

# 云南重彩：新时代民族题材美术创作现象钩沉及刍议

李先帆<sup>1</sup>，刘宁<sup>1\*</sup>

(<sup>1</sup> 广东技术师范大学 美术学院，广东 广州 510665)

**摘要：**民族题材美术创作是一项自新中国建立以来构建于民族团结与共同发展基础上的艺术创举，在共和国发展的岁月中成为几代国人共有的图像记忆。在铸牢中华民族共同体意识的新语境中，民族题材美术创作既是艺术活动，也是教育活动与新民俗活动，其对民族文化及地域文化的发掘与转化，构成了民众自我认识、自我认同的一部分，本文尝试从“云南重彩”的历史现象谈起，探索新时代民族题材美术创作的传承与衍生。

**关键词：**民族题材；美术创作；云南重彩

**DOI：** <https://doi.org/10.71411/yishu.2025.v1i1.1229>

## Heavy Color Painting of the Yunnan School: Recollection and Discussion on the Creation of Ethnic-themed Art in the New Era

Li Xianfan<sup>1</sup>, Liu Ning<sup>1\*</sup>

(<sup>1</sup> Guangdong Polytechnic Normal University, College of Fine Arts, Guangzhou, Guangdong, 510665, China)

**Abstract:** Ethnic-themed art creation is an artistic initiative grounded in ethnic unity and common development since the establishment of the People's Republic of China. It has become a shared visual memory for generations of Chinese people over the years of the country's development. In the new context of consolidating the sense of community for the Chinese nation, the creation of ethnic-themed art is not only an artistic endeavor but also an educational and new-folklore activity. Its excavation and transformation of national and regional culture constitute a part of the people's self-knowledge and self-identity. This paper explores the inheritance and development of ethnic-themed art in the new era, drawing on the historical phenomenon of "Heavy Color Painting of Yunnan School".

**Keywords:** Ethnic-themed; Art creation; Heavy color painting of the Yunnan School

**基金项目：**广东省普通高校创新团队项目《文化遗产与智汇设计创新团队》（项目编号：2024WCXTD029）；广州市哲学社会科学发展规划项目《以发挥广州“文教中心城市”职能为视角的基层美育教师培养路径研究》（项目编号：2025GZGJ76）

**作者简介：**李先帆（1983-），男，广东广州，博士，研究方向：民族美术；美术教育

刘宁（1991-），女，广东广州，讲师，研究方向：美术史；艺术教育

**通讯作者：**刘宁，通讯邮箱：liuninghk@126.com

## 引言

在新中国七十余年民族美术的发展历程中,本土民族视觉图像创作性转换的前驱性演进及其美术教育的推动性发展,折射了一个国家民族的文化传统随时代而更迭、应变、延展的过程。在民族意识觉醒、迅进乃至高涨的当下,对本民族视觉语言个性化形态的认知与再批判构成了从官方文化机构、大学课堂直至自媒体空间的又一次文化浪潮。如何评价美术创作的民族性?如何评价在全球化与地方保护主义的对峙再次白热化背景下文化中的“我”与“他”?这给予人们重新整理思绪的机会。

## 1 民族题材美术创作的多彩绽放

中国的民族美术创作作为本土文化艺术发展的支撑性力量,历经了来自外部的塑造与源自内部的蜕变,受力于一代又一代美术教育工作者的筚路蓝缕、励精图治、和衷共济、生生不息,在经历了千年之“大传统”与际遇百年之“小传统”的共同约定和互融下,逐步走向现代形态,并推动了艺术探索的整体语境置换<sup>[1]</sup>。

在此过程中,艺术家的采风活动、创作活动与新中国民族政策的逐步落实是并行的,从王绪阳的《报告朝鲜前线的胜利》(1951),到中央美院附中集体创作的《当代英雄》(50年代)、黄胄的《载歌行》(50年代)、李焕民的《藏族女孩》(1959)、叶浅予的《夏河装》(1963)、朱乃正的《金色的季节》(1963)、潘世勋的《我们走在大路上》(1964)、马振声的《凉山需要你们》、单应桂与王晋元及赵志华的《铁索桥畔》、靳尚谊的《塔吉克新娘》(1983)、郑旭的《拉祜风情》(1984)、韦尔申的《吉祥蒙古》(1988)、贺昆的《秋歌·发白的土地》(1989)等等,构筑了数十年间华夏子民的民族视觉图像。

由国家民族事务委员会、文化部和中国美术家协会共同举办的“全国少数民族美术作品展览”,迄今已举办了五届。首届展览于1982年1月在民族文化宫展出,参展作品379件。在422位作者中有50个少数民族成份的282位作者的作品参展,其中多件汉族作者创作的反映少数民族生活题材的作品获表彰奖。第二届“全国少数民族美术作品展”,于2004年9月由国家民族和文化部联合主办,中国美术家协会等单位协办,共展出470件作品。第三届“全国少数民族美术作品展”再次由国家民委、文化部、中国文联、中国美术家协会联合主办,并于2014年12月在北京民族文化宫展出,此后,分别于2020年与2023年举办了第四、第五届“中国民族美术双年展”。各届展览内容与题材精彩纷呈,体现了我国民族美术所具有的无限挖掘潜力和文化艺术创造力。

