

谈艺录

是描绘，更是吟诵

沈行工

每年不同时节外出采风写生，总令我兴奋并充满期待，尤其是身处四季分明的江南。若是细心体察，会感觉到季节转换的那些日子有某种特殊的气息。采风写生对于绘画创作的主要意义在于充实、丰富创作者的内心感受。直面自然物象的即景写生有时能调动起作者的创作激情，增强画面的生动性。经过沉淀和思虑后在工作室绘制完成的美感，尤其是大幅作品，常常会呈现出深邃耐看的美感。不同的方式都有可能创作出优秀作品。

回顾数十年创作生涯，我总是在不停地选择，包括对于不同题材及不同表达方式的选择。1978年，我成为南京艺术学院首届油画专业研究生，师从苏天赐先生，学习期间曾完成多幅主题性创作，有历史题材的，如《为了祖国的统一》；有现实生活题材的，如《教练与队员》。最重要也最具代表性的，应是《月桥镇的早市》。这幅作品是我江南风情人物画创作的开端，后来又陆续画了《小镇春深》《渡口细雨》《四月江南》等数十幅作品，逐渐形成自己创作的重点。

我当时作出这样的选择是顺其自然的。我生活、学习、工作在江南，那时经常去苏南、浙西、皖南一带采风写生，江南特有的人文气息熏染着我。在我心中，江南不仅仅是一个地域概念，还是某种具有诗性内涵的文化品格的象征。应当说，在研读了苏天赐先生的作品后，我更确定了这一认识。他画过不少江南乡镇题材的风景画和人物画。他的老师林风眠先生也曾画过这方面的作品。不过，前辈们的绘画艺术对我的影响并不主要体现在作品的题材选择，更重要的是他们绘画艺术的精神内涵和表达方式，即作品中蕴含的诗性和写意性。



▲油画《蓝色河湾》，作者沈行工。

画中有诗，以诗入画，是中国艺术传统。林风眠先生和苏天赐先生都有着深厚的传统文化修养，在中外艺术探寻之旅中均迈出了坚定扎实的步履，他们的作品浸润着一脉相承的中国艺术精神。记得20世纪60年代初，《美术》杂志刊登了林先生的作品，它们是如此有韵致、极具诗性，给我这样一个年轻习画者留下深刻印象。我无缘见到林先生，却有幸成为他学生的学生。苏先生不仅是杰出的油画家，也是优秀的美术教育家。他对于油画的独到见解给我很大启发。他曾这样写道：艺术，发自至情，成在执着。可以说，作品的抒情性和意象化表达方式，是两位前辈艺

术共有的特性，也是其绘画诗性表达的主要特点，对我产生了潜移默化的影响。

20世纪90年代中期，我创作的《秋晴》《春暖》《乡邻》等虽然还是江南风情人物画，但已开始尝试以一种更为注重画面形式感和表现性的方法来作画，不再局限于客观再现，而是让色彩和形体、肌理与笔触等自身的情感表现力尽可能得到发挥，使作品的“画意”更浓一些。与此同时，我感到在风景和静物创作中，画面的图式处理可以更为自如，有时还能更充分地体现创作者的审美追求。

此后，我的创作重点开始从人物转向风景和静物。古人说“登山则情满于山，观海则

意溢于海”，我的创作便也从情、从意出发。近些年，我创作了很多风景作品，如《蓝色的江南风景》《春之曲》《山村雪霁》等。我力图用画笔去抒写内心感悟，希望作品能呈现较高的文化品格。《春之曲》在我的风景油画创作中具有标志性意义。这幅作品所画的场景可以说是春日江南最为常见的景象，或许正由于其普通，反倒不容易画出感人的效果。这幅画的创作过程有几个特点：一是构思之初便有点挑战自我的意思。油菜花盛开的田园很美却未必入画，选取这样的题材某种程度上也是在“知难而上”；二是虽有一些写生小稿、素材、草图，但具体构图、绘制都是在工作室完成的，经过了反复的斟酌；三是考验用色的分寸感，油菜花的黄色饱和度极高，尤其是和绿色的配合不好画，必须十分留意色彩的“微距”，掌握好色彩层次的递进。

在多年油画创作实践中我逐渐发觉，就绘画的形式语言而言，自己的注意力显然偏向于色彩。我始终认为，相较于其他画种，油画的色彩表现力尤为动人，画面的总体色调往往是油画色彩表现力的集中体现。组织好画面的色调不仅要求创作者对于自然光色有敏锐的观察力、感受力，更是对创作者色彩想象力的测验。无论是形体还是色彩，在意象化表达方式下，创作者必须充分拓展主观想象空间，而不是止步于对自然景象的客观再现。随着不断实践，我愈发觉得作画并不仅仅是一种描绘，而更像是在吟诵，是一种诗性的表达。

