

当代艺术家

CONTEMPORARY ARTISTS

No. 3
2024

双月刊 · 总第150期



ISSN 1005-3255



9 771005 325245

国内统一连续出版物号: CN 50-1027/J

四川美术学院学报
国家新闻出版广电总局认定学术期刊
中国人文社会科学核心期刊(AMI)扩展版
科学评价研究中心(RCCSE)入库期刊

第十四届全国美术作品展览油画展区进京作品

（重庆地区选登）



①	②
③	④
⑤	⑥

- ① 陈树中,《春响·花开》,布面油画,230cm×226cm,2024年。
- ② 陈安健,《鼓敲响叮当》,布面油画,195cm×162cm,2024年。
- ③ 赵晓东,《清风抚过山梁》,布面油画,210cm×185cm,2024年。
- ④ 杨世斌,《家庭系列之我们这一代》,布面油画,194cm×236cm,2024年。
- ⑤ 耿德法,《向光而生》,布面油画,180cm×220cm,2024年。
- ⑥ 刘宇轩,《画室》,布面油画,180cm×180cm,2023年。

当代艺术家

CONTEMPORARY ARTISTS

当代艺术家

2024年第3期 总150期
出版时间：2024年5月31日

本刊全文收录于：

《中国核心期刊数据库》(万方)
《中国学术期刊(光盘版)》(中国知网)
《国家哲学社会科学学术期刊数据库》
维普网中文科技期刊数据库
超星期刊域出版平台
长江文库

主编：庞茂琨

Editor-in-Chief : PANG Maokun

编委：唐青阳 左益 张杰 黄云 焦兴涛 段胜峰 张勇华

Editorial Board : TANG Qingyang ZUO Yi ZHANG Jie HUANG Yun JIAO Xingtao DUAN Shengfeng ZHANG Yonghua

学术委员 (按姓氏拼音排序)：黄宗贤 何桂彦 李敏敏 苏永刚 王朝刚 谢亚平

Academic Committee (in alphabetic order by pinyin of last name):

HUANG Zongxian HE Guiyan LI Minmin SU Yonggang WANG Chaogang XIE Yaping

执行主编：韩晶

Executive Chief Editor : HAN Jing

中文编辑：李一白

Chinese Editor : LI Yibai

英文编辑：胡莉

English Editor : HU Li

新媒体编辑：张晓影

New Media Editor : ZHANG Xiaoying

设计：方华

Designer : FANG Hua

印制：重庆市国丰印务有限责任公司

Printing : Chongqing Guofeng Printing Co. LTD

主办：四川美术学院

Sponsor : Sichuan Fine Arts Institute

主管：四川美术学院

Director : Sichuan Fine Arts Institute

出版：《当代艺术家》杂志社

Publisher : Contemporary Artists

发行：中国国际图书贸易总公司发行

Distributor : China International Book Trading Corporation

国际标准连续出版物号 / International Standard Serial Number : ISSN 1005-3255

国内统一连续出版物号 / United Domestic Periodical NO. : CN50-1027/J

广告许可证号：渝工商广字 011292 号

Advertising Permit : 011292

海外发行代号 / Code of Overseas Issue : BM2536

国内邮发代号 / National Postal Issue code : 78-76

电话 / Tel : 86-23-6592 0210

传真 / Fax : 86-23-6592 0212

电子邮箱 / E-mail : contemporaryart@vip.126.com

邮政编码 / Postal Code : 401331

编辑部地址：中国 重庆市沙坪坝区大学城四川美术学院虎溪公社 A118 《当代艺术家》杂志社

Address : Contemporary Artists Magazine, Room A118, Huxi Commune Artists Society, Sichuan Fine Arts Institute,

University Town, Shapingba District, Chongqing, P.R.China

封面：

王朝刚、黄琳珺，

《知觉的森林 - 春风化雨》，

布面油画，236cm x 236cm

2024年，

第十四届全国美术作品展览油画展区

进京作品。

封底：

龚吉伟，《幸福的温度》，

柏木，115cm x 65cm x 55cm，

2024年，

第十四届全国美术作品展览雕塑展区

进京作品。

声明：

1. 所有图文稿件一经刊登，即表示作者授权同意本刊编辑部在全球范围内使用该作品著作权中的纸质和数字化制品形式的复制权、发行权、信息网络传播权、翻译权、汇编权，等，以及上述权利的许可使用权。

2. 如需转载本刊图文稿件，请注明来源。

3. 本刊不接受触犯国家相关法律法规的图文稿件，所发表的图文稿件如存在著作权侵权等情况，由作者本人承担全部责任。

4. 本刊有权对文章进行删改和调整。

5. 作者来稿默认同意上述条款。

Copyright©Contemporary Artists

专题研究

主题性创作与新时代美术史建构

- 主题性美术创作的立场、现场、在场——以抗战时期美术连环画《铁佛寺》为例
赵昊 5
- 图像叙事与审美空间：新时代主题性美术创作的艺术特征探析
孙小光 张晶晶 16
- “艺术生产”的三重维度：延安版画中的女性纺织研究
陈郭竞 徐进波 33

史论新探

- 李渔工艺审美观研究
周祯瑞 王悦 44
- 摸索、复兴与盛誉：1933—1937年中国美术会的活动与传播
何海锋 57
- 王朝闻设计美学思想探究
王熠萌 吴卫 段江华* 77

国际互鉴

- 毕加索立体主义平面性转向评析
李蔚 90

艺科融合

- 穿越屏幕的战斗美少女：二次元游戏中的中国形象
张成 105

批评在场

- 挪用、抵抗、认同：金融化语境下当代艺术家对艺术投资价值的接受模式研究
李林俐 龚婷 118
- 以“空”入画：从赵无极看抽象艺术的一种东方语义
刘一娴 134

Special Topics

- The Position, Presence, and Engagement of Thematic Artistic Creation—A Case Study of the Comic Strip “Tiefo Temple” during the Period of the War of Resistance Against Japan Aggression
ZHAO Hao 5
- Image Narrative and Aesthetic Space, An Analysis of the Artistic Characteristics of Thematic Art Creation in the New Era
SUN Xiaoguang ZHANG Jingjing 16
- The Triple Dimensions of “Art Production”: Research on Female Textile in Yan’an Printmaking
CHEN Guojing XU Jinbo 33

Art History & Theory

- A Study on LI Yu’s Aesthetic View on Craftsmanship
ZHOU Zhenrui WANG Yue 44
- Exploration, Revival, and Reputation: Activities and Dissemination of the Chinese Art Society (1933-1937)
HE Haifeng 57
- An Inquiry into Design Aesthetics Thoughts of WANG Zhaowen
WANG Yimeng WU Wei DUAN Jianghua* 77

International Communication and Mutual Reference

- A Comment on Picasso's Cubism's Planar Turn
LI Wei 90

Integration of Art and Science

- Battling Otome Across the Screen: The Chinese Image in ACG
ZHANG Cheng 105

Art Criticism

- Analogy, Confrontation, or Identification: Contemporary Artists’ Acceptance Mode of Investment Value of Art in the Financialization Context
LI Linli GONG Ting 118
- Painting with Emptiness: An Oriental Semantics of Abstract Art from a Case Study of Zao Wou-ki
LIU Yixian 134

主题性创作与新时代美术史建构

编者按

重大题材美术创作在中国现当代美术史占据了重要地位，其思想价值、艺术价值与历史价值对研究中国现当代美术史创作面貌具有重要参考意义。正因如此，也使中国现当代美术史具有很强的社会学、历史学和政治学价值，以及独特的美学品格与艺术精神。在经历了抗日战争时期、新中国成立后的两个创作热潮后，进入新世纪以来，随着文化自信意识的增强和大国崛起步伐的加快，反映百年来民族沧桑与发展变革历史的重大题材美术创作得到倡导与扶持，出现了中国现代艺术史上最为壮观的重大题材美术创作的热潮。艺术史是由时代的艺术铸就的，在主题性创作的作品中，回应着现实、回应着时代、回应着国家民族的命运，更回应以人民为中心的创作宗旨。这些作品共同书写着新时代的美术史，也谱写着属于中国的时代画卷。

当代美术家

主题性美术创作的立场、现场、在场——以抗战时期美术连环画《铁佛寺》为例

The Position, Presence, and Engagement of Thematic Artistic Creation—A Case Study of the Comic Strip “Tiefo Temple” during the Period of the War of Resistance Against Japan Aggression

赵昊 ZHAO Hao

摘要 主题性美术创作重在面向大众，传播社会发展进程中具有代表意义、重要价值的典型事件，艺术家的创作立场、现场、在场对精品力作的生成尤显重要。抗战时期，莫朴、吕蒙、程亚君所绘反映对敌斗争复杂性的连环画《铁佛寺》堪称主题性美术经典之作，本文从创作导向性、过程性、延展性层面，深入审视其创作的统一性立场、融合式现场与多维度在场，对解决当前部分存在的“入展驱动+概念认知”式选题、“资料铺陈+想象发挥”式创作等问题极具参考价值，对作品创作及其经典度、传播力具有重要意义。

关键词 主题性美术；立场；现场；在场；《铁佛寺》

Abstract: Thematic artistic creation focuses on communicating to the public those typical events of significant value and representational importance in the process of social development. The stance of the artist, the scene of creation, and their presence are especially crucial for the production of masterpiece works. During the period of the War of Resistance Against Japan Aggression, the comic “Tiefo Temple” drawn by Mo Pu, Lv Meng, and Cheng Yajun, which reflects the complexity of the

本文为国家社科基金项目“抗战时期中国共产党形象的图像传播研究（1931—1945）”（项目编号：18BXW009）研究成果。

作者简介：赵昊，安徽师范大学新闻与传播学院副院长，教授，硕士生导师，主要研究方向为视觉传达、艺术传播。

struggle against the enemy, stands as a classic work of thematic art. By examining its creative orientation, processuality, and extendibility, this study delves into the unified stance of its creation, the integrated scene, and multidimensional presence. It offers valuable insights for addressing current issues such as “exhibition-driven + conceptual understanding” style topics and “data presentation + imagination” style creation, and it holds significant implications for the creation of works, their classic nature, and communicative power.

Keywords: thematic art; stance; scene; presence; “Tiefo Temple”

主题性美术创作重在有针对性地面向大众，以写实化方式传播典型事件，作品兼具艺术性、讯息性、教育性等多重属性，强调思想意义与传播价值，使观众在感受形象中理解其内涵，起到审美与教育作用。近年来学界对主题性美术的研究集中于具体作品的立意构思、技法表现等方面。主题性美术的创作水平不仅体现在构图精巧、技法精湛，更应强调立场、现场与在场。抗战时期，艺术家莫朴、吕蒙、程亚君根据真人真事，绘制了反映对敌斗争复杂性的连环画《铁佛寺》，堪称主题性美术的经典之作，深刻体现了创作的立场、现场与在场。面对当前部分主题性美术创作中存在的“入展驱动+概念认知”式选题、“资料铺陈+想象发挥”式创作等问题，深入审视、有效借鉴《铁佛寺》创作的“三场”，对作品创作及其经典度、传播力具有重要意义。

一、统一性立场：基于正确理念与人民情感的针对性创作

艺术家的立场在主题性美术创作中起主导作用，决定了选题的方向与要义、创作的态度与情感、表达的深度与精度，且在一定程度上影响了传播的广度。正确的理念与人民情感相统一的立场驱动艺术家精准选题，准确辨别、理解事件，以明确意识、真挚情感自觉创作，深度表现事件、反映主旨。《铁佛寺》就是作者从对人民传播党的政策这一立场出发，根据真实事件创作的典型。1942年夏末，淮南来安县铁佛寺乡破获了一桩混入抗日阵营的反革命分子杀害革命干部的案件。反革命分子王德胜假意参加抗日队伍，暗里勒索百姓，该乡模范队方队长知晓后，组织民兵自卫，被王德胜勾结敌伪暗杀。经群众举报，农抗会调查，破获暗杀案。事件引起淮南区委高度重视，强调宣传教育、发动群众，加强治安保卫工作。在此背景下，莫朴、吕蒙、程亚君于1942年秋至1943年1月（其间莫朴调往延安，程亚君调往皖中，吕蒙完成了所剩十分之二的绘制）合作绘制了111幅画面组成的连环画《铁佛寺》，女作家菡子修撰了说明文字，经时任淮南行政公署主任方毅审查，由《新路东》报社印刷厂印制300册，部分当即分发给参会的农抗代表，后在新四军区域广为传播，取得实效。

（一）源自立场形成精准选题、自觉创作的内在动力

正确的立场是艺术家创作主题性作品的内在动力，他们高度认知政策，以明确的主题传达与艺术传播双重目的，敏锐感知、准确判断主题事件，倾心创作。

《铁佛寺》创作内生动力源自作者坚定的革命立场，他们致力于创作、传播图像教育大众，发挥美术的宣传功能。莫朴、吕蒙、程亚君分别于1940年（同年入党）、1938年（同年入党）、1937年参加新四军，此前就具有美术宣传的想法和实践经验，参军后在图像宣传实践中逐步确立正确立场。他们创作该作品时分别担任华中鲁艺美术系主任兼军队政治部鲁迅文艺工作团教授、新四军政治部文艺科科长、淮南艺专淮南大众美术队队长，极力推进美术宣传。莫朴曾言：“这件事的发生也正在我们读了刚发表的毛主席在延安文艺座谈会上的讲话之后，为了配合对敌斗争的宣传，也为了在实践中学习和体会毛主席的文艺思想。”^[1]莫朴由此产生了创作想法，得到吕蒙、程亚君的认同，“认为这于当时紧急号召组织民兵自卫的教育有很大意义”^[2]，决定合作绘制，并获得淮南抗敌文化协会的认可与支持，将三人调至一起创作。

艺术家基于立场、源自内心的思考，极具问题导向，从重要事件视觉传播的必要性层面，有针对性地研究选题，自觉创作，更能突出主题性创作的意义。

（二）根据立场形成结构明确、核心突出的创作主线

艺术家站在正确立场深度审视并真正把握事件本质，根据创作主旨与事件实情，从传播与接受角度，设计明晰主线，以利于传播，便于大众直观理解。

《铁佛寺》作者从革命事业的高度认知创作，深入学习党的政策，深刻认识奸特混入我方等对敌斗争复杂性的问题，设计核心主线，以鲜明的正反对立叙事，以敌败我胜的结局，推动军民解决认知问题。《铁佛寺》围绕主线分为敌我两条故事线，一为敌方假意投诚、密谋通敌、欺压扰乱、暗杀队长、被捕受审等；一为我方欢迎投诚、委派工作、警惕防范、遭到暗杀、调查除恶

[1] 连环画论丛编辑部：《连环画论丛第1辑》，人民美术出版社，1980，第119页。

[2] 吕蒙：《关于〈铁佛寺〉连续木刻集体创作经过》，《进步日报》1949年7月12日，第4版。

等。两条线相互交织，以递进式、情节化图像叙事，以敌我、真假、善恶、美丑等对立手法，突出反映党的领导、辨别力与民众对党的拥护，鞭挞敌人的奸猾、残忍、虚伪，对提高军民警惕性、辨别力极具现实价值，对当代大众认知该事件具有普遍意义。

正确的立场推动美术家结合自身认知与学习领悟，从深层次把握主题内涵与事件本质，针对事件及大众的理解，精准设计叙事脉络与主体结构，突出核心要义与内容深度，推动具体形象设计，强化大众认知。

（三）基于立场形成特点鲜明、表达清晰的画面呈现

美术家从正确的立场出发，围绕主线探索表现形式、经营画面构成、凝练核心状态、突出典型形象，以特点鲜明、表达清晰的画面凸显主题，增强大众印象。

美术家的主题创作旨在为大众传播事件，针对大众现实接受，选择最具表现力的形式。《铁佛寺》作者在当时的环境下，优先选择连环画形式全程化、清晰地表现多情节的事件。连环画以其故事性、连续性、完整性、易懂性等特点，在解放区美术宣传中被广泛运用。三位作者参军以来致力于连环画绘制，在艺术大众化的运动中提出了多多创作连环画的号召^[3]，莫朴担任华中鲁艺美术系主任期间，所建“大众画廊”宣传展示内容大部分是十幅左右的真人真事的连环画^[4]，程亚君所在的淮南大众美术队每到一个村镇就开展览会，展出的作品都是直接从人民斗争生活中搜集来的动人的真实故事，编成快板式的连环画脚本，还用连环画的形式绘制淮南大众剧团的演出宣传海报^[5]。他们从事连环画宣传的经历及所积累的经验，使其得以熟练运用间隔、连续的图像清晰叙事，有效传播事件。

《铁佛寺》作者们以共同立场聚集创作，科学协调。首先是分画草图，先画出主要人物各个角度的脸谱形象，按脚本顺序与画家各自熟悉的生活场面，三个人各自分担三分之一的构图^[6]；其次为集中研讨，从内容表现、主题体现、画幅衔接、画面变化等探究草图，确定整体风格；再次即合作绘制，根据作者的创作特点



图1 莫朴、吕蒙、程亚君，《铁佛寺》（节选），木刻连环画，1942—1943年。与该画面同页呈现的文字内容为：“一九三九年秋天，新四军一个支队开到了南京对面对津浦路东淮河以南地区发动敌后游击战争。王德胜一见共产党大军到来，很是恐慌！”



图2 莫朴、吕蒙、程亚君，《铁佛寺》（节选），木刻连环画，1942—1943年。与该画面同页呈现的文字内容为：“王德胜为了想保住自家的地位，投机假献殷勤，带着一班人去迎接新四军。群众见到心里欢喜，以为王德胜从此改邪归正了。”

及优势分工，莫朴专刻人物的脸和手脚，亚君刻服装身子，吕蒙刻背景^[7]。作品在艺术处理上要求达到大众化风格，尊重农民群众的欣赏习惯和兴趣，避免画面光线过暗，不用网线组织而采取单线条的形式；在构图上力求场面的完整性，适当吸收一些群众能接受的西洋画表现手法，务求达到具有写实风格而又富于中国风格与民族气派^[8]的效果。作者自觉统一认识，合理分工，有序合作，既发挥各自专长，又形成主体形象突出、整体表现简洁的统一风格。

作品以生动讲清事件为画面传达的核心，通过画面结构、人物形象及其动态表现、环境展现等传达故事，表现敌我对立与军民一家，吸引大众观看并从中感悟。首先，以对立与统一的画面结构，推进大众在阅读中对比并强化认知。作品既突出对比结构，通过远近、内外、左右等分割的画面结构，表现王德胜等与新四军、百姓的对立，也形成视觉层次感；同时注重稳定结构，通过人物聚集、视线一致等统一的画面结构体现军民同属一个阵营，且形成画面秩序感。其次，以系统与鲜明的人物形象设计，推进大众在观看中的比较并形成深刻感受。作者根据自身和大众的认识，创作出特征鲜明的正反面人物形象，分别以硬朗、圆滑的简洁线条勾勒，生动刻画神态，尤其凸显两面派的丑恶、善变嘴脸。再次，以突出与生动的动态表现，推进、深化大众在比中对形成的印象。作者深入生活，提炼人物及其动态，传达人物状态及其心理，表现事件发展。在王德胜等两面派的形象刻画方面，就人物的姿态而言，以其面对新四军低头、谄媚的姿态与面对民众昂首、蔑视的形象形成对比，表现虚伪、狡诈的形象；从动作状态来看，通过反面人物吃喝玩乐、欺压百姓、密谋等活动，反映其本性，与面对新四军时伪装的规矩形象形成强烈反差。在正面人物刻画方面，多幅画面中队长的挥手动态，分别表达了对民众的关心、动员、召集、指引（图1、图2）。此外，环境描绘写实、细致，明暗适宜，线条疏密有度，真实体现不同现实环境，推进大众浸入其中。（图3）

[3] 吕蒙：《关于〈铁佛寺〉连续木刻集体创作经过》，《进步日报》1949年7月12日，第4版。

[4] 莫朴：《“华中鲁艺”美术系的回忆》，载杨涵《新四军美术工作回忆录》，上海人民美术出版社，1982，第18—19页。

[5] 程亚君：《回忆“淮南艺专”和淮南大众美术队》，载杨涵《新四军美术工作回忆录》，上海人民美术出版社，1982，第86页。

[6] 黄仁柯：《鲁艺人——红色艺术家们》，中共中央党校出版社，2001，第88页。

[7] 吕蒙：《木刻连环画〈铁佛寺〉的创作经过》，载杨涵《新四军美术工作回忆录》，上海人民美术出版社，1982，第88页。

[8] 王雯佳：《莫朴文集》，中国美术学院出版社，2018，第97页。

正确的立场首先促进、推动美术家以高度的使命感与责任感，形成发自内心的创作动力，明确作品创作与接受的针对性；其次，推动了创作思维与主线设计，他们站在历史与现实的高度，深刻认知作品的创作意义，透彻把握主要矛盾，针对大众的理解，准确设计叙事主线，还原事件核心本质；再次，影响画面的视觉呈现，他们从大众在接受角度，创作极具民族化、大众化特质的形象。美术家以大视野、高格局，深入思考面向大众传播的特定事件，紧密连接创作、传播及其效果，达到主题性美术应有的高度与目的。

二、融合式现场：根据时代特征与现实特点的写实化还原

主题性美术创作现场主要指美术家基于时代的视野认知进行创作，厘清主题作品的传播要义，在深入对事发现场体察的基础上深入思考、现场创作，其过程融入了美术家所处时代的现实及其认知，以及所见事发地及其体验、所在的创作环境及其感悟，推动其从传播对象出发，写实化还原事件。

（一）美术家在社会现实中形成主题作品的大众传播思想

美术家立足现实环境，从时代视野审视主题性创作，明确其创作目的、意义与价值，形成主题作品的大众传播思想，从受众出发，探究作品的时代化新表达。

《铁佛寺》作者们在全面抗战及美术宣传思潮的影响下参加新四军，致力于抗战美术宣传。抗战现实促动他们以美术为武器宣传抗战，推动他们在感知现实中进行写实创作。他们还直接参加军事行动，如莫朴有新四军水网地区斗争的丰富经历^[9]，使他能充分感受现实，推动他以真实情感和即时状态进行写实表现。他们的创作与事件的发生居于相同的时代背景，创作不久就遭遇敌人“扫荡”，被迫各自分散埋伏，将所刻作品包装、埋于地下……相隔旬日各人重聚之后，将木版起出。^[10]置身现场的紧张、急迫，在一定程度上形成了作品表达



图3. 莫朴、吕蒙、程亚君，《铁佛寺》（节选），木刻连环画，1942—1943年。与该画面同页呈现的文字内容为：“谢家兄弟拿回枪支，王德胜见本钱多了，大为高兴。当晚就计划扰乱。”



图4. 莫朴、吕蒙、程亚君，《铁佛寺》（节选），木刻连环画，1942—1943年。与该画面同页呈现的文字内容为：“当天夜里，谢三谢四就在附近拉了老百姓几条驴子。”

特有的时代感。

美术家受到社会现实思想影响，以时代视角感知事件，形成向大众传播事件的思想。他们以正确立场，立足现实，从时代高度审视事件，深刻、准确感知事件所处的社会现实，形成具有历史现实与时代特点的现场表达，探寻体现时代特征的共同主旨，写实还原。

（二）美术家在现场调研中形成现实创作探究

美术家于事发地现场考察采访、积累素材、速写记录，在此基础上研判内容，探寻亮点，深究细节，对已有材料形成融合现场实感的新解读与新编码，力求达到主题直击化、叙事直接化、情感现实化、形象生动化的深度还原。

《铁佛寺》的作者莫朴、程亚君深入匪徒们密谋的现场——铁佛寺实地考察、采访，一边访问观察，一边用速写记录现场。老百姓向他们叙述案件发生那天所见所闻的情景^[11]，他们在现场感受实景，听取群众多角度、多层面的口述，形成全面、立体的印象，提升了提炼画面、剧情的精准度，以及还原的写实性与生动性。他们基于现实及民众心理，精心选择了民众向民兵队长报告情况，民兵队长召集、率领民兵搜索等事件进行刻画，着重提取反派人物抢驴、拖牛等事件描绘（图4），契合大众的感受与认知，推动故事及其表现，吸引大众观看，达到宣传教育的目的。

主题性美术创作需重视现场考察，虽此现场已非当时事件的现场，然美术家对现实环境、人文气息、人物面貌等的直接感受，对艺术表现事件原貌极为重要。他们沉浸式感受事发地的人文、环境，增添新感悟，促使他们把握宏观方向、完善具体细节；在与大众互动中了解大众认知，增进对事件的新了解，丰富想象，从传播角度推动构思，推进写实表现；实地速写促使其以现场情感、第一印象即兴表达，并将现场生成的情感与表达嵌入后期创作中。现场考察促使美术家准确判断、表达事件，有利于形成形象的深刻性、丰富性与生动性，从事件及大众感受层面达到写实还原。

[9] 王雯佳：《莫朴文献集》，中国美术学院出版社，2018，第76页。

[10] 吕蒙：《关于〈铁佛寺〉连续木刻集体创作经过》，《进步日报》1949年7月12日，第4版。

[11] 连环画论丛编辑部：《连环画论丛第1辑》，人民美术出版社，1980，第118页。

（三）美术家在现场创作形成真实表现

美术家立足生活积累，在融合思想立场、实地感悟、实际创作的现场创作状态中，调动情感，绘出事件、人物、环境的现实感，兼具历史与时代的现场感。

《铁佛寺》的作者创作期间居于盱眙县葛家巷村庄百姓家中，创作过程中始终与百姓同处。他们的创作环境与事件的现场环境相似，创作中及时与群众交流，对照现场群众、环境，形成浓郁的创作现场感。这种沉浸式的现场创作深化了由立场所生的情感，进一步激发创作的热情。吕蒙回忆说：“（我们）每天总要刻完三四幅才肯歇手，工作是紧张而愉快的。”^[12]他们对整个环境的感受与创作同频共振，促使其自然融入真实情感创作。

美术家在收集事件资料、查访材料、现场速写等共同营造的氛围中凝心创作，全身心融入事件，激发真实情感。同时，创作现场注重受众观摩与即时交流，根据大众接受反馈调整形象表达。

正确的立场促使、推动美术家深入现场，全面感受且问察听记，速写人物、场景等，在现场创作实感中，针对美术大众传播的要求与大众读图特点，立足现实、时代认知，带入事件环境，还原符合时代特点的真实情景（图5）。

三、多维度在场：结合创作状态与观看情景的情境化表达

美术家以正确的立场立足于现场，融入事件在场进行创作，由作品传达在场，使观众入画感受内容，理解主题，形成美术家创作、作品表达、观者感知三方面的情境化，达到创作与传播的预期目标。

（一）美术家多层面的创作在场

美术家极力将创作思路、思维、情感等综合置于在场，结合所处现实，融入事件及其时代整体情境中进行创作，使作品具有现实与时代相融的特质，力求典型化表达，使不同时代的观众得以深刻感受作品内涵。



图5. 莫朴、吕蒙、程亚君，《铁佛寺》（节选），木刻连环画，1942—1943年。与该画面同页呈现的文字内容为：“方队长为人耿直豪爽，做事热心，铁佛寺乡成立民兵时，选他做了队长。当下听了大家的话，他答应设法。并劝大家赶快参加民兵，共同来防止坏蛋。”

[12] 吕蒙：《关于〈铁佛寺〉连续木刻集体创作经过》，《进步日报》1949年7月12日，第4版。

《铁佛寺》作者首先由立场形成了思想、认知、情感的在场，促动主题鲜明表达与形象直接表现，极具艺术表达力，体现时代特征；其次，作者自身的在场，以融入式的“亲历者”与情境化的“观察者”的双重视角，融合现场情感，发挥艺术想象，达到历史与现实表达的在场；再次，作者长期形成的创作思考及其风格体现的在场，以突出真实、强调情境的艺术表现，达到主题客观传达与个人创作特点呈现的在场。

（二）作品多时空的在场反映

主题性美术作品应成为事件在场的一部分，可在一定程度上指代事件，要求作品表达融合事件发生、作者感悟及其创作、观众观看及其感知的多重时空，构建真实情境，形成契合各自时代要求、经受时代检验的在场反映。艺术使我们看到的，也就是以“看到”“觉察到”和“感觉到”的形式（不是以认识的形式）所给予我们的，乃是它从中诞生出来，沉浸在其中，作为艺术与之分离开来并且暗指着的那种意识形态^[13]。作品融合时代背景、作者感悟，贴合大众理解，以实情实景深度还原事件，反映事件本质，形成具有时代特点的历史在场。《铁佛寺》力求以人物、事件、环境的真实表现，跨越时空，展现不同状态的画面组合、连接有序，其间连续与间隔形成视觉的流畅感，引导观众情境化地观看。主题性美术作品应以符合时代特征的真实表现，艺术化地呈现事件面貌，将观众带回当时历史情境。

（三）大众多情境的在场解读

创作在场推动作品在场，带动了大众解读的在场。主题性美术作品所绘事件多为大众了解，且具有一定的审美期待与形象想象的对象。大众结合对事件及其背景的基本认识，面对写实作品，感受宏观时代，品味具体细节，调动情感、想象，形成特定情境的在场解读，在信息了解、艺术欣赏中感受作品意蕴。

大众在场的形成兼具长期性与即时性，他们在时代环境中对事件形成了一定了解，面对作品时，自身对事件的已有认识与反映事件的形象相碰撞，形成在场。受

[13] 阿尔都塞：《一封论艺术的信——答安德烈·达斯普尔》，载陆梅林、陈桑等译《西方马克思主义美学文选》，漓江出版社，1988，第520—521页。

众观看主题性美术作品，因所处时代不同而具有“形象观看—信息认知”与“艺术欣赏—事件认知”之分，不同时期的大众结合时代感悟、当时事件传播及认知，对照式融入在场；不同时期的大众基于所处现实，结合对事件时代的认识，回望式进入在场。不同时期的大众，发挥观看、解读的主体性，通过直观感受、调动想象介入作品，以情境化参与式的观看，理解并补充、延展作品内涵。大众观看情境也具有围观与单看等区别，处于原作或复品围观状态，形成相互交流、影响的场域，促动情感共鸣，直接接入在场；或各自观看复品，通过图像感知认识事件，带入在场感。处于不同时代、观看环境的大众，其特点相互交叉，各有侧重，构建各自观看情境，结合自身认知解码。

《铁佛寺》所绘事件通过宣传教育为新四军所在区域军民所认知，他们对图解意，增强革命斗争的警惕性。后续传播中，大众结合对时代背景及事件的了解，认知斗争的复杂性；当代大众从艺术欣赏中了解事件，从历史+艺术的真实角度，感受时代背景下的斗争状况。

在场具有时代思潮与传播环境、作者创作与形象表述、大众认知与观看状态等多重因素，尤其应注重艺术家从时代话语、事件传播状况及大众认知出发的创作在场，深究典型形象的真实、生动表现，力求形象表现在与大众对事件的了解、形象想象相符的基础上形成艺术化超越，满足观众对事件形象的期待，营造引导大众入场的情境，使大众在欣赏中根据认知与感受，形成在场的补充、想象。

《铁佛寺》获得了根据地各界的一致好评。当时的淮南行政公署主任方毅称赞它是艺术家“用自己的心血与汗水培植而成的好作品，在对敌斗争中起到了教育、宣传和鼓舞群众的良好作用，在抗战文艺史上留下了一个宝贵的史迹”^[14]，推动当时的大众在图像信息获取式的欣赏中认知事件。作品创作本身也影响了作者后续的叙述型创作发展，推进他们有效开展画报宣传，更推动了新四军连环画的创作发展。杨涵曾言“当我们创作

[14] 黄仁柯：《鲁艺人——红色艺术家们》，中共中央党校出版社，2001，第88页。



图6. 莫朴、吕蒙、程亚君，《铁佛寺》(节选)，木刻连环画，1942—1943年。与该画面同页呈现的文字内容为：“一天晚上，月色很好，方队长正在田里耕地，忽然远远的看见两个人，拖了一条牛，匆匆向西边山头上奔去。”

《黄友根》的时候，自然就想到《铁佛寺》。”^[15]

《铁佛寺》作为新四军主题性美术创作的典范，在当代形成良好的传播效果。中华人民共和国成立后，《华东画报》社、人民美术出版社等先后出版了单行本，现代中国美术史及解放区抗战木刻、连环画、抗日根据地文艺史等研究中的诸多论著选刊了部分作品。这些作品即使在今天看，那粗犷、遒劲、明朗之美，也能紧紧抓住观众，何况它已有了一定的中国气派！^[16]诸多书籍选刊了《一天晚上，月色很好，村民兵队长正在耕地，忽然远远的看见两个人，拖了一头牛，匆匆向西边山头上奔去。》（图6）这幅重点画面，其叙事完整，对角线结构凸显动态与层次，对比分明，生动、直接反映了民兵队长的警觉性，如实反映了其昼忙工作、夜忙农活的真实状态，极具美感地反映了生活、斗争的现实状态，直指主题，清晰体现《铁佛寺》帮助大众建立警惕性的主旨，使大众在读图中自然感受现场氛围。

立场、现场、在场对主题性美术创作从历史唯物主义角度深度还原真实事件、有效诠释主题、取得最佳传播效果极具意义。当代主题性美术创作首先须强调以人民为中心的创作导向，以正确立场审视事件，精准选题，把握事件本质特征、核心内容与传播要义，以真挚的人民情感，精度表达主题，深度拓展张力，适度渲染情感。其次，要重视回归现场，深入体验、调研，在取得实感中提炼典型，提取现场元素，准确写实还原现场。同时，在与现场大众互动中将传播对象前置置于创作思考之中，从传授角度更新创作思路。再次，应寻求自身融入事件在场，注重结合时代、融入情感、感悟的创作与创新，做到表达的在场，使大众调动观看的主观性与积极性，感受事件在场。当代美术家应以统一性立场、融合式现场、多维度在场，突出创作的导向性、过程性、延展性，力创经典名作，达到主题性美术创作的意义与目的。

[15] 陈志强：《七星集 版画前辈访谈》，上海三联书店，2014，第65页。

[16] 王雯佳：《莫朴文献集》，中国美术学院出版社，2017，第75页—76页。

图像叙事与审美空间：新时代主题性美术创作的艺术特征探析

Image Narrative and Aesthetic Space: An Analysis on the Artistic Characteristics of Thematic Art Creation in the New Era

孙小光 张晶晶 SUN Xiaoguang ZHANG Jingjing

摘要 随着一系列国家重大主题性美术创作工程的相继立项实施，新时代主题性美术创作在焦虑和阵痛中再次被唤醒，在承前继后、继往开来中迎来了新的历史机遇与挑战。它以写实的手法构建了新时代艺术与社会、历史与审美的价值规范体系，成为中国美术现代化的自觉选择与审美诉求。而梳理新时代主题性美术创作的历史发展脉络，总结其艺术特征和规律，探讨制约新时代主题性美术创作的理论和现实问题，成为新时代以来中国美术发展亟待解决的重大课题，具有很强的当代性价值。

关键词 新时代；主题性美术创作；图像叙事；艺术特征

Abstract: With the successive implementation of a series of national major thematic art creation projects, thematic art creation in the new era has been revived amidst anxiety and pain. This resurgence has brought forth new historical opportunities and challenges in preserving the past and shaping the future. It has established a system of values and norms of contemporary art, society, and history through realistic techniques, becoming the conscious choice and aesthetic pursuit of Chinese art modernization. However, examining the historical trajectory of thematic art creation, delineating its artistic characteristics, and addressing the theoretical and practical constraints that hinder its progress

作者简介：孙小光，河南理工大学文法学院中文系讲师，研究方向为文艺美学与审美文化、艺术博物馆与主题性美术创作；张晶晶，河南理工大学文法学院中文系讲师，研究方向为诗歌和写作学。

have emerged as pivotal issues in the development of Chinese art in the new era. This endeavor holds significant contemporary relevance.

