



《中国美术馆》特种邮票

国际标准刊号：ISSN1673-1638
国内统一刊号：CN11-5367/J
邮发代号：80-870

中国美术馆
NATIONAL ART MUSEUM OF CHINA

ISSN 1673-1638



定价：48.00 元



NAMOC

NATIONAL ART MUSEUM OF CHINA JOURNAL

中國美術館



1
2025
双月刊
总第 168 期

中國美術館
NAMOC

中國美術館
NAMOC



《中国美术馆》纪念邮票

中国美术馆建馆开放 60 周年之际，中国邮政发行《中国美术馆》特种邮票（见封底）。中国美术馆还从馆藏 13 万余件藏品中精选出 10 件代表作品定制了个性化邮票。



吕慧 《蛇盘兔》 剪纸
14cm×11cm 中国美术馆藏

中國美術館

NATIONAL ART MUSEUM OF CHINA

卷首语

中国美术馆建馆开放 60 周年之际，习近平总书记在给中国美术馆老专家老艺术家的回信中鼓励、肯定中国美术馆所取得的积极成效，同时也指明了发展方向：“在高质量收藏、高水平利用、高品质服务上下功夫，努力打造新时代人民群众欣赏美术佳作、提升文化素养的国家级乃至世界级艺术殿堂”。殷殷嘱托不仅是对中国美术馆，也是对全国美术馆的期望。

为落实回信精神，推动全国美术馆高质量发展，在中央宣传部、文化和旅游部的关心下，自 2025 年起，《中国美术馆》期刊改由文化和旅游部主管，中国美术馆主办，《中国美术馆》编辑部出版，旨在弘扬优秀传统文化、解读国家典藏艺术精品、加强国际国内艺术交流、促进当代艺术创作、推进全民美育，突出理论性、实践性、前沿性、可读性，建设美术馆研究权威平台。

立足新起点，奋进新征程。《中国美术馆》将担负时代使命，助力打造艺术殿堂，为繁荣发展中国美术事业作出更大贡献。

吴为山

主管：中华人民共和国文化和旅游部

主办：中国美术馆

《中国美术馆》编委会

主任委员：吴为山

副主任委员：安远远 潘义奎 于华音 李美娜

委员（按姓氏笔画排序）

丁宁 于洋 于歌 马赛 王一川

王法 王绍强 王雪峰 王潇 牛克诚

邓锋 付强 朱永安 朱剑 朱培尔

李红强 李虹霖 吴洪亮 余辉 应金飞

辛广伟 陈俊宇 陈勇劲 邵晓峰 杭春晓

尚辉 罗奇 郑光旭 屈健 赵辉

夏商周 徐沛君 徐涟 彭锋 程阳阳

靳军 裔萋 潘鲁生 冀少峰



中国美术馆
官方微信

《中国美术馆》编辑部

主编：吴为山

副主编：于华音 程阳阳

总审校：徐沛君

编辑（按姓氏笔画排序）

沈军 纳禾雅 耿晶 黄丹麾 薛帅杰

编务：杨儒

设计：王梓

出版：《中国美术馆》编辑部

地址：北京市东城区五四大街1号

邮编：100010

电话：010-64003412

电子邮箱：zgmsgqk@namoc.org

中国美术馆官网：www.namoc.org

国内统一刊号：CN 11-5367/J

国际标准刊号：ISSN 1673-1638

印刷：北京雅昌艺术印刷有限公司

2025 年第 1 期

双月刊

总第 168 期

目录

特稿	担负新的文化使命 建设世界级艺术殿堂 —— 新时代中国美术馆建设的思考 吴为山005
学术	中华美学传统的现代重构和当代更生 王一川015 中国水墨画的 20 世纪之变 余辉024 形塑民族崛起的中国现代艺术精神 尚辉033 艺术思想是创作的灵魂 ——“西藏组画”系列作品创作谈 郑光旭041
行业	“展厅文化”与当代书法的转型及发展 陈振濂048 美术馆推动工艺美术传承与创新 潘鲁生054 新中国山水画史的美术馆叙事 —— 以中国美术馆山水画收藏与展览为例 牛克诚058
藏品	花前白石生：文人写意与朱祖谋小像 朱万章067 中国美术馆藏方以智《千峰隐寺图轴》研究 张卉079
交流	中国美术走出去：自信优雅地展示中国形象 徐涟089 “跨文化对话是我的毕生心愿” —— 希腊雅典国家当代美术馆原馆长卡特琳娜·科斯齐娜访谈 采访人：杨儒 翻译：郑宇婷098
展览	五岳精神与美术创作 本刊编辑部104 赏“美”景 庆新春 —— 全国美术馆新春展巡礼 本刊编辑部112

声 明

- 来稿必须未曾以任何形式在任何媒体（包括互联网）发表，请勿一稿多投。
- 稿件一经采用，该文全体著作权人的专有出版权、发行权、汇编权、数字化复制权、信息网络传播权即授予本刊，由此发生的稿酬等问题在本刊发表时已解决。
- 由作者原稿（包括图片）引起的侵权纠纷，本刊不承担任何连带责任。
- 未经著作权人及本刊同意，不得以任何形式转载或取材本刊已刊发稿件；转载须注明出处。
- 凡向本刊提供稿件的作者，即视同意此声明。

CONTENTS

Features

Shoulder New Cultural Mission and Build a World-class Art Palace:

Reflections on the Development of National Art Museum of China in the New Era *Wu Weishan*005

Academic

Modern Reconstruction and Contemporary Regeneration of Chinese Aesthetic Tradition *Wang Yichuan*015

The Reform of Chinese Ink Painting in the 20th Century *Yu Hui*024

Shape the Spirit of Modern Chinese Art for the Rising Nation *Shang Hui*033

Artistic Thought is the Soul of Creation: Reflections on the Creation of *the Xizang Series Paintings* *Zheng Guangxu*.....041

Industries

“Exhibition Hall Culture” and the Transformation and Development of Contemporary Calligraph *Chen Zhenlian*048

Art Museums Drive the Inheritance and Innovation of Arts and Crafts *Pan Lusheng*054

Art Museum Narrative of Chinese Landscape Painting History:

A Case Study of Collecting and Exhibiting Landscape Paintings in the National Art Museum of China *Niu Kecheng*058

Collections

Plum Blossoms and the Scholar: Chinese Literati *Xieyi* Painting and Portrait of *Zhu Zumou* *Zhu Wanzhang*.....067

A Study on *Fang Yizhi*'s Painting Scroll Titled “Temple Hidden among Thousand Peaks” Collected by the NAMOC *Zhang Hui*079

Communication

Chinese Art Going Global: Present China in a Confident and Elegant Manner *Xu Lian*089

“Intercultural Dialogue is My Ultimate Vision”: Interview with Dr. Katerina Koskina, former Director of the

National Museum of Contemporary Art in Greece (EMST) *Interviewed by Yang Ru, translated by Zheng Yuting*.....098

Exhibitions

Spirit of the Five Great Mountains in China and Artistic Creation *Editorial Department*104

Appreciate “Beautiful” Scenery and Celebrate the New Year:

A Tour of Spring Festival Exhibitions from Art Museums around China *Editorial Department*112

担负新的文化使命 建设世界级艺术殿堂

——新时代中国美术馆建设的思考

吴为山



“美在新时代——中国美术馆建馆 60 周年系列展览”外景

牢记办馆初心

坚持人民至上办馆理念

60 多年的发展，饱含着党和人民对中国美术馆的厚望，彰显出中国美术馆独特的光彩，也铭刻着中国美术馆的初心。我们围绕党的文艺方针，用优秀美术作品表现社会主义建设，赞美劳动人民；在改革开放的春潮涌动中，我们力倡创新，尊重艺术家们的多方探索；新时代以来，我们深入学习贯彻习近平文化思想，弘扬优秀传统文化、典藏大家艺术精品、加强

国际国内交流、促进当代艺术创作、打造美术高原高峰、惠及公共文化服务，在中国式现代化的道路上向世人昭示思想的高度、历史的厚度、情感的温度和艺术的深度。

80 多年前，毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中对“文艺是为什么人”这个根本的问题、原则的问题作了深刻阐述，明确指出文艺应当服务人民大众。2014 年，习近平总书记《在文艺工作座谈会上的讲话》中，“人民”一词出现了 110 多次，把人民视为文艺表现的主体，作为审美的鉴赏家、评判者，为文



“美在新时代——庆祝‘十九大’胜利召开中国美术馆典藏精品特展”举办期间观者如潮

艺工作指明了方向。中国共产党长期所秉持的“艺术为人民”的路线方针在新的历史征程中获得了新的价值实现。

“中国美术馆”金字牌匾不仅是毛主席题写的这五个金色大字，更体现着人民美术馆的初心本色，展现着中华文明的突出特性，突显着“两个结合”的深刻内涵，是一块担负着新的文化使命的金字牌匾。

中国美术馆开馆于延安文艺座谈会召开20周年之际，新征程上，赓续延安精神，秉持为民初心，就是要体现在深学笃行习近平文化思想的火热实践中：聚焦“推动文化繁荣、建设文化强国”这个文化使命；坚守“以人民为中心”这个根本立场；扎实走好“把马克思主义基本原理同中国具体实际、同中华优秀传统文化相结合”这条必由之路；坚持守正创新，善用“创造性转化、创新性发展”这个方略方法；彰显“坚定文化自信”这个时代精神特质。

注重系统集成 聚焦“三高”推动高质量发展

党的二十届三中全会将“更加注重系统集成”作为进一步全面深化改革指导思想的重要内容。对于美术馆建设这个系统工程而言，习近平总书记提出的“三高”要求具有鲜明的针对性和现实的指导性。这三个“高”是一个科学完整、互为支撑、互为促进、可持续发展的工作运行体系，必须全面推进。

一是以高质量收藏厚积发展底蕴。中国美术馆的藏品涵盖美术门类众多，目前收藏有13万余件作品，有近万名不同时期的艺术家进入国家美术收藏的名录。这是中国美术馆着力构建完备有序的中国近现代美术发展序列，同时兼及国际经典艺术收藏体系的重要基础。

要识宝，高质量的艺术作品必须思想精深、

艺术精湛、制作精良，必须是有筋骨、有道德、有温度的作品。要不断提升美术馆的社会影响力、感召力，统筹主动征集与鼓励无偿捐赠，让精品力作得到最好归宿，同时将作品背后凝聚的奉献精神高扬于社会。

作为国家美术馆，必须增强为国典藏的使命意识，拓宽收藏渠道，创新收藏路径，规范收藏流程，在引导广大美术家创作时代精品的时候，也要以大义化人心，以真情动人心，赢得捐赠者的信赖与支持。

二是以高水平利用推动创新发展。要爱宝，完善典藏活化机制，梳理作品、策划展览，进一步加强对美术经典的思想性、艺术性、创新性，以及历史价值、时代精神、审美特征等的研究、阐释和传播，让不同类型、不同题材的

作品得到充分利用，在传承、弘扬中华美学精神，不断满足人民群众审美需求上体现新担当，实现新作为。

中国美术馆已经形成“典藏活化”等一系列品牌展览，影响、带动了全国的美术馆。我们要进一步加强对美术经典的思想性、艺术性、创新性，以及历史价值、时代精神、审美特征等的研究、阐释和传播，充分发挥以美化人、以美通心的独特优势，使优秀美术作品得到更充分的利用，发挥更大的价值。

三是以高品质服务惠及民生。高品质服务永无止境，要以人民群众满意为标准，强品牌、重创新、抓细节，优化再优化，提升再提升，在推进全民美育，实现更广范围、更深层次文化惠民等方面继续发挥引领，作出表率。

“墨韵文脉——甘肃丝路艺术珍品展”展厅



激发创造活力 让传统活化于创新之中

党的二十届三中全会明确提出“中国式现代化是物质文明和精神文明相协调的现代化”，“培育形成规模宏大的优秀文化人才队伍，激发全民族文化创新创造活力”。美术馆作为重要的公共文化平台，特别是美术文化生态的核心和枢纽，必须发挥重要的引领作用。

一要把握中华民族文明的突出特性，发展全民美育，提高人口素质。

习近平总书记创造性指出中华文明的“五大突出特性”，使我们更进一步认识到中华文明 5000 多年连绵不断，56 个民族文化多元激荡、互补融合，形成了集包容性与统一性于一体的特征；以“四海之内皆兄弟”的温润，在新时代倡导构建人类命运共同体而突显的和平性；以吐故纳新的强大生命力、蓬勃向前而呈现连续性与创新性。

我们必须充分认识到中国式现代化人口规模巨大这一“显著特征”，要通过物质文明与精神文明的协调发展来提升人口素质，进而使

规模巨大的人口转化为实现现代化的资源和强大动力。全民美育具有全面性、终身性，它浸润于整个社会发展之中。今天，我们还必须站在全面深化改革新任务、新要求的角度上，深刻理解美育的时代价值，把握美育对于促进创新创造的基础性作用。

近年来，中国美术馆打造的“为新时代人物塑像”活动影响到全国，与北京大学、清华大学等高校和一大批中小学广泛开展美育合作，将经典作品送至边疆少数民族地区和革命老区，特别是着力推动美术经典进教材、呼吁推动书法进课堂等，都取得了显著成效。这些充分说明全民美育有助于形成“美”与“德”的贯通，推动新时代物质文明和精神文明协调发展，有助于为中国式现代化激发活力，增添动力。

二要坚持守正创新，不断以“两个结合”引领文化发展，形塑新的文明形态。

守正创新是习近平文化思想的精神底色。传统不是固化的物质形态，要透过文物、文献，深究其文化内涵。只有得其神且化入创新之中，才能体现传统的价值，并由此而焕发出不息的生机。随着中国经济社会的发展，一段时期，我们看到一方面新观念、新方式为创新带来了新面貌，为文化繁荣乃至国际对话奠定了有益的基础，但我们也同时看到在没有鲜明价值导向引领的情况下，文化活动不断、艺术面貌流派纷呈中裹挟着一些负面现象，比如：误把西方当标准，误把利益当理想，误把模式当传统，误把流行当创新……种种现象，都说明需要以正确的价值观、艺术观引领，要在守正的基础上做到创新。

中国美术馆公共教育项目“‘为新时代人物塑像’作品巡展”至新疆喀什地区博物馆，为观众导赏的小志愿者们展厅合影



大型雕塑《旗帜》矗立于中国共产党历史展览馆广场

守正，如何避免故步自封？创新，怎样保证不竭源泉？关键是把握中华文明的突出特性，办法就是坚持走好“两个结合”这条必由之路。

新时代的美术创作守正出新，打造了一批时代力作。作为国家主题性美术创作、国家美术典藏计划两个重大项目办公室所在单位，中国美术馆在此过程中既组织创作、参与创作，也积极收藏精品、鼓励创作，同时更通过不断展示、推介来引导创作，引导、培养青年艺术人才。

我馆完成的大型雕塑《旗帜》矗立在中国共产党历史展览馆的广场上，成为新时代的红色地标；《长征组雕》巡展全国，获评爱国主义教育基地优秀项目。这些新成果再次证明只有真正理解了“人民”二字，只有在历史的纵深与时代的广阔实践中去体悟生活的本真，才

能挖掘创作的富矿，找到灵感的源泉，同时把习近平文化思想中的理论创新与新时代的创造性实践结合起来，能够让我们深刻理解中华文明的突出特性，充分认识到“两个结合”在新时代所形成的生动的、有机的、富有活力的文化生命体的独特价值。

三要在培育形成规模宏大的优秀文化人才队伍，共同营造良好文化生态方面有所作为。

习近平总书记强调“要始终坚持文化建设着眼于人、落脚于人”，这既是做好文化工作的重要要求，也是有效的方法论，更体现出做好文化工作所必须的大胸怀、大境界。

一声声问候、一次次握手、一封封回信，新时代以来，习近平总书记对文艺界的关心关爱，本质上是对艺术工作者人格塑造、艺术修为、作品创作以及人才培养等方面的全方位擘画。我们深入学习贯彻习近平文化思想，就是



《长征组雕》之“飞夺泸定桥”

要充分发挥好国家美术馆的重要平台作用，在自觉发挥积极性、主动性、创造性的同时，善于调动各方面的积极性、主动性、创造性。

在推动文化繁荣发展的过程中，中国美术馆将更加注重发扬学术民主、文艺民主。从情感维度、从细节实处多方面地真诚关心艺术家和专家学者，特别是在为成就显著的老艺术家举办展览，打破成规发现青年新秀并有针对性地着力培养等方面，更好地把握本质，包容个性，全力支持创新创造。

作为国家美术馆，也要特别强调不能简单地以“体制内”和“体制外”划分艺术家阵营，更不能以“体制”为依托形成权威利益话语“圈子”，在艺术标准上以陈旧的、模式化的标准限制创新。不以头衔来判断艺术水准的高低，在艺术展览展示等方面也不能以官位、头衔的大小作为排序依据，核心就是要在艺术家群体中画好最大同心圆，共同营造良好的文化生态，凝聚起文化强国建设的强大合力。

深化理论研究 建构中国特色美术馆学体系

价值是导向，思想是引领，没有思想理论和学术研究作为坚实基础，美术馆的功能、艺术的价值不仅得不到彰显，甚至会出现偏差。新时代以来，中国美术馆不断加强美术理论的研究工作，在国家级艺术类重大科研项目、牵头制定国家标准、主办全国美术理论研讨活动、出版百余册学术著作等方面全力以赴，特别是与北京大学等合作，成为全国美术馆界首家设立国家级博士后科研工作站单位。深化理论研究，最终是要建立中国的美术馆学体系，推动行业高质量发展，重点要在以下五个方面作出新的努力。

一是要在习近平文化思想指引下，站在创造社会主义文化新辉煌的高度，从历史、时代和人类文明发展的方位，全面研究美术发展的历史并将其置于艺术史、文化史和通史的发展

之中进行审视、比较。随着中华民族伟大复兴的进程，中国越来越受到世界的关注，中国在世界上的位置愈显重要和突出，中国文化的价值也一定会随之而被逐步认识，被全面认识，被深刻认识。这个文化不仅是厚重博大的古代文化，更在于百年以来的红色文化和当代文化，特别是新时代以来的创新与逐梦文化，因此在这个历史流变、历史转折、时代变革的伟大历程中所产生的先进文化一定是有创造力、创新性和生命力的。中国美术馆区位显要、定位特殊、影响突出，因此有责任、有能力、有条件担当起建构中国当代美术理论体系的重任。这个理论体系建构的特点在于思想高度、历史厚度、学术深度、范围广度。理论的成果要有前瞻性、指导性。

二是要将理论与丰富的典藏和各类大展及不同的个展、群展、主题展、邀请展、国际展等相互动，要对艺术服务于党和国家的中心工作，艺术的时代性、人民性及艺术流派、个性风格、形式创造、学术导向、文明互鉴等进行深入研究。进入新时代，中国美术馆更加注重对藏品资源的梳理、阐释，精心策划了一系列品牌展览，充分体现了中国美术馆作为国家美术殿堂、艺术家展示艺术的舞台、人民审美的福堂的独特性。我们要借助这个资源，研究构建出既具有宏观、普遍意义，又有独特价值的理论、评论体系。

三是要举办动态性、主题性理论研讨会，及时将宏观、普遍的研究成果进行交流，将其放回到具体工作实践中加以检验，并在不断发生的展览、创作、公教、交流等工作中总结经

验，升华为理论，让理论不断得到充实与延展，使理论真正成为发展的理论，成为马克思主义基本原理与中国历史和现实相结合的理论，成为能够正确引领艺术实践的理论。

四是要努力建构美术馆学。美术馆是殿堂、宝库，是学堂、课堂，是平台、窗口，我们要充分认识到美术馆不仅仅是展览馆，还是传播社会主义核心价值观的重要阵地。我们要适应新时代人民群众的审美，研究出高质量收藏、高水平利用、高品质服务的方法和措施，用新的发展理念将“人民”“国家”“世界”这三个关键词落实到美术馆学的理论体系中。

五是要高度重视美术理论评论的学术争鸣。习近平总书记高度重视文艺评论工作，指出：“文艺批评是文艺创作的一面镜子、一剂良药，是引导创作、多出精品、提高审美、引领风尚的重要力量。”真理越辩越明，1965年，著名的“兰亭论辨”中，毛泽东主席指出“笔墨官司，有比无好”，已经成为载入史册的学术讨论。今天，许多艺术问题有的已经有所定论，有的仍在讨论之中，比如中国画的传承创

中国美术馆为在展厅临摹的孩子们准备了爱心坐垫



新问题、素描的教学问题、当代书法的审美标准问题，等等。随着时代的发展，还会出现许多新现象、新问题。历史不是虚无的，只要我们坚持以马克思主义文艺理论为指导，以习近平文化思想为遵循，坚持辩证唯物史观，就应该勇于表明态度，敢于表明立场。美术馆应该成为鼓励说真话、讲道理的平台，有力地助推形成“百家争鸣”的学术氛围。

推动文明互鉴 打造世界级艺术殿堂

中国美术馆打造国家级乃至世界级艺术殿堂的进程也是承担新的文化使命、参与创造文明新形态并产生世界影响的进程。我们立足于世界文明纵横相交的坐标点，既要有厘清中华文明正根本源的传承，也要有洞悉和吸取世界文明精华的发展，在创新中赓续，在交融中创新。

新时代以来，中国美术馆发挥“国家文化会客厅”的作用，不断邀请世界各国和地区的经典作品来馆举办展览，并打造“中国写意”等多个展览品牌走进世界各国重要的博物馆、美术馆展出。同时通过举办“中国美术馆之夜”外宾专场等活动，以“不出国、不拿护照、少花经费”的方式让中国文化“走出去”，也让世界文化“走进来”。中国美术馆牵头成立“丝绸之路国际美术馆联盟”和“金砖国家美术馆联盟”，并作为联盟秘书处和秘书长单位不断拓宽朋友圈和影响力，目前两个联盟已吸纳20多个国家的30余家成员单位。

下一步中国美术馆还要在构建更有效力的国际传播体系方面发挥更大的作用，作出更大的贡献，坚持做到“把握思想的核心，秉持先进的理念，选取恰当的载体，打通有效的途径”。

把握核心思想就是体现中国精神、体现时代精神、体现审美创造。只有具备这三个“体

中国美术馆展览海报一瞥



“中国美术馆之夜”活动现场

现”的文化交流，才能立体地展现好可信、可爱、可敬的中国形象。

秉持先进的理念就是结合世界格局和文化需求，提出我们的主张。我的理解是三个“一”：一张脸、一颗心、一个魂。“一张脸”是指国家、民族的文化特征；“一颗心”是彼此坦诚、真挚、温厚之心；“一个魂”是共同珍爱、维护世界和平之魂。

选取恰当的载体就是从题材内容上展现社会主义先进文化、红色文化、中华优秀传统文化，展现当代中国人的精神面貌；从艺术品位上遴选经典、精品，以经典的超越性打通思想与情感的连接。

近年来，中国美术馆将一系列雕塑作品矗立于世界各地，我们可以看到由中国政府赠送、立于德国的《马克思》雕塑讲述着马克思主义

中国化的故事；立于法国，表现周恩来、邓小平等无产阶级革命家留法勤工俭学的《百年丰碑》雕塑向西方社会讲述着中国共产党的故事；巴西的库里蒂巴市将《孔子》雕像落成地命名为“中国广场”；大型组雕《问道》立于离我们最远的乌拉圭首都维得蒙的亚市中心，讲述着中华优秀历史传统；立于希腊古市集的《神遇——孔子与苏格拉底的对话》则体现了两个古老文明的思想智慧交融，这些都成为构建人类命运共同体的基石和深厚的思想基础。

打通有效的途径就是要变“走出去”为“请过去”，注重以“更高”“更深”“更广”三个维度把握“走出去”的成效。

“高”，首先指品质高，要把中华优秀传统文化的精神标识以及具有当代价值、世界意义的文化精髓提炼出来，以现代传播方式表达、



金砖国家美术馆联盟第一次会议暨联盟宣言签署仪式

展示；其次指所在国家高端的场所，中华文化传播要有尊严，要有与之相配套的空间。

“深”指的是不能只满足于向国外提供一些表层文化符号，关键是找到精神共通点、思想共享点、情感共鸣点，在人与人、国与国、民族与民族之间加深心灵沟通。

“广”指是不要简单地把“走出去”理解为狭义的“出国”，我们将通过国际文化合作机制、利用各国驻华使节的便利条件、翻译出版等各种形式推动“走出去”，核心是让中国文化走入人心。

新征程上，中国美术馆做党的文艺方针政策的忠实执行者，满足人民文化需求、增强人民精神力量的积极行动者，传承、弘扬中华美学精神的身体力行者，推动美术场馆高质量发展的探索实践者，讲好中国故事、推动文化艺

术交流的文明使者，根本就在于坚持以习近平文化思想为指引。我们这个时代的新文化一定是饱含着美与温度的新文化，中国美术馆将担负起新的文化使命，汇通于美，点亮精神，打造新时代美的殿堂，为建设中华民族现代文明作出更大贡献。

作者单位：中国美术馆

（责任编辑：程阳阳）

中华美学传统的现代重构和当代更生^[1]

王一川

摘要：中华美学传统有着曲折的现代重构和当代更生过程，其现代重构可以分为五个时段，即以西构中、今显古隐、中国化体系建构、古今会谈和以古为根。当前“以古为根”时段需探讨中华美学传统在新时代走向更生的可能性，特别是中华美学传统所崇尚的独特价值理念，应当在人类共同价值观基点上同当代世界多元美学价值理念相融通，在“文明互鉴”和“美美与共”中迈向“和而不同”美学境界。

关键词：中华美学传统 现代重构 当代更生 以古为根

源远流长的中华文明发展进程形成了自身的突出特性，也孕育了中华民族与世界上其他民族不同的独特审美意识或美学思想传统，即“中华美学传统”（或称“中国古典美学传统”）。只不过这种传统是在清末民初借助于外来西方美学学科制度的镜鉴作用重构而成的，也就是通过同西方美学学科制度的跨文化比较而加以重新指认的，这意味着中国古代诚然没有产生过西方意义上的美学学科制度，但毕竟诞生了可与西方美学相媲美而又颇为不同的独特美学思想体系。这种美学思想体系一旦在同西方他者的镜鉴中获得自明，就在接下来与强势涌来的西方美学学科制度的跨文化对话中，特别是在中国现代美学的创构过程中，日益突显自身的独特价值，但同时也应当看到正是在这个进程中，中华美学传统的重构及其

在中国现代美学发展中发挥的更生作用经历了一番曲折的展开过程，这个曲折展开的过程又是与“马克思主义基本原理同中国具体实际相结合、同中华优秀传统文化相结合”即“两个结合”的现代中国的历史性进程紧密相连的。简要回顾，这个曲折重构和更生历程可以分五个时段去认识。

以西构中

从清末民初至“五四”时期，中国现代美学的主要任务在于引入西方美学学科制度而创构中国现代美学，以及同时重构中国古典美学传统。由此，这个开端时段的特点可以概括为“以西构中”，即以西方美学学科制度一方面创构中国现代美学，另一方面重构

中国古典美学传统。

那时马克思主义学说尚未全面影响和进入中国美学领域，也即“两个结合”中的“第一个结合”进程尚未在中国美学领域真正开启。梁启超、王国维、蔡元培、陈独秀、鲁迅等第一代现代美学家分别从日本和欧洲引进西方美学学科制度，相继掀起了“三界革命”（“诗界革命”“文界革命”“小说界革命”）“美学”“文学革命”“美术革命”和“美育代宗教”等现代美学及文艺思潮。与此同时，王国维、章太炎、熊十力、梁漱溟等也借助于西方哲学和美学“烛照”而重新“发现”中国哲学和美学传统的独特价值，例如王国维的《人间词话》等著述借助于康德、黑格尔、席勒和叔本华等的美学思想，发现中国古代的“意境”“境界”等概念及其思想体系具备现代发明价值，并提出了“古雅”等新的美学范畴，产生了深远的影响。

相对而言，由于当时民族救亡、文化启蒙等重大任务异常紧迫、繁重和艰巨，中华美学传统的传承和弘扬任务不得不被推迟。取而代之，当时中国美学的主要使命还是急切地援引西方美学学科制度而构建中国现代美学及美育制度。比较起来，由于蔡元培在中华民国教育总长任上所作的杰出开拓而又务实的奠基作用，中国现代美育制度在这个“以西构中”的过程中取得了更值得纪念的成功。尽管他提出的“以美育代宗教”口号本身至今仍聚讼纷纭，因为宗教在古今中国的地位和作用同在欧洲迥然不同，将美育同宗教相比无法起到预期的宣传作用，但对于美育的宣传和推广作用毕竟颇为有效，影响深远。



（清）金农《双色梅花图》中国画
129.5cm×56cm 1760 中国美术馆藏

今显古隐

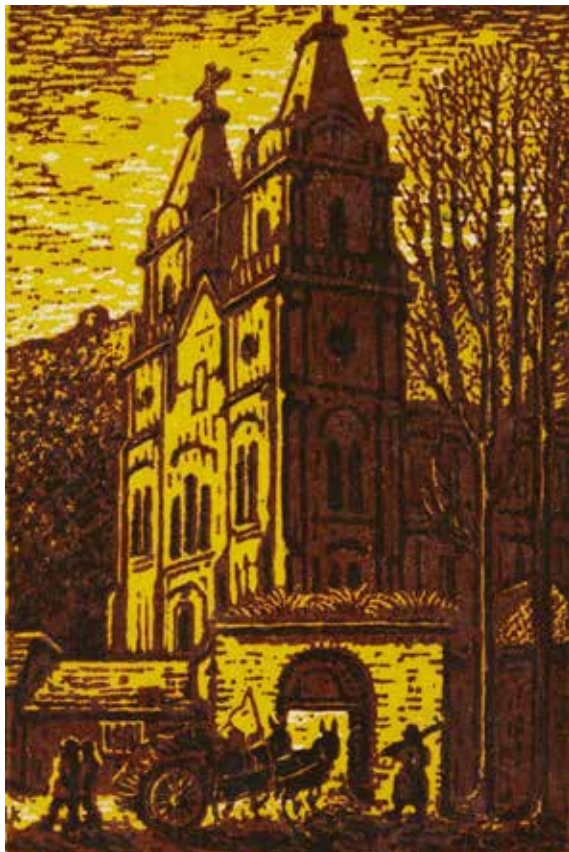
紧接着的是20世纪20年代至40年代，这个时段的特点在于“今显古隐”。“今显”是指以创构中的中国现代美学为显形层面，“古隐”是指以中国古典美学传统为隐形层面。“今显古隐”表明这个时段中国现代美学发展成为“显学”，而中国古典美学传统重构还处在隐性地位。

从20世纪20年代起，在“五四”精神的激励下，一批中国现代学人走上“西天取经”的道路。宗白华和朱光潜正是其中的两位突出代表，他们先后在1920年和1925年远赴欧洲修习西方美学，回国后致力于发展中国现代美学和返身重构中国美学传统。在这个时段，中国现代美学建构取得了更突出的实绩：朱光潜的《谈美》《文艺心理学》《诗论》，邓以蛰的《艺术家的难关》，方东美的《中国人生哲学概要》，蔡仪的《新艺术论》《新美学》，开拓出引进西方现代美学而构建中国现代哲学和美学体系的新道路。与此同时，宗白华的《论〈世说新语〉和晋人的美》《中国诗画中所表现的空间意识》等系列论文，冯友兰的《贞元六书》，金岳霖的《论道》《知识论》，贺麟的《近代唯心论简释》等，从哲学与美学相关的视角推动中国古典哲学和古典美学传统的现代传承与发展。总的来看，这个时段中国美学界的迫切任务在于创建中国现代美学构架，而中国古典美学的传承和重构任务不得不推迟。

重要的是，伴随马克思主义中国化的进程，中国现代美学建构进程得以沿着马克思

主义中国化道路取得开拓性的成就。1930年“左联”成立以来，由于鲁迅、瞿秋白等人的作用，马克思主义在中国现代美学、文艺创作和文艺论争中的指导作用日益显著。鲁迅在1913年曾经提出“发扬真美，以娱人情”和“起国人之美感”的主张，告诫说“沾沾于用，甚嫌执持”^[2]，而到这时期面对社会变革和社会革命的新形势则主张文艺积极介入社会进步的进程：“文艺是国民精神所发的火光，同时也是引导国民精神的前途的灯火。”^[3]他进而强调“在一切人类所以为美的东西，就是于他有用——于为了生存而和自然以及别的社会人生的斗争上有着意义的东西。……美底愉快的根柢里，倘不伏着功用，那事物也就不见得美了。并非人为美而存在，乃是美为人而存在的”^[4]。他还在文艺批评中反对纯“美”论或“为艺术而艺术”论，强调真善美统一的批评标准，也即“美的圈”“真实的圈”“前进的圈”^[5]相结合，旨在让文艺承担起更加能动的社会作用。瞿秋白把马克思和恩格斯的“典型”理论译介到中国，加速推进自鲁迅开启的西方美学典型范畴的中国化变异进程。

毛泽东于1938年提出“马克思主义必须和我国的具体特点相结合并通过一定的民族形式才能实现”^[6]，要求发展“新鲜活泼的为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风与中国气派”^[7]，这就从“第一个结合”的高度正式提出了马克思主义基本原理同中国具体实际相结合，也即“马克思主义中国化”这一重大命题，为来自西方的美学学科制度及相关文艺理论指明了“中国化改造”这一正确的路径。毛泽东的《在



力群 《鲁艺校景》 版画 13.9cm×9.4cm 1941 中国美术馆藏

延安文艺座谈会上的讲话》进一步确立了中国文艺的工农兵方向和民族形式，指出人民生活“是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉”，“虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进”^[8]。他主张艺术美既源于生活美而又高于生活美，推进“典型化”等基本原则。这些思想鲜明地体现了马克思主义中国化的精神，为中国现代美学的体系化指明了方向，提供了基本理论构架。

中国化体系建构

从中华人民共和国成立到改革开放前夕，中国美学进入了马克思主义中国化体系建构时段。特别是1956—1957年间的美学讨论，有利于活跃中国现代美学的自由讨论气氛，并且在这种讨论中初步形成了以辩证唯物论为基础的客观社会论美学框架，但当时较多地缠绕于美在客观、主观抑或主客观统一等哲学基本问题上，例如重点关注吕荧和高尔泰的主观论、蔡仪的客观论、朱光潜的主客观统一论、李泽厚的客观与社会论等诸多观点之间，何者为正统与非正统或何者是真理还是谬误等争论，而忽略对西方美学的中国化变异路径的探讨和中国古典美学传统重构的深入辨析。

不过李泽厚在1957年提出让来自中国古典美学的“意境”概念同外来“典型”一道组合成为“美学中平行相等的两个基本范畴”^[9]的主张，代表了在现代条件下，基于马克思主义中国化需要而重构中国古典美学传统的新尝试（尽管在当时没能引发多少关注）。如果说“典型”范畴可以集中体现马克思主义创始人所推崇的现实主义美学理论在中国现代美学中的基本地位和作用，那么把来自中国古代美学的“意境”范畴挖掘出来并提升到同“典型”范畴“平行相等”的高度，正是在中国现代美学体系中传承和植入中国美学传统元素的一项有力举措。这些表明在推进“第一个结合”的过程中，中国美学传统的地位和作用得到初步恢复与提升，但同中国现代美学的主导地位相比，仍处在潜隐或次要地位。

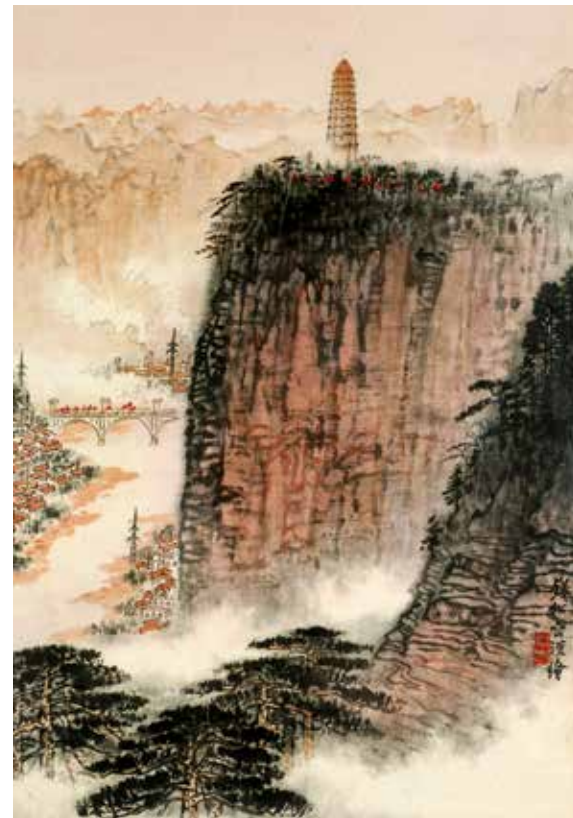
比较而言，在20世纪60年代前期进行的由周扬代表中央宣传部出面组织的高等学校美学教材编撰工作中，《美学概论》《中国美学史》《西方美学史》分别交由王朝闻、宗白华和朱光潜担任主编或主撰，成为马克思主义中国化进程中中国现代美学体系建构的一次重要尝试。除宗白华因种种原因只发表了几篇有见地的中国美学史学论文外，王朝闻和朱光潜都先后完成了主编和编撰工作。王朝闻主编的《美学概论》（1981）和朱光潜独著的《西方美学史》（上卷1963，下卷1964）分别代表中国美学学者将马克思主义中国化的精神运用于中国现代美学原理建构和西方美学史学编撰的

有组织的体系化成果。

古今会谈

再有就是20世纪70年代末至2012年期间，此时段以中国现代美学为主导因素，以中国古典美学传统为辅助因素，呈现出“古今会谈”的特点。伴随中国改革开放的进程，再度面向西方美学开放的中国现代美学同复苏中的中国美学传统之间形成了平等会谈的态势。在这种新的中西美学会谈语境中，朱光潜的《谈美书简》《美学拾穗集》和新译黑格尔《美学》（三卷本）及维柯的《新科学》等，宗白华的《美学散步》《艺境》，李泽厚的《美的历程》《中国古代思想史论》《美学四讲》《华夏美学》，蔡仪的《美学原理》《新美学（改写本）》，王朝闻的《论凤姐》《审美心态》，蒋孔阳的《德国古典美学》《先秦音乐美学思想论稿》《美学新论》，叶朗的《中国小说美学》《中国美学史大纲》《美学原理》，胡经之的《文艺美学》，敏泽的《中国美学思想史》等著作陆续问世，一方面体现了重新借鉴西方美学的镜子作用而调整 and 重构中国现代美学体系的鲜明意图，另一方面又展现出同样借鉴西方美学而回头探寻中国古典美学传统的高度自觉。也正是在这种开放和跨文化会谈氛围中，由王国维的“意境”或“境界”论发端，宗白华的“意境”论相继起，李泽厚的“意境”与“典型”平行相等理论持续发明，出自中国古典美学的“意境”范畴终于被学术界共同指认为可以代表中国古典艺术特征的核心范畴之一。而经过这番努力，中国

