

季刊 总第二期

2016年12月

# TAM

清华大学艺术博物馆 馆刊  
TSINGHUA UNIVERSITY ART MUSEUM PERIODICAL

## 卷首语

伴随着巨幅帷幕缓缓升起、智能蝴蝶翩翩飞舞，200 余位中外嘉宾共同见证了清华大学艺术博物馆庄严而梦幻的开馆仪式。9 月 11 日开馆以来，已超过 10 万名观众莅临本馆。作为一座刚刚建成的大学博物馆，成功吸引了艺术与文博界专业人士和广大社会公众的热切关注。开馆首展 7 大板块 11 个展览，也得到专家与普通观众的交口称赞。可以说，这是一次华丽的亮相，是具有较高艺术水准和专业精神的开场，为清华大学艺术博物馆的定位和发展方向作了一种直观的诠释。

正如在接受《南方周末》记者采访时我所强调的，清华大学艺术博物馆有自己明确的办馆理念，我们把经典品质、学术价值、创新意识和人性化服务作为自己的追求，我们不去拼藏品，而是拼展览、拼学术、拼文化、拼服务。当代的博物馆应当摆脱过去那种一切以藏品为中心的理念，转而以观众为中心，以为观众提供高艺术水准、高学术含量、高审美体验的服务，作为自己的最高追求。而这一点尚未、但是正在逐步成为国内外博物馆界的共识。

大学的博物馆更应有其自身的特点和坚守，这就是学术、学科和教育。教育功能固然是所有博物馆的共性功能，但是身处大学校园中的博物馆，必须也必然成为大学学科体系、学术研究和人才培养的重要支撑平台。加之艺术学科所具有的广泛交叉性和综合性，清华大学艺术博物馆必然要担当起艺术专业教育、人文素质教育和公众普及教育的责任，担当起促进艺术与科学、设计与工程技术交叉、交融和创新的责任。

兹提出以上诸点浅见，与本馆同事及业界同人共勉。

清华大学艺术博物馆常务副馆长 杜鹏飞

### 编辑委员会

主任: 王明旨

委员: (按姓氏拼音排序)

陈岸瑛 陈池瑜 陈履生 杜大恺 杜鹏飞 冯远  
刘巨德 鲁晓波 卢新华 马赛 尚刚 苏丹  
吴为山 徐虹 杨冬江 曾成钢 张夫也 张敢  
邹欣

主 编: 杨冬江

副 主 编: 徐 虹

本期责编: 赵 晨

### 栏目主持

博物馆开馆: 葛秀支 展览现场: 赵 晨 葛秀支

博物馆天地: 劳丽娜 史论经纬: 赵 晨 劳丽娜

经典赏析: 赵 晨 艺术资讯: 葛秀支

特 刊: 葛秀支

编辑部主任: 赵 晨

编辑组成员: (按姓氏拼音排序)

黄文娟 倪 葭 彭 宇 王晨雅 王晓梅 徐 虹  
张 珺 张 明 张 晓

美术编辑: 葛秀支

书籍设计: IPDesign | 一朋设计工作室 | 冯义鹏  
YIPENG DESIGN STUDIO

摄 影: 肖 非

责任校对: 谈晟广

主办单位: 清华大学艺术博物馆

地 址: 北京市海淀区清华园 1 号

邮 编: 100084

电 话: (+8610) 62787532 62783261

邮 箱: bwg@tsinghua.edu.cn



TUM  
Technische Universität München

# 目录 / CONTENT

---

## [ 卷首语 / Foreword ]

---

## [ 博物馆开馆 / The Opening of the Museum ]

---

开馆典礼 3

---

博物馆之夜 7

---

“艺术·科学·博物馆”  
清华大学艺术博物馆系列学术活动开幕 8

---

## [ 展览现场 / Exhibition Scene ]

---

展厅掠影 9

---

展览介绍 15

---

## [ 史论经纬 / In-depth Reserch of Art History and Theroy ]

---

徐悲鸿《九方皋图》 谈晟广 杜鹏飞 20

---

列奥纳多·达·芬奇和他的时代 张敢 25

---

图像学的模式（下） 易英 35

---

---

## [ 博物馆天地 / The Field of Museum ]

---

馆长访谈 41

---

大学博物馆 46

---

## [ 经典赏析 / Appreciation of Classic ]

---

晚霞余晖  
清华大学艺术博物馆馆藏陶瓷赏析 尚刚 48

---

蓝瑛《青岩红树图》 谈晟广 52

---

## [ 艺术资讯 / Art News ]

---

清华大学艺术博物馆资讯 55

---

清华艺博展事讯息 59

---

海外艺术资讯 60

---

刊误：第一期 第 14 页张晓为事业发展部副主任；第 34 页图片“粉彩莲花式吸杯”当为“粉彩蟠桃纹碗”；第 46 页图片为剑桥大学博物馆。

---

# [ 博物馆开馆 ]

## 开馆典礼

2016年9月10日下午6点，清华大学艺术博物馆首展隆重开幕。国家文物局副局长关强、中国国家博物馆副馆长谢小铨、清华大学校长邱勇、清华大学艺术博物馆馆长冯远分别致辞，全国人大常委会原副委员长、清华大学战略发展委员会主任委员华建敏先生宣布清华大学艺术博物馆开馆。此外，出席本次开幕的活动还有：



清华大学艺术博物馆大厅开幕式现场

中央党校常务副校长何毅亭，中国文联党组书记、副主席、书记处书记赵实，清华大学党委书记陈旭，诺贝尔奖获得者、清华大学教授杨振宁院士，建筑师马里奥·博塔、清华大学美术学院代表以及各国驻华使节，国际各大美术馆馆长等共200余人出席开馆仪式，清华大学党委副书记郑卫担任开幕主持人。



清华大学校长邱勇致开幕辞



全国人大常委会原副委员长、清华大学战略发展委员会主任委员华建敏先生宣布清华大学艺术博物馆开馆



诺贝尔奖获得者、清华大学教授杨振宁院士出席



瑞士建筑师马里奥·博塔与意大利昂布罗修图书馆美术馆馆长阿尔伯特·罗卡



博物馆开幕式全景



开幕式上，智能仿生蝴蝶环绕大厅，翩翩起舞，象征着艺术与科技的完美融合。

## 博物馆之夜

9月10日晚上8点，在博物馆南侧广场举办“博物馆之夜”主题活动。由清华大学美术学院信息艺术设计系副教授王之纲设计3D建筑投影秀，以艺术博物馆南侧外立面为投影界面，通过数字影像技术，结合建筑结构进行视觉投影。灯光秀总时长为12分钟左右，分为三大篇章：“开幕展览”、“艺术与科学”、“展望未来”。其通过各色灯光与现场的交响乐、电子乐Live演出相配合，向观众呈现有关经典展品、人文思想和前沿科技发展的成就，这一视听盛宴，使得此次开馆仪式具有独特的魅力。



观看投影秀的观众



博物馆之夜灯光秀之达·芬奇手稿



开幕式夜景







## “艺术·科学·博物馆” / 清华大学艺术博物馆系列学术活动开幕

9月11日上午，以“艺术·科学·博物馆”为主题的清华大学艺术博物馆开馆系列学术活动开幕式在清华大学艺术博物馆一层大厅举行。杜鹏飞常务副馆长主持本次开幕式，清华大学党委书记陈旭，艺术博物馆馆长冯远出席并先后致辞。冯远表示，博物馆的概念发展至今已经相当成熟和系统，许多世界著名博物馆已经形成了可资借鉴的优秀做法和经验，但大学艺术博物馆发展还存在一些瓶颈和问题。大学博物馆应如何建设、定位，如何与教学和科研结合，如何为培养人才发挥作用成为现今需要思考的重要问题。因此本馆举行了“大学博物馆展望”为主题的馆长论坛，“艺术与科学”国际研讨会和以“博物馆与当代艺术”为主题的专家座谈会。（详细请见本期特刊）



冯远馆长致开幕辞



学术论坛开幕现场，冯远馆长致辞

# [ 展览现场 ]

## 展厅掠影



自9月10日开馆以来，先后有：中共中央政治局委员、国务院副总理刘延东，全国人大常委会原副委员长、清华大学战略发展委员会主任委员华建敏，中共中央组织部副部长陈希，中共中央政治局原常委、国务院原副总理李岚清，中共中央政治局委员、国务院副总理马凯等领导人及清华大学战略发展委员会部分委员，国际著名建筑师马里奥·博塔等多位人士莅临本馆参观。他们对本馆给予了肯定，并提出了建设性的意见，如：刘延东在视察“对话达·芬奇——第四届艺术与科学国

际作品展”时表示：展览从多领域、多角度阐释了艺术与科学的关系，有助于启迪想象力、激发文化间的思考与碰撞。李岚清对达·芬奇作品中所展现出的惊人思维能力和想象力表示赞叹，并指出：科技与艺术的融合，有助于让更广泛的人群欣赏艺术的魅力。马凯对展览的别出新意表示认可，对清华学人的学术研究成果和民族情积淀予以充分肯定，希望清华大学艺术博物馆在呈现科学与艺术的基础上，办成一座励志教育馆，充分发扬老一辈清华学人的治学精神和文化素养。





- 1.9月10日，国务院副总理刘延东参观本馆“对话达·芬奇 / 第四届艺术与科学国际作品展”。
- 2.9月11日，全国人大常委会原副委员长、清华大学战略发展委员会主任委员华建敏参观本馆“丝绣撷英——清华大学艺术博物馆馆藏展”。
- 3.9月15日，中共中央组织部副部长陈希视察本馆。
- 4.9月16日，中共中央政治局原常委、国务院原副总理李岚清参观本馆“清华藏珍——随方制象家具展”。
- 5.10月7日，中共中央政治局委员、国务院副总理马凯参观本馆“尺素情怀——清华学人手札展”。
- 6.9月10日下午，著名建筑师马里奥·博塔参观我馆“晚霞余晖——清华大学艺术博物馆馆藏展”陶瓷展厅。
- 7.9月24日清华大学战略发展委员会部分委员合影

截止 12 月 26 日，我馆已接待约 10.1 万人，其中本校师生与校外公众的比例大体为 3:7。本校人文学院、美术学院、建筑学院、经管学院均有教师将课程设置于馆内。此外，我馆还接待了清华附中、周边学校和社会上的美术培训机构的组团参观，并接待出席第三十四届世界艺术史大会的来自欧美日韩等国的专

家，以及来自大英博物馆、美国波士顿美术馆、纳尔逊艺术博物馆、耶鲁大学博物馆、芝加哥大学、维也纳大学等世界知名博物馆和高校的近百名专业人士，参观访问了博物馆，他们对清华藏品、学术活动及展览的效果给予肯定。



对话达·芬奇第四届艺术与科学作品展厅入口



“其金孔吉——清华大学艺术博物馆馆藏展”展厅里上课的师生

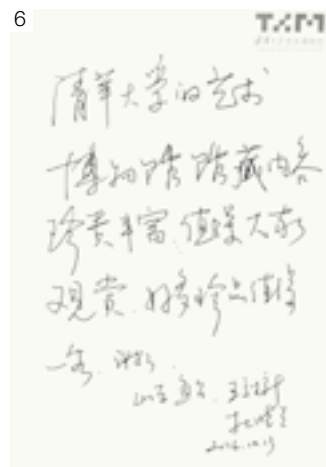
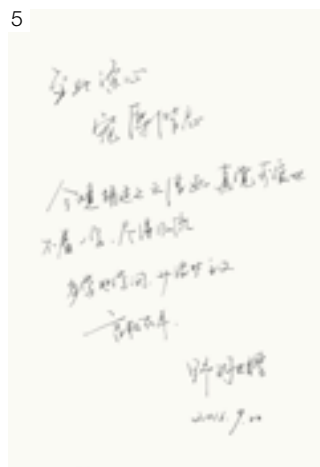


“尺素情怀——清华学人手札展”展厅中的学生



1. “丝绣撷英——清华大学艺术博物馆馆藏展” 织绣展厅中的观众  
3. “学院传薪——清华大学美术学院艺术作品展” 展厅中的观众  
5. “翰墨丹青——清华大学艺术博物馆馆藏展” 书画展厅中的观众

2. “思贤师心——清华大学美术学院艺术大家作品展” 展厅  
4. “晚霞余晖——清华大学艺术博物馆馆藏展” 展厅中的观众  
6. “随方制象——清华大学艺术博物馆馆藏展” 家具展厅中使用语音导览机



1. 馆内工作人员为观众导览

3. 馆内专家为观众做详细解说

5. 留言内容：至此涤心，宠辱皆忘。今观胡适之之信函，真觉可爱也，不看一字，尽得风流。多学些学问，少谈些主义。言犹在耳。

6. 留言内容：清华大学的艺术博物馆藏内容珍贵丰富，值得大家观赏，好多珍品值得一看。谢谢。

2. “竹简上的经典——清华简文献展”展厅

4. 为观众做详细展览讲解的常务副馆长杜鹏飞（图中左5）

7. 此图为一位小朋友于展厅中临摹《最后的晚餐》作品，充满了童趣与无限的想象力。



## 展览介绍

### “营造‘中华’”——清华营建学科专题展



“营造‘中华’”——清华营建学科专题展展厅中按 1:16 比例复原的山西佛光寺东大殿、河北永年县观音阁。

“营造‘中华’”展既是一个建筑展，也是一个追忆、抢救性的建筑文献研究展，它记载和梳理了中国传统建筑历史的重要篇章。众所周知，关于“传统”与“现代”的对立和矛盾，已是中国文化现代转型不可避免之痛，而梁思成先生的故事几乎成为其中的经典例子。他所希望保存和发扬传统建筑文化理念的重要意义，在他身后很久才逐渐被中国人认识到。

这个展览的意义不仅是让观众认识到传统建筑和时间浑然不可分的那份绵延与厚重，也是让现在的我们认识到建筑不仅仅是可以躲避风雨繁衍后代的一处居所，它还体现一个民族的生活方式，以及和这种生活方式相关联的对于人与环境，人与世界的思考和想象。所以，人的居所无论是繁复精美还是简洁朴素，无论是高大堂皇还是单纯质朴，它们穿越岁月而传递的都是中国人集群生命里别致多样的情状。展览有较多的文献，同时还有著名古建筑模型，虽然没有惊心动魄的架构和复杂的视觉设计，但这简朴恰好诠释了建筑之所为——它为人的肉体存在而营造，它指向自然的目标；同时它具有独立性，回应精神文化的需要，符合人的审美需求。所以，梁思成先生这些手绘图稿带领我们通过想象依稀窥见先辈生活的景象。同时由于无法还原原有建筑，这些手稿本身也成为欣赏和研究对象。因为它们是梁思成和林徽因，以及整个研究团队怀着文化使命，在艰难困苦的环境中所取得的历史性成就。



