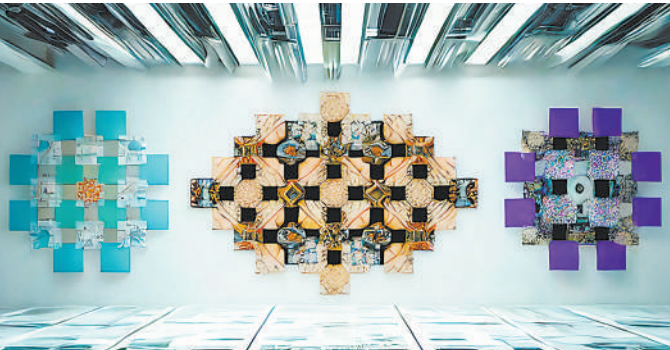


20 世纪是中国人物画历经变革发展和成果最为丰硕的时期。不惟人物画家人数众多,人物画作品数量、质量和学术展览、交流活动举办频次均有大幅提升。作为中国美术史的重要组成部分,20 世纪中国人物画是一项值得深入研究、需要如实呈现和书写的重要课题。

要完成这项课题并不容易。纵观画史,对于早期绘画的研究,往往续接连贯、持论公允。这是因为越有时间距离的历史,越能达成史识公论的历史,就越容易把握。而时间距离较近,思想解放、观念活跃、艺术形式多元的历史,则因缺乏足够的沉淀和处于未完成的变化过程之中而较难把控,遂成为美术史研究的薄弱环节。20 世纪中国人物画史作为一个独立研究领域,此前虽有零星论著,但多为专题性或阶段性研究,缺乏一部真正贯通 20 世纪、兼顾绘画创作与理论评论的系统性著作。新近再版的裔萼著作《二十世纪中国人物画史》,凭借长达 7 年的史料研究、作品追踪调查、画家个案访谈,填补了该领域系统性研究的空白,并从治史手法、论史方法等角度为相关研究提供启示。

传统的美术史写作,尤其是人物画史的书写,往往以朝代更迭为经、以名家名作为纬,编织出一幅风格演进的图谱。这种写法固然清晰,却容易滑入两个陷阱:一是将复杂的历史压缩为风格的线性更替,二是将人物画窄化为笔墨语言的流变史。事实上,20 世纪中国人物画的演进,并非一条通向某种既定“现代”形态的单行道,而是一场围绕“如何以图像回应现代中国之变”展开的多声部对话。这意味着相关研究要关注的不仅是风格语言的革新,更是画家面对社会变革时的精神回应、价值抉择与身份重构。

《二十世纪中国人物画史》的突破正在于并未将“现代性”当作一个生硬的标签,而是自觉将“现代性”作为贯穿全书的核心分析范畴,并将其处理为一个充满张力的问题讨论场域。作者不仅没有回避那些“不合时宜”的画家与作品,反而将其作为理解主流叙事之形成的重要参照。例如,其对民国时期若干坚守传统文人路径的画家的细致讨论,并非出于怀旧式的补遗心态,反而借此



走进中央美术学院美术馆“异质共振”展厅,瓷、数字影像与数字雕塑在这里相遇,共同开启一场跨媒介的传统文化转译之旅。所谓“异质”是指材料、技术、形式和创作路径的差异;“共振”则来自三位青年艺术家对传统文化共同而深入的思考。我们扎根时代沃土,以当代受众可理解、可共情的艺术语言,对传统文化进行艺术阐释与创造性转化,让千年文脉在当代生活中流淌。

传统纹样承载着古人对美好生活的向往,凝聚着中华民族独特的美学情趣与哲学观念。我长期深耕传统纹样研究,尤其喜爱北京中轴线古建筑纹样。比如,故宫建筑彩画既具有鲜明视觉特征,也蕴含秩序美,更是礼制规范、自然观念和工艺智慧的共同体现。因此,我尝试从纹样的文化内核出发,理解其对称、连续、围合与中心聚合的构成方式,并将其转化为数字影像的运动逻辑,完成了作品《中轴万花筒》(见上图)。它由三组动态影像装置构成,采用方形 LED 屏错层拼合,外部轮廓借鉴传统花窗和藻井的结构,内容元素则来自梁枋龙纹、宫墙立体花饰和藻井凤纹,青绿、金红、青金等传统纹样色彩在屏幕间流动、重组。借助数字技术,传统纹样从高大的建筑结构中“走出来”,在当代空间焕发新的生命力。