钱松喦 《延安》 中国画 54.5cm×38cm 1963 中国美术馆藏



美学传统的地位和作用获得新的明显提升。

这个时段还值得肯定的美学实绩较为集中地出现在西方美学史学和中国美学史学两大领域。其中既有集体编撰的《中国古典美学丛编》（胡经之主编）和《中国现代美学丛编（1919—1949）》（胡经之编），中国美学史巨型资料库《中国历代美学文库》（叶朗主编），《中国美学通史》（八卷本，叶朗主编，朱良志副主编），《现代西方美学史》（朱立元主编），又有个人独撰的中西美学史著述，如张法的《西方美学史》和《中国美学史》，朱良志的《中国美学十五讲》，周宪的《20世纪西方美学》，高建平的《西方美学的现代历程》，彭锋的《西方美学与艺术》《回归——当代美学的11个问题》，张节末的《禅宗美学》等（此处列举难免挂一漏万）。

以古为根

最近的时段为2013年至今，中国古典美学传统终于在中国现代美学发展中确立起根脉或根性地位，这个时段呈现出“以古为根”的新特点。随着由习近平总书记提出的“第二个结合”即马克思主义基本原理同中华优秀传统文化相结合在全国各个学术领域的全面推进，“中华优秀传统文化”在当代社会生活中获得了“精神命脉”“重要源泉”和“坚实根基”的新地位：“中华优秀传统文化是中华民族的精神命脉，是涵养社会主义核心价值观的重要源泉，也是我们在世界文化激荡中站稳脚跟的坚实根基。”^[10]在此过程中，中国古典美学传统获得了前所未有的新的重构机遇：“我们要

吴冠中《春雪》 中国画 69cm×135cm 1983 中国美术馆藏



结合新的时代条件传承和弘扬中华优秀传统文化，传承和弘扬中华美学精神。中华美学讲求托物言志、寓理于情，讲求言简意赅、凝练节制，讲求形神兼备、意境深远，强调知、情、意、行相统一。我们要坚守中华文化立场、传承中华文化基因，展现中华审美风范。”^[11]应当看到此时段所认知的中国古典美学传统，由于其追溯的年代长度比历史上的夏王朝更久远（数千年），其拓展空间的宽厚度比传统中原区域更为开阔和丰富（涵盖中华多民族聚居区域），其认同性质更集中（多元一体），所以应改称为“中华美学传统”。“中华美学传统”这个概念是比过去常用的“中国美学传统”一词在时间上更久远，在空间上更宽阔和丰富以及在性质上更具认同性的民族美学传统概念。正是在这种“以古为根”的新的氛围中，以“中华美学精神”为核心的中华美学传统在中国现代美学体系构建中已经和正在获得一种前所未有的关键地位：成为中国现代美学体系的根脉所系或根基所在。鉴于这个过程正在持续展开之中，相关成果有待于梳理。

结语：当代更生

从上述简要的回顾可见，伴随“两个结合”进程，特别是其中的“第二个结合”进程，中华美学传统在历经百余年曲折展开后终于获得了一种根性地位，为中国现代美学的当代发展创造了新的更生可能性，这就有必要据此基础而进一步探讨中华美学传统在当前新时代即当代走向更生的问题。“更生”在汉语里原义为“死



靳尚谊《八大山人》 油画 132cm×100cm 2006 中国美术馆藏

而复生”，比喻“复兴”的意思。《庄子·达生》中有“弃世则无累，无累则正平，正平则与彼更生，更生则几矣”的论述，郭象注：“更生者，日新之谓也。”^[12]可知汉语的“更生”一词有“日日更新”的意思。由于重新溯源于中华美学传统这一古老的根、根性、根源或根脉，不仅中国美学传统在当代获得新的更生机遇，而且中国当代美学以及中国当代文艺创作也同时得以从中获得自身的“重要源泉”“宝藏”，从而可以携带它们让中国当代美学和文艺朝向日日更新的新目标。

中华美学传统要在当代产生令人期待的更生作用还需要做一些必要的基础性拓展工作。首先，对于美学中传统的东西不能全盘照搬，



潘絮兹 《石窟艺术的创造者》 中国画 110cm×80cm 1954 中国美术馆藏

而应当运用马克思主义基本原理，特别是马克思主义中国化时代化成果，加以分析和批判，剔除其糟粕，吸取其精华。其次，吸取中华美学传统的精华并不意味着走“复古”老路，而是将其中积极的和有创造力的成分提取出来，运用到当代社会生活的审美实践中，并成为其导引因素。这表明对于中华美学传统需要通过创造性转化和创新性发展而融合到面向未来的当代生活世界。再次，具体就当代社会生活的美化以及文艺创作来说，“文”“文心”以及“尚文”等作为中华文明发展中的基础性价值理念之一，应当重新起到比来自西方美学的“美”的概念更基本的作用。诸如“言之无文，行而不远”“文质彬彬”“文以载道”“文以明道”“文圆质方”“文，心学也”等中华美学传统命题，应当成为当代社会生活的价值理念的基本或核心成分，以及当代文艺创作、接受和批评中的核心理念。最后，特别重要的是，中华美学传统所崇尚的独特价值理念，应当在人类共同价值观的基点上同当代世界多元美学价值理念相融通，在“文明互鉴”和“美美与共”中迈向“和而不同”的美学境界，也就是我在《艺术公赏力》中提出的“美美异和”之境，即不同美之间可以带着各自的差异而进入相互间平等与和睦的对话境界。正如宗白华指出的那样：“将来的世界美学自当不拘于一时一地的艺术表现，而综合全世界古今的艺术理想，融合贯通，求美学上最普遍的原理而不轻忽各个性的特殊风格。……中国的艺术与美学理论也自有它伟大独立的精神意义。所以中国的画学对将来的世界美学自有它特殊重要的贡献。”^[13]期

待并展望中华美学传统能够在中华民族现代文明建设中及在全球人类文明互鉴中发挥出应有的重要作用。

注 释

- [1] 本文系在《中华美学传统在现代的曲折展开与更生》（《光明日报》2023年5月17日第11版）基础上修订和拓展而成。
- [2] 鲁迅：《假播布美术意见书》，《鲁迅全集》第8卷，人民文学出版社2005年版，第52、53页。
- [3] 鲁迅：《论睁了眼看》，《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社2005年版，第254页。
- [4] 鲁迅：《〈艺术论〉译本序》，《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社2005年版，第269页。
- [5] 鲁迅：《批评家的批评家》，《鲁迅全集》第5卷，人民文学出版社2005年版，第449页。
- [6][7] 毛泽东：《中国共产党在民族战争中的地位》，《毛泽东选集》第二卷，人民出版社1991年版，第499、500页。
- [8] 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第三卷，人民出版社1991年版，第860、861页。
- [9] 李泽厚：《“意境”杂谈》，《门外集》，长江文艺出版社1957年版，第139页。
- [10][11] 习近平：《在文艺工作座谈会上的讲话》，人民出版社2015年版，第25、26页。
- [12]（晋）郭象注，（唐）成玄英疏：《庄子注疏》，中华书局2011年版，第342页。
- [13] 宗白华：《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》，《宗白华全集》第2卷，安徽教育出版社1996年版，第43页。

（基金项目：本文为国家社科基金艺术学重大招标项目“‘两个结合’与中国当代艺术理论创新研究”阶段性成果，项目批准号24ZD02。）

作者单位：北京语言大学艺术学院

（责任编辑：耿晶）

中国水墨画的 20 世纪之变

余 辉

摘要：中国水墨画的 20 世纪之变表现在四个方面：一是起于 19 世纪末的艺术初变，以海派为主要阵地；二是 20 世纪前中期归国画家的合璧之举，其中涉及以高剑父、高奇峰、傅抱石等留日画家的笔墨创意，以徐悲鸿、蒋兆和等为代表的水墨写实画家，以林风眠为主的注重主观感受的水墨画；三是基于传统而有创意的水墨画家，代表画家如黄宾虹、齐白石、吕凤子、潘天寿等；四是 20 世纪末的艺术突破，以李可染、吴冠中等为代表。

关键词：20 世纪 水墨画 风格 变化

引 言

水墨是中国乃至东方绘画独特的艺术语言，是以笔、水、墨、色、纸或绢为绘画工具，被称为“水墨画”。其表现语言的构成主要是线、墨、色，技法有工笔、小写意、大写意和兼工带写以及墨色兼容等。虽然十分简练，但中国古今绘画的变革，无论是艺术思想，还是笔墨实践，都是以水墨画的变革为开端。不同的画家、不同的时代，均各有不同的突破和造就，凝聚着艺术家对世间万物的心灵感悟和精神风范以及笔墨创新。

早在 3000 年前的殷商甲骨上就发现有用毛笔书写的文字，自那时起至汉代，开始逐步具备了水墨画的工具材料和表现技巧。到

唐代，画坛已经普遍形成了水墨画的艺术思想和表现技艺以及个性化风格，如诗人王维以水渗透墨的泼墨法追求诗般意境；王洽始创泼墨法，云水随之而生；张璪则能双管齐下，同时画出枝叶，顿生风雨，他的名言是“外师造化，中得心源”。正如五代荆浩在《笔法记》里所言：“水晕墨章，兴我唐代。”五代至北宋初，山水画家以不同的皴法形成了水墨画的地域特性，在江南丘陵，点墨成丛的董源以雨点皴和短披麻皴在《夏山图》卷里画出了烟雨中的云岭和长坡。在北方平原，好用淡墨的李成惜墨如金，在传为他的《读碑窠石图》轴（王晓绘人物）的旷野里展现出寒林树石和读碑者，情韵动人；在北方关中，范宽以小斧劈皴在《溪山行旅图》轴里造就出扑面而

一、起于 19 世纪末的艺术初变

1799 年，“扬州八怪”的最后一位画家罗聘辞世，意味着在清代中叶活跃了半个多世纪的水墨画家群最终消失了，当时的水墨画坛几乎处于万马齐喑的境地。

19 世纪 80 年代，海派画家渐渐崛起，对此后百余年的水墨画坛产生了振聋发聩的作用，标志着水墨画高潮的来临。这批群聚在上海的画家们，远宗晚明水墨画大师青藤（徐渭）、白阳（陈淳），近承“扬州八怪”诸家。从总体上看，明代至清中叶的文人画家们逐步完善了水墨画的各种技巧，无论是用笔，还是用墨，在他们的艺术高峰期均能达到炉火纯青的境界，因此独辟蹊径、跃出樊篱对海派画家来说真可谓急不可待。

清中叶开始大量出土的商周钟鼎、秦汉封泥和石碑等载体上的古文字促发了金石考据学的兴起，这在客观上给海派画家的笔墨发展带来了契机，特别是赵之谦（1829—1884）、吴昌硕（1844—1927）及门人王震（1867—1938）等从中大获其益。他们将商周、秦汉强劲豁达的金石气注入到书风中，经过书法艺术的咀嚼和消化，再融汇到水墨画的用笔中，大大助长了笔力，使笔墨沉厚坚实、用墨凝重酣畅、气势开张雄阔。从先秦石鼓文等起家的吴昌硕最先得到了任伯年的引导，建议他“不妨以篆籀写花，草书作干，变化贯通，不难得其奥诀也”。吴昌硕心领神会，每当尽情写梅时，进入了“是梅是篆了不问”的化境，即以篆书的用笔画梅花。海派画家纷纷将充满金石气息



图1 任伯年 《蒲葵三鸡》 中国画
215.4cm×49.3cm 1891 中国美术馆藏

的书法用笔运转成绘画造型的线条，开创了水墨画新的艺术语言。（图1）

19世纪末的上海，随着西方经济、文化势力的涌入，西方的绘画艺术亦东渐于沪上。任颐（1840—1895）曾学画于在教会学校学过西画的刘德斋，初得素描和水彩之法。他在花鸟画中大胆取用西洋水彩画颜料敷染于宣纸上，轻薄的水色淋漓而明快，在水墨的调和作用下，不失中国绘画的审美趣味。

画僧虚谷（1823—1896）亦有此意，其错落有致的颤笔饱含金石意趣，有时用水彩大面积敷染，如他的杂画册《水面风波鱼不知》等，使观者感受到大自然的日光和水光的浮动。

海派画家在用线、用色等方面的尝试仅仅是近百年水墨画变革的开始，他们在利用当时文化条件的基础上萌发出的创新意识开启了后世的笔墨革新运动。

二、20 世纪前中期归国画家的合璧之举

1919年，北平等地爆发了以“民主”“科学”为旗帜的“五四运动”。哲学家、美术批评家吕澂提出“美术革命”的口号，革命家陈独秀提出“首先要革王画的命”，陈独秀所说的“王画”指的是清初“四王”，即王时敏、王鉴、王翬、王原祁，这在一定程度上震动了画坛。在北京大学校长蔡元培美育思想的感召下，二三十年代有不少青年画家留学欧洲和日本。学成回国后，移植了西方的美术教育方法，兴办学校，扩大了西方艺术的影响。他们对一味追摹古人笔墨的柔靡之习有着切肤之痛，当时身居法国

的徐悲鸿认为“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之”^[1]。林风眠曾激愤地写道：“清代而后，除模仿前人笔墨之外，很少是含有时代之意味或能特创一种作风的；降至现代，国画几乎到了山穷水尽，几无生路的趋势！”林风眠将“可采入者”归纳为：“向复杂的自然物象中，寻求他显现的性格、质量和综合的色彩表现。”“对于绘画原料、技巧、方法应有绝对的改进……”“绘画上基本的训练，应采取自然界为对象，绳以科学的方法，使物象正确的重现，以为创造之基础。”^[2]因此强调生活、科学写实、对景写生和有机地融入西方的透视、色彩等方法渗入水墨画。拯救这一残局，须由这批仁人志士作出明智的决断。

面对西方绘画的中国水墨画，经历了两个变革过程，即从表面上的汲取色彩用法到艺术观念上的更新。如果说海派画家取用西方水彩是起步的话，那么岭南画派巨擘高剑父、高奇峰便是这个起步过程的继续，徐悲鸿、林风眠等则进入了深化阶段。这是因为留日画家关注的是日本画家如何以西法融入日本画，所学的西画亦并非正宗。而法国的人文主义思想和民主意识及艺术自由的空气极易使中国留学生首先关注欧洲的艺术哲学和审美意识，师法写实者则倾向于现实主义，学习新派者则热衷浪漫情调。

1. 高剑父、高奇峰、傅抱石等

留日画家的笔墨创意

高剑父（1879—1951）、高奇峰（1889—1933）兄弟于1906年、1907年留学日本，

通过研习被日本画家消化了的西方绘画的写生方法及透视、明暗、解剖等西画基础，感悟良多，他们将西方色彩学讲求色调的手法渗入到水墨渲染中，既注重物象的固有色，又不失传统水墨在画面上的协调作用，保持并发展了晚清广东居巢、居廉的写实画风，开创了“岭南画派”，从中不难看出日本画家竹内栖凤的彩墨韵味。

受到竹内栖凤影响的另一位水墨山水画大师是傅抱石（1904—1965），他于1932—1935年留学日本期间巧遇日本画家桥本关雪，桥本关雪崇尚石涛，促使傅抱石大量研究了藏于日本的石涛作品。回国后，傅抱石将日本画家变革日本画的经验转化到中国的水墨山水画中，他汲取了日本画敷染明洁的特色和水彩画讲求色调的方法，强化了石涛狂放不羁的笔墨个性。他做散毫随山石结构肆意涂抹，意趣自然，人称“抱石皴”，《待细把江山图画》是其名作之一。傅抱石堪称30年代留洋归来在山水画方面获得卓著成就的水墨画家，在他的画作中，外来因素浑融无迹地溶化在水墨里，毫无生涩之感。

与单纯融汇西法有所不同的一派是将观念和技法双双引进。有过留洋经历的大师徐悲鸿和林风眠，两人虽不在一校执鞭，但都实践了“艺术为人生”的思想。徐悲鸿引入了国外的现实主义创作理论，林风眠带来了法国后期印象派、野兽派的创作思想，实现了从观念上彻底变革晚清陷入拟古的水墨画旧习。

2. 以徐悲鸿、蒋兆和为代表的

水墨写实画家

徐悲鸿（1895—1953）于1917年留学日本，两年后赴法，考入巴黎国立美术学校，四年后回国，曾执教于南京中央大学艺术系，1949年之后任中央美术学院的首任院长。徐悲鸿丰富的海外求学生涯练就了坚实的写实功底，其水墨画成就集中在人物画和画马方面。他将西洋素描的轮廓线巧妙地与中国画线条的韵律相结合，轻重缓急、粗细长短等富有节奏变化的线条不仅准确地表现了人物的形体结构，而且表达出一定的光感。画马是他用墨最为精绝的画科，这得益于他精通西方的马体解剖学和透视学，纵笔之下，笔笔见形，略带夸张的马体肌肉象征着无穷的爆发力，肌肤与水墨相融，人的境界与马的精神相合。

徐悲鸿的“新七法”论是对水墨画理论的新贡献，如第三法“黑白分明”即“但取简约，以求大和；不尚琐碎，失之微细”。第六法提出用色须“为色亦然，如红者不红，白者不白，便为失其性，而艺于是乎死”，认为作画“宁方毋圆，宁拙毋巧，宁脏毋净”。^[3]

蒋兆和（1904—1986）虽未留学西方，但他以一生的勤勉完成了徐悲鸿水墨人物画的变革事业。蒋兆和早年执教于徐悲鸿左右，间接地受到法国素描的影响，他以素描中的明暗作为水墨人物造型的基本语言，专事表现下层民众的苦难生活，如《残废》《卖小吃的老人》等，人物脸面、衣着上的光影闪现得十分自然得体。由于他长于西方的写实雕塑，更增添了笔下人物的体积感和真实感及生动性，颇具感

人的艺术魅力。以水墨表现明暗光影的难度在于极易使画中人物面部变得污垢不堪，蒋兆和突破了这一艺术难关并使其作品广为民众所赏，实为水墨画史的一大巨变。

徐悲鸿面对现实的水墨人物写生成为近几十年中国许多美术院校国画教学的基本课程，其影响之广之深，可想而知。

3. 以林风眠为主的

注重主观感受的水墨画

林风眠（1900—1991）曾留学法国，在巴黎第戎美术学院、巴黎国立美术学校学画，他广涉博览域外的艺术成就，更加强了他对华夏古老文化的酷爱。回国后，他为杭州国立艺术专科学校首任校长，在教学和创作中从三个方面改造和发展了水墨画：一是深化了传统绘画诗一般的境界，寻求其内美和诗韵，使观者回味无穷，如《江南》《渔舟》等作品，表达了作者恬淡平和的心境；二是引入西方后期印象派的静物写生方法，多取方构图，常常是满纸铺陈，不留空白，但十分空灵，如《向日葵》《樱花小鸟》等作品，与传统花鸟画的构图程式迥然不同；三是重建了水墨画的艺术语言——线、墨、彩。他的线条摈弃了以往上承名师笔迹的方法，直接从古代民间美术中吸取精髓，如汉代的画像砖和画像石、宋瓷上的线绘、皮影线条等，并参考了法国野兽派大师马蒂斯等人的笔风，汇成畅快舒展、雅致高简的线条风格；林风眠或纯用墨作画，或佐以水彩、水粉颜料等，色不碍墨、墨色相映并使色彩沉稳、浓郁，体现了中国文化的民族气派。（图2）



图2 林风眠《泊舟》中国画 40cm×56cm 1941 中国美术馆藏

曾有过旅欧或留法经历的水墨画家还有刘海粟、吴大羽等，均以表现浪漫情绪为主调，彩墨相间，挥洒自如。

三、基于传统而有创意的水墨画家

20世纪前半叶，在大力引进西学的同时，也出现了一批提倡国粹、国学的学者，在水墨画坛亦是如此。其中不乏变革者，他们以立足传统、面对生活为主，从中寻找蕴含生命的发展机能。如黄宾虹、齐白石、吕凤子、潘天寿、张大千等，诸大师在继承先贤书画笔墨和印学成就的基础上，就笔墨的粗细繁简各造其极，避免了在艺术上与前人重复。

黄宾虹（1865—1955）的笔墨特色在于空前的繁密，他不作笔墨的机械堆砌，而是有机地融为一体，超越了他所师承的明末清初程正揆、程邃、髡残等山水画家。他在70岁之前功在用笔，之后成在用墨，一生之笔墨精华集中在“五笔七墨”。“五笔”即五种运笔的方法：“平”（如锥画沙）、“圆”（如折钗股）、“留”（笔迹似屋漏痕）、“重”（如高山坠石）和“变”（强调笔墨变化自然）。“七墨”即“浓墨法、破墨法、积墨法、淡墨法、泼墨法、焦墨法、宿墨法”。其中“破墨法”系指横竖笔之间、墨色之间、浓淡墨之间相破所呈现的渗化效果，如以淡破浓即趁浓墨将干时，冲以淡墨或水，浓淡相撞，自由渗化。“积墨法”是在“破墨法”的基础上层层叠加，最后

贴上焦墨和宿墨，墨色层次丰富，浑厚苍劲，构图讲求平面效果，乃给人以天地宽阔之感。（图3）

齐白石（1863—1957）是现代水墨花鸟画的创立者，他将明代徐渭和清代朱耷、石涛、李鱓等先贤的笔墨熔于一炉，同时依仿海派吴昌硕的成功之举，以书风、印风入画，最终实现了“衰年变法”。他常把粗阔的写意花卉笔墨与精巧的工笔草虫色彩相结合，特别是打破了历代文人水墨画的书卷气格局。他把绘画题材扩展到农家瓜果、农具等，富有浓厚的生活情调，画风质朴雄健，造型凝练简洁，生机盎然。齐白石传人颇多，故他的写意花鸟画风极大地影响了北方水墨画坛。

吕凤子（1885—1959），1939年在重庆璧山创建正则艺术专科学校（后移至江苏丹阳）。他笔下的仕女、佛像线条取韵于有魏碑笔意的隶书和行草，用笔极简，古厚粗劲，奇譎生拙，有着强烈的个性特征。他就“一笔画”概括为两类：“一主线，一副线。主线用以构形体，表达题旨。副线用以助表现，变化形貌。主线须成于一笔，副线可以不成于一笔。”^[4]另一位以简笔作漫画的人物画大师丰子恺（1898—1975）的线条趋于更简，不作副线，以主线直接勾画物象，简率中生出深邃隽永之情境。

潘天寿（1897—1971）在笔墨上简繁皆擅，更以指画简笔名世。他指、笔并用，线条颇富金石之气。他的“简”首先在于布局上的精巧，大面积的空白使景简而意深。其“简”有两种，一为景简笔繁，如《松石梅月图》；另一为景笔皆简，如《睡鸟图》，用笔之精，恰如自谓“画事之用笔，起于一点，虽形体细小，须慎重从事，严肃下笔，



图3 黄宾虹《狮子林望松》中国画 132.5cm×66.7cm
中国美术馆藏

使在画面上增一点不得，少一点不得，乃佳”^[5]。

论及色彩创新，首推张大千（1899—1983）。他早年相继拜清末遗老曾熙、李瑞清，后在上海结识吴昌硕、黄宾虹等。20世纪40年代初，他赴敦煌莫高窟临摹历代壁画两年多，启发了他以后开创泼彩艺术的语言要素。他在50—60年代游历欧洲、移居巴西等地，游赏

了世界众多名山大川，开阔了眼界，终于在山水画中创制了泼洒石青、石绿、朱砂的画法。如他创作于1968年的《长江万里图》长卷以“泼写兼施、色墨交融”的风格，在泼墨的基础上，以墨色重叠泼洒出千姿百态的烟云效果和山势气韵，画面上的云彩与江水充满了动感，气势撼人。他的泼彩画吸取了西洋画中抽象的表现手法，虚实相间，虚处乃泼墨、泼彩为之，实处勾勒物象，如荷花、小景等。

四、20世纪末的艺术突破

1978年以来，改革开放后的中国有了更多的机缘接触到西方艺术。20世纪80年代末，海峡两岸开始了文化艺术交流。西方的印象派、野兽派、立体派等各种现代艺术流派被系统地、完整地介绍到国内，新老画家们自如地选取其精华，水墨画流派纷呈，各有造就。但是西方现代艺术不可能也不应该替代中国水墨画的艺术语言，它只能给中国水墨画的发展带来创新的启迪和借鉴之用，在这个当中，以营养民族文化的肌体，强化传统艺术的生命力。在此期间，以语言造型的繁简而论，分别以李可染、吴冠中为最。

李可染（1907—1989），1929年考入西湖国立艺术院研究生班，他在那里打下了坚实的中西绘画基础，铺垫了他的水墨画创新事业。对于传统水墨，他的格言是“以最大的功力打进去，以最大的勇气打出来”。“打出来”的重要途径是面向生活，写生自然，方能自成一家。他以中西画家的眼光饱游饫看名山大川，在20世纪七八十年代成功地创造出表现山林光



图4 李可染《暮韵图》中国画 61.1cm×48.5cm
中国美术馆藏

感的图画，物象的中间部分为深色，边缘则留出受光带，染以淡淡的暖色，展现出逆光或晨暮中的山林。他的繁密之功与黄宾虹的密点不同，而在于繁染和皴染并举，空间层次十分丰富，同样显示了深沉雄大、浑厚华滋的艺术魅力，如《雁荡水田》和《重峦烟树夕照中》等。他的《漓江山水》将漓江雨后潮湿、青翠的自然景观生动地表现了出来，其创作灵感来源于桂林。李可染曾多次来到此地写生和创作，桂林的山光水色、阴晴风雨为他提供了捕捉大自然丰富变化的机会，他层层渲染，并始终保持着画面的新鲜感和生动感。（图4）

吴冠中（1919—2010）于1947年留学法国，深领印象派、后期印象派及抽象主义之精粹，他的绘画语言与传统的草书相融，创造出



图5 吴冠中《播》中国画 69cm×69cm 2001
中国美术馆藏

简笔大写意水墨画。画面以点线构成，粗看如同抽象的笔墨，细看却是情景交融之象。如他画林海雪原，有时在翻腾飞舞的长线之间精心点缀些林屋，雪域风情油然而生。又如《补网》，若不是画中的点睛之笔——补网渔民，难以令人置信信手涂抹的粗笔细线所展示的物象，这是抽象与具象的巧妙结合。吴冠中以抽象主义的观念实践了齐白石“妙在似与不似之间”的画学思想。（图5）

立足传统、刻意求新的水墨画名师尚有不少，多数系大器晚成者，如花鸟画家李苦禅（1899—1983）、人物画家叶浅予（1907—1995）、山水画家黄秋园（1914—1979）等。更有以强化水墨画的另一个极端——干笔焦墨，形成了独特的焦墨山水，创新者为张仃（1917—2010），用极少的水分调墨后展示出无限苍翠、淋漓的山水世界。

与此同时，中国大陆和港澳台地区新一代水墨画家云涌如潮，有以简笔表现稚拙一派者，又有以繁笔短线专绘原野一派者，更有墨色交融者……创意之成，当在不远。

19 世纪末至 20 世纪的三代艺术家在中国水墨画艺术巨大的历史性变革中，以创新的艺术思想和成功的绘画实践完成了他们的艺术答案，给 21 世纪的我们树立了崇高的典范。这个答案就是：一方面将对绘画传统的认知领域扩展到上古碑刻书法和各类古代艺术品及近现代民间美术品中；另一方面将对绘画艺术的认知范围扩展到整个世界美术中，借鉴西方画家的创新意识，面向时代、面向生活，深入探索，勇于创新。在进入 21 世纪四分之一的关键时刻，中国画坛所面临的共同课题是怎样在水墨画中形成具有新时代气息的、民族的、个性化的艺术语言，以矗立于世界艺术之林。

注 释

- [1] 徐悲鸿：《中国画改良论》，《绘学杂志》1920 年 6 月第 1 期。
- [2] 林风眠：《艺术丛论》，正中书局 1947 年版，第 133 页。
- [3] 卫祖荫：《再读〈徐悲鸿选画范序〉》，《美术向导》2000 年第 3 期。
- [4] 吕凤子著，张曼华评注：《中国画法研究》，上海人民美术出版社 2017 年版，第 88 页。
- [5] 潘天寿：《潘天寿写意花鸟画要义》，上海人民美术出版社 2022 年版，第 9 页。

作者单位：故宫博物院

（责任编辑：薛帅杰）

形塑民族崛起的中国现代艺术精神

尚 辉

摘要：中国美术的现代性是中国进入现代社会所呈现的艺术命题，它不止于中国从农耕文明转向工业文明、信息文明所发生的传统与现代的冲突和转换，而且中国的思想文化启蒙本身就是“五四”运动以来西学东渐、引西入中的结晶，这便决定了中国美术的现代性必然涉及东西美术的冲突与融合这个中国独特的现代性概念。贯穿传统与现代、东方与西方、全球与地域这些矛盾运动的则是如何表现这个现代社会的主体——人民的精神变迁问题。中国美术的现代性特征主要体现在大众化美术转向、现实主义的人文精神、外来美术的本土化以及在与世界美术发展态势并行互动中突显中国经验这四个方面。

关键词：现代性美术 大众化美术转向 现实主义人文精神 外来美术的本土化

现代性美术是由启蒙主义运动开始赋予现代社会的公民享有社会平等审美权益并能体现艺术个性化自觉的一个艺术阶段。但是不仅每个国家进入现代社会的时序不同，而且每个国家解决现代性问题的路径各有差异，因此对于现代性美术的解答也便各具内涵、各有特征。中国美术的现代性是中国进入现代社会所呈现的艺术命题，它不止于中国从农耕文明转向工业文明、信息文明所发生的传统与现代的冲突和转换，而且中国的思想文化启蒙本身就是“五四”运动以来西学东渐、引西入中的结晶，这便决定了中国美术的现代性必然存在东西美

术的冲突与融合这个中国独特的现代性概念。贯穿传统与现代、东方与西方、全球与地域这些矛盾运动的则是如何表现这个现代社会的主体——人民的精神变迁问题。实际上，直面现实、表现人性、赞颂光明、揭露丑恶、塑造人民形象已成为中国美术现代性转型最富标志的思想意涵。中华人民共和国建立后，更广泛地推动了大众美术运动，更深刻地实现了现实主义的人文关怀，更积极地促进了外来美术的本土化，更鲜明地在全球艺术发展格局中突显了中国现代艺术经验，这正是中华人民共和国美术 70 多年以来书写的中国现代艺术史篇章。

一、大众化美术转向——社会主义社会的人性审美解放

中华人民共和国建立之初，百废待兴，这里既有对高等美术学府的接管和对旧的美术教育体制的革新，也有对美术创作意识形态问题的疏导与改造。但对于新政权建立的现代社会而言，人性审美解放最重要的表现莫过于让这个新国家的主人——劳动人民获得平等而普遍的审美权益。1949年11月26日，文化部就颁发了《关于开展新年画工作的指示》（以下简称《指示》），这是中央人民政府对于美术工作下达的第一道政令。该《指示》强调年画是中国民间艺术中最流行的形式之一，改造旧年画是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后开展文艺普及运动的重要成果，以传播人民民主主义思想为内容的新年画，已被证明是人民所喜爱的富于教育意义的一种形式。这一《指示》颁布后，全国各地文教机关、美术团体和专业美术家积极响应。中华人民共和国迎来的第一个春节，就举办了规模空前的全国年画展览。

之所以在“年画”前冠以“新”字，就在于这种大众美术必须革除封建迷信、才子佳人等旧年画内容而更新为新社会倡扬的思想文化。1951年5月6日，《人民日报》发表了《严正处理旧连环图画问题》一文，对各地“小人书”摊上出现的封建、色情、迷信的旧连环画提出严厉批评，要求改善并加强连环画的绘编、出版工作。由此，在北京成立的人民美术出版社、在上海成立的华东人民美术

出版社都把设立连环画编辑室、组建连环画创作队伍、创办《连环画报》等报刊作为美术出版工作的重中之重。据1954年统计，年画、连环画和宣传画4年总销量达到1.8亿份以上，仅在报刊上发表和出版的年画、漫画、宣传画就有6800余件；而连环画从1949—1962年的出版样式就多达12700余种，发行量达5.6亿多册，这对于当时6亿人口的中国来说，几乎达到人手一册。

20世纪50—80年代是中国大众化美术的黄金时代。一方面，其时社会普遍教育程度不高，娱乐活动相对贫乏，年、连、宣、漫等画种在丰富人民群众的业余生活、传播社会主义意识形态上发挥了不可替代的作用；另一方面，对于月份牌、“小人书”的改造，也促进了新的年画、连环画、宣传画和漫画的现代性转型。月份牌年画艺术家金梅生、李慕白等在当时虽然仍采用了“擦笔水彩”这种月份牌绘画的经典语言，但是人物形象、题材内容更富有鲜明的时代特征。在连环画创作方面，既有像徐燕孙、刘继卣、任率英、王叔晖、刘旦宅、程十发等运用传统白描绘制的样式，也有像华三川、贺友直、顾炳鑫、丁斌曾和许勇等将传统线描与写实造型相结合的方法，更有沈尧伊、陈衍宁、汤小铭等完全以素描、版画、水粉等西画语言创绘的新形制。大众化美术并不仅仅指年、连、宣、漫具有大众传播的普及性以及画面内容的通俗易懂，而且亦指创作从业者的低门槛和广泛的参与性。富有趣味的是，这个黄金时代既造就了中国最有影响力的一代连环画大家，也从连环画画家群体里走出了出色的

国画家和油画家。连环画《枫》《人到中年》等在改革开放的新时期展现了“伤痕美术”画风，宣传画《知识就是力量》《科学是生产力》等激发了一代人的高考梦想。年、连、宣、漫等大众化美术在20世纪80年代再度热潮迭起，形成艺术高峰，这在很大程度上体现了通过美术大众化所起到的思想启蒙、人性解放作用。

二、现实主义人文关怀——中国画的现代性变革

中国美术现代性的基本意涵就是赋予人民大众以平等的审美权益，这也必然体现在以人民大众为艺术表现对象与审美对象相统一的这一美术创作的根本问题上。中国传统绘画，不论石窟墓葬壁画，还是院体画、文人画，在表现内容上均难以走出宗教信仰、宫仪皇权、贵族享乐等窠臼，因而中国画的现代性内涵首先就表现为对现代社会的主体——劳动人民的审美观照上。中国画的现代性变革就是倡导现实

主义的创作方法，引进再现写实的造型语言，借鉴现代主义某些观念来表达现实人文精神。在中华人民共和国成立70多年的中国画变革历程中，人物、山水、花鸟等画科都获得了创新性转换，其“创新性”既在生活风貌、人物形象、气象意境上展现出对现实社会鲜活生动的表现，也在笔墨语言、形式图像、媒材技艺上表现出对传统笔墨程式的突破。

徐悲鸿、蒋兆和从20世纪40年代开启的笔墨加素描的水墨写实人物画，在中华人民共和国成立70多年的历程里获得了贯穿全过程的发展，这一方面体现在高等美术学府中国人物画教学以这种“徐蒋体系”为主要教学模块，另一方面中国人物画涌现的经典名作、造就的大家名师基本上是以这个体系为基础而进行的各种个性化探索，李斛（图1）、李琦、杨之光、姚有多、王盛烈、卢沉、周思聪、杨力舟、赵奇等均为这一系脉的代表。“新浙派”人物画虽与其语言特点有差别，但不是削弱素描，而是较多接受速写式的素描，其

图1 李斛《嘉陵江纤夫》中国画 84.7cm×232cm 1946 中国美术馆藏



笔墨语言借鉴也不完全像“徐蒋体系”那样以传统山水画语言为基本资源，而是以花鸟画“勾花点叶”为其笔墨的着力点，代表画家有李震坚、周昌谷、方增先、顾生岳、刘文西、吴山明、刘国辉、冯远等。而从速写进入人物画的则有叶浅予、黄胄等人，他们一方面以表现新疆少数民族歌舞为创作主题，另一方面则探索了西画速写线条转化为笔墨人物的融合度。从《一辈子第一回》《八女投江》到《祖孙四代》《粒粒皆辛苦》（图2）《洪荒风雪》，从《人民与总理》《太行铁壁》到《一片土地》和《苍生》等，这些作品所塑造的人民与领袖形象，也深刻揭示了民族崛起的现代中国人物风貌的巨大精神变迁。

现实主义的人文精神也深刻地影响了这70多年山水画从孤高冷逸的文人画境向歌颂祖国日新月异的大好河山的转变。1954年，李可染、张仃等开启的写生山水，促成了20世纪60年代初“新金陵画派”“长安画派”的崛起以及“岭南画派”的振兴。傅抱石的《待细把江山图画》、石鲁的《转战陕北》、李可染的《漓江山水天下无》、钱松喦的《常熟田》和关山月的《煤都》等作品，解决的不仅是传统笔墨在写生过程中获得新创造的课题，而且是其笔下的山水在审美意境上呈现出传统文人画里不曾有过的激越、壮阔与崇高的精神品格美学命题。傅抱石提出的“思想变了，笔墨就不得不变”和石鲁践行的“一手伸向传统，一手伸向生活”（图3），成为山水画在这70多年间进行现代性变革的基本思想方法。在“’85美术新潮”中掀起的中国画



图2 方增先《粒粒皆辛苦》中国画
105cm×65.2cm 1955 中国美术馆藏

命运大讨论，为中国画发展打开了与西方现代主义艺术进行横向比较的视野，中国画变革在表达现实人文精神的基础上，进行了实验水墨与形式纯化的探索，都市山水、抽象水墨成为中国山水画再度突显现代性的另一种变革路向，它体现了在中国城市化进程中水墨媒介如何应对信息社会的图像审美经验而生发的一次边界突破的学术问题。

