

荣誉证书

HONORARY CREDENTIAL

栾亚红 先生/女士:

您的作品 浅析吴镇《墨竹谱》的家训意义 在首届
《爱尚美术》青年美术理论家评选活动中, 被评为青年美
术理论家入选作品。

《爱尚美术》杂志社有限公司

中国美术家协会理论研究处

山东省美术家协会

2019年1月4日

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1500

[illegible]

天制陰陽——以五音宮商角徵羽與四季風氣相配而論
 四時氣候與五音——「特製的音樂與天文」——造曆文字作曆三篇
 「曆法」與「節氣」——以宮商角徵羽五音與四時節氣相配而論
 「四」之「支」通「不支」——《禮記》有文字之十有五篇中，有「支」字者十有九篇——「支」與「不支」皆指「支」而言
 行氣之「支」與「不支」之義與「支」字之義

北京
40th

目录

事

光影璀璨——纪念改革开放40周年山东电影回顾展		7-1	
影坛名家齐聚泉城 共忆40年山东电影沧桑巨变——纪念改革开放40周年山东电影回顾展在济南举行		8-11	
论《高山下的花环》的艺术感染力	张政君;	26-29	
光影璀璨——纪念改革开放40周年山东电影回顾展映名录选		30-31	
我与曲艺的那些事儿 写谁像谁不是谁——我眼中的著名曲艺、戏剧文学作家王宏	 HTML	孙立生;	32-39
赓续辉煌颂先贤——京剧《大舜》观后	邹卫平;	41-42+40	
“移步”与“换形”——论京剧《大舜》对传统京剧艺术的创新	吴昊燕;	43-49	
展示民族命运气象的人间大音——京剧《大舜》观后	高丽莎;	50-52	
出演大舜 修身立信——记张军强出演《大舜》之悟	张军强;王智丽;	53-55	
能量的积蓄与喷发——看山东省舞蹈家协会大手笔	江东;	56-59	
程砚秋三次改名考略	薛浩;	60-67	
“器”变“道”不变——《周易》哲学文化中的造物思想基点	朱欣宇;徐磊;	68-73	
以接受美学解读《周易》——以乾卦为例	王立阳;	74-79	
渊穆虚和、内外明彻——浅谈禅宗与元代绘画	魏广;	80-83	
如何不人云亦云——读滕固《唐宋绘画史》及其他	黄琳;	84-85	

事 回顾与展望——山东电影发展论坛发言纪要

生活是无字的剧本,剧本是有字的生活	王兴东;	13
山东应对电影发展自信并创造新辉煌	饶曙光;	14-15
山东主旋律电影的价值观	张卫;	16
向现实主义出发——山东电影40年回顾	于海丰;	17-19
生活是创作的源泉,认真严谨是创作者的责任	王坪;	20-21
纪录片要在生活泥土中寻找精神家园,在文化寻根中挖掘传统因子	李九红;	22-25

物

《毛家工业园》宁舟浩纪实摄影作品	顾铮;	86-87
毛家工业园——一个村庄的梦想和挣扎	宁舟浩;	88-90
一个会讲故事的人	侯贺良;	91
中国正在进行的大事	雍和;	92-95
山东沂南北寨汉墓画像石		96-97+2
沂南汉墓画像石的艺术价值	桑玉厚;	98-107+146
基于图像学视域下的汉画像石“桥梁”造型观念解析——以沂南北寨汉墓墓门门楣图像为例	邵艳芬;	108-115
沂南北寨汉墓西王母图像初探	刘霞;	116-123
沂南北寨汉画像石墓墓主“女左男右”探析	马辛格;	124-129

文

家乡	张鹏;	130-131
随记	张鹏;	132-135

朝花夕拾

一出好戏——不只有电影的哥伦比亚	崔洪涛;	144-145
山东艺术征稿启事		3
《山东艺术》总目录(2016—2018年)	马梦菲;	136-143

沂南北寨汉墓西王母图像初探

文 / 刘霞



图1 沂南北寨汉墓墓门西侧支柱图像（采自《沂南古画像石发掘报告》，1956年）



图2 武梁祠西山墙锐顶上的西王母仙境（采自《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》）

在汉代画像石艺术的图像系统中，西王母图像是其中的一个重要的分支，从不断出土墓葬中的实物表明，汉代是信仰西王母的盛期。目前的考古发现和研究，将众多的西王母图像按时间和地域做了分析，如蒋英炬和吴文祺对山东地区的画像石做了可靠的论证，李发林的《山东汉画像石研究》等著述都是对汉代画像石的一个综合性研究。对于西王母形象的研究著作更是很多，但是对于沂南北寨汉墓中西王母形象的研究相对来说就少了很多，本文将沂南北寨汉墓为主体，将文本与图像紧密结合，对此墓室的西王母形象做一个初探。

一入沂南北寨汉墓，最先看到的便是墓室的墓门，在墓门的西侧支柱的下部分，刻有西王母首戴胜杖，肩有两翼，坐在山字形座中间的瓶几上，有一只兽穿在瓶几中间，两旁的瓶几上跪着兔首羽人，正在捣药，瓶身上绘有卷草纹和山纹。而在图像的上部刻有一只怪兽，面相如虎，头顶长着长毛，双耳立起，张着大口，露出舌头和牙齿，有双翼，身子呈圆形，身穿鳞纹带领的上衣，作蹲坐姿势。怪兽的右足踏在其下的兽背上，两足间露出一条尾巴。其脚下的兽，形状如虎也有翼，颌下垂有长须，朝向右方^[1]。（图1）

西王母的图像不仅出现在沂南北寨汉墓中，在其它很多的墓葬中都有其图像。例如，山东嘉祥武梁祠山墙上的西王母头戴华冠，其上有一个花瓣般的凸起，两边各有饰带（图2）；孝堂山祠堂中的西王母正面坐着，左右两人手持容器；^[2]而最早的西王母形象则是见于河南洛阳卜千秋墓室壁画中，西王母图像在第4、5砖，发掘报告将其称为“仙女”“双髻，面向墓主，拱手下跪，作迎战状。仙女之一侧有一兔，嘴内含草”（孙宗文《洛阳卜千秋墓壁画考释》）。而这一相似形象还可以在一面铸于公元8年的规矩镜上见到。（图3）

从图像看来，西王母或以正面向观者，或在其周围有灵禽异兽簇拥着西王母，在图像中居于尊贵位置。这一尊贵位置常常是图像的最上层或者墓葬的最上方，可是在沂南北寨汉墓的墓门上，西王母却并没有处于墓葬的最上层，也没有处于图像的最上层，这是为何，难道是与墓主人的身份相关？

视野回到墓门横额上的图像，刻着一幅战争图。图像的中心是一座大桥，桥的下面有两个桥柱支撑，两旁有栏杆，在桥的两侧立着高大柱子，柱顶呈三角形。桥的一端是一辆奔驰的战车，一只矫健的马拉着，朝左方驶去，车箱里坐着一个人，戴着前低



图3 铜镜细节，表现西王母及捣药的玉兔（采自《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》）

图4 沂南北寨汉墓墓门横额图像拓本（采自《沂南古画像石发掘报告》，1956年）

图5 苍山墓画像石（采自《山东汉画像石选集》）

后高的帽子，车箱前坐着驾驭者，车前车后是随行的战士，一些正上桥，一些已经在桥上行走；在桥的另一端是翻山越岭赶来应战的骑兵和步兵，士兵们皆深目高鼻，穿着短衣，戴有鳞纹尖顶盔，表现着一幅正在激战的斗争场面。桥上是一场激烈的战争场面，而此刻的桥下却是另外一番和谐的场景，桥下刻着渔人在悠闲地捕鱼，鱼在水里游着，还有五个人坐在船上，三人划桨前进^[3]，形象逼真。（图4）这幅墓主人生前率领军队打败异族的攻战图，让我们在图像中找到了桥梁的线索，在山东、河南等地的汉墓中，桥梁一般刻画在比较显要的部位，比如说门楣等，画面常常是以桥为主要的框架，刻画车马行列，士兵交战等内容。巫鸿曾对山东苍山元嘉元年墓（图5）的题记中叙述墓中车马过桥的画像时有“上卫（渭）桥”的字眼：

