

当代艺术家

CONTEMPORARY ARTISTS

No. 4
2024

双月刊 · 总第151期



ISSN 1005-3255



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进京作品

(重庆地区选登)



①	②
③	④

① 林文洁,《风起云扬》,漆屏风,木板、大漆、绢布、瓦灰、银粉、钢板,300cm×200cm,2023年,工艺美术展区进京作品。

② 吴建毅,《涟漪》,陶、氧化物、大漆、金粉,150cm×150cm×35cm,工艺美术展区进京作品。

③ 胡永奇,《成长日记 - 仰望与探索》,水彩画,170 cm×130cm,2024年,水彩、粉画展区进京作品。

④ 耿德法,《山海共生》,水彩、粉画,120cm×150cm,2024年,水彩、粉画展区进京作品。

当代美术家

CONTEMPORARY ARTISTS

当代美术家

2024年第4期 总151期
出版时间：2024年7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：《当代美术家》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 《当代美术家》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：

熊莉钧，《绿洲》，直径 200cm，
综合材料，镜面不锈钢绘画，
2021 年，
第十四届全国美术作品展
综合材料绘画展区进京作品。

封底：

张一迪、苏永刚，《文脉》，
服装设计，2024 年，
第十四届全国美术作品展
服装设计展区进京作品。

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，须注明来源。
 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

影像的历史、地理与政治（专题策划：鲁明军 乔泓凯）

季风吹拂的土地：东南亚生态电影与全球南方主义	杨国柱	5
“给成年人的鬼故事”：第一次世界大战期间的瓦尔堡及其战争摄影图集	乔泓凯	22
从现象学形式主义到认知行动主义：摄影如何生产新的可见性？	陈国森	41

史论新探

17 世纪荷兰风俗画情色意象再探	杨贤宗 王一凡	59
------------------	---------	----

艺科融合

博物馆社会责任在展览策划中的体现与运用——以皮博迪·埃塞克斯博物馆展览“气候行动：激发改变”为研究个案	杨红 马冉冉	71
AIGC 语境下高校设计学院艺术史论课教学模式及评价改革——以东华大学为例	冯鸣阳 王雯蓉 吴亮	84

国际互鉴

法国现实主义绘画的素朴特征——以博纳尔的绘画为例	张嘉润 张乾元	103
--------------------------	---------	-----

批评在场

四川美术学院与西部民族美术	李泽龙	118
习近平文化思想下四川地区红军石刻标语艺术价值探掘	邹国力 冯涛	133

Special Topics

Land Below the Winds: Southeast Asian Eco-Cinema and Global Southernism	YANG Guozhu	5
“Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene”: Warburg in the First World War and the War Photographs Atlas	QIAO Hongkai	22
From Phenomenological Formalism to Epistemic Activism: How Does Photography Produce New Visibility?	CHEN Guosen	41

Art History & Theory

A Re-exploration of Erotic Imagery in 17th Century Dutch Genre Painting	YANG Xianzong WANG Yifan	59
---	--------------------------	----

Integration of Art and Scicence

Embodiment and Application of Museum Social Responsibility in Exhibition Planning—Taking the Peabody Essex Museum Exhibition “Climate Action: Inspiring Change” as a Case Study	YANG Hong MA Ranran	71
Reform of Teaching Models and Evaluation Systems for Art History Thery Courses in Design Colleges in the Context of AIGC — A Case Study of Donghua University	FENG Mingyang WANG Wenrong WU Liang	84

International Communication and Mutual Reference

The Simple and Unadorned Characteristics of French Realistic Painting—Taking Bonheur’s Paintings as an Example	ZHANG Jiarun ZHANG Qianyuan	103
--	-----------------------------	-----

Art Criticism

Sichuan Fine Arts Institute and Western Ethnic Art	LI Zelong	118
Exploring the Artistic Value of Red Army Stone Carving Slogans in Sichuan under Xij Jinping Cultural Thought	ZOU Guoli FENG Tao	133

影像的历史、地理与政治

鲁明军 乔泓凯

我们应该如何理解处在记忆、历史、欲望和身体（姿态）之间灰白色地带的影像？在一个影像狂欢的、被拟像所构建的世界，对影像本身的理解同时也意味着对当代主体存在状态的某种异位、异时的把握方式。影像既是历史自身析出的结晶，又提供了生命平面的延展。相较于文字，影像往往以其直接的情动力量作用于当下的现实政治。近年来，“回到瓦尔堡”的热潮亦是图像时代语境下的知识特性、认识论危机的同步反映。瓦尔堡的战争摄影构成了危机时代的“记忆灼痛”之地，影像承载了“死后生命”的意义结构，并指向对历史本身的动态重读。而在同样具备灾害性、破坏性潜能的暴行摄影中，影像的现象学强度被进一步引向了由摄影所开启的政治世界及其蕴含的民主效力。影像提供了无法言说者的声音，同时也构建了批判性的地缘政治叙事。在东南亚生态电影的幽灵影像、季风影像与盖娅影像中，全球南方的想象以一种新的宇宙论模式展开。从瓦尔堡、暴行摄影，再到全球南方，“影像（图像）何为？”的当代之问由是得到了某种立体、多维的书写与回应。



季风吹拂的土地：东南亚生态电影与全球南方主义

Land Below the Winds: Southeast Asian Eco-Cinema and Global Southernism

杨国柱 YANG Guozhu

摘要 全球生态美学的表述与实践大多源于全球北方，但全球南方呈现出独特的美学特征与认识论模式，蕴含着比全球北方更具批判性的政治潜能。从以东南亚为代表的全球南方的角度来看待人类世的新兴生态电影美学，主要呈现为幽灵影像、季风影像和盖娅影像三个方面。当生态已经成为超越国族疆界而逐渐走向去政治化的生物区域主义的时候，东南亚电影将生态问题置入全球南方框架下，进而变得再政治化了。同时，它们启示我们必须成为生态电影类型学中的行动者，即从批判实践走向社会行动，以此书写自己的地球奥德赛。

关键词 生态电影；全球南方；东南亚；幽灵影像；季风影像；盖娅影像

Abstract: While most expressions and practices of global ecological aesthetics originate from the Global North, the Global South presents unique aesthetic characteristics and epistemological patterns, and contains a more critical political potential than the Global North. From the perspective of the Global South and the Anthropocene, the emerging eco-cinema of Southeast Asia is mainly characterized by ghost images, monsoon images, and Gaia images. Ecology has become a regionalism that transcends national boundaries and gradually moves towards depoliticization. Southeast Asian films place ecological issues within the framework of the Global South, and thus become re-politicized. At the same time, they reveal

作者简介：杨国柱，山东艺术学院副教授，上海大学艺术学博士，研究方向为实验电影、动态影像及当代艺术理论。

that we must become actors in the eco-cinema typology.

We need to move from critical practice to social action, writing our own planetary odyssey.

Keywords: eco-cinema; Global South; Southeast Asia; ghost images; monsoon images; Gaia images

布鲁诺·拉图尔晚近一直思考这样一个问题：在面临着巨大生态危机的今天，我们如何“面对盖娅”（Face À Gaïa），又将“着陆何处”（Où atterrir）？彼得·斯洛特戴克从生存政治角度认为：“我们的命运所系之处不再只是单纯的政治，而是气候政治。”^[1]我们现在已然从英国艺术家古斯塔夫·梅茨格（Gustav Metzger）所说的“我们必须成为理想主义者，或者死去”，到了“我们必须成为生态哲学家，或者死去”。生态观念深刻革新的号角已然吹响，生态艺术——尤其是生态电影——是卓有成效的引擎之一，它形象化地审思生态，并推动生态的政治活动。但是我们也应意识到，这些关于全球生态美学的表述与实践大多源于全球北方，全球南方显然被忽视、变得不可见了，而在这些地方不但呈现出独特的美学特征与认识论模式，更蕴含着比全球北方更具批判性的政治潜能。一方面，这些地区作为经济欠发达的第三世界与第四世界，全球南方电影更有意识地批判资本纪（Capitalocene）以及（后）殖民主义，并思考落后社区和原住民社区在与现代性接触过程中的生态政治问题；同时，全球南方的艺术家和电影制作者往往通过对泛灵论的叙事表达和美学探索来对环境危机做出回应，这种新的泛灵论信仰不但成为反思现代性的重要工具，更形成一种新的生态电影本体论和宇宙论模式。

本文试图从东南亚生态电影创作的角度来观察地球危机，并探究如何从以东南亚为代表的全球南方的角度来看待人类世的新兴生态电影美学以及其中蕴藏的政治潜能。就像在全球南方的许多地区一样，东南亚是直接经历环境灾难的主要地区之一，而这种视角往往被占据话语主导权的全球北方边缘化。东南亚面临的一些紧急

[1] Peter Sloterdijk, *Spheres vol.2*, Globes, Wieland Hoban, trans., (Los Angeles:Semiotext(e), 2014):p.333.

的、重复的生态危机会从该地区扩展到世界其他地方。在生态时代，什么是评判事物的合适尺度？也许东南亚的生态电影实践所蕴含的政治潜能可以为全球的生态运动指明方向：在更大的时间尺度（长期生态学）和空间尺度（行星尺度）上重新思考如何生态地“存在”，而不是如何“做到”生态。

一、人类纪与电影的生态转向

我们现在生活在一个地质学家提出的“人类世”（Anthropocene）或“人类纪”（Human Epoch）的时代。“人类世”一词最早由生态学家尤金·斯托默（Eugene Stoermer）在20世纪80年代提出，随后，荷兰大气化学家保罗·克鲁岑（Paul J. Crutzen）于2000年将其作为“全新世”（Holocene）的前身^[2]。这个新的地理逻辑名称是对深层地质过去的一种激进定位，也是对另一个未来或开端之想象的转折点。人类世的人类及其世界建设活动是一种新的自然，它以天气事件和极端环境条件的形式出现在我们面前，比我们集体历史上的任何事件都更猛烈、更反复无常、更具威胁性，我们现在比以往任何时候都更受制于我们无法驾驭的新自然。正如气候学家指出的，我们已经进入了一个“无类比”时代，一个在地质史上没有平行或类比的时代，因此是一个无法预测未来的时代^[3]。值得一提的是，与“人类纪”一同出现的是对于“后人类”理论的广泛关注，并以此对在一个日益超越人类的世界中作为人类的意义进行了批判性的重新评估。正如拉图尔指出：“人类纪的背景下，历史不仅是人类的历史。”

我们如何在一个不可预测且日益荒凉的世界中生存？“人类纪”迫使我们从更大的尺度，即从一种总体生态学（General Ecology）的角度来思考人与环境的问题。正如伦敦蛇形美术馆（Serpentine Galleries）2018年启动了由露西娅·彼得罗尤斯蒂（Lucia Pietroiusti）主持的长期计划“总体生态学”。这项计划在2020年蛇形

[2] Paul Crutzen & Eugene Stoermer, “The Anthropocene,” *Global Change Newsletter* 41(2000):17–18.

[3] Jennifer Fay, *Inhospitable World: Cinemain The Time of The Anthropocene*, (New York:Oxford University Press, 2018), p.18.

美术馆50年馆庆时，推出了另一跨年度的长期项目“重返地球”（Back to Earth）。一方面，我们寄希望于从超越人类的视角思考如何与地球更好地相处。另一方面，生态学这一概念越来越被非自然化，学者埃里希·霍尔（Erich Hörl）在2017年主编的《总体生态学：新生态范式》（*General ecology: The New Ecological Paradigm*）中认为我们正在见证一种新的历史语义学的突破：生态学的突破。从有限的生态学到一般/总体的生态学，几乎没有任何领域不能被认为是生态学的对象，因此可以进行生态学或生态哲学（*écosophie*）^[4]的重新表述，迫使并推动一种根本性认识论的更新。这种生态学的扩散伴随着生态学意义的转变，他称之为总体生态学，这一概念代表了对这种环境转向的批判性分析和肯定，它被概括为非自然生态学的概念，甚至变异为技术生态学。正如让-吕克·南希认为“正确理解的生态学只能是一种技术”^[5]，正如在瓜塔里谈到一般生态学和心灵、社会 and 环境的“三种生态学”时，斯蒂格勒选择了对这一结构的一般生态学的修正，即心灵、社会和技术三个生态学，它们被宇宙进程所穿越——它让我们意识到现代人的宇宙论已经变得有问题，为了打破这一“人类纪幻觉”，我们不应该说“人类纪”，而应该说“技术纪”（Technocene）^[6]，这就是生态学在宇宙学层面最终带来的东西，即一种宇宙技术视角。另外，“人类纪”本质上是一个不可持续的概念，作为人类世时代必要的战略迂回或思想修正，2018年，法国哲学家斯蒂格勒将他的哲学探索凝练为“负人类纪”（neganthropocene）^[7]，并认为应该以“负人类纪”来质疑和挑战“人类纪”。在《为一个负熵的未来》中，斯蒂格勒认为“人类纪”的登峰造极及其向“负人类纪”逆转，就是从熵学到负熵学的逆转，就是从封闭的熵世界观到开放的负熵世界观的逆转^[8]。

与此同时，人类纪与电影之间的关系是复杂且双向的。人类纪的概念及其相伴而来的“生态转向”思潮促使我们从总体生态的角度将人类、非人类、电影和行星

的历史联系起来，并在地质学的维度上重新思考电影、国族和地球之间的关系。在“人类世”时代书写电影，就是要在这两个术语或实践之间建立新的联系，从而改变我们对这两个术语或实践的思维方式。如何在人类驱动的气候变化的事件和历史与电影的政治、环保和伦理之间建立一种哲学关系？如何将我们重新缝合到这样一个世界之中？总体来看，电影研究的生态转向可分为三个方面。首先，电影的人类纪美学研究。电影与人类纪具有惊人的美学相似性，它们都将我们熟悉的世界变得陌异化。正如人类这股地质力量对自然的改造，电影这种新的技术奇迹将所有物质还原成死气沉沉的灰度，创造出一种不可思议的审美体验。或者，更有力地说，电影帮助我们将人类世视为一种审美实践并加以体验。其次，电影生态伦理反思。随着地球上人类能够称之为家园的地方越来越少，最严重的环境破坏在我们周围持续发生，电影的义务是让观众感到恐惧，迫使他们反思生态必要性，进而帮助他们设想某种形式的生存。最后，电影生态政治实践。电影必须面对生态政治的双重悖论。一方面，我们面对着只能生活在地球这样一个星球的事实，但我们却从未获得共同构筑世界的能力；另一方面，生态问题既与殖民与后殖民这样一个老旧的现代主义议题有着千丝万缕的联系，又牵连到行星尺度上的最新的多物种平等生存的问题。而电影生态政治就是要在多重悖论中探寻可行性空间。

在整个电影史中，东南亚电影一直是一种边缘化存在。相较于占据霸权地位的全球北方电影，它更像是全球电影实践的某种庞大附属品。但随着生态问题日益成为当下的核心议题，东南亚电影实践受到越来越多的关注。得益于温润的自然气候，这片沃土养育了全球近十分之一的人口。但这片丰饶的大地也是最脆弱的地区，近年来首当其冲地受到全球极端气候与人为污染的影响。报告显示，由于废物管理不当而被海洋塑料垃圾污染程度最高的10个国家中，有5个在东南亚。^[9]作为一个生态敏感地区，他们更关注生态与环境的危机问题，加之

[4] Félix Guattari, *Qu’ est-ce que l’ écosophie?*, (F é camp: Éditions Lignes, 2018).

[5] Jean-Luc Nancy, *The Sense of the World*, Jeffrey S. Librett, trans., (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), p.41.

[6] Clive Hamilton, François Gemenne & Christophe Bonneuil, *The Anthropocene and the Global Environment Crisis: Rethinking Modernity in a New Epoch*, (Abingdon: Routledge, 2015), pp.57-69.

[7] Bernard Stiegler, *The Neganthropocene*, Daniel Ross, trans., (London: Open Humanities Press, 2018), p.34.

[8] 贝尔纳·斯蒂格勒：《人类纪里的艺术》，重庆大学出版社，2016，第177—195页。

[9] Jenna R. Jambeck et al., “Plastic waste input from land into ocean,” *Science* 347(2015):769.

复杂的被殖民历史与泛灵论的宗教信仰，东南亚的生态电影实践形成了独特的风格，并为我们提供了独特的看待视角，乃至重新审视这种源于全球北方认识论特权的人类世新兴美学。下面本文将分析东南亚生态电影的三种表现形式，以及其中蕴含的多重政治潜能，他们的美学实践树立了全球南方电影在生态问题上的某种标杆，也为我们思考生态电影美学提供了有益参照。

二、东南亚生态电影及其三重化身

总体来看，东南亚生态电影主要呈现为三种形态：人在幽灵影像中打开自己作为人的尺度，又在季风影像中感受到人类的渺小，最后在盖娅影像中重新定位自己的坐标。

（一）幽灵影像

幽灵在认识论上是泛灵论信仰的一种体现。对于泛灵论者来说，世界不仅是物质性的，还是生命的、具有灵性的。他们将灵魂的概念加之于无生命的物体和非人类的植物、动物、气候、环境等。这种非现代的知识型也属于当代后人类与非人类中心主义思潮。但在本体论上，生态思想本来是由幽灵构成的，或者如蒂莫西·默顿所说：“生态生命就是幽灵”^[10]。默顿概述了一种将生态生物视为必然幽灵的思维方式，作为一个以幽灵逻辑为标志的本体论问题，幽灵本身在其核心处已经是一个生态幽灵。生态意识是萦绕在东南亚地区的幽灵，而东南亚的电影艺术作者们所创造的幽灵影像，正是在这两个层面上进行思考，并对生态问题做出的回应。

第一个层面，东南亚艺术家和电影制作者通过对泛灵论的叙事表达和美学探索，进而对环境危机做出回应。这里我们首先需要区分两种泛灵论下的幽灵思维，他们分别对应了两类不同的幽灵影像。一种是偏向于人类中心主义的“鬼魂学”——作为一种泛灵论之下的“灵魂理论”，死去的人类与非人类随着时间的推移逐渐演变为人格化的灵魂，这些围绕现实世界中的物体而产生

[10] Erich Hörl & James Burton, *General ecology: The New Ecological Paradigm*, (London: Bloomsbury Academic, 2017), p.304.

的令人不安的替身、二重身或幽灵，但它们总是要回返人间，依托于人。正如蒲慕州在《早期中国的鬼》第一章中所说，鬼魂是“人性的另一面”，他们讲求因果报应、轮回等传统观念下的鬼魂学。这类幽灵思维对应的是被投射了人类能动性的幽灵或鬼魂影像（ghost image or phantom image）。当我们试图超越人类之上时，我们不能忽视这个“太人性的”^[11]领域。另外，通过与拉丁美洲的水平万物有灵论（Latin American horizontal animism）相对比，卡伊·奥赫姆（Kaj Århem）和吉多·斯普伦格（Guido Sprenger）在《东南亚万物有灵》（*Animism in Southeast Asia*）一书中提出并理论化了东南亚垂直或等级万物有灵论（*Southeast Asian hierarchical animism*）。我们知道，“万物有灵论”最早由英国人爱德华·泰勒引入，并将之视为“自然哲学”和“基本宗教”，而在东南亚这一广阔的人种学区域中——从南岛民族到大陆的山地部落——它们共同的、根深蒂固的宇宙论基础结构决定了一种等级化的泛灵论模式。在奥赫姆看来，“东南亚宇宙论倾向于假设一种普遍化的主体性，这种主体性因程度不同而有所区别，并在一个不对称的、有等级的主体间性领域中将现存的生命联系在一起。”^[12]这种按垂直尺度分级的主体性，生命之间按照不平等的灵魂的非对称主体间性原则进行整合，并根据不同程度的精神/能力、不同的身体进行区分，一定程度上弱化或贬抑了人的主体能动性，因为客体在语境中表现为主体，反之亦然。等级万物有灵论模式为东南亚电影万物有灵论的概念化提供了一种方法，这要归功于它所强调的基于生态和交流关系的万物有灵论模式，在这种模式中，脆弱的人类是以与神灵交流关系的形式来提高和延续生命的代理人。基于此种超验万物有灵观念的幽灵影像（specter image），它们在本质上是去人类中心主义的：一方面弱化了人类的行为能力，另一方面又凸显了非自然和超自然的力量。借此，环境污染、气候灾害与生态变迁等生态问题以一种更直观的方式展现在我们面前。也正是在这一维度上，幽灵影像才是自然生态的影像。

[11] 爱德华多·科恩：《森林如何思考：超越人类的人类学》，毛竹译，上海文艺出版社，2023，第312页。

[12] Kaj Århem & Guido Sprenger, *Animism in Southeast Asia* (London: Routledge, 2015), p.16.

泰国导演阿彼察邦的电影一直以来都在尝试建构一种以幽灵为导向的关系框架，所以在阿彼察邦的作品中，我们如何感知这种幽灵性才是真正重要的。阿彼察邦的电影中有两类特殊的人物形象，被疾病困扰的人和沟通某种超人类力量的灵媒，这两种形象有时候又是合二为一的。也许是受到他成长环境的影响——阿彼察邦的父母都是医生，他的家就在医院里面——几乎他所有的电影都与疾病有关，电影中的人物或多或少遭受着疾病的困扰，比如《幻梦墓园》中得了某种睡眠症的士兵、《恋爱症候群》中患牙病的僧侣、《能召回前世的布米叔叔》中得了肾衰竭的布米叔叔，以及《记忆》中被脑海中某种巨响困扰的杰西卡等等。这些被疾病困扰、身体受限的人物至少具有两重含义：一方面弱化了作为主体行动者应对外界的能力，进而更容易求助于人之外的某种超然之力；另一方面，某种“超物”得以借着疾病的管道进入影像，并赋予影像一种幽灵性。这些身体患病的人物对周围环境更敏感，他们隐喻了在泰国政治统治和气候灾难面前无能为力的普通大众。阿彼察邦将他对泰国政治统治的不满与反抗转化为对生态问题的表现，或者说这两个问题在他那里本就是一个问题，正如资本纪与人类纪问题在泰国总是交织在一起一样。而对于那些在他电影中以不同形态出现的灵媒，他们将阿彼察邦的电影锚定在了更大的宇宙视角当中，那里既有泰国小镇中世俗生活的一面，也有军事镇压与战乱的地缘政治隐喻，当然包括生死、宗教与梦境记忆共在的一面。正如《幻梦墓园》中的珍姨，作为一个媒介节点，她连接着不同的时间跨度，促进了在不同维度存在的生命之间的沟通和联系（图1）。而这个角色的饰演者金吉拉·潘帕斯（Jenjira Pongpas）也是阿彼察邦的惯用演员，她的衰老和转变贯穿了导演过去20年的作品，并传递给我们关于内在于生命本身的连续性和普遍性。

在阿彼察邦的电影中，我们可以明显感受到一种幽灵影像的存在。他特别善于在电影中营造一种像幽灵一样、飘忽不定的气氛之物。他的电影、实验短片与装置



图 1. 阿彼察邦电影《幻梦墓园》中祭拜的珍姨。

艺术中最关注的是对那些非物质实体的显影：幽灵、鬼魂、梦境、记忆等等。如何在非西方的万物有灵论的视野中呈现这些不可见之物？那就是在电影中创造一种包罗万象的灵性（animate）整体氛围，一种属于“氛围本体论”（ambientology）的气氛影像。^[13]阿彼察邦的所有影片中都弥漫着不可知的热带迷雾（或云雾）^[14]，这些弥漫在电影中、意义不明的气氛之物超越了我们普遍意义上对电影再现之物的理解，他们具有自己的生命，不受人类控制。灵魂在人类、植物、动物和鬼魂之间迁徙，我们将之称为幽灵影像，这只是对一种超出人类认知范畴之物的笼统描述，它们的内在更接近默顿所谓的“超物”（hyperobject）概念。

阿彼察邦的幽灵影像与万物有灵实践之间的亲和力，最终关系到岌岌可危的人类在提高生活可能性和建立关系方面的现实能动性。那些既是生态（自然主义）又泛灵论的影像肯定了在一中存在的生态环境中跨越时间和生命的社会性纽带，在这种生态环境中，无权无势的人类仍然可以要求获得面向和想象其他未来的能力。

（二）季风影像

人类纪不仅表明了人类对自然的改造与破坏，也同样意味着自然历史和气候活动成为人类文化的铭文。暗黑一点说，气候变化也是“非人类”对人类时间性的破坏性“入侵”。因此，对“人类纪”的思考必须是对破坏的双向性思考，从自然对人类的灾难性破坏一直到缓慢的、不易察觉的、累积的、熟悉的人类破坏活动。就电影而言，人类纪破坏性的可视化越来越成为电影理论的一个问题，它不仅是主题，也是电影作为一种能动的媒介参与人类纪的基础。东南亚的电影工作者在回应自然破坏的问题上作出了表率，我将之统称为“季风影像”：一方面，在这片常年遭受季风侵扰的地区，气候的不稳定性与环境恶化迫使他们更多地将摄影机对准自己遭受季风破坏的生存家园；另一方面，他们与生态环境的矛盾，主要表现在他们与茂密的野生森林之间破坏、保护与信仰的复杂关系上。雨水与森林代表了季风气候

[13] 杨国柱：《从道具物走向总体装置：电影中的“新物质性”与当代装置艺术》，《电影艺术》2023 年第 3 期，第 63 页。

[14] Érik Bordeleau, Toni Pape, Ronald Rose-Antoinette & Adam Szymanski, *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul* (London: Open Humanities Press, 2017), p.84.

的两重性：创伤（毁灭）与护理（生机）。

地处热带和亚热带的东南亚国家受海洋季风带来的降雨影响很大，每年夏季这里都会遭受多次台风等极端气候的冲击，而2004年的东南亚海啸更是造成了近30万人死亡的重大惨剧。由于环境变化而使得居住地发生根本改变，一种忧郁、沮丧、压抑的感觉在此盛行，澳大利亚环境哲学家格伦·阿尔布雷希特（Glenn Albrecht）将之称为“乡痛症”（Solastalgia）^[15]。面对不可抗拒的灾难性的气候变化，我们的参照基准丧失、混乱。“乡痛症”引起了人类的怀旧混乱，阿尔布雷希特将其定义为“在自家时的乡愁”。菲律宾国宝级导演拉夫·迪亚兹（Lav Diaz）在2013年超强台风“海燕”袭击菲律宾塔克洛班后推出了一部观察纪录片《风暴中的孩子》（*Mga Anak ng Unos*），这部长达143分钟的影片展现了家园遭受风暴蹂躏的人们的凄惨境况。这也是迪亚兹越来越多的生态创伤电影作品中的一部，在这些电影中，我们看到的是可怕的创伤性事件在无数领域中缓慢展开，它们一同唤起人们对气候灾难的潮湿记忆，并通过长镜头与缓慢的美学实践，将赖以生存的家园重新塑造成一个引起人们反思的创伤场。迪亚兹的电影中台风过境后泛滥成灾的河流、垃圾满地的城市街道、被暴雨摧残的棚户区……这些在“平淡无奇”日常环境中徘徊的长镜头，没有明确的情感方向，创伤主体在创伤场中漫无目的地移动，但也正因此它们唤起无法感知的事物并让我们重新认识自己对世界的理解。雨水夹杂着垃圾，它们不仅围绕着我们，而且贯穿我们（图2）。我们知道我们的生态系统岌岌可危，但我们的反应却自相矛盾。极端破坏性气候——海啸、风暴、地震、高温等——创造了一个创伤领域，但正如《风暴中的孩子》提醒我们的那样，这种创伤不需要像全球北方的主流电影那样需要通过奇观来表现，它们是漫长、缓慢的痛苦暴力过程，因为气候受害者不是因为害怕威胁而存在，而是为了在灾难中生存而生活。迪亚兹2016年制作的短片《末日前的一天》（*Ang araw bago ang wakas*）将故事设定在了2050年的菲



图 2. 拉夫·迪亚兹，《风暴中的孩子》（*Mga Anak ng Unos*, 2014），纪录片，2014 年。

[15] Glenn Albrecht, “Solastalgia: the distress caused by environmental change,” *Australase Psychiatry* 15(2004):95–98.

律宾，影片结尾处，一个男子在齐腰的暴雨中祈祷，这既是未来末日来临前的一天，也是日常生活所遭受的每一天。

但是我们也应意识到，季风的破坏性也具有自身的复杂性，按照马修·富勒在《论破坏》所说：正如疾病对身体的破坏可以带来免疫系统的升级，破坏性也可以变成生产性。季风气候不仅为东南亚地区带来了雨水，还滋养了广袤的森林。这里拥有“全球近15%的热带森林”，是“全球近三分之二花卉和动物多样性”的栖息地^[16]。作为东南亚电影中反复出现的代表性生态空间，结合当地万物有灵的朴素认识，森林在这些电影中成为一个强大而复杂的电影组合。因此，无论是中南半岛（Indo-China Peninsula）高地森林还是印尼群岛的热带雨林，都是一个由人类和非人类实体组成的生态灵性系统，“与其将电影中的森林定义为背景或电影景观，不如将其视为一个网络，一个人类、非人类和其他力量之间的关系网。森林不是一件事物或一个角色，而是生命与非生命的集合体，是人类、动物、植物、矿物和电影装置的集合体。”^[17]从阿彼察邦的万物有灵的神秘森林，到拉夫·迪亚兹以黑白长镜头拍摄的广袤森林景观，以及菲律宾导演拉亚·马丁（Raya Martin）深邃、茂密的前殖民时期丛林，巫俊峰（Boo Junfeng）的电影装置作品中那些位于马来西亚—新加坡边境的闹鬼雨林，这些电影化的森林标志着一种“生态转向”思潮中的“植物转向”，即在人类纪时代，人类及其在自然界中的地位面临着前所未有的危机，植物及其与人类相去甚远的生命形式吸引了人们的想象力。而东南亚的森林具有一种特殊的“力量”或潜能，甚至是一种可付诸行动的能力。关于东南亚森林叙事，一个重要的概念是“佐米亚”（Zomia），这一概念最早由历史学家威莱姆·范·申德尔（Willem van Schendel）提出，用来描述横跨南亚、东南亚和东亚部分地区的大片森林地带，斯科特在《逃避统治的艺术》一书中将之具象化，用它来描绘在东南亚高地中那些抵制国家边界的地理区域。^[18]斯科特对这一地理概念进行

[16] Ronald C. Estoque et al., “The Future of Southeast Asia’s Forests,” *Nature Communications* 10(2019): 1829. <https://www.nature.com/articles/s41467-019-09646-4>

[17] Graiwoot Chulphongsathorn, “The Cinematic Forest and Southeast Asian Cinema,” *JCMS* 60(2021):184.

[18] Willem van Schendel, “Geographies of Knowing, Geographies of Ignorance: Jumping Scale in Southeast Asia,” *Environment and Planning D: Society and Space* 20(2002):647–668; James C. Scott, *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia* (New Haven, CT: Yale University Press, 2009).

了文化解读，并强调了被排除在该地区国家历史之外的森林叙事。政治历史带来的集体创伤是东南亚学术界熟悉的主题，但同样的，现在是超越人类视角思考创伤的时候了。植物、动物和土地以何种方式见证和记录历史？人类历史是如何与非人类历史纠缠在一起的？电影森林可以成为研究这些问题的空间。爱德华多·科恩（Eduardo Kohn）在《森林如何思考：超越人类的人类学》（*How Forests Thinks*）中认为：如果“我们”要幸存于人类纪——在属于我们的这个超越人类之上的世界正在越来越多地被“太人性”之物占据的不确定时代——我们将不得不主动地去培养这些跟森林一道思考、像森林一样思考的方式。^[19]在“人类世”（Anthropocene）时代，人类及其在自然界中的地位面临着前所未有的危机，“植物转向”似乎正在广阔的人文科学领域以及当代艺术这个多变的统一体中发挥作用。

（三）盖娅影像

詹姆斯·拉伍洛克的大地女神盖娅假说（Gaia hypothesis）认为整个地球是一个超个体（superorganism）或者控制论系统，人类、各种生物与自然环境都是其组成部分。盖娅系统能够自我调节，维持着地球生命体系的稳定性和持续性。然而人类纪中持续不断的生态危机让我们感受到这一系统变得越来越不稳定，在21世纪的开端，地球再次以未知之地的形式出现，它让我们意识到那个我们习以为常并赖以生存的地球也许并非稳固如旧，我们不得不重新“面对盖娅”。正如盖娅这一概念本来就是由两位意见相左科学家共同提出的——拉伍洛克趋向于宏观、整体化和系统化，而生物学家琳·马古利斯（Lynn Margulis）则趋向微观和纠缠性（entrelacé）^[20]，她从最古老、最微型的生物角度思考相互纠缠的生物体或“全生体”（holobionts）^[21]——他们在关于“什么是整体，什么是部分”的问题上持相反的观点。所以，盖娅在这里并不是指“地球作为一个生命整体”的流行观点，而是一个重新定义生命与整体之含义的契机，即根据生物和地球的关系，从更长的时间尺度和更广泛的空间

[19] 爱德华多·科恩：《森林如何思考：超越人类的人类学》，毛竹译，上海文艺出版社，2023，第316页。

[20] 布鲁诺·拉图尔：《面对盖娅：新气候体制八讲》，陈荣泰、伍启鸿译，群学出版有限公司，2019，第9页。

[21] Bruno Latour & Peter Weibel, *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth* (Cambridge: The MIT Press, 2020), p. 18.

尺度思考地球与生物之间的复杂纠葛。这是一部没有我们的认知就开始的历史，也将是一部超越我们活动范围的历史。

在思考生态盖娅的过程中，仅仅想象并描述我们与自然世界的复杂关系，书写自然世界已经不够了，我们必须走到“自然之后”^[22]。杰弗里·杰罗姆·科恩（Jeffrey Jerome Cohen）的“长期生态学”（Long Ecology）概念承认，这种“超越人类的时空纠葛”是“一个充满情感的关系网，它在广泛的时空范围内展开，要求一种关系和规模的伦理”。^[23]用历史学家迪佩什·查克拉巴蒂（Dipesh Chakrabarty）的话说，人类纪的盖娅研究者必须“将在某种程度上相互紧张的知识形态结合在一起：行星和全球；深层历史和记录的历史；物种思维和资本批判”^[24]。所以，人类纪的电影工作者制作盖娅影像，就是用摄影机在日益加剧的气候混乱中书写，在“一切纠缠不清”^[25]中做出姿态，他们是艺术上的“远征主义者”（expéditionnistes）^[26]，而他们的拍摄对象包括动物、植物以及细菌，但也包括一些通常不被计入的其他关涉物——大气、土壤、岩石、海洋、云、矿物，它们在亿万年里不断流转生成。

总的来看，东南亚地区的电影制作者和艺术家创作的盖娅影像又可分为两个大的范畴。第一是在时间尺度上进行反思的盖娅影像，也就是用影像来思考包括人类之前和之后的生态时间尺度，并突出非人类进程的深层时间的生命力与能动性。在上面谈到季风影像时已经谈到东南亚地区的森林影像，而台湾艺术家柯金源2019年拍摄的《神殿》则将东南亚的当代森林叙事推进到一种超越人类历史的盖娅叙事当中。早在这部影片之前，2015年拍摄的《撞到月亮的树》柯金源就参与其中，而且将部分影像剪辑到了后来的《神殿》中。这两部影片都以地质史的六千万至七千万年前的地质事件为时间尺度，并拉开了三千万至四千五百万年不等的物种生命周期跨度，透过对这些台湾高山地带的巨木森林——台湾杉、红桧、扁柏、玉山圆柏等——的探索，艺术家改变

[22] 2008年Massimiliano Gioni借W.G. Sebald的诗作《自然之后》（*Nachder Natur*, 1988）在美国纽约新当代艺术博物馆（New Museum）策划展览“自然之后”（*After Nature*）。参见<http://www.newmuseum.org/>。

[23] Jeffrey Jerome Cohen, *Stone: An Ecology of the Inhuman* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015), p. 41.

[24] Dipesh Chakrabarty, “The Climate of History: Four Theses,” *Critical Inquiry* 35, no. 2 (2009): 213.

[25] Eric Bapteste, *Tous entrelacés! : Des gènes aux super-organismes*, (Paris: BELIN, 2018).

[26] 保罗·阿登纳：《生态艺术：人类世与造型的创作》，詹育杰译，典藏艺术家庭股份有限公司，2021，第174页。

了我们感受时间之流的尺度（图3）。正如拉图尔在《面对盖娅》中所说：“历史的韵律与地史（geohistoire）的韵律被短路连接起来”^[27]，通过对这些巨木森林的考古，影片重塑了历史乃至人类世本身的多孔性，引起人们对时间本身的关注：当人类的记忆似乎被牢牢地固定在短期上时，我们该如何放大视野，看到更广阔的图景？除了时间尺度外，盖娅影像的第二个范畴是空间尺度，或者行星性意识。“行星性”意识最早可以追溯到文学理论家斯皮瓦克，她宣称“用行星来重写全球”^[28]。托比·李思（Tobias Rees）认为当代行星性的理论自有其他渊源，他梳理了四个方面的理论谱系：拉图尔的“重返宇宙观”、海德格尔的“牧羊人方法”、本杰明·布拉顿的“地球化改造”以及尼尔斯·吉尔曼的“新制度主义”。^[29] 格莱伍特·朱彭萨松（Graiwoot Chulphongsathorn）在《阿彼察邦·韦拉斯哈古的行星电影》中把阿彼察邦的电影看作是泰国或东南亚地区的代表，同时也是推测和想象地球的过去和未来的行星电影的例子，但这位泰国电影研究者显然低估了这一地区广泛的行星尺度下的电影创作，拉夫·迪亚兹的电影更能代表东南亚地区的行星电影，他的电影将复杂厚重的叙事与极简的黑白画面、长镜头视觉形式相嫁接，并混杂了多重尺度的存在物，重塑了观众对地球的认知。

三、全球南方：东南亚生态电影的政治潜能

1955年29个亚非国家在东南亚的印度尼西亚万隆召开了亚非会议，这是二战后确立的以全球北方为主导的国际秩序下第一次“第三世界”的大联合。一定程度上，这可以看作是全球南方的雏形或前身。60年后，从后万隆到全球南方主义，从殖民主义到后殖民时代，从资本纪到人类纪，“第三世界”的发展中国家面临着更为复杂的问题。21世纪出现的对环境不公正和生态危机的新理解，研究全球化问题的学者不得不正视“不均衡发展”的现实，环境研究学者则倾向于将地球的健康放在首位，



图 3. 柯金源，《神殿》（*Sacred Forest*, 2019），纪录片，2019 年。

[27] 布鲁诺·拉图尔：《面对盖娅：新气候体制八讲》，陈荣泰、伍启鸿译，群学出版有限公司，2019，第 88 页。

[28] Gayatri Chakratmy Spivak, *Death of a Discipline*, (New York: Columbia University Press, 2005), p.72.

[29] 托比·李思：《语言监狱里的行星政治学》，《萃岭》2022 年第 1 期，第 41—42 页。

坚信恢复和保护自然会带来政治和经济的公平。人们越来越关注与生态问题有关的一切，渴望和平并重建人类与生态系统间的平衡关系。与此同时，全球南方的实践与认识论拓展了我们对于当前全球问题的理解。东西方的对立已经逐渐因为东北亚在经济上的崛起而日趋同化，经济发达的全球北方与全球南方更能凸显我们这个世界的差异性。在我们看来，东南亚的生态电影实践走出了一条大南方电影道路，从“第三电影”到全球南方电影，他们在边陲化与被重新看见之间的断层线上开展工作，发展出泛灵性、地缘政治和全球生态之间的新联盟，超越以生产为驱动力的人类中心主义的北方生态电影典范。

东南亚生态电影与政治史是分不开的，他们来自殖民与后殖民的长期历史。所以东南亚生态电影区别于全球北方的生态电影实践的最重要的地方就在于：当生态已经成为超越国族疆界而逐渐走向去政治化的生物区域主义（bioregionalism）——即作为公民个体的主要忠诚对象应该是生物区域或生态区域，而非某一国家或某种司法管辖单位^[30]——的时候，他们将生态问题置入全球南方框架下，进而变得再政治化了。当好莱坞生态大片如詹姆斯·卡梅隆的《阿凡达》或彼得·杰克逊的《魔戒》再造自然时，他们将催眠剂的迷恋、天堂般的宏伟和对失落起源的怀旧之情，重新注入我们被现实世界打败的破落灵魂。换句话说，这劫持了一个麻醉过程，按照我们对观众的期望，成比例地重塑了被篡改的世界影像。而东南亚的生态电影——无论是幽灵影像、季风影像还是盖娅影像——既是抵抗式的，又是批判式的。作为一种“紧急的艺术”（art de l'urgence），它需要抵抗后殖民或者说资本纪的双重侵蚀。生态电影并不总是引领环保的救赎之路，反而有时会使我们陷入幻想，它最多提供了一个装饰背景，并让我们陷入情境“欺骗”。一定程度上，西方的认识论特权加速了这一电影美学趋势的全球行销，并支撑起其预设的普遍性。但在学术界的生态主义，却缺少在第三世界的脉络中反对（或者说反思）

[30] Michael Vincent McGinnis (ed.), *Bioregionalism* (London: Routledge, 1999).

西方生态主义的声音。借助于东南亚地区独特的泛灵论思想，它们将生态问题政治化，上升到诗性高度，并将亲生态（pro-écologie）的艺术实践作为一种社会政治武器，以此批判一种上镜的生态电影，即将壮观的末世情境景观化。朝向全球生态未来的东南亚生态电影既是新的殖民，却也是抵抗过往殖民，走出困境的新方式，即一个在东南亚殖民历史中“去领土化”（deterritorializing）和“再领土化”（reterritorializing）的过程。

所以，东南亚生态电影政治化的另一重启示意是，面对生态危机，做出一副斯多葛学派的模样，还是成为一个行动主义者？也就是说，我们必须成为生态电影类型学中的行动者，即从批判实践走向社会行动，以此书写自己的地球奥德赛。当谈到具有生态使命的电影时，最好区分美学创作和艺术干预介入。美学创作，是由自然景观的频繁出现，或在其中产生的造型而形成的；而艺术干预介入，它的使命是实用主义的，与生态政治相结合。对于行动主义者，只有（社会）参与的坚定实践才具有使严格意义上的生态艺术合格的合法性。也就是说比电影美学追求更胜一筹的，是对生活的坚定干预，以及对政治的改变。但在这里，我们并非以“反—生态”（contre-écologique）的方式行事，而是以一种“元—生态”（méta-écologique）方式^[31]。近年来，东南亚的电影创作者频频进行当代艺术的跨界创作，比如菲律宾电影制作者奇拉·塔西米克（Kidlat Tahimik）为第35届圣保罗双年展创作的巨型装置《温柔地杀死我们……用他们的SPAMS……》（*Killing us Softly... with their SPAMS...*（*Songs, Prayers, Alphabets, Myths, Superheroes...*），2023）（图4），整件作品在热情粗犷的外表下，诘问我们该如何调解来自历史、生态和新殖民主义的暴力；阮纯诗于第15届卡塞尔文献展展出的空间装置作品《此后，他们自然地死去》（*And They Die a Natural Death*，2022）（图5），用装置的形式重新审视了越南的政治与历史、原住民的文化和自然生态问题；而郑明河（Trinh T. Minh-ha）2022年在



图4. 奇拉·塔西米克，《温柔地杀死我们……用他们的SPAMS……》（*Killing us Softly...with their SPAMS...*, 2023），装置，2023年。

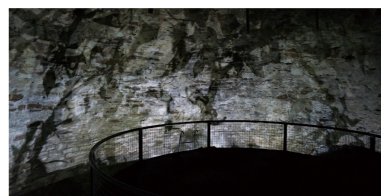


图5. 阮纯诗，《此后，他们自然地死去》（*And They Die a Natural Death*, 2022），空间装置，2022年。

[31] 保罗·阿登纳：《生态艺术：人类世与造型的创作》，詹育杰译，典藏艺术家股份有限公司，2021，第97页。



图6. 郑明河，《中华何如？》（*What About China*, 2022），纪录片，2022年。



图7. 阿彼察邦，《与太阳的对话》（*A Conversation With the Sun*, 2022），装置影像，2022年。

上海外滩美术馆举办的展览“暗游”，和2023年在德国斯图加特符腾堡艺术协会举办的个展“一滴海洋”（*The Ocean In A Drop*），都展出了她新近创作的大型影像作品《中华何如？》（*What About China?*, 2022）（图6）；以及阿彼察邦2022年创作的装置影像《与太阳的对话》（*A Conversation With the Sun*）（图7），延续了这位影像创作者在过去的作品《热室》（*Fever Room*, 2015）、《蓝》（*Blue*, 2018）和《星丛》（*Constellations*, 2018）中所确立的对织物窗帘背景图案的使用。从电影走向装置艺术，从封闭的电影院空间走向开放的美术馆，东南亚电影和艺术家用更激进的当代艺术实践来回应生态问题，并作为艺术行动家（*artivistes*，艺术+行动主义）以他们自己的武器进行这场斗争。

东南亚生态电影给了我们一个想象全球南方，以及在生态思潮下重新认识南方、以全球南方作为行动方法的可能，或者如第14届卡塞尔文献展中的“向雅典学习”^[32]所提醒我们的：“忘记你所知道的”，以此发现和重建对世界的信仰。

结语：季风吹拂的土地

人类学家列维·斯特劳在《忧郁的热带》中认为：“原始社会代表的乃是整个人类社会的缩影”。那么，东南亚这片区域，既是全球南方的缩影，又是人类纪生态危机的测温计，它既承受着后殖民与全球北方的压迫，又遭受着全球气候生态灾害的无情冲击。这本是一片温润宜居、季风吹拂的沃土，“古代航海家将东南亚比喻为‘季风吹拂的土地’：位于热带季风之下、台风带之上，航行更安全，温暖碧绿的洋流也比较容易预测。”^[33]这里的生态电影实践重塑了我们对于地球的认知，并朝向一个全球生态的未来：地球—客体、社会运动和电影艺术得以一同创造全球南部阵营的语序，并作为反抗霸权的“奇异吸引体”（*strange attractors*）^[34]。

[32] 林育世：《南方性？离散意识与认同生产中的新南方》，《艺术观点》2019年春季号，第74页。

[33] 迈克尔·瓦提裘提斯：《季风吹拂的土地：现代东南亚的碎裂与重生》，张馨芳译，上海人民出版社，2021，第39页。

[34] Isabelle Stengers, *Cosmopolitics I*, Robert Bononno(trans.), (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010)

“给成年人的鬼故事”：第一次世界大战期间的瓦尔堡及其战争摄影图集

“Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene”: Warburg in the First World War and the War Photographs Atlas

乔泓凯 QIAO Hongkai

摘 要 第一次世界大战期间，作为“地震仪”的瓦尔堡陷入了精神崩溃的边缘。瓦尔堡在编制战争卡片的同时搜集了大量战争照片，以此对战争的症候集合体进行测绘。这批照片直到最近才于伦敦瓦尔堡研究所的内部搬迁过程中被发现。瓦尔堡在战争中的工作既是对历史危机的一种反应形式，亦是基于个人精神危机与自传性“战争心理学”（Kriegsseelenkunde）的、“为此在而战”（Kampf um Dasein）的尝试。战争照片构成了一个与《记忆女神图集》相应的“战争图集”，作为对后者制图学原则的预先给出，其揭示了异教情念程式与现代技术的不祥的结合（“成年人的鬼故事”），以及图像的内在强度与“动力学”结构。战争照片构成了幽灵般的现实与记忆的灼痛之地，暗示着经验贫乏时代重建认识论与设置“思想空间”（denkraum）的努力。

关键词 瓦尔堡；第一次世界大战；图集；动力学；情念程式；思想空间

Abstract: During the First World War, Aby Warburg was on the verge of Schizophrenia. While compiling the “Kriegskartothek”, Warburg collected a large number of war photographs, mapping the symptom assemblage of the war. Warburg’s work during the war was both a form of response

作者简介：乔泓凯，复旦大学艺术哲学系博士候选人，德文版《记忆女神图集》中译者，研究方向为图像理论与艺术哲学。

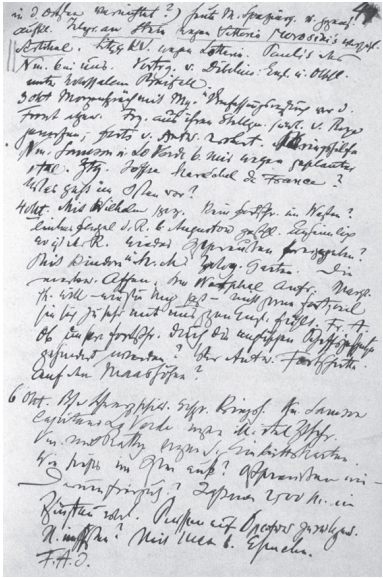


图1. 瓦尔堡1914年10月的日记。

to the crisis of history and an attempt to “Kampf um Dasein” based on a personal mental crisis and an autobiographical “Kriegsseelenkunde”. The War Photographs Atlas reveals a ominous combination of pagan “Pathosformel” and modern technology, as well as the intrinsic intensity and ‘dynamics’ of the images. The war photographs constitute the ghostly reality and searing place of memory, showing efforts to reconstruct epistemology and set up a ‘denkraum’ in an age of the poverty of the experience.