潘天寿、李苦禅、郭味蕓等从写生视点切入创作出的新花鸟画，既表现了一种清新的生活诗意，也体现了他们富有个性化的笔墨探索。20世纪八九十年代，随着对南国热带雨林花

木的表现，花鸟画的文化审美内涵也从人格象征开始向表达自然生态与生命寓意的转变。由此而引发的工笔画复兴，不仅使花鸟画拓展到材质混搭与形式纯化的路向，而且“工笔写实”人物画的异军突起，也在20世纪90年代末和21世纪迎来了工笔画的黄金时代。从潘絜兹、徐启雄、陈白一、蒋采苹、朱理存等开启的民俗加装饰的画风，至此已深入到描绘现实中的民众生活以及表现消费时代都市的精神生存的宏大课题。从何家英的《秋冥》兴起的都市女性表现到李传真的《工棚》传写的城市打工者生存状态，从徐累的《昼夜平分》呈现的超现实主义的物象隐喻到张见以“桃色”系列深寓的女性主义艺术作品，工笔画成为中国画走向当代最具有前沿探索意识的一种艺术形态。显

然，工笔画的繁盛不仅仅是勾勒和渲染的绘画语言在写实造型与图像结构上形成的宽广开放性，更为重要的是它回应了消费时代潜藏于人们内心的某种精神需求，这些作品在状写当代社会精致生活追求的同时都切入了对人性心理的刻画，这才是中国画更深刻的一种现代精神呈现。

三、汲取与再造——外来美术的本土化

中国美术的现代性从更深层面上看是“引西入中”而形成的文化跨越现象，其中从欧洲文艺复兴开始的科学求真的再现性艺术成为20世纪以来中国美术反映现实人生的现代性思想基础，“科学精神”这个西方现代美术的理性灵魂也同样成为中国美术现代性的核心命题。因此，中国美术对于欧美艺术的引进汲取不是局部的、短暂的，而是整体的、长久的，甚至是深入骨髓的。几乎所有的欧洲美术类型和传统都被中国现代美术视为学习与移植的对象，从油画、水彩到版画、雕塑，从文艺复兴到现代主义和后现代主义艺术，中国美术的现代性在很大程度上体现的是这些外来美术在中国的主动汲取与创造性转换结出的硕果。从1949年到1977年，以引进苏俄美术为主要借鉴对象，其中社会主义现实主义的创作方法也真正开启了中国历史题材与现实题材的主题美术创作；1978年中国改革开放以来，则是全方位对欧美艺术（包括早期文艺复兴、现代主义和当代主义艺术）予以整体性的观照，从而形成了中国当代多元化的艺术格局。此种

图3 石鲁《东方欲晓》中国画
83.6cm×68.6cm 1961 中国美术馆藏



多元化格局的艺术景观也明显区别于欧美以装置、影像和观念艺术作为唯一“当代艺术”类型的局面，这从另一角度揭示了外来美术本土化不受“他者”艺术演变时序限制，具有为“我”所择、为“我”所用的中国美术之现代性的鲜明特征。

在 20 世纪五六十年代高扬的社会主义现实主义创作思想激励下，油画领域产生了罗工柳的《地道战》、侯一民的《刘少奇同志和安源矿工》、柳青的《三千里江山》、冯法祀的《刘胡兰》、董希文的《开国大典》、詹建俊的《起家》、孙滋溪的《天安门前》、王文彬的《夯歌》和温葆的《四个姑娘》等表现革命斗争历史与社会主义建设的经典佳作。此类作品从英雄主义和理想主义的角度来再现历史、描绘现实、塑造英模，这种现实主义并非对现场或原型的照搬，而是画家真实地表达了那个时代人们对英雄和领袖的敬仰，对劳动人民的赞美，是艺术家以时代激情诗化了的历史与现实。这种时代的真诚与淳朴，也无疑成为社会主义现实主义油画中国化最深厚的底色。真实的艺术是思想真实的反射，揭开改革开放新时期美术思想解放序幕的也源于对真实的重新定位。当程丛林的《1968 年 × 月 × 日雪》、罗中立的《父亲》和陈丹青的《西藏组画》轰动画坛、传遍神州时，人们感悟到油画艺术的真实魅力早已不限于再现性的表现方法，而在于唤起整个社会潜隐的一种思想情绪，它像地下涌动的火热岩浆，从社会主义现实主义转换到批判现实主义，油画艺术承载了这个民族从一个时代走向另一个时代的精神诉求。

中华人民共和国成立后的版画既有“延安窑洞”传统，也有“上海亭子间”做派，由此与生产建设、地域文化相结合而发酵的黑龙江北大荒版画、江苏版画和四川版画的三大流派，才使中华人民共和国成立后的版画面貌更加鲜明和饱满。晁楣的《北方九月》、黄丕谟的《黄海渔归》、酆中铁的《大江东去》和李焕民的《初踏黄金路》等作品，以深寓开荒生产的朴素情感抒写了那个激情燃烧的时代诗篇，而其艺术语言也因借鉴厚重的油画、淡雅的国画或汲取中国传统版画养分而形成独特的中国版画艺术风貌。20 世纪八九十年代中国版画的现代意识更多地表现为对少数民族原生样态及都市精神的发掘，王华祥的《贵州人》、张敏杰的《城墙上下的舞蹈》和陈琦的《荷之连作》等作品，都试图创造一种陌生化的视觉图像来呈现某种深刻的文化寓意，现代性呈现在此已从劳动诗情蜕变为逐步现代化了的中国社会的精神和心理表征。

由刘开渠、滑田友、王临乙和曾竹韶等留法雕塑家引进的写实雕塑，在中华人民共和国成立后率先垂范创作了《人民英雄纪念碑浮雕》，其既写实又典雅的汉白玉造像因浓缩了中国革命的艰辛历程而成为中国新时代雕塑最经典的国家形象。在苏联社会主义现实主义美学思想影响下，潘鹤的《艰苦岁月》、钱绍武的《大路歌》、叶毓山的《毛泽东立像》以及鲁迅美术学院雕塑系师生创作的《农业展览馆组雕》等一批洋溢着革命浪漫主义激情的人物形象，成为那个时代可以触摸的精神图谱。不论是引进法式写实还是苏式塑造，

这些雕塑都因凝固了一个时代民族崛起的精神风貌而具有一种宏大体量。尽管 20 世纪八九十年代开始广泛受到欧美现当代艺术影响，雕塑的个性化、观念性及多媒材得到越来越多的自觉拓展，但其现代精神并不止于对抽象性形态的探索，曾成钢的《鉴湖三杰》、黎明的《崛起》、文楼的《竹》、田金铎的《走向世界》（图 4）和吴为山的《侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆主题雕塑》等作品让人们看到了他们对中国传统艺术语素的发掘以及对中华民族伟大复兴精神的形塑。正像洛阳龙门石窟卢舍那大佛折射的盛唐气象一样，雕塑、油画、版画和水彩等外来美术门类早

已在中国现代社会的建构中化为中华文化自己的血肉，而“本土化”的引擎则始终来自中国现代精神的内驱张力。

四、全球与地域——与世界美术发展态势并行互动中突显中国经验

当黄永砵在 1989 年“中国现代艺术展”上展出其《〈中国绘画史〉和〈西方现代绘画简史〉在洗衣机搅拌了两分钟》的装置作品时，不只是他运用了其时全球悄然兴起的后现代主义艺术类型，而且他通过《中国绘画史》和《西方现代绘画简史》的“混洗”所表达的中国美术与全球化艺术相搅拌的观念，也预言了此后中国美术与全球艺术混融而互动发展的时代到来。的确，“’85 美术新潮”急切地与世界艺术并轨的愿景，终于在 21 世纪中国经济腾飞、综合国力强盛之后获得了新的转机。21 世纪以来，不仅“威尼斯国际艺术双年展”“卡塞尔文献展”“巴塞尔艺博会”这些国际艺术大展和艺博会已少不了中国艺术家的参与，就是中国境内创建的“上海双年展”“广州三年展”“北京国际双年展”“台北双年展”等，也让中国艺术家与国际当代一线艺术家共同演绎了艺术全球化的景观。徐冰、蔡国强、陈箴、黄永砵、谷文达、严培明和邱志杰等已成为享有国际影响的中国当代艺术家，他们以装置艺术、影像艺术、观念艺术等彰显全球化的审美样式，创造了各具他们观念创意与媒介标识的作品。富有趣味的是，他们这些被称作“全球化”艺术类型的作品，却无不充满了中

图 4 田金铎《走向世界》雕塑
58.8cm × 18cm × 34cm 1985 中国美术馆藏



国传统哲思的智慧与文化的符码，他们的当代艺术作品在颇具个性创造的同时，更彰显出其背后隐藏的一个强大的民族文化精神。

实际上，21 世纪中国综合国力的强盛才在真正意义上将中国文化艺术与世界浇铸在一起，这既体现在中国美术发展态势与世界艺术的相向并流，其时间差、文化差在不断缩小或归零上，也表现在中国美术并非完全被动地追随那些既有的全球化样式或标准，中国文化的“合和观”、继承和创新并重的艺术发展观，正越来越鲜明地显现出全球与地域融合之后构成的中国经验。就中国美术的现代性而言，中华民族十分善于兼顾“内修”与“外拓”的文化策略。“内修”是指对中外美术优秀传统不遗余力地研习并进行创造性的转化与创新性的发展，而不是抛弃、颠覆或另谋出路。以靳尚谊为代表的新古典主义油画于 20 世纪八九十年代在中国的兴起，几乎与“’85 美术新潮”相并行，它体现了中国油画在本土化过程中再度回到欧洲油画传统后进行寻源而生成的一种美学理想；21 世纪全球化视野让中国许多艺术家关注外部世界的新艺术发展，但恰恰在此际，以杨飞云、王沂东、陈逸飞和冷军等为代表的中国写实油画派勃然而起，方兴未艾。他们对再现性写实油画的探索，固然是对新兴都市文化那种精致、高贵、富丽的审美趣味的回应，但更是对图像时代写实油画独特造型特征以及审美意蕴的探寻。而国家重大历史题材美术创作工程、中华文明历史题材美术创作工程和建党百年美术创作工程的实施，正是在中国写实美术的广泛基础上建立起来的，抑或说这种写实主义的美学正是这个民族崛起

所需求的一种史诗艺术情怀。而“外拓”则是指对传统美术媒介进行当代视觉文化的创新性发展。这不仅体现在油画、水彩、版画、雕塑等从传承基础上进行的地缘性与时代性创造，而且体现在中国艺术家擅长把观念图像以及复合媒介这些后现代主义艺术要素转用于传统美术门类。水墨画和水墨艺术就是从中国画范畴进行当代艺术转型的典型示例。水墨画消解了中国画的笔墨规约而扩大到一个泛书法写意水墨的领地，吴冠中提出的“笔墨等于零”的论点不仅成就了自己，也让水墨画成为这个时代最有中国精神的现代绘画形式。水墨艺术是水墨的当代艺术，徐冰、谷文达和诸多外籍艺术家对水墨观念的创意，让水墨艺术俨然成为一种流行的国际艺术。将中外架上艺术予以继承、创新，以弥补欧美当代艺术的单一性，无疑是中国现代美术给予世界艺术发展提供的最有价值的中国经验。

回望中国美术 70 多年的历程，中国美术的现代性演进虽曾全面引进西方再现性写实艺术，有益借鉴欧美现代主义、后现代主义艺术，但中国美术的现代性价值更多的是和中华民族崛起的精神铆焊在一起，是在现实性的审美关怀中通过突显民族崛起、奋勇拼搏的人民形象来展现中国社会现代人文精神的巨大历史性变迁。中国美术 70 多年的巨大成就也便体现在塑造人民形象的过程中，形塑了中国美术现代性这个“剧作者”的自身形象。

作者单位：《美术》杂志社

（责任编辑：黄丹麾）

艺术思想是创作的灵魂 ——“西藏组画”系列作品创作谈

郑光旭

摘要：艺术创作的本质在于艺术家以独特的创造力和丰富的创作元素对客观现实进行深入观察、思考与情感表达，从而塑造出具有思想内涵和美学价值的艺术作品。目的是通过艺术形象展现现实世界的本质，引发观众的共鸣与思考，而非简单地复制自然。创作方法则涵盖了从素材积累到作品完成的全过程，需要综合运用多种技巧并遵循一定的原则。本文从现实主义绘画的视角，深入探讨了“西藏组画”系列作品艺术创作的本质与绘画原理的内涵。

关键词：思想 创作 西藏组画 实践

艺术思想是艺术创作的灵魂，它深刻而全面地塑造着作品的风格。在绘画领域，二者之间存在着密不可分的内在联系。画家的创作思想首先决定了作品的主题选择，这一选择成为塑造作品风格的关键。创作思想还显著地影响着作品的情感基调，进而赋予作品独特的风格气质。画家对形式和技巧的运用理念也是创作思想的重要组成部分，这直接决定了作品的风格。而画家的文化背景和个人经历所形成的创作思想会使作品融入特定的文化内涵和个人印记，进一步丰富作品的层次。创作思想在主题选择、情感基调、形式技巧运用以及文化内涵融入等多个方面发挥着决定性作用，从而全方位地塑造了作品的风格，使每一件艺术作品都成为画家创作思想的独特载体和鲜明体现。

一、现实主义绘画思想强调对客观现实的真实反映与深刻洞察

绘画应真实地反映客观世界，画家需深入观察和理解生活，将现实中的事物、场景、人物等作为创作的源泉，以艺术形象展现现实的本质和规律。在描绘现实的基础上，注重塑造典型形象，这些形象具有普遍性，又兼具个性化特征，能够代表一定的社会群体或现象。画家通过对众多同类型人物或事物的观察与分析，提取其典型特征，并融入个性化元素，使形象更加生动、真实且具有社会意义。

2008 年春节期间，我从俄罗斯列宾美术学院回到国内，只身一人走进藏区，住在牧民家里，与他们同吃同住，每天观察他们的生

活，看他们做饭、放牧、过藏历新年，凭原始纯粹的感动和饱满强烈的情感大量写生，并在6月创作出《新年歌声》等“西藏组画”系列作为毕业创作，获得了俄罗斯艺术科学院最高奖——学院奖，这是俄罗斯艺术科学院给予一个学生的最高荣誉。在毕业答辩会上，恩师叶列梅耶夫先生饱含深情地说：“在俄罗斯学习的三年里，为了掌握油画技巧，郑光旭表现出非同寻常的执着，为了掌握俄罗斯油画流派所特有的规律，他付出了不懈的努力，并取得了很高的成就。”艺术史家、理论家阿纳托里·德米特连科在《认识自然与命运》一文中说：“自然以其丰富多彩成为画家取之不尽的灵感源泉。郑光旭准确地感受到了这点并称之为‘地域色彩’。这不但存在于绘画调色中，更见于创造出不同一般的所见事物的氛围。画家现在的创作主要遵循欧洲流派的画法，但其中不乏中国画家对世界万物的感知，古老传统的影响和其个人的认知与情感。”^[1]

经过多年的艺术实践和教学经历，我提炼出一套现实主义绘画的创作流程（图1）。创作的起始阶段是素材的原始积累，画家在此过程中不自觉地搜集各种观察结果、生活印象和知识，充实自己的素材库，为后续创作打下坚实基础。例如，石涛的“搜尽奇峰打草稿”便体现了画家对生活素材广泛积累的追求。构思是创作过程中的核心环节，通常源自画家对生活的深刻洞察和长期积累，是对可塑形象的具体化。构思可能突如其来，亦可能逐渐成形，需要画家对记忆中的信息和艺术表现手法进行筛选与分析，确保作品具有清晰的情节发展、逻辑



图1 郑光旭《西藏组画-新年歌声》稿图 布面油画
80cm×60cm 2024 中国美术馆藏

辑结构和表现手法。在素材加工阶段，画家需要对整幅画作进行全局调整，将情感与逻辑相融合，遵循客观规律，运用多样化的艺术技巧处理素材。至于细节塑造，画家注重通过精细描绘细节使形象更加典型化，同时确保细节服务于整体构图和主题，维持作品的统一性及和谐性，防止过分专注于细节而损害整体效果。

现实主义绘画强调在艺术创作过程中遵循自然法则的重要性，这些法则包括光线、色彩、透视等方面的规律性。画家必须深入掌握并应用这些法则，以增强作品的真实性和立体感，使观众能够体验到画面所呈现的空间和氛围。例

如在构图过程中，画家需考虑光线的明暗对比、色彩的和谐搭配以及透视原理对画面深度的塑造，这是一个不断尝试和实验的过程。此外，绘画作品通常承载着社会意义和教育价值，能够激发观众对社会现象、历史事件、人类命运等议题的思考。画家通过作品传达对社会现实的关怀、批评或颂扬，传递个人的价值观和情感，从而与观众产生情感共鸣，推动社会的反思与进步。例如巡回展览画派的众多作品生动反映了当时社会的诸多问题，引起了广泛的社会关注。

二、思想性指引绘画内容与形式的方向，决定作品深度

在绘画艺术创作中，思想性是作品灵魂的核心所在，它不仅指引着绘画内容的方向，也决定了作品的深度。绘画的内容本质上决定了形式的选择和呈现方式，不同的内容需要不同的形式来适配，以便更有效地传达内容所蕴含的思想和情感。作为画家，仅仅追求形式上的审美满足是片面的，历史上真正打动人心的艺术作品都是因为其深刻的思想性和情感性，奠定了文明进步的基础。例如列宾的《伏尔加河上的纤夫》，画作中对纤夫们艰苦生活的生动描绘，不仅展示了他们身体上的痛苦，更深刻地揭露了社会的不公与民众所遭受的苦难。这种对现实的深刻洞察和真实再现，使作品突破了形式的限制，直击人心，成为艺术史上永恒的经典。画家们通过这样的作品不仅传达了对社会现实的深刻反思，也唤起了观众对美好生活的渴望与追求，从而在精神层面上促进了社

会的进步与发展。

在列宾美术学院学习期间，我的导师叶列梅耶夫先生始终强调画家应承担起社会责任，艺术创作要真实地反映生活本质，并通过艺术作品表达对祖国、人民及土地的深厚情感。作为他的弟子，我认为画家应具备敏锐的感知力，去发掘和感悟生活中的诗意之美，并以对美的不懈追求，将个人的所见所感转化为具有生命力的画作，以此向后世传达我们真实的生活经历。历史的进程是由人民推动的，而人民正是我们艺术作品中的主体，未来的发展依赖于我们每一个人的贡献。

秉持着这样的信念，我深入藏区民众的日常生活，与他们同甘共苦，体验他们的生活方式，感受他们的情感世界，并以真挚的情感投入创作之中。例如在描绘宏大的场景时，我倾向使用全景式的构图、丰富的色彩层次以及精细的笔触来展现细节和营造氛围。以西藏的晒佛活动为例，这一盛大的仪式场面壮观、神圣庄严，色彩斑斓，绘画作品应当充分传达这些感受。（图2）正如我在《构图艺术》一书中的观点：“构图的形式美不是目的，而主要是通过美的艺术形式来塑造典型形象，表现作品的主题思想。”^[2]这说明内容对形式具有决定性的影响。

在创作一幅艺术作品时，虽然情节扮演着关键角色，但其思想深度更应被重视。艺术应当超越表象的现实，揭露更深层的“真实”。我不喜欢那些仅仅追求表层真实（如同照片般精确）的艺术创作，这类作品缺少艺术的灵魂。我倡导艺术家应运用个人的视角和情感去探索



图2 郑光旭《晒佛》布面油画 30cm×40cm 2015
中国美术馆藏

人性的复杂与深邃，而非机械地复制现实。艺术的精神在于揭示人性的深度和理想，超越表象的现实，通过作品达成精神上的救赎与共鸣。艺术家应以更高的理想为目标，通过艺术作品展现人类精神的完整性和深度。

在中国古代画论中，众多艺术理论家和画家都曾阐述过绘画内容与思想性的关系。北宋苏轼在《净因院画记》中提到“余尝论画，以为人禽、宫室、器用皆有常形。至于山石、竹木、水波、烟云，虽无常形，而有常理。常形之失，人皆知之。常理之不当，虽晓画者有不知。……以其形之无常，是因其理不可不谨也”^[3]，他认为无论绘画对象是否具有固定形态，都存在一定的内在规律，即“常理”。画家必须掌握这一常理，理解所描绘对象的本质和规律，才能以恰当的形式表现出来，否则即便形态描绘得很精确，若违背了常理，作品亦不能算作成功。唐代王维在《山水论》中主张“凡画山水，意在笔先”^[4]，这里的“意”指的是画家想要传达的思想内容和意境。只有明确了想要表达

的内容，画家才能决定使用何种笔法、构图和墨色等技巧来展现，这体现了内容对形式的指导作用。清代画家郑绩在《梦幻居画学简明》中强调“画要通文，有书卷气，方不入匠派”^[5]，认为绘画应以深厚的学养和对事物规律的理解为基础。只有深刻理解所画内容的内在道理，才能更好地选择合适的形式来表现。例如，他提到创作《春夜宴桃李园图》时，若未能领会李白诗意中醉月的意境，而错误地在树林中挂起灯笼，就会严重偏离主题，这说明对内容的深刻理解决定了画面形式的恰当呈现。

思想性引导形式的运用。“绘画的构图取决于作品的主题思想，建立在对同时代社会事件的观察之上。”^[6]思想性为形式的选择和构建提供了依据和方向。画家的思想意图会影响其对构图、色彩、笔触等形式要素的运用。例如《南杰卓玛和她的孩子们》这幅作品，画面中既要表现藏族人民的淳朴善良，体现藏族特有的服饰特点，又要将大雪覆盖的广袤高原，数里之外的雪山与建筑，人物组合的竖线与地平线构成非常强烈的对比关系，既突出画面的视觉中心，又极大限度地突出空间关系，这样的构图方式与北宋时期郭熙所提出的“三远法”构图原则相契合。所谓的“三远法”，涵盖了高远、深远和平远三个维度，赋予画面强烈的视觉冲击力和震撼力。正如潘天寿所说：“构图前的步骤，重点在思想性，思想性是密切结合实际的。”^[7]他强调思想性在构图等形式要素之前的引领作用。

三、艺术创作的目的与方法 构筑了艺术思想

艺术创作源于对现实生活的主观表达。画家通过筛选、提炼和加工现实素材，将个人的生活体验、情感认知和世界观融入作品之中，从而创造出内心世界与客观现实相互交织的艺术品。例如在创作《南杰卓玛》和《阳光下的女孩》（图3）时，我并非仅仅复制现实，而是在现场写生的过程中将真实的主观情感与自然环境相融合，通过色彩和线条等绘画语言，让人物的神情与姿态传达出温暖和质朴的情感。这些作品不仅是我对现实的个人诠释和再创造，也体现了我对生活场景的细致观察和深刻理解。

艺术创作的目的是表现自然与生活的本质。创作思想上，我渴望深入挖掘西藏这片神秘土地的文化底蕴与人民的生活本真。在“西藏组画”里，我试图展现西藏独特的风土人情、宗教信仰以及藏民们坚韧质朴的精神风貌。每一个人物形象、每一处生活场景都承载着我在这片土地的敬仰与热爱，我希望观众能透过这些画面触摸到西藏生活的真实脉搏，感受到那里的人们与自然、与信仰的紧密联系。《西藏组画—新年歌声》则是聚焦传统节日氛围下人们的喜悦与团聚，那热闹的场景、欢快的表情都是我想要定格的生活瞬间，以此传达出亲情、友情在特殊时刻的温暖与力量，唤起人们内心深处对传统节日的珍视与回忆。

创作过程虽然艰难，却也充满了激情。在筹备“西藏组画”期间，我多次踏上西藏这片



图3 郑光旭《阳光下的女孩》布面油画
154cm×127cm 2008

土地，深入体验当地的生活，长时间的观察和体验让我积累了大量的素材，从雄伟的雪山到错落有致的藏居，从虔诚的朝圣者到辛勤的牧民，每一个细节都深深地刻印在我的记忆里。在草图绘制阶段，我不断尝试各种构图和色彩搭配，力求找到最能体现西藏风情的表现手法。例如《南杰卓玛》，我运用人物的垂直线条与远处山峦的地平线横线构图，以此突显画面庄严、宁静的氛围，天际线上那一抹温暖的晨光进一步增强了整个画面所传达的崇高与祥和之感。在构思《阳光下的女孩》时，我被洁白雪地反射在女孩背光面庞上那美丽而微妙的色彩深深吸引。在创作这幅画的过程中，我不断琢磨如何运用光线，以突显藏族女孩在岁月磨砺下依然坚毅的神态。画面中，充满活力的女孩

与沉静连绵的雪山形成题材上的鲜明对比，女孩的面部、服饰以及牦牛的深色与纯色与雪山的洁白形成强烈的视觉冲击，而近景中主体人物的组合与抬高的地平线共同营造出一种绵延数十里的辽阔空间感。所有这些构思和推敲，旨在使这幅画作更深刻地传达出藏族人民的淳朴与乐观。

艺术创作依赖素材的积累以及对生活的精细观察，为创作奠定坚实的基础，这使得画家在创作过程中能够游刃有余，将生活中的真实场景转化为艺术作品中栩栩如生的画面。真正的艺术作品必须以对艺术形象所反映的现实进行深入而全面的研究为基础，初始积累阶段的效率越高，画家将生活素材的内容转化为更加精确的构思就越顺畅。

画家在积累素材之后需要进行构思，这是对可塑造形象的具体化过程。明确作品的主题、情节和表现手法至关重要，同时评估可塑形象的价值，确保它满足作为创作素材的最基本要求。尽管真正的艺术作品中未必存在完全相同的可塑形象，但它们往往具备相似的特点和遵循相同的创作法则。正如之前所述，这些作品均以生活印象为基础，受到历史和社会的制约，反映了画家对自己所处时代的深刻感知以及对自身社会地位的清晰认识，所有这些元素都被画家巧妙地融入其作品之中。

在构思过程中，捕捉灵感显得尤为关键，可能是某个转瞬即逝的场景、人物的表情或光线的微妙变化，这些都可能激发画家的创作灵感，帮助他们迅速确定作品的方向，并围绕这一灵感展开深入的创作构思，将零散的素材融

合成一个和谐的整体。在创作过程中，画家运用多种绘画技巧来实现其艺术表达。正如列宾所言“色彩即思想”，他强调色彩不仅仅是视觉元素的组合，更是画家思想情感的直接流露。艺术创作需要创作力与创作元素的结合。

“创作力”是一个多维度的概念，包括思维、灵感、直觉、感觉、观察、记忆和想象等要素。正如《西藏组画－新年歌声》和《晒佛》等作品中所体现的，我深入当地居民的生活，通过细致地观察，捕捉到了典型的瞬间。我依靠直觉，将现场的强烈感受以速写的形式记录下来。在创作这一主题时，我利用记忆和想象对雪山的形态和光影进行独特的组合与表现，同时在创作过程中我不断思考画面的构图、色彩搭配等要素，将各种创作元素巧妙融合，以期创作出具有强烈艺术感染力的作品。

四、审美在创作思想中占据核心地位

审美犹如一根无形的线贯穿于创作的各个环节，对创作思想起到了多方面的关键作用，深刻地影响着画家的创作理念、表现手法以及作品的最终呈现。

首先，画家的美学倾向和艺术品位决定其创作的美学方向，如同指南针指引船只在茫茫大海上的航行方向一般。画家在创作过程中会依据自身的审美观念对生活中的素材进行筛选和提炼，选择那些符合其审美标准的元素进行创作。例如具有古典主义美学倾向的画家可能会更关注物体的对称、和谐与秩序，在构图和色彩运用上追求庄重、典雅的效果，而具有浪

漫主义情怀的画家则可能更钟情于捕捉瞬间的情感、奇幻的想象和强烈的色彩对比，以展现出充满激情与诗意的画面。审美倾向直接影响着画家对主题的选择、表现手法的运用以及作品风格的形成，使他们的创作具有独特的个性和鲜明的辨识度。

其次，审美感受是画家创作的灵感之源，它能唤醒画家内心深处的创作激情，犹如火花点燃了创作的火焰。画家在日常生活中遇到具有美感或独特意义的事物、场景时，其敏锐的审美感知能迅速捕捉这些瞬间，并激发出强烈的情感共鸣。这种情感共鸣在画家的内心深处催生出创作冲动，驱使他们将这些感受转化为艺术形象。在创作过程中，画家运用审美判断对所描绘的对象进行加工和塑造，赋予其独特的美学价值。审美观念指导画家在构图、色彩搭配、线条运用等方面做出决策，从而使艺术形象更加生动、鲜明且充满感染力。画家的审美能力使他们能在平凡中发现美，并通过独特的艺术手法将其升华，使艺术形象超越现实的表象，传递出更深层的情感和思想。

再次，审美是艺术家与观众之间沟通的桥梁。通过作品中的审美表达，画家能够将自己的情感和思想传递给观众，激发观众的共鸣与思考，形成了画面的吸引力和凝聚力。一幅卓越的画作不仅能为观众带来视觉上的愉悦，更能触动他们的心灵，使他们在欣赏的过程中体验到画家所传达的情感和对世界的独到见解。这种情感和思想的传递赋予作品超越时空的价值，使其成为人类文化宝库中不可或缺的一部分。

我的创作初衷和目标始终在于颂扬真、善、

美，赞美生活，歌颂自然，且始终以展现“善”为作品的核心。在我的艺术实践中，审美不仅是评判作品好坏的标准，更是推动我不断前行的动力。我深信艺术的力量在于它能够触及人心，唤醒人们对美好生活的向往和追求，因此在我的作品中，我努力通过色彩、线条和构图的巧妙运用，将真、善、美的理念融入其中，让观众在欣赏的过程中感受到一种心灵的触动和精神的升华。我追求的是那种能够直击人心的美，它不仅仅是外在形式上的美，更是内在情感和思想的美。在我的画笔下，无论是壮丽的自然风光，还是平凡的生活场景，都被赋予了深刻的内涵和独特的韵味。我试图通过作品传达出积极向上的生活态度以及对自然和生命的敬畏与热爱，同时我也深知艺术作品的价值不仅仅在于它本身的美学价值，更在于它所传递的思想和情感，因此在我的创作中始终坚持以展现“善”为作品的核心，通过艺术的手法将人性中的美好和善良展现给观众，希望能够激发他们内心的善良和同情心，让他们更加珍惜和感恩生活中的每一个瞬间。

注 释

- [1] 阿纳托里·德米特连科：《认识自然与命运》，《留学生》2015年第7期，第42页。
- [3][4][5] 俞剑华编著：《中国古代画论类编》，人民美术出版社1998年版，第47、596、985页。
- [2][6] 郑光旭：《构图艺术》，文化艺术出版社2022年版，第47、46页。
- [7] 潘天寿：《关于构图问题》，浙江人民美术出版社2015年版，第1页。

作者单位：中国艺术研究院艺术与文献馆

（责任编辑：沈军）

“展厅文化”与当代书法的转型及发展

陈振濂

摘要：我们必须改变把书法看作“书斋文化”这一固有的传统认知和历史定位，走出书斋，进入展厅，探究书法作为“展厅文化”的时代机遇与未来发展，一方面要探索书法作为“展厅文化”的实践路径，另一方面要笃行明辨，提出书法进入美术馆、艺术馆作为“展厅文化”的学术概念，并全方位、多角度进行顺阶逐级而上的“展厅文化”科研式实验，从中得到新的启示。

关键词：“展厅文化” 实践 转型 发展

改革开放 40 多年以来，我们看中国传统的诗书画印艺术的发展进程，其中最为感慨的应该是中国画和书法、篆刻艺术共同从“书斋”走向“展厅”。它为本属于古典的书、画、印的现代转型提供了一个千载难逢的来自外部环境倒逼刺激，且又是根本性的转换机遇；它孕育和催化出了现当代中国画、当代书法艺术和篆刻艺术的自我革命进程，从而划出了一个史无前例的对传统艺术而言具有根本性的崭新发展“生态”与当下的崭新存在“形态”。

近代借助于“西学东渐”的社会变革维新大潮，由西来的“美术”概念迅速取代本土的“书画”概念，动摇了中国书画几千年来赖以生存的根基。在中国传统的书、画、印三位一体的格局中，“画”相比“书”和“印”是最快适应、

迎合、顺从时代性的“美术”式的价值观与思维方式。而由本土的中国画样式出发，与舶来的油画、版画、雕塑等艺术同时进入美术馆展厅且较少违碍，共同构成了“美术展览”的最初形态。

近代百余年来，书法及篆刻对西学和西洋却一直比较陌生，甚至处于隔绝的状态。比如论及书法几千年来形成的牢固的汉字根基，使它对清末民初的西潮有着本能的抗拒，“书”“印”从业者的思维方式及由此产生的文化形态也一直表现为文人雅玩和记史述事的类型。在文人学者的书斋里，他们自给自足、游刃有余地自定优雅目标，完全没有必要刻意进入美术馆展厅的公共空间接受观众们的品头论足，更不需要引导社会大众与之“共情”。这



“适吾所适——高二适遗墨展”海报

一认知不但在民国初年如此，直到今天依然有很多人是“自娱自乐”，从不参与任何展览。检索历史，书法作为独立的专门展览应该是 1933 年沈尹默在上海举办的书法个展。此前书法作为绘画的配角偶尔进入展厅，是与画作一起并列或曰“诗、书、画、印”展览的文士类型，如吴昌硕早在民国十年（1921）前后即有此举。即使是沈尹默有首发的破天荒之举，也皆是大同小异的几十件写字式书法作品，付裱后在大一点的空间里随机悬挂，济济一堂而已，目的并不在于尽可能多地吸引观众，激发他们丰富的书法审美兴趣，而是作为名人字画，主要在于显示自己的学问、趣味、修养，是为我，而不是为他人。这样的做法直到今天也还是十分盛行。

“书斋文化”而不是“展厅文化”，这一书法固有的传统认知和历史定位，使得现当代中国书法虽然“身体”进入了新时期，但思想却仍然停留在清末民初，也暴露出一直缺乏主动的审美竞胜、独标新异的意识和能力。书法家们以工具功能便捷捎带着微弱审美，很不习惯

把自己的书法作品当作真正的艺术品来对待，当然更没有“创新性”“想象力”“创造力”等基本的艺术要求，反倒是充斥着似是而非的所谓“学问”“修养”“功力”“笔法”云云，而且更固执地认定以此为“思想正确”而期望因循古人，永世不渝。

时至今日，新要求、新标准不断在变更进取中，倘若我们不抓住这个“关纽”进行新一轮的思想启蒙，不改变这种延续千年的“传统”旧观念，书法在当下和今后永远不会有新发展和新希望。

另一个促成“展厅文化”作为时代命题的机遇则是在 20 世纪 80 年代中后期，我们发起倡导了前所未有的“学院派书法创作模式”，即“主题先行”“形式至上”“技术本位”三位一体的书法创作标准体系。原以为既然是新生事物，为公众所不适应、不理解并招致指责是正常的，也预计过最可能遭受激烈反弹的应该是书法史上从未有过的完全陌生的“主题先行”这一端，不料现实中最先遭到拒绝和误解的竟是“形式至上”，这真是令人大出意外。



“为万世开太平——于右任书法作品展”海报

彼时各家否定批评竟都避重就轻，着眼于批评具体的作品形式、展览方式和视觉效果，其实这些都不属于居高临下的抽象思想观念层面上的最核心、最关键内容，而是物质具体的形而下的、可视可赏的笔墨构图、字形章法、色彩格式而已。一开始我很惊诧，何以避重就轻、顾此失彼之甚耶？后来才想明白关于抽象的思维、观念和认知内容，能看懂并看透它的致命节点的所谓“批评家”本来就很少。思维命题的冲击力虽然对传统惯性认知堪称“重击”，在公众感知时，却在表面上变得无声无害。而“形式”却是一目了然，直接刺激所有人的固有观赏习惯，于是各种所谓的批评言论如以“形式主义”扣帽子，“只玩形式不要内容”或“不重书写只玩拼贴色纸”之类意气用事、断章取义的声音纷至沓来。虽然我们心里很有底：“形式至上”之前，明明就有一个“主题先行”前置（它正是“内容”），为何有意视而不见？既然“主题”为首，何来“不要内容”？但在当时喧嚣闹嚷、七嘴八舌时没有人会冷静地听解释。再者，我们当时正专注于创立和反复推敲

“学院派书法创作模式”，尽可能构建准确、正确的学科体系和学理构架，对这些批评采取的态度是不反驳、不辩解，只讲自己的主张。而对于社会上的误解、曲解和歪解，绝不做针锋相对的回应。现在想来，当时即使回应了，也无济于事，认知逻辑不同，深邃与肤浅的思考能力不同，关注“技”还是关注“道”的视点更不同，即使我们全力付出，基本上面对的是“盲人摸象”式的无谓争辩，只能沦为于事无补的无用功。

但正是它提醒了我：书法界旧认知中最敏感的“形式至上”之所以会成为批评和贬斥的目标，更致命的“主题先行”却优雅成功地避居幕后没有成为众矢之的，关键就在于可视的“形式”背后牵涉到“展厅文化”与“书斋文化”两种意识的对决，即书法究竟是存身于个人书斋展示修养学问的私人空间，还是存身于美术馆展厅表现艺术审美的公共空间？前者是横贯几千年迄今为止永恒不变的历史传统，是一代又一代人奉行且获世人公认的金科玉律，而后者是近几十年新兴的走向社会大众美

育且强化专业性（而不是泛泛修养）的前所未有的新书法生态，是我们这代人必须确立和引领的与时俱进的思维新创，两者之间不可以道里计也。这样看来，美术馆展厅并不仅仅是一个简单的物理空间，而是一个蕴含思想观念和文化立场进行检讨、回溯、对比的新旧转折点，即“关键枢纽”。

我们必须先针对当代书法所面对的“展厅文化”和“展赛系统”作为关键枢纽的时代新现象，分别从“客体”书法生存环境、“主体”书法家和行为过程、“本体”书法规定性，以三位一体的多面视角进行学术理论和认知上的综合研究。

2001年，我的学术论文《关于当代书法创作“展厅文化”现象的综合研究》在《书法研究》第1期发表，第一次明确提出书法界应该有一个清晰的美术馆、艺术馆“展厅文化”的学术概念。

时隔10年，2011年，我的另一长篇学术论文《恢复书法的“阅读”功能——“展厅文化、展览时代、展示意识”视野下的书法创作新理念》发表于《文艺研究》第8期，再一次强调社会学意义上的且过去书法从未有过或从未被关注过的“展览”这一形式，对“客体视角”书法艺术作品所处的客观环境处于性质转变的场域置换、“本体视角”书法进入当代的历史轨迹及时代典型特征之归纳、“主体视角”书家群体所持的长期固有创作观念追求的有机更新，等等，进行前所未有的全方位大转换的综合论述与思辨。此外，在2009年中国美术馆办展时，《中国文化报·美术周刊》刊登了一

