

王海 水中花 脱胎大漆、金箔、银箔、螺钿等 40×90×15cm 2023年

北方美术 NORTHERN ART 2023/6 总第一七一期

天津美术学院学报 双月刊

主管单位：天津市教育委员会
主办单位：天津美术学院
出版单位：天津美术学院学报编辑部
天津市河北区天纬路4号
邮　　编：300141
电　　话：022-26246098
制版印刷：天津午阳印刷股份有限公司
出版日期：2023年12月25日
刊　　号：ISSN 1008-8822 / CN12-1287/G4
E-mail：beifangmeishu@tjarts.edu.cn
定　　价：28.90元

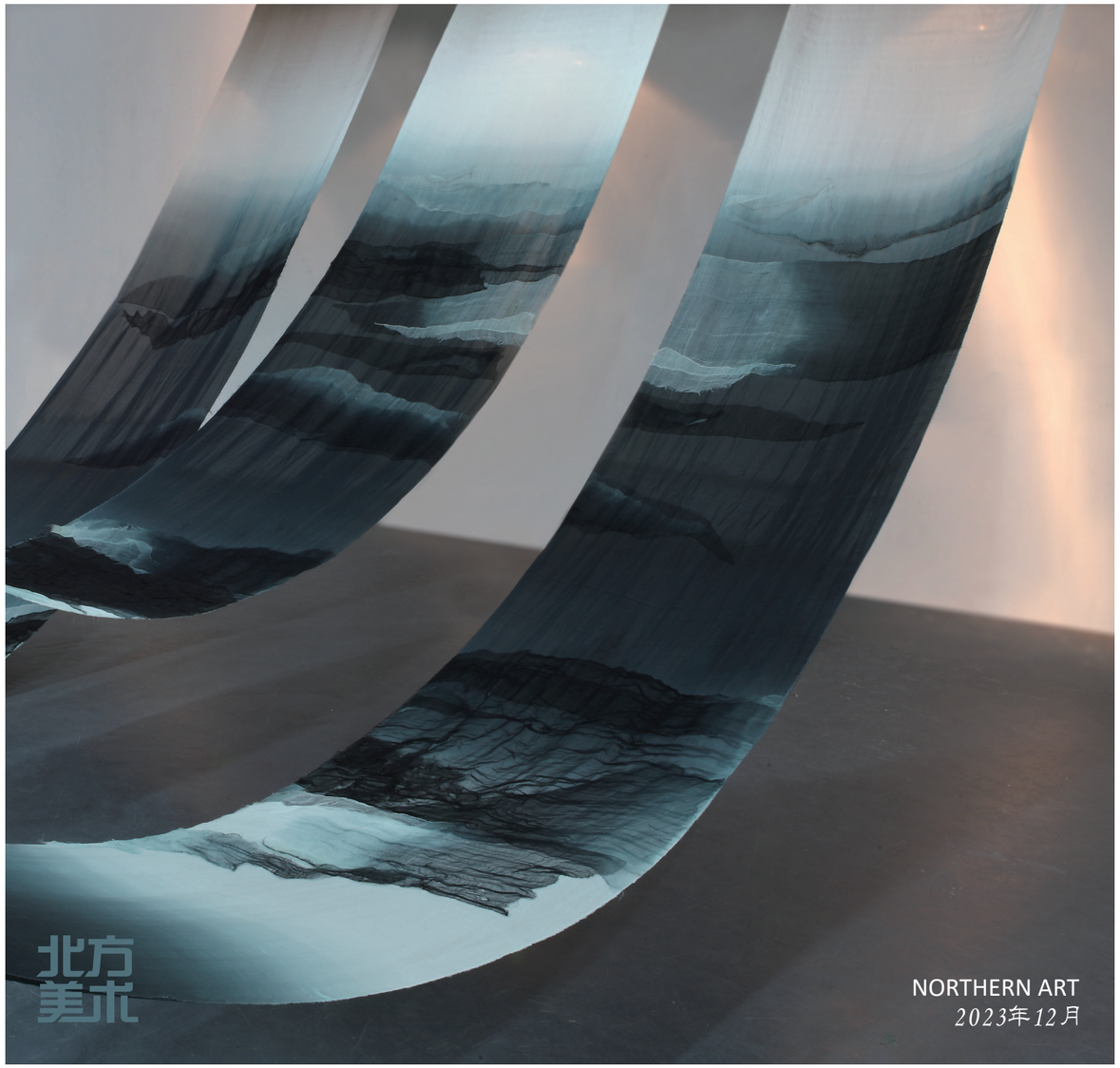
ISSN 1008-8822
12>
9 771008 882233

天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

Maook 麦酷网
电子阅读 扫一扫

2023/6





李通 马鞍凳 不锈钢、透明橡胶 2023年

封面：李薇 清·远·静（局部） 纤维艺术 绡、水纱 2010年

北方美术
NORTHERN ART

天津美术学院学报
JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2023年 第6期 总第171期

主管单位 天津市教育委员会
主办单位 天津美术学院

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

主 编 贾广健
副 主 编 赵振宇
执行主编 邵 亮
执行副主编 刘永胜
编辑部主任 金 山
编 辑 陈期凡 赵 纯
英文编辑 李本正 蒙佳亮
美术编辑 张 睿

出版单位 天津美术学院学报编辑部
天津市河北区天纬路4号
发 行 本刊编辑部
邮 编 300141
电 话 022-26246098
制版印刷 天津午阳印刷股份有限公司
出版日期 2023年12月25日
刊 号 ISSN 1008-8822
CN12-1287/G4
电子邮箱 beifangmeishu@tjarts.edu.cn
海外总发行 中国国际图书贸易集团有限公司
国外发行代号 Q4307

本刊声明

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

设计与未来

特色鲜明、科教融汇、产教融合——观天津美术学院教师作品双年展（设计学类）设计艺术学院教师作品随想 ..... 高　山 /004

环境与建筑艺术学院教师作品双年展中设计实践与教学改革路径探索 ..... 侯　熠　鲁　睿 /007

“界与无界”新技术、美学、美育的互生之旅——观 2023 天津美术学院教师作品双年展之影视与传媒艺术学院教师作品展 ..... 张　轶 /012

时代人物

衣者・天地形——李薇艺术世界探幽 ..... 姬　静 /016

■ 近现代美术史

清末民国“求己图”探析 ..... 钟慧妍 /020

“艺术报国”：抗战时期徐悲鸿在国内西南与南洋的路线及艺术活动探微 ..... 张　鹏　汤云鹏 /026

中西比较视域下徐悲鸿人体素描师承与意图辨证 ..... 欧阳博 /032

■ 古代美术史

图像之兴：《游天台山赋》中的图像问题新探 ..... 陈子衿 /039

云生万壑——浅析李唐《万壑松风图》中的云气 ..... 赵龙海 /050

雅债俗还：社交视野下的文徵明绘画场域再建与其意义探讨 ..... 杜　德 /055

《画学心法问答》：一次“画学”认识体系的建构尝试 ..... 马啸天 /062

从“气韵”到“灵韵”——古典视域下的木雕创作及其跨文化审美选择 ..... 宋天琦 /070

■ 设计研究

汤浅政明动画中陌生化表现的内涵 ..... 左　延 /076

日本当代动物拟人类型动画的文化隐喻与现实意义 ..... 刘天豪　主馨月 /081

无纸化独立动画艺术语言特点及应用研究 ..... 尹学文 /087

基于关系美学的智能化包装设计分析 ..... 杨　乐 /090

■ 美术教育

浅析民间美术在动画教学中的探索与创新 ..... 王　蕾 /093

天津美术学院文物保护与修复专业和实验室建设 ..... 高天芸 /096

■ 海外美术研究

由阿芙洛狄忒图像看希腊化艺术流变 ..... 汪　璐 /099

无意识：作为绘画艺术变形的关键——以塞尚作品中的变形为例 ..... 汪乐乐 /104

Contents

■ PARTICULAR SUBJECT

DESIGN AND FUTURE

Distinctive Features, Integration of Science and Education, and Integration of Industry and Education: Random Thoughts on the Works by Teachers from School of Design and Art at Tianjin Academy of Fine Arts Teachers' Biennale (Design)..... ***Gao Shan*/04**

An Exploration of Design Practice and Teaching Reform Paths in the Biennale of Teachers' Works at School of Environmental and Architectural Arts..... ***Hou Yi and Lu Rui*/07**

"Bounds and No Bounds", a Mutual Growth Journey of New Technology, Aesthetics, and Aesthetic Education: Reflections on the Exhibition of Teachers' Works from School of Film, Television and Media Arts at 2023 Tianjin Academy of Fine Arts Teachers' Biennale..... ***Zhang Yi*/12**

FIGURES OF THE ERA

Clothing, the Shape of Heaven and Earth: An Exploration of the Art World of Li Wei..... ***Ji Jing*/16**

■ MODERN ART HISTORY

An Analysis of Pictures of "Seeking One's Own Help" in Late Qing and Republican Periods..... ***Zhong Huiyan*/20**

"Serving the Country with Art": An Exploration of Xu Beihong's Travel Routes and Art Activities in Southwest China and Southeast Asia during the War against Japanese Aggression..... ***Zhang Peng and Tang Yunpeng*/26**

An Analysis and Textual Research of Inherited Tradition and Intention of Xu Beihong's Body Drawing from the Perspective of Comparison between China and the West..... ***Ouyang Bo*/32**

■ ANCIENT ART HISTORY

A New Exploration of Image Issues in "A Travel to the Tiantai Mountains"..... ***Chen Zijin*/39**

Clouds Arising from Innumerable Valleys: An Analysis of Clouds and Qi in Li Tang's *Pines and Wind in Innumerable Valleys*..... ***Zhao Longhai*/50**

Vulgar Way of Repayment of Elegant Debt: Reconstruction of Wen Zhengming's Painting Field and Its Significance from a Social Perspective..... ***Du De*/55**

Q&A on Mental Cultivation Methods of Painting Studies: An Attempt to Construct the Cognitive System of "Painting Studies"..... ***Ma Xiaotian*/62**

From "Artistic Conception" to "Aura": Woodcarving Creation from Classical Perspective and Its Cross-cultural Aesthetic Choices..... ***SongTianqi*/70**

■ DESIGN RESEARCH

Connotation of Defamiliarization in Masaaki Yuasa's Animation..... ***Zuo Yan*/76**

Cultural Metaphors and Realistic Significance of Contemporary Japanese Animal Anthropomorphic Animation..... ***Liu Tianhao and Zhu Xinyue*/81**

A Study on the Characteristics and Applications of Paperless Independent Animation Art Language..... ***Yin Xuewen*/87**

An Analysis of Intelligent Packaging Design Based on Relational Aesthetics..... ***Yang Le*/90**

■ ART EDUCATION

Exploration and Innovation of Folk Art in Animation Teaching..... ***Wang Lei*/93**

Cultural Relics Conservation and Restoration Major at Tianjin Academy of Fine Arts and Its Laboratory Construction..... ***Gao Tianyun*/96**

■ OVERSEAS ART RESEARCH

Evolution of Hellenistic Art Viewed from the Images of Aphrodite..... ***Wang Lu*/99**

Unconsciousness, the Key to the Transformation in Painting: Taking the Transformation in Cézanne's Works as an Example..... ***Wang Lele*/104**

编者按：设计，作为一门艺术类大学科，自诞生之日起，就比造型艺术更依赖于科技的进步。某种意义上说，这一学科意味着前卫、时髦、与时俱进……我们不吝于将种种与科技相关的新潮词汇加之于设计作品之上，这根植于借助种种专业知识所获得的认识，也展现出一种深切的期许——好的设计作品，直接影响着人们生活的方方面面，也要有通过科技指向人类未来的能力。

本期专题，我们关注的“天津美术学院教师作品双年展（设计学类）”，即以探索生活的可能性为初衷。今天学院的设计教学，较之以往更加任重道远——每一件设计作品，不论是日用品、景观、服装还是影像，都展现着在教学相长中对技术的理解和升华。而我们关注的“今日人物”李薇老师的艺术作品和活动，也建立在这种探索之上，她将传统自然观念融入设计，同时还在作品中展现着对信息技术的种种理解。

终究，科技要为人所用，而不是使人变成技术的奴隶。

特色鲜明、科教融汇、产教融合

——观天津美术学院教师作品双年展（设计学类）设计艺术学院教师作品随想

Distinctive Features, Integration of Science and Education, and Integration of Industry and Education: Random Thoughts on the Works by Teachers from School of Design and Art at Tianjin Academy of Fine Arts Teachers' Biennale (Design)

高 山/Gao Shan

2023年12月29日，“大美之艺·厚德之行——天津美术学院教师作品双年展（设计学类）教师作品双年展”在天津美术学院美术馆开展。本次展览汇集了天津美术学院设计学类8个专业、80余位专业教师的近200件作品。其中，设计艺术学院有视觉传达设计、产品设计、服装与服饰设计、工艺美术4个专业共52名教师的100余件作品参展，呈现出我校设计艺术学院教师近两年教学和科研创作的整体面貌。设计艺术学院紧密对应新时代社会发展的要求，根据设计学科的教学特点和专业发展方向，以及天津美术学院自身的软硬件条件，将专业培养目标、教学计划与科技有机结合，成功解决了课堂教学与社会和市场脱节的问题。最终，产学研有机结合，形成了“特色鲜明、科教融汇、产教融合”的创新型设计人才培养模式，以上特点在本次双年展作品中得到了充分的体现。

一、特色鲜明——传统美术学院背景下发展起来的现代设计

在美术学院教育体系里，随着时代的发展、科技的进步、工具材料的变化，从专业课的角度来看，不同的学科领域有不同的表现。从美术学科和设计学科的教学方法来看，如果分别和三十年前相比，前者可以说没有特别明显的变化，而设计学科则发生了翻天覆地的改变。改革开放以前，中国的设计教育主要是在传统的美术学院，在学院的背景下沿袭了工艺美术或者说实用美术的体系，更多的是从美化的角度来理解设计，那时候对设计行业的称谓是美工、匠人、裁缝、师傅……这个时期，设计教育最典型的特征是基础扎实，这也是传统美术学院教育的核心优势。改革开放以后，中国的设计教育有两条线并行发展：一条是基于传统的工艺美术体系的延续和衍变，一条是学习国外现代设计体系的理论和成果。天津美术学院的设计教育教学始终坚持两条线并重，一方面加强手绘能力、动手能力和审美素养的提升，另一方面学习国外先进的设计和理念并紧密结合科技的进步和社会的需求，秉承“厚基础，宽口径”的全面均衡发展、厚积薄发的教学目标。



陈卓 饰物研究——莲3#



卢铁柱 月是故乡明 漆画 80×80cm

本次双年展的设计作品特色鲜明，反映出本院教师深厚的造型基础、设计基础和良好的审美修养，同时又具备国际化和时代风格，从而呼应了“传统美术学院背景下发展起来的现代设计”的展览主旨。

二、科教融汇——科学技术与教育的深度融合与汇聚

当今社会，科技发展迅猛，以大数据、人工智能、虚拟技术、5G技术、区块链和数字经济为代表的科技革命和产业变革正在蓬勃发展，不仅重塑了全球经济结构，而且在很大程度上改变了人类的生产模式和生活方式，改变了以往设计的媒介和观念。所以说，科教融合是现代设计教育改革的大趋势，不仅包括科学知识融入教材、科学技术融入教学过程、科学精神融入教育环节，还涉及教育理念体现科学素养、教育载体展现科学创新、教育主体服务科学进步。

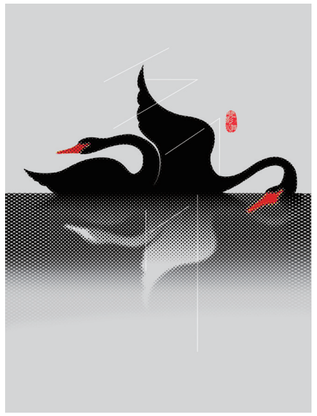
在这个日新月异的时代，设计艺术正面临着全新的挑战与机遇，设计艺术教育必须要面向数字化发展。如何巧妙地将最新的科技趋势融入设计艺术中成为教师教学、科研与社会设计实践所面临的重要课题。本次双年展的作品，充分体现出天津美术学院设计艺术学院教师积极拥抱科技潮流、致力于科教融汇、将科学技术与教育深度融合与汇聚的愿望。

三、产教融合——产业与教育之间的密切合作

天津美术学院设计艺术学院始终致力于艺术教育规律的探索与实践，紧密结合国家和区域发展需要，不断在产教融合过程中提高自主创新能力和价值，聚焦国家重大战略，主动服务区域经济文化建设，更加注重挖掘产业与教育的密切合作，近年以“天美艺术街区”建设带动整合“政、产、学、研、金、介、贸、媒”等多方文化创新资源，以跨学科、跨领域、产学研结合与跨界融合的教育观和人才观推进高质量人才培养的多种模式，与天津市自行车行业协会、天津市家具协会、天津市包装技术协会设计委员会、天津老美华鞋业服饰有限责任公司、天津市世纪坐标广告公司等企业、机构进行产教课题合作。本次双年展展出了设计艺术学院教师近年承担来自政府、企事业单位的十余项委托创作设计项目，推出了许多具有高度社会影响力的作品，展现出设计艺术学院教学科研始终以设计赋能社会发展、经济增长，这些成果为国家、区域的文化传播及产业转型升级提供了强有力的支撑。



刘晓初 止战 招贴设计



王瑞雪 双影舞 招贴设计

四、设计艺术学院各专业参展作品分析

视觉传达设计专业共有15位教师、30件作品参展。作品形式包含平面设计、展示设计、广告设计、多媒体设计等视觉传达设计专业的各个领域，其中有大量的概念设计作品，如体现出了优秀的设计思想，同时也有许多高质量的设计实践作品。这些作品既有服务于政府的国家级项目，如冬奥会项目招贴设计等国家级大型赛事的整体形象设计，也有应用于区域经济的地方项目，如“天津和平文旅”视觉形象设计；既有文化公益性项目，如“止战”“拓展”“龙年”系列海报，也有纯商业性项目，如“中国中医药院校传统保健体育运动会”视觉形象设计、曹禺《日出》博物馆项目展示设计等。

服装与服饰设计专业共16名教师、35件作品参展。包括服装设计、纺织品纹样设计、纤维艺术、装饰绘画等多种作品类型，从审美、文化、造型、工艺、材料、品牌等多个角度展现了服装与服饰专业时尚性、实用性、艺术性相结合的专业特点。随着时代的发展，服装和染织专业也在不断拓展边界，创意、科技、市场不断紧密结合。赵辉担当了中国原创设计师品牌SELENEE的设计工作。他不断探索并平衡时尚与艺术、中国基因与国际市场的关系，在品牌国际化进程中，其追求精巧细致的设计理念成为品牌的一大特色。本次展览展出的多件服装和纤维艺术作品入选“从洛桑到北京——国际纤维艺术双年展”和“中国国际纤维艺术展”并获奖。同时展出的纺织产品设计也代表着潮流趋势。

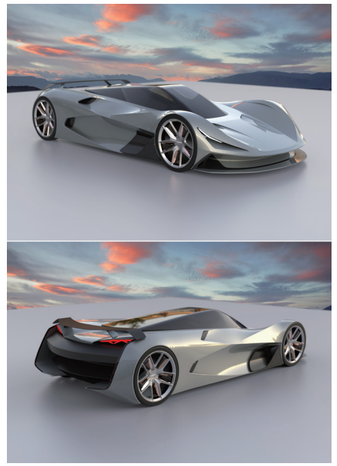
产品设计专业共10名教师、20件作品参展。教师们分别从概念前瞻、美学设计、功能化创新和可持续设计等不同方向进行创作，展现出产品设计专业教师们在专业领域的深厚造诣和创造力，不仅说明老师们具备较好的艺术感受和美学意识，也说明他们在设计实践中更注重实用性和用户体验，充分考虑了人性化、功能性、可持续性等方方面面。参展作品涉及家具、电子产品、交通工具和医疗器械等领域，部分方案已投产销售。其中，《移动储能设备设计》已与天津市热力公司合作，在中北镇供热站进行试点运营，并已申报录入天津市重点工业设备首台套名录。《优帕高效空气消毒机设计》，已获卫健委备案消毒器械产品和国家专利技术产品。

工艺美术专业共11位教师、30余件系列作品参展。教师们分别从漆画、漆立体、陶瓷、玻璃、首饰等不同专业方向进行创作。在题材、形式及内容上各有创新，凸显艺术性、实用性、创新性，突出了工艺美术为生活所用的艺术形态、文化价值与当下意义，探索传统材料的革新与应用，展示了工艺美术与当代生活的融合与共生。其中，有许多件作品入选国家级展览并斩获专业





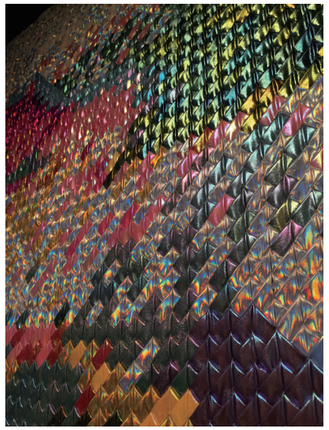
秦文婕 窗瓶柜 家具设计



于广琛 概念跑车设计



吴敬 源流 纤维艺术



王深 钟灵毓秀 拼布 400×180cm 2023年



赵辉 重置 服装设计

领域大奖。作品“七述”系列入选2023湖北国际漆艺三年展、2023第五届“清华大学乔十光漆画艺术创新奖”（铜奖）、2023国家艺术基金当代工艺美术批评论坛学术提名展等；作品《大地之弦》入选第二届全国工艺美术作品展；作品《Blooming》《彩盒子I》入选薪技艺青年工艺美术展等。

五、结语

本次双年展作品体现出我校设计学科教师们对设计技法和设计理念的探索，是一次教学成果的集中展示，同时也是一个学术交流的平台。践行“大美之艺，厚德之行”，是天美人的笃行与追求，艺术设计的社会责任是引领社会风尚、传播正能量、改善人民生活。正如贾广健院长在双年展开幕式上讲话所说：“我们的教学不仅注重技艺的精进，更注重学术品质的培养，强调艺术设计创作的人文情怀和社会价值的实现。我们鼓励教师勇于创新，勤于实践，同时也重视传统工艺的学习与传承。我们相信，只有深厚的文化底蕴和不断的创新探索，才能孕育出真正的艺术设计精品。”

高 山：天津美术学院设计艺术学院院长 教授

（责任编辑：陈期凡）

环境与建筑艺术学院教师作品双年展中设计实践与教学改革路径探索

An Exploration of Design Practice and Teaching Reform Paths in the Biennale of Teachers' Works at School of Environmental and Architectural Arts

侯 熠 鲁 睿
Hou Yi and Lu Rui



图1 天津地铁11号线站厅层设计 图片来源：赵迺龙设计团队

2023年末，“‘大美之艺·厚德之行’天津美术学院教师作品双年展（设计学类）”时隔两年如期开幕。此次展览，环境与建筑艺术学院参展教师17人，提交作品46件，包括设计手绘、设计方案、雕塑、国画、装置和新媒体视频等丰富的类型，集中展出了教师团队近两年来的设计成果，是历次展览中视野最宽广、内容最充实、形式最多样的一届双年展。

两年来，环境设计与建筑艺术学院的教师们在教学之外，投入大量时间开展科研和实践，取得了较为突出的成绩。设计方案涉及从城市更新到新农村建设等多个角度，设计案例反映时代风貌，装置、新媒体视频、国画则从公共艺术的学科视角拓展了环境设计的内涵。

此次展览是环境与建筑艺术学院向全社会作出的设计实践总结汇报，也得到业内专家的一致肯定。

一、以设计实践引导专业发展

此次展览展出的项目将教师的设计成果进行了集中呈现，从中也反映出专业发展的现状和发展趋势，隐含着专业教学改革的方向。

（一）设计服务城市发展和新农村建设

党的十九届五中全会公报指出，“十四五”时期要推进以人为核心的新型城镇化。目前，我国城市化水平已经达到63.89%。[1] 城市建设开发已经从增量发展转化为存量











图2 天津曹禺日出博物馆设计 图片来源：鲁睿设计团队

发展，这是环境设计专业当前所面对的大环境。此背景下对项目的要求体现出两种情况：其一，新建项目必须能够反映当前人民生活的真实需求，同时从节能、环保、新材料等多个层面对专业能力提出新要求；其二，城市更新项目需要深入调研当地人群需求，激发旧有社区和街道的活力，展现特色鲜明的生活方式。

1.重大建设项目提升城市魅力

我院教师完成了两项市级重大建设项目，并在此次展览中向公众展示。

在新建城市重点设施方面，有赵鸿龙教授领衔设计的天津地铁11号线重点站——文化中心站室内空间。设计力求表达出与天津城市风情相契合的风格，以优化乘客的体验。站厅层的顶棚形态打破了对称式格局，明确了功能区域，意在实现文化气质的“凝练”，与传统地铁单一颜色的材质相区别，站内大量木质纹理、水泥饰面、金属孔板等材料，质感对比强烈，营造了宁静闲适的氛围（图1）。

在服务天津市重点城市更新方面，鲁睿教授带领团队完成的曹禺日出博物馆设计是天津美术学院艺术街区开发的核心内容之一，发扬了天津美术学院的建筑文脉与艺术精神。设计重点考虑了原有建筑的在地性，多采用青砖、水泥砖等民国元素，以回望历史，将新功能融入老建筑，呈现出一种温馨雅致的空间氛围。此设计将成为纪念曹禺在美院工作时期的重要文化教育基地，向来此考察交流的学生和市民讲述曹禺在美术学院的故事（图2）。

2.新农村建设项目服务乡村振兴

相较于城市发展，环境设计的另一维度则面向乡村，与环境设计专业紧密相关的任务是服务社会主义新农村建设。在这项长期的工作中，需要设计人员深入乡村，切实了解当地民风文化和生活特色，同时能够以与之适应的技术实现项目落地。

我院孙奎利老师完成的“俵口镇芦花里民宿”设计，将原有俵口镇水利站改建为功能丰富的特色民宿。其设计着眼于“民宿+”概念，利用具有乡村特色的木船、瓦罐、石磨、木桶等物件作装饰，让客人感受到乡村的温馨和舒适。芦花里民宿为俵口镇增添了一道亮丽的风景线，也为当地村民提供了就业机会和收入来源（图3）。

（二）环境设计与公共艺术融合发展

借助天津美术学院深厚的学科积淀，环境与建筑艺术学院的专业课程设置凸显了专业配置上的优势，由环境设计、公共艺术和历史建筑与保护工程三个专业资源互补，形成设计学、艺术学和工程学协力发展的鼎足之势。合理的专业体系紧随社会发展的需求，同时能够及时调整专业之间的动态关系。

环境设计和公共艺术作为国家一流专业，形成了日趋融合的专业特色。在毕业创作过程中，学生可实现跨专业合作。两个专业的学生就一个项目依据各自专业要求进行



图3 天津宁河区俵口镇芦花里民宿设计 图片来源：孙奎利设计团队

设计，在一开始就将公共艺术作品植入空间设计之中，丰富了环境设计的创意核心。作品反映出环境设计专业学生所具备的整体规划能力，而在重点区域引入公共艺术作品起到画龙点睛的作用。在毕业展示过程中，将公共艺术作品按原比例落地呈现，让观众更好地沉浸式体验设计作品的艺术特色。

二、以教学实践强化专业优势

教学是一个专业发展的根本。教学活动则是一个不断发现问题、解决问题的探索过程，通过不断调适师生关系、教学内容等方式，以产生出高水平互动，让“学”与“教”进入互相推动的正向循环。经过近两年的教学实践，我们专业也逐步摸索出了一条不断强化专业优势的路径。

（一）思政内容有机融入教学

将思政内容有机融入教学，是当前教育领域的一个重要趋势。通过将思政教育元素与学科知识相结合，可以更好地培养学生的思想道德素质，促进其全面发展。将思政内容融入教学，需要教师具备一定的思政理论素养，能够深入挖掘课程中的思政元素，并将其与课程内容紧密结合。

在环境设计专业的教学中，很多教师通过实地考察的形式，让学生更好地理解思政理论知识的应用价值，增强其思想道德素质和社会责任感。例如，在特色党日活动中，组织师生参加天津市宁河区红色之旅与专业调研，参观于方舟烈士的故居并学习其生平事迹，同时，在附近的俵口镇芦花里新农村建设基地，又从专业上体验了我院教师的设计成果，参观作为大地景观的稻田画创作，让师生产生了对乡土的深层热爱。

近年来，思政与专业结合的众多教学实践在对外展示时取得了较好的效果，成绩也备受社会瞩目。赵鸿龙、孙锦二位老师的“中国古建筑史与专业技法表现课程作品展”梳理了中国古建筑发展的脉络；鲁睿老师参加联合国文化展览向全世界展示我院老师设计作品；刘峥、孙锦老师策划的“环境与建筑艺术学院课程思政实践成果展”在潜移默化中提升了学生的思想觉悟和设计情怀，将思政元素沉淀为一种思想和文化优势。

（二）“知行合一”的国家一流课程建设

环境设计专业从诞生的那天起就是一种实学，需要学生有足够的现实体验和广博的眼光视野，以便在设计实践中能够提供优秀的解决方案。环境艺术是四维的，需要在时间的维度下，由表及里地对三维空间进行考察，体验其中的设计逻辑和美学原理。环境设计中所涉及的建筑学、规划设计、园林设计和美学原理等相关知识，更需要实际感受、观察、记录才能让学生建立深刻的理解。

侯熠、王强和王星航老师讲授“专业考察与实习”的课程，历经17年的积累，走遍全国的城市和村镇，考察特色建筑、园林和民居，出版了3部记录考察成果的手绘表现类书籍。这种“知行合一”的游学实践教育模式，补齐了课堂教学中缺乏一手信息的短板，使学生可以在课堂外进行进一步的研究式学习，从测绘、建模和数字绘图诸方面进行有益探索，其作品让考察中所感受的中国传统建筑、民居文化实现视觉化具象展现（图4）。

考察中发现的具有当代价值的传统生活方式，也能够润物无声地融入学生的设计实践之中。从家国情怀到专业训练，都让学生在体悟和反思中形成自己独特的设计观念，因此“专业考察与实习”被评为第二批“国家级一流

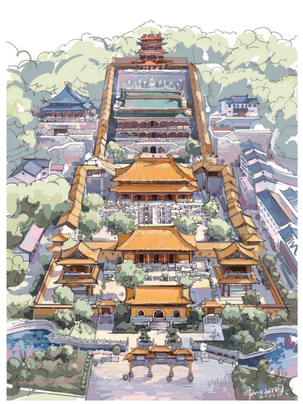




图4 专业考察与实习课程作业 图片来源：学生手绘



图5 天津劝业场手绘表现图
图片来源：赵廼龙团队手绘

社会实践课程”，强化了天津美术学院环境设计专业教学技法和设计表现的优势。

三、以教学改革寻求专业特色

近几年，由于环境设计行业外部环境变化，相应的专业课程大纲也面临着重大调整，而这背后还存在一个根本性问题，即作为教学对象的学生群体发生了显著变化，并由此给教学方式带来前所未有的改革契机。

（一）环境设计专业学生现状及学习特点分析

2005年后出生的大学生，更加凸显了作为“00后”的特色。环境设计专业特别是景观方向的学生，曾经在作业中表现出一种“好大喜功”式的创作抱负，作品追求超大面积和复杂组织，以展现其设计能力。近年来的教学则一反此种情形，学生在创作中拒绝大尺度项目，而更乐于从个人偏好出发，呈现出“精雕细琢”式的创作特征。这正说明，“00后”大学生的群体认知模式呈现出以趣缘为纽带的小众分化的特点。[2]教师引导学生的兴趣偏好与专业相结合，更加凸显了因材施教的重要性。

作为互联网原住民的当代大学生，往往表现出互联网上的强者身份和现实生活中弱者身份交织的情形。这是由于他们尚未真正进入社会，还未真正体会到工作的压力和现实生活的挑战，也使他们往往将当前所享受的优渥物质条件视为理所当然。而从大学迈向社会，身份和角色发生转变，如果未能及时调整好心态，可能会产生对自我的怀疑，陷入颓废和无力的状态，具体就表现为对自身专业发展的不自信和逃避就业的心态。教学中，老师从专业教育渗透到对行业现状的介绍，促使学生能从社会实践转入实习和就业，也成为教学的又一重要工作。

（二）以学生为主体的环境设计专业特色教学改革

环境与建筑艺术学院的教学改革针对学生的学习特点，立足专业背景和学校现实情况，以学生为中心调整课程大纲和教学理念，拥抱社会和专业对发展的新要求进行自我更新。主要表现在以下方面：

1.厚基础——传统手绘表现创造新优势

此次展览的重要板块是我院环境设计专业长期坚持的特色——手绘表现系列作品，分为经典传承+时代特色两部分内容。经典传承内容包括李炳训、赵廼龙、鲁睿三位教授的水粉和钢笔淡彩表现图，通过笔挺的线条勾勒、洒脱的设色铺排、细腻的局部刻画，向师生展示了具有时代特征的经典设计表现作品。时代特色部分中的天津劝业场手绘表现图作品由赵廼龙教授及其研究生共同完成，展示了表现图课程中带领学生的新尝试，以iPad板绘软件作为辅助手段，实现快速多元的设计表达方式（图5）。

由于传统手绘设计表现的真实度不足，难逃被计算机取代，一度被边缘化，仅仅保留了记录设计思考的功能。然而在2023年，AI大模型爆炸式发展，为手绘在设计中发挥更大作用创造了新的机会。快速迭代的AI软件已经可以将手绘草图快速转化为针对性的方案，弥补手绘过程久和逼真度不够的问题，强化了手绘能快速将设计创意视觉化的优势。在未来的教学中，AI赋能设计手绘表现将成为环境专业重要的改革方向。

2.拓思维——强化创新性设计思维教育

（1）概念设计拓展学生思维。由于新一代学生的学习模式正在发生变化，他们从互联网获取知识的能力完全不弱于教师，传统授课方式对知识做普及性介绍，已远远无法满足当前学习需求。引导青年学生的兴趣偏好的同时，善于利用他们思维活跃的特色，将原有教学方式中灌输式的设计程序教育转化为培育式教育，鼓励以跨界思维为基础的概念设计，不断激发学生学习兴趣以实现对课题的探索。

室内设计方向的“主题概念设计”就是此类创新性课程——倡导学生针对自己感兴趣的问题创作出具有广度上跨学科、深度上研究性强的设计作品。学生需要将信息收集、归类、整理，建立清晰的认知并将新的知识结构化，最后具体化为创意非凡的作品。此类方案虽然距离落地呈现还有一定距离，但却是挖掘未来市场潜在需求、全面展现学生设计独创性的方案，也是改变城乡发展千城一面的同质化发展这一状态的希望所在（图6）。

在技术保证方面，老师们不断学习最新的专业软件，努力走在同行业前列，深化对AI大模型赋能概念设计的理解，

计划在新的教学环节中，合理引用人工智能技术，保证前期设计阶段思路的充分拓展，在最终展示上鼓励学生以虚拟现实、3D打印等技术手段达成最优展示目标。

（2）新材料实验促进设计形式创新。梁思成先生在《中国建筑史》开篇写道：“建筑之始，产生于实际需要，受制于自然物理，非着意创制形式，更无所谓派别。其结构之系统及形式之派别乃其材料环境所形成。”[3]梁先生的论断表明，与建筑同为一个系统的环境设计也秉持了材料–结构–形式三者合一的基本设计规律。而推动环境设计作品形式创新的动力之一，也是来自新材料、结构和形式的演进。

近年来我院学生参与材料营竞赛，对指定材料进行结构设计并最终搭建成1∶1的真实空间实体，活动收获系列奖项之外，更好地提高了学生的动手能力和对材料的掌控力，使之感受到建造过程的乐趣。

我院未来将对现有的材料、照明等课程做进一步整合，更好为后置的建筑、景观和室内的设计类课程做好铺垫。建立体系更合理的材料工作室，优化现有照明工作室功能，形成物质技术的全面保障。

3.重实践——以设计竞赛和设计实务铺平就业通道

（1）以赛促教提升学生获得感。设计就是为了构想和实现某种具有实际效用的新事物而进行的探究活动。毋庸置疑，其实现过程需要实践进行保证。环境设计教学离不开实践性课题，学生要有能力在设计过程中不断面对在现实中发生的问题，并提出具体解决方案。但往往由于课程周期短、项目准备不充分等情况，课题作业存在空想和应付成分，阻碍了学生建立专业自信，令他们难于跨出社会实践、实习的第一步，由此，专业–职业之间的鸿沟只能更深。

应对此类问题的主要抓手是激发学生内在的学习热情和学习内驱力，从学生兴趣点着眼，让他们参加各类设计竞赛，将竞赛题目融入课题作业。由于竞赛具有高标准和时效性的要求，学生产生一定紧迫感，部分解决了平时作业拖延的问题。教师投入大量精力，强化教学效果，学生在完成作业的同时，优秀作品如能获奖，也可以丰富其作品集，为未来升学和就业做足准备。我院学生在结合课程的系列设计竞赛中获奖颇丰，达成了以赛促学的良性循环。

2024年，我院将承办第十届“为中国而设计”这项国内顶级环境设计赛事，目前已完成命题工作和前期系列讲座。学院也在以赛促教的改革方向上走得更远。

（2）实践课题丰富教学参与感。高颖、孙奎利老师在研究生教学中响应天津市

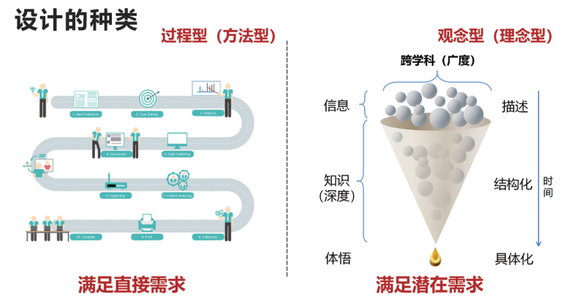


图6 从程序型设计到概念型设计的转变示意图

“百师进百村”乡村振兴活动，带领研究生、本科生骨干组成团队，对口静海区小高庄村，致力于整体人居环境的提升。设计中，团队深挖小高庄作为“全国乡村治理示范村”的内涵源泉，利用濒临南运河的区位，解决形式僵化、功能单一、缺乏活力、特色不足等实际问题。针对荷花池塘、党群服务中心、村文化活动馆、红色主题教育活动区等场地进行重点设计，突出了生态与人文关怀。

2023年我院与20余家企业合作建立了实践基地，签约了大批企业导师。其中，包括我院多年来培养出的大量优秀毕业生，目前他们已经在各自岗位成为设计管理者。毕业生们清楚了解从学生到设计师身份转变中的诸多问题，同时也乐于反哺学校，深入课程教学的第一线，以企业导师身份辅助完成课程中的沉浸式项目实践体验。2023年的“室内设计基础”课程中，引入跨区域的设计项目让学生直接操作，其中优秀的方案直接被甲方所采用。通过教学直接打通专业和行业壁垒，学生也从而逐步建立起专业自信并被推荐到企业实习和就业，优化了学习体验感。

四、结语

环境设计专业的发展离不开城乡发展的大背景，从2000年前后的专业扩招开始，大量院校开设环境设计专业，以满足国家城市化进程中的人才需求。随着行业转入存量市场，我们的专业正面临众多挑战。在实际设计中需要培养领军型高水平设计人才，寻求高质量发展路径，才能在教学和设计领域保持先发优势。发展环境设计专业，需要立足学院现实情况，在相关领域延伸触角，以探索更多可能，诸如在虚拟场景设计、舞台设计、游戏设计等领域，进行适度探索，联动公共艺术专业、历史建筑与保护工程专业的优势，实现特色鲜明的强强合作，从项目策划、设计内容和表现形式上整合力量。

参考文献：

［1］马骏，沈坤荣.“十四五”时期我国城市更新研究——基于产业升级与城市可持续发展的视角［J］.学习与探索，2021（07）：126-132.

［2］张睿，吴志鹏，黄枫岚.“00后”大学生的思想观念及行为倾向研究［J］.思想理论教育，2021（06）：93-99

［3］梁思成.中国建筑史［M］.天津：百花文艺出版社，2023：3.

侯 熠：天津美术学院环境与建筑艺术学院副教授
鲁 睿：天津美术学院环境与建筑艺术学院副院长 教授

（责任编辑：陈期凡）

“界与无界”新技术、美学、美育的互生之旅

——观2023天津美术学院教师作品双年展之影视与传媒艺术学院教师作品展

“Bounds and No Bounds”, a Mutual Growth Journey of
New Technology, Aesthetics, and Aesthetic Education:
Reflections on the Exhibition of Teachers’ Works from School of Film,
Television and Media Arts at 2023 Tianjin Academy of Fine Arts Teachers’ Biennale

张 轶/Zhang Yi

2024年1月4日，“大美之艺·厚德之行——2023天津美术学院设计学类教师作品双年展”在天津美院美术馆开幕。展览汇集了天津美术学院设计学类8个专业方向、数十位专业教师的百余件作品，呈现出天津美术学院设计学类教师教学和科研创作的整体面貌。这些作品不仅体现出天津美院设计学科教师们的专业水平、对设计技法和设计理念的探索，更体现出学科之间的交叉共融。

本次展出的作品涵盖多项国家级、省部级项目的最终成果展示，展现出天津美术学院始终坚持设计赋能社会创新，以设计的感召力惠及人民生活，利用设计成果推动社会发展进步，并使之成为教学与科研的核心目标。

影视与传媒艺术学院参展作品主要出自动画艺术专业和数字媒体艺术专业共计16位教师的作品。他们将艺术创作和新技术、美学与美育统一在人文精神框架之下，探索艺术与科学边界交叉互融的可能，为本次展览带来了全新的解读。

一、解构技术边界，重组审美意象

当今，技术不再是艺术发展的束缚，反而日益成为艺术创作的助力。艺术家们不仅将目光聚焦于如何实现科技与艺术的高度融合，更关注于如何更好地凸显艺术创作的主体性。

本次展览的作品中，不乏通过突破技术桎梏，颠覆传统创作形式，发掘更多富有人文精神、独具特色的艺术形态与表现手段。通过技术手段对审美意象进行重组，创造出更加符合当代审美需求的艺术作品。这种重组不仅是对传统艺术元素的再创造，也呈现为对现实世界集体精神价值的抽象和提炼。

余春娜的“精卫填海”系列作品（图1）一改其以往的作品艺术风格。她以中国古代神话中的精卫鸟为创作灵感，通过多元化的表现手法，巧妙地将精卫鸟的形象与人的形象相结合，传达出坚持不懈追求和勇敢面对挑战的不屈不挠精神。在美术风格上，从《精卫填海》的色彩系统中可以窥见中国工笔花鸟画的色彩美学，在设色艳丽的技法中，又蕴含着“五色”统一的内涵。作品中的精卫鸟或化身为少女，或化为鸟形，身姿各异却同样展示着对抗命运的决绝。创造者不仅力求在视觉上呈现精卫这一形象的多面性，为精卫鸟这一传统神话形象引申出新的生命意象，也在情感上构建了与观者的深层次连接，使观者能感受到“精卫鸟”每一次填海的行为中蕴含着壮志，也传递出作者对中华民族传统文化的敬意和对人类坚韧精神的赞美。

韩冬的参展作品《无上正觉——甘肃张掖大佛寺》（图2），是与天津大学建筑学院建筑历史与理论研究所合作项目的成果。甘肃张掖大佛寺始建于西夏永安元年（1098），因寺内有巨大的卧佛像而得名。大佛寺位于甘肃省张掖城西南隅，是丝绸之路上的一处重要代表性建筑。该作品基



图1 余春娜 精卫填海

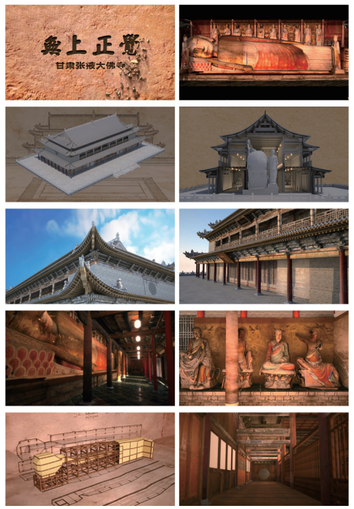


图2 韩冬 无上正觉——甘肃张掖大佛寺

于大佛寺建筑本体三维激光扫描测绘技术，以所采集的点云数据及纹理数据为基础，完成了全三维CG影像重建工作，创作过程中探索了应用HDR贴图及真实光照物理特性渲染工具，实现真实感表现。作品生动再现了这座丝绸之路上的古迹，让我们得以领略千年古刹的风采，这不仅体现出对传统文化的传承和弘扬，也为人们提供了了解丝绸之路历史和文化的新视角。

艺术发展的边界始终在被不断拓展，人工智能技术的引入为艺术创作提供了新的工具和手段。人工智能与艺术的协同，让艺术家有更多精力专注于作品的创意和表现，在创作中可以不断挖掘科技与艺术的内在张力。由韩永毅创作的“熊的故事”系列作品（图3），采用AICG技术辅助创作，完成了一系列富于趣味的“生存寓言”。“熊的故事”旨在通过表现人与自然的关系，唤起人们对自然保护的关注。作品以孤独的熊为形象载体，生动形象地传达了野生动物因人类活动而遭受的困境和无奈。作品通过细腻的笔触和黑白灰的色彩表现了自然环境的美丽与脆弱，进一步强调了人与自然和谐共生的重要性。

张轶的系列插画作品“黑月”（图4），关注女性不断探寻内在价值和自我意识的觉醒。创作者以少女作为系列作品的主角，以数字生成技术进行辅助创作。多种生物元素符号在作品中反复出现，寓意蜕变和成长。这组作品展示出当代女性在协调“本我”和“自我”、“欲望”和“现实”的过程中产生的矛盾与疑惑，但最终依然完成了自我觉醒。

王玥然的作品《山海经》（图5），则以人工智能数字生成手段对中华优秀传统文化中的《山海经》相关内容进行延伸创作，选择《山海经》中的吉兽青鸾作为主题形象，分别以水彩、水墨、浮世绘、赛博朋克四种迥异的美术风格完成了对主题的创作。

杨富圣的作品《无题》（图6）将数字生成技术引入传统艺术，在艺术审美的基础之上运用编程思维对国画家贾广健先生的作品《三角梅》进行了数字化处理，无疑是拓宽了传统艺术的传播途径。同时，作品也通过对国画艺术的重构使创作融入更多新的血液。姜晓冬的作

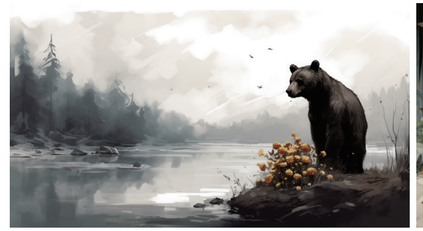


图3 韩永毅 熊的故事



图4 张轶 黑月 插画作品



图5 王玥然 山海经



图6 杨富圣 无题 （原作为贾广健先生国画作品《三角梅》）

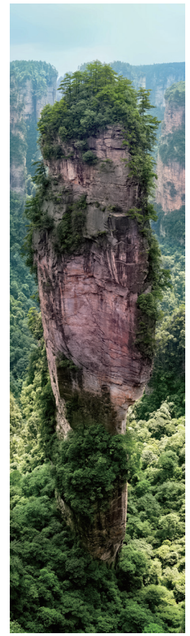


图7 姜晓冬 山高人为峰



图8 “红色记忆”系列漫画故事



图9 “三爱育苗”学前思政教育系列绘本

品是《山高人为峰》（图7）。此山原名南天一柱，是电影《阿凡达》外星球悬浮山设计原型之一。为了真实还原原貌，采用镜头切割再组合，做出非常规焦段的定焦镜头，目的是寻求上帝视角的不变形，保留细节质感的再现。关于作品输出方式，作者采用亚麻布基材艺术微喷制作，以此进行数字手段与传统媒介相结合的尝试。

二、探寻高校艺术创作的美育价值意蕴

高校艺术创作不仅是对艺术家们个人艺术追求演进过程的展示，更应立足于学科建设、人才培养，将高质量的艺术作品作为涵养高校学子的精神食粮，充分发挥艺术创作的美育价值意蕴。

影视与传媒艺术学院动画艺术系作为党建题材动画作品的研发创作团队，以“弘扬红色信仰，凝聚时代声音”、打造精品党建动漫作品为奋斗目标，积极创立党建动画品牌。多年来，与市委组织部的联合制作，为动画专业积累了丰富的实践经验，结合重大党建宣传项目，将“红色意识”切实融入实践育人，将实践项目与“为党育人、为国育才”理念紧密结合，走好“红色动漫育人路”，通过创作开发党建动画系列作品，打造更多内容过硬、品质卓越的精神文化产品，积极推动中央和市委等重要文化决策部署落地见效，促进动画专业教育的高质量发展，彰显出高等教育服务于人民的本质。

本次展览的作品“‘红色记忆’系列漫画故事”（图8）和“‘三爱育苗’学前思政教育系列绘本”（图9）两套绘本丛书，是在天津市教育两委的支持下，由动画艺术系多名专业教师与天津市学校思政美术作品创作中心联合创作完成。“‘红色记忆’系列漫画故事”由中共天津市委教育工作委员会、天津市教育委员会联合指导，精选了12位优秀共产党员的故事，辑录为4个分册，以中小学生喜爱的漫画形式讲述了党的发展历程中有代表性的优秀党员的感人事迹，旨在让当代中小学生体会到“历史是最好的教科书”，让学生们了解中国共产党一路走来的牺牲与贡献，深刻领悟到今天的和平安定、幸福生活的来之不易，从小树立正确的世界观、人生观、价值观。“‘三爱育苗’学前思政教育系列绘本”则以3—6岁学龄前小朋友为目标人群，弘扬“爱党、爱国、热爱社会主义”的“三爱”精神。从内容到画面设计，都尊重学龄前儿童的成长发展规律，遵循美育文明的良性传承，遵照技法与审美经验的和谐共生，在美育创作中“以美化人，以美培元”，实现美育功能的“增值”。这两个作品，作为影视与传媒艺术学院动画专业教学中“课程思政”建设的检验与延续，是将美育工作从大学教育拓展至中小学及幼儿教育的有效尝试，实现了美育工作服务社会的功能性转化和增值，充分发挥了天津美术学院的价值引领作用。

赵杰的作品《MoonRabbit 登月兔》（封三）将探月航天主题与传统艺术元素中的中秋月兔造型相结合。他将CG插画设计中的数字造型使用开源三维工具制作，概念设计图和3D模型为其原创，创作灵感来源于“嫦娥”月球探测器、“玉兔”月球车、“天宫”太空站、“东方红一号”等我国探月和绕地航空器，在展现中国伟大的航天登月成就的同时，运用三维视觉语言，展现中华探月航天的成就与梦想，助力中华



图10 索璐 快乐，其实很简单



图11 张玥 月亮去哪了 绘本作品

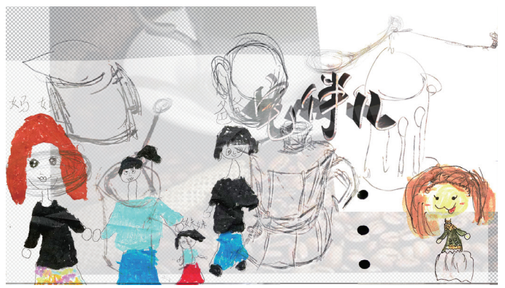


图12 张颜 一帧

传统文化的国际传播。

索璐的作品《快乐，其实很简单》（图10）通过动画的表现手段，唤醒人们内心深处的童乐精神，强调重拾身边的欢乐，告别焦虑。而张玥的原创绘本作品《月亮去哪了》（图11）与张颜的作品《一帧》（图12）尽管表现媒介存在差异化，但都异曲同工地采用了清丽“童言”风格，讲述平凡生活中的人生意趣。

三、探索对多元文化及其传承方式的拓展

以人工智能、虚拟仿真为代表的新技术与艺术创作结合日趋

广泛，我们愈发见证了新技术与艺术之间的紧密互动，人机协作激发了艺术家更为丰富的想象力，传统的图像和实物创作逐渐转变为生成图像的算法。

王中谋的交互装置作品《DESIGN YOUR FUTURE 设计你的未来》（图13），可谓本次展览中观众互动性最高的艺术作品。当观众步入该作品展陈空间时，已经触发那一刻的“设计”。该作品采用“人机协作”方式在人脑思维的预判结果中融入了“人工智能”创作的偶发节点。该装置作品运用计算机测距系统完成对动态图像到静态定格的自动识别和感知。当观者进入一定位置时，作品的内部系统会自动获取对观者的捕捉并与定格图像合成，最终通过打印机采用热升华技术输出照片。观众不但作为艺术创作的旁观者，亦成为艺术创作的参与者和见证人，在交互过程中，共同“执笔”完成了每一张作品的创作。

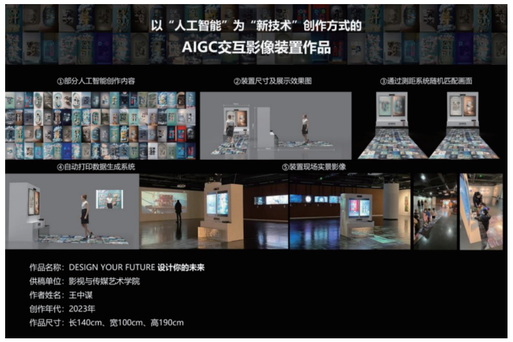


图13 王中谋 DESIGN YOUR FUTURE 设计你的未来 交互装置作品

由王一夫创作的《元宇宙虚拟偶像——数字熊猫》（图14）是一款超写实元宇宙角色，其以真实国宝熊猫为原型塑造出的数字化虚拟偶像。通过融合虚幻引擎与Azure，增强了虚拟角色的表现力，使其语音、口型与文字输入的匹配度极高，互动性强烈。此外，采用AI图像识别技术与Mediapipe技术，通过网络摄像头实时捕捉视频流，并将每一帧画面转换为图片进行处理。该作品全方位立体化地展现了熊猫天真可爱、憨态可掬的亲民虚拟形象，既具备交互性与娱乐性，又提升了国宝熊猫文化的影响力。

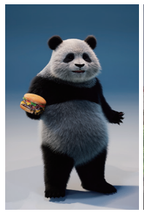


图14 王一夫 元宇宙虚拟偶像——数字熊猫

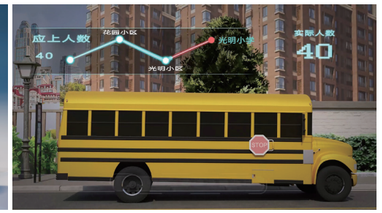


图15 王丽莎 3D传感摄像头视觉物联生态应用场景演示动画

王丽莎的作品《3D传感摄像头视觉物联生态应用场景演示动画》（图15）以三维动画形式，为超低功耗3D传感摄像头进行了三维动画视频爆炸图分解演示及生态应用场景可视化演示，将产品的卓越性能和尖端的技术转化为引人入胜的视觉情节来吸引用户的同时，也拓展了技术的应用场景。

张漫宇的作品“光”系列之《信仰》（图16）以游戏的世界观建立了一个充满魔法和神话的古老世界。通过深入探讨信仰与选择的主题，游戏希望引发玩家对自身价值观和信念的思考，同时也为他们带来愉悦和启发。

张贺泉的作品《秘境》（图17），以石膏像为主要元素，通过三维特效的运用，重新定义了质感，将这些石膏像转化为充满神秘感的粒子，为我们揭示了艺术的另一种可能性。这些粒子的动态效果，不仅展示了时间与空间的交织，更激发出观者对未知领域的无尽好奇。而音乐与画面的完美结合，引领观众沉浸在艺术与时空的美妙交融之中，唤起我们对美的独特感悟。



图16 张漫宇 “光”系列之《信仰》



图17 张贺泉 秘境

四、结语

纵观本次天津美术学院教师作品双年展中的影视与传媒艺术部分，我们看到了作品形式的多样性，洞见了严谨丰富的艺术思考，也了解了艺术家们对传统文化的敬意以及打破边界对科艺融合的积极探索。在“界与无界”的交融中，新技术、美学与美育展现出了一种互生共荣的关系。一方面，美学观念的不断演进在影响着新技术的发展，传统美学理论为新技术提供了创作灵感和指导原则，推动科技与艺术的深度融合。另一方面，新技术的创新应用也在影响着美学理论研究的自觉进化，为美学研究提供了新的视角和方法。VR、AR、AI等技术创新手段，为艺术创作提供了全新的表达方式和观赏体验，也为高校的美育实践提供了更加丰富的教学资源和策略手段。此外，我们惊喜地看到影视与传媒艺术学院的教师们将新技术、美学与美育统一在人文精神框架之下，让教学与创作、修身与育人，都饱含着持续开拓的生机与活力。

张 轶：天津美术学院影视与传媒艺术学院副教授

（责任编辑：陈期凡）

衣者·天地形
——李薇艺术世界探幽
Clothing, the Shape of Heaven and Earth: An Exploration of the Art World of Li Wei

姬 静/Ji Jing

十年前，在一次学术活动中与李薇相识，她就给我留下了深刻的印象。十载以来，她持之以恒地对艺术深入研究，形成了卓越的学术见解与高雅的艺术修养，对此我深感敬佩。同时，她谦逊宽厚、清逸温婉的品格亦让人倍感亲切。随着多次参与时装艺术活动，我对李薇的创作理念与学术思想有了更为深入的理解。

李薇，作为清华大学美术学院染织服装系长聘教授、博士生导师、留法访问学者，身兼学者、当代艺术家、服装设计师等多重角色。她一直深耕于传统文化，以传统手工艺为媒介，专注于国际时尚设计与全球当代艺术的创新实践研究，并以独特的东方诗意视角，创作出极具新“东方视觉”气质的时装艺术和纤维艺术作品。在学术领域，她出版了多部重要学术著作，如《中国工艺美术全集·国卷·技艺卷·刺绣抽纱编结剧装道具篇》《京剧服饰制作技艺研究》《绣娘》《染匠》《织匠》《中国传统服饰图鉴》等；主持“国家社科基金项目”“清华大学领军人才专项”及“国家文化创新工程项目”等多项科研项目；策划了10余次国际学术研讨会，担任国内外重要学术研讨会的主旨演讲嘉宾。

李薇的作品还屡获殊荣：2004年，她的作品《夜与昼》荣获“第十届全国美术作品展”金奖；2009年，作品《清·远·静》获得“从洛桑到北京——第六届国际纤维艺术展”金奖；2014年，荣获“亚太经合组织（APEC）会议领导人服装设计”荣誉奖，并被授予“中国十佳服装设计师”称号；2022年，她的设计荣获“北京冬奥会和冬残奥会制服设计”铜奖，同时获得“中国纺织非遗推广大使”荣誉称号。近十年来，她多次在英国、法国、美国、意大利、日本、德国、西班牙等国举办个人作品展，并发布植物染、高级定制、非遗主题个人服装秀十余次。她的艺术实践以服装与染织为媒介，秉持实验精神，使其成为一位不仅在服装设计领域卓越的设计师，同时也是在艺术界拥有广泛影响力的杰出艺术家。

李薇的设计及艺术创作始终致力于对“中国性”的深入探索，在不断的对中国文化和中国元素的研究与表达过程中经历了艰难的蜕变过程，对东方文化和艺术有了更加深入的思索和体会，并在精神层次展示东方意境，积极寻求更国际化的艺术语言，把东方的传统文化加以意象的、抽象的运用表现。其作品以“内空间”“虚空”“模糊”及“二维空间”为核心概念，充分展示了她对中国传统文化的独到见解。她巧妙地运用绡、丝绸、罗、欧根纱等传统材质，并结合织、绣、染、塑、堆、画等多重技法，创造出了一系列轻盈、高雅、柔美又气象宏大的服饰、装置、绘画等作品。这些作品充满了东方韵味，更传递出中国传统水墨画中的情感与意境。李薇巧妙地通过纤维和服装这两种媒介，展现了中国传统水墨画中的空间意识，使观众能够深刻感受到像诗歌一样的“中国韵致”。

从2000年开始，李薇创作自己的处女作“夜与昼”系列，并发布了个人高级定制服装秀，开始认识并走向对于形而上的意象美学境界的探寻。作品以服装为载体，模糊了设计艺术与纯艺术的界限，吸收了大量中国水墨韵味与意象，蕴含有老子“有无相生，昼夜交替，黑白相倚，阴阳流变”的哲学意味。追求单纯中的丰富、虚空中的气韵。以中国大文化为背景，以现代服饰的表现语汇，抒发了洒脱、尊贵和融于天地之间的情怀。远观作品，宛如凤凰在夜与昼间飞翔，飘浮于透明的丝织品间，它散发出东方神秘主义的独特魅力，超越了单纯作为服装的实用性。气象宏大而微妙，如梦如幻，犹如夜与昼的神传说。细观作品，材料变形了，垂直水平的经纬线错位了，有序变为了无序，有形变为无形。设计师在破坏与颠覆中实现了作品的重构与再生，化解了限制与自由的矛盾。在层层叠叠、



图1 李薇 夜与昼 服装设计 绡、水纱 150×160cm 2004年



图2 李薇 夜与昼 服装设计 绡、水纱 150×160cm 2004年



图3 李薇 夜与昼 服装设计 绡、水纱 150×160cm 2004年



图4 李薇 夜与昼 服装设计 绡、水纱 150×160cm 2004年



图5 李薇 清·远·静 纤维艺术 绡、水纱 110×800cm 2010年

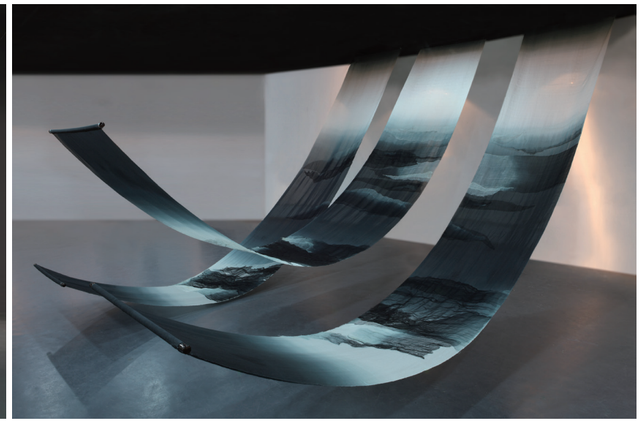


图6 李薇 清·远·静 纤维艺术 绡、水纱 110×800cm 2010年



图7 李薇 锦瑟华年 服装设计 宋锦 175×84cm 2022年



图8 李薇 锦瑟华年 服装设计 宋锦 175×84cm 2022年



图9 李薇 锦瑟华年 服装设计 宋锦 175×84cm 2022年



图10 李薇 锦瑟华年 服装设计 宋锦 175×84cm 2022年



图11 李薇 七彩云南 服装设计
真丝 175×84cm 2021年



图12 李薇 七彩云南 服装设计
真丝 175×84cm 2021年

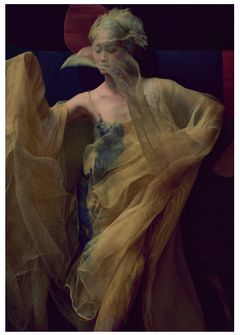


图13 李薇 七彩云南 服装设计
真丝 175×84cm 2021年



图14 李薇 七彩云南 服装设计
真丝 175×84cm 2021年



图15 李薇 空与影 服装设计 黑色弹性TPU材料
150×70cm 2017年



图16 李薇 空与影 服装设计 黑色弹性TPU材料
150×70cm 2017年

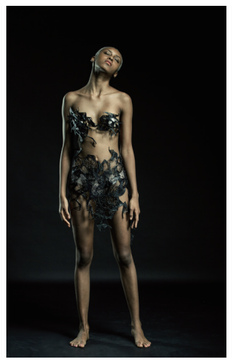


图17 李薇 空与影 服装设计 黑色弹性TPU材料
150×70cm 2017年



图18 李薇 空与影 服装设计 黑色弹性TPU材料
150×70cm 2017年



图19 李薇 空与影 服装设计 黑色弹性TPU材料 150×70cm 2017年

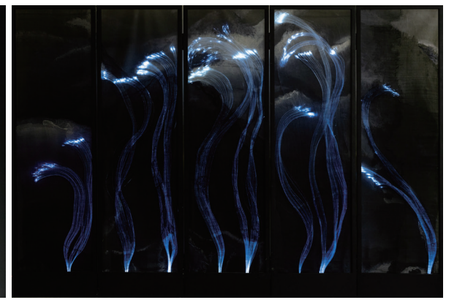


图20 李薇 风声 纤维艺术 真丝绡、水纱、光导纤维、LED
300×210cm 2019年

变幻莫测的薄衣中微露曼妙的身材，使观者体悟大自然的风情与气韵。这种轻盈飘逸、自由自在的艺术表现，正是中国传统文化中天人合一精神的体现（图1—图4）。

作品《清·远·静》系李薇在纤维艺术创作中的代表性作品之一，她创造性地将纤维艺术、绘画与工艺手段综合运用。作品以中国山水画为蓝本，既蕴含了中国艺术的传统韵味，如含蓄与飘逸，又不失现代感。其造型简约，却巧妙地通过质感的冲突与对比，展现出丰富的视觉效果。在裁剪精致的冰绡之上，通过独特的吊染工艺、堆纱工艺以及水纱面料的交融，成功再现了水墨画的灵动气韵与空间感。作品似云非云，似山非山，完美诠释了“江流天地外，山色有无中”的意境。服装幽静地穿梭、悬挂于枝干间，空阔悠远的浮动感令人不禁思考时间和生命的流逝（图5—图6）。

李薇，这位对中国非遗文化拥有深厚造诣的艺术家，历经三十载，多次深入全国各地及少数民族地区进行田野调查，对传统“织”“染”“绣”非遗技艺及手工艺人进行考察和采访，对中国少数民族传统服饰文化和非物质文化遗产进行了深入的调研和学习。运用传统手工艺作为创作媒介，对东方艺术进行了深入的再反思。她不仅深入挖掘了中国传统技艺的艺术价值，还积极寻求更多元、更年轻的时尚表现形式，以此推动传统文化的创新发展。她的作品《锦瑟华年》将传统宋锦制造工艺巧妙地融入服装艺术作品中。这一创意灵感来源于唐代诗人李商隐的《锦瑟》一诗，诗中提到“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年”，以比喻青春年华的美好。李薇将传统宋锦技艺与现代设计相结合，让这一古老技艺焕发出新的活力，仿佛重温那锦瑟华年的美好时光。在设计过程中，李薇展现了其独特的设计风格和图案创新能力。她运用宋锦技法织造出精美的图案，并结合中国水墨艺术文化，通过独特的东方诗性视角，向中国传统水墨韵味与意境致敬。这种融合不仅打造出富有东方意蕴的新东方视觉时尚艺术，也成功地将宋锦这一传统技艺推向了商业化、艺术化、国际化的新高度。作品不仅让传统文化在国际时尚舞台上大放异彩，更为传统文化的未来发展提供了方向。她的创作理念和实践成果，无疑为传统文化的传承与创新提供了宝贵的启示和借鉴（图7—图10）。

在“人见本心——丝路云裳·穿在身上的艺术”植物染山水服装秀中，李薇以云南本土文化元素即腾冲的地貌特征及非遗植物染为灵感，其所运用到作品中的创意，凸显天地人和谐共生的设计理念。设计中，她所用真丝面料皆是手工植物染，以赤、黄、蓝、黑、白等色为主，表现七彩云南之美；造型上，既有中国传统服装形制也有现代礼服形制，将地域文化与国际时尚相结合，呈现保山腾冲等地的自然环境与人文风貌，展现出一幅从人文到自然、天地人共生的和谐画卷（图11—图14）。