## “尺素情怀”——清华学人手札展

在中国近现代办学历史中，清华大学毫无疑问是一所当之无愧的著名学府。一所大学之所以著名，当然离不开大学里的人。大学所培养的人和那些在大学培养的人，构成了大学里的人的主体，这些人的品格、学问、修养和社会影响，则几乎构成了大学声望的全部。清华老校长梅贻琦先生说过：“所谓大学者，非谓有大楼之谓也，有大师之谓也。”清华大学之所以著名，正是在它创建以来的一百多年中，聘请了众多有影响的学术大师，也为社会培养了众多的知名学者、科学家、工程师。

二十世纪初的中国，是李鸿章所谓“三千年未有之大变局”，而二十世纪的清华学人在中国文化面对内外冲击的风口浪尖和旧制度新政权的翻天覆地的转换中，以他们的学术探究、政治作为、教育实践、交游往来、著书立说，以及由此而折射出的人生态度和价值取向，都成为这百余年来中国学人的杰出代表，也是这百余年

来中国学术的重要巡礼，其典型性不言自明。有鉴于此，我们从中遴选了自建校以来且今已作古的一百三十位有重要学术贡献或社会影响的清华学人，原则上每人撷取一件手迹作品呈之于公众，它们或信札、日记，或笔记、文稿，或题跋、对联、条幅，甚至是分数单、课程表，不论先后轻重，以其生年为序，陈其手泽，勒其生平，释其文字，述其缘由。当然，这些手迹只是前贤实际生活中的“雪泥鸿爪”，对于个体漫长而又丰富的生命来说，它们所揭示的，仅仅只是其整个人生轨迹中的只鳞片羽。不过，就是这些只言片语，其所承载的艺术价值、史料价值和文化价值，已足够令我们心动不已。更重要的是，通过“尺素情怀”这个展览，我们要唤醒的并非是千载以下的先贤圣明，而是百年以来清华大学的传道学者、仁人志士，并以此向观众和读者奉献一份不受时空限制的礼物。



“尺素情怀”——清华学人手札展展厅



“尺素情怀”——清华学人手札展展品之一

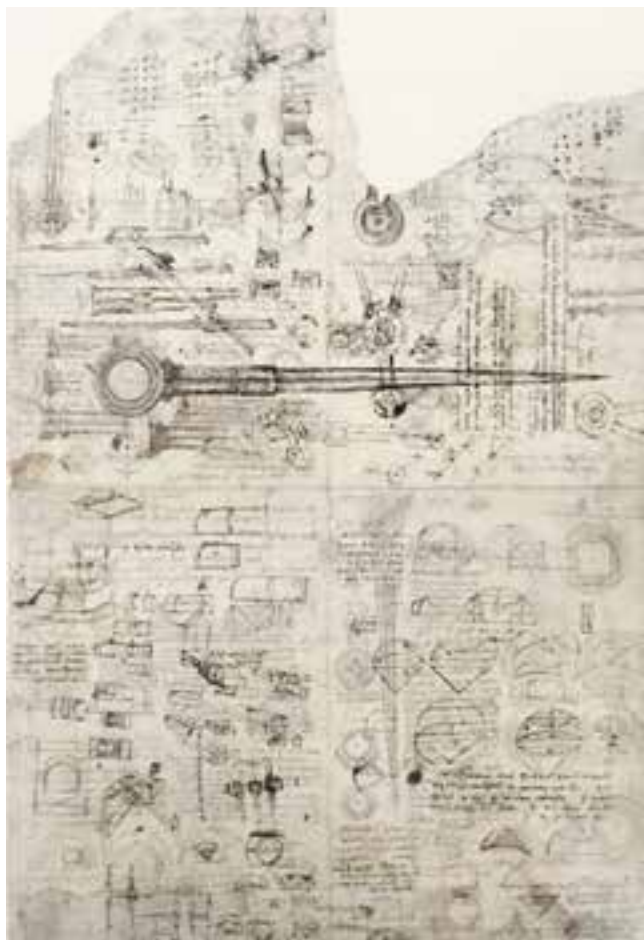
## 对话列奥纳多·达·芬奇 / 第四届艺术与科学国际作品展

“对话列奥纳多·达·芬奇 / 第四届艺术与科学国际作品展”是清华大学艺术博物馆开馆展特展。达芬奇是被誉为“文艺复兴时期人类智慧象征”的著名科学家、艺术家，在艺术与科学方面作出了卓绝的贡献，是艺术与科学完美结合的先驱伟人。本届展览展出了达·芬奇的60幅《大西洋古抄本》发明设计手稿真迹及装置模型和油画作品。在文艺复兴早期，人们盲目地接受传统观念，崇拜古代权威和古典著作。人们学习科学知识也只是学习像《圣经》一样的亚里士多德理论，只相信文字记载。达·芬奇反对经院哲学家们，把过去的教义和言论作为知识基础，他鼓励人们向大自然学习，到自然界中寻求知识和真理。他认为知识起源于实践，只有从实践出发，通过实践去探索科学的奥秘。他说“理论脱离实践是最大的不幸”，“实践应以好的理论为基础”。达芬奇提出并掌握了这种先进的科学方法，采用这种科学方法去进行科学研究，在自然科学方面作出了巨大的贡献。他提出的这一方法，后来得到了伽利略的发展，并由英国哲学家培根从理论上加以总结，成为近代自然科学的最基本方法。

展览分为两个单元，第一单元是达芬奇的60幅《大西洋古抄本》发明设计手稿真迹、装置模型和油画作品，展示了达芬奇对地理、植物、水流、飞行原理及铜焊技术等不同领域的研究。

为了表达对达芬奇的致敬，也为了向一切为了人类更好的生存和发展的艺术家、科学家和思想家致敬，同时展现当代最新的艺术与科技精神，展览第二单元暨第四届“艺术与科学”展邀请展出了国际当代优秀的艺术家、设计师的作品，该单元力图在科学与艺术的融合之主题中，无论是从技术到理念的层面，还是在当代化与

全球化的大背景下，都使艺术家以作品对此做出自己的解答。如果说文艺复兴是全面反映了那个时代关于科学与人文的宣言与承担，那么本次展览则将会是我们这个时代关于科学与艺术的思考与探索之掠影。



“对话列奥纳多·达·芬奇 / 第四届艺术与科学国际作品展”中达·芬奇手稿《工具研究及其他笔记》



“对话列奥纳多·达·芬奇 / 第四届艺术与科学国际作品展” 中池田亮司作品《普朗克宇宙》



“对话列奥纳多·达·芬奇 / 第四届艺术与科学国际作品展” 中哈尼·拉什德工作室作品《南极大陆：再循环》

# [ 史论经纬 ]

## 徐悲鸿《九方皋图》

谈晟广 杜鹏飞

在清华大学艺术博物馆的书画厅中，有一件徐悲鸿巨幅纸本设色《九方皋图》，吸引了无数观众的驻足观赏，也引发许多美术史家的关注和浩叹。徐悲鸿先生以九方皋为题创作了多幅作品，有什么特别的原因和寓意呢？为此，有必要从悲鸿先生凄惨的1926年说起。

1926年冬，徐悲鸿在法国已经第7个年头，他的生活状况，由当年的几段题画语可见一斑，如：题《画稿十九》“丙寅岁阑……忧思萦怀，欲失声哭”；题《画稿二十》“嗟乎吾悲何极也，丙寅之冬”；题《自画像》“丙寅岁终矣！实进步与忧患之年，因留此像为他日感喟”；题木炭画《男人体》“后天困厄坚吾愿，贫病技荒力不穷，仗汝毛锥颖锐利，千年来观此哀鸿”<sup>1</sup>，这些题语充分反映了彼时的徐悲鸿坎坷、落拓、穷困的生活。1927年，陷入经济困境的徐悲鸿偕妻蒋碧微回到上海。

然而，回国以后，徐悲鸿夫妇的经济一直很拮据，不但没有收入，连回国的旅费还是借来的。1928年1月，国民党大佬吴稚晖和李石曾都在上海（二位正因支持蒋介石而位极中枢），据蒋碧微回忆：“这时徐先生拜见二位长者，李先生就以世界社的名义，聘请徐先生为几位元老绘像。前后花费了一两个月的时间，徐先生为吴老先生、张溥泉先生和张静江先生夫妇画了四幅画像，

每幅得到两百元的报酬。”<sup>2</sup>就在这时，徐悲鸿创作了目前已知的第一张《九方皋相马图》（今藏天津博物馆[图1]），送给李石曾：“九方皋，丁卯岁阑，悲鸿写奉石曾先生雅教。”此图已经奠定了徐悲鸿后来创作“九方皋”题材的基本格局（人物形象、马的动态、画面布局等）。一方面是为了感谢李石曾，另一方面也是希望自己的才学能够为人所识、为人所用。此后，徐悲鸿画了多张《九方皋图》，以抒己意。而清华大学艺术



图1. 徐悲鸿《九方皋》，1928年，天津博物馆藏

1. 王震编：《徐悲鸿年谱长编》，上海：上海画报出版社，2006年，第49页。

2. 蒋碧微：《蒋碧微回忆录》，南京：江苏文艺出版社，1995年，第90页。



博物馆藏的这件，根据其自题“戊辰冬悲鸿画”[图2]，可知是他创作于1928年冬的一件作品。

徐悲鸿的期望，当年即有实现，1928年11月15日，徐悲鸿应北平大学校长李石曾之聘，任职北平大学艺术学院院长。然而，1929年1月24日，学生会因徐悲鸿没能兑现就职时的承诺，遂在校内张贴反对标语，并“以武力拒徐到校”<sup>3</sup>，2月5日，接二连三的风潮逼迫徐悲鸿不得不作出辞职的决定，结束了他为期三个月的院长生涯，回到南京。此后，至1931年冬，4年间，徐悲鸿曾经七次画“九方皋”题材，而第七稿就成为他艺术生涯的第一件国画代表作。

在第七稿《九方皋图》[图3]上，徐悲鸿作如是题款：“辛未初冬第七次写此，并纪念廉南湖先生，感喟无极。悲鸿时授徒中央大学，居丹凤街。”他为何要以此件人生中的重要作品“纪念廉南湖先生”？

这就要回到徐悲鸿人生转折之年的1916。当年徐悲鸿落魄至极之时获得诸位贵人相助的经历，在1930年《悲鸿自述》<sup>4</sup>、1933年《徐悲鸿自传》<sup>5</sup>、1964年《蒋碧微回忆录我与悲鸿》<sup>6</sup>等两位当事人著述中言之甚详。1916年，徐悲鸿因应仓圣明智大学之征画仓颉像而获得哈同花园总管姬觉弥（1887-1964）的赏识，姬把徐介绍给康有为（1858-1927），从而又获得康的赏识，至此打开人生新的局面。在康有为的鼓动下，1917年5月上旬，由姬觉弥赞助，徐悲鸿偕蒋碧微赴日考察美术。临行，康有为书赠题词曰“写生入神”，款署“悲鸿仁弟，

于画天才也，书此送其行。”<sup>7</sup>时康有为腹中正酝酿着关于中国古代绘画新的高论，11月，手书《万木草堂藏画目序》<sup>8</sup>，提出“中国近世之画衰败极矣”的著名论断以及“合中西而为画学新纪元”的期待——很显然，徐悲鸿肩负着这种期待。可以确知的是，姬觉弥和康有为都是徐悲鸿早年人生中所遇到的“伯乐”。

这段经历，在《悲鸿自述》和《悲鸿自传》中，分别是这样描述的：“此时姬为介绍诗人廉南湖先生，及南海康先生。南海先生，雍容阔达，率直敏锐，老杜所谓真气惊户牖者，乍见之觉其不凡。谈锋既启，如倒倾三峡之水，而其奖掖后进，实具热肠。余乃执弟子礼居于门下，得纵观其所藏……相与论画，尤具卓见，如其卑薄四王，推崇宋法，务精深华妙，不尚士大夫浅率平易之作，信乎世界归来论调。”<sup>9</sup>“因写仓颉识姬觉弥，识康南海。南海甚为器重，许为天才。时又识廉南湖，极为契合。遂知名于沪。”<sup>10</sup>由上两段引述可知，经姬觉弥的介绍，除了康有为之外，徐悲鸿还有一位贵人，就是与他“极为契合”的廉南湖。

廉泉（1868-1931），字惠卿（一作惠清），号南湖，别号岫云、小万柳居士等，江苏金匱（今无锡）人。光绪二十年（1894）江苏省乡试第十名举人，翌年在京会试时参与康有为、梁启超集合各省1200余名举人发动的“公车上书”。二十二年（1896），廉泉始任户部主事，翌年荐升户部郎中。三十年（1904）冬，辞职南归，移居上海，在曹家渡购地筑园，营造别墅

3. 《艺术院院长问题》，载《北京日报》1930年1月30日。

4. 载《良友》画报，第46期，1930年4月，第12-14、30-33、36页。

5. 载《读书杂志》，第3卷第1期，1933年1月，第22-25页。

6. 1964年10月由台北《皇冠》杂志首次刊行，1966年11月由皇冠杂志社正式出版。

7. 按：康有为题赠书法的图片。

8. 1918年由长兴书局出版《万木草堂藏画目》石印本。

9. 徐悲鸿：《悲鸿自述》，载《良友》，第46期，1930年4月，第30页。





图3. 徐悲鸿《九方皋》 1931年 徐悲鸿纪念馆藏

小万柳堂(4年后又在西湖苏堤第一桥筑另一小万柳堂)。1906年,廉在上海创办文明书局,编印出版新式学堂教科书、文学艺术译著等。廉泉的小万柳堂,极富藏画。廉泉的夫人吴芝瑛(1867-1933),善书法,是革命党秋瑾的密友。1914年3月20日至7月31日,日本东京举办大正博览会,规模宏大,中国政府派员参加,租地八十五坪,萃集中华全国物产八千余件,包括书画美术,其中就有小万柳堂廉泉氏所藏唐宋元明清五朝古书画<sup>11</sup>。大正博览会结束后,廉泉夫妇又分别于5月在东京帝国博物馆和6月在东京美术学校文库楼展出,一时震动日本社会。展览结束,廉氏并没有回到中国,而是在东京开设了一座扇庄,经营中国古代书画,又在神户谏访山下筑“三十六峰草堂”,甚至还在次年娶了一位日本春野女士为如夫人。根据廉泉《南湖东游草》,1914-1918年,他留下了在日本与众多文化名人交往的详细记录。<sup>12</sup>

1917年徐悲鸿的日本之行,是否与当时经常往返于中日之间的廉泉有关,或者徐抵日后廉对其有无相助,目前虽无直接资料显示,却也不无可能。但从徐悲鸿白云“此时姬为介绍诗人廉南湖先生,及南海康先生”和“时又识廉南湖,极为契合,遂知名于沪”两句来看,特别列出廉泉,可知在某种程度上,廉亦是徐悲鸿早年所遇的“伯乐”之一,这从徐1931年完成的中国画代表作《九方皋》题云“纪念廉南湖先生”即可见一斑。另据曹聚仁1954年回忆:“近读陈定山《春申旧闻》,才记起去年逝世的徐悲鸿,也是上海爱俪园(按:即哈同花园)中培植出来的人才……产生三位艺术家,一系徐咏青……一即徐悲鸿,得康南海、廉南湖器重,送往法国留学,成为名画家,曾任中央大学艺术系主任,人民政府建都北京,任中央美术学院院长,可说是当代中国美术界的杰出人才……又一人,则系周剑云……”<sup>13</sup>

