



张世范 雨 油画 124×176cm 1981年

【卷首语】

本期《天津美术学院学报》，是天津美术学院办学 110 周年的纪念专辑。河北区天纬路 4 号这片校址，至今已有百年以上的办学传统，而作为当下全国知名的一所美术院校，天津美术学院的艺术前辈们业已付出了几代人的艰辛。在这个特殊的时刻，我们珍视历史，并展望未来，祝愿天津美术学院有一个更加灿烂的明天。

本期特设的《学子看名师》栏目，是天津美术学院艺术与人文学院在读本科生的课堂教学成果，各位学生在课程的指引下，对于天津美术学院的前辈艺术家进行了一系列生动的学术走访，年轻人“眼中的名师”，不但是这个学校的脊梁，同时在他们的字里行间，也体现出某种继往开来的力量。

本期还发表了一批天津美术学院师生的新近研究成果。其中既有对于天津美术学院校址办学百年校名沿革的历史考证，也有像郑岱老师那样结合自身创作经验与教育经验的“新书发布”。天津美术学院正在“崇尚艺，力学力行”的校训之下，走出一条越来越宽阔的艺术人文之路。

天津美术学院学报执行主编 邵亮

2016 年 9 月

【 Editorial 】

This is a special issue in celebration of the 110th Anniversary of the origination of Tianjin Academy of Fine Arts. No. 4 Tianwei Road of Heibei District has been a location of educational institutions for over a hundred years. Tianjing Academy of Fine Arts, as a well-known academy of fine arts in China, is the result of efforts of several generations of predecessors. At this special moment, we cherish history and look to the future, and wish Tianjin Academy of Fine Arts a brighter future.

Famous Teachers in Students' Eyes, an ad hoc column in this issue, is the result of classroom teaching of undergraduate students of School of Arts and Humanities, TAFA. Guided in their course, the students had a series of vivid academic interviews with veteran artists of Tianjin Academy of Fine Arts. "Famous teachers in the eyes of young people" not only are the backbone of the academy, but also embody between the lines certain strength in carrying forward our cause and forging ahead to the future.

Some recent research results of teachers and students of TAFA are also published in this issue, among which are not only a textual research on the changes of school names in the century-long history of the location of TAFA, but also Ms. Zheng Dai's "new book release" with an account of her own experience in creation and teaching. Following its motto of "Striving for Integrity and Artistry, Enhancing Learning and Practice", Tianjin Academy of Fine Arts is striding on an increasingly broader road of art and humanities.

Shao Liang, executive chief editor of Journal of Tianjin Academy of Fine Arts

September 2016

北方美术
NORTHERN ART
天津美术学院学报
JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2016 年第 09 期

总第 108 期

主 编 邓国源
执行主编 邵 亮
编辑室主任 金 山
编 辑 路洪明 艾 姝 陈期凡
笄杨洋 张予津
英文编辑 李本正 蒙佳亮
美术编辑 张 睿
整体设计 商 毅
网络编辑 苏 涛

编 委 王 帅 王伟毅 王丽莎
(按姓氏笔画排序) 王爱君 刘姝铭 祁海平
李孝萱 李志强 余春娜
张 锰 张耀来 邵 亮
范 敏 郭振山 阎维远
彭 军 景育民 薛 明

本期策划编辑 邵 亮

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.boookan.com.cn、超星数字图书馆以及中国核心期刊（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。

主管单位 天津市教育委员会
主办单位 天津美术学院
出版单位 天津美术学院学报编辑部
天津市河北区天纬路4号
发 行 本刊编辑部
邮 编 300141
电 话 022-26241506
制版印刷 北京永诚印刷有限公司
出版日期 2016年09月25日

刊 号 ISSN 1008-8822
CN12-1287/G4

E-mail beifangmeishu@qq.com

海外总发行 中国国际图书贸易集团有限公司
国外发行代号 Q4307

目 录

■ 天津美术学院办学 110 周年校庆展专栏

栉风沐雨 砥砺前行——在天津美术学院办学 110 周年校庆展上的致辞..... 邓国源 /006

■ 学子看名师

“大音希声，大象无形”——浅议祁海平绘画作品 王思雯 /036

瞬间的永恒——浅谈郑金岩的人物创作..... 张筱曜 /042

蔡锦——做一个“纯粹”的艺术家..... 张雪瑶 /050

目尽山川穷万物 落笔胸中万卷书——喻建十绘画技法风格浅谈 米家源 /056

■ 艺术视野

语言与手法——雕塑造型理论研究..... 张向玉 /062

蔡青与“异质共生”展 范晓楠 /070

同步时代 创新方法——我的艺术之路..... 刘 军 /076

人和见太平——白石老人津沽墨缘展略述 徐苗苗 /082

■ 史论经纬

天津美术学院百年办学校名沿革考 刘 斌 /088

行走中的山水——中国古代山水的“游”“观”“回” 刘建荣 /092

从红军长征时期的《长征画集》看长征精神..... 刘玉睿 /096

■ 新书荐读

开放性的教学理念与教学探索——写在《油画艺术导论》第二版出版之后..... 郑 岱 /100

■ 海外艺术

物象与表达——古斯塔夫·克鲁格的新表现主义绘画..... 孙 鹏 /104

Contents

■ THE EXHIBITION COMMEMORATING THE 110TH ANNIVERSARY OF THE ORIGATION OF TAFA

Braving Wind and Rain and Forging Ahead Courageously: Speech at the Opening Ceremony of the Exhibition Commemorating the 110th Anniversary of the Origination of TAFA.....	Deng Guoyuan/6
---	-----------------------

■ FAMOUS TEACHERS IN STUDENTS' EYES

“Great Music Has the Faintest Notes, the Great Form Is without Shape”: On the Paintings of Qi Haiping.....	Wang Siwen/36
Eternity of a Moment: On Zheng Jinyan's Figure Painting Creation.....	Zhang Xiaoyao/42
Cai Jin: To Be a “Pure” Artist	Zhang Xueyao/50
Painting on the Basis of Penetrating Observation of Nature and Things and Extensive Reading: On Yu Jianshi's Art Style and Skills of Painting	Mi Jiayuan/56

■ ART VISION

Language and Technique: A Study of the Theory of Sculpture Modeling.....	Zhang Xiangyu/62
Cai Qing and the “Parabiosis” Exhibition.....	Fan Xiaonan/70
Keeping Pace with the Times and Innovating New Methods: My Road of Art.....	Liu Jun/76
Harmony Brings Peace: Brief Introduction to the Exhibition of Qi Baishi's Paintings Collected in Tianjin	Xu Miaomiao/82

■ ART HISTORY AND THEORIES

A Textual Research on the Changes of School Names in the Century-Long History of Tianjin Academy of Fine Arts.....	Liu Bin/88
Enjoying the Sight of Natural Landscapes While Walking: “Traveling”, “Seeing” and “Return” in Ancient Chinese Landscape Painting	Liu Jianrong/92
On the Long March Spirit Reflected in the <i>Sketches on the Long March</i>	Liu Yurui/96

■ BOOK REVIEWS

Open Teaching Idea and Teaching Exploration: Some Ideas After the Publication of Second Edition of <i>An Introduction to Oil Painting</i>	Zheng Dai/100
---	----------------------

■ OVERSEAS ART

Image and Expression: Gustav Kluge's Neo-Expressionist Painting.....	Sun Peng/104
--	---------------------

栉风沐雨 砥砺前行 ——在天津美术学院办学 110 周年校庆展上的致辞

110 年前，近代教育家、学者傅增湘先生于兴办新式学堂的大背景下，在海河之滨创办了北洋女师范学堂。百余年来，几度风雨，在海河之畔的这块土地上，几易其名，从北洋女师范学堂到今天的天津美术学院，不变的是我们的优良传统。多少故事，几多沧桑，几代人栉风沐雨，砥砺前行。

110 年的办学历史，几代人的不懈探索，积累了弥足珍贵的财富。瞻望前程，充满挑战；历史为我们提供了难得的机遇。我们会奋发努力，积极进取，朝着既定目标迈进。我们会做得更好。

06



“大音希声，大象无形”——浅议祁海平绘画作品

祁海平教授的作品更具个人风格，他从不受时尚、思潮影响，无论是政治的、前卫的、观念的、波普的、商业的，对他都没有任何干扰。他是完全按照自己的认识出发，听从自己的内心，所以他的创作不受外在影响，但这不代表他的创作是完全封闭式的，他是站在时代的前沿，对社会现状做出自己的判断，不随波逐流，不人云亦云。

“音美之极为无声，象美之至为无形”，祁海平教授的作品不仅蕴含了东方哲学思想与文化，同时我们还能从中感受到音乐的力量。他将中国绘画、书法的意境美融入油画创作之中，使广大观者从中感受他所带来的无形之美。

36



瞬间的永恒——浅谈郑金岩的人物创作

自古中国追求的表现形式是在自身之内的，个人的语言符号并非刻意塑造的，郑金岩所追求的简约、空灵、淡远而又深邃的艺术境界源自于继承传统血脉的自我内省，他通过将中国传统精神气质和油画特性融合于一体实现了对艺术精神的追问。郑金岩的艺术在国内是独树一帜的，他通过当代人与古代人情感的共鸣将传统和现代贯通起来，呈现出对当代精神的拷问，在现实与虚无之中，追忆过去，反省当下，定格永恒。

42



天津美术学院百年办学校名沿革考

天津美术学院的前身是北洋女师范学堂，学堂自 1906 年建立至今已有一百一十年的历史。百年办学，她始终顺应时代的诉求，在历史积淀中形成了深厚的人文底蕴并滋养了她的教学体系，成就了其位列中国八大美术学院的独特学术地位。从北洋女师到河北女师，从河北师范学院到天津美术学院，在这近百年的悠长记忆里，她先后经历了十八次更名，使用校名十六个，每一次名称的更迭并不只是称谓的改变，而是被时代赋予了新的历史使命和教学任务，同时也见证了她从女子师范教育向高等美术教育发展的沧桑历程。

88



开放性的教学理念与教学探索 ——写在《油画艺术导论》第二版出版之后

《油画艺术导论》作为第一本油画基础教学的导论教材，在专业基础理论教材建设的探索中力求学术性、实践性与当代性结合，开放性的教学理念为这本书带来新意。

作为教师备课、授课之用和学生用书，这本教材已陆续用于其他院校的油画教学。分别得到了“具有创新性”“国内最好的油画课程教材”“学术水平高及教学效果良好”等评价。

100



编者按：百多年在沧海桑田的历史发展中如一刹那，相对难满百年的人生，倾尽的是全部生命，而对百年树人的教育机构，却恰逢其时，既有了相当的人文积淀，又充满了时代的朝气，回顾天津美术学院 110 年的发展历程，以及这期间几代人的艺术创造和取得的教学成果，实是一个世纪以来国家、民族文化和教育发展的一个缩影。

Editor's note: Over a hundred years, only a fleeting moment in the long history, means exceeding the lifespan of an

ordinary person, but an educational institution with a history of over a hundred years is in its prime time, for it both boasts of its profound cultural accumulation and is full of vitality. In retrospect, the development course of Tianjin Academy of Fine Arts in the past 110 years and its achievements in art creation and teaching scored by several generations in this process are indeed an epitome of the development of the culture and education of our country and our nation in a century.

栉风沐雨 砥砺前行

——在天津美术学院办学 110 周年校庆展上的致辞

Braving Wind and Rain and Forging Ahead Courageously: Speech at the Opening Ceremony of the Exhibition Commemorating the 110th Anniversary of the Origination of TAFA

邓国源 /Deng Guoyuan

110 年前，近代教育家、学者傅增湘先生于兴办新式学堂的大背景下，在海河之滨创办了北洋女师范学堂。百余年来，几度风雨，在海河之畔的这块土地上，几易其名，从北洋女师范学堂到今天的天津美术学院，不变的是我们的优

良传统。多少故事，几多沧桑，几代人栉风沐雨，砥砺前行。

海河是这座城市的摇篮，天津是近代中国引领风气之先的城市。在百余年前，古老的中国已经濒临危亡之时，不甘民族颓落的仁人志士苦苦寻觅，他们聚集在一起，为



天津美术学院实景

邓国源 在田野 No. 2 油画 200 × 180cm 2007 年









何家英 闲日 中国画 77×75cm 2008年

霍春阳 晴露和珠 中国画 77.6×44.3cm 2014年



晴露和珠 甲午春 何家英





姜陆 如烟如歌之三 漏版 150×150cm 2015 年

衰落的祖国多方寻找复兴的道路。兴办实业、发展教育、传播文化，在这样的大背景下，我们的学校应运而生。回眸历史，从这里走出了傅增湘、吴鼎昌、张伯苓、邓颖超、曹禺、李霁野等文化精英，以其卓越的才情与作为对国家的历史进程产生影响，为民族的复兴做出了难以忘怀的贡献。

1937 年，我们的前辈不甘于在异族的统治下做“亡国奴”，他们远走西北大地，与北洋大学工学院、北京师范大学在西安、兰州组建了新的学校，于国家、民族最为艰难的时期继续兴办教育，众多从敌占区流浪到西北的青年在此接受了完整的高等教育。这是我们学院最为光荣的一段历史。



王利 《约等于》系列之三 扎染 72×72cm 2015 年

1946 年，西迁的学校回到了离开八年的海河之滨，一切百废待兴。

1949 年前后李骆公、穆家麒、阎丽川等先生来到这里，随后而来的孙其峰先生高瞻远瞩，延请京津两地的杰出画家在学院任教，张其翼、李智超、秦仲文、溥佐、溥松窗、王颂余这些在现代美术史上有着重要影响的艺术家在关键的时刻为学院发展奠定了基础，学院由此开始从师范院校的美

术专业到专业高等美术学院的结构性转变。

1980 年，天津美术学院成立，学院发展进入快车道。自延安走出的老文艺战士陈因先生担任第一任院长，随后的张世范院长、姜陆院长到今天的我逐渐理清了办学思路，团结各位同事，锐意进取，跟随时代步伐，天津美术学院逐渐发展成为专业齐备、教育理念清晰、在国内外有重要影响的美术学院。



秦征 贺龙在1968年 油画 180×120cm 1979年



吕云所 夜走太行 中国画 125×144cm 1984年

在办好传统优势专业的基础上，我们把握住了机遇，于2004年在全国八大美院中率先建立了现代艺术学院，开创了包含新媒体艺术、摄影艺术、公共艺术、动画艺术、综合艺术等新兴专业的当代艺术教育课程，在我国当代艺术创

作、当代艺术教育的推广深化中起到了重要的关键作用。

在原有的基础上，天津美术学院与国际著名美术学院和国内兄弟美术学院的合作进一步深入，在新的社会条件下，发挥各自优势专业，共同推进艺术教育水平，是我们的共识。



孙其峰 春意初浓 中国画 245 x 122cm 2001年



萧朗 水仙鸳鸯 中国画 67×33cm 20世纪80年代



祁海平 黑色主题 No. 36 布面丙烯 200×200cm 2004 年



艾得胜 “融” 招贴设计 1092×787cm 2014 年



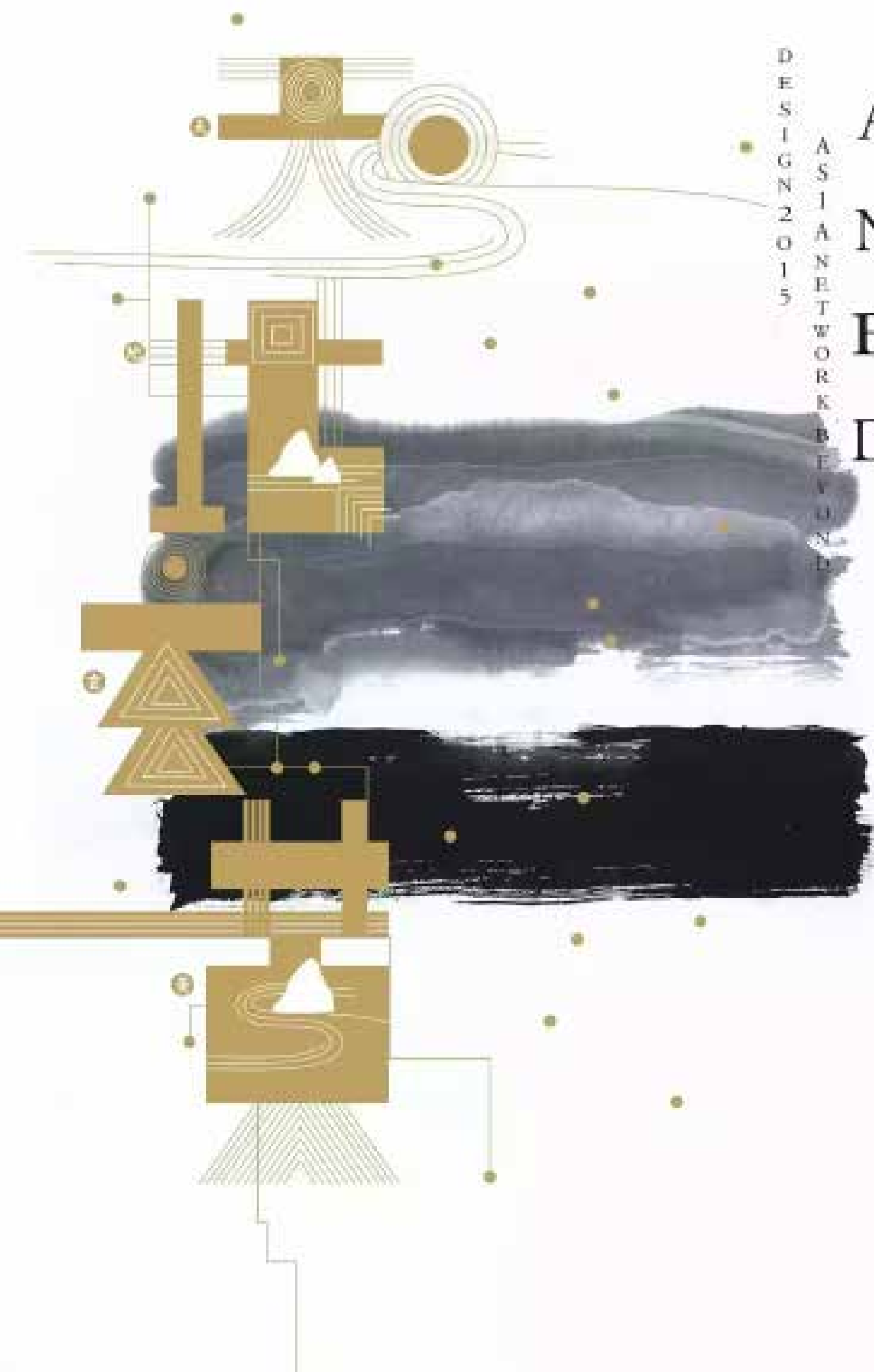
郭振山 国难多泪·国难动情·国难兴邦 宣传画 第十一届全国美展优秀作品奖·首届中国美术创作奖 2009 年



千字文

A
N
B
D

DESIGN 2015
ASIAN NETWORK BEYOND





同一个世界 同一个梦想

One World One Dream

2008.8.8 - 2008.8.24

北京奥运会组委会
Beijing Organizing Committee for the Games of the XXIX Olympiad

陈幼林 《2008年北京奥林匹克运动会》系列——鸟巢 海报设计 1080cm x 780cm 2008年



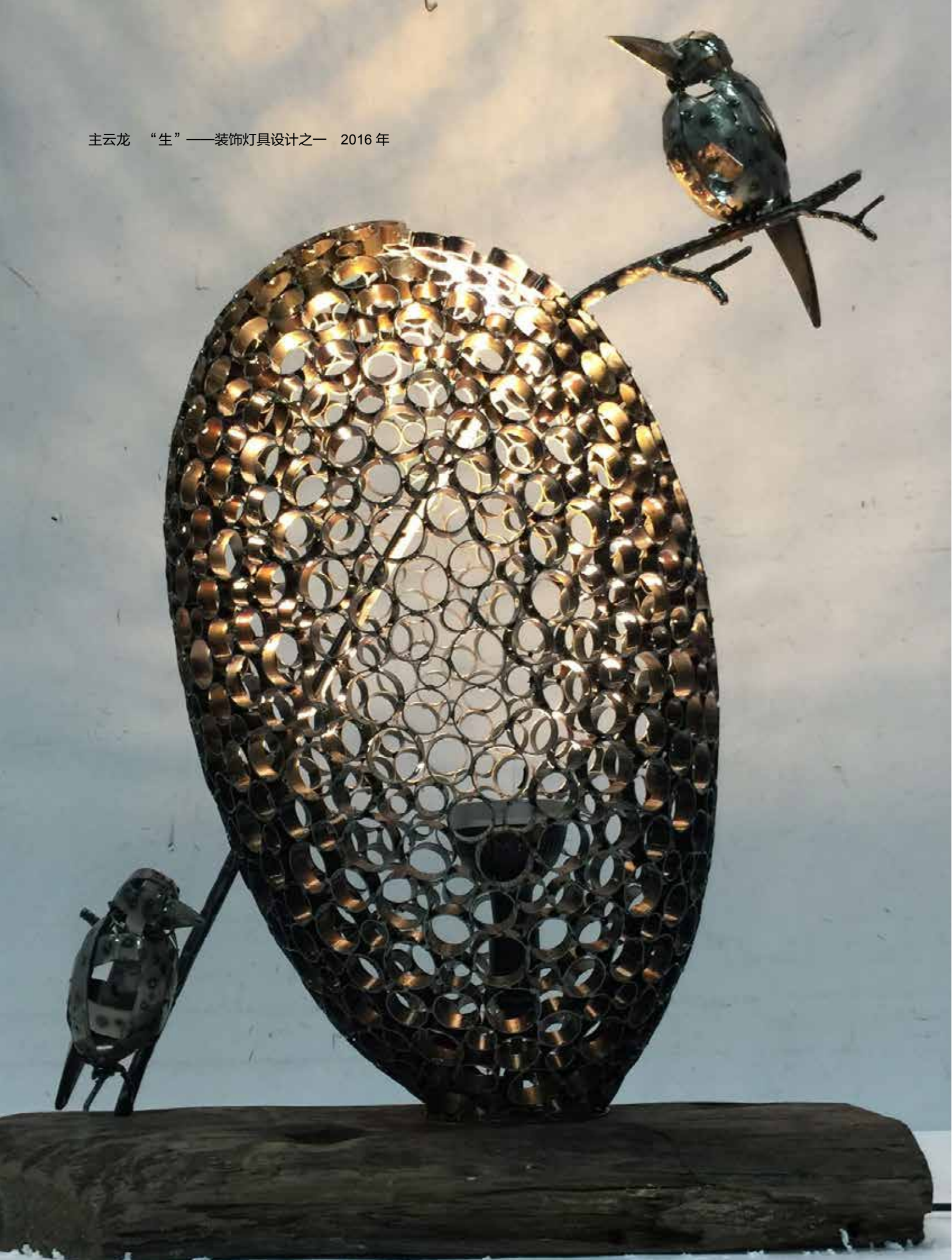
黄骅港客运码头规划设计
方案一总体效果图



彭军（设计主持） 城市会客厅——天津文化街区景观设计 景观设计 2011 年



主云龙 “生”——装饰灯具设计之一 2016 年





阎维远 天津医疗救援队夏装 2013 年



张向玉 失·蚀之三 青铜 75×36×20cm 2008 年



景育民 达摩·面壁 不锈钢 300×150×100cm 2016 年



蔡锦 美人蕉 365 综合材料 250×200cm 2016 年



于世宏 圣贤 树脂 55×40×30cm 2015年



李孝萱 黑手 纸本设色 248 × 102cm 2012年



孙文龙 夏 水墨 60×60cm 2007 年



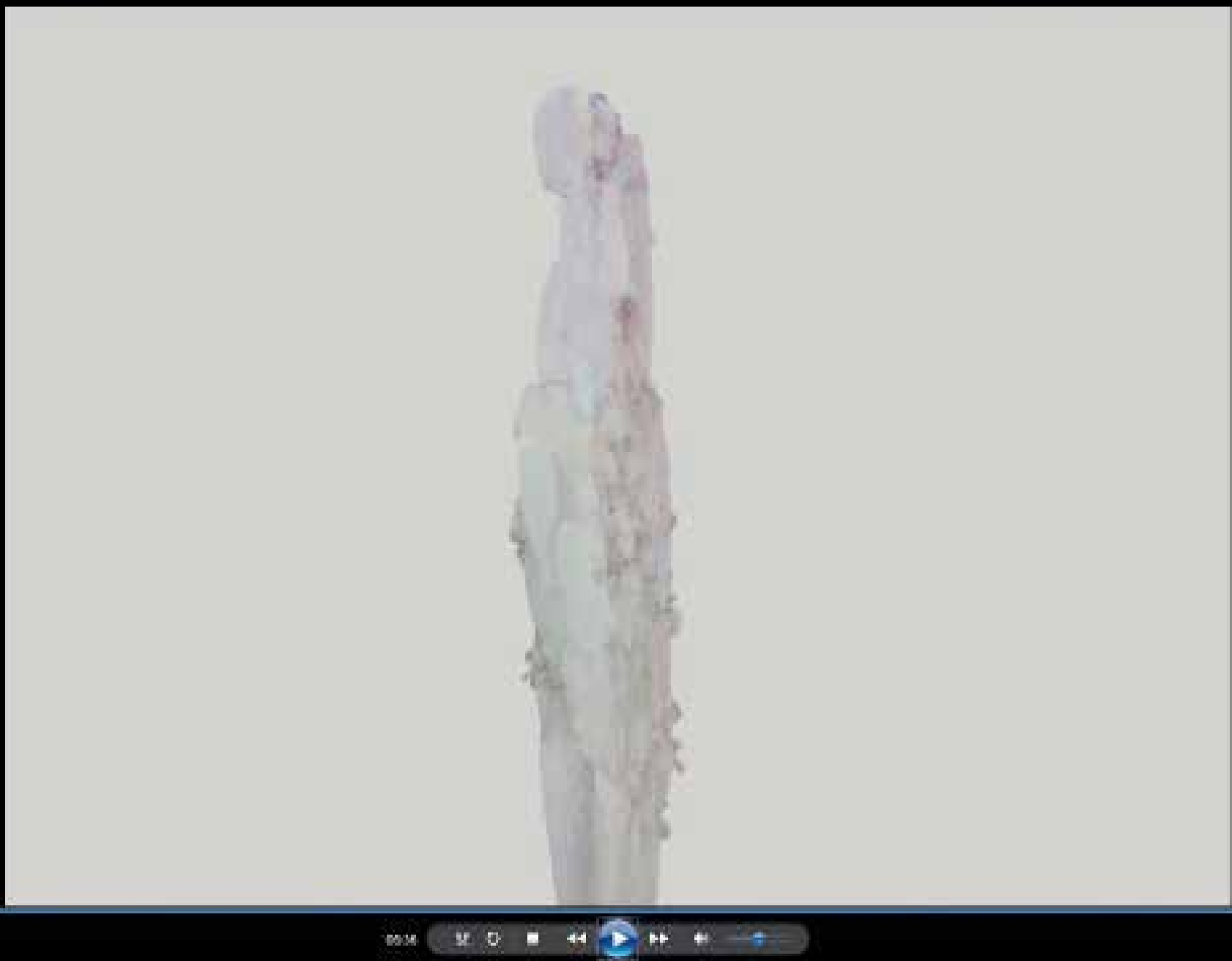
朱医乐 记忆 纤维艺术 180×100×0.5cm 2011 年



沈晓平 天穹——日象、月象 纤维艺术 185×66cm×2 2012 年



蔡青 分解的材料 装置 170×110×90cm 2014 年



王爱君 虚山之石 影像 6分36秒 2011年

百余年来，我们为社会培养了众多艺术人才，从老一代的张世范、郎绍君、杨德树、霍春阳到中青年一代的何家英、姜陆、李孝萱、邓国源、陈九如、李津……这些在国内外有重要影响的艺术家从这个校园走出，已经或正在产生越来越大的影响。

110年的办学历史，几代人的不懈探索，积累了弥足珍贵的财富。瞻望前程，充满挑战；历史为我们提供了难得的机遇。我们会奋发努力，积极进取，朝着既定目标迈进。我们会做得更好。

在这个特殊的日子，我们更加怀念在这里付出青春年华和聪明才智的前辈先贤，几代人的努力、心血造就了今天的天津美术学院。

时光如白驹过隙，今天我们以这样一种方式回望过去。目送归鸿，弦音高远。

我们期待更加美好的明天！

邓国源：天津美术学院院长

编者按：大学之重，重在教师。发现、认识和尊重名师，有助于提升学校内部的凝聚力和共识性，扩大外部的影响力和竞争力。作为艺术与人文学院的学生，更应该率先运用掌握的美术基础理论和艺术史知识，认识和研究身边的名师艺术家。这里刊发的四篇文章，是从高岭老师上学期在艺术与人文学院为本科二、三年级同学开设的“史论转化与实践操作”（又名“社会考察与社会实践”）课程结课作业中挑选出来的。这门课程采取理论与实践相结合的方法，将课堂上的史论知识与具有针对性的本校优秀艺术家教师的个案研究结合起来，通过授课和讨论以及大量的一对一的指导，以点带面，以人带论，以作品带整个艺术世界和艺术生态，以此提高学生选择、判断、分析和沟通与写作的综合能力。本刊特设专栏刊发这四篇文章，目的在于通过学生们的视角，反映出喻建十、祁海平、蔡锦和郑金岩四位我院名师的艺术风采，以此来庆祝我院 110 周年的校庆，作为我刊系列纪念活动的一部分。

Editor's Note: Teacher plays an important role in tertiary education. Discovering, understanding and respecting the famous teachers may help to improve the cohesion and consensus within a university or college, and to enhance its influence and competitiveness. Students of the School of Arts and Humanities

should all the more understand and study the artists in our campus based on the acquired knowledge of fundamental art theories and history. The four articles published here are selected from students' home assignments in the course for sophomores and juniors of the School of Arts and Humanities, TAFA —“Transformation of Art History and Theories and Practical Operation” (also known as “Social Investigation and Practice”)—taught by Professor Gao Ling last semester. Adopting the approach of combining theory and practice, this course tries to combine the knowledge of art history and theories taught in class with case studies of outstanding teachers of TAFA. Through lectures and discussions, as well as one-on-one tutoring, the teacher can help the students to comprehend theory better through studying an individual artist, and to know more about the whole art world and art ecology through studying individual works, so as to improve their comprehensive ability of choice, judgment, analysis, communication and writing. The purpose of publishing four articles in this ad hoc column is to show, from the students' perspective, the art achievements of four famous teachers of TAFA, Yu Jianshi, Qi Haiping, Cai Jin and Zheng Jinyan, as part of the 110th anniversary celebration.

