

潘公凯：现代艺术的边界

文 / 潘公凯



潘公凯

潘公凯，1947年1月24日出生于浙江宁海，国画大师潘天寿之子。著名艺术家、美术理论家、美术教育家，复旦大学艺术研究院院长，中央文史研究馆馆员。美国旧金山美术学院、英国格拉斯哥大学等院校荣誉博士，曾任中国美术家协会副主席、上海世博会中国国家馆展陈设计总策划和总设计师。

潘公凯自1979年起从事中国画创作和美术史论教学工作，1992年赴美国伯克利大学研访。1996年任中国美术学院院长，2001年至2014年任中央美术学院院长，其间主持两校跨越式发展。历任第九至十一届全国政协委员，2018年当选中国美协第九届顾问。2008年担任北京奥运会环境景观设计项目中央美术学院设计团队总负责人，2010年获上海世博会“个人积极贡献奖”。其装置作品《融》参加第五十四届威尼斯双年展，主持设计中国南极维多利亚地科学考察站项目。提出“互补并存，双向深入”学术主张，出版《限制与拓展》《潘天寿评传》《中国现代美术之路》等专著，主编《潘天寿书画集》《中国美术60年》等著作。2024年12月8日出任复旦大学艺术研究院首任院长，2025年提出“泛艺术”理论，强调上海艺术发展需紧扣“时尚”与“实验”两大关键词。

编者按：艺术对人类意味着什么？毛姆在《月亮与六便士》中说，艺术是情感的表现。自然如此宏大，生命万般复杂，艺术或许是我们感受世界的一种最奇妙的方式。2025年复旦大学管理学院新年论坛上，复旦大学哲学院教授，复旦大学艺术研究院首任院长，原中央美术学院、中国美术学院院长潘公凯发表《现代艺术的边界》主题演讲，在探讨“何为艺术”的基础上，分析艺术作品与常态生活的边界之所在，提出对现代艺术边界问题的深度思考。

关于“什么是艺术”的探讨

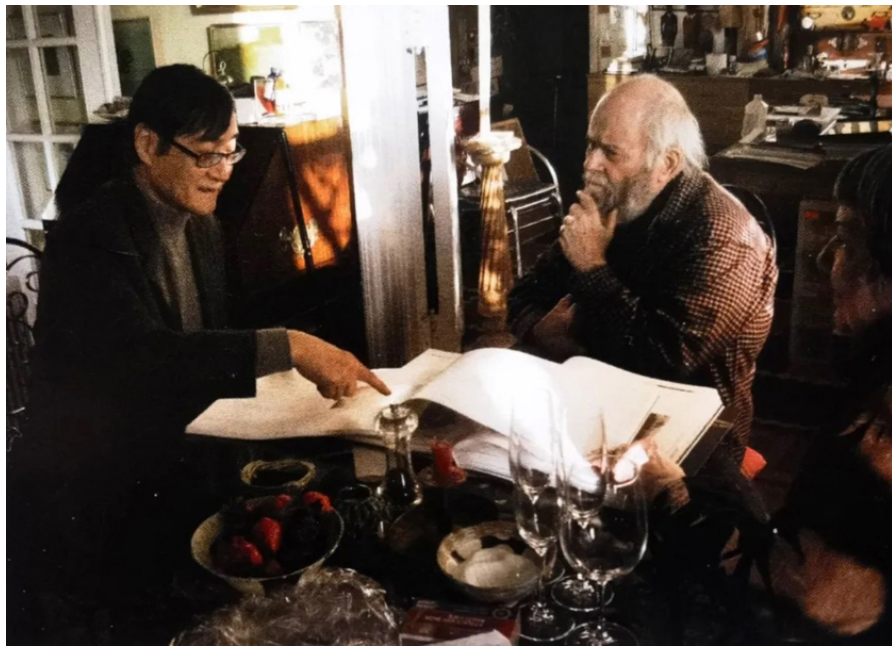
此次分享是基于2013年出版的《现代艺术的边界》一书。现代艺术的边界问题，一直是被艺术家、艺术理论家们重点关注的问题。如果我们想探讨这一边界问题，我们就要从“什么是艺术”说起。

“什么是艺术”的争论可以追溯到古希腊，但它真正成为系统的哲学问题是在18世纪美学成为独立学科之后。20世纪的现代艺术和后现代艺术进一步挑战了艺术的定义，使这一问题变得更加开放和复杂。

柏拉图认为艺术是对现实的模仿，是理式的投影，而艺术仅模仿现实世界，因此与真理隔了两层，所以具有欺骗性。亚里士多德在《诗学》中提出艺术是“对自然的模仿”，但强调这种模仿具有认知和净化功能，能够唤起情感。艺术不仅是再现，更是对人类行动的提炼。康德在《判断力批判》中提出艺术的“无目的的合目的性”。艺术是一种“无功



潘公凯《现代艺术的边界》书封



潘公凯与阿瑟·丹托

利的愉悦”，其不服务于功利目的，而是通过形式引发纯粹审美愉悦。黑格尔将艺术视为“绝对精神”的感性显现和发展阶段之一，是理念（真理）通过感性形式的表达。是思想和感性的统一，艺术表现了时代的“世界精神”，但他认为艺术最终会被哲学取代。叔本华则认为艺术是意志的对象化，它让人暂时摆脱日常生活的痛苦，通过静观理念达到超越，进入纯粹的审美体验。杜威也在《艺术即经验》中指出：艺术是经验的深化和重塑，日常生活本身可以成为艺术体验的一部分。克莱夫·贝尔更是提出艺术是“有意味的形式”，即线条、色彩等形式的组合引发审美情感，无关现实内容。

但到了20世纪上半叶的维特根斯坦这里，上述一系列的传统理论受到了冲击。他认为各种艺术品之间只属于“家族相似”概念，即艺术没有统一的本质，只有重叠的相似性，艺术通过“相似性链条”相联结，对艺术的定义只能依赖于语境和实践。

而当杜尚的现成品艺术被放置在展

厅开始，传统艺术的定义面临着前所未有的挑战 and 颠覆，越来越说不清楚，艺术开始由艺术家群体的主观判断来定义，现代艺术理论认为：“艺术的本质在于观念，而非物质形式。”

到了20世纪60年代，关于“什么是艺术”这个问题的提法转向了艺术与非艺术之间的边界问题。二十世纪下半期，边界问题成为争论的重点。其最重要的理由便是艺术品与生活现成品之间的界限越来越模糊，美学家认为，杜尚以后，艺术与美分离了，艺术不一定是美的，美的东西也不一定是艺术。主流美学界实质上是放弃了在本体论上对艺术作品的界定的权利，艺术的解释权交给了一个运作机制，即“艺术界”。（这一机制由艺术史论家、艺术批评家、美术馆、博物馆、策展人、艺术家本人等共同构成，他们讨论、判定哪些作品可以被称为艺术作品。）

在此背景下，乔治·迪基提出了他的“艺术体制论”，即艺术是“由艺术界体制授予地位的人工物”，但艺术作品与现成品之间的本体论界线依旧无法

被认定。因此，汉斯·贝尔廷和阿瑟·丹托分别提出了“艺术史的终结”和“艺术的终结”。

“错构”概念的提出

20世纪90年代初，我应美国伯克利大学东亚研究所的邀请到美国访问考察。当时我也对这个问题非常感兴趣，已经敏锐察觉到这个问题非常本质，所以我根据自己对西方艺术，尤其是观念艺术、装置艺术的个人直观研究，得出了与当时的理论家们完全不一样的结论。当时大家讨论的核心问题是艺术究竟有没有边界。而我得出的结论是，这个边界是确确实实，明明白白存在的，难题只是怎么来分析和论证这个边界，如何将其说清楚。

我在1993年写了一篇名为《论西方现代艺术的边界》的文章，于1995年初发表于《新美术》期刊。这篇文章提出了名为“错构”的原创性概念。我认为艺术作品和非艺术作品之间的差别就在于，一个存在物和常态的现实生活的逻辑之网之间是什么关系。在此，我引入



约瑟夫·博伊斯作品《油脂椅》，1964年。



马塞尔·杜尚作品《泉》，1950年（1917年原作的复制品）。

了一对概念：“常态”和“非常态”。在日常生活中，“常态”即为我们的理性、经验、习惯的积累而习以为常的一切存在现象；“非常态”则是超出我们经验范围，不能被我们在经验中所习得的常理常情所认同。“非常态”的存在因其特殊性而引起我们的注意，令我们新奇或困惑。

在极为粗略地考察了生活中的“常态”与“非常态”之后，我认为我们已经找到了艺术与非艺术之间作出判断界定的一个重要条件。

我们可以说：艺术作品是一种“非常态”的构成。

艺术作品与常态生活中的其他事物的共性在于，它们都通过一定的形式呈现出来，或者说都是以一定的形态得以存在……但重要的是它们之间的区别。日常生活是常态，它在时间和空间中的呈现具有人的理智和经验所认同的合理性——即合目的性，这种合目的性也可以从社会学的角度称之为合功利性。人的常态生活被组织在这种合目的性的逻辑之网中，这种逻辑之网提供了每一个

时空单位中的常态生活所具有的意义，现实生活中的任何存在物都是可以在逻辑之网中被解释的。这个逻辑之网在这里具有关键性。所谓生活的非常态，正是相对于这个逻辑之网而言，是在我们的理性和经验所认可的逻辑之网中显得不协调，显得错乱、悖谬的部分，它因此而从习以为常以至视而不见的逻辑背景中突现出来，引起我们感官的注意，引起惊奇和困惑。这种从正常逻辑背景中突现出来的不协调和悖谬，正是艺术作品之所以成为艺术作品的必要条件之一。我们将这种与常态逻辑背景的不协调和悖谬称之为非逻辑结构。

非逻辑结构有三种主要形态：错构、错置、错序。这三种非逻辑形态又常常是交织在一起的，我们也可将三者统称之为“错构”，即错误的时空结构。

艺术作品的创作和欣赏，则不仅表现为形式构成上的非常态，而且表现为目的意义上的非常态。其一，它是由作者和观众自觉地有意识地被赋予意义的，意义在艺术品中具有突出的重要性。其二，艺术品传达的意义与日常生活的逻辑

之网没有直接的联系，是非功利非实用性的。因此，它会在日常生活的意义之网上格格不入地突现出来，显得孤立和异样，而引起人们的注目与困惑。

艺术作品的“非常态”——非常态是对常态的否定

就如“醉”是对“醒”的否定一样，艺术的、审美的生活是对事功的、实用的生活之否定——艺术品的价值就在于此。艺术的源头、艺术的本质、艺术的界定，均在于此。

至此，可以直截了当地说艺术品是生活的一种非常态形式，其必要条件是：形式的错构加意义的孤立。

马塞尔·杜尚的《现成的自行车轮》被视为现成品艺术的奠基之作。1913年，他将一个自行车轮倒置安装在厨房木凳上，最初仅作为“消遣”装置。1916年，他正式提出了“现成品”概念，这件作品的内涵被重新定义，直指艺术的本质、创作权和观者的认知边界。杜尚将工业时代的普通物件翻转、倒置、组合为一个新的存在物，剥离其常态功能性，迫

使观众以“非功利”视角审视它们。这件作品不仅颠覆了人们对艺术的认知，更重塑了人们对艺术价值与意义的理解。

更为激进的是《泉》——杜尚从商店购买一个小便器，署名“R.Mutt 1917”，将其放置于展厅。这一作品彻底打破了人们对艺术品的期待：当小便池出现在卫生间时是常态，但置于美术馆则成为非常态的存在。这种错置引发的关注和困惑，正是杜尚想要传达的核心：艺术的本质不在于传统媒介或形态，而在于它如何与现实世界建立新的关系——通过呈现“非常态”的存在物，挑战人们对艺术的固有认知。这个存在物与周围环境的非逻辑联系（非常态）成了这件作品得以成立的最基本要素。而这件作品又以简洁明了的语言，提供了一种既有批判性又有开创性的价值指向：人类艺术的本质，不是由油画技术、雕塑技术及其所构成的虚幻其实所规定的，也不是由绘画、雕塑等传统形态所规定，而是由作为艺术品这一非常态存在物与常态的现实生活之间的关系所规定的——这便是杜尚的小便池的里程碑意义。

博伊斯的作品《导向力，1974》是一件接近艺术与生活边界的作品。1974年10月，他在伦敦“当代艺术中心”的大型展览《艺术进入社会——社会进入艺术》中做了这样一件作品。他先是每天在展厅里和观众辩论，讲述他的“新社会的导向”。他的身边放了三个画架，上面放着黑板，他一边讲一边在黑板上写写画画，写完即将黑板丢在地上。连续讲了好多天，直到地上丢满了一百块黑板，连同个幻灯机和一根拐杖，成了一件环境作品。这件作品粗看起来与常态生活很近似，讲演和辩论的用具——黑板和幻灯机，都是常用的。但仔细一想，其中的“非常态”还是很明显的，一百块黑板扔得满地都是，上面写的也都是乱



潘公凯作品《暮》创作年度：2013年作 作品尺寸：68cm×68cm

七八糟的字句、图形。任何一位正经教授都不会如此演讲。这显然是一次由博物馆默许的演戏式的讲演，况且黑板也不需要一百块，以致都写不出什么内容了——形式的错构（非常态）仍是该作品成立的要件。

艺术家将现实生活中的“常态”改变、破坏、拆解、重构，切断并脱开于常态的现实意义逻辑之网；使常态物改造为一个新的存在物与周边关系形成“非常态”的对照性结构，超出人的经验范围，向观者展示其中的不合理性；从而建造一个意义的“空缺”（意义的“空缺”是一个引诱和启示，观者会注意它，从而产生思考），并由艺术家本人（或留给观者）加入与现实逻辑之网毫无关联的“非常态”意义，使这些物品有可能成为艺术作品，这一过程就是“错构”。

这种判断就是我在艺术品和非艺术品的区分上，提出的一个原创性的、全新的理论结构和逻辑判断。

但是，这个观点在之后的整整15年没有引起任何人的注意，直到2011年，世界美学大会于北京大学召开，这篇文章引起了大会专家委员会的高度重视，被认为是一千余篇文章中最重要的一篇论文，因为该观点颠覆了阿瑟·丹托的观点。而阿瑟·丹托本人听说此事后，也两次邀请我去美国与他探讨这个艺术的边界问题。

至此，在认真思考、体会与总结之后，我将西方现代艺术的基本结构，概括为“错构”。将“错与不错”“怎么错”，看成现当代世界观念艺术作品的基石和专业性之所在。“错构”这一界限是清晰且明确的。虽然这个界限在不断向外扩展，艺术作品的范围将会越来越大，但艺术作品和非艺术作品之间的界限将永远存在。

