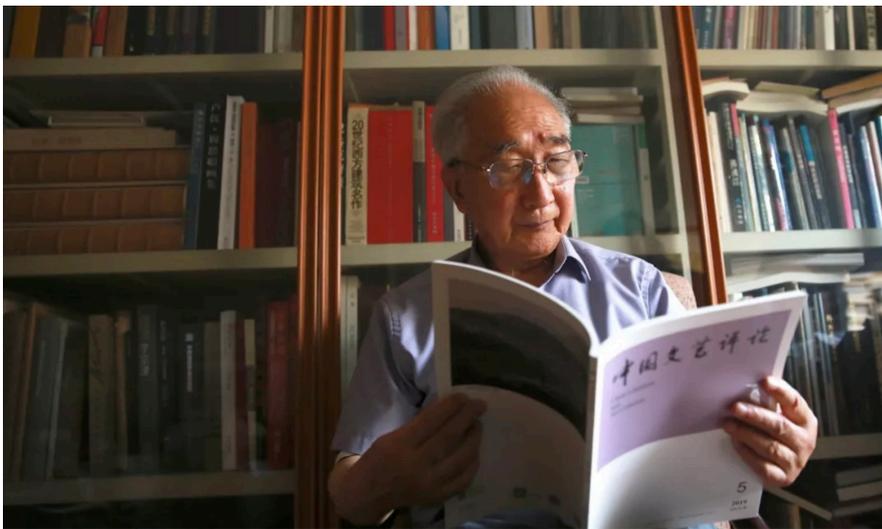


用西方油画语言为中国人造像 ——访画家靳尚谊

文 / 赵凤兰



靳尚谊

靳尚谊,1934年生,河南焦作人。1953年毕业于中央美术学院绘画系;1957年结业于马克西莫夫油画训练班,并留校在版画系教授素描课;1962年调入油画系第一画室任教。曾任全国政协常委、中国美术家协会主席、中央美术学院院长、第四届国家教委艺术教育委员会主任、中国油画学会副主席。现为中国美术家协会名誉主席、中国文学艺术界联合会荣誉委员、中央美术学院教授、中央文史研究馆馆员、北京靳尚谊艺术基金会顾问。

作为美术教育家,他曾主持过中央美院第一画室及油画进修班的教学工作,其艺术实践和主张在20世纪80年代中期以来影响了我国一大批油画家向古典主义吸收营养的热潮;他在全国率先设立了建筑和设计专业,完善了中央美院的教学体系和学科布局;他创作了《塔吉克新娘》《晚年黄宾虹》《八大山人》《画僧髡残》《瞿秋白》《孙中山》等一大批融西方油画技法和中国人文精神于一体的油画代表作,成为中国油画古典写实学派的领军人物,作品多次获得国内外大奖,并被中国美术馆等机构收藏。他先后被意大利博洛尼亚美术学院授予荣誉教授称号,被中国艺术研究院特授中华艺术奖终身成就奖,被中央美术学院颁授杰出教授、“徐悲鸿——教育教学奖”。2016年,靳尚谊艺术基金会在北京成立,用于支持美术教育事业、艺术展览交流,扶助艺术人才,资助艺术文献画册出版等。

冲着“公费管饭”偶然走上艺术之路

赵凤兰:您是继徐悲鸿、林风眠、吴作人、罗工柳、董希文之后的中国第三代油画家,也是中华人民共和国成立后国家培养的第一批艺术专业的大学生。据我所知,您走上艺术之路纯属偶然,能回忆下您当年在国立艺专与绘画结缘那段往事吗?

靳尚谊:我的童年是在抗日战争时期度过的,那时年纪尚小,还谈不上规划将来想做什么、学什么专业,只是懵懵懂懂对绘画有一种天然的喜好。在上图画课时,我比其他同学画得像、画得准,平时也经常临摹《三国演义》

《七侠五义》《封神演义》等连环画中的人物。上初中时,由于父亲去世,我投靠到北平的外婆家,就读于北平私立“九三中学”。这所学校的美术老师水平很高,她很喜欢我画的画,我也很乐意上美术课,可从来没想过会报考美术院校。因为那时年轻人的理想是工业救国,学艺术的大多是有钱人家的子弟。当时中学里流传着这样一句顺口溜:“男学工,女学医,花花公子学文艺。”像我们这种家境贫寒的人根本不具备学艺术的条件。

我初中毕业那年正值1949年北平和平解放,当时整个社会经济状况不好,物价上涨,粮食困难,我的家庭也陷入困境。当时,我父亲的一位朋友在北平国立艺专教书,还有一个亲戚也在艺专学习美术,他们了解到我的情况后劝我说:“北平国立艺专正在招生,还公费管饭,你对画画感兴趣,又有天分,何

不试试呢？”在他们的鼓励下，我产生了报考国立艺专的念头。可艺专是干什么的，考试需要哪些条件？我却一无所知。那个读艺专的亲戚叫我考前准备一下，在假期画个素描石膏像练练手，可我压根儿没见过素描，也不知道石膏像是什么样。于是他借来一个外国人模样的石膏像，告诉我它叫“阿克利巴”，又给我找来几根木炭条和一个馒头，叫我用木炭条画画，用馒头擦，这是我第一次见到石膏像和画素描的工具，也是我考前唯一的一次练习和准备。凭着这一点准备，我真的考上了国立艺专，在被录取的100名考生中，我的文化课合格，素描成绩排在甲等的最后一名，第20名。

1949年秋季，我进入北平国立艺专一年级的预科班。当时的国立艺专是五年制大专，招收初中毕业生，1950年与华北大学三部美术系合并改为中央美术学院后，变成三年制大学。这样一来，我等于上了两个一年级，在艺专读预科时我学的是素描、水彩、图案、雕塑、设计等基础课。改成美院后，我选了绘画系，学的是绘画、水彩和线描，主要创作年画、连环画和宣传画。那时还没有油画课，学院主要培养以年画、连环画为主的普及型人才，因为这些人材在社会上的需求量大。1953年，在我本科毕业留校读研究生之际，美院又一次调整，开始招收五年制学生，下设油画系、国画系和版画系。1955年春季，我考上了油画训练班，之后留校任教，从此开启了我的油画之路。我完全没有想到，从15岁那年偶然走进北平国立艺专校门的那一刻起，我将在这所学校度过我的少年、青年、中年、老年，乃至终生。

赵凤兰：看来当年的艺考远不像今天这般竞争激烈，您既没见过素描，也非“花花公子”，命运却把一个寒门子



1957年，油画训练班同学与马克西莫夫合影，后排右四为新尚谊。

弟带进艺术之门，这种偶然有时候也是必然。那在美院学习期间，您在素描方面的启蒙老师是谁？徐悲鸿当时是中央美院的第一任院长，您有没有受到过他的亲授和点拨？

靳尚谊：我的素描启蒙老师是孙宗慰先生，他是原中央大学艺术系的毕业生，是我国20世纪40年代很有成就的油画家，也是徐悲鸿院长的学生。由于我入学前没有真正的素描基础，在第一年的素描课中，孙宗慰先生教给了我最基本的素描知识和方法，他认真负责的教学给我留下了很深的印象。进入高年级后，李瑞年、戴泽、李宗津、董希文分别教授过我素描。李瑞年先生的教学非常生动，他要求我们画素描要“拉过来”“推进去”，特别强调素描的空间关系；李宗津先生是同学们非常喜欢的一位老师，他常把自己画的人像素描和自画像带到教室给我们看，对我们有很大的启发和帮助；董希文先生在我读本科和研究生期间教过我素描，在他的悉心指导下，我对素描的认识和实践都有了明显提高。

作为院长的徐悲鸿虽然没有对我亲授过，但我们之间有过一次短暂的接

触，给我留下了深刻的印象。当年我们每次画完素描都要由科代表和老师进行排序和评定分数，有一次画完素描后，科代表在排列成绩时把我的素描排在前面，这时徐悲鸿院长来到我们教室，他仔细观看了每个同学的作品后，把我的素描拿到后边去，把另一个同学金宝生的素描排在了前面。当时我的素描画得比较细致，也很准确，但造型有些死，显得生硬；而金宝生画得比较概括、生动。通过这件事，我理解了徐院长对素描的要求，他追求素描的艺术性和绘画味道，哪怕画得再准确，笔触死、腻是不行的，这一点对我触动很大，这是我跟徐院长唯一的一次接触。后来徐院长就再也没来过，但他的素描作品一直悬挂在高年级的教室里，我常去看，也很喜欢。后来他的身体不大好，便以讲大课的方式给学生讲授艺术方面的知识，我曾在美院的操场上听过一次他讲的美术史课，那仅有一次的教诲令我终身难忘。

赵凤兰：新中国成立初期，为了学习西方油画，中国美术界采取了“走出去”和“请进来”两种方式，中央美院开办的由苏联专家马克西莫夫主持教学



靳尚谊《送别》1959年

的油画训练班就属于后者。作为“马训班”的学员，您最大的收获是什么？您认为苏联专家的教学对当时中国的美术教育产生了哪些影响？

靳尚谊：新中国成立初期，中国油画的整体水平很弱，全国上下都在研究基础。那时我国没有美术馆，更没有展览，苏联展览馆（今北京展览馆）1954年才建成，建成后举办了一个大规模的“苏联经济及文化建设成就展览会”，其中的文化板块展出了大量的油画、雕塑、版画作品，这是我第一次看到大规模的欧洲油画原作，此前我只看过徐悲鸿院长画的一小幅油画和院办悬挂的几幅油画静物，以及罗工柳、冯法祀、吴作人、董希文、李宗津等老师画的历史画。当时中国能画油画的人没有几个，所以一听说有展览，全国爱画画的年轻人都跑来看，眼界为之大开。展出期间，老师让我们去临画，我恰巧选了马克西莫夫的那张《铁尔皮果列夫院士像》，没想到他后来真的成了我在油画训练班的老师。

油画训练班共招收了20名学员，都是从全国各个艺术院校、美术单位层层选拔上来的年轻教师和成熟艺术家，像冯法祀、詹建俊、侯一民、何孔德、秦征、魏传义、王流秋、高虹等。那年

我21岁，是这个训练班里年龄最小的学员。马克西莫夫在油画训练班执教时才43岁，年富力强、精力旺盛。由于当时可资借鉴和教学的油画原作匮乏，马克西莫夫就经常和我们一起深入田间地头作画，通过示范让我们了解油画的物理性能和表现技法。每当他画画时，我们都会停下笔来高低错落地围挤在他身后，随着他画笔的转动，人群中不时传来阵阵赞叹。在学习期间，我最大的收获是对“什么是结构以及如何表现结

构”有了清晰的认知。马克西莫夫强调的“结构”这个词，我们当时还是第一次听到，在他的解释和示范下，我们慢慢理解了素描首先要把人的头、肩、胸廓、骨盆、腿、四肢的骨骼构造搞清楚，分清哪些是不变不动的地方，哪些是能变能动的地方，要找到它的中线，再把这些骨骼肌肉所形成的形和面通过体积空间和透视关系立体地呈现出来。听他这么一讲，我们理论上懂了，但还是画不出来，心与手还是有距离的。我们的画明暗体积都有，但就是感觉有些散，颜色浮在上面，缺乏质感。后来，马克西莫夫给我的老师冯法祀改画，改一个男人体的腿部。经他一改，画面颜色都吃进去了，骨骼肌肉都连贯起来了，看起来特别结实。我一看，噢！原来明暗、体积是人体的构造反映出来的，我们以前老是孤立地、表面地看人物形体，没有将人体的面与骨骼肌肉的形结合起来。而马克西莫夫是整体地、互相联系地看，从形体的本质和内在的结构来表现明暗体积。此外，他还就现



靳尚谊《毛泽东与华国锋》

现实主义创作如何表现生活、反映历史事件、处理情节和营造意境等问题提出了具体指导意见，使我们深受启发。这时我才真正懂得西方素描和油画在色彩、造型及主题表现上的基本要求。可以说，马克西莫夫影响了整个中国的油画基础理念，为中国画家认识欧洲油画技法和造型体系打开了一扇窗，对中国现当代美术教育事业起到了积极的引领作用。20世纪90年代初，我到莫斯科访问，本想去拜访马克西莫夫，但由于种种原因没去成，回国后没多久就听说他去世了。没能与他见上最后一面，成了我一生的遗憾。

赵凤兰：马克西莫夫无疑是20世纪50年代影响中国绘画发展的重要人物之一，也深深地影响了您对素描基础和油画造型规律的掌握。之后您留校任教，创作了《送别》《我们的朋友遍天下》《十二月会议》《长征》《毛主席在炼钢厂》等一批多人物情节历史画。能谈谈当年您在革命历史题材创作方面的探索吗？

靳尚谊：从20世纪五六十年代开始，出于新中国成立初期各类历史博物馆建设的需求，人物情节画和革命历史题材创作占据主流，风景、静物、肖像类题材相对处于弱势。当时中国革命博物馆和军事博物馆刚刚落成，面临开馆，需要大量革命历史画，有许多是国家订件，是大主题，稿费也高。而画风景、静物和肖像，只能搁在自己家里摆着，社会上不需要，也没人买。为迎接革命博物馆开馆，我接受订件任务创作了《毛泽东在十二月会议上》。这是一幅多人物历史画，为了恰到好处地表现毛主席在“十二月会议”上作报告的精彩瞬间，我收集了很多资料，设计了多种构图。最初的几张构图，人物的动作不明确，平淡无力，没有把毛主席



靳尚谊《毛泽东在十二月会议上》1976年 军事博物馆藏

作报告的精神传达出来。几易其稿后，我选择了毛主席讲话时手向前推进的动作，用这个有力的手势表现出革命人的气魄和革命的形势不可阻挡。当时许多报纸杂志都介绍了这幅作品，认为这幅作品生动再现了当年的历史场面与时代氛围，体现出了人物的精气神。这幅作品至今还完好地保存在革命博物馆里。而《长征》《送别》等其他几幅作品就没这么幸运了。《长征》原名“踏遍青山”，灵感来自于毛主席的诗词“踏遍青山人未老”。画面中心的毛主席从山坡上走来，一旁的战士牵着马紧随其后，整个画面是低视角，背景是大面积天空，人的状态沉着自如、勇往直前，体现了革命人走向胜利的稳健步伐和坚定信念。这幅作品参加了1964年的“第三届全国美术展览”，只在少量报刊发表过，据反映情调有些低沉，后来丢失了，只保存了一张彩色反转片。《送别》是我在“马训班”毕业后为革命博物馆创作的第一张油画，曾作为“黑画”展览了一次，展览后就不知去向了。这些多人物情节画为我后来创作肖像作品奠定了基础。因为在学习苏联以前，我们对多人物情节的绘画是完全

不懂的，但油画的基本模式就是情节性绘画，代表作是达·芬奇的《最后的晚餐》，即便是现代主义绘画也无法逃脱情节性绘画这一基本样式。也就是说，多人物绘画画好了，其他题材自然而然也就画了。所以说，多人物情节性绘画是油画家成长的必经之路。