Keywords: Aby Warburg; World War I; Atlas; dynamics; Pathosformel; Denkraum

1914年7月29日，瓦尔堡在日记中记录了他所感受到的第一次世界大战的阴云：“整个德国都将被战火焚毁！——能阻止这一切吗？一切皆系于我们自己。”^[1]战争爆发后，瓦尔堡的焦虑日趋严重，1914年9月，他感到自己工作的平衡突然被击成了碎片^[2]；10月，瓦尔堡在日记中直接表达了对战争的支持（图1），为此，他甚至开始练习骑术和射击。面对1914年这场人类学，乃至形而上层面的“元灾难”（Urkatastrophe），作为“地震仪”的瓦尔堡通过战争卡片汇编与战争摄影图集等方式，积极地对作为“成年人的鬼故事”（这亦是瓦尔堡为《记忆女神图集》的副标题）的、战争的症候集合体进行测绘。地震仪揭示了“现象界”之下的、不可见的内在历史（精神）运动。正如瓦尔堡所说：“有时看起来我好像在扮演心理历史学家（ich als Psychohistoriker）的角色，试图从图像的自传性（Autobiographical）反射中诊断西方文明的精神分裂症（die Schizophrenie des Abendlandes）。一面是狂喜的宁芙（狂躁），另一面是哀悼的河神（抑郁）（die ekstatische Nymphe [manisch] einerseits und der trauemde Flussgott [depressiv] andererseits）。”^[3]而考虑到瓦尔堡在战后旋即精神崩溃^[4]，瓦尔堡在战争中的工作便需要被同时视作对历

[1] Aby Warburg, WIA, III.10.3., *Diary*, 29.07.1914

[2] Aby Warburg, WIA, FC, Warburg to Mary Warburg, 25.09.1914.

[3] 转引自 Ernst Gombrich, Aby Warburg, *An Intellectual Biography with a Memoir on the History of the Library* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), p.303.

[4] 瓦尔堡将德国在第一次世界大战中战败的后果与自己联系在一起，以至于他觉得自己是罪魁祸首。正如恩布登（Heinrich Embden）所说：“他作为一个忠于德皇的爱国者、一个德国犹太人的身份以及他的身体健康似乎都面临着迫在眉睫的危险。”（转引自 Claudia Wedepohl, “Agitationsmittel für die Bearbeitung der Ungelehrten. Warburgs Reformationsstudien zwischen Kriegseobachtung, historischkritischer Forschung und Verfolgungswahn”, In Gottfried Korff (ed.), *Kasten 117: Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, (Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V., 2008), pp.366–367.

史危机与个人心理危机的一种反应形式。豪格（Stefen Haug）在最近的研究中强调，战争促使瓦尔堡的研究发生了“范式转化”^[5]。一战之后，瓦尔堡对宇宙学与普遍“文化心理学”的热情与日俱增，这一趋势已然在瓦尔堡的战争摄影图集和战争卡片（“战争迷信”研究）中有其体现。

瓦尔堡在一战期间搜集的战争照片构成了一个与《记忆女神图集》（*Der Bilderatlas Mnemosyne*）相应的“战争图集”，这批照片直到2004年在伦敦瓦尔堡研究所的一次内部搬迁过程中才被发现。有迹象表明，最初的照片总数不少于5000张，现在只剩下大约1550张^[6]。这些照片被放置在三个照片盒中，（根据照片背面的编号印章）A盒中的照片包含从T3331到T5082的序列（编号间存在明显的断裂，且开头的22张照片未编号），共计545张；B盒包含从A1023到A3054的编号序列（同样存在断裂，另有一些以编号T开头的照片），共计587张；C盒则包含从A2到A999的编号序列（同样存在断裂，另有一些以编号D开头的照片以及与战争相关的邮票和明信片），共计417张^[7]。战争摄影图集也可以被视作是诸母题、情念的超历史、超个体性的迁移以及症候式蒙太奇的视觉知识型的《记忆女神图集》的制图学原则的实验性的预先给出。照片自身也构成了幽灵般的现实与记忆的灼痛之地。

一、失灵的地震仪：瓦尔堡的战争卡片与战争图集

卡西尔在给瓦尔堡的悼词中如是说：“瓦尔堡……总是处于生命本身的暴风雨和旋风之中；他一直深入到其最后的、最深刻的悲剧问题。”^[8]处于“风暴之眼”的瓦尔堡同时也肩负着“历史之眼”的使命，他用以形容尼采和布克哈特的“地震仪”的隐喻也构成了这种（阿特拉斯式的）使命的准确写照：作为“承载者”，在危机时代接收来自古代的遥远记忆能量。对瓦尔堡而言，第一次世界大战构成了一个巨大的症候集合体或冲突地质学，战争的风暴摧毁了“地震仪”，令瓦尔堡的精神

指针陷入了彻底混乱。瓦尔堡的助手海瑟（Carl Heise）回忆道：

瓦尔堡对1914年爆发的战争并非毫无准备……他预见到了德国的灾难，他经常说他感觉自己就像卡珊德拉……他开始编制一份索引，将最重要的事件“制成卡片”。当然，卡片的主要内容并非前线战斗报告，而是世界范围内的普遍的精神性的症候反应（symptomatischen geistigen Reaktionen）、不断加剧的充满仇恨的宣传倾向，以及愈发罕见的充满希望的理性之声……最初他仍感到自己是事件的掌控者……但随着战争变得愈发漫长、愈发绝望，这种感觉使他精疲力竭，不堪重负，但他并未屈服，而是以无与伦比的顽强精神进行战斗——之所以说是战斗，是因为他的工作房间越来越像一个战场。^[9]

海瑟真切地描述了瓦尔堡对世界灾难（文化悲剧）的深刻体验，同时也将我们引向了瓦尔堡在一战期间所进行的战争卡片（Kriegskartothek）工作——作为瓦尔堡与前线的战斗同步开展的“另一场战斗”，瓦尔堡试图“用自己熟悉的武器”来保护自己。在此意义上，“战争卡片”和“克罗伊茨林根（Kreuzlingen）日记”共同构成了了解瓦尔堡精神康复过程的“两个尚未得到分析的辅助工具”^[10]。这些卡片主要由带有标题的报纸和杂志文章的摘录或转述构成（此外也涉及部分明信片、图像材料等），形制为规则的10.8cm×14.8cm的矩形，顶部边缘处有单独的区域用于誊写书目与材料的信息，背面还附有可能是后期存档时加盖的序号印章。根据施瓦茨（Peter Schwartz）的考证，瓦尔堡的战争卡片汇编是一个存放在编号101到172的笔记盒中（附带详细的命名索引）、涉及9万余份材料的庞大系列，目前瓦尔堡图书馆中仅存有名为“战争与文化”（Krieg u. Kultur）的第115号笔记盒、名为“宗教伦理/战争遇难者/基本事件”（Religion Ethik/Kriegstote/Elementare Ereignisse）的第117号

[5] 这一结论来自斯蒂芬·豪格（Stefen Haug），进一步参见豪格于2015年6月10日在柏林洪堡大学所做的题为“我是图像学家，而非艺术史家：第一次世界大战中瓦尔堡方法论的范式转变”（Ich bin Bild-, nicht Kunsthistoriker. Warburg, der Weltkrieg und die Wende in der Wissenschaft）的报告。

[6] 参阅 Peter Schwartz, “Aby Warburgs Kriegskartothek.Vorbericht einer Rekonstruktion”. In Gottfried Korff(ed.),*Kasten 117:Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*,(Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V.,2008), pp.55–56.

[7] 参阅 Leão Serva,*War,Warburg And The World War I Press Photos: The Press Photography Collection of World War I in the Warburg Archive:report of a research*.(Joinville: Clube de Autores, 2020),pp.1–4.

[8] 转引自迪迪－于贝尔曼：《记忆的灼痛》，胡新宇等译，中国民族摄影艺术出版社，2015，第15—16页。

[9] Carl Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005), pp.47–49.

[10] Peter Schwartz, “Aby Warburgs Kriegskartothek.Vorbericht einer Rekonstruktion,” in *Kasten 117:Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, p.40.

笔记盒（图2）与名为“战争与艺术，1915/16”（Krieg und Kunst 1915/16）的第118号笔记盒。其中，第117号笔记盒的主题与瓦尔堡同期的“路德研究”形成了明显的互文关系，其大标题下又分为“迷信，预言”（Aberglaube, Prophezeiungen）、“宗教”（Religionswesen）、“教皇与战争”（Papst u. Krieg）、“共济会”（Freimaurer）、“战争伦理”（Ethik d. Krieges）、“战斗行为”（Verhalten im Kampf）、“战争勇气/伦理学”（Krieg Tapferkeit/Ethik）、“战争遇难者”（Kriegstote）等众多子题^[11]，有效地反映了在一战期间激增的战争迷信现象。

瓦尔堡在战争期间的另一项重要的工作便是后来以《路德时代语词与图像中的异教古代预言》（*Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*）为题出版的路德研究，这也是瓦尔堡在精神分裂前完成的最后一项系统性学术工作。贡布里希明确地指出了该文与战争之间的密切联系：“这个决定再一次帮助瓦尔堡摆脱旧的主题……他把新的研究与政治宣传和编写小册子的有关时事的经历联系起来。他希望研究德国历史中以前的一段危机时期，即宗教改革时期……与他的时代和环境一样，瓦尔堡把路德看作伟大的人类解放者之一，看作为启蒙和把信仰从狭隘教条的桎梏中解放出来而战斗的英雄形象。”^[12] 韦德波尔（Claudia Wedepohl）指出，虽然该文发表于1920年，但该文的实际起始时间可追溯到1915年甚至更早：“瓦尔堡的‘路德’论文在很大程度上，早已在1915年他的书信、笔记和日记的字里行间被起草出来……研究宗教改革的实际动力来自他对意大利退出同盟国的适度失望。”^[13] 同时期，瓦尔堡还与民族志学家格雷奥格·蒂勒纽斯（Georg Thilenius）和语言学家朱里奥·潘孔切利-卡尔齐亚（Giulio Panconcelli-Calzia）合作创办了意大利语刊物《画刊》（*La Rivista Illustrata*）（图3），瓦尔堡设法在1914年秋季和1915年春季于意大利发行了两期刊物，“以此维系欧洲思想界的组织”^[14]。在某种程度上，瓦尔堡甚至希望以此阻止意大利的倒戈。瓦尔堡对意大利的立场，以

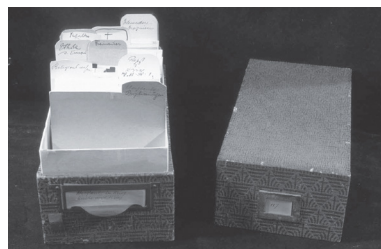


图2. 第117号笔记盒。



图3. 第二期《画刊》封面。

[11] Ibid., pp.50–51.

[12] 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，李本正译，商务印书馆，2018，第234页。

[13] Claudia Wedepohl, “Agitationsmittel für die Bearbeitung der Ungelehrten. Warburgs Reformationsstudien zwischen Kriegsbeobachtung, historisch-kritischer Forschung und Verfolgungswahn”. In *Kasten 117: Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, p.326.

[14] Georges Didi-Huberman, *Atlas, or, The anxious gay science*, Shane Lillis (trans.), (Chicago: The University of Chicago Press, 2018), p.185.



图4. 瓦尔堡战争照片，编号 T5082。

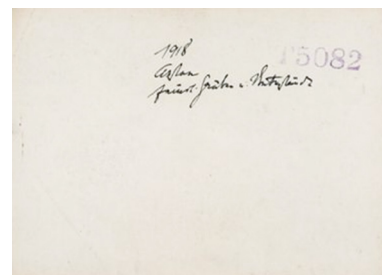


图5. 瓦尔堡战争照片背面，编号 T5082。

及“充满谎言”的国家宣传机器深感失望，在瓦尔堡看来，邓南遮（Gabriele d’Annunzio）的“为意大利而战”的鼓吹是一场完全的“大众催眠”（Massenhypnose）。瓦尔堡在意大利事件中再次发现了当代政治事件背后潜隐的异教情念（他将邓南遮称为“大祭司”^[15]）、战争神学与世俗民族主义之间的张力^[16]，以及关于战时宣传中图像、语词的意识形态功能的“政治图像学”（这些主题亦构成了瓦尔堡“路德研究”中的核心内容）。纽曼（Jane O. Newman）在最近的研究中有效地强调了瓦尔堡的路德研究与彼时流行的“战争神学”（Kriegstheologie）的密切联系^[17]。与本雅明、肖勒姆等同时代犹太学者一样，瓦尔堡的工作同样暗示了对一个高度战时神圣化的世界中的危机的回应。不过正如麦克尤恩（Dorothea McEwan）所指出的那样：“事后来看，我们很难接受瓦尔堡居然会相信，通过出版两期期刊，他就能阻止与意大利的战争；这完全是对形势、政府意愿及人民意愿的错误判断。”^[18] 在1917年12月底答复德国世界大战收藏家协会的一封信件中，瓦尔堡暗示了《画刊》与战争卡片工作的同步性：“（战争卡片）最初是为1914/15年用意大利文出版的、图文并茂的战争期刊进行合理的准备而产生的。”^[19] 在这份刊物的编辑过程中（约自1914年12月起），瓦尔堡多次致函《汉堡自由报》和《汉堡通讯员报》的编辑与新闻办公室，要求后者为其提供大量（尤其是具有煽动性与诽谤性的）图片及新闻的确切来源，部分报刊内容也构成了《记忆女神图集》最后图版中的令人瞩目的材料。

而在战争卡片之外，瓦尔堡还在战争期间收集了大量的战争照片。如前所述，现存的照片仅为原始“战争图集”的一小部分。这批新近被发现的照片的时间跨度大致为1914年9月到1918年3月，其中可以确定日期的最早的照片为C盒中的编号D2，最晚的一张照片则为A盒的T5082（图4、图5）。

如果将战争图集与瓦尔堡同期进行的其他工作（战争卡片等）联系起来考察，则不难发现其内容上的显著

[15] 在庫蒙（Franz Cumont）对罗马西布莉崇拜的研究中，瓦尔堡认为他找到了1915年春在意大利发生的事件（乃至墨索里尼时代）的预言性提示。

[16] 按照韦德波尔的说法，瓦尔堡的“思想空间”概念是在1915年的政治事件的背景中发展出来的。瓦尔堡在笔记中将强调了以“政府、外交、议会、平等机构”等为现实形式的、在动机与行动之间的“思考空间”。

[17] Jane O. Newman, “Enchantment in Times of War: Aby Warburg, Walter Benjamin, and the Secularization Thesis”, *Representations* 105, no.1(2009):133–167.

[18] Dorothea McEwan, “A fight against windmills. On Rivista Illustrata, Warburg’ spro-Italian publishing initiative.” In Dorothea McEwan, *Studies on Aby Warburg, Fritz Saxl and Gertrud Bing*, (Abingdon, Oxon: Routledge, 2023), p.57.

[19] Warburg institute Archive(WIA), IV.65. 2, Vereinigung der Weltkriegssammier, 1914/19.

相关性。实际上，这批照片最初正是为《画刊》出版而搜集的图像材料。在1914年11月的一封信件中，瓦尔堡解释了他与蒂勒纽斯和潘孔切利-卡尔齐亚正在为《画刊》杂志寻找正规的配图渠道^[20]；1914年12月，瓦尔堡在致妻子玛丽·瓦尔堡的信件提到了一家名为“德国海外通讯社”（Deutscher Überseedienst，即DÜD）的图片供应机构，显然瓦尔堡此时已经做出了他对供应商的选择^[21]。在“DÜD”的负责人汉森（Hansen）于同月致瓦尔堡的一封信件中，汉森向瓦尔堡承诺会提供法国教堂背后的重型火炮装置的航拍照片：“今天我和副总参谋部的德特尔莫瑟（Deutelmoser）少校在一起，向他要了一张法国大教堂后面的法国重炮兵连的航拍照片。”^[22]在瓦尔堡与DÜD的众多通讯往来中，这个细节尤其值得关注——教堂（遗迹、废墟）和战争机器的并置在战争图集中反复出现，同时也直接指向某种瓦尔堡式的命题：宗教场所与世俗性暴力之间“动能倒转”，此种神圣与（异教情念）世俗之间关系结构亦是瓦尔堡“文化科学”的基础性论题之一（也见诸《记忆女神图集》图板78、79）。紧接着，在12月30日瓦尔堡致汉森的一封信件中，瓦尔堡提供了一组带有编号（以大写字母A与D开头）的照片（作为对DÜD供图的筛选结果）：

我们对您提供的图片进行了初步筛选。这些图片如下：

A116 热心助人的水手

A145 葬礼

A155 前线电话

A163 救护推车（Lazarettzug）

A168 作为父亲的兵士

A195 俄国战俘

A196 海矿

A199 埋葬地点

A206 安特卫普教堂塔楼上的观察哨

A211 缆绳维修

[20] Aby Warburg, WIAGC/12125 Warburg, Aby to Warburg, Paul, 22/11/1914.

[21] 另一家备选的图片供应机构可能是乌尔施泰因报社（Ullstein Publishers）。

[22] Aby Warburg, WIA GC/6071 Hansen to Warburg, Aby 14/12/1914.

A225 风暴前夕

A261 教堂中的难民

A370 医疗犬

D3 飞机运输^[23]

这则材料有效地解释了系列战争照片与《画刊》主题之间的重合，同时也暗示了战争图集中许多重要的主题（葬礼、天气预兆、战争与宗教等）。“DÜD”供图清单也部分地填补了现有照片序列中的一些断裂，尽管其中许多照片已然不复存在。因此，瓦尔堡的战争图集的组织与顺序并非无迹可寻，相反，这些照片均围绕特定的事件（以及瓦尔堡刊物中的主题）而带有其明确的叙事含义。正如迪迪-于贝尔曼（后称“于贝尔曼”）所说：“（战争照片）仍给人以《记忆女神图集》的印象：两者都是某种绝妙的失序之物；大量的图像中涌现出惊人的亲和力。”^[24]尽管于贝尔曼并未考察战争照片的功能性的编号与（作为刊物插图的）叙事顺序，但于贝尔曼无疑捕捉到了战争图集与贯穿瓦尔堡毕生研究的诸多根本性图像母题之间的强烈共振。实际上，如果考虑到一战对瓦尔堡精神的撕裂性冲击，我们便很容易将战争照片视为某种古代情念与（破坏“思想空间”的）技术的不祥的视觉结合体、某种根本性的症候群或被压抑的、危险的剩余物（记忆能量）的“奇观化”。战争的万花筒构成了瓦尔堡意义上的“幽灵史”“魔鬼辩证法”的终极展演，以及“成年人的鬼故事”般令人眩晕的蒙太奇形式：

军事游行、海军的信号手势语言、德占时期的君士坦丁堡圣索菲亚大教堂、夜间探照灯、废墟中的村庄、战场策略的预演、纸制衣物的目录、坦克的残骸、向离开的水手泪别的女人、塔楼上的器械、一位（或许是战争罹难者）犹太人的葬礼……临时搭建的军事墓地、占领中欧犹太村落的士兵、东线上的东正教复活节游行……^[25]

[23] Aby Warburg,WIA GC/6072 Warburg, Aby to Hansen 30/12/1914.

[24] Georges Didi-Huberman, Atlas, or, The anxious gay science, p.186.

[25] Ibid., p.189.

二、死后生命：一种战争动力学

（一）爆炸与死亡的图像强度

尽管瓦尔堡的文本中似乎缺乏有关图像本体论问题的直接论述，但在《一元论艺术心理学基本片断》（*Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*，后称“基本片段”）和《象征主义之为一种范围确定》（*Symbolismus als Umfangsbestimmung*，后称“象征主义”）手稿中，瓦尔堡明确地将图像视作一种强度、能量的载体，以“图像化”行为来刻画主体对世界的“占有”方式（在“Besitz”之外，瓦尔堡也在相似的意义上使用“Aneignung”“Besitzergreifung”等术语），同时区分了“状态图像”（Zustandsbild）、“印象图像”（Eindrucksbild）、“记忆图像”（Erinnerungsbild）与“未来图像”（Zukunftsbild）等概念^[26]。此种做法暗示了瓦尔堡对图像的“动力学”理解：图像构成了心理（记忆）能量的承载者，一个具有内在势能的极性结构，一种不稳定的多重时间综合体（晶体），一种幽灵般的存在模式，后者亦是阿甘本意义上的“作为宁芙的图像”的等价物。“每一幅图像，都是其内部暂时沉淀或结晶的运动的的结果。这些运动贯穿整个世界，每一个运动都有自己的轨迹——历史的、人类学的和心理学的……图像是一个承载能量的或动力学的时刻（energy-bearing or dynamic moment）。”^[27]战争摄影图集尤其典型地呈现了图像作为“图像载具”（Bilderfahrzeuge）的动态的内在时间结构，以及图像中非理性能量的幽灵式回返。

在系列战争照片中，瓦尔堡痴迷搜集废墟与破坏性的景观，这些照片使人想起基弗（Anselm Kiefer）甚至是浪漫派的类似视觉表达，同时也构成一种另类的战争考古学或历史地质学测绘：

照片中有许多航拍图像（作为现代战争之卓越标志），它们大都如同月球表面或史前景观（仿佛暗示战争的破坏性将指向考古学凝视）。前线遍布锐利的铁丝网，



图 6. 瓦尔堡战争照片，前线铁丝网，T3421。

[26] 在“基本概念”手稿中，瓦尔堡将“记忆图像”与“未来图像”并举，前者指某种具有投射能量的、非感知性的过去在场；后者则与瓦尔堡经常使用的状态图像、印象图像、瞬间图像等概念意义接近，指某种瞬间性的感知强度所造成的知觉印象——据此而言，瓦尔堡所使用的一般意义上的“图像”概念更接近某种现象学意义上的、内感知的“图像意识”。图像意味着心灵的某种构造能量与基础性运作，记忆与时间的运作模式均系于图像本身。瓦尔堡尤其强调“未来图像”的预测性功能，瓦尔堡认为，未来图像构成了一种对可能性事件的预先性的“范围确定”（Umfangsbestimmung），后者乃是瓦尔堡分析艺术符号学功能的一个关键概念。

[27] Georges Didi-Huberman, *The surviving image: phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg's history of art*, Harvey L. Mendelsohn (trans.), (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017), p.19.



图 7. 瓦尔堡战争照片，遍布弹痕的多立克柱，A2611。



图 8. 瓦尔堡战争照片，教堂废墟，A969。

[28] Georges Didi-Huberman, *Atlas, or, The anxious gay science*, p.187.

[29] 与废墟的时间逻辑相似，瓦尔堡跟随马尔索（August Schmarsow）将姿态语言（表情等）视作人类表现性行为（Mimik）的“弱化”形式，原始激情以一种“近似值”的形式保存在诸“情念程式”中，而这一幸存的过程业已被时间所摧毁。

[30] 于贝尔曼在 2016 年策划的展览“起义”（Soulèvements）中，同样讨论了“附属运动形式”之为生命运动的物质化问题，他将“起义”的欲望能量理解为一种“元素的释放”。（参阅迪迪-于贝尔曼《欲望所致：何以让我们揭竿而起》，陈旻译，载超图像小组主编《超图像》，中国美术学院出版社 2021，第 82–83 页。）

[31] Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, M. Warnke & C. Brink (eds.), (Berlin: Akademie Verlag, 2012), p.3.

植被焚毁，景象仿佛是一张被过度涂黑的版画、一幅赫尔库勒斯·西格斯（Hercules Seghers）风格的幽灵式风景、抑或一位表现主义画家所绘的末世遗迹^[28]。（图6）

废墟是物质化的“古代死后生命”。在《记忆女神图集》的图板40—48中，瓦尔堡详细呈现了被保存在石棺、凯旋门等建筑浮雕或遗迹中的古代情念在文艺复兴时期的诸变体形式。废墟与遗迹（建筑形式）自身即构成一种视觉化的时间，时间凝固于废墟的风格化的现实痕迹之中。废墟在当下的在场中折叠了多重的时间^[29]，废墟构成了根本性的“异时”之物，并在当下的“死后生命”的存在形态中唤起过去之物的不在场之在场。战争照片既呈现了废墟化的景观，又暗示了“创造废墟”的可能性：被炮弹炸毁的纪念碑或是布满弹痕的多立克长柱（编号A2611）（图7），乃至整座城镇的废墟（如A166、A483等）（图8）。历经漫长时间的“废墟化”过程在战争中被瞬间完成，建筑连同其自身的时间尺度一起被战争摧毁，这加剧了废墟图像的“不合时宜性”及其图像强度。在直接记录废墟景观的照片之外，瓦尔堡也热衷于搜集“废墟化”的破坏性行为的“附属运动形式”（bewegten Beiwerkes）：大量拍摄瞬间爆炸效果的照片。这与瓦尔堡在桑佩尔的启发下将宁芙飘动的衣饰视作运动中生命能量的物质性元素（动力学载体）的做法出于同一逻辑^[30]。爆炸构成了废墟的“附属运动形式”。战争是主体与客体之间缺乏有效的“思想空间”的极端状况，战争构成了基于“受难—恐惧”（leidenschaftlich-phobischen）的异教激情的去中介化呈现，战争恢复了原始心灵在面对恐惧时的躯体性反应的动力学逻辑（刺激与表达直接同一）：“对由恐惧所铭刻的印象遗存（Eindruckserbmasse）……为诸人类活动——处于纵欲（Orgasmus）极点之间的如战斗（dem Kämpfen）、行走、奔跑、舞蹈、抓取提供了动力。”^[31]

正如本雅明在《德意志悲悼剧的起源》中将世界历史理解为一种悲剧性的、废墟化的受难史那样，瓦尔堡的战争图集与《记忆女神图集》均发挥了某种类似于“灾

难汇编”的作用。施瓦茨认为，瓦尔堡的战争照片中“没有死亡，只有德国人的勇气和成功的场景”^[32]，这种说法并不能成立，实际上尽管（部分出于审查原因）这批照片中几乎没有直接出现尸体与杀戮场面[极少数照片中仍有尸体存在，例如编号A2860（图9）和A1093的照片]，但照片中却存在着许多与死亡密切相关的元素，例如关于葬礼的照片（A2418、A2420、A2421、A2608、A2609等）与令人触目惊心的死马的场景（如T3716）。“葬礼”同样是《记忆女神图集》中的重要主题单元（例如图板42，主题为“死亡与哀悼”^[33]；与图板6，主题为“葬礼女舞者”等）（图10）。葬礼自身即一种“动力结构”：葬礼将俄尔浦斯之死、美狄亚杀婴等危险、可怖的异教古代的死亡情念“倒转”为救赎式的、群众性的“哀悼”行为。葬礼构成了生—死（死后生命）转换的中介仪式。施罗德（Oskar Schröder）在其《当代宗教热情》（*Die religiöse Schwarmgeisterei der Gegenwart*）中类似地指出，战争期间的大规模死亡唤醒了许多人“揭开死亡的神秘面纱，揭开将来世与前世、将幸存者与逝去的亲人隔开的帷幕”之冲动^[34]。施罗德描述了一个被幽灵普遍地充斥的世界，逝者与生者、死物与活物在其中彼此不分：“瓦尔堡在每件事物中都看到了灵魂，只是因为他在每件事物或每幅图像中看到了死亡：战争或谋杀的结果，在他周围展示着毒药、阴谋、致命武器与尸体。”^[35]正是在此意义上，瓦尔堡建议我们将历史自身理解为“幽灵史”。“幽灵”并不意味着过去之物，而恰恰是被永远囚禁在当下。幽灵比真实更加真实地萦绕着危机时代的生命。

（二）狄奥尼索斯机器

在废墟、死亡等破坏性主题之外，各类机器与技术奇观构成了战争图集中另一重要类别。这些携带着全新宇宙能量的狄奥尼索斯机器直接构成了战争动力学的实现形式。在战争摄影图集中，大量照片与飞艇、军用热气球、飞机与潜水艇等新兴机器以及摄影和通信技术相关（如T4809、T4755等）^[36]（图11、图12）。这些战



图9. 瓦尔堡战争照片，被杀死在房屋前的人，A2860。



图10. 瓦尔堡战争照片，葬礼，A145。

[32] Peter Schwartz, “Aby Warburgs Kriegskartothek.Vorbericht einer Rekonstruktion,” in *Kasten 117:Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, p.56.

[33] 于贝尔曼认为图板42是整部图集中最重要的一块图板。于贝尔曼强调了哀悼行为中的欲望能量，后者与群众性的狂欢行为（起义、游行等）构成了一组极性对立。

[34] Oskar Schröder, *Die religiöse Schwarmgeisterei der Gegenwart*, (Mönchengladbach, 1922), p.6.

[35] Georges Didi-Huberman, *Atlas, or, The anxious gay science*, p.211.

[36] 飞艇也是《记忆女神图集》中的关键图像学要素。在图板C中，瓦尔堡将飞艇与开普勒的星轨图、中世纪星图加以并置，以此呈现人类对天空（宇宙空间）的控制。（参阅 Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, pp.12–13.



图11. 瓦尔堡战争照片，被系在船上的气球，T4755。



图12. 瓦尔堡战争照片，飞行器，编号不详。



图13. 瓦尔堡战争照片，被击落的飞艇，T4809。

争机器以一种不祥的方式融合了古代情念程式和新的技术，并构成了某种奇观化的“战争艺术”（瓦尔堡第118号战争卡片盒的标题即为“战争与艺术”）。瓦尔堡也将马里内蒂的未来主义宣言收录在118号卡片盒内，后者曾对战争艺术的美学原则进行了如下概括：“战争是美的，因为它……使人类躯体带上了金属的光泽……使机关枪的火焰丰富了一片茂密的草地……将枪声、炮声和炮火间歇，以及芬芳的香味和腐烂的气味汇合成一首交响曲……它创造了新建筑风格，例如大型坦克、几何形状的飞行编队，以及来自燃烧着的村庄的螺纹状烟雾以及其他许多东西。”^[37]瓦尔堡对这类战争艺术与“现代魔法”式的战争技术感到极度不安，在他看来，电力技术和飞行器彻底摧毁了科学从神话中赢得的“思想空间”，并将迫使宇宙重返魔法式的混沌。正如本雅明在随笔《未来的武器》中所言，混沌将直达天空（空战、毒气弹）^[38]。战争图集中被击落的飞艇隐喻着伊卡洛斯与法厄同的坠落（图13）：这是异教古代的“升天”（*Auffahrt*）宇宙学实践的最终失败，“神化”的上升行为被倒转为了绝对的、世俗性的坠落，这似乎也暗示着战争所带来的普遍的“经验贫乏”状态。“飞艇……被一架战斗机击中，同时具有技术性内容的冷酷无情与神话中关于陨落的情念（*pathos*），介于法厄同的战车和被诅咒者所坠入的地狱之间。”^[39]

瓦尔堡战争图集中大量的鸟瞰图（如T5082、T4309等）（图14）进一步强化了机器时代的视觉意识形态，航拍摄影赋予主体上帝般的全知视角，后者作为一种全新的空间体验方式，同时也是一种全景式的空间测绘和地形解码手段（例如用于军事侦察）^[40]。在“蛇仪”讲座的末尾^[41]，瓦尔堡将富兰克林与莱特兄弟称作现代的普罗米修斯与伊卡洛斯，战争技术使神话般的、上帝式的能力成为现实（飞行、鸟瞰），通过一系列“狄奥尼索斯机器”实现了古老的预言，战争创造了“新神话”，这是一种瓦尔堡式的“启蒙辩证法”。在战争爆发前夕（1913年），瓦尔堡在《中世纪想象中的飞艇和

[37] 转引自 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, I*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974), p.468.

[38] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, IV*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974), p.475.

[39] Georges Didi-Huberman, *Atlas, or, The anxious gay science*, p.188.

[40] 参阅 Emma Widdis, *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, (New Haven and London: Yale University Press, 2003), p.122.

[41] 同样在蛇仪讲座中，瓦尔堡将“爱迪生的铜蛇”（电线）视作“连结天空和大地的信使”（蛇形闪电）的一种俘获。原始心灵中的蛇崇拜和闪电恐惧被技术彻底征服。

潜水艇》（*Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt*）中分析了两件绘有亚历山大大帝传说事迹（乘坐狮鹫牵引的马车升天、借助特殊的容器潜入水底）的弗莱芒壁毯（图15），瓦尔堡将亚历山大的“升天-下降”的动力图与罗马-东方太阳神宗教（叙利亚玛拉赫贝尔崇拜）相联系，并暗示了异教古代的想象和传说已然预言了技术自身前所未有的创造和毁灭能力，亚历山大“为现代人提供了一种新的武器，来对抗对魔法世界的迷信”。^[42]神话在此已经是一种启蒙：

当人们继续把火元素的领域想象成甚至连传说中东方野兽的超自然力量都无法触及之时，人类自己便已经通过火器驯服了火元素，并将其运用于生活中。在我看来，当现代飞行员考虑时下流行的（aktuelle）发动机冷却系统的问题时，他的知识谱系可以直接追溯到大胆查理（Karl den Kühnen），他曾试图用湿海绵来冷却他的暴风狮鹫（himmelst ürmenden Greifen）燃烧的双脚^[43]。

瓦尔堡将超现代的技术现象与诸多古老的社会行为不合时宜地加以并置的做法构成了他的战争图集的普遍逻辑。类似的情况还可见诸编号3280的照片（图16），这名戴着防毒面具、手持长枪的骑兵直接被施瓦茨称作“骑在马背上的现代齐格弗里德”^[44]。此外也见诸“马-坦克”的对照组别（图17）。在1918年1月8日致瓦尔堡的一封信件中，“DÜD”提到瓦尔堡曾向其索要英国坦克的照片（现已无法找到瓦尔堡的去函）：

关于您6日发来的附件，我们想告诉您，我们还有很多其他英国坦克的照片，但出于某些原因，我们没有使用它们。然而，如果您希望打印这些照片，则需要进行特殊的准备工作，其成本当然会大大高于我们提供的打印服务^[45]。

瓦尔堡对坦克的关注显然受到了1917年末人类历史



图 14. 瓦尔堡战争照片，鸟瞰图，编号不详。



图 15. 弗莱芒壁毯中的“飞行器”。



图 16. 瓦尔堡战争照片，骑兵，编号 3280。

[42] Aby Warburg, *Gesammelte Schriften, Band I*, (Berlin: B.G. Teubner, 1932), p.248.

[43] Ibid.,249.

[44] Peter Schwartz, “Aby Warburgs Kriegskartothek.Vorbericht einer Rekonstruktion”, In *Kasten 117:Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, p.56.

[45] WIAGC/9263 Transocean Berlin to Warburg, Aby 08/01/1918.



图 17. 瓦尔堡战争照片，坦克，编号不详。



图 18. 瓦尔堡战争照片，被吊起的马，A193。

上第一次坦克大战“康布雷战役”（Battle of Cambrai）的影响。瓦尔堡战争图集中的一系列照片均反映了这一主题（T4712、T4735、T4736、T4737等^[46]）。作为某种超出人类想象力的毁灭性的钢铁怪兽（“monstrum”），坦克自身即是一种典型的现代“狄奥尼索斯机器”（或孩童般的现代狄奥尼索斯的“玩具”）。而战争照片中的“战马”（如A1025、A2404、T4295等）则构成了坦克的极性对应物。在《记忆女神图集》中，马往往象征着原始的异教激情和战争情念，例如在图板7与图板52中，瓦尔堡即讨论了蛮族战争中的“骑行践踏”（Überreiten）的情念程式^[47]，而在图板70中（这块图板与瓦尔堡著名的伦勃朗讲座密切相关），瓦尔堡认为赋予伦勃朗的《掳掠普洛塞庇娜》以古代生命能量的关键即在于牵引奔向冥府的马车的马匹本身：“但最引人注目的变化还是与马匹有关；几匹骏马不再趾高气扬地飞奔……”^[48]战争照片呈现了马对战争的不同程度的参与，正如乌尔里希·劳夫（Ulrich Rauff）在《与马告别》（Farewell to The Horses）中所指出的那样，第一次世界大战意味着马的葬礼：马匹失去了最后一项对人类有价值的功能，即军事功能（被坦克所取代），人与马古老的共生关系宣告终结^[49]。曾经作为力量与速度的代表的马匹（因而也意味着历史上一次由马的使用所引发的“距离破坏”）在战争中陷入了彻底的不合时宜之中：或作为士兵的动物伙伴；或作为军事领袖的“胜利情念”之象征；或是被机器诡异地悬在半空（图18）；或是在大规模的死亡中沦为现代狄奥尼索斯的战争祭品。

三、占卜师瓦尔堡：从亚历山大赢回自身

战争摄影图集典型地呈现了瓦尔堡意义上的图像的“迁移”（Wanderungen）运动与“死后生命/遗存”的历史模式。于贝尔曼在《遗存影像：阿比·瓦尔堡与泰勒人类学》（*The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology*）一文中分析了泰勒人类学的“遗存”概

[46] 这批 1918 年的坦克照片也是战争摄影图集中最后的一些照片。

[47] 参阅 Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, pp.26–17.

[48] 转引自贡布里希《瓦尔堡思想传记》，李本正译，商务印书馆，2018，第 263 页。

[49] 参阅 Ulrich Rauff, *Farewell to The Horses*, München:Verlag C.H.Beck, 2015.

念对瓦尔堡的决定性影响：“一个难以解开的时间结，因为进化运动和抵制进化的运动在其中不断交叉……‘遗存’概念变成了两种相互矛盾的时间状态之间的差异。”^[50] 瓦尔堡在前述“基本概念”手稿中对“未来图像”的讨论已然暗示了一种非线性的时间结构^[51]，在某种程度上，瓦尔堡的战争图集与《记忆女神图集》的最后图板均可以被理解为是一种更大时空尺度中的“未来图像”。这种对未来的可预测性的要求构成了战时激增的迷信现象的一部分^[52]，按照科尔夫（Gottfried Korff）的说法，瓦尔堡的“注意力集中在最近的迷信、魔法、神秘学和灵异现象上……在他的战争卡片索引中，他还借鉴了临床心理学，以便为记录战争产生的迷信提供一个广泛的方向框架。”^[53] 在117号卡片盒中，瓦尔堡搜集了大量关于“战壕迷信”“微型护身符”“占星和保护信”等的材料，其中名为“基本事件”与“天文现象”的条目下的“战争海市蜃楼”（Kriegs-Fata-Morgana）、“波罗的海的冰”（Eis in der Ostsee）、“科布伦茨和科隆的洪水”（Hochwasser in Koblenz und Köln）等内容，清晰地反映了战时对征兆的占卜（预测）和解释。在这些内容中，瓦尔堡的同时代人似乎仍在按照路德时代的信徒那样运用数字魔法和占星命理来预测洪水、战争与个体的命运。威尔肯斯（Alexander Wilkens）直接将之称为“文明向巴比伦时代的意外倒退”^[54]。或如本雅明所说，这种灵知主义、占星学和招魂术的战时复兴，恰是一种对经验之贬值的掩饰。而对瓦尔堡而言，战争迷信是一种在极端状态中的世界构建形式（Form der Weltkonstruktion），是一种“永恒冲突的具体化”（die Konkretisierung eines immerwährenden Konflikts），因而也是一种平衡异教式的恐惧与对抗精神分裂的“战争心理学”（Kriegsseelenkunde）机制：“战争年代，他（瓦尔堡）变得更加焦躁不安……他对迷信的研究也越来越深入……他致力于研究占星学等。然后，他逐渐从历史学家的角度滑向迷信行为……他最终把自己当成了狼人。”^[55] 泰勒在《原始文化》中，根据“superstitio”（迷信）

[50] Georges Didi-Huberman, “The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology” ,*Oxford Art Journal* 25,no. 1(2002):59–69.

[51] 瓦尔堡尤其强调“未来图像”的预测性功能，“未来图像”也成为其某种进化论心理学意义上的保护机制：“通过‘想象的力量’将事件想象为‘随时可能发生’，这意味着我们可以更加冷静地提前确定自己的行为，从而能够平静地面对未来。因此，从自我保护的角度出发，尽可能确定未来的图像。”(Aby Warburg, *Aby Warburg-Fragmente zur Ausdruckskunde*, Ulrich Pfisterer and Hans Christian (eds.), (Hönes. Berlin: Walter De Gruyter GmbH, 2015), p.237.) 这些考察也预示着瓦尔堡此后将预言性占星学置于其文化文科的基础性位置，以及在20世纪20年代瓦尔堡对宇宙学的特殊的热情。

[52] 贝歇尔（Erich Becher）认为，占星术在战时和战后的“传播”在心理上是“可以理解的”，因为“战争的可怕经历……摧毁了人们对科学技术的信心”，战争使个人和集体的命运变得不确定，人们对预测未来的需求增加了。（Ralph Winkle, “Masse und Magie. Anmerkungen zu einem Interpretament der Aberglaubensforschung während des Ersten Weltkriegs.” In Gottfried Korff (ed.), *Kasten 117: Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, (Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V., 2008):264.) 关于战争时期的迷信行为的历史研究可进一步参阅温特的《记忆之地，哀悼之地》(Jay Winter, *Sites of memory, sites of mourning: The Great War in European cultural history*, (New York: Cambridge University Press, 1995.)

[53] Gottfried Korff, “Im Zeichen des Saturn. Vorläufige Notizen zu Warburgs Aberglaubensforschung im Ersten Weltkrieg.” In Gottfried Korff (ed.), *Kasten 117: Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, (Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V., 2008), p.185.

[54] Alexander Wilkens, “Eine Schimäre” , *Süddeutsche Monatshefte* 24 (1927): 199.

[55] 转引自 Georges Didi-Huberman, *Atlas, or, The anxious gay science*, p.206.

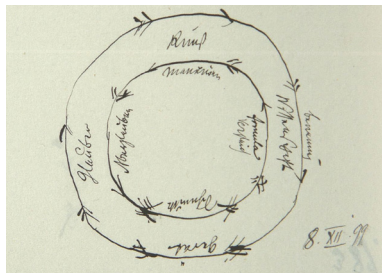


图 19. 瓦尔堡笔记卡片中的动力图。

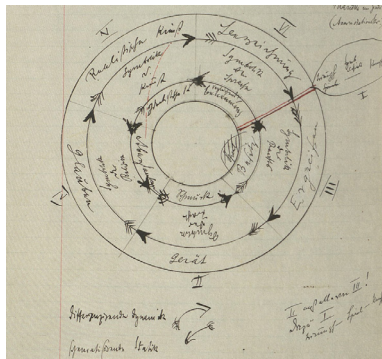


图 20. 瓦尔堡“象征主义”手稿中的动力图。

[56] Georges Didi-Huberman, “The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology” ,pp.59–69.

[57] Georges Didi-Huberman, *The surviving image: phantoms of time and time of phantoms: Aby Warburg's history of art*, p.35.