10. 徐悲鸿:《徐悲鸿自传》,载《读书杂志》,第3卷第1期,1933年1月,第23页。

11. 沈家五编:《张謇农商总长期经济资料选编》,南京:南京大学出版社,1987年,页271-273。

12. 廉泉:《南湖东游草》,上海:聚珍仿宋印书局,1912年。

13. 曹聚仁:《天一阁人物谭》,北京:生活·读书·新知三联书店,2007年,第381页。

廉泉给予徐悲鸿帮助的细节，目前尚不得而知，但可知的是，徐“九方皋”概念的由来，与廉南湖密切相关。廉泉现存诗文中，有《徐悲鸿为卢使君画马》四首：“荒荒万劫见沙痕，细草长松锁洞门。为写一枝扫寥廓，与君跃马看中原。”“天长野阔玉花闲，龙额封侯境里颜。莫笑归来卧斜日，嘶风曾踏贺兰山。”“三千弱水传名迹，少日飞腾也自豪。帐外雪花大如掌，不知谁是九方皋。”“玄黄血战岂天心，洗甲天池万马瘡。长孺也曾为揖客，赤松海上好追寻。”<sup>14</sup>

廉泉诗题中的卢使君，是卢永祥（1867-1933），原名卢振河，字子嘉，山东济阳人；1915年拥护袁世凯称帝，封一等男爵；1916年袁死后投靠段祺瑞，成为皖系军阀干将之一；1917年1月，卢永祥被段祺瑞政府升任淞沪护军使，威振沪上。自认识廉泉和康有为之后“遂知名于沪”的徐悲鸿，1919年赴法临行前，曾为卢永祥画马，并由廉泉作题。而廉题第三首诗中“不知谁是九方皋”句，正是徐悲鸿后来“九方皋”概念的由来。1941年2月，徐悲鸿将1939年在新加坡举办筹赈画展期间印制的《九方皋》图片赠许寿，并在下方空白处题：“民国七年冬，余被派赴法国，频乃为卢将军画马。南湖先生题诗三章，其一云：三千弱水传名迹，少日飞腾也自豪。只惜只今尘世上，不知谁是九方皋。越十年，此画写成，即用以纪念廉先生，又伤先生之终未见此画也。徐寿先生雅鉴，卅年二月悲鸿并识。”<sup>15</sup>

从行文来看，1928年1月徐悲鸿画成第一张《九方皋》之后，尽管他在当年11月15日抵达北平，

就任北平大学艺术学院院长，并与廉泉再度交集，廉在1931年10月去世前却一直没有机会看到此题材的画作。1928年11月，廉泉曾给无锡同乡画家吴观岱（1862-1929）写信，提到徐悲鸿嘱咐廉邀吴出任北平大学艺术学院国画教授，吴终因年老多病而却之（次年秋天即病逝）<sup>16</sup>；徐悲鸿于2月初回南京临行前，廉泉还托其给在南京的国民党大佬吴稚晖带信。<sup>17</sup>

这就表明，徐悲鸿没有将他的《九方皋图》带到北京，因此廉泉无缘得观。而清华大学艺术博物馆藏的这件《九方皋图》，所谓“戊辰冬悲鸿画”，也说明作于1928年11月15日抵达北平之前的初冬，或者作于2月5日离开北平回到南京之后的数日，即当年2月10日除夕之前，以作于初冬的可能性为大。是图另有晚清民国著名诗人陈三立（1853-1937）的题识，落款云：

“庚午初秋，悲鸿重来匡山，携此幅属题，散原老人三立。”说明在1930年初秋，徐悲鸿到庐山小住，拜访陈三立老人。就在早先的这年4月，徐悲鸿在《良友》杂志发表《悲鸿自述》，记当时的创作情形：“欲精意成画百十幅，亦以心烦虑乱，境迫地窄，无以伸其志。”在文章的最后，徐悲鸿更是列出了一长串决不可能实现的愿望，表达自己对于人生理想之无法实现的伤感甚至幽怨。<sup>18</sup>系列《九方皋图》，就是他当时心境的真实映照。

14. 廉泉：《南湖集》卷二，上海：中华书局，1924年，第三十页。

15. 按：此题赠图片见存。又：徐悲鸿言廉泉题诗三章，且“只惜只今尘世上”与廉诗“帐外雪花大如掌”句不同，可能是徐的记录有误，亦或廉编辑诗文集时有增删。

16. 心汉阁主（赵眠云）：《吊吴观岱画师》，载《联益之友》美术旬刊第125期，1929年9月11日，第3版。

17. 吴稚晖：《吴稚晖给廉南湖的一封信》，载《无锡旅刊》第136期，1929年4月，第14页。

18. “苟西班牙之末于斯干葡萄，能更巨结四两之实；或广东之荔枝，可以植于北平西山；或汤山温泉，得从南京获穴；或传形无线电，可以起视古人；或真有平面麻之粉；或发明白黑人之膏；或痲虫可以杀尽；或辟谷之有方；或老鼠可供趋使；或蚊蝇有益卫生；或遗矢永无臭气；或过目便可不忘；此世乃大足乐，而吾愿亦毕矣。”

## 列奥纳多·达·芬奇和他的时代

张敢

列奥纳多·达·芬奇 (Leonardo da Vinci, 1452-1519) 是意大利文艺复兴时期最具代表性的艺术家, 与米开朗琪罗 (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) 和拉斐尔 (Raffaello Santi, 1483-1520) 并称“文艺复兴三杰”。列奥纳多集画家、雕塑家、建筑师、设计师、理论家、工程师和科学家等多重身份于一身, 在诸如音乐、数学、文学、解剖学、地质学、天文学、植物学、历史学等范围内都有所研究并且成就斐然, 他所展现出的近乎全能型的天赋, 使他成为文艺复兴时期理想型人格的化身。在绘画上, 他对人物性格的刻画、空间的表达、光影的描绘、风景的再现以及叙事的能力都代表了文艺复兴绘画所取得的最高成就。他对艺术的见解, 深深地影响了之后统治欧洲 400 余年的学院派的艺术标准和理想。

如果仅依据年龄, 列奥纳多与米开朗琪罗和拉斐尔似乎不属于同一个时代, 他比后两者分别大 23 岁和 31 岁, 与他们的老师吉兰达约 (Domenico Ghirlandaio, 1449-1494) 和皮鲁吉诺 (Pietro Perugino, 约 1445-1523) 同辈。但是, 他的作品中所表现出的高超技艺和人文主义精神, 使他超越了自己的时代, 成为盛期文艺复兴艺术的代表。通常, 西方学术界将列奥纳多的艺术生涯分为以下几个阶段: 第一佛罗伦萨时期 (1472-约 1482)、第一米兰时期 (约 1482-1499)、第二佛罗伦萨时期 (1500-1508) 和第二米兰时期 (1508-

1513)。1513 年, 列奥纳多接受教皇利奥十世的邀请前往罗马, 可能正是此时绘制了那幅保存在都灵的著名的自画像。1516 年, 他接受法国国王弗朗索瓦一世的邀请前往法国, 居住在昂波瓦兹附近的克卢城堡, 并在那里度过了自己的余生。

列奥纳多家境殷实, 他的父亲皮埃特罗·达·芬奇 (1504 年去世) 是托斯卡纳大区芬奇镇的财产公证人。列奥纳多第一次以画家的身份被记载在历史上要追溯到 1472 年。在那一年他开始向佛罗伦萨圣路加公会 (Compagnia di St. Luca) 交纳会费, 这标志着他成为一名被行业认可的画家。列奥纳多在第一佛罗伦萨时期师从安德烈亚·委罗基奥 (Andrea del Verrocchio, 1435-1488), 后者的工作室接受了各种各样的委托, 包括青铜与大理石雕像、陶器制作、金属与多种石材的装饰、绘画以及建筑工程等, 不仅给列奥纳多提供了广阔的平台, 并且打下了坚实的基础。《大艺术家传》的作者乔尔乔·瓦萨里 (Giorgio Vasari, 1511-1574) 记载了这样一桩趣闻: 委罗基奥在绘制《基督受洗》的时候让列奥纳多绘制了一个局部。作品完成后, 大家一致认为画中列奥纳多完成的部分最为精彩, 委罗基奥在感慨学生天赋异禀的同时也对自己从事绘画创作失去了信心, 决定从此往后只做雕塑作品。不论这则趣闻是否属实, 列奥纳多的早慧确实是人所共知的。最早能够反映他的绘画天赋的作品被认为是 1473 年 8 月 5 日创作的



《阿诺河谷》 1473年 墨水笔 墨水 乌菲齐美术馆藏

钢笔速写，这是一幅描绘佛罗伦萨风景的作品。这件以高视角俯瞰阿诺（Arno）河谷的作品用笔潇洒并且透视严谨，被有些学者看作西方美术史上第一幅真正意义上的风景素描。在此之后一直到他在1482年左右前往米兰，关于他在艺术创作上的记载十分稀少。1478年，列奥纳多接受委托绘制了市政厅中圣贝尔纳多祭坛画，他的名声也开始在当地传播。但是，这件作品最终由菲利宾诺·利皮（Filippino Lippi, 1459-1504）完成。列奥纳多在草图《头部和机器的研究》（The Studies of Heads and Machines）中的笔记中记载他“画了两幅圣母像”，也许仅仅就是两幅小画而已，并不是上文提

到的祭坛画。一年之后，他绘制了带说明的速写《贝尔纳多·巴罗切尼的绞死像》（Hanged Body Bernardo Baroncelli），画中的主人公参与了刺杀豪华者洛伦佐和其弟弟朱利亚诺的“帕齐阴谋”，最终朱利亚诺被刺死，洛伦佐重伤。在这一时期，第二个有记载的委托是1481年为圣多纳多教堂绘制的祭坛画。尽管主题未知，但是现存未完成的《三博士来拜》（Adoration of the Magi）被推测就是这次委托的作品。教堂的祭坛画是后来被菲利宾诺·利皮完成的相同题材的作品，两幅作品现都藏于乌菲齐美术馆。



《岩间圣母》 1485年 木板油彩（后转移到画布上）  
约190.5厘米×109厘米 法国巴黎卢浮宫藏



《岩间圣母》 1495年 木板油彩 约189.5厘米×120厘米  
英国伦敦国家画廊藏

这一时期的佛罗伦萨是早期文艺复兴艺术的中心，初出茅庐的列奥纳多见识到了早期文艺复兴的诸多成就。保罗·乌切洛（Paolo Uccello, 1397-1475）醉心于透视法的研究，达到废寝忘食的地步；安东尼奥·波拉约洛（Antonio Pollaiuolo, 1431-1498）则开始进行人体解剖的研究，他笔下《战斗中的十个裸体》展现出佛罗伦萨画家自古典时代之后对于人体结构的重新关注；比列奥纳多年长8岁的桑德罗·波提切利（Sandro

Botticelli, 1445-1510）注重线条的运用，以柔美俊朗的画面著称……因此，列奥纳多所取得的成就，在他的学徒时代就能找到源头。而我们也会意识到，历史正是需要一位像列奥纳多一样的渊博之人，才能够兼采众家之长。精力旺盛的他似乎把全部映入眼睛的东西都要加以研究，学者们后来统计，仅在第一佛罗伦萨时期他就留下了7万多页手稿。

第一米兰时期是列奥纳多艺术创作逐渐走向成熟的时期，创作了诸如《岩间圣母》（*Virgin of the Rocks*）和《抱貂的女人》（*Lady with an Ermine*）等传世之作。属于这个时期的作品还有《音乐家》，创作于1485年。他对人物面部精致的描绘让人想起佛兰德斯画家的作品。画中男子曾被认为是米兰教堂的唱诗班指挥弗朗奇诺·歌弗力奥（*Franchino Gaffurio*）。但另一些学者认为该画中人只是一位并不出名的普通人。从他手上所握纸张上的字迹可以看出，这是一张乐谱。相对于描绘细腻的音乐家的脸部，红色帽子和宽松的外衣以及卷曲的头发表更像是另外一位画家绘制的。学者们推测，列奥纳多在绘制了脸部后并没有进行其他部分的创作，或者说没有全部完成该幅作品。

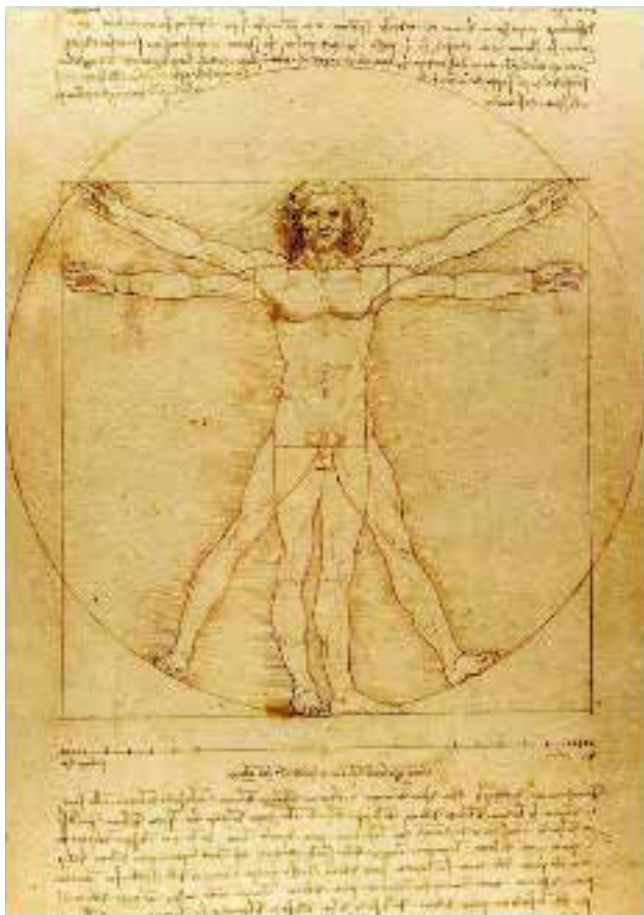
列奥纳多在米兰还接受了米兰圣母无原罪教会的委托，绘制一幅包括圣母、先知和天使的油画。不过，直到1503年，这幅绘画的酬劳也没有送达到列奥纳多的手中，而此时的他已经离开了米兰。争执的核心在于教会认为列奥纳多没有按照合同所说的构图和人物身份进行创作，同时觉得一幅油画作品不应该享受当初所制定的高昂价格。1506年，米兰的仲裁机构最终确定由列奥纳多重新绘制同样题材的作品一张。如果在两年之内完成，赞助方需要提供重新商定好的佣金。这两幅作品就是现在被命名为《岩间圣母》（*Virgin of the Rocks*）的油画。普遍认为，现藏于伦敦的作品是达·芬奇后来完成的，而藏于卢浮宫的画幅便是那张充满争议的早期作品。

