



叶永青 种花集(局部) 宣纸综合材料 2015年

主管单位：天津市教育委员会
主办单位：天津美术学院
出版单位：天津美术学院学报编辑部
天津市河北区天纬路4号
邮 编：300141
电 话：022-26241506
制版印刷：北京永诚印刷有限公司
出版日期：2017年01月25日
刊 号： $\frac{\text{ISSN } 1008-8822}{\text{CN12-1287/G4}}$
E-mail: beifangmeishu@qq.com
定 价：28.90元



北方美术
NORTHERN ART 2017/01

天津美术学院学报
月刊
总第二二期

天津美术学院学报

北方美术 月刊
NORTHERN ART

2017/01

成为青年策展人，你准备好了吗？——“常青藤计划2016青年策展人项目”背后的操作逻辑 张子津
Are You Ready to Be a Young Curator?
—The Operation Logic Behind “Ivy Art Program For Young Curators 2016” Zhang Yujin

“心匠自得为高”——品读萧朗书画艺术展 冯媛
“Only a Highly Cultured Mind Can Produce Masterpieces”
—A Review of the Exhibition Xiao Lang: The Painter and Calligrapher Feng Yuan

由《废墟的故事》谈中国美术史概念、叙述与“形状” 刘晓达
Rethinking Concept, Narrative, Shape of Chinese Art History from *A Story of Ruins* Liu Xiaoda

中国传统工艺在现代产品设计中的应用研究 秦文婕 文 岳中生 译
Application of Chinese Traditional Crafts to Modern Product Design Text by Qin Wenjie, translated by Yue Zhongsheng



JOURNAL OF TIANJIN
ACADEMY OF
FINE ARTS



叶永青 凝视亚洲之河（局部） 宣纸综合材料 2015年

【卷首语】

本期学刊关注了几个特色鲜明的展览：“常青藤计划”不知不觉已持续数年，其中甘苦谁能知味？同样也坚持数载的“今日文献展”又有何收获？另外李青和聂世伟近期的个展也饶有情趣。

同时本刊也关注到一些重要的老话题：有关超现实主义大师达利在国内的新近展览，有关萧朗先生的国博回顾展，以及津派绘画研究的相关问题等等。

本期的《今日人物》我们关注叶永青先生，他成熟而又洒脱的艺术风格在当代中国艺术界是一道独特的风景。

天津美术学院学报执行主编 邵亮

2017年1月

[Editorial]

A few distinctive exhibitions are paid attention to in this issue. Unconsciously, “Ivy Art” program has already run for a few years. Can the reader imagine the hardships and pleasures involved in it? Today’s Documents has also run for a few years. What have we learned from the events? Besides, Li Qing’s and Nie Shiwei’s recent solo exhibitions are also quite intriguing.

There are also some old but important topics in this issue, including: recent exhibition of the great surrealist Dali’s works in China; the artist Xiao Lang’s retrospective exhibition at the National Museum of China; and the question related to the research on Tianjin School Painting.

Figures of Today of this issue is focused on Mr. Ye Yongqing, whose well-developed, elegantly adroit style is unique in the circle of contemporary Chinese art.

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

January 2017

北方美术

N O R T H E R N A R T

天 津 美 术 学 院 学 报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2017 年第 01 期

总第 112 期

主 编 邓国源
执行主编 邵 亮
编辑室主任 金 山
编 辑 路洪明 陈期凡
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 陈期凡

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 2017年01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

本刊声明

本刊为中国学术期刊全文数据库、中国万方数据库、中文科技期刊数据库、博看网 www.bookan.com.cn、超星数字图书馆、中教数据库以及中国核心期刊(遴选)数据库收录期刊。本刊作者提交的论文、图片一旦在我刊发表,即承诺将其数字化复制权、发行权、汇编及信息网络传播权无偿转授于我刊,且允许我刊将上述权利转授给第三方。如果作者在来稿时没有特别声明,即视为同意我刊上述声明。

目 录

■ 展览现场

- 艺术地域性与现代性的混合——“第三届今日文献展”随感..... 谢利强 /006
- 第三届今日文献展回顾..... 整理：朱立彩 /018
- 成为青年策展人，你准备好了吗？——“常青藤计划 2016 青年策展人项目”背后的操作逻辑..... 张予津 /020
- 探寻“安全出口”——李青个展展评..... 整理：邱叶焱 /034
- 微观：微光——聂世伟个展..... 郭婷婷 /038

■ 今日人物

- 我触摸我的图形..... 叶永青 /044
- 逃之书..... 叶永青 /056

■ 艺术视野

- “互联网时代”的美术展览——“达利的派对——超现实主义大师萨尔瓦多·达利艺术大展”展评..... 整理：吴 珂 /058
- “心匠自得为高”——品读萧朗书画艺术展..... 冯 媛 /068
- “问题意识”和“理论自觉”——“津派”绘画研究现状与展望..... 王陶峰 /076
- 试论王振德的艺术理论成就..... 李盟盟 /080

■ 史论经纬

- 由《废墟的故事》谈中国美术史概念、叙述与“形状”..... 刘晓达 /084
- 《湖社月刊》中的日本绘画..... 陈雅婧 /090
- 襄阳学法——米芾书学学法于当代高等书法教育中之可行性探索..... 杨健君 /093
- 中国传统工艺在现代产品设计中的应用研究..... 秦文婕 文 岳中生 译 /098
- 对话东汉陶俑与当代造型艺术精神探索..... 王友江 /106

Contents

■ EXHIBITION REVIEWS

- Integration of Regionalism and Modernity in Art: An impression of The 3rd Today's Documents..... **Xie Liqiang/6**
- A Review of The 3rd Today's Documents **Text finishing: Zhu Licai/18**
- Are You Ready to Be a Young Curator?
- The Operation Logic Behind “Ivy Art Program For Young Curators 2016”..... **Zhang Yujin/20**
- Seeking the “Safety Exit”: A Review of Li Qing's Solo Exhibition **Text finishing: Di Yeyan/34**
- A View of “Glimmers”: The Artist Nie Shiwei's Solo Exhibition..... **Guo Tingting/38**

■ FIGURES OF TODAY

- I Touch My Graphics..... **Ye Yongqing/44**
- The Book of Escape **Ye Yongqing/56**

■ ART VISION

- When an Art Exhibition Meets the “Internet Era”
- A Review of Dali's Party: Great Surrealist Salvador Dali..... **Text finishing: Wu Ke/58**
- “Only a Highly Cultured Mind Can Produce Masterpieces”
- A Review of the Exhibition Xiao Lang: The Painter and Calligrapher..... **Feng Yuan/68**
- “Problem Awareness” and “Theoretical Consciousness”
- A Research of the Tianjin School: the Present and the Future **Wang Taofeng/76**
- Wang Zhende: the Art Theoretician..... **Li Mengmeng/80**

■ ART HISTORY AND THEORIES

- Rethinking Concept, Narrative, Shape of Chinese Art History from *A Story of Ruins*..... **Liu Xiaoda/84**
- Japanese Paintings in *Hu Sher Art Magazine*..... **Chen Yajing/90**
- Xiangyang Learning Method:
- Feasibility Study of Applying Mi Fu's Learning Method to Contemporary Higher Education of Calligraphy..... **Yang Jianjun/93**
- Application of Chinese Traditional Crafts to Modern Product Design **Text by Qin Wenjie, translated by Yue Zhongsheng/98**
- Spiritual Dialogue:
- Pottery Figurines of the Eastern Han Dynasty (25–220 AD) and Contemporary Plastic Art **Wang Youjiang/106**

成为青年策展人，你准备好了吗？

——“常青藤计划 2016 青年策展人项目”背后的操作逻辑

本次青年策展人项目倡导开放的思维，不仅助力青年策展人完成展览实现，还将创意、创造的话语权全面交付他们，为其工作方法、策展思维提供新的思考方式，并通过与他们合力策展的模式打破艺术与公众的审美壁垒，让展览作为文化创意产业发展、公众审美提升的载体，重新定义“策展人”身份在新文化背景下的角色转换。如果说第一、二代策展人扮演了艺术家作品及艺术思潮的时代推手和引领者，那么新生代策展人则应担负起新的责任：要把展览做得不再“孤芳自赏”，真正地走入公共视野，变得生机有趣。这才是青年策展人项目日后长期运转的必要性及存在的价值所在。



20

“心匠自得为高”——品读萧朗书画艺术展

萧朗先生的花鸟画创作基本属于小写意花鸟画的范畴。其艺术语言的形成，是在继承王雪涛花鸟画的基础之上，遍学诸家，上追明清，涉猎西画，力图扩展自己的绘画学习视野。萧朗先生所追求的花鸟画绘画风格，不是师学王雪涛先生绘画的表面风格，而是更加注重画中所赋予的内涵与精神气。壮年时期开始四处游历，师法自然，丰富其绘画作品的绘画取材范围。整体绘画风格沉稳、朴实，艺术表现手法洗练、厚重，同时画面整体又表现得十分自然生动。萧朗先生在作品中融入了浓厚的生活情趣和旺盛的生命力，展现出一个富于自己的独特风格、艺术个性的绘画语言。



68

由《废墟的故事》谈中国美术史概念、叙述与“形状”

当美术史的选题出现新变化时，在美术史研究史料扩大、问题意识的有机推动下，当代的美术史学者们也在慢慢地对“材料”的属性进行重新检讨与认知。巫鸿的《废墟的故事》虽然仅是一部通论性著作，但其中显现的各种问题，如美术史的基本概念、叙述模式、美术史形状等都值得我们再加以思考与研判。其实，美术史的舞台不仅仅是，也不应当是对书画、雕塑等传统美术门类研究的独角戏。各类器物、建筑、墓葬、莹域、工艺美术，以及在原境视角还原叙述下的各类“物质文化与视觉文化材料”都应当成为现代美术史最为关注的中心领域，这些也预示着美术史学科在不断发展过程中所要经历的“历史三峡”。



84

中国传统工艺在现代产品设计中的应用研究

人类在不同时期、不同国度或不同区域内，由于客观自然条件的差异与限制，逐渐形成了各具不同特征的人类文明进程。中国是世界上最古老和最具影响的人类文明发源地之一，也是世界上绵延不断时间最长的文明之一。作为这一古老文明的重要组成部分，中国的传统工艺有着众多的世界之最和相当丰厚的资源。通过多维度概念和现代设计与制造进行对比、嫁接以及相互感染，从中国物质技术发展的实用特性到人文观念中，反思现代产品设计和可持续发展的综合诉求。



98

艺术地域性与现代性的混合

——“第三届今日文献展”随感

Integration of Regionalism and Modernity in Art:
An impression of The 3rd Today's Documents

谢利强 / Xie Liqiang

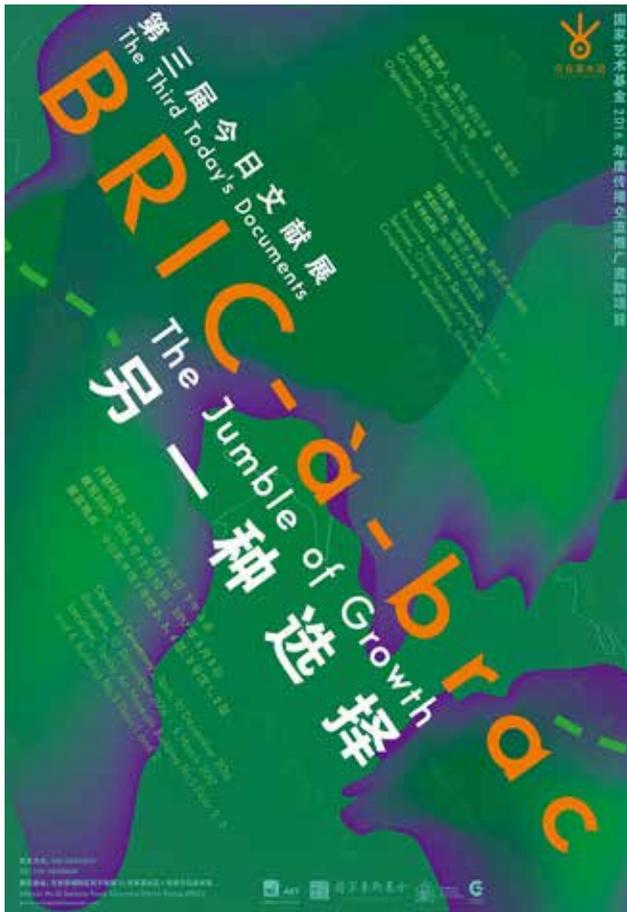
编者按：“第三届今日文献展”作为2016年末最重要的国际性展览之一，得到了业内人士的广泛关注，同时引发了热烈讨论。此次展览运用生动而富有哲理的视觉图像，解读了以金砖国家为代表的“另一种”艺术形态，并探讨这些艺术家在全球化日益加剧的情况下所面临的危机、矛盾、冲突、共存及竞争关系。借此反思传统议题，直面当代现状。

Editor's note: The 3rd Today's Documents, one of the most important international shows at the end of 2016, attracted

wide attention from insiders, arousing a heated discussion. With vivid and philosophical visual images, the exhibition presents an interpretation of “another” form of art with the BRIC countries as representatives. It explores what crises or conflicts artists are confronted with, and how they respond to competition and coexistence in an increasingly globalized age. By doing so, traditional themes are reexamined, and contemporary issues are confronted.

2016年12月10日，“第三届今日文献展”拉开帷幕。展览主题选择以多种语言并置的方式呈现，包括法/英文联合命名“BRIC-à-brac: The Jumble of Growth”和中文命名“另一种选择”。策展人及主办团队有意在多种语言形式上进行主题的阐释，同时也表现出艺术全球化的结果。此次展览跨越了地域的限制，邀请来自中国、墨西哥、西班牙、巴西、印度、俄罗斯、南非、韩国等不同国家、地区的50位(组)艺术家，通过个体的艺术表达，探讨艺术与新兴市场经济的连锁反应；探讨在政治、地缘、文化各自矛盾冲突中，艺术所带来的社会及个人的影响。展览从“金砖四国”(巴西、俄罗斯、印度、中国)及同样面临发展问题的国家入手，在不同文化语境和发展形态之下，呈现出艺术在全球化进程中迸发出的混合活力。

“BRIC-à-brac: The Jumble of Growth”中的“BRIC-à-brac”是法语中的一句俚语，泛指混杂、差别，意指一种混沌状态的词汇，而“BRIC”也契合了“金砖四国”英文首字母的组合[巴西(Brazil)、俄罗斯(Russia)、印度(India)及中国(China)]；英文The Jumble of Growth译为“混合的生长”；中文题目“另一种选择”实际上是对法文主题“BRIC-à-brac”的进一步诠释，其目的在于强调新兴国家的文化主体性，探讨自身独特的文化之路，以金砖国家为代表呈现出一种另类的艺术现代性。本次展览将从混合生长、癫狂的空间、话语现场、个体叙事与微观生命四个方向展开，其中涵盖了艺术生长土壤的革新与互生关系、现代人对生存际遇的思考、艺术家对现实问题的回应，展出的作品同样呈现出丰富的面貌，包括了摄影、影像、雕塑、装置等多形式，



第三届今日文献展海报

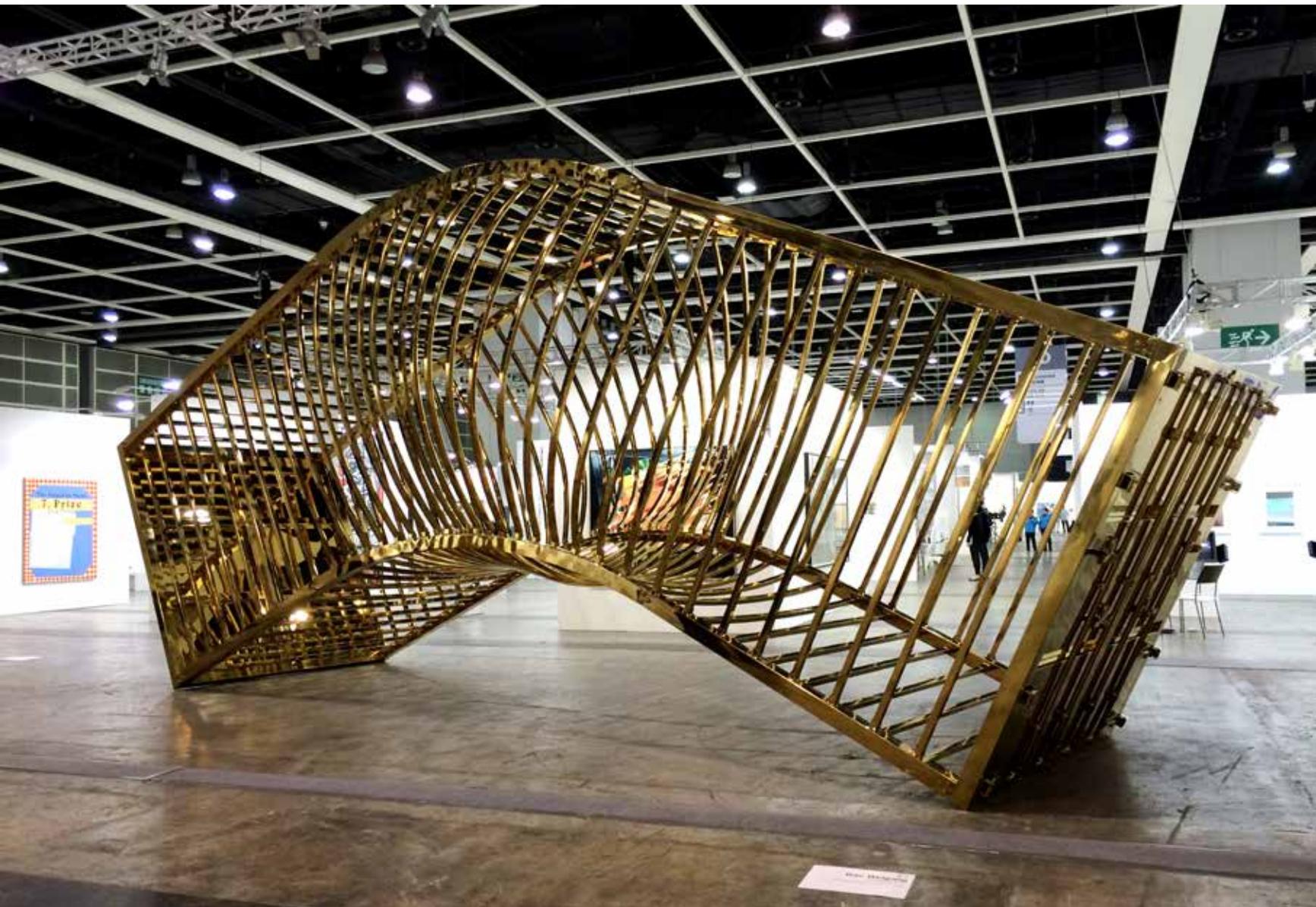


图1 高伟刚(中国) 消化 不锈钢、钛 1000×35×400cm 2014年

展览链接:

第三届今日文献展

联合策展人: 黄笃、赫拉尔多·莫斯克拉 (Gerardo Mosquera)

主办机构: 今日美术馆

展览时间: 2016年12月10日—2017年3月5日

展览地点: 今日美术馆1号馆、3号馆

参展艺术家: AES+F小组、查特·迪雷特小组、辛西娅·玛塞尔、克里斯蒂娜·卢卡斯、唐娜·康伦 & 乔纳森·哈克、费尔南多·桑切斯·卡斯蒂略、弗朗切斯科·克莱门特、贡萨洛·迪亚兹·奎瓦斯、贾马尔·彭万尼、肯德尔·吉尔斯、马塞拉·阿马斯、马科斯·拉米雷斯·埃雷、马瑞佩、小泉明朗、穆尼·法特米、普拉尼特·索伊、萨沙·波勒、西姆林·吉尔、苏博塔·古普塔、托尼·布朗、托马斯·赫赛豪恩、维尔弗雷多·普列托、威姆·德沃尔、张英海重工业、曹雨、曾家伟、陈春木、杜震君、高伟刚、胡庆雁、李易纹、廖建华、刘成瑞、卢征远、陆垒、陆扬、马得、倪海峰、任芷田、宋兮、苏新平、田龙玉、王恩来、王戈、王广义、王国锋、翁奋、许哲瑜、杨心广、王礼军



图2 田龙玉(中国) A...O! 金属、树脂、毛 430×195×251cm 2014—2015年



图3 马赛拉·阿玛斯 自我机器 装置 尺寸可变 2008年



图4 克里斯蒂娜·卢卡斯 超级共和国 摄影灯箱 150×180cm 2014年

带有强烈的主观分析意识。艺术创作在僭越材料本身之后，从现代语境出发，探索自然、社会、科学以及人性的无限可能。

进入今日美术馆1号馆的展览大厅，首先映入眼帘的是几件大型的装置作品。高伟刚的装置/雕塑作品《消化》（图1）首当其冲，这件长约四米的不锈钢作品，呈现出一种扭曲而膨胀的形态，犹如一个体型庞大的“胃”，正在进行着一种无休止的消化运动。这件作品旁边是青年艺术家田龙玉的作品《A···O!》（图2），作品表达了一个怪异情景：一只老虎吞下

比自己体积大十几倍的大象，又被大象撑变了形，成了似象非象、似虎非虎的“怪物”，作品暗含了欲望的膨胀，以及过度膨胀之后的自我毁灭。巴西艺术家马瑞佩的《规范》是一件大型的装置作品，他通过黑色雨伞的层层组合，形成了一个个“伞柱”，作者渴望利用“伞”所具有的避难性，建构一种舒适的空间，其中暗含了宗教的指向以及对艺术史和文化的崇高敬意。墨西哥年轻艺术家马赛拉·阿玛斯（Marcela Armas）的《自我机器》（图3），利用一条镶在墙上的铁链，展现了倒置的墨西



图5 托马斯·赫赛豪恩 受害者(工作中的人们) 装置 综合材料: 人体模特、假发、裙子、印刷品及棕色胶带
182.9×78.7×78.7cm 2010年

图6 威姆·德沃伊 消化系统5号 装置 303×79×333cm 2006年





图7 杜震君（中国） 通天国—打瞌睡、通天国—狂欢节 摄影 120×160cm 2010年

图8 翁奋（中国） 凝视鄂尔多斯 摄影 150×314cm 2014年



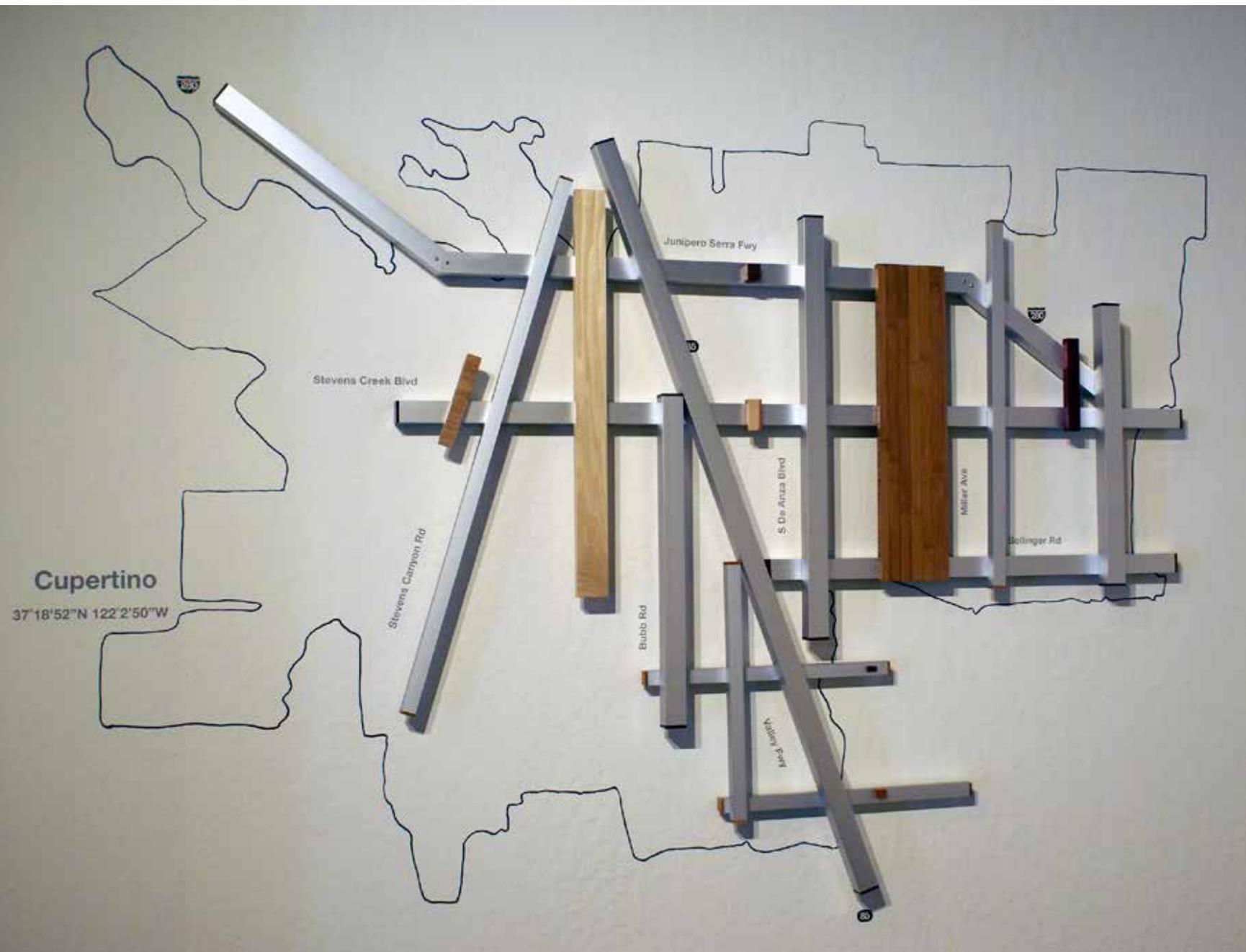


图9 马科斯·拉米雷斯·埃雷 城市肖像 综合材料 尺寸可变 2012年

哥地图,在发动机的作用下,进行不规则的转动并发出嘈杂的声音,作品立足于墨西哥的本土化现象,表现出了一个混乱的机制,一个不平衡的状态。南非艺术家肯德尔·吉尔斯的装置作品《祈祷轮(剩下的人)》,是运用破旧的三轮车与油罐相组合表现一种仪式感,一种南非与中国传统文化的混杂性。

在这些作品中,我们看到来自不同国家的艺术创作者对地域性、现代性的思考与探索,他们立足本土语言,放眼世界,有反思、包容、冲突以及隐喻。而另一些艺术家则是以全球市场经济转型带来的影响为出发点,通过讽刺、幽默的手法表达

对城市快速崛起、消费过度膨胀的担忧。俄罗斯艺术家小组AES+F的作品《特里马尔奇奥的晚宴》,是对古罗马时期创作的小说《萨蒂利卡》的引用,作品由三张摄影作品组成,以古喻今对当代全球消费主义奇观提出了警告。资本主义的不断扩张,要求人们享受“奢侈”与“舒适”,通过拥有物来证明地位与身份。西班牙艺术家克里斯蒂娜·卢卡斯(Cristina Lucas)的系列作品《超级共和国》(图4),充盈着各种对奢侈品的眷恋,她通过灯箱广告的形式,将公民变为训练有素的消费者,进而反思人类对奢侈品的欲望。西姆林·吉尔的装置作品《公

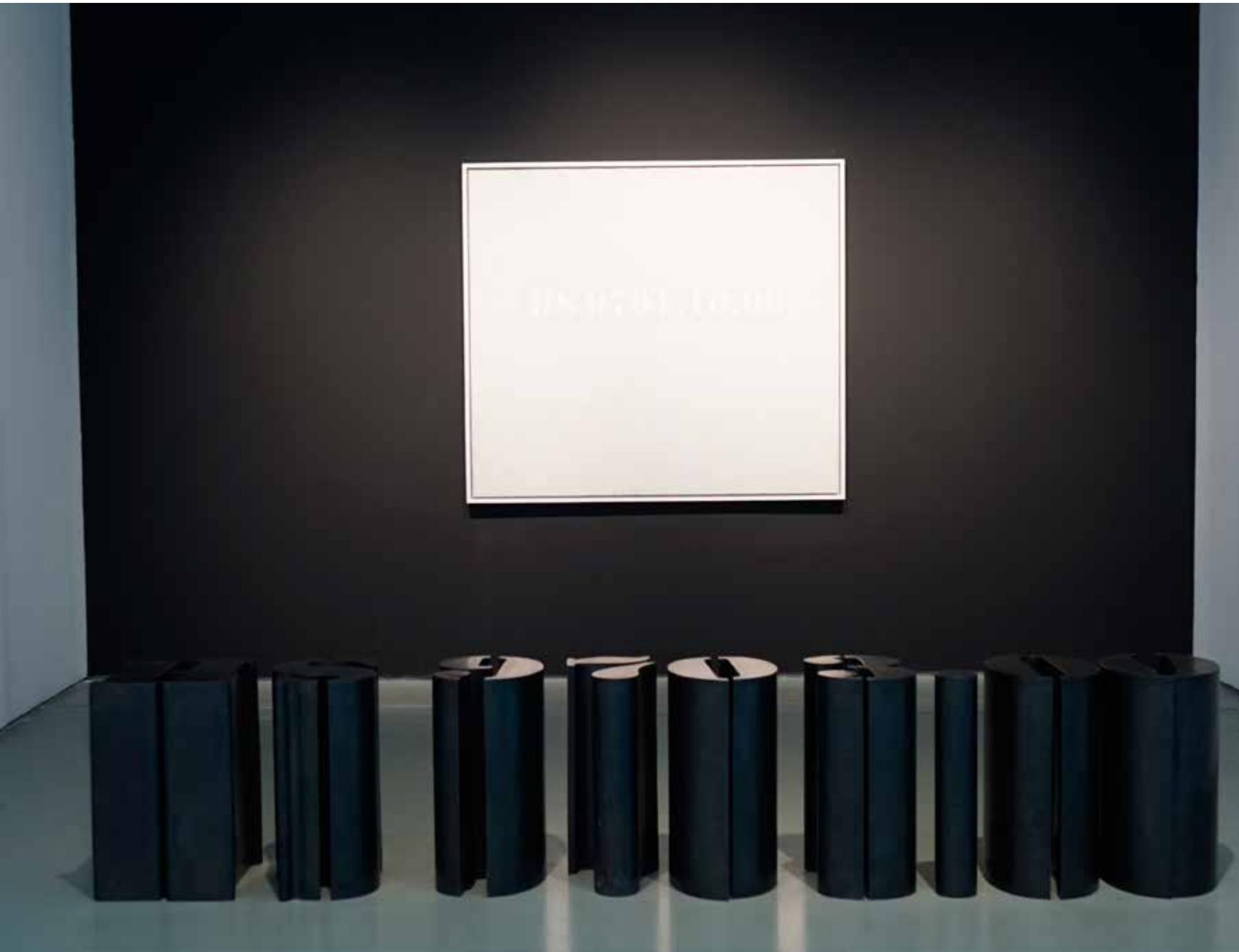


图 10 倪海峰 HS 9703.00 铜 100×300×30cm, HS 9701.10.00 油画 160×200×3cm 2015年

路追魂》是由使用过的废品组成，如塑料、瓶子、罐头、包装、纸板等残留物，表达了作者对这些物质隐含问题的看法；同样是以现成品为创作原料的，还有来自瑞士的艺术家托马斯·赫赛豪恩（Thomas Hirschhorn）的作品《受害者（工作中的人们）》（图5），他以现成的人体模特、假发、裙子、印刷品及棕色胶带为材料，通过裙子上的印刷图像建构了一种强大的隐喻含义；西班牙艺术家费尔南多·桑切斯·卡斯蒂略的《兵马俑》是以玩具工业来介入话语现场，探索商品社会和现实世界的复杂关系；韩国的双人艺术家组合张英海

重工业是通过数字动画作品《三星意味着高潮》来调侃三星集团，讽刺了全球化资本对人们消费欲望的诱导，并呈现出虚构乌托邦对人类真实生存快感的威胁。对于资本经济最为极端的作品当属威姆·德沃伊的《消化系统5号》（图6），这件机械装置作品如同一个活体生命物，它在“进食”的过程中产生“排泄物”，模仿人类的消化系统进行运作，作者借用高科技手段对人类的身体系统进行了抽象性的概括，这其中蕴含了明显的跨国资本运作的特征。

这种“委托表演”的方式，使艺术家和参观者一同进入到



图 11 任芷田 无字哀歌 视频 5分钟 2013年

这个解构主义的游戏里，去解构现代社会的病态，而这种方式有时是直白、反讽的，在荒谬与怪诞的戏剧中逐一呈现。物质的社会进程不断扩张，同时又反作用于社会发展，杜震君通过合成照片的方式，揭示了当今社会公共空间的荒诞性，并隐喻了难以逃避的现代性境遇，他的两件作品《通天国—打瞌睡》和《通天国—狂欢节》（图7）是对当代大城市扩张的反思，并对特大都市的混杂进行讨论，它们就如通天的巴别塔一般，展现了现代都市的紧张、拥挤和焦虑。与杜震君的作品不同，翁奋的作品《凝视鄂尔多斯》（图8）是通过人物与风景的对比，反映出资本塑造的“海市蜃楼”，渺小的人类在空旷的背景中更加渺小；香港艺术家曾家伟采用仰视的角度拍摄建筑物表面，反映了每个建筑不同的“身份地位”；马科斯·拉米雷斯·埃雷（Marcos Ramirez Erre）

的作品《城市肖像》（图9）是通过铝合金材料组装而成，抽象的几何构图高度概括了地图学、高科技、社会学及族群的意义。这些艺术家利用他们不同地域的文化背景，以兼收并蓄的方式进行主观性艺术表达，通过与创作媒介产生的隐喻性实现自己的创作意图，使得作品本身呈现出一种社会现实的客观性。

还有一些艺术家则是立足全球视野，跳出微观的叙事性，建构出一幅更加宏大的艺术作品。巴西艺术家切尔多·梅雷莱斯的作品《巴别塔》是由上百个收音机构成，同时播放着世界各地不同的语言，仿佛是一个全球化世界的寓言；同样是装置作品，倪海峰的《HS 9703.00》与《HS 9701.10.00》（图10）是通过数字编码的形式将物质数字化，在装置与布面油画结合的过程中，反映了世界商品流通化与资本数字化的表



图 12 宋兮 身体之光 视频 2015 年

征；与这些装置作品相比，古巴艺术家维尔弗雷多·普列托的作品《无题：（世界地图）》则显得微小而有趣，作者在豌豆上绘制了一幅世界地图，如此微小的作品与一面非常宏大的白墙形成鲜明对比，在这巨大的反差中以小见大，以微观见宏观。

在社会性表达的另一面，便是艺术创作者自我的表达，他们的作品或许是一次对于行为艺术的记录，或许是一种抽象观念的具象反映，在这些表现个人意识形态的作品中，观者可以充分感受到个体在集体形态中的微妙变化。曹雨的行为/录像作品《泉》，是以身体作为工具，演绎出身体乳汁喷射的状态，她把身体看作生命政治学的容器，以此来揭示身份转变后的艺术思辨，并探寻媒介与艺术、艺术与语言、语言与经验的关系。刘成瑞的行为/录像作品《一轮红日》，同样是一件对行为

艺术的记录，他用 12 天的时间实践了敲击巨石、分解碎石、整理碎石、出售碎石的过程，在这一段影像中，艺术家以行动建构了叙事的关系以及行为发生的情景。另一件具有代表性的作品是任芷田的《无字哀歌》（图 11），艺术家面对镜头，酝酿全部经历和情感，通过肉身企图发出一个声音，却始终无声，如此重复，保持专注、倾尽全力；宋兮的《光之身体》（图 12）和马得的《喝酸奶》也都是其行为艺术的真实反映，在行为艺术发生的背后隐含了艺术家对于某种诉求的展现。王礼军的《2014 年冬天——精致的燃烧》展现出一种冬天“取暖”的方式，作者每天花费 5 小时打磨煤块，在这个重复而枯燥的过程中，创作者可以充分享受思考的快感。如果说燃烧是煤最终的归宿，那么思考是否会成为人类进步的最初源泉？印度艺术家苏博塔·古普塔的作品《无标题》灵感来源



图 13 陆垒 假装自大狂 综合材料 尺寸可变 2015年



于13世纪波斯诗人贾拉尔·阿德丁·穆罕默德·鲁米的启发，这个作品是在探索存在空间与状态，在这个过程中，总会带有归属感和错位性的内部冲突。陆奎的作品《佯装自大狂》(图13)，包含了“猪”“狗”“老鼠”“熊”“驴”这5种动物，与传统形象不同，它们被艺术家削去了感官只保留了耳朵，削去的五官被喇叭面罩代替，闪烁的莫尔斯电码不断从中发射出，是自大与颓废的矛盾体。来自智利的贡萨洛·迪亚兹·奎瓦斯是一位颇具经验的艺术家，他根据中国语境和空间现状，用霓虹灯创作了蕴含观念深意的一个中文句子“有法之极归于无法”，并将作品安装在今日美术馆建筑外墙的正面墙体上，其中包括了“从规矩入，再从规矩出”的内涵。

纵观本次展览，正如策展人赫拉尔多·莫斯克拉所说，文化活力在经济转型、信息爆炸和全球化进程中得到解放。艺术创作者从自身经历、日常生活、文化背景与社会形态出发，用作品表达自身语境的现实形态，以主观的方式应对文化霸权的重重刁难，去展现他们自内而外的现代性与地域性。更重要的是，这些艺术创作正在转变并逐渐作为一种国际语言的世界文化，“发声者”愈加多元化，他们以强有力的独特声音和新颖的表现手法，展现出第三世界艺术创作的多种可能性。

谢利强：临朐县美术家协会秘书长

第三届今日文献展回顾

A Review of The 3rd Today's Documents

整理：朱立彩 /Text finishing: Zhu Licai

编者按：政治经济全球化的今天，艺术也在逐步走向全球化，各国各地区间的文化越来越紧密相连，艺术也越来越多地介入和反映社会问题，今日美术馆以此时代背景作为依托策划了“第三届今日文献展：另一种选择”，针对最新崛起的金砖五国间的社会、文化现象，以艺术的形式进行表达，并选取了最具代表性的50位/组艺术家的作品进行呈现，涉及环境、文化、宗教、战争等各个方面，这种具有高度社会关照性，又不失艺术创造力的大型展览，在中国并不多见，这也是今日美术馆今年最重要的展览之一。

Editor's note: As if following the pace of political and economic globalization, art globalization has been on its way. As transnational and trans-regional cultures are increasingly

2016年12月10日，“第三届今日文献展：另一种选择”在今日美术馆1号馆、3号馆开幕，本次展览由批评家黄笃和国际策展人赫拉尔多·莫斯克拉联合策划，展期原为2016年12月10日至2017年3月5日，后1号馆延展至3月26日，3号馆延展至3月22日。

本次展览共邀请来自中国、巴西、南非、印度、墨西哥、韩国、西班牙、俄罗斯等世界各地的50位/组艺术家，展览涉及绘画、摄影、影像、装置、行为等艺术形式。展览题目“另一种选择”实际上是对法文主题“BRIC-à-brac”的进一步诠释，其目的在于强调代表性新兴国家的文化主体性，探讨自身独特的文化之路。

近些年由俄罗斯、中国、印度、巴西、南非组成的“金砖国家”，在发达的欧美国家与落后的贫困边缘地区之间逐渐形成一股新的势力，这股势力不仅使得全球政治经济板块进行重组，同时也在文化领域带来新的变革，一个新的文化地带正在崛起。艺术作为文化领域的一种表达形式，也在以自身的方式关注和反映这一全球化的现象。本次展览就是以“金砖国家”逐渐崛起的大背景为依托，探讨全球环境下新势力崛起所带来经济、社会和文化的变革，以及艺术面对这种社会变革如何做出反应、介入、参与和表现的议题。

本次展览主要有四个方向：一、混合生长。是指在全球化背景下，每个地区的文化发展都与自身土壤和全球文

interconnected, art has begun to intervene in and respond to social issues.