[58] 按照约翰逊（Christopher D. Johnson）的说法，“静力学”与“动力学”的模型也成为让·保罗（Jean Paul）意义上的“逻辑”与“魔法”的“树喻”的图式化呈现（Christopher D. Johnson, *Memory, metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images*, (New York: Cornell University Press, 2012), pp.37–40.) 瓦尔堡在《路德时代语词与图像中的异教古代预言》一文的开头便提到了这一点，同时提及了让·保罗的文本。

概念的拉丁语词源将其与“遗存”相联系：“‘迷信’一词的本义或许是‘遗留下来之物’，它本身就表达了一种存续。”^[56] 在此意义上，战时迷信自身就意味着一种历史进化论的“异时状态”，一种无目的遗存物，“简而言之，遗存者只是暂时迷失方向的症候。无论如何，它们绝不是目的论过程的最初指示，也绝不是任何进化方向的最初指示。”^[57] 在一则1899年的笔记卡片中，可以发现一个瓦尔堡绘制的关于主体诸种不同“占据”世界的方式的环状示意图（图19）。其中“迷信”（Aberglauben）处于内圈〔除此之外还有饰品（Schmuck）、形式比较（Formula Vergleich）、手法主义（Manierismus）〕，外圈则分别为信仰（Glauben）、工具（Gerät）、科学（Wissenschaft）与艺术（Kunst）；在同期的“象征主义”手稿中，瓦尔堡将这一图式进行了细化（层次更加丰富的环状图），在内外圈之间插入了作为魔法与符号领域之间的过渡的诸“象征形式”（中层），此外还插入了“战争—游戏—胜利”（Triumph-Spiels-Kampf）的组别（图20）。根据瓦尔堡的旁注，顺时针的箭头代表了“动力学”矢量，而逆时针箭头则代表了“静力学”矢量^[58]，相反的箭头方向以及“记忆之轮”般的结构以图式化的方式呈现了各占有模式之间不同的能量层级和诸模式所依据的动力学—静力学的运作原则，也暗示了各层级之间的无等级性与错配、混乱的可能性。换言之，瓦尔堡提供了一个混沌的系统：动力学与静力学相互耦合，迷信与科学（以及不同的层级）之间相互逆反、倒转。在此意义上，战时迷信与“战争神学”并非一种临时性、应激性的症候反应，而是一种集体无意识层面的、自然历史的“退化的进化”的本质性结构。瓦尔堡的各类项目都深刻地探索了自然史与艺术史的可能的同构性，以及私人情感与公共性的历史模式和集体记忆之间的关系。1923年，瓦尔堡在准备克罗伊茨林根讲座的草稿中用法文写下了“退化的进化”（évolution régressive）——在这些精神康复过程的记录中，“既有对瓦尔堡童年私密细节的心理回溯，也有对

跨文化的集体心理防御的历史构建的广泛哲学思考……（瓦尔堡）唤醒了童年的痛苦记忆……这些行为是人类‘为此在而斗争’（Kampf um Dasein）的一部分。”^[59]这种诉诸个人早期记忆的补偿性行为与战争迷信行为具有相似的逻辑，战争将“为此在而斗争”的个体存在状况置于了根本性的危险之中，与弗洛伊德一样，瓦尔堡将私人（集体）记忆与精神历史的地层构建为了一种巨大的混沌体。

战争图集构成了“地震仪”瓦尔堡的“政治占卜练习”。在一张后来的贡比涅森林停战协定的德国代表马蒂亚斯·艾茨贝尔格（Matthias Erzberger）和时任德国财政部长的卡尔·赫弗里希（Karl Helfferich）的照片的背面，瓦尔堡以一种讽刺的口吻潦草地写道：“这就是德国的守护天使！”（图21、图22）在某种程度上，我们甚至可以认为瓦尔堡在此时（正如他在《记忆女神图集》的最后图板中所流露出的对反犹主义风暴的预感那样^[60]）已然预感到了德国战后的悲剧性结局以及完全不稳定的魏玛共和国。在一战结束后不久，这两位“德国的守护天使”都戏剧性地死于非命。在《阿比·瓦尔堡：文化科学、犹太教与身份政治》（*Aby Warburg: Kulturwissenschaft, Judaism and the Politics of Identity*）一文中，兰普利（Matthew Rampley）指认了瓦尔堡的资产阶级自由主义的温和右翼立场，并强调了瓦尔堡对莱德（Hugo Lederer）于1906年在汉堡建立俾斯麦纪念碑这一事件的支持态度^[61]。有趣的是，战争图集集中的编号A739照片同样展示了一件（柏林的）俾斯麦纪念碑，纪念碑前是一件著名的“法尔内塞阿特拉斯”雕像的摹品（这尊著名的“阿特拉斯”也出现在《记忆女神图集》的图板2中，并构成了整部图集的思想功能的某种隐喻^[62]），处在照片前景中的是时任德国总理的特奥巴登·冯·贝特曼-霍尔韦格（Theobald von Bethmann-Hollweg）（图23）。照片中这些内容的并置有效地唤起了作为世界“承载者”（统治者）的拉特拉斯的权力象征模式的意识形态解读。“呻吟的天球承载者（阿特拉



图 21-22. 瓦尔堡战争照片，“德国的守护天使”（及其背面），编号不详。

[59] Spyros Papapetros, “Against Nature: Warburg and regressive evolution,” in Frank Fehrenbach und Cornelia Zumbusch(eds.), *Aby Warburg und die Natur: epistemik, Ästhetik, Kulturtheorie*, (Berlin/Boston: Walter De Gruyter GmbH, 2019), pp.173–174.

[60] 战争摄影图集集中也有许多涉及犹太人问题的照片，这与 1916 年德国军队的犹太人普查事件密切相关，瓦尔堡对此感到颇为愤怒，并将之视作古老的反犹主义倾向的重新抬头。

[61] 参阅 Matthew Rampley, “Aby Warburg: Kulturwissenschaft, Judaism and the Politics of Identity,” *Oxford Art Journal* 33, no.3 (2010):317–335.

[62] 乔泓凯：《〈记忆女神图集〉：瓦尔堡的影像实验——“Atlas”、运动摄影与蒙太奇》，《北京电影学院学报》2023 年第 3 期，第 22—32 页。



图 23. 瓦尔堡战争照片，贝特曼-霍尔韦格在俾斯麦雕像与阿特拉斯雕像前，A739。

斯）似乎意识到了自己在政治—宇宙（politico-cosmic）力量剧场中的角色。”^[63]对于20世纪初德意志帝国的“新凯撒”（或“新阿特拉斯”）而言，世俗权力业已凌驾于宗教权力之上（战争照片中有大量内容反映宗教—世俗权力的冲突：如被摧毁的教堂、被用作营地或军事集中地的宗教场所、带有古代“帝王情念”特征的当代军事领袖等），这或许也是瓦尔堡会在《记忆女神图集》的最后图板中将《拉特兰条约》的签署视作新型的“宗教—世俗”权力模式的典范，并因而为罗马的再异教化感到欣喜若狂的原因^[64]。另一方面，对瓦尔堡而言，“承载者阿特拉斯”也暗示了某种理性中介：阿特拉斯承载天球隐喻着将“星魔”（monstra）转化为“星辰”的思想空间（denkraum）的原初设立，希腊人的天空尚未被后亚历山大时代的星魔所充盈。这种思想空间的理性化原则与瓦尔堡对去教会化的公共理性与对“审慎外交”的支持具有内在一致性。正如瓦尔堡在为庆祝《洛迦诺公约》的签署而设计的邮票上的座右铭所寓：“理念胜利——一切皆有可能（Idea Vincit- Alles ist möglich）”（图24），在瓦尔堡的日记中与之一同出现的还有施特雷泽曼与兴登堡的头像^[65]（图25），这种“一切皆有可能”似乎可以视作本文伊始所引用的瓦尔堡1914年7月的日记中所说的“一切皆系于我们”的一种回应。

在“一切皆系于我们”与“一切皆有可能”之间，瓦尔堡与他的时代同步经受了一场巨大的精神危机。因此，瓦尔堡的临床病史并非一个纯粹主观的事件，而是非知识与知识、古代激情与逻各斯、个人历史与历史本身的复杂交织，一如在他的手稿中动力图的混乱状态：为动力图标识精神矢量的箭头方向被反复地涂改——或者说在战争中，失灵的“地震仪”已经无力标识方向。瓦尔堡的“精神病理学”是“在思想空间内与‘星辰’和‘星魔’的战斗，是在数百万尸体（真实的战争）和高效的幽灵（灵魂中的战争）中收集世界的多重性和世界的爆炸的构造。”^[66]瓦尔堡最终的占卜结论仍是：“理念的胜利”（这种结论多少有些弥赛亚的色彩），

[63] Peter Sloterdijk, *Spheres, Vol.2: Globes, Macrospherology*, Wieland Hoban, trans., (Los Angeles: Semiotext(e), 2014), p.64.

[64] 《拉特兰条约》签署当日，瓦尔堡激动地参与了当天的游行活动，直到午夜“失踪”的瓦尔堡才返回住地，他对格特鲁格·宾说道：“今天我有了一生中最重要的机会来参加罗马的再异教化活动，你怎能抱怨我留下来享受它直到最后呢？”[参阅 Francesca C.Slovin, *Obsessed by Art: Aby Warburg: His Life and His Legacy*, Steven Sartarelli(trans.) (Blomington, IN: Xlibris Corporation, 2006), p.172.]

[65] “Idea vincit”位于三枚邮票插图的下方——这三张邮票上分别是外交部长古斯塔夫-施特雷泽曼（Gustav Stresemann）和总统保罗-冯-兴登堡（Paul von Hindenburg）的头像，而沃伯格手写的“一切皆有可能”则位于邮票下方。

[66] Georges Didi-Huberman, *Atlas, or, The anxious gay science*, p.207.

而在他生前的最后一篇日记中（1929年10月26日），他认为自己终于经由布鲁诺达成了精神的“定向事业”，并在页边绘制了一个吹奏胜利号角的小天使形象——瓦尔堡仍然试图重新在每一个历史的“野蛮回归”时刻艰难地设置思想空间^[67]。正如他在手稿中暗示性地写道：“知识/作为/预言”（Wissenschaft / als / Prophetie），在一个“思想空间”被一劳永逸地摧毁了的时代，雅典仍须不断地从亚历山大那里赢回自身，这是所有“当代阿特拉斯”的使命。尽管几年后的欧洲政治局面就将令他大失所望。

这是浮士德（Faust）时代，在这个时代，现代智识之士——在魔法施展和宇宙论的数学之间——置入自我与外在世界的超然沉思空间（Denkraum der Besonnenheit），雅典须不断地从亚历山大那里赢回自身。^[68]

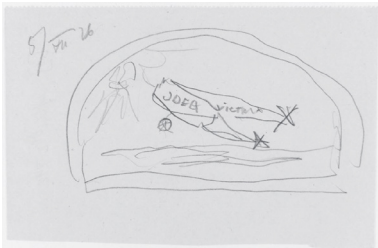


图 24. 瓦尔堡的邮票设计草图“Idea Vincit”。

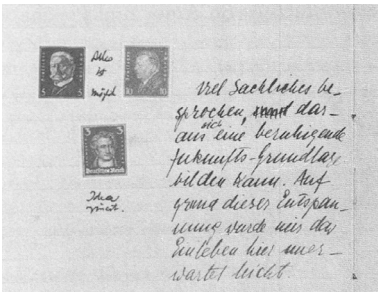


图 25. 瓦尔堡 1929 年 7 月 18 日的日记，“理念胜利——一切皆有可能”。

[67] 1905 年，瓦尔堡曾对高加索地区的反犹主义事件做出了下述评论：“俄耳浦斯之死。永恒不变的野兽的回归，属：智人（genus: homo sapiens）”。

[68] Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Band II (Berlin:B.G.Teubner, 1932), p.534.

从现象学形式主义到认知行动主义：摄影如何生产新的可见性？

From Phenomenological Formalism to Epistemic Activism: How Does Photography Produce New Visibility?

陈国森 CHEN Guosen

摘 要 阿里艾拉·阿祖莱认为，摄影的发明带来了一种新的凝视样态，也为世界带来了新的可见性，但对这种可见性之擢升的考察仍然需要落实到摄影图像的生产层面才能成立。通过讨论斯蒂芬·肖尔与艾伦·塞库拉的两种相互对立的摄影策略，可以发现，前者采用的现象学形式主义方法关注对物之关系的再现，它贡献了一种对诸物共在的无限关系的视觉化呈现，这种呈现同样是陌异现象学意义上的；后者采取的认知行动主义方法则在反思前者的现代主义策略的基础上，通过摄影图像与写作的方式，关注劳工群体等弱势者以及与之相连的各种利益矩阵的可见性，同时始终节制地维持这种可见性的程度，以防止其堕落为奇观。

关键词 陌异现象学；行动主义；可见性；斯蒂芬·肖尔；艾伦·塞库拉

Abstract: Ariella Azoulay argues that the invention of photography has created a new form of gaze and a new visibility of the world. To prove the investigation to the visibility, it is bound to be infused with the production of photographs. By negotiating the two antitheses provided by Stephen Shore and Allan Sekula, it can be seen that the former’s phenomenological formalist approach is concerned

with the representation of the relations amongst objects, which is much more for a visualized depiction of the infinite relation of co-existing objects; while the latter’s epistemic activism approach, on the basis of reflecting on the former’s approach, couches the visibility about labour groups and other interest matrixes in photographs and writings, and takes on board the intensity of visibility in order to prevent itself from degenerating into spectacles.

Keywords: alien phenomenology; activism; visibility; Stephen Shore; Allan Sekula

一、引言：新的可见性何以可能

知名视觉文化与摄影研究学者阿莉拉·阿祖莱（Ariella Azoulay）曾于其代表作《摄影的公民契约》（*The Civil Contract of Photography*）中提出，摄影的发明带来了一种全新的凝视（gaze）样态。阿祖莱此见乃是来自汉娜·阿伦特（Hannah Arendt）在《人的境况》（*The Human Condition*）中对行动生活（vita activa）的划分，也即，存在着三种与汉娜·阿伦特的划分一一对应的凝视形式^[1]。阿伦特将行动生活划分为“劳动”（labour）、“工作”（work）与“行动”（action）领域，阿祖莱则将它们一一对应于“识别性凝视”（identifying gaze）、“职业凝视”（professional gaze）和“公民凝视”（civil gaze）。对阿祖莱而言，第三种凝视样态在摄影术发明之前是不存在的，而在摄影术发明之后，人们才有了一种新的观察可见事物的方式，此方式乃一种对物品、情景、习俗、图像或地点的新态度：在摄影出现之前，这些东西并不值得人去认真注意或沉思。摄影的发明使得每个人都成为经由摄影中介的关系性存在，此言即，我们一方面通过摄影得知在自身视域之外的生活；另一方面则让渡了自己的可见性，也通过摄影图像的中介被纳入更大的可见系统中去。在此意义上而言，摄影是一种典型的生活技术与生活实践，这正如乔安娜·泽林斯卡

[1] Ariella Azoulay, “The Civil Contract of photography,” *Zone Books*(2022): 90–91.

（Joanna Zylińska）所说：“在过去的几十年里，摄影已经变得无处不在，我们的存在感正是由它塑造的。”^[2]

在摄影史上有赫赫威名的约翰·萨考斯基（John Szarkowski）也曾不无深情地将摄影师比作“指点者”（pointer），并进一步将之比喻为现实世界中的维吉尔（Virgil）^[3]。对他而言，摄影的指向功能若能体现浪漫主义式的创造性，则这样的指点者才可被称为（艺术）摄影师。然而，20世纪80年代以后，包括罗莎琳·克劳斯（Rosalind Krauss）、道格拉斯·克林普（Douglas Crimp）、德·迪弗（De Duve）、维克多·伯金（Victor Burgin）等人在内的大量摄影研究者则反过来拆解了萨考斯基这类格林伯格式的（Greenbergian）现代主义信念，因此带来了一种影响摄影研究至今的、奠基于符号学与结构主义的新观念。阿祖莱、苏茜·林菲尔德（Susie Linfield）、约翰·罗伯茨（John Roberts）等人的观点，正是摄影研究从关注图像本体到关注支撑着照片指示符（index）属性的一整套现代国家与大众文化之关系系统的转向中的典型代表。然而，阿祖莱等人沿袭的视觉文化研究路线^[4]，在对待照片一事上却与“摄影理论”的倡导者维克多·伯金等人存在着同样的问题，即容易忽略照片的形式构成与形式组织策略。而后者所指向的个别图像的不可化约性恰恰是艺术史研究的经典路线所看重的。

为此，我试图通过两个相互对立的个案研究，通过将观察落实到形式构成上的策略，以说明摄影在贡献新的可见性上是何以可能的。重要的是，摄影对可见性的拓展并不只是在说原来不被注意到的东西如今可以被注意到了，而是在说，新的注意对象的出现，以及对特定的注意方式的要求，一定程度上会改变我们对世界与自身所处的经济—政治网络之间的关系的感知。

二、陌异经验与空间连续性：斯蒂芬·肖尔的现象学形式主义摄影

斯蒂芬·肖尔（Stephen Shore）14岁时作品便被MoMA

[2] Kamila Kuc and Joanna Zylińska(eds.), *Photomediations: A Reader*(Open Humanities Press, 2016), p.7.

[3] 转引自 Stephen Shore: Modern instances, *The Craft of Photography: A memoir* (MACK, 2022).

[4] Ariella Azoulay, “Civil imagination: A political ontology of photography,” *Verso Books*(2015):68.

收藏，17岁时，他进入安迪·沃霍尔（Andy Warhol）的“工厂”，并记录下了他的活动。其影像风格冷静，所拍摄的物渗有一股非人性与他异感，无怪于彼得·施杰尔达（Peter Schjeldahl）称之为“言行慎重的天使加百利”^[5]。我将通过考察其作品说明，作为当今艺术摄影在“直接摄影”（straight photography）路径上的代言人，斯蒂芬·肖尔的彩色摄影实践以一种现象学的态度进行^[6]，又与约翰·萨考斯基的现代主义式形式主义渊源极深，从而产生了一种对于作为沉思对象的照片的新生产方式，我将肖尔的摄影命名为“现象学形式主义”（phenomenological formalism）。对这种照片的观看要求，产生了一种新的摄影凝视，它虽然不属于政治公民意义上的凝视，但同样生产出了独属于摄影的新可见性，向我们揭示了非人世界的陌异经验，而这样的经验，之前只能通过文学与哲学得到表达，无法诉诸视觉观看。反过来考察其照片的形式构成方法，则有助于我们理解，这样一种摄影在何种意义上可以对我们理解照片的指称过程与世界可见性之间的关系有所贡献。

1972年，《美国表面》（*American Surfaces*）诞生了。它来自24岁的肖尔从纽约到得克萨斯州阿马里洛（Amarillo, Texas）的一次公路旅行，构成影集的174张照片均由小巧的135相机拍摄，呈现一种典型的“快照”（snapshot）特征。不同于传统旅行照片中的浪漫主义色彩，肖尔避开了纪念碑式的画面构图，反而以随意的视角框进了许多无人的空旷场景。与此同时，和饮食、盥洗这些维持日常生命有关的元素频频出现在画面中（图1）。肖尔将镜头对准那些已成为我们作为物种的类生存所必需的常规，对准列斐伏尔（Henri Lefebvre）所说的“日常性”（everydayness）中坚实的一部分^[7]。肖尔在题材的发掘上，通过向识别性凝视^[8]的对象的回归，已经更新了我们的意识所朝向的对象的可能。因为在这种拍摄方式中，汉堡、马桶、刀叉等物品已不再是像原先那样作为我们意识对象时所需的感觉材料而存在了，它们本身被从边缘域中感觉材料的位置转移到了意向对象

[5] Peter Schjeldahl, “Stephen Shore’s offbeat sublimities,” *The New Yorker*, 2017/12/11, accessed 2024-05-25, <https://www.newyorker.com/magazine/2017/12/11/stephen-shores-offbeat-sublimities>

[6] 我原以为，从现象学角度考察斯蒂芬·肖尔的艺术贡献并对其照片做出解读，就国际摄影学界研究而言，也是自己的首创，直至我发现伊恩·博格斯特（Ian Bogost）在其《陌异现象学》（*Alien Phenomenology, Or, What It’s Like to be a Thing*）中同样对肖尔的照片作出了现象学解读。作为一本哲学著作（他在其中提出了“陌异现象学”[alien phenomenology]），其对肖尔的考察主要结论虽然服从于其阐释陌异现象学的目标，但依然遵循了我此前文章中所考察出来的答案，而我此处对肖尔的现象学解读要比伊恩·博格斯特的更为全面。

[7] Henri Lefebvre, “Toward a leftist cultural politics: Remarks occasioned by the centenary of Marx’s death”, in C. Nelson & L. Grossberg(eds.), *Marxism and the interpretation of culture*(University of Illinois Press, 1988), p.87.

[8] 对阿伦特而言，行动的三种形式其一为劳动（labour），即那些用来满足生存基本需求和实现生命繁衍的劳动，这些劳动几乎每日都在重复，用以维持生命。与之相对应的凝视形式则是“识别性凝视”（identifying gaze）或“定向凝视”（directed gaze）。在识别性凝视或定向凝视的统摄下，人运用其去识别可见事物，以便分别环境中的危险，并规划自己的行动。因此这种凝视自人类诞生以来便伴随着人类的生存活动，乃物种作为一种类生存展开自己所需的必备凝视，且并不为人类所独有。



图1. 斯蒂芬·肖尔，《1972年6月，得克萨斯州达拉斯》，纸本印刷，照片，127mm×190mm。
Stephen Shore, *Dallas, Texas, June 1972*, on paper, print, Photograph, 127mm×190 mm.

的位置上。也就是说，肖尔试图反过来揭示如此一个事实：我们是如何“下意识地”展开自己的生存活动的？

某种意义上，肖尔和列维纳斯（Emmanuel Lévinas）重视的事情是一样的。对列氏而言，生活，在我们将之认定成海德格尔（Martin Heidegger）所谓存在者的“在世存在”（in-der-Welt-sein）之前、在我们将此中“世界”判定为由诸物彼此指引联结而成的世界之前，首先是由享受食物带来的体验构筑而成的，而这正是生活的超越性：这种体验或享受聚集起了自我。此即列维纳斯所说：“世界在是一个用具的体系之前，首先是一个食物的集合。……正是这些食物定义了我们在世界之中的生存。”^[9]一个持有列维纳斯式现象学立场的人，在注意生存展开所需要的诸条件时，并不总是首先就朝向那些按照指引关系联结而成的对象，而是首先注意到维持物种的类生存所必需的诸实在，是对这些东西的享受产生了自我经受对象的可能性。在这一意义上而言，我们甚至可以将之与迪萨纳亚克（Ellen Dissanayake）在考察人的审美活动时所提出的物种中心主义相联系^[10]。返回来说，在旅行中，之所以有各种能被传统的浪漫主义图像所表现出的对象，乃因为这些对象本来就始终奠基于阿祖莱所谓“识别性凝视”范畴内的日常性活动。

在视觉形式上，肖尔摒弃了传统的横平竖直式的构图方法，而多采用歪曲的边框，打破线条的规整性。从现象学意义上读解这一做法，注意到他为自己的辩护是非常重要的：“1972年，我的兴趣转移到了拍摄看起来像视觉体验的照片上。作为一种锻炼，为了练习这点，我密切注意着观看的实际情况。我会在随机的某个瞬间停下来，并观察我的视野（vision）。我会在随机的某个瞬间，拍下我视野的‘截图’。”^[11]这里“观看的实际情况”并非由对象本身得以保证——任何对现象学有基本了解的人都不难明白，对象之所以能够于我们意识屏幕中得到显现，首先乃因其受意向性结构的宰制（即现象学的名言：“任何意识都是关于某物的意识”），其次则必须考虑让我们将那一对对象认识为它之所以成为可

[9] 伊曼努尔·列维纳斯：《时间与他者》，王嘉军译，长江文艺出版社，2020，第41—42页。

[10] 见埃伦·迪萨纳亚克著《审美的人：艺术来自何处及原因何在》，户晓辉译，商务印书馆，2004，第10、21—30页。

[11] Stephen Shore, *Modern instances: The Craft of Photography: A memoir*.

能的诸视域（horizon）。视域意味着一种前对象性，是使得对象显现的条件^[12]。若我们考虑物之为物的成因，对梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）而言，关键在于诸物所具有的“深度”。对梅氏而言，深度并非笛卡尔透视坐标系中的第三维，它并不使物透明，反倒令它们彼此遮掩。对象的深度，即意味着各个对象均有不同的事件束，并彼此交织^[13]。在此意义上，要在平面中呈现“深度”，并不能通过强化透视法秩序的方式，因为事物本身并不能被空白画布或二维平面的均质性化约：诸物，各自就其自身而言都有不可彼此通约的异质性。这也是深度对梅洛-庞蒂而言意味着含混与暧昧的原因。那么，通过对边框位置的控制，选择将事物的边缘截断或将之纳入画框中，恰恰实现了让诸物彼此遮掩的可能。这是摄影和绘画再现对象的策略上的不同：对绘画而言，越靠近画布中心的部分，画家对其的控制能力就越强，造成其变形的可能性也越大；对摄影而言情况则相反：镜头的畸变往往发生在画面边角，摄影师也往往无法直接改变画面中央的事物轮廓，却可以通过处理物体边缘与画框的位置关系的方式，改变其轮廓的完整性。

端详《1972年6月，大峡谷》（*Grand Canyon, June 1972*，图2）这张照片，右方的椅子几乎只露出了一个角，最左侧的椅子腿则被完整地截掉，同时画面左中处的盆栽上缘也被截掉了。这张照片里几乎不存在任何一个在轮廓上是完整的对象，但是丝毫无损于其各自的事物性之显现。这里的技巧类似于他自己在《照片的本质》（*The Nature of Photographs*）中提到的日本浮世绘对边框的利用方式。这些残缺的形象暗示着一个在画框之外的更大的世界^[14]。此处的再现对象乃是“物关系”，物之间的关系正是物之为物的可能性保证。此外，窗帘的橘色和椅垫的橘色按照各自的色块比例实现了平衡，地毯的紫色又与橙色形成对比色，进一步平衡了由歪斜的构图带来的不稳定感。这张照片中没有多余的元素，因为缺少任何一方，现象学意义上的物之深度（意味着一种含混的关系与彼此之间的遮掩）与视觉意义上的和谐



图2. 斯蒂芬·肖尔，《1972年6月，大峡谷》，纸本印刷，照片，127mm×190mm。
Stephen Shore, *Grand Canyon, June 1972*, on paper, print, Photograph, 127mm×190mm, Purchased with funds provided by Tate Americas Foundation 2015.

[12] 胡塞尔：《经验与判断》，李幼蒸译，中国人民大学出版社，2019，第17—20页。

[13] 陈国森：《置“身”之看：梅洛-庞蒂绘画美学中的“深度”概念》，载莫伟民主编《法国哲学研究》（第五辑），第34—362页。

[14] 斯蒂芬·肖尔：《照片的本质》，江融译，中国摄影出版社，2012，第64—65页。

之间的平衡都会被打破。肖尔的这种处理方式，也就意味着对物与物之间关系的呈现或强调。

进一步讲，若我们（不太恰当地）将现象学考察对象从“意识”转移到“物”上，便会发现，物之所以具备自身的物性，正因为其身处于和他物的关系中。此关系的作用，就胡塞尔意义上的发生现象学而言，即主体意识所具备的“视域”：它乃一种潜在的发生势态，是给当下的体验提供可能性的保证。当然，正是这种考察对象的转移带来了比尔·布朗（Bill Brown）的“物论”（Thing Theory）与格雷厄姆·哈曼（Graham Harman）等人的思辨实在论（speculative realism）^[15]。对哈曼等人而言，是物之间的关系——而不是对象的轮廓在视野中的完整呈现——使得观看体验成为可能。值得注意的是，伊恩·博格斯特（Ian Bogost）在思辨实在论的谱系中提出了“陌异现象学”（alien phenomenology），即如罗伯-格里耶（Alain Robbe-Grillet）的新小说所呈现的那般，考察一个由无法完全被意识收摄的各种自在物组成的世界。有关物是否需要进入主体间性维度才能成其为物这一判断，对伯恩德·瓦尔登费尔斯（Bernhard Waldenfels）而言，陌异经验（Fremderfahrung）虽然是“经验与感觉的一个特定区域的不可接近性”^[16]，但仍然如在胡塞尔那里一样属于主体间性范畴；但博格斯特在这一点上更为极端，他认为，此种陌异经验可以在任何事物那里找到，而无需进入主体间性维度。对博格斯特而言，肖尔的照片就是对这种陌异经验的典型体现。博格斯特提醒我们注意肖尔使用大画幅相机的流程。大画幅相机的取景画面是完全水平、垂直颠倒的影像，且由于其需要三脚架立在地面上，因此需要寻找一个固定的有利位置（vantage point）^[17]。这也是肖尔所要解决的问题。从1973年开始，他开始考虑“空间的连续性”，即获得一种视觉逻辑的可能：“相机只能从一个角度观看。它不能整合多个视点。那么问题是，我站在哪里才能让相机对我所能看到的空间而言具备意义？”^[18]由于大画幅相机的取景与拍摄流程，摄影师便必然要区分其取景画面

[15] 物论关心日常生活动，并区分了“物”（thing）与“物体”（object），当物体脱离了其用法语境后，便成为了具备能动性的物。思辨实在论的代表人物有格雷厄姆·哈曼（Graham Harman）、昆汀·梅亚苏（Quentin Meillassoux）、雷·布拉西耶（Ray Brassier）、伊恩·博格斯特（Ian Bogost）等人，其中，哈曼提出了“物导向本体论”（Object-Oriented Ontology. OOO），梅亚苏则主张形而上学的偶然性，本文提到的博格斯特致力于将思辨实在论用于媒体与技术研究中。

[16] 转引自 Ian Bogost, *Alien phenomenology, or, what it's like to be a thing* (University of Minnesota Press, 2012), p.34

[17] 见 John Szarkowski, "The photographer's eye," *Museum of modern art* (2007).

[18] Stephen Shore, *Modern instances: The Craft of Photography: A memoir*.

与肉眼画面，这种视差的存在使得现实景象转移到画面景象的过程中出现了明显的转译过程。于是，肖尔的关注中心就自然而然地转移到了对“看不见的事物与关系”的强调上，从而“将物体，甚至是人类活动的对象都置于了一个彼此间有着神秘关联的世界中”。^[19] 以其最著名的一张作品为例（图3），在洛杉矶比佛利街和拉布雷亚街的拐角处，雪佛龙加油站与德士古加油站隔路相望。其构图虽然让人联想到熟悉的行人视角，但景色本身却与街头摄影师喜欢关注的戏剧性场景并无任何相似之处。画面中没有明确的主体，而只有无限的细节。博格斯特认为，肖尔“将已经聚集在一起的事物分解成各自微小、独立但又毗连的宇宙”^[20]，其中没有任何东西被忽视，也没有任何东西被尊崇，一切都被悬置了。博格斯特此见，与我之前站在现代性体验角度对肖尔做出的现象学解读几乎一致：“在斯蒂芬·肖尔的照片中，每个人、每个事物、每个客体、每个对象，彼此在方寸间短兵相接，但各自的世界却毫无互渗，谁也吃不掉谁。”^[21] 肖尔这种照片追寻的并非对“当下”（now）某一独异瞬间的确认，而是对“同时”（meanwhile）所蕴含的无限性的确认。诸物共在的这种“同时”使人们注意到事物之间的关系与区隔：“轮胎与底盘、冰牛奶和杯子、子弹和土壤——这些事物不仅为我们而在，也为它们自己和彼此而在，而它们的这种存在方式可能使我们感到惊讶或沮丧。”我想，这就是为何面对肖尔的照片时，“看不懂”的感觉会带来一种极为强烈的疏离感的原因：面对一个渗透了非人性的、自在的物集合，渗透于同一性之中带给人亲熟感的知觉体验被悬置了，取而代之的是人的介入完全无法遏制的物体的陌异世界。大画幅胶片带来的无边的细节更强化了物体的本体地位，因此博格斯特将之称之为“本体志”（ontography）图像。与此同时，由于这一切又必须诉诸让内容成为可能的形式，并必然作为属类性与特殊性之间的中介而存在，这种实践就必然是德·迪弗（Thierry de Duve）意义上的“形式主义”的^[22]。



图3. 斯蒂芬·肖尔，《1975年6月21日，加利福尼亚州洛杉矶，比弗利大道与拉布雷亚大道路口》，铬版彩色印刷，照片，432mm×552mm，纽约现代艺术博物馆。
Stephen Shore, *Beverly Boulevard & La Brea Avenue, Los Angeles, California, June 21, 1975*. Chromogenic color print, Photograph, 432mm×552mm. The Museum of Modern Art, New York.

[19] Ian Bogost, *Alien phenomenology, or, what it's like to be a thing*, p.49.

[20] Ian Bogost, *Alien phenomenology, or, what it's like to be a thing*, pp.49–50. “宇宙”在这里“是人类行动者在试图以一种整齐划一的方式容纳和表达事物时所使用的概念。”(p.12)

[21] 陈国森：《通向世界体验的“深度”——基于〈形式与印记〉的斯蒂芬·肖尔创作论》，载《中国摄影家》2022年10月，<https://mp.weixin.qq.com/s/nyQQb5egri92UsFvgSBSAg>

[22] 蒂埃利·德·迪弗，《杜尚之后的康德》，沈语冰等译，江苏美术出版社，2014，第178页。

三、认知行动主义：艾伦·塞库拉的《等待催泪瓦斯（白球变黑），1999—2000》及其写作

（一）劳工、身体、可见性

艾伦·塞库拉（Allan Sekula）对待摄影的态度与斯蒂芬·肖尔在各方面都可谓相反的。他激烈地反对以阿尔弗雷德·斯蒂格里茨（Alfred Stieglitz）为代表的象征主义式摄影方法，反对通过强加于形式而将现实中的商品流通与政治利益关系化约为克莱夫·贝尔（Clive Bell）所谓“有意味的形式”（significant form）的做法^[23]，更不会认可迈克尔·弗雷德（Michael Fried）那种奠基于专注（absorption）的观看伦理^[24]。对塞库拉而言，指称对象的真相、权力关系和摄影行为本身之外的物质利益，要远重于观众与摄影师与特定场景的遭遇所产生的形式探索，即使这种遭遇本身是现象学的也不例外。正如他所说：“现代主义的封闭性问题，即‘内在批判’（immanent critique）的问题，在逻辑上就无法超越它赖以起步的范式，最终使得每种实践都沦为了形式主义。”^[25] 这就与斯蒂芬·肖尔的情况完全相反。

我以为，可以用何塞·梅迪纳（José Medina）等人提出的“认知行动主义”（epistemic activism），来界定艾伦·塞库拉和与之相类的这类实践。对梅迪纳等人而言，“认知行动主义可以加强处于不公地位的弱势群体的认知能动性，扩大他们的声音，促进他们认知能力的发展与行使。它还能将潜在受众从认知的昏睡中唤醒，吁请他们关注认知边缘化（epistemic marginalization）的语境以及来自其中的声音，从而在不同语境中激发更新、更好的认知态度与习惯，并带来更为公正的变革动力。”^[26] 梅迪纳提出认知行动主义，为的是反对种族结构性暴力、集体不公，以及增强弱势群体证词的可信度，这种认知行动主义并不只通过奇观或具体行动来反抗不公，其中有一个重要方面，即要反抗弱势群体所遭遇的诠释学不公（hermeneutical injustice），后者即一个群体在试图交流某些经验时所遭遇到的可理解性（intelligibility）之缺

[23] 参见 Allan Sekula, “On the Invention of Photographic Meaning”, in *Photography against the Grain: Essays and Photo Work 1973–1983* (The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, 1984).

[24] 参见 Michael Fried, *Why Photography Matters As Art As Never Before* (Yale University Press, 2008).

[25] Allan Sekula, “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary,” in *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973–1983* (The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, 1984), p. 54.

[26] José Medina and Matt Whitt, “Epistemic Activism and the Politics of Credibility: Testimonial Injustice Inside/Outside a North Carolina Jail,” in Heidi Gresswick and Nancy Arden Mchugh (eds.), *Making the Case: Feminist and Critical Race Philosophers Engage Case Studies* (SUNY Press, 2021), p. 309.

乏^[27]。更重要的是，认知行动主义强调，必须批判性地对待我们的政治认知—情感态度并挖掘其变革潜力，因为中介使我们行动的态度必然是混合的：它同时具有认知维度和情感维度。这就意味着，一方面，认知行动主义并不认可对灾难的奇观化，因为它们固然能够激起公众的情感反应，但无法对感性结构或情感结构产生任何持久或根本性的改变。另一方面，认知行动主义也与现象学对体验的强调与用单张照片再现体验、再现存在论意义上的物物关系一事有所不满：因为这种再现并不总是会通向对于共同体的建设^[28]。对塞库拉而言，反对塞巴斯蒂安·萨尔加多（Sebasitão Salgado）那类的摄影再现，原因同样如此：作品的目的不只是激起公众对特定群体的兴趣，同时，必须通过持久的写作与艺术项目，引发一个复杂的情感与认知重组过程，而这一过程必然在时间中展开。这就是为什么塞库拉40年来一贯地通过写作与摄影关注劳工与家庭题材所折射出来的群体不公问题。

塞库拉的认知行动主义并不如肖尔那般关心现象学意义上的物之间关系的可见性，而更关注特定群体本身以及与之相连的各种利益矩阵的可见性，同时始终谨慎地维持这种可见性的程度以防止其堕落为奇观；并且，它不仅仅谋求对其指称对象进行单向或自上而下的操纵或对其指称对象的境遇的改善，而更多地试图通过将摄影再现用作一种批判手段的方法，允许观众从中解码出有关真相（truth）、现实（reality）或摄影再现（photographic representation）本身的认识论/方法论意涵，恢复弱势群体沉默的声音，对与之相关的认知与情感结构进行重组，以反抗他们所遭遇的不公。某种意义上，正是其图像与文字作品在认识论意义上的可解码性——更重要的是这种认知所具有的内涵——使我坚持其行动主义方法的性质乃“认知性”的，而非传统意义上的行动主义。

若说肖尔关心的是现象学身体上的可见性^[29]，塞库拉关心的则是社会身体（social body）的可见性。对塞库拉而言，身体及其行为是在日常生活交往系统当中使得

[27] José Medina, “Philosophy of Protest and Epistemic Activism,” in L.C.McIntyre,N A.McHugh and I.Olasov(eds.), *A companion to public philosophy*(WileyBlackwell,John Wiley & Sons, Inc.2022),pp.126–130.

[28] 克劳斯·黑尔德（Klaus Held）等人虽然试图发展出一支强调共在与可欲世界的“世界现象学”，且“主体间性”在胡塞尔晚期的现象学思想中也占据了一个重要的位置，但这毕竟不是一般情况下现象学考察的主轴：在考虑世界之构成时，现象学往往会首先从意识构成角度对之加以考虑，甚至会如胡塞尔那般设定一个无中介的第一者。这一做法对塞库拉而言，若不说是不能接受，至少也是过分软弱的。

[29] 关于肖尔的摄影实践与现象学意义上的身体之间的关联，我在《通向世界体验的“深度”》一文中已经详细阐述过，兹不赘述。另外，从胡塞尔开始，现象学思想本身也蕴含着关于共同世界的构建设想，前注的克劳斯·黑尔德便发展了这方面的意见。

政治、经济、意识形态等诸多层次对人的影响得以彰显的集合，也是揭露并反抗身体与资本主义交换体系下劳动带来的异化或政府对劳工进行的摧残的窗口。正因此，塞库拉在所有的写作与创作中都尤其关注肖像照片。在其名篇《身体与档案》（*The Body and the Archive*）中，塞库拉便试图说明摄影作为一种对身体进行“尊崇”（honorifical）与“压迫”（repressive）性表征的双重系统，在对道德模范的推崇与对罪犯的定位识别之间建立起统一体的过程^[30]。对他而言，每一幅家庭中的肖像照片，在警察档案中都出现了一种被客体化了的倒转。这种无处不在的“影子档案”始终萦绕着每一幅肖像摄影^[31]。换言之，贝蒂永（Alphonse Bertillon）等人通过对警务档案的建设，使得每一名囚犯都可以在其中找到自己的位置，并借此得到识别；这种警务档案与由万千肖像构成的“影子档案”（shadow archive）都属于摄影唯实论（photographic realism）宰制下的摄影档案：社会公众通过对无处不在的肖像照片的接受，产生了一种基于阶层流动之可能性的想象性经济——试图跃升上层成为典范，避免沉沦下僚屈居边缘——然而阶层流动所需要的对生产关系的改变，其程度之深已被肖像之间的相似性收平，其受控程度之大也会被一种想象中的可能削弱。这就可以解释，为何塞库拉作品中对于身体的关切不唯和警务档案有关，也会直接连通其对“家庭”的再现兴趣了。诚如本杰明·杨（Benjamin J. Young）所说：“对家庭的关注表明，在所谓的私人领域（家庭）中，所谓自主的个体是如何依赖于既定的自然力量并由其得到形塑的，而这些自然力量同时也是历史性的。家庭结构不再仅仅是自然的或外在于公共领域及政治的，它已被一系列历史条件或社会规范所穿透。”^[32]若我们考虑到这一点，不难发现，塞库拉对身体、家庭、劳工主题的关注，所关心的是一种对现状的结构性更改。它并不谋求对现状立即进行爆破性的激烈变革，而是强调在打破“压迫—反抗”的二元论的基础上，追溯日常生活中自发出现的态度、立场与姿态，以“恢复

[30] Allan Sekula, “The body and the Archive,” *October* 39 (1986): 6.

[31] Ibid., pp. 7–11.

[32] Benjamin J. Young, B. “Arresting figures,” *Grey Room* 55 (2014): 98.

摄影媒介在批判性地反映和表征集体经验的过程中的核心地位”^[33]，以反抗神话与意识形态对历史所进行的自然化（naturalization）^[34]。这种行动主义指向的是生产、雇佣劳动（以及与之相关的就业与失业）在微观日常中的运作〔如《无题幻灯片序列》（*Untitled Slide Sequence*）〕，但是，在对劳工身体的再现上，他并不想让具体人物的身体如萨尔加多的照片中那般实证地在场，反而要将这些在物理上被清理出最可见的公共空间之外的人，置于与这种“清理”相关的生产关系的可见性中。正如我们在下文将要分析的《等待催泪瓦斯（白球变黑），1999—2000》（*Waiting for Tear Gas* [White Global to Black]，1999-2000）中所见的那般，塞库拉并不一味追求某一群体“可见性”的提升，因为正如安德烈亚·梅德拉多（Andrea Medrado）和伊莎贝拉·雷加（Isabella Rega）所说的那样，可见性的提升一事本身也是双面的：一方面，对被边缘化与被沉默的群体的可见性的加强，可以为之赋权；然而另一方面，这又带来新的监视与控制的可能。因此，在全球南方（Global South）和建立南—南对话的语境下，梅德拉多等人提出了“步入可见性模型”（the stepping into visibility model）以保护可见性的过度提升所带来的对不公正的强化现象^[35]。也就是说，对具体群体的表征的确可以恢复其缄默的声音，并放大与身份政治、阶级与贫困相关的问题，但正如艾伦·塞库拉围绕《身体与档案》所做的工作告诉我们的那样，摄影进入警务系统后，对处于都市边缘的不稳定阶级（尤其是流氓无产阶级）的视觉与档案定位带来了这些边缘者可见性的提升，继而将全体市民都征募进了警探的行列中，反而强化了对都市中的边缘群体的管控^[36]。

因此，塞库拉这种具备节制性与理智色彩的行动主义和激进主义（radicalism）有着根本性的不同。同时，正如本雅明·布赫洛（Benjamin Buchloh）清醒地指出的那样，“即使塞库拉通过恢复社会纪实摄影传统中的能动性 with 行动主义的方式，重新思考了摄影最初承诺作为解放与自我构成的工具（有时甚至作为武器）的用途，

[33] Benjamin H.D. Buchloh, “Allan Sekula, or what is photography?” *Grey Room* 55 (2014): 120.

[34] 即：“塞库拉部分继承了罗兰·巴特的意识形态批判模式，即神话通过停滞来压制社会和历史意义：神话将历史和价值自然化为事实，将偶然性和社会性转化为似是而非的永恒的第二自然或伪自然。”见 Benjamin J. Young, B. “Arresting figures,” *Grey Room* 55 (2014): 79.

[35] 见 Andrea Medrado and Isabella Rega, “The Stepping into Visibility Model: Invisible Stories, Protection Strategies and Link Visibility,” in “Media activism, artivism and the fight against marginalisation in the Global South: South-to-south communication Routledge”, *Taylor & Francis Group*(2023):98–125.

[36] “洛特对体面与秩序的关注使他对警方采用摄影一事大加赞赏，他认为，被定罪 的罪犯 ‘不会轻重操旧业，而他们的面孔与总体情况却为如此之多的人所熟悉，对那些心明眼亮的警探而言就更是如此。’ 这里的 ‘如此之多’ 意义重大，因为它隐晦地将更多公民征募（enlist）进了侦查的警戒工作中去。”见 Allan Sekula, “The body and the Archive,” *October* 39 (1986): 9.

他也总是以现实主义式的理智悲观主义来抵消乌托邦式的激进。”^[37]也就是说，这种具备理智色彩的行动主义并不首先作为一种谋求作用于指称对象的介入式行动出现，而是强调首先要对现实进行一种批判性（因而也必然是反思性的）审视。这种审视，如塞库拉的同僚玛莎·罗斯勒（Martha Rosler）所认为的那样，虽然是一种批判行为，但却并不意图直接引起政治行动^[38]。在这种情况下，其摄影作品本身的画面与组织形式并不意味着美学诉求，而首先意味着一种方法，此种方法是通过倒过来分析其营构画面的策略，对其背后的认知态度进行解码的。

（二）《等待催泪瓦斯（白球变黑）》

塞库拉意识到了肖尔那种强调单张图像的做法在表征经济与不平等问题上的薄弱与缺陷，这就带来了对图像链的需要。意义并不只产生于单张画面内部，它反而会在图像与图像之间的缝隙中增殖。如本杰明·杨所说，这就使得塞库拉采用了两种基于序列照片组合的形式：幻灯片放映与图文并置的照片书^[39]。

作为一组幻灯片序列，《等待催泪瓦斯（白球变黑）》一共由81张彩色胶片组成，每张以11秒为间隔，按固定顺序循环播放，一次近15分钟。这些幻灯片来自塞库拉1999年11月30日在西雅图街头拍摄的反世贸组织和全球化的抗议活动照片。其中的照片和传统新闻媒体中对此次事件的报道照片大相径庭，如塞库拉所言，他所进行的是“反新闻摄影”（anti-photojournalism）：“这种反摄影新闻的经验法则是：不使用闪光灯，不使用长焦变焦镜头，不使用防毒面具，不使用自动对焦，不使用记者通行证，在对戏剧性暴力和决定性画面的捕捉上也不具任何张力。”^[40]但是，正如斯蒂芬妮·施瓦茨（Stephanie Schwartz）所指出的，《等待催泪瓦斯（白球变黑）》不应当被视作一部关于抗议的作品，“它必须被视为塞库拉四十多年来叙述与揭露的关于社会关系表征与全球资本的反常逻辑的故事的一部分或一个侧面。”^[41]换言之，这里的问题并不是“塞库拉从哪些方

[37] Benjamin H.D. Buchloh, “Allan Sekula, or what is photography?” *Grey Room* 55 (2014): 128.

[38] 转引自 Hilde Van Gelder, “ ‘Social Realism’ Then and Now: Constantin Meunier and Allan Sekula,” in *Constantin Meunier. A dialogue with Allan Sekula* (Leuven University Press, 2005), p. 75.

[39] Benjamin J. Young, B. “Arresting figures,” *Grey Room* 55 (2014): 83.

[40] Allan Sekula, in *Five Days that shook the world: Seattle and beyond.* eds., Cockburn, A., & Clair, J. St., (Verso, 2000), unpaginated.

[41] Stephanie Schwartz: “Waiting: Loops in time,” *Tate Research Publication.* 2016, accessed May 24, 2024, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/waiting-for-tear-gas-allan-sekula/loops-in-time>.