李薇对中国老一代工艺美术的治学传统与创作精神怀有深深的敬意，并坚信严格的绘画训练所塑造的造型基础是电脑与软件所无法比拟的。然而，在她的艺术观念中，始终保持着一种实验精神，对新事物、新媒介、新玩法保持着高度的热忱。她认为，世间万物均处在不断的运动中，唯有不断产生新变化的事物才具备生命力。在她的服装作品《空与影》中，通过3D打印技术实现衣与人之间由二维及三维的交融，由形状到体块的层层叠叠，具象实质的衣和抽象虚幻的影呈现虚虚实实的空间，表达出作品的灵动，呈现出设计师的个人风度及个性情感。一次成型的设计省去了传统工艺的繁复步骤，从服装结构、材料、制造具有突破性。作品实现了服装造型在人体上的自然随机变化，使设计思维得以自由延伸，随体赋形，细节立体灵动，肌理变化充满趣味。这是设计与科技的完美融合，展现了当代科技支持下3D服装的全新面貌，彰显了技术时代的设计新理念（图15—图19）。

3D屏风作品《风声》通过形塑真丝绡、水纱的肌理，结合声、光、电等多种元素呈现中国水墨的磅礴气势。屏风中的光点，随着音乐旋律的起伏在水纱和光导玻璃纤维中自由穿梭，如同北方旷野的风，在群山中呼啸，形成无穷的变化，从冲撞与缓行、高歌与低吟中实现视听的共振（图20）。

正如清华大学美术学院苏丹教授在《象外之音》一文中所说：“李薇是一位行走在两个专业之间及两个领域相交边缘的实践者，她的作品有时仅以材料的形式现身，或垂范于高墙之前，或高悬于厅堂之上。但却如中国的传统艺术，将一个主观认知与感悟的世界呈现于观者面前，笔挥墨尽之处刻露出大自然中云霜冰雪之貌，风荷雨叶之声。有时这些材料也会在她的手下出神入化般收敛、张弛、回转、荡漾，更有时还会追随着舞者的身姿化作耸然而高升的烟云抑亦或窈然而深藏的迷雾，表现出飘逸、高渺、玄幽、悠远的意境，充满了东方式的诗性。李薇虽然是一名活跃在服装领域的设计师和教育者，但其代表作品却难以按照职业和技术归类。其作品中不仅拥有绘画的语言，也融合了塑造的手法，当身体介入其中并翩然行进时，还会产生富有节奏的律动，演化为先锋性的‘行为艺术’。近年她甚至在尝试将信息技术融合在其作品中，以实践一种更加充分表达的可能性。长久以来，她着重在面料表现语言上进行着持续探索。丝和纱是其多年来选用的主要材料，这两种传统材料之轻柔、迷蒙的气质与艺术家想要表达的意境是统一的。同时，其作品造型的手法选择了高度的抽象性和强烈的表现性语言，形成自己独特的造型方式。以我本人对李薇的了解，其作品在创作中一定寄托了许多美好的意愿。但对于观者而言，这些如云一般翻卷，如烟一般虚幻，如闪电一般惊险，如火一般炙热的图像，以及身体和材料之间表达的若即若离的关系，还是留下了不绝如缕的记忆与回响。”

姬 静：天津美术学院设计艺术学院副教授 硕士

（责任编辑：陈期凡）

清末民国“求己图”探析

An Analysis of Pictures of “Seeking One’s Own Help” in Late Qing and Republican Periods

钟慧妍/Zhong Huiyan

摘 要：“求己”题材自古已有之，与此主题相关的画作在清末至民国时期集中出现。本文以晚清《求己图》与民国初期出现的“求己”摄影为研究对象，重新分析梳理“求己”观念在晚清及民国时期的不同表现形式及其意义的转变。

关键词：“求己图”；跪拜礼仪；民国摄影；分身照

19世纪中叶，摄影技术在传教士、留学生、商人等群体推动之下，从西方传入中国。随着摄影技术的革新与完善，照相馆在国内各地纷纷开业。面对竞争激烈的消费市场，摄影师所提供的摄影方式变得越来越多元。例如，曾有一段时间流行拍摄多重自我的分身照，一般名为“二我图”“化身照”“不求人”等。而早在摄影技术出现以前，分身照肖像的其中一种类型“求己图”已经以绘画形式出现。传世可见的有藏于故宫博物院的胡锡珪《求己图》[①]，



图1 〔清〕胡锡珪 求己图 纸本设色 141.5×53.2cm 1879年 故宫博物院藏



图2 〔清〕沙馥 求己图 绢本设色 扇面 私人收藏

此类特殊的肖像画作品不仅注重对人物容貌的记录，更强调对像主精神品质的刻画。正当传统绘画面临摄影技术所带来的冲击之时，“求己图”并未因此消失，而是在新的媒介上重获新生。

鲁迅曾在其摄影批评文章中提到“二我图”与“求己图”在20世纪上半叶曾在文人雅士之间盛行。[1]国内出版的摄影史论书籍也常介绍分身照这类娱乐消遣品，但其内容大多雷同，又因为技术手段相同，较多学者会将两者放在一起讨论。[②]

笔者认为，民国摄影中出现许多“一人化多人”的分身照，其画面构图、照片功能及图像所隐含的思想观念皆有差异，故不能一概而论。比如，常出现在报章杂志及照相馆门前的演员“化身照”就没有固定的格式，也没有分身数量的限制。照片中的戏曲艺员身穿各种戏装，扮演成不同的角色出现在同一画面当中，旨在突显他们的出色表演能力，吸引戏剧爱好者的收藏，同时实现自我宣传的目的。

“求己图”也是“二我图”的一种类型，但它有特定的图式——一个人向另一个自己下跪，且无论出现在何种媒介中都有表达“求人不如求己”的思想。台湾学者杨玉成对中国历代出现过的多重自我的肖像画有过详细的整理与探讨，其中有一章节专门梳理了清中叶至民初出现在绘画、摄影、画报等媒介的“求己图”，但有尚可深入探讨的空间。[2]本文将从分析图像表现形式入手，探索“求己图”在清代作为纸上图画的表现，及其在民国时期媒介发生变化的情况下又如何继续演绎。

一、自卑与自傲：清末“求己”的视觉化

所谓求己，有两层含义：其一为反求诸己，即从自己身上寻求原因，正如《文子》所言，“苟向善，虽过无怨，苟不向善，虽忠来恶，故怨人不如自怨，勉求诸人，不如求诸己”[3]；其二是指央求他人，生活中常言“万事不求人”“求人不如求己”，即与其仰仗他人不如倚靠自己努力，在清中叶后这样的思想常常隐含在绘画或诗文当中。[③]绘画作品以胡锡珪为一位名为“云峰”之人所绘的《求己图》为代表（图1）。

胡锡珪（1853—1885）[④]的《求己图》创作于光绪己卯年（1879）九月，[⑤]画面整体简洁，仅有两人全身像，一站一跪，无任何背景。两者身材比例相似，皆身穿素色长袍。人物衣褶以花青墨色勾勒，线条轻柔简洁，落墨干净。脸部用写实的技法刻画，稍运用淡赭石加深阴影，突出五官立体感。站立者蓄留髭须，慈眉善目，体态清秀，温文尔雅。其右手持纸本折页，左手自然垂下，坦然自若地注视前方跪拜者。另一人则面向站立者双膝跪拜，毕恭毕敬地打恭作揖，可见其牛尾辫贴背垂落。结合画上题跋“云峰仁兄大人，玉照清玩。己卯秋九月，三桥弟胡锡珪写”，可知此图乃画家胡锡珪为友人云峰所作，名《求己图》。而画中站跪二人皆是云峰，可以说这幅画几乎描绘了一个人完整的全身像。

此画上方有像主云峰写下的题跋，他以行书题识曰：

事业千秋醉亦休，人生原是一沙鸥。痴心欲问丹青里，为底殷勤把自求。凡事须先求自己，临场何必仰他人。男儿福命生来定，只要心愿把得真。天涯何处觅良俦，回首已经四十秋。一样求人求己好，衣粮须得自家谋。己卯重阳乐闲主人自题。

据此可知，时年四十的云峰收到了此幅作品，并接受胡锡珪笔下的“自求”形象。

像主云峰还将此画交予一众友人赏阅并请他们在画上留下了诗句：

卑躬屈节尽人嗤，怎奈饥躯不自持。
人到无求原是福，陋他五斗折腰支。
蒙庄蝶梦悟前因，栩栩偏疑身外身。
毕竟谁真复谁假，披图还问画中人。（李颂声）

人生本是等浮云，何事营谋百计纷。
试看古来豪杰辈，至今荒谷映残曛。
怅望前途快著鞭，男儿岂肯受人怜。
君今绘入图中励，形影相参意尽宣。（黄宝思）

受人怜悯受人嗔，总为营谋屈此身。
想到男儿能自立，何须低首更求人。
一何倨傲一何恭，笔底描成两样容。
笑比东坡身化百，谁真谁假辨无从。（孔传绶）

不须身外证因缘，一笑披图万物捐。
谁是谦卑谁兀傲，依然我与我周旋。
休文家世本怀清，如此青衫太瘦生。
月照澄潭上印月，天光上下并空明。（潘钟瑞）

这些赞文的内容无非对像主的溢美之词以及对“男儿应自求自立，不必卑躬屈膝央求他人”的思想表示赞同。而题跋的下款大多为“云峰仁兄大人奉题”或“云峰仁兄大人索题”，已知的落款时间均在己卯年。

尽管没有像主云峰的身份信息，但综合上述可得知，像主云峰不仅对画作感到满意，还希望通过文人之间的书画交流活动将画中人强化成为自身的公共形象。所谓“卑躬屈节尽人嗤”，因此自己卑微的姿态不能轻易向外人展露。然而，俯首屈节的对象是自己的话，其图像是允许被传播的。此外，虽画中二人乃云峰本尊，但画面的构图及诗文共同传达出这样一点——比起作为在画面中背对观众的求助者，像主更强调自己是鹤骨松姿的被央求一方。

晚清画家沙馥（1831—1906）也曾绘制过一幅自命为《求己图》的扇面作品（图2）。画中同样有两位容貌相近的人物面晤，皆是一身青衣，束发于顶。站立者朝对方低首下心，双手作揖；另一人则从容自若地倚坐在石上，似乎在倾听求助者的诉求。虽不知青衣长者是何许人也，但从沙馥自题——“时戊辰长夏拟奉，玉亭仁兄大人属并正之”，可知此乃同治戊辰年（1868）夏天绘制，赠予友人玉亭。与胡锡珪的《求己图》一样，此作也是迎合收礼方的审美而创作的作品。

目前传世可见的“求己图”并不多，但有不少与“求己

图”有关的跋文被收录在各诗集当中。清代诗人刘绎（1796—1878）在《存吾春斋文钞》中收录了《题〈求己图〉》，诗曰：

七尺昂藏剩藐躯，天涯行尽感穷途。
茫茫四海谁知己，落落空山见故吾。
暮楚朝秦人自有，饮冰卧雪世应无。
回头一笑公亡是，不信墦间即此徒。[4]

路德（1784—1851）所著的《柽华馆诗集》收录的《题〈戴鼻求我图〉》五首诗则曰：

几番阅历几沈嚭，点石如何便作金？
百计营求都是错，不如还问自家心。

济苦扶危顷刻中，神仙法力本无穷。
人心都有神仙在，却说神仙在寺中。

受尽深恩不感恩，施恩人即受恩人。
人恩虽小终须报，稍欠毫厘人便瞋。

无山未许隔，无桥也能过。
识得本来心，两人原一个。

有事难推委，无言已尽知。
桥边屈膝处，山上点头时。[5]

虽未详此图何样，但能从诗文中推测出这幅“求我图”中或许有一位戴鼻的老生演员化身二人的肖像。

杨玉成先生认为，“求己图”是带有惭愧色彩的肖像画，“其流行可能与清中叶后画家、文人社会阶层下降，社会压力增强有关，显示某种‘世态炎凉’更加卑微的人生观”[2]292。然而，多重分身的图像承载着像主无法实现的幻想——主体自我分裂成两个个体进行互动，像主再以观者的角度审视自己。可以看到，肖像画的指认功能让位于认同功能，而胡锡珪和沙馥的“求己”个例更是揭示出求己图除了带有惭愧色彩这一情况外，还是像主本人掩饰卑微且强调自我的载体。

二、媒介的转移：民国摄影“求己图”的演化

民国分身照的诞生依赖于摄影合成技术的出现。照片合成技术出现于1850—1951年，它是通过几张不同的胶棉负像合成为一张图像[6]102，即鲁迅在《论照相之类》中提到的方法。[1]此外，还有运用多重曝光的方式让同一人或物重复出现在一个画面上。1935年，《摄影画报》第三十七期专门刊载文章来介绍这种制作技术：“拍摄此种照片，手术是最简单不过的，只要将暗匣遮盖一半，先摄一影，将已摄成的一半遮盖，再露其他一半再摄之，这样便成功了。甚至兼摄三影，亦无不可，只须遮盖得法，每次露光时间相同，收获一定很满意。”[7]8第三种“黏贴照片”的方法则更为简单，具体为“将照片剪下，黏贴于其他一张之上再复摄”[7]9。

另外，摄影师邝百辉也在《摄影画报》上发表过《用软卷片镜箱户外化身摄影新法——百辉君创制经验之自述》一文，更加详细地讲解化身摄影法的制作细节和他个人实验的心得（图3）。[8]合成技术的出现有效地提升了摄影师对画面的控制程度，并让画面更接近心中的理想状态。同时，也成为摄影技术转向摄影艺术以及制作转向创作的前提。

“二我”曾一度成为民国时期摄影圈中的热门词汇，皆因人们可以在一张小小的照片上看到被定格在某一瞬间的另一个自己。这样的新兴技术也成为当时照相馆吸引顾客的最大噱头，[9]在民初店名中含有“二我”二字的照相馆遍布全国各地，其中创建于清光绪年间的杭州“二我轩”照相馆最为出名。同一时期，摄影合成技术的出现使得国内迅速流行起“二我图”的拍摄形式，这也是“二我”的另一层含义：同一张照片上出现了两个人物，他们可能会呈现出不同的神情、姿态、妆容、服饰，但实则为同一人。这类型照片还被称为“不求人”“化身照”“分身照”等。

将多个人物在一个画面上共存的摄影方式并非只有在中国出现，早在19世纪中叶已经开始有艺术家将合成技术运用到肖像照制作之中。例如摄影师兼肖像画家德·道博柴（De Torbechet）在1860年左右通过多重曝光，然后利用影像合成技术处理得到照片。[6]104可以看到图上不止有“两个我”，作者以八个不同“形态”的分身神乎其技地出现在同一个画面当中，其中包括雕塑的“我”、画中的“我”、拍摄中的“我”以及正在创作这些艺术中的“我”（图4）。

另外，美国纽约大都会博物馆曾在2012年举办过“伪造：Photoshop出现之前的图像处理技术”（Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop）摄影展。此展览追溯了从1840年到1990年的修图史，旨在向21世纪的人们展示生活在没有Photoshop时代的摄影师也拥有着十分惊人的修图能力。参展的许多摄影师兼具画家和摄影师的两重身份，他们在摄影不被艺术界完全认可的时候，仍将摄影视为一项艺术创作——将绘画中的美学元素运用到摄影上，目的是让摄影不被归类成工业产品，而是进入艺术领域。

而另一边，掌握了这项技术的国内摄影师并没有像西方同行那样，进行千奇百怪的分身照创作。⑥中国在摄影发展早期以商业摄影为主导，摄影市场仍遵循传统肖像画的纪念性功能，以写实的方式将人物形象定格下来。照片中的背景陈设、人物姿势、画面构图依然延续了中国祖先像的惯有模式。然而，同时期的西方摄影师已经从“照相”进入到“造像”之中，因此在他们看来这样固定形式的肖像照是十分怪异的。摄影师约翰·汤姆森（John Thomson，1837—1921）曾写过一篇文章，批评中国肖像摄影生硬刻板，并配有一幅漫画图解总结中国商业肖像照中的共同特点。⑦

随着摄影术的普及与摄影市场竞争日趋激烈，摄影师意识到单纯客观记录肖像的摄影已经无法满足人们的需要，从而发展出“分身照”用作商人揽客的手段，成为各大照相馆用于吸引顾客的娱乐消遣品。

《中国照相馆史（1859—1956）》中介绍到“化身照”



图3 摄影师邝百辉作为“化身摄影法”之举例（刊登于《摄影画报》1934年第10卷第16期）



图4 ［德］德·道博柴制作的分身像 火棉胶玻璃版 约1863年

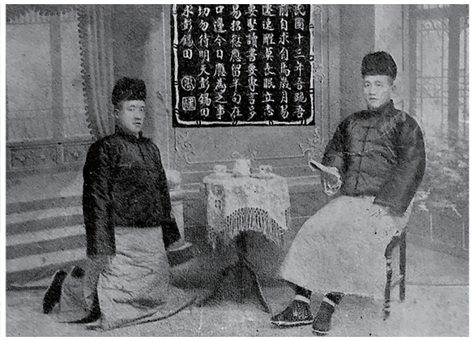


图5 彭禹廷 “求己图”

在1891年已经流行，上海、广州、天津等照相馆均提供“化身照”摄影。⑧尽管摄影术在传教士、留学生、商贾、知识分子等群体的推动下逐步融入市民阶层的日常生活之中，但能消费得起“二我图”“化身照”此类有一定技术要求照片的，仍是以文人雅士和戏曲艺员群体为主。

到了20世纪20年代，分身照在照相馆中更常见，目前除了能在私人藏家手上看到当时的分身照外，还能在《摄影画报》《艺文画报》《戏剧旬刊》《游艺画刊》等刊物中看到不少大家名伶的分身照。但分身照到了30年代变得有些落伍，⑨那些带有传统图式的“求己图”更是在40年代变得廉价之极，仅仅值“一服清凉剂”的价格。[10]不过在新中国成立后，还是能在报刊、展览、照相馆中看到各种类型的化身肖像作品。

从清代到民国，受过教育的知识分子一直是制作或定制“求己图”的主要群体。例如，宛西地方自治领袖彭禹廷（1893—1933）在1924年拍摄的一张“求我图”（图5）。画中彭禹廷一人分两身，一跪一坐，皆身穿长袍罩马甲，头戴瓜壳帽，是一张经典的“求己图”图式。

彭禹廷，字锡田，自幼家贫，胜在天资聪慧，力学笃行。读中学起已会题自求诗勉励自己，诗曰：

父母恩情待报时，幼儿成立尚无期。
举家八口全望我，除了自救方有谁？

世间唯有求人难，窃笑青莲枉议韩。
试问谁能帮助我？抬头只向镜中看。[11]

直到彭禹廷成年后，他仍然坚守着“自立自强”的原则。巧合的是，当时照相馆中流行一种形式与“求己图”类似的肖像照，完美契合了他长期秉持的信念。于是，彭禹廷拍摄了一张自己向自己屈膝的照片，还亲笔在照片中题识曰：

民国十三年，吾跪吾前自求自焉。岁月易迁，宜求速醒莫长眠。立志要坚，读书要专。言多易招怨，应留半句在口边。今日应为之事，切勿待明天。彭锡田求彭锡田。

彭禹廷还将此照悬于书房处以时刻策勉自己。[12]从留存下来的照片中可见，他直视着镜头，也凝视着观者，画面内外的目光每一次相遇都唤起了主体自身的在场。

另外，同时期另一位济世之才王谢长达（1848—1934）也拍摄“求己照”以示后人（图6）。王谢长达生前致力于妇女解足活动，并自费创办苏州第一所女校，提倡女性接受新式教育，成为中国近代妇女运动重要推动者之一。她拍摄这幅“求己照”时已年入花甲，结合她生平事迹不难看出，此照是对其自身自立自强精神的记录，同时也是给予后人的一座影像丰碑。

除了有志之士外，民国的名门闺秀、名伶、名妓拍摄“求己图”也是常有的事。援华支教的美国学者路得·那爱德（Luther Knight，1879—1913）在上海波尔照相馆任职摄影师期间也为顾客拍摄过一张“求己照”。[13]照片中两位容貌相似的妇女身穿袄裤以一跪一坐的姿势置于画面中心，而在呈传统跪拜姿势的人物身后却是带有西方家装元素的布景，形成民国时期独有的东西文化碰撞的图景（图7）。值得注意的是，画中二人没有交流对视，反而面对镜头望向“观众”，座上人甚至露出一丝微笑。同时，画报、杂志也常见名妓以“求己”的姿态出现（图8）。正如杨玉成教授所言：“《求己图》本义是返回自我，画面却诡异的呈现双重自我，视觉效果给人既骄傲又自卑的复杂感受。”[2]298这些照片明显缺少了过往文人表现“自立自求”形象的诉求，更多出于逐新趣异而摄，成为公共领域的新形象。

中国早期商业肖像照融合了祖先像风格，大多数照片严格遵循着统一的格式：人物处于构图中心，正襟安坐，目光直视镜头。画面整体空间被压缩至最小程度。这些照片宛如人物图鉴，观者可以依靠人物的服装、发饰、室内陈设等的元素符号识别像主的角色身份，但对主体的内在特征一无所

知。然而，打破常规肖像模式的“求己图”能更大程度地揭示人物的内在性格，像主对镜头的凝视更是让观视照片的自己如同对镜般让灵魂召返曾经的理想人格。

媒介上的差异让“求己”主题在媒介转移的过程中发生许多复杂的变化。首先，从两幅晚清《求己图》可以看到画家在构思中有意识地制造“求己”二人的高度差，即便是站立的请求者其高度也不会超过倚坐的另一人（图1、图2），这样的设计能凸显出两人地位的尊卑关系。相反，由于当时照相馆普遍使用带脚架的箱式相机，导致镜头的位置始终与被拍摄者保持平视，因此在摄影师手中拍摄的“求己照”中（图5、图6、图7、图8）人物的高度趋于同一水平上，也表明像主并无意显明自己属于求助方或施助方。

其次，画中两人的眼神互动以及求助方背对观众的行为漠视了第三方的存在，他们的专注（absorption）状态形成一种向内自足的封闭结构，隔绝了绘画与观众的世界，观者如同窥视般观看到这一场景。而摄影中的人物往往会注意到镜头的存在，最终成像会超越空间与观众产生视线交流。

第三，肖像画的绘制并不一定需要当场写真，画家能够根据自己的想象而描绘出完整的画面。然而，在照相馆拍摄的过程中是要求摄影者与摄影对象同时在场，因此民国摄影中的“求己图”皆记录下了像主在现场下跪的动作，这一点并非所有文人能够接受的。

三、延续与批判：“求己图”在民国的反响

《左传》有言：“礼，身之干也；敬，身之基也。”[14]古代官僚政治体系中，对身体进行规训是维持社会等级秩序的重要方式之一。而在众多身体礼仪之中，跪拜礼是最为隆重的礼节。跪，即膝部着地；拜，指手部着地。在跪拜的基础上配合不同的动作姿势可以分为稽首、空首、稽颡，以用于不同的场合之中。[15]

跪拜，代表着下跪一方对另一方的尊重与服从，即用身体行为表现其尊卑身份，因此多发生在君臣交往之际。然在进入近代以后，伴随着西方思想观念的传入以及君主制度的瓦解，跪拜礼仪的权威遭到很大程度的动摇。

直到1912年8月17日，中华民国临时政府颁布了《中华民国礼制》，要求“男子礼为脱帽鞠躬；庆典、祀典、婚礼、丧礼、聘问，用脱帽三鞠躬礼；公宴、公礼式及寻常庆吊、交际宴会，用脱帽一鞠躬礼；寻常相见，用脱帽礼。”“女子礼寻常相见，用一鞠躬礼。”[16]施行长达上千年之久的跪拜礼最终以法律的形式被正式废除。

尽管如此，跪拜礼却能在当时以另一种方式延续下去。1945年，《大上海报》的一位作家在《曼广闲话》栏目中描述了当时“求己图”流行的情况：

> 偶过某书画厅，见有画求己图者，画中求人之人，匍匐在地，五体投拜，被求者岸然坐于上座，若无动于衷，且露鄙视意，标价仅五千金，此画廉极，盖求人之人，日睹此画，期求人之想，从此遂泯，必思有以自振矣。“求人不如求己”之语，虽属老生常谈，然令人自拔，实座右不可少之兴奋剂也。贵重之药一帖万金不为奇，此画五千，实仅一服清凉散之价。[10]

由此可知，“求己图”的图式从清代绘画延续到了民国摄影之中，像主或许像彭禹廷般将“自求自”的图片（图5）放置在日常可见之处以自勉勉人。尽管在民末拍摄“求己图”已属“老生常谈”，但作者仍认同“求己图”的积极作用，认为这是可以让自己摆脱困境的一种有效方式。

当然，也有有识之士对此类图像持批判的态度，认为此类带有“既能为奴为婢也仍可为主为尊”的两面性的图像，是国民劣根性的体现。鲁迅曾在《论照相之类》一文中带着讽刺性的口吻提到了“二我图”与“求己图”在文人雅士中的盛行：

> 然而名士风流，又何代蔑有呢？雅人早不满于这样千篇一律的呆鸟了，于是也有赤身露体装作晋人的，也有斜领丝绦装作X人的，但不多。较为通行的是先将自己照下两张，服饰态度各不同，然后合照为一张，两个自己即如宾主，或如主仆，名曰“二我图”。但设若一个自己傲然地坐着，一个自己卑劣可怜地，向了坐着的那一个自己跪着的时候，名色便又两样了：“求己图”。这类“图”晒出之后，总须题些诗，或者词如“调寄满庭芳”“摸鱼儿”之类，然后在书房里挂起……中国常语说，临下骄者事上必谄，也就是看穿了这把戏的话。但表现得最透澈的却莫如“求己图”，将来中国如要印《绘图伦理学的根本问题》，这实在是一张极好的插画，就是世界上最伟大的讽刺画家也万万想不到，画不出的。[1]

常言道“男儿膝下有黄金”，即便跪拜礼仪被明文废除，由于儒家致力于身体行为的规训已达数千年之久，跪拜这一动作对于中国人而言仍是崇高的姿势，除祭祀婚宴外，一般不会轻易向他人下跪。故此在鲁迅眼里，“求己图”与“二我图”中的像主有渴望自己做主人、受人跪拜的一面，但同时又有轻易向他人展露卑躬屈膝的一面，认为其内心深处带有奴性心理。

四、结语

“求己”观念自古有之，但直到清代才开始在视觉艺术中出现，且画像蕴含像主自卑又自负的一面。随着摄影术的出现，这一观念在民国时期掀起了一股热潮，文人雅客们纷纷拍摄“求己图”以自勉。与此同时，由于摄影的普及，一些名伶、名妓也出于职业需要拍摄此类图像，以供他人收藏，或用于照相馆和自我的宣传推广。尽管出现了诸如鲁迅这样对于“求己”摄影热潮的批判声音，但这一现象在民国时期持续存在，也引发了更多关于自我认知、身份表达和社会文化的讨论。“求己图”不仅成为自我反思和自我激励的载体，同时也提供了独特的历史、社会和文化研究的素材。我们不仅可以从这些图像中窥见个体的内心世界，还可以深入探讨社会的变革和文化的演变，从而更好地理解过去和现在。

注释：

①陈洁《照相与肖像画——论鲁迅杂文中的元图像》（《中国现代文学研究丛刊》2021年第3期，第149—156页）以及杨玉成《身外身：视觉文化与“我”的魅影史》（《东亚观念史集刊》2017年第13期，第251—337页）都引用了金农的《求己图》，其画面同样为“我向我跪拜”的图式，但这件私人收藏的作品真伪存疑，故本文不引用。

②参见韩丛耀、赵迎新主编《中国影像史》（第3卷），北京：中国摄影出版社，2015年，第134页；胡志川主编《中国摄影史（1840—1937）》，北京：中国摄影出版社，1987年，第100页。

③杨玉成《身外身：视觉文化与“我”的魅影史》中说：“乾嘉以后这类题画诗数量不少，画迹却很少流传。”注脚处提到《乞我图》似尤流行于上海地区，随后以胡锡珪的《求己图》为例子，但胡锡珪本人居住在苏州城区西南部，长期在苏州活动，并不能说明此类图流行于上海地区。

④胡锡珪，字三桥，江苏苏州人，擅仕女画兼精花卉。其生卒年在《苏州民国艺文志》（扬州：广陵书社，2005年版）、《中国书画家印鉴款识》（北京：文物出版社，1987年版）等多本书籍文献中均收录为1839—1883年。然笔者考证发现其同里汪芑于光绪乙酉涂月（1885年12月）为胡锡珪撰写了《胡锡珪传》（中国国家图书馆藏），当中提到胡锡珪“至八月廿八日遂以不起，年止三十有三，呜呼惜哉”，故有可能于1853年出生，1885年8月28日离世，年仅三十三岁。

⑤由刘九庵先生编著的《宋元明清书画家传世作品年表》中将“胡锡珪为云峰作求己图像”收录至乙卯（咸丰五年，1855）处，根据画中题跋款识，实际年份应为己卯（光绪五年，1879）。见于《宋元明清书画家传世作品年表》，上海：上海书画出版社，1997年版，第877页。

⑥“艺术摄影”“美术摄影”“画意摄影”这种词在1920到1940年之间才被广泛使用。因此国内利用摄影技术进行艺术创作的意识比西方要晚。参见冷庭蓁《二十世纪前期中国画报中的〈美术摄影〉》，《议艺份子》，第三十一期，第31页。

⑦图片参见郭杰伟、范德珍编著《丹青和影像：早期中国摄影》，香港：香港大学出版社，2012年版，第80页。

⑧“上海宝记照相馆，开业没多久，就退出‘身外有身照相等法，聊以伸雅怀’，它的广州分店，也可以‘映化身图本，一身化出三身，怪怪奇奇，令人莫测’……”（《中国照相馆史（1859—1956）》，北京：中国摄影出版社，2016年版，第207页）

⑨“化身照和变幻照，就是在一张画面上，一人摄二影，或人体鸟首一类的照片。在数十年前，已是习见，可是现在已经列入落伍队伍了。”（人生《摄化身照与变幻照》，《摄影画报》，1935年第11卷第37期，第8—9页）

参考文献：

［1］鲁迅.论照相之类［N］.语丝，1925-01-01（9）.



图6 王谢长达“分身照” 苏州档案馆藏



图7 ［美］路得·那爱德摄分身照



图8 上海妓女惜玉化身小影

［2］杨玉成.身外身：视觉文化与“我”的魅影史［J］.东亚观念史集刊，2017（13）：251-337.

［3］李定生，徐慧君.文子校释［M］.上海：上海古籍出版社，2016：258.

［4］龚希健，丁功谊.存吾春斋诗钞笺注［M］.南昌：江西人民出版社，2018：238.

［5］〔清〕路德.柽华馆诗集［M］//清代诗文集汇编编撰委员会.清代诗文集汇编：第545册.上海：上海古籍出版社，2010：527.

［6］［法］巴耶克.摄影术的诞生［M］.北京：中国摄影出版社，2015.

［7］人生.摄化身照与变幻照［J］.摄影画报，1935，11（37）：8-9.

［8］邝百辉.用软卷片镜箱户外化身摄影新法——百辉君创制经验之自述［J］.摄影画报，1934，10（16）：22-23.

［9］仝冰雪.中国照相馆史（1859—1956）［M］.北京：中国摄影出版社，2015：98.

［10］佚名.曼厂闲话［N］.大上海报，1945-02-21（02）.

［11］谭学禹.自治导师——彭禹廷传［M］.西安：三秦出版社，2003：15.

［12］于天命.一代完人——彭禹廷先生［M］.北京：华夏出版社，2008：124.

［13］［美］那爱德.回眸历史——20世纪初一个美国人镜头中的成都［M］.北京：中国旅游出版社，2013.

［14］〔战国〕左丘明.左传［M］.郭丹，程小青，李彬源，译.北京：中华书局，2012：972.

［15］李为香.中国古代跪拜礼仪的基本形式与内涵演变［J］.中南大学学报（社会科学版），2014，20（5）：237-242.

［16］中国大事记［J］.东方杂志，1912，9（4）：16.

钟慧妍：广州美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

“艺术报国”：抗战时期徐悲鸿在国内西南与南洋的路线及艺术活动探微

“Serving the Country with Art”: An Exploration of Xu Beihong’s Travel Routes and Art Activities in Southwest China and Southeast Asia during the War against Japanese Aggression

张 鹏 汤云鹏
Zhang Peng and Tang Yunpeng

摘 要：抗战时期的艺术活动是中国近现代艺术史中极特殊的阶段，而徐悲鸿正是这一时期艺术家的典型代表。1936年至1945年，徐悲鸿的活动区域主要遍及国内西南与南洋区域，其活动路线虽有个人的选择的因素，但更是历史的必然。因此，本文将着眼于历史时局，分析徐悲鸿抗战时期的活动路线，并对徐悲鸿这一阶段的活动形式与艺术作品做分类与概括，以窥探历史时局对徐悲鸿的活动路线以及艺术活动的影响。

关键词：徐悲鸿；抗战时期；艺术报国；国内西南与南洋；艺术活动

九一八事变爆发后，我国举国上下陷入动荡危机之中。在时局影响下，徐悲鸿的艺术活动不得不受战事左右。1936年至1945年，其活动区域主要在国内西南与南洋地区。1936年，被迫由南京转至桂林。1939年，远去异国他乡，进行筹赈办展，并将善款捐赠前线抗日。1942年，他归国后又积极筹措大后方艺术事业，为新中国的美术事业奠定了重要基础。其中，徐悲鸿的南洋之行、归国的路线以及其间的艺术活动，实际是历史时局与人事共同推演的结果。

全面抗战爆发之后，国内局势日渐紧张，艺术家被卷入时代的洪流当中，思想和观念开始发生重要转变——艺术创作和艺术活动开始由“为艺术而艺术”转向现实生活。此时，诸多艺术家毅然奔赴前线，开启了艺术报国之路，例如赵望云、李桦等人。而徐悲鸿这位有着“侠义”精神的爱国画家，也开始了“艺术报国”之路。民族危亡之际，徐悲鸿既要在时代的洪流之下求得生存，又要尽个人全力积极报效祖国，实乃行大义者。

一、目前关于徐悲鸿在国内西南与南洋地区的辗转路线与艺术活动研究

从搜集的文献资料来看，对徐悲鸿在中国西南地区以及南洋、印度艺术活动的相关研究不是很多，主要分散在关于其艺术风格、艺术教育以及中国画改革的主题性研究成果之中，并且仅采取记录式的事实描述，而以主题性研究来梳理徐悲鸿在西南地区及南洋诸国参与的具体艺术活动及辗转因由的佐证资料，则尤为欠缺。另外，从国内西南辗转至南洋路线的研究，作为徐悲鸿艺术活动研究的重要组成部分，则通常局限于主观层面，忽视历史时局的变化对徐悲鸿路线抉择的影响，并且，以往研究多是以线性历史为基准，进而围绕其活动作时间性梳理，难免误判了他在路线关键节点进行抉择的客观因素。因此，对徐悲鸿路线节点进行历史考证与阶段性梳理，则是率先应当开展的工作。

在关于徐悲鸿的系列研究中，李松对于其自抗战以来前往国内西南地区，再辗转南洋，而后归国的艺术活动都有所关注。他通过走访徐悲鸿生前诸多好友以及学生，对照大量相关史料、手迹等，对其生平以及艺术相关活动进行梳理，为相关研究的延伸奠定了重要基础。其中，《徐悲鸿年谱》一书中“遥看群息动，伫立待奔雷”一节，即是对徐悲鸿1938至1945年艺术活动的整理，但多为罗列事件，并未详尽论述事件之间的因果联系。值得注意的是，李松注意到历史时局这一因素的重要性，其通过概括国内外历史时局的动态关系，将历史时局与徐悲鸿个人研究结合起来。[1]

关于徐悲鸿抗战时期从国内至南洋阶段的总体研究，多集中于对艺术创作与艺术展览等进行论述，对于出国前的状态却很少提及。总的来说，相关论述多集中于区域性研究，例如，徐悲鸿旅居南京、桂林、重庆等文化名城，可针对他在当地艺术活动的相关研究，则缺少对整体路线的梳理以及全面历史史实的洞悉。另一方面，由国内至南洋筹备阶段以及旅居南洋阶段，相关的个人活动路线的研究较为全面，但对日军侵华路线以及关键战役所导致的逃亡与流徙对艺术家个人活动的影响却缺乏关注。

关于徐悲鸿寓居南洋阶段的研究，已有学者从筹备出国至旅居南洋进行整体论述，而且多集中于南行目的研究，对路线研究仅有所提及，或者只是根据相关史实进行罗列。其中，华天雪《此行有多远——徐悲鸿最后一次出游南洋考》一文，主要论及了1939年至1941年间徐悲鸿南行的诸多原因，其中涉及政治局势、家庭与爱情、个人际遇等方面。另外，文中更是大胆推断徐悲鸿南洋之行，除了筹赈外，“或许有逃离出去、长期居留甚至一去不复返的念头”[2]。此外，张眠溪《“流亡”与赈济——中华书局藏徐悲鸿书信所见其南洋、印度之行》一文，以中华书局出版的《徐悲鸿书札》为材料，对徐悲鸿的南洋、印度之行进行考证。文中作者以“流亡”为线索，提及徐悲鸿与孙多慈爱情纠葛对徐悲鸿此间行程的影响。关于路线的研究，作者指出南洋之行应当称之为南洋、印度之行，而非南洋之行。[3]

关于徐悲鸿往返于南洋与国内期间的研究，以欧阳兴义的成果较为全面。其所作《悲鸿在星洲》一书资料翔实，在一定程度上填补了对1939年至1942年间徐悲鸿活动研究的空白。作者以徐悲鸿的艺术活动、交游以及诸多与徐悲鸿有交集人士的相关回忆为主要内容，论述了这一阶段关于徐悲鸿的史实。文中，欧阳洪义多次转述了亲历者对当时日军攻占星洲的描述，提及战争不仅改变了历史的走向，还改变了个人生活，直接导致徐悲鸿自星洲赴美办展之事告吹。[4]

太平洋战争爆发后，徐悲鸿经由缅甸抵云南归国至抗日战争结束期间的研究与分析，主要集中于两部分，分别为徐悲鸿的交游、展演、院系筹建等相关活动研究和大后方城市的区域性研究。

其一，关于徐悲鸿在云南的相关活动研究。曾天华《图存与救亡——抗战时期入滇美术家及其作品考察》一文，将徐悲鸿列为入滇美术家的特殊代表。作者指出，徐悲鸿1942年1月入滇至1942年6月离开昆明去往重庆，旅居云南长达半年，相较于其他入滇美术家，在滇活动时间较长，做出的贡献较大。此外，关于入滇路线，曾天华将抗战时期美术家入滇的主要路线归纳为两条。①其中，徐悲鸿与其他美术家入滇路线不同，其主要是南洋之行后，经由云南边境入滇。文中并未提及其离开云南的原因，只是笼统地将进入西南地区的艺术家离开的原因归结为抗战结束。[5]

其二，关于徐悲鸿在重庆、桂林的相关活动研究。韩靖《抗战时期徐悲鸿的写实主义团队和重庆中国美术学院》论及1942年徐悲鸿返渝后积极筹建中国美术学院，并以此为阵地，积极推行写实主义的艺术创作方法，培养写实主义的艺术人才，勾勒我国现实主义美术教育的蓝图。[6]陈晓南在《抗战时期重庆的美术活动概况》中谈到徐悲鸿在重庆活动时的政治风波与画坛时局，以及其在该地的文艺宣传与艺术建树。[7]杨益群在《抗战时期桂林美术运动的作用意义及影响》中讨论徐悲鸿所处的艺术团体在广西桂林的艺术活动，包括研究授课、兴办院校以及组织抗战宣传等等。[8]

二、风云变幻：战乱时期下的动荡局势与个人路线选择

1937年以后，我国进入全面抗战时期。此时，徐悲鸿已经由南京奔赴并寓居西南区域。而后，其又从西南前往南洋、印度办展。1941年12月，太平洋战争爆发。是年初，徐悲鸿转道缅甸回国。从云南归国后，一直到抗日战争结束期间，均活动于我国的西南大后方。

事实上，抗战时期徐悲鸿的活动路线，是其本人都无法预计的，这与七七事变以来的历史格局息息相关。在这条绵延的路线中，徐悲鸿的择路多受爱情、家庭、事业、机缘等多方面因素的影响，但相较于抗战历史时局，路线选择更是被时代的浪潮所推举前行的结果。

（一）抗日战争以来：战火蔓延一行至西南区域

1931年，九一八事变爆发，时值徐悲鸿在中央大学艺术系任课，他愤而题画“哀鸣思战斗，迥立问苍苍”。[9]100 1932年2月，日军炮击南京，中大被迫停止授课，他毅然支持学生参与抗日活动。而后到达北平，寓居胡适家中。同年3月3日，上海一·二八战事结束，后返回南京，并奔走于上海、苏州、杭州、北平等地。

直至1933年始，徐悲鸿应法国国立外国美术馆之请，动身前往欧洲举行中国绘画展览。游历欧洲期间，赴各国名都，历时约一年半。1934年8月16日，他抵上海，几日后返南京。至此，徐悲鸿的活动路线一直以南京为中心，往来各地办展、写生、交游。

其中，徐悲鸿所行路线较为特殊的是广西部分。1937年全面抗战以后，大多数艺术家随高校内迁或自行迁徙至西南，而徐悲鸿与西南地区结缘更早。在1935年10月，他便有桂林之行的念头。徐悲鸿给苏希洵回信中提及：“余夙慕桂林山水，盖二十年前弱冠时，即友易君钦吾，桂林人也，聆其叙述，久为神往。”[9]157除信中所提及的仰慕于桂林山水之外，徐悲鸿当时家庭关系破裂，将南京家宅完全收拾，似有短暂逃离南京、赶赴桂林之意。无独有偶，1936年，他致函舒新城，述说与孙多慈之间的遭遇——“弟紧要关头，已痛苦万分，便将束装去桂与世绝缘，完成未竟著作。”[9]166显然，徐悲鸿还说自己对爱情心灰意冷，只得赴桂专心著作。

1936年6月2日，徐悲鸿携带了三十六箱艺术品抵至南宁。至南宁后，徐悲鸿受到广西政府当局礼遇，并被聘为顾问。彼时，由于两广军阀联合逼蒋抗日，蒋介石陈兵至广东、桂林边界。时局紧张，徐悲鸿仍居于南宁进行艺术创作，并致力于广西美术事业。同年9月上旬，广西省政府迁至桂林，徐悲鸿随同搬迁。此时，徐悲鸿或有长居广西的打算。9月25日，在给舒新城的信中，徐悲鸿提及“拟在桂林购置房产不回南京”[9]175，同时信中不忘关心抗日统一战线，“广西民气甚好，当与南京政府继续对抗”[9]175。1936年12月12日，西安事变后，全国团结抗战达成一致。12月16日，桂系首领李宗仁通电全国，主张停止内战，建立

抗日政府，一致对外，桂系军队北上抗日。“西安事变从爆发到解决的整个过程中，李宗仁、白崇禧为首的广西地方实力派确实起到了国民党内其他抗日力量难以起到的作用。”[10]无疑，徐悲鸿所处的广西地区，由于地方派的反蒋方针贯彻始终，国内其他地方局势仍不明朗，故而给予徐悲鸿长留此地以稳定的政治因素。1937年1月，他由广西返回南京，将所藏古董字画以及作品处理完毕，准备运往广西。是年春，经上海返回桂林，并寓居于此。5月，先后前往香港、广州、长沙等地举办画展。

七七事变后，徐悲鸿返回南京，继续在中央大学艺术系教书。然而，局势不容乐观，我国内陆和沿海大片国土沦入日军之手，文化教育事业遭到极大的破坏。战争迅速蔓延，不但南开大学等高等院校被摧毁，包括中央大学艺术系在内的诸多知名艺术院校也被日军的战火殃及。国内重要的高等学府，在国民政府高校内迁政策的指导下，向内地流徙，一直通往西南大后方。同年9月23日，徐悲鸿接到中大迁校通知，决定同中大内迁至重庆。而后，徐悲鸿返回桂林，又抵达重庆落居。

（二）柳暗花明：远行南洋、印度

徐悲鸿南洋之行起因为受泰戈尔先生之邀，需动身赶赴印度举办画展。1939年11月2日，在爱华音乐社为徐悲鸿举办的饯行会上，他谈及其原计划于1938年底由桂林远赴欧洲，然而欧洲发生战事，又适逢泰戈尔先生邀约在即，于是改道前去印度办展。由此可见，战争以及相应国内外局势的变幻影响着徐悲鸿行动路线的抉择。

徐悲鸿出国之路，是为从西南转道香港，渡船至新加坡。而自1936年起，其生平收藏便一直保管于桂林，其中涉及大量书画真迹、画册、美术资料等。据前文可知，为赴印度之约，他须得携带相应艺术作品。实际上，徐悲鸿从广西出发时共携带十六大箱艺术作品。这些作品定然在辗转时会遇到诸多麻烦。因此，可推测其最优路线即是从桂林直达香港。但这段路程距离虽短，在当时却是险象环生。七七事变以来，继北平、上海、南京、武汉、广州接连失陷，陆上公路、铁路多被日军切断、阻隔（广九—粤汉铁路相继被两端切断），中国东南沿海的重要港口也先后被日军占领，许多出国路线被迫断绝。因此，徐悲鸿由桂林坐中安轮至香港，竟是唯一的出国路线选择。

抗日战争时期，香港作为英国殖民地，其采取中立态度，即听命于英国政府的方针——在不被卷入中日战争的前提之下支持中国。此外，日军“虽已对中国沿岸海面进行了封锁，但一直不够严密，无数帆船以香港为中转基地，横行于华中、华南沿海一带，到处形成了向腹地走私的通道”[11]。香港宽松且相对稳定的社会环境，致使诸多人员以及货物以香港为中转口进出国内，当然也成为徐悲鸿转道出国、中转运输的首选站点。

桂林至香港之路，虽尚有生机，然而却也危机重重。1938年10月9日，徐悲鸿与友人携十六只皮箱踏上由桂林转至香港之路。据徐悲鸿《西江漂流记》中所述，其一行从桂林出发，顺漓江而下抵达梧州。由于当时日寇抵达大鹏湾，广州虎门已经被封，英国船尚无法去香港，船只好转至广州三水。1938年10月21日，闻广州失陷，他所在轮渡又只好由三水日夜兼程返回梧州。考虑到广西亦会封锁西江，因此24日船只须转至容奇，等待解封后驶入香港。由于沦陷后省内局势不明，多地有日军盘桓，为避免战争灾害，徐悲鸿所在船只尝试前往容奇、三水、九江、江门等地寻求出路，直至11月10日福安轮才抵达香港。1938年12月，日本陆军省制定的《1938年秋季以后的对华处理方略》规定：“对战略尤其政略之要点，应坚持顽强的航空作战，以及海上封锁等。尽力切断其残存之对外联络线，特别是武器输入路线。”[12]可以看出，日军对中国的侵略呈左右夹击状，而徐悲鸿由西江至香港的路线，属实令人惊心动魄。

1939年1月4日，徐悲鸿在给徐伯阳、徐丽丽的信件中也论及“行到半路（香港）便遭封锁，幸能安全出国”[13]。而后，徐悲鸿又在香港滞留两月，原因在于“未曾领得护照”。信中徐悲鸿又向家人述及行程规划：“已定今夜（一月四日）乘荷兰船Van Henfze赴新加坡，在路上有四日。如能一切顺利，二月中定能返到重庆。”[13]可知，徐悲鸿原计划此次出国之行为短途，并拟2月回到重庆。但事实上，其南洋、印度之行时间从1939年1月，一直到1942年1月，期间长达三年之久。显然，这次旅程没有按原计划2月中返回重庆。那么，难道他在南洋并非如信中所提及的“一切顺利”吗？

1939年1月9日，徐悲鸿抵达新加坡，共待十月有余，确切时间为1939年1月至1939年11月。而后，徐悲鸿启程赴印度。根据《星洲日报》可知，1939年11月18日他坐邮轮经缅甸仰光而赴印度加尔各答。徐悲鸿发表于《南洋商报》的《真西游记》记载，此次航行共六天至缅甸，并作小游。之后徐悲鸿抵达加尔各答，因为税关的问题，在此滞留一周。他给新加坡友人函：“舟行停滞凡十二日，十一月二十九，方抵达加尔各答。”[14]175不多久，根据中华书局所藏徐悲鸿给舒新城信件可知，他“十二月六日到国际大学，已见泰戈尔先生”[15]。

徐悲鸿在南洋、印度久居三年期间，国内战事已到白热化阶段。1939年10月，徐悲鸿给孙多慈的信中写道：“自欧洲起世界情形大变，交通大是艰难，幸你不再说相从的话了，简直是不可能了，我亦犯不上解释这些，横竖隐居碧湖是一种乐境。”[14]183此话从字面上看，像是徐悲鸿对孙多慈“失信”于爱情的激昂陈词，实际上却是从困窘无奈的境遇反映已然大变的世界局势。此时，反观国内的战争，日本希望利用对交通线的控制，来切断中国的国际援助线。1938年10月，自武汉、广州陷落后，西部有四条国际交通线，即香港与内地线、西北与苏联之间的西北路线、越南海防与中国昆明之间的印支通道和连接缅甸仰光、腊戍、中国昆明的滇缅路线，其中西北路线、印支通道以及滇缅路线均为陆路通道。[16]由于前线战事胶着，对于当时的徐悲鸿而言，若想回国，只能寻求与大后方连接的国际交通路线。由于西北路线自然与行程目的不相关联，而连接越南与缅甸的印支通道与滇缅交通线都与云南昆明相连接，并且，云南当时的首领龙云在两广事变发生后，竭力支持蒋介石，与徐悲鸿交好的桂系主张相悖，因此香港与内地的交通线成为他唯一可供考量的出国与归国路线。另外，滇缅公路于1938年8月底竣工通车，12月开始投入运输，继而陆续有物资通过此路线运输至境内。此条路线对抗战具有重大意义，可称之为中国抗战援助的生命线。然而，此路线也遭日军的破坏。1940年，日军占领越南河内，并设立“滇缅路封锁委员会”对滇缅公路重点路段进行持续轰炸。加上此前1939年11月南宁失守，桂越交通路线中断，以及1940年6月，法国殖民当局向日本妥协，滇越交通被破坏，如此一来，我国与外界沟通的交通路线多遭破坏，此阶段回国安全隐患颇多。

徐悲鸿旅居南洋、印度期间，受到了各界欢迎。在华侨和旧友的支持下，画展筹备相当成功，同时，他的画稿订件激增，筹赈金额非常可观。因此，其积极来往于南洋办展，原定行程不断延期。1939年至1942年间，往返南洋、印度各地办展，并三次以新加坡为中转。首次为1939年1月至1939年11月途经新加坡，而后启程赴印度办展；第二次抵达新加坡为1940年12月至1941年1月，而后赴吉隆坡、怡保、槟城等地办展；第三次为1941年8月至1942年1月，后因太平洋战争突然爆发而转道回国。其中，留居印度时间为1939年11月至1940年11月，吉隆坡、怡保、槟城等地办展时间为1941年1月至1941年3月。

对比于国内战事的激烈、交通路线的中阻等因素来看，受英、美、法、荷、葡等国殖民的南洋环境相对安稳。徐悲鸿在那里不仅可以专心创作，还能够将筹赈办展的可观所得捐献祖国前线。因此，这三年时间，徐悲鸿也并未再如信所说计划内短期归国。

（三）绝处逢生：归国至西南区域

1941年12月7日，太平洋战争爆发，日军登陆克拉地峡和哥达巴鲁等地，航空兵对新加坡进行轰炸，地面部队向南部进发。此时，徐悲鸿却因画箱体积过大，运输不便而苦闷。为保护文物，他决定将一些文物运往崇文学校装藏。惜艺术品过于珍贵，其甚至决定与它们共存亡。幸而，得“伪将军”刘汉钧许下承诺，他日将帮忙运送部分作品归国奉还，徐悲鸿才肯只身归国。1942年1月下旬，日军攻城之日迫在眉睫，他终于携一千余件作品及部分珍贵物品登上星洲沦陷之前开往印度的轮船，途中弃船经缅甸仰光转滇缅公路，才回到中国边境重镇——云南畹町。

在撤离途中，徐悲鸿可谓绝处逢生。早在此前，日本对中国的交通就已经采取进一步封锁策略。1941年1月16日，日军大本营召开陆军会议，会议文件明确“在整个时期②，力求加强地面、海上及空中的封锁。切断法属印度支那通道，阻止缅甸通道，以海军封锁海面及以陆军兵力封锁海港作战并行，加强在经济上对中国进行压迫”[17]。而徐悲鸿在日本即将攻陷新加坡时，才打算转道回国，不啻为冒险之举。另外，由于日军在1941年12月就对香港完成侵占，因此，其可选的归国路线，只剩下从东南半岛转陆路进入中国西南区域。

徐悲鸿刚坐轮渡离开，印度尼西亚群岛便相继沦陷。留在此地的诸多好友被日军残害。其中，黄孟圭被捕，张汝器、刘志、何光耀、郁达夫等先后被日军杀害。在日军对东亚及东南亚各国的侵袭下，时局骤变，艺术家在这洪流之中，不过沧海一粟。徐悲鸿能够从新加坡顺利离开，自缅甸仰光进入国内云南，实乃大幸。

1940年6月，由于法国政府更迭，加上日方给予的压力，印支通道被迫关闭；同年9月，为达到封锁中国的作战效果，日军进攻越南，企图一举截断滇越国际交通铁路线。但徐悲鸿自南洋想要归国，必须穿越他国境内到达云南。于是，归国只剩下一个选择——滇缅公路。另外，自1942年1月徐悲鸿离开新加坡后，缅甸以及印度尼西亚群岛各国相继沦陷。从交通路线来看，滇缅公路作为重要的交通线也被切断，中国与外界的陆路交通几近断绝，如若归国继续愆期，归国之愿景怕是遥遥无期。

幸运的是，徐悲鸿取道仰光经云南边境归国竟无受几多阻拦。1942年1月6月，徐悲鸿终抵云南边境畹町，此后在云南省内辗转活动近半年。这段时间，云南已经由抗战大后方开始向抗战前线转变。由于云南与缅甸接壤，日军企图通过攻占缅甸来打开中国大后方的大门。所以，在缅甸陷落后，日军紧接着便开始进攻滇西。1942年5月日军攻占云南怒江以西的腾冲、龙陵、保山等地，直逼大理、昆明。徐悲鸿受日军进犯之影响，无法在云南过多逗留。在1月中旬抵保山后，2月上旬便至大理，4月抵昆明，6月下旬就返重庆了。

1942年6月，徐悲鸿再次回到重庆，彼时距上次旅居重庆已近四年。抗战时期，随着政治重心的迁移，以重庆为中心的西南重要城市，如桂林、贵阳、昆明、成都等均成为当时的文化堡垒。徐悲鸿从云南奔赴重庆后，便开始以重庆、桂林为中心流动于西南大后方的活动路线。由于前线战火频仍，时局紧逼，徐悲鸿同其他艺术家一样徙居大后方城市，艺术活动的交流与互动也变得愈加密切、频繁。此外，重庆作为战时陪都，其美术活动具有独特的引领性，加上大后方各文化名城积极回应重庆的艺术活动，艺术家也长期来往于这些城市。另一边，桂林对于徐悲鸿而言具有特殊意义。据前文所述，他出国前长期留居于桂林，在此结交了诸多好友，创办了艺术学校，更重要的是，在这里此前还寄放了“大量图片、书籍和沉重的西方铜雕”[18]651。因此，徐悲鸿归国后必然会重回桂林，一方面探望老友，另一方面则为整理自己的文物。

从以上的路线梳理可以看出，徐悲鸿在时局动荡之下路线辗转的不易，几乎九死一生。尤其在1942年回国之前的阶段。由于徐悲鸿渴望国家的统一与和平，忧思祖国文物的保存，多次将自身置于危险境地而不顾。同时，无论身处何方，徐悲鸿都一直密切关注祖国前线战事。在1942年《疾风雷雨》中，徐悲鸿曾题记：“疾风雷雨无时已，问卜何年见太平。”[9]244徐悲鸿出于对祖国的关怀，已然是将艺术作为救国的手段和途径，融汇于他的艺术实践当中。而回顾徐悲鸿路线的辗转往复，其实不仅是时代下的飘零，也是个人救亡和图存的选择。

三、忧国奉公：徐悲鸿“艺术报国”思想的形成与实践

在抗战御侮的背景下，徐悲鸿积极主张抗日，并积极贡献自身的力量。徐悲鸿抗战时期的活动路线以南洋、印度之行为关节点，我们可将其抗日时期的艺术活动大致分九一八事变至出国前（1931—1939）、出国（1939—1942）、

归国至抗日战争胜利（1942—1945）三阶段。此时期，其“报国”之路不仅路线受到抗日战争局势的影响，而且其“艺术报国思想”也因为局势和路线变化而产生变化。

自抗战爆发以来，徐悲鸿多次表达自己的爱国情怀以及对祖国命运和前途的忧虑与关切。1931年10月16日，徐悲鸿作《誓死以抗强暴，再来肃清国贼》一文，对国民政府不抵抗政策大加抨击，并提出当下应积极谋抵御。但由于短期内日本并未对中国东部沿海发起大规模侵略，因此，从1931年一直到两广事变前夕，徐悲鸿在当时动荡不安的时局下，还能够从事筹备画展、组建艺术学校、进行艺术创作等相关美术事业。其间，1933年1月—1934年8月，徐悲鸿曾赴欧洲、苏联举办画展。在《记巴黎中国美术展览会》一文中，他谈道：“窃思吾国在国际间声誉日落，苟无文化宣传，外人观念，日以谬讹，而文化宣传之吸引力，以美术为最宏，与人印象亦较深切。”[19]59可见，其认为美术图像在文化传播与交流上的效果最为直接，而文化宣传又关乎国家形象。1935年，徐悲鸿《对〈朝报〉记者谈话》一文中，提及了“值兹民族颓废、人心沉醉之时，余以为复兴中国文化工作，与复兴民族应有同等重要之意义”[19]72。事实上，将毕生精力贡献于美术事业建设是其“报国”的重要途径。

徐悲鸿此阶段的“艺术报国”思想，在1935年与王少陵谈艺术中叙述得更为直白。他认为“我们未必到前线去才能救国，如果每个人能从本分上去尽力苦干，在自己的学术事业上有所成就，就是为国家充实了国力，也足以救国了”[19]81。这一时期，徐悲鸿“艺术报国”的思想专注于通过艺术的成功以报效祖国、充实国力，并且其还寄希望于文化复兴引领祖国复兴——“艺术家即是革命家，救国不论用什么方式，如果能提高文化、改造，就是充实国力了。欧洲哪一个复兴的国家，不是先从文艺复兴着手呢？我们不能把自己的责任看得过小，一定要刻苦地从本分上实干。”[19]81可见，他在国家困顿之时，仍能高瞻远瞩地提出文化复兴的担当及其重要性。

两广事变发生后，徐悲鸿执意行至广西。徐静斐在书中回忆徐悲鸿如此选择的缘由，大概是其父由于拒绝为蒋介石画像、留居受通缉的田汉，以及或被张道藩陷害等诸多原因，以至于“只好1936年6月去广西桂林”[19]67。但事实上，徐悲鸿虽然交友甚为广泛，却有鲜明的政治立场。全面抗战前，日军侵袭呈步步紧逼之势，中华民族处于生死存亡的危急关头。然而蒋介石却采取不抵抗政策，主张“攘外必先安内”。徐悲鸿心生鄙夷，拒绝为其画像之举并不令人惊奇。而且，他作为一位有着影响力的艺术家，更是公开发表言论，以讽刺的手法痛斥蒋介石无“礼义廉耻”，专注内战而不抗日。在抗战即将结束前夕，这种鲜明的抗战立场和爱国情怀仍旧一以贯之。在针对国民党反动统治与一党专政的《对时局的进言》文件中，徐悲鸿积极签字，虽中途受国民党特务的要挟，但仍以刚正不阿的态度坚持呼吁祖国的统一与和平。

整个抗日战争时期，徐悲鸿不仅旗帜鲜明地支持我国抗日事业，还积极承担一位艺术家的时代责任。国难当头，其报国思想在祖国日益紧张的局势中逐渐觉醒。在抗战时期，他的创作仍然是以隐喻性题材为主，并未达到美术图像宣传抗战立场、激昂士气民心的效果，因此多被诟病。但综观徐悲鸿的“报国”思想，可知其艺术观念是在日寇的炮火下逐步形成和转变的，且具有独特的艺术价值。正如汤杨抗在《抗战美术发展的道路》一文中所说：“在为抗战而艺术的新课题下，革命的艺术家们斗争了多年的艺术意识，立刻广泛地成为抗战艺术的领导意识，沉陷在‘为艺术而艺术’队伍里的艺术家们，现在被炮火惊警了，纷纷自发地投身在抗战的奋斗中，与其他艺术家以及抗战的其他部门紧携着统一战线的兄弟般友爱的手，共同奋斗。”[20]徐悲鸿不同于赵望云、吴作人、冯法祀等深入前线描绘现实，创作振奋人心的抗战“时事图像”。在抗战时期，他以中国绘画的寓意角度创作了一系列艺术作品，都被赋予明确的民族国家的含义。

徐悲鸿“艺术报国”的又一阶段，是远赴南洋办展，筹集资金救国。1938年8月中旬，他在桂林，恰遇旅居于此的陈公博提出新加坡筹赈办展之事，其深有感触，回复“忽想到不遂利用此数作旅费远行，功效当更大”，“吾于是决计携画出国，遂事筹备”[19]97。此时，对徐悲鸿而言，南洋之行的目的已经由单纯赴印度办展升华至筹集资金救国。祖国前线艰苦，物资紧缺，艺术筹赈不光可以寻求海外侨胞与正义人士援助，还能复兴我国文艺事业，起文化宣传之作用。他因而感叹：“身居后方者，无论如何努力，总比不上前方将士兵器悬殊无间寒暑之苦战。出钱者，无论数量如何之大，必不能比得为民族而牺牲性命者之贡献。”[19]175旅居南洋、印度期间，徐悲鸿不仅通过画展筹集资金、为名人画像进行募捐，并且积极宣传抗日，希望“能使政府与他邦人士感动”[19]106，以此“有利于抗战工作”[19]175。到新加坡的首次画展，筹得金额共一万五千三百九十八元九角五分叨币（新加坡币）。这笔巨款被他第一时间寄回国内，并用作广西抗日第五路军阵亡烈士的遗孤抚养费用。不过，其自谦捐赠金钱与前线牺牲战士比贡献微末。另外，由于他为完成逾百幅画展筹赈券的购画订单，致使印度之行不断愆期。

徐悲鸿的选择，同时也是当时诸多美术家的转向。在战火纷飞的年代，艺术家不仅在创作题材上有着鲜明的抗日立场，并且付诸实践救国，将爱国思想践行于实际行动当中。而由单纯办展至出国筹赈再到归国后的艺术建设，便是其“艺术报国”的思想的践行。

回到云南，徐悲鸿的爱国之举主要是举办劳军画展以及义卖进行筹措工作。在保山和昆明，举办劳军画展，均获得了不错的效果。据云南省社会处编汇的中日战争地方抗战史实，他在昆明所举办的劳军画展“共售获国币二十万五一千一百九十六元”[21]。而在大理期间，其进行义卖活动，鬻画逾五十幅，并将收入所得两万多银元均惠予“云南抗战后援会”。再加上之前在南洋举办画展所筹资金，竟共获款八十余万元。

1942年，徐悲鸿在桂林逗留时间颇短，但始终致力于美术教育事业，对出国前所筹建的广西师资训练班尤为重视，从教学等方面进行支持。他在广西艺术师资训练班举办了“印度美术”讲座，介绍国外美术的面貌以扩展学生

视野，对南洋、印度时期的美术考察进行讲述，并参与出席了在训练班所举办的绘画展览，虽规模不大，但因其参与以及参展的作品而增色不少。而后，该师资班面临停办之时，获徐氏支持才得以复办。杨益群在《抗战时期桂林美术运动》一书中介绍了该事件始末，并指出徐悲鸿“得知就曾专函广西当局，希望爱护广西艺术这一株艺术教育的幼苗”[18]663。

徐悲鸿不仅专精于艺术创作，而且注意艺术人才的培养，徐仲年教授就曾称其“在国内，造就艺术人才；在国外，宣扬中国文化”[19]272。在云南期间，他就对袁晓岑、刘文清等青年学生给予了鼓励和艺术指导。徐悲鸿也认为美术事业应当“从培植人材始”，并指出“国家抗战方殷，吾人姑视此为社会事业”[19]116。在重庆，他在磐溪积极筹备中国美术学院，主要为美术研究所性质。在《中国美术学院筹备志感》一文中，指出“学术对于国家之需要，各有缓急之不同，吾人只有各尽其所长，以贡献与邦国”[19]123，文中“各尽其所长”，对他而言便是“艺术报国”的表现。此阶段，徐悲鸿继续完成归国前所畅想的美术事业，大有继续实现“文艺复兴”之意。筹建过程中，他对教师质量保持严格要求，并指出受聘教师需要至少逾五十件像样的艺术作品。此时，基于院系的吸引以及其本人的努力，诸多大家先后执教于此，著名者有张安治、吴作人、艾中信等人。至此，徐悲鸿的学派和体系进一步得到扩张，也为后期中央美术学院的筹建与教学奠定了基础。

纵观整个抗日战争时期，徐悲鸿始终保持着鲜明的抗日民族立场。随着抗战阶段变化和所处位置的转移，其“艺术报国”的观念与行动也相应作出调整与改变。无论何时何地，他都不断进行艺术创作与文化宣传，努力建设我国美术事业，并通过艺术筹赈活动来支持国内抗战，是为“忧国奉公”的艺术家代表。

四、结语

抗战时期，徐悲鸿在国内西南和南洋地区的活动路线和艺术活动具有一定的历史性。动荡历史时局的不断演变，左右他的路线选择。同时，其爱国艺术活动的实践，也源源不断地为国内抗战的胜利做出贡献。因此，对徐悲鸿活动路线和艺术活动的研究，不单是艺术家本人的个案研究与历史考古，其中映射的更是一个爱国人士，限于时局的困顿，夹缝中求生存，但又从未忘记报效祖国的宏愿。

注释：

①曾天华总结美术家们的入滇路线主要有两条：“一条是先抵桂林、贵阳，随后途径昆明，最后去往重庆；另一条是从沦陷区直接前往重庆，以重庆为中心，在昆明、成都、贵阳、桂林等地之间流动。他们在滇活动的时间范围也大致相似，在抗战爆发后开始涌入，在抗战结束或之后一两年离开。”

②“整个时期”所指1942年前。

参考文献：

[1]李松.徐悲鸿年谱[M].北京：人民美术出版社，1985.

[2]华天雪.此行有多远——徐悲鸿最后一次出游南洋考[J].美术，2013（05）：100-102.

[3]张眠溪.“流亡”与赈济——中华书局藏徐悲鸿书信所见其南洋、印度之行[J].中国书法，2016（17）：4-31.

[4]欧阳兴义.悲鸿在星洲[M].北京：人民美术出版社，2020.

[5]曾天华.图存与救亡——抗战时期入滇美术家及其作品考察[J].美术学报，2019（01）：68-79.

[6]韩靖.抗战时期徐悲鸿的写实主义团队和重庆中国美术学院[J].艺术生活-福州大学学报（艺术版），2019（02）：57-61.

[7]陈晓南.抗战时期重庆的美术活动概况[J].美术研究，2002（02）：39-42.