以肖像画为切入点，探索油画艺术的民族化

赵凤兰：刚刚听您讲述了许多关于多人物情节历史画的创作经历，那后来又是什么原因促使您把单个人物肖像作为探索油画艺术的主攻方向和突破口？在创作中您曾受到哪些油画家的影响？

靳尚谊：原因很简单，我感觉画多人物画吃力，画肖像相对省力，而且能把油画的语言和特征充分表达出来，让它表现得更完美。其实早在“十七年”时期，我就画过多张人物肖像，个人觉得肖像画更适合自己的，想集中精力在这方面做点深入探索和研究。另外，从西方绘画史来看，肖像是极其重要的类型，这跟欧洲的文艺复兴和工业化体现出对人的尊重和重视有关。欧洲历史上几乎所有画家都画过肖像，肖像画往往



靳尚谊《塔吉克新娘》60cm×50cm 1983年 布面油画 中国美术馆藏

代表了一个时代的最高水平。我想强调一点的是，历史上任何一个画种的兴起都不是孤立的，往往跟社会的需求和经济状况紧密相关，经济基础决定上层建筑，古今中外的艺术发展都逃脱不了这一规律。拿西方来说，文艺复兴时期出现了神话、宗教题材，这些都是教堂订件，就跟我们画观音、灶王爷、如来佛一样，都是程式化的造型，不需要风格；17世纪英国资产阶级革命后出现了商人阶层，肖像画就发展了，技法也变了，开始写生，涌现出伦勃朗、鲁本斯等肖像大师；随着19世纪工业化发

展，人物画、风景画开始流行，出现了马奈、莫奈、塞尚等印象派；后来随着画廊的出现，商品画应运而生。从我国古代绘画史来看，人物画曾在唐宋时期达到鼎盛，主要以表现帝王、贵族人物为主；宋元以来，人物画开始衰落，山水、花鸟画兴起；进入20世纪后，齐白石、傅抱石、黄宾虹、吴昌硕、李可染等国画大师把中国画推向高峰；新中国成立后，多人物历史画出现了；如今，历史画、肖像画、风景画百花齐放。由此可见，所有画种从诞生、发展到成熟都有其自身的发展逻辑和演进规律，

都受政治、经济和社会环境的影响和制约。但不论古今中外，人物肖像始终是人类艺术的永恒主题，是绘画创作的流行品种。在我个人的肖像画创作中，我受欧洲肖像大师伦勃朗和委拉斯凯兹的影响较深。这两人是肖像画最重要的开创者，代表了油画色彩造型的两种类型，前者是颜色浓烈明艳的，后者是淡雅抒情的。我的画风跟委拉斯凯兹接近，偏柔和，不过我也喜欢伦勃朗那种强烈的画风，但学不了，画不出来，这大概与性格有关。

赵凤兰：20世纪70年代末、80年代初的“西德之行”和“美国之旅”让您真正有机会集中、零距离地观看世界油画经典。听说正是这两次经历，带给了您艺术上的开悟和跃进？

靳尚谊：是的。20世纪70年代末，我随文化部组织的中国美术教育考察团访问西德，这是我学习油画以来第一次走出国门近距离观看欧洲油画原作。我集中观看了德国文艺复兴和19世纪的画家莱伯尔、李伯尔曼等大师的作品，以及伦勃朗、维米尔、安格尔、鲁本斯、波提切利等欧洲其他国家的画家的油画原作后，开始对古典作品产生兴趣。之前，我和我的同事都不喜欢古典作品，认为古典作品很细、很腻，颜色也不好看，都喜欢印象派的作品。这是因为过去我们看不到原作，看的都是一些粗糙的印刷品。这次亲眼见到原作后，发现古典作品的美是惊人的，画面比印象派更强烈鲜明，轮廓边线十分清晰，黑白明暗对比强烈，画质非常细腻。尤其是伦勃朗的作品，用笔老到奔放，整个画面苍劲有力，色彩像宝石一样斑斓闪亮；还有凡·代克、波提切利的作品，冷暖颜色交织，也非常精彩，一改往日我对古典作品的印象。

80年代初，我和爱人赴美国探亲，

待了大约一年时间，我把美国大大小小的美术馆、博物馆，以及各个历史时期主要画家的作品看遍了，全面研究了欧洲从古代、中世纪、文艺复兴、印象派到现代主义油画的演变过程。此前，我以为自己的油画已经画得很好了，一对比才看出自己画的毛病：一是体积没有做到位；二是色彩有问题。虽然我学了多年油画，对素描的研究也算比较深入，但体积问题一直没有完全解决，色调也相对单一，没有认真对待边线处的明暗，使得形体单薄和简单化。这次在美国看了大量原作后，发现他们的作品不论什么风格，画面都很丰富，有一种浑厚、含蓄、醒目的画风和力度。我觉得这是因为东方人和西方人不同的观赏习惯所致。中国人表现事物是线描和笔墨，西方人则是面、光源和结构。西化的造型特点是通过明暗体积和光的虚实强弱来塑造形体，使画面形成一种立体、丰富、有厚重感的抽象美。东方绘画则是平面的，以线条艺术为基础，体现一种线造型的韵律感和装饰美。在色彩方面，西方人看的是环境色、光源色，表现人物和物体在不同光源下呈现出的不同色泽；中国人画画看固有色，红就是红，绿就是绿，不去考虑颜色与周边光源和环境色之间的关系。我意识到，如果体积和色彩这两大问题不解决，我的画就达不到西方油画的水平，体现不出西画造型体系里所呈现出的抽象美。后来，我尝试着给美国一个画廊的老板画肖像，用古典法和分面法把边线转过去，将体积塑造得更深入具体，效果一下子发生了重大转变，整个画面顿时丰富、厚实了。这是我“西德之行”和“美国之旅”的重要收获，也是我日后探索古典主义肖像的动因。

赵凤兰：正是基于对这些西方古典大师作品的重新认识和发现，才为您开

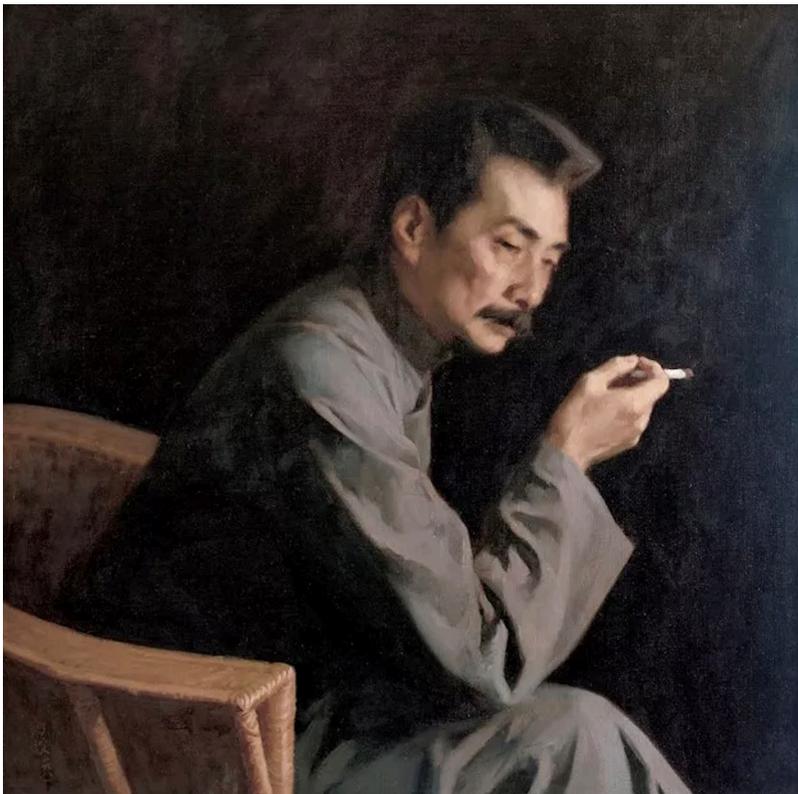


靳尚谊《蓝衣少女》60cm×50cm 1984年 布面油画

启了属于自己民族风格语言的中国“新古典主义”画派。在您的一系列作品中，《塔吉克新娘》是古典主义风格最具代表性的作品，您是如何运用西方的造型语言来表现这幅作品的光线、色彩和体积的？我感觉这幅作品也蕴含着您的一种艺术理想和人生理想。

靳尚谊：《塔吉克新娘》是我从美国回来后创作的一幅带有实验性质的作品，于1983年下半年完成，我想通过它实践一下西方强明暗体系在我的作品中如何表现。在去美国之前，我和油画家詹建俊曾一起到新疆深入生活，先后到乌鲁木齐、喀什、塔什库尔干、塔吉

克地区逗留了一个多月，画了不少画，一大批素材还没来得及整理就出国了。回国后，我根据其中的一幅写生作品构思了《塔吉克新娘》。新疆女孩的五官比较立体，当时我参照了一些照片，构思并设计了人物的动作和光线，想用侧光来体现人物造型。西方油画表现明暗体积的形式多为侧光和顶光，很少用平光。所以在这幅《塔吉克新娘》中，我采用了西方古典油画的画法和侧光的方式，设计让光线从一侧照进来，使人物沐浴在一半暗一半亮的强明暗对比中，同时借助丰富、有层次的光源色，对人物的面部光线、头巾的褶皱、服装的饱



靳尚谊《鲁迅》1983年 布面油画



靳尚谊《瞿秋白》1984年 布面油画 中国美术馆藏

和度、饰物的色调变化做了精心描绘，尽量摒弃一些琐碎多余的部分，让复杂的颜色与体积空间从深沉的背景中凸显出来，使整幅作品在构图、造型、黑白、明暗上形成单纯而和谐统一的艺术整体，呈现出一种抽象的美感。

你提到这幅作品中蕴含着我的艺术理想和人生理想，我想这与我当时的心态有关。虽然20世纪五六十年代人们普遍很穷，但生活安定，思想单纯。我们当时在学校学的西方绘画、文学、戏剧、电影和音乐，全都是19世纪的经典。可“文革”以后，我看到社会上暴露出一些不好的现象，人际关系也有些紧张，这对我的思想产生了很大触动，一时难以理解，心情也不好。我无法改变这些现实，只能寄希望于自己的作品，试图表现一种宁静、和谐、崇高、纯洁的理想美，冲淡一下自己内心的苦闷。塔吉克新娘纯洁动人的东方气质，略带矜持、羞涩的表情，予人一种美好纯洁的触动，也暗含了我的审美理想和人生理想。这种对理想美的向往，既是我一个画家的追求，也是人类共同的情感追求，于是我通过油画把这种美表现了出来。这张作品完成后，受到业界广泛关注，很多报刊都发表了，后来被中国美术馆收藏。当时，评论界给这幅作品冠以“新古典主义”，认为它标志着中国油画界“新古典主义”的开启。其实古典主义早在15世纪的欧洲就有，只不过中国在辛亥革命以后才有油画，却只引入了同时期的“印象派”风格，古典主义在中国是空白的。我也并不是为了创造什么风格而作画，只不过是了解决油画中很基本的体积问题，才采用了古典主义的形式，以达到西方造型体系的审美要求。

赵凤兰：20世纪八九十年代是您油画创作的巅峰期，之后您又陆续用西方

的油画语言创作了多张中国风的人物肖像，这些肖像都投射着中国人内在、含蓄、单纯、深邃的女性美、人性美，其中多张肖像都采用了平光画法，您为什么后来又选用平光来表现人物肖像呢？通常会选择什么样的人入画？

靳尚谊：采用平光是因为我想在中国元素的回归里找到自己的造型语言。

《塔吉克新娘》完成后，我总觉得有些欧洲绘画的味道。特别是一个留法的朋友看了《塔吉克新娘》后说：“作品很好，如果摆在欧洲博物馆里都是可以的。”我一听，觉得这不是我的最终追求，我想进一步尝试更具典型中国特色的人物肖像。加之中国人的面部轮廓比较平，更适合用平光来表现，于是我尝试着用古典的风格，平光和半侧光等方式画了多张现代人物和历史人物肖像。

《蓝衣少女》《果实》是我用当代城市女孩形象来探索古典主义风格的作品；《鲁迅》《瞿秋白》《孙中山》是我用古典造型对历史人物的描画。这些人物肖像在创作时同时或交叉进行，使我在历史与现代的时空交错中摸索出自己的语言，拓宽了我用古典主义风格探索肖像艺术表现力的多样性。

至于选择什么样的人入画，这是一种感觉，没有具体的模式和标准。我首先看这个人美不美；二是看他好不好画。这个美不美的标准很复杂，这里不是单指长相美不美，有的人长得美但是不好画，有的人好画但长得不是传统意义上的美，总之要长得有特点才好。选定人后还要进行摆姿，对方穿什么衣服、处在什么样的环境里、采取什么样的光线、做什么动作、想要画成什么风格，都要事先反复试验并设计好。在苏联的教学里，摆模特是一个重要的环节，也体现着画家的本领，苏联油画家马克西莫夫在教学的时候，光摆模特就要花很长时间，模



靳尚谊《八大山人》132cm×100cm 布面油画 2006年 中国美术馆藏

特摆好后，基本就形成了自己心中想要的那个画面。至于好不好画，也因人而异，我感觉画欧洲人比画中国人要容易得多，欧洲人轮廓分明容易分面。中国人的五官比较平，更适合线描；皮肤也是黄黄的，画不好就容易流于琐碎，显得脏。总之，如何用西方油画的明暗技法和平光造型把中国人画得好看，我在这方面做了深入研究。

赵凤兰：后来您在探索油画与水墨相结合方面的步伐迈得越来越大了。在《晚年黄宾虹》《八大山人》《髡残》等作品中，您开始向中国传统文化掘进，用西方油画语言为中国古代文人造像，在中国古典精神的当代拓展和现代化创造上做出了尝试。我想知道，您在

对中欧两种文化进行异质同构时，如何拿捏好尺度，使之既有中国元素，又不失油画的本体语言？

靳尚谊：油画如何民族化，这是历代艺术家都在探索的事情，我的老师们像林风眠、徐悲鸿、董希文、罗工柳等都做过这方面的努力，我是在后期基本掌握了油画的基础后才开始尝试的。不过，想在写实的油画中体现写意的中国画味道很难。油画中国化不是用油画颜料临摹中国画，而是既要有中国的风格和韵味，又要不丧失油画的造型和色彩语言。此前我曾尝试将油画与永乐宫的壁画结合，创作了《归侨》《画家黄永玉》《思》《求索》等具有一定装饰性的作品，主要想研究一下中国传统艺术