如果说《中轴万花筒》注重体现宫廷建筑纹样庄重的秩序感,《蝶变》则聚焦民间纹样质朴的生命力。其创作灵感来自蓝印花布花版技艺。蓝印花布常以蝴蝶、花卉、瓜果等形象构成连续纹样,寄托人们的美好祈愿。我参照传统镂空方式,制作了一块由蝴蝶纹样围合而成的金属花版。一束光穿过金属花版,看似是在墙上留下清晰投影,实则墙面呈现的是另一幅由人工智能生成的蝴蝶纹图像。实体纹样、真实光影和算法图像的叠合提醒着观众,人工智能时代,我们需要多点耐心去思考手工经验、创作者判断与技术之间的关系。

数字技术不仅赋能经典纹样,也重塑着传统民俗符号。石狮是中国古建筑的守护者,历经千年商贸往来、文化交流,其面貌不断演变,最终形成了今天人们常见的文化形象。李文龙的《时师》借助 3D 打印与人工智能技术,解构传统石狮的经典形态,生成人们既熟悉又陌生的新石狮形象。在传统手工艺、工业制造技术与智能数字生产的碰撞中,作品引导观众重新审视艺术与技术的关系,思考传统文化在数智时代的创新路径。

陶瓷是中华文明的重要名片,蕴藏着“天人合一”的宇宙观。泥土浴火成瓷,是物质蜕变的过程,也象征着生命历经淬炼获得新生。陶瓷坚硬而易碎的属性,则道出生命坚韧与脆弱相依共生的本质。何一沙持续探索陶瓷与生命之间的关系,其《破壳系列》从凤凰涅槃的意象出发,以蛋壳碎片般的薄胎造型,展现生命诞生的瞬间。不同媒介、不同主题的作品同台对话,彼此呼应,构筑起“异质共振”的内核。这种“共振”包含三重维度。一是传统文化内部的共振。传统纹样、石狮与陶瓷虽形态各异,却共同反映着中国人的审美秩序、生命观念与造物智慧。二是材料与技术之间的共振。LED 影像、3D 打印、人工智能等新技术,使传统文化在不同媒介的转换中显现新形态。三是青年艺术家探索精神的共振。这得益于中央美术学院“广角”——青年实验项目空间”为年轻教师提供的平台。

一次次共振,为传统文化与艺术创作注入澎湃活力,也证明着,艺术从不只有一种生长路径,差异、碰撞与对话才是催生新意、成就多元的关键。

(作者为中央美术学院设计学院副教授)

从史料钩沉到史观构建

——《二十世纪中国人物画史》的研究拓新

冯 远



► 中国画《说红书》,作者方增先。

深刻揭示出 20 世纪中国人物画的“现代性”生成于传承与变革、守成与开新的拉扯中的历史原因。这一叙事策略打破了“进步史观”的单一向度,使整个研究的历史图景呈现复杂而真实的面貌。

在史料运用上的开阔视野,推动着 20 世纪中国人物画史的研究拓新。除传统的美术作品与画家文献外,广泛征引近现代报刊、展览评论、美育文件乃至画家书信日记,将这些以往被视为“边角料”的史料提升为理解艺术作品生成语境的关键证据,有效增强了研究的立体性。这种“以图证史”与“以史解图”的双向互动,使研究在史料层面形成厚实而富有层次的肌理。《二十世纪中国人物画史》正是借助“边角料”与“社会史的变迁”之间存在深刻的同构关系,人物画的形式语言并非纯粹的审美自律之物,而是特定