汉代两位著名的皇帝景帝与武帝，先后都在渭河上修桥，以连接都城长安与城北的帝陵。皇帝死后，在皇家殡葬卫兵和数以百计官员的护送下通过该桥去往陵区，因而渭水就成了通行的死亡符号。（巫鸿《墓葬的沉思》）

桥既是连接阴阳两界的符号，又是求仙的必由之路。^[4] 晋张协《游仙诗》云：

峥嵘玄圃深，嵯峨天岭峭。
亭馆笼云构，修梁流三曜。
兰葩盖岭披，清风绿隙啸。^[5]



图6 沂南北寨汉墓中室西侧
支柱线稿（采自《沂南古画
像石发掘报告》，1956年）



图7 沂南北寨汉墓墓门东侧
支柱图像（采自《沂南古画像
石发掘报告》，1956年）

“玄圃”是西王母的住处，“修梁”便是桥。这样便大体揭示出画面的含义：墓主人要乘上马车渡过桥梁，去向西王母的神域，羽化升仙。车马的行进方向朝向墓门的西侧支柱，而这也正是西王母所在的方向。

横额上的胡汉战争图为西王母为何处在墓门的立柱上做了解释，但是，和山东嘉祥武梁祠中西王母在图像中的位置作比较时，会发现武梁祠中西王母的位置是处于图像的正中，在其周围围绕着侍从和奇禽异兽，而在沂南北寨汉墓中我们会发现西王母处于图像的下部，在上部刻有一只怪兽，面相如虎，身穿鳞纹有领的上衣，作蹲坐姿势，右足踏在其下的兽背上，两足间露出尾巴，其脚下有还有一兽，形状如虎有翼，朝向右方。为何要在西王母的上部做这样的图像刻画，而这两只神兽又有怎样的象征意义？

在人们追求升仙的过程中，一些怪兽不仅被赋予某种象征意义，而且怪兽的某一部分也被嵌入到神祇，在《山海经》中首次描述的西王母形象载有：“西王母其状如人，豹尾、虎齿而善啸，蓬发戴胜，是司天之厉及五残。”“西王母梯几而戴胜。其南有三青鸟，为西王母取食。在昆仑墟北。”“西海之南，流沙之滨……有神人面、虎身，有文有尾，皆白，处之。其下有弱水之渊环之；其外有炎火之山，投物辄燃。有人，戴胜，虎齿，豹尾，穴处，名曰西王母。”^[6] 作为一个神祇偶像，对于她的形象，人们会尽可能地发挥自己的想象力。

西王母在人们心中的地位远远超出了其他神灵，信奉她的人们相信她是全能的。“有生者必有死，

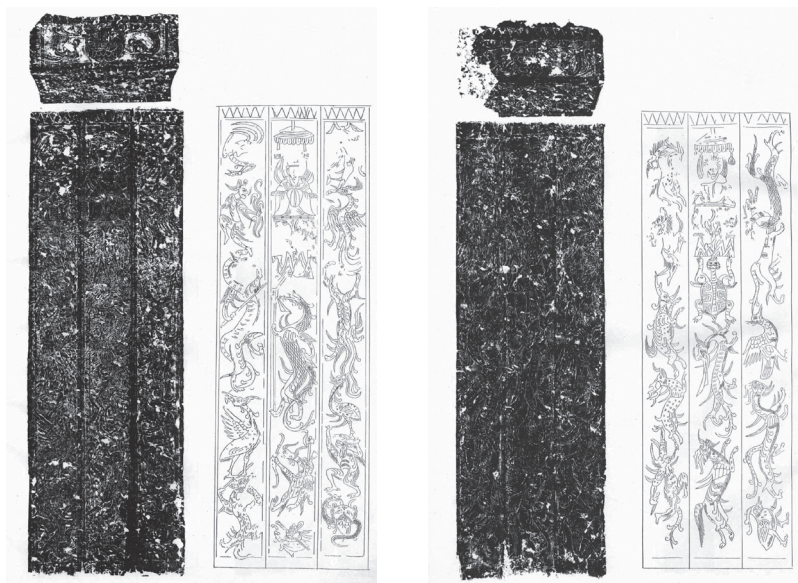


图8 沂南北寨汉墓中室八角擎天柱的斗和柱身的东面图像

图9 沂南北寨汉墓中室八角擎天柱的斗和柱身的西面图像

有始者必有终，自然之道也。”（杨雄《法言》）生界与死界才构成一个完整地宇宙。《列子·天瑞》说“死与生，一往一反。故死于是者，安知不生于彼？”^[7]死亡带来的恐惧，让人们的心中有强烈的幻想，幻想着能有一种不死的信仰，随之产生的就是升仙。对于仙界的表现人们也有太多种的想象，昆仑作为传说中的仙山，自然成为人们死后向往的升仙之地。在《神异经》中有这样一段文字：

昆仑有铜柱焉，所谓天柱也。围三千里，圆周如削，下有回屋，仙人九府治。上有大鸟，名曰希有，南向，张左翼覆东王公，右翼覆西王母。背上小处无羽，万九千里，西王母岁登翼上，之东王公也。

一如沂南北寨汉墓画像中所表现的，在中室画像柱上，西王母端坐在三峰耸立的昆仑山上，其下有神龟背负昆仑；在西支柱上一只踏着神兽的翼虎，翼虎下方西王母首戴胜杖，肩有两翼，端坐在山字形中间的瓶几上，西王母的两旁是捣药的玉兔。三

个柱形山峰顶部稍宽而平，底部相连，西王母居中，两个捣药的兔子各占一峰。（图6）这一图像清楚地表达出昆仑乃西王母的居住地。其实这种说法在最初的时候是没有的，直到公元2世纪，人们把西王母的传说和昆仑山神话相互融合后，两者常常被同时提及，这些图像才逐渐被创作出来。《史记》中关于西王母以及昆仑山的位置做了描述：

条枝在安息西数千里，临西海。暑湿。耕田，田稻。有大鸟，卵如瓮……国善眩。安息长老传闻条枝有弱水、西王母，而未尝见。

初，汉使至安息，安息王令将二万骑迎于东界。东界去王都有数千里。行比至，过数十城，人民相属甚多。汉使还，而后发使随汉使来观汉广大，以大鸟卵及黎轩善眩人献于汉……而汉使穷河源，河源出于寘，其山多玉石，采来，天子案古图书，名河所出山曰昆仑云。

昆仑山的巍峨深入人心，早在东周之际，就已经使人们把它视为接通天地的天柱。屈原在《天问》

中间：“昆仑悬圃，其居安在？增城九重，其高几里？四方之门，其谁从焉？西北辟启，何气通焉？”^[8]《淮南子》中给予了答案：“昆仑之丘，或上倍之，是谓凉风之山，登之而不死。或上倍之，是谓悬圃，登之乃灵，能使风雨。或上倍之，乃维上天，登之乃神，是谓太君之居。”^[9]巫鸿认为：“正是在西王母和昆仑山相结合的形象上，人们找到了‘仙界’的最佳表现，因为这种结合把两个传统的求仙象征符号综合成一个强有力的单一体。”^[10]西王母与昆仑山紧紧联系在一起，使得西王母的神话色彩更加浓重，成为人们心中长生不老的象征。