Keywords: the new era; thematic art creation; image narrative; artistic characteristics

党的十八大以来，中国特色社会主义进入到新时代，这一新的历史方位为主题性美术创作在承前继后、继往开来中迎来了新的历史机遇与挑战。主题性美术创作始终与时代脉搏同频共振，紧紧与国家、民族保持同步，在新中国初期的社会主义改造和建设过程中、在改革开放的浪潮中都取得了骄人的成就，涌现出一批美术经典之作。新时代以来，随着“百年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”“真理的力量——纪念马克思诞辰200周年主题展览”“国家主题性美术创作项目”“不忘初心 继续前进——庆祝中国共产党成立100周年大型美术创作工程”等一系列国家重大主题性美术创作工程的相继立项实施并持续推进创新，主题性美术创作也从20世纪90年代被冷落和边缘化的境遇中再次被唤醒，接力新中国美术史上家喻户晓的经典之作，成为中国当代美术发展史上最令人瞩目的事件，呈现出新时代独特的叙事风格和审美特征。作为贯穿20世纪中国美术史的艺术传统和发展主线，主题性美术创作的回归和复兴，既是体现国家意志的美术行为，也是中国美术现代化过程中对于宏大叙事的呼唤与审美诉求，既是对艺术本体的突破，也是对现实主义艺术风格的历史传承与创新。新时代主题性美术创作的兴起，是中国美术按照自身节奏的一次历史跨越，是中华民族伟大复兴的视觉呈现，它不同于任何一个历史时期的主题性美术创作，艺术家们有了更多的自觉性和主动性，更加强调当代人文主义视角下主题性美术创作审美空间的建构。如何在题材的规定性内发挥艺术家的创作自由，继承和发扬主题性美术创作的艺术传统，吸收和借鉴中外主题性美术创作的历史经验与方法，用经典图绘美好的时代，用艺术和审美去观照伟大的时代和人性，成了新时代以来中国美术事业发展面临的重要理论和现实命题。本文以国家重大主题性美术创作工程入选作品为例，对新时代主题性美术创作的艺术特征进行梳理和总结，探讨历史图像的审美叙事、人物典型的塑造、艺术形式与结构等一系列制约主题性创作的理论和现实问题，具有很强的当代性价值。

一、新时代主题性美术创作的复兴与现代性路径

主题性美术创作是20世纪五六十年代从苏联被引进过来，而后成为中国美术界一个约定俗成的概念，主要指以历史题材和现实题材为主的美术创作，尤以历史画的创作为要。经过新中国成立以来七十多年的发展，主题性美术创作已经成为中国美术事业发展的主流和创作传统，涌现了一批再现各个历史时期整体面貌的经典之作。新中国成立之初，以讴歌革命历史和新中国成立为主的主题性美术创作迎来了创作高潮，罗工柳、董希文、王式廓、石鲁、

艾中信、吴凡、靳尚谊等老一辈艺术家，怀揣着朴素的建设新中国的热情，创作了《开国大典》（1952）、《血衣》（1954）、《转战陕北》（1959）、《毛主席视察黄河》（1955）、《周恩来同志在红岩村》（1959）、《毛泽东像素描》（1967）等一批凸显时代特色的经典传世之作，其中董希文先生于1953年创作的油画《开国大典》（图1）更是被誉为“共和国成立的艺术见证”。这些传世经典之作以极严谨的写实手法塑造了广大人民群众喜闻乐见的艺术形象，以波澜壮阔的宏大叙事和大胆的艺术细节描绘再现了历史的辉煌与现实主义的人文情怀。饱满的热情才能塑造饱满的艺术形象，全身心的艺术投入才能赋予现实主义更有深度的理解。这一时期的艺术家们用写实主义的手法，投身到火热的人民革命和新中国建设的历史洪流中，将革命的现实主义和浪漫主义相结合，凝聚和激励着人民的爱国热情，受到人民群众的广泛好评，构建了历史图像的宏大叙事，抒写了一曲波澜壮阔的英雄时代的赞歌和史诗。这些写实题材的艺术创作并没有拘泥于西方的写实绘画的艺术传统和构图技巧，而是融入了艺术家们更为大胆的艺术想象和民族化创造，继承了传统绘画的艺术传统和审美情趣，体现了主题性美术创作的民族特色，使美术界掀起了影响深远的“油画中国风”思潮，满足了新中国广大人民群众的审美诉求和现实需要。

新时期以来，尤其是“85新潮”之后，艺术观念不断更新，主题性美术创作在伤痕与反思的艺术环境中从20世纪五六十年代的革命热情中式微。一方面，中国美术开始由“主题性”向“主体性”转变，艺术创作更加崇尚个性自我和形式审美，过度强调思想性、忽视形式与审美的主题性创作遭到质疑，集体主义、英雄主义的宏大叙事被解构，精品力作相对较为贫乏；另一方面过度强化主体性的唯美主义和纯艺术日益暴露出脱离社会的倾向。在时代的变革中，中国美术身处探寻现代化之路的焦虑中，主题性美术创作也在被质疑和解构中面临着历史和时代的选择。难能可贵的是，这一时期仍有一



图1. 董希文,《开国大典》, 油画, 230cm×400cm, 1953年, 中国国家博物馆藏。

些艺术家坚守在主题性美术创作的阵地，创作出一些可圈可点的优秀艺术作品，如陈逸飞的《踱步》（1979）、全山石的《八女投江》（1989）、陈宜明的《追思》（1991）等。这一时期艺术家们在继承传统主题性美术创作的基础上有了一定的发展，改变了过去主题性创作的单一化模式，开始注重以人文主义的视角重新介入到历史和现实的重大主题性创作中去还原历史的真实性，更加重视艺术的审美特征，强调主题性美术创作的审美观念、审美方式和审美手段。从2005年开始尤其是2012年新时代以来，随着“百年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”等国家以及各省市一系列重大主题性美术创作工程的先后立项实施，中国美术事业在焦虑和阵痛中迎来了主题性美术创作的回归和复兴，主题性创作呈现出风格、视角和领域的多元化，涌现了一批具有时代气息的精品力作。主题性美术创作首先是一种国家的美术行为，它依托国家体制和国家力量，以国家订件的形式邀约优秀艺术家参与其中，投入的人力、财力之大，超越了人类历史上所有的美术创作实践^[1]。这一时期的主题性美术创作的选题范围日益泛化和繁杂，不再是传统意义上的重大历史事件，也不是伟人和领袖的宏大叙事，而是更加关注社会和民生现实，更加关注小人物的塑造、小事件的刻画、日常生活的叙事，因为它们同样可以反映出宏大的历史和现实主题。主题性美术创作有了更多主体性的介入，融入了艺术家更多的审美理念与审美选择。这种审美与主体性成为连接国家意志与主题性美术创作题材之间的中间环节，而这种中间环节的缺失也一直是主题性美术创作备受诟病的缘由。

新中国成立以来，中国美术的现代化之路从主题性向主体性的艺术创作转变，而21世纪尤其是新时代以来主题性的创作又迎来了复兴，并融入了艺术家更多的社会担当和大国文化复兴的历史选择。主题性美术创作的回归和复兴是新世纪中国美术现代化道路的自觉选择，是时代和现实的理性呼唤，是中国美术现代化的本土化

[1] 张晓凌：《历史的审美叙事与图像建构：重大题材美术创作论纲》，《美术》2017年第4期，第8—12页。

实践，是中国美术对于宏大叙事的审美诉求。起步于20世纪国家民族的历史巨变，中国美术的现代化之路走出了一条不同于西方路径的现代化之路^[2]。主题性美术创作一方面以西方美术为参照系，强调创作主体的自由和审美的价值；另一方面，它又肩负起中国社会现代性的民族启蒙和个体启蒙重任，这使中国美术有了迥异于西方美术现代性的本土品质^[3]。20世纪以来，西方美术的现代化是以对宏大主题叙事的拒绝开始的，而中国美术却坚守着对历史和现实的写实性的审美构建，由主题性创作到主体性创作再到“主题性和主体性的融合”的创作，这是主题性美术创作历史发展的必然，也是中国美术现代化的必然选择和美学价值的体现。张晓凌在《历史的审美叙事与图像建构》一文中甚至认为，主题性美术创作构成了“新中国美术现代性的基石”^[4]。总之，新时代主题性美术创作的重拾和复兴是由中华民族持续构建自身历史的内在动力所驱动，赋予了中国美术新的时代精神与本土化审美建构，其中包括新时代的艺术特征、审美方式、审美观念、审美价值等，而这正是中国美术的现代化之路。

二、历史图像的审美叙事：历史真实与艺术真实的统一

新时代主题性美术创作作用图像展开对历史的叙事，在“中华文明历史题材美术创作工程”“国家主题性美术创作项目”“纪念马克思诞辰200周年主题展览”“庆祝中国共产党成立100周年大型美术创作工程”等一系列重大主题性创作工程的推动下，涌现出一批优秀的主题性美术精品。这些艺术精品通过视觉的语言再现了各个历史时期的历史真实和生活场景，尤其是党的十八大以来重大事件、所取得的巨大成就和人民群众的精神面貌，标志着新时代中国美术在主题性绘画领域达到的新高度，填补了这一领域创作的空白。当然，作为这一领域最重要的理论问题就是如何重塑历史真实，这是摆在新时代主题性美术创作尤其是历史画创作面前最重要的

问题。叙事是历史的重要表现方式，它主要包括口头、声音、文字、图像四种路径，其中，图像是视觉艺术的语言，图像叙事是主题性美术创作最重要的表现方式。主题性美术创作就是通过图像来记录历史、反映现实和还原历史的。历史的图像叙事并不是文字历史的图解，也不是“文字历史的插图”，它有着和文献的历史同等的价值^[5]。如何通过图像来描述历史，以审美的叙事和内在图式实现历史真实和艺术真实的统一，是主题性美术创作的核心逻辑。这里有一个艺术真实和历史真实的问题，艺术创作要尊重历史的真实，更要追求艺术的真实，这是主题性美术创作的本质特征。新时代主题性美术创作的艺术魅力来自历史和现实叙事的审美建构：一方面，历史真实的实现需要依靠图像叙事与审美建构来实现，历史的真实依赖于审美的图像叙事，依赖于艺术真实的实现；另一方面，从创作实践来看，如果将历史和现实的图像概念化地进行叠加和图解，那么历史的真实性就会遭到破坏，主题性创作也就失去了魅力。

首先，新时代主题性美术创作需要在文献史料的基础上尊重历史的真实性，艺术构思要融入历史的真实，在历史的氛围中展现艺术的真实，这是主题性美术创作的基石。相比于其他类型的绘画，主题性美术创作对艺术家的想象空间有着严格的规定性，无论史实资料的搜集，还是草图创作、画面构图、结构布局上都要求符合历史的真实。艺术创作以写实的方式来对历史进行图像再现，虽然不能达成历史的绝对真实，但应尽量尊重历史的真实性，尤其是历史细节的真实，让画面更真实可信，又有很强的历史感。2018年结项的“中华文明历史题材美术创作工程”入选的146件精品力作、2017年启动的“国家主题性美术创作项目”入选的130余件精品，以及2018年启动的“建党百年美术工程”入选的202件精品，这些新时代主题性创作精品，既充分尊重了历史和生活的真实，通过图像叙事展现了改革开放以后特别是党的十八大以来伟大历史成就、社会生活的伟大变革和精神风貌。如入选“中华文明历史题材美术创作工程”

[2] 孔新苗：《现代美术之路：从“主题”到“主体”——作为转折点的30年创作美学回顾》，《美术》2008年第9期，第97—100页。

[3] 同上。

[4] 张晓凌：《历史的审美叙事与图像建构》，《中国美术报》2016年2月1日。

[5] 曹意强：《图像证史与图像撰史：关于历史画创作中几个理论问题的思考》，《美术》2016年第11期，第109—111页。

的146件精品力作中，以中国画《青铜文明》《火药的发明应用》《指南针与航海》《张骞出使西域》《郑成功收复台湾》等、油画《贞观盛会》《王安石变法》《郑和下西洋》《商帮兴起——晋商》《元明青花瓷》等、版画《甲骨刻文》《雕版印刷》《唐宋八大家》《中华营造法式》《中国四大传统节日》等、雕塑《孔子讲学》《玄奘取经》《忽必烈像》《戚继光抗倭》《中国神话传说》等多种图像叙事方式和视觉造型语言立体化地浓缩和再现了中华文明辉煌而悠久的历史进程，令人仿佛身处历史现场，身临历史情境之中，置身于历史文明的长河而惊叹不已。艺术家们在主题性创作的过程中，以强烈的历史责任感和历史意识，充分尊重历史真实，从史料中来，到史料中去。比如李也青等创作团队共同完成的大型中国画《青铜文明》（2016）（图2）的创作地就是被誉为“青铜文明发祥地”的湖北黄石，而这座拥有三千多年悠久的开采、冶炼青铜历史的文明城市也赋予艺术家们更多的历史信息和艺术灵感。由于关于《青铜文明》创作的商代史料文献十分有限，所以李也青等人就多次深入到大冶市铜绿山古铜矿遗址和黄石当地矿厂进行实地考察和近距离观察，并远到河南、陕西各地图书馆、博物馆查阅史料。在草稿构思和创作过程中更是为了历史细节的真实还原而多次整体推翻原有的画作。画家们秉承着小小历史细节的不真实就可能毁掉整幅作品的这种对历史负责、对艺术负责的精神，就连男子发型的细节也不放过，严肃对待每一个历史细节的真实性。青铜双面神像在2013年被考古发现，画作又一次被推翻，在重新创作时加入了青铜双面神像的图像资料。这种对历史真实的近乎苛刻的追求，才使得《青铜文明》这幅大型中国画成为思想性、艺术性和观赏性俱佳的经典，达到了相当高的艺术水准，被国家博物馆永久收藏。

面对重大历史和现实题材，艺术家首先要考虑的是更好地去再现历史、反映生活，考虑服装、道具、人物等细节的历史真实性。如在2020年中国美术馆举办的“庆祝中国共产党成立99周年美术作品展”中展出的青年画



图2. 李也青、谭崇正、王晓愚，《青铜文明》，中国画，275cm×530cm，2016年，中国国家博物馆收藏。



图3. 董卓，《国家的脊梁》，油画，288cm×480cm，2019年，中国美术馆藏。

家董卓的油画精品《国家的脊梁》（2019）（图3），就以壁画的创意构图方式将10位伟大爱国科学家的形象置放到同一历史星空，而且这种置放不是简单生硬的概念化和程式化。董卓通过极具创造力和想象力的艺术构思处理历史细节，每一位科学家的独特标识十分清晰，用以指示每位科学家的身份；画家将重大历史事件与现实社会生活相结合，增强了画面的生活个性和趣味可读性，画面上每位科学家的衣着不同、神态各异，但却展现了共同的专注如一、心系国家、淡泊名利的精神风貌和神态风采，这使得画面呈现出十分和谐的效果。同样，在庆祝中国共产党成立100周年的主题性创作展中，以《旗帜》《信仰》《伟业》《攻坚》为主题的雕塑作品以宏大叙事图绘了百年党史的重大历史事件、人物和历史场景，以视觉语言图绘了中国人民在中国共产党的领导下不断走向新时代、走向中华民族伟大复兴的历史。正如国家启动“建党百年美术工程”时的构想一样，就是以视觉艺术语言形象化地再现中国共产党百年峥嵘岁月的不朽功勋、奋斗历程和重大历史事件、历史事实、杰出的人物^[6]。

其次，新时代主题性美术创作在尊重历史真实的基础上，更加重视艺术的真实。经典的美术作品往往既讲究历史的真实性，又讲究历史的合理性，也就是主题性美术创作不拘泥于史料的真实性，注重历史想象的合理性。虽然主题性美术创作强调历史的真实性，注重文献史料的搜集，而且史料越翔实、越深入、越充分，对于主题和人物典型的塑造就会越深刻、越典型。但是由于历史影像和图片文字资料的匮乏，许多重大历史和现实题材的细节、情节、氛围、人物典型的塑造还是需要历史的想象和艺术创造。艺术家通过对历史文献资料的取舍、合理的视觉图像叙事、情节和人物形象的典型性塑造、细节和多样化的艺术手法的运用等，自由地表达出对历史和现实主题的审美观照和判断。董卓的油画《国家的脊梁》一方面以史实为基础，一方面又进行了大胆的艺术创造。画家并没有完全按照历史事件进行画面布置，而是以科学家为主体，将邓稼先、朱光亚、钱学森

[6] 赵昆：《不忘初心 继续前进：庆祝中国共产党成立100周年大型美术创作工程纪略》，《美术》2021年第7期，第27—30页。

等10位杰出的爱国科学家罗列在同一画面上，以壁画的形式进行排列，画面布局合情合理。这种对历史的合理性想象，以人物为主体，以爱国为精神内核，而非简单地复制和临摹历史事件和历史场景，却更能给观众带来真实感，这就是艺术的真实。整体上看，油画《国家的脊梁》并没有因为这种对艺术真实的追求而丧失对历史真实的刻画。历史的合理性想象是艺术真实构建的核心要素，它的作用是不可替代的。在纪念马克思诞辰200周年的主题性美术创作中，丁一林先生创作了油画《战斗的友谊——马克思支持恩格斯撰写〈反杜林论〉》（图4）。虽然美协提供的三本图文画册给画家提供了选题、创作和构思的线索，但要完成肖像画的艺术创作是远远不够的，马克思、恩格斯二人一起写作的历史事实很难查阅。所以丁一林先生进行了历史的合理性想象，将史料中的书信记载的“念”与“听”进行了创造性的情节构思和造型构图设计，从而形成了“一坐一站”的造型构图。这一历史肖像画中的大量细节情节想象和构图场景并没有历史史料的记载，它主要依靠的是艺术家的历史想象，但这种艺术想象并不是毫无道理的，而是对真实的合理想象。为了保证这种历史叙事的有效性和连续性，艺术家也在创作中不断地调整和修改自己的艺术创作。相比历史的真实，艺术家更加强调历史想象的合理性，就像丁一林先生所言，“细节决定质量”，将丰富的历史“情节想象和绘画表现”相结合，构建出绘画的可读性和戏剧性，从而让观众能从静止的造型画面中“体会到流动的故事”^[7]。为了使绘画更具情节性、可读性和戏剧性，画家保持了艺术在场并对史料进行了深度的思考和形式创新，将自己想象的历史场景形象地展现出来，让观众“可读、耐看、信服”^[8]，这个真实是主体情感的真实和细节的真实，也就是“合情合理”，即艺术真实。

艺术源于生活，又高于生活，这是艺术创作既尊重历史和生活的真实，又进行艺术创新的前提。如“建党百年美术工程”的主题性创作《新中国从这里走来》（常青，2021）刻画了毛泽东、周恩来等5位中央领导人走出



图4. 丁一林，《战斗的友谊——马克思支持恩格斯撰写〈反杜林论〉》，油画，250cm×250cm，2018年。

[7] 丁一林：《油画〈战斗的友谊——马克思支持恩格斯撰写〈反杜林论〉〉创作谈》，《美术》2018年第9期，第90—92页。

[8] 同上。



图5. 唐勇力，《新中国诞生》，中国画，480cm×1700cm，2015年，中国国家博物馆收藏。

西柏坡、走向北京的高大伟岸的形象，画家在尊重历史的前提下，对画面、构图的处理进行反复的思考、推敲，先淡化了“情节”并“虚化了背景场景”，将天、地、人的画面背景进行艺术化处理，将平视视角艺术化调整为仰视视角，从而更能突出人物形象，历史叙事和画面处理都达到了非常好的艺术效果。正如中国工笔人物画领军人物唐勇力先生在巨幅中国画《新中国诞生》（2015）（图5）的创作之初所坚守的那样，主题性美术创作既要尊重历史的真实，同样也要突出绘画的艺术性。总之，历史真实与艺术真实的统一是主题性美术创作的核心艺术特征，也是衡量其优劣的根本评价标准，这是马克思主义历史与美学的现实主义作品评价标准的根本体现。

三、以写实为主的多元化叙事方式与审美建构

以写实的艺术手法来对历史和现实进行审美叙事，是新时代主题性美术创作主要的艺术手法，但主题性美术创作不是历史和现实的插画，它的迷人之处在于对于历史和现实的艺术把握。纵观新时代以来国家一系列重大主题性美术创作工程，艺术家们不断突破政治图解的模式化创作，无论是主题、内容还是形式与审美结构都呈现出由单一性向多元化的转变。主题性美术创作在继承传统写实手法的基础上，不断尝试新的叙事方式、艺术风格和审美方式。主题性美术创作的大量创作实践证明，主题性美术创作模式化、概念化的政治图解，会导致艺术作品现实主义的审美表现越来越弱，难以成为传世的经典之作。

1. 视觉经验、历史记忆与主体情感的统一

国家重大主题性美术创作是以政府订件的方式、艺术家参与其中的工程，是国家意志的体现，并不是简单的历史和现实主题的写实性再现和传声筒，它需要艺术家视觉经验和情感记忆的主体性融入，需要艺术家将个人情感意志与国家意志内在地统一起来。长期以来，在国家意志与主题性创作之间一直缺少主体性的主动介入和情感连接，而创作主体的视觉经验、历史记忆与个人情感填补了这一艺术空间。艺术家总是对自己感兴趣的题材才能产生创作的强烈冲动，他们对政府订件往往没有多大兴趣，主要原因是情感经验和内在的创作动力

的边念边指点的动作细节。而且画家也考虑到了作为老人的马克思和恩格斯的体态的变化和姿态举止的细节，微挺的腹部、符合身份的服饰、包浆的椅子……这些富有人文色彩的细节叙事和合情合理的艺术想象，赋予了历史画以思想性、艺术性和可读性。

其次，主题性美术创作需要对历史和生活的关键瞬间进行视觉凝聚，这种视觉凝聚经常借助戏剧性和叙事性来完成，从而使绘画能更好地将画家的理念表现出来，使创作更具人文性与艺术性。新时代主题性美术创作对历史和生活瞬间通过戏剧性的选取和叙事，既具体生动地展现了主题和人物矛盾冲突关系，又是对典型人物的典型环境的营造。人物形象的塑造往往通过戏剧化的矛盾冲突来实现，使其更具有戏剧张力和审美效果。比如王宏剑的中华文明历史题材油画《楚汉相争——鸿门宴》（2016）（图6），就是根据《史记·项羽本纪》的史实文献资料记载和实地考察，采用写实的手法以油画的形式营造了戏剧化的画面。画面设置以“一个场景六个视点”构成人物主体的相互关照，将六个场景合成一个，其余场景采用暗示的手法进行展现，通过戏剧化的叙事模式还原历史，给观众以真实的感觉。而“剑”成了画面构图的重要载体，在画面营造、人物塑造、戏剧场景方面都增强了紧张的戏剧效果。

当然，人物形象的塑造还体现在细节的刻画上。正如李也青在创作《青铜文明》时所言，一个细节就可能毁掉一幅画。所以他们多次考证每一个细节的刻画，仅夏商男子发型的细节刻画就数次推翻原画作重新来。总之，情节性、戏剧性和细节的刻画是人文主义多元叙事和人物塑造的重要手段和艺术语言，这需要建立在对历史真实的充分掌握的基础上进行。此外，新时代主题性绘画的图像叙事在叙事模式、叙事情节、叙事场景和人物形象的画面处理技巧方面，十分注重对人物戏剧化、个性化、象征、隐喻等艺术表现手法的借鉴和使用，将画家的主体情感、人物深层次的内心情感和精神气质以形象化、逼真性的方式展现了出来。



图6. 王宏剑,《楚汉相争——鸿门宴》, 油画, 230cm×560cm, 2016年。

3. 以写实为主的艺术表现手法的突破与本土化创新

新时代主题性美术创作以写实为主的艺术造型构建了新时代艺术与社会、历史的价值规范体系，这一写实主义价值体系的构建需要语言、观念、审美的图像呈现与不断创新。除了以具象的写实为主要的艺术表现手法，主题性美术创作从草图的创作、构图、画面、光线、线条、色彩等方面不仅创造性地综合运用了中西绘画的艺术观念、技巧和手法，而且还不断地尝试新的图像叙事手段与造型语言技法。它不仅继承了中国画的写意传统和暗示、隐喻、游观等艺术手法，还吸收了象征主义、表现主义、波普艺术、立体构成主义等西方现代主义、后现代主义的艺术表现手段，借鉴民间传统艺术，不断寻求艺术上的突破与本土化创新。新时代主题性美术创作在继承与突破写实艺术传统中不断开拓创新，题材十分广泛，艺术表现手法也在不断突破，将最新的视觉语言成果融入到主题创作中。比如在国画创作方面，唐勇力先生在巨幅国画《新中国诞生》的工笔重彩画技法达到了新的艺术高度，作品对众多历史人物形象的工笔重彩刻画和整体造型形式都达到了新的高峰。如何使用传统的工笔技法塑造宏大的历史场景，是摆在画家面前的一大难题。唐勇力先生将西方绘画的素描写实造型技法和传统中国工笔画的细腻、人物画的线条和色彩的传统优势相结合，又融合了传统敦煌壁画的艺术元素，参考历史人物的照片，将63位历史人物的高矮胖瘦、表情动作、形象服饰等细节和整体巧妙地联系在一起，艺术表现手法上运用了写实、变形、虚染法、脱落法等富有个性化的艺术技法。

新时代主题性美术创作工程的作品形式主要以中国画、油画、雕塑、版画为主，如2012年“中华文明历史题材美术创作工程”给出的150个选题中，中国画和油画占比35%，雕塑、版画占比分别为20%、10%。主题性美术创作最后多由博物馆、美术馆进行收藏，所以尺幅受到一定的限制和要求，而主题性美术创作的画面构图所追求的恢宏气势，也并不是简单地由尺幅大小所决定的，更主要是意境和整体画面的深远广阔。以写意见长的中国画传统，相较于基于透视、色彩和解剖的西方具象画法，更能发挥历史和现实大场面的画面控制能力，拓宽主题性美术创作的审美空间，但在展现历史主题的宏大叙事时显得气场不足。所以李也青、谭崇正、王晓愚三人在《青铜文明》的创作中大胆地借鉴和运用了重影、叠透等现代艺术技法来弥补传统中国画程式的不足，从而使得《青铜文明》的巨幅画面显得气场宏大，而整体画面又饱满、厚重。作为入选中华文明历史题材美术创作工程的版画经典，西南大学戴政生和黄静的黑白木刻历史画《孝治天下》（2016）以《孝经》为主题背景进行构思，选取五个主体画面构成“孝”文化的主题呈现。新时代版画艺术的发展在内容、观念、形式和艺术技法方面都面临着前所未有的挑战和发展瓶颈，而《孝治天下》的版画创作中以传统黑白木刻特有的刀法和传统平面视觉图式，借鉴了画像石、画像砖、剪纸的造型技法特点，以象征写实的手法展现了中国版画朴素和传统的创作风格，以黑白的巨幅强烈对比画面和张力结构呈现了画家所追寻的黑白世界里的历史记忆和精神家园。画家以写意的木刻手法融入到自由的艺术想象之中，刀与木的取舍、阴刻和阳刻的交叠、排刀和方刀的并进，传统气韵与现

代主体情感的表达，都使得新时代版画艺术的发展既突破了传统瓶颈，又达到了新的艺术高度和审美境界。

四、新时代主题性美术创作的当代性拓展与反思

新时代主题性美术创作成果展，呈现了新时代以来主题性美术创作的辉煌成就，体现了艺术家们多样化的创作内容、艺术风格与创新理念，也是时代的同频共振。它既是对中西方一切优秀的造型艺术经验的汲取，也是传统主题性美术创作的历史传承和当代性拓展，这种多样化、多元化的内容主题、体裁、观念、艺术技法、审美选择和图像叙事也就成了新时代主题性创作的典型艺术特征和当代美术图景。它是由政府牵头、出资资助、国家命题、约稿分工组成的一套创作机制，对题材的选题和创作都有一定的限定。它首先是一种国家美术行为，是国家意志的体现，是国家和民族史诗的审美构建，是新时代的伟大艺术实践。以国家推动的主题性美术创作机制，凝聚了一批实力派艺术家参与到美术工程中来，整合了艺术家集体的力量，推出了一批思想性、艺术性俱佳的美术精品，培养了一批优秀中青年艺术创作人才，极大地推动了新时代中国美术事业的发展。其次主题性美术创作以写实为主要的艺术手法，用美术作品的形式构建了艺术与社会、历史的价值规范体系，为新时代中国美术创作提供了一套价值标准和艺术标准。新世纪以来，尤其是新时代主题性美术创作的回归和复兴是对市场语境下失序的社会精神和价值的重构，是主题性美术创作认识功能和审美教育功能的体现。主题性美术创作的过程是艺术家灵魂洗礼的过程，不仅加深了艺术家对历史和现实的认知，提升了艺术家们的自豪感和文化自信，弘扬了国家和民族的历史和精神，满足了广大人民群众日益增长的精神文化需求，增强了民族凝聚力和向心力，而且是对当下艺术过分强化个性、脱离社会和现实的创作倾向的引领和规范。

当然，新时代主题性美术创作在由国家美术行为向

艺术家主体性自觉行为的转向中，在由政治性或社会性的创作向体现艺术家的审美观念、审美方式、审美选择的美学行为转变过程中，面对的困难和质疑也是值得反思的。由于主题性美术创作对题材的选题和创作都有一定的限定性，决定了题材表达的主题性和思想性，同时这种限定性也制约着画家创作自由的发挥^[10]。主题性美术创作的最大困难就是如何在历史的规定性中表现出创作的自由，也就是在特定的历史事件中用艺术化的语言描绘出难以用语言描述的历史深度和厚度，尤其是主体的情感厚度。如何突破概念化、模式化的历史认知，是摆在主题性美术创作面前的难题。目前许多主题性美术创作并未脱离传统现实主义的窠臼，沉溺于重大历史和现实题材的真实感的刻画，缺乏时代气息和创新精神^[11]。在具体的创作过程中，虽然涌现了《新中国的诞生》《伟大的导师——马克思、恩格斯》（吴为山，雕塑，2015）《青铜文明》《战斗的友谊——马克思支持恩格斯撰写〈反杜林论〉》《国家的脊梁》《助梦》（张见等，国画，2019）等一批精品力作，但依然可以看到还有许多作品存在模式化、概念化现象，功利化色彩依然浓厚，缺乏内在情感的激发和生活经验的原动力，艺术家“我要画”的能动性依然较弱，作品的阐释空间有限，而且作品对于视觉图像过于依赖，对于历史图像的深度叙事有所欠缺。主题性美术创作面临的质疑从来没有停止过，这种质疑本身就值得深入的思考，因为这些质疑本身就是主题性美术创作艺术特征的体现。

结语

新时代主题性美术创作取得的辉煌成就，是中国美术按照自身节奏的一次历史性跨越，它不同于任何一个历史时期的主题性美术创作，它不是简单的政治观念的图解，不是意识形态和政策的宣传画，而有了更多的自觉性和主动性，是中华民族伟大复兴的视觉呈现。值得注意的是，新时代主题性美术创作虽然涌现了一批优秀的艺术作品，

[10] 郜婕：《主题性美术创作，“新路”何在？》，《艺术市场》2016年第20期。

[11] 尚辉：《当代人文视角中的历史画卷》，《美术观察》2010年第9期，第105—107页。

但能够称得上经典传世之作的却屈指可数。主题性美术创作无论从概念、内涵还是从创作机制方面受到的质疑从来没有停止，这既是主题性美术创作的难度和内在矛盾性的体现，也有艺术创作传世精品力作匮乏所致。

新时代以来，主题性美术创作面临着前所未有的时代机遇与挑战。一方面，主题性美术创作虽然成为中国美术现代化的重要路径，在由关注主题性到主体性再到“主题性和主体性融合”的现代性转型中，仍然略显稚嫩。作为主题性美术创作最重要艺术形式的油画和中国画在进行主题性美术创作方面都不成熟，油画引入中国仅仅百余年的历史，想要创作出媲美西方经典主题性美术创作难度很大，而中国画介入到当代主题性美术创作中来也仅有数十年的历史^[12]。另一方面，新时代以来，国家和社会经济取得了举世瞩目的成就，中华民族正在走向伟大复兴的道路上，需要艺术的讴歌，需要艺术来呈现中华民族伟大复兴的历史画卷。同时认真梳理20世纪尤其是新时代以来主题性美术创作的历史发展脉络，总结主题性美术创作的艺术特征和创作规律，汲取中西方主题性美术创作的经验，吸取“主题先行”的历史教训，以真情实感和扎根生活现实的态度对历史和现实进行审美观照，创作出经典传世之作^[13]，从而真正实现主题性美术创作由“要我画”到“我要画”的转变。国家重大主题性美术创作不再是简单的任务和国家美术行为，而是艺术家的需求和审美理想实现的平台，体现了艺术家的社会担当和文化复兴的历史重任。

[12] 汪诚一：《从高原到高峰：关于主题性历史题材美术创作的感言》，《美术》2017年第4期，第97—98页。

[13] 于洋：《美术创作的家国叙事与时代新象》，《美术报》2016年7月2日。

“艺术生产”的三重维度： 延安版画中的女性纺织研究

The Triple Dimensions of “Art Production”:
Research on Female Textile in Yan’an Printmaking

陈郭竞 徐进波 CHEN Guojing XU Jinbo

摘要 女性纺织作为延安版画中的特殊题材，其研究往往局限于美学，忽略了其生产诱因、表现与价值等问题。本文以延安版画中女性纺织为例，从其生产逻辑、本质、最终指向出发，透过艺术生产理论研究其艺术主体、价值生成、存在形式等问题，探讨女性纺织在延安版画中生产的独创性与创作意图，进一步阐明马克思生产理论对艺术的主导性作用。

关键词 艺术生产理论；延安版画；女性纺织

Abstract: As a special theme in Yan’an printmaking, female textile research is often limited to aesthetics, ignoring issues such as production incentives, expression, and value. This article takes the female textile in Yan’an printmaking as an example, starting from its production logic, essence, and ultimate direction, and studying its artistic subject, value generation, and form of existence through art production theory. It explores the originality and creative intention of female textile production in Yan’an printmaking, further elucidating the dominant role of Marx’s production theory in art.

Keywords: art production theory; Yan'an printmaking; female textile

作者简介：陈郭竞，武汉理工大学艺术与设计学院博士在读，研究方向为艺术学理论；徐进波，武汉理工大学艺术与设计学院教授，研究方向为艺术史论。

马克思在《1844年经济学哲学手稿》中指出：“宗教、家庭、国家、法、道德、科学、艺术等等，都不过是生产的一些特殊的形态，并且受生产的普遍规律的支配。”^[1]延安版画作为一种特殊的艺术生产形态，也必然遵循着某种“模式”运转，通过特殊的视觉形象表现符号内涵，包括对女性、社会现状或者艺术本身等能指。根据马克思将文艺作为生产实践的观点来看，延安版画中女性纺织的艺术生产不能简单地限定为一种“认识论”，而是需要对其起源、本质、指向进行深入研究。因此，本文以延安版画中的女性纺织为例，通过该视觉形象探讨其生成逻辑、价值与内涵，对其存在形式与价值做进一步推演、论证。

一、形象与想象：女性纺织的生产

中国传统文化中女性常以附属品的形象出现，诸如《列女传》《女诫》等文献都表现出对女性的道德规范，直至新民主主义革命时期发生改变。1942年，《在延安文艺座谈会上的讲话》确立了中国共产党领导下的关于革命根据地文艺事业的发展路线。针对延安版画，毛泽东要求艺术家都必须走到工农兵中去，工农兵群体才是唯一的创作源泉，特别是大生产运动期间，延安版画中的女性纺织图像得到了进一步的取证。

（一）形象的构建

“从理论领域说来，植物、动物、石头、空气、光等等，一方面作为自然科学的对象，一方面作为艺术的对象”。^[2]延安版画中女性人物形象以感知物象为基础，其生产研究也应围绕物象进行。根据艺术生产的含义，延安版画中女性纺织的形象构建作为一场对社会生产具有相对特殊性、独立性的艺术活动，表现了艺术的一般生产规律。因此，其本质是一种精神生产，建立在“以人为性的感性对象”，即“艺术品赖以在时空中存在的物质媒介”^[3]的基础上。

具体来说，延安版画中女性纺织形象基本遵循着传统



图1. 力群，《帮助群众修理纺车》，黑白木刻，纵14厘米、横19.3厘米，1944年。



图2. 刘蒙天，《纺线线》，黑白木刻，纵28厘米、横39厘米，1943年。

妇女、新女性两种“模式”，其中传统女性的形象多为缠头、长袍式上衣、袖口较宽松、立领、大裆裤、布鞋；新女性则为短发、八角军帽、军装，如图1所示。其次是围绕女性纺织工具的形象构建，大体为卧式手摇纺车，具革新意义。两种女性形象的构建呈现出明显差异，象征着不同的符号语义，传统女性往往代表着“保守”，是需要被改变的对象，而新女性象征着“希望”，是传播新知、带领改变的模范。这种“物质媒介”的构建也建立在对形象的想象之上。

（二）形象的想象

马克思指出：“劳动过程结束时得到的结果，在这个过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，即已观念地存在着。”^[4]劳动生产的结果早已存在于生产者的想象中，而这种“想象”是催动劳动生产的重要诱因。此外，恩格斯曾评论德国画家许布纳尔的一幅画给人们灌输了社会主义思想，并盛赞该幅作品作为宣传社会主义思想的物质载体在传播作用上甚至比一百本小册子更凸显，该作品主要描绘了一群正在向工厂主上交麻布的织工，表现出资产阶级对贫苦民众的压迫和摧残。从中看出，“想象”作为生产的重要因素，其实质是作者主观意识的表达。因此，根据许布纳尔由“社会主义思想”至“西里西亚织工”的想象，延安版画作为一场实践活动其实质是建立在主体对形象系统的想象之上。

马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中提到：“生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。”^[5]在被生产的过程中，延安版画不仅作为人类思维、审美的物化表现，同时也是主体借以想象表达自身创造力、表现力、思维力的反馈，是“特殊的掌握世界的方式”。在具体的女性纺织图像中，木刻版画《纺线线》（图2）的作者刘蒙天回忆：“1943年前后，陕甘宁边区正开展着轰轰烈烈的大生产运动，当时我所在的抗大七分校区广大干部师生也投入了这个热潮之中……女生队主要任务是纺线、织布。我当时任美术教师，就投入到大生产中歌颂大生产，表扬劳动中出现的先进人物和先进事迹。”^[6]从中看出，延安版画中对于女性纺织的刻画是作者有意识的想象活

[1] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局：《马克思恩格斯全集（第42卷）》，人民出版社，1979，第121页。

[2] 同上书，第117页。

[3] 张黔、吕静平：《艺术美学导论（第2版）》，北京大学出版社，2016，第84页。

[4] 刘冠军：《马克思“科技—经济”思想及其发展研究（上卷）》，人民出版社，2021，第289页。

[5] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局：《马克思恩格斯选集（第2卷）》，人民出版社，1979，第61页。

[6] 刘蒙天：《我的木刻创作》，《西部美术》1980年第1期，第3—5页。

动，且这种意识活动也是基于图像本身的主旨，借以歌颂生产活动与先进女性。此外，这种图像的刻画是人化的自然而非在人之外的自然。换言之，纺织女性形象的场景刻画就是现实生活实践，是作者利用现实生活、生产进行抽象处理的能动的想象，这想象根源于生活实践，但是区别于一般生活，而差异化的根源是源于不同的实践内容与图像主旨。值得注意的是，延安版画中女性纺织的这种想象活动是否归咎于某种意识或行为？“思维的精神以自己的方式把握世界，区别于对世界的、艺术的、宗教的、实践的、精神的把握。真正的主体仍然保持着它在精神之外的独立性；只要大脑在推测和理论上工作。因此，即使在理论方法中，主体，即社会，也必须始终作为前提出现在表象面前。”^[7]延安版画中女性纺织的图像生产作为特殊的精神与实践活动，在通过想象活动构建其形象世界时，其艺术生产的中介本质（对形象的想象）作为“保持着它在精神之外的独立性”最终指向将归宿于“社会”。总的来说，这种想象是“缩小与对象的差距，便于自我确证的实现”，并在最终“用于发展不追求任何直接实践目的的人的能力和潜力”，^[8]即为实现女性的自我确证做进一步的推进、演化。

二、实践与解放：女性的自我确证

人对艺术生产起着决定性作用，“不仅五官感觉，而且所谓精神感觉、实践感觉（意志、爱等等），一句话，人的感觉、感觉的人性，都只是由于它的对象的存在，由于人化的自然界，才产生出来的。”^[9]从主观精神和心理活动来看，延安版画中“女性纺织”的核心本质是对女性形象与精神表现的生产，用于“激活主体的非功利态度与主体实现自我确证下”^[10]。因此，“女性纺织”的构建是对女性解放、生产的想象，同时也是包括对女性个人生命、生活经验以及自由的自我确证。

（一）解放的女性

恩格斯曾指出：“妇女解放的第一个先决条件就是



图3. 古元，《拥护咱们老百姓自己的军队》（局部），黑白木刻，纵37厘米、横27厘米，1944年。

一切女性重新回到公共的事业中去。”^[11]这意味着妇女解放并非“特赦”，而是作为平等的、社会性的人。在古元作品《拥护咱们老百姓自己的军队》中（图3），一妇女端坐在窑洞门口的纺织机前，其身后居中的对联写着“光荣抗属”，两边文字分别为“建立家业”“丰衣足食”，从中看出女性作为“抗属”不仅具有协助男性抗战的作用，更具有解放自身、实现个人价值的象征。值得疑惑的是，为何公共事业能促进妇女解放？在此之前，“由于分工，艺术天才完全集中在个别人身上，因而广大群众的艺术天才受到压抑”^[12]，而“在共产主义社会里，没有单纯的画家，只有把绘画作为自己多种活动中的一项活动的人们”^[13]。这意味着社会分工只是将女性回归于“多种活动中的一项活动”，其目的是“动员妇女参加生产，不仅是抗战利益所需要，且为妇女本身求解放必经的途径”^[14]。此外，《解放日报》也于1943年2月6日中明确指出妇女的劳动生产与男性上战场是平等的、光荣的任务，而提高妇女的政治地位需要从经济层面入手，从而帮助女性挣脱封建的压迫。说明女性的解放作为现实需求需要切实结合社会生产劳动，而这种劳动来源于公共事业。

那么，为何选择纺织作为延安版画中宣扬妇女解放的途径，而不是其余社会分工？首先，从社会需求以及经济关系上看，从土地革命至1938年起，陕甘宁边区的百姓每年用布二十万匹，军队及公务人员每年用布五万匹，而此时布匹年产量总额不到七万八千匹^[15]。特别是1939年后，购买布料用作穿衣的开销占据家庭总开销的三分之一^[16]，导致社会对纺织、纺织人员的急需，并促使1944年边区参加纺织生产的妇女达15.2万^[17]。而在最终，根据边区1944年的数据统计，该时期参与生产的纺、织妇众多，纺车、纺纱、织车以及织布数量更是远超以往，参照党政军每年消费约31万匹布，妇女生产的纺织布可供约三分之一。^[18]基于以上，特殊时期的社会与经济问题促使纺织成为人类生存生活的基本刚需，而解决这一重要问题也成为凸显女性地位的重

[7] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局：《马克思恩格斯全集（第47卷）》，人民出版社，1979，第229页。

[8] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局：《马克思恩格斯全集（第32卷）》，人民出版社，1998，第250页。

[9] 王德军：《中国现代化进程中的人与文化》，人民出版社，2007，第73页。

[10] 张黔、吕静平：《艺术美学导论（第2版）》，北京大学出版社，2016，第67页。

[11] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局：《马克思恩格斯全集（第4卷）》，人民出版社，2009，第88页。

[12] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局：《马克思恩格斯全集（第3卷）》，人民出版社，1960，第484页。

[13] 同上。

[14] 《边区妇女工作的新认识》，《晋察冀日报》1943年3月7日，第1版。

[15] 陕甘宁边区财政经济史编写组、陕西省档案馆：《抗日战争时期陕甘宁边区财政经济史料摘编（第六编）》，陕西人民出版社，1981，第504页。

[16] 罗琼：《陕甘宁边区妇女运动文献资料（续集）》，陕西省妇女联合会，1985，第385页。

[17] 张杰、王省安：《抗日战争时期陕甘宁边区的人口发展》，《延安大学学报（社会科学版）》1995年第4期，第61—65页。

[18] 耿东旭：《论抗战时期陕甘宁边区的家庭纺织业》，《陇东学院学报》2018年第6期，第8—12页。

要渠道；其次，从社会政治上，当谈及女性解放时，高岗于《从生产战线上开展妇女运动——在延安边区一级“三八”妇女节大会上的讲话》中明确指出是指领导妇女进行生产，包括组织妇女纺花织布、喂猪、种地。解放日报也曾报道纺织有效提高了妇女的社会地位，重塑了传统家庭中妇女地位低下的观念。^[19]同时，绥德妇纺运动的领导者刘桂英曾被解放日报这样报道：“经她直接或间接教纺织的地区，纺织和养蚕运动开展起来”，使“千百个妇女，正以纺织收入，改善她们家庭和她们自己的生活”，并在最终促成了“不仅家家有纺车，全村有十多架织机，每个妇女都会纺织养蚕，布匹完全能够自给”的成就。^[20]从中看出，织机的价值远超出其劳动本质，是作为“解放”的象征，不光是生活生产的解放，更是女性精神的解放。除此外，歌谣《纺车谣》中提到：“别看这纺车小呀，力量大无边。边区闹生产，打碎敌人封锁线。”^[21]综上，纺织作为特殊时期的社会生产，其生产内容、形式决定了当下社会生存，而作为“激活主体的非功利态度与主体实现自我确证”，女性纺织在延安版画中的出现其实质是生产机制为解决女性地位、社会生产所做出的视觉艺术，而具体的生产内容则涉及对女性不同的确证层面。

(二) 确证的层面

马克思认为人类历史首先是有生命的、个人的存在为前提^[22]，只有从有生命的个人本身出发，才能解决社会哲思、生存等其他问题。在力群的《帮助群众修理纺车》中，作者刻画了八位女性，如图4所示，根据人物形象区分出四类不同年龄层，在对人物的视觉、行为特征分析了解到女性多以弯腰为主，当然与作者构图、纺织车摆放方式相关。但是，前文提及的“新女性”背部未呈明显弯曲形象，究其原因是“新女性”作为时代的模范是被模仿、传播新知的对象，是新希望的象征，而其余不同生命状态的女性或静坐、俯身、好奇、疑惑等皆表现出对新知的学习。并且，女性的服装、发饰等皆有明显区别，具体形式分析如表1所示。这两种完全不同



