

视觉史视域之中的云冈 18 窟主佛所持之物辨析 并包巾柱、束藤座说驳议

Analysis on the Object Held by the Main Buddha of the 18th Cave of Yungang Grottoes in Visual History and the Refutation to the Argument of Towel Wrapped Pillar and the Bundle Rattan Seat

张强 Zhang Qiang

摘要：几乎所有涉及到云冈18、19窟研究的文章著作，在面对18窟主佛手持之物、19窟主佛膝上摊放之物时，都不约而同地采取了回避的方式，这种审慎态度值得关注。也有个别学者莽撞地认定为“僧祇支”。然而，当我们将这个手持之物与方山永固陵柱式、云冈石窟之中菩萨、外道、主佛就坐的“座式”相联系的时候，便发现它们之间的密切关联：都是软质的，都是有对折弧度呈现的形式。加之18窟手持物一侧所雕刻的立佛与身前葡萄童子造像所表现的“定光佛授记”典故，便可以发现，这个物件不是世俗经验可以理解的器物，而是“神佛世界”中特定意义的符号系统。我们因此命名为“天衣袂”，以及“天衣束缚柱”“天衣束缚座”，旨在提示它是一个“化生空间”的涵义。这三个视觉形式所包含的意义为：可以与过去佛会见，可以穿越未来，存在于现在。而本文所关涉的“视觉史”视域更倾向于一种方法论，首先是关注被历史匿名，被佛学义理覆盖的制作者情况，包括他们创作的心理结构与文化倾向；其次便是从视觉语言结构出发，关注视觉形式、视觉语汇、视觉修辞的综合性；再次便是注重文献的逻辑关联，并放置到视觉应用语境之中进行判断，考掘其历史深处的文化心理结构，打捞沉积在历史河床深处的知识碎屑，重建其整体的意义系统。

关键词：天衣袂，天衣束缚柱，天衣束缚座，云冈，成都，视觉史，方法论

在北魏文成帝文明皇后冯氏陵墓门楣前，能够充分感受到这件雕刻所充满的动感与诡魅气氛（图1）。按照北魏太和五年（481）开始营建，到太和十四年（490）竣工的永固陵，在这期间出现的这件雕工细腻、精致入微的雕刻，比之西南50公里开外的云冈石窟的工艺要更高一筹。特别值得我们关注的是这只昂扬的“凤鸟”，脚下踏足的地方，是一个什么样的物件。

李裕群将其解读为“包巾柱”：

“石门框石门为圆拱形，有门梁和尖拱形门楣，门梁尾端各浮雕一凤鸟。凤鸟作回首顾状，双翅展开，蓬松的尾部雕刻华丽的羽毛，上翘在门梁上，双爪一前一后，立



1.永固陵墓门框柱头凤鸟，大同北朝艺术研究院编著，《北朝艺术研究院藏品图录》，李裕群主编，《石雕》，北京：文物出版社，2016年第20页
2.大佛雄姿，现场图片，张强拍摄，2021年5月22日

Abstract: Most articles related to research on Yungang caves 18 and 19 have remained rather evasive when it comes to the object held by the main Buddha of cave 18, and the object on the lap of the main Buddha in cave 19, which are both worthy of attention. Some scholars have related these with the “five-striped robe” (samkaksika). We have been able to find a close relationship between these objects and the Fangshan Yonggu Mausoleum Pillar, as well as the Bodhisattvas, lay Buddhists and main Buddhas in the Yungang caves: all of them are represented as soft, curved shapes. Based on the scene of the “prediction of Dipankara Buddha”, represented by a standing statue Buddha flanked by a small boy, we think that this item cannot be explained in a secular context, but must fit in a symbolic system in the “world of gods and Buddhas”. We have named this item “sleeve of celestial garment”, or “pillar wrapped in sleeve of celestial garment” and “seat wrapped in sleeve of celestial garment”, and suggest this item belong to a space of transformation. These three visual forms grant access to the Buddhas of the past, they allow one to travel towards the future, and to exist in the present. This article proposes a novel methodology within the perspective of “visual history”. First of all, it pays attention to the makers of Buddhist images, who were anonymized by history and the Buddhist doctrine, and to their mindset. Secondly, through a structural analysis of visual evidence, this article hopes to elucidate its visual syntax, vocabulary and rhetoric. Thirdly, this article is grounded in textual sources, which are confronted to its visual context, in a quest for deep psychological structures in ancient culture, and fragments of knowledge scattered in the riverbed of history, which we aim to replace in a coherent system of meaning.

Keywords: towel wrapped pillar, rattan seat, samkaksika, sleeve of celestial garment, Yungang, Chengdu, Qingzhou, visual history, methodology

于包巾式的柱头上。”^[1]

“包巾柱”是望图索义的一种解读结果。事实上情况似乎远远没有这么简单。我们将目光聚焦在云冈石窟，看一下这里发生过什么。

就在万众瞩目的“昙曜五窟”，总第编号18窟的身披千佛袈裟的通身站立大佛，相传是以太武帝拓跋焘为原型的一尊巨型造像，由于其灭佛有罪，后世在其身上雕刻千佛，又令其手抚左胸以见忏悔（图2）。这当然只是一种愿望而已。而在他的手中，却持有一个特别的图式纹样。它被一般学者读为“僧祇支”。

历史学者赵一德只注意到左手抚胸的动作，也忽略了手中握持的这个独立的物件：

“……对应18窟的主佛造像：为立像，目视远方，神态肃穆。身着千佛袈裟。左手抚胸，右手下垂。体形丰腴，有诸多无量之感。《观无量寿经》说：‘住立空中之弥陀，理智不二而分，真应不离而离。以来迎众生，引接净土之化相也。’……昙曜为此像独创千佛袈裟，并变换双手上下之位，意在突出接引人天鬼畜地狱五界的众生，与往生净土极乐世界诸成佛果者。兼示太武灭佛诛杀沙门，殉道诸僧已往生极乐净土，附着在袈裟上以资追思。”^[2]

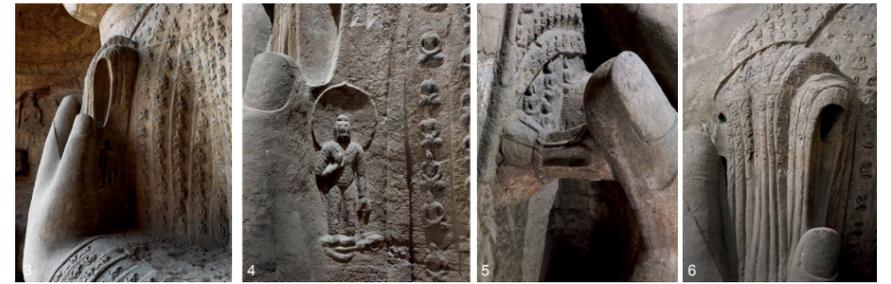
这种推测，将主尊定位于“阿弥陀佛”，然而，这个“阿弥陀佛”将这么一个具有特殊图式纹样的形式，郑重地放在心脏的位置，怎么可以被视而不见呢！？

一些严肃的学者显然注意到一方面不可忽略，另一方面也不可轻率指认，如日本学者冈村秀典便指称为是衣角：

“本尊大佛高15.5米，身披袒右式袈裟，右臂残，左手握衣角置于胸前。袈裟的衣袂之间密密麻麻刻满小坐佛和化佛浮雕，有五重头光，外重为并列半忍冬纹，内重加入火焰纹。”^[3]

另一位日本学者小森阳子只是关注到握着衣端，而掌心向胸的动作：

“本尊右手垂于体侧，小臂以下不存。握衣端的左手曲臂，掌心向胸，着衣，属于右肩微披袈裟式的偏袒右肩。着衣紧贴身体。上半身衣纹的各个带纹上有无数浮雕化佛，大多为坐于台座的禅定佛坐像，袈裟漫过左手腕部，左手握衣端贴胸前，衣端带纹上的浮雕化佛为半身像，都合掌坐于带茎莲花之上，似乎正在涌出的样子。”^[4]



3.北壁主佛左胸。张焯主编，《云冈石窟全集·云冈石窟·第15卷》，青岛：青岛出版社，2017年，26页

4.北壁主佛左手持法衣侧面佛经故事：儒童本生。同上，27页

5.北壁主佛左手握持法衣。同上，28页

6.北壁主佛左手小指与束帛支柱。同上，29页

中日合作的大型项目“中国石窟·云冈”也认定手持衣角：

“第18窟北壁雕一立佛，高15.5米，面相方圆，双耳垂肩，身着袒右肩千佛外衣，体魄雄健，慈蔼安详。左手持衣角上举于胸前，雕刻精细，质感强烈。”^[5]（图4）

不过，对于像《云冈石窟全集》的这样的“划时代工程”，甚至将“18、19”窟主佛手持物与膝上摆放之物的识认，也自动忽略而放弃了，如此谨慎便显得有些遗憾了。

从时间上来看，昙曜五窟（16—20窟）开凿于和平年间（460—465）之说，自日本常盘大定推定以来，至今几成定论。它比冯太后的永固陵要早20余年。也就是说，从时间上，18窟大佛的手持物的建造年代，要远远地早于陵墓雕刻。

这两个“图形纹样”的主要特点为：

A. 折叠：它像是一块形成规则性褶皱纹路的方巾，被从中折叠起来。

B. 对称：为双对称纹，没有中心纹。

C. 中间高两边低：相比较而言，中间高出两侧，而在大佛手中的则是中间四股明显高出两边一截。

D. 集束形式：有数个分竖集中在一起。我们将这个形式称之为“天衣袂”。

日本学者吉村怜在《古代佛、菩萨像的衣服及其名称》一文之中，专门探讨了各种不同的佛教服饰，并且认识到作为身着“天衣”的神佛，不可以俗世生活经验去衡量，也涉及到云冈第18窟立佛，他认定为是“卢舍那大佛”，但是，却对于其手持之物视而不见：

“‘天衣无缝’一语借喻于这种超现实的不可思议的衣服。但是，即使用世界上最上乘的薄绢制成的衣物，也无法与佛、菩萨的精美极致的衣服媲美。

第18窟本尊卢舍那佛，穿着中国式右袒衫。衣着模式为：裙+右袒衫+袈裟（偏袒）。”^[6]

我们从18窟千佛袈裟的图案上可以看出端倪：一是在衣服之上，均为坐佛；而在“天衣束”之上，却是在一支只莲茎之上的“化佛”。仔细观察，二者的区别是截然的。这一点非常重要，它关乎于我们下面将要展开的内容。（图6）

手与胸部关系，并不是直接搭在上面的，而是有一段明确的距离。而连接二者中间的是一个“莲花束型柱”。这样的“柱式”一直在中国古代佛教建筑样式之中存在着。在北响堂大佛洞的上层穹窿区，便有数组雕刻得精细入微的束莲柱。它的形式是中间被“莲珠带”所捆缚，是一种柱形莲花，两面开放，分别为仰承莲与覆瓣莲。它本身就有一种“化生空间”的象征意义。（图6）

台湾学者赖鹏举，更是从佛教义理变化的角度，认为主佛的“千佛衣”雕造本身，就是归于“十方三世”的净土思想的转向，也从另一个角度支撑了我们的意义设置：

“昙曜以‘千佛衣’为主尊的五窟造像，乃基于‘十方三世’的基本造像内涵，既沿袭了4世纪以来北传阿富汗佛教与北凉佛教的石窟造像，更以第18窟千佛衣主尊的新造像来进一步诠释北魏涅槃学对‘十方’、‘三世’不动境界的含摄，成为尔后北齐佛教‘卢舍那佛衣造像’的伏笔。在涅

槃主尊含摄的内涵上，昙曜将传统的十方三世佛像具体延伸至十方三世的净土，使涅槃思想的具体内涵始于‘法身’而终于‘净土’，自此净土思想成为尔后佛教石窟造像思想与禅法的重要结论。”^[7]

更意味的是，在这个“天衣袂”雕刻的一侧，还有一个释迦牟尼本生故事，讲述其若干前世儒童本生与定光佛授记的故事。在释迦牟尼前世做儒童的时候，有一日他在某个街道上，看到人们清扫道路，焚香礼敬，打听得知，定光佛将要来此，他旋即向卖花女买得五枝花。当定光佛来到儒童身旁的时候，儒童看到他散向定光佛的花朵，都停在佛的身旁而不再下落；看到佛的脚下，道路泥泞不堪，儒童便脱下身上的衣服铺在上面，后来干脆匍匐在地，将头发散开，覆盖住剩下泥泞的部分。于是，定光佛预言儒童在历百劫后将成为释迦牟尼佛。得到定光佛的授记，儒童高兴地升跃空中。几世之后，儒童作为释迦牟尼佛出世。（图3、图4）

所以，这个“天衣袂”所承载的意义，也就可以逐渐整理出这样的线索：

A. “天衣袂”本身就是一个独立的形式，它超越现实生活、甚至是现实僧侣生活情节而存在。这种形式本身已经成为一个“形而上”的存在。

B. “天衣袂”之上的“莲花化佛”也可以看出，这是一个有关“化生空间”建构的问题。

C. “定光佛授记”阐述的又是释迦牟尼前世作为儒童的时候，看到定光佛要过泥泞之地，将头发铺在地上，让其踏过。这里也在阐述这个“天衣袂”的神通，它可以映照出前世空间，化生未来之世。

D. 把握了“天衣袂”的主尊，也就是把握着佛的“过去、现在、未来”这个永恒的三世所在。

二

那么，我们为什么要将其命名为“天衣袂”呢？这是因为“天衣”本身就是人们“发明”出来的一种服饰。因为这些“天人神佛”注定无法像人间凡世那般生活，因此，便将这些超越生活常规经验的“天衣”，开始最大程度的想象，并建立起了一种“想象的秩序”。为了将“想象的秩序”



7.北壁主佛左前臂衣纹张焯主编，《云冈石窟全集·云冈石窟·第15卷》，青岛：青岛出版社2017年，32页

8.张焯主编，《云冈全集·16卷·19窟》，青岛：青岛出版社，2017年，18页

9.丁福保，《佛光大辞典·手印》，北京：文物出版社，1984年，363页

10.同8，19页

能够做得更加逼真，在比例、重量、质量等方面，便要做出严格的规定。

“问曰：诸天衣服云何？曰：如经说：六欲界六天中皆服天衣，飞行自在。看之似衣，光色具足，不可以世间缁彩比之。色界诸天衣服虽号天衣，衣如非衣。其犹光明转胜转妙，不可名也。如《起世经》云：‘四天王天身长半由旬。衣长一由旬，阔半由旬，重半两。三十三天身长一由旬。衣长二由旬，阔一由旬，重半两。夜摩天身长二由旬。衣长四由旬，阔二由旬，重半两四分之一。兜率陀天身长四由旬。衣长八由旬，阔四由旬，重半两八分之一。化乐天身长八由旬。衣长十六由旬，阔八由旬，重半两六分之一。他化自在天身长十六由旬。衣长三十二由旬，阔十六由旬，重半两三十二分之一。魔身诸天身长三十二由旬。衣长六十四由旬，阔三十二由旬，重半两六十四分之一。自此已上诸天身量长短与衣正等无差。’起世经云‘欲界诸天衣服种种严，不可具述。’^[8]

“天衣：《起世经》与《起世因本经》另作‘迦旃邻提衣’……即由迦旃邻提鸟细软之毛编织而成之衣。”^[9]

然而，意外永远存在，“天人”永远不可揣度，因此，便有了更加富于想象力的规定：

“‘然化乐、他化二天所着衣服随心大小轻重亦尔。色界诸天不着衣服，如着不异。头虽无髻，如似天冠。无男女相，形唯一种。’《长阿含经》云‘初利天衣重六铢。炎摩天衣重三铢。兜率陀天衣重一铢半。化乐天衣重一铢。他化自在天衣重半铢。’《顺正理论》云：‘色界天众于初生时，身量周圆，具如衣服。’”^[10]

“天人化生”，彼时自然服饰具身而出

世。

18窟立佛手握的“天衣袂”，下端也出现了与永固陵柱头上的“天衣柱式”一样的图形纹样，皆是上下开合、一阴一阳的、有节律变化的一种抽象形式。这里所象征与暗示，其实就是一种“出”与“入”的时空隧道。（图7）

有意思的是，在紧邻18窟的19窟主佛，盘膝趺坐的左手，特别掐一手印，上面摊放着这样一条“天衣袂”。从下面的大图上来看，其中的独立性与形式感更为昭然。它与下面的衣襟之间，并没有任何的关联。（图8、图10）

“第19窟的三佛形象，分别设置在三个洞窟之中。中央主窟内，东西宽约19米，南北进深约10米，上下高约17.6米。主尊佛像高达16.8米，着袒右肩式衣，结跏趺坐；右手举胸呈施无畏印，左手掌心向上握法衣于膝上，以表达佛法的强大无畏与传承不绝。”^[11]

《云冈全集》将此图解释为“北壁主佛握法衣左（误为右）手”，我们查阅相关资料，没有看到与之相同的手印，只有“魔醯首罗印”倒置过来，被叠压在手印与之相似。

然而，魔醯首罗天原为婆罗门教和印度教主神之一的湿婆，后被佛教列为护法神，多用于密教之中。《大智度论》卷二载其形“八臂三眼骑白牛”。有趣的是，在云冈石窟第八窟石室门拱东侧有三面八臂形浮雕，手持葡萄、日月以象征丰收和法力。（图9）

我们并不认为因为这个“手印”，而让这个“天衣袂”与密教有关，只是有关它关联的意义已经非同小可了。

在常规性比较之中，第七窟仍旧是一个



11.张焯主编，《云冈全集·5卷·7窟》，青岛：青岛出版社，2017年，40-41页

12.同上，43页

13.同上，45页

14.同上，61页

15.同上，57页

16.第10窟前室东壁第2层南侧佛龛。云冈石窟文物保管所编，《中国石窟·云冈石窟一》，北京：文物出版社，1991年，57图

17.同上

18.同上，51图

19.同上

比较特别的造像窟（图11）：

“此大型盂形龛，横阔通壁，进深约1.8米。龛内中央为交脚菩萨像，两侧是倚坐佛，再两侧各有一相对较小的半跏思惟菩萨像。这种以交脚菩萨像为中心的三像组合题材，在北朝石窟寺中较为罕见。”^[12]



20.第17窟南壁明窗下部东侧佛龛。云冈石窟文物保管所编，《中国石窟·云冈石窟一》，北京：文物出版社，1991年，150图

21.张焯主编，《云冈全集·16卷·19窟》，青岛出版社，2021年，151页

22.第九窟前室北壁明窗东侧梵志像。王建舜，《云冈石窟双窟论》，北京：中央文献出版社，2003年，91页

然而，在此窟之中，居然出现了三位尊者，同时把持“天衣袂”的情况。中间为平摊膝上，两边为手中握持。犹如18、19窟的结合体。

然而，值得关注的是，这里从“交脚弥勒”到两旁的陪侍佛，手中皆有不同“天衣袂”握持法。而弥勒手中的更长，在膝盖上压着。为了不让观者误解，制作家们特别让两边的陪侍佛手持的物件，更为清晰地展现出来（图12、图13）：

上面是由于对折所产生的圆拱形状，以及对称的纹路，尤其是底部，对称的阴阳圆弧形纹样，更是表现得清晰异常。

“佛像左手手指纤细，比例协调，雕刻生动，手部磨光的表面如人体肌肤般细腻，显示出丰腴柔软的质感。”^[13]

在这幅图片的说明之中，依旧直接无视手持“天衣袂”，只是渲染了对于“手”的刻画技巧与精妙水准。（图14、图15）

再看一下下面的几个事例，也可以印证以上的判断。图16、图17干脆将这个“天衣袂”放置在盘膝趺坐的脚底之上，来提示这个独立之物。

而在另一个图像里（图18、图19），则如此处理：天衣袂上端的弹性折叠纹——形成了圆弧形纹路，这在柔软的织物上很难出现，而且在下端则是菱形的对称纹。

在云冈17窟的明窗下东侧的佛龛里，还出现了这样的两种不同“图形纹样”（图

20）：一个是在柱头上出现了“集束型天衣纹”，也就是李裕群所说的“包头柱”，这个时候的“天衣束柱”下方的屈卷纹开始发生变化，它开始向花叶纹靠拢，与逐渐开始的“渐次打开的侧面抽象莲叶”系统开始融汇。然而，这个时候的“天衣束柱”还处于过渡时期，不过，它已经开始了简化，这就是“莲珠束带”部分及上部的“花卷”状态并没有什么变化，而到了下面羽尾状的打开波折感的屈卷纹被逐渐地简化掉，只留下了抽象的“叶片式”形式。

另一个便是这两个袒右肩的双佛，右手施说法印，而左手却不约而同地抓着一段“天衣袂”。这段短促的“天衣袂”，由于与僧衣之间的关系，尚嫌暧昧，所以，在其它窟的图像里面，便自然出现了截然的分离情况。

三

“第19-1窟主佛，足部佛像双腿下垂，膝头圆润，腿部呈尖圆弧形层层相叠。衣角于身侧折叠出一个小三角，衣缘有横向水平刻线。右足脚尖受损，左足足背方厚，足趾修长、饱满。束帛之上铺有“垫子”，庄重稳实。”^[14]

《云冈石窟全集》称之为“束帛”。

所以，在这里第三种形式出现了，这便是被学术界所命名的“束帛座”。这个时候，在19窟坐佛的座式之上，又出现了另外一种，它似乎是“天衣袂”的单束聚集与放大的形式。两侧可以看出是将几束“天衣袂”，用珠带束结在一起，形成一个草垛的感觉。同时，软质的材料感彰显无遗，如丝帛一般柔软——这就难怪一般的学者将其命名为“束帛座”。

这种命名的依据显然来自于这样的特征，一是造型上表现得异常柔软，看起来像是几捆丝帛被束缚在一起；二是可以站立、可以就坐其上，又有承重的功能。所以，有的学者甚至更进一步推测，它其实是一种“束藤座”。

