

于右任先生的书法艺术

文 / 钟明善



于右任

于右任(1879年4月11日—1964年11月10日),原名伯循,字诱人,号髯翁、太平老人,曾用名刘学裕、原春雨等,笔名右任、骚心、大风、半哭半笑楼主、关西余子等,世人尊称“右老”。陕西三原人,祖籍泾阳斗口于村,中国近现代政治家、教育家、书法家,景星学社社员。

早年先后就读于三原宏道书院、泾阳味经书院、西安关中书院,被陕西学政誉为“西北奇才”,后考中举人。1904年因刊印《半哭半笑楼诗草》被清廷通缉。旋赴上海,入震旦学院师从马相伯。1906年赴日本考察报业,加入同盟会。回国后创办《神州日报》《民呼日报》《民吁日报》《民立报》等报,宣传反清革命。1912年任南京临时政府交通部次长,次年流亡日本。1918年返陕西,任靖国军总司令,与军阀苦斗四年。1922年参与创办上海大学。其晚年诗作饱含深切的故土思乡之情。1964年病逝。

于右任在辛亥革命、护法运动等事件中均发挥了重要作用,堪称中国近代民族民主革命的先驱。他一生参与创办、改建了渭北师范学校、复旦公学、上海大学等校,是中国近现代高等教育重要奠基人之一。此外,于右任善书法,喜作诗,是中国近现代重要的书法家之一。辑有《标准草书》《右任文存》《右任诗存》《右任墨存》等。

一、关中农民的儿子

葬我于高山之上兮,
望我大陆。
大陆不可见兮,
只有痛哭!

葬我于高山之上兮,
望我故乡。
故乡不可见兮,
永不能忘。
天苍苍,野茫茫;
山之上,国有殇!

——于右任《国殇》

近世中国书坛以草书闻名的于右任先生在中国书法发展史上有着巨大贡献,他的书学理论、书法艺术成就愈来愈受到海内外书法家的珍视。他晚年这首哀婉凄切、催人泪下的骚体遗歌更震撼着无数中华儿女的赤子之心。

先生原名伯循,字右任,号髯翁,后以字行。笔名神州旧主、骚心、太平老人等。祖籍陕西泾阳县斗口村,1879年(清光绪五年己卯)出生于陕西三原县东关河道巷。“又在三原读书应试,因此就着籍为三原人了”^①先生未满两岁便丧母。7岁,受业于三水老儒第五先生(旬邑第五伦后裔)。11岁,在三原入名塾毛班香先生私塾,“读经史,学诗文”,打下了坚实的国学基础,得见毛汉诗太夫子写王羲之“十七鹅”17字,字字不同。书学启蒙,对先生后来书法求新求变影响很大^②。此时期,文山的诗对他影响甚大。故其诗作高亢雄强、壮怀激烈。19岁,“学已小成”,遍求名师深造,往来于三原宏道书院、泾阳



于先生青年时期



于先生所办报纸并题报头

味经书院、西安关中书院。受教于朱佛光、毛俊臣、刘古愚先生^③。三位老师俱是“关学”前贤，对先生的民主革命思想形成影响巨大。其中受“朱佛光先生的启蒙”尤多。朱先生“以新学授徒，向往甚殷”。刘先生“慷慨论时局艰危，则泪涔涔下。泪痕酒痕，恒狼藉衣袂间”的侠士风貌与精神影响于右任便是自然之理。应当说于右任是关学在近代的优秀传人、杰出代表。1898年，叶伯皋（尔恺）出任陕西学政，激赏先生文章，誉为“西北奇才”。其时先生有感于清廷之腐败，立志推翻清朝统治。有“报仇侠儿志，报国烈士身”的作为，更有激昂沉雄，痛快不羁的《半哭半笑楼诗草》问世。

1903年（清光绪二十九年癸卯），于右任先生25岁，以第18名中举。翌年春，应礼部试于开封，被清廷以“逆竖倡言革命大逆不道”革举人，并严令通缉，幸得其乡伯李雨田先生救助，始脱险潜往上海^④。又得马相伯先生^⑤护持，易名刘学裕，入震旦学院直至毕业。1905年参与并主持筹备成立“复旦公学”（即今复旦大学前身）。1906年在日本得识孙中山先生，“做彻夜之谈，并加



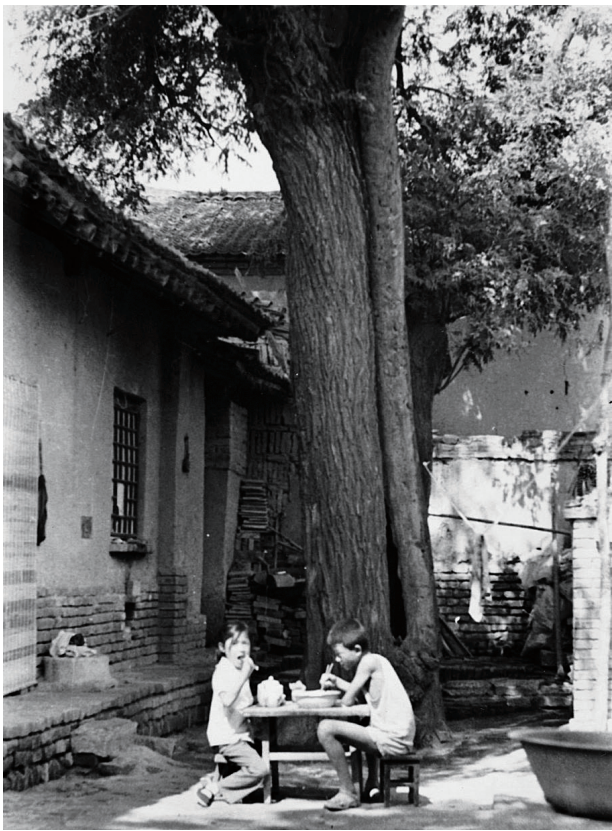
1949年中国香港，71岁于右任与儿子儿媳

入同盟会”。从此追随中山先生从事革命活动。于先生在上海先后创办了《神州日报》《民呼报》《民吁报》《民立报》，任主编、记者，评论时政，为民请命，“辟谣邪而振民气”。

1912年民国元年，于先生被任命为交通部次长。历二次革命、讨袁、护国，反复辟。在这一场民主革命的大潮中，于右任先生受命主持西北靖国军事，“独撑革命危局于西北”，成了北伐战争中“突破北洋军阀核心”的重要实力，追随之

山先生“笃守主义，持以无倦”。

1920年，先生48岁，正值民主革命思想成熟的壮年时期。其时，国民二军与奉军战事不利，在西北革命基地存亡之秋，国民党以北方革命事相委。于先生辗转到达莫斯科，约冯玉祥至五原。成立国民联军，解西安之围，先生以驻陕总司令兼行省职权。这一留下“深刻的回忆”之艰辛历程使先生悟到“只要有勇气，没有走不通的路，做不成的事”。途中“晨兴久读《资本论》，掩卷心神



三原于右任先生故居



鸳鸯七志斋题签

俱委顿”。与马克思的神交，使他有了中国民主革命与“全世界被压迫之人民同日起”的明确意识。对俄国十月革命短暂的实地考察，他在诗中赞赏“忽然天开地辟日月光，十月革命成功兮，实现苏维埃社会主义之联邦”。应该说此时于右任对中山先生“联俄”“联共”“扶助农工”三大政策的认识更理性了。“全世界无产阶级与被压迫农民联合起来”，马克思、列宁的口号在于右任先生的思想中产生了极朴素的认同感。终其一生他在书法作品中不断书写“向荒山大海高空争地，与自由平等博爱联盟”（右老绝笔）便是明证。

值得一提的是，创办《民立报》期间，于先生在思想方面，很受托尔斯泰的影响。观于先生一生行事，可以说，中俄两国、东西方两位文坛巨子的崇高人格思想与艺术光华交相辉映是近世文化史上光彩夺目的一页。

自1931年起于右任先生长期任国民党监察院院长。1964年11月10日逝世，这位始终怀着对故乡无限眷恋之情的老人，渭北高原上一个普通农民的儿子，被安葬于大屯山八拉卡墓园。

于先生是一位可敬的爱国老人，也是一位对家乡永怀赤子之心的秦川儿女。无论他身处何时何地，总是眷恋着家乡的父老乡亲。

1899年，关中大旱，年仅20岁的于右任担任三原粥厂厂长，负责救济灾民工作。因心力操劳过度曾昏倒粥厂。后担任陕西靖国军总司令主持西北革命大计，还出资创办“民治学校”，为国家培养人才。

1929年，关中又逢旱灾，冻死饿死饥民百万。此时，于先生向中外人士呼吁“起而拯此浩劫中之人民。则右任所千百叩以请也”，千方百计周济“至亲爱之父老兄弟姊妹”。于右任先生身在

魏阙，心怀天下，件件家书，字字情深，催人泪下。

20世纪30年代，于右任耗费心力多方搜求了以北魏为主的碑志380多方，视若珍宝。因为其中有7对夫妇墓志，先生遂自名斋号为“鸳鸯七志斋”^⑥。1936年，他将这些国宝全部捐给西安碑林。现在西安碑林第二、三、四陈列室之间碑廊上镶嵌的就是于先生捐赠碑石的一小部分。我们流连碑林、研习这些刻石文字与书法之际，怎能忘记这位忠厚长者的功德呢！

于先生一生为家乡人民办了许多好事。1930年，他在泾阳斗口村创办了“斗口农场”，1933年，创办了西北第一个农业最高学府—西北农专（西北农林科技大学前身）。至于奖掖后学、扶助人才，西北学子得于先生资助者甚多，其中不少人成了当代著名人物。

1932年先生电邀王世铤赴南京，“尽出其宝藏，供君探讨”。王世铤有研究章草的《章草草诀歌》刻石面世流传，曾一度被诬为盗窃古人之作。到南京后，得于右任先生之助，“章草案”方得以平反。未几王世铤客死江南，于先生厚葬王世铤于南京牛首山，并将其遗墨编印成册，亲为题笺。于先生撰文、王世铤所书之《于母房太夫人行述》摹勒上石时，涂改、圈钩处亦如原作。足见于先生重才之心，亦更见王世铤书法之不同凡俗。王世铤自得于先生睿鉴始扬眉于中国近代书坛，千载书史当传此佳话^⑦！著名学者、陕西师范大学霍松林教授在南京求学时，就曾得到于先生的激赏、帮助与提携。

多少年来，风风雨雨，饱经沧桑的于先生一生清贫洁白，不置家业，在他身后只留下一些欠人债务的借据、几张账单和书籍、札记。而家乡故地也仅存一棵老槐树，三间破瓦房。柳亚子先生称他是“落落乾坤大布衣”。的确是这样，

他属于祖国，属于人民，是永怀赤子之心的穿布袜子、吃小米饭长大的关中农民的儿子。

二、奇崛霸悍的行楷书艺术

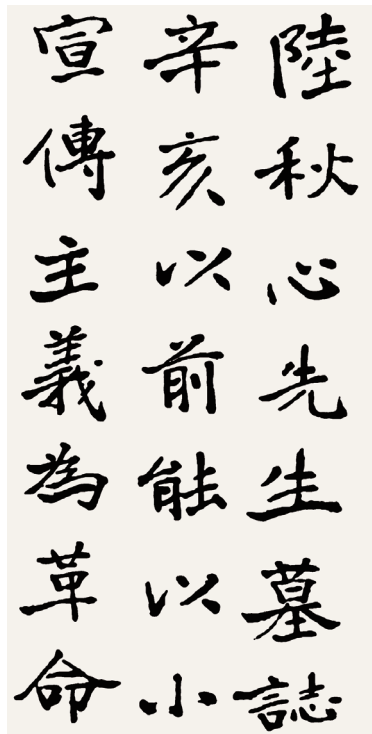
于右任先生在书法上既能认真继承传统又能大胆创新，在长期的艺术实践中寻找到了自己独具面目的书法语言，成为中国近代书法史上的一座高峰。

于先生的书法艺术大体可分为两个时期：一是他潜心魏碑，由“集字”进而探求“我法”，写出了个人风格突出，独步当代的楷书、行书作品的前期；二是他创立“标准草书”并不断追求其形式美，写出了“笔笔皆活”的草书作品的后期。以其在草书形式美上的创造性艺术实践与对书理的研究成果，被誉为“旷代草圣”。

清末民初关中学子，其书法多从“二王”一路入手。于右任先生也不例外。先生1935年57岁时所书《袁凌街墓志》仍然保留着钟繇、王羲之小楷的遗韵。足见先生研习王羲之一路书法功力之深厚。小字行楷书《姜白石诗词》，这件1943年于先生65岁时在重庆所写的作品完全是王羲之的笔法笔势，只是结字自然带出了北魏楷书的一点体势而已。

青年时代的于右任先生即热衷于北魏碑志书法之研究。他“朝临石门铭，暮写二十品。辛苦集为联，夜夜泪湿枕。”孙中山先生、于右任先生都极力提倡学习、研究具有“尚武”精神的魏碑，以期国人从北魏楷书中领略到有剽悍之气的“尚武”精神。把书法的审美理念与振奋民族精神结合起来，实在是伟大而深邃的哲人之思。书虽小道，国魂所系。给书学思想、书法审美观念以清晰的民族性内涵，这正是于右任先生对中国书法美学思想的重大贡献。

他在《为孙少元题颜书〈争座位帖〉



陆秋心墓志铭



临《郑文公碑》

后》中写道：“彭衙广武湮乃显，正始石经整复残。一物偶然成聚散，达人何事杂悲观。身如启泰怀沧海，书到平原见肺肝。为约滇南老名士，神州再造共渔竿。”“书到平原见肺肝”将颜真卿在书写《争座位帖》文章与书法中表现的忠义奋发之气的民族文化精神与颜真卿书法披肝沥胆之阳刚个性相契合，将颜书文学性与形式美的完美统一语道破。

在民族精神之大势下，个性化是书法创新的要害。于右任先生评颜真卿书法正好给我们揭示了这一中国书法美学中民族性是其灵魂的真谛。

于右任先生独步当代、大气磅礴的大量楷书、行书作品正是极具阳刚美的“尚武”精神之物化形态。

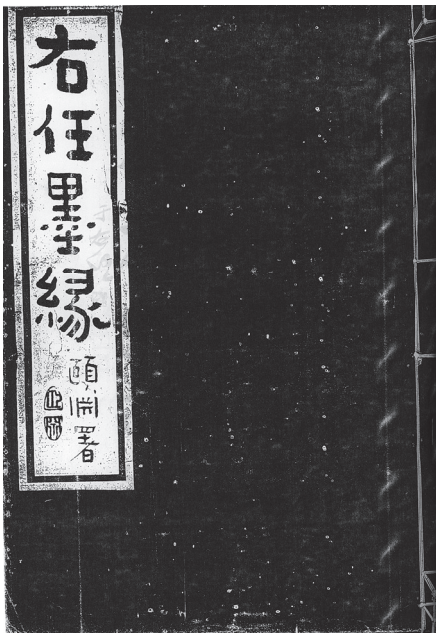
魏碑情缘与先生终生相伴。令人感念至深的是先生年逾古稀之后所临的几件古帖中就有北魏《郑文公碑》。从原帖与临帖的对比中，我们会发现先生“虽临魏碑，全是于法”。“活临”而不是依样画葫芦，是于右任先生临习古人法