“大音希声，大象无形”

——浅议祁海平绘画作品

“Great Music Has the Faintest Notes, the Great Form Is without Shape”:

On the Paintings of Qi Haiping

王思雯 /Wang Siwen

音美之极为无声，象美之至为无形，出自《道德经》“大方无隅，大器晚成，大音希声，大象无形”，意思是指宇宙中有一种声音非常高，但是很少有人听到，宇宙的面积非常大，大得没有形状可以描述。

抽象绘画是对无形世界的表达，不重表现形之末，而重表现物之初，不注重具体事物的描绘，而是直接表达形而上的精神世界。就如《易经》中所说，“神无方而易无体”，精神没有固定的方位，易道没有可见的形体。抽象是物象未成形之前的阶段，庄子有“游心于物之初”之说，游心是一种自由精神的活动，大气的混沌状态才是最适合神游的。待到浑朴之气破散而凝聚成形，即已形成具体的器物时，主题之自由精神也就受到了局限，只能游于器物之末了。表达精神是需要有载体的，如果我们认为涂写的“痕迹”即为绘画的本质，就是说笔痕墨迹本身就能够成为精神的载体，完全

可以不需要通过描摹物象来实现。

祁海平教授曾说：“追求形而上的境界。”《易经》中也讲“形而上者谓之道，形而下者谓之器”。所谓“形而上”指超越于形体以上的不可见的世界，也可以理解为精神世界；可见的形体则是具体事物，也可以理解为客观物质世界。老子认为“万物生于有，有生于无”。“无”就是万物形成之前的混沌状态，“无”就是“道”。道为本，阴阳为用，化生万物而成形。因此以形为界，形之上的称之为道；形之下为万物，名之为器。

祁海平教授的作品蕴含了很多东方哲学思想与文化，有时他的创作完全是从这些文化哲思中获取灵感。传统的中国艺术理论总要和宇宙天地联系在一起，将万物与宇宙规律视为一体，绘画中对自然规律的认知，画者主观精神状态的把握，乃至笔墨形式的探索，都与其哲学的思考——“道”紧



祁海平 天地氤氲·夜 No. 1 布面丙烯 240×200cm

密相关。绘画是认知自然和完善符号的过程，也是对“道”的境界不断体悟的过程，这种崇本息末的认识，使中国文化艺术具有了简约博大的气象。老子的“大音希声，大象无形”的大气，庄子“与天地精神往来”“物我相忘”的自由精神状态，《易经》“阴阳不测之谓神”的神秘，都是其所神往的，通过作品的境界以及抽象的艺术语言更加体现出这方面的追求。

祁海平教授的画风转变大概经历了三个过程，开始是写实，后来开始具有表现性，最后转变为抽象。但是中间有一个过渡期，祁教授那代人都是从写实基础开始学习绘画，

不是特别注重个性化的东西。他当时考虑到油画是从西方来的，应该要对西方的大师进一步研究，应该直接向大师学习，因此，他受印象派艺术家德加的影响比较多，并有意识地去研究他的绘画作品。

祁教授之所以选择德加，首先是因为他在学画的时候练速写，对运动的东西比较感兴趣，喜欢写生，常去捕捉一些生动的形象，其次，德加是从写实主义过渡到印象派，这对祁教授画风的转换具有帮助。他常常将自己的感受加以提炼，在创作中大面积地使用黑白，这种黑白色调很纯净。祁教授清楚地知道，他学习某位大师的风格并不是其创作的终



祁海平 行草意象 布面丙烯 200×50cm×4 2010年

点，而是起点，是转换的基础，借助他学到的东西，去实现自我的突破。他开始新的探索 and 实验，并在这个基础上不断地向前扩展。他本人特别喜欢书法和水墨，就将其中的优势借鉴过来，拓展到自己的油画创作语言中。另外，德加的绘画本身也具有一种抽象性，他的这种抽象性更多地局限在具象表现中，他画面的结构感、色块之间的关系、抽象语言的

内在表现，都被具象的东西所涵盖了，祁海平教授发现了这一点，认为要想发扬德加的那种绘画精神，扩展油画语言，应该走向抽象，于是他就不断地实验，路子越走越宽，图像语言也从具象走向了抽象。

1994年出现了一个契机，当时祁教授有一个展览，他在展厅远远看自己作品的时候，没有看到里面具体的人像，



祁海平 无题6 布面油画 30×30cm 2001年

但是那种纯粹黑白的形态像大山大水，这让他感受到一种氛围，觉得在画面中不需要有具体的人物，通过黑白的笔墨的变化就可直接传达自己的感受以及精神的内涵。之后祁教授就开始探索，他去掉了具象的符号，直接进入到了抽象的创作方式之中。

从祁海平教授的作品中，我们也能感受到音乐的力量。

他对音乐的涉猎面极广，交响乐、现代音乐都听，还结交了一些作曲家朋友，音乐常常给他带来强烈的震撼。比如现代音乐人常用弦乐演奏，在旋律密集时会形成一个“音块”，就如同绘画中的“色块”一样，祁教授的创作就像音律的起伏，他通过黑白的笔触，将它们依次连接。再者，就是音乐对他的感染，乐曲通过微妙的变化，成为无形的波纹，使人



祁海平 雨过天青4 布面丙烯 60×60cm 2015年

的内心产生丰富的情感，从而激发创作的灵感。祁教授在聆听音乐的同时，内心与情感都得到了感染与触碰，他不是画音乐，而是要把内心的东西揭示出来。

进入新世纪，从他的作品《天地氤氲·夜》中，我们不仅看到了他的西方音乐的天赋，同时也看到了中国式的长箫和古埙，并且渐渐强大起来，我们看到了肖邦、贝多芬、格里格和高山流水、解衣磅礴之间的相互撞击与矛盾。祁教授通过庄子对音乐的解释，来阐释他的作品《天地氤氲·夜》。我们知道，人用乐器发出来的声音叫人籁，大

地发出的声音叫地籁，宇宙里天地涌动的气息叫天籁。祁教授开始是对音乐演奏的描绘，到后来则是对天地氤氲的描写，也可以说是“音乐”的转变，只不过它不是人演奏的声音，而是天地演奏的。

祁海平教授也将中国传统绘画和书法的意境及趣味融入油画创作，形成文人韵味，或是一种清雅的书卷气，或是粗犷敦厚，如现实生活中的泥土和草木的生机。这些都在他笔下汇聚成为蕴藉、空灵、耐人寻味的境界。他这种对中国古典文化抽象的视觉阐释，以及对精神意象形而上



祁海平 黑色主题 No. 23 布面油画 200×200cm 1996 年

的表现，不仅仅是纯粹的笔情墨意，而是彻底地用中国化的艺术语言进行油画创作，他不仅找到了形式与内容的统一，也找到了自己创作的本源。

祁海平教授的作品更具个人风格，他从不受时尚、思潮影响，无论是政治的、前卫的、观念的、波普的、商业的，对他都没有任何干扰。近年来，他的创作虽然没有形象，也没有时尚思潮的明显迹象，但他始终站在当代艺术的立场，他的绘画也始终被归属于当代艺术的范畴之中。他是完全按照自己的认识出发，听从自己的内心，所以他的创作不受外

在影响，但这不代表他的创作是完全封闭式的，他是站在时代的前沿，对社会现状做出自己的判断，不随波逐流，不人云亦云。

“音美之极为无声，象美之至为无形”，祁海平教授的作品不仅蕴含了东方哲学思想与文化，同时我们还能从中感受到音乐的力量。他将中国绘画、书法的意境美融入油画创作之中，使广大观者从中感受他所带来的无形之美。

王思雯：天津美术学院艺术与人文学院在读本科生

瞬间的永恒

——浅谈郑金岩的人物创作

Eternity of a Moment: On Zheng Jinyan's Figure Painting Creation

张筱曜 /Zhang Xiaoyao



郑金岩近照

进入郑金岩的工作室，映入眼帘的是挂在墙上的塞缪尔·贝克特目光犀利的肖像，郑金岩说这是他最喜爱的作家。干净整洁的工作室是一个采光极好的大空间，生机勃勃的绿色植物点缀在各个角落，书桌上放着一尊佛像，一角挂着东汉画像石的拓片。画室北面隔出一间书房，收藏着数量惊人的来自各个国家的书和画册，其中有许多关于中国历史的书，墙上挂着一幅抽象水墨，仿佛这不是艺术家而更像是一位学者的工作室，中国传统文化的氛围充满着各个角落。

在采访郑金岩之前，我对他并不熟悉，却对他的作品有

着深刻印象。在天津美院油画名家中，他以抽象和具象结合的语言脱颖而出，直穿人的心脏，带来强有力的震撼感。郑金岩 1988 年毕业于天津美术学院油画专业并留校任教，后又在央美第八届油画研修班学习，深受张世范老师力倡的概括手法与表现精神影响，打下坚实的绘画基础。郑金岩最开始为人所知是他 1992 年开始创作的“荷塘”系列，极静、空灵的画面传达出特有的东方意味。当时他已经留校任教，在湖北写生的旅程中邂逅了荆州东湖的残荷败叶，从此一发不可收拾，从写实到抽象甚至拼贴，郑金岩尝试了各种绘画



郑金岩 青藤徐渭 布面油画 210×180cm 2014年



郑金岩 荷塘系列——幽弦 布面油画 80×163cm





郑金岩 霜冷长河——四画僧 渐江、髡残、八大、石涛 布面油画 160×180cm





郑金岩 荷塘系列——秋烟 布面油彩 60×80cm

语言去表现残荷的枯枝败叶带给他的寂寞感，一坚持就是十年。在 1994 年央美油画研修班学习时，传统写生和具象表现反复地交织在郑金岩的创作中，他渐渐找到了自己独特的绘画语言。郑金岩并未太受八五思潮尤其是后现代主义以及西方当代艺术的形式影响，他推崇古典主义精神，永远地在挖掘、探索、抗争、奋斗。格林伯格说过，“艺术在我们这个时代充满恶意”，面对当下纷繁复杂的艺术圈，郑金岩远离世俗的狂欢，几乎没有参与到任何当下时代的艺术潮流和活动中，而是选择了与时流截然不同的态度——回归精神独立的历史，通过创作探寻最本质的艺术精神和内心世界。

“明末清初，是中国历史上一个大的动荡时代，残酷的现实侵入了每一个人的内心，而人与命运的冲突这一永恒的主题是我最想用绘画语言去阐述和表达的。”郑金岩如是说。他近十年的人物创作系列缘起于八大山人的《个山小像》，郑金岩在偶然间看到这张肖像，加之一直对中国画深厚的兴

趣，古人的精神气质一下就触动了他的肖像创作的灵感，在传承传统文脉的同时对艺术精神进行不断探索。对于郑金岩来说，他笔下的古人都具有悲剧精神的特质，创作明末清初的人物肖像是他进入自身的一个途径。人物肖像外表的显现仅仅是一个方面，重要的是通过反复的刻画对人物命运多舛历程的一次次碰撞使他得到精神上的思考。那个时代带给他的触动远远高于复制现实，在得到内心满足的同时渐渐形成了具有古代文人气质的当代的精神力量。八大山人、石涛、髡残等身处乱世的遗民画家在经历坎坷遭遇后都借助绘画的形式宣泄情感，有的奋起抗争，有的遗世独立，或寄国破家亡之痛，或写理想之殇，或表不屈之生命力，比之常人更具有强烈的感情色彩和精神内涵。他们个人精神觉醒的代表，痛苦愤懑又灿烂自由，一个个都独立于固有模式与既有传统之外，与恹恹无生气的四王形成鲜明对比。石涛的一画论主张“借笔墨写天地万物而陶泳乎我”，这给了郑金岩一种介



郑金岩 晚明系列——髡残 布面油画 180×219cm

于具象和幻想之间的自由，这些肖像完全凭个人的想象去塑造，深入了之后能透过窥视他们的内心而看到自己，透过历史的尘埃产生心灵的碰撞，把当代人的迷茫、无奈、挣扎全都移情于古人，展现于画布之上。

晚明人物系列作品画面背景滥觞于他的荷塘系列，以灰白色调为主，触目可见反复涂抹又统一的痕迹，体现出时间的流逝和斑驳的虚无感，郑金岩在创作的过程中经常喜爱使用旧画布，由此刺激更好地进入对时空的想象。受传统中国画影响，他的画很少出现鲜艳明亮的色彩，以清丽微妙的灰色为主，其干湿浓淡的变化经历了时间的变化显现出沉郁的历史感。郑金岩的创作过程是标准的慢工出细活，极致且悠长，完成一幅作品往往需要很长时间，从起稿到完成时间跨度极长，有时候画到一半就停止了，几个月后又重新开始，搁置得越长，创作的感觉越好。其中《青藤徐渭》刻画了徐渭晚年潦倒凄清的形象，此画以一枯藤分割画面，徐渭的形象从历史的尘埃中缓缓走来，斯人已逝，青藤犹在。徐渭是明代著名书画家，胸怀大志却命运坎坷，饱受精神折磨，先后九次自杀，他墨迹淋漓的画法创造出惊人的效果，七十三岁时终因穷困而死。郑金岩以细腻微妙的笔触表现在一片虚无背景中的徐渭有着勃然不可磨灭之气，观者能从眼神中深刻地感受到那一颗正在颤动但早已经扭曲的心灵。《墨魂——徐渭》是更上一层楼的好境界，其狂放不羁的特殊之处透过被狂风吹起的发丝和衣带自由地泼洒，背景交融着疏密线条和墨点痕迹，衬托出徐渭狂放不羁徘徊在疯狂边缘的形象，内含自然幽玄的禅机。徐渭在《葡萄图》上题一首七言绝句：“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲

抛闲掷野藤中。”独自伫立在虚无世界中的徐渭，中年时期抱负难酬的无可奈何的愤恨与挣扎完完全全地体现在郑金岩的画笔下，轻而易举地感染观者。两张同是表现徐渭的作品，一静如止水，一动若雷霆，让人直观感受到徐渭生命不同阶段的心境。

这些形象都是郑金岩幻想出的古人，他们代表着执拗而高贵的灵魂，代表着乱世下勇敢而自由的精神，代表着我们每一个现代人内心深处的不羁与悲伤，而绝非单纯地还原历史人物。在创作中他警惕到了肖像的形象相似性问题，在反复绘画的过程中对历史进行一次次阅读和修正，通过不同的符号语言和意象展现不同人物的特质，给以历史题材为背景进行创作的当代艺术家很大的启发空间。

自古中国追求的表现形式是在自身之内的，个人的语言符号并非刻意塑造的，郑金岩所追求的简约、空灵、淡远而又深邃的艺术境界源自于继承传统血脉的自我内省，他通过将中国传统精神气质和油画特性融合于一体实现了对艺术精神的追问。郑金岩的艺术在国内是独树一帜的，他通过当代人与古代人情感的共鸣将传统和现代贯通起来，呈现出对当代精神的拷问，在现实与虚无之中，追忆过去，反省当下，定格永恒。

郑金岩说：“真正的先锋和前卫不是显赫与热闹，而是孤独与苦行。”

张筱曜：天津美术学院艺术与人文学院在读本科生

蔡锦——做一个“纯粹”的艺术家

Cai Jin: To Be a "Pure" Artist

张雪瑶 /Zhang Xueyao

锦色无边春有沿，丝光绫缎吐华颜。芭蕉有意泣血色，蝴蝶无心融紫胭。露雨繁花含腐蕊，红泥团绣渗稠涎。浓葩腻叶凝幽语，梦里神游看鬼仙。

——祁海平《七律·为蔡锦题画》

蔡锦的作品中表现着“生命的意象”，即对于生命的生老病死、枯荣兴衰的种种感慨。蔡锦钟情于红色，如她所言：“红色叫我痴迷，在这个色域里，我的画笔分外敏感。这是一种内在生命的需要，它完全支配着我的感受。”“美人蕉”可以说是她表达自我的出口。正如她的美人蕉系列的灵感来源于偶然间她在一堆杂草中被一株干枯的美人蕉所吸引，此种多愁善感的对生命的感悟着实让人动情。蔡锦艺术探索

从始于繁复的“美人蕉”到散淡开去的“风景”，又从琐碎到纯粹、从绚丽到黑白最后创作出具雕塑感的“美人蕉”。这从琐碎到纯粹的转变，不仅仅是表现形式和技法的转变或是画法上形色的变化，而是从“形而下”向“形而上”的转换，是具象向抽象观念的转换，是艺术精神的升华。就拿前几年黑色美人蕉的创作来说，其艺术语言已提纯到美人蕉的骨格，在形色趋于单纯化的画幅上展现的已不是画面感，而是一种雕塑感，一种体量感和悲壮感。我想这正是画家带给我们内蕴精神永恒的“生命意象”。目前为止，追求“意象”的绘画大都写意而不写形。蔡锦的过人之处也正是在于其绘画的细抠细画，结构严谨，细节刻画到位。她以一种超写实、超自然以及超现实的作画来表现一种“生命的意象”。





伯恩妇女博物馆 “半边天”展 1998 年

蔡锦 风景 105 200 × 750cm 2015 年



蔡锦 小提琴 70×140cm 1990年





蔡锦着迷于变幻不定的、神秘的自然模式。沈括在《梦溪笔谈》中言：“……默以神会，自然境皆天就，不类人为，是谓‘活笔’。”^①或许人类共有的这种对自然的迷恋正是其美人蕉主题经久不衰的源泉。这么多年来蔡锦大部分作品都围绕美人蕉展开，而对于为何选题并钟情于对美人蕉绘画的原因，蔡锦自述：“偶然在一堆乱草中看到一棵干枯的芭蕉树，大片的叶子包裹着树身，一种似肉红色的肌肤。原来的绿色是完全没有了，可眼前枯萎的形和色紧紧地抓住了我。那根、茎、叶片里仿佛还残存着呼吸，这是一瞬间一种无以名状的感触。过了一段日子，先前的这种感觉时时包围着我，时时晃动着，偶一天，在100×100cm的画布上，我开始触动了那一笔，一种突如其来的快感，似乎是我造詣熟悉的东西，黏稠的颜料像一股灵液在画布上侵蚀，蠕动。”植物本身并非作者的表达主题，但却吸引着艺术家的眼光，吸引着艺术家的思想，正是艺术家绘画中寻求的一种东西。或许我们可以这样认为，画美人蕉其实是借题发挥，借助于美人蕉这样的生命体以表达自我内心的一种生命体验，在美人蕉这一意象身上，投射了自己的影子，找到了适合自己的表达方式，也找到了自己情感的载体。



蔡锦 美人蕉 61 (沙发) 1995年

“天下莫大于秋毫之末，而泰山为小。”这种见微知著，

题材的不足道，恰恰折射了深刻的人性以及任何生命意义的外延。齐物和格物，其实最终仍然是艺术家自我的修行之道。就像蔡锦所说，她并不认为自己在做着什么了不起的事，只是像在绣花或者编织一件毛衣。蔡锦作画的过程也“始于微”，并非先构思布局，做好大框架，而后填充局部，而是从一个细节自然延展，随着感觉走，一点一点向外、向面扩展繁衍，任其自然发展。作画过程中始终保持着感性的鲜活和灵动。其认为绘画重在过程的享受，并不在乎成功与否，陶醉于一点一点的发展，注入有情有调的生命感受。此种见微知著的哲学即佛家所言之“事事无碍”。正因有了语言的“事事无碍”也就有了作品的“意在言外”。蔡锦二十多年“无心插柳”的绘画实践却带给我们丰富的语义联想。恐怖的红色让我们想到了疯狂的红色年代；纠缠不休的形色让我们联想到心理自虐或者性的纠结；布满画面的肉红加上玫瑰底色的条样体积让人们联想到发霉的腐物，隐喻某些当下社会和人性问题。如此，不一而足。蔡锦艺术语言的单纯性反而产生出无限的多义性。蔡锦的题材很简单，但是她的语言提供给我们一种复杂性解释的可能性，甚至很多评论家对蔡锦作品的解读有过度解释的现象，正如对蔡锦美人蕉红色的过度解释。但也正是因为对蔡锦的单纯性绘画的深度发掘，才产生了矛盾性和复杂性，原本一种实实在在的东西却产生了意想不到的外延。我想这或许就是蔡锦艺术语言的价值所在。

蔡锦的绘画是单纯的，绘画语言是单纯的。蔡锦对待自己的作品就如同她待人真诚、善良的性格，她不在乎自己的作品究竟表达了多么深刻的含义，也不刻意作为作品营造某种学术的氛围，她只在乎作品有没有表达她内心最真实的情感。正如蔡锦不满足于一贯的熟练帅气的线条技巧，而是让自然及内心倾向的引导长时间地投入于每一幅素描作品中，而素描中她很少表现整个人体，取而代之的是其完成的艺术品中大部分是刻画的其感兴趣的身体的某一个部分。素描很花费时间，又很需要耐力，但每当花费功夫完成以后又能给人以一种极大的满足感。在蔡锦看来绘画如编织：“画画对我来说，就像在绣花，在编织一件毛衣，无休止地在一种状态中，我感到这其中的魅力。”蔡锦就是这样，她追求的就是一种绘画的单纯性：“我现在越来越感觉到是我需要画画了。”于是她将自己全部投入到自己的画面上。而这种绘画的单纯性正是其相对于其他一些画家的高尚之处。今天的很多画家与其说是画家，不如说是制作家。他们的许多画作并非发自内心的画出来的，而是有计划、有预谋、有套路地制作出来的。现在有许多画家已经从艺术创作者变成商品生产者，画的风格和类型被市场接受后，就批量生产。画家顾不上酝酿、构思，因此许多青年画家便过早地被市场抽空。而蔡锦对市场始终不敏感，这也是她取得成功的原因之一。蔡锦所画并非是一种真实的花和植物，而是在创造一种个人意识和自我成长。她试图不按照任何想法绘画，而是真正按照内心的引导，而这正是现代绘画的真正意义和出发点。正如蔡锦曾经说过，她的画现在可能只跟个人有关系，跟艺术史

没有什么太大关系，它服从于一种绝对的个人心性和流露，但当这种个人流露深入到一定程度后，也许会跟艺术史发生关系的。

蔡锦衰败的美人蕉，整个红色的运用弥漫着一种衰败糜烂的气息。风景作品亦好似一种无法控制的东西正在蔓延，就像死亡的阴影在延伸。从这种角度看其或许揭示的是我们日常忽略的，或者我们要回避，有意疏远的一种特质，人们常把它称之为“令人厌恶”的事物或现象。这种表象方式与正常人回避死而求生的愿望是背道而驰的。中国传统主流文化对恶、对虚无、对死亡不去表达。由此可见蔡锦的作品或许与传统主流文化相悖，给人以一种负能量之感。可事实是死亡终究无法回避，民间传统文化中仍有涉及死亡的狐鬼、妖魅文化，道家言说死亡和魂灵，庄子将死亡视作自然进程，由此可见回避和恐惧是违反这一自然进程的。但是对死亡的思考一直处于中国主流文化的边缘角落，在主流的边缘和间隙里存在。蔡锦对死亡、对恶的表现态度和方式，并不是从文献或理论上来看待和理解，而是从生活中，从个人的生命过程来领悟和表达。我想这或许正是艺术家的特殊之处，她能从生活普遍的瞬间中抓住某些永恒的东西展现给大家，来表示个体对生命的理解。假若我们细细体味，会发现蔡锦画作中糜烂死亡的气息下又透露着一种别样的生机，看似充满死亡的衰败却又涌动着生命的脉搏，这正是画家笔下生命的两重性。或是正在盛放的生命过程预示死亡的景象，抑或死亡腐朽的过程中不断迸发生命的辉煌和庄严。这种双向的过程在画中一同存在，且不是并置静止的存在，而是正在流动的过程。对这种瞬间的生命流动性把握，蔡锦表现得那么充分、那么庄严并有着特殊的美。她的作品中的超现实主义的感觉从生活和日常生活的瞬间得到，是突然看到的另外的境界，这个境界里对生命演绎和人性的阐释不同于一般的概念。

蔡锦艺术语言多义性的产生，与其对作品的创新或多或少有着一定的关系。从20世纪90年代初至今，蔡锦以红色“美人蕉”为主题创作了一系列的作品，从某种意义上来说，其主题是重复的，却也是变幻无穷的，她不是在复制自己，而是不断地在用创新的语汇丰富着自己对艺术以及生活的感受。她很强调时间的意义与生命历程的内涵：“现在这样的东西就是现在这个时刻所产生的，它不能是去年的也不会是以后，就是此时此刻所代表的。”因此每一张画都是她的心迹彼时彼刻的自然流露。随着时间阅历的增长，芭蕉枝叶的黏稠感，单体枝叶以及多个枝叶交错在一起的结构，红色调的明暗和深浅，都在蔡锦的画面不断地微妙变化。20世纪90年代初蔡锦画面中的红色是一种黏稠的、高调的蔓延和浸染，象征着一种迷离的青春能量，而到了90年代中期画面中的血红色慢慢开始发污，呈斑斑的血渍状，不再有黏稠感。这些颜色主要体现在装置绘画上，诸如床垫、自行车座、女鞋、沙发、睡垫等现成品上，象征了一种女性成熟后开始慢慢颓败的感觉。而2000年以来其画面中的芭蕉枝叶大部分则呈现出一种灰黑色，红色只是零星点染，若有若无，