画面描绘了幼年的施洗约翰在圣母面前朝拜幼年的基督，这种题材在15世纪后期的佛罗伦萨十分流行。艺术家将故事的发生地置于一个野外的场景，人物被耸立的岩石和植物包围。圣约翰往往被描述成一个隐士，所以画面中的他身上披着一层薄薄的骆驼毛织成的服装。圣约翰左膝跪地，双手合十注视着耶稣，而耶稣神态自若地举起右手来祝福他。耶稣身后的天使右手指向施洗约翰，眼睛则看着画外。圣母通过她的姿势将两组

人物结合成一个整体，她右手揽住圣约翰，左手像是正要去抚摸耶稣。学者对于列奥纳多为何将此故事的场景设定在野外的岩洞尚存疑问，包括各种植物所蕴含的寓意等。但是透过这些精心描绘的植物，我们看到艺术家以大自然为师的成果。圣母和两个孩童以及天使构成稳定的三角形，使画面看上去既具有稳定性、又不显得僵硬，人物之间的顾盼和手势引导着观者的视线在这个稳定的框架内游走。他自己十分喜欢这种既稳定又蕴含着动感的三角形构图形式，这种形式在随后的历史中也反复被其他艺术家所借鉴。列奥纳多将后面的岩石和退到远处的景色以线性和大气透视法表现，将画面营造成一个具有深远空间的神秘境地。

列奥纳多在第一米兰时期的很多作品，都有赖于米兰大公路德维克·斯福尔扎（*Ludovico Sforza*, 1452-1508）的赞助。当时的米兰与威尼斯经常发生战争，所以米兰的宫廷对军事人才颇为倚重。因此，在当年写给斯福尔扎的自荐信中，列奥纳多并没有把自己说成一位艺术家，而是强调了自己作为一名军事工程师的才能。在信中的草图里，至少有10个种类的军事工具被他描绘出来，其中包括陆地或水域上所使用的坑道、枪支、大炮、桥梁等。事实上，列奥纳多最早一批成规模的手稿就出现在第一米兰时期。这些手稿集中体现出他对自然科学的热衷。其中，他在解剖学和生理学上的兴趣最为浓厚。他笔下的人体结构图和研究记录比前人的研究更加严格和准确，因此他也被认为是近代解剖学和生理学的始祖。

在这些手稿中，最著名的要数《维特鲁威人》。画中描绘了一个男子摆出的两个不同的姿势。在画中人物的上下两个部分都是列奥纳多参照维特鲁威的《建筑十书》所写下的注解文字。文字中包含的“人伸开手臂的宽度等于他的身高”，就是双脚并拢、双肩水平伸出的姿势。另一个表现了叉开双腿，使身体高度降低1/4并且分举两手使中指端与头顶其平时，脐眼恰好是伸展四肢所外接圆的圆心。画中的男子被置于代表了宇宙秩



《维特鲁威人》 1490年 墨水笔、墨水 34.4厘米×24.5厘米  
威尼斯美术学院美术馆藏

序的正方形和圆圈中。列奥纳多笔下的人物肌肉结实而健美，被认为体现了最完美的人体黄金比例。

本次展出的《最后的晚餐》的复制品，是参照列奥纳多在1498年的原作完成的。这幅作品由米兰的红衣主教费德里科·博罗梅奥（Federico Borromeo, 1564-1631）委任维斯皮诺（Vespino）绘制，是列奥纳多的绘画作品中最重要复制品之一。由于原作已受到不可修复的损坏，所以才有了将这一巨作进行复制的想法。这件复制品虽无法达到原作洞察“人物灵魂深处的动机”的完美程度，但是却高度复原了列奥纳多对画面构成的意图。

《最后的晚餐》缘于斯福尔扎公爵委托列奥纳多装饰米兰的圣母感恩堂的餐厅。列奥纳多打算在这件作品上实验自己新研究的绘画技巧，若成功的话就能取代费时费工的湿壁画。但是他用蛋彩、植物油和石膏作为原料所实验的新画法是失败的，壁画在余下的几百年内虽经过精心的保护和修复，仍无法让其保持完好的原貌。画面中，耶稣被放在画面的最中心，整幅画面的灭点就在耶稣的头上。原作中后面打开的窗子在数量上有三位一体的寓意之外，还有类似于头光的强调效果，使耶稣成为视觉的中心。耶稣摊开手放在桌子上，说道：“我实在告诉你们，你们中间有一个人要出卖我。”（马太福音 26:21）两侧的圣徒因强烈的反应恰好让出中间的耶稣所处的位置。圣徒们以三人一组表现出惊恐、愤怒和诧异的情绪。有的在向耶稣解释和询问，有的在讨论背叛者是谁，有的则激动地从桌上站起来。画面左侧的彼得愤怒地抄起刀子拉着约翰在诉说，把犹太推到了二者的前面，使得紧握钱袋的犹太和其他的圣徒形成鲜明的对比。耶稣的双手摊开，显示了对神的命运的服从和奉献的精神。画面以人物的姿势和运动显示出达·芬奇对画面布局的娴熟控制以及人物内心刻画的高深造诣。

1500年后，列奥纳多离开米兰回到了佛罗伦萨。在“第二佛罗伦萨时期”，他创作出《纺车边的圣母》（Madonna of the Yarnwinder）和《圣母子与圣安娜》（Virgin and child and with St. Anne）的素描等作品。举世闻名的《蒙娜丽莎》是这一时期最重要的作品，尽管这幅绘画的最终完成时间存疑，但列奥纳多确实是在这一时期开始创作的。画中人的身份在很多年里都是疑问，瓦萨里声称主人公是“丽莎女士”，是弗朗切斯科·德尔·乔康达（Francesco del Giocondo）的夫人（因此这件作品也被称作《乔康达夫人》）。这一观点在1991年得到确认，学者们凭借着对协助了列奥纳多30多年的助手吉安·贾科莫·卡普洛提（Gian Giacomo Caprotti）的遗物研究得出了这一结论。1495年，丽莎吉拉尔迪尼（Lisa Gherardini）嫁给了乔康达，后者是共



《最后的晚餐》 1495—1498年 湿壁画 460厘米 × 880厘米 意大利米兰圣母感恩堂

和政府中的一个重要人物，甚至列奥纳多也想给他画肖像。根据瓦萨里的记载，列奥纳多在1500年左右开始绘制这幅作品，但是4年之后这个作品也没有完成。事实上，作品的外观也能证明该幅作品的创作时期很长，因为其面部和手部的龟裂纹路有明显的区别。蒙娜丽莎的脸上表现出来当时的一些时尚：妇女不留眉毛，宽广的前额也被认为是美的，所以最前端的头发也要剪掉。画面中的人物以3/4侧面端坐其中，双手优雅地搭在腰际。这种稳定的三角形构图成为一种经典，被以后的艺术家多次套用。如果我们回想一下之

前的肖像画大多处于室内而且都以侧面像表现，就知道列奥纳多已经取得了多大的进步。光线有选择性地增强了对面部和手的照射，使得主次突出。人物面部展现出迷人的而又琢磨不定的笑容，这种不确定性给了观众极大的联想空间，也成为此画盛名于世的原因之一。关于蒙娜丽莎暧昧的微笑意义为何，迄今并无明确的定论，或者认为其展现了刹那间情绪的反应，表现了孕育新生命的欣喜或者丧子后的哀伤；或者认为表达了一种主观的象征性表情，一种基于母性温柔的对生命的永恒关切。





《蒙娜丽莎》 约 1503—1505 年 木板油彩  
约 76.2 厘米 × 53.3 厘米 法国巴黎卢浮宫藏

《蒙娜丽莎》除了历史上众多未解的谜团和在艺术方法上的突破之外，集中展现出了列奥纳多对光、色、影的娴熟运用。《岩间圣母》里已经使用过的渐隐法 (sfumato) 在这里已经臻于完美。他自己曾说过：“绘画的最大奇迹，就是使平的画面呈现出凹凸感。”他改变了过去画家在处理明暗交界时生硬的描绘，主张从明到暗的过渡应该柔和。这种方法使得画面的层次更加丰富，也使得绘画在自然主义的道路上走得更远。

在列奥纳多看来，佛罗伦萨共和国不能给他提供一个合适的发展自己的空间。或许正是这点，使他在 1502 年接受了切萨雷·波吉亚 (Cesare Borgia) 的邀请而成为军中建筑顾问和工程师。他随军前往直利中部城市乌尔比诺，这一时期他最出名的作品是《伊莫拉地图》(Map of Imola)。这件作品显示出它在城市规划方面的才华。他将车马路与人行道分开，并且规定了房屋的高度和道路的宽度。此外，城市的下水道系统、护城河的构建都依照了列奥纳多的设计进行实施。1503 年，他又回到家乡，时值佛罗伦萨与比萨的战争，列奥纳多参与到筑城防御工事之中。同年，他接受了政府让他在市政厅绘制壁画《安吉里之战》(Battle of Anghiari) 的委托。安吉里战役是 1440 年发生在昂加里的一场佛罗伦萨和米兰人的战斗，最终佛罗伦萨胜利。1505 年，米开朗琪罗也受到政府的邀请绘制《卡辛纳之战》(Battle of Cascina)，描述的是 1364 年佛罗伦萨在卡辛纳战胜比萨的战斗。这是一场大师之争，佛罗伦萨人迫不及待地想要观看两位天才在类似题材上的卓越表现。可惜的是，这两件作品最终都没有完成。列奥纳多所试验的一种新的壁画技法失败，导致了该件作品在未完成的阶段就开始脱落。米开朗琪罗则被罗马教皇征召制作陵墓雕刻。实际上，随着列奥纳多对自然科学不断增长的热情和涉猎方面逐渐扩大，他对绘画所倾注的热情在不断减少。我们在这一时期几乎很难找到一张独立的、完成度很高的作品。

此后，他曾于 1508 年至 1513 年又回到米兰。在“第二米兰时期”中，列奥纳多在科学上的成就体现在对人类肌肉解剖的研究和骨骼系统的探索上。在几何问题上，他痴迷于探索体积与面积的计算和转化（比如，从圆形到正方形的等面积形变问题等）。另外，他研究水在容器中的流动和人体内部血液的循环系统，这些研究对象隶属于后来的流体力学以及生物医学的研究范畴。《子宫中的胎儿》(图 7) 是他持续不断的好奇心促成的研究成果的代表之一，这件手稿于 1960 年在马德里被发



《子宫中的胎儿》 约 1510 年 红色粉笔画稿、墨水笔、墨水  
30.4 厘米 × 21.5 厘米 英国温莎城堡皇家图书馆藏



《伯灵顿家族肖像草图》1500 年 纸本装裱于画布上、炭条、白色粉笔  
141 厘米 × 105 厘米 伦敦国家美术馆藏

现。我们能够理解为何他大量的手稿要以左手反写而只能通过镜子的反射才能看清。这一方面是为了使自己的成果不被剽窃，还有一种可能是为了避免自己的学说被当作异端而受到苛责。《子宫中的胎儿》开创了现代科学以图解的方式研究解剖和生命体的先例，这在 X 光发明之前具有十分重大的意义。

第二米兰时期内，唯一记载清楚的并且完成了的绘画作品是现存于伦敦的《岩间圣母》，这件作品是在他返回米兰后在工作室助手的帮助之下完成的。相比之下，可以确定完全由他独立完成的绘画是《施洗者约翰》( St. John the Baptist )。他为法王路易七世所做的主题为圣母子的作品尚无法从现存的作品中甄别出来。通过对史

料和现存作品的分析，列奥纳多在类似题材中惯用的两种构图方式可以划分如下：一种是 1501 年在佛罗伦萨绘制的草图（已经佚失）和现存巴黎卢浮宫的油画作品；另一种是施洗约翰参与到画面叙事当中，就像存于伦敦国家美术馆的《伯灵顿家族肖像草图》（ Burlington House Cartoon ）（图 8）那样。后者曾被认为创作于 1490 至 1500 年间，但是风格分析和现存于伦敦的准备手稿（钢笔、墨水和黑炭笔的素描）都让学者们推断出它应该创作于 1505 - 1507 年。现存于卢浮宫的《圣母子与圣安娜》，学者们依据温莎城堡的手稿（ Windsor Castle ）推断出其成品更晚，大约完成于 1515 年。



根据达芬奇手稿《大炮用螺栓》制作的大炮模型，目前正在清华大学艺术博物馆展出。

1513年10月，列奥纳多在前往罗马的途中顺便在佛罗伦萨停留了一段时间，在那里他接受了朱利亚诺·德·美蒂奇的艺术赞助。随后，在朱利亚诺的安排下，列奥纳多开始参与教皇利奥十世的军事工程。这一时期列奥纳多开始深入研究解剖学（心脏病学和胚胎学）、光学和几何学，但其多方面的涉猎让无心的利奥十世感到不满，他怀疑列奥纳多可能不会真正地完成某一项工作。

列奥纳多很有可能在1515年和利奥十世以及法国的新国王弗朗索瓦一世（Francis I）在博洛尼亚会面。他绘制的现存于温莎城堡的《狼和鹰的寓言》（Allegory of the Wolf and Eagle）创作于这个时期，有可能影射这两个位高权重者的政治协定。弗朗索瓦一世像他的前任国王一样，对列奥纳多的作品狂热追捧。在1516年的8月到1517年的5月之间，弗朗索瓦一世邀请列奥纳多来到法国做客。在列奥纳多接下来的人生中，弗朗索瓦一世扮演着一位理想中的赞助人的角色——他主动地向列奥纳多提供创作作品的全部需求，而且非常理解这位学者对自然科学的热爱。1516-1519年中，作为“法国国王的首席画家和工程师”，列奥纳多居住在安博瓦兹的皇家庄园中。

列奥纳多的晚年被几何学的热情和逐渐增长的悲观情绪所环绕。他的系列素描作品《大洪水》（A Deluge）集中地反映出他的这两种情怀。他的健康状况逐渐变得不容乐观，可能由于脑中风的缘故，他的右侧身体部分地出现了麻痹的症状。所以很多涉及体力劳作的事务都由他的助手和学生帮助完成，但是他的思维依然敏捷，1516-1519年的日记和手稿中依然延续了他之

前的研究和思考。目前关于列奥纳多在法国的绘画记载主要依凭于16世纪晚期的转述资料，真实性存疑。只能确定《蒙娜丽莎》《丽达与天鹅》和《圣母子与圣安娜》被列奥纳多带往法国。他有可能给法王绘制过一幅龙和狮子相争的作品以及被称为《瓦纳女士》（Monna Vanna）的油画，后者的色情意味很容易让人想起枫丹白露画派的风格。

