

吴雪杉

Wu Xueshan
Zhongguo Meishushi
Yanjiu Wenji

中国美术史研究文集

中国少数民族美术教育
五十年学术文库

吴雪杉◎著



中央民族大学出版社
China Minority University Press

J120.9-53
9

吴雪杉

中国美术史研究文集

中国民族大学 艺术设计工程 三聯東亞學院美術系
中国少数民族美术教育三十五周年纪念文集

吴雪杉 著

中国

中国少数民族美术教育三十五周年纪念文集

图书在版编目 (CIP) 数据

吴雪杉中国美术史研究文集/吴雪杉著. —北京:
中央民族大学出版社, 2009. 12
ISBN 978-7-81108-789-5

I. 吴… II. 吴… III. 美术史—中国—文集
IV. J120.9—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 218928 号

吴雪杉中国美术史研究文集

作 者 吴雪杉
责任编辑 红 梅
封面设计 汤建军
出 版 者 中央民族大学出版社
北京市海淀区中关村南大街 27 号 邮编:100081
电话:68472815(发行部) 传真:68932751(发行部)
68932218(总编室) 68932447(办公室)
发 行 者 全国各地新华书店
印 刷 者 北京宏伟双华印刷有限公司
开 本 880×1230(毫米) 1/32 印张:6.875
字 数 200 千字
版 次 2009 年 12 月第 1 版 2009 年 12 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-81108-789-5
定 价 20.00 元

版权所有 翻印必究

《中国少数民族美术教育五十年学术文库》编委会

主 编 殷会利

副主编 何 川 高润喜 陈 刚

编委会 李魁正 钟志金 康笑宇 买新民 芮法彬

朴春子 张志伟 李贵男 赵海翔 王国能

李 洁 何 威 夏 展 付爱民

序

我国民族艺术源远流长，丰富多彩，少数民族艺术又是其中非常重要的组成部分，在传统艺术的承扬和当代艺术创作中都展现出独具特色的风采。对民族美术的传承与发扬是美术院校不可推卸的责任，而以中央民族大学美术学院为首的民族院校更是肩负着弘扬少数民族艺术的历史使命。自 1959 年中央民族大学始建美术专业以来，我国的少数民族高等美术教育与之共同经历了 50 年的发展，回顾这半世纪以来的风雨历程、曲折艰难，成果却更加喜人，更以一种朝气蓬勃的发展态势在新时期阔步前进。

美术院校的作用，一是传道授业，为社会输送高等美术专业人才；二是潜心科研与创作实践，参与美术事业的发展。中央民族大学美术学院在这两方面的贡献都可谓成绩斐然，并突出了自己的办学特色，独树一帜。在教学上，中央民族大学美术学院迄今已培养出数以千计的包括绘画、设计、美术学各专业方向的少数民族高等美术专业人才，他们活跃在全国各地，尤其是在各少数民族地区的文化建设中发挥着重要的作用。在创作方面，中央民族大学美术学院汇聚了一批在国内颇有影响的艺术家和青年才俊，他们在各自的专业领域里进行着卓有成效的科研探索和创作实践，为繁荣我国少数民族美术创作做出了十分突出的贡献。这部学术文库中选入的几位专业教师的艺术理论研究文集，从一个侧面清晰地记录了我院教学科研发展的脉络，比较全面地展现了我院师资队伍的实力，也可以看做是我们对 50 年优秀成果总结的另一种汇报形式。

从他们近年来取得的丰硕的创作成果中，我们还可以看出其

教学、科研中始终坚持的三种学术取向。

其一，立足传统。中央民族大学美术学院师生的创作中体现出良好的传统功底，无论是中国画还是油画、装饰绘画，都十分注重对传统艺术语言的钻研与运用，同时更加注重对民族传统审美意象的凝练和深化表现，在设计探索中十分有效地找到了从民族建筑、民族服饰、民族传统工艺等民族传统艺术遗产中汲取营养的方法。