帖的最重要艺术经验。倘“死临”则难免为古人所限，更难免“奴书”之病。这也正是“变则通，通则久”的哲学理念的体现。

于先生早期楷书多是对北魏碑志的直接取法，然其用笔已透天真毕露之消息。他所写的楷书如《张清和墓志》《茹欲可墓志》《彭仲翔墓志》《胡励生墓志》《杨松轩墓表》《邹容墓表》《蒋母王太夫人行述》等，其结字绝类《张猛龙碑》《元遥墓志》《元珽墓志》，字形扁方，结体谨严，应规入矩。

将篆、隶、草书笔法揉入北魏楷书也是他成功的探索。《佩兰女士墓志》《陆秋心墓志》等就是此类作品，这些作品大多集中在1932年版的《右任墨缘》里。而著名的《邓友斋墓表》（1945年书）、《李雨田墓表》（1939年书）、《孙荆山墓志》等也是以行、楷、草混同使用的书法佳作。

以篆、隶、草书笔法入楷，在北魏碑志、六朝写经中时或见之，然而以魏



1932年版《右任墨缘》书影

楷结字为基础，有意识将篆隶笔法乃至行草笔势用于楷书、行书，糅合得如此和谐自然，近世书家中当首推于右任先生。

在结字方法上，于先生首先取法北魏碑刻文字严谨扁方的体势，建立了平正的骨干，然后放纵变化，似斜反正，以气贯、神足、结法奇险取胜。最可称道的是：他运用了异于寻常的“反结法”改变魏碑体势，在重心平稳的原则下正者斜之，聚者散之，纵者收之，收者纵之，平齐者参差之。所构之字结体巧妙险绝，斜趣横生，烂漫天真。此种结字方法虽不能说是于先生首创，但他深悟此理，用得最妙最活，在近世书史上独树一帜，为当代以至未来树立了一座继承与创新之丰碑，是我们常学常新的艺术经典。当代许多书法家认为于右任先生在行楷书方面的艺术成就是近代第一，也是于先生书法艺术中最精彩之华章。

三、笔笔皆活的于体草书

于先生在楷书、行书不断成熟、出新的中年时期，即开始了对草书的研究。

他从1927年前后即开始广泛搜集前代草书家的书作、论著，潜心于书理、书法之研究。1932年，他在上海发起成立“草书社”，邀集同好，研讨切磋。从“草书社”成立到1936年的4年间，于先生主持以改革文字“迅速适用”，利于“国家建设”为目的，以“易识”“易写”“准确”“美丽”为标准，在今草基础上对历代草书加以总结，创立了影响深远的《标准草书》。于先生开创这一课题本身就是利国利民的大业。其贡献有三。

(1) 从历代草书作品中精选集字，标明出处，成“标准草书草圣千文”，为草书建立了“不仅限于《说文》，亦不尽同于楷书”的“部首”。于先生创立订定草书文字部首，给形体无定的草书定了型，这无疑是具有文化开创意义的学术成果，具有超越时代的学术价值。

(2) 将历代草书作品“偶加排比”建立符号与代表符号，使习草者能掌握规律触类旁通，于平易中得“前人所谓草书妙理”。探讨归纳出草书字形美的规律，以“易识”“易写”“准确”

进而追求“美丽”，既“为过去草书做一总结账，为将来文字开一新道路”，又把中国书法草书形式美提升到了艺术理论层面。

(3) 总结归纳草书书理。1936年7月《标准草书》集字双钩百衲本编成，由汉文正楷书局出版，此后，先生多次对百衲本进行过修订，反复推敲，以求尽善。直到1961年印行的第9次本，仍可见先生修订之笔痕。从1936年第1次本到1961年第9次本，除一临本外，余皆为“百衲草圣千文”，更可见先生谦逊诚恳、不自矜诩的高尚书德与严谨治学的学者风度^⑧。于右任先生又在《标准草书·自序》中简述草书发展史，提出对草书“字理组织”符号功能的研究，对“草书妙理”的寻绎。其中最文字学、书法学研究价值，最能道破“草书妙理”的是千字文后附的《标准草书凡例》和《标准草书释例》。

《标准草书》问世之后，引起了强烈的反响。靳志先生《题于右任标准草书四律》称其“假借近求非杜撰，形联巧构是天工”，“奇字双钩成百衲，寸



于右任先生与张大千

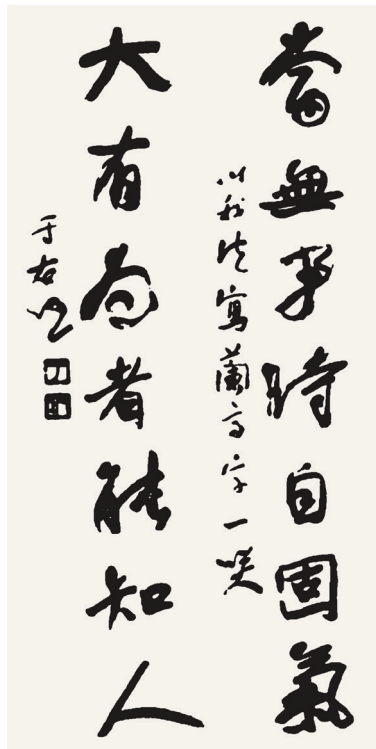
阴尺璧到三余。是谁真赏家珍数，天禄琳琅总不如”^⑨。沈尹默先生《题于右任“标准草书”歌》也有“整齐百体删草字”“美观适用兼有之”“穷原竟委搜剔勤，譬疏洪流东入海。胜业直欲薄公卿，一尊即定无眩惊。匆匆不及今可免，爱此标准草书名”^⑩等诗句，称赞于先生创立《标准草书》对文字改革及书法艺术发展的重大贡献。“标准草书”创立 70 多年来，不仅为我华夏同胞所珍爱，而且也为外域朋友所瞩目。据说：

“日本之文教界，则已为深切之注意矣！其所编之各体字典，其草体，即采标准草书。日本之学标准草书者，亦日益众多，至有开馆课徒立先生像晨夕焚香礼拜者，其虔诚为何如耶！”^⑪于先生推广标准草书的目的是“利天下利万世”，其贡献于国家、民族的一片苦心更使我们不能忘怀。

在研究草书，创立并不断修订、完善“标准草书”的过程中，于先生的书法也逐渐进入了一个崭新的阶段。

完善标准草书的过程也是一个不断向传统回归的过程。于先生晚年（1952 年）手临《皇象急就章》《王羲之十七帖》等就是他不断从古代书法经典中汲取营养，老年变法的艺术实践。

创立“标准草书”之初，于先生的草书由章草入今草，结字一本“标准”，用笔也未脱离草圣笔意。写得“婉而通”，有流动自然的美。这时，于先生经常对客临池，不择纸笔信手所成，然而通篇之中气血畅达，毫无支离之感。从 20 世纪 50 年代到 60 年代，于先生老年变法，其草书作品在形体上仍守标准，然而在用笔、结字、章法上则不断追求形式美的再创造，使之更完美、更抒情、更个性化。于先生的草书艺术有雄浑、冲淡的神韵，中锋“活笔”的妙趣，简净险奇的体势和豪放、潇洒的意象美。于先

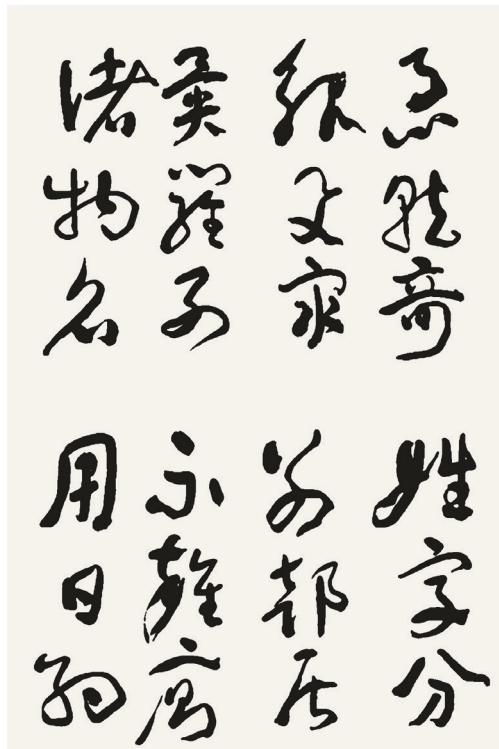


临《兰亭》集联

生的草书保持了章草、今草字字独立不相联属的表面特征，但努力追求其美的规律，他的草书作品首行首字多写得笔道粗重、字形较大，就好像音乐中的强音主调一样，然后由此衍出一幅字的点线轻重及结体大小变化，在渐变中形成跌宕起伏的节奏与韵律，形成了雄浑、豪壮、冲淡、潇洒的意象，给人以美的享受、美的联想。

先生晚年（1960 年）所书《标准草书千字文》更是活笔活姿，出神入化。

他以凌厉劲健婀娜多变的笔势在不斷运动中去构造字形，贯通行气，组成章法。从“岁”“园”“毛”“妍”“解”“躬”“泰”“宫”“转”“投”“离”等字可以清晰地看见其线条始终在不失造字之理的行进中不断波变，其跳荡的节奏与和谐的韵律，让人感到一个字就是一个隽美的乐句，一个被定格了的舞蹈造型。《标准草书千字文》中“帝”“耕”“据”“赞”“定”等字末笔本可以舒放拓展、纵笔成画，可是

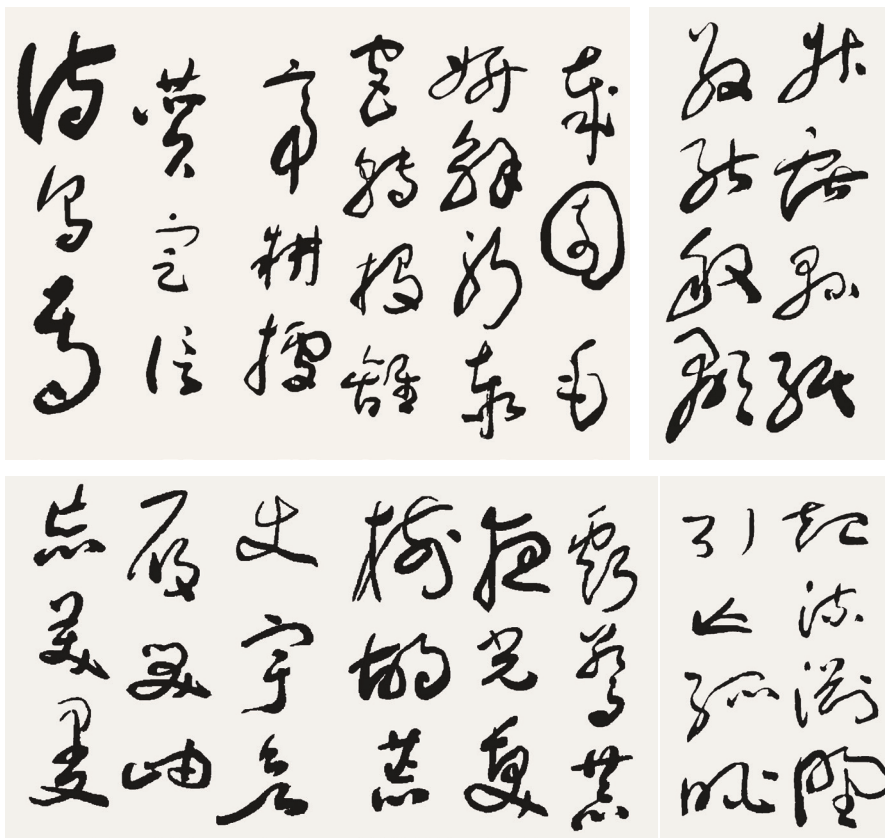


临《急就章》

于先生却用短笔回锋收束，留笔敛形，聚气凝神。至于“诗”“乌”“焉”一类字，从构形上，末笔本来就须回锋，先生以极沉着之笔处理之，绝不纵势交笔以犯其他笔画，使整个字更沉稳厚重，气足神完。

“随意生态、愈拙愈妍”是于先生晚年草书结字形式美的一大特色。

尤其到晚年他的草书结字就变化险奇、飘忽不定了。《标准草书千字文》中，“亏”“惊”“恭”“夜”“光”“发”“树”“胡”“荒”“使”“字”“欲”“履”“笑”“岫”“忘”“美”“曼”等字体正笔斜，体态依魏楷书之势多呈重心下移的三角形，稳定、端严而笔势极尽波变斜曲之妙，寓险绝于平正之中。如“飘”“详”“华”“变”“学”“似”“尽”“国”“归”“命”“鸣”“凤”“珍”“云”“腾”“收”“殷”“盈”等字则似斜反正，体态如风吹花絮，飘逸潇洒。古代很多书家孜孜以求的险绝不稳之势在于先生笔下自然天机流露，



《标准草书千字文》选字



于右任楷书 邹容墓表(局部) 45岁作

令人惊叹。

虚其中而形散神聚，是于先生晚年草书结字的又一特色。如“好”“神”“犹”“驹”“眠”“端”“原”“祸”“福”“体”“洁”“靡”“淳”“坟”“莹”“辞”等字中宫部位（或略偏上下左右）都留有大块空白，于先生使笔画收束或符号关联回环内抱，呈八面拱心之势。形散而神聚，非大手笔莫敢为也。

参差领带是于先生晚年处理草书结字形式美的第三特色。在安排左右结构形态的草书字时，除通常的下沿平齐一法之外，于先生更多地使用了左带右拖，管领牵连，上下参差，夸张大小使字势，呈主副相倚之斜势，动感、力感、奇趣盎然。“升”“献”“县”“纸”“敬”“能”“般”“显”等字使人耳目一新。此种结法与八大山人行草书中结体变形夸张、诡形怪状之趣味极其近似。奇崛变异正是于先生书法审美观念的特异

之处。

纵横夸张是于先生晚年草书结字的第四特色。宋姜白石认为，把大小斜正扁方窄宽不同之字写得整齐划一是“唐人之失”。他以为魏晋人能随形构字，“各尽字之真态”。而于先生的草书字势是从章法、气韵的贯通照应中将字形自由夸张、变形，极类似绘画中的透视变形。他有意无意地把许多字加以纵向或横向夸张，使许多人胸中、笔下都不可能有的奇形异态产生于楮墨之间，做出了令人叫绝的创造。纵向夸张者，如“步”“声”“寻”“后”等字尚不足为奇，横向夸张者，如“洪”“如”“何”“安”“起”“流”“渊”“野”“引”“亡”“孤”“眺”“睦”“丽”“施”“随”等字则斜侧参差，表现出于先生艺术创造上的睿智和胆略。

一直追随于右任先生研究标准草书的刘延涛先生，在其《草书通论》^⑫中

对于右任书法有“沉雄之气”“学问事功”“活”三点总结。前两点为天赋灵性与书外之功，而“活”之一字，才是“先生论书之一字金丹”。书法的“活”正是书法的生命气息之所在。古人讲书法有骨肉筋血，也是从这一理念出发的意象表述。对书法“活”的追求与审美理想的意象化，正是于右任先生对近代书法美学理论与书法创作方法的重大贡献。

中国书法，源远流长。历朝历代，精研书法者甚众，其著述亦称浩繁。于右任先生以自己的书法审美理念与个性化的、风格突出的书法作品树立起书法美的典范。他的行书、楷书、“标准草书”“达其性情，形其哀乐”“取会风骚之意”“本乎天地之心”进入写意、抒情的最高艺术境界。日本朋友赞先生为“旷代草圣”，非虚誉也。