王建舜认为这种纹样是“束腰藤凳”：

“二龙之下，也就是窗边底处，是一对裸身外道造像，发髻高扎，山羊胡须，筋骨毕现，手持骷髅，坐束腰藤凳。两个梵志外道，面面相觑，神态活泼，好似在侃侃交谈。就此观之，其所表现的情景是《付法藏

因缘传》卷六中的‘骷髅仙因缘故事’。束腰藤凳之下，是一圈双瓣莲叶装饰带，联通于外室东、西、北三壁，又联通于后室东、南、西三壁，还远接第10窟，形成一条缠连不辍的莲叶长带。”^[15]

简单地从器物的实用功能来进行揣度命名，则有将事物简单化之嫌。

冉万里在《藤座、束帛藤座与筌蹄——一种坐具从图像到实物的传播与演变》一文之中指出：

“在佛教造像及其装饰题材中，常见一种圆形束腰或者不束腰、上部束帛的坐具，对于这种坐具，各类论著中的称呼不一致，有藤座、筌蹄与束帛藤座、束帛座（亦略称帛座）、细（束）腰圆凳等，有的则笼统地称为台座。但在更多的情况下，被认为是文献所记载的‘筌蹄’‘筌台’等，所以称为‘筌蹄’者较多，特别是在各类简报或者报告中尤其多见。在极个别的资料中，针对云冈石窟的束帛藤座，有人按照字面的意思，直接解释为‘束帛座就是以捆起来的丝织物作为座的形式’，对此，解释者本人也充满疑问，不知所以。为了论述方便，加之这些座子以藤编为主，因此，笔者在行文中将其统称为‘束帛藤座’，需要分析其特征时，再使用具体的名称。”^[16]

其实，这些疑问大不可必，在未能建构其视觉语境与意义语境的时候，“零度性的描述”也是可取的。命名的慎重体现在对于“意义指向”的严肃态度，《云冈石窟全集》的命名，也不失为一种办法，从其柔软若帛，捆绑为束，端坐器具曰座。

以此为“座”的场景很多，我们可以在云冈诸石窟之中看到很多（图23、图24）。那么，这种天人菩萨所坐的“座”，到底功用如何呢？我们在佛经里看到这样的记载：

“其堂柱下敷天帝御座，纵广一由旬，杂色间厕，以七宝成，其座柔软，软若天衣，

……

粗涩园中有二石椁，天金校饰：一名贤，二名善贤，纵广各五十由旬，其石柔软，软若天衣。

……

其园内有二石椁，七宝所成，一名画，二名善画，各纵广五十由旬，其椁柔软，软

若天衣。

……

其园中有二石椁：一名善见，二名顺善见，天金校饰，七宝所成，各纵广五十由旬，其椁柔软，软若天衣。

……

其园中有二石椁：一名喜，二名大喜，车果校饰，纵广五十由旬，其椁柔软，软若天衣。”^[17]

这个天帝御座纵横“一由旬”，其它园中的石椁纵横“五十由旬”，是个什么概念呢？作为一种计量单位，一由旬为一日行军的距离，有40、30里之说，就按照稍小的30×50=1500，再以中国的计算方式，1里等于500米，1500×500=750000。这里的每个方形石椁，便达到75万米的面积。

所以，我们看到的图像，按照佛教的说法，实际上是一种极度的“微缩景观”，在如此的观照观念之中，再以生活经验来类比，等于以人的比例，来进行“比喻性的视觉象征”构建。

这里不断地出现着“七宝”“柔软”“天衣”之类的词语，也让我们思考，“菩萨天人”之“座”的涵义如何。

所以，我们仍旧把它视为是一种“天衣束缚座”，它与柱头上的“天衣束缚柱”以及“天衣袂”形成了三个基本的存在形式，由此逻辑为起点，也开始新的“化变”。

而新的“化变”形式，又不断地在支撑起我们对于“化生空间”的意义规定与扩容。



23.第九窟 前室 北壁 明窗西侧 梵志。云冈石窟文物保管所编，《中国石窟·云冈石窟一》，北京：文物出版社，1991年，06图

24.云冈现场，张强拍摄，2021年5月22日

25.第461窟西壁南侧 北周敦煌研究院编，《中国石窟·敦煌莫高窟·第一卷》，北京：文物出版社，2011年，153图

26.同上

四

在平面绘画之中，“天衣束缚柱”的灵动感被表现得愈加充分，这也可以从另外一个角度显示出它的“天衣”性质。而与“莲花”的关系，也印证了其“化生”意义的包容度。

有趣的是，我们在敦煌莫高窟第285窟之中，也看到了梵志与婆薮仙的形象，不过，他们在此却是站立的形象，而其背后的立柱上，却是明确的“天衣束”。

按照时间次第，敦煌248窟北魏的这两个高浮雕的事例，可以看到另外一种景象。

在敦煌461窟之中，（图25、图26）两个手捧供物的外道面前，其身旁的立柱之上，便是这么一个特别的形式：软质的包裹物，由中间的花绳束缚，上面形成了一个斜长方形，又是一个正三角形形态，同时形成了规则性的纹路，中间一格最高，然后两面依次下降，到了边角之后向里收缩。经过中间的束缚绳，又重新释放开来。下面软质物向两边撑开，呈现出三角形的空间形式，而边际的褶皱，则是明确的“天衣阴阳纹”。

也正是在这个“天衣柱”，一簇飞腾的莲花花叶，屈卷回映，灵飞舞动，也预言了与莲花“化生”的关系。

如果说在敦煌莫高窟的造型形态、图式纹样，从北魏到北周都还保留着“天衣束缚柱”的变化形态的话，那么，从云冈进入洛阳龙门时段的时候，一切都发生了新的变化。随着魏孝文帝汉化的不断推进，南朝衣冠制度、美学趣味不断地、更加深入影响到龙门新的视觉图谱的建构。在“云冈二期”的时候，虽然南朝的样式已经进入，但是，



27.南壁第111龕（部分），刘景龙，《古阳洞：龙门石窟第1443窟·第一册》，北京：科学出版社，2001年，152页

28.南壁第111-123龕 拓片，同上

29.川博1号坐佛，成都万佛寺出土，现藏四川省博物馆，现场图片，张强拍摄，2021年6月10日

30.川博7号立佛像，四川博物院、成都文物研究所、四川大学博物馆，《四川出土南朝佛教造像》，北京：中华书局，2013年，图版7

31.川博8号立佛像，同上，图版8

32.川博9号立佛像，同上，图版10

33.川博10号立佛像，同上，图版9

相比较而言，原有的石窟依旧存在。过去的经验依旧在影响着“制作家们”的思考与创造。所以，到了龙门，便是开辟一个视觉新经验的时代了。

所以，就“天衣束缚柱”而言，我们在古阳洞所看到的是一种新的形式。（图27）这个开凿于太和七年（483）的最早石窟里面，一切形式都在发生着根本的改变。

在柱头之上的“天衣束缚式”与柱身上的束莲柱式结合起来了。从细部可以看出其中直接的关系，如中间的束缚带为“莲珠纹”，上面为软质物弯曲，所形成的双重屈卷纹路，并且也把其侧面状态表现出来了。

然而，柱体中间的束莲纹也与柱头之上的“天衣束缚式”之间的区别是显而易见的。中间的莲瓣棱角分明，莲尖锐利，以斜花纹绳束缚为界，上部为双层仰承莲，下部为双层覆瓣莲。于此空间，莲花图像纹样逐渐作为主体，开始蔓延开来。（图28）

此际，在南方地区，这样的“天衣袂”被浪漫地缝制在佛的宽衣博带的重要位置。按照佛像铭文所铸，这批佛像有的载有大同三年（537）年号，其他的至少应该相去不远。

“川博1号坐佛像（图29）

（川博21838号，袁氏编号WSZ13）红砂岩质，质地疏松。头部、双手、右足拇指残，须弥座右侧一角残，座周围造像风化严重。连座残高173厘米。佛像结跏趺坐于叠涩式束腰须弥座上，须弥座束腰处一周立十二身护法立像。坐佛颈部残存二道阴刻肉纹线，内着僧祇支，以阴线雕出内衣滚边，胸前系带打结，结带垂于袈裟外。外着双领

下垂式袈裟，裹衣博带。袈裟自身后通覆两肩，右襟垂至腹部，形成深‘U’形领，经腹部搭于左前臂垂于臂外，搭垂的衣角上有盘结。一角绕过后背覆于右肩上，形成偏衫。腹前的衣纹呈‘U’形，剖面呈阶梯状。袈裟下摆覆于台座四周，垂纹呈‘U’形。”^[18]

“川博7号立佛像（图30）

（川博21821号，袁氏编号WSZ8）红砂岩质，质地疏松。背面阴刻铭文。头部、左手五指、右手、双足及底座残，表面风化严重。像残高128.4厘米。佛像溜肩，内着僧祇支，胸前系带打结，打结处有十字花形饰，结带垂于袈裟外，以阴线雕出滚边，结带上阴刻联珠纹、飞天、莲花等纹样，风化严重。结带两端末端呈倒三角形，每角上饰一腰果形物，共计六个。外着双领下垂式袈裟，裹衣博带，袈裟自身后通覆两肩，右襟垂至腹部，形成深‘U’形衣领，绕过腹部和双腿，搭于左前臂之上后垂于臂外，搭垂的衣角上有盘结。腹部及双腿上的衣纹呈‘U’形，剖面呈阶梯状，下摆略外侈，呈迎风站立状飘起，衣褶繁复，呈波纹状。现存17字：大同三年岁次丁巳八月甲子阙候朗口口敬造大同三年即公元537年。”^[19]

“川博8号立佛像（图31）

（川博113513号，袁氏编号WSZ9）红砂岩质，质地疏松。背面未见铭文。头部、左手五指、右手、双足及底座残，表面有一定程度风化，像残高126.7厘米。佛像溜肩，内着僧祇支，以阴线雕出内衣滚边，胸前束带打结，结带垂于袈裟外，末端无饰物。外着双领下垂式袈裟，裹衣博带，袈裟

自身后通覆两肩，右襟垂至腹部，形成深‘U’形领，绕腹部及双腿垂于左臂外侧，搭垂的衣角上有盘结。腹部及双腿部衣纹呈‘U’形，衣纹剖面呈阶梯状。袈裟下摆略外侈。内层佛衣下摆有‘U’形和波纹状衣褶。”^[20]

“川博9号立佛像（图32）

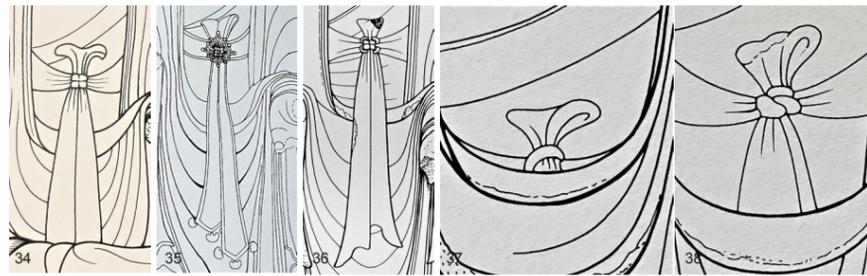
（川博113514号，袁氏编号WSZ10）红砂岩质，质地疏松。背面未见铭文。头部、双手、双足及底座残，表面有一定程度风化。像残高135厘米。佛像肩部较宽平，内着僧祇支，以阴线雕出内衣滚边，胸前系带打结，结带隐于袈裟内。外披袈裟，薄衣贴体，身体轮廓清晰可见。袈裟自身后通覆两肩，右襟垂于胸前，经腹部及双腿垂覆于左肩至左前臂外侧，形成深‘U’形衣领。腹部及双腿部衣纹呈弧形。内层佛衣下摆有‘U’形和竖向衣褶。”^[21]

“川博10号立佛像（图33）

（川博21822号，袁氏编号WSZ11）红砂岩质，质地疏松。背面未见铭文。头部、左手手指、右手、双足及底座残，表面风化严重。像残高127厘米。

佛像溜肩，内着僧祇支，以阴线雕出滚边，胸前系带打结，结带下半部分隐于袈裟内。外着双领下垂式袈裟。袈裟自身后通覆两肩，右襟垂于胸前，形成深‘U’形领，经腹部及双腿，绕搭于左前臂外侧，搭垂的衣角上有盘结。腹部及双腿间衣纹呈‘U’形，剖面呈阶梯状。内层佛衣下摆有竖向和波纹状衣褶。”^[22]

在以上这五尊佛像所结花结，却被相关学者一律认为是僧祇支。关于“僧祇支”，



34.川博1号坐佛像,四川博物院、成都文物研究所、四川大学博物馆,《四川出土南朝佛教造像》,北京:中华书局,2013年54页

35.川博7号立佛像,同上,33页

36.川博7号立佛像,同上,35页

37.川博9号立佛像,同上,39页

38.川博10号立佛像,同上,37页

《大唐西域》记载云:“僧却崎,覆左肩,掩两腋,左开右合,长裁过腰。”僧祇支与安陀会(内衣)、郁多罗僧(上衣)、僧伽梨(大衣)、阏修罗(下裙),合称为比丘尼五衣。

然而,佛并不是世俗生活里的“僧人”,它是身着“比丘五衣”的比丘崇拜的对象。所以,我们可以看到,这五种图形纹样,其实就是“天衣袂”,它与太武帝拓跋珪手持的纹样是一个逻辑形态的。

图34,衣襟垂直悬吊,与横向的衣饰相连接,成为“十字型”结构,这是对于“天衣袂”的另外一种视觉表达方式。以横向束缚的花结为基准,下部的流畅垂下,上部由双层软质材料折合而出,形成了圆拱形空间。不过,与更为标准的北朝“天衣袂”样式相比较,这里的“拱形”中间却是凹陷的。

图35,这个纹式的焦点在于区分“天衣袂”上下部的“束缚花结”,所以,也从另外一个角度论证了这个图形纹样的重视。上部更接近经典的“天衣袂”形式,在圆拱形的对折形式的一侧,出现了卷折纹。下部则是分解成两条衣带,每条“令箭形”的衣带头部,上缀三个铃形物。

图36,这里也形成了一个十字形结构,横向的衣带更像是腰带带扣,束缚中分出了“天衣袂”的上下部分,上部的衣结与图2基本相同,唯有下部垂直的衣带形成的纹样,更接近于典型的“天衣袂”。虽然并没有遵循一个的对称与“阴阳”原则,但是,其中的意味表达却是清晰异常的。

图37,这是只将“天衣袂”上部变形出来了。最明显的特征就是,将对折形成的

拱形面的侧部,表现得异常清晰。而下部则被隐藏在衣襟之中。

图38,这个不仅把上部的“天衣袂”表达出来了,同时,也将横向的衣带与之交接的关系,也有了较为细致的交代,把“十字形”结构也展露出来了。

相对而言,南朝的“天衣袂”表现得更为“人间高士”一些。概念与象征也被消融在生活化的动作姿态之中。然而,愈是如此,也就变得愈加紧要,不能因为“高士情节”,而忽略掉作为佛教对象,通过视觉表达的深意之所在。

结语

1、一种来自于远古经验与知识的比较。

由此我们可以看到这样的情况,一种特别的视觉经验,并且建构了特别的视觉符号,在不同的视觉语境之中,被化变性的使用,这是一种视觉史上的常规现象,或者说,我们就是关注这种“化变”的变量。

制作家们要面临两种压力,一种是对佛教义理的理解,如何去通过视觉形式,造型方式与空间关系的建构去实现;二是面对受众,这种视觉形式是否被接受者所理解。因此,将十方三世的净土世界的呈现也就成为制作家们要思考的一条“暗线”。

我们不知道是什么样的经验,启发了这些制作家们,以“天衣袂”这样的材质形式,来表现一种通往“十方三世的净土”。关于“天衣袂”“天衣束缚柱”“天衣束缚座”可以成为“化生空间”或者是“化生通道”,我们目前并没有直接的“知识”来证明,但是,间接的知识仍旧存在。在东晋所

撰写的《搜神记》一书里,我们知道有如如此的“女化蚕”传说:

“旧说太古之时,有大人远征,家无余人,唯一女。牡马一匹,女亲养之。穷居幽处,思念其父,乃戏马曰:“尔能为我迎得父还,吾将嫁汝。”

马既承此言,乃绝缰而去,径至父所。父见马惊喜,因取而乘之。马望所自来,悲鸣不已。父曰:“此马无事如此,我家得无有故乎?”亟乘以归。为畜生有非常之情,故厚加自养。马不肯食,每见女出入,辄喜怒奋击。如此非一。父怪之,密以问女。女具以告父,必为是故。父曰:“勿言,恐辱家门。且莫出入。”于是伏弩射杀之,暴皮于庭。

父行。女与邻女于皮所戏,以足蹙之曰:“汝是畜生,而欲取人为妇耶?招此屠剥,如何自苦?”言未及竟,马皮蹶然而起,卷女以行。邻女忙怕,不敢救之,走告其父。父还,求索,已失之。

后经数日,得于大树枝间,女及马皮尽化为蚕,而绩于树上。其茧纶理厚大,异于常蚕。邻妇取而养之,其收数倍。因名其树曰“桑”。桑者,丧也。由斯百姓竞种之,今世所养是也。言桑蚕者,是古蚕之余类也。”^[23]

这个传说原本是建立在对于失信弃诺之人的报应之上,本有劝导善念之意。然而,我们却可以窥见如此的逻辑建构与集体文化心理的映射,可以行化成为两组心理逻辑关系:

第一组

呈现果:马的皮可以将人卷走。

回溯因:因为它与被卷之人有恩怨纠纷。而且是由被卷之人所引发的。

引申态1:悬挂的马的皮革可以将人卷走。

引申态2:马皮可以瞬间出现空间挪移。

第二组

呈现果:被卷之人与马皮皆化变成为“蚕”。

回溯因:“被卷女性”曾经承诺要嫁给“马”。

引申态1:蚕茧就是一种化变空间。

引申态2:桑蚕是死亡之后的另外一种存在方式。

第三组

呈现果:结蚕之树名为桑树。

回溯因:此事属于“丧”事。

引申态1:一种来自上古时期心理沉淀。

引申态2:古蚕是一种文化学的产物

所以,我们以为,正是这种间接知识铸就的文化心理结构,方使得在面对相似知识的时候,选择一种象征方式。

所以,我们建构了这样的一种逻辑模型:

1度重合:

A.天衣天人化生之后便自然穿在身上。其材料、款式及制造的知识,是人类的经验无法揣度的。

B.最接近天衣的高贵质料,自然也就是丝绸。因此,蚕吐丝,缣丝后纺为丝绸。在这一点与“女化蚕”的材料学重合。

2度重合:

A.马的皮革是平面的、摊开的,但是,让其或对折、或屈卷成为某种形状的时候,便可以令人卷走——输送到另外一个地点。

B.“天衣袂”“天衣束缚柱”“天衣束缚座”,也均是在将一种软质物屈卷成为某种形状,它是否也具有将人输送到另一个地方的可能呢?