以上关于西王母的探讨中，西王母和东王公的形象多半是以对偶的形式出现，这从沂南北寨汉墓、山东嘉祥武梁祠、密县打虎亭汉墓等墓葬中都可以看到。在沂南北寨汉墓墓门东侧的支柱上，图像的下部刻着东王公和两个捣药的羽人。东王公首戴胜杖，肩有两翼，坐在山字形的兽身高座上。东王公坐在中间的几上，两个羽人分别跪在两旁的几上在捣药，瓶身绘有卷草纹和山纹，一只只有角、有翼、如咒的怪兽穿在三个瓶几的中间，头顶一山几。图像的上部刻着伏羲女娲像，两人均是人首蛇身。伏羲头上戴着平顶的帽子，上身穿衣，右侧有一矩。女娲头上梳着髻鬟，上身穿衣，左侧有一规。两人中间夹着一个有须的大脸的人，他带着平顶的帽子，穿着花领的上衣，用他两只强壮的双臂紧抱着伏羲女娲。上部两角还刻着两只勾喙展翅的鹰。（图7）

在中室八角擎天柱的榱斗和柱身上也有对称的东王公和西王母的图像，柱身的东面（图8）刻画的是东王公，头上戴冠，着花领长衣，双手笼在袖子里，膝上横着一个带有纹饰的像琴一样的东西，坐在山字形的高座上，两旁是两个捣药的羽人。柱身的西面（图9）刻画的是西王母，她头戴花冠及笄，所坐的山字形高座及两旁羽人捣药的情景和东王公的一样。

在武梁祠西边的山墙上，西王母头戴华冠，两边各有饰带，两侧围绕着四名背插双翅，穿着长裙的人物形象，她们梳着卷曲状的发式，每个人手握一件器物；和西王母相比，东王公的头饰则不甚华丽，就像一个小冠，顶部微微隆起，两边各有饰带，

立于左侧的神仙双手握着一只棍状物，跪在右侧的神仙举起右手向东王公表示敬意，他们的头发梳理成又长又硬的棍状发式。在对面山墙上也有东王公与西王母的图像。^[11]大多数学者认为西王母所在的位置为左，象征西方，东王公所在的位置为右，象征东方。为何研究者会如此统一的默认西王母在左，在西，东王公在右，在东？这样的位置又有怎样的寓意呢？

除此之外，在这些图像中值得注意的是灵禽异兽簇拥着东王公和西王母，出现在东王公身边的是龙和虎，而西王母身侧则是一只人头长尾的怪鸟。在古代中国人的信仰里，龙是百兽之王，同时也是男性君主的象征；而凤则是众鸟之王，是皇后的象征。“西王母的仙界特征以及所处的‘西’边位置、伴随主神的禽鸟和侍从，代表了阴的概念；东王公所处的‘东’边位置，侍卫他的龙虎以及男性身份，无疑代表了阳的概念。”^[12]对于汉代人来说，阴和阳是世间万物内在本质的本质，所以人们将东王公和西王母赋予阴阳的概念，将抽象的概念转化为视觉的图像，东王公和西王母对立又和谐的关系让人们相信“必长生若此而不死兮，虽济万世不足以喜”（司马如《大人赋》），这时的西王母在人们心中已经成为一位能够赐予长生与幸福的神仙。

行文至此，还有一个关键问题，那就是为何以西王母为中心的这个神仙世界能够成为汉代墓葬艺术表现的重点并获得长足的发展。在司马迁的笔下，他所叙述的西王母是一个住在遥远西方，可以跟远古圣贤和人们来往的形象，《史记》中记载周穆王曾经拜访过她，又说人们在安息见到过她。西王母不但自己拥有不死之身，而且还能赋予别人长生不老的法力。而当西王母与强大的昆仑山逐渐融合，作为人们寄托个人幸福、祈求升仙的渴望时，两者的神话色彩变得更加浓厚，司马相如在《大人赋》描写汉武帝对神仙之道的痴迷时紧跟着对昆仑仙境 的描述：“吾乃今日睹西王母……必长生若此而不死兮，虽济万世不足以喜”。汉人对神仙圣地的向往使原本神秘的神灵变成人们心中祈福的对象，到这时，西王母已经不仅仅是长生不死的象征，而是一个无比灵验的神祇和宗教崇拜的偶像。

当西王母从一个普通的神仙发展成为一个强有力的保护神，这其中也是糅合了许多其他的宗教因素，汉代宗教观念的具体化与这一发展紧密相关。德效騫^[13]的研究或许可以给予我们更好的理解：

随着道德理想的发展和个人化，人们越来越意识到这种上天加之于人间的惩罚是多么不公正：民间流行的宗教把诸如干旱之类的灾异看作是西王母的神力所致。但是，如同其他神祇一样，西王母在人们的心里必定是刚正不阿的。她是众生之母，因而绝对不会故意毁灭其子民。女神是公平正义的化身，而大众却遭受干旱之苦，这两者似乎是矛盾的。不过一旦女神能让她们所爱惜的人们长生不老，不管怎样受苦，上述的公平与不公平的冲突就涣然冰释了。这样一来，西王母自然被视为能解众生于倒悬的救世主。^[14]

西王母如同佛教中佛陀，被看作是“救世主”，她自己或是她的使者会降临人间，为苦难的人们伸张正义，救他们于水火之中。在沂南北寨汉墓的部分图像中，我们也可以看到两者之间的关系。中室中心的八角形石柱在主要的四个面（图8、图9、图10、图11）上除了刻着东王公、西王母还有两个带头光的立像，全都正面朝向观者，而且这两个带头光的立像在石柱上和东王公和西王母占据了同样重要的位置。东王公戴平顶冠，西王母则头顶一个华丽的花冠，两个立像都身穿狭袖上装和有花边的短裙，身上披挂璎珞。其中的一位用龙拱托着，另一位则立于一株灵芝之上。他们的头光、异域服饰以及东王公和西王母的位置都旗鼓相当。这一形象应是来自佛教艺术：头光是佛陀的象征。汉代佛教东渐，在汉明帝时曾下令制作一尊佛像，用佛塔装饰坟墓，据说此后佛塔变成了墓葬装饰的流行题材。自公元1世纪，佛教和佛教艺术传入中国，佛陀就很容易和中国传统的神祇相联系，而与东王公和西王母的共同出现也恰巧印证了这一点。

佛陀与西王母的对应关系在武梁祠画像中也有体现，在沂南北寨汉墓的中室石柱南面有一个人的形象：这个人呈坐姿，肩生火焰或双翅，右手上扬，

作佛教的无畏印，这些特征在健陀罗佛像上都能看到的，而且坐姿“佛像”与武梁祠东山墙上的东王公像非常的相近，都有双翅，头顶上也都有凸出的小冠。这些都生动地反映了佛陀与西王母之间的呼应和相似，而且从中国的其他地区的考古发现中可以得出，在公元2世纪，佛像和西王母在美术表现中的并行和联系已经成为全国性的普遍现象。“一旦她的这种神圣地位被建立起来，主要用以描绘生活景象或文学故事的传统构图方式便不再适合表现这位法力无边的神仙，她的神性要求一种新的‘偶像型’图像，而新传到中国的印度佛教艺术恰好适应了这种需要。”^[15]