[8]杨益群.抗战时期桂林美术运动的作用意义及影响[J].广西社会科学，1988（02）：246-266.

[9]王震.徐悲鸿年谱长编[M].上海：上海画报出版社，2006.

[10]夏潮.试论“两广事变”[J].近代史研究，1986（03）：194-215.

[11]日本防卫厅防卫研究所战史室.中华民国史资料丛稿[M].北京：中华书局，1985：5.

[12]日本陆军省部制定：对华处理方略[M]//日本防卫厅战史室，编纂，天津市政协编译委员会，译校.日本帝国主义侵华资料长编（上册）.成都：四川人民出版社，1987：460.

[13]蒋碧薇.我与悲鸿——蒋碧薇回忆录[M].太原：山西人民出版社，2006：217.

[14]徐悲鸿，王震.徐悲鸿书信集[M].郑州：河南教育出版社，2010.

[15]中华书局编辑部.徐悲鸿书札[M].北京：中华书局，2012：274.

[16]谭刚.抗战时期大后方交通与西部经济开发[M].北京：中国社会科学出版社，2013：96.

[17]王树增.抗日战争：第二卷（1938年8月—1942年6月）[M].北京：人民文学出版社，2015：311.

[18]杨益群.抗战时期桂林美术运动[M].桂林：漓江出版社，1995.

[19]王震，编.徐悲鸿文集[M].上海：上海画报出版社，2005.

[20]汤杨抗.抗战美术发展的道路[N].新华日报，1938-11-19（3）.

[21]云南省档案局（馆）.抗战时期的云南——档案史料汇编（下）[M].重庆：重庆出版社，2015：925.

基金项目：本文为云南大学第十四届研究生科研创新项目
人文社科类重点项目
《“艺术报国”——抗战时期徐悲鸿从南洋到国内西南区域的艺术活动研究》阶段性研究成果
（项目编号：KC-22223019）

张 鹏：云南大学艺术与设计学院在读硕士研究生
汤云鹏：云南大学艺术与设计学院在读硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

中西比较视域下徐悲鸿人体素描师承与意图辨证

An Analysis and Textual Research of Inherited Tradition and Intention of Xu Beihong's Body Drawing from the Perspective of Comparison between China and the West

欧阳博/Ouyang Bo

摘　要：当下学界关于徐悲鸿的研究已日渐深化，然相关成果多集中于言其中国画改良艺术理念和现实主义美术教育思想等方面，关于其创作本体语言的探讨，尤其是针对其海外留学时期创作的大量人体素描作品的专题研究尚属薄弱环节，亟待就其师承脉络、技法特征、研习意图等层面进行梳理辨证。本文基于中西美术比较视域，通过将徐悲鸿海外留学时期创作人体素描与西方素描大家普吕东、安格尔、康普相关作品进行手法比较，认为其人体素描师承脉络可远溯古希腊雕塑造型传统，中承意大利文艺复兴艺术理念，近师欧洲新古典主义学院教学体系；在技法层面具有造型精确传神、色调黑白分明、布局自成一体、手法简约大和、注重精神气韵等特征；人体作为西方艺术传统的重要表现母题，徐氏研习人体素描的意图涵盖“人物画改良途径”和“现实主义创作需求”等多层面的深入考量，其核心意图为掌握并谙熟人体造型规律和形式法则，以实现“人物活动”之表达，进而更加有效深入地推行现实主义艺术创作理念。

关键词：徐悲鸿；人体素描；师承脉络；研习意图；中西比较

近代中国艺坛名家辈出，然能如徐悲鸿这样艺贯中西、书画皆能、无所不精的卓然大家屈指可数。作为我国近代杰出艺术先驱，徐悲鸿先后进修于法国巴黎国立高等美术学院和德国柏林美术学院，师从达仰、康普等诸名家。其间于人体素描着力最勤，钻研最深，成效最著，其造型之精确、动态之自然、层次之丰富、境界之雅正，放眼国内艺坛，时至今日仍无人能及。画家冯法祀《谈徐悲鸿的人体素描》一文评价道：“徐悲鸿笔下的人体外柔而内刚，外圆而内方，既吸取西方绘画之精华，又融中国画传统技法之所长，独创出具有东方韵味和风格的素描，他以卓越的艺术成就，屹立于世界艺术大师之林。”[1]3徐悲鸿的人体素描之所以能达到如此精深的境界，在很大程度上得益于1919年至1927年前后长达八年的海外留学经历，在此期间他深入临摹大师作品，系统研习素描写生，为其日后艺术生涯打下了坚实基础。本文基于中西美术比较视域，通过将徐悲鸿留法与留德期间创作的人体素描作品与西方素描大师普吕东、安格尔、康普等素描作品进行图式对照，辨析徐悲鸿人体素描对前辈的取法和转化，厘清其人体素描师承脉络，并就其人体素描技法特征以及研习意图作深入梳理探究。

一、徐悲鸿人体素描中西图式比较

（一）普吕东之“坚劲雄奇，秀曼幽深”

徐悲鸿对法国新古典主义画家普吕东（Pierre-Paul Prud'hon，1758—1823）的人体素描作品最为推崇，受其影响亦最为显著。1925年他为此专门出版了《普吕东画集》，将之推介至国内，并在序言中写道：“吾学于欧既久，知艺之基也惟描。大艺师无不善描，而吾尤笃好普吕东描之坚劲、雄奇、秀曼、幽深。”[2]139“坚劲雄奇，秀曼幽深”是徐悲鸿对普氏素描特征的精要归纳，前者侧重于男人体而言，后者则适用于普氏女人体素描。对此徐悲鸿进一步阐述道：“普绘曼妙慧丽，描壮正坚强，其构和，其线劲，其气雄，其笔炼，其色稳艳，其品高贵。其于人体之形无微不显，于明暗之秘无隐不宣。后有作者，宁复能有加于此。”[3]133“壮正坚强”可视为普氏素描之宏观印象，“其构和，其线劲，其气雄，其笔炼”则具体言其构图和谐、线条劲健、气势雄壮、用笔精练等特征，“无微不显，无隐不宣”表明徐悲鸿尤其叹服于普氏素描人体造型和明暗处理手法的精妙卓绝。

就普吕东的人体素描作具体图式分析，其男人体素描多为身材健硕的青年，肌肉线条清晰可辨，通过扭转形体动态

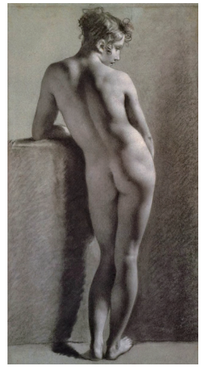


图1 ［法］普吕东 站姿女人体 炭笔素描 42.5×25.8cm 1800年 私人收藏



图2 徐悲鸿 女人体 炭笔素描 38.8×27cm 1926年 徐悲鸿纪念馆藏



图3 ［法］安格尔 大宫女习作 铅笔素描 18.5×25.4cm 1813年 巴黎卢浮宫藏

凸显人体之力量感；普氏之女人体素描丰腴秀曼，动态柔婉自然，形体经过理想化的提炼呈现出神圣高贵之感。普氏偏爱侧光，于明暗交界处的色调往往最为浓重，画面整体明暗对比效果强烈，暗部透气敞亮、反光区域层次微妙丰富，且多作于灰色画纸上用色粉提白亮部，以强化人体肌肤光滑细腻之感（徐悲鸿人体素描亦多用色粉提白亮部，或受普氏启发）。徐悲鸿于1926年秋天创作的《女人体》习作在技法上明显借鉴了普吕东的表现手法：左侧方光线的介入清晰显示出人体明暗交界处的形体转折和虚实变化，暗部区域的色调层次极为丰富，头部与身体连接部分结构精确紧凑，形体塑造轻松巧妙，明确显示出徐悲鸿对普氏画法的吸收和借鉴。两者画法的不同之处在于，普氏之作惯于采用全因素式的明暗衬托，并辅以细腻均匀的擦揉效果，立体感极强，质感几近于大理石雕刻（图1）；徐悲鸿作品则更多保留了排线痕迹和颗粒感，弱化人体与背景的影调效果，于人物边缘线的处理采用松动活泼的线条暗示出形体转折，富于线条美和韵律感（图2）。

（二）安格尔之“华妙庄严，独绝千古”

除普吕东外，徐悲鸿亦崇尚法国学院派大师安格尔（Jean Auguste Dominique Ingres，1780—1867）素描的典雅画风，他曾就安氏的素描特色作了如下评述：“‘素描者，艺之操也。’此安格尔之不朽名言也。安之描即独绝千古，其绘则不为人所喜，因彼所着意处，在象而不在色，故际世人方厌冷涩之古典主义……顾其绘，实华妙庄严，远非德拉克洛瓦后期散漫之作可比；德拉克洛瓦于绘，直是雄强之瓦格纳，顾安格尔之绘，却不足颉颃贝之交响乐，其描则似较贝之奏鸣曲为美。”[3]267徐悲鸿评价安氏素描“华妙庄严，独绝千古”，将之静穆华贵的画风类比为贝多芬柔和舒缓的奏鸣曲，与德拉克诺瓦雄强狂放的画风迥异。安格尔继承并发展了达维特（Jacques-Louis David，1748—1825）开创的法国新古典主义艺术体系，主张素描重于色彩，其素描朴实严谨，不为崇尚狂放自由的浪漫派画家所喜，却在某种程度上与中国传统文人含蓄内敛、守正中和的内在气质暗合。如此来看，其画风为徐悲鸿所仰慕并着力推崇亦在情理之中。安氏“素描者，艺之操也”的艺术主张显然得到了青年徐悲鸿的由衷认同，他在1926年的文字中写道：“研究绘画者之第一步功夫即为素描，素描是吾人基本之学问，亦为绘画表现唯一之法门。”[3]174而后安氏这一艺术主张经过徐悲鸿进一步的阐发和延伸，逐步扩展成为系统成熟的写实主义美术教学体系，1947年徐悲鸿在《新国画建立之步骤》一文中鲜明指出：“素描为一切造型艺术之基础，但草草了事仍无功效，必须有十分严格之训练，积稿千百纸方能达到心手相应之用。”[3]259

安格尔擅长捕捉女人体柔媚娴雅的体态，其素描质朴严谨，多以简练明晰的线条勾勒出人物大概轮廓，并不饰以过多明暗光影的堆砌穿插；多用圆柔曲线，以凸显女性丰腴圆柔之美；画风清丽素雅，人物体态端庄华贵，实与高贵静穆的古希腊雕塑一脉相承。为强化女人体的曼妙身姿，安格尔甚至有意对人物的动态和结构进行理想化的夸张变形，这在《泉》《大宫女》等杰作中均有明确体现。值得注意的是，安格尔尤其擅长表现女人体背部的秀美韵致，在《大宫女》素描习作中，侧身倚卧的宫女背对着观众，光滑柔美的后背自然松弛地舒展弯曲，在近乎平光的柔和光线映衬下显得格外妩媚动人，却又不失庄重神秘（图3）。而在徐悲鸿人体素描中，我们同样能看到大量表现女人体背部的作品，或是受到安格尔影响所致，其中最为著名的杰作要数1924年创作的《女人体背部》（图4）。

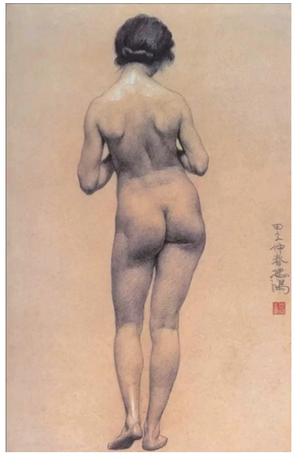


图4 徐悲鸿 女人体背部 炭笔素描
50×32cm 1924年 徐悲鸿纪念馆藏



图5 ［德］康普 拿铁铲的男子 炭笔素描
40.6×27.8cm 1913年 私人收藏

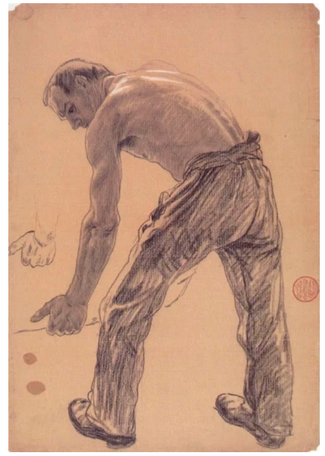


图6 徐悲鸿 法国工人 炭笔素描
49×34cm 早期 徐悲鸿纪念馆藏

画中人物呈正背面站立，整体动态呈“之”形曲线，显得格外柔美动人，乌黑浓密的秀发与光洁细腻的身体形成鲜明对比，肩背及脚跟处均以白色色粉略施高光，呈现出大理石般光滑硬朗的质感，整体形象在顶光的映衬下显得层次分明，光彩夺目。人体轮廓线条精确严谨，简练明晰，灰部和暗部色调丰富微妙，自然地呈现出人物丰腴圆浑的体态。在这幅人体素描精品中，徐悲鸿显然借鉴了安氏素描清丽素雅、不事雕琢的表现手法，大胆舍弃了细微琐碎的局部细节刻画，而注重人物整体造型体块结构的提炼概括，使画面呈现出“简约大和”的艺术效果。

（三）康普之“凝重宏丽，阔大简练”

除普吕东与安格尔以外，德国学院派大师康普（Arthur Kampf，1864—1950）的素描作品对徐悲鸿也产生了深远影响。1921年7月，即他赴法留学的第三个年头，因国内政局动荡，徐悲鸿的学费彻底中断，生活难以为继。此时正逢一战结束，战败的德国经济萧条、物价贬值，徐悲鸿于是移居德国转入柏林美术学院就读，于时任院长的康普门下求学。徐悲鸿后来这样评价康氏素描的独特面貌：“康普之精卓雄劲，且不为人所喜。康普先生曰：‘人能善描，则绘时色自能如其处。’其为当世最善描者之一，秀劲坚强，卓然大家；其于绘，凝重宏丽，又阔大简练。其在德累斯顿之《同仇》、《铸工》及柏林大学壁画，皆精卓绝伦。他作则略少秀气，盖其为最能表现日耳曼民族作风者也。”[3]15从“秀劲坚强，卓然大家”的赞誉不难看出徐悲鸿对老师康普的崇仰之情，他进而以“凝重宏丽，阔大简练”精练地概括出康氏素描简练宏大的艺术特色，“略少秀气”表明徐悲鸿敏锐觉察到康氏画风过于刚毅雄强而略乏秀韵，并将之归结为德国民族画风的典型特征。

康氏人体素描对徐悲鸿的影响主要体现在男人体的表现上，我们将两幅人物动态相近、上身皆赤裸、手执铁铲弓腰呈马步状的中年男子素描肖像试作比较：康氏之作造型精确，结构清晰，用线偏于方硬，尤其手臂的刻画颇为刚健有力，人物与衣褶线条松紧得宜、层次分明，形象的立体感在左上方光线以及投影等因素的作用下得到显著增强，使得人物整体如同大理石雕塑般硬朗劲健（图5）；相比之下，徐悲鸿笔下的男人体形象倾向于方中寓圆，在逆光效果下，人物之立体感虽不及康氏之作，然更具肌肉筋腱之真实质感，人物肩背部用白色色粉表示的两道长弧状高光颇为灵动巧妙，透过画面观者似乎能感受到人物因劳动而大汗淋漓的真实状态（图6）。同样从徐悲鸿作于1927年的《男人体》素描习作中也能明显看出康氏素描的硬朗造型和简练线条的影响（图7）。

二、徐悲鸿人体素描师承脉络梳理

西方造型艺术传统发端于古希腊，而古希腊艺术尤其以人像雕塑成就最高，对此著名德国艺术史家温克尔曼（Johann Joachim Winckelmann，1717—1768）称之为“高贵的单纯，静穆的伟大”（edle Einfalt und stille Größe）。1919年徐悲鸿初抵伦敦与友人陈通伯携游大英博物馆，初见由古希腊雕刻大师菲迪亚斯（Pheidias，约公元前490—前430）主持雕凿的巴特农神庙石雕便为之倾倒：“抵伦敦，欢天喜地之情，难经毕述。余所探索，将以此为开始。陈君通伯，即伴游大英博物馆，遂沉醉赞叹颠倒迷离于巴特农残刊之良前。”[2]229而后在自述中徐悲鸿对巴特农神庙石雕由衷称赞道：“吾性最好希腊美术，尤心醉巴特农



图7 徐悲鸿 男人体 炭笔素描
33×24.7cm 1925年 徐悲鸿纪念馆藏



图8 徐悲鸿 女人体 炭笔素描
47.5×31cm 1925年 徐悲鸿纪念馆藏



图9 徐悲鸿 女人体 炭笔素描
35×47cm 1925年 徐悲鸿纪念馆藏

残刊，故欲以惝恍之菲狄亚斯为《上帝》，以附其名之遗作，皆有至德也。是曰大奇，至善尽美。”[2]223“皆有至德”“是曰大奇，至善尽美”等评价明确表明，以巴特农神庙石雕为代表的古希腊雕塑艺术被徐悲鸿视为艺术理想美的典范。雕塑家傅天仇发表于1983年的《谈徐悲鸿的素描》一文亦明确指出古希腊雕塑造型传统对徐悲鸿人体素描的影响：“先生研究古希腊雕刻艺术，并使之注入到自己的素描实践中。他的人体素描构图，严格掌握重心的稳定，动态的微妙变化，适中的比例，有韵律的动态，都与雕塑相通。先生特别注意空间感的研究，使他的素描强烈地具有三度空间的特色。”[1]5

以达维特和安格尔为代表的法国新古典主义艺术对徐悲鸿的影响极其深远。初至巴黎安顿好住所后，徐悲鸿便即刻前往卢浮宫参观，对此他在自传中记述道：“其中重要诸室，悉闭置。盖其著名杰作，悉在战时运往波而多城安放，各有万一之失，而尚未运回也……惟大卫之室未动，因得纵览。觉其纯正严重，笃守典型，殊堪崇尚。”[2]230时卢浮宫其他展厅因战乱闭置，唯有达维特展厅画作一应俱全，这无疑给初习西画的徐悲鸿留下了深刻印象，看似不经意的巧合似乎在冥冥中预示了徐悲鸿日后力倡历史主题叙事和现实主义创作的艺术道路。

法国学院派画家达仰（Pascal Dagnan-Bouveret，1852—1929）是徐悲鸿最为尊敬的老师，亦是其艺术道路的关键引路人。对此徐悲鸿在《达仰先生传》一文中回忆道：“先生之学，其守曰诚，其诣曰华贵，曰精微，容纳他人之长，而不主成见，教人务实，务确，务大，故抑丢勒之杂，而好荷尔拜因之简，谓其能赓意大利复兴诸家之调。”[3]151徐悲鸿认为达仰画风可概括为“华贵精微”，言其教学方法“务实、务确、务大”，这与其日后所提倡“尽精微，致广大”的教学理念惊人暗合。与此同时，有关达仰评议荷尔拜因与丢勒画风之逸事，徐悲鸿在自述中另有专门记述：“一日言及荷尔拜因，先生曰：其艺简洁精当，殆受意风。丢勒固是诗人，终觉琐碎，无概约全局之观。北派恒承此弊，而意人无之，其派所以大也。”[3]104达仰将德国画家荷尔拜因（Hans Holbein the Younger，1497—1543）与丢勒（Albrecht Dürer，1471—1528）画风进行比较，认为前者受南方意大利风格影响较深，手法偏于简约精练；丢勒更多受北方艺术传统浸染，画风严谨而失之琐碎。对荷尔拜因素描的推崇表明，达仰的艺术理念远循意大利文艺复兴传统，而这无疑对徐悲鸿日后追求“简约大和”的艺术境界产生了潜移默化的影响。相较于绘画技法的指导，达仰对徐悲鸿的影响更多体现在艺术理念和学习态度方面，多年后徐悲鸿回忆学艺困顿时期拜谒恩师的经历：“廿三年春初，复归巴黎，再谒达仰先生，述工作虽未懈，而进步毫无，及所疑惧。先生曰：‘人须有受苦习惯，非寻常处境为然，为学亦然。’未历苦境之人，恒乏宏愿。最大之作家，多愿力最强之人，故能立至德，造大奇，为人类申诉。”[2]231恩师达仰的引导和鼓励无疑给身处异国他乡的青年徐悲鸿带来了巨大的信心，使其廿历苦境，立志通过艺术实现“立至德，造大奇，为人类申诉”的远大抱负。除此以外，徐悲鸿亦广泛吸收古今大师名家之所长，作为自身艺术探索的丰富养料：“如达芬奇（Da Vinci）、米开朗琪罗（Michelangelo）、拉斐尔（Raffaello）、提香（Tiziano）、伦勃朗（Rembrandt）、委拉斯凯兹（Velázquez）、鲁本斯（Rubens），近人如康斯太勃尔（Constable）、吕德（Rude）、夏凡纳（Chavannes）、罗丹（Rodin）、达仰（Dagnan）、左恩（Zorn）、索罗拉（Sorolla），并世如贝纳尔（Besnard）、避世笃而非（Bistolfi）、勃朗群（Brangwyn）皆具一德，造极诣，为吾所尊其德之至者。”[2]233

由此来看，徐悲鸿人体素描之师承源头可上溯至以巴特农神庙石雕为代表的古希腊雕塑造型传统，同时吸收了以达芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔、荷尔拜因等为首的意大利

文艺复兴艺术风格，近世则师承以达维特、普吕东、安格尔、达仰、康普等为代表的欧洲新古典主义学院教学体系。相关脉络梳理见表1。

三、徐悲鸿人体素描技法特征梳理

（一）造型：精确传神

徐悲鸿人体素描的首要特征是注重造型的精确传神。这在很大程度上得益于达仰和康普两位老师的指导，对此徐悲鸿在自述中谈道：“癸亥时，余笔尚不就范，色不能和。先生乃命吾描，并令工写人体一部，以细察其象。先生于德，尚华贵；于艺，尚精卓，极确切不移。康普亦曾语余，谓若精于描，则色自能如其处。”[3]105达仰与康普两位导师均教导初习素描的徐悲鸿需于造型的精确性上苦练功夫，这恰好体现了欧洲学院艺术注重造型训练的教学传统。达仰还要求徐悲鸿平时多加训练默画能力，增进对人体动态结构的理解和认识：“先生令吾于每一精究之课竟，默背一次，记其特征，然后再与对象相较，而正其差，则所得愈坚实矣。”[3]14正是在达仰的严格要求下，日复一日的默画训练使得徐悲鸿对人体动态和结构谙熟于心，由此才能在观察捕捉对象特征时做到精确传神。对造型精确和默写能力的要求也在徐悲鸿日后的美术教学实践中体现出来，对此夫人廖静文回忆道：“悲鸿要求学生下笔就准，他教导学生必须看准了才下笔，下笔时一定要心中有数，他严格要求形的准确。悲鸿还要求学生默写，他说如果形象不在脑子里，便违反了中国画的传统理论：落笔有神。他规定学生们都要严格默写，而且根据自身经验告诉学生，默写可收事半功倍之效。”[4]值得一提的是，徐悲鸿的人体素描注重人物造型的精确传神亦可能与其自幼在父亲徐达章（1874—1914）指导下接受传统中国画的训练有关，中国传统绘画追求“以形写神”的艺术理念无疑对徐悲鸿产生了潜移默化的影响。

（二）色调：黑白分明

徐悲鸿人体素描作品色调层次极为丰富，具有黑白分明的特征。在1932年出版的《画范》序言部分，徐悲鸿提出了绘画“新七法”理论，其中第三条即为“黑白分明”。对此他阐释道：“位置既定，则须觅得对象最白与最黑之点，以为标准，详为比量，自得其真。”[2]89夏林《既有硬功夫，又有正义感》一文也指出：“徐师画人体素描大异于石膏基础功夫，除了大体调子层次分明决无重复外，对于局部明暗处则敢大胆舍约，但致力于明暗交界部与半调子，于是形象鲜明、生动活泼而质感充沛。”[5]徐悲鸿于1925年创作的《女人体》习作鲜明体现了这一特征：人物头发有意识地处理为重色，采用弱对比的浅灰色调表现人体背部结构微妙的层次变化，于鲜明的黑白对比中衬托出女人体肤色的白皙细腻，将素描语言的表现力发挥到了极致，使画面具有了丰富的色彩层次变化（图8）。

表1 徐悲鸿人体素描师承脉络梳理

艺术阶段	艺术传统	相关代表人物作品
第一阶段	古希腊雕塑传统	巴特农神庙石雕（菲迪亚斯）
第二阶段	意大利文艺复兴传统	达芬奇、米开朗基罗、拉斐尔、荷尔拜因
第三阶段	新古典主义学院传统	达维特、普吕东、安格尔、达仰、康普

（三）布局：自成一体

除注重造型的精准传神、色调的黑白分明以外，徐悲鸿的人体素描在布局上也自成一体：常以简练明晰的线条勾勒出人体轮廓，投影和周围背景往往有意地简化或省略，使纸面空白与人物剪影构成了明确的图地关系，产生了一种别样的东方绘画韵味。除此以外，他常常根据画面形式需要于适当区域落款题跋并加盖钤印，使寻常的素描习作成为精巧别致的艺术精品。此类题跋或长或短，多记录其作画时的见闻感受和习画心得，这无疑与徐悲鸿留学之前从事中国画创作的艺术经历密切相关，由此彰显出其深厚的中国传统艺术涵养。或许在徐悲鸿看来，研究人体素描并非是一种简单的课业练习，而是总结习画心得、检验习画成果的绝佳手段（因作素描较作油画而言用时较短，且材料获取较为便利）。某种层面上而言，这些人体素描作品可以视为徐悲鸿作为一名中国画家，有意识地采用西方素描材料语言传达东方艺术意趣精神的大胆尝试，同时也对于探究其海外求学时期的内在心路历程具有重要参考价值。如徐悲鸿1925年的素描习作《女人体》在画面右侧题写了大段文字（图9），①从字里行间不难看出青年徐悲鸿求学时期衣不蔽体、食不果腹的生存窘境，其超乎常人的坚韧毅力和废寝忘食的钻研精神实在令人感佩动容。

（四）手法：简约大和

徐悲鸿人体素描的手法特色可概括为“简约大和”，这源于其长期艺术实践的深切体会。对此他在自述中总结道：“吾学博杂，至是渐无成见，既好安格尔之贵，又喜左恩之健。而己所作，欲因地制宜，遂无一致之体。前此之失，胥因太贪，如烹小鲜，既已红烧，便不当图其清蒸之味，若欲尽有，必致无味。回视昔作，皆能立于客观之点，而知其谬。”[2]231这段表述以“烹小鲜，即已红烧，便不当图清蒸之味”“若欲尽有，必致无味”的生动譬喻意在言明，作画切不可在手法上过于堆砌琐碎，贪求面面俱到的画面效果。徐悲鸿显然意识到自身先前的作画手法陷入了过于客观琐碎的误区，从而认识到捕捉对象特征应该删繁就简、大胆取舍，突破自然主义式的客观摹写，并由此迈向主观的观察提炼概括，即所谓“但取简约，以求大和，不尚琐碎，失之微细”，而这也在其日后的美术教学实践中得到了进一步的贯彻和发展，对此夫人廖静文回忆道：“悲鸿要求学生要有轻重主次，要抓住关键处，要概括、提炼、集中，不要自然主义地把一切都画下来，应观察入微，有重点地取舍，不仅要造形准确，而且要比现实的形更提高。”[4]冯法祀《谈徐悲鸿的人体素描》一文对其素描具体作画步骤作了专门阐述：“勾形既定，皴以墨线，先抓明暗交接线，兼捉关键部位，着力刻画半调子地带，迅速抓住整体和要害，精微处随之显现，既统一又丰富。他的表现手法讲究简练、省略、概括以至广，准确、提炼、精深以极微。”[1]3

（五）精神：东方气韵

徐悲鸿研习人体素描经历了由繁入简、由表及里、从客观复现到主观取舍的发展过程，在注重造型精确、色调分明、布局得宜、手法简约的同时力求捕捉传达人物的精神气韵。对此冯法祀认为：“他运用国画用线条勾勒的传统技法于西法素描中，他的线描勾勒如春蚕吐丝，连绵流畅，灵活多变，气韵生动，和西洋画中的线条不同。他的明暗处理颇有中国画渲染的意趣，有诗意，具韵味，达到了优美的境地，具有独到的民族风格。”[6]画家倪贻德则重点从徐悲鸿人体素描的用线角度解读其画面的气韵和活力：“线的粗细、长短、浓淡、曲直、断续等变化，表现出人体各部的软硬、厚薄、前后、转折等等不同的感觉。这样的线条，是具有雕塑性的、可以触觉的线条，使我们一方面欣赏到线条的美，同时使我们忘记了线条本身，而感到它所表现出来物象的生命。”[7]97-102艾中信则认为徐氏人体素描“重视细节而不拘于细节，强调概括不流于空泛，既严谨而又不拘谨……凡此种种，都属西法范畴，但富有中国绘画造型的特色。”[7]127-128多年研习人体素描的扎实功力和深厚的传统水墨画笔墨修养使徐悲鸿对人体线条色调和造型结构的把握游刃有余，在充分吸收西方造型艺术精华的基础上，进而将“气韵生动”的中国传统艺术理念融入人体素描作品中，力求传达出人物的风神气韵。

四、徐悲鸿人体素描研习意图探究

（一）西方艺术传统母题

人体在西方艺术传统中占有举足轻重的地位，早在古希腊时期就已经形成了系统成熟的人体比例法则和造型范式。相较于东方人注重人与自然的天人合一，西方艺术自古及今无不带有浓厚的“人类中心主义”色彩。对此徐悲鸿在写于1926年的《古今中外艺术论》中就中西艺术之所长作了深入的辨析比较：“欧洲产物不丰，艺人限于思，故恒以人之妙态令仪制图作饰，其所传人体之美，乃为吾东人所不及……彼长于写人，而短于写花鸟；吾人长于花鸟，而短于写人，可证美术必不能离其境遇也。”[3]170徐悲鸿认为，东方艺术长于花鸟，西方艺术长于写人，其成因源于二者地域环境和种族特性的差异，可见其已经敏锐觉察到东西方艺术之差异，进而体认到人体在西方艺术传统中的重要地位；与此同时，徐悲鸿在自述中曾多次谈到研习人体造型结构之必要性：“欧人之专门习艺者，初摹略简之石膏人头，及静物器具花果等，次摹古雕刻，既准稿，则摹人。盖人体曲直线极微，隐显尤细，色至复，而形有则。习艺者于此致其目光之所及者，聚其腕力之足追随者，毕展发之。并研究美术解剖，以详悉人体外貌之如何组织成者。”[3]167同年，他于《美术之起源及其真谛》一文进而将关注点从造型结构延伸到对人体肤色的观察表现：“是可证艺人之能精研观察者，方足有成，裸体之人，乃资艺人观察最美备之练习品也。人白者，其肤所呈着彩，真是包罗万色，而人身肌骨曲直隐显，亦实包罗万象，不从此研求人像之色，更将凭何物为练习之资耶!”[3]164上述文字表明，徐悲鸿早在海外求学时期已经认识到人体作为西方艺术传统母题的重要性，且已经萌生出取西方人物画之所长补传统中国画之所短，即“引西润中”的先锋意识。

（二）人物画改良之途径

人体作为西方艺术的重要传统母题，就其学术意图而言，徐悲鸿将研习人体素描视为寻求中国传统人物画改良的有效途径。早在1918年5月，徐悲鸿应北京大学画法研究会之邀作了题为“中国画改良之方法”的演讲，而后连载于《北京大学日刊》，文中就“人物画改良”作了专题阐述，并旗帜鲜明地指出中国传统人物画法的诸多缺陷：“夫写人不准以法度，指少一节，臂腿如直筒，身不能转使，头不能仰面侧视，手不能向画面而伸。无论童子，一笑就老；无论少艾，攒眉即丑。半面可见眼角尖，跳舞强藏美人足。此尚不改正，不求进，尚成何学?”[2]10可见其对中国传统人物画之敝有着深刻的认识，且在赴法留学之前已有革新人物画的强烈意愿和远大抱负。对于中国人物画改良路径，徐悲鸿有着清晰明确的构想：“欧洲艺术既以人为主体，尤以表现人体之美为主要任务，倘非以卓绝之人体美之表现，将不能成为艺术史上之奇。顾诸艺术家倘不精悉人体构造，则其笔端将无如此游行自在，可断言也……抑欲有雄强、博大、高超、华贵之艺术品，其题材必当以人为主，无可疑者。吾国艺事困于芥子园山水久矣。欲中国文艺复兴，必将以吾人生活为题材，是必侧重人之摹写，则利奥纳多·达芬奇之方法为最有功效。”[3]79达芬奇（Leonardo da Vinci，1452—1519）作为意大利文艺复兴盛期的艺术巨匠，其于人体解剖主张科学式的细致观察和精确描绘，极大推动了文艺复兴时期解剖学的发展。徐悲鸿认为要振兴中国绘画，实现“中国文艺复兴”，摆脱传统画法程式陈陈相因、踟躇不前的教条和困境，改良人物画是重中之重；而系统研习科学人体解剖构造应作为改良人物画的具体切入点。由此来看，徐悲鸿在海外求学期间投入大量时间和心力钻研人体素描，从学术层面来看，实为其寻求“人物画改良”艺术主张之有效途径和必要阶段。

（三）现实主义创作需求

从社会层面来看，徐悲鸿将研习人体素描视为进行现实主义创作的基本要求和关键环节。在写于1942年的《造型艺术之发展及其出路》一文中他曾谈到表现“人物活动”的重要意义：“中国造型艺术家无论雕塑绘画，皆忽略人物活动而只注意山水，因此发生艺术与生活脱节现象。画艺术所贵，在满足社会的需要，人物活动则最能满足此一需要，而山水则否。因人物活动，其范围可以扩大到英雄、豪杰、民众，乃至敌人等等。从社会价值上说，对于人物之欣赏较对山水为容易；从作品性格上说，人物较山

水更容易作鲜明的表现。一言以蔽之曰：人物画为现实的，山水画为超现实的。”[2]21在徐悲鸿看来，要摆脱传统绘画因循守旧、与时代脱节的困境，就必须将艺术同社会紧密联系起来，使其符合社会的发展需求，为现实生活服务；表现“人物活动”是实现这一目标不可或缺的关键环节，而掌握并熟稔人体动态、比例、结构等基本造型规律和形式法则便是实现“人物活动”自如表达的基础。同年在《新艺术运动之回顾与前瞻》一文中他就“人物活动”作了进一步阐释：“吾所期于人之活动者，乃欲见第一第二肌肉活动及筋与骨之活动。因为靠着那几根骨头，那几根筋之活动，吾人方有饭可吃，有酒可饮，有生可乐，而有国可立。”[2]22由此可见，其所提倡“人物活动”与现实主义题材创作理念是一以贯之的。而在1941年5月致学生黄养辉的信件中，徐悲鸿明确指出了研究人体的重要性：“造型艺术如欲表现实际生活，苟非身历其境，精微观察，必致痴人说梦。但根本技能，如人体研究，非在二十岁之前，至迟二十五岁前锻炼成功，尽管眼能见，而手不济事，亦属枉然。”[8]同年10月，他在写给黄养辉的回信中再次强调了研究素描人体肌肉结构之必要：“人体亦须加意研究，否则殊难于表现得当，如小腿有几部分肌肉，一用力，即紧张，臂亦然，故善用之者，仅显出几根筋，画面即呈紧张，其效如此，故在速写时，极需着眼此等部位。”[8]以此来看，徐悲鸿根据自身多年研究人体素描的艺术实践和切身体会，深刻认识到要表现“人物活动”，反映社会现实生活，就必须对人体动态、比例、结构等基本要素谙熟于心，并以此要求学生在研究人体上肯下苦功，为日后从事现实主义艺术创作打好坚实的基础。质而言之，在徐悲鸿看来，通过长年扎实深入的人体素描训练，以此掌握并谙熟人体基本造型规律和形式法则，是实现“人物活动”之有效表达，进而更加有效深入地推行现实主义艺术创作理念的必要途径，而这或许正是徐悲鸿刻苦研习人体素描的核心意图与深层考量。

五、结语

徐悲鸿的人体素描广泛吸收西方古今诸家所长，其师承脉络可远溯至古希腊雕塑造型传统，中循意大利文艺复兴时期艺术精神，近承欧洲新古典主义学院派教学体系；在绘画手法上将普吕东之“坚劲雄奇，秀曼幽深”、安格尔之“华妙庄严，独绝千古”、康普之“凝重宏丽，阔大简练”熔为一炉，并在此基础上形成自身独特的艺术风格。其人体素描具有造型精确传神、色调黑白分明、布局自成一体、手法简约大和、注重精神气韵等技法特征，在充分吸收西方造型艺术精华基础上力求传达出人物的气韵风神。进而言之，人体作为西方艺术传统母题，就学术层面而言，徐悲鸿将研习人体素描视为传统“人物画改良”之有效途径；从社会层面来看，其研习人体素描之核心意图为掌握并谙熟人体造型规律和形式法则，以实现“人物活动”之表达，进而更加有效深入地推行现实主义艺术创作理念。

徐悲鸿的人体素描作品在广泛师法前辈名家的基础上大胆进行创新转化，在充分吸纳西方艺术传统精髓的同时传达出东方的画理意味和精神气韵，他提出的“尽精微，致广大”“新七法”“三宁三勿”等艺术理念和形式法则，至今仍对当下中国美术教学体系具有深远的影响和丰富的启发意义，其于人体素描领域的开拓探索和杰出成就在近现代中国新美术运动中留下了浓墨重彩的一笔。

注释：

①画中题跋原文如下：辛酉年春，在法京美术学校应试，余班正午画室课才终，即下试画，乃不得食。食二月角面包，饮水而已。亘二周。西历一千九百廿一年四月二十六日，法国家美术会，先法国艺人会五日开展览会，余赴观时，已吾华暮春。忽大雪，无外衣，会中寒甚，不禁受而归。意浴可却寒，遽浴。未竟，腹大痛，遂成不治之胃病。嗟乎，使吾资用略足，能做一外衣者，当不致是。今已四年，并作如故，作辄大痛。人览吾画，焉知吾之为此，每至痛不支也。虽然一息尚存，胡能自已。乙丑政月，悲鸿记。

钤印：“悲鸿”（朱文圆印）“自强不息”（朱文方印）

参考文献：

[1]徐悲鸿纪念馆，编.徐悲鸿画集[M].北京：北京出版社，1996.

[2]邵晓峰，主编.徐悲鸿全集·著述[M].北京：中国青年出版社，2020.

[3]徐悲鸿.徐悲鸿自述[M].文明国，编.合肥：安徽文艺出版社，2013.

[4]廖静文.徐悲鸿传[M].北京：中国青年出版社，2015：104.

[5]全国政协文史和学习委员会，编.回忆徐悲鸿[M].北京：中国文史出版社，2014：64.

[6]冯法祀.我的老师徐悲鸿[J].美术研究，1980(4)：31-37.

[7]王震，编.徐悲鸿的艺术世界[M].上海：上海书画出版社，1994.

[8]王震，编.徐悲鸿文集[M].上海：上海画报出版社，2005：186.

基金项目：本文为重庆市社会科学规划项目《美术作品与民族形象研究》阶段性成果（项目编号：2020YBYS193）

欧阳博：重庆大学艺术学院助理讲师 硕士

（责任编辑：陈期凡）

图像之兴：《游天台山赋》中的图像问题新探

A New Exploration of Image Issues in *A Travel to the Tiantai Mountains*

陈子衿/Chen Zijin

摘 要：以往学界对于孙绰创作《游天台山赋》中的图像问题关注较少并存有争议。本文重新考证赋中景象发现，赋中实景为孙绰亲眼所见的天台山自然景象，而虚景为其借助图像构想的天台仙境，并想象自己“神游”其中，通过虚实结合的方式，其赋有机地构建出了全新的天台山形象。孙绰构想天台仙境借助的图像具有一定复杂性，应很难是一幅纯粹以自然美景为主的“山水画”，根据时代背景，结合其个人入山探路、寻仙采药与构想仙境等角度看，其可能借用到了道教真形图，甚至使人绘制了有关天台山的真形图。

关键词：孙绰；天台山；仙境；真形图

一、前贤研究与问题来源

东晋孙绰创作的《游天台山赋》收录在南梁萧统所编撰的《昭明文选》，可见该赋在文学史中的重要价值。赋中所言“图像之兴，岂虚也哉”，以及《文选》卷十一《游天台山赋》李周翰与吕延济注中提到了“图”①，使得对于作为文学作品的《游天台山赋》的研究不仅限于文学领域，在美术史研究中同样具有重要价值。

已往研究对《游天台山赋》的关注主要体现在文学与思想等方面，而关于其如何创作的研究相对较少。②对于图像与该赋创作的关联问题，美术史领域的个别学者有所关注，如韦宾《汉魏六朝画论十讲》中《孙绰〈游天台山赋〉解读》，该文从“游”的主体、“游”历的时间问题、“挥霍”一词所指为画艺、孙绰所见皆为画中景四个方面论证他是在观看画后创作此赋，认为孙绰对画中天台山的描述与想象，是依靠所见的一幅“天台山图”，此图中除山水外，还有人物。但韦文也未深入分析为何孙绰需要借助“天台山图”创作，仅是提到孙绰是借图“神游”。关于孙绰为何借图“神游”没有过多解释。[1]另外，陈铮《六朝时期的“山水”、地图与道教（续）》一文对孙绰借图创作《游天台山赋》有所提及，认为其所借助的山水图像可能是天台山地图。但仅一两段话，同样没有解释为何孙绰要借图创作。[2]104



图1 现今天台山景象
照片为作者实地拍摄



图2 现今赤城山 照片为作者实地拍摄



图3 现今天台大瀑布
照片为作者实地拍摄



图4 现今天台县东二十多里外的欢溪上游照片为作者实地拍摄



图5 楢溪（欢溪）导航方位 图片采自网络地图



图6 现今天台县东二十多里外的欢溪下游汇入始丰溪（大溪）处 照片为作者实地拍摄

在前贤研究成果的基础上，本文将进一步解答《游天台山赋》创作与什么样的图像有关联。要回答这个问题，又先要厘清《赋》的创作为何会与图像有关联，也就是孙绰为何要借图“神游”天台山。

二、《游天台山赋》借图创作是构建天台仙境

关于赋文创作与图像关联的缘由，首先得从孙绰创作《游天台山赋》的动因出发。③

（一）神仙思想对《赋》创作的影响

《赋》描写的是位于会稽东南（今浙江省台州市天台县）的天台山。天台山的最早记见载于《神仙传》[3]，后来葛洪（283—363）《抱朴子内篇》又有所提及。[4]159已有学者提到，天台山是作为修仙求药之山出现在当时人视野中的。[5]

东晋时期，天台山依旧被视为重要的仙山。《游天台山赋》序文部分，孙绰认为陆地的天台山与海上的方丈、蓬莱一样，都是有神仙居住的地方，吕向对此也有注解。尽管过往天台山不受重视，不似五岳常有统治者祭祀，然而对于修仙学道的人而言，天台山却是绝佳的居所。

孙绰关注并重视天台山应与其个人有修仙求药之愿相关，晋崔豹《古今注》对其热衷修仙求丹之事有所记载。[6]孙绰九岁丧父，少年时期丧母，《赋》中最后一段也有其对生死思考的内容，所谓“散以象外之说，畅以无生之篇”[7]209，从而更能理解其修仙求药的愿望。另外，《晋书》记载了他还常与名流相伴出海的事迹，冒着巨大的风险出海，很难说仅是为欣赏海景。综合《抱朴子》的记载判断，他们很可能是一同出海求仙寻药。所以，孙绰赋中才会提到对天台山昼夜思之，希望永远居留此山。陈寅恪《天师道与滨海地域之关系》一文中，论述了汉晋时期神仙学说之起源及其道术之传授，必与如会稽等地的滨海地域有连，并且不少士族信奉天师道，大量接触神仙学说，如琅琊王氏、高平郗氏等。[8]孙绰无论是隐居东山还是任永嘉太守时，他都长时间居留会稽。另外，他与王羲之、郗鉴等士族有密切交往。④再有，《世说新语》记载了他为《列仙传》中的商丘子作赞，并将仙人商丘子所牧的猪比作能带他飞腾上天的龙。⑤综合来看，《游天台山赋》的创作是有着神仙思想与修仙求药愿望的孙绰对天台山崇仰与向往的表达。

（二）《赋》中景象问题新论

孙绰《游天台山赋》正文一至四段大量描写了天台山景观。在过往研究中，陆扬对天台山景象问题有所提及。其认为《赋》中存在两种景象，一种是天台山自然的景象，一种是其想象的景象。也就是陆扬所说的“物质之境”和“意念之境”。两种景象有着“实”与“虚”的区别。但陆扬是根据唐代的天台山来定义的物质与意念之别。东晋的孙绰在写该赋时的景象或许并非如此。

1.实景：“赤城”“瀑布”“楢溪”与“灵溪”等

本文所指的实景是孙绰肉眼可见的天台自然景象，孙绰提到风景奇绝幽险，现今的天台山，也能看到这样的景色（图1）。⑥《赋》正文第一段提到了两处重要景象：“赤城山”与“瀑布”。

据记载，通往天台山之路必会经过其南边的门户赤城山。《六臣注文选》记载了赤城山与瀑布二地紧邻，赤城在天台正南边，瀑布在天台西南边，二景也是天台山的标志景象，⑦实地游历时是能看到此二景的。之后不久，南梁慧皎（497—554）的《高僧传》对此也有记载，讲述了赤城与天台瀑布、灵溪、四明并连的情况。[9]二地不仅相连，文献中对于二景形貌的描写，是可以对应现今天台山二景的。结合刘宋孔灵符《会稽记》⑧以及《高僧传》的记载，可以判断赤城山赤色的山岩，形状似云霞般，其远望孤岩独立、耸上云霄。到《大明一统志》记载的赤城山仍是如此。通过《高僧传》记载当时去过天台山旁赤城山的正是和孙绰同时代的竺法猷，以及支遁《天台山铭》序中也提到了赤城山的信息判断，此景是东晋时期人力能够通往的天台景点。

不仅是赤城山，关于瀑布也有记载。《六臣注文选》提到一旁的瀑布也是从高耸的山上飞流洒下，无论冬夏皆不断绝。[7]210尽管一千多年过去了，赤城山地貌仍保存比较完好。现今的天台山，还能看到南边如云霞般火红的赤城山，与孙绰的描写一致（图2）。而天台大瀑布还被后世文人，如李白（710—762）、杨齐贤等所关注。相较于赤城山，瀑布是一种更容易发生变化的景观。如今天台山闻名的桐柏瀑布的确与赤城相连，并位于天台山的西南方，瀑



图7 县城西北的清溪（现也称三茅溪） 照片为作者实地拍摄



图8 作者判断的灵溪位置（现今的白鹤溪）照片为作者实地拍摄

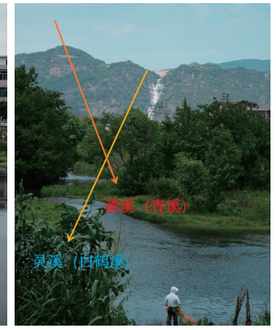


图9 青溪（现今的清溪）与灵溪（现今的白鹤溪）交汇处 照片为作者实地拍摄

布的水流虽为后世所复原，可能与当初有出入，⑨但我们凭此仍可想象当时孙绰眼中瀑布“悬霤千仞”“飞流洒散”之貌（图3）。

在描写瀑布时，孙绰还重点强调了“瀑布飞流以界道”，以示此地分隔了人、仙二界。第三段开始描写人、仙过渡之景。而进入天台仙境，又还需穿过赋中所提到的楢溪，《宋书》对此也有记载。[10]稍晚一些，南朝的地图上，出现了石桥、楢溪等地点，并说明这是进入人迹罕见的神仙居所的必经之地。后世还多有人抵达此溪并说明其地理方位。唐徐灵府《天台山记》载：“帝遂置桐柏观。诸先生居之。自灵墟南出二十里。有小庄在欢溪也。梁高士顾欢曾居此。是名欢溪也。”[11]《嘉定赤城志》：“楢溪在县东二十里，孙绰赋所谓‘济楢溪以直进’……徐灵府记注云：‘楢溪源出华顶，从凤凰山东南流入溪，则得名旧矣。或又名欢溪，齐顾欢尝居焉。’”[12]734-735《大清一统志·台州府一》：“楢溪，在天台县东二十五里。亦名欢溪，源出华顶，南流至凤凰山侧，入始丰溪。”[13]楢溪，又名欢溪。笔者亲临如今天台山区之东，仍能找到对应的这条溪（图4、图5、图6）。

正文第二段的楢溪与首段的瀑布、赤城山类似，皆是在孙绰的时代人力所能涉足天台山自然之景中最远的地方。在正文第三段中，孙绰还提到了一处自然景观，即主峰一旁的灵溪⑩。他主要为强调要跃过了此处，洗去了尘世的污浊，世俗的烦恼消失了，才能进入仙境。李善（630—689）注：“灵溪，溪名也。”[7]211前文已提到灵溪与天台瀑布、赤城、四明相连，后来南朝人去天台山，同样发现相较“悬崖峻峙，峰岭切天”[9]的主峰，四周的赤城、瀑布、灵溪更容易抵达。

此段孙绰虽已在描写虚景，但仍提到了天台山外围的灵溪。笔者前往实地发现，现今天台县东二十公里附近名为“灵溪”的溪水仍在，但距离天台山区较远，《赤城志》也提到大概只是同名，孙绰所指应不是天台县东边这条。而在县西北处的确有从天台山区流下来的溪水，且水流较长，并沿着天台山区西南的边缘处流淌，这条溪现今名称比较多，既称清溪，也称三茅溪（图7）。《嘉定赤城志》：“青溪，在县西五里，源出天台山，南流至桐柏，又南流三里经三井，下流为瀑布，方南入大溪。按谢灵运登临海峤诗云‘旦发青溪阴’，唐元宗送司马承祯诗云‘青溪祖逸人’皆作青字，俗呼为清者误。”[12]734显然县城西北这条“清溪”应是《赤城志》中记载的青溪。作者实地考察发现，它的上游确应是从桐柏宫再经天台大瀑布等景观后流下来的。而灵溪应是西北方向十五里，同样是天台山区流下来的溪水（现当地称白鹤溪）（图8），并其与清溪汇合（图9），白鹤溪与清溪的实地位置和文献记载灵溪与青溪的位置大致是能对应上的。并且都是在天台山区的西南方向周边，是与赤城、大瀑布相连的，这也与《高僧传》中记载的情况吻合。所以，孙绰若想踏进天台山区，是会经过山区周边这些自然景象的。

2.虚景：想象的仙境景象

本文所指的虚景是非自然的仙境物象。从正文第三段开始，孙绰逐步通过想象，构想出天台山仙境之景。他先描绘了纤草、长松、鸾、凤等皆是快要踏入仙境前的祥瑞征兆。“纤草”“长松”同时存在于世间和仙界，具有奇异的功效。常青的松树是仙境常见的植物形象，“纤草”也是常见的仙草。鸾、凤是仙界独有之物。

正文第四段中，孙绰继续描绘着想象中的仙境世界。仙都为虚构的神仙住所，双阙、琼台⑪、朱阁、玉堂，这些建筑也一般出现在仙境中。⑫需说明的是，孙绰构想的仙境建筑出现的顺序是有讲究的。首先出现的双阙，是为进入仙境时的标志性建筑。⑬而在建筑四周还有彤云环绕，旁边生长着八桂树、五芝、建木、琪树等仙树，仙树附近流淌着醴泉。

除了景物以外，孙绰还描写到了王子乔控鹤飞天、应真执锡杖虚空飞行的景象。王子乔在先秦飞升成仙，《列仙传》也有相关记载。应真是佛教中得道的罗汉，⑭但当时也可能与仙人有关联。⑮

综上，孙绰《游天台山赋》中所涉及的景象主要分为自然的天台山与想象的仙境。人仙二界的分界点就是诸如瀑



图10 天台山上悬空的山路
照片为作者实地拍摄



图11 天台山系中山峰与山峰之间
照片为作者实地拍摄



图12 琼台仙谷景区中“仙都”“双阙”
的位置 照片为作者实地拍摄

布、楢溪、灵溪这些当时人力所能涉足最远的自然景象。想象的仙境包括有双阙、琼台、朱阁、玉堂、八桂树、五芝、建木、琪树、醴泉、王子乔与应真等形象。

（三）借图构想的虚景：天台仙境

那么孙绰作赋时为何会构想天台仙境呢？除了我们前文所提及孙绰自身的神仙思想外，本文认为应是孙绰前往天台山时，只见到了赤城、瀑布、楢溪、灵溪等自然景象，并未深入山内，又因为他期盼能登上天台山去寻仙求药，于是才需要借助图像构想天台仙境。

过往学界对孙绰是否亲临天台山，以及孙绰如何“游”天台山的问题有着争议。一种观点认为孙绰没有去过天台山，《游天台山赋》是孙绰“神游”天台山后想象所创作的作品；另一种观点认为孙绰去过天台山，《游天台山赋》是孙绰实游所创作的作品。近来，陆扬在分析孙绰《游天台山赋》的写作时间时，提到孙可能只到了天台山外围，是想象自己已经升仙，进入到了天台山的内部领域。[14]结合前文分析，笔者拙文《孙绰〈游天台山赋〉借图创作缘由考》中论证了陆扬的观点可能性较大，孙绰应去过天台山。

而陆扬分析唐代天台山时将“琼台”归于自然之境。本文认为4世纪的孙绰创作《游天台山赋》时，位列“楢溪”“灵溪”等自然实景之后的“琼台”，是构想的仙境景象之一。理由有以下四点。一则赤城、瀑布在孙绰写赋之后不久，就出现在天台山自然景象的相关文献记载中，并且《六臣注文选》里也有注释。后来的地方志等记载也能对应得上。而关于琼台，《六臣注文选》中则未有任何关于其地理方位的解释。孙绰写赋之后，直到唐代司马承祯（639—735）《上清侍帝晨桐柏真人真图赞》才逐步有相关记载。[15]二则《启蒙记》《宋书》中记载，楢溪再往前便是无人迹之地了。三则前文已分析，琼台是作为在当时人心中仙山形象中的景象存在的，在孙绰的东晋时代应并非天台山所特有的自然景象。四则根据实地考察的发现，天台山周遭的“瀑布”“灵溪”“赤城”以及“楢溪”，正好是天台山山区从西到南再到东三个方位外围的自然景象，这也符合了孙绰所处的东晋应是世人接触天台山自然实景的早期阶段，即逐步从山区四周尝试探入山区深处的阶段。笔者在攀登现今天台山的琼台仙谷时，发现山谷极为陡峭险峻，山路有的甚至是悬空的（图10），山峰与山峰的连接又是借助了现代工业制造的玻璃吊桥（图11），难以想象在孙绰的时代依靠人力能攀登至此。所以现今琼台仙谷中的“仙都”“双阙”等景象（图12），应是后人逐步开发天台山区后，根据最早孙绰赋文中构想的仙境景象所寻找对应的自然景象。

孙绰亲临天台山周遭见到了一些自然景象，但因道路艰险，并未能深入天台山内部区域。加之孙绰有着修仙求药之愿以及天台山特殊的仙山背景，于是他将未踏入的区域构想成了天台仙境，而图像即可对其构想仙境产生帮助。综上可知，孙绰借助图像是用以构想赋文后半段的天台仙境。而在孙绰之前也存在借助图像描绘出仙境形象的案例，如汉代王延寿在《鲁灵光殿赋》中就有记载，他看到了宫殿内设有神仙站立于仙楼之间、玉女从天窗下视的浮雕图像。缪哲在《从灵光殿到武梁祠——汉代帝国艺术的重建》一文中指出，这里的“图画天地”可能包含了雷公、羽人、风伯等此类画像。[16]而在孙绰赋中构想的仙境同样出现了楼阁、窗户（翼棂）、羽人等形象。之后还有南梁的江淹（444—505）《云山赞四首》，画赞中描绘了王子乔、阴长生、秦女等神仙的故事，加之诗序提到的“山水好势，仙者五六，云气生焉”，足以见得，这是以将仙人放置在仙境山水中作为主要内容的壁画。[17]巧的是，其中一幅画面主要人物为王子乔仙人的形象，在孙绰赋文中构想的仙境中同样存在。另外，与孙绰同时代的也有借助图像想象自己踏入似仙似幻世界的情况，如陶渊明（约365—427）的《读〈山海经〉十三首》（其一）中提到了他对着《山海图》，结合丰富的想象力，畅想着自己进入并漫游神奇绝妙的仙境。[18]所以，孙绰借助图像构想了天台仙境应是符合史情的。

三、《游天台山赋》中天台山形象的有机构成

可见孙绰是将多种景象与多重空间组合、挪用与并置，最后将《赋》中的实景与虚景有机地组成在一起，即所谓正南方的赤城山，西南边的瀑布、灵溪，以及东南边的楢溪这些不同方位空间中的自然实景与“羽人”“鸾”“凤”“双阙”“琼台”等仙境景象共同构建出富有视觉性的全新的天台山形象。这是符合汉晋时期不少赋与画中的内容是由多种形象或多重空间组构而成的艺术创作方式。《西京杂记》卷二曰：“相如曰：‘合纂组以成文，列锦绣而为质，一经一纬，一宫一商，此赋之迹也。’”[16]不同时空中的形象可以同时出现在一篇赋之



图13 “洛川”“景山”“蘅皋”“阳林”等自然景象部分 〔晋〕顾恺之 洛神赋图
（宋摹本）局部 绢本 设色 原图纵27.1×横572.8cm 故宫博物院藏

中。例如张衡（78—139）的《归田赋》里提到作者在大湖旁像龙一般鸣叫，在小丘上像虎一般吟啸。对着天空射下了大雁，又钓起了水中的鱼儿。这些富有画面感的景象，并非在一个空间与时间中完成，但构建起了一幅美好的田园画面。[17]769班固（32—92）的《西都赋》着眼于长安城的繁华，先后描写都市、宫室、田游的不同场景，分别以“封畿之内”“其宫室也”“尔乃盛娱游之壮观，奋泰武乎上囿”提醒读者场景的切换，这是在同一地域中的不同空间形象。[17]603再如汉魏时应玚（？—217）的《灵河赋》在描写黄河时，提到了黄河发端于“昆仑”，跨越了“增城”，突破了积石山。之后又迂回于河津与洛阳间的阪泉，又过中州之地。作者在一首赋中将黄河在不同空间中的景象描绘出来。后面甚至跨越了时间，将“视线”引向西汉武帝时期在黄河发生的决口之事，以及武帝投璧沉马的场景。最后作者又将“视线”拉回到黄河两岸的风光，所谓“茂栝芬橿，扶疏灌列，映水荫防……”，滚滚的黄河水与两岸的树木，以及河中的各种船帆，共同形成了一幅壮美的景象。[17]699该赋无疑是将多个不同空间与时间中的景象共融到一起形成赋中黄河形象的佳作。之后同样如此表现黄河在不同时空中的景象的还有西晋成公绥（231—273）的《大河赋》，作者也是将黄河在“昆仑”“积石”“龙门”“华阴”“砥柱”“朔北”“二周之北境”“三晋之南乡”等空间中的景象，以及殷商、春秋战国时期因为黄河而发生的历史事件共同组成了该赋中的黄河形象。[17]1795

赋作中构建的景象除了将不同时空的景象结合，还有将虚实的景象进行并置。例如，曹植（192—232）《洛神赋》中有其从洛阳回到封地的现实之景，然后描写其看到惊为天人的洛神景象，之后又有二人情感互动，以及后来又依依不舍分别离去等虚幻场景。其中有“洛川”“伊阙”“轘辕”“景山”“通谷”“蘅皋”“阳林”等不同空间中的自然景象，也有“洛神”“玄芝”“南湘二妃”“汉滨游女”“屏翳”“冯夷”“女娲”“文鱼”“六龙”“云车”“鲸鲵”“水禽”等幻想的景象。[17]1122-1123这些来源于自然的山川河流、现实的车马人物、虚幻世界中的各类神仙与神怪的景象在作者的妙笔下组构与搭配，不仅呈现出不同时空的景象，也是将各类虚幻与现实景象构建出了如此自然与唯美的新形象，这便是曹植天才的文学造诣。中国绘画创作同样也是如此，画面中没有绝对的时间与空间规律去束缚，是超越时空性的，画面中的某些片段、局部可能是来自不同的时空中的景象加以组构，并置在同一画面中，例如传为顾恺之《洛神赋图》中的各个景象（图13、图14）。[19]所以，《游天台山赋》由不同的景象组合而成新的空间形象，其中包含了各种虚实景象，而描写的仙境景象（即虚景）又是可能来源于图像中的形象，这是合乎文艺创作逻辑与规律的。

四、《游天台山赋》中天台仙境的构建或借助真形图

前文已论证了孙绰创作该赋借助图像是为构想天台仙境形象。那么，他借助的具体是什么图像呢？是否如前人所言为一幅山水画，或是一幅天台山地图，抑或另有其他图像呢？《赋》中想象的仙境形象包含了“羽人”“纤草”“长松”“鸾”“凤”“双阙”“琼台”“朱阁”“玉堂”“八桂树”“五芝”“建木”“琪树”“王子乔”“应真”。我们可发现其分别是仙山、仙物、仙人三类形象。笔者认为在“山水画”还未特别成熟的东晋，孙绰在构想天台仙境形象的过程中，很可能借助到了真形图。

那么，孙绰为什么可能借助真形图来对未能踏入的天台山区域构想成天台仙境呢？理由如下：

1.孙绰的时代有获得真形图的可能

现今五岳四山的真形图载于《洞玄灵宝五岳古本真形图》。其中有两种不同版本的五岳真形图，一称“灵宝五岳古本真形图”，另一称“洞元灵宝五岳真形图”。尽管我们对于《道藏》中的很多经书、图像等资料产生的时间难以直接确定，但过往学界仍可以推测真形图绘制的时间应在六朝至唐代间。关于《洞玄灵宝五岳古本真形图（并序）》和《五岳真形序论》的成书时代，《道藏提要》[18]和《中华道藏》[19]的解题都简单地认为出于魏晋之世。施舟人撰写的《道藏通考》条目将《五岳真形序论》断代为六朝后期。[20]关于这个问题较为详尽的研究是日本学者井上以智为的长文《五岳真形図に就いて》。他分析了《洞玄灵宝五岳古本真形图》所载的两种真形图中的历史地名，认

为第一种图（“灵宝五岳古本真形图”）出自晋代中原沦丧之后的江东汉人之手，可能是晋、宋、齐时代的产物；而相对于第一种图所带有的六朝色彩，第二种图（“洞元灵宝五岳真形图”）则更多地带有隋唐时代的特征。[21]姜生等主编《中国道教科学技术史·南北朝隋唐五代卷》中的一些内容在井上氏等人研究的基础上，进一步强调二种真形图均经过隋唐人的编订，具体而言是在隋开皇九年（589）之后。[22]美国学者罗柏松（James Robson）的*Power of Place: The Religious Landscape of the Southern Sacred Peak in Medieval China*一书，也认为今本五岳真形图成立于隋唐之后。[23]孙齐在《〈五岳真形图〉的成立——以南岳为中心的考察》一文中，对现所见的五岳真形图的时间又有新的分析，其主要从明确其中五岳体系成立的年代、梳理汉唐间南岳的变迁过程的视角探讨。最后认为在南梁陶弘景（456—536）以前，现所见的《五岳真形图》就已经完全成立。其深入论述了《洞玄灵宝五岳古本真形图》其原本当仅有一种五岳真形图，并在梁陶弘景时即是如此，现所见的五岳真形图在形式上还保留着唐以前的样式。[24]笔者对比同一山岳真形图之间的山势、水流形态等要素后，认为两者确是相辅相成，可以互为参考。正如孙齐所言，前者侧重于图，后者侧重于图的论说。

总的来说，学界大多对于“灵宝五岳古本真形图”产生的判定是在六朝时期，应是合理的。例如《抱朴子内篇》记载：“又家有五岳真形图，能辟兵凶逆，人欲害之者，皆还反受其殃。道士时有得之者……”[25]足见当时真形图数量不少，不仅葛洪家曾有过，有些道士也会得到，那么东晋的孙绰得到真形图的可能性便不小。稍晚的鲍照（？—466）《代升天行》有云：“五图发金记，九龠隐丹经。”[26]217这里的“五图”有两种解释，一是指真形图。李善注引《抱朴子》：“余闻郑君言：‘道书之重，莫尚于《三皇文》、《五岳真形图》也。’”[26]217另一说为五种采芝法。刘良注：“采芝法有五，故云五图。出《太清金匮记》。”[26]218我们不能否定“五图”可能与真形图有关，证明鲍照这样的士人是可能对真形图有所了解的。那何况向往踏入仙山的士人孙绰呢？唐代裴孝源《贞观公私画史》又记载了隋代搜寻发现了非常精奇的五岳真形图的案例，证明该类图画在魏晋南北朝至隋代的流存。[27]张彦远《历代名画记》中提到：“古之秘画珍图，固多散逸人间，不得见之。今粗举领袖，则有：龙鱼河图……五岳真形图（汉武）……”[28]过往珍贵的图画，很多散落人间，有的很难找到，其中很有代表性的就有五岳真形图。一是强调了五岳真形图是在六朝时期非常具有代表性的珍贵图画，在当时对真形图的重视程度应远远高于具有高度审美观赏性质的山水画。二是很多珍贵图画的功能应不是指向审美的，如《地形图》《地形方丈图》和《五岳真形图》等。这些线索都可推断孙绰有获得真形图的可能性。

2.求仙者入山必备的护身符

孙绰作为好修仙求药之人，对修道者入山前需准备的事物应有所了解。《五岳真形图》是入山之凭证，是保身之要籍。有了此图便可进得山来。《汉武帝内传》：“（武帝）问：‘此书是仙灵之方耶？不审其目，可得瞻盼否？’王母出以示之曰：‘此五岳真形图也……诸仙佩之，皆如传章；道士执之，经行山川，百神群灵，尊奉亲迎。’”[29]18五岳真形图最早的记载就已说明其是诸仙佩戴的护身符，道士拿它便可活动穿行于山川间，受到诸神的尊奉。葛洪又对五岳真形图在入山时起的作用详加阐述，真形图在当时修道求仙者眼中可谓非常重要的图像资料之一。《抱朴子内篇》：“上士入山，持《三皇内文》及《五岳真形图》，所在召山神，及按鬼录，召州社及山卿宅尉问之，则木石之怪，山川之精，不敢来试人。”[4]542又载：“余闻郑君言，道书之重者，莫过于《三皇内文》、《五岳真形图》也。”[4]613孙绰在赋中想象自己身披“毛褐”⑳，手持“金策”㉑，又怎会不知真形图作为护身符的重要性。他踏入“其路幽迥”“始经魑魅之涂，卒践无人之境”的天台山，当然需要这类图像傍身。

3.作入山地图

真形图作为道教山岳地图，孙绰在入山前是需要准备的，类似现今我们入山会用地图导航。《洞玄灵宝五岳古本真形图并序》：“画小则丘陵微，画大则陇岫壮。葛洪谓：高下随形，长短取象，其源画神草及石室之处，自是后来仙人辈，于其图处，画识之耳。”㉒绘大绘小代表某处山体的形态，图上的高低与长短都是根据山体情况而定。关于真形图的道教地图性质，1910年，日本著名学者小川琢治撰文提出东岳泰山真形图“为示山与谷之关系的平面图”“起源于自高山绝顶以俯瞰山岳之平面图”“实类一种晕滃式地图”。他还认为富冈铁斋旧藏本《五岳真形图》（图15）最接近原形，存有六朝地图的特点。为证明《东岳真形图》是“表示山与谷关系的平面图”，小川氏实测了泰山等高线图（图16），对比后发现二者确实惊人相似。[30]这些观点后世学者基本予以赞同，强调真形图有很高的古地理学成就。五岳真形图也被李约瑟《中国科学技术史》称之为“绘制等高线地图的早期尝试”[31]。