篇题为《“展厅时代”需要什么样的书法》访谈文章，简明扼要地谈了“展厅文化”这一时代现象对当代的书法思想、行为、价值观的重建带来诸多猝不及防的冲击和引出大转变的各种内容。

40多年间，当代书法史发展的“关纽”即在于这个“展厅文化”从概念到现象的横空出世，以及因它而引发出一连串从形而上的意识形态即价值观转型，到形而下的物质发展和人们行为方式转变的各种重大问题。

但凡力主“创新”者，大众一般都是看他怎么做，而我认为首先应该看他怎么说（思想），再看他怎么做（行为）。如果他说都说不清楚，逻辑混乱、颠三倒四，一笔糊涂账，还口出狂言，那他盲目做起来肯定不会成功，因为不可信，也立不住。而当代书法的发展，尤其是“展厅文化”命题的提出和归纳，正是有赖于“理论先行”的丰富成果推波助澜的有力而有序的帮助——以科研的“试错”心态，先声夺人却不急于求成，从而逐渐理清了思路，归纳出问题，才稳健地找到了前行的努力方向。

2009年12月，我在中国美术馆举办了“意义追寻——陈振濂书法大展”，6个展厅的规模，8个分主题的学术聚焦点，就是我对当年所提出的“展厅文化”理论长期付诸实践并取得成功的一个典型案例。其实在这之前，我对于书法展览的功能、价值、影响力的认知是不强也不敏感的。从1980年正式开始有全国书法展览算起，人们对书法界中的名家大师心折不已，但对于书法展览当时的形制却一直不以为然，许多书法展品就像是从小书斋中摘



“全国第十三届书法篆刻展览进京展”展厅

下来直接挂到美术馆展厅的墙壁上，完全没有创作意识，也不讲展览效果，更没有对区别于个人书斋的公共展厅之审美特征进行掌控与效果调节的意识。一堵展墙上的几十件书法展品（背后是几十位书法创作者），语汇贫乏、沿袭既有、似曾相识，完全没有感受到艺术想象力和创作热情。至于举办个人书法展览，情况可能更糟，一种风格，一类技法，可以重复抄写或书写，无非是条幅变对联，横卷变册页，观众只要看前3幅足矣，后面都是大同小异而不足观，常常令观众产生严重的审美疲劳。在这几十年里，这样令人沮丧的现象随处可见，书法界的许多人还为此沾沾自喜、津津乐道。我深切地感觉到了它的不合理和落后迂腐，以及完全不合于时代的蓬勃发展，但想不出有什么可以纠偏求正的办法。

在2009己丑一整年，我开始了一场全方位、多角度顺阶逐级而上的“展厅文化”科研式实验。

第一场是2009年4月，我在杭州举办了

“心游万物——陈振濂诗书画印品鉴会”，重点在“游”，即对展览形式的自由尝试探索，短札题跋、中堂横批、条幅手卷、大字巨联，四体俱全，抄诗与自撰并存，追求丰富多彩、琳琅满目，但展厅空间下的整体组合与结构性还不是重点，整体感、秩序感不强。

第二场是同年5月，我在杭州举办了“线条之舞——陈振濂书法大展”，重点强化“舞”所隐喻下的书法创作和展览立场的专业性，开始进行有意识的分门别类，比如小字楷题跋、手札册页、狂草大横幅、4米高竖幅篆书《天行健》，以及一个墙面的擘窠大书，等等，篆隶楷草皆有之。但以“展厅文化”知识背景规定下的策展来衡量，仍然只是依据现实的展厅空间随机而为，怎么配置好看就怎么做，还没有出现作为形式内容的有序章节衔接配合的学术性展陈效果。

第三场是同年12月，即前述的在中国美术馆举办的“意义追寻——陈振濂书法大展”，这是一个积压几十年苦苦思虑后围绕“展厅文化”哲学观与实践观而引发的最亮的“爆点”，强调书法展陈的总体性、逻辑性与秩序感。首先要求达到看书法展的观感必须像看画展一样地丰富多彩和看电影一样地步步推进、逐渐深入、趣味盎然，也就是说举办书法展览不是为了孤立地彰显个人的修养和学问，而是要为观众提供审美愉悦、满足期待、获得领悟和享受。其次是必须站在观众、接受者的立场上看，坚决拒绝书法家自言自语、自恋自大。“接受美学”清晰地告诉我们：没有观众的展览几乎不能算是展览。任何展览，第一必须要好看，要赏心

悦目、喜闻乐见。

正是基于这样的理念，为了强化“展厅文化”新理念下书法艺术作品的观赏效果（还有阅读效果），我对这个超大规模的书法大展，第一次做了纯粹学理和形式上的切块分类与追加，以表明我的书法主张：

一是“观赏书法”部分，列四项：榜书巨制、古隶新韵、简牍百态、草圣心性。

二是“阅读书法”部分，也列四项：名师访学录、西泠读史录、金石题识录、碑帖考订录。

在北京“意义追寻”大展成功举办之后，2010—2016年期间，我举办了近10场书法展览，如“社会责任展”“大匠之门展”“守望西泠展”“大墨纵横展”“集古记雅展”，直到近5年乃至今年的“简述中国展”“科研印谱展”“浙大捐赠展”“颐斋砚铭展”等，以及我作为主策展人的“十年论剑展”“楷法表现展”“金铸墨冶展”，都遵循了我举办书法展览活动时始终坚守的同一个基本原则：必须有十足的、不逊色于美术展览的“观赏性”。相对而言，同是视觉观赏，书法展比之绘画和美术展，在可观性、表现力上更偏弱。过去书法存身于书斋里，并没有明显的生存尴尬和难以开解的作者与观众的突出矛盾，但现在已经又过了40多年，书法已经义无反顾地进入展览竞赛的大时代，再“老方一贴”，以不变应万变，想投身展览，却不重视“展厅文化”作为活动机制的客观规律约束，必然逃脱不了被边缘化、被淘汰出局

的结果。

一个新时代的到来一定会以某些标志性的人、事、物，还有其背后起支配作用的思想理念为分界线。划分当代书法艺术是否充分经历过从古典传统起点到现代意识目标的转型和洗礼，必须在思维上先划出一系列互为对偶的范畴类型，以供思考者选择，甚至不得不进行“二选一”的逻辑演绎归纳作业，用以明确我们的立场与学理起点。尽管其间也会有互相包含的可能，但即使是包含，也必然有主次顺序之别。而具体到当代书法转型过程中，其选择也必须确定孰主孰次、孰重孰轻的比例关系。比如：

第一，写字技能应用还是书法美传递？

第二，工具知识掌握还是艺术视觉表现？

第三，“书斋文化”还是“展厅文化”？

第四，松散的学问修性滋养还是严格的专业表现技巧训练？

而在此中，书法作为最古典、最传统的一端，相比于其他任何一种艺术门类如画、雕、音、舞、剧、影，尤其是在属于同类的视觉艺术门类中，可能更迫切地需要新兴的、史无前例的、唯今天才有的“展厅文化”“展示意识”“展览时代”的时代洗礼与观念更新。不如此，我们就会远远落后于今天的“新时代”，而书法界长期处于思想萎顿靡弱的状态，就没有资格谈发展、谈创新、谈未来。

作者单位：西泠印社

（责任编辑：薛帅杰）

美术馆推动工艺美术传承与创新

潘鲁生

摘要：美术馆在新时代文化传承体系中承担着重要职能，尤其是在传统工艺美术的保护、研究、展陈与传播方面发挥着关键作用。本文聚焦美术馆在文化遗产数字化、活态传承、设计创新及产业转化中的多维实践，探讨其在提升文化辨识度、重塑工艺的生活价值及推动现代化发展的路径。美术馆通过技术赋能、学术研究、社会教育及跨界融合，推动传统工艺美术的创造性转化，创新性发展，进而构建系统化、可持续的文化遗产保护机制，为中华优秀传统文化的现代性表达与国际传播提供支持。

关键词：美术馆 传统工艺美术 数字化保护 文化生态构建

新时代，美术馆作为文化传承与创新的重要平台，在民族文化遗产保护中承担着多维度的责任与使命。美术馆在传统工艺美术品的修复、审美鉴赏和美育普及中发挥着重要作用。借助数字化技术（如3D建模、虚拟现实等）对文物、艺术品进行高精度记录，有效降低自然或人为损毁的风险，实现文化遗产的永久保存与全球共享。同时美术馆推动了从藏品到文化符号的转化，通过深度挖掘文物内涵，提炼核心文化元素，将其转化为具有市场价值的文创产品，并进一步与时尚、教育、旅游等领域跨界合作，推动了文化遗产的“生活化”传播。

传统工艺美术尤其需要传承发展活态的生产生活文脉，守护好文化的种子，充分凝练文化的辨识度，不断塑造工艺审美的生活价值，

回归人民群众的、生活的、当下的设计主题，从而实现新使命，树立新标杆，求解新课题，形成新风尚。

一、践行新使命，传统文化的种子

传统工艺美术是人类文明发展进程中手工造物的经验积淀，千百年来融入特定地域的自然生态与族群的生产智慧、生活习俗和审美追求，成为文化的综合体。工业文明以来，机械化大生产、全球化市场流通以及城市化生产生活方式对传统工艺美术造成了极大冲击，在物质生产层面很大程度上加以取代，传统工艺美术的诸多类目面临边缘化乃至存亡绝续的困境，因此在世界范围内，传统手工艺被纳入“非

物质文化遗产”认定与保护的五项分类之一。与此同时，在现代设计与当代艺术的发展过程中，仍在不断回溯和发现工艺美术的意义和价值；在文化创意产业兴起、知识经济兴起过程中，也在不断发掘工艺美术的文化价值和经济附加值，因此传统工艺美术不只是历史文化的遗留物，仍然具有蓬勃的文化动力，能够充分赋能现代产业和地方经济发展。

在这样的背景下，我国关于传统工艺美术的保护与发展经历了生产属性、文化意义、社会综合发展的不断深化和拓展，从20世纪50年代到80年代的工艺美术生产和出口创汇，90年代《传统工艺美术保护条例》的颁布以及21世纪作为“非物质文化遗产”组成部分的认定与保护，到2017年国家出台《中国传统工艺振兴计划》，将“传统工艺振兴”写入国家“十三五”规划，在中华优秀传统文化传承与发展中，传统工艺进一步由振兴向高质量发展提升和深化，体现了国家政策体系、社会发展机制、公众文化意识的全面发展。

当前，“建设中华民族现代文明”的新使命

要求我们深刻认识和把握工艺美术的价值，始终以“文化种子”的保护为根本，保护传统文化最本质的内容、本真的样态以及息息相关的文化生态，在原汁原味保护的基础上传承和发展。其中涉及代表性传承人及其群体的保护扶持，包含具体工艺项目、内容的经验或数据保护，同时涉及与保护相关的文化教育、传播以及普遍的自觉、自信、自强意识的建立，使传统工艺文化的“种子”存续于活态的实践和内心意识。

二、树立新标杆，强化文化的辨识度

习近平总书记在十九届中央政治局第三十九次集体学习时强调“中华文明源远流长、博大精深，是中华民族独特的精神标识，是当代中国文化的根基，是维系全世界华人的精神纽带，也是中国文化创新的宝藏”。从“中华民族独特的精神标识”意义上认识传统工艺美术、传承工艺文脉、发展工艺美术是核心所在。中华传统工艺美术所蕴含的造物智慧、生态理念、精神境界与艺术创造力，需要我们系统认



常瑞红、李晓梅创作的《合礼之器－大漆饮食具》荣获“第三届中国美术奖”铜奖

识、发掘，并有效传承与发展。传统工艺美术作为文脉的延续，必须融入当下的中国式现代化建设与 中国现代文明的发展之中。在这个过程中，我们绝不能仅仅停留于“取其形”，简单复刻传统工艺美术的视觉形态和形象语言，或通过剪切拼凑形成风格化的表面表达。我们要努力实现的是传统工艺美术在当代的创造性转化与创新性发展，使其精神内核在当代中国得到全新的表达与价值实现。

我们需要梳理造物体系，阐释工匠精神，把握造物语言与符号意义，并在今天的设计中加以提炼和表达，它不是“形而下”地取用，而是设计意义上的传承与升华，是在传统工艺美术文脉基础上形成“中国设计”“中国智造”“中国创造”的文化辨识度和精神标识。由此，我们要进一步超越传统工艺美术作为文化资源的功利视野，从设计着手，从精神内核出发，把创造文化辨识度作为标杆，实现更有深度、更富创造力、属于我们这个时代的发展。

三、研究新课题，重塑工艺的生活价值

立足于现实和时代看传统工艺美术的发展，必须考虑生活的基础、生活的需求、生活的价值。这意味着我们必须从广大人民群众作为主体的生活出发，去认识和实现传统工艺美术在今天这个时代的意义和价值。这不同于历史上传统工艺美术中宫廷工艺以巅峰式的工艺创造服务于权贵阶层，也不同于一段时期以来“特种工艺”走入的纯粹欣赏、把玩的狭窄空间，而是传承发扬民众的、生活的传统，实现生活

中美的创造。

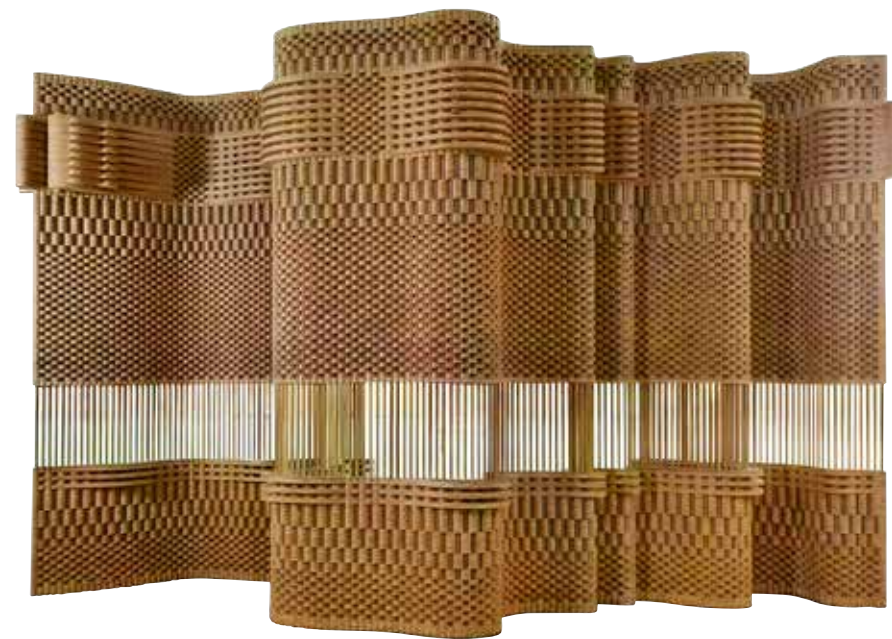
传统工艺美术不是架上艺术，如果一味追求贵重稀有的材质，迎合特定阶层或群体把玩欣赏的趣味，远离审美和民众，就会失去生活的养分。传统工艺美术必须植根生活，在生活中应用，在生活中创新和发展。我们可以看到中国新一代成长起来，带火了“汉服”，带起了“国潮”，他们希望在生活中、消费中体现自己的文化身份，表达自己的文化态度。传统工艺美术作为形态语言、生活体验、文化标识，在今天的中国文创、国货潮服中得到了生动运用，由此不仅拓展了我们本土的消费市场，创造了新的经济价值，而且使传统工艺在今天的中国式生活、中国式美学中得到应用、创新和发展。

传统工艺美术曾是我们日常生活中不可或缺的一部分，但随着工业化大规模生产的兴起，其日用性逐渐被削弱。今天，中国经济转入高质量发展阶段，定制化、柔性生产进一步发展，小众市场、文化圈层更加丰富，传统工艺美术要面向火热的、多样的生活，汲取养分和动力，实现生活化地创造与发展，这也是走出把玩欣赏狭窄胡同的新的发展课题。

四、形成新风尚，回归为当下而设计

传统工艺美术的发展要有“当下性”，不泥古慕古，关注当下的需求，实现当下的价值。为此，我们要突出“设计”的作用，使设计成为融会古与今、用与美的桥梁，以开放性的态度面对传统工艺及传统工艺的主体。

历史上，工匠与文人携手，创造了宋代瓷



由王承利和王耕雨设计、采用编结工艺创作的《大河文明》屏风荣获“第四届中国美术奖”银奖

器、明代家具等工艺杰作。20 世纪 50—70 年代，为促进工艺美术的发展，国家设立了相关高校和研究机构，重点培养设计人才，以应对行业发展的实际需求。从中可见设计的联合、融通是传统工艺发展的必要机制，要客观看待传统工艺的构成与发展基础、发展需求，使传统工艺有当下的根基，实现当下的价值。

我们传承发展传统工艺美术要避免这种活态的文脉完全走向博古架或文献文字，要实现传统工艺在当下的生活、当下的人生、当下的现实中创造力的融入、创造性地发展，从而实现延续和壮大。要传承发展中华优秀传统文化，建设中华民族现代文明，使传统工艺美术如河流奔涌流动，充满不竭的动力，形成属于我们这个时代的风尚和魅力。

一直以来，美术馆积极开展工艺美术展览和文化传播，特别是诸多民间工艺美术大展，使乡土艺术走进国家艺术殿堂，营造了全面保

护和传承工艺美术的文化生态，播撒了工艺美术的文化的种子。当前，美术馆在保护、研究、展览、传播的综合体系中也发挥着对工艺美术发展的培育与支持作用，通过展览、工作坊等形式增强了公众对文化遗产的认知。近年来，联合高校、研究机构开展文化遗产保护的理论研究，推动保护工作的专业化，取得了丰硕成果。在此基础上，进一步推动传统工艺美术等文化 IP 的提炼与文创开发，将展现出新的生命力。新时代，美术馆的责任不仅是保存与展示，更需通过技术创新、法律保障、产业融合、教育传播及国际合作，构建美术藏品和文化遗产保护的完整生态链。在这个过程中，美术馆既是文化守护者，也是创新引领者，需要在坚守传统内核的同时拥抱时代变革，为中华文化的永续传承注入活力。

作者单位：山东工艺美术学院

（责任编辑：纳禾雅）

新中国山水画史的美术馆叙事 ——以中国美术馆山水画收藏与展览为例

牛克诚

摘要：山水画是中国美术馆收藏系统的重要组成部分，成为书写新中国山水画史的基本“史料”。从藏品到展品，既是对收藏的利用，从而完成美术博物馆与美术展览馆的功能粘合，同时也是对藏品“史料”的研读梳理，通过确立主题、编织结构、阐明思想的叙事方式，向业界及公众进行美术史的传播。进入新时代，中国美术馆基于馆藏山水画，策划举办了“江山万里”“搜尽奇峰”“江山多娇”“美在河山”“江山壮丽”等主题展览，以展品的真实视觉书写出以“现代性”“时代性”为关键词的新中国山水画史篇章。

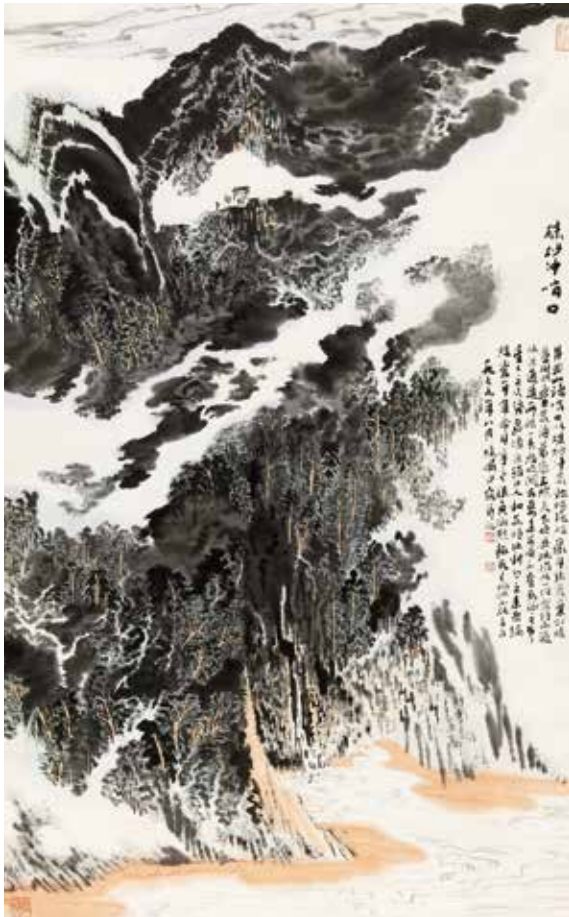
关键词：山水画 收藏 展览 典藏活化 艺术史

一

中国美术馆藏品以近现代美术作品和民间美术作品为主，美术馆官方公布的藏品数量是 13 万余件，其中中国画约 1 万件。山水画的具体数量没有公布，如果按中国画的人、山、花画科各占三分之一，那么山水画有三四千件，包括近现代以来中国山水画的重要画家的代表作品，如黄宾虹、齐白石、潘天寿、张大千、傅抱石、关山月、石鲁、李可染、陆俨少、刘海粟等，以及“新金陵画派”“长安画派”等地域画派的山水作品。既有新中国成立初期表现祖国山河新貌的新山水，也有 20 世纪 80 年代文化寻根背景下的田园山水，以及新

时代以来生态文明建设下的自然描绘……山水画构成了中国美术馆收藏系统的重要组成部分，成为书写当代山水画史的基本“史料”，任何一部山水画史如果绕开这些作品都是不能成立的。

在中国美术馆 1963 年正式开馆之前就已经开始了收藏工作。1961 年成立了由米谷、刘岷、江丰等组成的书画收购小组。第一批征集石鲁、林风眠和傅抱石各 6 幅国画。1961 年，“岭南画派”陈树人家属向中国美术馆捐赠 116 件作品。1963 年，通过收购小组收购、文化部下拨及中国美术家协会移交等形式，中国美术馆已有 5000 余件藏品。^[1] 改革开放以后，中国美术馆通过为著名画家



陆俨少《珠砂冲峭口》中国画
108.5cm×67cm 1979 中国美术馆藏

举办展览的形式获得画家的捐赠。在山水画方面，1978 年举办“方君璧中国画展览”之后，作者向中国美术馆捐赠 40 件精品；1986 年举办“魏紫熙画展”之后，作者向中国美术馆捐赠 12 幅精品。1984 年，全国性的美术展览重新启动，展品购藏成为与接受捐赠并行的藏品收入方式。全国性美展获奖作品及优秀作品是入藏的主要对象，同时也在 中国美术馆举办的其他美术展览中择优购藏。1984 年 10 月 1 日，“第六届全国美术作品展览会”分 15 个门类在北京、沈阳、南京、成都、

杭州、上海、西安、广州、长沙等地同时开展。同年 12 月至 1985 年 1 月，又将各展区的优秀作品集中在北京展出，展览原则上规定“获奖作品由国家收藏”。1985 年初，中国美术馆将 15 个门类评选出的 228 件获奖作品全部收藏，又从新人创作的优秀作品中选收了 100 多件。这一年中国美术馆共收藏了 832 件作品，是建馆以来收藏数量最多的一年，其中包括山水画，如贾又福的《太行丰碑》（银奖），陈向迅的《牧歌三月》（银奖），吴冠中的《春雪》（银奖），宋雨桂、冯大中的《苏醒》（银奖），常进的《秋水无声》（银奖），周韶华的《黄河魂》（铜奖），张振学的《生生不息》（铜奖），李明久的《瑞雪》（铜奖），谢兵毅的《黄河之秋》（铜奖），亚明的《孟良崮战役》（铜奖），孙永的《水乡风情图》（铜奖）等。

进入 20 世纪 90 年代之后，中国美术馆自主策划举办的展览日益增多，展品留藏成为主要的藏品来源。从 2004 年底开始，中国美术馆承担起落实文化部、财政部共同设立的“20 世纪国家美术收藏和捐赠奖励专项计划”的长期性工作。山水画的收藏主要有：2004 年，张仃向中国美术馆捐赠 133 幅中国画作品；2005 年，宗其香家属向中国美术馆捐赠中国画、水彩画作品 36 幅；2005 年 12 月，“周韶华汉唐雄风新作暨捐赠作品展”在中国美术馆举办，向中国美术馆捐赠中国画作品 46 幅；2006 年 9 月，“纪念赵望云百年诞辰暨捐赠作品展”在中国美术馆举办，其子女将赵望云的 351 幅作品捐赠给中国美术馆；2006 年 11 月，“陶一清绘画艺术展”在中国美术馆举办，其

子女将陶一清的 10 幅中国画作品捐赠给中国美术馆；2008 年 4 月，“冯今松中国画艺术展暨捐赠作品展”在中国美术馆举办，冯今松先生将 20 幅作品捐赠给中国美术馆。至 21 世纪的前 10 年，“在不断的积累中，尤其缘于许多著名艺术家和亲属以及各方面人士的无私捐赠，中国美术馆的藏品规模日益扩大，收藏的目标也更加明确，那就是要努力建构 20 世纪中国美术的发展序列并通往未来”^[2]。近十几年来，“以展代藏”成为中国美术馆越来越重要的美术作品日常征集模式，“通过这种方式，中国美术馆扩大收藏了一批近现代以来，我国各地域性流派中有代表性的、艺术成就突出的美术家的优秀作品，扩大了对各个年龄阶段代表艺术家作品的收藏品类，特别是对青年艺术家作品收藏的关注，切实地保证了收藏作品的数量与质量”^[3]。经过 60 年的积累，中国美术馆成为收藏新中国山水画代表作品最多、最齐备的艺术收藏、展览机构。

需要提起的是，1962 年，中国美术馆成立了由刘开渠、叶浅予、吴作人、王朝闻等组成的“美术家艺术委员会”，提出了关于收藏工作的条例和陈列设想。可以说中国美术馆在筹建阶段就实行了专家指导下的收藏，这一传统一直延续下来。20 世纪 90 年代初期，中国美术馆制定了收藏美术作品的政策与准则，其中涉及收藏性质、收藏范围、收藏标准、收藏方法及藏品的研究与陈列。

二

陈列和展览让潜在的美术史显性化、公开化，走进观众视野。中国美术馆在 1961 年 5 月就制定了《中国美术馆陈列方案与各厅陈列草案》（以下简称“《草案》”），该《草案》包含陈列范围、陈列方针、陈列品种、陈列方式等。其陈列方针为“挑选作品的政治标准和艺术标准，须从具体的历史情况出发加以评价，决定去留”。“着重陈列采取民族传统形式和具有民族风格的作品，以及在革命斗争中发展起来的各种普及形式的作品，并注意陈列兄弟民族作家的作品。”“陈列解放前的作品，尽可能突出在党领导下的人民大众反帝反封建的这条艺术路线，使这方面的作品成为这一阶段的陈列重点。陈列解放后的作品，必须根据党的‘百家争鸣，百花齐放’的文艺政策，反映出美术创作的繁荣和提高以及美术阵营日益扩大和新人辈出的新局面。”^[4]“在中国美术馆初建时期，几乎没有藏品的情况下，建设者的思考却是比较明确的，首先将其定位在：以征集、收藏、研究、陈列、展览我国历代的，特别是‘五四’以来专业的、群众的和少数民族的美术家、民间美术家优秀的美术作品为主的专业陈列馆，也就是美术博物馆。”^[5]其陈列方式是按照历史年代和美术品类并行，同时也注意专题陈列。1963 年 8 月，中国美术馆向文化部提交了陈列设想——“吴昌硕、齐白石、黄宾虹作品陈列”“石涛、八大、扬州八怪、岭南画派作品陈列”，其中有部分山水画作品。改革开放之后，“既有艺术家的作品综

合陈列，也有几个著名画家作品的联合陈列，或者画家个人作品陈列。其中以综合陈列为主，后两者较少”^[6]。1979 年举办的“任伯年、吴昌硕、陈师曾、齐白石、黄宾虹作品陈列”即为著名画家联合陈列；1983 年举办的“纪念齐白石诞辰 120 周年作品展览”和 1995 年举办的“纪念黄宾虹诞辰 130 周年作品陈列”都是艺术家个人作品的馆藏陈列。这些展览的绝大多数作品都是山水画，但展览的主题仍是艺术家的综合艺术成就，而非山水主题。

事实上，“中国美术馆在 1962—1989 年的 26 年期间，一方面不断地积累藏品，另一方面积极发挥展厅的效用，接办各种类型的美术作品展览，如全国性的美术大展，近现代著名画家的个人展览，各省地市美术团体、艺术院校的作品展，以及国际间的美术交流展等。

此期间在这里举行临时展览 1300 余个，馆藏陈列仅有 10 余次，有少量的学术研究。整体风貌和形象是不间断的临时展览，着重发挥美术馆的展览功能”^[7]。展览既是对收藏品价值的有效发挥，从而完成美术博物馆与美术展览馆的功能粘合，同时也通过确立主题、甄选作品、设计展陈的叙事方式，建构一种实物形态的、视觉直观的美术史。藏品通过特定的叙事主题与逻辑展现在美术馆空间中，藏品就还原为作品，与作者一道进入美术史的情节之中。

就山水画而言，展览结构贯彻着美术史的观照角度：或者是按照时间的自然次序，将不同作者、流派及地域的作品编入其中，呈现出山水画的纵向发展脉络；或者是按照作者主体进行梳理，更突出创作主体的艺术观念、创作风格等，如 1978 年的“方君璧中国画展览”、

张仃《昆仑颂》中国画 96cm×180cm 1988 中国美术馆藏



1979 年的“刘海粟绘画展览”、1986 年的“黄秋园中国书画遗作展”“魏紫熙国画展”“李可染中国画展”等；或者按照表现题材、内容筹划展览，如自然山水、建设风貌、田园乡村，等等。

进入新世纪以来，中国美术馆着力举办主题性展览。范迪安说：“做好陈列工作，这需要学术先行。搞好馆藏研究，依靠专家形成陈列主题，也可以向兄弟美术馆借一些作品。怎样出主题是关键所在。”^[8]“在新的形势下提出‘以公众为中心’的办馆方针，其中重点就是要加大自主策划的力度，改变一味被动接展的状况，……经过几年的调整，现已形成三方面齐头并进的格局：一是根据国家重大文化活动安排和着眼美术发展形势，自主策划了一大批思想性强、主题鲜明的大型展览和学术展览。”^[9]山水画的主题性展览展现出新中国山水画的题材、观念、语言、风格、流派的传承与发展，以及山水画的美术史价值及社会史、文化史意义。2012 年 1 月举办的“都市·田园：中国美术馆中国画提名展”是中国美术馆首次举办的自主策划的中国画提名展，展览主题“都市·田园”凭借山水题材而进行文化主题思考：“首届中国美术馆中国画提名展的‘都市’‘田园’两大板块蕴含着一个主题——建构精神家园。20 世纪 90 年代以来，随着城市化进程的日益加快，中国社会发生了巨大的变化。居住在都市和生活在田园里的人拥有不一样的人生，都市和田园成为一对耐人寻味的词汇，它们既代表着人类生存的两种家园，又蕴藏着不一样的精神内涵。……新的生态激发着当代的中国画

家对精神家园的探寻和思索。”^[10]由中国著名画家、理论家 30 人组成的艺术委员会提名产生 60 位中国画家，共展出作品 220 幅，展现了都市生活的人间百态和乡间田园的自然风情。“无论是都市还是田园，他们均以切近现实的情怀，思考当代人的生存境况和精神世界，以个性鲜明的笔墨，表达自己的人文关怀，并试图在笔墨中构建人与自然和谐相处的精神家园。”^[11]

作品的艺术史意义与社会文化意义是山水画主题呈现的两个基本面向，美术馆的山水画展览事实上就是在这两个基本面向中的不同主题展开。如果说“都市·田园：中国美术馆中国画提名展”是一次阐扬社会文化意义的山水画主题展，那么 2012 年 7 月“万里江山——中国美术馆馆藏 20 世纪中国山水画精品展”则是山水画艺术史的主题展开。该展在日本东京国立博物馆举办，是中日邦交正常化 40 周年的系列文化活动之一。“万里江山”的展名虽是通过山水画题材表现壮阔的山川自然及悠久的文明历史，而实际的展览架构则是在艺术史的面向中展开，展现的是近现代中国山水画的发展历程：山水画“在 20 世纪中国社会变革和中外文化碰撞交流的语境中，开始了从传统向现代的变革历程。山水画的巨大传统与外来艺术的影响形成 20 世纪中国山水画发展的两股动力，‘传统出新’与‘中西融合’成为中国山水画家选择的必然路径”。“1949 年新中国成立以后，中国山水画家走向了以表现社会生活为目的的山水画创作之路，在特定历史背景之下，山水画家们在描绘山河新貌的过程中，开拓了山水画的语言，提升了山水画的境

界，创作出了具有鲜明时代特点的新山水。”^[12]展览分为三个篇章，展出了从中国美术馆遴选出的 50 幅 20 世纪山水画精品。在“传统的继承与发展”篇章中，展出任伯年、吴昌硕、齐白石、张大千、潘天寿等画家的作品；在“外来的吸收与融合”篇章中，展出吴庆云、陈树人、吴冠中、林风眠等画家的作品；在“表现社会生活的新山水”篇章中，展出傅抱石、李可染、关山月等画家的作品。

在这个展览的基础上扩充而成的“搜尽奇峰”则明确地将主题指向艺术本体建构的追求。2012 年 11 月“搜尽奇峰——20 世纪中国山水画选展”从“万里江山”的 50 幅扩充为 83 幅。策展人说：“搜尽奇峰”“作为本次展览的主题，它包含三层含义：一是指山水画家要四处游历、遍览大好河山，与山川神遇而迹化；二是指山水画家要有鸟瞰天下、气吞山河、兼收并蓄的博大胸襟；三是强调 20 世纪的中国山水画家不仅要在大好河山之中寻得自然奇峰与个体审美体验的妙合，而且要面对‘传统’与‘西方’两种不同文化高峰的接受与选择，在学术自觉与历史情境中共同推进 20 世纪中国山水画的现代转型”^[13]。基于此，本展览由“汲古开今”“中西融合”“山河新貌”三个单元构成。在三个单元之下，则以 20 世纪重点地域性画派作为排列的根据，如“海上画派”“京津画派”“岭南画派”“新金陵画派”“长安画派”，既可以从宏观的角度欣赏 20 世纪山水画发展的概略，又可以从微观角度领略地域性画派的概貌，并在比较之中感受风格发展的异同。^[14]

可以看出，“搜尽奇峰”和“万里江山”

山水画主题展览展现的是近代以来中国画面对西方绘画进入所实践的变革形式，以及新中国成立后立足新生活、新景象所建构的新语言，从而围绕中国画现代性问题而展开展览的主题。这一主题诉求也能从这两个展览所隶属的“重读经典”展览系列看出。“重读经典”的学术背景是：“20 世纪的中国美术史已经尘埃落定，在新世纪过去的十多年里，系统梳理这段历史成为美术史论界重要的研究工作之一。鉴于此，以富藏近现代美术作品而著称的中国美术馆，特推出中国美术馆‘重读经典’藏品专题陈列。”^[15]“搜尽奇峰——20 世纪中国山水画选展”便是这个系列展的首个展览。这一展览体系对于馆藏作品进行重新阐释，也就意味着由于阐释的视角不同、展览的结构不同、展览的主题不同，同一件作品也就呈现出不同的意义。

三

2015 年，中国美术馆藏品的展览阐释形式凝练为“典藏活化”，“不仅使躺在博物馆的作品活化起来，为人民所共享，逐步实现公共文化服务均等化；更让众多捐赠人、艺术家倍感欣慰，由此产生的最大的社会效应，可以激励更多人，将最好的艺术品捐赠给国家”^[16]。2016 年，“典藏活化”的开篇展览“万卷河山”即是山水主题画展，随之有山水主题的一系列展览相继推出，如“江山多娇”“美在河山”“江山壮丽”等，它们和此前的“万里江山”“搜尽奇峰”相联接，对于馆藏山水画进行新的意义阐发。

2015 年 7 月，“中国美术馆典藏活化系列

展——江山多娇”在中国美术馆举办。吴为山馆长在展览《前言》中说：“就表现而言，山水画将人的主观意念投射到了客观存在，画中寄托着高洁的品格和浓郁的诗情，它既是人格精神的彰显，也是中华美学精神和民族文化自信的视觉表征。”“愿广大观众透过艺术家的创造，看到的不只是山水，而是文脉，是绵延的文化源流。”^[17]展览的主题既表现山水画这一古老的艺术形式在当代画家笔下的新面貌，也表现祖国山河的壮美景色以及中国古代自然观的当代价值。山水画的主题性在2019年1月的“美在河山——中国美术馆藏风景题材作品展（1949—2018）”得到进一步拓展。吴为山

馆长在展览《前言》中说：“河山之美，在于自然伟大的构造。河山之美，在于不同时代人对自然的再造。河山之美，在于艺术家表现自然时对美的创造。”在自然生态之美与艺术家创造的艺术美之间建构起展览的基本框架。本次展览是中国美术馆庆祝中华人民共和国成立70周年系列展的开篇展，从丰富的风景画馆藏中遴选出涵盖油画、中国画、水彩、版画、漆画等各个艺术门类的作品251件。展览分六个篇章，围绕神州大地壮丽多姿的自然景观和人们生产劳动的再造自然，以及山川蕴含的中华民族精神两条轴线展开。前一个轴线集中在第二、三、四、五篇章。第二篇章“山川巨变”通过