图4. 力群作品《帮助群众修理纺车》中的女性形象，作者自绘。

[19] 社论：《自卫战争中的民间纺织》，《解放日报》1946年10月19日，第一版。
 [20] 《共产党员之妻》，《解放日报》1943年5月13日，第1版。
 [21] 刘焯：《延安小纺车》，《党风与廉政》2001年第11期，第13页。
 [22] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译：《马克思恩格斯选集（第1卷）》，人民出版社，2012，第178页。

的生命状态暗喻着某种生产及其关系，根据“个人怎样表现自己的生命，他们自己就是怎样。因此，他们是什么样的，这同他们的生产是一致的——既和他们生产什么一致，又和他们怎样生产一致。因而，个人是什么样的，这取决于他们进行生产的物质条件”。^[23]也就是说，延安版画中纺织女性形象首先呈现出对不同的“生命的自我确证”，其原因是基于自身所隐喻的不同生产及其关系，“新女性形象”作为新的生产力与生产方式象征具有引领的作用，而旧女性的形象是作为摒弃、需学习新知的“生产”象征，这两种艺术生产是作为对社会生活中从事不同实践活动的生命体体现，而女性也是在进行生产实践的过程实现了对个人生命的自我确证。

[23] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译：《马克思恩格斯选集（第1卷）》，第179页。

表1 女性人物分析 作者自制

序号	人物	人物年龄范围	人物视觉特征	人物行为特征	人物隐喻
1		中年	盘发（后髻）、偏襟式立领上衣、大裆裤、布鞋	弯腰俯身、手指指向纺织机、腿部微微弯曲（询问）	主动求知、被改造
2		青年	短发、八角军帽、翻领对襟上衣、	头部微微抬起、面部祥和（修理）	传播新知、带领改造
3		中年	盘发（后髻）、偏襟式右衽上衣、大裆裤、	抱紧小孩，低头俯视	主动求知、被改造
4		老年	头巾、立领大裆裤、偏襟式立领上衣布鞋	端坐在板凳上，背部弯曲	主动求知、被改造
5		中年	头巾、大裆裤、布鞋	背部弯曲、双手扶住膝盖（好奇、认真）	主动求知、被改造
6		青年	偏襟式右衽上衣、大裆裤	左一：背部稍稍弯曲、向右张望、左臂挽住旁边女性（活泼）。 右一：低头观看、左手抓住幼童	主动求知、被改造
7		幼童	圆领格状上衣、大裆裤	低头观看（好奇、疑惑）	主动求知、被改造

此外，马克思认为人类生存的第一个前提是人们必须能够生活，生产满足这些需要的资料，即生产物质生活本身。也就是说“人们生产自己的生活资料，同时间接地生产着自己的物质生活本身”。^[24]故马克思将社会生活的本质理解为实践，而社会生活乃是人的本质内容，这也揭露出延安版画中女性纺织行为刻画的本质，反映出“全部社会生活在本质上是实践的”^[25]，而纺织行为正是在社会实践中对女性生活经验的自我确证。

马克思指出劳动这种生产生活作为维持肉体生存的手段，是最为自由自觉的活动。这说明所谓“自由自觉的活动”是指人在艺术生产中“能动地表现自己”，特别是当人开始生产自己的生活资料时就已经将自己和动物区别开来。在延安版画中，女性群体的主体性与意识性逐渐突出，说明人在改造客观世界的同时是有意识的，人逐渐意识到改造自身，超越对自身身体、生命的限制，如大部分的纺织类题材皆以女性为主男性为辅，或全为女性（图1与图2）。根据中国传统意识的“男耕女织”等实践劳动，纺织被认作女性的专职工作，而在走向共产主义社会中，共产主义推翻了一切旧的生产与交往关系，消除前提的自发性，将前人的创造视为一切自发形成的前提，并受到个人联合体的支配。即前人既定的任何社会关系都是对人自由本质的限制，只有在新的、全面的共产主义社会关系中人才突破关系的钳制，成为自由的人，因此，生产女性纺织图像恰巧是对女性自由的自我肯定，同时也反映出对生产关系的重新界定。并且，马克思认为“外在目的失掉了单纯外在自然必然性的外观，被看作个人自己提出的目的，因而被看作自我实现，主体的对象化，也就是实在的自由——而这种自由见之于活动恰恰就是劳动”^[26]。这也证明了女性自由的自我应在“纺织劳动”中完成，是通过纺织行为来实现的，而针对女性纺织图案的生产正是为了实现女性自由的自我，况且，只有“从实践中来，到实践中去”才能真正意义上实现对女性自由的自我确证。

值得注意的是，只有在共同体中才能实现个人的自由，才能获得全面发展才能的手段。这说明对女性的自

[24] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译：《马克思恩格斯选集（第1卷）》，人民出版社，1995，第103页。

[25] 同上书，第92页。

[26] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译：《马克思恩格斯全集（第30卷）》，人民出版社，1995，第643页。

我确证只有在女性联合体中才能真正意义上地完成，毕竟人不是在某一规定上再生产自己，而是生产出他的全面性。这种“全面性”是对人的本质的进一步探索，同时也促进了对艺术存在与价值的进一步深化研究。

三、存在与价值：由必然王国进入自由王国

人的本质是人的真实社会联系，而人在实现自身本质的过程中必然与社会有所关联，特别是在其艺术美的本质，作为“由非功利的、能导致欣赏者自我确证的形象世界发展而来的对终极性存在和终极性价值有所暗示的意义世界”^[27]，其生产的“全面性”自然围绕着“社会联系和社会本质”。因此，在实现了对女性自我确证的形象世界后，需要进一步通过女性纺织探究其艺术生产与社会所产生的特殊的终结性存在与价值。

（一）“女性纺织”的终结性存在

延安版画中，女性纺织的图案形式由“家庭手工业”逐步向“集体纺织”“纺织合作社”转化，直观来说，画面中关于纺织机的数量增多，女性纺织行为也由个人转向团体，对于女性形象的刻画也集中表现为短发、八角军帽，如图2所示。这种由“小我”逐渐转向“大我”的刻画集中体现了生产关系的变化，其存在范式也随之变化，这是由于在自由王国中，“代替那存在着阶级和阶级对立的资产阶级旧社会的，将是这样一个联合体，在那里，每个人的自由发展是一切人的自由发展的条件。”^[28]意味着只有处于联合体状态下的人们才能摆脱对物的依赖，女性纺织图案并不只是描述个别女性，而是社会性的女性联合体。

马克思从生产出发指出生产的过程中，人们一定会彼此产生关系和联系。也就是说，人是社会关系中的人，其本质就是由不同的社会关系构成的“人”，因此，延安版画下的女性联合体反映的是由不同社会关系构成的女性，象征着在不同精神、社会关系的女性共同体解放。当然，随着这种社会关系的进一步转变，延安版画中“纺

[27] 张黔、吕静平：《艺术美学导论（第2版）》，北京大学出版社，2016，第91页。

[28] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译：《马克思恩格斯选集（第4卷）》，北京：人民出版社，2012，第681页。

织”也会向其他生产方式发生改变，在沃渣的作品《三八妇女节》（图5）中，作者有意识地选用了“纺织”“学习”“挑担”“耕地”四个题材作为宣传女性权益，分别列于画面上方的四角，具体位置如图6所示。值得深思的是，该图中对于表现女性解放也由“挑担”“纺织”的身体劳动逐渐延伸至“学习”类的精神劳动，同时“男耕女织”的性别分工意识逐渐被模糊化，由“女性纺织”向“女性耕地”延展，这种存在范式的转换是社会关系延展的作用。此外，自由王国中“女性纺织”是否依旧以物态形式出现？延安版画中女性纺织作为一种精神生产以人为依托，而人在生产实践活动中作为自我再生产的社会存在物，要想实现由“必然王国向自由王国”的社会性转变，以交换价值为基础的艺术生产必须瓦解，人们的个性将实现自由发展，社会必要劳动时间也降到最低。这就意味着延安版画中所表现的生产不再受到物质的限制，艺术的存在形式开始转变，将完全按照自身逻辑发展并表现为“天性的自然流露”。同时，部分属性与功能将消失，包括意识形态等，转而是审美性、艺术性等的发展，延安版画中的女性纺织图像将完全作为人民的艺术。

（二）“女性纺织”的终结性价值

自由王国中，“生产也不只是特殊的生产，而始终是一定的社会体即社会的主体在或广或窄的由各生产部门组成的总体中活动着”^[29]，即在为实现共产社会背景下，女性与社会的联系不再以个人的意志为转移，“女性纺织”类的作品也不再作为女性解放或为满足社会需求的图像宣传形式，而是出于表现自发、和谐的共产主义社会价值。

延安版画中，大部分女性纺织的生产都表现出有序的“社会联系”与“社会分工”。在力群的《帮助群众修理纺车》（图1），居中的女性正指导其余人修理纺车，作为社会活动的表现，画面中人物身体集中倾向视觉中心，而居中女性作为新旧社会的分割点具有“引领”的能指作用，隐喻出党与人民的社会联系。彦涵的《移民到延安》（图7）以集体移民作为社会背景，纺织女子端坐在窑洞门口，其右身后悬挂着“建家立业”的旗帜，



图5. 沃渣，《三八妇女节》，黑白木刻，1944年。

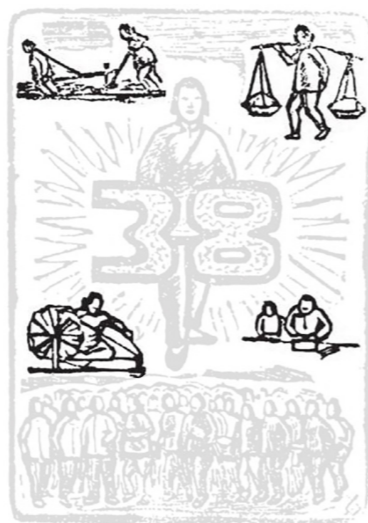


图6. 沃渣《三八妇女节》中“纺织”“学习”“挑担”“耕地”，4个题材，作者自绘。



图7. 彦涵，《移民到延安》（局部），黑白木刻，纵25厘米，横20厘米，1944年。



图8. 夏风，《妇纺小组订计划》，黑白木刻，纵7.4厘米，横9.9厘米，1944年。

该图作为响应当时的边区政府号召，表现为促进地方以及国家整体发展的组织和分工。此外，夏风的作品《妇纺小组订计划》（图8）中描绘了一群在纺车前互相交谈的女性。在这三件作品中，纺织生产不再是女性单独的个人活动，而是社会联合通力协作的结果，显现出了不同的社会关系，但是对于马克思来说，只有在生产人的社会联系与本质中才能实现人自身的本质。因此，这些社会性的联系终究驶向对人类本质的探究，而在最终，艺术生产不再作为规范和调整的工具，而是作为一种自愿、自觉的劳动。延安版画中女性纺织类图像作为表现人的本质力量的重要途径，将完全摒弃外在的功利性目的以及工具属性，取而代之的是作为无目的的艺术性、审美性、自由性。并且，艺术生产机制、艺术家与艺术本身等将处于完全自发、自由的状态，随着艺术表现的自觉性逐渐降低，未来的艺术形态不再限于特定领域，延安版画也不会幻化为社会权力和衡量他人活动的标准，最终将超脱社会存在，与人的本质力量实现协和统一。

四、结论

延安版画中女性纺织类题材作为一种精神生产是“以人为性的感性对象”，建立在主体对现实生活实践的想象下。其生产逻辑源于“纺织”与“女性”的历史现状，是对女性解放与解决当时经济、社会、政治需求的重要途径，也为促进女性个人生命、生活经验、自由的自我确证提供助力。但值得注意的是，其本质是由不同社会关系构成的女性，不是单个的独立的人。此外，随着步入自由王国，“女性纺织”作为表现社会性的联合体，其未来存在范式将发生改变，部分属性与功能或将消失，而艺术审美性、艺术性、自由性开始发展，表现为“天性的自然流露”，并在最终将完全作为人民的艺术；而在价值上，随着自觉性的逐渐降低，延安版画中女性纺织图像不再幻化为衡量社会实践活动或其他意识的标准，而是超脱社会存在，其本质也将完全实现“自由化”，与人的本质力量相统一。

[29] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译：《马克思恩格斯全集（第30卷）》，人民出版社，1995，第55页。

李渔工艺审美观研究

A Study on LI Yu's Aesthetic View on Craftsmanship

周祯瑞 王悦 ZHOU Zhenrui WANG Yue

摘要 李渔在戏曲理论和生活美学方面的成就获得后世大量关注，但研究者对于其工艺美学审美思想层面的研究上呈现出的方法与角度较为单一。本文基于对《闲情偶寄》进行工艺审美思想内容整理与提炼，从李渔特殊的个人经历、社会经济、时代背景入手进行研究，并从明清文人思想流变史和李渔所著书籍的翔实理论资料中总结其工艺审美观，试图从时代审美与文人思想流变的角度探析李渔在技艺崇尚、和谐美、“趣味”美学角度中所蕴含的工艺审美观，并结合实际情况给予现代设计美与生活的启示。

关键词 李渔；工艺审美观；时代与审美

Abstract: LI Yu's significant achievements in traditional Chinese opera theory and life aesthetics have received a lot of attention from later generations, but his research methods and perspectives in the aesthetic thinking of craftsmanship aesthetics are single. Based on the sorting and extraction of the content of craftsmanship aesthetic ideas in "Leisure Love Occasionally Sent", this study starts with LI Yu's special personal experience, social economy, and historical background to study his craftsmanship aesthetic views. It also summarizes his craftsmanship aesthetic views from the historical evolution of literati thinking in the Ming and Qing dynasties and the detailed theoretical materials in LI Yu's books, attempting to explore LI Yu's view on craftsmanship aesthetics

作者简介：周祯瑞，山东工艺美术学院硕士研究生，研究方向为设计艺术美学、戏剧影视学；王悦，山东工艺美术学院副教授，艺术学博士，研究方向为设计艺术学，数字影像艺术。

embedded in craftsmanship admiration, harmonious beauty and "fun" aesthetics perspective. Moreover, combining with the actual situation, it provides inspiration of aesthetics and life for modern art.

Keywords: LI Yu; aesthetics views on craftsmanship; era and aesthetics

引言

谈及李渔，古今研究者总是从《闲情偶寄》中挖掘他在戏剧戏曲、歌舞、园林造物、家具古玩等古代生活艺术与养生方面的成就，大部分文献倾向于戏曲美学理论、工艺美术、园林造物等的研究，诚然从这本古书中可以提炼大量现今仍然适用的戏曲理论、园林造物艺术、设计思想等。作为文人雅士的李渔在戏曲理论、工艺美学领域的成就突出，在建筑艺术、家居古玩、饮食卫生、娱乐器玩、舞台仪容、服饰表演等古代艺术与生活层面也颇有造诣，这些领域的生活美学和审美价值无疑也具有前瞻性，例如对现代设计中绿色设计、扁平化设计、建筑景观心理化设计、人性化设计、功能主义等有显著指导意义，从其富有生活艺术的审美观中洞察到领先于时代的工艺思想与特殊审美观念颇有研究价值。

只停留于工艺本身而不从时代背景与艺术家审美思想深层次入手的研究固然是浅显的，李渔富有前瞻性和创新性的设计思想背后所蕴含的审美观值得进一步研究。杜书瀛教授的《李渔美学思想研究》一方面指出李渔造物美学方面的成就，另一方面从戏剧戏曲理论美学角度如戏剧真实、戏剧美学、戏剧结构、戏剧导演等层面研究了李渔美学思想的构建。清华大学邱春林教授在《设计生活：李渔设计艺术的宗旨》一文中提出李渔的设计理念是雅趣和世俗的统一体，认为其思想具有整体意识，强调实用价值和典雅美的结合，追求“自然可爱”的自然审美观，并提出因地制宜、趣味美等工艺审

美思想，文献反映出李渔工艺审美方面的思想观念和价值观，使人们了解到一个享受造物乐趣的艺术家的审美情趣。^[1]当然在资本主义萌芽萌生的明清变革时代，文人雅士的处境变化带来思想的流变，并孕育出李渔特殊的工艺审美观。时代主流思想与社会审美观念的变化也是李渔个人工艺审美观形成的溯源，因而从李渔所处时代背景角度研究其工艺审美观有一定价值。

一、明末清初工艺审美背景

（一）社会审美

明清时期，随着资本主义的萌芽不断滋长，市民阶层逐渐壮大，明清士人的造物思想和工艺审美在特殊的境遇中颇具时代审美特色和价值趋向。李渔的工艺美学思想在宽松的时代背景下得到进一步发展，其特殊的工艺美学思想符合当时的世俗文化潮流。诚然，世俗生活依然是文人学士的主要关注范畴，人们对于传统造物工艺的审美各抒己见，但根本源于社会审美。明清工艺美术氛围开明，时代与工艺美术的关系一直是研究者的关注重点，明清商品经济雏形下孕育出具有时代缩影的工艺美术和审美理念——一方面吸收西洋文化，另一方面文人雅士接近生活的质朴创作理念占据主体。总体上看，清代工艺水准较高，繁缛精巧是时代的代名词，但缺乏一定的美学价值，此外当时中外思想交流导致美学价值观的刻板化与生搬硬套，好在当时的政府以继承明代家具的工艺风格为根基高度重视工艺技艺，以时代认同的工艺美学思想体现出审美情趣与实用价值相对统一的造物理念。特别是装饰纹样的繁缛、华贵与庄重，这种中国元素甚至影响并流行于海外。经济、适用、美观相平衡的明代工艺美学审美理念或多或少影响了李渔的生活情趣与审美观念。李渔的园林艺术自然审美观便是时代审美的体现，不仅如此，《闲情偶寄》对室内家具摆放等陈设有一定见解，注重“精”和新奇雅趣，这也展现了李渔工艺美学思想中源于时代的自然审美观。《闲情

偶寄》所提及的“天人合一”作为古代造物思想的精华在园林艺术中具有重要地位，园林“壶中天地”的面貌看似空间狭小却包罗万象，别有一番天地。著名的豫园和拙政园都是明清时期园林的代表。园林艺术注重自然景观的再现，四季如春的景色是其根本。李渔在造物思想上崇尚园林的自然淳朴之风，亭、台、楼、阁、山、水、植物都彰显出天造地设的自然观审美，道出了中国园林容纳百川的天地意识。^[2]

诚然，清代工艺美术带来的物质性和精神性的统一完美地诠释了时代工艺美学审美观念，工艺技艺的成熟和工艺美学思想的自然社会审美充溢于当时。该时期工艺技术达成阶段性成果，“知者创物”的观念不再被持有或继承，人们转而认为“造物”是工匠从事之职业，设计这一原本引领造物发展的技能沦落到了低级的工匠地位，17世纪所谓的“中国风”“中国学派”很好地做到了对历史的承前却没能达到启后的延续。^[3]洋烟、自鸣钟、鼻烟壶等进口洋货成为被社会追捧的货品。与此同时，“道统”文化和“尊孔讲道”的思想被推崇和倡导，道家“天人合一”的思想在造物活动中仍发挥着主导作用。而明末清初也是历史变革动荡的时期，以李渔为代表的文人雅士的审美思想不再趋向于单一的古雅质朴，走向实用主义流变的倾向逐渐清晰，这也可以从《闲情偶寄》中得到大量资料验证。总之，清代文人的工艺美学思想孕育于时代的造物和生活准则，男耕女织的小农经济由于实用的需要催生出新技术、新技艺的诞生与革新，从而衍生出工艺以技术为基础的实用审美理念，不论是平民大众还是社会精英阶层，总是基于时代的发展特色形成具有一定相同倾向的工艺美术审美观。

（二）主观审美

普遍研究表明时代的风貌对该时期艺术家审美思想与创作理念有直接影响，李渔的工艺审美观很大程度上基于其平实质朴的生活态度，“贵自然”的工艺审美理念应运而生。他把对待生活的简单质朴思想融入工艺造物理念之中，区别于雅致华丽的奢华审美，崇尚自然是其工艺美学

[1] 陈建新：《李渔造物思想研究》，武汉理工大学博士学位论文，2010，第12页。

[2] 刘红娟：《李渔生活美趣研究》，首都师范大学博士学位论文，2012，第33页。

[3] 沈新林：《李渔评传》，南京师范大学出版社，1998，第55页。

的价值追求。明清时代的开明政策和后期社会思潮的流变孕育出一部分文人共同的价值理念与审美倾向，李渔一方面具有浓郁的清代工艺审美的共性，另一方面又有着独特的个人化审美观念，从这个角度上来说审美观不仅仅是时代的产物也是个人能动的反映。《闲情偶寄》中“自出手眼”强调艺术创作的个性化呈现，李渔极富个性但又充满矛盾，可以说他是一个矛盾体。他厌恶官场的尔虞我诈，在艺术美与世俗的矛盾中徘徊，他身处于时代洪流潜移默化中受到时代审美倾向的影响，桀骜不驯的个性却也透露出淡泊名利、平淡典雅的生活之质朴。

李渔的个人审美观蕴含在其文艺创作之中，《闲情偶寄》浓厚的生活气息和新奇的见解处处洋溢着强烈的作者的自我意识和卓识，其造物工艺展现出李渔浓郁的主观审美，文人雅士的虚构意识极其强烈，使其文学作品极具思想内涵。此外，李渔提出了有别于传统创作思维的娱乐化的工艺创作思想，其中也不乏自娱的成分，娱人和自娱在李渔身上水乳交融地合为一体。李渔的主观审美的确源于明清社会的生活风貌，有着实用性的普遍价值，这是其造物的根本动力与源泉。放眼整个明清历史可以说李渔是实用与审美有机融合的倡导者，个人主观审美和世俗生活在本质上融为一体。任何时期的工艺美术发展都基于器物的实用基础，《闲情偶寄》中所体现的居室和置物情趣就显得独特又让人耳目一新，其中涉及的审美心态、鉴赏标准、创新方法以及造物原则等虽受金圣叹、文震亨等人的影响，但依然具有强烈的个人风格。

二、李渔崇尚技艺的工艺审美

（一）功能美

1. 适用主义

李渔倡导“凡人制物，务使人人可备，家家可用，始为布帛菽粟之才，不则售冕旒而沽玉食难乎其为购者矣。”^[4]简而言之，李渔和墨子在造物中同样以实用

功能为主，反对劳民伤财的奢侈设计。在李渔看来工艺美术无须追求过多的外在审美，即“人无贵贱，家无贫富，饮食器皿，皆所必需”，而是不忘初心以实用的功能性为根本，从实用到适用，最后再到审美。适用不等同于实用，是人们在满足自己既定需求的同时，实现规定功用后从生理满足到心理感知的过程，可以说是一个从目的性价值到精神审美的过程。最早的工艺美术起源于狩猎生存的必要，在满足人类生存的基本需求后逐渐倾向于交互、娱乐、审美等。当然李渔的实用主义并不是刻板的“唯实用论”，他所理解的实用是“巧人工俱有所用”，是与时俱进的实用，是精准定位的设计，是实用到适用再到审美的动态流程。当然器物的特殊性质也决定其适用的范畴，其美学价值孕育于基础的功能主义，雅致是其精神境界的最高追求，新奇则是李渔不安于现实生活的表现。

2. 经济

经济效用是现代设计的终极归宿，也越来越成为设计的目的和诉求。古代工艺美术满足基本实用价值的同时注意到经济损耗的问题，材料、人力资源的消耗程度等都是工艺美术生产的经济因素。李渔遵循经济实用的造物法则，过高的经济消耗带来的资源浪费不能脱离实际，功能主义和经济效益的追求必然需要和谐统一，过于奢侈的工艺造物看似完美华丽，但这在李渔看来是不值得推崇的。据《闲情偶寄》记载，经济主义“债而食，赁而居”“丰俭得宜”“价廉工省”的观点是当今造物追求“性价比”的体现，而不是一味追求高投资的奢华。《考工记》认为在工艺美术创作中把握材料本身的属性尤为重要，材料属性的合理选取作为基础，工艺技术流程的复杂程度以及人工成本等方面都应该最大程度缩减投入以追求经济价值最大化，这样制造出来的作品才是真正具有经济价值的。

此外，“一物而充数物之用”兼具物的使用价值和经济价值，通俗来说就是一材多用，比如青铜器纹饰包含着经济因素的节省，多件工艺美术品中存在一部分共同的流程、材料，称作为一物幻为两物。经济审美价值也体现在“体制宜坚”中，即强调产品的耐用性，李渔创造性地从现代可持续发展角度提出，物的坚固是维持可持续发展的有效途径，节省的人力、物力、财力可更多地用于投入生产，尤其是再生产的进程中，带来社会物品的充裕和繁荣，促进社会经济发展和进步，这也与墨子的“节用”观不谋而合。“最忌奢靡”很好地总结了经济原则，以最优原则的人工、物质成本、技术成本谋求经济价值。

（二）结构美

1. 虚实相间

虚和实在传统美学中是一对重要的概念，传统造物美学也时常以虚实结合的艺术手法构建若有若无的美学意境。中国文化的传统美学价值表达富有独特的含蓄美，古代书画、园林建筑甚至文学作品都十分注重虚实结合的哲学美。李渔深受中国传统儒家、道家、禅宗美学思想的影响，工艺美术学审美倾向于古朴的含蓄美，“透、漏、瘦”传达出的雅趣美学观若隐若现，山重水复中茅塞顿开出现光明转机，是一种以虚衬实的东方美学意境美。《闲情偶寄》中展现出气韵生动、虚无和现实交错的意动之美，山石摆放不单是全景写实，

[4] 李渔：《李渔全集》，浙江古籍出版社，1992，第88页。

也要遵循传统艺术美学中虚实相生的审美原则，假山建筑呈现“留白”效果，部分石块的残缺使得山体呈现出和谐的整体美和韵律美，实中有虚、虚中有实，不论在结构美学还是几何空间美学上都是绝佳的呈现。

2. 意蕴美

中国传统艺术强调美学意蕴的表达，画论、书论对形与神的讨论体现出人们对意境和谐美的创造和极致的追求。意蕴美是工艺美术深层次的内容，往往存在多义性、模糊性和朦胧性，需要达到“悟”的境界，这种审美理念是工艺美术乃至中国传统文化经久不衰的奥秘所在。李渔重自然，倡导生活美学，认为世间万物皆有灵，其蕴含的文化精神和人文价值只可意会不可言传。寄情于自然山水，在他眼中自然界就是生动的画卷，其工艺美术思想一定程度上体现了造物隐晦的意蕴美。“如画性”审美将寺庙、树木、湖泊、森林、醉翁、百姓、动物等熔铸成一个如诗般的画卷，“静中有动，动中有静，虚实结合，融情入景，情景交融”，尽显李渔意蕴美学的审美表达。当然，李渔的工艺审美观中意蕴的体现并不是偶然的，是他澄怀味象、艰苦探索之结果。

（三）形态美

1. 精

明清资本主义萌芽引发了奢侈的造物倾向，富丽堂皇、追求装饰的工艺审美观在李渔看来实属病态。李渔逆时代批判一味追求华丽的时代审美，他认为精巧、精致、新奇、雅致才是工艺美术的高层次价值追求。《居室》《器玩》以及《饮撰》中都凸显了其精巧典雅的工艺审美观，崇尚自然俭朴，坚决反对浮华瑰丽，提倡新思维、新创意，“创立新制”“能主之人”的主体性价值体现得淋漓尽致。从雅俗的博弈层面来看，华贵的工艺审美观容易滋生不正之风，例如劳民伤财的奢侈，华而不实过分追求表面而忽略本身的功能性，因而创异标新才是工艺美术乃至艺术学发展的方向，固守时代的不良传统只会走入狭义的表面主义。李渔基于“精”的新奇雅致审美观经时间的验证也受到后世的广泛认可，当然“精”的工艺审美观源于李渔的世俗生活，质朴的原生态生活蕴含着精妙的创意和新思维。现代新中式风格、欧陆风格的居室设计一定程度上吸收了李渔“贵精不贵丽”的审美思想，这种“精”的舒适居室设计法则与李渔时代园林艺术建筑设计息息相关且至今仍适用。

2. 简

《闲情偶寄》中李渔提出“宜简不宜繁”“大乐必易，大礼必简”，“简”的审美观同样基于其反对烦琐而追求简约的理念，“简”以简练的话语诠释出丰富雅致的工艺美术审美思想，蕴含着浓郁的东方美学意蕴。“炫技”只会造成满而溢的审美疲劳，“简”的设计美学追求才是温润人心的。当今的极简主义设计理念回归本真，摒弃富丽堂皇雕碧满眼的风格，喜茶、无印良品等企业巧妙使用了简约主义设计风格收获较多消费者青睐。当然简约主义不是纯粹的简单，而是从烦琐冗杂的设计中归纳出精妙的设计本质，人文主义的关怀也孕育出人性化设计，设计传播的经久不衰之秘密在于其内在精华。总之，李渔这种极简主义

审美观是一种“精而造疏，简而意足”的审美表达，源于孔子提出的简而不繁杂的至高境界，强调隽永典雅清水芙蓉的清新美。真正深入人心的工艺造物不是浓墨重彩的，而是直击人心的简约主义。“删繁就简，去芜存菁”，李渔的这种“易简”法则被应用于各领域，从明代的明式家具到现代的家居设计、室内设计、数字艺术、电子信息等领域都有所体现。

三、以“人”为美与“和谐”的工艺审美

（一）以“人”为美

1. “人之为人”

人之所以称为人，在实现自我价值和自身存在发展等方面找寻生活之美才是人之真谛。《闲情偶寄》中李渔认为一切存在的工艺都是为人而设计的，工艺是日常生活美学的产物。林语堂强调生活的乐趣存在于生活的某一个场景，例如洗衣做饭、居住赏花、怡情娱乐等。这种人之为人的工艺美术思想实质上就是肯定工艺美术是人和社会生活的附庸品。

“人之为人”立足于人本身，将生活需要和人的个体存在联系起来，以满足人们日常生活起居、娱乐和精神欲望等方面的需要，工艺美术思想来源于质朴的自然生活美学，日常生活的审美法则也应融入设计理念之中。《闲情偶寄》中“活檐”便是极好的例子，李渔针对房屋采光和避雨的矛盾从人自身的角度和生活美学提出适时而变的“活檐”，无论是器具还是装饰用品的设计初衷都是为了实现人的自我实用价值，从实用到适用再到审美，现代设计的人本主义以人为基本的价值尺度，当然人性化设计和关怀主义设计都是如此。

2. 激发审美主体主观能动性的审美思想

《闲情偶寄》注重对李渔个人的主观化审美表达。李渔认为生活就是美，日常生活就应该审美化。他基于自身特殊的审美诉求提出个性的服饰仪容，从纹样装饰、图腾纹理、品类材质等方面凸显个性化的主观审

美。个人审美观应基于社会生活的大环境进行升华，结合工艺美术造物法则形成具有一定普适价值的个人审美。每个人都具有“生活”的权利以及追求美、展示自我的欲望，李渔的个人审美“劳一人以逸天下，予非无功于世者也”在工艺美术中彰显出实现个性化追求的终极目标。“封建社会个体存在的价值得到如此的礼遇，让笠翁之辈能有‘逸天下’的抱负，岂非适时之幸事哉。”^[5]主体的能动价值尤为重要，激发审美主体的主观能动性造就工艺美术的美学价值。尽是图画入耳之声，无非诗料，闲情逸致的主体审美赋予自然界生动的美学价值，孩子嬉戏、女子行走、动物奔跑、商贩吆喝，凡人眼中平淡无奇的世界，在李渔的主观能动性下转化为美学意义上的审美意象。他通过开窗造物借景，形成空间内外的景致呼应，何不造物娱己的同时娱人，让人们也能感受到景、情，以及愉悦，用双眼去构造心中的美。诚然，李渔在窗栏领域的多元化创意与制作、借物展现了美，“观物以乐己，造物以启人”，供审美者进一步欣赏。

（二）“和谐为美”

1. 整体意识

和谐是一个系统概念，也是一个整体的概念。古代对客厅、家具、器物、服饰等都注重礼仪与创造，“以不再用为制度，以厚用为准则”。李渔认为建筑领域也应当遵循和谐的整体性。建筑一方面具有审美功能，另一方面也是一种功能性意义的呈现。整体意识融合多元素协调发展，统领大局互相组织布局，兼具美学意义上的形式美法则，例如构图、色调、几何构图、纹样等，他在“欹斜格系栏”中指出“蕉叶联”的整体和谐思想。笠翁反而借着明清商业繁荣之态，人们求新异之心理日趋增长，使工艺的整体审美观有了一定的发展空间，“设计师”的地位也随之凸显。李渔重视设计构思，注重设计整体布置安排，认为整体造型以及整体规模、结构、功能、材料、相对位置关系等全部确定后才能开始作业，否则浪费资源与时间，劳民伤财。不论是

盖房造园，还是装饰小品的布置，和谐的整体需要在造物中统一考虑，从整体上把控全局的章法。同样，李渔的戏曲论有“立柱脑”“结构第一”等著名主张，彰显了他独特的整体性和谐美的观念。事实上，这个词确实形容造物是写作的“主脑”，即在写作之前先确定“立言的本意”造物和计划进行分析构思。

2. 中和美

中国传统美学认为“中和为美”，中和需要“度”的把握，即权衡。儒家思想注重人与社会的和谐共处，情和理、心和物之统一。天人合一是中国传统哲学、美学的终极追求，天、人、文三者的辩证统一就是物我同一，从而达到真善美的和谐统一。统筹和系统性规划是达到“契合度”的最佳条件，例如人的本能需求是吃饭穿衣等，饮食需要荤素搭配，衣物需搭配合适的服饰尺寸、纹饰等，讲究和谐统一，不宜少也不宜多。李渔认为人体的肤色和服饰也有一定中和审美关系，浅色皮肤的人服饰搭配可深可浅，皮肤黝黑者不可穿过于深色的服饰，油性皮肤兼容性强，精致雅观服饰配之，而干燥皮肤难以驾驭精致服饰，当然丽质之人可忽视。总的来说从服饰和人体和谐统一来说，二者可以做到一加一大于二的效果，二者互补扬长避短呈现出工艺的中和之美。

3. 适宜美

“主人之七分”强调因地制宜，注重合适的空间分配和地势，根据当地实际情况，从适宜美的环境美学深入。李渔反对规模化园林艺术，坚信因地制宜的最基本造物原则，深刻体现其工艺美术审美观。从质朴的原生态之美到实用主义、个性化主义、和谐整体美，都离不开适宜美学的基本准则，也因“宜”而美。正如笠翁所言，梨园是一座托身的小屋，一方面是依山傍水而建，另一方面是雅致脱俗的。适宜的自然美，崇尚花鸟、山水，山峦地势层峦叠嶂云卷云舒。笠翁的造园审美符合其当地实际情况，其自身领先于时代的造园理念造就了神仙般安身的场所。再如《闲情偶寄》中建筑房屋、服饰工具等的介绍，在陡坡上“竖阔叠锋”，在低处“穿塘凿井”，当然规则并不是绝对的，因地制宜与因势利导，建设者都可以灵活运用。

四、雅俗共赏的工艺“趣味”审美

（一）工艺奇趣美

奇趣为“新之有道，异之有方”，李渔雅俗共赏的工艺趣味思想值得被归纳研究。所谓奇趣美其实就是新颖和趣味，可以理解为现在的创新思维。《闲情偶寄》中关于园林艺术的描述体现出李渔原创且有创新力的审美理念，追求新奇的创造准则，一榫一桷皆是新意。他的“不喜雷同，好为矫异”的理念是古代的工艺创新思维的先河，也一定程度上成为拯救时代工艺危亡和审美落魄的一剂良方。《居室部》中的“腐草为萤”化腐为奇，尽管萤火虫并不是由腐朽的草木演化而来，但其古法制作中体现了新奇的工艺美术审美思想。

[5] 陈建新：《李渔造物思想研究》，武汉理工大学博士学位论文，2010，第45页。

房屋建造中如何降低成本兼顾采光和遮蔽性，李渔提出了活檐的新工艺方法。传统的深檐设计在遮挡风雨层面上有一定实用价值但采光极差，他提出在瓦檐下另设一个板棚，并在其两端各置转轴，从而可以十分灵活地撑开、卸下，雨天时就进行正面支撑，晴天则反过来进行撑起。^[6]这种奇趣的设计可称作“用天”，归根结底他的工艺审美奇趣观巧妙利用了天地自然的规律。李渔的奇趣审美观新奇中透露着简约质朴，也兼具了实用价值。窗栏设计中用几根树枝上下摆放和梅花有机组合形成的“梅窗”，借鉴凿壁借光等典故设计出“壁内藏灯”，在墙壁凿洞将光线从他屋射入。

创新从古至今不仅在设计领域发挥极大的作用，机械、管理、营销等领域都需要新奇的创意理念以此推动时代成果转化与技术突破。创新在美学层面的表现之一就是奇趣，这里的审美趣味建立于新思维、新方法和新视野之上，当然这种新奇之美不能是劳民伤财的，墨子的节用观和适用观已经表明工艺设计不能建立于劳民伤财的代价之上，金钱的堆砌会使得创新奇趣失去原本价值。当然为了避免空洞乏味的形式主义创新，李渔格外强调基于现实主义和时代潮流的工艺设计，这种审美思想就好似当今传统手工艺的当代价值研究和创新性再创造，不再拘泥于古老的刻板形式。

（二）工艺雅趣美

雅趣即高雅的趣味，一直以来都是李渔特殊的审美追求，古朴但不失大雅是李渔工艺审美的重要思想。《闲情偶寄》中不论是蕉叶题诗呈现出的雅致和若有若无的意蕴，还是梅窗的简约雅致美学呈现，都彰显出李渔作为世俗的人同时也是文人雅士的人格魅力。尤其是在明清时期，李渔在生存考验和艺术追求的平衡下坚持雅趣的生活审美观，无疑是时代的工艺审美清流。郁达夫先生的作品《故都的秋》独有见解，他将秋天这一季节唯美化和诗意化，同时结合了市井文化的俗生活之悲秋，雅与俗的趣味融合一方面文学作品呈现的一种方式，更是现实主义和浪漫主义的碰撞。传统美学颇具

雅致美，李渔的工艺创作渗透着浓郁的人文主义精神和雅趣的观念。工艺审美兼具实用性、注重整体性、强调中和美，但其蕴含的雅致美是深入人心的，也是潜移默化的。上文提及的梅窗、活檐、假山等工艺造物都是雅趣的典型体现。

（三）工艺意趣美

工艺审美的趣味思想体现在挖掘生活中的自然意蕴，以及主体的主观情感与哲理化艺术化的审美趣味，传达出“虚实相生，含蓄蕴藉”的理念，这种意趣实质上就是在有限的实景中探索领悟无限的美学价值表达。齐白石画虾的手法精湛，不仅局限于生动形象的外形勾勒，更重要的是其内在的难以捉摸理解的意蕴，传统的中国画如此，甚至西方电影也采用虚实结合的手法来营造意境美的意蕴。李渔作为文人雅士在建筑、园林艺术、日常生活美学等领域都营造出朦胧的意蕴之美，虚虚实实的意蕴让古朴雅致的工艺造物焕发出更顽强的生命力，这种意蕴终归是大雅的，值得推崇的。

建筑造园中借景的审美思想颇具意趣，置身于景观之中可观察万千景色，扇面窗的设计将人的视野引入大自然最质朴纯真的画卷，谱写出观者的意趣美学盛宴，东方美学诗情画意的精髓尽收眼底。李渔的工艺审美法则强调造物的趣味性与典雅的意境相结合，雅趣的意境裹挟着虚和实，例如假景配真鸟营造虚虚实实的东方美学意味，令人惊叹。不管置身于何时何地，李渔的意趣审美观总是情景融合，浑然一体。

五、李渔工艺审美观对当代设计的启示

李渔自身的崇高生活美学理念与工艺审美观对当代生活与设计有一定启示作用，“贵精不贵丽”“宜简不宜繁”的极简主义美学被应用于品牌商标、建筑、家居等设计，比如喜茶的logo、无印良品等。“宜”的工艺审美观应用于实用、节俭等方面，也体现了以人为本、天人合一的传统美学思想。当代快节奏的生活追求经济利益和审美的兼顾，逐渐形成以和谐观念为导向的绿色设计潮流。除此之外，李渔工艺审美观中的生活美学思想极具前瞻性，平民百姓也逐渐认识到了生活之余的审美乐趣，可以说艺术和生活的界限越来越模糊，曾经的精英艺术逐渐渗透到大众文化之中，隔膜逐渐被打破，曾经的精英美学走下神坛，不再居庙堂之高，与人们的日常生活关系越来越紧密。

设计不能凌驾于生活之上，脱离人本与时代的设计是贫乏的。李渔的工艺审美思想给艺术与生活提供了一种折中方案，生活成为人们审美思想的归宿。精英艺术与大众艺术一直以来都是构成博弈关系的两种艺术形式，精英艺术存在于小部分的受众圈层，大众艺术则是时代最强音，是大部分人能够接受的一种普适性强的艺术。黑格尔认为大众艺术是明显生活化的，他从小男孩抛石子入河的案例说明生活中的大众艺术无处不在。市场经济繁荣之余，生活的多样化使得艺术和美学的界限更模糊，人们一定程度上早已接受了生活化基础上的艺术。大众在这种通俗艺术中获得本我的体验，释放自己的本性，艺术和生活融

[6] 李彩艳、谷鹏飞：《东西方园林美的传承与创新探究》，《大观（论坛）》2018年第12期，第181—182页。

为一体，多元素的融合是当下设计的发展趋势。

六、结语

李渔的工艺审美观深受东方美学典雅内敛的影响，无论是其功能美、和谐美还是趣味美都是李渔在艺术和生活中的思考与感悟。的确，生活和美学在当下设计领域的隔阂越来越小，李渔所处的明清特殊思想流变时代孕育出的功能主义、经济节用等设计理念至今仍适用。纵观文化历史背景，李渔先进的工艺审美思想也存在消极闭塞，甚至受时代局限性影响产生的负面价值，在李渔工艺审美观中可清晰洞察时代工艺审美共性与个人审美倾向，结合当下工艺审美实际从中汲取所需，以宏观微观结合的角度审视李渔的工艺审美观及其成因尤为重要。即使置身于现代化社会，我们仍然可以从其先见的工艺审美观中获取大量启示，工艺美术的研究不能仅停留于物质本身和人文情怀，我们需要从艺术家、美学家所处的时代背景入手探索工艺审美之源。

参考文献：

- 李渔：《李渔全集》，浙江古籍出版社，1992。
- 宋镇豪：《春秋战国社会生活史》，中国社会科学出版社，2005。
- 俞为民：《李渔评传》，南京大学出版社，1998。
- 黄强：《李渔研究》，浙江古籍出版社，1996。
- 赵文聊：《李彩标李渔新论》，苏州大学出版社，1997。
- 杭间：《中国工艺美术史》，人民美术出版社，2007。
- 陈建新：《李渔造物思想研究》，武汉理工大学博士学位论文，2010。
- 谢云霞：《晚明江南文人的园林设计美学思想研究》，吉林大学博士学位论文，2015。
- 钱水悦：《李渔〈闲情偶寄〉生活美学思想初探》，浙江大学硕士学位论文，2008。
- 王敏、徐征、杨先艺：《〈闲情偶寄〉造物观中的“趣味”美学解读》，《包装工程》2021年第24期，286—291页。
- 冯盈之：《“洁、雅、宜”——略论李渔对于女子服饰的审美理想》，《宁波大学学报(人文科学版)》2005年第4期，第88—89页。
- 刘玉梅：《李渔生活审美研究综述——以〈闲情偶寄〉为考察对象》，《阴山学刊》2010年第6期，第54—59页。
- 邵晓舟：《浅谈李渔园林美学思想中的“取景在借”观点》，《艺术百家》2004年第5期，第128—131页。
- 贺志朴：《李渔的生活美学思想》，《河北大学学报(哲学社会科学版)》2013年第5期，第37—41页。
- 代迅：《西方理论与中国文本：费瑟斯通和李渔美学思想比较研究》，《西南大学学报(社会科学版)》2012年第6期，第110—116+175页。
- 王月洁：《中国传统美学思想对中国设计的主要影响：论明代李渔“宜简不宜繁，宜自然不宜雕斫”》，《内蒙古师范大学学报(哲学社会科学版)》2008年第S3期，第42—43页。
- 王军：《中国传统美学思想对产品设计的影响：论李渔“宜简不宜繁”》，《中国包装工业》2013年第14期，第47—48页。
- Lu Tina, "The Politics of Li Yu's Xianqing ouji," *The Journal of Asian Studies*, vol.81 (Aug.2022): 493-506.