人们期望和西王母一样拥有长生不老之体，当这个延长生命的愿望无法实现时，他们又不可能在生时举霞而去，所以就将升仙的希望寄托于死后。升仙便成为汉代墓葬艺术中十分流行的创作题材，人们会将自己认为可以升仙的物象加之于神仙的周围，不管这个神像的本来面目如何，当人们发挥自己的想象力，向他祈福、求仙，于是这些神灵在艺术中的形象也就逐渐偏离了他的原型。对于汉代的人来说死后的一座庙宇或者祠堂将会转化为宇宙的缩影，通过图像这一符号，用刻画在祠堂、坟墓、石棺、石阙或帛上的图像，来表现墓主人跨越死亡，升往神仙爱居乐土的愿望。上文谈到，西王母从一个普通的神仙演变成一位超灵验的神祇，随着西王母地位的不断升高，她所统辖的神域在艺术表现中吸收了不同来源的人物和象征物。沂南北寨汉墓作为东汉末期的墓葬，西王母的形象已经很完善，但是对于这一形象我们还有很多的疑问，西王母周围的人物和象征物具体来自何方，又是吸收了那种艺术风格，为何要作这样的参考，以此来表达怎样的希冀。这些问题的解决需要更多的文献支持和不断发掘的墓葬图像来考证。

* 本文为山东艺术学院美术史论系本科《山东美术史专题课》课堂作业，指导教师沈颖。

刘霞，山东艺术学院美术史论系学生

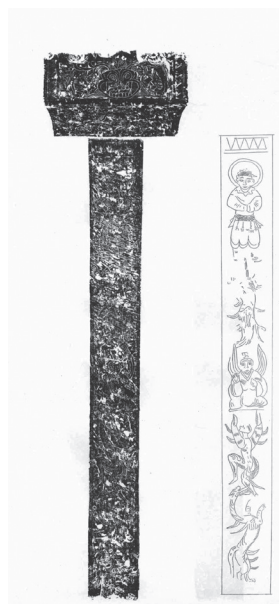


图 10 沂南北寨汉墓中室八角擎天柱的榫斗和柱身的南面图像

图 11 沂南北寨汉墓中室八角擎天柱的榫斗和柱身的北面图像

注释:

- [1] 南京博物院编著:《沂南古画像石墓考古发掘报告》,文化部文物管理局,1956年。
- [2] 山东省文物考古所:《山东汉画像石选集》,济南齐鲁书社,1982年。
- [3] 沂南古画像石墓考古发掘报告,南京博物院编著,文化部文物管理局1956年
- [4] 郑岩:《魏晋南北朝壁画墓研究》,文物出版社,2002年,第221页。
- [5] 逯钦立辑校:《先秦两汉南北朝诗·上册》,中华书局,1983年,第748页。
- [6] 《山海经》郭璞注引,见袁珂:《山海经校注》,上海古籍出版社,1980年。
- [7] 杨伯峻:《列子集释》,中华书局,1979年。
- [8] 林佩芬:《天问:明末春秋》,文汇出版社,1996年。
- [9] 《淮南子》,顾迁译注,中华书局,2009年。
- [10] 巫鸿:《武梁祠——中国古代艺术的思想性》,新知三联书店,2006年,第143页。
- [11] 朱锡禄:《武梁祠汉画像石》,山东美术出版社,1986年版。
- [12] 巫鸿:《武梁祠——中国古代艺术的思想性》,新知三联书店,2006年,第128页。
- [13] 德效骞,美国人,是近代西方著名的汉学家。他的汉学研究主要是中国的古代,尤其是西汉时期,包括中国古代的炼丹术、汉代博山炉、儒家、荀子、《汉书》等。
- [14] H.H.Dubs, "An Ancient Chinese Mystery Cult," Harvard Theological Review 35,1942:p.236。文中引用部分为笔者翻译。
- [15] 巫鸿:《武梁祠——中国古代艺术的思想性》,新知三联书店,2006年,第157页。

山東藝術

SILANDONG & ART

中國知網 (CNKI)
全文檢索服務

創刊(一期): 山東省出版集團美術分社 出版(一期) 2007年10月 國內刊

本期內容提要：本期以山東省美術家協會成立
五十周年為主題，主要內容有：
山東省美術家協會成立五十周年紀念
山東省美術家協會成立五十周年紀念
山東省美術家協會成立五十周年紀念
山東省美術家協會成立五十周年紀念





山东艺术

Shandong & Art

基本信息

主办单位：山东省文学艺术界联合会

出版周期：双月

ISSN：2096-5737

[更多介绍](#)

出版信息

专辑名称：哲学与人文科学

专题名称：美术书法雕塑与摄影

出版文献量：773篇

论文

● 刊期浏览 ○ 栏目浏览 ○ 统计与评价

主题

本刊内检索



2021

2020

2019

2018

2017

No.06 No.05 No.04

No.03 No.02 No.01

2016

◀ 2017年05期 ▶ 原版目录页下载

目录

特稿

坚定文化自信,推动社会主义文化繁荣兴盛 6-7

坚定新时代的文化自信 推动新阶段的文艺繁荣——学习习近平总书记十九大报告的体会 白桦; 8-11

人物

单应桂的艺术人生 宋庆文; 12-19+2

枫之徜徉 扬扬其香——访著名画家、山东省文艺创作研究院院长杨枫先生 窦庆勃;刘柏峻; 21-35+20+129

百家

单应桂的艺术人生

文 / 宋庆文



单应桂，1949年5月参加工作，山东省老一辈美术家中的杰出代表，德艺双馨的优秀艺术大家。

其作品《湖上婚礼》获全国二等奖；《孔子六艺图》（组画，合作）获全国科普美展二等奖；《做军鞋》获全国三等奖，省一等奖；《三口之家》获山东版画大奖赛一等奖；《逃亡·童年的回忆》在“和平·正义——纪念反法西斯战争胜利50周年”国际美展中荣获特别奖。

1994年获国务院颁发的政府特殊津贴（终身）；1995年第二次获得山东省委、省政府授予的“专业拔尖人才”称号；2002年被山东省政府聘为山东省文史研究馆馆员；2017年被济南市授予“影响济南年度文化人物”荣誉称号。全国著名理论家王伯敏、李松、陶咏白、刘曦林等均著文对其艺术成就给予高度评价。

从教40年，培养了如刘曦林、齐新民、梁文博、于新生等在国内外均有影响的大批优秀学生，为推动我省美术教育事业的发展起到了重要作用。



单应桂 沂水欢歌 140cm×245cm 国画 1979年

战争的残暴和侵略者的灭绝人寰昭然于天下。单应桂的童年是在逃亡中度过的，她对生活的热爱、对生命的尊重是伴随着对战争的憎恶和对战争的控诉一步步强大起来的。谈到“逃亡”题材的创作她表示：“作为一个母亲、一个画家，我有责任把历史画出来告诫后代永不能忘。”

于生活中创作

一个艺术家，是把自己关在象牙之塔闭门造车，还是把艺术的生命植根于人民群众之中，去反映时代、反映生活，为人民群众创作优秀的作品，这是一个艺术观的大问题。从单应桂的画中我们可以真切地感受到她对于生活的热爱，对身边每一个人用情的观察。她深入到了生活中去，在生活之中创造了美，她的作品源于生活却又高于生活。

单应桂的艺术创作大致可分为以下四个时期：

探索民间艺术语言形式阶段（1949—1961）。

1949年5月，酷爱美术的单应桂离开济南女子师范学校，成为山东新华书店编辑部的一名美术编辑。在这里，她度过了七年青春岁月，这段经历不仅为她打下了坚实的绘画基础，更重要的是唤起了她对绘画艺术强烈的追求。

1956年，单应桂离开山东新华书店编辑部，考入中央美术学院中国画系深造。单应桂就读时，中央美院正活跃着一批享誉国内外的艺术大家。中国画系主任是叶浅予，教山水的是李可染，教人物画的是蒋兆和，教花鸟画的是李苦禅，教工笔的是刘凌沧。这些老师都在五十岁左右的年纪，正值创作旺盛期，在老师们的感染下，学生们也都怀着满腔的热情投入创作。