一种衰败感在不断蔓延，象征了女性生命力的衰亡。这个阶段的画甚至都没打底色，直接在麻布上作画，使灰黑色的蕉叶具有一种灰烬感。

蔡锦的绘画一直在不断地独立，不断地抽离，达到自我意识的深层阶段。不同于当代很多画家依然停留在用笔、用色、画人体，依然停留在改善和改良画面形象上——她的艺术是具有提升性和蜕变性的。蔡锦从《美人蕉》到《风景》的转变，是在思想及艺术观上的飞跃。她从对一种物象、一个植物形态描绘到无所指的一个点或一滴水发展成一望无边的海洋，从尘埃变成一片灿烂的星空。由此可见她的心是开放的，是向往光明与广阔天地的。或许我们可以将这些作品称为“有机抽象表现主义”作品，画面中那些抽象的形式和色彩像显微镜底下所见的微生物，极具生命力，因此能让人从中体味生命之源，万物之源。蔡锦笔下的细微之物，实实在在地存在于我们的世界，但不为人们所看到、注意到。而蔡锦不但注意到了还把它发展成这么广阔的绘画，这似乎源于艺术家个人经历的生命体验。爱因斯坦在《我的世界观》中说：“我们所能有的最美好的经验是奥秘的经验。它是坚守在真正艺术和真正科学发源地上的基本感情。谁要是体验不到它……谁就无异于行尸走肉……”^②此话对艺术家相当重要，在这种神秘的生命体验中，具有强烈的感受性，丰富的想象性，是一种超知性、超见解、超本质的不可言说的神秘洞见。蔡锦的此系列作品跟她早期的作品相比使用的语言没有变，只是图式变了，变得抽象了。但这些作品很明显是在原有的美人蕉的细节上一步一步升发出来，最后离开美人蕉这一意象，保留她习惯使用的语言要素。

蔡锦的绘画动机是单纯的，绘画语言是单纯的；蔡锦的绘画是创新的，是不断地独立、抽离，最终达到自我意识的深层阶段的；蔡锦的绘画是能够表达自己的情感、表达自己的生命体验的；蔡锦的绘画是始终坚持着自己个性的，始终有着特有的独创性的。因此蔡锦一直走在一个真正艺术家的道路上，做着“纯粹”的艺术家。

注释：

① [宋] 沈括著，侯真平校点：《梦溪笔谈》，岳麓书社，2002年，第122页。

② 爱因斯坦：《我的世界观》，载于《大学时代》2005年第9期，第18—19页。

张雪瑶：天津美术学院艺术与人文学院在读本科生

目尽山川穷万物 落笔胸中万卷书

——喻建十绘画技法风格浅谈

Painting on the Basis of Penetrating Observation of Nature and Things and Extensive Reading: On Yu Jianshi's Art Style and Skills of Painting

米家源 /Mi Jiayuan

山水画自魏晋六朝肇始初兴，南朝宋人宗炳所写《山水画序》正为之立论——“圣人含道映物，贤者澄怀味像。至于山水，质有而灵趣，是以轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之游焉。又称仁智之乐焉。夫圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐。不亦几乎？”宗炳其人眷恋群山万水，心悟斯理，于是“画象布色，构兹云岭”。此后历代之山水画，佳杰辈出，皆妙手丹青，观其神思浩荡，纵情翩跹，格高意远，可涤铅浊，雅治志趣。

喻建十先生精山水笔墨之道，无愧佳杰。先生自幼承家学于津门书画名家、外祖父王颂余先生，年纪稍长，入天津美术职业学院及天津美术学院，修习设计及中国画。后赴东瀛深造十数载，书画文史皆颇有建树。然先生成就虽高，性情本不喜争先夺名，只以平常之心寄情笔墨，散逸放鹤，自成玄境。先生之画，以作画技法分为三类：一为上承传统文人山水者，二为取西洋技巧入水墨画者，三为合二者之长创新者。

· 澄怀味象 卧游以理——传统文人山水

喻建十先生自言：“为山水画者，当以五代、北宋诸家为指归。其间佳构，多呈磅礴恢宏、静谧超然之境界。或曰此为‘无我之境’。此无我，非真无我，乃舍个人即时性之小我，得具历时性之大我也。自汉儒董仲舒为‘天人合一’立论，后人多趋从之，为画者尤喜此语。窃以为此有‘以人合天’‘以天合人’之别，五代、北宋之山水画多属前者，文人画既出，后者日盛。元季以降，山水画尤多偏文人画一

隅，所谓‘化景物为情思’者、‘使山川为余代言’者、‘借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也’者是也，虽作者之灵性、意绪、情感得以凸现，然终不免呈小我之势。山水画当为民族造像，此乃大我也，非作者小我之外化。若以此为切点，画作自当非同小可，余虽不敏，愿身体力行之。”先生数言析清无我之境，一则江湖之远，一则庙堂之高，二者虽展现出的天地各有千秋，但先生本人更加崇尚大我之境，愿将其画、其心都置于民族文化的大格局之中，但先生的作品又褪去庙堂之浮华，胸怀千里，却清新盎然。

“山水，大物也，人之看者，须远而观之，方见得一障山川之形势气象”，先生传统画法之山水，多取景于太行一脉之奇峰峻岗，布局高远，钟灵毓秀，得山水画之正体，其作铺舒为宏图而有余，消缩为小景而不少。或以寥寥笔墨于山脚山腰点写孤陌野村，依傍溪涧廊桥，萧然幽寂；或画劲松翠柏清瑟于崖头峦间，白杨碧竹卓然于坡壁岗下；或沁薄暮冥冥迷离山水之间，夜空月蟾阴晴圆缺各呈冷然之姿。其笔简淡清劲，其墨澄灵秀润，其构架得荆浩之骨，其气韵得倪瓒之髓。

· 胸中澎湃 气贯长虹——西洋技法之水

北宋郭熙在《林泉高致》中论水曰：“水，活物也。其形欲深静，欲柔滑，欲汪洋，欲回环，欲肥腻，欲喷薄，欲激射，欲多泉，欲远流，欲瀑布插天，欲溅扑入地，欲渔钓怡怡，欲草木欣欣，欲挟烟云而秀媚，欲照溪谷而光辉。此水之活体也。”

若要画出水之澎湃气势，须以实写照，同时呼应蒋兆和



喻建十 空林独与白云期 100 x 68cm 2007年



喻建十 清夏 96.5 x 44.5cm 2013 年



喻建十 悬泉烟杪 136 x 68cm 2007年



喻建十 纵使秋风无奈何 68×138cm 2013年

先生所倡导的写实中国画，喻先生亦以西画技法入画。不同于传统的“搜尽奇峰打草稿”，这些水取景并不大，定一点画一岸之一角，波涛自此喷薄而出，乍看之下犹如黑白摄影之作，可其气脉却是极足，力道胜过照片千万重。画中满目白浪滔滔，以蛤粉铺陈，若冰雪飞溅、碎玉离析、琉璃万顷，或有赋彩，淡泊石青者为激洒之瀑布，莹透浅碧者乃晴明之浅海，斑驳赭黄者是裹沙之江河。江渚河滩、礁石崖壁只占画作少处，以浓墨皴擦点染之，与水色反差极大，巍然不动，更体现出大水之张力盎然。石上间或栖落有长喙细颈之水鸟，静立仰瞰，清瘦渺小，与岸岩宛若一体，却是为这顶天立地、无所情愫的大山大水，平添一丝柔软的生命气息。

· 尽学古今 自成机杼——中西合璧之画

“于继承传统之上创新，此为习画者成功之不二法门。虽各有灵苗各自探，然愚以为所谓于传统之中别开生面之途径无外乎如此。其一，不即不离，若即若离；其二，左顾右盼，瞻前顾后；其三，反其道而行之；其四，攻其一点不及其余；其五，知其不可为而为之，置之死地而后生；其六，远交近攻。”喻先生自幼学习西洋画，少年时学习设计，青年时代的中国画创作融入了较多的个人想法，多喜自行创新，取西洋之技法，汇华夏之笔墨，其画作之意境有三：

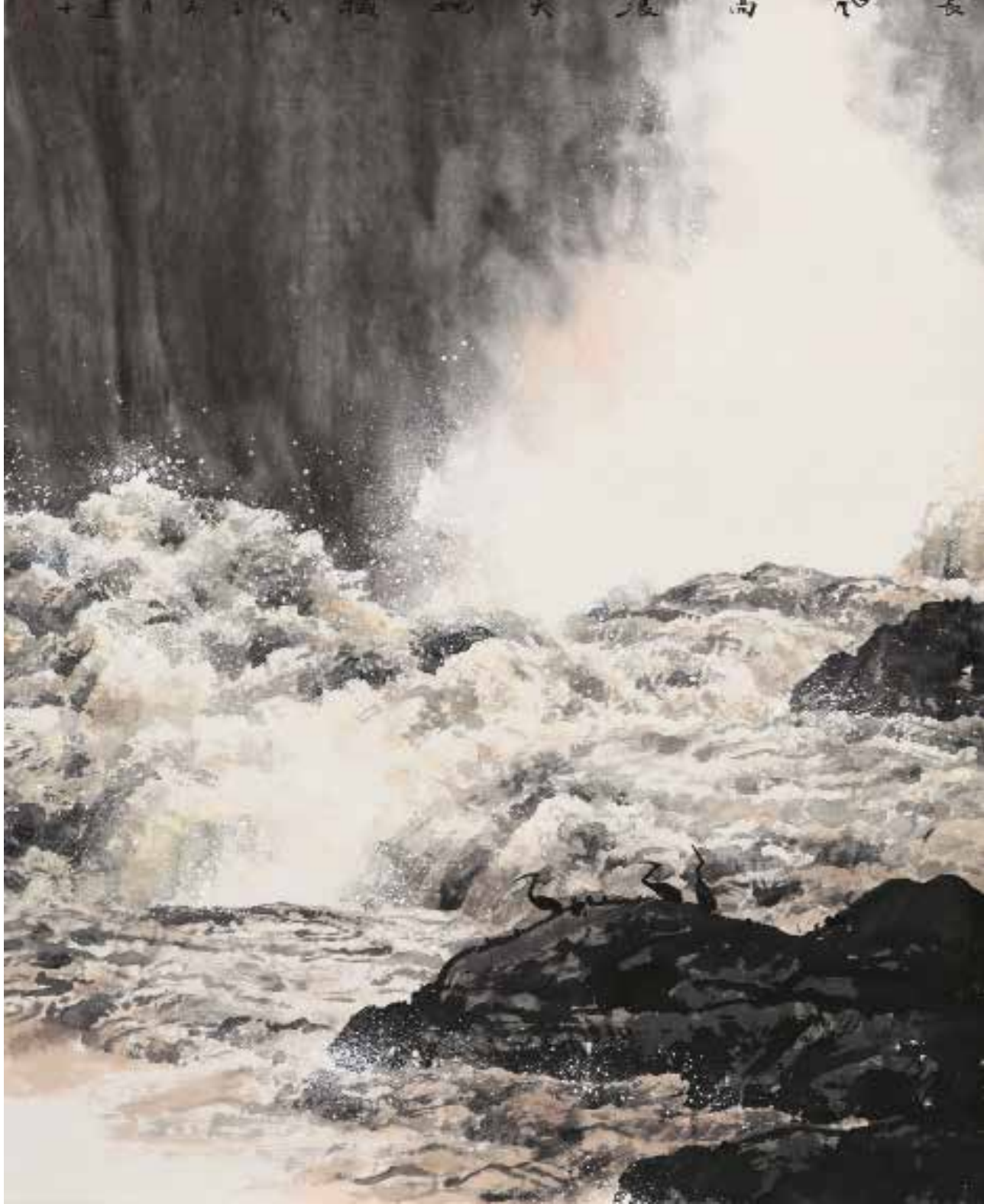
一者，空间幽远，多峭壁峰峦，然山之体积并不明显，只以直线凌厉分割岩块，层叠而上，以墨之浓淡区别远近，此番手法正是取自设计理论中的平面构成。这般山水常画有云雾邈朦、烟雪落银，其中零星散布浓墨所点画之枯木，枝桠曲折，时有散点透视之小屋坐落，一切景物都显得有些真实，好似隐谷，亦如仙境，恍如隔世。

二者，空境高远，长风万里，地面极窄，甚至无有，着

重刻画危树与长天。天空多渲染色彩，绮幻空灵，随天气不同而各有情态，树木形态各异，劲瘦招展。画法虽不够写实，但却又颇为逼真，如同现代数码摄像机逆光拍下的片段。

三者，空间虽不高远，但层次却极丰富。其视角与西洋技法之水相似，但山石所用皆为传统皴法，体积感也并不强，愚以为如此画作颇像话剧的舞台，舞台本身的空间有限，而布景摆放精微，给方寸之地拉开了无限空间。而本该有演员的舞台上却空无一人，其境一如东瀛人芥川龙之介之俳句：“堇花露水田，翻然四十年”，看似逍遥，实则寂寥，既无红尘也无净土，既无烟花也无庙堂。

“‘欲令诗语妙，无厌空且静。静故群动，空故纳万静。’余尤爱东坡先生此诗。此虽为论诗，移而论画亦无不可。观中外经典画作可知，其境界大多透露些许宗教气息。亦即所谓清静、静寂、永恒之氛围。然此间之静寂者，非悄然无声了无生机也，于无声处听惊雷之静寂是也。东坡先生参禅日久，深了禅宗境界，故拈出此语。实则细观五代北宋山水佳制，有此境界者本已多多。然元季云林先生深谙此理，其画作至静至空，再开新境域，终达清如水碧，洁如霜露之文人画第一境界。”喻先生在《不动容斋絮语》如是说。言说自己心中的最高画境，并将之点落在每一张画过的纸张上。三种画风虽技法不尽相同，却贯穿着同样的宗旨，追求着同样的境界，这便是“不食人间烟火”之境地。所谓画中的“人间烟火”，是纪实性的、注入过多主观感情且情绪波动的绘画元素，而喻先生所追求的一如北宋苏东坡《送参寥师》所言的“深怀若虚”——静谧中满含流动着的世间百态，千万种静寂中又包纳在这一片虚空之中，如五代、北宋山水一般的灵净寂谧，如欧洲古典主义绘画一般的静穆庄肃，其画描绘着现实的山



喻建十 长风高浪天地撼 90×68cm 2008 年

河，却又书写着超脱现实历史性的隽永，一如其号——不动容是也。

卷书”的最好证明。

先生初游西北大漠，观天地苍凉，感得人生渺小，初悟绘画之真谛，后旅居东瀛数载，有感于中日文化之碰撞融合，目睹东亚各地山川，体味人间百象，所思所感与自幼所读之文籍相结合，共同为先生之绘画道路奠下阶梯，使其画境日趋高妙，先生之书、画、文始终互为助力，汇巨大力量与才华于笔尖，落笔之处，便是“目尽山川穷万物，落笔胸中万

米家源：天津美术学院艺术与人文学院在读本科生

语言与手法

——雕塑造型理论研究

Language and Technique: A Study of the Theory of Sculpture Modeling

张向玉 /Zhang Xiangyu

摘要: 立体之形体为雕塑的本体语言,大自然万物之形态是雕塑语言之源。雕塑的立体构成形式,又汇集了诸多的造型语言之要素。同时,如何将这些难以累计又极为丰富的雕塑作品进行区分或分门别类,当下可根据作者对现实物象的审美倾向和艺术手法,归纳划分为具象、抽象、意象三种。

关键词: 本体语言;形体;构成要素;具象;抽象;意象

Abstract: 3D form is the ontology language of sculpture, and the forms of things in nature are the source of the language of sculpture. The forms of 3D composition of sculpture consist of a great many composition elements of plastic language. As for the way to distinguish these countless and rich sculptures from one another and to categorize them, at present, we can divide them into three categories according to sculptors' aesthetic tastes of real world images and their ways to interpret them: figurative sculpture, abstract sculpture, and imaginary sculpture.

Key words: ontology language; form; composition elements; figurative; abstract; imagery



图1 张向玉 韵



图2 张向玉 飞天

雕塑作为造型艺术发展到今天,其材料在不断地扩充,制作加工手段日趋多样化,创作形式与手法繁多,实验性雕塑作品更是异彩纷呈。但雕塑艺术的造型特点、立体形式和形体语言还没有被否定。因此,加强雕塑基础理论的研究刻不容缓,“现代与观念”绝不能代替所有,忽略一切。

一、雕塑的造型语言

立体之形体为雕塑的本体语言,大自然万物之形态是雕塑语言之源。雕塑的立体构成形式,汇集了诸多的造型语言要素。

1. 形体语言

雕塑是立体造型艺术,其造型特点决定了雕塑造型语言



图3 亨利·摩尔作品



图4 玻璃浮雕

的特殊性和综合性。绘画艺术是采用平面展示的形式，以斑斓的色彩、变幻的墨色、刚柔相济的线条描绘而成。雕塑则是以实际占有空间的形体为造型语言，这里的形体是指雕塑概念中的体积，俗称团块，也就是雕塑艺术造型的本体语言。

形体在概念上讲是非常明确的，其纵深度（厚度）是构成形体的关键。而在塑造的实践中，要真正地认识、理解、运用好形体这种语言形式，则不是件轻而易举的事。因此，形体的构成元素、形体的转换与变异，由形体引申的整体意识、立体概念，以及自然形体的千姿百态、几何形体的简洁明快等等，均有待做更加深入的研究与探索。要善于观察形体，感受形体，立体地塑造形体，形与态并重，认识解读形体语言的魅力（图1）。

2. 结构语言

雕塑以自身完整的立体形式展示在人们的视野中。作为造型艺术的雕塑，在创作与设计过程中，怎样塑造形体，如何组织形体，又以什么形式呈现出来，在懂得作品物理结构的同时，切不能忽视作品的整体视觉结构，尤其大型城市雕塑更是如此。人们在欣赏雕塑形态之美的同时，实际上也是在感受作品的结构之美。因此，结构是雕塑造型语言的构成要素（图2）。

建筑与雕塑虽然学科不同，但均属于立体营造。建筑的设计与建造，除了确保建筑物理结构的科学性，建筑大师也在追求建筑外观与结构的美感，或是将建筑与雕塑有机地结合在一起，这就是把建筑纳入艺术范畴的原因之一。

雕塑的结构一般隐藏于形体之内，或是体现在形体之间的穿插上，也可泛指作品的表现形式。如人体自然结构的协调之美、抽象雕塑概念结构的形式之美、构成雕塑框架结构的空间之美等，均是雕塑结构语言的具体体现。

3. 空间语言

雕塑艺术也称空间的艺术。形体语言的表现力和感染力，也是靠空间来传达的。空间对雕塑而言，体现在作品呈现的空间形式、形体的空间塑造、作品实际占有的空间位置和视觉所感受的空间意境，这些都是构成雕塑空间语言不可忽略的因素。塑造中特别强调的团块状、体积感、量感等，

一方面归于形态语言，同时也体现着雕塑的空间语言。而打破作品形体的封闭性，强调作品结构形式的通透性，可将作品本体中的洞隙，直接转换成空间语言的另一种形式（图3）。如亨利·摩尔所述：“在石头上钻第一个洞，是一个启示，它的一边可通到另一边，可立即增加它的立体感。孔洞的形意，不在实体以下。”于是引申了空间语言的作用。中国的太湖石就是一个很好的例证。

4. 材料语言

形体是雕塑的本体语言，形体又与材质紧密相关，互为作用。材料成为雕塑语言要素是必然的，故重视对材料的认识与研究是必要的。如泥巴神妙的可塑性、木质的温馨与质朴、金属的刚毅、石材的坚实、纸张的脆弱等等，都具有其独特的语言意境。尤其在创作时对传统材料的综合利用与延展及在加工过程中材料的偶发性，会出现意想不到的特殊效果。目前，雕塑材料的选择是广泛的，除了传统材料，一切固体的或流动的物质等等，都有可能成为雕塑的创作材料（图4）。

5. 色彩语言

色彩本来是绘画的造型语言，而在当今雕塑着色却被看重与流行。当然，适宜的色彩能够增加作品的视觉冲击力，也能增强作品的艺术感染力。但如何使色彩与雕塑形体完美地结合，是一个值得探讨的问题。着色过于浓重或繁杂，可以肯定地说，对形体是一种破坏。也有些作品，重色彩而忽视了形体的塑造，甚至以着色掩盖塑造的无能，误以着色为时尚、创新。实际上雕塑着色不是什么新技法，在中国传统雕塑中，着色早已有之（图5）。雕塑的色彩语言作用是毋庸置疑的。然而对于雕塑材料的固有色和材质特性的巧妙利用还有待升华与拓展，材质的天然美感是不可替代的。

6. 光线语言

光线对雕塑而言是至关重要的构成元素。光线支配着形体的塑造与表现，同时还可利用光线来验证形体的完整性和协调性，所以光线直接影响着作品的艺术效果。曾有这样的评论：“雕塑是一门阳光的艺术，虽然在黑暗中依然存在，但是它的动人之处，只有在阳光的陪伴下才能完完全全地袒



图5 北宋晋祠彩塑



图6 梅茨作品 综合材料

露出来。”这一点充分说明光线对雕塑艺术的重要作用。光线与形体合二为一。

光线是客观存在的，室内要靠灯光，室外则是自然光。在室内陈列展示作品时，必定要设置一个非常合适的、理想的光源。室外的城市雕塑除了考虑其环境因素，还要考虑作品摆放的朝向和如何利用好自然光及夜晚的特设灯光，亦可根据场地光照的现状采用相应的造型手法。

雕塑要靠光线来展示自身。理想的光线，能使人充分感受到作品的艺术魅力。反之，不理想的光源或杂乱的光线，会直接影响作品的艺术效果。

7. 语言的综合与扩展

雕塑艺术的本体语言是立体之形体，如果减弱和忽视了形体的语言作用，严格上讲不应称其为雕塑。在注重形体语言的同时，也要强调与多种造型元素的综合应用，这样雕塑

语言的魅力才得以彰显。同时也要不断地扩展和探究雕塑语言的新元素与创作设计的新形式，如声、光、电正在介入雕塑领域（图6）。

二、雕塑的艺术手法

雕塑从出现时起，就一直伴随着人类的生活而存在，并随着时代的进步而发展。由于人类生存的地域环境、思想观念等固有的差异，便自然形成了错综复杂而繁多的艺术手法。如何将这些难以累计又极为丰富的雕塑作品进行分门别类，却不是一件易事。这在艺术理论研究中，也是比较复杂的一个课题。但是，如果以发掘人类最早创作的雕塑作品为例，就无可争辩地证实，从远古时期，人类就萌发了形象思维的创作方式。怎样审视赖以生存的现实世界，如何抒发审美情感，又以何种艺术手法塑造形象，便形成了作品的直观特征或特点。所以，现在可根据创作者对现实物象的审美倾向和手法加以区分，可简单归纳划分为具象、抽象、意象三

图7 张向玉 晚年



图8 东汉陶俑





图9 西汉霍去病墓石雕

种艺术手法，可称其为具象雕塑、抽象雕塑和意象雕塑。

1. 具象雕塑

具象雕塑在概念上讲，是塑造具有与现实物象外观相像的、具体的、可辨认的艺术形象，如同“模仿”与“再现”之说。如果以“可辨认”为定义，那么具象雕塑就理应还包含更多的一些形式，不仅限于“写实”。纵观古今中外大量的优秀作品，面对当代众多的创作，可将具有“可辨认”特征的作品，统归为具象雕塑的范畴。同时，还可将具象雕塑进一步划分为写实性具象雕塑、意象性具象雕塑、写意性具

象雕塑、装饰性具象雕塑和新具象雕塑。

(1) 写实性具象雕塑：写实是造型艺术中最基本的一种表现手法。“写实性”主要体现在对客观物象的尊重，作为人物造型，还必须具备科学的人体解剖知识及对形象固有特征的把握。但这种尊重绝非是自然主义的模仿或翻版。因为雕塑家在塑造过程中，必然要依据个人独有的感受，对所塑造的形象进行必要的加工提炼，去伪存真，并将这种“真”自然地融入作品之中，使得肖像塑造得更像他或她。写实性具象雕塑是艺术地再现真实（图7）。

图10 吴为山 齐白石



图11 张向玉 孕·蕴





图 12 刘军 人兽

（2）意象性具象雕塑：在中国传统艺术的概念中，意象更多地与诗画密切相关。事实上，中国古代雕塑，也存有大量的具有意象性特征的作品，并引起了当代人的关注。当下，就有一些雕塑家又回归到中国传统文化的圆心，认真探求中国雕塑的表现方式。所以，当代意象雕塑的出现和称谓不是偶然的，也是可喜的。

意象与写实在概念上主要的区别，是意象在造型上不完全坚守物象外观的客观性，而是“意在先，象随后”，以“意”造像。也就是根据创作的意念，以客观物象为基本的造型依据，进行了“随心”的改变。淡化了客观性，不满足于形似而追求神似，强化了“意”的内在性和意味性（图8）。

（3）写意性具象雕塑：写意与写实相对，各有神韵，但写意与意象却有诸多共同之处。写意性雕塑在艺术手法上的纵放和简约特征，提升了意象性雕塑的表现力。创作者把对客观物象的主观感受，转换成一种“艺术冲动”，为意念

或创意而不择手段、大胆取舍、随心所欲，可谓“得意而忘形”。但绝非忽视形体的塑造，而是寻求一个更为理想的形态，并赋予精神。因此，写意性雕塑不是凭空捏弄，而是建立在作者对客观物象更深层次思考和准确把握的基础上，是在作者潜意识的掌控之中。同时，作品的雅俗与优劣，还取决于创作者的综合的文化修养。

写意性突破了具象写实的一些造型规范，改变了写实、意象“温文尔雅”的状态，汲取了中国画写意手法的精髓，形成了中国本土雕塑艺术的一大亮点（图9、图10）。

（4）装饰性具象雕塑：装饰的词义是修饰和装扮，即可简单理解为对客观物象的美化。这种行为反映在日常生活中，体现了人们对美的追求或爱美的一种心理。如果从艺术和创作的角度去分析解读，装饰性则是一种不可忽略的艺术手法，也同样具有美学上的意义。史料记载，古今中外就存有大量的装饰性雕塑作品。



图 13 赵展 器



图 14 奇利达作品

装饰性具象雕塑，同样以客观物象为造型依据，以装饰性的艺术手法，将心理的诸多主观因素融入作品之中，凸显作品内在与外在的形式美感。因此，在现实生活中，首先要善于在自然物象中发现美，提升作者的审美意识，创作出具有装饰美的作品。触发观赏者心灵上的美感或精神上的愉悦，这便是装饰艺术的独特魅力。装饰性具象雕塑的特征，是对客观物象精准的提炼、高度的概括和相宜的夸张与变形，并根据审美的需要，凸显作品的节奏感、神韵感和装饰之美感（图 11）。其功用：一是“被装饰”，以独立的作品形式进行展示；二是装饰他物，如与建筑融为一体的装饰雕塑和城市环境中的装饰性雕塑等。

（4）新具象雕塑：“新”首先体现在当代性，“新”为标新立异。但新具象雕塑，不管如何新奇怪异，仍然要依托于具体的、可辨认的形象，“可辨认”是要点。同时，其创作的理念也发生了根本性的改变，突出了作品内涵的社会性和批判性等。同时，在表现形式上出现了真实与非真实、现实与非现实的情景，并提示了作者内心感受的真实性。在艺术手法上，有写实性的，也有虚拟的、非正常的，甚至出现了一些神奇而荒诞的形象。意将心灵深处的精神世界予以直接的表现，揭示了人类生存的本性。新具象雕塑突破或改变了写实性的很多规则，并强调了其观念性。新具象雕塑虽良

莠不齐，但许多作品却充满了生机（图 12）。

2. 抽象雕塑

抽象这一术语，其本义是对具象的提炼与高度的概括，也可理解为从自然形态中抽离出本质的、非具象的一种物象。如果将抽象的概念作为艺术手法，那抽象就是一种完全舍弃客观物象外观的艺术，或是不描绘塑造客观物象的艺术。由此形成了抽象艺术最基本的概念，即依据作者主观意念来表达。虽然主观是人的意识的一种反映，主观意识与客观存在又有着千丝万缕的联系，但人的形象思维还有很多难以确定的因素，所以抽离的结果与客观物象没有外在直观的关联，是不可辨认的形态，是再造的形体。通俗讲这类形体近似于什么、像是什么或是不可比拟的变形式体。抽象雕塑的语言形式，较多的是运用了几何形体，或是由几何形体分解、变易的形象符号，也有不少作品采用了异型的有机的抽象概念。雕塑家就是将这些抽象的元素，以立体的方式在空间中构成、呈现。抽象与具象相对，但在雕塑家的形体概念里，抽象的语言也是非常具体的、可视的，并赋予了更多的内涵、寓意和情感。同时，抽象雕塑又因其“不可辨认”性和主题的难以确认，扩展和丰富了观赏者的想象空间。如若，就会使抽象雕塑处于一般化或简单化的境地。