4.寻觅仙草、仙药与仙人驻留之所

真形图作为一种似俯瞰视角的图像，还能勘测山中神仙所居之所，以及仙草所长之地。在《东岳真形图》（图17）之东部，标记有“紫石芝”（红圈左1）、“杂药草”（红圈左2）；西部有“芝草”（红圈右2）、“仙草”（红圈右1）。可以说仙草是真形图上的重要标识之一。

如此《南岳真形图》（图18）清楚地记述着“南岳衡山君所领仙官七千七百人在长沙界周回二千里”，图上还记着“石室”（红圈右）、“南岳君宫”（红圈中）、“仙人××”（左2）的方位。并且对真形图寻仙草、仙药与神仙居所的功能历代都是有记述的。《云笈七签》卷七十九的《五岳真形图》附有一篇《晋鲍靓施用法》，其中谈道：

“诸入山采八石、石象、石脑、流丹珠、飞节、黄子、石髓、桂英、芝草诸神药，自无《五岳》佩之，此仙物终不可得也……入山无其《真形》，则众精坏人；采药不得《真形》，则群灵蔽之……但就有此文以佩身，乃是弥纶众神，横行天地。在家则神人奉卫，入山则群灵奉迎，采药服芝草则真仙营护，结疫涉害则妖灾自灭尔。”[32]其中“飞节”神药的位置在《南岳真形图》中就有标记（红圈左1）。又如清代施闰章（1618—1683）有诗云：“五岳足迹谁能遍，五岳真形谁所见……群仙玉女纷相从……丹灶思寻勾漏砂，灵岩定采天台药……陟岳寻仙思汉武……”[33]再如南宋陈田夫《南岳总胜集》载：

一者五岳山符，安镇方岳，檄召万灵，太上真文也。



图14 洛神不同状态下的景象，以及“玄芝”的生长地 〔晋〕顾恺之 洛神赋图（宋摹本）局部

二者五岳山跖，神仙倒景，俯视山川之跖，写其曲折蟠薄在地之势也。三者五岳山形，取其峰峦、洞室之所在，神芝、灵草之所声，高下丈尺等级之数，东西南北里舍之限也。四者五岳山骨，取其骨体之所像，枝干之所分，上法星文，下主人事之所起也。五者五岳山水穴贯之图，取其泉液之所出，金宝之所藏，地脉之所通，而为之图也。[34]

洞室是神仙所修所居的地方，神芝、灵草是仙药之材。如前文所述图上需绘制神草与石室，所以对于探寻这些事物的所在地，没有真形图是难以做到的。所以，孙绰构想天台山仙境中的仙草（纾草、五芝）、仙人（王子乔、应真）当然可能会借助真形图。

5.对仙山之境的想象

《太上人鸟山真形图》（图19）的内外两圈配文，都是对人鸟山这一仙境的描述。外圈为：

太上人鸟之山，峻而难踰，不天不地，不沉不浮，绝险绵邈，崖嵬崎岖，元炁烟煜。神真是游，玉液泓澄，灌溉靡伏。百二十官，天府相由，日月昏明，玄芝万株，绛树特生，真实皆珠，白玉差峨，醴泉出隅，云出芝生，震灭邪躯，木鸟能语，此是神夫。还年之士，挹其芳流，子能得之，真人可俦，不知此道，万为土灰，口耳之经，名为天楼。㉓

内圈为：

太上人鸟之形，山之右流，玉女所登，窈窕巍巍，紫云飘飘，甘露靡靡，金池玉房，在乎其隈。无枝之草，冬夏不衰，玄液反生，上下华蕤。愚兆竞往，至皆死归，惟有太上能登不颓，漱挹流精，以致天飞，金光圆生，真炁乘雷，夫子暝目，长在八威，石生神兽。元始，其音难追，一炁所成，土山不摧，书名天汉，口传无陂，是谓玄辉，仙也。㉔

可以看到真形图上所描述的“玄芝”“绛树”“醴泉”“天楼”“玉女”“金池”“玉房”并非自然山景；正如文中所写“仙”之意，强调了这是仙境景象。《真形与洞天：中古道教地理学中所见的信仰聚合——以道教经典为中心的考察》一文认为：“这里描写的是在自然世界之外的一个异域存在的神山，这种描述与关于昆仑、蓬莱、瀛洲、方丈等仙山的记载，以及《山海经》及《海内十洲记》中所见的神山仙境的模式一致。”[35]

黄士珊《写真山之形：从“山水图”、“山水画”谈道教山水观之视觉型塑》中对于真形图的不同功能有所提及：

流传于中古到宋代中国的道教图像，以一系列呼应宇宙山岳的《真形图》最能体现道教的山水观。不同的《真形图》功能不一，包括存思修炼、仙境想象、登山地图、护身符、超度仪式等。在道教徒的眼里，《真形图》乃道教神圣经典的一部分，在明代被列为“灵图类”文书收入《道藏》。[36]

孙绰借助的真形图不仅是入仙山需佩戴的护身符，也作为地图以防迷路，同时用以寻找仙草的位置，还帮助他对仙山进行想象。值得注意的是，《太上人鸟山真形图》内外圈两段文字的记载很可能是参考了《抱朴子内篇》对“长谷之山”与“太元之山”的记载。㉕黄士珊在《图写真形：传统中国的道教视觉文化》中也有所提及。[37]本文强调的是《抱朴子内篇》这段话所记载的仙山中各个仙境的形象也与《游天台山赋》中的相似度较高。《太上人鸟山真形图》和《抱朴子内篇》记载的“二山”中所提及的仙人（王子乔）、仙树、仙草、仙池、仙楼等形象在孙绰的《游天台山赋》中也出现了。这也印证了前文所述这些仙境景象并非孙绰根据自然的天台山独创，应是当时人心中的仙山形象（表1）。

6.孙绰派遣人绘制的可能为真形图

在孙绰注意到天台山之后不久便有了相关地图。晋末宋初对天台山中的山川溪流等自然景点记载越发详细。㉖到唐代，《六臣注文选》写道：“天台山图曰：赤城山，天台之南门也。”[7]210陈铮一文认为这里的天台山图可能是地图，我予以认可，因注释明确讲了图中赤城山与天台山的位置关系。李周翰注：“孙绰为永嘉太守，意将解印以向幽寂，闻此山神秀，可以长往，因使图其状，遥为之赋。”[7]209提到的是孙绰使人绘制的图，这里的“图”可能是第一张与天台山有关的真形图。理由有六：

第一，孙绰自己在赋文中提到，天台山之前几乎无人到访，其写赋前的文献也无更多记载，更别说绘制真形图。

第二，同时期支遁的《天台山铭》序也仅提及赤城山

与天台山的位置关系，与李善注释的“天台山图”讲的内容基本相同，真形图本就有作指引入山的道教地图之用。孙绰率先派遣人绘制真形图，对后世制作天台山地图有一定参考作用。

第三，孙绰仅在天台山周边游览，未能深入，但又盼能“长往”。面对如此险峻的山，若没有地图或真形图，一则不利于后人进入或了解，二则不利于他本人畅想未进入的天台仙境。

第四，前文已提到的陈寅恪对会稽等地的滨海地域与神仙学说相关联的论述。所以，开始对天台山的关注更多的是与修仙求药有关。孙绰是可以看到天台山周边美景的，作为一个修仙求药之人，其最迫切需要的图可能并非自然山水风景图，而是真形图，以此畅想仙境。

第五，李周翰注释的“长往”一词或与六朝修仙背景有关。“长往”，有一去不复返和归隐之意。西晋潘岳（247—300）《西征赋》曰：“悟山潜之逸士，卓长往而不反。”[17]1981汉代，还有讲述隐士采药，一去不返的记载。《列传·逸民列传》：“庞公者，南郡襄阳人也。居岘山之南，未尝入城府……表叹息而去。后遂携其妻子登鹿门山，因采药不反。赞曰：江海冥灭，山林长往。远性风疏，逸情云上。道就虚全，事违尘枉。”[38]《逸民列传》中本就记载很多隐士与修仙者的故事，庞公是东汉末年著名隐士，其所采之药很有可能为仙药，范晔赞赏其“山林长往”，一去不返，很可能是与归隐或修仙求药有关。至南朝时，“长往”所指的一去不返则与修仙之事直接有关。《水经注》：“浙江又东迳灵隐山，山在四山之中，有高崖洞穴，左右有石室三所，又有孤石壁立，大三十围，其上开散，状似莲花。昔有道士，长往不归，或因以稽留为山号。”[39]灵隐山中有洞穴与石室，六朝时洞穴与石室有代表修仙之所的含义，是修仙者的优良选地，故才有道士“长往不归”。所以，所谓孙绰的“长往”，很可能是其作为求仙采药者之愿，那么他更需要一张与天台山有关的真形图。

第六，晋宋时期可能有遣派人绘制真形图的事迹，绘制真形图的行迹甚至延续到隋唐。《临海记》：“新妇山，亦名似人山，土石悉绀色，列石参差似人形，远望如鸟之俯仰。宋文帝遣画工模写山状，时一国盛图于白团扇焉。”[40]《天台山记》：“自天台山西北有一峰，孤秀回拔，与天台相对，曰天姥峰，下临刻县路，仰望宛在天表。旧属临海郡，今肄会稽。又有大唾小唾二峰，去天姥唾为谷。天姥峰有石桥，以天台相连，石壁上有刊字，科斗之文，高邈不可寻觅。春月醮者，闻笳箫鼓之声。宋元嘉中，台遣画工匠，写山状于圆扇，以标灵异，即夏禹时刘、阮二人采药遇仙之所也。”[11]关于这点，陈铮《六朝时期的“山水”、地图与道教（续）》中分析了新妇山、天姥峰与真形图的关联。[2]101-102这里需要再强调的是，写山状在扇面上，目的是“以标灵异”，这与上文所述道教真形图上标注有神仙之所、灵异之地的做法是相似的。再往后，如隋文帝杨坚（541—604）《禁毁盗佛道神像诏》有载：“佛法深妙，道教虚融，咸降大慈，济度群品，凡在含识，皆蒙覆护。所以雕铸灵相，图写真形，率土瞻仰，用申诚敬。其五岳四镇，节宣云雨，江河淮海，浸润区域，并生养万物……”[41]这是官方铸造灵相并绘制真形图的情况。《太平广记》：“西蜀道士张素卿，神仙人也。曾于青城山丈人观，绘画五岳四渎真形并十二溪女数堵。”[29]1641这里记载了中晚唐道士张素卿在道观绘制五岳四渎真形图的事迹。

表1 三种本文中对应的各仙境形象

各类仙境形象	《抱朴子·内篇》	《太上人鸟山经图》	《游天台山赋》
仙人	王子乔、赤松子	玉女	王子乔
仙树	绛树	绛树	建木、琪树、八桂
仙草	玄芝	玄芝	五芝、纤草
仙池（仙水）	金池、醴泉	金池、醴泉	醴泉
仙境建筑	紫房	天楼	双阙、朱阁、玉堂

需注意的是，李善注后接的吕延济注中提到的图，很难将其理解为一幅纯粹的自然美景的山水画。我们不能低估古人的想象力。左思对地图都能想象出都市景象的繁华、宫殿的富丽堂皇，甚至还有仙境物象，[37]何况本就有想象仙山作用的真形图呢？孙绰通篇也没有太多笔墨讲述关于天台山的山与水是如何动人，而是三言两语把自然景象简单地描述出来，其着重描写的仍是那些构想出的仙境形象。

7.孙绰的时代还很难见具有审美功能的山水图像

关于东晋山水图像的问题，前文已提及《名画记》中“秘画珍图”一节中提及的“图”几乎都不是指向审美功能。陈铮《身份的认定——六朝画家与道教》尝试论证这个问题，甚至其还否定了刘宋时期具有审美意象的山水图像。[42]孙绰是东晋早期士人，学界对于其生卒年的问题虽有争议，但对其活动年代主要在4世纪前中期是可达成共识的。传统观点认为，山水画诞生于晋宋之际。笔者认为过往判定的确没有深入实证，而陈铮否定在刘宋之际也过于绝对。若从《历代名画记》记载看，顾恺之（348—409）与戴逵（326—396）是画有“山水”的。但这些“山水”图像是否具有审美功能，还难以下判定，并且与仙山有关联的可能性很大。至于吕延济注中提到“绰使图画此山”[7]209，在魏晋以前，“图画”一词并非指向具有审美功能的图像，后来南朝士族在制图、验图过程中逐渐掌握了呈现形色的绘画技巧。[43]而到刘宋时期的宗炳（375—443）、王微（414—453）才对于山水图像具有审美愉情功能有明确阐述。总之，关于东晋中期山水图像的问题很复杂，仅从现存有限的文献与实物资料，以及孙绰个人需求来看，我们仍很难判定这是指向具有审美功能的山水图像。另外，孙绰曾画过一幅与仙山有关的图像，其好友支遁还为此写过画赞，关于该图的创作目的，还需另起一文深入探讨。

五、结语

孙绰亲临天台山周边见到了诸如赤城、瀑布、楢溪、灵溪等自然景象，但因道路艰险，并未能深入天台山内部区域。加之他有着修仙求药之愿以及该山特殊的仙山背景，于是他将未踏入的区域构想成了天台仙境。所以，孙绰借助图像应是用以构想赋文后半段的天台仙境。赋中的天台山由不同的景象组合而成的新的空间形象，其中包含了各种虚实景象，而描写的仙境景象（即虚景）又是可能来源于图像中的形象，这是合乎当时文艺创作逻辑与规律的。而孙绰作为一个修仙求药之人，无论是为佩图护身、寻觅仙药与仙人，还是构想仙山，再根据时代背景来看，其借助真形图可能性较大。李周翰所注释的“长往”一词或与六朝修仙背景有关，晋宋之际有绘制真形图的现象。孙绰使人绘制的有关天台山的图可能为真形图。这应是孙绰构想天台仙境形象所借鉴的重要图像。



图15 日本富冈铁斋旧藏本《东岳真形图》 江户时期，18世纪

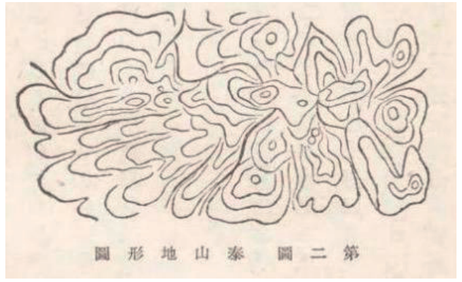


图16 小川琢治所绘泰山等高线 ［日］小川琢治：《支那历史地理研究初集》，弘文堂书房，1940年第4版，第33页

注释：

①《游天台山赋》文本今见载于《昭明文选》《六臣注文选》《艺文类聚》《古今游名山记》，本文主要参考《六臣注文选》中的文本。〔梁〕萧统编，〔唐〕李善、吕延济、刘良、张铣、李周翰、吕向注：《六臣注文选》卷十一，北京：中华书局，1987年，第209—213页。

②例如，陆扬：《洞仙与诗神：中国古典文学中的天台山》，《文汇报》，2022年12月24日，第7版。田晓菲：《神游》第一章《“观想”：东晋时代对世界的观看与想象》，北京：生活·读书·新知三联书店出版，2015年，第41—43页。［日］远藤祐介：《孫綽撰『遊天台山賦』と般若経世界》，《智山学報》第五十二輯，第113—137页。

③关于此问题，笔者拙文《孙绰〈游天台山赋〉借图创作缘由考》有更为详细的分析。因承接后文需要，故此处再作简要论述。

④孙绰与王羲之交往密切前文已提，二人也是参加兰亭集会的主要人物。《晋书》中记载孙绰曾为作郗鉴碑文。

⑤《列仙传》记载的商丘子是一位三百多岁、擅长生不老之术的仙人。

⑥笔者亲身前往浙江省天台山考察。现今的天台自然景象应与孙绰时代所见有所出入，但同位置景象的大致样貌我们仍可作参考。

⑦与孙绰同时代的支遁所撰的《天台山铭》序提到了赤城山，证明在东晋时期赤城山作为自然景象已进入人们视野。

⑧孔灵符《会稽记》：“赤城，山名，色皆赤，状似云霞。”〔唐〕李白著，〔清〕王琦注：《李太白全集》卷之十六，北京：中华书局，1977年，第755页。

⑨陆扬在2022年8月28日北京大学人文社会科学研究院的讲座《洞仙与诗神：中国古典文学中的天台山》中提到：“桐柏官附近、山峰旁边，有整个天台山最大的瀑布，大约有上百米，后来也反复被人们提到。近期政府在复原天台山传统文化过程中，引流了水库的水，重新在附近修建了瀑布。对照古图来看，感觉是相似的。”

⑩《嘉定赤城志》：“灵溪，在县西北一十五里福圣观前，孙绰赋所谓‘瀑布飞流以界道’、‘过灵溪而一濯’是也。今县东二十里亦有灵溪，盖其名适类云。”《嘉定赤城志》卷二十四“山水门”六，第735页。

⑪琼台是仙境中常见的物象。约出于东晋的《灵书紫文上经》载：“方诸东宫东海青童大君……金阙中有四帝君，其后圣君处其左，居太空琼台丹玕之殿……”（《灵书紫文上经》不分卷，明正统道藏本）方诸为传说的仙境，其中就有琼台。另外，琼有玉之意，琼台实则为玉台。《拾遗记》中记载昆仑山上“五色玉为台基”。

⑫李善注：“《十洲记》曰：‘承渊山金台玉楼，流精之阙，琼华之室，西王母之所治，真官仙灵之所宗也。’”《六臣注文选》卷十一，第212页。

⑬双阙，是进入仙境时的标志性建筑。汉代的双阙形象中，部分带有“天门”的榜题，如巫山县东汉墓出土的五件鎏金铜牌饰材料上的双阙形象。《重庆巫山县东汉鎏金铜牌饰的发现与研究》，《考古》，1988年第12期，第78页。

另外，《楚辞》记载：“吾令帝阍开关兮，倚阊阖而望予。”〔宋〕朱熹集注，夏剑钦、吴广平校点：《楚辞集注》，长沙：岳麓书社，2013年版，第16页。《史记》：“韦昭云：‘阊阖，天门也。’”〔汉〕司马迁撰，〔南朝宋〕裴骃集解，〔唐〕司马贞索隐，〔唐〕张守节正义：《史记》卷一百一十七，北京：中华书局，1982年，第3062页。想要进入天界，必须进入“天门”。

西晋陆机的游仙诗中也提到“天门”物象。〔南朝〕徐陵编，刘玉伟、黄硕评注：《玉台新咏》卷三引《前缓声歌》，北京：中华书局，2016年，第152—153页。穿过双阙进入仙界，才能寻找“福庭”。这也是双阙作为仙门的重要意义。关于双阙与天门的问题，学者李清泉在《“天门”寻踪》中有论述。《古代墓葬美术研究》第3辑，2015年，第43—44页。

⑭李善注：“应真，谓罗汉也。”李周翰注：“应真，得真道之人。”《六臣注文选》卷十一，第212页。

⑮“应真飞锡以蹑虚”中“应真”，《六臣注文选》：“应真，谓罗汉也……应真，得真道之人。”前揭《六臣注文选》卷十一，

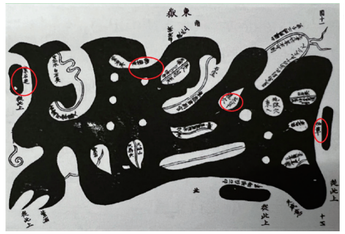


图17 《东岳真形图》（洞元灵宝五岳真形图） 图片采自《洞玄灵宝五岳古本真形图》（局部），明《道藏》（1445），木版印刷，纸本

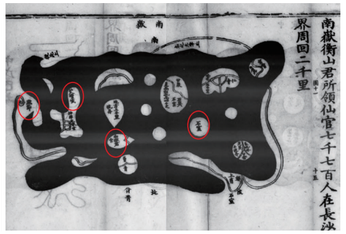


图18 《南岳真形图》（洞元灵宝五岳真形图） 图片采自《洞玄灵宝五岳古本真形图》（局部）

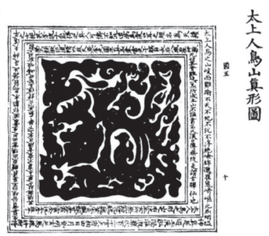


图19 《太上人鸟山真形图》，明《道藏》（1445），木版印刷，纸本

第212页。虽指罗汉之意，但当时常把罗汉与得真道联系在一起。《庾子山集注》：“佛语迦叶：‘汝非罗汉，亦不知真道，胡为妄自称贵乎？’”〔北周〕庾信撰，〔清〕倪璠注，许逸民点校：《庾子山集注》卷之十三，北京：中华书局，1980年，第712页。《法苑珠林》：“重为我法子，略言其功德。出家学真道，当成罗汉果。”〔唐〕释道世著，周叔迦、苏晋仁校注：《法苑珠林校注》卷第四十七，北京：中华书局，2003年，第1433页。、

在晋至南朝时，应真还经常伴随仙与飞升等概念出现。《十六国春秋》：“先觉登遐，灵风缅邈，通仙潜凝，应真冲漠。丛丛九流，是非竞作，悠悠盲子，神根沈溺。时无指南，谁识冥度？”〔北魏〕崔鸿：《十六国春秋》卷六十二后秦录十，明万历刻本。此段大致讲罗什作为一代名僧，总能率先参悟道理，个人作风隐而不露，也能传播远方；其人通神达仙，并能潜心专注修行，是一位谦虚淡漠功名的得道真人。《高僧传》：“释玄高……乃振高往河北林阳堂山。山古老相传，云是群仙所宅。高徒众三百，往居山舍。神情自若，禅慧弥新，忠诚冥感，多有灵异。磬既不击而鸣。香亦自然有气。应真仙士，往往来游。猛兽驯伏……”《高僧传》卷第十一，第410页。

⑯《上清侍帝晨桐柏真人真图赞》：“第九，天台山一名桐柏栖山。山有洞府，号曰金庭宫。精晖伏晨，光照洞域。琼台玉室，莹朗轩庭。”《上清侍帝晨桐柏真人真图赞》，明正统道藏本。

⑰王冬亮《洞天绘画研究》中对于江淹是如何依据壁画上的神仙山水与人物形象创作了《云山赞四首》的问题已作了较为详细的分析。中国美术学院2022年博士论文，第29—34页。

⑱《读山海经》：“泛览《周王传》，流观《山海》图。俯仰终宇宙，不乐复何如？”作者还在组诗其二至十三中提到“玉台”“王母”“玄圃”“昆墟”等诸多神仙世界中的形象。〔东晋〕陶渊明撰，袁行霈笺注：《陶渊明集笺注》卷第四引《读山海经》，北京：中华书局，2003年，第393—417页。

⑲本文所选用的《洛神赋图》是北京故宫博物院藏本。关于此本，唐兰《试论顾恺之的绘画》一文中认为其原本是四世纪的作品……历代相传认为这幅是顾恺之本，可以把它看作是顾氏作品。《文物》，1961年第6期，第7页。

陈葆真《〈洛神赋图〉与中国古代故事画》中认为三件《洛神赋图》（分别藏于故宫博物院、辽宁省博物馆和美国弗利尔美术馆），其构图方式、叙事手法、图像塑造等方面都极为近似，应是根据同一祖本临摹的，可以将这组作品归纳为六朝类型。杭州：浙江大学出版社，2012年，第231页。

韩刚《美国弗利尔美术馆藏白描本〈洛神赋图〉卷探源》一文中认为北京甲本、弗利尔甲本等在笔法上给人的审美感受是“紧劲联绵，循环超忽”“春蚕吐丝”“春云浮空，流水行地”……北京甲本、弗利尔甲本人物面相造型具有明显南朝“秀骨清像”……据其观察，北京甲本、弗利尔甲本等当属顾恺之画风。《美术大观》，2021年第9期，第90—92页。因此，故宫本应是保留了顾恺之时代的绘画风貌，能够作为分析材料。

⑳曹植的《七启》假托“镜机子”，对另一个“玄微子”论述饮食、容饰、羽猎、宫馆、声色、友朋、王道等七个方面的妙处。“玄微子”是“飞遁离俗”的修仙之人，“予好毛褐”说明“毛褐”是当时修仙之人喜好的服饰。

㉑“金策”又名锡杖，是比丘行路时所应携带的道具。用振锡发出声音，驱逐野兽害虫，避免比丘受到虫兽的惊扰与伤害，便是其功能之一。如《四分律》载：“诸比丘道行见蛇蝎蜈蚣百足，未离欲比丘见皆怖，白佛，佛言：‘听捉锡杖摇、若筒盛碎石摇令作声、若摇破竹作声。’”〔后秦〕佛陀耶舍、竺佛念译：《四分律》卷第五十二，大正藏第22册，1428经，第1页第1栏的第6行至8行。

㉒《道藏》，明正统道藏本。

㉓《太上人鸟山经图》及图上文字，取自《道藏》册6，明正统道藏内府刊本，第697页。

㉔同上。

㉕《抱朴子内篇》：“或曰：‘窃闻求生之道，当知二山，不审此山，为何所在，愿垂告悟，以祛其惑。’抱朴子曰：‘有之，非华、霍也，非嵩、岱也。夫太元之山，难知易求，不天不地，不沉不浮，绝险绵邈，嵽巍崎岖，和气氤氲，神意并游，玉井泓邃，灌溉匪休，百二十官，曹府相由，离坎列位，玄芝万株，绛树特生，其宝皆殊，金玉嵯峨，醴泉出隅，还年之士，抱其清流，子能修之，乔、松可俦，此一山也。长谷之山，杳杳巍巍，玄气飘飘，玉液霏霏，金池紫房，在乎其隈，愚人妄往，至皆死归，有道之士，登之不衰，采服黄精，以致天飞，此二山也。皆古贤之所秘，子精思之。’”前揭《抱朴子内篇》卷六，第216页。这段是有人询问抱朴子关于能获长生的“二山”的位置在哪，抱朴子详细解释了二山所指及山中物象。“二山”作为非现实中的山，是指想象的仙山：“太元之山”与“长谷之山”。“太元之山”具有险绝陡峭、云气缥缈的特点。仙山中还有“玄芝”“绛树”“醴泉”“乔、松”（注：此处的“乔、松”应指

王子乔与赤松子）。这些仙境物象在《游天台山赋》文中都有出现，“长谷之山”中的“紫房”“玉液”作为神仙世界的建筑与仙水是能对应赋文中的“朱阁”“玉堂”“醴泉”的建筑与仙水的。

㉖《宋书》载：“太平，天台之始。方石，直上万丈，下有长溪，亦是缙云之流云。此诸山并见图纬，神仙所居。往来要径石桥，过楢溪，人迹之艰，不复过此也。”《宋书》卷六十七，第1758页。

㉗左思《魏都赋》：“莫黑匪乌，三趾而来仪。莫赤匪狐，九尾而自抗。嘉颖离合以汤汤，醴泉涌流而浩浩。”《全上古三代秦汉三国六朝文》全晋文卷七十四引《魏都赋》，第1889页。

参考文献：

［1］韦宾.汉魏六朝画论十讲［M］.北京：中国社会科学出版社，2009：178.

［2］陈静.六朝时期的“山水”、地图与道教（续）［J］.民族艺术，2019（05）：94-105+168.

［3］胡守为.神仙传校释［M］.北京：中华书局，2010：269.

［4］〔晋〕葛洪.抱朴子内篇［M］.北京：中华书局，2011.

［5］魏斌.“山中”的六朝史［M］.北京：生活·读书·新知三联书店，2019：185.

［6］〔晋〕崔豹.古今注［M］.北京：中华书局，1985：22.

［7］〔梁〕萧统.六臣注文选［M］.〔唐〕李善，吕延济，刘良，张铣，李周翰，吕向，注.北京：中华书局，1987：209-213.

［8］陈寅恪.天师道与滨海地域之关系［M］//彭卫，张彤，张金龙，主编.20世纪中华学术经典文库·历史学——中国古代卷（中）.兰州：兰州大学出版社，2000：1-17.

［9］〔梁〕释慧皎.高僧传［M］.北京：中华书局，1992：404.

［10］〔梁〕沈约.宋书［M］.北京：中华书局，1974：1758.

［11］〔清〕董诰，等，编.全唐文［M］.北京：中华书局，1983：10947.

［12］〔宋〕齐硕修，陈耆卿，纂.嘉定赤城志［M］.上海：上海古籍出版社，2016.

［13］〔清〕穆彰阿、潘锡恩，等，纂修.大清一统志［M］.上海：上海古籍出版社，2008：190.

［14］陆扬.洞仙与诗神：中国古典文学中的天台山［N］.文汇报，2022-12-24（07）.

［15］缪哲.从灵光殿到武梁祠——汉代帝国艺术的重建［J］.浙江大学艺术与考古研究，2018（00）：26-130+2-3.

［16］〔汉〕刘歆.西京杂记［M］.王根林，点校.上海：上海古籍出版社，2012：19.

［17］〔清〕严可均，编.全上古三代秦汉三国六朝文［M］.北京：中华书局，1958.

［18］任继愈，主编.道藏提要（修订版）［M］.北京：中国社会科学出版社，1995：326，1012.

［19］张继禹，主编.中华道藏［M］.北京：华夏出版社，2004：348，358.

［20］SCHIPPER K, VERELLEN F, eds. The Taoist Canon: A Historical Companion to the Daozang［M］. Chicago: University of Chicago Press, 2005: 265.

［21］井上以智为.五岳真形図について［M］//羽田亨，编.支那学論叢：内藤博士還暦祝賀.東京：弘文堂書房，1926：61-62.

［22］姜生，汤伟侠，主编.中国道教科学技术史·南北朝隋唐五代卷［M］.北京：科学出版社，2010：911-918.

［23］ROBSON J. Power of Place: The Religious Landscape of the Southern Sacred Peak in Medieval China［M］. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2009: 57-89.

［24］孙齐.《五岳真形图》的成立——以南岳为中心的考察［C］//第七届北京大学史学论坛论文集，2011：51-62.

［25］王明.抱朴子内篇校释［M］.北京：中华书局，1985：337.

［26］〔南朝宋〕鲍照.鲍参军诗注［M］.黄节，注.北京：中华书局，2008.

［27］〔唐〕裴孝源.贞观公私画史［M］.清文渊阁四库全书本：16b.

［28］〔唐〕张彦远.历代名画记［M］.杭州：浙江人民美术出版社，2019：63.

［29］〔宋〕李昉等，编.太平广记［M］.北京：中华书局，1961.

［30］小川琢治.支那歷史地理研究初集［M］.東京：弘文堂書房，1940：33.

［31］NEEDHAM J. Science & Civilization in China，Volume III，Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth［M］. Cambridge: Cambridge University Press, 1959: 546.

［32］张君房，编.云笈七签［M］.李永晟，点校.北京：中华书局，2003：1812-1813.

［33］〔清〕施闰章.施愚山集［M］.何庆善，杨应芹，校点.合肥：黄山书社，2018：350.

［34］〔宋〕陈田夫.南岳总胜集［M］.宋刻本：南宋隆兴元年（1163）.

［35］程乐松.真形与洞天：中古道教地理学中所见的信仰聚合——以道教经典为中心的考察［J］.宗教研究，2013（00）：102.

［36］黄士珊.写真山之形：从“山水图”、“山水画”谈道教山水观之视觉型塑［J］.故宫学术季刊，2014，31（4）：121-204.

［37］黄士珊.图写真形：传统中国的道教视觉文化［M］.杭州：浙江大学出版社，2022：165-166.

［38］〔南朝宋〕范晔.后汉书［M］.北京：中华书局，1965：2776-2777.

［39］陈桥驿.水经注校证［M］.北京：中华书局，2007：939.

［40］〔宋〕李昉.太平御览［M］.北京：中华书局，1960：229上.

［41］〔唐〕魏征，等，撰.隋书［M］.北京：中华书局，1973：45-46.

［42］陈铮.身份的认定——六朝画家与道教［D］.南京：南京艺术学院，2012：81-121.

［43］汪珂欣.士体：六朝士族绘画兴起研究［D］.南京：南京大学，2021：15-49.

陈子衿：四川大学艺术学院在读硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

云生万壑
——浅析李唐《万壑松风图》中的云气
Clouds Arising from Innumerable Valleys: An Analysis of Clouds and Qi in Li Tang's *Pines and Wind in Innumerable Valleys*

赵龙海/Zhao Longhai

摘　要：“云气”在中国传统山水画中起着重要作用，不仅体现画面的意境之妙，也影响作品的审美格调。自山水画从作为人物画渲染背景中逐渐分离，至唐宋山水画自成一科，到了北宋末年时期，山水画取得了新的发展，在构图与技法上都发生了转变，北宋山水画多以顶天立地的章法突出山峦雄伟壮观的气势。李唐的《万壑松风图》是这个时期重要代表作品之一。云气作为营造空间与表达气韵的视觉符号，体现在《万壑松风图》画面中，展现出特殊的审美境界。

关键词：云气；《万壑松风图》；缥缈意境

一、传统中的云气与绘画中的云气

云气，无具体的状态可循，它以缥缈不定的形态存在于自然之中，或以云雾缭绕在山间，或以湿气笼罩于大地。云气在传统文化中就被赋予了神圣的含义，如在《庄子·逍遥游》中，藐姑射山的神人“乘云气”，云气在这里被人赋予了神奇玄妙的力量。[1]13《在宥篇》中提到“云气不待族而雨”[1]13，这里的云气就是云以及形成云的气体。汉代许慎在《说文解字》中把“气”字的意义解说为云气，而把“云”字解作“山川气也”[1]17，使人看到气和云有着关联。

关于云气，在绘画中表现最先体现在画法上。首先是着色方面，《历代名画记》中提到“云雪飘扬，不待铅粉而白”[2]，张彦远认为，绘画没必要画上事物所有的颜色，且云气是没有具体形态的，在画面表达中是非实体的存在，画家常以留白表现云气而不以颜色图之。两宋时期的画院隶属于皇室，因此这时期留存下来的重要山水画作品在当时都主要服务于宫廷，其表现的场面宏大，山石更近于自然，此时云气置于画面之中发挥了重要的作用。在《万壑松风图》（图1）中，李唐巧妙地运用山石的皴擦挤出云气，从而避开对云气细致的描绘。其次，对于云气的用笔，张彦远在《历代名画记》中提到：“古人画云，未为臻妙。若能沾湿素绢，点缀轻粉，纵口吹之，谓之吹云。此得天理，虽曰妙解，不见笔踪，故不谓之画。如山水家有泼墨，亦不谓之画，不堪仿效。”[3]不见笔踪的画不能称之为绘画，张彦远在此提到了用笔的重要性，在李唐的《万壑松风图》中以山石挤出云气，而山石外轮廓线条起讫有序，笔断意连，山石的皴法则干净利落，用笔果敢，线条与皴法用笔的虚实对比更衬出笔迹之云。

二、《万壑松风图》中云气与巨然同名作品之比较

五代画家巨然师法董源，善画江南山水，其笔墨秀润。巨然所作的《万壑松风图》（图2）描绘的是南方景致，首先在皴法上不同于李唐所表现的北方山石。李唐运用果敢、豪放的斧劈皴表现北方山石的峻险威严，巨然运用柔长、清润的长披麻皴表现南方峰峦的圆浑。由于南北方天气与环境不同，其云气在画面中的表现也有所不同，首先在于云气的“形”上，李唐与巨然都是以山石挤出云的形。在李唐的画面中，云气集中于画面的中上部分，隔开了远景与中近景，使得画面深远感增强，远山下端云气飘绕，缠绕山腰，画面层次分明，使得观画图者把云中奇险的山壑尽收眼底。在巨然的画面中，云气自山前至山后，迷漫于山林间，云气的迷散缥缈掩映出疏筠蔓草，增加了画面的幽深之感。其次，在于云气所表现出不同的“神韵”——画家借助云气展现山水的不同风神韵味，以此寄托自身对自然的认知。这一创作过程中，云气有自己的语言与表现手法，是对其物象本身提炼加以作者的艺术构思所得。同时，在人物画和山水画中，“气韵”都展现着画家对描绘对象之“神”的理解。东晋顾恺之提到“以形写神”，他认为神存在于客观本体的形象之中，是通过形表现出来，形与神是矛盾的统一体。艺术的源泉来自于生活，是通过提炼的物象所表达出来的，李唐的《万壑松风图》中的云气是符合自然物象本身的云气，山体的皴笔挤压而形成的云气使得山石与云气间形成虚实结合的效果，既表现出缥缈的云气又并未完全照搬自然物象中的云气，抓住了云变幻莫测这一规律，使得云气与周围环境完美融合且平衡，形神兼备。宋初，人们提出了逸、神、妙、能的评画标准，黄休复在《益州名画录》中提到：“大凡画艺，应物象形，其天机迥高，思与神合。创意立体，妙合化权，非谓开厨已走，拔壁而飞，故目之曰神格尔。”[4]82由此可见，形神兼备、立意妙合在画面中的重要性。欧阳修、苏轼提出重神似理论，相较于形而更重视神。欧阳修提出“得意忘形”[4]90，苏轼提出“观士人画，如阅天下马，取其意气所到”[4]91，“论画以形似，见与儿童邻”[4]146。所谓云气氤氲，不是画它的外在表象，而是画出其背后的精神，以形神最终表现出画面的氤氲之气。山水自心造，云气也是如此，云气是变幻无常的，心师造化捕捉云气之象，云气的虚幻缥缈定义了万物的具象，因浓淡而有远近，因厚薄而有虚实。

对于形神，苏轼在其《净因院画记》中有言：“余尝论画，以为人禽宫室器用皆有常形，至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有常理，常形之失，人皆知之，常理之不当，虽晓画者有不知。”[4]92画面中所表现的物象是有常形的，但云气本身无定形，不管有常形还是无常形都有规律可循，重点是抓住其规律表达其神韵。

三、《万壑松风图》中云气与郭熙《早春图》之比较

云气在山水画中是“虚”的存在，使得画面空灵、婉转，发挥着“虚而灵，空而妙”[5]160的作用，云气多变幻且无常形，贯穿于整个画面。画面虚实结合，实景和虚景呈现空间的疏密，使得画面可游可居。郭熙在《林泉高致》中讲道：“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。”[6]76画中云气之行处或为物象所挡或遮掩物象，都在引导观画图者想象与思考，云气所营造的空间呈现出空灵、静谧的意境美。《万壑松风图》中的左侧松树之中的云气与右侧山石形成虚实的对比，云气置于画面边缘处，使得画面之意境不只在画面中，而是延伸至画面之外，把意境之有限扩大至无限，由此形成“景不盈尺，游目无穷”[7]之趣。宗炳提出“澄怀观道，卧以游之”[4]44的观点，他倡导山水画是起到畅神、怡悦情性的作用，云气的绵延创造出空阔的空间，正如郭熙所言——“一障乱山，几数百里，烟岚联绵，乱山巉嶪”，使画面“咫尺千里遥”[6]167，让繁密的林间可步入，山下之间宛似经过，使观画图者得以饱游饫看，身临其景。意境表达的是作者的真情实感，聊写胸中逸气，烟云变幻，不可临摹，是凭胸臆的创构才能把握画面之境，



图1〔南宋〕李唐　万壑松风图　绢本设色　187.5×139.8cm　台北“故宫博物院”藏



图2〔五代〕巨然　万壑松风图　绢本设色　200.7×70.5cm　上海博物馆藏

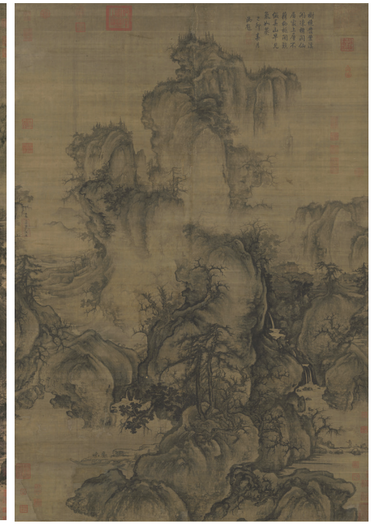


图3〔北宋〕郭熙　早春图　绢本设色　158.3×108.1cm　台北“故宫博物院”藏



图4〔南宋〕马远 寒江独钓图 绢本设色 26.7×50.6cm 东京国立博物馆藏



图5〔元〕黄公望 水阁清幽图 纸本水墨 104.7×67cm 南京博物院藏



图6〔元〕高克恭 青山白云图 绢本设色 188.3×110.5cm 台北“故宫博物院”藏

畅境外之精神。

不同的云气所表达的画面神韵不同，郭熙在《林泉高致》中说道：“真山水之云气，四时不同，春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡，尽见其大象，而不为斩刻之形，则云气之态度活矣。”[6]18《万壑松风图》描绘的是春天雨后的山谷景象。首先，云气以山石皴擦挤压出的“留白”的形式呈现在画面中，以笔皴墨染留出云气的形，以虚的形式出现，使得云气清朗，冉冉欲动。另一方面拉开远山与近景的层次，体现出远山的深远。云气以“白”出现在画面中，计白当黑，使得画面虚实结合，画面中部清亮通透，不会因为前景松树的繁密而使得观画图者产生压迫感。其次，山腰处的云气，冉冉向上升腾，使得山石格外清晰明快，让人们感受到春天雨后山谷的淡冶之感。在郭熙的《早春图》（图3）中，云气不同于《万壑松风图》的清晰明快，而是绵延不绝，淡淡地笼罩在山腰，以山石的虚实对比体现出云气，使得云气蒸腾流动，表现出早春的生命力，云气的遮掩表现出画面深远、平远的意境，同时把人们的视线引到云雾中的远山，增加了画面中可游、可居、可望、可行之境界。同样的春景之云气，在《万壑松风图》中云气的使用使得画面清晰明快，而在《早春图》中的云气使得画面氤氲朦胧，不同的季节其云气不同，同时不同的云气展现出不同季节的特色。这时需要仔细揣摩画面，准确表达云气，不能因追求神似而失去形似，失去画面格调。这对作者提出了极高要求，否则会产生“气韵俱泯，物象全乖，笔墨虽行，类同死物，以斯格拙，不可删修”[4]75的无形病。

将云气与不同物象结合，在画面中以表达不同的意境。在画面中，山若单独出现在画面中，它只是表现它本身的物象，毫无意境可言。若使烟云遮掩其山脚处，此时会显得山之高远，拉深画面空间。《林泉高致》中有言：“山欲高，尽出之则不高，烟霞锁其腰，则高矣……”山因藏其腰则高。[6]107在《万壑松风图》中，远山被云气遮挡，使得山看起来高峻奇险。被隐去边缘的云气所遮掩的远处山峦，增添了画面深远的意境。画面中的空间无限延伸，画中之境被赋予了更多的迷幻色彩，达到可游可居之境。云与树结合，树蓊郁多姿，在云烟笼罩中，作飘摇、跳荡之态。李唐画中松树疏密有致，有云气的穿插，营造出疏可走马、密不透风之感，树木前后交错，云气贯通其中，层次感丰富，幽深静谧。画面中的云气遮掩着流水，飘摇缭绕于溪谷之间，不知其源头从何处来，使画面中的水“活”起来，似乎涓涓不止。正如郭熙所言：“水不潺湲则谓之死水，云不自在则谓之冻云。”云气给予物象以隐秘之境，使物象隐匿于云气之内，画面意境曲折可通，充盈连贯，营造出幽玄之境。

烟云变幻，不可描摹，须凭胸中之臆气创构。画家借云气追求心灵的自由，以白、空的构图方式贯通画面。庄子说“虚室生白”[8]，画面中的白有空间，有虚实，将画面衬托得空灵幽渺。空白的“静”，是作者的心灵达到忘我的境界，暂时与世俗绝缘。例如，南宋时期画家马远的《寒江独钓》（图4），画面中一叶扁舟，漂曳在江面之中，船身周边大面积的留白，凸显出寂静的氛围与孤独的船只，留白的静与流水的动表述出无尽的意趣。整幅画面计白当黑，既渲染了画面的物象，又是构图的一部分，画面中的空白映射出作者虚空的心襟气象，使观画图者感受画面意境，进入到遐想的畅神状态。《万壑松风图》中大面积的云气在空中飘荡，绵渺无际，使得有限的画面暗含着无限的、未出场的情景，强化了空间感，宁静而深沉的意境也被凸显出来。留白的虚与厚重的山体形成强烈的白云出岫的视觉感受，山体繁密而不跳跃，且因云气而愈显秀润。画面下部的流水口被层层树枝遮住，流水与树的虚实结合，使画面营造虚空的氛围，创造出画面下部的平远空间感，以空虚衬托实景，使实景处更加宽敞，虚处有向画内空间的流向，从而达到“于空寂处见流行，于流行处见空寂”的境界。[9]

四、后世对宋代山水中云气的理解和发展

至元代，对云气的表达形式多样，技法更加丰富，且发生了由繁至简的转变，画面的云气追求气韵与笔墨结合，使得画面更添画外之意。黄公望的画面简洁清淡，其作品《水阁清幽图》（图5）画面清润简淡，描绘深山隐居之景，景物以云气间隔，画面分为近景与远景，近景处溪流潺潺，两侧树木林立，云气弥漫于山谷之间，空灵飘逸，神气自如，使得远山意境开阔。画面整体淡雅，云气透露出轻、润、透的质感。虽然用墨简淡，但是画物象与云气虚实对比明确，营造出云气流转山间之意境。元代高克恭继承了北宋“米氏云山”的笔墨和造景。米芾的云山表现了具有南方特色的烟云树木与阴雨氛围，用“朦胧云”表现画面中的云气，用湿润的笔触表现云气的绵密流动。高克恭常年在江南仕宦，其画作运用了米氏云点表现出南方景色。他的《青山白云图》（图6）中的米点皴与云雾的表现手法是米芾的特征，画面中的远山山脚以及远树被云气遮掩，这一处理手法使得云气本身产生空间感。云气不是单一地间隔近景与远景，而是既缭绕于山间又流转遮掩远树，这样的表现方式拉高了远山与远树的高度，远树虽寥寥几笔但使观画图者感受到丛林繁密，表现出云气的流动状态。画面远山繁多，云气绕转其中使群山统一成整体，远山繁而不乱，且深远感丰富，云气配合米点皴的运用，使画面物象苍润空翠，物象被云气遮挡，似“飘浮”于云气之中，增加了观画图者的想象，增添了画面的神秘感，营造出隐居地真实的氛围。

从明代开始，山水画相较于宋元时期的“写意”，更注重“体物象形”。明代画家学习前人，但是经历很多的变迁，如浙派画家戴进、吴伟等摒弃元人，转而学习马远、夏圭的风格。后期沈周、唐寅等吴派的兴起，取代了浙派的地位，同时文人画取代了院体画，直至明代后期董其昌提出南北宗论，也离不开院体画与文人画的斗争范围。沈周的作品《春云叠嶂图》（图7）以勾云法表现云气弥漫，画面充满岚雾之气。此幅作品中的勾云流转蜿蜒，其顿挫用笔体现出云气的厚度与疏密变化，云气的流转加深了画面的空间感，画面上部的空白与画面物象形成虚实关系，强化了意境的表达。在云气的表现上没有刻意雕琢，而是对适然的相遇后的神会心得，是作者真性的自然呈现，旨在寄托人格与心灵，达到忘我的意象。云气类型变化特征的“常之常”，又体现出“变之变”，以主观情感变客观物象，正如郭熙所说，“山水之意度见”的前提是“身即山川”。[10]对明代吴派虽然有另外的声音，如李开先评论沈周“沈石田如山林之僧，枯淡之外，别无所有”[4]162，但沈周表达的是“漫性”，其画面云气的运用达到了倏聚忽散、生气盎然之境。

清初，以石涛、八大为首的四僧是明代遗民后裔，他们的绘画主张发挥创造性，反对摹古，各具风采。八大山水师法董其昌，笔致简洁，有静穆之趣、疏旷之韵。石涛作画构图新奇，意境翻新，善用“截取法”以特写之景传达深邃之境，其作品《云山图轴》（图8）以半露山体与林木间淡墨挤出空白云气，并显出云气的白与飘动之感，富含隐喻。此画打破三叠式构图，采用“截取法”，截取自然中最优美、最有代表性的一段景致。石涛认为截断才能见整全，超越表象的沾滞，方能进入高妙的境界之中，其自言“巉岏突兀，岚气雾露，烟云毕至，犹如海之洪流，海之吞吐”[5]165，他根据云气本身的特点，使其作品有意趣与意境，云气的流动达到“山当峰断云连处，水到源头气接时”[5]156的境界。他对云气的营造不仅是视觉上的空间，而且是构建出想象中的世界。云气在画面中是虚的表现，虚表现出寂寞与生气，同时生气从寂寞中来，从空灵中来，从静中求活，从寂中求生，这是心灵的感受，由画



图7〔明〕沈周 春云叠嶂图 纸本设色 114×32cm 故宫博物院藏

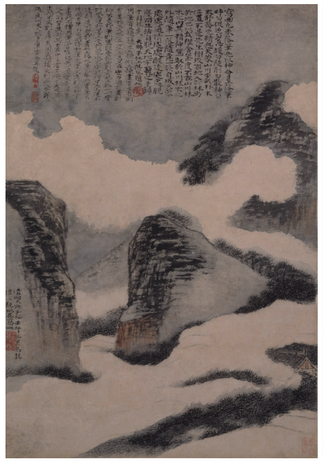


图8〔清〕石涛 云山图 纸本设色 45.1×30.8cm 故宫博物院藏



图9［英］透纳 狂风中的荷兰船只 1801年 油画 162.5×221cm 英国国家美术馆藏

面之境触发心灵之感受。

与中国画不同，西方油画整幅画面被颜料笔触填没，画面没有空余的“白”，画面中的云是自然界中的云，中国画中云气所留出的白正是画面的精彩部分，无笔墨处是生境处，“笔墨所未到，亦有灵气空中行”[9]。《万壑松风图》中群山被云气遮掩无笔墨，但云气后仿佛透着笔墨繁密的山，画面中的云气，是作者内心的云，是心境的反映。云气在画面中的运用与中国画所表现的意境不同，西方的云大多是表现自然物象，强调客观真实的形象，表现其光影感。如透纳的《狂风中的荷兰船只》（图9），画面中对自然天气的细致描绘，云气深沉暗淡，乌云密布，真实地表现出了船只面对狂风骤雨前的紧张气氛，描绘了人在面对大自然时的无助之感，给人以直观的紧张的感受，而不是暗含隐喻。中国画中的云气并不是直观地表现在画面上，相反它是隐匿于物象之中，流转于画面之上，以写貌物情，从侧面展现出林峦深蔚之意境。

五、结语

云气以变动的方式存在于画面中，它是存在于自然的物象。画家“外师造化，中得心源”，借自然的云气，寄寓自己的情感，使得云气在画面中蕴含丰富的意境。本文借助《万壑松风图》深入探讨云气在画面中的意象运用，云气的形神作用进一步增强了其意象的感受，以形写神，以云气虚幻之形表达其神韵，借神表达其精神。云气的意象运用最重要的是表现画面意境，游走的云气使画面呈现可游可居之境，愉悦观画者的精神。云气结合各类物象营造出物象的疏密关系与空间层次，贯穿于画面，使画面中的物象以气贯通。画家借云气表达自己的内心情感，令画面富有独特的魅力，使观画者感受画面氛围，引人遐想。对云气的运用与传承，表达出画家内在精神与生命的高度，从而以心灵的感知契合云气的生命节奏，最终，在画面中创造生机的世界。

参考文献：

［1］［日］小野泽精一，福永光司，山井涌.气的思想——中国自然观与人的观念的发展［M］.上海：上海人民出版社，2007.

［2］〔唐〕张彦远.历代名画记［M］.北京：人民美术出版社，2004：26.

［3］［法］达米施.云的理论——为了建立一种新的绘画史［M］.南京：江苏凤凰出版社，2019：232.

［4］葛路.中国画论史［M］//葛路.美学：第1卷.北京：北京大学出版社，2011.

［5］朱良志.《石涛画语录》讲记［M］.北京：中华书局，2018.

［6］〔宋〕郭熙.林泉高致［M］.郑州：中州古籍出版社，2022.

［7］〔清〕恽寿平.南田画跋［M］.杭州：西泠印社出版社，2008：35.

［8］〔战国〕庄周.庄子［M］.北京：中华书局，2011：91.

［9］宗白华.美学散步［M］.上海：上海人民出版社，2015：93.

［10］杨成寅.中国历代绘画理论评注丛书·宋代卷［M］.武汉：湖北美术出版社，2009：121-122.

赵龙海：天津美术学院中国画学院山水专业硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

雅债俗还：社交视野下的文徵明绘画场域再建与其意义探讨

Vulgar Way of Repayment of Elegant Debt:
Reconstruction of Wen Zhengming's Painting Field and
Its Significance from a Social Perspective

杜 德/Du De

摘 要：文徵明在艺术史的研究中占有显要的地位。虽然以往围绕其主体性所建构的研究方式已为人所熟知，但在文徵明漫长的创作生涯中，他的世俗身份与地位发生了多次不可忽视的变动，每次改变都使其社交关系随之变化，进而相应影响着作品的呈现样式，因而社交关系也被视为文徵明绘画风格的重要参考因素。文徵明所仰赖的绘画技艺往往是他开始、巩固或加强某一段社交关系的重要手段。在不同的时间节点需尽的人情义务在其绘画作品中有显著体现，他经常需以雅致的艺术品来偿还俗世的人情债，这种将高雅艺术品与人情相联系的债务反之也是世俗关系的另类表现。通过此视野，探讨特定历史情景下的现实社交与艺术家绘画场域的关系，既是一种尝试也是补足艺术史的连贯性与时代目的性的必要步骤。

关键词：文徵明；社交关系；绘画场域；文人画

在19世纪末20世纪初，艺术史在德语的世界中被建立，同时表现出精准及系统的操作方式。但艺术史的概念逐渐趋于多义性，对于一个研究对象，人们比以往更为强烈地要求艺术史考虑到它丰富的可能性。特里·伊格尔顿在《美学意识形态》中为艺术史的趋向改变做了注解——若视艺术史无任何一种特定的功能性可言，那就几乎没有哪个概念能像它那样承担如此众多完全不同的功能。[1]所以，纯然地从研究主体出发或许并不是绝对可靠的，大众需要考虑到每一个研究对象都会不间断地与周身的个体或集体产生着互动，这种关系对一个艺术家而言便包括了萦绕其主体的社交关系。事实上，社交关系的能动性往往会被相应忽视，将某个人除艺术作品之外的事物都虚化、只注重艺术家个性的策略，也的确易于打造一种异化的艺术史。异化的艺术史则进一步导致了对自我特定概念的过分强调或过分弱化。因此，一种较为客观的研究方式正是对此二者的统一，尤其对于一位人生阅历丰富、创作生涯悠长的艺术家而言，达成此目的的要旨之一便是落眼于其社交关系的变动。

这种从社交关系出发的视野在针对寿命长、阅历丰富且社交频繁的艺术家时有着极佳的效果。文徵明便是一个典型的创作生涯漫长且社交经历丰富的艺术家，他一生中创作成果丰硕，世俗生活几经波折，在不同的区域与不同的人组成了差异化的社交集体。同时，文徵明仰赖的绘画技艺成为他社交关系中不可或缺的工具，但这种工具的功能并非落于物与金钱的交易，而是一种另类的手段，被创作出的艺术品或被用于赠予或被用于交换，赠予和交换的目的则通常是将某种隐性身份置换至现实。换言之，通过艺术品的赠予或交换，创作者在社交中可能会获取新的身份，抑或具备向其他身份发展的潜力。因此，社交关系与文徵明的绘画艺术场域建构有着紧密关联。在世俗的社交中所欠的人情需要持续不断地创作来予以偿还，这种有艺术参与的债务似乎更为雅致，它看似摆脱了世俗的利益关系，只是不同身份间艺术爱好者的作品赠予或经验交流，但实际上它的目的依然是建立某一段社交关系，或巩固和加强某一段既存的社交关系。这件作品或许被用来赠予一个陌生人作为见面礼，或作为巩固俗世关系的回礼，抑或者作为一个媒介表达自己有求于人的态度等等，因而它还是回归到俗世的交往。从此视野出发，文徵明绘画场域的面目将说明主体场域与其他场域间的往复交流是自我性及内在统一性的结合。这种策略使得大众无法轻易地将主流阶级意识或主体性永远放置在首位。

一、文徵明的家族社交及绘画场域再建基础

基于地域、经历、身份等变动和因此带来的社交关系改变，文徵明的社交阶段大致可分为三个时期：其一是成化六年（1470）年至嘉靖元年（1522），他处于在苏州跟随师长



图1 〔明〕沈周 雨意图 纸本水墨 67.1×30.6cm 1487年 台北“故宫博物馆”藏



图2 〔明〕文徵明 溪山深雪图 绢本设色 94.7×36.3cm 1517年 台北“故宫博物馆”藏



图3 〔明〕文徵明 治平寺图 绢本设色 77.4×40.5cm 1516年 美国加州伯克莱景元斋收藏院藏

学习的阶段，与此同时也发展了自己的社交圈；其二是嘉靖元年（1522）至嘉靖五年（1526），文徵明经林俊举荐进京后的时间；其三为嘉靖五年（1526）至其谢世，即文徵明在短暂地进京为官时间后又致仕后返回苏州的阶段。

在第一个阶段，文徵明的社交关系主要可瞩目于两种：其一是他与长辈的交往，其二为同辈间的交往。文徵明生于成化六年（1470），在他坠地之前，就已不可避免地卷入复杂的世俗关系之中。因为文家是当地有名的官宦望族，这意味着任何文家的一分子，都天然被赋予了家族义务，这不仅限于大众日常认知的传宗接代、孝养父母，文徵明还需考虑如何让其家族延续书香门第的传统和官宦之家的名头。同时，承担家族义务的文徵明也相应享受着裨益，最重要的莫过受益于文家已拥有的社交关系，比如一些与文家交好的长辈便提携、教导、推介着文徵明，这构成了他的社交基础。而对于这些人的身份确认与认知可以从文徵明所作的《先友诗》中予以明确。《先友诗》提供早年间与他联系密切的长辈面目，该诗共有八首，分别写给李应祯、陆容、庄昶、吴宽、谢铎、沈周、王微、吕薳。其中，就文徵明的绘画面目而言，沈周是其直接影响者，他主要担任了文徵明的绘画老师，负责传授绘画技艺。沈周也是其父文林的好友，文徵明显然延续了这一关系并加以巩固，这在他为沈周之子——沈云鸿所写的墓志铭中便能察觉。在《沈维时墓志铭》中，文徵明首先提到文家与沈家的渊源，更表达了自己对沈云鸿的了解，他给出了只有亲近之人才能描述的性格特征，称沈云鸿是“性喜剧饮，而不为乱”[2]650。文徵明十分明晰沈家的情况，他清楚地知道沈云鸿几近打理着家中的一切杂事，文中写道“操家三十七年，业日加拓，而人不怨其积”[2]3，因而才能让沈周抽身于俗世之外，专注于艺术的创作，沈周也的确得以从大量的创作中获得了风格上的创新，进而在指导文徵明绘画的过程中，不可避免地影响到了其绘画场域的早期特点，因而在探讨文徵明之前，有必要略加探讨沈周艺术风格的创新之处。

《雨意图》是沈周的代表作之一，与沈周成熟时期的诸多作品一样，它未见精心设计的构图痕迹，而是将不同的形状倒映在另一可能与它产生联系的形状之上，从而形成平稳但触感强烈的山体构造，山体在此基础上的扭曲不会



图4 〔明〕文徵明 劝农图（局部） 纸本水墨 原作 28.9×140.6cm 1525年 故宫博物馆藏

失去山势，反而会从紧张与不安中摆脱出来，将日常中仰止的自然奇观作为动态平衡的立轴景观加以构造。在笔墨方面，则通过若隐若现的肌理展现了山体在变化中抱有的一致性，在郁郁葱葱的山岭树丛中，沈周显示着自己对氤氲之气的把握，即不经意间把活泼的构图呈现成更为动感的形体。在这一套新的状况或“游戏规则”之下，沈周乃得以更轻而易举地创造出新意灿然的构图，以新颖醒目的方式来划分画面空间。[3]沈周同时也代表了明代江南雅集山水画的面貌。他的作品《魏园雅集图》作于苏州，画中既没有如实交代主人为招待友人精心开辟庭院的真实样貌，也没有描绘具体的节目，画作的目的主要在于描绘叠加而上的另一山水图景，将人物置于点睛之笔。在这幅雅集图中，值得关注的依然是沈周对于山体和构图的把握。只要以平淡的山体结构和代表雅集的人物形体予以搭配，后者的位置甚至还可自由选择，水边、山顶或是谷间，皆不妨是雅集的空间所在。[4]沈周所想要表现的依然是复杂的山势走向，层层而上的山体被不同坡度的斜面叠压，呼应了《雨意图》中山体兼具构造感和亲和感的构图之法。

沈周这一对空间的创新性审度方式也被文徵明继承下来。比如，下文提及的《楼居图》便体现着文徵明如何学习了沈周对于空间独特的处理方法。在《楼居图》进行空间处理时，文徵明将画面的主体房屋和屋中的隐士放置在层层叠叠的深林之上，后方运用具备沈周温厚淳朴之感的粗笔晕染远山，前方层叠的山石将画面的主体构造推往更幽深的地方，将空寂的感觉进一步加强。画面构图右下角的山石构成一个三角形，与远山的三角形彼此呼应，又分别处于画眼所构成的正方形两端，看似四平八稳的构图又被左下角一个小小的拱桥破开，这种构图使画面的空间向远方延伸，又在层叠的山石与画面不同角度的其他块面配合下，诞生出一种别样的生气。在这段纵向传递的师徒关系中，文徵明吸纳了关于构图法的新颖视点，将画面的界限推至固守的设定之外，同时也学习了对雅集聚会题材绘画的创作经验。严格意义上来说，文徵明和沈周的交际关系并不需要文徵明不断地用其绘画作品去偿还人情，这段师徒关系更注重技艺的传授和世家间关系的延续。但随着文徵明将绘画视为社交的重要手段，加之雅集聚会题材在未来势头更盛，在沈周那里学习的宝贵经验就成为文徵明巩固社交关系的重要手段。从这一方面来看，这一段师徒关系为文徵明未来的社交活动打下了基础。

二、文徵明早年与友人的社交及绘画场域表现

除却师徒关系之外，通过吴宽主导编纂的《姑苏志》，人们也获知了文徵明与同辈的一个交往情形。在《姑苏志》的编纂中，文徵明与蔡羽作为参与成员互相结识，发展了深厚的友谊。随之，文徵明便以绘画深化了这段友谊。正德十二年（1517），文徵明所绘的《溪山深雪图》即作为与蔡羽友情的见证之作，画作上有“徵明为九逵先生写溪山深雪图”的题跋，他还曾在《东禅寺与蔡九逵同赋》中通过二人一同纳凉赋诗情境的描写表明了他与蔡羽的友情，“乔然两青杉”[2]650一句显示出二者关系亲密，且私下相处颇有怡然自得之感。这幅画作传递的另外一个信息则是蔡羽在文徵明的社交网中起到的推介作用，他曾将文徵明介绍给另一潘氏世族，题跋上的另一段内容则说“余雅闻（潘）崇礼之贤，而吾友蔡九逵又数为道之”。在《溪山深雪图》中，文徵明呈现出典型性的早期特征，表现出重视技法、构图清明、画面典雅的特点，在体量感和空间的表现上又有沈周的风格。画面视觉中心挺立的枯树寒松占据了将近二分之一的尺幅。这一刻意强化的意象，或许可以认为是对友谊之情更多期望的进一步影射，如果这种刻意加强感情的猜测是正确的，那么便可联系至弗洛伊德描述的“升华”——“‘升华’代表了一种极为特殊的‘防御’，因为在某些形式中，它呈现为一种‘趋向’理想的解决。”[5]弗洛伊德所说的“升华”在此处的语境可理解为“加强”一段关系的冲动，它是一种特殊的“防御”，既是在提防关系的消散，也是通过提防去消减潜意识的危机感，将心理所投射的关系“升华”至理想的情景。这种冲动是意识边缘的焦虑所引起的，其实在友

情中，这种焦虑并不少见，它源于指向外部世界的内部反应，所以根源还是世俗的。文徵明“升华”这种关系的方式之一便是运用绘画。

另一绘于正德十一年（1516）的《治平寺图》为我们展现了文徵明与另一友人王宠的密切关系。文徵明在这幅作品的题跋上写道：“履仁（即王宠）久留治平，岁暮有怀，题此奉寄。”[2]39文徵明与王宠的密切关系早在正德癸酉年，即正德八年（1513）便在《同履仁濯足剑池》一诗中有所记述，仅是“与君富闲怀，竟日恣幽讨”[2]34一句描写，便可一窥二人关系之密。《治平寺图》的描绘沿用了沈周所惯常的雅集图式，文徵明虽也以山水为主描绘，但将主人公王宠放在了视觉中心的附近，且有意放大，这说明作画之人没有将人物隐于山水之间的意图，反而以周围丛生的林木来衬托此处。我们可以适当揣测，在绘制这幅作品时，文徵明应当将他与王宠的友谊摆在第一位，更考虑如何突出主人公王宠在其心目中的重要性，由此画面中心的人物与精细描绘的山体反而产生了视觉冲突，这样的方式也使这幅画作的视觉中心稍显混乱。葛兰佩就此评论道：“若无画家亲笔的提跋与落款，我们将很难得知《治平寺图》乃是出自其手笔。”[4]239

在《溪山深雪图》和《治平寺图》中，人们能察觉到文徵明在这个阶段已经可以熟练地运用沈周所创造出的那种控制画面空间的技艺，但这两幅作品的画面表现却也都有些许的不和谐之处。比如《溪山深雪图》中几处因过高而抢眼的木竹，以及《治平寺图》中人物点景的位置与山体所产生的视觉冲突。然而，如上述所言，若这些画作主要以表现或突出某段社交关系的方式出现，那么这一切的布置也便显得合理了。可从另一方面来说，即便《溪山深雪图》和《治平寺图》创作的初衷主要是文徵明表达对友人相助的感谢以及加深友谊的愿望，却似乎也遮蔽了其个人的审美偏好，暗示着他此时还未能得心应手地平衡画中主客体关系。

三、文徵明入仕的心境转折及绘画场域发展

于第二阶段中，文徵明赶赴北京为官。虽然在未赴京城之前，他有着为官的热情和推动家族名望的美好愿景，可为官三年的生涯并不顺遂。在北京时，文徵明遭遇了接踵而来的打击。他的性格并不适宜在官场活动，因而在短暂的一段时间后，就自绝于俗世干扰，回归到对艺术的追求中。

在这三年间，文徵明的艺术创作行为并非完全被官场阻断，而是在一定程度上反映了文徵明如何在艺术中进行自我思索的过程。他在任职官场的三年中，认识到官场的现状以及他自身的性格无法使他谋求到好的前途。在经历了明朝嘉靖年间的“大礼议”之争后，文徵明更对当权者彻底失望，他的固有理想走向幻灭，这段时间的心境转变为其后来返乡后的画风转折埋下伏笔。

在京期间，文徵明鲜有画作产出，或是因官场繁务没有时间，或是因意趣寡淡而无心作画，总之个人产出的贫瘠与心理的焦虑并步而行，而较少产出的画作却也能体现他的心境转变细节。比如在《劝农图》中，他便进行了新的风格和构图的尝试，同时画面的新面貌也隐匿着心境的变动和对其以后画作的影响线索。



