

分类号: J0
密 级: GK

学校代码: 10363
学 号: 2220810105



安徽工程大学

Anhui Polytechnic University

硕士学位论文

题 目 关良意象绘画研究

论 文 作 者 吕锡伟

指 导 教 师 何建波

学 科 (专 业) 美术学

研 究 方 向 现代绘画研究

论文提交日期: 2025 年 4 月 30 日

分类号: J0

单位代码: 10363

密 级: 公开

学 号: 2220810105

关良意象绘画研究

Research on Guan Liang's Imagery Paintings

学生姓名: _____ 吕锡伟 _____

指导教师: _____ 何建波 _____

专 业: _____ 美术学 _____

研究方向: _____ 现代绘画研究 _____

论文答辩日期: 2025 年 5 月 9 日

安徽工程大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：我恪守学术道德，崇尚严谨学风。所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已明确注明和引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品及成果的内容。论文为本人亲自撰写，我对所写的内容负责，并完全意识到本声明的法律后果由本人承担。

学位论文作者签名：吕锡伟

日期：2025 年 4 月 30 日

安徽工程大学学位论文版权使用授权书

学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅或借阅。本人授权安徽工程大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

保密 ☐，在_____年解密后适用本版权书。

本学位论文属于

不保密 ☒。

学位论文作者签名：吕锡伟 指导教师签名：何星

日期：2025 年 4 月 30 日

日期：2025 年 4 月 30 日

关良意象绘画研究

摘 要

关良先生是中国画坛上具有开拓性的画家。关良自幼学习传统文化，对耳濡目染的传统绘画有着天然的执着和偏爱。早期留洋经历使其对西方现代绘画有独特的理解，回国后再度研习中国传统绘画，他的作品中处处显露东方意境。关良在传承传统绘画精神的基础上，实现了绘画形式语言的突破，构建起独特的绘画体系。创作中他将西方现代绘画形式和中国传统绘画理念相结合，形成独特的意象绘画形式，成为了中国第一代中西绘画融合的开拓者之一。

本课题以关良意象绘画为研究对象，主要揭示其意象绘画的表现形式和理念精神以及对中国当代绘画发展的影响。本文通过文献研究法、归纳论证法和图像分析法等研究方法，深入探析关良意象绘画的心路历程、意象表达特征、审美内涵以及对当代绘画影响。在第二章中剖析了关良意象绘画风格形成的心路历程，提出关良意象绘画深深植根于传统文化的滋养和启蒙，其绘画风格的形成既得益于东渡留洋的经历和回国任教时期艺术考察与实践，体现出其创作过程的心境变化。第三章主要从“得意忘形”的造型、独特的“以意赋色”、“拙中带巧，柔中带刚”的线条和整体团块式用笔技巧等四个方面论证了关良意象绘画形式语言特征。第四章探析关良意象绘画的审美内涵，总结出其作品中表现出东方意境的营造、返璞归真的“童趣”和戏

曲题材绘画中独特的“程式化”美感。第五章主要阐述了关良意象绘画的影响和对当代艺术家产生的启示作用，为当代艺术发展提供了中西融合的成功范例，推动了近代绘画艺术的多元化发展，为传承传统艺术文化树立了榜样。关良意象绘画对传统文化传承与创新，中西文化交流及当代绘画发展具有不可替代的作用。

总体而言，关良用他丰富的个人阅历、多种艺术形式融合的创作实践和极具特色的审美追求，为当代绘画发展提供了新的样本。通过深入研究关良的意象绘画，我们更全面地理解了他在绘画和审美上的创新与突破。关良意象绘画研究成果，不仅为传统绘画与现代融合提供了范本，也为后辈提供了宝贵的经验和启示。本研究为深化关良艺术研究提供了新视角，对理解中国传统绘画的现代性转型具有重要参考价值。

关键词：意象，传统绘画，中西，艺术风格，审美内涵

RESEARCH ON GUAN LIANG'S IMAGE PAINTING

ABSTRACT

Mr. Guan Liang is a pioneering painter in the Chinese painting circle. Guan Liang has learned traditional culture since childhood, and has a natural attachment and preference for traditional painting. His early overseas experience gave him a unique understanding of Western modern painting. After returning to China, he studied traditional Chinese painting again. His works reveal Oriental artistic conception everywhere. On the basis of inheriting the spirit of traditional painting, Guan Liang achieved a breakthrough in the form language of painting and built a unique painting system. In his creation, he combined the western modern painting form with the traditional Chinese painting concept to form a unique image painting form, becoming one of the pioneers of the first generation of Chinese and Western painting integration.

This study focuses on Guan Liang's image painting as its research subject, aiming to reveal the formal expressions and conceptual spirit of his image paintings and their impact on the development of contemporary Chinese painting. Through methods such as literature review, inductive reasoning, and visual analysis, this paper conducts an in-depth exploration

of Guan Liang's image paintings, analyzing their expressive characteristics, aesthetic implications, and influence on contemporary painting. Chapter Two examines the psychological journey that led to the formation of Guan Liang's image painting style, emphasizing how his style was nurtured by traditional cultural elements. The formation of his artistic style can be attributed not only to his experiences traveling abroad and conducting artistic investigations upon returning to China but also to the evolving emotional dynamics within his creative process. Chapter Three elucidates the linguistic features of Guan Liang's image painting form from four perspectives: the "smitten" shape, the unique concept of "color with meaning," the lines characterized by "clumsy yet skillful, soft yet rigid," and the overall brushwork style. Chapter Four analyzes the aesthetic connotations of Guan Liang's image paintings, summarizing the creation of an Eastern artistic conception, the "childlike interest" of returning to nature, and the distinctive "stylized" aesthetic qualities of his works. Chapter Five discusses the influence of Guan Liang's image paintings on contemporary artists, offering a successful paradigm for the integration of Chinese and Western art development, promoting the diversified evolution of modern painting, and setting a precedent for the preservation and innovation of traditional art culture. Guan Liang's image paintings play an indispensable role in the inheritance and innovation of traditional culture, the exchange between Chinese and Western cultures, and the advancement of

contemporary painting.

In summary, Guan Liang provides a novel model for the development of contemporary painting through his rich personal experiences, the practice of synthesizing diverse artistic traditions, and his distinctively individual aesthetic spirit. A thorough examination of Guan Liang's image paintings offers a more comprehensive understanding of his innovations and breakthroughs in painting and aesthetics. The findings of this research not only establish a framework for the fusion of traditional and modern painting but also provide valuable insights and inspiration for future generations. This study contributes a fresh perspective to deepen the investigation of Guan Liang's art and holds significant reference value for comprehending the modern transformation of traditional Chinese painting.

X.W.Lv(Fine Arts)

Supervised by J.B.H

KEY WORDS: Image, traditional painting, Chinese and Western, artistic style, aesthetic connotation

目 录

摘 要	I
ABSTRACT	III
第一章 绪论	1
1.1 研究背景	1
1.2 研究意义	1
1.3 研究现状	2
1.4 研究的创新点	3
1.5 研究方法	4
第二章 关良意象绘画风格形成的心路历程	5
2.1 艺术启蒙	5
2.2 东渡留洋，艺海初探	6
2.3 回国任教，风格形成	6
2.4 六十年代后作品的变化	9
第三章 关良意象绘画风格解读	13
3.1 “得意忘形”的造型	13
3.1.1 夸张变形，刻意传神	13
3.1.2 造型的凝练简化	17
3.2 独特的“以意赋色”	19
3.3 “拙中带巧，柔中带刚”的线条	22
3.4 “团块式”用笔技巧	24
第四章 关良意象绘画的审美内涵	27
4.1 东方意境的营造	27
4.1.1 极致留白，混沌空间	27
4.1.2 题款印章入画	30

4.1.3 点睛之笔的刻画	32
4.2 童真雅拙，返璞归真的“童趣”	33
4.3 戏曲题材绘画的“程式化”美感	36
第五章 关良意象绘画的影响	39
5.1 对传统文化的传承与突破	39
5.2 中西绘画的融合理念	40
5.3 对当代绘画艺术的影响	41
结 语	45
参考文献	46
攻读学位期间发表的学术论文目录	48
致谢	49

第一章 绪论

1.1 研究背景

在当代社会发展不断进步的情况下，艺术文化呈现出深入互动与交融趋势，各国文化理念与艺术风格形成跨文化对话，中西绘画实践不再固守单一的模式，而是通过积极吸纳其它文化元素实现创新突破。在此背景下，意象绘画作为一种艺术形式逐渐兴起。意象绘画的演变展示了中国传统艺术的内涵：文人精神、审美意趣、自我内涵表达等，这些为当代意象绘画研究提供了多维度支撑。近些年学界关于意象绘画的理论意见不一，作为一种独特的绘画语言形式，必须要充分的理论逻辑作为支撑，再找到新的艺术诉求。

关良作为当代绘画艺术中西融合第一代艺术家代表之一，对他意象绘画研究也是中国当代绘画发展路程中的一个必然趋势。中国深厚的文化积淀为艺术家提供了丰沃的创作土壤，唯有立足传统文脉并彰显时代精神，中国绘画艺术才能在全球化语境中构建更合理的发展路径。

1.2 研究意义

本课题研究意义有两点，即理论意义和实践意义。

1.理论意义：一是关良意象绘画提出了传统艺术理论与现代绘画实践的再融合，通过传统绘画语言对现代艺术形式的再创造，这一理念为当代艺术家如何在尊重传统的基础上进行创新提供了新的思路。二是关良明晰中西绘画观念融合的必要性，有助于探究当代绘画的多元发展，从而更好地把握中国当代绘画艺术的演变趋势，引发了传统艺术如何在当代语言转化中的重新审视和思考。

2.实践意义：一是在实践创作中，关良从传统文化艺术中汲取灵感，通过表达自我精神的绘画内核，推动传统文化的传承与创新。二是关良融合中西的意象表达体系，可为美术教育提供跨文化创作的教学案例，其“重意轻形”的创作理念对培养艺术思维具有现实指导意义。三是让当代艺术家借鉴关良绘画经验，推动更多的文化艺术融合实践。四是为当代艺术家突破写实主义桎梏、探索个性化表现语言提供了新的思路。

1.3 研究现状

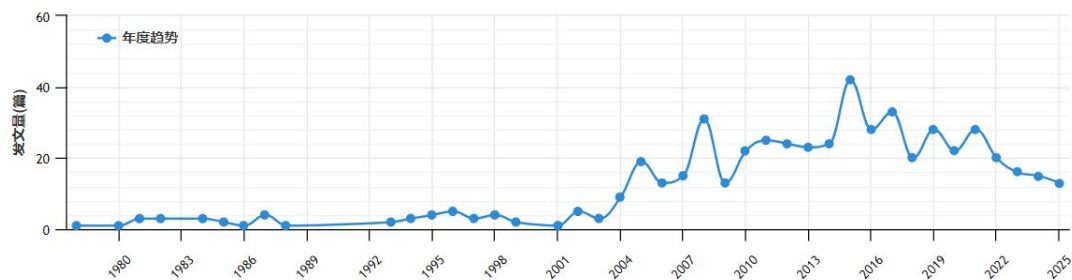


图 1-1

(图源: kns.cnki.net)

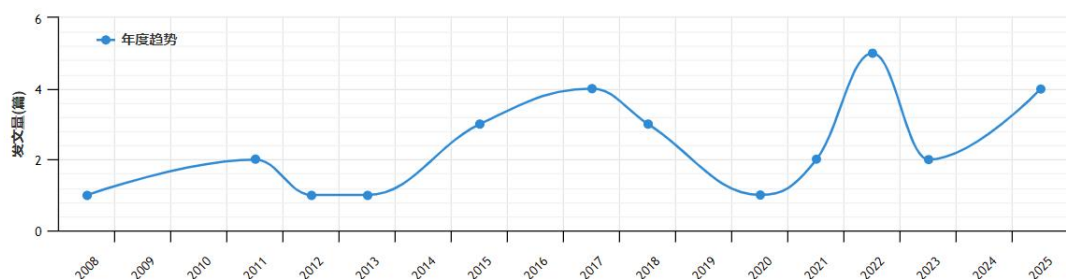


图 1-2

(图源: kns.cnki.net)

目前在知网上搜索, 相关于关良绘画的文章共有 289 篇学术期刊和 132 篇学位论文, 如图 1-1 所示, 研究数量从 2004 年到 2015 年交错上升, 到 2016 年开始趋于平稳; 搜索“关良意象”, 共有 11 篇学术期刊和 13 篇学位论文, 如图 1-2 整体趋势来看, 从 2008 年出现的第一篇开始, 一直到 2024 年整体都是交错上升状态。

从已经发表的论文期刊来看, 研究内容主要有以下几个方面: 第一, 是关良艺术经历类研究。在 1981 年出版的《关良回忆录》中, 关良以第一人称详细记录了自己的平生和绘画经历。在陈建宏的《现代主义绘画的中国源起》和薛晔的《戏画人生——关良的水墨戏剧人物画研究》文章中, 作者考证了关良留学日本学习和梨园交游经历对其绘画的帮助。毛宁出版的《关良文献集》, 是对评论关良作品的的一个整合。第二, 是分析关良绘画形式语言的风格特点类研究。在邹