刘海粟 《黄山云海》 油画 61.3cm×74.2cm 1954 中国美术馆藏

石鲁、关山月、傅抱石、钱松喆、黎雄才、谢瑞阶等的山水画作品，反映出新中国成立后我国工业建设、农业生产及人民生活形成的新场景、新景观。第三篇章“古都新貌”表现古都北京的新形象，方君璧、张仃等画家的作品侧重表现北京的四季风物，映衬着北京的现代风貌。第四篇章“北国风光”的山水画作品表现出天山、秦岭、长白山、太行山脉等高山、大漠、草原、冰雪等北方自然景观。第五篇章“青山妩媚”展示的是黄山、雁荡山、漓江、江南水乡等秀美柔润的南方景色。后一条轴线体现在第一、六篇章。第一篇章“民族精神”通过齐白石、贺天健、李可染、傅抱石、石鲁、吴冠中、周韶华、刘国松等艺术家的作品，体现出艺术家寄托于山川的人文情怀以及山川大岳在艺术家心中的精神形象，它们成为中华民族天人合一、自强不息的精神象征。第六篇章“山川不朽”通过对毛主席诗意和革命圣地的描绘，表现出对于中国共产党领导中国人民革命奋斗艰难岁月留下的历史足迹及光辉岁月的感怀与崇敬。无疑，第一篇章“民族精神”与第六篇章“山川不朽”以首尾呼应的方式提升了“美在河山”的展览主题。该展览一号厅“民族精神”序曰：“如果说我们将风景的概念细化为自然风景、人文风景、历史风景和精神风景，这些作品则弥合了四者的边界，熔铸为时代和民族精神之魂。”“在对山岳大川等自然风光予以崇高庄严、粗犷雄伟、温婉细腻的表现下，流露的是对中华民族自然观和民族精神的突出和强调，这是贯穿整个展览的一条隐含的中心线索。”^[18]

2022年2月的“江山壮丽——中国美术馆

藏山水与风景题材作品展”实现了山水主题的升华，山水不只是自然山水的形貌，更是民族魂魄、人民伟力及国家精神的象征。吴为山在展览《江山胜迹，时代图画》中说：“艺术作品所表现的江山，则不仅呈现了河山之体，更体现着人民之魂！”艺术家“立足人民群众日益增长的审美需求，将目光从古代的心象山水上收回，而频频注视、赞赏具体实在的现实风景，并由此升华，仰观、俯察‘地球村’，使作品加强了审美普遍性，成为民族意识、国家认同和自强精神的视觉再现”。该展览从馆藏中精选130余件作品，涵盖中国画、油画、版画、水彩、雕塑等美术类型，分为“高山仰止”“时代新象”“建设伟业”“诗意所栖”“自然之象”五个篇章。

从“万里江山”“搜尽奇峰”到“江山多娇”“美在河山”“江山壮丽”，都是山水的综合主题展览，亦即它们对于山水题材所呈现主题意义的全面观照，从而展现了近代以来山水画的全面景观。与此同时，针对某一特定专题举办的展览就如同历史学科中的专史写法，是对于美术馆藏山水题材作品的专深而细致的探究与展示。如：2021年的“不负青山——中国美术馆藏建设美丽中国题材美术精品展”就是围绕建设美丽中国专题展开的；“在急流中前进——中国美术馆黄河题材美术精品展”就是以黄河为特定题材，通过“黄河之水天上来”“黄河的时代风貌”“黄河之魂铸精神”，从对黄河自然景观的描绘到黄河精神的表现的展览。而2016年的“万卷河山”则以长卷的专门载体，通过《武汉防汛图》《兰州新风景》《首都之春》《江浦春修图》等表现新中国成立



“美在河山——中国美术馆藏风景题材作品展（1949—2018）”展厅

初期我国社会主义新面貌。……不论是综合性主题，还是专门主题展览，都融汇在中国现代山水画史的纵向发展脉络之中。

中国美术馆基于自身丰厚的经典藏品，十多年来持续不断举办的山水题材展览，围绕新世纪以来中国社会现实背景设定具有时代性的展览主题，以主题统领近代以来的山水画家及其作品，通过以点带面的展陈设计，在美术馆的空间场域生成新中国山水画史的知识谱系；“重读经典”“典藏活化”让馆藏作品从库房走入展厅，在现实观照之下被赋予新的社会文化及美学意义。从“万里江山”“搜尽奇峰”到“江山多娇”“美在河山”“江山壮丽”山水展览系列，从艺术史书写的中国画“现代性”的主题指向到社会政治史视野下的“时代性”的书写，展开了从语言到观念、从题材到内容、从表现到象征等一系列书写范畴。每一幅山水画创作完成于不同的历史时期，又在不同的时代环境下呈现不同的文化意义，它们通过展览而被时代性的主题进行再塑造，成为重写新中国山水画史的一块块基石。

注 释

- [1] 资料来源：中国美术馆官网，https://www.namoc.org/xwzx/zt/gqzt/bgpz/201305/t20130524_248636.htm。
- [2] 范迪安：《与时代同行——中国美术馆建馆 50 周年藏品大展》，《艺术评论》2013 年第 8 期。
- [3][16] 吴为山：《汇时代经典 筑国家宝库——中国美术馆收藏 40 年》，《艺术市场》2018 年第 11 期。
- [4][5][6] 张英剑：《个案研究——中国美术馆收藏与管理》，中央美术学院 2004 级硕士学位论文，第 5、6、13 页。
- [7] 杨力舟：《中国的美术馆事业发展概况与前景——1995 年在台湾故宫“海峡两岸美术馆院团学术交流会”上的发言》，《艺苑掇言——杨力舟文集》，天津古籍出版社 2004 年版，第 374 页。转引张英剑《个案研究——中国美术馆收藏与管理》，中央美术学院 2004 级硕士学位论文，第 24 页。
- [8] 《“中国美术馆专家委员会全体会议”综述》，《中国美术馆》2006 年第 2 期。
- [9] 范迪安：《为创新美术馆文化而努力》，《美术》2011 年第 3 期，第 107 页。
- [10][11] 马书林：《都市·田园：笔墨构建的精神家园》，《中国美术馆》2012 年第 2 期。
- [12] 《“20 世纪中国山水画精品展”亮相东京国立博物馆》，艺术中国，http://art.china.cn/zixun/2012-08/17/content_5255534.htm，2012 年 8 月 17 日。
- [13][15] 《“搜尽奇峰——20 世纪中国山水画选展”在京开幕》，《中国美术馆》2012 年第 12 期。
- [14] 《中国美术馆展示馆藏 20 世纪经典中国山水画》，中国新闻网，<https://www.chinanews.com/cul/2012/11-06/4307383.shtml>，2012 年 11 月 06 日。
- [17] 吴为山：《为祖国河山立传》，《党建》2015 年第 10 期。
- [18] 杜志东：《美哉！河山——记“美在河山——中国美术馆藏风景题材作品展（1949—2018）”》，《美术观察》2019 年第 5 期。

作者单位：中国艺术研究院国画院

（责任编辑：程阳阳）

花前白石生：文人写意与朱祖谋小像

朱万章

摘要：朱祖谋在词学及书法方面树立了一个传统文人学艺兼修的典范。他的小像成为文人写意的代表，从“花前白石生”的文人到校勘词籍的词人和衣钵传授的耆宿，再到形神兼备的学者，朱祖谋在画家笔下完成了不同时期的角色转换。朱祖谋被形塑的各种形象代表其不同的人生历程与定位，亦是不同社会功能及语境的综合，这些绘画的生成与嬗变是晚清时期叙事画与肖像画的主要特色。

关键词：朱祖谋 梅花 文人小像 校词 授砚 写意

朱祖谋（1857—1931），原名朱孝臧，字彞生（亦作彞生）、古微、古薇，号沅尹、彞村（亦作彞邨），浙江归安（今湖州）人。清光绪九年（1883）进士，官至礼部右侍郎，长于词学、书法，著有《彞村词》和《彞村词牘稿》等，与况周颐（1859—1926）、王鹏运（1849—1904）和郑文焯（1856—1918）并称“清末四大家”。他是晚清民初卓有建树的词学家，在词学及书法方面的成就已得到学界的公认^[1]。不仅如此，他和书画界一直保持着持续、密切的往还。在其书画朋友圈中，不少名家耆宿为其造像，留下了富有文人意趣的小像。这些小像大多为写意之作，以神写形，有别于传统的以形写神，反映出自明清以降，肖像画发展到晚清民初时期嬗变与演进的轨迹。

一、吴昌硕的《十二洞天梅花》册和朱祖谋小像

“海上画派”代表画家吴昌硕（1844—1927）的《十二洞天梅花》册（中国美术馆藏）是专为朱祖谋所绘。该图册凡十四开，其中吴昌硕绘梅花十二开，另有两开附页，一为郭兰枝绘《十二洞天书屋图》，一为王一亭绘《朱祖谋小像》。

《十二洞天梅花》册十二开均为墨梅，或纯写梅花，或梅花与寿石，且都为折枝花卉。第一开自题：“疏影，苦铁。”钐朱文方印“缶”。第二开自题：“常含北极冰霜气，不受东皇雨露恩。世上已无干净土，更从何处托孤根。癸亥小寒，吴大聋。”钐朱文方印“缶”。第三开

自题：“巢林残稿，缶抚之。”钤朱文方印“缶”。第四开自题：“古雪，缶。”钤朱文方印“缶”。第五开自题：“老白渡口潮浑浑，踏浪招得梅花魂。雪压一林天孕月，梦醒五夜愁挂村。临池惜无画水力，穿石定有拿溪根。我所思兮酌清醕，曹腾一醉眠苔痕。苦铁录句。”钤朱文方印“缶”。第六开凡两题，其一曰“水流花开，缶老”，钤朱文方印“缶”；其二曰“笔端浩荡太湖春。癸亥十二月，阿苍”，钤朱文方印“缶”。第七开亦有两题，其一曰“古香，老缶”，钤白文方印“吴俊卿印”；其二曰“梅溪水平桥，乌山睡初醒。月明乱峰西，有客泛孤艇。除却数卷书，尽载梅花影。癸亥冬，吴昌硕年八十”，钤朱文方印“缶”。第八开自题曰：“寒香风吹下空碧，山虚水深人绝迹。石壁矗天回千尺，梅花一枝雪迹白。和羹调鼎非救饥，置身高处犹待时。冰心铁骨绝世姿，世间桃李安能知？吴昌硕年八十，时癸亥小寒节。”钤朱文方印“缶”。第九开自题曰“缶”，钤白文方印“吴俊卿印”。第十开自题曰：“危亭势揖人，顽石默不语。风吹梅树花，著衣幻作雨。池上鹤梳翎，寒烟白缕缕。彊邨先生索画，即求指教。癸亥冬，吴昌硕年八十。”钤白文方印“吴俊卿印”和朱文方印“缶”。第十一开自题曰：“空山姑射仙，遗世而独立。不知天地春，孤怀抱冰雪。缶。”钤朱文方印“缶”。第十二开自题曰：“三年学画梅，颇具吃墨量。兴来气益粗，吐向治纸上。浪贻观者笑，酒与花同酿。法疑草圣传，气夺天池放。能事不能名，无乃滋尤谤。吾谓物有天，物物皆殊相。吾谓笔有灵，笔笔皆殊状。瘦蛟舞腕下，清气入五脏。会当聚精神，

一写梅花帐。卧作名山游，烟云直供养。大聋。”钤白文方印“吴俊卿印”和朱文方印“缶”。此诗见刊于吴昌硕《缶庐诗·别存》^[2]。（图1）

从吴昌硕的题识可知，此册为吴昌硕应朱祖谋所请而绘，作于民国十二年（1923），时年朱祖谋66岁。吴昌硕所绘之梅花均脱俗高洁，清新淡逸。这十二帧梅花既是十二洞天书屋中十二株梅花的写照，更是朱祖谋形象与品格的化身。“世上已无干净土，更从何处托孤根”是其时社会现实的折射，亦是对清遗民身份的朱祖谋现状的描述，而“冰心铁骨绝世姿，世间桃李安能知”则是对朱祖谋的借喻与赞誉。晚年的吴昌硕与其时的词坛祭酒朱祖谋交游频仍，互有诗文酬和，吴昌硕有《甲子元日书怀兼呈彊邨》《元日又书》《酒罢呈彊邨》《六三园看樱花和彊邨》《彊邨示近作依韵》和《病愈寄彊邨》诸诗，其中有“彊公爱我深，勿药示戒刀”^[3]之谓，并称“彊公词笔周吴匹，未敢学步钟绿余”^[4]，与朱祖谋感情之笃及其对其词学的推崇溢于言表。朱祖谋则不仅有诗词示吴昌硕，更为其刻有“西吴精”三字印，吴昌硕有“小印西吴精，三字彊公勛”^[5]赠之。《十二洞天梅花》册正是两人晚年交集与情谊弥笃的重要物证。

在吴昌硕的《十二洞天梅花》册中，最为特别的莫过于王一亭和郭兰枝的两幅画。王一亭即王震（1867—1938），吴昌硕弟子，“海上画派”的代表画家，擅画花鸟、人物。其所绘《朱祖谋小像》（图2）中朱氏倚靠在梅花树上，右手扶靠树干，左手拈梅，若有所思。朱祖谋身穿清人的布衣服装，须髯飘逸，一副遗民形



图1（清）吴昌硕《十二洞天梅花》册 纸本水墨 27.5cm×16.7cm×12 1923 中国美术馆藏



图2 王一亭《朱祖谋小像》
纸本水墨 27.5cm×16.7cm 1923
中国美术馆藏

象，尽现纸上。画面右下角钤朱文椭圆印“一亭”。吴昌硕为其题跋曰：“花前白石生。癸亥腊月寒夜，一亭为彊邨先生画像，以姜尧章句题之，吴昌硕时年八十。”钤白文方印“缶”。“花前白石生”源自宋代词人姜夔的《梅花》，其原诗前有“屋角红梅树”句，故此图以梅花为主题，突出诗之主旨。《朱祖谋小像》刻画了朱祖谋以梅花为伴、高洁飘逸的文人形象。该画像以写意的笔触为朱祖谋传神写照，其画法是王一亭人物画的缩影，如其作于1921年的《孤

山赏梅》中背手独行的高士即属此类^[6]。这类以神写形的模式在晚清民国的肖像画中并不鲜见，如任伯年（1840—1895）的《酸寒尉像》（浙江省博物馆藏）、陈师曾（1876—1923）的《读画图》（故宫博物院藏）等均如此，都是传统文人肖像由写形向写意转型的典范。

王一亭与朱祖谋有过较为密切的交游。吴昌硕在《白龙山人题画诗序》中说“王君一亭，幼劬于学，长研绘事，既复洄澜为诗，潜心检讨，星晚朝露，作文酒之会，任伯年、徐小仓、沈寐叟、李梅盒、朱彊邨辈，瞻接尤多”^[7]，可知王一亭与其“瞻接尤多”。吴昌硕、王一亭和朱祖谋活跃于20世纪20年代的上海画坛，他们一起为晚辈画家订立书画润例，也为时人论著作序，如任伯年之子任董叔撰写《绘事备考》，当时上海的《时报》便有“名流朱古微、吴仓石、王一亭均有序文，将由停云书画会印行”^[8]的记载，可见三人其时是以“名流”的身份并列。王一亭因以绘画见长，而朱祖谋兼擅书法，两人亦常有书画合璧之作，如现存的王一亭《无量寿佛图》、朱祖谋行书成扇（杭州工艺美术博物馆藏）和王一亭《秋菊》、朱祖谋楷书成扇（湖州市博物馆藏）即是如此。因缘于此，王一亭所绘朱祖谋小像以简洁数笔，即能状其神，这是与其长期耳濡目染，熟悉其音容笑貌分不开的。

郭兰枝（1887—1935）是晚清民国时期书画家，擅画花鸟、山水，精篆刻，有《素盦印存》行世^[9]。他字起庭，一作杞庭、杞亭，号素盦、恕庵，别署凤池逸客，浙江秀水（今嘉兴）人。其《十二洞天书屋图》（图3）所绘在茂林修竹的

庭院中，身穿红色衣服的朱祖谋在凉亭中斜靠在躺椅上，面向抱着书卷走来的书童。在其前侧，红色书案上放着蓝色书匣的线装书，旁有一个香炉，书案前还有一个火盆。凉亭外侧环绕着盛开的梅花，暗香浮动。凉亭的另一侧为竹栅、石桥、小溪、院落、芭蕉、朱栏、荷塘和山石等，可看出十二洞天书屋是一处远离尘嚣、景致幽雅之地。凉亭外的树木名卉与园林风景烘托出书屋主人出尘恬淡的文人意趣。

郭兰枝在画中的题识为我们厘清了该套图册的翰墨因缘：

彊邨先生尝寓京师上斜街，为王定甫太常故居。太常得王元章墨梅十二巨幀，榜其西斋曰十二洞天书屋。先生植梅如其数，花时命侣琴尊，翛然一别，修门晦逾廿载。老屋疏香，时复萦梦。缶庐老人为作梅花册十二叶，兰枝复泚笔补图，俾志东京梦华者有考焉。甲子七月，郭兰枝并记。^[10]

钤白文方印“郭兰枝”。据此可知，朱祖谋曾寓居北京上斜街的清代诗人王拯（1815—1874，字定甫）的故居。王拯因藏有元代画梅名家王冕（字元章）的十二巨幀墨梅，故将其西斋命名为“十二洞天书屋”。朱祖谋入住此屋后，种植十二株梅花，在梅花盛开时邀约友朋弄琴饮酒，极一时之盛。郭兰枝题记于甲子（1924），提及朱祖谋在此屋雅聚已逾二十载，故可知朱祖谋寓居此屋及文士雅集的时间至少可追溯至清光绪三十年（1904）左右。

值得一提的是，王鹏运在一首《瑞鹤仙》



图3 郭兰枝《十二洞天书屋图》
纸本设色 35.5cm×40.8cm 1924 中国美术馆藏

词中也谈到了十二洞天书屋的源流：“古微移居上斜街，邻顾侠君小秀野草堂，即查查浦故居也。赋词征和，因忆咸同间吾宗龙壁翁居此时，适得王元章墨梅十二巨幀，遂榜其西斋曰十二洞天梅花书屋。事见《龙壁山房·庚申集》，藉广古微所未备，并以谥后之志东京梦华者，俾有考焉。”其词曰：“翠深天尺五，认秀野风流，银湾斜处。闲鸥淡容与。是百年见惯，骚坛旗鼓。春风胥宇，想生香、梅花万树。正南窗、燠入横枝，约略洞天云古。凝伫。朋笺韵事，拄笏高情，承平簪组。藤交阴妩。谁共觅，旧题句。劝先生莫忘，玉壶觞我，准备新诗赏雨。怕窥檐、一角西山，笑人自苦。”^[11]“古微”即朱祖谋。王鹏运词收入其《螭知集》，郭兰枝所题应是源自王鹏运之词。

王拯的《自题所得王元章画墨梅十二巨幀》诗曰：“吾先镜湖滨，梅里本乡曲。卧龙千岁姿，道长目未瞩。记从置膝年，泚笔见华绿。言传元章法，偷奔爱尤酷。回头四十载，零落

悲风烛。 偶逢粥饭僧，点染出冰玉。时时窃弄笔，余习自童塾。春来游草市，岁例铜街逐。眼明歛蚰蟥，云气生踟躅。东风毋破蛰，鳞鬣宛蜷局。空山太古余，霰雪满层谷。奇芬万蓓蕾，一一照岩旭。何年此龙宾，变化天池浴。不然玉京楼，飞来饶黄鹄。人生一艺游，天意若珍属。乾坤有清气，不受尘埃枯。呼来胡将军，何物危太仆。乡邻有童叟，作技手生瘡。岂无篱落情，远梦孤山足。平生藐姑射，寤寐神常触。高人车白牛，淋漓此仙躅。精诚感予昵，张壁如有告。岁寒我当归，丙舍秦山麓。安知桃李华，日日黄精鬪。”^[12]这和王鹏运的词相印证，信而可征。

从郭兰枝到王鹏运，再到王拯，一直上溯至王冕，可知朱祖谋的十二洞天书屋渊源有自，和梅花结下了不解之缘。吴昌硕的《十二洞天梅花》册是专为朱祖谋所绘，王一亭和郭兰枝刻画了不一样的朱祖谋燕居形象，都是将其与梅花紧密地联系在一起。他们用梅花的高洁品性暗喻朱祖谋，塑造了词人朱祖谋典型的文人形象。正如有学者在讨论这套梅花册时说：“文人之间的这种往来能出佳作即源于同心同趣，其情调、质量当高于一般市场酬应之作。”^[13]唯其如此，《十二洞天梅花》册也成了朱祖谋精神气质的象征。

二、姜白石诗意与文人小像

姜夔（约 1155—约 1221），字尧章，号白石道人，他的词和诗在南宋以降备受推崇，在晚清民初的文坛尤其如此。朱祖谋对姜夔更是情有独钟，称“南宋江湖词人兼以诗传者，

惟姜尧章最著”^[14]。在其词中，便有多阕和姜夔之词或与姜夔相关，如《惜红衣·倦侣哀时》（题注：“和白石”）、《惜红衣·万感逃虚》（题注：“用白石韵”）、《秋霄吟·水窗虚》（题注：“和白石自制曲”）、《玲珑四犯·屐齿旧香》（题注：“依白石双调”）、《凄凉犯·清琴怨入》（题注：“用白石韵”）、《惜红衣·倦舸随潮》（题注：“叔问既示新词，又疏论白石旁谱，稽撰同异，谓次句日字为韵，证以梦窗、莱老二阕，足破红友疑尘。爰用其说，和白石是解。”）^[15]等，可谓与姜夔遥遥相契。朱祖谋作为姜夔的隔代知音，王一亭以姜氏诗意为其造像，正所谓遥相呼应，非常契合。

无独有偶，以姜夔“花前白石生”诗意所绘的人物画并不止王一亭的《朱祖谋小像》，陈师曾（1876—1923）的《为齐白石写照》扇面（图4）（广东省博物馆藏）便是与其相类的文人诗意图。该画所绘齐白石于梅花树丛中，低首踽踽独行。在陈师曾笔下，但见红梅点缀，山影绰绰。齐白石以老年的形态出现在画面中，若有所思。他所着服饰与朱祖谋相近，都是以清淡而简洁的形象出现。此画作者自题：“屋角红梅树，花前白石生。姜白石句，为齐白石写照，衡恪。”钐朱文椭圆印“陈”和朱文方印“修水陈人”。若非作者题识，单从画面上看，是无法确认画中人的身份的。按理说陈师曾与齐白石关系熟稔，对其笑貌更是了然于心，笔下的齐白石应是形神皆备，但事实并非如此。此画中的齐白石形象正如前述郭兰枝笔下的朱祖谋一样，是一个符号化的人物，是透过笔简而意饶的造型，为我们呈现

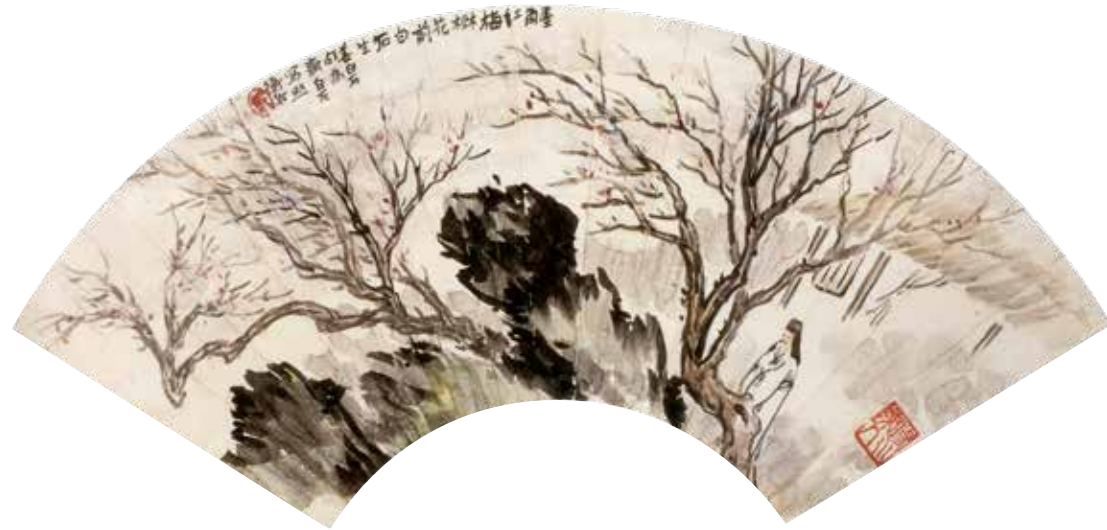


图4 陈师曾《为齐白石写照》
纸本设色 17.8cm×51cm 广东省博物馆藏

了一个在梅花树下特立独行的文人形象。与王一亭的构思相近的是，他们都是以姜夔的诗意入题。尤为巧合的是，姜夔的“花前白石生”与“齐白石”的名暗合，有齐白石在梅花前出现的本意，陈师曾将其用来为齐白石写照，又比王一亭笔下的《朱祖谋小像》多了一层涵义。此画虽然没有明确的年款，但就齐白石与陈师曾交游的时间及陈师曾的艺术历程可知^[16]，此画的创作时间当为 1917—1923 年间。据此，则此画与王一亭的《朱祖谋小像》的生成时间是大致相近的。

绘制《十二洞天梅花》册及《朱祖谋小像》的吴昌硕、王一亭与陈师曾均同时活跃于中国画坛，代表了沪、京两地传统书画的最高艺术水准^[17]。他们均以姜夔的“花前白石生”诗为主题，分别形塑了朱祖谋和齐白石的文人小像。晚清民初时期，在肖像画的发展出现大写意转型的语境下，两幅同主题的文人小像正是其时审美趣好与画风嬗变的缩影。

三、《彊村校词图》和《彊村授砚图》中的朱祖谋

朱祖谋以词学立身，其词在晚清民国时期极一时之盛，论者谓其词与陈三立（1853—1937）的诗“并推为诗词两大宗”，“一时词人，奉为盟主”^[18]。他不仅自己专于填词，亦校刻、编刊词集，尝校刻唐、宋、金、元人词六十余家为《彊村丛书》，又辑《湖州词徵》二十四卷，《国朝湖州词徵》六卷，《沧海遗音集》十三卷，“学者奉为宝典”^[19]。正因如此，以其“校词”为主题的《彊村校词图》屡屡出现于画坛。这类画集图像与文学、人物与景致于一体，往往名家题咏殆遍，因而兼具艺术性、文献性和叙事性等多重价值，在晚清民国时期的文坛和画坛均具有较高的关注度。据学者孙雨晨统计，《彊村校词图》至少有四幅，第一幅为顾麟士（1865—1930）于 1915 年所绘，第二幅为何维朴（1844—1925）于 1916 年所绘，

第三幅为吴昌硕、吴待秋（1878—1949）与王竹人（1866—1950）合绘，第四幅为吴昌硕于1925年所绘。^[20]此外，在现存作品中，尚有王云（1887—1938）的《朱祖谋校词图》轴（上海博物馆藏）。这些《彊村校词图》或以山水为主体，所绘在群山环绕的庭院中，依稀可见朱祖谋端坐于草庐中，潜心校词；或以人物为主体，所绘朱祖谋倚靠山石，在松树下正襟危坐，手捧书卷校讎。无论是山水，抑或人物，《彊村校词图》旨在渲染在远离尘嚣的庭院中，学富五车的朱祖谋心无旁骛，专心校词。林泉高致式的环境意在烘托朱祖谋的文人意趣。更为重要的是，此类《彊村校词图》多有名人题咏，题跋者包括沈曾植、叶昌炽、王国维、沈修、孙德谦、张尔田、胡嗣瑗、陈三立、杨钟羲、缪荃荪、顾麟士、郑孝胥、瞿鸿禨、夏敬观、陈衍、吴昌硕、秦绶章和黄节等人，均为其时文坛、画坛或学界的俊彦或名家耆宿。这些题跋中的序文诗词，或可看出朱祖谋词学的心路历程、词籍校勘的成就及与诸家的交游等，与清初以陈维崧（1625—1682）为中心的《迦陵填词图》交相辉映，有论者称“两幅图堪称词学题咏双璧”^[21]。在此类以渲染校词为主题的文人画中，重要的不是画中人物的形象，而是“校词”本身的学术行为，如朱祖谋与好友王鹏运完成《梦窗词》的校勘后，就有作图记录之念，此时他们恰好见到了明代画家王翬于万历二十五年（1597）所作的一幅有秋林、茅屋和两人清坐的绘画，遂以此为《校梦龕图》，王鹏运作词纪之，并有“乃能为三百年后人传神写意，笔墨通灵，诚未易常情测哉”^[22]的感

喟。朱祖谋亦有《虞美人·江蓠摇落》词记其事：“半塘欲为校梦龕图，偶得明王翬秋林茅屋小帧，因以充之。”^[23]王翬画中的人物及意境与朱祖谋、王鹏运意象中的校词图是一致的。可见此类图重在画中的意境，也即亘古未易的文人趣味，因而在《彊村校词图》中，朱祖谋大多不以正面清晰的形象出现也就在情理之中了。

在《彊村校词图》之外，和朱祖谋形象有关的尚有《彊村授砚图》，描绘的是朱祖谋向其弟子龙榆生（1902—1966）授砚的场景。“砚”在文人传统中已然成为一种文脉符号，笔者曾有专文讨论画中砚与文人清趣的话题，此不赘述^[24]。画中朱祖谋向龙榆生授砚，即有“衣钵传承”之意。如果说《彊村校词图》是以朱祖谋为中心，描绘其词人形象的话，那么《彊村授砚图》则是以朱祖谋和弟子龙榆生为中心，反映其词学的赓续，是叙事性的故实画。无论就作品数量，还是就参与画家与文人的范围，《彊村授砚图》均远胜于《彊村校词图》。据学者崔金丽和童雯霞考察，绘制过《彊村授砚图》的画家有夏敬观（两幅）、吴湖帆、汤涤、徐悲鸿、方君璧、蒋慧、杨芝泉。^[25]此外，吴湖帆在《彊村授砚图》之外，另外绘过《受砚庐图》卷（浙江省博物馆藏），也是以龙榆生接受朱祖谋授砚为主题，但画中并无人物，只是以龙榆生斋室为主题。

最早的《彊村授砚图》乃夏敬观于1931年所绘（浙江省博物馆藏），画面中的山麓处，水流潺潺，茂林修竹，朱祖谋和龙榆生在草庐中相对而坐。画面中并无明显的信息指向谁是朱祖谋，谁是龙榆生，但见一人身向前倾，双

手合抱，倚靠于桌；另一人在其对面落座，前有两方砚台，桌角有两函线装书。画中两人的形象虽然并不明确，但其授砚的情景却是清晰可见的。该画的引首有汤涤题曰：“上彊村授研图，榆生词兄，汤涤。”作者夏敬观自题：“上彊村授砚图，榆生世兄属画。辛未十月，夏敬观。”在此画完成的翌年，夏敬观在拖尾复有题跋曰：“使车归自越王台，伴压轻装此砚材。一石烂柯枯尽劫，卅年点笔净无埃。丹黄事业由亲授，魂梦衣冠岂待来。正有千岩遗谱在，薪传须是审音才。去岁为榆生世兄写授砚图，彊村老人尚及见之，不数旬，老人遽尔下世，抚图感喟，爰缀一律即希教正。壬申五月，映庵夏敬观。”^[26]谈到了此画的生成缘起，尤其谈到了朱祖谋“尚及见之”，这是唯一一幅朱祖谋寓目过的《彊村授砚图》。

诸本《彊村授砚图》中塑造的朱祖谋形象有所不同。徐悲鸿的《授砚图》描绘在松树和翠竹环绕的庭院中，朱祖谋在草庐中向龙榆

生授砚。朱祖谋端坐于桌前，龙榆生站立在前，恭敬地接过砚台。蒋慧的《彊邨授砚图》（图5）所绘在林木葱郁的院落中，朱祖谋和龙榆生在茅庐中面对面坐在小桌前，画面却给人以丰富的想象空间，朱祖谋向龙榆生授砚的现场感仿佛就在眼前。汤涤的《上彊村授砚图》（图6）所绘朱祖谋和龙榆生伫立在草庐外的山坡上，远山淡影低徊，湖山平远，近处杨柳依依，朱祖谋双手捧砚，正向躬身的龙榆生授砚。

在诸本《彊村授砚图》中，杨芝泉的《上彊邨授砚图》最为简洁，亦最为写实。此图以白描绘就，除条形桌、绣墩及笔筒、典籍、砚台外，并无其他任何的衬景。朱祖谋正面端坐于桌前，手捧砚台，递向龙榆生。身穿长衫且戴着眼镜的龙榆生侧身而立，正欲从朱祖谋手中接过砚台。

诸本《彊村授砚图》并未出现程式化的图式，各个画家从不同视角解读的“彊村授砚”的场景，在其笔下得到不同的呈现。

图5 蒋慧《彊邨授砚图》纸本设色 尺寸不详 1943



图6 汤涤《上彊村授砚图》纸本水墨 尺寸不详 1934



无论是《彊村校词图》，还是《彊村授砚图》，都具有叙事性功能。除吴昌硕、吴待秋和王竹人合作的《校词图》和杨芝泉的《上彊邨授砚图》外，其他诸作均是以山水和树木为主体，人物在绘图中几乎处于衬景的位置。很显然，诸家在绘制以朱祖谋为主角的《彊村校词图》和《彊村授砚图》时，意在突出幽静雅怡氛围中词人朱祖谋的文人意趣。从时序上看，《彊村校词图》是朱祖谋的一种生活状态，是其词人形象的常态，贯串其词学生涯之始终。相比较《彊村校词图》而言，除夏敬观于1931年所作外，其他《彊村授砚图》都是在朱祖谋身后完成，其绘画的主题逐渐由朱祖谋倾向于龙榆生，是为烘托其词学的传承而绘制，亦有继承其学术传统和缅怀其治学精神之意。

四、学者视角中的朱祖谋

朱祖谋真正独立的画像除前述王一亭所绘外，还出现在《清代学者象传》^[27]中。该



图8 朱祖谋像
选自闵杰编著《晚清七百名名图鉴》
(上海书店出版社2007年版,第800页)

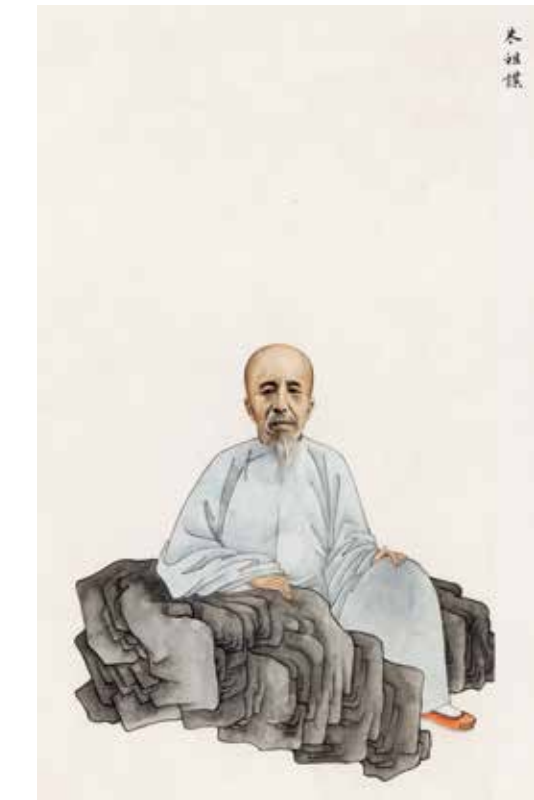


图7 (清)杨鹏秋摹绘《朱祖谋像》纸本设色
30.2cm×17.4cm 中国国家博物馆藏

画像由晚清民国时期的职业画家杨鹏秋所绘，其画面右上侧有小楷“朱祖谋”字样，原迹现藏于中国国家博物馆(图7)。画面中，朱祖谋面容清癯，银须飘逸，双目炯炯，神采飞扬。他身穿浅蓝色长衫，脚蹬红色布鞋，倚坐于寿石之上，乃朱祖谋盛年小像。值得一提的是，朱祖谋有照片(图8)传于世^[28]，其照像亦为清瘦留须，画像与照像神似。据编者叶恭绰(1881—1968)所言：“各象底本取诸家传神象暨行乐图绘，或遗集附刻及流传摄影，皆确有所据。其逐一摹绘则江西杨君鹏秋实司其事。”^[29]杨鹏秋与朱祖谋生活于同时代，杨氏有可能见过朱祖谋本人，乃对景写生，亦有可

能直接对其照像传移模写，其写实的技巧尤为突出。在《清代学者象传》第二集中，这类状态并不鲜见，尤其是晚清时期有照片传世的学者中，杨鹏秋所绘画像大抵如此。

与王一亭所绘以姜夔“花前白石生”为主题的朱祖谋画像以及诸本《彊村校词图》和《彊村授砚图》不同的是，杨鹏秋笔下的学者朱祖谋无论就形，还是神，都达到了与照像惟妙惟肖的境地，前者是“以神写形”，是传递作为词人的文人逸趣；后者是“以形写神”，是还原作为学者的本真。两种截然不同的朱祖谋主题绘画正是文人形象常见的两种模式，亦是文人叙事画与肖像画的区别所在。

结 语

朱祖谋乃一代词学大家。陈三立谓其“晚处海滨，身世所遭，与屈子泽畔行吟为类。故其词独幽忧怨悱，沉抑绵邈，莫可端倪”^[30]，叶恭绰称其“集清季词学之大成”^[31]，陈声聪(1897—1987)则称其“一时学者景从，风气丕变，上足以殿清一代，下启今之词派”^[32]。在其谢世后，当时的《申报》称其“一代词宗，道德气节，人所共仰”^[33]。在晚清民国的词学史上，朱祖谋已经成为一座重镇。他在书法上亦卓有建树，《霁岳楼笔谈》称其“以中锋作侧势，落墨重迟，而标格苍劲”^[34]，而今人亦有其书“出入颜真卿而能变化”^[35]之谓。他的书法以碑学为主，兼融帖学，以侧锋行笔，展现出内敛而浑厚、雍容的气息，是学人书风的代表，如收藏于重庆中国三峡博物馆

的朱祖谋《行书十言联》。在词学及书法方面，朱祖谋为我们树立了一个传统文人学艺兼修的形象，因而在画家笔下，他的出现便成为一个文人形象的范例。

从“花前白石生”的文人到校勘词籍的词人和衣钵传授的耆宿，再到形神兼备的学者，朱祖谋在画家笔下完成了不同时期的角色转换。朱祖谋被形塑的各种形象，代表其不同人生历程与定位，亦是不同社会功能及语境的综合。这些绘画的生成与嬗变特色是晚清时期叙事画与肖像画的主要特色，诸多以朱祖谋形象为主题的绘画为我们洞悉清代后期文学与图像以及多元化的绘画史提供了有益的启示。

