

热艺冷观

# 我们需要什么样的少儿美育？

傅军

随着暑假到来，原本相对安静的美术馆、博物馆又热闹了起来，尤其是以“研学”为名的团队参观开始络绎不绝。然而很多研学团采用类似特种兵式的打卡和填鸭式的教学方式，孩子们虽身在艺术现场，但感知力、理解力、审美力、想象力等没有得到应有的尊重，不被鼓励也无暇自主解读作品，无法真正感受到艺术之美，更起不到“少儿美育”的效果。

由此引发的问题是：我们需要什么样的少儿美育？

少儿美育，首先并不是让少儿获得多少的艺术知识和艺术技能。放在第一位的，应该是让少儿感受到艺术的美好，增加更多的美感经验。因为只有让孩子们感受到艺术的美好，对美有着很多直接的、感性的经验，他才会去亲近艺术，对艺术产生兴趣，进而去主动学习艺术，动手去创作艺术。

少年儿童的美育素养和对艺术的感受能力，其实需要靠长时间的耳濡目染，靠润物细无声般的熏陶，才能起到作用。国家教育部也正是看到美育教育的特殊性和长期性，于2023年颁发了《教育部关于全面实施学校美育浸润行动的通知》，这个通知里的关键词是“浸润”，非常精准地抓住美育的特点。“浸润”就

意味着这是长期的、全面的、日常的，它包含和渗透在学校教育、家庭教育、社会教育的方方面面、点点滴滴中，因此跟环境的关系特别紧密。

当下，少儿美育有不少误区，其中之一，就是把少儿的美育窄化成一种单一性、技能性的美术教育、音乐教育和舞蹈教育。

美育是以美为索引，背后更多是一种人文的素养和温度，是一种超越日常生活之上的诗意和情怀。奥地利哲学家鲁道夫·斯坦纳曾提出人类有12种感觉，不同感觉之间其实是相通的，不能隔离开来区别对待，多种感觉必须融合在一起。所以，博伊斯强调通感艺术，试图打通视觉、嗅觉、听觉、触觉和意识的综合作用，拓展艺术种类的涉及方向。

因此，在少儿美育中，要用通感的意识来看待各种门类的艺术的关系，这对于培养孩子们的艺术兴趣，将会起到潜移默化又润物细无声的作用。比如，学校和家长可以通过展览、音乐会、演出、电影、舞蹈等各种方式与途径，调动孩子们的多维感觉，让孩子们的感觉系统和感受力充分得到释放。作为教育者一定要重视少儿美育中的综合意识，全方位开发孩子们的感受能力，全面提升孩

子们的感性素养。

这里有两点值得特别注意，一是应当根据少儿的不同年龄段的特点和成长发展的规律；二是带领他们参观和欣赏应当以经典作品为主。在充分尊重少儿成长发展规律的前提下，不断提升他们的审美眼光和艺术鉴赏能力。这些艺术素养，将会辐射到孩子们生活的方方面面，并对少儿的长远发展产生深远和广泛的影响。

误区之二，是重视孩子们艺术技能的培养与提升，而忽视了对孩子们审美情趣、鉴赏能力和共情能力等情感素养的培育与锤炼。

众所周知，孩子们长大后，最终能成为艺术家的毕竟还是极少数，但对艺术的欣赏与享受应该属于我们每一位现代公民。从这个意义上说，从小对孩子们进行审美情趣和鉴赏能力的培育，将是每一位孩子受益终生的事情。随着科技的发展，尤其是AI人工智能的不断迭代，越来越多事情将由机器所取代。而人类的审美、共情的能力将会变得越来越重要，因为这些感性能力是人工智能至今所不具备的。

美育是一种感受性的教育，只有通过亲身的体验与感受，才能培养起孩

们对真善美的兴趣与激情。每一次现场参观、每一次实地探访、每一次心灵体悟，都在孩子们的心灵里种下一颗种子。有了合适的土壤和气候，这些种子就会慢慢发芽，茁壮成长。培育土壤与播撒种子，切不可急于求成。不能在孩子们还没有对艺术有足够兴趣的前提下，就盲目地安排他们学各种艺术的技术与技巧，这是本末倒置，看似抄了近路，一旦孩子没了兴趣，那就前功尽弃。