3度重合:

A.马是有神力的,其驱动力来自于“生殖”(女诺婚嫁于它),与“死而复生”报复。

B.“天衣袂”“天衣束缚柱”“天衣束缚座”的背后是佛教义理的广大无尽,自然可以通过“化生”极乐世界,而完成空间挪移。

2、关于方法论。

冉万里检讨了其对于“束藤座”的考察方法:

“……笔者以为早期的传播只能视为一种图像的传播,从云冈石窟中坐在其上却不自然的表现来看,反而说明工匠们对其不甚了解。就考古发掘的资料看,目前也没有具体的实物出土,也许是因其材质的缘故。客观而言,完全说束藤座是外来器物是不全面的,它从传入到最后定型,有一个发展演变过程。从图像资料可以清晰地看到,其最初的变化是在古龟兹地区,其形制完全变‘筌蹄’样式,从而定型化,则是在东魏、北齐时期。因为没有实物资料可资对比,笔者所云的演变过程也只能是一种图像的演变过程。”^[24]

考古学所带来的器物流变梳理,以及与现实之中实物的对应性考察,在这一点上,无疑本身就具有“知识生成”的意义所在。

然而,这一切却与佛教造像本身的“象征意义”无关。有时候甚至相反,愈是在生活之中,寻找到演变轨迹进行呼应的时候,那么,其意义也就自然转移了解读的方向。我们之所以采取“视觉史”的方式,就是将这些“造像”,还原到相对纯粹的视觉经验,然后重新建构其意义。这是因为“佛”本身就是一个造物,“亦人非人”,虽然具有人的特征,但毕竟不再是人,关于这一点,菩萨亦然。

一种有别于传统的考古学类型学、终结断代研究方式,有别于传统美术史对于作品风格流变与审美发生的研究,有别于图像学的历史文化涵义的研究,有别于视觉文化一般性边缘研究与门类跨越。

我们期望首先关注被历史匿名,被佛学义理覆盖的制作者情况,包括他们创作的心理结构与文化倾向,其次便是从视觉语言结构出发,关注视觉形式、视觉语汇、视觉修辞的综合性;再次便是注重文献的逻辑关联,并放置到视觉应用语境之中进行判断,挖掘其历史深处的文化心理结构,打捞沉积在历史河床深处的知识碎屑,重建其整体的意义系统。我们称之为“视觉史”研究。

作者简介:张强,两江学者,四川美术学院二级教授,重庆市人文社科重点实验室·当代视觉艺术研究中心。研究方向:中国佛教造像视觉史体系、中古中国书刊史、中国绘画学、中国本土艺术现代化。

注释:

- [1]大同北朝艺术研究院编著,《北朝艺术研究院藏品图录》,李裕群主编,《石雕-北朝艺术研究院藏品图录》,北京:文物出版社,2016年,第20页。
- [2]赵一德,《云冈石窟文化·第三章·云冈石窟的历史文化》,太原:北岳文艺出版社,1998年,第93页。
- [3]冈村秀典著、徐小淑译,《云冈石窟的考古学研究》,成都:四川人民出版社,2021年,第66页。
- [4][日]小森阳子,《昙曜五窟新考——试论第18窟本尊为定光佛》,云冈石窟研究院编,《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》[M],北京:文物出版社,2006年,第326页。
- [5]云冈石窟文物保管所编,《中国石窟·云冈石窟一》,北京:文物出版社,1991年,第253页。
- [6]云冈石窟研究院编,《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》,北京:文物出版社,2006年,第170-171页。
- [7]赖鹏举,《北凉佛教由“涅槃学”到“净土学”的开展——云冈‘昙曜五窟’的造像》,

[J]云冈石窟研究院编,《2005年云冈国际学术研讨会论文集·研究卷》,北京:文物出版社,2006年,第615页。

- [8][唐]释道世,周叔迦、苏晋仁校注,《中国佛教典籍选刊法·法苑珠林校注·一·卷第三·三界篇第二·衣量部第七》,北京:中华书局,2003年,第69-70页。
- [9]恒强校注,《阿含经校注·长阿含经·卷第二十·三〇、世纪经·初利天品》,北京:线装书局,2012年,第422页。
- [10][唐]释道世,周叔迦、苏晋仁校注,《中国佛教典籍选刊法·法苑珠林校注·一·卷第三·三界篇第二·衣量部第七》,北京:中华书局,2003年,第69-70页。
- [11]张焯主编,《云冈石窟全集·释论》,青岛:青岛出版社,2017年,第1页。
- [12]张焯主编,《云冈石窟全集·5卷·7窟·图版说明》,青岛:青岛出版社,2017年,第327页。
- [13]同上。
- [14]同上,第336页。
- [15]王建舜,《云冈石窟双窟论》,北京:中央文献出版社,2003年,第91页。
- [16]文化遗产研究与保护技术教育部重点实验室、西北大学丝绸之路文化遗产保护与考古学研究中心、边疆考古与中国文化认同协同创新中心、西北大学唐仲英文化遗产研究与保护技术实验室,《西部考古2020年(02)总第20辑》,北京:科学出版社,2020年,第189页。
- [17]恒强校注,《阿含经校注·长阿含经·卷第二十·三〇、世纪经·初利天品》,北京:线装书局,2012年,第422-423页。
- [18]四川博物院、成都文物研究所、四川大学博物馆,《四川出土南朝佛教造像》,北京:中华书局,2013年,第52页。
- [19]同上,第33页。
- [20]同上,第35页。
- [21]同上,第37页。
- [22]同上,第39页。
- [23][晋]干宝撰,曹光甫校点,《搜神记·卷十四·马化蚕》,上海古籍出版社编,《汉魏六朝笔记小说大观》,上海:上海古籍出版社,1999年,第384页。
- [24]冉万里,《藤座、束帛藤座与筌蹄——一种坐具从图像到实物的传播与演变》,《西部考古2020年(02)总第20辑》,北京:科学出版社,2020年,第255页。



王朝刚 陈树中 刘晓曦 王海明
(排名不分先后)

基础课程是四川美术学院油画系的立足之本，它不仅是学生未来创作的过渡桥梁，写实语言也是学生领悟艺术最直接有效的路径，激发学生对于美学问题的感受与思考，建立个人审美意识和对于传统美学的正确认知与思辨能力。当下，艺术创作与媒介表达的多元生长对油画基础绘画教学的传统评价标准提出了巨大的挑战，基础绘画作品的边界界定也是一个值得深思的问题。因此，油画系的教学模式也进行了调整，由课程制回归到工作室制，基础教研室更名为基础工作室。模式的调整带来了希望和期待，也反映在同学们的作品中……

康益

意象素描教学对学生的绘画语言的拓宽、材料的探索、对审美观念的塑造等方面都有所裨益，更重要的是：能够使学生懂得如何运用所学的技巧表达自己的精神世界与艺术心灵，也能为下一阶段的专业课教学打下较好的实践和理论基础。意象素描教学不仅使学生的绘画技巧变得熟练，还能使得学习者逐渐认识自我创作语言的独特性，艺术本能在这过程中苏醒、蓬勃，艺术理念也能藉此得以生发、构建……

李芳

如果说中国现代美育思潮是在内忧外患、救亡图存、以教兴国的情势下，着眼于现代文化蓝图的构建而作出理性与信仰并重的文化尝试。那么，当今美育效应的实施就应革新观念，在主体建构、生存实践、审美接受、文化传播等多重维度，与更多元、更广泛的受众群体建立共同体链接，策略性实现成为摆渡与安放当代中国常人群体的救赎之海……



1. 王建蕊,《方寸之间-人体语言》,尺寸可变,纸本素描,2021年,指导教师:陈树中
四川美术学院油画系第十届基础作品年展一等奖作品

油画基础绘画教学的发展与坚守

第十届油画系学生基础绘画作品年展暨依索帕拉基础绘画作品奖学金

Development and Inheritance of The Teaching of Basic Oil Painting —The 10th Exhibition of Elementary Paintings by Students from Department of Oil Painting Department & Basic Painting Exhibition of “Espoir Elementary Painting Scholarship”

王朝刚 陈树中 刘晓曦 王海明(排名不分先后)
Wang Chaogang Chen Shuzhong Liu Xiaoxi Wang Haiming(No Preference Ranking)

摘要: 基础课程是四川美术学院油画系的立足之本,它不仅是学生未来创作的过渡桥梁,写实语言也是学生领悟艺术最直接有效的路径,激发学生对于美学问题的感受与思考,建立个人审美意识和对于传统美学的正确认知与思辨能力。当下,艺术创作与媒介表达的多元生长对油画基础绘画教学的传统评价标准提出了巨大的挑战,基础绘画作品的边界界定也是一个值得深思的问题。因此,油画系的教学模式也进行了调整,由课程制回归到工作室制,基础教研室更名为基础工作室。模式的调整带来了希望和期待,也反映在同学们的作品中。

关键词: 油画教学,基础绘画,学院教育

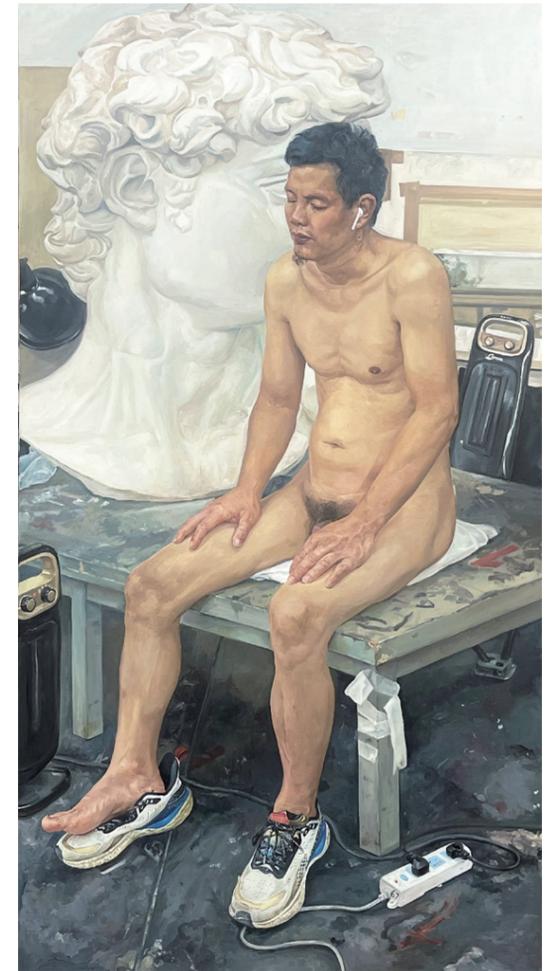
Abstract: Basic curriculum is the foundation of the Oil Painting Department of Sichuan Fine Arts Institute, which is not only a transitional bridge for students' future creation, but also the most direct and effective way for students to understand art, stimulate their feelings and thinking about aesthetic issues, and establish personal aesthetic awareness and correct cognition and speculative ability for traditional aesthetics. Currently, the diversified growth of artistic creation and media expression have posed a huge challenge to the traditional evaluation criteria for the teaching of basic oil painting, and the boundary definition of basic painting is also a problem worth thinking. Therefore, the teaching model of the Oil Painting Department has also been adjusted, and the curriculum system has returned to the studio system. The basic teaching and research section has been renamed the basic studio. The adjustment of the model brings about hope and expectation, which are also reflected in students' works.

Keywords: oil painting teaching, basic painting, academy education

第十届油画系学生基础绘画作品年展
——暨依索帕拉基础绘画作品奖学金
2021年12月16—2022年1月8日
主办:四川美术学院造型艺术学院油画系
承办:四川美术学院造型艺术学院油画系基础部
艺术赞助:江苏依索帕拉文化发展有限公司
展览地点:四川美术学院CAEA美术馆



2. 叶荣荣,《人体写生》,150×120cm,布面油画,2021,指导教师:郑力,四川美术学院油画系第十届基础作品年展一等奖作品
3. 刘颖希,《写生人体》,160×85cm,布面油画,2021,指导教师:郑力,四川美术学院油画系第十届基础作品年展一等奖作品



王朝刚

四川美术学院油画系基础绘画教学展已经有10年历史了。每一年学生的作品状态,由于课程老师的引导都有所差异,呈现出不一样的效果。有的学生倾向于比较扎实、沉稳而深入的刻画,有的是更具有表现性的、个性化的特点。有些时候学院外部艺术语境的影响也会在基础教学和作品上有所反应。整体上的趋势是,同学们越来越能够沉下心来,能够画得进去,不浮躁。

我们现在实行新的工作室制。大一和大二前半学年同学们在基础部,学习同样的课程。二年级下学期开始,进入工作室,除了工作室自己的一些基础课,主要是语言课程和创作课程,三个方向明确,这跟过去相比有很大的区别。在入校一年半的基础部课程

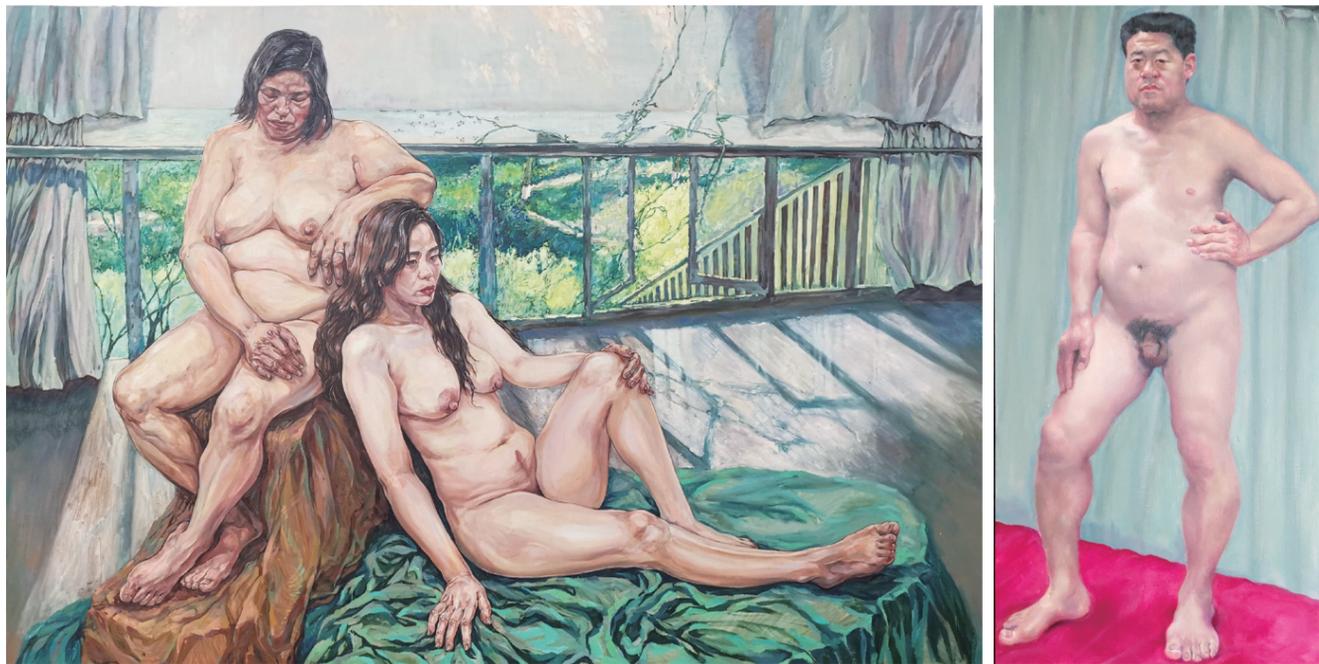
安排上,分为三个班,授课的老师是三个工作室的老师,因此基础课也会带有教师工作室的方向和特点,老师在授课时可能会带有一些不同的要求和方法,来引导学生。同一个年级的三个班,基础作业有可能形成不一样的效果。这也是对学生进行分类培养,并且为对他们在之后选择不同的工作室、不同的艺术方向做好铺垫工作。今年是这个新教学制度开始实施的第二年,今年下半年,将有一个年级的同学们选择自己的工作室。两年过后,我相信同学们的创作面貌就会形成比较明显的区别了。

这个展览是非常纯粹的、专注于基础绘画的展览。今天对媒介、对材料都需要不同方面的基础能力,但在这里我们强调基础的手绘的能力。在这个展览里,我们不展示

“宽泛”的基础训练作品,而是回归到绘画中对造型、色彩、笔触、线条、比例、节奏等诸多绘画元素的深入理解和应用。重点是回到手绘的感觉,训练最基本的手绘能力,磨炼同学们绘画上坚实的基础功夫。

陈树中

现在的信息很发达,学生对各种思潮和风格比较敏感、敏锐,他们在做基础作业时,会把这种感觉辐射到作品上。比如在大一、大二的时候,有的同学对风格很好奇,会在基础教学训练中进行一些不同的探索、尝试。但大多数同学还是遵循指导老师的要求,在基础训练的基础方面把功夫练好,比如造型问题、色彩问题、构图问题,在这些问题当中还包含了很多的小问题,很复杂。



4. 康洛伽，《人体习作》，15×20cm，木板油画，2021，指导教师：刘晓曦，四川美术学院油画系第十届基础作品年展二等奖作品
5. 罗晓峰，《男人体》，120×60cm，布面油画，2021，指导教师：王强，四川美术学院油画系第十届基础作品年展二等奖作品

比如说素描当中的黑白灰关系问题，色块与点线面问题，还有平面和立体的关系问题，光影、结构的问题等……面对复杂的基础教学课题，我们油画系的任课老师们本着自己的思考，把他们的想法灌注到教学当中去。每个年级三位基础教学的老师教学上是有一些差异和变化的，我们三个老师之间会进行教学想法的沟通，在训练的过程和呈现的效果上会形成一些差异化。

我们在教学中会根据老师自己的想法，结合学生的具体实践和个性差异因材施教。有的同学对体积比较敏感，有的对光影比较敏感，有的喜欢用线条去画，有的对色彩很感兴趣，有的对画面的构成、构思、情节的营造很感兴趣，我们会根据他们的特点，提升每个人的长处，把每一张作业尽量做得更好。

从这10年的发展来看，其实基础教学形态的差异性并不是很大，因为基础教学的规律和本质的东西几乎是不变的，不仅10年，甚至20年前基础教学的主张，和我们作为现在一线教师的要求，差异是不大的。因为基础绘画和创作是两个系统，在基础绘画课程中，面对学生的绘画语言和风格，我

们常常以一种冷静的态度去面对。作为美术学院的学生，还是要先把基础的问题——造型、色彩、结构、体积、光影关系解决好，建立一种对绘画的审美感受的表达，这些都会在基础作业当中体现出学生的综合能力。在未来的创作中，他也会把这种气质体现出来。无论是基础作业，还是毕业创作，以及在以后创作上的尝试。对作品本身的要求其实差异不大，只是基础教学有它自己的规律。我也在“两头跑”，教基础绘画的课程，也在带毕业创作和研究生，可以看到同学们从基础训练的阶段，一直到毕业创作，能看到他们成长的脉络和路径，有一定变化，也体现了绘画作品与基础作品的关联性。

现在同学们保持了比较好的状态，而且整体水平和艺术素养比过去高了许多。艺术的道路艰难又漫长，毕竟，打好绘画的基础是艺术之路的良好开始。

刘晓曦

我以前当了15年基础教研室主任，帮系上做一些和基础教学有关的工作，我负责牵头，其他老师们一块支持。川美当代艺术

比较活跃，这是好事。但是对学生来说，面对这样的环境和氛围，他们的认知和理解可能会产生一些偏差，觉得是不是非要去弄那些很花哨、很光鲜的东西，面对传统，有些同学会困惑或者怀疑。比如说我们油画系的学生年展，筛选的作品都是更注重实验性，或者说更具有个人探索性的作品。但有的同学和低年级阶段，更适合踏踏实实画一些写生，或者探索一些绘画语言本体上的东西。油画系学生基础绘画作品展让同学们知道，基础绘画是有意义的，是被老师和学校认可的，在一定程度上打消了他们迷茫的情绪。在展览当中入围的、获奖的同学，就会更有信心，也许会比较自然地过渡到自己的艺术创作和探索中。

四川美术学院作为美术学院，自然有她的保守性，必然需要守正，守正才可能创新。在这个线索下，我们把基础绘画年展坚持做下来，今年已经有10年了。之后我们计划把10年来的优秀作品集中起来做一个展示，相信效果会很好，不仅能呈现不同的视觉效果，还可以展示10年来各位同学在基础绘画方面做出的努力。

现在好多同学还是非常看重这个展览，



6. 刘冰琦，《遗珠》，70×30cm，纸本水彩，2021，指导教师：刘晓曦，四川美术学院油画系第十届基础作品年展二等奖作品

这就达到了我们的初衷。这个展览更重要的是鼓励一种学习的氛围，培养对传统绘画和基础造型绘画的兴趣和能力，对我们来说，这个展览的目的就达到了。我们需要努力把它坚持下去，在这个大家都在讲创新和实验的时代，这种踏踏实实的绘画的磨练，我们觉得也是非常重要的基础。

但与此同时，不能把基础作为一个狭隘的概念，但它一定是某一个类型的艺术家的必经之路。所以我们尽量不偏颇，在教学和展览上尽量全面，照顾到各个方向和层次的同学，这样更符合我们四川美术学院多元包容的传统。让那些暂时还没有形成独立创作观念，或者不适合用太过实验的创作方式的同学，找到自己的方向和自信的场域。

艺术现场具有开放性和多元性，但基础

教学有它的传承性和保守性。对传统的绘画方式进行界定以后，会让好多同学比较有信心地进入下一个学习和创作的阶段。面对艺术现场的丰富变化，很多同学还缺乏足够的辨别力和定力，容易失去方向。这个最传统的以造型能力、造型表达为基点的基础绘画的展览，会让更多的同学从比较有规定性的东西，顺利进入他自己的发挥和自由创作的阶段。基础绘画的教学和学习，更加明确了学院的作用，学习的方向，也让同学们对自己有更准确的定位。

王海明

今年我们油画系的教学制度进行了改革，现在由基础部和另外三个工作室共同构成油画系的教学体系。我负责基础部的一些工作，同时我也是一工作室即具象油画工作室的教师。

最近这几年，油画系的同学们对基础能力重要性的认识越发清醒，诉求也发生了一些变化，越来越重视基础的训练。现在的学生和之前有许多不同，由于图像对艺术的持续介入，现在的学生依旧保持着对图像的敏感以及思维的活跃，思维与图像的结合依旧紧密，但在此基础上表现出了更浓烈的家国情怀，与对传统文化的敬重。在日常学习中开始更多地关注艺术的审美问题与现实之间的联系，较之过去的学生，有更为丰富且独立的品性，以及对现实的关注热情。他们往往在选择作画的视角，以及题材的立意上思维更新奇、更活跃。

一直以来，我们在基础教学中，给学生持续灌输“作品”的意识，要求学生认真对待自己每一张课堂作业，要把每一张作业当成作品来对待和完成，而不是在课堂中仅仅做了一个无关痛痒的随手练习，画完就扔在一边了。要求学生从一开始的绘画过程，直到最终的完成，都要对自己有高要求。而且我们老师还要求每个学生在完成的作品上签名，有了签名，学生在心理上才多少会对自己的画作产生敬畏之心，而且一张画在作品性上才相对完整，才能被称为一件真正意义上的作品。现在很多同学已经形成了这样的好习惯，令人欣慰。只有认真对待自己的每一件作品，并为之付出巨大的精力之后才能体会到一件作品的来之不易，才会格外珍惜。才能在不断的实践中切切实实地感受到

自己的进步，从而获得无以伦比的成就感与幸福，并不断地激发出对绘画对艺术的兴趣与信心。

基础教学方面的调整，和油画系的工作室改革是共同进行的。之前的基础教学模式是课程制，同学们在4年的学习时间里，低年级的时候会接触绘画的基础训练，但是到了三年级，进入创作的阶段，就渐渐地和基础训练脱钩了。但是在工作室制的教学体系下，情况就不一样了。例如基础绘画中所运用的传统写实的绘画语言，它不只是同学们切入艺术、研究艺术的路径，这种传统写实的绘画语言本身，也是延续了几百年的经典的艺术语言表达形式，喜欢传统写实绘画的同学就可以进入具象油画工作室继续研究传统技艺。当然学生们对艺术方向的追求是不同的，在工作室制的教学体系下，不管是喜欢什么艺术类型和风格的学生，都能找到与之对应的工作室进行学习，这样一来，学生的学习与实践就更具针对性和延续性，有利于学生深入钻研。不同的工作室，对基础的要求和定义也不同。比如一工作室对基础的要求更偏向传统的具象写实，但是二工作室和三工作室对基础的定义则会把眼界、思维、观念、方法论等纳入进来，具象写实则不是注重的标准。各个工作室的教学即将展开，老师们和学生们都满怀期待，希望在新的教学制度下油画系能取得新的成果。

作者简介：
王朝刚，四川美术学院造型艺术学院油画系主任。
陈树中，四川美术学院造型艺术学院油画系教授。
刘晓曦，四川美术学院造型艺术学院油画系教授。
王海明，四川美术学院造型艺术学院油画系基础部主任。



1. 熊泽兴,《有瓶子的静物》,纸本素描



2. 陈国浩,《瓶花》,纸本素描

意象素描在学院中国画学科基础教学中的实践

Imagery sketching in the Practice of Basic Teaching of Chinese Painting

康 益 Kang Yi

摘要：本文将立足于中国画学科的学养积淀与历史承袭，结合笔者受教于中国画学科而后又供职于该学科的二十余年学习与教学经验，总结、分析当前中国画学科基础教学中素描教学的特点与亟待完善之处。文章将归纳、总结笔者此前在“意向素描”课程中的教学经验，旨在论述以“意象素描”改革中国画学科基础教学的必要性与可实施性，并系统地展示、推广这一教学成果。

关键词：意象素描，观物取象，审美意识培养，中国画学科教学改革

Abstract: This article is based on the academic accumulation and historical inheritance of the discipline of Chinese painting, combined with the author's more than 20 years of learning and teaching experience in the discipline of Chinese Painting. The characteristics of the current basic teaching of Chinese Painting and the need to improve are summarized and analyzed. This article summarizes the author's previous teaching experience in Imagery sketching course, aiming to discuss the necessity and feasibility of reformation of the basic teaching of Chinese painting discipline with "imagery sketching". Also this article systematically displays the teaching achievements.