此外,2009年以来,中国美协与首都师范大学等有关单位一同策划并举办了“灵感高原——西藏主题展”,展出60余位美术家的作品。此后中国美协与中央民族大学以及有关单位一同策划并举办了2011年的“天山南北——新疆主题展”,展出300余件作品;2012年“浩瀚草原——内蒙古主题展”,展出400多件作品;2014年4月“七彩云南”与“多彩贵州”展,展出作品近400件。这一系列具有品牌效应的全国少数民族美术题材的作品展览,梳理了上述各区域少数民族美术的发展脉络,展示了其独特的人文价值和艺术价值,是中国美术史上具有重要意义的事件。

自此,中央民族大学美术学院、清华大学美术学院、云南艺术学院美术学院等国内的高等院校亦从学科建设的角度出发,逐步回顾、整理新中国民族美术发展的脉络,与各民族地区的文化部门携手,进一步完善各地区的民族美术研究体系。由时间冲刷成的民族美术发展长河中,曾涌现出不少若灵光乍现的艺术现象,这些艺海遗珠亦成为回眸的对象。

## 2 “云南重彩”艺术现象钩沉

云南现代重彩画的出现与发展在 20 世纪 80 年代让人眼前一亮, 它的重彩技法使整个画面色彩绚丽, 且绘画题材大部分来源于云南大自然秀丽的风光与朴实的民风<sup>[2]</sup>, 这些作品逐步揭开了七彩云南的神秘面纱, 并对国内美术界造成了较大的影响。尤其是美国的科恩女士 (Joan Lebold Cohen) 于 20 世纪 80 年代末在美国出版了名为《云南画派: 中国绘画的文艺复兴》(Yunnan School, A Renaissance In Chinese Painting) 的精装画集<sup>[3]</sup>, 画册简介了云南的人文地理与中国包括敦煌壁画在内的重彩画沿革, 并展示了蒋铁锋、刘绍芸、何能、丁绍光、周菱、何之川、何德光、区欣文等几位画家的作品, 使得云南现代重彩画被冠上“云南画派”的称号, 在海内外广为流传<sup>[4]</sup>。

### 2.1 “云南重彩”现象产生的历史背景

20 世纪下半叶, 历史大潮推动大批青年学子涌入云南, 客观上为云南的文化艺术事业作出不可磨灭的贡献<sup>[5]</sup>。云南现代重彩画的主要代表人物——丁绍光、蒋铁峰、刘绍芸、周菱等人就是那时候来到云南, 他们大多毕业于中央美术学院、中央工艺美术学院等国内重点美术院校, 本身具备扎实的绘画功底。这些年轻的艺术家们一直没有放弃对艺术本质的探求, 早在 1969 年, 丁绍光就以自己家为场所, 交朋会友, 谈艺论画, 美国的中国美术史学家安·威克斯 (Ann Elizabeth Barrott Wicks) 曾在《绘画天堂》一书中提及: “大伙就艺术的涵义和现代中国应有的艺术方向展开激烈的讨论。朋友们每星期聚一次, 到 1972 年几乎是天天相聚, 和丁绍光探讨中西方艺术的区别以及两种艺术方法怎么样才能为中国产生出一种崭新的艺术。这些年轻有为的艺术家……相互勉励、相互切磋。<sup>[6]</sup>”

十一届三中全会以后, 系列艺术事件震动了中国美术界, 如首都机场壁画《泼水节: 生命赞歌》的出现、“星星画展”开展、“形式美”的提出、“85 画潮”涌现等。作为云南新美术的先声, 1980 年申社首展与北京十人展的大部分作品摒弃了之前主宰艺术界的“革命浪漫主义与革命现实主义相结合”风格, 但主体上仍旧是温和的, 是画家个人情怀的真实流露, 是民间意味、生活化言语向主流美术复归的尝试。因申社画展与北京十人展影响较大, 全国美协机关刊物《美术》杂志召开了一次座谈会, 20 多位知名艺术家和评论家出席讨论云南参展作品, 座谈会上对这些艺术作品展开了相当激烈的争论, 尽管有吴冠中、袁运甫、刘秉江等艺术家对云南参展作品予以支持, 有争议的艺术师也未遭到批评, 但仍有艺术家感到泄气, 他们觉得自己所做的努力未得到应有的肯定与赞赏。在往后的几年中, 相当一部分艺术家远走四方, 在异国他乡继续个人艺术的探索。

由此可见, 云南现代重彩画的产生是艰辛的, 其不仅是西南画家群体的艺术语言探索, 也是时代亲历者们坚韧秉性的体现。在思想与文化解冻的 80 年代, 从海市蜃楼般幻想中走出来的年轻艺术家们凭借着坚实的艺术造型基础与丰厚的生活阅历, 以开山的精神在边陲的土地上打造出一片奇异的艺术世界。

### 2.2 “云南重彩”现象生发的地理环境因素

地理因素对云南重彩造境情思形成的影响是直接而强烈的, 异域风情带来的冲击或者自我认识转变诱发的认同感都能带来糅合新认识、新观念的艺术表达诉求。云南多山、多密林, 物种繁多, 尤以西双版纳为甚。自 1950 年云南和平解放以来, 陆续有画家前往云南地区采风, 采风地点主要位于西双版纳傣族自治州勐仑镇境内的植物园, 该园建国初期建立, 占地 1100 余公顷, 植物园内除保存着大片原始的热带雨林, 还有引种栽培的海内外 12000 余种热带植物, 如周恩来总理从西非带回的“神秘果”; 引种自亚马逊河流域的王莲; 引种自非洲、南美洲热带雨林的火焰花、吊瓜树等等<sup>[7]</sup>。热带雨林没有明显的季节差异, 动植物遵循着物竞天择、适者生存的自然