岁月易逝，艺业不朽。于右任先生就是一部博大精深、常读常新的书法艺

术经典。近世海内外追随于先生书法艺术者甚众，已蔚成流派。在西安、南京、台北、日本高崎举办过的数届大型国际“于右任书法流派展”就可见一斑。他的书学理论、书法艺术创作、书法美学思想为中华民族千载书史所谱写的篇章将永放其灿烂的光辉。

注释：

① 于右任《牧羊儿自述》。

② 毛汉诗（亚农），毛班香先生之父。据《牧羊儿自述》：汉诗先生“亦曾以授徒为业，及年老退休，尚常常为我师代馆。他生平涉猎甚广，喜为诗，性情诙谐，循循善诱。自言一生有两个得意门生：一是翰林宋伯鲁，一是名医孙文秋”。

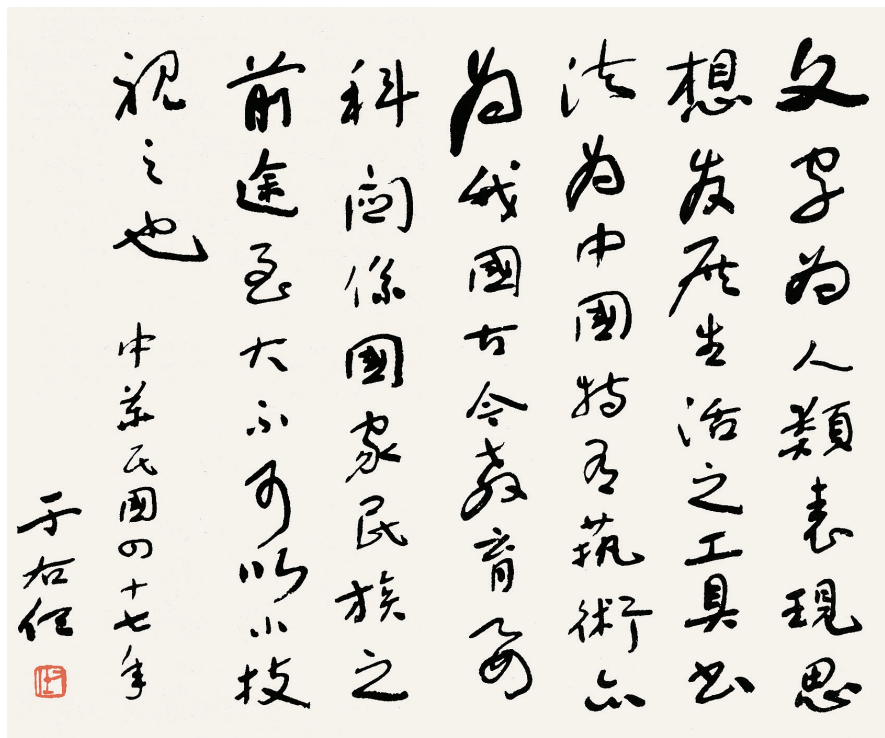
③ 朱佛光（1854—1935），名光熙，字淑芳，晚号佛光。三原人，小学家。治经从小学入，治西学从自然入，“在当时都是第一等手眼”。陕西革命诸子，多为其及门弟子；毛俊臣（昌杰），扬州人，久居关中，潜心于经籍、金石考据，兼善辞章，为近代著名学者。朱佛光盟弟；刘古愚，名光蕡，号古愚。清末陕西咸阳人。屡试不第，终身讲学于关中味经、崇书等书院。提倡新学，主张变法，时与康有为齐名，人称“南康北刘”。后为清廷杀害。生平著述颇多，有《烟霞草堂文集》等著作行世。

④ 事见于右任撰并书《李雨田墓表》。

⑤ 马相伯（1840—1939），于先生所崇敬之恩师，国民政府委员。

⑥ 380多方碑志中魏志149方，其中夫妇志七对，因以“鸳鸯七志”自名斋号。七志是：穆亮及妻尉太妃志、元谭及妻司马氏志、元诱及妻冯氏志、元珽及妻穆玉容志、元遥及妻梁氏志、丘哲及妻鲜于仲儿志、李挺及妻刘幼妃志。

⑦ 王世铤，号鲁生，晚号积铁老人。研究章草30年，成《稿诀集字》。其书法古拙简质，于先生誉之为“古之张芝，



于右任草书 《白话论文字书法》（局部） 横披 80岁作

今之索靖，三百年来，世无与并”。卓君庸《章草考》一书列于历代章草书家153人之中。有书法集《王世铤遗墨》《于母房太夫人行述》等行世。

⑧ 《标准草书》版次如下：

1936年，双钩百衲本草圣千文编成，由汉文正楷书局出版，印500本，为第1次本；

1937年，第2次修订本完成。甫欲付印，抗战军兴，社址被敌人侵占，先生历年所搜购也多失佚。1938年重为厘定，交香港中华书局印300本；

1940年，又印500本；

1942年，增订刊布。分上、下两卷，上卷为草圣千文，下卷为标准草书释例；

1945年，于先生临本标准草书出版；

1947年，重庆说文社为庆祝于先生70大寿加印“祝寿本”；

1951年，第7次修正本由中国公学校友会发行；

1953年，第8次修订本由“台湾”中央文物供应社出版发行；

1961年，第9次修正本由“台湾”中央文物供应社印行；

1976年，第10次本由“台湾”中央文物供应社发行。

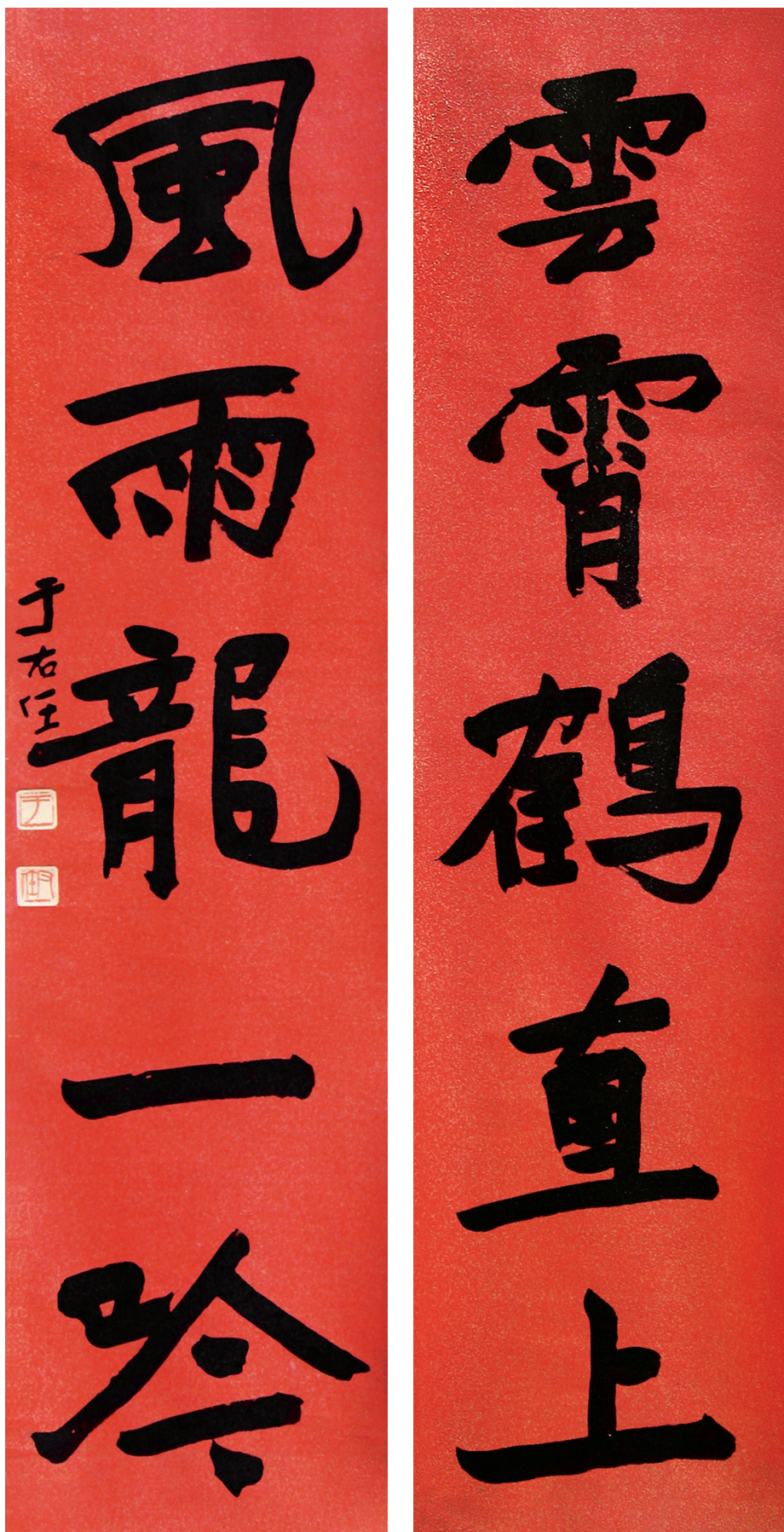
⑨ 1944年《书学》第二期，111页。

⑩ 马国权编《沈尹默论书丛稿》221页，《题于右任〈标准草书〉歌》。

⑪ 刘延涛《标准草书》第10次本后叙三。

⑫ 刘延涛著《草书通论》1983年台湾中国文化大学出版部印行。

（作者为陕西省文史研究馆馆员、西安交通大学教授）



于右任 楷书 对联 纸本
铃印：于（朱） 右任（朱）



于右任 行书 对联 纸本
铃印：于(朱) 右任(朱)