Keywords: imagery sketching, observing objects and selecting images, training of aesthetic consciousness, teaching reformation of Chinese Painting

一、素描教学与中国画学科建设

素描是一切视觉艺术之母，是绘画的基本表现形式。因此，几乎所有的中国高等美术院校的课程设置都会选择将“素描”作为基础训练课程之一。

其中，现实主义体系模式在美术学院基础教育中所创造的地位是稳定的、无可争议的。这种教学体系的设置可追溯至徐悲鸿、林风眠初塑中国美术教育体系时期，这种特定的渊源背景也使得此后中国画学科所言“素描”有了既定的概念和印象：人体、肖像和石膏。

中华人民共和国成立后，在五六十年代，可以从美术院校的素描课程教案设置，与相关的影视记录、图文资料中清楚地感受到西方素描体系在中国美术院校教学中占据的主导地位。彼时的素描课程设置大多脱胎于苏联院校素描教学程式，国内艺术院校与当时苏联的艺术家与美院教师多有联系。受当时国际与国内的社会背景影响，苏联美术中的再现与写实技巧和严谨科学的教学方法深受国内艺术界欢迎。若由留存的那个时代的素描佳作管窥，苏式素描乃至西洋素描确实有让人叹为观止的超高技巧。

但早在1962年，时任浙江美术学院院长的潘天寿先生就指出：西方素描并不适合引入国内作为中国画学科的基础教育课程。在文章中，他言辞清晰、态度鲜明地说明了当时的中国画学科基础素养教育存在的问题：“学习西方素描是对油画的一种很好的教育。我不敢说这种教育模式在中国画系毫无用处，但它并没有起到很大的作用，花费了太多的时间。我表示反对。”

20世纪80年代前后，国内美院的基础素质教育体系开始了许多实验改革，如：中国画系的训练方法引入了“意象素描”这一新概念，版画系的训练方法多以结构造型为基础，油画系的训练方法则格外强调光影、空间、体块等。绘画艺术中的几大系都赋予了传统“素描”以“适合自己学科或能展现学科传统与特色”的新涵义。基于这种形式与学科传统，在我看来：中国画学科的系科特点意味着它在进行素描教学改革与再书写时理应自我作古——与前文提及的油画系、版画系亦或是雕塑系等其他系科的素描教学体系的改革思路与举措有所区别。此外，中国画系素描教学的侧重点也应从新视角寻

取，我在结合自身数十年的教学经验之后，做出了意象素描恰恰符合中国画学科建设与改革这一判断。

二、意象素描

意象素描中的“意”，顾名思义即是意义、含义、意味、意趣的意思；“象”是图像、形状、形象的意思。“意象素描”概括而言，就是通过素描表现手法传达一个有主观情感的图形。它是挖掘与发展创造思维之外又能够结合中国画专业特点的一种素描训练。

如果说“摹仿”是西方艺术的根源与基础，那么——“意象”则可称作是中国绘画艺术独有的审美精髓。古人常言“澄怀味象”，然而，何为“象”？《韩非子·解老》中有一段很形象的描述：“人希见生象也，而得死象之骨，案其图，以想其生也，故诸人所以意想者，皆为象也。”

^[1]既是在论“象”，也是论“画”——“画”是画者根据客观存在的自然宇宙中的事物的形象，经过“自我”这一主体的“观”“思”“绘”等步骤，以表真实的“象”的“形象”。故而，所谓“意象”，既涵盖主观思考与加工，又有客观现实的依据。它不是对客观存在的简单模仿，而是基于客观物象的主观表达。这是“意象”的内涵，也是中国画创作的基本特征。

“素描”一词，无论其能指还是所指，即：这一词语以及它所代表的绘画媒材与技法等，都可视作“舶来物”。从科普角度解释“素描”，它是指：用铅笔、炭笔或其他单色绘画工具，用线条、光影描绘客观事物与空间的绘画方式。众所周知，素描是进行造型艺术的基本素养之一。一定的再现客观现实的写实技法与塑造能力在素描创作中是不可或缺的先决条件。但是，素描的技法并不是绘制画面、表达画者情感的唯一方式。技法始终是为画者展现其对客观形象的个人理解和情感体验服务的。故而，如何更生动地展现画家的审美世界与绘画理念是“意象素描”有别于传统“素描”之处，也是它最鲜明的特点。

当前中国画学科的基础教学拘泥于造型能力的培养，而“意象素描”则创造性地提出了在以往的素描教学基础之上加强对意象造型的认识和感悟的要求，对于培养学生的综合艺术能力颇有裨益。

意象素描作为一个新概念，与其他形式的素描最根本的区别就是它比较重视画者对于艺术精神世界的表现与主观情感的流露。在传统素描注重造型的基础上，将目光聚焦在画者的艺术想象能力与表达能力上。它对画作所能展现的画家的思想情感与艺术韵味有着更高、更深刻的要求，对中国画学科的长远建设有着不可忽视、不容替代的积极作用。

三、意象素描教学设想

在我看来，意象素描教学工作应该围绕两个方面开展：一方面当然要解决素描教学的技术层面问题；而另一方面应将提升、启发学生的艺术意境与心源、造化，使学生在今后的创作道路上能够有新意地抒发、表达其内在的个性情感体验。这一课程设置的初衷是将创造力与艺术个性引入基础教育，结合中国画学科的背景，可以从以下几个方面着手：

1. 新内容——意象思维的训练

意象素描的核心是培养学生有创造力地进行艺术想象与加工的能力，但由于种种原因，很多学生无法脱离素描的“再现性”特征。很大程度上依赖于“再现技法”的表现程式，缺乏艺术思维、艺术想象，罕有画家个人特点的个性表达。盲目复制客观物象而忽视将个性的感受与笔下的表达结合起来，如此创作出的作品也就谈不上具有独立的画家性语言，也大大降低了画作的可读性。

意象思维首先发于“观看”。此处“观看”的涵义并不仅仅停留在视觉感官层面，更是指一种思维活动，是人类对自然宇宙的认识方式。所谓“观看”，其实是客观事物与观看这一动作的主体同时发生交互作用的结果，“象”则是这种相互作用的产物。观看的视角、角度与方式不同，造型的结果也不尽相同。焦点透视法常常被制定为传统素描教学的唯一观看法则，制约和影响着学生处理外部信息的方式。这种观看原则使我们观察、认识事物的方式被框定在以“科学”名义下的程式与桎梏当中，使我们习惯以一个固定的视角认识世界或是进行创作。久而久之，这种观看习惯成为尺度标准，衡量着所有的艺术品。事实上，无论是艺术家的认知世界的感官方式，还是艺术家对事物的心灵感悟，都绝不会是对现实的机械复制。

中国传统文化中“观物取象”的观看方式就是一种积极而又极具创造性的视觉活动。



3. 文凯,《静物》,纸本综合材料,获四川美术学院国书楼本科教学年展优秀奖



4. 周蕊,《空塑料瓶》,纸本素描

“圣人以有以见天下之赜，而拟诸其形容，象其物宜，上故谓之象”^[2]，“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”^[3]这两段话清晰明了地对“象”的来源与“象”的产生机制做了解释说明——“象”是人们对自然物象和生活物象的观看；它其实包含“观”与“取”两个过程，既是认识的过程，也是主观创造的过程。“观”是人体感官对外界物象的直接观察与直接感受；“取”则是指：主体在观的基础上进行的提炼、概括与创造^[4]。故而，“意象”的“象”是经过主体“观”“取”之后的“象”。

这种观看方式再运用到中国传统绘画中，就是由“形”生“意”，再由“意”至“象”的过程。郑板桥有经典的“三竹理论”：言及绘画是“眼中之竹”“胸中之竹”“手中之竹”的逐渐升华——是由客观世界的形象到意象，再由意象到画家笔下形象的一个过程^[5]。所谓“眼中之竹”是指物象的视觉映照；“眼中之竹”到“胸中之竹”是指形象在画者精神世界中“意”化的过程；“手中之竹”则是“胸中之竹”由“意”至“象”的提炼、总结与表现^[6]。

意象思维的培养强调的是画者与物象之间的互动，画者在反复的练习中不断精进自身对于客观物象的表达语言，并在此过程中逐渐形成有个人特色的画家性语言。在“意象素描”课程的训练中，重视学生的终身审美意识的积淀，并尽可能地使其艺术想象无拘无束、“天马行空”，积极主动地发散思维、勇于表达自己的精神世界。诚然，这一

过程必然充满曲折与坎坷，“为前人所不敢为”的艺术道路本就艰难险阻，这也是课程设立的目的之一——在学生的艺术探寻道路上尽可能地提供帮助、指引方向。一旦学生们在这条探索道路上有所领悟，画作必然会迎来涅槃重生式的突破。

2. 新形式——意象造型的训练

意象素描的训练可先落在造型的基本素质和表达能力的培养上。而中国画系的意象素描教学最应该强调的型造型法则可脱胎于“以线造型”，在此基础上寻求新意。

唐代画家张彦远在《历代名画记》言及：“无线者非画也。”^[7]“线”的节奏气韵、浓淡粗细、曲直强弱等丰富表现形式与涵义决定了它在中国造型艺术中作为核心元素的地位。某种意义上，线条能跨越时间与空间向观者展现画者、书者的情感世界，例如王羲之所作《祭侄文稿》，从逐渐滞涩、顿挫的行文当中可感知到王右军书信时再也难以抑制的悲恸与凝重。早在战国时期，便有杨雄言说“书，乃心画也。”因此，在意象造型中完全可以借鉴书法中极具表现力的线。

在考虑怎么样利用线条造型的同时，也要体会、感悟线条作为独立的审美对象所能展现出的美。这种美是可以脱离简单摹仿物象具体造型而“自圆其说、自立门户”的，可通过用笔的轻重缓急，线条的粗细变化、出锋方向与质感，甚至线条的空间排布与疏密布局等方面来感知。在这里关于线的意象造型练习，其重点是体验意象在走向形象过程中的多种可能性。在这个过程中，要鼓励学生不受物象造型的约束，而是要在此基础上提炼、加工，抓住物象的特征之后进

行主观地夸张、变形处理，鼓励学生将自我情绪的宣泄融入其中。由表象“形”向意象“形”转变，做到形散而意不散，将“客观地造型”转变为“有意味地造型”。

此外，在意象素描的审美精神、审美法则的取向方面，在教学中应当引导学生在画作中感悟并努力展现中国绘画艺术的审美趣味，例如“计白当黑”“灵气往来”“精力弥漫”等。

最后，造型能力的训练仍是每个学生要面对和解决的重要课题。不管是在写实风格的造型训练中，还是意象的造型法则尝试里，教师都应该要求学生认真、彻底地了解人体的解剖结构，只有在深入了解了人体的解剖结构之后，在进行人体素描研究的过程中才不会是空洞和表面的，这也是意象素描教学在最初阶段应被重视的素养积累。

3. 新材料、新技法——寓教于乐

在意象素描教学过程中，我往往会鼓励学生大胆探索不同的绘画媒材以及该媒材的语言风格，同时也应该让学生寻找自己的个人画面特征。

在教学中，我通常会以多种非传统的画材与不同技法做示范，这样能够让学生更加直观地感受到各种不同材料相结合后在画面上呈现的丰富多变的视觉效果。

这种教学方式能有效地拓宽学生的眼界、通常能获得“茅塞顿开”的教学效果，让尚未脱离传统素描教学体制的学生的思维活跃起来，不再受到“程序、步骤、技术”“光影、空间、明暗”等框架的过度约束。

这样一来，一些被传统评判标准划分为“造型能力”稍不足的学生们便也能够

在素描这种比较枯燥的造型课堂上“扬长避短”、找到自信——因为适合画者的、有生命力的绘画语言并不以“造型能力强”作为必要条件。

技法和材料的实践练习在意象素描教学中是一个重点，同时也是一个难点。首先要让学生认识到不是所有的绘画材料和技法都适合他，或是他所要表现的对象。其次，在教学过程中给学生提供他们不曾用过甚至不曾想过的材料，其目的是改变学生的惯性思维方式和难以跳脱出的固有绘画经验。当他们直接面对、着手尝试一种新材料，或是实践一种新理念、新技法的时候，往往会有醍醐灌顶式的顿悟，也能够激活其“画家构思”“画家意境”。而丰富多变的材料与技法在短时间内蜂拥而至，实践创作中的失败则变得不可避免。但是学生们总会慢慢找到适合自己的绘画材料，他们的表达方式也会日趋成熟。更有些学生不再满足于铅笔的慢工细活，而是在木炭抑扬顿挫、皴擦点染的过程中体会中国画“意象”的造型乐趣。

4. 新模式——因材施教、师生互动

当前中国画学科中的素描教学还承袭着较传统的教学模式，往往以几周次的人体画、石膏画、肖像画作为教学课程设置。这种教学模式暴露出很多弊端，例如：造型能力有差异的学生在统一的教案方针下难有个性发展、学生对这种缺乏新意的教学模式不感兴趣、课程结束后学生仍不能对“艺术想象”“艺术创作”有所体悟。

在意象素描的教学过程中，应当尽量做到因材施教。孔子作为中国古代的大教育家曾有言“视其所以，观其所由，察其所安”、“听其言而观其行”“退而省其私”，^[8]即：观察学生的言行举止、处世之道，了解学生的经历以及兴趣爱好——以此推断其个性特征，进而选择不同的教育方式。

以我作为国画系的学生再到供职于国画系的数十年的“当事人”角度来看，每个学生的审美取向、兴趣爱好、造型能力都不一样，他们的绘画风格特点受自身的性格、过往的经历和所受过的艺术启蒙影响。在这种背景之下，将学生们置于流水线似的教学程式下显然是不科学的。而艺术本就强调每个艺术家要有独特的风格语言，这也就意味着：作为教师，我们的首要任务是觉察学生独特的观察角度和表达方式，并给予相对准确的把握和及时、明

确的指导^[9]；引导、帮助学生找寻到自己喜爱并且擅长的风格语言与表达方式，逐渐形成独树一帜的画作样貌。

于是，教师往往扮演指导者、合作者的角色^[10]，而非仅仅是灌输知识的主动方，施教者与受教者的身份是流动的，教学过程中的师生关系倾向于平等课堂也会更有活力。师生共同在课程中进行大量的实践、探索工作，获得丰富的第一手实践经验，学生从老师处汲取专业学识，教师则从中获得实践经验与教学启发，营造积极而有活力的互动学习氛围。

四、赘语

意象素描教学对学生的绘画语言的拓宽、材料的探索、对审美观念的塑造等方面都有所裨益，更重要的是：能够使学生懂得如何运用所学的技巧表达自己的精神世界与艺术心灵，也能为下一阶段的专业课教学打下较好的实践和理论基础。意象素描教学不仅使学生的绘画技巧变得熟练，还能使得学习者逐渐认识自我创作语言的独特性，艺术本能在这过程中苏醒、蓬勃，艺术理念也能藉此得以生发、构建。

艺术创作是一个认识探索世界、积累创作经验并且不断提高艺术表达能力的过程。使学生在“作为创作者该如何生动地向观者



5. 曹佩奇,《阳光下的自行车》,纸本素描,获四川美术学院国书楼本科教学年展优秀奖

展现主体精神世界中的精彩与独到”的探索道路上有所精进，是我们当前更应重视的培养方向。“授人以鱼不如授人以渔”，这也是意象素描教学实践的初衷：为学生们提供一条自我探索的有效途径。

作者简介：

康益，四川美术学院中国与书法艺术学院副教授。

注释：

- [1] 韩非子著，唐敬果选注《韩非子》，北京：商务印书馆，2020年版。
- [2] 中国国学教育促进会主编，《周易·系辞》，青岛：青岛出版社，2017年01月版。
- [3] 同上。
- [4] 赵丽媛，《论〈易传〉美学思想对图形意象设计的启示》，东南大学硕士论文，收录于中国知网，2015年。
- [5] 王曦，《浅谈素描的意象绘画形态及教学》，载于《文艺生活》，2012年。
- [6] 周芬芬，《视觉文化时代我国美术鉴赏教育与传统审美文化的契合》，江西师范大学硕士论文，收录于中国知网，2008年5月1日。
- [7] (唐)张彦远，《历代名画记》，杭州：浙江人民美术出版社，2019年07月版。
- [8] (春秋)孔子，《论语·为政篇》，北京：国际文化出版公司，2018年3月版。
- [9] 郭原，《高校美术教育现状与改革的思考》，载于《艺术教育》，2009年4月1日。
- [10] 李海雅，《我国高等美术教育中“引导性”教学模式研究》，陕西师范大学硕士论文，收录于中国知网，2015年5月。



1. 2021年“开放的六月——四川美术学院艺术游”特别活动“美术馆之夜”(摄影:杨金良)

美育在审美救赎上的现实追问与进阶更新

The Realistic Inquiry and Advanced Renewal of Art Education in Aesthetic Redemption

李芳 Li Fang

摘要：本文立足于中国社会美育的发展与问题，以当今社会美育中美育效应之于常人群体审美救赎的现实路径为对象，对美育人文学科进行中外学理思想的研究和现实探索维度上的反思。从始于学校美育的培根铸魂到终于社会美育的审美救赎，应充分考虑到个体的期待视野、审美接受与社会关联。因此本文借用传播学、社会学、哲学、美学等与之关联的理论交叉点，分别从内卷与迭变、日常的生活、美育的底色、结语与展望等四个层面进行对比研究。同时为致敬徐渭，文中兼贯穿以相应分析阐述之。

关键词：美育，受众，审美接受，美育效应，审美救赎

Abstract: Based on the development and problems of art education in Chinese society, this essay takes the realistic path of effects of social art education to ordinary people's aesthetic redemption as the research object, and conducts research on the study of Chinese and foreign academic thoughts and the dimension of realistic exploration of the discipline of art education. From the aesthetic education at school to the social aesthetic redemption, full consideration should be given to the individual's expectation vision, aesthetic perception and social connection. Therefore, with the theoretical intersections related to communication science, sociology, philosophy, and aesthetics, this article compares and studies them from four aspects: involution&metamorphosis, daily life, the basis of aesthetic education, and conclusion&prospect. At the same time, in tribute to Xu Wei, the article also makes the corresponding analysis and elaboration.