1958年单应桂创作了一幅题为“和平幸福”的年画，得到了诸位老师的肯定和赞许。此画被中国美术家协会选送到世界青年联欢节美展展出，同年又参加了在莫斯科举办的社会主义国家造型艺术展会，后被收入到薄松年先生编著的《中

时期单应桂创作的主要题材。她对深植于故土中的风物人情稔熟于心，山东女性的大方、敦厚、朴素是她的性格基因，也注入到她的作品之中。她打心底喜欢山东妇女朴实但不乏生动的形象，乐于表现她们勤劳善良的内美，捕捉她们朴素无华中透出的纯真与秀美。1985年以来的《山村妇女》组画，《乡情》《海湾》《沂蒙初春》《沂水欢歌》《参军》等作品，汇成了她这种艺术追求的主旋律。

完成于1986年的《山村妇女》组画把胶东老少三代女性的形象都囊括在笔下，形神兼备收放于精微。笔墨中既有工笔的劲细，又有意笔的放达，更融进了年画的稚拙和敦煌壁画的古朴的赋色。站在她的这几幅作品前，我们好像置身于沂蒙山区，和画中操着山东腔的大婶、大娘、小

媳妇儿聊天说笑。如果说《山村妇女》有粗放朴拙之美，那么《沂水欢歌》则给人清丽灵秀之感。五位乡村少女健美的身姿，泼水嘻闹的欢快情绪，在清雅、流丽的画幅中，给人一种健康活泼的生命质感。

2001年至今可以算作单应桂艺术创作的第四个阶段。艺术学院退休以后，单应桂没有搁下手中的画笔，反而将更多的时间用在了创作上。她开始追求一种更加自由、真实纯粹的情感表达。从《书声琴韵》《李太白踏月寻句》《李清照系列》这些作品中，我们可以看到单应桂对中国古代文人家园的神往。单应桂谈到自己很喜欢古代文人的生活方式，“伴我书声琴韵，同度好时光”，“绿荫之下，鸣蝉声中，读书微倦，闭目遐想，吾之向往也”。

2012年单应桂创作完成《盛装的卓玛》《妈妈和宝贝儿》《小格桑》《赶花儿会》“藏女组画”四幅作品，是其对二十年前赴青海写生情景的回忆。2013年，单应桂创作了《慈母手中线》《抱孙乐》等作品。2014年，单应桂创作了《李可染》《叶浅予》《蒋兆和》《李苦禅》四恩师肖像。“人老了，越容易想起以前求学的时光，年轻时受恩于一些老师，报恩除了自己好好画画之外，也特别想为自己的老师们画像，所以我画了李可染、叶浅予、蒋兆和、李苦禅四位老师的肖像，以此怀念并感谢我的老师们”。

2017年9月，单应桂水墨小品展在济南展出，比起鸿篇巨制，水墨小品似乎更能体现单应桂这一时期的艺术特质，画里沉淀的是春华秋实的收获，是天然去雕饰的恬淡，更是单应桂内心世界的真实表达。谈到创作，她说“我现在80多岁，腿脚越来越不好，以后可能就得坐轮椅了，所以



单应桂 山村妇女组画之三 70cm×48cm 国画 1979年

国年画史》里。1960年,单应桂创作了《当代英雄》,借抡起铁锤的年轻姑娘的健美形象,表现新中国劳动妇女的自信与豪迈。此画参加了北京市举办的“五一”劳动美展,引起极大的社会反响。

民间艺术语言的选择和借鉴与单应桂避难于乡间的经历密切相关,民间的美成为单应桂创作的源泉。日本人的飞机不轰炸的时候,乡间的大嫂们会聚在一起绣花、剪纸,单应桂就混在她们中间看,看针线筐里的五彩丝线,看大嫂们身上穿的蓝印花粗布,看她们的神态,也看她们羞涩地耳语。鲁南乡间乡亲们淳朴憨厚的脸庞,姑娘们长长的辫子上扎着的鲜艳的红头绳,爱美的小媳妇儿们梳的极富装饰味的发髻以及她们穿的灰色大棉袄袖口处不经意漏出的蓝白小碎花,腰间别出心裁地留出的那一抹亮红……单应桂觉得这些才是她应该去创作、去表现的,正如陶咏白所谈到的:“看单应桂的画,你宛若回到了农村大娘家,空气中弥漫着柴草的清香,田间荡漾着小媳妇们的嬉笑声。对于被现代都市声色嘈杂困扰得无处躲避的人来讲,看她的画似一阵清风,涤荡着心中的烦恼。她的画没有夸张的奇特形式,没有诱人的绚丽色彩,在朴实的画面中,却内蕴着岁月、历史、人生积淀起的厚重的分量感”。

1964年至1979年,是单应桂艺术道路的第二个发展阶段。1961年单应桂以优异成绩毕业于中央美术学院,并被分配至中央工艺美术学院任教。一年后,对民间和乡土的迷恋使单应桂再次回到亲切的齐鲁大地。她先是在山东艺术专科学校从事美术教育工作,后在山东省美术家协会、山东省艺术馆从事中国人物画的专业创作。

1964年,单应桂为庆祝建国十五周年所创作的人物画《育苗》《红色车站》同时入选全国美展;1971年作品《铁索桥畔》(合作)《如果敌人从那边来》均在美术界产生了重大影响。纵观这个

时期单应桂的艺术创作,不难发现,单应桂关注更多的是绘画的社会意义的表达。为了能够充分地表达绘画的思想性,单应桂不仅采用民间年画的绘画技法,而且大胆地借用其他画种的笔墨技法,她有意识地吸收工笔重彩、西洋古典绘画的某些技法,在人物造型上追求体量关系的准确性,在构图上把握画面整体的稳定性,在用色上使人感受到色彩表达的丰富性。

笔墨技法的大胆尝试,语言形式的丰富多样,人物画的写实性和民间艺术的趣味性相结合,思想性的突出强调构成了单应桂这一时期绘画艺术的基本美学特征。

1979年至2001年,是单应桂艺术道路的第三个发展阶段,纵观这一时期单应桂的艺术创作,无论是年画、版画还是中国画,其创作风格都走到了成熟完善阶段。

单应桂在这一时期的年画创作上做出了很多革新,在年画表现形式和表现内容上做了大胆尝试,这一时期的作品《湖上小学》、《湖上婚礼》时代性非常明确,老百姓的生活在画面上表现得十分鲜活,年画版印与中国画笔墨表现的结合更加自然,实现了年画形式和内容的“双创新”。

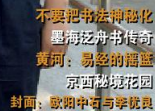
1983年,山东美术馆开设丝网版画训练班,单应桂听闻这个消息立即参加了训练班的学习。她对创新和创作从来没有停滞过追求和探索。单应桂第一幅丝网版画作品是《祥林嫂》,随后又创作了《三口之家》,此画获得了山东省版画大展一等奖。20世纪90年代她创作的《母与子》等木版水印作品以及与丈夫秦胜洲合作的铜腐蚀壁画《孔子六艺图》均在美术界及社会上获得极高评价。

中国画创作方面,“乡情·女性”成为这一

2020年8月上
总第187期

CHINA NATIONAL EXHIBITION
中华人民共和国文化和旅游部主管 国家文化艺术类学术期刊

中华人民共和国文化和旅游部主管 国家文化艺术类学术期刊



中国民族博览

中国民族博览杂志社出版

周延宝书法作品集

国内统一刊号: CN10-1220/G0

国际标准刊号: ISSN 1007-4198

定价：人民币 50 元 美元 10 元

CONTENTS | 目录

卷首语

1 庚辰论书

走近大家

4 良师笃教：欧阳中石
5 不要把书法神秘化
9 我眼中的欧阳中石先生
14 欧阳中石与《人民艺术》
18 笔墨酣畅 气贯金石
——读欧阳中石先生的中国画
20 欧阳中石书画作品欣赏