（本文选自上海文艺，上海文艺评论专项基金特约刊登）

访谈 | 潘公凯：追寻传统绘画核心价值

文 / 李君娜



潘公凯在创作

今年 78 岁的潘公凯，集艺术家、教育家、理论家等标签于一身。

作为艺术家，他的水墨创作以空灵简淡承接文人画精神，装置艺术《融》等作品又以观念性对接全球语境。

作为教育家，他在中国当代美术教育界的地位毋庸置疑。他曾掌舵中国美术学院、中央美术学院两所中国顶尖专业美院达 18 年，不久前，又成为复旦大学艺术研究院首任院长。

作为理论家，潘公凯提出的“错构”理论颠覆了西方主流艺术界的“艺术终结论”。他对中国笔墨的当代阐释、中西艺术“互补并存、两端深入”的学术主张，更展现了对文化传承与创新的深刻思考。

而他还有一个绕不过去的标签——国画大师潘天寿之子。几乎所有人都会把他的艺术成就和潘天寿挂钩，事实上，

父亲从未教过他画一笔画。

他的人生，如其笔下墨色——既有传统的深邃根系，又绽放现代的裂变锋芒。他以学者之思追问艺术的本质，以行者之姿跨越文化的藩篱，并始终致力于为中国传统绘画寻找出路。

“就艺术而言，我和潘天寿的关系不是父与子的关系，而是两代中国艺术家对民族传统绘画核心价值的共同追寻。”

复旦大学光华楼一隅，潘公凯这样告诉记者。他的眼神坚定，语气沉稳有力。

“父亲没有教我画过任何一笔画”

上观新闻：您的父亲潘天寿先生是艺术巨匠。在您的艺术启蒙阶段，有着怎样的影响？

潘公凯：这个问题正好可以纠正大众关于艺术传承的一个误区。很多人以

为，画得好肯定是因为有父亲教。事实上，靠家传培养艺术家，很少行得通。

我父亲潘天寿跟 20 世纪的大部分国画家不一样，他是师范文科出身，不是学艺术出身。在考入浙江第一师范之前，也没有专门的老师教他画画。

19 岁时，他考入浙江第一师范，受教于经亨颐、李叔同、夏丏尊等著名学者，他们都是新文化运动时期的教育家。这些教育家们推行的人格教育理念，在教育界可谓独树一帜。

就以经亨颐为例，他在全校提倡人格教育，认为人格比学问更重要。而何为人格教育呢？就是老师以身作则。这些老师教育学生，从来不是叫学生去背“四书五经”，而是告诉学生“我是怎样的，你们如果愿意都可以向我学，但我也不逼着你们学”。这种教育方式，给予学生极大的自主性和引导性。

潘天寿是真正懂艺术教育的人，同样不要求学生学他的风格，甚至反对学生直接学他的风格。他认为，如果仅仅把自己的艺术、风格一代代传下去，这是非常错误的，会抹杀人才。他没想过要子女当画家，也从来没有教过我和哥哥画任何一笔画。他是一个非常民主、开放的家长。如果说家学，这种开放式的现代教育理念就是我们的家传，也是我认为潘天寿的重要成功之处。他懂教育之道，而他的“道”，也源自他的老师们的言传身教。

上观新闻：潘天寿的观念领先于时代。虽然父亲没有教过您任何一笔关于画画的技巧，但他的现代教育理念，给



潘公凯在文成县的宿舍画画



潘公凯与父亲潘天寿(左)在灵隐寺

您带来最好的启蒙教育。

潘公凯：其实，画画、写字，初学者技术层面上的，都不是难事儿。当时中国的知识分子，不管是理科、工科、文科，接受的基本教育是差不多的。用现在的词汇说，就叫通识教育。比如古典文学、唐诗宋词，你必须会背、会用。你连这个都不会，你就不是一个读书人。

潘天寿考入的浙江第一师范，当时是苏浙东南沿海一带最高文科学府。潘天寿那一届，总共有 1000 多人应考。他总分第二，其中以策论为主的文化课位列第一。试问有几个当代画家能做到？

当时，写诗、作画也是每个知识分子掌握的基本技能。浙江第一师范毕业以后，潘天寿在中学教书，教的也是语文和数学，而非画画。而当年的通识教育里，人格教育是第一位，优秀传统文化教育是第二位。潘天寿一再教导学生“士先器识而后文艺”，主张艺术的最

高标准是境界与格调，强调画品与人品的一致性。

上观新闻：您的眼中，父亲是一个怎样的人？

潘公凯：他是我看到的一个活生生的人，一位儒士。在这个活生生的人身上，我看到家国情怀是怎么真正在一个文化人的身上体现出来的。

他考浙江第一师范，不是因为要当画家，而是想以教育救国。五四运动时，全中国有两个地方出现大规模学生游行，一个是北京，一个是杭州。潘天寿在杭州的游行队伍里面走在最前面，直接跟军警发生冲突。军警的刺刀在他脸上划了一个口子，留下一条刀疤。

而他的救国图强也遵循中国儒家学说的价值观，也就是“修齐治平”。他认为，修身齐家，是对自己的道德要求；治国平天下就是救亡图存，他把救国放在第一位。读书的时候，他的一个同班同学

是当时浙江省中共地下党的一名负责人，被国民党抓走枪毙了，他非常难受。

上观新闻：您小时候爱画画吗？

潘公凯：比起画画，我更爱科技。我和我哥哥都是理工男，我哥哥后成为中国最大丝绸印染纺织联合企业的总工程师。杭州第一个小学生做的电子管收音机是我做出来的。那是在小学三年级，还得了杭州市少儿科技奖。一开始做矿石收音机，后来做二极管收音机、三极管收音机。我还做过电动机，许多航模、船模，到痴迷的程度。

上观新闻：后来又是怎样走上了艺术这条路？

潘公凯：我小学是安吉路小学，初中是杭四中，都是浙江省最好的学校之一。一路学霸上来，都是第一名。

我是个理工男，父亲也知道我喜欢科技。但学有余力下，我也参加了杭四中的绘画兴趣小组。初三时，兴趣小组



1976年，潘公凯（左）调离时文成县县城的主街

的美术老师一直鼓动我报考浙江美院附中。我说我不想报，他就说，你去考一下，美院附中是提前考，你考上不愿意去读也不影响你考别的高中。但我还是不想去，那个老师就自己给我报了名，连五毛钱报名费都是他出的。他一定要让我去考，因为他知道我大概率考得上。如果我考上，他作为美术老师也会脸上有光。他说，我给你报了名，你去考一下呗。于是我就去随便考一下。

没想到，这一考就考了第一名。当时浙江美院附中的校长，是我父亲的下属。他专门到家找我父亲，说公凯考得很好，你不要叫他去搞别的了，就在附中读吧。父亲说，此事还是要让公凯自己决定。他随后和我说，我对你不提任何要求，你自己想，如果你的兴趣不在画画上，那么就算去读以后也做不好的。这也是他很重要的一个教育理念。他认为，兴趣比分数更重要，而不是分数高就可以去读好专业。

我考虑了三天，晚上跑到西湖边散步。哥哥已经在读理工大学，家里也没其他人学画画，似乎也是个缺憾。我把

我的想法跟父亲说了。父亲说，你如果想学画，我当然也高兴，但是你一定不要勉强。他说，如果你想学画，至少有个好处，我书柜里这么多和美术有关的书，今后都可以留给你了。

我想，画画虽然不是最想学的，但至少也没有排斥这件事。或许，学艺术也可以走出一条理想道路。我决定去美院附中读书。

对中国画的核心价值，认识还远远不够

上观新闻：当时学哪个画种？和您父亲一样的中国画吗？

潘公凯：我当时并未学习父亲的那一套。当时国内大环境流行向苏联学习，我在美院附中接受的也是苏联体系的美术教育，学的也是西画。

上观新闻：后来又怎么转到中国画？

潘公凯：80年代初，父亲去世10年后，当时的浙江美术学院领导给我一个任务，要我整理潘天寿留下的文稿。由于，大部分文稿都烧掉了，我只能到处去收集。两年后，我整理出版了《潘

天寿谈艺录》和《潘天寿评传》两本书，现在很多人都在用。

在整理父亲遗稿的过程中，我才开始理解中国画。西方绘画颜色漂亮，神情捕捉得好，画什么像什么，容易理解，也比较受年轻人喜欢，而中国画非常难懂。我在他的遗稿里看到了他对中国民族绘画的深刻理解，还有担忧、抗争和对民族艺术的忠诚。我深受感动。

读懂之后，我不禁想，他去世太早了。如果再有20年、30年，他对中国画的贡献会更大。也是在这时，我意识到，我应该把父亲没做完的事情做下去，这是责任。我开始转向学习、研究中国画。

那时，潘天寿已经去世十几年了。这也许是一种冥冥中的联系。所以，就艺术使命而言，我和潘天寿之间的关系，远远不仅是父与子的关系，而是两代艺术家捍卫民族传统绘画的接力关系。他做成了一半，我有责任去接着完成另一半。这是我作为后一代艺术家的使命，而不是我的父亲叫我做我才去做的。

上观新闻：在您看来，潘天寿未完成的另一半是什么？

潘公凯：中国画面临的最大的问题是，我们对以往2000年书画传统的核心价值特别是它对未来全人类视觉艺术的贡献，研究不够。改革开放以来，大量西方著作被翻译引进，对中国传统美术的研究也更加客观深入，取得了一定的成果。但当下普遍的情况还是不能令人满意，中国画的继承与推进都不够，价值标准不清楚。其实这是因为对传统研究不透彻，就好像“守正创新”这句话，本身没错，但如果不深入研究其问题，停留在口头上，就没有实际意义。

上观新闻：您提到过两个学术观点，“中西绘画要拉开距离”和“中西传统绘画互补并存，两端深入”，如何理解？

潘公凯：“中西绘画要拉开距离”



2025年复旦大学管理学院新年论坛上，潘公凯发表《现代艺术的边界》主题演讲，其发言掷地有声。

潘公凯主编《中国现代美术之路》

是我父亲的观点，他是在50年代面对中国画的批判思潮提出的。当时认为中国画没有为工农兵服务就没有用，所以要取消中国画。我父亲反对这种观点，他认为中国画是精英绘画，有着自身的价值，不能因为批判就将其取消。中西绘画是两座高峰，不应削平山头，变成一片没有差异的平原，这样世界艺术就会失去多样性。

“中西传统绘画互补并存，两端深入”则是我在继承父亲观点基础上，更具操作性的表述。西方绘画体系和中国绘画体系各有长短，不应该抹平差异去迎合对方，而是要让它们各自保持独特性并深入研究。

上观新闻：2012年，由您编撰的《中国现代美术之路》出版。十多年过去了，您认为“中国现代美术之路”面临什么问题？

潘公凯：现在艺术界有三个大问题。第一个问题是近代以来中国艺术家的坎坷历程，和世界艺术家走过的历程是什么关系？我们的艺术在人类历史，在启蒙运动以来的现代性转型中是什么性质，这个问题需要正视而不应绕圈子。

第二个问题是要重新反思和梳理总结中国传统文脉的内在结构和长远得失。

近100年来，大家吵来吵去，对传统绘画一会儿要保护一会儿要批判。我们应该从现当代大语境当中，去重新理解阐释和梳理总结中国的民族传统绘画成就。

第三个问题是作为东亚国家对西方现代主义进行重新评价，现在我们有可能会回到东方视角去研究西方现代艺术。在当代国际化的语境下，重新对西方现代主义进行中国人视角的研究。

来自东方的“错构”，颠覆西方主流“艺术终结论”

上观新闻：以东方视角研究西方现代艺术，就不得不提到您的艺术“错构”理论，并以此颠覆了西方主流艺术家的“艺术终结论”。

潘公凯：从杜尚的现成品艺术被放置在展厅开始，传统艺术的定义就面临着前所未有的颠覆和挑战，越来越说不清楚。艺术开始由艺术家群体的主观判断来定义，现代艺术理论认为：艺术的本质在于观念，而非物质形式。

艺术品与生活现成品之间的界限越来越模糊，美学家认为，杜尚以后艺术和美分离了，艺术不一定是美的，美的东西也不一定是艺术。西方主流美学界实质上是放弃了在本体论上对艺术作品

的界定，把艺术的解释权交给了一个运作机制，即“艺术界”。这一机制由艺术史论家、艺术批评家、美术馆、博物馆、策展人、艺术家本人等共同构成，他们讨论、判定哪些作品可以被称为艺术作品。

在此背景下，乔治·迪基提出了他的“艺术体制论”，即艺术是“由艺术界体制授予地位的人工物”，但艺术作品与现成品之间的本体论界限依旧无法被认定。因此，汉斯·贝尔廷和阿瑟·丹托分别提出了“艺术史的终结”和“艺术的终结”。

90年代初，我应美国伯克利大学东亚研究所的邀请到美国访问考察。当时我也对这个问题非常感兴趣，已经敏锐察觉到这个问题非常本质，所以我根据自己对西方艺术，尤其是观念艺术、装置艺术的直观研究，得出了与当时的理论家们完全不一样的结论。

上观新闻：您的“错构”给了这一“终结论”最有力的回击。

潘公凯：当时大家讨论的核心问题是艺术究竟有没有边界。而我得出的结论是，这个边界是确实实、明明白白存在的，难题只是怎么来分析和论证这个边界，如何将其说清楚。



硕果图 创作年度：2012年 作品尺寸：68cm×68cm

我在1994年写了一篇名为《论西方现代艺术的边界》的论文，于1995年初发表于《新美术》期刊。这篇文章提出了名为“错构”的原创性概念。

我认为艺术作品和非艺术作品之间的差别就在于，一个存在物和常态的现实生活的逻辑之网之间是什么关系。在此，我引入了一对概念：“常态”和“非常态”。在日常生活中，“常态”即为我们的理性、经验、习惯的积累而习以为常的一切存在现象；“非常态”则是超出我们经验范围、不能被我们在经验中所习得的常理常情所认同。

“非常态”的存在因其特殊性而引起我们的注意，令我们感到新奇或困惑。我们可以说：艺术作品是一种“非常态”的构成。非常态是对常态的否定。艺术的审美的生活是对事功的实用的生活之否定——艺术品的价值就在于此。

艺术的源头、艺术的本质、艺术的界定，均在于此。而艺术品是生活的一种非常态形式，其必要条件是“形式的

错构 + 意义的孤立”。

艺术家将现实生活中的“常态”改变、破坏、拆解并重构，切断并脱开于常态的现实意义逻辑之网；使常态物改造为一个新的存在物与周边关系形成“非常态”的对照性结构，超出人的经验范围，向观者展示其中的不合理性；从而建造一个意义的“空缺”（意义的“空缺”是一个引诱和启示，观者会注意它，从而产生思考），并由艺术家本人（或留给观者）加入与现实逻辑之网毫无关联的“非常态”意义，使这些物品有成为艺术作品的可能，这一过程就是“错构”。

这种判断就是我在艺术品和非艺术品的区分上，提出的一个原创性的、全新的理论结构和逻辑判断。

但是，这个观点在之后的整整15年没有引起任何人的注意，直到2010年，世界美学大会于北京大学召开，这篇文章引起了大会专家委员会的高度重视，被认为是一千余篇文献中最重要的一篇论文，因为我的观点颠覆了阿瑟·丹托