1519年4月23日，列奥纳多起草了他的遗嘱。5月2日，列奥纳多与世长辞，享年67岁。8月12日，他的灵柩被安葬于安博瓦兹的圣弗洛朗坦教堂。但是，教堂在法国大革命中遭到了破坏而不得被拆除，目前他的遗骨收藏在圣胡伯特礼拜堂。研究列奥纳多的英国学者查尔斯·尼科尔用下面这段话表达了自己对这位天才离世的哀伤：“埋葬在圣胡伯特礼拜堂的大颅骨曾经容纳了列奥纳多的大脑。而如今，笼子空了，心灵已经飞走了。”确实，他的离开，标志着人类历史上一个集中体现伟大时代精神内核的完满人格的消逝。

这位被瓦萨里称作“上帝的特殊赠与，而非人类力量所造就的奇才”离世已经近5个世纪，之后再也没能出现一位像他那样多才多艺的天才。如今，这位被恩格斯称为“巨人中的巨人”将超越时空与我们对话。通过这些珍贵手稿，我们或许能够捕捉到这位500多年前的智者的风采，体会全能天才的伟大。

## 图像学的模式（下）

易英

《新柏拉图主义运动》是用倒述的方式阐释提香的《人间的爱和天上的爱》，帕诺夫斯基认为“《人间的爱和天上的爱》似乎是提香对新柏拉图主义哲学进行有

意赞颂的唯一作品”，因此新柏拉图主义哲学是理解《人间的爱和天上的爱》的关键。



提香（Tiziano Vecelli） 人间的爱和天上的爱 118 厘米 x 279 厘米 布面油画 1514 年 罗马波尔葛塞美术馆藏

新柏拉图主义在 16 世纪已广为流行，但最初是源于佛罗伦萨的一个知识分子的小圈子“柏拉图学院”，而最重要的人物是马尔西利奥·菲奇诺。菲奇诺是意大利文艺复兴时期最重要的哲学家之一，也是新柏拉图主义的代表人物。菲奇诺是柏拉图思想的主要传播者，他把柏拉图及其追随者的著作译成拉丁语，同时还把古代的文化遗产纳入一个条理分明的系统，既有古罗马的维

吉尔、西塞罗，也有中世纪的奥古斯丁、但丁，还包括古代神话与传说、物理学、占星术、医学等等。作为新柏拉图主义的主要特征，还要使这个系统与基督教和谐统一。在早期基督教与哥特式时期，都有新柏拉图主义的各种表现，而菲奇诺的新柏拉图主义就在于与人文主义的密切联系，古希腊罗马的神话与世俗文化都容纳在新柏拉图主义的体系之中，人文主义的艺术也才有可能

进入这个体系。就如帕诺夫斯基所说：“在克拉纳赫时代，这一理论就已通过许多漂亮的小册子深入到大众中并成为必不可少的时髦话题。”<sup>1</sup>

在菲奇诺的体系中，宇宙表现为完美程度不同的四个等级；第一个等级是宇宙智慧，这是一个纯理念的超天国，纯净而稳定，它还包纳了较低等级中一切存在的形式的观念和智慧。就如柏拉图的“理念”的床，这是由神创造的床，现实的床是理念的摹本，但床的形式已包含在理念之中。第二是宇宙灵魂，它也纯净但不再稳定，随自己的意志而运动不再是纯形式的而是一个纯因果的层次。第三是自然王国，即现世世界。它由形式和物质组成，所以容易腐败，它自身并不运动，而靠天国的带动而运动。四，物质世界，“它没有形式和生命，只有当其不再是自我并与形式相结合时才会赋予生命，成为自然王国的物质来源。”<sup>2</sup>

在这四个等级中，最重要的是第二个等级与第三个等级的关系，不仅是天国的运动带动自然王国的运动，而且人的理性与智慧所能企及的也是天国的这一部分。天国的光芒均匀地照射在现世的万物，赋予现世的生命与美，但现世并非被动地接受天国的恩赐，现世的主体人类通过与神共享的智慧进入神的世界。人是由肉体 and 灵魂构成的，肉体是固有的物质形式，灵魂则依附于肉体。直接依附于肉体的灵魂是低级灵魂，它主要反映于生理的功能，是不自主的，是由命运决定的。高级灵魂也称第一灵魂，它由两种能力构成：理性与智慧。理性离低级灵魂较近，它依靠逻辑和推论，同时也与肉体的体验、欲望和需要密不可分。智慧则不同，它能够冥想天国的观念而掌握真理，它与神的智慧发生联系。理性使人区别于动物，而智慧则使人与神共享其智慧，使人进入天国的至福与纯美。帕诺夫斯基在解释米开朗基罗

的《奴隶》时就运用了菲奇诺的观点。一个挣扎的奴隶和一只猿猴组合在一起，人们对此迷惑不解。帕诺夫斯基指出，猿猴是低级灵魂的象征，作为欲望和本能共存于人的肉体，人只有脱离本能的状态才能由低级灵魂进入高级灵魂，成为理性与智慧的人。挣扎的奴隶就是人在摆脱欲望和本能的诱惑进入理性王国的状态，这个过程是痛苦的也是神圣的。

从低级灵魂到高级灵魂还不是人的精神追求的完结，按照菲奇诺的说法，理性仍低于上帝和天使的纯理智，它既可能升华到纯理智，也存在着下滑到低级灵魂的危险。高级灵魂使人与神共享其智慧，同时也决定了人对至福的永恒追求。但是，人的理性只能到达或认识宇宙灵魂，即天国的第二个等级，理性永远不可能到达天国的最高境界——宇宙智慧。只有直观的理解才是通向至福的唯一道路，只有当冥想上升到忘我的境界时，至福才会到来。柏拉图将这种至福描述为“神圣的迷狂”，即“诗人的迷狂；占卜者的心荡神移；神秘主义者的欣喜若狂；相爱之人的忘我狂热。”在这四种由灵感而生的狂热形式中，相爱之人的忘我狂热最为强大和崇高。简单地说，至爱是实现至福的唯一途径。这样，维纳斯就出场了。柏拉图在《宴饮篇》中将“爱的欲望”称为两个维纳斯，一个是天国的维纳斯，象征代表神的光辉的美；一个是普通的维纳斯，象征具体形象的美。天国的维纳斯是一种纯理念；普通的维纳斯将生命形状赋予自然的万物，使理念上的美进入人们的直觉与想象<sup>3</sup>。

人们一直迷惑不解的《人间的爱与天上的爱》在这儿有了图像学的依据，它甚至可以对应菲奇诺的新柏拉图主义哲学。帕诺夫斯基认为提香作品的标题应该是“孪生的维纳斯”，因为它表现了菲奇诺意义上的“孪生的维纳斯”并符合所有相关的理论。画

1. 帕诺夫斯基，《新柏拉图主义运动》，诸葛勤译，载《西方现代艺术美学文选（造型艺术卷）》，春风文艺出版社，1990年，第353页。

2. 同上。

3. 同上。

中裸体的形象即“天国的维纳斯”，她象征了宇宙永恒的而又纯理性美的原则；着衣的形象是“普通的维纳斯”，她代表了世间创造出的有死有生而又可见有形的美的形象。从菲奇诺到新柏拉图主义，再从新柏拉图主义到《人间的爱与天上的爱》，围绕提香的作品帕诺夫斯基建立起一个完整的阐释链，使其图像具有无可辩驳的合理性。但是这儿还有一个关键的问题：有什么证据能够说明提香是按照新柏拉图主义来创作《人间的爱与天上的爱》？或者是哪一位新柏拉图主义的信奉者委托提香创作此画呢？

帕诺夫斯基设想了两种可能性。1、曼坦尼亚的作品《宴会欢乐之神的世界》中有一个裸体的维纳斯和一个着衣的维纳斯，提香是否看过此画或受此画的启示不得而知，但是对于人文主义者和艺术家来说，裸体的维纳斯和着衣的维纳斯并置在一起是常见的事情。2、“辩论画”的形式早已有之，当辩论的双方象征“自然”和“理性”的概念时，其中一位一般是裸体的，另一位则身着袍服。提香很可能对这个画面极为熟悉，如法国康斯坦丁奖章（约1400年前后）的背面。帕诺夫斯基都是用的“很可能”或“极有可能”这样的假设，在图像学的阐释与艺术家的意图之间仍然有一条跳不过去的鸿沟。

帕诺夫斯基自己也承认：“确实还存在着某种公认的危险；图像学可能不会像相对于人种志的人种学那样行事，而是像相对于占星志的占星学那样行事”<sup>4</sup>。图像学如果像占星术那样，那就充满着假设与猜测，无论其意义多么深刻和无可辩驳。意义是帕诺夫斯基的图像学的关键，意义不仅超越了艺术家的实际意图，甚至也超越了作品具体表达的内容。意义隐藏在图像的背后，图像成为意义的象征。事实上，在很多非专业的辞典上，对Iconology的解释即是“肖像学与象征主义”，这个解释与图像学有点沾边的地方就是“象征”，象征的意

思是用一事物来说明或暗示另一事物。把这个概念用于图像学，或图像学与图像志的区别就在于要从一事物上解释出另一事物。对绘画而言，就是作为一个视觉文本，其每一个词句、字节可能都是在说明另一事物，或由另一事物所暗示。按照贡布里希的说法，这是早期图像学的工作，而图像志的工作即是分类和著录。帕诺夫斯基虽然对传统的图像学进行了革命性的改造，但潜藏着一个问题，对“象征”的宏大叙事是否能够还原到作品，尽管帕诺夫斯基一再表明意义是对作者意图的超越。对于这一点，贡布里希是持不同意见的，他引用文学批评家赫希(D.E.Hirsch)的话说：一件作品的意义就是作者想表现的意义，解释者所做的就是尽其所能确定作者的意图。

帕诺夫斯基的“意义”是用的meaning一词，在赫希的解释学里，meaning指作品的原意，由解释者所阐发的意义则是用significance。贡布里希说：“自从帕诺夫斯基的开创性研究以来，我们一般用图像学表示对一种方案的重建，而不是对某篇具体原典(text)的确定。”方案将一件艺术作品的意义具体化了，方案的重建使意义的还原成为可能。在这一点上，帕诺夫斯基与贡布里希是一致的，作品的意义并不一定是作者的意图。作者的意图就是作者直接表现的东西，其动机、想法及在作品上的实现。在帕诺夫斯基看来，宗教信仰与哲学信念凝聚在作品中，“这种无意识的显现将由于观念和形式二者中任何一种因素的比例受到有意识的强调或压抑而变得模糊不清。”贡布里希认为作者的意图是方案的实现，方案是多种因素的构成，艺术家不是独立地、完全按照自己的意愿完成作品。在文艺复兴时期，艺术作品的题材往往是由赞助人决定的，“赞助人还经常请一些有学问的人提供方案”<sup>5</sup>。方案必须通过作者的意图才能实现，作者的意图实际上又是方案的实现。历史

4. 贡布里希，《象征的图像》，杨思梁、范景中编选，浙江摄影出版社，1990年，第3页。

5. 同上，第5页。

流传下来的是作品，方案则被隐藏起来，破解作品的意图就要重建失传的方案。贡布里希说：“图像学家正是靠着对这些原典的熟悉和对绘画的熟悉，从两边着手，架起一座桥梁，沟通图像和题材之间的鸿沟。这样，解释就是重建业已失传的证据。而且，这条证据不仅要能帮助图像学家确定图像所再现的故事，他还希望根据那一特定的上下文来弄清这则故事的意义。”<sup>6</sup> 如果按照赫希的说法，作品的意义就是作者想表达的意思，那么

作品的意义也就存在于方案之中。作者的每一个意思都是可解释和可证明的，意义的解释最终也能还原到作品。对于贡布里希的图像学来说，除非有确凿的证据，任何解释都可以排除。



桑德罗·波提切利 (Sandro Botticelli) 春 1476 - 1478 年 木板蛋彩画 203 厘米 × 314 厘米 佛罗伦萨乌菲齐博物馆



一般的美术史考证都以艺术作品与原典的关系为基础，即艺术作品是艺术家对原典的解读，对原典的解读各不相同，形成原典的变异。贡布里希在研究波提切利的《春》时指出：“波提切利的神话作品不是对现存书面文字的直接图解，而是根据某位人文主义者特别制定的‘方案’绘制的。”<sup>7</sup>这个意思是说，波提切利不是依靠自己对原典的理解来绘制的《春》，而是根据别人制定的方案来作画。在以往的种种解释中，充满着猜测与假想，但在艺术家的主体性上是一致的，最流行的解释是波提切利的《维纳斯的诞生》与波利齐亚诺的诗句的联系，并由于推测到《春》与诗人的《武功诗》的关系。更多的假设是以某位美人为原型，因为洛伦佐·梅蒂奇及其圈子里的文人曾在诗篇中描述过她。贡布里希讥讽这是一种历史浪漫主义的研究方法，这种方法不是把历史看做无数生平和事件的不完全的记录，而是把历史看成秩序井然的表演，人们所喜爱的所有精彩场面和情节都在其中出现。贡布里希认为对《春》的解释不应该依据那些原典，而应是对历史情境的重建。“历史情境”很类似于帕诺夫斯基的“历史重构”，不过前者不是意识形态的大构架，而是由可证明的证据构成的方案。贡布里希的“方案”实际上是一个逻辑严密的结构，即是由一个互证的事实构成的网络。艺术家作为方案的执行人，最终使方案成为作品的现实，但是方案实际上是理论的“虚构”，并没有一个方案的制定者，方案从历史情境的重建中浮现出来。

波提切利的《春》是为洛伦佐·皮耶尔·弗朗切斯科·梅蒂奇绘制的，这幅画画于卡斯泰洛别墅（现藏乌菲齐博物馆），别墅当时正为皮耶尔·弗朗切斯科所有。皮耶尔·弗朗切斯科无疑是《春》的赞助人，但波提切利接受委托时，他才15岁左右，依这样的年龄是不可能把一个划时代的异教题材和人文主义思想委托给一个艺术家

