

美教研思 艺理新章

2026浙江美育研究院优秀美术论文选刊(二)

目 录

◎素履之往,独行愿也——木心的山水画世界/马义理	11版
◎美育浸润行动背景下活态校园空间的育人实践/陈曦	12版
◎从符号到表达:融合心育的美术“情意化欣赏”教学实践/周海燕	13版
◎“文具再生·环保创意”项目式学习之旅/任熠	14版
◎美术教学小幼贯通的实践与思考/李宛夏	15版
◎馆校结合的中学美术课程资源拓展与教学实施/方菁	16版
◎核心素养导向下的《美术与人生》大单元教学实践研究/徐若淇	17版
◎高中美术鉴赏核心素养实践/戴良芬	18版
◎陶艺创作在听障儿童融合教育中的美育价值/傅心睿 潘亚楠	18版
◎初中美术诗画互融教学实践探究/王治渊	19版
◎数字技术赋能下传统木版年画的活化传承与创新研究/金艳 高悦彤	20版
◎生成式AI赋能大单元教学的支点构建与应用/胡苗苗 骆彬洁	21版
◎智慧教育视角下人工智能融合初中美术教学路径探究/吕姣姣	21版
◎AI学伴:赋能“教一师一生”三方共建/刘旭东 张晓蓉	22版
◎胶东花饽饽视觉元素在中学美术拼贴课程中的应用探究/陈思芮	22版
◎数智工具链在小学影视创作教学中的实践研究/马以琳	23版

指导单位 浙江日报报业集团 中国美术学院 主办单位 美术报社 浙江美育研究院

总策划 汤潇潇 主编 赵辉

专家评委 李永正 陈永怡 朱敬东 赵辉 执行团队 黄俊娴 林晓峰 章梓琪

素履之往,独行愿也——木心的山水画世界

■马义理(浙江省桐乡市高级中学)

木心是优秀的作家,也是独具风格的画家。他的山水画既承续中国传统山水画的精神内核,又吸纳西方绘画的形式语言。其作品兼具私人性和疏离感,在与世界保持距离的同时,始终保持对世界的凝视。本文以木心山水画为研究对象,分析其转印法等媒介革新实践,揭示其作品平面化、装饰性与东方意境共生的特征,探讨他如何以传统文人山水母题,在古典理念与现代表达之间达成古今交融。

木心生长于中国,后久居美洲,少年经历使其深受中西两种文化艺术的浸润。他师承林风眠,最推崇的画家是北宋范宽与法国塞尚。观其山水,并非单纯沿用传统笔墨程式,而是将东方笔墨与西方技法相融,借自然生发的墨色肌理,营造当代艺术所追求的秩序感。他的山水不以线条皴法为主体,而是将笔墨从固定范式中解放,回归笔墨语言本身。尽管仍使用毛笔、宣纸、墨等传统工具,却几乎摒弃了传统山水的线描笔法,画面更接近西方水彩的通透淋漓。

木心说“艺术以最少的材料,表呈最多的涵量。”他的绘画正是对具象的抽离、对画面秩序的重构、对笔墨语言的纯化。这与塞尚对绘画对象的结构性提炼高度契合,也正是他倾心塞尚的原因。1985年陈丹青邀请木心参观大都会美术馆卡拉瓦乔特展,他却匆匆离场,直言其造型不足,难以与拉斐尔、达·芬奇比肩。陈丹青为之争辩,木心却笃定:卡拉瓦乔将圣徒画成农

夫,是“丑”;而拉斐尔的美,是“形上之美”,后世写实多已失落这种形上高度。反观塞尚的风景,木心久久驻足,沉醉赞叹:“伊味道好啊,伊味道好……”

“我的童年少年是在中国的沉淀物中苦苦折腾过来的,而能够用中国古文化给予我的双眼去看世界是快乐的,因为一只只是辩士的眼,一只只是情郎的眼。”他以“辩士的眼”批判审视,以“情郎的眼”倾心吸纳,对传统艺术取精去粕。正如他评论中国山水画大师所说:“郭熙有点洛可可,董源平远,气还是不长,黄公望变化多,成就却是有限的,我的画,要和他们不一样。”木心还是希望能找寻到不同的东西,这需要从西方的文化土壤汲取。

