

清华大学

PERIODICAL OF  
TSINGHUA UNIVERSITY  
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 28 期

—— 2023 年第 2 期

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：（按姓氏笔画排序）

马 赛 卢新华 冯 远 刘巨德 苏 丹 杜大恺 杜鹏飞

杨冬江 吴为山 邹 欣 张 敢 张夫也 陈池瑜 陈岸瑛

陈履生 尚 刚 徐 虹 鲁晓波 曾成钢

主编：杜鹏飞

副主编：徐 虹

学术主持：陈池瑜

编辑部主任：赵 晨

视觉总监：王 鹏

本期责编：葛秀支

### 栏目主持

展览现场：木 维

史论经纬：之 之

艺术与考古：谈晟广

博物馆天地：之 之

经典赏析：赵 晨

艺术资讯：苏 伟

责任校对：李 乘

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

出版时间：2023年6月

本刊以学术交流为目的，对于所采用的稿件一律只进行编辑上必须的审查，文章由作者承担相应的责任。特此敬告。

## 卷首语

春夏之际，清华园阳光灿烂，清华大学艺术博物馆热闹非凡，观众络绎不绝。近期本馆隆重开幕了三个展览，吸引了大批观众。这三个展览是“将何之：李斛与20世纪中国绘画的现代转型”“踵事增华：丘挺艺术展”“致敬1953：馆藏‘全国民间美术工艺品展览会’作品选粹”。李斛在抗战时期的重庆，得到徐悲鸿的赞扬，认为李斛在中西画法融合方面做出特殊贡献。新中国成立后，李斛在中央美术学院执教中国画，取得丰硕的创作成果。本次展出李斛150多件绘画作品，包括水墨、设色、油画、素描和速写等，从一个侧面展示了中国绘画的现代转型。丘挺是从清华毕业的博士，师从张仃先生，对宋元绘画作过深入探讨，本次展出的作品，既有具有传统功力的山水画作品，又有新的抽象水墨大幅作品，展示了丘挺从传统山水到当代水墨的探索历程及其创作风格的转换，为水墨画的当代发展提供新的经验，本馆为其展览，特此主办了研讨会，专家们充分肯定了丘挺绘画创作的艺术贡献。1953年文化部举办了首届“全国民间美术工艺品展览会”，对新中国成立后的民间美术和工艺美术事业产生了较大影响。本次展览，从本馆珍藏的1000余件（套）“全国民间美术工艺品展览会”作品中选出170余件（套）作品，包括年画、陶瓷、漆器、织绣印染、金属工艺、编织、雕塑、玩具等，琳琅满目，美不胜收。有关本次展览研讨会，专家们充分肯定了1953年征集的这批民间美术工艺精品的审美价值和精良的制作工艺。

本期刊发的艺术史研究论文有，保管部副主任倪葭的《馆藏“连生贵子”纹绣品研究》，该文对清华艺术博物馆收藏的“连生贵子”纹绣品，进行归类 and 深入研究，认为这些作品将古人和民间对于绵延子嗣的愿望，凭借娃娃和莲花莲叶的组合表达出来。高登科《僧人茶事：多本〈萧翼赚兰亭〉与唐代茶事考辨（上）》，解码《萧翼赚兰亭图》中茶事器物隐含的信息，探讨萧翼赚兰亭图像背后的文化书写和意义。

在现当代艺术研究与评论方面，本期亦刊发了徐虹《风景\山水中的文化意象——谿北新的风景艺术》、李嘉《图真：〈病房的早晨〉中李斛从生活到艺术的转换》、游江《水墨不再是一种策略》、葛秀支《今天为什么还要讨论德国设计？》，对相关问题和艺术家进行了新的研究和评论，提出新的学术见解。此外，张珺等人合著的《疫情防控常态化下博物馆开展活动的实践与思考》，总结清华艺博在疫情防控下开展活动的经验，对后疫情时代博物馆发展提出建议，该文对博物馆的管理和发展具有应用价值和学术意义。