规律。森林中藤蔓缠绕、穿梭、悬挂于草木之间，各式各样的寄生植物依附在雨林中不同的枝干上，奇花异草、珍禽野兽，好比汉代司马相如《上林赋》中的描写一般。繁密的雨林为艺术创作提供了目不暇接的写生素材，激发了创作的激情。

黄永玉就曾于建国初年造访西双版纳，作大量写生，举办《西双版纳写生展》，并根据雨林题材创作《森林组画》，雨林的多彩影响了他其后的创作，其色彩瑰丽的重彩国画对云南现代重彩造成重要影响；祝大年也根据这种雨林风貌创作了脍炙人口的《森林之歌》。丁绍光所作的系列重彩画《西双版纳》则生动地展现了热带雨林的风貌，画中的傣族竹楼横平竖直，与雨林多样化的植物图样形成强烈的形式对比。

云南地区凭借其得天独厚的自然风貌，吸引了为数众多的艺术家为之造像，尤其是众多在北京等地接受过系统艺术教育的画家在面临着枝繁叶茂、杂花生树的热带雨林时，都不得不放下脑海中固有的艺术图式与创作观念，转而走进丛林、感受丛林，并为之立言，从美术发展史和整个美术批评系统来看，这既是对传统视觉观念的创新，也是固有材料技法在新题材下的突破。

### 2.3 “云南重彩”现象生发的人文因素

云南丰厚的人文资源自建国后一直是艺术家们创作的源泉，如黄永玉的《阿诗玛》组画即是根据撒尼族叙事长诗《阿诗玛》所作，10张作品结合云南当地民族元素创造出崭新的形式，描绘了诗中的悲欢离合。袁运生的壁画《生命的赞歌》和乔十光的漆画《泼水节》展现了云南傣族的最为隆重的传统节日——泼水节，画中美丽的女性胴体正是生命的象征，反映了傣族人民祈求吉祥安康的愿望。在被视为“云南重彩”代表人物的丁绍光、蒋铁峰等人的作品中，不难看出这种人文元素的影响：

以丁绍光为例，丁绍光是云南现代重彩画的代表画家之一，他于20世纪五六十年代在中央工艺美术学院学习，严谨的教学奠定了他坚实的造型基础，同时“中国包豪斯”的学术氛围使他对形式美及艺术多样性有了深入的认识。七十年代他深入西双版纳生活并创作了大量的白描，热情洋溢地表达了以西双版纳为主的云南乡土风情，这为他在以后的创作生涯中提供了源源不断的素材。其代表作《西双版纳组画》以傣族女性为主要描绘对象，在其作品《草船》中，他刻画了两名傣族的妙龄少女在各自的木船上准备出行的情景。在温热多雨、河流水量充足的云南地区，水路是傣族人民重要的出行方式，他们普遍采用一种吃水不深、船身狭长、船首上翘的木舟作为穿梭于密林之中的交通工具，而交通互市也在这样的船上进行，画面上的木舟满载当地盛产的水果，也满载着人们对生活的期望。画上的两名少女身着贴身的傣族民族服饰，将夸张后格外修长的身姿展现无遗，画面近处的少女一手打伞、一手提着果篮，从侧面的视角看去，袅袅娜娜，在微风细雨中亭亭玉立，引人神思，却又不敢近窥。这种女性形象结合了中原传统绘画审美中对人物轮廓流畅线条的追求，又结合了傣族女性对孔雀之美的向往，极具个人风格，使人眼前一亮<sup>[8]</sup>。

孔雀是傣族文化生活中的重要形象，既存在于他们的传说中，也存在于诸如舞蹈、衣着、歌谣等生活的方方面面。“傣族妇女一般都长得身材苗条，面目娇美，看上去亭亭玉立，仪态万方……她们喜好穿着打扮得五彩缤纷、美不胜收，素有‘金孔雀’的美称……一般喜欢穿窄袖短衣和筒裙，把修长苗条的身材充分展示出来——上面穿一件白色或绯色内衣，外面是紧身短上衣，圆领窄袖，有大襟，也有对襟，有水红、嫩粉、淡黄、浅绿、雪白、天蓝等多种色彩；多是用乔其纱、丝绸、的确凉等料子缝制；窄袖短衫紧紧地套着胳膊，几乎没有一点空隙，有不少人还喜欢用肉色衣料缝制，若不仔细看，还看不出袖管，前后衣襟刚好齐腰，紧紧裹住身子，再用一根银腰带系着短袖衫和统裙口，下着长至脚踝的统裙，腰身纤巧细小，下摆宽大。傣族妇女的这种装束充分展示了腰肢部位的生命之美，加上所采用的布料轻柔，色彩鲜艳明快，无论走路或做事，都给人一种婀娜多姿、潇洒飘逸的感觉。<sup>[9]</sup>”

西双版纳独有的人文因素与个人独特的生活轨迹，使得丁绍光在面对多彩云南之时涌现出魂

牵梦绕的情怀以及强烈的创作动力。他钟情于对文化视野下云南民众的表现，尤其是西双版纳的少女，这促使他将眼前所见与心中所想提纯升华，创造出如此带有中国传统美术中隽永之美与云南地区风情的人物形象，这一系列作品被联合国邮政局刊录并以邮票的方式发行，籍以纪念联合国第四次世界妇女大会。