历史境遇中主体精神的艺术结晶。这一观点为长期以来困扰中国美术史学界的“形式与内容二元论”难题提供了富有启发性的回应。

如果说治史手法决定了美术史研究的基本格局,那么论史方法则直接关系到论述的说服力。优秀的美术史研究,应是审美分析与文化阐释的有机融合。以《二十世纪中国人物画史》为例,作者在研究中始终将形式分析视为意义探究的起点而非终点。如对蒋兆和《流民图》的讨论,并未停留在对水墨写实技法的技术性阐释,而是深入剖析画家如何通过人物表情的细微刻画、个体之间疏密关系的处理,传达出一种“无声的呐喊”。技法分析在此成为通往理解历史情境的桥梁,作品的形式语言被还原为一种有血有肉的历史见证。

面对 20 世纪多元并存的画派格局,展开多维度的比较研究,不仅可以更好地厘清艺术发展脉络,也有益于在意象并置中拓展新的认知维度。例如,在讨论“新浙派”人物

画时,既将方增先、李震坚等人的创作置于与“长安画派”“新金陵画派”的横向比照中,又将其放在文人画传统与新中国现实主义美术发展的纵向源流里,使地域画风的特点在比较中变得更加清晰。

在研究中始终保持对“话语权力”的敏锐省察,是许多学者容易忽视的方面。相较于过多、过于鲜明地陈述个人观点,我认为以审慎、有节制的表述,将个人学术观点、判别标准与作品及其历史背景结合,给出分寸得当的评说,并充分呈现各类史料素材,给阅读者留出判断的空间,才是治史应有的学术态度。同时,研究者在史论阐释中,不仅要追问画家画了什么和怎么画的,更要追问为何某些题材和风格在特定期被推崇,而另一些则被边缘化。这种带有知识社会学性质的自觉追问,能够使美术史研究超越单纯艺术鉴赏的评判性维度,不仅成就一部艺术风格史,更形成一部关于人物画如何被观看、被评判、被塑造的观念史。

能否对 20 世纪中国人物画展开客观、系统、深刻的学术研究,本质上是对撰史者的学术勇气、眼光、基本功和治史态度的考验。《二十世纪中国人物画史》的作者以宏阔的视野驾驭纷繁的史料,以精辟的解析照亮幽微的形式,更以深切的现实关怀赋予历史以当代意义。此书为今天的学者如何书写处于巨大社会转型中的艺术史提供了一个方法论范本。它向我们证明:艺术史研究既不能退守为纯形式的风格鉴赏,也不能简化为社会史的插图式注解,而必须在审美自律与社会回应之间保持一种理性的辩证眼光。

如今,当我们再度讨论“中国人物画如何回应时代”这一命题时,《二十世纪中国人物画史》所梳理的那些成功与挫折、突破与困境,无疑是一份珍贵的历史参照。其中,对“写实”与“写意”、“传统”与“现代”、“中国”与“西方”等多重关系的冷静剖析,为我们超越非此即彼的二元对立思维,提供了有益启示。从史料钩沉到史观构建,20 世纪中国人物画史的研究还在持续深入,期待更多学者以兼具史学厚度与思想锋芒的著述,为该领域研究开辟新境。

(作者为中央文史研究馆副馆长)

用画笔为万里海疆立传

李 冬

万里海疆,承载着中华民族向海图强的壮志豪情,见证着人民军队用热血书写忠诚的坚定信念,更是美术创作中饱含精神力量的重要题材。

我青年入伍,加入人民海军,戍守深蓝。数年军旅生涯,让我真切地悟到海疆安宁对于国家繁盛、民族兴旺的重要意义,奠定了我心怀山海的品格底色。退役之后,我始终不忘军人本色,坚守报国初心。真实的戍海经历、深刻的海防认知、丰厚的采风积淀,构筑起我逐梦深蓝的意志与情怀,也让我的中国画创作不止于文人书斋的闲情逸致,成为现实温度与文化厚度相融合的艺术表达。

我深耕海洋题材已有数十年。纵观千年中国画发展脉络,传统山水、花鸟、人物画科体系完备、源远流长,浩瀚沧海却一直是传统绘画的薄弱领域,相关创作技法与理论研究相对有限。南宋马远《水图》尽得画水之理,水态之妙,清代袁耀《蓬莱仙境图》通过势动与色泽营造虚幻迷离的海景意境,为少有的深入体察水势、表现沧海气象的传世之作。究其缘由,一方面,海水瞬息万变,画者难以捕捉其形;另一方面,古代画家多居内陆,少有亲睹沧海的机会,导致相关题材在画史中长期处于边缘地位。