学术主持

陈池瑜




# 目录

---


	<b>展览现场</b> TAM Exhibitions	
	踵事增华：丘挺艺术展 .....	<b>6</b>
	将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型 .....	<b>10</b>
	致敬 1953：馆藏“全国民间美术工艺品展览会”作品选粹 .....	<b>14</b>
	学术研讨会	
	撷英   传统手工艺与中国式现代化：	
	撷英   “致敬 1953——馆藏‘全国民间美术工艺品展览会’作品选粹” .....	<b>18</b>
	研讨会   “踵事增华：丘挺艺术展”学术研讨会 .....	<b>30</b>

---


	<b>史论经纬</b> Art History and Theory	
	风景 \ 山水中的文化意象——谿北新的风景艺术 徐虹 .....	<b>38</b>
	水墨不再是一种策略 游江 .....	<b>40</b>
	今天为什么还要讨论德国设计？ 葛秀支 .....	<b>46</b>

---

---

	<b>艺术与考古</b> Art History and Archaeology	
	僧人茶事：多本《萧翼赚兰亭》与唐代茶事考辨（上） 高登科 .....	<b>51</b>

---

	<b>博物馆天地</b> Museum Study	
	疫情防控常态化下博物馆开展活动的实践与思考	
	——以清华大学艺术博物馆为例 张珺 谢安洁 马艳艳 .....	<b>63</b>

---

	<b>经典赏析</b> Classic Topics on Museum Collection and Art Research	
	馆藏“连生贵子”纹绣品研究 倪葭 .....	<b>71</b>

---

	<b>艺术资讯</b> Art News	
	清华艺博资讯 .....	<b>78</b>
	海内艺术资讯 .....	<b>90</b>
	海外艺术资讯 .....	<b>92</b>

---

## 踵事增华：丘挺艺术展



展览海报

展览时间 / 2023年3月18日—2023年5月28日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

总策划 / 杜鹏飞

学术主持 / 范迪安

策展人 / 杭春晓

学术主持 / 杭 间

项目统筹 / 王晨雅 孙艺玮 王相洁

视觉统筹 / 王 鹏

视觉设计 / 杨 晖

展览执行 / 孙艺玮 王相洁 刘木维 刘 晶 刘维根 刘徽建 樊令超

廖 阳

英文翻译 / 刘木维

宣传推广 / 李 哲 刘垚梦 周辛欣 肖 非

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

2023年3月18日，“踵事增华：丘挺艺术展”开幕式在清华大学艺术博物馆举行。清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞，中国艺术研究院教授、策展人杭春晓，中国美术家协会名誉主席、中央文史研究馆副馆长冯远，中国美术家协会主席、中央美术学院院长、展览学术主持范迪安，艺术家丘挺先后致辞。开幕式上，清华大学党委副书记过勇为丘挺颁发捐赠证书并宣布展览开幕。开幕式由清华大学艺术博物馆副馆长李哲主持。清华大学部分师生、艺术界代表、媒体记者、社会观众等出席了开幕式。

丘挺长期致力于中国画语言的探索与理论研究，注重各艺术门类的比较研究，尤其在水墨探索中与不同文化“对话”中寻找传统的开放边界，是当代具有广泛影响与代表性的水墨艺术家。以“踵事增华”为题在清华艺博举办大型个展，是丘挺博士毕业近二十年来首次回母校的汇



“踵事增华：丘挺艺术展”开幕式嘉宾合影

报展，为此丘挺以清华园最精华的园林景观为原型，特别创作了作品《水木清华》，并永久捐赠母校。“踵事”即继承传统，“增华”则是在继承中有所发展。丘挺是中国当代水墨山水画家的杰出代表，为其举办展览，并为留下代表性作品，这是清华大学艺术博物馆“以展带藏”收藏策略的成功延续。此外，丘挺作为“清华美学群”的优秀一员，本次展览也是对本馆“清华美学群”收藏系统的重要补充。