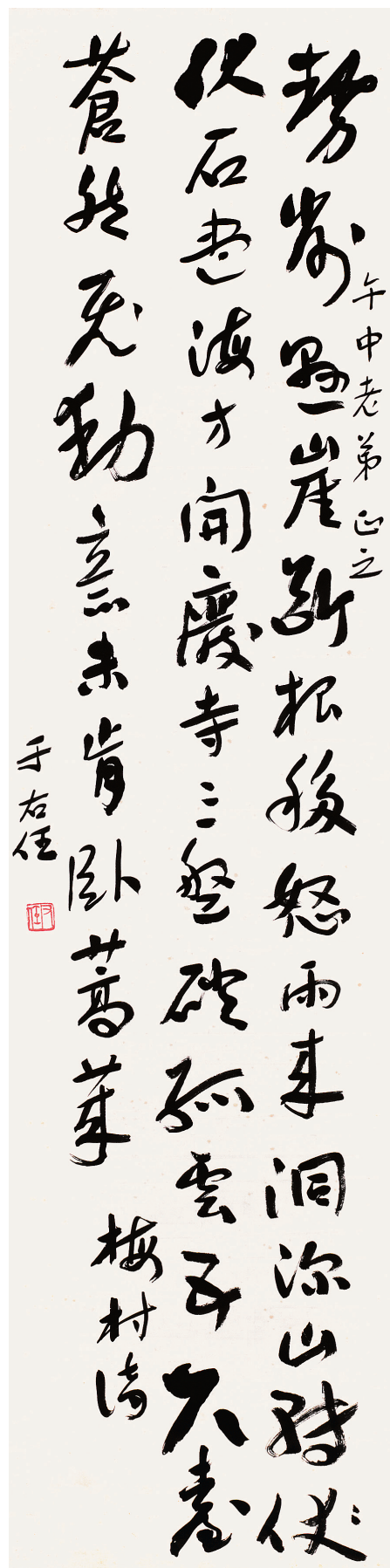
頃諸先烈之
首犯大難有
以啓之而吾

浙江士庶歡
樂追念成功
所自莫不歌

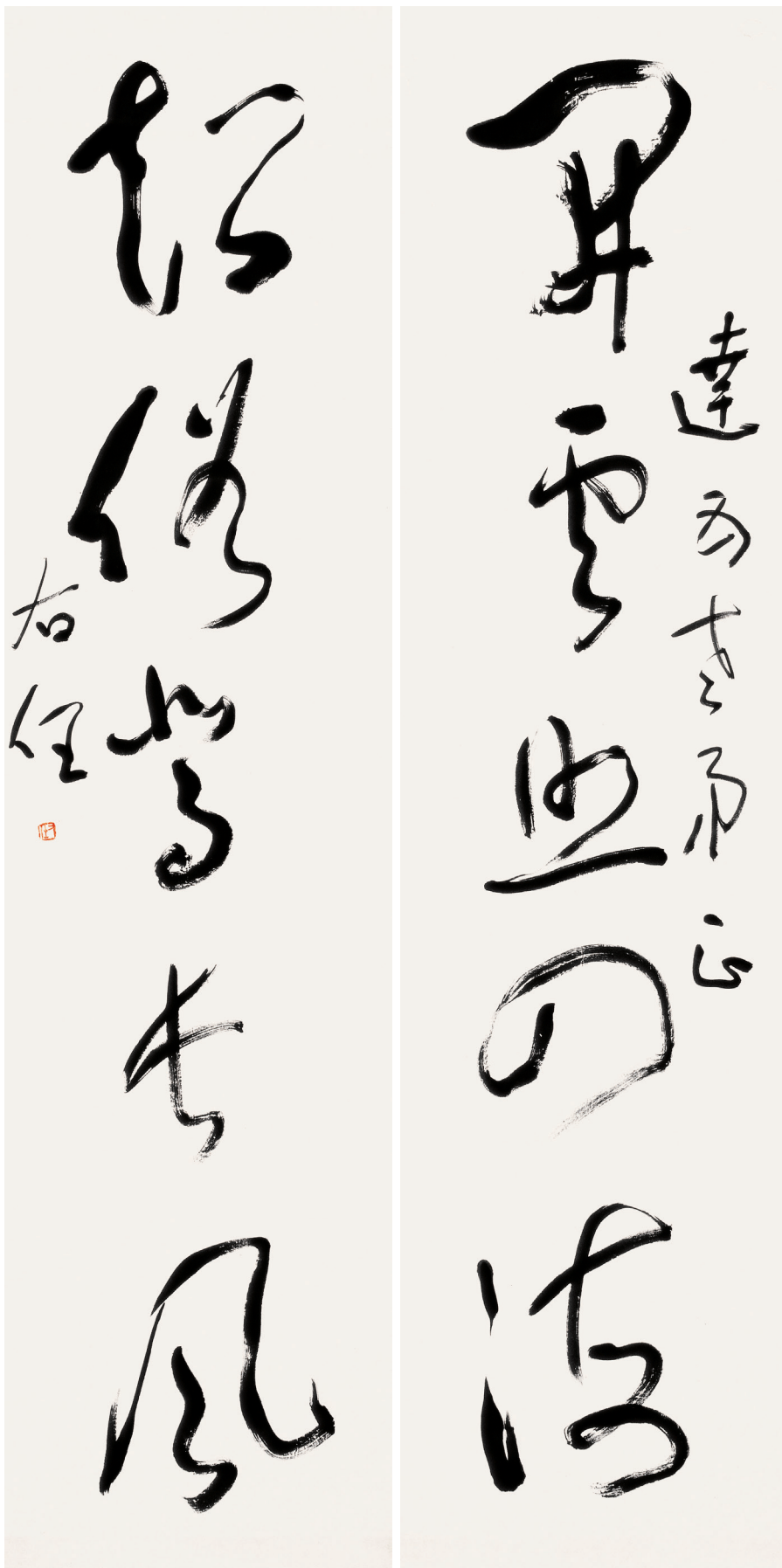
後以秋先生
瑾為最著民
國之初徐先

鄉先烈自徐
先生錫麟陶
先生成章而

于右任 楷书 秋先烈纪念碑记(部分) 1930年



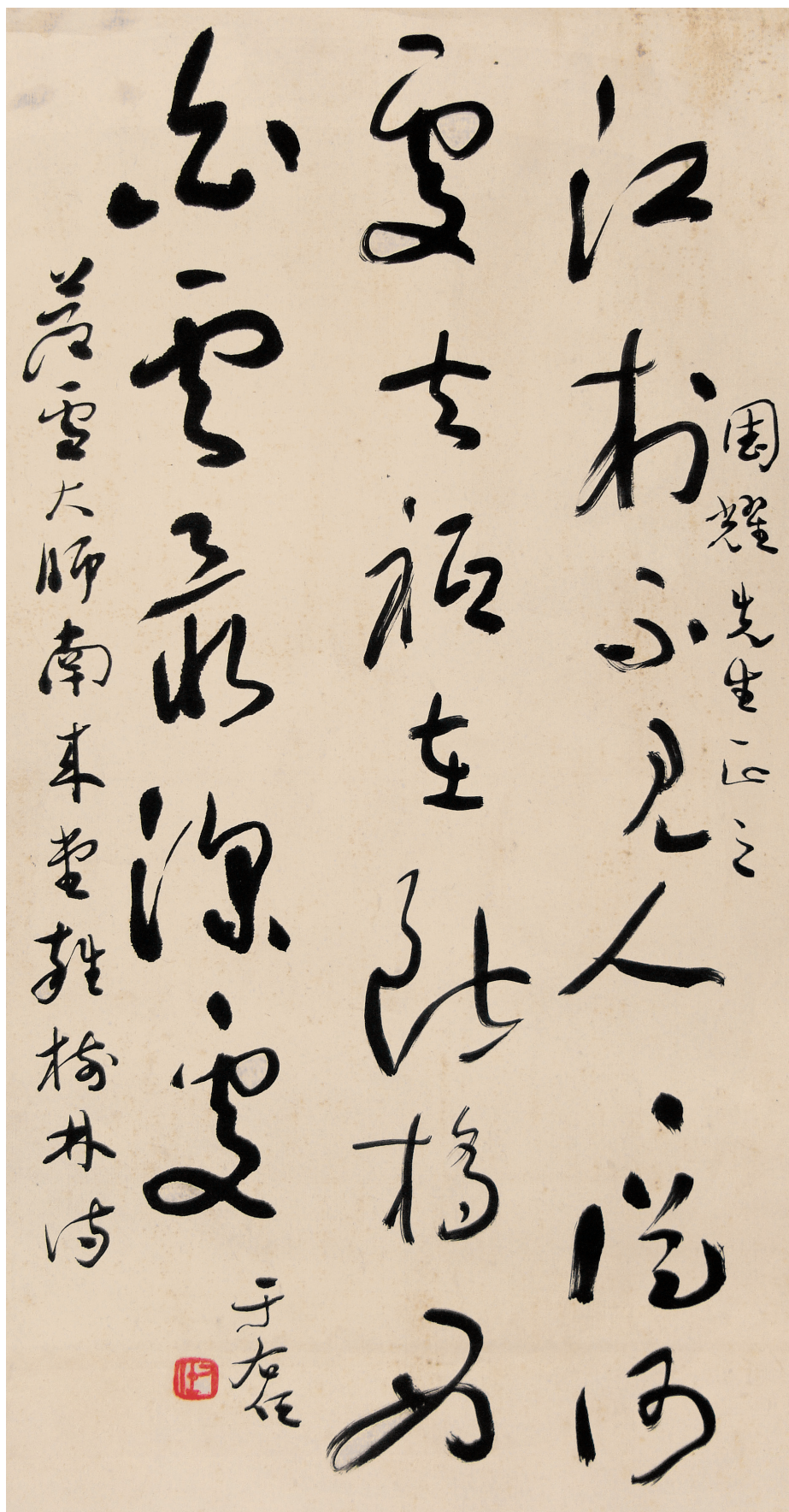
于右任 草书 吴梅村诗 条幅 纸本
 释文：势削悬崖断，根移怒雨来。洞深山转伏，石尽海方开。废寺三盘磴，孤云五尺台。苍然飞动意，未肯卧蒿莱。午中老弟正之，梅村诗，于右任。
 铃印：右任（朱）



于右任 草书 对联 纸本

释文：开云照四海，超俗驾长风。达五老弟正。右任。

铃印：右任（朱）



于右任 草书 中堂 纸本
释文：江村不见人，人从何处去。只在断桥西，白云最深处。国耀先生正之。于右任。苍雪大师南来堂杂树林诗。
铃印：右任（朱）

工笔丹心壮春色

——刘菊清和她的工笔花鸟画

文 / 周积寅



刘菊清 1929年生，江苏武进人。1948年考入杭州国立艺专（现中国美术学院），1953年毕业后分配至无锡华东艺专（现南京艺术学院）从事中国画的教学与创作。中国美术家协会会员、中国工笔画学会会员、南京艺术学院教授。出版《刘菊清牡丹集》《工笔人生》等多部画集与专著。

在当代中国花鸟画的复兴中，南京艺术学院教授、耄耋之年的刘菊清先生，50年来，以其艰辛的劳动和求索精神开拓出工笔花鸟画全新艺术境界，工而入逸，艳而不俗，享誉海内外，堪称画坛巾帼翘楚。刘菊清从小受故乡恽寿平“常州画派”的滋养，1959年之前，她主要从事中国画人物画的教学与创作。其后由于教学工作需要，改攻工笔花鸟画，从学于工笔花鸟画家陈之佛，又得谢稚柳、陈佩秋的指导。三位导师在艺术上的成就和理论上的建树，对她有着重大影响。同时，她通过对工笔花鸟画的创作实践，对这一中华民族的艺术瑰宝有了更为深刻的认知。“画乃吾自画”，她走着自己特有的创作道路，对工笔花鸟画发展前景满怀期许。她说五代两宋工笔花鸟画固然是高峰，但不是顶峰，随着艺术的发展，新的时代、新的观念和人民群众新的审美要求，工笔花鸟画必定会以崭新的面貌登上新的艺术高峰，而这不是一二个人能做到的，需要几代人的努力。她是这样说的，也一直是这样努力的，将工笔花鸟画的教学与创作视为自己一生的事业，为工笔花鸟画的繁荣发展做出了贡献，其贡献有以下几个方面。

工笔花鸟画创新离不开传统与生活

对优秀传统文化的继承，是工笔花鸟画创新的根基。她认为在古今有成就的工笔花鸟画家中，企图离开传统，另起炉灶的做法尚未见之。20世纪50年代，

当民族虚无主义在中国画坛泛滥时，她非但没有动摇，反而多次跟随俞剑华、谢海燕、陈大羽等教授赴国内各博物馆观摩历代名迹，并有机会临摹了赵佶、吕纪、徐渭、沈铨、李衍、郑板桥、任伯年等人的珍品，目的是汲取众长，熔于一炉，做到“借古以开今”。生活是艺术创作的源泉，每个时代的花鸟画都有它的时代精神，是与那个时代的画家对生活的认识、理解与感受分不开的。今天的花鸟画创新，画家们只有扎根到生活土壤中去，以新的感情去发掘新的题材，采取新的手法，才能创造出新的意境和富有情趣的作品。因此，在课堂教学之外，她总是兴致勃勃地外出体察与写生。她所去之处不囿于园林苗圃，而更多着眼于广阔的大自然，她的足迹遍及神州大地自然风光。《美术》杂志1985年第3期以《搏浪者》为题的文章中，一开始就描述她在东海之滨写生的情况：“她奔向被海浪轰击着的巨大岩石，在轰鸣的涛声里，凝视着一排排冲天水柱和千万颗晶莹闪光的水珠。她似乎已进入‘角色’，用整个心灵体验着大自然磅礴的气势，她沉醉在浪花里、涛声里，怀着无可名状的兴奋和幸福感，很快地画下一张张速写……”后来，她创作出工笔花鸟画《搏浪》，被选入第三届全国美展。这是一幅既有传统，又兼容现代人审美意识的工笔花鸟画。画面在冲天大浪和跳跃的水珠中，几只洁白的海鸥搏浪飞翔。笔法精细，色彩高雅，写出了传统工笔花鸟画中未见过的

昂扬气势与雄壮之美，既不失传统笔墨，又颇具新意，以崭新的面貌激起观者共鸣。在每一次展览时，《搏浪》前总有驻足观赏、拍照留念的观众。在不断实践中，她创作了许多具有魅力的艺术品，诸如《江南春晓》《鹏程万里》《夜深沉》《鸟倦飞而知还》《野花啼鸟别有春》《能不忆江南》等，其中有不少是前人从未表现过的题材和从未关注过的视角，而这都来自生活。

强调工笔花鸟画的写意

刘菊清的画之所以具有感人的魅力，在于她一向强调工笔画中的“写意”。她在《工笔花鸟画的写意》一文中，纠正了一些人认为工笔花鸟画仅是自然的再现、自然主义的、画法刻板、匠气、不能抒发感情、艺术性不高等误解。她说：“实际上工笔花鸟画尽管画得严谨、工整、写实，但从写生到创作的过程，是贯穿着对具体自然形象的认识、感受和表现的一系列形象思维过程，作者的意念在起着主导作用，所以它的形式虽是写实的，内涵却是强调写意的。”她重视写花鸟之生，同时更重作者所写之意，即对自然美的描绘，抒发作者的情感。因此，她所画的一花一鸟、一草一木，绝不是自然的翻版，而是有一定内涵的寄托。她近年来所作的不少作品，完全摆脱了园林气味，充分吐露出对大自然的挚爱之情，并运用寓意象征手法，表现出画面深邃的意境。从《搏浪》中可以看到画家的影子，她在艺术上锲而不舍的求新精神，本身就是一个搏浪者。《鹏程万里》，画红日、长城、群山、雄鹰凌空展翅英武矫健的神姿，传达出中华民族意气风发的时代风貌，给人以丰富的联想。《鸟倦飞而知还》写陶渊明《归去来兮辞》句，画群鸟返林，寄爱国之情。



刘菊清 夜深沉
130cm×65cm 纸本 设色 1988年
铃印：刘（朱）菊清（朱）



刘菊清 碾 46.5cm×29.5cm 纸本 设色 1955年 钤印：菊清（白）

艺术形式美的不断追求

20世纪60年代初，在陈之佛先生指导下，刘菊清开始了对工笔花鸟画创作中形式美的研究与追求，并为此花了很大心血。她不仅以形式美的法则来研究古代、现代工笔画作品，更将此理念贯穿其写生和创作中去。当新的题材、

新的主题确定之后，必然要求相应的新的表现手法，诸如章法、造型、笔墨、色彩等，都需要作新的构思，所谓“凝神结想”。就章法而论，工笔花鸟画自唐代边鸾创造了折枝花卉构图法之后，经五代两宋已达到很高的水平，元明以后，可以说没有多大进展。中华人民共

和国成立30余年，不少画家苦心经营，企图能有所突破，她亦为此日间挥写夜间思，如在大自然中，她看到花鸟草虫，总感到有一番情趣、一种野味，与自然环境和諧、自然。于是她常以折枝花卉禽鸟置于近景，作为画面的主体，以山水位于中，远景作为环境，如海鸥与海浪、桃花山雀与幽谷飞瀑、鹰隼与群峰叠嶂等。这样处理不仅深化主题，增强气氛，扩大题材表现面，更使花鸟画在章法美的创造上增加了新的表现形式，给人以新颖之感。齐白石的花鸟画曾以大写意的花卉，配以极工细的昆虫，乃是以写为主，工写结合，是一种创造；刘菊清则以工为主，写工结合，也是一种创造，如《春韵》，用粗放的笔墨没骨画法画出朦胧的飞瀑，爽快滋润，形成滴翠幽谷的环境；一枝野桃，枝干用渍水法，神韵自然，与飞瀑上下呼应；而花、叶、山雀则全为精工入微的传统勾染法，整个画面对立、统一、和谐，务新求变，呈现出一派蓬勃的生机。她在追求形式美的过程中，并不排除对外来艺术的借鉴。1983年，她在苏北水乡，夏夜泛舟，在十分静谧而清凉的深夜里，垂柳拂水，萤火点点，柳荫深处，白鸭沉睡，此情此景，使她心醉不已，产生强烈的创作欲，如何表现？苦苦探索，梦魂萦绕数年之久，1987年终于创作出《夜深沉》一画（江苏省美术馆藏），她发挥了工笔花鸟画中勾勒、填彩、渲染、渍水法等技法特点，又从西画光的处理中受到启迪，成功地展示了这一境界。有位外宾在展览会上看到后久久不肯离去，赞叹地说：“多么寂静的境界！但画面却具有如此优美的音乐节奏。”为了画《春风拂折槛露华浓》《一枝红艳露凝香》露华的感觉，探索和创造了新的表现技法和技巧，营造了“寓工于写，写由工成”的新颖的形式感和特有的美感。

教学实践与理论研究以及教与学的融合

刘菊清的艺术之路跟她的教学事业是无论如何也分不开的，自1953年刘菊清从杭州国立艺专毕业被分配到华东艺专任教至今已经有58个年头。有人说她在教学上的成功率很高，这是因为她有不少有成就的学生，而且各人各样，有自己的面貌，如徐乐乐、江宏伟、张晓星、谭红屏、喻慧、朱小元、陈履生、高云、薛亮等，他们在各自的艺术道路上，都取得了一定的成就，在国内外有了一定影响。她始终认为，教书育人是她人生中最重要事情，能够看到自己的学生们有所成就是她最欣慰的。她认为要改变工笔花鸟画的濒危状态，必须拥有一批优秀的画家，必须代代有传人，而且一代胜过一代的传承和积淀，工笔花鸟画才能在传承的基础上创新和发展，才能随着时代的发展，产生新的艺术高峰。为了提高教学效率和教学水平，她不断改进教学方法，在不断地教学实践中总结出一套既行之有效又备受同学喜爱的工笔花鸟画教学方法。

她认为工笔花鸟画的创作源泉主要是大自然，所以学生必须学会师造化，就是必须深入到大自然中去观察和写生，但如何运用笔墨表现大自然就必须师古人，将传统的优秀的表现技巧学到手，这就必须通过临摹学习古代绘画，学与不学确有了高低、文野、快慢之分。她在写生白描阶段，采取了写生—白描—临摹的反复作业，使学生从理论到实践的巧妙结合中，迅速地掌握了线条表现的奥秘，从而理解传统绘画如何以最简练的线条，来描绘大自然中如此复杂的形态美和生命美，这是一箭双雕的办法。不仅学习了对作画技术的掌握，同时通过临摹这一深入学习传统的方法，更使学生理解、体味到民族绘画传统中