经历了种种尝试后，我感触最深的是，在创作中无论作出怎样的选择，归根结底是源于创作者内心情感的需求，源于一种不断超越自我的真诚愿望。当绘画以诗性表达的方式呈现时，意味着作画的难度更大了，创作者的心智与能力面临更多挑战。由此，我深切地意识到，从事艺术创作的人只有不懈地充实自己，提升自身的学识和修养，始终保持进取的心态，才能创作出更具艺术感染力的作品。（作者为南京艺术学院教授）

艺术治疗正在生长

赵力

不久前，“中央美术学院新增艺术治疗专业”的消息受到社会广泛关注。教育部正式将“艺术治疗”纳入《普通高等学校本科专业目录》，标志着这一学科进入系统化、规范化发展的新阶段。

深耕艺术治疗领域多年，回望来时路，有很多难忘的瞬间。还记得2022年，北京今日美术馆举办了一场特别的画展。创作者大多是长期住院的精神分裂症患者。作为策展人，我被其中一位年轻患者所打动。在与艺术家共创的过程中，他先在纸上画了几道歪歪扭扭的线，又在纸中间点了一小团蓝——像一滴凝固的眼泪，然后他忽然抬起头说：“我终于不用解释了，你们看我的画就明白了。”那一刻我们更加清楚地认识到，人类的创伤与压抑，有太多是无法用语言精准言说的，而绘画、音乐、舞蹈、表演——这些非语言的艺术媒介，恰恰绕过语言的壁垒，将内在不可名状的心理状态外化为可视、可感的符号。画展开幕那天，这位年轻患者的母亲站在他的画作前，久久没有离开。她说，这是儿子患病10年来，她第一次真正“看见”他的内心。这幅作品成了连接彼此情绪的一种媒介、融化彼此内心的一股暖流。

艺术治疗的终极目的，不是短暂放松，而是深层心理整合；帮助个体看见自我情绪，修正负面认知、调节情绪模式、提升心理韧性，重构稳定、平和的内在秩序，改善心理状态与社会适应能力，实现从情绪舒缓到人格成长的高效疗愈。此后几年，我与中央美术学院专业团队多次走进医院，让病区走廊化为“生息画廊”。我常在一旁静静观察患者们作画时的状态——一开始只是机械地涂抹，渐渐地，呼吸慢了下来，肩膀松了下来，眼神从涣散变成专注。一位经历过化疗的患者在纸上画下一棵大树时，她说：“树在春天发芽，我也是。”当一个人从被动承受情绪，转变为主动梳理与重构内心秩序，焦虑便在笔尖悄然平复，压抑也随着色彩缓缓释放。所以，疗愈的发生，往往不是在作品完成的那一刻，而是在自由、安全、无评判的创作过程中，完成一场自我的接纳与情绪的修复。

艺术治疗用艺术的创造性、包容性、审美性，弥补语言心理治疗的短板，实现大众化、无门槛、柔性化的心理疗愈与美育滋养。追根溯源，中国文化一直有“以艺养心”的传统。儒家讲修身养性，视艺术为涵养心性之途。道家讲身心合一，认为真正的健康是人与自然的和谐共振。传统民乐中，五音入五脏，音律可调和情志。非遗手工艺里，一针一线、一雕一琢，皆是专注与静定的修习。正如中医疗法与西医侧重病理分析不同，我国的艺术治疗根植于更为温润的传统文化土壤——“看病”不如“养心”。修复身心的良药，就是对内在的唤醒与韧性的生长。

如今，艺术治疗的触角，从医院延伸至更广阔的社会生活。在江西婺源乡村小学，孩子们第一次知道情绪可以被画出来；在上海浦东的碧云社区，居民通过绘画和戏剧疗愈工作坊重建连接；在中央美术学院美术馆，40位来自各行各业的年轻人放下手机，用舞动的身体重新学习“相遇”。一个个动人瞬间，串联起人与人、人与自我、人与生活的温暖纽带。

前几日，我又路过今日美术馆，想起那位患者笔下的一小团蓝。多年过去，那抹蓝或许已经褪色，但它所传递的治愈力量从未削减。在这个屏幕越来越亮、彼此却越来越远的数字时代，艺术治疗的作用愈发凸显，它用艺术为心灵“松绑”，让人们寻得内心恒久的平静与安然。