Keywords: art education, audience, the reception of aesthetics, effects of art education, aesthetic redemption

1793年，自“第一部美育的宣言书”《审美教育书简》^[1]始，席勒（Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805）便厚植下美育的人文沃土。他从内容上深入阐述美育学科建构的理论基础，表达美育可以塑造出理想、完美、全面和谐发展之人格，从而阐明了美育作为人文学科的属性。而人文学科“是以‘人文主义’‘人的价值’‘人的精神’作为自己的研究对象”^[2]，可见美育以人为本，对于其庞大的受众群体——“人”本身实施以动态关注与分层研究尤为重要。

一、内卷与迭变

2020年以来，除了“新型冠状病毒”毫无悬念地上榜“年度知识热词”外，“内卷”也位居热词榜单。那么，内卷为何呢？内卷，involution，不同领域对其界定不同。

首先，在经济学领域最早提及该概念。1963年，印度尼西亚爪哇人在水稻种植上的劳动力填充型农业经济模式，引起了美国人类学家克利福德·格尔茨(Clifford Geertz, 1926-2006)的关注，并在著作《农业的内卷化》(Agricultural Involution)中首次提出。经济学关注的是该经济模式在边际劳动生产率、劳动力投入及人均收入等方面的经济体结构，这点在“内卷”的汉语引入者，历史社会学家黄宗智(1940-)先生在长江三角洲棉花经济生产的研究中，对于小农经济在边际报酬接近于零时仍无限投入更多劳动力现象，所提出的“没有发展的增长”中可窥一二。

其次，人类学范畴更倾向于去关注当社会运行在某方面遭遇瓶颈时，在无新增长点的刺激之下，为何人们会在单一渠道中陷入“军备竞赛”式竞争的存量博弈，在持续倾轧中被内卷驱使着前进，而未能寻找到差异化以实现质的突破。

在社会学范畴，“如果用经典社会学理论解释，‘内卷化’描述的实际上是既有社会容量下的社会密度问题”^[3]，从而无法进阶为更高级模式的现象。例如，在农业人口占比90%以上的古代中国，科举制度是人们唯一可以向上破圈的通道，“官员阶层作为中上阶层，数量占全国总人口比例极低，大致为0.2%左右，竞争极为残酷。”^[4]这

点我们从徐渭(1521-1593)先生的坎坷仕途和磨难困顿中，可以感同身受。在当时那样的蹒跚前行、心灰意冷的状态下，他于嘉靖二十七年开设“一枝堂”，教书谋生，研习学说。这从一定程度上可以说是徐渭在无奈之下，选择避开高度单一模式的去内卷化之路。

与“油灯时代”不同的是，得力于数字技术的链式增长，今天信息的生产及传播速度与广度呈几何式，传统的教育与就业格局彻底改变。人们被物联网、互联网、新技术所立体浸润，亲历着美国未来学巨擘阿尔文·托夫勒(Alvin Toffler, 1928-2016)在《第三次浪潮》中所预言的“信息化阶段”^[5]。面对超载的信息洪流，美国未来学家约翰·奈斯比特(John Naisbitt, 1929-)提出“我们淹没在信息的海洋里，但却渴求知识”^[6]。深究可见，在时代演进、市场机制、技术更新、教育发展、媒介变革浪潮的交互冲击之下，如今的社会文化范式发生了变革。“渔民讲潮起潮落，商人讲旺季淡季，社会文化需求也应当有周期。”^[7]从现实路径切入受众的文化需求，除了从系统上整体考量之于受众的分众分层，以达到美育的有效实施与传播，还应从差异上充分顾及到受众、尤其是非精英化大众中“常人”的周期需求。

一方面，既有社会容量下的社会密度急

剧增大，社会竞争的内卷现象突显。“经济学视角的内卷未能解释内卷化背后的文化驱动力”^[8]，纵然各个领域的侧重点不同，而事实上，当下这种非理性的凡人“军备竞赛”源自群体压力的无意识竞争。类比一个我们身边的日常现象——“剧场效应”，即假如人们都坐在剧场里看戏，而前排有人选择站起来看，那么后面的人也被迫站起来。戏是一样的戏，但所有人的体力成本投入增大，收获的剧场效果其实更差。

另一方面，知识信息的传播已非单向的被动型传递，而更注重双向的主动型交流。从“公众参与”到“社会共享”，受众捕获并糅合信息为适合自身此在的知识或解决方案，其期待视野与审美接受也不断在修正与拓宽，必然迭变。

在审美接受层面，作为一位在诗、文、书、画、戏曲等领域皆颇有建树的艺术家，徐渭无论是在诗歌抑或是戏曲的美学、美育思想中，均不乏基于观众接受层面的考量。比如诗歌，“从审美接受的角度设立了一条评价诗歌的标准：‘试取所选者读之，果能如冷水浇背，陡然一惊，便是兴观群怨之品，如其不然，便不是矣。’”^[9]这其中的“冷水浇背，陡然一惊”指使受众获得心灵或道德上的警醒。又比如其戏曲理论中的《南词叙录》，也充分考虑到南北戏对于受众具有不同的审美教育价值，从而“为当



2. 四川美术学院美术馆、重庆大学城树人小学校馆校共建专场美育活动

时受到正统曲界轻视、打压的南戏传奇辩护”^[10]等等。

不仅仅是徐渭，“没有一个艺术行为主体是绝对孤立于自我族群的文化体系之外”^[11]。当冲突与压力并存，挑战与新生同在，旧有范式失去一定存在合理性的时候，美育效应及其传播就迫切需要在包括但不限于审美接受等现实路径，甚至于理论范式上，随之迭变。

二、日常的生活

“当你爱上生活的一刻，就找到了激活生命的‘生之花火’”，这是2021年年初上映的动画电影《SOUL》中的台词。与众多说教式电影不同，《SOUL》通过视角平视的底层叙事，表达出生活的本质并非苦追目标，而是生活本身。阳光斑驳、树影婆娑、微风荡漾……这些细碎的种种与具体的存在才是活在当下的真谛，正所谓无用之用方为大用，无用之美方为大美。这种打破惯常叙事功能的创新方式，无疑获得了身处快节奏社会中的普罗受众认同。受众在电影中的每一帧常人的镜像自我中似乎分别对应上了真实自我，治愈效用助推了传播效能。

不仅仅囿于电影，在考虑受众审美接受的角度上而言，当今美育传播的“信息茧房”^[12]里还需渗透并映射出真实的人间烟火与日常生活。

关于日常的生活，在俄国哲学家车尔尼雪夫斯基（Николай Гаврилович Чернышевский，1828-1889）看来，“任何事物，凡是我们在里面看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的；任何东西，凡是显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的。”^[13]秉承人本主义和革命主义精神的车尔尼雪夫斯基指出艺术是生活的教科书，并且认为“美是生活”，“美属于现实生活本身，具有客观实在的性质，而并非‘绝对理念’的外化”^[14]。当然这里的生活意指“广大劳动人民的自由劳动和争取美好生活的劳动”^[15]。

日常生活海德格尔（Martin Heidegger，1889-1976）那里，更多的是针对工具理性、技术统治的时代，他在《存在与时间》中通过“日常生活”和“常人”的提法与分析，“把此在的日常生存看做此在最切近的生存方式”。一方面，他相

信日常存在是一种可悲的沉沦，认为常人是一种“非自立和非本真状态的存在”^[16]；另一方面，海德格尔意识到艺术、审美的拯救功能，以饱含人文关怀的视角为此找到解决路径——提出一种新的生存尺度，即诗性的尺度。相较于技术的尺度，海德格尔将其定位于一切尺度之首要。这种对于生存主体“常人”的定义及其作为“此在之在世”模式的把握，祛除了所谓日常沉沦的遮蔽，在由意义的遮蔽、解蔽到拯救的过程中，揭示出理性虚妄所带来的负面影响。或许是执于神秘主义的色彩，海德格尔式的现代审美救世主义并没有将西方社会拯救于精神困境。

“人是无法拔着自己的头发离开地面”^[17]，与海德格尔不同的是，鲁迅（1881-1936）先生用直接犀利的语言方式，阐述了人与自身日常生活之间的无法割裂。这个无法“自拔”离开的地面就是日常生活，我们被抛入其中，是我们最基本的生存状态。这位文化勇士目光聚焦于灾难深重的民族，不仅仅彰显出思想与美学的先锋性，更重要的是提出“立国”必先“立人”的重要思想，其作品及思想是中华民族有效的现实解决方案与宝贵的精神文化遗产。

三、美育的底色

思想的长河中，百舸争流。美育效应之于东西方历代的教育实践中，在“以美促美”“以美育德”“以美启智”“以美健体”“以美促劳”^[18]等方面，均表现出积极影响。在孔子（公元前551-公元前479）那里，“美育便是成就人生的主要途径之一”^[19]。放眼当今，“使教育成为‘按美的规律塑造人，按美的原则教育人’的审美活动”^[20]，便是大美育的使命。前文从考虑受众审美接受的角度上反思美育，应当渗透并映射出真实的人间烟火与日常生活。而从美育终极目的出发，世事洞明皆美育，亟待给予社会最大基数的受众群像——“常人”以精神共鸣与心灵抚慰，“发乎情，止乎礼”，春风化雨般浸润其价值选择、人生追求及公共素质，从而“增加与社会的融合度”^[21]、认同度和归属感。

2020年3月19日，美国《时代周刊》（TIME）杂志发布封面故事——全球抗击疫情群像。作为坚守付出的六位人物中唯一的华人面孔，中国外卖骑手高治晓同时登上美



3. “2021 罗中立奖学金获奖作品展”专场公共教育活动“一起来当小评委”

国版和亚洲版封面。在2020年新冠肺炎疫情爆发后，外卖骑手们这些都市的他者充当起摆渡人角色，链接起一个个城市中的孤岛，维系了人们的日常生活，这位骑手因此获赞“非凡的使命感”。“现代社会的健康发展，有赖于健康向上的工作伦理的锻造，个体的劳作奋斗也需要精神世界的安顿。”^[22]这些都市中流动的他者，对于社会的深层资源结构拥有集体认知。他们在社会美育传播的精英化范畴之外，隶属于大众化范畴之中，却又是此中的“长尾”^[23]。

此前谈到受众是有着特定需求和接受机制的个人，美育也应当分众满足不同受众的心理投射。从生存论的意义上而言，“此在最重要的特征是它必须生存，只有弄清了此在是如何生存的，了解了此在的生存方式，才能回答‘此在为谁’的问题。”^[24]正所谓“不患寡而患不均”，尊重这部分的长尾需求，均等化针对其接受与需求曲线渗透并传播相应的信息内容，这也是彰显美育底色的现实路径之一。

自古以来，中国传统美育蕴含着浓郁深厚的道德精神、社会理性与家国情怀。譬如，朱熹（1130-1200）将美育与塑造完满心灵、构建美好人生紧密联系，王阳明（1472-1529）“重视美育的‘育’即心灵潜移默化”^[25]等。在内忧



4. 四川美术学院美术馆

外患、西学传播的时代背景下，中国现代美育思想以梁启超、王国维、蔡元培等为代表的思想巨擘，奠定了美育体系的观念、路径和方法，形成以独立个体人为本位的思维方式，重视人之价值及其主观能动作用，并在“‘理论’‘人生’‘启蒙’和‘实践’四个维度展开探索”^[26]。悉数中国美育的发展历程，马克思（Karl Heinrich Marx，1818-1883）美育观亦是影响要素之一。其倡导的美育指出人是按照“美的规律”塑造物体的真理，突显了美育之于人本性以及社会进步之间的关系，从而深刻揭示了美育在人类文明中的底色。即便是在当今全球化、信息化的时代，“依然具有真理性、现实感和生命力”^[27]。作为中国社会美育实体实施的首个公共之处，南通博物院亦秉承了创办人张謇（1853-1926）“昭苑掌，示来者”的办苑理念，于1905年创建之时就与增长智识的社会美育结合。《大公报》在1917年曾经以钦佩感叹的口吻如此描述，“人民有此实习之所，知识之增进，自不待言”^[28]。

可见，从当代教育信息论的角度讲，美育可使人们在不同阶段感悟到人生的价值和生命的意义，包括人格修养、价值认同、责任意识、逻辑思维等等。“对人生进行审美，已成为现代人追求的最高生活境界。这就是审美价值观在各种价值观中最具有泛化色彩和渗透力的根本原因。”^[29]

四、结语与展望

如果说中国现代美育思潮是在内忧外患、救亡图存、以教兴国的情势下，着眼于现代文化蓝图的构建而作出理性与信仰并重

的文化尝试。那么，当今美育效应的实施就应革新观念，在主体建构、生存实践、审美接受、文化传播等多重维度，与更多元、更广泛的受众群体建立共同体链接，策略性实现成为摆渡与安放当代中国常人群体的救赎之海。叶郎先生曾于2014年在《人民日报》发表的《美指向高远的精神境界》一文中指出，“美关乎精神生活和人生意义”，健康的审美应当“提升人的精神境界、发展完满人性的功能。”确实，人间烟火，众生百态，万物皆有欢喜处，不论是时代的内卷，还是常人的长尾，启蒙、摆渡亦或救赎云云，美育效应及其传播均应作如是观。

这也许将成为当今美育走出樊囿、进阶更新的核心触点。

作者简介：

李芳，四川美术学院美术馆副研究员。

注释：

- [1] 原作为 *On the Aesthetic Education of Man*, 《审美教育书简》由张玉能翻译, 2009年在译林出版社出版。
- [2] 曾繁仁, 《美育十五讲》, 北京: 北京大学出版社, 2012年第38页。
- [3] 田牧野, 《被玩坏的“内卷”与教育革命》, 载于《社会科学报》, 1738期8版。
- [4] 同[3]。
- [5] 《第三次浪潮》将人类的文明发展分为三个时期。第一次浪潮的“农业阶段”, 第二次浪潮的“工业阶段”以及第三次浪潮的“信息化阶段”, 从而赋予历史研究与未来思想以全新视角。
- [6] [美]约翰·奈斯比特, 梅艳译, 《大趋势——改变我们生活的十个新方向》, 北京: 中国社会科学出版社, 1984年第21页。
- [7] 张志, 博物馆陈列新思维, 天津: 天津人民出版社, 2011年第75页。
- [8] 余盛峰, 《中国青年报》, 2020年11月7日。

- [9] 徐渭, 《答许北口》, 徐渭集, 上海: 中华书局, 1983年第482页。
- [10] 潘黎勇, 《中国美育思想通史 明代卷》, 济南: 山东人民出版社, 2017年第432、434页。
- [11] 梁玖, 《审艺学》, 南昌: 江西美术出版社, 2008年第96页。
- [12] “信息茧房”(Information Cocoons)由哈佛大学法学院凯斯·桑斯坦凯斯·R·桑斯坦(Cass R. Sunstein, 1954-)教授于2006年, 在《信息乌托邦——众人如何生产知识》(Infotopia: How Many Minds Produce Knowledge)著作中提出。即在信息传播中, 因公众自身的信息需求并非全方位的, 公众只注意自己选择的东西和使自己愉悦的通讯领域, 久而久之会将自身桎梏于像蚕茧一般的“茧房”中。
- [13] [俄]车尔尼雪夫斯基, 《艺术与现实的关系》, 北京: 人民文学出版社, 1979年第6页。
- [14] 李天道, 《西方美育思想简史》, 北京: 中国社会科学出版社, 2007年第234页。
- [15] 同[14], 235页。
- [16] 周宪, 《文化现代性与美学问题》, 北京: 中国人民大学出版社, 2005年第56页。
- [17] 同[16], 53页。
- [18] 郭成、赵伶俐等, 《大美育效应——美育对学生素质全面发展影响的实证》, 北京: 北京师范大学出版社, 2017年第7-13页。
- [19] 朱立元, 《美育与人生》, 载于《美育学刊》2012年第1期。
- [20] 同[18], 第1页。
- [21] 许永, 《阶层分化与媒介责任》, 《艺术学新视界》刘伟冬编, 南京: 东南大学出版社, 2008年第404页。
- [22] 同[8]。
- [23] 长尾(The Long Tail), 或译长尾效应, 其中的头与尾属于统计学名词。从人们需求角度来看, 大多数的需求会集中在头部, 这部分或可称之为主流, 而分布在尾部的需求则是零散、少量的需求。但这部分价值较低的需求会在需求曲线上, 形成一条长长的“尾巴”, 而所谓长尾效应就在于其总量的巨大。
- [24] 杨泽波, 《做好“常人”——儒家生生伦理学对一种流行观点的修正》, 载于《哲学研究》2019年第10期, 76页。
- [25] 朱立元, 《美育与人生》载于《美育学刊》, 2012年第1期。
- [26] 张泽鸿, 《百年西方美育中国化的理论反思》载于《安徽电气工程职业技术学院学报》, 2013年第2期。
- [27] 董学文, 《论马克思主义美育观的本质和特征》载于《廊坊师范学院学报》, 2014年第5期。
- [28] 南通博物院, 《南通博物院文献集(1905-2015)》, 南京: 译林出版社, 2015年第16页。
- [29] 同[18]。



徐可 孟尧 谢慕 钟刚 岳岩 丁晓洁 郝科 崔艳 石薇薇 贺玮（排名不分先后）

在当代艺术生态中，艺术媒体一直是重要的一环，无论是对新人新作的挖掘、推出，还是对重要事件、现象的报道，艺术媒体一直以深入的观察、专业的视角记录、推动着当代艺术的发展。在信息时代的当下，自媒体的兴起向传统媒体发出了冲击。如何以学术性、专业性树立自身的媒体形象，形成切实、有效的报道，传播具有学术价值的和时效价值信息，成为了艺术媒体需要进一步思考的问题。以此，《当代艺术家》邀请艺术媒体人从各自的定位出发，分享、探讨发展、转型思路，艺术媒体的职责、使命，如何提升办刊品质等话题……

王志亮

艺术类杂志的封面是个特殊的存在，它除了具有一般杂志封面的描述功能外，更具有某种价值判断功能，尤其是那些与当代艺术界联系紧密的杂志。往往我们拿起一本杂志，封面——无论是图像、文字还是图像文字混编——首先展示它的描述功能，即杂志本身的身份描述，杂志内容的概括性描述。杂志封面的这一功能具有普遍性，不因杂志内容和封面设计的差异而改变。艺术杂志关注艺术家、艺术事件和艺术作品，这让它具有了价值判断功能。此功能不仅与杂志封面的图像选择有关，而且涉及杂志的其他一切图像资源。我们也可以说，杂志封面是一本艺术类杂志展示自己立场的前沿阵地，是它做出自己价值判断的关键一击……

游江

从20世纪初应对西潮的冲击而提出的“中国画”到世纪末开放系统下的“水墨艺术”，所谓的嬗变标志着新的事物正在发生并形成。新世纪以来，我们看到，在创作之中简单地在视觉与法则上进行背离已经是过去时了，“水墨”之于中国当代艺术家来说，其一整套中国美学法则和哲学观念在今天都是中国当代艺术家的理论基础和文化资源。在当代艺术创作中，他们立足当下文化情境和社会现实，对传统水墨艺术和传统文化资源进行借鉴和转换，通过“再中国化”的方式进行文化主体性与身份的建构……

蓝庆伟

艺术群落是中国当代艺术发展中的重要表征之一，常常与艺术团体、艺术区域等概念相提并论，也是艺术思潮、艺术现象产生的动力源之一，是艺术精神的象征。在20世纪八九十年代，艺术群落——或被称为艺术群体（团体）——更多地体现为一种艺术现象，进入21世纪，艺术群落成为一种艺术家创作空间聚集的概念，遍布全国，并伴随着诸多“自组织”“替代空间”活动的展开……



艺术媒体论坛——当代艺术生态与媒体使命

Forum of Art Media—Contemporary Art Ecology and Media's Mission

徐可 谢蔚 孟尧 崔艳 (排名不分先后)

Xu Ke Meng Yao Xie Mu Zhong Gang Yue Yan Ding Xiaojie Hao Ke Cui Yan Shi Weiwei He Wei (No Preference Ranking)

摘要：在当代艺术生态中，艺术媒体一直是重要的一环，无论是对新人新作的挖掘、推出，还是对重要事件、现象的报道，艺术媒体一直以深入的观察、专业的视角记录、推动着当代艺术的发展。在信息时代的当下，自媒体的兴起向传统媒体发出了冲击。如何以学术性、专业性树立自身的媒体形象，形成切实、有效的报道，传播具有学术价值的和时效价值信息，成为了艺术媒体需要进一步思考的问题。以此，《当代艺术家》邀请艺术媒体人从各自的定位出发，分享、探讨发展、转型思路，艺术媒体的职责、使命，如何提升办刊品质等话题。

关键词：媒体，艺术，传播

Abstract: In the ecology of contemporary art, art media have always been an important role. Art media discover and promote emerging artists and new works, report important events and phenomena; art media have been recording and promoting the development of contemporary art with in-depth observation and professional perspective. In this information era, the rise of We Media has impacted the traditional media. How to establish the professional identity, conduct practical and effective reports, and disseminate information with academic value and timeliness value are the problems that art media need to think about. *Contemporary Artists* invites art media professionals to discuss topics of development & transformation, responsibilities & missions of art media, and how to improve the quality of publications from their own positioning.

