



The Chinese Fine Arts Education
Academic Symposium

The Art and Design Theory Volume

中国美术教育学术论丛
美术与设计理论卷【9】

辽宁美术出版社

Liaoning Fine Arts Publishing House

The Chinese Fine Arts Education
Academic Symposium

The Art and Design Theory Volume

中国美术教育学术论丛

美术与设计理论卷【9】



辽宁美术出版社

序

美术教育是一种有目标、有计划的文化传递方式，它所完成的任务有两个方面：一是要传承美术知识和技能；二是提高受教育者的审美情操，进而使受教育者在为社会创造财富的同时实现自身价值。

然而，长期以来我们的美术教育模式一直未能跟上时代发展的步伐，各类高等院校在培养艺术人才方面也一直未能找到理论与实践、知识与技能、技能与市场、艺术与科技等方面的交汇点。先行一步的美术工作者已经在探索一条新的、更为有效的教育方法，在对他们以往的美术教育模式进行梳理、分析、整合的过程中，辽宁美术出版社不失时机地将这些深刻的论述和生动的成果集结成册，在国内首次推出了这套具有前沿性、教研性和实践性且体系完备的美术教育学术论丛。

该论丛最大的特点是理论与实践相结合，配以大量的中外经典美术作品，以开放的学术观念深入研究各学科产、学、研的发展态势。论丛涵盖了美术教育的主要门类，重点论述了美术理念、创意思维、绘画要素、艺术设计及表现方法等内容，丛书由《教学研究卷》《美术与设计理论卷》《艺术设计卷》《建筑与环境艺术卷》《造型艺术卷》《民间美术卷》六大类共 68 本图书构成。

该论丛是在提取、整合现有相关学术论文及教学改革成果的基础上，针对当下美术教学的特点和要求编写而成的，紧扣现代教育理念，体现基础性和学术性，满足当今美术教育创新发展的需要，具有很强的实用性与参鉴性。

Contents

总目录

| | | |
|----------------------------|---------|-----|
| “笔墨当随时代”——浅谈中国油画创作题材的时代进程 | 杨盛楠 | 001 |
| 在命运的“炼狱”中磨砺——品味徐渭和凡·高的艺术人生 | 李文文 | 004 |
| 中国古代器物设计的形、色、质与封建皇权的象征 | 毛陈诚 | 006 |
| 唐代肖像画的称谓与其形神观 | 孔庆龄 | 009 |
| 论中国画中的“气” | 莫晓卫 | 013 |
| 浅谈中国意象性绘画 | 郭永岗 | 015 |
| 技巧与笔墨的超越——苏仁山人物画艺术研究 | 李翠莹 | 017 |
| 论书法艺术个性化笔墨语言对中国画创作的影响 | 邓萍 刘清扬 | 019 |
| 传统文化对中国古代绘画空间形态表现的影响 | 师帅 | 022 |
| 略论中国的现实主义绘画 | 连文华 | 024 |
| 关于中国木刻版画的当代性思考 | 朱凯 | 026 |
| 论中国画创作的关键——画家需具备全面深厚的艺术修养 | 韩宏斌 | 028 |
| “真情至性”和“自我他我” | 杨刚 | 031 |
| 青绿山水画色彩语言研究 | 彭志琪 | 033 |
| “色空观”对中国画中“空白”的影响 | 辛晔 | 036 |
| 以历史沿革探索文人画的形成与发展 | 赵龙飞 唐小杰 | 038 |
| 坚守中国画的民族精神 | 邹畅 傅可 | 042 |
| 柴祖舜绘画艺术观后 | 翁剑青 | 044 |
| 对水乡画历史和现状的思考 | 叶其嘉 | 051 |
| 潘天寿绘画艺术的精神性 | 杨刚 | 053 |
| 新疆黑白木刻艺术发展概述 | 于海燕 | 055 |
| 艺术的意象选择 | 丁予菡 | 060 |
| 浅谈中国画的意象形态 | 徐慧丽 | 064 |
| 谈明代中后期书画 | 李珉 | 066 |
| 湖湘文化初探 | 汤佳 | 069 |