注 释

- [1] 章培恒、骆玉明主编：《中国文学史》(下)，复旦大学出版社1996年版，第597—599页；孙克强：《清代词学》，中国社会科学出版社2004年版，第321—402页；严迪昌：《清词史》，人民文学出版社2019年版，第551—554页；刘恒：《中国书法史·清代卷》，江苏教育出版社1999年版，第280页。
- [2] (清)吴昌硕：《缶庐诗·别存》卷一，第16页，清光绪十九年(1893)刻本。
- [3][4][5] (清)吴昌硕：《病愈寄彊邨》《六三园看樱花和彊邨》《甲子元日书怀兼呈彊邨》，吴昌硕：《缶庐诗补遗》，(清)吴昌硕著，童音点校：《吴昌硕诗集》，华东师范大学出版社2009年版，第293、284、281页。
- [6] 萧芬琪：《中国名画家全集——王一亭》，河北教育出版社2002年版，第121页。
- [7][8] 王中秀编著：《王一亭年谱长编》，上海书画出版社2010年版，第393、313页。
- [9] 张炜羽：《近现代海上印人拾零之六——素盒主人郭兰枝》，《书与画》2023年第6期。

- [10] 中国古代书画鉴定组编：《中国古代书画图目》（一），文物出版社1986年版。
- [11]（清）王鹏运：《半塘定稿》卷一，第31页，清光绪朱祖谋刻本。
- [12]（清）王拯：《龙壁山房诗草》卷十四，《庚申集诗》，第3页，清同治桂林杨博文堂刻本。
- [13] 刘曦林：《吴昌硕研究拾遗——以中国美术馆藏品为例》，《中国书画》2007年第6期。
- [14]（清）朱祖谋：《彊村语业》卷二，（清）陈维崧等著，钱仲联选：《清八大名家词集》，岳麓书社1992年版，第887页。
- [15]（清）朱祖谋：《彊村词》，（清）陈维崧等著，钱仲联选：《清八大名家词集》，岳麓书社1992年版，第873—947页。
- [16] 朱万章：《中国名画家全集——陈师曾》，河北教育出版社2003年版，第18—23页；朱万章：《君无我不进，我无君则退——陈师曾与齐白石的翰墨因缘》，《美术学报》2011年第2期。
- [17] 陶小军：《民国沪、京两地书画市场与地域文化关系的再考察——以吴昌硕、王一亭与陈师曾、齐白石为例》，《南京大学学报（哲学·人文科学·社会科学）》2016年第2期。
- [18] 汪辟疆：《光宣以来诗坛旁记》，辽宁教育出版社1998年版，第64页。
- [19] 龙榆生编选：《近三百年名家词选》，上海古籍出版社1979年版，第183页。
- [20][21] 孙雨晨：《清末民初士人的心灵书写史——朱祖谋〈彊村校词图〉题咏阐论》，《美术学报》2019年第1期。
- [22] 王鹏运《虞美人·题校梦龕图》曰：“往与涇尹同校《梦窗词》成，即拟作图纪之。今年冬见王綦画轴，秋林茅屋，二人清坐，若有所思。笑谓涇尹曰：是吾《校梦龕图》也，不可无词，因拈此调。图作于万历丁酉，乃能为三百年后人传神写意，笔墨通灵，诚未易常情测哉。光绪庚子十月记。”“涇尹”即朱祖谋，见王鹏运《半塘定稿》，陈乃乾辑：《清名家词》（10卷），上海书店出版社1982年版，第35页。
- [23] 朱祖谋《虞美人·江蓠摇落》词曰：“江蓠摇落知多少，一卷伤心稿。霜红扫尽见楼台，赢得百年缣素为君开。赚人词赋哀时泪，进入回肠碎。墨尘已共劫灰寒，小几秋灯依旧对长安。”见朱祖谋《彊村词牘稿》卷一，（清）陈维崧等著，钱仲联选：《清八大名家词

集》，岳麓书社1992年版，第918页。

- [24] 朱万章：《画中硯：文人清物与图像喻意》，《中国艺术史研究》（第一辑），中国纺织出版社2003年版。
- [25] 崔金丽：《彊村投硯正源刍论》，《文学评论》2016年第6期；童雯霞：《传播、记事与交游：“彊村投硯”图诗词文考述》，《美术学报》2022年第2期。
- [26] 夏敬观《上彊村投硯图》卷，浙江省博物馆编，桑椹主编：《金石书画》第五卷，浙江人民美术出版社2021年版，第288—291页。
- [27] 叶恭綽编：《清代学者象传》（第二集），叶衍兰、叶恭綽编：《清代学者象传》（下），上海书店出版社2001年版，第559页。
- [28] 《中国近代学人象传》，江苏广陵古籍刻印社1997年版，第49页；闵杰编著：《晚清七百名人图鉴》，上海书店出版社2007年版，第800页。
- [29] 叶恭綽：《清代学者象传（第二集）·本书略例》，叶衍兰、叶恭綽编：《清代学者象传》（下），上海书店出版社2001年版，第366页。
- [30] 陈三立：《光禄大夫礼部右侍郎朱公墓志铭》，汪兆鏞编：《碑传集三编》卷八，《清代碑传全集》（下），上海古籍出版社1987年版，第1669页。
- [31] 叶恭綽：《广篋中词》二，引自龙榆生编选《近三百年名家词选》，上海古籍出版社1979年版，第184页。
- [32] 陈声聪：《〈彊村投硯图〉后序》，陈声聪：《兼于阁杂著》，上海古籍出版社2002年版，第83页。
- [33] 《朱古微逝世》，《申报》1931年12月31日，转引自王中秀编著《王一亭年谱长编》，上海书画出版社2010年版，第567页。
- [34] 祝嘉：《书学史》，中国书店1987年版，第489页。
- [35] 刘恒：《中国书法史·清代卷》，江苏教育出版社1999年版，第280页。

作者单位：香港故宫文化博物院

（责任编辑：耿晶）

中国美术馆藏方以智《千峰隐寺图轴》研究

张 卉

摘要：方以智的《千峰隐寺图轴》创作于他晚年以僧伽身份驻锡江西青原时期，深刻反映了方以智晚年山水的风格特点。本文从三个方向进行讨论：首先，分析此画大致的创作时间，其与方以智驻锡青原时期的思想状况相符。其次，进一步论述此画在构图和笔墨上的特点，不仅体现了前期画法探索的越发成熟，而且更注意超越格法意趣。最后，总结了此画的重要意义，它为我们了解方以智晚期艺术打开了一个窗口，为理解他重要的“写意”主张提供了更直接的认识。他的绘画具有强烈的文人气质，他的绘画观念中突出的文人意识，此画均提供了很好的验证。

关键词：方以智 《千峰隐寺图轴》 青原时期 秃笔 写意

方以智（1611—1671）是明末清初著名的哲学家和科学家，他的一生充满传奇，涉猎极广，还是一位颇有成就的画家。他的画风非常特别，与传统文人画的静气很不同，即使在17世纪中期绘画的传统变革中，也很少有人在其独特性上能与之相比。

方以智绘画作品的流传和收藏是清代初期以来文人画鉴藏史的缩影。方以智生前及身后很长时间，他的画作就为世所重，这与周亮工（1612—1672）这位清初画坛权威的推重有关。周亮工离世后，方以智的画作多为后人收藏，与方以智的政治身份以及周亮工的绘画藏品不许流传的康熙诏令有关。清末，方以智的作品开始较多地向安徽以外的地区流传，其中江南

的苏州和北方的京津地区是主要目的地，像苏州顾麟士（1865—1930）的过云楼、河北李在铤（1818—1909）的人境庐等。近代以来，方以智的作品收藏又有了变化，南方广东成为中心，像香港何氏至乐楼、郑德坤木扉，现存方以智的重要作品大多是他们的旧藏。这期间，方以智的作品大量向海外流传，二战前多流向日本，战后美国又成为重要的收藏地。海外藏家如高居翰、曹仲英等，他们收藏的方以智作品时而能在拍卖行中见到。

在方以智作品的流传过程中，有不少人为其作品价值的鉴定贡献了他们的智慧。1973年，香港大学举办的明遗民画展，展出了何氏至乐楼所藏的明遗民画作，其中就有方以智的作品。

2019 年，黄山书社出版了《方以智全书》，整理点校了存世的方以智所有著述。2021 年，安徽博物院联合国内博物馆，将方以智的书画作品公开展出，并出版了图录《集千古智——方以智文物集萃》，为方以智研究提供了更为丰富的资料。

方以智现存作品有三四十件，大多最终的收藏地是博物馆。国内博物馆的收藏占方以智传世真迹的大半，其中安徽博物院、故宫博物院藏有大部分方以智的作品，湖南博物院、吉林省博物院等也小有收藏。中国美术馆虽然仅藏有方以智作品一幅，但这幅《千峰隐寺图轴》却是铭心绝品。

方以智的绘画并非完美，但在宋元以来的文人画发展史上，因其深厚的哲学积淀，他对中国艺术精髓的理解可与董其昌等相媲美。饶宗颐先生说：“方以智《画概》的若干见解，在明季画论中应有的重要性，不亚于董莫之说。”^[1]1641 年，《画概》面世时，方以智只有 30 岁，此时已显露出他的绘画理论造诣是先于其艺术创造才能的。后来其绘画发展所透露出的很多重要特点，可以说是对他的理论观念最好的解读。

本文对《千峰隐寺图轴》的解读不是孤立地确定一幅作品的价值，而是经由对方以智晚期作品的梳理，力图在传世作品的面貌中找出一个进入方以智真实艺术世界的路向，为我们了解方以智的艺术发展道路，确认其艺术特色，理解其所强调的“写意”思想，提供一个新的角度。

一、《千峰隐寺图轴》与方以智晚年活动背景

方以智《千峰隐寺图轴》有其自题：“高楼伸指立千峰，怪石飞流有枝通。信得烟云堪供养，特极顶上一声钟。青原鉏室。”署款“药地愚者智”。钐印“浮山之孤愚者智”（白文）、“退藏于密”（朱文）。这幅作品上没有鉴藏印，仅见《中国古代书画图目》第一册著录，未见出版，也很可能从未展出，故其递藏和文献著录情况现在不可知。也没有署年，但有地名款“青原”，即他晚年驻锡的江西青原（今属吉安），也就是说，这幅作品应是方以智晚年后期的作品，这与他在青原的活动是吻合的。

根据其人生轨迹，方以智的绘画艺术大致分为三个阶段：一是 1611—1644 年，早年在家乡桐城（1611—1630）及流寓金陵（1630—1639）、仕宦北京（1640—1644）时期，救父、救国和逃难是主要轨迹，此为方以智绘画的早期阶段，存世作品虽不多，但笔墨恣肆奔放，已具个人风格。他最著名的《通雅·画概》写于流寓金陵时期。二是 1645—1655 年，主要是流寓岭南（1645—1650）、云游庐山（1650—1652）及闭关高座寺（1653—1655）时期，禅修、著述和反清是主要轨迹，此为其绘画发展的中期阶段，开始发展新的山石树木画法，始撰于岭南时期的《药地炮庄》记录了这一情况。三是 1655—1671 年，即庐墓合山（1655—1657）、禅修新城（1658—1664）及驻锡青原（1664—1671）时期，他积极反清，坚持读书、著述，艺术创作精进于此时，记录大量书画跋

文的《浮山此藏轩别集》就完成于这个时期。

《千峰隐寺图轴》反映的境界与方以智当时的思想状况非常吻合。1663 年，方以智应青原县令之邀住持青原法席，在青原的七年，他生活得最为安心，通过讲学获得了很高的声望，成为当地佛、儒两界的领袖。可以说他在青原肩负佛教使命，精神有所寄托，也让他的心境趋向平和。60 岁生日时呈现出“无踪迹处不藏身，忘我忘人任运数”的自在状态，不同于当时的逃禅僧人，遗民和僧人身份的兼顾也使得两个领域在方以智的晚年得以交汇。由遗民的志节之思到自我的认同，晚年的方以智获得了内心的平静。青原的山水和梵刹开阔着他的心胸，此时他是虔诚的僧人，也得到了士人官绅的尊重。画为“余事”，但这个时期的绘画并没有出现佛教题材，也没有对佛门身份的强调，反映出他当时是以画家面目自居。可以说方以智的晚年绘画并非“寄情于画”，而是内心平静的反映。

今天所见与“青原”有关的作品还有安徽博物院藏《高台松柏轴》及《奇石图册》（九开）、《山水册》（四开），每一幅都经过精心构思，与之前的画作有很大不同。《千峰隐寺图轴》也是如此，每一笔从容而下，没有一丝仓促的痕迹，山石的纹理，山间的溪流、茅屋，树木的枝干，甚至桥上和屋内人物的衣纹及发髻都细细写出。整幅画所体现的不仅是高超的造型能力和不凡的笔墨功力，还有创作者宁静的心态。这种庄重的态度甚至在作品的落款和钐印中都能看出来：落款用行楷书体，笔笔到位，署名“药地愚者智”；不用别称，一个“青原鉏室”地名，

反映了他当时的思想倾向。钐印也是精心选择，印章的位置与画面相配，非常考究。观整幅画作，可知画者的虔诚之心。

二、《千峰隐寺图轴》与方以智晚期绘画风格

《千峰隐寺图轴》在风格上有两个重要特点：一是强调人物与山水的融合。它不是静寂山水的图像呈现，而是与人物的和谐融合。人物形象虽没有明确指代，但结合他不多的出现点景人物的山水画作，可知画中鲜活的形象与画家十分相似，应为方以智本人。二是笔墨的再创造。据周亮工《读画录》中《无可传》记载，方以智的“秃笔”画法在当时非常出名，其特点就是快速，可以不加思索地直抒胸臆，不求形似，只求画意。^[2]另据方以智的好友施闰章（1618—1683）所称，他陪方以智从广西梧州回到江西庐山之后就见到了这种画法。这个时间是 1652 年^[3]，也就是说方以智在流寓岭南期间已经开始探索秃笔画法。比较前后期的绘画，我们会发现《千峰隐寺图轴》与方以智晚期绘画有深刻关联，其秃笔画法越发成熟，短促直接而不失庄重，更注重超越格法的意趣，这关乎他在青原时期艺术的丰富性问题。

接下来笔者结合几组绘画的比较来勾勒方以智晚期的绘画风格。

1. 故宫博物院藏《观瀑图轴》《树下骑驴图轴》与《千峰隐寺图轴》的点景人物比较
故宫博物院藏《树下骑驴图轴》（图1）和



图1 (清)方以智
《树下骑驴图轴》(局部)
纸本水墨
故宫博物院藏



图2 (清)方以智
《观瀑图轴》(局部)
纸本水墨
故宫博物院藏



图3 (清)方以智
《千峰隐寺图轴》(局部)
纸本水墨
中国美术馆藏

《观瀑图轴》(图2)均未署年,但前者署款“浮渡山长无可智”,后者为“浮庐愚者智”,稍早于《千峰隐寺图轴》(图3)。将三者相比,可以感觉到其中人物画法的明显联系。一位隐者或骑驴过桥,或蒲团打坐,或扶杖过桥,很可能是画家本人的写照。人物衣袍和体态用墨线轻勾,这是方以智独特的墨线人物画法,出家之后一直延续至晚期。

2. 《枯树图》等与《高台松柏图轴》《千峰隐寺图轴》松树画法比较

今藏湖南博物院的《古木乔松图》(图4)是方以智的重要作品,系明末《山水册页》十开之一。画作上方自题:“两公皆叹汝为高逸,故仿云林古木乔松。余亦求隐者,能别作一观耶。弟方以智。”钤印“密之”(白文)。未署年,以姓名自称,应是他出家前之作。此外,这套册页其中一页有明末清初画家孙逸辛卯(1651年)落款,故推断方以智此册页大致作于1651

年出家之前。虽自称“仿云林”,但仅带了一点倪瓒的荒寒简略之意。值得注意的是,倪瓒典型的“渴笔焦墨”被简化了,几乎没有墨色,而且倪瓒式的横线排笔不见了,代之以短促的中锋快速写出,这就是画史记载的方以智的“秃

图4 (清)方以智《古木乔松图》纸本水墨
26cm×24.5cm 湖南博物院藏



笔”画法。它的重要特征就是快速,不求形似,而重视画意。方以智在之后的绘画生涯中对秃笔孜孜以求,很早就体现出了他关乎艺术形式的丰富和转向问题。

香港收藏家郑德坤的木犀旧藏方以智《秃笔山水册》全册八开,用秃笔清淡写出,画中自题:“山中无事,偶随秃笔,不知其仿何家也,因寄我尔宁道兄。药地愚者智。”比较两幅册页,二者的联系依稀辨出。

方以智为什么会热衷画枯树?他在一则《枯树图》画跋中写道:“尽为荣枯,皮相久矣,谁知冬炼三时耶?此木笑曰:‘我正开万古之花,有人见赏否?’法者时也,道者岁也,寒忍而后温发,从来代错,多少人被几条闲名相摺却眼睛了也。遍大地总是文章,供我挥洒,而犹以秦汉、韩欧龌龊角争耶?蓬窗静对,造适而已,亦不可自以为高。”^[4]此画跋说明了方以智创作枯树画的一个重要原因:他要写出荣枯变化的生命,这是他追求的画意。

以上是画史记载的方以智“秃笔”之法以及保留下来的作品痕迹,但仅凭这些很难确立方以智的绘画地位,而《千峰隐寺图轴》和《高台松柏图轴》的出现,让我们对方以智绘画的发展有了新的看法。

将《千峰隐寺图轴》(图5)与《高台松柏图轴》(图6)相比对,我们可以感觉到二者一脉相承的关系。后者署款“青原愚者智”,显示此画作于青原时期。前者署款“药地愚者智”,落款有“青原钊室”之地,表明此画也作于青原时期。“愚者”和“智”都是他出家之前的名号,据清代顾文彬(1811—1889)推测:“其自署



图5 (清)方以智《千峰隐寺图轴》纸本水墨
216.3cm×84cm 中国美术馆藏



图6（清）方以智《高台松柏图轴》纸本水墨
125.6cm×47.3cm 安徽博物院藏

愚者，仍从未出家时名。以智取意，乐操土风，不忘旧也。”^[5] 故此，两个署款同期，再次印证了两幅画作大致同期。

二者都画有松树，表现形式基本一致。松树主干倾斜，浓墨点出的松枝较为繁密，但奇崛之意不变。与“枯树”系列对比，秃笔的直接和快速在山石肌理、树干的处理上虽依稀留有痕迹，但正如立轴较册页结构布局上的复杂，秃笔也朝更为丰富的方向发展，这是青原之后方以智绘画所展现出来的风格转向特征。

在这两幅画中，我们可以看到方以智不仅擅长群峰奥处画奇松，还善于画近景松树的奇崛。松的画法重势，而远峰多用淡墨画出。这是他的独家画法，在晚期作品中多有出现。有人说方以智不擅长用墨，《高台松柏图轴》的背景尚有墨色平涂一类稚嫩的痕迹。仅凭一幅作品不能确定其绘画成就，而这幅《千峰隐寺图轴》让我们对其绘画发展有了新的认识。青原时期是他虔诚向佛、心灵最安静的时期，艺术创作也显露出卓越的才能。此时期的绘画细腻而宁静，笔墨变化丰富，笔下的奇松、山石以腾挪流动的势态，表达出厚重的生命坚韧感，这样的笔墨非具深沉情愫不能磨炼得出。没有文献记载表明画中人就是方以智，但从其“青原鉤室”的自题以及画面感染力判断，这应是方以智的晚年居所。

3.《奇石图册》等与《千峰隐寺图轴》《高台松柏图轴》奇石画法比较

今藏安徽博物院的《山水册》（四开）（图7-1、图7-2），未系年，从画风上看，显然与《千



图7-1（清）方以智《山水册》（四开）之一 纸本水墨
25.2cm×17.7cm 安徽博物院藏



图7-2（清）方以智《山水册》（四开）之二 纸本水墨
25.2cm×17.7cm 安徽博物院藏

峰隐寺图轴》和《高台松柏图轴》同期。我们将这4幅作品相对比，可以看出它们的结构相近，给人的感觉和“枯树”系列一样，立轴更像是册页的组合。再结合今藏安徽博物院的《奇石图册》（九开）（图8-1、图8-2、图8-3、图8-4），作于1670年，与《山水册》及《千峰隐寺图轴》《高台松柏图轴》画成时间大体相当，它们深刻反映了方以智晚年山石皴法的独家创造。

他的山石皴法主要是披麻皴。虽仿黄公望的干笔皴擦，但山石的明暗凹凸又带有卷云的旋转，极尽变化。《千峰隐寺图轴》发展了这一皴法，既有峰峦叠嶂，又有云石的翻卷，山

有海的势态，石有云的腾挪，可以看到他对松石云山奇崛势态更为娴熟的把握。

这显然来自他游历实景的启发。《浮山此藏轩别集》很多画跋记载了他逃禅期间（1654—1671）的游历，大致情况是：1666—1670年间，方以智曾游历于江西庐山、福建、江苏南京、安徽桐城地区，所过之处常搜寻奇石险瀑，每有所见，总拿笔记下，这些都为他画山水积累了宝贵的资料。他勤于绘画创作，重峦叠嶂，长江邃壑，一一历过，全摄于毫端。直到老年，还常为老朋友作画，一个题材一画便是数幅。^[6] 而且他喜欢画“一峰直上云霄”（《皖天柱》）、“黑潭奇瀑”（《武动图坪新瀑》）、“风涛倾洞浪数



图 8-1（清）方以智《奇石图册》（九开）之一
纸本水墨 24.7cm×17.2cm 1670 安徽博物院藏



图 8-2（清）方以智《奇石图册》（九开）之二
纸本水墨 24.7cm×17.2cm 1670 安徽博物院藏

十丈”（《石钟山》）等奇险景色，笔墨表现“人所不到处以淡笔染之”（《皖天柱》），画远峰“略取其意”（《桂朔》），为表现山水变化还会“自创一画法”（《九漈》）。可见方以智晚期奇松山石的画法来自于他游历实景的体验，山水的奇险给了他创作的灵感。故此，两幅奇松代表作《高台松柏图轴》和《千峰隐寺图轴》，运用的很可能是他晚年画奇险山水的一家之法。

三、《千峰隐寺图轴》的意义

《千峰隐寺图轴》深刻反映了方以智晚年山水的风格特点，从结构布局、笔墨运用到山

石皴法，都体现出他的创造，传统文人画的内在秩序被隔断了，只剩下一片奇崛之意。这幅看似失去了传统文人画静气的作品具有不凡的艺术魅力。奇峰怪石组成的千峰，龙脉是断的，但用意却很绵长，如他自言，这是一个“万虑枯竭，人天同息，一光所涵，世界霁白，视为天照”^[7]的世界。这样的画并不与静寂绝缘，而是在山石腾挪的势态间，寄放画家深心的安宁。

第一，这幅作品为我们了解方以智晚期艺术打开了一个窗口，涉及对他晚期艺术发展道路的理解，也为我们思考他在早期和中期提出的绘画理论增添了一个新的参照。他的这条绘



图 8-3（清）方以智《奇石图册》（九开）之三
纸本水墨 24.7cm×17.2cm 1670 安徽博物院藏



图 8-4（清）方以智《奇石图册》（九开）之四
纸本水墨 24.7cm×17.2cm 1670 安徽博物院藏

画风格和理论发展之路，在明清之际的画坛被称为“写意”，在当时的画界和鉴藏界成为一股思潮，对于清初绘画面貌的把握至关重要。方以智作为当时画坛写意主张的代表，在当代绘画的鉴评中备受重视。方以智是早慧之人，他在 1641 年所写的《画概》表达了对于“法与化”的理解，其重要性不亚于董其昌的“南北宗”说；其在甲申之际还留下了恣肆奔放的传世画作，显示了高超的笔墨控制能力；1651 年写下了关于写意的看法，提出了“奇在苍秀”的理论，等等，这些在中国古代大画家并不多见。这幅《千峰隐寺图轴》展现了他对自己的写意之法出神入化的运用，也让我们对他的“奇在

苍秀”主张有了新的思考。

在题 1651 年张尔唯画作的跋文中，方以智提出了著名的“写意”之说：“画有六法，而写意本无一法，妙处无他，不落有无而已。世之目匠笔者，以其为法所碍；其目文笔者，则又为无法所碍。此中关捩子，原须一一透过，然后青山白云，得大自在，一种苍秀，非人非天。不然者，境界虽奇，作家正未肯耳。”^[8]在这段话中，“写意”与“境界”并非结合，“苍秀”也并非苍茫与秀润的融合，由此我们也难以形成一个写实和写意、物象和境界的层级关系。他特意创造“秃笔”，所画奇松乱石并非所见之景，可以看出方以智并非要强调自我的

格法，或者说他并非意在格法之间，他的艺术是超越格法意趣的。在这幅庄重的作品中，峰峦迭起、山石腾挪、古松奇崛，人物与山水融合，景物描绘与精神升华融合，他不是要描绘一个脱离人间的故事，而是创造了一个古淡幽深的艺术世界。如苍茫天地中矗立的古松，如卷云旋转的重峦间漫漫散开的素淡远山，读之使人在这份永恒的宁静而感动。他所追求的苍秀境界就是要让笔墨走入内在，在古淡幽深间展露生命的永恒。对于这个艺术的世界，他曾这样描绘：“生平几许经营炉锤，重峦叠嶂，长江邃壑，一一历过，全摄于毫端，不差毫黍，然后谢却筌蹄，忽而意到，淡墨枯颖，乱而不乱横道乘除，各得自在，咫尺千里，漫漫皆入神化，所谓绝后重苏，立处即真者乎！”^[9]《千峰隐寺图轴》给了我们更直接的认识，其所透露出的很多重要特点贯穿于他的晚期艺术中。

第二，我们对方以智绘画流派的归属有了新的认识。以前学界很少讨论方以智的绘画，对于其流派归属更是模糊的。一般认为他虽没有形成成熟的画风，但与“新安画派”“桐城画派”有一定的渊源。海外研究一般视他为 17 世纪绘画独创派代表，不属一家一派。方以智绘画的独创性的确很强，但他的绘画基础是在桐城和金陵时期形成的，其绘画理论的造诣也发端于此期。在之后 10 多年的时间里，他的绘画深受金陵实景山水风格的影响，虽有强烈的遗民情感，但艺术观念上一直突出的是普遍的文人意识，重视自我生命的感受，由此成就了他晚期的一家面目。他在驻锡青原期间的确在绘画上有大创造，但还是带有文人艺术的精

神气脉。由《千峰隐寺图轴》可以看出，方以智发挥了中国文人绘画的内在势态，他的山水画深受广西地理因素的影响，而他的艺术观念却深受其佛学尤其是禅学思想的滋养，实现了从遗民志节意识到文人意识的升华。中国文人绘画从古雅到古秀的转变，在明清之际中国绘画的发展中，方以智足当一代大师。因此，方以智的绘画不属于任何派别，甚至他也不是文人画家或遗民画家，但他的绘画有强烈的文人气质，他的绘画观念突出文人的自我意识，这些都是他在一生的颠蹶中未曾改变的痕迹。

注 释

- [1] 饶宗颐：《方以智画论》，饶宗颐：《画论：国画史论集》，台湾时报文化出版企业股份有限公司 1993 年版，第 525—551 页。
- [2]（清）周亮工：《读画录》卷二《释无可》，浙江人民美术出版社 2018 年版，第 32—33 页。
- [3]（清）施闰章：《施愚山文集》卷九《无可大师六十序》，黄山书社 2018 年版，第 162 页。
- [4]（清）方以智：《浮山此藏轩别集》卷二《枯树图》，《方以智全书》第十册，黄山书社 2019 年版，第 155 页。
- [5]（清）顾文彬：《过云楼书画记》卷九《药地禅师书画禅册》，《过云楼书画记·续记》，江苏古籍出版社 1999 年版，第 143 页。
- [6]（清）方以智：《浮山此藏轩别集》卷一所录画跋：《九漈》《二姑》《桂朔》《石钟山》《采石》《宁都金精诸峰》《武动图坪新瀑》《三峡》《牒水岩》《连云栈》等。
- [7] 参见（清）方以智《药地炮庄·齐物论》眉批，《方以智全书》第二册，第 184 页。
- [8]（清）周亮工：《读画录》卷三《张尔唯》，第 42 页。
- [9]（清）方以智：《膝寓信笔》，《方以智全书》第八册，第 493 页。

作者单位：山东师范大学

（责任编辑：耿晶）

中国美术走出去：自信优雅地展示中国形象

徐 澍

摘要：中国艺术走出去是当前的重大时代命题，走出去的中国艺术必须以优秀艺术作品呈现中国主流价值观，自信优雅地展示中国形象。中国美术走出去是一项系统工程，我们要充分认识到美术作品是有认知门槛的，要研究美术传播的方式方法，注重中国美术作品在艺术市场上的价值呈现，积极参与并举办世界性的重要艺术展会，努力推动中国画教学进入国际知名艺术院校。我们要鼓励中国艺术家走出国门传播中国书画，艺术家们的每件作品都是中国形象的代言。中国美术走出去也要把外国观众请进来，中国的艺术场馆要面向全世界的观众，打造中国形象展示的主流阵地。

关键词：中国美术走出去 时代命题 文化自信 美术传播

一、问题的提出

中国文化走出去从来都不是一个问题，中国有着百万年的人类史，一万年的文化史，五千年的文明史，是四大文明中唯一没有中断的文明。16 世纪以前，世界上最重要的 300 项发明和发现中，中国占了 173 项，远远超过同时代的欧洲。英国学者李约瑟在《中国科学技术史》中以大量史料、深入分析和比较研究，对中国古代科学技术的辉煌成就及其对世界文明的贡献作了客观的评价，轰动了西方汉学界。

马可·波罗是较早游历中国及亚洲其他部分国家的意大利旅行家。13 世纪，他依据

在中国 17 年的见闻而写下的《马可·波罗游记》，讲述了一个令西方世界震惊的美丽神话，向整个欧洲打开了神秘的东方之门——中国及中国文化。可以说在漫长的历史长河中，中国文化兼容并包，崛起为世界人民仰慕的文明高峰，中国文化乃至生活风尚都被世界各国争相效仿。

而历史困境与现实语境使得中国文化走出去成为当前的重大时代命题。鸦片战争以来，中国落后挨打，在寄望于“师夷长技以制夷”、全面向西方学习的同时丧失文化自信，自我怀疑、自我否定，甚至有过激者要将祖先留存的一切成果都扔到历史的垃圾桶，以为如此才能获得与西方同样的发展机会。中国共产党成立

以来，领导中国人民寻找中国道路。1949年，中华人民共和国成立，中国走上了独立自主的发展道路。改革开放和现代化建设新时期，特别是党的十八大以来，中国进入中国特色社会主义新时代，道路自信、理论自信、制度自信、文化自信深入人心，中国从“站起来”到“富起来”到“强起来”，正在自信地走向世界舞台的中央。

中国文化走出去是着眼于世界、着眼于人类共同发展的主动选择。当前，世界正在发生深刻变化：气候变化，环境恶化，地区局势动荡，贸易壁垒增强，公共卫生安全问题增多，新技术带来人类福祉，也带来了更大的不确定性，人类正面临着前所未有的挑战。世界各国的发展道路从来都不只有一条，需要从历史、传统与现实中寻找新的资源与力量，中国人的自然观、宇宙观、世界观正可以提供解决世界难题的新思路与新方法。正因如此，用美术作品讲好中国故事，塑造可信、可爱、可敬的中国形象，让中国文化价值理念被看见、被理解、被尊重、被采纳，为构建人类命运共同体而贡献力量，就成为了时代赋予我们的重要责任。

二、中国美术走出去的时代命题

从广义上来说，中国文化走出去包含着方方面面的内容。中国人走出去——每一个海外留学、旅行、工作的中国人，都是“中国”最形象、最具体的代言；中国产品走出去——从享誉世界的高铁动车到世界各国都离不开的义乌小商品，都是中国的形象代表；中国饮食文

化走出去——既有中国美食高大上的色、香、味、形、器，也有接地气的地方特色街头美食，外国博主展示的做饭功夫一点儿不比中国人差。从狭义上说，中国文化走出去包括了美术、音乐、舞蹈、戏曲、影视、非遗、出版……

中国地域辽阔，文化博大精深，身处东西南北中不同区域的中国人也不可能穷尽其他地域的文化特色。语言就是文化交流需要首先面对的问题，拿戏曲、曲艺来说，外国人看得懂吗？举两个简单的例子，至今已经举办了13届的“巴黎中国曲艺节”和举办了9届的“巴黎中国戏曲节”就有非常多的法国知音，这些节目由中国和外国专家组成评委团，亲自挑选节目，精心准备法文介绍，经过持续数十年的不断努力，终于让这些古老的中国戏曲和中国曲艺找到了异国知音。曾经负责评奖工作的法国评委纪可梅（Marie-Claire Quiquemelle Kuo）女士认为，艺术节的每个节目质量都很高，内容很符合法国观众的审美需求，“都特别特别美，每个演员的表演也非常到位，很难取舍”。评委们认为，法国现在已经没有传统的艺术表演了，这是中国传统曲艺最吸引他们的地方。“（中国戏曲）展现了中国人的文化、精神与价值追求，是了解中国的最佳方式。”笔者曾亲临法国巴黎中国曲艺节演出现场，亲眼目睹法国观众陶醉在苏州评弹、河北梆子、内蒙古二人台的精彩表演中。在与评委、观众的交谈中，可以听到他们对音色、音韵、表演非常专业的评价，尤其是把中国曲艺作为了解古老中国与当代中国人情感的途径，既知音，又知味，令人欣慰。

如果说戏曲与方言紧密相关，与传统紧密相关，外国观众不容易理解，但是对于中国美术而言，没有语言的障碍，以线条、色彩、造型为媒，理应成为中外交流的重要媒介。

事实上，中国拥有了了不起的艺术大师，赵无极、朱德群、吴冠中、范曾、吴为山、徐冰、蔡国强、刘丹、徐累……都在西方世界获得了广泛的声誉。赵无极、朱德群是长期学习和生活于西方的华人艺术家，他们拥有深厚的中华文化底蕴和家国情怀，一生致力于中国艺术精神的现代性诠释，为油画艺术增添了东方意韵而在世界艺坛独树一帜，他们的作品被系统地收藏于全球重要的博物馆及美术馆。吴冠中是20世纪具有重大影响力的杰出艺术家，是中国现当代艺术发展的一面重要旗帜。他一生坚持“风筝不断线”，留学法国又回归故土，广泛借鉴吸收西方艺术形式，将江南流水、小桥人家描绘成不同于传统的新样式，但他的绘画骨子

里始终是中国韵味、中国意境、中国风格。（图1）1991年，吴冠中获得法国文化部颁发的文学艺术最高勋章；2002年，吴冠中获得法兰西学院艺术院通讯院士荣誉，其艺术成就获得了世界的广泛赞誉。中国画艺术大家范曾浸淫于中国传统文化的诗、书、画、文之中，他的人物画以精准的线条造型，简略的皴擦着色，精妙幽微，形神兼备，是中国传统文化精神气质的形象表征。他的老子出关、关公、牧童等艺术形象家喻户晓，获得联合国教科文组织“多元文化特别顾问”、中华文化国际传播顾问和交流大使荣誉及法国荣誉军团骑士勋章、意大利共和国大将军勋章、国际奥委会主席奖杯、“中华艺文奖”终身成就奖。可以说他以“最中国”的线条、笔墨征服了西方观众，也让中国传统文化以视觉形象的方式呈现于世界。

当然，“中国艺术走出去”包括了徐冰在内的一批著名当代艺术家，20世纪八九十年代以来，他们通过艺术市场的成功，走进“威尼斯国际艺术双年展”等具有代表性的艺术盛会，吸引了世界对中国艺术关注的目光，展示了中国艺术的多元面貌，也从一个侧面记录了几十年来中国艺术发展的现实状态。

什么是“文化自信”？2016年7月1日，习近平总书记在庆祝中国共产党成立95周年大会上明确提出中国共产党人“坚持不忘初心、继续前进”，就要坚持“四个自信”，即“中国特色社会主义道路自信、理论自信、制度自信、文化自信”。这是对中国百年来历史发展最为深刻的总结，是中国人民探索中国发展道路所取得的宝贵经验财富和理论总结。

图1 吴冠中《水上人家》油画 46cm×61cm 1980
中国美术馆藏





图2 2017年9月30日，吴为山雕塑《孔子》矗立于巴西库里蒂巴市，该广场被命名为“中国广场”

跟随时代发展脚步成长起来的一代中国艺术家自信地走上了世界舞台，著名雕塑家吴为山正是其中最具代表性的艺术家之一。新时代以来，吴为山和他的作品一道成为中国故事的最佳讲述者，他的作品屡屡走出国门，获得了广泛的国际赞誉。

2012年和2020年，吴为山创作的雕塑《超越时空的对话——意大利艺术巨匠达·芬奇与中国画家齐白石》分别陈列于意大利国家博物馆和意大利利奥纳多·达·芬奇博物馆；2017年，吴为山创作的雕塑《孔子》（图2）矗立于巴西库里蒂巴市，该广场被命名为“中国广场”；2018年，在马克思诞辰200周年之际，吴为山创作的总高5.5米的雕塑《马克思》在

其故乡德国特里尔市隆重揭幕；2019年，吴为山创作的2.9米高的大型青铜浮雕作品《百年丰碑》在法国蒙达尔纪揭幕，这是中国留法勤工俭学100周年纪念雕塑；2021年，吴为山创作的雕塑《神遇——孔子与苏格拉底的对话》矗立于希腊雅典；2021年，吴为山创作的雕塑《隐元禅师像》在日本长崎兴福寺揭幕；2022年，吴为山创作的雕塑《鉴真像》在日本东京上野公园落成……

与20世纪不同的是，这些站到世界艺术舞台的中国作品不再是西方艺术的摹仿者、追随者，而是将中华优秀传统文化与广泛吸收国内外一切艺术成果相结合，努力达成创造性转化与创新性发展，蕴含着中国人独有

的自然观、宇宙观、世界观，塑造出可亲、可爱、可敬的当代中国形象，以一种积极的、自信的方式向西方主流人群传达出来，令国外观众心生敬意。

三、以优秀艺术作品呈现中国主流价值观

艺术是表达个体感受的，这是艺术个性的原点，同时借助技艺的学习和传承，经典艺术传达人类群体经过时间与历史积淀的生命感受，因而艺术具有共性。

如果仅以西方艺术观念作为参照，中国艺术的发展似乎“不合潮流”，甚至被诟病为缺乏张力，缺乏创造，缺乏个性，但如果从客观公正的角度来看待，中国艺术恰恰蕴含着中国人的独特价值贡献。