的，即使他后来可能具有人文主义倾向。因此，在他的身后必定有一个人文主义者。贡布里希把这人锁定在马尔西利奥·菲奇诺，菲奇诺似乎是文艺复兴的思想发动机，尤其是新柏拉图主义。但是贡布里希并不是阐述菲奇诺的思想，而是寻找方案的证据。在菲奇诺的《书信集》中有一封给皮耶尔·弗朗切斯科的信。这是一封对波提切利的少年赞助人进行道德教育的信，菲奇诺把古代神明的道德寓意与占星学的知识融合在一起，比如金星（维纳斯）是人性的象征，代表了爱与仁慈、尊严与宽容、清秀与端庄，等等，其他的星宿则代表与人性相关的其他方面，如月亮代表灵魂与肉体的连续运动，火星代表迅速，土星代表迟缓，太阳代表上帝……等等。菲奇诺告诫少年赞助人：“如果你这样安置天上诸星宿和你的天赋，你就会逃脱命运的一切威胁，并将在神的恩典下愉快地生活，无忧无虑。”<sup>8</sup>菲奇诺在给其监护人的信中还提到要让他“背诵下来，铭记在心”。由此可以推测，菲奇诺把用他的思想来教育皮耶尔·弗朗切斯科，并转告其监护人让他把这些思想背诵下来，铭记在心，那么《春》则是这种这个计划的具体体现，因为《春》不仅反映了菲奇诺的思想，而且在图像上可以对应于菲奇诺的构想；同时《春》的创作地点和时间也是有力的旁证。首先可以确定，《春》不是按照“异教的爱情和春天”来画的，而是为皮耶尔·弗朗切斯科而作。以菲奇诺的信为中心，构成方案的第一个层次。

方案的第二个层次是图像的表现。菲奇诺的哲学思想不可能直接转换成图像，《春》也不是对信件图解，两者之间仍有一条很大的鸿沟，这条鸿沟必须由假设的方案来弥合。应该还有一个方案的制定者（也包括菲奇诺本人在内）根据菲奇诺的思想来寻找合适的表现，波提切利才可能用图画来付诸实现这个方案。这个方案事实上是图像学的假设，贡布里希似乎是将

7. 贡布里希，《象征的图像》，杨思梁、范景中编选，浙江摄影出版社，1990年，第62页。

8. 同上，第69页。

他的试错原则运用于方案的重建，作品是一个固定的座标，通过不断校正作品与原典之间的差异来重建方案，使方案成为事实。

波提切利是根据方案制定者的建议来描绘维纳斯，方案制定者则会根据当时已有的表现维纳斯的资料，如故事和戏剧，来提出建议。贡布里希认为原典可能是出于古罗马哲学家阿普列乌斯 (Lucius Apuleius) 的《金驴记》中对“帕里斯的裁判”作的一段描述，这个故事在15世纪十分流行，不仅是这些制定者，波提切利也应该很熟悉这个故事。阿普列乌斯用哑剧的形式描述了维纳斯的登场，“维纳斯……在舞台的正中……一边是最受欢迎的美惠三女神，另一边是最美丽的时序女神，她们撒着花朵，既有花环也有落英，以此对她们的女神表示敬意，她们跳着设计巧妙的舞蹈，用春天的花瓣讨好这位享乐女王。”<sup>9</sup>《春》中的中心人物正好与阿普列乌斯的描述惊人的一致。但是如果绘画作品完全对应于原典，问题就简单多了，方案是一个网络的结构，不是单一的线索；不仅因为一个原典不可能还原整个作品，也在于原典本身也不能准确地对接作品，即使是作品的某一部分。比如在维纳斯的形象上，阿普列乌斯的描述还有另一种可能：“在这之后，一位少女出场……她那赤裸的、无遮无掩的身体显现出她那无瑕之美，因为只有一件薄薄的绸裙遮住这美丽的少女。”如果这一段描述也收入波提切利的顾问们的方案中，那么就会出现两个维纳斯，一个奔上舞台，一个开始舞蹈。但是在《春》中只有一个维纳斯，或者是顾问与画家对原典作了修改，或者还有另一版本的原典。事实上，在古往今来对《春》的解释中，几乎每一个人物，每一个细节都找到对应的原典，如贡布里希所说的，困难并不是我们不知道任何意义，而是我们知道得太多了。关键在于哪一种意义或那一个原典可以进入顾问们制定的方案，或者说，只有

进入方案的解释才具有解释的合理性，而进入方案必须有直接的证据。即使某些原典与作品有非常合理的解释，如果没有直接的证据，也应该放弃。方案是制定者的方案，意义一旦出现脱缰之势的时候，贡布里希就会紧紧抓住菲奇诺这根主线，返回到方案本身。但有一种猜测似乎是无法跨越的，那就是艺术家在多大程度上受到顾问和方案的支配。就如贡布里希所说：“假如他了解菲奇诺的信件和他的圈子对于神话的看法，那么他的脑子就自然会朝着至福灵视的方向思考。正是这个概念使波提切利能够以宗教绘画的规模，在宗教绘画的水准上构思这幅作品。”<sup>10</sup>这仍然是一个需要跳越的鸿沟，尽管这个鸿沟不像帕诺夫斯基的新柏拉图主义与《人间的爱与天上的爱》的鸿沟那么宽大。



桑德罗·波提切利 (Sandro Botticelli) 《春》(局部)

9. 贡布里希，《象征的图像》，杨思梁、范景中编选，浙江摄影出版社，1990年，第74页。

10. 同上，第91页。

# [ 博物馆天地 ]

## 馆长访谈

本期受访者：杜鹏飞（以下简称杜）

采访者：劳丽娜（以下简称劳）



劳：艺术博物馆运营已有一段时间，请您总结开馆筹备，其中面临的**最大挑战**是什么？开馆后基本运营情况怎样？与筹备期相比发生了哪些变化？

杜：开馆前工作分为两大部分：基本建设和首展筹备。我们所面临的**最大挑战**是，由于历史原因导致本项目的特殊性和复杂性，在开馆前时间非常紧迫的情况下，土建、二装、展陈和布展工作，加上

网络、安防等系统的升级改造，门厅加建等各项工序在时间上和空间上的交叉、重叠，给管理和协调带来的巨大压力。

幸运的是，在学校各级领导的大力支持和全体员工的共同努力下，困难得以克服，艺术博物馆得以顺利开馆。

开馆后的工作，由筹备模式转入开放运营模式，工作重点由工程推进转为为公众提供优质服务，从此开启“360”运营模式，除去春节假期，我们要全天候工作。开放区是直接面对广大公众、直接展示艺博水准和风采的窗口，我们希望所有员工都有机会参与为公众服务、体验开放区的工作特点。为了保障本馆应对假日（含周六日和法定节假日）参观高峰的能力，我们试行了馆长带班、部门主任值班和员工轮岗制度，节假日员工轮流到开放区值班，岗位包括票台、问询、参观引导（后续将增加讲解岗）等，希望每位员工都能充分展现艺博人的服务热情和风采。艺博的精彩离不开每一位员工的辛勤付出，相信在大家的共同努力下，我们一定可以成就一座一流的艺术博物馆。

劳：开馆以来接待观众的情况是怎样的？得到了怎样的反响？接下来艺术博物馆有哪些新的展览？

杜：开馆后我们每天都对参观量进行统计，截止今日（即



采访日：2016年10月17日，编者注）已接待大约5万6千人，其中本校师生与校外公众的比例大体为3:7。观众整体素质非常高，这其中很多是青少年和学生。我们馆充分发挥了教育和公众服务职能，例如人文学院、美术学院、建筑学院、经管学院均有一些教师将课程安排在博物馆内，我们还接待了清华附中、周边学校以及社会上的美术培训机构的组团参观。与此同时，我们也接待了诸多来自博物馆领域和艺术界的专业人士，例如出席世界艺术史大会的来自欧美日韩等国的专家；出席香港北山堂基金会主办的第五届博物馆论坛的专家，均是来自诸如大英博物馆、美国波士顿美术馆、纳尔逊艺术博物馆、耶鲁大学博物馆、香港艺术馆、芝加哥大学、维也纳大学等世界知名博物馆和高校的近百名专业人士，他们都对清华建成这样一座大规模、高水平的博物馆称赞有加，对藏品、学术水平及展览效果也都非常肯定。

接下来的展览计划还在讨论中，除了基本陈列之外，临展将分为三大类：（1）自主策划；（2）合作交流；（3）自由申报。我们会尽快成立专门的展览评审委员会，建立展览申报、审查工作机制。

先说自主策划，我们计划每年推出1-2个由我馆自主策划的展览，目前推进中有这样几个，一是基于馆藏对常设展内容的更新，主要指青铜展厅，借展的国博青铜器必须于明年3月归还，届时将推出基于清华所藏的青铜器、甲骨及铜镜的展览。书画和丝绣厅的展品不宜过久暴露在光线之下，也将更换展览内容，但主题不会改变。二是策划20世纪早期以陈师曾、姚华为领袖的北京画坛群展，当前美术史对这一时期北京画坛的认识过

于简单化、标签化，而实际上当时的艺术家是非常活跃非常具有开拓精神的。通过这个展览，有望对民国早期的美术史作一重新梳理。我馆所藏同时期的藏品很丰富，包括齐白石、金城、王梦白、余绍宋、于非闇等，当然也会考虑借展其他馆的少量精品。第三个展览，初步考虑在2018年推出一个反映“中华传统木艺”的大展，包括展览大纲在内的前期准备工作已经启动。

关于合作交流展，主要指国内和国际的交流借展。这一块目前还不能透露太多信息，我们正在与国内和国际各大博物馆和文化机构建立联系，摸索适当的合作模式。对于一个展览是否合适引进，如何进行引进，都要进行充分的论证和细致的探索。总之已在接洽和摸索中，可以借鉴中国美术馆、上海博物馆和国家博物馆的模式，希望能够促成一些与本馆藏藏品结构发生互补的、有较大学术含量和社会影响力的特别展览。

关于自由申报的展览，我们考虑将部分展厅向社会开放，公开征集并定期遴选优秀的展览策划方案，统筹安排展览档期并落实到人做好相关对接工作。

除此之外，我们将加强展览项目管理、制度建设、人员配置及阶段性结果的评估考查，力求制度建设更加周密完善。

劳：在清华艺术博物馆的筹建和长远发展中，校友起到怎样的作用？如何有效的联结清华丰富的校友资源？

杜：这是一个很好的问题。校友是非常宝贵的资源，是艺术博物馆未来发展可以借助和依靠的力量。

实际上，我们馆能够得以建成、开放，都离不开校友的支持，开馆以来更是受到广大校友的热烈关注和拥趸。以艺博会员为例，目前已经办理了近700位会员，其中校友接近300人，在校师生300多人，合计占了九成，这是很有趣也是很鼓舞我们的现象。另外在开放政策上，我们对校友也给予了较多优惠政策，欢迎更多的校友来参观，也期待有更多校友加入到博物馆之友的行列。

如何有效联络校友的确也是我们面临的一个课题，目前我们主要依靠校友总会和基金会，同时充分利用网络媒体，通过微信朋友圈的推送和转发，达到在校友中扩散和传播的目的。新媒体和自媒体是很好的工具，我们还要学习利用好。当然，传统手段也是不能忽视的，比如校庆期间的校友返校活动、各地校友会的特色活动、一年一度的校友大会等等，这些活动也是我们宣传和推介艺术博物馆的大好时机，我们要进一步利用好。

可以说，在整个馆的建设过程中，我们依靠校友资源克服了一些困难、解决了一些问题，特别是美术学院的师生和校友资源，给我们提供了许多帮助。艺术博物馆今后的发展更离不开广大校友的支持和帮助，与校友的合作还有一个不断培育和成长的过程。

劳：请您谈下清华艺术博物馆现有收藏情况和未来的收藏计划？

杜：这个时代无法空手谈收藏，艺术是无价的，但艺术品是有价的。博物馆现有藏品固然十分精彩，但比较偏重于中国古典。我们要争取在藏品结构上更加优化，接下来将努力面向未来，面向世界，增加对西洋美术作品的收藏。当然近期可能会以中国艺术家为主，一方面近水楼台，相对比较容易接触和筹划，另一方面也收到资金的制约，我们当然希望有更多西方艺术大家的作品入藏本馆，但是那需要一

个过程，只能一步一步来。针对国内的艺术家，我们可能会策划一些“以展带藏”的展览。具体工作目标有三个方面，第一是确定收藏目标、争取收藏经费，有意识有选择地补充藏品；第二是通过组织优秀展览吸引和收藏优秀作品；第三是希望更多社会贤达和校友能够积极捐赠和支持。当然，我们会成立收藏委员会，遵照严格的工作程序，以严格的学术标准和艺术标准对藏品进行把关。此外我们也可以考虑立足高校资源，建立专项基金收集优秀的学生作品。

劳：清华大学艺术博物馆对于人才吸纳和员工培养的想法？

杜：这个问题非常重要。人才永远是最重要的工作。开馆前我们做了大量的工作，组建了一支年轻、精干、有活力的团队，这是优点，缺点是大都缺乏相关工作经历和经验。这支队伍经受住了开馆筹备和正式运行以来的各项考验，日渐成熟。但是肯定还不够，和高标准、专业化的博物馆运营管理的需求还有差距。所以我们一方面还要继续吸纳高素质专业人才，比如我们学术研究力量、文物保护力量，都还比较薄弱，这是今后人才引进的重点。

此外，对于目前正在岗的员工，确实还需要不断地锻炼、培训和提升。一方面是鼓励大家走出去，到先进的博物馆去学习考察；另一方面是请进来，把业内知名专家学者请到我们馆来开展职业培训。这两项工作我们都会坚持做下去。当然，员工自身也应根据个人的特点做好职业规划和定位，我们会创作条件满足员工成长的需求。

艺术博物馆是个很好的交流和学习的平台，我也是员工的一分子，我自己也在不断地学习，在组织协调各项事务和亲自参与导览、讲解等具体实践中不断成长。

劳：作为一所综合性的高校艺术博物馆，请您谈下清华大学艺术博物馆的研究方向与研究力量的发展？

杜：如果说藏品是一个博物馆的生命，研究就是其生命力。研究是博物馆的基本职能，也是大学的基本职能，所以作为高校博物馆，学术研究更应是我馆天然的职能。

从研究方向来说，一方面是博物馆业务的研究，即围绕博物馆建设、运营、发展、困难和挑战开展的研究，基本可归入博物馆学范畴，这类研究是每一个部门都应做的。我馆的员工多为硕士以上学历，各部门的骨干都应基于自身的兴趣和志趣开展相关研究，提高业务能力和水平。另一方面是基于藏品和展览的研究，应该是综合的、宽广的、多彩的。我们藏品很丰富，而且大都没有露过面，是难得的艺术史研究素材，我们自己如果不利用不研究，就太可惜了，所以学术研究第一个战略就是基于本馆馆藏，开展藏品和相关艺术史的研究。第二个战略是面向当下、面向现代的艺术现象、艺术门类、艺术与科学、艺术和设计领域的研究，这些研究通常会与相应的展览策划相结合。好的展览必然离不开坚实的学术研究作基础。

那么如何支撑我们馆这么宽广的研究方向？我想首先一定要“借力”，借助一切可以借助的研究力量。博物馆的研究与收藏和展览是一体的，必须考虑如何“引智”，面向高水平的国际和国内馆际交流进行展览策划和学术研究，一定意义上，引进什么展览反映了我们的姿态和导向。

其次，我们还有清华大学的优势，可借助的力量十分广泛：首先，我们有一流的艺术学科，设计学科全国排名第一，国际QS排名第23名，美术学科全国第四，艺术理论全国排名第三，这些都可以成为艺术博物馆学术支撑团队。其次，对于