策展人杭春晓教授表示，丘挺是20世纪90年代以来强调笔精墨妙之写生创作的代表人之一。抑或因此，丘挺的声名自然地为“传统”所累。与之相应，他对“传统”所持有的开放性，以及由此带来的对于现代视觉语汇的敏感度，反而容易成为公共认知的盲点。二十世纪以来，中国一直在面对本土文化与世界文化对接关系的问题，在这样的大格局下，势必要讨论我们对待传统的态度，这便是展览的切入点。即使在当今语境下，我们仍然可以打开自己，尝试自我激活。“踵事增华——丘挺艺术展”试图呈现一位看似传统的画家，在全球化语境的今天，如何在“传统”与“现代”之间，探寻独具个人色彩的问题与答案。我们要面对传统，也要同时面对世界、面对更新的现实和现状，才能“增华”。

本展自2023年3月18日开展持续至2023年5月28日，历史逾两个月，展示了丘挺在几个水墨探索阶段不同的思考主题的160余件作品。





“鍾事增华：丘挺艺术展”展览现场中厅



“鍾事增华：丘挺艺术展”展览现场“华岩泷”展区

“江南雅韵”以“养庐”呈现和延续“延月梳风”个展的水墨趣味，其中既有一些带有手稿性的小册页《江山揽胜》和长卷《延月梳风》，也有通过“与谁同坐”主题不断推拓的园林题材，寄托着画家对江南意象挥之不去的眷念。现场以不断变换的花枝，留存着生命的痕迹。

左侧大厅以《华严泷》为引子，生发了一系列水的作品，既有格物式的对水的观察体认，也有来自心源内化的创造。数字影像厅“桃幻”作品，缘起于与赖声川导演合作“暗恋桃花源”的舞美设计，这组数字

影像作品以桃花之逃逸构成“桃幻”主题，经由数字编程的不断生成，探寻不可预测的色相变幻，用科技的手段展现水墨的无限可能。

丘挺的每个展览彼此间都会形成一种互文的关系，在此过程中他始终在寻找自身最新的思考和探索。流变不居的造化是丘挺对山水格物式的感悟，他对山水去人格化的相望，造就了展览中的这些精彩绝伦的佳作。□

“鍾事增华：丘挺艺术展”展览现场“桃幻”展区



“鍾事增华：丘挺艺术展”展览现场





## 将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型



展览海报

展览时间 / 2023 年 4 月 12 日—2023 年 8 月 20 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅

总策划 / 杜鹏飞 李哲

策展人 / 谈晟广 高登科

项目统筹 / 王晨雅 陈兴鲁

策展助理 / 李嘉 王婧颖 高宁

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 王鹏 王美懿

展陈设计 / 刘徽建

展览执行 / 刘徽建 陈兴鲁 李嘉 廖阳 安夙 谢安洁 李晗歌

代红 张利 张一凡

宣传推广 / 李哲 刘垚梦 周辛欣 肖非

公共教育 / 张明 周莹 王玟惠 张瑞琪

行政事务 / 张珺 马艳艳

文本翻译 / 尹彤云

视频剪辑 / 车钰

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

支持单位 / 中国美术馆 中央美术学院 北京画院 清华大学档案馆

特别鸣谢 / 李凡 李蓉 李芸 关道诤 李卫

20 世纪的中国社会经历了从封建帝制到现代民族国家的巨大转变，东西方文化深度碰撞、融合，中国文化的现代转型则成为延续至今的时代主题。在短暂的 56 年人生里，李斛的艺术创作一直与社会革命和中国绘画的现代转型息息相关。无论是“中国笔墨，西洋画法”，还是“调和中西”，抑或立足传统笔墨的现代转化，虽然以徐悲鸿和林风眠等为代表的艺术家在中国绘画的现代转型中探索的模式均有所不同，但是总体而言，中国绘画在 20 世纪融合了素描与白描、水墨与水彩、科学透视与散点透视等因素，



“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”展厅题首

在创作过程中也出现了以素描写生为基础的创作手法，这是中国绘画现代转型的诸多表征之一。

2023 年 4 月 26 日，“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”展览开幕式在清华大学艺术博物馆举行。清华大学党委副书记向波涛，中国美术馆副馆长潘义奎，中央美术学院教授杨先让，徐悲鸿纪念馆馆长徐庆平，清华大学艺术博物馆常务副馆长、展览总策划杜鹏飞，李斛先生女儿李蓉先后致辞。开幕式上，杜鹏飞为李凡、李蓉颁发捐赠证书，感谢李凡、李蓉和李芸三位子女为清华大学艺术博物馆捐赠李斛先生的《炉前浇铸》等 15 件绘画作品。