的观点。

阿瑟·丹托是20世纪后半期全世界最有影响的美学家，他认为艺术品与现实中的生活用品没有区分了，二者之间的边界没有了，所以艺术就要终结了。他认为自从杜尚、安迪·沃霍尔以后，艺术品与现代物品之间的区别越来越模糊，二者之间的区分界限正在失去，艺术就做不下去了。

阿瑟·丹托认为没有范围、没有边界，所以艺术要消亡了；而我认为有边界，边界就是“错构”，所以艺术不会消亡。

上观新闻：在您身上融合了艺术家、理论家、教育家三种身份，您如何看待这三种身份？

潘公凯：我的学术兴趣比较宽，从科技到艺术到理论，都很喜欢。这是从小就如此。从20世纪90年代开始，我的主要精力是担任杭州的中国美术学院与北京的中央美术学院的院长，工作非常繁忙，大量的管理工作之余，还要兼顾中国画创作、艺术哲学研究、现代观念艺术、建筑设计等几个专业的实践与探索，战线拉得较长。

但是这样的跨界思考与实践对我是得益颇多的，虽然领域不同，但顶层的思维方式是有很大共通性的，是可以融会贯通的。其实，中国两千多年来历代的文化人都有这个特点，都不把自己的专业限得很死，这是一个好传统。时至今日，人工智能时代，我预计未来的人更需要跨界思维，更要有宽阔的视野和胸襟，这是未来的趋势。

（本文选自上观新闻 原标题：《独家 | 潘公凯：追寻传统绘画核心价值》
本文作者：解放日报 李君娜）



荷趣(拟八大山人) 创作年度: 2011年作



荷趣 创作年度: 2012年作 作品尺寸: 69cm × 138cm



铁画银钩 创作年度：2013年作 作品尺寸：96.2cm × 400.4cm



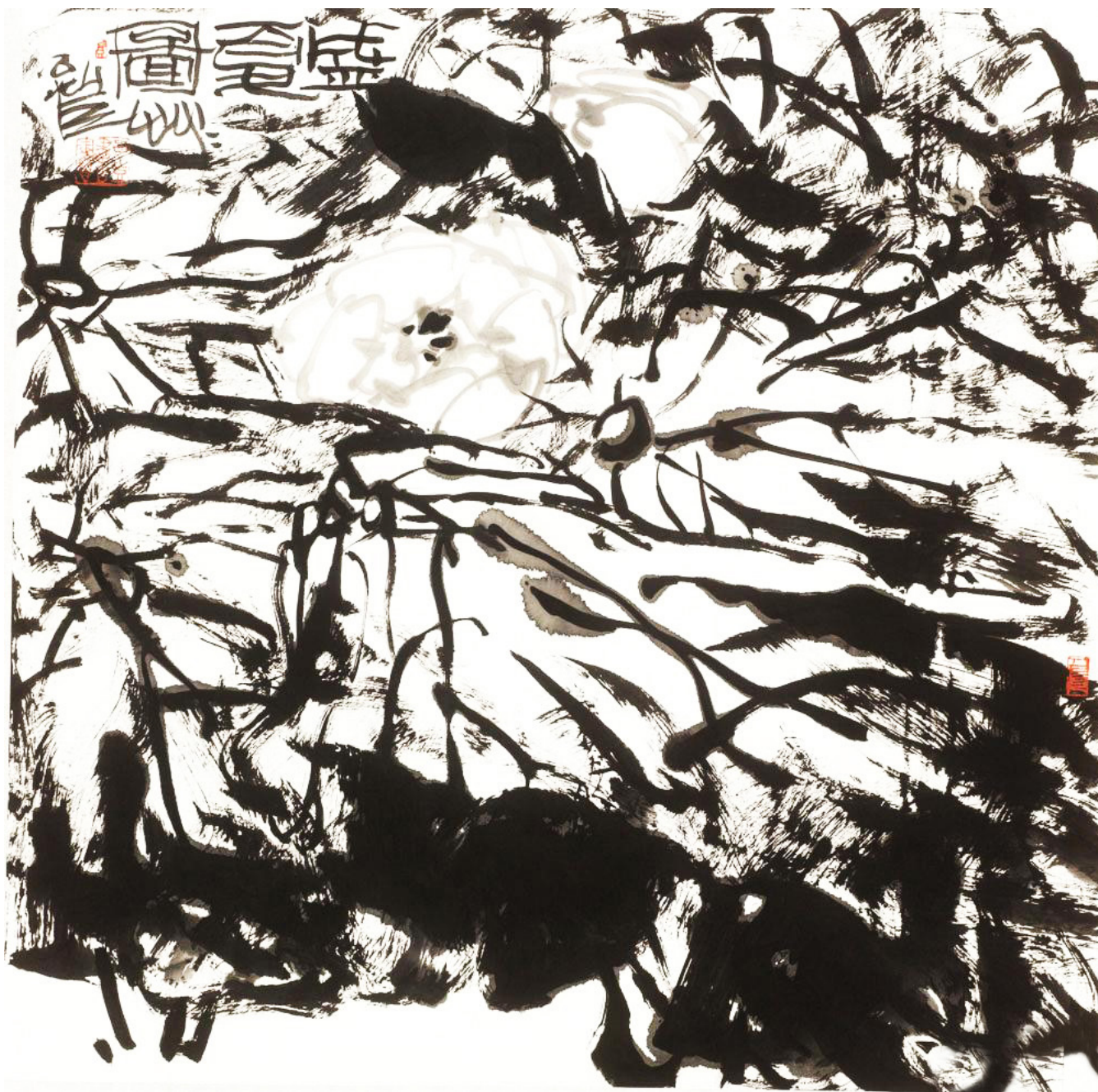
《残秋》 创作年度：2014年作 作品尺寸：68cm × 68cm



清香 创作年度：2013年作 作品尺寸：138cm × 34cm



《寒香》创作年度：2014年作 作品尺寸：68cm × 68cm



《盛夏图》 创作年度：2014年作 作品尺寸：68cm×68cm



独立 创作年度：2011年作

圆劲婉通 篆而开今

——刘自桢的篆书艺术

文 / 常 春



刘自桢（1914年—2001年），又名刘仲书，也署自桢，陕西省三原县人。1985年被聘为陕西省文史研究馆馆员。曾任西安工业学院教授，中国书法家协会常务理事，陕西省书法家协会主席。出版有《漫谈书法与篆刻》《刘自桢书法选》《刘自桢书法艺术撷英》等。

孙菊生幼承庭训、才学高雅、丹青继世、寿登耄耋。自幼得其母丹青之教，遂临摹古迹、心领神会。既长，学习六经、对偶、声律之文，沉浸浓郁，含英咀华。继而，诗画益工，耆宿皆惊，一时誉为神童。弱冠则于温哥华画展荣膺金奖殊荣。继而就读辅仁，专攻物理，复读研究院，学识益广。先后执教于各大学，任副教授、教授。

当今画坛能以诗、书、画三绝著称者实不多见，先生既工花鸟，兼擅山水，尤以画猫著称于世，然得此荣誉则当之无愧。先生早年擅写菊花，所摹宋人黄居寀工笔菊花最为精彩。后致力于动物

写生，尤娴于画猫。近世京城有曹克家、刘奎龄等诸家，画工笔猫名噪一时，而先生却以写意传神，独辟蹊径，生意盎然，开一代新风，从者甚众。先生注重写生，揣摩猫之百态，曾画有百猫图，一时传为佳话。正所谓“不穷山谷窾，安尽云水变？”其画作特征有三，曰：笔墨、神韵、情趣。砚云染纸，雅趣盎然，诚为世人珍爱之佳作。曾见其壬子所作《睡猫图》，九只狸奴酣睡，情态各异，颇为传神，数年后于画上补题：“壬子暑假自武汉归，内子适病，守之榻前，见其酣睡，遂画睡猫各态，以博一笑。偶于旧篋得之，屈指已廿七年矣，己卯正月随笔记之。雪乡翁时年八十七岁”，此落款乃见妻子操劳而病，想众多儿女却能在慈母呵护之下安享幸福，深有感触而作。感激之情、爱怜之心跃然纸上。画之趣，情之切，令人无不为之感动。昔见画猫者常由他人代为补景，而先生所画景物丰富多彩。篱菊清供、灵石蛱蝶，甲虫禽鸟、瓜架豆棚，文房古砚、玉簪金炉，一切可爱之物、可惊之状皆绘于图，且皆达于诗。

观其书法亦碑亦帖，入两晋之堂奥，得羲献之遗风。可谓鸾翔凤翥众仙下，珊瑚碧树交枝柯。其篆隶则神凝笔迟，酣畅遒劲，有力士扛鼎之功；其行草则如青龙盘宛，秀丽多姿，似君子临风之雅，正书家之所羨，而识者之所惊也。

其诗词文赋有泊然而绝俗之怀，宛曲而诙谐之思。惜其诗名久为画名所掩。又因其书屈曲多变，常难识别，故世人常不知其诗词造诣之神妙。早有《诗和



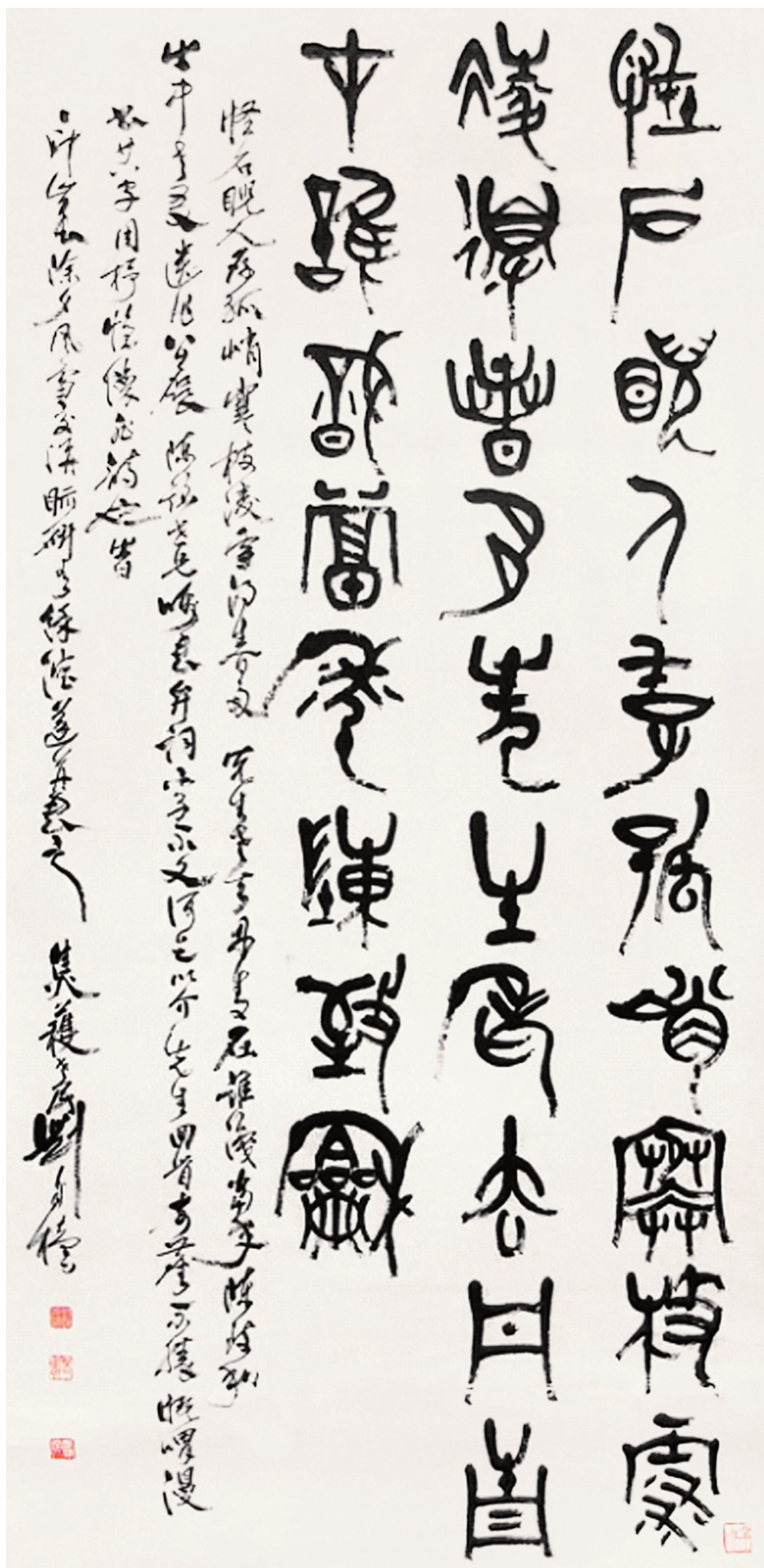
刘自桢 篆书斗方 纸本 2002年
释文：物华天宝 集古求真
铃印：鱼目（朱）迟斋（朱）