清华大学这样一所顶尖的综合大学来说，建筑学科、历史和人文学科、生命、材料、物理、数学、化学等等学科，都可能成为研究发展和支撑力量。例如合作对文物进行修复。第三个优势，做为世界知名的高等学府，我们可更好地与国际国内的资源进行对接，例如故宫、国家博物馆，国外艺术机构，艺术基金，大学博物馆等等。

劳：对于如何更好的与这些研究力量结合，如何支持多元而自由的展览，我们还要有更多的摸索？

杜：我们的艺术研究可更好的参与国际学术范畴的对话；清华的文科力量有自身的特点，更多偏重对于非物质的研究，历史、哲学等，那么如何形成有效的合作也值得探讨。希望我们能够更好地形成学术的探讨的阵地，馆内相关职能部门能够更好的纵向合作，公立美术馆本质上没有形成“独立策展人”制度，鼓励学术探讨，有条件的结合当下的财务制度和管理制度，通过提供场地和工作配合，鼓励策展人来做展览，也许也可以形成专门的策展基金。

# 大学博物馆

## 哈佛大学博物馆简介

劳丽娜



哈佛大学博物馆 资料图

哈佛大学艺术博物馆由三座以艺术收藏者和捐赠者命名的博物馆组成，分别是威廉·海斯·福格艺术博物馆（The Fogg Museum）、布什·莱辛格艺术博物馆（Busch-Reisinger Museum）和亚瑟·萨克勒博物馆（Arthur M. Sackler Museum），各有特色，每一个都有着不同的历史、收藏，主旨和定位。哈佛大学艺术博物馆另设四座研究中心：萨第斯考古勘探研究中心（成立于1958）、现代艺术技术研究中心（成立于2002年）、哈佛艺术博物馆档案库及斯特劳斯保护技术研究中心（成立于1928年）。

威廉·海斯·福格艺术博物馆乃1891年在威廉·海斯·福格先生的遗赠基础之上建立，它收集的是西方中世纪至今的绘画、雕刻、素描、印刷品和照片。当时的哈佛美术系系主任埃德加·费布斯和美术系教授保尔·

萨克斯先生期望福格艺术博物馆能像一间美术试验室，用高水平的艺术珍品来教学。许多馆藏项目专用于美术史学院的教研，使大学生直接接受人类文化艺术精华的熏陶，同时，还培养了一批艺术博物馆的专业管理人才。

布什·莱辛格艺术博物馆成立于1902年，专注于德语国家的艺术品收藏，并展示有关中欧、北欧的文化艺术。1911年维纳·奥托新馆建成并开放，人们在此可以欣赏到德国表现主义作品、维也纳直线艺术和1920年的构成派艺术作品，另有中世纪后期、文艺复兴时期和巴洛克式的雕刻以及包豪斯相关艺术，此外，还保存有德语系欧洲国家的战后和当代艺术。

亚瑟·萨克勒博物馆（Arthur M. Sackler Museum）建于1985年。1912年，兰登·华尔纳（Langdon Warner）在哈佛大学首次讲述亚洲艺术，直到1977年，哈佛有





2014年11月16日至2015年7月26日期间展出的“马克·罗斯科的哈佛壁画”展作品之一。

关亚洲、古代伊斯兰和印度的艺术在规模和重要性上不断增长，为了提供更大的场地用于展示和学习，在国际知名收藏家、企业家、慈善家萨克勒慷慨捐赠下成立此馆。该馆主要收集古代亚洲、伊斯兰和印度、地中海区域的艺术品，人们可以看到诸多中国古代青铜器、玉器、陶瓷、古代绘画和佛教雕刻及北朝鲜陶瓷、日本浮世绘、印度绘画、阿拉伯书法、波斯地毯、希腊和罗马古青铜器、石雕等。

哈佛大学博物馆的收藏品贯穿不同历史时期，具有重要的国际意义，汇集了几代人的慷慨捐助，绝大部分捐助者都是哈佛学校友，通过百余年的努力，哈佛教职员利用这些丰富的资源为深入教学和研究追本溯源，为增长哈佛人的学问和知识旁征博引，创造了哈佛大学的博物馆文化。

应学校邀请，伦佐·皮亚诺建筑工作室设计的哈佛艺术博物馆改扩建项目在2014年底完工。扩建工程持续六年之久，耗资3.5亿美元，总面积20.4万平方英尺，首次将三座博物馆聚集在一个屋檐下，并新建有带文化艺术研究中心的展区，一个特展画廊和三个小型大学画廊。哈佛校方认为设计重新定义了艺术设施与教学以及学习的关系，创造了一种全新的试验空间实现教学任务、开展研究和专业培训，并加强了波士顿和剑桥之间的文



安格尔 大浴女 布面油彩 62.86厘米 × 42.01厘米  
1808年 哈佛大学福格艺术博物馆藏

化生态系统。在新建筑体内，观众可以进行与展品相关的新研究，探讨身在博物馆内产生的新观念，瞥见工作中的修复人员，访问独一无二的艺术研究中心，并享有观看丰富藏品的第一手经验。

经过改建并扩建之后的哈佛大学艺术博物馆于2014年11月16日正式向公众开放，开馆大展为“马克·罗斯科的哈佛壁画”。

这座堪称世界上最伟大和最有影响力之一的大学艺术博物馆将继续为哈佛莘莘学子，深耕的教职员以及公众带来服务与启发，曾被誉为是2014年最受期待的建筑之一。

# [ 经典赏析 ]

## 晚霞余晖

清华大学艺术博物馆馆藏陶瓷赏析

尚刚

坚硬的陶器以松软的粘土制成，是人类最初的创造性产品。在江西万年的仙人洞，出土了世界上最早的陶器，距今约两万年。从八千年前开始的四千年，是中国的新石器时代，陶器生产也逐渐遍布南北东西，彩陶和黑陶分别以装饰和造型成为工艺美术的精华。陶器的发展孕育了瓷器的诞生。在东汉晚期的浙江，出现了世界最早的瓷器，比西方早了大约一千七百年。

瓷器成本低廉、坚实耐用，逐渐成为使用最多的日用器皿，作品也日臻完美。两宋，中国的陶瓷艺术登上巅峰。定窑白瓷、汝窑青瓷、官窑青瓷、龙泉青瓷、建窑黑瓷、景德镇青白瓷、磁州窑白地黑花瓷等等，她们或秀润、庄穆，或古雅、或灵逸、或潇洒，至今仍是光辉的典范。元代的青花，明清的斗彩、五彩、粉彩、珐琅彩和各种颜色釉等等则如千芳竞秀，闪烁着非凡的智慧，展现着超卓的技艺。

从唐代开始，中国瓷器就通过海道源源外运，成为销量最大的中国古代产品。她们博得了崇高的声誉，引出了远近的仿效。西欧虽远隔重洋，其瓷器的出现竟也得益于对明清外销瓷的学习。直到十九世纪，那里的君王贵族、富商大贾仍以收藏中国瓷器为雅、为荣。

瓷器与丝绸等一道，曾是华夏文明最重要的传播者。思想、文学虽是中国文化的精髓，但语言的隔阂、文化的差异，令远方的异域人士难以理解。但瓷器、丝

绸不同，因为陪伴生活，她们令主人通过使用和欣赏认知了东方的优雅、博大、智慧和才艺。绵延到近代，瓷器、丝绸始终保有传播中华文明主要使者的身份。

清华大学艺术博物馆现藏陶瓷两千七百余件组，她们主要是当年中央工艺美术的教学资料，基本来自20世纪50~60年代教师的购买和国家的拨交，也含近年少量的私人捐赠。藏品的时代虽以明清居多，但古今各个历史时期无不有之，品种则包含了红陶、灰陶、彩陶、黑陶、原始瓷、青瓷、白瓷、青花、釉里红和各类彩绘瓷、颜色釉等，十分丰富，能相当全面地体现中国，尤其是明清陶瓷的历史发展和艺术成就。

清华大学艺术博物馆的开馆首展即甄选景德镇的清代瓷器百多件，以时间为主线，按品类做组合，努力展示其发展历程。清廷在景德镇设置了御窑厂，当地还有星罗棋布的民间瓷窑。官府造作垄断优质原料，驱役能工巧匠，制作精细考究，产品体现统治阶层的意旨和趣味。由于其主人占据了文化的统治地位，御窑厂的生产对民间影响深远，成了时代瓷业的主导。因此，入选开馆首展的作品以御窑厂产品为主，康熙、雍正、乾隆三朝的官府烧造登上了古代中国陶瓷技艺的顶峰，也成为陈列的主体。为了更全面地反映清代景德镇陶瓷面貌，嘉庆以后的官府产品和各朝的民间瓷器，也占有相当的比重。

青花如意蕃莲纹原盒 清 康熙  
通高 12.3 厘米  
口径 18.9 厘米 足径 9.9 厘米



应当坦承，馆藏大抵为当年的教学资料，不含清代的高贵的品种与炫耀技术的器物，如珐琅彩、转颈瓶等等。尽管有缺失，但展览仍可梳理清代景德镇陶瓷艺术的演进脉络。

展览的第一单元为康熙朝（1662~1722年）瓷器。走出清初的低靡，从康熙中期开始，景德镇瓷业复兴，技艺精进，雍容大方的风貌也渐次生成。新创的品种除宝光内涵的多种颜色釉外，彩绘瓷中的珐琅彩和粉彩尤其引人瞩目。青花和五彩是烧造的大宗，民家及官府共同将其艺术推上高峰。优秀的康熙青花图案鲜亮，色阶深浅浓淡，犹如绘画中的“墨分五彩”。典型的康熙五彩图案呈色远比前代丰富，特别是人物题材，喜夸张，重神韵，装饰造诣极高。中国古代文艺，常以复古革除时弊。从康熙朝开始，御窑厂瓷器也时时仿古，不仅形神逼真，还常常模仿款识。



釉里红龙纹油锤瓶 清 雍正

高 42.5 厘米 口径 4 厘米 足径 11 厘米



豇豆红小盘 清雍正 高3厘米 口径13厘米 足径7厘米

雍正朝（1723~1735年）瓷器是展览的第二单元。雍正一朝虽仅十三年，但与帝王的宝爱和趣味直接联系，将瓷器的秀润优雅引入高峰，有清一代，无出其右。雍正御窑厂最重要的成就是珐琅彩与粉彩瓷器的成熟与完美，能妙融瓷器与书画艺术为一体。其他作品也大多胎体细腻、釉质莹润、造型灵秀、装饰简静。入选的几件粉彩瓷器不仅是馆藏的精品，也无愧清瓷的上品。

第三单元陈列乾隆朝（1736~1795年）瓷器。乾隆时代，陶瓷艺术能融汇古今，烧造技术可妙到毫颠，何去何从，成了问题。可惜，在帝王的引导下，御窑厂选择了技术，转折发生在乾隆后期。尽管以瓷仿生摹物，可惟妙惟肖，套瓶转心转颈，能活动自如。在数以百万计产品中，虽佳作也层见叠出，但倾力尽力的器物往往蜕变为奇技淫巧的载体，造型畸异、花纹繁缛，构图散乱。工艺登峰造极，但艺术活力渐失。

嘉庆至宣统的产品组成了展览的第四单元。乾隆以后，国力日衰，陶瓷也无法振作，工艺难以为继，艺术鲜见进取。嘉庆朝（1796~1820年）御窑厂产品纵使精工细作，却全然乾隆旧貌。嘉庆以降，御窑厂连同民间瓷窑，尽管也有过一时的荣光，但精绝的制作失去资财的支持，对技术的迷恋却一如往昔。虽日用器的情形稍好，但陈设瓷造型或疲弱、或因袭，装饰或繁乱、或矫情，总体上，风华渐失，进入沉郁颓靡。历史悠久，灿烂辉煌的中国古代陶瓷竟如此收束，真令人扼腕叹息。

清是中国的最后一个封建王朝，以景德镇为代表的陶瓷艺术，因技艺并重而登上高峰，再因沉迷机巧而退入歧路。对于今日的工艺美术，这个蜕变启发深思、令人警醒。

## 蓝瑛《青岩红树图》

谈晟广

蓝瑛（1585-1664/1666），字田叔，号东郭老农、东皋蜚叟、蝶叟、西湖外史、吴山农、山叟、万篆阿主者、西湖研民等，晚号石头陀，所居榜额曰“城曲茂堂”，钱塘人。明末清初的画坛，以苏州为中心的“吴派”和以上海松江为中心的“松江派”大行其道，蓝瑛善画山水、花鸟和人物，尤其是他的山水画，他能够从中脱颖而出，成为代表一地画坛风格的一时之选，是十分难得的，他也引领了其他浙江画家（如陈洪绶）的时代风格，画史以“武林派”宗主称之。

蓝瑛“少颖异，八岁尝从人厅事，蘸灰画地，作山川云物，林麓峰峦，咫尺有万里之势。及治经生家言，指河图洛书曰：古人未有书先有图，图何必不名家。遂留意绘事……”（雍正《浙江通志》）蓝瑛之画，“以黄子久入门而惺悟焉”，也就是说，他的绘画是从元代著名画家黄公望入门的，然而身在杭州，却苦于见不到黄的真迹。于是，万历三十五年（1607），20余岁的蓝瑛来到当时的画坛中心之一松江，拜访求教于孙克弘、董其昌等名家。蓝瑛曾画一幅《朱竹图》，就题曰：“丁未夏日画于东皋雪堂，呈上雪居老先生教正。”（庞元济《虚斋名画录》）孙克弘，家富收藏，“休致于家，勾结园亭，搜觅古玩，而于书画尤最；博览既多，收藏亦妙，豪放结诺，有晋人风”，这让蓝瑛有机会饱览古代诸家名作，并从中汲取营养，从而为日后形成自己的风格打下坚实的基础，“自晋唐两宋，无不精妙，临仿元人诸家，悉可乱真”。蓝瑛不仅师法古人，还饱游饫看，曾经远游闽、粤、荆、襄、燕、秦、晋、洛等地中年。以后的蓝瑛，最终“自立门庭，分别宋元家数，某人皴染法脉，某人蹊径勾点，毫不差谬，迄今学，咸