再以“云南重彩”的另一位代表画家蒋铁峰为例，他则是以动物为主要表现对象，展现其梦境般的情思，这让观众眼观身受而获得触动。云南的群山与雨林自古以来便是动物的王国，这里的人们亦对这些共同栖息在一片穹庐下的生灵抱有敬畏之心。早在古滇国所制的青铜器上，动物便是一个重要的表现题材，如《八牛贮贝器》，这些动物形象写实性强、造型生动、匠心独具、设计巧妙，在搭配上具有装饰意味，以聚散组合的方式构成了青铜器具上的不同部件，展现了古滇国时期统治者的王权尊严与吉祥崇尚。对生灵万物的敬畏、崇拜以及密林环境下对黑、红等浓烈颜色的喜好构筑了一种独特的情景，引发人对生命的敬重以及对自我价值的思索，这种情愫流露在包括蒋铁峰在内的部分云南现代重彩画家的作品中，透露出一种返璞归真的美感。蒋铁峰的动物题材作品充满了温情的野性，如在《野性的呼唤》中，画家有意在一个有限的空间里安排了四头矫健的黑豹，以群像般的气势占据了画面的大部分，黑色的躯干上穿梭着金色的线条与明快的色彩，以跃动的艺术语言释放着内在的爆发力，这种力量同时来自于猎豹们警惕守望的眼神，在潮润芬芳的草原空气中，随时准备接受挑战的猎豹似乎听到了来自广阔空间的呼唤。这种对动物的描绘是云南这块红土地上奇花异草、飞禽走兽予以作者的感悟，是众多少数民族的信仰予以作者的生命震撼，更是民族文化的象征<sup>[10]</sup>。

#### 2.4 “云南重彩”现象生发的世界艺术因素

世界艺术因素也对“云南重彩”现象有重要影响。“五·四”运动以来，以林风眠、吴冠中为代表的艺术家一直在尝试将西方美学观念与中国传统审美相结合，他们倡导的形式美学道路在建国后便逐渐被意识形态宣传所抑止，而以契斯恰科夫为代表的苏联社会主义科学造型体系以及革命浪漫主义创作观念则在这些艺术家成长中留下了不可磨灭的印记。社会主义科学造型体系重视培养艺术工作者对物象的再现能力，革命浪漫主义艺术一方面强调对意识形态的歌颂，如对高大的领袖形象、英雄形象的塑造，一方面强调对生活的深入认识，如生产建设题材绘画。这种源于欧洲文艺复兴时期所发明的“成角透视”“空气透视”“人体解剖”等艺术科学的专业技能训练方式赋予艺术家们严谨的构形能力、塑造能力与色彩还原能力，加之深入生活的创作观念，使得艺术家们可以在面对千姿百态的绘画对象时真实地还原其形象特点。在心领神会而从容再造之时，这种专业技能赋予了画家们更强大的画面掌控能力与更多的技法表现可能性。“形式美”的思潮在改革开放后重新抬头，为云南现代重彩画的许多画家赋予艺术灵感。再者，改革开放以后涌入的世界艺术信息也为艺术家们带来了思维上的革新，印象主义、野兽主义、立体主义、达达主义等“新词汇”使大家认识到艺术的不同表达方式。云南现代重彩画的艺术得以在海外流传并广受好评的主要原因之一便是表现形式的可读性，相对于以笔墨书写为审美标准的文人画，色彩艳丽、人物生动形象的云南现代重彩画无疑更容易被世界其他地区的友人所接受。

#### 2.5 “云南重彩”现象生发的传统文化因素

云南地区虽然地处一隅，而且密林壁障，不易通行，但在历史上一直与中原的王朝有着密切的政治、经济、文化交流。战国时代中原与西南民族交融的事迹在司马迁的《史记·西南夷列传》中便有记载。在中原王朝与西南部族的历次征战、和谈中，中原的文化在西南地区流传，并与当地文化结合，共荣相生。例如著名的诸葛亮“七擒七纵”孟获的传说，孟获相传即是在云南地区与蜀军交战、和谈，这一地区目前仍存留不少以“诸葛”命名的地名、建筑。南诏时期，南诏国与唐王朝时战时和，从内地掠夺、迁徙了大量劳动力至云南地区，其中有不少能工巧匠与知识分

子，直接推动了中原文化在西南的传播，而迁徙来的汉族亦与当地的白蛮、乌蛮等民族通婚，形成了新的民族共同体，即是近现代白族的先祖。大理时期，由于大理王族崇尚汉文化，归附了当时的宋王朝，在边境的茶马互市中以特产的马匹、布匹、甲冑等换取了大量汉文化典籍、艺术品，文化的交融使得中原文化因素在云南的地区艺术中不时呈现，大理时期流传下来的著名佛教绘画作品《大理国描工张胜温画梵像卷》便带有浓郁的中原绘画特点，在“改土归流”之后，中央集权的触角逐步蔓延到边陲，文化上的深化融合亦随之而来。