Against this background, Today Art Museum curated “The 3rd Today's Documents—BRIC-à-brac: The Jumble of Growth,” which, in an artistic manner, represented social and cultural phenomena among the rising BRIC nations. It exhibited works of the most representative 50 artists/groups, and the themes covered environment, culture, religion, war, etc. It was a rare, large-scale exhibition in China which showed both high social concern and creativity, and was also one of the most important exhibitions in Today Art Museum.

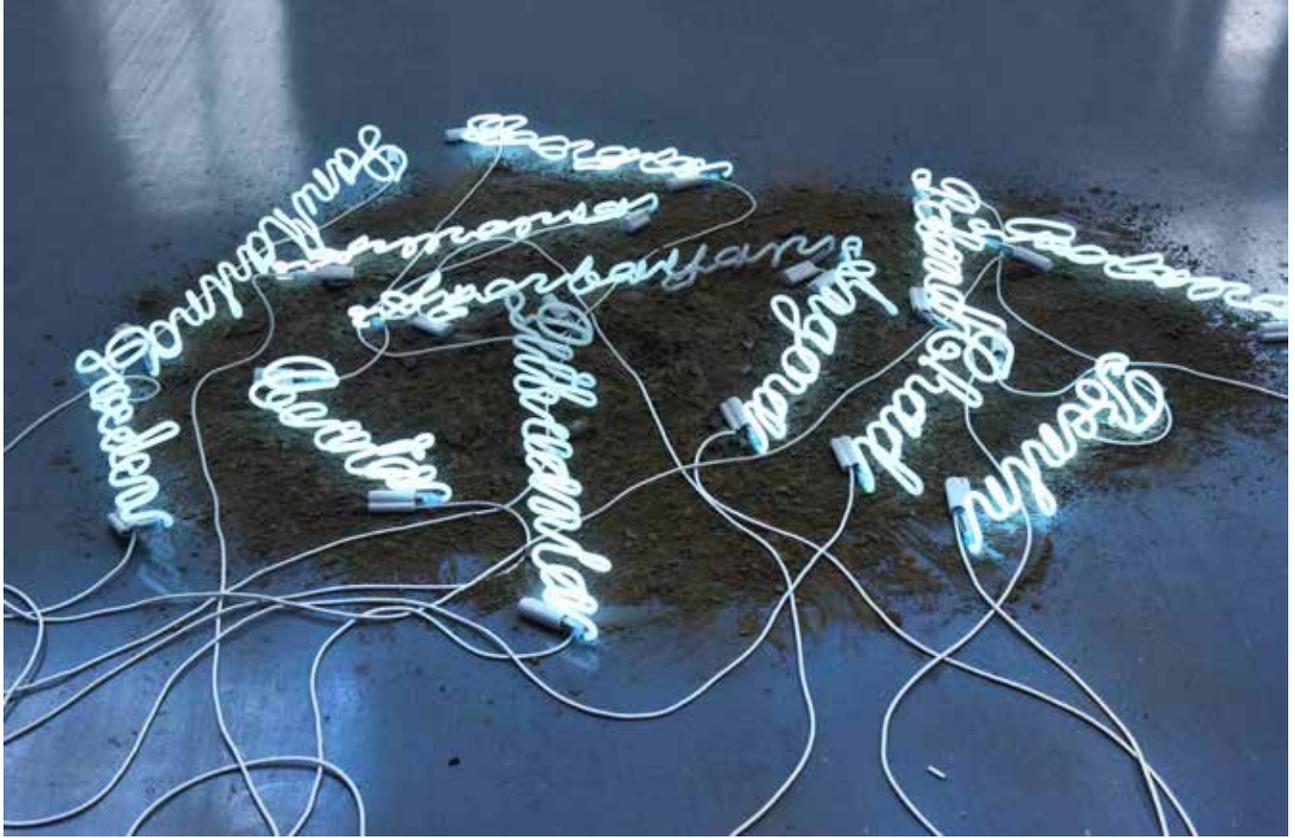
化环境密切相关。二、癫狂的空间。指涉高速发展的社会环境之中所出现的各种多元复杂的空间问题，如都市空间问题、公共空间问题、虚拟空间问题等。三、话语现场。是艺术家对于诸多社会现实问题的发声，艺术家以自身或再现或观念的方法介入到作品之中，使得作品不仅反映社会现实问题，更在作品之中表达艺术家自己的立场、观点、态度。四、个人叙事与微观生命。将每个个体生命置于宏观社会之中，反观人在这个大的社会中的生命状态。

本次展览所涉及的现实问题不仅包括这四个展览方向中的政治地缘问题、城市空间问题、个人话语权问题，其中还反映了环境、文化、宗教、战争等一系列问题。

即使其中涵盖的问题再多，本次展览的核心问题依然在于：一、全球化与地方化相交汇的背景下文化和艺术呈现出同质化的现象，同时又夹杂着自我与他者的混杂性。在此背景下所产生的是一种既不是他者，也不是自身的异质艺术。二、面对全球范围内经济、社会和文化的变革，艺术如何做出反应、介入、参与和表现。

艺术家高伟刚的装置作品《消化》，以集装箱作为人的欲望载体，充斥着全球化的生产与消费，展现一个无始无终的空间。整个装置的形状犹如人的胃一般，仿佛在对事物进行一种无休止的消化。

而王广义的综合材料作品《普天之下——莫非王土》，是对于政治地缘的反思。以《诗经·小雅》篇中“普天之下，



王广义 普天之下——莫非王土



新闻发布会现场



克里斯蒂娜·卢卡斯 超级共和国

莫非王土”为题，重现不同历史时期的各国地图，反思历史长河中的地缘问题，试图以艺术的方式为这个世界提供一个新的秩序。

西班牙艺术家克里斯蒂娜·卢卡斯的《超级共和国》是由五张摄影系列组成，照片尺寸被放大到几乎充满整个展厅，照片中巨大的亚洲人物形象处于各种奢侈环境之中，但被放大的面部表情麻木僵硬，我们在消费的同时放弃了思考。

比利时艺术家威姆·德沃伊的《消化系统5号》是一件硕大的机械装置作品，通过精巧的设计，整个装置可以运动起来，犹如人的消化系统一样在运转着，传送着某些物质，让运动着的机器装置作品如同一个活体生命物，利用现代科技赋予艺术以新的表现形式。

随着全球化进程，许多欧美超级画廊转入香港，也有大量高品质的艺博会进驻亚洲，新的双年展崛起，大批艺术家赴海外留学，中国正在越来越多地与海外艺术进行交

流，吸收海外艺术的营养，与自身土壤相融合，中国艺术也不可避免地具有自身属性与他者的交融性。

而关于艺术对社会变革的介入、参与和表现，在中国艺术家的作品中则较为少见。像以上作品中所涉及的地缘问题、科技问题、人的生存现状问题等在中国都真实地存在着，但这些问题在艺术作品中的反映则并不多见。中国艺术家更注重艺术向内的表现张力，向内心深处、向传统深处挖掘艺术的无限可能性。这与中国的传统地域文化有关，中国的老庄哲学、禅宗等等传统思想都关注于人的内心世界，主张排除外在纷杂尘世的干扰。

艺术家是否应该肩负社会责任？我们每个人都权利坚持自己的观点。但是艺术可以反观和体现社会的诸多变化这一点无可置疑，社会变化在文化与个体生命的叙述中如何表现和发展，是此次展览关注和探讨的核心议题，也是中国当代艺术需要反思的问题。

朱立彰：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

成为青年策展人，你准备好了吗？

——“常青藤计划 2016 青年策展人项目”背后的操作逻辑

Are You Ready to Be a Young Curator?

—The Operation Logic Behind “Ivy Art Program For Young Curators 2016”

张予津 /Zhang Yujin

编者按：2016年8月14日，“常青藤计划2016启动展”在北京尤伦斯当代艺术中心举办，并首次对外召开年度新闻发布会。本项目以项目制的方式面向海内外青年策展人征集展览方案，最终组委会从递交的44份有效方案中选出优秀方案辅以多层面的扶持引导，助力青年策展人将艺术构想变成展览现实。新生代策展人们与艺术家协同发力，敢于挑战常规策展机制与方法，“剑走偏锋”地赋予展览鲜明的实验性和冷思考，彰显了中国当代艺术未来的策展力量。本文作者是“青年策展人项目”的核心执行者及负责人，通过对该项目的全程参与和与青年策展人近距离了解合作，对青年策展人生存实况、策展环境及现实发展有了更深层次的探索了解。本文尝试以项目经验为蓝本，对青年策展人群体在未来良性发展的可能性进行批评式解读，并揭秘青年策展人推介项目背后的操作逻辑。

Editor's note: On August 14, 2016, “Ivy Art 2016 Initiative Exhibition” was held at Ullens Center for Contemporary Art (UCCA), Beijing, together with its first annual press conference.

“策展人”是源于西方的概念，由英文“Curator”一词翻译而来。在西方语境中，较为狭义的定义是特指在博物馆、美术馆等机构任职，在艺术展览活动中进行主题构思、组织管理、策划执行及学术研究的专业人员。该类人群是机构的核心人才资源，甚至在展览运作期间对美术馆的各方资源具备一定的调度使用权，他们大多在美术史研究领域颇有建树，其策划的展览不仅反哺所在机构的学术成果，更是自我长期艺术史写作方法及知识谱系的延续拓展。自20世纪60年代至今，“策展人”在西方已经逐渐形成标准化的机制，在其背后拥有强大的支持后盾，比如成熟的场馆机构、基金会制度以及脉络清晰的美术馆策展人机制等。反观中国，从上世纪80年代台湾的陆蓉之第一次将这一概念译成中文“策展人”，到现如今伴随中国当代艺术汹涌发展之势而出现的“策展人满街走”现象，不过三十年光阴。2006年是中国当代艺术全面起航的一年，画廊、艺术机构也在此时成批涌现，

The program, based on a project-related system, is open to young curators in China and abroad, soliciting exhibition proposals from them. Finally, the organizing committee will choose desirable ones from the 44 valid proposals and provide support in multiple ways to help young curators turn their artistic conception into reality. Once they join hands with artists, new-generation curators are brave to challenge conventional mechanisms and methods. Such a group unexpectedly brands exhibition with experimentality and a sober thinking, which precisely reflects the future curating strength of contemporary Chinese art. The author is a director and a core executive of the program, who gets familiar with young curators through involvement and interaction with the group: their living conditions, curating environment, and career growth in reality. This paper is an attempt to give, on the basis of program experience, a critical interpretation of possibilities of young curators developing as a successful group, and to reveal the operation logic underlying the program.

与之相应而生的是令人应接不暇的艺术展览，对展览策划人才的需求也空前扩大，“策展人”从幕后走向台前，成为了众人眼中光鲜亮丽受人追捧的职业，他们成为对展览项目行使决策权的关键人物。但极为尴尬的是，由于中国没有健全的策展准则，也缺少与之密不可分的当代美术馆建制模式，加之艺术市场、商业资本的裹挟利诱，直接导致策展准入门槛低，纯粹意义上的策展人凤毛麟角。这样一个本该是高精专业人才汇聚的群体，反而呈现出如批评家冯博一所言“良莠不齐、泥沙俱下、滥竽充数”的一派乱象。

在这样的背景下，反观中国艺术院校及整个艺术教育体系，扩招导致艺术史及艺术管理系毕业的学生层出不穷，而成为一名“策展人”或许是他们聊以慰藉多年读书生涯的最好归宿。可事实上，他们眼中这个翻云覆雨的职业远不如想象中那么简单，这是个既需扎实理论学养为积淀，同时又需



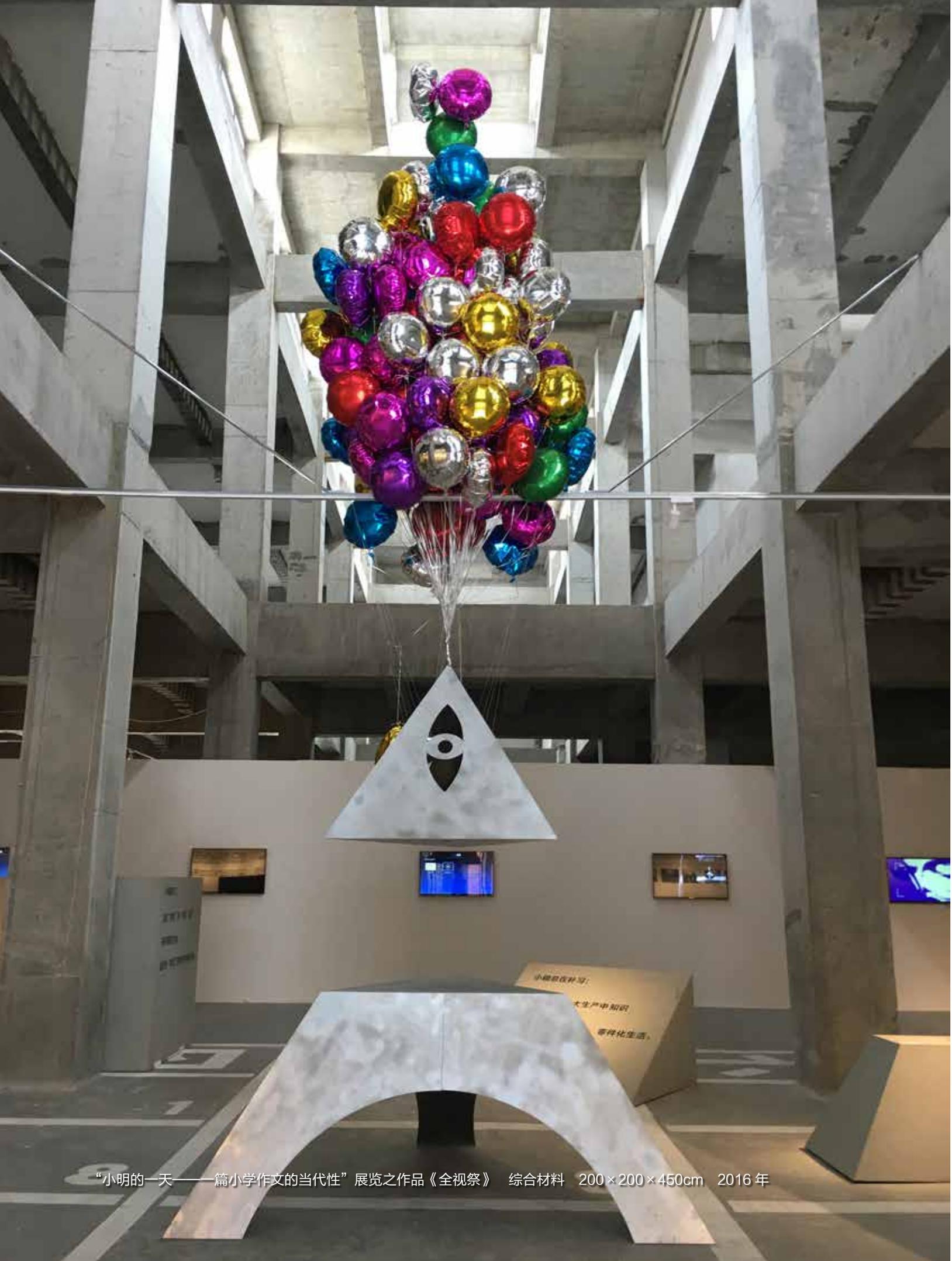
“新碑学 2·关节悬置”展览现场

具备综合实践经验和统筹能力的职业。即便是少数青年走向了策展之路，也鲜少能够获得独立策展的机会与空间，他们疲于琐碎繁杂的助理及执行工作，随时可能面临转行或生活难以为继的危险。距离以栗宪庭、高名潞、吕澎、黄笃等为代表的第一代策展人能够捧出天价“当代艺术 F4”的时代业已久远，当越来越多的出品人、藏家、画廊老板、媒体人介入策展行业，营造出策展人被普遍泛化的表象，当策展人沦为“挂画人”的角色，年轻的策展从业者该如何对抗行业内部的各方力量，并不断保持个体的独立性、创造性、发问精神和批判能力？如何在中国策展游戏规则中掌控话语权，在摸爬滚打中胜任这份挑战与危机并存的职业？毕竟，他们才是决定中国艺术策展未来发展可能性的中坚力量，策展底线与标准的确立，策展机制缺陷与问题的解决，是抛给新生

代策展人的考验，亦是沉甸甸的责任与使命。

需要扶持的“青年策展人”

热情、自信、时尚、专业化是年轻一代策展人的显著特点。他们多数拥有硕士以上学历，是网络化语境中的弄潮儿，熟悉新媒体技术语言的运作，并对身处时代具有敏锐的观察力和敢于发声的胆魄。但因资历尚浅，且入行时间较短，在学院所受的教育往往与职业实践严重脱轨，很多人不得已停留在展览团队的边缘，2—3年之内转行实属常态，少数坚守策展工作为主业的人几乎都有其他副业作为支撑，否则生活难以为继。一位一线城市艺术史专业毕业初涉展览策划工作的从业者透露，3000—4000的月薪很难维持大城市的高消费生活。而另一位供职于公立美术馆的机构策展人表示，公立美术馆实际是没有专职策展人的，展览多为外接，聘请



“小明的一天——一篇小学作文的当代性”展览之作品《全视察》 综合材料 200×200×450cm 2016年



“确定的是不确定性——叙事与非叙事的双重逻辑”展览现场

业已知名的独立策展人担纲，自己的工作始终停留在繁重的展场执行层面，主观能动性少，毕业时独立策展的梦早就被现实打击得所剩无几了。还有人表示：“不是艺二代，起点不高的艺术史专业毕业生想要做策展人太难了，考虑到就业前景，读这个专业的男生越来越少，但毕业的女生无论是精力、时间、待遇还是高强度的工作性质，都无法在策展领域看到职业前途。”这竟是青年策展人群体压倒一片的感慨。

一方面是经济上的“隐性”压力，另一方面则是“显性”困难，比如年轻的策展从业者缺少相当的人脉资源、执行经验、独到精准的眼光、申请场地及宣传策划方面的资金以及有迹可循的策展学术脉络。空有想要“策展”的心，却无法担当重任，“青年策展人”更像是“青年策划者”，完成从“策划者”到“策展人”的跨越，却非一日之功，来自业界的引导扶持亦是一种应时之举。单就“常青藤计划 2016 青年策展人项目”报名的 40 余名策展人来看，拥有一定策展经验的报名者占不到 20%，而细究能够在展览中符合“策

展人”身份以及展览具备品质保证的少于 10%。无疑，对多数机构来说，选择青年策展人小试牛刀办展览的确是份风险投资。而悖论的产生恰在于此，策展工作作为一项具体的实践工作，没有任何一个合格策展人不是在经年累月的实战中修炼成长的，难觅机遇的青年策划者面对的是行业愈加狭窄的发展甬道。因此，眼下对一个青年策展人推介项目来说，或许给予这一群体的不应只是看得见的资金和空间，而是对策展人工作方法、能力以及综合素养的专业孵化。他们需要的不只是实战，还有对未来方向的把控，对策展职业生涯的平稳规划及对行业规则正确清醒的认知和审忖。

近几年，资本角逐市场引发的“青年艺术热”不仅大幅提升业界对青年艺术家的青睐，也产生了对青年策展人群体的策略性推介，如 2010 年起先后发起的“成都 A4 当代艺术中心青年策展人计划”“北京 22 院艺术街区青年策展人接力计划”“上海当代博物馆青年策展人计划”“中央美术学院美术馆项目空间·青年策展实验室”以及笔者负责执行



“社会现实剧场”展览现场剧场表演

的“常青藤计划2016青年策展人项目”等。与其他几个推介项目或提供空间,或提供一定资金,或提供专业学术指导不同,常青藤计划的“青年策展人项目”从某种意义上显露出实验性极强的“野心”。作为国内屈指可数尝试提供全方位多角度帮扶的项目,除补给一定策展费用之外,还涉及展场空间、布(撤)展搭建、展陈效果规划、画册编辑制作、宣传推广、作品运输保险等多项资助,并对青年策展人的展览方案予以适时的学术建议,以期实现最佳展览效果,尽可能在项目开展的过程中与青年策展人共同探讨策展人身份、策展逻辑、工作方法乃至策展谱系学,深入到从展览机制入手对艺术生产链条和生态结构的反思,进而延展至关于艺术本体、语言、观念及事件的社会学层面的发问和思考——这些也是目前策展的核心价值所在。

青年与“策展人”的距离有多远?

“策展人得头脑灵活。有时候是仆人,有时候是助手,有时候给艺术家们一些展出作品的建议。若是联展,策展人就是协调员。换成主题展,策展人就是发明家。但最要紧的还是对策展的热情和爱——甚至带上一丝痴迷。”^①这是20世纪伟大的独立策展人哈罗德·赛曼对“策展人”角色的理解。而在艺术批评家、策展人顾振清眼中,“成为一名合格策展人,学术标准是第一位的。尤其是独立策展人更应该以学术标准为圭臬和指导,否则很容易变成一个江湖性的、商业性的策展人,然后不受重视”^②。以学术为先,常青藤计划的“青年策展人项目”在评选过程中尤其重视青年策展人对展览方案中学术目标及主题的提出与阐释,并倡导由入选者完全自主选择艺术家及作品的运作方式,这无疑也是最符合策展学术规范的扶持原则。

事实上,以学术性为评选首要考察目标的做法,保证了项目入选者及其方案的基调与性格。年轻的策展人展现了策展思维的独特性,他们的观念不再停留于对艺术家及作品的推广,而是与艺术家协同发力,同墨守成规背道而驰,将策展变成质疑、创新、批判、挑战权威和固化机制的试验田。对社会问题的敏锐捕捉和对商业市场的警惕疏离,成为年轻一代的共通特质,对成为“独立策展人”的渴求亦凸显了他们对依附于机构和权力的心理排斥,也间接反映出该群体对身份自主和思想独立的坚持。由宋振熙策划的“小明的一天”展质疑了体制教育与人性潜意识之间的矛盾,以数十篇作者化名“小明”的小学作文和多媒介艺术作品相结合的特殊展陈设置,反讽荒诞的教育现象,深挖策展人机制、当代艺术创作与社会思想等多方面的实质性问题。现场直观醒目的黑色作文标语以及带冰冷气息的钢筋混凝土空间,予人以不留情面的情感撞击。由王基宇策划的“新碑学2·关节悬置”展则是生发于策展人一直以古典学介入当代艺术的系列课题研究,将“新碑学”运动方法论在当代艺术生态中重释,既是古典形态在当代跨学科式的拓展,又批判了标签化艺术家及作品的荒谬之象。当代艺术深陷系统升级换代危机,“不确定”性反而成就无限可能性,齐廷杰策划的“确定的是不

确定性”展作为唯一一个以传统架上绘画居多的入选方案,借传统之手对既有霸权做出无声抵抗,践行着新的价值判断,用“不确定”的存在为当代艺术僵化的生成机制寻找突破口。青年策划者王建明、覃治斌是项目最年轻的入选者,在一线城市求学的他们却选择回归民俗艺术和文化,通过传统手工艺与当代艺术创作彼此“介入”、互为灵感的跨界方式为传统“匠心”在当代语境中创造可能性,这在传统艺术式微的时代,尤显珍贵。这些入选方案更像是年轻策展人不同研究观察视角的“话题”盒子,他们作为展览的“操盘手”通过空间与作品的互为调和,把想要说的话说出来。在他们的把控下,策展人不再甘心于“服务者”的角色,有时甚至把作品转化为他们策展观念的图解。

学术永远是第一位的,但也仅是策展工作的一部分,无论是从项目入选者的实际情况分析,还是以点概面纵览青年一代,他们距离成熟“策展人”之路仍然任重道远。“策展人是艺术家和观众的保姆。”^③这是第一代策展人侯瀚如对“策展人”的通俗解释。诚其所言,策展是一项综合性极强的整体化工作,策展人既要有深厚的学术能力,还要有运筹帷幄的公关能力、组织能力和对实施过程中各种问题的预判能力。谈起来很抽象,落实到具体细节上,则体现在以下几个方面:首先,学术能力包含专业的艺术史、美学、社会学、政治学、历史学及经济学知识储备,洞悉当代艺术发展趋势并对文化现象有敏锐观察力,良好的学术眼光和审美判断力,独立的学术见解和立足于研究范畴的展览文脉梳理,吸纳新事物的探索性和前沿性等。策展人同时要具备良好的公关能力。他们不仅要负责与艺术家之间的沟通交流,还要负责与投资方、空间提供方、运输方、宣传制作方、布展执行团队等各类群体的协商对话。组织能力也是策展人不可或缺的,这项能力贯穿策展工作始终,穿插在艺术资源整合、方案拟定、空间申请、项目谈判、展陈执行、画册编辑、推广传播、保险运输等各项环节中。用何种材料搭建活动展板、挂画钉子位置、作品摆放间距、展陈刻字效果、灯光调试、现场秩序维护、后勤保障等均需策展人亲力亲为,这考验其与社会互动的综合能力。

立足上述所论,再反观青年艺术从业者群体,不少人对于“策展人”仍抱有认知上的误解。在常青藤计划“青年策展人”项目参与报名的候选者中有艺术史或策展专业学历背景的不超过四成,可见年轻人对策展工作本身的兴趣远远超过对该身份从业素养的了解。策展是项技术性极强的脑力体力工作,扎实的理论学养是必要条件,实际操作练就的经验更是策展人的核心竞争力。在西方,想要真正迈入策展领域,年轻人必须经由成熟的策展系统及策展人的几重训练才能有所建树,包含如何筹备资金、说服艺术家、装裱艺术品、配置作品辅助设备、规划空间、发现并解决问题、协调各方人际关系、权衡学术与市场之间的关系等能力,这些都是要在具体实践中磨砺积淀的。而青年与“策展人”身份的现实距离,也清晰地反映在“青年策展人项目”的整个实施进程中,为

A woman with dark hair and bangs, wearing a bright yellow dress with white polka dots and white sneakers, is sitting on a large, light-colored cardboard box. She is looking directly at the camera with a neutral expression. The box has Chinese text printed on it. In the background, there is a white wall with a framed abstract painting on the left and a metal railing on the right. The lighting is dramatic, with strong shadows.

主客体边界的消失，

从两个世界的融合。



深入思考项目运作模式和青年策划群体生存境况拓展了认知视野。

“青策”项目操作模式遭遇尴尬

常青藤计划2016年首推的“青年策展人项目”并不是突发奇想，而是基于过往青年艺术家年展举办经验，拓宽关注群体和扶持范围的一次大胆尝试。虽不是国内首举，此活动却希望能通过具体的帮扶，发现、提出并解决青年策展人的现实问题；但同时，项目也引发了预期之外的运作尴尬和困惑——不过，从操作层面来看，正好符合项目举办的初衷及意义。“青策”项目原则上讲，鼓励青年策展人独立且完整地参与展览，从筹备到执行再到开幕及后续工作的方方面面。主办方的执行团队仅作为幕后的支持者和指导者。但展览方案撰写的不完整性、对艺术家参展作品的不可控性、展览预想与实际操作存在误差、艺术家资料收集不完备、视觉设计缺乏整体规划、对布展工作量的预估不足、对宣传出版计划以及对执行节奏欠缺整体掌控等问题均体现在青策项目的运作中，这些不利因素致使主办方执行团队事必躬亲。

入选的青年策展人王建明谈到过策展人话语权的问题：

“自己还是策展新手，所以在选择艺术家作品上并没有绝对的主导权，有的艺术家会要求临时换作品，有的则是以受邀身份参展的，策展人很难去主动提出条框的要求，因而给整个展览运行带来了不可控的因素。这也是我作为策展刚起步者举步维艰的地方。希望以后经验多了，自己能真正成为展览的统筹者，拥有一定的话语权。”^④由他策划的“介入——艺术家与中华匠心”展邀请到了行为艺术家段英梅和雕塑艺术家戴耘。两名艺术家的作品是展出作品中的绝对亮点。段英梅携民间皮影艺人生动演绎的行为表演直观传承了非物质文化遗产，也强化了展览主题，反映了前辈艺术家对青年策展人发展的推动与扶持。但除两名受邀艺术家之外的青年艺术家作品质量却存在问题。青年策展人对作品观念和逻辑的梳理以及展场空间的设计仍然存在不足，而这一点同样出现在其他入选的青年策展人展览上。宋振熙策划的“小明的一天”采用了特殊的展陈模式，十四个不规则且要呈水泥灰质感的展台皆由主办方执行团队和布展搭建公司按照所供尺寸量体定做，现场亦安置大量针对主题阐释的刻字标语和地面设计等以臻最佳展示效果，而以上工作需充足的人力物力，需要有展陈经验的人，方可合力完成。青年策展人观念新锐，勇于打破固有范式追求形式上的实验性是值得鼓励的，但配合观念进行现场制作的作品遭遇了技术上的难度，所有的难度变成了主办方扶持、执行过程中必须协助攻克的难题。这些困难的转嫁间接成为“青策”项目运作的矛盾所在，即如何在保证扶持力度的基础上，确保与青年策展人权责分明，各尽其职？尴尬同样体现在青年策展人王基宇的布展现场，参展艺术家的基本缺席，策展人孤身完善展场的状态，如若没有主办方的全力协助，很难达到预期效果。其中一件作品，从材料供给到展场制作和完成，皆是青年策展人和执行团队共同而就，艺术家仅作为观念的提出者和最终作品归属权的

拥有者。青年策展人在展览过程中略显“被动”的策展身份引发连锁反应，也令主办方“被动”成为青年策展人的“救援队”。“扶持”并不意味着对展览的全权“包干制”，应是有的放矢地给予实质性帮助并根据现场状况做出有效调整以求正常运作，可这对“青策”项目而言却也是难以界定的“模糊地带”。一面是资质尚浅亟需助推的青年策展人，一面是不断逾越扶持范围的主办方，为了展览的有效呈现，主办方的妥协和让步是顾全大局的无奈举措。

或许正是策展工作和青年策展人能力尚待提升却富有提升空间的特质，才给“青策”项目的提出与运作构建了意义与挑战。颇具玩味的一个环节还体现在王麟策划的“社会现实剧场”展，展览方案中虚拟臆造的艺术家和基金会将矛头直指展览机制，并成功尝试了艺术家和策展人身份的本末倒置，不仅混淆了项目组委会做出精准评判，更将所有人变成了实验的受众方，庞大的剧场架构消弭了现实与虚拟的界限，却也给主办方加入了预想外的项目风险。平等的对话，充足的自由，遵循青年策展人的新锐思维，这与“常青藤计划2016”年度活动主题“释放”高度契合，也是倡导“开放式”策展的率先实践；如何突破为青年策展人单一成就一场展览的层面，更加深入地为其日后的策展之路奠定基础，助其成长为可以整合展场、媒体、印刷、出版、入藏等艺术生产、传播与消费过程中各种资源的“独立策展人”，将是笔者以及项目运作团队持续思考研究的课题。

是什么在阻碍成长？

成长依靠环境，青年策展人能否良性发展依托于策展生态的整体氛围。眼下的中国，市场经济的迅猛发展在当代艺术领域最显著的表征是资本对艺术的介入。而市场是把双刃剑，作为艺术家推手、展览项目操作方的策展人，拥有对项目资金的调度权和使用权，也对艺术家及作品拥有一定的选择决定权，但当他们面对着与市场资本的博弈，面对争取利益最大化的行业趋势，很难成为独善其身的个体。资本导致的过度市场化诱发了策展领域乌瘴之气，“能说、能喝、能画就能在艺术市场走俏”本是当代艺术家群体秘而不宣的“成功学”，现也同样适用于策展行业。能说会道、拉友成群、筹得资金者便可自诩策展人，学术让位于市场，展览几番热闹开幕后曲终人散，一年到头亦风光无限。此类策展现象蔚然成风，归根结底还是由于策展行业的不规范：从业门槛不明确甚至“零门槛”，出品人、藏家、艺术家、画廊主、媒体人都想要做一把“策展人”。可无论如何，策展人需要基于一定的学术高度，不能沦为“挂画人”和“包工头”。“中国目前策展人制度不健全，美术馆的制度也不健全。最大的问题是没有准则。”^⑤央美美术馆馆长王璜生认为。

行业无标准、身份多元不定、展览数量与质量不成正比、策展人收入差距悬殊、资本逐利侵袭艺术市场等风气给青年策展人的职业规划和成长带来了前所未有的困扰，策展权力的过度集中，也将他们挤压到权力话语的边缘。生存压力大也为青年策展人的策展之路设置阻碍。据了解，威尼斯双年

又出去了。

到了下午，他心想：我一定要把助人为乐的精神让其他人也感受到。他这样想着，便又看到了一位阿姨正在搬一个又大又重的包裹，而且很吃力。

小明见此便过去询问：“阿姨，你需要我帮忙吗？”阿姨说：“这很重的，你行吗？”小明坚定的说：“没事阿姨，我可是大力士。”阿姨说：“那好吧。”

就这样，小明帮助阿姨把包裹搬回了家。到了阿姨家，阿姨给了小明的一包瓜子，



“社会现实剧场”展览之系列作品《次序》 丙烯 60×80cm×5 2015年





“新碑学2·关节悬置”展览之作品《节制》 竹子 1400×100×20cm 2014年

展的策展人年薪至少9万欧元，约合人民币66万元。但在上海民营的美术馆任职，基层员工月薪约人民币3千到5千元不等。

与之相对应的另一现状则是，就业难和机构求贤若渴形成极度反差。今年初，龙美术馆近30个职位空缺，上海当代艺术馆也征求策展助理、设计师等，却仍然“虚位以待”，这些岗位有的不符合年轻人薪资期望值，有的则有较高的入职要求，令很多毕业生难以胜任。这无法不归结于学院教学内容与社会实践的严重脱节，造就了毕业生被迫转行或失业的局面。笔者作为国内专业艺术院校艺术史专业硕士毕业生，目睹周围同学纷纷离开艺术圈，或者转入媒体。另据了解，尽管各大艺术院校开设了展览策划或艺术管理、艺术经纪专业，实则没有完善的师资配备和专属课程。而中国又没有西方成熟健全的艺术基金会制度用以扶持非营利机构和展览项目的运作，年轻人徒有创意思维却没有施展的客观条件。

“青年策展人”及项目何去何从？

尽管策展之路举步维艰，还是有一批批的年轻策展人选择坚持下去，并逐渐站稳脚跟，做出自己的策展风格，形成稳定的展览体系和职业操守。策展人、批评家盛葳在《中国需要什么样的策展人》一文中将策展人划分为机构策展人、独立策展人、学术策展人，他的这一划分也从某种意义上为年轻的策展人们规划出了清晰的发展方向。入选青策项目的策展人齐廷杰现为百家湖北京艺术中心展览总监，固定的工作以及日常业务有助于他专业的提升和资源的累积，也给予了他工作之外充足的学术自由，能够成为机构策展人并不妨碍业余时间独立策展，无疑是策展之路走向正轨的有力支撑。青年策展人宋振熙、王麟更倾向于成为独立策展人，虽供职于其他单位，但会有所选择地与各种机构合作，因为策展身份不隶属于任何单位，故策展观念出位且超前，更能找到发声的空间。毕业于央美实验艺术系的王基宇更有成为学术策展人的先决条件，身为思想刊物《先进》主编，对艺术史及边缘学科进行着持久专一的浸研，交叉学科的深厚知识素养决定了策展视角的广袤和独特，从其策划的“新碑学”系列展即可看出他更善于从历史学等跨学科视角来介入对艺术史的研究。“策”展是为了治“学”，策展并不是他的唯一职业，研究、写作也为其所钟。应届毕业的策展人王建明、覃治斌更接近于怀揣策展理想的年轻人，对未来的发展虽没有清晰明朗的指向，可他们脚踏实地、甘愿吃苦、真诚朴实的品质在年轻群体里着实可贵。据王建明透露，已经着手申请继续博士学位的深造，面对水深莫测的策展行业，他想要不断通过理论与实践的学习为自己增加筹码，“进入哪个圈子不重要，重要的是喜欢策展这件事，就足够了”。

胡赳赳在《谁执掌着中国当代艺术？》中写道：“如果没有策展人，中国当代艺术家们也许会自生自灭，以及无法完成作品与市场的对接。策展是炫技的平台，也是传播的载体。优秀策展人有能力挖掘明星艺术家，调配各项资源。在某种程度上，他们扮演着艺术家的伯乐、保姆、妈妈桑、导

师、媒介等角色。”^⑥笔者以为，此番言论虽有夸大之嫌，但也证明了策展行业未来不衰反盛的发展趋势。策展群体大浪淘沙之后总会有值得期待的新生力量不断涌现，譬如本次项目入选的青年策展人或有媒体工作经验，或有专业艺术背景的高学历，或有专业学术写作能力，他们各自有与众不同的学术兴趣和策展偏好，拒绝平庸和常规化，经以日后不断的策展实践，定能打破界限，贡献出更优的艺术展。“我对策展前景持观望态度，不大赞同人人都是策展人的观点，‘策展人’不是光鲜的头衔标签，重要的是做有问题意识的展览，在社会中有效。我想，我会继续做策展。”宋振熙对策展前景并未盲目乐观的理性态度显露出新生代青年策展人与智商成正比的高情商，这也正是他们未来发展的优势所在。

本次青年策展人项目倡导开放的思维，不仅助力青年策展人完成展览实现，还将创意、创造的话语权全面交付他们，为其工作方法、策展思维提供新的思考方式，并通过与他们合力策展的模式打破艺术与公众的审美壁垒，让展览作为文化创意产业发展、公众审美提升的载体，重新定义“策展人”身份在新文化背景下的角色转换。如果说第一、二代策展人扮演了艺术家作品及艺术思潮的时代推手和引领者，那么新生代策展人则应担负起新的责任：要把展览做得不再“孤芳自赏”，真正地走入公共视野，变得生机有趣。这才是青年策展人项目日后长期运转的必要性及存在的价值所在。本次项目主办方与青年策展人通过对旧式厂房的集体改造，搭建适于当代艺术展出的场所，奠定了良好的开端。未来希望青年策展人群体在各类扶持项目的关注与导引中，驱散策展圈的污浊阴霾，成为尚存艺术理想和精神追求的一类人群。成熟的“独立策展人”之于当代的意义在于拥有独立的审美判断与信仰。如此一来，他首先且必须是与铜臭气息毫无半点瓜葛的。

那么，成为青年策展人，你准备好了吗？

注释：

- ①摘自黄茜，《青年策展人浮出水面》，《南方都市报》，2014年。
- ②引自《独立策展人生存状态调查报告》，《艺术市场》，2011年，第13期。
- ③引自阿云，《策展人的游戏规则》，《艺术财经》，2015年，第6期，第32页。
- ④整理自笔者对“青年策展人项目”入选者王建明的采访实录，笔者系该项目的执行运作方。
- ⑤引自《策展人生态报告之一：中西策展人体制及生态对比》，雅昌艺术网。
- ⑥引自胡赳赳、孙琳琳，《中国策展人群体性崛起》，《新周刊》，2011年，11月第2期。

张予津：“常青藤计划”展览部经理、项目执行

探寻“安全出口”

——李青个展展评

Seeking the “Safety Exit”: A Review of Li Qing’s Solo Exhibition

整理：邸叶焱 /Text finishing: Di Yeyan



李青 出口 布面油画 150×260cm 2016年

编者按：李青的创作专注于对环境、空间的凝视、记忆与想象。记忆中以及当下日常的建筑环境是作品的重要素材来源。李青对空间和造型的处理使用了主观分割错置、透视上变形等方式，希图借此营造一种似曾相识却又陌生疏离的“虚拟空间”，在场景的再造和重构中唤起类似经历者共通的隐性心理体验，把握过往情境与日常经验中微妙的心理氛围，同时完成对自我身份的再确认，去接近一种当下自身心理感受和状态上的真实。

Editor’s note: Li Qing’s artworks focus on the gaze, memory and imagination of environment and space. Daily

architectural environments, either in memory or at present, form an important source of material for her works. In treating space and modelling, she uses subjective split and dislocation, and perspective distortion to create a seemingly familiar yet detached “virtual space,” thus evoking an implied psychological experience from those with similar background in scene rebuilding and reconstruction. The artist achieves re-confirmation of self-identity and approaches her own true psychological perception and state while drawing on the past situations and subtle psychological atmospheres in daily life experiences.