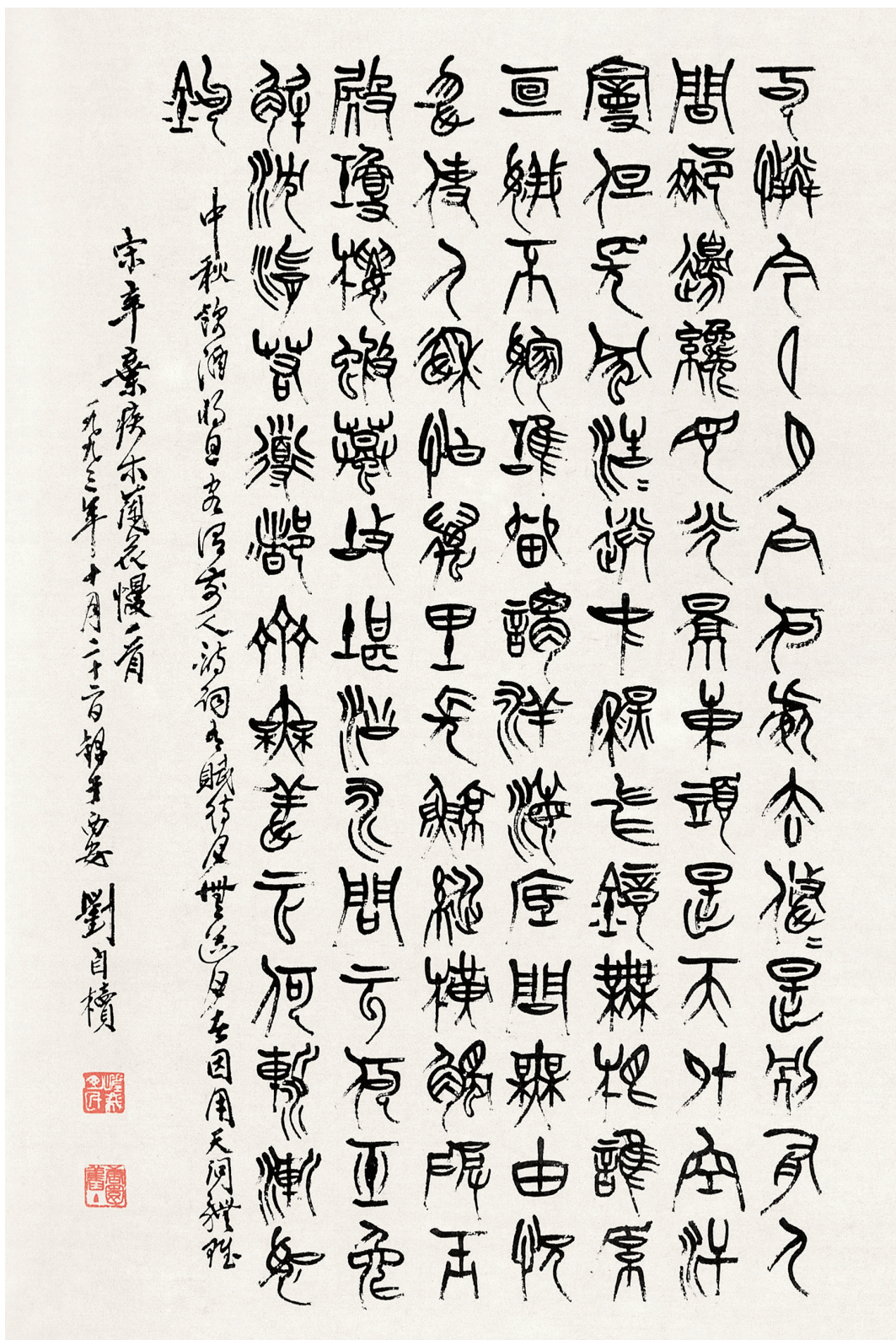
词的读与写》《诗和词的文艺寻踪与拾遗》等专著问世，甚得方家赞许。其诗词依平水古韵，雅、颂遗篇。故有释道绝尘之淑气，鸿鹄壮志之雄风。其戊寅佳作《八秩随想》调寄鹧鸪天词一首：“八秩沧桑一瞬中，不堪回首作孩童。狸奴憨戏浑如我，如我当年乐事浓。值长夏，剥莲蓬，束装莲药作渔翁。江干钓垂道遥态，渭水之阳姜太公。”盖其年近，尤有童心，足以知其对生活之热爱，无争世俗之高风，实令人仰止。其所作骈文，委婉之情，洒落之韵，妙趣横生，颇具奇气。正是“文者气之所形，然文不可以学而能，气可以养而致”也。

时光荏苒，今先生已近期颐之年，仍精神矍铄，笔耕不辍。且平易近人，常与文史馆同仁贤士共游，切磋技艺，研精覃思。正所谓“谦谦君子，卑以自牧。常有学子祈赐跋序之文，欣然应允，少顷即就。诵其文，则引经据古，博学宏词。追六朝之雅韵，承两宋之遗风”。先生坚持“参古定法，望今制奇”之古训，继承传统，不断创新，时有新作诞生。听其议论之宏辩，观其容貌之秀伟，尤为老人才学超迈，文辞尔雅所感。遂赋七律一首，以颂先生之风采：

丹青韵府光常见，映雪虬髯意自清。
桃李千行逢化雨，诗书百卷恰推琼。
蓬壶驻景逍遥意，海屋添筹逸趣情。
翰墨传承生字化，幽妍雅健冠京城。

刘自桢 篆书立轴 纸本 1987年
释文：怪石晚人存孤峭，寒枝凌雪（原作误为：雪凌）得春多。先生老去丹青在，谁识当年陈致和。
铃印：刘自桢印（白） 墨痴（朱）

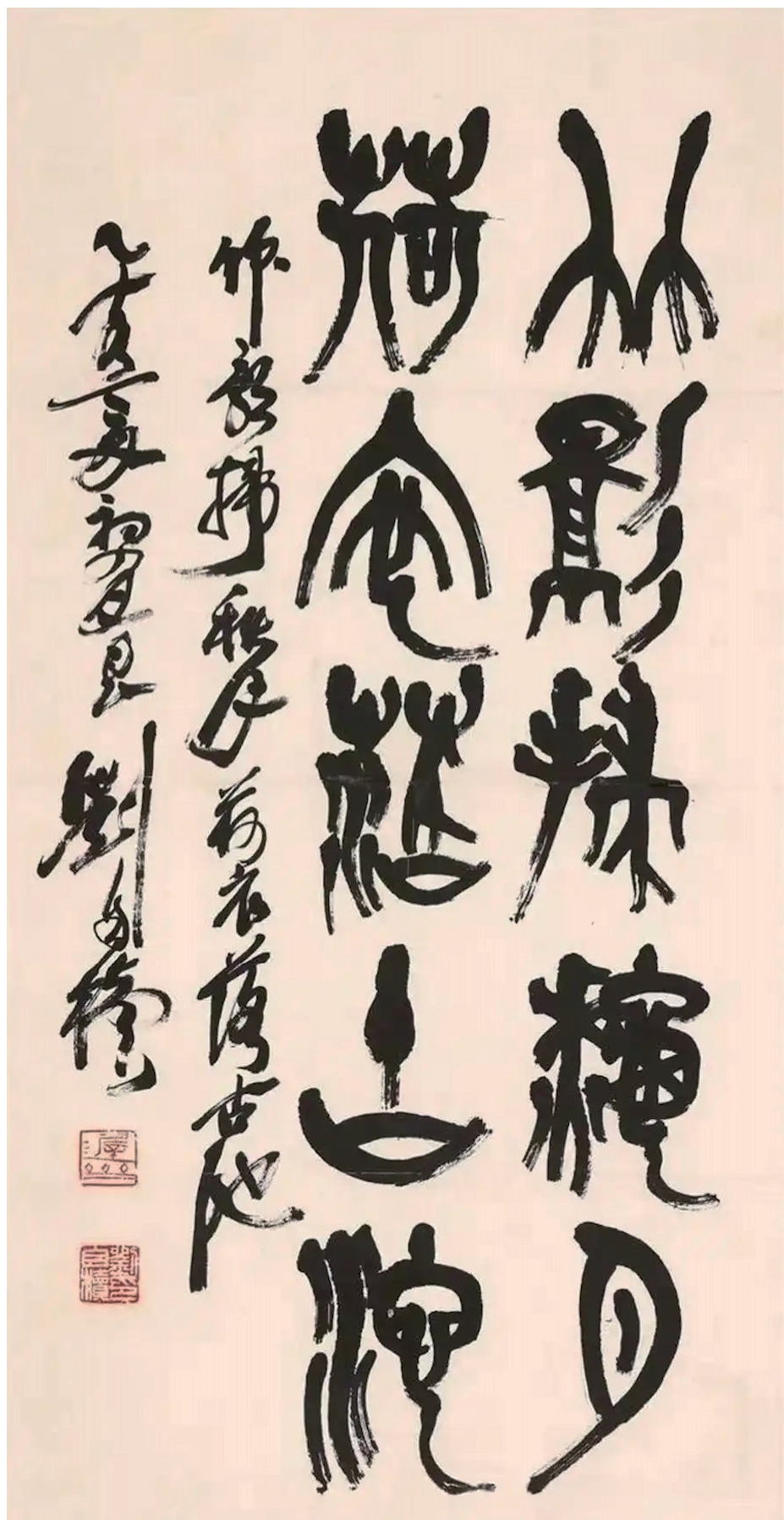




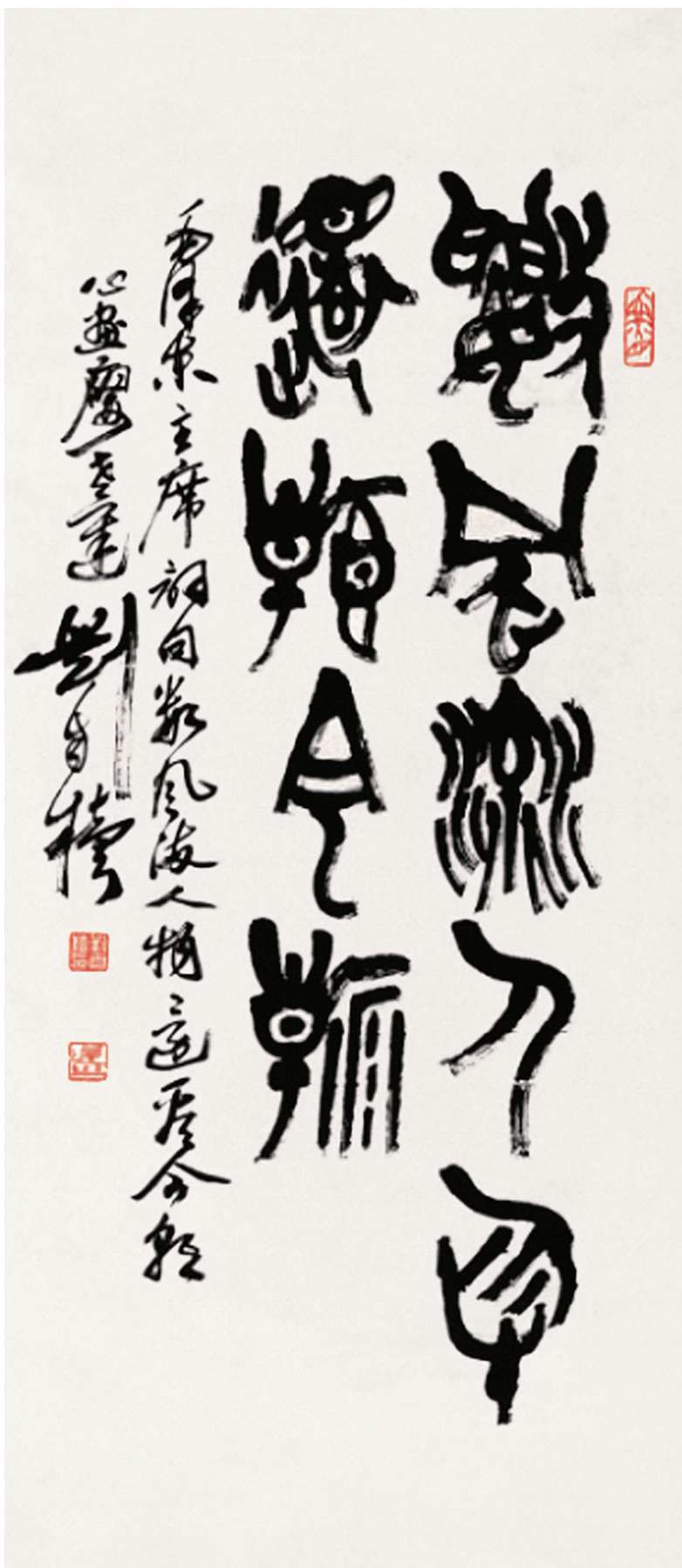
刘自桢 篆书立轴 纸本 1993年

释文：辛弃疾《木兰花慢·可怜今夕月》：中秋饮酒将旦，客谓前人诗词有赋待月，无送月者，因用《天问》体赋。可怜今夕月，向何处、去悠悠？是别有人间，那边才见，光影东头？是天外空汗漫，但长风浩浩送中秋？飞镜无根谁系？姮娥不嫁谁留？谓经海底问无由，恍惚使人愁。怕万里长鲸，纵横触破，玉殿琼楼。虾蟆故堪浴水，问云何玉兔解沉浮？若道都齐无恙，云何渐渐如钩？

铃印：嵯峨山民（白）唐园旧主（朱）



刘自桢 篆书立轴 纸本 1987年
释文：竹影扫秋月，荷衣落古池。乙亥夏初月
钤印：墨痴（朱）刘自桢印（白）



刘自棣 篆书立轴 纸本 1998年
释文：数风流人物 还看今朝
铃印：刘自棣印（白） 鱼目（朱） 墨痴（朱）

赵孟頫的《鹊华秋色图》

文 / (美) 李铸晋



元 赵孟頫 鹊华秋色图卷(局部) 28.4cm×93.2cm 纸本 设色

元代(1280年—1368年)所有画家
中,赵孟頫可说是最多才多艺,亦是令
人最了解的一位画家。他是第一流的
政治家、经济学家、文士、诗人、音乐
家、书法家和画家。^①他的天才可与艺
术界的伟人如莱奥纳多·达·芬奇、米
开朗琪罗和鲁本斯相提并论。赵孟頫在
各方面的成就,显然比较容易说得出来,
但他的画艺却仍是中国画学研究上最困
难的问题之一。在传为高克恭、曹知白、
黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙等重要画家
的作品中,就是把一些明显的临摹本也

包括在内,常常都带有某种一贯的画风,
使人可以辨认出其一脉相承的独特传统。
唯就赵孟頫而言,其个人的风格令人难
以捉摸,在艺术上的成就则仍是一个谜。

赵孟頫卒于1322年,其行状亦成于
这一年,其中这样写着“他人画山水、
竹石、人马、花鸟,优于此或劣于彼,
公悉造其微,穷其天趣。”^②从当代的
记载,我们得知整个元代的画家都对他
推崇备至。^③然而没有一篇当时人的评
语能给我们一个有关他画风的清楚概念。
而赵孟頫博大的艺术成就造成了一个错

误的观念:人们都认为他可以任何方法
和任何风格来绘画。结果,各种具有不
同风格的画迹(如那些未能立即显出属
于元、明各家特征的画,人们都当作是
赵孟頫的作品。)^④

我们研究任何一件艺术品,第一个
步骤自然是彻底地审视它是否具有艺术
价值,而撇开其画外证据所引起的种种
观念思想,因为这件艺术品之所以在人
们心目中成为不朽,完全在于它本身的
价值。以一幅中国画来说,这是基本的
鉴赏方法,因为有时这件作品上的题款



跋尾，牵涉太多各种的文学思想和历史文献，以致人们反而遗忘了它本身的优点。以《鹊华秋色图》为例，我们必须首先把画迹和画上的印记题款等暂时分开，才能欣赏到这幅画的特质。

这幅短小的横卷，或许由于年代久远，纸质呈浅褐色，画卷各处亦散落着不少裂痕。最明显的一线裂痕，从画卷右上角直贯“乾隆御览之宝”椭圆形御玺的右面。在赵孟頫题识的地方，亦有两行裂痕。幸而画面并无任何显著的损坏，故无须补贴修葺。画中景物，因以浅色的纸作背景，无论是墨画的或是设色的，都非常清楚分明。与前代大多数较深色的绢本画迹相比，这无疑是一个优点。

画中是一片辽阔的泽地和河水，从近景伸展到远处的地平线。在这好像无际的平远景上，最重要的是两座山：右方突立的是三角形，双峰笔直的华不注山；盘踞在左面的是鹊山，形如面包，又如水牛的脊背。画题就是由这两座山而起的。鹊华二山与近景之间，树木繁