晓光论文《画中看戏 墨趣横生 ——浅析关良水墨戏曲人物》中分析了关良戏画中的构图、造型、线条等形式因素以及西方现代派结构语言的转化。郭沫若于1942年在《新华日报》发表《关良艺术论》，把关良的传统绘画作品评论为以西写中，是一种折中的绘画风格，也明确肯定关良戏画的开拓价值。刘海粟在《京剧流派与绘画风格》一文中，盛赞其作品简练明朗，为戏画做出了重要贡献，但对于其个人艺术风格还可以继续深化。在沙伟的《以“戏”入画 以“画”品戏——关良的戏剧人物画艺术》、梅霖的《大巧若拙——浅谈关良的戏剧人物》、田亮的《关良戏曲人物画与中国绘画的现代转型》、裔萼在《二十世纪中国人物画史》文中均聚焦关良绘画质朴拙感的造型特点以及对其作品的重构角色关系中凸显的人物心理特征，突出关良在作品中注入戏曲表演的生命力。第三，是关良和其他艺术家的比较研究。在陈华的《林风眠、关良、丁立人彩墨画比较研究》文章中，概括了关良通过简练线条与稚拙笔墨重构戏曲人物的艺术特征，吸收民间艺术形成了独特风格。在齐丽梅的《关良与林风眠戏剧画之比较》和李超的《中国向来的灵魂——20世纪中国戏曲人物画研究》文章中，主要比较了林风眠绘画中的“立体主义抽象装饰性”与关良作品中“简拙笔墨捕捉人物趣味性”。在黄培莲的《“戏”游架上——丁衍镛与关良的水墨戏曲人物画比较研究》文章中主要探讨了关良绘画中以图像解构重构的戏曲叙事性。

以上研究大都聚焦关良绘画的形式语言特征，另外，虽有部分文章对关良绘画的意象特征进行研究，但其表述角度具有主观性和片面性，如在潘玥的《20世纪戏画三家艺术风格研究——关良、马得、韩羽》、李雅的《关良、马书林京剧写意人物画研究》、赵凯的《意象油画的类型研究》、刘勋的《中国戏曲人物画的诗化意象研究》等文章中，它们主要是从戏曲艺术角度出发对关良绘画中的造型、技法、色彩进行探索，强调了国画、书法等意象风格，对于关良绘画的意象性研究都是略带而过或仅仅停留在表层评论，研究不系统、不充分。

1.4 研究的创新点

“意象性”是关良绘画的最重要特征，它不仅能表达其丰富的内心情感，更能体现他深厚的审美内涵。本研究从全新的研究视角即：“传统文化的传承创新、中西艺术融合转化、意象性审美特征”来探讨关良意象绘画的独特性，只有客观的、系统的剖析关良绘画的“意象性”，才能真正了解其绘画完整的艺术脉络，

为当代意象绘画艺术理论的丰富和完善添一块砖。笔者尝试对关良绘画的意象性进一步挖掘,从而更加体现和突出关良绘画的意象性在当代绘画艺术发展中的作用。

1.5 研究方法

1.文献研究法:通过查阅相关专著、论文、展览资料、访谈记录等,了解关良的创作背景、艺术理念及其作品的历史文化背景,追溯其意象美学的思想渊源与实践逻辑。这有助于构建关良意象绘画的基本框架。

2.归类论证法:通过将关良的作品归入为意象绘画,揭示其意象艺术的特点与审美。通过明确分类,系统梳理关良意象绘画的核心特征,论证其如何在传统与现代、中国与西方的艺术脉络中实现创新性突破。

3.图像分析法:完成相关图像收集与筛选,确保图像的典型性与完整性。分析关良在作品画面中的视觉表达形式和情感内涵,探讨中西绘画融合的表现特征等。说明关良作品上视觉元素与理论的互证关系,增强论文的论证深度。

第二章 关良意象绘画风格形成的心路历程

2.1 艺术启蒙

关良幼年时期的艺术启蒙始于严格的私塾教育，据其回忆，除《三字经》《孟子》等经典文本研读外，自三岁起接受系统的书法临摹与描红训练，历时八年之久。这种早期书写实践所强化的笔法要素，如按压、提顿、转折，直接转化为其绘画线条的节奏控制能力与结构表现意识。传统书法训练不仅塑造了关良对线性语言的敏感性，更通过九宫格的空间规划，培养出对画面构成关系的直觉把握。由此可见，书法作为中国传统艺术的核心媒介，在关良艺术谱系中具有双重功能：既是技法层面的线条基础，更是构图空间规划生成的艺术启蒙。

1911年，十一岁的关良随家人从广州迁居南京，这一举动也对其艺术认知具有重要意义。关良在南京的新邻居是一个约四十平方米的戏曲舞台，作为实体化的文化艺术场域，为关良提供了最初的图像和自主想象经验。据《关良回忆录》记载，此舞台通过戏曲程式化表演，让关良想象到了花果山、水晶宫等神话场景的布局，激活了其童年期的主观想象思维模式^[1]。由此可见，童年时期，关良对客观事物有着极大的想象空间，这种思维也影响了他一生的绘画创作。

在南京的六七年间，关良通过“视觉训练”完成了艺术启蒙的关键积累。关良父提供的香烟画片作为早期图像范本，内含武松打虎、张飞、何仙姑、红孩儿等传统文化题材的图像，这些商业印刷品以强烈的线性轮廓与装饰性色彩，建构起少年关良对人物动态、服饰纹样的认知框架。在缺乏专业绘画工具的条件下，他以树枝、竹片为替代进行地面临摹，这种长时间的训练也强化了其对线条节奏与造型张力的掌控能力。最关键的是，在此阶段关良也同时在持续观察戏曲表演，关良逐步将戏台上人物的形体与香烟画片中人物造型进行整合，形成戏曲人物动态、传统绘画造型和主观想象的“三合一”创作模式。正如关良自述：“小时候收集的小画片，再加上经常看戏获得的印象，再结合我的想象，画了许多人物像。”^[2]这种初期创作成果获得了邻里的认可，这些画像被拿去张贴于门窗作为装饰，

^[1] 关良口述，陆关发整理. 关良回忆录[M]. 上海书画出版社，1984.

^[2] 毛宁. 关良文献集[M]. 杭州：中国美术学院出版社，2022.

这不仅肯定了关良的造型能力，更标志着其主观创作意识的初步觉醒。

2.2 东渡留洋，艺海初探

关良赴日留学期间，艺术认知在西学的浪潮中发生转变。师承中村不折的学术背景，使其接触到了大正时代日本对西方现代艺术的引进潮流，尤其对于印象派至后印象主义的艺术革命。关良初遇印象派作品时，对此产生了极大的兴趣和思考。他回忆道：“远看西洋画，近看鬼打架！”但后面通过对莫奈作品系统性学习，他逐渐解构了自身早期绘画中的写实范式，转而关注光感对物象形态的再塑造。这种认知突破并非被动接受，而是建立在主动探索的基础之上：他在学校图对梵高作品进行临摹，通过分析《向日葵》的表现性笔触与《睡莲》系列的色彩结构，最终实现了从技法模仿到消化融合的跨越。这种转化过程直接反映于其绘画创作表达中——画面既保留书法用笔的线性韵律，又融入高更和后印象派的造型色彩表达。

关良在学习融合了多种艺术理念后，第一次展出了一些个人作品。他自述道：“我展出的作品，在审美上可能太过超前，在画面上表达的是我最直接的内心情感。”倪貽德评价道：“我对关良的绘画尤为喜爱，他画面上的粗大笔触、浑厚色彩，乍看似幼稚，实际上却充满含蓄的无穷趣味。尤其在当时的洋画界中，呈现出一种新颖的姿态。”由此可见，关良在早期的绘画风格上，粗犷利落，设色大胆，且具有创新意识和自我表达的理念。西方毕加索和马蒂斯由繁化简，以少胜多的画风也在关良的画面上所呈现，如主体简单化、概念化的特点，也是关良寻找和感悟绘画的重要手法。关良此时的绘画创作已相当熟练，作品完整可观。他的明朗稚拙风格逐渐显现，为日后的画风奠定了基础。

2.3 回国任教，风格形成

回国后的关良在上海私立神州女校任教，后又经历了北伐战争，为躲避战乱，辗转昆明、四川等地任教素描、油画。在任教期间关良倡导绘画的包容性，他不仅常常和校长刘海粟以及黄宾虹、潘天寿、许醉侯等人学习传统绘画，由此掌握了深厚的传统技法，形成了自己独特的笔墨风格，他还与许敦谷、陈抱等人成立了一个绘画创作团体，他们一起试图探讨中西绘画融合的可行性，在如何传承中国传统文化，表现时代精神的艺术创作中各抒己见，在后续的创作中，关良将传统绘画中的勾皴染点擦等用笔用墨技法运用到西画创作中，使画面焕然一新，这

对日后绘画水平的提升和个人风格的形成起到了重要作用。

关良 1924 年在上海与陈抱一、许敦谷合办画展。在展览作品中，关良的绘画已经吸收并融合了西方艺术，初步形成了造型简洁、稚拙率真的艺术风格。作品中的线条简洁、色彩明快，笔触纵横恣肆且静中有动，画面虽然糅合了西方绘画的表现手法，但最终呈现的是符合传统绘画的艺术特色。面对自己的作品，此时二十多岁的关良逐渐意识到，虽然他在外国学到了很多，但这些影响不应显露在画面上，他并不想简单地复制西方艺术，而是要创造出一个有机的组合，他坚定地认为，自己的绘画应当呈现出自己独特的面貌。在当时，像李超士、吴法鼎等其他留学归来的画家，他们的作品多为写实风格。而关良所实践的、具有西洋画法特点的，以及他努力寻求自我“新表现手法”的艺术精神，使他被认为是呈现了一种“新的姿态”。虽然这种超前的画风和理念在当时并未引起广泛的反响，但日本学者泽村雅代把关良称为当时“走在洋画运动最尖端的画家”，是将海外绘画艺术引入中国的最早先驱者之一。



图 2-1 关良《速写手稿》



图 2-2 关良《速写手稿》

（图源：关良回忆录[M].上海书画出版社）

（图源：关良回忆录[M].上海书画出版社）

关良在执教美术课程之余，其观摩戏曲表演的行为构成创作的重要环节，《关良回忆录》中记载，他随身携带速写本记录舞台动态，重点捕捉人物形体的整体韵律，而非服饰纹样等细节刻画^[3]。如《速写手稿》（图 2-1）（图 2-2），这种戏曲表演的动态速写训练，也为关良简明的笔触和形象的造型打下了坚实的基础。

^[3] 同[1]，第 57 页。

通过连续多年累计的动态速写，关良逐渐形成提炼关键姿态的视觉直觉，为其后期“简明写意”风格奠定造型基础。关良的观察人物的方式有两种：既通过拜师学习掌握京剧程式化表演的肢体语言，如“云手”“亮相”等规范动作，又在写生过程中深入研究剧本叙事逻辑与角色心理特质。这种从表象记录到本质把握的认知深化，使得其创作草图阶段已具备明确的目标。关良在创作时，画面人物轮廓的生成并非单纯依赖速写素材，而是融合了戏曲剧本分析后的精神提纯。正如关良自己所说“要把人物的精神气质表达出来，才能让画面上的人物和观者产生情感上的共鸣。”此阶段的绘画多采用小尺寸，以浅绛设色体系营造淡雅意境，这种视觉语言反映出其对文人画审美传统的自觉承袭，此时作品已显现意象化表达的迹象：画面舍弃舞台布景的繁复描绘，通过人物造型大小与简化的肢体语言，充分表达其剧情和人物性格，将戏曲表演的精髓意象性转化为绘画的瞬间。



图 2-3 关良《凤阳花鼓》



图 2-4 关良《戏凤图》

（图源：关良回忆录[M].上海书画出版社）

（图源：关良文献集[M].中国美术学院出版社）

1942 年关良首次个人画展的举办，标志着其意象绘画进入探索实践阶段。展览中集中展出的水墨戏曲人物作品，以形式语言的超前性与题材系统的独创性引发广泛关注。此时期，关良的戏曲大写意画风已具雏形。在他的作品中体现了“师古人之心而不师古人之迹”的艺术理念，虽然粗看画面似乎带有孩童涂鸦的

痕迹，但细看却能感受到其中的法度和技巧，充分体现出水墨戏曲画中“拙中带巧，柔中带刚”的意象风格，形成了率真、稚而不呆的独特画风。在图《凤阳花鼓》（图 2-3）和图《戏凤图》（图 2-4）等代表性作品中，人物造型通过倾斜的“S”型轴线构建动态平衡，呈现出一些不标准的形体，如头小身大，手和脚的简化缩小等。画中人物造型也保留了舞台身段的程式化特征，人物形态身姿曼妙、动中有静，他用明快的大笔触和简约的线条，表现出人物衣着的轻盈与飘逸。画面背景留白，与主体人物形成虚实相生的对话关系。色彩以大红、淡蓝、灰色为主，画面整体上呈现出一种静雅的朦胧感。总的来说，关良的绘画变化既有追求传统艺术神似而非形似的意象特点，又有受西方等外来文化的影响所特有的夸张稚拙的艺术风格。

2.4 六十年代后作品的变化

关良为开阔眼界，跋涉西北学习传统文化，画像砖、石窟塑像和壁画的简朴古拙、金石气息和豪放意境对关良意象绘画影响深远。关良在晚年创作中，巧妙的将传统美学思想和自然元素融合，在传统与现代之间找到平衡。他的画作常常呈现出强烈的动势，线条表现通常迟钝滞拙，有深浅、粗细、急缓的变化，带有汉魏木简的涩味，表现出自我内在的生命力^[4]。色彩上他大胆的采用淡雅的色调和纯色平涂的手法，突出了肌理变化在作品中的古意，使画面既含蓄又有某种内在的契合，这种特点日后逐渐成为他作品的显著变化特征。

^[4] 殷群. 现当代中国油画戏曲人物的图式演变及其文化意义[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计版), 2025, (02): 120-126.