刘菊清 轻雾空濛 绿萼沁香

68cm×66cm 纸本 设色 2001年

铃印：刘（朱）菊清（白）一片冰心在玉壶（朱）清白人生（朱）



刘菊清 荷塘深处双鸳鸯 65cm×133cm 纸本 设色 2005年

铃印：阿菊（朱）刘菊清印（白）一片冰心在玉壶（朱）

所特有的艺术追求、特有的表现技巧，由此而形成的中华民族特有的风格等等。在此基础上，讲形式美的法则才能通过题材的选择、意境的酝酿、笔墨的发挥、章法的营造等一系列学习，而进

入工笔花鸟画创作阶段的学习。同时，她认为在艺术实践的教学中必须贯穿理论认识，要求同学们多读书，特别是要多读中国古典文学作品，以及画史、画论、美学方面的著作，只有“多读书，



刘菊清 中华盛世春满乾坤
247cm×148cm 纸本 设色 2007年
铃印：刘菊清（白）大吉祥（朱）
吉祥（朱）

提高艺术修养，增强文化底蕴，才能使自己在继承传统的基础上，在大自然的感受中，寻找新的思路和画法，从而创作出新的、高水平的艺术作品”。她认为理论研究不仅是理论家的事，也是画家的事。中国古代出了不少有成就的工笔花鸟画大家，可惜他们大多没有理论著作留下来。即使有，水平也不高。现代陈之佛虽开始注意这方面研究，但去世过早。多年来，她发扬了陈之佛的治学精神，将理论研究与自己艺术实践紧密结合，与工笔花鸟画历史和现状结合起来，言之有物，不做空谈。当教学和创作取得一定成功之后，她就及时加以总结，从经验上升为理论，形成论文，如《论工笔花鸟画的写意》《论工笔花鸟画的写生》《从传统工笔花鸟的创作谈写生》《工笔花鸟画创作探讨》《论传统的继承与发展》等，先后在《艺苑》《中国画》《新华日报》发表。专著《工笔花鸟》，是她几十年教学的结晶。

她从不要求学生学习她的风格，常说：“我对学生是亦师亦友，与学生平等相待，我觉得我并非只教学生，实际上我在学生身上学习了很多。多少次学生的提问，促使我思考和研究一些我没有想过的问题。”她和学生可以直抒胸臆，有时也进行辩论，她的教学是师生共同完成的教与学。

（作者为南京艺术学院教授、博士生导师）

龙眠胸中有千驷

——李公麟《五马图》

文 / 马躏非



《五马图——照夜白》

《五马图——锦膊骢》

李公麟（1049年—1106年），字伯时，安徽桐城人。神宗熙宁三年（公元1070年）进士及第。历官南康长垣尉、泗州录事参军、中书门下删定官、御史检法、朝奉郎等职。《宋史》本传称其“好古博学，长于诗，多识奇字，自夏商以来，钟鼎尊彝皆能考定世次，辨测疑识”，并谈及他的书画“雅善书画，自作《山庄图》为世宝传。写人物尤精，识者以为顾恺之、张僧繇之亚”。李公麟出身于文化底蕴丰厚的士大夫家庭，“少阅视，既悟古人用笔意……绘事尤绝，为世所宝”。（《宣和画谱》）李公麟博学多识，少时就博古通今，对古人用笔的意趣理解得颇为深刻，这些都成为他日后在绘画创作中远超常人的重要根基。

李公麟因在绘画领域的杰出成就，在家乡桐城被誉为“桐城五祖”之中的“桐城画派”的画祖。（画祖李公麟、

文祖方苞、诗祖姚鼐、艺祖严凤英、赋祖潘承祥）不仅如此，《宣和画谱》中对他的诗文书画都给予了很高评价，称“考公麟平生所长，其文章则有建安风格，书体则如晋宋间人，画则追顾陆，至于辨钟鼎古器，博闻强识，当世无与伦比”。李公麟被列为文人画家之列，他不会只会画山水，花卉、道释、人物、仕女、鞍马等也无一不精。时人称赞他，鞍马超过韩干，佛像追踪吴道子，山水可比李思训，人物媲美韩滉。“乃集众所善以为己有，更自立意，独创一格，若不蹈袭前人，而实阴法其要”（《宣和画谱》）充分说明李公麟善于学习继承前辈众家之长，同时又能在此基础上熔铸成自家的新风貌。

据《安徽通志》记载，哲宗元符三年（1100年），李公麟因患手疾辞官归隐，养病于家乡桐城郊外的龙眠山，所以又自号龙眠居士或龙眠山人。在画史书籍

中，很少找到其在重病之后“精于习画”的记载。故此，李公麟传世画作寥寥无几，且其中大部分已流落海外，致使我们很难欣赏到真品原件。

在李公麟所涉猎的众多绘画题材中，人物画和鞍马画最负盛名。他的人物画创作，表现力极强，形象丰富多样、深刻细致。“能分别状貌，使人望而知其廊庙、馆阁、山林、草野、闾阎、臧获、台舆、皂隶。至于动作态度，颦伸俯仰，大小美恶，与夫东西南北之人，才分点画，尊卑贵贱，咸有区别。”（《宣和画谱》）他能将不同地域、种族、性格及身份的人物真实地表现出来，形象生动鲜活，极富感染力。

《宣和画谱》曾记载了当时宋徽宗御府所藏李公麟作品107件，其中人物画45幅、杂画21幅、佛像绘画14幅、临摹吴道子、李昭道等人作品12幅、鞍马作品15幅，从中可以看出李公麟



宋 李公麟 《五马图》29.3cm×225cm 纸本 墨笔白描 现珂罗版故宫博物院藏

对画马的钟爱。元汤垕《画鉴》谓：“唐人画马虽多，如曹（霸）、韦（偃）、韩（干），特其最著者。后世李公麟伯时画马专师之，也可谓优入圣域者也。”足可见他不仅对鞍马画情有独钟，而且成就卓越。《五马图》是一件保存完好、流传有绪、最为可信、价值极高的传世精品。这是一幅运用白描手法的写生之作。这两点正是李公麟的艺术特点和贡

献，因此，《五马图》所处的历史和艺术地位历来为世人所推重。

《五马图》，纸本墨笔，纵 26.9 厘米，横 204.5 厘米，无作者落款铃印。全图共分五段，分别以白描的手法描绘了五匹西域进贡给北宋朝廷的骏马，各由一名奚官牵引。前四段后均有同时代人黄庭坚笺题，拖尾有黄氏总题跋和南宋初曾纮题跋。黄氏题跋中提及马匹进

献时间最晚在元祐三年（1088 年），曾纮题跋中言及黄氏笺题于元祐五年（1090 年），因此这幅作品应是李公麟 39 岁至 41 岁时完成的，也即 1088 年—1090 年之间的创作。如此看来，黄氏的题识跋文应在作品完成后不久就题写上去的，因此评语的可信度极高。幅上两处有乾隆帝、嘉庆帝的题文、玺印，并钤有清“乐寿堂鉴藏宝”等印 20 方。



按照黄庭坚的笺题，前四匹马各具美名，令人遐想，依次为：凤头驄、锦膊驄、好头赤、照夜白。最后一匹马黄庭坚无题，世人公认为满川花。在黄庭坚笺题中分别对马的名字、年龄、进献时间、收于何厰做了详细的记录，宋代周密《云烟过眼录》、明代汪珂玉在《珊瑚网》中有详细著录。

五匹马体格健壮，虽毛色不一，姿

态各异，尽显驯养驯服之态。五个奚官前三人为西域装束，后两人为汉人。因身份不同，或骄横，或气盛，或谨慎，或老成，举手投足，无不恰如其分。在这幅作品中充分显示出李公麟在人物画和鞍马画方面的卓越成就。

现存《五马图》经后人多次拼接，次序大乱。按照周密《云烟过眼录》所画马匹的前后次序为：凤头驄、锦膊驄、

好头赤、照夜白、满川花。（周密《云烟过眼录一卷上》）为了便于识别，以现存作品中从左至右的顺序，采用汪珂玉在《珊瑚网》中著录的黄庭坚笺题，分别介绍：

第一匹马名为“照夜白”，这是一匹纯白马，被一奚官牵引。“元祐三年闰月十九日，温溪心进照夜白。”

第二匹马名为“锦膊驄”，这是一



《五马图——好头赤》



《五马图——满川花》



《五马图——风头骢》

匹前胸带有方花斑的马，被一戴皮帽子的奚官牵引。“一匹，元祐元年四月初三日，左骊驥院收董毡进到锦膊骢，八岁，四尺六寸。”

第三匹马名为“好头赤”。马的皮肤较深，被一偏袒右臂，赤足露腿、手持毛刷的圜人牵引。“一匹，元祐二年十二月二十三日，于左天驷监拣中秦马好头赤，九岁，四尺六寸”（周密《云烟过眼录》中称“四尺三寸”）。

第四匹马没有黄氏笺题，这是一匹被一执鞭牵疆的奚官牵引的花马。推测为“满川花”。因汪珂玉为明代人，因此在其《珊瑚网》中并没有提及黄氏笺题，证明当时作品已被人篡改拼接了。但宋代周密在《云烟过眼录》中有记录：

“一匹，元祐三年正月上元□□□进满川花。”

第五匹马名为“风头骢”，这是一匹有花纹的灰白色马，被一虬髯白毡帽的西域人牵引。“一匹，元祐元年十二月十六日，左骊驥院收于阆国进到风头骢，八岁，五尺四寸。”

此图因无款，故对作者有三种推测：其一，明沈度、董其昌、王稚登等人在画卷的跋中皆称作者为宋代李公麟。其二，当代学者金维诺等认为作者应是金代的马云卿。主要根据是美国大都会博物馆藏有元代王振鹏《临马云卿画维摩不二图草本》，据此临本与这幅《五马图》的艺术风格、构图章法极为相似。第三种推测认为此图既非李公麟所做，也非马云卿所做，应为宋代佚名作品。目前，在学术界公认的观点仍然认为这是李公麟作品无疑。

杨仁恺在其著作《国宝沉浮录》中详细地介绍了这幅作品的流传经历：“此卷在南宋时犹归内府收藏，入元、明，经柯九思、张霆发诸家递藏，清康熙间藏河南商丘宋荦家，乾隆时入清宫，著

录于《石渠宝笈重编》，藏“宁寿宫”。”据杨仁恺叙述，《五马图》在清宫珍藏200多年，末代皇帝溥仪退位后，以赏赐溥杰的名义盗运出宫。后流入日本，历经二战硝烟，一直在日本私人手中度藏。现有珂罗版藏于故宫博物院。因此，这是一件流传有序的真迹。《宣和画谱》中对此也有记载“尝写骐驎院御马，如西于阗所贡，好头赤、锦膊骢之类，写貌至多。”

此外，我们可以以李公麟的另两件白描作品《免胄图》《维摩诘演教图》作为佐证。图中线条简练准确，通过线的轻重粗细变化充分地表现出物体的形状及画面中众多人物、物体和空间的关系，并能准确而精到地刻画出维摩诘的性格和微妙的神情。线条流畅婉转、刚柔并济。可谓将白描艺术发挥到了极致。这幅作品中的线条同《五马图》中的线条在风格和表现手法上极为相似。

李公麟的白描艺术在《五马图》中得到了淋漓尽致而又完美地表现。白描原本是作为起稿的粉，以便画家进一步着色创作的。一般都是先用墨线勾勒物象而不施色彩或施淡墨渲染。李公麟尤长于此，以扫去粉黛、淡毫轻墨的白描笔法创作，使之成为一门独立的画科，这是他在中国画史上的巨大贡献。因而元代的白描大家赵孟頫奉他为“白描之祖”。

细观《五马图》中的线条飘逸而行止自如。仅仅运用线条和略加淡墨渲染，就能表现出马匹的逼真形态和质感。不仅是马的骨骼肌肉表现精准，而且在略加渲染后，似乎能让人感觉到其皮毛、斑纹的质感。其中“照夜白”更能体现出他的线条之妙。这匹马为纯白色，因此没有任何渲染，整匹马几乎靠几条线来表现，其腹背、臀、胸的线条依着马体的结构浓淡起伏，圆劲而有弹性。鬃



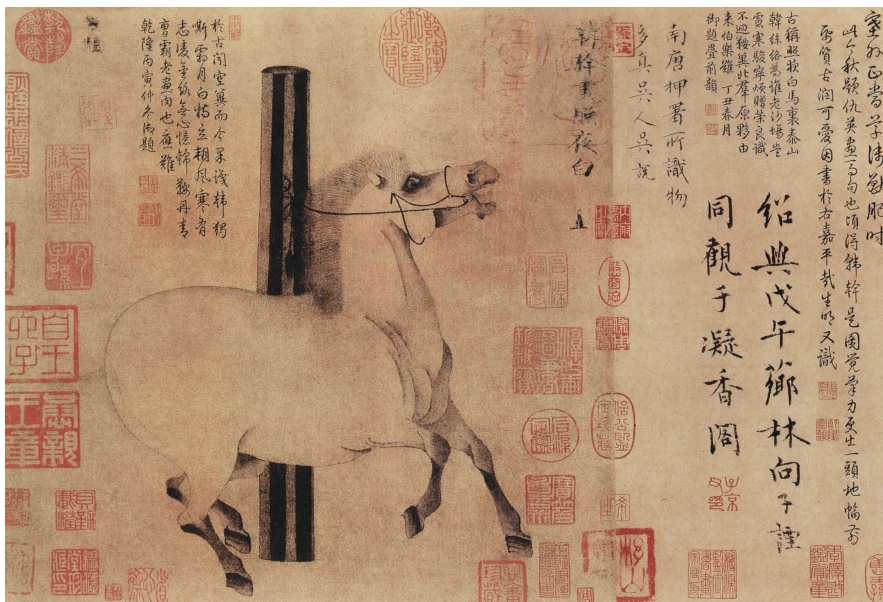
宋 李公麟 《免胄图》（局部）

32.3cm × 223.8cm 纸本 墨笔 台北故宫博物院藏

毛和马尾的笔法如行云流水，使马的气韵显得十分超逸脱俗。这些流畅圆润而又凝练劲挺的线条及高超的表现力，令人折服。

李公麟“初喜画马，大率学韩干，略有损增。每过天厩，纵观国马，终日不去，几与俱化。”（孙麟《中国画家人名大辞典》）他善于学习前代名家之长，同时，更注重对生活的观察体验，因此他画中的马形神兼备、栩栩如生。这也就是所谓的比之韩干“略有损增”的地方。将唐代韩干的《照夜白》与《五马图》相比较更加直观生动。

《照夜白》是韩干最著名的代表作。这四名叫“照夜白”的马，是唐玄宗的坐骑，曾跟随唐玄宗南征北战，立下无数战功，是皇帝的宠爱之马。“照夜白”被拴在马桩上，鬃毛飞起，鼻孔张大，眼睛转视，昂首嘶鸣，毛鬃竖立。丰满而结实的身体，劲细而灵动的四肢，跃跃欲试，大有挣脱缰绳，重返沙场，驰骋千里之势。画中的线条简练、沉着、果断，全力表现出这四匹马的轩昂气势。在眼睛四周、嘴唇、鼻孔和耳根等地方，用墨色烘染，增加了“照夜白”神采奕奕的气势。画家不仅着力表现了这匹骏