靳尚谊《惊恐的戴珍珠耳环的少女》



约翰内斯·维米尔《戴珍珠耳环的少女》

中的装饰韵味。后来一个偶然的机
会，我看到一本黄宾虹的《扶微画集》，
里面的每幅山水画都配有局部放大图，
我从水墨画的笔墨中感受到了一种抽象
的美，于是尝试着将油画与水墨相结合。
我之所以选择画黄宾虹和髡残，是因为
他们都是山水画家，而且他们的山水画
笔墨浓重，这种风格比较容易跟油画结
合。我先后画了两张黄宾虹的像，第一
张是黄宾虹手拿速写本，站在山水之间
的画面，我参考了罗工柳20世纪60年代
画的《毛主席在井冈山》，那幅画的背
景颜色偏紫灰，有一种阴天的感觉，跟
水墨画接近。画展出后，我总体感觉画
面弱了一点。后来我又画了一张晚年坐
在椅子上的黄宾虹，背景是他的山水画
局部，这次我将背景中的水墨处理得更
加写意抽象，以点写代替扫笔，尽可能
使水墨和油彩两种不同语言浑然一体。
《髡残》是全身像，要将整个人置于山
水之中，比画半身像难度更大。由于画
面背景的山水笔墨比较重，为了统一色

调，画里就不能有阳光了，要画出阴天
江南山水的感觉。

画《八大山人》是因为我很喜欢
他的画，他的花鸟画很空灵，笔墨很
少，寥寥数笔非常精妙。我想在油画中
也体现出这种空灵感，可油画的画面都
得铺满，不能留白，怎么表现空灵呢？
在创作前，我专程到他36岁之后居住
的南昌青云谱去考察了一番。他晚年在
青云谱道观出家，也是在那儿去世的。
早前我曾和艾中信先生去井冈山时路
过一次，那是一个很安静的道观，周围
都是水乡，后来再去时，安静的环境没
有了，道观还在，周边盖了很多房子，
还建了他的纪念馆。我想，那就画他
晚年坐在水塘稻田边的情景吧！但这样
一画，画面又太实了，后来干脆去掉其
他的元素，将水塘处理成一条江，江面
与天空连成一片，形成一种深远的感
觉。然而，要用厚重的、不透明的油彩
来表现空灵的氛围，还必须采用实实在
在的办法。虽然画面水天一色，但是天

空和
水还得区别开，同时又要和谐统一，
做到既单纯又丰富，这样画起来就比
较费事。这是我画得最艰难的一幅作
品，色彩变化非常复杂，反复改来改
去，画了整整两年。

赵凤兰：您在那30年后画风似乎
变了，不再执着于古典理想美了，转
而创作了《培培》《画廊经纪人》《蒙
古族公主》等一系列较为平面的作品，
甚至还花了一年时间临摹了三张维米
尔的画。您几十年来都在摆脱中国人
的线性思维，现在又画回线性作品，
不再重视体积了吗？

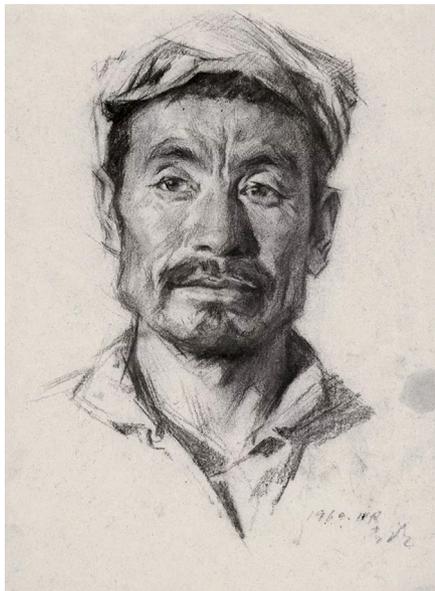
靳尚谊：不是的，体积问题是我
一直特别重视的，一些现代主义油画
看上去平面化了，其实并不是，里面
的明暗起伏全都有，只是体积感减弱
了，但层次并没有减少；体积是油画
的基础，不能缺失。我之所以转变画
风尝试平面化的作品，主要跟我不断
变化的心境有关。到了后期，我对原
先古典主义那一套画法不喜欢了，开
始喜欢色彩更强



靳尚谊《藏族青年》1976年素描



靳尚谊《潘玫肖像》1984年素描



靳尚谊《农民肖像》1960年素描

烈，画风单纯、平面一些，有点现代意味的作品。最主要的是，我想吸收西方现代绘画的特点，补上“现代主义”这一课。西方现代绘画的特点就是平面化，从马蒂斯开始，西方后印象派、现代主义画派、表现主义画派的作品都趋向线性和平面，马蒂斯的作品线条流畅，有强烈的造型感；阿梅代奥·莫迪利亚尼用线造型；埃贡·席勒注重线条和色彩的装饰效果；古斯塔夫·克里姆特早期的作品较为传统，后期也融入了象征性、装饰性，他们在不同时期对画风的追求也有所不同。我很喜欢席勒和莫迪利亚尼的画，但我的个性跟他们不一样，我画不出他们作品中的那种变形效果，只能在画风上更接近克里姆特。因为一个人再怎么探索，他的个性是改变不了的。进而从我国绘画的发展历程来看，我们没有经历较为完整丰富的现代主义艺术的启蒙与发展，就直接从传统写实跳过现代主义进入到后现代，造成艺术语言、社会接受度上的断裂，这在中国是个很特殊的现象。现在的年轻人没研究过现代主义可以直接跳过去，可我不行，我是老一辈人，骨子里传统

的东西比较多，我还要做学问，要一步步来，所以就要对中国传统艺术和现代艺术中的线、色彩和造型进行反复融合实验。

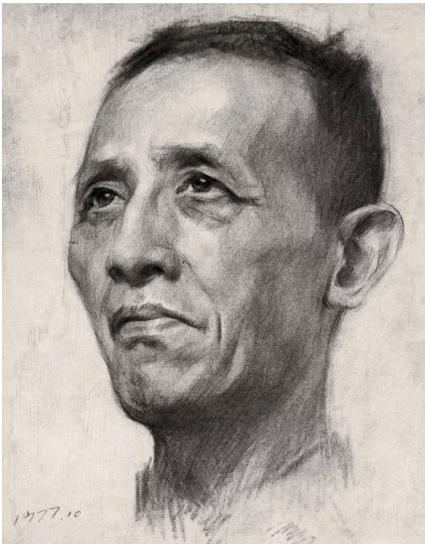
后来我又挪用了三张维米尔的画，是因为我很喜欢他的作品。虽然我去过欧洲多次，但一直没看到维米尔最重要的作品《戴珍珠耳环的少女》，所以专程去了趟荷兰海牙。当我看到这张原作时，突然产生一个构思，画中这位戴珍珠耳环的17岁少女如果活在现代会是什么心情？作为经历过几个历史时期的人，我对急速变化的社会有些不适应。当今时代发展了，可社会竞争激烈，生活压力大，让人的心情很不平静。我想把这种心境通过几幅画来反映，于是把维米尔的《戴珍珠耳环的少女》重画了一下，人物、构图都和原作一样，只是给少女加了只手，人的情绪变了，脸上露出惊恐的表情，取名叫《惊恐的戴珍珠耳环的少女》。另外两张风景画《新戴尔夫特风景》和《戴尔夫特老街》，是专门到维米尔的家乡去画的，地点、角度和原作一样，只是添加了点新元素，比如摩托车、新建筑、变老的教堂，以及现代的

人，我想用这样一种传统和现代融合的方式来向维米尔致敬，也想试验下我的画能不能达到他的水平。

基础问题不解决，永远成不了一流的画家

赵凤兰：跟您聊了这些，我感觉您是一位对自身有着清醒认知的艺术家，也对绘画的基本功极其看重。您一生都在强调“打基础”，“基础不好，水平就上不去”，这是您常挂在嘴边的话。相对于个性和风格而言，基础真的有那么重要吗？

靳尚谊：中国不缺观念和思想，缺的是技术。我说的技术跟科学技术不一样，它不仅仅是画得好不好，还包括人的修养、画的格调，是一种全面的基础，基础问题是决定艺术水平的。油画看的是水平，不是风格，风格和形式的变化必须建立在扎实的基础之上，基础问题不解决，永远成不了一流的画家。因为油画的基础是写实，不会写实，那就什么风格都画不好。风格不是教出来的，是自然而然形成的，只有打下扎实的基本功，后面的问题才会迎刃而解。目



靳尚谊《男人肖像》1977年素描

前，我国油画的全国水平已比较平均，创作能力也很强，各式各样的人物画多起来了，人物的形也画得更准了。但每张画都没有特点，画里核心的东西没有，是因为许多画都存在基础缺失的问题。现在的美术理论界也把风格个性提升到很高的位置，相当于成了一种标准，使得我国油画的基础水平普遍不高，素描在整体上没过关。素描理解起来容易，但做起来很难，它主要涉及两点：一是体积和空间。我前面说了，中国这个民族天生在表现体积方面存在弱点，要改变过去“平面化”地观察形体和画“固有色”的习惯，需要时间；二是画面多人物之间的关系。当所有人物都处在同一光照下时，会有明暗虚实强弱和体积空间透视的变化，二者的关系很难把握。如果不重视这些基础，水平就上不去，高度达不到。现在美术界面临的最大问题是评价标准乱了套，评画一个人一个标准，许多人认为有新意的画就是好画，导致尖子不出来，画界有高原没高峰。我上学那会儿，所有老师对好画的认识都有一个相对统一的标准，很容易达成共识。如果对好作品的标准在认识上不能形成统一，那整体水平就上不去。现

在有些画家不认为自己的画存在问题，传统的绘画没学好，就急着搞观念艺术。地基没打好就要架高楼，是经不起推敲和时间检验的。可能每个人认识不同，我的认识是片面的，但我就是这么做的。我始终认为，实现优秀风格的前提，是练就扎实的基本功。

另外，只有把基础打好，系统地了解了中国传统艺术和西方艺术，掌握了油画的原则要求和魅力后，才能看出画的好坏，明白自身的差距，知道该学习什么。在中国，研究西方油画基础和画种比较深入透彻的画家，我勉强算一个。我出国次数很多，可以说把欧洲大大小小的博物馆、各种风格画派的作品全看遍了，有些博物馆我反复去，不断地看原作，我研究的不是某个画家或某一时期的作品，而是一个画种几百年的发展演变，包括作品的风格特色和艺术高度。经过反复对比研究，我才知道什么画是好画。好画不在内容，在于表现的高度，这个高度，古典和现代一脉相承。我绘画创作几十年，一直在为我国的油画领域打基础，直到现在我还在研究造型、色彩、厚度、色调等基础问题，如今勉强算弄懂搞通了。但我年纪大了，精力也不济了，视力开始衰退，对色彩也没有那么敏感了，所以说我们这代人只能起到奠基的作用，不可能达到高峰，那就寄希望于以后的年轻人吧！但是他们的脑子必须清楚，标准得高才行。

赵凤兰：除了“打基础”以外，您曾在多个场合强调创新只是对艺术家的基本要求，那您觉得衡量一个油画家和他的作品优秀与否，最高标准是什么？

靳尚谊：这个标准很复杂，一个画家他起码要有辨识力，要能看得出各个时期、各种风格的画哪些好，哪些不好！现在的舆论常说“创新最重要”，什

么是创新？在我看来，紧跟时代潮流、反映时代生活的艺术表现就是创新。这里包含两层意思：一个是反映的内容要是新的；另一个是艺术家用什么样的形式来表达，也就是内容与形式的关系问题。董希文先生当年教我说，你所创作的每张画都应该是不一样的，每张画都要有创新之处。可见，探索创新是每个人都需要做去的，它不是最高标准，而是对艺术家最基本、最起码的要求，若没点创新思维，干脆就别学艺术了。

赵凤兰：法国古典主义大师安格尔曾说：“除了色彩，素描就是一切。”您如何看待当下国内的素描艺术？

靳尚谊：素描是造型艺术的基础，它的体积、空间、结构这些基本的原则性要求和用笔规律是不会变的，只是在构图形式和表现特点上存在差异。记得20世纪70年代末，我随一个艺术教育考察团访问德国，参观了古老的杜塞尔多夫美术学院，看到他们的学生都在画素描、画解剖。我好奇地问，“你们的素描教学有什么发展？”陪同我的德国教授回答：“和200年前一样，以前怎么画，现在还怎么画！”这就是说，在绘画教学上，形式和风格可以变，但基础的原则是永远不变的。说到这，我想起20世纪50年代，中央美院为了素描“民族化”，曾推行过一次素描改革。由于我们原有的素描教学是西方的教学方法，要求画明暗、光影、体积。改革以后，就要削弱或摒弃西方素描传统中的明暗和光影效果，强调线的因素，突出“平面”感，创造具有民族特色的素描。要突出线的话就要用平光，而学校的天窗教室都是顶光，当时许多学生不知该怎么“民族化”。老师就让我们去研究荷尔拜因的素描。荷尔拜因的素描比较平，明暗弱一些，线也运用得很好，老师要我们借鉴他的这种方法来

画。不过，这种素描“民族化”的改革和实验，大概进行了一年多就停止了。因为这种画法使素描的体积感表现不出来，所以很快又恢复了以前强调明暗关系、塑造形体体积的素描教学。这次的素描改革和实验对我们这一届影响不大，因为我们已学了一年多，初步掌握了素描的明暗和体积关系，而我们的下一班一入学就面临素描改革，结果直到毕业，素描的体积感也很难画出来。

后来，从20世纪50年代至80年代，素描应以线条还是块面为主，应“画方”还是“画圆”之类的问题，曾在美术界引起了一场又一场论战。当时的素描是徐悲鸿等一代艺术教育家从西方引进的，经过加入中国文化的理解和转化后，再来教学生。徐悲鸿先生曾对素描提出过很多好的见解，比如“宁方勿圆”“宁脏勿洁”等。他认为素描在造型上，若为方形，格调就高，品位也高；若为圆形，则品位就低，就俗气了，这涉及艺术的格调问题。关于素描民族性，我认为首先要掌握素描的本质规律，尊重其“外来性”的本源特质，如果我们不懂透视与明暗画法，就无法在二维平面上创造出三维立体空间的真实形象。素描作为美术学院的基础教程，它的引入既促成了中国油画和写实雕塑的诞生，同时对中国传统的国画也带来了深刻的影响。它不仅是画家们借以研究物象或为创作和设计准备的素材，更是一门有独立审美价值的艺术种类。在中国，只要绘画存在，素描就不会消失。

赵凤兰：当年照相机进入中国时，一度令绘画界恐慌，认为摄影将取代绘画，架上绘画将走向死亡。尽管后来摄影并没有杀死绘画，但写实绘画仍一度遭到重创。如今进入到多媒体数码高科技时代，画家们越来越依赖相机，很少