多，疏落散布，有杨树、稚松及其他各类，后人则只简称为“杂树”。画的左方，可见山羊四五，在几所简陋的茅舍间啃食。水边轻舟数叶，舟中渔叟正安静地工作。其时正是秋天，一片宁静，有的木叶已脱落了，别的亦赤黄相间。然而村人对这些美景浑然不觉，只埋头于他们日常的生计。但对画者来说，这一定非常难忘，使他对季节的代谢，自然的雄伟壮观和人类的渺小，大大感触。这些情感，都在“愁”这个字所隐含的意境中表达出来。^⑤

这幅画看来虽似依真景画成，但画者实有力地控制着整幅画的构图。最明显的便是他把两座山排列得平衡相称：虽则一是尖峭的，一是圆拱的，但这两种不同的形状只是为了避免画面呆板而设。同时，画中虽然包括很多细节，但基本的结构却是相当简单的；只以直线和横线为主。画者很巧妙地把这些线条隐藏于林木、茅舍、牲畜、村人和其他景物中，结果各种韵律在全景中互相回应。一言以蔽之，这幅画迹可以说把

画者所眼见的和他心中所想象的交融在一起。

在构图上，《鹊华秋色图》的画面可以分成3段。它的构成，正像交响曲的三段乐章一样。右起第一段以华不注山为主，这座山从地面突起，其尖峭高耸的气势象征着一派庄严。从这座山至近景，可见三丛树木，以第一丛最大，在山脚下列成一行，数约30棵，全是稚松。深绿的树和青蓝的山互为呼应，树的垂直线加强了山坡的动力。这丛枝叶茂密的林木形成了一幅帘幕，与之相对的是两小组杂树，一组只得两株，另一组则有三株，树枝不是光秃，便只剩黄叶数片，其简单孤寂的样子正和鹊华二山一样；其左弯右曲的姿势和从近景到远处沼泽上的芦苇互相呼应。

第二段的中心点转移到近景来，以一大丛树木为主，衬托着背景一望无际的沼泽。这些树木都是干粗枝短，有的仍保持绿叶，有的叶已转为火红或黄，更有全株光秃，只余虬曲的细枝。这几棵树，每棵各不相同，各属一类，造成



元 赵孟頫 鹊华秋色图卷 28.4cm×93.2cm 纸本 设色

一种变化不同、错综复杂的感觉。不过树的种类虽繁，树干却差不多相同，这两种特点互相对立。而生于树木间的风美草，外形都十分类似，于是更加强了树木间的相同点。林木的直线和沼泽的横线互相平衡。弥漫全景，连绵滋生的芦苇把整个部分的韵律契合起来。

第三段最为繁复。虽然这时焦点转回远处的鹊山，但由于此山不大，且山形并不突出，因之好像不及华不注山那么重要。为要弥补这不足，画者增加了好些景物。其实只有这部分，我们才可以看到早期中国画逐步深入从近至远的画法。与远处独立的山对立，中景画有三所茅舍，四周围绕着的树木，与第二部分的树木相同。这里有山羊五头，着以鲜黄色，此外还有一排渔网、老农一人。近景以四棵巨柳为主。我们把目光转移到这里时，以上不同的景物便显得调和一致了。一所茅舍半隐于柳树后，树前渔叟正从水中把网提出。树丛的横荫和远处山形遥相呼应。每所茅舍的外形再三重复同一韵律。直的芦苇和平的沼泽

再次成为调和全画的基本因素。

在这3段中，画者极力要把各种景物联系起来。这三部分虽然有点像各自分开，但其实亦只是整体中的分子，其间并无显著的隔离。因之，山与山互相衬托：华不注山垂直的倾向，因鹊山的平衡形状，显得更为突出，而反之亦然。由第一段的两小组树为之开路而连引到中部的一大丛林。随着这丛树亦预期第三段遍布的草木。每一段之间都有很巧妙的转换点。第一段最左面的树倾向左方，与中段最右面的树衔接，形成拱状，这是联系两段的办法。在圆拱底下，这边有小舟、芦苇和狭长的岸线，那边也不例外。另一个联系的方法是：中段斜列的树木，好像继续华不注山坡斜倾的气势，一直置于前景的左侧。画中的层次分明的程序由此而生；从第一段背景的尖峭山峰起，经树丛渐至中景，然后循着上文提到的拱形树木和斜列的树木，进至中段前景的大丛林木。从这里，在中段和第三段之间继续依着同样斜的方向，我们的目光便移向柳树，再把往下

望的方向转为向上，便看到村中的房舍和树木，最后止于鹊山。这座圆顶的山，呈青蓝色，披麻皴纹；山的左面有几株稚松，这是回应画卷开首主题的结尾画法。这样3段都紧密衔接，在风格上造成了一种强烈的统一感。

这3段的和谐，在整幅画中都可看到。颜色的运用是这和谐的一个重要的因素，^⑥最主要的三个母题就是与之联系起来。鹊华二山着以深蓝，而中间的小岛则着以淡蓝。除了明显地用这种花青的蓝色外，画者十分巧妙地运用多种深浅不同的色调。在汀渚和树叶上所敷的蓝色，变化无穷，这是统一画面之法。与蓝色相对，其他的红、黄和褐色是一个调和的要素，从鲜红的屋顶起，这暖色逐渐散播到树叶和树干，然后更向外散发，注入所有汀渚之中。西洋画中最基本的关键是辅色的互相作强烈对比，^⑦然而与此相反，这幅画中的淡蓝和深褐色差不多融为一体。

达到调和一体的第二种方法是用皴笔，二山和汀渚上所用的皴，元人称为“披麻皴”。^⑧这种笔法一方面有表达的作用，



元 赵孟頫 鹊华秋色图卷(局部)

描画出二山圆拱的体积；另一方面，其自然潇洒的笔力，对整幅画的韵律也有很大的帮助。事实上，皱纹的分布加强了构图的重要性，尤以沼泽横展的岸线和二山的垂直线为然。

这幅画的特点是画中的笔法。赵孟頫与大多数同时代或后世画家不同。他并不是只用一支笔来完成整幅画的。反之，我们可以辨认出他曾用三四支不同的笔。大概他用最粗的笔来画第一和第三段的鹊华二山、汀渚的皱纹和稚松。其次他或许用一支中锋的笔来画大部分的树木和茅舍，以刻画出细微的地方。再其次，他用一支幼锋的笔来画那些精细的东西，如芦苇、小舟、人物和渔网。这各种不同的笔法，一方面显出赵孟頫在用笔方面能运用自如，另一方面也反映出他力求画出自然真相的努力。不过，他的笔法已相当磊逸，可作自我表现的工具。这样一来，我们既可欣赏到这幅画的粗概大略，也可看到其中非常精巧的细节。事实上，这层出不穷的技巧就是《鹊华秋色图》的特色之一。

丛生的树木虽不若二山单独地那么突出，然而毫无疑问，在整个构图上占有重要的地位。和其他景物相比，这些树木在画中更显出一种强烈的不同而又一致的感觉，不但把呆滞平板的趋势一扫而清，而且还给我们一个自然界纷繁茂盛的印象。这些树种不一，在形状、大小、品种、位置和排列方面亦有差别。虽然如此，但这丛树木的主要作用，是借着重复的形状、层次井然的组合和互相关联的排列，使画中弥漫着一片调和的韵律。最有趣的是以芦苇作为主要的母题，从近到远，从画卷这边到另一边都蔓生着；与其统一不变的形状和变化纷纷的树形成一个对照。所以芦苇虽然只占次要的地位，在构图上却有帮助树木达成统一调和的作用。

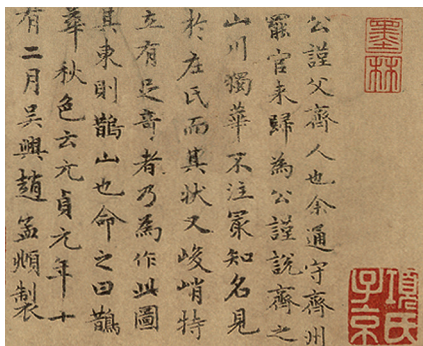
为要强调这种统一调和的气氛，画者在母题的比例和排列方面独出己意。井然有序的排列、分段的间隔、景物的形状大小不一等等。全是画者企图把自然现象凑合到心中景象的种种方法。就这方面看，最明显的地方就在他处理景物的比例。举例而言，鹊华二山与附近树木房舍相比，好像很小；同时，这些树木和小舟渔叟相比，又显得硕大无比；只从尺度种类看，这些树使画中其他东西看来细小，相形失色。不过，画者之所以用这不相称的比例，一方面大概是要达到画面统一。就像以之一面镇压着那两座庞大巍峨的山，一面平衡村夫渔叟正从事的生计，从而表现出一种宁静安逸的感觉。另一方面，也是要使全画达到一种“古拙”的感觉；这种特色，是从古人的作品中来的，因为即使山形、树木、茅舍、船只和人物牲畜等，虽都写得全合乎比例，也不具那种媚人的艳丽，却有他们的独特与纯真的地方，使我们在一般景物的外形之外，还可以深入领略到古人的意境。所以《鹊华秋色图》充分地表现出一种超出时间空间限制的能力，把我们引带到如梦的平静和睦的乡间，使我们获得一种新的经验和观点，以对现实有一个更深的认识。

《鹊华秋色图》的特点之一是画中自然真趣，毫无矫饰。这里没有令观者感到透不过气来的悬崖峭壁，没有千里连绵不绝的平原，也没有过于戏剧化的气氛。反之，图中所有人物、牲畜和自然景物都好像是我们所处环境中真实的一部分。事实上，画者在中段设置的水岛，直伸展到画卷的下缘，就像邀请阅览的人走进他所创造的境界里。这种仿若亲历其境的特性使人感到亲切，使人不知不觉地置身图中。这种亲切感其实就是《鹊华秋色图》的特色。

当然，这种自然的倾向并不像 19 世



元 赵孟頫 鹊华秋色图卷(局部)

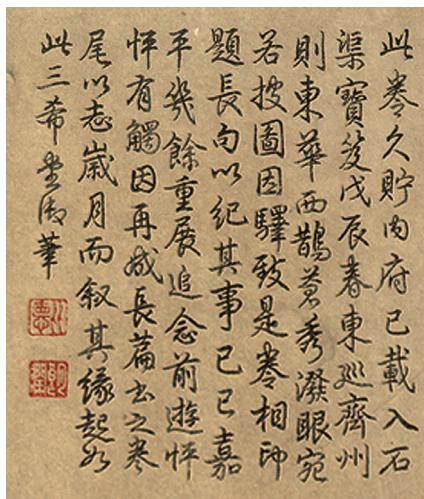


局部说明：
鹊华秋色图卷 赵孟頫题跋

纪中期欧洲绘画那样着重于直接描画出画者眼中所见的一景一物。在《鹊华秋色图》中，赵孟頫并未要把全部景物都细致刻画的企图。反之这幅画是真景的体验和心中构图及对古人怀念而熔铸的完美结晶。是以《鹊华秋色图》别具一格，成为绘画中的精品。画者依照自己选择和组合的能力，把自然一变而为趣味盎然的画题。就这方面看，画者在画中表现的俭朴宁静的景象和一丝怀乡的愁绪，流露出他渴望远离世俗的烦嚣喧闹，重过村夫渔叟恬静朴实的生活。在动荡不安的大时代，这是中国的文士、诗人和画家最好不过的逃避现实和面对现实的方法。

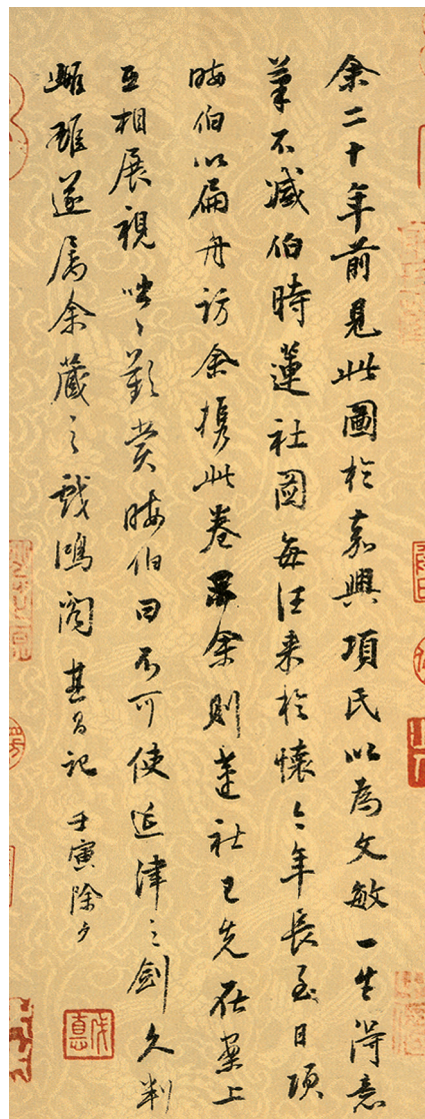
注释：

- ①赵孟頫生平事迹最详尽的记录是杨载（1271—1323）修纂的《赵文敏公行状》，成于1322年，即杨载之卒年；今附于其子赵雍（生于1289年）所编的《松雪斋文集》中，其挚友戴表元（1244—1310）作序，1339年刊印。其他关于这位元代画家的标准传记都据此而成。显著的一篇载于《元史》（明初编成），卷172；另一篇增补而成的纪传载于柯劭忞编，《新元史》（成书于晚清至民国初年，1930年出版），卷190；近代有关赵孟頫的生平及作品的著作，最详备的有沈玉清的《元赵松雪的书画》，《岭南学报》，第2卷，



局部说明：鹊华秋色图卷 乾隆题跋

- 第4期，页1至70。相关中文论文包括：李霖灿，《论赵孟頫的书画》；张隆延，《以书为画—赵松雪》，《文星月刊》，第9卷，第52期，页36至37；蒋天格，《论赵孟坚与赵孟頫的关系》，《文物月刊》，1962年12月，页26至31。
- ②杨载：《赵文敏公行状》，载赵雍编：《松雪斋文集》外集，1339年刊本。
- ③《图绘宝鉴》卷5，1365年序刊本；陶宗仪：《辍耕录》卷7，1368年序刊本，第1页。
- ④参见Osvald Sirén，同注①，vol.4，pls.15—23；台北故宫博物院藏赵孟頫画迹，复印本收录于《故宫书画集》《故宫名画三百种》《故宫名画》。
- ⑤虞集：《题赵孟頫〈秋山图〉》，《道园学古录》卷3，第1页。
- ⑥参见黄公望：《写山水诀》，载陶宗仪：《辍耕录》卷8，1368年序刊本，第1—4页。
- ⑦参见《辞海》子部，第95页；班固：《汉书》，中华书局校本。
- ⑧参见黄公望：《写山水诀》，载陶宗仪：《辍耕录》卷8，1368年序刊本，第1页。
- （节选自《鹊华秋色—赵孟頫的生平与画艺》，略有删减）