面揭穿了媒体新闻报道的叙事神话”，因为就像约翰·塔格（John Tagg）所做的那样，揭示和倒置照片的指示符结构中“真相—被构建的真相”的二元论，并站在二元论的另一头总是容易的，但同时也是远远不够的^[42]。考虑到其毕生的写作与摄影实践，塞库拉要做的并不只是在图像的修辞结构上破除新闻摄影和纪实摄影的惯例，而是在破除一系列简单的二元对立的基础上，通过剖析原有叙事神话的结构，挖掘潜藏其下被掩埋和噤声的沉默，以建立一种新的关于照片叙事与生活真相的认知态度。

《等待催泪瓦斯（白球变黑）》的首张幻灯片呈现的是与抗议事件本身并无直接关系的室内场景，塞库拉拍摄了一个在图书馆中的白色地球仪（图4），在焦点之外，其后还藏着一个黑色的地球仪。而最后一张幻灯片的（图5）主体正是这个出现在首张照片背景中的黑色地球仪。虽然其中关于全球化或反全球化的隐喻已经显而易见，但更重要的则是塞库拉所采取的放映策略。施瓦茨已经观察到这点：进入展厅的观众们不会从第一张幻灯片开始往后看，他们进入黑屋子时，幻灯片总是已经开始放映，观众面对的可能是其中的任意一张照片；然而，只要他们选择继续等待，就一定会回到一张白球和一张黑球相接的序列中来。标题虽然指示了等待的对象，但我认为，考虑到这组作品所采取的模拟摄影策略——这些影像基本都有明显的色偏，色调阴郁，主体模糊，且充满了虚焦和各种情绪性的场景——塞库拉也是在试图让观众和抗议现场的人一同“等待”：这是一种悬置了结果的等待。塞库拉通过取消新闻摄影叙事呈现完整事件的强制性要求后，所带来的是一种循环性的叙事，这种叙事是反单一视角或单一主体的：它质疑传统新闻神话中对事件或历史的线性叙事。

在作品中，塞库拉所呈现的可见性始终拒绝对象进行单一的表征，也就是说，他拒绝通过标志性的单张图片将对象的身份定格下来，尽管这样无疑会唤起更为震撼的情感与移情效应——正如我们熟悉无比的“大眼睛女孩”（苏明娟）和“阿富汗的蒙娜丽莎”[沙尔巴



图4. 艾伦·塞库拉,《等待催泪瓦斯（白球变黑）》,1999—2000》,81张幻灯片,35mm彩色胶片,14分钟。
Allan Sekula, *Waiting for Tear Gas [White Globe to Black]* 1999-2000, 81 slides, 35 mm, colour, and wall text, 14 min.

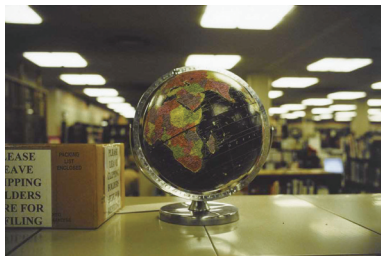


图5. 艾伦·塞库拉,《等待催泪瓦斯（白球变黑）》,1999—2000》,81张幻灯片,35mm彩色胶片,14分钟。
Allan Sekula, *Waiting for Tear Gas [White Globe to Black]* 1999-2000, 81 slides, 35 mm, colour, and wall text, 14 min.

[42] John Tagg, *The burden of representation: Essays on photographs and Histories* (Palgrave MacMillan, 2007).



图6. 艾伦·塞库拉,《等待催泪瓦斯（白球变黑）》,1999—2000》,81张幻灯片,35mm彩色胶片,14分钟。
Allan Sekula, *Waiting for Tear Gas [White Globe to Black]* 1999-2000, 81 slides, 35 mm, colour, and wall text, 14 min.



图7. 艾伦·塞库拉,《等待催泪瓦斯（白球变黑）》,1999—2000》,81张幻灯片,35mm彩色胶片,14分钟。
Allan Sekula, *Waiting for Tear Gas [White Globe to Black]* 1999-2000, 81 slides, 35 mm, colour, and wall text, 14 min.

特·古拉（Sharbat Gula）] 照片那样。并且，《等待催泪瓦斯（白球变黑）》中的循环叙事，通过将叙事进程封闭起来的形式，实际上抗拒了传统的线性叙事中对于事件的认知封闭作用。在序列中，有两张相隔五张的幻灯片（图6与图7），如果观众留心，则会注意到，这两张照片所拍摄的是同一场景，二者都描绘了同一名女子跪在街头的场景，只不过，一张于正面拍摄，另一张于侧面拍摄。画面中匿名的人出现在画面边缘，其轮廓的完整性被画框切断。这种双重呈现，对塞库拉而言，正是对单义叙事的打破。塞库拉用一种极为直白的方法，向观众宣告了自己的用意：从另外一个角度去看永远是可能的。作品中被切断的匿名身体的轮廓同样值得注意，可以看出，塞库拉惯用的焦段几乎都是28mm或35mm这样的广角，极少使用长焦特写。这也就意味着，他对拍摄对象的呈现要求一种身体接近性：塞库拉并不是像新闻工作者那样，远远地端着白色的长焦大炮将主体通过虚化从人群中剥离出来，而是选择在身体上加入他们的行列。在这组序列中，塞库拉几乎没有呈现新闻报道中的事件性、戏剧性场景，而后者往往乐于将自己的镜头置于第三方的位置，去（貌似）“客观地”呈现对峙的双方。摄影记者是以机构而非个人的身份进行拍摄的，机构带来了对事件叙事模式的要求，也带来了将自身貌似中立地隔绝于抗议者之外的视角属性。塞库拉则将自己置身于人群中，仿佛自己就是他们中的一员，与此同时，在影像中被再现的人也没有任何一个被描述成对事件真相有着绝对解释权的“权威”。也就是说，塞库拉一边拒绝了布列松（Cartier-Bresson）式街头摄影师的猎手姿态——他们捕猎的是抽象的几何形式，并妄图以此凝固现实的“本质”；一边拒绝了新闻机构摄影师的旁观姿态——他们试图用标志性的图像，进一步强化公众对既有活动的刻板印象，并以单一视角取代对事件真相之可能性的多元认识。塞库拉通过这种实践，反对以生产奇观和象征性图像为己任的宣传机构。在这个意义上，塞库拉指出，“任何有效的政治艺术都必须以反对这些

体制的工作为基础。我们需要政治经济学、社会学和非形式主义的媒体符号学。……在此基础上，可以发展出一种指向批判性表征的艺术，一种公开指向社交世界和具体社会变革之可能性的艺术。”^[43]

在他的开创性文章《拆解现代主义，重塑纪实摄影》（*Dismantling Modernism, Reinventing Documentary*）的最后一句话中，塞库拉明确地说道：“辩证与批判性的表征虽是社会变革的必要条件，但它并不充分。更广泛、更全面的实践仍必不可少。”^[44]换句话说，他的摄影实践与对纪实摄影传统的反思性批判，通过对体制和惯例做出否定，对现有的权力或政治关系进行了解构（这就是为什么只拆穿权力的神话是不够的），这就使得形成关系的诸元素在彼此之间获得了某种自由。与此同时，塞库拉又无比清醒地意识到，照片所具备的械律性唯实论（instrumental realism）和情感唯实论（sentimental realism）彼此之间并不矛盾，可能兼而有之，照片完全有可能进入情感领域，并同时牵涉权力与控制的美学^[45]。这就始终要求一种认知行动主义式的谨慎与持久地参与进对公共意见配置的结构性变革的觉悟。

对身处左翼黑格尔（Hegel）传统中的思想家们来说，黑格尔辩证法中扬弃（Aufhebung）出现的时刻往往也是一个不祥的时刻，因为这就代表着否定对于自由冲动过早的消解，也带来了一种对可能性的消灭与过早的封闭。塞库拉在思及或运用手中工具的否定力量时，同样经受住了扬弃的诱惑，也就是说，他始终未将之与一种乌托邦式的社会解放时刻相联系。和阿多诺（Theodor W. Adorno）的否定辩证法类似，塞库拉始终秉持着将否定从霸权的束缚中解放出来的意识，正是因为这样，在《身体与档案》的结尾，塞库拉说道：“作为生活在全球权力体系附近但非中心的艺术家与知识分子，我们的难题是，要在预防（prevent）这些证词被更具权威以及更为官方的文本作废一事上发挥作用。”^[46]这种呼吁以及文章所进行的考古调查，并不能仅仅被视为对警务机构权力运作的反思，同时，它也未直接上升到对国家

[43] Allan Sekula, “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary,” in *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973–1983*, (The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, 1984), pp. 55–56.

[44] Ibid., p.75.

[45] Allan Sekula, “Reading an Archive: Photography between Labour and Capital,” in *The photography reader*, ed, L. Wells, (Routledge, 2003), pp. 451–452. 这里的“械律性”需要说明一下：考虑到其在《身体与档案》和《械律性图像：战争中的斯泰肯》等文中“instrumental”的语境，此词对塞库拉而言一般具备“法律文献”“工具”“威权”三种意思，有时三者兼备，因此我将此词翻译成“械律性”或“械律的”。

[46] Allan Sekula, “The body and the Archive,” *October* 39 (1986): 64,

政权进行颠覆性变革的激进层面上。若我们仍记得布赫洛的话，就不难明白，塞库拉此言的关键在于“预防”（prevent，重点为笔者所加）一事：“预防”带来了一种在决定性事件发生之前就始终保持着的警惕，它暗示着，像塞库拉这样的知识分子，并不能简单地顺从摄影事后记录的属性，也不能简单地顺从或颠覆指示符与其指称对象之间的关系（不管是将之视为自然的还是受操控的），而是要始终专注地、批判地审视每一份文献，通过否定策略带来的分解，在诸多关系发生重组与转换的瞬间抓住它们。正如塞库拉不止一次地引用的本雅明语句那样，“没有一座文明的丰碑不同时也是一份野蛮暴力的实录”^[47]，这与《等待催泪瓦斯（白球变墨）》所展示出来的态度是一致的。这也就是说，在变革性的激进行动与现代主义式的审美沉思之间，塞库拉找到了摄影的位置：它是一种有分寸的行为，始终保持着对权力运作的警惕却又拒绝堕入任何还原论；同时，纪实摄影必须承认自己始终是有待补充的^[48]，这就需要观者的解释性参与，同时也需要外在于摄影的、更为广阔的行动，而后者是仅靠摄影自身绝对无法完成的。摄影所具备的重塑认识与唤起情感的双重功能，使得照片成为“陈述（statement）与可见性的褶子。一张照片既是可感的，也是可知的；既是美学的，也是认知的”。^[49]因此，一种批判性的实践必然有待召唤，以辨别图像主题与其指称对象间的差异，以及辨别塑造了各种表征方式背后的话语争论。

尽管如阿祖莱所说，摄影本身“证明了行动，并继续参与其中，参与进一个持续进行的当下，挑战沉思与行动间的根本区别”^[50]，但作为政治行动的摄影永远都如马尔库塞（Herbert Marcuse）与阿多诺试图捍卫的否定之力量那般，是易受损害的，塞库拉在《械律性图像：战争中的斯泰肯》（*The Instrumental Image: Steichen at War*）一文中通过考察操作性图像所具有的“指称单义性”（denotative univocality）极为清晰地说明了这点^[51]。对塞库拉而言，摄影的力量在于使得被遮蔽的政治经济

[47] 此句出自本雅明《历史哲学论纲》之七，中译见本雅明《历史哲学论纲》，载汉娜·阿伦特编《启迪：本雅明文选》，张旭东、王斑译，生活·读书·新知三联书店，2014，第269页。德语原文为“Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.” 见 https://www.burg-halle.de/home/129_baetzner/SoSe_2017/benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf. Accessed May 24, 2024.

[48] John Roberts, *Photography and its violations* (Columbia University press, 2014), p. 6.

[49] Jae Emerling, “Forces and Forms: Theories and Methods in the History of Photography,” in *The Handbook of Photography Studies*, ed. G. Pasternak (Routledge, 2020), p. 98.

[50] Ariella Azoulay, *The Civil Contract of photography* (Zone Books, 2022), p. 90.

[51] Allan Sekula, “The Instrumental Image: Steichen at War,” in *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973–1983* (The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, 1984), p. 35.

关系获得新的可见性，这使得我们可以转而揭示并重思自身生活的构成与其生成动力。这种行动主义转向“可以阐明记忆如何不仅是强权者自上而下强加的，而且也可以成为‘弱者的武器’，用来对抗权力机构与结构”^[52]，它突破了现象学与形式主义意义上的身体可见性或存在论意义上的物之关系的可见性，转而运作于对所欲共同体的塑造之可能的层面上。

四、结论

通过阐述两种几乎是对立的摄影方法，我们得以一窥摄影在生产新的可见性一事上的复杂位置。对斯蒂芬·肖尔而言，摄影作为一种行动，首先作用于自己的（现象学意义上的）身体，这带来了一种对物质世界的现象学观察方式，即将诸物视为同时存在的无限关系之集合，而并不仅仅就其本身采取一种对象化的态度观察它。是对意识所具有的“视域”（从胡塞尔的角度看）和对物之“深度”（从梅洛-庞蒂的角度看）的意识，促使肖尔采取形式主义策略去再现物之间的关系，正是这种关系保证了物本身的在场，故此我将之命名为“现象学形式主义”方法。对艾伦·塞库拉而言，身处现代主义语境下的形式主义方法已为其自我批判的原则所限制，导致其无力表征支撑着社会关系的诸多再生产系统，为此，通过数十年的写作与摄影实践，他发展出了一种我称之为“认知行动主义”的方法。肖尔惯用单张照片呈现其审美对象[如其代表作《不寻常之地》（*Uncommon Places*）]，但艾伦·塞库拉反而专注于意义在图像链的缝隙中的增殖，并凸显图像于认知结构而言的作用。塞库拉同时意识到了劳工群体在情感与认识上遭遇到的集体不公，并采取了一种有节制性与理智性的行动主义，这使他能够通过自己的写作和摄影，持久地参与进一个对集体情感与认识发生机制的重构中，从而避免了对其再现对象的奇观化或单一化。

[52] Ibid., p.10.

17 世纪荷兰风俗画情色意象再探

A Re-exploration of Erotic Imagery in 17th Century Dutch Genre Painting

杨贤宗 王一凡 YANG Xianzong WANG Yifan

摘 要 风俗画以日常生活内容作为表现对象，在 17 世纪的荷兰成为独立的画科，以表现日常生活为主，多用于室内装饰。这些风俗画除了精细地描绘日常生活场景外，往往还蕴含了丰富的寓意。前人已经从社会学、图像学等角度探讨过荷兰绘画的情色内容，此文拟从荷兰绘画与古典主义文学戏剧的关联、上层阶级的自身展示与下层阶级风俗画解读的模糊性三个角度，来讨论荷兰绘画的情色内涵。

关键词 风俗画；情色；象征

Abstracts: Genre paintings, which took the content of daily life as their object of expression, became an independent painting discipline in the Netherlands in the 17th century, focusing on the expression of daily life, and were mostly used for interior decoration. In addition to depicting scenes of daily life in great detail, these paintings often contain a wealth of allegorical meaning. The erotic content of Dutch paintings has already been explored from the perspectives of sociology and iconography. This essay intends to discuss the erotic connotations of Dutch genre paintings from the three perspectives of the association between Dutch paintings and classical literature and theatre, the upper class's own display and the ambiguity of the lower class's interpretation of the genre paintings.

Keywords: Genre painting; Eroticism; Symbolism

作者简介：杨贤宗，喀什大学美术与设计学院特聘教授、华中师范大学美术学院教授，博士，硕士研究生导师，研究方向为西方美术史；王一凡，华中师范大学美术学院在读硕士研究生，研究方向为西方美术史。

保罗·克洛岱尔（Paul Claudel）在1935年著作《论荷兰绘画》（*Introduction à la peinture hollandaise*）中，以象征主义视角对荷兰绘画的评论是对风俗画现实主义解读传统的首次突破。^[1]早在浪漫主义前，荷兰风俗画家就已通过画面物品的布局实现了与观者间的交流，并融入了丰富的道德劝诫与文化传统。画面内容的丰富性，也为观者以象征主义视角进行解读提供了广阔空间。

在17世纪荷兰大量具有象征内涵的风俗画中，包含了丰富的情色内容与对观者的挑逗。通过图像学方法回溯荷兰古典文学文本，或分析不同图式中单词语义的变化，人们将鸟、狗、生蚝等形象与情色内涵相关联。这些画面通过具有情色内涵物品的呈现来隐喻男女关系，并逐渐成为对画作情色意象解读的固定来源。但通过对荷兰17世纪文学与后半叶艺术的考察，以特定图像体现画面情色内涵的方法不再和以往一样行之有效，文学文本来源的多样复杂与资产阶级社会地位的提高，在情色文本的来源和创作需求等层面，对风俗画中情色意象的传统解读提出了挑战。在作品没有明确表示情色隐喻内涵的内部证据时，在不考虑任何背景的情况下，对特定主题赋予永恒的象征价值，结果往往是对荷兰绘画中情色内涵的误读。^[2]

自1648年《明斯特合约》及1653年约翰·德威特（John de Witt）担任大议长后，共和国的独立与资产阶级议会统治推动荷兰达到“黄金时代”的顶峰。^[3]经济的繁荣与资产阶级社会地位的提高，必然会对艺术表现产生影响：风俗画与肖像画界限的模糊，对绘画情色内涵起暗示作用的画面内容发生转变；资产阶级地位提高及出于自身表现的需要，也对艺术家的自由创作产生限制，画家受制于赞助人的需求。画面中对“文明”与“优雅”形象的表达代替了此前风俗画人物的刻画，上层阶级通过衣着、姿态等来体现社会地位，其根本思想在于：富足的精英阶级希望看到他们的特权生活方式被反映在画中，以确定文明人应如何看待与行动，从而

[1] Athoy Kelly, “Paul Claudel on the poetry of seventeen-century Dutch painting,” *Word&Image*(2003), p.223.

[2] Wayne Franits, *From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500–1700*, (London: UCL Press, 2017), p.223.

[3] “大议长”是荷兰在 1583—1795 年尼德兰七省共和国时期的一个政府官职，大议长虽然在名义上是共和国各省内议会下的一名官员，但在没有执政在位时，荷兰的议长通常可以被看作是共和国的最高行政长官。

与下层阶级进行区分。通过对画面中的人物形象情态与动作细节的描绘，体现其理想化的特点，显著区别于此前画中情色意象的表达。^[4]同时，绘画所依据的文学与戏剧文本向古典主义传统寻求灵感，也削弱了粗暴地解读情色意象的空间。通过马乔里·威斯曼（Marjorie Wieseman）在书中的阐述，17世纪后半期的艺术发展可总结为：“朝着理想化的优雅与精致的特定审美目标的定向运动。”^[5]在此进程中，画面情色意象的解读也需被重新审视。

一、绘画与古典主义文学戏剧的关联

埃迪·德容（Eddy de Jongh）在作品中分析了17世纪荷兰市民“羞耻边界”的问题。他指出，对情色的接受程度因群体而异，每个年代人们的接受范围也存在偏差。^[6]17世纪上半叶的粗俗语言，到下半叶才逐渐被以“礼仪”为核心的精致语言所替代。在表达上，语言的内容与形式相结合，内在的道德和物质环境相同化。在17世纪初，已有文学家反对作品中的粗俗内容，提倡用笔来捍卫道德。作为官方文学界的代表，康斯坦丁·惠更斯（Constantijn Huygens）也因在回信中用词过于淫秽而遭受非议。^[7]早在16世纪，德西德里乌斯·伊拉斯谟（Desiderius Erasmus Roterodamus）便强调阅读古代著作的重要性，他通过对西塞罗派的抨击——其想让拉丁语不再适合现代表达，来凸显将古典应用于现代的必要性。伊拉斯谟坚持以拉丁文写作，其《愚人颂》（*The Praise of Folly*）以极讽刺的手法抨击世俗，并多次再版。以上可以视作17世纪荷兰文学发展的古典主义渊源。

“新斯多葛主义”在17世纪荷兰知识界盛行，尤斯图斯·利普修斯（Justus Lipsius）的作品《恒定论》（*De constantia*）在1584年发表后，由巴尔塔萨·穆伦托夫（Balthasar Mourentorf）译为荷兰语。彼得·科内利斯宗·胡夫特（Pieter Corneliszoon Hooft）在其《命运》（*Noodlot*）中一再提到“忍耐”，可见利普修斯对

[4] Junko Aono, “Ennobling Daily Life: A Question of Refinement in Early Eighteenth-Century Dutch Genre Painting,” *Netherlands Quarterly for the History of Art* 33, no.4(2007/2008):237.

[5] Marjorie Wieseman, *Caspar Netscher and late Seventeen-Century Dutch Paintin*(New York: Columbia University ProQuest Dissertations Publishing, 1991), pp.65–75.

[6] Eddy de jongh, “Eroticain vogelperspectief. De dubbelzinnigheid vaneenreek s 17 de e eeuwse genrevoorstellingen (Double Entendre in Some 17th-Century Genre Subjects),” *Netherlands Quarterly for the History of Art* 3, no.1(1968–1969):52–53.

[7] 对康斯坦丁·惠更斯的批评在于其给玛丽亚·特塞尔沙德的信件中用词太过淫秽。他很可能是因为特塞尔沙德不懂拉丁语而用词过于大胆。其创作于 1653 年的闹剧，于 1658 年印刷，1672 年再版，也遭到了其追随者约阿希姆·乌登的批评。

荷兰文学界的广泛影响。胡夫特也在《论诗歌价值的演讲》（*Reden van de waerdicheyt der Poesise*）中说道：

“对文学功能的广泛看法和起源与古代古典的传统相一致。”^[8]胡夫特作为文学家，将文艺复兴时期的作品风格引入荷兰文学界并创作多首抒情诗及戏剧作品，成为荷兰17世纪上半叶“穆伊登圈子”（Muiden Circle）中的核心人物。^[9]这种精英上层人士的聚会，对荷兰文学的发展起到了定位的作用。正是在胡夫特、冯德尔（Vondel）等精英的推动下，古典主义在17世纪荷兰文学中占据主流地位，并以文本的方式对绘画创作产生了持续的影响。

17世纪的艺术家与理论家同样受到古典作家贺拉斯的影响，“诗如画”（ut pictura poesis）这句格言贯穿在他们的创作中。荷兰绘画的象征内涵与文学的密切联系和互动，不仅体现在理论著作中，也体现在创作的教育目的与方法中——将深奥的主题隐藏于表面之下。卡列里·范·曼德尔（Karel van Mander）为大家树立了榜样，他既是画家又是一位诗人，他在一篇论绘画艺术的作品《高贵和自由绘画艺术的基础》（*Den grondt der edel vry schilder-const*）中指出：“在最好的文学传统中，作品不仅具有表面意义，也以寓言的方式孕育着其他各层面的意义。”^[10]考虑到当时的文化背景，古典主义文学戏剧与绘画密切结合并对创作产生重要影响，作品中对理想、道德、教育目的的追求，往往超越了对画面内容的象征性表达。

与17世纪中后期荷兰戏剧密切相关的是Nil volentibus arduum协会，皮埃尔·高乃依（Pierre Corneille）作为Nil协会会员，同时又身兼阿姆斯特丹剧院董事，为Nil协会的戏剧理论实践提供了绝佳的机会。^[11]丹尼尔·海因修斯（Daniel Heinsius）对亚里士多德的研究作品《论悲剧的构成》（*De constitutione tragoediae*），影响了法国戏剧理论家吉恩·沙佩兰（Jean Chapelain）和朱尔斯·皮莱特·德拉梅斯纳蒂埃（Jule Pilets de La Mesnardière），正是这二人建立了法

[8] Maria A. Schebkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt: Themes and Ideas* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1991), pp. 57–64.

[9] 穆伊登（Muiden）是荷兰境内的一座城市，“穆伊登圈子”是指17世纪上半叶一群艺术和科学界人士，他们常在位于阿姆斯特丹附近的穆伊登城堡举行聚会，对精英阶层的审美趣味起到主导性的作用。代表人物有：康斯坦丁·惠更斯、冯德尔、格布兰德·布雷德罗等人。

[10] Maria A. Schebkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt: Themes and Ideas*, pp. 117–118.

[11] Nil volentibus arduum 是拉丁语表达，意为“对于那些愿意的人来说，没有什么是不可能的”。这个组织与荷兰阿姆斯特丹剧院关系密切，将亚里士多德、贺拉斯和尼古拉斯·布瓦洛·德普雷奥的诗歌传统运用到创作中，以法国古典主义悲剧和戏剧作为目标引入荷兰文学界。代表人物有：安德里斯·佩尔斯、皮埃尔·高乃依、杰拉德·德·莱雷西等人。

国古典主义戏剧体系并对荷兰戏剧产生了直接影响，这是对基于亚里士多德传统戏剧理论的发展。^[12]同时，法国剧作家将亚里士多德和贺拉斯的《诗学》进行全新阐述，也经由Nil协会引入荷兰戏剧中。扬·沃斯（Jan Vos）在17世纪中期失去了他在戏剧界的统治地位，与他所提倡的“自然是艺术最好的老师”相反，Nil协会以法国戏剧理论为指导进行创作，要求戏剧成为教育的最好工具，既要在作品中赞颂美德和秩序，又要与政治拉开一定距离。

此外，官方审查制度进一步加强了戏剧作品中对古典主义道德的追求，地方行政长官将戏剧审查权掌握在自己手中，尽管教会的干预在一定程度上遭到了抵抗，但最终的结果呈现出二者的调和，淫秽的戏剧禁止在剧院中上演，带有政治性或罗马天主教倾向的作品遭到市长拒绝。政府审查制度的设置，不仅在绘画来源，也于官方层面对绘画中情色意象的解读施加限制。

杰拉德·德·莱雷西（Gerard de Lairese）的古典主义立场没有那么激进，在其作品《伟大的绘画书》（*Groot Schilderboek*）中，他更强调的是对古典与现代的区分。莱雷西认为现代的风俗画也可以进行古典主义处理，而古典主义的优雅则通过人体姿态、动作的形式体现。同时他也认识到，风俗画所体现出的“资产阶级的优雅和现代感”。^[13]这就为荷兰绘画情色意象的解读提出了质问：是否可以简单地将画面进行情色化处理？可能其仅是对优雅形象及高贵地位的彰显与表达，从而体现出一种有别于下层人民的优越感。这所展现的，正是作品的“庸俗性”会随着市民的不再“庸俗”而加剧，正如阿姆斯特丹剧院对那些素质低下的观众因受到戏剧感召，而向舞台上的演员扔果壳的粗鲁行为进行批判一样。

二、情色文本来源追溯

对荷兰绘画画面内容与情色意象的解读，与当时流行的情色文本密切相关。虽然部分与绘画有关的情色文

[12] Stijn Bussels, *Dtuch Classicism in Europe* (London: Cambridge University Press, 2018), p. 322.

[13] Claus Kemmer, “In Search of Classical Form: Gerard de Lairese’s ‘Groot Schilderboek’ and Seventeen-Century Dutch Genre Painting,” *Netherlands Quarterly for the History of Art* 26, no. 1/2 (1998): 91–95.

学作品在当时已经出版，但其根源却可追溯至欧洲其他国家。对荷兰情色文学作品来源的误判，可能也是导致过分追求画面情色意味解读的原因之一。

17世纪初，以爱情为主题的小册子在青年群体中较为流行，这些小册子在首页会有刻有心上人名字的图案，并有多种语言的印制版本。莱顿大学于此走在了前列，莱顿大学学生创作了名为《新诗》（*Incogniti Scriptoris Nova Poemata*），副标题为“新荷兰诗和谜语”（*New Dutch poems and riddles*）的情色内容谜语书。^[14]此书于1618年出版，并在1624年、1634年和1642年分别再版，其包括法语、拉丁语、荷兰语等多种语言内容，表明其创作意在面向欧洲不同国家的读者。但在约亨·贝克（Jochen Becker）的分析中，此书的版画是根据17世纪初于巴黎出版的《荣誉的女人》（*La femme d'honneur*）一书所创作的，而书中的谜语内容则是根据16世纪乔万尼·弗朗切斯科·斯特拉帕罗拉（Giovanni Francesco Straparola）所译的一本名叫《愉快的夜晚》（*Le piacevoli notti*）的情色故事书所编写。^[15]考虑到《新诗》一书中的版画与谜语源于16世纪欧洲其他国家，将其视作为荷兰绘画中情色意象的文本根源则有待考察，其来源与荷兰历史相去甚远，并与荷兰内在文化传统的关联也较为薄弱。通过对情色文本来源的追溯，以别国文化传统下的情色文本为依据，将其视作荷兰绘画中情色内容的内在基础，必然会导致对风俗画的解读脱离荷兰当时的社会语境，从而对画面的理解产生偏差。

三、社会分层下各阶级的绘画创作

自1650年起，荷兰的精英文化与大众文化逐渐分离，社会阶层开始出现分化，上层阶级的生活方式与身份表达日益呈现“贵族化”的特点。同时期，荷兰的艺术市场可以划分为：以上层资产阶级和奥兰治宫廷为代表的社会上层，偏好历史画并将《圣经》故事融入生活之中；由中下层资产阶级所组成的社会下层，主要在画

[14] Wayne Franits, *From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500–1700*, p.224.

[15] Ibid..

作中体现生活内容。^[16]社会阶层的分野，导致绘画创作中历史与世俗题材并行其道。在上层阶级通过绘画来实现自我展现的目的下，画面到底在多大程度上暗示了情色内容值得重新考量。同样，下层风俗题材画面的“模糊性”特征所导致多样的解读空间，又难以通过画面物品得出普遍一致的结论。社会各阶级绘画的画面内容与创作目的，都在一定程度上对广泛的情色解读表示拒绝，从而对作品中情色内容的绝对性表达值得重新审视。

（一）上层阶级和奥兰治宫廷贵族

“文明”，体现了对“原始”或“更原始”社会的蔑视并充分体现了其引以为傲的礼仪或技术水平等内容。在荷兰，“文明”成了社会上层的阶级印记，并为特定传统所使用。在威廉二世与威廉三世权力交接的20年真空期中，资产阶级议会统治使得上层资产阶级在社会和政治层面上，参与到国家的实际管理中，贵族在一定程度上将其同化。^[17]伊拉斯谟的作品《论儿童的文明》（*De civilitate morum puerilium*）于1530年出版，其作为一本用于教育男孩的书籍，被翻译成英、法等不同语言版本。伊拉斯谟在书中对人的社会行为进行了广泛的论述，不仅是“身体的礼仪”，也对不文明的行为进行了批评，并指出：“外在的行为是人内在的体现。”^[18]伊拉斯谟在书中以7章的篇幅对“身体的体面与不体面”“身体文化”“宴会”等内容进行论述。此书通过记录并表现上层社会的行为模式，为当时的上层阶级提供了一套完备的行为准则，是一本有关人文主义礼仪的集大成之作。

莱雷西作为17世纪后半叶的历史画家，继承了伊拉斯谟的传统并将其用于艺术创作中，为风俗画的“改进”——在风俗画中采用古典形式，提供了绝佳的表现方法。莱雷西在《伟大的绘画书》中将作品分为崇高、普通和低级三个等级，并与当时的社会制度相结合。在上层阶级的绘画中，通过高尚、得体的方式对题材进行处理并表现出愉悦，从而与绘画中的淫秽内容形成对比。人物形象的优雅来源于庄重与高贵，并体现了道德

[16] Albert Blankert, *Dewey Mosby, Gods, saints & heroes: Dutch painting in the age of Rembrandt* (Washington: National Gallery of Art, 1981), p.24.

[17] Norbert Elias, *The Civilizing Process: The Development of Manners* (New York: Urizen Books, 1978), pp.3–37.

[18] Norbert Elias, *The Civilizing Process: The Development of Manners*, pp.53–58.



图 1-3. 杰拉德·德·莱雷西，《伟大的绘画书》插图，1740 年。

美和形式美的相互统一，在画作形式中可以推导出谦虚的优雅所体现出的个人美德。^[19]同时，为了在画面中更好地体现出上层阶级的优雅姿态，莱雷西在书中列举了不同姿态的标准为画家创作提供参考。（图1—3）在具体创作中，他提出要以古典雕塑为指导，运用石膏而不是模特来学习人体比例。因为美是以优雅的动作被人感知的，所以他要求绘画中的女性裸体要以裸体维纳斯为范本，参考古典的希腊风格。莱雷西的创作要求被17世纪后半叶的画家所吸收，并将其杂糅于风俗与肖像相融合的绘画作品中。

随着17世纪后半叶荷兰社会阶层的分化，绘画中出现了风俗画与上层人物肖像画相结合的作品类型。风俗画的上层社会体现与肖像画的家庭生活内容相结合，肖像画所具有的指称性作用与其作为寓意符号所发挥的功能，为观者提供了解读肖像的“直接经验”，画外人可以通过室内的家具、画中的标题、纹章等内容识别出人物信息及其身份地位。^[20]此种类型的作品很好地契合了上层阶级对自身展示的需要，并与莱雷西对绘画中人物姿态的要求相结合，对17世纪后半叶艺术家的创作产生了重要影响。

阿德里安·范德沃夫（Adriaen van der Werff）的创作契合了当时社会上层的绘画需求，其在17世纪后半叶到18世纪初作为宫廷御用画家，获得了极高的地位。在



图 4. 阿德里安·范德沃夫，《安娜·玛丽亚·路易萨的肖像》，布面油画，77cm×53cm，1700 年。



图 5. 威廉·范·米里斯，《茶话会》，布面油画，42cm×34cm，1675—1750 年。



图 6. 阿德里安·范德沃夫，《牧羊人和牧羊女》，布面油画，58.5cm×47.5cm，1689 年。



图 7. 丹尼尔·米滕斯 II，《家庭肖像》，布面油画，48cm×56cm，1679 年。

他为安娜·玛丽亚·路易萨·德·美第奇（Anna Maria Luisa de' Medici）所创作的单人肖像画中（图4），他成功地展现了这位美第奇家族公主的优雅与奢华，其身披奢华的外袍，衣着柔顺的内衣，手指以一种极其优雅的姿态呈现，整体所体现出的即这位公主尊贵的地位与其所象征的“文明”。这种表现上层阶级“文明优雅”的画面内容，在约翰内斯·迈腾斯（Johannes Mytens）、威廉·范·米里斯（Willem van Mieris）（图5）等大师的作品中得到了充分的体现。此外，在范德沃夫的《牧羊人和牧羊女》（*Shepherd and Shepherdess*）（图6）这幅作品中，即使画中的两人被称为牧羊人和牧羊女，但通过女性雍容的衣着以及其侧卧的姿态和她若隐若现的腿部姿势——符合莱雷西理论中画家要体现女性像“维纳斯”一样优雅的要求，可以判断出其仍是富裕的上层阶级的一员，这与保罗·克洛岱尔认为的荷兰肖像画所具有的“表演性”特点相吻合。

这种“表演性”在丹尼尔·米滕斯（Daniel Mijtens II）于1679年为莱顿市长的孩子创作的画中得到了充分体现（图7）。在公园和寺庙的背景下，九个孩子依次于前景排列，天上的天使代表已经去世的第十个孩子。

[19] Arno Dolders, "Some Remarks on Lairesse's 'Groot Schilderboek'," *Netherlands Quarterly for the History of Art* 15, no.3/4(1985):215-217.

[20] Wendy Steiner, "The Semiotics of a Genre: Portraiture in Literature and Painting," *Semiotic* 21, Issue 1-2(1977): 111-114.

红色旗子像舞台上拉开的帷幕一样，增添了表演性的意味。九位孩子身着不同颜色的服装，代表各不相同的美德，手中持有绳子坐着的女孩与最右边抱着柱子站立的女孩，二人的描绘明显模仿了里帕图像手册中“节制”与“坚贞”的形象。（图8—9）将孩子以积极的寓意形象为原型进行创作，必定是此幅画的赞助人——莱顿市长与画家商议的结果。此画充分展现了其创作目的，将上层阶级所彰显的“文明”与“道德”融入画面中，在对上层阶级进行赞扬的同时，也便于后世观者对画作的理解。^[21]

（二）中下层阶级

对于下层来说情况就会变得愈加复杂，大量风俗场景的描绘、箴言式的话语与寓意性物品同时出现，画作内容呈现出一种“模糊性”的特征。这种“模糊性”可能与17世纪人们对神秘、含糊甚至与文学内容相关，对这种“模糊性”的忽略往往会导致“为艺术而艺术”的偏见。^[22]在德容的“伪写实主义”与斯韦特兰娜·阿尔珀斯（Svetlana Alpers）的“描述的艺术”之间的是莱克尔·德弗里斯（Lyckle de Vries）的中间立场，其承认对画作做象征主义解读的可行性但又将其与文艺复兴的人文主义传统相连，并提出了荷兰艺术一个有效的现实主义准则：象征性抽象、描述性表面和精湛的美学效果。^[23]在具有情色内涵的绘画中这种“模糊性”似乎更加明显。在德容具有决定性的论文发表后，“鸟”与绘画的情色内涵相绑定。但在加布里埃尔·梅苏（Gabriel Metsu）创作于1658年的作品中（图10），似乎可以体现出不同的解读内容。画面“模糊性”的特质，为理解作品的实际内涵提供了充足而又含混的解读空间。

直观画面，通过男人的装束与地上的猎枪可知他打猎而归，正在将一只鹌鹑献给女士。德容已经通过推演“鸟”这一单词的各种语义与其在康斯坦丁·惠更斯作品中的意象将其视作情色的象征，男人身旁的猎犬加深了这一隐喻。^[24]反观女人的形象，其坐姿更加正式，伸手去拿桌子上的一本圣经。她对男人的礼物表示犹豫，并下意识地 toward 圣经求助，已体现出她对于男人提议



图 8. 里帕图像手册，“坚贞”，1709 年。



图 9. 里帕图像手册，“节制”，1709 年。

[21] Karin Tilmans, Frank van Vree, *History of Concepts: Comparative Perspectives* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998), pp.181–182.

[22] Karin Tilmans, Frank van Vree, *History of Concepts: Comparative Perspective*, p.171.

[23] David Smith, "Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth Century Dutch Painting," *The Art Bulletin*, Sep 69, no.3(1987): 407–408.

[24] Eddy de Jongh, "Erotic and vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17 de eeuwse genrevoorstellingen (Double Entendre in Some 17th-Century Genre Subjects)," pp.24–32.



图 10. 加布里埃尔·梅苏，《猎人的礼物》，布面油画，48cm×51cm，1658–1660 年。

的踌躇。考虑到圣经中将“奸淫”视作不洁净，以及画家的天主教信仰，所以女人的动作所传达的是对男人及情色暗示的拒绝。^[25]女人在此之前正在进行缝纫，这一动作加强了她的否定，虽然缝纫母题本身具有双重寓意，但在较多情况下仍是道德的象征，安静专注做着缝纫工作的女性，是传统意义上勤劳道德的体现。

地上散落的鞋子，在古典文学中则暗指女性应待在家中。这一意象来自古罗马作家普鲁塔克（Plutarchus）的《婚姻的四十九条法律》（*Coniugalium praecepta*）一书，这是一本关于婚姻的规则与限定的书籍，可被视作理解16、17世纪荷兰艺术中家庭意象的来源。^[26]普鲁塔克在书中引用了埃及妇女在家不穿鞋子的习俗，体现女性必须留在家中充当管理者的职责，这与西蒙·沙马（Simon Schama）所说荷兰人“家务崇拜”的情愫不谋而合。^[27]

女人正上方的雕塑，以蒙眼丘比特的形象，为这幅作品做出了最终结论（图11）。在古典美术和文献中并不存在遮住眼睛的丘比特形象，这一蒙眼的母题与“道德化的神话志”相关。在普洛佩提乌斯对蒙眼丘比特的悲观化解释之后，经由中世纪画家之手，蒙眼丘比特的形象在14世纪就有了明确的内涵，并在道德传统中给予以斥责。从蒙上遮眼布这一图像，就可被看作从“神性之爱”到盲目“情欲”的转变。在文艺复兴时期，丘比特的形象与裸体天童的形象相结合，从而发展出文艺复兴时期丘比特的传统样式。（后世因画家创作的随意性导致蒙眼与不蒙眼丘比特形象的混用）受到新柏拉图主义影响，“诗歌中的爱神”象征着一种形而上的“圣爱”，与“神话志的丘比特”所代表的“俗爱”形成了鲜明的对比，新柏拉图主义者再次借用蒙眼丘比特的形象对“俗爱”进行抨击。^[28]普鲁塔克作为新柏拉图主义学派的一员，其爱情观经由作品，被17世纪雅各布·卡茨（Jacob Cats）等荷兰文学家所吸收，并最终对梅苏的作品产生影响。蒙眼丘比特的雕塑在画中也起到了相同的作用，隐喻画家对于“俗爱”与情色的批判。

在画作结构上，女人身后的柜子将其框在一个矩形

[25] 画家本人在出生时偷偷在一个天主教教堂洗礼。并且在圣经中，将奸淫看作“不洁净”，可见于加拉太书 5:9，“情欲的事都是显而易见的，就如奸淫、污秽、邪荡”，马太福音 5:27–30，耶稣告诫信徒“不可奸淫”“你们听见有话说‘不可奸淫。’只是我告诉你们，凡看见妇女就动淫念的，这人心里已经与他犯奸淫了。若是你的右眼叫你跌倒，就剜出来丢掉。宁可失去百体中的一体，不叫全身丢在地狱里。若是右手叫你跌倒，就砍下来丢掉。宁可失去百体中的一体，不叫全身下入地狱。”

[26] Wayne Franits, *From Revolt to Riches: Culture and History of the Low Countries, 1500–1700*, pp.228–229.

[27] Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (New York: Alfred A. Knopf, 1987), pp.373–429.

[28] 潘诺夫斯基：《图像学研究》，范景中、威印平译，商务印书馆，2022，第141—192页。

内。在这一领域，桌上的圣经、女人进行的缝纫、散落的鞋子与柜子上的蒙眼丘比特雕塑，都在抵抗着来自男人“情欲”的威胁。男人拿着鹈鹕的手越过矩形的右边框，这是对女人的道德领域的侵略，但是动作仅限于此。同时，考虑到地上鞋子的方向，左侧向内指向女人本身，很可能是暗指其美好道德，而右侧鞋子的位置从女人的角度向外指出，与男人整体向左的身体动态形成冲突。整幅画面的物品排列及构图安排，似乎都在证明女人所代表的内在道德，对男人所体现的情欲的对抗及其所取得的最终胜利，对情色的暗示难以阻挡道德内涵的力量。

四、结语

荷兰绘画所依赖的文学作品其古典主义倾向、上层阶级对于“文明优雅”的展示及中下层阶级作品“模糊性”的特点，都体现出对荷兰绘画的解读不能一概而论。风俗场景的描绘，在部分作品中不可避免地会体现情色意味，正如爱欲在社会亲密关系当中不可或缺。现代对于风俗画作品情色内涵的解读，或许也是对马尔库塞所呼吁“爱欲解放”的回响，在高度压抑的城市文明中，再次回到前资本主义时期的社会生活；从高度分化的资本主义生产中，回到17世纪荷兰田园牧歌般繁荣的商业社会。

文艺复兴时期绘画所具有的叙事性传统，在17世纪荷兰风俗画中有所改变。风俗画的叙述性有所中止，画家通过对画面的集中描述来构建一个虚假的世界以吸引读者。象征性元素在画面中发挥了重要的作用，它作为叙事的片段，在画家笔下以描述性的手法表现，体现了描述与叙事间的平衡。^[29]对具有情色内涵物品的探讨至今仍无定论，这些物品在多大程度上是对现实生活的模仿，或是承担象征的作用从而成为叙事内容的片段，仍需讨论。但是，如果不考虑到荷兰17世纪的绘画传统与社会状况，仅对画面内容进行“图像学”解码，将具有情色内涵的物品在不同背景下的绘画中做“绝对化”的解读，就会造成对画家创作意图理解的偏差与对画作的误读。



图 11. 加布里埃尔·梅苏，《猎人的礼物》（局部），1658–1660 年。

[29] Svetlana Alpers, “Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation,” *Readers and Spectators: Some Views and Reviews* 8, no.1(1976):18–19.

博物馆社会责任在展览策划中的体现与运用——以皮博迪·埃塞克斯博物馆展览“气候行动：激发改变”为研究个案

Embodiment and Application of Museum Social Responsibility in Exhibition Planning—Taking The Peabody Essex Museum Exhibition “Climate Action: Inspiring Change” as a Case Study

杨 红 马冉冉 YANG Hong MA Ranran

摘 要 2023 年“国际博物馆日”以“可持续性 with 美好生活”为主题，并将联合国可持续发展目标中的“气候行动”纳入其中。博物馆通过举办以应对气候变化为主题的展览及教育活动支持气候行动、促进积极变化，但如何让这类科普主题展览与公众产生思想与行动的联结、有效传递社会责任是一个难题。皮博迪·埃塞克斯（Peabody Essex）博物馆展览“气候行动：激发改变（*Climate Action: Inspiring Change*）”以可视化和多感官的展项传递气候变化问题及解决措施的相关知识，以大量互动体验为特色强化参观者对问题的认知；并在展览中融入大量社区参与的内容，鼓励参观者以实际行动投身气候行动倡议。文章以该展览为研究个案，通过对展览内容与形式设计的介绍与分析，归纳博物馆通过展览体现社会责任的具体方式，为气候行动等相关主题展览提供可资借鉴的策展思路。

关键词 气候行动；博物馆展览；社会责任；社区参与

Abstract: With the theme of “Sustainability and Good Life”, International Museum Day 2023 incorporates “Climate action” from the United Nations Sustainable

作者简介：杨红，中国传媒大学文化产业管理学院艺术管理系教授，研究方向为非遗保护与传播、艺术策展；马冉冉，北京大学法学院硕士研究生，研究方向为文化法学。

Development Goal. Although museums can express their support for climate action and promote positive change by holding exhibitions and educational activities on the theme of coping with climate change, the challenge lies in how to make these popular science exhibitions connect with the public in thought and action, and effectively convey social responsibility. The Peabody Essex Museum's exhibition “Climate Action: Inspiring Change” is a visual and multi-sensory exhibition that introduces knowledge about climate change issues and solutions, features a large number of interactive experiences to enhance visitors’ awareness of the issues, and incorporates a large amount of community participation in the exhibition to encourage visitors to participate in climate action initiatives. Taking this exhibition as a case study, the article introduces and analyses the content and design of the exhibition, and summarises the specific ways in which the museum embodies its social responsibility through the exhibition, so as to provide curatorial ideas for exhibitions on climate action and other related topics.