图 2-5 关良《白蛇传》

（图源：关良文献集[M].中国美术学院出版社）

关良自己在回忆录中提到：“从早期的绘画，多以淡彩水墨的画法，逐步融入独特的用色技法，线条艰涩、迂缓，用色尝试焦墨重彩。”最经典的作品《白蛇传》（图 2-5）便出自这一时期，画面通过不同的墨色构建人物关系：许仙以浓墨晕染躯干，暗示其世俗身份和性格的沉重性；小青上衣局部施浓墨与灰色下衣形成比对，白素贞仅以枯涩墨线勾勒轮廓，三者形成墨色明度的阶梯式递减。这种浓淡层次不仅对应角色身份差异，更构建出极具张力的黑白明暗关系。在造型处理上，关良刻意强化变形：小青的头部比例夸张与许仙扭曲的仰卧姿态，突破了常规形体却暗合戏曲程式化表演的“亮相”美学，停顿断续的线条呈现出金石碑拓般的滞涩质感。画面基本舍弃色彩修饰，依靠墨色枯润对比与线条节奏变化，实现从叙事再现到精神写意的审美跃升。可以看出，传统艺术对关良内在审美的启蒙不仅是形式上的引导，更多的是内在精神的影响。



图 2-6 关良《苏三起解》

(图源: 艺术巨匠.关良[M].
河北教育出版社)



图 2-7 关良《苏三起解》

(图源: 近现代中国画大家关良
[M].高等教育出版社)



图 2-8 关良《苏三起解》

(图源: 艺术巨匠.关良
[M].河北教育出版社)

关良以《苏三起解》为题材的创作横跨二十世纪五十至八十年代,其艺术语言的历史性演变具有显著的研究价值。五十年代版本(图 2-6)中,线条呈现流畅平滑特质,淡墨渲染与浅绛设色共同建构出清雅含蓄的视觉体系。七十年代(图 2-7)(图 2-8)的创作风格发生一些转变,特别是线条变化。线条转向拙涩质感,运笔过程中刻意保留顿挫感,像是孩童的涂画,金石气息愈加显著。人物面部表情与身体形态的夸张,通过浓墨铺色以及大胆使用鲜艳的大红色调,在画面中形成强烈对比。关良绘画的意象性特征愈在后期愈加浓烈,六十年代的作品《孙悟空三打白骨精》便融合了他在传统绘画方面的精髓,既自然又不刻意,呈现出一个更高的艺术境界,最终形成极简造型而神韵完备的风格,标志着其童真雅拙的意象风格完成向更高美学维度的跃升。

1976 年后,受到大环境的影响,关良创作了一些写实作品,但他的个人画风仍然延续着。作品《唐僧与悟空》中的人物造型简朴,山体和树叶的线条与人物轮廓线条相似,背景简单处理,人物服饰采用单色平涂,整体表现出浓厚的童真性格。进入晚期,关良的绘画作品均表现出成熟的个人风格,也开始创作大尺寸作品。如 1978 年的《鲁智深》和《戏剧人物图》,人物形象动态夸张,墨色的深浅运用更为丰富,尤其是对焦墨的运用,使整个画面层次丰富饱满。从关良意象绘画后期整体来看,作品的色彩更加鲜明,线条更为稚拙坚韧,内心情感的表达更加直接。

关良从小便具备独特的敏感度和艺术见解，传统文化对他影响深远。无论是读书练字，还是对戏曲的热衷，都体现他对传统文化的自信与偏爱。尽管关良接触过多种海外艺术，但最终还是“以中写西”回归本质，形成了自己独特的艺术风格。关良的心路历程可归结为以下几点：首先，他对东西方艺术有广泛的了解，并不断完善自己的理解，全面了解了中国绘画的意象性。其次，他在绘画技法上进行了大胆突破，颠覆了传统绘画的章法，批判性吸收各种艺术文化，重新创建了属于自己的绘画语言。最后，他始终坚持自己对艺术的思考和实践，逐渐形成了从最初的兴趣启蒙到坚持创新的艺术理念。关良自己曾说：“对外来文化不吸收，便永远是别人的；吸收了就成自己的，成为民族的。”^[5]他的理念正是在东西方文化的交汇点上，体现了对传统文化的传承和对创新的追求。

^[5] 关良/王骁主编. 二十世纪中国西画文献[M]. 北京：文化艺术出版社，2009.

第三章 关良意象绘画风格解读

“意象”二字最早在《周易·系辞上传》中就已出现，但只是作为单字提到，没有一体的概念。到汉代的《神思》中，一篇古代论述创作构思的文献，它第一次将“意象”一词合并，并且对意象的概念有了一个论述。刘勰写到：“独照之匠，窥意象而运斤”，意思为工匠们有独特的创作力，根据心中的意识去创造表现。虽然这篇文献是以文学创作为主题，但是这和绘画创作有相似之处，并且这一概念被运用到多个领域：曲艺、词赋、书画、诗歌等艺术，历代延续下来，逐渐成为了中国传统文化中的审美和美学思想。意象绘画的本质是“以意立象，以象尽意”，这种“以形写意”的方式，赋予艺术家更大的自由去把握视觉艺术世界，使主观精神获得最大的表现强度^[6]。关良绘画中有大量的自主意识表达，本章对他画面中的“意象性”展开解读，共有四个特征：“得意忘形”的造型、独特的“以意赋色”、拙中带巧的线条和团块式用笔。

3.1 “得意忘形”的造型

在绘画中，造型始终是画面构成的核心要素之一，也是关良传达意象的关键载体。他借助事物的具体形象表达内心情感，最终呈现的必然是主体与客体的统一融合体。关良在回忆录中写道：“最理解我的还是李苦禅。当学生们问他为什么我不把造型画得标准些时，李苦禅除了阐释写意画的原理外，最终将其归纳为一句——良公这种画法叫做得意忘形。”^[7]在关良的意象造型特征中，可概括为两点最为突出：其一为夸张变形、刻意传神；其二为造型的凝练简化。

3.1.1 夸张变形，刻意传神

在关良的意象造型中，他的内心精神与客观物质达到了巧妙的融合。他首先观察自然事物的美，力求完整而真实地记录，随后在记录过程中融入自我情感意识，使造型成为主客观的统一体。“意象”是介于具象再现与抽象解构之间的一种美学造型观念，它既保留物象的识别性特征，又通过变形、夸张、简化等手法植入主观情绪。是一种为表达创作主体对客观物象的主观审美情趣而产生的、具有表现主义精神的“心象”绘画形式。

^[6] 罗春萍. 意象绘画研究[D]. 广西艺术学院, 2011.

^[7] 同[1], 第104页.

关良的绘画从根本上传承了传统绘画的意象精神，追求人物的形神兼备。他喜欢对人物造型进行夸张变形，以重点表现人物的情感和画面的叙事感，这一点在他描绘打斗场景的画作中尤为突出。关良在回忆录中写道：“与盖老相处时，他认为我把朱仝的帽子画歪了，这就不对了，因为在戏台上不会出现帽子戴歪的情况。我回复道，戏曲和绘画是两种完全不同的艺术表达，表达手段当然也不一样。绘画追求的是自然，只能捕捉某一个瞬间的状态，如果生搬硬套某个场景，那就成了一幅剧照。绘画要抓住最传神的一刻才最美，因此不必计较要和客观事物完全统一。”^[8]由此可见，关良早已明白绘画造型不能是客观临摹，而需要对戏台和人物进行艺术化处理。如同艺术理论“外师造化，中得心源”，要先去感受“造化”本质，再去用“心愿”创作。因此，关良在绘制造型时去除了繁琐的细节，抓住最有神韵的动态造型，进行适度夸张变形。在关良的绘画中，人物通常大小不一，次要人物体型较小且更加简化，主要人物则头大身小。从整体来看，这种处理不仅体现了以简驭繁的风格，还增加了画面的趣味性。



图 3-1 关良《武松醉打蒋门神》

（图源：近现代中国画大家关良[M].高等教育出版社）

《武松醉打蒋门神》（图 3-1）是关良绘画中具有典型意象造型特征的作品。

^[8] 同[1]，第 91 页.

画面描绘了武松和蒋门神打斗的场景，武松的头部比例被放大，身材健硕呈倒三角形，勒紧的腰带显得腰身细窄，与宽大的肩膀形成对比，仿佛吸足了一口气准备猛然发力。他紧握左拳、高举右拳，眼神狠辣，左脚用一个飞身抬腿的动作踩在蒋忠胸口。动态造型略微夸张，武松高举的拳头像箭在弦上，将戏台上打斗的瞬间定格在画面上，使观众感受到剧情叙事的紧张感。蒋忠的造型则明显变形，头部缩小，鼻青脸肿，横侧在画面中，菜刀已脱手而出，双腿上翘、双手反向撑地，头颈扭曲，呈现出一种急速下落的动态造型。整体上，两人的造型呈现出一种动态感，仿佛在空中还未落地，给人一种压倒性的趋势。

在小说《水浒传》中形容蒋门神身長九尺、拽拳飞脚、相扑为最，使得好枪棒。由此可见蒋门神造型本应高大魁梧，比起原著描述武松七尺的身长，在形体上蒋门神应远大于武松。然而，关良在创作《武松醉打蒋门神》（图 3-1）时，两人在形体上落差非常大，武松的形体比蒋门神大了两倍有余，可见关良在造型处理上并未完全按照原著形象描绘，而是融入了自己内心想法。正如关良自己所说：“我每作一幅画在构思时，就必须要让自己理解和感受这一幅画中的情节故事，包括画中人物的精神、心理和性格气质等。不太拘泥于实际故事里的场景构图和人物装扮。”^[9]正是这种理念，使得他笔下的人物形象以“三分形似，七分神似”为原则，结合主观思想，创造出关良独有的意象造型理念。画面中，观者一眼便能感受到蒋忠被压倒性的打压。虽然造型简练，但在画面上停留片刻，观者甚至可以想象到在此之前的遭遇。这便是关良在人物造型上的理解：他抓住一个动势造型，一个发生在瞬间之前的动态，仿佛在空中蓄力，让观者对这一刻的造型产生无限遐想，不自觉地想象下一秒的画面。这也是关良绘画造型的刻意传神之处。

关良的绘画造型非常概括，画作中通常只在人物的眉眼上有具体描绘，手脚、衣褶服饰等则以写意式的粗笔概括，重点放在人物的造型动势上。正是这种策略，使得画面呈现出一种延时定格的效果，增加了画面张力。在戏曲表演中，各色人物最经典的造型往往出现在锣声“嘯——噙——呛”之后，一个亮相完毕，观众掌声喝彩，这时的造型动作也最为稳定经典。但关良认为，这是在舞台上的活动过程，在纸上却无法传神地表现出来，只是一种剧情记录和图解。因此，他的人

^[9] 同[5]，第 194 页。

物造型通常选择在亮相之前，也就是锣鼓点“嘟——噎——”还未到“呛”的时候，抓住这一瞬间的动势才最为传神。这也是关良作品造型的独特之处。从关良的理解来看，创作者如果一味追求写实临摹，缺乏自己的思想创作，所画的作品必然没有灵魂和生命。在创作人物造型时，需要理解并揣摩人物的心理变化，通过造型上的变形表现人物的内心。在造型上也要有所取舍，不能追求绝对的“形似”，简化掉繁琐的部分，更能体现人物的传神特征和情感。



图 3-2 关良《血溅鸳鸯楼》

（图源：近现代中国画大家关良[M].高等教育出版社）

意象造型中最常见的夸张手法主要包括简笔符号式的夸张、改变比例式的夸张以及拟人化的夸张。通过这些手法，创作者的主观意识得以充分表达和满足^[10]。例如，在关良作品《血溅鸳鸯楼》（图 3-2）中，三位人物的造型都取自“亮相”之前的瞬间。图中武松右手高举大刀，左手握拳，手臂弯曲蓄力，左腿踏起，右脚绷直发力，高举过头顶的大刀仿佛下一秒便顺势而发。每一个人物造型都通过变形夸张的方式表达情感。张团练的头身比并不标准，高举双手，伸头驼背，大跨步向武松冲去，试图挡住即将劈下的大刀。虽然长袍盖住了身体的大部分，但夸张的动作让人物身形比例缩短，从造型上可以看出张团练急切的心理。整幅画面人物关系明了，性格鲜明。武松的造型表现与作品《武松醉打蒋门神》类似，同样放大了头部比例，肩宽和上半身也有适度夸张，下半身和靴子略小，突出了五官和整体动态造型。张都监匍匐在地，身体短小，回头侧脸看向武松，右臂右脚撑地，不见其左腿左手，以一种不正常的造型体现出张都监的极度恐惧。旁边

^[10] 袁堃. 中国民间美术中的意象造型[D]. 中央美术学院, 2011.

