

---

清华大学

艺术博物馆 馆刊

---

PERIODICAL OF  
TSINGHUA UNIVERSITY  
ART MUSEUM

---

2017

—  
2 期

总第 4 期

**T&M** 清华大学艺术博物馆  
TSINGHUA UNIVERSITY ART MUSEUM

清华大学

## 艺术博物馆 馆刊

PERIODICAL OF  
TSINGHUA UNIVERSITY  
ART MUSEUM

### 编辑委员会

主任：王明旨

委员：（按姓氏笔划排序）

马 赛 卢新华 冯 远 刘巨德 杜大恺 吴为山

张夫也 张 敢 苏 丹 杨冬江 陈池瑜 陈岸瑛

陈履生 邹 欣 杜鹏飞 尚 刚 徐 虹 曾成钢

鲁晓波

主 编：杨冬江

副主编：徐 虹

学术主持：陈池瑜

视觉总监：王 鹏

本期责编：赵 晨

### 栏目主持

展览现场：葛秀支 史论经纬：赵 晨

博物馆天地：葛秀支 经典赏析：赵 晨

艺术资讯：王 兆 许 诺

编辑部主任：赵 晨

编辑部成员：（按姓氏笔划排序）

王晓梅 王晨雅 张 明 张 晓 张 珺 吴 同 徐 虹

黄文娟 倪 葭 彭 宇

责任校对：余 温

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

邮箱：bwg@tsinghua.edu.cn

出刊时间：2017 年 7 月

## 卷首语

德国新表现主义代表艺术家马库斯·吕佩尔茨作品展，从莫奈到苏拉热：西方现代绘画之路特展，及白俄罗斯现代版画、水彩、素描作品展，先后在清华大学艺术博物馆隆重开幕，在艺坛引起较大反响。本期馆刊特邀外国美术史专家张敢教授与李黎阳教授分别对德国新表现主义和吕佩尔茨作品进行深入分析。赵德阳著文对法国印象主义画家莫奈代表作《睡莲》进行赏析，王兆、许诺译介文章介绍法国圣艾蒂安大都会现代博物馆展品从库尔贝到莫奈、从毕加索到伊夫·唐吉的代表作，精彩纷呈，勾勒出西方现代艺术发展的轨迹。这三个展览，对于我国学界和观众了解及研究西方现代艺术都有重要意义。另外，本期还对王纲怀先生铜镜捐赠展、清华大学美术学院本科毕业生与硕士生毕业生作品展做了相关报道。

本期刊载的晁岱双研究员一文，对中国国家博物馆典藏战国至唐代墨迹、简牍、写经、帛书做了整理和研究；朱彦博士的论文对清华大学艺术博物馆所藏俞平伯赠毕树棠本《遥夜闺思引》跋语进行了考证和研讨；清华大学校友王纲怀先生捐赠给清华大学艺术博物馆的一批铜镜展出后受到好评，特邀王纲怀和倪葭著文，赏析捐赠作品中的错金铁镜的艺术形式与价值。这组关于古代墨迹与现代手札的研究及对古代铜镜的赏析文章，对书法史和工艺美术史研究，具有积极的作用。

在《博物馆天地》栏目中，刊发对本馆邹欣副馆长的采访，谈及大学博物馆的管理与运营等；徐虹研究员的论文结合本馆举办的法国现代艺术展，论述大学艺术博物馆展出艺术经典的意义和作用；葛秀支的文章则介绍了美国普林斯顿大学艺术博物馆的历史与收藏，可作为中国大学艺术博物馆建设的借鉴。

学术主持

陈池瑜

# 目录



## 展览现场 Exhibition Scene

从莫奈到苏拉热：西方现代绘画之路（1800-1980）	王兆 许诺	6
探寻西方现代绘画之路	杨冬江	10
一座博物馆就是一份广博的记忆	玛蒂娜·穆赫-丹瑟	12
从酒神赞歌到阿卡迪亚：马库斯·吕佩尔茨作品展	王兆	13
从“酒神赞歌”到“阿卡迪亚”	杨冬江	16
艺术的本质：马库斯·吕佩尔茨与他的创作	文策尔·雅克布	18
必忠必信——王纲怀捐赠铜镜展	谈晟广	20
非线性现实：白俄罗斯的现代版画、水彩与素描	娜塔莉亚·夏兰戈维奇	22
清华大学美术学院 2017 届本科生与硕士研究生毕业作品展	鲁晓波	25



## 史论经纬 In-depth Research of Art History and Theory

马库斯·吕佩尔茨和他的艺术	张敢	28
艺术是应该有内容的——德国新表现主义再认识	李黎阳	31
中国国家博物馆典藏战国至唐墨迹概述	晁岱双	40
知心客安在——俞平伯赠毕树棠本《遥夜闺思引》跋语探微	朱彦	47



## 经典赏析 Appreciating of Classic

光色斑斓：莫奈《睡莲》赏析	赵德阳	51
错金铁镜刍议——兼说清华大学艺术博物馆展览中的错金铁镜	王纲怀 倪葭	55



## 博物馆天地 The Field of Museum

馆长访谈：邹欣 清华大学艺术博物馆副馆长	葛秀支	58
大学博物馆：美国普林斯顿大学艺术博物馆的历史与收藏	葛秀支 编译	60
通往经典之路——大学艺术博物馆的展览	徐虹	65



## 艺术资讯 Art News

清华艺博：展览预告		68
清华艺博：公教活动		69
清华艺博：新闻资讯		73
国内艺术资讯		74
海外艺术资讯		77

# 从莫奈到苏拉热： 西方现代绘画之路（1800-1980）

王兆 许诺

展览时间 / 2017年5月7日至8月31日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆 1、2、3号展厅

展览总策划 / 冯远

策展人 / 玛蒂娜·穆赫-丹瑟（法国），杨冬江

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

支持单位 / 法国驻华大使馆



古斯塔夫·库尔贝《田园景色 / 古老风景》  
99×79.5厘米 约1840年

2017年5月6日，“从莫奈到苏拉热：西方现代绘画之路（1800-1980）”暨中法文化之春开幕式在清华大学艺术博物馆一层大厅举行。有别于此前的“对话达·芬奇”特展和“从酒神赞歌到阿卡迪亚：马库斯·吕佩尔茨作品展”，此次展览集中展现了1800年至1980年这一百八十年间涌现出来的代表性艺术家及其作品，共展出51件风格各异的现代艺术作品。展览按时间和风格分为六大主题单元：1）对风景的新感知；2）西方艺术中的人物与肖像；3）从立体主义革命到纯粹主义；4）超现实主义，梦境与无意识；5）回归物质；6）在具象与抽象之间。

此次展览所呈现的西方艺术的“现代之路”，始于19世纪初，延伸至20世纪下半叶。这一百多年，西方艺术经历了艺术风格的激变，如本次展览所涉及的古典主义、写实主义、印象主义、象征主义、立体主义、超现实主义，以及抒情和几何抽象主义等。这一系列风格流派的交替和发展，展现了这一时段西方现代艺术充满矛盾和创新的崎岖之路，及其社会文化精神和艺术风格、观念的嬗变。与此同时，展览还云集了多位我们耳熟能详的艺术大师的作品，如库尔贝、莫奈、马蒂斯、毕加索、杜布菲、苏拉热等，以及许多中国艺术爱好者也许并不熟知却也产生了重要影响的西方艺术家。

## 第一单元 对风景的新感知

受到17世纪荷兰风景画和19世纪初期英国风景画的影响，19世纪

的法国画家们探索出一种感知自然的新方式。写实主义者逐渐从意大利古典主义转向自身周围的环境，他们在创作中尽可能地接近自然。正如古斯塔夫·库尔贝所说，“自然的美胜于艺术家能想到的一切”。

作为对工业化及法国自然景观再发现的回应，古老宏伟的森林成为备受青睐的主题。一些艺术家离开巴黎并将自己的工作室安置在枫丹白露的森林里，巴比松镇由此成为活跃的艺术阵地，让-巴蒂斯·卡米耶·柯罗、夏尔-弗朗索瓦·杜比尼、让-弗朗索瓦·米勒和泰奥多尔·卢梭在这里聚集并成立了风景画家的“巴比松画派”。1825至1875年间，世界各地渴望研究自然的艺术家也纷纷加入其中。

随后，印象主义画家将他们的画架搬至所画主题前，这彻底改变了绘画的习惯准则。克劳德·莫奈的《睡莲》就是这种新方式的体现，它预示着20世纪中叶艺术家们所进行的各种抽象实践。

和保罗·西涅克一样，阿尔伯特·杜波依斯-皮勒使用分割法，结合视觉领域的科学发展，在画布上尽可能呈现真实的风景。《贝勒岛的城堡》是亨利·马蒂斯转型时期的作品，这一时期引发了他在图形和色彩处理上的巨大转变。同一时期，象征主义画家亚历山大·塞昂通过随心所欲的色彩创造着想象中的风景。

## 第二单元 西方艺术中的人物与肖像

在古典艺术中，肖像画被认为是模仿的最纯粹形式：对人物客观及忠实地再现。肖像画旨在将有身份地位的模特形象记录到画布上，最初的肖像画描绘的都是特定人物。加布里埃尔·蒂尔、查尔斯·毛林的无名肖像以及阿尔伯特·杜波依斯-皮勒的肖像，揭示了建立在分析、研究和诠释基础上的绘画技术。虽然蒂尔和毛林使用的都是古典技法和传统绘画方式，但他们的风格各异，蒂尔探索的是神话的再现，而毛林则侧重某种情感的视角。通过阿尔伯特·杜波依斯-皮勒《穿白裙的女人》这件作品的名称，我们可以得知他所绘的是一位特定的人物。

阿方斯·奥斯伯特和亚历山大·塞昂的象征主义作品是有寓意且富于想象力的，随意色彩的使用增强了作品的梦幻之感。象征主义文学和艺术运动反对自然主义，它们在19世纪末的法国、比利时和俄国迅速发展。象征主义艺术家往往用比喻来回应现实，塞昂在参考了关于俄耳浦斯的美丽神话传说后，在里拉琴上画出了俄耳浦斯的脸。

在《领圣餐者》中，莫里斯·德尼专注于再现天主教仪式中年轻女孩的轮廓，并绘之以模糊的线条。他和让·赫里翁都习惯任意地使用色彩。赫里翁的风格在抽象和写实之间变换，在倾向于抽象风格的绘画中，赫里翁将笔下的人物置于与莫里斯·德尼完全不同的社会背景中。而与让·赫



展览现场



展览现场



维克多·布罗纳《客观的主观性》  
100×81厘米 1952年



让·杜布菲《虚幻的风景》  
195×130厘米 1963年

里翁相同的是，德尼也认为，绘画的主题之外最重要的就是绘画这一行为。

### 第三单元 从立体主义革命到纯粹主义

早在1908年，乔治·布拉克和巴勃罗·毕加索就向意大利文艺复兴以来建立的绘画准则发起了挑战。他们致力于解构现实，从画中提取多样性，并试图创造出比物体外观更客观的形象。毕加索不断质疑着自身的绘画和雕塑方式。

由于毕加索1944年的捐赠，《静物：壶、玻璃杯和橙子》成为MAMC+的收藏。与毕加索一样，立体主义画家路易斯·马尔库斯也经常回顾静物画的传统，关注日常生活的简单物品和对象的造型美。

俄罗斯艺术家亚历山德拉·埃克斯特扮演着意大利、法国和德国先锋派间纽带的角色。在《风景，房屋》中，她融合了立体主义和未来主义的技法。阿梅德·奥占芳在关注立体主义革命的同时也尝试更精致的线条风格。始于1918年的纯粹主义运动捍卫根植于现实中的艺术，马塞尔·卡恩在《飞机-飞行的形式》中创造了一个非物质化的世界，作品的每一个组成部分都回应了某种优越的秩序。西班牙艺术家华金·托雷斯-加西亚与毕加索同时代，他通过几何图形再现象征符号，创作出更为平面的绘画。

### 第四单元 超现实主义，梦境与无意识

20世纪20年代初期，文学和诗歌界的超现实主义运动探索了精神分析的新方法，它试图给人类和社会带来根本的变化。这是一场真正的革命，它专注于由西方的西格蒙德·弗洛伊德发现的“无意识”在人类思维中的重要性。超现实主义艺术家的作品在无意识现象中注入了新生命，阐释了心灵的真正功能。

安德烈·马松的作品无疑与安德烈·布雷东在1924年发表的《超现实主义宣言》中所倡导的“绝对无意识”最接近。在马松的《狩猎麋鹿》中，简洁流畅的线条转变为一种越来越隐喻的形象，以探索无意识的现象。作为“梦境的探索者”，伊夫·唐吉通过某种绝对的视觉效果将梦境和幻象展现在画布上。他的《手与手套》让人们看到了“具体的非理性”的图像：一个不连续的风景，布满了光滑且坚硬的地质元素，外观呈生物形态，让人联想到一个石化的世界，其形状随着时间的推移被水和风所侵蚀。维克多·布罗纳的作品则因其造型的多样性和非凡的创造性脱颖而出。

### 第五单元 回归物质

1935年，在作品《绘画G.G.（石块）》中，阿尔贝托·马涅利使用了

未经加工的黄麻画布。20世纪30年代末，他引发了某些艺术家对原始和实用材料的兴趣。

在第二次世界大战造成的灾难及以人为本的价值观破灭后，许多创作者开始追寻其起因和核心价值。如罗歇·比西埃，他专注于中世纪的启示，作为一位在战前富有经验的艺术家，他将注意力转移到被忽略的表现方式上，如蛋彩画和壁画。让-米歇尔·阿特朗则受诗歌和哲学的启发，开始研究自然的基本力量，他的表达带着原始主义倾向，与让·杜布菲相似。

在肌理学系列中，让·杜布菲引发了矫饰主义的幻想。在20世纪50年代，这件作品标志着杜布菲从当时流行的抽象风景画中抽离，这种对大地的关注将绘画简化到细碎却引人入胜的物质性上，并伴随着对非文化艺术形式的反思，诸如域外艺术和儿童艺术，不墨守成规者和疯狂的人。杜布菲在乌尔卢普时期的《虚幻的风景》就是完美的例证，通过将“模块”组合在一起，艺术家能够创造一个新的世界。

### 第六单元 在具象与抽象之间

第一次世界大战前夕，通过逐渐摒弃绘画的具体主题，欧洲艺术家得到了空前的发展。无论是抽象艺术还是非再现性艺术，艺术家通过木板、线条、形状和颜色之间的联系，将想法和感受转至画布上。这导致了新艺术形式的产生，包括有机/几何抽象，艺术成为人们寻找纯粹的通道。

阿尔贝托·马涅利处于具象与抽象争论的中心，在《乡村》中，现实清晰可辨，但它遵从某种形式上的规则，优先考虑构成和结构，通过对色彩的精确考虑，使其符合“材料用量的准确性”。在《新造型主义作品5-1号》中，塞萨尔·多梅拉试验了抽象的基本原则。奥古斯特·赫尔本的《星期四》是一个完美的例子，它表现了如何用绘画呈现视觉符号系统，并创建一个识别形状和颜色的连贯表达方式。

汉斯·哈同的风格接近抒情抽象派，他积极思考外部空间，空间的开放性和时间的记录是艺术家笔触动作的基础。《T-1949-I》画在硬纸板上，画面似乎被注入爆发力，这不是颜料的简单涂抹，而是记录时间流逝的痕迹。凭借大胆的风格和色彩的力量，这幅画作可谓是他最激进的作品之一。

这种对“纯粹”的探索同样出现在皮埃尔·苏拉热的永恒艺术中，他的作品完美地展现了所用原料的简单性。光线是绘画的真正主题，它反映在画家的材料、颜色和作品中，它是缓慢的、深思熟虑的、有意识的且远离系统的。□



奥古斯特·赫尔本《星期四》  
55×46厘米 1950年



展览现场

## 探寻西方现代绘画之路

杨冬江

编者按：由清华大学艺术博物馆主办的“从莫奈到苏拉热：西方现代绘画之路（1800-1980）”展览为人们进一步了解西方现代绘画提供了一次绝佳的契机。这篇展览阐释文字出自展览的中方策展人、清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江，他对展览的时代背景做了必要的介绍，简明扼要地概括了这两百年间西方社会和艺术经历的变革和发展，并列展览所展出的重要艺术家，以及与法国圣艾蒂安大都会现当代艺术博物馆的合作过程，为人们了解此次展览提供进一步的背景参考。

历经文艺复兴、启蒙运动和法国大革命，西方艺术迈入动荡的19世纪。思想与文化的变革推助了艺术的新风格和新运动。在法国乃至欧洲，古典主义一统天下的局面逐渐被浪漫主义打破，形成了古典与浪漫并行的格局。进入19世纪中叶，随着工业革命和都市化进程的加速，写实主义与印象主义交相辉映，开启了现代主义艺术的大门。世纪之交的后期印象主义的崛起，翻开了20世纪西方艺术发展的新篇章。新知识与新观念，两次世界大战，科学技术革命，社会思潮与运动等，有力地塑造了这一时期艺术的形貌。纷至沓来的立体主义、未来主义、抽象主义、达达主义、超现实主义等流派和运动，向世人宣告着各自的观念与纲领，艺术在更加激进的轨道上行进。如果说19世纪的主题是告别传统与转型过渡，那么20世纪的主旋律则是激进变革与面向未来。

我们不妨将此次展览视作19至20世纪西方艺术进程的一个缩影。这些跨越了近两个世纪的艺术作品，形象地呈现19世纪初期到20世纪后期西方艺术的发展轨迹。展品汇集了不少耳熟能详的艺术大师作品，如



展览现场

古斯塔夫·库尔贝，克劳德·莫奈，亨利·马蒂斯，巴勃罗·毕加索，让·杜布菲，皮埃尔·苏拉热等。他们多数为法国艺术家，也有在法国成就自己的他国艺术家。正是他们的共同努力，书写了法国作为现代艺术中心的璀璨历史。

此次展览由清华大学艺术博物馆主办，所有作品均来自以收藏和展示西方现当代艺术品而闻名的法国圣艾蒂安大都会现当代艺术博物馆。自2016年8月开始，经过双方近一年的沟通与协作，最终促成这批珍贵的艺术藏品首次登陆中国大陆。我们相信，通过此次展览的成功举办，透过中国观众的凝视，西方现代艺术近两个世纪的风云变化，必彰显出更为丰富的意蕴。□

## 一座博物馆就是一份广博的记忆

玛蒂娜·穆赫-丹瑟 (Martine Mourès-Dancer)



法国圣艾蒂安大都会当代艺术博物馆

编者按：“从莫奈到苏拉热：西方现代绘画之路（1800-1980）”展览的所有展品均来自闻名遐迩的法国圣艾蒂安大都会当代艺术博物馆。本文的作者玛蒂娜·穆赫-丹瑟为此次展览的法方策展人，同时也是法国圣艾蒂安大都会当代艺术博物馆馆长、当代艺术领域专家和摄影历史学家。本文中，丹瑟从馆长的角度，就其所任职的法国圣艾蒂安大都会当代艺术博物馆的历史做了简要的回顾，着重说明该馆的收藏来源、类型及发展现状。

圣艾蒂安诸多博物馆的历史见证了这座充满活力的城市对于工业革命价值的执着。在 19 世纪，艺术与工业博物馆展出的藏品都与该市的工业生产有关：细纤维织物、武器和自行车。为了培养未来的细纤维织物艺术家和武器雕刻师，博物馆创办了专门的美术部门。1947 年，在博物馆馆长莫里斯·阿勒芒的带领下，博物馆走上了丰富当代艺术藏品和展览的道路。

然而，现当代艺术藏品的扩充需要一座新的场馆。圣艾蒂安现代艺术博物馆的新建筑由迪迪埃·吉查尔主持设计，它坐落在城市边缘，于 1987 年正式落成。通过有声望的收购、赠与、遗赠，以及卡西诺公司的特别资助，博物馆自 19 世纪以来的藏品得到了极大的丰富。在 20 世纪 90 年代，博物馆的藏品中开始加入素描、摄影和设计类作品。如今，该博物馆的现当代艺术藏品规模已经位居法国第二。

2000 年，圣艾蒂安现代艺术博物馆被纳入该市的文化建设中，从此成为圣艾蒂安大都会当代艺术博物馆 (MAMC+)。如今，该博物馆凭借其展览及藏品而闻名世界，其中大部分是 20 世纪的作品，约 29000 件。得益于其合作伙伴俱乐部，该博物馆如今拥有一系列当代素描藏品。此外，博物馆之友协会自建立之初就支持博物馆的运作和收购，MAMC+ 的藏品经常被借至法国及世界各地进行展览。□

## 从酒神赞歌到阿卡迪亚： 马库斯·吕佩尔茨作品展

王兆

展览时间 / 2017 年 3 月 28 日至 4 月 28 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆 1、2、3 号展厅

展览总策划 / 冯远

中方策展人 / 杨冬江

德方策展人 / 文策尔·雅克布，马跃

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

协办单位 / 德国 MAP 收藏

独家赞助 / 德国贝尔艺术中心



展览现场

马库斯·吕佩尔茨是德国新表现主义的代表人物之一。在 20 世纪七八十年代，他与巴塞利兹、伊门多夫、彭克、基弗等人共同催生的“新表现主义”产生了世界性的影响。“德国新表现主义”在艺术史上具有重要的意义，它标志着二战后世界艺术中心被美国主导多年后，再次回归欧洲，并引发了一场关于“绘画复兴”的持久争论。“从酒神赞歌到阿卡迪亚：马库斯·吕佩尔茨作品展”包含吕佩尔茨自 20 世纪 60 年代至今的创作。整个展览以时间为线索，为观者呈现吕佩尔茨 60 年代以来的艺术创作样貌。

马库斯·吕佩尔茨从艺以来始终保持着非凡的创造力，从 1964 年到 1976 年，他创作了一系列以“酒神赞歌”为题的作品，画面充满着对现实的夸张，具象与抽象的融合。1962 年，吕佩尔茨在进行了大量的理论研究后开始“酒神赞歌”系列的创作。酒神的特征是“醉”和“狂喜”，所以吕佩尔茨的“酒神赞歌”充满着激情与狂热。1966 年，吕佩尔茨发表了他的《酒神宣言》，宣称“20 世纪的魅力将因我的酒神发明而变得可见”。

20 世纪 70 年代，吕佩尔茨开始潜心研究德国历史，这一时期的作



展览现场



展览现场

品以钢盔等德国纳粹时期的象征符号为主，这些符号同样出现在他后期的作品中。吕佩尔茨通过再现手法，突破了当时的历史观念，并持续引发公众的探讨。在这些历史主题的新作中，吕佩尔茨对当时在美国盛行的波普艺术、抽象表现主义等艺术运动进行回应。

20世纪70、80年代，吕佩尔茨的绘画风格和主题开始发生转变。传统的欧洲现代主义艺术家及其作品成为他参照的对象，也是他当时发表的诗歌“绘画”“幻象”“对照”的主题内容。这些主题被赋予一种新的象征性绘画语言。

20世纪80年代，吕佩尔茨创作出一系列希腊神话主题的作品，这种风格在他当下的作品中也清晰可见。画面充满着面孔、躯体、面具和恶魔，时常还伴有鬼魂。现世的主题与历史的主题表面分离，在绘画的空间中重构。

20世纪90年代，吕佩尔茨开始尝试更多元的绘画媒介，如水彩、素描、油画等。在这一时期，他开始创作《没有女人的男人——帕西法尔》系列作品，画面呈现的面孔充满着风格化的鼻子、嘴巴和眼睛。他创作了大量这一主题的作品。此外，新的题材诸如南斯拉夫战争也出现在他这一时期的作品中。

21世纪以来，吕佩尔茨的艺术达到新的水准，文化历史与希腊神话交织成新的风景画和雕塑。在过去的十几年里，这一绘画风格催生了一系

列裸体主题的绘画，并在一系列描述老工业区改造的风景画中达到顶峰。尤其是头10年创作的“阿卡迪亚”系列，古典与现代主题并置，唤起一种和谐家园的“理想画面”，这也与公元前450年左右的古希腊相关。今天的阿卡迪亚位于希腊中部的伯罗奔尼撒半岛，是一片荒芜的土地。吕佩尔茨在此引出了理想与现实的悖论，并试图将其融汇在他的作品中。

除艺术家身份外，吕佩尔茨也是艺术教育家、作家、爵士乐钢琴家。他曾担任杜塞尔多夫艺术学院院长20余年，努力倡导自由式氛围的营造，培养了大批优秀的艺术家。这对国内的艺术教育也有所启示。大学是培养国家和民族未来栋梁的摇篮，是孕育莘莘学子想象力的场所，自由思想和氛围对培养学生想象力和创造力有着直接的影响。此次吕佩尔茨的作品在清华大学艺术博物馆展出，让清华学子与艺术大师及其杰作面对面接触，这不仅为清华师生们，也为广大群众提供了一次近距离感受西方大师作品的珍贵机会，同时也打开了一扇通向人类未来“阿卡迪亚”的窗户。透过这扇窗户，人们将用自己的眼睛去审视和丈量世界，并想象和构筑人类未来的“阿卡迪亚”。□