Keywords: Climate action; museum exhibitions; social responsibility; community participation

一、研究背景

（一）研究背景概述

1. 博物馆社会责任的上升

博物馆作为公共文化事业的重要组成部分，致力于通过展览项目、教育活动等方式提高人民文化素养，促进社会文明进步。随着经济社会的发展，博物馆的数量和质量不断提升，与社会的关联度及影响力不断增加，这使得博物馆行业自身的社会责任感随之上升，公众对博物馆在社会责任层面的期待也与日俱增。这一趋

势在近年来“国际博物馆日”的主题上就可见一斑。国际博物馆协会（International Council of Museums, 简称“ICOM”）将每年的5月18日定为“国际博物馆日”，2023年的主题为“可持续性与美好生活”，并将联合国可持续发展目标中的“气候行动”纳入其中^[1]。这一主题旨在号召博物馆主动承担促进社会可持续发展的责任，包括普及气候变化知识，助力气候行动倡议。

2. 博物馆与气候行动倡议

ICOM倡导气候行动出于对博物馆及其藏品安全的关注，因为自然灾害和极端天气对全球文化遗产的维护与保存构成了极大威胁，更出于对人类社会共同面临的生态性问题的责任意识，以及对受环境灾难影响的地球生命的关怀。近年来，世界各地许多博物馆均开始采取主题展览、教育计划等方式，致力于唤起公众对气候变化的认知与行动，将气候行动倡议的种子撒向全社会。ICOM认为，博物馆因其在推动社会可持续发展的方面发挥关键作用而应被视为气候行动的盟友，博物馆长期以来都在开展气候相关实践，当前应鼓励更多博物馆专业人员和志愿者参与其中、贡献力量^[2]。

（二）皮博迪·埃塞克斯博物馆及展览个案概况

皮博迪·埃塞克斯博物馆（Peabody Essex Museum, 简称“PEM”）位于美国马萨诸塞州塞勒姆市（Salem），拥有超过840,000件艺术与文化藏品，400,000余册书籍、手稿和文件以及22座历史建筑。^[3]作为美国历史最悠久的博物馆之一，PEM以收集和创新展示艺术与文化藏品为使命，致力于通过其展览、出版物、媒体和相关活动拓宽公众视野，增加对自身及广阔世界的了解，改变人们的生活。PEM的历史渊源及藏品的国际性塑造了该博物馆全球化的观照与叙事视角，也促使其主动承担社会责任，积极探索人类难题的解决途径。

PEM于2022年4月举办的临展“气候行动：激发改变（*Climate Action: Inspiring Change*）”即着眼于气候行动倡议，通过汇集并展示与该主题相关的当代艺术作品、体感装置，引发公众思考如何将气候危机转变为对

[1] International Council of Museums, “International Museum Day” [EB/OL], 2023-03-05, <https://icom.museum/en/international-museum-day/>.

[2] International Council of Museums, “Statement: Museums and Climate Activism” [EB/OL], 2022-11-11, accessed 2023-03-05, <https://icom.museum/en/news/icom-statement-climateactivism/>.

[3] Peabody Essex Museum, “About Pem Museum History” [EB/OL], 2023-03-05, <https://www.pem.org/aboutpem/museum-history>.

人类共同未来的希望，将担忧情绪转化成改变地球的实践。展览不仅收录了29位艺术家的特色主题作品，还将社区普通公众对气候行动倡议的文字、绘画表达等呈现于展览之中，引发同为大众视角的参观者与参展者的对话与共鸣，增强公众对气候问题的切身性与行动力。

二、博物馆社会责任与气候行动倡议的文献综述

（一）国外文献综述

博物馆与社会责任的关联已然引发国外相关机构及研究者的诸多思考。ICOM于2011年出版的《博物馆与社会责任》认为，作为对社会负责的机构，博物馆可以促进更大程度的包容和社会和谐^[4]，明确了博物馆对社会的作用。杰特·桑达尔（Jette Sandahl）认为：“博物馆是社会不可分割的一部分，并且是社会的积极推动者……过去，博物馆的核心功能和社会责任之间被认为是分离、对立或矛盾的，但在当前的博物馆景观中，它们越来越被视为一个相互关联的整体。”^[5] 本文即立足于此，研究博物馆核心功能——展览服务与社会责任之间如何建立密切的关联，并以气候行动主题展览作为体现博物馆社会责任的个案视角。其中，鼓励社区参与是博物馆体现社会责任的重要途径，也是博物馆展览连接社会、贴近公众的方法之一。艾伦·赫尔兹（Ellen Hirzy）就认为：“每个博物馆都与其社区有着根深蒂固的联系，无论其藏品和学术成就多么深远，无论其参观者多么多样，博物馆的特定社区背景都会巩固、重振其使命感，并丰富其对可能实现的目标的理解。”^[6]

国外有关博物馆与气候行动倡议的相关研究较多，更侧重于务实的应用理论与案例研究。莎拉·萨顿（Sarah Sutton）认为：“博物馆有能力影响公众对气候变化的认知和实践，无论是人文艺术，还是自然科学博物馆，都能在相关领域做出贡献。”^[7] 可见，博物馆可从艺术感染、科学普及两方面入手策划该主题展览，感性与理性层面的影响力均不可忽视，这从侧面证明各

[4] International Council of Museums, “Museums and social responsibility” [EB/OL], 2023-03-05, <https://icom.museum/en/ressource/museumsand-social-responsibility-by-beingsocially-responsible-institutionsmuseums-can-promote-greaterinclusion-and-social-harmony/>.

[5] Jette Sandahl, “Addressing Societal Responsibilities Through Core Museum Functions and Methods:The Museum Definition, Prospects and Potentials”, *Museum International* 71(2019):1-2.

[6] American Association of Museums, *Mastering civicengagement: a challenge to museums*(Arlington:American Association of Museums,2002),p.9.

[7] Sarah Sutton, “Theevolving responsibility of museum work in the time of climate change,” *Museum Management and Curatorship* 35, no.6(2020):618-635.

类博物馆均可参与气候行动倡议，体现该方面的社会责任。基于气候问题的复杂化与争议性，莎拉提出应打破博物馆话语体系惯常的中立性，基于科学事实来响应气候行动^[8]。帕特·汉密尔顿（Pat Hamilton）等人将博物馆称作公众召集者，并提出围绕气候变化的公众讨论模型，即包括科学研究和发现、专业参观者和公共参观者三个要素，以此促进公众参与该议题的群体讨论^[9]。关于公众参与，珍妮特·K（Janet K）等人认为：“气候行动的全球性和复杂性使得公众参与成为必然，而影响公众参与的重要障碍就是气候知识的匮乏，需要学校教育和成人教育两手抓，将博物馆纳入教育系统中。”^[10] 菲奥娜·卡梅隆（Fiona·Cameron）等人也强调公众参与气候行动倡议需要深入的交流、互动和对话，而不是权威者的“独白”，博物馆应更少地依赖于向参观者提供信息，而更多地创造和设计丰富体验，它创造的情绪包括快乐、惊奇和喜悦，而不仅仅是按下恐惧和内疚的按钮^[11]。本文研究的展览个案即体现了以上策展理念。

国外与气候行动相关的展览已有不少，还有专门针对该主题的博物馆。如2015年开办的纽约气候博物馆，其目标是“通过跨艺术和科学的项目激发对气候危机的行动，加深理解、建立联系，推进制定公正的解决方案”^[12]。气候主题展览方面，瑞典世界文化国家博物馆举办的展览“人性”探讨了大众消费和气候变化的联系，展厅中设置九个“茧”代表第六次大灭绝、缓慢的暴力、美好的时光等九个相关主题，引导参观者感受从绝望到希望的展览立意^[13]。又如皇家不列颠哥伦比亚博物馆（Royal British Columbia Museum，RBCM）举办的气候主题展览对未来状况进行描绘，并通过与大学、政府机构的合作获取相关数据，绘制当前到未来的三个时期（2020年、2050年、2080年）的气温、降水、物种及经济要素分布图，数据的变化程度和速度以可视化方式呈现，让参观者深刻地感受到气候行动的必要性和紧迫性^[14]。

（二）国内文献综述

国内学者对于博物馆社会责任的研究颇多。宋向光

[8] Ibid..

[9] Pat Hamilton, Evelyn Christian Ronning, “Why Museums? Museums as Conveners on Climate Change,” *Journal of Museum Education* 45, no.1(2020): 16-27.

[10] Janet K.Swim, Nathaniel Geiger,John Fraser, et al, Climate Change Education at Nature - Based Museums”, *The Museum Journal* 60, no.1(2017):101-119.

[11] Fiona Cameron,Bob Hodge,Juan Francisco Salazar, “Representing climate change in museum space and places,” *WIREs Clim Change* 4(2013):9-21.

[12] Sara Miller Llana, *Next up for the world’s museums: Social responsibility*(Boston:The Christian Science Monitor, 2020), p.2.

[13] Helen Arfvidsson, Ann Follin, “Connectedness, consumption and climate change:the exhibition human nature,” *Museum Management and Curatorship* 35, no.6(2020):684-696.

[14] Richard J. Hebda, “Museums, Climate Change and Sustainability,” *Museum Management and Curatorship* 22, no.4(2007):329-336.

以古希腊文化为起点，梳理了博物馆的发展历史和时代背景，并提出应该思考怎样将记忆和创造力结合起来，让社会和人都有积极的变化^[15]。孔达则通过回顾英美国国家博物馆承担社会责任的发展历程，提出博物馆应直面社会问题，在充分考虑现实条件的基础上承担社会责任，寻找适合自身发展运营的特色之路^[16]。关于社会责任的重要性，单霁翔认为这是博物馆的生命价值所在，博物馆文化对社会责任的关注更是文明进步的标志，时代需要博物馆将社会责任从保护文化遗产延伸到服务并促进社会和谐发展^[17]。此外，博物馆的教育职能与其社会责任息息相关。徐玲和王骋远认为博物馆的知识是通过搜集、保存、整理等过程形成的公共知识，以藏品为中心具象化呈现，博物馆应变被动的公共资源保管者为主动的知识收集、保存、生产和传播者，积极履行教育本位的社会责任^[18]。施波文梳理了公共博物馆教育功能的演变历程，认为大众对于其教育职能的认知愈发明晰，并指出博物馆所有形式的工作和努力都是手段，唯有对民众产生积极影响、能改变社会的教育才是博物馆存在的目的^[19]。

在博物馆社会责任履行方面，不少学者从展览角度展开研究，提倡以开放式展览鼓励公众参与。郑惠伦围绕“博物馆服务社区”开展了博物馆和社区发展、博物馆与公众关系两个角度的研究，认为博物馆要促使公众参与到事业中去，有助于实现其社会效益^[20]。史明立按照筹备过程、展览过程和展览之后的阶段顺序分别阐述“开放”理念如何融入，并强调要在策展中发现公众的价值，鼓励社会参与和互动，通过展览关联者的建构和解构来延长展览的生命，形成开放而多元的叙事^[21]。卢涛阐释了“开源策展”的概念，“开源”是从封闭态“一对多”单向度策展生产模式转变为开放态“多对多”双向度社会协作模式，建立一套鼓励社会参与的系统机制思维^[22]。

此外，国内学者对气候主题展览的个案也有相关研究。于奇赫对布鲁克林博物馆举办的“危机中的气候：

[15] 宋向光：《当代博物馆的社会责任》，《中国博物馆》2012年第4期，第47—50页。

[16] 孔达：《从英美经验看博物馆与社会包容》，《中国博物馆》2020年第2期，第15—21页。

[17] 单霁翔：《博物馆的社会责任与社会发展》，《四川文物》2011年第1期，第3—18页。

[18] 徐玲、王骋远：《公共知识服务：博物馆社会责任的再思考》，《博物院》2020年第2期，第40—44页。

[19] 施波文：《公共博物馆教育功能的历史嬗变》，《科普研究》2014年第5期，第66—73页。

[20] 郑惠伦：《博物馆融入与服务社区研究》，硕士学位论文，复旦大学，2016。

[21] 史明立：《博物馆策展新实践与开放式展览》，《博物院》2022年第1期，第94—101页。

[22] 卢涛：《开源策展：数字社会创新视阈下的设计策展机制研究》，博士学位论文，中国美术学院，2023。



图1. “置身于大自然”展览现场，图片来源：笔者摄于皮博迪·埃塞克斯博物馆（Peabody Essex Museum）。

美洲土著与环境变化”特展进行分析，认为该展览引导参观者建立多元生态观，展现了土著知识在应对气候变化中的作用^[23]。而曼彻斯特博物馆开设的“气候控制展”以“平衡”“因果”“蝴蝶效应”观念为策展思想，以当地曾迅速繁殖的胡椒蛾的故事为主线，将展览分为“探索过去”和“探索未来”两条路径，营造出两种不同的观展体验^[24]。

三、展览个案的主要内容与形式

（一）展览内容：知识科普与实践鼓舞并举

展览“气候行动：激发改变”以未来气候蓝图为导向，通过青年艺术家鼓舞人心的气候主题作品和生动有趣的体验装置加深大众对气候变化的认识、促进其付诸行动。该展览按照内容立意可分为知识科普和实践鼓舞两大类型的展项。

知识科普类展项侧重于阐明气候变化的历史溯源、影响因素、已知解决方案，宣传响应气候行动倡议的具体实践项目，为帮助参观者付诸实践打下基础。如展项“气候变化片段（*Climate change clips*）”以数据可视化的形式讲述1880—2020年全球变暖、1992—2017年全球海平面上升、南北极冰川融化等气候变化引发的问题，用醒目的数字直观地表现出气候变化速度之快和问题之严峻，增强参观者的危机感和行动意识。

实践鼓舞类展项则侧重于创新展示气候行动的紧迫性及公众参与的必要性，更多以艺术手法触动参观者内心，引发情感共鸣。如展项“置身于大自然（*Being in nature*）”（图1）采取明信片墙的形式，参观者既能在明信片上留言分享对气候变化的感受，又能浏览并了解他人的想法，受到其他参观者话语的鼓舞，形成群体认同感。

综上，该展览兼具科普性和艺术性，从知识和实践两个角度出发，让参观者学习气候相关知识、了解气候行动举措、认识气候行动倡议的必要性和紧迫性，切实

[23] 于奇赫：《布鲁克林博物馆“危机中的气候：美洲土著与环境变化”特展解析》，《艺术与民俗》2021年第4期，第21—27页。

[24] Houri Boughosyan，姜敏华：《曼彻斯特博物馆：“气候控制”展》，《现代装饰》2016年第10期，第44—47页。

做到晓之以理、动之以情。

（二）展览形式：动静结合，鼓励参与共创

菲奥娜等人认为博物馆不只向参观者传达信息，还要创造和设计丰富的观展体验，鼓励参观者深入交流和互动^[25]。展览“气候行动：激发改变”即将策展重心置于知识传播和互动体验，让参观者在艺术作品的熏陶、趣味装置的体验以及语言文字、涂鸦绘画的互动中激发行动的决心。

静态的艺术作品、科普展板等可营造展厅整体氛围、呈现展览主题，多媒体视频、互动性装置等则可深化与拓展认知。如展项“纸牌世界（*world of cards*）”（图2），艺术家用23张纸牌搭建出4层金字塔状的装置艺术作品，其中10张纸牌上的图画描绘了人类游说、抗议、开展校园教育等气候行动实践，10张描绘了地球上动物们的生活，另有3张纸牌则分别代表天空、土地和海洋，即地球的生态环境。这些各具象征意义的纸牌构成地球家园，而任何一张卡片的缺失都可能造成“金字塔”的崩塌，创作者以此展现人类和其他生物以及共同的栖息地——地球之间相互依赖、密不可分的关系。在该作品旁边还配有电子屏幕，播放每张图画的具体内容以及金字塔倒塌的场景，辅助参观者欣赏并理解其中深意。这一展项动静结合，既便于参观者观看作品细节，又考虑到青少年等观众群体的需要，辅助其理解作品立意。

相比静态展示的直接阐述、引发理性思考，互动体验更注重以趣味实践获得超出文字、数据、绘画艺术等的切身感受，以小见大揭示全球气候问题及人类实践的作用。如展项“点亮节能灯 [*Make (energy-efficient) light happen*] ”（图3），灯箱中从右到左放置LED灯、荧光灯和白炽灯三种灯泡，参观者可摇动手柄为灯泡发电，借此感知点亮其所需能量的依次增加。该展项用摇动手柄的费力程度来衡量灯泡的节能效率，将节能的概念转化为可感知的动作体验，深化了参观者对绿色节能的理解。该装置的辅助文字注明“灯泡只是众多可通过

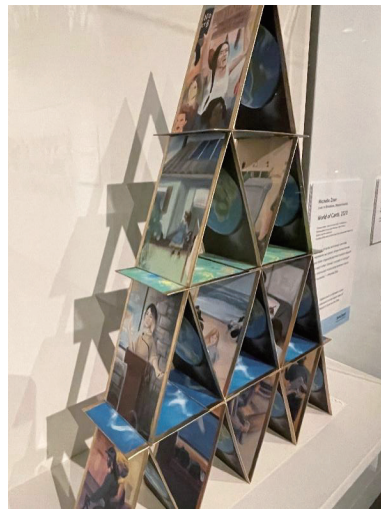


图2. “纸牌世界”展览现场，图片来源：笔者摄于皮博迪·埃塞克斯博物馆。



图3. “点亮节能灯”展览现场，图片来源：笔者摄于皮博迪·埃塞克斯博物馆。

[25] Fiona Cameron, Bob Hodge, Juan Francisco Salazar, “Representing climate change in museum space and places”.

工业设计和消费者选择来提高效率的例子之一”，以小见大地向参观者传达高效低碳的消费理念，鼓励参观者在购物时将环保纳入考虑要素之中。

由上可知，该展览的各个展项是在间接体现博物馆有关气候行动的社会责任，而这种社会责任的有效传递还依赖于展览的开放性。展览中包含了大量鼓励公众参与共创的举措，多处展项都在展示参观者的文字及绘画以鼓励他们为气候行动发声等。如展项“自然日志（*Natural journal*）”（图4）鼓励参观者自主绘制自然日志，展现个人想法和期许；在展厅一隅，参观者还可与“I’ll insulate my home”等特定标语的KT板合影，并打印粘贴在展览的照片墙上（图5）。以上都是鼓励参与共创的策展方法，参观者对气候行动的理解和表达被融入展览之中，构成展览、展项作品的一部分，而此类公众话语的表达又会带动后续参观者继续参与其中，形成参与和表达的循环。

综上，该展览以动静结合的方式丰富了参观者的知识与体验，促进其自主探索与思考；以参与共创的方式鼓励参观者发声，用公众话语的互动增加更多参观者的参与感、责任感与践行力。

四、社会责任在展览策划中的体现与运用

（一）体现社区参与，激发观展表达

博物馆鼓励社区参与，那么对于博物馆而言，其对应社区的范围是什么？英国博物馆学家肯尼思·赫德森从博物馆与社区的角度，将社区分为博物馆周围约五公里的当地社区、距博物馆两小时路程地区的社区、国家的社区、国际的社区4类^[26]。这一社区分类是基于相对物理距离区分的，尽管博物馆向所有公众开放，但其与不同物理距离公众间的关系紧密度确实存在差异，这一方面体现为公众关注或光顾该博物馆展览及活动的频次不同，另一方面也决定了博物馆在社区参与方面的覆盖面与优先度。

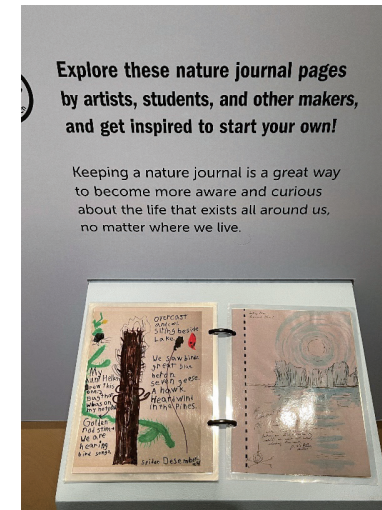


图4. 自然日志，图片来源：笔者摄于皮博迪·埃塞克斯博物馆。



图5. 合影墙，图片来源：笔者摄于皮博迪·埃塞克斯博物馆。

[26] 侯玉兰、侯亚非：《国外社区发展的理论与实践》，中国经济出版社，1998。

对于博物馆展览而言，其社区参与主要体现为在展览中展示所在社区的历史、文化及变迁，传递对所在社区及居民的关注与关怀，并在此基础上重视所在社区对不同展览主题的态度表达与亲身参与，包括鼓励社区参与展览策划设计，参与展览内容、展示作品的创作，参与展览的推广传播及相关教育活动等。与此同时，社区参与也是展览充分运用所在地域的各类资源凸显展览在地化特征，扩大展览影响力的有效方法。展览“气候行动：激发改变”即体现了社区参与，且其社区的概念设定为肯尼思分类中“距博物馆两小时路程地区的社区”的范畴，具体而言即以博物馆所在的新英格兰地区为展览涉及区域，并按照社区参与的先后顺序构成了原生展项和次生展项。

尼娜·西蒙将公众参与形式分为贡献型、协作型、共同创建型和托管型，其中共同创建型是指策展者和公众共同设计完成展览；贡献型是指由策展方主导，公众主要以留言板和故事分享等形式为其贡献数据^[27]。“气候行动”展览中的原生展项即属于共同创建型，由主要来自新英格兰地区的29位艺术家的气候主题艺术作品构成，他们基于自身视角以各种艺术形式展示对气候行动倡议的理解，表达对区域乃至全球气候问题的思考。如绘画作品《海平面在上升，我们也是》（*The seas are rising, so are we*）（图6）即描绘了创作者对海平面不断上升问题的担忧，以及其参与波士顿（Boston）校园气候游行的经历，展现其改变气候和捍卫家园的决心。

社区参与打破了博物馆等机构主体策展带来的权威立场与疏远感，让展览体现社区多元立场；同时，社区参与也表明了展览立场的社区归属感，营造同一地域参观者与艺术家的直接关联，让这种地域共性带来的共同话题激发展览交流感。参观者对这些原生展项所分享的社区参与成果天然具有熟悉感和归属感，更易于产生对内自省和对外输出的观展体验。继而，参观者在这些原生展项的鼓励下主动参与其他展项的话

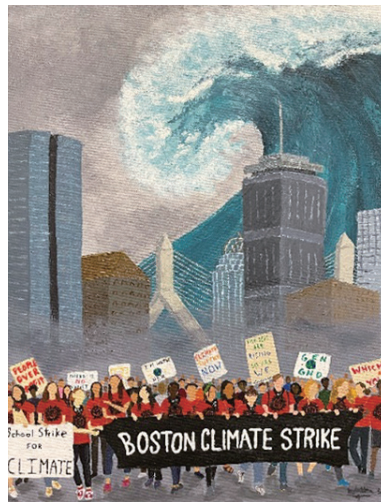


图6. “海平面在上升，我们也是”，图片来源：笔者摄于皮博迪·埃塞克斯博物馆。

[27] 西蒙：《参与式博物馆：迈入博物馆2.0时代》，喻翔译，浙江大学出版社，2018。



图7. “气候待定”，图片来源：笔者摄于皮博迪·埃塞克斯博物馆。



图8. “太阳能编钟”展览现场，图片来源：笔者摄于皮博迪·埃塞克斯博物馆。

语表达，积累形成了“贡献型”的次生展项，如“置身于大自然”明信片留言、自然日志创作、合影拍照等。这些侧重公众话语表达的次生展项又会与后续参观者产生观展互动与情感共鸣，并鼓励更多参观者分享经历与体会，形成次生展项不断衍生的良性循环，扩大展览社会责任的传播和影响范围。参观者面对大众积极的话语表达和切实行动时，易于从众而融入社区共识或产生符合社区群体共识的行为取向，对气候变化问题萌生采取措施的主动性。

（二）设计感官体验，具化气候问题

现实中，公众从传媒、教育等渠道都可获取大量有关气候变化问题的信息与知识，但往往较难从理性认知过渡到实际行动，博物馆的优势是将气候问题具化为亲身体验，通过艺术手段升华为感性触动、深度记忆，继而激发参观者对问题认识的迫切感与行动力。多感官交互是博物馆展览具化内容、增强互动的主要形式。从多感官学习的角度来说，五感是人类认识世界和接收信息的入口，调动视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉等多方面对事物产生最直接的认知，多通道立体化汲取知识的过程能够完成知识建构并加深记忆。该展览即着力于将气候变化问题贴近观展者的生活，以视觉、听觉、触觉等感官体验为着眼点，设计了一系列可视化展项、交互性装置，着重以直接的多感官体验来具象化呈现社会问题及解决方案，深化观众的气候认知。

视觉体验方面，展览采用了隐喻性的可视化方式，即以易于理解的事物比喻复杂事物的图解形式^[28]，借助本体与喻体的映射使问题阐述更加生动形象。如展项“气候待定（*Climate TBD*）”（图7）采用漫画的形式，以风餐露宿饱受天气影响的小鸟比喻人类，借小鸟之口表明气候变化尚有转机，既传达了改变的希望，又表明了立即实践的紧迫性。

听觉体验方面，展项“太阳能编钟（*Solar chimes*）”（图8）可按下按钮启动太阳能电池板并点亮灯，以此将光能转化为电能来驱动敲钟装置使其发出音乐。这种

[28] 孙梦莹：《知识可视化在科技馆展览中的应用效果研究：以上海科技馆“食物的旅行”展项为例》，《科学教育与博物馆》2016年第4期，第268—273页。

“太阳的钟声”以小型实验装置具象化呈现太阳能发电原理和运作模式，以按按钮、亮灯、循环播放的动人音乐等交互行为、视觉冲击和听觉刺激，多维度强化观众对太阳能高效清洁的理解和记忆。

触觉体验方面，展项“和你的食物互动（*Play with your food*）”（图9）将香蕉、苹果、薯条、汉堡等七种食物置于圆盘上，以“二氧化碳当量”为单位计算每种食物从生产、加工、运输再到餐桌的温室气体排放总量，并将其具象化为食物的重量标注在餐盘内，参观者可通过把玩食物模型的互动方式感受模型的重量，继而加深对碳排放量的切身理解。

感官体验类展项的设计将空泛的概念层面知识、相对遥远的气候类社会问题具体而生动地加以呈现，并以多感官的多维度方式增强观众认知和记忆；互动装置让参观者在动手体验的同时活络大脑、引发求知欲望，将被动的参观过程变成了在体验中发现和思考的双向传播学习模式^[29]。

（三）数据可视化呈现，直观量化气候问题

数字是对事物数量、性质、状态等大小和程度的表示符号和具体的衡量标准，对气候变化等社会问题予以量化，并通过数据可视化的方式直观呈现，是展览增加科学性和可信度的重要方式。该展览就立足于用具体数据量化气候变化问题，便于参观者进行横向和纵向的双向分析比较。比如上文所述的展项“和你的食物互动”，各个食物的二氧化碳排放当量转化为了食物的重量，如香蕉10盎司（约283克）、苹果2盎司（约57克）等，引导参观者进行横向比较：从单个食物二氧化碳积累的纵向流程上看，苹果和香蕉碳排放量的差异来源于苹果为当地种植，而香蕉自中美洲运输而来，体现了交通在其碳排放中所占的巨大比重。又如展项“点亮节能灯”以摇动手柄的费力程度来量化灯泡所需能量的大小，让参观者身体力行地感知LED灯的节能高效，明确认识到环保消费的重要性。

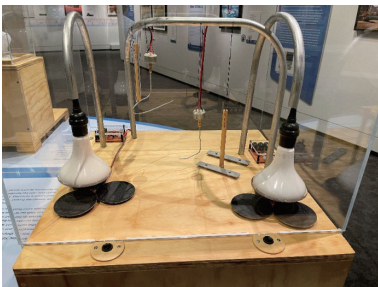


图9. “和你的食物互动”展览现场，
图片来源：笔者摄于皮博迪·埃塞克斯博物馆。

五、结语

展览“气候行动：激发改变”以激发公众响应气候行动倡议并付诸实践为策展目标，通过社区参与组织展览内容的创作引发本地区公众共鸣，并鼓励更多参观者参与表达、衍生传播；采用数据可视化方式直观量化气候变化现状，多感官体验装置具象化呈现气候问题，将展览的内容与形式高度统一于策展目标之下，处处体现了博物馆通过展览传递对气候行动倡议的社会责任。

本文在对展览进行具体分析过程中，切实感受到博物馆展览不应只停留于科学普及、艺术欣赏等基本功能，更要将社会责任有效融入科普、艺术展项，在社区参与导向、参观者体验导向之下，通过展览更为深入地传递正向影响、履行社会责任，发挥博物馆对人类社会进步应有的影响力。

[29] 汤善雯：《互动设计在博物馆展示中的应用》，硕士学位论文，南京艺术学院，2013。

AIGC 语境下高校设计学院艺术史论课教学模式及评价改革——以东华大学为例

Reform of Teaching Models and Evaluation Systems for Art History Thery Courses in Design Colleges in the Context of AIGC — A Case Study of Donghua University

冯鸣阳 王雯蓉 吴 亮

FENG Mingyang WANG Wenrong WU Liang

摘 要 在 AIGC 时代背景下，高校设计学院艺术史论课程面临教学模式及评价改革的迫切需求。文章采用案例分析法，以东华大学为例，围绕核心变化、课内教学、校外实践、课程考核四个部分展开，系统阐述了 AIGC 技术如何助力艺术史论教学的创新。并提出了“五维一体”的学生艺术作品评价模型，为 AIGC 视觉艺术作品的科学评价提供了可行的框架和指标体系。

关键词 AIGC；人工智能；艺术史；教学改革；设计教育

Abstract: In the context of AIGC era, art history and theory courses in design colleges of universities face an urgent need for teaching and evaluation reform. This paper adopts the case analysis method and takes Donghua University as an example to systematically explain how AIGC technology can assist the innovation of art history and theory teaching from four perspectives: core changes, in-class teaching, off-campus practice, and course evaluation. Furthermore, a “five-dimensional integrated” student artwork evaluation model is proposed, providing a feasible framework and index system for the scientific evaluation of AIGC visual artworks.

本文为中国纺织工业联合会高等教育教学改革项目（2021BKJGLX122）；教育部产学研合作协同育人项目（220506281112154）；上海市设计学Ⅳ类高峰学科资助项目“服饰文化历史与传承研究团队”（DD18004）研究成果。

作者简介：冯鸣阳，东华大学服装与艺术设计学院副教授，博士，研究方向为中国美术史、数智时代视觉艺术与设计；王雯蓉，东华大学服装与艺术设计学院硕士研究生，研究方向为中国美术史、数智时代视觉艺术与设计；吴亮，东华大学服装与艺术设计学院副教授，硕士，研究方向为品牌设计、数字文创与包装、时尚元宇宙场景应用。

Keywords: AIGC; Artificial Intelligence; Art History; teaching reform; Design science

生成式人工智能，即AIGC（Artificial Intelligence-Generated Content），指利用人工智能技术来生成内容的新型内容生产方式。2022年11月ChatGPT横空出世，将人工智能在自然语言生成上提高到了新层次。在视觉艺术领域，Stable Diffusion、DALL-E3、MidJourney、KreaAI、Freepik、Leonardo AI等图片生成类AIGC模型蓬勃发展。2024年2月，美国Open AI发布人工智能文生视频大模型sora，它不仅继承了DALL-E3的高分辨率图像生成能力，还增强了对物理世界动态的模拟，使其在生成视频时能更准确地反映真实世界的物理特性和细节，推动AIGC领域的热度持续上升。

在人工智能的巨大冲击下，人类教育面临着极大挑战。习近平总书记强调：“中国高度重视人工智能对教育的深刻影响，积极推动人工智能和教育深度融合，促进教育变革创新”^[1]。国务院、教育部先后发布《新一代人工智能发展规划》《高等学校人工智能创新行动计划》等相关文件，推动人工智能引领人才培养模式、教学方法改革，关注人工智能助推教师队伍建设，“人工智能+教育”不断为教育变革创新注入强劲动能。设计教育在这一轮变革冲击下需要快速调整课程设置、教学内容等。相应地，设计院校的艺术史论课作为面向设计类学生开设的理论基础课，也需要探索基础理论与新技术融合的教改新方向。基于此，东华大学服装与艺术设计学院冯鸣阳副教授从2023年开始，在《中国美术史》《美术欣赏》等本科生专业基础课、专业选修课中引入AIGC工具，取得了初步成效。本文从东华大学教学改革实践出发，探索高校设计学院的艺术史论课程如何利用AIGC工具进行课程内容、教学方法、学生创作、校外实践、考核方式上的改革，以及就AIGC时代，设计院校及设计专业如何进行教学变革这一重要问题作出初步回应。

[1] 新华网，习近平向国际人工智能与教育大会致贺信 [EB/OL]. http://www.xinhuanet.com/politics/leaders/2019-05/16/c_1124502111.htm

一、核心变化：AIGC 时代高校艺术类史论课程的改革理念

随着AIGC时代的来临和艺术学科的建设发展，高校艺术史论课程逐渐呈现出多元性与时代性、实践性与创新性、技术性和数字化等发展趋势。积极探索与其他学科的交叉融合，在丰富的实践中寻找创新教学方式，顺应数字时代的潮流，将更多的技术工具引入课堂教学，培养“具有审美和人文素养”“全面而自由发展”的人，是艺术史论课堂的新时代目标。

（一）培养目标的扩展：风格语汇与创意能力的突显

习近平总书记强调，必须坚持科技是第一生产力、人才是第一资源、创新是第一动力，高等学校要围绕立德树人根本任务，主动打造一流的育人体系和环境，自觉承担起为党和国家培养创新型人才的历史使命。2018年，教育部印发《高等学校人工智能创新行动计划》，提出“加快构建高校新一代人工智能领域人才培养体系和科技创新体系，全面提升高校人工智能领域人才培养、科学研究、社会服务、文化传承创新、国际交流合作的能力”；2019年，中共中央、国务院印发《中国教育现代化2035》，强调要创新人才培养方式，培养学生创新精神与实践能力；2020年，《关于全面加强和改进新时代学校美育工作的意见》中明确指出，“美育是审美教育、情操教育、心灵教育，也是丰富想象力和培养创新意识的教育，能提升审美素养、陶冶情操、温润心灵、激发创新创造活力”。^[2]在AIGC时代，中外艺术史知识积累和审美能力的培养仍然是创作者进行AI图像生成的基础：一方面，撰写AIGC图像提示词需要具备关于艺术家、艺术风格、绘画技法等的艺术理论知识；另一方面，对于优秀视觉艺术作品的认知能力也是后续AI图像生成及修改的基础。当AI工具能替代部分传统手绘或板绘之时，人类独一无二、创意变得更为重要。因此，艺术史论课程教学除了教授中外艺术史知识，还需要增加对艺术风格语汇的学习，重视艺术审美能力与创新能力的培养。

[2] 袁双、苑轶、王强：《高校艺术教育课程的建设与改革方法探索》，《大学》2023年第1期，第131—134页。

（二）教学内容的更新：生成式人工智能视觉艺术的引入

随着时代进步，国内高校的艺术史论课程逐渐呈现跨越学科、创新发展的趋势。在艺术领域多元发展的背景下，许多高校的艺术史论课程开始关注新兴艺术形式和现象，如新媒体艺术、行为艺术、数字艺术。而艺术史论研究也开始从以艺术类专业为主，扩展至更广大的人文社科专业，融入了文化研究、社会学、心理学等更多非艺术学科的研究方法。

伴随人工智能取得突破性进展，美术史论与美术欣赏的学科范畴也经历着前所未有的拓展与重构。传统的美术史研究与教学，其焦点通常集中于古代美术史、近现代美术史以及当代艺术基础内容的梳理与解读，而面对新技术变革催生的人工智能艺术，特别是机生成式人工智能视觉艺术（AI-Generated Visual Art）的崛起，美术史论与美术欣赏的研究视野亟待适时拓宽，参与机生成式人工智能视觉艺术的艺术特征、创作方式、评价标准以及伦理道德的深入讨论。这不仅是对新兴艺术现象的及时回应，也是学科自身发展与完善的必然要求。在保持对传统美术史深度研究的同时，充分关注并研究AI艺术，将有助于构建更为系统、全面且符合时代特征的美术史观与艺术欣赏理论，推动艺术学科在科技时代的创新性发展。

在针对AI艺术教学的具体讨论过程中，可以对机生成式人工智能视觉艺术的艺术特征进行分析，深入发掘其在风格迁移、深度合成、对抗生成网络等技术应用中融合科技理性与艺术感性的审美语言与表现手法，探索生成过程中复杂的算法模型、大数据训练与机器学习机制。同时，引导学生关注AI艺术的创作方式，对比其与传统艺术家个体创作模式的根本差异，了解AI艺术是由数据工程师、算法开发者、艺术家等多个角色协同工作，设定算法参数、选择训练数据集，通过计算机程序自动完成作品形成的全新艺术生产链。再者，根据学生参与AI艺术创作的课程作业、设计大赛等，重新构建适应AI艺术创作特性的评价体系，将作品质量与创意、人机互动与协作、主题含义与深度、算法创新与纠偏等多元评价指标纳入其中。

（三）教学工具的迭代：采用前沿智能化教学工具

在数字时代，作为工具和语言的人工智能技术越来越融入到艺术创作中，计算机通过学习大量艺术数据集，在不断迭代更新的程序运算下，创造出了越来越多更复杂、更高级、更像人做的艺术作品^[3]。面对当下艺术创作的变化，艺术教学更需要开放工作观念，借助AIGC技术提升艺术教学高效性和趣味性，实现个性化的知识教学、智能化的教学辅助、动态化的学习规划和系统化的教学资源库建设。

在艺术史知识拓展与深度追问的教学过程中，可以利用ChatGPT、文心一言、讯飞星火等大语言模型完成教学内容的梳理和深入拓展，或自主创建知识库来存储和管理教学语料和数据。艺术作品的鉴赏与创作环节，可以利用Midjourney、Stable diffusion等AIGC绘图工具撰写提示词进行相似风格图像生成，也可以借助Sora、runway等AIGC视频工具进行古代文化遗址复原、古画复原、古代人物肖像再生、古代文物变迁再现等。在校内外实践合作环节，积极与AI企业实行合作制，实现便捷的资源共享和合作，促进学术交流和研究等。将AIGC技术合理融入艺术教学，可以带领学生深度剖析艺术史论素材，亲身体验古代艺术作品的历史和文化背景，提高对艺术现象的理解和分析能力。同时鼓励学生进行生成性和集体性的艺术创作，加深他们对艺术作品的身体感受，为艺术史论课程提供更加生动和形象的教学方式，强化教学质量和学习效果。

二、课内教学：AI 作为个性化学习工具

（一）知识点广度扩展与深度追问

在艺术史论教学的过程中，AIGC工具可以帮助教师在艺术史论课堂中扩展专业知识，对课堂教学中未能详述的知识点形成补充。以海派画家王一亭的绘画风格为例，利用coze平台重组知识库，调整搜索引擎、插件和关键词等，能够进一步扩展知识回答的丰富度和知识含量，实现了知识的深化与补充（图1）。但是，AI问答受制于知识库的完整度和丰富度，难以自主完成答案的构成与

[3] 易晓明：《新科技时代艺术之变与艺术教育改革》，《南京艺术学院学报（美术与设计）》2022年第4期，第166—171页。



图 1. Coze 自建 Bot 机器人的训练对话。

王一亭作为海派绘画的代表人物，其艺术特征可以从以下五个方面进行提炼：

- 继承与个人风格的融合：**王一亭的绘画艺术受到了任伯年和吴昌硕的深刻影响。他不仅学习了任伯年的人物画造型能力和笔墨表现力，而且在艺术创作观念上也受到了启发。特别在任伯年绘画艺术的雅俗共赏及大众化的笔墨表现，对王一亭的绘画创作产生了重要影响。在后期，王一亭的画风受到吴昌硕的影响，金石气与诗文题跋成为其作品的重要特征。王一亭在继承传统的同时，也形成了自己独特的个人风格，其作品线条流畅简洁，笔墨简约传神，如《荷花图》和《街头相争》等，展现了市井气息和个性化的艺术追求。
- 题材的广泛与创新：**王一亭的绘画题材上展现出了极大的丰富性和创新性。他不仅继承了吴昌硕的题材，如鱼、鸟、牡丹等，还大胆拓展到民间广泛的话题，包括骆驼、飞燕、麻雀等民间题材，以及市井百态。这种题材的多样性和创新性，使海派中国画的题材内容和形式更加多元化，体现了王一亭在艺术探索上的开放态度和不断突破。
- 金石气息与书法笔墨的融入：**王一亭的绘画作品中，金石气息表现得尤为突出。他将金石篆刻书法的表现方式和审美趣味融入绘画之中，使中国传统书画的绘画造型和表现力得到显著提升。王一亭的书画题跋带有金石气，线条劲挺有质感，笔墨浑厚而不失灵动。这种独特的艺术表现形式，不仅增强了作品的韵味和质感，也成为后世海派书画家标志性的审美特征。
- 诗文题跋的文学性与人文精神：**王一亭的绘画作品在题跋上展现出深厚的文学性和人文精神。他的题跋从早期的简短题款逐渐演变为长篇大论，甚至占据了画面中很大的位置。这种诗文书法的运用，增强了作品的文学性与大众性，使其绘画艺术的文化含量和人文精神得到拓展，体现了海派书画的時代特征。
- 绘画艺术的独特性：**王一亭的绘画艺术不是其区别于其他画家的典型特征。他的绘画技法多学习吴昌硕，题材上则多学习任伯年。王一亭的绘画题材丰富，如鱼、鸟、牡丹等，其题材与人物造型准确传神，笔墨简约而传神，具有强烈的艺术感染力。王一亭一心归佛，结素持斋，其绘画作品中的佛意不言而喻，却内蕴旷达，气韵磅礴，展现了其深厚的艺术造诣和独特的个人风格。

图 2. Kimi 进行文献整理的训练对话。

思考，需要授课人进一步完善系统，建立完整的知识库，并对机器人施加正确的问答训练。

除了进行单点知识点扩展外，还可以进行某一知识点的深度追问。在追问的过程中，以“追问+修正”的方式帮助AI工具调整答案，开拓新的思路，让知识点更加系统而富有条理。例如，在讲授有关传统文化的知识时，我们尝试使用阿里云的通义千问等超大规模语言模型深度追问知识内容。以唐宋佛教画的发展历史为例，进一步追问详细的异同点及相关影响，文心一言均能够给出较为系统的观点，但是对具体的绘画技法不能举例分析。于是我们提出进一步要求，使之能够在后续的问题答案中主动加入具体的技法分析，从而获得更深入且详细的知识解析。直接使用大模型语言进行知识点扩展及追问，一般可以得到系统性的知识框架，能准确识别艺术术语、历史背景、美学观点等专业词汇，并能在复杂语境下解析用户意图，理解问题所涉及的艺术史时期、特定作品、艺术家对比等具体情境。其优势是具有通用性和普适性，往往符合常见的概念意义；缺点是难以表达专业性观点，无法从专业的研究文献中获取知识。

如果需要更精确地“控制”AI大语言模型的输出内容，可以给AI固定的艺术文献，对给定的文本进行问答，让AI在限定领域内进行搜索和推理，提炼出高精度、专业化的知识。也可以在知识图谱和相关文献中进行复杂的路径探索、关系挖掘、因果分析等操作，解决需要综合运用多个知识点、跨越多个层次的复杂问题。如利用Moonshot大模型Kimi Chat进行文献辅助阅读训练时，导入有关王一亭海派绘画、师承关系、绘画特征等的相关文献，Kimi可以迅速提炼文章观点，并进行有效整合，得出包括师承关系、风格融合、佛教艺术等在内的关键词，综合了论文的重要观点，提炼出了通用模型没有涉及的方面（图2）。



图 3. Qwen 大模型对张大千《巫峡清秋》的艺术鉴赏。



图 4. 徐渭《墨葡萄图》（左一）、文心一格生成图像（中间，右一）。

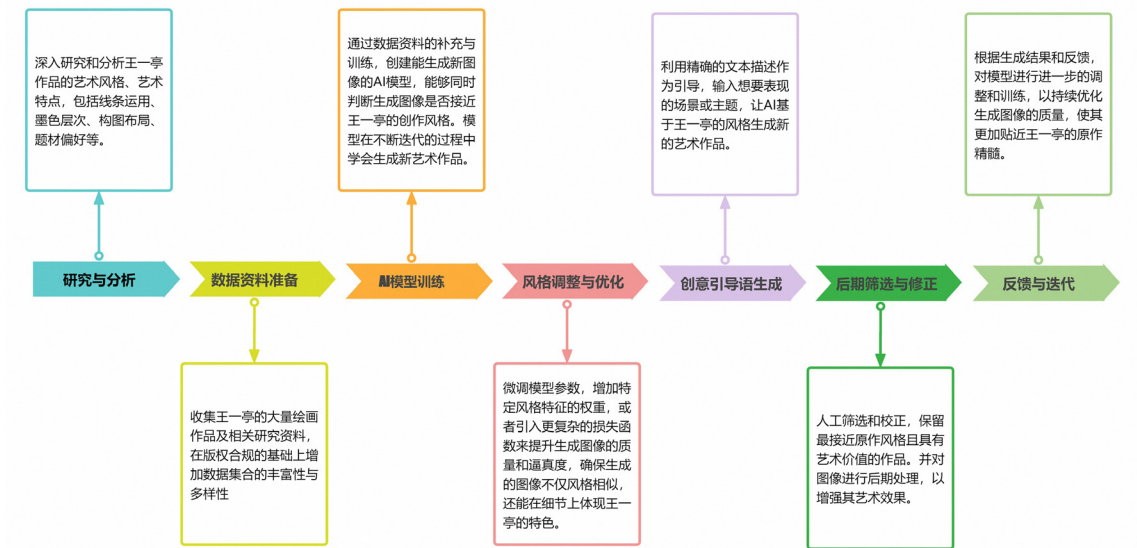


图 5. 王一亭 AI 绘画作品模型生成思路。

（二）艺术作品鉴赏与相似图像生成

随着AI工具在图像识别、二度创作和深度学习领域的进步，其可以对艺术作品进行风格、主题和艺术家等信息的识别和分析。这有助于学生更好地理解作品，也为艺术欣赏类教学提供了一种全新的实践方式。以阿里云Qwen大模型鉴赏张大千的泼墨彩绘作品《巫峡清秋》为例，输入《巫峡清秋》的基本信息和分析导向，并对其进行艺术鉴赏的结构化训练，便可以得到一个基于鉴赏框架的完整分析（图3）。

除此之外，AIGC也可以通过分析已有的作品，学习和模仿其风格、技巧，从而生成新的、相似的作品。在艺术史论课的教学中，鼓励学生使用经典作品进行“文生图/图生图”的艺术创作，通过调整相关参数，生成风格或构图、内容相似的作品，从而更好地理解名家作品的深刻内涵与不可替代之处。同时，生成的图片可以作为其他设计作品的灵感参考图。以明代徐渭的写意水墨作品《墨葡萄图》为例，《墨葡萄图》笔触随性，肆意点染，运用了泼墨写意的绘画方法，纯以水墨写葡萄，点画葡萄枝叶，营造出葡萄晶莹剔透的质



图 6. 王一亭作品。

感，活泼雅致，尽显明代中期文人画的风采。将《墨葡萄图》置入文心一格模型中作垫图，并输入与明代水墨绘画风格、特点相关的提示词，可以得到与原画相似的AI生图作品。从整体画面上看，AI生成的新作品虽然在构图、色彩、画面元素等方面复刻了原作的基本特征，但在水墨表现和意境营造方面还难以达到艺术家创作的标准，墨色展示略显僵硬，色彩晕染缺少过渡（图4）。

又如，选取王一亭绘画作品中画面特征、海派风格明显的绘画作品《日照潼关唱晚筹》《桃石》《岁寒三友》《兰言》等进行相似风格艺术作品的生成实验，为了让生成作品尽可能与原画有较高的相似度，并保留AI创意渲染的能力，可以创建风格生成类AI模型，有针对性地进行调教训练（图5—7）。

（三）艺术史知识、审美与图像生成技巧

除了艺术鉴赏与艺术作品的创作灵感，评价AIGC艺术作品的另一个重要方面就是积累艺术史知识与撰写生图提示词。在生成图像时，提示词需要包含不同指向性的风格词、修饰词、类型词等，因此中外美术史中的很多知识会对后续根据提示词或自然语言描述来生成图片产生重要作用。首先，在生成对象造型、材料、质感等方面的描述词，可以勾勒画面的整体基调，是完成一幅优质AI艺术作品的重要呈现部分。（表1）