沾其惠”。（以上引文均见《图绘宝鉴续纂》卷二）

蓝瑛山水画，主要有以浅绛为主的水墨山水和以青绿为主的设色山水两种风格。清华大学艺术博物馆藏《青岩红树图》【图1】，落款“东郭老农蓝瑛画于梅花飞雪轩”，可知是其晚年力作。晚明文人张岱曾评：“黄大痴九十而貌如童颜，米友仁八十而神明不衰，谓其以画中烟云供养也。蓝田叔年至望八，其画枯木竹石，笔力愈老愈健，盖得力于服食烟云者，亦应不少。”（《跋蓝田叔枯木竹石》）的确，这张蓝瑛的晚年杰作，笔法跳跃生动，笔力正是“愈老愈健”，当托胎于黄公望，又杂糅诸家。恰如其自题山水画所曰：“绘学必须从古人笔墨留意一番，始可言画家也。董、巨一门，则皴为麻皮、褪素，后学咸于其门为弟子。荆、关皴以劈斧、括铁，所师则鲜矣。董、巨尚以笔墨韵动，渲染远近，是后开元人生面，无涯妙道。于荆、关笔劲，点画一成，不能加以增减。后学未能多见其真迹，焉可尊师范日夕之参也。余所画数家，因石老远寄，不能辞，草草拟法前辈，董、巨、荆、关如生，或许培桃李中一柯耳。”（俞剑华《画论类编》第四编《山水》）是图设色，以浅绛法，先以墨笔勾皴，再施以墨赭、淡花青，以成所谓“青岩”；树色施以淡淡的红赭色，以成所谓“红树”，青、红二色相映，画面底部，置一草阁，内有二人闲坐交谈，构成了一幅淡然和谐的画面。这种青、红对比的画面，是蓝瑛山水画的一大特色，不仅体现在这种浅绛法，在他的青绿法中也很常见，如《仿张僧繇山水图》、《白云红树图》等，运用更浓重的双色对比，表现古朴的山水风貌。《白云红树》图上，蓝瑛题款曰：“张僧繇没骨画法，时顺治戊戌清和画于听鹤轩。西湖外民蓝



图1 蓝瑛 青岩红树图 明代 立轴 纸本设色 160×81厘米 清华大学博物馆藏

瑛。”这种所谓的“张僧繇法”，即以大青绿设色画山水，实际是明代画家对中古时代画风的一种想象。蓝瑛自成一格的浅绛法青红对比的山水，可能正是托胎于这种对古法青绿的追求，体现了他并未拘泥于黄公望法山水的创新精神。

蓝瑛在世时，声名颇大，然而后来却被归入浙派殿军，这是一种负面的评价。清张庚（1685-1760）在《浦山论画》中写道：“画分南北始于唐世，然未有以地别为派者，至明季方有浙派之目，是派也，始于戴进，成于蓝瑛。”并说：“金陵之派有二，一类浙，一类松江……”这里所说的“浙”就是以蓝瑛为首的“武林画派”。然而，张庚又在《国朝画征录》中认为蓝瑛一派的画“识者不贵”，应该“抹倒”。清沈宗骞（1736-1820）在其《芥舟学画编》卷二虽然将蓝瑛定为“武林派”之首，却又将其归入“邪派”、“狐禅”之列。这是十分不公平的。

事实上，晚年基本上在故乡杭州居住的蓝瑛，以卖画授徒为业，影响颇大。《明画录》记载：“传其法者甚众，陈璇、王奂、冯湜、顾星、洪都皆其选也。”另据《无声诗史》、《明画录》等记载，明末到清初，见于画史记载的一大批画家如陈洪绶、刘度、蓝孟、蓝深、蓝涛、蓝洄、苏宜、周世沛、禹之鼎、吴球等人，亦都出自其门下。谢稚柳在《鉴余杂稿》中则认为：“清初扬州的李寅、王云、颜峰，甚至袁江，金陵八家中的龚贤、樊圻、吴宏、高岑、邹喆等人也受到蓝瑛画风的影响。”



图2 蓝瑛 仿张僧繇山水图 绢本设色  
177厘米×91厘米 无锡博物院藏



图3 蓝瑛 白云红树图 绢本设色  
189.4厘米×48厘米 台北故宫博物院藏



# [ 艺术资讯 ]

## 清华大学艺术博物馆资讯

来源：公共教育与对外关系部



清华大学艺术博物馆作为面向校园和社会大众的艺术平台，聚合校内外优质资源，开展了一系列兼顾学术性、思想性和艺术性的公共教育活动，其中包括“清华艺博”讲坛、讲座，“手作之美”创意坊和“多相放映”影像项目等。这些活动以学术讲座、互动参与、动手实践等多种形式，为广大公众提供接触和体验艺术的机会，充分发挥博物馆的公共教育职能，长期系统地打造清华

大学艺术社区生态。其中，“清华艺博讲坛”是清华大学艺术博物馆的重点公共教育项目，讲坛定期举办，面向莘莘学子和社会大众，广邀国内外拥有崇高声誉的专家学者，与听众分享艺术、科学、文化、历史等领域的丰富知识与精彩思想，努力打造具有清华风格的文化艺术传播。“清华艺博讲坛”已陆续开办了12场，受到了良好的社会反响。

---

## • 清华艺博讲坛

### 博物馆与艺术鉴赏

2016年9月25日，“清华艺博讲坛”在清华大学艺术博物馆四层报告厅开讲。第一讲由冯远馆长为公众做了一场关于“博物馆与艺术鉴赏”的讲座。在讲座中，他阐述了清华大学艺术博物馆的定位以及博物馆在当下时代的重要意义，（博物馆在当下时代的重要意义以及清华大学艺术博物馆的定位）同时介绍了世界著名博物馆及其馆藏特点，并对中国当下的博物馆建设应如何吸收国外博物馆的优点，立足当下，充分体现民族创新力和想象力而合理发展提出了设想。

#### 主讲人简介：

冯远，1952年生于上海，中国画家、美术教育家。现任中央文史研究馆副馆长、中国文学艺术界联合会副主席、中国美术家协会副主席、清华大学艺术博物馆馆长、博士研究生导师。

---

### 图画与建筑：两种建造

2016年11月26日，“清华艺博讲坛”第二讲在清华大学艺术博物馆四层报告厅开讲。在讲座中，张永和教授分别对“绘画与建筑”、与“从绘画到建筑”的关系做了充分的讲解。并部分介绍了如上海世博企业联合馆、诺华上海园区、垂直玻璃宅等自己设计的建筑和产品，

#### 主讲人简介：

张永和，非常建筑主持建筑师，美国MIT建筑系前主任、实践教授，同济大学教授。

---

---

## • 清华艺博讲座

### 《宏观·微观》池田亮司与他的声音视觉艺术

2016年8月25日，应清华大学艺术博物馆的邀请，日本艺术家池田亮司在清华美院A310报告厅为观众带来一场有着丰富视觉体验的艺术讲座。他用数学原理转化声音艺术，使“数学之美”成为他的作品中最重要的成分之一。他在与欧洲原子研究组织（CERN）的科学家们的合作中受到启发，从而创作了《普朗克宇宙》。这件作品基于量子物理和宇宙天文学的原理，在超对称性理论指导下，以多媒体可视化的方式，呈现量子物理理论中不同的尺度和维度下的宇宙。

#### 主讲人简介：

池田亮司（Ryoji Ikeda），1966年生于日本岐阜，是享誉世界的电子音乐作曲家、视觉艺术家。

---

### 感动心灵的西方美术

2016年10月25日，由北京大学丁宁教授主讲的“感动心灵的西方美术”学术讲座在清华大学艺术博物馆四层报告厅开讲。西方美术以一种独特的气质影响了整个人类，它是西方文明的重要组成部分，优雅精绝的古希腊雕塑，雍容典雅的古典绘画，百变奇绚的现代美术，见证了西方历代艺术家伟大的创造力，是一部人类心灵自我展现的独特历史。本讲座共分十二讲，为我们解答其中奥秘。现在已进行了第六讲，该系列讲座将会在未来继续将精彩呈现给公众。

#### 主讲人简介：

丁宁，北京大学教授，博士生导师。

---



## 野兽派创始人：马蒂斯

2016年11月2日，在清华大学艺术博物馆四层报告厅，法国国家艺术史研究院院长埃里克·德·查西在清华大学艺术博物馆四层报告厅给公众带来了题为《野兽派创始人：马蒂斯》的讲座，讲座由杨冬江副馆长主持。讲座介绍了在见证了二战的冲突与恐怖之后，野兽派的创始人和主要代表人物亨利·马蒂斯如何创作出跨越具象与抽象的巅峰之作，并使之成为许多战后画家灵感来源的历程。

### 主讲人简介：

埃里克·德·查西（Éric de Chassey），1965年出生于美国匹兹堡，法国籍艺术史学家、评论家和当代艺术教授，现任法国国家艺术史研究院院长。

## 印度艺术

2016年11月17日，中国艺术研究院研究员王镛主讲的《印度艺术》，在清华大学艺术博物馆四层报告厅开讲。讲座重点介绍了印度艺术神秘玄奥，瑰丽幽琮的特点，并论述了印度宗教、哲学、美学、文学与艺术的关系，以及印度佛教艺术对中国的影响。

### 主讲人简介

王镛，中国艺术研究院研究员、博士生导师，主要从事印度美术史与中外美术交流史研究。

## 达·芬奇及其线性透视：关于《三博士来朝》的透视研究

2016年11月30日，菲利波·卡梅洛塔在清华大学艺术博物馆学术报告厅为公众奉献了一场题为“达·芬奇及其线性透视：关于《三博士来朝》的透视研究”的讲座，讲座由杨冬江副馆长主持。菲利波·卡梅洛塔在讲座中通过对达·芬奇艺术风格成熟期的一件未完成作品《三博士来朝》的分析，对达·芬奇绘画中的线性透视的运用及溯源等问题进行了深入的分析讲解。

### 主讲人简介

菲利波·卡梅洛塔（Filippo Camerota）出生于1960年，佛罗伦萨伽利略博物馆副馆长以及藏品部主任。

## • 清华艺博公共教育 · 出版 · 服务



### 清华大学艺术博物馆微信公众平台

来源：信息部

2015年6月清华大学艺术博物馆正式启用微信公众平台，开馆以来，清华大学艺术博物馆微信平台陆续推出了“精品展览”、“语言导览”、“公教活动”三个板块，以快捷、简便易操作的方式为博物馆志愿者和观众提供所需信息及相关的服务。

### “手作之美”——清华艺博陶艺探究课开课

来源：公共教育与对外关系部

陶瓷是中国传统文化的艺术形式，经历了复杂而漫长的文化积淀历程，获得越来越多公众的喜爱。清华大学艺术博物馆公共教育与对外关系部邀请清华大学美术学院陶瓷系章星教授、李正安教授，开设了两期主题为“陶艺探究”课程，设置“展览参观”、“陶瓷制作工艺讲解”、“陶瓷艺术赏析与实践”等课程内容，使公众全方位熟悉陶艺制作泥料及制作工作，体验成型工艺，感受陶艺之美。

### 开馆展丛书出版

来源：事业发展部

为迎接清华大学艺术博物馆开馆及开馆首展，清华大学艺术博物馆推出了清华大学艺术博物馆开馆丛书。该套丛书由清华大学出版社出版，全套共11册，将开馆展中的7大板块、11个展览中的作品全部收录其中，并为展品做了深入的学术梳理。目前，该套丛书在我馆艺术商店有售。



## 品位生活—1911 咖啡店运营

来源：事业发展部

清华大学艺术博物馆 1911 艺术咖啡店位于博物馆大厅南侧，已于开馆之日运营。店内氛围舒适、优雅，提供多种咖啡、茶饮与可口简餐。观众在参观之余，获得舒适的休息、就餐环境。

## 清华艺博首个免费日开放

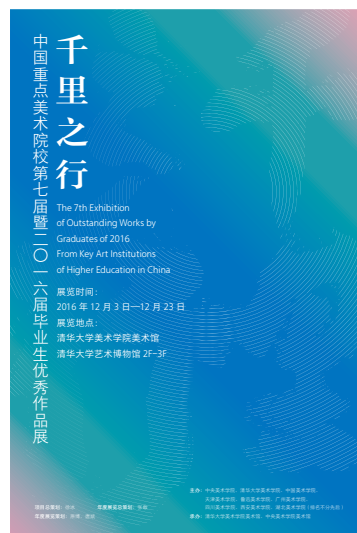
来源：综合办公室

2016 年 11 月 3 日，清华大学艺术博物馆馆首个免费开放日对全校师生免费开放。以后，每月第一周的星期四（法定节假日除外）将设定为校内师生（不含成人教育）免费参观日，其他时间来本馆参观的校内师生凭本人教工校园卡、学生 IC 卡进行购票，校友购买门票可享八折优惠。

## 展事讯息

### • “千里之行”中国重点美术院校第七届毕业生优秀作品展开幕

2016 年 12 月 3 日，由清华大学美术学院、中央美术学院、西安美术学院、中国美术学院、鲁迅美术学院、四川美术学院、广州美术学院、天津美术学院、湖北美术学院九所美术院校联合主办的“千里之行—中国重点美术院校第七届暨 2016 届毕业生优秀作品展”在清华大学艺术博物馆一层大厅开幕，展地为清华大学艺术博物馆二层 4 号展厅和三层 5-6 号展厅。本展览将持续至 12 月 23 日。原二层 4 号展厅“尺素情怀”—清华学人手札展在此期间撤展，并将于 12 月 25 日重新恢复。



### • 图案人生——中国现代设计教育奠基人雷圭元艺术回顾展开幕

2016 年 12 月 30 日，由清华大学艺术博物馆、清华大学美术学院联合主办的“图案人生—中国现代设计教育奠基人雷圭元艺术回顾展”在清华大学艺术博物馆一层大厅开幕，展地为清华大学艺术博物馆三层 5-6 号展厅。本展览试图通过永远的“教书匠”和“无界”的艺术家两大版块，综合呈现雷圭元为人生而艺术的设计理想，行知合一的教育理念，一专多能的艺术特色。本展览将持续至 2017 年 3 月 31 日。



## 海外艺术资讯

### • 南非国家艺术作品展

展馆：大英博物馆

展期：2016年10月27日-2017年2月26日

展览概述：本展览展示南非国家艺术作品，最早可上溯至10万年前，从最早岩石艺术一直到南非当代艺术，展现出南非丰富多彩的历史。



### • “认知”：苏珊·奥德沃斯与简·迪克森 双人作品展

展馆：英国剑桥大学菲茨威廉艺术博物馆

展期：2016年9月13日-2017年2月5日

展览概述：本展览展出的是来自英国的两位艺术家苏珊奥德沃斯与简·迪克森的当代艺术图像作品，这些展品挑战我们对于现实与身份的预想。



### • 雷内·玛格利特 (René Magritte)： 图像的欺骗

展馆：法国蓬皮杜国家艺术文化中心

展期：2016年9月21日-2017年1月23日

展览概述：本展览是比利时蜚声国际的著名艺术家雷内·玛格利特个展。展出其代表作以及一些来自公共、私人收藏的作品。本展览共分为五个部分：第一部分：文字与图像 (Les mots et les images)；第二部分：绘画的发明 (L'invention de la peinture)；第三部分：地穴的寓言 (L'allégorie de la caverne)；结论部分：窗帘与错视 (rideaux et trompe l'œil)；延伸思考部分：混合美循序陈列。策展人以提出问题的方式策展理念为观众提供理解玛格丽特作品的通道。







摄影：肖非