## 从“酒神赞歌”到“阿卡迪亚”

杨冬江

编者按：2017年3月27日在清华大学艺术博物馆开幕的“从酒神赞歌到阿卡迪亚：马库斯·吕佩尔茨作品展”，为中国观众带来德国新表现主义代表艺术家马库斯·吕佩尔茨的精彩作品100余件，系统地呈现出吕佩尔茨艺术创作风格的发展与演变。本文为展览的中方策展人、清华大学艺术博物馆副馆长杨冬江所撰写的展览阐释文字，他将吕佩尔茨的艺术置于整个艺术史的背景，简要概括艺术家的创作风格特色，并对展览主题“从酒神赞歌到阿卡迪亚”给出了独到的理解。

西方当代艺术历经抽象表现主义、波普艺术、极少主义、观念艺术、行为艺术等诸多运动，在现代主义向后现代主义的深刻转型过程中，在种种“艺术终结”或“艺术史终结”的纷争中，“新表现主义”应运而生。它秉承了盛期现代主义时期德国表现主义的精神与气质，又独辟蹊径大胆创新，导致造型语言、艺术观念和风格形态等方面产生一系列革命性转变。典型的“新表现主义”以狂放粗野的手法来表达其思想和主题，尤以原始造型、浓烈色彩和狂放笔触来彰显画面的表现力，使其作品充满了内在的紧张与强烈视觉冲击力。仔细观赏此次展览所展出的吕佩尔茨的作品，观众便可以深切体验到“新表现主义”的这一风格特色。

作为“新表现主义”的代表人物，吕佩尔茨的艺术道路既有明显的个人标记，又不拘一格地不断发展。在半个多世纪的历程中，他的艺术创作经历了几个重要的风格变化期。20世纪60年代他以个性鲜明的“酒神赞歌”系列震撼艺术界，中经70年代“主题绘画”期，创造了大量军帽、钢盔、铲子等“德国式图案”的画面，再到80年代的偏向神话、历史及仿古典大师系列，直至90年代关注绘画形式效果的“图像序列”期。特别值得关注的是21世纪以降，吕佩尔茨努力将寓言与哲学相融，形成了他的晚期风格，尤其是2010年代创作的“阿卡迪亚”系列，充溢着对人类过往



展览现场

历史和遥远未来的想象。“阿卡迪亚”是一种艺术想象的乌托邦，这一系列的风格一直延续至近年来创作的“鲁尔区”、“裸背”等系列中，艺术家以丰富多变的语言表达了内心世界的“阿卡迪亚”。

从“酒神赞歌”到“阿卡迪亚”，展现了吕佩尔茨艺术风格和观念的变化轨迹，反映出艺术家对艺术的挚爱与理解，揭示了艺术家对社会的强烈现实关怀。尼采说过，酒神的特征乃是“醉”和“狂喜”，酒神冲动是“泰坦的”和“蛮夷的”，这与新表现主义的艺术观有着密不可分的内在关联。“阿卡迪亚”在西方语境中多意指未经现代文明濡染的诗意田园生活。文艺复兴以来，许多艺术家和诗人以不同的方式和想象建构出各自的“阿卡迪亚”，最著名是法国古典主义艺术家普桑的《阿卡迪亚的牧人》。吕佩尔茨一方面继承了西方艺术史的这一传统，另一方面又赋予这一古老的主题以新意。吕佩尔茨的“阿卡迪亚”，既有对远古人与自然和谐家园的眷念，又有对西方现代文明的深刻反思。从“酒神赞歌”到“阿卡迪亚”的发展，展现了吕佩尔茨不断升华的情感积蓄与乌托邦想象。在一个日益世俗化和功利化的当代社会里，在一个工具理性和短期目标盛行的当代文化中，维系并激发人们对未来社会憧憬的“阿卡迪亚”式的乌托邦想象，对艺术来说是不可或缺的。

此次参展作品共计104件，包括88件架上绘画和16件雕塑作品，涵盖了艺术家自1968年至今各阶段的代表作品。这些作品造型语言独特，主题思想深邃，风格形态多样。观看此次展览，犹如打开了上世纪60年代至今西方当代艺术的一幅历史画卷，可谓西方当代艺术错综复杂演变的一个缩影。

吕佩尔茨曾说过：“艺术只为那些钟爱她的人而存在，而不爱艺术的人就没那么幸运了！”我们热爱艺术的这种“幸运”，不仅是因为我们和艺术共存，更重要的是，艺术在不断地激发人们想象自己、民族乃至人类未来的“阿卡迪亚”，此乃艺术之永恒的魅力所在！□

## 艺术的本质： 马库斯·吕佩尔茨与他的创作

文策尔·雅克布 (Wenzel Jacob)

编者按：本文为“从酒神赞歌到阿卡迪亚：马库斯·吕佩尔茨作品展”的另一篇展览阐述文字。作者文策尔·雅克布是德国著名的当代艺术史学家、策展人，德国联邦美术馆前馆长，同时也是“从酒神赞歌到阿卡迪亚：马库斯·吕佩尔茨作品展”的德方策展人。有别于上一篇杨冬江副馆长文章视角，雅克布更专注于吕佩尔茨的艺术创作与希腊神话传说的关联，吕佩尔茨对艺术主题和形式的探索历程，以及他对艺术史的贡献。



马库斯·吕佩尔茨《空间幽灵：无神论者》  
200×162 厘米 布面油画 1987年

酒神赞歌是一种用以讴歌酒神狄俄尼索斯的古希腊合唱抒情诗。

酒神赞歌的最初形态无定式，始于祭礼上对酒神狄俄尼索斯之名的简单呼唤。狄俄尼索斯是人的感官愉悦之神，体现“神灵附体”和“激情”。1962年以来，马库斯·吕佩尔茨一直在找寻图像语言，找寻贴切象征，以便能在视觉上传载一种“迷梦与野性并存的神灵附体的”升华状态。在深入推敲这些主题之后，他析取的影像令人诧异。他所画的是铁路与隧道。此时的酒神赞歌对于未来创作意味着“升华对象之物”，哪怕是诸如梳子、衣服、铁轨、钢盔之类的庸常用品。铁轨和钢盔当然还附加着历史涵义。铁路上滚动着为第二次世界大战运输的车轮，而钢盔则象征着纳粹德国在战争中的种种倾轧。

吕佩尔茨将他所选取的表现形式从其历史关联中抽离出来，因而他作品中呈现的铁轨与钢盔就泛化为一切存在物的范例。

在上个世纪80年代，吕佩尔茨改变了他的画风与主题。面孔、人体、面具与恶灵占据了她的画作背景，如幽灵一般，而绘画本身也成为他关注的内容。他依然延续着吕佩尔茨的手迹，遵循酒神赞歌的主导样式，却转向了古典的裸体人像。

通过对人体绘画的提炼升华，吕佩尔茨在古希腊神话传说世界中找到了主题，由此也开启了绘画和雕塑之间的密切对话。画中描绘的人体同时



展览现场

从画面中凸显出来，跃入展示的空间。渐渐地，他的雕塑扩展为难以想象的规模。吕佩尔茨的作品大多被置于公共空间。可塑性是他所有雕塑作品的共性，雕塑材料近乎绘画一般、如面团一样，被拿捏塑形。在古希腊的阿卡迪亚风景中，绘画造型与若干雕塑造型得以同时安置，并行不悖。它们象征着“理想的风景”，处于尚未败坏的和谐之中，同时保持着“美的野性”。对于吕佩尔茨而言，这个表象世界是一个投射面，雕塑一方面置身其中，另一方面又出离其外。不论在形式上，还是在色彩上，绘画与雕塑都处于非完整状态，易碎、需要庇护，如同被政治和社会所裹挟的艺术和文化的境遇，后者理应得到我们的呵护。

吕佩尔茨的贡献既是艺术的，也是智性的。他抵制了美国波普艺术的甚嚣尘上之势，也不同于活跃于战后背离其历史性的抽象艺术。吕佩尔茨提供了另外的范本，怎样高度评价他的贡献都不足为过。

吕佩尔茨成功地在绘画与雕塑中呈现了历史的所有明亮与暗影，他的表现既是殊相、亦是共性，他深谙此道。

此外，吕佩尔茨还写作、为人师。他在杜塞尔多夫艺术学院长年主持教学，以独特的方式影响了几代更年轻的艺术家们。□

# 必忠必信

## ——王纲怀捐赠铜镜展

谈晟广

编者按：2017年4月29日，由清华大学主办、清华大学艺术博物馆承办的“必忠必信——王纲怀捐赠铜镜展”在清华大学艺术博物馆一层大厅隆重开幕。展览精选了清华大学1958级学长王纲怀先生向母校捐赠的具有代表性的一百余面铜镜，依藏品特点划分为：早期铜镜、神奇动物、天道宇宙、铭文寄意、数学等分、晚期铜镜和特种工艺共七个单元。本文为此次展览策展人谈晟广所撰写的展览前言，言简意赅地说明了展览的背景、主题的选定，以及铜镜悠久的历史 and 深远的意义。

中国古代铜镜，不仅是先民日常生活中用于照容实用器，同时也是具有丰富文化内涵的艺术品。

我校1958级学长王纲怀先生，先后向母校捐赠铜镜274面（包括100面日本和镜），现已成为本馆重要的馆藏。这批铜镜，可作为序列基本完整的标本，真实再现从先秦到明清中国各个历史时期的铜镜发展历程，是不可多得的艺术瑰宝。现在，我们从中精选具有代表性的100余面铜镜，按照主题分类，在本馆专题陈列并出版图录，观众可借此学习相关铜镜知识并深入了解传统文化。

展览主题定为“必忠必信”，是取自这批藏品中一面珍贵汉镜的铭文：“必忠必信，久而必亲；不信不忠，久而自穷。”这段铭文告诉人们，为人处世，必须讲求忠诚无私和言而有信，久而久之则彼此间就会更加亲密和谐；反之，若不忠不信，久而久之则必然离心离德，孤立无援，走向穷途末路。忠信文化一直为古人所热衷，此铭文内容一方面可以反映以王纲怀先生为代表的校友对于母校赤诚的“忠”“信”之心，另一方面对于当今构建和谐社会和诚信风尚，仍具有重要的现实意义。



西汉中期，直径18.2厘米，529克  
铭文：必忠必信；久而必亲；不信不忠，久而自穷



展览现场



三国魏晋，直径9.7厘米，228克  
铭文：吾作明镜，幽深三刚，调刻无极，众王主阳，敬奉贤良，士至三公，六吉兮。

铜镜始于青铜时代，却未终结于青铜时代。与其他青铜器具的命运不同，铜镜的设计、制作和使用跨越了19世纪中期以前长达几千年的历史。在中国，由于铜镜被赋予丰富的文化内涵，因此其发展历史绝不单纯是工艺制造的历史，更是体现不同时期哲学、思想、宗教、艺术和民俗历史变迁的重要载体。

本展依藏品特点分为早期铜镜、神奇动物、天道宇宙、铭文寄意、数学等分、晚期铜镜和特种工艺共七个单元，以期让观众欣赏铜镜之美，体味文化之妙。□

## 非线性现实：白俄罗斯的现代版画、水彩与素描

娜塔莉亚·夏兰戈维奇（Natalia Sharangovich）

**编者按：**2017年5月30日下午，由中国文化部和白俄罗斯共和国文化部共同主办的展览“非线性现实——白俄罗斯现代版画、水彩、素描作品展”在清华大学艺术博物馆一层大厅举行开幕式。展览展示了39位白俄罗斯艺术家的作品，他们结合白俄罗斯独特的传统、民间图案和实践方法，打破传统的线性思维和线性逻辑关系，形成一种风格迥异的“非线性”现实。本文作者娜塔莉亚·夏兰戈维奇为白俄罗斯共和国国家现代艺术中心主任，此篇阐释文字将带领我们进一步解读展览的内容和理念。

展览现场



就展现一个国家的美和民族的灵魂而言，没有谁比艺术家更有发言权。白俄罗斯现代版画、水彩、素描作品展将带领观者进一步探索白俄罗斯。本次展览的参展作品出自不同时代、不同风格的艺术家，他们打破了传统的线性思维和线性逻辑关系，进而呈现出一种风格迥异的“非线性”现实，形成了一个多样化的、自由探索的艺术世界。“非线性”代表了不确定、差异性和多样化的艺术表征。观者可以从这些画作中看到白俄罗斯艺术家的“非线性”取向。

展览的展品为白俄罗斯国家现代艺术中心所收藏的知名艺术家的作品，以及白俄罗斯国立艺术学院美术系的学生和毕业生的作品。参展艺术家来自不同时代，涵盖白俄罗斯著名艺术院校的奠基人到毕业不久的学生，如白俄罗斯的艺术大家阿伦·卡什古列维奇、瓦西里·夏兰戈维奇，白俄罗斯共和国功勋艺术家弗拉基米尔·萨维奇、瓦列里·斯拉乌克，白俄罗斯共和国国家奖获得者帕维尔·达达尔尼科夫。此外，展览还有明斯克和白俄罗斯其他地区的艺术作品，以及白俄罗斯艺术家协会的成员和一些年轻艺术家的作品。

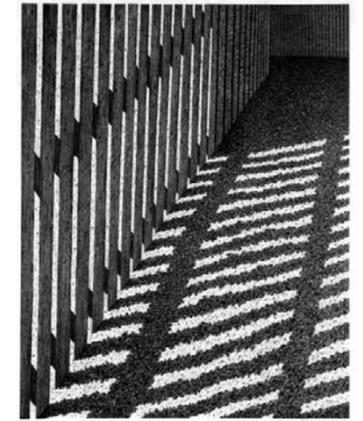
展览将呈现白俄罗斯不同时代艺术家的学院风格，及其大胆的探索、解放的思想和放飞想象力。它们将白俄罗斯独特的传统、民间图案和实践方法结合起来。这些要素构成了白俄罗斯学院艺术的基础。

展览揭示了从现实语言到形式造型语言的过渡、新技术的使用及多元化的主题。如今，白俄罗斯的学院在重新思考20世纪80、90年代的民族遗产和学院传统，前所未有地追求创作实践上的技法革新。年轻人总是创造性地看待周围的世界，他们在创作过程中加入内心的哲学思考和创意。

参展的39位艺术家运用蚀刻、凹版腐蚀、金属雕刻、干针雕绘等技术，成功地创作出刻花、石印版画、丝印版画、水彩画等。他们的作品多为对民族历史和精神生活的深刻分析，并擅用隐喻和象征——追求与白俄罗斯民族意识的和谐统一。

白俄罗斯的艺术学院有着悠久的传统，其革新发展与手稿及印刷书籍的历史紧密相连。1953年，白俄罗斯国立戏剧艺术学院（今白俄罗斯国立艺术学院）成立了美术系。1959年，该学院输出了第一批人才。自创立之日起至今，美术系共培养了300多位架上绘画及书籍绘制艺术家，他们荣获了众多白俄罗斯国内及国际权威奖项。这并非偶然——在这些艺术家的作品中，精妙的点线技法与视觉和造型技法有机地结合在一起。

展览中所展示的版画、水彩和素描作品，揭示了艺术家在创作过程中的诸多技法奥秘。无论是用铅笔、水彩、水粉进行手工创作还是印刷制图，都是一个异常耗时的过程。



格利戈里·希特尼察《沿着篱笆散步1》  
2001年



阿伦·卡什古列维奇《站在日式木刻版画旁边的女人》 1987年

展览还将展示一些艺术家的独特技法，如阿伦·卡什古列维奇的蚀刻技法，瓦西里·夏兰戈维奇和弗拉基米尔·萨维奇的彩色雕刻技法，维克多·季霍诺夫的丝印技法等。有些艺术家在创作形象时巧妙娴熟地运用造型语言，如尤里·亚科韦恩科、瓦列里·斯拉乌卡、瓦西里·巴诺威、弗拉基米尔·维希纳维斯基、谢尔盖·巴伦科、尤里·阿里谢耶维奇。还有些艺术家的作品充满实验性，以构图、空间和色彩著称，如雷戈尔·希特尼采、尤里·希尔科、弗拉基米尔·萨维奇、乔治·斯科利普尼琴科、拉里萨·茹拉沃维奇、瓦伦蒂娜·西多罗娃、保罗·塔塔尔尼科夫、尼古拉·科勒沃。现代视觉造型形式影响了石印技法，如艺术家君士坦丁·谢利哈诺夫、塔蒂亚娜·拉季维尔科、安德鲁·亚拉希维奇、费奥多尔·舒尔梅列夫的作品；同时影响了凹版腐蚀技法，如艺术家安德鲁·巴索尔利加的作品，还影响了金属雕刻技法，如艺术家埃琳娜·希奇科的作品。

此次参展艺术家的作品具有自反性且内容深刻，表达出艺术家对现代世界和人的期望。在白俄罗斯的艺术中，白俄罗斯过去、现在和未来是艺术表现的重要主题，其中也激烈地讨论着当今时代的现实问题。而所有的一切，都成为白俄罗斯艺术家在全球文化领域进行哲学探索的坚实基础。□

展览现场



## 清华大学美术学院 2017 届 本科生与硕士研究生毕业作品展

鲁晓波

编者按：2017年5月10日至2017年5月29日，2017年6月3日至2017年6月28日，清华大学美术学院“2017届硕士研究生毕业作品展”“2017届本科生毕业作品展”相继在清华大学艺术博物馆和美术学院同期展出，这也是美院毕业作品首次在清华大学艺术博物馆展出。接连进行的两个大展，展现了清华大学美术学院11个专业系（所）学生的毕业创作成果。无论是硕士研究生或是本科生，他们都从创作题材、表现形式及媒介语言等方面进行了发散性探索，反映出跨学科、跨媒介和跨语言的创作趋势，以及探索前瞻的理念与寓意深刻的思考表达。本文为清华大学美术学院鲁晓波院长对展览的寄语，为我们进一步呈现美术学院毕业展的盛况。

由于互联网、多媒体的高速信息传播，各院校艺术设计毕业生的作品风格、题材选择，以及关注问题上呈现趋同性。面对时代的发展，人们新的生活需求变化，在清华大学综合性学科优势背景下，我们的毕业生如何在毕业创作上体现创新与引领性，如何博采众家之长，结合自己的学术志趣培育自己的设计与创作风格特色，这对学院在人才培养和学科建设方面提出了更高的要求。

2017年毕业季，清华大学美术学院迎来了“清华大学美术学院2017届硕士研究生毕业作品展”和“清华大学美术学院2017届本科生毕业作品展”，两大展览相继在清华大学艺术博物馆和美术学院同期展出。其中，硕士研究生毕业作品展展出美术学院和深圳研究生院（艺术硕士31人）共计180名硕士研究生的800余件创作设计作品。本科毕业生作品展出262位毕业生（含18位数字娱乐设计二学位学生）600余件（套）作品。向观众集中呈现了清华大学美术学院染织服装艺术设计系、陶瓷艺



展览现场



展览现场



作品细节

术设计系、工业设计系、视觉传达设计系、环境艺术设计系、信息艺术设计系、绘画系、雕塑系、工艺美术系、艺术史论系、基础教研室等系（所）的学生成果。

清华大学美术学院建院 61 年来，师生秉持“为人的衣、食、住、行服务”的办学方针，立足当代，服务大众，面向未来。此次硕士研究生毕业作品展是美术学与设计学学科各专业方向研究生人才培养质量与特色的呈现与汇报，也体现出在学生创新精神和能力培养、借助学校多学科优势资源、跨学科研究与设计的探索与实践。而本科生毕业作品展则充分体现了学院的学术底蕴和优良学风，作品中既有探索前瞻的理念呈现，也有基于传统的创新再现；既有寓意深刻的思想表达，也有服务民生的落地设计。

从展览展出的学生作品可以看出，学院在坚持基础训练、夯实基础教学的同时，注重学科交叉融合的创新意识，引导学生从自然中学习，强调从传统审美和文化习俗中学习，通过对传统文化语言的学习，使得学生们掌握传统和现代艺术语言的转换。与此同时，我们也发现，在清华大学基于国家创新驱动发展战略，鼓励学生拓展创新力和领导力，培养首创精神与企业家精神的激励下，部分学生的毕业作品与自己的创业项目相结合。其中有面向全球共性问题和前沿探索领域。学生们通过跨界学习和团队实践，强化了全球化背景下的创新创业理论、方法和工具的学习与实践，也许有些细节考虑还不够完善，但其努力始终值得赞赏。

习近平总书记指出，艺术家应该创作有筋骨、有道德、有温度的作品，

彰显信仰之美、崇高之美。这是我们培养学生和进行艺术创作的前进方向。学院力图根植于本土审美与造物传统，培养具备国际视野和当代意识，富有责任精神，勇于创新的、有理想的设计与艺术人才。人才培养，质量是关键。学院正在研究高等教育的新形势，树立人才培养的新理念，建立一流研究生和本科生的新标准，树立以教学质量为先的新文化。我们真诚希望社会各界关注我们的学生作品，并对我们的人才培养方向、质量、目标等提出宝贵意见。

公开的毕业作品展览应成为学生走向社会的关键一步，我们期待公众的鼓励与批评指导以提高我们的教学质量，使毕业作品更加切合社会的发展需求。感谢同学和指导老师的辛勤努力，让我们不忘初心，坚持艺术的理想，为国家建设、人民精神与物质生活水平不断提高发挥自己的聪明才智。希望我们的毕业生在国家经济、社会飞速发展的进程中能够主动选择，敢于担当，不断学习，真正成为行业内的领军人才。□

# 马库斯·吕佩尔茨和他的艺术

张 敢

第二次世界大战期间，法国首都巴黎被德国占领，导致大批法国艺术家纷纷逃亡美国纽约，其中包括超现实主义的“教父”安德烈·布雷东和马克斯·恩斯特等人。这对正处在现代主义探索初期的美国艺术家而言是个极大的鼓舞，催生了美国第一个具有国际影响的本土画派——抽象表现主义。而抽象表现主义的诞生也标志着西方艺术世界的中心从巴黎转移到了纽约。从某种意义上讲，也代表着美国在获得政治、军事和经济的霸权之后，获得了文化霸主的地位。但是，随着战后欧洲的重建，文化底蕴更为深厚的欧洲各国开始在文化艺术上崛起。到20世纪七八十年代，在德国和意大利获得巨大成功的新表现主义（在意大利新表现主义也被称作“超前卫派”）意味着纽约作为西方艺术世界中心地位的相对衰落。

尽管在20世纪60年代的西方艺术界“绘画死亡”的论调甚嚣尘上，但是在德国仍有很多艺术家坚定不移地探索绘画语言的各种可能性。这批被看作是新具象绘画代表人物的艺术家包括格奥尔格·巴塞利茨（Georg Baselitz，生于1938年）、彭克（A. R. Penck，生于1939年）、约尔格·伊门多夫（Jörg Immendorff，生于1945年）和安塞尔姆·基弗（Anselm Kiefer，生于1945年），马库斯·吕佩尔茨（Markus Lüpertz，生于1941年）是其中极具代表性的一员。

吕佩尔茨对他定义为新表现主义画家这种归类嗤之以鼻，但他作为20世纪七八十年代德国具象艺术复兴的推手之一却是毋庸置疑的，而这种回

归具象的艺术被统称为新表现主义。他们普遍反对极少艺术和观念艺术的创作思想，认为艺术家应该回归到架上绘画的创作之中；同时，本民族的文化传统应该成为艺术创作的灵感来源。总体来看，德国的新表现主义画家们重新举起了在纳粹时代被抛弃的表现主义旗帜，同时也受到了美国抽象表现主义的影响。巴塞利茨认为，由于纳粹时期的艺术政策对德国现代主义的排斥，导致他们在艺术上是没有任何父辈的一代，因此他们需要到更早的表现主义中去寻找灵感。由于个人经历和对艺术理解的差异，新表现主义艺术家们的风格迥异。马库斯·吕佩尔茨就因其个性张扬、言论大胆和风格独特而被成为“怪杰”。

马库斯·吕佩尔茨1941年生于莱兴贝格（现在的利贝雷茨），是德国当代著名的画家、雕塑家、作家、艺术教育家和爵士乐钢琴家。60年代，吕佩尔茨生活工作于柏林。70年代后，他去往德国巴登-符腾堡州的第二大城市卡尔斯鲁厄工作，担任市立美术学院（State Academy of Fine Arts Karlsruhe）的教授。后来，他又担任著名的杜塞尔多夫学院院长长达20余年。

在艺术生涯的早期，作为画家的吕佩尔茨获得了1970年的罗马奖（Villa Romana Prize），该奖项是德国历史最悠久的艺术奖项。仅过了一年，他又获得了该年度的德国评论家协会奖。2003年，他作为主编创立了自己的杂志《女人和狗》（Frau und Hund），同时有法文版（Femme et Chien）和意大利语版（Signora e cane）同步发行。2015年，他携



马库斯·吕佩尔茨作品展览现场

56件架上绘画和25件雕塑作品来到中国举办展览，是迄今为止他来到中国所举办的最新和最大规模的展览，在当时引起了学术界的广泛注意。

吕佩尔茨是一名高产的艺术家，勤奋而善于思考。他十分关注艺术作品本体语言的表达和未来的各种可能性，以及艺术家自我意识的表达。在20世纪60年代初期，他创作了“酒神颂歌系列绘画”（the Dithyramb）。与当时流行于德国的抽象绘画不同，他采用较为具象的形式表现出强烈的内心情感。他认为，酒神精神的提出是对无限生命的阐释。酒神精神可以渗透到绘画创作过程中去，抛去理性分析的外衣，追求近似迷幻的创作冲动和实施行为，并力图让观众体会到这种创作过程，从而使创作不再完全独立于观众之外。这一时期的画面色彩对比极其强烈，画面分割的方式令人震惊，观众似乎直面艺术家心灵震颤的过程。吕佩尔茨在他的展览中也谈到，“酒神颂歌系列绘画”的灵感来源于尼采的著作，狄俄尼索斯的精神是古希腊悲剧的源头，而他的绘画就是这种溯源行为的展示和借用。实际上，“酒神颂歌系列绘画”的主题一直持续到70年代中期，除了在绘画语言上进行探索的初衷之外，还反映出吕佩尔茨对架上绘画性质的再定义。在当时，