摸索、复兴与盛誉：1933—1937年中国美术会的活动与传播

Exploration, Revival, and Reputation: Activities and Dissemination of the Chinese Art Society (1933-1937)

何海锋 HE Haifeng

摘要 本文以中国美术会在1933—1937年的活动为研究切入点，通过对该会在此期间相关的组织建设、会务活动、美术展览、刊物发行、学术讲座、重大活动倡议等方面的梳理，分析其与当时的文化、政治、社会等方面的联系。文章认为在此阶段中国美术会的组织建设与美展组织等方面处于摸索与完善中，所进行的各类会务活动、美术活动等旨在复兴传统文化，其传播也产生了积极、健康的社会影响，颇有社会盛誉。

关键词 中国美术会；活动；传播；社会影响

Abstract: This article takes the activities of the Chinese Art Association (1933-1937) as the research entry point. Through sorting out the organization construction, conference activities, art exhibitions, publication distribution, academic lectures, major event initiatives, etc. related to the association during this period, it analyzes its connection with the culture, politics, society, and other aspects at that time. The article suggests that, during this period, the organizational construction and art exhibition organization of the Chinese Art Association were in the process of exploration and improvement. The various conferences and art activities carried out were aimed at reviving traditional culture, and their dissemination also had a positive and healthy social

作者简介：何海锋，杭州市富阳公望美术馆三级美术师，研究方向为中国近现代美术史及美术评论。

impact, earning them a high reputation in society.

Keywords: China Art Association; activities; dissemination; social impact

20世纪30年代，受西方现代主义思潮的影响，国内各地相继成立了美术社团，如杭州成立艺风社、上海成立决澜社、南京成立中国美术会、广州成立现代版画会等，这些美术社团在中国现代美术的演进中，扮演着重要的角色。

中国美术会是中国现代美术史中一个重要的美术社团，是国民党政府组织的美术团体，由王祺、陈树人、李毅士、于右任、张道藩等50余人发起，于1933年11月12日在南京成立，选举出于右任、王祺、张道藩等9人为第一届理事，互选张道藩为总干事，后于1934年2月完备成立的法定手续。该会成立时，会员主要来自全国著名的画家、美术理论家、美术教育家、鉴赏家等，办公地点设在南京淮海路101号。1935年4月，会员增至200余人，1936年，会员又增至300余人。抗日战争爆发后，该会于1938年6月参加中华全国美术界抗敌协会。1940年又迁至重庆，与中华全国美术会合并，更名为“中华全国美术会”，张道藩继任理事长。

关于中国美术会的成立情况，1933年《申报》进行了报道：

王祺、陈树人、经亨颐、李毅士、梁鼎铭等五十余人，发起之中国美术会，经年筹备，十二日在京正式成立。到会员三十余人，由王祺主席报告筹备经过，次公推王祺、李毅士、高希舜、梁鼎铭、刘心僧五人负责筹备通信选举，限两周办竣，选出理事九人，俟首次大会时再作二次补筹云。^[1]

另，总干事王祺在《中国美术会之前程》，详细记录了该会成立的过程：

[1] 《中国美术会正式成立》，《申报》1933年11月13日，第13版。

当时得有绘画、雕刻、诗歌、音乐、戏剧、作家等五十三人，组成发起会，并推王祺、高希舜、李毅士、张道藩、潘玉良等五人筹备，及同年（1933年）十一月十二日，举行成立大会，当以会员，散居各地，推定王祺、高希舜、李毅士、刘云逵、梁鼎铭等人办理选举事宜，选举结果，于右任、王祺、张道藩、高希舜、李毅士、章毅然、汤文聪、陈之佛、梁鼎铭九人当选第一届理事，组设理事会，互选张道藩为总干事，汤文聪、王祺、梁鼎铭、高希舜分任总务、学术、宣传、交际各股主任干事，进行会务，（民国）二十三年（1934年）二月，以组织经过，呈报中央民众运动指导委员会备案，并领得许可证，本会成立之法定手续遂以完备。^[2]

中国美术会之所以选择1934年11月12日成立，主要是为了纪念孙中山先生。

那么，为什么要成立“中国美术会”？当时的总干事王祺直言：

同人于此，因而有感，谓艺术之情绪，风向万端，不必求其尽同，而人事之组合，美术之推进，观摩尽善，不可无所联系，因而资以讲习，此中国美术会之所由成立也。^[3]

后来，中国美术会的理事长张道藩则明确表示：

大家都知道美术的发展，于一国的文化，关系甚大。过去百余年来中国美术，似乎一天一天地没落下去。它所占世界文化重要地位，几乎已经动摇。这给我们现在注意文化、爱好美术、努力（创作）美术的人一个重大的警惕。推其原因，不外以往一般美术家无良好的组织，以资合作、政府或社会，未能尽量地提倡或扶助。本会之设，就是希望补以往无组织的缺憾。^[4]

[2] 王祺：《中国美术会之前程》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第1期（创刊号），第15页。

[3] 同上书，第14页。

[4] 《中国美术会与现代中国美术——张道藩在京广播讲演》，《益世报》1935年4月17日，第3版。

接下来，我们来看中国美术会的组织建设、美展组织、美术活动与社会传播等。

一、摸索：1933—1937年中国美术会的组织建设及美展组织

中国美术会是国民政府组织的带有半官方性质的美术团体：

以联络美术界感情，团结美术界力量，以谋学术之切磋及发展中国美术事业为宗旨。^[5]

它的组织架构，也在逐步摸索与完善。起初，该会在成立时，只推选了9人组成第一届理事会，设置了“一会一部四股”，即组设理事会，设置了干事部、总务股、交际股、宣传股、学术股（图1），互选张道藩为总干事，选举汤文聪为总务股主任干事、王祺为学术股主任干事、梁鼎铭为宣传股主任干事、高希舜为交际股主任干事，但并未设理事长、股室干事等职位（表1）。后来，为了顺利运转，1934年12月中国美术会召开了第一届年会，修改了组织法、会章，并将理事人数由原来的9人扩充至11人，还设置了理事长（推定张道藩）、股室干事等职，其中理事长的职责，见《中国美术会章程》第八条规定：

本会设理事会，由会员选举理事九人至十五人组织之，并由理事互选一人为理事长，指导干事部执行本会一切事务。^[6]

从《中国美术会章程》来看，一是该会理事可以连任，须“每年大会改选之连选得连任”；二是设理事会为决策机关，并设理事长一人（由理事互选），理事会下设干事部办理日常事务，并设总干事一人指导各股办理会务。其中，干事部分设四股：总务股、交际股、宣

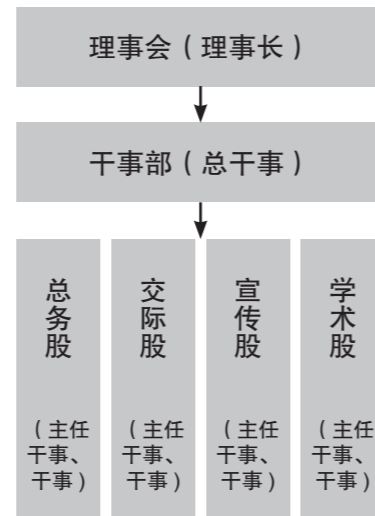


图1. 中国美术会组织架构图。

表1 中国美术会第一届理事会成员简表

序号	姓名	会内职务	教育背景	擅长	备注
1	张道藩	总干事	伦敦大学美术部思乃德学院、巴黎国立高等美术学院等	油画	国民政府官员（交通部常务次长）
2	汤文聪	总务股主任干事			国民政府官员
3	王祺	学术股主任干事	加利福尼亚大学生物学	中国画	国民党元老
4	梁鼎铭	宣传股主任干事	南洋测绘学校	历史画	国民党党员、蒋介石“御用画家”等
5	高希舜	交际股主任干事	国立北京美术专门学校师范系、东京美术专门学校	中国画	南京美专校长、校董成员等
6	于右任	理事	西安陕西中学堂	书法	国民党元老、南京美专校董成员等
7	李毅士	理事	英国格拉斯哥美术学院	西画	中央大学艺术科教师等
8	章毅然	理事	东京美术学校绘画系	中国画	南京美专校董成员、教师等
9	陈之佛	理事	杭州甲种工业学校机织科、东京美术学校工艺图案科	工艺美术	中央大学艺术系教师、南京美专教师等

传股、学术股，每股设主任干事1人，干事若干人。总务股负责文书、会计等事务，交际股负责对外交际之事，学术股负责美术上之计划调查设施及著述等，宣传股负责国内外关于美术宣传之事业等。总干事、主任干事及干事，均由理事会推任。该会的组织架构及运行方式，如图1所示。其组织架构的管理采用纵向管理方式，通过逐步明确上下级关系和权力分配，实现理事会（理事长）对干事部和四股的控制和监督。

1933—1937年中国美术会共选举过四届理事会（见表2），分别为1933年11月成立第一届理事会、1934年12月成立第二届理事会、1936年4月成立第三届理事会、1937年4月成立第四届理事会。下面，笔者以第一届理事会为例，分析中国美术会第一届理事会的理事构成。从表1来看，该会理事身份由国民党政府官员和学校美术教师组成，且大多有留学国外的背景，其中留日背景的占据三分之一。同时，国民政府官员占据理事会总数的半数以上。由此可知，中国美术会在成立时，国民党就完全掌控了该会。

接下来，我们来看四届理事会的详细情况。第一届理事会无理事长，由王祺、张道藩等9人组成，总干事为张道藩；第二和第三届理事会理事长均为张道藩、总干事为王祺、总务股主任干事为汤文聪、学术股主任干事为李毅士、宣传股主任干事为陈之佛、交际股主任干事为洪陆东，其中第二届理事会由张道藩、王祺、李毅士等11人组成，第三届理事会由张道藩、王祺、陈之佛等15人组成，详见表2。下面，笔者仅摘录中国美术会第二届理事会情况：

新任理事及各股干事业经选出，兹录（记录）如下：理事长张道藩，理事王祺、

[5] 王祺：《中国美术会之前程》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第1期（创刊号），第19页。

[6] 同上。

汤文聪、陈之佛、高希舜、徐悲鸿、洪陆东、李毅士、潘玉良、章毅然、陈树人，总干事王祺，总务股主任汤文聪，干事龙文、章毅然、包起权、杨天化、张宗禹；交际股主任洪陆东，干事高希舜、潘玉良、汪亚尘、程枕霞、王悦之、吴奉璋；宣传股主任陈之佛，干事徐悲鸿、梁津、赵英、徐德华、柯明曦；学术股主任李毅士，干事张书旂、高乐宜、汪采白、刘云逵、虞炳烈、蒋兆和诸氏云。^[7]

简而言之，1933—1937年中国美术会的理事长、各股干事从无到有，成员由9人扩充至15人，都是该会组织建设摸索的具体实践。同时，其组织建设摸索，也反映在修改组织法、会章与改选第二届理事会等会务活动中，可见表2“第一届年会”和“第二届年会”。

此外，摸索还体现在该会的美展组织上，笔者以“第二届（春季）美术展览会”为例，主要体现在以下几个方面：

一、收稿时间不够长。收件原计划从2月登报通告开始至4月5日截止，《申报》曾在1935年3月20日与22日刊登过《中国美术会第二届美术展览会征集作品启事》。后因作品路途遥远，不能按期到达，只能延长至4月11日。因4月14日要举行预展，15日又要正式开幕，这就导致作品布展时间短，其他事宜等均须于12—13日完成，最终导致展陈效果“未能满意”。

二、展览的会场太小。该展地点选在南京的华侨招待所，该招待所是当时的国民政府侨务委员会的招待所，共三层，总建筑面积5000平方米。此次展览，共收到书法、图画、油画、金石等作品1000多件。第二、第三层为宿舍、浴室等，只有第一层礼堂（会场）可展陈。因其会场空间太小，只能选360余件作品展陈。当然，里面涉及较多原因：

未能陈列的作品，不能说都是不及格落选的，受会场大小的限制，不能多陈列是一原因，来件迟了未能列入，又过长或过小，不便陈列又一原因，

表2 1933—1937年中国美术会会务活动简表

序号	名称	时间	地点	人数	内容	来源
1	成立大会	1933年11月12日	华侨招待所	50余人	选举于右任、王祺、张道藩、高希舜、李毅士、章毅然、汤文聪、陈之佛、梁鼎铭9人为第一届理事，组设理事会，互选张道藩为总干事，汤文聪、王祺、梁鼎铭、高希舜分任总务、学术、宣传、交际各股主任干事。	王祺《中国美术会之前程》，《中国美术会季刊》，1936年第1卷第1期（创刊号）
2	第一届年会	1934年12月	华侨招待所	60余人	修改组织法、会章，改选第二届理事，选出王祺、李毅士、洪陆东、陈树人、陈之佛、徐悲鸿、张道藩、汤文聪、高希舜、章毅然、潘玉良11人为理事，推定张道藩为理事长，王祺为总干事，汤文聪为总务股主任干事，洪陆东为交际股主任干事，李毅士为学术股主任干事，陈之佛为宣传股主任干事等。	汤文聪《中国美术会第二届年会会务报告》，《中国美术会季刊》，1936年第1卷第2期等
3	第一次理事会	1935年3月4日	华侨招待所		备文呈请中央设立中央美术馆等。	
4	第二届会员大会	1935年2月24日	南京		通过呈请设立中央美术馆，推李毅士等，拟具详细方案，并选张道藩、王祺、李毅士、洪陆东、陈树人、徐悲鸿、陈之佛、汤文聪、高希舜、章毅然、潘玉良11人为理事。	《中国美术会开会员会》，《申报》1935年2月25日等
5	第九次理事会				函请国内艺术名家，赠送本会作品，藉留纪念，以为永久藏品而资观摩，现已陆续收到数十件。	汤文聪《中国美术会第二届年会会务报告》，《中国美术会季刊》，1936年第1卷第2期等
6	第二届年会	1936年4月19日	华侨招待所	51人	理事会提请并通过增改会章，于会章第四条会务内，增一条文为第十四条理事会、干事会每月至少须各开会一次，又会章第五章第十四条，修改为本会会员于入会时，每年须缴入会费5元，缴纳常年会费2元，如无特别理由，经理事会许可而欠缴常年会费一年以上者，即停止其应享权利一次。缴纳会费20元者，为永久会员。团体会员，须缴纳入会费10元，常年会费6元；通过建议呈请教育部恢复中小学美术教科钟点案；通过提议举行定期美术讲演会案；选举张道藩、陈之佛、王祺、李毅士、徐悲鸿、张书旂、高希舜、洪陆东、汤文敏、章毅然、许士骥、陈树人、吕斯百、吴作人、龙文15人为理事。理事长张道藩，总干事王祺，总务股主任干事汤文聪，干事龙文、章毅然、杨天化、梁津、孙青羊，交际股主任干事洪陆东，干事高希舜、汪亚尘、王悦之、姜丹书、徐悲鸿、吴奉璋、包起权、潘玉良、张宗禹，宣传股主任干事陈之佛，干事吕斯百、张安治、赵英、张惟义、沙季同、梁鼎铭、陆其清，学术股主任干事李毅士，干事高剑父、许士骥、吴作人、汪东、张书旂、孙福熙、刘开渠、胡献雅、薛士堪、洪兰友。	《中国美术会第二届年会记录》，《中国美术会季刊》，1936年第1卷第2期
7	第三届年会	1937年4月18日	华侨招待所	110余人	决议建议教育部，每年举行全国美展一次，并请由国家预算内每年列入5万元，购置现代中国艺术品，以资奖励。选举张道藩、洪陆东、陈树人等15人为下届理事。	《中国美术会昨开年会》，《益世报》1937年4月19日等

[7] 《中国美术会定期开展展览会 地点在南京并征出品 国内艺术品均可参加》，《益世报》1935年3月16日，第8版。

未装框子或未裱好，不便陈列又一原因。^[8]

三、个人投稿数量太多。上文谈到收稿有1000多件，究其原因，除了参加者踊跃之外，另一重要原因就是投稿者作品数量的设置过松，每人可投5件。当然，在后面举行第三届美术展览会时，投稿数量就改为每人限3件。

事实上，中国美术会在举办展览的同时，也在进行自我批评，如理事李毅士就专门撰写了《中国美术会第三届（秋季）美术展览会的回顾》一文，提出：

此后我们要切实研究改善美展的组织，出品的审查，对参观人和民众的指导，都是我们计划中的事。^[9]

二、复兴：中国美术会的会务与美术活动

20世纪初，随着新文化运动的开展和“西学东渐”之风的影响，中国传统文化受到了前所未有的冲击，吕澂和陈独秀二人以“美术革命”为题将矛头直指传统文人画，在国内引起了一场声势浩大的“美术革命”运动。国人也开始探讨，中国画的前途在哪？以高剑父、林风眠等为代表的“融合派”，积极探索中西融合。以陈师曾、黄宾虹等为代表的“传统派”极力捍卫中国画传统。随着日本制造的“一·二八”上海事变等事件引发的侵略的加剧，在20世纪30年代，中华民族的救亡与复兴成为时代的主题，此时正是中国美术会成立的时代背景。当时，中国的社会与美术的境况，正如学术股干事洪兰友所说：

盖于近百年来，西洋物质文明，大量浸进，生活习俗趣味，一易故常，民族之中心思想，遂被摧毁，尤其表现民族文化精神之美术，陷入于西洋形式色彩之包围，莫克自展，此固非美术一门为然，而为中国文化之整个问题……^[10]

为此，复兴中国之文化是中国美术会的首要职责。

[8] 《中国美术会与现代中国美术——张道藩在京广播讲演》，《益世报》1935年4月17日，第3版。

[9] 李毅士：《中国美术会第三届（秋季）美术展览会的回顾》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第1期，第34页。

[10] 洪兰友：《中国美术感言》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第1期，第13页。

这正如总干事王祺所言：

现代中国之文化实与民族之衰落同其命运，复兴之任，精磔之会，政府社会咸负其责，同人不敏，爰拟发起中国美术会以为之倡。^[11]

同时，干事洪兰友认为，要想复兴民族文化，就得复兴美术，二者息息相关：

美术为民族文化之表现，民族与美术具有莫大联系之关系，民族崇高向上之精神，赖美术之陶熔，而益促进其优越之能力，已如上述，故美术与民族常为比例之发展……即就美术作品以观，则社会之姿态（姿态）与特性，已足以明示吾人矣。^[12]

理事李毅士，则进一步强调中国美术会的责任：

要知道艺术要留芳百世（流芳百世），必须后继有人，这启迪后进的责任，现在是我中国美术会同人担着。和我们合作，便是为国家提倡艺术，启迪后进了……其中必有许多人，保存着外面所鲜见的国粹作风，可为我国文化在世界上提高地位。^[13]

此外，李毅士还指出了组织中国美术会和主办展览的目的：

我们组织中国美术会和展览会的目的，是为国家提倡艺术，希冀藉此得我国文化的促进和民族精神的陶养。^[14]

那么，如何复兴？干事洪兰友提出：

居今日中国本位文化建设声中，将如何恢复民族固有之美术，保持其已往之光荣，决定今后中国

[11] 王祺：《中国美术会之前程》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第1期（创刊号），第17页。

[12] 同上书，第11页。

[13] 李毅士：《中国美术会第三届（秋季）美术展览会的回顾》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第1期，第33页。

[14] 同上书，第35页。

美术应走之途向，而发扬光大之，此不能不有望于今世之艺人之同共努力矣。^[15]

下面，我们就来看中国美术会是如何复兴美术的：

1. 开展会务活动

据笔者统计，中国美术会在1933—1937年共开展了7次会务活动，包含成立大会、年会、会员大会、理事会等，详见表2。从表中，我们可以看出该会的会务活动，基本上在华侨招待所举行。该会之所以能正常开展会务：

本会经费，向承中央宣传部发给补助，及由会员征收会费，（民国）二十四年（1935年）七月份，承教育部按月发给补助费，以上收入经费，足敷支出，故会务得进行不懈。^[16]

2. 主办美术展览

中国美术会自成立以来，就非常重视美术展览，每年要主办两次。该会理事李毅士曾言：

这每年两次的美展，是中国美术会里同人所认为一种最重要的事业，对牠（它）抱着极伟大的希望。^[17]

重要的是，该会举办的展览，还可以订购展品：

此次订购展品，最为踊跃，尤以林主席、孙院长日领须磨等，购藏特多……^[18]

据笔者统计，中国美术会在1933—1937年共主办（参与）过7次展览，详见表3。为什么该会要主办美术展览会呢？这可从理事李毅士口中得知：

中国美术会不是一个少数同志结合的专为自己宣传艺术的团体，却是一个应时需，为国家提倡艺术的集团。因此，中国美术会的美展有两个重大的

表3 1933—1937年中国美术会主办（参与）的美术展览活动一览表

序号	名称	时间	地点	主办（发起）单位	展品种类	展品数量	来源
1	纪念展览会（首届美术展览会）	1934年9月15日—22日	华侨招待所	中国美术会	绘画、雕刻、金石、书法、工艺美术等	1000余件	王祺《中国美术会之前程》，《中国美术会季刊》，1936年第1卷第1期（创刊号） 《中国美术会与现代中国美术——张道藩在京广播讲演》，《益世报》1935年4月17日
2	第二届（春季）美术展览会	1935年4月15日	华侨招待所	中国美术会	绘画、书法、雕刻、金石、工艺美术、建筑等	360余件（出品1500余件）	王钢《1935年汉口市美术展览会纪略》，《武汉文史资料》2019年第2期
3	汉口市美术展览会	1935年6月	新华市场总理纪念堂	国民党汉口市党部	绘画、书法、雕刻、塑造、摄影、图案、古物美术工艺等	7000余件（中国美术会展览品之一大部分）	李毅士《中国美术会第三届（秋季）美术展览会的回顾》，1936年第1卷第1期（创刊号）等
4	第三届（秋季）美术展览会	1935年10月9日—16日	华侨招待所	中国美术会	绘画、书法、雕刻、塑造、摄影、图案、古物美术工艺等	300余件	《昨日开始明日行开幕礼 出品二百余件 俱系名作》，《申报》1936年2月21日
5	苏俄版画展览会（苏联国版画展览会）	1936年2月	上海八仙桥青年会	苏联对外文化协会、中苏文化协会、中国美术会、中国文艺社	木板、石印、水彩、摩诺、墨、中国墨、铅笔、粉笔、蚀刻、钢笔等	200余件	《中国美术会第四届美术展览会》，《中国美术会季刊》，1936年第1卷第2期等
6	第四届（春季）美术展览会	1936年4月18日—26日	华侨招待所	中国美术会	国画、西画、雕塑、图案、书法、篆刻、摄影、工艺等	429件（出品1000余件）	《中国美术会第五届美术展览会》，《中国美术会季刊》，1937年第1卷第4期
7	第五届美术展览会	1936年11月1日—8日	华侨招待所	中国美术会	国画、西画、书法、篆刻、雕塑、图案、建筑、工艺、摄影等		

目的，如下：

- （一）给全国的艺术家的一个机会向民众发表艺术。
- （二）促进全国艺术的进步。^[19]

该会所主办的美术展览，以第四届、第五届展览会为例，其征稿是面向国内美术家，并有征品细则和数量限制：

本会定于四月十八日在首都华侨招待所，开第四届展览会，除由会员出品外，凡国内美术家关于

[15] 洪兰友：《中国美术感言》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第1期，第13页。

[16] 汤文聪：《中国美术会第二届年会会务报告》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第2期，第30页。

[17] 李毅士：《中国美术会第三届（秋季）美术展览会的回顾》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第1期，第29页。

[18] 汤文聪：《中国美术会第二届年会会务报告》，第30页。

[19] 李毅士：《中国美术会第三届（秋季）美术展览会的回顾》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第1期，第29页。

绘画、雕塑（雕塑）、书法、建筑、美艺诸作品，均欢迎参加。出品每人以三件为限，请于四月八日以前交到南京淮海路一〇一号本会所为盼。征品细则，请向新华艺专索阅。^[20]

本会定于十一月一日起，在京举行第五届美展，除会员出品外，凡国内外艺术家关于绘画、书法、雕塑、建筑、美艺等作品，均欢迎参加。简章函索即寄会址南京淮海路一〇一号。^[21]

1935年，日本制造了“华北事变”，中国的政治局势复杂多变。华北五省的主权名存实亡，民族危机空前严重，全国人民掀起了抗日救亡高潮，要求停止内战，一致抗日。值得注意的是，中国美术会一边在主推美术展览与复兴中国文化，另一边也在结合时代背景等进行自我批评，如理事许士骐对中国美术会主办的第四届（春季）美术展览会，给出过反思：

一九三六年，是国际间认为最严重的时期，和平空气有窒息绝灭的恐怖：狰狞凶悍的战神，张牙舞爪来袭击。我们站在时代和民族的立场，应该如何努力前驱，以挽救这个危亡的祖国，可是这种重大的责任，是人人应该起来担负……艺术的表现，一种潜移默化的力量，提高一班人的思想和情绪，是何等的雄伟！

……中国美术会，集合了全国的艺人，（或大多数）于今年举行第四届春季展览会。在量的方面，和质的方面，加以对比，是否较前届更多贡献，能否予观众以相当的观感与热力，这是希望读者的批评。在今日提倡生活革新的时期，而以生产、纪律和艺术化为目标，我们从事艺术运动的同志，应如何努力，以创造新时代的艺术产品！^[22]

从该会举办的展览来看，我们还可窥探当时国内美术展览的现状：参展作品以国画最多，西画第二，书法、

[20] 《中国美术会第四届美术展览会征品启事》，《申报》1936年3月7日，第4版。

[21] 《中国美术会第五届美术展览会征集作品启事》，《申报》1936年9月24日，第2版。

[22] 许士骐：《一九三六年的中国美术会美展》，《中国美术会季刊》1936年第2期，第54—55页。

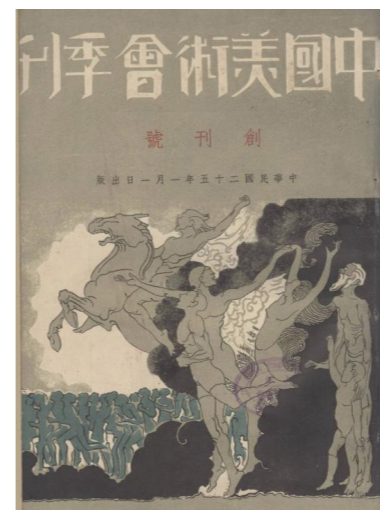


图2. 《中国美术会季刊》创刊号封面。

篆刻、雕刻、图案、摄影等第三，建筑及工艺最为少数。理事陈之佛曾说：

作品以国画为最多，西画次之，书法、篆刻、雕刻、图案、摄影等又次之，建筑及工艺最为少数。^[23]

当然，这也能反映当时的国人，对美术其他门类的忽视，如工艺美术：

中国美术会这样大规模的展览会中，而图案的出品则特别少数，这足以证明国人的不注意于此道。不明了图案关系于我们的生活的重要。^[24]

3. 发行学术刊物

1936年1月，中国美术会为发表艺术理论及国内艺术界进展之情形，在南京创立了自己专属的美术刊物——《中国美术会季刊》（图2）。该刊经理事会推定李毅士、王祺、陈之佛、章毅然、龙文5人为中国美术会编辑委员会编辑，并面向海内作家征稿，主要刊登艺术理论和国内艺术界消息等，至1937年1月共出刊4期（见表4），栏目涉及插图、论文、专著、介绍、调查、批评、艺术杂谈、艺术消息等，除插图外，现总计264篇（则）。各栏目刊载情况如下：艺术（坛）消息168则、艺术杂谈28篇、转载23篇、研究15篇、论文12篇、介绍7篇、调查5篇、批评3篇、特载2篇、专著1篇。其中，除介绍、调查、批评三栏外大部分栏目所刊的文章为会员撰写。论文栏主要刊载美术界最新的艺术创作成果；介绍栏涉及中外名家和名作的介绍；调查栏涵盖现代各艺术团体、艺术事业和各地艺术状况；批评栏则包含近作之艺术品、艺术刊物以及艺术事业的批评；艺术（坛）消息每期皆有，用于刊载美术界同行的通讯消息和近期的艺术展、文艺座谈会等消息。

在《中国美术会季刊》创刊号上，该会特请国学大师章太炎门下五大弟子之一的汪东撰写《发刊辞》，指出美术的重要性：

[23] 陈之佛：《中国美术会第四届美术展览会出品概况》，《中国美术会季刊》1936年第2期，第31页。

[24] 影梅：《图案与生活》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第2期，第60页。

表4 《中国美术会季刊》1-4期出刊情况表

期次	出刊日期	栏目(数量)									
		论文	研究	专著	转载	特载	批评	介绍	调查	艺术 杂谈	艺术(坛) 消息
第一卷第一期(创刊号)	1936.1.1	2		1			1	1		8	42
第一卷第二期(第二号)	1936.6.1	3	2		18	2	2	2	1	7	41
第一卷第三期(第三号)	1936.9.1	4	7					3	2	5	35
第一卷第四期(第四号)	1937.1.1	3	6		5			1	2	8	50
小计		12	15	1	23	2	3	7	5	28	168

今世才雋之士，高瞻远瞩，知学术文字而外，又有一事，足以发人神智，摇人魂魄，其力塞天地亘古今，竭毕世之聪明心力，而其诣或至或不至者，群名之曰美术，美术云者，吾知美而已矣！初无中外高下之分也；然而治斯术者，往往以国势之隆替，转移其爱恶好憎之心，而奴主之见遂兴。^[25]

从整体上来看，该刊旨在宣传中国美术会、复兴传统文化和普及大众美术常识等，如刊登《中国美术会第三届美术展览会出品》、李毅士《“艺术”释义》、洪兰友《中国美术感言》、王祺《中国美术会之前程》、陈之佛《如何培养国民艺术的天赋》、陈路《谈西洋美术变迁之概况》、田养颐《国画山水之我见》等。结合表4来看，艺术(坛)消息、艺术杂谈、转载、研究、论文等栏目发文量较多，专著栏目最少。

总之，该刊为美术立传，重视宣传美术作品和美术理论研究成果，促进了学术交流，反映了美术动态，传播与普及了美术知识和相关信息，记录了近代中国美术发展的历程。

4. 举行美术座谈会

1936年12月开始，中国美术会在中国文艺社暂定每月举行美术座谈会一次，主讲人由该会会员轮流担任：

中国美术会自(民国)二十五年(1936年)十二月起假中国文艺社举行美术座谈会，暂定每月一次，

由本会会员轮流主讲。^[26]

目前，笔者还没查找到记载该会举行美术座谈会的相关详细资料。但其此举的目的，与复兴传统文化或多或少有着联系。

5. 提议重大活动

1929年中华民国教育部在上海举办了第一次全国美展。八年之后，经中国美术会的积极提议，1937年4月1日，中华民国教育部在南京的国立美术陈列馆举办了第二次全国美展。在动荡的时局下，举办此展实属不易。其在当时，可称为美术界的“视觉盛会”，盛况空前。

为了第二次全国美展的举办，中国美术会竭尽全力在推进，国民党的“中央通讯社”(简称“中央社”)也跟进报道：

(“中央社”二十日南京电)中国美术会向教部建议，拟请在首都举行第二次全国美术展览会，并拟具此项展览筹备章程，呈请教部鉴核。教部现正缜密考虑，将予核准。至会场则拟借用新近落成之中国美术陈列馆，会期约在明年春季。^[27]

此外，中国美术会还呈请设立中央美术馆，建议恢复中小学美术教科钟点案和每年举行全国美展一次，以及购置现代艺术品等，这在1937年天津《益世报》刊登过相关讯息：

(南京十八日“中央社”电)中国美术会……决议建议教育部，每年举行全国美展一次，并请由国家预算内每年列入五万元，购置现代中国艺术品，以资奖励……^[28]

中国美术会之所以这样做，其目的之一就是复兴传统文化和艺术，正如理事汤文聪所言：

藉以宣传艺术，发扬国光。^[29]

[26] 《中国美术会举行美术座谈会》1936年第1卷第4期，第106页。

[27] 《中国美术会建议举行全国美展 明春在首都》，《申报》1936年12月21日，第8版。

[28] 《中国美术会昨开年会》，《益世报》1937年4月19日第3版。

[29] 汤文聪：《中国美术会第二届年会会务报告》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第2期，第30页。

[25] 汪东：《发刊辞》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第1期，第1页。

三、盛誉：1933—1937年中国美术会活动的社会影响

美术展览是社会的一面镜子，可以反映社会的利益与关切。前文谈到1933—1937年中国美术会共主办过5届全国性的美术展览，并产生了良好的社会影响，尤其是第四届（春季）美术展览会备受各界人士赞许，得到了《中央日报》《良友画报》等权威媒体、专业杂志的关注和报道，如《中央日报》专辟《中国美术会第四届美展特刊》等。在《中国美术会第四届美展特刊》上，有蔡元培题“提倡美育”、军政部部长何应钦题“树之楷模”、司法行政部长王用宾题“发扬国光”，等等。

下面，我们来看当时的新闻媒体、杂志、社会公众与会员是如何看待中国美术会主办的展览的：

1935年，天津《益世报》高度评价中国美术会主办的首展：

上年九月，该会在京华侨招待所开第一次画展时，颇博社会盛誉……^[30]

同年，第3卷第4期的《艺风》杂志，也高度赞扬中国美术会与其主办的首展：

中国美术会自经于右任、王祺、李毅士等六十余人发起以来，我国艺苑突呈活跃气象，多年来该会一切发展，日新月异，上年九月该会在京华侨招待所开第一次画展时，即已博得社会盛誉……^[31]

在首展成功的基础之上，中国美术会趁势而上举办了第二次展览。此次也是成功的，如亦鸣在《充满了艺术的空气——中国美术会第二届春季展览会述评》中写道：

自中国的政治中心移到了南京，南京也渐渐地变成艺术的中心。尤其近来连接的展览会，充满了

[30] 《中国美术会定期开展览会 地点在南京并征出品 国内艺术品均可参加》，《益世报》1935年3月16日，第8版。

[31] 《中国美术会举行展览》，《艺风》1935年第3卷第4期，第108页。

艺术的空气。中国美术会第二次展览，要算规模最大最近的画展，集合全国的艺人，四百件精品，这样重要的画展，饱了我们眼福，不可以不记得。^[32]

至第四届美术展览时，该会已取得了前所未有的褒奖。第四届美术展览备受各界称赞，参观者非常多，可称之为“历届之最”，如《艺文》《中国博物馆协会会报》等杂志、会刊均有记载：

中国美术会第四届展览会，在首都华侨招待所举行，备受各界称赏云。^[33]

中国美术会举办之第四届美术展览会于四月十八日假首都华侨招待所展览。除会员出品外，国内美术家关于绘画、雕塑、书法、建筑、美艺诸作品，参加者极众。闻该会为在上海展览已三次，均得社会人士之好评，故参观者亦异常踊跃云。^[34]

中国美术会四届（春季）美术展览……连日参观者非常踊跃，颇承各界人士赞许，咸称历届展品均有进展云。^[35]

再接再厉的“中国美术会”今天又要开第四届展览会了。过往三届展览的成绩，有目共见，不劳复述。根据上三届打下的基础而论，这次一定有更大的贡献，而在“中国美术会”的历史上，增添不少光荣。^[36]

接下来，我们来看会员是怎么看待的，理事章毅然高度赞扬中国美术会、第四届展览会及其作用：

中国美术会组织两载，群彦来归，四方风动，在未成立以前，艺术空气是如何沉闷……今本会树之风声，根基日固，顷复举行第四届展览会，参加者较前踊跃，作品益见精彩，而一般国民对于艺术之认识与兴趣，亦愈趋浓厚，凡此不可谓非本会努力奋斗之结果……文化衰微艺术落后之中国，将不

[32] 亦鸣：《充满了艺术的空气——中国美术会第二届春季展览会述评》，《艺风》1935年第3卷第5期，第67页。

[33] 《中国美术会》，《艺文》1936年第1卷第2期，第146页。

[34] 《中国美术会举办四届美术展览会》，《中国博物馆协会会报》1936年第1卷第5期，第32页。

[35] 《中国美术会第四届美术展览会》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第2期，第109页。

[36] 徐仲年：《小论文艺上的变化——为“中国美术会”第四届展览会而写》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第2期，第46页。

难放一异彩，而获得国际间之优越地位，是在吾艺术同志能继续努力，益赴上进耳，曷共勉旃。^[37]

此外，理事陈之佛也认为：

历届展览其成绩均有相当之进展，此固为社会人士所共睹，亦本会同人窃自欣幸者也。^[38]

时任该会学术股干事的孙福熙，认为中国美术会带来了中国的文艺复兴，并专门撰写了《我们要一齐努力——祝中国美术会第四届展览会》《春天是就在眼前了——“中国美术会”第四届展览会在南京举行——高剑父先生领导“春睡画院”在上海开会》等文章。

中国美术会的第四次展览会又已开幕了，在这里，我们虽不能说中国的文艺复兴已经来到，但确实可以在这里看到中国的文艺复兴就要来到了。

我们在中国美术会历届的展览会及各种社会现象中，可以看到中国的艺术有了两个新的进展。第一条新路是写生，我们是能用祖先一脉相承传授给我们的方法来写生了，这写生是有眼光有手腕能够取长舍短添盐加醋的写生，比西洋人的拍照式的写生高明得多了。^[39]

我们是必须相信，中国的文艺复兴就在眼前了。

中国美术会第四次展览会将在南京开幕，高剑父先生所领导的“春睡画院”画友又在上海开展览会，在这两个展览会里，我们虽不能说中国的文艺复兴已经来到，但确实可以在这里看到中国的文艺复兴就要来到了。

我们在历届的展览会及各种社会现象中，可以看到中国的艺术有了两个新的进展。第一条新路是写生。我们是能用祖先一脉相承传授我们的方法来写生了，这写生是有眼光有手腕能够取长舍短添油加醋的写生，比西洋人的拍照式的写生高明得多了。

[37] 章毅然：《为本会第四届美展最本会同人》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第2期，第52页。

[38] 陈之佛：《中国美术会第四届美术展览会出品概况》，《中国美术会季刊》1936年第2期，第31页。

[39] 孙福熙：《我们要一齐努力——祝中国美术会第四届展览会》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第2期，第56—57页。

最有成绩的是王祺，高剑父，张书旂，徐悲鸿及以上各家的门人等。

上面所说的是方法上的进展。第二是题材上的进展，就是逐渐注意到实际生活的描写了。

这题材的进展远远地比第一条路艰难而广泛得多。^[40]

总干事王祺在读了孙福熙的《春天是就在眼前了——“中国美术会”第四届展览会在南京举行——高剑父先生领导“春睡画院”在上海开会》一文后，专门撰写了《四届美展之展望》刊登在《中国美术会季刊》1936年第一卷第二期。文中曰：

其实中国之危殆，由于民族精神之衰颓，民族文化之消退……努力以赴，兼程前驱，则将兴之运，可俟之来朝。

……又可知孙先生对于文艺复兴，为中国复兴之前一段工作，与吾人之所认识与主张，毫无二致。吾人推动中国文化，使之就于复兴之途，且必尽量发展，参合现代学术，以适合于国家民族生存之所需，诚有待于吾人最大之努力。本会第四届美术展览会搜集全国美术作品，包括绘画、图案、雕塑、建筑、书法、刺绣、工艺种种，虽不敢谓为收罗备至，蔚为大观，然比之前昔，实已孟晋，谓若中国文艺之复兴，其花与萼，皆已萌发而妍丽，实非过分，只有待于国人再以最大之努力，而观其成……自能消散，而青天白日乃得久照于人间。^[41]

关于其他由中国美术会主办或参与的展览，当时的杂志与媒体是如何评价的？1936年，《艺风》杂志这样评价第五届美术展览会：

中国美术会于十一月一日在南京举行第五届展览会，全国美术家多有出品参加，成绩甚有进步。^[42]

[40] 孙福熙：《春天是就在眼前了——“中国美术会”第四届展览会在南京举行——高剑父先生领导“春睡画院”在上海开会》，《艺风》1936年第4卷第4期，第14—15页。

[41] 王祺：《四届美展之展望》，《中国美术会季刊》1936年第1卷第2期，第59—60页。

[42] 《中国美术会展览会》，《艺风》1936年第4卷第7-9期，第186页。

苏联版画展览会，系由苏联对外文化协会、中苏文化协会、中国美术会、中国文艺社等四团体所发起，上月曾在首都中央大学图书馆一度展览，大博好评……^[43]

四、结语

中国美术会是近现代中国第一个半官方性质的美术社团。其在1933—1937年所从事的活动，承载着国家的美术记忆，所产生的历史作用和社会影响重大。一是承担着代表国家复兴传统文化和推广社会美育的功能，为繁荣当时的美术事业作出了重大贡献。二是为将当时的首都南京打造成为全国的美术中心，发挥了重要作用。三是举办的系列展览活动，既丰富了群众的精神生活，又引起了全国美术家的注意和参与。四是为教育部第二次全国美展的举办，做了积极的探索、推动和铺垫。

王朝闻设计美学思想探究

An Inquiry into Design Aesthetics Thoughts of WANG Zhaowen

王熠萌 吴卫 段江华*

WANG Yimeng WU Wei DUAN Jianghua*

摘要 探讨新中国文艺理论和美学开拓者和奠基人王朝闻的设计美学思想，对当代设计美学具有较高的理论指导价值。通过对大量相关文献的研究和分析，本文简要回顾了王朝闻的艺术生平，梳理和分析王朝闻在设计美学方面的主要理论观点和贡献，总结其设计美学思想为以下三个方面：“形式、功能、内容交融”“造型、风格、风貌塑造”“创新、审美、欣赏体验”。王朝闻的设计美学思想融合实用性与审美性，重视生活体验和传统文化，反对模仿西方设计，对中国设计美学的开拓与发展产生了重要影响。

关键词 王朝闻；设计美学；文艺理论；美学思想；艺术教育

Abstract: Discussing the theory of new Chinese literature and art and the design aesthetics of Wang Zhaowen, the pioneer and founder of aesthetics, this article has relevant high theoretical guiding value towards contemporary design aesthetics. Through the research and analysis on numerous relevant documents, this article briefly reviews Wang Zhaowen's artistic life, sorts and analyzes his main theoretical viewpoints and contributions in design aesthetics and summarizes his thoughts of design aesthetics with three aspects: "the integration of form, function and content," "shaping of model, style and feature," "experience of innovation, aesthetics and appreciation." By integrating

本文为2021年度国家社科基金艺术学项目“中国近现代设计教育先行者研究（1911—2011）”（项目编号：21BG120）；2022年度国家社科基金艺术学项目“明清时期江西—湖广—四川移民文化线路上祠堂建筑艺术变迁研究”（项目编号：22BF100）阶段性研究成果。

作者简介：王熠萌，湖南师范大学美术学院硕士，研究方向为艺术理论、艺术乡建等；吴卫，清华大学美术学院设计艺术学博士，湖南师范大学美术学院教授、博士生导师，现为中国工艺美术学会理事，研究方向为媒体视觉传达理论及应用研究、非遗数字化传承与文化创意研究和包装设计及应用研究。

*通信作者：段江华，湖南师范大学美术学院教授、博士生导师，教育部高等学校教学指导委员会美术类专业委员、中国美术家协会理事，研究方向为绘画创作与理论研究、艺术乡建。

[43] 《苏联版画展昨开幕到中俄文艺界的二百余人孙科蔡元培俄大使均致词》，《申报》1936年2月23日第10版。

practicality with aesthetics, Wang Zhaowen's design aesthetics thought attaches importance to life experience and traditional culture, while opposes the imitation of western design. Thus, it has significant impact on the exploration and development of Chinese design aesthetics.