（作者为中央美术学院艺术管理和教育学院副院长）  
下图为北京协和医院西单院区“生息空间”第一回展览“正在生长”现场。中央美术学院艺术治疗研究中心供图



匾额里的文明刻度

黄琛



门楣悬匾，木石藏文。

匾额，是中华民族独有的文化符号，是铭于木石上的精神坐标，更是镌刻在建筑与岁月间的文明刻度。其起源可追溯至先秦时期，于唐宋之际逐渐兴起，至明清时期达到鼎盛。匾额常高悬于门庭厅堂之上，集书法、漆艺、篆刻及民俗于一身，承载着千年来中华文明的传承密码。

深圳博物馆珍藏匾额500余方，主要征集自闽、粤、赣等客家聚居区，年代跨越明代中后期至新中国成立初期，历经四百载沧桑变迁，见证了客家文化的演进与传承。近期，深圳博物馆与辽宁省博物馆联合主办的“贞干表微：匾额主

题文物展”，精选深圳博物馆藏76方明清至民国匾额，铺展400年华夏人文艺术长卷，让文明的刻度可触、可读、可感。

“贞干”是指质地坚实、历久不衰的优良木材。历代匾额多以硬木为材，经风雨而不朽，恰如中华文明的根脉，深植于乡土与宗族，绵延不息。堂名第号匾，如“清白传家”“耕读世家”，将家风祖训凝于四字之间，高悬门楣，警示子孙，成为家族的精神图腾。“咸丰封赠萧晋扬之祖父母、父母叔书匾”等，则是清代封赠礼制的实物见证，诠释着“立身行道，以显父母”的孝文化。一方匾额，记录着崇文教、重宗亲的价值坚守，标注着乡土中国的文化基因与伦理秩序。

（作者为深圳博物馆馆长）  
左上图为在辽宁省博物馆展出的“贞干表微：匾额主题文物展”现场。辽宁省博物馆供图



读画

小满入画藏慧心

程敏

小满时节，北方小麦的麦穗已近饱满但尚未全熟，南方则雨水增多、江河渐涨，稻作区迎来插秧的好时机。民俗活动亦随节气的到来而丰富，食苦菜、祭车神、抢水、举办祈蚕节……种种习俗，承载着古人顺应天时的生活智慧，也寄托着五谷丰登的美好祈愿。关于小满节气的视觉图像记录，主要集中在历代“耕织图”中。

“耕织图”不是具体的某一个画家的某一张作品，而是记录耕作与蚕织活动的系列画作之统称。其原型最早可追溯至战国时期青铜器上的农桑采集与狩猎纹样。南宋绍兴三年（1133年），於潜县令楼璩基于对当地农桑生产流程的细致观察，创作了《耕织图》。这套作品由45幅小画构成，其中，“耕图”21幅，细绘田间耕作步骤；“织图”24幅，尽展养蚕缫丝过程，每图均配诗文加以说明，不仅有益于劝课农桑，也发挥着推广农业技术的实际功用。自此以后，集诗书画于一体的“耕织图”样式便延续下来。元明清时期，画家通过临摹、仿制、拓刻、再创等手段，创作了多套内容相似而风格各异的《耕织图》，其影响甚至远达朝鲜半岛与日本。

传世作品中，比较有名且保存较好的是传为元代程棡所作《摹楼璩耕织图》和《摹楼璩蚕织图》。其中，《摹楼璩耕织图》描绘的正是“抢水”风俗——众人协作，与天争时、与地争水。画面中间，四位农人正脚踏翻车，引水灌田；画面右上，一位农人正利用桔槔汲水；画面左上题诗，一语道破这两种灌溉工具所适用对象的区别——“桔槔取诸井，翻车取诸塘”。咫尺画卷既清晰记录了两种古代水利机具的使用场景与方式，也彰显了古人的智慧与文化，兼具历史价值和艺术价值。

小满前后，江南地区多数蚕茧已结茧，正待煮茧缫丝。清代宫廷画家陈枚所绘《耕织图册之“蚕蛾”》（局部见上图），便记录了蚕破茧而出的过程。“祀谢”一图则表现了蚕事的一个重要环节——乡民祭拜蚕神以表达感恩之情并祈愿来年丰收。整套画作笔法工致，设色妍丽，既承袭传统中国绘画风格，又受西洋画派技法影响，画风细致秀雅，属同类题材中的上乘之作。

不止于田间农忙的烟火气息，小满更蕴藏着万物从容的自然之美。北宋欧阳修就曾赋诗“夜莺啼绿柳，皓月醒长空。最爱兜头麦，迎风笑落红”，将小满风物写得鲜活可人。清代宫廷画家张若霭则将小满节气特点凝练为小写意笔墨，汇入《墨妙珠林（卯）册》。画面中，繁枝初盛的林木、生机勃勃的稻田、采摘苦菜的人们，共同构成一首可视的节气诗。作者还在画旁题写“苦菜秀，靡草死，麦秋至”等文字，对小满节气特征进行补充说明。图文相合，尽显小满独有的时节意韵。