翻倒的桌椅碗筷造型也非常变形，干涩的一笔直接画出倒地的桌面，桌腿杂乱无章，“一”字形的桌面，弯曲“H”形和“V”形的桌腿毫无透视，但这寥寥几笔却传神地刻画出桌子的毁坏程度。正如关良自述：“在造型上不嫌其简的刻意传神，‘以少少许胜许许多’，成为具有‘率真、稚拙’的所谓‘不失其赤子之心’的一些特点。”^[11]关良的绘画造型具有独特的意象风格。在中国传统的意象文化下，他的人物画造型不仅仅是人物形象的表达，更是理念“澄怀观道”的体现，主要是内心对画中人物精神的感悟，再通过特定手法处理，使画面充满强烈的主观意识和情感。

3.1.2 造型的凝练简化

关良的绘画造型从外部轮廓看，无论是人物还是静物，经过夸张变形后，都会呈现出简化的图形样式。在画面中，不同大小、错落有致的造型外观使观者即使在远处也能感受到整体氛围和人物之间的关系，从而增强了画面的张力与艺术表现力。精简凝练的造型处理一定会呈现出明晰的不规则形状，关良曾指出：“造型可以简化，甚至可以利用几何概念来概括描绘的对象。”这也是关良表达意象性的一种方式，在他的作品中，造型基本上以平面化为主，人物的外观会依据角色的性格特点和自我的情绪而定。



图 3-3 关良《十字坡》

（图源：艺术巨匠·关良[M].河北教育出版社）

例如，在作品《武松醉打蒋门神》(图 3-1)和《血溅鸳鸯楼》(图 3-2)中，武松的上半身轮廓呈现出倒三角形状，头部则采用似方似圆的轮廓进行简化；相比

^[11] 同[1]，第 78 页。

之下，次要人物的头部轮廓则更为简单，多以缩小的椭圆或不规则形状绘制。人物的手部也使用了类似的几何表达：圆形用以表示握拳，长方形代表手掌，靴子则由方形和三角形构成。在五官的刻画上，眼睛通常以椭圆、三角形甚至长方形呈现，而嘴巴则多用“一”字形概括。

在《十字坡》（图 3-3）中，孙二娘与武松的形体被极致凝练提纯：左侧的孙二娘屈膝斜坐，右臂撑地、左腿舒展，躯干与四肢构成一个以尖角指向左侧的三角轮廓，暗示人物此刻的失衡落魄状态；与之对峙的武松则以直立的造型稳踞画面右侧，宽厚的肩部与收窄的腰胯强化了体量的压迫感。关良以简化造型的理念，将舞台的复杂身段解构为最本质的关系：人物轮廓的挤压和对立，使观者无需解读细节，便能从造型张力中直抵画外剧情的高潮。这种凝练绝非是为了简单省时，而是关良“以形写神”美学观的视觉实践。他刻意弱化面部表情与衣纹细节等，转而通过凝练外轮廓的特征传递人物性格：孙二娘倒地蜷曲的躯干暗含狡黠机敏，武松的通过放大身形和轮廓类似几何构造，强化其刚正威猛的气质。孙二娘的造型面积仅为武松的三分之一，这种体量悬殊不仅构成视觉强弱对比，更隐喻着力量对比与命运悬殊，使静态画面迸发出扣人心弦的叙事能量。



图 3-4 关良《戏曲人物》

（图源：二十世纪中国西画文献[M].文化艺术出版社）

在关良的作品《戏曲人物》（图 3-4）中，画面右上方武将的形体被解构为三角轮廓的进攻态势：右腿高抬屈折，膝肘相抵形成尖角，左肩至脚踝的直线构成三角形的底边，与躯干共同挤压出向前突刺的趋势；在腰间的大刀则以水平线横跨整个“三角形”外轮廓，在动态造型中赋予画面剑拔弩张的紧张感。这种方式使得人物轮廓更加鲜明简练，还将人物的性格情绪和剧情走向通过轮廓外延：三角形锐利的指向性直指左下方人物，形成压倒性的视觉威压。与之对峙的左下方人物则被凝练为蜷曲的半圆形弱势形状：全侧后仰卧倒的躯体，高举的双臂至蜷缩的足部，以一道饱满的弧线完成形体的绘制，长袍褶皱被极致简化为流线型轮廓，使头颈、膝踝等结构消融于浑然一体的造型中。关良刻意强化二者人物造型的对峙，使得画面中的压迫感更加强烈。

关良通过对造型的凝练提纯处理，不仅简化了人物轮廓，还增强了画面的动感和情感表达，使得意象绘画既有视觉冲击力，又充满艺术张力。关良意象绘画的造型表现虽受一些西方现代艺术启发，却能在画面中达成和谐统一，其根本源于造型语言的平面简化处理与意象表达的内在逻辑。关良通过提炼物象最具代表的形态，对其夸张放大和凝练提纯，以及对形神关系的主观重构，使其既保留了西方现代主义的形式张力，又使造型语言始终服务于中国传统意象理念的核心追求^[12]。

3.2 独特的“以意赋色”

传统意象色彩理念来自于《周易·系辞》的“观物取象”思维，其核心在于通过“立象尽意”的形式构建视觉体系，通过客观可见的色彩来表达“意”^[13]。关良的意象色彩融合了客观事物与主观思想，无论在何种题材和材料下，都能表现出极为自由的色彩风格。“以色赋意”是中国绘画理论中的主观化色彩表现范式，将色彩从物象固有色体系中抽离，转化为承载情感、意境及文化隐喻的象

^[12] 王云亮. 当代戏曲人物水墨画发展路径研究[J]. 戏曲艺术, 2017, 38(04): 134-140+133.

^[13] 李霞, 李霜燕, 王丹. 中华色彩意象文化的变迁与思考[J]. 江西社会科学, 2015, 35(06): 236-242.

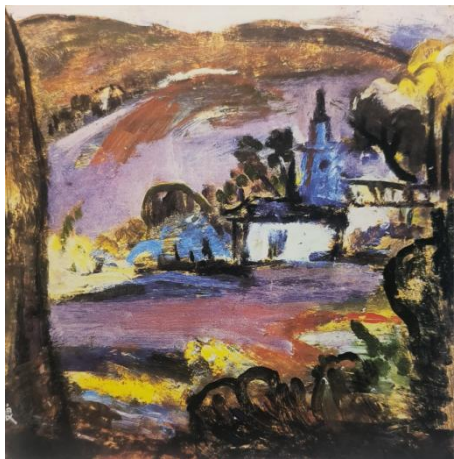


图 3-5 关良《滇西景》

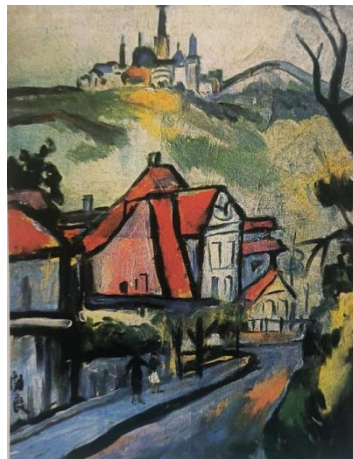


图 3-6 关良《东德市镇》

（图源：二十世纪中国西画文献[M].文化艺术出版社）

（图源：二十世纪中国西画文献[M].文化艺术出版社）

征性视觉。创作者感情的表达需要借色抒情，以意赋色，使画面产生韵律、均衡、舒适、和谐的美感^[14]。关良的色彩既明快鲜亮，又充满了主观情感的表达。关良在保留物体固有色的基础上，经稍加改动便大笔铺满画面，而对于光源、环境色、影子等细节则不做过多描绘。

“以意赋色”的艺术特点在作品《滇西景》图（3-5）中展现为浓烈的主观性，关良以颜料的厚重感为载体，将色彩的象征性与心绪的流动性融为一体，创造出超越客观现实的彩色画面。相较于水彩的淡雅，油画媒介本以覆盖力强、层次丰富多，但关良却刻意摒弃繁复堆砌，转而以简练的色块与率性的笔触重构画面——颜料多以单次平涂或局部叠加呈现，色块边缘保留粗犷的肌理。这种“以拙驭巧”的赋色方式，恰是“意”对“色”的绝对主导。在画面色彩布局上，关良通过极具张力的色相对撞来强化意境表达。画面主体以大面积紫色和熟褐表现山峦植被，采用未经调和的紫红、土黄等色彩直接挥洒于画面之上，色块间以粗黑线条勾勒轮廓，展现出一种肆意而有力的视觉效果。少量的天空部分则以白色薄涂，与前景浓烈的紫色形成鲜明对比，进一步突出画面的层次感。此外，画面中点缀的湖蓝、普兰和深绿等色彩，主要用于屋舍瓦顶和草木花叶的表现，这些浓烈且高饱和度的色彩，不仅打破了色调的沉闷，更以强烈的视觉反差隐喻了滇西地貌的炽烈生命力。这种“以色造境”的手法，完全跳脱了自然环境色彩的客观束缚，使色彩成为关良内心心象的直白袒露，从而引发观者的艺术共鸣。

^[14] 王军. 解析铁岭工笔画现象[J]. 美术大观, 2015, (03): 54-55.

在作品《东德市镇》（图 3-6）中，关良“以意赋色”的特点十分鲜明。他不受现实场景色彩的束缚，而是依据内心对画面意境的理解来选择和运用色彩。画面中，前景房屋的红色屋顶色彩浓烈且饱和度高，这一色彩处理并非是对现实中东德房屋屋顶色彩的如实描绘，而是为了突出画面的视觉中心，吸引观者的注意力，同时传递出一种热烈的氛围，展现出小镇的独特韵味。画面底部的路面和房屋墙体用淡钴蓝上色且融为一体，这种极其主观的用色，是关良对路面和墙体背光面的表达，冷色的墙体与朱红的屋顶形成强烈对比。远处山上的房屋，使用了相对暗沉且丰富的色彩，如深蓝、深灰等，营造出神秘悠远的意境，与前景形成对比，增强画面的空间感和层次感，这都是他根据画面整体的“意”来进行的色彩布局。画面中的绿色植被部分，色彩丰富多变，看似随意涂抹，实则是为了表现出自然的生机与活力，契合他内心对这座小镇的感受和想要表达的意境。并且，他没有刻意去描绘植被色彩在不同光线下的变化以及远近虚实的差别，而是通过这些色彩的组合与碰撞，让观者感受到小镇的自然之美，这便是典型的“以意赋色”，让色彩服务于画面整体的意境和情感表达。关良将现实的景物与个人的情感巧妙融合，创造出了一个既真实又充满艺术想象力的世界，展现了关良对色彩运用的独特见解。

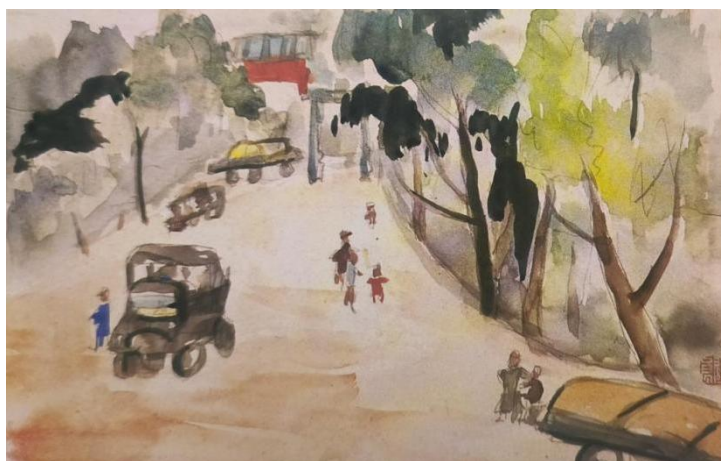


图 3-7 关良《昆明街景》

（图源：二十世纪中国西画文献[M].文化艺术出版社）

以《昆明街景》（图 3-7）为例，他突破传统水彩逐层叠加的技法，采用单层赋色，画面仅一遍上色，舍弃反复渲染的厚重感，转而以清透的色层透出底稿的笔痕墨迹，赋予作品一种浑然天成的拙朴意趣。这种看似“未完成”的留白与

通透，恰是关良以简驭繁的艺术理念。在画面中，视觉中心的树干与树冠以饱蘸浓墨的笔触叠加深绿，水分极少的颜料凝结成浓重的色块，而画面边缘的枝叶则以稀释的翠绿、墨绿由深至浅晕染，似轻烟薄雾般朦胧透亮。这种“重若崩云，轻如蝉翼”的用色反差，既聚焦了视觉重心，又让远景在虚淡中延伸出无限遐思。画面中心是远处的门楼牌匾，他摒弃近实远虚和光影细节，直接以未经调和的大红平涂；两侧树林则以色块分割空间，仅凭深浅变化区分轮廓。这些突破写实逻辑的色彩处理，实则是将物象转化为心象——色彩不再仅仅依附于形体，而是转化为情绪与意境的直接载体。

整体来看，关良的“以意赋色”呈现出两种特点：一方面，他以“一遍过”的果断用笔保持色彩的纯粹性，使画面清新或浓烈；另一方面，他摒弃色彩虚实冷暖、反光阴影的客观形式，让自我主观精神为主，将“随类赋彩”转化为“随意赋色”。正如关良曾说过：“色彩要简化明朗，不必太细琐，要通过色彩的艺术语汇，给人强烈的印象。色彩是富于感情的，要用色彩扣动观众的心弦。”^[15]正是这种直接大胆的明朗色块，使他能鲜明地刻画事物的精神、性格与情绪，通过色彩渲染出事物独特的特点，让观者深切感受到他强烈的情感表达。色彩的意象本质在于“以色写心”——既是艺术家内心情感的投射，也是观者与作品对话的桥梁；通过打破常规和融合主客体，色彩便成为超越艺术形式的精神密码。

3.3 “拙中带巧，柔中带刚”的线条

关良对意象绘画中的线条运用具有独到见解。他曾说：“从古至今的画家都主张要有‘笔、墨’，讲究‘六法’，这些宝贵的经验也帮助了我的创作，但是这些人造出来的‘法’并非一成不变。在我经过多年的反复推敲后，终于摆脱了古法十八描的程式，而运用了自己‘钝、滞、重、涩’以及‘拙中带巧、柔中带刚’的方法。”^[16]因此，他认为自古以来，虽然线条技法日趋完善，但只有不断创新才能实现真正的突破。所以关良并未采用传统的线条技法，而是用自身独特的线条特点。在创作时，他常用宽大的线条勾勒外轮廓，通过虚实和粗细对比构建画面，这种“拙味”为画面增添了张力与个人意境。细看关良作品，他的线条变化丰富，在转折尖锐、平滑饱满处都有变化。但线条在表现这些地方时，可以同时用粗线和细线表达。可以理解为：粗细线可以同时表达厚重平滑感和锋利感。