唐 韩干《照夜白图》（局部） 30.8cm×33.5cm 纸本 设色 美国大都会博物馆藏

马桀骜不驯的雄骏神采，更画出了唐马膘肥肌腱的外形，因此杜甫在《丹青引》中称“弟子韩干早入室，亦能画马穷殊相。干唯画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧”。其实，韩干画马肥大丰满的特点和唐朝整体崇尚丰腴饱满的风格相吻合。而李公麟身处北宋，他能很好地继承韩干画马的用笔，将韩干流畅且富有弹性的线条和淡墨渲染的表现手法运用到其作品中。同时韩干简单的线条却极富有表现力，能够在看似朴素的画面中深刻地表现出马的精神气质。因此杜甫也不得不承认“韩干画马，毫端有神”。李公麟能够很好地继承了韩干的这些优点，再加上他自己的揣摩写生，最终走出了一条自己的创作道路。因此，苏东坡称赞他画马说：“龙眠胸中有千驷，不惟画肉兼画骨。”此绝非溢美之词。

黄庭坚在此画后跋中也谈到了一个传说，“伯时貌天厖满川花，放笔而马殂矣。盖神骏精魄皆为伯时笔端摄之而去”。因为画得过于逼真传神，绘画完成时，致使满川花因画家将其神骏精魄夺走而亡，（汪砢玉《珊瑚网》）足可见李公麟画马已经到了出神入化、几可

乱真的地步。

此外，李公麟的《五马图》与韩干的《照夜白》中的马在精神风貌上也截然不同，虽然都有轩昂不凡的气质，但韩干的马更具有盛唐的雄武之气，而李公麟的马则有着些许的闲散和寂寞之情。正如赵孟頫题《五马图》云：“五马何翩翩，潇洒秋风前。君王不好武，刍粟饱丰年。朝入阊阖门，暮秣十二闲。”赵孟頫从李公麟的画中感受到了这些马匹因无用武之地而产生的寂寥和失落，而这也恰如其分地反映出李公麟作画时北宋社会“文恬武嬉”的时代风气。

李公麟和苏轼、黄庭坚、米芾等人同是驸马王洙家的座上客。他们在王洙家里的聚会曾被记录在李公麟画的《西园雅集图》（现存各种摹本）中，米芾也为此写了一篇文章纪念此事，因此苏轼和黄庭坚的评语具有很大的可信度。同时黄庭坚在《五马图》上的笺题和跋文对全面鉴定《五马图》提供了丰富而准确的信息，应予以重视。

李公麟因其首创的白描画法和“师造化”的高超成就，成为后世效仿和学习楷模。而《五马图》也成为后世画

鞍马人物的范本。画史中记载有很多画家都临习、模仿过。

附录：

采用宋代周密《云烟过眼录》版本，载黄庭坚、曾纮题跋全文：

“余尝评伯时人物，似南朝诸谢中有边幅者，然朝中士大夫多叹息伯时久当在台阁，乃为书画所累。余告之曰：伯时，丘壑中人。颡（暂）热之声名，倏来之轩冕，此公殊不汲汲也。此马驹骏，颇似吾友张文潜笔力，瞿昙所谓识鞭影者也。黄鲁直书”

“余元祐庚午岁，以方开科，应诏来京师，见鲁直九丈于酹池寺，鲁直方为张仲谋笺题李伯时画《天马图》，鲁直谓余曰：‘异哉！伯时貌天厖满川花，放笔而马殂矣。盖神骏精魄皆为伯时笔端摄之而去，实古今异事，当作数语记之。’后十四年，当崇宁癸未，余以党人贬零陵，鲁直亦除籍，徙宜州。过余潇湘江上，因与徐靖国、宋彦明道伯时画杀满川花事，云：‘此公卷所亲见。’余曰：‘九丈当践前言记之。’鲁直笑曰：‘只少此一件罪过。’后二年，鲁直死贬所。又二十七年，余将漕二浙，当绍兴辛亥。至嘉禾，与梁仲谟、吴德素、张元范泛舟，访刘延仲于真如寺，延仲遽出是图，开卷错愕，宛然畴昔，拊事念往，逾四十年。忧患余生，岿然独在，彷徨吊影，殆若异世也。因详序本末，不特使后来者知伯时一段异事，亦鲁直遗意。且以玉轴遗延仲，俾重加装饰云。空青曾纮公卷书”。

（作者为中国人民大学艺术学院副教授）

文化生产视角下的地域叙事与机构实践

——以“四境的和声”西南当代艺术展为例

聂 东

(贵州画院 (贵州美术馆) , 贵州 贵阳 550000)

【摘 要】展览不仅是艺术作品的集合,更是一种意义生产机制和艺术史书写方式。文章以 2026 年贵州美术馆主办的“四境的和声——2026 西南新艺术观察”展览为研究对象,从策展话语建构、地域文化转译路径、参展艺术家的实践面貌以及机构策展的学术定位四个维度展开分析。研究认为,该展览以“和声”为隐喻性策展框架,探索了一条超越“地域符号挪用”与“西方范式追随”二元对立的第三条路径——即在坚守地域根性的前提下,以开放多元的艺术语言回应当代艺术议题。展览延续了西南当代艺术“从中国经验开始”的学术传统,同时体现了贵州美术馆作为兼具画院与美术馆双重属性机构在推动区域艺术联动中的独特作用,为探析公立美术馆如何在地方美术史的构建中发挥作用提供了实践案例。

【关键词】策展话语;西南当代艺术;文化转译;在地性;贵州美术馆

【中图分类号】G122; J12

【文献标识码】A

【文章编号】1007—4198 (2026) 06—026—04

引言

在全球化深度推进与数字文化全面渗透的当下,地域文化如何在保持自身主体性的同时完成当代转化,已成为中国当代艺术发展无法回避的核心议题。西南地区凭借独特的地理格局、丰厚的多民族文化积淀与长期活跃的艺术生态,形成了极具辨识度的区域艺术脉络。“四境的和声——2026 西南新艺术观察”正是在此背景下推出的重要区域当代艺术展览。展览以贵州美术馆为学术平台,集结云贵川渝四地青年艺术家,围绕地域文化的当代转译、空间记忆重构与生态人文反思展开系统性艺术呈现。作为一次典型的机构策展实践,展览本身即一场有意识的文化生产与学术话语建构。本文立足文化生产视角,从策展理念、地域文化转译路径、艺术家创作面貌及美术馆机构定位等层面展开分析,探讨公立美术馆如何在全球化与在地性的张力中,以学术化策展推动区域艺术联动,参与地方当代艺术史的书写与建构。

一、策展话语的建构:“四境”与“和声”的隐喻结构

策展话语决定着展览的问题意识与价值立场。“四境的和声”虽采取概念先行的策展方式,但其核心框架并非先验地强加于创作之上,而是策展团队在深入走访云、贵、川、渝四地艺术家、充分梳理创作实践后提炼形成的结构性叙事。

策展人马媛媛在阐释展览缘起时提出:“在科技浪潮席卷每一个角落的今

天,那些深植于西南大地的文化基因,究竟以怎样的方式活在当下?”这一追问构成了整个展览的逻辑起点。以此为线索,策展团队对西南四地青年艺术生态展开系统考察,最终确立“四境的和声”这一主题。其中,“四境”既指向云、贵、川、渝共同构成的西南文化地理空间,也隐喻每位艺术家内在的文化感知与精神境域;“和声”则强调差异共存、多元对话,使不同地域、不同媒介的艺术表达在同一展览场域中彼此应和、相



图 1 《山》张华



图2 《万物》白小墨

互生发。

策展人聚焦于文化基因在当代语境下的激活与转译，而非对传统符号的怀旧式复刻，从而使展览区别于一般民俗展示与景观化的地域符号展演。

本次展览集结的十六位艺术家，恰似多元交织的艺术声部，均深植于西南地域文化沃土，以独具个性的艺术语言，对地域历史记忆与时代发展命题做出差异化回应。“和声”策展框架的核心价值，在于既充分认可艺术家的个体创作差异，又不强行抹平艺术表达的独特性，有效破解了长期以来西南区域群展在“强化地域共性”与“守护个体表达”之间的两难困境。

更为关键的是，展览突破了对“西南文化基因”的固化认知，摒弃了将其视为封闭、静态文化本质的传统思路，转而将其界定为开放、动态的问题探究场域。在艺术家甄选环节，展览未以单一的地域风格符号作为评判标准，而是聚焦创作者能否以深度文化自觉，回应自身根植的文化土壤。这一学术立场赋予“西南”全新内涵：它不再是封闭固化的身份标签，而是能够被持续激活、不断重构的文化资源，从根源上规避

了地域艺术研究中极易陷入本质主义误区。

二、西南当代艺术的历史脉络与展览的学术坐标

明晰“四境的和声”的学术价值，需将其置于西南当代艺术的发展历程中进行精准定位。自20世纪80年代起，西南当代艺术逐步形成了融合生命体验与地域气质的创作脉络，以表现主义为核心的“生命流”表达，成为区域艺术的标志性特征。从张晓刚、周春芽等艺术前辈，到新生代创作力量，西南当代艺术始终以个体经验、生命意识与在地记忆为核心支点，在中国当代艺术版图

中塑造了极具辨识度的学术形象。艺术理论家高名潞在讨论西南先锋艺术时曾明确指出，这一区域艺术的核心价值，在于对“中国经验”的自觉呈现与精神层面的深度掘进，其创作始终围绕地域性、原生性与个体生命经验展开持续思考。这一判断恰切点明了西南当代艺术的内在立场：其艺术实践并非对西方话语与形式的简单移植，而是扎根于本土现实与文化土壤，最终形成具有精神自主性与文化主体性的表达体系。

从区域群展的历史演进来看，2007年第三届贵阳艺术双年展以“口传和耳闻的四方”为题，采用“城市馆”的展陈结构，呈现云贵川渝四地艺术生态的差异性与并行状态。将“四境的和声”置入这一历史参照中可以看出，西南区域策展思路已发生明显转向：展览不再强调地域内部的差异并置于各自发声，而是转向以“和声”为核心的对话关系与共生结构，强调在差异中形成共振、在多元中建构整体。

本次参展的十六位艺术家在媒介选择上呈现出明显的跨媒介特征，同时具有清晰的代际标志，主体为70年代末至90年代出生的青年艺术创作者。他们成长于城市化快速推进与互联网高度普及的社会语境中，在更为成熟、稳定与制度化的艺术系统中，以更内敛、审慎与理性的方式，对地域文化经验进行再理解与再表达。

由此可见，“四境的和声”一方面接续了西南当代艺术长期以来坚持的本土立场与在地经验传统，另一方面也呈现出新一代创作者在文化转译、语言建构与观念表达上的精细化与当代化趋势。

三、地域文化的转译路径：从符号表达达到深层激活

“四境的和声”直面的核心问题，是如何将西南地域文化转化为具有当代意义的艺术语言，这一过程可被纳入文化转译的讨论范畴。本文所指的文化转译，特指将特定地域的文化资源（物质材料、空间记忆、信仰体系等）转化为当代艺术语言的创造性过程，它既非对传统的忠实复刻，又非对文化符号的随意改写，而是在守住地域文化“深层基因”的基础上，探寻与当代感知方式相契合的表达通道。

展览所依托的地域文化资源丰富多

元：既有贵州山地间的神话叙事与民族传统，又有四川盆地的工业遗存与时代记忆。这些根植于西南大地的文化资源，经由艺术家的实践被转化为当代艺术语言。结合本次展览现场的实际作品，其转译路径可归纳为以下三个层面。

（一）古典宇宙观的数字生成

第一条路径体现为东方哲学思想的数字化转译。部分艺术家将古典宇宙观作为逻辑基底，借助计算机代码与算法，使传统智慧在数字媒介中获得新的生命形态。

例如，艺术家白小墨的作品《万物》以《周易》的古老规则为逻辑基底，通过原创计算机代码，让图像与声音从虚无中生成、变化、消逝。声音驱动着影像的流转，生生不息，而又永不重复。这是东方宇宙观与数字技术的奇异交织，让观者直面一个追问：传统是否可能以全新的方式呼吸？该作品不满足于对《周易》符号的表面借用，而是深入其“生成”内核，将“生生不息”的哲学观念转化为可感知的算法影像，实现了从古典思想到当代媒介的深层转译。

（二）自然形式的抽象重构

第二条路径是对地域自然物象的形式拆解与语法重建。艺术家并不直接描绘西南地区的花卉、山水等视觉符号，而是提取其形态特征与结构关系，转化为抽象的、理性的视觉语言。

艺术家赵子韬的作品《绣球》呈现出这种观看之道。艺术家没有描绘一朵花，而是将绣球花的形态特征——形状、色彩、密度关系——拆解为色彩、肌理、空间关系的抽象元素，再以一种近乎理性的方式重组、交织、缠绕。画面中不见花的具象，花的意象却无处不在。这并非在“描绘”一朵花，而是在建构一套关于“花”的视觉语法，邀请观者在极简的形式中“重建”对花的感知。这



图3 展览现场

一路径将地域自然经验从再现层面提升至语言建构层面，使地方性视觉记忆获得普遍性的美学价值。

（三）山水意象的精神性流动

第三条路径聚焦于山水文化基因的精神性转化。艺术家不再将山、水、云雾作为固定景观来复制，而是将其转化为流动的文化记忆与内心投射，以光影媒介营造“轻”与“空”的意境场域。

在艺术家张华的作品《山》中，艺术家以“轻”与“空”的意境，消解了山的沉重与具象。山水光影交汇、交融、复合，山不再是固定的景观，而成为一种流动的文化记忆、一种人心的投射。每个人都会自我塑造山水的意念——那既是故乡，也是修行，既是自然，又是精神的居所。在这里，山不再是山，山是一切。该作品摆脱了对西南山水地貌的直接描摹，转而捕捉深植于西南山地文明中的自然观与精神气质，使“山水”成为一种可被当代感知的流动意象。

（四）三条路径的共同特征：从“符号挪用”到“文化激活”

上述三条创作路径——古典宇宙观的数字生成、自然形式的抽象重构、山水意象的精神性流动——尽管切入点各

不相同，却秉持着共同的艺术方法论：坚决反对将地域文化简化为可供提取、展示与消费的静态符号库，转而将其视为一个需要深度介入、持续对话并不断激活的动态文化生命体。

策展理念中所强调的“深度觉知”，正是区分高品质文化转译与浅层符号挪用的核心标尺。白小墨的《万物》不满足于对《周易》的符号化引用，而是深入其生成逻辑；赵子韬的《绣球》不满足于描绘西南花卉的形貌，而是提炼其视觉语法；张华的《山》不满足于复制西南山水的外形，而是捕捉其精神内核。实现从外在符号的粗暴“挪用”到内在精神的深度“激活”，从表层地域标志的借用转向核心文化精神的转译，正是“四境的和声”展览为当代地域艺术创作所贡献的核心方法论启示。

四、机构策展的学术定位：贵州美术馆的双重角色

对“四境的和声”的学术考察，必须充分重视其展演空间与主办机构贵州美术馆所承载的体制功能与文化角色。贵州画院（贵州美术馆）是以美术创作、学术研究与公共文化服务为核心职能的公办艺术机构，2025年入选国家首批国



图4 《绣球》赵子韬

有公益性收藏单位，具备坚实的公共文化服务与学术研究资质。“画院+美术馆”合署办公的模式具有鲜明中国特色，能够有效整合画院的创作积淀与美术馆的策展机制，深度参与地方美术史建构、地域文化整理及对外传播工作。