李青 洞穴 布面油画 65×140cm 2016年

如今，我们的生活已经碎片化，大多观看来自于网络，对于新鲜事物的感知也来自于网络，我们由以前的停留驻足在某一事物面前细致地观看转向了对网络中的图片一扫而过，我们的眼睛因层出不穷的新鲜事物的出现而变得麻木，所以许多带有时间印记的老事物才会显得弥足珍贵。我们想要留住的记忆大多都以符号形式出现在了艺术作品之中，我们正是通过艺术符号来怀念和表现内心的感受。

生活中很多事物我们颇为熟悉，住宅区里的白色条形老瓷砖、贴满马赛克的教学楼等，这些事物在我们眼里已经十分乏味和单调，在我们一次次习惯性地、不厌其烦地看过这些事物后，在我们心中已经留下了难以磨灭的印象，形成了一种固有的视觉经验。现在越来越多的艺术创作是对惯性审美经验的事物进行重新描绘，单一的视觉经验已经不再满足艺术家的追求，对于艺术家来说，描绘中很大一部分掺杂了自身的想法，李青就是这样一个对日常事物进行描绘的艺术家。她的艺术作品不仅仅是单纯地表现日常事物，而是将日常的规则和话语进行了分解和颠覆，用一种新的视觉目光展现给观众新的视觉体验。从她的作品中激发了我们对日常生活的记忆和体验。艺术家站在自己的独特的角度去观察对于观者来说习以为常的事物，让观者在习惯的观看方式中感受到了异样的视觉体验，这便是他们的艺术符号表达魅力所在。

李青的个展“安全出口”在北京应空间展出。展出作品的主体延续了她从2012年以来的绘画主体——建筑物，在这些客观建筑物的基础上进行了主观的臆想。在观看了李青的“安全出口”后，最直观的感受就是她用单调的灰色水泥、瓷砖的墙面给观者带来了不一样的视觉体验，让人们体会了不同寻常的空间效果。李青将观者熟悉的建筑素材绘于作品之中，画面中的转角、洞口仿佛就是一个封闭空间的安全出口，既封闭又开放，将人们置身于艺术家臆想的虚拟的空间之中。关于作品的取材，李青说：“我喜好将诸如瓷砖、马赛克、水磨石一类的建筑表皮画入画面中。选择这些东西一则与自身性情有关：我喜欢安静地凝视自己所身处的生活环境，并在微观的观察和表达中找寻乐趣。再则，这些材质大多和我过往的视觉经验有某种联系，譬如少时贴满马赛克的学校教学楼，譬如我生活过的住宅区里随处可见貌似乏味的白色条形瓷砖……它们经过记忆的筛选强化留在了我的感觉里，成为一种隐秘的情结，触动我，激活我对环境的感知和想象。”李青幼年时期曾经见过“大厂房”，生活记忆在她心中留下了深刻的印象，所以这些视觉经验或多或少体现在了她的作品之中。

观看李青的作品让我想到了马远夏圭的“边角山水”，她的作品常用一堵墙、一个拐角来接受观众的凝视。看着这

展览链接：

李青：安全出口

主办机构：应空间

开幕时间：2017年1月7日 16:00

展览时间：2017年1月7日—3月12日

展览地点：北京市朝阳区草场地艺术区红一号院 A3 应空间



李青 发生 No. 2 布面油画 155×90cm 2015年 李青 角 No. 1 布面油画 90×70cm 2016年

些熟悉的场景，熟悉的材质，却又感到别样的陌生。李青作品中的白色老瓷砖是一个时代的象征，但这个时代在逐渐离我们远去，已经被快速发展的都市文化所抛弃，也许在某些角落还能见到。这些作品出现在观者的视线里，作为一种符号给予观者警醒，作品不再单纯地是一幅绘画，而是作为视觉的符号出现在时代的画卷中。在谈论自己的创作时，李青这样说道：“我的创作专注于对环境、空间的凝视，记忆与想象的重塑。当下日常的建筑环境是我作品的重要素材来源。我对空间和造型的处理使用了主观分割错置、透视上变形等方式，希图借此营造一种似曾相识却又陌生疏离的‘虚拟空

间’。在场景的再造和重构中唤起类似经历者共通的隐性心理体验，把握过往情境与日常经验中微妙的心理氛围，同时完成对自我身份的再确认，去接近一种当下自身心理感受和状态上的真实。从心理上经历重新‘看见’这些景象，到建立一种模糊错位而形成的‘感受中的真实’。我清晰感受着这种记忆与经验中空间的消逝和变化，并试图在其中捕捉住庄重却不经意的那一部分，以期找寻某种不确定的氛围和朴素静止的力量。”

李青的作品无论从线条、笔触还是色彩上都十分安静，带有强烈的个人气息，仿佛不拒绝任何目光的凝视。作品主



李青 转角 No. 3 布面油画 70×90cm 2016年

体大都是来自于其自身记忆深处，并将这些记忆画面再现到作品之中。她将观者熟悉的各种材质进行再现，同时又以不规则的分割和微观的取景营造了一种又陌生疏离的“虚拟空间”，她希望借此能够触动观者，带给观者一种似曾相识的体验。

李青关注的不仅仅是建筑瓷砖，在她看来，这些瓷砖材质承载了观者熟悉的记忆，她的每幅作品都贯穿着对建筑瓷砖塑造的形状、空间、虚实所隐藏的规则的探索。观者凝视作品，灰色的水泥安静又空旷，而每幅作品都不是单调而程式化的，每个拐角、缝隙和洞口都向我们呈现出一种不稳定、不规则的不安感，给灰色、没有感情的水泥、瓷砖多了一分变化。其作品中压抑而安静的灰色调感觉古怪而又远离观者的视线，生冷的墙面，看似无路可走，堵在了观众的眼前，却因每个转角、洞口而探寻了一条出路，让观者可以细细品味。

此外，展览的布置也很独特，虽是传统的油画作品，但不是悬挂的，有的作品被放置在了地面或者倚靠在墙上，错落有致，观者可以随作品的摆放来作为观看的顺序和通道，

这其实也意味着一条“安全出口”。李青的作品用清冷安静的色调搅动了观者的心，观者清楚地感受到时代的变化留给自己的记忆，让观者怀念往昔，同时画面营造的真实而又疏离的感觉让观者内心放空，封闭又开放的画面给观者心灵一个绝处逢生的出口。

邱叶焱：天津美术学院人文与艺术学院在读硕士研究生

微观：微光——聂世伟个展

A View of "Glimmers": The Artist Nie Shiwei's Solo Exhibition

郭婷婷 /Guo Tingting

编者按：聂世伟在北京的首次个展“微光”于2016年12月30日在北京798艺术区龙口空间开幕。此次个展从内容上看，作品选取的并非是在具象化上具有特殊意义的对象，而是最具有普遍性的事物和人物关系，并真实地存在于每一个人的周围。从表现方式上看，此次展出的所有作品的画面呈现的都是色彩层次丰富的灰色调，这是聂世伟“微光世界”的体现，也是一种独特的观看体验。在观看展览的过程中，观者思维模式亦由惯性转为初始，有了更加直观和细微的感受，这也是走进聂世伟的“微光世界”最为真切的途径。

Editor's note: "Glimmers", Nie Shiwei's first solo exhibition in Beijing, opened on December 30, 2016 at Space

Local, 798 ArtDist of Beijing. In terms of content, it does not target figurative objects of special significance, but rather the most common things and human relationships, which truly exist around everyone. In terms of the way of expression, a gray tone of a variety of gradations dominates all the works on show, which shows the artist's "world of glimmers". Meanwhile, it is also a very unique viewing experience. When viewers visit the exhibition, their models of thinking will change: first habitual, then initial, and a more intuitive, subtler perception will be generated, and that is the truest approach to the artist's "world of glimmers."

展览链接：

微光——聂世伟个展

主 办：北京798艺术区龙口空间（SPACE LOCAL）

开幕时间：2016年12月30日 16:00

展览时间：2016年12月30日—2017年2月17日

展览地点：龙口空间

地 址：北京市朝阳区酒仙桥路4号798艺术区宏源公寓A座701

“我经常想象自己处于一个没有黑暗的世界里，我可以看清存在和发生着的全部。包括它们的色彩、形体的每一次变化和转折，微小的动作表情，甚至空气里流淌着的让人难以捉摸的情绪。”

这是聂世伟对自己内心的独白，也是他创作的初衷。

2016年12月30日下午4点，聂世伟在北京的首次个展“微光”在798艺术区的龙口空间开幕。此次展览共展出了艺术家从2014年到2016年的10件架上绘画“无系列”作品，这也是聂世伟2013年北上之后的作品。在此次展出的聂世伟的10件“无系列”作品中除了有宣传海报上的人物画《逃亡》，还有静物画《大果篮》《大果篮2》《三串

葡萄》，风景画《高速路边的小树林》《如同凝固在同样寂寞的树枝上的花朵》，风景人物画《春天的心志》，肖像画《母亲和女儿》《情人》《恋人》。展出作品多以静物、风景与不带有具体叙事特征的日常场景为主。

此次展览取名为“微光”是艺术家聂世伟反复思量的结果，他认为这个名字和自己的作品以及创作理念最贴切。微光，意思是微弱的光，是清晨初现的黎明或是夕阳西下的黄昏，也代表着内心的希望，微妙的情感，细微的美好。

在此次个展中作为宣传海报的作品是聂世伟在2016年所作“无系列”中的《逃亡》。有观者认为：“《逃亡》所呈现的画面是将像云又像雾的线条层层叠叠组合形成的一个



聂世伟 大果篮 布面丙烯 100×150cm 2015年



聂世伟 三串葡萄 布面丙烯 80×100cm 2016年



聂世伟 春天的心志 布面丙烯 200×150cm 2015年



聂世伟 逃亡 布面丙烯 240×160cm 2016年



聂世伟 情人 布面丙烯 150×180cm 2016年

闭合的空间包围着中间的形象，但是四周的暗淡却凸显了前方的光亮。这幅作品与其说是逃亡，不如说是冲出重围奔向远方。”笔者认为，与其说《逃亡》是由从外向内的包裹形成趋于闭合的空间不如说是一种从里向外的延展，“里”指“微光”，符合聂世伟所说的“我经常想象自己处于一个没有黑暗的世界里”。所以，“微光”所在的地方才是聂世伟的“微光世界”，在此世界中可以看清存在和发生着的全部。在《逃亡》中聂世伟呈现了二人骑马奔走的情境，但画面中并无设定具体的时空背景，人物的身份地位也无可追查。他的作品描绘的正是这种情绪本身，而背景中的“微光”使得主角恰似处于“逆光”之中，为其作品带上了类似宗教画的神秘色彩。

当然，这是聂世伟的绘画风格独特之处，他用双向的视觉思维呈现出不同的感知效果。

在此次个展的作品中尤其吸引我的是2014年的《恋人》和2016年的《情人》。如果细心观察会发现，在聂世伟的画面中经常会有表现人与人之间微妙的关系和感情的联结的题材，比如恋人、母女等等，他们或是拥抱对望，或是搂肩相对。在画面中虽无法辨别具体的人物面貌，但面对这样的画面，艺术家和观者也在不断地观察和思考其中的关系，由此画外之人又与画中之人形成了某种联结。作者将画面中人物形体简化概括，并且一再简化成最基本的状态和形体，甚至无法追查到主角的社会身份和地位，却极好地保留了艺术

家创作时的情绪和状态，营造了画面凝固的时间感，烘托了人物之间微妙的气氛。这两幅画符合聂世伟近年作画风格，作品多为不带有具体叙事特征的日常场景为主的肖像画。作品中色彩层次丰富的灰色调、弱光的空间、概括的形体，乃至由中心向外逐渐延展的光源如同神圣的光环，使处于好似逆光中的对象都有莫名的神圣感，充溢着画家情愫的涌动。

2014年的《恋人》相对2016年的《情人》来说，灰度更高，颜色趋于单一，简化的形体没有体积的表现。而他的近作在色彩上有了更大胆的尝试，在背景内容上也更加丰富充实，呈现出了不同色系叠加的灰色调。这样的改变是随着艺术家的成长而缓慢向前递进的，我们很难细致地分辨其中更为细小的差异。只有经过一定时间的沉淀，更细小的差异才有可能变得明朗。但是《恋人》和《情人》两幅作品中唯一不变的是画面中所呈现的低调深沉却足够感染观者的力量感，从笔触的节奏、形体的概括、颜色的叠加中，由内而外喷薄而出。

作为80后艺术家，聂世伟2008年毕业于中国美术学院壁画系，学院的背景使他的作品画面有种古典和神圣的感觉，这是针对近三年的作品而言的。参照聂世伟2012年在杭州who house空间举办的“陌上桑”个展，不难发现两个展览中他的绘画的风格大相径庭。聂世伟近年的绘画风格更显纯熟，在色彩的选择上也是今非昔比。他在杭州创作了5年后，决定北上，2013年来到北京黑桥成了“北漂”艺术家的一员。与清风送爽、



聂世伟 如同凝固在同样寂寞的树枝上的花朵 布面丙烯 80×100cm 2014年

阳光明丽的杭州相比，北京的冬天是寒风清冽，灰蒙蒙的，创作环境的改变同时也成就了聂世伟创作的新风格。

聂世伟早年在杭州创作的时候，极具活力，柠檬黄、青绿色等等鲜亮的色彩经常在他的画面中辗转跳跃。观察近几年到北京的作品，画面就变得灰蒙蒙的，有点神圣，有点压抑。正是环境的改变使得聂世伟的风格更加纯熟和独特。环境对于艺术家来说，是他们创作理念中的骨血。别具一格的作品常常是和艺术家个人的经历难以分割的，并由此孕育而成。

此次个展从内容上看，作品选取的并非是在具象化上具有特殊意义的对象，而是最具有普遍性的事物和人物关系，真实地存在于每一个人的周围。在创作过程中，聂世伟没有采用传统的某种固定的图像或范式的表达方式和态度，而是通过想象构建原初，使得自身情感物化逐渐使之成形，不断地否定、覆盖、涂抹，最终呈现艺术家想要的画面效果。作者创作时的情绪和思考也通过笔触藏匿在画面之中。

从表现方式上看，此次展出的所有的作品画面呈现的都是色彩层次丰富的灰色调，这是聂世伟“微光世界”的体现，也是一种独特的观看体验。在“迷雾重重”的画面中，远处淡淡的微光就像是希望和方向，带给人希望和幸福感。聂世伟的绘画恰似在流动的时间和不定空间中偏安一隅的微光世界之中，微妙的情绪于故事主角之间流淌，相比起来故事的情节性就此弱化，犹如凝固着的瞬间。艺术家用光和色彩

的和谐筑成了他眼中的“微光世界”，画面趋向狭窄幽闭的或是从里向外延展的空间。色调是舒服的灰色，故事的主角是简化的人形，看似简单的表现方式基于艺术家在对自身情感的表达和营造绘画性的画面上的巧妙结合，给观者独具一格的体验。艺术家着重表达情感隐匿在画面中，并不刻意强调每一张画面的故事性情节，画面低调深沉却有足够力量去感染观者，同时也给观者留下了足够感知的空间。恰恰是这种区别于传统某种固定的图像或范式的表达方式和态度增加了聂世伟作品的辨识度，使其形成自己的风格，使人眼前一亮。与此同时观者思维模式亦由惯性转为初始，并且有了更加直观和细微的感受，这也是走进聂世伟的“微光世界”最为真切的途径。

郭婷婷：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

编者按：对于艺术家而言，他们内心里总是装着万物生灵。不论作品的外在形态是精致还是潦草，是优美还是稚拙，都是艺术家对世界的独到认识。在叶永青的画作中，有自然万物，有都市人向往的远方，也有一丝说不清道不明的“荒唐”，从而带给观者一种不同凡俗的视觉体验。

Editor's note: For the artist, he always keeps hundreds of thousands of creatures in his mind. His works are suggestive

of his unique comprehension of the world, no matter whether they look exquisitely treated or scrawled, gracefully or coarsely. Ye Yongqing's paintings present natural things, remote places which urban people look forward to, and an obscure sense of "absurdity," which provokes a novel visual experience in the audience.

我触摸我的图形

I Touch My Graphics

叶永青 /Ye Yongqing

1. 预言与碎片——日记摘抄

这几年间，仿佛生活在业已接下的倒计时中，预言、末世、互联网、社会的不确定感和资讯爆炸，这些支离的碎片成为生存的基本背景。我断断续续地在世事繁杂之余画了百十来张小画，各自成篇也互有关联。记不得谁人说过：“画家，是时间的小偷！”从飞逝的岁月捞出一些碎片，从劳碌生存中寻得一点闲暇，根本上讲文化便是空隙的产物，所以这样的绘画的根本是悠闲的艺术，时间之所以有用，乃在于时间之不被利用。闲暇的时间如同居室中之空隙，以画画来打发和度过的空余，是从人生的狭窄之处，获得精神自由的视野和优游岁月的智慧的可能性。

画一经画出，即是表达。表达总是隐含着某种关系，表达是欲望的结果，但表达又不只是发泄。它总是指向什么，这就是表达的对象感，它决定了表达总是有潜在的观众。我一直在为那些可能对我的绘画有兴趣的“他们”画画，但谁是这些“他们”呢？我不知道。不存在只为自己的表达，因为表达甚至把自己也变成了一个他者。绘画——就是对于表达的自觉。

有时候，一个地方、一事物或一段时间本身具有一种气息，一种吸引力，一种封闭的意义。一种日子过久了，创作上亦会自然流露，未能免俗。

为艺术而艺术，为生活而生活。两个僵死的观点，应该

让它互为目的和理由，通过并为了生活而艺术，为了并通过艺术而生活。

多年来，我已经习惯无论置身事外抑或投入其中，虽然共处于一个生机勃勃但又使人茫然失措的时代，但对于艺术这个小系统的能量与危机，以自己的方式保持着有距离的中肯的交流、观察和评价。

艺术不只是感觉的事，而是表达的事。不寻求这条出路，再灿烂的神话都将疲软崩塌。

我触摸我的图形，只有忧伤和壮丽，在人类的灰尘里，谁把谁关进笼子？我所知中剩下的一切，变成了我的墨水，那么我可以写我的废墟了。

2. 辩论者——日记摘抄

恐怕又要向这间用了不到一年半的工作室告别了！在北京的十来年间，我已经换了四个工作室，实际上，目睹并经历一个个表面被视为繁荣兴盛的场域转眼变成废墟，才是艺术生态反复出演的真正现状和常态。对于独立的个体生存和创作而言，没有一劳永逸解决问题的预案，不需要去捍卫已有的地盘和圈子，与其常怀希冀，不如总在路上。拿得起是因为心存热爱和肩有担当，放得下是为了轻松地自由地走得更远！

我是我。我是个人。我是主观的，亲密的，私人的，特别的，坦白的。所有发生的，发生在我身上。我描绘的风景，



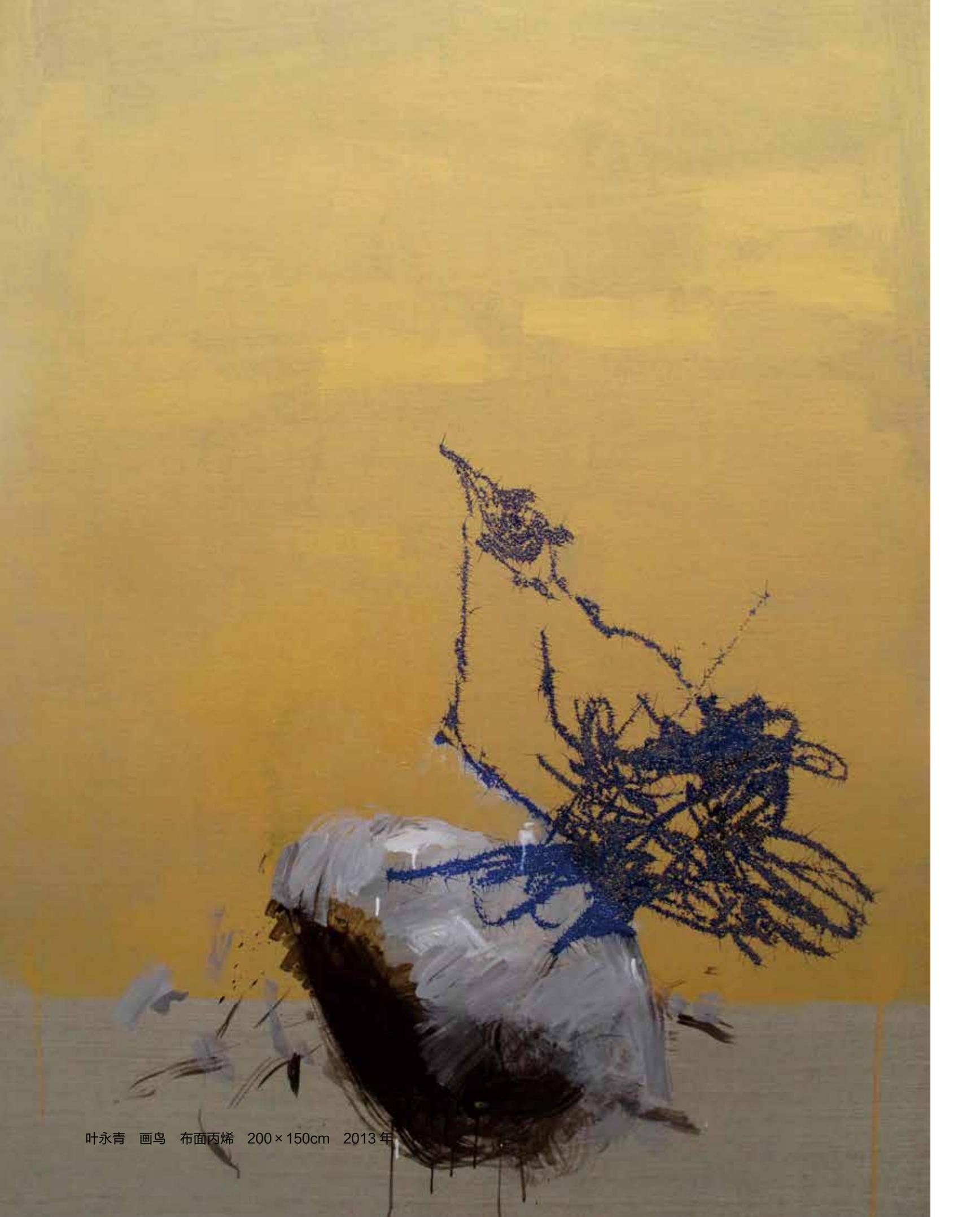
叶永青 画鸟 布面丙烯 150×200cm 2015年

只是我自己……如果你有兴趣，对鸟儿、树木、河流，你可以去翻参考书。我不是被编入索引的鸟儿、树木和河流，我只是一个被登记了的自我。

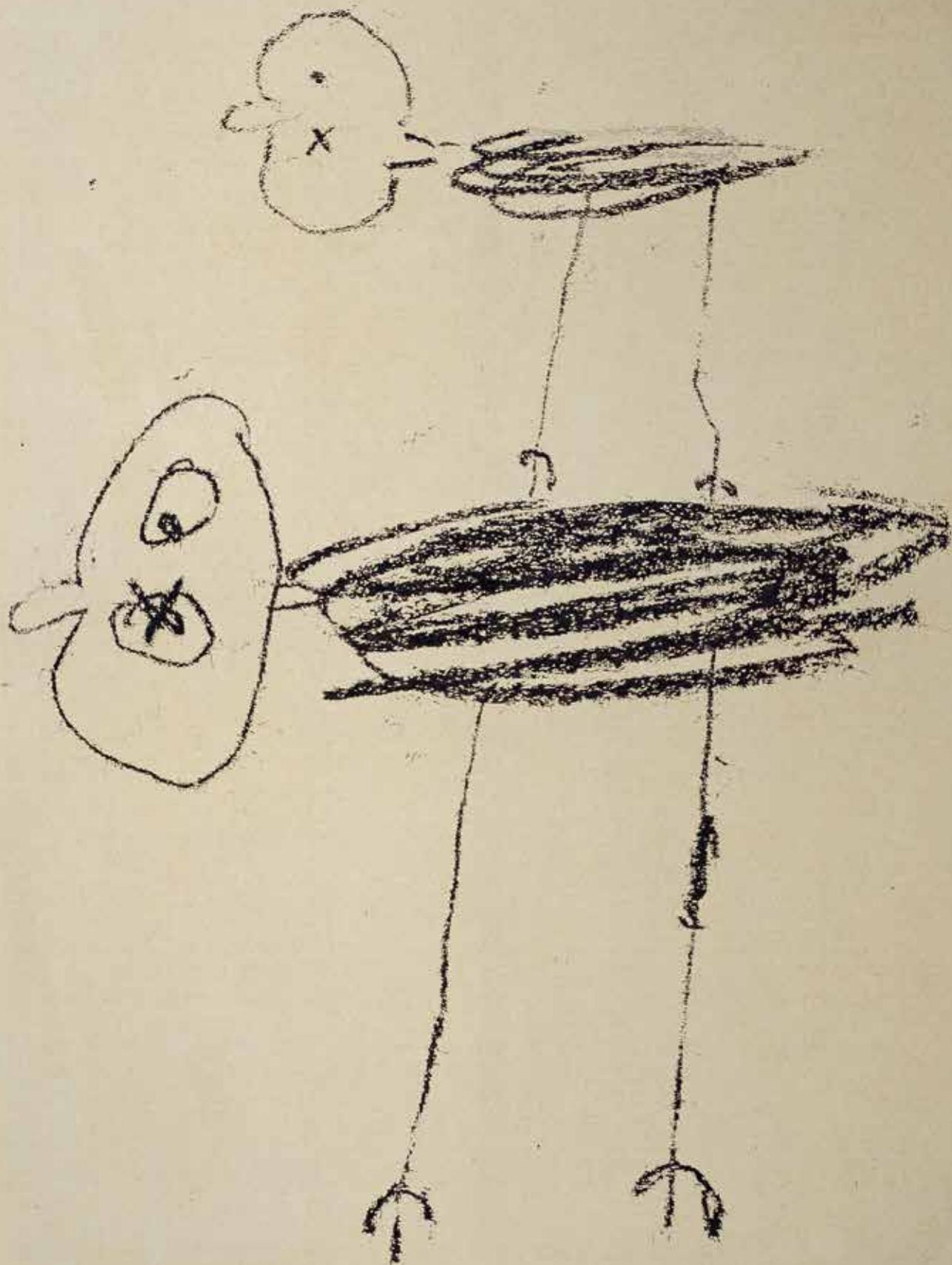
所谓不快乐，就是讨厌自己和自己生活的城市。有时候，你生活其中的城市看起来像陌生之地，天空常常笼罩着尘埃，熟悉的街道突然改变颜色甚至消失不见。我看着身边擦过去神秘的人群，瞬时觉得他们在那儿已经有了数百年的时间，发出刺鼻味道的河水、泥泞的公园、荒凉的空地、电线杆以及贴在水泥怪物上墙上的广告牌，有毒的食物堂而皇之地包装上市。这座城市就像我的灵魂，很快地成为一个空洞，非常空洞的地方。肮脏的街巷，打开的垃圾箱传来的恶臭，人行道坑坑洼洼……这一切混乱无序。这买不起房、看不起病、人满为患的城市特有的推推搡搡。永无宁日的拆迁、抱怨和雾霾，不禁让我怀疑这城市是否在惩罚我加入肮脏破败的行列，惩罚我人在此地。当城市的乱象和忧伤渗透我，我的忧伤渗入它时，我们人人开始觉得自己无能为力。

有些日子了，我心中未曾闪现希望，只有最黑暗、最凶残、最真实的忧伤和暴戾之气从街头看不见的远方钻了进来，我几乎嗅得到它——就像这个城市，吸引人们留恋其中的，是靠近并围绕着权力和中心虚构出来的混杂与繁荣及其对由此而生的际遇和便利的依赖。在此城市丛林的食物链中，我们不过是这里面的行尸走肉，苟延残喘的浑球！

正如每个隆冬来临前一样，我会收拾行李回返故乡。今年北京的冬天却有些使人流连：温暖、通透、明亮，偶尔有风掠过，梧桐树枝头直到今天尚未掉光金色的枯叶，阳光每天在工作室的画幅上投射下一道道移动的硬边……在历经千辛万苦搬离迁拆回到画室里，画完第一张作品《杀死一只蓝色的知更鸟》，正如多年前读过的同名小说，弱势者争取权利的艰难之路与绝望中的生长，总是个让人烦恼的命题。成长有时会很缓慢，如小溪般唱着叮咚的歌曲淌过，有时却如此突如其来，如暴雨般劈头盖脸……《杀死一只知更鸟》是卡坡蒂唯一的长篇，据说其本人乃是创作的原型之一，现



叶永青 画鸟 布面丙烯 200×150cm 2013年



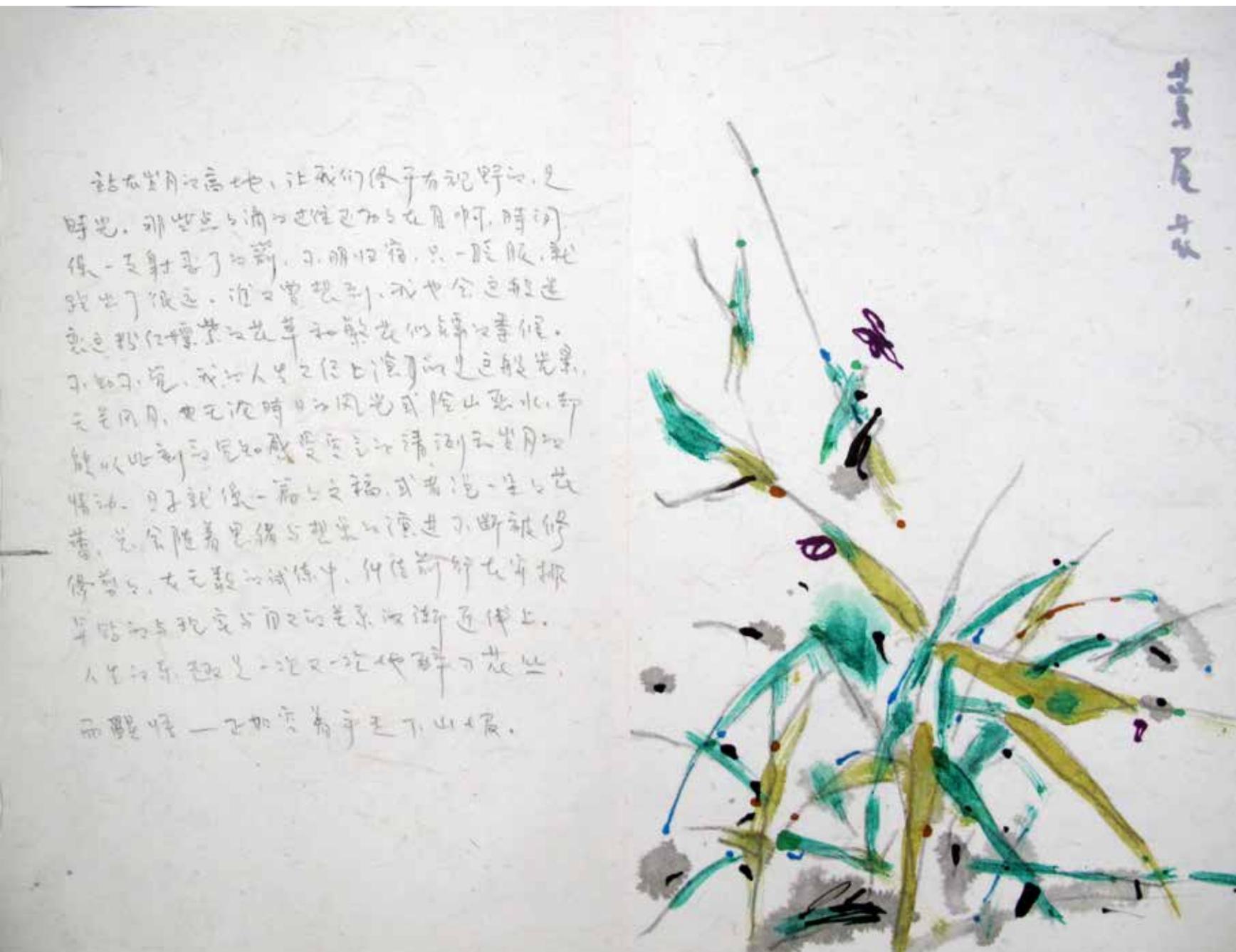
叶永青 父与女 布面丙烯 220×200cm 2000年



叶永青 种花集 宣纸综合材料 42×665cm 2015年



叶永青 种花集(局部) 宣纸综合材料 2015年



站在岁月的高地，让我们终于有视野的，是
 时光。那些点点滴滴的过往在岁月长河中，时间
 像一支射穿了弓箭，不明归宿，只一眨眼，就
 跑出了很远。谁又能想到，我也会这般迷
 恋这粉红花紫的年华和繁茂似锦的季节。
 不知不觉，我的人生已经上演了这般光景。
 无苦无乐，也无论何时风光或险山恶水，却
 能以此刻的笔尖去感受这清冽又岁月的
 情调。日子就像一篇美文，或者是一首古诗，
 总会随着思绪与想象不断被修
 饰着。在无数的试炼中，任凭前尘往事排
 旱的与现实与自己的关系逐渐连接上。
 人生的乐趣是一边又一边地醉于花丛，
 而醒时一马加官着手走下山坡。

叶永青

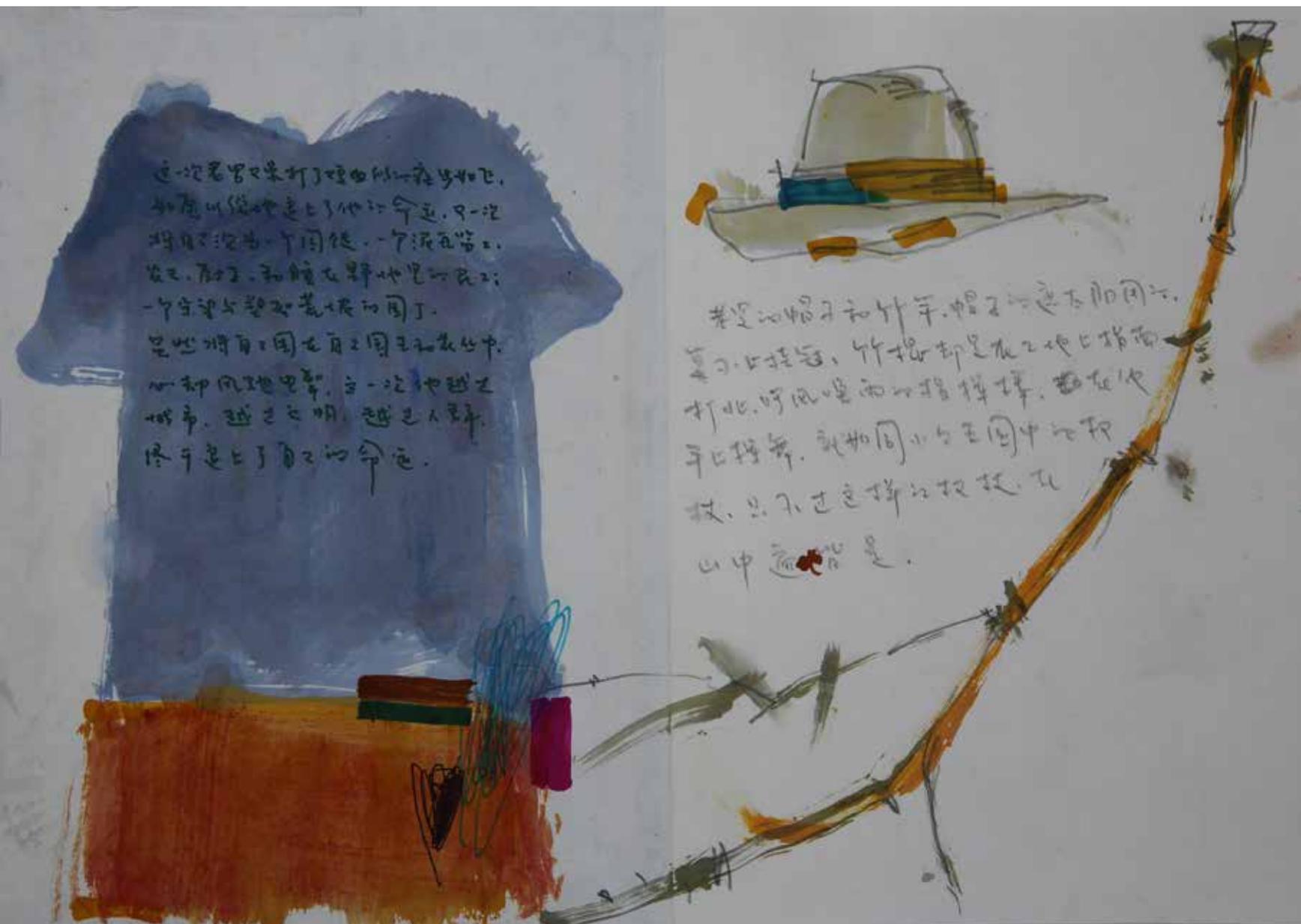
叶永青 种花集(局部) 宣纸综合材料 2015年



叶永青 禁果集——罗旭的故事 宣纸综合材料 35C×660cm 2015年



叶永青 禁果集——罗旭的故事（局部） 宣纸综合材料 2015年



叶永青 禁果集——罗旭的故事（局部） 宣纸综合材料 2015年



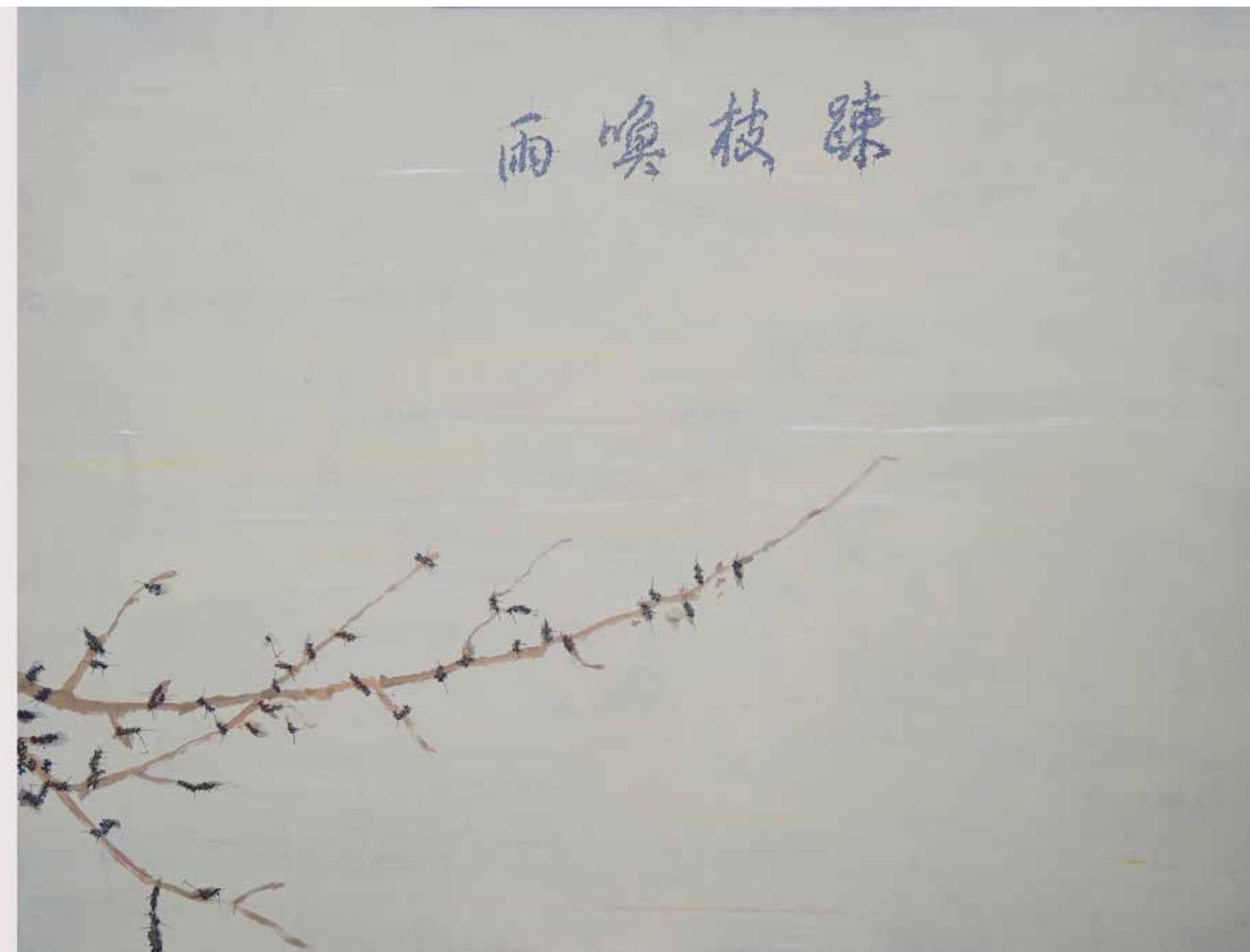
叶永青 凝视亚洲之河（局部） 宣纸综合材料 2015年



叶永青 疏枝唤雨 布面丙烯 150×200cm×2 2015年



雨 喚 枝 躑





叶永青 玉兰（双联） 布面丙烯 150×200cm×2 2015年

已成为公认的美国文学经典，并拍成电影。此后，她一直隐居在家乡亚拉巴马的小镇上，拒绝各种采访，过着平静的生活。有人问她为什么不在盛名之下接着写作，她回答：“有过这样一次，还有什么可写的？”我庆幸自己可以像卡坡蒂那样深刻体会点点滴滴来之不易的独享和静思的时分，并充满愧疚地与一大堆永远画不完的空白画框说明年见。我要提前结束我的冬天了。查看了接下来的行程，是一班班通向春天和阳光的航程，在这般快捷的时代，冬天尚未开始，春天已然来临，我们，成了一群活在明天的人！临行前收到山本耀司先生的礼物，谢谢！穿上您设计的宽大长袍衣裳，我就