Keywords: WANG Zhaowen; design aesthetics; theory of literature and art; aesthetic thought; art education

一、背景

王朝闻美学思想与理论的形成，贯穿于新中国成立前后的整个毛泽东时代，其背景主要是中国美学发展初期和工艺美术阶段。其中，工艺美术阶段主要指以张光宇（1900—1965）、雷圭元（1906—1988）、王朝闻（1909—2004）、田自秉（1924—2015）、王家树（1929—2004）为代表人物的20世纪50年代至80年代初期，这时期设计美学的核心理论以伦理学为基础，主张把设计和日常生活融为一体，进一步挖掘和体现工艺美术的审美价值。^[1]在这一阶段由于政治性和社会发展的封闭现象等客观因素，中国社会脱离了世界经济发展和变革的全球发展背景，造成了与国际社会科技、经济、文化、艺术等学科领域的脱节。具体到设计方面，设计理念的缺失其实是当时中国社会经济发展的一个历史缩影，因此设计美学在工艺美术阶段的研究，主要依附在工艺美术伦理学的基础上。

王朝闻在工艺美术设计、城市设计、平面设计等设计领域的跨学科、跨艺术门类的批评与理论建构方面颇有建树，并在其著述中从创作实践出发，对造型艺术如何与中国传统美学相结合提出了许多独到的见解。王朝闻的设计美学思想（以工艺美术观、城市设计观、平面设计观为主）是在新中国成立后的社会背景下形成的，这一时期是我国社会从封闭走向开放，从传统走向现代的转型时期，也是我国设计美学从工艺美术

向技术美学和设计美学转变的时期。技术美学阶段主要指20世纪80年代初至90年代初这一阶段，以“设计”为研究对象的艺术设计学科在中国得到发展，同时也受到了国际社会科技、文化、艺术等学科领域的影响和启发，设计越来越受到社会的重视。设计美学阶段主要指20世纪90年代中期至今的这一阶段，以徐恒醇（1938—）、陈望衡（1944—）和章利国（1947—）等为代表人物，其设计美学特征有以下几点：一是从基础理论研究，如设计的本质、规律、特征等转向促进设计发展的外因转化论研究，如人机工学、符号学、产品语义学、传播学等学术研究门类的出现已经对设计的发展有了很大的影响；二是从不同的角度进行美学思考，或遵循以往技术美学的观点，思考美学与设计过程、设计与美学的关系；三是对传统审美经验和文化价值的重视和再研究，以缓解技术美学带来的伦理道德危机和文化迷失问题。在这一阶段，由于现代性危机和后现代性思潮冲击，人们对设计美学理论提出了多元化和多样化的要求和挑战。

工艺美术、技术美学和设计美学在中国的发展过程中分别代表了三个时期，前两者在封闭的社会背景下强调伦理、民族性、技术和对工艺的理解，而设计美学在社会开放、受到国际影响的背景下着重探讨设计发展的外在影响因素和传统审美经验，三者共同构成了中国设计美学的发展脉络。而王朝闻的设计美学思想就是在这一背景下，整合前两个阶段的理念，又对设计美学阶段进行前瞻性的探索，形成了一种具有中国特色的跨学科设计美学思想。王朝闻所处时代的教育和社会背景对其设计美学思想有着重要的影响和启示。他既继承了工艺美术阶段对伦理道德和民族性的强调，又借鉴了技术美学阶段对技术、材质和工艺合理性的探索，还展望了设计美学阶段对外因转化论和传统审美经验的重视。他的设计美学思想是一种有益的尝试，是一种跨学科、跨艺术门类的批评与理论建构，也是对中国设计美学发展的贡献。

[1] 李砚祖：《设计之道——20世纪中国设计理论的形成与发展》，《南京艺术学院学报（美术与设计版）》2008年第3期。

二、王朝闻艺术生平简介

王朝闻（1909 ~ 2004，见图1），字俊熙，曾用名王昭文，四川泸州合江人，汉族。^[2]他在成都艺专和杭州国立艺专完成了学业。他于1922年（13岁）开始在合江先市镇县立小学就读，之后在1925年（16岁）转入泸县中学。1927年（18岁）春天，他成功通过考试被录取进入成都艺术专科学校西画系，而在1929年（20岁）又考入四川省立第一师范艺术体育组。1932年（23岁）暑假，王朝闻跨班进入国立杭州艺术专科学校的雕塑组。尽管在随后的一年他由于经济困难而中断了学业，但在1934年（25岁）他又回到校园，重新上高三。1935年（26岁）暑假结束后，他转入雕塑系本科学习并在随后的一年顺利毕业。

王朝闻的生活和工作经历非常复杂而丰富。他参与了抗日文艺宣传活动，担任过鲁迅艺术文学院（今鲁迅美术学院）、华北联合大学、中央美术学院等多所学校的美术部主任和教员，曾在中国艺术研究院任职副院长、博导，也创建并运营过《美术》《人民美术》杂志。^[3]^[4]他的成就得到了广泛认可，并且他也获得了多个奖项。王朝闻是一位在国内外享有盛誉的中国文艺理论家、美学家、雕塑家和艺术教育家。他的代表作包括浮雕《毛泽东像》（1950年）、圆雕《刘胡兰像》（1951年）等。^[5]他的重要学术著作包括《新艺术创作论》（1950年）、《美学概论》（1981年）、《中国民间美术全集》（14卷，1993年）和《中国美术史》（12卷，1998年）等。他曾获得“文化部第一届文化艺术科学优秀成果奖特别奖”“第一届中国美术金彩成就奖”“国家社会科学基金项目优秀成果奖”和“中国社科院中华社会基金奖”等多项殊荣。

王朝闻的艺术创作和文艺理论相互促进，为中国美术与美学的发展奠定了坚实的基础。他的工艺美术观、城市设计观和平面设计观都围绕着实用性和美学价值这两个核心原则，不仅各自独具特色，而且为推动中国美



图 1. 王朝闻（1909—2004）。

[2] 徐习文、谢建明：《论王朝闻的艺术学思想》，《艺术百家》2013年第5期，第181—185页。

[3] 《王朝闻同志生平（特稿）》，《美术观察》2004年第12期，第5—9页。

[4] 华天雷：《如何“坚决”，如何“稳步”：以胡一川、徐悲鸿为核心的华大三部美术系与国立北平艺专的合并问题（上）》，《美术学报》2018年第3期，第45—59页。

[5] 《王朝闻同志生平（特稿）》，《美术观察》2004年第12期，第5—9页。



图 2. 柳青画社《五子夺莲》木版年画，60.5cm×105cm，1962年，故宫博物院藏。

术事业的创新与发展作出了不可磨灭的贡献。这种理论与实践的结合使得他的设计理论具有深远的影响力，并为推进中国设计美学的理论发展和实践创新提供了宝贵的启示。

三、王朝闻理论设计美学思想洞见

王朝闻在工艺美术设计领域强调形式、功能与内容的有机交融，主张以技术和艺术的结合来提升生活美感；王朝闻在城市设计领域主张通过耐看的造型、特色的风格以及一致的风貌，来塑造城市的魅力和气质；其在平面设计领域强调创新和审美的价值，以及通过设计提供丰富的视觉享受。在这三个领域中，王朝闻的设计美学思想都体现出人性关怀的核心理念，即通过设计营造更好的生活环境和审美体验。

（一）形式、功能、内容交融

王朝闻著有《中国民间美术全集》（14卷，1993年）、《王朝闻集》（22卷，1998年）等著作，《发展美术工艺》、《从工艺美术到艺术设计》（发表于《装饰》期刊）等文章，都深入探讨过丰富的工艺美术理论与工艺设计实践，他主要针对两类对象进行工艺美术的设计分析：一类是主要具有“欣赏”功能的工艺品，另一类则是日常生活中以“实用”为主要功能的物品。^[6]

工艺美术是人类文明发展过程中的重要组成部分，其理论与实践的目标是通过形式、功能与内容的统一，来创造富有美感的工艺品。首先，工艺品所表现的现实性与装饰性是其鲜明特性。现实性强调创作者对生活的洞察和提炼，并将其体现在工艺品的题材内容上。而装饰性指的是工艺品的观赏性和美化环境的功能，这种功能通过其外在形式得以体现。以年画为例（见图2），无论是在节日庆典还是日常生活中，年画都以其反映现实生活的内容和富有装饰性的形式为人们带来审美享受。年画不仅仅是纸质的装饰品，它的图案和色彩都深深地植根于现实生活，反映了民众的生活习俗、信仰和愿望，

[6] 彭康：《王朝闻设计思想研究：以王朝闻的美学著作为中心》，硕士学位论文，西南交通大学，2016。

凸显了其现实性。例如，常见的年画主题包括五谷丰登、家庭和睦、生活安宁等，这些都是人们对于美好生活的追求和祈盼。同时年画的制作过程，从初稿的创建、分版、刻版，到套印、彩绘、装裱，这一系列工序体现了工艺品的装饰性。^[7]王朝闻强调，工艺品的现实性应处于主导地位，装饰性为从属，这是对形式主义的一种有力批判。^[8]

其次，日常用品的实用性和审美性是设计的关键原则。王朝闻认为，设计师在注重实用性、经济性和美观性融合的同时，也应注重设计在物质和精神层面对人的积极作用。^[9]在对日常用品需求的考量中，人们主要关注物质和精神两个方面。王朝闻主张，日用品的精神维度应该依附于其物质性，这一观点与功能主义者的“形式服从功能”观点高度一致，他并不赞成将实用性强的日用品过分装饰化或注入过多的形式感，他坚信日用品的首要特性应该是实用性。^[10]如有些商家为了抬高床上用品的价格设计的图案、色彩过于艳丽，过于追求美感，可能会让人情绪持续亢奋，反而对睡眠没有好处。这就忽视了日常用品的实用性与审美性的内在联系和互动。实际上，工艺美术与日用品的设计，不仅是艺术与科技的碰撞，更是生活与审美的结合。在满足功能性的同时，工艺品和日用品也需要满足人们的审美需求，以此赋予产品更深层次的文化价值和意义。

工艺品的现实性与装饰性并不是对立的，而是相互补充和共生的。现实性体现了工艺品的文化内涵和人文精神，而装饰性则通过优美的形式和色彩，展现了工艺品的美感和艺术价值。王朝闻认为，应以现实性为主导，装饰性为辅助，从而使工艺品既具有实际应用价值，又充满艺术魅力。同样的道理，生活用品的实用性和审美性也应该是和谐相处的。实用性保证了日用品的基本功能和使用价值，而审美性则满足了人们对美的追求，使日常生活充满色彩和乐趣。王朝闻倡导的是一种实用性与审美性的有机结合，即在满足实用性的基础上，注重审美性的表现，以此提升产品的整体价值。在现代社

会，人们对产品的需求早已超越了单纯的功能性，开始追求产品的审美价值和文化内涵。这种转变使得工艺品和日用品的设计越来越注重个性化、艺术化，而非单一的实用性或装饰性。这是时代进步和人们生活品质提升的体现。然而，我们也应警醒地看到，当前一些工艺品和日用品的设计过于强调装饰性或形式感，忽视了现实性或实用性，这无疑是一种偏离。这种现象的出现，可能会导致工艺品失去其实际应用价值，日用品变得不实用，甚至违背设计的初衷。

因此，我们需要重新审视工艺品和日用品的设计理念，既要尊重产品的功能性需求，也要关注产品的审美表现，使之成为人们生活中的艺术品。这就需要在设计过程中，既要充分了解用户的需求和期待，又要熟悉各种材质的特性和工艺技术的应用，以此来制作出既实用又美观的产品。在了解用户需求的过程中，我们不仅要关注他们在使用产品时的实际需求，还要了解他们的审美期待和文化背景。如此才能够在符合审美预期的同时，设计出符合使用需求的产品。对于工艺品来说，这意味着我们需要了解其潜在的观赏者或收藏者对艺术的理解和追求，以及他们对工艺品文化内涵的期待。对于材料和工艺技术的认识，也是优秀产品设计的关键所在。不同的材质有不同的特性，选择合适的材质可以使产品更好地满足使用需求，同时也能展现出独特的美感。工艺技术则是实现设计理念的手段，通过熟练的技术操作，可以使产品更加精致和美观。

王朝闻强调工艺品的现实性与装饰性、日用品的实用性与审美性的统一，认为这是工艺美术设计的关键原则。他倡导在满足功能性需求的基础上，注重审美性表现，使工艺品和日用品成为人们生活中的艺术品。为此，他提出了在设计过程中，既要充分了解用户的需求和期待，又要熟悉各种材质的特性和工艺技术的应用方法。王朝闻的工艺美术观是对形式主义和单一性的批判，也是对技术与艺术结合的倡导。

[7] 李峰：《年画的艺术》，《山西财经大学学报》2007年第S1期，第285页。

[8] 王朝闻：《新艺术创作论》，人民文学出版社，1953，第89页。

[9] 王朝闻：《喜闻乐见》，作家出版社，1963，第199页。

[10] 同上书，第128页。

（二）造型、风格、风貌塑造

城市设计是一门涉及城市雕塑、城市建筑、城市园林等多个学科领域的综合性学科。在王朝闻的雕塑美学研究中，城市雕塑的探讨占据了相当大的部分。他的雕塑美学观点是在丰富的审美实践和经验积累的基础上形成的。他提出“耐看”是雕塑美学的关键，这不仅满足了观众对雕塑艺术的审美需求，也是雕塑艺术发挥其社会功能的必要条件。这些在他的著述《一以当十》（1959年）、《喜闻乐见》（1963年）、《吐纳英华》（1998年）中得以充分体现。

雕塑如同城市的脉络，是城市历史、文化、精神等方面的体现和传承，也能够塑造和丰富城市空间、风貌、氛围等方面。王朝闻强调了其韵味与虚实平衡的关系。他认为雕塑的形式感与观众的审美经验共同塑造了外在造型与内在精神的协调美。^[11]他进一步指出了“耐看”的审美理念，雕塑应具备概括性和适应性，以符合社会价值观和人们的审美需求。^[12]同时，他强调雕塑与其所处空间的互动关系，将雕塑空间分为实际空间和虚拟空间[在王朝闻所著的《雕塑雕塑》（1992年）一书中，他亦将雕塑空间划分为两类——物质维度与精神维度]。一方面，实际空间指的是建筑物的外围空间，对于雕塑艺术来说，实际空间的复杂度、物质特性和现实性都是雕塑主题和形象产生之前的重要参考要素。另一方面，虚拟空间指的是雕塑艺术与人的审美活动共同构建的精神领域。这种空间的抽象特性是依赖人的审美经验的，如果观者的审美经验不足，他们可能无法感知到雕塑的虚拟空间。特别值得注意的是，雕塑的虚拟空间的产生会对实际空间的文化意蕴产生影响，可能提升，也可能贬低。王朝闻进一步阐述，与实际空间相比，建筑的虚拟空间更具有宽广性，甚至具有某种程度的无限可能性。^[13]巴西里约热内卢有一座世界闻名的城市纪念雕塑《救世基督像》（1931年），它由法国著名雕塑家保罗·兰多斯基（Paul Landowski, 1875~1961）设计，它所创造出来的精神空间，既是其艺术表现力的重要展示，也是它符合人们审



图3. 天津某欧式机关办公楼，城市建筑。

美体验的表现。它是神秘的、庄严的、神圣的，虽然这和宗教信仰有密切的联系，但我们不得不承认，这样直观的基督雕塑能够在特定的环境下给人们更强烈的精神震撼。随着城市的快速发展，体现城市精神面貌的作用更为重要。人们对艺术的审美水准和审美需求也在不断提高，城市雕塑作为城市文化的重要组成部分，其应用前景非常广阔，雕塑越来越“好看”，城市也会越来越有魅力。

王朝闻对城市建筑的研究同样深入，他试图在建筑的实用性与审美价值之间寻找完美平衡。^[14]他认为，建筑的形式多样性以及城市空间的功能多样性应被赋予更高的重视。他从建筑物的实用价值与审美价值、建筑物与自然环境、建筑物与社会文化三个方面分析了城市建筑美学问题，并提出了一些具体的设计原则和方法。按照王朝闻的观点，实物的实用价值引发了精神层面的适宜性；一旦这种精神适宜性由物质实用性激发出来，它又将对前者的构造形式产生反向影响。^[15]建筑语义学的崛起以及大量的后现代主义建筑实践，正好验证了精神功能对物质功能反向影响的理论观察。因为现代主义建筑的“少则多”原则，以及使用冷性材料，如玻璃、钢筋、混凝土等，整个城市呈现出一种单调重复的建筑结构，这种现象直接导致美学意义的危机。^[16]以天津—“欧式风格”的办公楼为例（见图3），一些欧式建筑元素被强加于现代建筑形态，造成形式主义、资源浪费等问题，简单地移植了一些传统或西方建筑的特征。我们应挖掘和弘扬中国文化的空间风格，因为这既是对建筑传统美的继承，也是对民族文化自豪感的树立。

然而，雕塑和建筑并非城市之美的全部，不应过度追求经济利益，而忽视了园林的审美价值和人文氛围。在城市园林艺术方面，王朝闻认为园林美学的核心问题在于研究审美主体与客体之间的审美关系，以满足不断发展变化的审美需求。应借鉴中国传统建筑和文人画论进行园林建设，并注意设计园林中的小景致，以满足人们的审美需求。这样的理念转变，需要我们从整体和局部两个角度出发。有时，一个设计得恰到好处的小型休

[11] 王朝闻：《喜闻乐见》，作家出版社，1963，第65页。

[12] 王朝闻：《一以当十》，作家出版社，1959，第290页。

[13] 王朝闻：《吐纳英华》，中国青年出版社，1998，第398页。

[14] 同上书，第363页。

[15] 同上书，第361页。

[16] 彭康：《王朝闻设计思想研究：以王朝闻的美学著作为中心》，硕士学位论文，西南交通大学，2016。

息区也能成为整个园林景观的一部分，为人们提供一个放松和享受自然的空间。

城市的文化根基对于居民来说意义重大，因为它直接影响到居民对于城市的归属感和满足感。中国的城市在过去几十年中，经历了飞速的发展，带来了许多挑战，如规模化的拆迁和改建、缺乏远见的统一规划等，这些都直接导致了城市资源的浪费、城市格局的混乱，以及环境危机、交通拥堵、管理滞后和人文关怀的缺失等问题。虽然这些只是城市设计的一部分，但它们是城市文化和精神建设的重要切入点。住宅不仅是人们的居住之地，更是他们的精神归宿。^[17]因此，我们在进行城市建设时，应该既要关注物质空间的构建，也要关注精神空间的塑造。^[18]只有在物质和精神两个层面上都达到平衡，我们的城市才能真正具有吸引力，才能让人们在其中感到舒适和满足。

王朝闻在城市设计中，强调了雕塑的韵味与虚实平衡、概括性与适应性等方面，提出了“耐看”的雕塑审美理念。他试图在建筑的实用性与审美价值之间寻找完美平衡，认为建筑应具有形式多样性和功能多样性，并反映出中国文化的空间风格。不应忽视园林的审美价值和人文氛围，应借鉴中国传统建筑和文人画论进行园林建设，并在园林中注重小景观的设计，以满足人们的审美需求。这些旨在实现城市设计艺术性和社会功能性的统一，也是对造型、风格、风貌塑造的追求。

（三）创新、审美、欣赏体验

对于王朝闻的平面设计思想，在书籍装帧设计方面，我们主要通过研究他与当时知名平面设计师之间的书信交流得以理解，例如他写给章桂征的《歪打正着——致章桂征同志的信》（1989年）中提供了他的关于书籍装帧的观点。至于宣传画和标志设计方面，主要通过分析王朝闻对毛泽东时代中国宣传画和标志进行解读，亦以《王朝闻集》（22卷，1998年）中的理论观点为主要的分析方向和研究对象。^[19]

随着人们教育文化水平的提升，对图书阅读需求增

加，阅读成为日常生活的重要组成部分。设计师让原本枯燥乏味的文字阅读变成艺术性、活泼的审美体验。人们对书籍的要求不仅限于丰富的内容，也是在追求有审美价值的书籍。这种图文并茂的形式，是一种包含艺术思维、构思创意、技术手法的系统化设计，实现了图书从平面到立体的转换，与涵盖从书稿到成书出版整个设计过程的图书装帧设计是分不开的。王朝闻主要探讨了封面设计与插图设计。封面和插图是书籍形式的重要组成部分，书籍形式是在书稿基础上重新设计和创造的，具有审美规范的形式。王朝闻认为，封面和插图设计要有相对的独立性和必要的从属性，而相对的独立性是指不依靠内容来表现主题，通过一定的艺术表现形式能够将书籍的形式展现出来，从必要的从属性上来说，书的形式要服从于书的内容或与之相配合。^[20]

如何提升书籍封面设计艺术表现形式？首先是创新设计形象同时与书籍内容紧密结合，王朝闻倡导积极地将艺术展现形式融入书籍的内容，以此提升书籍的艺术性，这种方法旨在激发读者的审美感受，并在此基础上引导读者深入理解书籍的主题和内容，这种观点可以视为对适当解读属性的准确表述。^[21]其次，设计要遵循形式美规律进行形式创作。王朝闻将书籍的装帧设计看成一种带有被动性的艺术创造，他提倡封面设计要具有能动的创造性，但色调和结构应符合形式美的审美特征。^[22]

插图设计形象要从属于书中的内容，这不是单纯的内容再现，而是再创作的过程。插图设计的再创作，其实就是将设计意象在原书的基础上进行艺术创作，让它对书中的内容进行概括，让读者的联想更加丰富。^[23]宣传画作为日常生活中广泛存在的视觉文化表现形式，在商业、娱乐、会议等领域无处不在。王朝闻指出，学习宣传画要从两个层面着手，即理念层面和形象层面。他认为，宣传画并不是生硬地将教条灌输给受众，而是通过形象优美、简洁，甚至有些奇特的形象，吸引和引导受众。^[24]在我国的历史发展中，政治性宣传画显现出其独特的时代价值。这些画作中的人物形象是其最为引人注目的元素，这些人

[17] 廖建平：《和合住宅——未来城市住宅新概念》，《华中建筑》2001年第4期，第3—4+11页。

[18] 王炎龙、郭玉：《基于文化规划视角的城市公共阅读空间多维布局探究》，《中国出版》2018年第18期第3—8页。

[19] 彭康：《王朝闻设计思想研究：以王朝闻的美学著作为中心》，硕士学位论文，西南交通大学，2016。

[20] 王朝闻：《面向生活》，艺术出版社，1954，第54页。

[21] 王朝闻：《歪打正着——致章桂征同志的信》，《装饰》1990年第1期，第37—38页。

[22] 王朝闻：《似曾相识》，文化艺术出版社，1987，第227页。

[23] 王朝闻：《面向生活》，艺术出版社，1954，第55页。

[24] 王朝闻：《论艺术的技巧》，北京：艺术出版社，1956，第106页。

物因其具有代表性的特点，能起到教育观众的效果。详细的视觉分析可以揭示出，政治性宣传画的典型性人物刻画确实是其视觉艺术的关键特征，与此同时，形象的阶级批判性也是其核心特征。王朝闻这位新中国的美学大家，对于人物形象的塑造有着深入的见解。他认为，真正的人物塑造要在具有个人独特性的同时，又能反映出阶级普遍性的特点。^[25]

在视觉文化研究中，形象构成了基本元素，然而形象并非一种固定、不可变的存在。其固有的生产性质，使其必须处在编码至解码的活跃流程中，这就牵涉到了形象表征的问题。南京大学艺术学院教授周宪认为，形象表征过程实际上是从形象生产性编码到消费性解码的过程。^[26]表征是由事物、概念和符号三个要素构成的两个系统之间的相互运作，一个是事物与概念的对应关系，即特定的事物总是与特定的概念相对应；另一个是概念与符号的对应关系，即概念通过特定的符号来呈现。^[27]消费性编码和生产性编码要对应，源于社会价值和视觉文化的一致性。社会价值观念与视觉文化形成了相互影响。在扭曲的社会价值观念中，视觉文化以负面形象表现出来；当视觉文化形象得到大众认可时，能对社会价值观念产生促进和完善作用。伴随社会快速发展，各式各样的标识在生活中广泛存在，例如交通标识、公共标识和商业标识等。这些标识共同构成了一个社会体系，符号化程度高。标识作为视觉符号，具有独特的象征意义。这种象征意义来自设计师对生活的深刻观察和对文化的巧妙运用。通过将各种元素组合、重塑，标识不仅具有社会功能性，还具有审美的象征意义。王朝闻在审美性的理解上，主张符号应当通过两个方面来表达：一是借助象征性的形式，二是要满足大众的精神诉求。他强调，形式的象征性需要具备创新性，既要满足美学造型的要求，又要能概括地描绘人们的生活常态。以铁道标志中的“工”字形象为例，其造型简洁对称，像极了火车头的形状，精炼地总结出了新时期铁路运输业的社会性质，同时也描绘出了劳动者在社会建设中的重要地

位和作用。这样的特征恰好满足了大众的精神需求，使得铁道标志的审美准则成为形式和精神的和谐统一。

王朝闻在往来书信和文章中阐述了他对书籍装帧、宣传画和标识等平面设计形式的看法和评价。他认为，平面设计应具有相对的独立性和必要的从属性，既要与内容紧密结合，又要展现出独特的形象和美感。他还强调了塑造典型性和象征意义的重要性，以实现观众的教育和引导。他主张平面设计应遵循人们的审美标准，同时也应关注社会价值观和视觉文化的影响和变化。王朝闻的平面设计观是对平面设计艺术性和社会功能性的统一，也是对创新、审美、欣赏体验的追求。

结语

对王朝闻设计美学思想的深入剖析揭示了三个关键方面，这些部分也构成了他作为新中国美学泰斗的理论基础。首先，需要强调的是，王朝闻的工艺美术观强烈地体现出形式、功能与内容的交融。他深入研究并坚持形式服从于功能的原则，同时强调内容的核心地位。这是他设计美学的一大特色，通过这种交融，他成功地打造出了一种既实用又富有艺术性的设计方法。其次，王朝闻的城市设计观则以独特的方式聚焦于造型、风格、风貌塑造的研究。他深入理解并积极提倡城市设计应该尊重历史，体现文化特色，同时也要满足现代社会的需求。他的城市设计观不仅结合了历史和现代、文化和社会的元素，而且还突出了城市设计的实用性和美学价值。这是他设计美学的又一重要特色，通过这种研究，他成功地塑造了具有深远影响力的城市设计原则。最后，王朝闻的平面设计观则强调创新、审美和欣赏体验的价值。他坚信，设计应该是创新的，应该具有审美价值，并能带给用户美好的体验。这是他设计美学的第三个重要特色，他的这种信念不仅推动了平面设计的发展，也对其他设计领域产生了深远影响。

王朝闻在新中国美学和马克思主义文艺理论的建立与发展过程中，发挥了重要的先锋和奠基作用，他不仅是一位高产的艺术家和雕塑家，更是一位深具影响力的艺术教育家。其丰富的学术和艺术生涯跨度超过70年，其间他笔下流淌出的专著和文章字数接近千万，展现了他丰富的学术积淀。他的作品以其针对性的问题解决策略，注重理论与实践相结合的思维方式，以及亲切、随和的语言风格，深得艺术工作者和读者的喜爱。王朝闻在其丰富的实践中，展现了深厚的美学功底和敏锐的文艺理论洞见。他坚定地遵循马克思主义的文艺理念，将全部的热情与才华投入到文化建设事业中，成就了他在中国文化艺术领域的杰出成果。他的美学思想和学术贡献，深深影响了几代文艺工作者，对于当今中国特色社会主义文化的发展具有重要的学术价值。王朝闻的设计美学思想广阔而深刻，各部分之间密切相连。他的设计美学思想和他对中国设计教育的深远影响，将持续在中国设计美学的发展历程中起到重要的推动作用。

[25] 王朝闻：《新艺术创作论》，人民文学出版社，1953，第128页。

[26] 周宪：《从形象看视觉文化》，《江海学刊》2014年第4期，第177—185页。

[27] 同上。

毕加索立体主义平面性转向评析

A Comment on Picasso's Cubism's Planar Turn

李蔚 LI Wei

摘要 毕加索从1907至1919年经历了从原型立体主义、分析立体主义到综合立体主义的风格转变，这段时期是他成长为伟大艺术家的关键观察窗口。从创作理念及方法论的视角切入这一时期，对他一系列的思路与突破进行重新评析，有助于深入理解西方现代艺术精神的转型内涵。平面性的转向是毕加索在立体主义时期创作思路上的重要创新，这是在美术史上下文中应然生发的策略转向。只有平面性才可以富有成效地兼容“多重透视”的分歧，才可以让现代艺术真正摆脱古典创作惯例的枷锁，从而让艺术家在创作制度上实现更大限度的自由。进入数字媒体时代，平面性画法已经成为数码绘画（插画）中基于元素拼合，适用度最广的基础法则之一。

关键词 创作方法论；毕加索；立体主义；平面性；拼贴；多重透视

Abstract: From 1907 to 1919, Picasso experienced style-changes from Proto-Cubism, Analytical Cubism to Synthetic Cubism, and this period is a key observation window for his growth into a great artist. Starting from the perspective of creative concept and methodology, this paper will re-evaluate his series of ideas and breakthroughs, which will help us to deeply understand the connotation of the transformation of the spirit of western modern art. The turn of planarization is an important innovation of Picasso's creative thinking in the Cubism period, which is a strategic turn that should be

作者简介：李蔚，中国美术学院在读博士生，温州大学教育学院教师，研究方向为美育学、艺术哲学。

born in the context of art history. Only the flatness can be effectively compatible with the divergences of "multiple perspectives", and can modern art truly get rid of the shackles of classical creation conventions, so that artists can achieve greater freedom in the creation system. Entering the age of digital media, planar technique of painting has become one of the most widely applicable fundamental rules based on the combination of elements in digital painting (illustration).

Keywords: methodology of creation; Picasso; Cubism; planarity; collage; multiple perspective

毕加索在19世纪20年代左右全面转向了一种平面性的绘画语言，它革新了古典绘画的透视法、明暗法两大法则，创造了一种全新的表达系统，让现代主义呈现出与古典主义彻底不同的话语体系。这是一次跨时代的技术演进，实际上，毕加索对于图形简化性的探索并不简单。毕加索对于平面性语法体系的构建甚至早于1919年魏玛包豪斯大学的教学探索，他为立体主义之后孕育出来的诸多艺术形式，如超现实主义、拼贴艺术的图形嫁接，至上主义的纯粹几何，极简主义的抽象提炼，包豪斯系统的平面设计（graphic design，或称“图形设计”），瑞士国际主义风格，简笔画艺术等提供了最基础的创作方法论。可以说，平面性问题是艺术现代性的母体问题。重新评析毕加索一系列的思路、困境与突破，有助于深入理解西方现代艺术精神的转型内涵。

一、现代艺术之劫

（一）现代艺术脱胎于古典形态的劫难

文艺复兴以来，绘画一直遵循透视法（Perspective）^[1]。透视法所衍生出来的焦点透视构图在古典主义长达五百年左右的历史中占据着统治地位，直到后印象派的“反透视”以及那些带有主观性的构图挑战了这一基本法则。

[1] 透视法特指布鲁内莱斯基在1415年发明的绘画技术，即用一种空间纵深的关系在二维平面上制造出三维幻觉。后由阿尔贝蒂《论绘画》广泛传播，自此控制西方艺术世界数百年之久。

“后印象派”的代表之一塞尚（Paul Cézanne, 1839—1906）使用“反透视”^[2]的画法为现代主义艺术开辟了道路。现代主义艺术中，未来派、立体派分别对时间^[3]、空间进行重构，尽管绘画媒介在探究此类课题上存在其本身的局限性。

在推动立体主义思潮变革的人物中，最重要的一位实践者就是毕加索（Pablo Picasso, 1881—1973），他创作生涯前30年所奠定的艺术实践基础彻底革新了20世纪艺术^[4]。毕加索1900年来到巴黎，被卷入现代艺术的潮流之中。他遭遇了当时艺术界由塞尚抛出来的难题：绘画在捕捉事物真实存在的手法上，若放弃透视、光影等古典技法，还有多少可能？^[5]这不仅仅是毕加索的难题，也是整个西方艺术史处于转型时期的核心议题。此时的西方社会正在向更加成熟的现代化形态迈进，这是“上层建筑”重塑的一个重要时机。1907年，毕加索用《亚威农少女》向“蓝色时期”和“玫瑰红时期”的写实性绘画告别，这标志着他之后的思路将朝着现代派方向展开。

进入立体主义之后，他开始实践一种新的创作观：不再描绘物体的外在形象，而是将物体的“存在”引入绘画，通过物象中所包含的基础几何形体以及几何体多方位融合来揭示它们背后存在的本质。这种新的创作观无疑是对传统美术史的反叛，因为按照西方绘画的惯式，一幅绘画只遵循一个空间框架，服从于一种透视关系，源于一个视觉出发点，否则，就会出现类似于中国画“散点透视”的情况，这在传统（convention）中是不被允许的。然而，毕加索开创的这种立体主义的造型手法，就是力图同时性地展示描绘对象的多方面视角（比如在画人物的时候，既要展示正面的脸，又要展示侧面的脸），以此来更加趋近于多维并存的现实。传统单一视角的观察结果反而会被立体主义者认为是片面的。^[6]

（二）多重透视的弥合矛盾

毕加索致力于表达同一事物的不同“侧显”，即在同一画面时空中展示不同位置（positions）的视象，并将

[2] 希格弗莱德·吉迪恩总结了立体主义与旧艺术的差异，“立体主义打破了文艺复兴时期的透视法传统……”，出自《空间、时间和建筑：一个新传统的成长》，哈佛大学出版社，1967年第5版，第436页。作者以这种新型的时空观与爱因斯坦的相对论比较，而后者认为此类比较是“蹩脚”的。

[3] 利用绘画的媒介表现时间概念依然存在内部矛盾。参见笔者拙文《未来主义与柏格森时间概念的辨析》，《美术大观》2018年7月刊，第48—49页。

[4] [法] 艾米莉娅·菲利普：《毕加索：一位天才的诞生》，文化艺术出版社，2019，第10页。

[5] 塞尚给出的方案是“不用线条、明暗来表现物体，而是用色彩对比。他采用色的团块表现物象的立体和深度，利用色彩的冷暖变化造型，用几何元素构造形象”。

[6] Noah Charney, "Pablo Picasso, art thief: the 'affaire des statuettes' and its role in the foundation of modernist painting," *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (2014): 187-197.

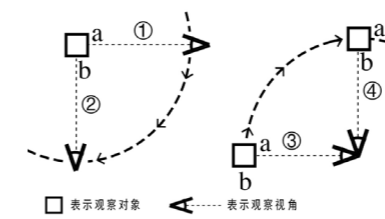


图1.《朵拉玛尔肖像》及其“多重透视”分析图。

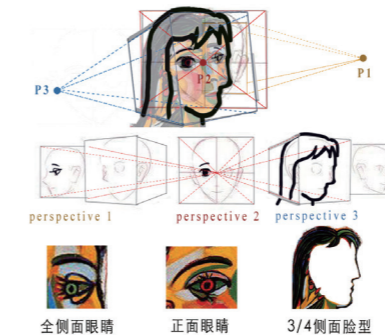
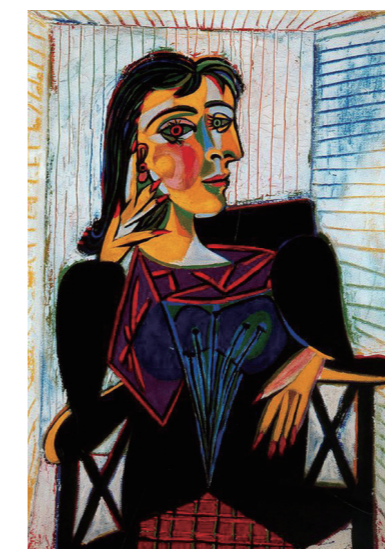


图2. 观察视角同比转换。

[7] Christopher Green, *Cubism and Its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928* (New Haven: Yale University Press, 1987), pp. 13-47.