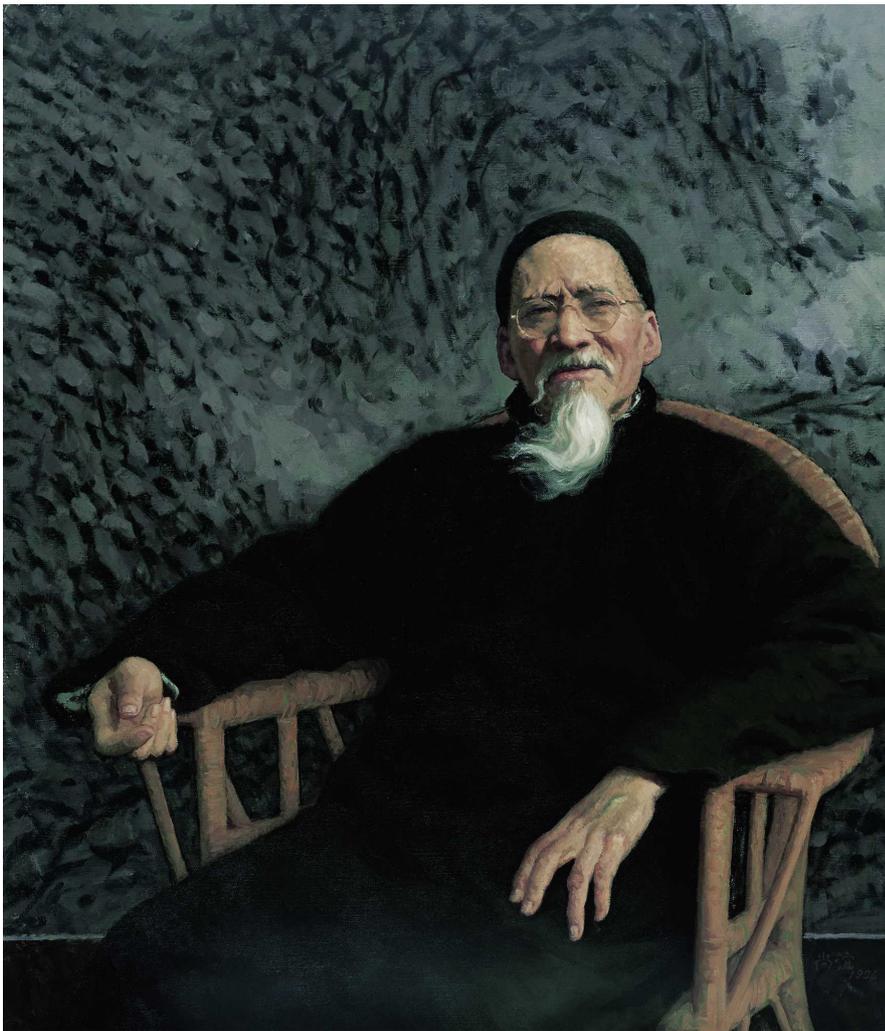


靳尚谊在为模特拍照 赵凤兰摄

出去写生，照相机加画册已然成为视觉经验的全部来源。您如何看待这种油画“照片化”的风行？

靳尚谊：摄影技术的发达的确威胁到了油画，但又不能完全替代油画，因为油画里有笔触、有变形等。虽然现在的相机、手机在色彩的还原上已非常接近实物，但与好的油画色彩还是不能等同。现在许多画家爱临摹照片，其实古典写实绘画跟照片是完全不一样的，他们不清楚里面的差别。拿古典作品来说，有些人以为画得细就是古典，这是错误的。古典的细致是很概括、很有表现力的，他们照着照片来画，虽然很细致，但不概括，表现力很弱，人物形象也简单化。照片上的色彩不是人们肉眼真实感知的，会丧失很多精妙之处，所以画照片永远达不到写生的效果。如今，很多人不大重视写生，有些美术院校在招考时出现一些奇特的现象，比如，美术专业考试科目是素描、色彩和写生，写生的对象一般都是模特、石膏像或静物。由于扩招太突然，学校的写生道具不够用，就干脆拍一个石膏像的照片放在考场，大家就以临摹照片代替

写生。这种考试方式，根本筛选不出真正优秀的人才。写生的现场感和画面的丰富性是照片无法取代的，油画以写生为基础，这是西方传过来的，伦勃朗这些大画家常年坚持写生，创作相反很少。因为写生通常需要一次性完成，非常考验一个人的能力和水平。当年在延安，我走了30里地到农村去写生，用整整五个小时画了《延安老农》，虽然画完非常累，就像生了一场大病似的，但感觉自己的绘画技艺得到了明显提高，那是我画得最好且不可复制的一张写生作品。所以说，相机只是绘画的辅助工具，而写生却是一种必不可少的技能，离开了写生，就无法真正踏进油画的大门。从国际上来看，由于电脑、设计很发达，西方的油画已经发展到了极致，很难再往前走了，他们现在的前沿艺术不再是画，而是搞装置和观念艺术。中国的油画目前还处于上升阶段，虽然近60年来有了很大发展，但距离西方油画仍有不少差距。油画进入中国也就100年时间，西方这个画种从出现到成熟用了500年。因此，中国油画是夹生饭，想要西方人承认中国人的油画画得不错，尚



靳尚谊《晚年黄宾虹》115cm×99cm 1996年 布面油画 中央美术学院美术馆藏

需要时间。

赵凤兰：中国油画的确还有很长的路要走。当今的市场走向也一定程度影响了艺术家的创作思潮和审美取向。在您看来，艺术家该如何处理艺术与市场的关系？如何保持人格的独立和艺术的主体性？

靳尚谊：如何保持独立是由自己决定的，你想独立就独立，不想独立，别人也左右不了。关键的一点是，一个人为了卖钱画画是画不好的，只有为了兴趣去认真画才可以画好。我出国很早，也有很多机会可以留在国外发展。曾经美国一个画廊的老板想让我留下，要为我办绿卡，我婉拒了，选择了回到中

国。因为我对画商品画没兴趣，我喜欢画我感兴趣的内容，我也不看社会上流行什么、推崇什么，我就按照个人的路子一点点往前走。我从不为了卖画而去画画，也从不关注我的画在艺术市场上价格的高低，我只是画我的画而已，我喜欢怎么画就怎么画，并享受这种艺术创造的乐趣。关于市场，我认为艺术市场的存在是正常的，但目前发展的还不是很成熟，艺术品价格在短期内飞涨是不理性的，市场的活跃喧闹从实质上看其实是一种假象，滋生了很多乱象，没有一个正常的标准。20世纪五六十年代没有形成市场，什么样的画找什么样的人画，谁画得好谁的价格就高，是有一

定之规的，这和市场没有关系。如今，随着经济的快速发展，社会复杂、人心浮躁，快餐时代生产出的东西质量都变差了，美术界也出现了很多速成之作。艺术需要精益求精，艺术家不能被市场牵着鼻子走，忽视了对作品精神内涵和艺术格调的追求。目前我认为，中国的各个专业都需要安静下来耐心做学问，对于画家也一样，赚钱快的时代已经过去了。现在的年轻人生存环境比我们当年更艰难，通过卖画谋生存也正常，想赚钱可以，但前提是先把自己的艺术做好。认真做学问没坏处，慢一点也没坏处，越浮躁越做不好事情。

赵凤兰：看来您不爱画商品画、不画应酬之作，也不愿意随波逐流。当别的艺术家纷纷利用急速飞涨的市场对作品进行“热炒”时，您却将自己珍藏多年的作品捐给博物馆“冷藏”。对此，您是怎么考虑的呢？

靳尚谊：1961年第一次全国美展，伍必端先生与我合作了一张《毛主席和亚非拉人民在一起》，当时正值中国美术馆落成，这幅作品就被收藏了。改革开放后举办第六届全国美展时，中国美术馆又收藏了我的若干张画。2009年，我给中国美术馆捐赠了39件作品，2019年又捐赠了35件，至今一共捐赠了八十多件作品。还有少量作品在中央美术学院美术馆、北京画院美术馆、中华艺术宫馆藏，画廊里也散落了些个别卖了的画。我通常没有拿画去卖钱的习惯，为什么要将作品捐出来？其实很简单，作为一名艺术家，他的画最好的归宿就是这里，只有在美术馆它才能和大众见面，这是美术作品最重要的价值。

访后跋语：

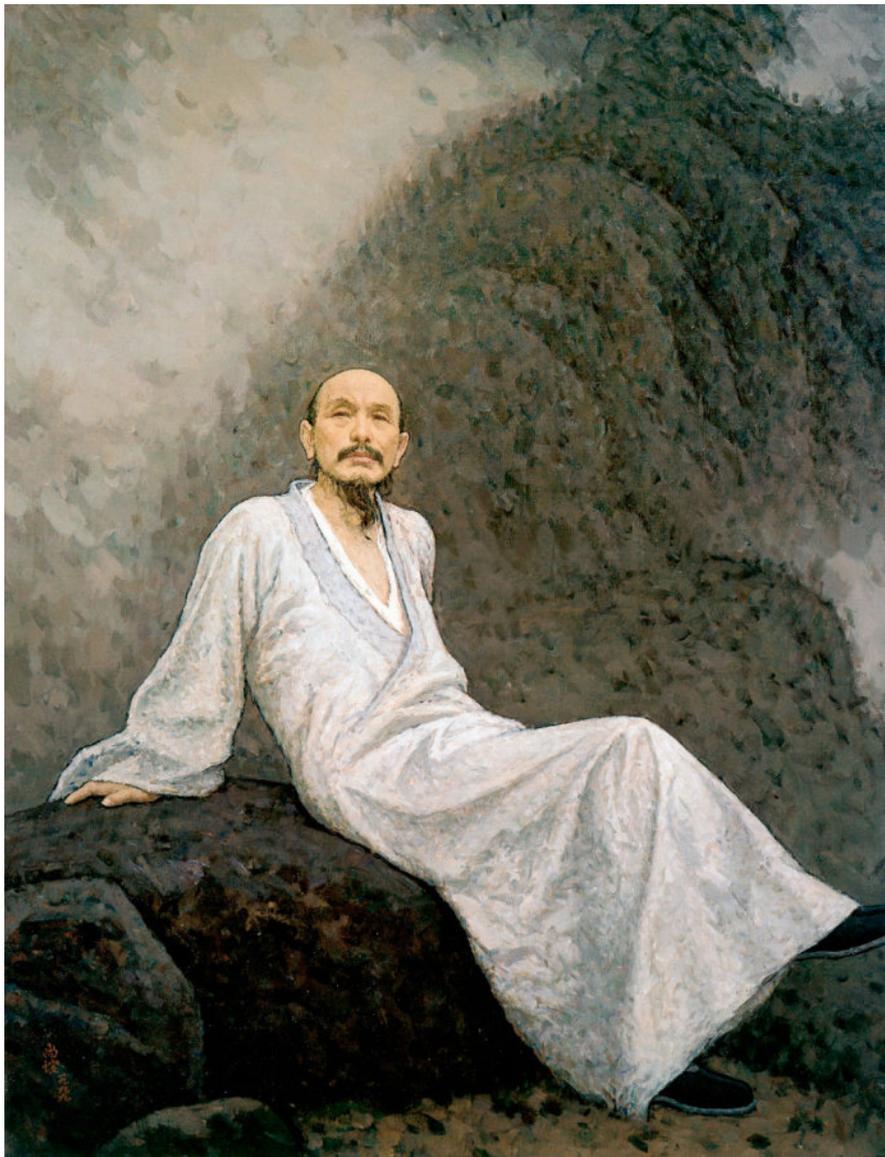
在8月一个清风蝉鸣的午后，我到油画家靳尚谊家中拜访。如同新老过去只能在画片儿上看到欧洲油画“原作”

一样，平素里我也只能在报刊网络上看到这位油画大师的身影。这次见到真身，跟我在“画片儿”上看到的一样，风度卓然、沉稳内敛。他穿着一件简洁朴素的蓝色衬衫，虽已耄耋之年，但举手投足间却透着一股融汇中西的洋范儿，这是一种被艺术、被油画滋养出来的文人气度。

采访是在靳老家的书房里进行的。他一生都在追求笔下人物的体积空间，可他自己书房的空間却较为狭窄、简朴，书桌上、地上摆满了书报，竟没有悬挂一幅他自己的作品。整个下午，靳老“陷在”一个被书报围挤的老式沙发里，接受我长达四个小时盘根问底的访问，其间没喝一口水，我从他对待采访的态度看出他绘画的执着认真。

为了进一步了解靳老，我提出想到他的画室去看看，靳老欣然同意了。本以为大画家的画室应该是宽敞气派的，可到那儿一看，他的画室也不过是二十多平米的弹丸之地。屋内一个偌大的落地长臂照明灯延伸到空中，画架上摆放着一幅未完成的沈从文肖像，旁边的地上堆放着数十种不同颜色的油彩，沙发旁、茶几上摆满了大大小小的画册。靳老穿着一件看起来大约十几块钱的老人汗衫，正手持黑卡、迈着弓步给一个藏族青年拍照，那种全情投入的创作劲头完全不像是一位85岁的老人，我似乎看到了他年轻时矫健的身影。后来，我也给靳老拍了几张肖像照，在我按下快门的一刹那，靳老低垂着眼帘，沉静松弛地坐在那里，神态像极了笔下的八大山人。原来，他画的其实就是他自己。

在与靳老的交流中，他总是坦诚地正视自己的弱点，“我的水平不行，造型和色彩有问题”“越画越觉得自己差很远”“我算勉强掌握了油画”……一个已然成为中国画坛巨擘级的人物，常