像长了翅膀，快活地归乡。

每在大理时，我常常带领朋友和学生去观看柏树、苍山上的森林、无人照管的茶场以及湖畔外壳生锈的破旧船只。观看过去只有毕生在这样的山野和湖光中度过的人才看得见的船只和村落，这些景象彷彿被诗人作家谱成的词句，抛开历史的恩怨，如孩子般尽情享受。多知道这个世界，多去了解——五十岁以后的我逐渐了解这种狼狈挣扎叫作喜悦。每当我谈论赵番、徐霞客和老舍们描述过的暗夜小镇的美与诗意，内心便有个声音告诉我切莫夸大，此种景象可能出于我不愿承认自己的生活缺少美。如果我把我生活的地方看成美



丽迷人，那么我的生活必也如此。许多早年的作家以至现今的媒体在描写大理时往往养成这种习惯——他们歌颂这个城镇之美，用他们的故事迷恋我们的同时，我却想起他已不住在他们描述的地方，反而偏爱北上广繁荣舒适西化了的现代化都会。我从这些有识之士那里得知，只有不住在那里的人有权对于大理的美大加赞扬或对其损毁随意指斥，而且不无内疚，因为以一个城市的废墟和忧伤为题的作家，永远意识到幽灵般的光投射在他的生命之上，沉浸于古老城邦与缅怀之美，就等于想起了自己的悲惨生活和往昔风光两者差异甚远。然而我身处的世界却不会超然事外，必血脉相连苦乐哀痛于其中。

逃之书

The Book of Escape

叶永青 /Ye Yongqing

人的一生也许就是一段段毫无理由的逃离的故事，从热闹、恐惧、丑陋、五彩缤纷和社会人群中逃离，而最终被擒获。一个个被粗暴对待的故事。归根结底是一个对无望的坚持以及连无望都无法保护的故事。

我不会喜欢我必然要进入的这个社会，我不认为将会融

入，它的声音太大了，太多彩缤纷了，缺乏美感。粗野、空虚、烦琐。而创作是抵抗这些热闹的一处安静之所。

创作的动力其实是来自于对不断重复的现实生活和思维定式的恐惧，对不断地去 copy 自己的一种恐惧和本能的一种逃离。经历过 20 世纪 80 年代一直到现今所有的艺术的变



叶永青 孔雀 布面丙烯 150×200cm 2015年



叶永青 画鸟 布面丙烯 150×150cm 2015年

迁，时代会在你我的脸上、屁股上不可避免地盖上无数个烙印，这些印记可能就像一种无形中的伤疤或勋章一样，要一辈子佩戴在自己的身上。但我把自己看作是一个可以不断逃离的人，一个可以不断地逃离以前别人给你的或者这个社会赋予你的这些各种各样的标签。

我有时把自己看成是一个幸存者，所谓幸存者就是不仅仅把自己当作过去时代硕果仅存的人，而是把自己当作一个可以在不同的文化情境中不断自我更新的人，从原来的陷阱里边，从别人给你的那些概念里边不断地逃跑掉，这样你才会想各种各样的办法去表达出一些你自己的新的兴趣和新的可能性。

一个好的艺术家总是能够穿越时间，穿越不同的地域，有更大的包容性。就是把自己的想法，和对很多很具体的生存的感受，放到一个更宽阔的传统和更长远的时空里——历史的幸存者不必将过去当作勋章。

人的一生，就一段段毫无理由的逃离，不论披星戴月，

烈日当头，一次次追逐的都归于自由和梦想！你不信再回头看看，我画过的牢笼中，何曾关押过一只鸟儿？在我心中鸟儿都飞走了，不信你听听，落日时分和旭日东升的时刻，她们正自在欢快地飞翔，那边有初升的太阳和月亮、星辰的光芒。

叶永青：四川美术学院教授

“互联网时代”的美术展览

——“达利的派对——超现实主义大师萨尔瓦多·达利艺术大展”展评
When an Art Exhibition Meets the “Internet Era”
—A Review of Dali’s Party: Great Surrealist Salvador Dali

整理：吴珂 /Text finishing: Wu Ke

编者按：天津美术馆举办了一场名为“达利的派对——超现实主义大师萨尔瓦多·达利艺术大展”的主题展览，参观者蜂拥而至，本文作者通过亲身体验来探究为什么在随时随地都能在画册或者网络看到高清艺术作品的今天，人们依然有如此热情去展览现场观看原作。

Editor’s note: A themed exhibition titled Dali’s Party:

Great Surrealist Salvador Dali was held in Tianjin Art Museum, and the visitors came in great numbers. Speaking from personal experience, the author explores why the audience are still so enthusiastic to watch the originals when high-definition works are available to them anytime on art brochures or websites.

达利 宇宙大象 雕塑



展览链接：

达利的派对——超现实主义大师萨尔瓦多·达利艺术大展

展览时间：2017年1月25日—4月16日

展览地点：天津美术馆三层二、三号展厅

主办单位：天津美术馆、优艺中国

Art Museum，直译为艺术博物馆，也就是我们常说的美术馆，主要是指用来保存、展示艺术作品的设施，通常是以视觉艺术为中心。最常见的展示品是绘画、雕塑、摄影作品、装置艺术以及工艺美术作品等。美术馆对艺术进行组织展示的基本方式有两种：一是馆藏陈列，二是临时展览。由天津美术馆和优艺中国联合主办，于2017年1月25日—4月16日在天津美术馆三层展出的“达利的派对——超现实主义大师萨尔瓦多·达利艺术大展”就是一种临时的主题性展览。

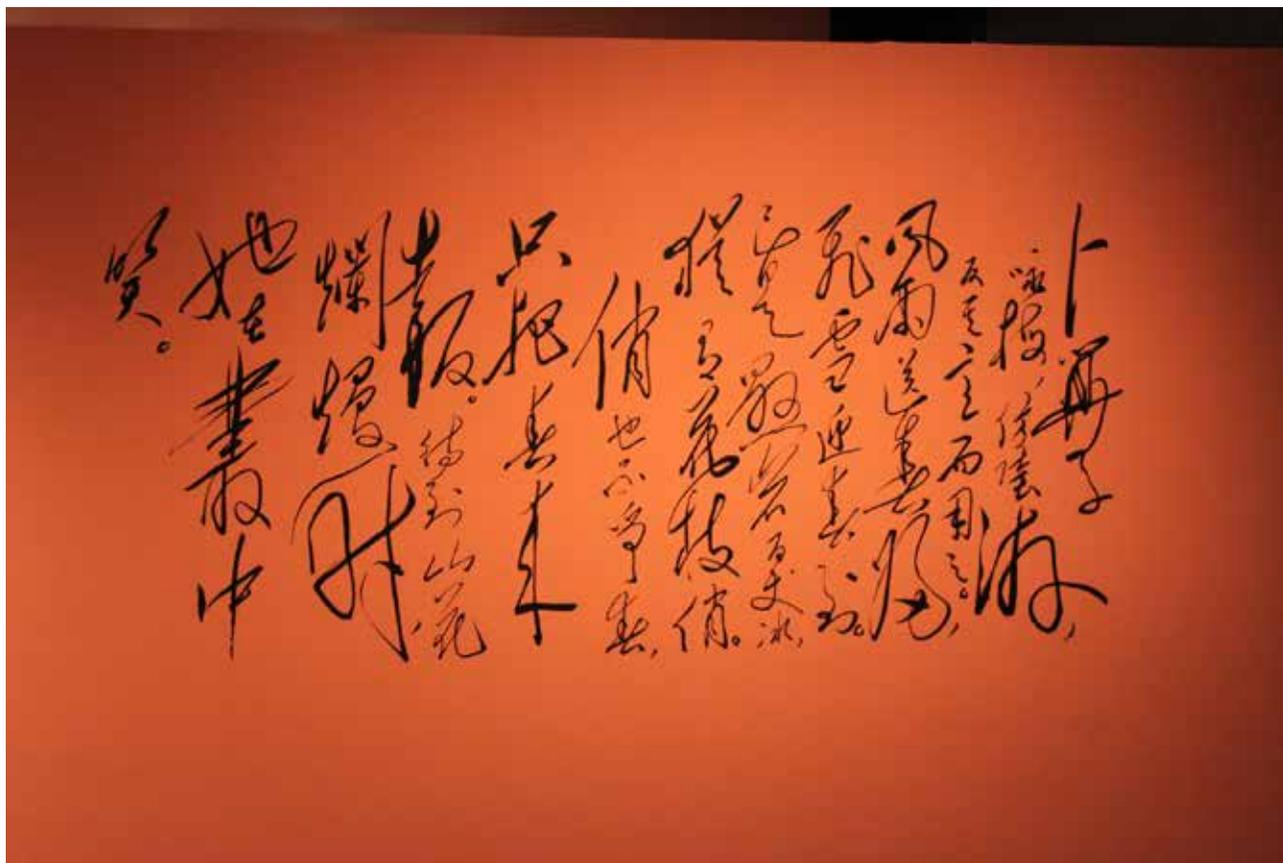
达利是20世纪西班牙超现实主义艺术大师，超现实主义受弗洛伊德和荣格的影响，注重对人类内心世界、梦境和无意识领域的探索，他们对梦境的本质十分感兴趣，认为梦是连接人类各种意识的场地，它构建了一个舞台，在这个舞台上，人类能够摆脱外界环境力量的限制，重新进入一个长期受到压抑的深层自我世界中。达利是一位著名的超现实

主义画家，他将自己对心灵和梦境的探索表现在绘画、雕刻、家具设计和电影等艺术形式中。此次展览共展出达利的200件艺术作品，作品形式包括雕塑、硬纸版画、彩色版画等多种类型。

展厅分为“开场盛宴”“名流的酒会”“达利的后花园”三个部分，“达利的派对”这一主题贯穿整个展览，为观众精心设置了“赴宴”的路线。在每一个部分都有其独特的布展方式，其中有达利向毛泽东主席诗词致敬的铜版画插画、十二星座系列、花卉系列、巨人传、《神曲》系列和卡拉的晚宴等。展览摒弃了以往传统的布展方式，为每一系列的作品创造出最为贴切的场景，给观众带来视觉冲击，并使观众能够全方位身临其境，体验和感受达利作品以产生无限的遐想。“名流的酒会”这个部分中，留出一个相对封闭的空间，营造出洛可可宴会厅的场景，中间是一张欧式复古风格的宴

达利 卡拉的晚宴 装置





达利 《卜算子·咏梅》海报墙



展览现场



达利 梅·韦斯特的红唇沙发 装置



Here with the warmth of spring is Dalí's backyard garden. He tried to invite guests into the subconscious night's dream. The fantastic images Dalí painted are repeated in his work. Dalí said: "Painting is the photography capturing the world of things by hands and colors. So he uses traditional realistic approach and perspective lens to portray the delicate garden to make images more vivid. The kind of traditional method of academic realism and focus setting clear but not realistic figures draw people's attention and cause discomfort. Are they realistic or dream? We have no idea. Even if they are not looking it already enough to reach your mind."

这个世界车道的地方是达利的后花园。他尝试邀请客人进入他所希望的世界之梦。这种景象的幻变和每个画面作浪漫想象。达利曾经说过：“绘画是一种基于对现实世界进行摄影术”，所以用传统写实的笔法来达利达利地来描绘地描绘人们的印象。点为传统现实主义认识。这种一种不同的传统现实主义造型手法达利达利地来描绘人们的印象才如此令人关注和不安。他们原本就是梦境？我们不得而知。即使这样都是幻象。也是达利的幻觉。

Dalí's Backyard Garden
达利的后花园



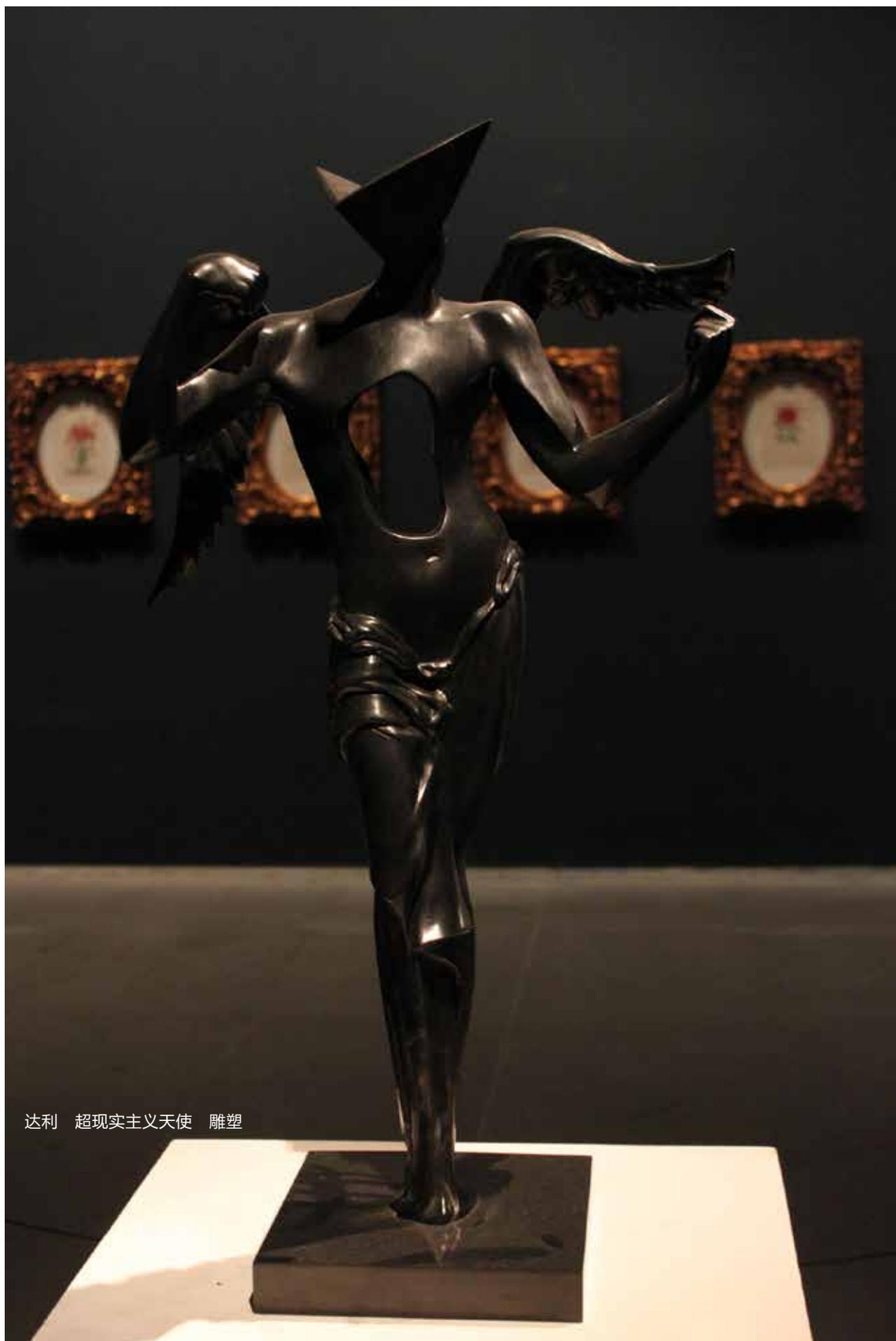
“达利的后花园”现场海报墙



会餐桌以及两排座椅，大红色墙面和桌椅与桌上摆放的“菜肴”——《卡拉的晚宴》相呼应，观众就是赴宴者，进入宴会厅，静静地品味一场视觉的盛宴。“达利的后花园”这个部分展出了一系列花卉作品，1972年，达利将他喜欢的花卉的感官形象与女性的身体以及他作品中的常见符号相结合，创作了充满想象力的超现实主义花卉系列。此次展览中还展出了达利的几件雕刻作品，其中一件是《维纳斯头像》，是以达利的妻子加拉为原型创作的，另一件是《超现实主义天使》。此次展览为每一个展厅，甚至每一套作品创造出符合其氛围的场景，使每个空间都富有变化与情调。在这次展览中，观众可以把自己想象为一名“赴宴者”，追寻着策展人精心设计打造的一条专属于达利的“赴宴”路线，悠然“穿越”回古老欧洲的宫廷盛宴，与达利一起做梦，共赴这个最真实的超现实主义梦幻世界。

我们现在所生活的这个时代是一个科技的时代，数字技术和互联网的出现，使图像传输变得十分便捷。如今的人们通过网络可以足不出户了解这个世界，通过互联网可以登陆任何一家艺术机构和艺术博物馆，了解和欣赏世界另一端的图像。那么作为新时代的人们，为什么还要去博物馆或者美术馆观看艺术作品呢？当代文化的高度视觉化和媒介化，为我们的观看提供了更多的可能性和更高质量、更具诱惑力的图像。印刷业和新闻业的迅猛发展，使人们越来越远离传统的生活方式和交往方式，看一幅画作的难易程度改变，通过高质量的印刷品或者网络上的高扫描图或许比去到博物馆或美术馆隔着冰冷的玻璃或者围栏看得清楚得多，那么为什么美术馆和博物馆没有消失反而通过各种主题展览更加火爆呢？梅罗维兹（Joshua Meyrowitz）认为，媒介的高速发展使得人们亲历现场去感受事件和他人活动的重要性不复存在。有形的空间束缚也不再重要，因为信息可以穿越墙壁，在广袤的时空中穿梭。人当下在哪里与知道或体验什么已无足轻重。^①本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中写道：“总而言之，复制技术把所复制的东西从传统领域中解脱出来。由于它制作了许许多多的复制品，因而它就用众多的复制物取代了独一无二的存在；由于它使复制品能为接受者在其自身的环境中加以欣赏，因而它就赋予了所复制的对象以现实的活力。”

笔者在3月初的一个周末到天津美术馆参观了“达利的派对——超现实主义大师萨尔瓦多·达利艺术大展”。在这场展览中，不同年龄和阶层的人蜂拥而至，整个展览现场熙熙攘攘，虽不至于拥挤，但每天的参观者络绎不绝。那么既然人们可以通过高质量印刷的画册、电视纪录片、网络上的高清图片、公众号的展览推介等欣赏这些作品，人们为什么还愿意去美术馆实地欣赏这些艺术作品呢？联想到2015年那场声势浩大的北京故宫博物院的《石渠宝笈》展览，笔者曾经排了九个小时的队伍只为进去看一眼《清明上河图》的真迹，直到《石渠宝笈》展览的最后一天仍有人排队等待到凌晨，只为看一眼《清明上河图》。这是为什么？



达利 超现实主义天使 雕塑



达利 弥诺陶洛斯 雕塑



达利 宇宙犀牛 雕塑



达利 致敬弗洛伊德 版画

首先，由于科技的发展，手机的普及，人们可以随时随地看到各种新闻报道，这些热门展览的火爆都离不开主办方的宣传。近几年由于微信公众号的普及，许多艺术机构都有自己的公众号，并有固定的阅读群体，每次有热门主题展览，都会“刷爆”人们的朋友圈。一方面是人们对于艺术大家的追捧，另一方面是因为原作的“灵韵”。以《清明上河图》为例，市场上有专门的《清明上河图》高清画册，网络上有高清图像，可以放大每一个细节进行观赏，为什么人们愿意排几个小时甚至十几个小时去看原作呢？除了上面所说主办方的宣传和《清明上河图》不可撼动的艺术地位之外，笔者认为，这与作品的“灵韵”不无关系。在图册、手机或者电脑上人们看到非常高清的细节图，但是却不能准确地想象作品的材质和大小，只有在原作面前才能完全感受艺术作品的“灵韵”，也只有在原作面前才能感受作品给观者带来的震撼。“灵韵”这个概念是由本雅明提出，在他 1935 写的《机



达利 《巨人传》系列之一 版画

械复制时代的艺术作品》中，“灵韵”出现了两种解释：首先，“一定距离外的独一无二的显现——无论它有多近”；其次，“在艺术作品的可复制时代中，枯萎的是艺术作品的灵韵”。概言之，艺术品的“灵韵”包含本真性、膜拜价值、距离感。

“灵韵”在区分传统和现代艺术的审美属性方面有重要意义，从现代艺术主体的角度，我们需要追问：在机械复制时代，艺术作品的“灵韵”是否真的完全消失了？

注释：

- ① Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, New York: Oxford University Press, 1985, pp. vii-viii.

“心匠自得为高”

——品读萧朗书画艺术展

“Only a Highly Cultured Mind Can Produce Masterpieces”
—A Review of the Exhibition Xiao Lang: The Painter and Calligrapher

冯媛/Feng Yuan

编者按：2016年，正值萧朗先生诞辰一百年之际，“萧朗书画艺术展”于2016年8月12日在国家博物馆开幕。此次展览共展国画作品90幅、书法作品10幅，共计100幅作品。萧朗先生既是一位小写意花鸟画大师，又是一名优秀的美术教育工作者。创作基本属于小写意花鸟画的范畴。其绘画作品取材广泛，风格朴实，艺术表现手法洗练厚重。萧朗先生的艺术生涯与其美术教育事业紧密相连。他毕生致力于美术教育事业，先后任教于北京师范大学、河北艺术师范学院、广西艺术学院和天津美术学院。

Editor's note: The exhibition Xiao Lang: The Painter and

Calligrapher opened on August 12, 2016 at the National Museum of China to commemorate the centenary of the birth of Mr. Xiao Lang. It presented his 90 traditional Chinese paintings, and 10 calligraphic works. Xiao was a great painter of flowers and birds, whose works basically feature slight freehand brushwork, coming out of a variety of sources and taking on an unadorned style as well as concise, vigorous artistic expressions. Mr. Xiao Lang's artistic career was closely linked to his art education cause. He taught at Beijing Normal University, Hebei Art Teachers College, Guangxi Arts Institute and Tianjin Academy of Fine Arts.

“萧朗书画艺术展”于2016年8月12日在国家博物馆开幕。今年，正值萧朗先生诞辰一百年之际，此次展览正是为了纪念萧朗先生所办，展览共展出萧朗先生各个不同创作时期的100幅作品，其中包含国画作品90幅、书法作品10幅。

萧朗（1917年11月—2010年5月），名印欽（玺），字朗，别署萍香阁主人。师从著名画家王雪涛，研习书画十余年，成为王雪涛艺术的优秀继承者，二人合称“王萧画派”，同时也得到齐白石、陈半丁等前辈的亲身指导。萧朗先生是中国近现代著名花鸟画家和美术教育家，其生前为中国美术家协会会员，天津美术家协会名誉副主席，天津美术学院教授。

萧朗将自己的绘画视为亲生儿女，想要献给国家，给这些画找个好婆家，让她们能够更好地为人民服务。今年，在萧朗先生诞辰一百年之际，他的子女将其65幅绘画作品和10幅书法作品无偿捐赠给中国国家博物馆。在2008年3月，萧朗先生第一将自己的25幅绘画作品捐赠给中国国家博物馆收藏，先后两次捐赠共100幅作品。此次“萧朗书画艺术展”是国家博物馆对萧朗子女将其作品捐赠的一种褒奖和感谢，特地为其举办了隆重的捐赠仪式，对将萧朗先生的作品

收入国家博物馆表示纪念和欢迎。

萧朗先生的花鸟画创作基本属于小写意花鸟画的范畴。其艺术语言的形成，是在继承王雪涛花鸟画的基础之上，遍学诸家，上追明清，涉猎西画，力图扩展自己的绘画学习视野。萧朗先生所追求的花鸟画绘画风格，不是师学王雪涛先生绘画的表面风格，而是更加注重画中所赋予的内涵与精神气。壮年时期开始四处游历，师法自然，丰富其绘画作品的绘画取材范围。整体绘画风格沉稳、朴实，艺术表现手法洗练、厚重，同时画面整体又表现得十分自然生动。萧朗先生在作品中融入了浓厚的生活情趣和旺盛的生命力，展现出一种富于自己的独特风格、艺术个性的绘画语言。

花鸟画的审美，在于生动地表现和丰富大自然的风貌，在于真实地抒发画家自己内在的情感精神。从古至今，中国画都讲求“师法造化”，如若完全跟随古人脚踵，绘画必将陈陈相因，逐渐走向僵化。萧朗先生在绘画的过程中，也十分重视对大自然的探索，他不画自己没有见过的东西，所绘事物都是基于自己在生活中的细心观察，画虫捉虫，画鸡养鸡。单就萧朗先生绘画中的各种草虫来说，其翅膀与躯干的纹路多与前辈先生所异，这便是他自己通过独特的观察与概



萧朗 群鸡图 1982年



萧明 菜根香 1989年



萧朗 秋歌 1988年



萧明 秋波一转 1996年



萧朗 威风 1985年



萧朗 香菇笋 1995年



萧朗 嬉斗 1994年

括所得出的体会。如展览中萧朗先生于1989所绘的《菜根香图》，笔墨洗练、朴实，整体富有浓厚的生活气息，而画中的草虫又为整幅画添加了生气，形象简练概括，却又十分精到，寥寥几笔便将草虫的动态表现得淋漓尽致，草虫好像是刚刚跳上菜根，又或是随时准备跳走。1998年《秋歌图》中的草虫则有别于上图，描绘则更加真实、清晰。萧朗先生用一种洒脱的水墨画法，描绘了几株玉米秆，而这里两只精细的小草虫则成为画面的点睛之笔，使画面虚实相交，十分生动。

除了草虫之外，萧朗先生笔下的公鸡姿态变化十分丰富，同时运用精练的笔墨，注重表现画面中的情趣。此次展览中，有多幅关于雄鸡的绘画作品，为了增强气氛，萧朗先生经常在绘画中融入某些情节，如《威风图》（1958年）为雄鸡逐虫的瞬间，雄鸡鼓翅欲飞，却又突然鸡头紧转，奋力张喙向前，好似下一秒就能将草虫擒住，鸡身充实画面的大半，使整幅图颇具张力，追逐的动感表现，则使画面充满无限生机。画于1994年的《嬉斗》，两只雄鸡各居画面一角，面向对方张喙叫嚣，随时准备搏斗。《秋波一转》（1996年）与前两幅图相较，动态看上去好像稍有逊色，但是细加品味，则可以感受到更深的意味，可以看出这时的绘画萧朗先生更注重的是在画面传递的一种颇具个性的精神气质，一种颇具人性化的意趣。不管是画面的生动形象，还是图中表现的精神气质，都是画家情感化的、情趣化的综合表现。正是因为萧朗先生对所画之物细心研究，在真实的基础上加以变化、丰富，融入自己的精神气质，他的画雅俗共赏，适合了人们普遍的审美口味，更容易被大众所接收。

萧朗先生的艺术生涯与其美术教育事业紧密相连。在2008年的捐赠仪式中，萧朗先生亲自发言提出：“我这一辈子主要做了两件事：一是教书，二是作画。对这两件事，

我全力以赴，鞠躬尽瘁，不敢耍滑和偷懒。”从20世纪40年代起，先后于北京师范大学、河北艺术师范学院、广西艺术学院和天津美术学院任教。他毕生致力于美术教育事业，从20世纪40年代开始，长达七十余年的教学经历，培养了大批从事花鸟画创作的画家。萧朗先生毕生重视画品与人品的修炼和提高，并且着重关注在小写意花鸟画方面的继承和创新。在教学方法上，萧朗并不反对绘画教学中的“程式化”现象，他认为如若没有程式的基础训练，无法自由自主地创新，只有经过程式化的训练，才可能有朝一日从中突破，打破壁垒，发现、创造出自己的绘画风格。而不是一开始在没有打好基础的前提下，就盲目地“自成面貌”，这终究是无法经受时间的考验，没有内在的基础是立不住脚的。

其绘画教学重视对古人的继承，讲求笔墨的运用和法度，在绘画的艺术旨趣中，并不单单追求古人逸笔草草的文人画风格，抑或是精细严谨、富丽浓厚的宫廷绘画风格，而是追求画家的绘画功力与个人文化、品德修养共同组成的艺术格调。在《萧朗谈艺录》中他说：“我主张人品与画品的一致性。人品不高，用墨无法。做人和作画是相辅相成的。在做方面，应讲究大节公德、正直善良、光明磊落。在作画方面，应严谨自律、精益求精，不搞吹吹捧捧，自我膨胀……要想成画家，还得老老实实学习、创作、研究才是。”此外，在花鸟画的创作中，他注重将自身感受融入画面，将个人的生活情趣移植到绘画之中，从而使得其绘画更加情感化、意趣化，有着更加深入的绘画内涵。

冯 媛：天津美术学院艺术人文学院在读硕士研究生

“问题意识”和“理论自觉”

——“津派”绘画研究现状与展望

“Problem Awareness” and “Theoretical Consciousness”

—A Research of the Tianjin School: the Present and the Future

王陶峰 / Wang Taofeng

摘要：“津派”是随着天津城市发展而兴起的地域性画派，传承清代宫廷四王文人画风，上溯宋代院体，兼采西画造型，形成了反映新兴市民审美趣味的工细严谨、精美典雅的画风。当前，津派整体论述和个案研究已取得丰硕成果，但似缺乏“问题意识”和“理论自觉”。“津派”绘画研究应尝试新的开拓，以“风格分析”探求“津派”绘画风格演变的艺术发展脉络，在与其他画派的比较中，凸显其在近代美术史的地位和价值；另一方面，从外部出发，放宽历史的视域，将津派置于近代中国由传统向现代转型的复杂性和多元性的脉络中，从艺术社会学的角度，以“津派”绘画发展史为个案，审视其在 20 世纪对传统文化的传承与再造。

关键词：津派绘画；问题意识；理论自觉

Abstract: The “Tianjin School” is quite regional, which rose to prominence with the development of the city of Tianjin. It can be traced back to the imperial painting of the Song dynasty, inherits the literati style of the Four Wangs (four court painters, whose family name was Wang) of the court of the Qing dynasty,

and absorbs the western modeling, thus forming a rigorous and exquisite style that reflects aesthetic tastes of the community of emerging citizens. So far, fruitful results have been achieved in terms of overall treatise and case studies in this field. However, it seems that there is a lack of “problem awareness” and “theoretical consciousness.” New efforts should be made to explore the artistically historic line of “the Tianjin School” by light of “stylistic analysis,” and to highlight its position and value in modern art history when the school is compared with any other of its kind. On the other hand, externally, we may bring the school to a broader historical context—a transition from traditional China to modern China which features complexity and diversity—to examine the role that the Tianjin School played in inheriting and reforming of traditional Chinese culture in the twentieth century from the perspective of art sociology.

Key words: the Tianjin School; problem awareness; theoretical consciousness

津派绘画是伴随着天津城市发展而兴起的绘画流派。它奠基于明清,发轫于近代,兴盛于当代。在近三百年的发展中,形成了工细严谨、精致典雅的艺术风格。在近现代美术史上,津派绘画尤以保存、传承、发扬传统经典而闻名于艺苑。

一、津派概述

天津市位于华北平原北部,临渤海,与北京接壤,独特的地理位置孕育了深厚的地域文化。自17世纪起,文人墨客云集,风雅有序;近代开埠,华洋并存,一时领风气之先。

明清时期天津已成为江南文人进京的必经之地。据载,文徵明(1470—1559)、陈洪绶(1599—1652)、石涛(1642—1708)都曾驻留,与文人唱和,留下了许多诗画佳作,一时传为美谈。清初的书画大收藏家安岐(1683—1745,著有《墨缘汇观》)、乾隆年间的沈铨、嘉庆年间的陈靖,以及稍后的华琳(著有《南宗抉秘》,1843年成书)等在画史上留名。

近代,天津开埠成为通商口岸,新事物陆续引进,地位日重,“津派”应运而生。“津派”绘画发展史大致可分为三个时期:第一个时期是奠基期,从17世纪到19世纪末期,以查氏一门水西庄为代表的文人雅集与书画唱和活动中心;第二个时期是发展期,天津开埠之后到20世纪二三十年代,吸引周边地区的文人——职业画家聚集、鬻画,新的市民社会逐渐形成,独特审美趣味得以产生、形成,至20世纪20年代,陈少梅将“湖社”的绘画理念引入天津,促使了“津派”绘画向传统绘画的经典之一——宋代院体诗意写实画风靠拢;第三个时期是蛰伏期与兴盛期,指中华人民共和国成立到改革开放后,此一时期,历经时代巨变,中华人民共和国成立、党和政府文艺政策的调整、画家的迁移以及历次运动,文艺思潮突变,画家主动或被动调整画风以适应新的文化环境,砥砺前行,改革开放之后,新一代中青年画家英才辈出,在全国美展中屡获大奖,“津派”绘画逐渐影响到全国。

天津独特的地理位置决定了其文化发展形态必然受到以北京为中心的皇室宫廷审美趣味的直接影响。清代康熙、乾隆帝王审美趣味的汉化和文人化,其宫廷美术为“四王”及其传派所主导。近代天津画坛的发展状况与北京的政治变革、文化动向密切相关,1920年成立的以金城、周肇祥为会长的“中国画法研究会”(后演变为湖社),在当时大总统徐世昌(下野后寓居天津)为首的旧军阀的赞助支持下,为应对“新文化运动”而建立,以文化保守主义者为主,成员由留日知识分子、北洋旧官僚、清遗民、文人—职业画家组成。中国画法研究会从传统绘画(宋代院体—浙派—唐寅、仇英)中汲取“现代”成分,以适应时代,尤其得力宋代院体的写实画风,倡导“精研古法、博采新知”,保守而不守旧,学古而不泥古。中华人民共和国成立后,湖社画家群体在京渐趋边缘化,部分画家到天津任教,其画风得以在天津延续,遂形成了“津派”承续宋代“院体”、兼采西画造型、工细

严谨、精美典雅的审美风格。

鸦片战争之后,随着宫廷美术的衰落,边缘文人的兴起,江南以上海为中心、以金石学为基础、具有振兴民族精神志向的海派的兴起,已预示着新的时代风向。在南方,作为孙中山领导的旧民主主义革命的中心的广州,兴起了以“二高一陈”(高剑父、高奇峰、陈树人)为代表的“岭南画派”,以革新为目标,开启了国画“革命”。与上海、广州画坛一味求新、求变不同,天津的社会结构与分层则是在大时代中缓慢发生变革,地域新兴市民趣味与旧文化保守主义观念相混合,而呈现出“不新不旧”“不中不西”杂糅的特征。经过近三百年的发展,“津派”已形成了立足京津、辐射全国、具有鲜明地域特征的画派。“津派”代表画家有张兆祥、刘奎龄、陆辛农、刘子久、陈少梅、刘芷清、萧心泉、姜毅然、李昆璞、萧朗、穆仲芹、梁琦以及当代的何家英、霍春阳等。

但长期以来,相较于国内其他画派如海派、岭南画派、京派、长安画派,学界对“津派”的独特性关注不多,往往混以“京津画派”目之,忽略了津派绘画的独立性。因而,早期对“津派”整体、全面、系统、深入研究的论著则较少,这与“津派”在20世纪画史上的地位和影响力是不相称的。天津美术学院教授何延喆就曾感慨:“第二个值得关注的现象是,地方(天津)绘画史的研究专著、专论极其缺乏。书画收藏者虽多,研究者却极少。尤其缺少从学术的角度对画家的成就、价值加以研究和认定。长期以来,造成许多宝贵的史料迷失,乃至作品失传。”^①近年来,学界逐渐意识到“津派”在20世纪继承、保存、发扬传统文化中的重要作用,尤其是对宋代院体精工谨细一派的传承,开始尝试从整体上系统研究“津派”的起源、发展、流变,从20世纪中国画现代转型的角度深入思考“津派”在近现代文化转型、时代变迁中的意义和价值,开启了津派绘画研究的新篇章。

二、“津派”绘画研究现状综述

由于京津文化、地缘相近,人们将“津派”视作京派的流脉和分支,“津派”似乎并不具备一个独立发展、自成体系的画派的条件,某种程度上来说,这种观点是站在北京为主导的文化立场,却忽视了历史事实。津派早期画家多是民间文人,作品多是清赏雅玩,寄兴之作。近年,相关文献、画册、论文、专著陆续出版,如《天津文史资料选集》《〈湖社〉月刊》《京津画派》(天津人民美术出版社,2002年),天津市博物馆、民间可观的收藏,都为“津派”绘画研究提供了大量资料,研究成果也日渐增多。目前,“津派”绘画研究大致可分为两类:

(一)将“津派”视为一个相对独立自足的整体,对“津派绘画”风格共性的整体论述

据笔者不完全统计,有王振德《试论“津派国画”》,何延喆《京津画派》(河北教育出版社,2005年)、《二十世纪前半期的天津绘画》,赵权利《京津画派研究》,崔之

进《“津门画派”艺术特征初探》，徐群、杨桂华《从地域文化看津派绘画艺术》等。

天津美术学院教授何延喆的《京津画派》是较早研究“京津画派”的专著，但他对是否存在“津派”持保留态度。他写道：“近代天津画坛，从师承渊源、画家构成等方面来看，存在许多个案化的现象，既未有形成地域性的派别，也不应将刘奎龄的个人风格视为画派，更不应将天津挂在京派的名下。”^②在此书中，他综述了数十余位活跃在民国时期的京津地区画家的生平、交游、师承、流派、风格，该书对明清时期天津地区画家的相关史料、画作的搜集以及津派绘画风格的整体论述，具有开创之功。

另一位天津美术学院教授王振德在对“津派”的历史梳理的基础上，结合天津地域文化，对“津派”的绘画艺术特征进行了总结，如追求传统功力、平民心性等。他说：“通过近百年六代画家不懈努力，‘津派国画’形成稳定的艺术特征……具有远离庙堂学院气息的平民心性和古今文士散淡亲民的情怀。总起来看，‘津派国画’凸现出天津现当代的文化品格，追求传统功力，讲究文化意蕴，注重生活气息，关照现实人生，抒写艺术情趣，充盈着创新活力和持续发展的潜能。……‘津派国画’朴实真诚而不矫揉造作，自然静雅而不藻饰浮躁，植根传统而不排斥西法，顺天应人而不妨碍文化品位，自强不息而不急功近利。画家们大多默默苦干，务本求实，相互理解，形成并自觉维护着适宜国画发展的地域环境和深广雄厚的人文基础。”^③

赵权利在《京津画派研究》一文中对“京津画派”这一画史概念加以定义和阐释，肯定其在20世纪延续宋元传统、保存“国粹”的重要作用。他认为：“京津画派”是指从20世纪初期开始，主要是五四新文化运动以后，以北京、天津地区为中心而形成的一个以保存和发扬国粹为基本宗旨的国画流派。文章对于“京津画派”的地域、时限、画家群体、艺术主张进行了具体说明，并就“京津画派”的发生和发展中的历史背景和过程进行了较详细的论述。文章阐述了“京津画派”的历史贡献和意义主要在于：延续了国画中宋元及以前的“国粹”传统，一定程度上纠正了“美术革命”极端思想对国画的损害，在整个20世纪对于发扬民族文化建立了榜样。^④

崔之进则在《“津门画派”艺术特征初探》中认为：“长久以来，天津的书画艺术没有在创作理念与绘画形式上形成统一的风格。就天津、就国内外美术界而言，也没有对‘津门画派’的研究予以足够重视。”^⑤

对“津派”绘画独立性的认定、艺术风格标识性的辨析、地域文化对“津派”绘画风格的成因的研究是研究“津派”绘画的前提，为后来的研究者按图索骥深入研究打下了坚实的基础。

（二）艺术家个案研究

个体画家是组成画派的重要细胞。画家个案研究对于深

入研究画派风格的形成、流变具有重要意义，因此，个案研究是画派研究细化、深入化的必然要求。目前，对“津派”代表性画家的个案研究，以天津美术学院艺术与人文学院师生为主要群体，有何延喆《刘子久》《陈少梅》（河北教育出版社，2009年）、张楠《民国时期京津两地的传统绘画支持网络——以陈少梅为个案》^⑥、崔之进《论津门画派的艺术特征及其主要代表人物的艺术特质》^⑦、赵宇《清末天津画家张兆祥的绘画艺术》^⑧、叶春辉《颂情笔端，墨留余香——王颂余书画艺术研究》^⑨等。从目前来看，个案研究往往综述画家生平和交游、师承渊源，辨析其绘画风格、风格成因，定位其在画史上的地位，但多集中于对画家生平的梳理，缺少从近现代转型的视角与文化变革意识的角度，深入探讨画家成长、画风形成与特殊的历史环境、时代精神、地域文化传统的共振的深入细节性研究。

三“问题意识”和“理论自觉”：“津派”研究的深化与拓展

大致而言，艺术史研究包括内部研究和外部研究两个思路：一是围绕具体的艺术作品、艺术家个案所做的历史个案研究，一般是指历史事实、风格分析和绘画材料学研究；二是以绘画为对象研究特定时期、特定地域群体文化倾向、时代精神、历史发展趋势的学科，即所谓的“外部艺术史”，指对社会学和政治和文化史的探索。“理想”的研究形态当是内部与外部的有机结合，需掌握大量可信的史料，具有扎实的文史基础，宽广的视野，将其融会贯通，达到“究天人之际，穷古今之变，成一家之言”（司马迁语）。但目前的“津派”研究领域总体上似乎还不能摆脱视野狭窄的弊病，缺乏“打开现象”的工具和方法，缺乏问题意识的敏感度，缺乏围绕核心立场、论点展开层层推进的辩驳论述能力等，结果是，无法在美术研究领域创造出别开生面的、具有学理和方法论意义的开创性研究，更遑论将绘画经验带入更广阔的时代思想讨论中，为当代精神生活开拓出独到的贡献。因此，笔者浅见，似乎应尝试新的开拓。

首先，审核文献的考证，确立信史理念。立足天津地域文化，放宽历史视野，以津京地方文献为主，将“津派”画家在天津的游赏、雅集、创作、交游、赞助等艺文活动，作为“津派”形成之前的文脉的考察。对画家的文献材料，进行考证、校对、审核，如画家回忆录，教学日志，师友、子侄后代保存的信札、书画题跋、诗词文集等，作为原始资料读取、整理。

其次，树立“问题意识”，带着问题进入史实，分析形成艺术现象背后的时代因素，重点在于绘画风格形成与世变发展的关系。在形式主义者看来，艺术史在某种程度上是“形式演变风格的历史”，是艺术内部自律的历史。艺术史探讨特定地域、特定时期艺术发展阶段的代表画家、代表作品、主要艺术流派、艺术思潮以及艺术风格的演变的规律，探究其形式产生、发展、演变的历史过程，在对艺术形式的审美感受中窥探时代精神在艺术中的显现。在对形式、审美的演

变中窥探时代政治、文化的变迁，这就是说，艺术风格的兴衰，常常与其政治、文化环境的某些变化，产生互为因果的互动现象。如法国文化史家保罗·拉克鲁瓦就说：“在一个时代所能留给后人的一切东西中，是艺术最生动地再现着这个时代……艺术赋予其自身时代以生命，并向我们揭示这个‘过去的’时代。”我国唐代的艺术史家张彦远在《历代名画记》中提出：“夫画者，成教化、助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运。”台湾大学艺术史研究所的石守谦教授指出：“在我看来，如果想要理解文化环境变化和艺术发展之间的相关性，我们必须立足于风格研究之上。只有当我们清晰地描述风格变化的具体内容之后，才有可能思索它在文化脉络中的实质意义，并以之与历史上其他类似而实质不同的现象区别开来，从而得出妥当的历史解释。”^①因此，要力图在对历史文献的发掘和整理的基础上，树立问题意识，拓展艺术研究的新领域。如台北艺术大学美术史研究所邱敏芳在“二十世纪中国美术课程”期末报告《民初（1921—1937）北京画坛中国画的转变》一文中，从“民初北京画坛中国画转变成因”“民初北京画坛中国画转变的艺术现象”“民初北京画坛转变的思潮与实践”等角度展开探讨，并认为“此期中国画的发展与转变是近百年来中国画发展的重要转折时期，研究此时期中国画的成就与经验，对于当代和未来中国美术的发展有着直接的借鉴意义”^②。通过对文化现象的解读，探求时代政治、文化环境变迁在风格中的显现，进而窥探天人之际中艺术史发展中偶然的必然律。

再次，研究者要有“理论自觉”，即以特定理论体系切入历史，解释艺术现象背后的时代本质，在对事实抽丝剥茧的条分缕析中，概括、提炼其发展的内在规律和普遍性。尤其是在近代，中国被纳入全球化的时代背景下，在古代中国被迫向现代“中国”转型的视野下审视“津派”绘画风格的当代意义和世界性价值就显得更有必要。在以革新为主调的20世纪美术史中，批判写意文人画，向西方寻求真理，以构建中国“现代”艺术风格，是知识分子对建设现代民族国家发展所持的文化理念在艺术中的反映。“津派”绘画的一个具有标识性的特征就是对“精能”的宋代院体画风的沿袭，“津派”的绘画理念和审美趣味源自文化观念相对较为保守的中国画法研究会，在对宋画和“四王”的复古中，寻求其现代的意义和价值。这种复古倾向和精丽典雅的画风是与当时新派知识分子追求民主、现代的民族国家的理想具有内在的矛盾和逻辑冲突的。因此，在西化派和中西融合派看来，“津派”绘画是为一种过时的、僵化的、即将死亡的艺术形式招魂，而这终究是“幻梦”。因此，二十世纪二、三十年代的早期京津画派，其发起者、参与者常常是在夹缝和困境中寻求传统文化的继承和突破。当然，民初宫廷收藏的艺术珍品散佚在民间，古物陈列所向民众开放，出版技术的革新，珂罗版印刷术的发展，中日之间的绘画交流等，都促成了“津派”的发展。中华人民共和国成立后党和政府特殊时期的文艺政策，旧派画家迁移到天津，或开馆授徒，或参与教学培

养人才，都促使画风的转移和变迁，也为“文革”之后，新一代艺术人才的储备、成长和“津派”在20世纪80年代之后的崛起奠定了基础。

最后，新世纪世界形势发生了急剧的变化，“9·11”恐怖袭击、2008年的金融危机以及我国综合国力的增强，使思想界、文化界知识分子对20世纪进行了反思，他们审视本民族传统文化的价值，力图融通传统文化精华、近代社会主义传统和当下的文化变革，构造具有普世性价值的当代中国新型文化形态，并纳入中华民族的伟大复兴中，为民众日常生活提供精神支撑和文化自信。这意味着对“津派”的阐释也转变为一个新的面向，即“津派”所折射的并不是恢复真实的古代，而是把将来折射为过去，通过对某种遗失形象的回忆、追溯和融合实现一种当代的艺术理想，也是一种积极的、创造性的艺术追求。

注释：

- ①何延喆：《二十世纪前半期的天津绘画》，《北方美术》2002年第2期，第33页。
- ②何延喆：《京津画派》，河北教育出版社，2005年，第11页。
- ③王振德：《谈“津派国画”》，《天津社会主义学报》，2009年第3期，第48页。王振德：《张兆祥与国画第一代》，《国画家》，2009年第4期，第32页。
- ④赵权利：《京津画派研究》，《美术研究》，2007年第4期。
- ⑤崔之进：《“津门画派”艺术特征初探》，《天津大学学报》（社会科学版），2009年第2期，第166—171页；
- ⑥张楠：《民国时期京津两地的传统绘画支持网络——以陈少梅为个案》，中央美术学院2010级硕士研究生论文，未刊。
- ⑦崔之进：《论津门画派的艺术特征及其主要代表人物的艺术特质》，天津大学2006级硕士研究生论文，未刊。
- ⑧赵宇：《清末天津画家张兆祥的绘画艺术》，天津美术学院2010级硕士研究生论文，未刊。
- ⑨叶春辉：《颂情笔端，墨留余香——王颂余书画艺术研究》，天津美术学院2010级硕士研究生论文，未刊。
- ⑩石守谦：《风格与世变——中国绘画十论》，北京大学出版社，2008年，第4页。
- ⑪薛永年、杭春晓、朱京生、赵强：《论京津画派》，《中国书画》，2006年第8期，第100页。

王陶峰：南开大学哲学院2016级在读博士研究生

试论王振德的艺术理论成就

Wang Zhende: the Art Theoretician

李盟盟 / Li Mengmeng

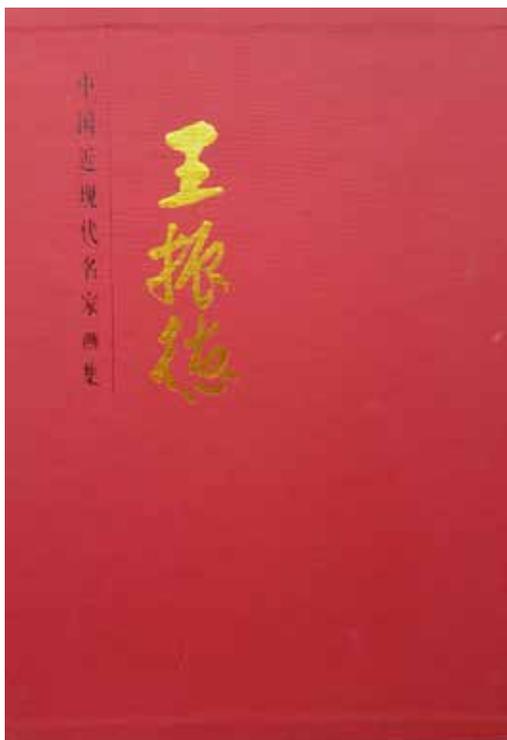
摘要：著名美术理论家王振德先生是一位诗文书画兼擅的艺术家。他多年来一直秉持着学术研究、书画创作、教学工作三者兼顾的治学道路，尤其在艺术理论方面成就卓著。本文试从美术史研究、津派国画、学人画以及其教育理念等方面阐述王先生的美术理念和美学思想，从而概括出王先生既广且深的艺术理论体系。

关键词：美术史研究；津派国画；学人画；教育理念

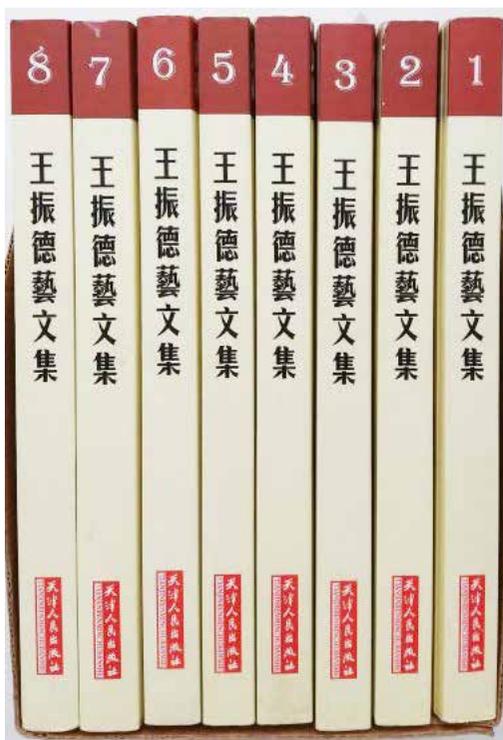
Abstract: The celebrated art theoretician Mr. Wang Zhende is also an artist skilled in poetry, essay, calligraphy and painting.

For decades he has engaged in academic research, artistic creation and teaching in his career. He is particularly outstanding for his theoretical accomplishments. This paper attempts to address his notions in terms of art history research, traditional Chinese painting of the Tianjin School, literati painting, and philosophy of education, and finally gives a summary of his extensive and complicated system of art theory.

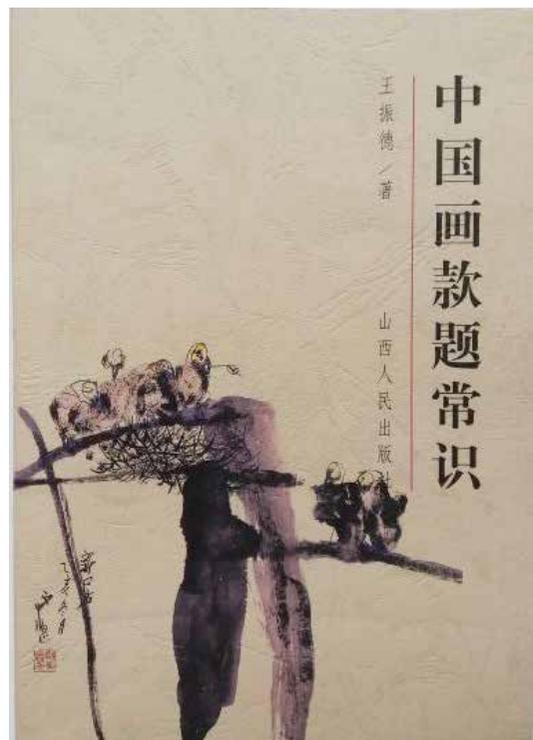
Key words: art history research; traditional Chinese painting of the Tianjin School; literati painting; concept of education



《中国近现代名家画集——王振德》



《王振德艺文集》



《中国画款题常识》

王振德是我国当代著名的书画家、美术理论家、美术教育家。1941年4月19日(阴历)出生于天津市宝坻黄庄镇一户耕读人家,属宝坻“南王”后裔^①。诗文书画兼擅,艺术实践与理论并行。自幼酷爱中国书画艺术,良好的家学培养了他谦虚勤奋、积极进取的优秀品质,同时也为其打下了坚实的国学基础。他一直秉持继承传统、转益多师、不囿门户、艺通于道的信念拜师学艺。他一直坚持学术研究、书画创作、教学工作三者兼顾的学术道路,山水、花鸟、人物、书法兼擅,并在艺术理论上取得了卓越的成就。著名美术评论家薛永年先生评价其为“旁收博采,积微成著”。王振德的艺术理论研究可谓“既广且深”,所谓“广”是针对研究范围和研究领域而言;所谓“深”是指对每一个研究课题都进行了透彻而细致的剖析。

(一) 美术史研究

王振德有关美术史论著述研究,大致可分为三类:

第一类是对美术史的研究。如赴北京文化部参加王朝闻任总主编的国家“七五”重点科研项目十二卷本《中国美术史》编撰大会,受聘撰写“北宋卷”及“南宋卷”有关篇章;系统撰写《天津书画史略》;系统编撰《昆山书画史略》;应天津市史志委员会邀请,主笔《天津简志·美术章》;应天津杨柳青画社邀请编著《华夏五千年艺术·壁画集》;应天津人民美术出版社邀请,编著《历代钟馗画研究》等。

第二类是对书画家的研究,如其专著《边鸾、刁光胤》《夏昶》《盛懋》《闫丽川研究》等。

第三类是对中国画论和艺术理论的研究,如其专著《中国画论通要》《艺术论要》等。担任国家“八五”学术项目《齐白石全集》全集编委及第十卷(诗文卷)主编;将齐白石绘画美学思想整理为专著形式,编注成《齐白石谈艺录》,获天津市哲学社会科学优秀成果奖;为山西美术出版社编著《中国画款题常识》等。

第四类是综合性研究,如主编《中国近现代书画家辞典》《阎丽川美术论文集》《萧朗谈艺录》《孙其峰论书画艺术》及十卷本《孙其峰书画全集·文论卷》等著作;担任教育部“九·五”重点科研项目《中国历代美学文库》画论典籍负责人;担任《中国历代文献精粹大典》文艺卷编委;参与编写《中国书画鉴赏辞典》等。2009年其学生穆仲伟等人编辑成8卷本约200万字的《王振德艺文集》,按美学、文学、艺术理论、中国画论、中国美术、天津书画及诗词曲联分卷,由天津人民美术出版社出版发行,可视为其学术研究的综合成果。

著述之外,王先生曾为《孙其峰画集》《张其翼画集》《梁崎书画作品集》《萧朗画集》《扬州八家画集》《荣宝斋画谱63辑》《张映雪画集》《贾宝珉画集》《韩文来画集》以及天津市政协主办的《中国当代国画优秀作品选》、天津市文史研究馆的《天津文史馆员书画集》等画集撰序。并在《美术研究》《艺术教育》等刊物和《迎春花》《天津日报》

等报刊发表过百篇研究论文。

(二) 关于“学人画”理论

王振德于1992年率先提出“中国学人画”学术概念,后在《中国书画报》发表《我倡导中国学人画》一文,诠释“学人画”及其理论体系。《诗书画报》专版刊登其“学人画”作品。1998年4月《中国书画报》专版介绍其学人画创作,由此形成一套系统的理论与实践相结合的体系,成为中国当代花鸟画继承与创新的学术支撑。

论及王先生“学人画”理论的思想渊源,一方面源自其孩提时期所受到家庭艺术熏陶及高中后走上文艺道路所积淀的文学功底,另一方面是对古人“文人画”之传统的探析,以及对齐白石等艺术家的深入研究,这些因素均带给先生以艺术启示。

当然在他之前也有学者提出对中国文人画传统继承之理论,如阎丽川、王学仲、陈绶祥等人提出的“新的文人画”“现代文人画”“新文人画派”等学说。王先生在继承与发扬中国画优秀传统文化的基础上,紧跟时代变迁,结合中国“新国学”的文化特点,创构“中国学人画”理论与模式。王先生所提倡的中国学人画理念,不是对“新文人画”等提法的重复,更具有创新意识,从“学人画”称谓中可看出要创作出符合“学人画”标准的作品,须满足“学”“人”“画”这三个要素。“学”即要广泛学习中外一切有益的知识,在中国画中充实国学,不断优化传统,以使艺术作品真正具备中华文化内涵。“人”即画家的人品、人格、人性、人情、人心。“画”即要为中华民族和广大人民画画,突出学人画的艺术性、民族性、时代性、人民性和画家本人的艺术个性。“学”“人”“画”三者的关系,是以“人品”为核心,“学识”为条件,“画艺”为表现,使三者有机地结合起来。^②

此外,“学人画”理论体系中还主张“四学论”即学习古今中外一切有益身心发展的学术经验;学习古今画家的一切优长;学习在做人的过程中作画;学习人民并服务于人民。其倡导的“四术说”即努力做到技术精、艺术高、学术深、心术正。认为成功的书画作品不仅讲究功力和艺术品位,而且要体现一定的学术含量和人格魅力。^③他更具体地提出了书画家的“六进境”,即“移古之境”“移人之境”“移物之境”“有我之境”“变我之境”和“大化之境”。^④

(三) 关于“津派国画”

除了对“中国学人画”文化领域的把握之外,王先生还对地域性文化艺术进行深度挖掘,作为天津地区的美术史论家,十分注重研究天津书画发展的历史及天津书画家的艺术成就。他挖掘并整理了天津建卫以前的书画历史,并将研究成果陆续在《天津文史丛刊》上发表。他是“天津李叔同——弘一法师研究会”创始人之一,是《天津简志》“美术章”的主笔,是天津市重点科研项目《天津书画家研究》主编,他在报刊上最先提出了“津沽画派”“津派国画”“津派书画”等专用术语和理论,丰富了津门书画的文化底蕴,增添了天



王振德 欢喜增寿图

津地域文化的艺术色彩。如王先生在2003年全国政协主办的“当代国画优秀作品天津作品研讨会”上，作题为“津派国画”的发言。并于2006年在《天津日报》连续发表《津派国画》专版，以阐释其“津派国画”的理论体系。继而形成了“津派国画”的师徒相互传承的六代谱系，天津书画艺术开始受到世人重视和瞩目。^⑤他对天津书画研究，让我们感悟到王先生浓烈的爱乡情结和可贵的桑梓气息。又如发表《漫谈水西庄的饮食与服饰》《天津地区早期书画家》《水西庄查氏及其文人墨客》对天津本地的研究等论文，以及针对画家的个案研究《水西庄查为礼的艺术成就》《水西庄书画家朱岷》《金玉冈及金氏书画》《养素轩主沈铨》《十三峰老人张赐宁》《张兆祥及“津门四子”》《刘奎龄、刘继卣述评》《陆文郁述评》《刘子久述评》《萧心泉述评》《陈

少梅述评》《曹鸿年述评》《穆仲芹述评》《梁崎述评》《闫丽川述评》《高镜明述评》《张其翼述评》《张映雪述评》《萧朗述评》《溥佐述评》《孙其峰述评》等论文，显示出王先生对天津书画史的研究既有宏观概括又有个案探赜。

在其理论体系中还包括他对中国艺术本土化的提倡，如论文《中国美学必须姓中》对中国美学的丰富性、体验性、思辨性、意会性、包容性和开拓性的感悟。在对思辨性的解释中，作者例举出七十余对对立统一的范畴，反映出中国古代文论丰富的辩证观。^⑥他针对中国绘画的深入解析，其文章有《中国画的特质》《中国画的艺术空间论》《中国画的源流》《中国画的功能》《中国画的形神论》《中国画的气韵》《中国画的取势》《中国画的境界》《中国画的笔法论》《中国画的墨法论》《中国画的赋色论》《中国画的章法》《中国画的特技》《中国画的书骨》《中国画的风格论》等。

王振德的研究兴趣不仅限于中国书画，他对各门类艺术均有所涉猎，如对琴棋书画的美学探讨。其《略谈中国古琴艺术之美》从琴德之美、情意之美和品位格调之美多侧面诠释了抚琴的审美内涵。还有《象棋琐议》《砚石缘》《古笔情缘》《核桃趣》《略谈奇石之美》《中国饮食六大特征》《中国酒事之美》《中国茶事之美》《漫谈中国武侠小说》《筷子漫谈》等文章，亦是王先生研究领域广泛的例证。由此可知，兴趣爱好的广泛，与画家绘画题材的多样和画中透露出的潇洒不无联系。

三、艺术教育理念

王振德从事美术教育工作几十年，有其独特的美术教育思想。概括起来可以归纳为以下几个方面：

第一是注重人品修养。

王振德对人品修养极为重视，如他提出的“中国画诸美合成论”，其中特别指出人品之美是中国画诸美合成的灵魂和核心，在中国画诸美合成中起统领和主脑作用，画家若没有高尚人品，便无从谈及学品、艺品和画品。所以要讲究做人之道，因为崇高的人格是高质量的学问和艺术创作的前提和保证。这即是其“崇德尚艺”论。

第二是目标与恒心。

王先生还强调做事要有目标，有重点，要以执着之心去完成自己的目标，有始有终，有毅力，矢志不渝地向学术目标迈进，多读书，多思考，多实践。钻研学问要力求精深而不是好高骛远，进行创作要格物致知而不能脱离现实。要专神守一，而不是举棋不定。

第三是读万卷书、行万里路。

王先生从事教育半个多世纪，读书过万卷，行路遍及大江南北，考察过美俄法意德日等十余国，创作逾千万。他在治学方法上，也要求学生读万卷书，行万里路，选择经典作品阅读。认为只有在此基础上，才可能生发自己的才华和优秀品格。同时还要关注学术领域前沿课题，以填补本学科的艺术知识的不足和方法论的单一。针对拜师，指出要拜高

师，入高门，即“名师出高徒”，坚持“取法乎上”，加上勤实践，多创作，坚持自强不息，厚德载物，方能获得真才实学。即“师傅领进门，修行在个人”。

王先生在授课过程中，为了便于学生记忆，善于运用诙谐、幽默的语言进行知识的传授，如在《中国美学“美”字始》一文中讲到自己三十多年前亲身经历的一桩趣事，见到一只和鸭子一起长大的鸡，居然要随鸭子跳入水中玩耍，结果不出意料被淹死了。借此实例来讲明中国画的宣纸和笔墨作为绘画特征和标准，不适合以此去鉴别欧美传统绘画，同样，中国式意象美学的意趣气韵标准也不适于去评价欧美的哲学美学。^⑦

第四是重视历史继承与创新，强调理论与实践相结合。

王先生无论在学术研究、艺术实践还是在美术教育中，都重视历史继承与创新、理论与实践等艺术特点，并以国学与美学贯穿各艺术品类研究之中，这些也是其学术研究的特色。

王先生研究书画创作的继承与创新，认为中国书画艺术源远流长，相互结合形成一个体系，因此须采取一套系统的学习方法。故而学习中国书画，要以学习中国文字和中华典籍为根基，进而学习书画技法，进而学习书画技法理论，进而学习书画理论，进而学习艺术理论，进而学习美学理论，进而学习哲学，进而学习中国古今学问和乡土民情，通晓中国民族文化艺术根脉、优秀传统和基本精神，进而使古为今用、洋为中用、传承创新、与时俱进。这是当今书画家取得成功的“九步曲”，亦称“九重奏”。

在王先生《中国画论通要》等著述中，曾将谢赫“论画六法”向前衍化，提出中国画“二十二种美合成论”，即将谢赫的气韵之美、用笔之美、形象之美、赋彩之美、布局之美、传统之美外，又加上用墨之美、用水之美、诗文之美、书法之美、铃印之美、品类之美、思理之美、取势之美、趣味之美、风格之美、流派之美、通变之美、时尚之美、特技之美、画材之美、装裱之美等十六种。^⑧

王先生一直坚持教学工作、学术研究、书画创作三者兼顾的艺术道路，遵循理论联系实际、实践升华理论的方向，刻苦研修。集中体现在所提出的“中国学人画”理论和大量创作中，他不仅从理论上对古今画家做了研究，如对画史的研究《宫廷画院的缘起》《中国早期画院》《两宋画院内外交流及院画影响》等，对古代个案研究《边鸾述评》《刁光胤述评》《盛懋述评》《夏昶述评》《文征明述评》《张路述评》等，对现当代个案研究《略谈现代书画大师金北楼》《齐白石绘画的艺术特色》《论徐燕孙的艺术成就》等，并且在自己的创作上做了大量的力所能及的尝试。其主旨在于倡导书画家应增强学术意识与多方面的学术修养以及学者作画在艺术上力求深邃与精当。

第五是以国学与美学贯穿各艺术品类中进行研究。

王振德学术研究的特色是以国学与美学贯穿各艺术品类中来进行研究。王先生曾先后担任中国古典文学、中国现代文学、外国文学名著欣赏、中国画论、艺术理论、艺术鉴赏、

美术理论、美学、美术文献整理、文史工具书、论文写作、美术史论研究、艺术教育史论、中国画技法、烹饪美学、中国书画创作等十六门课程。看似杂乱的课程中，实际上以国学与美学贯通其中，用中华传统美学之理贯彻各艺术门类始终，集中解决文艺审美的认识与实践问题，力求将中国书画的国学内涵与美学情趣弘扬到当代艺坛的极致。^⑨

第六是立人达人。

王先生在自己取得成就的同时，对学生亦是不遗余力，因材施教，因势利导，对他们的每一点进步都给以热忱的鼓励，且以自己的言传身教加深学生们的感悟，正缘于此，他培养出很多优秀的学生，均在艺术界和理论界取得不凡的成绩，这些都是王先生将自己所学所感倾力教授的育人成果。如当代著名美术家何家英、李孝萱、颜宝臻、邓国源、喻建十、李津等人都直接听过他的讲课和指导。笔者在跟随王先生学习过程中深知先生学养之深，人品之高。作为天津美术学院的资深研究生导师和教授，他在文学、美学、佛学、艺术史、教育学、编辑学、园艺学、鉴定学以及书画创作实践诸领域均有独特建树和深入研习。

注释：

①南王系属县城之南石桥，北王系属县城之北。清代著名的诗文大家王煥为其九世伯祖。

②穆仲伟：《王振德艺文集》（3），天津人民美术出版社，2009年，第20—26页。

③穆仲伟：《王振德艺文集》（5），天津人民美术出版社，2009年，第9页。

④同②，第31—34页。

⑤穆仲伟：《王振德艺文集》（6），天津人民美术出版社，2009年，第232—258页。

⑥穆仲伟：《王振德艺文集》（1），天津人民美术出版社，2009年，第17—27页。

⑦同上，第28—35页。

⑧同上，第137页。

⑨同上，第11页。

参考文献：

- [1]天津人民美术出版社.中国近现代名家画集·王振德[M].天津:天津人民美术出版社,2007.
- [2]穆仲伟.王振德艺文集[M].天津:天津人民美术出版社,2009.
- [3]中国书画家创作协会.中国国粹艺术大师[M].北京:中国华夏艺术出版社,2014.
- [4][清]王煥.王南村集[M].宋健,整理.天津:天津古籍出版社,2015.

本文系天津市文化艺术规划项目《20世纪天津花鸟画研究》研究阶段成果，E14002

李盟盟：天津现代职业技术学院讲师

由《废墟的故事》谈中国美术史概念、 叙述与“形状”

Rethinking Concept, Narrative, Shape of Chinese Art History from *A Story of Ruins*

刘晓达 /Liu Xiaoda

摘要：本文从最近四十年来海外中国美术史学界对国内美术史学界的影响，以及巫鸿本人的学术历程变迁这两条学术线索出发，细致讨论了巫鸿写作《废墟的故事》一书的时代背景和结构内容。进而作者认为，虽然该书仅是一部通论性著作，但其中显现的各种问题，如美术史的基本概念、叙述模式、美术史形状等都值得加以反思。美术史的舞台不仅仅是，也不应当是对绘画、雕塑等传统美术门类研究的独角戏。包括器物、建筑、墓葬、工艺美术、影像艺术等门类在内的所有“物质文化与视觉文化”材料都应当成为美术史学科最为关注的视觉“中心”。

关键词：《废墟的故事》；写作特色；美术史概念；原境叙述；美术史形状

Abstract: This paper explores the background, structure, and content of Wu Hung's *A Story of Ruins* by following two

academic clues: the influence of the community of overseas Chinese art history on its domestic counterpart over the past four decades; and the author's personal research history. Then the author suggests that the book, though only an introductory work, raises various issues, e.g. basic concepts, narrative models, and shapes of art history, which all merit further reflection. The field of art history is not, and should not be, a monologue show open only to traditional art genres, say, painting, sculpture and the like. In fact all materials of “material and visual culture”, including utensils, architecture, tombs, crafts and videos, should become the visually “focal points” mostly concerned in art history.

Key word: *A Story of Ruins*; character of writing; concept of art history; contexts narrative; shape of art history

一、巫鸿《废墟的故事》写作时代背景

众所周知，现代美术史学科的建立一方面得益于16—19世纪古物学与美术史学的发展，另一方面也与现代历史学、考古学等诸多学科的逐渐成熟密切相关。民国以后，随着西方考古学、美术史与中国传统书画史、金石学等知识系统的交互动，中国现代意义上的美术史学科也在20世纪初期渐次建设，并在一开始就具有国际学科的某些特点。^①经过1949年以后二十余年的封闭状态，直到20世纪70年代末，中外学术界开始恢复交流，并使早在民国时期就具有国际学科特色的中国美术史研究也重新焕发出活力。20世纪80年代，一些国内学者如金维诺等人利用去国外访学的机会开始不断地向国内同行介绍国外对于中国美术史研究的状况，为海内学者提供了重要的研究信息。^②而在这一时期，一些执教于国外大学的中国美术史学者如林嘉琳、洪再新等人也开始向国内系统介绍20世纪以后海外中国美术史研究状况。^③当然，这一时期对海外中国美术史研究的介绍主要还是侧重于传统书画史研究。除上文举到的洪再新曾经编撰《海外中国画研究文选》外，诸如苏立文、高居翰、方闻、李铸晋等学者的论文也曾在那个时候陆续在国内的期刊上发表，有些学者的著作也在20世纪八九十年代就已经在国内出版。^④另外，在海外有过求学的经历并在中国台湾地区研学至今的一些学者，比如石守谦等人，自80年代起也曾对海外中国美术史研究及中国台湾地区美术史研究情况进行过介绍，尤值得注意。^⑤

相对于海外书画史研究在20世纪八、九十年代就已广泛为中国美术史学界所熟知的情形，这一时期国内对海外早期中国美术史、汉唐美术史、佛教美术史与美术考古的介绍与引入则相对更为滞后一些。我想一方面大概是由于此一时期国内学者对海外中国美术史研究的兴趣主要还是偏重于“书画史”领域，另一方面或许也是缘于中国一直以来就有画史、画学研究的传统，国外学者对传统中国书画史的研究往往比较能够和中国传统的书画史研究产生紧密联系。正如郑岩所言：“中国拥有上千年的‘画学’传统，当西方美术的分类系统与中国材料对接时，最容易处理的概念是‘绘画’。二十世纪美术史学者们对于彩陶和墓室壁画持续的兴趣，很大程度上与中国的‘画学’的传统以及西方‘绘画’的概念相关。”^⑥即便在20世纪初叶考古学全面进入中国，并且出土了大量古代文物的大背景下，学者最先想到的恐怕还是如何将这些文物，比如彩陶、画像石、墓室壁画中绘画的“介质”提取出来，进而编撰出一套完整的古代中国绘画发展的谱系来。因此从这个角度上看，在这样一种“画学”传统的

影响下，我们也就不难理解为何在20世纪八、九十年代，海外的中国书画史研究会最先进入到中国学者的视野中。

然而，这样一种美术史叙述的概念与经典的书写特质却很容易使我们忽略对“作品”原初语境的理解。譬如，面对墓葬中出土的壁画或画像石，传统的学者在第一时间想到的就是如何将这些精美的绘画补充进既有的“中国绘画史”中去，但却忽略了画像在墓葬建筑中的位置，与其他材料的关联，以及画像在其中蕴含的丧葬与礼仪功能。由于还缺少对画像材料的历史与考古“原境”的探索，学者也就失去了对与墓主密切关联的微观化的宗教、信仰、礼俗、社会等观念的深入分析。因此学者们也就只能就单一的层面如作品的形式风格、技法、年代、真伪、作品显示的宏观性思想观念等问题进行讨论。由此看来，后者解决的问题相对来说比较窄小，研究的材料相对也比较单一。这一不足其实在国内外的中国美术史学界都有存在。

大概在20世纪80年代以后，因巫鸿、包华石（Martin Powers）等新一代学者的努力，中国美术史的研究材料、方法、视角比之于前辈又有了变化。其突出的变化之一在于学者对美术史作品的社会学属性研究、作品的历史文化与考古“原境”研究开始增强。如包华石《早期中国的艺术与政治表达》一书并不仅仅对汉代画像石的风格进行简单分类，而是在结合文献释读和社会学研究的基础上，将这些不同的风格与汉代不同的社会集团加以联系。该书曾指出武氏祠画像祠堂所代表的“古典风格”（classical style）与东汉晚期儒生们的复古主义倾向有关，而“朱鲔石室”所代表的另一画像石风格则与汉代宫廷和宦官集团对偏重浮华、享受的日常生活题材与视觉复杂性的“描述性风格”（descriptive style）的重视有关。^⑦此外，早在20世纪50年代后期就活跃于美国美术史学界的李铸晋在20世纪80年代时早已声名日显。虽然他并非后起之秀，但他与何惠鉴、高居翰等人合编的《中国画家与赞助人——中国绘画中的社会及经济因素》一书，研究视角则将书画研究与宫廷士夫收藏、赞助人等社会学问题紧密结合在一起。这种视角变化无疑也大大丰富了传统书画史研究的方法与视野。^⑧

相对于前两者，同样有海外学术背景的巫鸿则对国内美术史、考古学的影响力更晚一些。巫鸿年过七旬，著述等身，早年毕业于中央美术学院美术史系，为金维诺先生的高足，后来又远赴哈佛大学在张光直先生门下研习艺术史与考古学，现为芝加哥大学艺术史系终身教授。国内学界对巫鸿著述的关注可溯源至20世纪80年代。在那一时期，他已自哈佛大学取得艺术史与人类学双重博士学位。

其博士学位论文研讨的对象是山东济宁嘉祥县出土的东汉晚期画像石祠堂。他的论文写作在回顾金石学、考古学、历史学、艺术史等学科对该个案研究的千年学术传统基础上，又受其老师——哈佛大学人类学系教授张光直先生的影响。巫鸿开创性地将武梁祠堂看作是一个整体，从讨论祠堂内画像布局、组合关系出发，以“原境”“中层研究”“建筑与图像程序”等方法论作为依托，将对祠堂画像的历史、思想观念的研究与汉代学术史、思想史，以及祠堂主人武梁的学术背景、抱负理想密切结合在一起，进而提出该祠堂是由武梁亲自参与设计，并试图将其转化为承载汉代宇宙观、历史观、道德观的礼仪性建筑。位于祠堂屋顶端的祥瑞画像石象征了汉代人对天的认知，也承载了周代以来就存在的扬善惩恶的道德属性。位于东、西山墙上层的西王母、东王公仙境图则表现出汉代人对仙界的畅想。祠堂屋顶与山墙下的人类历史图像，一方面遵循着汉代史学的基本线索，同时也反映出汉代独特的夹杂有神话、政治、伦理、道德思考话语的历史观。整个祠堂建筑一方面体现出东汉画像石祠堂画像布局的共性，同时也显现了作为一位东汉晚期退隐的“处士”与今文经学学者——祠堂的主人武梁本人所具有的历史观、道德观与文学功力。^⑨

巫鸿的这本著作凭借其对于在 20 世纪 80 年代提出的中层研究、“原境”研究等方法论的运用而得到了中外艺术史学界的广泛认同，^⑩并在 1989 年获得了全美亚洲学年会最佳著作奖（列文森奖），他在其后的三十多年间又陆续出版了多部中国美术史著述，从而形成了较为成熟的学术体系。不过，在 20 世纪 80 年代至 90 年代中期，由于国内尚未对他的著作进行系统的翻译、出版，因此，中国学术界对他研究思想的理解仍然停留在有限的几篇翻译过来的学术作品上。^⑪2000 年以后，随着中国与海外学术界的交往日趋频繁，有过海外研学背景的一批中青年学者开始大量翻译他的学术作品（论文集与著作）。我们从下列近年来关于他著作的翻译书单上可以大致看出他最近三十多年来基本的学术历程。当然这远非全部：

1. 巫鸿：《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》（上、下卷），郑岩、王睿等编，生活·读书·新知三联书店，2005 年。

2. Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford University Press, 1989（巫鸿：《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》，柳扬、岑河译，生活·读书·新知三联书店，2006 年。

3. Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Stanford University Press, 1995（《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海人民出版社，2009 年。）

4. Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, University of Chicago Press, 1996（《重屏——中国绘画的媒介和表现》，文丹译，黄小峰校，上海人民出版社，2009 年。）

5. 巫鸿：《时空中的美术——巫鸿中国美术史文编二集》，梅枚、肖铁、施杰译，生活·读书·新知三联书店，2009 年。

6. Wu Hung, *Remaking Beijing: Tiananmen Square and the Creation of Political Space*, University of Chicago Press, 2005.

7. 巫鸿：《美术史十议》，生活·读书·新知三联书店，2008 年。

8. Wu Hung, *The Art of the Yellow Springs—Understanding Chinese Tombs*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010.（巫鸿：《黄泉下的美术——宏观中国古代墓葬》，施杰译，生活·读书·新知三联书店，2010 年）该书英文版尚有另一版本：*Art of the Yellow Spring: Rethinking East Asian Tombs*, Harvard University Press, 2010.