[8] [美] 迈耶·夏皮罗：《毕加索艺术的统一性》，王艺臻译，江苏凤凰美术出版社，2023，第65页。

它们组合出其三维，甚至多维的构图（composition）——这是他们从塞尚那里发展出来的一种所谓“同时性视象”的绘画语言，例如在毕加索的《亚威农少女》一画上，正面的脸上却画着侧面的鼻子，而侧面的脸上倒画着正面的眼睛。^[7]与此同时，后期的立体主义也更强调画布二维的平面性，而不是创造空间深度的视错觉。

虽然立体主义的作品仍保留了对对象的具象特征，但是从根本上说，这些作品所呈现出来的结果与客观现实的表象已经大相径庭——所谓的“具象”仅仅保证了观看者还可以辨识出对象的符号性特征，而相较于古典审美中的逼真性（verisimilitude）已相距甚远了。他们将多重视象的呈现视为更接近于真实的存在，但一个根本的技术性问题也随之而来，那就是如何在一个平面里（一幅画内）调和不同“侧显”共存的支离破碎的空间关系。

立体派画家根据物体持久的、基本的特征，特意将物体零散地描绘成不同的部分，而不是像它们在一致的透视图中所呈现的那样。混合的透视图使其各部分变形并模糊不清。^[8]当画家想把不同角度的物象拼凑到一起的时候，其中就会出现一种矛盾：物体与物体之间的透视框架会发生错乱，然后就需要对这些元素进行整合。这时，所有元素的透视偏向于其中任何一个元素的透视框架作调配，都是不正义的，因为对其中任何一个视角的偏袒都会造成主观价值判断先入为主的错误，这将与其接近真实的原始意图背道而驰。立体主义要做的就是，在同一事物的范式内，找到其不同角度的“侧显”并尽可能地拼合它们。

以同一观察高度为基准分析立体主义的方法论，画家围绕着物体作观察角度的变化（视角①→②），可以类比为，物体围绕着观察者作角度旋转（视角③→④），观察结果都是从物体的a面移动到b面（图1）。这样，观察者移动视角的观察结果，可以等价理解为物体自身角度旋转的透视变化，从而得到多个视角的分析图。以《朵拉玛尔的肖像》为例（图2），画家分别在透视框架1、2、3中选择全侧面眼睛、正面眼睛和3/4侧

脸型，然后整合三个透视框架，形成共时性的全息透视，但P1、P2、P3^[9]三个透视点衍生出来的三种空间框架的共存必然导致空间关系的错乱。“多重透视”的问题在于，不同角度的脸不可能机械地共存于一个视角中，调和的过程中需要对不同素材作出取舍，那么如何作出价值选择就变成了一个判断上的难题。如果画家偏向于侧面的脸来搭建整体的透视框架，则容易被观众解读为画家有意强调人脸在这一侧面的美感，从而代入某种主观的审美偏好。无论画家还是观众，都没有理由对对象作出随意的艺术处理，除非他真的带有某种创作意图。

二、分析立体主义的困难

以《亚威农的少女》（1907）作为立体主义诞生的起点，立体主义运动后来发展为三个阶段：第一个阶段，是1907至1909年受到非洲艺术影响的“原型立体主义”（Proto-Cubism）；第二个阶段，是1912年之前所谓的“分析立体主义”（Analytic Cubism）；第三个阶段，是1912至1919年基于上一个阶段发展出来的“综合立体主义”（Synthetic Cubism）。

（一）原型立体主体的两条思路

1. 非洲艺术的传承

由于法兰西帝国在20世纪初向撒哈拉以南的非洲扩张，非洲艺术品进入巴黎艺术圈的视野。在1909年正式转入立体主义之前，毕加索经历了短暂的非洲艺术和原始主义时期。在完成《亚威农的少女》前的5至6月，毕加索在特罗卡德罗宫的民族志博物馆观看了非洲艺术。非洲艺术所蕴含的原始主义是一套完全不同于欧洲艺术惯例的表达系统。非洲艺术对造型的理解，不基于人体解剖学所规定的一般比例，而是强调样式特征——这是一种符号化的图像语言——造型成为每部分元素的齐备与组合。这带给毕加索新的思路，按他的话说：“一个头，是关于眼睛、鼻子、嘴巴的问题，它们可以按照你喜欢的任何方式分布。”非洲艺术与塞尚的连接点就是

[9] 视角3为与样本适配，透视图做了略微倾斜的调整。

一种几何化的主观处理思维。

非洲古老的审美元素中，体现了立体主义所需要的几何分形。毕加索这一时期的其他作品，包括《举起手臂的裸体》（1907）和《三个女人》（1908）。1908年在非洲艺术的启发下，毕加索直接孕育了之后的立体主义。非洲文化在最原始的时候就与递归几何形产生了融合^[10]，这种几何化、样式化和符号化的图像表达打开了毕加索的思路。1908年，毕加索画了很多用几何方式处理的肖像。这批绘画的形象非常概念化，眼睛等五官的刻画被弱化，整体脸型几何化明显。因此，它们统统被命名为“男人头”、“女人头”（Head of ...），而不是“肖像”（Portrait of ...）。

“概念性”区别于“感知性”或透视法，这是许多古代和中世纪艺术作品的常见特征。^[11]这些都是非洲艺术带来的变化，而后来分析立体主义的优势与限制也都是在这些新观念的基础上建立起来的。

2. 塞尚的传承

毕加索曾说：“塞尚是我们所有现代绘画的大家长。”^[12]这里所指塞尚的影响有几重内涵：其一，他开启了一种不需要遵循透视法的空间关系，构图可以掺入主观的成分；其二，他消解了古典造型最重要的“光影法”原则（chiaroscuro），明暗交界线被消解为色彩本身的韵律变化；其三，是其生涯晚期“要用圆柱体、球体和圆锥体来处理自然”^[13]的思想，即尽可能消减作品的描述性和表现性的成分，组织起一种几何化倾向的画面结构。1907年秋季沙龙的“塞尚回顾展”极大地影响了巴黎的先锋艺术家，导致了立体主义的出现。立体派画家自己便曾声称：“谁理解塞尚谁就理解立体主义。”^[14]

（二）分析立体主义陷入困境

1907年10月至11月，毕加索与乔治·布拉克（Georges Braque）会面，加速了两人对塞尚思想的探索，并形成了彼此借鉴的关系。当时，毕加索受到高更、非洲面具和伊比利亚雕塑的影响，兴趣更多倾向于画面处理的风格化，而布拉克对发扬塞尚“多重透视”^[15]的创作思想

[10] 在最近的罗恩·埃格拉什（Ron Eglash）著作《非洲分形》（*African Fractals*）中，作者粗略地描述了一个古老的（和正在进行中的）非洲文化与递归几何的融合情形。贝内特（Audrey Bennett）以《非洲分形》为基础，在她的评述文章《遵循黄金分割：从非洲到包豪斯》（*Follow the Golden Ratio from Africa to the Bauhaus for a Cross-Cultural Aesthetic for Images*）中论述了这种文化的传播。

[11] [美] 迈耶·夏皮罗：《毕加索艺术的统一性》，王艺臻译，江苏凤凰美术出版社，2023，第65页。

[12] [美] 玛丽·马修斯·吉多：《毕加索：私生活与美术创作》，钱凤根译，湖南美术出版社，1992，第72页。

[13] 出自塞尚1904年4月5日写给博纳尔的信。

[14] [英] 哈罗德·奥斯本：《20世纪艺术中的抽象和技巧》，阎嘉、黄欢译，四川美术出版社，1988，第87页。

更感兴趣。1908年，毕加索与布拉克共同在巴黎蒙马特发起了分析立体主义。^[16]布拉克说：“将物体打碎成碎片……（这是）接近物体的一种方式……碎片化帮助我在空间中建立空间和运动。”^[17]两位艺术家都通过拆解、分析对象的形体进行新的试验。

之所以称为“试验”，是因为“立体主义”（Cubism）是到了1911年的独立沙龙上才被正式提出来的。在此之前，他们的创作只是实践先行的试验。画家其实没有充分洞悉跟立体主义相配套的理论系统——特别是“多重透视”的分歧问题实际上没有被充分解决。这一阶段的作品使用单一色调的灰色（如图3），由平面和线条这些单纯的元素交织而成。虽然它们看上去十分严肃，仿佛是被严谨分析的结果。但事实是，如果不降纯处理这些色彩，也找不到另外一种更恰当的色相，因为立体主义所描绘的对象是形而上的改造物，自然界中没有一模一样的实体参照，使用灰色可能仅仅是增大容错率的、没有更好办法的办法。

至1911年夏季，毕加索与布拉克来到了立体主义发展的转型节点，因为当时两人在塞雷（Céret）绘制的作品面貌已经相似到难以区分，这会引发风格特征弱化、内容雷同、市场辨识度降低等一系列后续问题。这是早晚会出现的创作“瓶颈”：如果把所有对象都还原成零散的圆柱、球和圆锥等几何体，而牺牲了人或物的整体辨识度，那么所谓的“把握本质”只不过是会将事物简化成基本的几何形而省略掉了一些特殊的视觉信息，这种简化可能是对本质把握的偏离。

分析立体主义的最后阶段，画面中的人或物甚至连最基本的符号形态都难以辨识了，这已经触及了造型艺术的底线——造型艺术不能失去形象。这批前卫艺术家本来的意图是，通过某种本质化的表现手法，向观众揭示视觉伪装下的真实世界。但“真实”不应该将物体统统混同于几何体，否则所有事物的分析结果就会沦为千篇一律的基础几何，从而丧失自然现象的无限丰富性。不断解构和几何化的分析，只能把事物越分越细，从而



图3. 毕加索，《弹奏曼陀林的女孩（范妮·泰利尔）》，油画，100.3cm x 73.6 cm，1910年。

[15] 多重透视（multiple/simultaneous perspectives）：一个物体在不同视角下的融合，既是多重性的，也是共时性的，与“同时性视觉”意思相近。

[16] William Rubin, *Pablo Picasso: a retrospective* (New York: Museum of Modern Art, 1980), p. 99.

[17] Edwin B. Mullins, *The art of Georges Braque* (New York: H. N. Abrams, 1968), p. 55.

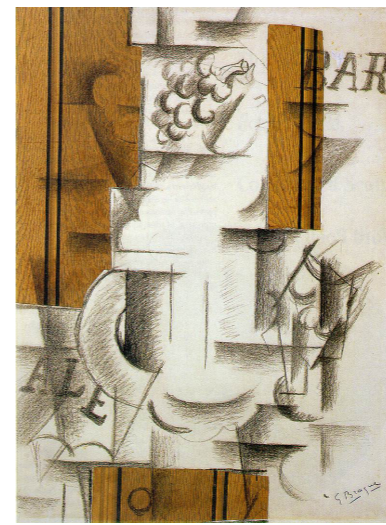


图4. 布拉克，《水果盘和玻璃杯》，拼贴画，62.9cm x 45.7cm，1912年。

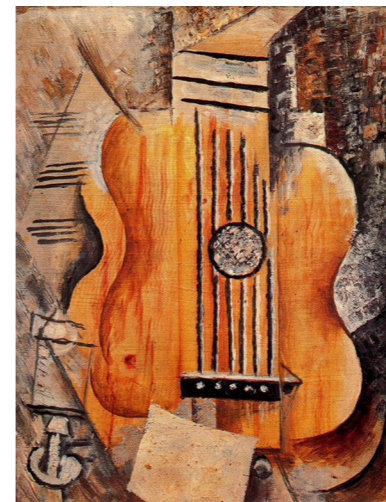


图5. 毕加索，《吉他（我爱艾娃）》，油画，35cm x 27cm，1912年。

[18] 至1912年初，毕加索也开始创作剪纸拼贴画，尝试将纸贴画的想法发展成三维立体的组合。《静物与藤椅》（Still Life with Chair Caning）被认为是第一张拼贴与绘画相结合的作品。

[19] Rosalind E. Krauss, *The Picasso Papers* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998), p.31.

与事物的整体本质越来越远——人脸越是被几何式地分割为正方体、圆锥体、圆柱体，就越难以辨认出他的真实相貌。从根本上看，表象的“破镜”最终不能“重圆”，而分析立体主义如果继续沿着这条思路走下去，也只能走进死胡同。这个困难，从分析立体主义成立之初已经注定，只是在早期没有被充分反思。转型之路迫在眉睫。

（三）“多重透视”的新思路

1. 纸贴画

1912年秋季，布拉克在亚威农买到了一卷人造纸，便萌发了纸贴画（papier collé）的想法，这跟他多年思考“多重透视”（simultaneous perspectives）的问题有关。他发现这种纸的表面具有一种模拟肌理（simulated texture），其所表现出来的木质纹和大理石纹能够迷惑视觉，即使用碎片的粘贴去表现物体，也不会造成视觉上的分裂感。这可以挑动观众解读物体的欲望。这一年，布拉克创作了《水果盘和玻璃杯》（图4），该作品被认为是第一张纸贴画，且成为分析立体主义过渡到综合立体主义的转折点。1912年开始创作的《吉他》系列（图5），不仅是毕加索第一批拼贴作品中的代表^[18]，而且标志着他从此脱离了分析立体主义，与光影造型（分析立体主义的几何型部件还是使用着这一手法）的写实再现渐行渐远。罗莎琳德·克劳斯在《毕加索的纸》这部著作中表达了他通过剪纸和拼贴进行符号传达的观点。^[19]

从布拉克的兴趣转向可以看出，分析立体主义过度到综合立体主义的关键议题其实就是“多重透视”的调和问题，而纸贴画的发明主要就是为了解决这一点。这个阶段，艺术家们还尝试在画布上加入沙子和锯末，以填充“多重透视”的裂隙。这些无疑是尴尬的选择，因为这意味着绘画的本体语言面对“多重透视”问题的克服可能是乏力的。其实从分析立体主义推出以来，“多重透视”的问题也没有被正面地解决，很多时候，艺术家都只是在回避而已。从“分析”转向“综合”的最大变化就是对绘画新的认识，即一幅画不是依附于现实（真

实)物象的客体物,而可以是一个自主的创造物,这反映在画家的创作态度上,从严谨的分析转向了更自由的表达。综合立体主义开始关注不同透视框架的分异的调和问题,不惜采用新的媒介、手法,借机开启了全新的表达系统,例如敢于使用一些拼贴物:纸片、木头、绳子等。图像元素的特点是采用更简单的形状、更鲜艳的色彩,这些都是为了让“多重透视”的空间分歧被调和。将现成品直接包含在作品中,这成了现代艺术中最重要思想的开端之一。

一战爆发之后,毕加索与布拉克分道扬镳。分开的原因是战场归来^[20]的布拉克发现毕加索已经偏离了立体主义的道路。1919年之后,毕加索经历了新古典主义,又开始融入超现实主义的思想。布拉克则在余后的生涯里坚持探索立体主义的“同时性视象”和解构方法。

2. 毕加索受超现实主义追捧

毕加索早在1910年前后就结识了安德烈·布列东、阿波利奈尔等人,他们后来在1920年左右发起了超现实主义运动,1924年布列东出版了《超现实主义宣言》。

“超现实主义”的概念来自毕加索说的话:“一种比真实更深刻、更真实的相似,这就是构成超现实(surreal)真实的东西”^[21]。

1914年8月一战爆发,布列东被动员入伍,阿波利奈尔加入了法国炮兵队伍,而毕加索不受干扰地继续作画。1915年至1917年间毕加索创作的一系列绘画作品描绘了高度几何化和简化的物体,包括烟斗、吉他和玻璃杯,偶尔会有拼贴画的元素。后来,毕加索的作品被艺术品商人保罗·罗森伯格接手,变得更有名气。1916年春,阿波利奈尔负伤从前线归来,他们重新建立了友谊。后来,阿波利奈尔在其文艺活动的宣传册中使用了“surreal”这个词,意为“比现实更真实的东西”,但毕加索觉得他表达的是一种类比关系,而非递进关系。虽然存在误解,但这没有妨碍他们的合作。次年,布列东在期刊《超现实主义革命》发表文章《绘画与超现实主义》,只配了毕加索的插图,并宣称:“如果超现实主义必须

[20] 毕加索和他的合作关系一直持续到1914年的一战爆发,布拉克被征入伍。1915年5月,布拉克在卡朗西的一场战斗中严重受伤,导致短暂失明。后来他住院了几个月,又在巴黎的家中长期疗养。

[21] André Warnod, "En peinture tout n'est que signe, nous dit Picasso," *Arts*, 1945.



图6. 毕加索,《哭泣的女人》,油画,69cm×49.5cm,1937年。

为自己制定一条道德行为路线,它只需要找到毕加索走过的地方,以及他将再次经过的地方。”^[22]

毕加索并非自己有意参加超现实主义运动。他是因为布列东以及年轻追随者的热情簇拥,才被动地卷入了这次运动。而在整个20世纪30年代,毕加索也不吝于将超现实主义的元素融入到自己的作品中,尽管他不太相信与此相关的梦境理论和自动主义方法论。由于毕加索在当时已经是一个富有名望的艺术家,他的参与更多是为超现实主义运动相关的出版物和展览提供了合法性。

艺术家们为了与其他超现实主义阵营保持一致立场,他们像超现实主义文学一样,创作了一系列荒诞奇异的、梦幻般的场景组成的拼贴画。这正好延续了毕加索早年与布拉克在综合立体主义发展出来的平面剪贴画。平面性画法所解放出的创作自由在毕加索艺术生涯的中后期发挥着重要作用,很多代表作都是通过纯平面性的表达来完成的,《梦》(1932)、《哭泣的女人》(图6)、《格尔尼卡》(1937)等。这种惯式的画法的改变,虽然出于习惯性的选择,但习惯背后的原因一定是更符合现代社会对艺术创作的要求。

三、平面性的解决方案

(一) 造型逻辑

传统古典画法基于两个最根本的造型逻辑:一是透视法,帮助建立二维纵深感的形象比例关系;二是光影法,使物体更具立体感。光影法通过把握明暗交界线来进一步定位亮部、灰部、明暗交界线、暗部和投影五大层次,这些层次显然在平面性的解决方案中被取消了。在1907年之前,毕加索都是依赖光影法创作的。进入分析立体主义时期,毕加索也没有完全脱离对光影法的依赖,如对人物鼻子的处理,是以类似棱锥体的光影分布方式进行的。直到1912年进入综合立体主义,透视法和光影法几乎在毕加索最前卫的创作活动中消失了。

如果失去这两种基本的造型逻辑,那么应该如何完

[22] John Richardson, *A Life of Picasso IV: The Minotaur Years: 1933-1943* (New York: Alfred A. Knopf, Inc, 2021).

成表达？取消明暗交界线的直接后果就是所有基于二维空间构造的“型体”都会变成平面的“形状”，因为明暗交界线是体积内部的转折线，取消它意味着取消型体内部空间意义上的所有转折。为了让物体仍具有立体性，毕加索的代偿方案是采用多个视角的平面性的拼合（如侧面的鼻子和正面的眼睛相结合）。两个视角的平面的拼接交界线成了替代传统明暗交界线的关键。于是，过去“近大远小”“前实后虚”“近纯远灰”这些空间表达的底层逻辑被彻底改写，“抽象与整合”成为新的核心逻辑——超越现实的抽象，抽象元素的整合。这一点不仅体现在立体主义、未来主义，也体现在超现实主义、抽象主义等。

这里难以回避的两个矛盾，一个是上文反复提到的“多重透视”，另一个是两个视角的图形外轮廓的共享边缘线的取舍问题。当立体主义画家尝试将两个角度的物体合并时，从理论上说，应该采用全息记录的方式，不应对其任何一个角度有所偏颇，这样要么合并为一个折中角度（如正面与全侧面合并为综合性的3/4侧），要么像今天的全息摄影一样记录下所有角度。但从可行性层面上来讲，绘画是不可能实现的，首先它不是一个持存性（duration）的媒体，其次生造一个所谓的折中图形对艺术家而言不现实，这会导致艺术家生产效率过慢而被行业淘汰。因此，毕加索实践的其实是一种最富成效的手段。在1912年至1914年跨入综合立体主义期间，他用平面性的形象克服了“多重透视”下的形体缺陷，而且在“多维合并”的问题上符号化地选取各个角度的元素，例如一只眼睛以正面视角示人，另一只眼睛用全侧视角示人，或者侧面的鼻子结合正面的脸型等，仅仅从这些五官部件的小符号的重组就已经可以看出画家对解决“多维合并”问题的动机表达的清晰性。

如果不是小符号的重组，而是大面积的生造，问题只会越来越复杂，直到创作无法实现。从表达效率上看，平面性法则无疑非常适合现代主义绘画，这有赖于平面图形的符号性——从图像转向了图案。符号的“能指”



图7. 毕加索，《和平的面容》，版画，26.2cm x 19.7cm，1950年。

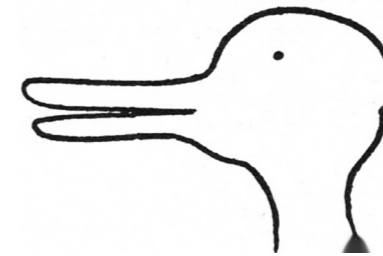


图8.《兔鸭图》简笔画。

与“所指”存在“一”对“多”的关系，这意味着创意可能从“能指”与“所指”之间的裂隙中发生。

（二）平面性的解构

当立体的图像被简化为平面的图案，其图像语言逻辑就从“个”上升到了“类”，如毕加索《和平的面容》^[23]（图7）中简笔画的脸，它不是指单一的个人，而是泛指所有的人类，这也更符合“和平”的内涵。图案符号的能指属性带给图形的“歧义性”，就像《兔鸭图》^[24]（图8），这个简笔画既可以被看作兔，也可以被看作鸭。因为越是简化的图形符号，越具有被想象力填充的潜在空间，一根简单的竖线可以被想象成树干、拐杖、门缝等无数形象的一部分。

分析立体主义时期，毕加索让整个画面显得支离破碎。1912年之后的综合立体主义实践中，毕加索尝试逐渐放弃透视法和明暗法，甚至有意让画面显得更“乱”。此时的题材主要是静物，几乎所有画中的主体形象都不会被一条单一明确的外轮廓线条包裹。这些外轮廓通常都被两、三根线条跟随，同时符合一个大致的走势。这很容易理解，只有将图形外轮廓的共享边缘分开，一根变成多根，才能“既符合……角度，又符合……角度”。创意可以在图形“多重透视”——边缘线既会成为“能指”，又会成为“所指”——之间的裂隙中发生。

这种创作方法论为裂隙的存在提供了合法化的依据——裂隙即创意，裂隙即意义。从这个意义上看，综合立体主义时期的新思路孵化了超现实主义，这也是毕加索受到追捧的原因。超现实主义的手法都是为了自动联想而预备的。如“方块迷阵”（Cubomania），这种通过将图像切割成许多矩形，然后随机排列组合的拼贴画方式，刺激观众的自动联想，以及“消除”（Étrécissements）^[25]这种拼贴制作的技术系统。这些手段其实都是为了增加图形符号的歧义性，让形式逻辑更加松动，为自由意识开辟领地。

平面性法则在人物画的应用则相对延后了一段时间，即在静物画的平面形态成熟之后发生。1912年的画法转

[23] 《和平的面容》系列完成于1950年12月，共29幅，1951年画册《Le Visage de la paix》集结出版，Paul Éluard 编辑。

[24] 原图形出自心理学家J. 贾斯特罗专著《心理学中的事实与虚构》中的图形。

[25] Étrécissements 是马赛尔·马连提倡的一种方法，通过剪刀这种锐化图形边缘的工具，剪除图像的一部分，利用负形形成新的图像。

变更多用于描绘静物——吉他、杯子、水果等等，描绘人物的作品很少^[26]，《小丑》（*Harlequin*）系列在1918年趋于成熟，但人物的轮廓线仍是破碎的。之后由于婚姻和社交层次攀升，毕加索暂时用新古典主义风格绘制了一批光影法的人物画，中间一段时期搁置了立体主义创作手法。直到1923年为妻子奥尔加绘制肖像画（*Portrait of woman in d' hermine pass*），又推动了立体主义的方法论在人物画创作上的应用。此时的边缘线又被简化成单一的线条，但仍采用立体主义“多重透视”的观察方法，这意味着色块元素将彻底走向平面化。1925年之后，该方法广泛地应用于他的情人玛丽·泰蕾兹·沃尔特的肖像画中，最著名的就是1932年的《梦》。布面炭笔（黑粉笔、炭笔、红色铅笔）的技法创作出纪念碑式的素描，造型的精确性对抗了一片朦胧的、虚焦的轮廓。^[27]

纯平面化的处理得益于拼贴艺术在20世纪20年代的普遍流行和接受，这让平面的画法变得理所应当。在此后的立体主义创作中，透视法和光影法反而成为了累赘，因为巴黎的精英分子已经相信它们不是绘画的必要元素。毕加索创作生涯后期实际上一直在做空间简化的思考，如《公牛》系列（图9）表现了从具象到几何形的思考过程。这个过程表明，透视、光影最终可以被省略，而形象对应的最简明的图形不能再省略。平面性是空间简化的思维性产物，作为视觉信息传达的媒介的基质，这是绘画最本质的不能绕过的存在。

（三）讨论格林伯格对平面性的辩护

1939年《前卫艺术与庸俗文化》的发表被视为西方现代美术批评的转折点，这篇批评文章将现代艺术分为“前卫”与“庸俗”两种形态，并为前卫艺术作出理论辩护。文章里看得到格林伯格对毕加索的关注：“有教养的观众最终从毕加索那儿得到了农民从列宾那儿得到的同样价值。”^[28]但直到1961年《现代主义绘画》一文，他才正式提炼出“平面性”的关键论点：“强调画面必然的平面性依然是绘画艺术按现代主义标准自我批评和界定的方法中最为根本的。因为唯有平面性是独特

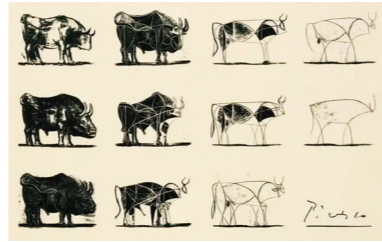


图9. 毕加索，《公牛》系列（共11幅，1945年12月5日至1946年1月17日）。

[26] 《拿果盘的人影》（*Figure with fruit dish*）出现了人的轮廓，下方的手没有使用立体主义体系进行处理，所以风格还不成熟。这张画不确定具体的绘制时间，有猜测在1917至1924年。

[27] [英]约翰·理查德森：《毕加索传》，汪瑞译，浙江大学出版社，2018，第513页。

[28] [美]克莱门特·格林伯格：《前卫艺术与庸俗文化》，沅柳译，《世界美术》1993年第2期，第2—6页。

于和专属于绘画艺术的。”^[29]

需要指出的是，虽然格林伯格捕捉到了平面性这个关键法则，但格林伯格的进路与毕加索是不同的。首先，毕加索的平面性是实践中得出的手段，它仍服务于立体主义的创作，而非服务于“为了平面而平面”的理念。从理论上说，格林伯格的批判逻辑基于康德美学的现代性。他认为现代性是用一门学科的专属方法来确立该学科界限的方式。因此，艺术也应遵循康德美学的自律性原则，即绘画的二维性就应该使用平面性的法则来表现。这个思路可能会遮蔽平面性在现代绘画中所蕴含的价值。

如上文所评述的毕加索的实践与转型，包括荷兰风格派、极简主义，甚至更后面的纽约画派^[30]，平面性在他们那里只是更好地服务于创作理念表达的手段，尤其像毕加索1912年前后的风格转型，完全是艺术家实践探索的结果。平面性具有非常强大的兼容性，它不仅可以解决“多重透视”“多维合并”的调和问题，而且它的简化性思维让现代艺术可以真正摆脱古典创作惯例的枷锁，在创作制度上实现最大限度的自由，提升了创意的生产效率，从而帮助艺术家更好地在艺术市场立足。1912年分析立体主义到综合立体主义的转型，也让作品从灰暗的色调中焕发出新的光彩。可以说，毕加索对于平面性绘画语言的选择不是一种个人的、偶然的决定，而是延承了艺术发展的、自然的规律。它赋予了绘画自由性更广阔的边界。它不是世俗所认为的“限制现代创作活动品味提升”的掣肘。

绘画新法度

古典绘画所要求的全因素表达，要求一个形状内不仅需包含结构、透视这些描述空间的语言元素，还要包含光影、色彩、质感、量感等特征化的视觉要素。这些图像的信息素只要有一个维度失真，就会被认为失败。这带给创意极大的负担。立体主义通过对绘画传统语法的革新，为之后的现代画派减去沉重的枷锁，催生出抽

[29] [美]克莱门特·格林伯格：《现代主义绘画（Modernist Painting）》，秦兆凯译，《美术观察》2007年第7期，第121—124页。

[30] 纽约画派的风格内部差异较大，这里特指一种平面风格的分支，代表艺术家如亚历克斯·卡茨（Alex Katz）等。

象主义、超现实主义、达达主义等多种流派，之后化身作为一种创意的精神，在平面设计、包豪斯设计等生活、商业领域起着广泛的指导作用。

信息化时代内在地要求更高效的生产节奏。无法想象，如何才能从严丝合缝的写实绘画中频频生发出创意。毕加索给了后来的创作者们崭新的想象空间。数媒时代的创作逻辑仍离不开拼贴，如何使用好拼贴语言仍是基础议题。今天的艺术家之所以不会感到创作之艰难，是因为毕加索这批现代艺术家提供了先行的经验。在尽可能保留更多画面信息的需求下，平面性法则显示出其美观、高效、普遍适用的优势，成为当代图像创作者集体采用的方法论。一旦离开这个法则，今天的所有区别于写生的绘画方式都会显得举步维艰。

穿越屏幕的战斗美少女：二次元游戏中的中国形象

Battling Otome Across the Screen: The Chinese Image in ACG

张成 ZHANG Cheng

摘要 本文探讨了二次元游戏在传播中国文化中的作用，分析了其在国际传播中的优势和面临的挑战。游戏是跨媒介的文化载体，能够同时利用文字、图像等多种媒介叙事。中国制作的二次元游戏形成了独特的视觉艺术风格，通过互动性和沉浸式体验，不仅展示了中国传统文化的现代诠释，也反映了中国在全球文化交流中日益增长的影响力，还为全球玩家提供了一个理解中国故事的新窗口。然而，文化误读、刻板印象以及创作中的自我东方化等问题，仍然是二次元游戏在文化传播过程中需要解决的挑战。

关键词 二次元游戏；电子游戏；角色消费；中国文化；中国形象；自我东方化

Abstract: This paper discusses the role of ACG (Anime, Comic, and Games) in disseminating Chinese culture and analyzes their advantages and challenges in international communication. Games serve as cross-media cultural carriers, utilizing narratives through various media such as text and images. Anime games produced in China have developed a unique visual art style. Through interactivity and immersive experiences, they not only present a modern interpretation of traditional Chinese culture but also reflect China's growing influence in global cultural exchanges, providing a new window for players worldwide to understand Chinese

stories. However, issues such as cultural misinterpretation, stereotypes, and self-orientalism in creation remain challenges that anime games need to address in the process of cultural communication.

Keywords: ACG (Anime, Comic, and Games); video game; character consumption; Chinese culture; Chinese image; self-orientalism

当下学术界关于“如何讲好中国故事”的学术讨论方兴未艾，这是一个涉及国际传播、文化自信以及如何在全球舞台上展示中国特色的复杂议题。自2013年以来，该话题在学术界引起了广泛关注，特别是在如何通过故事讲述传达中国的现代性特征、传统文化的现代表达，以及中国人的主体性认知等方面。

学者们认为，讲好中国故事不仅仅是媒体的责任，更是所有在国际传播中的信息承载者的共同任务。这包括如何在全球化的背景下，保持和传达中国的价值观念和社会发展的故事，建构传播中国形象的“中国观”“叙事观”和“传播观”^[1]。此外，还有学者提出，讲好中国故事应该注重具体事实，均衡各方观点，并顺应受众习惯，这样才能在国际社会中建立起更加积极和真实的中国形象。^[2]

而在数字时代，“叙事”二字可以蕴含的内容已经脱离了最初的概念，图像视觉艺术亦在叙事中扮演重要角色——“人类历史至少可以分为口语文化、印刷文化和新媒介文化三个阶段。直到印刷文化时代，信息存储与交流仍以文字语言为主体，视觉的方式因为技术与观念局限仅作为辅助和补充。直到以摄影、动态影像为代表的电子的、数字化的新媒体时代才彻底颠覆了以往的信息生存状态和文化传播模式，特别是数字化、交互式网络新媒体的出现，加速了这一进程。”^[3]

电子游戏作为一种文化载体，是视觉与文字艺术的结合体，又先天具有高互动性，在塑造中国文化形象上

[1] 陈先红、宋发枝：《“讲好中国故事”：国家立场、话语策略与传播战略》，《现代传播（中国传媒大学学报）》2020年第42卷第1期，第40—46+52页。

[2] 阮静：《文化传播背景下讲好中国故事的原则和策略》，《西南民族大学学报（人文社科版）》2017年第38卷第5期，第178—184页。

[3] 狄野：《视觉叙事中的图像建构与传播》，《装饰》2015年第2期，第130—131页。

具有独特的优势和潜力。已有学者对游戏的国际传播作用进行探讨，如游戏对本国文化的传承和对外来文化的借鉴^[4]；也有学者对游戏遭受的非议进行辩护，认为中国游戏中常见的武侠、修仙、江湖等元素没有得到足够的肯定和理解，常被视为俗物甚至糟粕，但文化传播的先决条件是受众自愿接受，游戏的娱乐性不仅能带来经济效益，还能寓教于乐地进行文化推广。^[5]

需要重视的是，游戏的文化价值不仅存在于文本层面——游戏是跨媒介的文化载体，可以借助多种媒介进行叙事，包括文字、图像、音乐、动画等，可以承载的文化信息类型也十分广泛，能够有效地传播不同文化之间的信息和价值观。作为现代传播媒介，电子游戏在国际文化交流中独树一帜。其互动性质提供了沉浸式体验，使玩家成为故事的共同创造者，从而加深了文化理解和记忆。高质量的视觉和听觉设计吸引了全球玩家，而文化适应性则允许开发者根据不同文化背景的玩家需求调整游戏内容。互联网的普及使得电子游戏能够轻松跨越国界，实现全球可达性。社交元素的融入促进了玩家之间的交流和文化交换，而其教育价值则是在娱乐中传授语言、历史和文化知识。此外，成功的游戏可以为开发者带来显著的经济效益，进一步推动高质量游戏的开发和国际传播，电子游戏的更新和扩展性也为长期文化影响提供了可能。

总而言之，电子游戏以其独特的传播优势和美学风格，成为国际文化交流的重要工具，为全球文化多样性的理解和欣赏提供了新的视角和平台。学者赵东川称赞中国国产游戏“对中国文化的认识和表现，已经不再局限于作为历史记忆的古代中国传统文化，也不再拘泥于展示传统文化中的建筑、服饰、造型这些外在的显性符号，而是开始以更大的文化包容性吸纳多元文化素材，注重将中国文化及蕴含其中的国家立场、思考逻辑、价值观念融入作品。”^[6]

在游戏媒介的诸多维度中，本文将着重论述游戏视觉艺术的文化和意义。游戏在塑造和传播中国形象

[4] 赵新利、宫效喆、陈曦：《作为国际传播媒介的游戏》，《青年记者》2020年第6期，第80—81页。

[5] 聂庆璞：《网络游戏的文化价值论辩》，《文艺理论与批评》2012年第1期，第71—77页。

[6] 赵东川：《从“素材提供”到“思想阐释”：中国文化在电子游戏中的呈现与变迁》，《艺术评论》2024年第1期，第127—140页。

方面发挥着越来越重要的作用，游戏中的美术不仅仅是视觉的装饰，更是文化内涵的传递媒介。精心设计的美术元素，如传统服饰、建筑风格以及色彩运用，成功地将中式美学艺术融入游戏世界，从而在全球范围内推广了中国文化。游戏的互动性和沉浸性也为玩家提供了一个特殊体验的赛博空间，赛博空间超越了传统媒介的局限，允许玩家通过直接参与来深入体验和理解空间中的视觉美学。亭台楼阁、山川河流等传统美学元素通过艺术加工转化为数字形式，创造出一种超越现实的体验。这些元素虽然根植于中国丰富的历史和文化传统，但在游戏中得到了新的生命，变得更加生动和具有互动性。游戏中的艺术空间不仅仅是对现实世界的模仿，它还扩展了现实的界限，创造出一种既熟悉又奇异的世界，让玩家能够在其中自由探索和体验。

在众多美学风格的游戏，“二次元游戏”这一美学类型的作品在中国游戏出海中的表现一骑绝尘。“二次元画风”本是舶来品，它起源于日本漫画和动画，经过中国艺术创作者的吸收和改编，孕育出了独特的视觉艺术风格。本文将《原神》和《崩坏：星穹铁道》两部在国际市场收获极大成功的游戏为案例，分析二次元风格的视觉艺术在游戏中的重要作用，以及它们在中国传统文化元素的运用和呈现方面所取得的成效，并探讨二次元游戏在国际文化交流中的机遇和挑战。

一、二次元游戏文化的源起与发展

在过去的十余年中，中国二次元游戏产业经历了显著的发展和演变。在2013年以前，国内鲜少有二次元手游。彼时游戏市场上手机游戏发展初现苗头，以轻度休闲、卡牌和MMO类游戏为主。然而，随着盛大代理引入的《扩散性百万亚瑟王》成为国内第一款真正意义上的二次元手游，二次元游戏的序幕被拉开。随着时间的推移，中国本土开发者开始创造出具有原创性和本土特色的二次元游戏，这些游戏不仅在国内市场取得了成功，

也在国际上产生了一定程度的影响。本土作品的涌现标志着中国二次元游戏迈出初步探索的一步，与此同时，“娘化”^[7]风潮的兴起也影响了国产二次元游戏的发展，例如受日本“娘化”游戏《舰队Collection》的影响，在国内掀起了万物皆可化身美少女的风潮，催生了《战舰少女R》等游戏。2016—2018年是中国二次元手游产品的爆发期。在这个阶段，中国涌现了大量原创IP二次元手游产品，2016年网易《阴阳师》的爆火是中国本土二次元游戏进入爆款频出阶段的代表之一，同年的《崩坏3》也凭借其独特的美术风格和深入的游戏机制，成为市场上的热门产品。这些游戏不仅在单日销售榜上表现优异，而且拥有较长的生命周期，持续保持高额流水进账。

随着二次元游戏在市场上站稳脚跟，激烈的竞争也随之而来。二次元游戏赛道进入美术内卷阶段，美术质量成为竞争的焦点，例如《明日方舟》等游戏在立绘和用户界面设计上达到了新的高度。市场竞争加剧，游戏格局不断洗牌，二次元游戏开始寻求新的突破。它们尝试在作品中通过高度风格化的方式呈现“中国性”的内容，在更好地进行本土化的同时向海外传播中国文化，既扩展市场，也维持国内的政治合法性。

这一现象标志着中国二次元游戏发展进入文化输出阶段，成为国家文化输出的重要组成部分。《原神》等游戏不仅在国内市场取得了成功，也在国际市场上获得认可，为中国文化走出去作出了积极贡献。中国二次元游戏产业的发展历程不仅展示了技术进步和市场扩大的成果，也反映了中国在全球文化交流中日益增长的影响力。随着更多原创性和创新性的游戏作品的出现，中国二次元游戏有望继续在全球范围内扩大其影响力，成为全球游戏产业中不可忽视的力量。

在中国，不管是游戏研究还是御宅文化/二次元文化研究，都尚处于起步阶段，被视为热门话题。相比之下，日本的御宅文化发展较早，已经建立了一个成熟体系。日本在这一领域的学术研究成果丰富，为中国学术界提供了宝贵的参考资源。这些研究成果不仅涵盖了文化的

[7] “娘化”指的是将原本非女性的事物，例如男性人物、历史人物、动物、植物，甚至是无生命的物体，以女性化的形象进行二次创作。“娘化”通常会赋予这些事物女性的身体特征、性格特点和服饰打扮，使其更加符合人们对“萌”的审美，在ACG文化圈内十分流行，也被广泛应用于游戏领域。娘化游戏通常以娘化角色为主要卖点，通过收集、养成、战斗等玩法来吸引玩家，题材十分广泛，常见的有舰娘、刀娘、枪娘、兽娘等。

各个方面，还包括了与之相关的经济、社会和技术影响。大塚英志是日本亚文化和御宅文化研究的一位重要学者，他的研究领域包括漫画表现史、民俗学以及现代文学史，特别在青年亚文化领域有着重要影响。大塚英志在20世纪80年代受到“新学院主义”思潮的影响，开始研究商品和文化内容的符号消费现象。在代表作《物语消费论》，及其后来的增补版《物语消费论改》中，大塚英志以鲍德里亚的符号价值理论为基础，分析了御宅族等群体如何通过消费商品中的物语碎片来获得重组和再造物语的体验，以弥补宏大叙事缺失带来的“饥饿感”，提出“故事消费”的概念。^[8]大塚英志认为，在互联网社会出现之后，受众的媒介接触和内容消费方式发生了显著变化，受众对于大叙事内容的追求已经从“叙述的欲望”转型为“公开的欲望”，人们不再仅仅为了获得内容的碎片而消费，而是为了将内容的碎片整合后，满足完整叙事的欲望而消费。^[9]

大塚英志的理论对后来的学者，如东浩纪的“数据库消费”理论产生了重要影响。东浩纪在其著作《动物化的后现代》中反驳了“物语消费论”，认为御宅族的消费已经从传统的物语消费转向对符号、数据的动物性消费。在东浩纪看来，二次元文化塑造了与游戏本质相似的现实感，二次元角色的塑造是“游戏一样的存在”^[10]。东浩纪进一步指出，“资料库消费”这种消费方式反映了后现代社会中大叙事的衰落。在他看来，御宅族对这些“萌要素”的追求，实际上是在寻找一种新型碎片化的叙事形式，这种形式不再需要连贯的故事线，而是由各种可以自由组合的元素构成，这一理论争论反映了日本二次元文化中物语消费形态与构造的变化。^[11]

东浩纪以《铃铛猫娘》（*Di Gi Charat*）（图1）为代表，认为角色“数码子”（*Dejiko*）“排除了设计师的个人特性，而是取样自近年来御宅族系文化中的有力元素，加以组合而成”^[12]。猫耳、铃铛、女仆装和呆毛^[13]等都是二次元爱好者喜爱的视觉符号，它们叠加在一起拼凑出人气角色“猫娘女仆”数码子。学者韩若冰则用“角



图1.《铃铛猫娘》（*Di Gi Charat*）是东浩纪论述中“萌要素”的代表。

[8] 大塚英志：《定本物语消费论》，角川文库，2001，第7—54页。

[9] Otsuka E, "Steinberg M. World and variation: The reproduction and consumption of narrative," *Mechademia* 1, no.5(2010): 99-116.