靳尚谊《髡残》150cm×114cm 1999年 布面油画

常将自己低到尘埃里，这是一个多么谦虚、能正视自己不足的人啊！

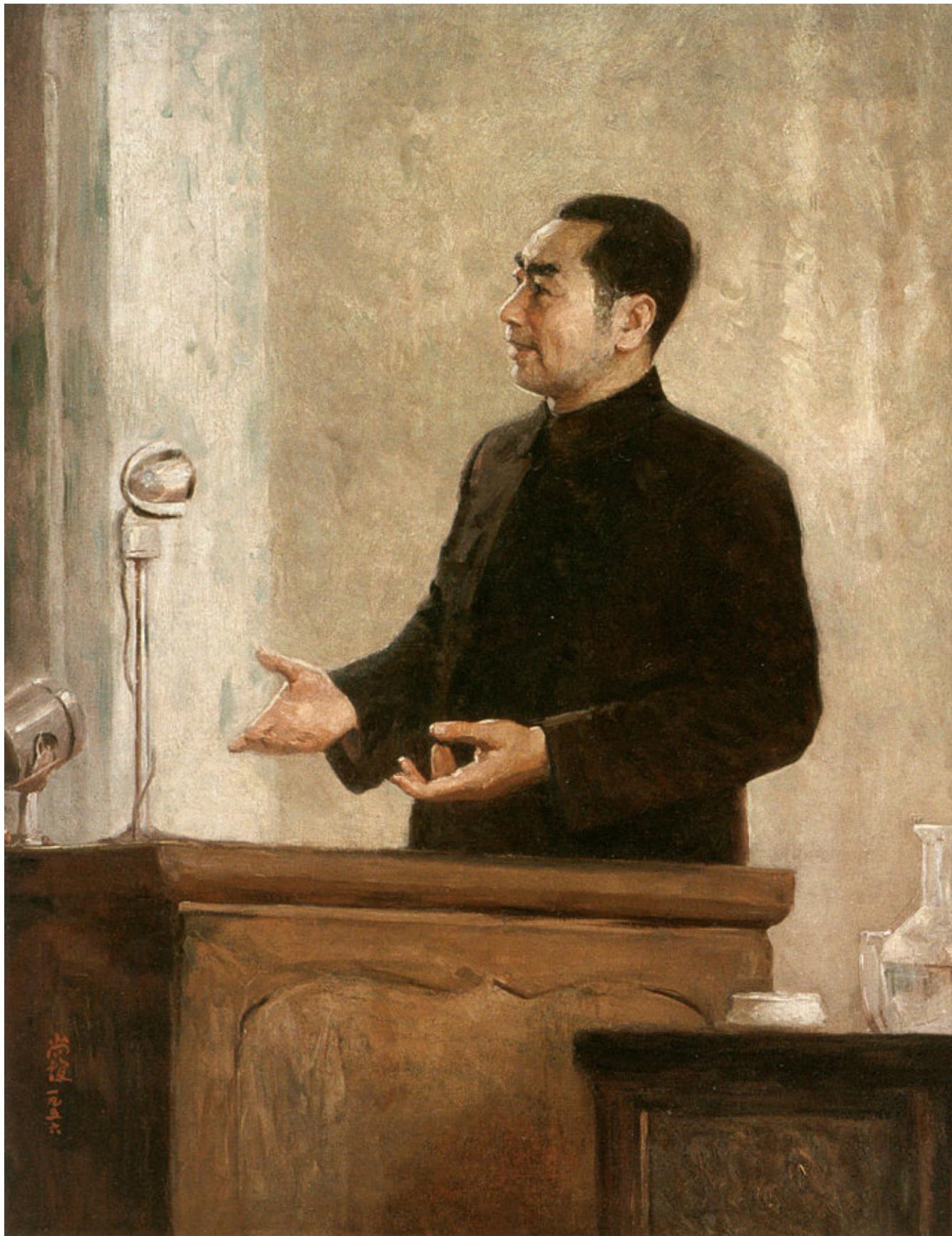
末了，我想请靳老发表下对美术评论的看法，他未置可否。在进一步聊天中我却发现，他常常给自己的画作当“裁判”，我想这种底气和自信来自于他博览欧洲历代油画经典原作以及他对油画基础问题的反复研究。“《八大山人》色彩处理较好，但画面不够放松流畅。”“《鲁迅》画面不够生动，背景和椅子没处理好。”“《画家黄宾虹》是文人画，《晚年黄宾虹》是画出了一个文人。”哦！原来他还是自己画作的严酷批评家。

个文人。”哦！原来他还是自己画作的严酷批评家。

画如其人，靳老的为人跟他的画一样，丰富而单纯，内在而质朴，古典而写实。

采访人：赵凤兰 单位：中国文化传媒集团

本文节选自《中国文艺评论》月刊2019年第11期《用西方油画语言为中国人造像——访画家靳尚谊》第一、二部分



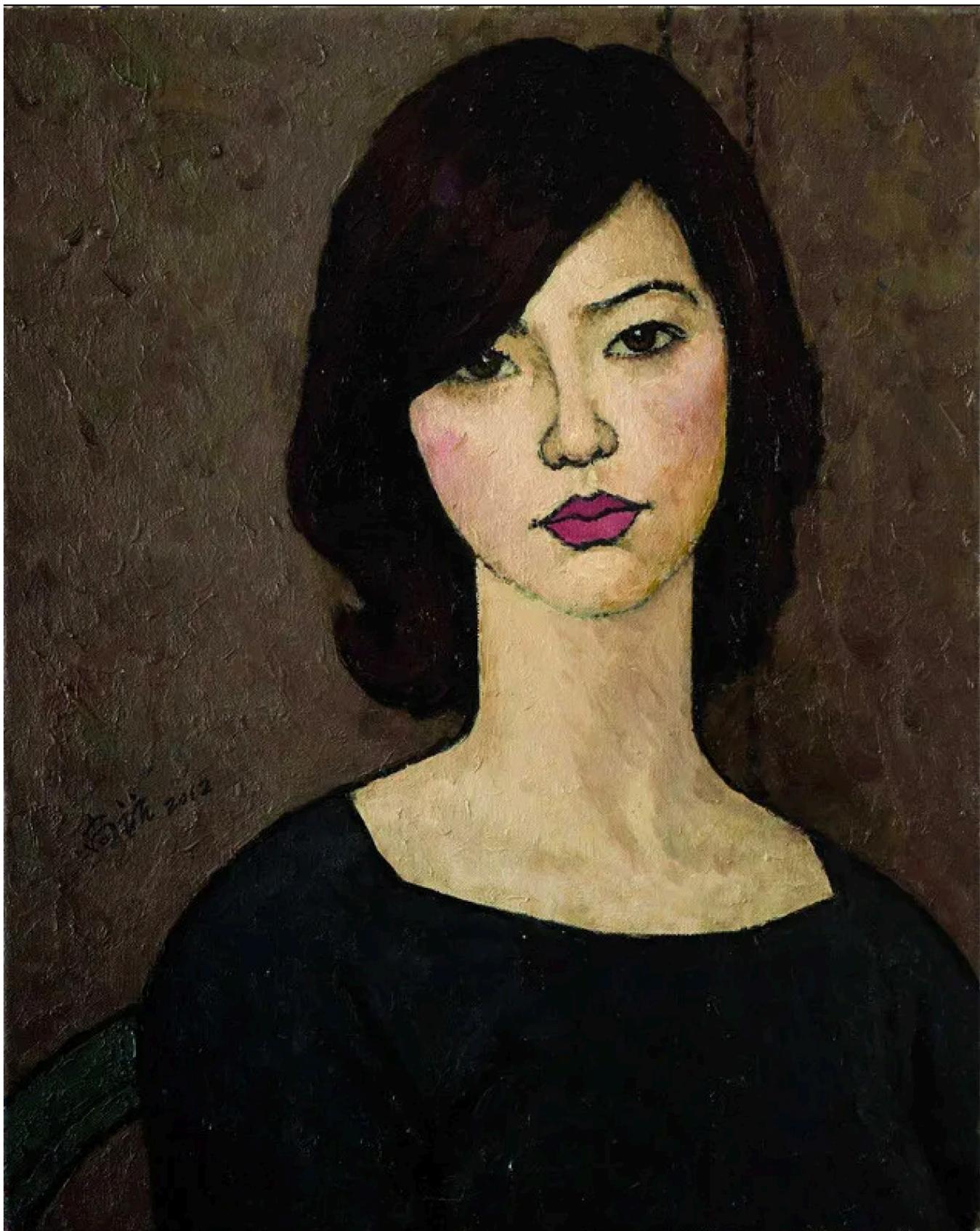
靳尚谊《和平的讲坛上》（修复后）100cm×80cm -1956年 -布面油画



靳尚谊《走出边城——沈从文肖像》100cm×80cm 2021年 布面油画



靳尚谊《藏女》80cm×80cm 布面油画



靳尚谊《培培》49cm×39cm 2012年 布面油画

淡冶如笑 春意融融 ——郭熙的《早春图》

文 / 刘学惟

郭熙(1000—1090年)是北宋画院画家,字淳夫,河阳温县(今河南孟县)人,故世称“郭河阳”。郭熙活动于英宗、神宗、哲宗三朝,其中神宗时期是郭熙艺术的黄金时代,其在艺术上与关、李、范三家相媲美。郭熙今存作品主要有《早春图》《窠石平远图》以及《关山春雪图》等,其中《早春图》被公认为郭熙的代表作。

与一般画家不同的是,郭熙的理论水平颇高,充分体现在他的著述《林泉高致》当中。书中总结并提出了“三远法”和“四时法”,表现了他对艺术在时空层面的认识。从北宋进入南宋的这段时期,最重要的画家当属郭熙。后世画论家称他的画“构图幽奇,意境清旷,峰石奇特,气势雄伟”。

《早春图》轴纵158.3厘米,横108.1厘米,属绢本水墨画。画的左侧当中树枝下有落款“早春壬子年郭熙画”。画幅顶端,有大清乾隆皇帝御题诗:“树才发叶溪开冻,楼阁仙居最上层。不籍柳桃闲点缀,春山早见气如蒸。”此画作于神宗熙宁五年(1072年),堪称中国水墨山水画的经典之作,现藏于台北故宫博物院。

郭熙在宋仁宗至和元年(1054年)之前,曾为苏舜元家摹写李成的《骤雨图》6幅,颇受启发且画艺大进,从此得到许多名人的赏识,后于宋神宗熙宁元

年(1068年),经宰相富弼奉中旨征调进京。宋神宗熙宁初年,郭熙入翰林图画院为艺学,后为御书院待诏,最后任翰林待诏直长。

和许多历史上知名的书画家一样,由于郭熙鉴画极精,神宗曾把秘阁里所有汉唐以降的名画,全部拿出来让郭熙鉴赏并详定品目,因此郭熙得以遍览内府所藏名画,眼界大开。不仅如此,神宗还命郭熙考校天下画生,并完成为数众多且难度较大的画作。由于神宗皇帝的赏识,当时朝廷内许多场合都有郭熙的墨迹,虽在哲宗朝他已不再得到恩宠,但在画院之外,文人士大夫们仍旧对他推崇备至,喜爱有加。郭熙一直在宫廷作画,大约到90岁去世时,才终于放下自己的画笔。

《早春图》主题明确而富有季节感,描绘了春回大地、乍暖还寒时的深山景象,构图上采用“十字”形章法。近景之窠石古木,巨石圆岗重叠,一缕淡淡的薄雾笼罩在半山腰,中景之巨岩丛柯,右边中部为乱岗罗列,而乱岗与山腰连接处有一片楼观。山腰里有泉水流下直至右角山溪中,延伸至山溪的道上有人活动;而画的左边则为空旷的山壑,中有涧水绕过前面一大石岗至左下角溪水中,大石后面一座木桥通向山中,桥上亦有行人。下端伸向溪水的道旁停一只木船,岸边有人挑水而归。画

面前、后、左、右及中部的山石上均有造型各异且长短不同的树木,或立或斜,或直或曲,或依山,或倒挂。远景之主峰云岗,皆置于正中的纵轴线上,两腰部有曲涧栈道、茅亭层阁,从总体上构成上高、中平、下深“三远”兼备的壮巍气局。

《早春图》的树木画法大多为蟹爪、鹰爪,为郭熙所首创。其树干外轮廓线条美刚健且灵活多变,节疤处颇具古意,以墨点之,树身则以淡墨薄染。

画中山石用有粗细变化而又曲折的线条勾出轮廓,不同于隋唐及五代宋初的线条提按顿挫,笔法本身的美感凸显。他的线条不是纯粹意义上的南派或北派,也不是简单的柔曲或刚劲,而是柔中寓刚,用墨却颇为浓重和肯定。

皴法几乎不用线条,不同于南方的披麻皴,也有异于北方的斧劈皴,而是用松而毛的散锋,和干湿适中的笔墨有顺序地横扫,大都为侧锋,因为行笔速度较快,所以不仅有浓淡干湿的变化,也出现了飞白的效果。山石的轮廓与皴法犹如卷云,故也有人称此种皴法为“卷云皴”。远处的山石也是用曲折多变的线条勾出,再用淡水墨勾、皴、染,一气呵成。

此图峰峦秀挺,烟霭浮腾;林木舒发,交柯乱蔓;溪流淙淙,潭水澄静;渔夫樵子,旅客游人,个个意态欣然。

展现了北宋山水画可望、可行、可游、可居的美学追求。通篇来看，画面内容丰富，画法成熟，可以代表郭熙绘画的最高成就。

郭熙的《林泉高致》在中国绘画史上也是引人注目的。这是一段由郭熙的儿子郭思整理出来颇具价值的文字，从某种意义上讲，是山水画高度成熟之后的产物，也是对北宋后期以前山水画创作的总结，可以说是荆浩《笔法记》之后的又一重要理论著作。他的可贵之处在于，《林泉高致》不是靠对绘画作品的鉴赏，也不仅是依据文献记载和主观臆想的著述，而是尊重自己在创作中的体验和学习、理解前代山水画的心得。所以，和荆浩的《笔法记》、石涛的《苦瓜和尚画语录》一样，《林泉高致》论述的是郭熙创作时各方面的得失与甘苦，创作前的思想基础与认识方法，以及创作中具体使用的技法和意境的营造等方面的内容，一言以蔽之：“从实践中来，到实践中去。”

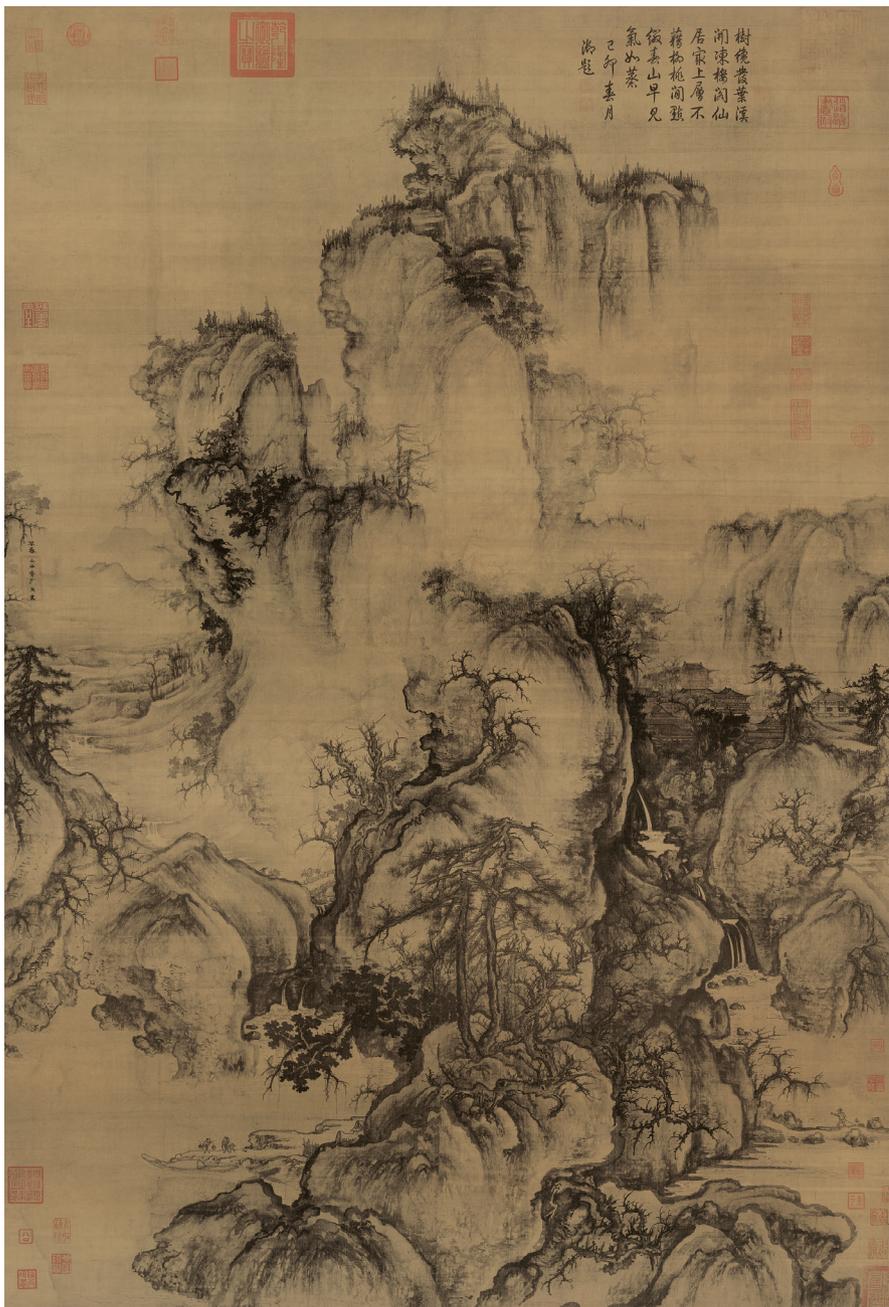
《早春图》体现了郭熙理论与实践的高度统一。郭熙十分关注山水画的季节特征所给予人的情绪感染，提出“四时”之说，即：