局部说明：鹊华秋色图卷 董其昌题跋

古韵新辉：中华优秀历史文化 在现代人居环境中的创造性转化与创新性应用

黄文华^{1, 2*} 王致远¹ 王珀妍¹ 王梦迪¹

(1. 西安建筑科技大学艺术学院, 陕西 西安 710055; 2. 咸阳师范学院设计学院, 陕西 咸阳 712000)

【摘要】中华优秀历史文化是中华文化最宝贵的资产, 可为人居环境创造性转化和创新性发展提供参考和启示。文章采用实地调查、文献研究、典型案例等方法对中华优秀历史文化创造性转化在人居环境中的融入传承与创新进行探索, 发现人居环境中的中华优秀历史文化的创造性转化方式有城乡规划设计、城市设计、建筑设计、风景园林设计、室内陈设设计、视觉传达设计、传统价值观以及优秀传统文化数字化转型等方式。揭示了中华优秀历史文化在人居环境中的作用与价值, 探求中华优秀历史文化的保护、传承与创新应用的新途径。

【关键词】优秀历史文化; 人居环境; 转化与应用

【中图分类号】TU20; G122

【文献标识码】A

【文章编号】1007—4198 (2026) 05—026—04

引言

中华优秀历史文化是民族精神标志, 蕴含着千年积淀的营造智慧与审美追求, 而现代人居环境作为人们生活梦想的承载空间, 二者有着深刻的内在联系, 传统“天人合一”的营造理念、“移步换景”的空间美学, 始终潜移默化地影响着当代人居环境的规划方向。我国现代人居建设在满足基本居住需求方面取得了显著成就, 但也面临文化特色缺失的突出问题。部分城市更新中盲目拆除老街区与古民居, 导致历史文脉断裂; 乡村建设追求“同质化”风貌, 忽视了地域优秀传统文化符号的传承, 这些问题凸显了将中华优秀历史文化融入现代人居的迫切性。推动中华优秀历史文化的创造性转化、创新性发展, 不仅能为人居空间注入独特文化内涵, 增强居民的文化认同感与归属感, 更能助力文旅融合发展, 为社会可持续发展提供新动能。只有充分挖掘并利用中华优秀历史文化的资源禀赋与独特优势, 才能实现优秀传统文化与现代人居环境的高效融合, 进而推动现代人居环境的可持续

发展。

一、中华优秀历史文化与现代人居环境的关系

(一) 现代人居环境中优秀传统文化存在现状

现代人居环境中优秀传统文化的存续呈现城乡分异与形态分化的复合特征, 其传承与转化既面临系统性挑战, 也孕育着创新可能。在乡村语境下, 优秀传统文化载体的保护陷入多重困境。我国虽有 8100 多个村落列入传统村落保护名录, 但绝大多数已受到工业化的深度影响。部分保护实践存在认知偏差, 或局限于建筑风貌修复, 忽视水脉、林网等生态系统与文化景观的完整性; 或采用教条化文物管理模式, 禁止功能适配性改造导致遗产加速消亡; 或陷入形式主义误区, 滥用“修旧如旧”原则催生同质化“假古董”。城市空间中, 优秀传统文化多以重构形态存在。济南明府城等片区通过“留、改、整”原则实现肌理保护与风貌恢复, 在修缮改造中注入现代业态, 形成文化与商业的复合空间。而家居场景中, 传统元素经解构

重组融入现代设计, 如窗棂纹样转化为几何线条、榫卯工艺与智能系统结合, 实现美学传承与功能适配的平衡^[1]。

(二) 优秀历史文化对现代人居环境的影响

中华优秀历史文化是中华文化宝藏, 对人居环境创造性转化、创新性发展产生着深刻的影响。

传统建筑文化是中华文化中的一个重要部分, 承载着传统历史文化。在城镇化进程发展影响下, 传统建筑可能会面临拆除或者改造。而对传统建筑进行保护的同时进行再利用, 可以将传统建筑再利用后融入人居环境中, 这样既保持了优秀传统文化的魅力, 又可以满足人们对实用、舒适性需求。中华优秀历史文化以其独具的审美价值与艺术表现形式见长于世人, 在人居环境中应用传统艺术的创新可以给人们带来新的生活环境和体验, 满足人居环境美的方面的需求。如将传统绘画、雕塑等艺术形式与其他艺术形式在人居环境中进行搭配设计, 以形成特色人居模式。优秀传统文化数字化转型就是重要的方式,



图1 商代历史文化元素融入安阳迎宾公园的景观设计（陈坡、黄文华绘制）

通过优秀传统文化的数字化，能够将优秀传统文化以一种更加直观、便捷的方式进行展现和分享，进而实现增加人们对优秀传统文化的认知与认同。人居环境通过数字化转型，能够为人们提供便利的文化体验与文化交流，促进优秀传统文化创新发展。传统价值观念影响人居环境，中华民族的优秀历史文化中包含了许多伦理价值观念和人生态度，传统价值观念影响着人们的行为和生活，传承弘扬传统价值观念，可以在人居环境中使人们形成良好的品性修养和行为习惯，有利于社会的和谐稳定^[2]。

二、中华优秀传统文化在现代人居环境中的创造性转化与创新性应用路径

（一）在中国本土城市规划中的创造性转化与创新性应用

将中华优秀历史文化融入我国的城市规划中，可以注入城市发展的灵魂和血脉，成为城市文化面貌的重要元素。在城市规划中，要充分认识到优秀传统文化的重要性，树立文化自信，让优秀传统文化随着城市的发展继续熠熠生辉。例如，在城市规划中可以设置文化广场、文化街区等，为市民提供了解和学习优秀传统文化的场所。创新性地将优秀传统文化与现代建筑设计相结合。在城市规划中，可以创新地将优秀传统

文化元素与现代建筑设计相结合，创造出既具有现代感又富有优秀传统文化韵味的建筑。保护和修复传统建筑、街道和文化遗产。

这些传统建筑以及优秀传统文化遗产是中华优秀历史优秀传统文化的重要组成部分，通过维修保护使这些历史文化遗产得到保存和弘扬。如修缮和保护历史悠久的街区、古建筑等，使其在现代化的发展过程中还能这一古老历史文化遗产提供其原有的作用和意义。加强对城市园林绿化景观文化的优秀传统文化内涵。一个城市绿地的园林景观是城市规划的主要部分，将其优秀传统文化要素和元素应用到园林景观之中，从而起到应有的效果。在公园、广场等公共绿地中，融入具有中国优秀传统文化特色的园林景观，供民众进行休闲娱乐，使得人们在休闲娱乐的过程中也能感受到中国优秀传统文化的博大精深^[3]。对城市的主要交通节点设置一些反映优秀传统文化元素的雕塑或其他景观。这样既能满足现代化发展的需求，又能展现出优秀传统文化自身的价值。例如，对城市交通中心或地铁出口等交通枢纽设置具有中国优秀传统文化元素的雕塑或其他景观，在人们出行的时候可以感受到优秀传统文化的魅力（图1）。

（二）在建筑设计中的创造性转化与创新性应用

在建筑设计中融入中华优秀传统文化，不仅赋予建筑作品独有的特色，更把中华优秀传统文化继承下来，并发扬光大。在建筑风格的选择上，我们可以把中国传统建筑的飞檐翘角、斗拱雕花、青砖黛瓦等元素用在建筑中，使其与其他建筑搭配、相互影响、互为融合，形成一种别样的风格，既展现出优秀传统文化的厚重底蕴，又能体现现代建筑的时尚与精致。在建筑设计时还可以应用中华文化符号，如龙、凤、狮子、麒麟等，这些代表了力量、吉祥、威严、智慧等象征，这些符号可以通过雕塑的形式、图案的形式、装饰的形式出现在建筑设计中，使建筑蕴含一份神秘而独有的中华文化的气息。色彩的运用上，中华优秀传统文化中在颜色上也有很多表现形式，例如红色、黄色、青色等等，这些都代表着不同的含义与情感，在建筑设计中可以根据具体的需要与具体环境做出合理地运用，营造出富有中国特色的氛围。最为吸引人的还是把中华优秀传统文化的内涵融入建筑设计的各个环节中，例如儒家思想、道家思想、佛家思想等，这些思想可以为建筑设计提供相应的灵感和指导，使建筑不仅能够具备审美价值和使用价值，更能在一定程度上体现中华优秀传统文化的内涵。

（三）在园林景观中的创造性转化与创新性应用

在风景园林设计过程中合理利用优秀传统文化元素，比如古建筑、雕塑、绘画等，能够营造具有文化气息的风景园林；利用现代科学技术手段，比如虚拟现实技术，能够增加游人的互动性和参与感，增加游人对中国优秀传统文化的了解和感悟。将优秀传统文化元素应用于中式园林景观设计，营造出温馨、

自然、清新之感。园中步移景异、雅致秀丽，颇有诗情画意。中式园林景观设计的生态性、地域性、多样性特征与文化内涵都在园林的布局构景中得到表现，其儒道互补的价值意识和思想意识更是被巧妙运用其中，在游人欣赏美丽景致同时也领略到了中国优秀传统文化的深厚内涵。

在现代生活中，中国优秀传统文化元素营造居所与游憩环境的新观念与现代景观设计所追求的“天人合一”、人与自然和谐的理念不谋而合^[4]。因此在现代园林设计过程中，要立足于区域文化主流趋势为要点，与西方或者现代文化元素相结合，促进优秀传统文化元素与现代园林设计的抽象结合，同时应注意合理利用优秀传统文化元素运用方式的创新。例如可以借助优秀传统文化元素：古建筑、雕塑、绘画等，营造有文化气息的园林景观（图2）。

（四）在室内设计中的创造性转化与创新性应用

将中华优秀历史文化融入室内设计，可以让空间充满独特的文化韵味，同时也能展现出设计师对于优秀传统文化的理解和尊重。

1. 文化符号

代表性的中国室内空间文化符号有很多，如中国结、扇子、印章等等都可以运用于室内设计中增加空间的中国风味。

2. 传统装饰图案

在室内设计当中，可以采用中国传统的装饰图案，比如龙、凤、牡丹、云彩等采用刺绣、绘画、雕刻的方式表现出来，能够形成古朴典雅的氛围。

3. 传统色彩

中国的色彩也是具有丰富文化内涵的传统色彩，诸如红色、黄色、青色等等，都可以灵活应用在室内的空间中，使空间显得和谐、自然。



图2 周代历史文化元素融入西安诗经里小镇的景观设计（李威、黄文华绘制）



图3 唐代历史文化元素融入西安城墙文化旅游公司营业楼的室内设计（王君怡、黄文华绘制）

4. 传统艺术

国画、书法、剪纸等中国传统艺术方式也可以运用到室内设计里，可以丰富室内空间的艺术性与文化氛围。

5. 古典家具

中国古典家具以制作精美，造型别致著称，比如明代家具、清代家具等，可以将古典家具作为室内设计的辅助元素，提高室内设计的文化内涵，同时彰显主人情操（图3）。

（五）在视觉传达中的创造性转化与创新性应用

在视觉传达设计领域，中华优秀传统文化的应用需遵循“符号解构、语义转译、语境适配”的科学逻辑，其核心在于实现文化内核与现代设计语言的系统性融合。从符号提取层面，应基于文化人类学视角，对传统商周青铜饕餮纹、明清吉祥图案、篆隶楷行草的笔势特征、

色彩体系，如“五色观”中的青、赤、黄、白、黑对应的文化寓意进行分层解析，明确其背后承载的民族精神与价值观念，避免符号的碎片化套用^[5]。在设计时，运用视觉传达的构成原理，将优秀传统文化元素进行模块化重构。在平面设计中，可通过栅格系统对传统绘画中的“留白”意境进行量化处理，使东方美学特质与现代版式设计的可读性需求相适应；在数字媒介设计中，可借助动态图形技术，将传统戏曲中的“程式化”动作转化为具有交互性的视觉符号，实现文化传播的场景化延伸。

三、中华优秀传统文化在现代人居环境中的创造性转化与创新性应用策略

（一）创造性转化与创新性应用策略

传统建筑的保护利用以及传统建筑是中华优秀传统文化在人居环境创新发



图4 宋代历史文化符号融入开封格蘭酒店室内设计（郭欣儿、黄文华绘制）

展的一个重要方向。传统建筑是中华优秀传统文化的重要载体，其中蕴含着丰富的历史文化内涵，进行传统建筑的保护利用和再创造，可将传统建筑与现代建筑相结合形成有特点的传统建筑，丰富人居环境的内容层次以及文化内涵（图4）。中华优秀传统文化的创新是中华优秀历史文化在人居环境创新发展的一个重要手段。中华优秀传统文化中的传统价值观的继承是中华优秀历史文化在人居环境创新发展的一个重要举措。中华优秀历史文化在发展过程中存在一些价值观，如爱家、爱国、敬老、孝亲、和谐等，在人居环境中利用传统价值观的发展可促使社会成员养成良好道德修养，进而促进人居环境的和谐发展^[6]。中华优秀传统文化数字化发展是中华优秀历史文化在人居环境创新发展的一个重要方式。数字化技术已广泛应用于各个领域，优秀传统文化也不例外，在人居环境发展中也可利用数字科技的发展将优秀传统文化中的内容以及形式进行数字化保存以及传播，实现优秀传统文化的发展与传承。

（二）创造性转化与创新性应用案例

对传统建筑的保护与改造是中华优秀传统文化创造性转化的重要方面，以北京胡同为例，通过保护与改造，传统

建筑得以保留，与现代建筑相结合，传统建筑风貌得到了保留，同时改造了胡同内部空间，传统的四合院转变为现代的居住空间。这种方式保留了优秀传统文化的核心，又满足了现代人居住的需求。其次，以苏州园林为例，苏州传统的园林文化在现代社会得到了发展。传统的园林构造和景观的设计融入了城市化的空间规划之中，使得城市空间更加美丽宜居，通过数字技术的开发，使传统的园林文化得以继续传承，这种创新方式使传统艺术得到了保护，也使其适合现代社会的需求^[7]。传承传统价值观念是中华优秀历史文化创造性转化的重要内容，中华优秀历史文化中崇尚的和谐、尊重、包容的价值观念可以指导人们在人居环境中营建和谐的人际和社区环境，通过传统价值观的传承可以使人们更加注重人居社区的建设和社区居民的参与，社区形成互助关爱的文化氛围。

四、结语

中华优秀历史文化的创造性转化、创新性发展对人居环境具有重要的理论和现实意义。通过案例研究，中华优秀传统文化传承和再利用是对中华优秀传统文化创造性转化的一种方式，通过对传统的艺术创新，对人居环境更有美化功效，可以使人们的生活质量得以提升，对传统价值观念的传承和发扬可以

使人居环境发展更加和谐；传统价值观念的传承和发展的方式，优秀传统文化数字化转型的方式都是对中华优秀历史文化创新性运用在人居环境中表现。这些创新性的方式展示了中华优秀历史文化特有的魅力，促进了人居环境可持续性发展，研究与传播中华优秀历史文化的创造性转化、创新性发展对教育事业具有重要意义。✿

参考文献：

- [1] 钮则圳. 习近平对中华优秀传统文化的创造性转化与创新性发展——以《孟子》的引用为例[J]. 湖南省社会主义学院学报, 2022(2).
- [2] 吴增礼, 肖佳. 中国共产党对待中华传统文化的态度变迁及基本经验[J]. 湖南大学学报(社会科学版), 2021(1)
- [3] 周颜玲. 我国主流意识形态建设视域下传承弘扬中华优秀传统文化研究[D]. 济南: 山东大学, 2019(12).
- [4] 于靖悦. 探讨中国传统文化元素在现代园林景观设计的应用[J]. 现代装饰(论), 2015(11).
- [5] 李凤亮; 古珍晶. 新时代中华优秀传统文化现代化转换的价值、路径及原则[J]. 东岳论丛, 2020(12).
- [6] 范鹏; 李新潮. “两创”思想对“激进—保守”文化困境的四维超越[J]. 求是学刊, 2021(1).
- [7] 李新潮; 李维武. “两创”思想的理论定位、哲学基础与文化指向——访武汉大学哲学学院李维武教授[J]. 黑龙江社会科学, 2021(1).