其二，面向现实。中央民族大学美术学院的专业教学非常重视社会实践和实习采风这一环节，他们的作品无论以什么样的风格面貌出现，无不以少数民族现实生活为创作构思的源泉，无不是在社会人生和大地山河里寻找构思的鲜活素材，无不是以自己在民族地区生活的实际体验作为自己艺术探索的起点。这一点，一直是中央民族大学美术学院的教学传统，因此，他们的创作多能够超越简单的形式感转译，准确地表现少数民族人民群众的民俗生活形态和审美精神。事实上，在少数民族主题美术创作领域里，以中央民族大学美术学院为首的民族院校美术院系占有极其重要的位置。

其三，寻求超越。由于其特殊的责任和所承担的社会使命，中央民族大学美术学院师生们的创作总是焕发着其特有的艺术创造力。可以这样理解，具有天然多样性的少数民族传统艺术在其教学过程中逐渐对创作探索产生推动作用，艺术探索中的个性塑造在很大程度上也受到了良性影响，艺术创新的勇气与活力都得到了极大的推进。在他们的作品集里，异彩纷呈令我们目不暇接，无论教师还是他们培养出来的学生，都在进行独立的艺术探索，成效显著，令人欣慰感佩。

中央民族大学美术学院的师生团队已经成为中国美术界越来越有影响力的一个艺术群体。他们始终努力创造着能够更好地展现民族艺术魅力的艺术风格，在立足传统、面向现实的同时，开

序

辟出一条属于我们这个时代的民族艺术发展之路，将我国少数民族艺术事业推向一个更新的发展阶段。在中央民族大学美术学院成立 50 周年纪念之际，我要向他们表示热烈的祝贺，也期待他们能够取得更大的成就。

刘大为

中国美术家协会主席

前 言

伴随共和国 60 年华诞，中央民族大学美术学院也迎来了成立 50 年的盛典。在团结奋进、蓬勃开拓的 50 年中，中央民族大学美术学院经过几代人的不懈努力，收获了中国少数民族美术教育和民族美术创作与科研成果的双丰收。

自 1959 年中央民族学院创办了艺术系美术专业（我院前身），50 年来，我院始终坚持为我国少数民族美术事业的发展建设输送人才的办学宗旨，以培养高层次少数民族美术专业人才为己任。作为全国最重要的培养少数民族高级美术人才的教育基地，至 2009 年，我院向社会特别是向民族地区输送了包括了 42 个民族成分，各类学历层次的 2800 多名高等美术创作人才，已经顺利毕业取得硕士学位的研究生 50 多名；成功举办了四届硕士研究生课程班；毕业生中已有 8 位获得博士学位。他们现已成为全国各地民族美术研究、创作以及民族艺术教育领域的学科带头人和中坚力量。

在社会各界尤其是教育界、文化艺术界的全力扶助下，中央民族大学美术学院的成长经历了不同的历史发展阶段，学科建设得到全国各兄弟民族院校和民族地区艺术院系的大力支持，学科建设水平稳步提高。至 2009 年，中央民族大学美术学院已经形成集教学、创作、科研为一体的办学模式，构建了科学的符合艺术学科发展规律的包括博士研究生在内的多层次教学结构，已经建立了绘画、美术学和艺术设计三个招生专业中的七个专业方向，并完成新建“中国画临摹工作室”、“丝网印刷工作室”、“影像艺术中心”等多个专业实验室的发展规划任务。尤其是进入 21 世纪以来，学院建设工作开始纳入国家“211 工程”、“985 工程”的学科建设项目，美术学院的办学规模、办学层次和办学质