[10] 邓剑：《日本游戏批评思想地图——兼论游戏批评的向度》，《日本学刊》2020年第2期，第58—75页。

[11] 东浩纪：《动物化的后现代：御宅族如何影响日本社会》，大鸿艺术股份有限公司，2012，第66—86页。

[12] 同上书，第70页。

[13] 东浩纪在原文中把数码子头顶竖起的一缕头发称为“有如触角般的翘发”，这一描述所指称的对象在简体中文互联网中被统称为“呆毛”。本文采用“呆毛”这个二次元社区中更常用的词汇。

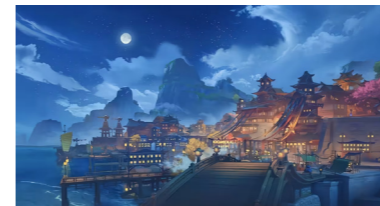


图2.《原神》璃月场景设计。

色消费”来指代这种“将角色符号化，并将角色纳入另一种社会话语表达系统”的消费模式，并指出二次元文化对“美少女”形象的设计和消费，是“男权社会环境中男女（两性）之间的一种性政治游戏”。^[14]

在上述研究和讨论中，二次元文化总是被描述为一种“大叙事”衰落后通过“萌要素资料库”来生成商品化角色的典型“小叙事”。然而在当代数字游戏领域，中国二次元游戏如《原神》和《崩坏》系列，却展现了一种独特的叙事结构，它们融合了传统的“大叙事”世界观与现代的“角色消费”模式。不仅构筑了一个宏大的世界观，涵盖了丰富的历史背景、地理环境和神话故事，同时也通过角色消费机制——抽卡系统，向玩家售卖角色的使用权。这种结构不仅反映了文化产品消费的新趋势，也揭示了全球化背景下文化交流的复杂性。

诚然，“角色消费”在二次元游戏中具有极高的重要性。消费者对角色形象的追捧和消费，是现代二次元游戏中的核心元素，玩家通过收集和培养具有独特背景故事和技能的角色，体验游戏带来的乐趣。这种消费模式强调了个性化和碎片化的文化体验，玩家可以根据自己的喜好购买消费戳中自己“XP”^[15]的角色。然而，与东浩纪提出的“资料库消费”理论相比，这些游戏并没有完全放弃传统的“大叙事”。相反，它们通过构建一个宏大的世界观和连贯的故事线，为角色消费提供了背景和框架。例如，《原神》中的世界观涵盖了多个国家、文化和历史事件，玩家在探索游戏世界的同时，也在逐步揭开一个庞大叙事的面纱。这种“大叙事”在大塚英志、东浩纪和宇野常宽等学者看来只是真理凋敝后的代偿，也已经随着消费社会和后现代社会的到来而衰落。

上述结合了角色消费和大叙事的游戏模式，反映了中国二次元游戏的独特性——虽然已处于高度符号化、商品化的消费社会，却仍对“大叙事”有较高的需求。以《原神》为例，它在“大叙事”层面设定了一个包含多个不同国家和文化的幻想世界，每个国家都有其独特的文化特色和历史故事。例如，璃月区域（图2）的设计

[14] 韩若冰：《日本动漫角色与角色消费研究》，山东人民出版社，2015，第5页。

[15] “XP”为二次元流行语，在二次元游戏中，“XP”通常指的是玩家对某个角色或元素有特别的喜好或兴趣。

灵感来源于中国的传统文化和地理特征，从建筑风格到节庆活动，无不体现出中华文化的韵味。而在“小叙事”层面，通过角色的个人故事和互动，厂商努力向玩家兜售角色的“萌点”，玩家也可以更加细致地体验到每个角色的背景故事，并在二次创作中对角色进行解构和重塑。

这种大与小的叙事结构，为玩家提供了宏观世界观的沉浸式体验，也满足了玩家对个性化角色故事的探索欲望。同时它也使得游戏能够在全球范围内传播多元文化，尤其是中国传统文化——当作为“中国文化”的“大叙事”被解构为一系列“萌要素”后，借由拼贴后重组为商品化的角色，更容易为非本土玩家接受。通过游戏这一现代数字媒介，传统文化得以以新颖的形式被全球玩家所接触和理解，实现了文化传承与创新的有机结合。

二、跨文化传播中的二次元

二次元游戏作为一种文化产品，其独特的艺术风格和叙事方式在全球范围内受到了广泛的欢迎。这些游戏通常采用鲜明的动漫风格，结合幻想和现实元素，创造一个既熟悉又异国的虚拟世界。在这个过程中，二次元游戏成为了中国文化元素跨文化传播的新渠道，有效地降低了“文化折扣”。所谓的“文化折扣”指的是文化产品在跨文化传播时，由文化差异导致的接受度下降。^[16]文化折扣的存在是不可避免的，因为它源于文化差异，而文化差异又是在人类社会的发展过程中形成的，是不同文化群体在历史、地理、经济、政治等方面差异的综合反映。语言、价值观、风俗习惯等因素都可能导致文化作品传播过程中异文化群体接受困难的情况出现。

二次元风格具有较强的通用性，在跨文化传播中更容易为海外消费者理解接受。二次元人物形象通常不具有明显的种族特征，创作题材涵盖了各种各样的主题，从日常喜剧到科幻奇幻，能够满足不同受众的需求，理解时不那么依赖于特定文化背景，作品中的主题和情感表达往往是普遍性的，如友情、冒险、爱情等，这些主



图3. 游戏《原神》中《神女劈观》插图。

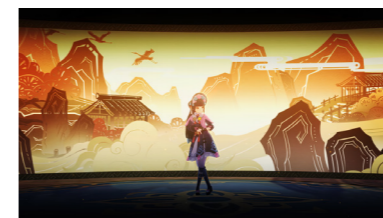


图4. 游戏《原神》中《神女劈观》舞台与角色云堇造型设计。

题在全球范围内都能引起共鸣。与此同时，二次元文化具有较强的互动性，“资料库消费”模式鼓励受众参与创作，同人文化十分兴盛，能够增强受众对文化产品的认同感。

二次元游戏通过其普遍吸引力和易于接受的视觉风格，使得中国文化元素能够以更加轻松和吸引人的方式呈现给全球玩家。例如，游戏中的服饰、建筑、历史故事等元素，虽然根植于中国文化，但在二次元的艺术处理下，它们被重新解读和呈现，从而减少了文化差异带来的障碍。此外，游戏的互动性质也为玩家提供了深入体验中国文化的机会。玩家不仅是被动的观察者，更能通过角色扮演、故事推进等方式，积极参与到文化探索中。

作为文化输出的成功范例之一，《原神》在传播中国传统文化方面的成果也早已获得肯定^[17]。《原神》中的“璃月国”的美术设计以古代中国为原型，其美术设计融合了多种元素，展现了一种独特的东方美学。璃月的建筑风格借鉴了中国古代建筑，尤其是唐代的风格。屋顶曲线优雅，屋檐翘起，装饰以精美的木雕和彩绘，彰显着唐代建筑的恢弘大气。自然景观则运用了山水画设计灵感，山川、湖泊与云雾的场景设计给玩家以宁静而深远的美感，仿佛置身于一幅徐徐展开的山水画卷之中。此外，璃月的服饰设计也深受中国传统服饰的影响，如汉服的流畅线条和丰富的色彩，展现了中国传统服饰的独特魅力。

《原神》中《神女劈观》这一段以京剧为范本设计的动画，是“传统文化的现代表达”之典范。《神女劈观》作为一段创新的京剧动画，巧妙地将二次元文化、中国古典绘画艺术与传统京剧表演艺术结合在一起，创造出一种新颖的艺术表现形式。动画采用了二次元风格的角色设计和视觉效果，使得传统京剧的形象更加符合现代年轻人的审美习惯。如图3和图4所示，角色云堇的服饰和妆容设计基本保留了京剧的传统元素，但在色彩和线条上进行了现代化的调整，使其既有传统韵味又不失时尚感。动画中的山水、亭台楼阁等元素，都采用了

[16] 考林·霍斯金斯、斯图亚特·迈克法蒂耶、亚当·费恩：《全球电视和电影：产业经济学导论》，新华出版社，2004。

[17] 朱丽娜：《游戏为媒，讲好多彩中国故事》，《中国新闻出版广电报》2024年2月29日，第006版。

具有中国特色的水墨画风格，这不仅呼应了京剧中的舞台布景，也为观众提供了一种如诗如画的视觉享受。此外，动画在叙事和节奏上也借鉴了京剧的表演技巧，使得整个故事既有戏剧张力又不失流畅性。

通过这种跨界融合，京剧动画《神女劈观》不仅为传统京剧艺术注入了新的活力，也为二次元文化和中国古典绘画提供了一个展示自身魅力的新平台。它展示了如何通过创新手段将传统艺术与现代流行文化相结合，从而达到文化传承与创新发展的双重目的。这种融合不仅让全球观众能够以新的视角欣赏中国传统艺术，也为文化的国际传播和交流开辟了新的可能。总的来说，璃月国的美术设计是对中国传统文化的一次现代诠释，它通过游戏这一媒介，让全世界的玩家都能感受到中国文化的魅力和深度。这种设计不仅增强了游戏的沉浸感，也为全球玩家提供了一扇了解中国文化的窗口。

三、前进与困局：中国传统形象自我东方化

在全球化的浪潮中，中国传统文化的现代转译不仅是一种文化复兴的尝试，也是对国际舞台上文化认同的一种表达。然而，这一过程中出现的自我东方化现象，暴露了维系自我主体性与文化输出之间的复杂关系。本文接下来将以《崩坏：星穹铁道》及其运用中国传统文化设计的“丝绸朋克”（SilkPunk）风格地图为案例，讨论文化输出、文化交流过程中的前进与困局。

“丝绸朋克”术语来自科幻小说作者刘宇昆，他在创作《蒲公英王朝》系列小说时提出了这一“用未来想象重塑往昔世界”的美学风格。^[18] 丝绸朋克风格的兴起试图将中国古代的美学与未来科技相结合，创造一个既有古典韵味又充满机械感的新世界观。这种风格的探索，是对传统文化的一种现代演绎，同时也是对现代社会问题的反思和批判。它挑战了传统保守势力对文化解释权的垄断，试图争夺传统文化的定义权与话语权，将传统文化进行现代化改革以适应现代生活。丝绸朋克强

调的是中国元素，特别是那些由想象力可及的极致发展，并以此为基础构建一个独特的科幻宇宙。

然而，自我东方化的问题在此过程中变得尤为突出。例如《崩坏：星穹铁道》中的“罗浮仙舟”采用了丝绸朋克风格，将中国古代的工程技术和美学与未来科技相结合，构建出一个既有古典韵味又充满机械感的世界观。罗浮仙舟的设计融合了丝绸朋克风格的关键特征，建筑设计巧妙地结合了中式古典建筑的美学和工业机械的元素，呈现出一种古典与未来并存的视觉效果。徽派风格的建筑特色与现代化设施的结合，在游戏世界中创造了独特的历史感和时代感。在罗浮仙舟中丝绸朋克风格还包括科幻与玄幻的结合——生物科技的发展在游戏中占据重要位置，仙舟的交通工具“星槎”由生物科技培育而来，这不仅符合丝绸朋克的主题，也反映了当代中国对于科学技术发展的执着。这些设计元素共同构成了一个兼具古典韵味和机械科技感的世界观。

在一些玩家和评论者看来，它被视为一个成功的“国风出海”的案例，其中结合了古代东亚文化特征与工业科技，创造了一个既有中国风又具科技感的世界，被看作对中国传统文化的现代演绎和游戏表达。另一方面，在探讨电子游戏中的文化表现时，特别是《崩坏：星穹铁道》的罗浮仙舟这种以“国风”包装其他文学形式的设计，我们可以观察到一种值得商榷的现象：游戏通过中式语言和文化符号构建了一个科幻背景下的社会。这种设计虽然充满想象力，却也可能仅仅是表面上的文化符号替换，如将“手机”替换为“玉兆”，用“大衍穷观阵”替换“量子计算机”，而没有深入地融合传统文化与科幻元素。这种简单的替换可能导致游戏世界与玩家预期之间的违和感，因为它缺乏对文化深层次意义的探索和表达。在游戏中，仙舟居民虽然居住在徽派建筑的园林房舍中，穿着古典服饰，却过着现代化的生活：使用通信设备、观看直播、进行网购，所有这些“丝绸”元素似乎都是附加在“朋克”核心之上的。也就是说，丝绸和朋克各自独立，朋克的核心理念被一层丝绸外衣包裹，

[18] Ken Liu, "What is 'Silkpunk'?" March 8, 2023, accessed March 19, 2024, <https://kenliu.name/books/what-is-silkpunk/>.

这层外衣可以被任何其他文化符号所替换。

《原神》可以轻易通过玄幻架空的手法，将古代中国的元素进行创新性改编，这是由于古代中国在时间上的遥远和文化上的差异，它相对于现代中国而言已经成为了一个遥远的他者。这种历史和文化的距离使得古代中国更容易被作为一种资源来利用和改编，因为它不直接接触及现代社会的敏感性和复杂性；而《崩坏》在采用丝绸朋克风格时，未能彻底避免自我东方化的倾向，这在某种程度上反映了对现代中国文化内涵的浅层理解，以及文化自我理解的缺失，在创造过程中未能充分挖掘和利用文化元素的内在价值。它是“国风的空洞化危机”^[19]的具体表现，也是现今学界在试图进行表达时必然遭遇的问题——要么言必西人、要么言必古人，现代中国在公共场域中是失语的，它虽然存在却无法用语言来描述自己。为了实现真正的文化融合，游戏设计师需要深入了解文化本身，并思考如何将这些元素自然地融入游戏的世界观和机制中。这样，游戏不仅能够展现出文化的独特性，还能够在全球文化交流中发挥更加积极的作用。

结 论

综上所述，本文探讨了二次元游戏在跨文化传播中的独特优势，以及这些游戏如何刻画和传播中国文化。二次元游戏以其丰富的视觉艺术、独特的美学风格和引人入胜的叙事，为全球玩家提供了一个理解中国文化的新窗口。这些游戏不仅展示了中国传统文化的现代诠释，还通过角色设计和故事情节，让玩家亲身体验中国故事。

然而，尽管二次元游戏在传播中国文化方面取得了显著成就，但在全球化背景下，它们在传播过程中也可能遇到一些问题。文化误读和刻板印象的产生可能会影响游戏对中国文化的真实呈现。此外，文化元素的商业化使用有时可能会导致文化的表面化，而非深层次的理解和欣赏。在全球化的浪潮中，随着中国游戏在国际市场的影响力日益增强，如何描绘中国形象成为了一个重

要议题，中国游戏制作人也面临着如何准确展现中国文化的挑战。中国游戏制作者在创作过程中，应当深刻认识到避免“自我东方化”的重要性。自我东方化是指创作者在作品中有意无意地强调或夸大西方观众可能持有的关于中国的刻板印象，这虽然也能起到提升海外受众接受度的作用，但它也可能导致文化的误读，还可能加剧文化的异化和边缘化。

未来，二次元游戏的开发者需要在创造吸引人的游戏体验的同时，更加深入地挖掘和尊重中国文化的多样性和复杂性。通过这种方式，二次元游戏将继续作为一种强有力的文化载体，在全球范围内促进对中国文化的深入理解和真诚欣赏。

[19] 邓剑：《国风游戏批判：从在场性的诞生到整体性的坍塌》，《中国青年研究》2021年第10期，第14—21页。

挪用、抵抗、认同：金融化语境下当代艺术家对艺术投资价值的接受模式研究

Analogy, Confrontation, or Identification: Contemporary Artists' Acceptance Mode of Investment Value of Art in the Financialization Context

李林俐 龚婷 LI Linli GONG Ting

摘要 在总体经济从工业资本主义向金融资本主义演进的语境下，随着金融要素进入艺术领域，艺术经济呈现出金融化的发展趋势和特点。当代艺术家对艺术品金融化的接受可以分为三种模式：“镜子论”式的挪用策略、“对立论”式的抵抗策略，以及“一元论”式的认同策略。当代艺术家对艺术投资价值各具特色的接受模式显示，艺术金融化不仅关乎金融原则与方法对艺术领域的渗透和介入，也关乎艺术世界对金融原则与方法的回应和反思。

关键词 当代艺术家；艺术品金融化；接受模式

Abstract: In the context of the evolution of the general economy from industrial capitalism to financial capitalism, financial elements penetrate the art field, and the art economy also presents the development trend and characteristics of art financialization. Contemporary artists' acceptance of the artworks' financialization can be divided into three modes: the analogical strategy of "mirror theory" mode, the confrontational strategy of "hostile theory" mode, and the identifiable strategy of "monistic" mode. The different acceptance modes of contemporary artists to the investment

本文为2021年国家社科基金后期资助项目“艺术经济视域下的艺术品基金研究”（项目编号：21FYSB054）；2020年教育部人文社会科学研究青年基金项目“艺术品基金的历史谱系与当代发展研究”（项目编号：20YJC760044）研究成果。

作者简介：李林俐，广东工业大学讲师，硕士生导师，“青年百人计划”引进人才，东南大学艺术学院博士，研究方向为艺术学理论、艺术经济学；龚婷，广东工业大学艺术与设计学院硕士研究生。

value of art demonstrate that the financialization of art is not only regarding the penetration and interruption of financial principle and method but also regarding the response and reflection on it from the artistic community.

Keywords: contemporary artists; financialization of artworks; acceptance mode

20世纪下半叶以来，随着西方总体经济从工业资本主义向金融资本主义演进，艺术经济也迈进了与之相对应的艺术金融化阶段^[1]。“金融化”这一术语的经典定义来自杰拉德·爱泼斯坦（Gerald Epstein），他将世界经济的发展趋势概括为“金融化”，并认为其具体体现在“金融市场、金融动机及金融精英在经济运行及经济治理中的日益增长的重要性”^[2]。在此基础上，维尔苏斯（Olav Velthuis）和科丝勒（Erica Coslor）在牛津大学出版的《社会金融学手册》中，将“金融化”的经典定义延伸至艺术经济领域。在他们看来，“艺术市场见证了新的投资工具的增长，并受到逐渐增长的金融动机、金融市场、金融行动者、金融机构在艺术经济运行中的影响”，因而形成了所谓的“艺术金融化”现象^[3]。上述情形对于艺术价值系统产生了深刻的影响^[4]。在艺术金融化语境下，艺术的经济价值取代了传统艺术价值体系中占据关键位置的内在美学价值和社会价值，成为引人瞩目的焦点^[5]。

除此之外，尤其值得强调的是，作为艺术经济价值衍生产物的艺术投资价值也成为艺术学、金融学、社会学深切关注的前沿主题。在艺术学领域，对于艺术投资价值的寻获之路引领了金融全球化语境下艺术商业创新实践的生成与重构，并开启了艺术成为可投资资产的本体论转向^[6]。在金融学领域，对于艺术的投资价值的开掘使艺术成为优化资产配置、降低投资风险的不可或缺的另类金融资产类别^[7]。在社会学领域，对于投资价值的考量并非仅仅建立在经济理性的行动者的分析之上，

[1] Mark C. Taylor, "Financialization of Art," *Capitalism and Society*, Vol. 6, No. 2 (2011): 1-21.

[2] Gerald Epstein, "Financialization, rentier interests and central bank policy," in *The Political Economy of Central Banking*, 2019, pp. 380-406.

[3] Erica Coslor and Olav Velthuis, "The Financialization of Art," in Karin Knorr Cetina and Alex Preda (eds.), *The Oxford Handbook of the Sociology of Finance* (Oxford: Oxford University Press, 2012), pp. 471-484.

[4] 莫伊谢依·萨莫伊洛维奇·卡冈：《美学和系统方法》，凌继尧译，中国文联出版公司，1985，第104页。

[5] 芬德利认为所有的艺术品都具有商业价值、社会价值和内在的美学价值，而“美惠三女神”正好代表了构成艺术价值三个方面的其中一种：“塔莉亚是丰收和富裕女神，代表商业；欧佛洛绪涅是快乐女神，代表社会；阿格莱亚是美丽女神，代表艺术的内在的美学价值。”Michael Findlay. *The Value of Art: Money, Power, Beauty*. Munich: Prestel Verlag, 2014. 9

[6] Noah Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market* (Princeton University Press), 2011.

[7] Clare McAndrew ed., *Fine Art and High Finance: Expert Advice on the Economics of Ownership* (America: Bloomberg Press, 2010), pp.135-160.

而是需要把塑造行动者预期的社会语境纳入其中，因而将投资价值的实现归因于艺术与资本两种逻辑交织的市场中的行动者关系网络^[8]。

尽管上述研究成果极大地拓展了学术界对于金融化语境下的艺术投资价值的探索与分析，但是其研究视域更多地聚焦于金融世界的行动者如何将金融原则与方法渗透与介入艺术领域，然而来自艺术世界的行动者尤其是艺术生产者，即艺术家群体对于艺术投资价值作何回应的研究却尚未充分展开。有鉴于此，本文将探讨当代艺术家对艺术投资价值的接受模式，进而揭示金融化语境下艺术的投资价值对于艺术生产者的作用与影响。

一、“镜子论”模式：当代艺术家的挪用策略

第二次世界大战之后，世界经济的强劲复苏与增长有力刺激了艺术品市场的蓬勃发展。这一时期的出版物和媒体被艺术品价格的戏剧性攀升所吸引，大量艺术品价格的数据以及在此基础上精心绘制的艺术品价格上涨趋势图表因媒体的报道而源源不断地涌入人们的视线。理查德·拉许（Richard Rush）发表著作《艺术品作为一种投资》（*Art as an Investment*, 1961），通过把1925年至20世纪60年代的艺术品价格与股票价格进行视觉化并置比较的方式别开生面地开创了艺术投资研究的先河^[9]。杰拉德·瑞特林格（Gerald Reitlinger）在1961至1970年间出版了三卷本的《品位经济学》（*The Economics of Taste*, 1961; 1963; 1970），记录了从18世纪到20世纪70年代的大量艺术品价格数据，并直言不讳地指出：“经过两次世界大战、一次世界经济危机和一次纸币通胀浪潮，‘艺术作为一种投资’已经洗刷掉之前所有的污名。”^[10]而泰晤士—苏富比指数（Times-Sotheby Index）在1967年的诞生使得创建类似于股票中的道琼斯指数的愿景成为现实，艺术品这一曾被束缚在自律性领域数个世纪之久的审美的无功利之物也因此遭遇了“祛魅”，理论上它已经可以像股票一样被度量^[11]。总之，上述林林总总的因

素使得“艺术品作为投资”的观念在20世纪60年代成为一种深入人心的潮流。

值得注意的是，在20世纪60年代，在“艺术作为投资”观念作为时代旋律而盛行的同一时期，投资的原则和实践也作为题材进入艺术领域，成为艺术家关注和思考的主题。20世纪60年代，以罗伯特·莫里斯（Robert Morris）、丹·格雷厄姆（Dan Graham）为代表的概念艺术家推出了一系列表达他们对艺术与金钱关系的思考的作品。索菲·克拉（Sophie Cras）对于这类创作对“投资”主题倾注的强烈热情与密切关注的情形进行了深入且详细的探讨，并将其命名为“艺术股份实验（artistic shareholding experiments）”。克拉指出，这些“艺术股份实验”可以被看作对当时艺术世界变化中的经济情况所作的直接回应：“当专栏作家、艺术交易商和收藏家把艺术变为一种投资时，艺术家通过把投资变成他们作品的主题来进行回应。”^[12]换言之，概念艺术家对20世纪60年代艺术金融化的图景举起了一面镜子。这种“镜子式”的表征范式成为当时概念艺术家回应艺术金融化现实语境的重要路径。

“镜子论”是西方最为经典的美学理论之一。早在古希腊时期，柏拉图就借苏格拉底之口阐释了“镜子论”的艺术创作范式：“一个极其易行的方法，或者说，有许多方法可以迅速、容易地完成这项工作，只需旋转镜子将四周一照——在镜子里，你会很快得到太阳和天空、大地和你自己、其他动物和植物，以及我们刚才谈论的其他所有东西。”^[13]柏拉图《国家篇》中这段著名的谈话通过镜中形象的特性阐述其对于艺术的模仿本质的观点。尽管在柏拉图之后的哲学家关于镜子式的模仿应当模仿自然还是理式、模仿的原则应当是如实直接模仿还是经选择提炼后的模仿等方面的问题存在争论，但是“镜子论”依然是艺术领域探讨创作源泉或法则的常见比喻，例如，达·芬奇就认为“画家的心灵应该像一面镜子”^[14]。而暂且抛开经验主义哲学和超验主义哲学对于模仿对象和方式的争论，“镜子论”的基

[8] Erica Coslor, "Wall Streeting Art: The Construction of Artwork as an Alternative Investment and The Strange Rules of the Art Market" (Ph. D. thesis, The University of Chicago, 2011).

[9] Richard Rush, *Art as an Investment* (Engewood Cliffs :Prentice Hall, 1961), p.385.

[10] Gerard Reitlinger, *The Economics of Taste*, vol. 2(London: Barrie and Rockliff, 1963), p.282.

[11] 李林俐、凌继尧：《艺术品基金的历史谱系和当代发展》，《暨南学报》2017年第6期，第106—116页。

[12] Sophie Cras, "Art as an Investment and Artistic Shareholding Experiments in the 1960s," *American Art*, Vol. 27, No. 1 (Spring 2013), pp. 2-23

[13] M. H. 艾布拉姆斯：《镜与灯：浪漫主义文论及批评传统》，郗稚牛等译，北京大学出版社，2015，第32页。

[14] 同上书，第34页。

基础性特征可以概括为两点。首先，镜外之物和镜中之像之间具有高度相似性；其次，尽管对应物彼此之间非常相似，但是二者不能完全等同。

莫里斯创作的《金钱》即典型地以“镜子式”的方法折射了20世纪60年代盛行的艺术金融化趋势。评论家让·李普曼（Jean Lipman）将莫里斯的这类创作准确地称之为“投资艺术品”（investment pieces），并认为它是“金钱艺术中最激进的形式”^[15]。1969年春天，莫里斯的概念艺术作品《金钱》（图1）出现在惠特尼博物馆的“反幻觉：过程/物质”（*Anti-illusion: Procedures / Materials*）展览中。这件作品的创作背景是莫里斯从一位收藏家那里借了5万美元的贷款，然后把这笔钱借给惠特尼博物馆；博物馆再将这笔钱放到摩根担保信托公司（Morgan Guaranty Trust），然后该信托公司在展览期间付给借钱的那位收藏家5%的利息，收藏家再把这笔钱给艺术家。在惠特尼博物馆的展览中，这件作品包括莫里斯与惠特尼美术馆的8封通信过程中呈现了5万美元借款和5%利息的协议，以及一张银行支票。莫里斯的《金钱》深刻地折射出一个复杂而巧妙的金融流通系统。在这一系统中，莫里斯将投资机制的探讨引入更加广阔的社会经济领域，收藏家、博物馆、投资机构共同构筑了一个完整的艺术金融化的文化回路。

而尤其需要注意的是，这件作品标题中的金钱的物质形态——货币从未出现。如此一来，莫里斯的“投资艺术品”与安迪·沃霍尔创作的“美元艺术品”呈现出显而易见的差别。在沃霍尔1962年创作的丝网印刷作品《80张2美元钞票》（图2）中，艺术成为货币本身的一面镜子。然而，莫里斯的作品却告别了物质化的金钱主题，而是进入到了非物质性的概念艺术领域。在很大程度上，这应当归因于莫里斯敏锐的洞察力，正是在深刻洞悉概念艺术形式与金融投资之间非物质化的共性的基础上，他才能够巧妙运用概念艺术形式恰到好处地反映金融流通的过程。

莫里斯所采取的以“镜子式”的法则将艺术金融化主题引入概念艺术的思路极大地启发了同时期其他概念

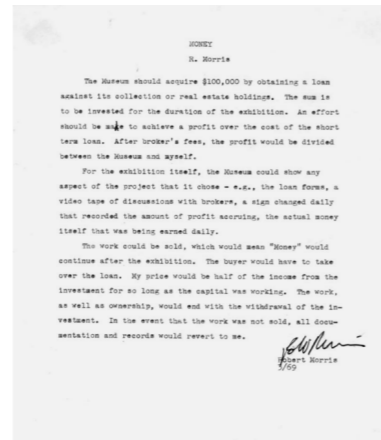


图1. 莫里斯，《金钱》（计划书），1969—1973年。



图2. 沃霍尔，《80张2美元钞票》，1962年。



图3. 格雷厄姆，《收益单》，1969年。

艺术家的创作。艺术家格雷厄姆在20世纪60年代的创作在很大程度上就是从莫里斯的创作中汲取了灵感。格雷厄姆曾指出，他创作的《收益单》[*Income (Outflow) Piece*]正是试图回应莫里斯的《金钱》。格雷厄姆这件作品的创作理念是，他假定创建一家同名的企业——丹·格雷厄姆公司（Dan Graham Inc.），希望公众可以通过投资这家公司股份的方式对他本人进行投资。格雷厄姆宣称：“我成立这家公司的目的是付给格雷厄姆——即我自己——从出售股份中获得普通美国公民的工资，而超过这个数额的收益将会以利息的形式返还给投资者。”尽管在美国证券投资发行政策的框架下，格雷厄姆的这一设想难以真正付诸实践，但是他仍然参照公司股票运作标准在多种媒体出版物上刊登了股票发行通告，并设计了格雷厄姆公司股票凭证（图3）。

需要进一步指出的是，格雷厄姆设计的股票凭证与金融领域中流通的股票凭证之间形式上的共性。二者都包含了数字和文本双重信息，并以此声明他们对于某种外在于自身之某物的所有权。由此，一种意味深长的镜像关系在二者之间建立。另外，由于股票凭证本质上对应的是一种非物质性的财产所有权，因此在这里，概念艺术与金融体制之间的非物质化共性又一次形成意味深长的对应。只不过格雷厄姆的股票凭证仅仅是一种艺术家生产的影像，犹如镜中之月。它与真实的股票之间隔了一层，因而与财产所有权之间又隔了一层，这种情形颇类似于柏拉图“模仿说”中指出的艺术家创作的床和理念中的床之间的关系——即影子的影子。此外，如果说莫里斯通过《金钱》把艺术体制内部的美术馆、收藏家纳入了艺术金融化图景，那么格雷厄姆的创作则试图把更为广泛的艺术体制的社会关系引入其中，尤其是媒体和普罗大众。进言之，格雷厄姆试图利用媒体中介的传播潜能而使艺术家与诸投资者建立起一种价值共创、共享的机制，从而表征一种更加广泛的艺术金融化社会图景。

总之，“镜子论”的接受方式是概念艺术家对于20世纪60年代盛行的艺术投资观念的回应。当金融界把艺

[15] Jean Lipman, "Money for Money's Sake as Art," *Art in America* 58 (January–February 1970): 76–83.

术看作一种资产类别之时，概念艺术家成为对艺术金融化现象举起镜子的人。非物质化的特性是概念艺术和金融机制共享的特点，这也为概念艺术家以“镜子式”的接受方式应对艺术金融化提供了极其有利的创作条件。正是通过莫里斯、格雷厄姆等概念艺术家独具匠心的“镜子式”创作方法，艺术金融现象获得了出人意料而又深入人心的美学效果。

二、“对立论”模式：当代艺术家的抵抗策略

进入21世纪以来，金融学界对于艺术在资产投资中的地位和角色认识的变化产生了重要的推进，除了价格增长潜能之外，艺术优化资产配置的作用也开始获得金融世界的认可。例如，梅建平和摩西2002年发表的论文《艺术投资与不如预期的杰作》即充分肯定了艺术品在分散投资组合风险的作用方面发挥的重要贡献^[16]。又如，在英国的投资银行巴克莱资本（Barclay Capital）2005年的投资报告中，艺术品首次成为与其他资产并列的评估类别，巴克莱资本甚至在报告中建议将总资金的10%分散到艺术资产中以便分散投资组合^[17]。上述金融领域对艺术资产认识论的转型极大地刺激了艺术交易价格的增长和规模的不断拓展，这种情形又进一步推动艺术投资目标的合法化。正如巴克斯和葛瑞尔在总结这段时期的艺术交易热潮时指出：“这些利润意味着艺术正在逐渐被人们视为一种另类资产类别”^[18]。然而，值得关注的是，与21世纪金融界积极参与艺术投资属性理论开掘和投资工具实践探索的热情相反，这一时期的许多艺术家对艺术金融化采取了一种截然相反的“对立论”接受模式。

在人文学科和社会学科领域，“对立论”的观念着重“强调艺术的逻辑与资本的逻辑相遇时的破坏效应”^[19]。这一观念具有悠久而丰富的传统。例如，豪泽尔就认为，市场会使艺术家疏离自己的劳动、艺术和公众^[20]。提出“文化工业”概念并对其进行强烈批判的法兰克福学派的阿多诺、霍克海默等人也是“对立论”的坚定同盟。

在他们看来，艺术生产与商品生产的同质化逻辑存在本质性的区别，艺术的价值是独特的，市场交换和货币估价会极大地贬损艺术价值^[21]。

尽管21世纪艺术家对艺术投资价值的“对立论”接受模式延续了人文社科理论传统中的“敌对论”的基本内核，即艺术逻辑与资本逻辑的不可调和性。然而与理论形态的“敌对论”模式相比，21世纪艺术家的“对立论”模式在实践层面针对的目标呈现出明显的差异。21世纪艺术家所激烈抗拒的不是艺术的商业流通，而是反对把投资利益最大化。这是由于，当代艺术家进行艺术创作所必需的物质保障建立在艺术商业流通的基础上，因而当代艺术家无法避免商业行为。但是与一般的商品生产者的区别在于，当代艺术家的商业行为的目标不是为了实现投资收益的最大化，而是希望通过市场让自己的作品进入著名藏家或机构的永久收藏，换言之，他们追求的是符号利益的最大化。然而，对金融领域投资艺术作品的行动者而言，投资收益的最大化才是其核心目标。以艺术品基金为例，它是以金融领域私募股权基金的逻辑和方法来运作艺术品的投资模式，也被看作“艺术品金融化进程中最重要的代表”^[22]，正如美术集团（Fine Art Group，最初名为美术基金）的创始人菲利普·霍夫曼（Philip Hoffman）毫不讳言地指出，他的团队采取了一种“冷漠的态度（cold view）”，他的基金不是关于美、真理和激情的，而是关于赚钱^[23]。因此，以艺术作为投资目标的行动者往往成为持“对立论”立场的艺术家激烈的抨击对象。

埃斯特拉收藏（Estella Collection）的艺术家与艺术投资者之间的冲突尤为鲜明地体现了持“敌对论”态度的艺术家对于艺术金融化的批判立场。埃斯特拉收藏是艺术交易商迈克尔·高德尤斯（Michael Goedhuis）组建的高质量中国当代艺术收藏，其藏品高达200多件。这一高品质的收藏得到中国当代艺术家的踊跃支持，有的艺术家甚至不惜将其重要作品打折出售给埃斯特拉，因为他们误以为埃斯特拉收藏隶属于非营利组织，因此其作

[16] Jianping Mei and Michael Moses, "Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces," *American Economic Review* 92(2002): 1656-1668.

[17] Jeremy Eckstein, "Investing in Art: Art as an Asset Class," in *The Art Business*, ed. Ian Robertson and Derrick Chong (New York: Routledge, 2008), p.75.

[18] Louisa Buck and Judith Greer, *Owning Art: The Contemporary Art Collector's Handbook* (London: Culture Shock Media, 2006), p. 31.

[19] Olav Velthuis, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art* (Princeton: Princeton University Press, 2005), p. 24.

[20] Arnold Hauser, *The Social History of Art*, trans. Stanley Godman (London: Routledge & Kegan, 1951), p. 24.

[21] Velthuis, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, p. 25.

[22] Christopher Upton-Hansen, "The Financialization of Art: A Sociological Encounter" (Ph.D. thesis, The London School of Economics and Political Science, London, UK, 2018).

[23] Deepak Gopinath, "Forget beauty - this art's all about money," <https://www.nzherald.co.nz/business/forget-beauty-this-arts-all-about-money/YERB6J6HLY6BZG2PBVOP3K6E44/>

品最终会被转入知名博物馆作为永久收藏。基于对埃斯特拉收藏非营利目标的判断，丹麦的路易斯安那现代艺术博物馆（Louisiana Museum of Modern Art）和耶路撒冷的以色列博物馆为其策划了备受瞩目的展览，著名中国当代艺术研究专家埃里克森（Britta Erickson）还专门为藏品图录撰写了导言《中国前景（China Onward）》。

然而，出人意料的是，在丹麦展出后的短短数月，埃斯特拉藏品竟出现在2008年4月在香港举行的苏富比拍卖会上。随着媒体的追踪和报道，埃斯特拉收藏背后真正的参与者及其动机才得以揭晓。原来它是由几位金融界的投资人组建的艺术投资财团，已经被媒体发现的参与者包括纽约投资公司的总裁瑞·德贝恩（Ray Debbane）和这家公司的联合创始人兼执行合伙人萨查·雷诺维奇（Sacha Lainovic）。该财团建立埃斯特拉收藏后，迅速将其变现套现出售给曼哈顿艺术交易商威廉·阿奎维拉（William Acquavella），而后者将藏品委托拍卖行出售。这一系列经过查明的暗箱操作使得埃斯特拉收藏赤裸裸的投资属性彻底暴露：

制定商业策略（在纽约实施）；以商业折扣购买存货（在中国进行）；通过艺术馆展出以确保作品的出处、关注度和鉴定的合法性（在丹麦和以色列亮相）；达到艺术馆“藏品”级别的作品全部溢价出售（卖给纽约经销商和国际知名拍卖行）；这些藏品迅速地在拍卖行中转卖（在中国香港和纽约拍卖出售）。^[24]

此前将作品以较低折扣出售给埃斯特拉收藏的艺术家强烈地斥责高德尤斯的欺骗行径，《中国2005》（图4）等作品被埃斯特拉收藏的中国艺术家俸正杰对此愤怒地表示：“我无法相信它竟然如此收场，仅仅为了拍卖。”^[25]与此同时，获悉埃斯特拉真实金融动机的其他艺术世界行动者也站在了艺术家这一边，激烈地批判埃斯特拉投资者、高德尤斯、阿奎维拉等人，以及苏富比拍卖行合谋倒卖作品套利的行为。例如，协助其展出其



图4. 俸正杰，《中国2005》，布面油画，150cm×150cm，2005年。

[24] Noah Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market* (Princeton: Princeton University Press, 2010), p. xvii.