抽象雕塑与抽象绘画密切相关，立体派雕塑亦有诸多的



图 15 刘军 无相



图 16 秦代青铜神兽

抽象元素，构成雕塑和抽象雕塑互不排斥，相互映衬。构成雕塑的造型语言多是抽象的，抽象雕塑的呈现方式多为构成式的（图 13、图 14）。

抽象雕塑虽然是非具象的，但其造型语言中吸收了很多具象形态的要素，同样，在具象雕塑的塑造时也需要或已包含了抽象的元素。雕塑艺术的本体语言就是自然形态和抽象形态的互渗交融。

3. 意象雕塑

意象雕塑应该是一个广义的范畴，所以在意象性具象雕塑、写意性具象雕塑和非现实性雕塑中均有意象的造型元素，只有这样才能较充分地阐释意象雕塑的内在含义。非现实性雕塑是指那些形象奇妙的、非凡的、理想化的，但又是具体的、可辨别的、有具体称谓的造型。如中国的龙凤、麒麟，陵墓中的辟邪、天禄等。所谓意象，就是根据创作者独特的感悟和丰富的想象力对客观物象进行有意的变化，创造出一个既具体又变化多端的“象”，其“意”则是深远的、隐喻的。也可以理解为，意象雕塑的创作意念，皆来源于“意”。“意”是升华了的心灵感悟，也是超越了自然的主观遐想。

作者如果没有想象、联想能力，作品就会失去生命力和艺术感染力。因此，意象雕塑不求形似，强调神似，主要表达神采，使人感受到作品的意蕴。同样，意象的手法，虽然有失客观物象的真实性，却充分体现了艺术的真实性。而且意象雕塑中，还含有浪漫的、理想的和抽象的色彩。

意象归于中国传统美学的范畴，所以意象雕塑具有明显的东方艺术的属性和独有的营造法则，当下意象雕塑的创作不仅承载着传统的艺术精神，还体现出了中国雕塑的现代性（图 15、图 16）。

张向玉：天津美术学院造型艺术学院雕塑系教授

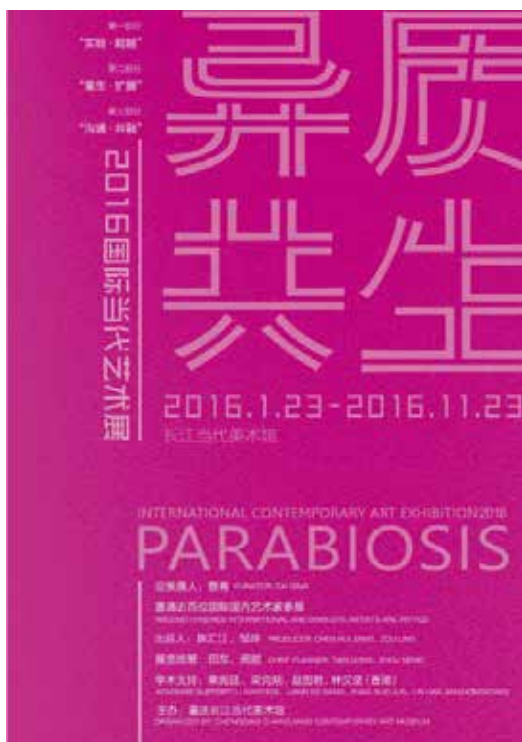
蔡青与“异质共生”展

Cai Qing and the “Parabiosis” Exhibition

范晓楠 / Fan Xiaonan

编者按：天津美术学院教授、策展人蔡青在重庆长江美术馆策划了一场跨年艺术大展（2016年1月—12月），邀请了国内外艺术家200余人，在艺术圈内产生了广泛影响。该展览分三个阶段：“实验—超越”“重生—扩展”“沟通—共融”。展览集聚了行为艺术、装置、摄影和实验影像等多个艺术门类，呈现出许多优秀的艺术作品。此次展览将在10月21—24日举办开幕式和大型国际艺术论坛，邀请了国内外众多理论家和艺术批评家，针对当代艺术的热点议题展开研讨。

Editor's note: Cai Qing, professor at Tianjin Academy of Fine Arts and curator, curated a year-long art exhibition at Changjiang Museum of Contemporary Art in Chongqing (January—December, 2016). With more than 200 artists from home and abroad invited, this exhibition has an extensive influence in the art circles. There are three stages of the exhibition: parabiosis, rebirth and expansion, communication and blending. Many art genres are involved in this exhibition, such as performance, installation, photography and experimental video, and numerous excellent works of art are presented. The opening ceremony and an large-scale international art forum of this exhibition will be held from October 21 to 24, during which many domestic and foreign theorists and art critics will gather together to discuss some hot topics of contemporary art.



展览海报

2016年，曾经名不见经传的重庆长江美术馆突然在艺术圈中引发了广泛关注，这样的轰动效应当然要感谢著名行为艺术家蔡青策划的一个跨年大展“异质共生——2016国际当代艺术展”。本次展览可谓创造了国内展览时间长度的记录，从2016年1月23日持续至12月22日，分三个阶段：“实验—超越”“重生—扩展”“沟通—共融”。三个阶段的作品互动展出，邀请了世界各国艺术家200余人，相比国内同类展览的鱼龙混杂，“异质共生”展堪称绝对高水准的好展览。当然，说起好的当代艺术展，除策展人的能力与水准外，还需强有力的资金和开放思想的支持。所以重庆长江美术馆的成功还要归功于陈汇江先生的慧眼识英雄，以及该美术馆馆长邹玲女士全力以赴的支持。在二人的协助下，最终成就了如此成功的展览效应。

著名艺术史家巫鸿先生前不久在OCAT北京当代艺术中心策划了展览“关于展览的展览——90年代的实验艺术展示”，梳理了20世纪90年代的重要实验艺术展览活动，其中当然包括蔡青与冯博一在1998年策划的颇有影响的“生存痕迹”展。在90年代的中国，这个展览可谓是当代前卫艺术和另类展中比较突出的一个。展览展出地是蔡青在北京创办的“现代艺术工作室”，联系方式中的两个地点是德国科隆和法国巴黎，蔡青力图策划国际性的艺术活动机构。然而，由于他展后病重，返德国后一直没能再回国，每每讲到此事，蔡青不免有些伤感，但也算好事多磨，蔡青由于腿部肿痛多年无法行走转而开始写作，完成了三部共计50余万字的行为艺术理论著作《行为艺术与心灵治愈》《行为艺术现场》《实验艺术实践——行动在海外》，并攻读了中国美



新加坡艺术家与日本艺术家合作“蒙身行走”

术学院的博士。这段经历使蔡青真正从一个行为艺术家转变成艺术理论的研究者，也为他提升策划展览的学术水准、打开视野打下了坚实的基础。2015年蔡青策划了“‘不仅是过程，也是结果’当代实验艺术巡回展2”（我与蔡青的相识也与这个展览有关，蔡青被聘为天津美术学院教授并邀请我参加他策划的展览）。当时我对蔡青并不了解，在美院食堂见他的第一次印象格外深刻，一绺黄色的头发挽在头顶，说起话来手舞足蹈，颇有些神经质。这样的人能策划出什么样的展览？我不免打上问号。如今国内每天都有无数展览开幕，策展人和理论家更是可以用“箩筐”来装，一个行为艺术家策划展览自然也不是什么稀奇的事，而恰恰是这次展览，使我对蔡青刮目相看。

“不仅是过程，也是结果”在天津、北京、深圳三地

巡回展出，天津“意庄艺术区”是展览的首站，这个艺术区所在地在天津属于比较偏僻的地方，蔡青在这个展览上请来了世界各地的艺术家，根据场地条件和空间即兴完成了一场别开生面的实验艺术展。蔡青由于多年旅居德国和美国，英语和德语都运用自如，加之多年的海外参展经历和自身的行为艺术实践，他在主持和策划展览的过程中轻松自如，好像整个展览成为了他个人的实验艺术作品，使天津的首展格外成功。这次展览的第三站是在深圳鳌湖艺术村，蔡青又更换了一些艺术家，展览品质同样出人意料。“不仅是过程，也是结果”三地循环展出，并不断在网上推送，在艺术圈产生了不小的影响，正是这个展览，使重庆长江美术馆的馆长邹玲女士关注到了这个与众不同的策展人——蔡青。

重庆长江汇的老总陈汇江先生可谓慧眼识金，在当下火



华桦华的苍蝇帝国

热的艺术圈中，想请个策展人不难，想请个有特色和有水准的策展人却不容易，各种级别的展览和策展人的风格大同小异，而像蔡青这样，将一个展览按年来搞，实属罕见。不仅体力和精力很难达到，就连更换每场海外艺术家和组织安排也不是一般人能做到的。“异质共生”在第一阶段“实验—超越”（2016年1月23日—3月7日），蔡青请到了 Dagmar Glausnitzer-Smith、Caroline Doherty、Emily Kuhnke 等国内外艺术家共计 62 人，分三个展厅展出，实验影像、装置艺术、行为作品交错呼应，使整个展览异常活跃。展览开幕式那天，许多行为艺术家分不同时段在各自展场呈现作品，蔡青则根据每个作品表现的方式与特点引领所有观众一一观看，现场的灵活性、多变性以及艺术家与观众的互动，在国内其他展览中都是不多见的。

“实验—超越”展为观众呈现了很多新颖和独特的艺术作品。周松佳的作品《等待阳光》，将黑色的雨伞上镂空出许多点状的孔，形成“等待阳光”四个字，他将伞用细绳

以不同方式悬挂在半空中，当展厅灯光投射在伞的顶部后，镂空的字就会显现在展厅的墙壁和地板上。周松佳用一种轻松愉快的方式表现了对美好的追寻与渴望，作品既具有诗意和凄美感又不失多重意义的指涉空间。台湾艺术家刘寅生的行为作品也是一件以少胜多的佳作。他在展厅地板上用粉笔绘制出各种难以识别的图案，然后用 A4 白纸将图案全部覆盖，当观众走进他的展场空间时，他的行为作品开始实施，他利用预先准备好的板子，不断扇动地面上的白纸，白纸被扇动到周边，地面预先绘制的图案逐渐显现，然后他用脚将图案快速擦除，并鼓动观众一起加入，在大家的齐心协力下，地面回归原初的空无一物，整个作品完成。这件作品在沉静与舒缓的氛围中将观众的好奇心逐渐引入，艺术家与观众不断互动，最后用一种类似禅宗的方式，在模棱两可的含混间完成了作品，留给观众无限的遐想与回味空间。第一阶段“实验—超越”展的优秀作品还有很多，在此不再一一描述。

“异质共生”展的第二阶段“重生—扩展”（2016年4



国际艺术家开放工作室，行为表演

月16日—6月20日）更是精彩纷呈，除艺术家作品很丰富外，展览形式更是新颖多变。这次展览打破了一个展览一个开幕式的常规模式，安排了多个展示时段，将不同艺术家的作品分别推出，有的是现场行为，有的是连续数天在展厅中实施的工作坊，有的是在城市闹区做的现场表演，并争取到30多名志愿者共同完成作品。像展览的名字“重生—扩展”一样，许多作品因场地而产生新的灵感，并不断延伸转变，各种活动交错呼应。第二阶段的展览方式俨然将长江美术馆变成了持续两个多月的重庆艺术节：4月16日—5月10日新生代媒体艺术家刘思麟在线直播；5月4日—5日“英德组合”英国的 Paul Carter 和德国的 Alexandra Zierle 在美术馆的工作坊现场，分享他们的创作经验，指导年轻艺术家用身体进行创作；5月7日，新加坡艺术家林凯烈、日本艺术家前田穰和志愿者共同完成“全包紧身衣步行”作品；5月14日—30日上海鱼羊海鲜的《纳音》《铲除》现场表演；4月23日—5月23日，“国际联合工作室”三个项目同时开展，蔡江的《37年故土情》现场行为；6月1日—9日“苍蝇元帅”华桦华的《神来之笔》，带领10万只苍蝇入住美术馆；6月11日—20日推出了包含三个项目的当代媒体艺术展——TanBo 组合“威尼斯双年展重庆站”、《作废新闻》装置互

动、李凝—凌云焰肢体游击队。

第二阶段展览异彩纷呈，起伏跌宕，展览宣传和开幕式不断在网络中推送，我们惊讶于策展人蔡青的巨大能量和独特的策展方式。这些连环的展览活动，每项都别具特色。TanBo 组合“威尼斯双年展重庆站”由著名艺术家炭叹和她的比利时先生 Eric Bribosia 共同实施，他们在2015年底持续通过微信、Facebook、邮箱等网络手段散布他们在威尼斯双年展上获奖的假消息，并且假戏真做，将作品世界巡回展出，重庆站成为他们巡展的其中一站。这件作品巧妙地利用了互联网的特性，用一种调侃的方式反思艺术家及其作品在艺术体制中的身份问题，“TanBo”组合假获奖并成为网络红人带给我们深刻的警醒。《作废新闻》装置互动是蔡青的哥哥蔡伟的作品，蔡伟的人生经历充满戏剧性：入伍、入狱、出国、自杀、行为艺术……丰富的人生阅历带给蔡伟不同寻常的耐力，加之其高超的手工艺技巧，使其用报纸编制的装置作品既细微精致又意义深刻：《为谁准备的枷锁》《南国早报》《新闻跳大绳》都是极其经典的力作。李凝的现场表演《凌云焰肢体游击队》更是精彩万分，中国实验剧场实力派人物李凝带着他的团队来到了长江美术馆，将肢体作为画笔，利用美术馆的楼梯和灯光，为观众呈现了一场极具视觉冲击



“异质共生”展览现场

力的肢体剧场表演。

这些展览项目的成功，策展人蔡青功不可没，他并非仅是邀请艺术家来参展，还常常参与到作品的现场创作中，与艺术家共同商讨在美术馆实地方案的可行性。由于蔡青的帮助，许多艺术家的作品获得了原初意想不到的最佳效果。例如，华桦华的《神来之笔》，艺术家本想将他5月份在北京做的个展“伴你一生一世”的集装箱托运到重庆来，蔡青特意到北京考察了他的作品，并提出建议，让华桦华轻装上阵，重新改造作品。由于这样的建议，华桦华转变了思路，在重庆美术馆里搭起了蚊帐。这种特制的蚊帐很精巧，既轻便又透明，还能从外面把食物送进去，观众可以通过蚊帐看到10万只苍蝇的各种活动，是一件难得的好作品。后期华桦华将红墨水放入苍蝇食物中并对其进行干预，使整个蚊帐被苍蝇的粪便染红，并在铺设于蚊帐地面上的纸张上形成一幅气势磅礴的红色山河苍蝇粪便画，与华桦华最初的集装箱笨重而庞大的外壳相比，这次在重庆美术馆的作品可谓独具匠心，大获成功，蔡青也因此格外高兴。除此之外，蔡青对哥哥蔡伟的帮助不只于本次展览，蔡伟能在自杀后重获新生，要感谢弟弟蔡青的关怀与支持，很多行为作品都是蔡青和蔡伟共同完成的。蔡青践行其著作《行为艺术与心灵治愈》中的观点，用艺术的方式帮助哥哥疗伤，唤起哥哥对生活的希望，却意外唤醒了哥哥超凡的艺术潜质，创作出许多

令人震惊的佳作。在蔡青帮助下，许多艺术家的作品因场地而转变出新的面貌，真正实现了“重生—扩展”的展览宗旨。

“重生—扩展”的各种媒体报道也不示弱，使本次展览在艺术圈里赚足了眼球，而第二阶段展览的余温未退，第三阶段的展览早已拉开帷幕。

“异质共生”展的第三阶段“沟通—共融”于10月22日至12月22日推出。本阶段学术活动以理论研讨和艺术展览相结合的形式进行，国内外顶级的艺术家和理论家共聚一堂，在展览开幕后安排了为期一天的当代艺术理论研讨会，探讨“异质共生”展以及国内外当代艺术的热门话题。本次展览邀请到了加拿大行为艺术理论教父 Richard Martel，意大利理论家 Daniela Beltrani，德国艺评家 Stefanie Thiedig，德国 K26 艺术协会的董事长 Matin Rendel，澳大利亚理论家 Darren Jorgensen，理论家莫邵如、王林、夏可君、王南溟、范晓楠、郝青松、邵亦杨、刘悦笛、罗荃、常培杰等，以及海内外艺术家30余人：加拿大的 Istvan Kantor，芬兰的 Helinä Hukkataival，荷兰的 Kristina Koskentola，以色列的 Tamar Raban，德国的 Marcus Kaiser，美国的 Carl Spartz，芬兰的 Inari Virmakoski，瑞士的 Simon Ingram，德国的 Beate Linne，美国的 Ellen Black，奥地利的 Anna-Maria Bogner，新加坡的 Amada Heng，巴巴多斯的 Glenis Holder，缅甸的 Aye Ko，越南的 Tran Luong，意大利的



行为《等待阳光》

Alessandro Rolandi, 美国的 Nisa Ojalvo, 法国的 Sophie Tedeschi, 保加利亚的 Nia Pushkarova, 印度的 Satadru Sovan, 日本的田中照幸, 丹麦的 Soren Dahlgaard, 中国的宋冬、展望、繆晓春、尹秀珍、朱发东、李占洋、陈庆庆、肖鲁、李铭盛、郭雅希、叶子启。展览开幕时精彩纷呈, 日本艺术家田中照幸、加拿大艺术家 Istvan Kantor 在展览现场做了精彩的行为艺术表演。尹秀珍也为本次展览量身定制了大型的装置作品。许多艺术家的影像作品同样令人耳目一新, 吸引了众多现场观众的驻足与讨论。

展览开幕的第二天, 学术研讨会同样精彩迭出。本次学术研讨会由艺术评论家、中央美术学院博士后范晓楠主持, 分上下两场展开研讨。上午由香港理论家莫邵如、加拿大行为艺术理论教父 Richard Martel、德国艺评家 Stefanie Thiedig、德国 K26 艺术协会的董事长 Matin Rendel、澳大利亚理论家 Darren Jorgensen 等人, 分别结合本国的当代艺术现状, 介绍并论及了各国家当代艺术发展的情况以及面临的困境。下午进入自由讨论时间, 著名艺术理论家王林

先生做了精彩的发言, 王南溟、郝青松、邵亦杨等理论家也分别结合展览的艺术作品展开讨论。其间艺术家宋冬和李占洋也从各自的艺术实践角度, 谈及了对当代艺术的认识, 研讨会在大家的意犹未尽中结束, 与会艺术家和理论家集体合影留念, 由蔡青策划的这场空前的跨年国际大展圆满结束。无疑, 本次“异质共生”展, 将成为中国当代艺术史文献记录中无法忽视的重要展览之一。

范晓楠: 清华大学博士
中央美术学院博士后
天津美术学院教师

同步时代 创新方法

——我的艺术之路

Keeping Pace with the Times and Innovating New Methods: My Road of Art

刘 军 /Liu Jun

摘 要：艺术创作要与时代同步，要不断创新，在这个过程中，方法论占有重要地位。找到一种与时俱进的新方法是每个艺术家应该不断探索的。艺术的方向性要用生命和作品填充，并以恰当的方法进行分析、总结和提炼。与时代同步的方法论追求是创作的起点和动力，它时刻要求艺术家在精神内涵上、造型语言上去超越，从而突破既定思维，在作品中展示当代性。

关键词：时代；创新；方法；形式与内容；方向性

Abstract: Artistic creation should keep pace with the times and

make continuous innovation. In this process, methodology plays an important role. Each artist should keep trying to find an updated new method in his artistic creation. The orientation of his art should be substantialized with life and works, and the artist should make analysis, summary and refinement in an appropriate way. The methodological pursuit of keeping pace with the times is the starting point and motivation of artistic creation and it requires the artists to transcend the past in spiritual connotation and plastic language at all times, so as to break away from the fixed mindset and exhibit contemporaneity in their works.

Key words: times; innovation; method; form and content; orientation

刘军 北国印象之二 布面油彩 50×60cm 2014年



在艺术创作中，方法论始终是第一位的，找到一种与时代同步的新方法是每个艺术家应该探索的方向。但多数人更愿意沿袭而不愿思辨，这样的后果是导致自己在艺术上裹足不前。与时代同步的方法论追求是创作的起点和动力，它时刻要求艺术家在精神内涵上、造型语言上去超越和突破。

荣格在《集体无意识》里阐述了一个重要的观点，即个体无意识和群体无意识的存在使无意识在两个层面相互影响。个体无意识受超体的影响而不自知，灵感更多是集体无意识的产物。艺术创作中，抓住灵感，并把灵感规律化非常重要。里希特的作品呈现的是在西方物化的基础上一种模糊的坏照片，而我追求一种律动感，与快节奏结合，自然形成模糊的韵律。故贾方舟评曰：“有一种时代的速度，有当代感，争取作品与时代同步。”

虽然形式主义本身在 20 世纪初期的俄罗斯是革命性的，以形式来决定内容，以及保留纯粹的形式感，这在以内容为首要评判标准的时代具有颠覆性，但这个理论的提出很容易使创作者走向为形式而形式的深渊。就形式而言，目前架上绘画给人的感觉更像一个将被开采尽了的富矿，绘画形式化的后果就是容易模仿和内容空洞。具象画风很容易被归纳为模仿：德拉克洛瓦、委拉斯开兹、鲁本斯、安格尔、怀斯等；表现画风容易想起苏丁、波洛克；抽象画风像德·库宁、奥

尔巴赫；超现实比如达利、马格利特。这样的归纳使艺术脸谱化，不是审美的历史积淀，而是使艺术家失去应有的创作活力。

现代主义由于个人英雄式的呈现，使现实反而不真实。如果说后现代主义突破了现实主义的禁锢，用各类手法，对真实进行刻意的解构以达到揭露真实的目的，那么后现代现实主义则是后现代主义的第二次飞跃。这种飞跃依然是建立在集体无意识的审美积淀基础之上的。简单地说，我们通常把艺术家分为内外两类，一类是注重自己的心灵体验和感受，另一类则更关注社会，揭示现实。虽然这两类没有过于绝对的界限，但第二类更注重无意识的群体性。弗洛伊德创作以个体为单位，但从根本上，每个个体的群体性却又鲜明无比。从我本科毕业创作的“校园系列”到后来中央美术学院油画系高研班毕业展的“方向系列”作品，都可以看出我的着眼点和立足点是当代，是现实，是群体无意识的个体提炼。“对话领袖系列”是我对权力的再认识，随着时代的发展，民众不再需要一个神去膜拜，领袖由神化逐渐人化。民众与领袖之间由领导和被领导的关系发展为对话关系。“对话金钱系列”则是反思，基于传统文化和西方文化的某方面撞击，美德渐行渐远，“钱”的地位日益重要。

2008 年至今，经过一段时间的思考与分析，我觉得现

刘军 北国印象之三 布面油彩 50×60cm 2014 年





刘军 春夏秋冬三之夏 布面油彩 150×200cm 2011年

象是特定历史时期的产物，是暂时的。画家还是要追求永恒、本质的东西，即人的情感、人的身体。以人的身体为基本立足点与当下文化现象结合是符合方法论的。优秀作品会引起人们的共鸣，这个共鸣就是引起人本身最本质的共振。尽管共鸣人群文化层次不同，但就作品而言，应具有试验性、先锋性和前瞻性。

“融合系列”就是“女同性恋系列”。当时国内这个题材并不常见，而领袖和金钱系列是当时主要的呈现内容，就视觉而言，画面由简洁的一黄一白两块构成，很容易使人往东西方种族方面去思考。而本质上，这种构成是强化那个时代特有的精神的，若从现在回首以前，能更清晰地发现脉络，作品并不是用同性恋去图解，而是以两种色块的女人体作为东西方文化的两个载体，来进行表现和再思考。

通观历史，自清末到现在，我们对西方文化经历了反对、排斥、对抗、学习等过程，东方国家由沉睡到崛起，进而东西方文化逐渐交流融合。以此为原点回到当下，各类情感文化的发展也是林林总总，现实社会中两个同性之间的暧昧关系也是不可回避的，特别是在中国还是比较敏感，值得关注。

恋爱是一种社会自然现象，是人们的自我需求，是男人女人对生命本质的一种体验与追求。就以中国历史言，同性恋在我国古代早有记载，上至朝廷显贵下至民间布衣屡见不鲜，只是社会制度不一样，社会文化有差别，这些现象未能得到应有的正视和研究。选这类题材来创作的缘由就是方法论的指导和艺术家本身的职责。

所谓的东方性就是东方人的天性，以中庸为潜在的指导思想，内敛含蓄为外在的表现。正是这种东方性让我对作品也是往朦胧的、有意蕴上处理。相比之下西方更多是逻辑严谨而明确。从事架上绘画和教学多年，在教学相长的过程中尝试了很多的绘画形式及方法，一个明显的经验就是：内容决定形式，内容符合形式。也就是说有了好的想法只是第一步，还必须找到与之相合的形式语言。有的当代艺术家及评论家主张消解语言，这是个过犹不及的问题。因为只要是架上视觉绘画，无论古典，现代，表现、抽象还是当代，都要有个人的视觉语言，无论造型、色彩，都必须有自己独到的见解，做到精神性和视觉完美统一，而这样出来的作品一定是经得住时间考验的，所以不能忽略和偏颇任何一个因素，否则作品都会有瑕疵，思想无法明确传达给受众。



刘军 春夏秋冬之一秋 布面油彩 150×200cm 2011 年

刘军 春夏秋冬之一夏 布面油彩 150×200cm 2011 年





刘军 城市碎片之一 布面油彩 180×220cm 2014 年

刘军 城市碎片之二 布面油彩 180×220cm 2014 年





刘军 荷之一 布面油彩 50×60cm 2015年

就以个人而言，无论是“对话系列”还是新作“风花雪月系列”，把女性画得很完美是内在要求，至于对于同性恋的态度，我的立场非常明确：些许赞扬，些许同情，绝无批判。随着社会的进步，人与人的各种关系都会逐渐明朗化。这也是我把它画成作品的理由。任由世人来判断、评说、把握才是每个人心里的审美真理，所谓见仁见智。

在2001年《消费时代》里我把女性的一些特点提炼出来。消费的时代下，个人、女性以及女性自身的问题都是非常值得探讨的，这也是我现在创作的伏笔。

近期作品是“春夏秋冬系列”，隶属《风花雪月》，共四组16幅。

立意：时间的特色是四季交替，循环往复，人生也是如此，感情亦如此，社会变迁也是这样盛衰沧海。

色彩：汲取传统五色，以红、黄、黑为主，以扇面为形式表达，折扇代表时间，一折扇面就是一段记忆。折扇开合就是人生的开合。

第二部分是“时尚系列”，同样隶属《风花雪月》，内容以当代时尚女性为主，以当代女性的时代特征为基点：大胆，美艳不可方物，活泼而鲜明的色彩正好相合。

第三部分是《风花雪月》之“戏装人物系列”，我们通常可以通过戏曲人物来遐想当年，由于女性的社会属性，古代对女性有各种禁锢，如缠足等，以现在视角观之，还原人

性本质的立场，诠释了女人作为社会人，和女人本身的矛盾。

《孟子·告子上》中告子说食色性也，孔子在《礼记》里也讲饮食男女，人之大欲存焉。充分说明了“食”与“性”的关系是并列的，基础的，不可或缺的。这里细而究之，极少部分同性之间也有类似的需求，但由于社会道德构成模式及传统观念的影响，这种客观存在的现象往往会被我们主动忽略或避而不谈。就学术性来说，无论是文学还是艺术，抑或哲学都应该对这个现象引起必要的重视，并探讨其背后的价值。因此我进行了深入的分析及独特的表现。

人生要有方向，艺术同样如此，这个方向性是要用生命和作品填实的，当后人再去分析和总结、提炼时，方向性就是艺术家的创作心路。无论是我早期“方向系列”的作品里那呈现的“历久弥新”的社会问题，如一对夫妇，向左走向右走，如一幅画作中挤攘的车群，拼命前冲的司机，喧嚣的汽笛声，工业化的尾气及凝结的气氛，还是前段“对话系列”的张扬，锐利，以及现在以文化为出发点的“风花雪月系列”，慢慢地综合到一起，就是我的艺术之路。

作品始终反映当下的问题才能保证艺术的当代性。艺术的当代性由艺术家由点及面地连接便是艺术之路。这便是我的艺术观。

人和见太平

——白石老人津沽墨缘展略述

Harmony Brings Peace:

Brief Introduction to the Exhibition of Qi Baishi's Paintings Collected in Tianjin

徐苗苗 / Xu Miaomiao

摘要：齐白石在 20 和 21 世纪都是中国最富创造性和影响力的艺术家，一生跨清末、民国、中华人民共和国三个时期。他的作品以民间艺术和日常生活为根基，匠心独具地将艺与技结合，兼工带写，互为表里，构成特殊的绘画风格与情趣，在文人画之外开辟了另一番天地。

关键词：齐白石；绘画；艺术；欣赏

Abstract: Qi Baishi, who lived in the late Qing Dynasty, the republican period, and the People's Republic of China, is one of the most creative and influential artists in China during the 20th and 21st centuries. Deeply-rooted in folk art and daily life, and combining art and techniques ingeniously, his paintings, with both delicate and freehand brushwork, show a special style of painting and artistic temperament and interest, and have opened up another sphere outside literati painting.