^[15] 同[1]，第115页。

^[16] 同[2]，第39页。



图 3-8 关良《戏曲人物》

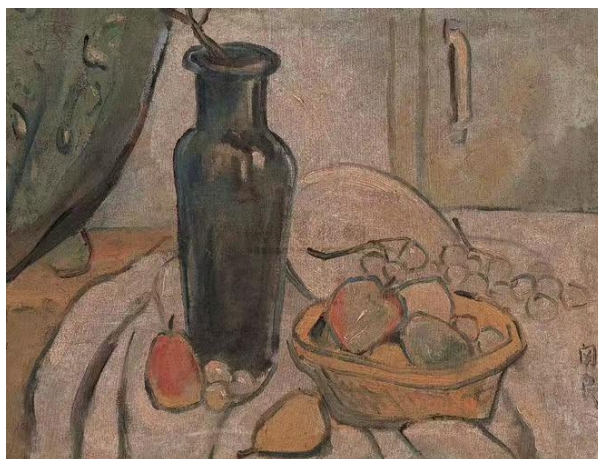


图 3-9 关良《静物》

(图源: 近现代中国画大家关良[M].高等 (图源: 二十世纪中国西画文献[M].文化艺术出版社) 教育出版社)

以作品《戏曲人物》(图 3-8)为例,画面中两人面对面拱手弯腰。左侧的武生身穿白褂,戴着饰有翎子的头盔,略微弓背,双手举起作揖、靠近胸口,其形象完全由毛笔勾线构成。从颈部到脚裸处,他的大褂由一根连贯的线条表现;在背部与肩部的转折处,线条柔而粗;而到了腰间,线条突然向内弯曲,变得干枯细弱,仿佛即将消失,紧接着在臀部与大腿的转折处又骤然加粗,凸显出力量感。同时,在武生靠近胸口的右侧,右肩、袖口和右腿上的大褂线条显得较为干涩。整体而言,武生左侧的线条宽大湿润,而右侧则极细干涩,形成鲜明对比,进一步突出了肩膀、背部与腰间的厚重感。

最为巧妙的是,大褂拖地的最下方只用一条横线加以概括,是一条断断续续且略为弯曲的粗线,整体呈现出左高右低的斜度。中间断开的部分既似点又似线,连接处错落有致,一高一低地排列,犹如百褶裙底部的褶皱。正是这种巧妙处理,使得在大褂内部完全简化空白的情况下,下半部分的褶皱依然得以淋漓尽致地表现。在画面右侧,背对观者的人物同样略微弓背拱手,但其线条明显比左侧武生更为粗壮。从肩膀到袖口的上半身线条宽大,而延伸至脚底的大褂线条则极细,形成强烈对比。整幅画面中的线条均在转折处呈现出粗细变化,从而区分出衣服内部的人体结构。关良的线条简洁明朗,通过加粗转折表达人物肌肉,呈现出雅拙而坚韧的质感。正如梅墨生所评价:“关良的笔墨是自悟自创的,与前人的技法不同,而后世在笔墨方面向他学习的人众多。他的线条坚韧挺拔,笔墨层次变

化丰富，极具创意。如果我们认为中国画传统是活的，那么关良的笔墨语言无疑充满创造性。关良的线条浑然质朴，犹如太极拳的招式，不以气势取胜，但贵在外柔内刚。”^[17]

这种线条特点不仅体现在衣褶与布纹的表达上，在表现肌肉、静物等题材时也同样适用。例如，1960 年关良创作的图 3-9《静物》中，尽管油画颜料较为粘稠，但他的用笔依然自如，体现出柔中带刚的风格。在画面转折处，依旧运用线条粗细变化来突出重点，虚实相间。关良在所有静物与接触台布的部位均加粗线条，靠近画面底部的桌布也同样加粗，这种宽大线条增强了静物底部的厚重感和立体感。在果篮的圆口和水果部分，可以明显感觉到，他在表现大部分圆形物体时常采用“宁方误圆”的策略，用短直线和短弧线组合出轮廓，在画出一段直线后迅速以变化的弧线衔接，而在较粗的一端则以干涩的细线连接。整幅画面的线条粗细变化极为丰富，虽然部分小静物由短促的直线与弧线构成，但均被更粗大的线条所包围，因而画面显得井然有序。表面上看似质朴笨拙的线条，细观之下，其疏密分布、粗细变化和虚实对比均蕴含着巧妙的构思。

整体而言，关良绘画线条阻力感明显，断断续续，短促且富有变化，恰似初学绘画孩童的手法，创作者通过隐藏在线条及其用笔中的情感，赋予线条不同的性格特征，从而产生出独立的审美价值。线条成为其创作主体个性特征的标志，其表现力充分体现了个性化的艺术风格，将意象性的表达赋予在线条上。

3.4 “团块式”用笔技巧

在关良的作品中，他大多偏爱大笔侧倒、团块式的表现手法，整体化的色块在他的画面中十分常见，这使得画面显得简练、明朗。这种团块式的用笔不仅能够保持造型的整体性，增强事物的质感表现，还能辅助体现人物的情感性格，从而给观者带来更直接的情绪冲击。

在作品 3-2《血溅鸳鸯楼》中，武松的上半身以团块式的整体呈现，大笔侧峰晕染。在画面中。人物张团练的灰色长袍上，团块式的表现手法更加明显：远看时，肩膀、手臂、胸脯、腰臀等结构都模糊不清，彼此没有明显区分。这样的手法虽然简化了造型内部的细节，但却强化了外轮廓的表现，使整个画面在远处便能一目了然地传达人物关系、位置、状态和身形，具有极强的视觉冲击力。画

^[17] 梅墨生. 关良——不该被冷落的大师[J]. 荣宝斋, 2006, (01): 38-53.

中人物张团练呈整体化表现：从衣领到膝盖的长袍全部以淡墨晕染，大笔侧峰、笔触分明，使长袍自上而下完全融为一体，与裤子自然融合。这种手法突出了张团练造型幅度之大、动作之快、心中之急。尽管上衣与下衣的颜色各异，但不加以细看时，人物便呈现为一个不规则的整体色块。关良正是通过这种团块化的用笔手法，表现出不同人物的动势与内心情感，其特有的意象表达风格不仅使画面简明有力，更突出了剧情氛围。

在 3-3 《十字坡》这幅作品中，团块式结构的表现同样十分明显。武松的下半身以大笔晕染的重墨形成一个整体，而上半身则通过腰间的丝带加以区分。上半身的左手与左肩已经完全融合，具体结构显得并不标准，却呈现出一种团块式一体的效果，使得这一重要人物显得格外厚重。关良在简化造型时，去除了衣褶结构，仅用一个整体的外轮廓重点表现动势。尽管他的画面简明质朴、笔墨寥寥，却丝毫不显琐碎，这正是团块式手法的魅力所在。虽然这种用笔技巧弱化了人物衣褶等细节，但却提升了人物情感的表达，这是关良意象绘画的理念，也是关良最为看重的，他曾说过：“在我的笔下，倾注着自己强烈而又朴素的感情。”^[18]



图 3-10 关良《关公夜读春秋》

（图源：关良文献集[M].中国美术学院出版社）

在人物用笔方面，关良既有上下半身分区晕染，也有从头到脚一体式染色，

^[18] 同[1]，第 31 页。

通常根据人物剧情需要采用不同的方法。例如，在《关公夜读春秋》（图 3-10）中，可以看到关公坐在椅子上，仅凭一个头饰和一件拖地大褂就构成了全侧造型；他的面容平静，手中正专注地阅读《春秋》，整体给人一种安静平和的感觉。因而，关公从头饰到脚部均采用花青团块染色，水分充足、色彩清淡。先用墨水勾勒轮廓，再整体式地用色晕染，颜色自然溢出轮廓线，从头饰到背部、从膝盖到腿部均显现出来。头饰上的三根圆球在色彩溢出的衬托下，更加突显出布料毛绒的质感。关公身上晕染溢出的色彩在前后都有分布，背部和腿部尤为明显；这种溢出的色彩恰好“填补”了轮廓的凹凸，使整个造型更加整体圆润。淡蓝的花青色包裹住整个关羽形象，犹如团块式的一体色块，其溢出的边缘在宣纸上呈现出圆润的锯齿状，如同一滴水或水雾，恰似关公此时内心的心如止水，关良也与画中人物的心境达成了统一。在关公身后的周仓，其右手置于胸前，握着青龙刀，正面站在画面中，头部侧望关羽。除了脸部因晕染而溢出轮廓外，其余部分均显得较为干涩、水分极少。周仓的服饰用淡墨大笔侧峰擦出，肩膀仅以两笔点染，干枯的大笔触充分展现了他粗犷的个性。这种干湿对比与关公形成鲜明反差，使周仓整个人物呈现出沉稳而粗犷的武将形象。关良通过大笔铺色、笔触留痕的手法表现了周仓那种机警、行动中的感觉：略显干涩的淡墨几笔概括了长袍，既像阴影，又似固有色。整体上，团块式晕染和干涩笔触共同塑造出两个人物“一站一坐、一动一静”的状态。关良通过细致观察客观事物，感悟并捕捉画中人物的剧情走向与性格特点，进而运用笔墨赋予人物情感，从而达到借物传情、自我内心情感抒发的目的。

总体而言，关良绘画风格旨在抒情写意，传达其内心的思想情怀、个性特点，以及当时的生活环境和审美趣味。这种意象风格表达需要依靠他独特的笔墨、线条、造型与色彩，与观者产生共鸣，体现出“物”与“我”之间的中和之美。

第四章 关良意象绘画的审美内涵

研究关良绘画的审美内涵，可以更深入剖析他的意象绘画，因为意象绘画和个人审美内涵联系紧密。关良绘画的意象生成，是道家“心斋”的视觉化，当画家摒弃“成心”，让自我内心精神和审美达到顶端，最终在画像中凝结为超越形似的“审美心象”。关良对东方文化的耳濡目染和自身丰富的经历，对他的审美有着不小的影响，他的审美内涵主要体现有三个点：东方意境的营造、返璞归真的“童趣”和戏曲“程式化”美感。

4.1 东方意境的营造

关良意象绘画始终透露出强烈的东方审美意蕴，这不仅源于他自幼对传统绘画的喜爱，以及戏曲文化的长期浸润。意象绘画的形式非抽象，亦非具象，其注重内心感受，由心生发，有东方水墨画的品性^[19]。关良本身就对东方传统艺术怀有深切的认同感，所以无论其创作中融合了多少其他画派的风格，其画面始终展现着东方美学意境。这集中体现在三个核心要素：留白的混沌空间、题款入画意识，以及点睛之笔的传神运用。

4.1.1 极致留白，混沌空间

关良绘画中的留白与混沌空间，实质上是对传统文人画空间美学的解构与重构，形成了一种动态平衡的意象结构。如宗白华所言：“中国画最重空白处。空白处并非真空，乃灵气往来生命流动之处。”传统绘画常常“以虚见气韵，为画的极谊”，是在“似与不似”和“得意忘象”之中呈现出意象之美^[20]。画面中那些看似微不足道的空白表达着丰富的思想内容，能表达气韵、生动、传神之意蕴。

^[19] 张方白. 中国意象绘画初探[J]. 美术研究, 2020, (03): 130-131+40.

^[20] 童鹏. 中国绘画艺术中的“留白”研究[J]. 景德镇学院学报, 2021, 36(02): 117-121.



图 4-1 关良《空城计》

（图源：近现代中国画大家关良[M].高等教育出版社）

关良绘画中的留白，既使人物所处的环境清晰可感，又通过虚实相生营造出悠远意境。恰如古人所言：“一览无余，画法所忌。”画面中被遮蔽的部分恰是意境所在，造就作品的耐看性。关良将这种东方意境推向极致，其构图中的留白空间生发出沉静内敛的艺术情调。关良意象绘画中大多留白极多，以 3-1《武松醉打蒋门神》为例，画面中武松和蒋忠在中间位置，左边只有半个肉铺桌子，其他便是大量留白。虽然画面中只有两个人物和半个桌子，但“经营位置”完美，留白的部分极多，自然给了观者大量的想象空间。人们不自觉的会想到两个人物在街道市井中，吵杂的环境，看热闹的人们以及打斗时散落一地的锅碗瓢盆，给画面增加了空间延伸。关良作品《空城计》（图 4-1）中，城墙以极简笔触勾勒半截轮廓，笔墨聚焦城楼上的诸葛亮与城下席地瞌睡的守门士卒。城头三人或端坐或侍立，城脚卫兵倚墙打盹，除此再无多余物象。关良果断舍弃空城计“司马懿挥师攻城”的宏大叙事，仅保留核心人物诸葛亮及其四随从。画面深谙“藏”字精髓：城墙截取一隅，五个人物仅现半身，司马大军全然隐去。大面积的留白营造出“象外之象”的意境，创造出笔断意连的艺术效果。

关良在画面中没有实际留白手法时，他依然会创造出一种“象外之象”的意境，就是保持画面的混沌空间。关良画面中的保持混沌性并非无序堆砌，而是通过墨彩的层积渗透构建自组织空间系统。在作品《猎》（图 4-2）中，关良运用色墨冲撞，使普蓝、赭石与淡黄在画布上形成非可控性色块，模拟山体和雾气的

天然演化过程。这种混沌看似消解了传统山水的清晰结构，但实则通过模糊边界的色块渐变，建立了新的秩序，使观者在视觉游移中自主重构山体形态，实现道家“恍兮惚兮，其中有象”的审美体验。



图 4-2 关良《猎》

（图源：二十世纪中国西画文献[M].文化艺术出版社）

关良绘画的留白并非追求画面简化方便，而是尽量减少画面中的一些信息，完全让位与观者的想象，无论创作或观赏维度，皆强调主体精神的自由投射。画面刻意维持的混沌状态，引导观者通过有限物象补全环境叙事，最终实现画作与观者的精神共鸣。这种空间想象本质是关良对现实空间的能动重构：既包含自然现实的提炼转化，又折射画家所处时代和精神。意象绘画所传达的意境与实际自然的意境不尽相同，它是蕴含关良丰富的精神世界^[21]。

在关良的意象绘画审美中，画面常以虚化背景构建视觉基础，在宣纸上仅保留核心人物与关键道具，所以在位置经营上需要仔细斟酌，尤其体现东方意境美学。关良自己也曾说过：“宣纸尺寸、形态与横竖制式乃首要考量，人物主次轻重更需万般推敲。唯有精心经营位置，方使画面气韵生动；倘若布局失度，则神采尽失。”^[22]作品中，关良需通过人物和道具的合理摆放，既要维持画面平衡，更要主动为观者想象留出空间余地。这种“以无喻有”的创作审美，以留白塑造意象之境，形虽未显，意却自在。关良对留白手法的精妙运用，使的画面在简明

^[21] 江航. 意象绘画空间表现研究[D]. 浙江师范大学, 2021.