德国的激浪派、美国的环境艺术、行为艺术、波普艺术、极少主义和观念艺术等以装置和表演为形式语言的作品占据了人们对新艺术认知的空间。相对而言，架上绘画存在的价值遭遇了前所未有的挑战。吕佩尔茨使用传统的绘画方式，诉诸西方文化的源头，再加上德国艺术中深厚的表现主义传统的影响，使架上绘画这一古老的艺术表现形式在新时代获得了新的生机。从这一点上来讲，吕佩尔茨在艺术生涯早期所获得成就是毋庸置疑的。

在“酒神颂歌系列绘画”之后，“米老鼠系列”和“唐老鸭系列”是他创作的另外两个著名的系列作品。在当时的欧洲，美国抽象表现主义所产生的冲击和影响十分深远，但吕佩尔茨则反其道而行之。他力图回到欧洲绘画的传统，探索欧洲自身蕴含的新表现主义绘画语汇。他清醒地认识到，如果自己的绘画不能立足于本国历史和传统，仅仅模仿当时的各种潮流，自己的艺术语言终将走向消解。有些学者认为，吕佩尔茨借用美国迪士尼公司的经典卡通人物进行创作，表现出了对当时美国文化席卷欧洲的这一时代现象的担忧。那时，包括德国在内的众多欧洲国家产生了对美国文化的狂热追捧，二战后，美国在各个领域所取得的成功让欧洲人普遍产



马库斯·吕佩尔茨先生

生了对自身文化传统的不自信和怀疑，就像经历了鸦片战争后的中国人对西方文化所持的态度那样。然而，被他的欧洲同胞津津乐道的卡通形象，在吕佩尔茨的笔下却成了拥有夸张外表和具有潜在暴力倾向的怪异结合体，其中充满的暗喻不言自明。他想作为捍卫本民族文化的斗士，揭开华丽表象下的丑陋，因为他知道意识形态与文化自信上的摧毁是灾难性的。毫无疑问，这种文化的自觉精神是非常值得今天的中国艺术家学习和借鉴的。

从20世纪70年代到90年代，吕佩尔茨走向了对本土主题的热衷和从昔日大师汲取营养的道路。就前者而言，他的绘画展现出一种类似于其艺术生涯早期的抽象绘画，对象集中在“德国主题”上。80年代，他开始到柯罗、马奈和戈雅的绘画中去寻找灵感，甚至包括普桑这样的古典学院派大师。实际上，吕佩尔茨对昔日大师作品的仔细钻研，是希望学习他们对于画面节奏的把控。抽象精神和古典理想在吕佩尔茨这里，似乎找到了相互连接的桥梁，而这正是他艺术探索的乐趣所在。

最近十几年里，他的艺术创作围绕“阿卡迪亚”

系列进行。“阿卡迪亚”在西方是人间乐土的同义词。在有些画面里古典与现代的并置，就是他最喜爱的一种方式。人们可以看到他在绘画中对古典艺术理想的追溯，以及对现代艺术的探索，如《阿卡迪亚——战士》和《阿卡迪亚——园舞》就是这个系列中的代表作。在《战士》中，维纳斯和德国士兵的同时出现，明显是古典理想和残酷现实的比照，是重现艺术语言辉煌前德国所必经的动荡和废墟。进一步的发展体现在《园舞》中，这是对马蒂斯名作《舞蹈》的挪用，同时将维纳斯并置其间，似乎是对艺术从古典走向现代的巡礼。舞者欢愉明亮的身体和维纳斯静止灰暗的形象形成的对比，似乎在说明古典的终结和现代艺术的胜利。但是实际上吕佩尔茨没有重复美术史家早已形成的观点，而是通过绘画说明艺术历史的延续和永恒理想的不灭。尽管往昔精神会在新时代的面前退居其次，但是它们从未真正离开艺术的创造。

吕佩尔茨本人狂放不羁，自视甚高，但他对传统文化始终保持着谦卑谨慎的态度。谈到艺术本身时他容光焕发，他不喜欢在政治、市场等部分现代人所热衷的框架下去谈论艺术。“艺术有其独立的规律，”吕佩尔茨2015年在北京大学的演讲中提到，“因此，在我担任杜塞尔多夫学院院长的20年里，我一直坚持学院不该受到过多束缚。教学应该是学徒制的，学院的任务就是教会学徒进行艺术创作，然后他们学会欣赏艺术品，从而自己创作。”这样一位多才多艺、个性鲜明的艺术家和教育家，或许可以对我国的当代艺术家，乃至当代艺术的发展和美术教育提供一些有益的启示。○

## 艺术是应该有内容的 ——德国新表现主义再认识

李黎阳

近几年，有关德国新表现主义的展览和讲座在中国频繁登场，与此相关的活动与“事件”也大量见诸媒体。从马库斯·吕佩尔茨的高调亮相，到安塞尔姆·基弗的低调寻访；从现身喧嚣热闹的官方文化交流、院校学术研讨，到默默观察中国社会现状和生机勃勃的中国艺术市场；艺术家的行事风格伴随着他们越来越为人所熟悉的艺术面貌，一同进入了国人的视野。事实上，这些被称之为新表现主义的艺术家，不但艺术风格迥异，艺术观念也大相径庭，这种差异在他们后来各自独立的发展中越发明显。因此，有必要从学术上再做梳理。

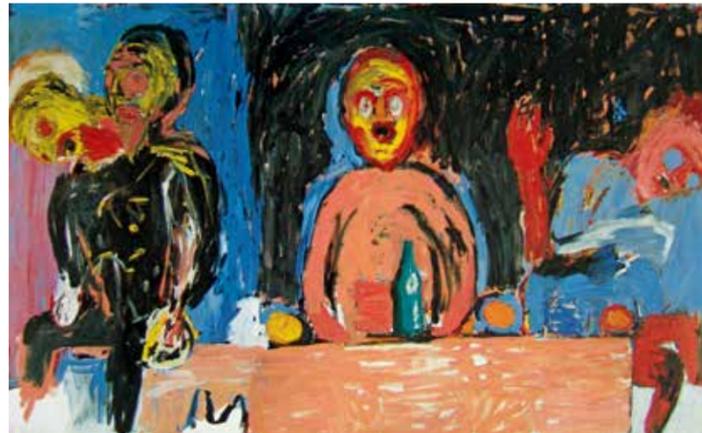
### 一、德国新表现主义的生成

新表现主义不是一个流派，也从未形成统一的风格。新表现主义虽然成名于20世纪70年代末80年代初，但其极具代表性的第一代艺术家的创作实践却始于20世纪60年代。

我们知道，20世纪六七十年代，西方前卫艺术迎来了第二个高峰期。然而波普之后，艺术史便偏离了线性发展轨迹，再无统领艺坛的“主流”艺术可言。而在欧洲大陆，随着“非形式艺术”（L'art informel，也有人译为“无定形艺术”）的结束，艺术便先于美国而失去了被某种“主流”统一的可能性。事实上，早在20世纪50年代末，德国艺术界就展开了对当时横扫欧洲的抽象表现主义及其在欧洲的变

种“非形式艺术”的声讨（这种抵制行动是建立在德国强大的现实主义基础之上的，这种现实主义的根基可以上溯到20世纪20年代的客观现实主义）。之后，一些艺术家在见识并参与了新理想主义、激浪派、行为艺术、装置艺术、偶发艺术等形形色色的观念艺术之后，开始了回归架上甚至回归具象的艺术创作。需要指出的是，这里所谈的“回归”绝非对传统的回归，而是在经历了现代主义的洗礼之后，年轻一代艺术家在艺术表现形式上带有个人立场的重新选择。

在20世纪60年代初的德国，对于纳粹的恶行，仍处于一种“集体沉默”的状态。尽管战后在思想界也曾掀起反思的浪潮，但整个社会仍有许多不可触碰的禁忌。因此直面历史、正视战争的罪恶与伤痛、抵制遗忘便首先成为这些年轻艺术家的责任。战后，杜塞尔多夫与柏林逐渐发展成为德国现代艺术的两个中心城市。在那个非常时期（冷战正酣），这两个城市表现出极大的反差，杜塞尔多夫是个彻头彻尾的西方城市，从某种意义上说，它成为所有新思潮、新观念（尤其是来自于巴黎及后来的纽约前卫艺术）进入德国的入口；而柏林却是封闭的，就像是一座孤岛，但同时，它又是来自东方和西方的思想和观念的一个交汇点。1961年，柏林墙穿过城市。这道人为的屏障，使两种意识形态的对立与冲突更加形象化，而咫尺天涯的切肤之痛，当然也为德国年轻一代的艺术创作注入了新的具体的内容。对历史的反思与对冷战的思考



格奥尔格·巴塞利茨《德累斯顿的晚餐》1983年

成为一大批青年艺术家所关注的主题。特奥多尔·W.阿多诺(Theodor W. Adorno)曾谈到：“奥斯维辛之后写诗是野蛮的。”的确，在了解了大屠杀的真相后，在面对突兀竖起的高墙和铁丝网前，艺术还怎能以一种均衡优雅的形式出现呢？狂暴与丑陋便成为重回架上的一批画家所青睐的表现形式。

1961年，格奥尔格·巴塞利茨和奥根·舒纳贝克(Eugen Schoenebeck, 1936-)在柏林举办展览，自称“充满激情的现实主义派”。1964年，马库斯·吕佩尔茨、卡尔·霍迪克(Karl Horst Hoedicke, 1938-)、贝尔恩德·柯贝尔灵(Bernd Koberling, 1938-)等倾心于具象及现实主义艺术的12位年轻画家，在柏林创建了格罗斯哥尔申35号画廊(Grossgoerschen 35)，与其他支持前卫艺术的画廊一道，为当时开始崭露头角的波普艺术、零派、激浪派、约瑟夫·波伊斯(Joseph Beuys)的行为艺术，以及极简主义和结构主义的活动提供了展览场地。可是，仅仅一年之后，这些小组的成员之间就产生了分歧，有些人倾向于东部的“现实主义”风格，有些人倾向于“表现”风格，不同的艺术追求最终导致了小组的分裂，霍迪克与吕佩尔茨、科贝尔灵和温特

斯贝格尔(Lamberz Maria Wintersberger)一起退出了小组，另起炉灶，成为“批判现实主义”(Critical Realism)运动的核心。而在杜塞尔多夫，格尔哈德·里希特(Gerhard Richter)、西格玛·波尔克(Sigmar Polke)与他们的同道也开始了自称“资本主义现实主义”的实践活动。【事实上，他们60年代的具象绘画与当时波普艺术的兴起存在直接的关系，其理性风格也与“表现”相去甚远。因此我在《德国现代美术史》中将他们与克拉菲克(Konrad Klapheck)一道，放在了“资本主义现实主义”中。这种划分也并不准确，只为叙述方便。】即便如此，在各种流派轮番登场的六七十年代，这种从形式上更多地亲近传统的具象绘画，其影响力仍被局限在德国范围内，尚不为国际艺坛知晓。

直到20世纪70年代末，这种情形才发生了戏剧性的转变。1979年，格奥尔格·巴塞利茨在荷兰的艾恩霍德芬举办了名为“丑陋的现实主义”的展览，此展随后在伦敦当代艺术学院展出。1980年，尼古拉斯·塞罗塔(Nicholas Serota)为怀特查佩尔画廊(也有人译为白教堂画廊)组织了一个吕佩尔茨的静物画展，一个巴塞利茨的雕塑与马克



马库斯·吕佩尔茨《小丑吕奈尔》  
140×100×100 厘米 彩色青铜 1984年  
D.Hauert, 柏林



马库斯·吕佩尔茨《墨西哥人的酒神颂歌》  
146×202 厘米 丙烯画布 1964年  
Galerie Springer, 柏林

斯·贝克曼(Max Beckmann)的绘画展。同年夏，巴塞利茨与基弗的作品在威尼斯双年展的德国馆展出。1981年1月5日，克里斯托斯·M.约奇米德斯(Christos M.Joachimides)、诺曼·罗森塔尔(Norman Rosenthal)和尼古拉斯·塞罗塔在英国皇家美术学院举办了名为“绘画的新精神”的展览，11位德国画家来自六个国家的38位艺术家中脱颖而出，备受瞩目。1982年6-9月，在第7届卡塞尔文献展上，德国具象绘画也成为了主流。这之后举办的有关展览还有：1982-1983年在柏林工艺美术博物馆举办的“时代精神展”，1983年在圣路易斯举办的“新德国艺术”展，同年6-12月在美国纽约惠特尼美术馆举办的“从极少主义到新表现主义”展，以及1984年在西班牙马德里举办的“原创与视觉”展。以巴塞利茨、伊门多夫、吕佩尔茨、基弗与彭克等人为代表的具有粗犷或稚拙之风的德国新具象绘画，在20世纪70年代末80年代初，以迅雷不及掩耳之势横扫西方艺坛。对他们的称谓，也从林林总总、五花八门的各种主义，约定俗成成为德国新表现主义。“新表现主义”是人们依据形式上的特点安在这些艺术家头上的，所谓新表现主义，顾名思义，是指它与根植于德国浪漫

主义传统的德国表现主义一脉相承的亲缘关系，而“新”则旨在强调它不同于表现主义，甚或与之相对立的新的艺术观念。但像吕佩尔茨、巴塞利茨等人，却从不承认自己与表现主义有任何关系(而事实上他们不仅与德国表现主义有着割不断的联系，也与美国的抽象表现主义有着“剪不断理还乱”的关系)，而始终将自己的作品看作是抽象艺术。

事实上，新表现主义者选择的是一种折衷主义，他们不是传统的维护者，但他们也不否定传统。他们的注意力不在于传统或现代的某种特定“风格”，而在于用并不新鲜的语言创造出今日需要的艺术。在国际艺术的大环境中，新表现主义可看作是对抽象表现主义、极简主义，甚至波普艺术的一种反动，而在德国特定的社会环境中，则可看作是对曾被肆意歪曲的德意志民族精神的哀悼与拯救。

## 二、德国新表现主义的代表人物

格奥尔格·巴塞利茨原名汉斯-乔治·凯尔恩(Hans-Georg Kern)，生于东德萨克森地区的德意志巴塞利茨镇(Deutschbaselitz, Saxony)，1956年进入东柏林艺术学院接受绘画训练，两个学期后，因其

作品表现出的“社会政治上的不成熟”而被学校除名。1957年逃至西德，进入柏林美术学院学习，1961年，巴塞利茨开始将家乡的名字作为自己的姓氏。同年，与同学舒纳贝克在西柏林举办联展，并发表第一个“泛魔宣言”(Pandaemonium Manifest I)，公开表达其对象征主义、神秘主义，尤其是对“与德国表现主义并肩而行的”诗人、剧作家、残酷戏剧理论奠基人安托南·阿尔托(Antonin Artaud)的崇拜。1962年，巴塞利茨完成了学业，并与舒纳贝克发表了第二个“泛魔宣言”(Pandaemonium Manifest II)。1963年10月1日，巴塞利茨在西柏林的维尔纳和卡茨画廊(Galerie Werner & Katz)举办了第一个个人画展，其中的两幅油画《落空的长夜》(Die grosse Nacht im Eimer)和《裸体男子》(Der nackt Mann)因涉嫌“色情”而被地方检察机关没收。这一“丑闻”并未影响巴塞利茨的事业发展，反倒提高了他的知名度。巴塞利茨的创作是一种有预谋的行为，那些丑陋、变形的形象，既是对东德社会主义现实主义的反叛，也是对当时横扫欧洲的抽象表现主义和非形式艺术的反叛，更是对整个西方文明社会既定习俗的一次公开宣战。

巴塞利茨的艺术在60年代中期开始走向成熟，他开始将为“新人类”造像当作自己艺术创作的主旨，试图在一个对绘画的价值产生疑问的时代，重建绘画与当代世界的联系。这些“新人类”常以画家的形象出现，手里拿着调色板和画笔，身后的背包里装着绘画工具，没落的英雄与叛逆的画家形象融为一体。他们处于破碎的过去和未知的未来之间，表现出所处时代集体的茫然。但巴塞利茨并未将他们描绘成失败者，这些战争的幸存者虽然在战争中失去了一切，却仍昂首阔步以保持自己的尊严。他们要在废墟中拯救自己的理想，宣告新的开始即将到来。

“三段式”和“倒置画”是巴塞利茨在艺术形式上的独特贡献，他是想通过图像的杂乱与偏离来表现现实的脆弱与可疑；借助现实与非现实、抽象与非抽象的纠缠交错，向人们业已形成的观赏习惯发起冲击。

当然，他也希望以这种方式揭示以其他方式难以表达的现实的复杂性，画中扭曲变形、左右移位、上下颠倒的形象，也可看作是对战后德国由于社会解体而造成的人性扭曲、价值观瓦解的社会现状的反省与批判。

马库斯·吕佩尔茨始终将自己的艺术定位在抽象领域，并喜欢把自己说成是一个抽象画家，但人们还是将他定位为“新野蛮人”或“新表现主义”的代表人物。从早期的“酒神赞歌”(Dithyrambe)系列，到“作为形式的主题”(motif as form, 1969-1975)，再到“作为主题的形式”(form as motif, 1975年至70年代末)阶段，吕佩尔茨的艺术尽管有着他所倾力制造的“不失轻盈的表面”，却蕴含着深厚凝重的主题内容。这些隐晦的内容涉及到德国或整个西方的历史、宗教和文化，因此，吕佩尔茨的画是一个充满神秘的象征意味的混合体，它可以被看作是叙事的，也可以被看作是抽象的和超现实的，与他绘画中相对简洁的形式相比，他绘画的内容的确是复杂而深厚的。他选择钢盔、铠甲、铁锹、反坦克炮、炮架、软呢帽等作为绘画的主题，它们被放置在黄色的田野风景或灰蓝色的天空之下，这些被人丢弃的战争遗物，被吕佩尔茨寻到并使之成为一种现代“图腾”。这些与战争的遗物有关的物件，曾被看作是德国军国主义的象征，吕佩尔茨在创作中选择这些带有典型特征的主题，在客观上挑战了德国当时在某种程度上仍为禁忌的领域。也有人对他选择的主题妄下论断，认为他宣扬这样的主题是为荣耀它们所属的时代。20世纪70年代末，吕佩尔茨选择了数位20世纪艺术家的风格和技法作为他的主题，开始了其“风格”绘画的创作，那是他对现代主义的一次巡礼。我们在其近期于中国展出的作品中可以看到，近年来，他在创作中除了表达与西方艺术史上经典画家及其经典之作的“对话”外，又回望远古，开始了对于西方古老的神话与传说的重新诠释。

奥根·舒纳贝克生于德累斯顿，1955年移居西柏林前曾就读于东柏林壁画学校，1955-1961年就



奥根·舒纳贝克《上十字架》  
162×130 厘米, Sammlung Dr.H.Rabe  
Oel auf Leinwand, 1964 年



卡尔·霍尔斯特·霍迪克《伟大的屠夫》  
180×80 厘米 175×130 厘米 180×80 厘米  
三联画 1963 年

读于西柏林的高等绘画艺术专科学校。其早期绘画显示出培根(Francis Bacon)、古斯顿(Kanadier Philip Guston)以及当时抽象化的“世界语言”的影响，然而不久，从这类绘画难以名状的结构中，具象图像开始呈现，并很快在他的绘画中取得了支配地位，导致了像《十字架上的基督》和《上十字架》这样一些被称之为“表现——纪念碑”式的绘画的产生。60年代中期，舒纳贝克转向“人文现实主义”(Human Realism)风格。这既不是一个广泛认可的术语，也不是一个具有讽刺意味的定义，就像1963年格尔哈德·里希特、康瑞德·费舍尔-吕克(Konrad Fischer-Lueg)和西格玛·波尔克发明的“资本主义现实主义”这个名称一样。舒纳贝克把这种具有明显的社会政治隐喻意义的绘画，理解为乌托邦观念中的“社会主义”，并将它们视作与东德官方艺术的“自然主义”(Naturalism)相对立的“现实主义”，试图以这种“人文现实主义”将艺术从“社会主义现实主义”的桎梏中解放出来。他曾以一些社会主义运动中的领袖人物为题材，创作了一批作品。令人不解的是，1966年，正当其艺术渐趋成熟之时，他却突然放弃了绘画，自此远离了潮流的喧嚣和公众的视线。那一

年，他只有30岁。

卡尔·霍迪克是继维尔纳·赫尔特(Werner Heldt)之后，将柏林市景作为描绘对象的最著名的艺术家，但他的绘画主题却并不局限于城市风景。其作品形式多样，甚至不同时期的作品风格迥异。霍迪克最初带给人强烈震撼的是他的具象-表现绘画(Figurative-Expressive Painting)，画家以夸张的人物造型和强烈的色彩形成的暴力“语言”，强烈冲击着人们的视觉神经。此外，“映像”(或译为“反射”)与光也是他热衷于表现的题材。无论是以窗玻璃还是以夜色中的建筑为载体，画家所要展示的都是光的魅力。

除绘画外，霍迪克还创作了为数众多的实验性电影以及装置作品。

作为柏林艺术学院的教授，霍迪克在教学中强调“媒体自由”(Media freedom)，深得学生爱戴，并取得丰硕成果。学生们受霍迪克影响，在作品中也多将对大城市生活的感受作为描绘的主题，画幅巨大，笔触自由狂放，因此他们的绘画被称之为野蛮绘画。而霍迪克也因在教学、创作方面的贡献及影响力而被称为“新一代‘野男孩’之父”。



贝尔恩德·柯贝尔灵《渔夫》  
100×210 厘米, Sammlung des Kuenstlers  
蛋彩 银漆 画布 1963 年

贝尔恩德·柯贝尔灵通常被称为风景画家，因为他的作品多以北欧及其他海岛的风景及场景作为创作的主体。作为围绕着“格罗斯格尔申 35”画廊艺术圈中的一员，柯贝尔灵于 1965 年在那里举行了名为“特殊浪漫主义”的个展。他希望发展一种新的自然风景，冰岛、爱尔兰、苏格兰和斯堪的纳维亚半岛……这些地区对他有着持久的吸引力，荒芜的风景培养了他的洞察力，他试图通过“伸展”的方法再现规律，以包容一切的方法解决所有视觉因素的合成与融合。在他的画中，自然通过石头、沼泽、苔藓、天空和海水来表现，借不起眼、不突出的物体，表现整个自然中的法则和力量。

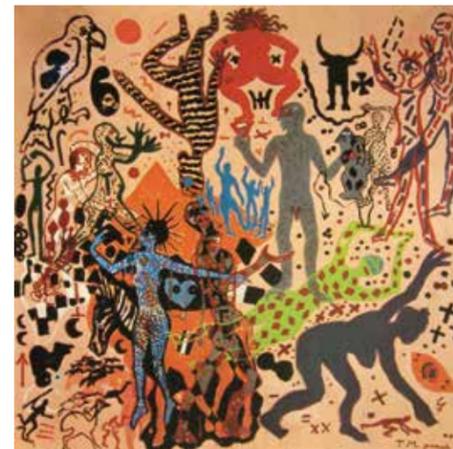
柯贝尔灵曾在汉堡、柏林和杜塞尔多夫的美术学院担任不同的讲师职务，1981 年被任命为汉堡美术学院教授。

几乎与上述新表现主义艺术家在西柏林的创作活动同时，彭克（原名 Ralf Winkler）也在德意志民主共和国发展着他的有悖于社会主义现实主义的艺术。彭克的早期创作表现出传统表现主义孤独与压抑的风格特点，尽管尚未形成自己的绘画语言，但其对于作

品象征意义的执着追求已初见端倪。1961 年柏林墙竖起后，他创作的主题和画风发生了根本的改变，开始利用棍棒式的人物表达他对于国家、民族分裂的批判与思考。这些棍棒式人物之间的矛盾与冲突已打破了东西阵营的界限，在这个共处的地球上，他们纠缠在一起，既相互对立，又相互联系。彭克的画给人的第一印象是说教式的，旨在向人们解释什么。然而同时我们注意到，他的作品又具有一种神秘的、几乎是玄妙的氛围，尽管其构图极其简单，但其元素的组合方式却是复杂和令人不安的。

1968 年，彭克开始用 A.R·彭克作为自己的名字。A.R·彭克（1854-1945）本是德国一位以研究冰川期气候对地球结构影响的著名地理学家的名字，他于 1909 年出版的《冰川期的阿尔卑斯山》曾在当时的学术界引起广泛关注。彭克之所以选择这个名字，是想将“冰川期”与自己所处的“冷战期”相联系，并将自己的创作看作是对前者研究的继续与延伸，他要通过他的艺术来揭示冷战对地球上社会与政治气候的影响。

20 世纪 70 年代，彭克以《标准——样品》为题



彭克《通过斑马线的形而上通道》  
285×285 厘米 Sammlung Ludwig 1975 年

创作了一系列作品，有绘画，也有装置。彭克利用这种不合规矩、不合标准来对抗现实中的规矩与标准，呼唤规矩与标准之外的艺术的自由和思想的自由。

彭克 1980 年移居科隆后，开始将“阿尔法”（Alpha）作为自己的笔名，借希腊字母表中的第一个字母的名称，表示自己要从头开始的愿望。1989 年被聘为杜塞尔多夫国家美术学院教授。

