

# 中國當代藝術的國際化與文明對話

吳志良

在全球化浪潮席卷各個領域的今天，中國當代藝術如何走向世界，不僅是一個藝術議題，更是一個文化戰略課題。回顧過去四十年的發展歷程，以方力鈞等為代表的一批藝術家的實踐軌跡，為我們理解中國文化在世界舞台上尋求對話的路徑提供了有益啟示。他們的創作之路，既是個體藝術生命的綻放，更構成了一個時代文化自覺與自信的集體縮影。

## 從在地經驗到普遍語言

當代中國藝術的世界之旅，始於對個體經驗的深刻挖掘與有效轉換。許多中國藝術家從自身所處社會變遷的觀察出發，將特定文化背景下的個體體驗，轉化為具有人類普遍意義的藝術語言。以廣為人知的「光頭」系列為例，這類視覺符號既根植於中國社會的集體記憶與文化語境，又觸及現代人普遍的生存狀態與精神困境。這種創作路徑印證了一個文化傳播的基本規律：越是深入個體的真實體驗，越能抵達普遍的人類情感共鳴。

在中國當代藝術家的創作中，人們看到的不僅是中國社會的變遷軌跡，更是人類在面對時代變革時的共同心理圖景——迷茫、適應、反叛與超越。這種在特定語境中開掘普遍人性主題的能力，使得中國當代藝術能夠超越地域限制，引發國際藝術界的廣泛共鳴。

## 從「被觀看」到「平等對話」的身份轉型

中國當代藝術的國際歷程，清晰地展現了從「被觀看」到「平等對話」的身份轉變過程。上世紀九十年代初，以方力鈞作品登上《紐約時報雜誌》封面為標誌性事件，中國當代藝術開始進入國際主流視野。當時西方評論界對其作品的誤讀——如將「打哈欠的人」理解為「吶喊者」——恰恰揭示了不同文明體系

交流初期的典型特徵。

然而，重要的不是誤讀本身，而是通過這種接觸所開啟的深度對話。中國藝術家們沒有為了迎合外部期待而改變自己的藝術語言，而是堅持自己的創作路徑，讓世界逐漸理解和接受這種獨特的表達方式。從威尼斯雙年展、聖保羅雙年展到蓬皮杜藝術中心等國際平台的持續亮相，標誌着中國當代藝術正在實現從「參展者」到「對話者」的身份轉變。

這一過程不是單向的文化輸出，而是雙向的理解、碰撞與融合。在這個過程中，中國藝術家們普遍保持着創作獨立性和文化主體性，這為中國藝術的國際化提供了寶貴經驗。中國藝術的國際化實踐表明，文化的生命力在於交流互鑒，藝術家完全可以在保持文化根性的同時，參與全球藝術對話，並在對話中豐富和發展自己的藝術語言。

## 文化自覺與生態自主建構

中國當代藝術家的行動從未局限於畫布之上，他們積極參與藝術生態建設的各種實踐，體現了一種深刻的文化自覺。一個健康、自主的藝術生態，需要創作者、機構、研究者共同建構，而不能僅僅依賴國際市場的認可。這種文化自覺在全球化背景下顯得尤為珍貴。這種立足於本地、面向世界的態度，為中國藝術的國際化提供了另一種可能——不是被动地等待世界發現，而是主動地建構和展示自己的藝術世界。

研究中西文化交流史可以發現一種規律：一種文化的對外影響力，往往取決於其內部建設的完善程度和自主性。只有建立在自己文化土壤之上的藝術創作，才能真正具有國際對話的能力和價值。



中國藝術家在參與國際展覽的同時，始終保持着對在地藝術生態建設的熱情，這種平衡體現了他們的文化智慧。他們明白，國際認可固然重要，但更重要的是構建自主的藝術評價體系和創作生態。

## 傳統資源的當代轉換

近年來，不少中國藝術家對傳統媒介的重新探索，具有特別的文化象徵意義。以陶瓷為例，這一承載着深厚中國文化記憶的媒介，在當代藝術創作中獲得了新的生命和表達可能。藝術家們既延續傳統美學特質，又注入當代的敏感與痛感，創造出連接古今的視覺語言。

中國藝術的國際化，不是對西方潮流的簡單追隨，也不是對傳統形式的機械複製，而是在深刻理解文化傳統和當代語境基礎上的創造性轉化。傳統文化的當代活力，恰恰在於它能否與當下的生命體驗建立真切聯繫，能否回應現代人的精神困境和情感需求。