误区之三，在于太过功利化。不少家长，特别热衷于比赛和获奖，不惜通过支付价格不菲的报名费的方式，参加各种艺术类竞赛，目的是获取各种号称国际性的获奖证书。实际上，这些所谓的获奖证书，只要交钱都能得到。据业内权威人士分析，目前社会上此类比赛中，至少80%以上完全都是商业性操作。这些机构与比赛之所以存在，完全是迎合了家长们这种功利化的需求。但真正的少儿美育，短期内可能并不会产生十分明显的效益。

比如说，少儿美育，是激发孩子的好奇心和探索欲的重要手段。好奇心和探索欲对于孩子们有什么意义和价值呢？当下也许看不到，但长远来看，一个人唯有对世界充满好奇心和探索欲，

才会有源源不断的动力与热情，才会

在自然中和日常生活里去寻找、去发现、去感受真善美，才会不会被一时的困难与挫折所打倒，所压倒。

再比如，少儿美育，还能帮助孩子们表达情感，释放天性，疗愈自我。过去几年，疫情、父母的高期待、不容失败的教育诉求等等，成为了很多孩子精神压力的根源，导致他们出现了一些心理问题和精神问题。我们看到，一些孩子通过艺术的方式得到有力的转化、移情、表达和宣泄。很多时候，艺术天生具有集聚能量和化解能量，美育也天生具有疗愈性的作用。在孩子们那里，由于美育的加持，艺术成了他们自我排遣、自我疗愈、释放天性非常重要的手段，不再是看起来无用的东西。无用之用，乃为大用，很大程度上来讲，少儿美育就是一种无用之用。

少儿艺术展览，通常是孩子们必定会去打卡的展览，也是少儿美育的一个组成部分。笔者留意到，很多的少儿艺术展览，现场基本都是铺天盖地，密密麻麻；或者整齐划一，作品尺幅大小统一，内容题材高度雷同。前期不注重策划，后期不讲求设计与布展，使得大部分的少儿艺术展览现场体验感很差。

正是基于这样的现实，笔者在连续数年策划“初芒计划”时，高度重视展览现场的布展与设计，注重环境氛围的营造，切实提升孩子们的现场体验感。展示孩子们作品的展览，本身就是少儿美育最佳的教学现场和体验基地，所以需要高度重视布展的专业性和适配性。一方面体现儿童为本的理念，符合儿童的特点和需求；另一方面反映出当代性艺术展览的视觉张力和审美高度。比如，把展示作品的画心线下调至1.35米，以儿童的高度和视角来观看作品；通过一些展览布置的技巧和辅助手段，再加上灯光、色彩等，努力营造赏心悦目的展览氛围，让小朋友们一进展厅，就能喜欢上这样的环境，自然而轻松地融入其间，充分感受艺术带给他们的美好和愉悦。很多孩子作为艺术的创造者，第一次在美术馆获得如此礼遇与尊重，第一次感受到美术馆原来既是神圣的，又是亲切的。我们坚信，一个孩子从小得到尊重，感受过艺术的魅力，不仅能帮助他获得自由而全面的发展，同时长大后也会懂得尊重他人，热爱艺术，进而热爱生活。

（作者为艺术评论家、上海油画雕塑院美术馆馆长）

海外艺札

## 漫长的终章

——看大英博物馆特展《米开朗基罗：最后的三十年》

鲍文炜

米开朗基罗（1475—1564）是艺术史中最如雷贯耳的名字之一——他在绘画、雕塑、建筑等多个方面的惊人才华，使得其在生前即被同代人赞颂为天才。但正在大英博物馆举办的展览“米开朗基罗：最后的三十年”却并非又一个助推其神化的展览；相反，它将目光投向艺术家生命的后期，探究的是一个早已完成《哀悼基督》《大卫》《创世纪》的米开朗基罗，如何在已经获得巨大的声名之后，处理隐秘的情感、应对纷至沓来的订单、坚守内心的信仰以及面对即将到来的死亡。它同样展示了在收藏和其他条件制约下制定展览策略和选择策展视角的重要性——尽管这种取舍难免会招来争议与批评。