清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞教授致辞表示，“‘将何之’虽

“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”展览现场 第二单元展区“范式：从写生到创作”







“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”自画像展区

然是一幅小画，风格也和先生的常见画作完全不同，却是很有深意的。很多同时代的艺术家都和李斛先生一样，遭遇到了人生和创作的极大困惑，我相信这幅画是他在大的时代背景下发出的对中国画和他个人命运将向何处去的振聋发聩的问句。对于今天的从艺者，这个问题依然是一个值得深思的永恒命题，因此我们采用了这张看似不起眼的小作品作为展览的核心。作品虽小，但意义伟大。”

本次展览试图透过李斛先生的 150 余件绘画作品，包含水墨、设色、油画、素描和速写等，展现在时代洪流的大背景下，个人的努力与中国绘画的“现代转型”是如何展开的。展览的序章，从自我写照开始，其后分为“视界：从重庆到清华”“范式：从写生到创作”“图真：从生活到艺

“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”展览现场 第四单元展区“河山：从山水到风景”



“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”展览现场 第一单元展区“视界：从重庆到清华”

术”“河山：从山水到风景”四个主要版块，分别从创作观念、创作范式、艺术与生活关系、山水与河山的转变等四个方面，呈现李斛对中国绘画现代转型的贡献。

李斛在重庆中央大学时期的作品已体现较强的批判现实主义精神。他有立足现实生活，揭示人间苦难的悲悯情怀。李斛通过素描、水彩、油画、雕塑等媒介，记录生活中孩子的成长，也都超越了具体的个体，呈现出特定历史时期的生活变化。这些融汇中西的实践，凸显艺术家精湛的造型能力和“为人生而艺术”的艺术理想，彰显了李斛在这一时期的艺术特征和创作成就。李斛作为第一批中国本土培养出来的现代艺术家、艺术教育者，一方面践行从素描写生到水墨创作的范式，另一方面通过具体的教学活动，将这种范式推广到中国现代艺术教育体系。

李斛注重人物形神表现的同时，更多地发挥了笔墨与色彩交融的自然效果。从改变或弱化已有的明暗造型方法，到逐步确立起中国绘画观察、表现的特有手法，既保持形的微妙与入微，又在墨与色的交替互补中达成某种程度的和谐。

除了在人物画上进行革新，李斛在山水画上借鉴西法进行水墨夜景山水画的探索，中西绘画技法相结合展现复杂多变的光感效果，在用墨、用色上有很大的改变，使得原本很难在水墨领域表现的夜景成为可能。这种新的笔墨技法丰富了中国绘画的表现力，使李斛的作品在新中国的中国画坛上独树一帜。□



## 致敬 1953： 馆藏“全国民间美术工艺品展览会”作品选粹



展览海报

展览时间 / 2023年4月29日—2023年8月30日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 12-13 号展厅

总策划 / 杜鹏飞

策展人 / 郭秋惠 陈岸瑛

展览统筹 / 王晨雅 倪葭 兰钰

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 王鹏 王美懿

展陈设计 / 北京博华天工展览有限公司

展览执行 / 兰钰 袁旭 安夙 高文静 高宁 赵彦 弋语可  
李维国 郑文荟 唐麓麓 郭乐盈

英文校对 / 王瑛

宣传推广 / 李哲 刘垚梦 周辛欣 肖非

公共教 / 张明 周莹 王琰惠

行政事务 / 张珺 马艳艳

赞助事务 / 张晓 李扬

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

协办单位 / 清华大学美术学院

2023年5月8日，“致敬1953：馆藏‘全国民间美术工艺品展览会’作品选粹”展览开幕式暨中国工艺美术学会名誉会长颁授仪式在清华大学艺术博物馆举行。清华大学副校长、教务长彭刚，中国轻工业联合会党委书记陶小年，清华大学美术学院艺术史论系副主任、策展人郭秋惠，中国工艺美术学会名誉会长、原中央工艺美术学院院长常沙娜，清华大学艺术博物馆常务副馆长、展览总策划杜鹏飞先后致辞。中国工艺美术学会理事长才大颖宣读《关于设立中国工艺美术学会名誉会长的决定》及《关于授予常沙娜中国工艺美术学会名誉会长的通知》。中国轻工业联合会党委书记、会长张崇和向常沙娜颁授“名誉会长”证书。开幕式由中国工艺美术