图5 〔明〕文徵明 江南春图 纸本设色 106×30cm 1544年 台北“故宫博物馆”藏



图6 〔明〕文徵明 楼居图 纸本设色 95.3×45.7cm 1543年 美国纽约私人藏

文徵明在嘉靖四年（1525）为同乡潘家绘制《劝农图》。这幅作于嘉靖四年的画作罕见地直接图绘了水灾与救灾的场面，如大浸、救灾工具车舟与隐隐约约的农夫，但它并非出于画家主动，而是受人委托的命题创作，用于记录受画人潘鍭之父潘叙的救灾义举，是画家在灾难发生的十六年后根据记忆重画而成的。[6]

当年吴中大雨，临湖的庄田都被淹没，只有潘家奋力赶收才免于灾难，文徵明作此画也附有劝勉之意。在这幅画作的题跋中，我们能看到文徵明点明了此画是因“前承雅意”而“奉寄”的，可以想来，这不是文徵明发于自我情怀的艺术创造，而是意在满足同乡的请求，是必不可少地与同乡维持关系的社交考量之上绘制的画作，与文徵明以朝廷命官身份而行的劝诫行为相符。在这幅《劝农图》中，画中近景、中景和远景都遍布大水，只有萧疏的树木不时地从水中冒出，在画面的右边，明显有着更多丛树，农人站立于此，这或许是点出右边没有被完全淹没的地方



图7 〔明〕文徵明 古柏图 纸本水墨 26.1×48.9cm 1550年 美国纳尔逊美术馆藏

可以作为观看此幅画作的起始点，也同样是画眼所在。这一步思索——他将自己的绘画作品与自我真实的经历拉开距离，不再像第一个阶段般完全显露自己的作画目的，而是将之视为自由观照和自由欣赏的对象。艺术正是因为拥有了这种距离感，才让艺术品不能压制美的力量，让创作的章法不能决定欣赏的方式，让原本的形象不能限制可能的想象。

四、文徵明返乡后的社交及绘画场域的成熟

文徵明在嘉靖五年（1526）回到苏州，摆脱了曾让他魂牵梦绕又度日如年的官场生活，返回苏州后的三十年是文徵明艺术风格正式走向成熟的阶段，他开始将已理解的沈周风格予以反刍，也可以静下心来对官场三年遭受的心情境遇予以消化。当然，他同样保有丰富的社交关系，不过文徵明的社交重心除了同辈之外，还有着以晚辈身份出现的新群体，如《先友诗》中的长辈一般，现在轮到文徵明获取这层身份了。

文徵明在晚年所作的《江南春图》，便代表了他返回家乡后所喜好的又一种创作题材和艺术特色。“江南春”本是文学创作题材，元代画家倪瓒就曾作《江南春》词，吴中人士和之者极多，一时成为风尚。[7]文徵明则进一步将“江南春”作为绘画的题材予以深化和推广。在《江南春图》中，文徵明描绘了一派秀丽的江南情景，画中气象祥和，景色宜人，士人游于“江南春”中，宛若身处一个理想的国度，整幅作品富有生气，说明他心境平和愉悦，与在京的阴霾心情形成对比。通过“江南春”这一题材，文徵明力图将苏州的文化声誉推介到更广阔的范围。

文徵明作此画时已身为苏州地区文人领袖，这使得此幅画作更加富有社交元素的意味，同时与世俗的名声相联。他在此描绘的是“江南春”的景象，推介的却是苏州地区的文人士大夫阶层主导的文化，所以他进而考虑的是作为一个个体代表如何与苏州文人士大夫阶层产生更深入的交互，进一步确立自己苏州文人领袖的身份和地位。

《江南春图》蕴含着酣畅与平易，粗笔的地方带有沈周般的张力，却也在有棱有角的物形描绘中展现出婉转的处理艺术。这种在画作上平衡感情与目的的方式与官场的磨砺不可分割，观者在文徵明画作的背后会感觉到他好似一个为功名苦读的学子突然通明了心境，打通了思绪，抛却了忧虑，“江南春”的富丽更是一种世外桃源，是远避官场阴霾的理想之地，这种心境的转换是数年官场见闻所带来的，相应移向了他的画作形式之上，但也必须指出，他此时也并不是将社交目的置之不理或有意弱化，相反世俗的社交关系定然占据着很大的比重，因为此时他已享有的地位是他时时刻刻不可逃避的“雅债”，他需保持高质量画作的产出来佐证艺术地位，也就是说，此时也尤其需要考虑自我形象，以暗喻世俗地位的画作来“偿还”这份“雅债”。换言之，即平衡领袖身份所造成的心理负担，而基于这种世俗关系所形成的《江南春图》就为我们显示了这一考虑下的艺术风格。

除却这种与集体社交的题材外，文徵明也依然保有基于友人间的社交关系而绘制的作品。嘉靖二十二年（1543）他绘制了《楼居图》送给刘麟。画中主要描绘田园小景与园林风光，文徵明和刘麟一同坐在庭院小楼的二楼窗边俯瞰整幅景色。这幅画作所传递出的是毫无疑问的高隐之意。文徵明在跋语中写道：“南坦刘老师谢政归，而欲为楼居之，念其高尚可知矣。”[8]文徵明描绘了一幅古人理想中的“退休”情景。文徵明将自己也置放在画中，显然是将自己与刘麟视为同道中人，有感于官场的苦涩心酸，在这种隐匿的园林庭院中，文徵明展示了从官场的三年经历中所提炼的艺术成果，这种成果的展现自然也需要契机，而从似刘麟般隐士的社交关系中，文徵明得到了这种机会。《楼居图》再现了他对高超技艺的把握，但与单纯的再现不同，相较于第一阶段的以宋画为骨的画法，《楼局图》已经表现出对“骨”相的自我把握，他游刃有余的造景取舍和浓淡对比把观众的目光吸引到他安排的表现序列之上。再晚些的嘉靖二十九年（1550），文徵明为后辈张凤翼绘制了一幅《古柏图》，本幅有画家自题七言诗，款署“古柏图写寄伯起茂才”[2]1093。“伯起”即张凤翼，出生于世代经商的家族，与其弟献翼、燕翼并负有才名，在《明史》中与皇甫氏兄弟并列。吴人语曰：“前有四皇，后有三张。”[9]

文徵明在这幅画中以古柏隐喻的品格，寄托了对于晚辈的期许之意。比如“雪厉霜凌岁月更，枝虬盖偃势峥嵘。老夫记得杜陵语，未露文章势已惊”[2]1093中的“未露文章势已惊”一句基本仿写了杜甫《古柏行》中的“不露文章世已惊”。杜甫的《古柏行》借赞久经风霜、挺立寒空的古柏，以称雄才大略、耿耿忠心的诸葛亮，而文徵明既描绘了古柏，又明显借用了杜甫《古柏行》中的寓意，这对后辈的期望和教诲已经不言而喻了。

《古柏图》这种人情关系自然也包括了张氏家族对文徵明本人的推崇。在文徵明的书信中，我们能看到他与张氏家族的友情建立在互相来往的互惠交往之上。张凤翼曾在文徵明卧病期间数次前去探望并赠予礼物，文徵明为此去信表达感谢——“病中数承惠访，未及候谢。再领佳贶，益深惭悚。”[2]1665张凤翼赠送文徵明的礼物也不乏昂贵的器物，比如饮酒所用的“旧制犀杯”、文房之用的“古铜天鹿”等。文徵明也写信感谢张家的相赠，有时也会回礼。他在一封回信中写道：“偶得冰梅丸数粒，辄奉将意，非所以为报也。一笑，一笑。”[10]

《古柏图》的岩石凹凸而崎岖，仅一块岩石却似一座山的缩略，古柏生长在其上，如同长在一座雄健的高山之上，颇有高山仰止的味道。二者的肌理都显然遭受了风吹日晒，经历了时间的打磨，古柏的出枝与岩石的轮廓构成了曲折的走势，这种走势的险峻体现了文徵明山水中对山势把握的精熟，甚至在任意物体的组合中，都能取到山势的精髓。这幅画似乎只作为礼物被赠予，没有表现其风格的变动。实则不然，根据高居翰对风格史的研究，他大概认为文徵明晚年的作品常出现偏向古木的松柏抑或被蚀刻的老石，这种题材的选取有意突出它源自的自然环境，即文人士大夫一般认为的严苛苦寒环境，以此自比心境，却并不为了刻意逢迎。文徵明也的确是在以此方式面对世界，较之于他为官时为特定目的劝诫意味的画作，以及与好友共隐的理想情景，《古柏图》中精练出文徵明晚年的心境变化，他从一个渴求入仕的青年，到几经坎坷的中年，直至晚年，消化了一生的阅历，文徵明在这种与后辈的社交关系中传递着自己一生旨趣的总结和自白。

以上三幅作品是文徵明返苏后与社交关系相连的艺术创造，颇具代表性。它们分别是从文徵明作为个体与群体的社交、文徵明的同辈社交以及文徵明作为长辈与晚辈的社交出发，我们能看到，在三种不同的社交身份上，文徵明的绘画场域持续围绕含蓄的情感推进，虽然这种层层交易是世俗关系的，但却囊括了一种既内敛又指向明确的情感，与第一阶段热情洋溢的指涉形成对比，这也就是对文徵明官场生涯的再次呼应。官场的失意使他心境成熟，反馈到他的画作中，便是精湛营造的“图像空间”。在现代艺术史的话语中，“图像空间”的创造通常与透视系统联结在一起。一些学者意识到西方的“科学”透视无法应用于分析中国传统绘画，便尝试寻找一种中国本土的透视系统，但往往与真相失之交臂。巫鸿指出：“中国传统艺术家更依赖于特殊图像进行绘画构图。”[11]特殊图像在巫鸿那里被解释为空间分割、联结和扩展的效果，其实这一点在

不同的艺术家那里必然也具有身份性特征，个人所得心应手的那一个精熟素材常常被用来做营造“图像空间”的媒介。此时，文徵明对画面的掌握更为老到，这不只是说他在技法上更进一步，而是说他可以熟练地选用不同的素材形成颇具个人特色的“图像空间”，在营造时既可以兼顾与这幅作品可能具有联系的画外人，也顺理成章地依据个人形象和心境来赋予画作性灵。虽然我们无法将文徵明所有的作品纳入考量，但就返乡阶段与官场时期和早年时期的典型性绘画作品而言，社交关系在建构文徵明绘画风格的变动节点之上都有着相应的体现，在辩证关系中，这彰显了附带社交意义的艺术价值，而艺术品也确实达成了社交关系的发展。

五、社交视阈下的艺术史建构及观众意识

在过去的三十年中，文学、历史学、人类学的研究都达成了令人瞩目的高度，取得了丰硕的成果。艺术史学科却沉寂在一片静谧中，遵循着自它被创造起的内部规律。当然，冠以艺术史之名的研究持续在进行，关于艺术史的书目也不断在出版，与这些不间断生产相伴的是将被默认的审视方式推向更广的人群中，循环往复。随着知识在当代急剧被拓展，分化的中心地带为我们提供了一个残存的共同世界。在此处，艺术史的固定模式假定了人们自然且自发的表现方式，无用功般地提升它复杂的专业性。近年来，关于艺术史的新命题在浮现，人们开始正视什么是绘画，它与感知的关系是什么，以及它与权力的关系、与传统的关系……[12]我们要考虑到绘画的意义不总是在整个社会基础之中被生产，有时，这些看似完美的生成过程似乎符合历史铁一般的规律走向，却淹没了感受的独自性，面对的阐释者没有随着世界的变化而变化。所以按照将观看主体的社交关系引入历史的方式，表明我们修正它的第一步即是承认意识的暂时性或不完整性。艺术史实际上应向人们提供一个属于非异化的认知模式，从中窥探到存蓄于地域和文化中的根茎脉络。从社交视野出发便是一种补足，文徵明因其本人绘画的律己性而具备着艺术品的自指性，这种与“雅”紧密相连的艺术品行使着另类交换的功能，区别于普遍意义上的商品。它重新为大众确立了一个中立的立场，以梳理文徵明的艺术风格。这种社交联系在一个易被固有成见所主导的艺术史探讨中，为大众提供了一个可供尝试的新选择。

我们或许可以在末尾来谈一谈社交视野下的观众意识。以戏剧作类比，观众的自我意识在戏剧的观看中有时得到过分强调，它偶尔要求必须和主角保持距离，实际上是在戏剧之外对戏剧进行评估、估价和引出结论，这是一个并不合理的吊诡行为，因为观众没有任何资格充当绝对的评判意识，正如同戏剧也绝不会在上演的那一刻便将某种确证的观念植入到观众脑中，如同剧本不包含着自我裁决，观众也不是最后的裁决者，相反，戏剧本应迫使观众进入到表面的间离状态和异己状态，使观众起着能动的批判作用。这一点在观看艺术品时也是一样，社交视野恰恰是一种类似剧本的功能，它迫使观众摆脱一种不可靠的虚假意识来观看和体验，内含着感性共鸣——感性共鸣的概念严格地说是个心理学概念，或更确切地说，是个心理分析的概念。在观众的心理状态中可以被观察、描绘和确定的单独现象并不能如实地反映观看的复杂行为。阿尔都塞作为西方马克思主义哲学的代表人物，在谈到观看的行为时称：“这个行为首先是一种社会行为，一种文化的和美学的行为，因而也是观念的行为。观众在心理上与主角进行共鸣，体验他的文化及观念意识，这种自我承认本质上意味着一种同一性。”[13]艺术品在某一刻将创作者、观众的身份联结在一起，更将强加于观众身上的主题、经历、意识形态联结在一起，我们过着同一种生活，有着共同的对生活的狂热、愤慨和哀叹，都为一个时代的一潭死水而愤懑，都为一个时代的繁荣兴起而雀跃。在我们的无意识中，我们和创作者过着相同的日日夜夜，面临着时代的轮回。总之，我们是共命运的，这是全部问题的出发点。从本质上而言，我们早已置身于创作者的场域之中，如果感情共鸣的效用说服了我们，那就不得不去体验创作者的社交视野，因为作品归根结底无非是表现了我们自己，表现了我们生活的世界。

参考文献：

[1]［英］伊格尔顿.美学意识形态［M］.王杰，付德根，麦永雄，译.北京：中央编译出版社，2006：3.

[2]〔明〕文徵明.文徵明全集（增订本）［M］.周道振，辑校.上海：上海古籍出版社，2014.

[3]石守谦.山鸣谷应［M］.上海：上海书画出版社，2019：191.

[4]［美］高居翰.江岸送别——明代初期与中期绘画（1368—1580）［M］.夏春梅，萧宝森，李容慧，译.北京：生活·读书·新知三联书店，2014：83.

[5]［美］特鲁普.伟大的思想家——弗洛伊德［M］.李超杰，译.北京：清华大学出版社，2019：55.

[6]庄明.当绘画面对灾难：明成化年间苏州的雨灾和雨景画［J］.文艺研究，2022（8）：133-148.

[7]王耀庭.文徵明《江南春图》研究——模式与主体［J］.苏州文博论丛，2015（1）：133-145.

[8]李娜.文徵明《楼居图》考——兼论明代文人的生活志趣［J］.江苏社会科学，2015（6）：209-215.

[9]〔清〕张延玉，等.明史［M］.北京：中华书局，1974：7374.

[10]陈志贞.张凤翼与文徵明书画交游考［J］.美术大观，2021（12）：48-53.

[11]［美］巫鸿.时空中的美术史［M］.梅玫，肖铁，施杰，等，译.北京：生活·读书·新知三联书店，2021：232.

[12]［英］布列逊.视阈与绘画：凝视的逻辑［M］.谷礼，译.重庆：重庆大学出版社，2019：14.

[13]［法］阿尔都塞.保卫马克思［M］.顾良，译.北京：商务印书馆，2010：143.

杜 德：西安美术学院中国画学院在读博士研究生

（责任编辑：陈期凡）

《画学心法问答》：一次“画学”认识体系的建构尝试

Q&A on Mental Cultivation Methods of Painting Studies: An Attempt to Construct the Cognitive System of “Painting Studies”

马啸天/Ma Xiaotian

摘　要：《画学心法问答》是传统画学文献中少有的将“画学”二字作为全书主旨的作品。它较为集中地体现出了作者布颜图于清代学术语境下，建构自身“画学”认识体系的尝试。这一认识体系以“问答”的体例为前提，以“笔墨论”“传习论”所建立起的逻辑关系为主要方法，以“传承”与“画学”的有机结合为具体形式，为我们展现出了不同于清代“正统派”及其学风的“画学”阐释、建构思路。

关键词：画学心法问答；画学；认识体系；传承

在明清时期众多的画学文献中，布颜图的《画学心法问答》无疑是有着较为特殊学术地位的著作之一。一方面，这部著作的体例类似《笔法记》中石鼓岩子传授荆浩“笔法”的问答体，在注重感性表述的古代画论中颇具新意。另一方面，布颜图的《画学心法问答》是明清画学史上为数不多的少数民族画学专著，与唐岱的《绘事发微》一道，较为直观地展现出了康乾之际“画学”及其认识体系在北方士人中的传承与传播境况，亦展现出了民族融合背景下少数民族群体在“画学”之建构方面所做出的贡献。

因此，对《画学心法问答》的研究，不能仅仅停留在内容方面，还应依据此书的体例与特殊学术定位，尝试发掘其在清代文化语境下所建立起的围绕“画学”的认识体系、所取得的学术贡献以及其内容、体例与“画学”概念之转型间的复杂联系。

一、以“问答”为载体的“画学心法”之传承

这部著作之所以被命名为“画学心法问答”，并非布颜图根据所著内容的决定，而是“问”的发出者戴德乾及其他门生以自身的感受为基础提出并向老师建议的：

> 诚画学之心法耳，故急请以命其名，并付剞劂氏，以公海内，用传不朽。[1]540
>
> 墨斋先生请以画学心法名编，诚深于画者。[1]542

可见，《画学心法问答》是一部以“问答”为载体，以受教育者与教育者的双向关系为重要参照的传统画学专著。因此，研究这部著作必须首先关注其体例以及随之而来的两个重要问题。第一，戴德乾“问”了什么以及布颜图如何“答”其问，这涉及清代画学研究、传承的境况、热点以及古人研习画学的方向问题等等。第二，在问与答的基础上，作为受教育者的戴德乾是如何认识这种画学的传承体系以及对布颜图的观点做出总结的——这体现出了有志画学的清代士人于学术视角、关注重点等方面的思想倾向。

（一）戴德乾之“问”：传承语境下的中国画学

戴德乾的“问”，主要体现出如下的几点认识趋势。

首先，他的问题以技法方面居多，包括用笔、用墨、皴法、渲染、布置等等，这些问题大多来自戴氏习画过程中遇到的困难。比如他在向老师请教如何“经营位置”时提到：

> 六法中之经营位置，位置者，丘壑也。弟子每临窗抚纸，布置丘壑，难于生发，不知所述经营而能随意生发也。请夫子示之。[1]500

一方面，我们能清晰地从他的问题中看到源自明代的种种画学概念在清代学术语境下的运用与含义的变更。以“丘壑”二字为例，董其昌《画禅室随笔》有云：“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄞鄂。”[2]1013“丘壑内营”与“位置者，丘壑也”存在明显的意义差别——这一概念从表达山水及其意象内化的具体含义中解放了出来，趋于专指清代画家对物象的经营。另一方面，戴氏的上述问题告诉我们，清代画家对画论、画理的理解与参悟已经上升到了相当细致的认识层面。“经营位置”被拆解为与实际创作活动紧密相连的“经营”与带有客观色彩的“位置”两部分。正如邹一桂在《小山画谱》中所论：

> 愚谓即以六法言，亦当以经营为第一，用笔次之，傅彩又次之，传模应不在画内，而气韵则画成后得之。[3]

戴德乾的提问，能够折射出清代前中期文人画家的某种认识共性。他作为文人画家群体的一部分，宏观上与这一群体的主流画学理念存在认识共鸣。这一点为我们了解初入画学门径的戴氏如何实现知识积累、准备传承老师“画学心法”的客观条件等提供了例证。

第二，除了画法外，戴德乾亦提出了不少有关画理的具体问题，比如“山水画家，南、北二宗，云自唐始。唐前俱无山水学乎？请示开法始末之由”[1]495，“弟子于禅宗参学多年，未闻画禅之说。请夫子明诲之，则弟子幸甚也”[1]515等等。这一类问题展现出了明末至乾隆年间中国画学领域部分主张传播、影响与接受的现实境况——即某些后世认为的古人所共知的理论，比如前举的“南北宗论”“画禅”说等等，并未在清代文人群体内部形成绝对的共识。作为来自“淮阴”的文人，戴德乾可谓长期生活于中国文化南北交流的前沿地区。但即便如此，董其昌、“四王”等“正统派”画家所倡导的“画禅”“南北宗”论等依旧并非其习画过程中潜移默化的知识储备，而是突出地代表了作为初学者的文人群体在画理方面的疑问。因此，戴氏之问在某种程度上勾勒出了非“正统”语境下中国画学的特殊传承境况。

第三，在戴德乾的问题里，有一类特别值得关注，即戴氏在学习画理过程中以不同画论的内容为中心所产生的疑问。也就是当中国古代画论所论述的问题与画家的直接、间接经验产生抵牾时应如何理解并贯通其道的问题。戴德乾提出：

> 聆夫子之教，谆谆以气韵生动为主，日久自获管城效灵，则是气韵生动，人力可能也。而谢赫所论六法，气韵生动必在生知，固不可以巧密得。于此疑信相参，请夫子明示之。[1]509

就其提问思路而言，戴氏的所问代表了清代画家体味“气韵”的过程中所秉承的画学传承、习画所感在以“感性”为中心的画学研究主流语境下与画理产生冲突的问题。如果说董其昌的气韵“亦有学得处”代表了明清之际画家脱离“气韵生知”论束缚的先声，那么戴德乾的上述问题即从习画者的认识根源上展现出了画学“气韵论”在清代的不足，以及“疑信相参”的主观认知推动其探索并试图建立一种新的画学阐释方式的事实。

整体而言，戴德乾之“问”的价值并不仅仅在于问题本身，而是在于通过古代画学的传承语境，展现出了清代“画学”及其话语体系与我们的惯性理解间存在差别的现实。这种传承语境下的观点，正是塑造当代本土“画学”认识体系时应该充分参考、研究的。

（二）布颜图之“答”：另一种画学传承的可能

如果说《画学心法问答》中区区数百字的“问”即已展现出清代传承语境下中国画学的部分真实面貌，那么，作为全书核心的“答”便以上述问题为中心，较为清晰地勾勒出了以布颜图为代表的非“正统派”画家传承自身画学的思路与逻辑体系。

首先，《画学心法问答》是一部面向习画者的画论著作，这也就决定了布颜图的“答”不能脱离特定历史时期文人对绘画的基本认识。但正如唐岱等理论家所言，清代画学的传承应该是创作、师法自然、参悟画理等一系列修养、积淀的结合，也就是布颜图所说的：“闲尝口不能言，而手授之，心法俱应。”[1]495因此，经验（自身的习画经验和传承经验）、画理以及布颜图针对问题的巧妙解答一道构成了其不同于清代“正统派”的画学认知。比如他在回复戴德乾关于“经营位置”“布置山川”等问题时提出：

> 宇宙之间，惟山川为大。始于鸿蒙，而备于大地。……制大物必用大器，故学之者当心期于大，必先有一段海阔天空之见，存于有迹之内，而求于无迹之先。无迹者，鸿蒙也；有迹者，大地也。[1]497
>
> 以素纸为大地，以炭朽为鸿钧，以主宰为造物，用心目经营之。[1]501

除了主观的感受与经验外，其论述还遵循着一种独特的世界观、宇宙观。或者说，布颜图所倡导的画学与“四王”正统派画学的最大区别在于，他的论述总是呈现出一种由“人”到“画”的思维递进——画学并未局限于对绘画本体的讨论，它是古人思维、文化与绘画传承的某种结合。如果仅如“正统派”所总结：“位置须不入时蹊，不落旧套。……丘壑从性灵发出，……贯想山林真面目，流露毫端，那得不出人头地？”[4]也许“不入时蹊”“不落旧套”等观点确有其价值，但这种碎片化的论述远不及布颜图以“鸿蒙”初分为切入点的宏观画学认识视角更能满足文人群体的文化、精神之需要。只有通过这种认识的层层深入，布颜图以《画学心法问答》解后学者所惑的根本意愿才能有效达成。

第二，作为一名汉化的少数民族文人画家，我们能从布颜图的“答”中，体会到一种纯净的精神力量。这种精神力量一方面源自他对汉族世界观的虔信以及蒙古族文化传承的影响，另一方面亦来自他深厚的学力与对画理的杰出悟性。戴德乾的诸多提问往往在布颜图融会贯通的画理阐释下得到解答，比如他在回答戴氏关于气韵是否生知的问题时提出：

> 吾兴汝斯问也，使汝不问，则委诸生知，胶柱矣，自弃矣。……谢赫所谓“生知之”，“知”字活，盖知者鲜矣。知而为之，即用力也。用力未有不能也。知而不为，是自弃也。[1]508

除了将戴氏所提出的概念进行字斟句酌的分析外，布颜图对“知”字的认识带有明清时期“北人”治学传统的影子。正如梁启超所说：

> 经大乱后，社会比较的安宁，故人得有余裕以自厉于学。……学风既由空返实，于是有从书上求实者，有从事上求实者。……北人朴悫坚卓，故向力行方面发展。[5]

当然，布颜图并非清代经学家或史学家的代表，但我们能从他鞭策后学的解答中，看到“北人朴悫坚卓”、以“用力”

为画学正统的淳朴学风。

第三，也许是受到清代“由空返实”风气的影响，布颜图在自己的回答中，往往以绘画创作的实际结果作为启发后学的基础。也正因如此，清代较为流行的“南北宗”门户之见以及与之相联系的皴法、用笔侧正、有法无法等观点都不能从根本上影响布颜图对自身画学以及习画方式的认识。比如他在评价披麻皴与其他皴法时提出：

学画有先后，躐等则不进。夫山川，……非披麻皴无以成其全体。其山间或有巉岩峭壁，怒石横矶，始用钩砍、折带等皴以取之。……故先熟练/练熟披麻皴，诸皴皆由披麻而出，先后有序，方无流弊。[1]502

《画学心法问答》为我们展现出了一种古代画学可能存在的实际境况——即明清之际各类有关画学的矛盾均统一在传承语境下的师徒相授过程中。这里没有南宗对北宗的排挤，也没有对董、巨艺术语言的绝对推崇，而是始终着力于将传统的合理性与非合理性扬弃、统一在画学本体的传播与绘画创作的实学视域下。

整体而言，布颜图的“答”作为他传授自身所学的主要载体，向我们展现了某种清代确实存在的画学传承体系。它不同于正统派醉心于摹古，严守古人的位置、丘壑、笔法以及自身所建立起的门户之规定。布颜图所传承的画学学脉带有清初经学、史学的影子，特别是其所秉承的从宇宙观到画学的认识路径，重视条分缕析、身体力行的治学方法，以及“由空返实”的推导画理、理解创作的种种尝试，为我们揭开了清代画学长期以来尘封于“正统派”阴影下的另一面。

（三）对《画学心法问答》的进一步定位：戴德乾跋以“易学”为基础的评价

《画学心法问答》的特殊之处除了前述的“问”“答”体系及内容外，这部著作还附有两段长跋，即布颜图的门人戴德乾与施克宏在传习之余，以此书为基础所发表的针对布颜图画学传承的认识。特别是戴德乾的论述，对这部著作的研究有着重要的价值。

布颜图在此书的开篇曾略提及戴德乾的文人素养：“叩其所学，皆岐黄易理，秘简玄经，博综广览，皆渊源有本。”[1]493正是他在“易理”方面的认识基础，决定了戴跋论述布颜图画学成就的基调——即从易学的角度阐发自己对布颜图画学思想所由、所安的认识。戴德乾认为：

而吾师汪洋巨海，遂问遂答，波涛汹溢，有不可止遏者，竟将大地山川，成像成形，群分类聚，信手拈来，忽若尽授我方寸间矣。因悟画道之变化，与易理吻合无二。[1]536

戴氏对布颜图画道、画学的理解是从后者对山水创作的阐释中得出的，即通过以画得天地之道的认识逐步推出易理与画学的共通之处：

古者庖牺氏之作易也，始于一画，包诸万有，而遂成天地之文。画道起于一笔，而千笔万笔，大则天地山川，细则昆虫草木，万籁无疑，亦始于一画也。……敢以吾师之论答，与易理会通之，一一引而证之。或谓吾师之玄谈直从妙论太极中流出者，可也。[1]536-537

一方面，戴氏这种“一画”的推理来自布颜图的具体观点，比如他认为绘画的根本在于“画家能夺造物变化之机者”，即绘画创作与古人所理解的世界本源相联系。正如董其昌所论：“画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机。”[2]1018这种以画合天地造物之道的观点是中国传统画学长期以来的主流认识，也是布颜图的画学传承发自正脉的证明之一。另一方面，戴德乾所认为的“与易理会通”又并不局限于这种传统的画道论，而是扩展到“易”所展现出的中国人最根本的认识、处世、思维结构之内。他认为：

如论有法无法之间，其即易之“化而裁之存乎变，推而行之存乎通，神而明之存乎人”之谓呼！[1]538

戴德乾此跋的价值在于从易学的角度侧面阐明了宏观的画道论前提下，亦存在着画学与其他传统学术间的精微联系，或者说他的跋语点明了我们理解布颜图及其画学认识建构的另一条可行之路——即本土视角下文化的、思想的与审美意识的解读之可能。

《画学心法问答》的特殊体例并非画学文献编撰视角下的使然，而是明清时期中国画学传承的必然。布颜图对“画学”的认识建构首当其冲地体现在这种一“问”一“答”的授受关系之中——它决定了这一活动必须贴合受教育者所关注的问题、所建立起来的文化认知与学术积淀。因此，此作所展现出的清代画家、理论家基于“传承”需要的画学认识体系建构尝试，相较于正统派在题画诗或纯画论著作中的形上推演与感性体悟更应引起当今学界的重视。

二、以“画法”推衍“画学”

《画学心法问答》的内容主要可以分为三个部分，即对画法的解答、对画理的解答以及同时涉及前二者的方法论问题。作为一部传授自身画学的课徒之作，《画学心法问答》中针对具体创作问题的探讨无疑是全书的核心。一方面，“画法”所涉及的创作、传习之要求构成了布颜图“画学心法”传承的主体——没有它也就没有戴德乾的学习活动。另一方面，布颜图试图通过澄清“画法”语境下以“笔墨”为核心的一系列问题，建立此书的独特表达方式——通过实践性的笔墨挥写构建阐释画学的认识体系。因此，包括“笔墨论”“传习论”等在内的“画法”主张便成为我们解读布颜图所建立起的“画学”理论体系的重要切入点。

（一）“笔墨相为表里”：布颜图的画学认识支柱

《画学心法问答》中的笔墨论是布颜图论述画法问题的核心，他认为，任何有关画学的阐释都不能离开笔墨表达的实践基础。但布颜图所论不同于明清时期的其他主流认识，他的笔墨论虽然亦按照“笔”与“墨”的区别一分为二，但其一方面有着共同的论述逻辑——通过“法”与“理”的结合，即笔墨的具体用法与画理传承中的规律解析，进一步阐明其特征。另一方面，二者在《画学心法问答》中又有着极为清晰的画学传承、认识基础以及研究语境的共性，特别是布颜图在阐释“用笔法”“用墨法”时所引用的论述，基本可以证明此书在画学传承方面植根北宋的学脉。

布颜图对“笔”的认识主包括两个方面。

其一是“笔法”问题，主要阐明如何用笔以及其中的规律，以戴德乾“问笔法”条为中心。布颜图认为：

用笔者，使笔也。古所谓使笔不为笔使者，即善用笔者也。……故用笔之“用”字，最为切要。……一笔之中，气力周备而少无凝滞，方谓之使笔不为笔使。[1]503

从他的回答中可以看出，首先，其所倡导的笔法论并非纯粹自身创作经验的总结，而是对《林泉高致》“一种使笔，不可反为笔使；一种用墨，不可反为墨用”[6]501的推导与阐释。第二，布颜图推导《林泉高致》中笔法论的策略就是我们在第一章中所提到的清代画家参悟画学的方法——将相关认识进行细致的拆解，进一步把清代画学研究的时风与某些关键词相结合。第三，布颜图选择了“用”字作为解读笔法的关键。所谓“用”者，即画家笔力与用意的结合。韩拙在《山水纯全集》中认为：“若行笔或粗或细，或挥或匀，或重或轻者，……似气弱而无画也。……一皴一点，一勾一斫，皆由意法存焉。”[7]布颜图所提倡的“用笔法”，实际上延续了《山水纯全集》的理念，将“气”与“意法”的精髓注入用笔的“用”字。他的阐释打破了画学文献困扰习画者的隔阂，搭建起了从理论到实践的特殊桥梁。

其二是“笔势”问题，即戴德乾根据荆浩《笔法记》等画学专著“筋、肉、骨、气”的要求而提出的疑问。布颜图答曰：

筋骨皮肉者，气之谓也。……笔有气谓之活笔，无气谓之死笔。峰峦葱翠，林麓蓊郁，气使然也。皆不外乎笔，笔亦不离乎墨，笔墨相为表里。……一笔直下，即成四势，不可复也。一笔之中，初则润泽，渐次干涩。润泽者，皮肉也；干涩者筋骨也。有此四者，谓之有气。[1]499

一方面，他十分清楚戴氏的提问即荆浩“四势”问题的延伸，同时也表明了他针对“笔势”问题的看法是有着唐宋画学传承的认识基础的。另一方面，他所理解的“四势”相较荆浩等画家的认识已经取得了较为明显的进步。第一，“筋、肉、骨、气”已经不能满足清代画学的认识语境，特别是涉及笔力问题的“气”字，被布颜图擢为“四势”的归宿——即满足“筋、骨、皮、肉”的笔势要求，才能做到有“气”，从而运起活笔。第二，“四势”并非单纯用笔的理论，而是一种以用笔为基础，以笔墨的实际效果为载体的画法论。正如布颜图所述“笔亦不离乎墨，笔墨相为表里”，“四势”在清代的画学语境中逐步成为一种笔与墨有机结合的理论，这一点相对其原始意义而言无疑是一个大进步。第三，在荆浩关于“四势”的原文中，并未涉及其具体表现的问题——“笔绝而不断，谓之筋。起伏成实，谓之肉。生死刚正，谓之骨。迹画不败，谓之气”[8]。实际上是一种接近品评或绘画鉴赏论的观点。布颜图以一笔求“四势”的解读恰恰弥补了上述理论的不足，也正是这种贯通创作与画理的认识，为戴德乾学习绘画提供了极为清晰的画法论指导。

“墨法”方面，布颜图采取的论述策略基本与前述“用笔”一致，按“墨之为用”与“用墨法”并行的思路展开。“墨之为用”主要探讨“黑、白、浓、淡、干、湿”所谓水墨山水“六彩”的施用关系问题，布颜图提出：

吾以干、淡、白三彩为正墨，湿、浓、黑三彩为副墨。墨之有正副，犹药之有君臣。君以定之，臣以成之。[1]498

这里有两点值得我们特别关注。第一是所谓的“以干、淡、白三彩为正墨”，即由“彩”到“墨”的语境转换。这种转换并非布颜图的独创，唐岱在《绘事发微》中亦曾提到，“墨色之中，分为六彩。何为六彩？黑、白、干、湿、浓、淡是也”[9]888。将“白”、墨色与留白的关系以及与之相匹配的禅学理论纳入画学之中。因此，“以彩为墨”实际上是布颜图以文人画家的身份、认知为前提的对“正统派”画理吸收、内化的结果。第二是所谓“墨之有正副，犹药之有君臣”的说法在传统画学文献中较为罕见。虽然自两宋时期起，画学文献中便常有关于“君臣”的比喻，比如《林泉高致》云：“山水先理会大山，名为主峰。主峰已定，方作以次近者远者小者大者。以其一境主之于此，故曰主峰，如君臣上下也。”[6]501但后者主要表达的是君与臣之间的隶属关系，而《画学心法问答》以“岐黄”为基础的观点强调的则是正墨与副墨相互配合缺一不可的作用问题。这也就解释了为何布颜图会在开篇将“岐黄易理”作为评价戴氏学力的重要组成部分——画学与古人的“学问”不容忽视地相互连通。

布颜图的“用墨法”在论述逻辑和认识基础上与“用笔法”一致，二者均继承并进一步发展了《林泉高致》的笔墨论：

古所谓用墨不为墨用者，即善用墨者也。……墨者，经也；用者，权也。善用墨者，其权在我，练之有素，……无不随手而应，方谓之用墨不为墨用也。[1]503

将“用”字作为解决墨法问题的关键，强调“练之有素”与主观精神在笔墨挥写中的主导作用。不难看出，《画学心法问答》中的笔墨理论一方面有着“笔”与“墨”两大认识体系下的密切联系，追求笔墨合一的同时又遵循着基于中国传统画学的认识基础；另一方面，他的“笔墨论”实际上是此书“画学心法”的中枢——是包括整体画学传承、学力积淀、研究模式等在内的宏观认识体系的前提。正如布颜图所说：

古人殚思竭虑，开无墨之墨与无笔之笔以取之。无笔之笔，气也；无墨之墨，神也。以气取气，以墨取墨，岂易事哉？吾故曰：“上上”。尔当于此法着力焉。[1]500

“笔墨论”支撑起了《画学心法问答》中相当数量的独到见解。不论是“气韵”“经营位置”“无墨求染”还是“画树法”“主山环抱法”等等，布颜图的观点折射出了这样一种清代画学发展的境况——“笔墨论”的崛起不仅仅来自明清两代画学间紧密的传承关系，同时也来自这种“传承”的客观需要——只有通过“笔墨”，习画者才能充分地认识、理解画理、画法的核心。没有“笔墨论”，就没有从理论回归实践的对画理的参悟、解读与应用，也就不会有《画学心法问答》“用传不朽”的目标及其实现。因此，对所谓“画学心法”的解读须以“笔墨论”为基础。

（二）“摹古”“读书”与“真师指授”：对画学传习体系的厘清

在清代关于画学传习的文献中，“摹古”“读书”无疑是其中的论述重点。特别是随着清代“四王”，尤其是王原祁作为正统派领军的崛起，中国画学逐渐形成了“摹古”“读书”以及所谓“师造化”相结合的传习体系。值得注意的是，布颜图从未将自己纳入“四王”的“道统”传承之下。故《画学心法问答》所秉承的画学传习体系，明显不同于前者，在具体观点及与之匹配的实践问题上较为接近中国传统画学的认识核心。也正是因为布颜图对这种传习方式的提倡，为我们理解他所建构的“画学”认识体系提供了具体的切入点。

《画学心法问答》的传习论从宏观上来说没有脱出所谓“摹古”“读书”（修养）与“师造化”的基本框架。但就布颜图对这三方面的具体认识而言，他的画学传习论，尤其是“师造化”的观点则完全独立于清代正统派的认识，更符合中国画学自唐宋以来所建立起的画学传统。

首先，《画学心法问答》关于“摹古”的认识不同于正统派所倡导的主流观点。王原祁认为：

画法莫备于宋，至元人搜抉其义蕴，洗发其精神，宽处转松，奇中有淡，而真趣乃出。四家各有真髓。其中逸致横生，天机透露，大痴尤精进头陀也。余弱冠时，……于子久为专师，今五十年矣。[10]

他们的所谓“摹古”实际上专注于自身定义的“南宗”画的摹写，很少涉及“北宗”画及其技巧问题。而布颜图所倡导的“摹古”则完全不同，虽然《画学心法问答》中亦涉及“南北宗”的定义与画理分析，但显然布颜图对“北宗”的态度要开放得多：

宗室李思训开勾砍法，用笔侧锋，依轮廓而起之，曰斧劈皴，装涂金碧，以备全体。其风神豪迈，玉笋琳琅，便与右丞鼎足互峙，媲美一时。[1]496

其山间或有巉岩峭壁，怒石横矶，始用钩砍、折带等皴以取之。若非此等皴法，无以得其峻嶒之势。[1]502

一方面，布颜图明确地认可“北宗”开派宗师的画学成就，同时也对李氏父子的画风、皴法、表现特征等有着较为全面的认识。更重要的是，他在清代“南宗”全盛的历史背景下，将二者的源流提高到所谓“鼎足互峙，媲美一时”的认识语境——虽然这种认识是偏颇的，李氏父子在唐时的地位要比王维高得多，但从根本上说，布颜图试图对画学史的厘清应该算作某种切实的进步。另一方面，布颜图对“北宗”的技法，特别是广受正统派批评的“斧劈皴”等皴法变体有着自己基于创作的理解。即便是“南宗画”也不能完全排斥某些在艺术语言方面有着显著优点的“北宗”画法。这些来自“北宗”后学者的技法，应该作为“南宗”的补充，在打下坚实的创作基础之后，值得画家广泛地学习与适当地运用。

毫无疑问，布颜图以及他的《画学心法问答》是明清画学“崇南抑北”论的拥趸，亦是“南北宗论”的推广者。但就其描述的以“摹古”为核心的画学传承体系而言，他所推崇的“摹古”最起码能在当时“南宗”占据绝对优势的学术背景下为“北宗”的某些优点张目并支持自己的衣钵弟子于其中寻找习画的法门。这种“厘清”或“澄清”画学传习问题的尝试，是我们理解《画学心法问答》所建构的“画学”认识体系的重要前提之一。

第二，相较正统派较为细致的“读书”论，《画学心法问答》很少提及如何通过读书弥补画学修养之不足的问题。但正如戴德乾在跋语中所说的：

诚画学之心法耳，故极请以命其名，并付剞劂氏，以公海内，用传不朽。且数百年来，画道真传失迷已久，此书一出，则南宗一派，千载递承，画林俱获指南，而笔墨功业不亦彪炳寰区哉！[1]540

布颜图之所以将《画学心法问答》付梓，其目的即通过画论以及作为载体的文本传播实现自身画学理念的传承。如果布颜图不重视“读书”，或者说“读书”并非他所认可的画学传习的途径之一，那么这部以课徒为基调的画论作品便完全没有流传的可能与必要——这一点从侧面说明了师徒间的口耳相传、手授心印亦不能完全取代“读书”在画学传承问题上的作用。

就其具体的观点而言，除了前文提到的荆浩的《笔法记》、郭熙的《林泉高致》、韩拙的《山水纯全集》外，《画学心法问答》中的论述无不体现着布颜图在“读书”方面的深厚修养与丰富心得，比如他在阐释何为“僻涩求才”时论曰：“故士夫因劳瘁弗逆而后通，诗家因穷愁困苦而后工，利器因盘根错节而后见。信哉！而画亦然。”[1]526典出欧阳修《梅圣俞诗集序》——“然则非诗之能穷人，殆穷者而后工也”，又有“夫大块负载万物，山川草木，动荡于其间者，亦一息相吹也，焉有山而无气者乎”[1]509。实际上是《庄子》所谓“野马也，尘埃也，生物之以息相吹也”等论述的另一种表达与延续。正如其在开篇对戴德乾学识的肯定——“岐黄易理，秘简玄经，博综广览，皆渊源有本”。被他“许付衣钵”的戴德乾，同时也是其自身学力、学识、眼界特别是读书与修养的参照——布颜图的画学以及这种学识的传承离不开“博综广览”的知识积累，亦离不开与之相关的“读书”。

第三，《画学心法问答》所建构的中国画学传习体系与清代正统派最大的分歧即在于“师造化”论。正统派的“师造化”论延续了带有心学色彩的观点，追求通过对自然的深入体味充实创作、修养性灵。王昱在《东庄论画》中论曰：

而游览名山，更觉天然图画，足以开拓心胸，自然丘壑内融，众美集腕，便成名笔矣。[4]

他们提倡的“师造化”并非对特定自然景观的实地描写，而是将其作为一种“丘壑”融入画家之神思，为建构理想的山水美提供某种意义上的材料基础。也就是说，正统派“师造化”的目的在于“众美集腕”，而非如宋元画家一般穷其理、尽其性。但正如元代画家所论——“皮袋中置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，便当模写记之，分外有发生之意”“我初学挥染，见物皆画似。郊行及城游，物物归画笥”。不论他们对于“画似”的态度如何，这种“师造化”——即认真摹写实物的态度、方法以及与之相表里的实学精神是当时画学语境下客观存在的。而布颜图的《画学心法问答》恰恰继承并发扬了这种不为正统派所重的认识：

若夫风范气候，致妙参神，非凡力所能，必待真师指授。真师其造化乎？吾少时学画，废纸过千学书。……迨后出使四方，洞天神府，备载寰区。……以上诸域，曾经恣意游观，始觉昔日窗下之陋，更哂海内诸画家，窃取豹尾之一斑，……何其鄙哉！亦乌足师侍哉！吾每出使一方，必囊袭笔砚，与经过之山川，遇有人力未能、天工施巧之处，必住舆停骖，舒毫采取，积成一帙。[1]533

我们可以从布颜图的话中看出三个重要的问题。第一，《画学心法问答》实际上将“造化”以及面对“造化”的态度作为画学传习的最高认识源泉。“真师指授”强调的是自然对画家创作的指导作用，而非主观意义上艺术家与真景的关系问题——这就避免了清代正统派仅师其意或浅尝辄止的“师造化”之流弊。第二，作为活跃于康乾之际的画家，《画学心法问答》的创作时间正逢王原祁及其正统派传人名声大噪的特殊时期。布颜图并没有受到他们所提倡的画学传习论的影响，而是以“真师造化”为基础，提出了海内诸家“乌足师侍”的主张。这证明了布颜图在自身画学以及画学传习论的定义方面是存在较为强烈的自觉的——他十分清楚《画学心法问答》与正统派相关主张的差别所在。第三，从布颜图对自己以山川为“真师”的描述中不难看出，《画学心法问答》师法自然的方式从根本上说与黄公望《写山水诀》中的所论一致，即在游览真景的同时将自身“好景”或“人力未能、天工施巧”的主观选择与对山水的实地写真相结合。故“真师指授”，是布颜图从宋元画学传习论中拈出的重要观点，它不同于清代普遍流行的游览论或师造化说，更接近元代以前中国画学传习的实际境况。它让我们看到了这样一种事实——即清代“南宗”以及正统派传习论的崛起并不能涵盖这一时期中国画学发展的全貌。而布颜图就是在这一背景下试图对“画学”概念及其认识体系做出厘清，从而上接宋元、匡正时风的。

《画学心法问答》的内容是极为精深的，它以布颜图作为一名汉化的少数民族画家在世界观、学术观、文化传承等方面的独到见解为支撑。但是，作为旨在传播自身所学、注重衣钵授受的画论作品，《画学心法问答》的“笔墨论”与“传习论”无疑更能展现出此书的着力所在——即通过“画法”与“传习”构建一种不同于时风的“画学”认识体系。一方面，“笔墨论”串联起了《画学心法问答》的逻辑体系，是布颜图推理具体问题的出发点；另一方面，他的“传习论”遥接宋元，在明清“南宗”画家的理论总结中可谓独树一帜。正是“笔墨论”与“传习论”的突出成就，为解读此书的画学主张提供了方法、思路以及宏观认识语境等方面的启发。

三、从“传承”到“画学”的认识建构

“画学”是一门有着千年历史的学问，它与中国的本土绘画史学一样，亦有着自己独特的发展规律以及演变过程。布颜图的《画学心法问答》作为历史上少有的以“画学”及其传播作为自身定位的画论作品，能够为我们认识清代画学的发展境况、厘清“画学”一词在中国古代文化、学术的沉积层中确切存在的意义转换提供有力的支持。

一方面，《画学心法问答》展现出了“画学”的含义逐渐向以“传习论”“继承论”为中心的话语体系转型的认识趋势；另一方面，布颜图同时也是这一趋势的践行者，《画学心法问答》中“画禅”论、“南北宗”论以及“宗派”论的贯通，即其顺应上述趋势的重要理论建构。

（一）“道道相传”：《画学心法问答》与清代“画学”概念之转型

“画学”的历史可以追溯到北宋及以前。值得注意的是，此时的所谓“画学”并没有公认的固定含义，往往因其语境的不同而呈现出明显的意义差别。比如在《林泉高致》和《画继》中分别有记载：

先子少从道家之学，……家世无画学，盖天性得之，遂游艺于此以成名。[6]497

自此以后，益兴画学，教育众工，如进士科下题取士，复立博士，考其艺能。[11]

郭思提到的“画学”是一种主观意义上的学问，也就是郭熙能够取得其绘画成就的家学基础。而邓椿所说的“画学”则专指徽宗朝所建立的皇家习画机构，二人所论有着完全不同的含义。

《画学心法问答》中的“画学”概念，一方面无法摆脱上述意义的沉积层；另一方面，布颜图又对其包括“传习”“学问”等在内的主要含义进行了整合，从而形成了自身较具特色的“画学”认识。他是这样运用“画学”一词的：

而时乘笃志画学，发机如矢，情不可抑，而竟负笈追随，同赴任所。[1]494

画学有底止，而丘壑无底止。[1]501

他对门人戴德乾关注的学问做出了定义——即戴氏在布颜图处所学非“画”而是“画”所不能涵盖的“画学”。从这层意义上来看，《画学心法问答》继承了将“画学”定义为独立的学术综合体的主张，它不仅仅包含创作本身，还应该涵盖与绘画相关的方方面面。然而，布颜图在后续的问答中又解释道：

问：画学乌得称禅，所谓画禅者，何也？

曰：禅者，传也，道道相传也。[1]515

他将“画学”定义为一种与“道道相传”的传承方式不可分割之概念。联系前述观点，可以看出布颜图对“画学”的理解、运用是一致且带有较清晰的逻辑性的。所谓“时乘笃志画学”并不单单指戴德乾醉心于“画学”这一门学问，同时也是在称赞戴氏有志继承其衣钵——既专注于学问本身，又在“道道相传”方面展现出了极为强大的毅力。因此，布颜图对“画学”的解读与清代正统派画家的观点存在差别，比如唐岱认为：

画学高深广大，变化幽微，天时、人事、地理、物态，无不备焉。[9]893

由“学问”到“学问”与其具体传习规律的结合，这无疑是《画学心法问答》在明清之际“画学”概念转型方面

的最大贡献。

除此之外，布颜图还通过相关论述，试图澄清清代主流“画学”概念的界定问题。包括《画学心法问答》在内，这一时期大部分画论中的“画学”，并非两宋之际的所谓的绘画之学，而是以山水画为中心的“山水之学”或“山水画学”。布颜图提出：

故右丞始用笔正锋，开山披水……遂成开基之祖，而山水始有专学矣。[1]496

山水画学能入神妙者，只此一法最为上上。[1]500

《画学心法问答》通篇所传授的实际上是布颜图以“南宗”为基础所开拓出的带有自身特征与宋元画理积淀的“山水之学”。“山水始有专学”“山水画学”的描述即为布颜图对他所传承的“画学”一词的定位——它是以南宗山水画为核心的学术体系、传习体系之总和。

因此，《画学心法问答》中的“画学”概念，呈现出一种带有转型色彩的理论特征。一方面，它的含义不同于清代以前中国画学史上的确切表达，带有一种兼收并蓄、综各家之长而广大之的特点，将这一概念所涉及的学术、传习的双重语境合二为一。另一方面，布颜图对“画学”的认识明显不同于同时期的理论家，《画学心法问答》中的“画学”不但渊源有自，带有布颜图对这一概念发展的理性认识，同时又得益于其较为深厚的学力，在溯其本源的过程中清晰地反映出了“画学”于特定历史条件下的发展动向。布颜图的“画学”概念，实际上是明清“画学”转型的客观反映，也是这一时期审美趣味、风尚以及与之相匹配的创作、画理研究文人化、南宗化的必然结果。他对“画学”的解读，展现出了清代“山水画学”逐渐取代两宋“画学”概念的现实历史趋势。

（二）“画禅”“南北宗”与“宗派”的结合：以传承为中心的画学认识体系

布颜图对“画学”的认知离不开他所提出的“山水之学”“山水画学”的语境转换。如果想要厘清三者间的联系，就必须建构起一种特殊的理论逻辑，即从山水画的诞生到以山水画为中心的学术表达，再以此为基础重新定义“画学”。《画学心法问答》中关于绘画“南北宗”论、“宗派”论以及“画禅”论的阐释，即为布颜图建构上述认识体系的基础。

首先，布颜图将“南北宗”论与中国山水画的诞生相结合，从理论上建构起了南北宗之发展即中国山水画学由诞生到成熟之过程的认识体系。他提出：

东晋以来，有顾长康、陆探微、张僧繇，为画家三祖。虽有尺山片水，亦只画中衬贴，而无专学。迨至盛唐，……故右丞始用笔正锋，开山披水……遂成开基之祖，而山水始有专学矣。从而学之者，谓之南宗。唐宗室李思训开钩砍法，用笔侧锋，……其子昭道，号小李将军，箕绍父业，……从而学之者，谓之北宗。……师法南宗者，唐末洪谷子荆浩，将右丞之芝麻皴少为伸长，改为小披麻，山水之仪容已备。而南唐董北苑更将小披麻再为伸长，改为大披麻……而山水之全体备矣。至北宋之关仝、巨然、李成、范宽、郭河阳，诸辈群起，……而山水之学始大成矣。若元之黄、王、倪、吴谨守南宗，师法北宋……盖山水画学，始于唐，成于宋，全于元。[1]495-496

这里有几个问题值得我们关注。第一，《画学心法问答》中的“山水之学”“山水专学”就是“山水画学”，但这种概念的转换与布颜图所认为的山水画本身的发展历程紧密相连。所谓“山水画学，始于唐，成于宋，全于元”离不开“南北宗”论的提出，与布颜图所认为的“南宗”的不断传承、“北宗”的日渐衰落相一致。而推导出这种一致性的基本逻辑就是“用笔正锋”“用笔侧锋”“芝麻皴”“钩砍法”等山水画笔墨语言的具体形态及演变规律。因此，作为一部旨在传承自身所学的著作，《画学心法问答》编织的整个“画学”概念及其认识体系是不能脱离布颜图以“南宗”为中心的学术视野和以“笔墨论”“传习论”为中心的画学认识的。第二，如前所述，与王原祁对元四家的推重不同，布颜图倡导山水画学“始于唐，成于宋，全于元”，在具体的论述中特别推崇山水画学在宋代的成就。这一点与他在全书字里行间所表露出的认识渊源基本一致，也与他在技法方面注重兼收并蓄的思想密切相关。第三，布颜图故意忽视了“画学”作为“山水画学”之基础与前提的学术地位。他认为，“画家三祖”在山水画学之诞生方面所发挥的作用不如王维、大小李父子——即通过源头性或带有开派性质的画家定位，判断“画学”与“山水画学”的起始地位问题，虽然承认二者间的紧密联系，但并未将后者视为前者发展下的结果。两者间主次的逻辑关系在《画学心法问答》的理论语境下是完全颠倒的，“山水画学”在千年的传承过程中通过“南宗”与“北宗”的各自发展于清代中期逐渐呈现出了取“画学”而代之的学术趋势，从根本上改变了这一概念的含义——“画学”成了实质上的“山水画学”。这也就解释了为何以此为名的《画学心法问答》，客观上却是清代南宗山水画画论的典型。

其次，如果说前述布颜图所言旨在澄清何为“山水画学”，以及这种学问的发展问题，那么，他对“画禅”的解释——它离不开长期以来的传承，而这种传承实际上已经成为山水画学的一部分——从画理的角度对所谓的“发展”做出了深刻的分析。布颜图提出：

禅者，传也，道道相传也。僧家有衣钵，而画家亦有衣钵。如宋之荆、关、董、巨，元之黄、王、倪、吴，虽用笔不同，体势各异，河源之溯，皆出自右丞。[1]515

将其与上文所引相对比，不难看出，布颜图所举诸家，实际上就是前面提到的“山水画学”传承过程中最为重要的南宗一脉。也就是说，画学、山水画学、南宗与画禅在布颜图的思想体系下是有着极为深刻的联系的——《画学心法问答》中“画学”的传承以“南北宗”的确立为起点，以“山水画学”的“道道相传”为具体过程，以“山水画学”从理论上取代“画学”的含义为结果。布颜图对“画禅”的阐释解决了一个十分现实的问题，即如何将清代画学或自身的画学传承与它所推崇的由王维、大小李将军父子所建立的“山水画学”相联系的问题——如果“山水画学”就是僧家所传的“衣钵”，那么《画学心法问答》的理论正统性便不容置疑。

第三，在基本建构起了对中国山水画学发展过程的认识之后，布颜图必须解决这样的一个问题——即相比于“南宗”，“北宗”在山水画学的发展过程中亦存在“衣钵”并取得了相当成就的问题。如果想要推崇、标榜“南宗”，就必须在画学学理上阐明其相对于“北宗”的优越性。以此为目的，《画学心法问答》又在“南北宗”“画禅”的基础上引入了画学“宗派”“正邪”的认识体系。布颜图认为：

学画初基之士，最要认准门户，不可错走路头。门户者，宗派也。学友所本，不是宗派，方谓之学者。僧家之南、北二宗，创自唐始。画家之南北二宗，亦自唐始。……试思六祖与神秀发轫之初，只隔一辙耳，宗神秀者，对面如隔派海，何也？盖因授之者有毫厘之差，而奉行者遂有千里之谬矣。而画家之宗派亦然。……试思右丞之与思训，开基之始，亦只相去一阶耳。……盖作之之始，有天成人力之分。是以作之者只隔一阶，而后之学者渐次悬绝，不啻霄壤矣。发机之始，可不慎哉！[1]518-520

他并没有如清代正统派盲目打压“北宗”，而是借用释家的“南北宗”论进一步澄清了为何二宗会在清代的画学语境下地位不同的原因——即以宗派论，二者画学“衣钵”的传承情况不同。“北宗”的“衣钵”在诸家的传承过程中逐渐脱离了最初的思想核心，而“南宗”诸家则如其所述“谨守南宗，师法北宋”，基本上对其最初的画理、画法特别是笔墨表现进行了有序的研究与传承。也就是说，《画学心法问答》中所提倡的“认准门户”专指习画者必须以“南宗”为入手之宗派，也即布颜图对自身画学及传习的定位。

如果将上述认识相联系，我们不难看出，一方面，布颜图对“南北宗”“画禅”与“宗派”的阐释在《画学心法问答》的语境下是沿着某种既定的逻辑思维展开的，即“画学”传承或者说布颜图自身所学传承的实际需求——他通过上述的三个概念建立起了一种针对“画学”的认识体系，而这个体系的重点就是自南、北分宗以来，中国山水画学逐步发展并成为主流的过程。另一方面，布颜图之所以致力于厘清“画学”概念的本源，并不能完全归因于学术兴趣或发展“画学”的使命感。他的种种阐释带有明显的目的性——即通过明确“画学”的由来实现崇尚“南宗”，进一步推广自身所学的目的。这是一个水到渠成的过程，它植根于清代画学以“传承”为重点的学术风气，也离不开已经深深影响到清代绘画审美、创作风格以及文化的南宗画、文人画理论。《画学心法问答》试图建立一种以“传承”为中心的画学认识体系，但这并非布颜图改变清代画学的尝试，而是在特定的时空条件下基于文化、实践与艺术风潮的另一种表达。

四、总结

从古代美术史研究的角度来说，《画学心法问答》仅仅是清代画论作品的代表，反映出了这一时期画论撰著活动的相对繁荣。但是，如果我们能将这部作品带入中国画学的认识语境，即可看出其所葆有的学术价值。

不论是《画学心法问答》的体例还是“笔墨论”“传习论”，均指向了布颜图对“画学”概念及其认识体系的构建尝试，这部作品无疑反映出了清代画学不同于当代美术史语境的客观史实。一方面，它的问答体编撰形式、“笔墨论”与“传习论”等具体内容，为我们展现出了布颜图所理解的画学不同于话语主流的实际境况，同时也为布颜图以“传承”为中心的画学思想奠定了坚实的认识基础。另一方面，布颜图通过厘清“传承”语境下的“画学”概念，揭示出了“山水画学”与“画学”间的复杂关系问题，并以此为基础实现了自身所学与“南北宗”论、画学源流论的统一。

当然，作为一部旨在课徒的画论作品，《画学心法问答》在阐释“练笔论”“用意论”等具体问题时有亦着不容忽视的价值。但就当今的研究视域而言，也许以《画学心法问答》的这种建构为依据，进一步思考何为“画学”、如何厘清或描述传统画学的发展历程以及把握“画学”作为一门学问的诞生原因更能满足我们建立当代本土“画学”认识体系的需求。正因如此，《画学心法问答》中的某些尝试也就不得不引起我们的关注——在这种独特的逻辑与成体系的建构尝试下，隐藏着对当代画学研究的重要启示。

参考文献：

[1]〔清〕布颜图.画学心法问答[M]//于安澜.画论丛刊.郑州：河南大学出版社，2015.

[2]〔明〕董其昌.画禅室随笔[M]//卢辅圣，主编.中国书画全书：第三卷.上海：上海书画出版社，1993.

[3]〔清〕邹一桂.小山画谱[M]//卢辅圣，主编.中国书画全书：第十四卷.上海：上海书画出版社，2000：712.

[4]〔清〕王昱.东庄论画[M]//卢辅圣，主编.中国书画全书：第十卷.上海：上海书画出版社，1996：421.

[5]梁启超.清代学术概论[M].上海：上海古籍出版社，1998：27.

[6]〔宋〕郭熙，郭思.林泉高致[M]//卢辅圣，主编.中国书画全书：第一卷.上海：上海书画出版社，1993.

[7]〔宋〕韩拙.山水纯全集[M]//卢辅圣，主编.中国书画全书：第二卷.上海：上海书画出版社，1993：358.

[8]〔唐〕荆浩.笔法记[M]//沈子丞，编.历代画论名著汇编.北京：文物出版社，1982：50.

[9]〔清〕唐岱.绘事发微[M]//卢辅圣，主编.中国书画全书：第八卷.上海：上海书画出版社，1994.

[10]〔清〕王原祁.麓台题画稿[M]//于安澜.画论丛刊.郑州：河南大学出版社，2015：394.

[11]〔宋〕邓椿.画继[M]//卢辅圣，主编.中国书画全书：第二卷.上海：上海书画出版社，1993：704.