^[22] 同[1], 第 138 页.

中蕴含叙事张力，更是静中有声，意味无穷。大面积留白不仅是关良的标志性手法，更是他解构视觉空间的重要媒介。构图或依题造境，或破格求变，纵笔游离于章法之外却自成体系。这种意料之外、理法之中的笔墨智慧，最终形成他独特的审美范式。

4.1.2 题款印章入画

传统文人画题跋多追求“画未尽意，以诗补之”的雅致，在东方画体系中，题款印章与画面构成存在相辅相成的关系，题款可以与画迹相呼应，印章可以弥补画面空余，不侵画境本体。关良意象绘画讲究“画有尽，意无穷”的原则，而题款的存在，使得画面意境更加深远。在关良的审美中，东方意境是本源的，是最重要的，而题款正是塑造意境的重要手段之一。这种通过题款印章深化图像美学的手法，也是传统绘画“诗书画印”四位一体传统的当代演绎。



图 4-3

关良《击鼓骂曹》

（图源：近现代中国画

大家关良[M].高等教育出版社）



图 4-4

关良《孙悟空三打白骨精》

（图源：www.sohu.com）

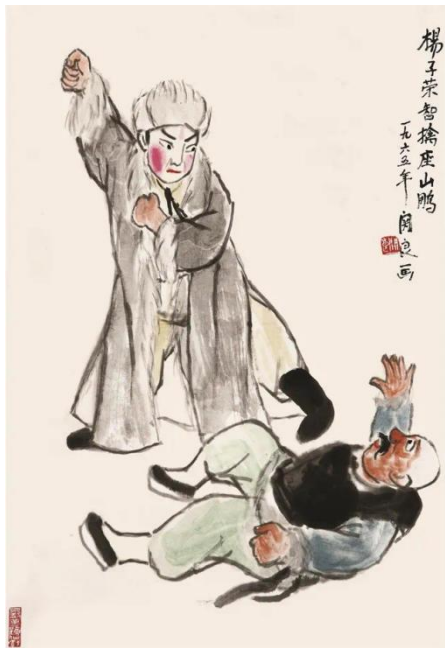


图 4-5

关良《杨子荣智擒座山雕》

（图源：近现代中国画大家关良[M].

高等教育出版社）

关良画作中的题词印章，正是对传统文人精神“诗以言志”的创造性转化。这些看似随性的文字介入，实则构建起多重审美维度。比如《击鼓骂曹》（图

4-3），在画面竖构图的排布下，人物祢衡与鼓占据画面的下三分之一处，人物和道具在画面几乎沉底，重心严重偏下。关良为了平衡画面，在画面左上方题款：“三十二年初春作于陪都，关良”，题款呈一列竖直状较长，与较矮的鼓一边形成呼应。郭沫若在画右上方题诗：“不为威武屈，壮哉祢正平。悠悠千载下，击鼓尚闻声”，题诗约七行五列较短，与较长的人物一边，如此相互弥补，使得整体画面和谐放松。两组题款犹如天平砝码，在细长画幅中建立起巧妙的视觉平衡。关良的题款既承担叙事功能，又成为构图审美的结构性元素。正如画中郭沫若诗句与祢衡击鼓姿态形成的对话，文字与图像的呼应最终升华为精神境界的共鸣。关良画中题款既延续了文人画“画不足题，题以发画”的互文传统，又以戏剧主题的世俗性挑战传统文人绘画的雅集趣味。这种“以俗入雅”的尝试，恰是关良对文人画精神内核的深刻理解——文人画的本质不在题材之雅，而在创作者主体精神的投射。

意象性是情感心绪和自我审美在画中的精髓体现，不仅可以借物言志、托物抒情，更可以表达言外之意，画外之境^[23]。在1976年之后创作的作品《孙悟空三打白骨精》（图4-4），正是四害落网，全国群众欢腾之时。当风暴散去，他也是激动难抑，画中表现出来的情感也正是如此。孙悟空在画面右上方，色彩红火鲜艳，形体占据画面多数，高高跃起武器，人物体态呈现迎头冲击趋势，白骨精则瘫软横倒在左下方，色彩清冷，人物蜷缩且缩小，两个人物排布和比例也让观者感受到强烈冲击。关良在右方题款：“金猴奋起千钧棒，玉宇澄清万里埃”以表达内心的情感。关良通过右侧题款处理，实现了“画内之情”与“画外之意”的审美统一。这种题款艺术延续了传统文人画的美学基因，这种将文字、图像、印章融为一体的创作思维，也反映了关良对传统审美的传承和追求。

如果画面较满，简洁有力的题款则能起到“画龙点睛”的作用，提升整体的视觉节奏感。比如作品《杨子荣智擒座山雕》（图4-5）中，画面左上方杨子荣挥拳的刚劲斜线与右下座山雕蜷缩的弧线形成对角张力，两个人物又在画面中占比较大，使得左上方和右下方非常饱满。画纸唯一的空闲处就是右上方了，则关良题款：“杨子荣智擒座山雕，1965年关良画。”两列较为简洁的题款弥补了画面空缺。又在稍微空闲的右下方盖上压角章调整稳定画面，既补白又收势，使

^[23] 李诗文. 意象的回溯与再造[J]. 美术, 2017, (03): 97-98.

得整幅画面张弛有度，均衡合理。作品《孙悟空三打白骨精》中也是类似方式，孙悟空高举武器在画面右上方，白骨精在左下方。右下方的空余处刚好题款盖章，左上方右下方的闲章也让画面疏密有致，和谐唯美。使其题款题词也融为画面一体，使画面更加灵动，增强层次感，使作品更具整体美感。

关良创作绘画时，除了晚期会有一些巨幅之作，其余都是小尺寸绘制，这些小尺寸绘画创作，堪称中国传统文人画“咫尺千里”美学理想的现代表达，也是中国传统美学“芥子纳须弥”思想的现代演绎。在盈尺画幅间，题款不仅是画面的补充，更是作品灵魂的一部分，他通过空间经营与题款布局，将东方意境的深邃、文人精神的厚重与现代艺术的创新融合为独特的意象审美。

4.1.3 点睛之笔的刻画

在传统绘画中，“传神写意”始终是东方意境的核心追求。关良主张绘画需注重传神，使作品能真传神韵而非徒求形似。在关良看来，人物内心世界的传达莫过于眼神刻画，点睛之笔，恰是决定灵魂的一刻。正因如此，其画中人物的生动传神，大半源于对眼眸神情的精妙刻画。



图 4-6 关良《武松打虎》

（图源：艺术巨匠·关良[M].河北教育出版社）

比如《武松打虎》（图 4-6）中，眼神凶横，怒视恶虎，笔锋横扫，瞳孔飞笔直落呈菱形，凌厉之感油然而生。虽然模仿童真的画风，但细看其实功底深厚，

武松右眼尾上翘，瞪大的眼睛如同鹅蛋，眼角开合较大，眼尾慢慢闭合。左下眼皮较粗，眼尾开合较大，眼眶的形状，眼角和眼尾开合程度可以充分反映睁眼、瞪眼、斜视等眼神状态。在关良笔下，因角色各异，落笔之处因人而变。循人物性格，依剧情需求，落墨未必拘于眼中，偶见点至眶外，尤显奇趣。

关良创作绘画时用笔简练，但对头部尤其是眼神的刻画却极为精微，将创作重心凝聚于面部表现。正如关良在自述中坦言：“眸子两点，焦墨一戳，看似全不费工夫，其实是‘经心之极’的一笔，我时常将一副已经画好的画稿悬挂在墙上，朝夕相对，一旦成熟，即可落笔。虽然寥寥数笔，但区分出了人物的忠奸贤愚，或飞笔直戳、或横笔、或方、或圆、或尖、或斜。”^[24]由此可见关良对于眼神刻画的重视。为了表现眼神，关良将眼眶放大，效法童趣笔触，使上下双眼皮重色几乎均等，眼眶用淡墨勾线，焦墨点睛。关良对于瞳孔刻画尤考究，不循常规，落笔简练而犀利，常用一笔横扫或飞笔直戳，使瞳孔呈现菱形、正方形、椭圆形等几何形态。这种处理方式，使人物眼神更具张力，既强调了视觉冲击力，又保留了稚拙的趣味，使画面富有童真与率意之美。

4.2 童真雅拙，返璞归真的“童趣”

关良绘画中独特的“童趣”美学，源自他对道家“抱拙守朴”理念的创造性转化。这种审美特质并非简单的技法稚拙，而是通过超越手法层面的精熟，在画面中建构出具有原生质感的艺术形态，体现了东方哲学“复归于朴”的深层追求。关良将海外习得的现代造型理念，不着痕迹地融入传统水墨的写意体系，以看似随意的笔触探索，却创造出贯通中西的意象化视觉语言。这种艺术革新突破了传统文人画的形式框架，在精神维度实现古今美学的有机对话，也为现代中国绘画开辟出新的表现形式。

传统文化中，“复归于婴儿”“道法自然”等哲学观念深深滋养着他的艺术观。这些崇尚自然纯真、追求本真状态的文化精神，在其作品中得到生动诠释。关良曾参加北伐战争历经战火洗礼，又在动荡年代遭受迫害，却始终以赤子之心面对世间。正是这种历经世俗纷扰仍坚守纯净心境的品质，使得其晚年作品愈发凸显童真特质。在他的作品下，艺术不再是现实的刻板摹写，而是内心纯真情感的自由迸发。

^[24] 同[1]，第90页。

关良的作品始终贯穿着稚拙而趣味盎然的艺术风格。那些拙朴的笔墨线条、头大身小的夸张造型、涂鸦般的平涂色彩，无不彰显其返璞归真、大道至简的“童趣”审美追求。这种看似稚拙的艺术理念背后，实则蕴含着关良对艺术本质的深刻思考。



图 4-7 关良《白蛇传》

（图源：近现代中国画大家关良[M].高等教育出版社）

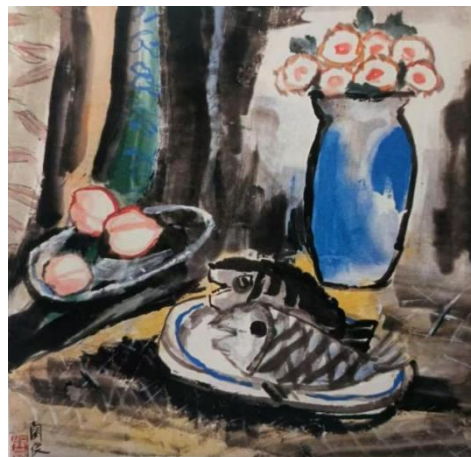


图 4-8 关良《鱼和花果》

（图源：二十世纪中国西画文献[M].文化艺术出版社）

这种审美理念在作品《白蛇传》（图 4-7）中得以呈现，画面中，小青、白蛇、许仙从左至右依次排开，中间的白娘子完全由线条勾勒而成。可以看到，小青和白娘子二人身上多为短线条，短线条末端常有画笔停留时晕染出的小墨点，让人明显感受到绘画时的停顿感。白娘子的服饰、许仙的腿部，两根短线条连接处时而出现错落的接口，拙味盎然，恰似儿童涂鸦般天真烂漫。画面中能明显看到用笔痕迹，在关节处停顿以区分结构，其余笔刷竖向排列整齐平涂上色，颜色并不均匀，笔在画纸上停留时间不同，晕染程度也各异。这种色彩运用和手法不仅给画面带来了强烈的视觉冲击力，更传达出一种天真烂漫、无拘无束的意境。关良不会在意色彩是否符合现实逻辑，只凭借内心的感受去挥洒颜料。这种看似不成熟的表现手法，实则是对“婴儿之未孩”状态的刻意追求：摒弃技巧的雕琢，回归精神的本真。

关良常常选用红、黄、蓝等原色，未经调和便直接上色，使得色彩纯度高、鲜明且对比强烈。这种强烈的色彩碰撞，恰似孩子们眼中五彩斑斓的世界，充满生机与活力。比如作品《鱼和花果》（图 4-8）中，高饱和度的色彩在远景和近

景中都有运用，色彩也是十分随意，花瓶上的蓝色醒目且不匀，桌布的土黄色也是随心平涂。醒目的钴蓝色花瓶与土黄色桌布形成强烈对比，未经修饰的平涂笔触与溢出轮廓的色块相互融合，像是儿童作画时不拘章法的自由挥洒。《鱼和花果》中，能观察到大面积的粗线条。画面的窗帘和鱼背处，极粗的线条甚至难以分辨是线条还是上色。果盘中水果的外轮廓线条抑扬顿挫，有浓淡皴擦之态，两根线条的接口处能看到重复画线的痕迹。花瓶轮廓也刻意变形，线条不连贯，在注重粗细干湿变化的同时，线条顿感强烈、迟滞迂缓、阻涩，或浓或淡，彩色线条多混杂不清，且笔墨常溢出轮廓之外，给人一种既稚拙天真又浑厚苍劲的独特美感。画中本该浑圆的水果呈现出棱角分明的椭圆形态，圆盘的造型也是变形明显，在平视角度的盘子上却出现两条俯视角度的鱼，后方花瓶更打破对称造型，形成充满张力的视觉矛盾。这种突破常规的造型组合，恰似儿童画中天马行空的形象创造，展现出返璞归真的艺术智慧。关良的创作思维暗合庄子“天地有大美而不言”的美学观。水果的棱角分明、盘子的变形处理，看似违背物理规律。其中蕴含着对艺术本质的深刻理解。