| | | |
|-------------------------------|-------------|-----|
| 岭南画派教学中的绘画艺术研究 | 陈 婷 | 072 |
| 中国古典画“意”的审美观照 | 任航璎 | 076 |
| 浅析传统山水画的线、形意义 | 范小虎 | 081 |
| 唐代渤海国绘画艺术初探 | 谭红毅 | 084 |
| 震惊之余——对达米安·赫斯特作品的感想 | 石明祥 | 087 |
| 米勒油画中的妇女形象解析 | 闫 萍 | 089 |
| 冲突与友谊——阿尔时期的凡·高与高更 | 刘 萍 | 091 |
| 三维浪潮中的艺术表现——朱利安·奥培的新世纪创作 | 龚之允 | 096 |
| 观吴哥古迹寺庙建筑之对称意味——东南亚艺术研究（之八） | 帅民风 | 098 |
| 浅析贡布里希的《艺术发展史》 | 李艳青 李 莉 | 101 |
| 不可缺情的凡·高绘画之路 | | |
| ——论亲情、爱情及友情对凡·高绘画历程的帮助 | 陈永亮 | 103 |
| D·H·劳伦斯艺术思想解读 | 时玲玲 | 105 |
| 浅析超现实主义摄影的瞬间记录 | 张 滨 李美莹 | 110 |
| 油画形式“复古”——当下油画中形式继承与发展的特点 | 杨雅辉 | 112 |
| 数字技术长镜头对电影美学的丰富与发展 | 高 琳 | 115 |
| 电影中的美术 | 李 刚 | 119 |
| 浅析精确主义对相写实主义的影响 | 薛 波 朱守信 | 121 |
| 浅议绘画中的母性情怀 | 吴黄云 | 125 |
| 留一曲情深不绝绕梁音——水彩画的东方意蕴探索 | 青 华 | 129 |
| 浅谈民间美术在中国当代油画中的作用 | 张 蕾 | 133 |
| 对工艺美术价值体现的研究 | 胡 滨 | 135 |
| 浅谈摄影对绘画的影响 | 郭 锐 | 140 |
| “图像”还是“图象”——在汉字简化过程和文献检索结果中判断 | 张可隽 | 142 |
| 隐喻蒙太奇在影视后期制作中的运用探究 | 孙 磊 陈淑娇 谭 坤 | 144 |
| 古滇国青铜扣饰艺术形式美研究 | 李桂芬 | 147 |
| 色彩心理学探微 | 王 旭 | 152 |
| 论中国诗与中国画的交融 | 李慧萍 | 157 |
| 水彩画的形与色审美价值研究 | 吴培森 | 160 |
| 中国传统图形溯源与时代特点 | 黄明楠 | 163 |
| 浅析视觉艺术表现的本源 | 赵卫平 | 166 |
| 浅谈审美心理距离 | 游火旺 | 168 |
| 试论“风骨”的悲剧性意蕴 | 王圆圆 | 170 |

| | | |
|--------------------------------|----------------|-----|
| 解析现代绘画色彩的形式美 | 孟金花 | 175 |
| 浅析艺术本体论 | 孔祥凤 | 178 |
| 形式构成法则在情感与观念传达中的应用 | 付红霞 吴培森 | 180 |
| 孔子美学思想中的“礼”——青铜器 | 王月 | 182 |
| 商周青铜器纹饰艺术风格及其文化内涵 | 杜晓伊 | 185 |
| 论中原文化在艺术形态上的体现 | 王超 | 187 |
| 浅析实验视频的时间重构 | 马文策 王玉红 | 189 |
| 浅析女性意识形态在观念摄影中的表现 | 温非 | 191 |
| 浅析“归去来辞”题材绘画的审美内涵 | 刘盈盈 | 194 |
| 圆象与设计 | 王鹏 | 196 |
| 数字艺术时代的设计表述 | 汤天然 | 198 |
| 浅论建筑形式与经济形态之关系 | 夏洪波 | 203 |
| 简论艺术设计造型语言的多变性 | 郑亚锋 | 207 |
| 论汉唐文化与现代珠宝首饰设计 | 韩石龙 张小平 | 210 |
| 浅析后现代主义设计及其问题 | 刘飞 | 213 |
| 浅谈西方绘画作品中的色彩心理效果 | 王萌萌 于莹 赵津津 | 216 |
| 生活中的设计与现代审美观念 | 张倩 | 219 |
| “disegno”的现代性重构——浅析弗莱艺术批评范式的确立 | 陈星伊 | 221 |
| 重新审视纯艺术与艺术设计的概念 | 于长敏 | 224 |
| 当代设计对老年人很不“孝顺” | 朱建春 陆志国 徐建 李晓梅 | 226 |
| “流线型”设计风格归属问题探究 | 方琼琳 | 229 |
| 骨螺紫与骨螺染色研究 | 戴茹奕 | 232 |
| 草原文化在绘画作品中的符号化表现 | 王欣远 | 237 |
| 高卉民艺术创作与中国北方花鸟画价值取向刍议 | 张世利 | 239 |
| 浅析中国画与西洋画的构图差异 | 李文婷 | 242 |
| 益阳传统民间竹家具郁制工艺的继承与创新性研究 | | |
| ——以竹凳为例 | 曹友余 郭建国 习超 | 244 |
| 古元版画的当代意义 | 荣华 | 249 |
| 谈展示艺术生产的价值论维度 | 兰新成 | 251 |
| 中国民间美术与现代设计 | 王云芝 | 253 |
| 信息传播变革中的信息设计研究 | 刘晖 | 255 |
| 传统文化与反传统文化——关于室内设计发展的一点思考 | 丁晗 | 257 |
| 拼贴技法在图画书创作中的运用 | 缪滢 | 259 |