贵州美术馆秉持两大核心策展理念：第一，坚持“大美术”理念，将当代艺术、实验艺术、跨媒介创作均纳入美术馆的学术视野与展示体系，以开放姿态支持多元艺术探索；第二，强化西南艺术的整体性与区域联动性，立足云贵川渝山水相连、人文相通的历史文脉，推动西南四地艺术形成常态化、学术化的深度对话。这一定位使“四境的和声”不再只是单次展览，更成为一次区域艺术协同发展的机制化尝试，体现了贵州美术馆从地方展示空间向区域性学术平台升级的发展方向。

此外，贵州美术馆的此次实践，回应了公立美术馆普遍面临的命题：在全球化浪潮中，如何避免自我空心化，真正扎根在地文化生态，实现有根基的当

代转型？学界相关研究指出，在地策展的核心，是美术馆深度介入地方社会脉络、历史文脉与社区生态，拒绝将地域文化简化为消费性景观。“四境的和声”所坚持的“深度觉知”与“文化基因激活”，正是对在地策展理念的具体落实。它既不把西南文化异国情调化、景观化，又不生硬套用西方当代艺术范式，而是在本土经验与当代视野之间，建立起兼具根性与开放性的艺术表达路径。

五、结语

“四境的和声”为理解中国当代艺术的地域叙事提供了重要实践案例。展览以“和声”为策展框架，在尊重差异的基础上实现多元共生，接续西南艺术文脉，激活地域文化基因，并依托贵州美术馆探索出公立美术馆参与区域艺术生态建设的有效路径。

展览突破了“地域符号挪用”与“西方范式追随”的二元对立，形成兼具本土根性与当代视野的第三条道路：在策展话语上超越本质主义的地域认同，在文化转译上实现深层精神激活，在机构

实践上平衡在地使命与学术开放。

“和声”框架虽难以完全囊括艺术实践的复杂面向，却有效搭建起地域与全球、传统与当代的对话平台。对贵州美术馆而言，此次实践充分证明，地方公立美术馆能够开放视野介入当代策展，以扎实的在地行动丰富中国当代艺术史的多元书写。

参考文献：

- [1] 王林. 从中国经验开始——试论西南艺术的深度追求[J]. 文艺研究, 2003(3).
- [2] 王蓓蕾. 地域生态与文化经验：西南当代艺术的流变与转型[J]. 贵州大学学报(艺术版), 2024(1).
- [3] 缙梦媛. 展览的主体性建构[J]. 美术观察, 2024(9).
- [4] 张灏. 文化转译在中国当代艺术语境中的应用[J]. 艺术教育, 2013(10).
- [5] 王林. 以个体的名义创造历史——对西南当代艺术的追踪评论[J]. 美苑, 2007(3).

非物质文化遗产构筑中华民族共有精神家园探赜

金昭延¹ 亚尔麦麦提·玉素普²

(1. 中央民族大学, 北京 100081; 2. 东北大学, 辽宁 沈阳 110169)

【摘要】非物质文化遗产是中华优秀传统文化的活态载体, 通过承载共同历史记忆、传递共同精神追求、践行共同价值理念, 为构筑中华民族共有精神家园提供文化支撑。二者以同源共生的文化根基、双向赋能的互动关系及转化逻辑形成深度联结。基于此, 需通过构建科学传承体系、推进文化符号创新、优化数字赋能模式, 更好地推进中华民族共有精神家园建设。

【关键词】非物质文化遗产; 中华民族共有精神家园; 文化认同

【中图分类号】G122

【文献标识码】A

【文章编号】1007—4198 (2026) 06—030—03

习近平总书记在全国民族团结进步表彰大会上强调, “着力构筑中华民族共有精神家园, 为推进中华民族共同体建设提供强大精神文化支撑”, 并多次肯定非物质文化遗产 (简称“非遗”) 在增强中华民族凝聚力、构筑中华民族共有精神家园中的独特价值。作为中华民族历史积淀的文化载体, 非遗是中华优秀传统文化的重要组成部分, 更是凝聚民族情感的精神纽带。以文化认同为内核的中华民族共有精神家园, 亟须依托非遗的文化血脉与精神力量, 不断夯实铸牢中华民族共同体意识的情感根基。

一、非物质文化遗产构筑中华民族共有精神家园的价值意蕴

(一) 承载共同历史记忆: 夯实精神家园的历史根基

(1) 记录中华民族历史脉络。马克思主义唯物史观认为, “整个所谓世界历史不外是人通过人的劳动而诞生的过程”^[1]。非遗绝非孤立的文化存在, 而是中华民族在不同历史阶段实践活动的精神凝结, 是中华民族历史脉络的生动具象记录。从远古神话传说, 到古代民俗节庆、手工技艺, 再到近现代的民间艺术、口头文学, 非遗以其活态传承特质跨越时空阻隔, 将中华民族不同历史时期的生产方式、社会结构、生活习俗、思想观念等凝结为可感知、可传承、

可延续的文化形态, 让中华民族的历史脉络不再是抽象的时间刻度, 而是具体可感的文化实践历程。

(2) 延续中华民族集体记忆。集体记忆是共同体形成的心理基础, 它将个体记忆凝聚为群体的历史认知与身份认同。非遗作为集体记忆的核心载体, 其传承本质是中华民族集体记忆的延续与强化。从马克思主义人民主体论视角来看, 非遗是人民群众在长期生产生活中共同创造、共同传承的文化成果, 承载着人民群众对历史的共同感知与集体体验。无论是民间故事、史诗唱段, 还是民俗礼仪、节庆传统, 都在代际传递中不断深化着中华民族的共同历史记忆, 推动形成情感共鸣与身份认同。

(二) 传递共同精神追求: 激活精神家园的精神内核

(1) 彰显中华民族精神特质。民族精神是中华民族在长期共同生活和实践中形成的, 具有鲜明民族特色的精神品格与价值取向, 是中华民族生存发展的精神支柱。非遗作为中华民族精神的具象化表达载体, 深刻彰显了中华民族的精神特质。无论是传统技艺中蕴含的工匠精神, 还是民间节庆中体现的集体意识, 抑或是口头文学中传递的奋斗精神, 都将中华民族的精神特质转化为可感知、可践行的文化形态, 使民族精神

从抽象的理论层面转化为共同体成员的精神自觉。

(2) 传承中华民族精神基因。精神基因是民族精神的核心密码, 是中华民族在长期发展中形成的稳定精神特质与价值内核, 决定了民族精神的传承与发展方向。非遗作为精神基因的“活态载体”, 在代际传承中实现了中华民族精神基因的延续与积淀, 从而使中华民族的精神基因被不断强化、固化, 成为中华民族共同的精神密码。这种精神基因的传承, 彰显了中华文明的突出特性, 使中华民族在时代变迁与社会变革中始终保持精神上的凝聚力与向心力。

(三) 践行共同价值理念: 明晰精神家园的价值取向

(1) 以社会主义核心价值观校准价值坐标。社会主义核心价值观是当代中国精神的集中体现, 为构筑中华民族共有精神家园提供了明确的价值坐标。非遗作为中华优秀传统文化的重要组成部分, 其蕴含的爱国情怀、诚信观念、友善精神、敬业态度等价值理念, 与社会主义核心价值观高度契合。传承弘扬非遗, 能为社会主义核心价值观提供深厚的文化滋养, 同时让非遗中的价值理念得到时代性的阐释与发展。这种相互促进的关系, 校准了中华民族共有精神家园的价值坐标, 使共同体成员形成一



图1 第三届中国非物质文化遗产保护年会暨第四届丹寨非遗周活动在丹寨开幕



图2 2020年10月23日，在山东济南国际时尚创意中心，山东艺人在展示泥塑兔子王制作技艺。

致的价值认同与行为遵循。

(2) 以中华优秀传统文化理念筑牢价值基石。“精神的共同体是一种真正属人的最高级的共同体类型，高于血缘和地缘的共同体。”^[2] 中华民族共有精神家园的核心正是这种精神共同体的构建，而中华优秀传统文化理念便是这一精神共同体的价值根基。非遗作为重要载体，蕴含着丰富的文化理念，如和而不同的包容理念、天下大同的天下理念、自强不息的奋斗理念等。这些理念既是中华民族宝贵的精神财富，也是中华民族共有精神家园深厚的文化根基。非遗以活态传承的独特方式，使中华优秀传统文化理念得以延续，并在时代发展中不断被赋予新的内涵。

二、非物质文化遗产构筑中华民族共有精神家园的内在逻辑

(一) 生成逻辑：同源共生的文化根基

(1) 共同文化根基。非遗的发展始终植根于中华优秀传统文化的沃土，是中华民族在数千年历史进程中共同创造、传承的文化形态。从文化起源来看，农耕文明的节气历法、手工技艺，游牧文化的马术、歌舞，海洋文明的渔俗、航运技艺等，都共享着中华大地的自然禀赋与社会语境，承载着各民族交往交流交融中形成的共同文化基因。从文明传承来看，非遗通过口传心授、师徒相承、族群相传等模式，确保了文化内核的稳定性与连续性，使得不同时代、不

同地域的共同体成员，能够通过非遗感知共同的文化渊源，形成“我们是谁”的历史认知与文化归属，这正是中华民族共有精神家园建设的重要前提。

(2) 一致价值指向。非遗不仅是文化形式载体，更蕴含着中华民族共同的价值追求与精神向往，其价值内核与中华民族共有精神家园的价值导向高度契合。在漫长的历史发展中，中华民族形成了以仁爱、诚信、和谐、团结、自强、担当为核心的价值体系，非遗承载的价值理念涵盖对人与自然关系的认知，对人与社会关系的规范及个体精神境界的追求，与精神家园所倡导的价值追求一脉相承，构成二者同源共生的价值基础。这种一致的价值指向，使得非遗跨越时空，成为凝聚人心、规范社会行为、引领精神追求的重要力量，为构筑中华民族共有精神家园提供坚实价值支撑。

(二) 互动逻辑：双向赋能的互动关系

(1) 非遗滋养精神家园。非遗作为中华优秀传统文化的活态呈现，为中华民族共有精神家园提供了丰富的精神滋养、鲜活的文化内涵与牢固的情感纽带。从精神滋养来看，非遗蕴含的精神品格能够满足共同体成员的精神诉求，塑造个体精神世界，激励人们在时代变迁中保持精神定力，增强心理韧性。从文化内涵而言，非遗为精神家园注入了具体的文化元素与历史记忆，使得精神家园并非抽象的概念，而是具有可感可

知的文化载体与丰富厚重的文化内涵。

从情感纽带来看，非遗作为中华民族共同的文化记忆与身份标志，能够引发共同体成员的情感共鸣，强化中华民族的整体认同感与归属感。

(2) 精神家园反哺非遗。中华民族共有精神家园作为民族情感、价值认同与文化信仰的集中体现，为非遗的传承、保护与发展提供了强大的传承动力、良好社会环境与广阔发展空间。从传承动力来看，精神家园凝聚的文化认同感，不断激发共同体成员传承非遗的内生动力，使其产生保护传承的责任感与使命感，让非遗获得更广泛的传承主体与群众基础。从社会环境来看，精神家园倡导的文化自信、文化自觉理念，推动全社会提升对非遗的认同与重视，营造出利于非遗传承发展的良好社会氛围。从发展空间来看，精神家园蕴含的时代精神与价值追求，为非遗创新性发展指明了方向，引导其在传承中创新，在创新中传承。这种反哺作用既让非遗突破传统传承边界，焕发新生机与活力，也使精神家园的文化内涵在非遗创新发展中不断丰富。

(三) 转化逻辑：从“文化认知”到“文化认同”的升华

(1) 认知层面。非遗构筑中华民族共有精神家园的转化逻辑，其本质是通过非遗这一文化载体，推动共同体成员对中华优秀传统文化的认知从外在的知识把握，升华为内在的价值认同与身

份归属,最终凝聚为中华民族共有精神家园的精神内核。认知层面是转化过程的基本前提,核心在于实现共同体成员对非遗文化符号、历史脉络、核心内涵的系统性把握,为后续文化认同的形成提供理性认知支撑。

(2) 认同层面。认同层面是从“文化认知”到“文化认同”的质变,“是一个从心理感知到思想观念的不断升华过程”^[3]。体现为非遗所承载的文化价值、历史记忆与民族精神转化为共同体成员的情感归属、价值追求与身份认同,最终凝聚为中华民族共有精神家园的核心凝聚力。认同层面并非单一维度的情感共鸣,而是包含情感认同、价值认同、身份认同与行为自觉的多维统一体,呈现为逐步内化、层层深化的发展过程。

三、非物质文化遗产构筑中华民族共有精神家园的实践路径

(一) 构建科学传承体系,夯实建设基础

(1) 完善活态传承机制。活态传承是非遗的本质特征,需打破静态保护局限,建立生产性保护与生活化传承双轨机制。生产性保护方面,支持非遗与现代产业深度融合,积极融入文创、旅游、乡村振兴等领域,通过市场化运作实现“传承有收益、发展有动力”的良性循环。生活化传承方面,推动非遗融入日常生活场景,将传统节庆、民俗礼仪等纳入社区文化建设与公共文化服务体系,实现“日用而不觉”的传承效果。同时,建立传承监测评估机制,动态跟踪文化内核保护与传承成效,确保传承不跑偏、不走样。

(2) 加强传承人培养。传承人是非遗传承的核心载体,需构建“老中青”梯队式培养体系。加大对国家级、省级非遗代表性传承人的扶持力度,支持其开展带徒授艺、技艺革新,发挥传帮带作用。注重青年传承人的培育,与高校、职业院校合作开设非遗相关专业,建立校企合作培养模式,将非遗技艺与文化

内涵纳入教学体系。搭建非遗大赛、青年论坛等展示平台,激发青年群体的积极性与创造性,破解“后继乏人”难题。

(二) 推进文化符号创新,强化精神标志

(1) 提炼非遗核心符号。深入挖掘非遗蕴含的共同文化基因与价值理念,提炼兼具普遍性与辨识度的核心文化符号。从非遗的形态、技艺、内涵中提取关键元素,如传统纹样中的龙凤、回纹,民俗礼仪中的和合理念,传统技艺中的工匠精神等,这些符号需跨越民族、地域,彰显中华民族共同精神追求与文化特质。同时,对核心符号进行系统性梳理与阐释,明确其文化内涵、历史渊源与时代价值,使其成为承载中华民族文化记忆与精神标志的核心载体,为中华民族共有精神家园建设提供统一的文化符号支撑。

(2) 创新符号呈现形式。打破非遗符号传统呈现的局限,结合现代审美与传播需求进行创新表达。在视觉呈现上,将非遗核心符号融入现代设计,应用于文创产品、城市公共空间、服饰包装等领域,打造兼具传统韵味与现代气息的文化形态。在体验呈现上,通过沉浸式展览、互动体验项目、情景演绎等方式,让民众直观感受非遗符号的文化魅力。

(三) 优化数字赋能模式,拓宽交流场域

(1) 建设数字资源平台。整合全国非遗资源,构建集约化、开放性的非遗数字资源平台,实现非遗资源的共建共享。平台需涵盖非遗项目数据库、传承人数据库、数字博物馆、传承实践案例等核心内容,运用大数据、云计算等技术对非遗资源进行分类整理、数字化存档与智能化检索。注重平台的开放性与互动性,支持民众在线查阅、下载非遗资源,参与知识问答、技艺交流等互动活动,让数字平台成为非遗传承传播的重要载体。

(2) 创新数字传播形式。顺应数字时代传播规律,创新非遗数字传播形式,提升传播趣味性与感染力。借助短视频、直播、社交媒体等新媒体渠道,推出非遗技艺展演、故事分享、知识科普等内容,以生动直观形式吸引年轻群体关注。开发非遗主题手游、数字文创产品、线上课程等产品,推动非遗与数字娱乐、在线教育深度融合,拓宽非遗传播的覆盖面与影响力,实现全方位、立体化传播。

四、结语

非遗是构筑中华民族共有精神家园的核心纽带,为中华民族共同体建设提供文化滋养与精神动力。唯有坚持保护与开发并重、传承与传播并举,让非遗在活态传承中延续文化根脉,在时代创新中焕发新生机,才能持续强化中华民族的文化认同与精神共鸣。面向未来,非遗必将以更鲜活的形态融入时代发展,为铸牢中华民族共同体意识、推进中华民族伟大复兴提供不竭的精神力量,让中华民族共有精神家园在文化滋养中愈发坚实。

参考文献:

- [1] 马克思恩格斯文集(第一卷)[M].北京:人民出版社,2019.
- [2] 斐迪南·滕尼斯.共同体与社会——纯粹社会学的基本概念[M].张巍卓,译.北京:商务印书馆,2019.
- [3] 李福岩,李长福.唯物史观视域下铸牢中华民族共同体意识的思想基础和实践策略[J].攀登,2023(6).