歐陽中石

李化民
高化自

李优良

翰墨丹青

28 才以学济 艺以道通
——我所理解的周退密

38 墨海泛舟书传奇
——中国军旅篆书第一人何虎

42 纳西族东巴传统绘画

46 画里画外

50 寒来暑往

张瑞田

張敬敬

杨德望
等 七

民族精英

52 漫漫创业路 风雨十七载
——记洋源米业李鸿海

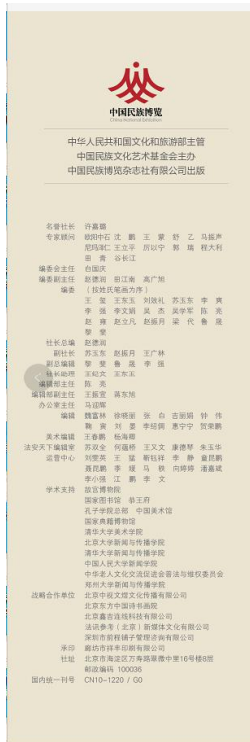
張 白

史海钩沉

64 京西秘境花园 法国医生留下

丁巳年

P08



国际标准刊号	ISSN1007-4198
广告许可证号	京东工商广登字20170218号
定价	人民币50元 美元10元
编辑部	电话 010-63728972 邮箱 zgzmzbqk@163.com
广告部	电话 010-63782400
学术部	电话 010-63753832
法律顾问	北京市慧学律师事务所 罗巨晨 13901218143

本刊所付稿酬已含光盘版与电子网络版

从一个晋京展看 潍坊年画中女性形象的图式个性

文 / 杜安迪
山东艺术学院

【摘要】本文以潍坊年画这个具有民众根基和历史延续的地域画种为载体,就1978年“山东潍坊年画”晋京展为研究对象,探究该时期女性形象的图式个性。与传统潍坊年画“丰韵娉婷,病弱娇柔”之态截然不同,在女性人物塑造的基础上更加赋予了时代标识与文化内涵。这种女性图式的变化无疑已超出了视觉感官上的外化润泽,更具有了社会需求的内在反映与前瞻性,承载着历史所赋予的国家意识与审美特征。

【关键词】晋京展; 潍坊年画; 女性形象

【中图分类号】J205

【文献标识码】A

一、晋京展文化策略

1977年,根据全国美术工作座谈会的指示,将在北京举办一次“山东潍坊年画”晋京展。此次展览任务是由文化和旅游部给山东直接下达,也是山东省第一次由政府推动和打造的专题展览。由此可见,潍坊年画带有极强的艺术典型性。山东为保证晋京展出的年画以高标准、高质量、高水平的方式呈现,委托昌潍地区5月份举办一次潍坊年画创作学习班,7月11日山东省文化局就发布“关于组织年画创作组立即进行创作的请示报告”,向各地、市拟借调43名创作有水平的人员,深入生活,投入潍坊年画创作。8月24日,应山东省革委会文化局要求,潍坊年画进省展览,此展览的设置是为了使年画组再次明确主题,进一步计划、补充、加工与修改,以免山东潍坊年画晋京展出现纰漏。11月12日,山东省美术馆集聚潍坊艺术家又在济南举办学习班,对优秀作品进行再加工,并组成山东潍坊年画进京展领导小组。

1978年1月15日,“山东潍坊年画”在中国美术馆正式展出,此次展览共展出126件(157幅)具有潍坊年画风格的作品。应该说,继文化和旅游部对潍坊年画下达展览活动后,山东省为晋京展的举办推出了一系列实际的文化策略,使潍坊年画在艺术的创作语言上带有了示范意义的历史坐标。潍坊年画基于历史的延续性在整个华北地区有极强的群众普及性和社会影响力,作为一个地域画种,作为一次晋京展的推行,无疑被历史赋予了一种文化的担当。

二、“山东潍坊年画”晋京展中的女性形象

“山东潍坊年画”晋京展已过,但记录展览画作的文本还在,就展览后《山东潍坊年画》画册的作品来看,不仅带有地域美术的乡土气息,而且揭示了那个时期的社会环境、地区生活、精神面貌和文化状态。当时工农业的发展是提高国民经济迫在眉睫的任务,使文艺政策的实施也脱离不开经济建设的景观。1977年2月11日在全省美术工作会议中,重温了1942年毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话中所说的坚持文艺为工农兵服务的方向。就如车尔尼雪夫斯基所说,“艺术的第一作用,就是再现自然与生活。”正是在这种大的环境之中,艺术创作者才会用文艺再现生活,发时代之声。

与此同时,不难发现展览中每一幅作品都带有不可缺少的象征性符号,那就是女性形象。新中国成立以来,女性的地位得到提高,她们积极投入工农业生产,是劳动战线上的主力军。在这样一个赋予国家形象的晋京展中,女性视角是不可欠缺的,但她们的出现并不是凭空产生的,被赋予了特殊的身份,肩负着时代的历史使命。如王福增《书记学手艺》的技术工,张健时《大队养鸡场》的饲料员等。从作品中很少看见她们置身于私人生活空间,多数出现在社会主义经济建设的公共空间,即便出现在家庭场景中,也是带有极强的主题性表达,如陈明的《如饥似渴》妇女在家中做饭的同时手中还拿着一本毛泽东诗集,赋予了女性知识分子的身份象征。这时期女性符号依然是

图像重点的弥合元素,但女性的角色变得丰富并赋予学识面貌,在人物造型上似乎又带有一种本性的回归。

通过“山东潍坊年画”晋京展的图像记载,女性面部基本为肉嘟嘟的圆脸、舒展的柳条眉、杏核似的眼睛、红扑扑的腮红以及定格化的标志性咧嘴笑容;在发型方面,有明显的齐刘海、麻花辫,除了工作时需要佩戴的安全帽之外,还有花式的发卡;在服饰方面,多为列宁装、中山装、背带裤、工装裤等款式,衣服的装饰上还带有一些花纹衬托;在服饰颜色的处理上,几乎保留了潍坊传统年画的配色,服装多数以红色、蓝色、黄色、绿色为主,习惯把红、黄等暖色作为主要色调,如果没有蓝绿较暗的色调作为对比,便不能发挥他们明朗热烈的性能。虽然看起来有些“粗野”,但这种极具视觉冲击力的艺术手法大抵能衬托出北方女性的风格,也正是潍坊年画艺术创作的可贵之处。

三、“山东潍坊年画”中女性形象的图式转化

(一)由室内到户外

传统潍坊年画中女性的活动背景是安置于亭、台、楼、榭、阁、园等环境,带有“足不出户”“养在闺中人未识”的思想。如清代木刻套版《女十忙》张公家的儿媳们在家中作纺纱织布,《沈万三打鱼》妻子照顾孩子在楼阁中看丈夫打鱼,这无疑是中国封建社会中“好女人”的典型标准。

在晋京展中女性视角大多数置身于户外劳作,并采用三维的空间构图方式展示活动场地的宽广。如朱学达的《风雨采油》工业女工冒着风雨天气在海港上采油。不囿于封闭种族家庭的环境中,而是放置于农田、工厂、养殖场等开阔的户外场地,与男子一样投身到社会主义建设。这方面的转换推动了女性在社会群体中平等的地位,不再是以男子为中心的“夫权”统治,女性同样也享受着和男性平等的权利。

(二)由从属到独立

传统社会中户外劳作主要是由男性完成,女性作为男性的辅助,处于从属地位。如清代木版套印《男十忙》画面左下角有一名女性紧跟割麦的男性后面捆绑麦草,在画面中下部分的另一名女性是整理男性割完的麦草,整个画面给予女性的两个视角,都是依附于男性的劳动活动。