其次，艺术家、艺术技法、风格流派，艺术载体和时代风格等也是影响作品画面整体视觉效果的重要因素。面对同一画面内容，不同艺术风格和绘画技法对画面有不一样的影响，通过AI工具可以更加直观地进行对比。（表2）

完成提示词的撰写后，需要进一步考查学生的艺术审美能力，以及开展图像筛选、图像调试的效果。

机器为学生展示的通常是一组观赏性、技法性较强的作品，学生通过欣赏高品质的作品，开阔审美的眼界，提升审美的认知储备，学生欣赏、鉴别与修正“生成性作品”的过程也需要具备一定的审美能力与审美情趣，这种人机交互的审美调节有助于学生创美与审美能力的提升。^[4]

[4] 毛迎新、谭维智、于家杰：《AIGC 机器创作时代学校美育的人性之维》，《中国远程教育》2023 年第 9 期，第 18—27 页。

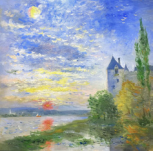
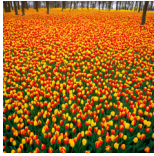
表1 造型、材料、质感对 AI 生成图像的影响 示例表

造型描述	材料指示	质感肌理	其他提示词	示例图
几何图形 (Geometric shapes)	油画布 (canvas, burlap texture)	粗麻布纹理 (abstract expressionism)	抽象表现主义，故事感	
立方体堆叠 (Cube stacking)	大理石 (marble)	厚重油彩堆积 (thick oil paint stacking)	无	
流线型 (Streamline)	青铜 (bronze)	裂纹肌理 (cracked texture)	三星堆，蜿蜒的曲线，写实，现实主义	
锥形向上延伸 (conical upwards extension)	彩瓷 (painted porcelain)	细腻笔触 (delicate brushstrokes)	建筑物，浪漫主义，梦幻	
椭圆形球体 (elliptical sphere)	丙烯酸 (acrylic)	彩色透明 (colored and transparent)	猫，多巴胺	

图像筛选指对AI生成的图像作出最优选择，哪张更符合创作意图，更具备视觉美感，实际上是对个体艺术审美能力的一次直接检验。这一过程并非随机或纯粹基于个人偏好，而是植根于艺术史论课程中培养起来的审美意识。艺术史课程最重要的是构建了一套评价体系，教会学生如何从历史脉络、风格流派、形式语言等方面去理解和欣赏艺术。因此，当面对AI生成的图像时，具有良好审美能力和艺术知识储备的学生能够更加敏锐地识别出哪些图像在构图、色彩运用、主题表达上更符合艺术的内在逻辑与审美标准。

图像调试作为审美感知与技术操作的交融，进一步考验了学生将审美知识转化为具体操作的能力。这一阶段不仅仅是对图像的技术性修正，更是一种基于审美感知的艺术再创造。调整画面人物动态、风格、构图、画幅等，需要调用先前专业学习中积累的审美原则，比如黄金分

表2 艺术家、风格流派、艺术技法对 AI 生成图像的影响 示例表

艺术家	示例图	风格流派	示例图	艺术技法	示例图
梵高 (Van Gogh)		巴洛克 (Baroque)		明暗对照法 (Chiaroscuro)	
安迪·沃霍尔 (Andy Warhol)		新古典主义 (Neoclassicism)		厚涂 (Impasto)	
亨利·马蒂斯 (Henri Matisse)		印象派 (Impressionism)		素描 (Sketch)	
草间弥生 (Yayoi Kusama)		现代主义 (Modern art)		点彩 (Stippling)	

割法则在构图中的应用，或是不同艺术风格如何影响图像的整体氛围。通过这种实践，能够提高学生艺术审美能力，体现创作者在技术操作层面对美的追求与理解。

（四）师生共创虚拟数字教师、个性化内容与知识扩展

相较于文字与静态图像的单一呈现方式，利用AIGC搭建的虚拟数字教师具有动态展示的功能，为学生提供更加生动直观的知识补充。东华大学《中国美术史》课程的教学实践中开展“AIGC虚拟数字教师小课堂”专题活动，鼓励学生结合新AI手段，生成虚拟数字教师。虚拟数字教师融合了学生的个性化需求，具备一定的互动性，能够辅助专业课程教学，深度扩展与延伸课堂知识。“AIGC虚拟数字教师小课堂”以学生感兴趣的美术史知识为依托，结合上海美术主题，涉及“以宋代苏轼为代表的中国文人画艺术鉴赏”“上海左翼美术青年与无产阶级革命”“海派美术对后世的影响”等主题，通过动态演示，对课堂普适性知识形成有益补充，强调个性化学习，加深学生对艺术史知识点的深度理解。

东华大学“AIGC虚拟数字教师小课堂”由老师提供数字人设计和程序搭建的专业指导，师生共同讨论选题，经过反复修订打磨，最终由学生将虚拟数字教师与专业知识结合，完成AI虚拟数字教师小课堂的制作。不仅为课程教学注入了新鲜活力，也为学生们提供了展现自我创意和技术才能的机会。通过亲手制作虚拟数字教师小课堂，学生们能够深化对专业知识的理解，在实践中锻炼创新思维，提升AI与数字虚拟工具的操作能力。

三、校外实践：中国艺术的数智化创新与在地化传播

（一）“在地服务”：校外 AIGC 公益美育服务传播中国艺术

2021年开始，冯鸣阳副教授依托《中国美术史》《美术史》《美术欣赏》等课程，以传播中华优秀传统文化与上海文化、江南文化、海派文化为目标，带领东华大学本科生、研究生在上海市内开展公益美育系列课程校外实践服务。每次活动根据服务对象和场所的不同，个性化定制课程，2023年开始将AIGC工具加入系列课程中，目前已累计开展近40场活动。

如2024年1月，冯鸣阳带领研究生、本科生联合上海浦东历史博物馆开展“AIGC活化浦东历史手工灯笼制作”美育实践活动（图8），该活动也是上海浦东历史博物馆举办19周年馆庆活动的一部分。本次美育实践活动先引导参与者观看课题组运用AI制作的虚拟人讲解浦东的历史、现在和未来，然后详细介绍了AIGC基本发展历程与工具使用方法，并让现场观者用“文生图”或“图生图”的方式自行随机生成想象中浦东的未来图景，最后将现场生成的AIGC图片拆解拼贴到手工灯笼上。此次活动将AIGC新技术与手工艺制作、地域文化传承创新地结合在一起，既宣传和普及了AI工具在艺术方面的应用，又让每位参与者都能在AI辅助的全新体验中增进对区域历史与文化的理解。

（二）“校企联合”：AI 企业提供工具及技术培训

“产学研协同育人，其中最重要的一环便是校企协同。”^[5]高校与企业共同探索学生专业能力培养与岗位需求有机结合的校企联合培养机制，能够实现校企协同双向赋能。无界AI（杭州超节点信息科技有限公司）作为国内知名的AIGC艺术创作平台，曾被评为中国“AIGC×泛内容”行业50家最有价值公司。其自2022年年中入局AI绘画领域以来，已拥有上百家政企合作单位，走进山东大学、中国海洋大学、山东艺术学院、东



图 8. 上海浦东历史博物馆 AIGC 美育实践活动。

[5] 李俊峰：《应用型大学产学研协同育人：理念、样态与实践》，《江苏高教》2023 年第 11 期，第 90—96 页。



图 9. 即时 AI 校企合作与课程合作数据。图 10. “无界 × 东华 AIGC 活化中国传统文化大赛”线上投票界面及获奖名单。

华大学、浙江工商大学等数十所高校，举办“无界AI高校行”讲座50多场，讲座涉及《AI绘画行业发展研究》《AIGC的应用与思考》等多方面内容，为全国广大高校师生免费普及一线技术与应用。2023年10月，无界AI首席研究员刘秋杉在东华大学“联合毕业设计”举办的AIGC论坛中进行AIGC赋能艺术设计专题演讲，展示了该企业在AIGC视觉方面最新的应用案例，并对学生们在工具应用中的问题进行针对性答疑。在2023年东华大学《中国美术史》课程中，无界AI为课程学生提供专门的平台注册通道，赠送免费积分供学生创作使用，使学生可以合理使用最近的AI艺术工具进行创作，并随时提供相应的技术指导与操作答疑（图9）。

即时设计公司作为专业UI设计公司，近年来也逐渐向AI方面布局。即时设计公司重视校企合作，在“中国好创意”“米兰设计周”等大赛开设专题，鼓励业内人士与高校师生共同创作，并依托大赛在高校开展免费的竞赛培训与辅导，现已与50多所高校开展课程合作，推进落地线上线下分享交流60多次，覆盖3000多名学生。冯鸣阳副教授团队积极与即时设计公司开展合作，结合“中国好创意”“米兰设计周”AI命题赛道为同学们展开技术讲解和针对性答疑。

（三）“以赛促学”：通过竞赛实战促进教学成果深度转化

AIGC融入艺术史论课程的根本目的，在于利用AI工具拓展教学方式的更多可能性，开展广泛的艺术创作与设计实践。通过自办大赛和引入校外赛事等方式能够为学生提供技术应用和创作训练的机会，进一步提升教学成果的质量。

1. 自办大赛：联合 AI 企业共办课程比赛

2023年10月，冯鸣阳副教授依托《中国美术史》《美术欣赏》等艺术史论课程，与浙江无界AI公司共同发起“无界×东华AIGC活化中国传统文化大赛”，主要参赛学生为东华大学服装与艺术设计学院一年级所有艺术设计专业300多位本科生（图10）。该大赛要求学生根据东华大学《中国美术史》《美术欣赏》课程所学的知识，通过AIGC进行创意协作，产出设计作品图稿，类别包括绘本、服饰设计、产品设计、环艺设计、空间设计、游戏设计、动漫设计、动画短片、数字艺术、多媒体艺术、视觉传达设计等。作品灵感来源或风格必须与《中国

美术史》课程内容相关，需要具备“中国元素”。最终提交文本需标注画面描述（含prompt）、模型主题（鼓励叠图、模型空间、自练模型）、风格选择、筛选数量（选中图/原始生成图）、后续加工步骤和工作量等详细信息，以此作为课程作业考核的重要依据。

此次大赛的评选采用了校内专业教师、企业一线从业人员（无界AI骨干设计师）与全网大众投票三级评审机制，在评价标准上兼顾了高校专业教师群、企业专业技术者与大众三个不同群体的认知与审美标准。在第一轮校内教师团队与企业设计师的双重审核下选出20件作品进入最终为期5天的线上大众投票环节。大赛总访问量超过14万，总投票数高达12.9万，第一名获奖作品票数达2万以上。大赛由无界AI提供技术工具、官方证书与奖励赞助。最终评选出一等奖5人，二等奖10人，三等奖20人（图11）。

本届大赛意在通过最新的AIGC技术工具对中国传统艺术与文化进行活化创新，将最新技术与中华传统进行深度创造性融合。通过大众投票环节，既让大众接触到了迅猛发展的AIGC技术，又同时以创新形式进一步传播中华优秀传统文化。

2. 双向赋能：鼓励学生参与校外竞赛

《中国美术史》《美术欣赏》等课程“以赛促进”的理念不仅体现在自办大赛上，还鼓励学生结合课内所学的知识与AIGC技术，在课内创作与课内作业的基础上，参与校外的各类AI艺术大赛或中国古代文化创新大赛，在实际的竞赛中理解与深化课程所学知识。课程全力动员并支持学生参与“米兰设计周——中国高校设计学科师生优秀作品展”“第18届中国好创意暨全国数字艺术设计大赛”“2023‘梦溪杯’宋韵文化创新大赛”^[6]等专业竞赛，特别动员学生向这类比赛的AIGC设计专业赛道投稿，为学生提供一个国际化、高层次的展示平台，激发他们在AIGC艺术设计领域的创新精神与实践能力，将课内理论知识与比赛创作进行有机结合，鼓励学生将课内已经产出的作品进行修改与完善，在此基础上多投稿、

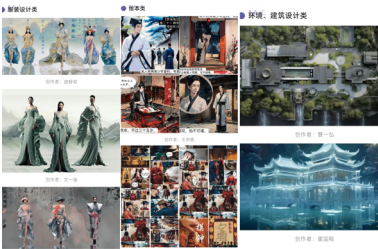


图 11. “无界 × 东华 AIGC 活化中国传统文化大赛”获奖作品展示。

[6] 2023“梦溪杯”宋韵文化创新大赛：由浙江省委宣传部、杭州市委宣传部主办，中共杭州市上城区委员会、上城区人民政府承办。官网：<https://www.mengxicup.cn/#/home>

多尝试，有效提高校内作品的质量，扩大课程作品的使用情境与影响力。课程成立了比赛辅导小组，开展比赛宣传、资料分享、案例分析、技术支持、个性化辅导以及针对性答疑等活动，全方位助力学生提升参赛作品的创新性、技术含量与艺术价值。

四、课程考核：建立“五维一体”的创作评价标准

由于AIGC创作的艺术作品与传统艺术作品在考查内容、评价维度、鉴赏角度等方面发生了巨大变化，学生在完成作业的过程中会遇到大量的技术与创作问题。“以学生为生态主体的艺术人才培养强调教学大纲规定范围内学生的全面发展”^[7]，这要求艺术专业课程不断调整和优化考核标准、考核形式、评价标准，重视学生的综合能力。为了更加合理地评价AI创作作品，冯鸣阳老师在艺术史论课程考核中从立意、劳作、协作、呈现、影响五个维度构建“五维一体”的AI艺术作品考评体系，如表3所示：

（一）立意维度：主题创意与审美文化

尽管AIGC艺术作品可以突破常规限制，增加艺术表现的多元性，但创作本身仍需要人的主导和参与，为作品注入灵魂，其核心是艺术作品所表现出的主题价值与文化内涵。在进行课程考核时，需要关注作品所表达的主题是否具有积极的社会意义和价值导向，在主题思想、创意构思、审美细节和文化传播等方面是否能够引发观众的思考和共鸣。

结合本课程内容，作品中中国美术史知识点的融入和对中华优秀传统文化元素的体现是AI艺术作品的考查核心。创作选材中体现的对中国经典艺术作品、艺术家、艺术风格的再现，对历史文化的传承、对民族文化的展现、对地域文化的挖掘，是判断其立意的重要依据，也是衡量作品质量的重要标准。

首先要考察作品主题对中国美术史知识点把握的准度与深度，包括对特定历史时期的艺术风格、技法、代

[7] 侯绪芳、刘帅克：《现代教育生态理论的高校艺术人才培养策略和考核评价机制创新》，《吉林工程技术师范学院学报》2023年第3期，第34—36页。

表3 学生AI艺术作品“五维一体”考评体系表

考核维度	系统功能	评分细则	所占权重
立意维度	核心	深入体现主题价值和文化意涵，具有优秀的审美理念、欣赏体验和艺术感。	30%
劳作维度	基础	输出可观的样本作品数量，具备熟练的参数调试能力，完成优质的成果作品。	20%
协作维度	参考	保存详细的修正过程，有效利用AI工具精准操控、局部优化，实现人机互补。	15%
呈现维度	要求	重视画面的整体效果，关注细节精密度，作品最终呈现的创意感和表现力。	20%
影响维度	外延	视觉冲击、传播效果、宣传作用。	15%

表人物、重要作品等的了解程度，以及对艺术发展脉络、风格演变规律等宏观知识的把握度。其次关注作品生成图像的整合与转化是否能够深入理解并提炼知识点的核心价值，将其转化为作品的主题、构图、色彩、线条等视觉语言，形成与作品主题紧密相关的艺术表达。最后，鼓励学生在作品中展现对中国美术史的批判性反思或以当代视角重新诠释历史素材。这可能表现为对传统艺术形式的革新尝试、对历史现象的重新解读、对经典主题的现代性转化等。这样的作品不仅展现了对历史知识的深刻理解，还体现了独立思考与创新能力。

在对传统文化的体现上，一方面关注作品在文化符号的运用和精神内核的传承，是否深入挖掘并传达了中华优秀传统文化的精神内核，并理解其背后的象征意义与文化内涵。符号元素不应停留在表面的拼凑与模仿，而应与作品主题紧密结合，以传达浓厚的传统文化气息，例如学生以敦煌莫高窟南北朝时期的美学元素融入新中式服装设计，辅助拼贴、解构、叠加传统矿物和植物色彩的做旧处理，展现了中式女装的神秘优雅与传统之美。另一方面需要评价作品对跨文化对话与融合的现实意义，考核学生作品是否正确处理了传统与现代、本土与国际之间的关系。优秀的创作能够展示出传统文化与现代元素的巧妙融合，以开放的态度进行跨文化交流，展现中华优秀传统文化在全球语境下新的生命力。（图12）



图 12. “无界 × 东华 AIGC 活化中国传统文化大赛”三等奖作品：“飞天壁画”敦煌主题服装设计。

（二）劳作维度：绝对工作量与工作时长

AIGC与传统的手工绘画或数字绘画相比，操作更加高效和简单，只需要输入基本的参数或者样本图像，工具就能够在短时间内快速生成图像作品。因此，评价AIGC艺术作品是否优秀，更应从劳作维度重新考虑生成新作品的数量和总工作时长，将作品的数量与质量作为评判其优劣的重要依据。

从作品的数量方面看，劳作维度旨在评估学生完成作业所花费的时间、精力和工作量，生成作品数也是一个重要的指标。AIGC辅助艺术创作偏重产出批量图像，需要海量数据经过反复调试训练后达到理想效果。因此，这不仅要求学生具备高效的工作能力，还需要他们熟练操作AI工具。同时，即使学生经过大量的图片生成测试，如果作品质量低下，缺乏创新性和艺术性，也不能给予高分评价。所以在评估过程中需要综合考虑作品的数量和质量，找到一个平衡点。

从绝对工作量和总体耗时的角度考量，调试阶段所涉及的工作量是不可或缺的一部分，这不仅仅包括了在技术调试过程中修正代码错误、优化软件功能、调整硬件配置等，还涵盖了创意领域内对作品的精修，如使用Photoshop进行的后期处理，涉及色彩校正、图像合成、光影效果增强、细节锐化等一系列复杂操作。同时，局部微调也是一个耗时耗力的环节，创作者需要对作品的每一处细节进行审视，从构图的平衡、元素的比例，到颜色的和谐与对比，经过反复推敲和迭代，以达到最佳视觉效果。

（三）协作维度：人机协作与局部调试

良好的人机协作应该是一种双向互动的过程，学生可以根据AI的反馈进行调整和优化，AI工具也可以根据学生的创意和想法进行智能化调整。本课程作业要求学生保留详细的调试记录和优化方案。协作维度考察的内容包括是否针对特定艺术目标选择了最适合的AI模型或工具，是否对现有技术进行了有效试错、调试或定制化开发，以及是否探索了前沿AI技术在艺术创作中的新颖应用方式，如何通过调整算法参数、改进工作流程、开发新的辅助工具来解决操作问题等。

首先，人机协作的试错过程就是针对某一命题的整体调试，通过转换方式、风格、元素等方法达到理想效果。评价学生在创作过程中是否积极利用AIGC工具主动探索，不断调整输入参数、模型选择、数据源等；面对初次生成不满意的效果，学生是否能够通过反复试验、对比分析，妥善处理AI生成结果中的偏差或局限性，通过人机协作互补提升作品质量。同时分析学生如何理解并划分人与机器在创作过程中的角色与职责，充分利用AI在数据处理、模式识别、大规模生成等方面的强大能力，有效发挥人类在创意构思、审美判断、情感注入等方面的主导作用。

其次，布局调试即对整体满意的内容进行局部调整优化，考查学生精准操控与微调能力。评价学生在局部精细调整的过程中，能否通过精确操控AIGC工具（如调整特定区域的生成参数、使用局部编辑功能等）达到预期效果，具备艺术构思与技术操作的协调性，通过灵



图 13. “无界 × 东华 AIGC 活化中国传统文化大赛”二等奖作品：“未来与远方”。

活处理提升作品的艺术质感。同时关注学生在作品审查过程中，对AI生成结果中可能出现的瑕疵（如像素失真、逻辑矛盾、风格不连贯等）的敏锐洞察力，以及快速定位与修复这些问题的能力，在遇到难以通过参与调整解决的问题时，是否能创造性地借助其他辅助手段（如手动后期处理、重新训练模型等）进行有效修复（图13）。

再次，从工作量的人机比^[8]方面看，高效率的人机协作体现在学生能够有效地利用AI工具减轻重复性劳动、加速创作流程，同时保留并强化人的创新思维、审美判断与决策能力。评估时，应综合考查学生对AIGC工具的熟悉程度和驾驭能力，包括设置参数、调整模型、优化结果等，是否能快速迭代设计，精准控制输出效果，节约试错成本。同时，关注学生是否能明确区分并合理分配人机各自的工作角色，确保AI在技术层面的支持与人的艺术灵感、创意指导相得益彰。

（四）呈现维度：视觉呈现与表达效果

作品的最终呈现效果是否具有较强的创意设计感和艺术表现力，是否能体现学生的审美水平和艺术修养也是作品考察的重要维度之一。首先，应考察作品的艺术表现力与视觉冲击力。优秀的AIGC艺术作品应能巧妙运用色彩来营造氛围、表达情感；通过光影塑造体积感、营造空间感；利用材料和纹理模拟质感表现，增强画面

的真实感、立体感与沉浸感。

其次，还应关注作品的细节刻画与精细化处理。完善的AIGC艺术作品应具备丰富的细节层次，并经过了多层瑕疵识别与修正，包括构图、色彩、线条等视觉元素是否和谐美观，作品的创意性、实用性、连贯性、表现力等是否具有独特的艺术魅力等。优质创作者应具备较强的审美判断力与技术调整能力，如识别不合理的人物姿态、物体比例失调、纹理异常等AI错误，确保最终作品在视觉上达到尽可能完美的状态。

再次，应考察作品是否保持了鲜明且连贯的艺术风格和较高的辨识度，作品的视觉效果是否与作品主题、风格相吻合，是否恰当使用了如传统图案、纹饰、色彩搭配、象征物等具有代表性的文化符号，是否具有一定的美学表现力和艺术感染力等。作品的视觉表达应符合视觉逻辑和艺术规律，有助于观众顺畅地解读作品主题与情感。学生应能在创作过程中有效地控制AI生成的内容，使其符合预设的艺术风格，避免风格混杂或过于随机，增强其艺术感染力与传播力。

（五）影响维度：作品转化与作品传播

在艺术史论教学过程中，通过设置AI艺术创作大赛、校企联合和校外实践等活动，鼓励学生在艺术转化与作品传播过程中实现影响力的提升。优秀的学生作品可能为企业带来新的创意灵感或商业机会，推动企业产品或服务的创新，增强市场竞争力。因此，学生创作的AIGC艺术作品是否具有一定的创造力、影响力与传播效果，能否带来文化价值和社会意义，成为评价的重要维度。

对学生参与活动的评价包括三个方面，一是考查学生的艺术创作实践能否体现新的艺术形式、表现手法或技术应用，在参与大赛等活动时被认可和吸收为行业案例，为AIGC艺术领域的研究者和开发者提供参考，加速相关技术在艺术领域的普及与应用，推动AI艺术创作工具和技术的发展与迭代。二是考察成果落地与产品转化。评估设计作品的美观性和实用性，在文化创意产品、场景设计、服装设计等领域有实物生产或推广应用的可能性，能够对社会产生经济价值和文化价值，在公众中有较高的接受度与认可度。三是考察作品的公众传播程度与社会影响力，AI艺术作品通过展览、网络传播等形式传递正确的价值观，引发广泛的社会关注，能够在一定程度上提高公众对AI艺术的认知度和接受度，推动中华优秀传统文化等正能量主题的传播。

结语

在AIGC时代背景下，高校设计学院艺术史论课程的教学模式及评价体系正经历着前所未有的变革。本文以东华大学为例深入探讨了AIGC工具在艺术史论课程中的应用，并从核心变化、课内教学、校外实践、课程考核多个维度系统地阐述了AIGC技术如何助力艺术史论教学的创新与改革。

[8] 人机比：指人工智能写作创作作品时，人力与机器工作所占比例。最早由同济大学范凌教授团队提出。

首先，AIGC技术的应用极大地丰富了艺术史论课程的教学内容，使得传统艺术与现代科技得以深度融合。通过引入AI生成的视觉艺术作品，学生不仅能够直观地感受到艺术的多元性与时代性，还能在实践中深入理解AI艺术的特征、创作方式和评价标准。此外，AIGC工具的使用也为教学方法的创新提供了新的思路，如通过智能答疑、个性化学习资源生成等方式，激发学生的自主学习能力，提高教学质量。

其次，AIGC技术在学生创作和校外实践中的运用，为学生提供了一个全新的艺术创作平台。学生可以在AI的辅助下，进行更为自由的艺术探索和创意表达，同时也能在校外实践中，将所学知识与现实问题相结合，提升自身的实践能力和创新精神。

再次，如何建立有效的评估机制，确保AIGC技术在艺术教育中的正向作用，是当前亟待解决的问题。本文提出的“五维一体”评价体系，旨在通过多维度的评价，全面考查学生的AI艺术创作能力。

未来的研究可以从以下几个方面展开：一是对于AIGC技术在不同艺术类型和不同教学环节中的具体应用，还需进一步的研究和探索；二是加强跨学科的研究，探讨AIGC技术与艺术、教育、技术等领域的深度融合，推动艺术教育的创新发展；三是对于AIGC技术在艺术教育中应用的长期效果和潜在挑战，需要进一步地跟踪研究和深入探讨。

法国现实主义绘画的素朴特征 ——以博纳尔的绘画为例

The Simple and Unadorned Characteristics of French Realistic Painting—Taking Bonheur’s Paintings as an Example

张嘉润 张乾元 ZHANG Jiarun ZHANG Qianyuan

摘 要 法国现实主义绘画并不是随库尔贝画展事件才突然出现的。在浪漫主义之后，博纳尔朴素的现实主义绘画已经悄然登场。本文通过对博纳尔朴素现实主义绘画审美特征的简要分析，论证在浪漫主义之后博纳尔对法国现实主义绘画风格的形成所起到的引领和推进作用，以增加对博纳尔现实主义绘画更多的了解与关注，进一步揭示现实主义艺术素朴、宁静、自然、真实的本质特征。博纳尔的绘画在今天看来仍然是难以超越的现实主义绘画巅峰。

关键词 现实主义；浪漫主义；素朴；宁静；田园牧歌

Abstract: French realistic painting did not suddenly appear with the events of the Exhibition by Courbet. After Romanticism, Bonheur’s simple realistic painting has quietly made its debut. This article provides a brief analysis of the aesthetic characteristics of Bonheur’s simple and unadorned realism painting, demonstrating his leading and promoting role in the formation of French realism painting style after Romanticism, in order to increase our understanding and attention to Bonheur’s realism painting and further reveal the simplicity, serenity, nature, and real characteristics of realism art. Bonheur’s paintings still remain an realistic art peak that is difficult to

作者简介：张嘉润，安徽大学艺术学院硕士研究生，研究方向为法语翻译、美术史论；张乾元，东南大学艺术学院博士、教授、博士生导师，研究方向为美学、美术史论。

surpass today.

Keywords: realism; romanticism; simple and unadorned; serenity; pastoral

现实主义的艺术思想和艺术体现自古就存在，从艺术模仿自然的本能意识发展为对自然与社会关注的自觉意识，进而在19世纪的法国上升为独立的、有目的性和革命性的现实主义运动。法国现实主义绘画的兴起，并公开反对浪漫主义绘画的自我狂热，是基于对浪漫主义绘画极端性的自由化、独立化、理想化、感伤性、象征性的抵抗。但浪漫主义向现实主义的转变，并没有清晰的界限和断崖式的决裂，绘画的写实技法仍然没有太大的变化，主要表现在题材、描绘对象和创作激情出现了明显差异。通常，人们总是习惯于针对现实问题作出直接的判断和评价，以歌颂现实的真善美，批判现实的假恶丑，把如实地反映社会问题、生存问题、道德问题、信念问题等作为一种持续的、普遍性的依赖，主持道义，返璞归真，顺时发展，这正是现实主义所主张的。

法国美术中的现实主义一般认为是1855年库尔贝（Gustave Courbet，1819—1877）的作品被万国博览会评审团拒绝这一事件而突显出来的。他为了抗议作品落选，在博览会展馆旁边搭起一个棚子举办“现实主义——四十幅库尔贝绘画展”，并在画展《前言》中提出他的现实主义观点。库尔贝个展的《前言》向世人宣告，艺术就是要表达自己对生活的理解与感受，再现鲜活的现实和真实的存在之物，再现自己亲眼所见的生活典型，再现自己所处时代的风俗、思想和它的面貌，创造鲜活的艺术主题，而不是表现任何看不见、不存在和抽象的事物。库尔贝无论从他高举现实主义大旗的社会影响力，还是他的现实主义绘画的辉煌成就，在艺术史上都具有里程碑式的意义。然而，法国现实主义绘画并不是随库尔贝画展事件才突然出现的，在此之前朴素的现实主义绘画已经悄然形成了独特的风格，代表性的画家就是罗莎·博纳尔（Rosa Bonheur，1822—1899）。

法国美术史并没有把博纳尔提高到与库尔贝同等的声望和地位，对她的历史定位还有些偏低，以至于很多中国美术家对她的艺术并不了解。目前中国美术理论家所撰写的《西方美术史》以及贡布里希的《艺术的故事》等著作都没有提及博纳尔的绘画艺术。然而，博纳尔在当时的社会影响力是很大的，并不是一般的无名之辈。也正是因为名气太大，地位太高，所以很难与库尔贝、杜米埃、米勒等这些被长期拒绝参加官方沙龙展、一生穷困潦倒的现实主义画家划为一类。今天，为纪念博纳尔诞辰200周年、弘扬她的现实主义艺术精神，她的出生地波尔多市（法国西南部吉伦特省省会城市）的波尔多美术博物馆（Musée des Beaux-Arts de Bordeaux）在2022年5月举办了为期4个月的博纳尔艺术回顾展。随后，2022年10月巴黎奥赛博物馆（Musée d’Orsay）又举办了为期4个月的跨年度展览，继续展出她的油画、版画、水彩画、雕塑，以及重要的生平照片等约200件展品。一些当下的法国艺术杂志对她的现实主义绘画成就进行了客观的评价和赞誉，但都不可避免地讨论到她是

一位激进的女权主义者和公开的同性恋者，与当时的社会观念背道而驰，这是非常矛盾的。本文依据法国杂志《艺术知识》（*Connaissanece des art*）、《拿破仑》（Napoléon）法语网络版、巴黎奥赛博物馆（Musée d’Orsay）官网等一些美术史论文章以及她的部分回忆录展开对她的代表性作品和艺术影响力的介绍与评价，与同时期的现实主义画家的作品进行比较分析，对她的朴素现实主义绘画的审美特征进行简要概述，从而揭示在库尔贝“画展”之前博纳尔对法国现实主义绘画风格的形成所起到的引领和推进作用。

一、博纳尔的主要作品和艺术影响力

罗莎·博纳尔出生在一个艺术家庭，在她11岁时她的母亲就去世了，家庭由此陷入贫困和艰难之中，也促使她与下层社会的劳动者长期密切地接触。博纳尔从1834年（12岁）起开始到卢浮宫临摹大师作品，一画就是几个小时，非常执着专注，从此逐步养成了她写实绘画不急不躁的定力。她主要临摹意大利巴洛克式画家萨尔瓦托·罗沙（Salvatore Rosa，1615—1673）、荷兰动物画家保卢斯·波特（Paulus Potter，1625—1654），以及出生在荷兰、旅居意大利的风景画、人物画、动物画画家卡雷尔·杜加尔丁（Karel Dujardin，1626？—1678）的动物画作品。^[1]当然这些大师不只画动物画，连同人物和风景画都很卓越，动物画技艺尤为突出。后来，博纳尔的写实技法已经不逊色于她所模仿的大师，她将巴洛克、新古典主义、风俗画、田园牧歌画等多种技法和风格融为一体，将主观的激情转换为理性的平静与深沉。受她所崇拜的这些大师的影响，博纳尔的绘画创作也是风景、人物、动物画全科式进行的，她凭借准确生动的造型能力和写实技巧去超越时代巨匠。

1841年，19岁的博纳尔绘制的《山羊和绵羊》（*Chèvres et moutons*）和《两只兔子》（*Deux lapins*）入选巴黎沙龙，并开始崭露头角，显露出非凡的创作实

[1] Rosa Bonheur, “Labourage nivernais,” *Connaissanece des arts*(2022):80.



图1. 罗莎·博纳尔，《耕作》，布面油画，73cm×110.5cm，1844年。



图2. 罗莎·博纳尔，《尼维尔人的田间耕作》，布面油画，133cm×260cm，1848年。

力。当时的“巴黎沙龙”是由皇家绘画与雕塑学院主持的，是法国最权威的官方展览，受到法国王室的认可和庇护，被艺术界普遍关注。博纳尔于1844年创作的《耕作》（*Le labourage*）（图1）描绘了两匹默默犁地的马，耕犁者欣喜地注视着坐在马背上的孩儿。其主旨是歌颂农民、歌颂劳动、歌颂淳朴的乡村生活、歌颂古老的农耕传统、歌颂纯朴的父子真爱。该作品在1845年的巴黎沙龙上获得第三名的奖项，^[2]由此博纳尔名声大振。

这幅现实主义的农耕画引起了1848年新成立的法兰西第二共和国政府的高度关注。新政府委托博纳尔以相同的绘画风格创作一幅主题为《尼维尔人的田间耕作》（*Labourage nivernais*）（图2）的作品。博纳尔接受委托后，以沉着冷静、精细入微、追求极致的执念来创作这幅作品，在技法上力图达到超群绝伦的境界。首先，在新犁翻土的画法上，《尼维尔人的田间耕作》比《耕作》画得更细致、逼真、生动，所以这幅作品也称《松土》（*Le sombrage*），说明在刻画耕土的松动和质感方面的技艺是精湛、突出的。其次，构图上采取了向上爬坡的态势，以体现耕牛开拓奋进、倔强坚韧、吃苦耐劳、努力上进的精神，有一种暗喻尼维尔劳动者的民族化的精神倾向。再者，耕牛是雄健的、有力量的、有魄力的，尽管在爬坡，嘴里却还在慢慢反刍咀嚼，流出唾液，看上去非常轻松，有节奏，毫无紧张、疲惫、冲突、挣脱之感，具有浓郁的田园生活气息和恬淡真切的

[2] <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/european-art-n10009/lot.409.html>



图3. 罗莎·博纳尔，《马市》，布面油画，243.84cm×487.68cm（8英尺×16英尺），1852—1855年。

生命力量。这幅作品的主人公是在头排赶牛的女孩，所有的耕牛和掌犁者都在听从她的指令。女孩趿拉着农拖鞋，神态平和，舒畅协调，虽然举起赶牛的杆子却丝毫没有鞭打之意。整幅作品的用笔极其沉稳，一丝不苟，细腻而不刻板，工整而不华丽，繁密而能透气。这两幅农耕绘画作品虽然可以看出受到普桑理性化古典主义《阿卡迪亚的牧人》的影响，但是却没有那种牧歌式的悲凉和忧思，没有复杂的哲学寓意和宗教色彩。同时，虽然也继承了保卢斯·波特和卡雷尔·杜加尔丁的画牛技法和色彩体系，但博纳尔的耕牛在处理方法、构图布局、写实技艺、结构解剖和动物神态上显然更胜一筹。

博纳尔的《尼维尔人的田间耕作》作品完成后，于1849年的巴黎沙龙上展出，以普遍的赞誉轰动全国。其影响力还远及英国，英国维多利亚女王（Alexandrina Victoria, 1819—1901）特别喜欢她的作品。在博纳尔1855年到苏格兰时，女王专门接见了她。1865年6月10日法国拿破仑三世皇后欧仁妮（Eugénie de Montijo, 1826—1920）在枫丹白露宫（Le château de Fontainebleau）向博纳尔授予帝国荣誉军团骑士勋章（chevalier dans l'ordre impérial de la Légion d'honneur），并说：“骑士，我很高兴为第一位获得这一殊荣的女艺术家佩戴勋章。在我看来，天才是不分男女性别的。”^[3]另外她还获得了许多重量级的奖牌和十字勋章，享受了至高无上的荣誉，奠定了她在法国美术界的地位。法国巴黎奥赛博物馆官网评论“这部现实主义作品几乎受到了所有评论家的一致好评”。^[4]该作品1920—1923年珍藏于卢浮宫，后被分配收藏在奥赛博物馆，1978年先后在中国美术馆和上海美术馆举办的“法国19世纪的农村风景绘画展”与中国观众见面。

1852年博纳尔创作了她的另一幅代表作《马市》（*Marché aux chevaux*）（图3）。该作品先在巴黎沙龙展出，后又进行加工完善，至1855年修改完工。该作描绘了二十多匹马的各种动态，中间的黑马和白马看似非常刚烈，因陌生的相遇而同时腾跃起来，马主人在竭

[3] 法语杂志《拿破仑》<https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/la-famille-imperiale-et-rosa-bonheur/>
[4] <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/labourage-nivernais-68>

力控制。中部的三匹白马和穿白色上衣的御马者增加了画面中心的亮度，与后面的深色马匹与灰色背景形成对比。前面七八匹马的动势呈现为圆周形，圆心和焦点集中在光线稍暗的女骑手手上。女骑手沉稳静穆，不惊不慌，神态自如，在圆心点定立了四周的动荡和不安，马都在围绕着这个中心点旋转。这个女骑手更像是画家本人，戴男性帽子，穿蓝色上衣，像个英俊的少年男子。《马市》的骏马虽然有腾跃的动态，却没有巴洛克和浪漫主义的怪诞夸张、意外离奇、动态失衡和惊心动魄，而是增强了作品的朴素性、真实感和时代气息。从画面场景的标志性建筑来看应该是当时巴黎最大的医院撒贝惕耶医院和收容所（la Salpêtrière），这个马市交易所属于实景描绘，显示出现实主义真实再现典型环境的特征。

《马市》很快以高价售出后，博纳尔在枫丹白露森林旁边买下了一座名为拜伊的城堡（Le château de By）作为工作室和动物标本陈列室使用。她还养了一些异国动物和几头狮子，这为她细腻深入地描绘动物的结构提供了有利条件。1864年6月14日欧仁妮皇后带着众多宫女和军官亲临博纳尔的工作室参观她的作品和动物，并邀请她去枫丹白露宫殿与拿破仑三世皇帝共进午餐。第二年皇后授予博纳尔皇帝陛下授权颁发的“荣誉军团骑士勋章”。^[5]该勋章代表了法国军事和社会荣誉的最高等级，在世界上的影响也比较大，说明博纳尔的艺术代表了当时官方认定的最高级别。该作品原作现藏于美国纽约大都会博物馆，常年展出。

二、博纳尔绘画的现实主义特点与其他画家的比较

法国浪漫主义和现实主义画家几乎生活在同一时代，特别是几位现实主义代表性画家年龄相差不大。此时的法国正处在极度动荡不安和贫困不堪的状态之中，“法兰西第二共和国”成立以后首先要解决饥荒问题，要重视对农业的发展。因此，新政府委托博纳尔绘制《尼维尔人的田间耕作》就带有鼓励农业生产的目的。

的。这一时期的农民已经不是大革命前完全处于被统治状态的最下层等级，已经获得了一些民主权利，从客观上使得关注现实化的农民耕作题材的绘画有被肯定和登上官方展览的可能性。

博纳尔凭借自己精湛的造型实力、高度的写实技法和朴素的现实主义手法走出了与当时流行的浪漫主义不同的道路。她的绘画作品在巴黎沙龙中脱颖而出，得到了当时美术界和社会的普遍认可和赞誉，拉开了法国现实主义绘画的序幕。从下面经典作品的创作时间表上可以看出博纳尔的几幅现实主义绘画作品在当时的领先性（表1）。

从这张简单的作品时间对照表上可以看出：第一，博纳尔虽然年龄比杜米埃、库尔贝、米勒略小，但其作品的创作和推出时间比他们都早，而且以绘画实力出名，而不是因事件出名。博纳尔朴素的现实主义绘画风格的形成和作品的获奖、出名早于库尔贝的现实主义画展。博纳尔的现实主义动物画《两只兔子》《山羊和绵羊》在1841年入选巴黎沙龙时，杜米埃（Honoré Daumie，1808—1879）正处在被“七月王朝”政府的打压之中，不得不暂时躲避起来，库尔贝的《带黑狗的自画像》还没有问世。尽管当时不一定有“现实主义绘画”这一称谓，但在博纳尔那里已经形成了典型的现实主义绘画风格。第二，博纳尔的《耕作》在1845年巴黎沙龙获奖，《尼维尔人的田间耕作》在1849年巴黎沙龙展出影响全国，很多画家都临摹她的作品，使她成为名副其实的法国现实主义绘画奠基者和引领者。对于艺术作品的创新来说，第一件影响力较大的新风格作品具有里程碑的意义，即便以后出现了在技术和内涵上都优于前者的同一风格的作品，往往也很难达到第一幅作品的影响效应。

表1 浪漫主义、现实主义同期经典作品创作时间对照表

画家	流派	代表作1	代表作2	代表作3	代表作4
席里柯 (1791—1824)	浪漫主义	《轻骑兵军官的冲锋》 (1812)	《梅杜萨之筏》 (1818-1819)	《埃普索姆的赛马》 (1821)	《石灰窑》 (1822-1823 绝笔)
德拉克洛瓦 (1798—1863)	浪漫主义	《但丁和维吉尔》 (1822)	《希奥岛的屠杀》 (1824)	《自由引导人民》 (1830)	《猎狮》 (1855)
杜米埃 (1808—1879)	现实主义	《七月英雄》 (1831)	《高康大》 (1831)	《川斯诺宁街》 (1834)	《三等车厢》 (1862-1864)
罗梭 (1812—1867)	巴比松画派	《诺曼底集市》 (约1830)	《暴风雨日落的风景》 (约1844)	《枫丹白露森林的夕阳》 (1848-1849)	《霍尔姆橡树，阿普勒蒙》 (1850-1852)
米勒 (1814—1875)	巴比松画派	《簸谷者》 (1847-1848)	《播种者》 (1850)	《拾穗者》 (1857)	《牧羊少女》 (1864)
库尔贝 (1819—1877)	现实主义	《带黑狗的自画像》 (1844)	《采石工人》 (1849)	《奥尔南的葬礼》 (1849-1850)	《画室》 (1855)
博纳尔 (1822—1899)	现实主义	《两只兔子》 (1841)	《耕作》 (1844)	《尼维尔人的田间耕作》 (1848)	《马市》 (1852-1855)

[5] 法语杂志《拿破仑》，<https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/la-famille-imperiale-et-rosa-bonheur/>

1849年库尔贝创作的《采石工人》在当年展出时并没有被认可，褒贬各半，甚至还有人指责他带有法国社会主义的思想倾向。同年，库尔贝《奥尔南的晚宴》（1848—1849）已经完成，但未展出，《奥尔南的葬礼》（1849—1850）稍后才完成。1850年库尔贝公开举起现实主义的大旗，以反叛和对抗浪漫主义和学院派的艺术事件开始出名。第三，当博纳尔的动物画、田园农耕画等现实主义绘画风格已经受到普遍赞誉和认可时，巴比松画派还没有引起社会的关注。罗梭一直到1848年才被大众关注，1855年他在巴黎沙龙获得金奖，知名度和影响力进一步提升，但生活依然多灾多难，改为 他生前的社会影响力并不大。米勒在1850年之后创作得更为纯朴的农民绘画开始逐渐引起重视和赞誉，此后巴比松画家的名声也越来越大。

博纳尔的农民题材的绘画有很多，如《休憩》《山间牧羊人》《穿越山谷的驴群》《收获归来》《奥弗涅的干草制作》等等，她所绘的农民生活题材画再现了一种纯净而朴素的田园生活，农民的劳动充满乐趣和满足。她画的放牧者、耕种者、收获者、赶集者等都非常平和、自然、质朴、真实，不加修饰和夸大，没有强调受压迫或抗争意识，是对农民生产劳动的赞美和敬重，这也上升为理想信念的朴素性和社会道德的崇高性。如上述两件以《耕作》为题的作品，掌犁者都面带喜悦，自由快乐，并不像杜米埃《三等车厢》《在公共汽车上》《带孩子的洗衣妇》《捉弄杂耍者》等着重描绘下层市民生活的悲痛、凄惨、困苦、粗劣。杜米埃的讽刺画最早体现出了批判性的现实主义思想，他的石版画、油画以漫画形式针对当时社会和政治进行辛辣讽刺和无情揭露，人物造型多有夸张和变形，潦草随意，属于典型的漫画类。他因创作和发表《高康大》（*Gargantua*）等作品被指控对在位君主和大臣有侮辱行为而被判刑入狱6个月。他画的大量的政治批判性漫画，由于对当权者带着强烈而直接的抨击和反抗意味，连带刊登他漫画的一些杂志、报纸、册页常被警察和政府审查人员封杀和没收。他因此也一直没有得到占统治地位的学院派美术领域的公正对待，在当时的美术界一直处在被压制和迫害之中，其社会影响力在当时是非常有限的。

博纳尔的农民题材绘画多是与山野、牧群、绿草、蓝天综合为一体的，正面歌颂农民、歌颂自然，把劳动者表现得非常自由、快乐、天真、朴实，农民形象都是健康、轻快、活泼、率真的。不像后来米勒所画的《拾穗者》《午睡》《晚钟》《倚锄的人》《牧羊人看守他的羊群》等，把农民描绘得那么辛酸、疲惫、沉重、无奈，从而换取观赏者的同情与怜悯。当然，米勒的农村生活题材作品比较多，作品的风格并不完全一样，不能一概而论。

博纳尔的现实主义绘画特征与库尔贝也不尽相同。库尔贝的《采石工人》既是再现他所见到的现实生活景象，又表达了画家对下层打石工人艰苦劳动的深切同情，这一点与博纳尔的绘画风格有些相近。而库尔贝的《画室》虽然刻画了当时社会的工人、农民、猎人、模特、牧师、艺术家等，但属于打破时空界限的现实人物拼贴，是一种虚构的现实。画上各种物件道具、人物都如同符号指示着特殊的含义，仍然带有浪漫主义的理想化、幻想化、戏剧化的色彩。《奥尔南的葬礼》虽然是表现的民间葬礼习俗，所画人物身份明确，有市长



图 4. 罗莎·博纳尔，《海边的羊》，32.3cm × 54.7cm（12 3/4 × 18 英寸），1865 年。

官员、法官、雅各宾党人、神父牧师等，但整体布局还是像戏剧一样，刻意编排，生硬组合，显得不那么自然。博纳尔的绘画恰恰避免了这种生硬的拼贴和堆积，既再现了典型真实的劳动者，也再现了典型真实的劳动环境。