Key words: Qi Baishi; painting; art; appreciation

展览链接：

人和见太平——白石老人津沽墨缘

展览时间：2016 年 1 月 28 日—9 月

展览地点：天津美术馆四层（西侧展厅）

主办单位：天津美术馆、天津博物馆

展品件数：65 件

齐白石在 20 和 21 世纪都是中国最富创造性和影响力的艺术家，一生跨清末、民国、中华人民共和国三个时期。他的作品以民间艺术和日常生活为根基，匠心独具地将艺与技结合，兼工带写，互为表里，构成特殊的绘画风格与情趣，在文人画之外开辟了另一番天地。他早年一直在学习古代先贤所长，希望能够继承、发扬传统，然而“衰年变法”却让他突破传统成为中国现代艺术的先驱。他是中国历史上所画题材最多的画家，一生创作了数以万计的不同题材的艺术作品。此次展览便以题材分门别类，透视他如何运用笔墨创造一个既观照自然又与之平行的绘画世界。展览所选展品来自于天津博物馆、天津市文物公司，多数为首次公开展出。观者能从中真切地感受到画家本人对生活的热爱和对艺术的理解与思考。

第一单元 花卉禽鸟

齐白石的花鸟画打破传统文人花鸟画的窠臼，敏感地捕捉到乡村生活中花鸟的特殊情态与意趣，有现实生活的体验和真情实感，创作出既具有时代特征又充满了个人感悟的写意花鸟画。

1. 《秋蝉贝叶》 纸本设色 天津博物馆藏

这件作品是齐白石与曹克家师徒二人合绘作品。白石以极其巧妙的方法描绘出疏朗萧瑟的秋景，用写意的方法画枝干，并以精细的线条将秋蝉刻画得极为逼真，羽翼透明，“吱吱”的蝉鸣声仿佛打扰了午后慵懒的小猫。曹克家笔下的小猫踱步而来，注视着秋蝉。作品中的物象神态逼真，给人栩栩如生的感觉。

2. 《梧桐》 纸本设色 天津博物馆藏

这件作品是齐白石跟他儿子合作的。画作中白石以粗笔写梧桐树及枝叶，大叶粗枝，阔笔淋漓；其间勾勒有果实成熟的豆荚，笔法纵逸。在蛾的描绘上作者一改白石工细的表达方式，以小写意方法描绘出隐藏于梧桐树间的蛾，毛茸茸的翅面，细长如丝的触角，清晰可见。画面以梧桐树之实衬托出墨笔的蛾，墨蛾的描绘虽略显稚嫩，但也不乏意趣，浓密的枝叶将蛾围绕其中，使观者深切感受到白石的爱子情深。

3. 《葫芦牵牛花》 纸本设色 天津博物馆藏

此幅画作中，在三四根藤架间，藤蔓错落穿插，洋红色



齐白石父子合作 梧桐轴

的牵牛花亭亭玉立。白石以泼墨写出枝叶，以色墨线勾筋写脉，笔法简洁传神，墨色酣畅淋漓。葫芦之黄色艳彩与浓淡墨色交相辉映。画家以焦墨渴笔写藤，挥洒自如，气韵充盈笔端。左上角的蜻蜓以写意的方法描绘，透明的翼翅、触须、肢节、腿毫俱纤微毕见，细致逼肖，栩栩如生。可见老人在“工写结合”方面的功力，工笔处一丝不苟，写意处则挥洒自如。

4. 《淡彩松鹰》 纸本 天津博物馆藏

此幅画作绘制雄鹰傲然立于苍松之上，目光炯炯有神。雄鹰颇具动态感，振翅欲飞。其间还画有松枝，苍劲有力，树枝、树干参差错落，笔墨老辣，松鹰结合象征了一种刚劲、坚韧、不屈与博大，托物言志，寄托了他的人生理想。

5. 《墨笔雨后》 纸本 天津博物馆藏

作品《墨笔雨后》画面右侧题写：“雨后。安居花草要商量，可肯移根傍短墙。心静闲看物亦静，芭蕉过雨绿生凉。白石老人自谓画工不乃诗工。”芭蕉叶用大泼墨写成，蓬勃展开的大片芭蕉叶与新生的嫩叶，形成近实远虚的关系。而墨笔芭蕉叶上两只麻雀正在窃窃私语，芭蕉与麻雀掩映成趣，更加彰显芭蕉清雅秀丽之逸姿。

第二单元 水族草虫

这些活灵活现的水族绘画作品，带我们和画家一起，回到了他幼年居住的湘潭杏子坞的星斗塘，看到了波光粼粼的湖水，嗅到了泥土青草的芳香，这些画中透露了画家无限的乡情与童心，在笔情墨趣间洋溢着天真烂漫的人间情味和纯真质朴的赤子之心。

6. 《墨笔虾蟹轴》 纸本 天津博物馆

这幅作品是齐白石晚期风格的虾，虾的游足呈5对形态，虾头齐白石在淡墨上加上了重重的一点浓墨，虾壳的质感和透明度便显明确，虾眼改画成两横笔，这些都是齐白石晚期墨虾作品的特征。图中虾与墨蟹的结合是在生活中的观察、写生所得，使笔性、墨性、水性得到综合发挥，画出了自成一格，能体现出质感、雌雄的蟹来。构图疏密得当，每只虾动态十足，犹如真虾一般在水中游动，耐人寻味。

7. 《墨蟹轴》 纸本 天津博物馆藏

齐白石许多墨蟹题材的绘画多不加配景，在齐白石之前的画史上几乎罕见，可说属于他的独创。一般来说，用单一形象构图时，无非运用疏密聚散的原理就行了。但看他的这类画，还可发现作者的“别有用心”，及运用视觉艺术的平面构成原理来增强形象情趣。如他画六只螃蟹作为相类似形体的构图，被分别排成半圆形和弧形，于是产生这些螃蟹团团转的奇妙感觉，从而更能显示这种横行的小动物聚在一起时乱糟糟的特性和趣味。

8. 《墨蛙轴》 纸本 天津博物馆藏

齐白石笔下的青蛙，就像是终日淘气的孩子，自由自在地嬉戏玩耍，活泼可爱。事实上，不管是文人画兴起之前还是之后，青蛙这种家喻户晓的物象似乎都不大为历代的艺术家所关注，即使以写生状物精绝闻名的两宋也是如此，因此自然极少有机会进入中国传统的绘画题材库中，而齐白石笔下的墨蛙则成为具有某种独特寓意的审美对象。

9.《蜻蜓轴》 纸本设色 天津博物馆藏

这幅作品构图形式独特，画面上部分彩色的蜻蜓在江面上飞舞，下部分用大量的空间描绘江河湖水，一幅昆虫题材的小品在齐白石手中却描绘出了恢宏磅礴的气势，整幅画如古人的诗句一般“穿花蛱蝶深深见，点水蜻蜓款款飞”。

第三单元 瓜果蔬菜

在齐白石的作品中，长于泥土中的瓜果蔬菜不是被简单地写生和记录，而是一种文化记忆，是传达文化的一种媒介，通过它们记录着往日事件，表达思乡情感或展现现时的生活。

10.《瓜轴》 纸本设色 天津博物馆藏

这件作品用笔简练概括，用墨潇洒泼辣。在画面的布局上以S型构图，横穿纸张，更增加了画面的张力与流动性，足以看出白石先生在下笔前早已“胸有成竹”，才能换得如此之佳作。题跋上写：“种瓜五月已嫌迟，六月南方不雨时，且喜垂垂见瓜日，秋风又向小园吹。”不仅突出了画面的主题，在立意和思想上弥补画之不足，增加了审美的内容，又为画面增加了无穷的变化。

11.《葫芦轴》 纸本设色 天津博物馆藏

此作带有“古拙”“朴茂”之气，可谓齐白石“变法”后的代表作。所谓“变法”就是把重点由原来的高度写实而忽略笔墨自身的独立审美意味向对笔墨因素的高度重视的转变，是对“笔墨、构图、色彩”等形式因素的重视，是由对烦琐细节的“形似”因素的斤斤计较，向造型的“概括”“删减”“提炼”，以及突出重点的“不似之似”的转变。

12.《萝卜条》 纸本设色 天津博物馆藏

作者以极其简练的笔墨，刻画了白菜的形象本质，把白菜的白嫩菜梗和鲜润叶片的神态给画活了，在白菜形象之外，栩栩如生地传出了白菜的神（内在本质）。画面下部点缀的两个红色萝卜，原是生活中的常见之物，但一经拈来却又是这样地丰富了画面，避免了单调。整幅画面给人以清新亲切的感觉。

第四单元 山水人物

白石老人用大写意花鸟笔法画山水、人物、竹子、房屋、帆船，其笔墨简练、概括，在朴拙中追求生趣。他把视角投放在具有浓厚的生活气息的场景里，在审美上接近了大众的欣赏习惯，在感情和心理上拉近了与观者的距离。

白石老人的笔下刻画的人物姿态夸张，设色浓艳泼辣，用笔既清晰严谨、极工细笔，又有强健和极富墨韵的金石意味，充分展现了白石先生晚期人物画的总体面貌。

13.《山水四条屏——设色山水轴》 纸本设色 天津博物馆藏

齐白石此山水画四条屏，是其成熟时期的作品。画面只有几株垂柳和杂树、几座房屋、远处一线水岸、孤独的小船和几个人物，画面气氛处理得富有变化，给人以空旷、清静、的感受，也是对家乡故园和普通布衣生活的礼赞，表达了一种热爱现实生活眷恋田园的人生理想。

14.《东方朔轴》 纸本设色 天津博物馆藏

齐白石人物画笔简而意足，纵笔挥写，画中充满幽默、智慧和讽刺，以诗画结合的方式直率地表达了对社会人生的



齐白石 设色山水轴



齐白石 秋蝉贝叶



齐白石 萝卜条



齐白石 设色葫芦轴



齐白石 岳飞像

看法。观此幅人物神态安详，所画老翁形神兼备，风趣幽默，衣纹简劲流利，用线一气呵成，兼工带写，造型拙朴，皮肤略施赭色，热烈明快的色彩浓而不俗。题款：“开花结实各三千年，紫垣先生寿，丙子春初，齐璜。”

15. 《关羽像》 纸本设色 天津博物馆藏

这幅画作绘制关羽坐在铺垫了虎皮的岩石上，形象端正威武。关羽头戴蓝帽，身穿绿衣，红靴。衣纹粗犷，线条简练。面部用传统勾勒填色法，面部画七星痣，“七星即北斗七星”。右眼下方2颗，左脸颊2颗，下巴1颗，左耳郭2颗。相传关羽面生七痣，呈红色，显得格外威风。现在戏曲脸谱里面关羽的脸谱上还画有痣，只是由7颗演化成1颗。这件作品画面已无早期擦炭法痕迹，人物衣帽着色凝重单纯，无复花纹描绘。但粗犷风格与染色方式，仍有民间意味。无年款，上方题“汉关壮缪像，虎威上将军命齐璜敬摹”款，钤“齐璜之印”白文印章。

16. 《岳飞像》 纸本设色 天津博物馆藏



齐白石 关羽像

这幅作品绘制岳飞坐在一铺有虎皮椅子上，黑帽，蓝衣，黑靴，手执一本无字书。面部轮廓较平整，衣物纹饰线条简练。上方题款为：“宋岳武穆像，虎威上将军命齐璜敬摹。”钤“齐璜之印”白文印章。

这幅作品与《关羽像》宛如相对而坐，庄严威武。这两幅作品虽无年款，但上方均题款为“虎威上将军命齐璜敬摹”。这里的“虎威上将军”指的就是民国总统曹锟，可见这是当时白石老人的应景之作。

徐苗苗：天津美术馆学术典藏部助理馆员

天津美术学院百年办学校名沿革考

A Textual Research on the Changes of School Names
in the Century-Long History of Tianjin Academy of Fine Arts

刘 斌 /Liu Bin

摘 要: 天津美术学院的前身是北洋女师范学堂, 学堂自 1906 年建立至今已有一百一十年的历史。在这百余年的办学历史中, 学校先后更名十八次, 共使用校名十六个。本文试图通过多方面资料考证学院的历次更名情况。

关键词: 北洋女师范学堂; 河北省立女子师范学院; 天津美术学院; 更名

天津美术学院的前身是北洋女师范学堂, 学堂自 1906 年建立至今已有一百一十年的历史。她诞生于整个中华民族都无比渴求知识与人才的岁月, 经历了大师林立、精英辈出的学术纷争, 见证了华夏大地在危难时刻艰苦而火热的不屈奋斗, 培养了大量成就非凡事业的栋梁翘楚。百年办学, 她始终顺应时代的诉求, 在历史积淀中形成了深厚的人文底蕴并滋养了她的教学体系, 成就了其位列中国八大美术学院的独特学术地位。从北洋女师到河北女师, 从河北师范学院到天津美术学院, 在这近百年的悠长记忆里, 她先后经历了十八次更名, 使用校名十六个, 每一次名称的更迭并不只是称谓的改变, 而是被时代赋予了新的历史使命和教学任务, 同时也见证了从女子师范教育向高等美术教育发展的沧桑历程。

中等女子师范教育阶段

1901 年, 内忧外患的清政府为了维护其统治地位力行“新政”, 在教育上提出“兴学育才实为当务之急”的主张, 通令各省大力创办新式学堂, 并于 1902 和 1904 两年分别颁布了“壬寅学制”和“癸卯学制”。这两部学制的颁布与实施最终促成科举制度的废除, 全国学制渐趋规范统一, 新式教育得以迅速推展, 奠定了民国学制改革与教育发展的基础, 实为晚清教育改革重大成就之一。这一时期直隶地区的新式教育呈飞速发展的态势。当时, 隶属于直隶省的天津府主办女子教育, 之所以注重对女子的教育, 主要是基于如下认识: “因孩提之童, 日依母侧, 熏陶渐染, 习惯自然”; 且从历史来看, “古今圣贤豪杰, 建大功、立大业者, 往往承幼时之母教, 定一生之志趣”。因此, 他们认为“女子一端尤为家庭教育之根源, 培植人才之基础”。

也正是在这样的背景下, 我国近代教育家, 时任清朝天津女学事务总理的傅增湘创办了我国最早的公立女子师范学校——“北洋女师范学堂”。学堂堂址初设天津河北三马路三才里西口。女师学堂属于中等师范性质, 主要以培养初

Abstract: 110 years have passed since the founding of Beiyang Girls' Normal School, the predecessor of Tianjin Academy of Fine Arts, in 1906. In its history of more than one hundred years, the school has been renamed eighteen times, and a total of sixteen names have been used. This paper attempts to explore the previous renaming of the academy by examining a variety of materials.

Key words: Beiyang Girls' Normal School; Hebei Provincial Girls' Normal College; Tianjin Academy of Fine Arts; renaming

110 years have passed since the founding of Beiyang Girls' Normal School, the predecessor of Tianjin Academy of Fine Arts (TAFA), in 1906. Born in an era when the whole Chinese nation had a thirst for knowledge and talents, it has experienced academic disputes between masters or elites who came forth in large numbers, has witnessed the hard and unyielding struggles in China in times of crisis, and has nurtured a large number of outstanding and talented people, who have made remarkable achievements in their career. Over the past 100 years, TAFA, including its predecessors, always complying with the demands of the times, has formed a profound cultural accumulation, developed its teaching system, and earned itself a unique academic position in China's top eight academies of fine arts. In the long history of over a hundred years, it has undergone eighteen changes of name, and has used 16 school names, from Beiyang Girls' Normal School to Hebei Provincial Girls' Normal College, and from Hebei Normal College to Tianjin Academy of Fine Arts. Each renaming was not merely a change of name. Instead, it meant new historical missions and teaching tasks entrusted to it by the era. At the same time, the changes of name were also a witness of the vicissitudinous course of its development from a girls' normal college to an institution of higher art education.

The Stage of Girls' Secondary Normal Education

In 1901, the Qing government, confronted with domestic troubles and foreign invasions, tried to carry out “New Policies” in an effort to safeguard its ruling status. In the field of education, asserting that “it is imperative to set up schools and cultivate talents”, it issued a general order to all the provinces to vigorously found new-style schools, and promulgated “Ren-Yin Schooling System” and “Gui-Mao Schooling System” in 1902 and 1904 respectively. It is indeed one of the major achievements of education reform in the late Qing dynasty that the promulgation and implementation of the two educational systems eventually led to the abolition of the imperial examination system and the gradual nation-wide standardization and unity of educational system, and as a result, the new-type education rapidly developed, laying a foundation for school system reform and educational development in the republican period. During this period, the new-type education in Zhili (the present Hebei) region showed a trend of rapid development. At that time, Tianjin Prefecture under the jurisdiction of Zhili Province advocated girls' education. Attention was paid to girls' education mainly based on the following consideration: “Ignorant children, under the care of their mothers every day, naturally tend to get accustomed to their mothers' daily edification, and develop certain habits accordingly.” And from a historical point of view, “the sages and heroes, ancient or present, who have made extraordinary merits and great achievements, usually received their mothers' instruction in their childhood, which would determine their lifetime ambition and interests”. Therefore, they believed that “women, in particular, are the root of family education and the foundation of talent cultivation”.

It is right in this context that Fu Zengxiang, a modern educationist in China and then the director of Tianjin girls' education affairs of the Qing dynasty, founded

等小学和高等小学师资及普及女学为目的。初创时规模较小,仅设简易科,学制一年半。1906年6月1日开始招生,6月13日(清光绪三十二年闰四月二十二日)正式开学,入学新生共113人。1906年至1910年间傅增湘亲自担任学堂总理(校长),在学堂的课程设置、制定规章制度以及扩大招生、筹集资金、聘请教师等方面均是尽心竭力,为女师日后的发展壮大打下了坚实的基础。

1912年1月9日,清末学部改为教育部,强调了政府的教育管理服务职责。教育部成立不久,于1912年1月19日,颁布了第一个教育法令——《普通教育暂行办法》,旨在改革封建教育。《办法》主要内容包括:“学校管理上,统一名称为学校,初小阶段允许男女同校,中学校废止文、实分科,废止毕业生奖励出身;修习年限上,中学及初级师范学校均由五年改为四年……”^①

《普通教育暂行办法》的颁布对民初教育的除旧布新以及维护教育系统的稳定、保障教育实施质量起了立竿见影的效果。也正是由于该《办法》中明文规定了“学校管理上,统一名称为学校”,故此,1912年春,“北洋女师范学堂”正式更名为“北洋女子师范学校”。

1913年5月,学校改归省立,遂更名为“直隶女子师范学校”。1916年1月奉省令学校再次更名为“直隶第一女子师范学校”。

“北伐革命”胜利后,国民政府为打破旧的分裂势力盘踞于直隶的局面,于1928年6月20日决定将直隶省改称河北省,省会设在天津。京兆尹公署撤销,所属二十县划归河北省。由此,“直隶第一女子师范学校”又更名为“河北省立第一女子师范学校”。

高等女子师范教育阶段

20世纪20年代初期,我国教育已由学习日本开始转向学习欧美,曾两次留学日本的直隶第一女子师范学校校长齐璧亭^②再次留学美国学习先进的教育经验。留美归国后,为填补我国没有省级女子师范高等院校的空白,齐璧亭数次呈请在省内设立一所家政艺术学院。直至1929年4月23日,经河北省政府第八十五次会议通过议案,同意在第一女师校内增设备立女子师范学院,同时明确家政系为学院一系,并增设他系,以广储女子教育人才。同年6月,“河北省立女子师范学院”成立,齐璧亭任院长,自此女师进入了高等女子教育发展阶段。

河北女师学院以培养中学师资为宗旨。她以学院为总部,下设中等师范、中学、小学、幼稚园四部,自身构成了一条独立完整的教学链。学院本部,初设国文、家政(附设图画副系)两个系,1929年暑期,学院从平津两地招收新生两个班,9月10日正式开学。值得一提的是,开始附设于家政系的女师图画副系随学院一起建立,以培养中等学校美术师资及其他美术人才为主旨,1934年改为独立副系。图画副系的设立和发展,为学院后来设置美术系乃至以后发展为高等美术院校打下了一定的基础。

1937年七七事变后,天津沦陷,女师学院被迫西迁。院长齐璧亭在租借地安排好附属各部学生后,率院本部师生至西安与北师大、北平大学、北洋工学院会合,组成国立西安临时大学。女师各系师生分别并入临大教育学院各系,并于1937年9月更名为“西安临时大学教育学院”。1938年,临大迁往陕南城固县,改称国立西北联合大学,西安临时大学教育学院也更名为“西北联合大学教育学院、师范学院”。1939年,女师学院与北师大组成独立的“国立西北师范学院”,

the earliest girls' public normal school in China——“Beiyang Girls' Normal School”。At first, the school was located at the west end of Sancaili, Hebei Sanmali, Tianjin. It was a secondary normal school, with cultivating junior and senior primary school teachers and popularizing girls' education as its main purpose. It was initially small in size, only offering junior courses with a schooling of one and a half years. It began enrolling students on June 1, 1906, and school officially opened on June 13 (22, leap fourth month, the 32th year of Emperor Guangxu's reign in the Qing dynasty). A total of 113 students were enrolled. Fu Zengxiang personally served as the director (schoolmaster) of the school from 1906 to 1910. He did his best in courses offering, rules and regulations making, enrollment expanding, fund raising and teacher recruitment, in an effort to lay a solid foundation for the future development and expansion of the school.

On Jan. 9, 1912, the Imperial Educational Ministry of the late Qing Dynasty was replaced by the Ministry of Education, which laid stress on the government's responsibility of education management and service. Soon after it was set up, on Jan. 19, 1912, the Ministry of Education issued the first education decree——“Temporary Measures for General Education” that was aimed at reforming the feudal educational system. The “Measures” included the following major rules: “In terms of school management, ‘school’ should be used as the uniform name, coeducation should be allowed in the junior primary schools, division of arts from sciences should be abolished in middle schools, the practice of providing equivalents to the old degrees should be abolished, and the period of schooling should be changed from five to four years in middle schools and junior normal schools……”¹

The promulgation of the “Temporary Measures for General Education” brought about immediate effects in doing away with the old and ushering in the new of the education in the early republican period, maintaining the stability of the education system and ensuring the quality of education. Precisely because it was stipulated in explicit terms in the “Measures” that “‘school’ (xuexiao, instead of the old word, xuetang) should be used as the uniform name”, in the spring of 1912, the Chinese version of Beiyang Girls' Normal School was officially changed from “Beiyang Nu Shifan Xuetang” to “Beiyang Nu Shifan Xuexiao”, though its English version remained the same.

In May 1913, the school became a provincial school, hence the name “Zhili Girls' Normal School”。In January 1916, on the orders of the provincial government, the school was renamed “Zhili No. 1 Girls' Normal School”。

After the victory of the “Northern Expedition”, in order to terminate the situation of old splittist forces being entrenched in Zhili, the National Government decided, on Jan. 20, 1928, to change the name of Zhili Province into Hebei Province, with Tianjin as its capital. The Lord Mayor's Office was cancelled, and the twenty counties originally under its jurisdiction were incorporated into Hebei Province. Thus, “Zhili No. 1 Girls' Normal School” was renamed “Hebei Provincial No. 1 Girls' Normal School”。

The Stage of Girls' Higher Normal Education

In the early 1920s, when in education China began to learn from Europe and the United States instead of learning from Japan, Qi Biting², schoolmaster of Zhili No. 1 Girls' Normal School, who had studied twice in Japan, went to learn advanced educational experience in the United States. After he returned to China, in order to fill in the gap in provincial girls' higher normal education in China, Qi Biting presented applications several times for the establishment of a home economics college in Zhili Province. It was not until April 23, 1929 that a motion was passed at the 85th meeting of Hebei Provincial Government, agreeing to set up a provincial girls' normal college inside the No. 1 Girls' Normal School, at the same time making it clear that the Department of Home Economics is one of the departments of the college, and that other departments should be added so as to gather more talents in girls' education. In June of the same year, “Hebei Provincial Girls' Normal College” was established, with Qi Biting as the president. From then on the Girls' Normal School entered the stage of development of girls' higher education.

The college aimed at cultivating middle school teachers. With the college as the central part, it had a secondary normal school, a middle school, a primary school and a kindergarten under it, constituting an independent and complete teaching chain. The central part of the college originally had two departments, the Chinese Department and the Home Economics Department (with a painting sub-department in it). During the summer vacation of 1929, the college enrolled two new classes from Beijing and Tianjin, and officially opened on September 10. It is worth mentioning that the painting sub-department of the Girls' Normal College, whose aim was to cultivate middle school art teachers and other art talents, and which was originally attached to the Home Economics Department, was set up along with the college itself, and became an independent sub-department in 1934. The establishment and development of the painting sub-department laid a foundation for further establishment of a fine arts department and even later development.

As Tianjin was occupied by Japanese troops after the July 7 Incident of 1937, the Girls' Normal College was forced to move westward. After making arrangements in concessions for the students of all subordinate parts, President Qi Biting led the teachers and students of the central part of the college to meet the teachers and students from Peking Normal University, Peking University and Beiyang Institute of Technology in Xi'an, where the four institutions of

后迁至兰州。1941年,齐璧亭曾任西北师院兰州分院主任。此时期除了一些师生转入抗日工作外,广大师生历尽坎坷,在极其艰难的条件下努力维系着民族教育事业。抗日战争胜利后,女师学院于1946年暑期在天津原址复校,学院恢复校名为“河北省立女子师范学院”,齐璧亭仍任院长。经过一系列筹备,女师各部于9月至10月间陆续开学。此时的女师学院本部设有国文、教育、家政、体育、音乐5个系。至1948年底,院各部共有学生300余人。

高等师范教育与高等艺术教育并存阶段

1949年1月15日天津解放,揭开了学院发展史上的新篇章。随着国立体育专科学校并入本院,河北省教育厅重新接管学院,学校名称改为“河北师范学院”并由新中国成立前只招收女学生改变为男女兼收。学院建立之初只设有教育、中文、体育、艺术(含音乐、美术、戏剧)四个系。1950年夏,戏剧组撤销,成立音乐系和美术系,李立民任美术系主任。美术系是原女师学院“图画副系”的发展,为后来学院美术教育的兴盛起到了承前启后的作用。到1956年,学院已经发展为拥有中文、历史、地理、教育、数学、物理、化学、音乐、体育、美术、外文、政教十二个系科,成为全国科系最全面的综合性师范院校之一。

1956年至1980年间,学院步入了艰难曲折的发展阶段,学院规模、名称和系科设置都处在繁复的变革之中,其趋向是由综合性师范院校逐渐向多学科艺术院校转化。这期间,学院的美术教育于坎坷中不断发展壮大,特别是学院于1959年至1962年间一改过去半个多世纪的师范性质,改建为多学科的高等美术学院,这在学院发展变迁史上具有重要意义。

1956年9月,河北师范学院数学、物理、化学、地理、体育5个系迁往石家庄,组建成河北石家庄师院(现河北师大)。1958年,中文、历史两系迁往北京,并入河北北京师院(后名河北师院,又并入河北师大);教育、外语、政治教育3个系并入天津师大(现河北大学);只留下音乐、美术两系,故学院更名为“河北艺术师范学院”。1959年,音乐系并入音乐学院,作为该院的师范系。美术系分解为绘画、工艺和师范三个系,学院再次更名为“河北美术学院”,这也是我院历史上首次成为具有独立建制的高等美术院校。1962年,曾并入天津音乐学院的前河北艺术师范学院音乐系被分出,迁回旧址,与河北美术学院重新合并,学院再次恢复校名为“河北艺术师范学院”。

1966年“文革”开始,学院遭遇空前浩劫。校舍被工厂占用,教职员工则被下放劳动。当时全社会在《五·七指示》(“毛泽东同志提出的各行各业都要办成亦工亦农,亦文亦武的革命化大学校的思想,就是我们的纲领”)的指引下,到处办起五·七工厂、五·七农场、五·七饲养厂、五·七大学、五·七中学、五·七干校、五·七医院等等。1970年9月,“天津市革命委员会”宣布撤销河北艺术师范学院,同时在河东区七纬路原天津音乐学院旧址筹建“天津五·七艺术学校”。学校筹建之初设音乐、美术、戏剧、舞蹈四个连队,由原河北艺术师范学院和原天津音乐学院抽调部分教师和干部组成。1972年9月,美术连迁回河北区天纬路二号原河北艺术师范学院旧址。此后,戏剧连转到天津戏校,舞蹈连转到天津歌舞团。1973年2月29日,“天津五·七艺术学校”更名为“天津艺术学院”。院部与音乐部分设在河东区,美术部分独处河北区旧址。

高等美术教育阶段

七年之后,时间定格在1980年2月25日,经国务院批

higher education merged to form the Xi'an National Temporary University. The teachers and students of different departments of the Girls' Normal College were incorporated into proper departments of the Education College of the Temporary University, which was renamed "Education College of Xi'an Temporary University" in September 1937. In 1938, the Temporary University moved to Chenggu County in south Shaanxi, and was renamed the National Northwestern Associated University, and Education College of Xi'an Temporary University was renamed "Education College and Normal College of Northwestern Associated University". In 1939, the Girls' Normal College and Peking Normal University formed together the independent "National Northwestern Normal College", and later moved to Lanzhou. Qi Biting once served as director of Lanzhou Branch of National Northwestern Normal College in 1941. At that time, except some teachers and students who switched to the work of resistance against Japanese aggression, vast numbers of teachers and students, regardless of innumerable frustrations, tried hard to maintain the cause of national education under extremely difficult conditions. After the victory of the resistance against Japanese invasion, the Girls' Normal College moved back to its original location in Tianjin in 1946, and resumed its original name, "Hebei Provincial Girls' Normal College". Qi Biting still served as the president. After a series of preparations, different parts of the Girls' Normal College began their new term one after another from September to October. At this time the central part of the college had five departments, including departments of Chinese, Education, Home Economics, Physical Education and Music, and had a total of more than 300 students at the end of 1948.