| | | |
|------------------------------|------------|-----|
| 商品房开发浪潮下城市住宅区导视系统的价值取向 | 沈雷 | 261 |
| 对辽宁乡村旅游中环境艺术设计的思考 | 任文东 杨翠霞 刘晖 | 263 |
| 巫术文化影响下的古代设计艺术思想浅议 | 聂路 | 265 |
| “向后走”与“向前走”——对中国油画发展态势的思考 | 陈锦通 | 267 |
| 龙泉青瓷融合工笔花鸟画装饰应用研究 | 叶文飞 叶芳 | 271 |
| 地方工艺美术装饰之线的应用表现 | 陈董燕 叶芳 | 273 |
| 论现代纤维艺术的表现理念与应用价值 | 彭佳丽 | 275 |
| 浅谈写意中国画与室内陈设艺术的关系 | 陈郁 | 278 |
| 纯真的目光——浅析卡通绘画与青年一代 | 田寒 | 280 |
| 对我国电视动画创新型营销模式的探讨 | 李晖 | 282 |
| 赣雒文化与鄱阳湖地区生态经济发展研究 | 杨茵 梅云清 李强 | 285 |
| 跨界设计及其对青年消费心理的影响 | 王寅威 | 288 |
| 浅谈巴洛克和洛可可艺术对我国现代艺术设计的影响 | 刘博 | 290 |
| 20世纪五六十年代“油画民族化”思潮解析 | 蔡青 | 293 |
| 油画风景地域性的表现因素 | 赵海亭 | 297 |
| 山东潍坊杨家埠木版年画保护的必要性及措施 | 陈隶静 郭梁 | 299 |
| 浅析中国画创新问题 | 邱继东 | 304 |
| 中国现代漆艺发展策略探讨 | 李媛 杨周敏 | 306 |
| 透过年画看中国民间审美 | 陈思润 | 309 |
| 霍去病墓石雕的文化审美特征再探索 | 高昂星 | 312 |
| 《长物志》中的生态伦理观的解读 | 王文萌 | 315 |
| 艺术授权产业发展策略研究 | 管理 | 317 |
| 旅游文化的重要表征——丽江家具 | 李韬 张巍巍 | 319 |
| 试论我国画廊业的现状及发展 | 赵欣 郑祎峰 | 324 |
| 浅谈艺术家与市场 | 罗介全 | 328 |
| 书法行销市场的三大障碍 | 邹志生 | 330 |
| 社会艺术赞助的前景与困扰——从中国艺术双年展资金问题说起 | 韩琼 | 333 |
| 浅析后金融危机时代的艺术品市场 | 崔松云 | 337 |
| 大众文化对艺术品消费行为模式的影响 | 张焱 | 341 |
| 论钟祥旅游城市背景下的明显陵景区传播策略 | 张俊杰 郑伶俐 | 343 |
| 设计项目管理与设计战略管理的关系研究 | 向舒 | 348 |
| 互联网时代的艺术产业发展 | 张翔 | 351 |
| 中国画的艺术性与商品性 | 龚宇 | 355 |

| | | |
|-------------------------------|-----------|-----|
| 传统村落旅游开发应重视的一些问题 | 赵明 | 357 |
| 试论艺术赞助的形式与其对艺术发展的影响 | 张一平 | 359 |
| 浅析艺术管理学研究的基本方法 | 徐文惠 | 363 |
| 禅宗管理哲学在艺术人才管理中的启示 | 赵嵘嵘 | 365 |
| 西方的“风格学”如何鉴定中国书画 | 朱军 | 369 |
| 谈公共艺术项目中客户参与的重要性 | 李翔 | 372 |
| 新意·率意·随意·难尽人意 | | |
| ——第九届全国法篆刻作品展览《作品集》读后感 | 邹志生 曾光 | 374 |
| 博物馆——丰富的校外教育资源 | 尤天虹 | 378 |
| 中国艺术市场与当代艺术走向 | 韦国 | 380 |
| 河南现代写实主义绘画与数字美术馆建设 | 高正 | 384 |
| 画笔下的乡土——由第八届水彩、粉画作品展乡土题材作品想到的 | 肖雨 | 386 |
| 曦光耀华宇——土山湾画馆在中国近代美术教育史中再定位 | 柯羽阳 | 388 |
| 科技类展览会的“参与式展示”研究 | 姜莹 | 392 |
| 数字化博物馆展览设计新构想 | 黄秋野 叶苹 | 394 |
| 设计的平民舞台——创意市集 | 钟砚涛 | 398 |
| 浅议大学生艺术社团发展新趋势 | 彭隼 | 402 |
| 高职美术院校图书馆特色服务探索 | 林玉晖 | 405 |
| 对设计管理的重新审视 | 曹文译 | 407 |
| 浅析美术馆吸引力的提升 | 孙平 | 409 |
| 建设生态型艺术品市场 | 吴维敏 | 412 |
| 从“宋庄现象”看金融危机对当代艺术市场的影响 | 杨俊 | 416 |
| 金融风暴下的中国当代艺术 | 张义 | 420 |
| 浅谈民办艺术教育的优势 | 陈相道 王影 | 422 |
| 在尴尬中突围——对中国画廊业生存状态的思考 | 江哲丰 | 424 |
| 创造美与和谐的高校图书馆的人本管理 | 林玉晖 | 428 |
| 儒家思想之“和”在设计管理中的运用 | 何菲 | 430 |
| 刍议艺术基金会 | 陈颖 | 432 |
| 面向现实的上海双年展 | 史跃军 | 434 |
| 关于艺术与管理融合的思考 | 朱晓溪 王健 | 438 |
| 浙江大学“全国高校美术学科发展高峰论坛”综述 | 连冕 李亮 叶康宁 | 442 |
| 从艺术受众层面浅析明中期苏州地区书画市场繁荣的成因 | 裴元生 | 451 |
| 基于沟通的艺术管理 | 王盼盼 | 453 |