三、现实主义素朴特征的审美分析

现实主义的概念并不是库尔贝提出来的，而是德国美学家席勒（Johann Christoph Friedrich von Schiller，1759—1805）在1794—1796年撰写的论文《论素朴的诗和感伤的诗》中最早作为美学的概念来论证的。席勒在该文章中系统论证了现实主义与理想主义两种对立的美学概念。席勒认为，诗人有素朴的性格和感伤的性格，诗人的这两种性格激发成了诗的两种艺术风格——这两种性格相互制约，都带有片面性，只有在两者紧密结合的统一中，才能达到人性的完美。席勒在该论文的“总论现实主义者和理想主义者”一节中指出：

从理论上，前者就只剩下客观冷静的观察方式和永远依恋感官的单一证明；从实践上看，它就只剩下对自然的必然性（但不是对盲目的强制）的听天由命服从，因而是对存在之物和必定存在之物的顺从。后者（在理论上）就只剩下不安宁的思辨精神，这种思辨精神坚决要求一切认识上绝对的东西；在实践上只剩下道德上的严肃主义，这种严肃主义坚决要求意志行为方面绝对的东西。

现实主义者和理想主义者的对立主要是人类心理上的一种对抗。

现实主义者：在知识和活动上依赖自然。

理想主义者：在知识和活动中由自身规定。^[6]

艺术家把自己视为素朴的性格（前者）的就归属于现实主义者，把自己视为感伤的性格（后者）的就归属于理想主义者。席勒所论述的艺术中的现实主义者和理

[6] 席勒：《秀美与尊严——席勒艺术与美学文集》，张玉能译，文化艺术出版社，1996，第 338—341 页。

想主义者，大体就是后来法国出现的现实主义画家和浪漫主义画家。在席勒看来，现实主义者依据感官对自然的认识，以冷静的观察方式和永远依恋感官的态度来再现现实存在，顺从客观自然，顺从存在之物的特性，绝对服从，真实描绘，在认知中达到一种相对的普遍性，其道德判断不在各种个别活动中，而在他的生活总和之中。理想主义者以非现实的思辨从自身获取一切，带有一种不安宁的和激荡的情趣，以自我意志行为为中心，依据自我认知和思辨，表达精神世界里的绝对性的东西，其道德判断往往体现出一种严肃性的、个别性的道德、意志，很少发现与整体道德的一致性。席勒认为，“素朴”的本质简短地说就是“真实战胜伪装”^[7]，素朴一定是真实的、自然的，像儿童一样纯洁无邪和单纯，没有欺骗，是战胜矫饰，战胜生硬和强制的天然自由，诗人尽可能完美地摹仿现实。素朴性成为现实主义艺术最主要的特征。

席勒属于启蒙文学运动的中心代表人物，他的美学思想和戏剧文学影响力不限于德国，而是遍及整个欧洲，特别是法国。启蒙运动所倡导的“回归自然”和席勒在晚年从启蒙文学的狂飙突进向德国古典文学的优雅、平衡、和谐的转型，“素朴性”正体现出理想的现实化和现实的理想化的统一。

“素朴性”的审美特征康德（Immanuel Kant，1724—1804）在《判断力批判》中也曾分析过。康德界定素朴性为：

这是人类本源的天真的正直感抗拒那成了第二天性的伪装术。人们讥笑那不懂伪装自己的单纯性；却仍然喜爱自然界的纯朴性，这纯朴性在这里抹去了那技巧。^[8]

朴素就是以天生的真诚突破第二天性的伪装、虚假、心计，伪装术很快就被揭穿，就像心里的骗局被揭发出来从而引起心情的波动一样。思想心术的纯真性

[7] 席勒：《秀美与尊严——席勒艺术与美学文集》，张玉能译，文化艺术出版社，1996，第266页。

[8] 康德：《判断力批判》，宗白华译，商务印书馆，1985，第182页。

在这一判断力的活动中糅合着严肃性和尊敬。席勒所论的素朴和康德所论的素朴是同一个概念，席勒对康德的这段说明并不完全满意，认为他只说明了素朴的一种特征，还有一种更高种类的素朴，那就是“信念的素朴”。信念的素朴尊敬个性，享受一种道德的愉悦，并超越一种道德的对象。而这一信念最终归于纯朴的自然。现实主义者所服从的是整体的自然，是自然永恒的规律性和绝对的必然性。而理想主义者离弃了自然永恒和必然的东西，这是很危险的。

1888年4月英国女作家哈克纳斯将她的现实主义小说《城市姑娘》转给恩格斯（Friedrich Engels，1820—1895），恩格斯阅读后写信评论说：

照我看来，现实主义是除了细节的真实之外，还要真实地再现典型环境中的典型性格。^[9]

恩格斯认为哈克纳斯所描写的典型人物的性格特点是真实的，但她所描写环绕典型人物的环境不够真实，把工人阶级写成是消极的群众，不能够帮助自己，甚至丝毫不想尽力帮助自己。这是不符合历史事实的，因此这篇小说不是充分的现实主义。恩格斯所定义的两个“典型”都是要符合现实主义的历史，而不是凭空杜撰和修饰的，这也是素朴的、朴实无华的、不加虚饰的、全面真实的。当艺术家的认知和见解与现实的客观性、真实性、素朴性相违背时，必须毫不留情地改变自己的主观狭隘性，哈克纳斯没有完全做到这一点。恩格斯评价《城市姑娘》所使用的外在写作手法是“简单素朴、不加修饰”的，“朴实无华”的^[10]，这一点与席勒的现实主义观点是一致的。

因此，法国现实主义继浪漫主义之后兴起是不出席勒所预料的，它悄悄登上了历史舞台，顺应时代，并具有普遍意义。在席勒对“现实主义”的审美特征分析20多年后库尔贝才诞生，库尔贝不能被称为“现实主义”的提出者，最多只能是法国现实主义美术的掀起者和倡

[9] 马尔加丽塔·哈克纳斯：《城市姑娘》，秦水译，人民文学出版社，1961，第2页。

[10] 马尔加丽塔·哈克纳斯：《城市姑娘》，秦水译，人民文学出版社，1961，第1页，恩格斯评价其为“朴实无华的形式”。《马克思恩格斯全集》第37卷，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译本，人民出版社，2016，第40页，评价其为“简单朴素、不加修饰的手法”。

导者。

博纳尔的绘画最突出的审美特点表现为：第一，她的绘画充满对生活的理解和生活再现的素朴性。她以虚静、平和的心态，摒弃作品的虚伪的情节、形态和内涵，用真情感动人，用朴实感染人，无伤感、无悲怜、无高亢，引导欣赏者身临其境，走进无拘无束、天然天真、纯净闲适的自然生活中去，带有离开都市的隐逸思想，形成了素朴的现实主义。她从浪漫主义的独立自由、夸张、奔放中自觉、清醒地转向一种表达素朴性的、宁静化、生活化的发展方向，这也许就像席勒所论述的现实主义诗人有素朴的性格一样，其内在的性格带有普通劳动者的质朴性。

第二，她的绘画严谨地表达了农村劳动生活和动物自然生活的真实性。这两种生活的真实性都是活生生的、天然的，是人类自然最基本的生命状态，不夹杂主观幻想、夸张、表现、虚构或任何抽象成分。博纳尔的绘画脱离了古典主义、新古典主义的经院教条，脱离了典雅、崇高与怀旧的理性题材，脱离了巴洛克的怪诞、奇异、运动、宗教性与远离生活，也脱离了浪漫主义的幻想、抒情、激情与奔放，更脱离了洛可可艺术的装饰、华丽、纤弱、娇媚。与其说是脱离或背离这些主义和流派，不如说是一种熔化，在熔化中铸造新的创作方法和观念。她画的动物大多体现出一种温存、和顺和安定，没有厮杀与恐怖，像吃草的羊群、行进的驴群、奔驰的马群、涉川的牛群，都呈现出一种本能的温和与平静，这正是人类对自然素朴性的普遍追求。她所取材的是真实的田间劳动美和原本的自然生命美，是最平凡、最基本、最普通的劳动生活，扩大了创作题材的范围。

第三，她的绘画注重观察生活的细致性和刻画现实的精确性。从绘画技法上来看，不管是文艺复兴时期的绘画，还是巴洛克、古典主义、新古典主义、浪漫主义等都有精细写实的技法，既有人物、动物画的写实，也有自然风景的写实。然而，博纳尔的绘画从细致观察到精确再现，不是单纯地模仿或机械地复制自然，更重要的是揭示客观现实的本质性，细致地表达每一个动物、每一棵草木的最本质的健康生命力和自然生命美。博纳尔早年在卢浮宫临摹巴洛克、新古典主义大师作品时，就打好了写实的基础。后来她的写实技法越来越生动、轻松自如、游刃有余。她在画室里摆放着大量的动物标本、兽皮等，还饲养了一些野生动物，这有助于对动物细节的观察和反复写生，深入了解动物的本能习性和内在特征。她用笔细腻，不带明显的笔触和抒情的色彩。从巴比松画派到印象派，笔触、色块越来越明显，抒情的表达越来越强烈，从客观写生逐渐转向了情感表达，改变了现实主义尊重客观的本质。

博纳尔创作她的这些作品时，或许并不了解席勒、康德关于“素朴”的美学论述，但是现实主义的思潮带有一种社会性质，当浪漫主义发展到极致时，它会从脱离现实的理想空间里返回现实，这是一种规律。博纳尔的绘画以创作实践和艺术典范从客观上助推现实主义绘画的产生。

至于法国现实主义美术史为何没有把博纳尔的艺术重点推出，综合欧美一些评论家的

分析，主要原因有几点：其一，博纳尔是较为激进的女权主义者和公开的同性恋，不穿女装，骑马、抽烟、说脏话、脾气暴躁，这与当时的社会习俗格格不入，甚至是违反法律的。博纳尔11岁时母亲早逝，从小就要照顾弟弟妹妹，要承担全部的家庭重任。在贫困中活下来，使她不得不去劳动、闯荡，不可能是柔弱的千金小姐，质胜于文，而且越来越男性化。她同时强调女性的作用，男性艺术家能达到的艺术高度，女性同样可以达到。后来美国女权主义者把她推为女权主义的先驱、先锋、典范。这也使得当时的社会，尤其是上层社会对她的激进行为和性格异化产生不满或嘲笑。其二，她的作品符合当时英国的审美情调和价值观念。她在英国的知名度胜过法国，主要市场也在英国，英国维多利亚女王特别喜欢她的绘画。也正是为满足市场的订单需求，她的艺术逐渐失去了艺术生命力和创造力。她后期的作品以高写实的动物画为主，明星效应逐渐衰退。而恰恰在这一时期，欧仁妮皇后参观她的工作室，并授予她“荣誉军团骑士勋章”，给了她艺术家的最高荣誉。这自然会引起艺术界很多人的羡慕、嫉妒或心理不平。其三，各种艺术评论和媒体给博纳尔艺术的历史定位角度不同。因为她是第一位获得“骑士勋章”殊荣的女艺术家，所以瑞士《语境中的艺术》（*Art in Context*）官网伊莎贝拉·迈耶的评论文章《罗莎·博纳尔：一位19世纪女性画家的开拓》（*Rosa Bonheur – A Pioneering 19th Century Female Painter*）将她定位为“19世纪女画家的先驱”“挑战了艺术界的性别障碍”，这也是目前最普遍的观点。美国纽约《艺术的故事》（*The Art Story*）将她定位为“女权主义者的早期典范”“是她那个时代最重要的法国动物画家，可以说是有史以来最杰出的”。认为她最突出的艺术成就体现在动物画上。谷歌《艺术与文化》（*Arts and Culture*）将她定位为“19世纪最著名女性画家”，其画作最为畅销且售价最高，甚至还被认为是“艺术史上第一位画作被拿来炒作的画家”等等。当时的法国，一些画家开始被收藏家拿来炒作，

一些艺术反叛事件被社会大肆宣扬，一些带有讽刺和贬低性质的评论术语也成了这一新艺术的名称。

从以上评论与博纳尔的人生经历、性格特点的关系来看，现实主义艺术的特征与艺术家本人所处的时代、人文环境，以及个人生活阅历、个性情感、道德信念、社会影响力等密切相关。现实主义艺术家的生活本质与作品内涵应该是统一的。现实主义艺术家的个性也应该是素朴、朴实、真诚、纯净的。艺术人生充满艰辛、苦难、贫穷和坎坷，艺术家要始终与下层百姓融为一体，像杜米埃、米勒、凡·高等一样，贴近生活、贴近劳动、贴近人民，而不是高高在上，成为脱离群众的幸运儿、受宠者。席勒在讨论素朴的特征和“素朴的信念”时就特别强调“真实战胜伪装”“当某人仅仅用素朴做做样子的时候，就会引人发笑”。^[11]素朴的艺术家天才在他的个人生活和举止习惯中都会显示出他烙在自己作品中的那种天真性格。内心的冲动战胜虚伪的礼仪才是素朴。博纳尔的女权主义冲动和公开穿男装的行为（当时是违法的），以及性格的慷慨、直率，按照席勒的观点来看也是一种素朴。但是，女性坦率的性格和粗犷的行为未必能得到社会的认可与包容，这一点是较为复杂的，有时是矛盾对立的。

结语

博纳尔绘画审美的素朴性、真实性，技法的细致、精确等都体现出现实主义绘画最本质的特征。她用最简单、最普通、最实在的田间劳作情境和大自然的美好环境激发人对乡间生活和原始自然的向往，歌颂大自然的诗意美，颂扬农民的辛劳与淳朴，肯定农民正直善良的道德和内外统一的朴实美，洗涤悲伤烦闷躁动的情感，治疗欲望腐化的心理疾病，唤醒人们去热爱生活、热爱自然，去饰还回质素，归真返于纯朴。博纳尔的朴素现实主义绘画不仅在当时有一定的社会进步意义和审美价值，在今天依然具有很高的时代和生命意义。朴素的现

实主义将人的情感与追求还原为最本初、真实的本性，回归到无利害、无尊卑的生命本真状态，这是现实主义美学的基本原则，具有永恒性和普遍性。她后期的动物画作品已经舍去了社会与政治的因素，不再批判或歌颂具体的社会现象，而是通过动物的生活传达生命和自然的自由性和真实性，反对虚伪，批判虚假，宣扬真爱，歌颂人道。但也没有失去朴素现实主义的本质，同时与纯粹模仿自然的自然主义还是有明显的区别。艺术的精湛与粗劣是不分古今东西、主义风格的。博纳尔的绘画技艺和风格特点在今天的世界范围来看仍然是难以超越的现实主义绘画巅峰，对当代艺术家来说，具有重要的启迪意义和引导作用。

[11] 席勒：《秀美与尊严——席勒艺术和美学文集》，张玉能译，文化艺术出版社，1996，第 266—267 页。

四川美术学院与西部民族美术

Sichuan Fine Arts Institute and Western Ethnic Art

李泽龙 LI Zelong

摘要 本文研究西部民族美术创作的基本逻辑，分析四川美术学院的民族美术创作是如何继承中国早期西行艺术家的创作智慧，并进一步发展出自己的创作生态。本文以“发现西部”“认识西部”“新的西部”“乡土西部”四个主要部分，通过艺术史和人类学的视角，分析中国美术界探索西部民族美术的原因，艺术家通过旅行写生与临摹壁画的路径构建民族美术。西部民族美术的形式也因为艺术内部的逻辑与外部的历史而不断变化。四川美术学院的民族美术发展受到美术界创作智慧的支持，形成了自身的创作生态。同时，学院的生态又反哺美术界的西部民族美术创作。

关键词 民族美术；旅行创作；重拾传统；四川美院；民族认同

Abstract: This article examines the basic logic of ethnic art creation in the West. It analyzes how ethnic art creation at the Sichuan Fine Arts Institute inherited the creative wisdom of early Chinese artists who travelled westward and further developed their creative ecology. In four sections, “Discovering the West,” “Recognizing the West,” “The New West,” and “The Vernacular West,” the article analyzes how the creation of ethnic art at the Sichuan Fine Arts Institute inherited the creative wisdom of early Chinese westbound artists and further developed its creative ecology. Through the lens of art history and anthropology, the article analyzes the reasons why the

本文为西华大学校内人才引进项目（博士科研启动项目）“西部民族美术与西南艺术家群体研究”（RX2300000799）阶段性研究成果。

作者简介：李泽龙，西华大学讲师，美术学博士，研究方向为中国美术史。

Chinese art world explore Western ethnic art, which artists constructed through the paths of travel sketching and mural copying. The forms of Western ethnic art have also been changing due to the internal logic and external history of art. The development of ethnic art at the Sichuan Fine Arts Institute has been supported by the creative wisdom of the art world, forming its creative ecology. At the same time, the academy’s ecology feeds the art world’s creation of Western ethnic art.

Keywords: Ethnic Art; traveling creation; reclaiming tradition; Sichuan Fine Arts Institute; National Identity

历史自然存在，它有自己的面貌。如何在历史中接近艺术取决于自己和他人的关系。当研究者在历史的长河中移动，他的艺术视角和观点就会发生变化，他书写的历史也会发生变化。^[1]如果把“民族美术”作为关键线索，沿着它去梳理四川美术学院的历史，你会发现作品往往不会孤立存在，它总是处于历史逻辑中。在四川美术学院的历史中，“民族美术”的产生、发展受到中国艺术家西行实践的影响，沿着这条脉络，四川美院的艺术家留下文化与个体生命存在的痕迹，我们也得以窥见艺术创造与历史的关系。

“发现西部”将关注范围放在20世纪初期，侧重思想史的观察，认为主流知识界转向西部民族美术是基于延续民族文脉，救亡图存的必然。多方面的影响使得民族意识觉醒，国内知识群体转向民族文化的探索。“认识西部”关注20世纪30—40年代，侧重人类学视角。在这一时期，国内的学术机构大量前往西部考察，包括“中央研究院”历史语言研究所、“中央博物院”筹备处、北京大学、敦煌艺术研究所、教育部西北艺文团等。这一时期是中国现代西部民族美术创作的早期阶段。本文观点认为艺术家将写生作品当作描述和建立群体画像的工具，也有意识地将西部风景转换为符号，唤

[1] W.Eugene Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History* (University of Toronto Press, 1989), p.13.

起集体情感；而临摹壁画是重拾传统，进而在民族存亡的危急时刻延续民族文脉的一种重要方式。也是在这个时期，西部民族美术的基本形式开始确立。“新的西部”关注20世纪50—70年代。这一时期的民族美术成为构建国家形象的重要载体，艺术家延续先前的创作形式，同时响应民族政策；在这一时期，四川美术学院在附中开办少数民族班，其培养少数民族艺术家的本质是文化赋能。“乡土西部”关注20世纪80年代，四川美术学院的艺术家人道主义关怀和对个体生命状态的思考融入作品，随后很快发生转变，进入到对图像语言的探索，民族美术的表现形式也随之发生变化。

一、发现西部：从中西融合转向建立民族形式

在那张正面的半身像中（图1），载澜坐在一幅中国画屏之前，神情略微有些紧张，他略微弯曲的左手手指也暗示了此种心理状态。在全身像中（图2），他显得更加自然。三脚圆桌上放了一个窄口的小花瓶，花朵的搭配也极为讲究，浅色花朵在前，深色花朵在后。它们与画屏中的花朵有着某种呼应。作为媒材的照片和画屏在亦真亦幻间重叠，成为载澜像的装点。载澜经常在府中招待伯希和一行，也经常和努埃特研究摄影。^[2]当时，许多人都像载澜一样友善地接待西方的探险者，为他们的旅途提供便利。伯希和在日志中写到地方官员为他们提供了许多照顾——“东南约70公里的地方。最后，县长又答应为我提供为赴库木吐拉所需要的一切服务。我向他表示感谢，因为他将一应事务都与其下属们安排好了。此外，他还发布命令，让人负责为我们租用所需要的两辆车子等”。^[3]然而，探险者们巧言令色地隐藏了窃取文物的真实目的，他们隐秘地将文物运往海外。

在当时，中西文化的激烈碰撞更加受到知识界的关注。1919年前后，一个重要的转变是“文以载道”的观念被“人的文学”取代。这一观念变化也体现在美术创作层面。到1920年左右，主流话语开始转向，开始关



图 1. 努埃特，《载澜像》，摄影，1907 年。



图 2. 努埃特，《载澜像》，摄影，1907 年。

[2] 伯希和：《伯希和敦煌石窟笔记》，甘肃人民出版社，2007，第 13—14 页。

[3] 伯希和：《伯希和西域探险日记》，中国藏学出版社，2014，第 186 页。

注民族文化、选择性地延续传统、发展以人为中心的艺术。思想、文化、艺术层面的变化尤其显著。尤其是在 1928 年出现的“推进文艺大众化运动”的背景下，艺术工作者们试图寻找一个方法，将传统文化进行批判地继承，以克服“五四”新文学中存在的脱离大众的“欧化”倾向。^[4]这一努力在当时依然面临很大的挑战，核心就在于对待传统和民族文化的态度。其中就要求艺术家们主动建立与之适应的、新型的民族形式和风格。^[5]在主流知识界将目光转向西部之前，吸收民间美术传统、在传统艺术的基础上创新已经成为一部分艺术家坚守本土文化的方式。傅抱石在《中华民族美术之展望》中说：“工艺美术因时代因民族而特质不同，其不同的原因有二，第一是‘形式’，第二是‘纹样’。我中华民族对这两方面，本来都有登峰造极的创作。恨我们自己去研究，没去利用，反而被人家攫了去”。^[6]京派、广东国画研究会、早期海派也遵循在传统基础上创新。然而，剧烈的历史震荡和外国探险者掠夺文物的影响扩大，当时的知识界人士意识到，仅仅是“古今融合”还不足够，需要做出更多改变，并且要和以探险者为代表的西方人在许多领域迅速展开竞争。

到抗战时期，人们更加紧迫地意识到了“国家存亡—自身存亡—文化存亡”三者是一体的，民族思想在艺术层面的体现就势必要重新审视在西方文化冲击下如何坚守中国本土文化，以及文化和艺术为什么创作。艺术界也就形成了对汉唐美术褒扬的共识，体现在西北写生、临摹、考察等对传统再认识的活动中。^[7]中央博物院自西迁开始，逐渐委派工作人员调查少数民族的服装、编织物等一切充满民族元素的美术品。^[8]旅行写生、壁画临摹是从图像层面表现西部世界，拓宽艺术家自身的认知。而壁画临摹的深层次逻辑是对敦煌艺术的重新发现，以临摹的形式把它整合进中华民族的艺术当中。此外，在许多中国民众缺乏认知渠道的情况下，艺术家通过作品展现西部的民族面貌，展现他们见到的环境，也为普通人认知西部提供了渠道。

[4] 任丽娟、魏静思、符代芸：《人文视角的现当代文学研究》，光明日报出版社，2017，第 172—173 页。

[5] 刘晓毅：《艺坛之雄——常书鸿油画艺术研究》，甘肃人民出版社，2012，第 42—43 页。

[6] 傅抱石：《中华民族美术之展望与建设》，《国画复活运动与广东中国画国际学术研讨会论文集：上》，岭南美术出版社，2017，第 263 页。

[7] 黄宗贤：《承扬与创获：中国美术在现代性转化中的自觉精神与自强意识》，《美术》2012 年第 2 期，第 82—85 页。

[8] 刘鼎铭：《国立中央博物院筹备处 1933 年 4 月：1941 年 8 月筹备经过报告》，《民国档案》2008 年第 2 期，第 31 页。

在这个时候，美术界在文化存亡层面的思考就已经从“古今融合”转向建立“民族形式”。对如何建立民族形式的看法很多，例如“不是要为旧形式所束缚，而是要从旧形式的活用中，使旧形式服从于新内容，创造出新形式”。^[9]“民族形式”既不是欧化，也不是复古，而是在主题和技法上去创造的观点已基本成为艺术家的共识。^[10]但什么是“民族形式”呢，什么又是“新型的民族形式”呢？很多的问题都是需要通过艺术家自己寻找答案。西部地区受到外国文化影响较少，其民族文化的纯粹性也成为艺术家西行的重要原因。因此，前往西部也就成为一种历史和时代背景下的选择。

二、认识西部：在写生与临摹中建立民族形式

（一）旅行写生

艺术家在西部旅行，以写生的形式记录视觉所见。民族服装、民族地区的日常生活、西部景观等三个类别是旅行写生中的重点。服饰是最显性的民族美术形式，日常生活可以展现一个族群的饮食、礼仪、宗教文化，景观则是西部风土的展现。这三类主题都与“建立民族形式”有关。

第一，在人类学的民族志中，图像作为文字的补充工具，具备描述对象的功能。当图像强调记录，它也就成为一种“描述”的工具。这一类作品很多，尤其是孙宗慰对甘肃、青海地区蒙藏服饰的记录。《靴子颜色及装饰图案示意图》（图3）《围裙颜色及装饰图案示意图》《上衣颜色及装饰图案示意图》《帽子颜色及装饰图案示意图》的图像特性就是描述。“西域少数民族服饰系列”更是广泛记录了蒙古族、藏族、维吾尔族的服饰。以肉眼观察民族服饰，再用图像编码，是艺术家认知西部民族美术的路径之一。韩乐然创作于甘南地区，董希文创作于敦煌地区，吴作人创作于川西地区的作品中就有很多属于这一类。

第二，如果要了解一个族群，它的语言、文化、社



图3. 孙宗慰，《靴子颜色及装饰图案示意图》，纸本铅笔水彩，20.4cm×31.7cm，1942年。

[9] 孔令伟、吕澎：《中国现当代美术史文献》，中国青年出版社，2013，第245页。

[10] 赵望云：《中国现代画坛的片段观》，《中苏文化杂志（文艺特刊）》1941年，第136—138页。



图4. 韩乐然，《青海塔尔寺庙会》，油画，37cm×54cm，1945年，中国美术馆藏。



图5. 吴作人，《甘孜雪山》，木板油画，29cm×38cm，1944年，中国美术馆藏。

会结构、政治制度都是不可忽略的因素。这几个方面可以通过观察对象的日常生活得到。图像表现日常生活的实质是向相同文化语境的人们描述另一个族群。这使得艺术家所熟悉的生活情境在民族生态中显得特别，比较特别的民族生活习惯在图像中又显得自然。^[11]图像数量越多，描述越是清晰，族群的画像就越是准确。所以，如果图像涉及的日常生活足够丰富，作品串联之后形成的描述就越是客观。在日常生活这一类别中，写生作品涉及文化习俗、社会组织、经济活动、宗教信仰。图像的创作者和消费者会因此形成一种集合性的民族形式认知。“文化习俗”体现在最普通的生活中，如王子云的《嗜茶的番胞》；“社会组织”体现在民族习俗上，如孙宗慰的《献茶图》；“经济活动”体现在那些对交易市场的刻画，如韩乐然的《青海塔尔寺庙会》（图4）；“宗教信仰”则是对民族地区宗教场所、仪式、人物的刻画，如吴作人的《观跳绳者》。这一类写生作品本质上是在建立族群画像。

第三，在景观方面，一类具有典型西部特征的风景会在民族美术的语境中转换为地区性的符号象征，例如对敦煌地区莫高窟、鸣沙山、月牙泉、胡杨、党河的描绘。西部地区特有的高海拔雪山也令吴作人兴奋不已^[12]，他因此也会将雪山作为表现对象（图5）。风景成为西部民族美术中的一个重要主题。而那些中国人耳熟能详的阳关、玉门关、高昌故城以图像形式出现在普通人的眼前时，一种集体性的情感反应被唤起。这些景观有超越物理的意义。此外，另一类与西北开发有关的工业景观题材也出现在1930—1940年代的创作中。如吴作人在玉门油田，韩乐然表现西北地区铁路建设的写生。在景观层面，民族形式的建立是将客观对象凝聚为标志性的符号，同时把工业景观题材这一类时代感很强的作品作为强调地区变化的标志。

因此，在写生视角，建立民族形式的路径就是描绘民族服饰，描绘民族生活，将西部风景转换为符号象征，以特殊景观唤起集体情感，将工业景观作为西部变化的标志。

[11] Katie Nelson, *Perspectives: An Open Invitation to Cultural Anthropology* (Arlington: American Anthropological Association), p.47.

[12] 朱青生、吴宁：《西学·西行：早期吴作人（1927—1949）》，中华艺术宫，2016，第321页。

（二）临摹壁画

1930年前后，各类考察团也逐渐踏上旅程。“中央研究院”史语所、“中央博物院”筹备处、北京大学联合组织的考察团在西北地区开展了许多考察。^[13]1943年，敦煌艺术研究所得以批复成立，常书鸿、龚祥礼、陈延儒、李赞廷、刘荣国、辛普德抵达敦煌县建立研究所。研究所分美术组和考古组。美术组的艺术家为了学习民族美术，开始大量临摹石窟壁画。^[14]到1948年初，研究所按计划完成了《历代壁画代表作选》《历代藻井图案选》《历代佛光图案选》《历代莲座图案选》《历代线条选》《历代建筑资料选》《历代飞天选》《历代山水人物选》《历代服饰选》以及《宋代佛教故事画选》等十几个专题的编选工作，共选绘了壁画摹本八百多幅。^[15]敦煌艺术研究所在兰州、重庆等地举办过临摹作品的主题展览。

教育部西北艺术文物考察团也在考察敦煌之后，在重庆举办临摹作品的展览。《社会教育季刊》^[16]与《新华日报》曾花了大量篇幅详细报道。《新华日报》刊文：“……此次展览品约二百件，皆为该团在敦煌之收获。此次展览之意义，则在于提起社会人士对中国固有文化之注视，并提供研究中国古代文化者以参考”。^[17]

敦煌石窟的重新发现使得知识界人士找到了一条延续民族文脉的路径，也使得艺术家找到了一条新的建立民族美术形式的路径。这当中就有在四川省立艺术专科学校（四川美术学院前身）工作的沈福文。

1939年12月，四川省高级工艺职业学校成立。学校以改进四川省手工艺为总宗旨，设三年制服用、家具、漆工、建筑四科，广聘有志于献身民族美术事业的艺术家任教。最初到校任教的有李有行、沈福文、雷圭元、庞薰栻等。李有行任校长，庞薰栻任教导主任。1940年秋，学校更名为四川省立艺术专科学校。庞薰栻任应用艺术科主任，沈福文任应用艺术科漆工组主任。学校在教学层面提出的实施办法就包括收集各种参考资料，把古代工艺品、建筑装饰及民间艺术品作为创作的参考。

古代纹样作为民族性的元素，开始受到四川省立艺术专科学校的关注。庞薰栻的《工艺美术集》将中国古代纹样与现代设计意识相结合，探索了“民族性”和“装饰性”的表现问题。^[18]

沈福文在日本时，根据《髹饰录》所记载的古中国漆器技艺反复试验，比对从博物馆借出的古中国漆器，复原了许多失传的漆器技艺。^[19]1942年初，沈福文的《脱胎器花瓶》《双耳花瓶》《金鱼盘》《二十四角脱胎大盘》等参加国民政府教育部在重庆举办的首次美术大奖赛，与吴作人的油画、刘开渠的雕塑同获美术最高奖二等奖。^[20]1946年6月，在常书鸿的邀请之下，沈福文夫妇前往敦煌。为了不断提高临摹水平，精益求精，敦煌艺术研究所在临摹阶段，每到月底就会用两三个晚上，点上汽油灯，将临摹作品一幅幅挂在墙上，共同评议研讨。沈福文和常书鸿一起负责主讲主评。沈福文离开敦煌后，就由常书鸿一个人来做最后讲评。^[21]

1942—1947年间，沈福文多次在成都、上海等地举办漆艺展。敦煌壁画中的纹样也成为沈福文漆艺中的代表元素。其本质和他早年反复试验、复原中国古代漆器技艺一样，都是为了复兴传统与民族美术。《新艺》曾评价：“先生第二次展览漆艺于美术协会，计陈列的漆器，有大小盘盂，饭碗，酒樽，花瓶，插屏等件……图案或取法于殷周铜器，或取法于汉唐石刻。也自出心裁所作花卉虫鸟草虫，皆生动活泼，饶有韵致，诚中国手工艺中之珍品也”。^[22]1947年，沈福文在成都等地举办“敦煌图案漆艺大展”，受到徐悲鸿的高度评价。

中国的艺术家将临摹敦煌壁画作为重拾传统、建立民族美术形式的路径。潘絜兹提出的“大中国画观”，就是在临摹敦煌壁画后在中国画方面建立的民族美术形式。^[23]因为中国画回归传统的路径有两条，其中一条就是敦煌之路。^[24]艺术家在敦煌临摹壁画，寻求的是中国传统艺术的精神与图式。

中国艺术家在写生中描绘民族服饰，描绘民族的日常生活，在风景中建立符号和象征意义，唤起集体情

[18] 清华大学《装饰》杂志社：《装饰文丛：史论空间1》，辽宁美术出版社，2017，第224页。

[19] 陈美渝：《漆艺泰斗沈福文说略》，《美术观察》1999年第4期，第63—64页。

[20] 冯健亲、赵笈：《中国现代漆画文献论编》，江苏凤凰美术出版社，2016，第124页。

[21] 常书鸿：《九十春秋：敦煌五十年》，甘肃文化出版社，1999，第86页。

[22] 新艺编辑部：《沈福文漆艺展览》，《新艺》1945年第5期，第55页。

[23] 牛克诚：《潘絜兹先生的“大中国画观”及其意义》，《美术》2015年第12期，第116—117页。

[24] 朱青生、吴宁：《西学·西行：早期吴作人（1927—1949）》，中华艺术宫，2016，第17页。

[13] 闫丽：《夏鼐与西北科学考察团：兼论西北科学考古之肇始》，《敦煌研究》2023年第1期，第154页。

[14] 邵大箴：《雾里看花：中国当代美术问题》，广西美术出版社，1999，第552—556页。

[15] 常书鸿：《九十春秋：敦煌五十年》，甘肃文化出版社，1999，第88页。

[16] 社会教育季刊编辑部：《教育部艺术文物考察团将在渝举行展览》，《社会教育季刊（重庆）》1943年第4期，第209页。

[17] 新华日报编辑部：《敦煌艺展开幕：显示我国魏唐文化辉煌》，《新华日报》1943年1月17日，第3版。

感。将临摹壁画作为重拾传统的路径，借用古代壁画建立新的民族美术形式。他们所采取的前卫进步与民族传统相结合，实际上也是抗战与追求民族认同想象的需要，即寻找民族认同和自信。^[25]

三、新的西部：新的民族美术

（一）延续与再创作

新中国初期，在“认识西部”的基础上，西部民族美术的创作呈现多元发展趋势。既延续先前的创作逻辑，又在其基础上响应民族政策和社会主义生产建设，同时多了一些人道主义的关怀。

1953年，中央美术学院实用美术系编写的《敦煌藻井图案》在人民美术出版社出版。参与书籍装帧、摹绘、校订的美术工作者大都与四川省立艺术专科学校、敦煌艺术研究所有关。其中，庞薰琹、张光宇、刘凌沧、常莎娜、陈碧茵、吴淑生负责装帧设计，王逊撰写序文，常莎娜、陈碧茵、吴淑生、温练昌、王家树是敦煌图案的摹绘者，庞薰琹、雷圭元、张光宇负责校订。

因为文化部要求各类艺术学院均必须注意研究自己民族的艺术遗产，有了先前“认识西部”的基础，有了可参考的民族美术构建路径，四川美术学院也就延续了先前收集、整理民间美术作品和古代艺术遗产的方式，工艺美术专业组织师生收集少数民族地区的装饰图案，作为创作的参考。这种方式与“描述民族服饰”的逻辑基本一致，即将民族地区的装饰图案作为静态的图像，在创作中复制、转译，并嵌入到新的创作中。

沈福文在新中国初期的创作逻辑就是如此。他在传统漆器的基础上，继续采用古代和民间工艺美术的图案。在他看来，在漆器教学中把握民族精神，进而在创作中将其呈现出来是基本要求。将中国古代敦煌艺术融会到现代漆艺，创造多种技法，形成浑厚朴实深层润泽的艺术风格，就是在建立一种新的民族美术形式。

沿着这一逻辑，学院工艺美术系将收集民族图案、

工艺美术品作为基本工作。1954年2月，人民美术出版社出版了沈福文、李有行、梁启煜、罗明瑶合编的《西南少数民族图案集》。同一时期，学院工艺美术系选编的《四川工艺美术选集》《四川荣昌陶瓷》《漆器工艺集》也相继出版。沈福文、李有行作为艺术指导，还应邀参加了全省工艺美术国庆献礼创作会和评选会议。

新中国时期，因为“民族国家”的构建需要，以“各族人民大团结”“少数民族的新生活”“歌颂社会主义的成就”“民族风情”成为主要的表现题材。^[26]中央指示驻扎在山西兴县的《晋绥日报》全体工作人员赴重庆去重新恢复《新华日报》的出版。李少言、牛文、林军、吕琳承担了工作，1951年李焕民也来到《新华日报》工作。^[27]同年，西藏和平解放。表现西藏进步，表现藏族同胞翻身作主成为主题。为了配合国家制定的民族政策，艺术作品必须为新中国国家形象塑造负责。川西地区的阿坝、甘孜生活着许多藏族。所以，表现川西藏区也就成为四川地区版画艺术家的责任。在此期间，艺术家们深入少数民族地区采风，通过各自见闻收集创作素材。在四川版画家的这些作品里面，最多的就是妇女儿童、交通建设、庄稼丰收等民族题材，因为这更能够把翻身解放的意义表达出来。

仔细观察就会发现，版画作品的创作依然延续了“认识西部”时期的基本逻辑，并在其基础上响应民族政策的要求，同时也多了一些人文关怀。对藏区妇女儿童基本形象的表现是图像描述，在图像描述的基础上将对象置于一个充满抒情性的阳光感和幸福感的状态。牛文和李少言在藏区看到了封建农奴制被废除，民族政策给予了人们生活的希望。《织花毯》的原型虽然生活贫苦，牛文与李焕民将表现重点放在普通劳动者传承和创造民族文化，创作着美。^[28]

庄稼丰收一类题材也延续了描述对象日常生活，建构族群画像的逻辑，并将寓意放在民族政策使得人们有了新的生活。“丰收”的重点就在于政策带来的变化。同类作品还有牛文的《欢乐的藏族儿童》《吉祥如意遍

[26] 胡清清：《国家形象塑造——新中国时期少数民族题材的美术创作（1949—1976）》，《南京艺术学院学报（美术与设计）》2015年第2期，第61—68+189页。

[27] 邹跃进：《新中国美术史：1949—2000》，湖南美术出版社，2009，第99页。

[28] 北京画院：《雪域放歌——李焕民藏地绘画艺术研究》，广西美术出版社，2018，第32页。

[25] 张伟：《重新定义民族认同 1943—1945年司徒乔的新疆之行》，《美术学报》2019年第4期，第82—87页。

地锦》《草地新征》，吕林的《桑园》，李焕民的《初踏黄金路》《情满草原》《藏族女孩》，徐匡的《丰收》，以及与阿鸽合作完成的《主人》，李惠民的《送别》，徐匡的《草地诗篇》等。

交通建设类题材的逻辑相比“认识西部”时期有些变化，新中国时期的交通建设类题材是为了表现社会主义生产建设，这类题材在新中国年画运动，以及同时期中国画、油画的创作中多有体现，不再赘述。

（二）川美附中少数民族班与文化赋能

除了鼓励艺术家创作民族题材的作品，另一个路径是培养少数民族文化干部。西南美术专科学校（四川美术学院前身）也承担了这一职责。《西南美专附中民族班教学工作初步方案》详细描述了创办民族班的原因——“发展各民族的文化艺术又是祖国文化艺术的重要内容，有必要加强这方面工作，我们民族班是于五五年寒假时请示中央文化部批准于五六年秋季开办的，开前由于得到四川省委民工委关心，与西南民族学院的具体指导，我们才于开办前草拟了一个民族班开办的工作计划……计划中的各项内容是根据西南民族地区的发展状况出发的，具体状况是民族地区的文化建设才是开始，各民族自己的干部还未完全形成（特别文化艺术），各民族都有他们自己极其丰富的文化艺术的源流，但还未得到系统的整理，这些情况都要求我们用快、好的精神在勤俭办学的方针下去开展这项工作。据此，我们规定了五年的学制。及其授课内容与要求，计划要求五年期满后能培养出以绘画或雕刻的形式，一般地去反映本民族人民的生活与各项斗争，并要求在一般的艺术科学教育的基础上，运用本民族传统的艺术形式去工作。”

“反映本民族人民的生活与各项斗争”显然是基于《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，将关注点放在普通人身上，并结合了特定时期的主导思想。另外一个显著的变化在于，这一培养路径希望少数民族群体自己能够发声。在“认识西部”时期，我们看到大量作品，作品以图像描述的方式建构了西部民族族群画像。图像的显著特征是人类学民族志的描述话语，接近田野调查的记录。虽然民族地区的人们制作了大量的工艺美术品，但这些美术品却存在于他者的描述之中，对象本身是失语的。民族群体并未主动参与到中国主流美术界的话语体系建设，因为缺乏交流的平台。少数民族班的创办初衷也在于此，希望提供一个平台，让少数民族群体中具备天赋的年轻人能够成为民族美术创作的代表，进入到中国主流的美术平台，为自己的民族群体发声，能够对话。

此外，少数民族艺术家可以提供族群外的艺术家容易忽略的独特见解和视角。作为民族群体的成员，艺术家可以更敏锐地体会到文化的细微差别，民族政策对族群内部社会结构的调整，人们对民族政策的理解和看法，普通人生活的变化。族群内部存在的信任也有助于艺术家在采风中获取到更多信息。而且，少数民族的身份也赋予艺术家挑战陈规的合法性，推动美术发展。传统的旅行写生不太容易捕捉到上述细节。少数民族艺术家从局内人的视角提供了一种表现民族美术题材的路径，自身见闻和感受也给予美术作品一种真实性的保证。



图 6. 阿鸽,《我的阿妈组画(之一)》, 木刻版画, 1965 年。



图 7. 其加达瓦,《开路》, 水印套色版画, 38cm×48cm, 1964 年。

其加达瓦、阿鸽的作品就是站在局内人的角度刻画少数民族自身成长和家庭生活。他们从少数民族班毕业后，被分配到四川美协工作，随即在各自家乡深入生活，收集素材。《我的阿妈》（图6）以木刻表现自己母亲受到奴隶主的压迫。对族群内部陈规旧俗的揭露和挑战是她作为艺术家的责任，也是为自身族群发声。水印木刻《开路》（图7）创作于1964年，是其加达瓦从附中少数民族班毕业后创作的。画面最前方的藏族女性作为观看者视线的主要承担者，寓意藏族人主动在前帮助解放军开路。其加达瓦以藏族人的身份发声，也是对新生活的寄寓。《我的阿妈》与《开路》具备明显的文化赋权意识。艺术家从族群内部描述和验证自身的生活经历，艺术作品可以作为媒介整合族群的声音，设置议题，搭建交流和沟通的平台。

1972年，四川地区的版画艺术家们接到创作《奴隶们创造历史》的任务，李焕民、林军、宋广训、徐匡、阿鸽、其加达瓦等人赴凉山彝族自治州深入生活，搜集创作素材。1973年2月，一本黑白木刻的小册子由人民美术出版社出版，署名凉山彝族自治州美术组，四川省文化局美术创作组集体创作，四川美术学院教师创作。《沉重的锁链》《怒火》《亲人回来了》《砸烂千年铁锁链》《国家的主人》《第一代工人》《是我们创作了世界》《不忘过去》《无尽的矿藏》《凉山在前进》等作品构成了《奴隶们创造历史》。这组作品也是基于文化赋权的逻辑，创作队伍在采风中整合了彝族群体的声音，促进他们相互支持。《奴隶们创造历史》在情感上与彝族群体共情，用现代社会的观念挑战旧的体制，利用创造性的视觉力量放大族群诉求，参与和巩固地区社会结构的变化。作品的成功与少数民族班的培养密不可分，也和前人建构和积累的西部民族美术形式有关。

四、乡土西部：人道主义与生命形式

恢复高考后，四川美术学院版画专业迅速展开创作

和教学工作。这一时期，江碧波已留校任教十多年。她在四川阿坝、凉山，云南等少数民族地区采风和写生延续了老一辈艺术家在“认识西部”时期的写生路径，大量收集素材，描述和建立群体画像。这一时期的大环境也赋予作品浓重的人文主义关怀，她把自己对少数民族生命状态的思考也放在作品里。同时，她的创作还延续了“认识西部”时期的临摹路径。1979年秋，江碧波带领学生赴敦煌考察、研究。她在1988年的中国美术馆举办个人作品展，展出120件大尺寸的独幅版画。其中的作品就发挥了她在敦煌时作画的经验。常书鸿还为此写了观后寄语——《观江碧波女士在北京中国美术馆展览》。

等到罗中立前往敦煌的时候，陇西大漠与古代壁画带给他的是浪漫的体验，《千佛洞》（图8）因此具备一些诗意的特征。敦煌归来后，罗中立对民族与乡土的关注内化在他对大巴山人、凉山彝族人的表达中，作品尤其将重心放在对人性力量复苏的刻画。他逐渐减少古典、超写实、复杂色彩的运用，朝单纯的色彩表现发展，人物表现呈现“脸谱化”的特征，民间艺术的影响非常明显。作品经历了形式语言提纯，造型形象概括，产生了从叙事到符号的转换。大巴山区的农民因此超越了地域化，成为一种现代化进程中对民族精神和价值模式的反思。他对民族精神有很多思考，因此游历欧洲和美国之后，依然乐于表现大巴山。作品中那些“傻大粗”的人物形象就是吸收了民族、民间、原始美术，这种风格能够很好地表达质朴的人性和生命力。作品中始终有着一种农民般的质朴和执着。他的语言体系在特定的本土文化中找到了内在精神和外化符号的对应。80年代中期之后，罗中立的画越来越偏离宏大的场面和庄重的气氛，趋向随意性、荒诞性，从民间生活中得到的艺术灵感被更珍贵地保留了下来，不作艺术的修饰，不作理想化的处理，是一种“赤裸地描绘生活的真实”。^[29]他的作品所呈现出的全新绘画面貌与精神受到了一些原始艺术的影响。这一根源也早在学生时代游历敦煌的作品中就已产生。强烈的个性，民族美

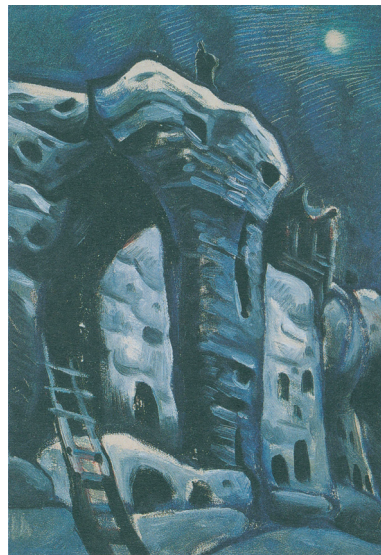


图8. 罗中立，《千佛洞》，布面油画，38.8cm×26.9cm，1980年。

[29] 范迪安：《首届中国当代艺术年鉴展》，湖南美术出版社，2005，第26页。



图9. 周春芽，《藏族新一代》，布面油画，150cm×190cm，1980年。

术语言的高度自治，成为作品的关键面貌。此后，他的绘画风格开始由乡土写实转向表现语言，向更加雄浑朴实的风格转变来表现农民的人性。^[30]这种用色、用线的方式来源于更久远的粗犷的民族美术，对传统和民族的发掘、取舍、改造。

1980年，同为四川美术学院学生的周春芽前往阿坝草原采风，在那里生活了半个月之后，淳朴、率真的藏民与藏区的风土人情给他留下了深刻印象，在藏区之行后，他积累了许多藏区人物、风景的写生创作小稿，创作了《藏族新一代》（图9）。此后，他还延续了“藏族系列”作品，创作了《剪羊毛》《春天来了》《若尔盖的春天》。这些作品以特殊的线条和笔触形成观看质感，表达了对藏族人的生命本质的赞颂，对藏族同胞的人文关怀。

“乡土绘画”最初是以批判现实主义的方式进入艺术界的，但到了1983年前后，内部发生了分裂，出现了两种不同的创作倾向。一种以张晓刚的创作为代表，艺术家用现代主义的手法替代了“乡土绘画”后期的自然主义的现实主义，即乡土化的风景只是艺术家探索现代主义形式、风格的一种载体；另一种倾向是将“乡土绘画”推向“少数民族”题材。^[31]例如庞茂琨的《苹果熟了》，高小华的《布拖人组画》。

西部地区的民族美术与乡土绘画共同根植于西部特有的文化。乡土绘画的语言，民族对象的习俗都与“认识西部”以来的民族美术形式有着根源性的联系。这些美术作品保护和维护了民族文化的身份，采风与写生赋予了作品文化层面的真实性。透过艺术家的个人语言，观看者能够捕捉到民族群体日常生活的复杂之处。少数民族班的学生尤其将这种复杂性置于汉民族文化和少数民族文化之间，作品的张力调动了族群自身的能动性，也让不同背景和身份的人能够参与文化讨论，美术作品成为建构民族生态的重要途径。四川美院的老一辈艺术家们不断地在现代与传统之间挖掘民族文化，不断建立新的西部民族美术形式。美术作品成为不同群体之间的

[30] 邹建林：《“罗中立：艺术的历程”展览导语》，四川美术学院美术馆，2019年。

[31] 何桂彦：《乡土与乡愁——侯宝川“风景”系列中的意义索引》，《当代油画》2015年第1期，第98—103页。

社会纽带，也将民族群体自身的身份、文化纳入文化赋权的议题中。

五、总结

本文通过四个部分简单梳理了中国西部民族美术发展中的一个路径，这条路径以中国早期西行美术家和四川美术学院的创作为线索。中国现代艺术转向民族形式的探索是必然，西行艺术家在中国西部描述民族地区的风土与人物，建立民族画像，也在敦煌、克孜尔等石窟中重拾民族传统。新中国时期，西行艺术家们继续探索民族美术形式，将民族元素与新材料、新工艺结合。四川美术学院承担了继续探索民族美术形式、响应国家文艺号召的双重责任。少数民族班培养的艺术家用文化赋能的形式挑战族群内部的陈规，为族群发声，也参与和巩固地区社会的结构变化。在国家恢复高考后，四川美术学院的艺术家人道主义关怀和对生命的讨论融入作品，也在图像语言的符号化与本土民族、民间的精神之间建立更深层次的联系。在今天，四川美术学院的艺术家用依然延续前人的路径，积极探索新的西部民族美术形式，为西部民族美术的发展贡献力量。

习近平文化思想下四川地区红军石刻标语艺术价值探掘

Exploring the Artistic Value of Red Army Stone Carving Slogans in Sichuan under Xij Jinping Cultural Thought

邹国力 冯涛 ZOU Guoli FENG Tao

摘要 川陕革命根据地是土地革命战争时期全国的第二大苏区，中国共产党领导的红四方面军在此进行了大力的宣传工作，以至该地区现存大量的宝贵红色文化遗产——红军石刻标语。四川地区现存红军石刻标语不仅数量巨大，且具有极高的书法艺术价值，是四川乃至全国的红色文化名片。四川地区红军石刻标语历经战火淬炼，铭刻于中华大地的蓬勃血脉之上，书刻的文字是中国共产党早期为人民谋幸福的“初心”，其书法艺术价值不仅契合了毛泽东同志“文艺为人民服务”的那一声春雷，也正是习近平总书记所说的“无愧于时代的优秀作品”，并充分展现了习近平文化思想的深厚学理，极具“艺术初心”。四川地区红军石刻书法必将成为中国书法史上的璀璨新星并载入史册，且定将对当今的书法教育产生深远的影响。

关键词 习近平文化思想；四川地区；红军石刻标语；艺术价值

Abstract: The Sichuan-Shaanxi Revolutionary Base is the second largest Soviet area in China during the Agrarian Revolutionary War. The Fourth Front Army of the Red Army led by the CPC has carried out vigorous propaganda work here, so that there are a large number of valuable red cultural heritage in this area - Red Army stone slogans.