“春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”

《早春图》画面景致空明净洁，幽趣万端，真有“淡冶如笑”之情致。虽然树枝尚未吐绿，但毫无冷僻之感，却浸透着融融的暖意，荡漾着清新的气息，饱含着活泼的生机，洋溢着喜悦的情绪。

“三远法”是郭熙所提出的著名的构图法则，也是中国山水画散点透视构图法最重要的理论基础。他说：

山有三远，自山下而仰山颠，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；



郭熙《早春图》 158.3cm×108.1cm 绢本 水墨 台北故宫博物院藏

自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融，而缥渺渺，其人物之在三远也。高远者明瞭，深远者细碎，平远者冲澹；明瞭者不短，细碎者不长，冲澹者不大，此三远也。

按郭熙的说法而论，《早春图》中“三远”具足，意即：在此画作当中，

既可看到高山仰止之清明，亦能领略深远晦暝之内蕴，而这其中还不乏平远之冲融气象，三者兼备。无论是构图、内容，还是气息，都充分体现了早春时节的典型特征。郭熙认为：“君子所以爱山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也。泉石啸傲，所常乐也。渔樵隐逸，所常适也。猿鹤飞鸣，所常观也。尘嚣缰锁，此人情所常厌也。烟霞仙圣，此



人情所常愿而不得见也。”（《林泉高致·山水训》）

人们之所以喜欢山水画，归根结底是因为人们喜欢自然的山水，人们为什么这么喜欢山水并愿意与之亲近呢？正所谓自然之山水不仅要可望、可行，更要可游、可居，远离喧嚣，浩然养素，逸隐山林而要“门虽设而常关”。山水画可以使人摆脱世俗功利的烦恼羁绊，可以陶冶净化人的心灵与情操，使人达到精神的解放和心灵的宁静。要如宗炳一般“卧游”，近距离地感受山水之美，于是山水画就应运而生了，虽说它的产生有着儒家与道家的理论基础，但不能忽略的是人们心灵的呼唤和审美的需求。山水画让人们不必离开家门，于案牍劳形之际亦可以怡情逸志，充分领略大自然的美丽。山水画以艺术的方式向人们再现自然山水之美，满足人们对大自然的审美需要。

故而，以《早春图》为代表的郭熙山水画所追求的理想境界和美学内涵，由此画可见一斑。

郭熙在11世纪中国绘画的熏染之下，尤其是在李成画风的基础上，把中国山水画的创作推向了更加写实具体地表现大自然微妙变化的境界，并在当中融入了浓厚的感情色彩。李成在当时的影响很大，追随者不胜枚举，有许道宁、翟院深、燕肃、李宗成等。李成去世以后，郭熙和当时的驸马王诜继续学习李成的画风，后人往往将这一派风格称作“李郭画派”。此画派的名称与郭熙所取得的成就密切相关，不仅如此，郭熙对李成的风格真正做到了发扬光大。同时，他虽主要取法李成，但也有取法董源与范宽之处。除此之外，他还注重师法自然并具有自己的创造精神。

郭熙对后世的影响体现在绘画面

貌及其风格上，其艺术主张主要见诸于著述《林泉高致》。除“三远”及“四时”之外，他还主张：“欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饴看，历历罗列于胸中。”也就是要勤于观察，目识心记，才能夺造化之美。

《早春图》体现了“四时”当中之早春的描写，郭熙灵活地运用了“三远法”，使具象的景物刻画和不同视点在同一画面同时体现成为可能，把中国绘画的散点透视法发挥到了极致，对后世影响深远。

郭熙是理论联系实践的杰出代表，这不同于后世的许多文人画家或职业画家，在“偏攻易就，尽善难求”的局限之下，不少人难于兼善，而郭熙是兼而善之，难能可贵！

（作者为首都师范大学美术学院副教授）



郭熙 《幽谷图》
167.7cm×53.6cm 绢本 水墨
上海博物馆藏

余事赞

文 / 柯文辉



康殷(1926-1999),别署大康,祖籍河北乐亭,出生于辽宁义县。1998年被聘任为中央文史研究馆馆员。1944年入吉林师范大学美术系学西画。曾执教于中央工艺美术学院和南开大学,为首都师范大学教授、中国书法家协会理事。编纂出版古印玺全集《印典》,著有《古文字形发微》《古文字学新论》等。

“难,不以难伤神;苦,不因苦丧气;艺,不因艺成名。”——前辈警言末句的基调,与弘一大师谆谆教导后学的“当使文艺以人传,不能使人以文艺传”完全一致。

康殷先生首先是一位严肃大胆的古文字学家。他夜以继日地探索,识出700多个古文字并做出解释,加上重复者不下千字,又破解出90多条古文字构造及变化规律,深入浅出把古奥神秘的古文字通俗化、趣味化,这在20世纪后半叶是罕见的。他扎实求证,贴近科学,接受时贤及流光磨洗,等候水落石出,如对商王、周王两族徽的识别和新解,便

是二例。

古文字学非近百年显学。康著诸书的问世,系继1975年张颌先生破译《侯马盟书》之后,古文字学史上一件惹人注目的雅事。我亲见书画家李骆公兄将这套书置于枕边,时时阅读,实用于篆刻。他还不时从中录下例证,讲给日本友人及弟子们听,画面历历在目。这组书的成书经历已构成一部厚重的内容,它呼唤有胆识、有才情的作者去完成。我不懂文字学,几次读后心潮澎湃,如明末烈士夏完淳所吟:“千古文章未进才。”先生对我说过:“我不是天才大才,靠踏实勤奋做点小事,名利跟我无缘。中间遇到衣食不周、立身无地的困难,心境空茫,多次决定放弃此学,怕跳不出如来佛手心,难以问世。靠从先哲遗言里获得精神能源,跟老伴相依为命,几位挚友相濡以沫,山川大地星辰、中华文明、父老姐妹不断抚慰不甘沉沦于庸庸碌碌的灵魂,帮我击退人性弱点,坚韧地完成良心的吩咐,才有今天。岁月如飞,往事日益遥远,创伤趋于平静,对任何人都无怨无尤。只恨时间有限,要做的事太多,能办成的事太少,惭愧啊!”至情真话不假修润,感我肺腑!

先生给自己刻过一方印——“大康余事”,曾用在他篆刻集的封面上。他以沉雄的气魄给自己的艺术创造做了谦逊而又自信的定位。这个“余事”值得赞扬,反映了他对艺术史独特的理解!谈论先生的艺术,首先想到的是一件雕塑作品《负重者》。它原是台灯底座,

被他戏称之为“牛棚寄兴之作”,待在“牛棚”仍有创作豪情,是作者与大多数人的不同之处,不可能是那儿专政的尺度特别宽松。作品赋予负重者以圣哲又兼普通人的双重风度,体现了他对劳动者的虔敬。倾吐出大康深厚挚切的情感、择路而行的审慎、任劳任怨不聳声华的质朴,无轻易放下重荷的侥幸心理。作品不经意间留下了作者本人命运的象征,其中也不乏人道主义的同情和对劳动者美德的赞颂。

《集老子二十四言》是他为人治艺的准则,座右铭般的警策,犹如内心独白:“虚心强骨,道冲不盈。勤而习之,宠辱不惊。和而不同,为而不争。”可见他对道家文化理解深邃:体用不二,内外一致;积极进取,行重于言;只管耕耘,不计收获;保存个性,放下功利;谨朴谦勤,与人无争。走进先生内心广厦大门的钥匙就在于此。当然,深层感悟又非文字语言可以全部表达。我们从他害怕后生走弯路的关爱可领略其苦心,不由对他肃然起敬!

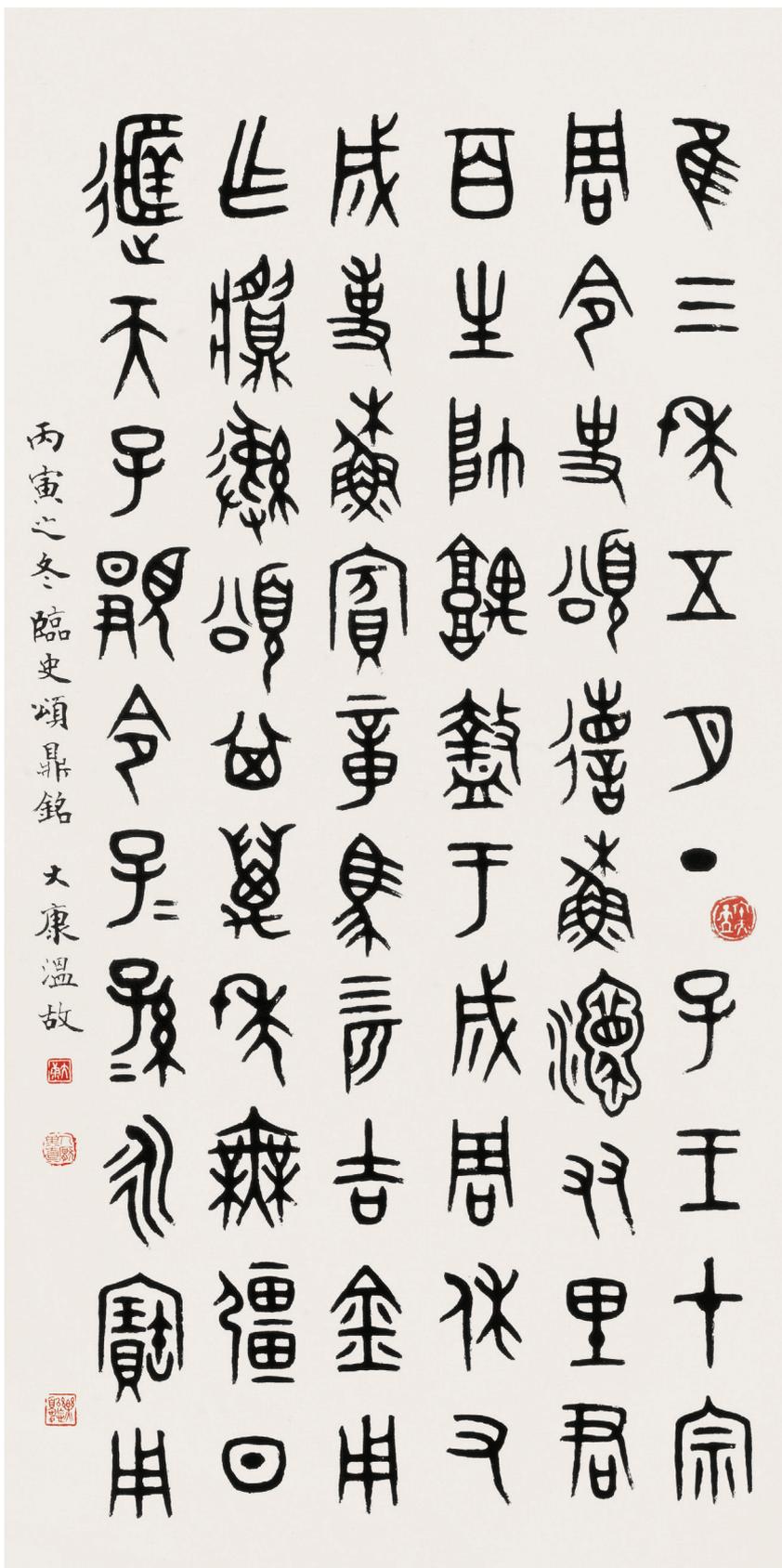
他作甲骨文联语吸收篆刻刀味入书,仍重视写而轻工艺性,追寻古味,行笔(包括斜行线)讲究错综,忌均衡排列,筋脉朗润,抱朴不散,似峨冠博带大夫屹立庙堂,静穆舒展。他曾告诉我:“甲骨太难写,初习嫌散,久书易板。心里知道要表现什么气息,落笔嫌放不开,才华个性所限,但存真情本色,绝不造作。”谦虚恬淡由衷而发。我认为此体难学难工,曼翁于1974年前后初得活脱,见重于林散之翁,后20年

无突破，林老不复提起。而今渐成书坛“少数民族”，似可放松审美要求，否则不利于壮大队伍。先生批评我说：“书法不宜随和，宁缺毋滥。不精而贪多沦入俗笔，想医要费牛劲，那时悔之晚矣。”一席话让我敛容感激。

鸟篆又名鸟籀，是古老书体。索靖说：“苍颉既生，书契是为，蝌蚪鸟篆，类物象形。”大抵由鸟的爪印类似篆书得名。战国时兵器上文字又称鸟虫书，为秦代八体之一。先生认为此说笼统，武器铭文有马头兽头侧形，建议改称“鸟兽篆”似较妥贴。他作泥金银书线条富于动势，略具古朱文印拓神采，结体瘦长，稍带装饰意象。兽头图案化，形减意不减，创意灵动，求趣不乏情理。

先生19岁写金文扇面，已见秉赋优异，60岁前下笔果断，提按曳截随心顺手便得，方圆锐钝和谐，现贵族气质、青铜器肌理。全纸一气呵成，不怕放大二三十倍，骨骼坚挺，墨韵吃纸深，远望若浮雕。如兵家列阵，整体通畅，一笔一画，全力以赴。古字难认，欣赏时不必一次搞清楚，倘有疑问待继续查明，即使外国朋友视如抽象水墨，亦有心得。