基金项目：本文系2025年度陕西省教师教育改革与教师发展研究项目（智库项目）“基于DeepSeek的非遗元素融入陕西高校设计学科教学研究”（项目编号：SJS2025ZK043）；2025年陕西省艺术科学规划项目“唐诗意象与唐长安城景观空间叙事互文研究”（项目编号：SYG2025003）。

从嬗变到转型：融媒体时代文旅主持人角色升级与地市台实践路径

陈雪吟

(苏州市广播电视总台, 江苏 苏州 215000)

【摘要】融媒体语境与文旅融合战略的深度落地, 促使地市级媒体的文旅传播生态发生系统性变革, 文旅主持人的职业角色也随之从单一播报者向多元传播主体的身份转变。本文以地市台文旅传播实践为研究对象, 探析融媒体语境下文旅主持人的角色转型逻辑与现实困境, 从能力重塑、内容创新、平台融合、机制保障与 IP 塑造等维度, 提出可落地、可推广的实践路径, 以期推动地市台文旅主持人实现角色升级, 提升本土文旅传播效能, 更好地助力地方文旅产业发展与城市形象传播。

【关键词】融媒体时代; 文旅主持人; 角色升级; 地市台实践

【中图分类号】G222.2

【文献标识码】A

【文章编号】1007—4198 (2026) 05—030—03

引言

融媒体时代, 文旅融合深度推进, 传播格局、受众需求与平台形态发生深刻变革, 文旅传播成为地市台彰显本土特色、提升城市影响力的重要抓手^[1]。文旅主持人作为文旅传播的核心主体, 其角色定位直接关系地市台文旅传播的实效与地方文旅产业的发展。立足地市台自身优势, 推动文旅主持人角色升级, 契合新时代文旅传播的发展趋势, 也是地市台发挥本土传播优势、助力地方文旅高质量发展的重要支撑。

一、融媒体时代文旅传播的生态变革

各地持续深化文旅资源整合, 积极推进文化内涵与旅游场景的有机融合, 文旅传播也随之成为主流媒体的重要传播方向, 成为展现地域风貌、讲好城市故事、提升区域知名度与美誉度的关键载体^[2]。

(一) 传播格局: 从单向输出走向多元互动

传统广电语境下的文旅传播以媒体单向播出、受众被动接收为主要模式, 传播链条封闭且缺乏反馈。融媒体时代打破了这一格局, 形成双向互通、多元参与的传播形态。受众可通过评论、点赞、分享、直播连麦、线下参与等方式介入传播过程, 实现需求反馈、体验分享与内容共创, 使文旅传播更具针对性、互动性与感染力。

(二) 受众需求: 从信息获取走向体验参与

随着文旅消费升级, 受众对文旅传播的需求已超越基础资讯获取层面, 转向对沉浸式、场景化、个性化文旅体验的追求。受众不再满足于景点介绍、线路罗列等表层信息, 更希望通过媒介内容感知地域文化魅力、获得实用消费指引、参与线上线下文旅活动, 对内容的真实性、体验感与亲和力提出更高要求。

(三) 平台形态: 从广电独播走向全媒体矩阵传播

短视频、直播、社交平台等新媒体载体快速崛起, 使文旅传播突破传统广电线性播出的限制, 形成“广电主阵地+新媒体全覆盖”的全媒体矩阵格局。新媒体平台具备即时性、可视化、轻量化传播优势, 可实现内容一次生产、多平台分发, 有效拓宽传播覆盖面, 提升文旅内容的传播效率与渗透力。

(四) 地市台文旅传播的机遇与现实困境

地市级媒体扎根区域、贴近本土, 在文旅传播中具备天然优势。一方面, 在地市台熟悉本地历史文化、民俗风情、景区资源与城市特色, 拥有长期积累的媒体公信力与权威性; 另一方面, 地市台与地方文旅部门、景区、乡镇社区、非遗传承人等保持稳定合作关系, 线下

资源整合与活动组织能力突出, 能够实现精准化、本土化传播。

但与此同时, 地市台文旅传播也面临诸多现实困境: 一是专业文旅传播人才储备不足, 主持人复合能力有待提升; 二是内容创作创新性不足, 易出现同质化、浅层化现象; 三是新媒体运营能力薄弱, 流量转化与账号运营水平不高; 四是体制机制相对固化, 资源配置、考核体系难以适配融媒体快速发展节奏, 制约了文旅传播的创新升级。



图 1



图 2

二、地市台文旅主持人角色升级的困境与时代必然性

（一）地方台文旅主持人的独特优势

1. 本土资源优势

地市台文旅主持人长期扎根于地方，对本地历史文化、民俗风情、特色物产等文旅资源有充分了解，能够准确地捕捉到在地文化的亮点。正是这种天然具备的本土优势，使得主持人在进行内容创作、场景讲述的时候更加贴近实际，更易于挖掘出那些外地媒体难以涉及的本土故事，进而形成差异化传播的竞争力^[3]。

2. 媒体公信力优势

地市台身为官方主流媒体，经过长期积累，拥有稳定的公信力与权威性。依托这一优势，文旅主持人所发布的文旅信息与旅游线路推荐等，更容易被观众信任与采纳。在信息繁杂、质量不一的新媒体环境中，公信力成为地市台主持人最核心、最难以被替代的传播优势。

3. 线下连接力优势

地市台深耕本地，与当地文旅部门、景区、乡镇、社区、非遗传承人等之间存在着一种长期稳定的合作关系，线下连接能力突出，主持人在当地熟知度较高。文旅主持人能够较为便捷地进入实景现场，参与各类线下文旅活动，并进行实地探访工作，以此实现沉浸式传播效果。

（二）角色升级面临的现实困境

1. 专业能力局限

地市台文旅主持人的专业素养仍存

在较大提升空间，尤其在文旅专业知识储备、景区景点历史文化阐释、地方民俗与文旅故事挖掘等层面亟待进一步丰富与深化，对本土文化及非遗资源的解读深度也有待加强。与此同时，其新媒体传播表达能力与直播运营技巧尚显不足，在一定程度上制约了职业角色的转型升级进程。

2. 体制机制束缚

当前的体制机制对主持人的发展带来了一定程度的限制，考核模式仍侧重于传统广电节目工分累积等指标考量，而对新媒体传播成效有所忽视。新媒体运营方面的资源比较匮乏，创新空间受到限制，这使得主持人在进行文旅传播创新时难以充分施展，进而对其角色转型升级进程造成了阻碍。

3. 内容同质化突出

部分地市台文旅主持人在内容创作上仍有提升空间，特色不够突出，存在借鉴其他地区模式的情况，对本地在地文化挖掘不够深入，地域辨识度有待增强。

4. 流量与公信力平衡难题

急于转型的文旅主持人面临着流量与公信力难以平衡的困境。若过度追求流量容易踏入低俗化、娱乐化的误区，从而违背文旅传播的初心，损害媒体的公信力。反之可能很难吸引受众关注，最终无法达成文旅传播的高效落地。因此地市台带货、探店不能照搬MCN机构模式，需建刚性准入体系。主持人参

与此类活动，是政务诚信在商业领域的延伸，关乎媒体公信力根基。

（三）地市台文旅主持人角色转型的必要性与紧迫性

文旅融合已成为国家战略，地方文旅产业发展亟须更专业、更贴近受众的传播力量。融媒体传播格局已全面重构，传统主持模式无法适配新的传播需求，加快角色转型成为地市台提升传播力的内在要求。与此同时，自媒体、商业平台、短视频账号持续抢占文旅传播市场，地市台若不主动变革，将面临受众流失、影响力弱化的风险。在此背景下，文旅主持人角色升级具备高度的必要性与紧迫性。

三、融媒体语境下文旅主持人的角色转型

（一）角色定位：从单一传播者向多元引导者转型

传统广电时代，文旅主持人的角色较为单一，主要承担播报者、串联者的职能，大多按照固定脚本播报文旅信息、串联节目流程，更多是作为节目符号存在，缺乏主动创作和互动意识，传播方式也较为刻板，无法与受众形成有效连接^[4]。融媒体语境下，文旅主持人的角色实现结构性拓展，从单一传播者转向集多重身份于一体的多元引导者：既是内容策划者与生产者，也是实景体验官与文化讲述者；既是新媒体主播与运营者，也是城市文旅推介官与IP符号；同时承担受众互动沟通者与正向舆论引导者的职责，形成立体化、复合型角色体系。

（二）角色嬗变的内在逻辑

文旅主持人的角色嬗变并非职能的简单叠加，而是传播生态变革的必然结果，其内在逻辑体现为三个层面的转型。

第一，传播方式从“播报”转向“讲述”与“体验”，更强调真实感、场景感与共情力；第二，职业身份从“节目主持人”转向“全媒体传播者”，适配多平台、多形态、多场景传播要求；第三，能力结构从“专业主持”转向“综合素养”，兼具文化解读、内容创作、新媒

体表达、IP运营等复合能力。

四、地市台文旅主持人角色升级的实践路径

（一）能力重塑：构建“文旅专业+融媒体表达+IP打造”复合素养

地市台文旅主持人需主动突破传统演播室限制，以“真听、真看、真感受”为实践准则，深度立足地方景区特色与城市文化IP，实现从“单一播报”到“复合传播”的能力跃迁。一是强化文旅专业能力，主持人需深耕本地历史文化、民俗非遗、旅游经济等领域知识，形成对地方文旅资源的深度解读能力。二是升级融媒体能力。掌握直播、短视频、全链条运营技能，构建“策划—生产—运营”全链路能力。例如，依托“红房子音乐会”等主题场景开展沉浸式主持，将文旅体验转化为高传播力产品，构建“线上引流+线下消费”的闭环。三是构建IP实战思维。需跳出单纯主持视角，以IP化运营视角参与项目策划。在内容输出、场景主持、活动运营中逐步形成个人风格标签，为后续品牌塑造打下能力基础。

（二）内容创新：深耕在地文化，打造差异化文旅内容产品

内容创新是主持人角色升级的核心，只有深耕在地文化，结合区域联动，才能摆脱同质化困境，打造有特色的文旅内容。以笔者所在的苏州广电为例，主持人应深挖江南文脉与烟火气，依托《我在苏州学非遗》《乐活制造》《兜兜白相相》等IP矩阵，以原创内容赋能城市传播。

同时，需依托“苏超”等头部文旅IP，联动江苏全省及长三角地市台资源，将赛事场景与本地美食、景区深度融合，开展跨区域联动传播。通过“传媒之夜”等全媒体活动，以沉浸式体验、主持人NPC等多元形式，拓宽传播覆盖，展现地方文化魅力。

（三）平台融合：广电+新媒体双平台联动传播策略

平台融合是扩大文旅传播影响力的

关键，广电平台保障权威性和覆盖面，新媒体平台实现便捷性和互动性，两者联动可实现优势互补，提升传播实效^[5]。坚持“广电端树权威、新媒体端扩影响”的策略，实现双平台优势互补。

将优质广电栏目内容进行碎片化、可视化拆解加工，在视频号、抖音等平台同步分发；常态化开展“主持人带你游”等实景直播。通过双平台联动，将线下IP活动、消费场景与线上流量、互动及转化有效衔接，强化用户连接与场景体验，全面提升传播效率与品牌影响力。

（四）机制保障：完善主持人激励机制与项目制运营

完善的机制能为主持人角色升级提供有力支撑。一是建立主持人专项激励机制，将IP打造、传播效果、市场贡献纳入考核体系，激发创作与运营活力。二是推行项目制，如OPC项目（一人公司）运营模式，打破部门壁垒，优化人员、内容、资源配置，支持主持人深度参与文旅项目策划、执行、推广全流程，提升自主创作与项目运营能力。三是整合资源，统筹台内外资源，推动内容、渠道、产业协同，为主持人IP孵化与产业联动提供稳定保障。

（五）品牌塑造：从节目主持人走向城市文旅IP代言人

品牌塑造是主持人角色升级的最终呈现，推动主持人从节目主播向城市文旅IP代言人转变，实现个人品牌与城市文旅形象的双向赋能。主持人可沿“品牌IP—行业IP—城市IP”发展路径，深度绑定标志性文旅场景，打造具有高辨识度的个人IP标签。以苏州广电实践为例，“江南甄选”的主持人以“苏州好物推荐官”身份参与景区推广、老字号焕新、跨境直播等活动，采用“短视频种草+直播间卖货+账号矩阵”模式，形成具有公信力与市场号召力的文旅符号。通过持续、稳定、体系化的内容输出与城市绑定，最终实现个人IP与城市文旅品牌同频共振、相互成就。

（六）经验总结：形成可复制、可推广的地市台实践模式

地市台文旅主持人角色升级的实践经验，不仅能赋能本地发展，还能为其他地市台提供参考，实现行业共同提升。

构建以“能力重塑为基础、内容创新为核心、平台融合为路径、机制保障为支撑、品牌塑造为目标”的实践体系。系统提炼OPC项目制、区域文旅联动、全媒传播等成熟经验，通过行业交流与线上分享进行推广，为全国地市台推动文旅主持人转型、深度融合传播提供可借鉴、可落地、可迭代的实践样本。

五、结语

融媒体时代，文旅主持人的角色嬗变与转型是行业发展的必然趋势，更是地市台挖掘本土文旅价值、提升传播影响力的关键举措。地市台依托自身优势推动主持人角色升级，既实现了主持人个人专业成长，也为地方文旅传播注入新活力。未来，文旅主持人将持续深耕在地文化、夯实复合素养、塑造特色品牌，地市台也将不断优化实践路径，通过内容与技术的持续迭代，让文旅传播更具温度与活力，持续助力地方文旅产业高质量发展、彰显城市文化魅力。

参考文献：

- [1] 冯诗琪. 浅谈文旅节目中主持人角色定位与新媒体的融合探索[J]. 东西南北, 2025(12).
- [2] 李瑾, 梁雅淇. 融媒时代文旅节目主持人的机遇、挑战与应对策略[J]. 传媒, 2024(24).
- [3] 王天奇. 文旅频道主持人转型融合发展的思考[J]. 新闻前哨, 2023(4).
- [4] 邹欣欣. 县级融媒体中心主持人文旅代言角色与策略探究[J]. 声屏世界, 2025(18).
- [5] 么伟龙, 宋敏. 主持人在沉浸式节目中的“分身术”[J]. 采写编, 2021(12).