而在王福增《书记学手艺》中是一位有知识涵养的农业女工为书记讲解机器的使用,为书记传授手艺,此画面

给了女性一个学识渊博、吃苦耐劳的形象。刘泽堂和王法堂《山区插上金翅膀》女工开着麦田的收割机,男性帮她勘测麦田地形,并把开收割机的女工放置在画面制高点。女性由从属向独立的转变,不但是位置上的变化也是思想文化上的突破,一改从前的附庸角色。

(三)职业转变,角色多样

从画面的内容上看,女性大致处于生活场景当中,角色回归工作岗位,不再是封建社会时期底层的职业,更加侧重表现女性在人民群众社会生活中的自然状态。女性不论是家庭还是社会角色也逐渐丰富起来,有刘成湘《书记带我们搞科研》和周铁民《支农传艺》教育者的角色,黄恩涛《我是工地炮手》工人的角色,以及傅佩泽《故事新编》艺术家的角色。女性在拥有职业身份的同时,也被赋予了相应的专业身份。潍坊年画的创作将女性的性格特点与社会身份得到复位,勾画出真实的生活面貌。如果说这些职业化的形象源于国家经济建设,那么女性在当时社会中的形象构建已成趋势。

(四)回归本性,展新风貌

从年画的表现技法上看,展览中的年画多数是手绘形式,人物造型从虚实繁简到线条粗细刚柔的交错绘制,将那种粗犷健硕统一的造型特点稍稍隐藏,呈现出女性自然的身姿,给人一种宁静祥和的优美之感。同时画面装饰依然保留着饱满式填充,使劳作中的妇女带有一丝俊俏与活泼的形象。如李明媚和孙敬会《农业的根本出路在于机械化》图像中女工的面部眉眼舒展,咧嘴笑容,有明显的刘海,长编发,身体形态线条粗细结合,身体比例适中,似乎在“中性化”造型中渐渐地流露出女性本性中的柔美之感,突出了女性时代新风貌的塑造。

“山东潍坊年画”晋京展作品中女性形象的图式不仅是一种视觉形式,更是一种意识的反映,以揭示当时现实社会、地域、精神和文化状态,不仅来源于艺术家的创作,也是整个民族和国家的塑造,这也许是无法被复制的地域魅力。同时,该时期的年画为全面研究女性形象的图式演变及其价值提供了特殊的研究视阈,也为当今艺术文化发展与历史探索提供了足够的图像资料。

参考文献

- [1] 李大山. 山东潍坊年画[M]. 济南: 山东人民出版社, 1978.
- [2] 张殿英, 张运祥. 潍坊木版年画·传承与创新[M]. 上海: 生活·读书·新知三联书店, 2003.

美术史论研究

NATIONAL ART MUSEUM OF CHINA JOURNAL

Research on Art History

中国美术馆

潍坊年画中的劳动题材女性形象分析

——以《山东潍坊年画》为例

杜安迪

1977年，省政府根据全国美术工作座谈会的内容指示，文化部将牵头在北京举办一次“山东潍坊年画”晋京展。次年展览在中国美术馆成功展出。这是山东省第一次由国家推动和打造的专题展览，由此可见，潍坊年画具有很强的艺术典型性。山东为保证此次晋京展出的年画以高标准、高质量、高水平的面貌呈现，也策划和落实了一系列打造工作：1977年5月，昌潍地区举办潍坊年画创作学习班；7月11日，山东省文化局向各地、市拟借调43名创作人员，投入潍坊年画创作；8月24日，应省委文化局要求，在国庆期间进省举办一次展览；11月12日，省美术馆组建山东潍坊年画晋京展领导小组；11月20日，文化部在潍坊市召开全国年画创作现场会。

作为全国四大年画产地之一的潍坊，其年画在整个华北地区具有极强的群众普及性及社会影响力，它的现代改造也具有一定的地域文化根基。进而在文宣与研究领域，以及1978年的展览命名当中，已开始明确使用“山东潍坊年画”这一称谓。虽然1978年潍坊年画晋京展的事件已成过往，但记录这一展览的《山东潍坊年画》¹文本还在，它的存在为研究女

性形象的演变及审美价值提供了特殊的视阈参考与足够的图像依据。

一、《山东潍坊年画》中的题材内容

“要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确地设想他们所属的时代精神和风俗概况。”²这本《山东潍坊年画》画册的存留就是考察该时期文化生态与社会风习的最好标本，作为一本葆有历史温度的画册，必然记录着那个阶段艺术创作的时代语境。

首先，从创作者角度来看，本册收录了65名画家的作品，其中潍坊籍画家24人，其他地区人数较多，共41人。为何画册当中会出现其他地区的创作者比潍坊地区创作者多的情况？根据山东省文化局发布的“关于组织年画创作组立即进行创作的请示报告”中提到：“为保证晋京展出的年画展览的高标准、高质量、高水平要求，必须组织一个由省直接领导和掌握的创作组，进行创作……从各地、市借调部分有一定创作水平的作者。”³由于当时潍县地区人员有限，画册中难免会出现其他地区的创作人员创作潍坊年画。他们有来自文化

馆的蒲惠华、山东师范大学的白逸如、工人沈光伟、农民吕学勤、学生李强。政府召集这些来自不同地区、不同单位的创作者加入潍坊年画创作队伍，一是“行潍坊年画之举，检山东年画力量之时”；二是为了“让艺术创作者更好地深入生活、加强不同阶级之间的交流与融合，能够使作品充分地为工农兵服务，真实反映社会主义现实生活”；三是为了更好地凸显潍坊年画的艺术典型性。

从作品题材来看，本画册共收入 61 幅作品，其中劳动题材 26 幅，其中农业劳作 12 幅，如李益年《金光大道》、周铁民《支农传艺》等；工业劳作 7 幅，如黄恩涛《我是工地点炮手》、朱学达《风雨采油》等；养殖业劳作 5 幅，如张健时的《大队养鸡场》等；渔业劳作 2 幅，即吕学勤《渔农丰收贡献大》、赵光耀和高维新的《大海渔歌》。另外还有领袖题材 13 幅，如沈光伟《毛主席率领我们学大庆》、蒲慧华

《毛主席挥手春来到》等；青少年题材 10 幅，如池清泉《放学路上》、苏耕《祖国在召唤》等；国家政策题材 6 幅，如吕学勤《计划生育好处多》等；幸福生活题材共 5 幅，如施邦华《晓》等。还有历史人物题材 1 幅，即贾世魁和项维仁的《唐赛儿》。通过画册题材数量的反映，劳动题材占很大比重，有些作品中还出现“工业学大庆，农业学大寨”的标语，如《金光大道》等。

画册当中之所以出现超过半数的劳动题材，原因不言而喻：艺术家的创作和风格面貌是与其所处的社会环境与文化背景脱离不开的，大力发展工农业是当时中国提高国民经济迫在眉睫的重任，国家鼓励工农业的发展。文艺政策的推行和实施也是建立在这一基本社会现实之上的，1977 年的全省美术工作会议再次强调了 1942 年毛泽东《在延安文艺座谈会上上的讲话》中的“坚持文艺为工农兵服务的方向”⁴，



李益年《金光大道》年画



黄安《铁牛班》年画

从而接续响应了针对文艺工作者倡导的热爱工农兵、表现工农兵、用文艺发时代之声的号召，推动人民群众积极投入工农生产的热潮。

通过解读画册内容，不难发现女性是劳动群体中举足轻重的力量。中华人民共和国成立以来，女性的社会地位得到很大提高，她们越来越多地从小家庭走向广阔的劳动场地，成为劳动一线的主力军。再从作品人物的性别来看，单独表现男性劳作的视角并没有在画册中出现，但是描写女性单独劳作的画面则有11幅，约占整本画册劳动题材的二分之一，如《大队养鸡场》《葡萄丰收》《铁牛班》等一系列女性组合。女性劳动题材的增长，不单是记录着民间的风俗民情，更多的是反映了女性通过劳动在社会结构中发生的蜕变，折射出一个时代的风俗面貌及审美趋向。