| | | |
|---------------------------|------------|-----|
| 试论设计管理在设计团队中的运用 | 杨晶晶 | 455 |
| 国际设计价值评估方法研究现状与分析 | 张红梅 | 457 |
| 元明清青花瓷拍卖行情简要分析 | 王琼珊 | 459 |
| 欧洲画商职业形成原因探析 | 侯中元 | 461 |
| 湘绣艺术品收藏市场导向与品牌建构 | 姜倩 黎青 | 463 |
| 艺术设计创意产业化的组织形式 | 黄韬 | 468 |
| 传承者·引领者·批评者——浅析设计师的社会角色 | 孟剑飞 | 471 |
| 从展览和收藏角度看中国当代艺术现状 | 朱雷 | 473 |
| 城市公共艺术品的管理与维护 | 张淞 冯亚星 林金华 | 475 |
| 美第奇家族艺术赞助策略探析 | 谭丹莉 | 478 |
| 中国画廊业的现状分析 | 龙丽婷 | 481 |
| 浅析明式家具的鉴定 | 冯宪伟 | 483 |
| 略论云冈石窟装饰艺术的市场价值 | 赵媛媛 | 486 |
| 花馍文化产业营销策略初探——以闻喜“卫嫂花馍”为例 | 张美玉 | 489 |
| 甘肃通渭书画艺术产业化发展探析 | 夏艳萍 郭殿声 | 491 |
| 理性看待艺术品的商业价值 | 文特 | 493 |
| 艺术市场营销组合策略研究的进展与思考 | 管顺丰 曹英 | 495 |
| 当代中国美术市场竞争力分析与研究 | 肖雄 | 497 |
| 浅谈山西传统工艺美术品的经营模式 | 王玉轩 | 499 |
| 董其昌书画鉴藏方法分析 | 黄冉 | 501 |
| 试论美术作品与设计作品的比较与评价 | 朱和平 李亚兰 | 503 |

“笔墨当随时代”

——浅谈中国油画创作题材的时代进程

文 / 杨盛楠

【内容摘要】油画的发展历经了多个不同时期，每个时期都有其独特的时代风貌。可以说油画的创作题材是受时代的影响又反映了时代的特征。本文将从中国传统绘画理论入手，对油画创作题材的时代进程与特征进行分析，研究油画题材与时代进程的联系，进而对艺术的本质进行探讨，分析当前社会发展过程中的多样思潮对中国现当代油画创作所产生的影响与作用。

【关键词】油画创作题材 石涛 时代进程

“笔墨当随时代”是清初山水画家石涛的名言。“笔墨当随时代”强调了艺术创作要与社会经济、政治、文化相符合。法国画家瓦萨列里曾说过：“现在，人类的知识已经遍布宏观世界和微观世界，在这样一个时代，一个艺术家难道还能够像过去的艺术家一样对日常世界……对他的家，他的熟人，他的花园……激动不已吗？……因此艺术家应该相应地表现这个原子和星球的大时代。”在艺术作品中，客观世界与主观精神的表达都是对社会发展的时代性的最佳反映。

石涛的这句话虽在中国画的语境中产生，但却影响了包括油画在内的许多艺术领域。本文就将从油画创作的题材角度出发，剖析油画题材的时代进程，研究时代发展对创作题材的影响与作用。

一、从政治题材到人文关怀

油画创作的题材选择与时代发展的主流思想密切相关。新中国成立后的二十年间，现实主义革命历史画一统天下，艺术创作都围绕在



父亲 罗中立

对政治题材和历史事件的描述中展开，其中董希文的《开国大典》和罗工柳的《毛泽东同志在井冈山上》最为代表。这时期的作品都深深地带上了时代烙印——鲜明的政治性主题、激动人心的画面、明亮的颜色调子、神采飞扬的领袖伟人、英雄劳模的造型等。用油画的形式配合传播国家政治思想与行动，积极歌颂社会主义建设。这个时期也被称为“红色经典时代”。



陈丹青 西藏组画1



陈丹青 西藏组画2

“文革”结束后产生的“伤痕”艺术，是为了记录那个不堪回首的时代，也使得油画创作题材从单一的对政治题材的描绘转向了对普通人民大众生存状态的关注。后来，画家们把视角转移到身边的现实生活中，用写实技法表现乡土题材。罗中立的《父亲》、陈丹青的《西藏组画》和何多苓的《春风已经苏醒》就是这个时期的代表作。油画《父亲》以纪念碑式的宏伟构图刻画了一位普通的农民，运用“超级写实”的绘画手法，使得人物形象更具真实性。当时正值中国进行农业改革，题材应时而出，展现了一位饱经沧桑、任劳任怨的劳动人民的真实形象。高名潞说：“艺术家们把注意力从关注自身作为红卫兵时的体验，转向了表现‘文革’时期在农村接受再教育的‘他者’。这些艺术家对‘他者’朴实的、甚至常常带有忧郁色彩的观察视角，无疑来源于对人道主义和‘实事求是’的追求。”在当代意识的观照下，艺术家对绘画的题材又做了新的开拓，完成了从政治题材到人文主义的华丽转变。

二、从客观再现到主观表现

改革开放后中国经济迅猛发展，工业和科学技术不断进步。新艺术思潮的涌现、网络时代的到来、流行和时尚的发展使得这时的艺术作品在题材上呈现出个性化和多样化的趋势。题材也从以往对客观世界的真实再现，逐渐向时代发展所带来的物质生活对精神世界的影响层面渗透。