The Stage of Coexistence of Higher Normal Education and Higher Art Education

The liberation of Tianjin on January 15, 1949 opened a new chapter in the history of the college development. With the merging of the National Professional Training School of Sport into the college, Hebei Provincial Department of Education took over the college again. The college was renamed "Hebei Normal College", which was a co-ed college, different from what it was before the founding of New China when the college only enrolled girl students. The college originally had only four departments, departments of Education, Chinese, Physical Education, and Art (including music, fine arts and drama). In the summer of 1950, the drama group was cancelled, and the Music Department and the Fine Art Department were established, with Li Limin as the dean of the Fine Art Department. The Fine Art Department, which evolved from the "painting sub-department" of the former Girls' Normal College, played a pivotal role in the subsequent prosperity of fine art education. By 1956, the college had developed into one of the most comprehensive normal colleges in China, which had 12 departments, including departments of Chinese, History, Geography, Education, Mathematics, Physics, Chemistry, Music, Physical Education, Fine Art, Foreign Languages and Political Education.

From 1956 to 1980, the college stepped into an arduous and tortuous stage of development. Its size, name, and departments and faculties offered were in a frequent and complicated change, with a tendency of transforming from a comprehensive normal college to a multidisciplinary art college. During this stage, the fine art education in the college was growing steadily though full of frustrations. It was particularly of great significance in the history of the development and change of the college that it became a multidisciplinary academy of fine arts from 1959 to 1962 with its nature of normal education, which lasted for more than half of a century, changed.

In September 1956, five departments of Hebei Normal College, departments of Mathematics, Chemistry, Geography and Physical Education, moved to Shijiazhuang, where they formed Hebei Shijiazhuang Normal College (now Hebei Normal University). In 1958, its two departments, departments of Chinese and History, moved to Beijing, and were merged into Hebei Beijing Normal College (renamed Hebei Normal College later, and then merged into Hebei Normal University). Its three departments, departments of Education, Foreign Languages and Political Education, were merged into Tianjin Normal University (now Hebei University); as only the Music Department and the Fine Art Department were left, the college changed its name into "Hebei Art Teachers' College." In 1959, the Music Department was merged into Tianjin Conservatory of Music and became its Teacher-Training Department. The Fine Art Department was divided into three departments, departments of Painting, Arts and Crafts, and Teacher-Training, and the college changed its name into "Hebei Academy of Fine Arts". This was the first time in the history of TAFE that the college became an institution of higher art learning with its own independent organizational system. In 1962, the former Music Department of Hebei Art Teachers' College, which was once merged into Tianjin Conservatory of Music, was separated from the conservatory and moved back to its former location, and was again merged into Hebei Academy of Fine Arts. The school name, Hebei Art Teachers' College, was resumed.

In 1966, the Cultural Revolution began and the college suffered an unprecedented catastrophe. The school buildings were occupied by factories, and the faculty members were sent to do physical labor. At that time, the whole society began to run May Seventh Factories, May Seventh Farms, May Seventh Feed Lots, May Seventh Universities, May Seventh Middle Schools, May Seventh Cadre Schools and May Seventh Hospitals everywhere, under the guidance of the "May 7 Directive" (the ideas put forward by Comrade Mao Zedong that all trades and all walks of life must run revolutionized universities that are good at industry,

准,天津艺术学院分建为美术、音乐两所学院。天纬路上这所历尽百年沧桑的老校正式更名为“天津美术学院”,自此走上了高等美术教育的发展道路。

近些年来,为适应社会发展的需要学院不断提升办学实力和办学水平,并积极进行教学单位与专业的调整与扩展。更名之初学院仅设绘画、工艺美术两个系,而后于1984年建立美术创作设计研究所,1985年建立夜大学,同年油画、中国画专业开始试行工作室制。至1987年学院已设有四系、一校;1995年已发展为九系、一校和两个教学部;2002年又整合扩建为四个二级学院、两个直属系和一个教学部,同时按“大学科”概念在二级学院、直属系中建立基础课教学部,实行资源共享。至今天津美术学院已经拥有美术学、设计学2个一级学科点,均有硕士学位授予权及艺术硕士授予权,九个二级学院(造型艺术学院、设计艺术学院、实验艺术学院、国际艺术教育学院、中国画学院、艺术与人文学院、产品设计学院、环境与建筑艺术学院、继续教育学院)、三个教学部(公共基础课教学部、思想政治理论课教学部、研究生部),在校生人数也由20世纪80年代的几百人增至4600余人。

百年老校,史鉴沧桑,一代代锐意进取的天美人为学院的发展呕心沥血、前仆后继。面向未来,为适应新时期高等教育发展的趋势,学院将继续以立德树人为根本任务,以提升办学水平、提高教学质量为出发点和落脚点,紧紧围绕“特色鲜明、品质卓越、国际知名的中国一流美术学院”的奋斗目标继续前进!

注释:

- ①周文佳:《民国初年“壬子癸丑学制”述评》,《河北师范大学学报(教育科学版)》2011年第11期,第47—52页。
- ②齐国樑(1883—1968),号璧亭,山东宁津人。我国近代知名教育家,女子师范教育奠基人,致力于女子师范教育达34年。1916年1月至1949年8月先后任直隶第一女子师范学校校长、河北省立女子师范学院院长,为我校创建以来任职时间最长的校长。

参考文献:

- [1]河北省立女子师范学院.河北省立女子师范学院一览[M].天津:河北省立女子师范学院,1934.
- [2]王炳照,阎国华.中国教育思想通史(第六卷)[M].长沙:湖南教育出版社,1994.
- [3]黄新宪.中国近现代女子教育[M].福州:福建出版社,1992.
- [4]教育部.第二次中国教育年鉴第5编[M].上海:上海商务印书馆,1948.
- [5]李建强.文化名流名脉——百年河北师范大学[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2012.

刘斌:天津美术学院图书馆副研究馆员

agriculture, culture and military services, and this shall be our guiding principle). In September 1970, “Tianjin Revolutionary Committee” declared its decision to revoke “Hebei Art Teachers’ College”, and meanwhile to prepare to establish “Tianjin May Seventh Art School” on Qiwei Road, Hedong District, the location of former Tianjin Conservatory of Music. At the beginning of the preparation, the school set up four companies (imitating military units), companies of Music, Fine Art, Drama and Dance, whose teaching and administrative staff were part of the teachers and cadres transferred from the former Hebei Art Teachers’ College and the former Tianjin Conservatory of Music. In September 1972, the Art Company moved back to No. 2, Tianwei Road, Hebei District, the original location of Hebei Art Teachers’ College. After that, the Drama Company was transferred to Tianjin Opera School, and the Dance Company to Tianjin Song and Dance Troupe. On February 29, 1973, “Tianjin May Seventh Art School” changed its name into “Tianjin Art Institute”. The administrative section and the music section were in Hedong District, and the fine art section alone was in the original location in Hebei District.

The Stage of Higher Art Education

Seven years later, on Feb. 25, 1980, with the approval of the State Council, Tianjin Art Institute was divided into an academy of fine arts and a conservatory of music. The old school located on Tianwei Road, which had experienced a hundred years of vicissitudes, was officially renamed “Tianjin Academy of Fine Arts”, and henceforth embarked on the path of development of higher art education.

In recent years, in order to meet the needs of social development, the academy has continuously enhanced its teaching capacity and raised its level of education, and has actively carried out adjustments and expansions in terms of teaching units and majors. At the beginning, it only had two departments, the Painting Department and the Arts and Crafts Department. In 1984, the Research Institute of Artistic Creation and Design was established; in 1985, an evening college was set up. In the same year, the studio system began to be implemented on a trial basis in the oil painting and the Chinese painting majors. By 1987, the academy had had four departments and one school; and in 1995 it had nine departments, one school, and two teaching departments. In 2002, after further integration and expansion, the academy had already four secondary colleges, two departments directly under the academy and one teaching department, and, according to the concept of “big discipline”, established basic course teaching departments in the secondary colleges and the departments directly under the academy for the purpose of sharing resources.

Today, Tianjin Academy of Fine Arts has already two first-class discipline programs, including fine art studies and design studies, both of which have the right to grant master’s degree and degree of master of art, 9 secondary colleges (School of Plastic Art, School of Art Design, School of Experimental Art, School of International Art Education, School of Traditional Chinese Painting, School of Arts and Humanities, School of Product Design, School of Environmental and Architectural Art, and School of Continuing Education), three teaching departments (Teaching Department of Public Elementary Courses, Teaching Department of Ideological and Political Theory, and Department of Graduate Students). The number of students at school increased from several hundred in the 1980s to more than 4,600.

History witnessed the vicissitudes of this old school with a history of over a hundred years. Generations of the enterprising people at Tianjin Academy of Fine Arts have made painstaking and continuous efforts for the development of the academy. Geared to future, in order to be adapted to the trend of development of higher education in the new period, the academy will continue to take morality education and talent training as its fundamental task, raising its level of education and improving its quality of teaching as its starting point and foothold, and most importantly, the academy will continue to forge ahead toward the goal of building “an internationally renowned and domestically first-class fine arts academy with distinctive features and excellent quality”!

Notes:

1 Zhou Wenjia, “A Review of the ‘Ren-Zi and Gui-Chou Schooling System’ in the Early Republican Period”, *Journal of Hebei Normal University Educational Science Edition*, No. 11, 2011, pp. 47-52.

2 Qi Guoliang (1883-1968), also known as Biting, was a native of Ningjin, Shandong Province. As a famous modern educationist and the founder of girls’ normal education, he devoted himself to girls’ normal education for 34 years. He acted as the schoolmaster of Zhili No. 1 Girls’ Normal School and the president of Hebei Provincial Girls’ Normal College in succession from January 1916 to August 1949, and was the head with the longest tenure in the history of our academy.

References:

- [1] Hebei Provincial Girls’ Normal College. A General Survey of Hebei Provincial Girls’ Normal College [M]. Hebei Provincial Girls’ Normal College, 1934.
- [2] Wang Bingzhao, Yan Guohua. General History of Ideas on Education in China (Vol. VI) [M]. Changsha: Hunan Education Publishing House, 1994.
- [3] Huang Xinxian. Girls’ Education in Modern China [M]. Fuzhou: Fujian Education Press, 1992.
- [4] Ministry of Education. The Second China Education Yearbook Vol. V [M]. Shanghai: Commercial Press, 1948.
- [5] Li Jianqiang. Famous Cultural Personages and Institutions: Hebei Normal University with a History of One Hundred Years [M]. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2012.

Liu Bin: associate professor of library science at the Library of TAFE

行走中的山水

——中国古代山水的“游”“观”“回”

Enjoying the Sight of Natural Landscapes While Walking:
“Traveling”, “Seeing” and “Return” in Ancient Chinese Landscape Painting

刘建荣 /Liu Jianrong

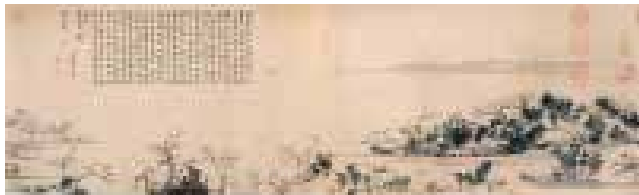
编者按：中国人面对山水，呈现出一种“游”的心态。既然要出游，必然要观看，中国人面对山水，有几种典型的观看之道：孔子的道德之观，庄子的宇宙之观，《周易》的俯仰之观。既然是出游，必然有返回，老子的“大曰逝，逝曰远，远曰反”，《周易》的“无平不陂，无往不复”的哲学观使得中国古代的山水观里面“回”的观念也比较突出。这些都影响了中国古代的山水观以及山水画创作理念。

关键词：行走；山水；游；观；回

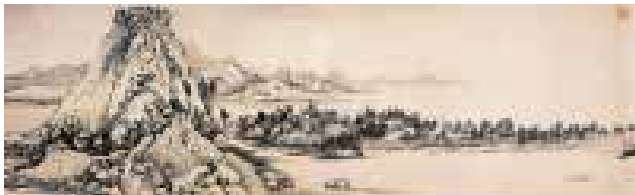
Abstract: When facing natural landscapes, ancient Chinese tended to be in a mood of traveling. Since they travelled, they needed to “see”.

There are three typical ways of “seeing”: Confucius seeing with moral associations, Zhuangzi’s seeing from the perspective of the universe, and the seeing from the downward or upward angles in *Book of Changes*. As one goes traveling, he must return one day or another. The concept of “return” is highlighted in ancient Chinese’s attitudes towards natural landscapes because of such philosophical concepts as “Great also means passing on, and passing on means going far away, and going far away means return” (Laozi), and “While there is no state of peace that is not liable to be disturbed, and no departure (of evil men) so that they shall not return” (*Book of Changes*). All this has influenced ancient Chinese’s views of natural landscapes and their ideas about landscape painting.

Key words: walking; natural landscapes; traveling; seeing; return



(元)黄公望 富春山居图(部分)(1)



(元)黄公望 富春山居图(部分)(2)

中国古代人对山水的欣赏经历了一个过程。在早期，山水最初是作为一种神秘力量受到人们顶礼膜拜的。《礼记·王制》所说“天子祭天下名山大川，五岳视三公，四渎视诸侯，诸侯祭名山大川之在其地者”，对山水是一种宗教仪式的态度。随着生产力的发展，人类自身力量越来越强大，山水的审美特质逐渐显现出来，中国古代人也在行走之中，开始了对山水的欣赏。

据《左传·昭公十二年》记录“昔穆王欲肆其心，周行天下”，周穆王为了愉悦心情，周游天下，可说是比较早的游历了。《诗经》中也多处提到游，《诗经》中的“游”大致可以分为两种。一种是优游之义，如《诗经·大雅·卷阿》中：“有卷者阿，飘风自南。岂弟君子，来游来歌，以矢其音。”说明周人在游走中感受到一种自由自在。一种是游可

解忧，如《诗经·邶风·柏舟》中：“耿耿不寐，如有隐忧。微我无酒，以敖以游。”没有酒，则以游来解忧。《诗经·邶风·泉水》也说，“驾言出游，以写我忧”，以出游来消愁。古人在出“游”时面对山水，有几种典型的观看之道。

一、中国古代山水的游与观

1. 孔子的道德之观

在《论语·先进》篇中，记载着子路、曾皙、冉有、公西华侍坐在孔子周围，畅谈人生志向的情景。曾皙表示自己的志向是：“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”孔子非常赞同曾皙，喟然叹曰：“吾与点也！”孔子与弟子的对话反映出孔子的山水思想：在现实生活中实现不了政治抱负，可以在山水中寄情。儒家眼中的山水带有强烈的道德寓意。子曰：“知者乐水，仁者

乐山。知者动，仁者静。”^①朱熹在《论语集注》中对这一命题给予了阐释：“知者达于事理而周流无滞，有似于水，故乐水；仁者安于义理而厚重不迁，有似于山，故乐山。”智者聪慧圆融，故而喜欢和自己道德品质相似的水；仁者敦厚稳重，故而喜欢和自己道德品质相似的山。在儒家看来，山水的这些客观属性与人的某些道德品性有类似之处，从而便成为人们的审美对象。战国时期，孟子接受了孔子的这一观点。他曾说：“孔子登东山而小鲁，登泰山而小天下，故观于海者难为水，游于圣人之门者难为言。观水有术，必观其澜。”^②孟子以山水比喻圣人之门的高深。孟子的学生徐辟曾问孟子：“仲尼亟称于水曰：‘水哉，水哉！’何取于水也？”孟子回答说：“源泉混混，不舍昼夜，盈科而后进，放乎四海。有本者如是，是之取尔。”^③有源之水滚滚而来，不分日夜，在低洼的地方注满后又接着向前流淌，一直流到海洋。有源之水才是可取的，才是美的。

在孟子之后，孔子的“知者乐水，仁者乐山”这一美学命题不断得到补充与阐释，关于山水是怎样具有仁与智道德属性的论述更加完善。这在西汉韩婴的《韩诗外传》和刘向的《说苑》中都可以体现出来。

西汉的韩婴在《韩诗外传》卷三中，比较详细地阐释了孔子“知者乐水，仁者乐山”的命题。如：“问者曰：‘夫智者何以乐于水也？’曰：‘夫水者，缘理而行，不遗小间，似有智者；动而下之，似有礼者；蹈深不疑，似有勇者；障防而清，似知命者；历险致远，卒成不毁，似有德者。天地以成，群物以生，国家以宁，万事以平，品物以正，此智者所以乐于水也。’又如：‘夫仁者何以乐于山也？’曰：‘夫山者，万民之所瞻仰也。草木生焉，万物植焉，飞鸟集焉，走兽休焉，四方益取与焉。出云导风，炆乎天地之间。天地以成，国家以宁，此仁者所以乐于山也。’^④

在《说苑》中，子贡问曰：“君子见大水必观焉，何也？”孔子曰：“夫水者，君子比德焉。遍予而无私，似德；所及者生，似仁；其流卑下句偃皆循其理，似义；浅者流行，深者不测，似智；其赴百仞之谷不疑，似勇；绵弱而微达，似察；受恶不让，似包蒙；不清以入，鲜洁以出，似善化；至量必平，似正；盈不求概，似度；其万折必东，似意；是以君子见大水必观焉尔也。”^⑤明确提出了“比德”的理论，以水来比德于君子。

“夫智者何以乐水？”曰：“泉源溃溃，不释昼夜，其似力者；循理而行，不遗小间，其似持平者；动而下之，其似有礼者；赴千仞之壑而不疑，其似勇者；障防而清，其似知命者；不清以入，鲜洁而出，其似善化者；众人取平，品类以正，万物得之而生，失之则死，其似有德者；淑淑渊渊，深不可测，其似圣者。通润天地之间，国家以成。是知之所以乐水也。”^⑥

智者为何喜欢水呢？因为水奔流不息，像有毅力之人；按照规律流淌，不遗余地，像秉持公平之人；流到卑下之地，像有礼之人；流向千仞深壑，毫不犹豫，像勇敢之人；遇到障碍以清正对待，像知天命之人；不洁的流进，干净的流出，像善于教化之人；众人都拿它作为品类万物的标准，万物靠它生存，像有仁德之人；深不可测，像通达事理的圣人。

“夫仁者何以乐山也？”曰：“夫山嵒岵岵，万民之所观仰，草木生焉，众物立焉，飞禽萃焉，走兽休焉，宝藏殖焉，奇夫息焉，育群物而不倦焉，四方并取而不限焉。出云风通气于天地之间，国家以成。是仁者所以乐山也。”^⑦仁德的人为什么喜欢山呢？是因为山高峻挺拔，连绵不断，

众人瞻仰，使草木生长，令万物生成。

从中可以看出，受孔子的影响，儒家学者赋予山水以强烈的道德意义。既然山水都具有道德品性，水似智者，山似仁者，那么想成为知者，必然乐水，想成为仁者，必然乐山，在山水中获得道德的熏陶。儒家的这种审美方式，把山水的自然属性与人的道德属性相比附，从孔子开始，发展到汉代，逐渐形成了“比德”的思想。

南朝宋·宗炳的《画山水序》，是中国绘画史上第一篇关于山水画的论文。宗炳认为：“圣人含道应物，贤者澄怀味象。至于山水质而有趣灵，是以轩辕、尧、孔、广成、大隗、许由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之游焉，又称仁智之乐焉。夫圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐，不亦几乎？”

自然山水，既具有美好的外形，又具有某种象征意义。如同孔子所说“知者乐水，仁者乐山”一样，山水以美好的外形来表现“道”，这是仁智者喜欢在山水中游历的原因。

按照孔子山水比德理论拓展开去，发展出了中国绘画中经常出现的梅兰竹菊四君子题材。以梅来比德君子的孤傲自赏，以兰来比德君子的高洁自持，以竹来比德君子的虚心内敛，以菊来比德君子的淡泊清守等，这种比德的审美方式逐渐定型，以道德之眼来观赏大自然，赋予自然山水以道德意义，并以此来表达自己的志趣和理想追求。

2. 庄子的宇宙观

庄子非常崇尚大自然，经常游走于山水之间来感悟人生。《庄子》一书中使用“游”字的地方有100多处，其中内篇有30多处，外篇有40多处，杂篇有20多处。

在《庄子》中，既有描述庄子之游：“庄子与惠子游于濠梁之上”（《庄子·秋水》），他和惠施探讨到底人知不知道鱼的快乐。“庄周游于雕陵之樊”（《庄子·山木》），探讨螳螂捕蝉异鹊在后对人生的启示。也有记述他人之游：“南伯子綦游乎商之丘”（《庄子·人间世》），“子贡南游于楚，反于晋”（《庄子·天地》）。这种山水之游，庄子赋予了它独特的道家蕴意。

庄子的人生境界被称为逍遥游，他想要排除世俗的一切羁绊，达到精神上的绝对自由。“逍遥”一词并不是庄子的首创，最早见于《诗经》中。《诗经·郑风·清人》：“二矛重英，河上乎翱翔……二矛重乔，河上乎逍遥。”下句的“逍遥”与上句“翱翔”为互文。据《诗经》所例，“逍遥”，也就是翱翔的意思。鸟飞翔于高空之上，给人的感觉是自由自在的，这也是“逍遥”的基本含义。

既然逍遥的基本含义为翱翔，我们不难看出若以庄子的道家之眼来看大自然，必然是以一种高空飞翔，从上往下的俯视视角出发的。“游，观也”。^⑧在“游”之境中要感受到美，就离不开观。“游”之观，不同于普通意义上的“看”，是“以道观之”。

在《庄子》中，庄子的观看之道可以从高飞于天的鲲鹏和居于藐姑射之山的神人身上体现出来。

先来看看高飞于天的鲲鹏：“北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也。化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也。怒而飞，其翼若垂天之云。是鸟也，海运则将徙于南冥。南冥者，天池也。”^⑨鲲鹏的飞翔“水击三千里，抟扶摇而上者九万里”，借助几千里的巨大翅膀能飞到九万里的高空之上。以鲲鹏的角度，从九万里的高度向下俯视，看到是什么景象呢？庄子说：“野马也，尘埃也，生物之以息相吹也。天之苍苍，其正色邪？其远而无所至极邪？其视

下也，亦若是则已矣。”（《庄子·逍遥游》）天色苍茫，道气流转，高远无极，人的形体在寥廓广大的空间之中显得是多么微不足道。

再来看看居于藐姑射之山的神人，“肌肤若冰雪，淖约若处子；不食五谷，吸风饮露；乘云气，御飞龙，而游乎四海之外。”^⑩“乘云气，御飞龙”在高空之上的神人能见到世人所见不到的大美，这种大美是在观于天地中体会出的，“天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。圣人者，原天地之美而达万物之理。是故至人无为，大圣不作，观于天地之谓也”（《庄子·知北游》）。

庄子不断地描绘至人、神人、圣人之游。王倪曰：“至人神矣！大泽焚而不能热，河汉沍而不能寒，疾雷破山、飘风振海而不能惊。若然者，乘云气，骑日月，而游乎四海之外。”^⑪“夫至人者，上窥青天，下潜黄泉，挥斥八极，神气不变。”^⑫在《庄子·逍遥游》中，庄子认为，“至人无己，神人无功，圣人无名”，而“无名”之游则是“乘夫莽眇之鸟，以出六极之外，而游无何有之乡”（《庄子·应帝王》）。所谓的圣人、至人、神人之游都是从上往下看，看到的大自然景象是非常宏大的，而人则是非常渺小的。

庄子时刻体会到人在宇宙空间中的渺小：“吾在于天地之间，犹小石小木之在大山也。方存乎见少，又奚以自多！计四海之在天地之间也，不似壘空之在大泽乎？计中国之在海内不似稊米之在大仓乎？号物之数谓之万，人处一焉；人卒九州，谷食之所生，舟车之所通，人处一焉。此其比万物也，不似毫末之在于马体乎？”^⑬人生存于天地之间，就好像一粒石子、一块木屑存在于大山之中。四海存在于天地之间，就像小小的石间孔隙存在于大泽之中。中原大地存在于四海之内，就像细碎的米粒存在于大粮仓里。号称事物的数字叫作万，人类只是万物中的一种；人们聚集于九州，粮食在这里生长，舟车在这里通行，而每个人只是众多人群中的一员；一个人比起万物，就像是毫毛之末存在于整个马体一样。

与人类的渺小相比，道却在空间上具有无限的延伸性与拓展性，“在太极之上而不为高，在六极之下而不为深”（《庄子·大宗师》）。“汤问棘曰：‘上下四方有极乎？’棘曰：‘无极之外，复无极也。’”（《庄子·逍遥游》）宇宙在空间上也具有无限的延伸与拓展性。

庄子的山水之“游”强调的是心灵的自由与逍遥。魏晋南北朝时期庄学大兴，文人中逐渐形成了游赏山水的风气，进而促进了中国山水画的产生。

南陈姚最在《续画品》中赞扬南朝梁·萧贲在团扇上所画的山川：“咫尺之内，而瞻万里之遥，方寸之中，乃辨千寻之峻。”不滞情于眼前的一草一木、一花一石，而要在咫尺之间，造万里之势，这种“大山水意识”受到庄子宇宙之观思想的影响很大。

这种宇宙之观，也形成了中国山水画的意境——“远”。北宋画家郭熙在《林泉高致》中提出著名的“三远”说：“山有三远：自山下而仰山巅，谓之高远。自山前而窥山后，谓之深远。自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈缈缈。其人物之在三远也，高远者明了，深远者细碎，平远者冲澹。明了者不短，细碎者不长，冲澹者不大。此三远也。”^⑭山无论多高峻，多幽深，多连绵不断，所占有的空间也是有限的，而“远”则突破山水有限的空间，使人的目光拓展到无限之处。