安塞尔姆·基弗是一位艺术家，更是一位思想者，他的创作总是附着太多的精神涵义，其作品的主题多取自于德国甚至欧洲的历史、神话、宗教和文学，可谓“句句有典故、字字有来历”。因此，如果不了解欧洲的历史文化，便难以理解基弗的艺术。

基弗作品中最先关注的，是关于纳粹那段历史的记忆，亦即对个人身份和民族身份的思考。1969 年，24 岁的基弗开始实施他的“占领”（Occupy）计划，在这批名为“占领”的图片中，基弗在法国和意大利各种纪念性建筑前行着纳粹军礼，重复地演示着希特勒意欲统战整个欧洲的疯狂幻想。他通过这种直接而极端的方式，直面在德国仍讳莫如深的纳粹的阴魂，挑战德国人的集体沉默和集体遗忘。这是对奉行浪漫



2017 年伦敦泰特美术馆安塞尔姆·基弗回顾展现场

主义、英雄主义、狭隘的民族主义的纳粹文化政策的一种反讽，也是对全体德国人的一种提醒与警示。

1970 年，基弗移居杜塞尔多夫，1971 年在位于德国西南部的霍恩巴赫建立了第一个工作室。这一阶段，他在杜塞尔多夫美术学院接触到波伊斯的艺术观念，并创作了一批以瓦格纳（Richard Wagner）由四部歌剧组成的《尼伯龙根的指环》里的内容为主题的作品。剧中的主人公西格弗里德作为希特勒的偶像，曾一度成为国社党时期的崇拜对象。藉由这一符号，基弗试图从历史的衔接与矛盾中，揭示德国人在英雄主义的集体无意识中造成的悲剧根源。

80 年代初，大屠杀的见证者、罗马尼亚诗人保罗·策兰（Paul Celan）创作的诗作《死亡赋格》里的诗句成为基弗反复描绘的主题，例如“你金发的玛格丽特”和“你灰发的苏拉密斯”这两个诗句就曾多次出现在他的作品中。玛格丽特和苏拉密斯分别是雅利安人和犹太人的象征，通过她们，基弗不仅想要表明种族间的分歧与冲突，更想揭示造成这种分歧与冲突的痛苦与罪恶的根源。

步入艺坛后十几年间，在进行创作的同时，基弗

有意识地在整个欧洲、美国及中东等地游历，我们可将其视为对东西方文化的追根溯源之旅。到了80年代中期，其作品的题材已由德国主题扩展至包括希伯来和埃及文化在内的更广泛的领域。源自《圣经》及犹太传奇文学中的人物该隐与亚伯、莉莉丝，源自古埃及神话的欧里西斯和伊西斯等主题，也分别被基弗挪用，借以传达繁衍与杀戮、欺诈与伪善、毁灭与重生等寓意。之后他又远赴亚洲，将东方文化也纳入到他的关注范围。到了1995年，基弗已将浩瀚的宇宙当作了探询的对象。

基弗对于材料的特殊敏感，与他的老师波伊斯相比有过之而无不及，他的艺术早已超越了架上与架下的界限。在他的作品中，除绘画颜料外，各类非绘画材料诸如防虫漆、砂石、泥土、木板、玻璃、陶片、毛发、干稻草、焦油黏附照片和植物种子等，被他不厌其烦地加入作品中，形成极具震撼力的宏篇巨制。事实上，基弗的每一件作品都是他对这个世界的质疑和思考，他乐此不疲地寻找各种联系，并不断在不同事物间建立新的联系，从这个意义上说，他更像是一位哲学家。研究历史、宗教、文化和政治的最终目的是为了认识自己，他的全部兴趣在于追索人生的终极意义。诺斯教派的虚无主义思想对基弗影响至深，尽管他在创作中始终致力于建造一个感性与理性高度契合的世界，但有时仍对身处的现实世界充满困惑。这也是他在艺术创作中毫不懈怠、不断前行的动力。

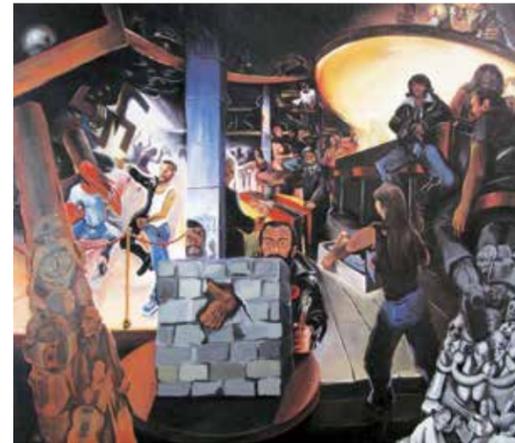
与基弗一样，伊门多夫也是波伊斯的弟子。尽管他后来成名是凭借其回归架上的绘画，但波伊斯以变革社会、建立世界新秩序为己任的艺术思想，却在伊门多夫的作品中留下了深深的印记。20世纪60年代的西德，不仅政治、经济上深受美国的操控，艺术上也受到美国的强烈影响。而此时在冷战背景下的欧洲，涌现了一大批马克思主义的信奉者（例如1968年波及整个欧洲的学生运动），他们将美国视作腐朽资本主义的代表，希望改变二战后被美国控制的欧洲的政治命运。伊门多夫自称为“毛泽东思想的坚定信

奉者”，对于社会政治、社会现状的概括性描述与批判，始终是构成伊门多夫绘画的一个最重要的元素。《德国咖啡馆》是他最为经典的系列画作，其灵感来自于意大利现代艺术家古图索 (Renato Guttuso) 的《希腊咖啡馆》，也来自于画家在德累斯顿和东柏林的国家旅馆与彭克多次会面的感受。超现实的、梦境般的时空关系呈现出一种间离、破碎、混乱的意象，而这正是处于分裂之中的德国当时的状态。在形式上，画家利用“局部写实、整体抽象”的观念，带给人们一种多视角的“泛滥”空间，增添了画面的神秘感。

80年代，又涌现出了“第二代”新表现主义艺术家，例如费汀 (Rainer Fetting)、萨洛梅 (Salomé, 原名 Wolfgang Cilarz)、米登多夫 (Helmut Middendorf) 等。他们与第一代新表现主义艺术家几乎同时进入欧美艺术画廊和艺术市场。这些在欧洲被称为“新野兽派” (New Fauves)、“野性绘画” (Wild Ones)、“粗暴绘画” (Violent Painting) 的新具象艺术，引发了欧美艺术批评家的激烈论争。

### 三、对德国新表现主义的评判

自从1980年巴塞利茨和基弗代表德国在威尼斯双年展上亮相，德国国内艺术界便出现了一片谴责和讨伐之声，甚至连波伊斯都对巴塞利茨那些“丑陋”的雕塑作品感到难以忍受。1981年这些新表现主义者在“绘画的新精神”展上集体亮相之后，对他们的评论逐渐扩展至国际性的范围。批评家分别从历史的合理性、艺术史的关联性、审美价值、社会学价值，以及纯哲学和理论的角度各抒己见。但无论如何表述，其观点最终大致可归结为捍卫和批判这样两种（当然也包括较客观的辩证分析的一类）。赞扬者认为，绘画是拯救，它代表了一种思想的自由，是对心灵的净化，是瓦格纳和弗里德里希的浪漫主义精神的回归，更是对美国在战后雄踞国际艺术霸权地位的反击。反对者认为，这种新德国艺术代表的是一种机会主义的时代精神，将新德国艺术成功的本质看作是不花力



约尔格·伊门多夫《德国咖啡馆 I》278×326 厘米 油画·画布 1978 年

气的和虚假的，而将那些艺术家看作是被市场催生出来缺乏创新精神的暴发户。美国批评家吉姆·莱文 (Kim Levin) 在1981年12月号《村声》杂志上发表题为《莱茵河的哀诉》(Rhine Whine) 的文章，给新德国艺术加上了新主观主义 (New Subjectivity)、新传统主义者 (the New Traditionalists) 甚至“神经衰弱症”的标签。批评家本杰明·布赫洛 (Benjamin H. D. Buchloh) 采取马克思主义的批评观，认为德国画家们继承了资产阶级的传统，放弃了激进主义理念。而唐纳德·库斯皮特 (Donald Kuspit) 则视新德国艺术为“激进艺术的真正家园”。在这种相互对立的论战之间，还有一些采取中立立场的批评家，如道格拉斯·克里姆 (Douglas Crimp)、格莱格·欧文斯 (Craig Owens) 等。他们也从各自不同的角度对德国新表现主义进行分析和论证，为人们更好地理解这种回归具象的艺术提供了理论指导。

如今，德国新表现主义早已脱离了其当初得以产生的社会政治环境，而我们这个时代的艺术批评也已一再扩大了范围和语境，“先锋”与否也不再是评判艺术高下优劣的标准。当年备受争议的“新表现主义”艺术家，有人已经离开了这个世界，有人的艺术观念

仍停留在成名的那个年代，也有人以与时俱进的艺术观念和执着的探索精神，至今仍活跃于国际艺坛。对于他们来说，新表现主义的称谓只属于过去，不代表现在，更不指向未来。对于一位艺术家来说，归属于什么主义并不重要，重要的是艺术本身。熟悉艺术史的人都知道，形式主义艺术循着简化的道路一路前行，最终画出了纯黑的画面；观念艺术不断发展，最后变成了无形的“概念”。1984年，丹托 (Arthur Danto) 提出了“艺术终结论”。按他自己的解释，他所提出的艺术终结的含义，并不是艺术死了或绘画不再被人们画了，而是叙事结构的艺术史已经结束了。几乎与他同时，德国学者汉斯·贝尔廷 (Hans Belting) 也提出了“艺术史的终结”。丹托曾断言，那些“巨大而夸张，幼稚而怪异，空洞而轻率”的作品，绝不代表人们设想的艺术的未来发展道路。但创作出这些作品的新表现主义艺术家所想的，却不是要代表或引领什么，他们的关注点仍在作品本身。基弗在一次接受采访时说：“艺术中还是应该有内容的。”内容的丰富带来了形式的多元，而形式的多元又使作品的内涵得以深化。就像基弗，在他近年的创作中，运用以往创造的各种视觉符号的重新组构，将他对于历史与未来、政治与宗教、人类与宇宙关系的研究不断推向深入。艺术是极度个人化的，但无论艺术家秉持怎样的观念，采用何种表现形式，关键的关键还在于，他创作出的作品是否能够打动人心。这些仍在路上的新表现主义艺术家，无论是一再强调艺术的纯粹性，还是始终追索艺术的精神意义，都表现出与波伊斯的“社会雕塑”完全相反的观念，那就是，他们的创作不为改造社会，不为改造政治，只为改造自己。○

# 中国国家博物馆典藏战国至唐墨迹概述

## 晁岱双

中国国家博物馆所藏历代墨迹，除在各类器物上所保存下来的书法文字以外，主要是简牍、帛书以及卷轴墨迹。其中晋唐文书、晋唐写经、宋元墨迹、明清墨迹单独分别列出。本部分所介绍的是馆藏法书墨迹中战国至唐代部分。其中大致涵盖篆、隶、楷、行、草诸体。从中大致可以看出中国汉字书法的发展演化情况、艺术特点和书写工具、材料之变化。

简牍是一种主要以竹木为材料记录文字的工具，它是在一定的历史阶段中国文字的主要书写形式。我国最早的书籍就是简策和版牍。简策是用细竹、木条编连而成，一根竹、木条叫作“简”，简上一般只写一行字，一部书要用很多的简编连成策（册）。由于材料的不同，有用木条制成，也有用竹片制成的，通称为竹木简。简牍上面的文字一般用毛笔书写，战国至汉末，简策是书籍的主要形式。近几年来，各地不断地出土了战国、秦汉时期的简牍，如云梦秦简、西汉云梦竹简等，特别是西北汉简，出土数量庞大，形体完整，字迹清晰，简文内容丰富，涉及面广，而且是研究书法艺术的活资料。

春秋、战国时期，尽管政治动荡，战争频繁，人们的思想却也最为开放、自由，中国古代文化在这一时期飞速发展，文学、艺术和哲学思想的发展尤其显著，在“百家争鸣”的推动之下，儒、墨、道、法、阴阳、纵横等家相继崛起，互相辩驳，实现了中国历史上空前活跃的思想大解放。一大批文化经

典创作结集于此时。春秋、战国也是中国艺术大发展的时期，从遗留至今的书法实物来看也大大多于周代，形式也更加多样，除了青铜器铭文，还有刻石、帛书和竹简、玺印等。其分布范围很大，几乎遍及中国大部分地区。春秋晚期和战国早期，书法的装饰美化趋势日渐盛行，鸟、凤、龙、虫书等新书体作品日渐增多，并由南方流行到北方。中国书法经甲骨文、金文，至春秋战国时期，由于诸侯割据，因此殷商以来的文字，在诸侯各国走上了不同的发展道路。这一时期，书法的形态和技巧亦呈现了百花齐放的局面。如北方的晋国的“蝌蚪文”，吴、越、楚、蔡等国的“鸟书”，笔画多加曲折和拖长尾。到战国中晚期，书写流便的“草篆”普遍流行，并为新书体的出现奠定了基础。其中如信阳长台关、长沙仰天湖、荆门包山战国墓出土的楚简，虽然多是“遣册”之类，但在古文字研究方面意义十分重大，在书法发展史上亦占有重要的地位。春秋战国时期的金文已不似西周金文那种浓厚的形态，替之以修长的体态，显示出一种圆润秀美之风貌。从现存这一时期的书法实物来看，以齐国、楚国、秦国的金文富有特色。从中国国家博物馆所藏的信阳楚简（图1）可窥一斑。

信阳楚简系战国早期的简牍之一。1957年初出土于河南信阳市长台关西北小刘庄战国楚墓，内容为古书与遣策。从残存编带看，竹简上、下分别用黑色丝带编连。从出土情况看，部分竹简编连是每四根为一束，先编连，后书写。两两相对，字面朝里。



1/ 信阳楚简

2/ 《庚戌》简

每简均为单行墨书，顶格不留空白。文字排列匀称、疏朗。简文断句，多在句末画一横线，亦有遗漏者。各简文字数量不等，多者四十八字，少者十六字。部分简上有刀削痕，或削去三四字，或削去下半简。简文是记载随葬品的名称和数量的清单，并且对于衣物往往有所描述，即《仪礼·既夕礼》所谓的“遣册”。信阳竹简书迹，是战国时期的大篆书，结构紧密，方形、长形兼有，笔迹徐缓圆润，平入平出，行笔少有粗细轻重变化，波磔不明显。它是研究战国文字和书写形式的重要资料。

秦汉时期是中国书法继承与创新的变革时期。

秦始皇统一国家后，丞相李斯主持统一全国文字，这在中国文化史上是一伟大功绩。秦统一后的文字称为秦篆，又叫小篆，是在金文和其他诸国文字的基础上删繁就简而来，规范统一，这是中国书法史上最初的规范化书体。从云梦睡虎地秦墓出土的简牍墨迹和其他历史遗物及秦代之后书法发展的轨迹看，秦代书法出现了篆书与隶书并存的现象。许慎《说文解字·叙》称：“秦烧火经书，涤除旧典，大发隶卒，兴役戍，官狱职务繁，初有隶书，以趣约易。”睡虎地秦简文字，与许慎所说完全符合。结合战国秦兵器铭文，证明隶书在秦始皇以前已有萌芽。云梦简的出土，可以确知在相当早的时候，隶书就已经通行。郭沫若也曾说“秦始皇改革文字的更大功绩，是在采用了隶书”来评价其重要性。秦代书法除了刻石、简牍以外，尚有诏版、权量、瓦当、货币等文字，风格各异。秦代书法，在中国书法史上留下了辉煌灿烂的一页，历代都有极高的评价。

汉承秦制，小篆是重要的应用文字之一，东汉以后才逐渐被隶书取代，但在许多特殊的重要场合仍然被使用着，因而两汉对小篆书来说也是一个值得重视的时期。其书迹遗存主要有碑刻、碑额、铜器铭文、砖文和瓦当、墨迹等。甘肃武威出土的东汉壶子梁铭旌，铭文书迹为墨书篆法。细笔瘦硬，间架宽博，圆转处流畅，方折处劲健，颇具金石韵味。

卫恒《四体书势》云：“隶书，篆之捷也。”隶书是在篆书的基础上产生的，是继小篆之后出现的又一代表性书体。小篆篆法苛刻、书写不便，隶书的出现，其主要目的就是为了解决书写方便。删繁就简，字形变圆为方，笔划改曲为直，改“连笔”为“断笔”，更便于书写，结体由纵势变成横势，线条波磔更加明显。隶书的出现是汉字书写的一大进步，是书法史上的一次革命，其意义不仅在于汉字从此走向了符号化，更重要的是它改变了汉字的书写方式和审美趋向，从而为楷书书法艺术的产生奠定了基础，并进而为中国书法艺术的发展和繁荣开辟了广



3 / 姑臧西乡阡道里壶子梁铭旌

阔的天地。

从中国国家博物馆馆藏汉代竹木简书实物，可以大致看到汉代隶书从草创到成熟的大致面目。1930年出土于甘肃额济纳旗居延遗址的地节四年简、马臧口尊简，为西汉时期的木简，其书迹为墨书，隶法明显，且有行书意味，字体较小，但行气疏朗，是西汉简牍书法中较为成熟者。1929年出土于新疆罗布淖尔的两汉时期的木简《庚戌》简（图2），书迹为隶书，一行十八字，隶法中有行草意味，变化较为丰富，秀美精丽，实为难得之佳作。这批简大部分产生于西汉时期，年代早，数量多，内容丰富而极为珍贵。居延汉简中，字体篆、隶、真、草皆备，且风格多样，各具其美，为研究西汉书法提供的资料也最为丰富。简书的字形代表了西汉向东汉过渡的隶书，为东汉隶书的成熟奠定了基础。在用笔上的方笔折锋，运笔使转变化明显。字形已趋于扁势，篆意已基本脱尽，部分墨迹章草韵味浓厚；同时为研究当时政治、史实、章程、经济、文化、民俗，以及古文字等方面提供了宝贵资料。

## 二

帛书是中国书法赖以保存、流传的又一种形式。帛书指书写在帛上的文字。帛书又名缙书，是以白色丝帛为书写材料，其起源可以追溯到春秋时期，当时，帛已经泛指所有的丝织物，用途也相当广泛。其中作为书写文字的材料，常常“竹帛”并举，并且帛是其中贵重的一种。在汉代古籍上已有“帛书”一词，如《汉书·苏武传》载：“言天子射上林中，得雁，足有系帛书。”而帛书的实际存在应当更早，可追溯至春秋时期，如《国语·越语》曰：“越王以册书帛。”不过，由于帛的价格远比竹筒昂贵，它的使用当限于达官贵人。现存最早的，春秋战国时代唯一的完整帛书于1942年9月发现于湖南省长沙子弹库楚墓。无论是写在竹木简还是丝织品上的文字，都是当时的手迹。就帛书的书法艺术而言，其排行大体整齐，



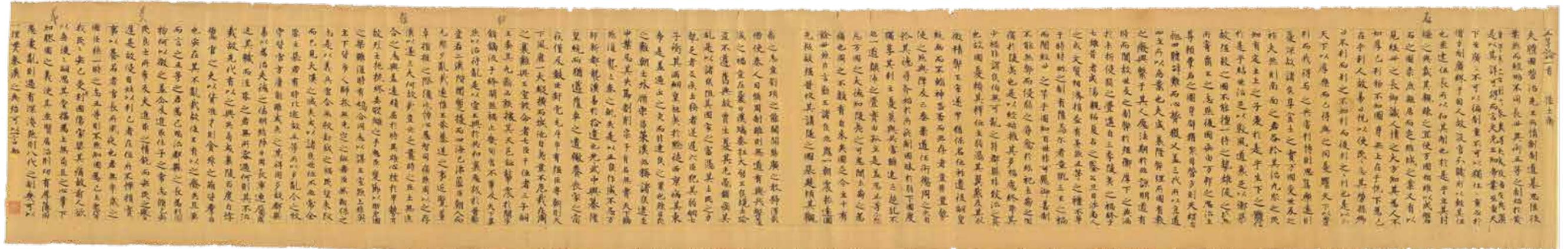
4 / 朱书任谦墓表

间距基本相同，在力求规范整齐之中又现自然恣放之态。其字体扁平而稳定，均衡而对称，端正而严肃，介于篆、隶之间；其笔法圆润流畅，直有波折，曲有挑势，于粗细变化之中显其秀美，在点画顿挫中展其清韵，充分展示作者将文字艺术化的刻意追求。这些帛书墨迹，不仅是珍贵的文物，对于书法研究更有着重要的史料价值。从中国国家博物馆馆藏帛书来看，较为典型的是姑臧西乡阡道里壶子梁铭旌（图3）。此件“铭旌”1957年出土于甘肃武威磨嘴子。“铭旌”，即“明旌”，是竖在柩前以表示死者姓名的旗幡。此明旌左上端绘一圆圈，内绘金乌，寓意载金乌的太阳；左上端已残，当绘载玉兔的月亮。两侧分别绘饰龙及虎纹形像，笔意简洁明快，飞腾向上。全幅周边饰有云纹。凡此画意即是导引灵魂升天，祝愿冥福。铭文为竖向一行，现存十一字，下端残缺一字或两字。每字径约18厘米，铭文书迹为墨书篆法。细笔瘦硬，间架宽博，圆转处流畅，方折处劲健，颇具金石韵味。个别字篆法中略显隶意，变化较为丰富。文字写在绢帛上，历时久远而墨色如新。

从历代书迹遗存状况来看，直接书写在石头、砖瓦、陶器、瓷器等材料上面的墨迹也不在少数，我们可以从中窥探出古人在用笔、用墨、书写材料等方面的相关信息。1953年河南洛阳金谷园村西汉墓出土的朱书陶仓为随葬冥器。该陶仓口唇扁圆，形似筒，口有圆盖，腹上径大于腹下径，平底，熊形三足。其身有四组弦纹，最上层一道弦纹之下，竖向朱书文字一行，标明该器内所装之物名称与数量。其文隶书，笔致沉着，气象俊妙，神韵婀娜。书写在陶砖上的墨迹有中国国家博物馆馆藏朱书任谦墓表（图4），该墓表为高昌延和十一年（六一二）之物，1930年出土于新疆吐鲁番雅尔湖沟西。此墓表材质为泥质陶砖，表面平光，浅刻线分六行，其上朱书，每行字数不等，多者十字，少者六字，计四十九字。书体为行楷书，笔致方折劲健，多有细笔，雄浑俏丽，“秋”“春”等字有隶书意味。中国国家博物馆馆藏砖石墨迹另有康波密提墓志，该墓志为唐麟德元年（六六四）之物，1930年出土于新疆吐鲁番阿斯塔纳。此墓志材质为泥质陶砖，表面平光，墨书四行，每行字数不等。行书，墨饱笔重，扎实严整，间架宽博，体现了当时的民间书风。

## 三

纸本墨迹是中国国家博物馆馆藏法书墨迹中最为丰富的一类。顾名思义，这些墨迹是用毛笔直接在纸张上书写的。从馆藏情况来看，此类墨迹甚为丰富，其中宋、元、明、清墨迹几部分另有介绍。中国国家博物馆馆藏纸本墨迹以唐代为最多，从书体来看，大多为楷书，或行楷书，少量为行书。唐代书法由于唐太宗李世民的提倡，成为中国书法的一个鼎盛时期，呈现出宏大、宽博的气象。唐代书家之盛，不减于晋。唐太宗最爱王羲之书，国学置书学博士，当时遴选人才之法有四，即“身、言、书、判”。其中之“书”，意指“楷法遒美者”。由于唐代书家辈出，颜、欧、褚、柳，各擅其长，故后世学书，

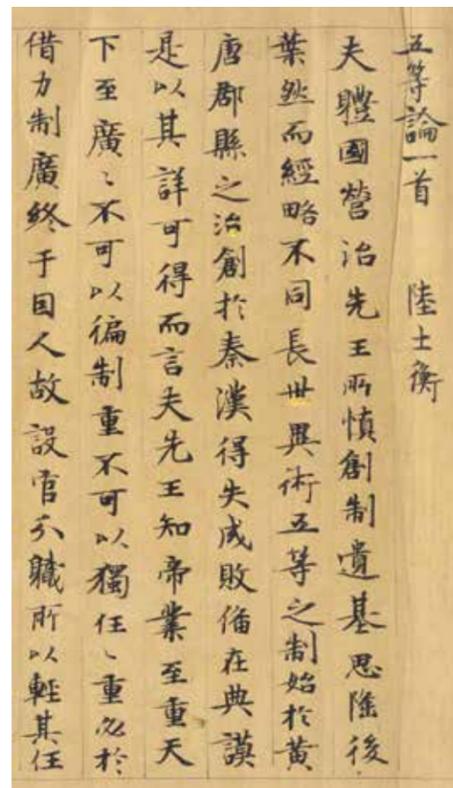


5 / 唐写本 陆机《五等论》卷

多以晋唐并论。由于晋唐名家墨迹流传甚少，学书者除了临写名碑拓本外，古人用笔之法从文书、写经中求之。

中国国家博物馆馆藏新疆吐鲁番出土晋唐人文书残纸和写经，除黄文弼于1929年所得的一部分见于其《吐鲁番考古记》《高昌砖集》外，尚有罗惇爱、唐兰旧藏，清光绪（1875-1908）年间新疆财政监理官梁玉书的旧藏。梁氏所藏多经王树枏题跋，有的见于王氏《新疆考古录》。梁氏歿后，一部分售与吴保伟和中村不折，中村所藏今归日本东京书道博物馆，吴氏所藏今归中国国家博物馆。唐兰、梁玉书旧藏多未见于著录，且附有诸家考证文字，弥足珍贵。中国国家博物馆馆藏敦煌文书和写经，以唐代写本为多，晋唐名家墨迹传世者绝少，馆藏文书和写经，虽非名家所书，但从了解古人用笔用墨之法的角度讲，胜于碑刻拓本。有些墨迹文采与书法俱佳，不仅可做研究的对象，而且是研习书法的绝好范本。且个别文书、写经，署有年款及有关人名，为确定原件具体年代提供了可靠的依据。