木心既守住了中国山水的精神内核与文人气质,又突破传统技法与材料的束缚,以更直接的方式塑造形体、表达自我。如《五山》,便不再依赖传统皴擦,而是以墨色肌理直接模拟山石纹理,五座山体简约凝练,兼具装饰趣味与东方山水意境,实验性与精神性兼备。

木心故居有一块匾额,写着“卧东怀西之堂”,取自杜甫的《院中晚晴怀西郭茅舍》,杜甫在秋风的夜晚怀念西城郭的茅舍,而木心在他的山水画世界中卧东怀西。

木心早期的山水画就开始体现一种“私人性”,这是他“光明磊落的隐私”。他的绘画不容易被人理解,但他并不在乎别人是否看得懂,只是自我表达,在他的山水

画里没有东西方的差异,没有国籍的界定,只有他自己的精神世界。

木心曾说过,“艺术家都是‘纳喀索斯’,都要在适当的距离去考虑人生与艺术的关系。”“纳喀索斯”是希腊神话中爱上自己倒影的美少年。木心以此比喻,并非指艺术家的自恋,而是强调一种精神上的自我映照。他主张艺术应保持一种优雅的克制、一种冷静的自我意识。在他看来,真正的艺术既不是对生活的模仿,也不是对生活的逃避,而是与生活的一重“第二自然”。艺术家在这种自然中,既是创造者,也是第一个欣赏者——他像“纳喀索斯”一样,在适当的距离外,欣赏自己创造的倒影。

艺术以“观望”的方式介入人生。它不替代人生,不占有真实,却在距离中提供一个可供凝神静观的“倒影”。而木心就是以艺术作为自己宿命的追求,与人生、世界都保持着距离。他的画作中也传达着这种艺术风格。

在中国画现代化探索中,木心对传统媒介的突破极具先锋性。他独辟蹊径,将欧洲的转印法引入水墨创作,成为其绘画最鲜明的标识。

木心早期选用小画幅和转印法,源于特殊年代的材料限制。在特殊时期,笔墨纸张是撰写检查、思想汇报的“合法工具”,也成为他唯一能安全使用的创作媒介。有趣的是,木心在文学上崇尚理性构思,不推崇意识流,讲究布局与推敲;而在绘画上,他

却痴迷充满偶然性、意外性与非理性的转印法。这种技法一旦完成便不可修改,极具风险,木心却坚持使用数十年,驾驭自如。

木心的转印画尺幅极小,仅3厘米宽,15厘米长。在当时的环境下,小的尺幅更方便完成,但画面的精妙并没有受到尺寸的影响。2001年,耶鲁大学美术馆展出了罗特·罗森克兰茨收藏的木心33幅转印法小画。展馆将部分作品数十倍放大至九米长屏,原本精微的画面呈现出磅礴气势,震撼观者。

《大战前夜》是其转印法经典之作。大战前一天的夜色深邃,孤寂神秘,夜色弥漫,黑暗渗透于黑暗。弥漫的月色透着寒气逼人,黑暗之中却渗透出一种神秘的汹涌滚动,似要喷薄而出的力量。画面不仅表现出了月夜下的宏阔和大战前的野蛮,还将豪迈与慈悲等各种情感融为一体。

木心的绘画是对文学的补充,他把哲思藏于文,精神融入画。他的山水画作是东西方绘画的融合探索,是一场私人性的实验,有着山水情境,完整世界和精神内核。他静默观照,对时代保持一定距离,作品中透着悲观的远见,他回瞥古典,向着未来。陈丹青《绘画的异端》中的一段话,或许能为他对待绘画的态度做最好的阐释:“中国文化一直讲究‘师承’。更多的画家是专一家,如果是合两宗或数宗,那就要哗噪一时了,所谓‘融会贯通,自成一派’。我向来不想这些事,单纯从好与不好、喜爱与不喜爱来分别对待所有古典作品,不思宗范,不入流派。”