继郭熙的“高远”“深远”“平远”等“三远”论后，

宋代韩拙在《山水纯全集·论山》中又提出了“阔远”“迷远”“幽远”论，称：“有近岸广水，旷阔遥山者，谓之阔远，有烟雾溟漠、野水隔而仿佛不见者，谓之迷远，景物至绝而微茫缥缈者，谓之幽远。”元代黄公望在《写山水诀》中提出了“平远”“阔远”“高远”论，说：“从下相连不断，谓之平远；从近隔开相对，谓之阔远；从山外远景，谓之高远。”观者不为眼前物象所束缚，将心灵的目光拉向远方，去感受遥山旷阔、溟漠、缥缈中的大道。

3.《周易》的俯仰之观

《周易·系辞下》说：“是故《易》者，象也。象也者，像也。”《周易》所围绕的是卦象，而卦象也就是图像，以此来隐喻周易之理。《周易》中有一卦象为“观”卦，坤下巽上，坤为地，巽为风，表现为风在地上对万物吹拂，在吹拂中可使尘埃尽去，万物清晰可见。

《周易·系辞下》：“古者包牺（又作伏羲）氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文（纹）与地之宜（仪），近取诸身，远取诸物，于是始作八卦。以通神明之德，以类万物之情。”这说明“观”的方式是俯仰之观，仰观于天，俯察于地；也是远近而观，近则观自身，远则观诸物，在《周易》的观看之道中，人的视线是上下远近来回游移的。

中西方文化对万物起源的认识各不相同，也由此造成了不同的观看之道。

在《圣经·创世纪》上帝造万物的描述中，上帝在六天里逐步创造了光明和黑暗、天与地、日月星辰以及所有的植物和动物。神说：“我们要照着我们的形象，按着我们的样式造人；使他们管理海里的鱼、空中的鸟、地上的牲畜，和全地，并地上所爬的一切昆虫！”于是，神照着自己的形象创造人。耶和華用地上的尘土造人，将生气吹在他鼻孔里，他就成了有灵的活人，名叫亚当。耶和華将用土所制造的野地上的各样走兽和空中飞翔的各样禽鸟都带到亚当面前，看他叫什么。亚当怎样叫各样的活物，那就是它们的名字。耶和華用亚当身上所取的肋骨，造成一个女人，领她到亚当跟前。

在《圣经·创世纪》中，隐喻着万物是为人类而创造的，而且大自然中各种野兽和飞鸟也是由人类来命名的。人和万物虽然同为上帝的作品，但人是上帝按照自己的形象创造的，因此人处于世界的中心位置，万物则是被支配、被统治的另一方。

《周易》作为中国传统哲学的重要源头之一，对于天地万物的起源，与基督教的观点不同。《周易》以太极（混沌之气）为宇宙的起源，而以“太极生两仪（天地）”（《周易·系辞上》）、“天地感而万物化生”（《周易·咸卦》）来解释宇宙的发生。而且在《周易》中每每提到，“有天地，然后万物生焉”（《周易·序卦》）。“天地絪縕，万物化醇。男女构精，万物化生。”（《周易·系辞下》）“乾，阳物也；坤，阴物也。阴阳合德，而刚柔有体。以体天地之撰，以通神明之德。”（《周易·系辞下》）在《周易》中，把天地、自然和人的形成看成是一样的，都是阴与阳的结合产生的，自然万物不是为人类而创造出来的，相反，人是存在于天地自然之中的。

基督教传统文化是以人类为中心的，以此哲学观念出发，西方绘画采用焦点透视。中国绘画与西方绘画不同，古代画家不是以画者本身为中心去观看世界，而是以一种行走在大自然山水中，仰观俯察的方式去观照世界。所以，视点

便不是像西方画家那样,固定在一个确定不移的位置上去观察对象,而是处于一种不断地游走的过程中,这就是中国画中的散点透视。

北宋沈括在《梦溪笔谈》中曾批评过李成的“仰画飞檐”,他说:“又李成画山上亭馆及楼塔之类,皆仰画飞檐,其说以谓自下望上,如人平地望塔檐间,见其榱桷。此论非也。大都山水之法,盖以大观小,如人观假山耳。若同真山之法,以下望上,只合见一重山,岂可重重悉见?兼不应见其溪谷间事。又如屋舍,亦不应见其中庭及后巷中事。若人在东立,则山西便合是远景;人在西立,则山东却合是远景。似此如何成画?李君盖不知以大观小之法,其间折高折远,自有妙理,岂在掀屋角也。”^⑤李成的观看之道,沈括称为“真山之法”。沈括将自己“以大观小”的观看之道,称之为“山水之法”。两者的区别在于:主张“真山之法”的李成认为,当人处在建筑物底座附近,自下而上仰视时,能看到塔檐下的椽子。李成在山水画中“仰画飞檐”,采取的正是焦点透视。而沈括主张的“以大观小”,则是散点透视,画家所画的对象,无论如何深幽雄伟,与广阔的空间相比都是渺小的,而画家的视线却是可以移动的,可以远看,可以近观,可以仰望,可以俯瞰,从多种角度反映物象的全貌。

仰观俯察的审美观照方式,不仅可以达到对大自然的全方位的把握,更体现了一种审美心境。如嵇康《赠兄秀才入军》第十四首所说:“目送归鸿,手挥五弦。俯仰自得,游心太玄。”王羲之《兰亭集序》所说:“仰观宇宙之大,俯察品类之盛,所以游目骋怀,足以极视听之娱,信可乐也。”这是一种超迈的宇宙境界,同时又在游目骋怀中忘却现实世界的是非得失,达到精神上的自由和心灵上的安逸。

二、中国古代山水的游与回

宗白华在《美学散步》中曾指出:中国艺术的意趣不是一往不返的,而是回旋往复的。它不像西方艺术中所表现出的对于自然的征服以及对空间做无穷的追寻、探索与冒险,而是去而有返,在时间与空间上不停地盘旋徘徊。中国艺术这种回旋往复的意趣,受到中国传统哲学的影响很大。

中国道家注重“返”与“回”。《老子》十六章:“万物并作,吾以观复。”《老子》二十五章:“有物混成,先天地生……吾不知其名,强字之曰道,强为之名曰大,大曰逝,逝曰远,远曰反。”《老子》四十章:“反者道之动,弱者道之用。”在老子看来,“道”的运动是循环往复的。“逝”是指“道”的出行,“远”是指“道”行走的距离是无限的,“反”就是“道”重新回到出发的地方,这种出发与回归的行走过程终而又始,循环往复。《庄子》也认为,“道”的运动是一种出发与回归的过程,“万物云云,各复其根”(《庄子·在宥》),“反复终始,不知端倪”(《庄子·大宗师》)。

以儒家思想为主导的《周易》也常常表达无往不复的哲学思想,《周易》中专有一卦为“复”。“反复其道,七日来复……利有攸往……复,其见天地之心乎?”《泰卦》又说:“无平不陂,无往不复。”^⑥就是说,事物的运动皆以循环往复为其行走方式。

这种回旋往复的哲学观在中国绘画的审美上也得到了体现。中国绘画中讲笔法的接转回顾,如清代刘熙载曾在《艺概》卷六中谈道:“笔法之大者三:曰起,曰行,曰止。而每法中未尝不兼具三法,如起,便有起之起,有起之行,有起之止也。起笔无论正反虚实,皆须贯摄一切,然后以接转收合回顾之。”^⑦山水画章法中讲顾盼与呼应,如清代笪重

光在《画荃》里所说:“近阜下以承上,有尊卑相顾之情。”“石壁瓞瓞,一带倾欹而倚盼;树枝撑攫,几株向背而纷拏。”山水画章法中讲开合,如清代沈宗骞在《芥舟学画编》卷二中认为:“天地之故,一开一合尽之矣。自元会运世以至分刻呼吸之顷,无往非开合也。能体此则可以论作画结局之道矣。如作立轴,下半起手处是开,上半收拾处是合。何以言之?起手所作窠石及近处林木,此当安屋宇,彼当设桥梁,水泉、道路,层层掩映,有生发不穷之意,所谓开也。下半已定,然后斟酌上半,主山如何结顶,云气如何空白,平沙远渚如何映带,处处周到,要有收拾而无余溢,所谓合也。”^⑧山水画有起势,有收笔,重要的是最后的收笔,将画面之中各种物象所造之势,无一例外地揽回到画作之内,做到与画面的起势相呼应,形成气脉贯通的自我封闭的圆融状态。

综上所述,中国古人面对山水,呈现出一种“游”的心态,在游中有观,在游中有回。这些都影响了中国古代的山水观以及山水画的创作理念。

注释:

- ①《论语·雍也》,《论语》杨伯峻译注,中华书局,2009年版。
- ②《孟子·尽心章句上》,《孟子》杨伯峻译注,中华书局,2008年版。
- ③《孟子·离娄章句下》,《孟子》杨伯峻译注,中华书局,2008年版。
- ④(西汉)韩婴:《韩诗外传》卷三,校元刊本韩诗外传,中国书店出版社,2015年版。
- ⑤(西汉)刘向:《说苑·杂言46》,民国丛书集成本,商务印书馆,1937年版。
- ⑥(西汉)刘向:《说苑·杂言47》,民国丛书集成本,商务印书馆,1937年版。
- ⑦同上。
- ⑧(清)阮元:《经籍纂诂》,成都古籍书店,1982年版,第378页。
- ⑨《庄子·逍遥游》,《庄子今译今注》,陈鼓应译注,中华书局,1983年版。
- ⑩同上。
- ⑪《庄子·齐物论》,《庄子今译今注》,陈鼓应译注,中华书局,1983年版。
- ⑫《庄子·田子方》,《庄子今译今注》,陈鼓应译注,中华书局,1983年版。
- ⑬《庄子·秋水》,《庄子今译今注》,陈鼓应译注,中华书局,1983年版。
- ⑭(北宋)郭熙:《林泉高致》,收入卢辅圣主编《中国书画全书》(修订本)(第一册),上海书画出版社,2009年版。
- ⑮(北宋)沈括:《梦溪笔谈》卷十七,引自周积寅编著《中国画论辑要》,江苏美术出版社,2005年版,428页。
- ⑯《周易·泰卦》,《周易》李伯钦译,万卷出版公司,2005年版。
- ⑰(清)刘熙载:《艺概卷六·经义概》,上海古籍出版社,1978年版。
- ⑱(清)沈宗骞在《芥舟学画编》卷二,引自周积寅编著《中国画论辑要》,江苏美术出版社,2005年版,第408页。

刘建荣:天津美术学院艺术与人文学院讲师

从红军长征时期的《长征画集》看长征精神

On the Long March Spirit Reflected in the *Sketches on the Long March*

刘玉睿 /Liu Yurui

摘要: 举世闻名的红军长征距今已经整整八十年了,关于这一伟大壮举,有一位亲历者——黄镇将军用漫画的方式将其纪录了下来,这便是一九三八年出版的《西行漫记》(《长征画集》)。本文首先分析了《长征画集》中绘画作品的艺术特色,其次重点探讨了这些绘画作品中所反映的伟大的长征精神。

关键词: 长征;红军漫画;长征精神

Abstract: It has been eighty solid years since the world-famous Long March of the Red Army began. General Huang Zhen, a witness of this great feat, recorded it down through caricatures—*Caricatures on the March Westward (Sketches on the Long March)* published in 1938. The author first analyzes the artistic characteristics of these sketches, and then discusses the great spirit of the Long March reflected in them.

Key words: Long March; Red Army caricatures; Long March spirit



图1 长征画集封面



图2 夜行军中的老英雄——林伯渠同志



图3 董振堂同志



图4 翻夹金山——雪山高,铁的红军铁的意志更高

举世闻名的红军长征距今已经整整八十年了。红军长征在世界军事史上是一次伟大的壮举,创造了世界军事史上的奇迹。红军长征不但深刻影响了中国的进程,也对世界历史的发展产生了不可估量的影响。《西行漫记》的作者埃德加·斯诺称长征是“现代史上无与伦比的一次远征的历史”^①。红军长征创造了很多人类历史上的奇迹,或者说“不可思议”。但是这些奇迹或者“不可思议”其实也是一种必然,因为红军是具有伟大长征精神的军队。

我们都知道反映红军长征的作品有著名的《西行漫记》,但是大家不知道还有一本纪录长征的《长征画集》(图1)。《西行漫记》其实是埃德加·斯诺事后采访而得的,他并不是亲历者,而《长征画集》是红军长征过程中亲历者的“现场”记录。长征非常艰苦,所以关于长征的图像资料十分稀少,而在这么艰苦的条件下,竟然有这么一本《长征画集》流传下来,成为这次奇迹的见证,《长征画集》的珍贵可想而知。《长征画集》

可以毫不夸张地说是红军长征时期的唯一图像资料。《长征画集》的作者黄镇是红军长征的亲历者,在艰苦的长征途中,苦中作乐地用漫画的形式记录点滴。黄镇和《长征画集》本身就是长征精神的写照。正如肖华将军在《长征画集》的序言中所言:“这20多幅画,是伟大长征的片断记录,是真实的革命史料,也是珍贵的艺术品。作者同千千万万的战士一道,万里跋涉,在战斗的行列中,用画笔写下这些历史的动人的场面。这些画是感人至深的。作者特别突出地反映了红军战士们的革命乐观主义精神;也记录下了红军路过的少数民族地区的风光和干人儿(即穷人)的苦难生活。”^②

黄镇(1909—1989)是新中国杰出的外交家,著名的“将军大使”,安徽桐城人。他早年毕业于上海美术专科学校、新华艺术大学。后来,倾心共产主义,参加宁都起义,并随即加入中国工农红军。一九三四年随中央红军参加长征,经历了长征的整个过程,在长征中随手创作了这些漫画。其后,历任我



图5 草叶代烟

军各级军政委。新中国时期，因工作需要，历任驻外大使、外交部副部长、文化部部长等。一九四八年亲自设计了中国人民解放军军旗、军徽。

《长征画集》共有二十四幅作品，最早于一九三八年国民党统治时期由“风雨书屋”出版发行，为了响应刚刚发行的《西行漫记》而起名叫《西行漫画》，当时共精印了两千册。《长征画集》采用的美术形式应为“漫画”，属于“红军漫画”（实际上准确的名称应该是“插图画”）。“红军漫画”是红军绘画的一种。在红军时期，因艰苦的物质条件限制，红军美术的表现方式和类型是非常有限的，我们通常所知的造型艺术重要的表现方式，比如油画、国画、雕塑等都是无法进行的，所以那时的美术创作只能因陋就简，局限于简单的插图画、宣传画、壁画、标语画等美术方式，后来在相对稳定的、条件较好的八路军时期则出现了木刻艺术。红军时期的漫画（插画）主要以插图的形式出现在报刊上，这也是目前研究红军时期美术的最重要和最主要的资料，其他美术资料比如壁画多半已毁于战火。《长征画集》的主要代表作品有《夜行军中的老英雄——林伯渠同志》《泸定桥》《炮铜岗老林之夜》《翻夹金山——雪山高，铁的红军铁的意志更高》《牦牛》《草叶代烟》《草地露营》《彝族向导》等。它们集中反映了长征精神。

长征精神首先是坚定的信仰，相信正义必胜，“革命理想高于天”。共产党人坚信马克思主义一定能实现，而且值得为这个信仰去牺牲。信仰的力量是无穷的，是信仰的力量支撑红军英雄们完成一个又一个不可思议的壮举。在这个信仰下，不分民族，不分老幼，《长征画集》中《夜行军中的老英雄——林伯渠同志》（图2）就是千千万万个坚定信仰的代表。林伯渠同志是红军中非常有名的三老之一，他以五十岁的高龄参加了红军的万里长征，是不折不扣的老红军、老英雄。画面中，老英雄在黑夜中一手拄棍，一手提灯，正昂首阔步前行。林伯渠同志所代表着的、坚定的革命信仰，就像画中所画的黑夜中的明灯一样，鼓舞了长征中的很多年轻人一往无前。此画构思巧妙，速写式技法，线条粗重有力，可以看出作者创作此画时是充满着激情，一蹴而就的。

其次，长征精神是民族自强、自立。八十年前，国难当头，中华民族长期受到外国民族的欺辱，每一位有骨气的中华儿女

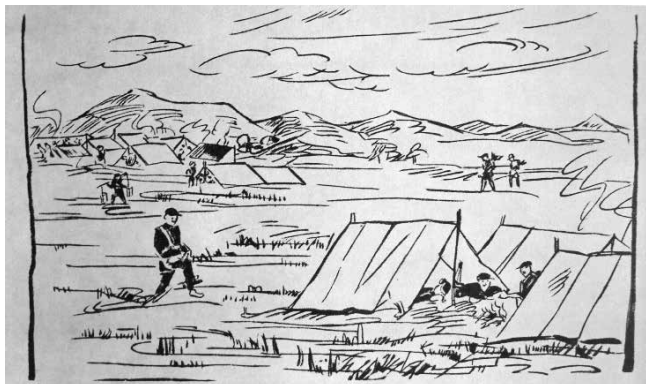


图6 草地露营



图7 草地行军

都希望中华民族能摆脱半殖民地半封建的落后状况，都希望中华民族能独立自主，能屹立世界民族之林。在日益严重的民族危机面前，共产党人自觉地将自己的命运与中华民族的命运紧紧联系在一起，为抗击外敌，为中华崛起而斗争，正是这种精神激励着红军将士勇于前进。《长征画集》中《董振堂同志》（图3）描绘的人物就是一位有志气的中华儿女的优秀代表。此作也是《长征画集》中少有的描写红军领导人物作品。董振堂同志时任中国工农红军一方面军第五军团军团长。红五军团在长征中主要担任后卫工作，董振堂同志指挥红五军团克服各种困难，多次成功阻击了敌军，建立了不朽的功勋，同时也为掩护红军主力长征做出重大牺牲。作者用简练的线条刻画了这位优秀的红军指挥员。董振堂同志站在迎风飘舞的红军军旗前，双脚叉开，左手拄棍，右手叉腰，昂首抬头，整个身体略右倾。人物结构准确，比例合适，作者用平涂手法表现衣服，为了衬托主体，用排线的方式构成红旗，较好地表现了红旗飘动的状态和质感。画面下配有说明文字：“董振堂同志，他平时一只手喜欢叉腰，一根短棍子是离不了，一只手枪是一刻钟都不会离身的，他非常和气！”

第三，长征精神是大无畏的、坚定的意志，排除万难、不怕牺牲的决心。有了坚定的信仰，还需要有大无畏的、坚定的意志和排除万难、不怕牺牲的决心，只有这样才能不畏险阻把伟大的事业进行到底。长征路上，红军遇到了多少不可能完成的任务，但硬是一个一个克服了。《长征画集》中《翻夹金山——雪山高，铁的红军铁的意志更高》（图4）就是这种精神的最好写照。画面表现的是红军翻越长征路上的最大障碍之一——夹金山大雪山，山势的巍峨、气候的险峻都很好地体现在这幅作品中。画面采用竖构图，明显借用了中国传统山水画的构图方式，起伏的山体由纵横交错的线条构成，线条如斧劈皴、如披麻皴。高高在上的雪峰就用寥寥几笔单线条勾勒出来，基本没有肌理效果，一如传统中国画对雪山的描绘。山路上一队队红军士兵正奋力向前。作品极好地表现了红军比天高的、不可战胜的、铁的意志。

第四，长征精神是艰苦奋斗、不屈不挠、乐观向上。新民主主义革命时期是中国共产党人最艰苦的时期，红军从无到有，根据地从小到大，中国共产党从弱到强，这都是不畏艰苦、不



图8 彝族向导

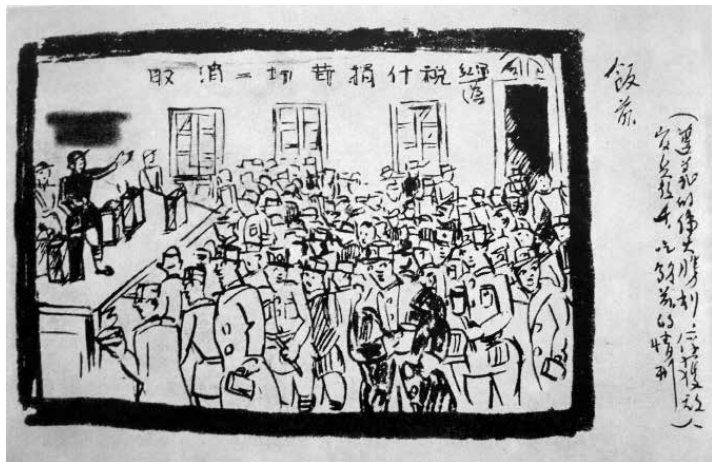


图9 遵义大捷

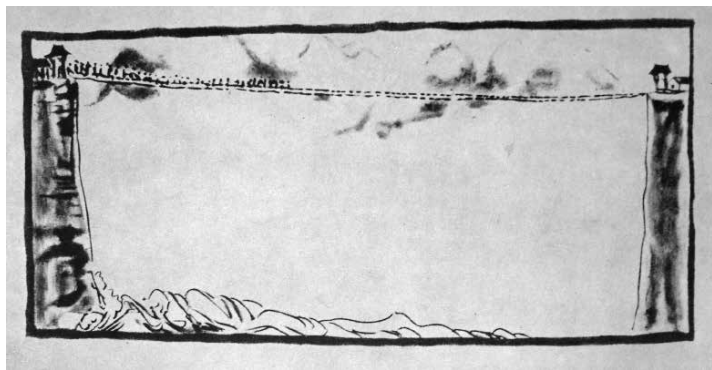


图10 泸定桥

屈不挠，一步一个脚印，踏踏实实干出来的。《长征画集》中《草叶代烟》（图5）反映的正是积极乐观、以苦为乐的红军精神。此画描写的是红军在长征中因物质匮乏，没有烟叶，只能用草叶来代替的状况。画面图文并茂，是典型的红军插画式的作品。画面中心是一位头戴五角星军帽、戴眼镜、嘴叼烟斗正一边吸烟、一边制作草叶烟的红军士兵。画面上方竖排着十几行长短不一的文字，详细说明了草叶代烟的现状。画面红军的衣服和帽子是用笔平涂的，其他景物（如面部、草叶、桌子等）是用单线条勾勒的，画面详略得当，刻画生动。

第五，长征精神是上下一心、众志成城、团结一致。“步调一致，才能取得胜利”，红军是一支非常团结的队伍，他们官兵平等，上下一心。苦难并没有使他们分裂，反而使红军净化了队伍，剔除了投机者，使红军更加团结一心。《长征画集》中《草地露营》（图6）一画就表现了这一精神。草地是红军长征中面临的又一巨大困难，基本上没有路，到处隐藏着越陷越深的杀人泥潭，很多红军战士误入而牺牲。此幅作品是二十四幅画中少有的、描绘较细致的作品。可能是因为露营，黄镇有时间去创作。作品为全景式构图，速写式表现技法，近中远景兼备。近景是左中下部的三顶帐篷，红军战士休息其中。中景是活动的红军战士及许多在草地扎营的帐篷，远处是起伏的山脉。天上白云朵朵。作品记录了红军过草地的状况。

第六，长征精神是严格自律、恪守纪律。红军是世界军事史上少有的严格自律的部队，“三大纪律八项注意”从红军一直“唱”到今天。正因为坚决贯彻了这些“铁”的纪律，红军才能做到秋毫无犯，赢得民心。在物质匮乏的条件下，仍然能做到纪律严明、官兵平等、军民情深，始终保持着强大的战斗力，这也是历史上绝无仅有的。《长征画集》中《草地行军》（图7）就表现了在非常艰难的路况下，红军整齐而有秩序的行军队列，

反映出了红军严明的纪律性。画面采用横长条构图，表现一列红军战士通过草地，战士姿态各异，有正常行进的，有跨越的，有等待跨越的，基本上都背着步枪和干粮袋。画中还表现了一个炊事兵，他用扁担挑着铁锅和炊具。作品结构疏落有致，非常有节奏感。

第七，长征精神是发动群众、依靠群众。中国革命能够取得胜利的重要原因就是“得民心者得天下”。广大民众的力量才是最重要的力量，有广大民众的支持，红军在各种危急关头都能获得民众的帮助进而逢凶化吉。这种精神是共产党、人民军队从胜利走向胜利的重要基础。《长征画集》中《彝族向导》（图8）就是团结群众、依靠群众的最好说明。红军为了战术迂回，多次经过少数民族的居住区。红军每到一地就积极贯彻民族政策、宣传共产党的救国救民的主张。再加上严明的纪律，使少数民族都非常支持红军，自愿为红军工作。涌现了很多民族团结的故事，其中最著名的就是红军司令刘伯承与彝族头领“小叶丹”的彝海结盟。小叶丹在红军的帮助下建立了第一支少数民族红军组织——“中国彝民红军沽鸡支队”，小叶丹还派出向导为红军带路，护送红军顺利通过了彝区，为红军强渡大渡河、飞夺泸定桥赢得了宝贵时间。彝海结盟不仅为红军长征的胜利起到了关键的作用，而且为中国共产党正确处理民族问题开创了先例。《彝族向导》一画中描绘了一位名叫“二花罗”的彝族向导，赤足披蓑衣，一耳戴大耳环。他给红军带路后获得红军赠送的步枪，其手举步枪非常高兴。画家用笔粗壮，言简意赅，形象比较准确，表情略有夸张而分外传神。

第八，长征精神是独立自主、自力更生。中国革命历来坚持独立自主、自力更生。中国革命的历史已经深刻地证明，马克思主义和共产主义只是理论，而中国革命是具体实践，理论必须要和实践相结合才能更好地指导实践。正因为教条主义造



图 11 炮铜岗老林之夜

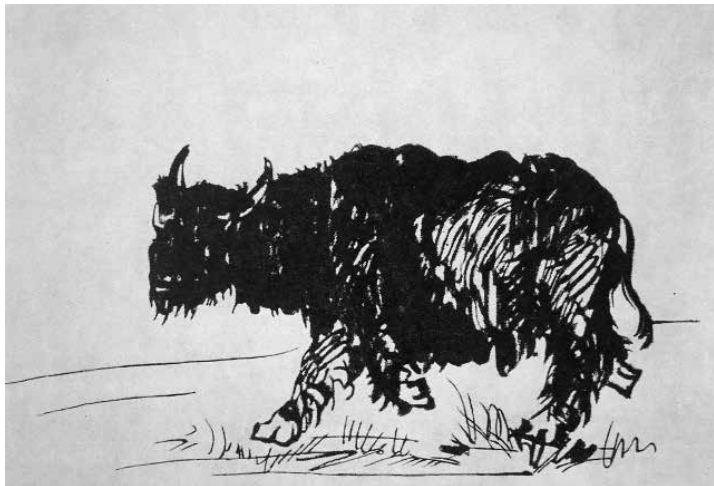


图 12 牦牛

成第五次反围剿的失败,才导致了艰苦的长征。正因为长征中及时纠正了王明“左”倾领导在军事指挥上的错误而避免了红军被绞杀的恶果。这次会议是中国共产党第一次独立自主地运用马克思列宁主义基本原理制定自己的路线、方针政策的会议。在极端危险的时刻,挽救了党和红军。遵义会议明确了毛泽东的军事主张,其核心就是要因地制宜,自力更生。遵义会议是中国共产党历史上一个生死攸关的转折点,标志着中国共产党从幼稚走向成熟。《长征画集》中《遵义大捷》(图9)正是反映了在这一背景下的战役胜利后,被俘国民党官兵拥挤着吃饭的情景。作者用笔粗简,有明显的透视,被俘的官兵都喜欢笑颜开。

第九,长征精神是共产党人的率先垂范精神。中国共产党党章明确说明中国共产党代表中国先进生产力的发展要求,代表中国先进文化的前进方向,代表中国最广大人民的根本利益。共产党人是一直站在前进队伍的最前列的,在红军长征的历次危险任务中,总是共产党员冲在最前面,“飞夺泸定桥”的二十二名英雄绝大部分是共产党员。正是这种模范作用使更多的民众相信中国共产党才是最能代表人民利益的组织,更多追随者开始追随着中国共产党,这样就使中国革命的事业凝聚了人心,获得了民力。《长征画集》中《泸定桥》(图10)就是这种精神的最有力的证明。此画描绘了长征中最著名的“飞夺泸定桥”战役,红军于一九三五年五月二十八日,夺此桥渡过大渡河。此桥长一百米,凌空飞跃,桥下河水湍急,非常险峻。红军抵达时,敌人已经撤掉了木板,红四团二连二十二名英雄,冒着九死一生的危险奋勇攀过光溜溜的铁索,攻占了泸定桥。为了突出泸定桥的险峻,黄镇选取仰视的角度,全景式表现出了泸定桥,只见远远的、凌跨高高崖壁的桥上,一列如芝麻大小的队伍正穿过两条细线状的泸定桥,桥下波涛翻滚。此画笔墨不多,却很好地表现出了泸定桥的高、险。

此外,此画册还有很多优秀作品,比如《炮铜岗老林之夜》(图11)。此画表现的是红军夜宿深山老林的情景。红军战士三三两两,团团围坐在篝火旁。全景式构图,画面可以大概分成黑白两部分,上半部分是黑夜和其笼罩下粗壮的树干,下半部分处于光亮处的是红军战士。黑白对比明显,用笔粗壮有力,有黑白木刻画的效果。还比如《牦牛》(图12)。牦牛是高原地区比较有代表性的动物,它浑身上下披着褐色长毛,性格温顺,忍耐性强,是高原地区的重要载重、运输工具,被誉为“高原之舟”。这种动物在其他地区很少见到,作者用厚重的线条活灵活现地表现了一头昂首阔步、憨态可掬的牦牛,浑身浓密的长毛掩盖了身体的细节,牛角、牛尾、牛蹄依稀可辨。作者用疏密有致的线条很好地表现了牦牛身体的结构,牦牛二

蹄扬起,牛头微侧,似乎也正观察着这群很少见到的红军战士。这件作品显示出作者比较专业的艺术表现能力。

《长征画集》中的这些作品大多是采用速写式的表现方法,构图非常灵活,基本上以线条来塑造形象,表现场景。线条虽然简单,但却十分生动。黄镇是专业美术工作者出身,其艺术水平应该高于这本画集。据相关资料显示,因为当时条件艰苦,黄镇在长征途中只能因陋就简用粗麻做笔,用锅底灰做颜色。

当然《长征画集》最重要的是具有独一无二的史料性价值,它不但真实地记录了人类历史上两万五千里长征的伟大壮举,而且也记录了伟大的长征精神。正如当时出版此画集的风雨书屋出版社的编辑阿英在画册叙记中所言:“在中国漫画中,请问有谁表现过这样伟大的内容,又有谁表现了这样韧性的战斗?刻苦、耐劳,为着民族的解放,愉快的忍受着一切,这是怎样地一种惊天地、动鬼神的意志。非常现实的、乐观的在绘画中,把这种意志表达出来,是从这一束漫画始。”^③

注释:

- ①埃德加·斯诺:《西行漫记》,生活·读书·新知三联书店,1979年,164页。
- ②黄镇:《长征画集》,人民美术出版社,1962年(原书无页码)。
- ③同②。

参考文献:

- [1]《中国人民解放军军史》编写组.中国人民解放军军史[M].北京:军事科学出版社,2011.
- [2]《中国人民解放军文艺史料》编辑部.中国人民解放军文艺史料选编[M].北京:解放军出版社,1986.
- [3]李肇路.长征与艺术[J].北京党史研究,1996(6):11-16.
- [4]文化部党史资料征集工作委员会办公室.长征中的文化工作[C].北京:北京图书馆出版社,1998.
- [5]刘玉睿.星火燎原红山河——红军时期的红色漫画[J].美术研究,2014(2):84-88,97.