自从姚茫父先生（1876—1930年）辞世，颖拓艺术逐渐凋零。先生是姚公最出色的后继者，但不自珍视，拓件一成即赠亲友后生，大多散失。姚作多小件，陈叔通先生曾提议出版专集，不知付诸实施没有。伯宽兄所作大件如《周善夫克鼎铭》，不见用笔勾填痕迹，与原拓片并列，几可乱真。挂在墙上，风神飘逸如蝉翼佳拓，静雅矜重，气象轩昂。小跋说：“予非善善之者，偶一为之，愿作引玉之砖耳。”他忧虑绝技失传，呼唤有心人继承光大，让芸窗戏墨丰富生活色彩，为传播金石文字留一条小路，既便捷又训练了墨客手眼，一举多得。先生用意良苦，在左侧题“七绝”一首：“古迹斑斓出毫末，笔争造化亦堪娱。书坛多有终南



康殷 《临史颂鼎铭》 134cm×65cm 纸本 1986年
 铃印：大康（白） 向老逢辰（朱） 周天子（白）
 人厌其真（朱） 乐忘忧（朱）



康殷 《扇面山水》 52.5cm×76.5cm 纸本 1960年
铃印：大康（朱）

径，谁复从容弄墨朱？”没有道德学养，无法从容不迫、超乎毁誉得失；不解古代器物及造型基础，做墨拓朱拓都不轻松。他做晚周瓦头双龙，朱拓青龙、白虎、朱雀、玄武，传导的是先秦民间文化的大气、自信、神幻、诡奇、流妍、丰满。小款篆文如微型碑头，行书摇曳生风，大小上下更改一分即让全图不稳妥。小篇幅也反映颖拓者多方面涵养，如视为雕虫小技，眼空无物，未及另一种心态：“不厚鲲鹏不薄鸟，不轻鱼目不尊珠。豪情素未消磨尽，夜夜挑灯补史书。”（芥子句）十年浩劫中有此宁静心态，今天更享读书、读山、读人大福。不从身外社会找气生为初级阶段；不跟亲友找气生为中级阶段；不跟自己找气生乃高级阶段，内外交和，品位此身不足，自然冲虚旷放，耳顺眼顺，跳过执著学真人。欣赏书画，回味浮生，一箭双雕，方闻弦外音声海涌雷奔。

先生治学，正本溯源，融甲骨文鸟篆入金，求篆于金，师隶于篆，采隶入楷，化篆入行草。我不敢说各体均达理想化境，但已尽最大努力。

以诗为喻：甲骨四言，金文楚辞，篆书五古，隶书排律，楷书五律，行书七绝，草书五绝。没有完备的比喻，会意即可。各体之间无高下，一体之内有良莠。他的气质更宜接受先秦形式，这和印学有关。弟子们得其一艺，知名一方；求全面开花，很不实际。

其隶丰腴多骏骨，收笔留势，结体平实，多数字底部比头部稍阔，带点建筑美，凸现体积重量，反映出平和宽博的心态，雍容亲切。多横、多竖、多撇的字，互让、互破，穿插错综而不动声色，提按浓淡的轨迹一目了然。他对波磔用笔能据每字布局加以变化，调节重心疏密，适当造险破险，有蚕头凤尾一波三折者，有欲扬故抑，似抑实扬，直如刀，曲如弓，变横为捺，随笔而行。每幅作品活跃而不轻浮，形长内敛，映衬合理，代表作可推《宝福山碑记》。

他的楷书画面明净，捺含波磔，藏锋出锋随需挥洒，骨硬而具韧性，肌理淳厚，擒纵照映，结字含北碑神采，抛开习气，攒聚风格。皇皇大制如《南通狼山广教寺法乳堂碑》，写来正心

诚意，内沐光明，不涉馆阁，里朴外华，清冽不蹇涩，近20年来罕有人与之并肩，所谓晚年无衰笔。《黄鹤楼长联》大而有当，吞吐江河，楷法不蹈唐人脚步，襟怀跃然纸上。波澜起伏无缘设计，动人因素来自学问滋养，布衣清冽，踽踽独步，温厉同身。偶露仲长统、王绩、叶适、陈同甫那类前哲大节，境遇有别，格局有所压缩。蛟潜于渊，鹤舞澄天，兰藏幽壑，松挂崖肩。以稀为贵，蹶风厉行，余韵恢恢。

先生题跋往往七分楷法为蔬菜，两分隶笔代小篆，一分行书当味精，写得稳实从容，少有板滞，无心插柳自成行。

他的草书重势态，纵横开阖，成功处即是才力不尽从心处。吃纸深透，摇曳多姿，肌肉发达，持重祥和。不足之处是法度过严，飞腾的破格笔墨少，故成就低于其他书体。如杜甫诗“才力应难跨数公”行书应工，草法娴熟，栋梁砖瓦浑然无间，长画波折纷披，方圆顺势，弧度屈曲处不着力。散藻滴华，能健步阡陌，行止相呼应。意真笔实，兼

寓隶魂，迢涩畅达，锋颖出入，钝锐收放，清凉炽热互济。

1989年，先生要我评他的书法，我戏赠一联：“字学晋前金石味，目无宋后纵横书，先秦诸体根器稳，行草画龙未点睛，尚未飞去。于髯翁作一体，卓然大家；马公愚五体齐攻，格近藤而调弱。何如专一长而见道心？先生骛多能，有时鞭长不及马腹。师解牛庖丁，一精胜泛泛全能。”他答：“写字养心散心为多。见古拓少，性情离行草书远，仅备一格，尝试甘苦，故欠成熟。”人贵自知，尤难自胜，伯宽兄堪称兼美。

先生自幼爱临摹明清小说的徽派版画插图及人物绣像，当初笔虽稚拙，但饱含激情。他从文学著作出发，悟出插图是环境道具加人物形象及性格和心理特征外化的举止动作的综合表现。创作中既要忠于文字内容，又要自出机杼，用风格化的线条和墨彩，直奔角色核心与主题，笔墨、趣味感情皆趋饱和，比普通山水、人物、花鸟画家更该洞悉社会人生。正是此类下里巴人式的通俗作品，对认识社会、历史，普及知识，丰富读者阅历的效能至今不衰。

他对我说：“有一年除夕，我在香山斗室里发呆，门窗之外一片冰封，寒气袭骨，枯坐到两点，全无睡意。忽而心有所动，倒了一杯酒，奉敬替我养家活口的连环画，咽喉哽咽，鼻腔酸痛，泪滴酒中，又向那几本巴掌大小的书连连顿首，要不是两腿冻僵就躬身三拜，我打心眼儿里感谢它们。有的人被自己的画送入火葬场！才浅的大康太愧对它们了……”说到这里，他声泪俱下，让我久久默然。这个情景胜过千言万语，此时画的艺术成就高低已无关紧要，让人更为感动的是伯宽兄和画的生命合而为一，当中找不到插针缝隙。唐寅有诗：“湖上水田人不要，谁能买我画中山？”人同艺术的关系能够达到“兄弟相依御岁寒”的境界又是何其幸运的啊！

（作者为中国艺术研究院研究员）



康殷 《层峦叠嶂》 130.5cm×66cm 纸本 设色 1978年
铃印：康（白）乐（朱）自乐其乐（朱）乐忘忧（朱）

至天樹華葉香以散佛上所散寶華於此三千在虛空中化成大臺於
臺四邊垂諸纓絡雜色華蓋五色繽紛是諸華蓋纓絡遍滿嚴饒故
此土皆作金色及十方如恒河沙等今時衆生各自念佛獨為我說法不為餘
人今時世尊在師子坐嬉怡微笑光從口出遍照三千大千國土以此光故此
間衆生皆見東方如恒河沙等衆生之見此間釋迦牟尼佛及諸大衆南
西北方四維上下亦復如是是時東方過等諸佛國土其土最在邊國名多寶
佛号寶積今現在為諸菩薩摩訶薩說般若波羅蜜今時彼國有菩薩
名曰普明見此大光地大震動又見佛身到寶積佛所白佛言世尊今何因
緣有此光明照於世間地大震動又見佛報普明言善男子西方度其土名婆中
是有佛号釋迦牟尼今現在欲為諸菩薩摩訶薩說般若波羅蜜是其神力
是時普明菩薩白寶積佛言世尊我今當注見釋迦牟尼禮拜供養及見
彼諸菩薩摩訶薩紹尊位者皆得陀羅尼及諸三昧而得自在佛告普明欲
往隨意宜知是時今寶積佛以千葉金色蓮華與普明菩薩而告之曰善男
子汝以此華散釋迦牟尼佛上生彼娑婆國土諸菩薩難勝難及汝當一心
遊彼國土今時菩薩從寶積佛受千葉金色蓮華與無數出家在家菩
薩及諸童男童女

右唐人寫經八十九行為清和魏稼孫所得以同治元年癸亥始裝成冊越一
周甲即民國十二年歸其邑人陳伏盧云唐經生書于敦煌千佛洞未啟之前世不多觀况此紙又
其精品无恆彼時藏家視為拱璧也戊辰之冬臨一通於重其書圓潤之中尚含北朝剝劫開張
之氣故以康熙墨乳隆紙臨之字素不喜宗教觀此文問亦可知其緊矣

大康年識

感動三千大千國土六種震動東踊西沒西踊東沒南踊北沒北踊南沒
 邊踊中沒中踊邊沒地皆柔軟令眾生和悅是時三千大千國土中地獄
 餓鬼畜生及八難處即時解脫得生天上從四天王天乃至他化自在天是
 諸天人自識宿命皆大歡喜來詣佛所禮佛足却住一面如是十方如恒
 河沙等諸佛土皆六種震動一切地獄畜生餓鬼及八難處即時解脫
 得生天上齊第六天今時此三千大千國土眾生盲聾者得聽瘖者能
 言狂者得正亂者得定裸者得衣飢渴者得飽滿病者得愈刑殘者得
 具足一切眾生皆得等心相視如父母如兄如弟如姊如妹亦如親親及善知
 識等行十善業道淨備梵行无諸瑕穢恬然快樂譬如比丘入第三禪皆
 得好慧持戒自守不憍眾生今時世尊在師子坐於三千大千國土中具德
 持尊光明色像威德巍巍遍至十方如恒河沙等諸佛國土譬如須弥
 山王光色殊特眾山无能及者今時世尊以常身示此三千大千國土一
 切眾生是時首陀會天梵眾天他化自在天化樂天兜率陀天夜摩天三
 十三天四天王天及三千大千國土人與非人以諸天華天纓絡天澤香天末
 青蓮華赤蓮華白蓮華紅蓮華天樹葉香持詣佛所是諸天華乃

康殷 《临唐人写经》
 43cm×63cm 纸本 1988年
 钤印：大康六十后（白）
 康殷（朱）

康殷篆刻



龙友



戎之在得



向老逢辰



匹夫之美



生于忧患



平乡农



书剑同法



遐庵(附边款)



神飞太古六千年



兆凤(附边款)



迎春早待中兴年



商承祚



观海



味道庐(附边款)



康殷私印



默如(附边款)



沙丘野老





康殷 《水月观音》

131cm×66.5cm 纸本 设色 1979年

铃印：大康（朱）平乡农（白）

向老逢辰（白）虚心强骨（朱）

明清时代新疆法制的历史嬗变

王 莎

(西南政法大学人权研究院, 重庆 401120)

【摘要】明清时代, 中华法制文明与法律文化发展到新高度, 依法治理边疆也愈发成熟。明中央立法在新疆的实施, 与区域习惯法的良性互动, 在《高昌馆课》等文献中有了较为充分的反映。在清代《大清律例》的统领之下, 《回疆则例》《理番院则例》得以较好地发挥作用, 中央立法与区域习惯法有机统一, 雄辩说明, 法制统一是新疆有效维护国家统一的法宝, 为后世留下珍贵而丰富的历史经验。

【关键词】明清; 新疆; 法制; 历史。

【中图分类号】D909.9

【文献标识码】A

【文章编号】1007—4198 (2025) 05—037—04

明清时代, 中国中央政府已经积累了较为丰富的边疆治理经验。明清沿用了汉唐的治疆模式, 进一步扩大治疆覆盖面, 特别是基于新疆的复杂地理环境、人文风俗特征, 采取“国法统领”“因俗而治”的治理模式, 在新疆适用中央制定法的同时, 通过传达谕旨等形式对新疆进行针对性立法, 有力推动新疆的立法规范化进程, 也迎合了大一统王朝律法体系的演变。明清在一体化趋势下肯定多元并存的存在, 推广实施中央制定法的同时, 认可过渡时期区域习惯法的补充作用, 打造具有国家整体化和区域特色性的律法体系。这也是明清新疆区域法制发展的重要特点, 值得后世进行总结与借鉴。

一、明代中央立法在新疆区域的实施

明朝高度重视边疆地区, 在全国范围内全面展开治理。中央立法在明王朝实现和维护国家统一上发挥了重要作用。

(一) 明朝中央与新疆的法律互动

明朝对于新疆的治理, 实现了中央与作为地方的新疆之间的良性互动, 有力地推动了新疆法制在中央立法下的有效运行与发展。

1. 新疆对中央政权的朝贡

朱棣继位后, 明中央王朝将新疆

治理放到了更为重要的位置, 多次派遣使臣前往哈密等地, 并开通马市交易。此后, 哈密一次朝贡马匹4700多匹, 朝廷安排人员对马匹价值进行估算并具资购买, 同时选良马10匹收入御马监, 其余分派于边疆驻军处。此外, 朝廷赐予哈密使臣金丝裘衣, 又对哈密王多次进行赏赐。永乐十三年, 哈密使者上表言西番地区没有其他特产, 只能用马和茶进行交易, 近年来实行“禁约”之后, 日常生理存在一定困难, 望重开交易。明政府“从之”。永乐二十一年, 宣慰使南里等24人入朝贡马。正统年间, 南里过世, 其子前来朝贡。成化年间, 哈密地区每三年安排贡使进贡一次, 每次贡使人员不超过百人。成化十七年, 礼部官员称乌斯藏在长河西。长河西在松潘地区和越仑地区南边, 两地直接相连容易混淆。乌斯藏地区各藩王按例每三年进一次贡, 由于道路远、来往少, 长河西的番僧便伪装成使者冒领赏赐。因此请各番王和长河西等提供敕书勘合之物, 由边臣进行审查验收后方入境, 避免出现伪冒诈领现象。如果因道路阻断等未能进贡, 不用补贡。明政府通过朝贡的制度性规定加速了新疆对中央政府的认可。

2. 中央对新疆王爵的分封

爵位分封历来都是国家统一的标志, 也是中央政府通过对地方官员的确认来强化地方管理的政治与法律措施。随着明王朝统治的稳固和发展, 中原地区与新疆之间的经济文化交流不断深入, 双方关系也越发紧密。1404年(永乐二年), 哈密王派遣使臣请求赐爵。明太宗认为前朝王爵分封、赐爵制度无需再论, 当前能够通过赐爵方式, 使哈密地区更好地归心朝廷实有必要, 通过赐爵可以使得哈密“守其第、抚其民”。明朝中央政府封哈密王为忠顺王, 并赐予彩币等物。王爵册封正式表明哈密地区事实上已归属于明政府统治。随后, 明政府设立哈密卫, 将当地头目马哈麻等封为哈密卫指挥, 封周安、刘行等为哈密王属臣, 并将哈密头目19人封都指挥等官衔。