展览覆盖的时间跨度自1534年米开朗基罗从家乡佛罗伦萨移居罗马开始，直到他1564年将近89岁高龄时去世。

1534年，米开朗基罗受教皇克莱门特七世委托，再次回到他早年创作天顶画的西斯廷教堂，开始创作壁画《最后的审判》，由此开启了人生最后30年的序幕。从群像人像的研究、个体人物的斟酌乃至局部肢体的反复打磨，展览开头用《最后的审判》的素描习作对照着壁画投影，直观显示了作品背后艺术家所付出的卓绝努力和创作的艰苦过程。同时，展览也向我们展示，即便以米开朗基罗的惊世天赋，他的创作也并非无源之水：他擅长的宗教题材相当流行，他的老师贝尔托尔多·迪·乔瓦尼创作的《最后的审判》早期图例可能对米开朗基罗的创作产生过影响，而在西

斯廷壁画完成后，其引发的轰动也使得其图像流布并影响着整个欧洲的艺术创作。这些都将在米开朗基罗和他的作品置于了一个更广阔的时间坐标系中。

通过展示米开朗基罗与两位友人：罗马青年贵族托马索·德·卡瓦列里与贵族女诗人维托莉亚·科隆纳的友谊，展览接着揭示了米开朗基罗作为诗人和信教者的身份以及他与友人互动时的状态与相关创作。展览中的许多素描作品纸张两面都有画作，例如给托马索的礼物《提提俄斯》中，一面绘有正在被秃鹰啄食肝脏的提提俄斯，而在另一面，米开朗基罗则将原先侧卧的、受罚的巨人形象翻转站立起来，巧妙地转换为成功复活的耶稣形象。这显示了他如何灵活使用自己习作中的图例。在另一组同样赠送给托马索的习作《法厄同的坠落》中，米开朗基罗在其中一幅的下方以很低的姿态写道：如若对方不喜欢这幅画，可以告诉自己的助手，自己会在第二天晚上重绘一幅草稿送出；如果满意的话，则可将其习作送回，自己会将其完成。要知道，托马索的年纪要比米开朗基罗小大约30岁，而此时的米开朗基罗声誉正隆，俨然已是教皇和贵族争相委托的巨匠；但他依然如此渴望为自己在意的人作诗/画，并期盼着得到来自他们的意见与肯定。

展览中还呈现了米开朗基罗常被他人忽略的重要身份“建筑师”，尤其是大型宗教项目的建筑师，尽管他自己并不承认和喜欢作为建筑师的身份。

除了继克莱门特七世之后继续推



动《最后的审判》的创作外，教皇保罗三世还任命米开朗基罗为圣彼得大教堂的首席建筑师，重建罗马坎皮多里奥广场，以及改造和扩建教皇的家族官邸法尔内塞宫。这个单元中，大英博物馆收藏的一件盐瓶的设计手稿可作为窥豹之管，展示艺术家在当时的受追捧程度和业务之繁忙：它是米开朗基罗用来安抚教皇尤里乌斯二世的继承人乌尔比诺公爵，原因是他因纷至沓来的委托（例如忙于创作《最后的审判》）而迟迟未能完成对尤里乌斯二世陵墓的设计。

一个挥洒天赋的艺术天才，和一个因无法拒绝的委托而疲于奔命的“乙方”形象因此重合于一处，它还原了米开朗基罗成名后于各个委托人和订单之间辛苦周旋和奔忙的人生状态。在大量委托和年岁渐长的压力下，他开始与助手、学生和其他艺术家合作完成创作。

“无论是绘画还是雕塑，都将不再能够安抚我的灵魂；我现已投向那神圣之爱，他正于十字架上张开双臂拥我们入怀。”（米开朗基罗《我生命的旅程》）米开朗基罗认为最终能够为自己的灵魂带来平静和解脱的并非艺术，而是信仰。展览将米开朗基罗对于宗教的投入作为贯穿首尾的重要线索：从他移居罗马，与维托莉亚交好时，便深受她虔诚与灵性的感染；直到生命的最后时刻，肉体的衰败和死亡的阴影促使他更加投身于信仰，试图在基督受难的伟大牺牲与圣母怜子的深沉慈爱中寻求平静与解脱。