刘玉睿:天津美术学院艺术与人文学院副教授

开放性的教学理念与教学探索

——写在《油画艺术导论》第二版出版之后

Open Teaching Idea and Teaching Exploration: Some Ideas After the Publication of
Second Edition of *An Introduction to Oil Painting*

郑 岱 /Zheng Dai

摘要：《油画艺术导论》（第二版）近期已由高等教育出版社出版，作为普通高等教育“十二五”国家级规划教材和国家精品开放课程配套教材，形成了纸质教材与视频课程的数字资源平台的对接。为使读者进一步了解和熟悉这本书，作者在文中介绍了教材建设和修订过程，简述了开放性的教学理念指导下，以创造性为主线，艺术理论与绘画实践结合的教材特点。同时，作者还介绍了结合这门课的教材所采用的多种教学方式，并展开对基础教学的学术性和当代性的探讨。

关键词：开放性；创造性；学术性；实践性

Abstract: The recent publication, by the Higher Education Press, of *An Introduction to Oil Painting* (second edition), a “12th Five-year Plan” state level planned textbook for general higher education and the accessory textbook of a national quality open course, has realized a complete system of paper textbook and digital resource platform of video courses. In order to make the readers further understand and be familiar with this book, the author gives an account of the compilation and revision process of the textbook and describes its characteristics of combining art theory and painting practice with open ideas of teaching as the guidance and creativity as the main thread. At the same time, the author also introduces a variety of teaching methods used in the course and discusses the academic and contemporary character of basic teaching.

Key words: openness; creativity; academic nature; practicalness

郑岱 暖光 布面油画 114×142cm 2015年



我写《油画艺术导论》这本书时，期待它成为了解和研习油画艺术的首选书。

《油画艺术导论》（第一版）于2009年面世后收到了良好的反馈，被青年读者誉为“油画专业导读的最好教材”。这本书帮助学生“迈入了艺术殿堂，学会了‘寻源，知今，问己’”。

这本书得到了各级专家的肯定。2012年被教育部批准为普通高等教育“十二五”国家级规划教材，2013年获得第七届高等教育天津市级教学成果一等奖。

近年来，这门课的建设仍在继续。2012年我讲授的《油画艺术导论》全程视频课在天津美术学院油画系必修课上录制。视频课与教材形成教学互补：教材提供基本概念、知识和文献资料，视频课注重直观性，结合图片对主要线索进行讲解。教材中的七章内容在视频课中分为十三讲。

2014年《油画艺术导论》视频课被评为国家精品视频公开课，于2015年在“爱课程”网站上线，已有很多学生通过这门视频公开课步入美术学院油画专业的课堂。

2015年夏，《油画艺术导论》（第二版）选入高等教育出版社出版计划。作为普通高等教育“十二五”国家级规划教材和国家精品开放课程配套教材，高等教育出版社首席编辑蒋文博先生提出纸质教材与视频课数字资源对接、形成立体结构的出版设想。经历一年多的紧张修订，呈现给大家这本数字一体化的新形态油画教材。书中根据知识单元精准提供的视频课等数字资源信息，为这本书带来了新的活力。

《油画艺术导论》的修订是在多年的教学积累和教材使用经验的基础上展开的，同时兼顾视频课程配套的需求，纸

质教材作为视频课内容拓展的读本。在制定修订方案时，我用客观的、严谨的态度重读了这本书，发现一本书如同一幅艺术作品，带有某一时期的完整性，记录了其思路和写作状态。我决定利用原有教材结构，对相关知识点加以补充，以加强其参考性，图片适当调整，把握其清晰度与丰富性，使教材趋于完善。具体做法是对书中一些画家和作品的介绍、艺术语言的主要概念和原则等内容进行适当补充；在工具材料部分添加了相应的内容，对作画过程的技法革新部分进行了整理。在全书内容上，再次查阅了相关研究资料和外文原版书的相关章节，核对译文，尽可能避免疏漏。同时，对这本书的封面与版式的整体效果，高等教育出版社的美术编辑王凌波作了精心的设计和多次调整。

面对新版的书十分感慨，这些年我为这本教材的撰写和讲授投入了很多的精力，自己也在美术史、美学、形式语言、材料技法和创作方法的综合研究中有所收益，并在教学的运用中有所积累。书的意义在于它的解惑和启示作用，我期待这本书有更多的读者，使更多的学生受益。

在新版书问世的兴奋之际，也有一份担心。这本教材进入更多的艺术课堂并非易事。读者之间的推荐、美术教学中的应用和“爱课程”视频课程的网络平台成为这本教材传播的多个途径，而我所能做的是将书中教学理念和教学尝试中的体验与大家分享，通过这个层面让大家了解和熟悉这本书。

一、教材的创新得益于开放性的教学理念

《油画艺术导论》作为第一本油画基础教学的导论教材，在专业基础理论教材建设的探索中力求学术性、实践性

郑岱 收割的麦田 布面油画 89×116 cm 2016年





郑岱 港口的傍晚 布面油画 50×65cm 2014年

与当代性结合，开放性的教学理念为这本书带来新意，主要体现在以下几点：

1. 以艺术创造为主线。利用导论的形式，把创造性贯穿于油画艺术基础理论与实践之中，通过对创造性的关注，使学生从解决绘画的基本问题入手，引向对艺术本质的追问。同时，还通过对不同时代艺术家的创造性特点和其承前启后作用的分析，培养学生的创造意识，使之作用于当代艺术创作。

2. 艺术理论与专业实践结合的专业基础理论框架。把绘画技法发展与艺术理念的变化的相互关系作为讲授重点，从不同角度上体现理论与实践的相互渗透。使学生理解艺术追求与技法研究的整体性。

3. 结合专业实践的知识结构。把若干知识点集中起来，使学生在—本书中解决步入专业时面临的诸多问题：从对油画的发展、油画语言的特征、材料性能、作画步骤直至艺术创作的全过程。

4. 拓展艺术视野，多领域知识相互融合。以油画为切入

点，在对油画艺术的简明论述中，把相关的美学史、美术史、绘画技法、绘画形式构成等知识点融入其中。如：在美术史知识的概述中，引出美学理念的影响，在绘画技法上找出美学理念的对应，阐明美学理念在艺术形式创造中的支撑作用，最终达到指导绘画实践的目的。

5. 写作手法上的启发性。根据基础教材的特点，主要有以下几点考虑：用浅白易懂的语言，但力求学术深度；在简明清晰的论述中引发思考；注重传达对西方绘画艺术的直接的视觉感观；展现西方艺术家善于思考的习性和思维的严谨。

二、使用教材的尝试与经验

《油画艺术导论》教材用于天津美术学院油画专业本科必修课，也用于美术类专业本科生选修课。必修课与选修课均为16学时，属专业课程内容。该教材在学生进入专业时，以导读方式讲授，收到了良好的效果。这样的课程安排不仅在油画本专业教学中发挥了良好的效用，而且在美术类专业的选修课中使其他专业学生受益，拓宽了美术专业知识，敞开了艺术创造空间。

几年来,我在对《油画艺术导论》的讲授中进行了一些教学尝试,也积累了一些教学经验。这门课程深受学生欢迎,教材也得到了良好的反应。由于《油画艺术导论》设置在专业课中,因此,其中的理论讲述与实践相结合是十分重要的。在课时的限制下,教学环节的设计十分重要。我采用的教学手段如下:

——利用教材,以多种方式实现艺术理论与绘画实践的联系。教学中在每个知识点安排形式各异的实践性参与,把理论讲授与个人实践结合起来。

——结合教材,传统与现代教学手段互补,既有手工制作、直观的传统方法,又结合现代多媒体课件与视频教学手段。

——在教学中设计互动环节,来实现以上教学思路。在每个教学环节中设计学生参与的部分,几年来分别尝试了多种实践性参与方式。如:从绘画作品展开图像分析和比较的讨论,让学生初步接触艺术批评方法;参与形式语言分析,学生在课堂上用画笔来感悟大师画面构图中的形式结构;参与材料制作,体验古代画师的作画环节;设立作业讲评、答疑、思考题讨论等师生之间的交流环节。

——在讲述中引出问题展开讨论。每一位同学都要参与到课堂上的问题思考之中。课中安排思考题讨论和写作,敞开思考空间,并收到良好效果。(2010年必修课思考题讨论课纪要与教学分析《基本功与个性发展》刊于《北方美术》2011年第3期)。

三、教材与视频课程和课堂讲授结合

《油画艺术导论》视频课在“爱课程”上线之后,教学又面临新的课题,即如何将课堂讲授、视频授课和教材使用三者结合起来,形成多种方式教学的互补。

教材与课堂:课中安排一些无法在课上进一步展开的重点内容,在课堂上引出阅读线索,让学生做出标记,在课后进行阅读。教材具有一本艺术手册的性质,其中一些关键概念的解释、美术史实、作画步骤和材料等内容,可以随时查阅。

课堂与视频课:授课中使用视频课内容的课件,但适当扩充,如添加一些图片和影像短片,将内容进一步展开,同时在课件讲授中插入一些快速的绘画练习。由于课时所限,一些课程内容安排学生在课下观看视频课,回到课堂再用串讲、重点讲授、提问、答疑等方法来与视频课程呼应。

课后,我搜集了学生对课堂讲授和视频课的反馈:老师授课有直接的特点,讲得更详尽;视频课有可以回放的特点,没能理解的地方可以再听一遍,而且学习地点和时间不受制约,还可以时常温习。视频媒体和现场课堂两种教学方式相结合的教学方法得到学生们的认同。

四、教材与教学研究

在我看来,基础教材中的学术性和当代性不容忽视。在《油画艺术导论》这本教材中,阐明了我对当代造型艺术教学研究的观点和方法。例如,在《油画艺术的传授与学习》一章中,简括地介绍了当代西方美术学校学生自律的学习方法。近些年来,我先后走访巴黎第一大学造型艺术系教授和一些美术学院的教师,探讨当代美术教学方法,搜集了大量法国美术教育相关资料(其中包括教学大纲、教师的教学方

案、学生作业图片)。

我对当代美术教学所做的研究在国内各级教学研讨会上进行了多次交流;在刊物上发表了多篇相关论文;在美术院校、美术博物馆举办了多次学术讲座。市级教学研究科研立项《法国当代造型艺术研究方法解析》刊于《世界美术》(2010年第4期);2011年讲座“实践与追问”录入超星学术视频;教学研究论文《实践与追问》选入中国美术学院2012造型艺术研究生教学研讨会论文集;2016年讲座“创造力的自我释放”(天津美术学院),其内容以个人的艺术作品为线索,在实践中提出问题,展开相应的艺术理论研究,这种由实践引出理论研究的方法在学生中得到了热烈的反响,其内容待进一步整理和发表。

五、教材信息交流与扩展

这本教材早在撰写期间,就受到其他美术院校油画专业教师的关注。教材出版后,先后与中央美术学院等全国重点美术学院油画系专家、教授进行了交流;与法国巴黎第一大学、美国加州大学、南佛罗里达州立大学造型艺术系教师,其他国内综合大学美术专业教师进行了交流。作为教师备课、授课之用和学生用书,这本教材已陆续用于其他院校的油画教学。分别得到了“具有创新性”“国内最好的油画课程教材”“学术水平高及教学效果良好”等评价。

近期间世的新版《油画艺术导论》,作为普通教育“十二五”国家级规划教材和国家精品开放课程配套教材,既有纸质教材,又有视频课程的数字资源平台,形成了双向对接的教学方式,预示着更佳的教学效果。在我看来,这本教材面临着更多的教学尝试。在不同的教学体系中,需要更多的教学经验交流,需要有更多教师和学生的参与,并就此搭建出一个开放性的、探讨性的油画教学研究平台,在当代多元的教育环境下,引发更多创新性的教学方法。

从开放性的教学理念到精品开放课程,《油画艺术导论》在建设过程中得到了学校各级领导、教育部相关机构和出版社的鼎力支持与全力协作,得到了专家、艺术家的关心和帮助,得到了学生们的积极反馈。我的研究生团队参与了课程建设的全过程,也从中得到了锻炼。再次感谢所有为本书提供帮助、投入精力和贡献智慧的人。

郑 岱:天津美术学院造型艺术学院油画系教授

物象与表达

——古斯塔夫·克鲁格的新表现主义绘画

Image and Expression: Gustav Kluge's Neo-Expressionist Painting

孙 鹏 / Sun Peng

摘 要：古斯塔夫·克鲁格用独特的具有风格化的个人语言描画出处于危机四伏中的人的状态。他用一种极端的手法直观地将人类身处深渊、强迫症、恐惧以及伤害状态下的种种生存状态进行比照。克鲁格的力量强大而又充满抗拒，不舒适且持续不断的隐喻图像揭示出我们灵与肉的真实存在，将其呈现于我们眼前。

关键词：新表现主义；隐喻的物象；哲学思辨

Abstract: Gustav Kluge uses a unique and stylized personal

language to portray the state of the people in crisis. He uses an extreme technique to intuitively compare the living conditions of human beings in the abyss, obsessive-compulsive disorder, fear, and injury. Kluge-type metaphorical images, powerful, full of resistance, uncomfortable yet continuous, have revealing to us the real existence of our soul and body.

Key words: Neo-Expressionism; metaphorical image; philosophical speculation

如果说表现主义是由对客观世界的描述转向内心世界的表达，对现实的抗争，那么在 20 世纪末兴起、现已进入了 21 世纪的新表现主义艺术则是以更广阔的视野，在人文的大空间下对人类自身的反思与陈表。德国艺术家古斯塔夫·克鲁格（Gustav Kluge）就是新表现主义艺术家之一。从他的作品中可见诗意的哲学性思辨，即一种感性与理性相交融的表达。

克鲁格的一系列关于笼子的画作占据了他绝大部分的创作成果。笼子对人产生的心理暗示使得观者有很强的代入感。第一幅关于笼子的画始于 1983 年，三十多年以来他画了数件与笼子相关的画作。他的作品中的符号“笼子”有很高的辨识度。是什么让克鲁格对笼子的兴趣如此之大，能够这么多年都对画笼子如此沉迷？克鲁格对此的答案是：“因为笼子能够直观地表现时间和空间。对我来说，笼子特别有意思的一点是，它除去表现时空之外，还代表着一种非常极端的生存空间。笼子能够定义一个地点，它的对立面是外面的所有世界。”

第一幅关于笼子的画作名为《出生之笼》（Geburtskäfig）（图 1），长三米，宽两米。笼子不只表现时间和空间。它还有一层意思，这时间和空间是有所属的，是本我的时间和空间。在出生之笼里，象征本我的笼子门是打开的，暗示着

本我与外部世界的链接，他与这个世界关联起来了。笼中的“我”已不在，他来到这个世界会发生什么，一切都是未知的。一种隐隐的不安的感受透过这微启的门泄露出来。

这件叫作《制造事件》（Zeugungsfalle）（图 2）的作品，由两部分组成，画于 1984 年。两个相连的笼子的内部空间是互通的，而笼门是牢牢关起的。一大群黑压压的苍蝇正在灯光的作用下，煞有介事地从一个笼子飞往另一个笼子。笼子本来是起禁锢作用，使苍蝇与真正自由的外部世界相隔绝的，而苍蝇们在灯光的驱使下在两个笼子间飞来飞去，貌似拥有了某种“自由”，其实灯光取代了苍蝇的自主意志，并完全操控了它们。失去自由还不是最可怕的，对此毫不觉察，这才是真正可悲的地方。

作品《笼子 VI》（Käfig VI）（图 3），画于 2010 年，在图中第一次出现人物。在这里，笼子代表着一种非常极端的生存空间。它也定义了一个地点，其对立面是外面的所有世界。就如美国极简主义艺术家唐纳德·贾德（Donald Judd）所认为的——“在绘画和雕刻的二元之外，在有意义与无意义之外，仍然存在一种艺术。”而克鲁格关于笼子的系列组图则是对这一艺术的定义的视觉化呈现。笼子是一个客体，一个使用的工具，还是一个象征。

克鲁格画笼子不借助于尺子等任何辅助工具，纵横交错

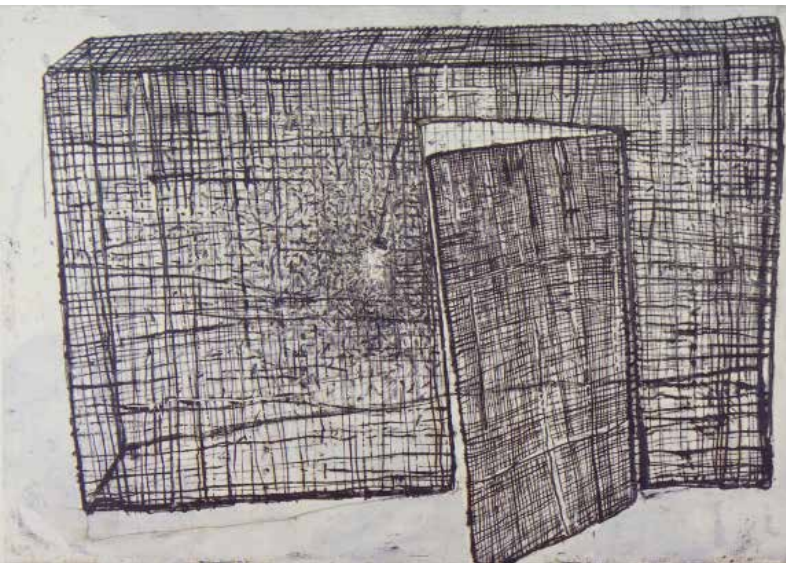


图1 古斯塔夫·克鲁格 出生之笼 1983年

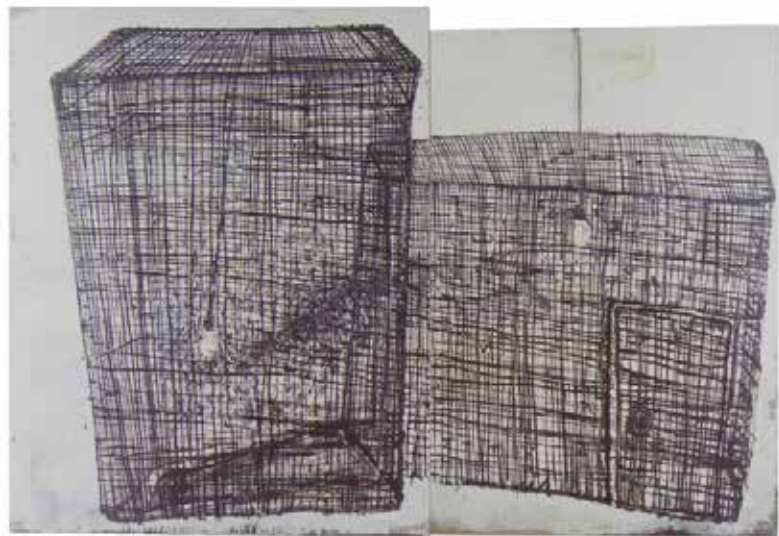


图2 古斯塔夫·克鲁格 制造事件 1984年



图3 古斯塔夫·克鲁格 笼子VI 2010年

的网的顺序是，先画垂直方向，再画水平方向。笼子的空间感是由后向前一步步画成。克鲁格一般一天只能画十根线条，非常的慢。画一些线条时手时会颤抖，导致线条变得曲折，他也不会修改，顺势用这曲线构成笼子的框架。每一根随着心率与情绪波动颤动而出的线条都是自我表达的自然转化及呈现。

克鲁格还创作了不少关于人物的画作。在他的作品中，总是把人放在人文历史的洪流中去展现。想要更好地理解《重要的是“争论”》（Das wichtigste ist ‘Disput’）（图4）这件作品，需要了解作品的创作背景才能实现。右边的这部分描写的是“阿尔托的争论”（Artauds Argumente），法国诗人安托南·阿尔托（Antonin Artaud）曾在精神病院住过九年，他是在那里开始绘画的。这种自发的创作是阿尔托完

全脱离理性思考的产物。他认为：“艺术是无价值的，从根本上是不可能的，而仅仅只能处于生存的边界才能够实现，比如说在精神病院或是监狱中才能实现。”左边的部分是“被掩埋的双眼”（Begrabene Augen），指的是在佛罗伦萨实行宗教专制的修士萨伏那洛拉（G. Savonarola）。他组织焚烧装饰品、奢侈品与艺术品（波提切利），因为这些在他看来是“浮华”之物。他认为世俗的美好之物蒙蔽了“双眼”，关闭了心扉。四个世纪以来，萨伏那洛拉与阿尔托都是艺术史上划时代的人物。而“争论”这件作品表现的是一场想象中的关于艺术界限的争论，争论双方是艺术家与神学家。

在克鲁格的系列作品中，肖像也占了重要的一部分。一系列名为《消解的肖像》（gelöschte Portraits）（图5）的作品所表现的并不是完全意义上的肖像，更准确地说是“反



图4 古斯塔夫·克鲁格 重要的是“争论”（左：被掩埋的双眼；右：阿尔托的争论） 1988年

肖像”。克鲁格与传媒理论家、社会学家克劳斯·特维莱特（Klaus Theweleit）一起搜集并分析了社交杂志上的照片。每张照片都以不同的方式将人脸遮住，比如重新上色、涂白或涂黑、用记号笔涂抹、用材料粘贴覆盖或者用其他工具将脸部刮擦。总之，为了让身份不能够被识别，使用了许多种遮盖人脸的方式。通常意义的肖像画是为了让人辨识，而克鲁格的系列作品中的人物的脸部通过绘画及制作变得不可见了，所以其实是反肖像画。用不同的方式消去这些知名人士的脸部特征，使人物匿名，取得了讽刺的效果。克鲁格对搜集来的近百幅的图中的人像都用了不同的方式进行处理，从而使匿名的人像在某种意义上也变成了独一无二的个体。这一做法的理论依据是由克劳斯·特维莱特提出的，他引用了吉尔·德勒兹说过的一句话：“如果存在着一种确定人物身份的方法，或许就是忽略他的面部。”

从1996年起，克鲁格开始画同时代艺术家的肖像。克鲁格认为：“我在艺术家画像中，主要想表达艺术家的精神生活，以及艺术家创作的张力与内在的矛盾。”

《现代》（Modern times）（图6）这幅作品画的是彼得·魏贝尔（Peter Weibel），是德国艺术与传媒技术中心（ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie）的创办人，同时也是位艺术家，他组建了一个研究与展览机构，其纲要是他所提出的现代媒介理念与交互艺术。在这幅画面中，彼得·魏贝尔正要从一个帷幔中步出。帷幔是按照1871年巴黎公社巷战的影像资料画成。战死的公社成员分别被装进了刻有数字标记的棺材中。左边的帷幕表现的是正面形象，右边的是负面形象。魏贝尔拉开的这个帷幔，向我们揭示了他所面对的现代媒体地狱般的开端，它并不总是能够完全摆脱其娱乐性的。

在《束缚》（Umspann）（图7）画面中的这三个人分别是2007年柏林国际艺术双年展的策划人莫瑞吉奥·卡特兰、马西米利亚诺·吉奥尼（威尼斯双年展的策展人）和阿里·苏博特里克。柏林国际艺术双年展是为了给年轻的艺术家提供一个展现自我的舞台，展览主张艺术应该强调政治与贫穷。将这三位策展人联系在一起的是这幅帷幔，上面画

图5 古斯塔夫·克鲁格 消解的肖像 2000年





图6 古斯塔夫·克鲁格 现代 2009年

的是南非祖鲁人抗议他们不能够拥有军备武装的示威游行。帷幔上的祖鲁人都扛着很像刀枪的东西，但这不过是祖鲁族男子娶妻的装饰物而已。这幅帷幔展示出柏林双年展与事实证据之间的界限；也就是说，像这样以政治和贫穷为纲领的双年展能够在多大程度上如实地展现非洲与亚洲，仍不得而知。

最后的这幅作品画的是《立宪大会》（*Senat des Bundesverfassungsgerichts*）（图8）。在这些制宪者上方悬着由五颗石头组成的杠杆，是平衡权力分配的象征。在德国，经济与媒体是平衡权力分配的基本要素，但这些制宪者中，并没有来自经济界与媒体界的人士，也就是说，这个置于立宪者之上的权力杠杆并没有实现真正意义上的平衡。

古斯塔夫·克鲁格用独特的具有风格化的个人语言描画出处于危机四伏中的人的状态。他用一种极端的手法直观地对人类身处深渊、强迫症、恐惧以及伤害的种种生存状态进行比照。克鲁格式的力量强大又充满抗拒、不舒适且持续不断的隐喻图像揭示出我们灵与肉的真实存在，将其呈现于我们眼前，映射出被权力与权限支配的生存现状；并将个体对于所处生存时代境遇的自我深刻思考通过不可复制的个性化的绘画语言得以转换。新表现主义绘画在21

世纪的今日仍然能够生生不息，其更新不只是形式上的，更是思想上的深掘与自省。以克鲁格为代表的这种将绘画的思考性作为最直接的自我表达方式将会在很长一段时间内继续存在下去。

（文中所用图片均已得到古斯塔夫·克鲁格教授本人授权使用）

孙 鹏：天津美术学院实验艺术学院综合艺术系讲师



图7 古斯塔夫·克鲁格 束缚 2006年



图8 古斯塔夫·克鲁格 立宪大会 2012年



祁海平 黑白交响 No. 1 布面丙烯 50×60cm