從更廣闊的視野來看，對傳統媒介的當代探索，實際上是在全球化背景下重新確立文化

◀觀眾參觀第六十屆威尼斯雙年展中國國家館展覽。

新華社

身份的一種努力。這種身份不是固定不變的，而是在不斷創新和對話中動態形成的。通過將傳統資源與當代觀念相結合，中國藝術家展示了一種既扎根於文化傳統，又面向未來的創作路徑。

## 走向文明互鑒的新格局

站在人類文明交流史的角度觀察，中國當代藝術的國際化進程揭示了文化互鑒的深層規律和未來方向。成功的關鍵不在於迎合外部的審美期待，而在於保持文化主體性的同時，找到與世界對話的有效方式。

今天，我們討論中國藝術如何走向世界，實際上是在探討如何在全球化語境中確立中國文化的位置。實踐表明，這個位置不是在邊緣，也不是在中心，而是在網絡化的文明交流格局中，在各種文化傳統的交匯處。

從中國當代藝術的發展歷程中，我們可以看到幾個重要轉變：從追求形式語言的現代化到注重文化內涵的當代轉換；從單方面學習借鑒到雙向的對話交流；從關注在地議題到參與全球話語建構。這些轉變標誌着中國藝術正在走向成熟，正在形成自己獨特的面貌和聲音。

展望未來，中國藝術的世界之路，需要的不是對西方標準的盲從，也不是對東方主義的簡單套用，而是在深入理解不同文化傳統的基礎上，進行創造性融合和轉化。這要求在保持文化自信的同時保持開放心態，在尊重藝術規律的前提下鼓勵創新探索，在立足在地經驗的基礎上追求普遍價值。

## 辟邪的美杜莎之首



藝象尼德蘭

王加

馬年將至，蛇年已近尾聲。在十二生肖中，蛇應是極其特殊的存在，因為其承載着兼具靈性與邪惡的褒貶不一寓意。

無獨有偶，在西方語境中，蛇同樣蘊含着亦正亦邪的隱喻。而在眾多關於蛇主題的作品中，美杜莎之首又是一個極其特殊的存在。

凡熟悉希臘神話的都了解蛇髮女妖美杜莎的故事。鑒於和她對視者皆會石化的超能力，半人半神的古希臘英雄珀爾修斯因此利用其盾牌的反光折射將她斬殺，並將她的頭顱獻給了智慧女神雅典娜，後者將美杜莎之首嵌入盾牌中成為攻防一體的武器。在西方藝術史中，關於美杜莎題材最著名的作品包括文藝復興時期雕塑家本韋努托·切利尼（Benvenuto Cellini）的青銅雕塑《手持美杜莎之首的珀爾修斯》、兩件卡拉瓦喬以自畫像形式呈現的《美杜莎之首》圓形畫，以及兩幅魯本斯的老題材作品。

這其中，唯有魯本斯的版本出自尼德蘭畫家之手，但他在創作過程中或許受到了卡拉瓦喬的影響——魯本斯在佛羅倫斯造訪托斯卡納大公費迪南德一世·德·美第奇（Ferdinand I de Medici）時，可能從其收藏中接觸到了卡拉瓦喬的贊助人、紅衣主教弗朗西斯科·德爾·蒙特（Francesco Del Monte）贈予美第奇大公的卡拉瓦喬

《美杜莎之首》圓形畫。而在他兩幅看似如出一轍的畫作中，懸掛於維也納藝術史博物館中的《美杜莎之首》無疑更為出名。

這幅看起來頗為驚悚的畫作由魯本斯及其同行摯友弗朗斯·斯奈德斯（Frans Snyders）合作完成。蛇髮女妖美杜莎血淋淋的頭顱被安置在一個荒涼的山岩上，前景左側的高光灑在她蒼白的面頰上，精於刻畫人物的魯本斯將剛被斬首的美杜莎以令人揮之不去的「死不瞑目」神態予以示人，而她頭髮所變成的蛇纏繞在一起，被斬首後流淌的鮮血逐漸萌生出小蛇，旁邊散落在蜥蜴、蜘蛛、蠍子等爬行動物。對於能夠精確描摹各種動物的斯奈德斯而言，能夠辨認畫中出鏡的絕大多數蛇類均屬無毒的歐洲草蛇或水蛇，僅在美杜莎頭部右側有兩條頭部撕咬着正在交配的蝮蛇——這種劇毒的蛇類象徵着轉變與重生。畫面的右後方是陡峭的山岩，而左上角遠景處透過厚重的雲層可見幽藍的天空。魯本斯此作強烈的光影對比不僅完全借鑒了卡拉瓦喬所引領的「明暗對照法」（Chiaroscuro），還通過美杜莎極富戲劇性的「雙目圓睜」、她頭頂扭曲的群蛇亂舞，以及畫面給予觀者強烈的視覺衝擊力來凸顯出典型的巴洛克畫風。