马啸天：中国艺术研究院在读博士研究生

（责任编辑：陈期凡）

从“气韵”到“灵韵”
——古典视域下的木雕创作及其跨文化审美选择

From “Artistic Conception” to “Aura”:
Woodcarving Creation from Classical Perspective and
Its Cross-cultural Aesthetic Choices

宋天琦/Song Tianqi

摘　要：在艺术鉴赏和批评领域中，“气韵”与“灵韵”两词看来相似，实则却代表着中西方文化背景下两种不同的艺术品评标准，前者诞生于古典时代，后者则是工业时代的产物，但在深层次中，二者却有着微妙的联系和共性。在工业化的机械时代，随着复制技术的逐渐成熟，工业复制品因具有临时性和可重复性的特点，而对以往艺术品诸多独特和持久的特质有所冲击。艺术品原作的独特性和永久性逐渐被复制品所取代。这种现状也深深渗透到雕塑领域。在雕塑创作中，以往最常见的石膏和硅胶开始被更为时髦的新兴材料所取代，传统手法也受到不断成熟的3D打印技术的冲击。可复制的创作方式虽然方便快捷，但使得作品的原真性遭到破坏。在这一背景之下，关于传统材料生命力的讨论，就显得颇有意义。木雕使用的材料最为天然，其质感各具特色，创作技巧和审美经验都代表着传统雕塑深邃的艺术追求。在当今时代，对于木质特性的把握，以及创造性地在雕塑创作中运用传统技法，理解传统审美，并将之在机械复制时代的新阶段创造性地加以升华，也显示出将“气韵”与“灵韵”进行深化和互补的诸多可能性。本文也借此讨论，以中国木雕的传统和现状为观察对象，通过探讨古今艺术家的创作过程、人文精神以及对木材特性的理解等方面，阐述当代木雕作品如何融入古典雕塑传统，最终践行熔古铸今的艺术理念。

关键词：木雕；古典审美；灵韵；气韵；传统材料

一、关于“木”的古典审美

（一）“气韵”与“灵韵”

在古代中国文化中，“气”的含义极其复杂深刻，涉及自然、生命、精神、礼仪、艺术等多个层面。在不同的语境中，也可以有不同的解释。在道家思想中，“气”常常被理解为自然界中的一种基本力量。这种观念强调人类应该与自然和谐相处，顺应自然的变化。在儒家思想中，“气”也可以指代个体的精神力量，包括品德、意志力、精神品质等。在文学、绘画等艺术领域，“气”也经常被用来形容作品的灵气、氛围或情感。有“气”的作品往往能够触动人心，引起共鸣。

从魏晋南北朝时开始，中国文学艺术进入了自觉时期。在这期间，绘画领域涌现了许多著名的画家和画论。东晋画家顾恺之在他的《论画》中提出了“以形写神”的理念。他说：“以形写神而空其实对，荃生之用乖，传神之趣失矣。”[1]这说明绘画是通过人物的形象来传达表现人物的精神。这是“传神”作为中国画的核心理论第一次被提出。南朝的画家谢赫在《古画品录》中提出谢赫六法：“气韵生动，骨法用笔，应物象形，随类赋彩，经营位置，传移摹写。”[2]近人徐复观在《中国艺术精神》一书中认为，在中国的传统文化中，“神”和“气”是辩证统一的，“神”即是“气”，“气”统一于“神”之中。因此，“神韵”可以被理解为“气韵”，“气韵生动”是顾恺之的所谓传神的更明确的表述，[3]也可以被理解为谢赫继承了顾恺之的绘画理论，并且是对于“传神”的补充和扩展。

那该如何理解作品中的“气韵”呢？中国古人在看待自然景物时总是习惯于联系人类的情感，寓情于景。不仅如此，古人还经常将个人情感赋予到文艺作品中。美术史论学者阮璞在《谢赫“六法”原义考》中提到，特别是在魏晋南北朝时期，人们最习惯于在评论文艺作品时将作品拟人化、人格化。“‘气韵’二字是拟人化文艺评论所惯用的名词，是只存在于绘画作品之上的，由作品本身体现出来的一种气质。”[4]32同时，“气韵”一词本来是针对人的气质、风韵等而言的。[4]32所以，在艺术创作中，作品的“气韵”也可以被理解成作品的“气质”或“风格”。而北宋艺术理论家郭若虚在《图画见闻志》中提到：“六法精论，万古不移。然而骨法用笔以下五法可学，如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也。”[5]这说明作品中的“气韵”带有作者特有的气质内核，这是后天刻苦学习难以获得的，而再精巧的机器制造出的复制品，也难以重现这种韵味。中南民族大学胡家祥教授在《气韵：艺术风格学研究的突破口》一文中提到，在艺术家之间，作品的题材可以为他人采用，其思想倾向可为他人沿袭，艺术技巧也能被模仿，唯有艺术风格是他本人的独特印章，不可移易。[6]由此可以判断出，作品中的“气韵”就相当于作者的气质在作品中的体现。

尽管中西方的文化体系不同，但对于艺术品的品评却有相似之处。其中，“灵韵”（Aura）一词所指代的部分内涵就与中国传统的“气韵”观念相吻合。“灵韵”这一概念出自德国文化评论家瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）《机械复制时代的艺术作品》一书。本雅明认为“灵韵”有三个特征。第一，是由原作的即时即地性组成的原真性（Echtheit），也是“灵韵”产生的基础。[7]8原作的即时即地性是指艺术品在问世时所使用的材料和艺术家当时所使用的创作技法的独一无二性。唯有借助于这种独一无二性，历史才得以构成，艺术品的存在过程就受制于历史。这其中，材料的独一无二性是指材料在当下环境中的物理变化，而艺术家所使用的创作技法的独一无二的含义和前文提到作品的“气韵”是作者独一无二的气质的显现的表述相类似。第二，“灵韵”是不可见的。从时空角度所作的描述就是，在一定距离之外但感觉上如此贴近之物的独一无二的显现。“在一个夏日的午后，一边休憩着一边凝视地平线上的一座连绵不断的山脉或一根在休憩者身上投下绿荫的树枝，那就是这座山脉或这根树枝的光韵在散发。”[7]13第三，是膜拜价值。最早的艺术品起源于巫术祭祀和宗教礼仪，当时的艺术品并不是被观照着，而是它存在着。[7]19艺术品的存在只是为被神明看到，地上的观赏者只可以膜拜。而到了文艺复兴时期，艺术品的价值从对神明的膜拜转向了对于美的膜拜。这种“只可远观而不可亵玩”的膜拜也构成了艺术品的艺术价值。

当然，“灵韵”的概念也适用于中国古代的艺术作品。以开凿于北宋时期的四川省资阳市安岳县茗山寺中的摩崖造像为例。茗山寺位于安岳城南六十公里的民乐村虎头山上，造像分布于山顶峰的四周，并均在露天的浅龛中。受到当地气候风化的影响，几乎所有的造像的表面都出现了粗细不同的横纹。这些“时间的痕迹”的物理变化和世俗美达到巅峰的北宋时期的佛造像技法构成了茗山寺造像的原真性，也就是“灵韵”的基础。此外，因为茗山寺位于静谧的深林之中，所以拜访者需要经过蜿蜒曲折的山林小路才得以窥其全貌。在终于见到历经千年的古造像时，拜访者心中那种不可言明的震撼感受就是不可见的“灵韵”的显现。然而，值得注意的是，那些前往茗山寺参观的游客中，大多数人并没有接受过专业的艺术训练，因而在观赏艺术遗产时，只是盲目地对这些古代艺术品表达着崇敬之情或膜拜之意，却因为不了解其中深层次的审美内涵，更多展现出了一种类似于附庸风雅的娱乐性目的，也并不会如同专业人士那样希冀从中获得所谓的创作灵感。

（二）中国古代木雕作品的“气韵”

木雕作为一种古老而多元的艺术形式，承载着不同文明的传统和独特性。其起源可以追溯到人类文明的早期，最早的木雕通常是出于宗教、祭祀或象征性的目的而制作。例如，古埃及的木制雕塑用于表达对神祇的崇拜，而古印度的雕塑在佛教和印度教的宗教仪式中发挥了重要作用。各个文化都有独特的审美和技术传统，这些特点也在木雕作品中得到了表现。



图1 宋代茗山寺摩崖石刻 石 四川省资阳市安岳县

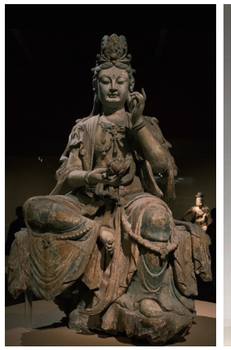


图2 宋代彩绘木雕观音菩萨坐像 木 尺寸不详 中国国家博物馆藏



图3 明代彩绘木雕狮吼观音菩萨 木 尺寸不详 美国大都会艺术博物馆藏



图4 ［美］杰夫·昆斯 气球狗 不锈钢 307.3×363.2×114.3cm 1994—2000年



图5 朱铭 太极 木 24×24×14cm 1990—1992年



图6 宋天琦 花瓶 木 57×35×21cm 2023年

中国的木雕传统源远流长，可以追溯到几千年前的新石器时期。距今七千多年前的浙江余姚河姆渡文化出土的木雕鱼是中国木雕史上最早的实物之一。随后在商代出现了简单抽象的阴刻木雕纹饰。尽管所处的地理位置和气候条件各不相同，但生活在中国不同地方的人们都以木材、木雕的传世。到了元明清时期，世俗文化进一步发展，木雕题材多为生活风俗、神话故事等。

美学家宗白华在《论中西画法的渊源与基础》中提到，“西洋画因脱胎于希腊雕刻，重视立体的描摹，而雕刻形体之凹凸的显露实又凭借光线与阴影。画家用油色烘托出主体的凹凸，同时一种光影的阴暗闪动跳跃于全幅画面，使画境空灵生动，自生气韵”[10]112，“雕刻形体上的光影凹凸利用油色晕染移入画面，其光彩明暗及颜色的鲜艳流丽构成画境之气韵生动”[10]115。由此可见，被当作艺术评判标准的谢赫六法中的“气韵生动”不仅可以用于绘画的领域，在雕塑创作的范畴也适用。木雕艺术作为一种立体空间艺术，形状和动势都是根据雕塑家的创作需求而确立的。而雕塑家的创作需求来源于其彼时的精神状态，因此，在创作时，雕塑家是直接将自己的精神状态赋予到造型中，通过具体的线、面等实体在空间中的不同位置将自己所感加以具象化表现。这种精神状态也可以被理解为雕塑家气质中的一部分。当创作者气质与作品的造型相统一时，作品的“气韵”就达到了最佳的状态。

砖石作为主要的建筑材料。其中木材具有可塑性、独特的弹性、韧性和轻便结实等特性，使其在中国传统建筑、家具、宗教神龛和雕刻艺术中都得到了广泛应用。到了春秋战国时期，随着冶铁业的兴起，木刻工具得到了革新。这不仅对于建筑和家具等生活必需品的实用性提出了更高的要求，审美价值也开始变得重要。雕花的装饰手法也被应用到木雕工艺中，立体的圆雕工艺也开始出现。同时，木雕工艺开始职业化。《礼记·曲礼下》中记载：“天子之六工，曰土工、金工、石工、木工、兽工、草工，典制六材。”[8]秦朝时木雕工艺更加成熟，纹样更为复杂，且出现了叙述性画面装饰。而就一般思想领域而言，中国传统思想文化中独具特色的“气论”，主要在两汉三国时期流行。[9]两汉时期的装饰纹样中出现了以线型、色彩的风舒云卷、起伏飘荡为表现形式的云气纹。这些云气纹的出现不仅使装饰效果更加协调，又增加了整个图案的流畅感。时移势易，到了魏晋南北朝时期，“气韵”的理论初步形成，不仅运用于书画的创作中而且对雕塑的塑造方法也产生影响。如北齐人物画中出现的“曹衣出水”的绘画风格也表现在同一时期佛造像在衣纹上的塑造方法中，衣纹褶皱简洁流畅，薄衣贴体，如刚从水中捞出之感。其后的唐宋时期是中国雕塑艺术发展的一个顶峰。这一时期的雕塑以佛造像为主，结构比例与真实的人体解剖关系基本相符。同时，在唐代吴道子“莼菜条”式线描方法的影响下，雕塑衣纹和人体曲线自然结合，衣袖、飘带具有迎风起舞的动势，生动传神。在绘塑一体观念的影响下，雕塑技法对绘画的种种理论也有所借鉴。木雕工艺更是日趋完美，许多木雕开始采用高密度的木材进行雕刻，这有利于

中国古代的木雕大多以佛造像为主。与西方艺术不同，在中国古代，制作佛造像的工匠很少留下相关的信息。所以没有办法以工匠具体的个人气质来解读木雕佛造像中的“气韵”。但是可以根据历史资料来了解当时朝代的文化背景，在普遍中寻找共性，借以探讨不同朝代的中国古代木雕作品中的“气韵”的不同。例如，唐宋时期经济繁荣、国力昌盛，是中国佛教文化发展的顶峰，中国现存的大部分佛窟寺都是在这一时期建成的。随着大量佛窟寺的兴建，越来越多的工匠投身于佛像的制作工作。同时，因为在佛像制作的过程中需要根据不同佛像的造型进行调整和适应不同的材料的特性，所以工匠们的制作技术也在不断的实践和创新中逐渐完善。由收藏于国家博物馆的宋代彩绘木雕观音菩萨坐像（图2）可见，宋代佛造像继承了唐代的特点，体态饱满，结构关系和身体比例准确，

五官精致。并且，受到这一时期市民经济进一步发展的影响，相较于唐代，造像的五官和神态被塑造得更加世俗化，且宋人最早开始使用高密度的整木去塑造佛像，这样做不仅有利于佛像的保存，还保证了木雕佛像的整体性，从而流畅感加深，也提升了作品的美感。这件木雕观音菩萨坐像两臂上的飘带自然飘动，衣纹随着形体的转折而不断变化，继承了唐人绘画所追求的“吴带当风”的那种飘逸轻盈，但更多体现了在社会相对安定富足的状态下，工匠们依靠娴熟的技艺，赋予造像松弛、圆融的精神面貌，这不仅仅将对宗教的虔诚信仰注入其中，更是不自觉地对更为深邃、高深的文人精神进行着实践，也无形中体现了宋人将宗教世俗化的另一个维度。就像在这尊宋代彩绘木雕观音菩萨坐像中，半睁开的双眼静静地注视着下方，眼波仿佛在暗暗随着光影流转，与之相伴生的是，木质相对细腻柔和的纹理，也被凸显出来，人与物、形与神、文与质这些匠人们可能并不能在理论上把握的关系，却因由着实在的材质和造型形象传神地展现了出来。唐代理论家司空图《二十四诗品》的最后一品乃是“流动”——“若纳水辖，如转丸珠。夫岂可道，假体如愚。荒荒坤轴，悠悠天枢。载要其端，载同其符。超超神明，返返冥无。来往千载，是之谓乎。”[11]世间万物，生生不息，流动，乃是生命力最核心的奥妙所在，自然界的草木生灵，艺术界的线条色彩，都因其获得鲜活的质感和生命。匠人们无法总结出这样高深的话语，却能领略其中的广阔无际，从而以流动的线条、流动的眼波、流动的气脉，创造出独属于宋人木雕造像的“气韵”。

“流动”不仅仅是一种风格，更是带着哲学思维的准则，其反面则是凝滞、停止、僵化。与宋人木雕造像相比，收藏于美国大都会艺术博物馆的明代彩绘木雕狮吼观音菩萨（图3）整体体态和动势都显得古板而程式化。服饰贴合身体，衣纹线条虽然看似流畅，但缺乏自然的变化。塑像的神态也更加严肃，失去了类似宋代佛造像生动的感觉。这些变化或许与明代当时的朝代背景有关——明朝时国家体制改革，中央集权进一步加强，设立了诸多监察机构，佛教教团中也设立了不同的职位对僧侣加以管制。这些严格的管制施加在当时的僧侣和工匠身上，这种高度集中的压迫感表现在雕刻的木雕佛像之中——流动的美感不再是工匠制作雕像的首要任务，他们的工作更多是进行统一的类型化制作，这无疑影响着他们对美、对材料质地的理解和判断，从而使得明代的佛造像较宋代相比显得“气韵不畅”。

二、现代西方观念中艺术品趣味的转变

在当今世界，科学技术飞速发展，物质生活水平大幅提高，在满足日常生活的温饱需求之后，精神追求开始变得越来越重要。然而，与此同时，出现了一些令人不解的现象——即使拥有先进的电子设备和娱乐活动，人们却还是对许多事物失去了兴趣，甚至在日复一日的生活中感到虚无。这种莫名的虚无感被称为“祛魅”（Disenchantment）。“祛魅”这一概念源自德国社会学家马克斯·韦伯（Max Weber），他借用了德国作家弗里德里希·席勒（Friedrich von Schiller）的理论，用以描述现代化、世俗化的现代西方社会与那些仍然保留着美好的迷人花园式传统社会之间的对立状态。[12]

从第一次工业革命时期开始，科学技术的进步给人类的生活带来了许多便利，但与此同时，也逐渐淡化了人类在探索世界过程中的神秘感。举例来说，在火车发明之前，某个地方可能有着绝美的风景，但由于交通不便，一个人一生只有可能前往一次。那个人会历经跋山涉水，终于到达那个地方，此时他会体验到无法言喻的精神愉悦。而伴随这种愉悦的还有一路上的未知之感和对这一生可能仅有一次的眷恋。然而，在交通技术的飞速发展下，如今每个人都能够轻松前往世界上的任何地方。这种珍贵的体验不再独一无二，人们逐渐对之不再感到珍惜。尤其是在照相技术和网络技术高度发达的今天，通过照片和视频，人们可以随时欣赏到世界各地的风景。那些过去只能通过他人描述获知的神秘感也被逐渐揭示。因此，人们可能不再愿意为了实际前往真实的地点而投入时间和行动，一切似乎都在变得平凡。这一现象正是所谓的“祛魅”，即人们不再感到需要亲身体验，因为一切似乎都变得轻而易举。

这种“祛魅”的现象同时也在艺术品中产生影响。在第二次世界大战之后，欧洲各国纷纷努力摆脱战争带来的消极影响，专注于恢复国家生产、促进经济和文化发展。到了20世纪50年代，美国和英国进入了新的经济繁荣期。人们开始享有更多的可支配收入，购买力的提升催生了消费主义的盛行。与此同时，经济的繁荣也推动了大众文化的兴起，电视、广播、电影、杂志等大众媒体迅速普及，使广告和商品文化在人们的生活中占据了重要地位。在这一时期，波普艺术也随之崭露头角。“Pop”一词最早出现在1958年，由英国评论家劳伦斯·阿洛维（Lawrence Alloway）在《建筑文摘》杂志的一篇文章中使用，用以形容战后英国兴起的消费主义文化。波普艺术运用电视、电影、印刷和摄影等技术工具或使用易于大规模生产的工业商品作为主要材料，以大众文化和流行文化作为主要的艺术语言，从而突出艺术品的世俗性、商品性和反传统性。

时至今日，我们仍处于一个机械复制的时代，只不过复制艺术品的技术和手段发生了巨大的变化。现代科技使复制艺术品的过程变得更加精密，能够捕捉到更多细微的细节，甚至能够摆脱时间和人为的控制，将原作中时间的沉淀一一复制，以至于肉眼难以分辨复制品和原作的区别。并且，波普艺术和消费主义在当代艺术中依然具有很强的影响力，波普艺术家们需要不断地复制自己的作品，以商业化的方式来换取经济回报。而消费者对于艺术品的渴望也促进了这种艺术商业模式的循环。复制出的艺术品可以轻松地移动到不同的场合，这抹去了原作品只在特定空间和社会背景下才显现的历史和人文价值。这一进程改变了艺术品的原真性。同一件作品的复制品不断涌入市场，缩短了原作品与大众之间的距离。当人们都能轻松拥有艺术品的复制品时，原本令人膜拜的价值就变为展示价值，艺术品的神秘性和难以触及性逐渐消失。当艺术品变得如此容易接近时，它的价值也随之减弱。因此，艺术品的“灵韵”也就跟着消失了。

例如，当代艺术市场中新波普艺术的代表人物杰夫·昆斯（Jeff Koons）。他的作品从大众消费文化中吸收灵感，并更加通俗易懂且直白。他的代表作品《气球狗》



图7 黄勇鑫 香火 木 60×150×20cm 2021年

（图4）将儿童玩具通过放大数倍后，再用不同颜色的不锈钢制作成型。类似的作品还包括《气球花》《充气鹅》《充气猴子》《充气兔子》等。这些造型简单的巨大雕塑作品放在不同的环境中显得格格不入，而越是和周围环境不相称就越容易吸引观众的目光。然而，这些似乎经不起深度推敲的理由和大量的复制却早已使这些作品失去了“灵韵”，而成为商品。

三、以古典审美拯救当代艺术品味

在充斥着大量可以快速复制的失去“灵韵”的作品的当代艺术中，木雕的方式相对独特，手工制作是其核心要素。尽管在当今高度发达的生产环境下，各种电动和气动工具可以提高雕塑创作的效率，并为作品带来更多可能性，但相较于机械技术，传统的雕刻刀、斧头、手锯等不仅可以带来多样的造型变化，还能更直接地展现艺术家的思想、情感和技艺。并且不同于其他材料，它的创作过程仅涉及“减法”，而无法像其他材料一样在创作的过程中随意地增加或减少材料的体积。因此，“开弓没有回头箭”，每一次切割、雕刻都是不可逆的，都具有决定性的影响。因此，木雕创作更要求雕塑艺术家具有长期积累的创作经验和不断丰富的生命体验。然而也正是因为木雕这种只有“减法”的创造方式，雕塑家们可以更容易地展现自己干净利落、毫不犹豫的艺术风格。鼓足气力，按照心中所想塑造木材，当雕塑家本身的气质和作品中的造型相一致时，作品的“气韵”就显现出来了。清代美术家黄钺也在《二十四画品》中写道：“六法之难，气韵为最。意居笔先，妙在画外。”[13]这说明在创作之前就要对作品整体的“气韵”有所把握，必须成竹在胸，才能一气呵成。例如，著名雕塑家朱铭“太极”系列中的一件木雕作品（图5）中，人物被归纳成明确的体块关系，动势舒展，大刀阔斧的切割痕迹看起来没有丝毫的犹豫，凸起的体块切凹进去的切线，在光影下好像阴刻和阳刻，生动地表现了人物的衣纹的变化，同时也呼应了中国传统太极中的“阴阳”文化。这般行云流水的痕迹可以看出作者在创作这件雕塑前就已经成竹在胸，一气呵成。观众在看到这件作品时也会被其中的“气韵”所影响感到心胸畅快。

另外，有些木雕创作是一个渐进的过程，形体动势的刚与柔、节奏的快慢、作品的大小都是随着创作者内心的情感起伏而变化的。[14]即便是已经确定了作品的主题，创作过程中不同阶段的情感变化也会在作品上留下不同的痕迹。不同情绪下创作的作品就会表现出不同的变化。有时“气韵畅通”，艺术家可能会一气呵成地完成作品，而如果艺术家“气阻不畅”，那么作品上的刀痕和斧痕也会显得犹豫和不自然。这时，艺术家可能需要进行更多的反思和实验来克服这些情感上的困扰，从而创造出具有自己独特风格的木雕作品。

此外，木雕作为一种古老而富有创造力的艺术形式，除了独特的工艺技巧，材料的多样性和偶发性也是其区别于其他艺术形式的原因。几乎所有类型的木材都可以用于雕刻，每一种木材都为雕塑作品赋予了独特的特点和美感。例如，橡木是一种坚硬且稳定的木材，其丰富的颜色和纹理常用于雕刻复杂的细节部分；胡桃木具有从浅褐色到深褐色不等的多样色调；松木尽管其密度不如其他木材，但由于易于加工和雕刻，具有轻巧而坚固的特性，因此也广泛应用于木雕的创作中。并且制作材料的木材从被砍伐开始，直到艺术家手中，甚至在作品完成的过程中也会一直发生变化。木材是一种吸湿性的材料，因此在不同气候条件下，木材的含水量会发生变化。在潮湿的环境中，木材可能会吸水膨胀，而在干燥的环境中可能会缩水，这将导致木材体积的膨胀或收缩，从而影响雕刻的精度和细节。甚至即便同一块材料的不同部位，其特征可能相去甚远，但还是因本质的相近，使众多多变因数相集合。[15]这正是木质材料的偶然性带来的惊喜，也是木雕不可复制的魅力所在。例如，宋天琦的木雕作品《花瓶》（图6）。作品整体采用了中国古代器具雕塑的表现形式，将人物雕塑与花瓶的实用性相结合，人物面部塑造参考了中国传统造像中护法力士的形象，四肢笨拙的造型和木雕表面的刀痕相得益彰，使作品整体呈现出一种稚拙的感觉。木雕人物的小腿和脚的位置，由于木材在完全干燥脱水后出现了开裂，这原本影响了这件作品的整体观感，然而，作者巧妙地利用榫卯的方式将开裂的部分固定住，一方面防止作品进一步损坏，另一方面增加了中国传统文化元素，丰富了木雕的表现方式。

同时，新的时代为艺术家提供了崭新的创作灵感和内容。例如，黄勇鑫的木雕作品《香火》（图7）借助传统木雕花板的形式，以叙事的手法表现了现代社会中对于传统宗族理念下的亲情和血脉延续的思考。作品用四幅场景将一个人不同时期的经历分别刻画出来并放置于一个飞檐斗拱的庭院中。刻画的仙鹤和青绿山石等都是中国传统文化独有的意象元素，人物的面部和衣纹的处理方式却又使用了当代雕塑的表现手法。这件木雕作品巧妙地将传统与创新融合，不仅传承了中国传统木雕的技法，还结合了当代审美和文化价值观。

艺术家不同的精神状态形成的作品的独特风格，加之木质材料的偶发性，这些因素的综合作用决定了木雕作品的最终效果，同时它们也构成了木雕艺术品“灵韵”的原真性。并且这些木雕作品大多都由于不可量产的特性而无法被每一个喜爱欣赏它们的观众所收藏，所以若想感受一下这些作品的体量感和艺术家在作品上挥洒的热情，就非要亲自到展览现场看一看原作不可。而这些作品神秘的魅力也会重新出现在观众见到原作那一瞬，“灵韵”也就跟着回来了。

四、结语

在本文中，我们分析了“气韵”与“灵韵”这两个代表着两个不同文化背景下艺术评价标准的词汇的含义，并探讨了木雕创作在古典视域下的演变过程，以及其在跨文化审美选择中的独特地位。在工业化和机械化的时代，复制技术对艺术品的独特性和持久性造成巨大冲击。各种由现代科技和大众流行文化元素构成的作品大量涌入艺术市场，大众的审美品味自然也会随之改变。这些审美的变化，造成了艺术形式的更新，但这并不仅仅是优胜劣汰，短、平、快的复制模式，更可能造成类似“劣币驱逐良币”的后果——审美水准的降低，会在无形中造成对技术的麻木，从而使得很多优秀的传统艺术技法走向终结。

雕塑，特别是木雕，作为传统艺术的重要表达形式，也在经历着这一深刻且残酷的变革。然而，本文的写作，并非仅是对于问题的呈现，更是关于古典审美的重新认识，是对其中永恒价值的一次辩护，关乎对于美的认知，也关乎对于技法的理解。在这个飞速变革的时代，“古典”及其所代表的价值体系仍然具有不可替代的独特魅力。而木雕作为传统雕塑领域中最为古老的门类，在新的时代，依然以其自然、独特的质感和古典的审美经验，不断迸发出新的生命力。本文就是建立在探索古今艺术家的创作过程、人文精神之上，加之对木材特性的理解，力图揭示出当代木雕作品是如何融入古典雕塑传统，在向往昔致敬的同时，拓展出传统的新价值。在这一实践中，古典审美并非停滞不前的历史遗迹，而是在不同文化碰撞中走向新生。而我们也将在未来的艺术探索中，找到文化传承的永恒之路，坚守古典，更成就独特的自我。

参考文献：

[1]［日］冈村繁.历代名画记译注［M］.俞慰刚，译.上海：上海古籍出版社，2002：289.

[2]徐建融.中国美术史［M］.杭州：浙江人民美术出版社，2020：346.

[3]徐复观.中国艺术精神［M］.沈阳：春风文艺出版社，1987：136.

[4]阮璞.中国画史论辨［M］.西安：陕西人民美术出版社，1993.

[5]朱良志.惟在妙悟［M］.合肥：安徽文艺出版社，2020：81.

[6]胡家祥.气韵：艺术风格学研究的突破口［J］.文艺研究，2009（09）：34-40.

[7]［德］本雅明.机械复制时代的艺术作品［M］.王才勇，译.北京：中国城市出版社，2002.

[8]郑天挺，谭其骧.中国历史大辞典［M］.上海：上海辞书出版社，2007：14560.

[9]韩刚.谢赫“六法”义证［M］.石家庄：河北教育出版社，2009：55.

[10]宗白华.美学散步［M］.上海：上海人民出版社，2007.

[11]朱良志.《二十四诗品》讲记［M］.北京：中华书局，2017：420.

[12]［德］韦伯.韦伯作品集（Ⅷ）：宗教社会学［M］.康乐，简惠美，译.桂林：广西师范大学出版社，2005：280.

[13]陈立基.诗华美质［M］.南宁：广西人民出版社，2020：109.

[14]沈利.试论“六法”与雕塑［J］.美术研究，2002（01）：67-70.

[15]陈钢.透“木”而出话感觉［J］.雕塑，2010（01）：66-67.

宋天琦：韩国釜山国立大学在读博士研究生

（责任编辑：陈期凡）

汤浅政明动画中陌生化表现的内涵

Connotation of Defamiliarization in Masaaki Yuasa's Animation

左 延/Zuo Yan

摘 要：日本动画导演汤浅政明的作品具有十分显著的陌生化特质，对汤浅政明作品中晦涩的部分进行解读，是抵达其作品深刻内涵的有效路径。本文从汤浅政明作品的“虚假”感、角色的审丑、作品中的运动感三个难解的部分出发探索汤浅政明作品的内涵：汤浅政明作品营造“虚假”感的目的是在进行审美的翻新；角色的审丑后隐藏的是后人类身体的美学与观念；作品中的运动感是在体现其关于运动和时间的哲思。文章透过这三部分表层的视觉表现、叙事，挖掘与透视了汤浅政明作品中更深层的内涵与价值。

关键词：汤浅政明；陌生化；后人类身体；直觉主义

近期，汤浅政明的《平家物语：犬王》在国内院线公映，这是汤浅政明的作品第一次登陆中国内地院线。但从票房来看，《平家物语：犬王》并未收获大众欢迎，与近乎同期上映的、同是日本动画导演的作品《铃芽之旅》相比，《平家物语：犬王》几乎门堪罗雀。但对于对汤浅政明略有了解的影迷来说，这种现象的出现或许并不十分令人意外。

汤浅政明是日本动画导演，他从新世纪伊始开始自己的独立动画创作，在同期的导演中非常独树一帜，他的作品一以贯之地呈现出一种抽象、晦涩之感。渥太华国际动画节艺术总监克里斯·罗宾逊（Chris Robinson）评价汤浅政明的作品具有一种“甜蜜的困惑”（甘美な混乱）感，[1]这是指汤浅政明的作品初看时多会产生一种难以进入的距离感。例如汤浅政明的动画长片处女作《心灵游戏》，这部极其“汤浅”的作品，初出时从故事、视觉层面都大大震撼了观众。这点从影片的高潮段落可见一斑：看起来是“都市青春物语”类影片主角的“西”突然在影片中段以诡异姿势被爆头死亡，而后掉入了快速闪动、光怪陆离的“天堂”中，开展了与形象不明的“上帝”的对话。

汤浅政明作品中这种难解和惊异之感，正是一种陌生化的典型表现。陌生化，又称间离，是文学与艺术领域中的概念，在文学和艺术作品中将事物表现得“陌生”，是间离效果最表层的含义，而陌生化的深层目的是“从表层的不理解达到深层的理解”[2]。在汤浅政明的作品中，陌生化不但是一种氛围上的特征，同时也是抵达其作品深刻内涵的路径所在。

一、对“假”的追求：审美的翻新

汤浅政明的作品始终呈现出一种对于日常生活的远离。因为其作品从视觉、故事，直至叙事方式，给人的感受都充满了“虚假”。《心灵游戏》中每一帧变换一个形象、色彩斑斓的“上帝”，《梦的机器》中泄了气的“充气妈妈”，《兽爪》中那只无处不在又在剧情中毫无意义的猴子，《四叠半神话大系》中每集都在循环重复的“算命”桥段，《犬王》中在室町时代演奏的当代摇滚……观众时常能在汤浅政明的作品中感受到不期而遇的陌生与意外。汤浅政明是主流动画界中少有的对表现“假”有着强烈执着的动画创作者，早期在亚细亚堂作为原画师出道时就已经呈现出此倾向。在《樱桃小丸子》《蜡笔小新》等一系列经典作品的作画中，超大广角、背景动画、绚丽配色、抖动线条，汤浅政明在此时期展示出了一种与原作品日常感背离的“虚假”作画风格。在后期汤浅政明的独立作品中，这种“假”的感受开始渗透到创作的各个层面并进一步发展。例如在汤浅政明广为人知的作品《春宵苦短，少女前进吧！》中，人物吞咽酒的时候会有一个夸张的“身体鼓起”的动态，与偏向写实的人物造型、动作设计对比充满了矛盾感，这就是汤浅政明动画中非常典型的令人意外的“假”。

汤浅政明努力追求的“假”，实际上是在追求形式上的变化。所谓的令人意外，也正是因为汤浅政明在使用各种全新的方式来进行表现。形式上的创新正是俄国文学批评家什克洛夫斯基所强调的陌生化的审美价值，同样值得注意的是，德国电影剧作家布莱希特也有过“制造出……惊愕和新奇感”的描述。[3]在动画领域中，俄罗斯导演爱森斯坦对动画本体特性的重要概括“原生质性”也提到了这点：“拒绝形式上的束缚、安排上的固定，摆脱僵化的思维，这是一种能够展现任何形态的能力。我将这种能力称为‘原生质性’。”[4]需要补充的一点是，汤浅政明是一位坚持使用二维动画方式进行创作的创作者，他的所有动画作品都是二维的。而二维动画正是发挥这种“原生质性”的合适形式，因为比起三维与定格动画来说，二维动画是一种“在观看机制上更加自由和多样化的形态”[5]。汤浅政明选择坚持使用二维动画进行创作，也正是源于这个原因。汤浅政明在二维动画的创意中坚持着对虚假的追求，给观众、动画爱好者、专业领域的研究者提供了全新而令人惊奇的审美形式。

（一）多种风格并置的视觉画面

汤浅政明对“假”的追求，首先表现在视觉风格的随意变换上。在仿真现实世界的动画作品中，为避免使观众出现跳脱感，常倾向于使用全片统一的视觉风格，但在汤浅政明的作品中似乎并无此类规则存在。在汤浅政明作品中，多种视觉风格的同时使用，不但是司空见惯的，而且常常是非常随性的。例如在汤浅政明的作品中，对于真实照片素材的使用非常令人瞩目。《梦的机器》中，在最开始婴儿诞生的温馨场景中，婴儿母亲的面部使用的是真实的女性面部照片；在《心灵游戏》中，人物镜头的中、远景都是正常的动画造型，而拉到近景之后，人物面部突然全部替换成了真实的人物照片，汤浅政明用定格的方式使这些照片产生表情；《四叠半神话大系》中，第10与第11集，也就是这部动画的最后两集突然突破之前的风格，使用了大量的真实素材。在主角男孩穿梭于各个四叠半空间时，可以看到真实照片中的四叠半房间、物品等不断穿插在动画影像之中。动画中构建的幻觉世界突然被截然不同的现实影像所打破，这种真实照片素材的使用在所有的场景中都呈现出一种非常突兀的效果。汤浅政明所想要呈现的正是这种突兀感本身，例如在《四叠半神话大系》中，如果说前面几集展示的是奇幻故事的话，那么后两集则是要打破前面的氛围，在讲述这层故事背后所蕴藏的东西，此时汤浅政明使用突兀的手法正是使得后两集与之前的内容形成对比，提醒观众从既定的故事线中抽离。

真实照片素材的使用只是汤浅政明众多并置手法之一，汤浅政明也常随意地在作品中使用多种美术风格的变换。例如在《心灵游戏》中，除了真实照片素材的使用，还采用了各类其他美术风格。其中主角西与女主的性场景段落就非常典型。该片段的风格变换极其丰富，二人开始交合时，画面首先从正常的动画风格过渡到一种色彩平铺的画风，人体变成了饱和度极高的纯色，二人在此种风格下幻化为破茧的蝴蝶；而后，画面变为一种涂抹式的油画风格，二人的身体逐渐失去了明显的轮廓和形状，画面上的图案真正“交融”在了一起；在二人的情绪到达高潮，以人为主体的画面已不能充分表现这种高涨的情绪时，画面中出现了各种奇特又直白的真实素材，烧煤的火车、即将爆炸的泡泡糖、涨上岸的潮水……在其他作品中也是如此，例如在《春宵苦短，少女前进吧！》中，除了主要的美术风格之外，还有另一种扁平的造型风格也经常穿插出现，而后在描述李白斗酒的情节时，画面又转换为类风俗画的风格。在美术风格的变换上，汤浅政明常常表现出“适宜什么就用什么”的观念，这种随意而为的风格变换除了与真实素材的使用一样起到制造疏离感的作用之外，也直接地起到了丰富作品视觉风格的作用，形成了汤浅政明作品随意自由的气质。

（二）人物与场景的变形与失真

汤浅政明作品中另一层引人注目的“假”在于人物与场景的失真。从汤浅政明最早期的作画开始，这种失真与变形便体现在他的作品的各个层面。对于主流作品的角色来讲，辨识度与画面美感是重点，而汤浅政明的角色却似乎与此相悖。这种特征在《兽爪》《心灵游戏》《恶魔人》《乒乓》中呈现得最为显著，这几部作品中人物设计都充满了不经修饰的粗糙感，这种粗糙感是由简略的形象、速写式的抖动线条、超广角变形所构成的。这些作品中的角色造型不像其他大多数动画中那样追求流畅与精致，而是由草稿式的杂线、几近平铺式的简单填色构成的。汤浅政明的线条在动态之下还具有一种主流动画领域下罕见的“抖动感”。这也是一种非常原生态的质感，即在作画时并不追求帧与帧之间的流畅连接，而是保留每幅画作“作画”的原始特质，线条不再仅为角色运动服务，而是呈现出属于自己的独特动感。除线条之外，这种变形还体现在镜头角度中。喜爱在动画中模拟广角镜头的角度来展现动作的张力是汤浅政明一以贯之的作画风格。《乒乓》虽然沿袭了原作漫画松本大洋的画风，但汤浅政明仍加入了自己对动态的夸张诠释。《乒乓》作为一部体育题材的作品，其中有许多对于人体动作的表现。在人物做出挥拍、跨步等动作时，汤浅政明常常使得人物的肢体被拉长到横跨整个屏幕的长度，仿佛实拍影像中极致的广角效果，但在动画这种高度可控的媒介中，这种变形是更为极致与夸张的。在这样强烈的变形效果下，动作的冲击力大大增强了。汤浅政明对角色的变形使得角色的动态感从各个层面得到了展现，同时也形成了汤浅政明式角色的独特风格。

汤浅政明的变形与失真还体现在场景动画的使用上。在传统的二维动画中，场景通常被当作静止的背景来表现，画面中在运动的通常只有人物，而场景动画则是将场景也当作动态对象进行描绘的作画方式。在大多数二维动画中，这种方式只在部分特殊镜头中使用。但在汤浅政明的作品中，使用场景动画的频率远高于大多数作品，对于汤浅政明来说，场景仿佛同样是一种“有生命”的东西。在汤浅政明对动态感的极致诠释下，我们可以看到其作品中充满动态感的人物背后，背景同样也在进行着拉伸和扭曲。这种表现手法在其早期参与《蜡笔小新》的制作时已经有所体现。在经典的小新上楼梯段落中，可以看到在汤浅政明的处理下，背景透视的极端角度、透视点的不断变换和线条的抖动感，在这些特征下，小新身后的场景跟随着小新的运动具有了剧烈的、仿佛逼近人眼的强烈动感。除动态感之外，场景的变形还在汤浅政明的作品中有着更具功能性的作用，如《春宵苦短，少女前进吧！》中，开篇

的镜头原本仅对准黑发少女一人，突然“镜头”如拥有了生命般向后快速移动，可以看到此时场景在“镜头”的变换下快速变形、扭动，而后故事视角被拉到了眼镜学长一侧。此时，场景的变形成为一种有趣的转场方式，这种使用方式使人感觉到汤浅政明的鬼马和随心所欲。在汤浅政明的作品中，这种自由的感觉贯穿始终。

（三）抽象化的异世界

最后，汤浅政明对“假”的追求还体现在其空间思维上。在大部分作品中，对于空间的表现都是实在的、为叙事所服务的，但在汤浅政明的作品中，可以看到其对于空间的一种独特观念，其作品中的空间常常呈现出抽象化、非连贯的特点。从早期的作品《梦的机器》和《海马》中，可以看到汤浅政明抽象化的时空思维实际上来源于他对异时空表现的兴趣。在《梦的机器》和《海马》中，故事的场景几乎由纯色构成，具象的物体非常少，即使有也是一些令人感觉到陌生的“奇怪”物体。另外，画面与画面之间的场景并无立体严密的逻辑关联，汤浅政明仿佛在将每一幅画面作为独立的单元进行处理。这是一种典型的、所谓“反实拍”的思维模式，通过放弃镜头剪辑与空间逻辑的束缚，给予影像表现更多的自由度。

在汤浅政明创作的中后期，他一步步走向了更接近现实背景的创作，《兽爪》《春宵苦短，少女前进吧！》《乒乓》《别对映像研出手！》等一系列作品的故事架构都比前期的“异世界”主题更加贴近现实。但汤浅政明的创作却没有因此变得“实在”，抽象化的思维始终贯穿汤浅政明的作品。在后期作品中，汤浅政明的抽象化的空间思维开始转而大量运用于对于主观/心理空间的描绘。例如《四叠半神话大系》中，在主角讲述自己的故事时，画面几乎是在进行“描述内容的可视化”，此时的时空逻辑并非是按照情节、空间架构来展开的，而是根据角色的主观感受随意生成：在第一集，主角初遇小津时，网球场空间在这一幕变成了黑底暗红色，以配合小津“类似于妖怪的人”的设定；同在这一集，当表现明石同学的“不好接近”时，空间里突然立满了冰柱；在第二集，当主角往后扔剧本废稿纸团时，纸团突然在抽象的、全黑的空间中变成了变换着的平面动态图形。在汤浅政明的后期创作中，这种抽象、非连贯的思维从一种单纯的风格特点已开始逐渐进化，具有了深层次的表意能力，为汤浅政明对于主观世界表现的探索提供了有力支撑。

二、角色的审丑：后人类身体美学

汤浅政明的作品以所谓的“丑角”而著称，从《心灵游戏》到《兽爪》《恶魔人》《乒乓》，汤浅政明的角色美型的甚少，而丑、怪角却举不胜举。这点在近期的《平家物语：犬王》中尤为显著：主角“犬王”在故事初始是一个非人形的怪物。它在狗群中吃狗食长大，有着怪异的单臂长手、满背鳞片、歪斜的面部和尖细的声音，而影片的主线正是由这一非人类形态生物独特、诡异又令人惊奇的舞蹈演出串联。这类将不和谐感置于中心的角色设计表现在汤浅政明的作品中比比皆是，让观众在观看时有强烈的怪异感与冲击感。汤浅政明的角色之所以给人怪异和丑陋的观感，部分是由于其对人类特征的背离：给角色赋予非人的特征、展示非人类的动作、把非人类置于影片中心。

汤浅政明作品中的这种对于非人特征的强调，可以用“后人类”理论来进行诠释。在当今人工智能迅速发展的时代背景下，“后人类”再次成为一个备受关注的主题。“后人类标志着有关主体性的一些基本假定发生了意义重大的转变。”[6]在后人类的视角下，人类的中心地位开始受到动摇，其他物种开始被视为与人类对等的主体进入人类视野。汤浅政明对于角色“非人”特征的表现是对现存秩序的一种超越和解构，是对“后人类”趋势的一种回应。从新世纪开始自己的独立动画创作以来，汤浅政明作品的该层特征是对于当今世界的一种回应与表达，汤浅政明通过描绘“后人类”，展示了对于人类现实的观察、对未来危机的预演，以及他独特的乐观主义态度。

（一）异世界生物与角色的泛非人类特征

汤浅政明在创作初期就非常热衷于创作非人类生物。典型代表是《梦的机器》与《海马》中出现的各类令人眼花缭乱的生物体：不规则形状的水中“生物”、四肢绵长身体浑圆的“大虫”、飞驰的长着青蛙头的鸟状“生物”……汤浅政明对于这类生物的创造非常得心应手，各类非人形生物在汤浅政明的作品中显示出其独特的生命感。汤浅政明对于这类生物的创意也非常符合人们对“后人类”的想象，它们与人形或者已知生物形象都相去甚远，汤浅政明创造的是“世界上不存在的生物”。这些非人形的生物多在早期的汤浅政明作品中起到隐喻作用，比起具象的人形生物来说，非人形生物能够承载更多表意功能。

其次，“非人”特征的表现在汤浅政明作品中是作为一种普遍的视觉风格而存在的。在汤浅政明的作品中，人与非人之间的界限时常是非常模糊的，汤浅政明的角色时常从造型、动作、气质上都具有突破人类规范的趋势。在造型方面，《梦的机器》中的猪面具婴儿便是典型案例，主角原本是一个人类婴儿，但在主要段落中，这个角色一直戴着一个猪皮头套，这使得这个角色更类似原始感的动物而非人类；在动作方面，《春宵苦短，少女前进吧！》中，一行人似青蛙状张开双腿前行，跳着所谓的“诡辩舞”，这种超出真实人类动作范围的意外动作带着一些诡异与滑稽的效果，且这个相同的动作在《恶魔人》中也以跑步的姿态出现；在整体的气质方面，《四叠半神话大系》中的角色小津，在前几集被设定为一个“妖怪一般的男子”，与之前作品中“他者”式的异世界生物不同，小津是一个站在故事中心位置的角色，这是一个长相、行为都非常怪异的角色，但在这部作品中，汤浅政明将这种怪异进行了“自然化”处理，对其的表达却是极其平等视角的，非常自然地忽略他“非人”的特征。汤浅政明所塑造的这种整体性的视觉风格，使得其作品具有一种在角色方面突破常规的自由气质，人的动物性、非理性特质和复杂性都得到了充分展现。

（二）后人类的主题性潜力

如果说早期汤浅政明作品中的“非人”特征主要表现在视觉层面，那么到了后期，汤浅政明逐渐发掘了视觉层面背后的主题性潜力。《兽爪》《恶魔人》《犬王》等作品从某个角度来看是直接以“后人类”为主题的创作。在这类作品中，后人类的主题从隐性层面上升到了最显著的主题层面，无一例外地对后人类主题进行了深入的探讨。例如在《恶魔人》中，最显著的一层“后人类”设定是主角“不动明”的恶魔人身份。影片从不动明的视角描绘了这种非人类身份的感受、在各类情景下做出的抉择和自身对于身份的思考。如果说不动明虽是恶魔人，但思考方式更接近人类的话，那么影片中还呈现了另一更为极端的“飞鸟了”角色的视角，这个到后期被揭露为是“撒旦”的角色，其呈现的视角完全是反人类的。将非人类视角直接置于影片的中心位置，是汤浅政明对于后人类主题的重要实践。在《平家物语：犬王》中也是如此，影片中出现的大量第一视角都来自非人类形态的犬王之眼。

对于汤浅政明的作品来说，有效的主题揭示不仅是文本上的非人类设定，更是汤浅政明强大的“具身性视觉”能力，电影理论家劳拉·马克斯在电影领域中引入了这一概念，“激活观众的触觉感受，使观影过程‘就像用眼睛触摸电影一样（touch the image）’”[7]。汤浅政明对于非人类主题的展现不仅是依仗情节的，还从视觉上使得观众“触摸”与感受非人类的质感，使非人类真正成为一种可感受的真实。可以说，汤浅政明在做的不是表现非人类，而是在动画媒介中“创造”非人类。《平家物语：犬王》中犬王舞蹈独特的律动具有强烈的感召力，召唤着观众进入后人类的视野与世界。

三、高度的动感：直觉主义的运动思维

汤浅政明作品更特殊的一点是其中的运动感。动画是一种可以表现运动和动态效果的媒介，但在汤浅政明这里，运动感似乎比寻常的动画更为强烈：我们可以从他的影片中看到充满动态感、急剧变形的人物与场景，快速切换的画面，不断前进的叙事。汤浅政明作品中的“动态”似乎常常是冗余的，超出了主流叙事作品中叙事、情节或者角色动作的需要。例如在《心灵游戏》中，西在天堂遇到“上帝”的场景，“上帝”的形象在极其快速地不停变换，几乎到了肉眼无法看清的程度。初看的观众常常为这些表意不明的段落感到惊奇与迷惑，如果运动不是为了故事服务，那么它到底意味着什么？

在汤浅政明的作品中，运动是贯穿整部作品的，在镜头内和镜头与镜头、场景与场景、段落与段落的关系中都呈现出运动的主题。这是汤浅政明作品的深层特征，也是其常常被描述为带有哲思特点的原因，汤浅政明致力于展现一种“大自然的无尽运动”。直觉主义学者柏格森提出过类似的观点，“绵延”是柏格森提出的关于时间的一个概念，柏格森绵延哲学的支持者斯蒂格勒这样解释该概念：“机械化运动的、点状的时间是每一个瞬间的更迭，没有‘活’的意义在内，是一种‘死’的时间，而真正的时间是绵延态的，是在历史与传统之中发现、连续和创造的生命体验。”[8]柏格森的“绵延”是一种关于时间、真实性的思辨，对于汤浅政明来说，他也通过自己作品中的运动，表达着对于时间性、真实、主观的思考。

（一）视觉上的运动感

汤浅政明作品中的运动感首先来自于视觉的表现。从最显著的层面出发，在人物与场景的运动中就能看到汤浅政明对于运动感的独特追求。上文已谈过汤浅政明角色设计的审美特征，从运动感的角度出发，汤浅政明作品中人物独特的动态感来自其动作。本文开头所提的《春宵苦短，少女前进吧！》中的“诡辩舞”便是汤浅式动作的典型案例。汤浅政明倾向于赋予角色动作以特别的特征，使用夸张、突破常规、重复等方式使得人物的动作呈现出与其他作品不同的气质。这点在《犬王》中十分显著，在全片的舞蹈表演中，主角犬王始终呈现出极其强烈的动态感，这种印象是由快速又极其流畅的动作所形成的，尤其是在影片开端，犬王以非人形进行舞蹈演出时，可以感受到这种已超出人类极限的动作速度、频率和流畅度给人带来的强烈视觉冲击感。同样地，在《恶魔人》《兽爪》《梦的机器》等众多作品中都能体会到汤浅式动作的冲击感。除人物动作之外，汤浅政明作品的场景中也呈现着动态感。首先，汤浅政明的场景常常使用大广角来表现，广角是一种变形、强调第一视角的镜头角度，汤浅政明作品中使用广角，使得场景有一种被“拉”入眼帘的效果。其次，汤浅政明常常使用“移动镜头”进行表现。在实拍电影中，移动镜头常常需要布设轨道，从而达到在场景中穿梭、使透视角度持续变换的效果。但在二维动画中，没有这一技术上的捷径可走，这种“移动”的效果是倚靠高强度的作画来实现的。汤浅政明常常坚持将简单的场景“复杂化”，使画面中场景的透视不断产生变换与动态感。

在视觉层面，汤浅政明作品中的运动感还来自于一个更加隐蔽的层面，即一种专属于动画形式的画面调度方式。不同于大众所熟悉的、实拍电影中发展出来的基于“镜头+剪辑”的视听语言，二维动画是更具自由与灵活度的创作方式，在实验性的二维动画中，常常可以看到画面调度或视听语言并不依仗分镜头与剪辑的拼接，而是采用变形等方式来打破这种范式。

汤浅政明的作品并非完全是实验性的，“镜头+剪辑”范式的使用仍在其作品中维持叙事的流畅性。但汤浅政明与其他主流创作者不同的是，他始终都在作品中尝试探索新的视听语言方式，而其作品视觉上的动态感也正来自于此。在画面调度中，汤浅政明最常使用的方式是变形转场，即在“镜头+剪辑”范式中分镜头的转场方式被图像与图像之间的流畅变形组合所取代。例如《四叠半神话大系》第三集开头挑选社团的段落中未使用任何剪辑，而是完全由变形来过渡图像。汤浅政明的变形常常出现令人意想不到的画面。例如在其中男主角插上翅膀飞上天空的动作后，白色翅膀突然变成了巨大的浪花，随之男主落入海底。这一段落的变形比直接剪辑更加生动有趣地隐喻了男主梦想的破灭。除由某个具象物体变化到另一个具象物体之外，汤浅政明作品中更极致的变形是一种抽象思维的变形。例如在之前的例子中，从翅膀变形到海浪之后，下一个变形是从一片紫色变形到一个“怪物”，这种从颜色出发的联想就具有比单纯的“变形”更广阔的创意空间。这里同样是在表现主角跌落海底之后的阴郁心情。

除了变形思维之外，汤浅政明在画面调度中使用的创意方式还有很多。其中最特殊的动态感塑造方式是汤浅政明独有的一种“变速”，在实拍影片中，某一运动段落的

时间流速一般等同于现实时间流速，但在汤浅政明的动画中，时间的掌控是随心所欲的，汤浅政明会突然且夸张地使用加速、慢速、倒放等方式来突出角色或画面整体的动态。柏格森说：“……并非通过外部观点去相对地观察、认识实在，而是借助直觉的方法，从内部把握、认知绝对的实在。”[9]汤浅政明使用该方式是在表达掌握时间的真正方式应当是直觉的、主观的。例如在《四叠半神话大系》川崎摔倒的场景中，汤浅政明不断“拉动”时间，使得他反复几次跌倒在地，这带来一种奇异的动感，也是心理时间的表现。除此之外，被频繁使用的还有分屏的手法，将完整的屏幕进行切割，在单个屏幕中同时呈现多幅不同的画面，这种手法在《乒乓》《四叠半神话大系》《犬王》中都有出现。通过将多个动态画面并置，画面所呈现出的动态感成倍增加，而且从表意上来说，多画面的混合使得单幅画面内也能呈现出蒙太奇效果。与分屏类似的是，汤浅政明还非常喜欢使用重复与强调，他常常将人物、场景、抽象元素等对象进行机械式的复制，使得画面呈现出非常超现实的动态效果。汤浅政明在视觉层面呈现的运动感虽然并非前所未见，但其存在的范围之广、出现的频率之高远远超出其他主流动画的常态。这正是汤浅政明将“运动”的思维渗透入视觉形式层面的结果。

（二）流动与绵延的时间

柏格森意义下的运动，“不是一次单纯的物理学移动，而是一个完整的、属于全体的绵绵无尽的运动”。[10]在汤浅政明的故事中，在显著的视觉层面之外，作品深层的时间性更能体现出这种哲思完整、绵绵无尽的概念。换句话说，汤浅政明的运动感体现在时间里。《心灵游戏》是汤浅政明体现时间思考的典型案例。它的开篇用了两分多钟展示了一长段意味不明的快速闪切镜头，往后观看观众才得以理解这些镜头是主角生命中的一些瞬间的切片。这一开题画面正是汤浅政明时间观念的一种预示：不是合乎逻辑、呈线性发展的，而是混杂、难以分割的。在这个画面之后，汤浅政明先是回归了所谓的线性叙事，讲述男主角西的一场诡异的意外遭遇。但随着影片往后发展，我们可以发现这种线性的逻辑感逐渐被冲散，先是从叙事上变得超出常规，西一行人在逃亡中进入了鲸鱼肚子中。随后，影片讲述方式开始发生转变，情节的表达被一些抽象的、随机的片段组合所填充。例如在影片后段中有一个一分钟的片段，展示的是众人身上涂满油彩制作“动态画”的过程，该片段完全是以类似于音乐MV的逻辑制作的，无任何台词、对白，只有众人持续不断且动态感十足的动作。很难概括与描述这个片段在情节中究竟起到怎样的确切作用，其更多可以被理解为是一种主观的原始、野性、生命力感受的表现。从确切的片段来理解是如此，放在整体作品中，就可以看出汤浅政明的非逻辑性的特殊时间观念。

除《心灵游戏》之外，《四叠半神话大系》和《春宵苦短，少女前进吧！》的时间表现也非常特别，这两部由森见登美彦创作改编而来的作品都有着相似的特殊时间观念。在《春宵苦短，少女前进吧！》中，我们可以看到一种“夜如人生，人生如夜”的特殊时间感，汤浅政明使得原著中发生的故事都在一夜中呈现，这与《心灵游戏》开头片段的构思有异曲同工之妙。且这段少女的旅途，以非常轻快的方式表现也体现了一种随机性，所有的事件仿佛在旅途中如路遇的鲜花一般盛开，这种自然又绵长的感受与柏格森所说的“绵延”不谋而合。《四叠半神话大系》则是一部本就是以时间设定为故事基础的作品，这种时间循环式的设定并不罕见，但汤浅政明的表现却非常特别，我们可以看到，在一遍遍循环中，重要的不是“区别”，反而是“重复”。“区别”强调的是叙事，而“重复”强调的则是一种内在的哲理观念，《四叠半神话大系》的中心主旨正是在讲述一种随机与意外的必要性，这也是汤浅政明一以贯之的时间表达：绝对连续的、不可测量的时间绵延。

四、结语

从《心灵游戏》到《平家物语：犬王》，汤浅政明的作品是复杂难解的，也是丰富而充盈的。在陌生化的视角下，这种丰富来自不间断对常规的打破和在各种层面的创新中创造的惊奇感。陌生化的价值正是在创新中实现对表现方式的更新：汤浅政明对“虚假”的坚持是对媒介表现方式的探索，作品中表现的后人类身体美学和高度的运动感是对时代主题的回应。汤浅政明不甘于重复，在翻陈出新中不断表达着对媒介的思考和对时代的回应，其作品还有更丰富的内涵有待探索。

参考文献：

[1] クリス・ロビンソン，土居伸彰.もしこの世界がもつとまともなら、スーパースターになつているはずです [J].ユリイカ，2022（8）：378.

[2] 张睦龄.浅谈布莱希特“叙述体戏剧”理论核心：“间离效果”[J].戏剧之家，2021（19）：33.

[3] [德] 布莱希特.布莱希特论戏剧 [M].丁扬忠，李健鸣，译.北京：中国戏剧出版社，1990：62.

[4] SERGEI E. Disney [M]. Berlin & San Francisco: Potemkin Press, 2013: 31.

[5] 刘书亮.重新理解动画：动画概论 [M].北京：电子工业出版社，2016：57.

[6] [美] 海勒.我们何以成为后人类：文学、信息科学和控制论中的虚拟身体 [M].刘宇清，译.北京：北京大学出版社，2017：4.

[7] MARKS L U, The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses [M]. Durham: Duke University Press, 2000: 153.

[8] [法] 斯蒂格勒.技术与时间：爱比米修斯的过失 [M].裴程，译.南京：译林出版社，2000：263.

[9] [法] 柏格森.形而上学导言 [M].刘放桐，译.北京：商务印书馆，1963：45.

[10] 应雄.德勒兹《电影1》中的“运动影像”[J].电影艺术，2009（04）：115.

左 延：武汉理工大学艺术与设计学院硕士研究生

（责任编辑：赵 纯）

日本当代动物拟人类型动画的文化隐喻与现实意义

Cultural Metaphors and Realistic Significance of Contemporary Japanese Animal Anthropomorphic Animation

刘天豪 主馨月

Liu Tianhao and Zhu Xinyue

摘 要：日本动物拟人类型动画诞生却相对独立于妖怪文化，动物拟人将人类本性抽离了出来，而妖怪类型则更多地隐喻了政治、社会等上层建筑的内容。经过历史、文化、习俗积淀长期的转化与磨合，外加欧美对日本流行文化的进一步影响，妖怪类型和动物拟人类型逐渐走向交织。除了对人格结构、国家机制、社会事件等方面的文化隐喻之外，动物拟人类型动画还具备着宣传保护环境、动物保护、维护心理健康等现实意义，并承载着文化拓展的使命。

关键词：日本动画；文化现象；心理健康；社会学；动物拟人

一、日本当代动物拟人类型动画概况

自动画艺术发迹，动物拟人就是一种热门的创作手法，如黑猫和米老鼠等。[1]与以橡皮管动画为代表、角色形象偏向抽象夸张的欧美卡通不同，日本当代动画作为真人电影产业的重要延伸部分，创作者大多以写实主义作为刻画角色形象的基本方针，[2]新海诚、渡边步等众多动画导演也在以“实拍效果”作为画面表现的终极追求。在如此写实主义创作基调的影响下，即便是非人类的角色，也要高度近似人类外形或内在特征。虽然动物拟人手法本身与纯粹的“写实主义”并不一致，但同欧美相比，日本当代动物拟人类型动画仍表现出了较强的“写实主义”倾向，这种倾向体现在动物角色形象的拟人化向度上——外在身体组成部分人的比重远远大于兽，内在有极高的人类情感、人类社会性灌注程度。

从广义上来看，只要动画中出现的生物学中已知真实存在的动物呈现出拟人化特征——诸如说话、人类动作、写作、展现人类情绪等超过动物自然具备的能力，或者具备明显的人类社会属性，且此类动物形象在动画作品文本中占据重要角色位置的，就可认定其为动物拟人类型动画。动物拟人类型动画在当代日本动画领域占据着重要地位，动物拟人文本的通识性使其能够轻易地将概念化的抽象物体、思想、内涵具象化，创作者利用这套文化隐喻公式编撰出的一个又一个“新寓言”（利用数字媒体手段讲述的寓言故事，メディアミックスの な寓話），建立了一般现实主义类型动画难以表现的、当代日本社会十分关注的、对立而统一的现实议题。

二、日本当代动物拟人类型动画的文化隐喻

如同弗兰兹·卡夫卡（Franz Kafka）的《变形记》，由于作品文本在生物学设定上认同了人与兽之间相互转化的可能性，因此“动物变人”或“人变动物”文本的本质是“元虚构作品”（メタフィクション），即在观众已知虚构的情况下，借助与现实世界截然不同的世界观进行叙事。这种动物拟人层面的“元虚构”传统来源于古代日本的“妖怪文化”。在国家将神道教奉为国教的时代，民间通过供奉与信仰当地的某一种动物为神明而组成群落。在各式各样的妖怪传说中，数量最多且最具代表性的形象就是拟人化的动物。而动画等其他文艺范畴的动物拟人作品，则均受到了“妖怪文化”的影响。

雅克·拉康（Jacques Lacan）的镜像阶段理论认为，影像这面“镜子”可以通过隐喻功能对现实进行模拟的阐释。影像不是简单的对现实的某种还原和再现，而是透过投射创作者的思想和态度来产生类似心理学上的映射作用，表达创作者的想法和认同。[3]“物语的职责就是将一个问题置换为另一种形式，通过其移动的质和方向性来物语式地暗示解答方式。”[4]日本古籍《伊势物语》有言：“都鸟应知都城事，我家伊人又如何？”[5]利用拟人化动物形象创作寓言故事（寓話）是一种变相的匿名写作，借助虚拟的动物之口或行为投射并暗示自己对于现世的种种批评，从而规避情理社会对于创作者本人的直接责任追究，这种手法在文艺创作受到德川幕府严格管制的江户时代十分流行，并一直延续到了现代。[6]在北村薰的小说《鹭与雪》中，女主人公花村英子偶然得知了“喜欢偏僻安静的三宝鸟若出现在村庄上空盘旋啼叫，这便意味着该村庄来年将迎来惨淡收成”的传说，而在1936年“二二六兵变”发生前夕，东京的上空也出现了三宝鸟的身影，作者北村薰用人类的思维逻辑解码了三宝鸟的行为符号，隐喻了日本军国主义阴云的到来与当时政府对绝望未来的讳莫如深。[7]由日本真言宗僧侣用拟人化动物形象绘制的




图1 《鸟兽人物戏画》（左）和《动物狂想曲》（右）对兔子的拟人化

日本平安到镰仓时代世间百态的画作《鸟兽人物戏画》，作画者用拟人化的青蛙、猴子、兔子等形象比喻人们在社会生活和政治生活上的种种丑态，这种政治化的创作倾向赋予了动物拟人浓烈的隐喻特性，并且在近现代动画创作过程中得到了继承。除了绘画作品之外，《桃太郎》等大量古典动物拟人文学作品也为日后动画创作提供了众多素材。日本最早的动物拟人动画可以追溯至《猿蟹合战》（北山清太郎导演，1913年），动画通过讲述猴子和螃蟹之间的使坏与复仇，表达了对人性之恶的痛斥。约翰·伯格（John Berger）认为，动物和人类之间的基本关系是隐喻性的，[8]拟人化角色所属的动物种类指代的是隐喻对象人类个体的个性特征；动物群落指代的是某一类人群；动物群落间的冲突或交流指代着不同人类族群、国家之间的现实交往；动物拟人的文化将人类社会形而上的内容在文学、美术等作品中具象化，并以议题的形式呈现了出来。

（一）权衡理性与本能的议题

日本当代动物拟人类型动画的根本主旨在于通过动物拟人形象的隐喻辩证地理解人类个体及社会对立的两种意识——“理性与本能”。在高速发展的现代社会，各种主义、群体、价值取向使得社会更加多元化，但是从纯粹概念入手探究本质论仍然是动画创作者不懈追求的话题。由乔治·赫伯特·米德（George Herbert Mead）提出了“主我与客我”的理论，自我可以分为作为意愿与行为主体的“主我”和作为他人社会评价和社会期待的“客我”。人们具有由高度进化出的“人格”组成的理性思维，并且通过法律加以约束，从而组成了现代人类社会，也就是“客我”。然而还有一直隐藏着的“主我”没有显露出来，这种“主我”在动物拟人类型动画中表现为兽性的本能，例如井原西鹤的作品，他没有从理性和统一的视角去看待人生，只是将人视为感官动物。[9]人们潜意识中“主我与客我”“理性与本能”此消彼长，是诸多社会问题的根源。

在《动物狂想曲》（松见真一导演，2019年）中，男主人公雷格西和女主人公“春”分别是狼和兔子，雷格西主观上喜欢着春，但是在月圆之夜不断涌现的肉食本能却使其希望将春吃掉；而反观作为食物链下层的春，虽然知道雷格西对自己的心意，但出于害怕被吃和希望快速繁衍后代的本能，春不断与各种雄性动物相爱并交配。虽然在该动漫的世界观中，法律规定肉食动物不得伤害草食动物，但真实的本能却在每个动物公民心中暗流涌动，每人都明白在常规道德准则束缚下的“客我”是多么的虚伪，以致于在羊驼学生被杀后，食肉和食草种群之间出现了严重的信任危机。正常的社会秩序来自于理性对本能的压制，而本能驱使的欲望也在推动着社会进步和人际关系的构建。除了两者对宏观社会的影响，更多的作品将关注点转向了理性与本能在个体内心的作用过程及对个体心理产生的影响（图1）。

日本当代动画中讨论理性、本能与个人成长之间关系的重要作品是《狼的孩子雨和雪》（细田守导演，2012年），女主人公“花”和狼人孕育了两个狼人孩子“雨”和“雪”，身为弟弟的“雨”被自然法则召唤并最终选择回归兽性和自然，而姐姐“雪”则选择了恪守人性并保护身为人类的母亲。动画暗示了青春期的孩子经历的巨大转变——从基本成熟的“儿童”到成年人，身为人所具有的一切动物性和天使性的要素被融合、重塑，[10]“动物的自发性”被消解。[11]如中岛敦所言：“每个人都是驯兽者，而各自的性情，便是那猛兽。”[12]人受兽性支配所迸发出的主我本能与在社会契约约束下暂时显现的客我理性彼此冲突、碰撞、交融、共存，解构并再现了现代人类内心的复杂性、对抗性、融合性。探究人类个体成长时，天性应该得到彻底释放还是被有限度地抑制，日本当代动物拟人类型动画给出的答案更多偏向于无为——尊重自然的“大法则”，不得过度地干涉生命个体的选择。而这对于当今注重集体化改造的日本主流观念来说，不失为一种突破。

（二）消除性别与种族对立的议题

日本当代动物拟人类型动画的最大课题在于通过动物拟人形象的隐喻探讨不同性别、种族，甚至物种如何实现互利共生。由于拟人化的动物族群设定遵循以自然主义为主导的部落结构，因此更利于展现种群之间的差异与隔离，如《幽灵公主》（宫崎骏导演，1997年）。在《动物新世代》（吉成曜导演，2020年）中，受到人类迫害的“兽人”建立了动物城，在物理层面与人类社会隔绝，动物城还通过设立局域网络彻底断绝了“兽人”民众和人类在文化上的联系。这样的世界观设定直接映射了现实世界中不同国家、种族之间在对抗中走向隔离，信息茧房则加重了





图2 《兽娘动物园》（左）与日本东武动物公园（右）的联动

彼此之间的误解、不信任感的情况。《动物新世代》中不同种群之间因为信息传播的严重不对称，滋生出了“反兽人派”与“反人类派”等极端势力，进而发展成恐怖组织对平民发动袭击。

以《动物新世代》为例，以“种族平等”为主题的动画作品中一般存在“人类”与“动物化人类”两个种族，设立的两名主人公分别处于对立的种族中，并且二人都对对方种族怀有敌意。但是由于某种机缘巧合，两人在隐藏自己种族特征的状态下相遇、相知或相爱，再在彼此真实身份暴露后关系破裂，随后由共同的目标实现个体的和解，进而带动对立种群的和解。此类动物拟人动画普遍映射了现实社会中逐渐兴起的“新殖民主义”和“文化帝国主义”，它们不仅是某一性别对另一性别的压迫和限制，还有种族之间借由文化入侵、军事入侵、经济入侵对另一种族个体或文化的强制同化或消灭，而动物拟人类型动画则是一场通过动画这一媒介调和不同性别、种族关系的思想实验。

在角川书店出品的动画短片《恋爱的白熊》（2017年）中，北极熊爱上了同为雄性的海豹，但海豹却误以为自己将要成为北极熊的食物，短片首次用动物拟人的形象演绎了男同性恋的故事。由于种族差异而带来误解的文化隐喻广泛蕴藏于以种族争斗作为主题的动画作品当中。不同性别、种族的各方不应强行兼并同化，而是应该平等地共存，加深彼此的理解和互信；同时，爱情可以跨越种族与性别正在成为21世纪10年代以来动画作品中日趋流行的价值观念。

（三）反讽国家与社会表象的议题

日本当代动物拟人类型动画的最大任务是隐喻和批判当代国家和社会中的种种现象。日本明治到昭和年代，特别是在二战结束后，来自于欧美的现代主义思潮极大地影响了日本的流行文化。在动物拟人类型动画的文化隐喻方面，特别是在20世纪80年代末期经历了泡沫经济破裂以及公众信仰、价值观的失衡之后，日本的创作者偏爱使用欧洲式的社会讽刺风格，评价或讨论国家中一些特殊的社会现象。乔治·奥威尔（George Orwell）在1945年8月17日出版的《动物农庄》开创了在现代文艺作品中用动物拟人批评社会政治的先河。

由拟人化动物组成社会的发展程度大多被设定在原始智人群落和现代人类群落中间位置，既保留了原始社会原教旨主义式的纯粹社会架构和行事理念，也融入了现代人类先进的科技、相对开化的政治体制、科学的经济制度等，这种设定更便于将人类国家、社会中的种种症结原原本本地“投射”在拟人化的动物社会中。

拟人化动物角色所在的群落有时会被设定为类似于人类的原始部落，统一信仰某种万能动物作为部落的图腾，由此映射宗教中的救世主形象对人类社会的影响。例如，《动物新世代》中动物城市民们信仰的“银狼”图腾，“银狼”长生不死并且守护着所有的动物，当兽人教布道者克里夫·波利斯向公众坦白冒充银狼的女主人公日渡芹的真实身份是人类时，信仰银狼的人们瞬间失控，社会陷入了动荡。这映射的是当代日本社会所面临的信仰空虚和价值观崩坏问题，1946年1月1日，日本裕仁天皇发表《人格宣言》，否定了自己“现人神”的身份，在日本社会造成了长期的心理紊乱。日本政治学家京极纯一认为，当某种事件或过程使规范的运行发生了混乱，并且这种混乱的程度足以否定保证秩序运行的价值观时，对于当事者来说，就是规范的崩溃、混乱的开始。[13]在《动物新世代》中，当兽人人口密度达到一定程度，或者遭遇信仰解体等严重的身心压力或精神刺激时，便会因“尼瓦基尔症候群”扰乱兽因子而发生暴乱，这也在一定程度上暗示了人口过密的现实问题。