中央政府通过封爵, 将新疆的地方势力纳入国家统一的政治体制之中, 从法律地位上明确了新疆是中国领土不可分割的一部分, 所有受封者都必须遵守清朝中央的基本典章制度, 维护了国家法的统一和权威, 促进了新疆与中原地区的交流。受封者通过参与中央政府的政治活动了解国家法制相关内容, 同时



伊犁哈萨克自治州博物馆内的土尔扈特印。这组土尔扈特印中唯一的一件汗印藏于新疆博物馆，印面篆刻着“乌讷恩苏珠克图旧土尔扈特部卓里克图汗”字样，意为“忠诚的旧土尔扈特部英勇之王”，边款印着“乾隆肆拾年（1775年）玖月礼部造”。因为颁授印信时，带领土尔扈特部完成东归壮举的最高首领渥巴锡已去世，所以由他的长子策凌纳木扎勒接下了这枚印信



《乾隆谕渥巴锡、策伯克多尔济、舍楞敕书》（来源：新疆博物馆）

也将新疆本地的文化习俗反馈给中央，这种互动促使中华法文化不断吸收新的元素，丰富其内涵，并且有利于在法律层面构建一个多元一体的民族融合环境。受封的王公需要按照清朝的规定维护地方秩序，中华法文化中公正、秩序等理念在边疆地区得以传播和实践，有利于边疆地区建立起和中原地区协调一致的法律秩序。

3. 哈密卫的设立及其作用

明朝建立之后，为进一步加强中央政府对新疆地区的统治，陆续在哈密以东地区的维吾尔族聚居区域设立7个卫所。明中期，重臣马文升提出，哈密卫是明朝新疆地区的门户，有“扼西域咽喉”的重要性，是中西交流的必经之地，无论是入贡、出使均需要经过哈密，因此哈密卫可以传递“诸番之消息”。

哈密卫是明朝设立的具有合一性特征的边疆政治军事事务处理机构，与明朝其他卫所有所区别。哈密卫与过往朝代设置的都护府、长史府以及清朝的伊犁将军等均有一定的相似性。明朝哈密卫设置镇抚等武将官职，也设置纪善、大师等文臣官职。这样安排，战时直接具备军事力量参与边疆防御，负责作战指挥、安民保境；非战时则属于政权管理部门，负责地方各项日常政治事务管理、经济建设等。

相比中原地区地方政权，哈密卫无论是职责权限，还是组织结构均有较大自主权。从中央王朝对哈密卫的实质管理来看，其更多采取“自治”模式，如哈密卫在当地收缴的税收并不上交明朝政府，而由忠顺王家族负责收取和支配；忠顺王等多个重要官员位置均由当

地首领、地方酋长任职；哈密卫司法权也由当地直接处理，明政府通常并不过问；哈密卫自身具有相对独立的武装力量。

哈密卫是新疆与中原地区贸易往来的重要枢纽。明朝通过在哈密卫设立相关机构和制定法规，使得边疆地区的贸易活动更加有序，为内地与边疆地区的经济法律制度的协调统一提供了实践经验。哈密卫的设立为中原文化与西域文化的交流提供了更加便利的条件，也为文化交流中的法律保障提供了实践平台。在明朝的统治下，哈密卫地区的各民族在政治、经济、文化等方面与内地的联系日益紧密，这使得各民族对中华文化的认同感逐渐增强，在一定程度上丰富了明朝边疆治理的法律体系，为后续清朝等治理边疆地区提供了借鉴。

（二）《高昌馆课》所反映的新疆区域律法的整合

《高昌馆课》又称《高昌馆来文》，是由明代中央设立的高昌馆所汇编的汉文和回鹘文对照公文集。从内容上看，其至少包括了从15世纪下叶至16世纪中期，涉及的地方有哈密、高昌、柳城、兀端、曲先、火州、把丹沙、吐鲁番、亦力把力等近二十处之多。《高昌馆课》对研究明代新疆各地方与明朝中央在政治、经济上、文化等方面的密切联系具有重要价值。从法制发展的视角来考察，其重要贡献至少包含以下两方面。

1. 中央颁赐印信

明朝中央政府对新疆地方各部，都颁赐印信以管理。这对新疆各部产生了很大影响。吐鲁番的地方首领给明朝中央的进贡文书中写道：“大明皇帝好名声，地方安稳，得了哈密城池印信，照例进贡。”高昌地方首领上奏朝廷时也说：“奴婢祖阿黑麻因效力边方有功，蒙天朝封为王爵，颁给印信，就在本处

管束夷众，传及至今，进贡不缺。”给西域地方首领颁发印信，是自汉代以来中央对西域地方治理的一项重要举措。印信代表着中央所赋予的管理权力，而地方首领佩带中央颁发的印信，也就意味着其是中央任命的地方官员，是代表中央管理地方事务。印信制度是中央律法体系的有机组成部分，它在新疆的实施，必然反映出中华法文化在新疆地区有效的巩固。

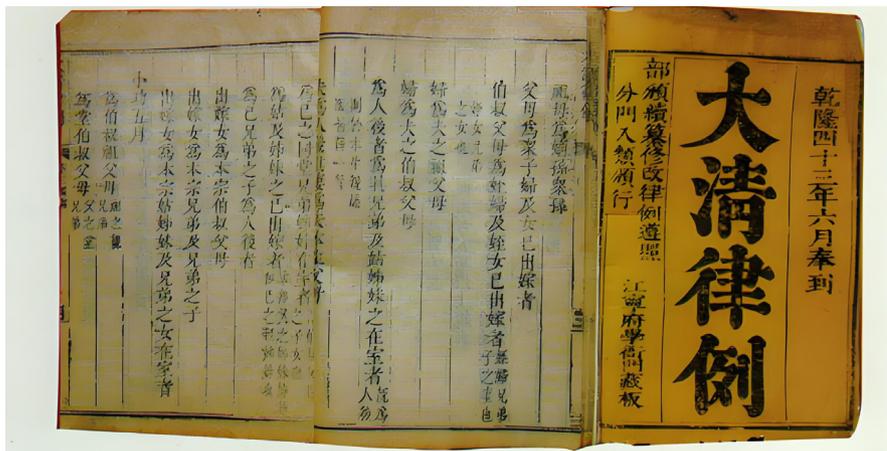
2. 治理法度严谨

《高昌馆来文》第四篇中有汉文记载：“近年边方法度严谨，昼夜用心，设法处治，严加禁约。贼盗少有，地方安稳，人民快乐。”可以看出，明朝对西北边疆的新疆地区仍然高度关注，按照明朝的法律制度约束新疆地区各部，而且“法度严谨”。在严格治理之下，新疆地区“贼盗少有，地方安稳，人民快乐”。这充分体现了明朝律法体系在新疆地区的推广和实施，既维护了地方的安定，也使得当地人民能够安居乐业。

新疆地方首领满速儿派人到明朝朝贡，上奏说：“如今仰望朝廷洪福，天下太平，人民安稳，就是一草一木，皆蒙化育。”同时，他还专门向朝廷朝贡了玉石等。这也反映出，明朝中央政府包括律法制度在内的各种制度和政策，对新疆产生了很大影响，当地各族人民生活安定，中华法文化在新疆各地影响深远，各民族对中华法文化认可度高。明朝中央的律法得到有效贯彻执行，新疆地方首领对此也有深刻认识：“如今天皇帝的法度远近夷人皆都惧怕。”

二、清代新疆区域性律法体系的完善

清乾隆二十四年（1759年），清王朝统一新疆全境，明确对南北疆的主权，新疆迈入整体发展的新阶段。清政府总结过往朝代民族区域治理和立法经验，针对少数民族地区专门立法。中央



《大清律例》是清代主要法典，共四十七卷。由朱轼、三泰等奉敕修编。清乾隆五年（1740年）编定刊行。

的《大清律例》是全国包括新疆地区在内的律法总纲。理藩院是清朝治理边疆的最高行政单位，其颁行的《理藩院则例》则是新疆等边疆地区的“基本法”。《钦定回疆则例》是清政府所制定的司法治理内容，直接深入新疆各地区，有效推进了新疆地区的法制建设，实现了中华法文化有序融合。

（一）《大清律例》在新疆的统率作用

清王朝最重要的法典《大清律例》，是参照汉朝以来尤其是明王朝等中原王朝的律法经验，并结合时代发展实际需要形成的较为完善的律法，成为我国封建社会的法典巅峰，也是中央政府处理边疆民族地区事务并在民族地区实施管辖的重要法律依据。

乾隆二十九年七月，新疆伊犁将军请中央政府出台用于新疆的司法条例，清政府回称“所请律例等书，亦由各衙门查取给发”。

随着清中央政府对新疆统治的日益稳固，治理经验也逐渐丰富，《大清律例》适用面也随之扩大。《大清律例》出台后，清政府为明确规定“不得擅改”，可在社会变化、时势变化中适时增删。考虑到新疆的治理特殊性，涉及新疆的律法条例相对较多。

如乾隆三十二年，对“徒流迁徙地方”做出一定改动，即：

“新疆各地驻扎官员、兵丁、跟役内，如有酗酒滋事者，即由彼处发往伊犁等处给予兵丁厄鲁特为奴。如在回人各城内，即彼此易地调发与回人等为奴。若发遣之后仍不悛改，即行正法。”

《大清律例》具有国家基本法特征，因此绝大部分法条、条例等具有基本法特点，能够有效使用于新疆司法治理中。同时，清政府基于“因俗而治”原则，对新疆地区基层民事争议也根据地方特殊性，允其以习惯法的方式加以解决，但刑事案件等较为严重的司法案件仍由政府衙门进行审理，按律或例做出审判，完成定罪量刑工作。《大清律例》中律例内容较多，这也是清朝新疆司法实践的主要依据所在。

（二）《回疆则例》及其具体适用

清政府在新疆治理过程中，明确法制统一理念，即法律立法权、刑事案件等案件司法权由政府衙门负责处理，制定与新疆治理密切相关的《回疆则例》，明确规定宗教不得干预政治，即沈之奇所言“化外人既采归服，即是王民，有罪并依律断，所以无外也”。此外，在治理新疆的过程中，管理者需要把握“因俗而治”，在强调政教分离的

基础上,一定程度肯定当地各族民众传统人文风俗习惯,进一步推动新疆民法体系、商法体系完善。

《回疆则例》共分为8卷,共有134条律例,是清政府对新疆地区的基础法律制度,也是针对南疆最具系统性的立法文书。《回疆则例》具体包括三项内容:一、对伯克等任职、权限、朝觐等进行规定,确定中央政府与地方政府之间的政治关系;二、明确“政教分离”,提高中央政权权威性;三、对境内商贸活动做出约束。此外还涉及屯田、度量、教育、货币使用、税负、道路交通等内容,这意味着清朝政府在新疆治理中广泛使用行政管理条例,推动行政管理法制化建设。

《回疆则例》推行后进一步规范了新疆司法制度、行政制度,作为清政府官员处理各项事务的主要依据文书,但《大清律例》等也适用于新疆地区,对刑事案件等严重案件的处理提供了标准,并翻译成少数民族的语言,在新疆地区适用和宣传。

（三）《理藩院则例》作为基本法作用的发挥

理藩院是清朝边疆民族事务治理的最高行政单位,其颁行的《理藩院则例》是新疆“基本法”,其中理藩院永远清吏司主要负责新疆各项事务处理。

《理藩院则例》是清中央政府在边疆地区治理过程中,针对边疆民族地区司法管理的立法,其中包括较多与新疆有关的内容。《理藩院则例》前身为《蒙古律例》,在经过4次编订、修订后,形成于光绪年间。光绪三十四年,理藩院改名为理藩部,该则例也对应改名为《理藩部则例》,共包括律文971条,内含条例1605例。其主要内容包括对蒙古各部的各项管理制度,如行政、职官、朝觐、民事诉讼、刑事诉讼、宗教管理

等,但同时也明确指出适用于其他边疆地区,如新疆土尔扈特部、和硕特部等,对清朝境内哈萨克族等少数民族地区也有对应规定,如对哈萨克族人在卡伦等地出现抢劫、偷窃等事宜都有立法规定。

清朝是我国民族立法相对健全的朝代,在边疆治理过程中强调法律统治,同时充分吸收和融入其他民族的法律文化,依法治理民族地区。

三、明清新疆区域性法制发展的启示

（一）中央立法统领新疆区域性的律法体系

明清两代都高度重视中央立法在民族区域的作用。中央政府在新疆推行中华法文化时,将公法作为实际调整重点,而新疆民众私权保护主要依托区域习惯法,二者能够有效互补。在社会治理中,国家法占主导地位,并逐渐替代其区域习惯法在社会治理中的作用,使得中华法文化的公信力不断加强。

（二）中央立法对新疆区域习惯法的规范引领

自汉朝起,新疆律法文化就开始出现多元并存现象,同时在局部地区也呈现出向一体化融合的趋势。这些受地理因素、民族因素和文化因素影响的新疆律法传统,是清朝新疆律法融合的基础。清朝中央政府在治理新疆的过程中,不断完善公法体系,强调中华法系在司法实践中的重要性,提升中央政府在新疆地区的统治稳固性。

（三）法制统一是依法治理与国家认同的法宝

清朝年间,边疆法制较为完善,是我国历朝民族立法的最高水平。在国家主权背景下的区域性法律,同样是中华法文化的重要组成部分。清朝建立后,朝廷十分关注边疆地区管辖,基于立法、司法管辖权以及法律适用等多重角

度对多元化的律法体系予以了整合。将中央政权的政治经济文化推广至边疆,将边疆治理作为中央政府主要工作之一,投入大量精力完善新疆律法体系。政治的安定统一是律法有效整合的重要前提。

新疆建省,也就此开启了新疆多元法律融合的新时期。在此之下,中央立法的地位进一步提升,并日臻成为新疆地区的通行法。区域习惯法与中央立法的互动融合,进一步充实和完善了新疆的律法体系,也壮大了整个中华法文化,使得中华法文化在新疆地区不断整合并合向前发展。

参考文献:

- [1](清)张廷玉等.明史[M].上海:中华书局,1974.
- [2]赵尔巽等.清史稿[M].上海:中华书局,1998.
- [3]高昌馆课[M].胡振华、黄润华:《明代文献〈高昌馆课〉(拉丁文字母译注)》,乌鲁木齐:新疆人民出版社,1981.
- [4]田涛、郑秦点校.大清律例[M].北京:法律出版社,1999.
- [5]中国社会科学院中国边疆史地研究中心编.蒙古律例·回疆则例[M].北京:全国图书馆文献缩微中心出版,1988.
- [6](清)张荣铮等.钦定理藩院则例[M].天津:天津古籍出版社,1998.

作者简介:王莎(1986—),女,研究生,文学博士,讲师,西南政法大学人权研究院,主要研究方向为中华法文化在民族地区的传承发展。