1. 都市题材的兴起

经济高速发展，城市化进程日益加快，都市取代了乡村成为了人们生活的中心，迅速崛起的都市为艺术创作提供了土壤。身处城市的我们每天都在感受着城市的日新月异，物质文化生活的丰富多彩，与此同时，都市问题也日渐突出。商业文化泛滥、物欲的生活方式、都市中日渐冷漠的人性成为艺术家们关注的问题。艺术不再是被动地接受时代所赋予的一切，而是主观能动地反映问题，它以提出问题的方式介入生活。都市题材把绘画题材从被动接受变为积极能动地反映现实世界。

潘德海在《都市系列》作品中刻画了拥挤的街道、各式的交通工具、行色匆匆的忙碌人群。这些

人忙碌的事情虽不尽相同,但却都带着一张相同冷漠的面孔。画家通过画中人物外形的“胖”来象征现代都市人的欲望,欲望越多,越来越膨胀。人们受物欲的驱使而在都市中忙碌穿梭,“都市题材”影射了都市化进程中人的思想情感变化,反映了社会的发展对人们精神世界层面的冲击。

2. 对社会底层人民的关注

我们生活的城市,各行各业都有农民工的身影。他们辛勤的劳动却不被人尊重,他们为城市的发展贡献青春,却生活在社会底层。艺术家们观察社会,把农民工题材搬上了画布,忻东旺就是当代农民肖像画创作的代表画家。《诚城》这幅作品描绘了5位肩扛行李进城打工的农民兄弟,或许是画家出生在农村的特殊经历,对于这种想要努力改变其身份的心情有着共鸣。忻东旺说:“我是借用农民来表达。这是一种符号,一种媒介。我借此传达对社会、时代的看法,传达自己的感受。我理解的都市,是随着社会变革的那一部分——农业文化转向工业文化,农村人口进入城市,这是我眼中的都市。”他的作品为我们展示了变革时代的农民特征。

与忻东旺表达的人性本质状态所不同,徐唯新的农民工题材更多地表达了对这个弱势群体的怜悯。他认为艺术家要有一定的社会责任感,可以通过绘画这种模式来揭示生活的本质意义,而绘画题材的选择相对于纯粹的形式探索更具有重要意义。在《矿工肖像》系列中,艺术家采用了大幅肖像画的创作模式给人以强烈的视觉冲击力。虽然我们不知道他们的名字,但当我们欣赏其作品时,却可以通过那一张张被熏黑的脸庞,一块块触目惊心的伤疤,一双双坚毅的双眼熟悉他们的工作,了解他们的疾苦。艺术家要以自己独有的方式介入社会,通过自己的作品去反映社会。

三、油画创作题材对时代发展的导向性作用

油画创作题材受时代的影响,并随着时代的

发展而逐渐改变。这种变化并不是毫无根据的凭空编造,而是与时代发展的主流思想密切相关,且带有一定的导向观念。

油画创作题材的导向性作用主要体现在两个方面,一是对主流思想观念的弘扬与歌颂,二是对社会发展中所产生的问题进行关注、揭露与批判。作为艺术工作者,其作品不仅仅是一件艺术品,它所反映的内容与思想都可以给人们的心灵深深的震撼与启迪。以热爱生活、关心社会、珍爱生命为题材的油画作品可以给人健康、进步、积极向上的生活体验;以揭露社会陋习为题材的作品则可以让人们反思。无论哪一种导向,其本质都是艺术家观察生活,从生活中发掘和反映问题,这样的油画作品才可以反映时代的精髓。

结语

油画创作的题材选择并非凭空编造,任何作品都是时代的缩影,任何题材的变迁都有迹可循。每个时代都有特定的精神风貌,绘画顺应时代的发展是最自然的事情。顺应时代的绘画就意味着绘画题材的创新与发展。处在纷繁复杂的时代背景下,油画创作题材的多元化和个性化是时代发展到今天的必然趋势。随着时代的发展,油画创作的题材必将在多元中凸显个性话语。

参考文献:

1. [德]瓦尔特·赫斯著. 宗白华译. 欧洲现代画派画论. 广西师范大学出版社, 2002
2. 叶春辉, 王希. 中国现当代美术创作方法论研究. 广东高等教育出版社, 2009
3. 高名潞. 墙: 中国当代艺术的历史与边界. 中国人民大学出版社, 2006
4. 王林. 绘画与观念. 重庆出版社, 2008
5. 刘淳. 中国油画史. 中国青年出版社, 2005
6. 牟建平. 画家要介入社会——仿现实主义画家徐唯辛. 艺术与投资杂志, 2006.6

在命运的“炼狱”中磨砺

——品味徐渭和凡·高的艺术人生

文 / 李文文

【内容摘要】徐渭和凡·高这两位不同时代、不同国度的艺术大师，他们所承受的人生苦痛，与他们所取得的艺术成就是成正比的。

【关键词】徐渭 凡·高 艺术人生

如果说艺术家的生命是一场戏，那么徐渭和凡·高的一生则有太多的转折和矛盾。他们生活的坎坷、身世的悲凉、精神的畸变，旷古罕见。

一、生不逢时且命途多舛的相同经历

据《畸谱》记载：徐渭生下百日后，父亲就去世，10岁那年家中败落，生母被卖，14岁时养母也逝去，爱被剥夺这种孤独的体验，不仅影响他内在的精神世界，也历练了他艺术创造所必备的心理素质和能力。