20世纪末期日本经历泡沫经济后，传统的终身雇佣制解体，取而代之的是大量的派遣公司短期雇佣制，工作强度增大，而劳动者生活的稳定性减弱。在生活和心理的双重压力下，社会劳动者需要寻求治愈与排解。以此为背景，大量治愈系作品开始出现，这些作品中的人物大多以“直立的动物”的形象出现，以此指代“物化”的劳动者群体。所谓的“成为动物”，意味着间接主体结构的消失，每个人的“欠缺—满足”的线路封闭的状态到来了。[14]换而言之，就是人与人之间的关系游离于动物本能和人类社会规约之间，在“动物化”与“人”之间逐渐迷失。与此同时，“成为动物”也体现了日本后现代社会语境中人们的“避世性”特征，这是一种企图回避人类社会既定责任的御宅性理想，许多动物拟人动画的主题也在于此。具有表现主义美学特征的《猫汤》（佐藤龙雄、福富博导演，2001年）批判了日本“二次战败”后人们心灵的扭曲和对21世纪到来，即对未来的悲观和恐惧。面对这样的社会焦虑，一些动画刻意地保留了动物最可爱的视觉特点，再将其与人

类基础形象相融合，诞生出的动物拟人形象十分呆萌且讨喜，既起到了解压的视觉效果，也对经济低迷期、唯高效论而有失人伦性的雇佣关系进行了委婉的批评。最具代表性的案例是《白熊咖啡厅》（增原光幸导演，2012年），其本质上是长期经济衰退大潮下用于治愈内心的作品。[15]

值得一提的是，无论是小说《动物农庄》中的“狗”，还是动画片《别惹蚂蚁》中的“吞云吐雾者”、《小羊肖恩》（马克·伯顿、理查德·斯塔扎克导演，2015年）和《马茹娜的非凡旅程》（安卡·达米安导演，2019年）中的动物收留所职员、《疯狂动物城》（拜伦·霍华德、瑞奇·摩尔、杰拉德·布什导演，2016年）中的羊副市长等，西方动物拟人作品中对执法者、公权力形象的塑造大多是负面的，作品主要讲述由动物和开明的人类组成的联盟和反动的执法者对抗。而反观日本《动物新世代》《动物狂想曲》等作品，正义的执法者和公权力是构建稳定动物社会和人类社会的有力保障，这反映了西方动物拟人手法传入日本后在日本传统意识形态下实现的本土化转变，即西方“以浪漫主义革命为手段重构社会体系”到日本“以现实主义情理调和社会矛盾”的转化。由此可见，动物拟人类型动画对国家和社会的隐喻随基本国情和文化环境而变，拥有高度的社会适配性和文化可塑性。

三、日本当代动物拟人类型动画现象分析

（一）“能力补足”与御宅“新贵族”的诞生

日本当代动物拟人类型动画的核心手法是通过动物拟人形象的隐喻实现人类缺陷的能力补足，塑造出人兽优点互补的“完美人”。日本现代商业动画在进行动物拟人创作中热衷于“扩大能力”和“固化职能”，以现实人类身体为基础，通过动物化延伸完成对人类缺陷的补足，例如《赛马娘》（及川启导演，2018年）中人马合一的赛马娘，拥有比普通人类更强的跑步能力，同时赛马娘的人生意义仅在于参加赌马竞赛，这也体现了职能固化的动物拟人动画文本的高度类型化，例如拟人化的马对应着田径类型动画、拟人化的猫对应着软色情类型动画等。与此同时，动画中的拟人化创作也满足了御宅族受众对一些动物特征的向往。在《东京猫猫》（阿部记之导演，2003年）确立了“猫娘”形象之后，“狗娘”“兔女郎”“奶牛娘”“狐狸娘”等形象也大量诞生。此类动画人物从本质上来说，是元叙事在御宅族受众间瓦解后，制作者为追求个性而创作出的“新人类”，在幻想中，它们是逃离了阶级固化、团块化现代社会的“新贵族”。

（二）“动物欲望”与“人拟动物类型动画”

动物化“新人类”的出现衍生出了“人拟动物类型动画”。和“动物变人”的动物拟人相反，人拟动物的表象是“人变动物”，是一种利用人们对某个动物族群的定型印象（ステレオタイプ）来直观形容某个角色特征的手段，旨在强化角色的主体性存在，例如《红猪》（宫崎骏导演，1992年）。将人类拟作动物起初体现在修辞学主导的文本当中，夏目漱石在《哥儿》中将狡猾的校长比作“狗獾”，将豪爽的数学课主任比作“豪猪”。[16]当这套修辞手法沿用到《请问您今天要来点兔子吗》（桥本裕之导演，2014年）、《寄宿学校的朱丽叶》（宅野诚起导演，2018年）等“人拟动物类型动画”中时，创作者将动物身上的类型化属性与角色的视听语言塑造相关联，人类角色的外形不一定是动物，但其内心已然是动物化的。

在精神分析层面，“人变动物”反映了现代人类在面对社会压力时渴望回归天性的愿望，抑或是单纯表达了部分人类渴望变成动物的想法，以期替代性满足潜意识中的某种欲望。《狗与剪刀的正确用法》（高桥幸雄导演，2013年）中男主角春海和人“转生”成了一只狗，被具有御姐和“抖S”属性的女主角夏野雾姬捡拾并收养，在与女主角“同居”的过程中，春海和人发现女主角竟然是自己的偶像作家秋山忍，作为一只狗的春海和人能够全方位侵入到偶像秋山忍的私生活中，满足了男主人公的窥视欲望；同时，秋山忍会因各种缘由惩罚春海和人，满足了男主人公的受虐狂欲望（マゾヒズム）。同类作品还有《生而为狗，我很幸福》（安藤隆导演，2023年），日本精神病学家和评论家斋藤环从神经病学的角度认为日本御宅族受众普遍具有“多形倒错”的心理，即热衷于通过观赏和创作虚拟文本释放被现实伦理压迫的快感追求。[17]13人化身动物往往伴随着驯服、支配、异装癖和新鲜感，动物化的人类本身就具有性情趣（ポルノグラフィック）的成分。[18]因此，“人拟动物”的创作根本上是一种将人类原始欲望以动物种群的名义划分成各种类型的表达方式。

（三）“人格补足”与“它经济”的火热

日本江户时代画家歌川国芳钟爱猫，由此创作了很多带有拟人化猫的浮世绘作品，甚至还在家中建造了供奉猫的神龛。[19]无论是在静态的画作和神龛上，还是在动态的动物拟人动画中，此类动物拟人化的创作手法使宠物获得了人的思维特征，符合人类普遍以对待人的态度饲养宠物的习惯——例如会和宠物对话、给宠物穿戴人的衣服饰品、赋予其家庭正式成员的身份与其相处等。安排拟人化的动物伴侣也成为巧妙映射主人公性格、种属、习惯等设定的常见手段，例如在《日常》（石原立也导演，2011年）中，被幼女博士“东云”捡回家的猫咪“阪本”，在戴上她发明的“能说话的围巾”（しゃべれる首轮）后变得能够说人话。拟人化后的阪本实际上是作为年仅8岁东云的监护人出现在人物关系建构当中的，同时成功地助推并塑造了东云顽皮而聪慧、幼稚而开朗、感性而柔情的人物形象。和动物相依为命的人大多伴有或多或少的人格缺陷，而拟人化的动物就具有疗愈创伤、补足人格缺陷的功效，例如动画电影《猫的报恩》（森田宏幸导演，2002年）、电视动画《她与她的猫−Everything Flows−》（坂本一也导演，2016年）、《贤惠幼妻仙狐小姐》（越田知明导演，2019年）等中的人物和情节设定。和拟人化的动物生活在一起所带来的亲和感、新鲜感、背德感、释然感成为此类动物拟人类型动画卖座的重要原因。

根据日本广播协会（NHK）的报道，截至2020年4月1日，日本家庭饲养的猫狗数量已经超过了该国15岁以下儿童的数量。受到热捧的宠物经济（又称“它经济”）每年有超过90亿美元的营收，比20世纪90年代中期增长了将近50%。[20]部分动物拟人动画展现了“宠物经济时代”下人类与动物的新关系，即人类依赖动物并获得精神鼓励或精神寄托。电视动画《同居人是猫》（铃木薰导演，2019年）中，有社交恐惧症并且处在创作瓶颈期的小说家胁素晴

收养了一只猫，动画将每一集对半划分，从人和猫两个视角出发讲述他们从初次见面到一步步走向相互依存的过程。胁素晴为这只兄弟姐妹死于乌鸦袭击的可怜流浪猫提供了温馨的住所，并为它取名“阳”，取名在日本文化中具有眷属身份认同并获得归属感的重要意义。这只猫也在用自己笨拙而真诚的方式守护着胁素晴，逐渐使其拥有了开朗的性格，并以此为契机增进了胁素晴和兽医押守奈奈的恋爱关系。快节奏社交带来的孤独感正在浸入当代年轻人的个人生活，宠物消费则代表着一种特殊的“情感投资”和“陪伴经济”。另外，由于“它经济”的火热通常还伴随着少子化现象，许多年轻人选择用饲养宠物代替育儿。因此在相关主题的动画中，饲养宠物往往和育儿的内容相结合，宠物则以拟幼童的形象出现，例如《乌冬面之国的金色毛球》（宅野诚起导演，2016年）等。

四、日本当代动物拟人类型动画的现实意义

当代日本在经历了言论管制解除和思想解放之后，为规避政治隐喻作品带来的风险而进行动物拟人创作的案例已经大幅减少，创作者开始在现实意义层面拓宽作品的议论广度。在人类经过科技革命后掌握了改造自然环境的先进技术、自然空间尚有大量未解谜团未被人类解开、自然环境和野生动物资源受到人类活动大肆破坏这一充满矛盾的当下，日本当代动画作者开始着重使用动物拟人这一充满隐喻色彩的手法，反思人类作为自然界中唯一具有智慧的物种，与自然、与其他动物，乃至与自己灵魂（たましい）之间的关系。以此主题创作出的动物拟人类型动画，其内涵的现实意义表现出了普世性、实用性的特征。

（一）联动宣传动物保护

随着人类对自然界中动物的过度干涉所导致的一系列负面影响逐渐显露，动物保护思想在各国当代动画创作中兴盛起来，例如《啪嗒啪嗒》（李代延导演，2012年）等。由日本东京电视台出品，东武动物公园、江户川区自然动物园等协助取材的末世类型电视动画《兽娘动物园》（尾本达纪导演，2017年），讲述了女主角“鲍”在和各种各样的野生动物兽娘交流的过程中重新认知自我的故事，每集动画中都会插播由世界各动物园的工作人员介绍本集出现的野生动物的科普短片，剧中再以野生动物的视角展现它们所看到的人类特性。原本动辄面临灭绝威胁的野生动物如今通过拟人化变异得以存活，相反，人类则迎来了灭绝。在第一季第十一集中提到了“人类不是自然的过客，而是自然的一分子”，思考了人类与野生动物之间的关系，动画中加帕里公园的守则是自生自立，即人类与野生动物存在着显著差异，两者不能成为朋友，只能作为邻居，彼此独立地生存（图2）。

日本东京大学研究小组公布的调查数据显示，《兽娘动物园》动画放映期间及播出后半年内，动画中濒危动物的姓名检索数量增长超过600万次，维基百科中的相关词条浏览量大幅增加。另外，为动画中出现过的濒危动物捐款的人数也有明显提升。[21]动画制作方将动画中的动物拟人形象制作成实体指示标识放置在合作的动物园中，吸引了大批游客前来近距离接触野生动物并学习动物保护的知识。《兽娘动物园》动漫项目的成功，体现了动物拟人类型动画在动物保护领域的公益广告属性以及构建与野生动物和谐共生绿色生态的公益传播价值。

（二）培养自然保护意识

随着日本当代动画创意的逐渐枯竭，通过动物拟人来反映人类与自然复杂关系的动画正在逐步占据市场。由于宇宙科学、物种起源学中还存在大量未被人类解决的问题，并且在人类习惯认知中宇宙自然同动物习性存在一些隐性的映射和串联，因此以人类和自然为主题的动物拟人类型动画多数都存在一些神秘主义、泛灵论、精神分析的特征；同时，自然的未知属性也为逐渐僵化的类型动画创作提供了大量的创意文本，并将长期生活于现代都市中的观众脱困于美化了的大自然之中。例如《海兽之子》（渡边步导演，2019年）、《宣告黎明的露之歌》（汤浅政明导演，2017年）等。

日本拥有极长的海岸线，在沿海众多以渔业为主要经济来源的地区存在着大量的与海洋有关的神话传说，这些神话传说成为日本当代动物拟人类型动画重要的取材来源。《海兽之子》取材于日本阿伊努人的传说，[22]讲述了女主角安海琉花和被海牛抚养长大的“海”与“空”的故事，海牛一直被认为是美人鱼的真身，在动画中担任着沟通人与动物的桥梁职责。电影站在唯心主义的立场上阐述了海洋自然环境、海洋生物和宇宙的关系，以及物质和生命的关系。《崖上的波妞》（宫崎骏导演，2008年）和《宣告黎明的露之歌》一样，影片都对人类过度介入海洋生物的行为进行了批判，并揭穿了自然和动物图谋袭击人类的谎言。随着人类陆地工业活动的拓展，人造物废料对海洋的污染逐渐加剧，电视动画《侵略！乌贼娘》（水岛努导演，2010年）讲述了因海洋污染而怨恨人类的乌贼娘发起对陆地的侵略，却因债务被迫融入人类生活，最终与人们和睦生活的故事。讴歌自然、保护自然是动物拟人类型动画中恒定的价值观，具有世界范围的普世性，任何动画都不会轻易突破这一准则。其他国家制作的同类作品在世界上也十分受欢迎，如《狼行者》（汤姆·摩尔、罗斯·斯图尔特导演，2020年）等。

（三）呼吁关注心理健康

在当代日本社会，心理健康问题备受人们的关注。斋藤环认为，心理疾病的产生，主要源自青少年时期经历的“反复创伤”[17]17，动物拟人动画也将心理隐喻的主要时间点放在了这一人格塑成期中。《企鹅公路》（石田祐康导演，2018年）中男主人公青山君儿时怀揣着对牙医姐姐单相思的爱情，影片通过企鹅的意象指代了儿时常有的美好幻想。在心智尚未成熟的童年，孩子们之间的爱情、兴趣、友情、视角都脱离了低级趣味，是纯粹而圣洁的，但也是易逝的。随着年龄的增长，原本希望赶紧成为大人并向牙医姐姐正式求爱的青山君逐渐意识到要想实现这段恋情并不现实，并从魔幻现实主义的童年中脱离了出来，企鹅和各种超自然现象的湮灭暗示了纯粹童年情感的消逝。《夏目友人帐》（大森贵弘导演，2008年）和《想哭的我戴上了猫的面具》（佐藤顺一、柴山智隆导演，2020年）一样，讲述了主人公在亲人逝去或父母离异后对现实社会、原生家庭产生厌恶感，在接触拟人化的动物之后，逐渐走出心理阴霾并重新认识世界和自己的故事。在这类作品中出现的拟人化动物只是一个意象化的虚拟符号能指，

他们的所指终究会回归于剧作文本中的“现实社会”和以主角为首的“现实社交”当中。

在《奇巧计程车》（木下麦导演，2021年）中，主人公小户川宏儿时遭遇了校园暴力，周围人却嘲讽他的哭声像海象。伴随着车祸事件引发的脑损伤，扭曲了视觉的小户川宏变身成了一只海象，动物拟人化代表着小户川宏对残酷现实世界的逃避。这和《漂流少年》（夏目真悟导演，2021年）中因迷失自我而变成狗的山田邦彦学长、《千与千寻》（宫崎骏导演，2001年）中因贪吃而变成猪的千寻父母等的案例相似。“变成动物”的现象受到主观人物心理、客观拟态环境等变量的控制，动物也大多不是客观存在的，它们的出现和消失暗示了主人公心理创伤的出现和治愈、内心状态的转变、心智的逐渐成熟。在物质生活丰富的当下，心理健康问题往往会被忽视。日本当代动物拟人类型动画正在号召社会更多地关注人们的心理健康、呵护未成年人的身心健康发展。以动物拟人手法关注心理健康同样具有普世性，华人导演在这方面也有所涉猎，例如反映儿童抑郁症的《深海》（田晓鹏导演，2023年）、隐喻女童生理身心发育的《青春变形记》（石之予导演，2022年）等作品就是其中代表。

五、当代动物拟人的文化拓展功能

拟人化的动物具有易亲近、易记忆、易形变的特征，这使得动物拟人动画作品的受众分布非常广泛，早在20世纪40年代，日本就推出了《小鸭陆战队》（濑尾光世导演，1940年），面向儿童宣传好战的军国主义思想。从《犬夜叉》（青木康直、池田成、佐藤照雄导演，2000年）等儿童、少年向作品到《稻荷恋之歌》（高桥亨导演，2014年）、《狼与香辛料》（高桥丈夫导演，2008年）等成人向作品中均能看到大量的动物拟人角色。直到如今，动物拟人动画的传播性和影响力在类型动画中仍名列前茅。

随着动画作品的传播日益国际化，各国创作者都力争将动画作品打造成本国传统文化的“扩音器”，而亚洲动画就这一目标展开的拉锯战已经日趋白热化。与中国文化有诸多相似之处的日本在动物拟人类型动画领域追求将国际公共传统文化国有化，并通过动画进行国际化推广，以达到占领文化高地的目的。例如《干支魂》（追崎史敏导演，2015年）、《十二大战》（细田直人导演，2017年）、《水果篮子》（大地丙太郎导演，2001年）、《元气少女缘结神》（大地丙太郎导演，2012年）等作品就揭开了将经典的十二生肖传说动物拟人形象融入动画文本创作的序幕。各国在科学技术、国际政治、自然环境和民生经济等领域面对着诸多新机遇和新挑战的当下，日本动物拟人类型动画在维持现有娱乐属性的同时，或许会更注重深度现实功能性功能的拓展。如何赋予动物拟人角色更多具有文化性的身份和功能、将更多传统文化中的动物通过拟人化的创作方式搬上荧屏，继而实现“文化拓展”，这将是未来日本动画创作者们需要思考的重大命题。

参考文献：

［1］张楠.民族动漫的初步尝试：万氏兄弟早期笑面猴动漫创作［J］.电影艺术，2021（06）：135-142.

［2］王珍宇.写意与写实的博弈：日本动画场景设计刍议［J］.当代电影，2014（04）：172-175.

［3］韩栩.“陌生”与“共情”：二元统一下的动画沉浸感探究［J］.艺术百家，2020，36（06）：184-189.

［4］村上春樹.1Q84［M］.東京：新潮社，2009：318.

［5］［日］紫式部.源氏物语（下）［M］.李晋忠，译.北京：民主与建设出版社，2019：1036.

［6］徐园.日本早期儿童漫画中的动物拟人化表现［J］.日本研究，2013（02）：105-111.

［7］［日］北村薫.鹭与雪［M］.吴冬青，译.北京：人民文学出版社，2011：202.

［8］［英］伯格.看［M］. 刘惠媛，译.桂林：广西师范大学出版社，2015：5-6.

［9］［日］北岛正元.江户时代［M］.米彦军，译.北京：新星出版社，2019：158.

［10］［日］河合隼雄.猫魂［M］.杜蓝，译.上海：文汇出版社，2017：181.

［11］韩笑.动画类型学［M］.北京：中国电影出版社，2017：119.

［12］［日］中岛敦.山月记［M］.李默默，译.南京：江苏凤凰文艺出版社，2020：48.

［13］［日］京极纯一.日本政治［M］.黄大慧，徐园，译.北京：商务印书馆，2013：115.

［14］［日］东浩纪.动物化的后现代：御宅族如何影响日本社会［M］.褚炫初，译.台北：大鸿艺术股份有限公司大艺出版事业部，2012：134.

［15］廊坊广播电视台环京津网袁蕾（动漫评论人）.《动物狂想曲》走红：动物拟人动画各国有不同思路［EB/OL］（2019-10-23）［2023-9-15］.https：//baijiahao.baidu.com/s?id=1648160711473982077&wfr=spider&for=pc.

［16］［日］夏目漱石.哥儿［M］.刘振瀛，译.北京：人民文学出版社，2017：121.

［17］斎藤環.戦闘美少女の精神分析［M］.東京：筑摩書房，2018.

［18］曹天予.为什么中国的动画或者影视中更倾向于将动物拟人化而不是将人拟动物化？［EB/OL］（2019-05-05）［2023-9-15］.https：//www.zhihu.com/question/322027227/answer/672780936?utm_campaign=shareopn&utm_content=group3_myAnswer&utm_medium=social&utm_oi=730441866138370048&utm_source=wechat_session&s_r=0.

［19］新华视点.日本江户时代动物拟人漫画怪诞幽默［EB/OL］（2015-09-30）［2023-9-15］.https://2ly4hg.smartapps.cn/pages/article/article?articleId=34002292&authorId=114812&spm=smbd.content.share.0.1636075852297CseaO0j&_trans_=010005_wxhy_shw&_swebfr=1&_swebFromHost=baiduboxapp.

［20］［美］伦纳德.亲历日本文化［M］.赵琦，李商义，刘悟明，译.合肥：安徽大学出版社，2021：115.

［21］深野祐也，田中陽介，曽我昌史.日本中で愛を叫んだけもの - 動物園と動物アニメは、絶滅危惧種への関心を高め、寄付を促進する -［R］.東京：東京大学大学院農学生命科学研究科，東京動物園協会，多摩動物公園，2019.

［22］Hide.如何评价《海兽之子》［EB/OL］.（2021-02-01）［2023-9-15］.https://www.zhihu.com/question/328078593/answer/1584526935.

刘天豪：南京师范大学文学院博士研究生
主馨月：临沂职业学院学前教育学院助教

（责任编辑：赵 纯）

无纸化独立动画艺术语言特点及应用研究

A Study on the Characteristics and Applications of Paperless Independent Animation Art Language

尹学文/Yin Xuewen

摘 要：无纸化动画技术的发展为独立动画艺术语言的独特性、多样性，甚至思想内涵等方面带来了前所未有的提升。无纸化动画技术在制作方面、成本方面，以及艺术表达方面均为独立动画艺术带来了巨大的潜能和优势。本文深入探讨了无纸化独立动画的艺术特点，并对其技术发展特征进行了具体的分析。通过具体案例，对无纸化独立动画中的各种艺术表现进行剖析，并对该类艺术作品中艺术语言应用时可能遇到的问题进行了反思。

关键词：独立动画；无纸化；艺术语言

在21世纪全球数字化的大环境下，电子信息技术的加入改变了传统式动画的制作步骤与制作技术，不论是二维动画、三维动画，还是定格动画，在制作中都要在某一部分与现代的技术手段进行融合。在如今4K高清片源日益增多、4K设备也逐步盛行的时期，受限于传统式白纸绘画方式，传统式手绘动画无法突破技术限制满足真正的超清时代的发展要求，然而无纸化创作方法的加入却促使动画在表达形式和视觉效果上获得了从未有过的提升。

一、独立动画无纸化的艺术特征

（一）自主性与独创性

独立动画的自主性表现在它不以营利为主要目的，摆脱了出品公司的限制，为传达自己的理念而创作。独立的编剧和制作，最大程度地保留了原创作者的创作意图，维护了纯粹的独立思想。无纸化创作特别适合资金有限的个人和小团队，极大地降低了制作成本与时长，使更多独立动画人能够保持自主性。

独立动画无纸化的独创性表现在独立创作自成一家的特征，在创作过程中从台本、构图、色彩到造型设计等，都构成了自身独一无二的特点。除此之外，其独创性还深入到动画创作的理念层面。独立动画创作者们通常持有独特的创作理念，他们不拘泥于传统的动画创作方法，而是敢于创新，尝试新的表现形式和手法。这种理念层面的创新使得独立动画在表现主题、传递信息时具有更强的独特性和深度。因此，我们看到的各种独立动画短片不仅在视觉表现上独具特色，同时也在故事情节、人物塑造、主题探讨等方面展现出独特的魅力。

中国独立动画电影《大世界》（别名《好极了》）是刘健经过三年的努力独立完成的一部小成本动画。在这部作品中，刘健仅使用一台电脑和一块Wacom手绘板，独立完成了将近80分钟的动画电影的800多个镜头的原画设计。与刘健早年的另一部作品《刺痛我》相比，两者在写实的风格特征和成人化的叙述表达方面具有相似之处。刘健在创作中将独立性与原创性发挥到了极致。

（二）小众化与风格多样性

无纸化独立动画的小众化主要体现在其独特的精神表达和风格上，而非技术方面。与传统的动画制作方式相比，无纸化的方式正在被越来越多的动画创作者采用。例如，帕特里克·史密斯以无纸化方式制作的动画短片《Pour 585》对独裁、从众心理、思想传递等多方面进行了暗喻表述。刘茜懿的动画短片《天籁籁》也是以无纸化方式制作的，短片以超现实主义风格描绘少女敲击自己的心脏，展现其内心深处的矛盾。这些创作者在日常生活中不断积累情感，并纯粹基于个人意愿进行创作，作品体现了某种特定的心态和思想。这类作品的思想内涵和艺术表现相对冷门，且创作者从一开始就追求独特的风格和主题内容。

无纸化创作在独立动画方面具有风格多样性的特点，其中造型设计和场景制作是决定动画风格的关键因素，这在独立动画中显得尤为重要。场景制作需遵循导演最初的美术风格而设置，与造型设计风格相互协调统一，并且富有创意。独立动画尊崇独立思想，一部优秀的动画其美术风格往往会给人留下深刻印象，同时它也是对故事情节进行个人解读的重要手段。不论是写实风格的《大世界》，还是视觉效果细腻的《星之声》、超现实主义的《天籁籁》、伪科幻的《今夕何夕》，每一种主题都有独特的表述方式，每一个独立动画人都有自己独特的风格特征，无纸化创作在风格特征上的多样性使得独立动画得以拓展到更广阔的艺术领域。

（三）个性化与思想内涵的深化

独立动画无纸化的作品传达了独立动画创作者的个人思想和价值观，这往往与创作者个人的经验紧密相连。独立动画将创作者的奇思妙想以个性化的方法呈现，给人以独特的视角和对世界的全新理解，其特色在于对内心世界的关注，注重表达个人的体验，不论这种体验能否让更多人产生共鸣。

一些反映现实社会的独立动画作品，其侧重点可能是人们司空见惯或者忽视的方面。这些作品不追求票房成绩或经济收益，而是坚持自我发现和自我表达，以及对人生的自我思考。因此，选择独立动画的创作者在创作过程中乐此不疲，他们能够突破固有的风格限制，实现一种真正“创造”的艺术。例如，导演不思凡的作品大多数涉及信念和人生等主题，《白鸟谷》整片没有一句台词，全凭声画推动，最终画面变成了一片蓝色。贪婪的人们十分希望得到白鸟的蓝血，进而对白鸟大规模捕猎，导致鸟后必须带领着剩下的白鸟迁徙。影片中，峡谷象征着一个人的内心世界，白鸟代表心中最纯真善良的向往，黑鸟则代表人性的黑暗。如同人的本性并非纯粹的善或绝对的恶，而是拥有黑白双面的特性，不思凡借助这部充满隐喻的影片表达了其对于人性的深度思考。

二、无纸化动画制作的技术优势

（一）电子分镜预演

分镜头设计是动画制作过程的重要一环，它涉及将剧本转换成具体的画面和场景。传统动画分镜设计是电影导演或分镜师采用手绘的方式进行的，使用的工具是分镜头稿纸和笔。然而，随着科技的飞速发展，这种传统的设计方法逐渐被舍弃。由于无纸化制作的分镜脚本便于储存、易于修改和传输，因此越来越多的独立动画创作者开始选择使用手绘板和专业软件在电脑上进行无纸化制作分镜脚本。这种无纸化的制作方式不仅可以减少工作量，缩短制作周期，而且还可以提高制作效率和质量。近年来，无纸化动画平台已经拥有了丰富的分镜头制作软件，比如Storyboard Pro、Boords等。电子分镜头演练能让动画导演更真实地分析镜头排列和操控镜头时长，十分快捷地掌握动画作品最终的效果。[1]

（二）项目数据高效化应用

在无纸化的独立动画制作过程中，可以进行回退和复制操作，例如在逐帧创作过程中，关键帧原画设计相似，可以通过复制并稍作修改，降低任务量。动画制作软件Toon Boom Harmony中选用的是数据管理方法，所有模板也将储存在素材数据库中。[2]一旦设立了素材数据库，独立动画创作者可以随时获取和使用这些素材，并对动画素材库中的信息进行备份和复制，这使得他们能够随时掌握工作进度，并有效地解决了异地工作配合的难题。伴随着科技的进步，无纸化的专业技术影响了传统式制作动画的流程，这种市场优势更加显著，让制作动画更加方便、快捷、高效，逐步成为许多独立动画创作者的新选择。[3]

三、独立动画中无纸化的艺术表现

（一）在二维动画中的表现

通过动画制作软件功能的持续研发与更新，计算机无纸化创作可以实现更加复杂和精细的动态效果。数据化表现形式将制作动画提升到了传统媒体动画前所未有的高度。众多独立动画创作者选择使用无纸化的形式进行独立动画创作，这种形式仅需要一台电脑加一块手绘板，省去了复杂的硬件配置。独立动画的创作动机越来越纯粹，从构思到制作，大部分创作者并没有投资人，不会受到出品公司的影响，单纯动机通常更能深入表达内心的体验与思考。无纸化创作可以更好地帮助独立动画创作者表达自我，创作出更为精良的动画作品。

无纸化独立动画艺术表现的优势，不论是二维动画制作还是与三维技术融合，主要体现在增加表现力和提升视觉效果上。无纸化技术能够模仿各种类型的材料，如水彩、蜡笔、油画等，不仅具有便捷的优点，还可以提升表现力。例如，2020年郑雅文的独立动画《种子传说》就运用了无纸化技术，这部作品沿用了她一贯的风格，效仿传统手绘画质感，将各种颜料质感的肌理效果融合在一起，层次分明，清新淡雅。同时，《自行车选手》（*Cyclists*）导演韦利科·波波维奇（Veljko Popovic）儿时受克罗地亚画家、雕塑家瓦斯科·利波瓦茨（Vasko Lipovac）风格的启迪，其运用无纸化技术展现了一部具有特殊美学效果的动画电影。这部喜剧电影拥有独特的色调，致力于捕获地中海小城镇的历史文化和精神。无纸化动画创作在艺术表现上最突出的特点是视觉效果的提高，画质更为细致，提升了电影的感观体验。例如，韩国李汉熙（Lee HanHee）制作的歌曲短片动画《晚安》（*Good Night*），视觉效果细致唯美，随着优美的音乐好像一首温暖的摇篮曲。[4]

（二）在三维技术结合的表现

将三维动画制作技术应用于二维动画风格的展现，是近几年独立动画无纸化作品中比较热门的表达形式。与二维动画相比，三维动画技术提供了更真实细致的镜头，并能够模拟真实动态效果。依靠三维数字化技术，通过模拟二维动画平面图贴图的方法，运用图型优化算法可以一键生成不同风格的表达效果，并通过计算机对参数的不断优化，实现对图像的渲染。将三维技术融合于具有二维风格特征的动画中，能使二者扬长补短，发挥各自优点，使动画作品更具非凡表现力。比如2019年法国热播的独立动画长片《我失去了身体》就运用三维技术表现出了二维的动态效果，片中精细的动画细节，为故事的叙述增加了感染力。同样，动画短片《桃花源记》也因三维技术的应用而增色。导演陈明巧妙地运用中国水墨山水画中特有的黑白色彩，表现了陶渊明对当时社会浓烈的讥讽，此外，影片在人物造型中融入了剪纸画、皮影等中国传统文化元素，与水墨山水画色调的显著差异形成鲜明对比，这种独特的结合使得观众能够在精妙的造型艺术中感受到中国传统文化艺术的魅力。通过应用无纸化技术，该片成功克服了传统式手绘动画与皮影、剪纸等不同表达形式难以结合的问题，这一创新性应用是对中国传统文化的承继与超越，也提高了镜头的画面质量与流畅性。[5]

四、《发之恋》与《回忆积木小屋》的案例分析

第92届奥斯卡最佳动画短片《发之恋》（*Hair Love*）的制片人兼导演马修·A.切瑞（Matthew A. Cherry）表示，为了还击社会上对黑种人发型的歧视，同时也希望更改社会上“黑种人爸爸非常少照顾儿女”的偏见，他形成了制作此片的念头。该片是马修·A.切瑞在美国一个众筹网站发起的项目，由于资金有限，因此采用二维动画无纸化制作手段无疑是节省成本的最佳选择。一方面，在创作过程中，无纸化技术拥有相较于手绘更可控的笔刷效果，为团队制作的统一性提供了巨大的便利，并且其可供选择的各种艺术效果也可用来统一调整画面；另一方面，可以利用软件功能对绘制对象进行各种编辑操作，如复制、删除、虚化等，从而有效缩短了制作周期。由于制作手段的选择，该片在有限的制作时间内最大限度地将时间分配给编剧阶段，前期得以将故事打磨得细腻且淳朴，配合上温暖的治愈风格，让观众收获感动，因此可以被视为无纸化动画中的精品。

2009年加腾久仁生担任电影导演制作了动画短片《回忆积木小屋》，此片摘取了第81届奥斯卡最佳动画短片奖。该片以回忆的方式娓娓而谈，勾勒了一个被海面慢慢吞没的世界。《回忆积木小屋》利用传统手绘的方式进行制作，造型和画面气氛的营造令人惊叹，带有浓浓的人文气息。细腻且有质感的笔触使观众更容易与故事中回忆过往的主人公产生情感共鸣，每一个情节都描绘得真切、自然，这是无纸化制作达不到的视觉效果。影片内容主题与表现手法高度契合，伴随着创作者笔下的老年人的经历，每一次开启的美好回忆都敲击着观众的内心。[6]在当时参评的众多影片中，如此品质的传统手绘动画显得尤为珍贵。

《发之恋》在制作技术上采用了当前主流的无纸化动画，其风格特征明确，但相较于《回忆积木小屋》，其独特性并未得到充分体现。在人物角色造型、场景制作方面，它具有地域特色，但在人文内涵方面稍显欠缺。然而，其视觉效果丰富多彩，叙述方式也更浅显易懂，为黑种人群发声的主题，指向性较强。

相反，《回忆积木小屋》则通过水彩画艺术与签字笔的肌理效果，以及独特的人物角色造型和场景设计，充分展现了浓郁的法式风格。其纯手绘的制作方式使得影片更能够深刻地向观众阐释出“孤独”与“温暖”，展现出现实的人生情境，引发观众的共鸣。

事实上，不论是传统的手绘还是无纸化制作，在艺术中没有本质差别，这两部著作都曾经获得过奥斯卡最佳动画短片奖，难分伯仲。可见一部优秀的作品需要对其内容的叙述方法和风格特征进行不断的推敲和改进，以准确传达作者的观点和情感，传统的手绘和无纸化制作都各有其优势与劣势。

五、无纸化艺术语言的创作反思

（一）过度追求技术与视觉特效

伴随着科学技术的飞速发展，在科技的助力下无纸化创作容易陷入过度追求完美技术与视觉特效的认知误区，在动画作品《旭日》（*Sol Levante*）的画面中，加入了很多华美的视觉效果，但对技术的偏重导致了剧情和思想内容的缺失。

高质量的短视频媒介和更逼真的表达方式，确实不断影响着大众的感官体验，人们对于视觉冲击的期待也在逐渐升高，然而过度借助技术追求性能和画质会缺失朴素感，导致制作者无法通过技术协助讲好故事。总之，过度追求完美画面感和空间艺术，会忽略独立动画传达的精神实质。

（二）软件之间缺乏融合

独立动画是一种综合型的视听艺术，不同服务平台开发的软件各有优势，因此单一软件无法满足其全部需求。其制作过程中常常需要使用多个软件进行交叉式应用。然而，对每一个动漫创作者而言，能够在同一系统软件里进行制作与最终生成无疑是他们的理想。由于每一种软件存储的源格式文件各不相同，因此在不同公司开发的软件之间进行文件输出时，往往会出现无法完全结合的情况。尽管绝大多数动画软件都支持带透明通道的序列帧导进，并且素材内容大多数能很容易地导入到不同公司开发的软件中去，但有时无法使用源代码在第三方软件中进行制作。此外，在转换视频格式的过程中也可能导致文件损坏或质量下降，从而降低动画素材的画面质量。

每年由于动画制作需要而研发的新技术不计其数，许多软件也在不断升级以实现在单一软件中完成制作，相信在不久的将来，随着技术的不断发展，这些问题会逐渐得到解决，而动画技术的分类也将会逐渐淡化，更加适配的综合性软件将会出现。

（三）艺术性与人文情感不足

独立动画通常以艺术性和对历史人文情感的关注为特点，然而技术的迭代有可能会导致一些传统艺术形式的遗失，比如中国的人物剪影造型艺术、水墨艺术等。虽然现在有很多专业软件也可以模仿传统手法，但是实际的表现效果往往无法和精湛的传统绘画表现相媲美。此外，如果我们只关注独立动画的表现形式，而忽略其历史人文感情与题材意义，那最终结果只会得不偿失，这种华丽镜头堆积出的内容空洞的动漫作品毫无价值。

尽管无纸化给独立动画制作带来了便捷性，但更重要的是制作人的态度和艺术家的感官。在动画叙事方式和画面风格上都要开展精密细致的工作，才能将艺术与情感传递给观众。优秀的作品不仅要重视视觉表现，更要注重思想内容的表达。短视频作品《老人与海》，先在玻璃上使用传统油画颜料绘图并逐帧拍照，然后用电脑技术进行生成，是智能化对现有艺术形式的继承与创新。真实的画笔，展现了创作者对待动漫的匠人精神。创作过程的每一帧都是一件艺术作品，这便是无纸化的专业技术所缺乏的。

六、结语

首先，无纸化并不仅仅是技术层面上的简单摆脱纸张，而是为独立动画作品带来了无限潜能：一是，它可以在叙述、设计风格、生成与体感互动等各个领域内逐步完善和创新。二是，无纸化在成本和制作等方面的优势为独立动画创作者带来了极大的自主性。独立动画创作的主要目的是把创作者的思想通过作品的内在精神与文化底蕴传达给观众，无纸化技术为这一目的的实现提供了有力保障。

其次，科技的进步不仅降低了制作成本、提高了工作效率与制作品质，还使得独立动画迸发出了独特的生命力。独立动画艺术大师一直在找寻作品、技术与艺术的平衡点，相信在不久的将来，不论是传统式、无纸化、二维还是三维等技术的分类都将逐渐淡化，被更具综合性的无纸化系统软件所取代，届时创作者便可以在理想化的、不设置壁垒的创作环境中自由探寻。

最后，回顾独立动画的发展历程，每一部影片都凸显了独立动画制作者的美学素养和独特风格。通过无纸化的方式，独立动画制作者们探索了世界造型艺术、人生观念，以及内心世界的表达。立足于历史，着眼于未来，独立动画制作者将不断剔除糟粕，努力在无纸化创作的领域中拓展并提升独立动画的表现力与影响力。

参考文献：

[1] 唐红平.国漫水墨动画创新与创作思路研究[J].美术观察，2021（01）：21-22.

[2] 唐红平.多维视野下无纸化水墨动画的诗意建构[J].电影评介，2020（10）：71-75.

[3] 郑迪.水彩与无纸动画技术结合的制作研究[J].北京印刷学院学报，2019，27（07）：50-53.

[4] 王玉姝.无纸化手绘动画的设计与制作[J].电子制作，2013（21）：80-81.

[5] 陈建君.动画运动规律的无纸化教学研究[J].现代装饰（理论），2013（09）：234-235.

[6] 张涛.二维动画短片中无纸化前期工作流程的实现[J].中国传媒科技，2012（02）：182-183.

尹学文：天津美术学院影视与传媒艺术学院
动画艺术系副教授

（责任编辑：赵 纯）

基于关系美学的智能化包装设计分析

An Analysis of Intelligent Packaging Design Based on Relational Aesthetics

杨 乐/Yang Le

摘 要：关系美学理论将艺术品作为中介，强调生产者与接受者的互动，使艺术家与消费者形成统一的整体。本文以关系美学为指导，对智能化包装设计实践与定位进行了案例分析，从结构形态设计、行为参与设计、智能体验设计、防伪互动设计等方面进行了阐述，通过利用现代信息技术，创新包装结构形态，打破消费者对传统包装的认知，给消费者带来新的包装形式和互动体验，同时也扩大了产品包装的附加价值。

关键词：关系美学；艺术形式；智能化包装；包装设计

当前人们生活水平显著提高，更加关注自我价值的实现与个性化互动体验需求的满足。智能化包装是随着科技的进步，并紧紧伴随着互联网这个更大更广泛的平台而产生和发展的。工业革命以来科学技术的发展创造了多种多样的产品，实现了实品的规模化生产，人们不断增长的需求也使得新产品层出不穷。

智能化包装延伸了产品包装的功能，打破了包装的二维视觉局限性。消费者可以体验交互式的包装并参与到包装信息传递中来，获得对产品更深一步的了解，增加好感。这是一种双向的沟通方式，智能化包装成为一个“平台”，改变了销售传播的关系，为消费者带来了美好的体验。关系美学给智能化包装的解读提供了重要的启示，这是信息时代背景下诞生的一种新的设计理念与设计方法。与传统产品包装相比，智能化包装的参与感、体验感更加真实，包装的信息设计越来越以消费者为中心，为消费者提供了充分的信息和逼真的细节。

目前我国市场上的包装设计大部分缺乏个性，也没有结合消费者需求注入创意元素，难以满足消费者日益多样化的需求。智能化包装可以通过艺术的手段赋予包装以生气、活力、情感与智慧，让一个个普通的盒子变得有故事、有趣味、有颜值、有情感，丰富和拓展商品包装的传统功能。因此，智能化包装设计成为我国现代包装行业发展的新趋势和新方向。关系美学提倡艺术的合作生产方式，强调生产者与接受者的互动，即参与性。随着包装设计突破传统审美范畴，向智能化方向发展，将关系美学理念融入智能化包装设计，既体现了对人本主义的重视，也是包装设计发展的必然趋势。

一、关系美学的伦理诉求

20世纪90年代，法国艺术评论家尼古拉斯·伯瑞奥德（Nicolas Bourriaud）在《关系美学》中提出了“关系艺术”的概念：“关系艺术”即一种以人类的交互关系和社会背景作为理论的艺术，[1]它提倡艺术的合作生产方式，强调艺术品生产者与观众逐渐的相互协作与沟通，重视观众在艺术创作中的参与性。[2]因此从本质上来讲，关系艺术是在一种开放的社会环境下，参与者可以自由地参与共享活动，进而进行交互式体验的艺术形式。伯瑞奥德通过温和的社会改造手段让艺术介入社会，探索了一种以项目为导向，艺术家与消费者同时作为参与者进行艺术创作的当代艺术现象，这一艺术形式强调了作品的参与性和互动性，同时以关系为基础理论，创新了一种公共艺术创作新模式。[3]



图1 “Here! Sod”仿真食品T恤 图片来源：http://art.china.cn/dress/2010-11/18/content_3844805.htm

伯瑞奥德认为关系美学最典型的形式是在作品中优先考虑人际互动，将艺术实践的出发点确定为在人类关系和社会背景下进行的艺术活动，而艺术作品是艺术家与观众之间的一种信息交换，这便消除了观众与艺术品之间的隔阂。艺术家们通过各种方式鼓励对话，创造可以拉近距离、产生联系的共享体验，构建让人们靠得更近的空间和情境，使参与者建立一种和谐关系。[4]



图2 食物环保包装 图片来源：https://blog.bigbigwork.com/archives/21040201zq

关系美学为关系艺术的理解提供了一套话语机制，使艺术家与消费者能够进行平等的交流、讨论，实现双方不同观点的沟通和信息传递，并形成合作关系。此外，关系美学还为公共艺术创作提供了一种基本的交互模型。当前，新媒体技术的运用彻底改变了社会中的交互关系，而关系美学为现代交互关系提供了创新的对话方式，激活了人们在平凡生活中的习惯和兴趣，引导人们进行思考，并融入艺术创作中，展现出了艺术的社会价值，同时也成为新时期智能化包装设计创新的新利器。

二、智能化包装设计定位

随着移动互联网时代的到来，人们的生活方式、消费行为、消费理念等都有了翻天覆地的变化，商品包装怎样做才能迎合处在移动互联网时代人们的消费口味，提供沉浸式的用户交互体验，是解题的重要方式。

关系美学通过介入性艺术打破了艺术与生活之间的隔阂，通过参与行为搭建日常生活与艺术创作之间的纽带，并对艺术家与观众的身份进行重构，让双方通过作品获得自我的感受。[5]

智能化包装设计跨越了多个学科，涵盖了人类生理学、人类心理学、包装设计、材料设计等众多领域，具有非常鲜明的综合性特征。[6]关系美学视角下智能化包装设计主张采用智能技术打破静态、平面的视觉体验，注重参与者之间的积极互动，为观众与艺术家创作提供信息交流的平台。具体来说，基于关系美学的智能化包装设计关注消费者拿到包装、打开包装、感知包装这一整个行为过程中的互动体验，让消费者参与到包装的二次设计中，以消费者个体诉求作为设计出发点，突出“以人为本”的设计理念，消费者通过视、听、触、嗅等实现与包装之间的互动，产生与包装设计者共同的认知与情感上的共鸣，这是现代智能化包装设计的基本点。

三、智能化包装设计方案

当包装进入智能化的时代，包装设备、包装产品，以及市场运营等方面都得到了科技的推动，不断向着智能化的方向发展。同时，随着科技的不断进步，包装材料也在不断地改良与升级，物流信息的管理与追溯也得到了智能化改进。在追求功能和形式结合方面，包装设计产生了很多新的结合形式，如膜内标、背码、折叠标签、点读码、盲文标签等防伪包装标签。当“智能”与“包装”相遇，科技与功能美学的碰撞结合，便实现了符合现代人性化、智能便捷化的包装效能。这种智能化包装的设计无疑建立了商家与消费者之间更为紧密的联系和信任感。黑格尔说过：“美的要素分为两种：一种是内在的，即内容，另一种是外在的，即内容所借以表现出意蕴和特性的东西。”智能化包装设计中美的要素更倾向于黑格尔哲学之后者表现，即主要体现在通过包装结构形态、材质触感、行为参与和智能体验等方面的感性认知，将包装内在意蕴的功能信息呈现出来。因此当智能包装将外在感性与内在意蕴完美融合，才能彰显包装的艺术美。

（一）结构形态设计

关系美学强调事物之间的相互关系和相互作用，创新了主体的话语模式，彻底打破了传统情感依附于主体的束缚。这种话语模式超越了主客体之间的关系，从而形成了一种纯粹强度的关系。[7]关系艺术的最终目的是通过艺术创作实践中的交互与互动来对事物持续状态形式进行呈现与展示，从而在既定的感觉结构之中生成新感性。为了达到这一目的，智能包装设计需要在传统基本功能实现的基础上，结合形态表达扩展包装结构的模式，通过抽象和具象配置，关注消费者的情感体验及其与包装之间的情感交流。例如，“Here! Sod”T恤店，它仿佛是一间食品专卖店，呈现在顾客面前的产品是牛肉、面包、白菜、饮料等包装，打开则变成了一件有趣的T恤。[8]这家店是将食品转化成图形印制在衣服上，通过巧妙的折叠并设置个性化包装结构，吸引消费者的眼球，给他们带来新的视觉体验与情感享受（图1）。

（二）行为参与设计

互联网和新媒体技术的快速发展改变了传统的艺术形式，艺术离受众越来越近，受众受到高度重视。艺术家作为艺术指导者，引导观众积极参与对话，这使得艺术产品意义更加完美和丰富。[9]对于现代智能化包装设计来说，打开包装是消费者与包装交互与互动的最基本形式，在这个过程中，对更深层次的精神满足和心理愉悦进行追求，是现代智能化包装设计形式互动的升华。[10]消费者通过包装使用过程中自己的行为参与，形成了智能化包装设计的重要组成部分。在消费者使用过程中，包装的精神功能、性能以及给消费者带来的情感体验超越了产品的功能和包装本身的使用价值。因此，在智能化包装设计中，需要在满足包装使用功能的基础上，更加注重与消费者情感的沟通，通过创新性的行为化互动设计方案，让消费者耳目一新，消除对智能化包装的陌生感和排斥感，增强消费者对智能化包装产品的信心和信任感，从而发自内心接受包装与产品并做出购买决策。例如，瑞典工作室的食物环保包装设计（图2）采用了海藻凝胶和水作为外包装材料，包装会随着时间的推移逐渐萎缩，通过它可以更好地辨识产品的新鲜程度。在这个过程中，消费者可以根据包装状态选择食用时间，由被动的接受者转变成积极的参与者，正是参与行为的互动导致了消费者行为的

这种变化。

（三）智能体验设计

艺术作品的感染力不仅在于自我欣赏，更需要与观众进行对话与交流，引导他们主动去接受，并对他们进行精神引导、价值引领和美的启迪。当前，很多艺术创作借助信息技术与人工智能技术，以对话的方式走向公众，包装设计也是如此。智能化包装设计可以利用现代信息技术丰富产品包装形式，并对产品信息进行采集、技术分析与可视化展示，实现全方位的监控与动态追踪，从而优化产品质量的管控。在借助信息技术丰富包装形式方面，小米十周年中秋节月饼包装是一个经典的案例。这套月饼礼盒中每个月饼的独立包装盒都是一个可以进行声音互动的“乐”光宝盒（图3）。轻拍带有米兔图形的小盒，即可播放音乐主旋律；轻拍带有乐器图形的小盒即可触发不同的乐器声音，为主旋律加入混音。此外，月饼礼盒中还设置了一个立体收音机，拨动开关，可以收听到小米集团总裁的祝福语，而且，消费者也可以录制个人的祝福语，将他们独特的中秋祝福传递出去。通过在智能化包装设计中引入现代技术，能够为消费者带来独特的体验，让他们感受互动设计带来的便捷与体贴。

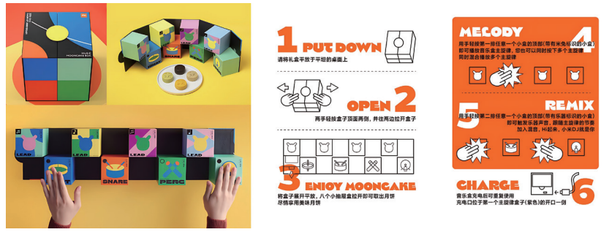


图3 小米十周年中秋节月饼包装——“乐”光宝盒及指导说明书 图片来源：https://www.gtn9.com/work_show.aspx?id=A39DB35673D6E516

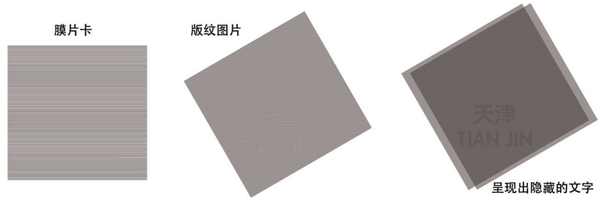


图4 “开锁式”防伪包装 图片来源：作者自绘

（四）防伪互动设计

智能防伪包装设计对计算机技术、印刷技术等具有较高的要求，是对传统包装方式的扩展，它使商品的生产者和消费者之间的互信关系更为稳固，同时也成为企业和用户沟通的新渠道。特别是在医药、食品、烟酒等与健康安全相关的商品领域中，通过认证防伪信息等主动参与的行为，用户加深了产品使用的体验感，企业品牌形象同时也得到了提升。如“开锁式”的防伪装置，将刻有细条纹的膜片卡和包装上带有版纹图片的区域在某个角度重叠，就能看到隐藏的图案或者文字（图4）。

四、结束语

消费者由于受到生活环境、消费理念等因素的影响，对产品包装有不同的需求与体验。随着当前经济的快速发展，消费者的消费观念不断更新，现代高新技术支持下的以体验为导向的智能化包装设计越来越受到消费者的青睐。关系美学强调生产者与接受者的互动，为智能化包装设计提供了思考“艺术”“现场”和“人”关系的通道。在关系美学理念指导下，现代智能化包装设计更加关注用户的各种体验，包括视觉体验、触觉体验以及更高层次的心理体验，通过引导消费者参与互动，让消费者自行设计与创造。智能化包装设计利用现代信息技术，创新包装结构形态，打破消费者对传统包装的认知，给他们带来一种焕然一新的包装形式和互动体验，从而扩大产品包装的附加价值，也使产品的功能因消费者的参与和反馈而更加完整。

参考文献：

[1] 伯瑞奥德.关系美学[M].黄建宏，译.北京：金城出版社，2013.
[2] 邵亦扬.关系的艺术与后-现代主义[J].美术观察，2006（01）：113-119.
[3] 周彦华.“关系”的基础与“情动”的意指：再论《关系美学》与公共艺术的情动转向[J].公共艺术，2019（02）：74-77.
[4] 仲夏说当代艺术.第107讲，你好当代艺术：关系美学[EB/OL].（2020-05-15）[2023-04-05].https://zhuanlan.zhihu.com/p/141258516.
[5] 延永刚.建构当代艺术表征范式的一种尝试：波瑞奥德的“关系美学”思想述评[J].北方论丛，2016（06）：75-80.
[6] 许韶华，陕晓洮.智能化包装设计的应用与发展[J].中国包装，2018，38（04）：48-50.
[7] 潘知常.超越主客关系：美学的当代取向[J].学术月刊，2002（09）：6-9.
[8] 艺术中国.Here!Sod仿真食品T恤衫[EB/OL].（2010-11-18）[2023-04-05].http://art.china.cn/dress/2010-11/18/content_3844805.htm.
[9] 孙嘉莉.浅谈当代艺术的对话方式[J].艺术教育，2018（13）：34-35.
[10] 郑芳蕾.互动理念下包装形态设计的思考[J].西北美术，2018（03）：114-116.

杨 乐：天津职业大学讲师

（责任编辑：赵 纯）

浅析民间美术在动画教学中的探索与创新

Exploration and Innovation of Folk Art in Animation Teaching

王 蕾/Wang Lei

摘 要：动画行业需要不断创新和探索，才能保持竞争力和活力。目前动画市场存在缺乏想象力和新意、缺少竞争力等问题，而民间美术也面临着后继无人的窘境。本文主要探讨民间美术在动画教学中的探索与创新。并以剪纸为例，验证了在动画教学中引入民间美术的可行性和有效性。通过学习和运用剪纸艺术的技巧和表现手法，学生的作品在视觉效果和创作风格上得到了明显的提升。为动画教学的创新提供了新的思路和方法，有助于丰富教学内容，激发学生的创作潜力。

关键词：动画教学；民间美术；探索；创新；剪纸艺术

一、民间美术与动画艺术的定义

民间美术是在特定地域和特定社会群体中流传并得到广泛认可的在民间传承和创作的艺术形式，它是人民群众创造出来的艺术作品，具有鲜明的地域特色和时代风貌。不同地域的民间美术呈现出各具特色的题材、色彩和造型等元素，多样丰富，蕴含民间传说和历史传统等丰富的文化内涵。[1]民间美术不仅是民众日常生活的升华体现，也是一种传统艺术形式，更是人们对美的追求和审美情感的表达，体现了不同社会群体的相同的文化认同和精神追求，具有鲜明的民族特色和时代精神。民间美术涵盖了多种形式，如绘画、雕塑、剪纸、民间工艺等。这些艺术形式常常用于表现民间传统和文化，承载着人们对于生活、自然和社会的观察和思考。[2]

动画艺术是一门综合的艺术创作形式，它通过图像的连续变化，营造出一种动态的视觉效果。动画艺术可以将静态的元素组合成有机的整体，通过色彩、造型和动作等要素的运用传达信息、表达情感和讲述故事。它融合了绘画、雕塑、音乐和戏剧等多种艺术形式，在视觉和听觉上给观众带来全新的感受。[3]

然而，中国的动画市场面临着各种问题和挑战。主要体现在创作理念不够先进，缺乏想象力和新意等。许多国产动画都是模仿国外作品的风格，缺少自己独特的文化元素和内涵。这使得观众很难感受到中国动画所表现出来的独特魅力。需要加强原创性和创新性，融入更多的中国元素和文化内涵，让观众感受到更强烈的独特魅力。其次制作水平不够高也是中国动画的一大问题。虽然国内的科技条件已经达到了制作高质量动画片的标准，但是在制作上仍存在着不少问题。从剧本编写、角色设计、动画制作到后期制作，都存在着不够专业的现象。在技术上，如画面质量、灯光、效果等方面，与日本、美国等发达国家仍有差距。创新是健康成长的动画行业所必须具备的推动力，需要通过探索和创新挖掘潜在的创造力，推动动画领域的发展。

二、民间美术与动画的联系

民间美术与动画有着密切的关系。民间美术作为中国传统文化的重要组成部分，其独特的艺术形式和审美标准在中国的动画产业中得到了广泛的应用和推广。

首先，民间美术的造型方式和审美标准对动画的创作产生了深远的影响。民间美术的造型多采用意象化的手法，注重表现物体的本质特征和内涵，而非单纯的外在形象。这种思维方式在动画中被广泛应用，如《大闹天宫》中孙悟空的形象就融入了民间美术的造型元素，十分生动活泼。此外，民间美术的色彩、纹样等元素也被广泛应用于动画的场景、服装和道具设计中，如《哪吒闹海》中的龙宫场景就借鉴了民间美术中的剪纸和年画艺术，呈现出浓郁的中国特色。

其次，民间美术的价值观和内涵也对动画的创作产生了影响。民间美术强调吉祥、团圆、喜庆等积极向上的价值观念，这些观念在动画中被充分体现，如《葫芦娃》中的家庭观念和团结互助的精神，《哪吒闹海》中的反抗精神和正义感等。

最后，民间美术的传承和发展也与动画产业密不可

分。随着时代的变迁和科技的发展，传统的民间美术逐渐失去了传承的环境和土壤，而与现代科技结合的动画产业则为民间美术的传承和发展提供了新的平台和途径。如上文所述，动画是一种综合形式的艺术创作，民间美术为动画创作提供了丰富的题材、色彩和造型等资源，赋予动画作品更加丰富多样的风格和文化内涵。利用传统的民间美术素材进行动画创作，既可以实现对民间美术的保护与传承，又能促进动画创作的发展。通过将民间美术元素融入动画创作中，可以让更多的人了解和认识民间美术，促进其传承和发展。[4]

民间美术与动画创作之间的结合不仅可以为动画创作注入新的活力和创意，还可以为民间美术的传承和发展提供新的途径和平台。这种探索和创新的方式，对于提升中国动画产业的竞争力和促进传统文化的传承具有重要的意义和价值。

三、民间美术在动画教学中的探索

探索与创新是民间美术在动画教学中必不可少的手段和方法。随着社会的发展和技术的进步，传统的民间美术逐渐面临衰退和遗失的风险，因此有必要通过探索和创新，将民间美术素材与动画教学相结合，以实现民间美术的保护与传承。同时，如前文所述，创新也是中国动画行业发展的关键，需要通过探索和创新来提升自身竞争力。通过将民间美术与动画相结合，可以开拓新的创作方向，创造出符合现代审美的动画作品。在动画教学中探索和创新，可以为学生提供更多样化的艺术教育内容，培养创新思维和创作能力，推动动画产业的发展。[5]

民间美术在动画教学中的价值主要体现在以下几个方面。首先，民间美术为动画教学提供了丰富的艺术素材和创作参考。民间美术作为民间文化的重要组成部分，具有独特的审美特点和表现形式，可以激发学生的创作灵感，丰富他们的艺术想象力。其次，民间美术对于培养学生的艺术表达能力和审美素养起到了重要的作用。通过研究和学习民间美术，学生可以了解到不同地域、不同民族的艺术风格和文化传统，培养他们的跨文化交流能力和艺术鉴赏能力。第三，民间美术在动画教学中的应用可以帮助学生更好地理解动画的创作过程和技术要点。通过在动画教学中引入民间美术元素，运用民间美术素材进行探索和创新，通过运用民间美术的元素和技巧，学生可以更加深入地理解动画的构图、色彩运用、角色设计等方面的知识，提升他们的动画制作水平。不仅可以丰富学生的创作思路和技艺，还可以丰富学生的艺术素养和创作触觉，激发他们对传统文化的兴趣和热爱，更有助于培养学生对于民间文化的认知和传承意识。最后，民间美术在动画教学中的应用还可以促进民间文化的保护和传承。在当今文化多元化的背景下，民间美术作为一种独特的艺术形式，具有自己的历史和文化背景。通过动画教学中的创作过程学习和运用民间美术的技法和元素，学生能够将传统艺术融入现代的动画创作中，推动民间美术的发展和传承，使民间文化得到更广泛的传播和发展，推动传统文化的传承和创新。

四、民间美术在动画教学中的创新——以剪纸动画为例

剪纸动画是一种定格动画，具有独特的艺术魅力和表现力。剪纸动画是一种中国特有的美术片类型，是中国传统的民间美术形式，根植于中国民间剪纸艺术，也是一种常见的运用民间美术素材的动画形式。通过剪纸的手法和技巧，创作出独特的动画形象和场景。这种结合使得动画作品更符合现代审美观念，同时也为民间美术的传承和发展做出了贡献。[6]

剪纸动画的制作过程需要多方面的合作和技巧，每个步骤都需要细心的考虑和精心的制作，才能达到最终的完美效果。它的制作方式是采用平面雕镂艺术，将人物等形象制成平面关节纸偶。在制作过程中，需要将人物形象的四肢等部分进行详细拆分，以方便后续拍摄中可以随时调整人物动作。环境空间则由绘制的纸和贴片，贴在前后玻璃板上构成背景。在拍摄时，将纸偶放在玻璃上，用逐格拍摄的方法，把分解的动作拍摄下来，再通过连续放映而形成活动影像。在故事的叙述中，剪纸动画会将剪纸艺术运用到美术片的设计和制作中，运用剪纸技艺和传统民间故事来创作出美丽唯美的动画作品，以营造出独特的视觉效果和艺术风格。[7] 1958年，中国第一部剪纸动画片《猪八戒吃瓜》由万古蟾导演完成，其色彩明快，造型具有民间剪纸风格，给人耳目一新的感觉，也为中国美术影片增添了一个新片种。

通过剪纸动画等方式实现民间美术与动画教学的融合是一种值得探索和尝试的方法。运用传统剪纸技艺进行动画创作的方法，在动画教学中具有很大的探索和创新潜力。利用剪纸素材进行动画创作，能够结合传统文化元素和现代技术手段，达到创造完全符合现代审美的动画作品的目的。教师可以根据课程内容，选择合适的剪纸动画素材，如传统民间故事、人物形象等。这些素材可以帮助学生理解动画制作的基本原理和方法。学生可以在教师的指导下，尝试用所选素材进行剪纸动画的制作。在这个过程中，教师可以进行示范教学，引导学生掌握正确的剪纸和拼贴技巧。对于有一定制作基础的学生，可以鼓励他们自主创作，发挥想象力和创意，制作出自己的剪纸动画作品。在课程结束后，教师可以组织学生进行作品展示和交流，以此提高学生的自信心和学习兴趣。[8]

在动画教学中，除了剪纸动画之外，还可以运用其他民间美术形式来进行创新和探索。以下是几种其他民间美术在动画教学中的应用方法：[9]

陶艺动画：通过运用陶艺技法，将陶艺作品与动画技术相结合。学生可以制作陶艺作品作为动画角色，然后运用动画技术给角色赋予生命，产生出独特的艺术效果。

民间织染：利用民间织染的技法和样式，设计并制作动画角色的服装和纹理。通过运用丰富多样的织染工艺，可以为动画作品增添独特的艺术氛围。

木刻动画：利用传统的木刻技法，创作出动画角色的造型和纹理。木刻作品独特的质感和线条可以为动画作品增添一种传统的美感。

刺绣动画：采用传统的刺绣技术，将刺绣图案融入动画人物的设计中。刺绣作品的精细和独特的线条可以为动画作品带来一种细腻和精致的艺术效果。

通过运用以上几种其他民间美术形式，丰富了动画教学的内容和形式，使学生在动画创作过程中获得更多的艺术启发和创作灵感。

五、总结与展望

动画行业需要不断创新和探索，才能保持竞争力和活力。目前动画市场存在缺乏想象力和新意、缺少竞争力等问题，而民间美术也面对着后继无人的窘境。本文对民间美术与动画教学之间的关系进行探索。

在动画教学中，鼓励学生尝试新的创作方式和表现手法，不断推陈出新，在动画创作中实现个性化和独创性。通过以上探索和创新，可以有效地将民间美术与动画教学相结合，实现对民间美术的保护和传承，并推动中国动画的发展。对于提升学生的创意能力和审美素养、培养高水平动画人才具有重要的意义。

动画高等教育为中国动画提供了更多专业型、创作型人才，为中国动画产业的蓬勃发展提供了必要保障，动画高等教育也将为中国动画整体质量的提升起到重要的支撑作用。可以在动画教学中，引导学生研究、分析和运用民间美术的色彩和造型，培养学生的审美能力和创作技巧，运用民间艺术色彩和造型元素，为作品增添独特的艺术魅力。

剪纸是一种传统的中国民间艺术，具有浓厚的文化气息和独特的艺术风格。在动画教学中引入剪纸动画的创作，让学生通过剪纸的方式来制作动画片段，不仅可以培养学生的创造力和实践能力，而且可以加深学生对民间美术的理解和欣赏。在今天的跨界语境下，传统剪纸动画形式在创新驱动下适时借鉴其他艺术表现形式，以崭新的姿态和面貌示人，本身也符合事物发展的规律。

然而，我们也认识到民间美术在动画教学中的融合，需要进一步深入研究和探索，可以从以下几个方面进行：

（一）增强对民间美术的认知：教师和学生都需要对民间美术有更深入的了解。可以通过开设相关课程，如民间美术鉴赏等，系统地学习和了解民间美术的历史、种类、特点等基础知识。同时，也可以通过观看民间美术相关的影视作品、阅读相关书籍等方式，进一步加深对民间美术的理解。

（二）动画创作中提炼和运用民间美术元素：在动画创作过程中，可以从民间美术中提炼出具有代表性的色彩、图案、造型等元素，并将这些元素融入动画设计中。例如，在动画角色设计时，可以借鉴民间美术中的人物形象、服饰配色等，使动画角色更具有民族特色。同时，还可以将民间美术中的一些传统元素，如剪纸、皮影等，直接运用到动画制作中，增加动画的视觉效果和艺术感染力。

（三）引入民间美术的创作方法和理念：民间美术的创作方法和理念，也可以被引入动画教学中。例如，民间美术中的“散点透视”和“以形写神”等创作方法，可以引导学生应用到动画创作中，帮助他们更好地表现动画角色的动作和表情。同时，民间美术中的一些传统理念，如“天人合一”“师法自然”等，也可以被引入动画教学中，帮助学生提高对自然和社会的认识，增强其艺术素养和人文精神。

（四）加强实践教学环节：可以通过加强实践教学环节，让学生有机会亲身参与到动画制作过程中。例如，可以组织学生参与动画项目制作、参加动画比赛等，通过实践让学生将所学的理论知识应用到实际操作中，提高其动手能力和创新思维能力。同时，也可以邀请民间美术家和动画行业专家，为学生举办讲座和进行指导，让学生更直观地了解民间美术与动画的结合应用。

综上所述，将民间美术融入动画教学需要从多个方面入手，通过增强对民间美术的认知、提炼和运用民间美术元素、引入民间美术的创作方法和理念以及加强实践教学环节等方式，可以有效地将民间美术与动画教学相结合，提高动画教学质量和学生的艺术素养。

参考文献：

[1] 董占军.20世纪以来中国民间美术研究关注的几个问题[J].民俗研究，2022(04)：35-42+158.

[2] 周圆.将民间美术资源引入小学美术教学的应用研究[J].试题与研究，2023(08)：64-66.

[3] 胡泊.论翻转课堂教学模式在动画专业教学中的应用[J].教育理论与实践，2016，36(33)：60-62.