现当代以来,随着海防事业发

展与美术工作者创作视野拓展,海洋题材创作逐渐受到重视并有所突破。先父李海涛从 20 世纪 70 年代开始研究用中国画技法表现海洋,成为该领域的开拓者之一。1986 年,父亲为创作长卷《海疆万里图》,用 5 年时间行走于祖国的海岸线和诸多岛屿,行程累计达 3 万余公里,积累了大量写生素材。其间,我陪同父亲以脚步丈量了祖国万里海疆的大半轮廓。自那以后,我也开始积极收集相关创作资源。从沿海地区的民俗风情,到丰富多样的海洋植物,再到变幻莫测的云霞激浪,我都一一记录,以寻求真实感受下的创作灵感。

在海洋题材创作中,首要工作是摸清海浪的规律,对其在不同时间、不同地点呈现的不同形象和背景原因了然于胸——一朵浪花形成,必先有涌、后有浪,涌浪的形成



画中消夏

周书杨

酷热盛夏,何处纳清凉?在没有空调与电扇的漫长岁月里,古人发展出一套消暑智慧,它不限于物理层面的避暑,更延伸至精神世界的营构。这种智慧在绘画中凝结为一个个令人神往的视觉意象,让今人可从中体味丝丝凉意。

古人画消暑,注重对空间的精心构设。如元代盛懋《山居纳凉图》中,一位白衣贤士倚坐水榭,四周古树环抱,云雾朦胧。明代沈周《江亭避暑图》则描绘了高士策杖走向江边凉亭的情景。画家们通过留白暗示水汽氤氲,以墨色浓淡变化呈现空气的清透感,让观者仿佛有清风拂面之感。

更具深意的是纳凉空间的内向转化。宋代佚名画家的《槐荫消夏图》(见右图),在槐荫下构建了一个半封闭的小环境:高士袒腹卧于凉榻,身后屏风直立。这屏风既是画面空间的分割物,也象征心理上的界域,它隔绝外界燥热,自成一方清凉天地。元代刘贯道《消暑图》将这种内向转化推向极致。画中人卧于榻上,身后有一人物屏风,这人物屏风之中又有一山水

与海底地质结构、周围环境有着密切关系;各海域海水的颜色不尽相同,这也是由海底的砂岩、植被等因素决定的。通过对大海的深入观察和研究,我不断总结规律,并尝试创新传统笔墨技法,让中国画的精神气度与海洋的博大深邃相融相通。面对千变万化的波涛,我从中提炼出海的“筋、骨、肉”,并融合泼墨泼彩、积墨积彩、飞白皴、洗刷法、冲流法等几十种技法,表现海的层次与神韵,在虚实相生中彰显万里海疆的雄浑与静穆。

今天,蛟龙探海、雪龙探极、新型战舰驰骋大洋,蔚蓝国土之上,蓝色梦想随波涛远航。面对日新月异的时代图景,海洋题材美术创作空间空前广阔。如何以中国画特有的方式,抒写属于这个时代的海洋故事?如何让柔性水墨与硬核主题在同一空间内互融共生?这些都需要美术工作者在创作中开辟一条“新航路”,于乘风破浪中书写答卷。

(作者为中国美术家协会民族美术艺委会副主任)

下图为中国画《蓝色旋律》,作者李冬。



1927 年 8 月 1 日,南昌城头一声枪响,拉开了中国共产党武装反抗国民党反动派的大幕。这是中国共产党历史上的一个伟大事件,宣告了中国共产党领导的新型人民军队诞生。为纪念南昌起义、弘扬红色精神,不少美术工作者围绕这一主题展开创作,其中尤具代表性的是老一辈油画家、美术教育家黎冰鸿。

“吟安一个字,捻断数茎须。”唐代诗人卢延让曾以诗句生动描写苦吟情态。在创作《南昌起义》时,黎冰鸿也如卢延让炼字般苦心琢磨。历经近 20 年打磨,多次创作同题作品,最终,他艺术地定格了这一重大历史时刻。