Keywords: media, art, dissemination



徐可 (上海书画出版社副总编辑、编审，《艺术当代》、《公共艺术》主编)

现在像美术馆还有画廊，他们自己运营的这些自媒体号，对于他们自身的内容是一个相对深入的报道。他们更了解他们的艺术家，更了解他们的展览，从个体的角度，他们肯定是做得最好的。但是媒体应该是一个集合性的，我觉得在今后的媒体当中对于同一时间的一些现象，或者说同一时间的展览的特性、艺术家创作的潮流，应该做集合性的研究。当然，我们渴望能有传统媒体和新媒体相结合的更好的媒体出现。

艺术媒体工作我觉得现在是比较苦的，也是比较迷茫的一个状态。我们没办法成为流量明星，因为我们已经错过了流量迅速增长的那个时代。

怎么能把专业的东西做得更深入、更专业，这个我相信还是有观众的，包括我们专业的图书。大家都觉得纸媒的出版已经在走下坡路了，但是我们这里专业出版还是占据很重要的位置，而且还有很强的影响力。在这一点上，我相信作为专业媒体，如果你的专业化程度和深度都够还是会有很多的关注。

孟尧 (《画刊》主编)



“《画刊》封面计划”是2019年开始正式启动的。2019年的时候正好是《画刊》创刊45周年，当时其实在考虑如何用一种方式对杂志做一个纪念，做一个宣传。在当时也希望对《画刊》的整体形象做一次更新，想跟以往有一些区别，也希望能通过这种变化，给这个刊物带来一些新鲜感或者活力。当时做“封面计划”的时候，主要是有几个基本方面让我选择了这种方式。第一个就是《画刊》封面，很多年都没有作为广告来销售，在网络时代，即便是纸刊，也是以线上购买作为一个主要的销售方式。那在这样的展示环境跟销售情景里面，我觉得其实可以把所有相关的内容信息拿掉，变成一个纯粹的平面来和艺术家合作，做一个有意思的项目。所以我在开始做“封面计划”这个项目的设计和构架的时候，首先，时间上我做一个长线的考虑，保守说至少有5—10年的周期，这个项目才能持续地建构出它的价值。我们每年有12期，最理想的就是根据我们每年的年度命题，给出一个专门为《画刊》的合作来创作的一件作品。如果说艺术家可能因为时间，或者其他各种原因不能够达成我们想要的诉求，那我们最低限度，也只是能接受他正在创作的新作品的系列里面，那些从未公布过的，但是又和我们当年的主题相关的作品。第二，我们从内容编辑的方式上，有一个序列性、推进性的考虑。首先在期刊上面，完成这12期的内容生产，就是艺术家自己对这个封面创作的自述、创作手记；然后由我代表《画刊》，以主编的身份，对艺术家做一个深度的访谈。这个访谈可能会从封面合作的话题谈起。但在这个访谈的部分，我们更多的关注艺术家整体的创作状态。比如说他语言的辨识度，他的整个艺术创作的视觉逻辑跟他的观念、想法。

大家其实很少会把艺术媒体跟艺术生产联系在一起，我们惯常的思维就是艺术家先生产，然后媒体来报道，媒体只是一个呈现的平台。但是“封面计划”把艺术生产跟媒体结合到一起，媒体成了一个促进艺术家生产的动力。这涉及到我编杂志的一个方法论，跟我的基本理念。

首先，我认为今天我们在谈论媒体的时候，我理解有两个视角，一个是作为传统意义上的专业媒体的视角，就是一个报道者，是一个第三方的观察者，也是对现场的所有动向进行跟踪、记录、评判的角色，这是媒体经常做的，或者说一直以来很核心的东西。在已有的标准里面做事情，很难应对各种困难和变化。必须跳出这个固化的标准，寻找一种新的可能性。不管是《画刊》“封面计划”的展览和这个项目本身，还是《画刊》在各种栏目里面所要达成的一种价值、塑造，它实际上都是围绕今天我们以什么样的方式来重新定义自己的工作来展开的。

在20世纪八九十年代，任何一本艺术专业媒体都是非常具有文化传播的影响力的，因为在那个时候，纸质媒体基本上就是话语权的终端，是一个核心，是信息的集散地。比如说当年的《江苏画刊》《美术思潮》《中国美术报》，所谓的“两刊一报”的时代，他们为什么在那个年代对中国的当代艺术界起到如此深刻的、重要的影响，影响了一两代艺术行业的从业者，不管是研究者还是创作者。这都是这个媒介方式决定的。

今天我认为做艺术媒体的人，首先不应该有任何妄念，如果你还想变成过去那种“大一统”这种话语权的中心，这是不可能的。而且那个年代就中国来说，我们也是一个没有艺术市场的年代，相对来说没有一个成熟的艺术生态跟机制。媒体和艺术界的关系比较扁平化，关联也比较简单，也没有那么多的利益上的，或者跟利益相关的市场很复杂的关系。相对来说是更理想主义的一种环境。当然它的问题，以及行业的瓶颈也很多。今天其实在一个被资本塑造，被资金驱动的这样一个大的活动趋势下，媒体面临的选择跟挑战是以往的时代难以想象的。在这种情况下，可能每一家媒体会根据自身的文化基因、自身的价值诉求有不一样的成长或者工作方式，以及愿景的选择。各家有各家需要应对的不同问题。作为《画刊》来讲，我们无论用什么样的媒介去传播、去编辑，它最终还是要达成一个对历史负责，从一个更长远的艺术史的线索里面去理解自己工作的意识。因为这个意识的可能就是这本杂志40多年来的发展过程里面形成的一种底蕴。如果没有文化意义，也很难在市场上有所谓的什么可能性。

不管是自媒体还是传统媒体，是网络媒体还是纸质媒体，实际上大家都在用古老的内容生产管理方式在工作。任何内容编辑的意识，好的意识一定是在任何媒介上去转化的。转型不是要去革自己的命，不是放弃纸媒的工作方式，而是说在今天，必须以这样的方式来应对所有的变化。我觉得这是中国的艺术媒体大部分，甚至可以说全部没有真正做好的。

我认为从本质来说，传播就是用一种适合的方式做针对性的编辑，然后用这种编辑工作去放大你所在意和想要强调的价值。

谢慕 (Artpro 媒体副总监)



今天的艺术媒体,从我的个人经验来看仍然是一个非常专业的工作。虽然我从雅昌进入到一个新的媒体平台当中,但在这个转型的过程当中,我还是觉得在今天,艺术媒体这个工作不是被削弱,而是被加强的。

很多人在质疑,艺术媒体在今天是否还有效,或者说质疑艺术媒体在今天的价值。很多人都说在自媒体时代,原来的这些传统的、所谓的艺术媒体身份好像被消解掉了,人人都可以发朋友圈,都可以做信息的传播,艺术媒体这个身份也受到了特别大的挑战。但我个人的工作经验,和跟行业一些非常重要的专业人士交流的过程当中,大家仍然觉得艺术媒体在今天,即使是信息高度碎片化的情况下仍然是非常专业化,而且是特别被需要的一个职业。

艺术媒体所扮演的角色其实发生了一点变化,我们原来一直觉得媒体更多的当然是做传播,这是媒体本质身份的基因要求,但是在这种不仅仅叫网络化阅读,甚至是极度碎片化的阅读,包括极速的阅读方式之下,媒体所要做传播,我觉得有几个方面。一,要保证、坚持艺术媒体的专业性。传播的有效性里面特别重要的一个原则就是要传播正确的东西,或者是正典的东西。从艺术媒体这个身份来看,对于专业身份的要求,或者对专业知识的要求是非常高的。所以我觉得尤其面对今天各种复杂的信息的传递的时候,它的专业度以及准确度是保证有效性的一个非常重要的基础。第二,如何在这个信息复杂的、多元的情况下,传播大众所认知或者说满足阅读人群所认知的信息,去传播符合大众所需要的艺术类的知识,或者是艺术类的信息。讲得直白一点,就是满足读者需求。但是它是一个动态的变化,可能三年前读者的要求是图片要精美;到了今天,大家不仅仅要图片精美,而且要短视频化、要大图化,甚至要互动。受众群体的需求在不断地发生变化,艺术媒体在做传播的过程当中是要充分地满足用户需求的。他们需要什么样的形式,那你就呈现什么样的形式;他们需要什么样的效果,你就必须要达到什么样的效果。这在保证有效性里面是一个非常重要的因素,必须要满足你的用户,才能产生有效性。第三,我觉得传播的有效性就是要做特色的内容,这一点我觉得是需要有一定的前瞻性的。从艺术媒体的角度来说,要对这个行业有深度的理解之后,才能提出一些前瞻性的内容,这也是能够引领这个行业思考的问题。我们在这个行业中发现一个小的苗头,这个苗头可能会比较大范围地影响这个行业的时候,尽早地对这个内容进行深挖甚至能够产生一些警示型的内容。这对于整个行业都能够产生一些非常重要的作用的时候,你的传播必然是很有效的。我觉得要选择一些比较有价值的内容,对于这个行业有意义的内容来做,其实这是保证内容有效性非常重要的一点。

从2007年到现在,我从事艺术媒体这个行业也有15年的时间了,从实习生一直到现在,我还是仍然很热爱这个职业。这个职业以个人的事业来说,我觉得它可以见往事,也可以预未来;可以见生死,也可以看幸福。我觉得我们人生能够经历的事情是非常有限的。但是从事艺术媒体的这个工作就可以看得见历史,也可以在现实发生的过程当中去预测未来,这是很有意思的一件事情。同时认识了那么多人,可能我们自身还没有遇到生死的问题,但是可以看到身边的那许多人的生死,会对生命有一种敬畏。我们自己能够承载的东西其实是很少的,但是又可以看到很多人的成功,也可以看到很多人的收获,你也可以跟他们一起分享成功和收获的快乐,又觉得自己也是很幸福的。所以我觉得这是一个视野特别开阔,特别增长见识和阅历,同时也能够让自已有很多反思的职业,是一个非常好的职业。未来,这个职业是不会消失的,它依然会在这个行业中承担非常重要的角色。而且从我对于这个行业的理解来说,艺术媒体仍然是极度被需要的。无论你今天在关注NFT还是元宇宙,还是在从事最基础的,就跟我们千年前古人一样在画中国传统绘画,在这些过程当中依然需要艺术媒体。艺术媒体所扮演的角色只会越来越重要。希望有志青年都要加入到这个行业当中来。

钟刚 (《打边炉》主编)



十论艺术媒体的转型

1、艺术媒体不是主动转型,是被动转型,是不得不变了,再不变,艺术媒体的生存都会出现严重的危机,影响力也逼近零度状态。如果不转型,不求变,颓败的艺术媒体会给整个艺术生态带来无法挽回的伤害,展览无法被传播,艺术的价值无法被挖掘和书写,地方的声音无法被扩散,艺术的交流难以为继,进而不断内卷和萎缩。所以艺术媒体的转型是倒逼的,是非转不可。

2、那么艺术媒体的转型,面临的现状是怎样的?最为显著的特征就是传播的方式发生了变化了,过去自上而下、由权威到公众的传播方式已经被瓦解,传播的社交化和扁平化,使得艺术的权力结构都被松动。权威和民众,著名艺术家和年轻艺术家,艺术期刊与自媒体,都在一个阵地上竞争和争夺观众,谁能找到更多听众,谁就是影响力的意见领袖。也许会有人说社交传播会导致“庸众的胜利”,其实不然,社交传播导致的是传播的垂直化和社群化,不同社群都能孵化和塑造自己社群的垂直媒体,文化精英可以有自己喜爱的专业媒体,爱好者或大众也可以有自己追随的浅度的、悦读型的媒体,重要的是“你说的话要给谁听”以及“你说的话有多少人爱听”。

3、社交传播的趋势,应该造就的是更专业、更垂直的媒体,会让过去宽泛、模糊的读者画像更具象。何以做到这点呢?对社交媒体传播数据的分析和解读,就是非常关键的一环。社交媒体有一个很显著的特征,就是每一次传播都可以于次日看到数据,基于数据分析再来组织下一次的传播文本,会让传播更具针对性,更精准,更有效。

4、既然社交媒体能够及时、快速且低成本地做线上“发行”,那么印刷媒体存在的价值是什么?为什么要将那些能够在社交网络上发布的文章印刷出来,这个额外付出的成本的价值是什么?这几个问题,对于今天仍然在从事印刷媒体工作的同仁来讲,是一定要能回答和应对的问题。如果“印刷”只是重复呈现,那就是高投入、低回报的落伍之举;如果“印刷”是对于既有文本的“赋权”,是通过进一步的编辑、设计和更垂直的发行,建立文本的长久价值,那就是低投入、高回报的“一箭双雕”。

5、社交传播带来的景象是每一个人都是一个媒体,每一个机构都能开通自己的社交媒体账户。过去的艺术发布都得仰赖于媒体来实施,但今天的每个人,都可以是信息的发布者,艺术机构更是可以雇佣擅长传播的专职人员负责机构的传播工作。这就让艺术媒体的信息发布功能变得可有可无了,甚至一些美术馆由于直接面对观众,拥有更多的订户,影响力远超艺术媒体。在这种情形之下,艺术媒体就应该由信息发布的角色转型成为艺术现场的阐释者和评论者。

6、向社交媒体转型的艺术媒体,应该去学习写网文吗?这个问题,其实出现在很多艺术机构的自媒体上,大家会错误地认为,以大家喜闻乐见的网文风格来做艺术传播,就能吸引到更多的读者,这个想法完全忽视了每个机构应该有自己的定位,而每一个艺术机构应该紧紧围绕定位和目标来做传播工作,而不是盲目去跟风。跟风,意味着对自身机构风格和特质的消减。

7、艺术媒体的转型,并不是将杂志的内容搬到社交媒体,而是要根据社交媒体的传播特性开展第二次编辑,甚至应该基于社交传播开始有针对性地第一次采编,并将首发放在社交媒体上。几个媒介之间的内容搬运,只会导致传播的失败。

8、社交网络当中,每一次传播都应该是特殊的、唯一的、无法替代的,大家不会分享重复的信息。这就要求艺术媒体在采编当中要找到自己的角度,要挖掘到独家内容,要形成自己的内容风格,要建立自己的媒体品牌,只有做到这点,传播才是增量的,而媒体也才能不断从增量工作当中获得口碑、声誉与影响力。

9、艺术媒体的价值,不仅仅在于影响力,还在于生命力。如何在新的传播环境当中生存和发展,决定了艺术媒体的转型是否能够真的获得成功。

10、传播的形式在持续变化,并且很多变化,是颠覆性的,对于媒体趋势的判断、把握和及时的行动就非常重要,但遗憾的是艺术传播在美术学院并不是一个受关注的领域,对于新闻学院,也是一个被忽视的领域。如何能够培养专业的艺术编辑和艺术传播者,成为一个被悬置的命题。

岳岩（《艺术商业》副主编，数字以上创新实验室负责人）



艺术商业刚开始的时候，我们其实就是一本杂志，以持续出版的月刊的状态来工作。现在变成了一个不持续出版的专题性质。我们的出版其实没有放弃，只是觉得需要印出来的时候我们还是会把它印出来，不需要的话就不印出来了。我们更多的发声平台是在微信公众号、今日头条、微博这样的新媒体平台。

我们还是保留了一些杂志的工作方法，比如说依然有专题化，现在“行程记”“数字以上”，都是在持续进行的。之前做杂志的时候，可能每期选题里面有一个专题的版块，比如今年三月份做了公共艺术，那下一次可能要到下一年的三月份或四月份再做一期。但是新媒体平台的好处是有一个持续发声的平台，现在在做的专题、选题，可以持续地做半年甚至是一年，只要这个领域一直都有新鲜的事情和对行业成长有帮助的视角，就会一直观察下去。我觉得这一点来说，工作还蛮方便的，而且去除了后面反复校对的环节。但是我们现在在依然还是有非常严格的校对。而且包括前期策划都跟之前的工作方式非常类似。

对于学术性和趣味性，我们选择不兼顾。我们选择的是一个账号里面，包括像人物、市场、话题这样一类的选题还是保持之前的专业性，哪怕它枯燥。而且其实这类选题还是相对比较受欢迎的，专业类的选题它跟趣味性没有太大关系，趣味性的就归趣味性。我们有一个栏目叫“艺术没有营养”，那它就专门去负责趣味性就好了。一般在周五的时候，大家轻松一下的时候会出这一类的选题。我们也会不定期地去跟其他财经的或者是地产类的媒体进行交流沟通，这件事情算是不太一样。而且“艺术商业”本身有哲学和社会学的背景，我们也跟哲学、社会学，包括其他的各个学科会有一些来往，艺术反而只是其中的一部分。但不管是什么学科其实大家讲的都是艺术，所以没有跑题。而且艺术是一件非常神奇的事情，它可以汇聚所有的学科，包括科技，文科、理科都可以汇聚到这个点上。如果只用传统艺术的眼光去看它会有一点浪费了。艺术确实是很美好很综合的一件事情。我们还有两个版块可以体现跨学科。一个叫“AB读书会”，在2021年年初的时候，当时我们在尝试与北京的生命科学园进行一些合作，团队需要学一些生物学的知识，就读到道金斯的《自私的基因》。它是一本纯生物学的科普书，相对来讲比较好读。这本书出版的时候我记得是1976年。经典的图书就是有这样的一个作用。包括2021年9月份我们在清华读维纳的《人有人的用处》。维纳是非常冷门的一个学者，应该没有多少艺术家知道他，但是他对今天的AI人工智能的发展有很大的技术作用。在1950年的时候，计算机还不普及，但是他就已经有计算机雏形的理论存在了。所以我觉得在读这本书的过程当中会有各种学科背景的人加入进来，一起来做内容，一起交流。

我今年有很大一部分的精力都在做数字以上这个版块，因为NFT在今年出圈，有大量的东西需要学习，信息的更新量非常大。我们在今年作为艺术类媒体参加了两次区块链的盛会，这两个大会都是中国最顶尖的数一数二的区块链大会，我们是大会里唯一受邀的艺术类媒体。我觉得是一个非常好的学习的经历。在杭州“2021年世界区块链大会”同期我们举办了一个辩论会，我设计了一些关于加密艺术的原问题，这些原问题会让艺术圈的人和区块链行业的创始者，两个行业的KOL一起来讨论、辩论。当时挑选的这些艺术圈的嘉宾也是接触数字艺术的版块的艺术家的，他们对区块链、对NFT其实是有实践、有经历、有尝试的，而且他们会有一定的理科背景。区块链行业我们挑选的这些人去年或者更往前的时候，因为NFT在区块链行业的爆发是，很多人都在学习艺术史，他们对艺术史也是有了解的。但即便是这样的情况下，大家在聊的时候依然会有很大层面“鸡同鸭讲”的状态。可见各行各业目前壁垒还是蛮深的。但艺术可以逐渐解决这个问题。十月份的时候，中国最顶尖的，也是最硬核的“万向区块链峰会”我们参与了其中的人文版块。这个峰会已经七年了，但是这七年当中其实非常少有人文的内容，都是在讲很硬核的区块链技术的发展，今年可能是头一次涉及到人文领域。我们组织的论坛标题是“数字媒介构建的新人文”。区块链或者是元宇宙，它的技术目前已经搭建到一定的成型的状态了，之后未来会怎么发展，人文学科有很大的决定权，现在真的是人文学科需要加入的时候了。所以我们创立了“数字以上创新实验平台”，也希望大家对元宇宙和数字体系这方面有兴趣的人跟事都可以加入到里面来。我们会跟随这些事情观察、成长、参与。也希望如果大家有这方面的需求或者有这方面的想法，欢迎交流。

丁晓洁（《绝对艺术》主编）



艺术媒体具有特殊性，阅读的群体相对比较小众。虽然基数小，但群体的含量非常高、浓度比较大，要求在传达艺术类的信息时要具备一定的艺术史的知识，并长期沉浸式阅读艺术展览，参与艺术现场有一定的自我感受。在具备以上的基础时，还要有叙述和书写的能力。当然这些能力和经验都来自于大量的和艺术家、策展人的对话和交流，尤其对待报道对象，既要有独立的判断，又要有独特的视角。随着技术的发展，我们进入到信息社会，麦克卢汉曾经说过：“一种新媒介的出现，总是意味着人的能力要获得一次新的延伸，从而带来传播内容上的变化。”但是作为艺术的叙述者和传播者，一味追求变化又特别容易陷入到技术盲从，并缺少内涵的怪圈。正像波兹曼在《娱乐致死》这本书中所说：“一切公众话题都日渐以娱乐的方式出现，并成为一种文化精神。一切文化内容都心甘情愿地成为娱乐的附庸，而且毫无怨言，甚至无声无息。”其结果是我们成了一个娱乐致死的物种。我认为现在流行的“短平快”媒体的传播风格，并不适用于艺术媒体。因为艺术媒体的作用还是在于艺术现场沉浸式的报道和艺术观点的提炼和推出。当然它的方法也区别于艺术评论家和专栏作家他们的写作的方法，而是一种全方位的图像式的艺术现象的观察和呈现，甚至时间区间也不用很长，但是并不一定代表肤浅。客观来说，我认为学术性和趣味性两者是自相矛盾的，因为现在的展览无论是文本还是艺术家，聚焦的社会问题都需要花费很长的时间去理解和消化。现在的艺术作品是图像式的，并不同于以前的作品，所以需要我们分析、解构很多的内容。但是随着短视频传播方式的介入，大家很快对展览有了直观的了解之后又会很快地忘记。据我的感受，人们的阅读习惯会对影像快速地接受，但是重复观看影像的人又比较少。但是对于文字，读者一般会反复地阅读，并在阅读的过程中去带动自己的联想和思考。我认为现在做“短平快”的人越来越多了，因为人们追求新事物，有这样的习惯，也喜欢快的节奏。但是反之，写深度分析文章的作者又会越来越少。这样的结果就会导致写深度文章创造力的下降，也对艺术的学术性有了质的影响。

其实我觉得也是对我工作的自我评价和反馈，在将近20年的职业生涯里，媒体工作是我从事时间最长的一份工作。通过媒体平台，我接触了艺术行业里最优秀的艺术家、策展人和批评家，也从这种近距离的交流中受益匪浅。艺术媒体是表面上看起来很风光也很自由的工作，但事实上需要在幕后做大量的工作，既要阅读艺术专业的书籍，也要不遗余力地和艺术行业的人去交流，去掌握一手的信息；更要在眼花缭乱的当中梳理出最重要的线索，并争分夺秒地写作，甚至还要做后期的排版设计，甚至剪辑。从事媒体工作熬夜写作是家常便饭。但是我始终认为艺术媒体工作是时代的潮起潮落最有力的见证者。

郝科（99艺术网项目总监）



在现在这个时代里，艺术媒体的地位我觉得是略显尴尬的。大众，包括艺术行业内，大家的关注焦点都在不断地扩散中，人们很难对一个问题或者现象进行持续的关注。

虽然从表面上看，网络带来了更多的解读的可能性和角度，但实际上的网络在看似开放的态度下，也表现出一种很强的单一性，很多观点也表现得非常类似。大众媒体，我觉得现在主要扮演的是一个观念时尚者的角色，时尚在其中是最重要的，而观念和观点只是一种装饰。

关于艺术媒体该如何转型这个问题，我觉得艺术本身就是小众的东西。艺术媒体本身也不适合遵循大众化的思路去发展，我们没有足够的娱乐性和话题性去引发公众层面的关注。我认为艺术媒体还应该回归到对于个案的研究上，包括对艺术家策展人、机构负责人和艺术从业者等等不同人物的关注。而且人物关注不仅是学术层面的研究，还包括对于人物故事和生活状态的关注等等。因为艺术归根结底还是关于人的问题，通过不同的角度去呈现现有温度的艺术故事，同时去挖掘当代艺术和美术史之间的关系，为未来提供系统和全面的研究范本，我觉得这是艺术媒体的转型的方向之一，也是艺术媒体自身的价值所在。而且，我个人认为在未来，艺术媒体可能会向纸媒回归。因为很多艺术作品的细节是网络无法完整呈现出来的，网络也没有提供一个可以尽情观看作品的阅读环境。而纸本是目前为止呈现艺术作品比较好的一种方式。最后，我认为未来的艺术媒体还是以呈现作品为主，文字会偏向少而轻。很多我们过去习惯的那种学术化的成篇论述，也会被短小且具有可读性的理念语句所替代。