[25] David Barboza, "An Auction of New Chinese Art Leaves Disjointed Noses in Its Wake," *New York Times*, May 7, 2008, <https://www.nytimes.com/2008/05/07/arts/design/07coll.html>

藏品的博物馆长，以及为其藏品展览图录撰写了导言的中国艺术批评权威埃里克森都指出，埃斯特拉收藏故意误导了他们，他们最初以为它属于长期收藏才与之合作。正如其中一位参与藏品展览的丹麦博物馆工作人员指出，“如果他们当初获悉埃斯特拉收藏是一种投机，他们绝不会为其举办展览”^[26]。

艺术家以“对立论”模式应对艺术金融化方面的典型案例还有艺术家信托（Artist Pension Trust, APT）。这只艺术品基金成立于2004年，曾被誉为“最具知名度的艺术金融案例之一”。与传统的艺术品基金相比，艺术品信托最重要的创新在于，艺术家成为艺术品基金的投资者——他们以提交作品的方式代替资金加入基金。参与APT的艺术家需要在20年的期限之内每年提交一件作品，由基金来负责艺术品的运作和管理。当作品出售时，创作该作品的艺术家、所有参与信托的艺术家以及运营基金的APT将分别获得销售收入的40%、32%及28%。艺术家信托目前已建立全球最大的当代艺术收藏，其藏品高达13,000件，并且每年以超过2000件的数目增长^[27]。但是，当APT在2017年决定把旗下18幅藏品拿到苏富比拍卖行销售时，艺术家以及代理其作品的画廊却与APT之间爆发了严峻的冲突。艺术家及其代理画廊认为，APT的这一举动没有充分考虑艺术家的长远利益，因为一旦作品在拍卖会上流拍，将会对艺术家的职业生涯造成难以估量的消极的影响，不仅极大地危及艺术家的自信，而且影响其作品在画廊的销售^[28]。这种情形在霍洛维茨关于艺术市场的研究中做出的清晰的阐释：

事实上，经销商这种经济上的抑制行为——他们不会适应“寄生”的拍卖价格来追求暴利——最终巩固了他们经济上的成功：因为信任他们的价格，也相信库存作品的质量，收藏家继续与他们进行交易。经销商对拍卖行的厌恶不仅与知觉价格的波动有关，而且也在于他们不喜欢追求短期利益：经销商会负债来支持艺术家的毕生事业，而拍卖行主要追求快速的、盈利的成交额。^[29]

[26] Barboza, "An Auction of New Chinese Art Leaves Disjointed Noses in Its Wake".

[27] 详见 APT 官网介绍, <http://aptglobal.org/en/About>

[28] Colin Gleadell, "The Problem with Selling Contemporary Art at Auction: The Artist Pension Trust Withdraws 18 Lots from Sotheby's," *Telegraph*, 18 April, 2017. <https://www.telegraph.co.uk/luxury/art/problem-selling-contemporary-art-auction-artist-pension-trust/>

[29] Horowitz, *Art of the Deal*, p.176.

在旗下艺术家及其经销商的联合抵制下，APT不得不取消了原定的18件作品的拍卖计划，其中包括著名透纳奖得主鲍勃和罗伯特·史密斯（Bob and Roberta Smith）等人的作品（图5）。基于这一事件，科林·格里德尔（Colin Gleadell）指出，“艺术家们对此次拍卖的疑虑充分说明了为什么把金融的模式应用到艺术是困难的”^[30]。然而，艺术家与APT之间的冲突并没有因为拍卖的取消而停止。尽管APT将销售策略从拍卖转为私下交易，但是它随后推出的作品存储费用计划仍然饱受争议——APT打算对艺术家提交给APT收藏的作品每月每件征收6.5美元的费用。这一计划无疑使艺术家与基金之间原本就动荡的关系雪上加霜，其中一些参与APT的艺术家甚至抨击该基金“纯粹只想着赚钱”^[31]。2018年，部分曾与APT签订协议的艺术师联合起来诉诸法律行动，要求退出APT的投资计划，并提出希望APT能够返还他们曾经提交的作品。

总之，持“对立论”立场的艺术家并非简单地拒斥市场交易行为，但他们的目的在于推动其艺术作品的市场流通来实现符号价值的最大化，而非投资价值的最大化。因此，与其说艺术家在销售作品，不如说他们在安置艺术品。他们寄希望于市场流通能够把作品“匹配”给能够以“正确的方式”对待艺术作品的收藏家或收藏机构。在他们眼中，“正确的方式”意味着购买者能够长期持有艺术品，而不是把艺术品纯粹当作赚钱的工具。而投资艺术作品的金融行动者的商业使命却是在一定的投资期限内尽快找到合适的市场机遇，进而高价转售艺术品变现资金，所以在很大程度上他们追求的是短期投资利益。正因为如此，持“对立论”态度的艺术家对于艺术品金融化所带来的投资目标取代艺术其他价值维度的趋势采取激烈的批判立场。

三、“一元论”模式：当代艺术家的认同策略

在21世纪艺术市场高度繁荣推动艺术品金融化趋势显著增长的语境下，还有一部分艺术家则采取了与“对



图5. 鲍勃和罗伯特·史密斯，《贾斯帕·琼斯是一只恐龙》，布面油画，51cm×50.5cm，2002年。

[30] Gleadell, "The Problem with Selling Contemporary Art at Auction: The Artist Pension Trust Withdraws 18 Lots from Sotheby's".

[31] Rupert Jones, "Artists in battle over modern artwork pension fund," 17 Mar, 2018, *Guardian* <https://www.theguardian.com/money/2018/mar/17/art-pension-trust-investment-legal-action-artists>

[32] Velthuis, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, p. 25.

[33] William Grampp, *Pricing the Priceless: Art, Artists and Economics* (New York: Basic Books), pp. 8, 20–21.

[34] 唐·汤普森：《疯狂经济学：让一条鲨鱼身价过亿的学问》，谭平译，南海出版公司，2013，第94页。

[35] 同上。

立论”截然相反地接受模式，即“一元论”。而这种模式与“镜子论”的接受模式也存在重要的区别。如果说在“镜子论”模式中，艺术与经济之间属于镜中之像与镜外之物的类比关系，那么在“一元论”模式中，二者则可以画上等号。总之，采取“一元论”接受模式的艺术家积极热情地介入、参与和推动艺术金融化的发展。

在理论渊源方面，“一元论”同样拥有悠久的传统，但是其传统主要来自经济学领域。例如，以威廉·格兰普为代表的新古典经济学家就是“一元论”观念的坚决拥护者^[32]。这类经济学家强调艺术与资本两种逻辑的可通约性，因而他们把审美价值仅仅看作经济价值的派生物^[33]。与此同时，21世纪全球艺术市场商业神话中涌现出的明星艺术家也成为经济学领域的研究热点，其中杰夫·昆斯（Jeff Koons）和达明安·赫斯特（Damian Hirst）等艺术家因不断创下引人注目的天价当代艺术品交易纪录而受到经济学家研究的青睐。例如，著名的经济学家唐·汤普森（Don Thompson）出版的两本研究艺术经济的重要著作的标题《价值1200万的鲨鱼》（*The \$12 million Stuffed Shark*）和《橙色气球狗》（*The Orange Balloon Dog*）即分别指涉赫斯特和昆斯的天价艺术品。正如汤普森敏锐而恰如其分的著作标题所揭示的那样，这两位艺术家确实可以看作在“一元论”原则的引领下通过充分融合艺术创作与市场潜能而成功的典型代表。

昆斯进军艺术界之前曾在营销领域和金融领域大展宏图，并从中汲取了对其后来的艺术生涯发展至关重要的商业经验。他最早的工作是在纽约现代艺术博物馆（MoMA）推销会员卡，昆斯本人颇为得意地回顾这段工作经历所取得的耀眼成绩：“我是美术馆有史以来最棒的推销员，一年业绩达300万美元。”^[34]此后，昆斯还担任过5年的证券交易商，也曾曾在华尔街的金融机构工作。上述经历在很大程度上使昆斯与一般的艺术家相比，流露出更加显著、强烈的市场意识。艺术与经济可通约性的观点大量充斥着昆斯的语录。例如，他曾用“提高市场占有率”来解释自己把作品送进画廊展览的策略^[35]。事

实上，华尔街的意识形态不仅渗透进了昆斯的话语体系，而且构筑成了理解其艺术创作理念的基石。

《波派》(Popeye)雕塑即充分体现了昆斯如何巧妙地将其在营销和金融领域习得的“一元论”观点植入其艺术创作。波派，即大力水手，是美国漫画家埃尔齐·克赖斯勒·西格(Elzie Crisler Segar)创作的著名卡通人物。20世纪60年代美国推出了大受欢迎的电视卡通剧版本的《大力水手》，剧中的主人公大力水手随之成为家喻户晓的卡通形象。在卡通原型中，波派这一形象最令人难忘的特点是其食入菠菜之后马上就会获得力量成为力大无穷的战士。以这一深入人心的卡通形象为原型，昆斯创作了高达2米的大型雕塑《波派》。这一雕塑采用了昆斯此前打造气球狗等著名雕塑作品惯用的手法。首先，艺术家只提供创意而非技艺，昆斯只负责《波派》的艺术构想，制作环节则由助手和工厂承担。其次，在材料方面，雕塑由不锈钢材料制作，经过镜面加工，作品需要达到肉眼难以察觉瑕疵和焊接装配痕迹的出色效果。再次，作品的产出数量既不是独一无二，也不是批量化的无限复制，而是生产个位数的限量版本，以此来刺激收藏家展开更为激烈的价格竞争。

而更重要的是，《波派》的市场流通经历生动展现了昆斯艺术的金融潜能。《波派》在2014年通过苏富比拍卖行，以2820万美元的价格出售给著名的美国赌场大亨史蒂夫·韦恩(Steve Wynn)。在购买这件作品之后，韦恩把它存放在其拉斯维加斯的赌场中，并且要价6000万美元转卖。据媒体报道，曾经有收藏家出价购买，但是这一提议被韦恩拒绝。直到现在，《波派》仍然被放置在赌场的入场大厅的显耀位置进行展览(图6)。从转售并获益这一角度看，《波派》在赌场的“展览”与拍卖销售前的“预展”非常相似，二者都是为了吸引感兴趣的买家在出价前近距离地感受和考察艺术品。然而，《波派》的“展览”还肩负着第二重金融目标，即获得税收优惠。根据拉斯维加斯所在的内华达州的纳税规定，超过25,000美元的艺术品只要连续35周每周在公共场所



图6. 昆斯作品《波派》被放置在韦恩的拉斯维加斯赌场。



图7. 赫斯特与其艺术作品《看在上帝的份上》的合影。

展览20小时以上，消费者所需支付的消费税就由原来的7.5%降至2%^[36]。这样一来，无论韦恩选择将《波派》以6000万的高价转售还是继续持有展览，他都能从中获得高额的金融回报。

与昆斯类似，艺术家赫斯特也具备较为扎实的商业素养，但不同之处在于，赫斯特的商业知识受益于他20世纪80年代在伦敦大学金史密斯学院(Goldsmiths, University of London)获得的创新教育。一方面，学院推行的创新课程并不要求学生具备手艺基础，而是需要其展示创意潜能；另一方面，史密斯学院还为学生提供了不同寻常的商业型艺术教育——它鼓励学生在职业生涯初期就参与艺术市场，例如，通过积极地接触艺术经销商来应对政府补贴的缩减状况^[37]。赫斯特鲜明的“一元论”态度尤其体现在他的作品《看在上帝的份上》(For the Love of God)(图7)。该艺术品创作于2007年，它是一个真人大小的白金骷髅头铸模，骷髅口中的牙齿来自赫斯特购买的一个18世纪的头骨标本。骷髅的前额有一颗重达52.4克拉的大钻石，其余部分则镶嵌了8601颗工业级别的小钻石，总重量达到了1100克拉。与昆斯的艺术创意与艺术技艺分离的艺术生产方式类似，这件作品的创意来自艺术家赫斯特本人，技艺的部分则“外包”给珠宝店的师傅完成。同样，《看在上帝的份上》与昆斯作品呈现出的相似点还包括其昂贵的制作成本。据赫斯特的艺术经销商透露，该作品的成本花费高达1200万英镑。赫斯特有意选取昂贵的材料来打造这件作品，因为他希望这件作品能够展现作品价值与材料花费之间的关联。正如赫斯特曾在一段采访中所坦率承认的那样：“艺术作品如同其他商品一样，其价值应当体现作品材料的价值，而不仅是艺术家的制作技艺水平。”^[38]换言之，赫斯特旗帜鲜明地反对艺术价格来自艺术家技艺而非制作成本的艺术交易惯例，转而强调艺术与其他商品在成本与价格的正相关方面的同一性。此外，与昆斯的作品一样，赫斯特创作的“钻石头骨”也充分利用限量版本的营销手段来刺激市场需求。只不过昆斯的极少数限量版

[36] Don Thompson, *The Orange Balloon Dog: Bubbles, Turmoil and Avarice in the Contemporary Art Market* (London: Aurum Press, 2018), p. 44.

[37] Marisa Enhuber, "How is Damien Hirst a Cultural Entrepreneur?" *Artivate*, Volume 3, Issue 2, (Summer 2014), pp. 3-20

[38] 详见赫斯特访谈, https://www.bilibili.com/video/BV1KK4y1u77L?ivk_sa=1024320u.

只针对高端艺术消费者，而赫斯特的“钻石头骨”的限量营销则将中端消费者和普通消费者都纳入其中。白立方画廊特意为“钻石头骨”制作了衍生品——限量绢印版画。高级的版本上撒了钻石粉末，售价高达1万英镑，主要面向中端消费者。而普通版本的售价为900英镑，这一价格使得普通的消费者也能够承受。

然而，如果说昆斯的“一元论”态度主要体现在其创作理念中，而作品销售的“一元论”主要由投资型消费者完成，那么赫斯特介入艺术金融化的行动则比昆斯更加大胆与叛逆——作为艺术家的赫斯特直接扮演了其作品“基金经理”的角色。所谓“基金经理”，即艺术品基金的管理人，前文提及的霍夫曼就管理着美术集团旗下的一系列艺术品基金。这些艺术品基金采取私募股权基金的模式，面向资金充裕且具有一定的风险承受能力的高净值人士，并对基金设定了数年的封闭期。艺术品基金管理费用标准一般向对冲基金看齐，年度管理费为2%，而当投资者每年的收益率达到6%以上时，基金还将抽取20%的利润。在赫斯特的授意下，《看在上帝的份上》摇身一变成为投资标的从而进入艺术金融的领地。这件作品在白立方展出三个月后，赫斯特和一群投资人组成的联合财团于2007年9月购入这件作品，而且他们打算在今后恰当的时机把这个钻石骷髅头转卖出去。^[39]根据赫斯特经纪人的说法，作品按原计划5000万英镑的定价成功出售，而这一价格也是当时在世艺术家作品的最高售价。值得玩味的是，《看在上帝的份上》的所有权在出售过程中被赫斯特和投资财团拆分，赫斯特保留24%的股份，投资财团则以3800万英镑购买剩余的股份。除此之外，这笔交易还设置了一项类似于艺术品基金封闭期限的附加条件，即必须让该艺术品在各美术馆展出两年^[40]。由此可见，通过引入金融领域私募股权基金的逻辑和方法来运作自己的艺术品，赫斯特把艺术品无差别地当作基金的投资标的物来对待^[41]。

总之，在坚持“一元论”立场的艺术家眼中，艺术等于一种具有金融属性的资产。因此，他们不但不反对

金融行动者开掘艺术在税收优惠、投资收益等方面的金融功能，还积极参与到艺术金融属性的探索实践中。值得注意的是，对艺术投资价值接受的认同立场也深入地影响到了这些艺术家的艺术创作和艺术流通。无论是昆斯的《波派》雕塑，还是赫斯特的《看在上帝的份上》，都呈现出了显而易见的艺术投资价值主题，而其艺术品在流通领域与金融资本的嫁接又进一步促进了艺术投资价值的实现与增值。

结论

在金融资本主义的总体经济语境下，艺术经济呈现出引人瞩目的艺术金融化发展趋势。基于这一语境，本论文详细探讨了20世纪60年代以来的艺术金融化发展趋势对当代艺术家带来的深刻影响。尽管当代艺术家对金融化回应的态度和行为并不是单一的，而是形成了各具特色的接受模式，但无论艺术家采取的是“镜子论”式的挪用策略，抑或“对立论”式的抵抗策略，还是“一元论”式的认同策略，都体现出“金融化”已成为艺术生产者的职业生涯中难以回避的重要话题。而这也进一步意味着艺术金融化不仅关乎金融原则与方法对艺术领域的单向度渗透和介入，也关乎艺术世界对金融原则与方法的回应和反思。

[39] Philip Stafford. "Hirst keeps stake in diamond skull bought for £50m." *Financial Times*, September 1, 2007 http://www.ft.com/cms/s/0/c574f5e4-5823-11dc-8c65-0000779fd2ac.html?ft_site=falcon&desktop=true#axzz4r23Mc9Q4

[40] 唐·汤普森：《疯狂经济学：让一条鲨鱼身价过亿的学问》，谭平译，南海出版公司，2013，第81—82页。

[41] 李林俐：《金融资本主义语境下的艺术品金融化研究：以达明安·赫斯特为个案的考察》，《艺术评论》2023年第4期，第96—107页。

以“空”入画：从赵无极看抽象艺术的一种东方语义

Painting with Emptiness: An Oriental Semantics of Abstract Art from a Case Study of Zao Wou-ki

刘一娴 LIU Yixian

摘要 20世纪初期至中叶，中国的西画发展始终不可避免地伴随着写实传统与现代主义的话语缝隙展开。在艺术生涯早年，赵无极利用青铜铭文与汉代画像砖的符码完成了对写实绘画语言的背反，此后，对“空”与“虚”的运用成为他将笔势痕迹凝练为画面抽象特征的重要手段。在一种横跨地缘的东方文化内部，赵无极尝试与日本、韩国的“物派”艺术共享着一套去挪用、反主题的创作理念——艺术家通过建构“余白”搭建抽象性，以沉默代替叙事，进而在有、无之间达到对事物表象同一性的破除。艺术媒介、空间场域与语言之间永恒的辩证关系，体现了东、西双方徘徊在形而上学理论圈层的博弈，也象征着艺术家“自我”的解体与确立。

关键词 赵无极；物派艺术；反语言学；道教；空；运动

Abstract: In the early to mid-20th century, the development of Western painting in China was inevitably accompanied by a discursive gap between realistic tradition and modernism. In the early years of his artistic career, Zao Wou-ki utilized bronze inscriptions and symbols from the Han Dynasty portrait bricks to complete his departure from the language of realistic painting. Following this, the use of “emptiness” and “void” became significant in condensing the traces of his brushstrokes into the abstract features of his paintings. Within a geographically transcultural Oriental context, Zao

作者简介：刘一娴，中国美术学院博士，研究方向为艺术史学史与方法论、欧美现代艺术理论。

Wou-ki's endeavors share a set of creative concepts involving de-appropriation and anti-thematic creation with the Mono-ha art of Japan and Korea. The artist constructs abstraction through the concept of “remaining whiteness”, replacing narrative with silence, thereby disrupting the homogeneity of the appearance of things between existence and nothingness. The eternal dialectical relationship among artistic medium, spatial field, and language embodies the interplay between East and West hovering in the circle of metaphysical theories, and symbolizes both the disintegration and establishment of the artist's “self”.

Keywords: Zao Wou-ki; Mono-ha art; anti-linguistics; Taoism; emptiness; movement

20世纪上半叶，中国油画家融入西方现代艺术的一个主导策略，是借用颜料本身的厚度与其在画布上移动所呈现出的特殊笔迹走向，表达民族本位的东方文化美学。赵无极（1920—2013）1935年入读国立杭州艺专（现中国美术学院），1948年前往巴黎的现代艺术现场，在20世纪60年代，其抽象画风达至成熟。作为一种绘画方案，赵无极对抽象的理解与庄子的道教思想关系密切，亦与同时期韩国、日本兴起的“物派”绘画（Mono-ha）对媒介的还原呈现出强烈的因缘性。本文以“现代艺术”为切入视角，并非意味着要将其暗示的线性历史逻辑奉为概念框架，在风格进化论的模式中探讨抽象作为视觉语言的接受群体，而是将“抽象”视作一种自发的动机，考察其被转化为叙事的特殊手段。

20世纪中叶出现的抽象艺术，在其表现手段上可以被归纳为两大主导性方案：一是艺术家对笔迹运势与画面形式动感的强调——其存在彰显了绘画作为四边形的平面有别于视觉现实、观念现实与客观现实，不可被化约为现象学式的观看窠臼；二是通过打破西方哲学传统中人本位的思想预设，解构画面作为一个“完成物”的

存在价值，取消理论家在考察艺术品生成意义时所致力于书写的连续性叙事，以求达到超越普世之思的理想。这一立场持续到20世纪80年代黄永砅对福柯“空的能指”的解构主义语言学思想的转化。^[1]从其共性来看，两种方案都旨在挣脱风格观念对形式元素的支配与调遣。

一、论“空”：现代抽象画的一种语义悖谬

在20世纪初期西方现代艺术的媒介变革中，现代主义的神话往往伴随着反主题化的探索展开，艺术家渴望建立新的艺术语言，修正既有的艺术本体论。^[2]1911年，康定斯基发表《艺术中的精神》，提出音乐与绘画在创作原理上的呼应。^[3]一首曲子的节奏包含着停顿，而一幅现代绘画也同样需要明确其超越再现的表意功能。康定斯基的这一先锋性之举，旨在将传统被视作写实对立面的“抽象”扩充为一种独立的方法论。至20世纪中叶，当抽象画风被确立为实践先锋思想的主导性风向标后，它的整体含义又被进一步扩充。罗莎琳·克劳斯（Rosalind Krauss）、伊夫-阿兰·博瓦（Yve-Alain Bois）等人所倡导的“无定形”（formless）艺术，即其中的变体之一。^[4]然而，众多有关抽象的阐释均无法脱离20世纪四五十年代的战后语境及其所带来的文化地缘问题。艺术家对形式元素的搁置，在很大程度上伴随着对人作为语言主体这一假设的根本性质疑。

因此，在抽象作为偶发的事件和一种确切的语言样态之间，它被赋予了基本的意义属性。作为语言现象看，抽象意味着分解对象的基本指意功能，使其回到不具确切形体概念的物料属性本身；作为行动来理解，则意味着艺术家主观性地抽离客观物象被人类文化所附加上的意义系统，进而使其回到相对原初的、单纯的存在状态——好比进入到一个不会招致文明高下争议的“中间地带”。^[5]在后者的意义上，物象本身成了一个可以不断滑动的观念区间，需要通过主体对地理、文化、艺术环境的特定想象来获得意义，是一种去主题化的探索，

是对文本与图像之间高度适配的语言学关系的破除。

1945年，因战事纷争，赵无极最终回到杭州，并对汉代画像砖产生了强烈兴趣。古今之间的时空张力促使赵无极重新将眼光转向中国传统文化以寻求创造性资源。同年9月，赵无极在重庆的中苏文化协会举办个展。林风眠曾撰《从现代绘画谈到无极的作品》一文评价其风格，该文发表于9月14日的《中央日报》。文中，林风眠说道：“我们遭遇到这一个时代，我觉得好像在历史的急流中遇着漩涡。一切在旋转，动荡，冲击，变化。艺术上一切的法则、规律，有重新估定的倾向，从头再学习起的感想，无可逃避的。在创作上我们感到彷徨……无极的创作是彷徨中的抗拒，急流漩涡中寻求出的呼声……无极的彷徨与挣扎，是一切艺术家同有的命运。”一年后，巴黎赛努奇博物馆（Musée Cernuschi）举办了“当代中国绘画展”（*Exposition de Peintures Chinoises Contemporaines*），这是自1933年徐悲鸿在巴黎网球场博物馆举办中国美展以来，时隔13年在巴黎再度展出当代中国艺术家的作品。此次展览重点突出了受到西方现代主义影响后出现的中国新派绘画，赵无极有17幅作品在单独展厅中展出。与赵无极作品一同展出的，还有关良受中国民间艺术启发的作品、丁衍庸对马蒂斯的仿效作品，以及李仲生受超现实主义风格影响的创作。

在西方现代艺术界重新开始集中关注当下中国绘画的同时，在20世纪40年代中后期，赵无极正经历着一段从写实进入抽象风格的转折期。如其在晚年接受采访时所表达的，在动手创作一幅画以前，他通常不会事先预想一个主题。^[6]作画的过程是记忆与眼睛的双重作用，而不画草图的创作方式决定了其对于艺术的理解从虚无开始，这类似于音乐的不再现功能。创造叙事的艺术性语言转变为征服画面空间的挑战。1948年，赵无极赴法国巴黎深造。塞尚、毕加索、马蒂斯是20世纪上半叶西画在中国发展时期耳熟能详的名字。在中国艺术家的眼里，广泛意义上的现代画派不仅代表着远在异国他乡的先锋思想、一种最为原创性的绘画革新探索，也是需要

[1] 黄永砅：《完全空的能指：“达达”与“禅宗”》，载高名潞主编《'85美术运动II：历史资料汇编》，广西师范大学出版社，2008，第524—526页。

[2] Rosalind E. Krauss, *The Originality of Avant-Garde and other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985).

[3] 瓦西里·康定斯基：《艺术中的精神》，李政文等译，云南人民出版社，1999，第23—24页。

[4] 伊夫-阿兰·博瓦、罗莎琳·克劳斯：《无定形：使用指南》，柯乔、吴彦译，花城出版社，2021，第13页。需要注意到，“十月”学派对于非具象艺术的定义，直接受惠于乔治·巴塔耶（Georges Bataille）在20世纪40年代的哲学思想，即以精神主体极端化的情感体验，质问其超越自身存在界限的可能。

[5] 侯瀚如：《在中间地带》，翁笑雨、李如一译，金城出版社，2013，第71页。

[6] 赵无极、弗朗索瓦兹·马尔凯：《赵无极自传》，邢晓舟译，文汇出版社，2002，第146—147页。

破除的现代神话。

西方语言学中的“空”（void），指向对具象、可感知实体的拒斥。赵无极所理解的“空”，则是一种不为变化所动的自足状态，旨在达到日常生活的恒常性。他最喜欢古代道家的著作，尤其是庄子那种汪洋恣肆的文笔。通过有节奏地行走于艺术的虚实之间，艺术家达到完全自发的创作状态，跟随瞬间的灵感作画。画面的线迹或轻灵流动，或团团交错。赵无极所理解的抽象绘画，是在对物象成熟且充分的把握中取消限定其概念意义的语言学边界，通过绘画的方式，完成对形式与意义之关系的解放。这还启发了20世纪80年代的中国当代艺术实践，主要体现为形式与审美经验之间的背反。可以说，伴随着“图、词、物”的圈层界限被打破，本不具有意义承载属性的“空”成了一个关键概念。^[7]

二、“空”作为抽象画的叙事手段

从赵无极的生命经验来看，1949年的《无题（葬礼）》（图1），验证了艺术家徘徊于中、西两种传统之间的思维方式。这幅作品最初用以纪念他与妻子谢景兰的儿子不幸夭折的经历，后来引起了法国诗人亨利·米肖（Henri Michaux）的兴趣，并且米肖为赵无极题献了八首诗，这极大促使他在20世纪中叶的巴黎艺术界为人所知，甚至广受关注。究其原因，葬礼虽然不同于西方文化意义上的纪念碑，但同样具有仪式性，是对亡魂的悼念。整幅作品的形制及其对图案的拼贴使用类似于石碑上的铭文，无论是画面左侧驱赶动物的人物形象，还是画面中央的树木与旗帜，都有意识地脱离了常规的叙事顺序，而呈现出类似象形文字的符号特征。特定的视觉形式总是与人类记忆中已然存在的种种符号意象达成微妙的照应，帮助实现一幅绘画的特殊指涉功能。因此，抽象不仅仅是像巴内特·纽曼（Barnett Newman）、马克·罗斯科（Mark Rothko）等人那样通过排斥叙事性达到理念的提纯，也有可能指向一系列锁链式的文化隐喻，



图1. 赵无极，《无题（葬礼）》，布面油画，87.5cm×131cm，1949年。



图2. 赵无极，《无题》，布面油画，114cm×163cm，1958年。



图3. 赵无极，《09.03.65》，布面油画，130cm×162cm，1965年。

需要在自身的传统中寻找答案。

以不命名的方式为画作题名，是赵无极在20世纪中叶拥有个人抽象面貌后频繁使用的策略。1958年冬天，在赛努奇博物馆举办的画展上，赵无极《无题》（图2）将被中国人称为第五方位的“中”纳入画面构图之中。油画的线迹笔触从画面中心点出发，向四周散射至画面边缘，以此暗示画面之外的神秘不可见部分。彼时，他已经在此前四年的摸索后，将“自我”塑造为一个走向全面抽象的崭新身份。^[8]这恰与文艺复兴时期画家们孜孜以求地从一个固定视觉中心出发建立画面透视体系的做法构成对比。《无题》不断地变换颜色，创造出了一种带有绵延性的笔迹动感，以此响应草书的笔势与章法，同时抛却了书写的对象本身。

在语言学意义上，“空”意味着无内容，是对既有审美经验的摆脱。在赵无极1948年4月刚刚抵达巴黎时，他对当地的风俗和文化一无所知，脑中却很明确，除了把在国内接受的油画传统抛却以外自己别无选择。相比于书法这种有规则、有意义的文字，古物上的文字对于赵无极来说有着更为巨大的吸引力，不仅包括草原文化的螺旋线、方块形的表意文，还有神兽图形等铭文书符。自童年时期起，他就对这些符号充满兴趣。这些符号与形象代表着未被人类文化所限定的表达领域。

如其选择不表现意义丛生的文化语境一样，以符号抵抗形象，亦是对视觉艺术所承担的再现功能的质问。于是，绘画还成为率意挥洒的自发性书写：他以往的圆形毛笔对柔和线条和细腻纹理的表现，转变为了以扁笔和排笔表现更厚、更加流畅的色彩。当赵无极在美国结识了彼时在艺术界颇具影响力的抽象派画家后，这批美国抽象表现主义者将作品以数字编号（多为完成的日期）命名的方式，以及将作画时的身体态势融入画笔涂抹的笔势的做法也启发了赵无极的绘画思路，即去除画框，画中作画。例如，1965年创作的《09.03.65》（图3），就显现了“空”的一种激进形式：行动即绘画，绘画即肌理。纯粹的纹理不仅组成了绘画的一种视觉通感形式，

[7] 1984年，黄永砗效法维特根斯坦哲学写下《图-词-物》一文，列出339条心得。据高名潞记述，其中第243条强调了以行动反对语言，成为20世纪80年代当代艺术界的主流趋势。另一趋势，则是以语言概念来反对语言概念。如前文所述，以黄永砗为代表的厦门达达群体将福柯“完全空的能指”类比为“不立文字”的创作方法论，转而以行动本身填补作品意义的缺失。参见高名潞：《“文化时间”中的日常——中国当代艺术中的时间观（上）》，《艺术当代》2021年第4期，第26—33页。

[8] 孙建平编《赵无极中国讲学笔录》，广西美术出版社，2000，第100、107页。

也排除了冗余意义的产生，自外于任何艺术体制论的批评中。

然而，“空”并非无意义的消极创作态度，而强调将想象和阐释的余地留给观者。这种立场主张画面场域本身的敞开，其动机是模糊“艺术”与日常生活中随处可见之物的界限。因此，笔迹本身的运动足以代表画面独一无二的空间秩序，它不需要其他文学性的叙事加以阐释。

三、书写“余白”：赵无极与物派

在西方现代主义的文化传统中，抽象是对写实真实的否定。蒙德里安、康定斯基、马列维奇通过抽离表现对象的物理属性而达到对绝对精神的想象。高名潞认为，这种画派从其诞生之初就是从否定或“缺席”（absence）的观念入手的。^[9]从塞尚开始，对叙事、内容和空间感的否定慢慢积聚，最终在纯粹的线条、色彩的组构中达到对形而上学“真理”（truth）概念的无限趋近。这建立在西方哲学内部长久以来对形式和理念的建构基础上。因此，如果带着这一基本的语境回看赵无极在1935年前后效法塞尚创作的《无题（有苹果的静物）》一画（图4），会发现对于艺术作品的语言系统的批判，不仅反映了形式与语言内部不同程度的悖论关系，也造就了东方审美思维与西方艺术理论之间的对话。

其中，围绕“物性”展开的诸多叙事是一个典型的例子。当世界成为物体之间不间断的偶遇和相互作用时，社会文化、情绪直觉、观念语境等因素也逐渐呈现出其跨文化性。而在存在主义哲学广为热议的20世纪40年代，这种东方美学因其对有限、无限所进行的拷问具备了极大的表现潜能——将自我的内心形象与外部现实相交汇、同时赋予艺术以批判性和超越性的空间，恰是“余白”的艺术所指。^[10]

20世纪60年代，赵无极的一部分作品在日本东京展出，引起了日本评论家的注意，1993年，又获得日本天



图4. 赵无极，《无题（有苹果的静物）》，布面油画，46cm×61cm，1935—1936年。



图5. 李禹焕，《关系项》，铁、石、玻璃，铁块 240cm×200cm×1.6cm，石头约 80cm×60cm×80cm，玻璃 240cm×200cm×1.5cm，1968年。

皇绘画奖。他们认为，赵无极的光线感得益于欧洲，而多变的空间构思则得益于亚洲。^[11]赵无极在日本的受欢迎程度与彼时在东亚区域内兴起的“物派”（Mono-ha, or School of Things）艺术有着密切关系。这一流派的代表——韩国画家李禹焕（Lee Ufan, 1936-）的创作，倾向于在单次绘制的一笔之中实现对象形体关系的过渡，同时，又致力于创造观众对无限延伸的画面空间的联想。1967年，李禹焕在东京佐藤画廊（Sato Gallery）举办了首次个展。自20世纪六七十年代至今，李禹焕始终活跃在当代艺术的最前沿，自小深受儒家思想的影响，代表着东亚艺术的一种创作态度与立场，在不同的观众群体之间获得了令人惊异的共鸣。英美学者选择以“无限”（infinity）一词概括李禹焕的作品特点，影射一种永不到达、不受制于现实的观念理想。

从1968年开始直至当下，李禹焕持续不断地创作其《关系项》（*Relatum*）（图5）系列作品，以暗示空间和物体关系中的个体元素。他强调材料、感知以及空间和物质之间的相互作用，用原始、自然和工业材料创作作品，很少进行加工，以此重新激活现象与感知之间的变动关系。在这样一个相对中性的艺术场域中，石块、空间与地面实现了同作为存在之物的平等，其意义消融在纯粹的物质元素本身当中。将自然造物融入艺术场域，既代表着视觉艺术与自然在人类生存空间中的和解，也意味着绘画的高雅性不再一味地依赖于对不可知、不可见、不可想象之物的表现。在20世纪六七十年代的日韩地区，以李禹焕、关根伸夫、菅木志雄为代表所发起的“物派”是一个反西方再现系统的艺术口号。他们通过强调作画媒材本身的物质属性达成这一立场，因而，这一流派的创作特征亦呈现在诸多单色画之中——拒绝对主题或内容的承载，以相对统一的色调暗喻不可知的理念世界，实现对西方形而上学的体验与把握。它要求观者直视艺术创作中的偶发性与时刻变动着的形式关系，不将绘画视作一个结果，而是尽可能地展现其过程。

此外，李禹焕的作品还因其本身对文化价值的搁置

[9] 高名潞：《中国当代艺术史》，上海大学出版社，2021，第541页。

[10] 李禹焕：《余白的艺术》，洪欣、章珊珊译，广州：花城出版社，2021，第13页。

[11] 孙建平编《赵无极中国讲学笔录》，广西美术出版社，2000，第108页。

而不断进行着语境的转换，并在英美当代艺术界备受瞩目。画布的留白好比一个无限敞开、等待探索的均质空间，艺术实现了与现实世界的相遇和接洽。这也是一种相对诗意化的创作姿态，致力于破除艺术杰作与人工制品之界限。艺术可以成为人们认识世界、感念现实的入口，也能够成为回返自身的存在之思。在一些评论家眼中，李禹焕的作品具备极强的冥想特质 [如《对话》(Dialogue)，图6]——所谓的抽象成为一种对存在的抛问，其致力于探寻世界的原初状态，而非对表象的结构化再现。

另一方面，在20世纪中叶，非具象的作画方式因其脱离了地域、国别等文化政治意识形态的束缚而受到艺术家的欢迎。^[12]在经历了一战和二战的特殊历史文化时空里，这一因素显得尤为重要。抽象画并不因其对历史文化主题的搁置而失去艺术史的价值，其画面视觉效果带来的无秩序感亦非艺术家在创作技法上的盲目追新求异。当克利、毕加索、高更纷纷在20世纪初选择回到原始艺术的表现形式时，亲临巴黎艺术现场的赵无极作品证明，对东方文明的重申并非价值的片刻性增殖，而具有重新唤醒艺术之本质的理论效力。无论是赵无极，抑或物派艺术，作为20世纪中叶引起广泛关注的抽象流派，他们的共同点在于均将艺术作品视为一种体验性的事件，而非既定的文化价值体系的影射。

对艺术作品之“物性”特征的关注，在二战后成为包括东亚、欧美区域在内的一种普遍文化诉求，与极少主义、反形式、意大利贫穷艺术具有同根性的现代性批判，即以相对纯粹的观看方式抵抗冗余的意义生产。东西方文化的裂痕催生了艺术家对文化殖民性的反思，也成为批判当代、留住历史的武器。抽象艺术以其无法归入风格样式或语言范畴而挣脱了现代主义的圈囿，也构成了艺术家“自我”的解体：通过进入全新的文化语境，形成对自身的艺术传统更为冷静的认识，不再将语言视为特殊文明整体下的主体代言，而只不过是使用者信手拈来的引用之物——正是这一创作出发点的改变契合了

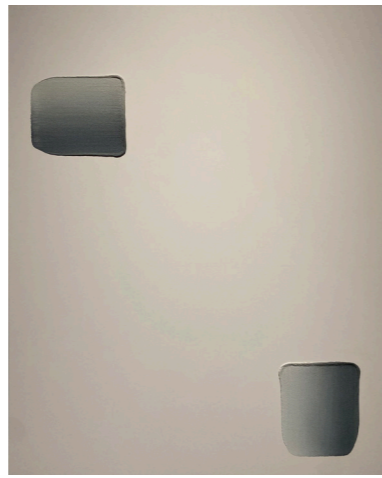


图6. 李禹焕,《对话》,油彩与矿物质颜料于布面,227cm×182cm,2010年。

[12] 赵无极曾在自传中坦言，他从不过问政治，却依然受到历史的左右。起初，他赴法只是为了“镀金”，而在1949—1972年间，他的家人受到了不公正对待，即便当他回国，个人行动亦不十分自由。参见赵无极、弗朗索瓦兹·马尔凯：《赵无极自传》，第1页。

自杜尚以来的现代艺术的“物”逻辑，以及围绕其展开的种种“物悖论”。^[13]

结语

1972年，赵无极在阔别了祖国二十余年后，终于得以回到故乡看望母亲。直到20世纪80年代中期，他的作品才在国内得到普遍接受和理解。而以国别为主导线索的艺术史写作，亦成为建构中国当代艺术概念的一种重要途径。随着20世纪末国内美术期刊对西方作品、史学经典文本的广泛引介与翻译工作的展开，艺术史写作逐渐从围绕风格、文化展开的宏观历史学分期叙事，转向对艺术品作为具体可感的人类造物的关注。在此前提下，对于艺术品的研究蕴含着一个基本的初衷，即脱离概念先行的价值预设，将关于作品的图像从作为思想附属物的从属性角色中解放出来，转而聚焦到其在跨文化、跨区域的语境下所历经的功能转变。^[14]

在一种共时性的历史观中，以赵无极为代表的中国画家，是艺术先锋运动在中国的一种表现形式，这在日韩表现为物派，在欧美又表现为印象派、立体主义和极少主义等群体的出现。植根于东方美学中的非二元论变化观的核心是接受无常，将虚无性本身纳入审美范畴。基于这种原因，可以理解为何赵无极、李禹焕选择有意识地呈现物象生成过程中的笔触痕迹——这一做法的目的在于通过物质性本身唤醒观众对于物质的感知，在肉眼与身体的双重维度上，思考物质性与艺术生成的场域之间永恒存在的辩证关系。

自20世纪初期以来，中国的“抽象艺术”不免流于语义艰涩、任性媚俗。这与理论界对抽象风格飘忽不定的认知状况关系密切。“抽象”并不因其所指出离了具体可感的再现世界，而与历史文化的特定趣味截然分隔。如果我们不将文艺复兴看作西方艺术史正典的形塑阶段，而视其为更加中立意义上的“前现代”（pre-modern）时段的话，就不难发现，艺术创作与现实生活之间的错位

[13] 董丽慧：《“乘物”：当代艺术的“物”悖论及其超越》，《文艺研究》2023年第2期，第20—40页。

[14] 关于这一转向的新近论著，参见 Edward S. Cooke, *Global Objects: Toward A Connected Art History* (Princeton: Princeton University Press, 2022).

事实上始终存在。只是在抽象艺术的版图中，这种错位显得尤为明显。抽象作为一种行动，标志着作画瞬间的逻辑，不为宏观的叙事体系所限。它没有完全达到艺术自律的观念理想，却始终是现代性在中国的一种实践方式。这种带有诗性色彩的美学观，从空虚与叙事的不完整性的角度，还原艺术创作的过程本身，不再规定观众欣赏作品的中心视点，而选择以物为基础，展开个体认知的无数场博弈。

第十四届全国美术作品展览雕塑展区进京作品 (重庆地区选登)



① | ②

③ | ④

① 葛平伟,《金秋佳音》,木,90cm×90cm×200cm,2024年。

② 尹代波,《庆典·人民广场》,玻璃钢着色,173cm×173cm×152cm,2024年。

③ 彭汉钦,《千年美丽》,玻璃钢着色,198cm×90cm×95cm,2024年。

④ 苏小林,《烈火骑士——龙麻子》,柏木,160cm×70cm×160cm,2024年。



微信公众号



线上投稿通道