视觉、听觉与空间：

中国电影戏曲符号系统的影像转译机制（2015 年—2025 年）

薛兆丰

（韩国启明大学音乐学院，大邱 02447）

【摘要】近十年中国电影创作中，戏曲逐渐由舞台象征性元素转化为可被电影媒介调度的重要资源。戏曲作为由视觉、听觉与舞台空间构成的符号系统，在电影媒介中经历了多维影像转译。程式性动作借助镜头调度与剪辑转换为叙事功能性表达；戏曲听觉体系在电影媒介中从以舞台表演为中心的编码方式，转向以声景设计与声画关系协同的功能重组；虚拟舞台空间则借助影像空间塑造完成由间离观赏向沉浸感知的转变。上述因素共同推动了戏曲符号在电影媒介中的意义重构与审美转化。

【关键词】影像转译；传统戏曲；符号学视域；文化转化

【中图分类号】J905；J82

【文献标识码】A

【文章编号】1007—4198（2026）05—033—03

在优秀传统文化不断参与全球文化对话的当代语境下，“中国电影对民族特性的自我体认是在对中华优秀传统文化资源的重述或借托中起步，并逐渐走向对中华优秀文化的承传与创新”^[1]。当戏曲这一高度程式化、依赖观演契约生成意义的传统表演艺术进入以影像技术和视听再现为核心的电影媒介时，其变化不仅表现为艺术形式层面的“融合”或“改编”，更是触及不同媒介体系之间在符号运作方式、叙事逻辑与审美机制上的根本差异。近十年来，《影》《白蛇传·情》《满江红》《戏台》等作品的相继出现与广泛关注，表明戏曲已不再只是作为文化标志被象征性调用，而是逐渐转化为参与电影意义生产的结构性资源，原本依托舞台语境生成意义的戏曲符号，在电影的视听叙事系统中完成重新编码，并由此引发其文化功能与审美指向的转变。

一、戏曲视觉符号系统在电影中的叙事转化

（一）作为视觉符号的程式化动作在视觉符号系统中，演员的动作符

号处于基础而核心的地位。在中国戏曲中，动作不仅能够塑造人物性格和关系，还共同构成了戏曲最具可视特征的符号结构。戏曲动作的典型特征在于它的程式性。“没有这些程式，就没有中国戏曲艺术表演技术，也就产生不了戏曲舞台艺术的真实，以反映生活的真实”^[2]。“开门”“上马”“划船”等动作虽无实物配合，却能通过程式化表演令观众在符号层面上“看到”这些场景存在，且同一动作在不同剧目的表演里表意并非统一。豫剧中通过帽翅的不同晃动方式传递情绪的帽翅功，在《徐策跑城》中，徐策得知薛家冤案即将昭雪要入宫禀报喜讯一幕中，帽翅功配合圆场功，以帽翅的灵动晃动凸显他难以抑制的喜悦与急切，在《寇准背靴》中，寇准深夜跟踪柴郡主探寻真相时，帽翅会小幅度、慢节奏地轻晃，既体现他行动时的谨慎小心，又暗藏探寻真相时的思索与斟酌。这些动作经过长期表演实践积累而成的象征性约定，形成一个独立自主的形体符号系统，获得了超越现实模仿的审美意义。

（二）从行为象征到心性刻画

戏曲表演程式化动作历经打磨锤炼后最终成为一套具有高度提炼性且定型化的视觉图式，但当其运用于电影叙事当中，经过电影语言的转译以及改造。近十年来的电影创作中，较为常见是通过景别、视角、运动等镜头语言改造戏曲动作的视觉核心，彰显影片的艺术风格及气质。

电影《刺客聂隐娘》（2015 年）即为典型例证。影片中聂隐娘的行动方式、静立姿态与观察节奏，呈现出一种高度克制、含蓄而内敛的身体美学。这种风格可追溯至戏曲“青衣”行当所特有的表演传统，聂隐娘的身体始终保持着明确的轴向控制与动作留白。其动作的节奏、身体重心的转换乃至呼吸间隔，呈现出一种经过高度提炼的程式感，完全服务于人物心理与影片整体气质的影像化表达。

（三）从程式化表演到叙事化表意

近年来的创作实践表明，戏曲已被转化为能够参与影像意义生产的结构性资源。戏曲视觉符号在电影中逐渐摆脱



图1 《新龙门客栈》剧照

“指示中国”的单一功能，被重新编码为可被激活、可被延展的审美机制，从而形成一种更具自足性的文化身份表达方式。

电影利用镜头语言把戏曲的动作“显微”与“延展”，使其脱离戏曲舞台的整体节奏感，成为凸显电影人物浓厚感情的精彩形式。在电影《影》（2018年）的雨夜决战情节中，人物对戏使用的全是戏曲武生惯用的动作和走位发力方式，采用更多的特写镜头去拍两个人交锋的瞬间、人物一脚踏出后翻卷起来的水花和带点凄迷的凝重表情。慢镜头把动作放慢，能清晰地看到扭转身体的过程、传递力量的方式，把行云流水式的戏曲“打”转化为电影语言。

二、戏曲听觉符号系统在电影中的功能重构

（一）作为听觉符号的语言与音乐

“戏曲的听觉符号主要是戏曲语言和音乐伴奏，戏曲语言又包括唱、念两部分，它们分别以自己的形式区别于日常语言，形成自己的符号特性”^[3]，从而构建起一套以高度规约化的形式直接外化情感、塑造氛围、并结构叙事节奏的核心功能听觉符号体系。

戏曲语言与音乐共同构成了一套高度制度化的听觉符号系统，深植于长期形成的音乐程式与表演规范之中，呈现出多级意指结构。其中“咬字”与“行腔”形成听觉符号生成的核心机制。“字正腔圆”，既是戏曲表演的技术准则，也



图2 《戏台》剧照

是其听觉表意的基础。“字正”强调发音的规范与完整，通过出声、行音、收声与归韵的准确衔接，并辅以“快吐”“慢吐”等处理方式，使语言本身具有明确的节奏感与乐感，从而保证文字符号意义的稳定传达；“腔圆”则通过拉腔、变音等方式，将单个字词纳入整体旋律结构之中，使语言从日常语音转化为音乐化的表演符号。在此基础上，器乐伴奏进一步扩展并强化了戏曲听觉符号的表意功能。在情绪需要集中爆发的段落，音乐可以浓墨重彩地介入；而在情节过渡或抒情时刻，则往往点到为止，以留出表演与想象的空间^[4]。

（二）从情节推手到题旨锚点

唱腔、念白、器乐伴奏是戏曲音乐不可或缺的基本因素。它们以听觉符号的形式出现在电影中，由舞台表演语境转化为电影叙事语境，成为融于电影整体声音景观的声音符码，服务于电影人物的刻画及故事情节的发展。

影片音乐的改编大多是将戏曲音乐中的特色旋律动机、节奏型以及某种具有代表性的乐器音色进行提取，利用现代音乐语汇对其重塑，以期达到使优秀传统文化符号能够贴合电影情绪节奏与叙事结构的目的。如电影《满江红》（2023年）的配乐就不是完全套用传统的豫剧唱段，而是把豫剧的锣鼓点、拖腔等进行拆分变形，并和电子音乐的节奏、现代的弦乐相结合，形成一种被称为“摇滚豫剧”的风格。除器乐伴奏与唱腔改

编外，戏曲念白作为听觉符号的构成同样也能成为深化主题的关键。在电影《戏台》（2025年）中，毫无京剧功底的普通人大嗓儿被推上舞台饰演西楚霸王，其浓重的唐山方言与京剧韵白的典雅工整形成强烈听觉反差，不仅制造出密集笑料、推动着戏台上的荒诞剧情步步展开，更借由这一语言冲突，引出艺术领域中的“雅俗之争”^[5]。

（三）从情绪主导到风格建构

舞台上的戏曲音乐原本是故事的直接实现者，与演员动作形成高度同步的主导关系；而在电影中，它则更多转化为服务于整体声景的表意助力者，由“同步伴奏”的主角退居为情绪塑造与节奏调控的配角。电影《满江红》（2023年）中对这种戏曲音乐职能的转变作了非常典型的探讨，片中没有完全截取豫剧的舞台表演作为电影中的实况影像，也没有直接将其录制进电影声音中。而是选取了其中的唱腔素材做了细碎化、电子化处理，之后又将重构后的豫剧唱腔片段掺杂到以小规模打击乐、电子乐符所架构起来的新声境之中，在剧情的关键部分为其赋声。

由此，戏曲听觉符号完成了从舞台上完整的“叙事—抒情”向电影声景中“情绪节奏引擎”的转变。其功能不再依赖观众对戏曲程式的熟悉程度，而是通过电影化声景的建构，获得更为开放的感知路径与文化共鸣空间，体现出戏曲听觉符号在电影媒介中被重新激活的可能性。

三、戏曲空间符号系统在电影中的感知重塑

（一）空间符号的象征逻辑

戏曲的舞台空间是一个空灵的、有待表演激活的场域，其设计依赖于简单的道具、演员身体的表演性指示和观众想象力的协同完成，建立起一套独特的、

以虚拟性与生成性为原则的空间符号系统。

一桌二椅是舞台空间中最经典的范式,例如,桌后设椅为大座以象征厅堂或公案,桌前设椅为小座以象征书房或家居,通过不同的摆放方式和组合,它们可以指代山、楼、桥、船等几乎任何剧情所需的场景。在这里道具从实物降格为提示符,其本身的相似性极其微弱,指代功能的实现主要依靠演员表演动作的指示与观众基于文化规约联想的共同作用,符号象征意义的最终完形发生在观众的头脑中。戏曲的空间符号系统最终指向的是一种美学观念和观演契约,舞台的空是为了盛满表演的实和想象的盈,空间的虚是为了抵达情感与意义的真,为电影媒介运用镜头语言重构空间逻辑,提供了起点。

(二) 从虚拟舞台到具象荧幕

戏曲舞台的空间构建遵循“虚拟”“象征”的空间美学,就如在大小砌末、一桌二椅、大账小账等要素间,自身就存在着多重意义的“虚实”关系;在舞台建筑形制上,有“实”的三面观式的舞台和“虚”的三面围合的观演空间,还有“虚实”相间的上下场门^[6]。就场景设定而言,戏曲电影通过实景、搭景甚至是数字技术把戏曲电影语言中的象征性的场景通过具体的叙事空间予以表征,以闽剧电影《双蝶扇》(2025年)为例,丹霞地貌和古巷建筑构筑了影片发生的场所背景,在竹林中摇动水袖的动作程式对应的是实景竹林间竹叶随风轻摆的光影。实景用镜头去拆解,依据电影的空间关系,同时借用了中国传统山水画散点透视的造型法则,使原有的程式动作有了更加立体的空间纵深关系和具体化场景氛围。

电影没有用它的“实”去替换掉戏曲的“虚”,而是用电影的视觉语言给

戏曲程式化表演背后的时空想象提供了一种可以满足当代人直观看穿并依然保持该有的表现性意趣的影像化呈现途径。

(三) 从间离观赏到沉浸感知

戏曲元素在电影中的转译,是一种由媒介属性差异所引发的审美机制重构。就观演感知而言,这一转译最为显著的结果,体现为观众审美经验由“间离式观赏”向“沉浸式感知”的转变。

在戏曲元素的电影化过程中,这种转变首先体现在空间感知的重塑上。戏曲舞台的空间是流动的、依照人物行动移动转换而变化的,而电影可以让这个“虚拟空间”被定格、被外化并且大幅扩容。电影《新龙门客栈》(2024年)就是在改编自越剧的基础上把客栈内对立多元势力斗法的状态借鉴了戏曲的“折子戏”的段落感进行拍摄,在拍摄上运用了大量的电影式的交叉剪辑、快节奏的正反打以及多角度镜头并置,使观众通过分切的表现方式观看影片画面中的不同侧面人物,客观地意识到这些不同人物的存在。

数字影像技术的介入,则进一步强化了戏曲审美由间离向沉浸的转化。动画电影《白蛇:缘起》(2019年)借助三维动画技术,将戏曲舞台上高度虚拟的幻术打斗、山水意境转化为可视化的影像奇观,使原本通过象征与暗示完成的舞台调度,获得了具象而流动的视觉呈现。粤剧电影《白蛇传·情》(2021年)通过实景拍摄与数字特效的结合,将水袖、身段等程式动作转译为情感与力量对抗的视觉化过程^[7],在保持戏曲美学精神的同时,显著降低了观演之间的审美距离。这是一场对传统艺术资源的现代转译,也是电影艺术自身丰富文化表达、建构独特美学身份的必然要求。

四、结语

戏曲与电影二者虽然媒介不同,但

从现实提炼到象征再到写意都是它们共有的美学基础,因而对于意境的经营也一脉相承。戏曲符号在电影中的转译,是一场从既定到生成、从标志到叙事、从间离到沉浸的文化转译,不是简单地从一种艺术移植到另一种艺术,而是让两种艺术能够真正融入当下,在互相渗透的过程中迸发新的可能^[8]。这要求创作者不仅要了解戏曲的“形”,更要懂得戏曲的“神”,并具备用电影语言对其进行创造性转译的能力。只有真正了解两门艺术各自的美学逻辑,在尊重两种媒介特点的基础上进行创造性的融会贯通,才能让传统艺术借由影像重获新生,让电影走向更具美感的高维和更深邃的文化境界。

参考文献:

- [1] 李道新. 中国电影120年:全球在地化与跨国民族电影的主体性表达[J]. 电影艺术,2025(6).
- [2] 阿甲. 戏曲表演论集[M]. 上海:上海文艺出版社,1962.
- [3] 丁和根. 戏曲演出的符号化特征[J]. 艺术百家,1990(4).
- [4] 中国大百科全书委员会《戏曲曲艺》编辑委员会,中国大百科全书出版社. 中国大百科全书戏曲、曲艺[M]. 北京:中国大百科全书出版社,1983(8).
- [5] 王艳梅. 《戏台》:电影中京剧元素与黑色幽默喜剧的融合及启示[J]. 电影文学,2025(21).
- [6] 周晓亚. “心凝神释,与万化冥合”——传统戏曲“空台”体系审美生成和鉴赏指引析论[J]. 戏曲艺术,2022(2).
- [7] 郑向阳,原伊萌. 戏曲电影《白蛇传·情》的现代化改编与创新性表达[J]. 戏剧之家,2025(1).
- [8] 汪涛. 写实镜头下的写意表演——浅谈戏曲电影对传统戏“虚拟性”“程式化”的处理[J]. 戏剧之家,2025(12).