崔艳（《美术报》新闻部主任）



《美术报》成立于1993年，是由中国美术学院和浙江日报报业集团两家单位共同主办成立的。因为有了中国美院学术力量的支撑，浙江日报报业集团又是我们的媒体主管单位，《美术报》的人员结构也有不少是中国美院毕业的，还有的是从事新闻专业的。这就决定了《美术报》是一家具有学术专业背景的大众美术传播媒体。办报28年来，《美术报》经过了多轮的改版，最近一次大规模的改版是在2018年，我们从头版的版面设计到封底，以及内版的内容结构都做了全面的调整。现在《美术报》的版面内容涵盖新闻聚焦、书法、美育、鉴藏、动漫、格调、赏析，基本上涵盖了大美术的所有门类和内容。在新媒体的发展形势下，《美术报》也不断寻求突破，拓展新媒体发展领域。早在2013年6月20日，我们就发布了第一条《美术报》的官微内容，随后又开通了《美术报》的微博、学习强国号以及客户端。目前为止《美术报》的全媒体阵容已经初步形成并且初具规模，在媒体发展的新形势下，也不断拓展办报思路，逐步向大众美育服务市场拓展。从线上到线下，我们做了很多的开拓，举办了许多的活动。

谈到传统媒体的数字化拓展这个问题，我想通过《美术报》的两个案例来跟大家分享《美术报》在这方面所做的一些探索。第一个是在2020年疫情期间，《美术报》主办的第一场反映疫情主题的公益展览“艺术的温度”。这个展览是从线上最先发起了艺术征集令，再到线下的展览，再通过纸端的各个主题的相关新闻策划，也是一场比较成功的数字化探索案例。2020年，面对突如其来的新冠疫情，全国上下都展开了一场疫情的抗击战。作为《美术报》人，我们也不能袖手旁观，需要做些什么。那时候，在《美术报》总编辑的号召下，《美术报》编辑部在线上召开了策划会，最后商定我们通过《美术报》的官微在线上发布艺术战疫的作品征集令，号召全国艺术家拿起画笔，以笔战疫。活动得到了中国美协、浙江美协、武汉美协、重庆美协多家艺术机构的支持。我们在线上发布征集令之后短短的几天，邮箱里就收到了上万件的作品投稿。随后《美术报》把这投稿作品分门别类，通过20期进行展示，在线上把这批作品展示完成。除了在我们线上《美术报》官微发布艺术战疫的主题作品征集令之外，我们在纸端也通过各个主题策划 新闻策划来反映疫情给大家带来的一个变化和影响。那时候二月份正值全国高校的专业考试的时间，对考生来说应该怎么来应对这场疫情带给他们的变化，我们邀请了很多专家来给大家支招、解答、解疑，并且也连线了各大高校，告诉考生怎么来应对接下来艺考的变化。三月份大部分学校还没有开学，美术馆、博物馆也处于闭馆的一个状态。这时候网课、云展就成为一个新的风尚，于是我们就做了几期以云展、云课为主题的策划报道，来反映线上网课如何上线上、展览如何展示这些大家比较关注的问题。到了四月份，抗击疫情取得了很大的进展，疫情的影响也慢慢消退，各大博物馆、美术馆也陆续开馆，进入了文艺复工的状态。这时候《美术报》就联合杭州博物馆把我们在网上征集的抗议主题的作品展从线上搬到线下，做一场“艺术的温度——全国抗疫主题艺术作品展”。我们最后从里面选择了大概100件作品，涵盖了各个艺术门类，在杭州博物馆做了一场线下主题展。除了名家的作品，我们还邀请孩子们用画笔来表达他们的童眼看到的这个疫情世界，还有摄影主题的抗疫主题作品展。在展览结束后，我们的艺术名家，几乎有一半把作品都无偿捐赠给了杭州博物馆，他们希望通过他们的作品能够继续把这个爱心传递下去，运用他们的作品继续来鼓舞人心、传递爱心。这是我们很成功的一次全媒体的活动策划，从线上到线下，具有感人的展览又有深刻的报道，还有很多的互动。

关于《美术报》的数字化探索之路，在今年做得比较成功的活动是在建党百年期间，《美术报》策划了“识名画，学党史”的专题策划活动。我们遴选了新中国成立以来各个历史时期比较有代表性的美术作品，通过党史叙事和美术经典作品的双重视角来讲好中国故事、传承时代经典。除了在报纸版面上以专栏的形式进行策划报道之外，我们还在浙江省委宣传部的指导下，不断地创新活动的举办形式，在《美术报》官微上发起了百堂微党课，讲好中国共产党故事的征集和评选活动，也得到了大家的广泛响应，很多的大学生，包括社区工作者以及各地的艺术爱好者都踊跃报名参加。最后，在浙江嘉善举行的总决赛成功举办之后，我们评选和组建美术宣讲团来组织大家走进社区、走进企业、走进学校，进行有情、有景、有趣的美术微党课的巡讲活动，让更多的人通过美术经典，重温党史故事，感受中国共产党的伟大力量。这次活动也是一次很成功的从线上到线下、从官微到纸端的一次数字媒体的探索活动。

在今天的网络环境下，在学术性和实效性上如何进行平衡和内容的选择，我觉得还是要根据《美术报》的媒体属性和新闻发布的特点来进行差异化的区分。像《美术报》报纸端，我们是以周为发布周期的，每个礼拜六出版。所以在报纸端的呈现内容上，我们会更多地倾向于学术性和专业性的内容，精选当中全国各地发生的比较重要的一些美术新闻事件和热点话题。在报纸版面上通过我们各个版块的内容来进行进行策划，图文并茂地呈现出来，而新媒体则会更加注重新闻实效性，以当天发生的新闻为主，每天的发布也及时的在内容上呈现，更加灵活。所以我们有些内容在报纸端承载

不了的，会放到新媒体端进行一个更加丰满的呈现，还可以跟读者进行互动，所以它在内容的选择上会有差异化。当然，作为《美术报》未来的发展之重，肯定还是要深耕内容，不断地提供精品内容，提高我们的办报品质，然后还要不断加强报网的融合，促进新媒体的不断创新。

谈到媒体人的心得，我觉得作为一个艺术媒体人最重要的还是要有有人文内涵。我们的目标，也是要做一份有人文内涵的美术专业报纸，最重要的还是要去关注美术人文。其次就是要关注美术事件，记得《美术报》在25周年的时候，报社曾向大家征集《美术报》的宣传语。当时我想到的宣传语就是“在这里阅读美”这句话。最后被报社采用。我觉得作为一个艺术媒体传播者最重要的还是要去发现美、传播美、报道美，让我们的读者在我们这里能够阅读到美、感受到美，去做一些有价值的、有意义的、有影响力的报道，做一个美的传播者。

石薇薇（《罗博报告》高级编辑）



1、如何兼顾内容的趣味性、有效性和意义性？

选题上，要提供有价值的内容，能为读者带来信息增量和情感共鸣，带来好的审美体验的才是有价值的内容。我觉得如果是这样的内容，它本身就是有趣的，在我这里，趣味性、有效性和意义性其实并不冲突。

有了好的选题，下一步就是创作内容，在创作时，我的经验是，要把读者设想得比自己聪明，写作中尽量收敛自己的态度，尽量客观，摒弃过多地煽情和自我表达，因为读者想要了解的是我们通过文字去呈现的人物、艺术或者事件，而不是我，不是写作者。

展开来说，我们做艺术、文化类内容，既要有一定理论深度和审美引领，保证其有效性，又要掌握好度。作为一本大众刊物，过于强调理论与学术，对于读者来说，内容会变得佶屈聱牙、晦涩难懂，失去了趣味性。我们尽量将陌生难懂的理论知识用通俗的、当下的方式做转化，做二次阐释，既不吓跑读者，又可以让他们获得新知，做到有趣又有用。比如，我们可以从文化、艺术人物的故事入手，或者辅以图像、影音等多媒体手段来增强内容的可读性和趣味性。

艺术的最大意义在于给人以心灵上的抚慰或启迪，这也是所有文化艺术创作所必需具备的特点。无论一种艺术从形式上看有多么的遥不可及，最终它都要落点在人。好的艺术，好的内容一定是要与人产生关系，而不是孤芳自赏、自说自话。也就是说，内容创作要回归生活，回归人本身。

2、如何拓展读者群？

我认为，打破边界去传递内容是很重要的。新媒体时代，也为内容制作者提供了更多的传播工具和分发渠道，在纸媒之外，我们也积极地发展新媒体，拓展更加丰富的呈现形式，也会更重视视频等表达手段。不过归根结底，重中之重还是回到内容本身，做好内容才是立身之本。

具体怎么做呢？首先，我觉得市场调查会是很好的一个手段，我们可以分析研究现有读者的画像和特点，更加明确自己的目标读者群体，将他们稳固下来的同时，再发展潜在读者。然后，我们要分析读者的阅读需求和阅读偏好，并根据这些来调整或者优化我们的内容。

就像我前面说的，“内容为王”这句话永不过时，高质量且符合读者阅读喜好的内容可以在读者之间形成口碑效益，读者自发宣传，通过一级或二级传播直接实现拓宽读者群的效果。

然后，我认为互动也非常重要，就像现在很多艺术作品、艺术展也喜欢与观众互动，提高观众的参与度，从而获得更多关注，我们的内容制作其实也需要这样积极的互动和反馈。现在这个时代，媒体比任何时候更能直接听到读者的反馈和声音，我们要善于使用网络时代各种信息技术手段和社交媒体。

除此之外，我们不能固步自封，也要继续扩大自己的宣传力度，从前被我们忽视的线上平台我们在努力地改进，不仅仅只同步纸刊内容，而是要根据新媒体阅读群体的特点，提供更加具有趣味性和网感的内容，去吸引到那些尚未关注我们的读者。《罗博报告》纸刊的读者年龄群主要集中在35岁甚至40岁以上人群，而新媒体则需要把触角延伸至更为年轻的群体。

除了线上的方式之外，《罗博报告》也会继续巩固我们的优势，也就是我们的VIP圈层的经营，我们一贯注重线下的跨界活动，比如和品牌联动的艺术展览、艺术品鉴、邀请艺术家、企业家、社会名流等进行的沙龙、晚宴等，通过这些活动，也可以吸引更多不同领域的爱好者关注我们，成为我们的读者。此外，我们也会继续和各大艺术博览会、不同领域的头部展会等展开合作，希望以后也有机会与其他艺术、文化组织进行合作，共同策划新的内容专题或者跨界活动，达到双方用户群的相互流动、用户数相互增益的效果，实现双赢。

贺玮（《中国美术报》记者，中国国家画院助理研究员）



关于纸媒的数字化拓展，以及传统媒体，尤其是报纸在今天这个网络环境下，在内容的选择上如何能做到学术性和时效性的平衡，这两个问题其实可以说是一个问题，也就是传统媒体如何做融媒体或者是全媒体的转型。

传统媒体的转型这个话题其实我们已经谈过很多年了。大概十多年以前，就有人在预测纸媒的消亡，报纸的消亡。但是今天他们并没有消亡。传统媒体生产的内容其实还是受众所需要的，而且传统媒体的文献价值也是新媒体没有办法取代的。所以，传统媒体的存在一定是有价值的，但是传统媒体的转型也是势在必行。因为在今天这个数字化的时代，人们不可能永远用纸媒来阅读，我们也需要满足不同的用户对阅读方式不同的需求。当然好的内容也需要好的传播方式，无论是融媒体也好，全媒体也好，都是为了更好地传播我们所生产的内容，让更多的人看到这些内容。

大家之所以谈了这么多年的传统媒体的转型，其实主要的原因还是因为大部分的传统媒体的转型不是很成功。虽然我们也可以看到一些成功的案例，比如说《人民日报》《光明日报》《南方都市报》等等，这些大报的转型其实是比较成功的，但是他们的成功经验对于普通的没有那么大的资金支持，没有那么雄厚的根基的传统媒体来说，他们的成功是很难复制的。所以我们今天可能要讨论的更多的是普通的传统媒体，在这个新媒体时代的环境下是如何转型的，对我们大多数的传统媒体来讲，数字化的转型其实是存在很多困难的。比如大家对融媒体的认识可能还停留在仅仅是把生产的内容数字化的这个层面上，还有传统媒体的一些工作机制可能难以适应新媒体的这种传播方式。另外还存在技术上、资金上和人才上的很多很多的缺陷。所以，这些原因可能是大家在转型过程中所面对的主要的困难。

我想主要分享一下《中国美术报》在面对这些问题的时候，在实际工作中是怎么做的，然后和大家做一个经验上的交流。《中国美术报》是2016年创刊的，这个时间点，大家已经在唱衰纸媒了。可以说《中国美术报》是在纸媒的颓势之下逆势生长，在这个媒体融合的进程中慢慢成长起来的。在我们创刊之初，为了适应这个网络环境和融媒体的环境做了很多的思考和规划。因为纸媒在新闻报道的短、平、快这方面是非常不占优势的，所以我们在规划这个报纸的方向的时候就非常明确了。要做有学术性、有深度、内容为王的这样一份纸媒。希望通过选题制这样的方式，为读者呈现有深度、有温度、有态度的报道。而且在报纸创刊之初，我们就已经开始规划我们的新媒体平台、自己的客户端，甚至是我们自己的网络直播平台等等这些新的媒体形式。另外，在具体的工作中我们也是尽量做到一次的信息采集多种产品的生产，这样来补充这个时效性和学术性的平衡。比如，我们会把活动现场的新闻这种短平快的内容放在新媒体平台上快速发布，配合上我们的视频报道、直播，给大家带来最鲜活的新闻现场。然后我们会把深度的内容留给报纸，用这样一种方式来弥补报纸上时效性的不足。当然也引来强化我们报纸的经典性和学术性。这也是我们在内容选择上如何做到实效性和学术性平衡这个问题的一个暂时的解决方案。目前来看，读者还是比较接受的。同时，我们报纸上的内容也一定会在新媒体上发布，保证我们报纸内容有更大的传播量。其次，我们新媒体发布的这些活动的消息，如果这个活动有一定的分量，我们也不会把它忽略掉，我们在报纸版面上也会有所体现。因为这也是《中国美术报》文献价值的一个重要体现。我们知道，起码到目前为止，网络上的消息是很容易被删除和篡改的。所以纸媒有时还是要肩负起历史文献价值的责任。比如说，我前一段时间在网上搜索一个2016年的重要展览，其实很多的消息已经找不到了，就在短短的五年时间，很多的消息我们就已经无法通过网络来获得了。所以我们一定要重视纸媒的文献价值。

当然今天的传统媒体已经大多转变为了自负盈亏的企业，已经不是很多年前的事业单位了，在经济上的压力也是很大的。从这一点来说，我们的内容生产和我们的经营工作有时候也是分不开的。这几年我们就相继成立了事业发展部、会展部、美育工作室、我们自己的展览空间等等，我们也会策划美术活动，举办美术展览，开展美术培训，用多元化的经营方式为我们的内容生产打下经济基础。

最后说一说我在《中国美术报》工作的一些想法吧。我在《中国美术报》创刊大概半年左右的时间就到这里来工作了，前前后后其实做过很多种不同的工作，比如我们网站和APP的搭建、微信公众号的管理、视频的制作等等，现在我做报纸的艺术财富版块。做了这么多种工作之后，我感觉我们的传统媒体，尤其是艺术类的传统媒体，其实是一个非常小众的行业，它对从业人员的专业性要求是很强的。这个专业性包括两点，第一点是在美术上的专业性；第二点是作为一个媒体工作者在新闻传播方面的专业性。但是我们可以看到大部分的美术媒体的从业者其实是美术专业的背景，很多人是不具备新闻传播的背景的。所以在工作上对内容传播和内容生产上的把握，其实是有一些短板的。网络传播是一个非常专业化的领域，需要非常庞大的技术团队和专业的人才团队，所以我们在传统媒体的数字化拓展和转型中，需

要加强我们的团队建设，比如重点引进新媒体技术、视频制作、新媒体运营，包括创意策划、产品设计、运营推广等方面的人才。在人才培养这方面还是要仰仗我们的高校了。另外，我还想谈一点的就是，我们今天做媒体、做新媒体，是要做平台还是要做内容的问题。因为我们现在可以看到很多的媒体已经放弃了自己生产内容，转而去做一个平台。虽然这是现在的一种趋势，但是有一个问题就是，我们知道总要有人生产内容，才能使这个平台存活。作为传统媒体，我们本身的职责就是内容的生产，我们必须有自己的记者团队、编辑团队，来做我们自己认为有价值的内容。同时，今天的网络环境下，人人都可以是自媒体的这种环境下，我们更需要专业的媒体工作人员来充当新闻把关人的角色，让广大的读者大众能够有一个可以信赖的权威的媒体平台去伪存真，去表达这个时代真正的声音，去记录这个时代真实的历史。所以我认为传统媒体人的专业素养和学术水准在这个时代是非常宝贵的，也希望媒体的朋友们都能够找到一条适合自己发展的新媒体转型之路。

主办 Host

- 四川美术学院
- Sichuan Fine Arts Institute

承办 Organizer

- 《当代艺术家》编辑部
- Contemporary Artist Magazine

协办 Co-organizer

- 《公共艺术》《画刊》《罗博报告》《美术报》《艺术当代》
- 《艺术商业》《中国美术报》、99 艺术网、绝对艺术、ArtPro、
- 群昌艺术网、打边炉（排名不分先后）

论坛主持 Forum Host

- 韩晶 ● Han Jing

论坛统筹 Forum

- 李一白 ● Li Yibai
- 胡莉 ● Hu Li
- 张晓影 ● Zhang Xiaoying

艺术总监 Artistic Director

- 庞茂琨 ● Pang Maokun

活动顾问 Consultant

- 李敏敏 ● Li Minmin

演讲嘉宾 Attendees

- ◇ 崔艳 Cui Yan 《美术报》新闻部主任
- ◇ 郝科 Hao Ke 99艺术网项目总监
- ◇ 孟尧 Meng Yao 《画刊》主编
- ◇ 谢慕 Xie Mu Artpro 媒体副总监
- ◇ 钟刚 Zhong Gang 《打边炉》主编
- ◇ 丁晓洁 Ding Xiaojie 《绝对艺术》主编
- ◇ 贺玮 He Wei 《中国美术报》记者、中国国家画院助理研究员
- ◇ 石薇薇 Shi Weiwei 《罗博报告》高级编辑
- ◇ 徐可 Xu Ke 上海书画出版社副总编辑、编辑，《艺术当代》、《公共艺术》主编
- ◇ 岳岩 Yue Yan 《艺术商业》杂志副主编，数字以上创新实验室负责人

（按姓氏拼音排序）



1. “快与慢·2020《画刊》封面计划”广州美术学院美术馆展览现场

艺术的杂志与杂志的艺术

——围绕《画刊》封面计划展开的讨论

Art Magazine and the Art of Magazine—Discussion on *Art Monthly Cover Project*

王志亮 Wang Zhiliang

摘要：本文从“封面的价值判断功能与商业广告”“反映和推动艺术变革的杂志封面”“由‘媒介即讯息’到‘杂志即艺术’”三条线索，分别以美国《艺术论坛》和《十月》杂志、中国《美术》杂志和《画刊》杂志的封面为例，阐述在不同语境、不同时期下艺术杂志封面的价值判断和意义，以及由“封面计划”带来的新的发展方向。

关键词：艺术杂志，媒介，封面计划

Abstract: From three clues of "the value judgment function of magazine cover and commercial advertising" "the magazine cover that reflects and promotes artistic reformation", and "from 'media is information' to 'magazine is art'", this article takes the covers of *Art Forum* and *October* magazine in the United States, China's *Art Magazine*, *Art Monthly* as examples, to explain the value judgment and significance of art magazine covers in different contexts and different periods, as well as the new direction brought about by cover project.