有意思的是，在二十四节气中，“小暑”之后是“大暑”，“小雪”之后即“大雪”，而“小满”之后却没有“大满”。这体现着先人的智慧，“月满则亏，水满则溢”。正如元代吴澄在《月令七十二候集解》中对“小满”的注解：“小满者，物至于此小得盈满”。人生真正的美好，不是极致的“大满”，而是对事物收获将至的美妙期待，“将满未满”“满而不溢”的状态刚刚好。（作者为河南大学美术学院副教授）



▲扫描二维码，观看相关视频。



▲中国画《日光之城》，作者王进。



本版邮箱：msfk@peopledaily.cn  
本版责编：徐红梅 马苏薇  
题图设计：赵偲汝

当下，我们生活在一个色彩过剩而又贫乏的时代：手机屏幕上的像素颜色有亿万种，却没有来自大地的记忆，没有来自历史的情怀。而在青绿山水这里，那地质年代既已存在的石膏、石绿等矿物颗粒，在画家笔下被唤醒，成为山，成为水，成为可以栖居的精神空间。它衔接着画家的手、眼、心，以及他所置身的世界。如今，为何重寻青绿？正在山东美术馆举办的“新时代青绿山水画的中国式现代化探索作品展”给出答案：在这个虚拟视觉泛滥的时代，色彩将显现出它那物质的、手工的、有生命的物之光华；青绿山水这一有着千年谱系的绘画语言，将以蓬勃的艺术生命力与强大的精神感召力为时代添彩。

“青绿山水”是宋元之后才出现的概念，在此之前，它一直被称作“着色山水”，意味着用颜色触摸世界，用颜料赋予物象生命。其绘画实践，早已存在于魏晋时期的壁画与卷轴画之中。因此，青绿山水并非只有“青”与“绿”这两种色相，而是一种以色彩为手段、以心象为媒介、以自然生命为对象的绘画性实践。它包含“以色貌色”的赋色经验、“随类赋彩”的表现原则，以及顾恺之、展子虔等人的着色山水创作。宋元以后，文人画兴起，着色的绘画传统被排挤，只在青绿山水的狭长脉系中艰难延续。我们今天重振青绿山水，不是复古，

不是怀旧，而是一场穿越千年的艺术语言回归——回到“着色山水”的初衷，回到色彩作为直接表现力那一刻，回到中国画尚未被“墨分五色”所规训的那更为开放和绚烂的传统。这一回归，在AI（人工智能）技术日益介入视觉生产的当下，意外地激发了一种充满张力的当代表达。展览系统梳理了近10年来青绿山水的创作实践与学术脉络，呈现了当代青绿山水画家面对传统、现实、精神的艺术态度及其与世界的相处方式，折射出中国画从传统出发、立足现实、孕育精神的创新发展路径。

重振青绿山水

牛克诚

青绿山水的当代探索至少从3个层面彰显出中国画在AI时代的价值：在语言层面，通过对古典色彩体系的激活与重构，青绿山水为中国画提供了一种由颜料的颗粒感、手绘的层积、时间的沉淀构成的且AI无法还原的、带有身体在场痕迹的绘画语言编码系统；在经验层面，通过对现实景观的吸纳与转化，青绿山水使传统色彩语言获得了介入当代生活的能力，这种根植于现实创作，是AI无法复刻的；在观念层面，青绿山水作为一种超越“再现”的色彩系统，承载着复杂的观念性与精神性表达，为中国画在AI

时代保持其作为“思想性”绘画的品质提供可能。青绿山水根植于文化、身体、感知，它无法被简化为算法，也无法被数据完全捕获。

展览的3个板块以色彩为主题，在不同维度重建了青绿山水的当代语法：“范式重构”修复了色彩的语言根基，“景观再生”拓展了语法的应用场景，“超境营造”构筑了语法的精神疆域。三者共同完成了一次从语言到意义的本体论重建。同时，这3个板块又有所差异：“范式重构”遵循的是语言历史逻辑并向语言深处打捞；“景观再生”遵循的是现实介入逻辑并向现实广度扩展；“超境营造”遵循的是精神超越逻辑并向精神高度攀升。3个板块共存、互补、相互滋养；“范式重构”贡献语言资源及传统孕育，“景观再生”贡献经验土壤及现实景观，“超境营造”贡献精神空间及思想启迪。

今天的青绿山水可以工笔，可以写意；可以传统，可以当代；可以再现，可以观念。在AI创作趋向同质化的背景下，能够守护差异、尊重异质、让不同的现代性方案在同一土壤上共生，或许正是中国画因地利外值得珍视的生态。（作者为中国艺术研究院国画院院长、《美术观察》主编）