作者简介: 金昭延(2005—),女,朝鲜族,辽宁沈阳人,本科生,中央民族大学中国少数民族语言文学学院,研究方向为中华民族共同体理论;亚尔麦麦提·玉素普(1999—),男,维吾尔族,新疆喀什人,博士研究生,东北大学马克思主义学院,研究方向为马克思主义民族理论。

新媒体视域下馆藏革命文物数字化建设

杨保艳¹ 梁 丹²

(1. “中共蓝田县党支部”旧址文物管理所, 陕西 西安 710500; 2. 蓝田县文物管理所, 陕西 西安 710500)

【摘要】革命文物作为中国红色文化资源中的重要组成部分, 其价值无法估量, 蕴含着极高的文化价值与教育价值。为持续实现革命文物最大化价值, 国家文物局携手财政部颁布《关于加强新时代革命文物工作的通知》, 倡导在坚守传统的基础上创新发展, 提升革命文物的展览品质与拓展教育功能, 并融入现代科技, 加大数字化展示与传播力度, 增强革命文化的表现力、传播力及影响力, 生动诠释红色文化。文章对新媒体视域下馆藏革命文物数字化建设进行探究, 提出数字化建设对策, 为革命文物保护工作提供实践指导。

【关键词】新媒体; 馆藏革命文物; 数字化建设

【中图分类号】G2

【文献标识码】A

【文章编号】1007—4198 (2026) 06—033—03

引言

新媒体技术凭借卓越交互性、即时反馈及开放性特点, 为革命文物保护工作带来全新机遇。国家也对革命文物工作寄予厚望, 认为革命文物承载着党与人民英勇奋斗的光辉足迹, 记录共产党辉煌历程与感人故事, 是党与国家重要的精神财富。因此, 应精心呵护革命文物, 巧妙利用新媒体技术中的数字化建设举措, 为馆藏革命文物提供支持, 深挖其红色精神, 有效推进革命文物与红色基因的发扬光大。

一、革命文物保护现状

我国一直以来高度重视革命文物保护, 颁布了诸多有关此方面的保护性文件, 包括《中华人民共和国文物保护法》《革命纪念馆工作条例》《国务院关于进一步加强文化遗产保护工作的通知》及《革命文物保护利用工程实施方案(2018—2022年)》等, 界定红色文化保护范畴, 指出文物保护的具体内容与要求。其中涵盖革命文物领袖、英雄故居、重大历史事件发生点、纪念碑、红军遗物等, 这些不仅是我国珍贵的物质文化遗产, 更是塑造国民文化自信的关键, 应将其上升到法律法规高度。为

此, 党中央与各级政府机关积极响应该工作, 颁布一系列针对性的革命文物保护措施, 提倡将革命文物放在首要位置, 引导社会力量参与革命文物保护工作中, 以更好地传承与弘扬革命精神。

二、馆藏革命文物数字化建设的必要性

(一) 文物保护紧迫性

博物馆、纪念馆馆藏革命文物面临着两大风险, 分别是人为破坏与自然损害, 涵盖纸张酸化、变形、破损、霉变等, 对文物保存带来严峻挑战。尤其是红色纪念馆中, 馆藏革命文物受到不同程度损害, 包括文物褪色、虫蛀、霉变等(如图1), 损毁较严重, 且纸质文物并未得到良好保护。而将数字化建设融入其中, 降低实体文物使用频率, 减少损害程度, 以数字化技术记录文物每个细节, 并提供精准虚拟修复方案, 实现对革命文物有效保护。

(二) 数字管理必然性

国家文物局重新修订的评估办法与标准, 为博物馆、纪念馆事业发展指明了前进方向。尤其是《博物馆定级评估办法》和《博物馆定级评估标准》着重提出应重视数字化建设, 使其在博物馆

中占比超过20%。而构建科学规范的管理, 则为革命文物数字化建设核心。应利用专业数字化管理平台保护文物, 对文物进行扫描与制作处理, 实现即时高效管理。数字化保护中, 除了信息采集, 更应涵盖文物来源、年代、流传历程等信息, 以及做好日常保养、修护、展览利用及学术研究等, 避免信息孤岛, 提升管理效率。

(三) 弘扬红色文化必要性

革命文物承载丰富精神瑰宝, 对传承红色文化具有重要价值。数字化建设能挖掘革命文物的内涵与价值, 实现弘扬与传承红色基因效果, 使国民在潜移默化中接受良好熏陶, 增强国民的文化自信。因此, 正确认识馆藏革命文物数字化建设重要性, 利用数字技术保障革命文物安全, 实现数字化储存、生动展览与广泛传播。同时, 持续创新推广方式, 让革命文物成为连接民族情感、传承文化精髓与增强国民认同感的坚固桥梁。

三、新媒体视域下馆藏革命文物数字化建设策略

(一) 全面优化顶层设计与战略规划

为推动革命文物数字化建设工作规

范化与标准化,应建立一套涵盖数据采集、数据存储、数据应用等管理流程,确保能推动数字化建设工作有序开展,在提升文物资源的效能与价值、在革命文物数字化建设中,应将《革命文物保护利用工程(2018—2022年)实施方案》作为指导性纲领,为革命文物保护利用提供明确指南,也为数字化建设工作奠定政策支撑。基于此,应细化各项执行举措,保证工作有效落实。首先,明确三维模型格式规范,保障各类设备与系统采集信息实现无缝衔接与良好共享。例如,应统一数据接口标准,推动技术标准广泛认同与实施,保证不同机构间的数据顺畅流通、整合运用。其次,打造数据安全防护体系,保护文物安全。例如,为保护文物信息的完整性、可获取性及安全性,应建立数据安全防护体系,利用数据加密技术、严密访问权限管理制度、定期实施数据备份、制定灾难恢复预案等,保障文物数字化信息采集、储存及应用环节受到全面保护。最后,打破地域限制,加强纪念馆间的协作与交流。例如,建立跨地域、跨领域合作机制,鼓励与引导各大纪念馆相互学习数字化建设经验,一同参与技术研发、创新等工作中,持续提升数字化建设效果。通过采用行之有效的战略规划,持续完善纪念馆革命文物数字化建设工作,为文物传承与发展贡献一份力。

(二) 开发文物数字化信息管理平台

馆藏革命文物实施数字化建设,首要任务应做好数字化采集、存储工作,以保证革命文物的安全。以数字化技术扫描革命文物时,遵循安全性原则,保证在不损害文物安全的前提下实施。针对不同文物独特保护需求,纪念馆应结合文物实际情况,制定适宜的数字信息采集与处理方案。例如,对于立体文物,包括雕塑、器具等,以高清摄影、三维



图1 文物褪色1



图2 文物褪色2

激光扫描及全景拍摄等技术,全方位且精准捕捉革命文物的立体构造、精确尺寸、色彩与细腻纹理,保证数据为构建栩栩如生三维数字模型奠定基础,使观众沉浸于观赏中。对平面纸质文物,包括革命资料、历史档案等,则要采用高精度图像扫描技术获取清晰资料,尤其是针对革命文献或书籍,除了扫描封面外,更应扫描内页,保证每页内容完整记录其中,保留文物的信息价值与历史内涵。完成数据采集后,博物馆或纪念馆要建立文物数字资源管理体系(图2)。系统中配备功能完善的数据资源管理模块,兼具数据修改、检索、编辑、分析等功能,利用统一存储体系,对革命文物档案、三维模型、图像、音频、视频等实施标准化管理。并且还要展现数据管理体系的灵活性与可拓展性,确保该管理体系能更好地应对未来数据持续增

长与类型多样化挑战。通过采用此管理系统,让纪念馆能灵活运用文物资源,将其转变成数字化形态,实现文物的高效整合与利用,促使纪念馆数字资源的规范化管理,提高信息化管理水平,为观众提供更便捷与高效的学习、观赏渠道,为革命文物保护与传承贡献一份力。

(三) 创新数字化服务手段赋予文物内涵

新媒体视域下,纪念馆革命文物的数字化成为增强文化传播效能与升级观众体验的强有力举措。纪念馆可在守护与激活革命文物中,秉持传统保护原则与勇于开拓的创新路径,深入挖掘与整理现有文物考古资料,为观众呈现革命文物的深厚历史底蕴与壮丽革命篇章。首先,广泛收集革命文物资料,为文物传承发展奠基。例如,纪念馆所在地有关部门应积极参与到革命文物历史资料

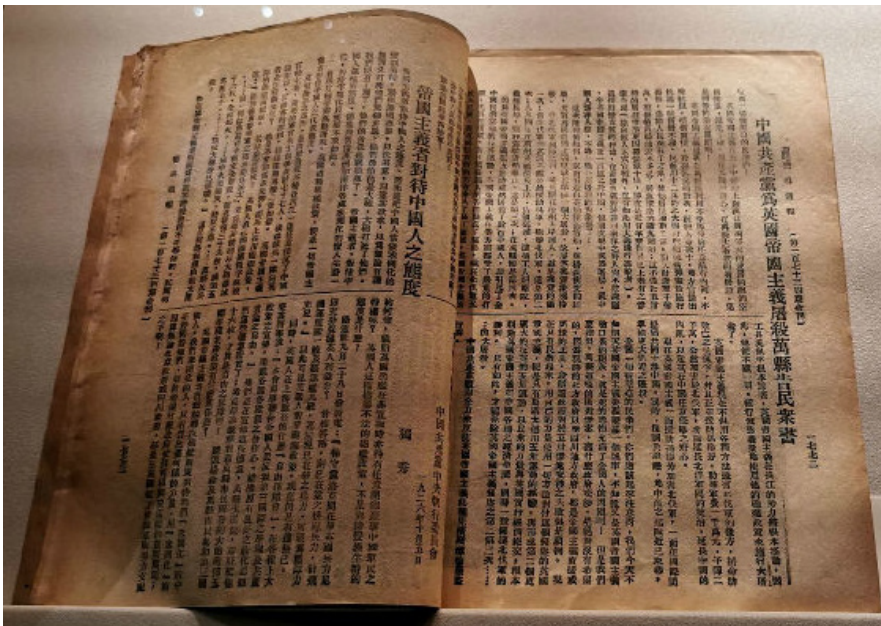


图3 文献资料内页

收集中,共同编撰《蓝田红色革命印记》一书,为革命文物传承与弘扬奠定基础;积极响应国家文物普查号召,复核现有文物信息,记录革命文物新线索,保证文物实现精准与全面覆盖。其次,做好数字化建设工作,推动成果数字化保存。例如,纪念馆所在地有关部门应携手考古机构,将先进考古技术手段运用在调查、勘探、挖掘等环节,将成果实现数字化保存,为研究与应用铺垫。依托丰富的馆藏文物资源、考古学理论及数字化技术,为革命文物实现数字化建设提供强有力参考。例如,纪念馆可结合以上优势,推出便捷的移动智能终端导览系统,观众在参观革命文物时,只需轻扫二维码即可轻松获取展览信息及详尽的语音解说,缓解纪念馆讲解资源紧张状况;构建全面的数字化管理体系,涵盖在线预约、检票、后台管理以及数据分析等功能,实现数据网络集中管理,为观众参观提供优质服务。

(四) 数字化建设推动革命文物数字化传播

新媒体迅速发展,数字化技术运用

于革命文物中,为革命文物的保护与传承工作开辟了一条丰富多彩的展示途径,显著增强观众与革命文物之间的互动体验。尤其是数字化传播正以前所未有的态势席卷而来,显著拓宽数字技术的应用边界。从精心设计的数字化展览,到精准推送的多媒体信息,再到文物信息全面展现,全方位展现数字化传播技术的优势,为纪念馆谱写新篇章。首先,纪念馆展览布局应巧妙融入多元化的数字展示与互动元素,提升展览吸引力与影响力。例如,利用自由组合互动展览墙、前沿触屏技术、沉浸式VR展览等,辅之以图文资料,生动再现历史场景,为观众带来视听盛宴。以解放战争为例,可在纪念馆设立一个展览区,让观众仿佛穿越时空,置身于当时解放战争中,亲身感受蓝田县在当时所发挥的作用。其次,利用先进的虚拟现实技术、增强现实技术等前沿科技手段,为观众带来真实与震撼的观展体验。例如,在红色文化VR、AR体验馆中,让观众利用该技术观看有关红色文化的影片、中共蓝田特别支部成立初期的艰难探索,使观

众穿越时空,重温红色革命的光辉历程,理解文物背后蕴含的历史故事与文化底蕴,提升观赏体验。最后,精心策划与设计数字化展览。例如,纪念馆可推出红色文物展览活动,借鉴成功纪念馆经验,开展多个线上展览,包括庆祝中华人民共和国成立周年大型主题展、抗日战争胜利专题展等,为观众带来丰富多彩的体验。通过利用系列数字化技术,逐步形成浓厚的红色文化氛围,为革命文物的发扬光大奠基。

四、结语

革命文物作为中国共产党抗战时期的珍贵历史见证资料,为爱国主义教育工作的开展与培育民族精神提供诸多优质的教育资源。因此,有关红色纪念馆或博物馆应结合新媒体技术,夯实革命文物数字化建设基础,对已有的保护与传播策略进行创新,将革命文物的价值全方位凸显,显著提升革命文物传播效率,促使红色文化发扬光大。✎

参考文献:

- [1] 于秀杰. 新媒体视域下革命文物保护发展研究[J]. 文物鉴定与鉴赏, 2022(19).
- [2] 余洁. 新媒体视域下革命文物保护现状及发展研究[J]. 文苑, 2023(33).
- [3] 刘曦. 新媒体视域下革命文物保护发展研究[J]. 电脑校园, 2024(6).
- [4] 梁观球, 陆柳双, 罗丽秋, 等. 新媒体视域下革命文物的传播策略及发展[J]. 传奇故事, 2022(18).
- [5] 刘小花. 新媒体视域下馆藏革命文物数字化建设——以南昌八一起义纪念馆为例[J]. 新媒体研究, 2021(4).

作者简介: 杨保艳(1998—),女,汉族,陕西榆林人,本科,助理馆员,研究方向为文物博物馆。