尽管就整体的文化系统而言，云南本土的文化与中原文化相比具有较强的区域性，杨一江在《“方言”·“语境”与“地方油画”》中将其称之为方言语系<sup>[11]</sup>，但是云南本土的文化与中原地区依然有文化血脉深层的共通。早期参与云南现代重彩画创作的主要艺术家中，许多并非土生土长的云南人，如丁绍光生于陕西而毕业于北京中央工艺美术学院，蒋铁峰生于宁波而毕业于中央美术学院，刘绍芸为湖南长沙人而毕业于中央工艺美术学院，周菱来自安徽合肥而毕业于中央美术学院。他们都因各自的原因来到了云南，也背负着其学养与生活带来的认知背景，正是中原文化元素与云南地方文化元素的结合催生了艺术的新芽。正如罗伯特·莱顿在《艺术人类学》中所言：“我们作为‘异文化’者，不能将某一艺术品在我们身上所引发的意义当成艺术家要表达的意义……我们必须理解他所使用的象征符号。”<sup>[12]</sup>长时间的工作与实践调研，逐步消解了这些外来艺术家的认识先验性，但又正是外来的“异文化者”视野，使丁绍光等人能敏锐的捕捉到云南艺术的地区个性。述说的激情汇聚在这些艺术家身上，加之他们曾经历的共同命运，促使他们对云南的地域及民族情感迸发，建构起独特但相互具有关联的艺术语系。

## 2.6 “云南重彩”现象的余绪

“云南重彩”现象由萌发至 80 年代末期的兴盛，再到 90 年代中后期的逐步沉寂，已经过去近 40 年，一般的学界认识中，“云南重彩”现象的没落主要是归因于资本的过度运作与当时国内众多画人的无序参与，极大的降低了该类艺术群体的学术高度，尤其是这类绘画的大量低价值复制品充斥海外市场后，破坏了艺术品经营的正常秩序。进入 21 世纪以来，众多对云南现代重彩画依旧抱有深刻情感的艺术工作者依旧致力于该画种的复兴，如 2017 年 8 月，应云南艺术学院申报的国家艺术基金云南现代重彩画项目邀请，“丹青重彩·秘境云南”在昆明云隐西山·国际艺术交流中心艾维美术馆举行，云南现代重彩画的元老之一的丁绍光也受邀参加了学术研讨会，总结了多年来云南现代重彩画的发展经验。

时至当下，虽然文创产业工人早已不识“云南重彩”之名，但“云南重彩”现象所创造的许多视觉图式依旧在国内的文创市场具有一席之地。

## 3 始于“民族化”的现代民族美术创作之路探索

毫无疑问，一如“申社”那响亮的名称，云南地区 80 年代以来的民族题材美术创作是民族崛起的时代浪潮中的阵阵呐喊，如邻省贵州的“贵阳五青年”现象一般，该活动具有内容民族化、地域化与形式的对外化、世界化的双重特征，其所挥动的现代民族美术创作之路的探索大旗对后世影响绵长。

“云南重彩”的形成与兴盛得益于历史因素、地域因素、人文因素、传统文化因素、世界文化因素的有机结合，而艺术家们创作激情驾驭下的造境情思则贯穿其中。在回顾个人艺术道路时，丁绍光将其艺术理念总结为“一根三结合”<sup>[2]</sup>。“一根”，就是根植云南。云南大地是他的灵感源泉，他在世界上的好几个重要画展的主题均围绕西双版纳展开，这是造就他艺术成就的基础，也是使其坚持个人艺术的本心，此种根性在云南重彩其他艺术家的身上亦可体现。创作之思始发乎于情，无论是以何种形式表现何物都无法摆脱情感的灌注，即谓“根”。这种情是真挚的，与个人生命体验相结合，也被个人的艺术实践所贯彻。在创作的过程中，作者尝试以生命的原动力

推动必要的艺术元素，搭建由观众通往艺术家本我的桥梁，这种认识交互在时空上会有所错位，甚至颠倒，但诚挚的观众在观摩作品后多少能捕捉到作者情绪的力度。云南现代重彩画草创的时代，生活体验所积累的情感牵动了画家的激情与观众的感受，这种源于生活的激情也是不少同时代绘画流派的共有秉性。真诚的意愿在云南现代重彩画早期的艺术家身上得以充分展现，是其作品跨越重洋，征服海外观众的推动能量。

“云南重彩”的创作情思建构在上下数千年的民族文化交融与特定的历史情景中，其艺术的绽放乃是多种文化元素恰到好处的结合。“云南重彩”不仅为这一片长期远离中原王朝的神秘之地造像，同时也具备了跨地域、跨民族乃至跨国度的视觉接受度与文化包容性，它为海内外的观众提供了一个窗口，以绘画的方式向大家展现了边陲居民在历史上的璀璨文化及这种文化因素在当代多元化社会情景中的无限可能性。

## 4 以民族性为内核的艺术理想的坚守

当下，随着全球化的扩大，高度繁荣的媒体为人们带来实时资讯的同时也将人们束缚在快阅读、浅阅读等新的信息接受方式上，趋同的网络媒体及其宣扬的价值观念逐渐磨灭了人类个体的自我意识与独立思考能力。外来文化的强势与商业化包装导致艺术的观众容易陷入“易读——易用”循环的文化圈套之中，外来文化往往带着“时髦”“先进”的光环大行其道，而以地域文化为典型的本土文化因为自我否定等历史因素而退缩到人们所不常触及的背阴处，进而造成自信缺失——本土文化缺位——外来文化夺舍的恶性循环。