[4] 孙小童.中国传统民间美术资源在油画创作中的研究[D].乌鲁木齐：新疆师范大学，2022.

[5] 韩睿.民间美术在中小学美术教育中的应用研究[D].济南：山东大学，2022.

[6] 郭世杰，刘明.民间美术教育人类学研究——以蔚县剪纸为例[J].民族教育研究，2021，32(06)：137-145.

[7] 梁毅贤，杨靖婵，张远恒，等.新时代非遗文化佛山剪纸的传承与发展策略初探[J].大众文艺，2022(21)：34-37.

[8] 王蒙，高津.身份认同建构下剪纸工艺的再生产研究[J].湖北民族大学学报(哲学社会科学版)，2022，40(01)：139-150.

[9] 秦露，张丽玉.剪纸艺术的传承与发展——以巴彦剪纸为例[J].文化产业，2022(25)：67-69.

本项研究得到天津美术学院校级科研项目资助

王 蕾：天津美术学院影视与传媒艺术学院副教授

（责任编辑：蒙佳亮）

天津美术学院文物保护与修复专业和实验室建设

Cultural Relics Conservation and Restoration Major at Tianjin Academy of Fine Arts and Its Laboratory Construction

高天芸/Gao Tianyun

摘 要：在当今时代，随着我国经济的发展和传统文化的复兴，文物保护与修复专业也逐渐被更为重视起来。在专业学科的建设中，实验室的建设也是重要的一部分。天津美术学院文物保护与修复实验室于2022年正式成立，并归属于学校国家级美术学实验中心，在打破原有的实验室教学模式的基础上发展为艺术类院校的更为多元化、多样化的实验室平台，提升实验室教学水平，已是现阶段对艺术类院校实验室平台的更高要求。基于对艺术人才培养教学理念的多年探讨，学校提出了艺术实验教学的基本理念：“以学生为本，融知识传授、能力培养、素质教育于一体，以理论教学和实践教学为课程建设的两翼，重视实验教学，重视实验教学平台和管理机制的建设，注重培养学生的探索精神、创新能力和实践能力；同时强调形象思维、创造性思维和造型能力的培养。”本文便是基于这一基本理念对文物保护与修复实验室建设的一些思考。

关键词：艺术类实验教学；文物保护与修复；专业学科建设；实验室

近年来，从艺术类高校的教学模式来看，传统的工作室模式教学体系已经十分成熟稳定，但是从工作室的实验教学来讲，我们在完成学生实践教学的基础上往往忽略了对学生进行综合性实验教学这一环节，未能构建完善的专业实验教学课程体系。艺术类院校的实验性不同于其他院校的实验机构，它有着自身的特性和要求，它的性质与实践课程紧密相连，尽管实验教学的概念有一定的模糊性，但从实质而言，实践教学包含了实验教学，因为对于艺术类院校，技艺也是其核心的体现，那么实践性教学中的实验性更是巩固教学效果的基础因素了。同时，实验性教学的边界也是我们在课程规划中所要特别重视的一点。

在当今时代，随着我国经济的发展和传统文化的复兴，2016年教育部在“美术学”一级学科麾下设立了“文物保护与修复”专业，其意义就在于，克服高等教育“保护”“修复”与“品鉴”脱节的不足，构建艺术院校以品鉴为基础的、文物保护与修复相融合的研究教学新视野。昔日“养在深闺人未识”的艺术珍品，正在逐渐“飞入寻常百姓家”。然而，从事书画艺术品收藏并非易事，它需要非常高的专业素养和日积月累的实践经验。另外，博物馆藏品数量的增多，为文物保护与修复专业技能型人才提供了广阔的就业和发展空间，有较强实践能力的修复人才也被相关单位列为急需人才。国家文物局、文化和旅游部等部门也明确指出加强对民办博物馆的指导与扶持，在行业准入、等级评定、科研活动以及人才、学术的交流合作等方面，与国有博物馆一视同仁，这些举措不仅为民办博物馆的蓬勃发展提供了政策保障，也拓宽了我院文物保护与修复专业学术兼技能型人才的就业渠道。

客观来讲，该专业教育的特点是文、理、工交叉渗透，现代科学技术与人文科学知识相结合；学生既掌握数理化等学科的基本知识和历史、文物考古的一般知识，又掌握文物保护材料应用、文物材质分析和文物保护修复等实际操作技能。例如培养能在考古、博物馆、文物管理机构从事文物保护与科学研究工作的高级专门人才。它的教学内容包括文物修复造型基础（线描、雕塑）、中国美术史、陶瓷工艺与装饰、传统书画技法、文物保护基础、文物检测、陶瓷文物病害分类与图示、纸质文物病害分类与图示、陶瓷修复、书画装裱与修复、中国陶瓷史、无机质文物修复实用化学、古籍档案修复、有机质文物修复实用化学等。

为此，天津美术学院中国画学院设立的文物保护与修复专业将发挥艺术院校办学优势，既突出严谨的学术品格，也强调扎实的美术绘画基础，培养具有较高人文素质和艺术修养、良好地掌握理论知识及技能技法、符合社会需求的复合型专业人才。在美院强大的美术学背景的支持下，可以培养出具有美术学技能、传承中国传统工匠精神的文物修复人才，他们更具有强大的修复实力，这种修复区别于综合性大学偏重科技修复的修复，在文物修复领域内发挥美术学的功能，为社会做出更大的贡献。

同时，文物保护与修复专业秉持“重综合素质能力，重多元化创新思维，重国际化视野培养，重实战能力专业发展的精英培养思路”，在扎实的基础课程教学的基础上，构建了包括与国内外交流的修复课程、修复工作实验室，修复展览和修复论坛、竞赛，修复实践项目等多元的课程体系。一方面可以与国内外重要文物保护研究机构，如敦煌修复研究所、沈阳故宫博物院、辽宁省博物馆、天津博物馆、天津图书馆、各个大学生科技园区展开横向交流，而且可以与日本东京大学、爱知大学，意大利和法国等相关修复机构进行交流。如果经费允许，计划在国内外聘请知名学者来天美举办讲座，扩大本科生、研究生的眼界，了解学术科研的最新成果。

（一）专业学科建设

2015年，天津美术学院初建此专业，在中国画学院名下，招生于人文学院。

2016年，正式归属于中国画学院，并对文物保护与修复（原名书画鉴定与修复）专业进行教学大纲的修订，在基础课程设置上采取了与中国画专业、书法专业互通的教学内容，形成了天津美术学院前瞻性的新专业教学模式，为国内八大美院首创本科教学模式，为开办文物保护与修复专业、新文科、新艺术学科的专业发展打下坚实基础，同时开始储备具有文物保护与修复相关专业背景的师资。

2017年初步建立了修复实验室。书画鉴定与修复专业方向以刘金库教授为负责人，并以中国画和书法学专业的教师为依托并行教学。刘金库教授并于2015年招收文物保护与修复专业的硕士研究生，文物保护与修复专业在专业建设结构上有着较为完整的体系。

2020年，中国画专业被列为国家一流专业，中国画学院的教学团队被评为市级优秀教学团队。中国画学院组织学院教师开展了不少中国书画艺术、修复专业融合的科研项目。目前，文物保护与修复专业方向本科教学体系初步完备，在国内同行业中享有极高的美誉度。申请文物保护与修复为独立的专业，更有利于教学与科研工作的深入开展，并为向国家文物局申请文物保护与修复的资质打下坚实的基础。

2021年天津美术学院中国画学院建设了修复实验室，批复购买了专业修复设备。在建设的这几年中，我们将充分利用天津市对高校的教育综合投资项目，以及中央与地方共建高等学校实验室资助项目，进一步充实书画鉴定与修复专业方向的教学科研设备，不断加大学院现有教学科研资源的共享力度和范围。根据我院实际情况，指导制定短期目标和长期规划，并分步骤有计划地完成。我们建立书画鉴定与修复专业的教学理念是：高起点、宽平台、高素质、重基础、专业化、重实践。致力于把本学院的书画鉴定与修复专业办成引领本地区并在全国有一定影响力的品牌专业。

文物保护与修复专业秉持以教学质量为先、工匠精神为原则的教学原则，充分利用现有的教学空间，在学校的大力支持下实现了实验室建设的初步目标，同时，聘请校外专家进行教学，增强教师队伍。准确定位文物保护与修复专业教学特色，在传统工匠精神的基础之上，依靠美术学的强大基础，培养出具有美术学能力的修复人才，培养国家有用的书画修复师、古籍修复师、壁画修复人才等。

为了培养学生的实践能力以及使之毕业后能迅速适应社会就业的需要，中国画学院还将建立书画鉴定与修复专业教学实践基地，实现社会实体与教学实体的互补，并且以整体团队形象积极参与社会实践项目，打造出一支高素质、高水平、懂技术的教学、实践、生产一体化的优秀团队。

进一步完善我学院的专业学科建设，是我校美术类专业群向更高层次发展的需要。经过调研了解到，在八大美院中，包括我校在内已有4所美院设立了此专业，它们分别是中央美术学院、中国美术学院、广州美术学院以及我院。全国范围内有较多综合类大学和职业大学设立了文物保护专业，例如大连艺术大学此专业2019年开始招生。

实验性教学在普通高校中已普遍应用，尤其是专职类学校或是操作性能较强的专业院校又或是科研型专业类学科都已逐步完善甚至成熟，但在艺术院校中，实验教学是近些年才发展起来的艺术教学模式，在全国来看，艺术类高校也已逐步建立起了国家级美术学实验教学示范中心，实验室和实验教学模式在艺术类院校也得以推广。但是在专业的艺术类院校中大都沿袭的是工作室的教学模式，那么如何更好地把实验教学模式与此相结合这又是我们现在从事艺术类教育值得深思的一个问题。从艺术教育学科专业发展的角度考虑，艺术教育专业实践教学的科学制定也需要实验性教学探索相关经验作为支撑。

（二）艺术类实验教学模式的现状与未来发展

随着中国经济快速发展，高校在不断扩招，各学科

专业与日俱增，国内艺术教育也步入了高速发展的时期，各高校的实验室教学迎来了空前的挑战，对实验室的要求逐渐多元化，艺术类院校的实验室平台建设要求更趋于完善，在保障基本教学的基础上更要求类型的多样化、定位的国际化。优化实验室平台，提升实验室教学水平，已是现阶段对艺术类院校实验室平台的更高要求。

艺术类院校实验室平台通过较大转型，从纯绘画艺术形态转变为使用形态，从单纯的绘画实践变为发展空间更为多变丰富的实验空间形式。依附于教学的工作室模式也开始有了不一样的发展与变化，教学与实验相结合，实践与实验相交融，以更加完善的模式服务于教学。

随着工作室教学模式的发展与推广，工作室教学模式与实验教学模式也建立了密切的教学关系，自2000年以后，全国各高校投入数亿元资金（中国高校扩张期）用于加大实验教学设备购置与实验平台建设，艺术院校也将“实验教学”的理念推广到各个教学环节。2008年，教育部开始建设艺术类实验教学示范中心，建立了实验课程和考核机制，实验教学体系成为艺术教学体系中的重要组成部分。

实验教学空间的作用，更多的是教会学生如何在实验教学中利用实验仪器更好地配合教学实践完成相应的教学任务，通过对实验设备的学习和使用更好地完成科技与教学相融合的教学实践。从具体的如何操作、调整、分析、检测到实验延续性发展等，结合艺术教学的特点，通过实验教学，使学生更全面地理解艺术教学的真谛。换而言之，在艺术的实践课程中，实验性教学是贯彻于整体的教学实践中的。在教师对理论知识进行讲解后，学生再利用实验设备进行更为完善的设备测试、调整与分析，来支撑自己的理论知识，从而形成自己的理论。

从这里可以看出，实验教学在艺术教学中具有唯一性和重要性，实验教学平台既有教学服务建设的基本要求，又有艺术教学“研与教”的职责。

（三）实验教学模式的建设

我院文物保护与修复实验室，正式成立于2021年，是隶属于天津美术学院的国家级实验室，可以对中国古代书画的材质纸张、绢素等进行检测，完善的科技修复手段，为走上中国古代传统修复的工匠精神与当代科技修复相结合的道路提供了条件。

实验室的建设有利于加强实践教学，发挥设计学科实验中心的纽带与桥梁作用，走“开放型”的教学道路，建立广泛的社会联系，做好社会实践教学基地建设，加强社会实习与实践教学环节，形成以人才培养为中心，教学、科研与社会实践互动的教学模式及特色，倡导学生结合实践进行创新创业，为学生提供尽可能多的资源和指导。

文物保护与修复实验室计划在书画材料的检测、制作上更进一步进行研究和建设，从而满足本科毕业生学习中对材料的认识与实践的需要，并作为毕业修复作品、临摹作品时所需要的专业材料的支撑。

基于对艺术人才培养教学理念的多年探讨，学校提出了艺术实验教学的基本理念：“以学生为本，融知识传授、能力培养、素质教育于一体，以理论教学和实践教学为课程建设的两翼，重视实验教学，重视实验教学平台和管理机制的建设，注重培养学生的探索精神、创新能力和实践能力；同时强调形象思维、创造性思维和造型能力的培养。”

实验中心率先在全国高等美术院校中制定了合理有序并相对独立于理论类教学计划的《实验教学计划和实验教学大纲》，以实验教学大纲为依据建立了与课程对位完整、系统的实验教材，建设实验教学模式除了有利于专业教学发展之外，还可以解决艺术院校实验教学人员不足、管理困难等问题。通过专业教授与实验员之间的相互交融式教学，更好地把实践教学和实验教学相结合，完成基本的实验教学及实验设备操作指导。这也是艺术学院实验教学体现出来的特殊性，同时，实验室设施建设以专业为基础，可打造具有专业特色的实验教学平台，也可有助于艺术教学提升教学质量。以培养学生技艺、思维创新等为目标，以工作室教学为基础的实验教学模式建设，既能有效解决实验技术人员不足的问题，还能形成系统而有规模的实验教学平台，实现教学中实践与实验的“互融”与“互补”。

参考文献：

［1］潘耀昌.20世纪中国美术教育［M］.上海：上海书画出版社，1999.

［2］潘鲁生.设计艺术教育笔谈［M］.济南：山东画报出版社，2005.

［3］［美］艾夫兰.西方艺术教育史［M］.邢莉，常宁生，译.成都：四川人民出版社，2000.

［4］李巍.艺术类实验教学模式的探索研究——以“工作室教学”为基础的实验教学模式研究［J］.陕西教育（高教），2020（12）：66-67.

高天芸：天津美术学院中国画学院实验员

（责任编辑：蒙佳亮）

由阿芙洛狄忒图像看希腊化艺术流变

Evolution of Hellenistic Art Viewed from the Images of Aphrodite

汪 璐/Wang Lu

摘 要：希腊化问题是古代史研究范畴中关于“发端与再造”的绝佳范本。希腊化艺术遗产丰富而广阔，希腊神祇图像模型被移植到了东方并与本土文化因素相融合，成为希腊化艺术延续性的重要彰显。本文以具有图像连续性的古希腊神祇阿芙洛狄忒为例，其以希腊古典时期为开端，历经了希腊化式、帕提亚式、巴克特里亚式、贵霜式的诸多演变与再造。本文旨在借此观照希腊化艺术由东地中海到西亚、中亚、南亚次大陆地区的流变过程，阐释希腊化艺术多元相映的混合主义文化内核。

关键词：希腊化艺术；阿芙洛狄忒；帕提亚；巴克特里亚；贵霜

“希腊化”（the Hellenistic）作为古代史研究中的专门术语，指公元前334年亚历山大东征至公元前30年罗马征服埃及托勒密王朝的三百年间，古希腊文明同小亚细亚、美索不达米亚、叙利亚、犹太、埃及以及印度的古老文明之间相互影响、 彼此融合的复杂过程。希腊化时代（Hellenistic Period）作为古希腊文明的最后阶段，即指代这一历史时期。亚历山大帝国、各希腊化王国等希腊人直接统治或影响之地，构成了希腊化世界的主体。公元前后，帕提亚帝国、贵霜帝国、萨珊波斯帝国在原希腊化世界的废墟上渐次崛起，它们都不同程度地接受并承继了希腊化文明的遗产，并且构建起内在的、不绝如缕的关联。公认的希腊化世界囊括了从东地中海到现在的中亚、印度的欧亚非三大洲之地，不论是从西方文明、欧亚文明还是东方文明的角度来看，其影响或多或少都是存在并可以被感知的。[1]17希腊化文明的影响范围涵盖了欧亚大陆从地中海到印度的古代各主要文明区域，构成了历史上东西方文明第一次大规模、大范围的碰撞、交流与融合，并且这种影响一直持续到公元7世纪阿拉伯帝国崛起前。

“希腊化艺术”（Hellenistic Art）作为希腊化文明的重要载体与表现形式，指希腊化背景下，具有希腊古典艺术特征的艺术形式，通常受到东方艺术的影响或与东方因素混合为一。在希腊化时期，随着雕像取材范围的扩大，表现女性人体美的雕塑日益涌现，其中对希腊神话中爱与美的女神阿芙洛狄忒（Aphrodite，罗马神话中称为维纳斯Venus）的赞颂具有一定代表性。阿芙洛狄忒起初为丰收、生育女神，塞浦路斯、库忒拉岛及小亚细亚最早开始了对阿芙洛狄忒的崇拜，后来这种崇拜传入希腊本土。奥林匹斯教（Olympic religion）形成后，阿芙洛狄忒成为奥林匹斯十二主神（Twelve Olympians）之一，是女性美的最高象征。并在希腊化艺术的传播与发展进程中，与本土造神传统相结合，成为一种具有代表性的文化符号。

一、古典式

古希腊艺术经历了荷马时期、古风时期、古典时期和希腊化时代这四个阶段，形成了一套完整的艺术风格和艺术体系。普拉克西忒列斯（Praxiteles，主要活动期约公元前370—前330年，生卒不详）为古希腊古典时期后期（Greek late classical period）的著名雕塑家，开创了裸体女性雕刻题材，艺术风格多细腻柔和，并擅长抒情刻画。

其代表作《尼多斯的阿芙洛狄忒》（*Aphrodite of Knidos*，公元前350年—前330年，图1）表现的是阿芙洛狄忒为沐浴仪式做准备的场景。阿芙洛狄忒重心集中于右腿，左膝微屈，右手遮住耻骨部位，将观者的视线集中于丰腴、优美的体态之上。作为古希腊第一尊真人大小的裸体女性雕像，这件作品在一定程度上打破了古希腊以表现男性裸体英雄为主流的审美取向，展现出崭新的女性人体美审美理想。体现出具有抒情感的女性美特质，塑造了古典时期完美的人体美样式。这种古典式样直接影响到了希腊化时代，著名的《米洛斯岛的阿芙洛狄忒》（图2）可视

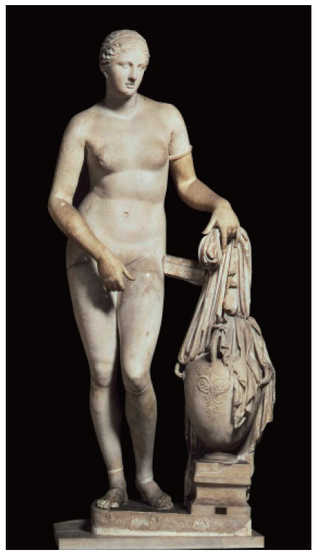


图1 尼多斯的阿芙洛狄忒 大理石 罗马复制品 公元前4世纪 梵蒂冈博物馆藏



图2 米诺斯岛的阿芙洛狄忒 大理石 公元前2世纪 米诺斯出土 巴黎卢浮宫博物馆藏

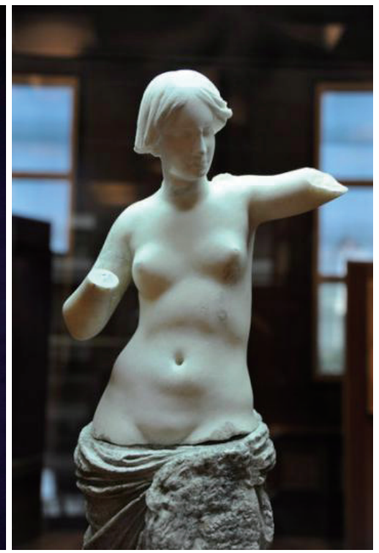


图3 罗多古娜雕像（局部） 大理石 公元前2—前1世纪 尼萨出土 土库曼斯坦国家博物馆藏

为其在希腊化时代的延续。

二、希腊化式

亚历山大远征打破了原波斯阿契美尼德王朝（Achaemenid Empire，公元前550年—前330年）所建立的亚洲秩序，既往的城邦小国体制和古典文化系统不再契合横跨欧亚非大帝国的统治所需。公元前323年亚历山大病逝，庞大的亚历山大帝国迅速分崩离析，此后战乱不断。随着罗马的崛起与扩张、希腊本土的陷落、东方民族的渐起反抗和希腊化诸国的倾覆，面对新世界的无序以及对命运的无力，坚持个人自由的犬儒主义（Cynicism）、关注现实生活的斯多亚主义（Stoicism）、提倡以人为目的的伊壁鸠鲁学派（Epicureanism）等哲学思潮在这一时期盛行。随着希腊疆域的极大开拓，原城邦公民其集体意识开始弱化，个人意识渐醒，在哲学层面愈来愈成为完整的个人。艺术家和工匠创作的脚步跨出了城邦之内弹丸之地的空间局限，他们为统治者工作，亦为个人工作，艺术的目的和功能由政治性的教育、训导转向可以享受和彰显财力的关乎美的技能，个性鲜明、别具一格的创作意识开启了多层次的艺术建构，迎来了自由的创作全盛时期。

希腊化时期不回避个体的境遇与情绪，在一系列的政治、社会、宗教剧变之下，艺术家开始浇筑个人情感于作品之中，这正是应对外界和内在冲突的自我表达。希腊化时代的雕刻艺术趋向悲剧式的庄严与崇高风格，产生了一系列标志性的艺术作品，如《拉奥孔》（*Laocoon Group*，公元前1世纪）、《萨摩色雷斯岛的胜利女神》（*Winged Victory of Samothrace / Nike of Samothrace*，公元前2世纪）、《米洛斯岛的阿芙洛狄忒》等，代表着希腊化时代希腊本土艺术进入高度成熟阶段。

《米洛斯岛的阿芙洛狄忒》俗称《米洛斯的维纳斯》（*Venus de Milo*）、《断臂的维纳斯》等。由亚历山德罗斯（Alexandros of Antioch）于公元前2世纪雕刻完成，是普拉克西忒列斯所代表的典雅美的一个深化的、更为自由的发展，同时兼具菲狄亚斯（Pheidias，公元前480年—前430年）般的肃穆与高贵。其造型承袭了古典时期的理想化传统，符合古希腊关于美的规则与理想，被视作女性人体之美的崇高典范，成为赞颂女性人体美的代名词。

关于这件作品，莱辛（Gotthold Ephraim Lessing，1729年—1781年）在其美学论著《拉奥孔——论画与诗的界限》（*Laokoon*，1766年）中这样写道：“对于雕刻家来说，女爱神维纳斯就只代表‘爱’，所以他就必须使她具有全部贞静羞怯的美和娴雅动人的魔力……”[2]随着希腊化时代自然科学的发展，艺术家对解剖与透视的掌控到达了新高度，人体的自然真实与古典美学理想得以更加完美地融合。黑格尔（G. W. F. Hegel，1770年—1831年）认为希腊人能够把神的理想性与个性完美结合在一起，达到内容和形式的完美统一，这也是希腊化时代强调个人经历与情

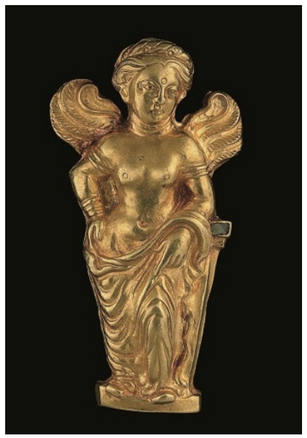


图4 巴克特里亚式阿芙洛狄忒金像 金 公元1世纪 西伯尔罕黄金之丘6号墓出土 阿富汗国家博物馆藏



图5 贵霜式阿芙洛狄忒金像 金 公元1世纪 西伯尔罕黄金之丘2号墓出土 阿富汗国家博物馆藏



图6 贵霜式阿芙洛狄忒金像 金 公元1世纪 犍陀罗出土 巴基斯坦国家博物馆藏

感的产物。希腊化时代观念与情感的发展较为协调，个人幸福即哲学的目的。[1]72艺术亦开始以人为目的，肯定人的生命与自由，对个体性的重视，成为时代内在精神的外在呈现，展现人性光芒。

希腊化时期的艺术并非古典时期的纯粹延续，也并非罗马艺术的过渡阶段，而是一个独立的艺术时期。伴随着文化的多元与思想的通达，古希腊艺术理想与信仰之间长期以来的平衡被撼动，单纯的静穆与澎湃的激情在这一时期交织。时代与社会面貌的更迭，使希腊人及其后裔的艺术观念与审美理想在希腊化时代之外发生了更多演变。

三、帕提亚式

帕提亚帝国（Parthian Empire，公元前247年—公元224年）作为伊朗高原地区古典时期的奴隶制帝国，起初为波斯帝国23个行省中的一个，[3]16-17后被亚历山大帝国征服，在帝国分裂后，成为塞琉古王国（Seleucid Dynasty，公元前312年—前64年）属地。公元前3世纪中叶，原塞琉古王国的帕提亚总督安德拉戈拉斯（Andragoras，？—公元前238年）对外宣告独立。后大夏人阿萨息斯一世（Arsaces I，约公元前248年—前211年在位）在塞人体系的达赫部族的协助下入侵帕提亚地区，杀害安德拉戈拉斯，建立起阿萨息斯王朝（Arsaces Dynasty），中国史籍译为“安息”，“安息”即“阿萨息斯”的音译。《史记·大宛列传》中记载：“安息在大月氏西可数千里。其俗土著，耕田，田稻麦，蒲陶酒。城邑如大宛。其属小大数百城，地方数千里，最为大国。临妫水，有市，民商贾用车及船，行旁国或数千里。”[4]故帕提亚帝国又名安息帝国，帕提亚帝国在米特拉达梯一世（Mithradates I of Parthia，公元前165年—前132年在位）与其子弗拉特斯二世（Phraates II，约公元前138—前127年在位）统治时期达到极盛，国土面积229万平方公里，版图囊括今小亚细亚东部、亚美尼亚、阿塞拜疆、美索不达米亚、叙利亚、伊朗高原、阿富汗、阿姆河以南的大呼罗珊和今印度河以西的巴基斯坦地区，全盛时期一度成为与罗马、贵霜帝国和汉朝并列的大帝国。

帕提亚的统治阶层称自己为“希腊人之友”（Philhellene），或出于政治稳固的目的，彰显自身的“爱希腊”情结，佐证其在亚历山大帝国故土上的政权正当性。在继承境内希腊化遗产的同时，大力推行希腊文化，帕提亚王朝在客观上促进了希腊化艺术的发展。东方希腊化时代出现时，古典艺术的繁荣期在希腊已经成为过去，而希腊化东方艺术的成熟尤为鲜明地表现于帕提亚艺术之中。

在帕提亚时期，东方的造型艺术有了长足的发展，当时的贵族亦喜爱模仿希腊雕塑进行造像。其中一尊重要的雕塑为尼萨（Nisa）出土的《罗多古娜雕像》（*Rodogune*，公元前2世纪—前1世纪，图3）。雕像由白色与深色大理石拼接制作而成，带有显著的东地中海源头特点。雕像呈现出一位半裸年轻女子的美丽身姿，衣物褪至臀部，上肢整体向右弯曲，双臂缺失呈抬起状，头部倾斜并凝望左侧。这件雕像在风格上属于希腊化时期的亚历山大里亚流派（the School of Alexandria），也似乎是《米洛斯岛的阿芙洛狄忒》的翻版，一定程度上延续了“希腊性”（Greekness）。

希腊神祇以及神人同形同性的宗教观念伴随着希腊化的进程一同到来，希腊化艺术的创作题材由奥林匹斯山众神拓展到了人间，不再禁锢于宗教表现，雕塑成为在一定

层面上具有相对真实性的、现实主义的艺术。苏联考古学者普加琴科娃（Галина Анатольевна Пугаченкова，1915年—2007年）认为，这件雕像的人物是以帕提亚君主米特拉达梯一世之女罗多古娜为原型。[5]41据记载，这位公主勇敢刚毅，一次当她正在沐浴时，敌人骤然开始攻城，她立即拧干头发，旋即披挂上马，冲锋上阵并击溃敌军。[5]41-42希腊化时期的社会思潮变革带来艺术需求的变化，致使审美趣味相应发生转变，表达内心意识的艺术观念被强化。显著的戏剧性和直观性，成为希腊化艺术的新特征。[6]艺术家们尤为善于捕捉并表现激情顶点的戏剧性顷刻，雕塑艺术中亦追求丰沛的激情与戏剧爆发力，赋予作品鲜活的人格形象与个性特征。因此，这可能是当时的帕提亚王室为这位罗多古娜公主定制的一尊雕塑，陈设于宫廷室内，纪念这一英雄化的戏剧性瞬间。

帕提亚的希腊化雕塑艺术较为依赖于古典艺术的理念与方法，在早期尤为显著。但波斯和西亚的艺术传统也并未被丢弃，歌颂国王，表现狩猎与骑射、宫廷重大事件等题材的艺术表现随着帕提亚政权统治力量的巩固而逐渐增加。

四、巴克特里亚式

1977年至1979年间，苏联考古学家维克多·萨里阿尼迪（Виктор Иванович Сарианиди，1929年—2013年）主持苏联—阿富汗巴克特里亚研究考察团，对今阿富汗首府喀布尔（Kabul）西北方向约三百四十公里外的西伯尔罕（Shibarghan）古城的耶姆什—捷佩（Yemshi-Tepe）遗迹进行了考古挖掘。遗址四周分布着若干个山丘，其中一座高约3米，直径达到100米，被当地人称为提利亚—捷佩（Tillya-tepe），意为“黄金之丘”（Golden Hill）。此次共发掘出7座纵穴墓，其中六座带有墓葬。出土的陪葬品以黄金器为主，共计21 618件。[7]经考证其墓葬年代约为公元前1世纪至公元1世纪间，为大月氏王族及贵族墓葬。这便是中亚考古史上最重要的发现之一：“巴克特里亚宝藏”（Treasury of Bactria），即“黄金之丘宝藏”。

在古波斯帝国统治时期，“黄金之丘”所在地有一处壮丽的拜火教神庙，后于亚历山大东征时被毁，而后这片区域在贵霜帝国初期成为大月氏贵族墓葬区。当希腊人在中亚的政权崩溃后，吐火罗人以及其他游牧民族将他们的草原文化迁移至此，并接触到了此地的希腊化艺术。可能当吐火罗人从中亚北部方向进入巴克特里亚，且尚未踏足印度西北部时的这个阶段，首先选择以巴克特里亚为大本营，后逐渐向南拓展，如阿富汗南部、印度、巴基斯坦西北部“黄金之丘”的建造应该就是属于这个阶段。由于民族构成与文化群体多元，黄金之丘宝藏的文化因素复杂，文化内涵丰富。

6号墓的墓主人为25—30岁左右的女性，为五座女性墓葬中身份等级最高的。在6号墓中，出土了一件年幼形态的阿芙洛狄忒金像（图4），安葬时被放置于墓主人胸前。关于公元前1世纪前期希腊巴克特里亚灭亡至贵霜帝国开国国王丘就却（Kujula Kadphises，约公元15年—75年在位）统一五部翕侯之前这百余年间早期的阿富汗早期历史，学界尚存争议，因此依据艺术风格，将这件作品界定为巴克特里亚式阿芙洛狄忒（Bactrian Aphrodite）。希腊-巴克特里亚王国（Greco-Bactrian Kingdom，公元前256年—前130年）位于今阿富汗北部、塔吉克斯坦和乌兹别克斯坦南部一带，为希腊化的东方国家之一。作为“远东希腊文明圈”的核心区域之一，[8]在东方希腊化的过程中具有重要的中枢地位，其艺术发展受希腊化影响显著。

这件阿芙洛狄忒金像右手叉腰，左手轻拎起滑落至腰下的衣物，站姿上与《米洛斯岛的阿芙洛狄忒》相似，沿用了古希腊雕塑中常见的单腿支撑的站立样式，即“对立式平衡”（Contrapposto），这是标准的希腊古典式站姿。早在公元前7世纪，阿提卡（Attica）地区的工匠在雕制石像时发现当人物的双脚并不是都牢固地站立在底座上时，雕像便会看起来富有生气。[9]金像采用了翻模、锤揲、嵌刻等铸造工艺，技艺精湛。其头戴的希腊式月桂花环（Laurel wreath）、面部恬静的神态、蓬松的波浪卷发、垂坠感十足的“U”型衣褶、自然的身材结构与动势，都彰显出对希腊古典主义手法的承继。但眉间醒目的白毫（或为吉祥痣，即“迪勒格”，Auspicious mole）与臂镯、手镯装饰却显示出其存在印度东方化的倾向，因此有学者认为这可能表现的是中亚地区广泛崇拜的娜娜女神（Goddess Nana）。

需要特别注意的是，这件阿芙洛狄忒金像的双肩处长出了翅膀，笔者推测，这样区别于希腊艺术的独特形态，可能是受到中亚地区有翼造像传统的影响，亦可能是在多元混合的文化背景下，希腊神祇信仰在中亚地区传播过程中，形态上由本地民众杂糅了阿芙洛狄忒和战神阿瑞斯（Ares）生下的小爱神厄洛斯（Eros），抑或是叠加了对有翼胜利女神尼凯（Nike）的宗教崇拜。

“黄金之丘”出土的黄金器的题材、工艺与艺术风格，都体现出其混合了希腊-罗马文化、巴克特里亚文化、印度文化的多元文化因素，文化内涵丰富，跨文化特征显著。彰显了希腊化写实主义和中亚、草原文化因素相融合的艺术特征及装饰风格。“包括西伯尔罕在内的巴克特里亚是一个中转站，它沟通了中国和希腊、罗马、波斯、印度之间的联系渠道，在世界文化交流中扮演了一极其重要的角色。”[10]因此，前贵霜时代的大夏艺术即希腊化文化同草原文化交流与融合的产物。

五、贵霜式

与“黄金之丘”6号墓所出土的巴克特里亚式阿芙洛狄忒相仿，“黄金之丘”2号墓也出土了一件阿芙洛狄忒金像（图5），同样被安放于墓主人的胸前。其材质与制作工艺同前者相近，但表现手法却发生极大的东方化风格转向，姿容古朴。

阿芙洛狄忒站立在两根象征王座的西亚式方形立柱间，面容上呈现出具有中亚本土人种特点的符号化特征，整体风格倾向于平面性和程式化。这类艺术风格的回溯可能与中亚地区古老的母神崇拜传统有关，与生育和分娩的守护神联系在一起。[11]这件金像同样带有翅膀，上半身裸露，手叉在腰部，身姿扭转，重心由右腿支撑。其左侧立柱上站着小爱神厄洛斯，与阿芙洛狄忒一同看向右侧。小像整体风格较为粗犷，塔克西拉（Taxila）等贵霜故地也有类似金像发现，故被称为贵霜式阿芙洛狄忒（Kushan Aphrodite）。

贵霜文化根植于阿富汗、印度、伊朗和巴基斯坦的古代传统，并通过吸纳希腊-罗马文化的成就而日臻蓬勃，为东方诸多民族中世纪文化的发展奠定了基础。[12]当希腊-巴克特里亚被取代后，南下入主的草原文明对希腊化的古典文明加以利用及改造，贵霜帝国（Kushan Empire，公元30年—375年）文明的基础正是建立在此之上。而“黄金之丘”的发现即是证据，贵霜人欣然接受了希腊化世界的艺术馈赠，并加以运用，将希腊神祇同草原艺术自然、精妙地融合在了一起。

贵霜式样的阿芙洛狄忒像于犍陀罗（Gandhara）地区也有出土。犍陀罗扼守南亚次大陆交通要道，是东西文化交融的汇聚点。从波斯阿契美尼德王朝开始，相继有亚历山大帝国、希腊-巴克特里亚和印度-希腊人王国、印度-斯基泰人王国、印度-帕提亚王国、贵霜帝国统治过犍陀罗地区。其中希腊人对它的统治，至少延续到了公元前后。[13]因此犍陀罗艺术受到了波斯、希腊、印度及中亚文化的多重影响。

这件贵霜式阿芙洛狄忒像与黄金之丘2号墓中的造型基本一致，但被赋予了犍陀罗艺术的写实性与情感化的表达（图6）。阿芙洛狄忒右手叉腰，左手持着丰饶角（cornucopia, Horn of Plenty），倚靠在立柱上。丰饶角是丰收与食物的象征，这种表现形式可追溯至公元前5世纪，为希腊、罗马神祇常见手持物之一。而其头顶代表三十二相的肉髻（the ushnisha）却体现出可能此时阿芙洛狄忒已与犍陀罗佛教艺术人物形象相结合，这种新的时代特征与表现内容，是希腊文明与犍陀罗文明彼此交流、融会的结晶。

六、总结

古典型的艺术公式构成了阿芙洛狄忒图像在希腊化艺术中再造的发端，在欧亚大陆广袤的地域范围内得到了认同与传播，诸民族将其与当地自然崇拜神灵相混合，得到期待的庇护与祝福的力量。伴随着时间的推移，希腊化艺术由起初的移植、模仿，到包容、吸纳欧亚大陆诸文明的影响，演变为双向性的融合。阿芙洛狄忒图像的功能并没有发生本质的改变，艺术形象与职能得到延续。以地中海的古典型艺术传统为基调，东方本土的文化因素、审美意识与艺术传统则伴随着时间的推移而逐渐占据主导。这反映了各民族的自我觉悟、自我内部统一意识的形成，思想观点与审美观念的成熟。[5]72希腊化艺术的传播和发展是一次不同文明间相互碰撞、融合的汇造之旅。古典艺术冲破了原有的区域性限制，与东方诸民族的本土文化相结合，创造出了以不同地域为中心的多样化新风格，并最终消散于东方世界的文化洪流之中。由此看出，希腊化艺术的最大特点，便是混合主义。正是这种混合主义文化内核，延续了希腊化艺术的生命力，折射出不同文明间的交相辉映。在当今东西文化碰撞、交融的视域下，希腊化艺术的流变，亦为我们提供了一种世界范围内的多元文明交流与艺术传播、互鉴的可能性。

参考文献：

[1] 杨巨平.碰撞与交融：希腊化时代的历史与文化[M].北京：中国社会科学出版社，2018：17.

[2] [德]莱辛.拉奥孔——论画与诗的界限[M].朱光潜，译.北京：人民文学出版社，1982：54.

[3] TOLMAN H C. Ancient Persian Lexicon and Texts[M]. New York, Cincinnati, Chicago: America Book Company, 1908: 2, 5, 10-11, 16-17.

[4] [汉]司马迁.史记（第四册）[M].北京：中华书局，2011：2741.

[5] ПУГАЧЕНКОВА Г А, РЕНМПЕЛЬ Л И. Очерки Искусства средней Азии [M]. Москва: Искусство: 1982.

[6] [德]赫尔舍.古希腊艺术[M].陈兆，译.北京：世界图书出版公司，2014：111.

[7] 清华大学艺术博物馆，编.器服物佩好无疆：东西文明交汇的阿富汗国家宝藏[M].上海：上海书画出版社，2019：43.

[8] 杨巨平.远东希腊化文明的文化遗产及其历史定位[J].历史研究，2016（5）：127-143+193.

[9] GOMBRICH E H. The Story of Art[M]. London: Phaidon Press, 1950: 51-52.

[10] 吴焯.阿富汗西伯尔罕墓葬文化[M]//张志尧，编.草原丝绸之路与中亚文明.乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，1994：228.

[11] PUGACHENKOVA G A, DAR S R, SHARMA R C, JOYENDA M A in collaboration with H. SIDDIQI H. History of Civilizations of Central Asia: The Development of Sedentary and Nomadic Civilizations, 700 B. C. to A. D. 250: Kushan Art [M]. Paris: UNESCO, 1996: 334.

[12] [俄]B.G.加富罗夫，杨富学.贵霜文明与世界文化[J].民族译丛，1993（1）：42-50.

[13] BOPEARACHCHI O. Monnaies gréco-bactriennes et indo-grecques: Catalogue raisonné[M], Paris: Bibliothèque Nationale, 1991: 453.

基金项目：国家社科基金重大项目“希腊化文明与丝绸之路”（编号：15ZDB059），
国家社科基金艺术学后期资助项目“中亚细亚古代艺术源流”（编号：19FYSB030），
安徽省教育厅2022年度高校优秀青年人才支持重点项目（编号：gxyqZD2022088）

汪 璐：安徽艺术学院设计学院讲师 硕士
苏州大学艺术学院在读博士研究生

（责任编辑：蒙佳亮）

无意识：作为绘画艺术变形的关键
——以塞尚作品中的变形为例
Unconsciousness, the Key to the Transformation in Painting: Taking the Transformation in Cézanne's Works as an Example

汪乐乐/Wang Lele

摘　要：奥地利艺术家、艺术心理学家安东·埃伦茨维希在弗洛伊德将梦与艺术深刻关联的基础上，重拾了精神分析的方法。他以塞尚的绘画作品为例，指出相较于旨在摹写现实的绘画作品，塞尚画中物体的变形传达出的是一种别样的关于视觉真实的思考。事实上，自弗洛伊德始，何为视觉的真实这一宽泛议题经过长久的外部寻找终于回到了人类心理之中。同样的，对于埃伦茨维希而言，视觉艺术的研究路径被精神分析拓宽了。因而，塞尚作品中的变形与深层知觉中的无意识关联密切。由此，埃伦茨维希阐发出以现代绘画作品中物体的变形为例，且关涉艺术无意识知觉的理论。

关键词：精神分析；变形；无意识；艺术

一、理论背景：白日梦中的发现

保罗·塞尚被誉为现代绘画之父，与传统绘画相相比，他的作品中的物体是变形和错位的，而这种变形被认为具有一定的哲学内涵。针对这一“内涵”的解读，艺术史家迈耶·夏皮罗运用了精神分析的方法。他结合塞尚生平事迹，认定苹果在塞尚的静物作品中具有特殊的隐喻作用。可见，精神分析不仅仅聚焦于作品，也将艺术家生平和艺术创作的过程纳入了分析的范围。

精神分析学由弗洛伊德开创，他将人类心理大致划分为意识与无意识两个层面。表层意识往往压抑深层心理中的无意识形式且占据支配地位。这些被压抑的无意识形式可能包含一些强烈的心理需求。在其著作《精神分析引论》中，他对梦进行了分析：“梦是对心理刺激的回应，它的任务是清除这种刺激，使睡眠得以持续。”[①]正如弗洛伊德所言，梦境的任务更在于满足深层心理的需要，令我们在疏于被意识控制的梦中也不会被那些强烈的深层心理需求所搅扰。但是，无论无意识诸形式在梦中如何重要地引领了我们，待清醒之后也只能继续被意识压抑下去。可以说，即便我们的回忆中充斥着无意识形式的梦境时，也无法把握到无意识层面诸形式。然而，面对不能被意识把握的无意识形式，弗洛伊德在《精神分析引论》的导论中直言，心理肯定并不只是意识的，一定存在一个潜意识[②]的领域，且“思想和欲望都可以存在于潜意识中”[③]。弗洛伊德如此肯定的原因之一在于，虽然梦中的无意识形式不能被把握，但是在艺术家的白日梦——艺术创作及艺术作品中，却有不尽相同的发现。



图1 毕加索 公牛系列

弗洛伊德在《诗人与白昼梦》一文中提出，诗人的创造就如同一个人在做白日梦，不同的是，“做白昼梦的人小心地隐藏自己的幻想”[④]，而艺术作品却拥有能够“克服我们对白昼梦的反感所用的技巧”[⑤]。就是说，一个做白日梦的人往往羞于说出自己的梦，而艺术家却致力于将白日梦表现出来。在此意义上，如果说我们对梦的回忆是被意识压抑的，那么艺术作品则在一定程度上刻意保留了如在梦中作祟的无意识诸形式。以视觉艺术为例，无论是艺术家无意画出的凌乱笔触，抑或无规律的色彩叠加，都令我们在一定程度上直观地看到了无意识诸形式。由此，无意识形式不仅作为绘画创作初级阶段的要素，同样也是绘画作品成其所是的关键。



图2 塞尚 穿蓝衣的塞尚夫人 油画 73×60cm 1888—1890年



图3 乔治·布拉克 埃斯塔克的房子 布面油画 73×59.5cm 1908年



图4 塞尚 带有苹果篮子的静物油画 62×79cm 1890—1894年

奥地利艺术家、艺术心理学家安东·埃伦茨维希（Anton Ehrenzweig）继承了弗洛伊德的观点，他认为绘画作品中的精确形体正与我们回忆中的梦境如出一辙，二者都是由意识将凌乱且不稳定的形式因素进行压抑，再以精确的形式综合成一种连贯的、精确的、稳定的“良好的完形”（good gestalt）。在此意义上，这些“精确的”形体其实并非是对真实物体的摹写。反观塞尚作品中变形的物体，虽然不具备“良好的”完形，但在埃伦茨维希看来，却如梦境发生时带给我们的真实体验一般，精确地“再现”了现实物体。由此，我们将针对上述埃伦茨维希的艺术无意识知觉理论中的观点进行分析，以期得到基于精神分析视角下对抽象绘画理解的新路径。

虽然埃伦茨维希与夏皮罗一样，都以精神分析的方法对艺术作品进行分析。但是，与夏皮罗不同的是，在对塞尚作品的分析中，埃伦茨维希并非旨在针对塞尚某一幅或一类作品进行解读，而是围绕其作品中透露出的艺术知觉过程进行阐发。

二、从儿童知觉开始

塞尚作品中变形的物体促使我们想要厘清其原因，亦即画家是如何知觉单个物体的，以至于将他对物体的知觉表现为一系列变形的形体和色彩，进而，我们也对产生画中变形之物的艺术知觉与普通的物体知觉是否有别发出疑问。由此出发，首先需要阐明的就是我们对普通物体的知觉过程。如前所述，弗洛伊德在《精神分析引论》中对梦进行了分析。他提出，孩童拥有的是与成人的梦不同的“没扭曲的梦”[⑥]。相较成人的梦境，孩童的梦更为纯粹。在孩童那里，来自深层知觉的无意识因素往往以更直接的方式出现在他们的梦中，这无疑为分析深层知觉提供了便利。弗洛伊德由孩童的梦着手，试图以孩童梦中的特征为基础，进而对那些“扭曲的”梦境展开分析。以此为例，我们探索普通的物体知觉，也不妨从儿童对单个物体的知觉开始。

日常生活中，我们能够仅仅从一个侧面或者背影就辨认出自己的朋友，这得益于来自表层知觉的具象化（articulate）能力，它使得我们可以将不完整的形象补充完整。这是格式塔理论的主张——我们的知觉总是偏向于注意单纯、简洁的形式，同时排斥模糊的形式——这是一种我们与生俱来倾向于“良好的完形”的能力。但是，强大的具象化能力并不是与生俱来的。从儿童将木棍当作马来骑的游戏中，我们就能发觉这种能力在儿童那里的薄弱表现。而针对处于儿童时期薄弱的知觉能力的提升方式，以往经验主义的观点是：孩童需要辨别、观察足够多的个别物体及其细节，随之就会得到一种概括性的概念。此观点意为，我们对物体的把握首先是通过对个别物体外观的观察和经验而得到的一种概括，此概括往往能够表现该物体所有抽象形体外观的总和。那么，游戏中的儿童将木棍看作马，缘于他们概括出了任何马和木棍的相似之处吗？诚然，马与木棍在外观上似乎没有相似之处。在埃伦茨维希看来，我们对于物体的知觉过程“与其说是从将精确的完形体验‘具象化’开始的，不如说是通过‘压抑’开始的”[⑦]。在他看来，儿童之所以将外观上几乎没有相似之处的两个物体相混淆，应归因于他们表层知觉的薄弱，以致于不能如成年人一样对物体的细节进行分析，从而导致了一种过于笼统的辨认。另外，我们注意到，游戏中的儿童选择了一根木棍而不是一捧沙子或者一朵花来等同于马，说明他们的选择并非是完全随意的。我们由此猜想——儿童的这种笼统辨认虽然并非是遵循表层知觉理性分析的结果，但也不是完全无章可循的。儿童游戏中的“错误”缘于他们的知觉遵循着笼统知觉阶段中的秩序。而他们对于马或木棍的区分也在于这一知觉阶段的结束，而不与大量关于马和木棍的经验素材的积累直接相关。在对无意识诸形式的追索中，弗洛伊德由梦到艺术的分析路径为我们提供了一种范式。因此，要证实我们对于日常物体知觉的推想亦可转到艺术的领域里来。

埃伦茨维希的深层知觉理论反对的是物体知觉是“从一个物体的具体景观发展到抽象的类别”[⑧]的假定。在艺术中，我们的物体知觉是从对一个具体物体到抽象类别的假设同样屡见不鲜。若代入这种观点来欣赏毕加索的绘画作品，我们能够直观地了解到上述假定（图1）。对此，艺术史家贡布里希也予以反驳：“艺术知觉中的抽象物并不是通

过艺术家对自然的具体观察进行抽象而获得的综合成果，而宁可说是对儿童所具有的较少分化的、精致的、具体的物体知觉的复归。”[9]贡布里希看到了儿童与抽象主义艺术家在物体知觉方面的相同之处——儿童的物体知觉不被表层知觉所把握，从而无法注意到物体细节而表现为一种笼统的辨认。同样的，抽象主义艺术家也并不依赖于对事物细节的观察和分析从而表现出一种笼统的视觉图像。正如埃伦茨维希所言，日常知觉中对物体的辨认是从压抑开始的，而诸如抽象艺术和塞尚作品中的变形则是未经表层知觉压抑的艺术创作，其不以被辨认为“良好的”完形为目的，而是忠实于表现出深层知觉中的秩序对无意识形式笼统“扫描”[10]（scanning）的结果。这一关联无意识形式作用于艺术创作的推论在美术教育的过程中也有所体现——学习素描的学生常常被老师要求眯起眼睛来观察对象，再施以并不肯定的线条进行反复描绘，而非在绘画之初就对某一局部进行仔细观察和精确刻画。另外，当我们观看一幅画时，会注意到一些对画面整体而言并无太大影响的凌乱且随意的笔触被画家“无意”保留了下来。可以说，从伦勃朗肖像画中微微厚涂的颜料笔触，到塞尚夫人像中对人物五官和形体的笼统处理（图2），这些看似随意画出的笔触和不肯定的线条都在很大程度上成就了他们的艺术作品。因而这些看似无意义的形式成为学画者和临摹者们争相模仿学习的东西。

由此，艺术知觉与普通的物体知觉被区分开了。虽然我们试图从儿童的物体知觉联系到普通的物体知觉，进而探究塞尚对单个物体的知觉过程，但是，我们发现儿童的知觉处于一种笼统的知觉阶段，艺术创作亦是如此。因而，以上对不同知觉的区分可以表述为——普通知觉被表层知觉把握，其能够将“残缺”的物体自动补足以呈现出“良好的完形”，而艺术知觉与儿童知觉都遵循着不被意识把握的无意识规则，并呈现出一种笼统的视觉结果。然而，当人们欣赏艺术作品时，往往自动赋予画面“良好的完形”，如此，他们就错失了艺术创作之初那些蕴含意味的无意识形式。这也如同我们一边不断追问儿童为何将木棍等同于马，一边只着眼于对比木棍与马在“良好完形”上的同异，而忽视了儿童的知觉特性。

在此意义上，绘画中的艺术知觉与儿童知觉是相似的。尽管上述二者都因为不被意识把握而被认为表现出很强的随意性，但是儿童和艺术家所遵循的都是深层知觉中不被意识把握的无意识秩序（order），但是，目前我们难以对这一秩序进行描述和概括。因而，在找到了塞尚绘画中变形的原因之后，其变形依据的原则成为我们的主要研究的问题。换句话说，塞尚的变形是随意为之吗？如果不是，他是依据怎样的原则实施变形的？

三、恒常性的动力理论

在普通物体知觉中的原则可以被视为以辨认“良好的”完形为目标的完形原则。在我们日常对物体的知觉中，光线、角度及色彩的变化时时刻刻发生着，但我们对物体的认识却以忽视这些时刻发生的变化为前提。可以说，表层知觉对世界的把握原则在于将观察对象辨认为一个“永恒的”清晰形体。因而，我们通常难以将物体把握为时刻变化的。对此，埃伦茨维希指出：“假如我们故意无视形体、音调等变形的持续变动，从而把握真实事物不变的永恒性……那么，找到我们在世界上的位置将会变得十分困难和易于出错。”[11]因为角度、光线的变化会给我们的物体知觉带来不同的体验，而各种“变形”的被压抑，则导致我们直接领悟到了缺乏精确形式的“真实”物体。试想一个椭圆形的鸡蛋在不同角度下会可能被辨认为是圆形的；一片宽阔的树叶在风的吹拂下也可能“变成”一片窄叶。就是说，即使是角度很小的变化也应该产生不同的知觉体验。然而，变化统统被压抑了。且压抑变化之后产生了一种“直接的领悟”，这在埃伦茨维希看来或许就会令我们误认物体的外形、颜色等“真正的”因素。究其原因，他认为，对变化的压抑作用来自于物体的“恒常性”（constancy）。

物体的“恒常性”最早由弗洛伊德提出，布洛伊尔在《癔症研究》一书中将其定义为“一种保持大脑皮层内部兴奋恒定不变的倾向”[12]。这是一种我们对物体的各种变化采取稳定恒常态度的倾向。即无论物体在何种角度和光线下发生变化，我们的视觉都会将其知觉为一个稳定的物体。值得注意的是，我们对物体如此这般的恒常态度并不意味着有一个既定的物体概念为知觉的前提，且它并不是一个由物体各部分的特点归纳综合而成的固有概念，而是指向我们的一种知觉能力，即“这种恒常性不是因为纷繁的印象中有什么本质或不变要素，而是因为我们对事物的视觉归档系统本身具有一定的稳定性”[13]。在此意义上，我们的普通物体知觉与倾向于物体恒常性的知觉在很大程度上具有一致性。因而，正如倾向于“良好的”完形的表层知觉一样，物体恒常性在很大程度上也发挥着重要的“压抑”作用。

贡布里希在《艺术与错觉》一书中提出“图式和矫正”这一理论，他指出长期以来原始图式对画家而言至关重要，无论是室内的创作还是户外的写生，都需要画家在传统图式的基础上进行“矫正”，而不是完全从无到有的创造。可以说，艺术家倾向于使用一种清晰且简洁的图式，而非对现实世界进行多样性的观察和体验。图式正如普通知觉中表层原则压抑了诸多变化而得到的那种“直接的领悟”。因而，“恒常性”的压抑作用可被视为表层知觉的完形原则之一，其不仅会令我们“误认”物体，更是使得“艺术跟可见世界的联系是极其微弱的”[14]。然而，贡布里希提到：“对于公式的这种反感是较近时期的新事物。”[15]在此意义上，现代艺术可谓是反公式、反压抑的，它们不以表现物体的恒常性为目的，转而旨在表现一种“不稳定”。

立体主义作品中的物体就因如此这般的“不稳定”而难以被观者以普通物体知觉把握。乔治·布拉克（Georges Braque）的创作分为几个阶段，其中一个阶段被称作“塞尚立体主义时期”（图3）。这缘于他进行了诸如将画面空间压缩，或是将物体进行几何化的描绘。这与塞尚的“变形”手法相似——二者的“变形”都是由违反形体和色彩的恒常性为前提的。在较长的时间里，绘画中物体的恒常性由透视法和明暗法决定。可以说，它们成为判断绘画中的物体是否变形的标准。这就是为什么在理解了透视法之后，“我们几乎看不到没有恒常形体透视变形的物体”[16]。试想我们在了解组成正方体的每个面大小必然相等，且每两条相对的边必然平行且长度相等的前提下，面对艺术家以透视法画出的一个由大小不等的面及长短不一的线组成的正方体时，我们依然能够将其辨认出来。正是因为我们将透视法作为判断恒常性的标准，与透视法相悖的形体则都是变形的。可以说，是透视法替代了物体真正的恒常性，转而塑造出了另一种恒常性。正如贡布里希在《艺术与错觉》中的描述，有人第一次见到用透视法画出的木箱，就认为箱子坏了。而经过了一段时间之后，这个人便适应了以透视的方式看待一个箱子。

同样的例子也发生在对色彩恒常性的克服和重建中。艺术家约翰·罗斯金（John Ruskin）认为绘画的全部力量依赖于纯真之眼（innocent eye），他认为这是只有画家才具备的天赋，它使得画家会如同刚获得视力的人一样将被阳光照射的草地看成金黄色的。虽然罗斯金这一给予画家优先性且带有先验色彩的观点是可疑的，但是对于刚获得视力的人而言，色彩恒常性并不具有力量。然而，在很长的时间里，色彩的恒常性使得我们只能“看”到物体的棕灰色阴影。只有在印象派作品中出现的紫色甚或彩色阴影之后，一种色彩恒常性被克服了，取而代之的是另一种印象派画家建立起来的色彩恒常性。

因此，物体的“恒常性”并非是不变的，且辨认出变形物体的过程是物体“恒常性”被克服的过程，同时也是新的“恒常性”建立的过程。透视法仅仅作为其中一种变形，不是唯一摹写现实的方法。同样的，只表现物体固有色也并非是再现现实的唯一方式。正如埃伦茨维希所言，“画家只有在不关心物体真实的恒常性时，才能够将他的物体知觉解体，发展一种与生物学的意义关联较少的透视和明暗对比等等画法”[17]。在此意义上，艺术家进行艺术创造的关键就在于摒弃固有的图式、恒常性，从而建立新的恒常性。

由此，我们有理由推论——正如弗洛伊德的动力理论所阐释的意识与无意识相互作用和影响一般，艺术知觉与普通物体知觉的关系并非是相互分离的，而是呈现出前者不断改变和摒弃后者以建立新的普通知觉方式，而新的艺术知觉则在无意识“扫描”作用下形成，并对旧的普通物体知觉进行摒弃的过程。在这一过程中，艺术作品表现出愈发强烈地脱离现实物体的变形。我们看到自塞尚开始，物体变形在西方绘画中愈演愈烈。这种趋势从立体主义到抽象表现主义逐渐越走越远，物体的恒常性也在更大的程度上被克服。正如埃伦茨维希所说，“在本世纪初……表层知觉终于让步，以便展示我们心理的非理性层次”[18]。如此，关于塞尚摒弃了怎样的恒常性问题已明确无疑，而塞尚建立的恒常性或言秩序，需要我们继续展开分析。

四、周边视觉——塞尚的无意识变形

在艺术知觉和普通物体知觉的反复拉锯中，塞尚作品中的变形一方面抛弃了透视法对物体的规定，另一方面，并没有超出理性理解的范围而得以被表层知觉所接受。由此，埃伦茨维希将塞尚的作品表述为旨在“返回到我们与生俱来的那些‘混乱的知觉’中”[19]。但是，这里的“混乱”指向的是如儿童的笼统知觉一般——对无法被意识把握的无意识秩序的遵循——塞尚的艺术并非是完全随意地变形，其在以往被表层知觉接受的恒常性基础上建立了新的恒常性及秩序。

在日常的物体知觉中，表层知觉的分化作用不仅帮助我们辨认稳定而简洁的图形（figure），同时也将良好完形之外的物体虚化为背景。因此，我们往往一次只能注意到一个对象，而背景则好像是无意义的。诚然，这与我们眼睛的构造相关，但是，对单个物体与背景的区分同样在很大程度上与我们的心理相关。比如，长久凝视一点产生的模糊感与观看一张模糊的照片相比是两种完全不同的视觉体验。我们能够将模糊的图片进行辨认，而长久凝视点之外的模糊区域却不曾被我们注意且毫无精确性可言。在完形心理学看来，前者归因于表层知觉将模糊轮廓具象化。正如在观看抽象表现主义作品时，尽管画面杂乱无章，但观者仍然可以努力从中辨认出一些具象形体。而针对一点的长久凝视，我们不但对凝视点之外一无所知，其产生的模糊知觉令原本具象的形体也趋于模糊。对此，埃伦茨维希提到了“周边视觉”（peripheral vision）的概念。它指向的正是位于凝视点之外的背景，及其与位于凝视点中心的形体的关系。

当我们观看塞尚的静物作品时（图4），“塞尚的变形产生了某种压力，它迫使观看者的眼睛循着画内确定的形迹运动”[20]。在这一过程中，当我们凝视右上侧桌角时，原本变形的桌子前沿不再是错位的，因为它们被置于了“视觉”之中，随即失去了被凝视时的精确度。于是，一旦将目光锁定在画面左下方的桌沿“断裂”处，那么整幅作品就变得可疑起来。由此，埃伦茨维希推测，塞尚利用了我们视觉焦点外的物体都是模糊且不稳定的这一特点，并在其作品中设置了不同的凝视点，一方面“再现”了艺术家“自然的视觉变形”[21]，也使得观者拥有了不同的视觉体验。若此推论被证实，塞尚建立的秩序就在于此——他不仅抛弃了透视法，也改变了以往绘画中图形（figure）与背景的关系，将原本作为背景的周边视觉纳入描绘的范畴，进而再现了一种“真实的”视觉感受。然而，在证实塞尚旨在克服表层完形恒常性的压抑，且表现主体“纯粹的视觉经验”[22]的可能性之前，我们需要明确周边视觉对艺术知觉的影响。如果它们都是无意义的背景，那么对塞尚变形是表现周边视觉的推论就不能成立。

在德国艺术家、理论家约瑟夫·艾伯斯以不同色块表现空间感的作品中（图5），观者对不同颜色区域的凝视引起了三种不同的空间感觉：一种是当我们凝视蓝色中心时产生的类似单点透视的空间感，且蓝色区域朝下方延伸；一种是将凝视点置于粉色与橘色交界处，由于三种颜色之间的对比效果不同，产生了蓝色浮于橘色表面的感觉；还有一种，即三色由于明度相当，因而没有产生空间感而只有平面。由此，对凝视点的运用不仅体现在塞尚对物体形体的变形中，同样也能在色彩的变形中得以被窥见。而对艾伯斯色域绘画的视觉经验在很大程度上说明了尽管“周边视觉”不可避免受到压抑而变形，但它们仍然能够影响艺术家和观者的无意识知觉。以上述一种感觉为例，如果除凝视点之外的视觉图像被完全压抑到对我们没有任何影响，那么蓝色区域的延伸感就不可能出现。以此为前提，塞尚作品中不同的凝视点带来的不同周边视觉效果，也造就了不同的知觉感受。在塞尚这里，他注意到了被表层知觉压抑的“周边视觉”，这使得艺术创作脱离表层知觉的控制，也使得艺术家再现一种未经表层知觉完全压抑的尚不稳定的无意识知觉成为可能。

综上，塞尚令物体变形旨在建立一种新的知觉方式，既令我们注意到被压抑的“周边视觉”，又真实地记录了不同凝视点下的视觉变形。在此意义上，塞尚的作品不能因其变形就被定义为缺乏现实主义的。而在塞尚之后的现代艺术作品中，“变形”获得了越来越高的地位，这归因于艺术不再以再现普通物体的恒常性为目的，而是旨在创造出新的恒常性和秩序。此外，与一些随意变形的现代艺术不同，与在较小程度上变形的传统绘画也不同。可以说，塞尚的作品在良好完形的传统绘画与对物体进行解体的抽象绘画之间扮演着重要的角色。因而，埃伦茨维希赞叹“他是传统现实主义最后的、也可能是最伟大的倡导者”㉓。

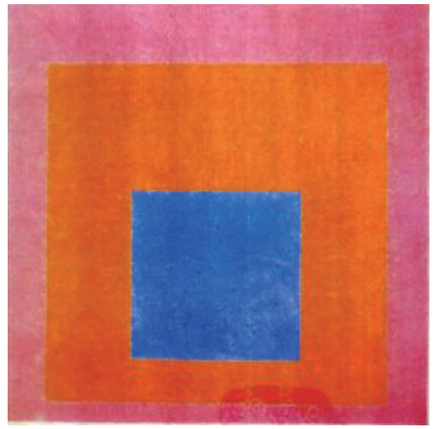


图5 约瑟夫·艾伯斯 向正方形致意的研究：早期日记
油画 15×15cm 1954年

注释：

①［奥］西格蒙德·弗洛伊德著，徐胤译：《精神分析引论》，浙江文艺出版社，2016年，第97页。
②潜意识与无意识密不可分，且都属于深层知觉领域，因而本文将潜意识与无意识在意义上不做区分。
③同①，第14页。
④［奥］西格蒙德·弗洛伊德著，孙恺祥译：《论创造力与无意识》，中国展望出版社，1986年，第50页。
⑤同上。
⑥同①，第95页。
⑦［奥地利］安东·埃伦茨维希著，肖聿等译：《艺术视听觉心理分析——无意识知觉理论引论》，中国人民大学出版社，1989年，第215—216页。
⑧同上，第216页。
⑨同上。
⑩在埃伦茨维希的著作*The Hidden Order of Art*中提出“无意识扫描”（unconscious scanning）这一处于知觉初级阶段的概念，意为一种快速整合意识碎片的知觉方式。
⑪同⑦，第187页。
⑫［奥地利］西格蒙德·弗洛伊德著，车文博主编：《弗洛伊德文集》，长春出版社，2004年，第6页。
⑬牟春：《图像带来的双重视觉发现——从左拉的〈杰作〉谈起》，《中南大学学报（社会科学版）》2020年第4期，第41页。
⑭［英］E.H.贡布里希著，杨成凯、李本正、范景中译：《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》，广西美术出版社，2012年，第130页。
⑮同上，第128页。
⑯同⑦，第189页。
⑰同⑦，第194页。
⑱同⑦，第221页。
⑲同⑦，第247页。
⑳同⑦，第251页。
㉑同⑦，第253页。
㉒同⑦，第251页。
㉓同⑦，第256页。

参考文献：

［1］［美］夏皮罗.绘画中的世界观［M］.高薪，译.南京：南京大学出版社，2020.
［2］［奥］埃伦茨维希.艺术视听觉心理分析——无意识知觉理论引论［M］.肖聿，凌君，蔚蓝，译.北京：中国人民大学出版社，1989.
［3］［英］贡布里希.艺术与错觉——图画再现的心理学研究［M］.杨成凯，李本正，范景中，译.南宁：广西美术出版社，2012.
［4］［奥］弗洛伊德.精神分析引论［M］.徐胤，译.杭州：浙江文艺出版社，2016.
［5］［奥］弗洛伊德.弗洛伊德论创造力与无意识［M］.孙恺祥，译.北京：中国展望出版社，1986.
［6］［美］潘泰克，罗斯.美国色彩基础教材［M］.汤凯青，译.上海：上海人民美术出版社，2005.
［7］RUSKIN J. The Elements of Drawing and the Elements of Perspective［M］. London: J-M-Dent & Sons; New York: E.P. Dutton & Co, 1912.
［8］EHRENZWEIG A. The Hidden Order of Art［M］. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971.
［9］牟春，图像带来的双重发现——从左拉的《杰作》谈起［J］.中南大学学报（社会科学版），2020（04）：41-49.

项目标注：本文为2023高水平地方高校建设一流研究生教育项目“安东·埃伦茨维希艺术知觉理论研究”（209-AC9103-23-368072025）阶段性成果

汪乐乐：上海师范大学哲学与法政学院
美学专业硕士研究生

（责任编辑：蒙佳亮）



赵杰 MoonRabbit登月兔