关良主张“笔意贵留”的创作理念，强调需深思运笔之道，令线条“一点一点地送到”，使精神气韵全然凝聚于笔墨之内。在他看来，传统绘画不仅承担着传达人物关系与情感的功能，更需服务于艺术家的精神表达，决不能为刻意追求古法而束缚笔墨意境。刘海粟曾精辟评价：“关良的线是写出来的，中锋沉着厚重，拙辣中透出原始美感，兼具童稚趣味。看似老辣却暗藏生涩，技法纯熟又能复归质朴。”^[25]关良绘画虽借鉴儿童画的表象特征，实则蕴含深厚功力，其短促笔触往往力透纸背，呈现出凝重沉着的质感。相较于传统绘画行云流水般的流畅线条，关良独创的滞涩、笨拙的线条语言，恰恰是以“拙”的形态达到“大道至简”的审美境界。

关良“童趣”审美内涵的形成，有着多方面的根源。他自幼深受民间艺术与传统文化的浸润，培养了他对质朴美学的深刻认知。人生历程中的大起大落，更促使他在阅尽沧桑后选择回归艺术本真。关良的“童趣”美学，是道家哲学在20世纪中国美术领域的创造性转化。他以“婴儿”的视角重构世界，用“自然”的笔触解构传统，在稚拙的形式中蕴含着对艺术本质的深刻洞察。

^[25] 同[5]，第179页。

4.3 戏曲题材绘画的“程式化”美感

中国传统文化的世代相传与绵延发展,造就了传统绘画与中国戏曲的异曲同源^[26]。戏曲表演艺术以“虚拟实”的审美为核心,其创作遵循“出之贵实,用之贵虚”的法则,既需提炼生活真实,又需通过“程式化”动作的意象化再造达成艺术真实,印证了“不像不成戏,太像不成艺”的戏曲谚语^[27]。这种审美与关良意象绘画“窥意象而运斤”的创作理念形成美学共鸣,关良戏曲题材作品中“虚实相生”的肢体语言构建,承载人物性格情感与戏剧情境中形意相融的统一性,彰显中国传统艺术追求内在神韵而非形似复现的共性特征。艺术来源于生活,关良对戏曲艺术的观摩与思考贯穿其一生,因此在其戏曲题材作品中,“程式化”审美表达无处不在,主要体现在程式化造型和色彩上。



图 4-9 关良《活捉史文恭》

(图源:关良文献集[M].中国美术学院出版社)

从造型来看,比如作品《活捉史文恭》(图 4-9),画中人物以淡墨枯笔勾勒,将戏曲打斗程式化的动作美感演绎得淋漓尽致。画面中史文恭和阮小五都呈现一定的倾斜造型,既符合“子午相”的身段规范,又形成画面视觉对峙的戏剧张力。画面左侧人物阮小五造型体现着“把子功”中持械动作的姿态:持刀摆开架势,刀刃斜持于身侧,双腿呈“弓步”,前腿屈膝,后腿蹬直撑地,稳如磐石,肩部与胯部扭转,形成刚柔并济的动态平衡,暗合“提神亮相”的表演精髓。右侧人物史文恭左手持长枪,右手用标准的“髯口功”放在满髯旁边。史文

^[26] 王宜军. 戏入画心造境——刘红沛戏曲人物画的艺术探索[J]. 美术, 2023, (12): 149-151.

^[27] 于冰. 动画角色表演对戏曲程式化表演的借鉴研究[D]. 中国美术学院, 2012.

恭面部表情与肢体动作形成呼应，在程式的框架内注入生动的情感。这种规范与自由的融合，让戏曲程式化动作既保留传统美学的根基，又在关良绘画艺术中获得新的审美诠释，展现出传统文化在艺术再创造中的活力。



图 4-10 关良《黄天霸》

（图源：关良文献集[M].中国美术学院出版社）

在作品《黄天霸》（图 4-10）中，右侧人物右手整体造型形成一个快要“起霸”的动作程式，左臂“山膀”的圆弧轨迹和墨色的由浓转淡，暗示“拉山膀”动作中“欲放先收”的呼吸节奏。关良将戏曲程式的一招一式都揉进了绘画中，看似歪斜的造型，实则是“四功五法”的高度浓缩。在上图《杨子荣智擒座山雕》（图 4-5）中，地上的座山雕和杨子荣呈现出一种动态的反差，座山雕手臂上举，身体倒地后仰。这种夸张而极具表现力的动作，正是戏曲表演中“扑跌”程式动作的再现。画中的动作并非现实生活中的真实再现，而是经过艺术化的提炼与夸张，使得整个画面充满了力度与节奏感。

从程式化色彩来看，关良按照戏曲扮相规则以表现自我审美，以戏曲艺术的程式化用色构建人物特征。在《活捉史文恭》中，右侧史文恭腮部施以武生标志性的红色，身着绿袍扎红腰带，头盔点缀黄色装饰。色彩既合“红忠紫孝”的行当规制，又以补色对比强化戏剧冲突。反观配角阮小五，用丑角白脸表现，以上衣淡墨与腰带蓝色的冷调，呼应面部与下衣的白色，构成主次分明的视觉层级。

关良作品 4-5 《杨子荣智擒座山雕》中更见其戏曲程式化审美表现：杨子荣大红色的面部，暖色裤子，以及灰白相间的服饰，突显了其正面英勇的形象，而座山雕的红鼻，灰绿色的衣着，则凸显了其年长且略显滑稽的形象。这种程式色彩的运用，不仅符合传统戏曲的审美习惯，也使得人物形象更加鲜明生动，也是关良意象绘画与戏曲程式化美感的融合。关良通过提炼戏曲艺术的色彩程式，既延续了生旦净丑的视觉传统，更实现了其意象绘画与戏曲行当色彩程式的美学共振。

关良戏曲题材绘画中人物的身段造型、动作韵律和程式色彩表现，共同构成戏曲程式化的审美内核。关良让戏曲程式在解构与重构的辩证中，完成了从舞台到宣纸的美学涅槃。这种创造性的转化，不仅为传统艺术注入现代活力，更让戏曲程式的魅力以另一种形式延续。

总体来说，关良的审美取向是建立在视觉融合基础上的，他通过“传承、实践、吸收”来表达其丰富的内心情感和深刻的精神追求。首先，通过把传统绘画和西方现代绘画融合完成视觉改良，建立起对造型形态的敏锐感知，追求画面空间平面化和色彩虚实、节奏变化等形式美感，传递形象的外部特征和内在精神的统一性；其次，通过宽阔的艺术视野，经系统训练形成艺术对比视野，把西方绘画中抽象的特征和传统写意画的特点相融，在表现主义与文人画精神中找到美学共鸣。最后，关良在创作中体现出独特的“稚拙”美学特征，那不是儿童性绘画的简单体现，而是历经现代艺术洗礼后对原始本质的回归，是将“屋漏痕”笔法转化为表现性语言的智慧结晶。正如关良所说：“外来文化需要熟悉后并批判性吸收，加以消化，才能转化便成自我的民族的精粹。”^[28]他从西方艺术中窥见的不是手法技巧等，而是与东方写意精神异曲同工的表现本质，最终创造出具有“童趣”风格的美学。

^[28] 同[5]，第 89 页。

第五章 关良意象绘画的影响

5.1 对传统文化的传承与突破

关良意象绘画根植于传统文化，其对于传统文化的发展影响有传承，也有突破创新，所以以下分为对传统文化的传承和突破两点进行分析。

第一，对传统文化的传承。一是，关良意象绘画根植于传统文化艺术，对于画面的意象表达，实际上是传承了传统文化中“窥意象而运斤”的理念。关良延续了“以意驭形”的传统美学，将《周易》“立象以尽意”的哲学思想转化为视觉语言。二是，关良延续了文人画“四全”的传统，但赋予其新的表现形式。在《孙悟空三打白骨精》中，竖式题款与画作人物形成视觉平衡，这种将书法、印章融入现代构图的做法，使作品既保留“写胸中逸气”的传统，又彰显现代艺术的构成意识。三是，在构图上大多采用传统绘画的散点透视发法，如图 3-6《东德市镇》和图 3-7《昆明街景》等。四是，在美学上，关良延续了“气韵生动”的传统理念，以留白营造虚实相生的意境。

第二，对传统文化的突破。一是，关良的意象绘画是以开创性的突破，得到了广大认可。关良对传统文化艺术的创新体现在他的理念和技法上，用“返璞归真”的童趣审美去演绎传统绘画，突破了传统绘画的理念。用团块式手法和迟滞、拙雅的绘画技法重新演绎传统文化艺术的“意”。二是，关良将戏曲题材绘画提升至文人画高度，改变了传统绘画题材格局。九十年代后，以关良为主要人物，将戏画搬上了中国绘画的舞台中央。三是，关良突破传统写实造型，创造“得意忘形”的意象造型。在《武松醉打蒋门神》中，武松倒三角造型与蒋忠扭曲体态形成戏剧性对比，这种夸张变形既延续了梁楷“减笔人物”的写意精神，又融入了西方表现主义的造型理念。他曾说要吸收融化其他流派艺术，才可以创新突破成为自己的，这种思想理念让关良突破形成了自我独特的造型风格。四是，关良以“以意赋色”打破固有色限制，构建新的色彩语言。在《贵妃醉酒》中，朱红宫装与赭石和黑色背景的撞色处理，暗含马蒂斯“色彩即情感”的现代理念。他将传统水墨的“随类赋彩”转化为“以意赋色”，在《鱼和花果》中用钴蓝、土黄等原色平涂，形成强烈的视觉冲击力。

5.2 中西绘画的融合理念

关良的艺术思考建立在中西绘画的创新转化上。关良意象绘画既掌握传统书画的笔墨精髓，又精研西方色彩艺术，最终体现出独特审美内涵。关良认为，中西艺术的结合可以带来思想观念的碰撞与创新，推动艺术不断发展。关良的绘画创作不仅仅是形式上的中西融合，更是一种跨文化的艺术探索。这种思考在 1950 年后逐渐成熟，如关良的作品《武剧图》（图 5-1）（图 5-2），画面充满飘逸的线条笔触，情绪的张力跃然纸上。夸张的头身比例，变形的面部轮廓，扭曲的五官，使人物形象更具戏剧性。扭曲的造型、交错的线条、急速的笔触共同塑造出别具一格的表现主义构建。在五十年代后，这种创作风格焕发出新的视觉表达方式，使画面自我情感充沛。奔放不羁的动作，张扬的肢体形态，也展现西方野兽主义的韵律。

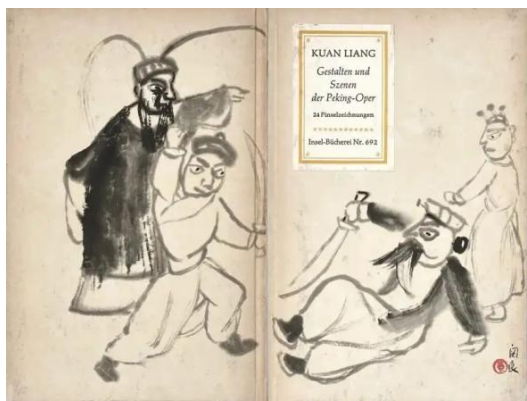


图 5-1 关良《武剧图》

（图源：news.sina.com.cn）



图 5-2 关良《武剧图》

（图源：www.sohu.com）

关良意象绘画的整体平面化空间与写意线条延续着传统美学基因，作品中的透视与明暗被忽略，色彩的运用鲜亮，随心所欲，迅疾而洒脱的线条，直接流露出他的内心理念。关良创造性地将戏曲程式化表演与西方现代艺术结合。画中人物扭曲肢体既延续了戏曲“亮相”前动作的美感，又暗含毕加索立体主义的造型解构。关良曾说：“西方艺术的形式感，要加以消化才能是自己的。”^[29]这种批判性融合使他的作品既具东方意境，又有西方抽象表现主义的色彩韵律。成为中西融合的典范，也后世提供了新的灵感。

^[29] 同[1]，第 31 页。

5.3 对当代绘画艺术的影响

当代艺术家在创作中吸纳传统艺术元素时,往往缺乏深入的中国传统文化的熏陶,更多的是从表面寻找象征性的表达。这种借鉴可能会导致艺术作品显得流于表层,缺乏内涵和深度。所以需要延续传统文化创新,是当代艺术家的使命。关良一直对传统绘画保持自信和偏爱,以表达自我内心、返璞归真的理念,回归到了意象绘画中来,为当代艺术家提供了宝贵的精神启示。从关良意象绘画的成功来看,为传承传统艺术文化提供了新的范本。

关良是二十世纪第一批去海外学习的艺术家,是最早进行中西融合的开创者之一,也是中国写意戏画第一人,所以他的意象绘画艺术影响很大。关良的作品为后来的艺术家们指明了新的创作方向。他独特的艺术语言和风格,启发了众多后辈艺术家对戏曲人物画的重新思考与探索,如韩羽、沈天万、朱建新、高马得等艺术家。在关良的影响下,当代艺术家在绘画创作中借鉴其造型、色彩及表现手法,进一步推动了当代绘画风格的多元化发展,也让意象绘画这一艺术形式在现代绘画语境下焕发出新的生机与活力,成为现代绘画艺术中不可或缺的重要组成部分。

韩羽是中国当代著名的画家,漫画家,他和关良二人同处一个时代,且都在传统绘画领域深耕,对彼此的作品还是互相了解的。关良之子关汉兴在接受采访时曾说过,韩羽、高马得都受到我父亲的影响。吴瑾也在访谈时说过:“关良对后辈的影响,以可知的艺术界评价来说,韩羽和朱新建等都受他的影响。”^[30]韩羽在采访中谈到:“我永远记得关良有这么一幅《石秀杀和尚》,非常有魅力,忘不了,对我震动非常大。”^[31]看得出来,韩羽对于关良的绘画过目不忘,印象深刻。关良的绘画以意象性为核心,通过简练的笔触和抽象化的造型捕捉人物的神韵,这种强调形象概括与精神提炼的创作方法,对韩羽有一定的影响。后期韩羽自己也说过:“绘画中写出的线条比描出的线条更富有韵律,节奏之感更能传达画者之激情,我重视书、画和文的相通相生,是觉得文艺的最终目的应为抒情表意。”^[32]所以对于绘画理念来说,他们都把自我意识和精神放在首位。

^[30] 朱蓉婷. 关良戏画[N]. 南方都市报, 2021-09-19 (GA12)

^[31] 杨洁. 韩羽忆《三个和尚》及戏画创作往事[N]. 澎湃新闻, 2021-04-06.