中国国家博物馆馆藏写本陆机《五等论》卷(图5)是唐代纸本墨迹中楷书的代表作之一。此卷乌丝栏，首行为书题及作者。正文计九十三行。文字内容见于《晋书·陆机》传及《文选》李善注。互校文字



6 / 唐写本 陆机《五等论》卷(局部)

略有不同，大多字异义同。陆机（公元二六一——三〇三），西晋文学家。字士衡。吴郡华亭（今上海市松江）人。太康（公元二八〇——二八九年）末，同弟云至洛阳，文才倾动一时，誉称“二陆”。曾官平原内史，世称陆平原。诗重藻绘俳偶，多拟古之作，善骈文。原集已佚，后人辑有《陆士衡集》。“五等”即五等爵。《礼记·王制》云：“王者之制禄爵，公、侯、伯、子、男，凡五等。”李善注云：“言古者圣王立五等以治天下，至汉封树不以古制，乃作此论。”此卷小楷书，形象娟秀，笔致流丽；字体虽小却笔法精研，在唐初写本古籍中实不多见。

中国国家博物馆馆藏晋唐写经，大都是长卷形式，用纸或绢从右至左抄写，然后粘接成长卷，最长的达十几米。其中《增一阿含经 高幢品卷》为北朝写经，细麻纸本。《增一阿含经》为佛教基础经典，东晋僧伽提婆译，共五十一卷（一作五十卷），因经文按法数顺序相次编纂，故名。此经卷清末发现于甘肃敦煌莫高窟经洞，为馆藏晋唐写经中较为完整的写本经卷之一。卷长近十一米，约由二十五张纸粘连而成。全卷有乌丝栏，经文内容起于“闻如是”，止于卷末“欢喜奉行”。全文计六百三十七行，行十八字到二十字不等。卷尾有行书署款“沙门释惠初经”，可知“惠初”应为写此卷的僧侣名字。末行

有“第八，纸二十六，校已”字样。此经卷书法为楷书，却有浓厚的章草意味。字体结构整饬，用笔使转灵活，横笔入锋多尖细，收笔多厚重，古朴淳厚之中刚柔并济，堪为北朝写经中浑厚稚拙、朴茂奇古书风之代表。

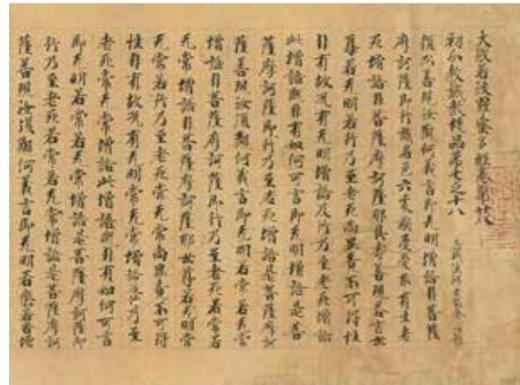
另一件较为完整的是《大乘入楞伽经 罗婆那王劝请品卷》，硬黄纸本，全卷约由十六张长度约五十厘米的纸粘连而成。有乌丝栏，楷书写成。全卷计四百七十一行，行十七字。经文前有标题“摩訶般若波羅密經 四攝品第七十七，卅五”，内容开始于“如是我闻”，结束于“应善修学”。卷尾隔一行写有“大乘入楞伽经卷第一”。此经卷字体为楷书，而多行书用笔。章法茂密、端正严整，笔画舒展且粗细变化较大，撇画多细笔，捺画多一波三折，收放自如。横画多破锋直入，类同尖刀，收笔时稍事停顿，即作回锋，给人以迅疾、畅快之感。为唐代写经之佳作。中国国家博物馆馆藏《大智度论释 含受品卷》(图7)，长八米有余，约由十六张五十厘米长的纸粘连而成。有乌丝栏，楷书写成。全卷计四百二十四行，行十七字。经文前有标题“大智论释第廿二品”，内容起于“佛告须菩提”，止于卷末“如是如是”。行文中用红色句号标示，卷尾另行写有“大智论卷第五十一”。其后有“大业三年三月十五日，佛弟子苏

# 知心客安在 ——俞平伯赠毕树棠本《遥夜闺思引》跋语探微

朱彦



7 / 《大智度论释 含受品卷》局部



8 / 《大般若波罗蜜多经 教诫教授品卷》局部

七宝，为亡父母敬写大智度论经一部……”等墨迹五行，计八十七字之后记。此卷的字体为楷书。章法整饬、缜密，结构工整，端庄秀劲，笔画舒展，撇、捺笔画多延长而出锋，横画收笔多隶书波磔，点画之间穿插紧密、收放自如。通篇书写富有节奏感和独特的审美情趣，为北朝写经中工整流利书风之代表，足见书写者之功力。中国国家博物馆馆藏《大般若波罗蜜多经 教诫教授品卷》(图8)卷长近九米，约由十七张近五十厘米长的纸粘连而成，有乌丝栏。卷首与卷尾隔行均题有“大般若波罗蜜多经卷第二十八”字样，且钤有“报恩寺藏经印”朱色方印。卷前第二行题有“初分教诫教授品第七之十八，三藏法师玄奘奉召译”。卷首隔水处有周肇祥丁丑年(1937)题识一则，介绍本经是敦煌的出土文物，以及对报恩寺和三界寺的详细考证。款下有“无畏”小印。卷尾钤有楷书“三界寺藏经”长方墨印和“周肇祥曾护持”朱色方印各一。此卷楷书写成，又多行书用笔。全卷章法茂密整饬，结构工整，端庄隽秀，笔画舒展，穿插灵活，笔锋显露，收放自如。通篇沉着痛快，富有节奏感。足见书写者之功力。体现了唐代写经的较高水平。

值得一提的是中国国家博物馆馆藏《太玄真一本际经卷》，全卷由道教的两种写经合而为一。卷首

有罗振玉的题签“唐太玄真一本际经二及第五残卷，有后题”。卷前有标题“太玄真一本际经付嘱品卷第二”，卷尾题有“太玄真一本际经卷第五”。后有小说两行题记“冲虚观主宋妙仙，入京写一切经，未还身故，今为写此经”。观其书风，此卷两段经文确为同一人所写。字体均为楷书，且多行书笔意。字迹工整，结体端庄宽博，秀劲道美，章法整齐严谨，用笔精到，变化中刚柔并济，虽为唐人写经，但仍可窥北朝写经书风之韵致。加之道教写经遗留甚少，早期道教写经尤为珍贵，具有很高的艺术价值和史料文献价值。罗振玉《贞松堂西陲秘籍丛残》有所著录。

这些古代文书和写经绝大部分是用毛笔书写的墨迹，像这样时代久远、数量巨大、风格多样的写本，可以说是中国书法史上尤为珍贵的资料，不仅可以大大拓宽我们认识中国古代书法的视野，而且对于今天书法艺术的继承和创新，也具有重要的史料价值和艺术价值。○

在清华大学艺术博物馆二层“尺素情怀”展厅中，有一件俞平伯赠毕树棠本《遥夜闺思引》吸引了无数观众驻足观赏，也引起了不少艺术史家和文化研究学者的强烈兴趣。此本写于1945年末，是《遥夜闺思引》的第三个写本，以仿绍兴本通鉴行格乌丝栏稿纸工楷精写，凡十页，半叶十二行行二十字，白口，无鱼尾，四周单边，卷首题“古槐书屋诗卷五”，文末有“敬赠呈树棠吾兄即希教正”之跋语。其中写给毕树棠的跋语既是理解《遥夜闺思引》诗作隐喻的重要提示，也是我们解读俞平伯《遥夜闺思引》系列书写行为的关键文本。以下我们便试作一探析。

《遥夜闺思引》诗作完成后，俞平伯于1945年秋开始应亲友之邀，将《遥夜闺思引》抄录并加跋语赠送亲朋好友，如再加上《遥夜闺思引》付印后的跋语，总计是17种写本和跋语。随后又在沈从文、朱光潜主持的天津《大公报》《民国日报》等副刊上将为每个抄本题写的跋语陆续发表。1948年3月，在好友暴春霆的主持下，由北平彩华印刷局以上好的道林纸珂罗版影印100册；5月，又再改版影印300册。两册书均题为《遥夜闺思引》，只是装帧略有不同。8月，暴春霆又将17种跋语集合起来，出版了初版影印300册的《遥夜闺思引跋语》。“从写作、发表、出版的整个过程及其版本格式来看，俞平伯是将《遥夜

闺思引》作为一个事件来经营。”<sup>1</sup>而17种写本跋语其实严格说来应是6种《遥夜闺思引》诗作写本，以及17种针对诗作的跋语写本。这一系列的书写行为到底反映了作者怎样的处境与心境呢？

从《遥夜闺思引》诗作及其各则跋语的受赠者身份来看，许季珣<sup>2</sup>即许宝馥，是俞平伯夫人许宝钏的四妹，许宝驹<sup>3</sup>即许宝钏的弟弟、俞平伯的表兄兼大舅子，胡静娟<sup>4</sup>即俞平伯的姨表妹，俞润民<sup>5</sup>是俞平伯的独子，这都是俞平伯的亲戚；吴小如<sup>6</sup>、华粹深<sup>7</sup>是俞平伯的及门弟子；朱自清<sup>8</sup>、杨振声<sup>9</sup>是俞平伯在清华大学中国文

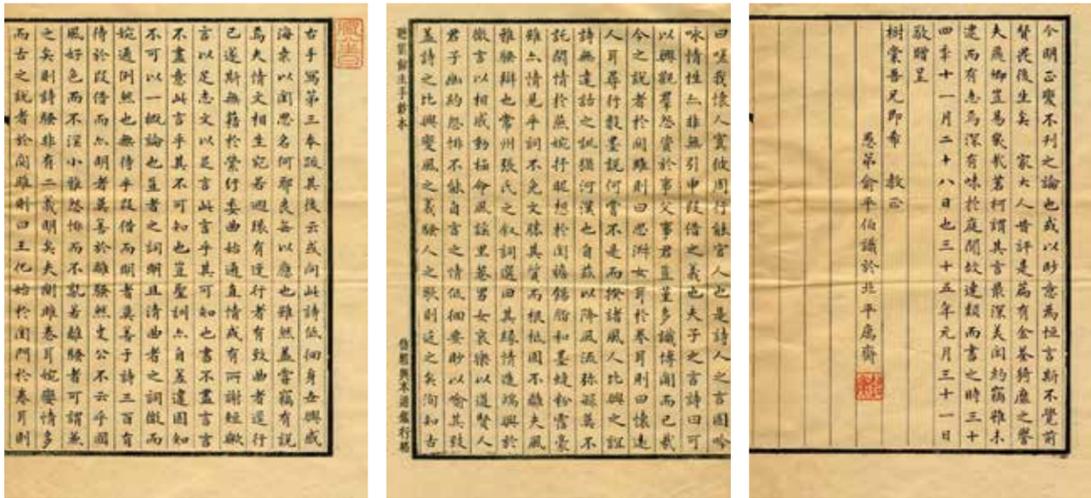
1 参见袁一丹：《俞平伯〈遥夜闺思引〉表微》，《汉语言文学研究》2012年第3期。  
2 第一写本赠许季珣，跋语创作于1945年11月9日。  
3 《〈遥夜闺思引〉跋文五篇·(二)》以吴小如君写草体中箱本赠许宝驹，创作于1946年11月9日，刊于1947年3月17日天津《民国日报·文艺》副刊。  
4 第二写本赠胡静娟，1945年11月中旬；1946年3月9日跋胡静娟写赠本，并刊于1947年3月17日天津《民国日报·文艺》副刊；1946年7月1日又跋。  
5 跋为润民写本，创作于1946年2月1日，刊于1947年6月9日天津《民国日报·文艺》副刊，题为《为润民写〈遥夜闺思引〉后记》。  
6 1945年12月2日跋吴小如写赠本，1945年12月4日又跋，刊于1946年1月18日天津《大公报·综合》副刊第33期，题为《跋吴小如写本〈遥夜闺思引〉二则》。  
7 1945年12月18日跋华粹深写本，刊于1947年3月17日天津《民国日报·文艺》副刊，题为《〈遥夜闺思引〉跋文五篇·(三)》华粹深君写本。  
8 1945年12月20日第四写本赠朱佩弦(朱自清)君，刊于1946年1月22日天津《大公报·综合》副刊第35期，题为《跋〈遥夜闺思引〉》(其四)；又刊于1948年9月12日《华北日报·文学》周刊第37期“朱自清先生纪年专号”，题为《跋〈遥夜闺思引〉写本赠朱佩弦君》，文末增加了1948年9月10日所作后记。  
9 1946年8月3日第五写本赠杨今甫(杨振声)君，刊于1948年11月28日《华北日报·文学》周刊第47期，题为《〈遥夜闺思引〉跋语三篇·跋第五写本赠杨今甫君》。



学系的好友兼同事；叶圣陶<sup>10</sup>是俞平伯的至交；毕树棠<sup>11</sup>则是俞平伯的友人。俞平伯对《遥夜闺思引》受赠者的这一番安排，显然是经过深思熟虑的，当然其意义绝不仅限于抗战期间留居北平的交游网络。妻妹、姨妹、独子代表了家族血缘，这种根底深厚的大家庭及地方家族的联姻，为俞平伯提供了长期安稳的生活环境、传统文化的滋养熏陶以及不为时代所裹挟的精神庇护。弟子们则代表了一种学问或精神上的传承和延续。而朱自清与杨振声不仅是俞平伯在清华大学中文系的同系同事，二人也分别在1929年、1930年和1932年、1934-1937年担任清华中文系主任，也是俞平伯的领导。据《朱自清日记》记载，北平沦陷后的1937年8月11日下午，朱自清专程来访，谈随清华大学师生南下之事，俞平伯劝他留在北平等待观察一段时间，“认为目前南去并不明智，南方局势亦不平静”，“北平在不久的将来将是最安全处”。<sup>12</sup>此时正值俞平伯轮休一年，到第二年暑假休假结束时，俞氏虽已收到西南联大的聘书，但终以侍奉双亲和体弱多病为由而婉拒。<sup>13</sup>叶圣陶是俞平伯终其一生关系最为密切的至交。《遥夜闺思引》低徊身世，兴感海桑，其所续接的文类传统，即《遥夜闺思引》序中“待续闲情之赋”所指，即陶渊明之《闲情赋》以及由此可以上溯到张衡的《定情赋》、蔡邕之《静情赋》、王粲之《闲邪赋》、陈琳与阮瑀同题之《止欲赋》、应玚之《正情赋》、曹植的《静思赋》及张华的《永怀赋》等一脉相承的比兴手法。<sup>14</sup>诗中的“君”和“妾”，或也可指“国”与“家”，“君”与“臣”。俞平伯在给毕

树棠的第二则跋语中说：“苏州有小曲曰《知心客》，尝爱其名。兹篇之‘知心奈君何’一句，原典即出于此，尘陋可想矣。夫知心客安在？诚为难题。”<sup>15</sup>这种知音难求的忧虑似乎贯穿了《遥夜闺思引》的各则跋语，他不断地浓圈密点、自注自言，其实也就是要得到身边亲友的理解，并进一步“求知”于整个士林社会。

那么，俞平伯“求知”的策略又是什么呢？《遥夜闺思引》于1945年9月24日写迄<sup>16</sup>，随后俞平伯即将诗作呈示几位近亲好友。毕树棠《题〈遥夜闺思引〉》中载：“民国三十四年秋，抗战胜利，故都光复。一日，平伯先生过舍，以《遥夜闺思引》诗稿见示。余愧不知诗，惟见其峰峦起伏，情辞哀艳，中若痛经世变，深寄慨思，非等闲幽怨之作也。”<sup>17</sup>也就是说，毕树棠第一次见到《遥夜闺思引》诗作，是在1945年秋。但清华大学所藏《遥夜闺思引》写本的落款时间是“乙酉岁嘉平月十有四日书于北平”，跋语又题作“时三十四年十一月二十八日也。三十五年元月三十一日敬赠呈树棠吾兄，即希教正”。如果俞平伯先生所书以上时间皆无误（没有理由怀疑时间有误），则不妨有如此推测：俞平伯在诗作完成后的不久已呈给毕树棠寓目（1945年秋），此后不久，在11月28日完成给毕树棠跋语的创作，又过了十余日，再于12月14日正式完成写赠毕树棠的《遥夜闺思引》写本，到次年的1月31日，才“敬赠呈树棠吾兄”。而在此前十日，即1946年1月21日，俞平伯已先期将这段写赠毕树棠的跋语发表于天津《大公报·综合》副刊上。其跋语的创作时间早于诗作赠本的书写时间，足证俞平伯把这篇跋语即对《遥夜闺思引》隐喻系统的交待是看得十分重要也非常必要的。而在将跋语正式呈交毕树棠之前即在报纸上公开发表，也折射出俞平伯希



俞平伯赠毕树棠《遥夜闺思引》写本跋语

望更多的文化人通过解读《遥夜闺思引》诗作而进一步理解其中所透露出的“身世怀抱”的迫切心情。

但俞平伯为什么会有这样强烈的“求知欲”呢？这恐怕要源于抗战时期留居北平的知识人普遍的道义压力。面对日军侵占、国将不国之时，作为传统之“士”，所应采取的态度，极端一点就如同是清华教授并在外文系任教的吴宓所言“或自杀、或为僧，或抗节、或就义”<sup>18</sup>，平和一些可像北大教授罗常培在《临川音系跋》中的想法：“既不能立刻投笔从戎的效命疆场；也没有机会杀身成仁，以死报国；那么，与其成天的楚囚对立，一筹莫展，何如努力自己未完成的工作，藉以镇压激昂慷慨的悲怀。”<sup>19</sup>然而，随后不久，吴宓和罗常培等也抵挡不住同事和亲友的劝说，纷纷南下。无论各自的真实心境如何，俞平伯留居北平却成了一个不折不扣的事实，也迫使他不得不在抗战结束时向这些南渡而又北归者积极表白心迹。而获赠《遥夜闺思引》写本或跋语的这些亲友，均与俞平伯或有会于文心，或悉知其生平，俞平伯寄赠他们写本与跋

18 1937年7月14日吴宓日记，见吴学昭整理《吴宓日记》第6册，北京：三联书店，1998年，第168页。

19 罗莘田（罗常培）：《临川音系跋》，《图书月刊》1942年2月第2卷第2期。

语，原在情理之中。然而，在17种跋语之中，有三种却是写给关系不是那么亲密的友人毕树棠的，在其中所占分量最重，这到底又是出于什么考虑呢？

据毕树棠刊于1947年《民国日报·图书》副刊的《题〈遥夜闺思引〉》所载：“忆抗战之前，平伯先生执教清华大学有年，余供职于清华图书馆亦有年，同处一校，而过从甚少。盖先生幼承家学，壮游欧洲，际五四之沸潮，启新运之文风，为世所宗仰久矣。余惟读其书，敬其人，拳拳私淑，徒抱高山仰止之思耳。及先生卜居郊园，寄情山水，讲学论文而外，鲜与俗通，故虽咫尺，犹若天涯。七七军兴，余迁居城内，适与先生为近邻，乃偶得晤谭，互倾积悃。既而先生掌教中国大学，邀余授《欧洲文艺思潮》，自此朝夕相从，八载如一日，竟成莫逆也。”<sup>20</sup>另据毕树棠晚年对女儿毕可绣的讲述，抗战期间毕树棠因家庭拖累未随清华南迁而困守清华大学留守处，全家13口人均靠其稿费养活，俞平伯不仅介绍毕树棠去中国大学任教，还请他来当自己孩子的家庭教师，月俸50元大洋。在1942年毕树棠的父亲病逝时，俞平伯还请自己的父亲

20 毕树棠：《题〈遥夜闺思引〉》，见孙玉蓉编《俞平伯研究资料》，第253页。

10 1947年4月3日跋叶圣陶写本，刊于1947年4月28日天津《民国日报·文艺》副刊，题为《叶圣陶兄写〈遥夜闺思引〉跋》。

11 1945年11月28日第三写本赠毕树棠君，刊于1946年1月21日天津《大公报·综合》副刊第34期，题为《跋〈遥夜闺思引〉》（其三）；1946年2月13日跋毕树棠写赠本，1947年2月1日又跋，刊于1947年3月17日天津《民国日报·文艺》副刊，题为《〈遥夜闺思引〉跋文五篇·（五）毕树棠君写赠本》。

12 姜建、吴为公著：《朱自清年谱》，北京：光明日报出版社，第163页。

13 《俞平伯年谱》，第217页。

14 袁一丹：《隐微修辞：北平沦陷时期文人学者的表达策略》，见《中国现代文学研究丛刊》2014年第1期。

15 俞平伯《跋毕树棠写赠本》（一九四六年二月十三日），见《俞平伯全集》第1卷，第504页。

16 《俞平伯年谱》，第228页。

17 毕树棠：《题〈遥夜闺思引〉》，原载1947年6月27日天津《民国日报》“图书”副刊，见孙玉蓉编《俞平伯研究资料》，北京：知识产权出版社，2009年，第253页。

晚清探花俞陛云老先生来亲自主持“点主”仪式（即请人在故去的长辈的灵牌上用朱笔补上“主”字一点），“老先生穿着令人炫目的朝服，仪态富贵而庄严”，给困境中的毕树棠一家以极大的安慰。<sup>21</sup>此时，与俞平伯相厚的叶圣陶正在四川主持开明书店的编辑工作，而俞平伯的同事兼好友朱自清和杨振声均在西南联大任教。如此说来，毕树棠其实是在北平沦陷时期与俞平伯过从最密的友人之一，俞平伯虽未与清华师生南迁，但却始终惦记着同校同事，极尽可能地给予他们帮助，而毕树棠或许也是最清楚俞平伯在此期间所作所为的清华同事了。

对于怎样理解很难见于同时代人的《遥夜闺思引》来说，俞平伯给毕树棠的三种跋语在所有跋语中是透露信息最多也是最明白的。清华大学藏《遥夜闺思引》跋语清楚地点出了理解此诗的关键需要在“香草美人”传统中通过“假借”的方式来解读“闺思”：“无待乎假借而明者，莫善于《诗三百》；有待于假借而亦明者，莫善于离骚。”意即借诗中男女之情，以寓名场仕途之事，则诗中如“妾命薄于烟”一类的身世感遇便变得不是那么难于理解了。而在1946年2月13日《跋毕树棠写赠本》<sup>22</sup>中，俞平伯则重点流露了“知心客安在”的忧虑，并继而表达了“夫求知于时人之情也，并世不相知，或知而不尽，则转期诸将来，亦人之情”，希望即使现在不被人所知，在将来也总有一天会被人理解。而对于在北平沦陷时期与俞平伯“朝夕相从，八载如一日”的毕树棠来说，似乎已成熟知俞氏这个时期所作所为的唯一见证人，俞平伯如此殷殷叮嘱，不仅是要求毕树棠知，进而也是希求通过毕树棠之口，转而求其所立身的士林社会所知。而毕树棠在随后的1947年6月27日在天津《民国日报·图书》副刊中公开刊登了《题〈遥夜闺思引〉》，“而其间能得一知己，道以正之，学以益之，使忍能自安，

依有所归，久而不失其本，则亦一生之大幸也”。“故世之知诗者，知先生必以诗传，余不知诗，而深知先生，知诗将随先生以不朽，读孔氏书，百世不失仲尼，此之谓也”。<sup>23</sup>按照梁启超在《新民说》中的说法，“士”之使命以“导民以知识”和“诲民以道德”为首务。<sup>24</sup>这个标准，也正符合毕树棠所言俞平伯在抗战时期留居北平时的作为。这篇《题〈遥夜闺思引〉》其实已清清楚楚地向世人证明了俞平伯的清白，也底气十足地预示了他日后必以言而立身的杰出成就。

俞平伯在赠毕树棠跋语中说：“言以足志，文以足言，此言乎其可知也。书不尽言，言不尽意，此言乎其不可知也。”事实上，正是因为希求“言以足志，文以足言”，才使得采用“微而婉”的修辞策略来书写其特殊时期“身世怀抱”的俞平伯写下了可供后人反复咀嚼品味的名篇《遥夜闺思引》诗作和跋语。正是因为“书不尽言，言不尽意”的“不尽”或者“不足”的千古文心，才使得俞平伯通过反复的书写和不断的加跋来达到自注、自白的目的，才形成了这样一批足以惊艳世人的小楷书法精品。而正是因为这些“深美宏约”的诗作文章，才使得斯人斯世、此情此景引发了无数后学对水木清华的悠悠向往。○