量都实现了全面的跨越。随着信息化、全球经济一体化进程的不断加速以及社会主义市场经济的确立和成熟,使得教育体制必须遵循市场规律。在教育产业化的进程中,人才市场的竞争随之加剧,这就为新时期民族美术教育提出了更高的要求,它包括教育资源和社会文化资源的合理配置,社会需求与课程设置的相互配合,拥有适应新形势的高水平的师资队伍和坚定不移地走突出民族特色的教育方向。在多年的教学实践和创作科研推进工作中,师资队伍里陆续涌现出一批以表现少数民族题材著称于当代画坛的著名画家和学者,如刘秉江教授、罗貽教授、周秀清教授等。其中刘秉江教授在1982年为北京饭店设计创作的壁画《创造·收获·欢乐》荣获第六届全国美展银奖,作为我国新时期少数民族主题绘画创作中具有代表性的作品写入当代美术史篇;周秀清教授于1999年应国家民委、邮电部之约,为纪念国庆50周年而设计了民族大团结邮票,多次被党和国家领导人作为礼品赠送外国贵宾,并多次担任国家大型汇演活动中的民族服饰问题顾问。同时,许多教师在艺术语言的探索和尝试中开辟出在当代画坛具有深刻影响的创新路径,在教学中时刻鼓励青年学子勇于探索创新。如李魁正教授的现代没骨画与泼绘艺术,既融合了传统绘画审美特质,又开创了全新的表现风格,成为中央民族大学美术人立足民族传统,开拓进取精神的集中表现,在学术上引领了当代学术潮流,同时推动了中国少数民族美术教育的发展进程。

1959年,我校开始面向民族地区招收美术专业大学生,与此同时,为新中国少数民族高等美术教育谱写了崭新的篇章。中央民族大学美术专业教学在这50年的发展历程中,积累了丰富的培育少数民族美术人才的宝贵经验,为民族地区民族美术的发展发挥了重要的人才基地作用。随着社会的不断发展,对民族美术人才的要求也越来越高,如何培养出水平更高、更好的、能够适应时代需求的民族美术人才,是当今艺术教育界共同面临的一

个重要课题。中央民族大学美术学院也一直发挥着我国少数民族高等美术教育领域中的重要作用，其 50 年来所积累的优秀教学成果是我国少数民族高等美术教育学科建设中的坚实基础和宝贵财富，对其主要成果的总结和教学创新研究是当前学科发展所急需完成的一项重大课题，为今后我国少数民族美术教育的发展提供有力的实践材料、理论及方法依据。这部学术文库中选入的几位专业教师的艺术理论研究文集，从一个侧面清晰地记录了我院教学科研发展的脉络，比较全面地展现了我院师资队伍的研发实力，也可以看做是我们对 50 年优秀成果总结的另一种汇报形式。

少数民族高等美术教育的发展水平直接影响了我国当代艺术、少数民族文化产业、少数民族传统文化与原生态艺术保护等众多领域的建设、发展，其教学与科研成果也是支撑国家整体文化发展战略的一个关键性环节。新中国美术创作中曾经流行的“少数民族热”现象，对中国现代美术创作曾产生过巨大的影响，投射到 60 年中国美术教育的整体发展中，少数民族美术教育已经形成了一个专门的体系，是高等美术教育中一个非常重要的学科分支。如何办好少数民族高等美术教育？如何发展这一学科？仍然是摆在我们全体同仁面前的一个重大课题。正是抱着这样的信念，中央民族大学美术学院根植于丰富的少数民族传统文化艺术的沃土，几代同仁奋进在民族美术教育的阵线上，不懈地耕耘。现今世界文化的多元化特征、少数民族区域和区域经济的发展，以及国家对民族地区自然文化遗产的保护都将激发我们在中国少数民族美术教育和中国少数民族美术创作的艺术实践中作出新的拓展和贡献。

殷会利

中央民族大学美术学院院长

2009 年 11 月 18 日

目 录

汉代启门图像性别含义释读·····	(1)
《清明上河图》之外的“清明上河图”·····	(21)
李日华的绘画史观念及其成因·····	(34)
“郎君子”小考·····	(95)
“四僧”名目考·····	(115)
从《马锡五同志调解诉讼》到《刘巧儿》： 革命婚姻的话语建构·····	(135)
身体四题·····	(173)
女性气质的陷阱·····	(197)
批评的符号经济学·····	(206)
后记·····	(211)