中国人讲修养，讲天地人和，讲仁，讲秩序，讲“和而不同”，认为一切艺术的终极目的在于道德约束，“成教化，助人伦”。孔子提出“尽善尽美”的音乐标准，即将内容与形式的完美结合作为艺术的最高要求^[1]；老子认为“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽”^[2]。今天看来，这些观念不但不落后，而且正戳中了今天的真相：过于夸张的五色、五音、五味往往沦为口耳之欲的满足，难以抵达艺术的境界，充其量只能称得上是艺术消费品，而非艺术。

中国人关于“道”与“技”的观念深深植根于中国人文精神之中。中国山水画中的“道法自然”“天人合一”来源于道家思想。文人画不以追求绘画的技术技巧为目的，可以上追

到老子反对技术、反对机心的观念中。在今天看来，老子的思想不是消极，而是道家思维的一种超前思维，将一切推到极致来思考，可以为现代社会高速发展提供“刹车”系统，让人类可以有时间反思技术的根本目的是什么？未来发展的方向应该在哪里？科技本就是双刃剑，如果任由基因编辑、人工智能无限制地发展，人类的未来将会如何？谁能保证机器不是造福人类而是取代人类？正因如此，一千多年来中国艺术的发展始终将精神的追求作为第一要务。反观今日，AI可以基本解决技术问题，可以无限趋近人的技能，达到以假乱真甚至超越人类所能达到的技术极限，难道艺术不应该回归人心吗？

对待传统，东西方也有很大的差别。古希腊哲学家亚里士多德说：“吾爱吾师，吾更爱真理。”一代更比一代强，这在探寻自然界的過程中也许也是有效的，但在艺术的发展过程中，在人自身的发展过程中，谁能说今天的人就超越了过去的人？唐诗、宋词、元曲不断形成艺术高峰，谁也不能替代谁。也因此，中国艺术在创新的过程中总在强调回望传统、继承传统。元代书画家赵孟頫遥追五代、北宋法度，他说：“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。”^[3]他的意思不是说只学古人而无自我面貌，而是不断回归传统，去寻找新的创新点。当然，也包括回归自然，所谓“师造化”。回归传统和回归自然始终是中国艺术创新发展的两大路径。中国艺术从不一味求新求变，而是在梅兰竹菊的反复吟叹中，在线条的不断锤炼过程中，在水墨的无限晕染之中，去探求大道与超越。技

巧本身不是追求的唯一，“道”的内在精神才是最有价值的终极目标。

文化形象的背后是宇宙观、世界观、价值观。当代中国艺术精神，其实质正在于中国人独特的价值理念。事实上，中国人民在长期的生产生活中积累的宇宙观、天下观、社会观、道德观，以及一百多年来中国发生的历史性巨变所积累的中国式现代化的发展道路和制度经验，都为世界提供了具有共通意义与借鉴作用的价值理念。也因此，“中国美术走出去”将中国的价值理念提供给世界，必将为未来世界的发展提供独特的贡献。

2018年5月5日，在马克思诞辰200周年纪念日，吴为山创作的总高5.5米的青铜雕塑《马克思》，由中国政府赠送给马克思的故乡特里尔市，永久矗立于马克思故居不远处的西蒙广场。这是一件轰动世界的艺术盛事，140位媒体记者报名采访，几乎囊括了全世界所有的重要媒体，其中夹杂戴着“有色眼镜”的媒体。揭幕仪式上，当马克思像揭开红绸布出现在人们面前时，现场爆发出雷鸣般久久不息的掌声，那些偏见、非议、怀疑瞬间烟消云散，因为艺术打动了人心，艺术征服了世界！“吴为山以中国艺术家充盈内心的澎湃激情，将中国写意精神融入西方雕塑的造型与表现手法当中，塑造了马克思四十八九岁时的盛年形象……这不仅是中国人心目中的马克思形象，也是德国人民、世界人民认同的马克思形象；这不仅是中国雕塑艺术蕴含着传统文化精髓所塑造的伟人气质征服了西方观众，也是新时代中国艺术家站上世界舞台获得赞誉与喜爱的重

要标志。更重要的是，在这尊塑像的身上，人们理解了中国人民对马克思的深厚情感，马克思不仅是出生在德国的伟人，更代表着马克思主义基本原理同中国具体实际相结合、同中华优秀传统文化相结合而焕发的蓬勃生命力，已经让中国这个古老的东方大国创造了人类历史上前所未有的奇迹，而这成就也已为不带偏见、立场公正的世界人民所公认。在今天看来，这一重大文化事件，其所具有的重要象征意义，不仅是中德两国的艺术交流和友谊的象征，也见证着东西方不同社会制度的共存与互鉴，更代表着构建人类命运共同体才是未来世界共同发展共同繁荣的解决方案。”^[4]

艺术是世界各国人民心灵相连、情感相通的催化剂，艺术交流是最有效、最直接的途径。只有真正打动心灵，拉近情感，才有可能去掉“有色眼镜”，以理解、信任、包容的方式，敞开心扉，真正的交流沟通才成为可能。（图3）

塞浦路斯欧洲大学教授、前校长科斯塔斯·古里亚莫斯（Kostas Gouliamos）曾经这样发问：“中国国家画院为什么要赴塞浦路斯举办国际交流展览？”他得到的回答是：“中国艺术是中国人内心世界的直观呈现。希望通过艺术展览，与塞浦路斯观众有一次真诚的、坦率的交流，让塞浦路斯人民更好地认识中国人，认识今天的中国。”他欣然接受邀请，与中方专家共同担任展览的策展人。

四、中国美术如何走出去

中国美术走出去是一项系统工程。



图3 2016年9月27日，“中国写意——来自中国美术馆的艺术”在拥有458年历史的巴洛克风格建筑墨西哥城圣伊德方索学院（博物馆）盛大开幕

第一，我们要充分认识到深度艺术交流同样是有门槛的。艺术交流发生在不同文化背景的国家之间，彼此都有语言差异带来的难度。中国学生在花费大量时间学习考试科目的过程中已经初步具备了对英语世界的文化了解，但中文对其他文化背景的观众而言，确实有相当的难度，但如今有越来越多的西方人因为对中国文化的热爱而学习中文。有人说艺术不存在文字语言的障碍，但必须看到要想深入了解中国艺术需要有知识的储备，需要有中国审美的训练。研习中国书画需要几年、十几年、几十年才能掌握毛笔、水墨、纸帛、色彩的精微变化，方能从中领悟到中国画之美。因此，艺术交流也可以有不同层级，不可能一次展览就能让西方观众完全理解中国艺术的意境与意韵，但哪怕只有惊鸿一瞥，只要能引起外国观众的兴趣，就是成功的第一步。

第二，中国画走出去要研究艺术传播的方式方法，我们要将传播时机、传播对象、传播语境、传播效果做具体分析。在这方面，梅兰芳访美的成功对今天仍有很好的启示意义^[5]。2024年，由中国国家画院主办、国家艺术基金支持的“国际视野下的中国绘画——中国国家画院作品交流展”赴荷兰、瑞典、塞浦路斯展出。展览由中西方专家共同担任策展人，举办双方艺术家参与的深度对话，从展览的主题到作品的挑选、展陈设计，都经过双方策展人反复讨论。展览选择在重要的荷兰美术展览场所举办，展出前精心做好翻译介绍，并由西方媒体进行提前宣传预热，展览获得了极大成功！中国驻荷兰大使谈践认为这是国内赴荷兰最高水平的一次展览，极大地推动了中荷文化交流。荷兰皇家画协主席艾德·范德阔伊、副主席塞巴斯蒂安·施比特，荷兰艺术大师、蒙

德里安画派代表性艺术家鲍勃·博尼斯，荷兰汉学家高罗佩的孙女高若兰都对展览给予了极高评价。^[6]

第三，我们要注重艺术市场的价值呈现，这是中国美术走出去的一个重要标志。从中国画的拍卖价格来看，一方面可以看出当代中国绘画越来越受到国际艺术市场的重视，另一方面中国画的价值还远远没有在艺术价格上得到体现，特别是当代中国绘画，没有有效的价值评估体系，还未能形成艺术市场完善的定价体系。当代中国画如何进入国际艺术市场，需要做认真研究。

第四，我们要面向全世界的艺术观众，打造中国艺术形象展示的主流阵地。

中国美术走出去也不仅仅是走到国外的展览场馆，今天的中国汇聚了来自全世界的观众，中国的美术馆、博物馆就是最好的中国形象展示平台。

中国美术馆拥有 13 万余件的艺术藏品，全年不断的展览活动，典藏活化系列展、捐赠与收藏系列展、弘扬中国精神系列展、国际交流系列展、学术邀请系列展……近十年来，中国美术馆加强对藏品的梳理、研究、策划、展示，形成了五大展览系列，将中国美术馆的收藏作品进行了全方位的展示与阐释，紧随时代，不断将国家发展与时代进步的新内容、新理念纳入到中国美术馆的艺术展示当中，形成对当代中国文化形象的生动展示。（图 4）

中国国家博物馆建筑面积近 20 万平方米，是世界上单体建筑面积最大的博物馆。中国国家博物馆的藏品数量达 143 万余件，涵盖

古代文物、近现代文物、艺术品等多种门类。2022 年举办的“盛世修典——‘中国历代绘画大系’成果展”展出了 1700 多件历代绘画精品

的出版打样稿，涵盖了先秦汉唐、宋、元、明、清历代画作，以图像、文字、视频、新媒体等多元展示手法，将千年艺术精华浓缩在一个时空当中，让人们对中华传统、对璀璨文明，也让创造和传承中华文明的中国人油然而生自豪。

2022 年，故宫博物院举办“照见天地心——中国书房的意与象”展览，以中国书房作为知识传承的载体与中华文明的象征，通过丰富而又珍贵的具象的历史文化遗存的展示，对于中华文化乃至于人类文明所蕴含的价值系统——中国人的宇宙观、天下观、社会观、道德观进行了一次形象生动的揭示与重构。6 位具有国际性影响力的中国艺术家为展览创作的作品建立起传统与今天的新的关联、对话、互动，实现创造性转化和创新性发展，为中外观众展示出一个古老而充满活力的今日中国。

第五，在积极参与世界重要艺术展览如“威尼斯国际艺术双年展”的同时，要主动展开中

图 4 “中国写意——来自中国美术馆的艺术”在匈牙利国家博物馆的展览海报



国艺术的主场外交。中国各大城市举办的艺术双年展具有越来越重要的国际影响，如“深圳国际水墨双年展”自 1998 年以来已经连续举办过十届，共有几十个国家和地区的千余位代表性画家和逾百位著名学者参加过展览及相关学术活动。中国国家画院的“一带一路”国际美术创作工程邀请了包括 33 位外国艺术家在内的著名艺术家专门为这一主题创作的作品，以艺术交流的方式推动民心相通。

第六，努力推动中国画教学进入国际知名艺术院校。

自 1968 年起，熊秉明先生在巴黎第三大学东方语言文化学院开设书法课程，对于中国书法艺术的传播影响深远。萨凡纳艺术与设计大学是美国的一所知名艺术大学，1997 年，华人教授余震谷在该校开设了全美首家正式的中国画本科及研究生学分课程，并在此后的 20 年中引导大量美国大学生通过学习这门课程接触了中国画，领略到中国文化的独特魅力。当看到中外学生共同举办的中国水墨画展览所取得的成果时，人们更深深感受到中国艺术的魅力。

第七，鼓励艺术家走出国门传播中国书画。

我们要大力鼓励中国艺术家走出国门，举办各式各样的展览与交流活动。互联网时代的当代中国艺术家既向传统深挖，也要吸收国外一切优秀艺术资源。我们要鼓励他们关注环境、气候、和平、正义、平权等世界普遍关心关注的话题，努力葆有中国艺术的内在精神，即中国人的情感方式、思维方式和价值理念，不断推进由中国画工具、材料、技法所形成的一整

套艺术语言，将五千年传统化为时代的崭新风尚，创造性转化，创新性发展，充分利用新技术，不断创新媒介与表达手段，抒发属于今人的所思所感。

中国艺术走出去不是强势的输出，而是自信、优雅地展示中国形象。我们要用中国艺术内蕴的独有价值理念去吸引世界上不同文化背景的观众，打动心灵，增进情感，共同构建人类命运共同体，让这个世界变得更加美好。

注 释

- [1] 《论语·八佾篇》，子谓《韶》：“尽美矣，又尽善也。”谓《武》：“尽美矣，未尽善也。”陈戌国点校：《四书五经》（上），岳麓书社 2023 年版，第 21 页。
- [2] 老子：《道德经》第十二章，郭丹主编、王基论副主编：《先秦两汉文论全编》，上海远东出版社 2012 年版，第 94 页。
- [3] 周积寅编著：《中国历代题画诗选注》，西泠印社出版社 2020 年版，第 13 页。
- [4] 徐连：《为友谊，为明天——马克思塑像在德国特里尔落成纪实》，《中国文化报》2018 年 5 月 24 日第 3 版。
- [5] 1930 年，梅兰芳一行赴美国进行访问演出，特意请画师绘制了京剧的剧场、乐器、兵械、砌末、行头、古装戏衣、脸谱、冠巾、胡须、扮相谱、舞目和舞谱等精美的画轴，以中英文对照的形式做了注解和说明。此行获得巨大成功。《梅兰芳访美京剧图谱》分上、下两卷，收入 1747 幅图、160 多张珍贵的访美照片及梅兰芳的演出剧照，是对梅兰芳访美成功的最好总结。王文章主编：《梅兰芳访美京剧图谱》，文化艺术出版社 2016 年版。
- [6] 《国际视野下的中国绘画——中国国家画院作品交流展在荷兰海牙成功举办》，《中国美术报》2024 年 7 月 8 日第 2 版。

作者单位：中国国家画院

（责任编辑：程阳阳）

“跨文化对话是我的毕生心愿”

——希腊雅典国家当代美术馆原馆长卡特琳娜·科斯齐娜访谈

采访人：杨儒 翻译：郑宇婷

编者按：卡特琳娜·科斯齐娜（Katerina Koskina）（图1），艺术史博士、博物馆学家及国际策展人，2008—2014年担任希腊国立当代艺术博物馆（现塞萨洛尼基当代艺术博物馆）行政管理委员会主席；2014—2018年担任希腊雅典国家当代美术馆（EMST）馆长，2020—2023年担任雅典市市长文化顾问。策划或联合策划了众多国际展览，包括在中国的策展项目，发表多篇文章。被授予意大利之星骑士勋章、法国荣誉军团骑士勋章。《中国美术馆》编辑部对卡特琳娜·科斯齐娜女士就展览策划、跨文化艺术交流及两馆合作等进行了访谈。



图1 卡特琳娜·科斯齐娜在“包容与共进——丝绸之路国际美术馆联盟论坛”发言

杨儒：是什么契机让您第一次接触到中国美术馆？

卡特琳娜·科斯齐娜：我在很久以前就已经熟知中国美术馆了，贵馆是中国最重要的艺术博物馆，致力于中国艺术创作的保护与发展。2008年，在北京奥运会的后期，我因希腊知名女演员梅莲娜·梅尔库丽（Melina Mercouri）的纪念展第一次到访中国，并参观了贵馆。多年来，我见证了贵馆令人惊叹的

成长以及对世界的开放胸怀。贵馆在传承中国丰富的艺术遗产和传统艺术实践的同时，已经成为推动文化交流 and 艺术发展的重地，尤其是在过去不够重视的当代艺术领域颇有建树。说到任何公私机构的发展，我们必须感谢那些以热忱与远见参与其中的工作人员，也就是馆长与策展团队。2016年，我在柏林的一次国际学术活动上与时任研究策划部主任的张晴先生有过交流，那是我第一次认识中国美术馆这

座艺术殿堂的专家。有赖于希中两国对文化交流的重视，两馆在后续数年间，促成了在雅典与北京举办的两场重要大型展览。

杨儒：您可以谈谈对中国美术馆的藏品、策展等方面的初步印象吗？您认为中国美术馆与希腊雅典国家当代美术馆的艺术项目是否有相似之处？

卡特琳娜·科斯齐娜：初识中国美术馆时，我只看到了一小部分藏品，对贵馆了解有限。我担任希腊雅典国家当代美术馆馆长之后，带领机构迁入新馆，在临时展厅举办展览活动，彼时场馆尚未完全开放。尽管在希腊金融危机之下，我们面临着资源和资金的双重挑战，但我认为美术馆需要向前发展。我坚定地提倡对外交流，在等待场馆完工以及完成博物馆学术研究的同时，积极投入到“EMST 走向世界”跨文化交流项目中。2016年10月31日，希腊雅典国家当代美术馆举办了首场展览，我们馆的藏品与比利时安特卫普当代艺术博物馆（MUHKA）的藏品一同展出。2017年，我们参与了“第14届卡塞尔文献展”，这是“EMST 走向世界”系列项目之一，也是我们的第二次国际合作。这一历史悠久的国际展览每五年举办一次，第14届是首次在欧洲两个不同城市举办，先在雅典，后在卡塞尔。我们的大批馆藏被运往德国卡塞尔，在当地的歷史名馆——弗里德里希阿鲁门博物馆展出。“圣礼：希腊雅典国家当代美术馆馆藏作品展”是由我策划、希腊文化部发起，为正式开馆所准备的大展。这批藏品在“第14届卡塞尔文献展”上提前

与公众见面了。这项工作充满压力，要求颇高，但最终取得了成功。在筹备“第14届卡塞尔文献展”期间，我接待了中国美术馆来访的代表团。尽管技术层面困难重重，仅有部分场馆对外开放，然而我无法拒绝为如此重要的艺术博物馆举办一场展览的机遇，毕竟跨文化对话是我的毕生心愿！这场精心策划的展览如约举办了，也正是在那时，我第一次看到了吴为山的艺术。虽未识其人，我却被其作品中的意蕴所深深折服。出于对中国文化的敬仰，我怀着极大热忱接受了日后在中国美术馆举办一场我馆藏希腊艺术家展览的邀请。当时，我还不了解贵馆的展览和活动策略。

应吴为山先生的邀请，我与世界各地的与会者一起参加了在北京和敦煌举办的丝绸之路国际美术馆联盟会议（2018年6月18日—24日）。我与吴为山先生会面，并与来自欧洲和亚洲的同仁交流讨论，参观中国美术馆等多家文化机构。有幸参观吴为山先生的工作室之后，我明白了为什么在他的领导下，中国美术馆得以构建起一个包括希腊在内的全球机构和艺术专业人士组成的网络，从而发起这场富有成效的艺术对话。我认为吴为山先生与贵馆如今所取得的对外交往成果息息相关，他是一名杰出的馆长，同时也是教授、雕塑家、书法家和作家，才华横溢，身兼数职，在贵馆的对外交往中扮演着关键的角色，是跨文化交流的积极提倡者。不得不说，参观他的工作室是很震撼的体验，我意识到与他的对话已经开始了。他不仅是一名重要的中国艺术家，对欧洲艺术也有着深入研究，并在



图2 2018年6月19日，“包容与共进——丝绸之路国际美术馆联盟论坛”在中国美术馆举行

欧洲广受赞誉。(图2)

杨儒：中国美术馆与希腊雅典国家当代美术馆的交流与合作是始于2017年吗？

卡特琳娜·科斯齐娜：我还是先回顾一下我们两国的历史。尽管两国存在着诸多重要差异，但也有显著的相似之处。希腊和中国是两个国家，或者更准确地说是两个卓越的文明，乍一看可能不尽相同，但却有些许相同的命运，连接它们的潜流深厚而久远。这两个国家都拥有5000多年并行发展的文化历史，有多少国家能有这样的成就呢？中国是东方文明的发源地，而希腊是西方文明的摇篮。在我看来，这两个文明极点并非相互矛盾，而是相辅相成的。随着时代呼吁世界进一步开放，我们至少在文化领域，应该致力于加强彼此的联系，制定新的跨文化交流策略。就希中关系而言，过去10年是深化两国双边联系的重要时期。2019年，中国国家主席习近平对希腊进行国事访问，将希中双边关系推向了一个新高度，

两国合作不断深化。众所周知，近年来，两国有着紧密的投资和贸易合作，未来两国的纽带也将更加坚固。

在希腊雅典国家当代美术馆创馆馆长安娜·卡菲奇（Anna Kafetsi）任职期间，我们的部分藏品曾在上海展出过。作为在希腊雅典国家当代美术馆任职4年的馆长，我为能与吴为山馆长共同夯实我们之间的互信和友谊而深感自豪，但愿这些努力可以为未来的合作奠定基础。近年来，未来合作的大致框架已初具雏形。

中国美术馆与希腊雅典国家当代美术馆的首次合作始于2017年。那一年我们有幸举办了“中国写意——来自中国美术馆的艺术”展览，这是两馆为了加强跨国关系和跨文化交流所做的首次尝试。现在虽然我已经卸任馆长一职，但我仍然积极投身于策划、参与希中文化对话项目。

“中国写意——来自中国美术馆的艺术”展览以艺术、历史、政治和哲学等国际通用语

言为交流渠道，全面探索了从内在意义到书面表达的转变，以及言语与意象之间的概念互动。该展览展出了58件“写意”风格的绘画作品及精选的雕塑作品，通过这些作品，观众得以细致入微地领略中国当代艺术家作品中所蕴含的独特中国气质、时代印记和文化自信。这些作品的风格与希腊雅典国家当代美术馆的藏品风格迥异，这对观众也构成了一个挑战。

杨儒：请您谈谈丝绸之路国际美术馆联盟的合作情况。

卡特琳娜·科斯齐娜：2017年，我们在雅典商定了在两国展览交流框架下将部分希腊雅典国家当代美术馆的藏品带到中国展出。一年之后，我来到中国美术馆参加丝绸之路国际美术馆联盟会议，使我有机会参观举办此次展览的展厅。因此，我决定与我的同事、赴华展览的助理策展人安娜·米科尼提（Anna Mykoniati）一起到访北京。我们可以更好地规划展览结构和呈现方式，也得以与中国美术馆的同事们见面，并落实丝绸之路国际美术馆联盟成员之间的合作目标。通过这次愉快的相聚以及随后的敦煌之行，我们对彼此有了更深入的了解，也增进了相互之间的友谊。当时，我有幸被授予“中国美术馆国际顾问”的荣誉称号，我一直努力不辜负这份荣誉。

几个月后，在中希文化交流和文化产业合作年框架下，我作为“道之为物：由象及神”展览（图3）的策展人再次来到中国美术馆。此次展览展出了希腊雅典国家当代美术馆馆藏的40位希腊及国际艺术家的近80件作品。诚然，展



图3 2018年，中国美术馆“道之为物：由象及神”展厅

览所面对的中国观众与希腊观众迥异，展览本身与“中国写意——来自中国美术馆的艺术”展览也不尽相同。尽管双方在表达方式上看似差异巨大，但在丝绸之路国际美术馆联盟会议上，吴为山馆长和我都欣然接受了这个可以进一步深化已有对话的机会，将不同的观点并置呈现，探索潜在的交集。我想我们都乐于看到这种动态互动不断推进，无论是接纳，还是排斥，都可以创造出一个由全新的观念、情感、符号和关系所构成的领域。本次展览旨在展示图像与文本之间的联系，同时也让观众更深入地去探索艺术作品这种普遍共通的语言内涵。

杨儒：2021年，吴为山馆长的雕塑作品《神遇——孔子与苏格拉底的对话》在希腊雅典落成，对您来说这是一场意外的“神遇”，为什么呢？

卡特琳娜·科斯齐娜：2019年，我已卸任希腊国家当代美术馆馆长的职务。2021年，偶然间我再次得到了参与两国文化合作的机会，即吴为山馆长将组雕《神遇——孔子与苏格拉



图4 2021年，吴为山创作的雕塑《神遇——孔子与苏格拉底的对话》立于希腊雅典的古市集遗址

底的对话》(图4)慷慨捐赠给雅典。这件艺术作品传神地刻画了两位“理想的”且“不朽的”人物——苏格拉底和孔子的思想之间辩证相依的“肖像”。他们二人都致力于自我认知的提升，以便能够与他人和谐共处，并论证人作为万物之灵的地位，这是对交流最核心本质的礼赞，即需要在一个社群中交换思想和知识，拓宽精神视野，并强调理性和卓越的存在。

吴为山馆长和我都未曾想到会如此快地再次有所交集，出人意料的是，这件作品为我们提供了再次合作的机会，而这次我是以“雅典市市长文化顾问”的身份参与其中。我事先对捐赠计划毫不知情，也不知道捐赠作品的艺术家是谁。当我看到作品的图片时，当即认出这位雕塑家是谁，回想起我们曾讨论过在希腊的标志性地点放置雕塑的计划，我欣然接受从雅

典市政府的角度跟进并支持这个项目。最终，这件雕塑作品在考古遗址“雅典古市集”落成，这个地点体现了该作品重要的象征意义。2500年前，苏格拉底曾在此地尝试引导人们认识自我以及在日常生活中践行善良与道德，尊重那些健康社会必需的原则和价值观，以此改善人们的生活。大约在同一时期，尽管相隔遥远，孔子也做着同样的事情。

杨儒：在您看来，是否有成果表明中希合作在艺术文化领域已取得了成功？

卡特琳娜·科斯齐娜：我将试着从个人的理论和经验来回答您的问题。古希腊文明和中华文明在探索世界的过程中有许多共同点，这一核心信念贯穿于我所策划的展览“变革之带：命题—对立—统一”中。该展览是“世纪·浪

潮——2020 海花岛国际艺术展”大型国际艺术活动的一部分。在向欧洲地中海国家征集策展方案后，我的展览方案入选，希腊因此成为活动主宾国。希腊馆的展览采用论述性方法进行架构，通过“命题—对立—统一”三个发展阶段来呈现时间的流逝和变化。“命题—对立—统一”这一理念源于古希腊哲学，尤其是苏格拉底的“助产术方法”。此外，它向参观者传达了古希腊关于无尽运动的理念，鼓励人类去应对变化，这一理念与中国哲学和宇宙观中的阴阳观相近。“命题—对立—统一”这种三元论的方式代表了我们的策划此次展览的视角，并且与建筑的布局相契合，以此分隔展厅。此次展览旨在为公众打造一种沉浸式的体验，让他们去想象历史和未来，同时突出互动、对话和流动性的概念。此前与中国美术馆的展览合作经验对于该展览的概念策划起到了重要作用。

另一个体现两国文化相互尊重与欣赏的例证是希腊参与了主题为“无界”的“第三届‘中国白’国际陶瓷艺术大奖赛”。我们对用白瓷进行创作的希腊艺术家进行了调研，并负责希腊所有相关的筹备和参与环节，包括策展、委托创作及作品制作。希腊艺术家玛格丽塔·埃克莱西阿尔乔（Margarita Ekklesiarchou）的作品参加了此次大奖赛。

杨儒：请您谈谈对《中国美术馆》期刊的寄语和对未来合作的想法。

卡特琳娜·科斯齐娜：我的寄语是：艺术是由不同文明交汇而孕育出的国际语言，每一个人都是艺术的共同所有者。艺术承载着人类共同

的文化遗产，我们有责任守护与传承这份文化遗产。艺术是我们共同身份的一部分，对艺术的坚守将人类与其他生灵区分开来。艺术与理性思维构成了人之为人的本质特征。尽管文化身份和传统看似各异，但艺术家、策展人与公私机构必须协力守护这些珍贵的元素，它们恰是人类共同文化生长的沃土。

面向未来，我愿更深入地推动文化保护与加强跨文化对话。从2020年开始，我开始通过我成立的非营利文化协会“波利蒂斯”实现上述愿景。我认为这在当下非常必要，因为多样性有助于增进对话和理解互信。我相信我们能够友好合作，而不忘却自身的文化特性和身份。请别忘了，中文和希腊文都是留存至今的古代语言。我们必须保存和展示两国的文化遗产，这些文化与口头和书面表达紧密相连，即便有时我们自己都忘记了。我相信随着时间的推移，文化对话的条件将不断改善，我也相信两国的企业很愿意对重要项目予以资助。

我期待与中方同仁联合策划以“跨文化交流”为主题的国际巡展，在中国、希腊乃至更多的地域展出。展览不仅呈现希中艺术家的创作，还会汇聚东西方其他国家艺术家的作品。自古以来，两国便致力于“丝绸之路”的拓展和建设，尤其是当下共建“一带一路”，文化交流也可以顺势而为。我相信重要的文化项目会获得实现的条件和支持。当然，若能再度与中国美术馆携手实现这一愿景，我将倍感荣幸！

采访人单位：中国美术馆

（责任编辑：沈军）

五岳精神与美术创作

本刊编辑部

一、五岳精神的生成与内涵

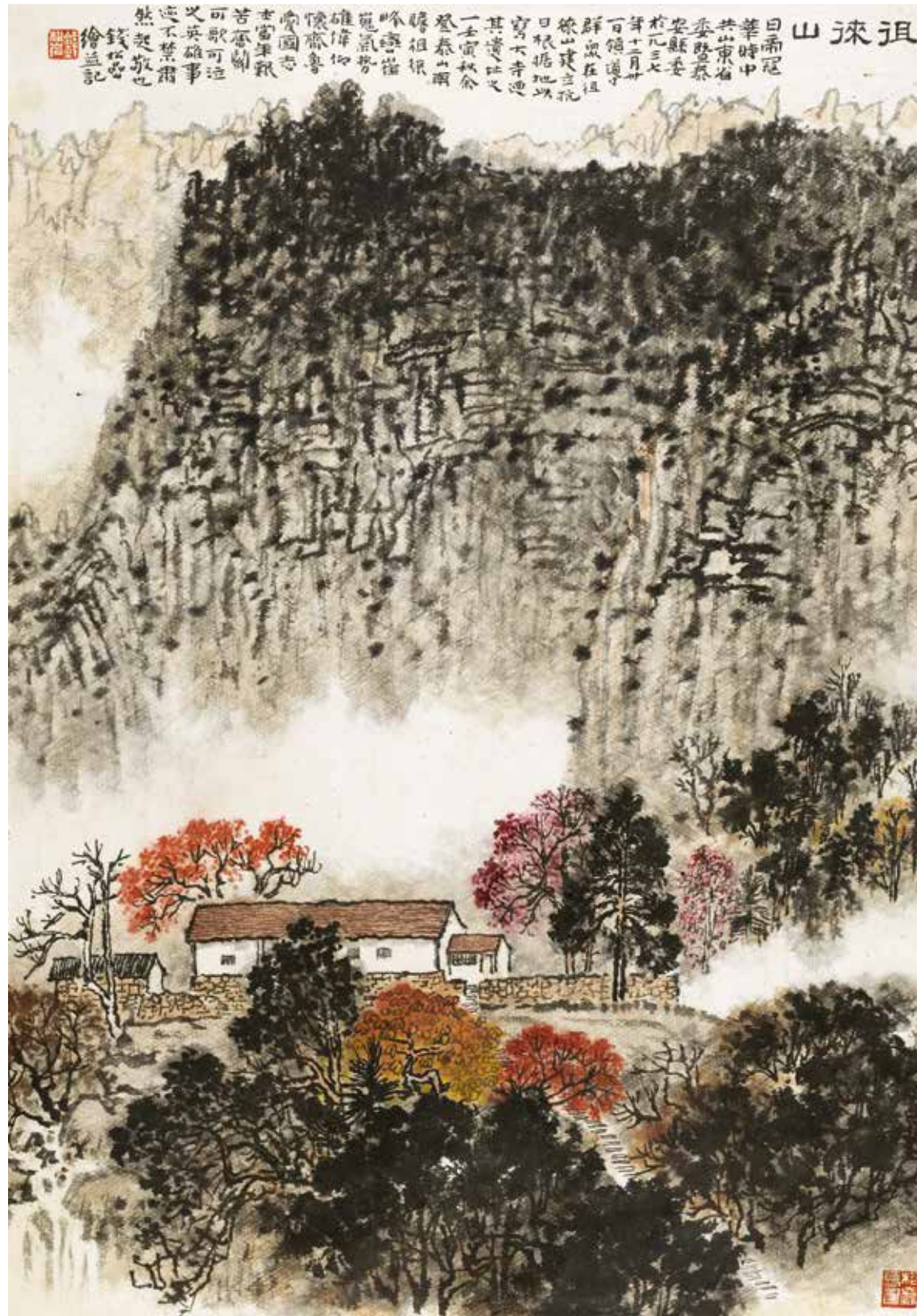
山之尊者称“岳”，“五岳”是中国古代文化中重要的五座山，即东岳泰山、西岳华山、南岳衡山、北岳恒山和中岳嵩山。五岳位于华夏大地的四方与中央，作为千山万壑的代表，其自然风光各有千秋，文化意义极为丰厚。

五岳源于中国古代先人的山川崇拜，《礼记·祭法》曰：“山林川谷丘陵，能出云，为风雨，见怪物，皆曰神。”五岳并称早见于《周礼·春官·大宗伯》之“血祭社稷、五祀、五岳”。五岳不以高低论次第，而是以方位定乾坤。先人们认为，五岳有通天地、兴风雨、主万物的功力，并赋予五岳以神灵。五岳以泰山为首，被尊为“天帝之孙”“群灵之府”“群山之祖”，自秦始皇始，共有十多位帝王登顶封祭。帝王们对五岳进行封禅，或称之为“天王”，或称之为“圣帝”，或称之为“山神”。五岳逐渐成为自上而下祭拜的神灵，保佑国泰民安，风调雨顺，五谷丰登，福寿安康。

五岳是文人的精神家园，文人们好游五岳，留下了诸多描绘五岳自然风光与人文景致的文赋诗词，赋予五岳人文内涵。就泰山而言，其

精神内核至少凸显在以下四个方面：一是凌云绝顶之哲思，孔子有“登泰山而小天下”之句，杜甫有“会当凌绝顶，一览众山小”之诗。二是重如泰山之志气，汉司马迁《报任安书》曰：“人固有一死，或重于泰山，或轻于鸿毛。”司马迁以自身经历感悟出泰山所蕴含的人格价值与人生意义，把泰山与民族大义、与国家复兴联系在一起，赋予家国情怀。三是“不让土壤”之胸怀，秦李斯在《谏逐客书》中称“泰山不让土壤，故能成其大”。中国是多民族国家，包容共生使其文化呈现多元色彩，体现了中华文化的博大兼容。四是国泰民安之祝福，汉代淮南王刘安的《上武帝书》云：“天下之安，犹泰山而四维之也。”泰山是稳定安宁的象征，国泰民安是每一位国人的期望。五岳各具特色，其蕴含的人文精神各不相同。清魏源《衡岳吟》曰：“恒山如行，岱山如坐，华山如立，嵩山如卧，惟有南岳独如飞。”他用拟人化的手法对比五岳特点，使得五岳的精神内涵更加生动形象。在文人的精神世界中，五岳是生命的外化，人民的期盼，民族的脊梁，国家的安定。

五岳是自然风光，也是人文景观。五岳人文景观是中华优秀传统文化的重要组成部分，



钱松喙 《徂徕山》 中国画 76.6cm×53.8cm 1962 中国美术馆藏

是生生不息的文脉传承。儒释道三大思想学派依托五岳之自然，和谐发展，共生繁衍。嵩山少林寺被誉为“禅宗祖庭，功夫圣地”，享有“天下第一名刹”之称；中岳庙历史悠久，是道教的活动场所；嵩阳书院是儒家文化的标本。华山是道教全真派的发祥地之一，以道观之多闻名于世；西岳庙是中国历代帝王祭祀华山之神的场所。泰山三教合一：泰山儒学始于孔子，兴于宋代，强调“文为道用”，开“义理之学”先河；泰山是道教神山，是神仙所居和道士修行之地，如岱庙的东岳大帝、碧霞元君祠的泰山老奶奶等；泰山灵岩寺是著名的佛教寺庙，《泰山经石峪金刚经》是泰山佛教文化的有力见证。

五岳是人们的精神家园，是穷达自由转换的场域，是人生与命运的救赎，是现实与理想的交换，是家国情怀的激发。

五岳建筑是中华文化的重要载体，五岳建筑中镌刻的碑刻、匾额、楹联是中国文化的重要体现，尤其是五岳楹联，文书合二为一，具有深刻的文化内涵，成为五岳人文景观中的特色篇章。

二、五岳题材与美术创作

五岳精神是具体的，也是抽象；是历史的，也是发展的；是可以言语的，也是富于想象的。不同的文艺形式反映五岳精神的路径是不一样的，美术家们用手中的画笔通过写实与写意，描绘五岳的精神气质，创作了不少精品力作。

古代画家用丹青描绘五岳，或把五岳融为一卷，或单独描绘其中一岳的景观与人文。北

京故宫博物院藏明代宋旭的《五岳图卷》最具代表性，他提取五岳的代表性景观，合成一卷，其中，“日观晴曦”描绘的是泰山的旭日东升，“太华清秋”表现的是华山的金秋山势，“融峰两色”展示的是衡山的夏日烟雨，“恒塞积雪”刻画的是恒山的冬日白雪，“二室争奇”诉说的是嵩山的姊妹山室。此外，还有两幅五岳图值得关注，一是台北故宫博物院藏魏晋南北朝陆探微的《五岳图卷》，虽真伪难辨，但呈现出来的五岳景象着实可观；二是文献所载元代唐棣的《五岳图》，虽今已不存，但从该图题跋中能想见其概貌。

古代单独描绘五岳之一的画作亦不少，其表现手法各有特色，审美角度各不相同。如明代王履的《华山图册》、唐寅的《嵩山十景册》、萧云从的《南岳七十二峰图》和清代罗聘的泰山系列《登岱图卷》《雨中泰山图》《游岱图》《张体乾登岱图》《邓石如登岱图》等。

中华人民共和国成立后，画家们“百花齐放”，创作了一批具有审美价值和时代风格的五岳题材作品。以中国美术馆馆藏作品为例，表现泰山的作品有王琦的《泰山松》、钱松喆的《徂徕山》、羊放的《岱宗旭日》、路璋的《灵岩寺·暮塔林晚照》、闵叔骞的《泰山一角》、刘宝纯的《泰山林荫》；描绘嵩山的作品有杨延文的《塔林夜战》、魏紫熙的《将军柏》、梁育湘的《嵩岳将军柏》、冯自强的《嵩岳秋艳》、朱馨欣的《嵩岳塔林》、王岩章的《少林古柏》；反映华山的作品较多，代表性的如傅抱石的《待细把江山图画》、石鲁的《华岳松风》、司徒乔的“华山风景”系列、吴镜汀