9. Wu Hung, *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*, Princeton University Press, 2012.（《废墟的故事——中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”》，肖铁译，上海人民出版社，2012 年。）

10. 巫鸿、李清泉等：《宝山辽墓：材料与释读》（合著），上海书画出版社，2013 年。

从这个书单中，我们可以获知，《废墟的故事：中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”》英文原著和中文版均完成于 2012 年，属于巫鸿个人学术历程中最新的代表作之一。因此，对这本专著进行必要的结构、内容上的回顾，并对一些相关问题进行清理，对于我们理解他的学术思想和探索中国美术史研究在近年来产生的最新变化也是一次重要的尝试。

二、演进的废墟历史图景：《废墟的故事》结构、内容回顾

在前文中，我们从最近四十年来海外中国美术史学界对国内美术史学界的影响，以及巫鸿本人的学术历程变迁这两条学术线索，细致讨论了《废墟的故事》一书写作的时代背景。下面，我们可以回顾全书的总体架构，进而分析该书的写作特色。

和他在《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》一书中的开头相似，巫鸿首先在本书第一章《废墟的内化：传统中国文化中对“往昔”的视觉感受和审美》中讨论了中西文化对“废墟”概念的理解异同。如他所言：西文中的“废墟”主要指拥有宏伟的外观，足以激动人心，虽然已经残破但仍然足够使人震撼的、以石头作为媒介的建筑遗存。但在他看来，中国历史文化中的废墟并不仅指上述的具有纪念碑作用

的物质遗存,比如他通过讨论中国古代文献中的“丘”“墟”概念,认为中国传统文化中的废墟可以指建筑物遗迹,也可以指一种空虚的状态。这一认知就厘清了西方文化与中国文化中的“废墟”在概念上的差异。在此基础上,巫鸿分析了传统文化中对“废墟”观念的视觉感受与审美,讨论废墟、“迹”(神迹、古迹、遗迹、胜迹)在中国传统文化中的图像再现,图像如何表现流逝、损坏和颓败。在他的笔下,这种形态既可以是一处具有悠远历史的建筑遗迹,也可以是一幅画中的枯木、宫室残迹,更可以是一件件流传有序的碑石拓片,当然也可以是具有神迹、古迹、遗迹、胜迹功能的历史遗存。^②

在第二章《废墟的诞生:创造现代中国的一种视觉文化》中,巫鸿则讨论了19世纪至20世纪初,受西方文化与摄影技术的影响,“废墟”的图像与观念在中国本土发生变迁。比如书中提到这一时期在旅华西方画家与摄影师的影响下,中国本土画家通过绘画、报纸、影像等多种媒介开始创作“如画的废墟”这一概念。但由于这一时期的中国正面临民族独立与救亡图存的命题,所以“废墟艺术”又常常是通过表现“战争废墟”题材来唤醒国人同仇敌忾、奋起抗争的斗志。当然在具体的视觉塑造时艺术家也借用了西方艺术与摄影中经常出现的技术,如现代性(technological modernity)、殖民性(colonial visibility)图像模式,力图将中国重塑为现代民族国家的期许。^③

第三章《过去与未来之间:当代废墟美学中的瞬间》则将研究的视角转向抗战以后至今的中国废墟图像。作者在研究时广泛选取了绘画、电影、摄影、装置、行为艺术和城市中的各类废墟观念和图像,并将这些图像所依存的文化背景和时代氛围有机结合,以此展开分析。比如,在本章的开头,他注意到了画家司徒乔通过表现战争后满目疮痍的废墟场景,来表达抗战前后人民的饥馑困苦与悲凉。同时他也注意到在这一转型时期,司徒乔与黄新波等人对具有“悬置时间”特性的废墟题材予以的关注。当然,作者在其后又对费穆导演的电影《小城之春》进行了分析,指出电影中导演通过对古宅、城墙、人物之间的处理,在影片结尾处传递一种“告别过去,向往未来”的辞旧迎新观念。作者在本章稍后的部分则系统分析了“文革”结束以后,新一代中国艺术家们对“废墟图像”的新探索。这里面既有“星星画派”、摄影、装置、行为艺术中对旧有的社会观念与意识形态的反思与梳理,同时也有在改革开放大潮中,对新旧城市形态交织下的社会变迁的思考。其所论述的材料早已超出传统的“美术”范畴。在作者的笔下,当代中国艺术中的废墟图像既可以是一幅画中对圆明园遗址等废墟的描绘,也可以是对老旧厂房、废旧居民区的追思,同样也可以是对中央美院旧址的怀旧与反思式的摄影。作者在最后指出:中国当代艺术在与

国际流行的艺术形式交流互动中,既借鉴了后者的表现格套,同时,也融汇了传统废墟艺术特有的表现形式与观念。无论是故宫中被有意保留的古树,圆明园中的西洋楼故址,还是东便门前重建的城墙,抑或是依旧厂房改造的798艺术区里的革命标语,所有这些不同的视觉形式都构成了当代废墟艺术中的视觉景观,成为见证中国自改革开放近四十年来中外艺术交织的产物。^④

三、《废墟的故事》写作特色与中国美术史概念、叙述与“形状”

比起巫鸿的成名作《武梁祠》,《废墟的故事》更像是一本通论性著作。虽然限于体例与结构,其研究深度并不太够,但本书仍然显示了很多值得注意的问题。这些问题,有些是属于本书的写作特色,有些则直接关系到我们对中国美术史学科概念、叙述与形状等问题的认识。大体而言,我认为以下几点值得我们再思。

首先,便是巫鸿对中国文化语境中“废墟”概念的界定问题。此书和他在1995年出版的《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》一书的开头极为相似。^⑤作者一开始也注意到中外文化语境中“废墟”的不同含义。与西方文化中“废墟”主要指“拥有宏伟的外观,足以激动人心,虽然已经残破但仍然足够使人震撼的、以石头作为媒介的建筑遗存”相比,中国历史文化中的“废墟”虽然也包含上述物质遗存,但有其自身的特色。比如他通过讨论中国古代文献中的“丘”“墟”概念,认为中国传统文化中的废墟可以指建筑物遗迹,也可以指一种空虚的状态。这一认知就清楚地界定了西方文化与中国文化中的“废墟”在概念上的差异,从而为作者对中国古代以来独具特色的“废墟”艺术奠定了一个认知概念上的基础。在一定程度上说,尽管传统的美术史研究常常会依据材料来确定选题,主题先行的题目偏少,但无论是巫鸿《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》还是这本《废墟的故事》,它呈现给读者的首先是以一个学术概念为依托,通过对这个概念的论辩清整,然后再运用各种材料对其进行不断地阐释这样的叙述方式。这种叙述方式尽管可能也会出现一些问题,^⑥但整体来看,却是近年来美术史学界在选题、写作上的新趋势。这里面就涉及选题与材料之间的关系问题。因为毕竟材料本身不能说话,要使材料自身显示出作为历史、考古、美术史研究中有价值的信息,那么,主动选择一个题目然后用现有材料对其进行论辩、阐释也不应当是我们刻意回避的一个选项。

其次,便是该书显示出的“原境”问题。^⑦艺术作品虽主要由构图、结构、形式、色彩构成,但它被制作和使用的地方毕竟在历史上与物质性、空间性等具体的艺术品所处的环境息息相关。这一点,其实早在巫鸿的博士论文中就曾指出过。他在探索武梁祠堂整体意义与功能时提出的“中层研

究”就是指艺术作品的“原境”研究，^⑧而他在《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》中也特别指明了该书所用的研究方法论之一就是“原境”（contexts）研究。^⑨这种研究视角当然在他其后的一系列著述中都有显现。巫鸿在本书中使用并加以分析论辩的“废墟”一词并不是一个孤立存在的概念，他在研讨此概念时，曾将这一名词放入上下文语境中进行探索，并分析“废墟”在不同历史、政治、礼仪、文化语境下的意义变迁。譬如，对于“圆明园”这个概念和建筑景观实体，巫鸿指出它在清代固然是皇帝借来炫耀四海升平、坐拥天下的象征，但在1860年被英法联军焚毁后却成为19世纪的西方对华夏文明进行权力征服的符号。而在民国建立后，它在不同的历史、文化语境下又常常衍生出不同意义。比如在西方旅行者眼中，它仍是“如画废墟”中的有机组成部分；但在1949年以后官方的宣传中，它又是黑暗的半封建半殖民统治的缩影。然而，在改革开放后前卫艺术家和先锋诗人眼中，它又是中国重新走向振兴语境下多元化叙事与意义的集合体。在这一研究历程中，“原境”研究也就很好地成为对废墟图像进行发掘、叙述与阐释的工具。

最后，该书其实也很好地呈现了最近几十年来中国美术史界对“美术史形状”的认知变迁。中国美术史学科自近代以来，受欧洲17和18世纪以来对“艺术”这个概念界定的影响，无论在美术史著述中，还是在教材编撰中，已形成了绘画、建筑、雕塑、工艺美术这四个子概念门类，这可看作是一种经典的美术史形状，但随着美术史学科本身的发展与视角的变迁，这种“形状”的建构到底合理不合理是需要再讨论的。比如，对于在石窟寺中的壁画与雕塑，我们到底是在现有美术史叙述模式的绘画、雕塑章节分别阐述之，还是将以上资料全部放入石窟寺建筑中进行原境式叙述并注意到石窟寺内绘画与雕塑之间的关系。对于在秦汉时代帝王陵墓陪葬中出土的陶俑、青铜水禽，我们在叙述中是单纯将其看作雕塑来进行风格学、图像学的分析，还是应当将其放入陪葬坑乃至陵园这一整体的历史考古学语境中进行考量？对此，近年来已有多位学者进行了反思，进而指出传统的美术史分类叙述体系的不合理性。^⑩巫鸿在2007年以后提出将墓葬研究当作美术史研究的亚学科，使其成为一个专门的研究分支，这可以看作是最近十年来美术史学术界对以上讨论所做的积极回应，^⑪而他的这本《废墟的故事》则可被看作是在他在2012年前后对该问题所做的延伸性思考。诚如郑岩所言：“对材料属性的认定，决定了研究者提出问题的出发点 and 所采用的方法。”^⑫一位醉心于诗词、书画世界的明清学者在面对一大堆画像石墓葬时可能不会觉得它们有多重要，但是，经历了20世纪考古学思想与现代美术史学科训练洗礼的学人，如果在研究秦汉美术史时依然将其看作是对绘画的一般性注脚的话，那么他的研究视野未免太过狭小，他的

研究成果也不会对秦汉历史与思想有深刻洞察。在巫鸿的笔下，书画作品、碑石拓片、宫室与苑林遗存、摄影、电影、破旧厂房和居民楼、美院遗址、行为艺术等都已经进入到美术史这一既传统又现代的学科研究的中心。这既反映出作者在搭建自身理论体系的自觉性，也可看作他对近些年美术史学科自身发展的积极回应。从这个角度看，《废墟的故事》在学术史上的价值还有待学界继续探索。

结语

当美术史的选题出现新变化时，在美术史研究史料扩大、问题意识的有机推动下，当代的美术史学者们也在慢慢地对“材料”的属性进行重新检讨与认知。巫鸿的《废墟的故事》虽然仅是一部通论性著作，但其中显现的各种问题，如美术史的基本概念、叙述模式、美术史形状等都值得我们再加以思考与研判。其实，美术史的舞台不仅仅是，也不应当是对书画、雕塑等传统美术门类研究的独角戏。各类器物、建筑、墓葬、莹域、工艺美术，以及在原境视角还原叙述下的各类“物质文化与视觉文化材料”都应当成为现代美术史最为关注的中心领域，这些也预示着美术史学科在不断发展过程中所要经历的“历史三峡”。

注释：

- ①对20世纪以来中西方学术交流下的中国美术史学科的发展史研究，参阅薛永年：《美国研究中国画史方法述略》，《文艺研究》，1989年第3期，第150—158页。薛永年：《反思中国美术史的研究与写作：从20世纪初至70年代的美术史写作谈起》，《美术研究》，2008年第2期，第52—56页。薛永年：《20世纪中国美术史研究的回顾与展望》，《文艺研究》，2001年第2期，第112—127页。薛永年：《美术史研究与中国画发展》，收录曹意强、麦克尔·波德罗主编：《艺术史的视野——图像研究的理论、方法、意义》，中国美术学院出版社，2007年，第449—458页。
- ②金维诺：《欧美访问散记》，《美术研究》，1981年第4期，第65—70页。金维诺：《中国美术史论集》，下册，黑龙江美术出版社，2004年，第318—331页。
- ③林嘉琳：《美国的中国美术史研究概况》，《美术》，1989年第5期，第50—54页，及第6页。洪再辛选编：《海外中国画研究文选（1950—1987）》，上海人民美术出版社，1992年。
- ④迈克尔·苏立文（Michael Sullivan）：《山川悠远——中国山水画艺术》（*Symbols of Eternity—The Art of Landscape Painting in China*），洪再辛翻译，岭南美术出版社，1989年。迈克尔·苏立文：《东西方艺术的交流》（*The Meeting of Eastern and Western Art*），陈瑞林翻译，江苏美术出版社，1998年。方闻：《中国书画风格与结构分析研究》（*Images of the Mind*），李维琨翻译，上海书画出版社，1993年（陕西人民美术出版社2004年再版，上海书画出版社2016年再版）。
- ⑤石守谦：《面对挑战的美术史研究：谈四十年来台湾的中国美术史研究》，《美术》，1989年第2期，第26—29页。他最新的美术史学研究参阅石守谦：《台湾的艺术史研究》，《汉学研究通讯》，第31卷第1期，2012年2月，第7—15页。
- ⑥郑岩：《古代墓葬与中国美术史写作》，《文艺研究》，2011年第1期，第94页。
- ⑦Powers, Martin J. *Art and Political Expression in Early China*, New Haven & London, Yale University Press, 1991. 这一点，在郑岩近期撰写的一篇文章中有过深入分析，参阅郑岩：《视觉的盛宴：“朱鲔石室”再观察》，《“国立”台湾大学美术史研究集刊》，第四十一期，2016年9月，第61—144页。

- ⑧ (美)李铸晋主编:《中国画家与赞助人——中国绘画中的社会及经济因素》,石莉翻译,天津人民美术出版社,2013年。
- ⑨ Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford University Press, 1989 (巫鸿:《武梁祠:中国古代画像艺术的思想性》,柳扬、岑河译,生活·读书·新知三联书店,2006年。)
- ⑩当然,也有学者对他的这一研究方法提出了一定的批评。这在邢义田对巫鸿著作的评论中即可看出。参阅邢义田:《武氏祠研究的一些问题——巫著〈武梁祠——中国古代图象艺术意识形态〉和蒋、吴著〈汉代武氏墓群石刻研究〉读记》,《新史学》,第8卷,第4期,1997年12月,第187—216页。
- ⑪参阅巫鸿:《由“庙”至“墓”:中国古代宗教美术发展中的一个关键问题》,庆祝苏秉琦考古五十五年编辑组:《庆祝苏秉琦考古五十五年论文集》,文物出版社,1989年,第98—110页。巫鸿: *Art in Ritual Context: Rethinking Mawangdui*。(《礼仪中之美术——马王堆的再思》)陈星灿翻译,中译本收录1.中国社会科学院考古研究所编译:《考古学的历史·理论·实践》,中古古籍出版社,1996年,第404—430页。2.郑岩、王睿编:《礼仪中的美术:巫鸿中国古代美术史文编》,上册,生活·读书·新知三联书店,2005年,第101—122页。
- ⑫巫鸿:《废墟的故事——中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”》,肖铁译,上海人民出版社,2012年,第7—86页。
- ⑬同上,第87—160页。
- ⑭同上,第161—256页。
- ⑮Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Stanford University Press, 1995, pp. 1-15. (中译本参阅巫鸿:《中国古代艺术与建筑中的“纪念性”》,李清泉、郑岩等译,上海人民出版社,2009年,第1—17页。)
- ⑯关于学术界对巫鸿《中国古代艺术与建筑中的“纪念性”》的评价与讨论请参阅以下论文:李零:《学术“科索沃”:一场围绕巫鸿新作的讨论》;秦岭:《巫鸿〈中国早期艺术和建筑中的纪念性〉一书内容简介》;贝格立:《评巫鸿〈中国早期艺术和建筑中的纪念性〉》;巫鸿:《答贝格立对拙作〈中国早期艺术和建筑中的纪念性〉的评论》;夏含夷:《知之不如好之,好之不如乐之》。以上诸文均收录刘东主编:《中国学术》,第二辑,商务印书馆,2000年,第202—290页。
- ⑰关于对巫鸿“原境”研究“中层研究”方法论的解读,参阅巫鸿:《国外百年汉画研究之回顾》,《中原文物》,1994年第1期,第45—50页。巫鸿:《敦煌323窟与道宣》,收录(美)胡素馨(Sarah E. Fraser)主编:《佛教物质文化——寺院财富与世俗供养》国际学术研讨会论文集,上海书画出版社,2003年,第333—334页。巫鸿:《绘画的历史物质性——日文版〈重屏:中国绘画的媒介与表现〉序》,中山大学艺术史研究中心编:《艺术史研究》第六辑,中山大学出版社,2004年,第1—4页。巫鸿:《图像的转译与美术的释读》,《读书》,2006年第8期,第58—64页。巫鸿:《实物的回归——美术的历史物质性》,《读书》,2007年第5期,第10—18页。Wu Hung, *The Art of the Yellow Springs—Understanding Chinese Tombs*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010, pp. 7-16. (中译本参阅巫鸿:《黄泉下的美术——宏观中国古代墓葬》,施杰翻译,生活·读书·新知三联书店,2010年,导言,第1—12页。)郑岩:《考古学提供的仅仅是材料吗?》,《美术研究》,2007年第4期,第71—76页。郑岩:《古代墓葬与中国美术史写作》,《文艺研究》,2011年第1期,第92—99页。刘晓达:《试论现行中国美术史教材中的“叙述方式”问题》,《广东教育学院学报》,2010年第1期,第36—43页。刘晓达:《概念、视角、叙述与古代中国墓葬美术史书写——巫鸿 *The Art of the Yellow Springs: Understanding Chinese Tombs* 评述》,《广东第二师范学院学报》,2012年第1期,第106—112页。刘晓达:《试论中国美术史研究“原境”观念的缺失》,《美术观察》,2014年第7期,第18—19页。刘晓达:《试论中国美术史教材原境视角的缺失》,《广东第二师范学院学报》,2015年第1期,第24—29页。刘晓达:《美术史的“原境”研究:从马王堆汉墓帛画的学术史谈起》,《美术学报》,2015年第6期,第15—22页。
- ⑱Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford, Stanford University Press, 1989, pp. 69-70. (巫鸿:《武梁祠:中国古代画像艺术的思想性》,柳扬、岑河译,生活·读书·新知三联书店,2006年,第81—82页。)
- ⑲Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Stanford University Press, 1995, p. 15. (中译本参阅巫鸿:《中国古代艺术与建筑中的“纪念性”》,李清泉、郑岩等译,上海人民出版社,2009年,第17页。)
- ⑳参阅巫鸿:《图像的转译与美术的释读》,《读书》,2006年第8期,第58—64页。巫鸿:《实物的回归——美术的历史物质性》,《读书》,2007年第5期,第10—18页。郑岩:《古代墓葬与中国美术史写作》,《文艺研究》,2011年第1期,第92—99页。刘晓达:《试论现行中国美术史教材中的“叙述方式”问题》,《广东教育学院学报》,2010年第1期,第36—43页。刘晓达:《试论中国美术史教材原境视角的缺失》,《广东第二师范学院学报》,2015年第1期,第24—29页。刘晓达:《中国、美术、美术史、作品:对中国美术史学科若干基本概念的梳理》,《美术学报》,2016年第3期,第27—35页。
- ㉑巫鸿:《“墓葬”:可能的艺术史亚学科》,《读书》,2007年第1期,第59—67页。Wu Hung, *The Art of the Yellow Springs—Understanding Chinese Tombs*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010. 巫鸿:《黄泉下的美术——宏观中国古代墓葬》,施杰翻译,生活·读书·新知三联书店,2010年。
- ㉒郑岩:《古代墓葬与中国美术史写作》,《文艺研究》,2011年第1期,第94页。

基金项目:2015年度教育部人文社会科学研究青年基金项目:美术史视野中秦汉时代的“天下”观(项目批准号:15YJC760066);广东第二师范学院教授、博士科研专项经费项目:美术史视野中秦始皇至汉武帝时代的“天下”观(项目编号:2013ARF10)

刘晓达:广东第二师范学院美术学院副教授 博士

《湖社月刊》中的日本绘画

Japanese Paintings in *Hu Sher Art Magazine*

陈雅婧 /Chen Yajing

摘要：“湖社画会”是画家金城之子金开藩，继其父成立的“中国画学研究会”之后组织的20世纪初北京画坛最具影响力的艺术社团。《湖社月刊》是该社团为宣扬中国传统艺术而专门创办的美术期刊。然而，该期刊除了大量介绍中国古代及近代传统书画外，还专门引进了不少日本画，很多日本画家都是通过该刊首次被介绍到中国。所以《湖社月刊》在近代中日美术交流史上的地位与作用不容小觑。本文试图通过对《湖社月刊》的原文阅读，采用图像、文献、历史与社会研究相结合的方法，把事件还原到具体的历史语境中，探讨中日传统绘画交流的具体细节，以及这种交流对两国画坛所带来的影响。

关键词：《湖社月刊》；日本绘画；金城；渡边晨亩；艺术交流

Abstract: Hu Sher Artists' Society was the most influential art organization in the early 20th-century Beijing, founded by Jin Kaifan, son of artist Jin Cheng, who had created the Society of Chinese Painting. Its publication was *Hu Sher Art Magazine*, which was committed to promoting traditional Chinese art. However, besides publicizing ancient and modern traditional Chinese calligraphy and paintings, it also introduced quite a number of Japanese paintings. It was by this periodical that Japanese painters were introduced for the first time to China. So, *Hu Sher Art Magazine* played an indispensable role in the modern history of Sino-Japanese art exchanges, which we can never ignore. This paper attempts to restore events to their specific historical contexts, and discusses details of Sino-Japanese traditional painting exchanges and the impacts to each country's painting community by original text reading, and a combined approach of images, literature, history and sociology.

Key words: *Hu Sher Art Magazine*; Japanese paintings; Jin Cheng; Shinpo Watanabe; art exchanges

《湖社月刊》是北京的湖社成员为宣传其艺术理念而专门创办的艺术期刊。该刊始为半月刊，每期出一单张，继易为小册，每两期合订一本为月刊，^①从1927年11月15日第一期出版，到1936年停刊，共100期。该刊的主编名义上是金城之子金开藩，实际胡佩衡、惠孝同等也都是月刊的主要编委。《湖社月刊》除了以“维持古文化，交换新知识，借图保存固有之国粹，发扬艺术之特长”为宗旨外，还有意识地东联日本，西越欧美，沟通与外在世界的联系。由于湖社是金城、周肇祥等创办的中国画学研究会的延续，因此受到了之前学会举办的4届中日联合绘画展览的影响。《湖社



图1 (左) 渡边晨亩《孔雀》，载于《湖社月刊》第1-10册
(右) 金城《花鸟屏其一》，载于《湖社月刊》第26册

月刊》曾多次刊登日本传统画家作品，如与金城、陈师曾过从甚密的渡边晨亩、荒木十亩，以及矢野桥村、横山大观、小室翠云、竹内栖凤等人，偶尔还会报道这些艺术家的生活近况——为近代中日绘画交流提供了宝贵的图文资料。

在100期的《湖社月刊》中，共刊登了42幅日本画家作品（参见表1），其中渡边晨亩一人就有7幅，占总数的六分之一。另有荒木十亩3幅、竹内栖凤3幅、飞田周山3幅、横山大观3幅、永田春水2幅、川合玉堂2幅。以画种分类，花鸟28幅、山水11幅、人物3幅，花鸟所占比重最

大,为日本画最主要的创作门类。再看其刊登的年代,1928年13幅、1929年3幅、1930年3幅、1931年9幅、1934年7幅、1935年3幅、1936年4幅。这也说明了在1928年及1931年,湖社与日本的关系较为密切,而在1932、1933年由于九一八事变致使中日关系极度紧张,全国抗日情绪高涨,即使是内部学术刊物,也不便刊登日系画作。

表1 《湖社月刊》中刊登的日本绘画

序号	姓名	作品	登选刊册	页码	登选年代
1	渡边晨亩	孔雀	第1-10册	第81页	1928年
2	东亩先生	雉鸡	第1-10册	第90页	1928年
3	渡边晨亩	花鸟	第1-10册	第106页	1928年
4	高濂五亩	松鼠葡萄	第1-10册	第111页	1928年
5	广懒东亩	鱼	第1-10册	第115页	1928年
6	司山先生	花鸟	第1-10册	第117页	1928年
7	荒木十亩	鱼	第1-10册	第120页	1928年
8	玉舍春辉	金鱼	第1-10册	第127页	1928年
9	竹内栖凤	山水	第1-10册	第128页	1928年
10	水田竹圃	荒郊烟雨图	第1-10册	第132页	1928年
11	小室翠云	山水	第1-10册	第135页	1928年
12	矢野桥村	山水通景屏	第1-10册	第140页	1928年
13	永田春水	松鼠	第1-10册	第147页	1928年
14	渡边晨亩	孔雀	第11-20册	第140页	1929年
15	飞田周山	山月带雨图	第11-20册	第169页	1929年
16	佐藤华岳	花卉	第23册	第16页	1929年
17	渡边晨亩	雉鸡	第28册	第15页	1930年
18	佚名	雉鸡	第29册	第16页	1930年
19	荒木十亩	雉鸡	第37册	第15页	1930年
20	上野秀鹤	花鸟	第40册	第15页	1931年
21	中尾天一	花卉	第40册	第16页	1931年
22	渡边晨亩	孔雀	第41册	第9页	1931年
23	渡边晨亩	月宫图	第41册	第10页	1931年
24	山田耕云	花鸟	第43册	第16页	1931年
25	横山大观	山水	第44册	第9页	1931年
26	胜田蕉琴	花鸟	第44册	第10页	1931年
27	石野香南	山水	第44册	第12页	1931年
28	飞田周山	钟馗	第44册	第13页	1931年
29	荒木十亩	花鸟	第76册	第13页	1934年
30	渡边晨亩	鹭苇	第76册	第13页	1934年
31	南原老海	鸳鸯图	第81册	第16页	1934年
32	横山大观	瀑布	第82册	第13页	1934年
33	飞田周山	罗汉	第83册	第8页	1934年
34	永田春水	花卉	第83册	第9页	1934年
35	川合玉堂	屏风	第84册	第10页	1934年
36	竹内栖凤	花鸟屏风	第86册	第12页	1935年
37	池上秀亩	狐兽	第87册	第12页	1935年
38	佚名	花鸟	第91册	第6页	1935年

序号	姓名	作品	登选刊册	页码	登选年代
39	竹内栖凤	兔	第98册	第10页	1936年
40	川合玉堂	深山清秋图	第98册	第13页	1936年
41	横山大观	飞瀑	第99册	第11页	1936年
42	山元春举	雪景山水	第99册	第12页	1936年

《湖社月刊》中刊登的日本绘画,全属日本传统水墨一脉,在近代为了与“西洋画”相区分而自命“日本画”,这也类似于“中国画”概念的缘起。日本画最初起源于中国,被称为“唐绘”,后来由于民族审美的变迁,虽然渐渐发展为颇具本国风土人情的“和绘”,与“唐绘”大相异趣,但其笔墨皴法皆取前代遗墨。^②近代日本画与中国画最大的不同在于具有极强的平面性、装饰性及图案式风格。在造型上,前者以柔畅的线条和富丽的色彩为美,且对写生、写实有着强烈的追求,同时又十分注重画面整体的单纯性与样式性。陆伟荣将日本美术的特征概括为三点:自然主义、装饰美与游戏精神。^③日本人与自然极为亲近,他们本国的自然风光单一而温婉,使日本画缺乏中国北方山水式的苍劲雄浑,哪怕是鸟兽虫鱼题材,也如旭日和风,掺杂淡淡忧愁。这一点从同载于《湖社月刊》中渡边晨亩的孔雀图与金城的花鸟屏风可看出差异(图1)。

金城的花鸟显然是对宋代院体工笔的传承与摹写,涵盖着近乎宋徽宗式的尚理意趣,鸟兽毛羽丝丝清晰可辨。但画中树石花卉,却仍附着文人气质,轻描皴擦,兼工带写,极尽笔墨间的玩味。而渡边晨亩的孔雀,则带有某种自然主义的抒情意味,连草间落叶都是柔染数遍,似风吹般轻盈。整个画面精谨艳丽,工整无双,全用润滑的细线勾勒,重彩填色,全无皴擦褶皱的质感。如果说中国画象征着男性般雄浑沉郁之美,那么日本画则拥有女性般柔弱轻盈之态。

渡边晨亩是《湖社月刊》中出现频率最高的日本画家,不仅由于他和金城生前的特殊情谊,还由于其对中日联合绘画展览有着突出贡献,更是由于在金开藩与周肇祥的矛盾中他坚定地站在了金开藩这边。^④月刊中有一篇他的小传:

渡边先生,别号晓湖,日本名画家也,工花卉翎毛,设色洁秀。每画孔雀,尤觉生气勃勃,精彩动人,盖蕴蓄者深,别有心得也。旧游京师,遇金绍敏公,倾盖订交,互相切磋,更为中日画家握手之先容。组织中日绘画联合会,客夏复与北楼先生订立东方绘画协会,其于东方美术之联络,进行不遗余力,寡言笑,重然诺,盖胸中深俱城府之人,亦艺术界有发展之人也,此次来华,正吾湖社半月刊出版之日,而先生适号晓湖,其于吾湖社进展之前途,方兴未艾,先生每念及金绍敏公,未尝不涕泪潸然,因晓湖二字起于昭敏公故也。^⑤



图2 横山大观《山水》,载于《湖社月刊》第44册

荒木十亩(1872—1944),是其师父荒木宽亩的养子,1895年成为日本美术协会会员,1901年任教于东京女子高等师范学校,1904年参加万国博览会获银质奖章,1910年参加日英博览会获金质奖章。晚年在画室中因心肌梗塞而突然去世,享年73岁。荒木十亩是日本画“旧派”的代表人物,被标榜为“守旧的渐进主义”,非常强调画作中的精神性,以及色彩与线条的运用。代表作有《秋水水禽图》(讲谈社野间纪念馆藏)、《四季花鸟4幅对》(山种美术馆藏)等。他在《东洋画论》一文中称:

东洋画是最直接的从内心表现出精神性的绘画,它主要通过两种形式表达,首先是色彩。东洋画的色彩不一定和所描绘的对象完全一致,这是日本式精神纯洁的欲求。用比实际更美的色相来实现美化和理想化,能让画家的精神不受自然实相的拘束而更加自由。其次是线条,它比起色彩更为重要。在东洋画中线条不仅可以表示出轮廓,而且还具有长度、宽度和深度。在表现某些物质性时可以通过线本身的轻重、缓急、大小、润渴,以达到物与画家的两心相印。这样才能保持住画的生气活力和独特风格。^⑥

比起渡边晨亩和荒木十亩,在《湖社月刊》中知名度最高的日本画家当属横山大观和竹内栖凤二人。他们是通过该刊首次被介绍到中国,^⑦刊选的作品也颇具代表(图2)。

横山大观(1868—1959),曾任职于东京美术学院,是校长冈仓天心“新日本画”理论坚定的支持者。他在画作中舍弃了传统对线的重视,代之以吸收西洋画技法中色面的表现手法,与菱田春草一道创造了一种新的绘画样式,即“没线”彩画。由于这种绘画色调灰暗,缺乏光泽,形体又模糊难辨,因而引来了不少非议,被一些保守派人士贬斥为“朦胧体”。但之后这种样式被视为日本画在传统基础上的创新,并逐渐为世人接受。1914年,他遵照冈仓天心的遗愿,重建日本美术院,从而登上了日本近代美术的最高峰。

如果说横山大观是东京画坛的领衔人物,那么竹内栖凤(1864—1942)就是京都画坛的中坚力量,他们在日本被并称为“东西画界之双雄”。竹内栖凤完全不同于横山大观那带有理想主义的新日本画样式,他开辟的是以写实为基础的自然主义道路。他师从于幸野梅岭,入梅岭私塾学习传统日本画,1900年获得了农商务省的留学金,开始了欧洲之行。在巴黎时,他十分喜爱透纳和柯罗的绘画,于是在创作时会不自觉地融入某些西方题材,但笔法线条、渲染技法等都是东方之法。他还受到了中国传统山水画的影响,曾于1902年到中国饱览南方清新秀丽的自然风光。于是他的画作包含了日本狩野派的线条,中国山水画的笔墨渲染,以及西方透纳式的块面着色,成功地将日本绘画推向了一个新的层次。

月刊中介绍的其他画家,如飞田周山(1877—1945)、永田春水(1889—1970)、川合玉堂(1873—1957)等也都是日本知名的传统派人士,他们积极投身于中日联合绘画展览中,逐渐为中国人所熟悉,并借助《湖社月刊》的宣传,让日本画走向国门。然而,这种宣传毕竟微不足道,北京画坛人士虽与日本合作过多次展览,但对于日本画本身,却是相当轻视的,认为其不过学吾之皮毛而已,于画面每赋金泥,真是俗不可耐。胡佩衡直指日本画:“不讲笔力,不合古法,虽然写生,反显出一种薄俗的样子。”^⑧

中国画家们因为本国文化为日本文化之源,存在着十足的优越感,这一点能让他们在国家实力每况愈下、文化发展明显落后于日本的现实中还保留那么一丝民族自信。然而他

们也从不日本画的发展中意识到,绘画创新是大势所趋,没有创新的艺术将死于古板的论调中。黄宾虹曾提到:

古今学者,事贵善因,亦贵善变。易曰变则通,通则久。东瀛画法,传自中土。初摹唐宋院体,后分数家,有土佐家、雪舟家、狩野家,皆为有声艺林,得绘事不传之秘。^⑨

王一亭也似有同感,在《中日现代绘画展览会演说词》中隐约透露出感慨:

吾国自宋代重视艺术以来,于是有画家辈出。在元代则国家不以此事为重,画笔遂流入写意一派,大都高人逸士,借发挥性灵写其高尚之志趣而已,而画风遂为之一变。今吾国画家,幸尚能融会宋元,恪守宗法,而日本画则更能采择欧风,自成新局,此则吾国人所不能及者。^⑩

中国画家中较开明的一部分都感觉到恪守传统已不足以自恃,如何像日本画一样汲取西画特长,或许才是可供讨论的重点。《湖社月刊》在100期读物中刊登出42幅日本画,也足见其吸纳别家之长的初始意识。日本画成为了中国画在时代转型中的一个参照,它是西化经验的成功试验。然而,中国画是否也能照此路段发展,画家们仍争论不休。

注释:

- ①惠孝同:《卷头小语》,《湖社月刊》第50册,天津古籍出版社,2005年,第1页。
- ②《日本画之沿革》,《湖社月刊》第1—10册合订本,天津古籍出版社,2005年,第90页。
- ③陆伟荣:《日本美术的特征》,《南京艺术学院学报(美术与设计版)》2000年03期。
- ④吕鹏:《湖社研究》,文化艺术出版社,2010年,第65页。
- ⑤《渡边晨亩小传》,《湖社月刊》第1—10册合订本,天津古籍出版社,2005年,第130页。
- ⑥[日]荒木十亩:《东洋画论》,赵国毅译,《呼兰师专学报》1995年第2期。
- ⑦史树青:《影印“湖社月刊”序》,《湖社月刊》,天津古籍出版社,2005年,第1页。
- ⑧胡佩衡:《中国山水画写生的问题》,《绘学杂志》1921年第03期,载北京画院:《京派画家艺术文集》,广西美术出版社,2012年,第116页。
- ⑨黄宾虹:《新画法》序,载黄小庚、吴瑾:《广东现代画坛实录》,岭南美术出版社,1990年,第1页。
- ⑩王一亭:《中日现代绘画展览会演说词》,《湖社月刊》第25册,天津古籍出版社,2005年,第392页。

陈雅婧:上海大学美术学院博士

襄阳学法

——米芾书学学法于当代高等书法教育中之可行性探索

Xiangyang Learning Method: Feasibility Study of Applying Mi Fu's Learning Method to Contemporary Higher Education of Calligraphy

杨健君 / Yang Jianjun

摘要: 中国当代高等书法教育, 起步晚, 经验少, 当务之急在探索一套行之有效之教学方法, 然书性特别, 古今中外, 皆少范式可依。唯千载而上, 米芾书学学法不同寻常, 其以心贮背临之法为基础, 以集字成篇之法为核心, 终于自成一派之高标, 而发为“襄阳学法”, 竟于千载之后, 尤有时代价值。特别是其集古字法于当今大学书法临摹与创作课程之临创转化, 裨益多多, 良可鉴借。本文乃以襄阳学法为基本框架, 而进行解读、调整、丰富、延伸等现代诠释, 古为今用, 试作当代大学书法教学方法之可行性探索。

关键词: 米芾; 背临; 集古字; 创作; 高等书法教育

Abstract: There is an urgent need to figure out an efficient teaching method for contemporary higher education of Chinese calligraphy, because of its late start and lack of experience. However, given the nature of calligraphy, it is difficult to find any ready-made model to depend on. Historically, Mi Fu's learning

method, which is based on copying from memory, and whose core is to practise individual characters before organizing them into a work of calligraphy, has stood out throughout centuries, and has eventually developed into a distinct method, known as Xiangyang learning method, which is still of peculiar value even after 1,000 years. Further, his practice of copying individual characters from the past calligraphers is of great assistance to transition from copying to creation in college courses. Taking Mi Fu's learning method as a basic framework, this paper tries to reinterpret the method in a new, modern manner to make the past serve the present in hopes of offering a feasible reference to calligraphic teaching in higher learning.