汉代启门图像性别含义释读

“妇人启门”是中国墓葬艺术中的一个常见图像，因启门之人多为女子，故得其名。^① Goldin 在《传统中国墓葬艺术中的启门女子与相关图像》中专门就汉代启门图像中启门者的性别含义进行了研究。^② 她在比较汉代女性行为准则与墓葬艺术中女性图像之间的差异之后，认为“艺术家反复使用女子启门的主题，也许揭示了一种不受限制的对于死后幸福生活的基本的男性想象：在所有房间的门前都站着女子，她们注视着来客，欢迎他们进入房中。就此而言，启门的女子既充当着生与死之间的阈限空间——同时也成为现实世界和神话世界之间的一条通道，在沉闷乏味的现实世界中，女性对男性的邀约和召唤只能存在于诗词和想象中，而在神话世界里，性自由的梦想终于成真。”^③

Goldin 注意到启门图像中女性可能具有的文化和心理含义，却完全忽略了汉代启门图像中的男性启门者。实际上，郑岩在《民间艺术二题》“附记：关于‘妇人启门’”中已经注意到，汉

① 最早将这类图像命名为“妇人启门”的是宿白。见宿白：《白沙宋墓》，第 54—55 页，文物出版社，2002 年版。这一称呼被学界沿用，见梁白泉：《墓饰“妇人启门”含义揣测》，载《中国文物报》1992 年 11 月 8 日。

② Paul R. Goldin, “The Motif of the Woman in the Doorway and Related Imagery in Traditional Chinese Funerary Art,” in *Journal of the American Oriental Society*, 121 (2001) 4: 539—548.

③ Goldin 文同前注，第 548 页。启门图像处于一种“阈限位置”，这一观点源于巫鸿。见 Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford: Stanford University Press, 1995), p. 259.

代启门图像的启门者并不仅限于女子，也有男性。^① Goldin 对启门图像性别含义的阐释似乎不太可能适用于这些男性启门者。因此，要对启门图像性别含义有所认识，不能忽略汉代启门图像的衍生历程，也要充分考虑到作为墓葬艺术一部分的启门图像所应该具有的宗教寓意和社会信仰。

就已知的启门图像而言，主要集中在四川和山东、苏北。从地域上看，山东、苏北地区启门者有男有女，目前能够确定创作时间的汉代启门图像，男子启门最早的一例时间在东汉前期，略早于女子启门。而四川地区的启门图像多出现在东汉后期，启门者以女子为主，男子绝少，盛磊在《四川“半开门中探身人物”题材初步研究》一文里作了统计。^② 虽然并不能据此断定男子启门早于女子启门，这一现象仍值得关注（参见“汉代启门图像的性别变化”表^③）。本文所试图解决的问题是：为什么汉代四川地区启门图像皆为女子？山东、苏北地区启门者既有男子也有女子？他们各有怎样的含义？

汉代启门图像的性别变化

地点	建筑位置	时代	性别	相关图像
山东苍山 ^④	墓室东壁横梁	元嘉元年（151）	男	都亭，游缴恭迎，车骑

① 郑岩：《民间艺术二题》，载《民俗研究》1995年2期，第93页。

② 盛磊对四川地区的启门图像做了一个统计，从她的统计来看，四川地区已公布的数量是15个，其中有13个启门者“可以确定为女性”，另有2个无法做出明确区分。见盛磊：《四川“半开门中探身人物”题材初步研究》，载《中国汉画研究》第一卷，第83—85、第88页，广西师范大学出版社，2004年版。

③ 已公布的汉代启门图像近30件，表中所列是其中时代确定，启门者性别明确，组合图像清楚，较具代表性的8件，本文论述的启门图像也以此为主。

④ 山东省博物馆、苍山县文化馆：《山东苍山元嘉元年画像石墓》，载《考古》，1975年第2期，第124—134页；方鹏钧、张勋燎：《山东苍山元嘉元年画像石题记的时代和有关问题的讨论》，载《考古》1980年3期，第271—278页。