在展览尾声，一个深色的圆形空间将其与展厅的其他部分隔开，如同一个冥想的空间。这个部分展示了米开朗基罗在生命的最后十年创作的系列之一，即对基督受难主题的反复探索。它们不出于任何外部的委托，也不是任何画作的草稿。在六幅极为类似的、有关基督受难的画作中，米开朗基罗的线条不复全盛时期那种神妙、流动乃至带有装饰主义色彩的繁复纠缠；基督逐渐由一个受难的人形转化为一个模糊却坚定的符号。流泪的圣徒消隐，沉重的十字架褪淡，如同漂浮在虚空中的，正是救赎本身的象征，艺术家在生命终点前的最后渴求。

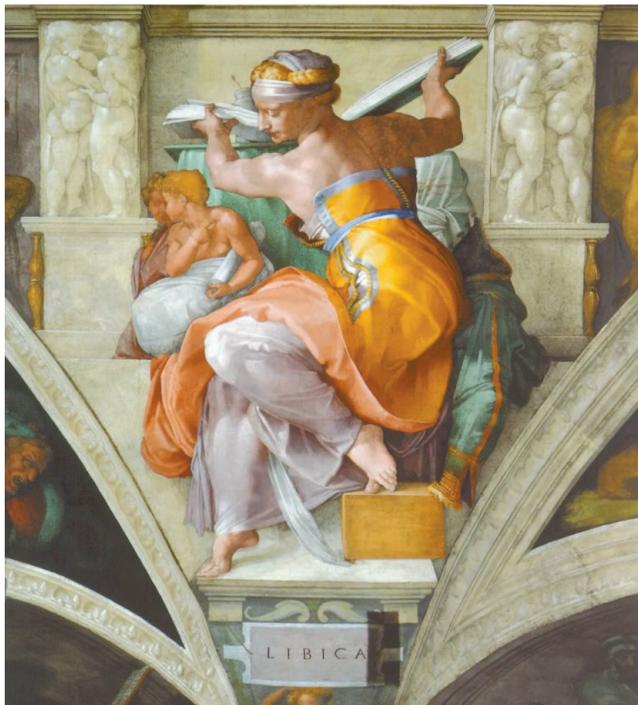
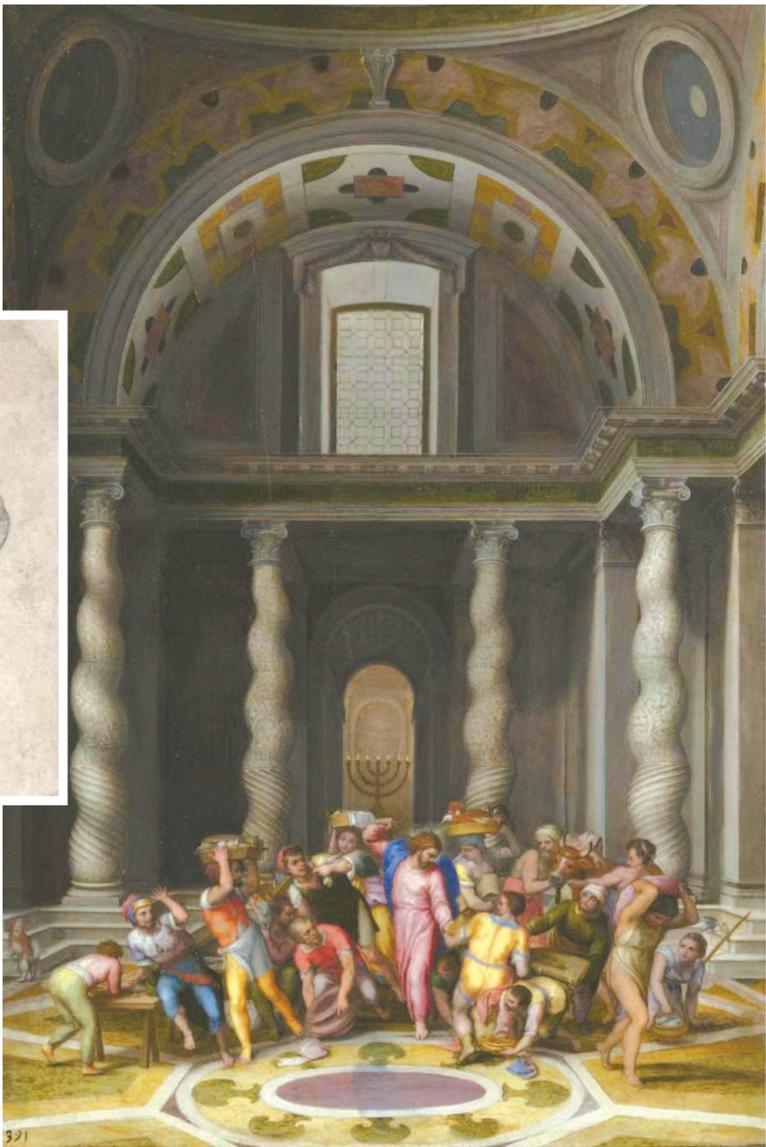
▲从米开朗基罗创作于1534至1536年的《最后的审判》草图中可见他对人物局部肢体的反复打磨。