<sup>21</sup> 毕可绣：《从俞平伯先生的长诗〈遥夜闺思引〉手稿想到的》，见清华校友总会网站“校友文苑”栏目。

<sup>22</sup> 见《俞平伯全集》，第504-505页。

<sup>23</sup> 见孙玉蓉编：《俞平伯研究资料》，北京：知识产权出版社，2009年，第254页。

<sup>24</sup> 梁启超：《新民说十六》第十四节续《论生利分利》，《新民丛报》1902年11月14日第20号。

## 光色斑斓：莫奈《睡莲》赏析

赵德阳

2017年5月，莫奈（Claude Monet，1840—1926年）的一幅《睡莲》亮相清华大学艺术博物馆（图1），引起了校内外师生和观众的关注。这件作品创作于1907年，莫奈时年67岁。它是莫奈晚期绘画生涯中相同创作主题系列作品中的一张。作为研究莫奈绘画风格演变的重要题材之一，《睡莲》的展出，对于西方美术专业从业者和爱好者及观众来讲，不啻为一次珍贵的学习观摩的机会。

作品的整个体量并不算大，至少和橘园博物馆（Musée de l'Orangerie）陈列的大型睡莲组画相比（图2），这件作品只能算是莫奈众多睡莲中偏小的一幅。但是，画面在构图和颜色上流露出来的匠心，仍然显示出它是莫奈创作时灵光一现与深思熟虑的结合。圆形画幅的选取和睡莲的形状产生了应和。事实上，圆形画框的选取在西方绘画中具有很长的历史。早在古希腊时期就有这种类型的绘画，到了意大利文艺复兴时期，圆形边框的作品开始复兴。艺术家们热衷采用超过60厘米半径的圆形画幅（tondo）进行创作（图4）。圆形画作在15、16世纪的流行与当时它们在建筑中作为装饰元素颇有关联，莫奈选取圆形画框有可能也有类似的考虑在内。因为当时他在吉维尼（Giverny）的花园正在装修之中。在这件作品中，圆形画幅的上半部分表现了三组睡莲，在下半部分表现了一组睡莲。当然也有可能莫奈受到日本浮世绘和中国团扇的影响，以及受到东方绘画平面装饰性的影响，莫奈这幅圆形《睡莲》在空间处理方面，抑制三度空间，呈现出平面装饰性特点。构图在分割上似乎具有随意性，就像是画家不经意的一瞥给了他创作的灵感与冲



1/ 莫奈《睡莲》1907年

动，而画面就像一个圆形取景框，快速锁定了对象。但这种分割随意却不随便，上面三组睡莲部分选择了构图的形式（如右上角的一组），使画面的延伸感突破了边框，这种形式在他早年的一些静物作品中就有所展示（图3），下半部分的睡莲与上半部分相呼应，但表现得比较完整，出构图并不明显。这种节奏的把控显示出艺术家独特的处理。

整个作品的颜色充满流动性，近景和远景色调的呈现颇有意思。一般来讲，受到蓝色天光影响，远处物象往往比近处物象更偏冷色调。但在这件作品中，远处以赭石、土红调为基础的色调明显暖于近景中的蓝灰色调。除了莫奈对倒影和日照光影响的刻画之外，有意而为之的错位感也彰显其中。而且，远景间或可



2 / 橘园博物馆陈列的大型睡莲组画, 法国巴黎 1952年



3 / 莫奈《餐桌》1882年 私人收藏



4 / 波提切利《持石榴的圣母》约1487年  
直径134.4厘米 木板坦培拉  
意大利佛罗伦萨乌菲兹美术馆

见的绿色斑驳地洒落在红绸调子之中, 对比明显比近景要突出。另外, 上半部分的笔触比下面保留得更显夸张。所以, 人们一眼望上去, 很自然地会从画面上方开始, 逐渐扫到下面。而颜色的衔接和转变, 又引导着观众的目光在圆形的画框内游走。画面似乎在动, 光影斑驳之下的睡莲似乎缓慢漂流。在放弃了透视、物象具体的造型之后, 感性的色彩和交叠的肌理使观众开始想象圆形边框外部的可能性, 把观众的思绪带离了画面。这种情感甚至让人想起郭熙《林泉高致》里所提及的对自然风物的“可行, 可望, 可游, 可居”的迷恋, 使观众彻底走入了吉维尼花园的花园与池塘之中。

马奈曾经形容莫奈是“水中的拉斐尔”, 而莫奈在生涯晚期迷恋于创作这些水中植物的轶事也十分著名。外光作画在现在已经成为风景写生最常见的一种训练方式, 但在莫奈的时代仍然属于新鲜事物。在此之前, 风景的创作往往经过外光写生后要进行室内的再调整。调整过后的作品会加入艺术家长时间的思考和绘制, 最终消除笔触, 呈现在观众面前。因此外光作画往往被认为是“习作”和“未完成品”。自印象派出现之后, 这种“习作”和“成品”的隔阂被消除,

为现代主义绘画的出现发出了先声。关于这一点, 还要追溯一下当时的历史。

1874年4月15日至5月15日, 在摄影师菲利克斯·纳达尔位于卡普新大道35号的工作室举行了莫奈、塞尚、德加等艺术家作品的展览。4月25日, 路易·勒鲁瓦(Louis Leroy, 1812-1885年)受到莫奈一幅题为《日出·印象》的启发, 在《喧嚣》杂志上写出了一篇题目为《印象派展览》(The Exhibition of the Impressionists)的评论。满腔愤怒的勒鲁瓦以这篇檄文来声讨这些艺术家对造型的否定, 以及对固有艺术传统的挑战。“印象派”像很多在一开始被起个诨名, 而最终在美术史上却成为形容特等风格和阶段的名词一样, 成为这些艺术家身上的标签。事实上, 到1878年第三次印象派展览的时候, 很多参展艺术家已经自觉地使用印象派来称呼自己了。

不过, 现在的印象派, 主要指的是参加了这8次展览的几十位艺术家中的一小部分, 他们分别是: 卡米耶·毕沙罗(Camille Pissarro, 1830—1903年)、埃德加·德加(Edgar Degas, 1834—1917年)、阿尔弗莱德·西斯莱(Alfred Sisley, 1839—

1899年)、皮埃尔-奥古斯特·雷诺阿(Pierre-Auguste Renoir, 1841—1919年)、弗雷德里克·巴齐耶(Frederic Bazille, 1841—1870年)玛丽·卡萨特(Mary Cassatt, 1844—1926年)和居斯塔夫·卡耶博特(Gustave Caillebotte, 1848—1894年)。这些艺术家自青年时代起就向法国沙龙提交过作品, 但作品往往石沉大海, 无人问津。就当时而言, 法国的沙龙艺术仍然遵循着自文艺复兴确立起来的审美评价体系, 学院派在这一时期对历史、肖像题材仍然推崇, 所以印象派画家不论在绘画风格还是题材上都受到苛责也就不足为奇。事实上, 早在19世纪70年代初, 莫奈就开始用细碎的笔触来呈现画面。这在他创作《日出·印象》之前的作品就能找到端倪(图5)。艺博展出的《睡莲》, 已经是这位老人坚持不懈地采用外光作画, 并且对单一题材反复描绘时期的代表作品。这种选择似乎在他的后半生是常态, 类似的题材还有草垛、教堂(图6)以及大桥等。

据说, 莫奈曾经透过火车的窗户看到了吉维尼的河水和莲花。美丽的景象最终打动他决定在此地居住, 并营造了著名的莫奈花园。1883年5月, 莫奈在吉维尼租下了约2公顷的土地, 主要位于吉维尼的弗农

镇(Vernon)和格尼镇(Gasnay)交界的主路旁。当地有一个双层的谷仓刚好可以用来当作画室, 周边的景象也十分适合莫奈进行创作。正是在这个地方莫奈和他的家人建起了花园。另外, 伴随经纪人保罗·杜兰德-鲁埃尔(Paul Durand-Ruel, 1831—1922年)推销其画作的成功, 莫奈的经济状况和声望开始稳步提升。<sup>1</sup>到了1890年11月, 莫奈买下了房子和周边的土地与花园;到了19世纪末, 他又在此地建立了第二个开有天窗的工作室。莫奈醉心于这个静谧的独处天堂, 他每日都会跟雇佣的园丁一起做好维护花园的计划, 并且为此购置了大量的植物学书籍。甚至, 他曾经一度雇佣了7个园丁来帮他打理吉维尼花园。<sup>2</sup>莫奈在之后又购买了更多的土地和池塘。到1893年的时候, 他已经引进了百合、白色睡莲等植物, 有些植物还是从南美和埃及进口的品种。这些都成为他日后创作的主要对象。1899年之后, 睡莲成为他后来20年持续不断的主题, 这部分得益于他对花园的精

1 Mary Mathews Gedo, *Monet and His Muse: Camille Monet in the Artist's Life*, University of Chicago Press, 30 September 2010

2 Garrett, Robert. "Monet's gardens a draw to Giverny and to his art". *Globe Correspondents*. 2008.



5 / 莫奈 《青蛙塘》  
74.6×99.7 厘米 帆布油画 1869 年  
美国纽约大都会艺术博物馆



6 / 莫奈 《落日时的鲁昂大教堂》  
107×73.5 厘米 帆布油画 1893 年  
法国马蒙丹艺术博物馆

心管理和养护。

莫奈的第二任妻子和他的长子分别于 1911 年和 1914 年去世，这对他的打击可想而知。眼疾的加重和丧失亲人的哀痛伴随着莫奈的晚年，而白内障的困扰几乎一直持续到他去世。1923 年，他接受两次手术来摘除他的白内障。在此之前，他的眼睛因疾病导致对蓝颜色的感知变弱。在手术之后，他重新更改了之前的几部画作，而蓝颜色的补充也使画面整体趋冷，并大部分与之前的红色混成紫色的主色调，在他晚年的几幅睡莲作品中尤为明显。

莫奈在 1926 年 12 月 5 日因肺癌离开了人世，被安葬在吉维尼教堂。就像印象派的传奇一样，《睡莲》的传奇也将继续下去。在这件《睡莲》开始创作的时候，莫奈的眼疾已经开始了，只是这位艺术家没有放弃，并且在之后的创作中越画越大。尽管眼睛每况愈下，但他用心灵感知到了色彩与光留给世界的美丽。而我们何其有幸，在 100 多年后还能见到这件作品。□

# 错金铁镜刍议

## ——兼说清华大学艺术博物馆展览中的错金铁镜

王纲怀 倪 葭

### 一、概述

考古大家王仲殊《论吴晋时期的佛像夔凤镜 —— 为纪念夏鼐先生考古五十年而作》：“东汉后期至魏和西晋时期（二世纪后期至三世纪末），流行于中原和北方地区的铁镜，就其图纹而言，也多属夔凤镜。”检索四五千年的中国铜镜史可知，铁镜问世仅在东汉末至魏晋的约一百年间，尽管是“昙花一现”，然而却极其辉煌。就像台北故宫这样的艺术殿堂，在其不多的铜镜展品中，竟也放置了一面直径为 21 厘米（汉尺 9 寸）的铁镜（日本梅原末治赠送）。素铁镜之身份尚且如此，若说到错金、贴金、错银等特种工艺的铁镜品种，当属凤毛麟角之稀世珍品。

### 二、称谓

此类镜历来之称谓有对凤镜、对鸟镜、八凤镜、四叶八凤镜、夔凤镜等不同称谓，其源头器物应是东汉中期桓、灵之际问世的变形四叶镜。在三国佛像镜中，亦可找到诸多对凤主纹之实例（详见《汉镜铭文图集》图 452、图 453）。查考可知，就在变形四叶镜中，有一类粗体字的铭文镜（详见《汉镜铭文图集》图 433、图 434），其第 4 句铭文多为“八爵相向法古始”，点出题纹之铭。从多件存世器物看，“爵”字被略去上半部，可谓镜铭铸造中之“省偏旁”者。早在新莽时期，铭文中就多见“朱爵玄武顺阴阳”之铭文。“朱爵”，通假“朱雀”，为四灵之一的“南朱雀”，亦即“朱

鸟”。《史记·天官书》：“南宫朱鸟。”《礼记·曲礼上》：“行，前朱鸟而后玄武，左青龙而右白虎。”孔颖达疏：“军前宜捷，故用鸟。”朱鸟又可作“凤”释。《后汉书·张衡传》：“前祝融使举麾兮，緡朱鸟以承旗。”李贤注：“朱鸟，凤也。”笔者认为，此类镜之镜名称谓，似以“对凤镜”为宜，既通俗易懂，又合乎镜铭之原义。

### 三、镜例

经多年寻觅，本文列入此类镜 6 面，详见附表。东汉末，曹操身为丞相，其《上杂物疏》载：“御物有尺二寸（今 27.7 厘米）金错铁镜一枚，皇后杂物用纯银错七寸（今 16.2 厘米）铁镜四枚，贵人至公主九寸（20.8 厘米）铁镜四十枚。”据此文献，表明当时铁镜绝非寻常之物。图 1 镜尺寸硕大，且超出《上杂物疏》中之数字，可以想象当初使用者身份的高贵。此器虽遭锈蚀、损毁严重，然经修复后，还是保留了当时工艺的大致风貌，可以观察到东汉历史的重要遗存。

### 四、题材

凤凰是美丽吉祥的鸟，由古代鸟图腾崇拜演化而来。“图腾”一词源出印第安语‘totem’，意思为‘它的亲属’，‘它的标记’。在原始人信仰中，认为本氏族人都源于某种特定的物种，大多数情况下，被认为与某种动物具有亲缘关系。于是，图腾信仰便与祖先崇拜发生了关系。在许多图腾神话中，认为自己的祖先就来源于某种动物或植物，或是与某种动物或植物



附表 存世特种工艺铁镜一览表

图号	镜名	直径	重量	资料来源
1	错金对凤纹铁镜	32.3	/	《必忠必信—王纲怀捐赠铜镜展》第 154 页
2	错金五兽纹铁镜	16.5	/	《华夏之路》第二册第 147 页
3	错金对凤纹铁镜	16.8	550	《中都 2013 春拍》图 1232
4	错金对凤纹铁镜	12.3	275	《金懋 2011 春拍》图 1117
5	错金对凤纹铁镜	19.8	668	《嘉德 2008 秋拍》图 4255
6	贴金铁镜	7.2	27	藏家供图

说明：表中直径以厘米计，重量以克计。

发生过亲缘关系，于是某种动、植物便成了这个民族最古老的祖先”。<sup>1</sup>

凤纹何时起源？目前没有确切的定论。但是可以肯定凤凰形象的产生与远古神话有着密切的关系，主要有几种源头：

### 1. 玄鸟说

玄鸟崇拜，自古有之。

《史记·殷本纪》“殷契，母曰简狄，有娥氏之女，为帝誉次妃。三人行浴，见玄鸟堕其卵，简狄取吞之，因孕生契”。

《诗经·商颂·玄鸟》“天命玄鸟，降而生商”。

《九章·思美人》中有“高辛之灵盛兮，遭玄鸟而致诒”。《离骚》用云“凤皇即受诒兮，恐高辛之先我”。闻一多曾考证“皆称玄鸟致诒，其余诸书所载，亦莫不皆然。独此则曰‘凤皇即受诒兮，恐高辛之先我’。以玄鸟为凤皇，岂屈子偶误，抑传闻异词乎？尝试考之，盖玄鸟即凤皇，非屈子之误，亦非传说有异也”。明确提出玄鸟即凤皇，并举出了三点证据。

### 2. 五彩鸟说

《山海经·南次三经》“丹穴之山，其上多金玉，丹水出焉，而南流注于渤海。有鸟焉，其状如鸡，五彩而文，名曰凤皇，首文曰德，翼文曰礼，背文曰义，膺文曰仁，腹文曰信。是鸟也，饮食自然，自歌自舞，见

则天下安宁”。《山海经》中的凤鸟五彩而同时具有仁义礼智信五种美德。此五彩鸟的出现象征着天下太平。

### 3. 朱雀说

《史记·封禅书》“周得火德，有赤乌之符”。这是的“赤乌”即是朱雀，是周人崇祀的对象。

古代天文学将二十八宿想象为四种动物：苍龙、白虎、朱雀、玄武。《梦溪笔谈·朱雀》“四方取象苍龙、白虎、朱雀、玄武。唯‘朱雀’莫知何物，但谓鸟而朱者，羽族赤而翔上，集必附木，此火之象也。或谓‘长离’，盖云离方之长耳。或云，‘鸟即凤也，故谓之凤鸟’”。朱雀是南方的神鸟，也可以说是凤鸟。

无论是玄鸟说、五彩鸟说、朱雀说，都表达了不同地区、不同时期的先民的理想追求和愿望，并且不断丰富，经朝代更迭，形象被不断丰富完善。

## 五、图释

图 1 镜主纹饰为四叶，八凤两两相对，侧面单足，身形矫健，昂首挺胸，身形线条延伸变形，连绵不断。连弧与镜钮纹饰统一，似为草叶纹。

《韩诗外传》“夫凤之象，鸿前而麟后，蛇颈而鱼尾，龙文而龟身，燕颌而鸡喙，戴德负仁，抱中挟义。小音金，大音鼓。延颈奋翼，五彩备明。举动八风，气应时雨。食有质，饮有仪。往即文始，来即嘉成。惟凤为能通天祉，应地灵，律五音，览九德”。由此可



1 / 错金铁镜（器物加线图）  
 2 / 中国国家博物馆藏东汉错金银五兽纹铁镜  
 3 / 错金铁镜  
 4 / 错金变形四叶凤鸟纹铁镜  
 5 / 错金银凤鸟铁镜  
 6 / 贴金铁镜

见凤是从自然界中的真实动物形象演化而来，并综合了多种动物的典型特征，具有美德的祥瑞之征。

凤是能通天祉的神鸟。而结合此镜钮外围的三角形锯齿纹，又引出另一个问题，即凤纹与三角锯齿纹的关联性。《鹑冠子·度万》“凤凰者，鹑火之禽，阳之精也”。鹑火，《梦溪笔谈·象数》“天文家朱鸟，乃取象于鹑。故南方朱鸟七宿，曰鹑首、鹑火、鹑尾是也”。所以以凤凰为鹑火之禽。此镜三角形锯齿纹可以理解光芒纹，光芒纹与凤鸟的结合，契合凤为火禽、阳鸟的属性。对照 1977 年河姆渡遗址二期发掘出土的双鸟朝阳象牙雕刻<sup>2</sup>（现收藏于浙江省博物馆，定名为“双鸟纹象牙蝶形器”），可以了解凤鸟与光芒

纹的联系由来已久。<sup>3</sup>

草叶纹与凤纹并存于此镜中。在象征能通天祉的神鸟——凤鸟的四周安排草叶纹。草叶纹代表大地丰富的植被，暗含了对勃勃生机的祈望。再多的乞福，也都要落到实处，也就是先民通过对沟通天地的神鸟祈祷，希冀自身实际生活得到保障，希望大地永远生机勃勃，百姓安居乐业。

图 2 镜主纹为五兽，侧面形象，奔腾跳跃，连弧与镜钮纹饰似为卷草纹和三角锯齿纹。从目前存世的铁镜来看，其特种工艺有错金、错金银、错银、贴金等手段，详见图 3 至图 6，免赘述。□

<sup>3</sup> 另有专文《河姆渡遗址双鸟纹象牙蝶形器》研究此件文物的纹饰，有观点认为此件文物上的圈纹是太阳纹，如发掘者称之为“烈焰光芒”，并论述此说的论据“第一，太阳和鸟一起出现是中国古代艺术上一个非常流行的图式，无论史前期还是后世都有大量发现。第二，太阳鸟以及十日传说是中国古代神话十分流行的内容，而且在这些神话中鸟能与太阳相互置换。第三，‘双鸟朝阳’纹象牙蝶形器为例，中间的圈纹上方刻有象征太阳光芒的火焰纹”。详见袁璋：《河姆渡遗址双鸟纹象牙蝶形器》，《东方博物》2009 年第 3 期，80 页。

<sup>2</sup> 河姆渡遗址出土的双鸟朝阳象牙雕刻“在正面部位用阴线雕刻出一组图案，中心为一组大小不等的同心圆，外圆边雕刻有似烈焰光芒，两侧雕有昂首相望的双鸟，形态逼真。同时还钻有六个小圆孔。背面制作较粗糙。长 16.6、残宽 5.59、厚 1.2 厘米”。详见河姆渡遗址考古队：《浙江河姆渡遗址第二期发掘的主要收获》，《文物》1980 年第 5 期，7 页。

<sup>1</sup> 郑连军：《凤纹的演化特征和应用研究》，江南大学 2008 级硕士学位论文，11 页。

本期受访者：

邹欣 清华大学艺术博物馆副馆长

采访 葛秀支



邹欣 清华大学艺术博物馆副馆长

请问您认为艺术博物馆与大学教育之间有哪些联系

邹欣

大学教育的根本任务是培养人，十年树木、百年育人。优秀人才的培养既来源于课堂教学，更有赖于学校所提供的整体环境。清华大学一直倡导全过程、全方位、全员育人，倡导教书育人、管理育人、服务育人。艺术博物馆作为荟萃中西优秀艺术作品、展示人类智慧成果的场所，当然也承担着育人的功能。这种功能的发挥有的是直接的，比如美术学院、人文学院、建筑学院等相关专业的课程就可以在艺术博物馆里开展；有的是间接的，比如学生们在参观的过程中了解、认识中国传统文化艺术、西方艺术发展历程，在欣赏作品中感受艺术感受美，这些都会沉淀在他的心中，助力未来的发展。

博物馆教育还有一个很大的特点是公共性，我们向所有学习艺术、爱好艺术的人们敞开大门，热诚欢迎他们参观展览，参加讲座、工坊等各类公共活动，这些对于普及艺术、提升公众审美情趣都将发挥积极的作用。作为一所大学，不仅能够培育在这里学习的学生，更能够为公众的艺术教育发挥作用，其实也拓展了大学教育职能的范围。

请介绍一下艺博的组织机构和人员队伍情况

邹欣

目前艺术博物馆共有八个职能部门，分别是综合

办公室、典藏部、展览部、学术部、事业发展部、公共教育与对外关系部、信息管理部、设备工程与安保部。现有 57 名工作人员，平均年龄 35 岁，是一支比较年轻的队伍。为了弥补年轻人经验缺乏的不足，我们聘请了相关领域非常资深的 3 位专家作为顾问参与博物馆的工作当中，形成专职与兼职相结合、老中青相结合的队伍结构。

在开馆前，我们拟定了各部门的工作职责、各岗位的职责划分，为实现科学管理奠定基础。随着博物馆进入运行的常态，我们也在不断总结经验，归纳规律，希望更合理地安排人力资源，大家的才能能够得到更充分的发挥；同时，我们也非常重视员工的学习与培训，通过专家培训、员工微沙龙、学习考察等多种方式促进大家不断提升业务，增强才干。

艺博自开馆以来，受到了公众极大的关注，请问目前艺博有哪些宣传策略

邹欣

接着你的话说，“受到公众极大的关注”我认为高水平的展览内容、精心的展陈设计、有特色的建筑、高质量的公教活动、比较周到的服务等公众直接能体会到的综合因素所产生的。宣传始终是渠道和平台，通过宣传把好的展览、好的活动告知公众，前提和基础还是博物馆本身以及在其中发生的事件。当我们的展览和活动有影响力、吸引力的时候，媒体和公众都会愿意分享给更多的人，这本身就是一种传播。还有一个感受就是宣传工作是大家的，因为我们的宣

传素材都有赖于各个部门的支持。

从具体宣传工作角度来讲，我们始终坚持以学术为核心，紧密围绕馆藏和展览、活动，努力用更丰富多元的视角引导公众认识博物馆、走近博物馆。在开馆前精心设计建构了艺术博物馆官网，开通了微信公众号，建立了相对固定、形式多样的媒体团队，在适当时机进行预热。开馆后针对各项展览和活动，及时预告、深入报道，并努力从不同角度丰富报道形式。同时积极与电视广播、纸媒、网站、地铁、新媒体等各类媒体伙伴建立良好关系，共同策划宣传内容，积极配合各类媒体对艺术博物馆的采访报道，尽最大可能进行推广。艺术博物馆不仅仅服务清华大学的师生，也十分注重面向社会。例如，我们在 15 号线地铁上投放展览海报，精美的设计常常吸引观众驻足观看，并能迅速获取展览信息；当观众在网站上输入“清华大学艺术博物馆”时，网站上便会显示如何到达艺博的路线；在“国际博物馆日”，我们向观众免费发放百张门票；在校庆日，推出校友免费参观，等等。这些做法的目的都在于将艺术博物馆好的展览、好的活动告诉更多的人，让更多观众能够来分享我们精心打造的艺术盛宴。当然，我们做的还不够，未来还要不断在内容策划和深度上下功夫，并更进一步丰富宣传手段，努力向国际一流大学博物馆的建设目标迈进。△

作为清华大学艺术博物馆副馆长，您主要负责哪几个部门？请谈一下自开馆以来的感受

邹欣

我主要负责综合办公室和信息管理部。时间过得很快，艺术博物馆开馆已经 9 个多月了。在此期间有 17 个展览先后展出，截至 6 月 18 日，我们共迎来 23 万余名观众的参观。我觉得清华大学艺术博物馆已经成为清华大学的新景观、新名片。