徐渭虽出身宦宦家庭，自幼天资聪慧，“四岁能迎送吊客，六岁不再目，立诵师所，八岁稍解经义，十岁受山阴知县刘曷所赏”，然而他却成为僵化科举制度的牺牲品，21年间八次参加乡试而不中，后入浙江总督胡宗宪幕。后因胡宗宪被弹劾为严嵩同党，徐渭恐受牵累，蓄意自杀。后来精神状态接近疯狂，失手将继室张氏打死，被关进大牢七年。晚年回归故里，穷困潦倒，变卖藏书数千卷，靠卖书画度日。73岁时，带着心灵与肉体的双重伤痕，徐渭悄然结束了“几间东倒西歪屋，一个南腔北调人”的悲惨一生。

荷兰的历史上可圈可点的人物很多，其中最辉煌的一页，应该是由凡·高书写的。他出生于条件优越的家庭，却遭到了现实的严酷摧残。他

骨子里对家和爱有一种长久的渴望，但寻爱的旅途荆棘密布，多次的求爱，最后以失败告终。

凡·高到了27岁才开始学画，在困惑的岁月里，手中画笔也曾让他无比的兴奋。但是生活的贫困和爱情的失败，加上个人理想与社会现实的尖锐冲突，终因精神失常，凡·高拿起了手枪，走到萨都的草坪，向心窝射了一枪，结束了悲苦而狂想的一生。

对于艺术家而言，体验生命的苦痛能够使他们不断地获得艺术创新的动力。每一位在艺术创新道路上走完终生的艺术家，都会吟诵出这样的诗句：艺术的圣殿是以痛苦砌就。从这一意义上来说，徐渭与凡·高的艺术无疑是伟大的，然而他们在生前都未得到社会的充分认可。

二、孤傲孑立，不为世人理解的内心世界

徐渭不囿于礼法，他“疏纵不为儒缚”，不肯俯仰随人，满腹才华不为重用，长期的压抑和苦闷，“常中夜呼啸，有群鹤应焉”。徐渭用怀疑的眼光看世界，即使古已成定论的问题也敢于质疑和打破。

徐渭将自己的人生和情感全部倾泻在他的画中，他作画往往以胶调墨，有浸渍淋漓的效果，这也是他痛苦与泪水人生的写照。徐渭在作品中经常题诗题句，借题发挥，抒写对世事的愤懑与无奈。“半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。”通过阅读《墨葡萄图》中的诗句我们可以看到，他的画是在用情感来调动笔墨，将水墨葡萄与作者的身世

感慨结合为一。在徐渭笔下绘画不再是对客观对象的描摹再现，而是表现主观情怀的手段，令人联想令人感慨。

凡·高的艺术远远走在了时代的前面，不被当时人们理解。他一生过着清白无瑕的生活。正如罗曼·罗兰所说：“清贫，不仅是思想的导师，也是风格的导师，他使精神和肉体都知道什么是淡泊。”凡·高远离了传统审美的藩篱，以无比开阔的气势和才力俯瞰当代，从而一扫艺术界的平庸浅薄的惰性。他有着崭新的惊世骇俗的、前所未有的艺术感觉，发出绚烂光彩。

三、艺术风格相似，突出强烈的主观色彩

徐渭在水墨大写意画中，将对人生的无奈和破碎的心绪表现得淋漓尽致。徐渭善于泼墨大写意画法，这种画法使用纯粹的水墨，不用颜色。徐渭的艺术形式首先表现在作画不重再现，重性灵，一任精神翱翔，纵逸狂放。以“胸中不可磨灭之气”，运笔放纵，疾风骤雨，追风逐电，有很强的速度感和力量感，墨色淋漓，笔下形象磅礴大气，一反传统的温润淡雅而前无古人。以草书入画的典型作品《杂花图卷》，行笔如连绵的大草，笔触豪放跌宕，狂扫奔走，满纸风动，气魄恢弘。

用绚烂的色彩、奔放的笔触来表达狂热的感情就是凡·高艺术的特色。他不是以明朗的线条而是以色彩的组合来表达情感。在其代表作《向日葵》中，画家用简练的笔法表现出植物的形貌，充满了律动感及生命力。凡·高火焰般的激情令画作的笔触粗厚有力，色彩的对比单纯而强烈，这种粗厚和单纯却又充满了智慧和灵气。《星月夜》是凡·高深埋在灵魂深处的思想感受，这幅画呈现出两种线条风格，一是歪曲的长线，一是破碎的短线。二者交互运用，使画面呈现出炫目的奇幻景象。他的画面充满运动、对抗，线条简洁，笔触强韧粗大，色彩旋转强烈。富有张力的色与形的组合，都呈现出对自我和自然超越的崇高美。