魯本斯此作所傳遞出的血腥而陰暗的氛圍感，賦予了「蛇蠍美人」美杜莎令人望而生畏的永恒魅力。然而，被視為邪惡象徵的她，卻蘊含着「負負得正、以毒攻毒」的正面隱喻——人們因

其邪惡的本質反而賦予了她能夠辟邪的期許。自文藝復興時期開始，美杜莎的形象便被撰寫《圖像學》（Iconologia）的切薩雷·里帕（Cesare Ripa）和人文主義者洛多維科·多爾切（Lodovico Dolce）視為辟邪的象徵，能夠抵禦和驅逐邪惡。而統治佛羅倫斯的美第奇家族更是巧妙地將此意義與其政治立場相結合。切利尼的銅雕《手持美杜莎之首的珀爾修斯》和卡拉瓦喬的《美杜莎之首》均和美第奇家族有關絕非偶然。委託切利尼創作的科西莫一世大公（Cosimo I de Medici）利用美杜莎的結局來象徵神罰並作為震懾政敵的手段，以此來彰顯家族權勢與力量。與此同時，珀爾修斯將美杜莎之首獻給女神雅典娜的關聯，更賦予了美杜莎智慧和謹慎的深意，這或許也是德爾·蒙特主教將卡拉瓦喬真跡贈予費迪南德一世·德·美第奇大公的緣由——在辟邪之餘還對其智慧和政績給予讚美。

魯本斯筆下給予觀者強烈感觀刺激的《美杜莎之首》，本不屬於尼德蘭傳統，而是畫家在數年意大利之行中受文藝復興思潮影響、並借鑒同行靈感的創意之作。畫作以他精湛的人物肖像技法為基礎，讓擅畫動物的友人斯奈德斯注入細緻入微的尼德蘭傳統技法，並以當時源自羅馬的巴洛克畫風最終呈現，營造出一個具有複雜象徵意義的視覺符號。畫中被斬首的蛇髮女妖雖看似驚悚，但其象徵辟邪除惡的隱喻對於即將告別蛇年的我們而言卻有着祈願式的意義。

## 嶽麓山面北(上)

遠的所在。這便是我登嶽麓山，第一要緊的「面北」了。

人們總說，嶽麓是南嶽衡山的腳，是七十二峰之末，一副低眉順眼、意興闌珊的樣子。這話只說對了一半。它確是衡山的餘脈，可你站在這峰頭向北看，便知它絕不是尾聲。你看，從這裏往北，山勢便如一位巨人收回了最後一點躊躇的餘韻，毅然決然地矮下去，平下去，一瀉千里，直將這片豐腴的土地，坦蕩蕩地鋪展到洞庭湖邊，鋪展到長江岸旁。於是，這山便不像是在結尾，倒像是一個昂揚的、堅定的、向着北方中原大地的頭顱。它以整個身軀的傾側，指明了一個方向。它的身後，是巍巍衡嶽如蒼青的脊樑，是迤邐南嶺如厚重的屏障，左右更有雪峰、羅霄綿延的山臂，彷彿一個巨人沉穩地坐下，卻將所有的目光、所有的胸膛、所有的懷抱，都毫無保留地敞向那一片莽莽的中原。這般形勝，哪裏是尾？分明是首，

是湖湘山川拱衛中原、心向故國的第一道虔誠的額首，第一聲深沉的問候。

這「面北」的姿勢，原是刻在骨血裏的。上古的風，似乎還在這山間低回。你想，炎帝嘗百草的身影，是否曾在這林間蹣跚？他最後倒下的地方，不就在這南方的山林深處麼？他的魂魄，卻化作了漫山遍野的嘉卉，那藥香裏，是生民的「德」。舜帝南巡，崩於蒼梧，葬在九嶷。那迢迢路途，那「南風之薰兮」的遺愛，將一種厚重的、教化的溫暖，永遠留在了湘沅之間。更有大禹，劈山導水，他的足跡印在嶽麓山巔那塊黝黑的碑碣上，那蝌蚪般的古篆，銘刻的不是神力，是「澤」被蒼生的足跡。這些上古的聖王，他們從北方來，向着更艱險的南方去，最終將生命與功德留在了這片當時還是「蠻荒」的土地。這不是征服，是歸化，是文明的種子，從那時起，便隨着北來的風，深深埋進了這「面北」的土壤裏。