黎冰鸿首次创作油画《南昌起义》是在 20 世纪 50 年代后期,系为中国革命博物馆(今中国国家博物馆)而作。这幅高 200 厘米、宽 260 厘米的巨制,完成于 1959 年,以艺术手法生动再现了起义前的夜晚。画面中,周恩来身姿挺拔,立于起义总指挥部——江西大旅社门前,左手叉腰,右手挥动,正在向集结完毕的部队作战前动员。周恩来左侧是担任起义军总指挥的贺龙,他右腿迈出,凝视前方,动作潇洒而坚定。叶挺、朱德、刘伯承等将领或立或坐于二人身后,神态自信沉稳。夜空下,近处暖光灯照,远处人头攒动,起义军旗帜收拢,枪炮响亮,预示着战斗一触即发。整体来看,画作人物造型结构准确、情态自然生动,严格遵循焦点透视规律,对光的运用十分巧妙,烘托了起义胜利在望的氛围。较高的艺术价值与历史价值,使其作为插图被收入初中历史课本。1960 年,黎冰鸿又为中国人民革命军事博物馆创作了一幅与“国博版”《南昌起义》尺寸和构图均相差不大的同名油画。

中国美术馆也藏有一幅同名作品(见上图)。其尺幅较小(高 77 厘米、宽 100.5 厘米),以往常被认为是《南昌起义》的草稿,但从画面情况来看,更像是一幅独立作品——整体画面紧凑凝练,人物刻画真切生动,艺术水准相当高。其内容也与“国博版”“军博版”大不相同。画面中,周恩来面朝战士,左手握拳,右手叉腰,情绪高昂。他身旁坐着的战士左臂打着绷带,暗示战斗已经结束。前景处,弹药箱旁倚放着一些枪支,或许是缴获的战利品。画家还增加了工人纠察队、农民自卫军等形象,诠释了工农阶级是革命力量的基础。更明显的一个变化是,画面右侧队伍中有两面红旗高高飘扬,远处旗帜也隐约可见,似乎在告诉观众起义已经取得胜利。从这幅作品中,既能看到作者对历史时刻的认识在发生改变,也能看到他为体现这种变化而经营画面时的良苦用心。

1977 年,黎冰鸿为南昌八一起义纪念馆创作油画《南昌起义》,其构图内容与中国美术馆收藏的版本相近,只是尺幅更大些。据记载,为完成好作品,黎冰鸿先后到南昌、井冈山地区体验生活,走访了老红军及其亲属,收集了当年起义领导者各个时期的照片和资料,画了数十张大小不一等的油画习作和速写、素描等。为按时完成作品,他直接在纪念馆里设了一间工作室,每天在那里工作十几个小时。画面中,周恩来的视线转向画外观众,情态更加庄重。在左臂打着绷带的战士身后,新增一位女战士形象,体现了对妇女在革命烽火中奉献牺牲的肯定。画面右侧,高扬的红旗数量增多,胜利的氛围更加浓厚,因此这幅画作又名《欢呼胜利》。

廿载苦心琢磨,数版细节调整,不变的是人民军队敢打必胜的精神信念。硝烟远去,薪火永续。今天,这些跨越时光的红色画卷,不仅为强军兴军汇聚强大精神力量,也启示着美术工作者,唯有秉持精益求精的创作态度,才能铸就更多传世之作。

(作者为中国美术馆研究部副主任)

趋于清淡。《江亭避暑图》以花青、汁绿为主调,薄施淡染,营造出夏日清晨的凉爽之感。《山居纳凉图》亦以石青、石绿的轻敷配合大面积留白,营造水汽氤氲的视觉效果。即使是以工笔见长的《槐荫消夏图》,设色亦追求雅致沉稳,不见燥气。用笔方面,画家多取舒缓从容的节奏。刘贯道的人物线描描着有力却不见棱角,衣纹流动如清风;沈周的山水皴法疏松淡远,毫无紧迫之感。这种“淡”与“松”,本身就是一种视觉上的清凉剂。

盛夏时节,不妨静心读画,感受那一缕来自历史深处的微风。