四、积极探索大胆革新，影响深远

徐渭对笔墨进行大胆尝试，通过对水分的控制，一笔即出五彩，浓淡干湿层次变化丰富，借助于纸张的性能，创造出既顺其自然又能自我控制的泼墨画法，使写意水墨花卉取得了重大突破。作为“青藤画派”的创始人，将中国大写意水墨画推向了一个空前的高度。徐渭发展了泼墨写意花鸟画法，他用笔豪放恣纵、水墨淋漓、潇洒飘逸而名重一时，对后世影响深远。其后，清代八大山人、石涛、“扬州八怪”等无不受其影响。近代著名画家吴昌硕、齐白石等人，对其推崇备至。齐白石甚至称：“恨不生三百年前，为青藤磨墨理纸。”

对主观色彩的积极探索，使凡·高能够轻松地跳出客观色彩的束缚，自由地表现自己对客观事物的独特感受。《向日葵》画中有力的笔触、强烈的色彩、扭曲而强劲的形象等要素都代表了他的艺术特征。凡·高强烈的个性和在形式上的独特追求远远走在时代的前面。他以环境来抓住对象，他重新改变现实，以达到实实在在的现实，促成了表现主义的诞生。他直接影响了法国的野兽主义、德国的表现主义，以至于20世纪初出现的抒情抽象肖像等流派，成为后印象派的三大巨匠之一。

徐渭和凡·高两位不同时代、不同国度的艺术天才，历经生活坎坷和人生磨难，最终却殊途同归，成为一代大师。但是他们在世时，则是穷困潦倒，贫病交加。他们并不为当时的社会所垂青，唯有“自以为是”的信念使他们的艺术理想超乎于社会之上，他们的人品才学为后人所理解和欣赏。伟大的艺术家们不是生活在他们所处的年代，却生活在他们逝去之后的岁月中。

中国古代器物设计的形、色、质与封建皇权的象征

文 / 毛陈诚

【内容摘要】在中国封建社会时期，许多优秀的能工巧匠在器物或者建筑的设计和制造过程中十分注意形、色和材质的选用。其中一个很重要的原因是封建礼制和皇权思想的约束。本文从中国古代器物设计的形、色和质三个方面简单谈谈它们与封建礼制、皇权象征的关系。

一、中国古代器物设计的形与封建皇权的象征

形，这里包含图形和造型。中国古代器物上面经常会附有各种纹饰，如商代青铜器的饕餮纹，汉代漆器上面彩绘的狩猎纹，这些纹饰属于图形的范畴。方鼎、圆鼎、梅瓶等外形属于造型的范畴。

在商代，青铜器常作为饮食器或者酒器，商纣因酒色而亡国，所以到了周代，废酒器而化作礼器。其后青铜器作为政治工具的作用随朝代的更替日益显得鲜明。礼器能够彰显使用者的等级、地位和权力，所以在统治阶级的政治生活中必不可少。清末有识之士郭嵩焘这样说明礼器的地位：“三代王者之治，无一不依于礼，将使习其器而通其意，用其文以致其情，神而化之，使民宜之。”君权神授、贵贱有别、伦常有序的等级观念成为约束工艺装饰的一股强大势力。

周工制礼之后，名物制度逐步确立。之后，对器物的工艺装饰纹样便有极其严格的要求。比如《礼记·礼器》所记载：“礼有以文为贵者，天子龙衮，诸侯黼，大夫黻，士玄衣纁裳。天子之冕，朱绿藻，十有二旒，诸侯九，上大夫七，



下大夫五，士三。此以文为贵也。”不同阶级的人如果没有按照要求而任意授予较高级别的礼器，则是僭越。孔子认为春秋是一个礼崩乐坏的时代，主要是因为他不能容忍下层百姓在制器和用器上的“僭礼”行为。

龙作为中华民族的象征同时包含着皇权的象征。龙本来是人们幻想出来的形象，后来演变为封建时代帝王的象征，很多皇帝御用的器物都冠以龙的形象，比如龙椅、龙袍等。龙与现实皇权的结合最早源于秦始皇。据《史记·秦始皇本纪》所录，秦王嬴政三十六年（公元前211），一使者赶往咸阳，路经华山脚下，有人奉璧而言，称“今年祖龙死”。祖龙在这里便指秦始皇，龙乃君王之象。公元前49年，汉宣帝刘询以“黄龙”为年号，这标志着龙正式成为皇权的象征。由此，但凡开国皇帝必要编造与龙相关的故事。

皇帝所用服装、器具大都打上龙的烙印。皇

帝的朝服称为龙袍，龙袍上绣有九条龙，间以五色云彩，吻合帝位“九五至尊”。到了明清时期，官员们的官服上增设了补子，补子分圆补和方补两种。圆补用于贝子以上皇亲者，分别饰五爪金龙，纹于左右肩上及前胸和后背。文官和武将等官员均用方补。文官缀绣补子的动物图案被赋予了封建官衔色彩，和龙一样成为具有典型政治性的符号。