二、女性劳动题材的图式转化

回顾潍坊年画的创作，女性劳动题材从

传统年画到1978年《山东潍坊年画》中的呈现，它承载着女性在不同时期与劳动相关的审美转变，也体现了动态的民族心理与文化特征。比如，《女十忙》是典型的传统农耕社会中的女性劳动题材，主要描绘了张公家的儿媳们在家中一边纺纱织布，一边照看儿童。这表现的无疑是中国封建社会中“好女人”的传统标准，既体现了“妇人有三从之义，无专用之道……九嫔掌妇学之法，以九教御：



周雪彬《女十忙》年画



《女十忙》 木版套印年画 26cm×40cm 清代 王树村画

妇德、妇言、妇容、妇功”⁵之类三从四德的要求，又包含了男主外、女主内的“女织男耕，桑麻满园”的分工形式。

20世纪50年代，华东文化部和省文化局发布《关于改造山东潍北县年画的指示》，在此之后，我们在年画“旧瓶换新酒”的创作模式中可以明显观察到女性劳作的空间有所改变，如隋成林的《劳动得鱼》是在传统年画《沈万三打鱼》的基础上进行创新的。《沈万三打鱼》画的是妻子在楼阁中观看丈夫捕鱼，而《劳动得鱼》是妻子与丈夫一起捕鱼。这幅图像让我们意识到，女性由原来“养在闺中人未识”“足不出户”的传统形象转变为走出户外，来到广阔的劳动场地并参与劳作的新形象。从中华人民共和国成立以来17年年画的演变来看，女性积极投身社会主义事业建设，在自己的岗位

上兢兢业业，拥有了职业身份，有的还被评为“女能手”“女劳模”，成为新时期社会主义建设的主力军，肩负起时代的使命。如齐新民



齐新民《我是工地上的》年画 1978
中国美术馆收藏



朱学达《风雨采油》年画

和焦岩峰刻画的《洪水到来之前》，从画面来看，面对洪水的汹涌而下，她们无所畏惧，有的拿锄头，有的挑扁担，齐心协力投入到治理洪水造福人民的大事中去，她们所展现的壮志豪情以及奋不顾身的精神面貌，令人耳目一新。白逸如的《山东大姐学插秧》描绘了妇女们在农田中插秧的情景，这些在过去主要由男性承担的劳作，到了女性劳动者手里一样干得有声有色，而且毫不逊于男性。

《山东潍坊年画》在延续之前劳动题材的基础上加以创新，更加侧重表现女性在社会中的专业化形象，职业角色也趋向于多元化。如《支农传艺》中的农业技术员，《我是工地点炮手》中的工业点炮手，《风雨采油》中的海上油田采油工等，她们在各个劳动领域被赋予了专业技能型的体现，似乎对劳动题材的塑造更

加讲求务实。与此同时，有的女性劳动者走进科研室，如《书记带我们搞科研》；还有的为我们一展文艺风范，如《故事新编》等多重角色形象。

要而言之，从《女十忙》到《山东潍坊年画》女性劳动题材的图式转化，可以看出，在技法方面，潍坊年画由原来的木刻套印逐渐过渡到纯手绘制作，使人物的刻画更加细腻、具象、优美。逐渐摒弃了之前年画的人物呆板，形体单一，没有表情，千人一面的程式化画法。在内容方面，女性从弱不禁风足不出户到“男耕女织”再逐渐过渡到户外的集体劳作，地位由从属到独立，职业从单一化到多元化发展。“劳动”似乎就像一双隐形的双手，推动着女性地位和面貌、气质的改变。

三、劳动女性的形象范式

如果说我们把这种女性劳动题材的图式转换理解为某种意识形态与观念的渗透使然，那这一历史时期的女性形象创作，无论在题材内容还是风格表现上，都具有典型的“范式”意味。无论画册中劳动的女性形象是在寻觅中创建了适应时代发展的新范式，还是它与旧范式之间存在的承传关系，抑或从中汲取优秀养分，它都是这个转换过程中不容忽视的时代烙印。

一、于承传中求法。一是在面部塑造上依然保留圆脸、柳条眉、杏核眼、鲜艳的腮红、标准式咧嘴笑容等。这与古代传统的美人审美取向并无二致——“幸遇着这个小低搭柳



张作善、张和安《葡萄丰收》年画

眉杏眼，唇红齿白，处处可人”。这种形象的刻画置于年画的劳动场景中，显得别具一格。二是在配色方面多以红色、蓝色、黄色、绿色为主。习惯把红、黄等暖色作为主要色调，如果没有蓝绿等较暗的色调作为对比，便不能充分发挥它们明朗热烈的气质。服饰颜色的组合偶尔看起来有些“土”得粗朴，但极具视觉的冲击力，烘托了劳动时紧张严肃的气氛。三是在构图上依然采取饱满式构图，用吉祥寓意的符号点缀画面，使画面更具唯美之感。这也正是传统年画所具备的民间艺术法度的可贵之处。

二、于转型中求新。一是在笔法的处理上，从虚实繁简到线条粗细刚柔的交错，将粗犷健硕的造型特点稍加淡化，使得人物的轮廓更具立体感，姿态更加写实、逼真，这种用笔技巧的处理，克服了木版套印的生涩之感。如人物服饰方面，虽然多数以中山装、工装、生活便服为主，但复杂的衣褶处理让女性的身姿更加立体和生动，避免了传统年画的程式化。二是在风格处理上，摒弃了传统年画中“丰韵娉婷，病弱娇柔”的气息，也弱化了“文革”时期僵硬的“高、大、全，红、光、亮”的程式感，而赋予女性以健康、朴实、勤劳、勇敢，并兼

具柔美的风格面貌，也突出了女性地位的提高。

《山东潍坊年画》在承传的基础上开拓新技法，使女性形象的图像元素更为丰富与标新。这种风格的“承传与转型”似乎也就是新范式取代旧范式的过程。这个过程与社会形态的变化也是紧密相连的，这无疑涉及到艺术社会学的范畴。

四、小结

通过对《山东潍坊年画》具体而微的考察，可以得出，劳动女性形象的成长、转换无疑是在时代的推动下得以完成的，作为一种观念与文化传播的载体，它显然和社会现实构成了某种联系，凸显着一个时代的审美理想。即

使当时的女性艺术形象受到审美与创作的种种制约，但仍是艺术形式进程中无可替代的坐标，因为，“每个时代都会用自己时代的思想特征形成各自的审美印记”⁶。

（作者单位：山东艺术学院 / 指导老师：沈颖）

注释

1. 李大山《山东潍坊年画》，济南：山东人民出版社，1978年。
2. [法]丹纳《艺术哲学》，合肥：安徽文艺出版社，1991年，第46页。
3. 《关于组织年画创作组立即进行创作的请示报告》，山东档案馆，1977年7月11日，AQ27-04-0097-011。
4. 《关于贯彻文化部召开的全国美术工作座谈会精神的几点建议》，山东档案馆，1977年2月11日，AQ27-04-0097-001。
5. 郑玄、贾公彦：《仪礼注疏》，上海：上海古籍出版社，1990年，第360页、第116页。
6. 尚辉《构建——尚辉美术研究与批评文集》，石家庄：河北美术出版社，2009年，第303页。



刘成源《书记带我们搞科研》年画