此外，在中国经济高速发展、交通日益便利、部分城镇居民可支配资金极大增长的形势下，民族文化的延续亦面临着新的挑战。以“云南重彩”生发的云南省为例，该地已建设成旅游大省，来自各地的游客络绎不绝，在各种商业机构、自媒体的鼓吹中，去西双版纳感受泼水节的热情、去丽江古城寻找浪漫、去大理体验民族风情已成为民众耳熟能详的文化快销概念。这也带来了相应的问题，来自内地文化中心的美术家对边远民族地区的关注往往体现在美术家组团到云南的地州搞“采风写生”活动，他们打着红旗、举着横幅，到处旅行拍照，回到中心城市后举办一些“写生画展”。这既是一种展现出对日益趋同的现代城市化生活的抗拒的艺术表达，也是中国文化版图上“主流”与“边缘”文化位差的一种反映。云南著名的艺术家魏启聪谈到，这类近乎于旅游的艺术猎奇以及其带来的表面上的热闹只是隶属于商业活动之下的表层繁荣，“真正的学者，真正的做文化事业的人、搞艺术的人，是沉静下来，深入到这个表面之下的，他需要看清楚深层次的东西。”（2017年笔者与魏启聪访谈，未发表）

因此，这为地区民族美术发展提出了要求：对地域性、民族性为主线的艺术理想的坚守，剖开民族民间文化表面现象的光怪陆离而寻找其内核的文化脉流、生命意志，同时也应该认识到时代对地区民族民间文化内容的影响及其思想的衍变。坚守地域性、民族性为主线的艺术理想，以现实的地域文化发展为参照，深入发掘民族民间文化的精髓，这三个因素缺一不可，原因如下：

### 4.1 坚守地域性、民族性为主线的艺术理想是艺术特征建立的基础。

2008年11月，由广西艺术学院主办的“当代地域美术研究全国研讨会”在广西艺术学院学术报告厅举行，50多位来自全国各地的著名专家学者参与对全球性背景下中国艺术地域性、民族性的研讨。与会的李青谈到，在全球化的背景下，“是文化的因素和人文的因素，决定了我们民族的艺术能不能生存，将来我们能不能在世界文化群体中有一席之地或者说发言权。其次就应该是多民族的。中国是多民族的国家，多民族的和地域性的艺术必须要有一席之地。如果没有多民族的艺术，没有地域性的美术，我们的中国美术是没有特征的。”<sup>[13]</sup>

在全球化盛行的今日，地域性、民族性的因素日渐消弱，以至于其原本蕴藏的巨大生命潜力被当作摆设，不无遗憾地搁置起来。然而可以肯定的是，在可以展望的时期之中，尽管世界大同

是一种自古而来的政治、经济、文化理想，但地域性、民族性的长期存在是人类所无法回避的现实。正是在多元化的文化图景当中，人的存在价值、自我尊严空前高扬，故而，对地域性、民族性的尊重也是对人类发展历史渊源及自身智慧积累的尊重。因此，“一个民族当代风格的形成正显示一个民族对自身存在尊严具当代性的自我肯定，是一个民族创造力充满当代色彩的聚集和凝结，可以理解为是一个民族的顺乎时势地丰富当代世界的馈赠。”<sup>[14]</sup>

坚守地域性、民族性为主线的艺术理想，将艺术的民族化从自然形成变为自觉追求，是人类文明历史自现代以后才开始有的现象，这种由茫然被动的接受到积极主动的追求，也是人类文明进入现代的重要标志之一。对地域性、民族性的坚守并非保守甚至倒退，而是对自身历史、文化历程的客观审视，也是全球化环境下多元文化对话的基础，是当代国际社会文化发展的共同选择。因此，在未来的时光里，对地域文化、民族文化的发掘在艺术特征建立的过程中无法回避。

#### 4.2 以现实的地域文化、民族文化发展为参照是艺术当代性建立的基础。

在当前的语境下，艺术的当代性追求是毋庸置疑的，这种当代性并非指艺术语言风格上的前卫，而是创作心态与现实社会相互适应，与文化的发展相互观照，是时代赋予的无法割舍的情怀。全球化的文化背景中，信息媒介的发展使得地球“越来越小”，多元共生已经成为无法否认的趋势，多元化的前提是认可一切可变动因素的存在，地区文化的变化亦然。迈入 21 世纪以来，经济的发展固然“毁灭”了众多民族民间文化的表象，例如许多曾经留下了傣族人民美好图像的艺术家在多年后故地重游时发现，傣族的许多年轻人已经不从事耕作，不了解农具，甚至没有太多接触牛的机会，这与他们当年采风时的见闻相去已远，著名艺术家祝大年、姚钟华、李忠翔、丁绍光等人笔下的版纳竹楼与田园牧歌更难以再现。但是，新的民族文化也在酝酿中形成。云南艺术学院的艺术评论家汤海涛曾在调研中发现，云南的少数民族女性在面对商品经济大潮时，将承载着审美延续、纪事、标志等功能的花边图案与国际品牌“李维斯”牛仔裤缝合在一起，实现了民族审美与国际化生活的接轨，在某种意义上，这已经是民族文化的蜕变与衍生，或是其笔下“高级文明”的又一例证<sup>[15]</sup>。

只是，面对这类改变，当前的艺术家心情复杂，有的坚持认为过往的民族生活才是纯粹的少数民族文化，有的选择性地忽视了这一切变化，有的则直接以外来文化取代了本土文化，只有不多的艺术家对正在变化中的民族文化产生兴趣。

这种变化正是民族文化发展与自强的进程，当一种文化已经不适应时代、地域的生存条件时，其衰落或嬗变是不可避免的。并非给某种过往的记忆图景贴上标签并转化为图像就是艺术的民族化，当一种文化被置于“保护”的温室中，其生命固然能残喘一时，但创新与发展的可能性亦相应缩小。民族化应该建立在自由生长的文化土壤中。