►在大量委托和年岁渐长的压力下，米开朗基罗开始与助手、学生和其他艺术家合作。图为马尔切洛·维努斯约1550年根据米开朗基罗草图所画的《神殿净化》。

的先进之处：所谓重史实的历史类展览（罗马军团）亦不忘激发共情，因为兴趣和情感联结正是激发博物馆“非正式学习”的要素；所谓重欣赏的艺术类展览（米开朗基罗）亦不忘加强阐释，因为阐释和理解正是促进欣赏的重要前提。相同的，这两个展览均无意因罗马帝国/米开朗基罗的名声之大而将展览的主题泛化，做成“罗马大展”或“米开朗基罗大展”，反而界定了清晰的主题外沿。虽谈不上有什么极为出彩的明星展品，却凭策展构思、研究深度与阐释水平取胜。

当然，展览并非也永远不可能完美。《卫报》批评展览回避了米开朗基罗性格与情感的复杂性和生涯中面对的种种争议，例如针对《最后的审判》的负面评价；他对于世俗名利的渴求与追逐、画作中的情色因素以及米开朗基罗与托马索之间的情感等等。其中有一些问题可能是因为观点的分歧，例如策展人认为大量证据表明，米开朗基罗的宗教信仰并不太可能允许其将对托马索的迷恋转化为一种与肉体欲望相关的咸宜、平易可亲。“米开朗基罗”展倒放在较小的35号展厅，往往认为自己对文艺复兴三杰相对熟悉的观众们，看到的却是一个自己不甚了解的米开朗基罗，从而在见识上更添新知。

通过此二展，可以窥见大英博物馆制定策展宏观策略和展览阐释方针时的



▲米开朗基罗1508至1512年间为西斯廷教堂绘制的《利比亚女先知》。

要大量客观条件和预算作为支撑。英国的米开朗基罗收藏以画作、手稿为主，仅有皇家艺术学院收藏有一件圆形浮雕，因此，要像大都会艺术博物馆2017年至2018年的米开朗基罗大展那样网罗世界范围内的收藏，就势必要付出更为高昂的成本。

种种限制之下，大英的展览选择将故事讲得更细、更深一些，例如通过展出大量米开朗基罗“学生”或“助手”的画作与米开朗基罗手稿的对比，揭示米开朗基罗晚年精力衰退和大量订单双重压力下的创作模式。这对于艺术史研究而言固然独具意义，但这些作品在艺术性上确实乏善可陈，难免让许多冲着米开朗基罗名头而来的参观者失望。这促使我们思考：作为观众，我们能够在多大程度上抛开对于“名作”和“大展”的执念，接受故事的另一些讲法？在艺术类展览中，策展人又应当如何在客观展陈条件的限制下平衡观赏性和学术性？又或者，这种所谓“艺术类展览”的分类是否真的有意义。关于米开朗基罗的展览是否只能以呈现其艺术性为指归？如果“策展”势必意味着一种取舍，那么怎样的取舍决定了展览呈现的是一种具有新意的视角、抑或一种需被批评的偏颇？

（作者为上海博物馆青年学者，现于英国访学）