Keywords: art magazine, media, cover project

2018年《画刊》主编孟尧在策划封面计划时，应该只是为2019杂志创刊45周年做的一次特别活动，没想到这个项目从一个周年庆典，一直持续到今天，成为《画刊》转型升级的标志。从艺术类杂志来看，《画刊》封面计划已让杂志本身成为这个领域的变革先锋。该计划处于艺术杂志、艺术批评和当代艺术相互关系的谱系之中，推动了《画刊》作为一本传统纸媒本身的艺术化转型。

历史 I：封面的价值判断功能与商业广告

艺术类杂志的封面是个特殊的存在，它除了具有一般杂志封面的描述功能外，更具有某种价值判断功能，尤其是那些与当代艺术界联系紧密的杂志。往往我们拿起一本杂志，封面——无论是图像、文字还是图像文字混编——首先展示它的描述功能，即杂志本身的身份描述，杂志内容的概括性描述。杂志封面的这一功能具有普遍性，不因杂志内容和封面设计的差异而改变。艺术杂志关注艺术家、艺术事件和艺术作品，这让它具有了价值判断功能。此功能不仅与杂志封面的图像选择有关，而且涉及杂志的其他一切图像资源。我们也可以说，杂志封面是一本艺术类杂志展示自己立场的前沿阵地，是它做出自己价值判断的关键一击。

当然，所谓“前沿阵地”和“关键一击”这类赋予艺术类杂志的属性，更多是一种宏观的理论假设。但具体到每本杂志，每个历史时期，封面的这类功能就显示出诸多差异。或许只有那些关注当代的艺术类杂志，封面的选择才会真正具有价值判断的属性，而这一价值判断属性的强弱，往往与艺术批评发挥作用的强弱密切相关，同时也受制于艺术杂志背后的出版商和管理者。

恰恰是因为艺术杂志具有的这类价值判断功能，再加上媒介本身的传播属性，商业因素和意识形态往往会汇集到一本艺术杂志的封面及其内页的插图之中。《艺术论坛》是我们都非常熟悉的一本美国艺术类杂志。20世纪60年到70年代，该杂志正在经历学术影响力上的好光景。1971约翰·科普兰（John Coplans）开始担任杂志主编时，就曾被告知杂志封面的重要性。有人告诉科普兰，《艺术论坛》选择哪位艺术家的作品做封面，这位艺术家的代理画廊就会接到很多询问作品价格的电话。科普兰也曾爆

料，他曾被艺术家在大街上质问，其作品何时才能登上杂志封面。这些趣闻也从一定程度上说明，《艺术论坛》的封面在某种程度上发挥了艺术批评的价值判断功能，而且可以影响到艺术作品的交换价值。由于科普兰太过看重杂志的批评属性，总是认为《艺术论坛》应该对重要的艺术发表意见，尤其是那些还没被关注的艺术作品。这种过强的批判属性或许触犯了杂志背后的赞助商，导致他在1976年被出版商查理斯·考尔斯（Charles Cowles）解聘。关于其中原因的一个版本是说，杂志赞助商和画商卢卡斯·萨马拉斯（Lucas Smaras）自己承认，他才是迫使科普兰被解雇的那个人。当然，无论是萨马拉斯还是考尔斯，两位都是纽约的艺术商人，他们终究不愿看到一本锋芒毕露的杂志。也可能正是因为这个原因，科普兰离职后，《艺术论坛》立马转向报道和评论新兴的新表现主义绘画——这是一个在商业上一直成功到20世纪80年中期的陈旧艺术形式。

在科普兰担任主编期刊，1974年11月刊的《艺术论坛》刊发了琳达·本格里斯（Lynda Benglis）的广告作品，从而导致次年罗莎琳·克劳斯和安妮特·迈克金森（Annette Michelson）离开编辑团队，在1976年成立《十月》杂志。《十月》杂志以素净的封面回应了她们认为泛商业化的《艺术论坛》，封面上除了黑色文字，就是白底色。这本杂志就像是一位纯粹的现代主义者，以全然抽象的画面回击了媚俗的图像。《十月》的创新，正如他们的编辑自己所言，是最大限度突出了批评文本和作者的重要性，降低了图片和作品地位。我们现在可以说，这是另一种奥卡姆剃刀——“如无必要，勿加图片”。充满悖论的是，正是这样一本削弱图像地位的杂志，却对接下来美国产生的“图像一代”艺术家和图像理论做出了巨大的学术贡献。因此，《十月》杂志削弱图像，不是学术层面的，而是仅就杂志编辑本身而言的举动。

《十月》杂志的封面放弃图像，但却没有放弃价值判断。她们列出了每期的作者和文章信息，用文字把自己的判断放在这本杂志的前沿阵地。《十月》封面全然拒绝图像，就像20世纪70年代语言&艺术小组将艺术回归概念以反对图像一样，我们现在也

可以将这本杂志称之为“杂志化的概念艺术”。这样的概念化操作，让《十月》封闭了与画廊之间的信息交换渠道，再加之文章理论化造成的阅读障碍，《十月》最终成为一种高级现代主义。出于理论情怀和反商业的现代主义冲动，《十月》做出了最决绝的姿态，封面就是她的一面旗帜。但在传媒巨变的今天，《十月》模式不再有效。

历史 II：反映和推动艺术变革的杂志封面

杂志封面的价值判断功能并非在任何时代都能产生效力，它与艺术杂志这一传媒本身的发展密切相关。如果说美国当代艺术杂志的影响力发生在20世纪60年代中期到80年代，那么，在中国只能把高峰定义在80年代——这是中国所有当代艺术研究者的共识。我们在这里仅仅来看一下封面选择与艺术变革之间的关系。众所周知，《美术》杂志在20世纪80年代具有强大的话语影响力，1981年第一期《美术》杂志封面刊登了罗中立的《父亲》，将乡土艺术的影响力推向顶峰，也掀起了关于该作品价值问题的“二邵之争”。在这个过程中，封面所扮演的角色相对于艺术事件而言，具有滞后性，杂志封面所起到的作用，更多的是反映，因为价值判断已经在青年美展的活动中完成。

《美术》在1985年以后的编辑工作中采取执行编辑负责制，每期的执行编辑对杂志内容全权负责，因此由一些青年编辑执编的选题就特别激进，这类倾向性在杂志封面刊登的作品中一目了然。《美术》杂志1985年9月刊详细报道和呈现了浙江美术学院毕业展引起的争论，当时由耿建翌《灯光下的两个人》为代表的冷漠画风备受争议，作品既没有得到公开展览的承认，也未得到学院的充分肯定，一切都悬而未决。《美术》能够全面报道这场争论，也要得益于当时青年编辑唐庆年的决断，但当时的封面作品并没有呼应内页争议的内容。这种情况在高名潞执编的第10期杂志中有了彻底改观。这期杂志聚焦当代美术思潮的转向，其中高名潞在文章《三个层次的比较》中，以四川美术学院的毕业作品为例，呼应了浙江美术学院的争论。他认为1981级的新一代艺术家们的作品在观众看来，确实是冷漠的，自私的，神秘的，是不能被理解的。

封面是价值判断的最直接展示，高名



2-3. “快与慢·2020《画刊》封面计划”广州美术学院美术馆展览现场

路选取了成肖玉的油画《东方》作为第10期杂志的封面。该作品画面简洁，整体的神秘感、冷漠感与《灯光下的两个人》如出一辙，画面主要呈现没有五官的大众，骑着自行车从远处向观众走来，背后是一片荒原和一个炙热黄色的星球。据说这期杂志出刊后，因为封面有着丑化东方人的隐喻而被勒

令停发。无论如何，《美术》与《东方》的结合，无疑在宣告一场艺术变革的到来。但是，从今天的角度看，这其中的趣味更多是高名潞作为一名艺术批评家的个人选择，而不是《美术》的整体意志。

《灯光下的两个人》和《东方》所代表的风格，后来被高名潞称之为“理性绘

画”。这类风格的作品在1986年逐渐成为青年艺术家创作的重要风格特征之一。《美术》在1986年针对杂志封面进行了改版，其中封面作品由原来的半个版面改为整版，这样更加突出了作品的重要性。在这一年的12期刊物中，唐庆年、高名潞和王小箭执编的几期杂志封面，都选择了理性绘画这一风格的作品，例如第2期宋陵的《遥感》，第7期张建君《人类和他们的钟》和第12期丁方《原创精神的启示》等。自1985年下半年开始，《美术》杂志的封面图像和“85青年美术思潮”的发展密切联系在了一起，前者肯定着这类作品的价值，而且进一步推动了新潮美术的发展。

封面计划：由“媒介即讯息”到“杂志即艺术”

在2019年《画刊》成立45周年之际，艺术类杂志也早已处于一个历史拐角之中，这个历史拐角具体来说便是传统艺术纸媒在整个当代艺术界已经变得不再重要，它与艺术批评的式微同步而行。这一现实境况可以具体描述为：在当代艺术界，艺术杂志的价值判断功能不再发挥作用；因为信息接收方式的变化，杂志无法满足读者及时接收艺术讯息的需求；在一个双年展、博览会和美术馆构成的封闭结构内，当代艺术难以形成某种思潮，而杂志则更是无法推动某种艺术思潮的形成和发展。因此，像《艺术论坛》和《美术》等杂志占有较强话语权的时代已经过去，类似《十月》这样走向极端学院化、学术化的当代艺术理论杂志在国内虽有尝试，但终未持续下来。

《画刊》的封面计划正是应对上述基本现实境况的产物。所有艺术类杂志，我们都可以称之为艺术的杂志，因为杂志和艺术总是处于一种二元分离的关系，即便是在话语力量全盛时期的《艺术论坛》《十月》《美术》《美术思潮》《江苏画刊》，它们也不过是承载艺术的媒介，而不是艺术本身，只是在那个时期的媒介和艺术关系中，媒介具有决定性作用。如果说麦克卢汉的“媒介即讯息”论断是让我们把研究的重点从内容转移到媒介本身，那么我们也可以说，那个时期的《艺术论坛》等杂志让我们看到了“媒介决定讯息”的局面。

今天我们要看到的《画刊》封面计划完全不同，它既不单是讯息，也不单是媒介，

它真正在物质层面上实现了“媒介”和“讯息”的融合。麦克卢汉的判断是一个口号，让我们给予媒介足够的关注，但媒介和讯息依然是不可分离的两个方面。可是，在《画刊》封面计划中，讯息可以替换为艺术，而媒介则可以替换为杂志，所以“媒介即讯息”在这里可以描述为“杂志即艺术”。怎么理解“杂志即艺术”这个论断呢？这个论断并不像“媒介即讯息”一样，是一个普遍适用的观察方法。“杂志即艺术”是《画刊》封面计划的结果，具体是说《画刊》通过封面计划，使自己变成了艺术作品本身，而不再是仅仅传递图像信息的媒介。因此，在这种情况下，《画刊》便具有了两种属性，一是艺术作品属性，二是媒介属性。

当杂志转身为艺术作品本身，这其中最有意思的便是，《画刊》的艺术作品属性又在消解它的传统媒介属性。传统艺术纸媒即便话语力量再强大，它终究不过是依赖复制工具，把一张作品的副本传递给读者，其最终结果依然是本雅明称之为“灵韵”消失后的机械复制品。而《画刊》封面计划则从根本上颠倒了媒介与艺术作品之间的复制关系，让媒介成为艺术作品的“此时此地”。但是，仅让封面作为一个平面成为“此时此地”的艺术作品，这似乎不是《画刊》封面计划策划者的最终目的，他的终极目的更激进。通过进入实体的美术馆展厅，杂志封面最终逃离了媒介，成为占据物理空间的艺术作品。因此，我们也可以把《画刊》封面计划看作一次逃离杂志媒介属性的出走事件。

《画刊》封面计划在艺术上的谱系可以追溯到20世纪的新前卫艺术。美国观念艺术家丹·格雷厄姆（Dan Graham）在1966年和1967年创做了一系列基于艺术杂志的作品。他认为杂志是这些作品最佳的展示场所，这样作品就不再受制于一般的艺术体制，最大限度地让作品流通起来。例如他在1966年创作的《美国家园》，以照片和文字的形式分别发表在《艺术杂志》的两期刊物中。按照美国批评家本雅明·布赫洛的判断，格雷厄姆作为新前卫的代表，将作品直接投入媒介的流通领域，构成一种抵抗文化工业的策略。继格雷厄姆的尝试之后，1974年艺术家在琳达·本格里斯通过广告付费的方式，在《艺术论坛》发表了一张作品照片，被称为“本格里斯广告”。

本格里斯这件全身赤裸的照片激怒了杂志编辑，如克劳斯·迈克尔森、马克思·科兹洛夫（Max Kozloff）、劳伦斯·阿洛维（Lawrence Alloway）、约瑟夫·马谢克（Joseph Masheck）。该照片也让杂志的读者感到极大不适。本格里斯和格雷厄姆的作品具有一个共同点，即杂志成为作品的“此时此地”，作品介入并干扰了杂志的生产和流通体制。

《画刊》封面计划沿着观念艺术的底层逻辑，进一步推进了艺术作品和杂志之间的互动关系。本格里斯和格雷厄姆主动介入艺术杂志，甚至挑战艺术杂志的底线，在这之中，艺术家占据主动，杂志不过是被动的接受者。在《画刊》封面计划中，策划者孟尧作为杂志的主编，从根本上颠倒了这一主动和被动的关系。杂志主动邀请艺术家，在这个过程中，杂志封面成为艺术创作的材料和问题出发点。孟尧把2020年的封面计划确定为“快与慢”，于是所有邀请参与封面计划的12位艺术家都要针对该主题构思作品。一方面是共同的主题，另一方面是杂志封面，这两个因素把艺术作品和杂志捆绑在一起，杂志于是主动变身成为艺术。

最终，我认为《画刊》封面计划成败的关键在于，这样一个策划方案是否能够得到相应艺术作品的支持。封面计划将杂志转变为艺术，成为艺术作品的“此时此地”，这就要求参与该计划的艺术家不能仅仅复制一件已有作品，简单地把作品照片放大为杂志封面，如果这样，作品依然不过是杂志的插图，杂志的转型必定失败。在2020年的12期封面计划中，大部分艺术家都回应了封面的特殊性，制作了只有在封面的“此时此地”得以呈现的作品。2020年新冠疫情席卷全球，改变了每个人的日常生活，“快与慢”的主题也正好回应了特殊时期的社会变化。12位艺术家对这次专题的回应出奇的一致，他们都不约而同地选择了“慢”，这也正是新冠疫情给加速社会造成的主要变化。

黄一山根据疫情期间常见的符号制作了一款真实的消消乐游戏。连连看和消消乐是我们日常生活中用来打发时间常用的方式，但因疫情困于家中，大部分人无事可做，游戏似乎成了日常。《画刊》封面呈现了这款游戏的基本符号，它们都是一些我们在疫情期间常见的标志，如医院、心电图、

药片、哨子、护目镜、病毒等。扫描封面上的二维码，读者就可以真正玩一把消消乐。借由艺术家的这款《抗疫消消乐》，《画刊》对于读者来说，真正具有了使用价值。还有几位艺术家追溯某一段记忆或历史，以此来回应疫情之下的“慢”，并通过封面为媒介传递出来。华茂一楼小组用了一张简简单单的照片，回到自己“有梦宾馆”项目的最初源头；邢万和把“无为”二字翻译为各种语言，并配上相应的图像做成《画刊》封面，而且提示读者可以剪下来，做成手工艺品。这些文字和图像既回应了道家的修行特征，又追忆了新加坡的“无为”系列行为艺术展；张小涛《燃烧的尘埃……》则利用一页肖像和文字拼贴的印刷品，怀念自己的德国朋友雷德·施耐肯伯；胡尹萍的《你舅妈叫什么名字？》，用一个疑问句和一张退回历史中的模糊照片，引导读者进入自己的记忆深处。

上面这些作品无疑都因《画刊》封面而生，而且离开封面，它们将丢失大部分意义。因此，《画刊》也借助这些作品，把作为媒介的杂志直接艺术化了。基于封面，更直接的指涉可能不是外在的，而是指向杂志作为媒介本身。在应歆珣的《“天鹅绒”计划——景观疗养院》作品中，“景观疗养院”直指媒介作为景观制造者的属性。刊登在杂志封面的绿色仿天鹅绒锦旗，在读者的阅读中与杂志本身形成反讽式的话语回路。

正是每期封面艺术家与杂志的紧密合作，才使《画刊》封面得以完成和继续，可能也正是因为此，策划者孟尧总是得意地说，“《画刊》与当代艺术的创作者有着最紧密的关系”。其实，《画刊》因为封面计划，它不仅与当代艺术创作者，而且与当代艺术的实体展示空间也建立了最紧密联系。总之，从传统纸媒，到艺术作品，再到展示空间，《画刊》的转型创新已经站在了这个时代艺术体制变革的最前沿。

艺术纸媒的黄昏早已到来，我们距离它彻底的涅槃再生还会远吗？

作者简介：

王志亮，中国人民大学哲学博士，美国匹兹堡大学建筑与艺术史系访问学者，现工作于河北大学艺术学院，副教授，硕士生导师，艺术学理论系副主任。



1. “水墨再定义——中国当代艺术邀请展”悦来美术馆展览现场

水墨不再是一种策略

Ink Painting Is No Longer a Strategy

游江 You Jiang

摘要：21世纪以来学者们开始对中国当代水墨的创作进行学术清理，策展人用丰富的作品向我们展现了当代水墨创作跨界融合、多元并存的现状，揭示出中国当代水墨创作从各种“主义”走向“再中国化”的主体性建构的趋势。水墨在不断地“定义”中，很多时候已经不是一个简单的媒介或者画种概念，而是一种代表着中国文化身份和文化资源的文化符号。与那些不断在本体语言上进行探索同时发生的是，在全球视野下一些当代艺术家亦将其作为一种资源进行当代转换，可以说这些新的探索既是对传统的一种审视与“再定义”，也是一种对传统的挖掘和继承，当代艺术家运用“自己”独特的语言方式来建构其自身的文化主体、文化身份与艺术史。

关键词：当代水墨，再定义，再中国化，主体性建构

Abstract: Since the beginning of the new century, scholars have begun to carry out academic combing of the creation of contemporary ink painting in China, and curators have shown us the current situation of multi-disciplinary integration and pluralistic co-existence of contemporary ink creation with various works, revealing the trend of the subjectivity construction of contemporary Chinese ink painting from various "isms" to "re-sinicization". In the continuous "definitions" of ink painting, it is no longer a simple medium or a concept of painting, but a cultural symbol representing Chinese cultural identity and resources. At the same time, while the explorations of the ontological language is taking place, some contemporary artists in the global vision also use it as a kind of resource for contemporary transformation. It can be said that these new explorations are not only a kind of examination or "redefinition" of tradition, but also a kind of excavation and inheritance of tradition. Contemporary artists use "their own" unique language to construct their own cultural subjects, cultural identity and art history.

Keywords: contemporary ink painting, redefine, re-sinicization, subjectivity construction

水墨再定义——中国当代艺术邀请展

2021年12月17日—2022年2月16日

学术主持：俞可

策展人：鲁虹

展览地点：悦来美术馆

一、从“重新洗牌”“再水墨”到“水墨再定义”

目前，中国的美术馆事业蓬勃发展，学术展览、藏品收藏和研究并驾齐驱。一个有意义的展览不仅呈现了艺术家最新作品，也从一定程度上推动了他的探索，对策展人而言，展览丰富了他对于某个研究领域维度的探索，将文本研究视觉化和现场化，对于观众而言，展览则成为一个打破旧有经验和体验式的学习平台，而在整个展览的实施过程中，美术馆自身也在多种职能的运作中成为了知识生产的空间。我们看到，历史中很多艺术作品和展览由于其的先锋性虽不能被当时的评价体系和艺术体制所接受，但却在后人的反复提及中逐渐进入了艺术史的叙述之中。就展览而言，它们的共性往往是从一定的学术研究出发，带着问题意识的，用作品介入到当代社会的现实之中，从而推动了很多问题的呈现与探讨。

2000年以来，在中国画的创作方面，当人们不再反复提及实验、前卫的字眼，一些艺术家也不再完全被资本所裹挟、或者在精致的利己主义中和各种“流行”风格若即若离，很多“85思潮”的亲历者开始反思各种试错的意义并思考未来的方向，在这样的语境下，一些学者开始从学术的层面清理当代水墨出现的新面貌和趋势，下面我们不妨以几位比较活跃的当代水墨的研究者和策展人为例，回望一下近20年他们所策划的水墨展览现场。

2000年，鲁虹、孙振华策划了“重新洗牌——以水墨的名义”，该展览当时在业界引起了广泛的关注，策展人从传统笔墨在当代面对诸多转变时的“困境”出发，对当时中国当代艺术创作中出现的过分西方化、脱离中国现实的问题进行了批判。展览中很多作品在今天看来还非常具有批判的意味，比如李秀勤用剪刀重叠的竹影，许江用墨点点苔的宣纸石头装置，傅中望“镂空”的有都市风景的《四条屏》等作品都将传统文化作为一种重要的文化资源运用到当代艺术的创作中。如果说这一次展览是对传统水墨向当代水墨转变的“试错”，那么2007年鲁虹与俞可策划的“与水墨有关——一次当代艺术家的对话”则将当代水墨画家与当代油画家的水墨作品进行并置，进一步呈现了当代艺术家对传统绘画的当代转换和表达的尝试。2012年鲁虹和冀少峰策划了“再水



2. “水墨再定义——中国当代艺术邀请展”悦来美术馆展览现场

墨：2000——2012中国当代水墨邀请展”共展出来自全国各地62位当代艺术家以“水墨”为题材的作品200余件，将当代水墨的可能性和诸多面貌呈现的同时，开始有针对性的反思现代化进程中的一些来自现实的问题，呈现出一种中国当代艺术在全球化背景下的再中国化的趋势。随后鲁虹依次策划了深圳画院的“第九届深圳国际水墨双年展”（2016年）、北京民生现代美术馆的“中国新水墨作品展1978——2018”（2018年）和广东省美术馆的“水墨进行时：2000——2019”（2020年），这些大型的当代艺术展可以看作是对21世纪以来中国当代水墨创作的学术清理，策展人用丰富的作品向我们展现了当代水墨创作跨界融合、多元并存的现状，揭示出中国当代水墨创作从各种“主义”走向“再中国化”的主体性建构的趋势。

如果我们觉察一下涉及当代水墨的展览，经过20多年的积累，我们发现一些美术馆开始倾向于举办梳理性和回顾性的艺术大展，与此同时，一些美术馆则更关注当代艺术创作的新面貌和新趋势，侧重于提出问题并呈现一些新的艺术探索，比如2021年年底悦来美术馆的“水墨再定义——中国当代艺术邀请展”就是一个值得研究的展览样本，该展邀请了方力钧、傅中望、李津、刘庆和、邱岸雄、史金淞和韦嘉七位国内在当

代艺术领域长期处于实践和探索的艺术家，他们之中除了李津、刘庆和两位长期利用水墨媒介进行创作的艺术家，其他的几位艺术家虽然成名于非水墨的媒介，但是他们均长期专注传统文化资源并结合现实进行当代转换，所以此次“水墨再定义”展不是要用多元的艺术创作再次丰富当代水墨艺术的概念，或者探讨跨界与多元的问题，而是在全球化语境下通过具有代表性的个案，对中国当代艺术中出现的“再中国化”的趋势进行分析与反思，从差异和共性两个方面来呈现中国艺术出现的新问题。今天，中国当代艺术已经在一个去中心化的艺术史的叙述中，当代艺术家在对传统文化进行借鉴和转换之后，今天给我们呈现了哪些具有价值的探索？提出哪些新的议题？对于自身和以往艺术史出现了哪些“超越”？我想这些问题都是此次展览希望呈现和探讨的。

二、水墨的“再定义”与艺术家自我的“再定义”

下定义非常重要，但是正如我们在思想史上看到的，也并非易事。今天，我们熟知的一种下定义的方法就是“属加种差”，即先找到比描述的对象更大的类别，然后用“种差”来对这个事物做出限定，把它和同一属里的其他事物区分开来。在艺术史上，写作者常常对一些艺术创作现状进行归纳总