云南著名艺术家陈流曾在访谈中谈道：“新的民族文化的碰撞是很值得研究的……只要是顺应这个时代便有其道理……有了这种想法后，我就开始慢慢的、更有信心的去面对我理解的已经消失掉的民族文化——其实人是没有消失的，传递的民族情感也没有消失，我们觉得消失掉的只是他们的房子、他们的衣服，但是他们的文化背景，很多可值得研究的东西没有变。再有了一些文化碰撞之后，我倒是觉得挺好，这个才是真实存在的少数民族，所以我更愿意立足其中，客观地表达一些我理解的少数民族文化理念。而且也多去想想，他们为什么会有那样的奇幻的故事和传说，（进而）延伸个人的思想空间。”（2017 年笔者与陈流访谈，未发表）

身为彝族画家，他未如其父母辈那般表达民族生活中的凝重、朴素、热切，而是以现代都市人的目光看待民族文化的审美趣味，并将这些元素内化为作品中的犷野与妙趣，创造别有一格的艺术风貌，亦可视为一种民族民间文化的当代性衍生。

因此，“关注当下”不应成为一种口号式的陈词滥调，而应构成民族题材艺术创作的合理选择，对民族题材绘画创作的认识也不应是固定的，而应是流动、变化的。对发展变化中的民族民

间文化的观照，可为其于未来的文化场域拓展可能性，也是地区文化延伸的重要方式。

#### 4.3 深入发掘民族民间文化的精髓是民族文化底蕴延续、积累的基础。

随着商品经济的发展，大量虚伪的“民族节日”“民族习俗”被短视地生造出来，仅仅为了满足游客游玩期间的娱乐要求，深厚的民族文化历史、宗教历史被浓缩成半小时的歌舞，成为旅途的浮光掠影，在照相机快门声的喧哗中草草收场。与旅游相伴的则是外地画家们的“组团采风”，这种采风“完全是快餐式的。过去跟着马帮走要走很多天的路程，现在坐了汽车，行走在高速公路上，不到半天就到了，中间最为珍贵的体验和过程全部都没有了，哪怕是所谓的重走茶马古道，也是装模作样的，现代人享受的优越的生活，把过去苦难的行程变成了一种新的享受，是一种旅游和观光。”（2017年笔者与姚钟华访谈，未发表）

诚然，随着时间的推移，部分习俗已经在千万次的运作中三人成虎、弄假成真，甚至成为当地居民津津乐道的生财手段，化为当代旅游文化的一部分，其本质如何仿佛已经不再重要。但是，艺术家不是一般游客，就严肃的艺术史观而言，艺术作品往往具有艺术学、历史学、社会学、民俗学样本的多重身份，他可以观看这类景观，甚至表现这种旅游文化带来的社会效应、文化效应，却不应仅停留于此，他有必要也有责任认识到民族民间文化的本来面貌。

与民族文化体验快餐化并行的则是民族民间题材创作的肤浅与模式化，云南著名艺术家姚钟华曾在访谈中谈道：“当下套路成风，画维吾尔族有套路，画藏族有套路，画云南的少数民族也出来了很多套路，但能很深刻地表现这些少数民族地区人的生活作品却很少，比如画新疆的、画西藏的，都把少数民族的姑娘画的很漂亮，仿佛大家关注的只是美人，而不是他们的生活……现在，艺术上的浮躁还表现在很多画家大脑中有一个模式，走到什么地方都画得差不多，是一种图式的生搬硬套，完全忽视了生活本身，更忽视了自己内心的感受，是一种麻木的绘画状态……作为一个艺术家，应该要有敏锐的眼光，看到生活的方方面面。艺术有表层和里层，现在的人很喜欢在表面上做文章，但真正的问题在于内核……”（2017年笔者与姚钟华访谈，未发表）

所以，要在作品中实现民族文化底蕴的沉淀，仍然需要对民族民间文化的深入挖掘，信息化的社会进程可以为这个过程带来便利，却无法彻底取而代之。浮浅的、娱乐化的民族图示或许可以满足大众的猎奇与娱乐需要，成为某种即时性的消费品，但难以在时间的考验下持久。毕竟，崇高的、严肃的精神境界不仅是人类社会所必需，也是艺术创作所始终需要面对的。

## 5 铸牢中华民族共同体意识与构建人类命运共同体意识语境下的民族美术之光

### 5.1 “云南重彩”现象予当下的启迪

综上所述，“云南重彩”现象是在时代因素、地域因素以及多元文化影响下产生的艺术现象，画家们胼手胝足，突破了“边缘”文化环境带来的种种不便，将远在边陲的、相对隔绝的地域条件与丰富多样的民族民间文化变成艺术中的优势，他们回应了时代的需求，将地域文化元素、传统文化元素、外来文化元素融为一炉，创造了极具特色的画面趣味，也将云南的民族美术带到了世界范围。然而，随着时代的变迁，当初造就了该艺术现象的历史条件、社会条件、自然条件等因素也发生了变化，进而导致其走向转变。但是，这并不意味着以“云南重彩”为代表的云南民族题材绘画创作与其所承载的民族民间文化、时代意识、审美意识已然成为保守乃至落伍的故旧。相反，它成为地区美术发展中的一座纪念碑，时刻提醒、指导、比对着今后的云南地区美术、民族美术的发展，甚至作为中国民族美术的重要组成，构成对日后中国民族美术发展的指引与基石。