续表

地点	建筑位置	时代	性别	相关图像
江苏邳县①	前室西壁横额	元嘉元年(151)	男	楼阁,宴饮,侍者,车骑,涉猎
江苏睢宁②	墓室内	东汉中晚期	男③	楼阁,车马出行,乐舞,神禽异兽
江苏徐州④	祠堂东	东汉末期	女⑤	东王公,神禽异兽,楼阁,迎候者,车马出行
四川芦山⑥	石棺前档	建安十七年(212)	女	青龙、白虎、玄武,铺首
四川荣经⑦	石棺侧壁	东汉晚期⑧	女	西王母,秘戏
四川南溪⑨	石棺侧壁	东汉晚期⑩	女⑪	西王母,侍女,方士,鹿,飞鸟,墓主夫妇
四川雅安⑫	阙楼	建安十四年(209)	女	神人,抚琴,击虎,神禽异兽等

① 南京博物院、邳县文化馆:《东汉彭城相缪宇墓》,载《文物》1984年第8期,第22—29页。

② 全泽荣:《江苏睢宁墓山汉画像石墓》,载《文物》1997年第9期,第36—40页。

③ 已公布图版极为模糊,无法辨识启门者性别;但考古报告上说“一门吏正开门而出”,故判定此人为男性。

④ 南京博物院:《徐州青山泉白集东汉画像石墓》,载《考古》1981年第2期,第137—150页。

⑤ 郑岩先生曾实地考察白集墓现存石刻,并告知笔者启门者为女子,在此向郑岩先生表示感谢。

⑥ 任乃强:《芦山新出汉石图考》,载《康导月刊》1942年第4卷,第6、第7期,第13页。

⑦ 李晓鸥:《四川荣经发现东汉石棺画像》,载《考古与文物》1988年第2期,第93页。

⑧ 罗二虎:《汉代画像石石棺》,第63页,巴蜀书社,2002年版。

⑨ 崔陈:《宜宾地区出土汉代画像石棺》,载《考古与文物》,1991年第1期,第34—40页。

⑩ 罗二虎:《汉代画像石石棺》,第87页,巴蜀书社,2002年版。

⑪ 原考古报告并未指明启门者性别,李淦认为这是一个女子。见李淦:《论汉代艺术中的西王母图像》,第188页,河南教育出版社,2000年版。

⑫ 徐文彬、谭遥、龚延万、王新南:《四川汉代石阙》,第31—34页,文物出版社,1992年版。

一、启门女子：西王母的使者

Goldin 的研究是以四川荣经石棺上的启门图像为中心展开的（图 1）。这组图像以启门女子为中心，左侧为“秘戏”，右侧有西王母。Goldin 认为，启门图像中既然出现“秘戏”，那么启门者必然与男女欢爱有关。^① 在她的论述里，西王母被完全遗忘，没有加以任何讨论。实际上，对于荣经石棺上的这一图像，还应该进行更为完整的解读。

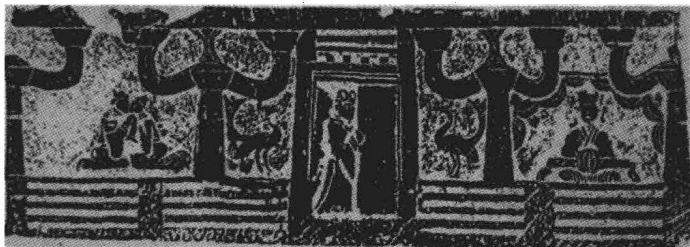


图 1 四川荣经石棺上的启门图像

荣经石棺上的男女相拥亲吻像，学界一般称之为“秘戏”。对这一“秘戏”图像的探讨，可以从这一图像所在的空间关系着手。在这荣经石棺的画像上，有上、下两条地平线，较低的地平线上立着一扇半启的门，形成一个靠前的空间；较高的地平线上

^① Paul R. Goldin, “The Motif of the Woman in the Doorway and Related Imagery in Traditional Chinese Funerary Art,” in *Journal of the American Oriental Society*, 121 (2001) 4: P540. Goldin 举《左传》、《抱朴子》、《女诫》等文献指出“妇人送迎不出门”、男女不能相互接触等汉人应遵守的法则，女子启门的图像明显违背了这些法则。关于荣经石棺，见李晓鸥：《四川荣经发现东汉石棺画像》，载《考古与文物》1988 年第 2 期，第 93 页。