Key words: Mi Fu; copying from memory; copying individual characters from the past calligraphers; creation; higher education of calligraphy

导言

自近代西学东渐, 中国现代教育体制才逐渐形成, 不过百余道光景, 而现代高等书法教育起步更晚, 最早者如 20 世纪 60 年代之浙江美院, 亦仅仅五十余年, 其后又多中断; 洎乎改革开放以来, 随国势复兴, 书法潮起, 开设书法教育之高等院校乃随之增多, 以至现有一百余所; 然其设立, 也多是进入 21 世纪以后, 不过一二十年而已。是以初创, 筚路蓝缕, 无章可循, 甫在探索阶段。

中国当代高等书法教育, 古今中外, 皆少范式可依, 故而探索一套行之有效之教育教学方法, 信属当务之急。高等书法教学之至为关键者, 在作为主体课程而居于核心地位之临摹与创作课程。而其重点在创作课, 其难点在由临摹到创作之转化即临创转化。此中, 要须特别澄清创作观念与方法之古今异同。

创作之意, 《广雅》有云: “创, 始也。” “作, 始也。” 颜师古《汉书注》: “创, 始造之也。” 《广韵》: “作,

造也。” 盖古之所云创作者, 始而造之, 首创也。今之创作, 亦乘此而来, 乃融自我之生活、思想、性情、修养, 以作有个性特征之复杂精神劳动, 且将敏锐之感受力、深邃之洞察力、丰富之想象力、充分之概括力涵于一体, 而成一审美创造。于书而言, 为有所开创, 自成一派者也。顾其难矣, 非常人所能, 故而明人李东阳《怀麓堂诗话》中尝叹曰: “信乎, 创作之难也!”^①

以此创作之旨, 创作之难, 历代书家常以晚年乃成。譬如书圣王羲之, 尚且“末年多妙”; 其余众人, 若欧虞颜柳、苏黄米蔡, 以至于今人沈尹默、林散之、沙孟海、启功等, 无不是成于“人书俱老”之际。然而, 当代高等书法教育之主体, 本科、硕士、博士, 乃近二十而至三十岁左右之青年, 何能望此创作之境, 成功之美(年长博士不在此列)? 是为年龄与能力之客观条件所不许也。

是故, 立足学生实际, 当代高等书法教学之创作课非指于彼真正之创作, 是乃以彼为高标, 而退求其次: 只在基于所传承, 而能独立完成形式完整之书法作品, 隐含抑或初见

个性审美创造之端倪即可。是之为高等书法教学创作课之基本课程目标也。故其意不在创造之“创”，而在完成之“作”。

由此，求诸今日大学本硕博学生创作之教学法于古人之中，诚哉难矣。以古之大家，自成风貌，于书虽有创作之成果，但每信手而为，初不经意，几无手段可寻。此古今之大不同也。

其一，古代未尝不有书法教育，然以字学为主，主于实用。如《周礼·地官·保氏》：“养国子以道，乃教之六艺。……五曰六书（即象形、指事、会意、形声、假借、转注）。”^②《新唐书·选举志》：“凡书学：《石经三体》限三岁，《说文》二岁，《字林》一岁。”^③《宋史·选举志》：“书学生习篆、隶、草三体，明《说文》、《字说》、《尔雅》、《大雅》、《方言》，兼通《论语》、《孟子》义。”^④今日教学虽有兼顾实用而面向中小学之写字教育者，但主流则以艺术求之，期于将来之个性发展与审美创造，是以前者有实用与艺术之不同。

其二，古人之功业，在立德、立言、立功，于书常在主业之余，旁而及之。盖以为雕虫小技，壮夫不为。譬如《颜氏家训》即说“此艺不须过精”，“慎勿以书自命”。^⑤黄道周亦云“钩弋余能”，“第七八乘事”而已。^⑥是以历代书家，主攻者寡。而今日高等教育之书法是在聚精于此，专业为之。此乃时代分工细化所致，社会发展使然。是以前者有专业与业余之不同（此与艺术成就大小无关）。

其三，古人学书，一生以之，学无定法，温火慢炖，晚年始成，乃属渐进式；今之高校，期于本科四年，抑或研究生三五年内，以一定之学法，急火强攻，而能有所成效，务在时效性。是以前者效率有渐进与时效之不同。

此目的、特性、效率之种种差异，盖古今历史背景、思想观念、文化机制等深层缘由之所致也。是故，有此三端，而求当代高等书法创作教学法之艺术性、专业性、时效性于古人之中，着实多有抵牾，无有助益，而鲜借鉴价值。

然而，宋代杰出书家米芾却是一个例外。

一、襄阳学法之提出

米芾（1051—1107），字元章，湖北襄阳人。书法成就卓著，与蔡襄、苏轼、黄庭坚合称“宋四家”。董其昌《画禅室随笔》有云：“吾尝评米书，以为宋朝第一。”^⑦

米芾之借鉴价值，在其书法学习之所成，具有一般性而同于古人，又具有特殊性而契合当代。要之米芾学书，有艺术之自觉。盖其人不偶于俗，以迈往凌云之气，作超迈入神之字，而求“意足我自足”之性。复以米芾一生官职低微，素无经济之志，得以数十载专心书道，心无旁骛，一意痴狂，系之以命，不惟笔上成就斐然，亦且富收藏，精鉴赏，并有书论传世，后乃以为书学博士，故而虽无书法专业之名，而有书法专业之实。更为可喜者，米芾有其鲜明而独特之书学学法。其学法全从自己孜孜实践中得来，实属真知灼见，且具可操作性而颇见实效，尤能回归指导实践中去，对今日之高等书法教育良多裨益。

米芾之书学学法，如其《海岳名言》所云：

心既贮之，随意落笔，皆得自然，备其古雅；壮岁未能立家，人谓吾书为集古字，盖取诸长处，总而成之。既老始自成家，人见之，不知以何为祖也。^⑧

是之谓襄阳学法。盖因米芾原世居太原，其父徙家襄阳，因谓襄阳人，自号襄阳漫士，尚有自署“襄阳米芾”“襄阳野老”等。

襄阳学法，乃以宋代书家米芾书学学法为基本框架，而进行解读、调整、丰富、延伸等现代诠释，以期尝试与探索能适应当代高等书法教育实际之教学方法。

襄阳学法之当代教学方法之可行性探索，意在主要解决临摹课和创作课，尤其是临创转化之教学难题。概而言之，襄阳学法，其基础在“心既贮之”之临摹能力；其核心在“集古字”之运用能力，要之“取诸长处，总而成之”；其目标在“始自成家”，即自成一派之创造能力。请余申而论之。

二、襄阳学法之基础：心贮背临

襄阳学法之基础，与通常无异，皆始于临摹能力之培养；而所不同者，在其标准更高，即所云“心既贮之，随意落笔，皆得自然，备其古雅”是也。此中“心既贮之”四字最为紧要。“贮，积也。”（《说文》）心，脑也。其意可解读为：临摹之际，须将所学之书迹，一点一画，一字一势，乃至行气章法，并其所书内容，运用大脑记忆，以视觉形象存贮心间，然后书之。即今日所谓之背临，或曰默写。余称之为心贮背临法。

心贮背临法，是在一般对临中“眼”之观察能力和“手”之书写能力前提下，对“心”之记忆能力着力培养，更强调大脑之积极参与，提高临摹能力之稳定性与持久性，以期学以致用，自由发挥于集字创作之中。

教者常见一种现象，学生眼手能力极强，对临效果甚佳，然当其自运，却一塌糊涂，几不成字。原因就在于腕底之肌肉记忆尚未形成，书写痼疾未除，手底茫茫，腹里空空，是以所临不能致用。此与记忆方式攸关。

记忆粗分之，有肌肉记忆与大脑记忆之部位不同，有瞬时记忆、短时记忆、长期记忆与永久记忆之时效之别。以书法而言，指腕之肌肉记忆属长期或永久记忆，为书家终极所求，以其出之自然，随心所欲，历代前贤基本如此，然其不足在于时效太长，进步缓慢。学生对临极佳而自运恒差，亦在于此。故此务须以心贮背临法而行大脑记忆。

事实上，心贮背临法与传统对临法皆有大脑记忆之参与，所不同者在时效长短之不同。对临之中，眼亦未尝时刻不离原帖，当手眼书写之际，大脑之瞬时或短时记忆业已参与其间。而背临之中，只是将此记忆时效拉长，由几秒、几分、几时、几天，以至几月、几年，从而形成长期记忆；所写之时，字帖不在，而临摹之性不变。故此对临与背临，内有记忆时效长短之别，外有字帖在否之异；而实质上，对临不过大脑短暂记忆之背临，背临亦不过大脑长期记忆

之对临而已。

至于心贮背临能力之培养，教者常施以“四+临写法”，限于篇幅，不再展开。所要特别强调者，背临法尤在用心，更须毅力，倍下苦功，有如背英语之单词，亦如啃难通之古文，严格要求，克服惰性，方可提高时效，事半功倍。

米芾行心贮背临法，后世亦有论之，可作旁参。赵构《翰墨志》：“详观点画，以至成诵，不少去怀也。”^⑨赵宦光《寒山帚谈》：“藏之胸中，掩卷记忆。不能记忆，更开卷重玩，必使全记不忘而后已。”又：“阅古帖，逐字掩卷如在目前，想见此帖佳书在我笔端，方能不失。”又：“逐笔逐画，依曲效直，详细描写，一字不似不已，一笔不似不已。如是数过，字字记忆，笔笔不忘。”^⑩论之尤详。宋圭《书法论贯》：“书指曰：取古人之书，反覆熟观，闭目而索之，心中若有成字，然后举笔而追之，字成，复细心比勘。”^⑪

故此，心贮背临法以记忆长久之效，贮之积之，而能心准目想，成竹在胸，如在目前，历历可见，故脱帖临摹，不失法度；自运之际，尚可成篇，是以致之以用，实已近于集字矣。

三、襄阳学法之核心：集古字

（一）集古字之提出与定位

既能心贮背临，襄阳学法乃进入其核心阶段，是为“集古字”，或曰集字。米芾云：“壮岁未能立家，人谓吾书为集古字，盖取诸长处，总而成之。”

集古字，简言乃集取古人书迹之字，汇聚成篇，以为形式完整之作品。米芾为之，以作学习书法之手段，其初未尝自名之，是乃“人谓吾书”，大抵时人所称。究竟何人，已不可考。然米芾亦必认可，是为学书写照，故而记之。

考之书史，集字古亦有之。唐人李焘《尚书故实》有云：“梁武教诸王书。令殷铁石于大王书中拓一十字不重者，每字片纸，杂碎无序。武帝召兴嗣，谓曰：‘卿有才思，为我韵之。’兴嗣一夕编缀进上，鬓发皆白，而赏赐甚厚。右军孙智永禅师，自临八百本，散与人间，江南诸寺，各留一本。”^⑫是童蒙所学之《千字文》，即为集字所成。若以文章而言，《千字文》为南朝梁周兴嗣一人所撰；然若以书法学习方法之考量，《千字文》之集字乃成于三人之手，即殷铁石之选字，周兴嗣之成文，智永之作书。其目的在学王羲之书。

然而，襄阳学法之集古字在于统选字、成文、作书于一人，而为学书之法。其先乃从所学之书法中遴选单字，复而汇集以成文句，此文句或如周兴嗣之自撰，或就前人诗文中攫取，终以自书而成，形式完整。是为千载以前米芾集古字法之当代发展与应用，由此可见襄阳学法之意义。至于唐咸亨三年（672年）长安弘福寺僧怀仁之集王羲之书《圣教序》、开元九年（724年）大雅之集王羲之书《兴福寺碑》与大和六年（832年）唐玄序集王羲之书《金刚经》，虽后人多以为法，然其始所动意者，并不在书，而在其文，自与襄阳学法不同。

襄阳学法集古字之可贵，首在深契于当代大学生学书阶段性之实际。米芾云：“壮岁未能立家。”“壮岁”，即壮年，壮盛之年，多指三四十岁。今日高等院校大学生，一般十八岁，已是成人，本科入学，四年；硕士，三年或两年；博士，四年。是此十八岁至三十岁左右之年龄阶段，正值年富力壮，精力充沛，求知欲强，故与米芾同为壮岁，或曰壮岁之前期。而其书法之修习，亦必正处于“未能立家”之探索阶段。如前所言，书法虽为末技，然欲大成，断不能一蹴而就，须以数十年内外积淀方可，书圣羲之尚且如是，遑论他人。今日之大学生，以其年龄之限，势必门户未立，风格未成，而“未能立家”。如果逾越学生阶段性实际，一味让其成名成家，特立创新，只会揠苗助长，适得其反。所要者，在让学生有立大志、成名家之高标，又能量体裁衣，审时度势，不激不厉，脚踏实地，一步一步走来。故此，集古字正是立足学生实际而来，而独具针对性。

要之集古字之本质，其意在继承，而非创造；其意在学古人，而非树自我；其意在阶段性手段，而非长远性目标；然其最终归宿却在创造、在自我、在长远。不是个性不发，总被前人缚；只是未到时候，潜龙蛰伏。是以集古字法作为当代高等书法教育之阶段性手段，必须给学生以正确之思想定位，即强调其阶段性特点，并非终极所求，是为终极所求之必由之路。既要安心于此，又须放眼将来。有鉴于斯，集字法教学必须具备近期之成效性与长远之可发展性。是为教者所谨记。

集古字法与当代高等书法教学创作课之基本课程目标相适应。集字法教学之运用，发挥于临摹课与创作课之中，重在解决临创转化之难题。临摹课中，集字可为其高级阶段，以解随学随忘、不见成效之失，而见学有所用、记忆持久之功；创作课中，集字是为经常手段，以矫任笔为体、粗制滥造之弊，而使有本可寻，有法可依，正道是行。是故以集字之手段，将临摹与创作彼此生发，融通无碍，自然游弋于临创转化之间，而能学以致用，时效显著。

（二）集古字之原则与阶段

若要从容运用集字于临创转化之间，关键在于准确把握集字之原则。所谓集字原则，即米芾所云“取诸长处，总而成之”者是也。此八字原则，简以言之，萃取所学前人书法之长处，汇总笔下，借以成篇；而深层之中，要存精鉴能力，而有优劣识见，知其“长处”而后为；更须在离与合、形与神、似与不似之间，因人而异，适时而用。是以所涉乃多，而尤其乎集字学书之阶段与层次之别。

集古字法在临摹与创作之间伸缩幅度较大，发展空间较广，其间层次互差，阶段亦别。针对在校大学书法生而言，集字学书大抵可以分为三个阶段。

初级集字，乃是针对本科初来而基础薄弱者，或也适用于大学之前而习书者。当其临书，不佳不似，毛病未除，法度未备，离形离神而不能合；至于集字，内容短小如二十八字之七绝，心存寡寡，尚需字字查阅，笔笔检视；有时裁选

失当，而取粗去精；章法之间，亦常运用未周，较之“取诸长处，总而成之”，为道尚远。所须加强背临，深化基础；然后反复参阅，详其优劣；后乃大量集字，反复调整，精严法度，务求形似。以集字提高临摹之质，以临摹夯实集字之本。此时集字，不过变相临摹而已。如此直追，庶几可进也。

中级集字，乃是面向在校大学书法生主体之普遍要求与长期任务，社会青年也可参用。其旨在对传统古法精准、全面、深入之继承。值此际，学生于集字之法已熟，要在从容驾驭，形神俱似，以似而求合，于笔精墨妙之中，尽成形式完善之作。诸如中堂、条幅、横幅、对联、斗方、扇面之幅式，少字与多字，大字与小字，行式与章法，款识与钤印，拼接与装裱之种种，调度有方，运用得体，充分施展于集古字之广阔舞台。

此时特以能于一家一体之外，兼善两（或三）家两（或三）体。当然不宜过多，人力毕竟有限。盖此时学业课程种种，驳杂必不能专精。若其毕业之后，时间允许，不妨多多益善。至于一家一体之集，亦乃太少，只缘专注一体，精则精矣，最易固守不放，作茧自缚。是以大学时候，两三家（体）为最宜，而须各个精能，深入骨髓。心眼并用，精准为能，于各家（体）之优劣，深谙于心，如数家珍，是以取其所长，集以成篇。当集字甲某，必不为乙某所扰，一派本家风貌，半点不杂，血脉纯正。只有判然而分明，才能凛然而深刻，此为本阶段之必须，亦能大有备于将来之贯通。此为蓄势待发之候也。今日蓄势愈足，明日所发愈远。而书法传统之承继，随之愈准、愈深、愈广。中级集字者至此地步，相较大学书法学习之要求，已到得中上乘境界，几近于米芾之集古字矣。故此阶段为大学书法教育之基本任务，亦须毕业之后，延伸校外，长期为之。

高级集字，乃是瞩目少许在校书法生之优秀者，当其微露自我之新意，稍有个性之萌发，乃促其创作力之良性发展。古人有云：“妙在能合，神在能离。”^⑧盖形神相合乃中级集字之基本目标，而合而能离则为高级集字理想境界之所在。此合而能离之境，即似后之不似，乃书家数十年孜孜矻矻，自成一派，终极之所求也。然而即使出类拔萃之优秀学子，亦不足以至此，其所谓合而后离，似后不似者，乃在端倪初露，芽孽始萌者也。

为师者首先当以慧眼辨其不似之准，后乃因材施教。盖集字而不似者，又有优劣之别。任笔为体，漫不用心、纯是自家毛病之不似，乃初级集字之阶段，要须矫正与督促，是为不似之劣者。若能于精准深入多家（体）集字之后，或有突出一端之强化，或有参纳别家（体）之融化，或有一意属之变化，而呈微妙之显露，皆至于可喜之取向，集而有化，若破茧将出，灵光乍现，其意微微然似有出于米氏“取诸长处，总而成之”之外矣，是为高级集字之所为，乃不似之优者。学者至此，始可言妙处于似与不似之间也。当此之际，为师者务须明之辨之，鼓之舞之，呵之护之，导之引之，发掘个性之潜能，培养创造力之发展。断不可固守古法，僵化不变，

而扼天才于摇篮，泯个性于萌芽，失书道之本旨。然亦断不可操之过急，脱略太早，揠苗助长而适得其反。其大段仍是前人，主体依旧古法。至于抛却古法，尚无以自立；而脱略前贤，终难以独行。盖时所不能也，势所不能也。终须秉承集字一贯之方，探讨前贤，研求古法，小心培育，精心滋养，以其固本培元，根实苗壮，至于远道。高等书法教育创作课程至此，大功已成，硕果乃结，入得最上乘之境。

笔者所在之高校，即常以此为教，于临摹课、创作练习课与毕业创作课中，根据实际，循此阶段，一脉相承，有序推进，而效果显著。

是故，于高等书法教学中秉此襄阳学法之集古字，以“取诸长处，总而成之”之则，循序而来，层层深入，乃能谙古法于胸襟，铸传统之鸿基，成时效于当下；孕新意于端倪，导创新之源泉，孕发展于将来。集字之法，功莫大焉。

（三）集古字之更高层次

然而，襄阳集古学法之教岂止于大学生在校之内，短则四载，长则仅仅十载之间？是以毕业之后，走出校园之外，集字之法尚于将来之发展大有可用。其间层次又有不同，而为师者，教在长远，当不止于三尺讲坛之内也。

将来集字之用，以准书家之层次，又与大学生之层次不同，于是更须留意。其根本者，在目的不同。大学生之集古字在技法学习，是以承传统、学古人，共性之把握；准书家之集古字在审美创造，是以昭时代、树自我，个性之显现。于是集古字之所集者不同。大学生者按照课程所设，依托经典，深入所集，各个击破，不杂主见；准书家者依据主观追求，或是别有视角，阐述经典；或是独具慧眼，另辟蹊径，集他人所不及，成一己之新貌；抑或凡与自家审美追求相关者，真草篆隶，汉晋唐宋，无不取集，玉汝于成。至于形神、离合之所取，亦不为所拘，擒纵自得。当乎此际：自我，由幕后渐次走到台前；古人，由台前逐渐隐到幕后。是故终极集字，不见集字痕迹，微存某某体影子而已，而精神体骨，皆是自家本色。

或曰，准书家之层次何必集字，受其所缚，但凭多年积淀，放笔而行，岂不更好？诚然，书史之上，亦不乏由此而成功者。然而，更多准书家往往行百里而半九十，只缘脱略古人，任笔为体，竟乃彷徨中流，功亏一篑，终不能百尺竿头更进一步。鉴于此，更须久久陶养古人之间，其意非为笔墨是求，但受精神滋养，于是以集为创，亦集亦创，离合之间，尽得其妙。求之古来书法之有成者，恒多如此，只是显晦不同而已。

譬如晚清之康有为、吴昌硕，最善集字之道，卓然大家。南海坐镇《石门铭》，以为“飞逸浑穆之宗”，位居神品；^⑨缶翁盘踞《石鼓文》，“数十载从事于此，一日有一日之境界”。^⑩而二家之前，二石为人绝少关注；而二家之后，二石天下皆知，大开临仿之门。是以康吴二家集字取法之选，只眼独具，而有开辟之功。至于两

家之所集，康氏人所常见者在“开张天岸马，奇逸人中龙”一联，虽有陈抟之迹，而实是《石门铭》中集来，再三书之，世有多本。而吴氏不惟《石鼓文》之临作传世甚夥，且集字对联，以集以创，斟酌其间，尤为常见；更有篆刻之作、花木之笔，沉雄老辣，皆从此出。是以二人形有所托，神有所立；形神兼得，自铸伟词。另有民国大家于右任，尝有诗云，道其甘苦，曰：“朝写石门铭，暮临二十品。竟夜集诗联，不知泪湿枕。”^⑩故此数人成就之斐然，莫不得于集字之鼎助。

若夫明末之董其昌、王铎，虽集字之象愈隐，而集字之功不泯。今日所见二人临摹之作传世尤多，大抵离乎形质，任于胸臆，绝非亦步亦趋之所为，皆属晚岁之作，是以终生浸淫古人之间。想其早年，必从规矩中来，坐享集字之成。

上溯陈隋之智永禅师，以目前资料所见，可谓集字有成之第一人。禅师退笔冢，铁门限，数十载登楼不下，孜孜研求周兴嗣所集王羲之书《千字文》，乃书八百本，分浙东诸寺，是以存王氏典刑，而为百家法祖。此集字而得其大功者也。然精熟过人，惜无奇态，如项穆《书法雅言》所云：“智永专范右军，精熟无奇，此学其正而不变者也。”^⑪是乃集字而不知集字之准也。盖集字但为方法，不是目标，固守一人，专集一家，最易作茧自缚，不能自树。学者于此，尤宜慎诸！

至于襄阳学法之主人，有宋一代杰出书家米元章，传世之书作，尚可模糊辨其所集之宗主，以王献之为多，兼有王右军、颜鲁公、褚遂良等前人之踪影。亦可从其临摹作品之中，诸如右军之《王略帖》《大道帖》《褚本兰亭序》，大令之《中秋帖》《鹅群帖》《鸭头丸帖》《东山帖》，鲁公之《湖州帖》等，察其所来自远。是以米氏集字踪迹之杳然，在于其乘此集字之深功，而有所更进者，以至“人见之，不知以何为祖也”。

四、襄阳学法之目标：自成家

最终，襄阳学法之目标，在“自成家”。如其所云：“既老始自成家，人见之，不知以何为祖也。”自成一家，乃襄阳学法之所极，而历代书家之所望也。以米芾之成就与影响，更显襄阳学法之简便易行。至于“不知以何为祖”，非为后人不知，是其渊源宗祖不能尽泯，终乃自立门户，别开生面，风貌丕著，迥不犹人，故其意在此不在彼也。其余不再多言，要须强调者三：著高标，富学养，行大道。著此高标，方知法之所用，意之所求，不执不迷，决绝而往；富此学养，才能陶书以情，养己之性，发于文心，成乎艺术品；行此大道，乃可澄怀观物，澡雪精神，净化心灵，教化大方。《礼记·大学》曰：大学之道，止于至善。^⑫是以书法教育之根本，亦在于此。其道漫漫，求索不已，为师为教者，敢不勉旃！

结语

总而言之，襄阳学法为千年以前米芾之所发越，而于千载之后，尤显其与时偕行之时代价值。它以心贮背临之法为基础，而以集字成篇之法为核心，终归于自成一家之高标。其中集字之法尤于当今大学书法临摹与创作课程之临创转

化，裨益多多，诚可鉴借。教法所求，师责所在。是以襄阳学法之于当代高等书法教育教学，或有不足，终则有功，乃不失为一积极而有益之探索与尝试。

注释：

- ① [明]李东阳著，李庆立校释：《怀麓堂诗话校释》，人民文学出版社，2009年，第92页。
- ② 吕友仁：《周礼译注》，中州古籍出版社，2004年，第174页。
- ③ [宋]欧阳修、宋祁：《新唐书·选举志》卷四十四，中华书局，1975年，第1160页。
- ④ [元]脱脱等：《宋史·选举志》卷一百五十七，中华书局，1977年，第3688页。
- ⑤ [北齐]颜之推著，檀作文译注：《颜氏家训》，中华书局，2007年，第310、311页。
- ⑥ [明]黄道周：《石斋书论》，见崔尔平：《明清书论集》，上海辞书出版社，2011年，第515页。
- ⑦ [明]董其昌：《画禅室随笔》，见《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，第543页。
- ⑧ [宋]米芾：《海岳名言》，见《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，第360页。
- ⑨ [宋]赵构：《翰墨志》，见《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，第366页。
- ⑩ [明]赵宦光：《寒山帚谈》，见崔尔平：《明清书论集》，上海辞书出版社，2011年，第310、320、321页。
- ⑪ [明]宋璠：《书法论贯》，见卢辅圣：《中国书画全书》六，上海书画出版社，2009年，第414页。
- ⑫ [唐]李肇：《尚书故实》，见《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000年，第1170页。
- ⑬ [明]董其昌：《画禅室随笔》，见《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，第547页。
- ⑭ [清]康有为：《广艺舟双楫》，见《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，第827页。
- ⑮ [清]吴昌硕：《手稿别存·戊申秋临石鼓全文》，见吴长邨：《我的祖父吴昌硕》，上海书店出版社，1997年，第172页。
- ⑯ 于右任：《十九年一月十日夜不寐读诗集联》，见王澄、李义兴：《中国书法全集82·于右任·于右任书论选注》，荣宝斋出版社，1998年，第306页。
- ⑰ [明]项穆：《书法雅言》，见《历代书法论文选》，上海书画出版社，1979年，第525页。
- ⑱ [宋]朱熹：《四书章句·大学》，中华书局，1983年，第3页。

杨健君：天津美术学院中国画学院副院长 书法系副教授

中国传统工艺在现代产品设计中的应用研究

Application of Chinese Traditional Crafts to Modern Product Design

秦文婕 文 岳中生 译 /Text by Qin Wenjie, translated by Yue Zhongsheng

摘要：中国是世界上最古老和最具影响的人类文明发源地之一，也是世界上绵延不断时间最长的文明之一。作为这一古老文明的重要组成部分，中国传统工艺有着众多的世界之最和相当丰富的资源。因此，随着中国传统工艺发展和应用研究的逐步深入，对其研究方法、研究思路以及应用领域都需要不断拓宽和细化，对其与现代设计技术的关系和实际应用价值更应该逐层梳理和挖掘，以拓展更为有效的现代设计技术思路。

关键词：中国传统工艺；现代产品设计；应用价值

Abstract: China is one of the world's oldest and most influential cradles of human civilization, and Chinese culture

传统工艺是人类为满足自身物质和精神需要，采用各种物质材料和手工技艺，通过不断实践和经验积累，以世代相传的方式保留下来的技术及其相适应活动的总称。传统工艺是人类共同的财富，是人类文明一个重要的组成部分，它不仅具体且鲜明地反映一个民族的历史和文化，而且在现代社会中依然具有无法取代的实际价值和现实意义。

一、建立中国传统工艺的研究体系

走近它，才发现，中国传统工艺是一个非常庞杂的系统，为了较为系统地研究中国传统工艺，理清思路和方法，从更完整的范畴内搜寻线索，在整个研究过程中不会混乱或遗漏太多，笔者设计了一个中国传统工艺研究路径，全面立体地建构一个有关传统工艺研究的系统概念（图1）。

第一，时间线索，传统工艺有着一个很长的时间脉络，甚至可以追溯到祖先在史前社会的造物行为，如在中国境内发现的史前印纹陶上就已经证实了人类最早编织技术的存在。沿着时间线索可以逐步严谨地整理各个时间节点上传统工艺的成果及其背景资料。

is one of the world's oldest and everlasting cultures. As an important part of this ancient culture, Chinese traditional crafts are number one in the world in many aspects, and proud of their rich resources. So, with deepened research & development, consistent efforts need to be made to broaden and specify their research methods, directions and applied fields, and to reason out their application value and relationship with modern design technology in a good order, so as to provide more fruitful design solutions for our day.

Key words: Chinese traditional crafts; modern product design; application value

Traditional crafts are a general term involving technologies which are obtained by humans through continual practice and experience and are passed down from generation to generation, and corresponding activities to satisfy their material and spiritual needs with a variety of materials and manual skills. They belong to mankind's common treasures, which, as an important part of human civilization, clearly reflect a nation's history and culture, and are of irreplaceable, actual value and relevance to modern society.

I. Setting up a research system of Chinese traditional crafts

A closer look at Chinese traditional crafts shows that they are, actually, a multifarious and disorderly system. To fully study them and clarify on thinking and methodology, the author has devised a path of research to build a systematic concept concerning the crafts in a comprehensive manner (Fig. 1) so as to seek clues within a broader scope and avoid confusion or omission at the same time.

First, chronology as a clue. Any traditional craft has an extremely long timeline, which may even date from human ancestors' act of making products in the prehistoric era. A case in point is the stamped prehistoric pottery discovered in China, which proves the existence of the earliest knitting technology ever. Following a chronological clue, we can accurately summarize the achievements of traditional crafts at various



图1 中国传统工艺研究路径

Fig. 1 Path of research of Chinese traditional crafts

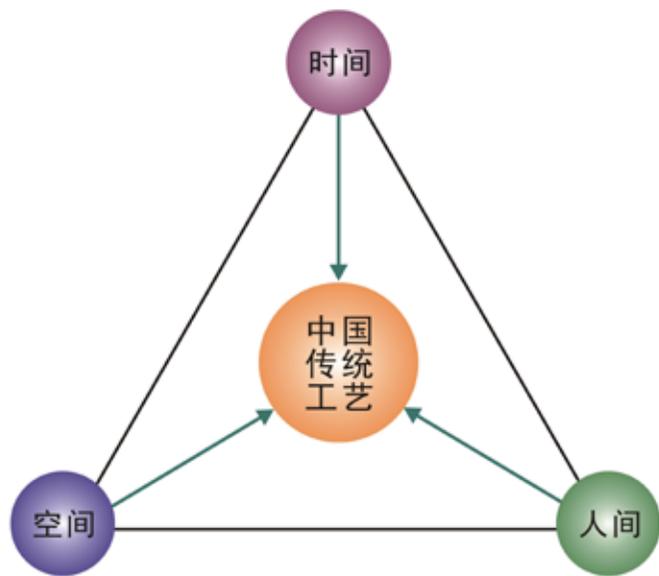


图2 建立中国传统工艺立体研究结构

Fig. 2 Building a solid research structure of Chinese traditional crafts

第二，空间线索，传统工艺同样有着一个很大的空间脉络，这里的空间是指地域或地区的概念。任何国家或民族的传统工艺的形成和发展都与其地域条件和特点有着紧密的联系，是各具特色的风土人情孕育出了千差万别的工艺技巧，绝大多数的传统工艺都包含着丰富的地域性知识。所以说，只有在某一工艺和其“出生地”之间相互探析，才能理解和把握这一技巧的真谛，从中更深入地挖掘现代设计可应用的价值。

第三，种类线索，传统工艺种类繁多，涉及的领域几乎遍及社会生活的各个方面，可以说，有着一个极为广泛的应用脉络。以往的研究工作多站在研究者自己的领域内，视线相对单一，思路相对保守，在对民众宣传中也容易造成狭隘的理解。

第四，技艺线索，技与艺的融合示意着工艺本身从低级走向高级，也包含着在特定历史时期，不同阶级、不同等级、不同形式等等的各色技艺品类，具有相对分散、杂乱和繁杂的特点，需要从不同的认知视角去收集、确定和管理。

需要强调的是，中国传统工艺是一个庞大的待研究开发的复杂系统，本文将其研究分为时间线索、地域线索、种类线索和技艺线索。这些线索的路径既有连续性又有间断性，与社会人文变迁、科学技术变革、经济制度变更等等社会生活的各个方面都有着深刻的联系。同时，以上四个线索，还都有着各自的细化坐标，建立这样一个框架体系，可以更清

nodes of time step by step, and gather background information.

Secondly, space as a clue. Traditional crafts, too, are distributed extensively in space, bringing forth a geographical or regional concept. Their formation and growth are closely linked to geographical conditions and features of the place in which they were produced, regardless of their origin of country. It is these local conditions and customs that gave birth to a wide range of crafts, most of which demonstrate abundant regional information. Therefore, only by correlating a craft and “its birthplace” can we truly understand and master the truth of it, thus probing deeper into its potential application value in modern design.

Thirdly, type as a clue. Traditional crafts enjoy an amazing range of varieties, which cover almost every aspect of society and, so to speak, have an extremely wide network of application. Most of previous studies was done just within the fields of researchers’ own, which was comparatively single-sourced, conservative, and likely to cause a narrow-minded understanding in educating the public.

Fourthly, skill and art as a clue. The process of moving from certain skill to art indicates that a craft develops from a lower level to a higher one. It also means that in given periods, all kinds of crafts, regardless of social classes, levels or forms, are characterized by disorder and confusion, which have to be collected, identified and managed from different cognitive perspectives.

It needs to be emphasized that Chinese traditional crafts are a tremendous, highly complicated yet understudied system. The above four clues that the author provided have both continuity and discontinuity, and they have deeper ties with all aspects of societal life, including cultural changes, scientific advances, and economic system evolution. Further, each of the clues can have its own sub-coordinates. By establishing



图3 银饰工艺首饰设计 秦文婕作品
Fig. 3 Silver jewelry, designer: Qin Wenjie



图4 银饰工艺首饰设计 秦文婕作品
Fig. 4 Silver jewelry, designer: Qin Wenjie

晰地建立一个全面立体的系统概念，帮助我们挖掘、发现中国传统工艺中更具价值的研发课题，从而更清晰有效地应用到现代相关设计领域中。

二、多维度概念中的中国传统工艺与现代设计的关系

史料证实，人类在不同时期、不同国度或不同区域内，由于客观自然条件的差异与限制，逐渐形成了各具不同特征的人类文明进程。中国是世界上最古老和最具影响的人类文明发源地之一，也是世界上绵延不断时间最长的文明之一。作为这一古老文明的重要组成部分，中国的传统工艺有着众多的世界之最和相当丰厚的资源。通过多维度概念和现代设计与制造进行对比、嫁接以及相互感染，从中国物质技术发展的实用特性到人文观念中，反思现代产品设计和可持续发展的综合诉求。

第一，时间概念是一条可以依据的客观线索。根据每一个时间节点，通过各个历史时期（年代更替）来梳理中国传统工艺的演变，或者也可以说是对中国技术发展从单一到多元、从简单型到复合型、从低端技术到高精尖技术的地毯式搜索。此时，时间的概念与相对应的社会经济、文化、政治等背景紧密相连，相互作用，这种规律直到当代依然如此。从时间维度看，中国传统工艺的成就可以穿越漫长的历史长河，如较为典型的距今 7000 年前的河姆渡文化遗址中的中国式干栏结构建筑，已经具备了榫卯等木作高级工艺；距今 2000 多年前让古罗马凯撒大帝如醉如痴、让西方帝国无数贵族目眩神迷的美纹丝织工艺……其中，榫卯与丝织工艺在

such a framework we can build a clearer and more comprehensive, solid system concept, which will help us to discover valuable R&D themes about Chinese traditional crafts for their more efficient application to modern design.

II. The relation between Chinese traditional crafts and modern design in multiple dimensional concepts

History proves that different human civilizations appeared as a result of naturally different and objectively limiting conditions, which varied with periods, countries or regions. China is one of the world's oldest and most influential cradles of human civilization, and Chinese culture is one of the world's oldest and everlasting cultures. As an important part of this ancient culture, Chinese traditional crafts are number one in the world in many aspects, and proud of their rich resources. We may reflect upon responses to modern product design and sustainable social development from the angle of both utilitarian concerns in technological advances and aesthetic pursuit by comparing Chinese traditional crafts and modern design & manufacture and considering their grafting and interaction.