魏紫熙 《将军柏》 中国画 145cm×261cm 1986 中国美术馆藏

的《华山苍龙岭》、何海霞的《西岳峥嵘何壮哉》、周韶华的《华岳风骨》、亚明的《华山西峰》、张望云的《华山炼铁厂》等；展现衡山的作品有张仃的《藏经殿》、吴自忠的《岳麓山爱晚亭》、李平凡的《岳麓山》、曾景初的《衡山》；勾画恒山的作品有何海霞的《空中楼阁》、卢开祥的《雁北悬空寺》、张仃的《恒山顶》等。

就画面表现内容来看，五岳的代表性景致是美术家们创作的主题，如嵩山的少林寺、将军柏，衡山的岳麓山，泰山的日出、灵岩寺，华山的陡峭悬崖、松林。显然，五岳山间具有代表性的美丽风景和人文建筑，都是画家们乐于表现的内容。

就绘画技法来看，不少画家采用写实的手段，细腻的笔法，较为真实地反映了五岳的面貌。

有的画家则采用写意的方式，粗放的笔墨，把实景与幻象结合起来展现五岳的神态。就嵩山而言，同样画将军柏，梁育湘把一棵茂盛的古松置于画面正中，赋予古松独一无二的豪迈气势。魏紫熙的《将军柏》，则是用两棵苍老的古松支撑画面，一正一斜，交相呼应，呈现出古松的厚重与质朴。同样是刻画少林寺塔，有突出少林寺之塔林的，有刻画“深山藏古寺”这一意境的。就华山而言，同样是表现华岳松风，司徒乔的“华山风景”系列刻画出来的是朦胧润泽的，周韶华的《华岳风骨》展示的是如梦如幻的，石鲁的《华岳松风》体现的是铮铮铁骨的，傅抱石的《待细把江山图画》采用的是虚实相间的。就恒山而言，同样画悬空寺，何海霞的《空中楼阁》采用的方式是远视野衬托惊险的，卢开祥的《雁北悬空寺》所应用的方



傅抱石 《待细把江山图画》 中国画 100cm×111.5cm 1961 中国美术馆藏

法是近角度突出主题的。

画家们除了描绘五岳山水自然风光与人文景致外，还把历史事件融入画面，赋予画作深层次的内涵和意义。杨延文的《塔林夜战》诉说着少林寺的夜战硝烟，曾景初的《南岳水库》再现的是 20 世纪 60 年代的水利建设，而钱松喦的《徂徕山》弘扬的是抗日爱国之心。

就美术类别而言，五岳题材的创作除了国

画、油画外，还有版画、雕塑、摄影等，这些类别的作品数量虽然比国画和油画少，但成就斐然。

2024 年 9 月，中国美术馆馆长、著名雕塑家吴为山带领 11 位雕塑家，和中央广播电视总台《千里江山如画》节目组登临五岳，在经历采风写生、草图绘制、小稿制作、大件作品铸作之后，齐聚泰山，以“打造新时代的五

岳图”为主题，用“钢筋铁骨”在泰山脚下筑起一座总长近 24 米，最高逾 3 米的五岳雕塑。吴为山在采访中说：“五岳对于我们创作者，对于中华儿女来说，不仅仅是大自然的鬼斧神工，更是中华民族精神的脊梁。”他表示“我们要通过雕塑的结构语言、空间语言在五岳当中来找到天行健君子以自强不息的民族精神”。

艺术创作充满自由，艺术欣赏也富于想象，艺术家与欣赏者通过作品进行心灵的碰撞，欣赏者在把实景与画景进行比较的同时进行审美活动，从而扩展画作的内涵，充实画作的意义。五岳是五座山，但不仅仅是五座山，而是一种精神力量，美术作品作为艺术表现，具有传承中华优秀传统文化、鼓舞民族斗志的力量，这正是艺术创作的意义所在。

三、“美在五岳”展览及意义

“美在五岳”展览分为两个部分：一是由中国美术馆、中央广播电视总台社教节目中心共同主办的“中国美术馆五岳题材美术作品展”；二是由中国美术馆主办的“五岳题材楹联书法展”。两个展览相得益彰，相互支撑，交相呼应，共同展示五岳的自然风景与人文内涵。

“美在五岳——中国美术馆五岳题材美术作品展”遴选中国美术馆馆藏五岳题材的美术作品 70 余件，充分展示五岳多元景致之美和艺术家们的笔墨乾坤，使观众在春节期间进入展厅便能与高山、劲柏等营造的艺术气象相遇，感受中华人民共和国成立以来昂扬奋进的生气、壮气以及顶天立地、坚韧挺拔的时代正气。

“美在五岳——中国美术馆五岳题材美术作品展”展厅





“美在五岳——五岳题材楹联书法展”展厅

展览采用总分结构加以呈现，既有五岳综合展厅，也有五岳分展厅。为了便于观众参观，每个分展厅都提供了五岳的背景资料。

如果说“美在五岳——中国美术馆五岳题材美术作品展”呈现的是五岳自然风景的话，那么“美在五岳——五岳题材楹联书法展”则突显的是五岳的人文内涵。

楹联是中国文学中一种独特的对仗语句形式。楹联以书法的形式呈现，形成楹联书法。在古代，楹联书法不是孤立存在的，而是与楹联书法所展示的环境相得益彰的。不同的楹联书法具有不同的功用，有的是为了装饰环境，有的是为了修身励志，有的是为了人际交往，有的是为了广告宣传……五岳中的楹联具有装饰环境与修身励志之双重功用。《红楼梦》中这样描述楹联书法在自然环境中的功用：“偌大景致，若干亭榭，无字标题，也觉寥落无趣，任有花柳山水，也断不能生色。”

五岳山麓的楹联书法大多文书俱佳，文为哲人所撰，书为名家挥毫。这些联语内容或杂感自题，纳万千事景于内，抒发别样心绪；或赞裔裔物华，扬雄壮浩然之气；或叹于时序更替，示超然物外情，表淡然平常心；或依圣言明教，以显吞吐八荒之志；或缄静机息，以示朝晦顿观之理。譬如：泰山岱庙楹联“峻极于天，赞化体元生万物；帝出乎震，赫声濯灵镇东方”，这是中华民族的精神写照，承载着自古“泰山安，四海皆安”的美好企盼。西岳庙“天威咫尺”牌楼楹联“普四方利物之恩，康强福寿；跃七气素真之表，正直聪明”，铭刻着百姓对岳神慈恩广德、普济天下的赞扬。南岳玄都观楹联“遵道而行，但到半途须努力；会心不远，要登绝顶莫辞劳”，告诫人们做事要遵循正确的方法，坚持不懈才能达到目标。北岳恒山贞元殿楹联“蕴昂毕之精，霞蔚云蒸，万丈光芒连北极；作华夷之限，龙蟠虎踞，千秋



欧阳中石《登泰山》书法 68cm×138cm 2009 中国美术馆藏



曾来德《仰望冲霄》书法 178cm×48cm×2 2025

保障镇边陲”，形象地刻画了恒山的雄伟与险要。中岳的“嵩山峰峦千秋画；卢崖瀑布万古琴”，诉说着嵩山的奇秀风光与沧桑历史。

遴选五岳山麓楹联佳作，辅以自撰联语，特邀当代著名书法家以不同的书法风格，展现新时代的艺术创作成果，为观众呈现一场可读、可赏、可品、可思的文旅畅想游，同时在与春联书法的比较中，感受不同环境下对联书法的文化内涵与美育功用。

近年来，节假日出游成为满足人民日益增长的文化需求的主要方式。人们出游有两个方向，一是自然景观，二是人文景致。中国美术馆在2025年蛇年春节推出的“美在五岳”展览同时满足了观众的文旅需求，使观众能够在美术馆里领略自然风光的壮美与秀丽，品味人文景致的意蕴与意义。

（责任编辑：薛帅杰）

赏“美”景 庆新春 ——全国美术馆新春展巡礼

本刊编辑部

编者按：2024年12月4日，“春节——中国人庆祝传统新年的社会实践”正式列入联合国教科文组织“人类非物质文化遗产代表作名录”，为乙巳蛇年春节更添喜气，全国美术馆新春展各具特色，我们带您到13家国家重点美术馆及两家文化和旅游部直属单位的美术馆看一看，赏“美”景，庆新春。刊发文字根据各馆展览《前言》有所修改。



中国美术馆

展览名称：中国美术馆新春展

主办单位：中国美术馆

展览时间：2025年1月21日—4月8日

展览地点：中国美术馆



乙巳蛇年春节，中国美术馆以7个各美其美之展，让广大观众在绘画、雕塑、书法、民间美术的融合之美中欢度新年！

7个大展兼具庄重与活泼灵动的审美意象，歌颂壮丽河山，展现人民幸福，还通过对联、诗词的书写展示中国书法之美，通过民间美术彰显源自生活的厚朴之美。金蛇祥瑞，气象万千。

中国式现代化波澜壮阔，山峦的巍峨是定力的象征。“美在五岳”美术作品展与楹联书法展相得益彰，绘画所营造的意境与书法承载的千载文脉交相辉映，多维展现蕴藏于锦绣山河里的中国精神、中国力量。名家大师笔下的五岳山脉起伏、壮美雄健，当代书家书写的五岳诗词名联融合了自然风华与人文景观。

“人民至上”是中国美术馆坚守的办馆理念。“美在生活——我们在幸福中美术作品展”可谓今年新春展的点睛之笔，作品包含中国画、油画、版画、雕塑等品类，聚焦新时代幸福生活的生动场景，将时代前行的磅礴力量着落于人民的日常生活之中。

“墨韵文脉”系列展览是中国美术馆的重要品牌，本次展出广州艺术博物院藏明清书画

精品48件（套），继续以“博物馆+美术馆”深度合作展现中华文明的独特魅力，吐故纳新，别开生面。

“灵瑞迎新——中国美术馆蛇年题材美术作品展”不仅有蛇年生肖题材的中国画，还有年画、剪纸、皮影、玩具、面具、刺绣等大量民间美术作品，丰富多彩、灵动多变、饱含生趣。

与之相呼应，中国美术馆还举办了“美在生动——中国美术馆动物题材雕塑展”。雕塑是艺术长河中的立体诗篇，动物雕塑是其中灵动的章节。刘开渠、王临乙、熊秉明等大家手中的小动物，以生动的瞬间点亮观众内心的生命之光。

新春佳节是孩子们尤为快乐的时刻，在此重要节日，“四时玩趣——中国美术馆藏民间美术迎春展”遴选近200件（套）馆藏精品，见证岁月变迁和民间信仰，呈现民族文化深层的创造智慧，给人以内心的感动和精神的鼓舞。

（中国美术馆）

中华艺术宫（上海美术馆）

展览名称：海上明月·纪念吴昌硕诞辰 180 周年艺术大展

主办单位：中华艺术宫（上海美术馆）、西泠印社、吴昌硕纪念馆、上海中国画院

展览时间：2024 年 12 月 31 日—2025 年 3 月 31 日

展览地点：中华艺术宫（上海美术馆）

“何谓海派”艺术系列展是中华艺术宫（上海美术馆）近年来传承城市历史文脉，彰显海派文化精神的重要展览品牌。继“历史的星空”“历史的星辰”“历史的星光”等全面回顾海派成果的展览成功举办后，新推出了海派艺术家个案研究展——“何谓海派·海上名家”系列，并在系列首展“海上奇峰·吴湖帆诞辰 130 周年艺术展”的基础上，持续深挖“何谓海派”品牌内涵，重磅推出“海上明月·纪念吴昌硕诞辰 180 周年艺术大展”，旨在为观众展开一幅海上艺坛波澜壮阔的历史画卷，呈现绵延不绝的城市文脉。

上海作为中国近现代美术的发祥地，为海派书画的孕育和繁荣提供了肥沃土壤，海派书画与上海城市发展互促共融，书写了近现代艺术史上的辉煌篇章。吴昌硕无疑是这个广阔舞台中央最耀眼的存在，他承先启后，宛若一缕皓月之光，在近代激荡的历史变革中，以包容创新、兼收并蓄的开阔胸襟，身体力行地推动了海派书画的传承、创新与发展。

守正创新是中华文化赖以繁荣兴盛的重要密码。百年前，在审视国家积贫积弱、呼唤民族精神的时代背景中，缶翁师古开今，广纳并



蓄，将金石书画熔为一炉，他以高迈苍劲的“金石精神”，于海上艺坛开辟了一片天地，对海派艺术的发展作出了不可磨灭的贡献，回应了历史的叩问。

回望百年，海上艺坛曾经屹立着这样一位巨擘。冬去春来，这座城市还将继续以开放、创新、包容的胸怀书写不朽的传奇！

〔中华艺术宫（上海美术馆）〕

江苏省美术馆

展览名称：喜至庆来——江苏省美术馆乙巳迎春特展

主办单位：江苏省非物质文化遗产保护协会、江苏省文化和旅游厅非物质文化遗产处、江苏省美术馆

展览时间：2025 年 1 月 21 日—3 月 31 日

展览地点：江苏省美术馆

江苏省美术馆依托馆藏资源，坚持“经典”与“现代”交错发展的理念，一手伸向传统，一手伸向当代，策划举办了众多有影响力、传播力的品牌展和学术展。

长于大地、顺于时令，源于劳作、寓于生活，世代相传的智慧与技艺汇聚成丰富的非物质文化遗产。作为优秀传统文化的集大成者，“非遗”承载着一方水土孕育的历史文明、思维方式和美学表达。正值“春节”列入“人类非物质文化遗产代表作名录”，2025 年乙巳春节成为首个“非遗版”春节。“非遗”手工艺与“非遗”节日都是生产生活的反映，兼

具活态与交流的属性，共同编织起独属中华民族的情感纽带。

在“非遗”新春的背景下，一场“非遗”艺术特展如约而至，它试图打破春节仪式的空间限制，融合现代美学的体验方式，为年俗年味上新增色，赋予春节更加丰富多元的文化内涵。参展的艺术创作者们对“非遗”元素进行深度挖掘与创新性演绎，不仅唤醒了深藏其中的集体记忆与文化价值，更让传统工艺在新视角下焕发出勃勃生机。“非遗”将在此次展览中开启一场与大众和当代艺术的精彩对话，并以崭新的形态重返日常生活，续写新的篇章。

（江苏省美术馆）



广东美术馆

展览名称：都在新年梦里逢——广东美术馆馆藏民间艺术专题展

主办单位：广东美术馆

展览时间：2024 年 12 月 14 日—2025 年 5 月 31 日

展览地点：广东美术馆

广东美术馆坚持“自觉自主、开放多元”的学术态度，以“中国近现代美术，尤其关注广东及沿海地区的近现代美术，国际及当代艺术”作为主要的学术研究和收藏方向，探索多样化的策展机制，推进近现代美术研究，探讨当代艺术生态。目前建立起“广东美术、中国近现代美术、当代艺术、海外华人美术和国际美术、美术文献”五大板块收藏及研究体系，创立了“广州三年展”“广州影像三年展”“广州设计三年展”及“GDMoA 年度艺术家学术提名展”等具有国际影响力的学术品牌项目。基于自身的收藏和学术方向，迄今为止，广东美术馆先后成立了广东近现代美术研究中心、广东当代艺术研究中心、美术文献研究中心以及广东省粤港澳大湾区艺术品保护与修复中心等，在多元的学术氛围中形成了独具影响力的学术主张，见证并推动了广东美术和中国当代艺术的发展。

民间艺术根植于民间文化土壤，以生动的语言表达着老百姓最朴素的精神诉求与生活愿景，是中华民族的文化根源。得益于广东地区独特繁荣的民间文化，广东美术馆从建馆之初便以开放包容的学术态度，注重民间美术的收



藏与研究，至今积累了一批数量可观、涵盖主要品种的民间艺术精品。值此新馆启用及新春之际，我们特别策划本次展览，以“守护”“祈愿”“喜乐”三个主题，聚焦年画、木雕与剪纸三类别，关注民间艺术中反映出来的“共性”与“个性”，讲述那些可信、可爱、可敬的民间故事与情怀。

（广东美术馆）

陕西省美术博物馆

展览名称：昂扬向欣——陕西省美术博物馆 2025 迎春主题展

主办单位：陕西省美术博物馆

展览时间：2025 年 1 月 23 日—3 月 2 日

展览地点：陕西省美术博物馆

日月轮回，辞旧迎新。在四季更替的循环中，中国人用他们特有的盛大仪式感，不仅回首感恩曾经的劳动收获，同时也展望祈愿来年的平安福顺。在一年一度的迎新活动中，艺术界的联合创作成为团拜新年的一种传统和礼节。通过这样的方式，不仅烘托了新年来临时的喜悦气氛，同时更能激发艺术工作者的创造力。

为迎接乙巳蛇年的到来，陕西省美术博物

馆特别策划了“昂扬向欣——陕西省美术博物馆 2025 迎春主题展”。

本次展览分为四个单元：第一单元为“春意”，主要展示陕西名家的中国画作品；第二单元是“春浓”，主要展示油画艺术家的作品；第三单元为“春酣”，主要展示陕西名家的书法作品；第四单元为“春影”，集中展示陕西摄影家与春节相关的作品。

（陕西省美术博物馆）



湖北美术馆

展览名称：与美同行：湖北美术馆 2024 年馆藏作品展

主办单位：湖北美术馆

展览时间：2025 年 1 月 14 日—2 月 23 日

展览地点：湖北美术馆



藏品是一座美术馆的重要基石，收藏研究是美术馆的核心职能之一。湖北美术馆作为国家重点美术馆之一，历来重视优秀美术作品及文献史料的收藏工作，并致力于藏品的保护、研究和利用，充分实现国家美术资源的共享。2024 年，湖北美术馆共收藏作品 77 件（套），时间跨度自 20 世纪 40 年代至今，涵盖中国画、油画、版画、雕塑、装置、年画、连环画等，既立足本土，又开放包容；既有文脉赓续，也有多元创新，包括与 20 世纪湖北美术史相关联的老一辈艺术家的作品，反映新时代社会主义现代化建设的主题性创作，生活气息浓厚、妙趣横生的年画、连环画、宣传画，以及体现对中华优秀传统文化创造性转化和创新性发展的当代艺术等。其中，征集收藏的傅

中望“榫卯结构”等代表作，成功入选文化和旅游部 2024 年度国家美术作品收藏和捐赠奖励项目，极大地丰富了湖北美术馆的收藏研究体系。

湖北美术馆在新春佳节之际策划推出“与美同行：湖北美术馆 2024 年馆藏作品展”，展出近 50 件（套）作品，一方面持续推进典藏活化、藏品惠民，满足人民对美好精神文化生活的期待，同时希望通过展览，实践并担当加强文化资源保护和推动文化创新发展的使命。

2025 年，湖北美术馆将继续以高质量收藏、高水平利用、高品质服务，搭建公众“与美同行”的桥梁，努力打造新时代人民群众欣赏美术佳作、提升文化素养的艺术殿堂。

（湖北美术馆）

深圳市关山月美术馆

展览名称：人民的风景：馆藏关山月新中国写生专题展

主办单位：深圳市关山月美术馆

展览时间：2024 年 11 月 13 日—2025 年 6 月 8 日

展览地点：深圳市关山月美术馆

纵观 20 世纪中国美术史，关山月无疑是国画革新的先行者和实践者。20 世纪上半叶，他以笔当戈直接描绘抗战，早年写生表现后方山水，溯源敦煌汲取古代艺术精华。新中国成立之初，国画备受质疑，国画改造成为国画家们努力的方向。关山月承袭恩师高剑父的新国画理念，延续 20 世纪 40 年代奔走写生的行动与方法，重塑国画写生，引领国画革新。

1953 年，全国国画展览会成功举办，批评家王朝闻撰写展评《面向生活》，提倡国画写生，自此国画写生浪潮拉开序幕。关山月的新中国写生展现了新社会的视觉形象，回应了时代赋予国画家的革新要求。本次展览选取了他在新中国成立之后的四个具有标志性的写生实践：岭南写生、首都写生、湖北写生、江峡写生，以作品、文献和研究文本勾勒出关山月在新中国时期革新国画的艺术史逻辑。

关山月曾以“不动我便没有画”概括自己的西行写生，如果说“行走”是他 20 世纪 40 年代写生的精髓，那么中华人民共和国成立后，关山月革新国画的关键就是他成功地将现场写生与社会现实、生产建设紧密相连。他的写生



作品一方面连接劳动人民的视觉感受力，一方面再现了属于劳动人民以及由劳动人民创造的视觉景观。正如习近平总书记所强调的“江山就是人民，人民就是江山”，关山月那一代画家正是通过对多娇江山的写生，表现了文艺的“人民性”，描绘出人民的风景。

（深圳市关山月美术馆）

北京画院美术馆

展览名称：小鱼在乎：齐白石的生趣世界

主办单位：北京画院、中央美术学院

展览时间：2024 年 12 月 21 日—2025 年 4 月

展览地点：北京画院美术馆

“以策展助力美育，为美育而策展。”

北京画院携手中央美术学院共同呈现 2024 年“第三届全国大学生虚拟策展大赛”优胜项目“小鱼在乎：齐白石的生趣世界”，这既是对齐白石艺术成就的一次深情回望，也是对年轻的大学生策展人的鼓励与支持。

齐白石绘画，无论是花鸟鱼虫，还是山水人物，都洋溢着对生活的热爱与对自然的敬畏，展现出一个充满生趣与和谐的艺术世界。

本次展览以角色带入的方式，引导观众化身为白石老人笔下的一尾游鱼，将齐白石的艺术世界以全新的视角和形式呈现在观众面前。观众或跃入湘江溪流，游到星斗塘前的“寻常百姓人家”，感受齐白石“乐事如今忆佩玲”的童年旧趣；或来到白石老人的案前，感受笔墨起伏间“神形俱见”的自然之趣；或寻一抹北平月光，感受其“赢得鬓须残雪”后仍旧感慨“画师留得悟天真”的率真可爱。观众可以亲历白石老人的艺术人生，与其归梦共看池鱼。来到这里的每一条小鱼都在乎，每一条小鱼的记忆都为这场迟到百年的梦增添了无尽的温情与真挚。展览以崭新的视角诠释了齐白石的艺术世界，不仅展现了白石老人治艺的精髓与魅



力，更将观众引入一场跨越时空、跨越文化的对话之中。

在数字信息时代，艺术与科技的融合正以前所未有的速度拓展着艺术的边界与表达形式。此次年轻的大学生策展团队尝试将传统与现代、艺术与科技融合，展现出他们挑战自我的信心和勇气。北京画院联合中央美术学院推动了展览从纸上的方案转化为现实的空间，不仅是对齐白石的致敬与传承，更是对大学生策展人创新精神与策划能力的肯定和鼓励。

水光潋滟，请随我们畅游波间。

（北京画院美术馆）

中央美术学院美术馆

展览名称：中央美术学院美术馆藏陈列——古代中国艺术

主办单位：中央美术学院美术馆

展览时间：2025 年 1 月 21 日起

展览地点：中央美术学院美术馆

中央美术学院美术馆作为国家重点美术馆之一，秉承“兼容并蓄，继古开今”的学术理念，在当代公共文化空间建设以及艺术品收藏方面皆鼎力践行，以期建构特有的美术史叙事。

自建校百年以来，中央美术学院（始自北平艺专）及后建的美术馆一直持续、有序地开展收藏工作，目前馆藏各类藏品 2 万余件，涵盖古今、兼顾中西，种类丰富，囊括多个美术领域，藏有众多古今名家大师的作品，形成了中国古代艺术收藏、近现代中国美术收藏以及中央美术学院教师与学生作品收藏等多个收藏序列。近年来，央美美术馆深入挖掘并整理馆藏作品，策划了一系列展览和研究项目。本次推出馆藏陈列，展现馆藏作品所构成的美术史叙事，是活化美术馆藏品的学术探索，也是丰富与建构中国新时代美术史研究的努力。

本次陈列选取馆藏古代艺术展品 200 余件，以“器物”和“书画”为两大类型，细分为铜镜、画像砖、俑、陶瓷、宗教造像、人物画、花鸟画、山水画、书法 9 个子类，时代跨度两千年，兼及中国古代艺术的主要类型。藏品择选基于校内外学者的鉴选意见。其中，器物类藏品以 2024 年中央美术学院人文学院、美术



考古研究中心与美术馆联合组织的文物鉴定组意见为主，侧重审美、意趣和礼乐制度；书画类藏品以经过 1983 年中国古代书画鉴定组（谢稚柳、启功、徐邦达、杨仁恺、傅熹年、刘九庵、谢辰生）赏鉴后收入《中国古代书画图目》（文物出版社出版）的作品为主，着眼笔墨、意境和文化内涵。

值得一提的是，此次展陈与校内的数字媒体艺术研究、美术考古研究及传统艺术修复相关的课程进行了有机结合，在文物数字模拟修复和沉浸式交互体验方面进行了深入探索，现代数字艺术与古代传统艺术在展厅内跨越时空的对话，既践行了藏品服务于教学科研的入藏初衷，又以技术作为生产力有效推进了传统文化资源的创新型展示。

（中央美术学院美术馆）

浙江美术馆

展览名称：象外大千——张大千“传统性创造”与“全球性塑造”研究展

主办单位：浙江美术馆、吉林省博物院

展览时间：2024 年 12 月 27 日—2025 年 2 月 16 日

展览地点：浙江美术馆

“黄妃塔已成秋梦，忠烈祠空认旧游”出自张大千的《重游西湖》。张大千曾在浙江寓居四年，创作了不少精品佳作，也与杭州这座城市结下了不解之缘，诗中所指“黄妃塔”距离浙江美术馆仅 500 米。

浙江美术馆作为国家重点美术馆之一，始终以美术馆发展策略呼应国家文化战略，通过顶层设计推出了“六大展览体系”，其中，“中国传统经典系列”已经成为我馆重要的自主策划品牌展览。该品牌展览先后推出以“宋四家”为代表的“意造大观——宋代书法及影响特展”，以及王铎、傅山、何绍基、赵之谦、吴昌硕、黄宾虹等在中国艺术发展史上带有传承与创新特质的个案研究性专题展。本次的“象外大千——张大千‘传统性创造’与‘全球性塑造’研究展”正是这一品牌展览的最新成果。

本次展览汇聚了国内 16 家重要文博机构收藏的张大千作品百余幅，以及张大千各类珍贵文献 60 余件（组），分别从“张大千与浙江”“张大千对传统艺术的继承与发展”“张大千晚年艺术的变革与创新”“张大千全球艺术形象的自我塑造”展开，重点展现张大千如何在精研古法的基础上，巧妙融入个人对传统艺术的独到见解，



他既“师法古人”，又勇于“血战古人”，成为传统文化创造性转化和创新性发展的典范。张大千晚年开创的泼彩“样式”，其艺术灵感不仅源自西方艺术的影响，还可能蕴含对敦煌壁画色彩的借鉴，以及对青绿山水技法的精妙融合。

本次展览还从“展览史”的独特视角，全面系统地展示了张大千在海外举办展览的详尽文献与珍贵图录，深入剖析其“全球艺术形象”如何由最初的被动接受逐渐转变为后来的主动塑造，着重挖掘推动其晚年艺术风格深刻变革的内在驱动力。

（浙江美术馆）

广州艺术博物院（广州美术馆）

展览名称：春来花自俏——广州艺术博物院藏花卉作品展

主办单位：广州艺术博物院（广州美术馆）

展览时间：2025 年 1 月 21 日起

展览地点：广州艺术博物院（广州美术馆）

风传花信，春满山河。花卉一直是中国传统绘画的重要题材，古人以心观物，借花寄情，无论以何种笔墨手法描绘，其背后蕴含的是丰富的文化内涵和精妙的审美意趣，寄托了崇尚自然的生活态度与清雅淡泊的心境追求。广州素有“花城”的美誉，广州人爱花、种花、赏花，花卉文化早已融入当地的文化基因。

春光作序，万物争鸣，冬日过去之时，总会迎来踏春赏花的好时节。为了能让观众领略古人笔下花卉的绰约风姿，我院以“春来花自俏”为主题，精心挑选了院藏的文雅祥和之作，举办花卉作品展，装点花城的勃勃生机，增添春日气息。花木四时有枯荣，芳华易逝，唯有画家笔下的珍品不惧时光荏苒。本次展览展出 10 余件精彩纷呈的花卉题材作品，呈现了万物更新、欣欣向荣的自然图景，蕴藏着中华民族生生不息的精神力量。在春日到来之际，借由这个优美而浪漫的载体，向大家分享美好，传递祝福，为新的一年注入更多的活力和希望！

春花盛开之际，一起来赴这场风雅之约吧！让我们穿越时空，感受古画中的花花世界，将这份美好与雅致，千古流传！

〔广州艺术博物院（广州美术馆）〕



武汉美术馆

展览名称：城市流体——2024 武汉双年展

主办单位：武汉美术馆

展览时间：2024 年 10 月 5 日—2025 年 5 月 31 日

展览地点：武汉美术馆

2024 武汉双年展的主题“城市流体”与 2022 年的主题“艺以通衢”相贯通，深化了武汉文化肌理与城市性格的联结，以“流动”和“流变”呈现武汉的水文化特征与当代文化属性，同时体现了武汉双年展在文化关注与学术特色上的延续和发展。新时代的武汉作为中部崛起的中心城市，展现出蓬勃发展的生机。城市建设日新月异，城市家园与自然风貌和谐共生，传统文化与新兴文化交织，中国文化与世界文化充分交流，构成了一个新型城市流体。本届双年展旨在揭示和探讨城市转型与变迁中“流变”的动能意义。“流动”和“移动”是许多大城市转型迭代的共同特征，这一过程尚未



（武汉美术馆）

结束，在中国式现代化进程中，武汉作为大都市，从艺术角度阐释文化流动性与城市流体性，具备鲜明的代表性。

本届双年展从“文脉探源”“边界交汇”“微光探寻”“未来编码”“生灵之境”五个维度展开，展现了艺术家对当代社会变革特征的文化关切和艺术表达。从城市历史、生态环境、日常生活等不同方面切入的感知与体验，构成了双年展契合社会脉动的整体氛境。展出的作品在语言方式上各具特色，蕴含着生活的鲜活与复杂，携带着时代独特的形象、趣味、色彩和质感。当代艺术跨越传统学科边界和固有形态，融合创新，使艺术语言的流动性展现出多样的表达方式。从媒介的混合到材料的拓展，从数字技术的运用到人工智能的参与，参展作品强烈地反映了当代艺术观念与表现方式的嬗变。

本届武汉双年展在整体面貌和作品形态上展现了“流体的活性”。在武汉美术馆琴台馆和汉口馆，展览营造了更为开放互动的空间，尤其是充分利用琴台馆丰富的空间流线，形成“游览”艺术世界的体验，此举为公众提供了理解艺术创新、激发想象力的文化场域。

中国美术学院美术馆

展览名称：山魂——卓鹤君作品展

主办单位：中国美术家协会、浙江省文学艺术界联合会、中国美术学院

展览时间：2025 年 1 月 18 日—2 月 23 日

展览地点：中国美术学院美术馆

展览主题“山魂”即取自卓鹤君山水艺术之典范《山魂》系列作品之名。“山魂”既是自然山川之灵魂结魄，也是艺术家内心的丘壑与感状——以山川铸魂、容万象之气、现绘画真理。

展览以时间为线索组合主题板块，通过“行云流水”“心织笔耕”“坐穷泉壑”“如山之魂”“游化墨戏”五个板块，系统地展示了卓鹤君从青年时期到耄耋之年创作的 180 多幅精品佳作。

第一板块“行云流水”，呈现卓鹤君 20 世纪 80 年代独特的水墨实验风貌。通过墨色分层与笔势回转，融合抽象实践，笔酣墨饱，同时汲取敦煌山头、画像砖拓片等意象，是中国传统绘画探索的重要作品。第二板块“心织笔耕”，呈现卓鹤君 20 世纪 90 年代的艺术创作风格，这一时期他将中西艺术融合，心态与技法合二为一，色墨相互克制，精神思辨在纸上迸发，不即不离，无缚无脱。第三板块“坐穷泉壑”，展示卓鹤君千禧年后的作品，此时期他践行“搜尽奇峰打草稿”与“心中有丘壑”的艺术创作信念，秉承“三远”布局，深入探讨水、云、雪、风等自然之情理。第四板块“如



山之魂”以巨幅画作“山魂”系列为核心，展现卓鹤君对大山的情感表达，山川如天地骨血，铸就其如山之魂。第五板块“游化墨戏”则以卓鹤君的山水小品和课徒稿件，体现了画家日常的趣致与严谨的教学。卓鹤君不仅坚守传统绘画的脉络，还强调绘画行动本身的真情流露。

（中国美术学院美术馆）

中国艺术研究院艺术与文献馆

展览名称：华章隽永——中国艺术研究院基本陈列展

主办单位：中国艺术研究院

展览时间：2024 年 1 月 19 日起

展览地点：中国艺术研究院艺术与文献馆

习近平总书记在文化传承发展座谈会上讲话时强调“只有全面深入了解中华文明的历史，才能更有效地推动中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展，更有力地推进中国特色社会主义文化建设，建设中华民族现代文明”。在这一重要讲话精神的指引下，中国艺术研究院以所藏中国传统艺术资料为基础，撷英集萃，凝结成展，展品涵盖古籍文献、传统乐器、戏衣戏单、名家书画、碑帖拓本、名家手稿等。

这些传世佳作熔铸了艺术家情感的温度和思想的深度，展示出传统艺术在传承中华文化基因上的伟大成就。

华章隽永，弦歌不辍。中国艺术研究院谨以此展礼赞先贤的学术成就和学术精神，赓续中华传统文化根脉，夯实文化自信基石，在建设社会主义文化强国和中华民族现代文明的实践中展现新气象、新作为。

（中国艺术研究院艺术与文献馆）



中国国家画院美术馆

展览名称：岁朝华章——全国画院蛇年迎春美术作品邀请展暨 2024 年度中国国家画院学术作品展

主办单位：中国国家画院

展览时间：2025 年 1 月 24 日—2 月 13 日

展览地点：中国国家画院美术馆

2024 年 12 月 4 日，“春节——中国人庆祝传统新年的社会实践”被列入联合国教科文组织“人类非物质文化遗产代表作名录”，这标志着“春节”的文化价值与精神内涵已跨越国界，成为全人类共同的宝贵财富。

在这样的背景下，由中国国家画院主办、中国国家画院创研规划处承办的“岁朝华章——全国画院蛇年迎春美术作品邀请展暨 2024 年度中国国家画院学术作品展”在中国国家画院美术馆西院展区和东楼展区启幕。

展览以传统春节为契机，以美术创作为载体，展现中国传统文化的内涵和时代魅力，为观众呈现一场充满年味与艺术气息的视觉盛宴。

本次展览涵盖中国画、书法、油画、版画、雕塑及综合材料等多种艺术形式，展出作品 400 余件，这些作品不仅包括全国名家受邀创作的佳作，还汇聚了来自全国 30 多家省市画院、高校及艺术机构的优秀作品。展览充分体现了中国国家画院“经典引领、品格立院”的理念，在传统年度学术展的基础上扩大规模，广泛汇聚全国艺术力量，使得本次展览在学术深度与艺术水准上都达到了一定的高度。展览以作品为纽带，搭建起艺术交流的桥梁，让经



典与创新碰撞，传统与现代交融，具有一定的现实意义。

此次展览承载着对新春佳节的美好祝愿，不仅是一次艺术成果的集中展示，更是中国传统文化在当代社会熠熠生辉的有力见证。希望通过此次展览进一步激发全社会对中国传统文化的热爱与尊重，促进中华优秀传统文化的创造性转化和创新性发展。

新的一年，艺术家们将继续以艺术为笔，描绘时代新貌，传承中华文化，不断探索创新，用艺术记录时代发展，讲好中国故事。

（中国国家画院美术馆）

（责任编辑：薛帅杰 纳禾雅）

《中国美术馆》征稿启事

《中国美术馆》是由国家新闻出版署批准，文化和旅游部主管、中国美术馆主办的国家级美术类学术期刊。《中国美术馆》创刊于2005年，双月刊，面向国内外公开发行人，中国知网全文收录，国内统一刊号：CN11-5367/J，国际标准刊号：ISSN 1673-1638。

《中国美术馆》围绕党的文艺方针，弘扬优秀传统文化、解读国家典藏艺术精品、加强国际国内交流、促进当代艺术创作、打造美术高原高峰、惠及公共文化服务，以理论性、实践性、前沿性、可读性，打造美术馆相关学科研究的学术平台。

一、来稿须知

1. 投稿文章须为未发表的原创稿件，对引用他人观点和相关资料均须标明出处，严禁一稿多投。文责自负，对于学术不端等行为造成的法律后果，由作者自行承担。

2. 来稿选题须符合学术规范，以美术馆相关学科为研究对象，观点明确、论据可靠、结构完整、行文流畅，具有一定的研究深度、学术价值和现实意义。

3. 本刊审稿周期一般为两个月，自投稿之日起60日内未收到录用通知，可自行处理稿件。

4. 稿件一经刊用，即向作者邮赠样刊，并付稿酬。

5. 本刊对投稿文章具有修改权，如作者不同意修改，请在来稿时注明。

6. 稿件一经采用，即视同作者授予本刊出版权、复制权、发行权、信息网络传播权、汇编权及转授第三方使用权等。本刊向作者支付的稿酬已包含上

述使用方式的稿酬。

7. 本刊不接受任何第三方（个人或机构）代理投稿，唯一投稿邮箱为zgmsgqk@namoc.org。

二、文章体例及格式要求

1. 文章字数在6000—8000字之间，一般不超过12000字。

2. 文章以Word文档发送，内容应包括标题、摘要、关键词、正文、注释、作者简介，如有基金项目须注明基金项目全称及项目编号。

3. 注释统一采用尾注，注释格式参照本刊发表文章。

4. 文章所有使用图片须标明详细图注，包括作者、作品名称、门类、材质、尺寸、创作年代、收藏信息、图片来源等。图片应为jpg格式，分辨率300dpi以上，大小5MB以上。图片须确保无版权争议，不得侵犯他人合法权益。

5. 作者简介须提供真实姓名、性别、出生年份、工作（学习）单位、职称（年级）、研究方向。

《中国美术馆》欢迎您的来稿！

联系地址：北京市东城区五四大街1号

《中国美术馆》编辑部（邮政编码：100010）

联系电话：010-64003412

电子邮箱：zgmsgqk@namoc.org

《中国美术馆》编辑部