则立着四个带斗拱的立柱，形成一个靠后的空间。这就构成一个双重的空间结构，女子启门的图像立在下方的地平线上，位于前一个空间；而“秘戏”、西王母与斗拱则位于上方的地平线，位于后一个空间，其连续性被封闭的、较低的启门图像所打断和切割。在空间关系上来看，“秘戏”与西王母结合得十分密切，共同构成一个不可分割的整体，在图像性质上应该十分接近。

这种男女相拥的“秘戏”图像，时常在仙境中出现。四川新津宝子山石棺右侧的仙山上有男女相拥亲吻像，情形与荣经石棺相似（图2）。^① 新津石棺上的景象与彭山梅花村崖墓石棺画像非常接近，都以仙人博弈、抚琴为主体（图3）。^② 两者的差异仅在于：彭山石棺画像右侧的两座仙山在新津石棺上合为一座，彭山石棺的两个听琴者在新津石棺上正在“秘戏”。两者都是表现仙境中的景象，拥抱亲吻像应该是一种与仙境相关的图像。



图2 四川新津宝子山石棺右侧画像

汉代墓葬艺术中这类与性有关的图像，学者多指出其与生死信仰、升仙思想之间的密切关联。^③ 巫鸿曾将这些图像归纳

① 鲁德福、闻宥：《益州汉画集》，University of California Press，1951年版。

② 高文、高成英：《四川出土的十一具汉代画像石棺图释》，载《四川文物》，1988年第3期。

③ 罗二虎将男女欢娱秘戏解释为生殖崇拜，认为这类图像的含义是祈求人的生命长存、死而复生，伏羲、女娲两尾交叉重叠或者欲合的图像也是这种含义。见罗二虎：《汉代画像石棺研究》，载《考古学报》2000年第1期。

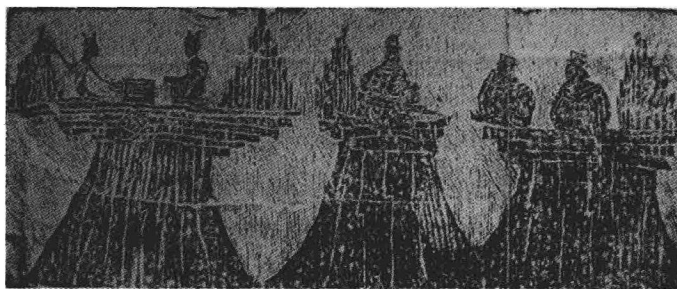


图3 四川彭山梅花村崖墓石棺画像

为两种类型，一是与“桑间濮下”传统有关的“野合图”，一是与成仙思想有关的男女拥抱亲吻像，并着重指出后一种图像与西王母的关系。^① 在巫鸿看来，“荣经石棺画像明显为升仙题材”。那么升仙题材中为什么出现“秘戏”？巫鸿给出了两种推测，一是与生殖崇拜有关，一是与早期道教的“房中术”有关。^② 巫鸿的后一种解释或许更加贴切，葛兆光对道教过度仪的研究表明，“房中术”、“合气之术”在汉魏六朝的道教中，不仅属于养生、神仙术的范畴，甚至还成为信仰者必须经历的一种“仪式”。^③

即便不考虑六朝文献中道教与房中术的紧密联系，仅仅从汉代画像石上的图像关系来看，男女相拥亲吻的“秘戏”图像与西王母、仙境之间也确实存在着某种内在联系。如果将荣经石棺画像中“秘戏”和西王母所在的门后空间理解为“仙境”，

① 巫鸿：《地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构》，载巫鸿主编：《汉唐之间的宗教艺术与考古》，第444—445页，文物出版社，2000年版。

② 巫鸿：《地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构》，第446页，文物出版社，2000年版。

③ 葛兆光：《屈服史及其他：六朝隋唐道教的思想史研究》，第61页，生活·读书·新知三联书店，2003年版。