First, the concept of chronology is an objective clue we can depend on. The evolution of Chinese traditional crafts can be canvassed according to each node of time or through historical periods (chronological changes), or in other words, this can be called a comprehensive scrutiny of China's technological advancement: from unified to diversified; from simple to sophisticated; and from low-end to high-end. Then the concept of time is closely linked to, and interacts with, corresponding social backgrounds: economic, cultural and political. This law applies even today. Judging from the dimension of time, the achievements of Chinese traditional crafts may have survived centuries in history. For instance, the Hemudu site of Zhejiang province, China, is a good case, which dates from 7,000 years ago, and in which the Chinese-style dwellings on stilts shows the

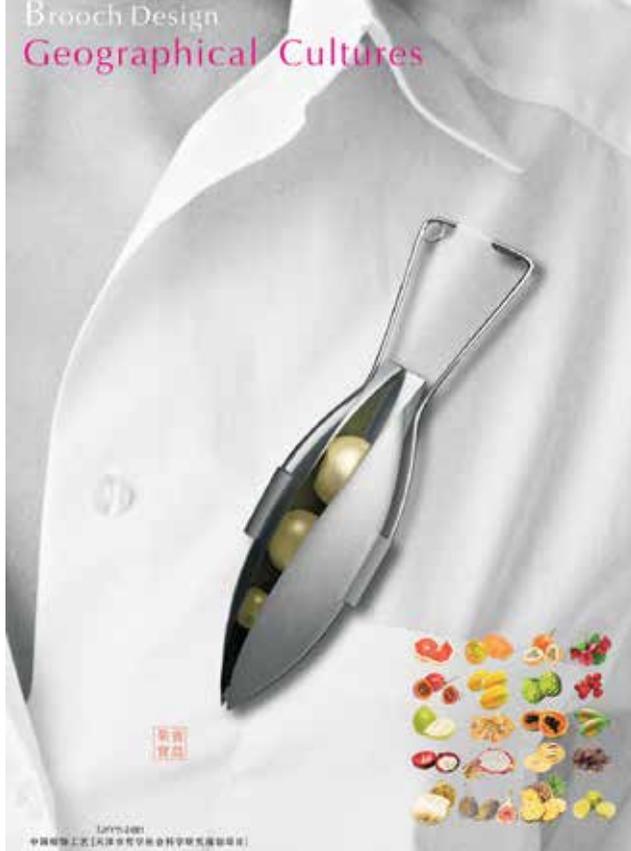


图5 银饰工艺首饰设计 秦文婕作品
Fig. 5 Silver jewelry, designer: Qin Wenjie

现代生活中依然有着各式变体，其主要技艺核心的基础范式依然保留着。

第二，空间概念是另一条具有鲜明特色的客观线索。空间即指地域分布，中国各个不同区域由于所处的地理位置不同，决定了气候、自然物产以及生活习俗等等方面的差异，也直接投射出相应具有物理、人理、事理所支撑的工艺技术。从空间维度看，中国是一个幅员辽阔且有着 56 个民族的大国，由于历史和现实诸多方面的原因，各地区和各民族产生了各具特色的传统工艺。如：北京的绢花和景泰蓝，天津的泥人张彩塑和杨柳青年画，上海的顾绣和嘉定黄草编，安徽的徽州三雕和芜湖铁画，广东的彩瓷和象牙雕，台湾的油纸伞和莺歌陶器……再如：壮族造纸和壮锦，苗族蜡染和水碾，侗族建筑和服饰，毛南族竹编，瑶族医药……由此，创造出了中华民族绚烂多彩的物质文明。直至今日，各地的这些传统工艺依然作为地区独有的特色产物，只是其中很多技艺长时间保持着相对原始的样貌，逐渐与现代生活内容及文化脱节而被边缘化。

第三，种类概念。从系统的角度分析，中国传统工艺的种类繁多，庞杂交错，用现代观念表述，是一个跨学科和跨领域的范畴。由于研究领域发展的不平衡，容易造成以偏概全，忽略中国传统工艺所包含的全景信息。故此，我们可以尝试从材料路径上归纳，细分为：木作工艺、石作工艺、漆作工艺、纸作工艺、金属工艺……从行业路径上可指向农业、制造业、建筑业等等（如种植、制盐、榨油、兵器、礼器、

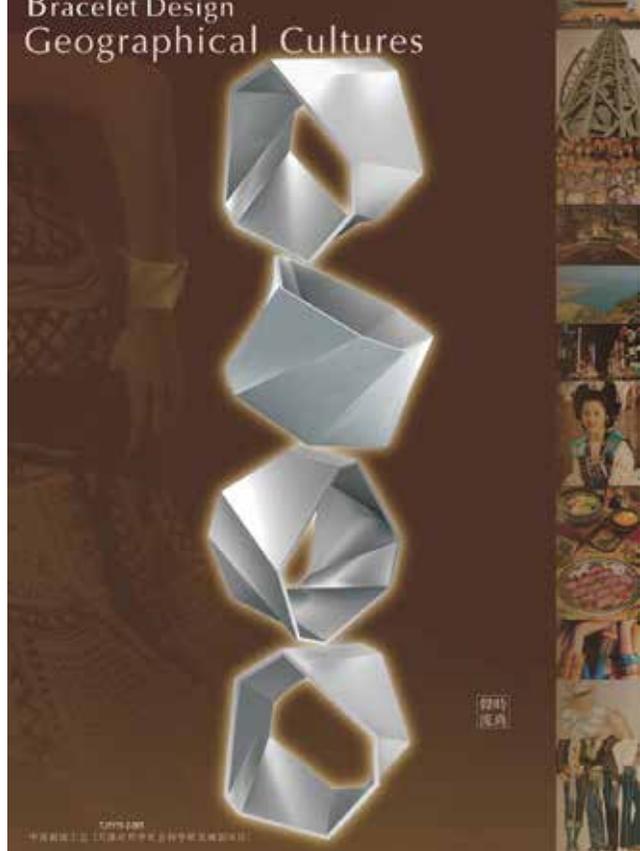


图6 银饰工艺首饰设计 秦文婕作品
Fig. 6 Silver jewelry, designer: Qin Wenjie

locals had already been skillful in tenon-and-mortise work. There are also silk-woven crafts that fascinated ancient Greek Emperor Julius Caesar and countless noblemen in Western countries 2,000 years ago. So far, the basic mode of the core techniques of tenon-and-mortise joint and the skill of silk weaving remains, and people can find their variations in modern life.

Secondly, the concept of space is another objective clue with distinct features. Space simply means geographical location, which decides climate, natural resources and customs in a given region, which, together with supporting physical conditions, life philosophy, and logic, make regional crafts possible. Judging by the dimension of space, China is a large country including 56 ethnic groups scattered across a wide range, which have created thousands of traditional crafts with their own features. Among Chinese local crafts are: silk flowers and cloisonné of Beijing; the Zhang style painted clay figurines and the Yang Liu Qing New Year pictures of Tianjin; Gu Embroidery of Shanghai; yellow-straw-plaited articles of Jiading; wood, stone and brick carvings of Huizhou; iron pictures of Wuhu; colored porcelain and ivory carvings of Guangdong; and oiled paper umbrellas and Yingge ceramics of Taiwan. Among crafts from China's ethnic minorities are: paper-making and Zhuang brocade of the Zhuang ethnic group; batiks and water mills of the Miao nationality; architecture and clothing of the Dong ethnic nationality; bamboo weaving of the Maonan people; and traditional medicine of the Yao people. These explain why China has yielded a splendid material civilization. Today, these crafts still exist as unique local products. But it is a great pity that they become increasingly marginalized in modern life, though having preserved their original status.

Thirdly, the concept of type. If systematically scrutinized, Chinese traditional crafts are of a great variety. To put it in modern terms, they

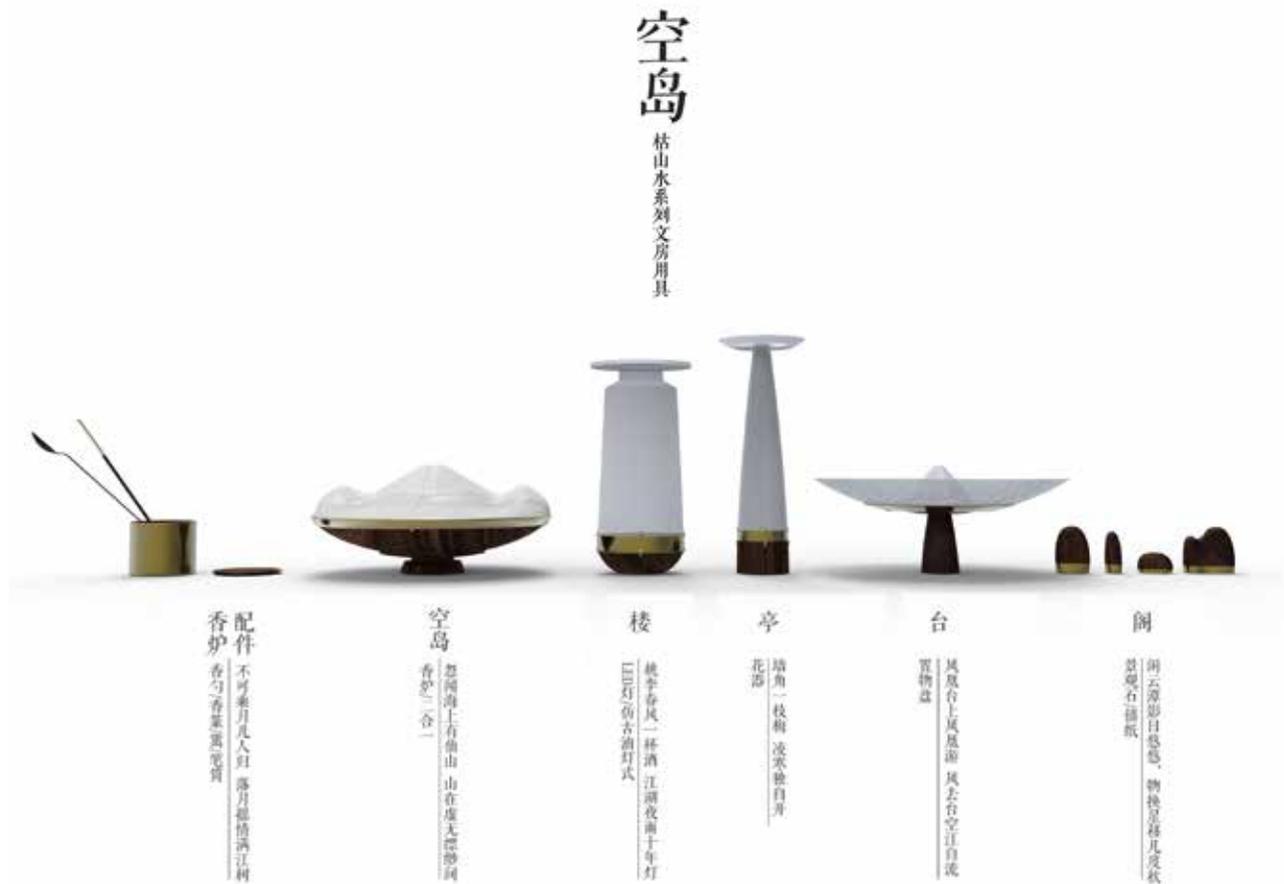


图7 文房用具设计 天津美术学院孙梓桐作品 指导教师秦文婕

Fig. 7 Stationery of the study, designer: Sun Zitong, Tianjin Academy of Fine Arts, supervisor: Qin Wenjie

砖瓦、烛、染色、火药、硫黄、采煤、机械、水利等工艺)；从学科路径上还可涉及冶金学、建筑学、力学、化学、声学等等方面的知识 and 经验总结。这样，便于研究者从中发现某一具体课题在不同路径中是否存在相互联系和多角度聚集优化的可能，也有助于研究者在现代技术信息和事物发展理念中大胆借鉴，进行跨界实验。

第四，技艺概念。从专业研究角度看，我们常会利用史料记载的内容了解学习一些传统技艺的方法和技巧，如织绣、编结、扎糊、刻印、绘画等等。但是，中国古代在长时期的重道不重器的文化氛围中，对器物的重视程度一直远不如其他文化，器物制作被视为不登大雅之堂的雕虫小技。因此专门记述传统工艺的古代文献非常少，只有《周礼·冬官考工记》《天工开物》《梦溪笔谈》《农书》《清代匠作则例》等数种而已。为了能使中国的传统工艺不止步于现代技术的围困，并延续光彩，很多业界的人士积极开展了相关的科学考古和田野调查，挽救了很多濒于失传的技艺，还发现了史料中未曾记载过的大量的民间工艺（也有称作乡土手工艺），而今

are concerned with inter-disciplinary or inter-field studies. Relevant panoramic information tends to be neglected due to imbalanced progress among fields of study or the likelihood of taking a part for a whole which the former comes from. Accordingly, we may choose to follow the path of material: dividing Chinese traditional crafts into woodwork, stonework, lacquerwork, paperwork, metalwork, etc. Or we may choose to follow the path of trade, dividing them into agriculture, manufacture, architecture (such as planting, salt technology, oil-extraction, weaponry, sacrificial vessels, bricks and tiles, candles, dyeing, gunpowder, sulphur, coal-mining, machinery and hydraulic engineering). When it comes to the path of discipline, they may fall into: metallurgy, architecture, mechanics, chemistry, acoustics, etc. The advantage of such paths will help researchers discover if any possible interrelation exists among different paths for a given research project, or if there are chances of combining various strengths from multiple perspectives. Also it will help researchers borrow from modern technologies and inventions, and carry out inter-disciplinary experiments.

Fourthly, the concept of skill and art. Professionally, we often learn traditional crafts, e.g. woven embroidery, knitting, binding & pasting, printing, painting, by studying historical writings. However, we should

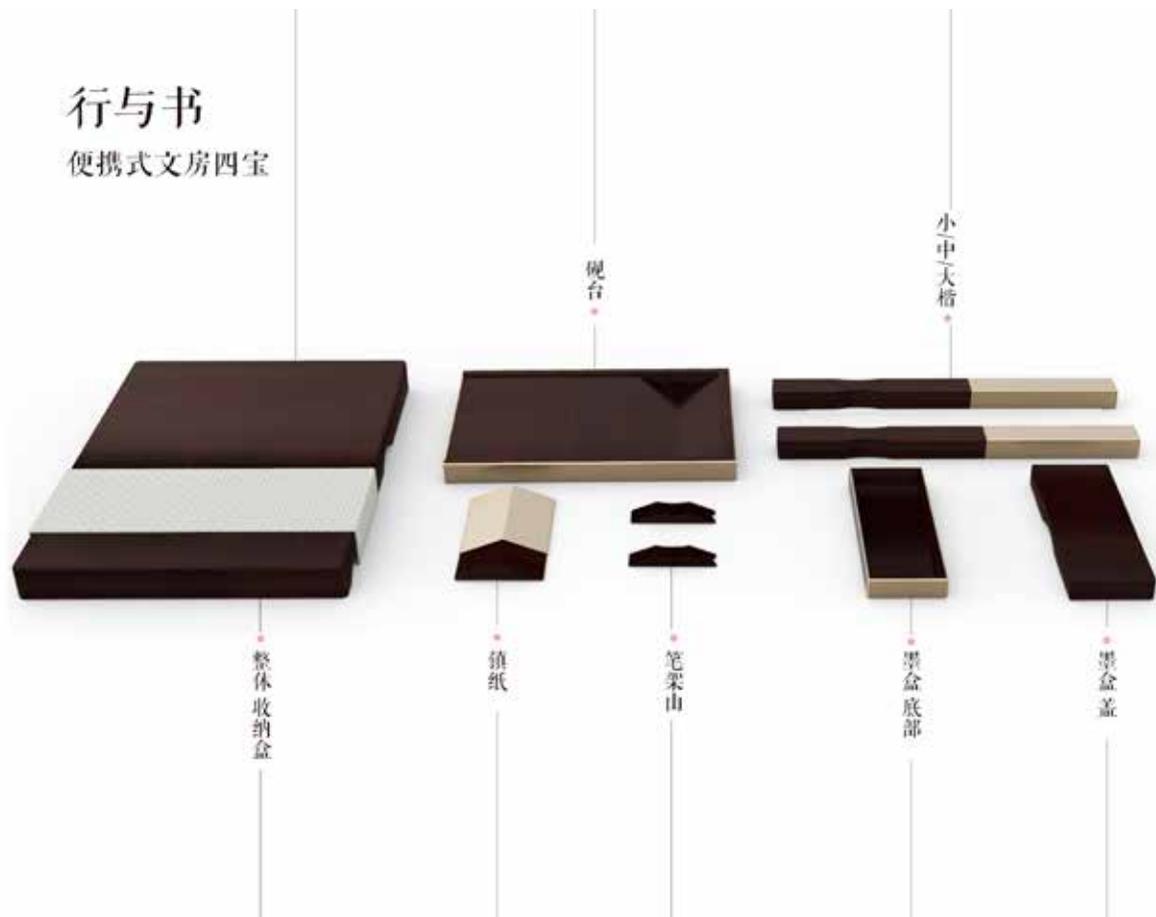


图8 新文房四宝设计 天津美术学院孙梓桐作品 指导教师秦文婕

Fig. 8 Neo-four stationery treasures of the study, designer: Sun Zitong, Tianjin Academy of Fine Arts, supervisor: Qin Wenjie

天散落民间的这些技艺仍可以被我们看到，足以证明它们具有旺盛的生命力和真实生活中被需求的隶属关系。

以上这四个主要研究线索是从不同思路出发，探索中国传统工艺的技术、特点、文化属性及发展过程，它们之间是相通的，既可以横向相融，也可以纵向交叉。如果说时间线索是时间维度，地域线索是空间维度，那么，种类线索和技艺线索暂且可称为“人间维度”（工艺的种类和技艺都离不开为人服务），三个维度建构出了一个研究中国传统工艺的立体形态（图2），对我们今后全面认知把握、研究和实际应用都有较强的现实意义和指导作用。

三、中国传统工艺在现代产品设计中的应用价值

中国传统工艺的研究在当代的重视程度已经达到一个历史高位，从政府科研院所到民间团体、企业再到相关个体，关注的力度呈上升趋势。然而多数的主题工作倾向于在中国传统工艺本身固有的领域内，明显集中在某些主流技艺中，不能以一种理性的方式让传统工艺更多的积极因素有效地参

keep this fact in mind that, due to a tradition of preferring spiritual uplifting to material inventions in ancient China, there was a very limited amount of ancient literature depicting traditional crafts, including only *The Rites of Zhou: Winter Office and Diverse Crafts*, *The Exploitation of the Works of Nature*, *The Dream Pool Essays*, *The Treatise on Agriculture*, and *The Manufacturing Standard in the Qing Dynasty*. For centuries the public did not admire utilitarian objects as much as they did other forms of culture; and craft-making was deemed as a lowly trade. To tide Chinese traditional crafts over their besiege by modern technology for a rebirth, many professionals conducted archaeological studies and field investigations. They rescued many endangered crafts and encountered a large number of crafts (also called local hand-crafts) that were never mentioned in historical records. The fact that we can still see these traditional crafts precisely proves that they possess irresistible vitality and are truly needed in reality.

The above mentioned clues mean different approaches to explore Chinese traditional crafts and relevant technologies, features, cultural attributes and developing courses. They are interconnected horizontally or longitudinally. If chronology as a clue is a dimension of time and geographical clue is a dimension of space, then variety and skill and art

与到现代设计进程中，间接地造成对传统工艺的描述被认知为保守、单一和落后，形成僵死的、概念化、脸谱化的社会认同趋势。

然而，提到现代化的产品设计，人们一般很快联想到的是精密的机械设计、时尚的外观设计和多功能的人性化需求，或者是如何制造高端奢华产品、如何标榜品牌效应、如何打出奇卖点等等，几乎所有来自产品输出的竞争胜负最终被归结在商家收益多少上。经济发展别无选择地成为维系社会认同的唯一纽带，以经济的名义，把人类技术要义和设计本质有意无意地忽略和遮蔽了，而传统的宝贵资源正消逝在现代文化土壤中，传统技艺也无可选择地走向被埋入历史深层的命运。

打破僵局，需要重新建立认知体系。中国传统工艺所辐射的疆界应该尽可能全面地被挖掘整理出来以纳入中国技术发展史中，并同现代设计技术充分结合发酵。就技术本身而言，在一个多世纪的相持中，以手工为代表的传统工艺生产和以机器为代表的现代大工业制造之间从相遇、排斥到分离是一个必经的发展程序。在技术革新、经济发展和社会生活演变方面的逐渐对照与映射中，体现出随着人类科技水平不断飞跃发展，对强烈情感化和人文情怀的诉求就越需要跟进与补充，传统工艺与现代工业也应该越发显现出无法相互替代的作用和影响，并可以通过再度联手，打造未来新技术的软硬实力，相互启发，相互借鉴，向着更开放的领域尝试拓展（图3—图8）。

此外，从维系国人集体归属和终极意义的角度看，市场经济将大量社会成员抛到一个单纯利益链条中。原子化时代的公共治理迫切需要道德存量来帮助社会维系运转、资源动员和政策实施，而现实中传统文化是最具有社会认同的功能，传统工艺又是传统文化中的重要组成部分，赋予了自身文化纽带、文化支撑、文化乡愁、文化生态等精神归属的符号性和分量感。

最后，一个民族需要在现代市场经济蓬勃发展中把控道德信仰和社会责任的自我约束能力。围绕人类社会伦理问题，涉及现代技术过度开发、欲望无限膨胀、价值观念沦陷、自然生态失衡等等现象，我们更需要将中国传统造物朴实的理念重新植入现代产品设计中，从正向引导基于广义的普适性的智慧生活。传统工艺在今天的社会生活中，其实不仅仅意味着是技能、技艺或技巧的知识，我们更应该看到它背后所凝结的深邃的生活本质和传达的大美的平淡境界。

四、结论

当代，我们有关中国传统工艺的研究不应仅仅停留在挽

as clues can be called “human dimensions” for the time being (both are intended to serve humans). The three dimensions of them form a solid shape of research into Chinese traditional crafts (Fig. 2), which will be of great relevance as a guidance to future full understanding, study and application.

III. Application value of Chinese traditional crafts in modern product design

So far crafts research has never received such attention today in China, having gained wide support from governmental institutions, civil society organizations and individuals. However, most of it focus on crafts themselves, obviously centering around mainstream crafts, thus failing to bring more of their positive elements into modern product design, and indirectly leading to the fact that they are described as conservative, backward, stereotyped, and lifeless in the public's understanding.

At the mention of modern product design, however, one will conjure up immediately precision machinery design, fashionable appearance design and multiple-function human-oriented needs, or high-end products, brand effect or unique selling points. Almost all product activities competing for a win are ultimately traceable to merchants' profits. As a result we maintain social identity only by economic growth—no other alternative. So, in the name of economy, the nature of human technology and that of design have been overlooked or concealed, intentionally or unintentionally. And traditional, precious resources are disappearing in the soil of modern culture; and traditional crafts, hopelessly, fall into the fate of being deserted and buried into the depth of history.

To break this deadlock, we need to rebuild a system of cognition. The capabilities of Chinese traditional crafts should be explored as much as possible to be incorporated into the history of Chinese technological advances and to fruitfully interact with modern design technology. As far as technology itself is concerned, it is an inevitable process for traditional production (represented by handicrafts) to encounter, reject and break away from modern industrial manufacture (represented by machines). The faster the leaping rate of technological advances supported by innovations, economic expansion and social progress, the stronger human appeals to emotional outlet and humanistic care. Therefore, traditional crafts and modern industries are indispensable to each other in importance. And we can develop technological strengths by integrating them, and move ahead in more opening-up fields (Figs. 3-8).

Moreover, a market economy has cast out a great number of social members into the state of a mere profit chain if we are to maintain Chinese nationals' sense of belongingness or if an ultimate meaning is sought. In this atomization age public governance is in urgent need of greater moral stock to strive for normal social order, mobilize resources and implement policies. Considering that traditional culture represents social identity best of all, traditional crafts—an important part of the former—are precisely bestowed with symbolic cues and a convincing sense of weight as spiritual attributes.

Finally, a nationality needs to have a self-discipline ability to preserve morality and belief and perform social obligations while its modern

救濒临失传或消失的技艺这样单一的工作内容了。尽管这项工作仍然任重道远,我们还是可以通过这些年各方面工作经验积累,建立更科学的系统研究方法和管理手段,更有的放矢地推进各个实施环节。然而,当面对中国传统工艺中越来越多地被挖掘出各种丰富的有形和无形文化资源和价值时,我们应该快速地着手去研究如何真正使它在这个时代和更长远的未来可以适应真实生活中的各种转变,探索如何让它们不再牵强地、孤立地出现在众人面前,如何如它们过往一样,成为人们日常离不开的,并且十分欣悦接受的生活之需,如何可以再次使它们走向更宽广的舞台,走进世人的惊喜中。

参考文献:

- [1] 潘鲁生,唐家路. 民艺学概论 [M]. 济南: 山东教育出版社, 2012.
- [2] [日] 柳宗悦. 工艺文化 [M]. 徐艺乙, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2011.
- [3] 余强, 谢亚平. 人工开物 [M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2013.

本文系天津市哲学社会科学研究规划项目《中国传统工艺在现代产品设计中的应用研究》阶段成果 项目编号: TJYY11-2-081

秦文婕: 天津美术学院产品设计学院产品设计系副教授

岳中生: 中国民航大学副教授

market economy prospers. When social ethic issues are addressed involving overdeveloped modern technologies, unrestricted desires, collapsed values and imbalanced natural ecology, there will be a greater need of re-implanting pure, original Chinese ideas of making products into modern product design, thus positively leading to a life of wisdom in a broad sense. In today's social life a traditional craft means far more than a skill or art; more significantly, we should profoundly recognize the nature of life that it implies, and a realm of greater beauty and tranquility it is created to display.

IV. Conclusion

Currently, we should never be satisfied with merely rescuing endangered or dying skills concerning research of Chinese traditional crafts. Although that is a tough challenge and there is still a long way to go, we can push forward stages of targeted implementation by accumulating work experience over the years and developing scientific, systematic research methods and management tools. However, as abundant cultural resources and values—tangible or intangible—come out of Chinese age-old crafts, we should speed up our research on how to let them adapt to the various changes in our times and the far future; how to prevent them from appearing in the public unnaturally or isolatedly; how to let them become readily accepted, utilitarian objects again in daily life; and finally how to bring surprise to the public on a broad stage.

References:

- [1] Pan Lusheng, Tang Jialu. Introduction to Folk Art [M]. Jinan: Shandong Education Press, 2012.
- [2] [Japan] Yanagi Muneyoshi. The Culture of Crafts [M]. Translated by Xu Yiyi. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2011.
- [3] Yu Qiang, Xie Yaping. The Exploitation of the Works of Craftsmen [M]. Chongqing: Chongqing University Press, 2013.

This paper is a result of stage study of "Application of Chinese Traditional Crafts to Modern Product Design", a planned project under Tianjin Philosophy & Social Sciences Research Program. Project number: TJYY11-2-081

Qin Wenjie: associate professor at Department of Product Design, School of Product Design, Tianjin Academy of Fine Arts

Yue Zhongsheng: associate professor at Civil Aviation University of China

对话东汉陶俑与当代造型艺术精神探索

Spiritual Dialogue: Pottery Figurines of the Eastern Han Dynasty (25–220 AD) and Contemporary Plastic Art

王友江 / Wang Youjiang

摘要：东汉陶俑塑造具有多种题材和类型形式，其造型气韵生动并具有概括性和写意性特点。由于汉代造型艺术范式的普遍性，审美追求具有明确的倾向性，其造型的意味达到了前所未有的高度，表现出中国汉代特有的艺术精神。造型艺术是人类艺术的体现形式之一，是文化背景、社会风貌、个人性格等形成的思想观念及文化意蕴的追求所产生的内在精神含义。无论是古今中外，其艺术的精神本质有着千丝万缕的关联，因此，借古开今具有现实意义，只是要明了各个时代有不同的文化特征和精神含义，展现出各自的风貌。

关键词：东汉陶俑；当代造型；文化意识；造型意味；精神内涵

Abstract: The pottery figurines of the Eastern Han dynasty has various themes and types, whose modelling features spirit resonance, and generalized and freehand portrayal.

Thanks to the generality of the paradigm of the Han plastic art, its aesthetic pursuit shows clear tendencies, achieving an unprecedented height in a modelling sense. Plastic art is a form of human art manifestations, a revelation of spiritual connotations in pursuit of notions and cultural implications that are shaped by cultural backgrounds, customs, and personal characters. In China or elsewhere, in modern or ancient times, arts share more or less connection with each other in spirit. Therefore, it is of realistic significance to learn from the past to benefit the present as long as we are clear about and reproduce cultural characteristics and spiritual connotations of different periods.

Key words: pottery figurines of the Eastern Han Dynasty; contemporary modelling; cultural awareness; modelling sense; spiritual connotation



图1 彩绘跪坐乐陶俑 西安博物院收藏



图2 四川东汉击鼓说唱俑



图3 东汉彩绘武士陶俑 上海博物馆藏

造型艺术是人类艺术的体现形式之一，是文化背景、社会风貌、个人性格等形成的思想观念及文化意蕴的追求所产生的内在精神含义。人类最根本的人性有着内在的相似性，艺术精神本质有着千丝万缕的关联，当然各个时代有不同的文化特征和精神含义，又在不同的时代展现出各自的风貌。在此我们研究当代造型艺术借鉴传统艺术的可能性，尝试探索东汉时期的陶俑造型对当今的造型艺术精神的启发意义。

一

文化意识是人们在—个社会历史背景下受文化现象、生活习俗和思想理念等影响形成的。东汉时期的陶俑让我们感受到人性在艺术中的体现，是生命本体的表现和文化意识的反映。汉代造型系统是儒家的礼教和道教的精神统一起来的造型艺术语言，汉代造型艺术精神的形成来源于汉代两种文化传统，一是朴素思想观念、世俗信仰，包括孝道、神仙方术、阴阳五行、谶纬等观念；二是汉代的哲学思想，儒和道互补为主的思想理念。对汉代朴素思想观念的研究，可以找到汉代造型艺术的直接动因，对汉代儒道经典思想的探讨可以使我们发现汉代造型艺术的文化意识。道家崇尚自然，主张清静无为，反对斗争，提倡道法自然，无所不容，自然无

为，与自然和谐相处。老子提出天地万物都由道而生，“有物混成，先天地生”，“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，中气以为和”。汉代陶俑在儒道哲学思想的影响下，塑造手法质朴简洁，极具概括力，造型比较匀称，情状温润平和，风格拙朴。传统思想在当下文化中仍然有其现实意义，可以使我们的文化意识得到超越，获得艺术品位的提升。

东汉时期的陶俑与当时人们的日常生活息息相关，生动反映了当时的社会政治经济风貌，拙朴的风格、奔放的气势构成独特的艺术魅力，是人文艺术精彩表现的缩影，在艺术史上谱写了光辉的一页。陶俑造型依据道家追求形神俱存理念，无论是形依靠神而存在，即“形须神而立”，还是神依靠形而存在，即“神须形而出”的造型理念，都是陶俑造型的思想渊源。“以形写神”或“以神写形”的艺术表现手法，将人物或动物塑造得质朴而简洁，极具概括力，大都塑造大要，不加细节雕琢，线条明快而舒展自如，在神态上更是表现细腻，在面部的体面结构上转折含蓄细腻，并且衣纹概括流畅，用生动的手法表现出来，塑造出风格朴拙具有意蕴的个性形象。如西安博物院收藏的彩绘跪坐乐陶俑（图1），

头部结构及五官塑造微妙，身体姿态溜肩垂衣概括成菱形，有宁静之感，衣纹概括含蓄，传达出东方的审美意蕴。

当下我们处在文化多元化的时代，即古今中外的文化都在我们的视野和思维中，使我们的视野更宽阔，想象力更丰富，能力越来越强。但又出现文化的不确定性、艺术语境相似性、艺术语言模糊等问题。寻找自我的存在价值、文化定位是思考的重要问题。我们既要有国际视野，也要寻找本民族传统文脉，强化自身的文化意识。汉代艺术的文化意识是建立在儒道经典思想上的文化状态，可以代表中国文化意识的本体。

二

造型意味是对事物有思想和情感的表现形式。造型语言是通过有意味的形式传达出来，表现出神秘的不可名状的审美情感，创造出特殊的形象。汉代陶俑的造型艺术是汉代雕塑的重要表现形式，其造型自然天成，表现出拙朴雄浑的形象，在具象的形式中，表达作者所知所感的造型思维与造型意味。从汉代造型艺术可以看出，它接受了道教思想崇尚自然、主张无为、与自然和谐相处、天地万物都由道而生的哲学理念。道家追求形神俱存，永生不灭，认为形依靠神而存在，“形须神立”。东汉陶俑造型质朴浪漫，写实和写意相结合，具有高度概括的艺术特色。陶俑的材料和工艺制作也体现了特有的造型意味，陶俑用土坯控制或模具翻制成形，用陶泥信手捏制一气呵成，具有手工控制的痕迹，意象生动，形态各异。用模具翻制的陶俑，先塑造俑的泥胎造型，再翻制成模具，用模具可以重复翻制俑形，再经低温烧制成陶质俑。陶俑有红陶和灰陶，由于材料质地粗毛和工艺制作特点，显示出其独有的艺术魅力。陶俑造型更显古朴自然，浑厚有力，自然天成，具有道法自然、无所不容、自然无为的精神境界。

东汉时期陶俑向世俗化发展，陶俑塑造对象主要有物俑，分为农夫、乐舞俑、狩猎和侍俑；动物俑，分为家禽俑、家畜俑等。它们造型生动，动态夸张，情态诙谐，表现形式自由洒脱，可以说是中国汉代的现实主义，写意性极强，富有强烈的表现力。东汉时期陶俑造型不受限制，表现自由，从多种角度进行表现，不仅有对静穆情状的表现，还有对“丑”的表现，当然是美学含义的“丑”，有一种“丑”的审美情趣，有意味造型的表现形式追求，是情感超越自然形态的夸张表现。“丑”在审美中是一种辩证思维，审美有多种因素，丑在审美中具有内在精神的含义，造型随心所欲，造型动态看似东歪西拧，憨态可掬，轻松随意无拘无束，顺其自然的大自在情怀，可以站在美学的高度进行诠释。如四川东汉击鼓说唱俑（图2），憨态逗人，裸露上身，肩膀夸张地向上冲着，穿着短裆裤，大腹鼓起，两腿一前一后，头向前伸，笑眼眯缝着，表情生动。毫无疑问，匠人对于陶俑神韵的把握细致入微，匠心独运地表现出汉代的造型精神。

造型意味在当代艺术中更应该有品位，能创造出有深刻内涵的打动心灵的造型艺术。无论社会如何发展，人们的内心世界都需要真诚与质朴。“朴”为真诚朴实、大气自然、

不加装饰、含有精神的高尚品质。造型意味应该是朴之为上，不可矫揉造作，东汉时期陶俑造型为我们起到了典范作用。

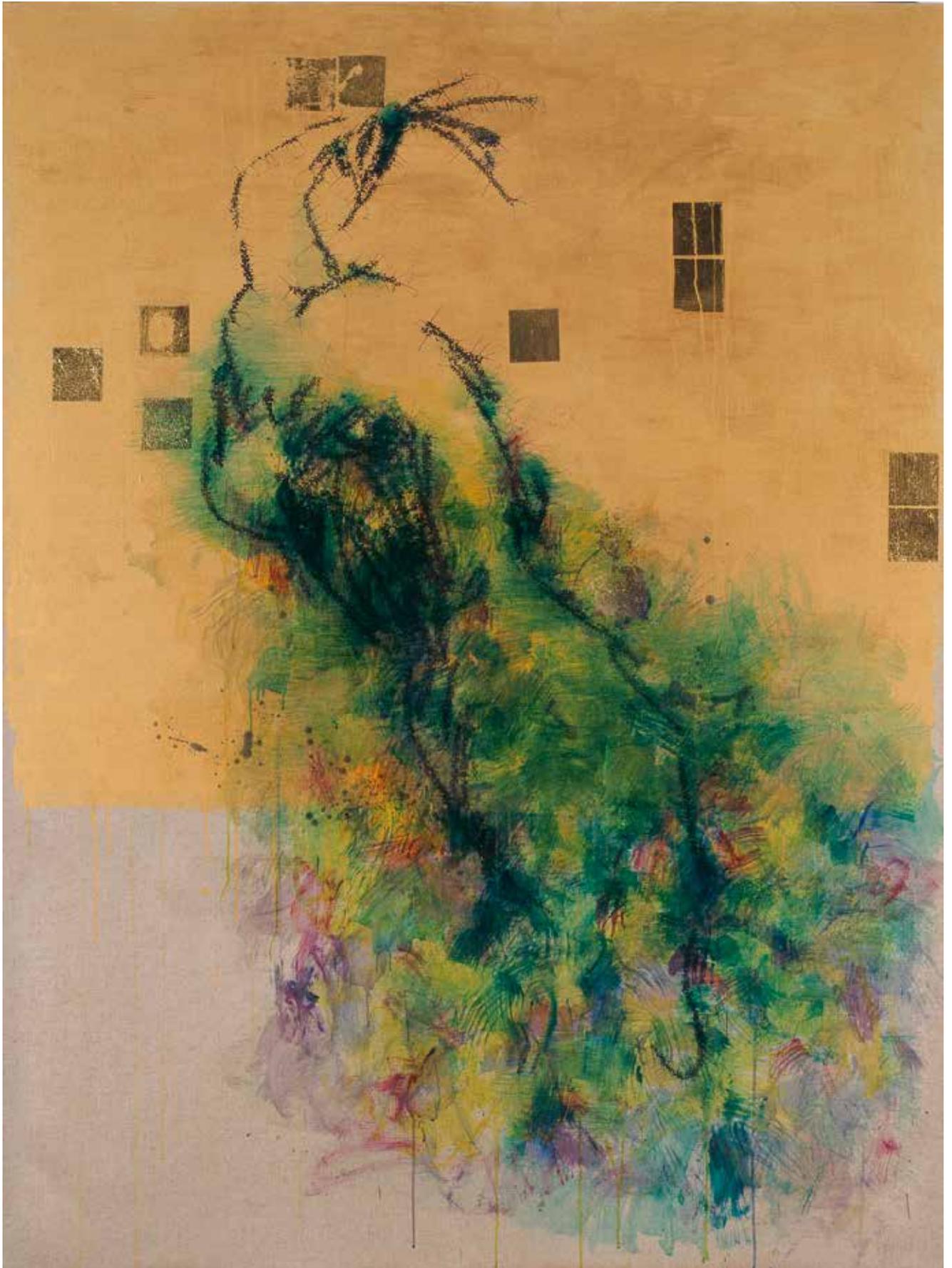
三

精神内涵是艺术的灵魂，包含文化背景、个人思想和艺术追求等，也是个体内心对世界的态度所表现出的造型语言形式。中国传统艺术的风格样式是以朝代划分，每一个朝代的艺术风格样式都有明显的特征，从中可以看出群体文化意识所产生的时代精神内涵。汉代造型艺术的包容、浪漫精神和拙朴雄浑气象，和当时的社会政治、经济状况和文化意识有着密切的关系，对现代艺术的发展可以起到示范的作用。

东汉陶俑造型艺术是在继承西汉陶俑造型风格的基础上，将浪漫抒情的造型手法融入其中，追求简朴稚拙的品质，形成寓巧于拙的艺术风格。东汉时期对陶俑造型的塑造，不刻意追求形体比例的准确和细节的精雕细琢，而是通过对形象的大轮廓剪影式的塑造方式来表现陶俑造型的内在神韵。东汉时期创造出大量的杂技俑、乐舞俑、说唱俑等艺术作品，生活情趣更为浓厚，民间生活更加丰富多彩，从这些陶俑中能够感受到汉文化艺术的淳朴气息。东汉陶俑对神韵的塑造追求，突出造型的意象性表现，和对气韵连贯与造型整体性的把握，“以神写形”，形依靠神而存在，不追求形的写实性，造型整体概括，没有过多烦琐的刻画，减去了许多表面的细节，更显大气饱满。陶土的粗糙与制作手法的简洁形成了陶俑写意造型简洁拙朴、气韵流畅生动的特点，这些陶俑具有强烈的视觉张力，极其注重对神韵的塑造，达到艺术造型审美的高级境界。如东汉彩绘武士陶俑（图3）动态跨步站立，两脚一前一后，头向左侧转，目光凝视前方，右手拿兵器，左手提衣。造型手法简洁概括，头部比例略大，结构转折微妙，五官塑造含蓄，但能够传达出神情；身体塑造瘦小略有溜肩，几乎没有衣纹的刻画，从上到下整体如管状，显得气势泰然，自信勇敢。陶俑表现出了东汉时期的造型精神内涵。

汉代陶俑具有塑造多种题材和类型形式、造型应物象形、气韵生动和生活气息浓厚的特点，以民间风貌为题材的陶俑更为其增添了浓厚的生活气息和乡土色彩。由于汉代造型艺术范式的普遍性，审美追求具有明确的倾向性，其造型的意味达到了前所未有的高度。作品带有浓厚的意象性风格，寥寥大形塑造，便形态已出，神韵灵动，形神兼备，表现出特有的中国汉代艺术精神。

当代造型艺术是个体艺术家思想情感及精神内涵的反映，艺术家更多的是提倡个体思想和独立意识，也是个体在社会中生存状态的表现。所以艺术作品更加自由，更富有个性，减少普遍性特征，尊重个体生命和个体意识。文化意识带有血脉渊源，因此，借鉴东汉陶俑的艺术精神，无论是艺术情怀还是审美倾向都要有明确性。在我们放眼世界的同时又要坚守自己，这需要梳理和借鉴传统文化，如此才会更有自信与世界艺术对话。



叶永青 孔雀 布面丙烯 200×150cm 2012年