## 臘八年味濃

一月二十六日是中國農曆臘月初八，在四川閬中舉行的二〇二六閬中古城過大年春節文化系列活動中，魚燈、板櫓龍、採蓮船、閬苑小春信、十二生肖偶等組成的巡遊隊伍穿梭於古城街巷中，現場熱鬧非凡。

中新社



## 馬年趣話



自由談

葉炎

過了臘八就是年。馬年馬上到了，上午去花市逛逛，想挑幾盆鮮花為春節添些喜氣，沒想到竟遇見了原單位的老同事。雖說退休後同住一城，卻已多年未曾碰面了。

「這些年過得挺滋潤嘛，一點兒沒變，反倒越活越年輕了！」老同事一臉熱絡。「你這可有點『拍馬屁』了不是，哪有人越活越年輕的，老啦！你也不像個小伙子，差點沒認出來。」我笑着拍拍他的肩膀。

所謂「拍馬屁」，通常指為了討好巴結、奉承迎合他人，尤其是下級對上級，或是有求於人時的言行。

然而，為什麼這種討好奉承的行為，要叫作「拍馬屁」，而不是「拍牛屁」「拍羊屁」呢？原來，這還真與馬有關。

馬是人類最親近、最忠實的夥伴之一。元朝時幾乎家家養馬，「犬馬比君子」，蒙古族更被譽為「馬背上的民族」，無論圍獵、出行還是征戰，都離不開馬。他們對馬的喜愛，深深融入了日常生活。

「拍馬屁」在民間流傳着不同的說法，一種說法是兩人牽馬相遇，會輕拍對方馬臀以示尊敬。另一種說法是在草原上相逢，常拍拍對方馬屁股，查看膘情，若馬匹健壯，便會誇讚幾句，馬主人聽了自然會高興。還有一種說法是若遇上性子烈的馬，騎手先輕拍馬臀，讓馬放鬆戒備，便於上鞍。不管怎樣，起初「拍馬屁」只

是一種淳樸的風俗，並無貶義。

這個詞義的變味是在元朝定都北京之後，當時蒙古人地位尊崇，許多貴族遷居大都，愛馬之風與拍馬習俗也隨之傳入京城。一些善於逢迎之人便借機行事，見到蒙古人牽馬而來，不論馬匹優劣，總上前拍臀稱好，以此博取主人歡心。時間一長，「拍馬屁」便逐漸帶上了諂媚、奉承的色彩。

從秋瑾《演說的好處》、韓邦慶《海上花列傳》，到李伯元《官場現形記》、錢鍾書《圍城》，不少作品中都對「拍馬屁」有生動刻畫。這一習俗流傳至今，已成為那些虛情討好、阿諛奉承之人的專屬標籤。

不過在我看來，「拍馬屁」也不宜一概否定。在某些場合、對某些人，出於善意地稱讚幾句也未嘗不可，只是不要成為「馬屁精」。就像方才巧遇老同事，彼此寒暄間略帶調侃的「互拍」，反倒顯得關係親近，不拘禮節。

在日常生活中，夫妻之間，適當地誇讚一下能為感情添一分蜜；親友相處，偶爾的調侃幾句也能讓情誼更融洽。比如馬上有錢、馬上上岸、馬上脫單、馬到成功，所以說，「拍馬屁」未必全是貶義，關鍵要看拍的是誰、為何而拍。

說到底，詞無定貶褒，終究看人心。只要是發於真誠、出於善意，不摻雜任何私心雜念，那麼偶爾「拍拍馬屁」，便是人際交往中一份風趣的潤滑劑，是人間那一縷帶着笑意的暖風罷了。



如是我見

金山

天還灰着，霧是青的，濃得化不開，將整座山浸成了一塊濕透的墨玉。我沿着那條不知被多少腳印磨得溫潤的石徑往上走，水珠從道旁的樟葉上滴下來，涼沁沁的，落在頸間，倒讓人更添了幾分清醒。待到了雲麓宮前的崖畔，天光才怯怯地透出些魚肚白。我站定了，向北望去。

這一望，心裏那點殘存的朦朧睡意，霎時被風吹散了。腳下是沉沉一線湘水，在熾微裏泛着鐵青的光，靜默地向北流去。水那邊，便是無垠的洞庭了，此刻還隱在浩渺的煙波裏，只覺天地在那盡頭黏合着，分不清是水，是雲，還是天。然而我的目光，卻像被一根無形的、堅韌的絲線牽着，不由自主地要越過那八百里煙波，投向更北、更