^[32] 韩立朝. 文心画意妙趣横生——韩羽的人生与艺术[J]. 美术观察, 2023, (04):97-101+161.



图 5-3 韩羽《戏曲人物》

(图源: cul.sohu.com)

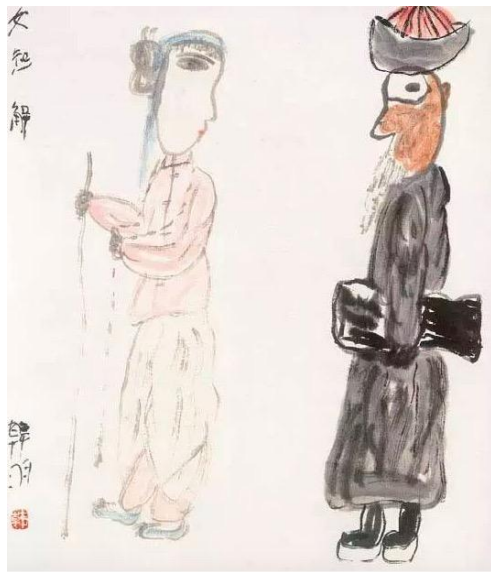


图 5-4 韩羽《女起解》

(图源: news.qq.com)

韩羽对传统绘画造型上及其夸张变形,在其作品《戏曲人物》(图 5-3)中,可以看到人物造人物头部非常扭曲,画面中右边人物侧身站立,全侧的头部类似不规则的椭圆形轮廓,额头突出,鼻梁异常凹陷,到鼻尖又全突出且尖锐,人中内陷,嘴部外凸,内部眉眼与额头平齐且放大。人物的头部是全侧角度,但身体确实偏全背面角度。每个人物头部与身体都没有协调的脖颈连接,像是头部直接摆放到身体之上,如此夸张变形的造型风格是延续更是创新。在笔墨色彩的运用上,韩羽的趣味审美更加凸显个人风格,童真自在意境对比关良则更为夸张。韩羽在色彩选取上同样大胆,他的绘画色彩饱和度高,对比鲜明。在一些作品中,他会用大红淡黄等强烈色彩搭配。韩羽大部分画作一般对服饰只用墨色晕染,颜色只点染于脸部,如图中人物脸部用普兰、熟褐等直接平涂两笔。韩羽笔触明显,用笔不在意人体内部结构,而是排列着,有竖有斜的涂满轮廓。韩羽绘画用笔肯定大胆,比如在他作品《女起解》(图 5-4)中,右侧人物用淡墨色晕染全身,有横有竖的笔触清晰可见,又用较深墨色在服饰上画出一条条竖状弯曲线条,类似衣褶有像花纹,表现的十分质朴。朱振庚曾说过近代画得关良公三昧者仅河北韩羽一人,韩羽像关良一样,不只是描绘戏曲人物的外在造型,更注重将画面人物性格情感和个人趣味审美融入画面,使作品具备深厚的趣味性与情感张力,在不断突破传统绘画的形式语言,形成自己独特灵动曼妙的风格。

沈天万，中国油画大家，南京艺术学院客座教授。他作为关良的学生，深受其教导与启发，他注重传统绘画的写意性，以自我精神表达为首位。沈天万致力于油画写生创作，他的画作，通过现实主义题材，来表达都市文化的反思。在创作表现上，沈天万不宜反应客观生活本身，而是介于现实与幻想之间的主观思维，用大写意的方式使作品更具表现力和冲击力。

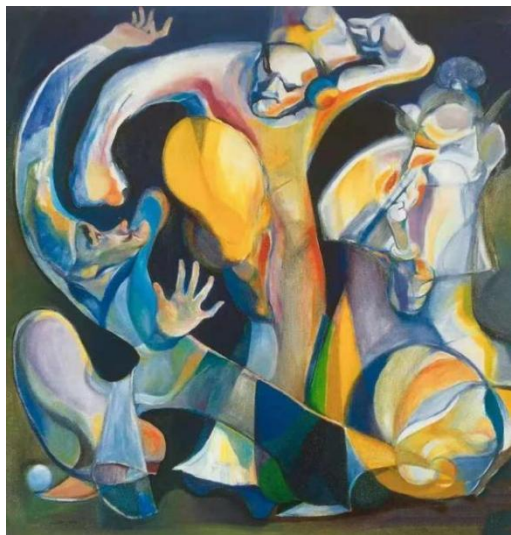


图 5-5 沈天万《三岔口》

（图源：exhibit.artron.net）



图 5-6 沈天万《圆桌》

（图源：www.thepaper.cn）

他主张用传统绘画的写意性去创作油画，曾说过绘画是他内心的语言，所要说的都在画里面。关良对于他的影响深刻，沈天万也是始终对传统绘画有着极深的偏爱和自信，也爱画戏曲题材的画作。比如沈天万作品《三岔口中》（图 5-5），三个人物在画面中占满了构图，背景也是用纯色平涂保持混沌。他的人物轮廓是内心的抒发，人体曲线的走向有一种节奏感，更是他精神的体现。沈光万说：“要以传统绘画的用笔和书法的东西结合起来，去创作油画，这才是真正的中国油画。”沈天万在关良的教导下，造型简练、轮廓夸张、高纯度的互补色彩在人体结构中交织在一块。在沈天万静物作品《圆桌》（图 5-6）中，呈现平面化的视角构图，色彩对比强烈，轮廓线明显。相对于关良，沈天万的色彩更艳，笔触手法更顺滑，同样的人物题材下，表现力更加强烈。这种形式不仅是对当代绘画的重要突破，更是对关良理念的有效延伸和实践。

总之，关良的意象绘画对当代绘画发展、艺术创新及文化传承交流等方面都有着不可替代的作用，其艺术风格与作品将持续启发当代艺术家，成为艺术史上

一座不朽的丰碑。

结 语

本研究首先试图从关良学艺的心路历程切入,解读其意象绘画风格的形成缘由。早年的艺术启蒙不仅赋予其充满稚趣与天马行空的思维,更塑造了他接纳新学思想、坚持开放表达的创作意识,这不仅是其在绘画中实现自我情感表达的关键突破,也为后续意象性语言形式的构建奠定了基础。其次,通过剖析关良作品中的视觉特征:夸张传神的造型、艳而清雅的“以意赋色”、质朴拙雅的线性和团块式用笔技巧,揭示关良在意象绘画创作中的形式语言探索与技法创新。第四部分从我国传统文化的体现、返璞归真的“童趣”审美以及戏曲题材绘画中的“程式化”美感的三个角度,阐释了关良意象绘画的审美内涵建构。最后,从他的意象绘画对当代绘画的影响进行探讨,主要体现其对传统文化的传承与创新,对沈天万、韩羽等当代艺术家的创作启示,也体现在为当代绘画的意象表达提供了跨艺术融合的新样本上。

通过对关良意象绘画的研究,有以下几点总结:第一,他以“童真雅拙”的趣味审美创新了对中国传统美学的表达,证明其意象性可以超越技法层面的模仿,回归本真的精神追求。第二,他通过对海外艺术的批判性吸收,创造出具有辨识度的个人现代艺术范式,为传统文化自信提供了新的绘画榜样。第三,他的意象绘画创作突破了传统题材的局限,将戏曲这一冷门题材艺术提升到文人画的审美高度,拓展了传统绘画的表现领域。第四,其艺术实践跨越中西方绘画的界限,构建了独特的意象性表达技法和审美。关良意象绘画的最终呈现,离不开本人的坎坷经历和性格情感,也与自身的艺术天赋和审美趣味有关。关良最终抛开了所谓练习多年的绘画“功夫”,采取了最真诚、最本质的心境去表达最原始、最自然的画面,他将这种最强烈的情感赋予在作品中。如果可以总结关良意象绘画的精髓或他对艺术本质的理解就是“真”。

参考文献

- [1]关良口述,陆关发整理.关良回忆录[M].上海书画出版社,1984.
- [2]毛宁.关良文献集[M].杭州:中国美术学院出版社,2022.
- [3]殷群.现当代中国油画戏曲人物的图式演变及其文化意义[J].南京艺术学院学报(美术与设计版),2025,(02):120-126.
- [4]关良/王骁主编.二十世纪中国西画文献[M].北京:文化艺术出版社,2009.
- [5]罗春萍.意象绘画研究[D].广西艺术学院,2011.
- [6]袁堃.中国民间美术中的意象造型[D].中央美术学院,2011.
- [7]王云亮.当代戏曲人物水墨画发展路径研究[J].戏曲艺术,2017,38(04):134-140+133.
- [8]李霞,李霜燕,王丹.中华色彩意象文化的变迁与思考[J].江西社会科学,2015,35(06):236-242.
- [9]王军.解析铁岭工笔画现象[J].美术大观,2015,(03):54-55.
- [10]梅墨生.关良——不该被冷落的大师[J].荣宝斋,2006,(01):38-53.
- [11]张方白.中国意象绘画初探[J].美术研究,2020,(03):130-131+40.
- [12]童鹏.中国绘画艺术中的“留白”研究[J].景德镇学院学报,2021,36(02):117-121.
- [13]江航.意象绘画空间表现研究[D].浙江师范大学,2021.
- [14]李诗文.意象的回溯与再造[J].美术,2017,(03):97-98.
- [15]王宜军.戏入画心造境——刘红沛戏曲人物画的艺术探索[J].美术,2023,(12):149-151.
- [16]于冰.动画角色表演对戏曲程式化表演的借鉴研究[D].中国美术学院,2012.
- [17]朱蓉婷.关良戏画[N].南方都市报,2021-09-19(GA12).
- [18]杨洁.韩羽忆《三个和尚》及戏画创作往事[N].澎湃新闻,2021-04-06.
- [19]韩立朝.文心画意妙趣横生——韩羽的人生与艺术[J].美术观察,2023,(04):97-101+161.
- [20]陈侯行.同源异构:论当代陶瓷绘画与中国画的形式互文[J].南方文坛,2025,(01):194-196.

- [21]王林.意象油画及油画民族化思考[J].文艺研究, 2005, (08):102-107+160.
- [22]吴娱玉.云的理论——论中西方绘画中的“虚空”[J].文艺论坛, 2024, (04):26-34+129.
- [23]简圣宇.中国传统意象理论在明清的总结性发展[J].中国政法大学学报, 2024, (02):289-304.
- [24]周琛.艺术场域视野下的写意油画审美趣味研究[D].浙江师范大学, 2024.
- [25]张婉宁.意象油画中意象语言之美及美育精神思考[D].吉林艺术学院, 2024.
- [26]王文.中国画构图张力的意象延伸初探[J].中国文艺评论, 2016, (09):88-92.
- [27]柯文辉.《中国名画家全集——关良》[M].北京雅风文化出版社, 2003.
- [28]赵嘉雯.回归本真——关良油画风格发展研究[D].中国美术学院, 2019.
- [29]石丹.童真稚拙——关良绘画风格研究[D].中国美术学院, 2015.
- [30]王丽.意象油画中的色彩世界与情感表达[J].当代文坛, 2025, (03):14-15.
- [31]丁予茜.写意人物画“以线造型”的写意性[J].美术观察, 2019, (02):130-132.
- [32]潘天寿.《中国传统绘画的风格》[M].上海书画出版社, 2003.

攻读学位期间发表的学术论文目录

吕锡伟,何建波.传统文化元素在动画角色中的运用——以《哪吒闹海》为例[J].
河北北方学院学报(社会科学版), 2024, 40(04):31-33+52.

致谢

三年的硕士时光转瞬即逝，我的学生时代应该也画上了句号。

感谢父母对我二十余载的培养以及学业上的支持，是平凡的他们尽全力给我最好的生活，给我暖衣饱食，也尊重我的决定，相信我的选择。

感谢我的导师何建波教授，三年来对我学业上的悉心指导，从论文选题初期的迷茫无措，到研究过程中的瓶颈困境，再到最终成果的反复打磨，每一个关键节点都有您悉心指导的身影。何老师严谨的治学态度、深厚的学术造诣和敏锐的学术洞察力，始终是我学习的榜样。

感谢学院中的各位老师，特别是承杰老师和胡劲峰老师，是你们的精彩授课和深入讲解，拓宽了我的视野。

感谢我的同学们和朋友们，我们在生活和学习中相互支持，相互成长，希望我们都不负众望，努力前行。

致谢不仅是告别，更是背负所有期望的开始。

尚德敏学 唯实惟新