# 美国普林斯顿大学艺术博物馆的历史与收藏

葛秀支 编译



美国普林斯顿大学艺术博物馆

普林斯顿大学 (Princeton University, 以下简称普大) 是全美乃至世界上最著名的高等学府之一, 地处纽约和费城之间, 位于新泽西州西南的特拉华平原, 面积约为 7 平方公里, 东濒卡内基湖, 西临特拉华河。它是美国最古老的大学之一, 具有极高的学术声誉, 强调训练学生具有人文及科学的综合素养, 校训为“她因上帝的力量而繁荣”(Dei Sub Numine Viget)。学校于 1746 年在新泽西州伊丽莎白镇创立, 校名为“新泽西学院”, 1756 年迁至普林斯顿, 并在 1896 年正式改名为普林斯顿大学。普林斯顿大学是全世界最富有的大学之一, 具有浓厚的欧式教育学风, 迄今为止已经收到了将近一百亿美元, 来自校友会的源源不断的捐款和一些投资专家的努力。

## 一、普林斯顿大学艺术博物馆早期历史

普林斯顿大学艺术博物馆的历史与普林斯顿大学的历史深深交织在一起。普林斯顿大学艺术收藏年代与大学创立的年代相接近, 因此它也是美国最为古老的艺术收藏机构之一。在 1756 年迁至普林斯顿之后, 学院就建造了一座令人印象深刻的由新的石头建造的校园大门——至今仍被使用, 它是美国最古老的学术大楼, 当时收到了赞助人——当时的新泽西州长——乔纳森·贝尔切的捐赠, 一份被他称为“用镀金边框装裱的个人肖像画”。因此, 大学受托将贝尔

切的肖像画挂在大楼中央的祷告厅内, 之后英格兰国王乔治二世的肖像也放置在内。这些初期的收藏并没有形成体系, 如历史碎片般逐渐增加, 这也就是博物馆的萌芽阶段。它与文化一起, 造就了这个世纪的魅力。不过在 1802 年之前, 这些作品在突发事件中被毁掉了, 但它们的影响一直延续到下一个世纪。

不过, 这些我们提到的, 并不符合“博物馆”的定义。19 世纪初, 当时的苏格兰学者詹姆斯·麦克考什 1888 年任新院长时, 对学院进行改革, 从欧洲引进包括艺术史在内的众多学科。

1882 年, 麦克考什接替了威廉姆·考珀·普莱姆 (普大 1843 级学生), 与乔治·麦克莱将军 (前任内战将军, 新泽西州州长) 一起设置了系列艺术史课程。普莱姆是纽约记者, 也是美国大都会博物馆的创立者之一, 与麦克莱曾是同事, 在博物馆内设立一门课程, 即通过学生对艺术品的直接接触而了解艺术史。他们认为, “无论何种艺术教育体系, 都必须是通过实体来学习。大量的艺术作品对于教学来说非常重要。如果没有它们, 我们的教学, 尤其是对艺术史课程的长远来说, 就显得无足轻重”。“从一开始, 它就是以跨学科研究为基础, 在艺术与古典之中良性发展, 这其中就已包含了学院中的众多学科”。

博物馆和现在的艺术与考古部 (美国第二古老的部门, 1882 年进入博物馆) 是基于这样的理念建立:

使普林斯顿的学术研究领先于只有欧洲先进大学才有的艺术史学科。普莱姆一手促进了博物馆的落成, 并设立了对陶瓷的收藏目标。在博物馆动土之前, 便赋予了双重功能, 即给原有的艺术品提供陈列之地, 并以收藏的系列世界艺术品支持教学, 教授艺术史。

艾兰·迈昆德 (普大 1874 级学生), 一直在大学教授拉丁文与逻辑学, 在新的艺术与考古部门做过一场以事实为据的讲座。迈昆德之父亨利·G·迈昆德是位收藏家, 也是大都会博物馆创立者之一, 校董会向普莱姆承诺, 筹集资金建造一座具有防火功能屋顶的馆舍。1890 年, 三面 18 英尺高的砖墙, 立在了 17-20 英尺的石基上, 一座罗马文艺复兴时期风格的大楼建成了。

这栋大楼以博物馆的艺术史闻名, 与艺术图书部、新创建的建筑学院, 奇迹般在博物馆中存在着多年。在 1890 年, 以特兰布尔·普莱姆妻子之名命名的藏品, 转到了布朗大楼里, 这就是博物馆早期发展的情况。

## 二、普林斯顿大学艺术博物馆历年收藏

在创建之初, 博物馆、教学和图书馆, 三者便紧密相连。迈昆德 1883 年被聘为教授, 不久之后任馆长一职, 直到 1922 年退休。在他笔记本的第一页, 不仅记录了捐献者名单、作品目录和捐赠数目, 也记

录了订阅期刊、购买照片以及教学的幻灯片。在早期购买的作品中, 有大部分是塞浦路斯的陶器, 其他则是一些较晚时期的作品。为了让收藏成为体系, 而不是靠偶然的捐赠, 迈昆德自费购买了爱德华·哈克尼斯的藏品, 大大扩展了博物馆的收藏, 引导了博物馆以后的收藏方向, 这批藏品也成为博物馆最具特点的藏品之一。

绘画作品的收藏进程相对缓慢。弗兰克·朱厄特·马塞尔 1910 年教文艺复兴课程, 一直教到 1922 年担任馆长。马塞尔接管的这批藏品一直是放在临时库房之中。用他自己的话来说: “我发现自己接管的是最古老王国的碎片与补丁。”同年, 一座威尼斯式哥特风格的建筑增加在布朗大楼的西侧, 这就是麦克·柯米科走廊。在博物馆首展的众多展览当中, 柯米科厅展示了 1879 级的塞勒斯·H·麦克·柯米科、1895 级的福勒·H·麦克·柯米科家族捐赠的藏品, 并保留了一个空间, 用来教艺术史。柯米科家族的捐献和后来的克莱姆大楼依旧环绕着博物馆主楼, 向博物馆的功能转变。因此便创立了一种新的形式, 即将博物馆的一层转换为名人纪念馆。

弗兰克·马塞尔作为伯灵顿杂志前任艺术批评家、纽约晚报记者, 不仅仅收藏中世纪与文艺复兴时期的艺术, 特别是他将个人收藏捐献给博物馆的方式, 推动了博物馆有效地收藏纸本绘画作品。在 1933 年,

尤尼乌斯·摩根（普大 1888 级学生），一位收藏了几千件作品的藏家，他表示，要跟上迈昆德的脚步，经常购买艺术品并捐赠给校方。几年之后，马塞尔买的最贵的纸本艺术作品已经达到 25 美元，他的品位广而宽泛，受到手稿以及两位美国艺术家作品的启发，他也积累古典和前哥伦比亚时代的艺术作品。确实，在马塞尔的慷慨与努力之下，博物馆建立了全美最好的美国绘画收藏。

20 世纪 30 年代初，博物馆收到了更多的捐赠，包括亨利·怀特·卡门（普大 1910 级学生）捐赠的来自家乡意大利菲耶索莱的别墅超过 40 幅的意大利绘画，以及来自詹姆斯·A·布莱尔捐献的 500 个鼻烟壶，这部分是全美最好的收藏。30 年代，中、日两国具有代表性的艺术品开始进入普林斯顿，并用来支持乔治·诺威的教学，普林斯顿大学是美国第一个以艺术品支持教学的大学。美国的大学艺术课程教学在二战期间开始步入正轨。马塞尔与艺术界联系广泛，办了很多重要的展览，包括从 1921 年才建立的华盛顿第一家博物馆的杜肯·菲利普处借保罗·塞尚的作品，以及从时任 MOMA 馆长的阿尔弗雷德·巴尔（普大 1922 级学生）借的 MOMA 馆藏精品。

弗兰克·马塞尔 1946 年从博物馆馆长之位退休，在他退休之前，博物馆收到了众多罗马马赛克镶嵌艺术作品，以及现在位于土耳其南部城市安提俄克的古代文物，这些是博物馆的馆藏精品。安提俄克的马赛克镶嵌艺术品的收藏是全美最好的收藏之一，我们不仅可以在画廊里可以看到它们，也可以在普林斯顿的菲尔斯通图书馆看到。在成千上万的藏品中，有一部分重要的藏品来自 1895 级学生丹普莱特的遗孀布丽斯·马塞尔的捐献，主要是意大利古董家具和绘画。

马塞尔以作为欧内斯特·德瓦尔德（1946 级学生）导师而闻名，他在二战后对古代欧洲珍宝的保护做了重要贡献。在普林斯顿大学的学院以及校友名单中类似他这样的学生还有很多。博物馆重视从维也纳



王羲之《行穰帖》美国普林斯顿大学艺术博物馆藏

艺术史博物馆借维米尔的作品《画室》，在当时，阿道夫·希特勒对于这件具有里程碑意义的作品的出借很谨慎，他曾把这幅作品代表其家乡和德国文化。因此，作为馆长，德瓦尔德将对艺术品的妥善保管列入博物馆条例之中。1949 年，德瓦尔德在普林斯顿大学 200 周年校庆时候，负责修缮博物馆的展厅，包括展出杜布斯·斯坦科·莫里斯（普大 1893 级学生）捐献的中国卷轴作品，还有借来的中国史前陶瓶。确实，在德瓦尔德任馆长期间，中国艺术的收藏一直稳步增加。在方闻（普大 1951 级学生）教授指导下，他后来成为大都会博物馆亚洲艺术部主任。博物馆还取得了一些其他的进步，例如在 1949-1950 年之间建立起兄弟博物馆。值得注意的是，博物馆收藏的第一张摄影作品是 1949 年阿尔弗雷德·施蒂格利的蒸汽船，通过对当代最新领域的成果展示，也拓展了博物馆新的展示方式。

博物馆另外一个具有里程碑意义的人物，是 1960 年担任馆长的帕特里克·约瑟芬·凯莱赫（普大 1947 级毕业生）。在德瓦尔德的影响下，他认为有必要建立一个新的博物馆空间，博物馆原有的空间已经无法满足收藏与展示。依靠大学提供的 5300 万美元的资金支持，一座新的博物馆建成，藏品在 1962



美国普林斯顿大学艺术博物馆馆藏部分作品

年都打包转移至这座新的大楼里。原有的 A·佩吉·布朗与卡莱姆大楼北侧的部分在 1963 年拆除后，在原址建立了由纽约斯坦曼与卡因公司设计的具有国际风格的大楼，1966 年才完工。在此期间，讲解员协会建立，为博物馆提供讲解服务。在这几年中，美国艺术成为了一个新的重要的关注点，这得感谢吉尔特·G·费瑞非的先见之明，他是艺术与考古部门的讲师，同时也是该部门的负责人，也是位慷慨的捐助者。

游客参观普林斯顿大学时，必然会被校内的雕像所吸引，这些雕塑已经成为全美重要的雕塑，这是在凯莱赫担任馆长期间收藏的。这些作品包括，亚历山大·卡德尔、亨利·摩尔、路易斯·奈纳尔森、野口勇、大卫·史密斯和托尼·史密斯，不过，作品的无限量增加，这也成为现当代艺术这方面收藏的缺点。

同样，摄影在这期间也备受关注，随着 1920 级学生大卫·亨特·麦尔卡林的捐赠，博物馆成立摄影收藏部并设立了收藏基金。1922 年，皮特·布奈尔，MOMA 前任馆长，进入普林斯顿，也是由麦尔卡平资助的，成为全美摄影史上第一任摄影主席。因此，摄影作品的鉴定成为博物馆收藏工作的主要内容，并且在摄影史部门中设立麦尔卡林讲师职位的选择，是

最为严格的，同时这也是当时合法的最为严谨的摄影研究中心。巴奈尔于 1973-1978 年间担任博物馆馆长，他的主要影响在于，他既是学者和导师，又是博物馆馆长，带领普林斯顿培训国家摄影的主要学者与策展人，在最初的麦尔卡林基金的支持下，普林斯顿大学在摄影领域的研究已经引领了潮流。现有 2.7 万张摄影作品，以及像克拉伦斯·怀特、明诺·怀特、哥如斯·伯纳德等主要人物的档案资料。

1980 年，艾伦·罗森鲍姆在巴奈尔担任馆长期间，担任馆长助理一职，后来成为馆长。他是古代绘画专家，欲建立一个文艺复兴与巴洛克绘画中心，尤其是矫饰主义风格的作品。另外，在庆祝普林斯顿大学 250 周年校庆期间，增加了一个关于玛雅艺术的重要展览，并发起了一项重要的项目，即博物馆的室内设计翻新与修缮。在原有的米切尔·沃尔夫林（普大 1963 级学生）楼的侧翼，增加了 2.7 万平方英尺，1989 年完工。这样，扩充的空间，宽敞的交流中心，新的会议室和库房，为所有的收藏都提供了摆放之地，同时也方便了教学。

21 世纪的头十几年，见证了博物馆成长的全新时期。在捐赠者和机构的支持下，新馆长苏珊·M·泰勒成立了博物馆策展人职位。因此，泰勒大大提升了



美国普林斯顿大学艺术博物馆展厅之一

博物馆的专业性，加深与艺术史学科以及其他相关的大学核心课程联系。

### 三、今天的普林斯顿大学艺术博物馆

今天的博物馆，在馆长詹姆斯·斯图尔德的领导下，已经成为美国最为优秀的博物馆之一。在迈昆德与马塞尔馆长以及后来人的收藏下，超过了 9.7 万件的藏品，涵盖从古代到现当代艺术，地理上主要集中在地中海地区、西欧、亚洲、美国与拉丁美洲，以及包含意大利陶瓷、大理石、青铜、罗马马赛克镶嵌画的杰出的希腊与罗马古代艺术收藏。中欧地区的收藏以雕塑、金属作品和琉璃制品为代表。欧洲绘画与雕塑收藏，最主要的代表是从文艺复兴到 19 世纪早期，与印章、绘画作品放置在一起，现已将近有 1 万件。20 世纪当代艺术的收藏，特别是 20 世纪晚期和 21 世纪早期的艺术家作品已经逐渐成为新的收藏焦点。藏品将继续并一直以来就存在的，以基金来收藏作品，它与博物馆的收藏历史交织在一起，尤其是印象主义和后印象主义艺术家的作品，以及从亨利和罗斯·伯尔曼基金会借的雕塑；现代艺术部分是从索那本收藏

借的，包括可能是世界上让·米歇尔·巴斯奎特最好的绘画收藏在内的现当代艺术，也是从哈伯特·肖尔（普大 1963 级毕业生）和他的妻子丽诺尔处借的。

画廊的展厅空间十分珍贵，无论在任何时期，都不能展出超过 5% 的藏品，新的策略是仍旧使用原来既有的规则，但是要提供更多的了解艺术作品的途径，而非单纯的视觉上的陈列。这些画廊在持续不断地购买藏品，不断提高藏品的亮点，包括将印章、绘画、摄影整合进欧洲和美国艺术画廊中，直到最近才专门放置绘画和雕塑。为了创造一种“时间之眼”之感，也就是创造一种“可创造、可观看、可理解”的艺术。博物馆长期以来积累的收藏清单正引领着藏品向数字化转换，因此，到那时，大学用户以及其他人可以通过网站在线浏览全部藏品，包括发掘丰富的艺术史以及博物馆所关心的特别藏品。作为向世人展示普林斯顿超过 250 年的系列收藏的更大战略的一部分，怎样使用最好的方法让博物馆的藏品不断增长，包括博物馆已扩建设施的进一步发展在内的计划目前正在进行中。△

## 通往经典之路 ——大学艺术博物馆的展览

徐虹

经典艺术作品的展示是精神文明建设不可缺少的环节，而在大学艺术博物馆展出经典艺术作品，更具有特殊的文化教育意义。尤其是从其他博物馆借来的重要藏品展览，它提供机会让师生领受艺术的丰富性和人类创造的无穷潜力，给学生打开课堂之外不同角度纵览人文瑰宝之窗，开阔学生的文化视野，提升个体的审美经验。从教育的终极目标看，大学艺术博物馆策划和举办具有艺术史经典意义的展览十分必要。

世界著名大学都建有藏品丰富的艺术博物馆，英国剑桥大学的菲茨威廉姆艺术博物馆、英国牛津大学的阿什莫林博物馆和美国哈佛大学的福格艺术博物馆被誉为全球最著名的大学博物馆，它们已经成为大学深厚渊博文化形象的重要组成部分。名校学生良好的文化气质和“见多识广”的视野，与这些博物馆有难以割舍的关系。

以英国剑桥大学的“菲茨威廉姆艺术博物馆”为例，在它宽敞高大的展厅里，可以看到人类各个时代、各个民族的文化遗存。从古埃及、两河流域，到古希腊、古罗马文明，有拜占庭文化，也有中国、日本、韩国等地的亚洲等文化。藏品材质有石、陶、瓷、青铜、金银、玻璃等，类型有绘画、雕塑和各种工艺品。各个时代文明的重要文物到现当代艺术家和艺术流派的代表性作品，可以说是应有尽有。人们可以看到剑桥大学城的教授在那里漫步思考，看到博物馆公共教育人员在给年轻的学生上希腊历史课。当学生在历史文

献的文字之外，直观地感受到希腊人的文明成果和自由精神时，与仅靠书本去想象远古文明大为不同。清末文人王韬参观英国博物馆之后，在他的《漫游随录》里感慨：“盖人限于方域，阻于时代，足迹不能遍历五洲，见闻不能追及千古；虽读书知有是物，究未得一睹形象，故有遇之于目而仍不知为何名者。今博采旁搜，综括万汇，悉备一庐，于礼拜一、三、五日启门，纵令士庶往观，所以佐读书之不逮而广其识也，用意不亦深哉！”

突破闭关锁国初出国门的前辈文人的理想，在中国正在逐步实现。清华大学艺术博物馆现有藏品，以原来专业教学配备为基础，主要来自原中央工艺美院现清华美院教学收藏。但距综合型大学艺术博物馆的藏品规模，还有一定差距，还不能构成中国乃至人类文明和艺术的发生、传播、演变过程的完整系统。

清华大学艺术博物馆立志建设世界一流大学的一流博物馆，在收藏和展览的质量上要达到这一目标还有困难。解决办法除了继续征集基本的藏品、补充完善藏品外，就是加大高质量的临时展览。这对于弥补藏品容量，加快展览节奏变化，营造一个丰富有内涵的，以适应大学师生员工教学、学习、观赏等功能为主要目标的博物馆是非常必要的。我在参观菲茨威廉姆艺术博物馆时正好遇上一个中世纪手绘本圣经展览。展出各类手抄的和有图像描绘的圣经原本，大大小小尺寸不一，有烫金镂雕的，有宝石镶嵌的，有色



1



2



3

彩斑斓的，也有特殊材料制作的。羊皮纸的质感加上皮革和木雕的封皮，里面绘画的风格各异，有一笔不苟的精细写实，也有奇思妙想的夸张。这样的展览既可增加人们对中世纪文化氛围和那时人的精神状态感性认识，又和周围藏品互动，衬托出具体而生动的中世纪欧洲文化生活画面。可想而知这样的展览看与不看，对研究者或者爱好者来说是大不一样的。

正在清华大学艺术博物馆展出的“从莫奈到苏拉热：西方现代绘画之路”展览，正是建设一流大学艺术博物馆跨出的一步。这个展览借之于法国圣艾蒂安大都会现代艺术博物馆，它可以弥补艺术博物馆藏品缺少中外现当代艺术收藏的缺憾。此展第一部分，从西方人以新的眼光看待风景，描绘了人们认识自己和环境关系的过程。当然这种变化不是一夜之间发生，而是逐渐变化的，从17世纪的荷兰风景画中就

能看到人们如何以现实的感受代替古典理想风景。从乔治·米歇尔1805年的《巴黎郊区的风景》一画能看到他受17世纪荷兰画家雅各布·范·雷斯达尔对风景具有个性感情表达的影响，如强调气氛和环境的戏剧性效果，突破罗马式古典的规整和典雅。这种强调真实的环境和人的感情的画风到了英国，尤其是在透纳的风景画里突现出来，强调人的“看见”和“意识到存在”的风景画，就成为现代绘画的一支源流。

美国画家惠斯勒的作品中透露与透纳和印象派绘画的联系，以及作为美国画家的他如何参考法国画家和英国画家的成果，发展出自己风格特色。说明艺术是流动不息的活泉，只有变化和流通才有丰富和活跃的态势。

这部分主题的高潮是莫奈画于1907年的圆形《睡莲》。这已经是20世纪初，莫奈《睡莲》系列作品标



4



5

- 1 / 威廉·透纳《海上葬礼》  
87×86.7厘米 布面油画 1842年展出
- 2 / 克劳德·莫奈《睡莲》  
200×420厘米×3 布面油画
- 3 / 詹姆斯·惠斯勒《泰晤士河》  
52.7×62.7厘米 布面油画 约1870年
- 4 / 威廉·透纳《诺拉姆城堡日出》  
90.8×121.9厘米 布面油画 约1845年
- 5 / 雅各布·范·雷斯达尔《挪威海岸一角》  
布面油画 约1660年

志着印象主义在继续光色视觉试验同时，向着更为主观的空间感受的表现发展。这时候人们投向风景的视线更复杂，心灵感受更微妙和敏感，表现手法更趋灵活自由。以后一系列的流派出现，表明人们在追求精神自由解放的同时，也带来艺术创新层出不穷的变化。

正如艺术史家所说：“风景画家把画架搬到新桥、罗浮宫、杜伊勒里宫，为的是创作这门既单纯又直接，虽然薄弱然而动人的艺术。这门艺术在路易十六时期被复古的潮流扼杀，直到出现了科罗才重获新生……从而使崇尚生活的流派得以延续，而这一流派恰恰是最符合永恒巴黎的活泼性格的。”从这个展览的第一部分中我们就能感到印象主义的产生不是简单几句话所能概括，而后来的现代各流派绘画，也经历了不同的曲折发展，它们都是在美术史上下连接关系中形成

各自的成长脉络。这些变化和演绎，都能在“从莫奈到苏拉热：西方现代绘画之路”展览中看到。因为展览分六个部分，除第一部分“对风景的新感知”以外，还有“西方艺术中的人物与肖像”“从立体主义革命到纯粹主义”“超现实主义、梦境与无意识”“回归物质”“在抽象与具象之间”五个部分，涵盖了人物、象征、抽象和具象、超现实和幻觉，以及强调物质的审美特性等西方现代主义主要思潮和流派。其中不乏大家，如马蒂斯、莫奈、毕加索、哈同、杜布菲等。作为学生和一般观众可以从中学到美术史知识，或欣赏精湛的艺术技法；而作为专业美术家和理论家，也可以继续沉思其中，发现新的可能性。

不深入研究实际作品，是轻易下判断的原因。我们常常听人武断地说西方艺术追求物质，中国艺术追求精神；以片面批判的方式否定印象派、抽象派和20世纪以来的现代绘画发展……这些都属学而不思的“口耳之学”，这一类偏执之词的出现，与近现代中国文人无缘面对千奇万状的世界文明花果有直接关系。这也是大学博物馆建设的紧迫缘由。△

## 艺博资讯

### 展览 预告

# 1 理想之境：马里奥·博塔的建筑与设计 1960-2017

\_日期/2017年9月—2018年1月



作为国际级建筑大师，瑞士建筑师马里奥·博塔的建筑事业 1970 年始于卢加诺，并以提契诺州的独栋住宅而闻名。他设计的建筑涉及学校、银行、行政大楼、图书馆、博物馆、神圣建筑等多种类型，至今已完成数量惊人的建筑设计项目。

本次展览将集中展示博塔独特个人语言的建筑和设计，从“居住空间”“办公空间”“学校与休闲空间”“酒庄”“城市空间”“图书馆”“博物馆”“剧院”“宗教空间”等单元，展示博塔简洁、明确、有力而内向的建筑语言，及其注重建筑与周围环境融合的理念。“设计”单元将展示博塔设计的座椅、家具、灯具、手表等其他物件。

# 2 张仃百年诞辰纪念展

\_日期/2017年10月15日—11月15日



2017 年是张仃先生诞生 100 周年，张仃先生生前曾是清华美院的教授、院长，也是中国当代著名国画家、漫画家、壁画家、书法家、工艺美术家、美术教育家和美术理论家。

张仃先生既有传统文人的风骨，也有强烈的社会责任感和敏锐的时代洞察感；他既是新中国美术教育事业的参与者和见证人，也是新中国美术事业发展的参与者和见证人，堪称 20 世纪独一无二的大艺术家。展览拟通过对张仃先生各个时期艺术风格和各个领域艺术成就的展示，探讨他的艺术思想，缅怀他的艺术成就，并对新时代的美术创作和教育提出思考。

# 3 回归·重塑： 布德尔与他的雕塑艺术

\_日期/2017年11月—2018年4月



本次展览将重新审视法国雕塑家安托万·布德尔回归古希腊神话艺术而创作的杰作，特别精选布德尔四十余件青铜作品，两件油画作品，以及四十余件素描和老照片，所有展品都来自于布德尔博物馆的馆藏。展览将分为七大部分：第一部分为“介绍：布德尔的创作锦囊”，汇集了布德尔由学习到掌握雕塑技术期间用作参考和汲取灵感的考古文物；第二部分到第七部分分别为：“帕拉斯（1889-1905）”“阿波罗头像（1898-1909）”“弓箭手赫拉克勒斯（1906-1909）”“果实（1902-1911）”，“佩涅罗珀（1905-1912）”“香榭丽舍剧院（1910-1913）及垂死的半人马（1914）”，集中展现了布德尔重塑古代经典人物及题材的独特创作手法和理念。○