本文为 2022 年重庆市教育委员会人文社会科学研究项目“红色文化资源在新时代高校思想政治教育中应用研究”（项目编号 22SKSZ049）研究成果。

作者简介：邹国力，内江师范学院张大千美术学院讲师，四川大学历史学博士，四川美术学院外聘教师，四川省高等教育学会书法教育专业委员会理事，四川大学书法研究所理论委员会委员，四川省书法协会会员，四川省文艺评论家协会会员，四川张大千研究中心研究员，研究方向为中国史与书法艺术；冯涛，四川师范大学美术学院·书法学院书法专业研究生，研究方向为书法。

There exist a large number of Red Army stone inscriptions in Sichuan region, with extremely high calligraphy artistic value, making them a red cultural calling card of Sichuan and even the whole country. The Red Army stone carving calligraphy in Sichuan region will undoubtedly become a brilliant new star in the history of Chinese calligraphy and be recorded in the annals of history, and will have a profound impact on today's calligraphy education.

Keywords: Sichuan region; Red Army stone carved slogans; artistic value

一、引言

川陕革命根据地石料资源丰富且石质坚硬，徐莉军在《川陕苏区红色石刻标语的框架结构分析》中提到：“川陕地区地处偏远，山高崖陡，石多质坚，川陕地区的劳动人民自古就有与石头打交道的技艺与传统，留下了无数石刻精品。”^[1]这些中国共产党早期的石刻标语内容简明扼要，真实记录了川陕革命根据地党组织的革命理想，将党的政策思想传递给人民群众。四川地区红军石刻标语可见我党矢志不渝的初心与使命，极具宣教价值。《红色宣言中国 工农红军石刻·墨书》一书记载，1933年至1935年期间，中共川陕省委宣传部、川陕省苏维埃和红四方面军政治部及各军、师政治部的鑿字队在苏区镌刻了15000多幅石质标语。新中国成立后，仍有4000多幅红军石刻标语散落在巴中市的城镇、乡村^[2]。四川地区红军石刻标语是共产党人始终为人民服务的重要历史见证，作为四川乃至全国的红色名片，这是党留给四川及全国人民的宝贵精神财富。习近平总书记强调“把红色资源利用好、把红色传统发扬好、把红色基因传承好”。镌刻于石上的红军标语不仅是我党“初心如磐”的历史见证，也是广大红军书法家“艺术初心”的诠释，更是我党书写为中国人民谋幸福、为中

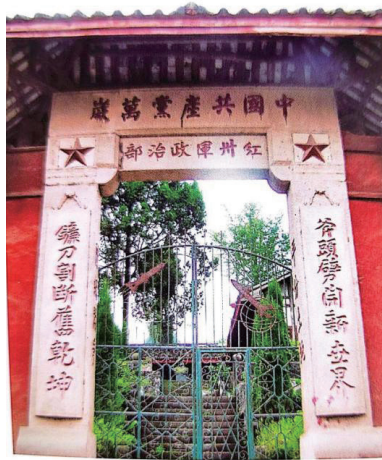


图 1. 《斧头劈开新世界，镰刀割断旧乾坤》，石刻对联，图片来源：《红色宣言中国 工农红军石刻·墨书》，巴中市人民政府，中共巴中市委印，2010 年版，第 55 页。

华民族谋复兴的奋斗实践。目前学术界对红军石刻标语的研究大多关注其历史文献价值方面，少有对其书法艺术价值的探掘，这为本文提供了拾遗补阙的空间。

二、四川地区红军石刻标语的艺术价值

四川地区红军石刻标语数量丰富，分布于四川各地区，其书体有楷、行、草三体，其中以楷书为主，它们在继承中国古代传统书法的基础上明显取法北碑，并融合当时的民间书风，具有强烈的艺术视觉感染力。总体而言，四川地区红军石刻的书法艺术价值具有天真古朴、浑穆雄强、碑帖融合这三种主要表现形式。

（一）天真古朴

川陕地区多老岩峭壁，当地劳苦群众在红军的带领下在石洞、石壁、房屋、瓦舍，甚至石缸等不易移动的载体上凿刻标语。这些石刻标语以质朴生动的语言表现出来，而天真古朴的碑学书风亦十分显著，以至于它们在四川地区红军石刻中占有重要地位。

具有这种天真古朴的碑学书风的代表性作品是中国革命历史博物馆所收藏的一副石刻对联：“斧头劈开新世界，镰刀割断旧乾坤。”（图1）此对联创作于1933年红十三军解放达县梓桐乡（今达州市通川区梓桐镇）时期，为了庆祝胜利，何永瑞父子以镰刀、斧头为灵感，创作了这副被誉为“中国红色第一联”的红军石刻对联。此联对仗工整，具有“敢教日月换新天”与“解民倒悬”的气魄与胸襟。“斧头·镰刀”联用笔上气势恢宏，以篆籀笔意入楷，笔力雄健，具有北碑刚劲之美；取法上以《孙秋生造像记》等“斜画紧结”一路的《龙门二十品》书风为主，其中“刀”“斧”二字极具字形险峻之势，“刀”字折如“劲弩筋节”，撇如“长枪大戟”，有“陆断犀象”之势。“旧”“开”二字不仅具有古拙敦厚的意象，且结体自然，灵动多变，极具质朴的书写性。

现位于四川省广元市红军文化园内刻于水缸上的石

[1] 徐莉军：《川陕苏区红色石刻标语的框架结构分析》，硕士学位论文，成都理工大学，2020。

[2] 巴中市人民政府、中共巴中市委：《红色宣言中国工农红军石刻·墨书》，巴中市人民政府内部资料，2010，第 146 页。

刻标语“全苏区穷苦青年一条心起来消灭敌人！穷苦青年只有斗争到底才是出路！丁一”（图2），用笔方圆兼备，颇具《郑文公碑》意趣，用笔平画宽结，结字古朴自然，或以正取势，合篆势、分韵、草情于一体，集端稳、刚劲、自然于一身。章法上就石缸走势，宛如一首和谐的古曲将古朴自然之美完美诠释，从中可见创作者深厚的艺术修养。

又如位于南江县长赤镇的红军石刻标语“为土地利益斗争到底”（图3）简短九字，古朴刚劲，是取法《郑长猷造像记》等一路书风的代表。此碑用笔爽利森挺，颇具铁骨铮铮之势。此标语中“为”字取法与《郑长猷造像记》的“为”字相近，“争”字与“地”字的折笔是北碑典型的双折，就作品整体而言，章法聚散有序，用笔刚劲有力，结体古朴自然，方笔处果断而能敛其锋芒，圆笔处凝重而能起收含蓄，足见作者对中国传统碑学书风养分汲取之深。

诸如此类的石刻标语还有“打倒帝国主义”（图4）、“红军是反帝抗日的主力军”（图5）、“反对把妇女视为是烧茶煮饭、浆洗补连的错误观点！丙二”（图6）等。康有为对魏碑有“十美”的评价，上述这类石刻标语整体呈现出天真古朴的风貌，契合了康有为“结构天成”的书法观，并在继承传统书法的基础上“守正创新”，对于后世学书者指明了正确的方向。

（二）浑穆雄强

四川地区红军石刻标语中整体呈现出魄力雄强与气象浑穆艺术风格的颇多。红军鑿字队为了便于宣传，书刻的榜书实为其中精品，这种雄强阳刚的气概，正如《孟子》中所说的“浩然之气”，它“至大”“至刚”，诚如“富贵不淫，贫贱不移，威武不屈”的“大丈夫”而顶天立地，正体现了我党在早期革命过程中宁死不屈的凛然气概。置身于前，观者无不被这种大气磅礴的书风所震撼。

中国最大的红军石刻标语是位于四川省巴中市通江县佛耳岩陡崖之上的“平分土地”（图7），四个大字



图2.《全苏区穷苦青年一条心起来消灭敌人！穷苦青年只有斗争到底才是出路！丁一》，石刻标语，图片来源：《红色宣言中国工农红军石刻·墨书》，巴中市人民政府，中共巴中市委印，2010年版，第66页。

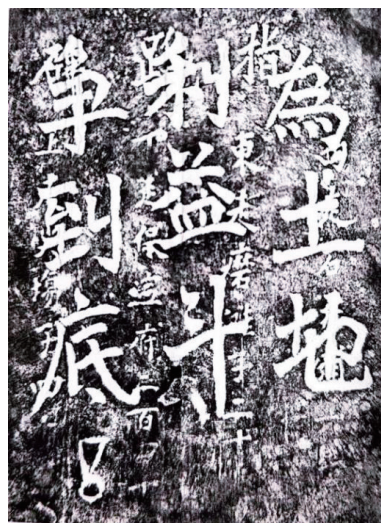


图3.《为土地利益斗争到底》，石刻标语，图片来源：《红色宣言中国工农红军石刻·墨书》，巴中市人民政府，中共巴中市委印，2010年版，第104页。



图4.《打倒帝国主义》，石刻标语，图片来源：作者摄于四川省博物院。



图5.《红军是反帝抗日的主力军》，石刻标语，图片来源：作者摄于雅安市上里古镇。

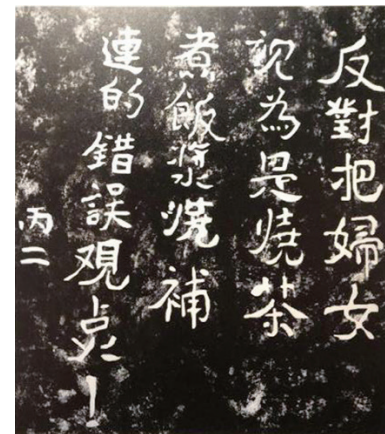


图6.《反对把妇女视为是烧茶煮饭、浆洗补连的错误观点！丙二》，石刻标语，图片来源：作者摄于四川省博物院。



图7.《平分土地》，石刻标语，图片来源：《红色宣言中国工农红军石刻·墨书》，巴中市人民政府，中共巴中市委印，2010年版，第86—88页。

屹然立于悬崖绝壁之上，每字高6.95米，宽6.35米，笔画宽0.89米，深0.1米。如此巨幅之作，被称为“红军石刻标语之王”，而这也是红四方面军入川后创作的第一幅石刻标语。红军北上抗日之后，此石刻险遭到当时乡长赵邦荣的毁坏，但在当时爱党乡民的强烈阻止下，加之佛耳岩身处天险，最终才得以完整保存。“平分土地”四字气象浑穆，方峻的笔法明显来自《龙门二十品》中的《始平公造像记》。结体宽博古朴，亦可见书丹者对《郑文公碑》的汲取。“分”“地”方挺强劲，结字端庄，无做作之态。其中“平”字可见书丹者对《始平公造像记》中“平”字的借鉴。作品整体古朴沉着，开张大气，雄壮之美跃然石上。值得注意的是，“平分土地”石刻标语不仅从北碑中汲取养分，还融入了宋体字的结字特点，愈显端庄宽博，从而将宋体字的实用性与北碑书法的艺术性完美结合。

此外，书刻于四川省巴中市通江县沙溪镇红云岩之上的“赤化全川”（图8）标语亦颇具影响力，字高5.5米，宽4.7米，笔画宽0.7米，深0.35米，历时四个月镌刻完成。红军离开根据地之后，当地地主闫升平、闫际风等人试图毁掉“赤化全川”四个大字，当地人民群众获悉后，便着力保护此标语，从而使这巨幅红色石刻标语得以保存。20世纪50年代末，诗人梁上泉据当地群众全力保护“赤化全川”标语为题材创作了叙事长诗《红云崖》。“赤化全川”四个大字铿锵有力地坚定了我党“赤化全川”的信念，如一把革命钢刀深深扎入川陕大地。此书结字用笔颇具《北海王元详造像记》与《杨大眼造像记》之精神风貌。“赤”字两点顺势而为，顾盼有序，于浑穆雄强中见空灵飞动。顿笔处重按平出，如“奔浪惊雷”之势。以“赤化全川”与“平分土地”为代表的红军石刻标语，是我党早期革命先烈们喋血满袖而成的艺术瑰宝，是镌刻于磐石上的壮丽史诗。

在这些石刻标语中，有许多拥护国际共产主义的石刻标语，如由红三十军政治部所制，现陈列于四川省巴中市川陕革命根据地博物馆中的“武装拥护苏联”（图9）

石刻标语就是其中的代表，也是四川地区红军石刻标语中的榜书精品。此石刻标语镌刻于清同治十年的石碑之上，用笔以圆笔为主，浑厚坚毅。“武”字的钩画蓄有千钧之势，力可扛鼎，尤显果断沉稳。“装”字的捺画如欧阳询《八诀》中所说的“捺画一波常三过笔”^[3]，斩钉截铁。“苏联”两字的直画雄沉而立体，且颇具篆籀古气，非颜体夯基不能为，其中书丹者又掺入行书笔意，使自然的书写性跃然石上。“平画宽结”的结字开张大气，有《石门铭》云卷云舒之势，使其整体格调不似魏晋风韵般的贵气十足，却有长江黄河般的博大襟怀。“武装拥护苏联”石刻标语可见书丹者巧妙地将诸如《郑文公碑》《石门铭》《瘞鹤铭》等圆笔魏碑书风与磅礴大气的颜体相结合，这不仅是对清代碑派榜题书法的继承和发扬，也是对清代碑学“尚武”精神理性思考和实践的结果，完美诠释了我党在早期为民奋斗过程中那阳刚、大气、坚毅、果敢的胸襟，观此书使人热血沸腾。

又如现位于四川省达州市石桥镇列宁主义街的石刻标语“巩固赤区”（图10）亦是四川地区红军石刻标语中浑穆雄强书风的代表。此书用笔方圆兼备，明显受《郑文公碑》“篆势、分韵、草情毕具”书风的影响，其中圆笔凝重端庄，有雍容雅致之貌；方笔果断含蓄，显沉着痛快之风。“巩”字于古厚中又见《爨宝子碑》质朴憨态的意趣。“固”“区”二字于稚拙中尽显俊雅之美。“赤”字体态丰腴，呈外紧内松之势，展现出雍容大度之姿与气息饱满之格。纵观此书，不仅真率自然，线条变化丰富多彩，又筋骨内含，从而将含蓄、宽博、朴拙、浑穆之美完美展现。总体而言，“巩固赤区”四字榜书气象宏伟，撼人心弦。

又如现藏于四川省达州市博物馆“平分土地，阶级斗争”（图11）的石刻标语拓片，其书既有《郑文公碑》之朴实，又具《颜氏家庙碑》之浑厚，充分体现了书丹者极高的艺术修养。四川地区诸如此类书风的红军石刻标语还有“拥护中华苏维埃共和国中央政府”（图12）



图 8.《赤化全川》，石刻标语，图片来源：通江县人民政府官网。



图 9.《武装拥护苏联》，石刻标语，图片来源：作者摄于川陕革命根据地博物馆。



图 10.《巩固赤区》，石刻标语拓片，图片来源：作者摄于四川博物院。

[3] 上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室：《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第 98 页。

等，它们都是其中的艺术精品，从中亦可见我党早期的精英知识分子并未将这种庙堂艺术束之高阁，而是将其呈现给广大群众，正因为他们有如此广阔的胸襟，才能创造出如此博大的书法艺术精品。

总体而言，四川地区红军石刻标语中这类浑穆雄强的大字榜书具有极强的视觉感染力与震撼力，特别是取法“斜画紧结”一路北碑书风的红军石刻，正是对当时人民坚韧不拔、勇往直前精神的真实写照。刘熙载《书概》中说：“书者，如也，如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已。”^[4]红军石刻书法古朴正大的气象愈显“魄力雄强”“气象浑穆”，这种气象来自我党早期革命过程中那股“天地英雄气，千秋尚凛然”的英雄气概，诚可谓观其字，如其人。

（三）碑帖融合

清中期以后，经阮元、包世臣等人的推动，碑学逐渐兴盛。近代中国社会处于中西思想交融碰撞的时期，特别是在那个中华民族受尽屈辱的年代，中华民族急需一针尚武自强的强心剂来一扫靡弱之态，所以雄强大气的碑学书风就契合了时代诉求。但与此同时，传统的帖学书风并未由此衰落，而此时中国书法的发展正是以传统帖学与新兴碑学这两条主线同时进行的，这两条平行发展主线各具独特魅力，最终致其有一个发展交叉点，而这个交叉点的坐标就是碑帖融合。

四川地区红军石刻标语中碑帖融合的书风亦是其中一道亮丽的风景线，具有“雅俗共赏”的审美观照。位于四川省巴中市平昌镇龙镇郭家营石牌坊上镌刻“一切归生产者所有，那（哪）里容得那些寄生虫”的对联。此联不仅是我党领导土地革命战争时期的重要历史见证，而且也是四川地区红军石刻标语中碑帖融合书风的典型代表，整幅作品不仅有颜体丰腴端庄的体态，还有魏晋雅致高情的风韵，更兼北碑欹侧取势的结体，笔法灵动多变，点画之间顾盼相生，可见书写性与节奏感自然呈现，完美继承了中国古代传统帖学书风中的俊秀美。此联完美融合了北碑峻峭方整之势与传统帖学温润



图 11.《平分土地，阶级斗争》，石刻标语拓片，图片来源：作者摄于四川省博物院。



图 12.《拥护中华苏维埃共和国中央政府》，石刻标语，图片来源：作者摄于平昌县城老街。

[4] 上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室：《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第 715 页。

典雅之意，于方峻间寓灵动，让人回味无穷，诚如杨守敬所言：“集帖之与碑碣，合之两美，离之两伤。”^[5]可以说“一切都归生产者所有，那里容得那些寄生虫”石刻对联是四川地区红军石刻标语中碑帖融合的书法精品。

在四川地区现存的红军石刻中，有不少精美的石刻文献，其中具有代表性的石刻文献不仅具有重要的历史文献价值，其书法艺术价值亦可谓红军石刻中的上品，具有典型的碑帖融合特点。四川地区现存红军石刻文献书写内容字数较多，字法严谨，布局森严，由此可见如此大型的书刻创作定出自我党早期精英知识分子之手，最终造就了具有高超艺术水准的大型红军石刻文献，成为四川地区红军石刻中的一朵奇葩。

现位于四川省巴中市的川陕革命根据地博物馆中陈列了不少红军石刻文献精品。石刻文献《中国共产党十大政纲》（图13、14）由三块高2.1米、宽2.72米的石碑组成，全文约1500字，由中国共产党川陕省巴中县特别市委员会于1933年11月刻成。该石刻左上方刻有五角星和党徽图案，右上方刻有马克思头像和出自《共产党宣言》的“全世界无产者联合起来”的口号，这也是目前所发现最早镌刻于石碑上的马克思像，其雕工精美，十分考究。石刻文献《中华苏维埃共和国宪法大纲》（图15、16）由三块高2.16米、宽2.96米的石碑组成，全文约3000字。石刻文献《中华全国苏维埃第一次代表大会劳动法令（草案）》（图17）高2.56米，宽4.32米，约6000字，内容系统完整，字数最多，做工精细。石刻文献《川陕省苏维埃政府布告》（图18）高2.3米，宽2.2米，全文14条约1500字。

上述具有代表性的红军石刻文献在书风上相近，其取法明显来自北碑墓志中诸如《元怀墓志》《高湛墓志》《刁遵墓志》等宽博秀雅一路的书风，其中“中华苏维埃共和国宪法大纲”诸字标题继承了《颜氏家庙碑》内涵丰美、大巧若拙的艺术特点，整体书风呈现出既有北碑宽博的姿态，又含帖学婉约的风骨，是四川地区红军石刻书法“雅化”现象与“雅书”的典型代表。

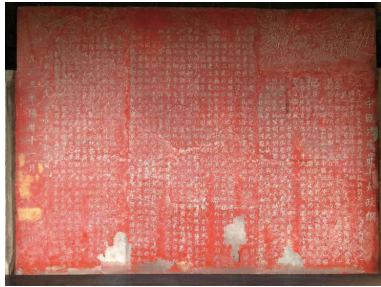


图 13.《中国共产党十大政纲》，石刻文献，图片来源：作者摄于川陕革命根据地博物馆。

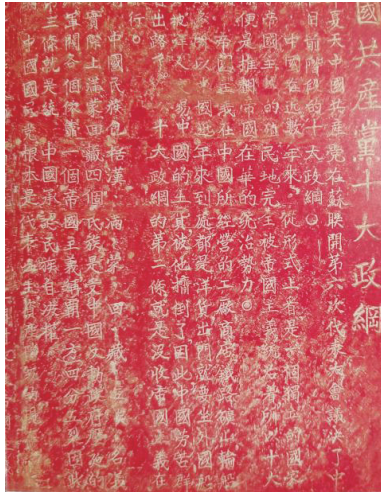


图 14.《中国共产党十大政纲》（局部），石刻文献，图片来源：《红色宣言中国 工农红军石刻·墨书》，巴中市人民政府，中共巴中市委印，2010年版，第128页。



图 15.《中华苏维埃共和国宪法大纲》，石刻文献，图片来源：作者摄于川陕革命根据地博物馆。

[5] 杨守敬：《激湍飞清阁评帖记》，浙江人民美术出版社，2019，第137页。

这里值得注意的是，面对如此巨幅的创作，书丹者能一丝不苟，且创造出如此高水准的书法艺术精品，这除开创作者自身具备极强的艺术修养外，也和其对创作内容的敬畏之心息息相关。这些石刻文献是我党早期进行革命斗争的历史见证，所书刻的内容是面向广大群众的铮铮誓言，所以这样的创作环境决定了这样的创作书风。

东晋羊欣所著《采古来能书人名》中有言：“钟有三体：一曰铭石之书，最妙者也；二曰章程书，传秘书、教小学者也；三曰行狎书，相闻者也。”^[6]可见古代书论中早有根据创作环境而采取合适书体的观点，所以四川地区红军石刻文献这样带有政治革命与历史任务的创作势必将抒发书丹者心中那敬畏、沉稳、雍容、典雅的胸臆，以至于这类红军石刻文献在取法于中国传统书法的基础上更多了几分敬畏之心，这颗敬畏之心来源于我党早期为人民谋幸福的“初心”，所以这类红军石刻文献的书法表现形式不仅是碑帖融合的代表，也为本文接下来探讨四川地区红军石刻标语的“艺术初心”作出了铺垫。

三、四川地区红军石刻标语的“艺术初心”

四川地区红军石刻标语以取法北魏书风为主。北魏书法以其独特的民间性在中国书法史上占有重要地位，具有雄浑豪放、刚劲有力、浪漫不羁的特点。“异体同势”是北碑书法的审美内核，而北碑的“势”源于北朝那个特殊历史背景下人民对雄浑、阳刚之美的崇尚。这种审美意识源于当时普通社会成员渴望结束社会动荡和促进民族融合，从而代表了广大人民群众审美意识，这与社会主义文艺理论，特别是习近平文化思想所强调的“人民性”有着密切的内在精神关联。

西汉扬雄在《扬子法言·问神》中提出“书心画也”，这里的书并非指书法，而是指书籍，而书法的创作即心性的写照，所以后人将其引用到书法中来，对后世的书法理论与创作起到积极作用，甚至成为经典论

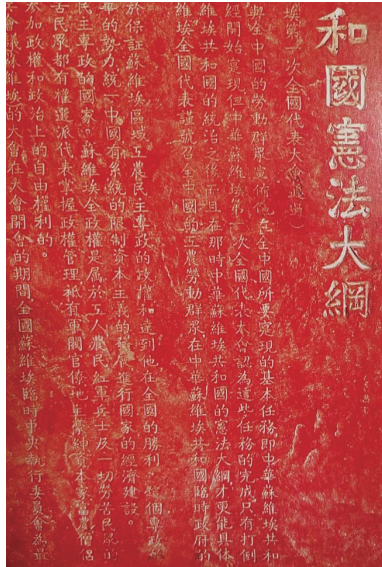


图 16.《中华苏维埃共和国宪法大纲》（局部），石刻文献，图片来源：《红色宣言中国 工农红军石刻·墨书》，巴中市人民政府，中共巴中市委印，2010年版，第124页。

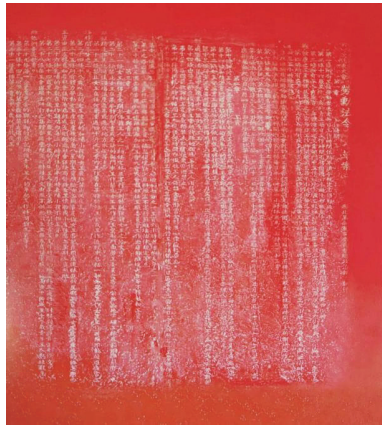


图 17.《中华全国苏维埃第一次代表大会劳动法令（草案）》，石刻文献，图片来源：《红色宣言中国 工农红军石刻·墨书》，巴中市人民政府，中共巴中市委印，2010年版，第122页。

[6] 张彦远：《法书要录》，范祥雍点校，人民美术出版社，2016，第12—13页。

断。清人刘熙载在《艺概》中说：“扬子以书为心画，故书也者，心学也。”^[7]东汉蔡邕《笔论》中说：“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之。若迫于事，虽中山兔毫，不能佳也。”^[8]可见古人早已对书法不仅是技法视觉的表现，更是个人心性的写照达成了一致共识。朱光潜在《文艺心理学》中说：“在艺术的欣赏中，移情作用也是一个重要的成分。”^[9]而一件好的文艺作品是否能让欣赏者产生移情便取决于这件文艺作品是否具备“道”，而“道”就是对艺术、文化乃至人生、社会、自然、宇宙等一系列的思考与体悟。春秋时期孔子早有“依仁游艺”的思想，清代魏源在此基础上提出“技可进乎道，艺可通乎神”，可见任何文艺创作都离不开心性，只有心性的升华才能将技提升到道的范畴，所以文艺作品艺术水准的高低与其创作心理密切相关。通过对四川地区红军石刻标语的书法艺术价值进行探掘可发现其书法艺术价值之所以具有如此之高的成就，一方面主要在于书丹者在继承传统碑学书法的基础上做到了“守正创新”，而另一个重要因素是源于红军始终秉承艺术为人民服务的“初心”，正因为红军具备这样的创作心理，所以红军自然将这颗“初心”寓于石刻标语的书法艺术创作当中，以至这些石刻标语的书法创作具备了“艺术初心”。

首先，四川地区红军石刻标语的书法创作大多取法北碑，从如此高水准的北碑书风创作中可见当时的红军书法家绝不是不擅长中国传统的魏晋楷书与唐楷创作，而是北碑独特的审美特征契合当时的时代诉求。康有为在其《广艺舟双楫》中概括魏碑有十美：“一曰魄力雄强，二曰气象浑穆，三曰笔法跳跃，四曰点画俊厚，五曰意态奇逸，六曰精神飞动，七曰兴趣酣足，八曰骨法洞达，九曰结构天成，十曰血肉丰美。”^[10]这十美中除第九美外大都是欣赏者对魏碑进行审美观照后所产生的移情作用的结果，而红军在创作这些石刻标语的时代是广大人民群众身处水深火热的时代，人民群众此时需要雄强的魄力、浑穆的体格、跳跃的思维、俊厚的心

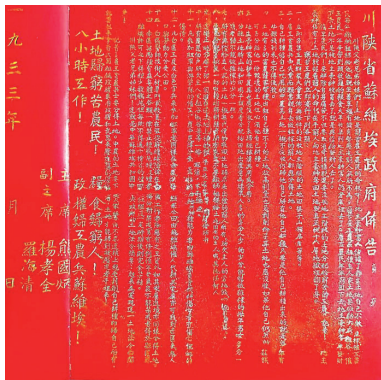


图 18.《川陕省苏维埃政府布告》，石刻文献，图片来源：《红色宣言中国 工农红军石刻·墨书》，巴中市人民政府，中共巴中市委印，2010 年版，第 126 页。

[7] 刘熙载：《艺概》，浙江人民美术出版社，2017，第 175 页。
[8] 上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室：《历代书法论文选》，上海书画出版社，2014，第 5 页。
[9] 朱光潜：《文艺心理学》，复旦大学出版社，2009，第 37 页。
[10] 崔尔平：《广艺舟双楫注》，上海书画出版社，1981，第 172 页。

地、奇逸的智慧、飞动的精神，进而用血肉撑起与旧社会抗争到底的不屈信念。所以，四川地区红军石刻标语的书法创作多取法魏碑，是因为魏碑的审美观照是当时时代与人民所需要的审美观照，这也是我党早期文艺工作者在进行文艺创作时牢牢把握“人民性”的重要历史见证，这样的创作心理势必铸就四川地区红军石刻标语书法艺术的独特魅力。

其次，四川地区红军石刻标语的内容多以通俗易懂的地方俚语进行书写，其内容多与人民群众的利益息息相关，比如“穷人只有自己救自己，绝不要听发财人的谣言欺骗，拿出自己的力量，坚决斗争，把刘湘棒老二打下去，才是出路”，“流氓、地痞、滚刀皮、棒老二，改邪归正者不杀”等，其中“棒老二”“滚刀皮”这类词语就是当地方言。四川地区的红军石刻标语以方言俚语的形式将马列主义基本理论大众化，将党的思想政策以方言口语的形式本土化，始终深刻践行群众路线，它们是唤起人民群众革命热情的号角，是瓦解国民党军阀统治的利器。与此同时，众多的红军书法家并未将自己束之高阁，而是将自己所书作品毫无保留地呈现给人民群众，将自己与人民群众紧密联系在一起，这正如熊秉明先生在《中国书法理论体系》中所说：“书法具有一种超纯美的魔力，具有煽动性，具有振聋发聩的鞭策作用。”^[11]四川地区红军石刻标语的书法创作显然具备这种独特的艺术魅力。

再次，中国共产党自成立以来，主动担当起历史的重任，始终把握历史主动、坚定奋斗目标，不管面临多么严峻的挑战，始终坚定“人民性”这一历史主动的核心思想不动摇。习近平总书记指出：“对历史进程的认识越全面，对历史规律的把握越深刻，党的历史智慧越丰富，对前途的掌握就越主动。”^[12]先秦时期中国古代社会已有“民本”思想的滥觞，它是统治者重民、爱民的表现。《尚书·泰誓》中就有“民之所欲，天必从之”的记载，说明中国古代社会在《尚书》时代就非常重视“民欲”。春秋时期，民的地位得到了进一步提

[11] 熊秉明：《中国书法理论体系》，人民美术出版社，2017，第 154 页。
[12] 《增加历史自信 增进团结统一 增强斗争精神》，《人民之声》2022 年第 1 期，第 1 页。

升。《左传·桓公六年》记载了季梁的话：“夫民，神之主也。……于是乎民和而神降之福。”^[13]可见“民主于神”思想的产生是当时社会理念的一大进步。战国时期，《孟子·尽心章句下》中记载：“民为贵，社稷次之，君为轻。”^[14]可见孟子“民贵君轻”的思想在中国古代“民本”思想发展过程中迈出重要一步，直到东晋初年伪古文《尚书·五子之歌》中“民惟邦本，本固邦宁”思想的出现，中国古代社会的“民本”思想才算真正形成，可见中国古代社会的历史进程始终绕不开“民本”这一话题，可以说“民本”思想就是中国历史进程中的历史主动，谁把握了“民本”就掌握了历史主动。但遗憾的是，中国封建社会的“民本”思想只是维护封建皇权统治的理论依据，正如晁福林先生所说：“中国古代的专制君主无不将自己打扮为救民于水火的救世主，秦始皇正开此先例。秦以后，‘民本’理念在漫长的古代社会中不绝如缕，显现着先进思想家和有识之士的思想光辉，但是同时它也与专制君权相伴，为君主专制戴上一顶好看的帽子。”^[15]而中国共产党自成立以来始终以“人民性”为治党、执政的核心，它是中国历史上真正的“民本”，四川地区红军石刻标语中“破除一切封建迷信”“解放妇女”“恢复八小时工作制”“共产党救穷人”等证明我党早期以来就牢牢把握了历史主动，这些石刻标语的创作才会得到人民发自内心的热爱，人民才能主动去承担保护它们的义务，这些石刻标语在红军撤离根据地后仍能保存至今，这和我党始终坚定“人民性”立场与牢牢把握历史主动密不可分，所以在当今新时代文艺创作过程中我们始终要坚定“人民性”立场，牢牢把握历史主动，努力争取艺术创作主动，时刻秉承“艺术初心”是创造出优秀文艺作品的重要创作心理，而四川地区红军石刻标语的书法创作就是其中的优秀代表。

习近平总书记强调“我们党来自人民、植根人民、服务人民，党的根基在人民、血脉在人民、力量在人民”。从上述分析可见，四川地区红军石刻标语的书法

[13] 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局，2016，第120—121页。

[14] 杨伯峻：《孟子译注》，中华书局，2010，第304页。

[15] 晁福林：《夏商西周史丛考》，商务印书馆，2018，第1487页。

创作具有文艺为人民服务的创作心理，在这样的创作心理下始终秉承着“艺术初心”，将中国传统书法往往束之高阁的这种贵族艺术变成为人民服务和战斗的人民艺术，在继承中国古代传统书法的基础上，将“人民性”凝聚其中，从而创造出如此优秀而具备强烈时代特征的书法作品。四川地区红军石刻标语这样凝聚“艺术初心”与“人民性”的书法创作具有在中国书法史上无可替代的地位。换言之，我们对四川地区红军石刻标语的书法创作进行审美观照时，文艺为人民服务的“艺术初心”跃然石上，并令人肃然起敬。

四、四川地区红军石刻标书法的重要启示

习近平文化思想阐明将人民作为文艺审美的鉴赏家和批判者。四川地区红军石刻标语的书法创作始终秉承着文艺为人民服务的“艺术初心”，不仅具有极高的书法艺术价值，还是书写我党一直以来为人民服务的历史见证。如今我们回顾这些石刻标语，凝神观照那些用“艺术初心”所创造出的优秀书法作品，证明了中国共产党没有食言，昔日的标语口号随着日后新中国的建立成为现实。百年初心，换回了百年承诺，这样的书法创作对于当今中国书法的发展与教育具有重要的启示。

唐代张彦远在《历代名画记》中说：“夫画者，成教化，助人伦，穷神变测幽微，与六籍同功，四时并运，发于天然，非由述作。”^[16]可见张彦远充分肯定绘画的教化作用，甚至称其为“与六籍同功，四时并运”，这里虽就绘画而言，然一切文艺作品的创作都需具备应有的时代担当，好的文艺作品甚至可以起到振导社会的积极作用。1942年5月毛泽东同志发表《在延安文艺座谈会上的讲话》，其中说道：“我们的问题基本上是一个为群众的问题和一个如何为群众的问题。不解决这两个问题，或这两个问题解决得不适当，就会使得我们的文艺工作者和自己的环境、任务不协调，就使得我们的文艺工作者从外部从内部碰到

[16] 张彦远：《历代名画记》，秦仲文、黄苗子点校，人民美术出版社，2016，第1页。

一连串的问题。”^[17]可见文艺工作者的核心价值理念是“以人民为中心”，它不仅有助于文艺工作者树立正确的文艺观与文化观，还有助于其树立宏大的世界观与人生观，并阐明人民生活是文艺创作取之不尽用之不竭的重要源泉。艺术起源于人民生活，正如《毛诗传笺》中说：“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”^[18]毛泽东同志之所以在《在延安文艺座谈会上的讲话》中强调文艺创作的“人民性”，是因为在此之前我党早期文艺工作者就已创作出大量的此类优秀作品，四川地区红军石刻标语的书法创作就是其中的典型代表。数以万计的红军石刻标语不仅是具有强烈视觉冲击力的优秀书法作品，更是我党早期文艺工作者手中的投笔刀枪，它们与人民军队一起并肩作战，共同担起了历史赋予的重担。

习近平总书记向广大文艺工作者发出号召：“今天，中国、中国人民、中华民族的未来无限广大。新时代需要文艺大师，也完全能够造就文艺大师！新时代需要文艺高峰，也完全能够铸就文艺高峰！我们要坚定这个自信！”^[19]坚定文艺自信就是坚定文艺创作的“人民性”核心理念不动摇，这与毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》一脉相承。当今新时代的中国，需要新时代的文艺。习近平总书记在二十大报告中指出“坚持以人民为中心的创作导向，推出更多增强人民精神力量的优秀作品，培育造就大批德艺双馨的文学艺术家和规模宏大的文化文艺人才队伍”。^[20]这毫无疑问为中国新时代的文艺发展指明了方向，是照亮当下中国文艺前进的灯塔，所以书写新时代，讴歌新时代，是广大文艺工作者的社会担当——为时代画像、为时代立传、为时代明德。

四川地区红军石刻标语作为革命文物对当今人们了解我党早期奋斗历程、学习中共党史、发扬红军精神、提高艺术修养、升华审美能力具有重要的作用，它是一部浓缩而现实的红色教科书。党的十八大以来，习近平

[17] 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载于《毛泽东选集第三卷》，人民美术出版社，1991，第 853—854 页

[18] 孔祥军点校《毛诗传笺》，中华书局，2018，第 1 页。

[19] 习近平：《习近平在中国文联十一大、中国作协十大开幕式上的讲话》，《美术》2022 年第 2 期，第 6—9 页。

[20] 习近平：《高举中国特色社会主义伟大旗帜 为全面建设社会主义现代化国家而团结奋斗——在中国共产党第二十次全国代表大会上的报告》，《创造》2022 年第 11 期，第 6—29 页。

总书记始终高度重视革命文物的保护和利用，并反复强调“新时代新征程上，我们要用心用情用力保护好、管理好、运用好红色资源，传承好红色基因，努力创造不负革命先辈期望、无愧于历史和人民的新业绩”^[21]。当今中国书法的发展和教育一定要和四川地区红军石刻标语的书法创作一样坚定“人民性”不动摇，决不能像东汉末年鸿都门学那样将文艺这样的雕虫小技变为古代皇权争斗下的政治产物，这样的文艺创作即便有一定的艺术水准也为士人所不齿。例如《后汉书·杨赐列传》记载：“又鸿都门下，招会群小，造作赋说，以虫篆小技见宠于时。”^[22]《后汉书·蔡邕列传》也记载：“夫书画辞赋，才之小者，匡理国政，未有其能。”^[23]可见中国古代的士大夫认为文艺为雕虫小技，不足以“经世致用”，这虽然是当时以士大夫为代表的太学和新兴鸿都门学之间的党争，但也从侧面证明中国古代社会就已经开始强调文艺的致用性，而当时文艺的致用对象显然是皇权统治阶级，而四川地区红军石刻标语的书法艺术创作不仅继承了中国古代社会文艺创作的致用性，而且在此基础上将致用于皇权转变为致用于人民，从而使书法这个被中国古代社会视为雕虫小技的技能在当时的时代背景下迸发出无限的艺术魅力，并对后世产生了深远的影响，从而真正做到了“与六籍同功，四时并运”。

虽然红军在当时所创造的石刻标语中有些已不契合当今时代的发展（比如“打倒四川军阀”等），但是这颗具有“人民性”的“艺术初心”是当今书法爱好者所需继承的创作心理，在植根传统书法的基础上，创作人民所需要的优秀书法作品，正如习近平总书记所说的“无愧于时代的优秀作品”，这些书法创作契合了习近平文化思想中“人民性”的价值内核，四川地区红军石刻标语的创作导向无疑使之成为增强人民精神力量的优秀书法作品。当今的书法爱好者们一定不能将自己束之高阁，要做到从人民中来到人民中去，只有在进行书法创作时始终心系人民，时刻牢牢把握历史主动与创作主动，并让笔墨跟随时代，才能创作出气象宏伟、格调高古、胸

[21] 马吉芬：《用心用情用力 保护好管理好运用好红色资源》，《四川戏剧》2022 年第 4 期，第 177 页。

[22] 范晔：《后汉书·杨赐列传》，中华书局，1965，第 1780 页。

[23] 范晔：《后汉书·蔡邕列传》，中华书局，1965，第 1996 页。

襟开阔的优秀书法作品，正如习近平总书记在文艺工作座谈会上所讲：“文艺是时代前进的号角，最能代表一个时代的风貌，最能引领一个时代的风气。”^[24]让书法创作与新时代的全国人民一起同呼吸，共命运，这是四川地区红军石刻标语书法创作对当今书法教育的重要启示。

五、结语

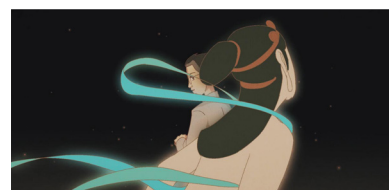
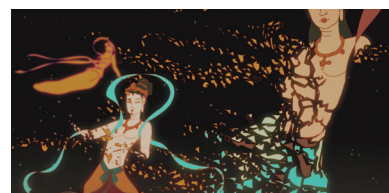
四川地区的红军石刻标语是我党早期革命奋斗历程中留给子孙后代的宝贵精神财富，是四川乃至全国的红色名片，保护与利用好革命文物是我们义不容辞的责任与义务，这些红军石刻标语的书法创作不仅植根于中国古代传统书法，将魏碑这种契合时代诉求的审美风格完美继承，并始终秉承“文艺为人民服务”的“艺术初心”，从而具备了伟大的“人民性”，把握了历史的主动性，这也是广大红军书法家进行书法艺术创作的主要思想源泉，他们做到了从人民群众中来到人民群众中去，并将所创作的书法作品毫无保留地全部呈现给人民群众。这些书法作品是“无愧于时代的优秀作品”，具备了振导社会的责任与担当，是习近平文化思想的重要来源与见证。身处于新时代的我们今天重新审视四川地区红军石刻标语的书法价值，不仅给当今书法创作与教育指明了方向，而且还具有重要的现实意义。

[24] 习近平：《在文艺工作座谈会上的讲话》，《新疆艺术（汉文）》2021年第3期，第4—15页。

第十四届全国美术作品展览进京作品

(重庆地区选登)

红岩——许晓轩的故事



红岩——许晓轩的故事



① 周宗凯，《红岩——许晓轩的故事》，连环画，2024 年，连环画展区进京作品。

① ②
③

② 布志国、黄家建、李应图、徐雨浓、梁晨橙、胡颖、汪燕玲，《敦煌守护者》，动画，2024 年，动画展区进京作品。

③ 程琦，《衍夏语·金铜》，服装设计，2024 年，服装设计展区进京作品。



微信公众号



线上投稿通道