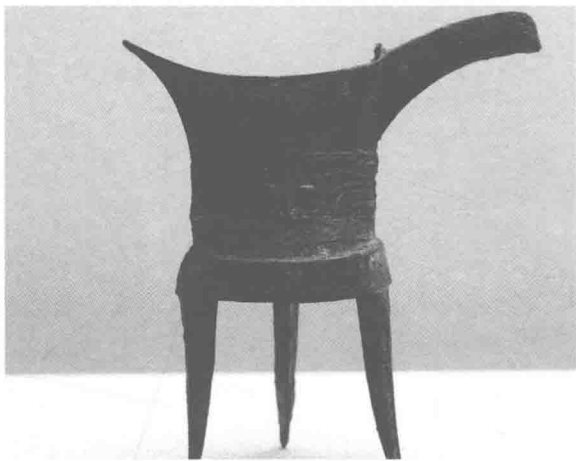
二、中国古代器物设计的色与封建皇权的象征

封建名物制度建立后，除了工艺装饰纹样的制度相当严格，色彩的应用也有所限制。

中华民族是一个崇尚“黄”色的民族。在古代，颜色被分为正色和间色，赤、黄、青、白、黑都是正色。正色具有比较多的象征意义，它既可以象征金、木、水、火、土，五行之说；也可以代表东、南、西、北、中五个方位。按照阴阳五行学说的观点“黄”的尊贵性逐步增强，大概从隋唐开始，老百姓对于黄色的使用权被剥夺了。宋代王懋《野客丛书》记载：“唐高祖武德初，用隋制，天子服黄袍，遂禁庶民不得服，而服黄有禁自此始。”唐、宋都明文禁止百姓穿黄服。自从黄色被宫廷垄断后，宫廷内的大部分显眼的装置或者摆设几乎都成了黄色。宫殿顶部采用黄色琉璃瓦，皇帝文书采用黄色的丝绢或者纸张，皇榜确实也是黄榜，皇帝御用的轿子、椅子都采用了黄色来装饰。

除了黄色，中华民族也偏爱红色，红色同样含有尊贵的象征。《礼记·玉藻》里有所记载：“天子所系大带用朱红色衬里，全部镶边；诸侯及其他人等所用大带有的镶边，有的不镶边，且都没有红色衬里；国君用朱红色的蔽膝，诸侯用素色的，士用赤而微黑色的。”

不过并不是历朝历代皇帝的衣服都是黄色，比如汉代皇帝参加祭祀典礼时所戴礼冠（冕冠）以黑为主，冕服以玄色上衣、朱色下裳。历史上龙袍还有什么颜色我们并不能完全得知，但无论



如何有一点可以确定，那就是政治性的场合一般用的是正色，正色相对于间色好比统治阶级相对于老百姓。

三、中国古代器物设计的质与封建皇权的象征

作为封建皇权象征的器物必然采用比较贵重的材质，而且使用者权位愈高材质愈贵重。在中国，人们对“玉”十分钟爱，古人常把君子比做美玉。《礼记·玉藻》曰：“君子无故，玉不去身，君子与玉比德焉。”自周朝始，玉器因礼制的出现而体现了严格的等级制度，皇室贵族等所用玉器的尺寸和色泽都有十分严格的划分。在以后的各朝各代，玉器都是皇亲贵族们追捧的玩物。

黄金、白银不论在何时何地都是贵重物品。用金、银制作出的工艺品所蕴涵的社会地位和财富象征不言而喻。金银器在历史文物中有着重要的位置，从商王朝开始，历经三千多年，金银器的制作和使用久盛不衰。宫廷里的金银器一般采用铸造、镌刻、锤鍍、累丝等多种技术。金银器有的镶嵌宝石，造型精致，纹饰精美，极富宫廷特色。

四、中国古代器物设计的形、色、质的相互关系

形、色、质在器物设计中是三个相对独立的



部分，同时它们又包含于整体设计的系统里面。在很多情况下，封建统治阶级的器物在造型、选色和材质三个方面都是很有讲究的，有着深刻内在联系的。不同于欧洲的封建社会，中国的封建社会其实是中央集权制的官僚封建体制社会。“皇权天授”、“真龙天子”，这些词汇都说明了皇权的威严与至高无上，统治阶级的器物必须使用优良的材料、精湛的工艺，绝对要区别于百姓人家所用的器物。以瓷器为例，瓷器的烧制有官窑和民窑之分。官窑能够强制占有优质的瓷土和原料，劳役天下的能工巧匠，而且控制了釉料和制瓷工艺，严禁民间进行仿制，不计生产成本，制作技术精湛，代表了当时全国的最高制瓷工艺水平。根据史料记载分析，官窑的烧造场所还会配有专门的军队把守，即使是当地官员也无法接近，更无法见到各种器物，这样做是为了保证其瓷器的独有性和特权性。民窑的生产目的只是为了满足寻常人家的生活实用，其在造型、结构、用料、选材等各方面

都具有很强的主观随意性。

正因为封建统治阶级集权力和财富于一体，所以只有他们才能够享有雕工精巧的玉器、文秀繁缛的袞衣、威仪赫赫的车舆、体量巨大的青铜鼎彝。今天当人们在博物馆或者书本上目睹一个个精美绝伦的器物时，很自然会联想到古代官僚统治阶级奢华的生活。

参考文献：

1. 吴小平. 从礼器到日常用器——论两汉时期青铜容器的变化. 厦门大学学报, 2006.3
2. 庞进. 龙文化的历史职能、精神底蕴和重要使命. 商洛学院学报, 2010.2
3. 吴雪平. 中国传统服装中的五色审美研究. 宁波大学学报, 2009.10
4. 王琴. 中国器物: 传统伦理及礼制的投影. 艺术百家, 2007.5
5. 邱春林. 设计与文化. 重庆大学出版社, 2009