一方面，在改革开放四十余年后，中国已经处在全球化多元共生的文化背景当中，庞然的政治、经济、军事体量呼唤着对等的文化软实力，泱泱大国不满于只成为以欧美为核心的西方强势

文化的输出之地，亦期待着自身的文化腾飞。在全球化文化多元的情境当中，要实现平等的对话，独立的文化身份不可或缺。“云南重彩”现象是悠古久远的云南民族文化、民族美术的延续，它展现了地域文化的独特性以及隐藏其中的充沛生命力，具有广泛的感染力，这种力量超越了时空、地域、民族的界限，不但成为地区美术的典范，也具有“边缘”文化身份独立、自强的示范意义，正为当下的文化突围所亟需，值得为之深究。

另一方面，人类发展、前行的过程也是文化的创造与积累的过程，当全球化、工业化、城市化的大潮汹涌而至，新的媒体形态、通信网络为人们带来极大方便之时也无形中抹杀了个人的空间、自由乃至个性，映射在艺术中，则是浮躁、无力的呻吟与挣扎，让部分有识之士感到兵在其颈。“云南重彩”现象为改革开放国门初开时的产物，其发展体现了工业文明不甚发达地区纯情天真的创作心态与执着、稚拙的艺术创作历程，其艺术中富含的野性意识、独特的审美传承意识、旺盛的生命意识、灵幻的超验意识构建了生动、多样的画面情境，为灰暗的工业社会艺术形态所不及。对其审美体验与研究可唤回人类心灵深处的生命意识，将目光落到生活中不凡之处，吹除“边缘”等文化偏见的浮尘，露出中华文明多元一体化发展的璀璨真容。

## 5.2 民族题材绘画创作探索的新篇章

自千禧年以来，伴随着中国专业美术教育领域的高速发展，参与美术创作的艺术家群体规模空前壮大，甚至在普及化的群众美术运动中，受过专业训练的艺术家都已成为中坚力量，这使得民族题材绘画创作的基础发生了拓展，而高速发展的社会，亦为当下的民族题材美术创作提出了新的问题：面对着高速发展的人工智能领域，在 AI 生成图像的时代，民族题材美术创作如何体现自身的独特性；面对被“捆绑”在流媒体前的年轻人，民族题材美术创作如何体现以美育人、铸牢中华民族共同体意识的功能；面对高速发展的旅游经济，在快速营造的主题式旅游文化面前，民族题材美术创作事业的后继者如何观察与表现等等。

虽然可以期待文化发展的滤清机制——这种机制铸就了每一代人的视野并引导了众多评论者为其著书立说，但历史往往也会告诉人们一种让人叹为观止的文化的转型、衰落、消失并非困难，故而民族题材美术创作仍需被专注对待，乃至学理性的引导与扶持。

## 6 结语

立足于铸牢中华民族共同体意识与构建人类命运共同体语境下的文化情境当中，可以体会、感受、认识到过去众多艺坛先贤为今日留下的宝贵财富，这不仅是众多艺术家及他们名垂青史的佳作，更是一个时代的艺术发展的宏伟史诗，他们以地域文化、民族文化为凭借，迎合时代意志的召唤，在多元融合的文化创作背景中塑造了多重的美妙画境，此精神值得今日的众多画家所秉承、效仿。期待着地域文化元素、民族文化元素、传统文化元素、外来文化元素的再次联姻、悠远的造境情思与时代脉搏再次扣合，构筑一片民族美术的大美之境。

### 参考文献：

- [1] 于洋. 笔墨延展与时代新象[N]. 中国文化报,2019-09-01(001).
- [2] 刘雯婷. 从“云南画派”看民族民间文化融入当代艺术的生存态势[D]. 昆明: 云南艺术学院, 2012.
- [3] 李先帆. 浅谈影响 20 世纪 80 年代云南现代重彩画发展的几个因素[J]. 文艺生活·下旬刊, 2017.
- [4] 李先帆. 融合与造境——民族美术视野下的 20 世纪 80、90 年代云南民族题材绘画创作 [D]. 北京: 中央民族大学, 2018.
- [5] 纳适. 云南现代重彩画多元化可持续发展研究[D]. 昆明: 云南艺术学院学位论文, 2010.
- [6] 安·威克斯. 绘画天堂[M]. 刘迟, 译. 北京: 人民美术出版社, 1992.
- [7] 郭丽丽. 西双版纳热带雨林花鸟画研究[D]. 重庆: 西南大学学位论文, 2010.

- 
- [8] 胡笳, 祖越, 丁绍光. 丁绍光: 从云南走向世界[J]. 中国西部, 2001(2): 7.
- [9] 李立立. 少数民族电影中的服饰文化探索[J]. 电影文学, 2011(8): 144-145.
- [10] 曹汝平. 彩云之南——蒋铁峰的艺术世界[J]. 中国美术研究, 2015(3): 108-111+92.
- [11] 杨一江. “方言”·“语境”与地方油画: 论云南油画[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2004.
- [12] 罗伯特·莱顿. 艺术人类学[M]. 李东晔, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009.
- [13] 陈卉, 赵贤贤, 周国柱, 等. “当代地域美术研究全国研讨会”纪要[J]. 艺术探索, 2009, 23(1): 71-85.
- [14] 杜大恺. 水穷云起[M]. 北京: 中国青年出版社, 2011.
- [15] 汤海涛. 云南美术现象的发生及其文化效应[J]. 美术, 2014, (06): 113-116.