## 公教 活动

### 清华艺博系列学术讲座

“清华艺博系列学术讲座”是本馆重点建设的公共教育项目，广邀在艺术、科学、文学、历史、教育等各领域拥有崇高声誉的专家学者，与听众分享丰富的知识与精彩思想。一方面普及大众的美感教育；另一方面也为观众带来更为专精的艺术知识，将专业的美术史课堂带入博物馆。开馆至今八个多月时间，已举办讲座 34 场，到场听众超过 1.2 万人次，得到公众的高度赞誉。讲座将持续融合艺术与人文、科学的精神，努力打造成具有清华风格的文化艺术传播空间。

# 1



2017 年 4 月 13 日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《艺术创造与社会现场》在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请中央美术学院原副院长、教授、博士生导师，美国麦克阿瑟“天才奖”获得者徐冰主讲。

徐冰谈及自身艺术创造的动力源于对“原初”的重新思考，以及对艺术系统之外事物的关注，认为只有这样才有可能产生新的创造。他认为“社会现场”可以给我们的艺术创作带来很多思维上的启示。他通过自身创作的《转化》《木林森计划》《何处惹尘埃》《地书》《背后的故事》《蜻蜓之眼》等作品，探讨“艺术创造”与“社会现场”之间的距离和关系。

## 2



2017年4月13日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《“游于艺”：宋代士人文化生活圈》在博物馆四层报告厅举行。本次讲座由北京大学历史系教授、北京大学人文社会科学研究院院长邓小南主讲。邓小南教授从宋代士人的生活环境和生活氛围切入，从三个角度谈起：一是宋代的立国形势，从政治疆域、天时地利、经济制度建设、科技文化等多方面阐述；二是宋人的文化活动和人际网络，认为“游于艺”是一种在实践中可以体现的精神境界，更加贴近当时的士人生活；三是雅俗之间对于意境的追求，宋代平民化、世俗化、人文化的过程带来了文化上的“雅俗兼备”。

## 3



2017年5月7日，由清华大学艺术博物馆主办的“从莫奈到苏拉热：西方现代绘画之路（1800-1980）”展法方策展人玛蒂娜·穆赫-丹瑟，在清华大学艺术博物馆四层报告厅，以其多年的策展和管理经验，为观众进一步解读此次展览。丹瑟馆长从圣艾蒂安大都会现当代艺术博物馆的历史谈起，随即延伸至展览的参展作品，每件作品都谈及其历史背景，同时旁征博引与之相关的图像进行比照，这场横跨两个世纪的艺术史讲座给观众带来更为广阔思考空间。

## 4



2017年5月18日，由清华大学艺术博物馆主办的《三种倾向：西方现代主义艺术的发展趋势》讲座在博物馆四层报告厅举行。本次讲座由清华大学美术学院教授、副院长张敢主讲。张敢教授结合正在清华大学艺术博物馆展出的“从莫奈到苏拉热：西方现代绘画之路（1800-1980）”特展，为观众进一步解读西方现代主义艺术的发展趋势。他谈到，在西方艺术史写作中，有学者将纷繁复杂的西方现代主义艺术概括为三种倾向，即抽象、表现主义和幻想。也有学者将其归为两种倾向，即形式主义和表现主义，而形式主义探索艺术语言的纯粹性，最终走向抽象。张敢就这三种倾向，列举了大量艺术史上的运动和流派及其代表作品。

## 5



由清华大学艺术博物馆主办的《大学艺术博物馆三题》分别于2017年5月23日、6月6日、6月13日在博物馆四层报告厅开讲。本次系列讲座邀请北京大学历史学系教授、国际艺术史学会主席朱青生教授主讲。他分别从“实验：博物馆的第四功能”“当代性：新的美育”“新媒介：艺术创造世界”三个主题围绕“大学艺术博物馆”展开一系列阐释与思考。朱青生在第一讲中谈到现代性转换后的博物馆第四功

能：一种实验的可能性。他认为很多在生活中不能呈现的政治、经济探索及社会行为等，可以在博物馆里完成。使得博物馆不再只是保存过去的场所，而变成“创造”的发动机。

在第二讲“当代性：新的美育”中，朱青生就“当代性”展开讨论，认为艺术当代性既要问题介入、批判，又需要使其不转化为暴力或权力。他认为，当代艺术是一种特殊的艺术概念，它不是一种风格也非某种观念，而是在用风格和观念解决问题的同时，不断否定和解构自我。它具有“当代性”，是针对“经典艺术/传统艺术”而言的另一种艺术。所以，当代艺术是对限制的突破和对未有的创造，是不断激发和推进的创造力和批判精神。而现代的博物馆则是一个可以承载当代艺术的场所，可以让当代性得到完整的寄托和表现。

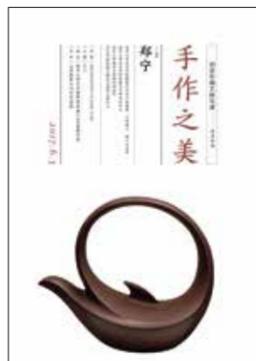
在第三讲“新媒介：艺术创造世界”中，朱青生认为，新媒体的出现使得我们当前的形势发生重大的变化，尤其是2016年后，新的媒体造成了一种新的状态。自媒体和众媒体的出现改变了媒体的意义，使得资本主义制造的“景观社会”变成一种新媒体时代的“山水社会”，即从一种经过组织且有强大背后系统的焦点透视景观，转为一种不以某个主导观念和力量来建造的散点透视风景，任何人都可以进行交流，从而共同构成整个社会的“图像”。此外，新的媒体给社会带来了对固有常识的怀疑和失望。新媒体没有固定的物质性和边界，新媒体时代的当代艺术将打破博物馆的内在框架。

6



2017年5月25日，白俄罗斯作家协会主席、国际艺术家联合会主席格利戈里·希特尼察在清华大学艺术博物馆四层报告厅主讲《我的艺术：对立的结合》，讲述其不同阶段的艺术发展历程和思考，分享了他的艺术创作，并以时间为轴，引领听众进入他的艺术世界，同时也让听众进一步了解白俄罗斯的艺术。他的作品参加2017年5月30日在清华大学艺术博物馆开幕的“非线性现实——白俄罗斯现代版画、水彩、素描作品展”，该展览汇聚了白俄罗斯不同时代、不同风格艺术家的作品，呈现出一种风格迥异的“非线性”现实，从而形成了一个多样化的自由探索的艺术世界。○

“手作之美”创意坊



“手作之美”创意坊是本馆重点建设的创意实践工作坊项目。开设不同类别和层次的艺术实践课程，涉及陶艺、染织、雕塑、版画、绘画等领域，旨在将专业艺术形式转变为大众日常的兴趣体验。自开馆以来，已陆续开展8期陶艺探究课程，邀请清华大学美术学院陶瓷艺术设计系不同专业方向的教授授课，包含陶瓷艺术理论解析、“清华藏珍”陶瓷展厅导赏、手工实践体验三个部分。课程还结合我馆的会员体系建设，为学生、普通、高级、家庭等各类艺博会员打造会员专场活动，为在校师生和社会公众提供近距离体验和深度接触艺术的机会。○

“艺博映话”



“艺博映话”是清华大学艺术博物馆将长期开展的公共教育活动项目。该项目着眼于影像作品的艺术性、思想性与分享内容专业性，在放映不同类型影像作品的同时，邀请知名导演、编剧、演员等专业人士到场与观众分享互动，将兼顾学术高度及知识普及性，使用通俗易懂的语言为观众展示影像的多样性与独特魅力。至今已举办三期，分别为电影《塔洛》放映及导演万玛才旦分享交流，2017（首届）清华校友影视作品联合展映暨纪录片《我在故宫修文物》放映及主创叶君、雷建军分享交流，动画电影《大鱼海棠》放映及导演梁旋分享交流。○

新闻  
资讯

1 冯远馆长拜会上海合作组织  
秘书长拉希德·阿里莫夫

2017年4月12日，清华大学艺术博物馆馆长、上海美术学院院长冯远拜会上海合作组织秘书长拉希德·阿里莫夫（Rashid Alimov），双方进行了热情友好的交谈。冯远表示，为配合“一带一路”建设，希望在上合组织框架下，利用清华大学艺术博物馆和上海美术学院的平台，开展与各成员国、观察员国艺术家们的交流，包括举办艺术展览、论坛、研讨会、组织艺术家互访、进行专题性写生、创作等。拉希德·阿里莫夫对冯远的到访表示热烈欢迎，称冯先生的到访“使我很荣幸”。并建议考虑策划一个以人物肖像为切入点的艺术交流活动，让各成员国以及“一带一路”沿线国家的风土人情得到更加完整的呈现，

让艺术家和观众能够更加深入了解对方。冯远感谢拉希德秘书长的理解和支持，并欢迎他方便时到清华大学艺术博物馆和上海美术学院参观。



2 梁启超后人齐聚清华艺博

2017年4月8日14时，中国近代著名思想家、政治家、教育家，我校国学研究院导师梁启超先生及其胞弟梁启雄家族的四十余位后人齐聚清华艺博，参观位于博物馆二层的“尺素情怀——清华学人手札展”和四层的“营造`中华——清华营建学科专题展”。参观结束后，家族成员及嘉宾来到博物馆四层报告厅参加座谈。著名建筑学与城市规划专家、中国科学院及中国工程院院士、清华大学建筑学院教授吴良镛先生，清华大学建筑学院王贵祥教授，梁启超先生的侄



女梁思翠,梁思成先生的女儿梁再冰,“营造`中华——清华营建学科专题展”建筑模型的制作者赵广志等作了发言。



### 3 艺术博物馆：清华大学 106 周年校庆中的文艺新热点



2017年4月29日、30日是清华大学106周年校庆日。两天来,清华大学艺术博物馆共接待游客9532人,其中30日当天接待5522人,创本馆自2016年9月11日开馆以来的单日接待量新高。校庆两天,清华艺博也举办了丰富多彩的活动:“必忠必信——王纲怀捐赠铜镜展”进行了盛大的开幕,老中青校友齐聚清华艺博,留学生志愿者校庆闪亮登场,学生艺术团在艺博门前军歌嘹亮,少数民族学子畅游艺博,1997届校友捐赠四大导师雕像……这些活动都为清华大学106周年校庆增添了浓厚的节日气氛。○

## 国内艺术资讯

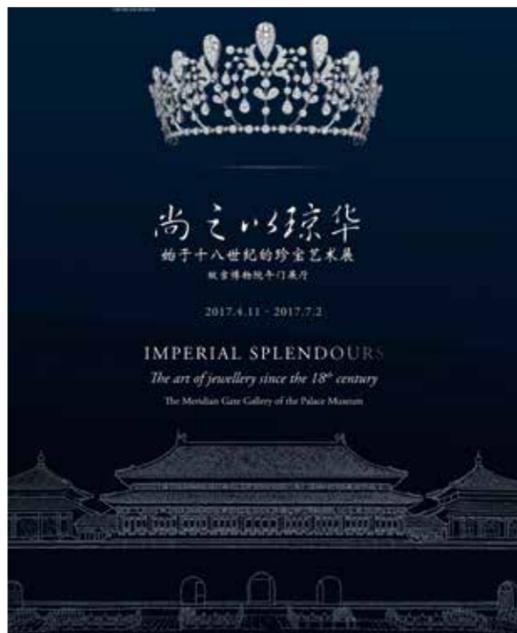
### 1 尚之以琼华： 始于十八世纪的珍宝艺术展

\_ 展馆：故宫博物院

\_ 展期：2017年4月11日—7月2日

尚美巴黎创始于1780年,是承载两个多世纪历史底蕴的法国珠宝及奢华腕表品牌。此次展览追溯了尚美巴黎自18世纪末至21世纪初的发展轨迹,展示了尚美巴黎世代传承的精湛工艺及其艺术底蕴,展出的300余件杰作中包括珠宝、绘画及各式艺术品。参观者可以从中感受尚美巴黎数百年来在装饰艺术领域的风格语言和表现手法,并揭秘尚美巴黎与同时期各大艺术流派间的相互影响。

展览还同时展出了一系列故宫博物院的藏品,参观者在欣赏中法两国艺术珍品的同时,还能体会到两种文化间的碰撞与互通。



### 2 伦勃朗和他的时代： 美国莱顿收藏馆藏品展 Rembrandt and His Time: Masterpieces from the Leiden Collection

\_ 展馆：中国国家博物馆

\_ 展期：2017年6月17日—9月3日

本次展览展出74幅作品,涵盖肖像画、历史画和风俗画三大主题,其中包括11幅伦勃朗的画作及其同时代其他优秀艺术家的作品。在本次展览中,参观者可以近距离地领略荷兰艺术大师的风采,了解十七世纪荷兰社会的面貌。

展览共分为六个单元,分别为“荷兰艺术的黄金时代和莱顿收藏”“伟大的开端：伦勃朗·范·莱因在莱顿”“黄金时代的中心：伦勃朗在阿姆斯特丹”“莱顿的精细画：格里特·德奥和弗里斯·范·米里斯”“对荷兰共和国人们日常生活的描绘”和“历史经验与道德故事”。



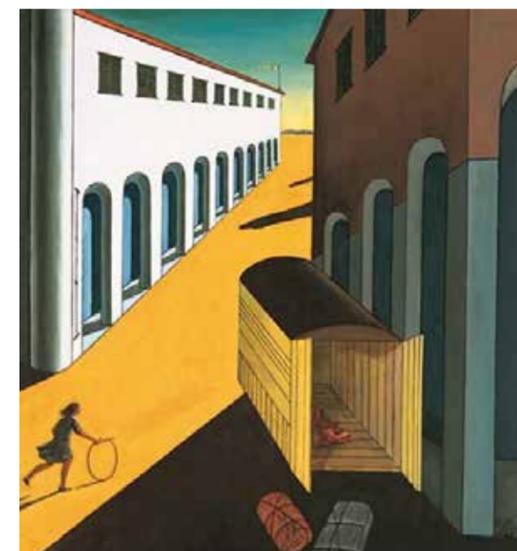
### 3 基里科与莫兰迪： 意大利现代艺术的光芒 Giorgio de Chirico & Giorgio Morandi: Rays of Light in Italian Modern Art

\_ 展馆：上海艺仓美术馆

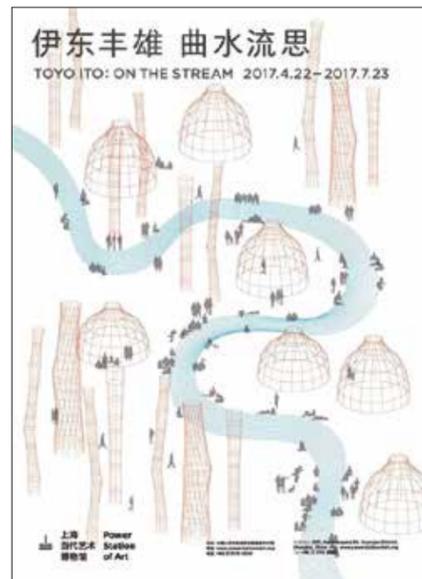
\_ 展期：2017年6月16日—9月10日

此次展览集结了约20家意大利官方艺术机构以及部分私人藏家的作品,集中呈现了意大利20世纪两位现代主义绘画先驱基里科和莫兰迪的艺术作品。

展览共展出141件(套)作品,包含油画、版画、雕塑以及设计类作品等,其中涵盖了基里科的《一条街的神秘与忧郁》(Mystery and Melancholy of a Street, Little Girl with Hoop)与莫兰迪的《静物》(Still Life)等代表作品。参观者可通过走近两位风格迥异的艺术家,进而感受意大利现代主义的魅力。



海外艺术资讯

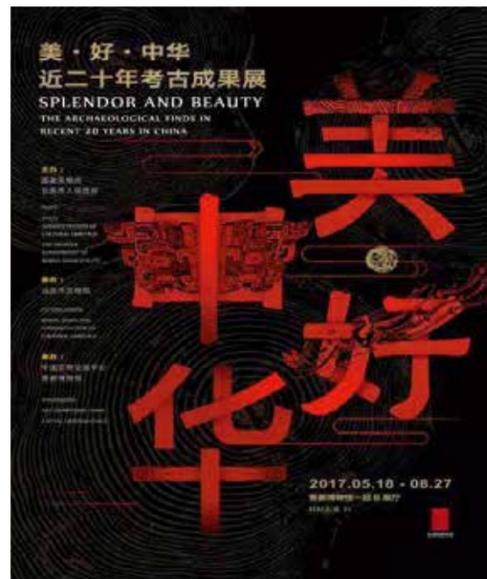


#### 4 伊东丰雄 曲水流思 TOYO ITO: ON THE STREAM

展馆：上海当代艺术博物馆  
展期：2017年4月22日—7月23日

此次展览为普利兹克奖得主、日本建筑师伊东丰雄全球首次回顾展。展览通过对日本现代建筑师的个案研究，反观中国建筑、社会和人文的关系，以寻找积极的交流和应对之道。

展览以时间为线索分为六个阶段，将展出伊东丰雄建筑设计事务所（Toyo Ito & Associates, Architects）自1971年成立以来所有重要作品，每个阶段皆展示了最具代表性的项目及相关模型。



#### 5 美·好·中华 ——近二十年考古成果展

展馆：首都博物馆  
展期：2017年5月18日—8月27日

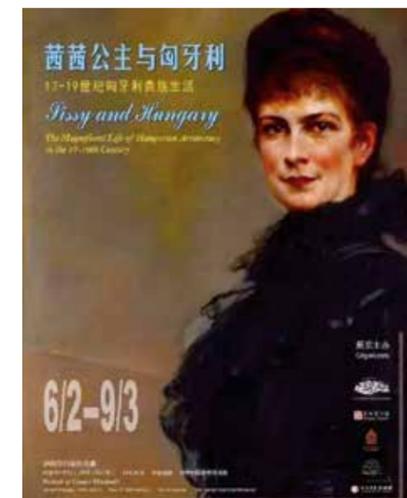
此次展览的展览由中国文物交流中心和首都博物馆共同策划，以1995年至2016年历年的全国十大考古新发现的文物为重要依据。经过对80多家相关单位，200多处考古遗址，800多件（套）精美文物的调研整理，从中选出最具代表性的精品作为展品，最终参展文物涉及21个省、49家单位，共360件（套），其中很多精美的文物从未进行展出。展览内容总体上依时代序列展开，分为史前、夏商周、汉唐、宋元明清四个时期。参观者可以从中华文明发展历程中感受各时期的美学历史文化背景。

#### 6 茜茜公主与匈牙利： 17-19世纪匈牙利贵族生活 Sissy and Hungary: The Magnificent Life of Hungarian Aristocracy in the 17-19th Century

展馆：上海博物馆  
展期：2017年6月2日—9月3日

欧洲历史上著名的哈布斯堡家族在17至19世纪几乎统治了匈牙利全境，在这长达两个世纪的过程中，哈布斯堡家族对匈牙利的影 响早已渗透进经济、文化、军事、日常生活，乃至宗教信仰等方方面面。

此次展览共展出149件（组）展品，均系匈牙利国家博物馆所藏的历代文物。展览分为五个部分，分别为“哈布斯堡王朝与匈牙利简史”“匈牙利贵族服装”“匈牙利贵族日用品”“匈牙利贵族武器”“匈牙利社会宗教”，深入呈现了匈牙利贵族在17-19世纪的生活风貌以及茜茜公主的往昔风采。○



#### 1 拉斐尔绘画展 Raphael The Drawings

展馆：英国牛津大学阿什莫林博物馆  
展期：2017年6月1日—9月3日

拉斐尔的一生非常短暂，去世时只有37岁，但他却在短暂的一生中为世界留下了大量无与伦比的作品，对欧洲几个世纪以来的艺术发展产生了巨大影响。阿什莫林博物馆在这个夏天将展出120幅收藏在世界各地的拉斐尔经典作品，拉斐尔杰出的创造力及表现力从作品中可见一斑，参观者通过展览也可以了解他的实践和探索对其艺术创作的塑造过程。这些作品距今已有500年历史，在今天，拉斐尔的艺术仍在和世界对话。



## 2 贾科梅蒂 GIACOMETTI

\_ 展馆：英国伦敦泰特美术馆  
\_ 展期：2017年5月10日—9月10日

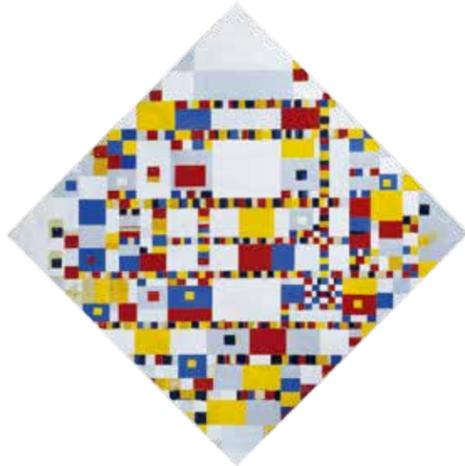
贾科梅蒂是20世纪伟大的画家和雕塑家，无论在绘画领域还是雕塑领域，他塑造的瘦长人物造型都极具特色，被视为现代艺术中最有辨识度的作品之一。此次展览由泰特美术馆与巴黎阿尔贝托和安娜特·贾科梅蒂基金会共同举办，展出超过250件作品。其中包括难得一见的石膏雕塑、从未展出过的手稿，以及记录了贾科梅蒂五十年艺术生涯演变过程的陈列。



## 3 发现蒙德里安 The Discovery of Mondrian

\_ 展馆：荷兰海牙市立博物馆  
\_ 展期：2017年6月3日—9月24日

皮埃特·蒙德里安是风格派运动的创始者之一。2017年夏天，荷兰海牙市立博物馆筹划的展览“发现蒙德里安”将带领观众走近这位20世纪的伟大艺术家。此次展览将展出300件作品，同时展出的还有书信、照片等艺术家的私人物品。展览全方位地呈现了蒙德里安在阿姆斯特丹、巴黎、伦敦，以及纽约的生活经历，参观者不仅可以了解蒙德里安艺术创作的发展走向，更可以领略蒙德里安对世界当代艺术的深远影响。



## 4 川久保玲：居于其间的艺术 Rei Kawakubo/Comme des Garçons: Art of the In-Between

\_ 展馆：美国纽约大都会艺术博物馆  
\_ 展期：2017年5月4日—9月4日

展览展出了川久保玲自20世纪80年代早期至2017年间约140件设计作品，讲述了这位传奇设计师挑战传统审美观念、追求独特美学理念的设计思维。

展览根据川久保玲的作品分为9个主题，每个主题都是一对川久保玲试图打破的二元对立概念：不存在/存在、设计/非设计、时尚/反时尚、模本/多元、高/低、彼时/现在、自我/他者、客体/主体和服装/非服装。展览之所以取名为“居于其间”，正是为了突出川久保玲在呈现不同边界、不同对立面间状态的革命性尝试。

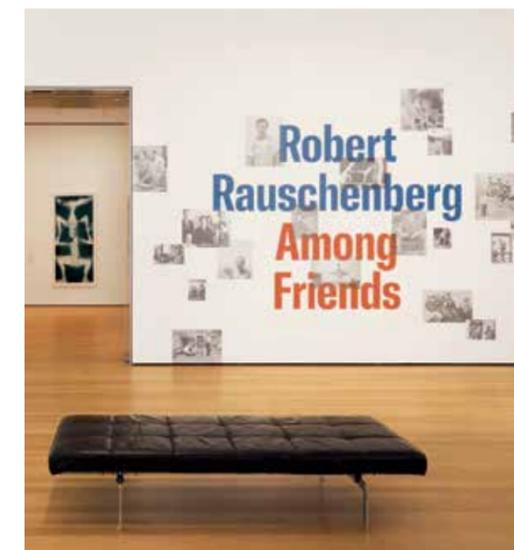


## 5 罗伯特·劳森伯格：在朋友之间 Robert Rauschenberg: Among Friends

\_ 展馆：美国纽约现代艺术博物馆  
\_ 展期：2017年5月21日—9月17日

罗伯特·劳森伯格的艺术生涯开始于19世纪50年代早期，他擅长将日常生活融入到艺术创作中。展览“罗伯特·劳森伯格：在朋友之间”是对劳森伯格作品的一次全方位回顾，展览展出了艺术家60年艺术生涯中超过250件材质各异的作品。

在劳森博格的创作中，各种方式的合作都是极为重要的，为了强调这种“合作”与“交换”的重要性，此次展览特别以开放的结构呈现了这一特性。其他艺术家们将进入展览，通过不同的艺术形式交换想法，就好像他们参与了劳森伯格充满创意的一生。





## 6 塞尚肖像画展 Portraits by Cézanne

\_ 展馆：法国奥赛博物馆

\_ 展期：2017年6月13日—9月24日

保罗·塞尚被视为19世纪最具影响力的艺术家之一，他一生创作了近200幅肖像画，包括26幅自画像以及29幅他妻子的肖像画。透过他的肖像画，观众可以认识到塞尚的艺术最生活化、最具人情味的一面。

展览以时间顺序为脉络，着重探索了塞尚肖像作品的艺术形式和表现内容，系统呈现了塞尚不同时期的创作风格和创作手法的演变。展出的作品年代跨度较大，从创作于19世纪60年代的名作《多米尼克大叔》(Uncle Dominique)到塞尚去世前不久为瓦尔里耶(Vallier)创作的一幅肖像画都将在展览中——呈现。○

更正：总第三期41页文章《随方制象——清华大学艺术博物馆馆藏家具赏析》作者应为刘铁军 朱彦