“致敬1953：馆藏‘全国民间美术工艺品展览会’作品选粹”开幕式嘉宾合影

学会副理事长、学会教育工作委员会主任、清华大学美术学院院长马赛主持。清华大学部分师生、中国工艺美术学会相关领导、部分在京中国工艺美术学会专家委员会专家、中国工艺美术学会各分支机构代表、媒体记者、社会观众等出席了开幕式。

常沙娜院长表示，“这个展览是一份思念，也是一份鼓舞。我把未来交给在座更年轻的下一代人，希望你们一定要把握住中国工艺美术的传统精神，并与时代一起进步，创新之中，不躁进，不忘传统，好好地把古典的智慧、美学技艺在当代发展下去。把‘守正、创新’铭记于心。希望在座各位，我们一代代传承，努力把中华优秀传统文化融入到具有特色的中国工艺美术的发展中，让世界都能看到中国民间生活之美。”

本展览的展品基础与学术脉络源于1953年由文化部主办的新中国首届“全国民间美术工艺品展览会”。为致敬全国民间美术工艺品展览会在新中国成立初期政治、经济、教育及文化交流等方面的重要意义与深远影响，展览以“致敬1953”为主标题。1953年的展览包括陶瓷、染织、刺绣、金属工艺、漆器、编织品、雕塑品及木偶、年画、剪纸、玩具等工艺品类，规模宏大，品类丰富，展品精美，影响广泛。本单元主要通过展览纪念章、纪念章设计图、展览说明书、明信片、展览相关出版物和研究图示、时间轴、





“致敬 1953：馆藏‘全国民间美术工艺品展览会’作品选粹”展厅入口



“致敬 1953：馆藏‘全国民间美术工艺品展览会’作品选粹”织绣印染展区

展品门类框架图、产区工艺门类图，梳理其脉络与影响。

展览从清华大学艺术博物馆藏的 1000 余件套“全国民间美术工艺品展览会”作品中选出 170 余件套，包含陶瓷、漆器、织绣印染、金属工艺、编织、雕塑、年画、玩具等门类。加之展览说明书、明信片、纪念章及张光宇的设计图、图书文献和研究图表等，共计约 200 件套展品。展览分为“致敬 1953”、陶瓷、漆器、织绣印染、年画、杂项六个单元，并设“文人趣味与雅俗共赏”“民间造物与吉祥文化”“新中国，新题材”三个独立专题。

陶瓷展区的展品来自七个产区，展品分为陶器、瓷器和陶瓷雕塑三类。不同产区的材料、工艺、功能、题材、造型、装饰各有千秋。江苏宜兴陶器以茶具最著名，花盆亦广泛生产。漆器展区的展品主要来自福建、北京、江苏、四川、山西等地。福建的脱胎，北京、江苏的雕漆，四川、山西的推光漆各有特色。展品以日用品为主，亦有少数欣赏陈设品。织绣印染单元依据工艺、地域、民族分为织绣、印染和少数民族工艺三类，品种丰富，来源广泛，工艺精美，兼顾手作与机制。年画为欢庆年节、装饰环境而制，不仅记载历史，传承文化，也蕴含人民对美好生活的朴实期冀。本单元年画主要来自天津杨柳青、苏州桃花坞、潍坊杨家埠及开封朱仙镇等产区，尤以北方年画中心杨柳青为主。展品多为刻印精细，描绘精致的精品。其他品类涵盖了金属工艺、编织工艺、雕刻工艺等，展品包括锡器、银器、景泰蓝、竹编、草编、木雕、贝壳镂雕、泥塑等各地工艺名品。

本展品既包括造型雅致，工艺精湛，图案精美的民间收藏或组织选

送的作品，亦有造型朴拙，聚焦日用，工艺朴实的民间市集收购的产品。展品呈现出一种作者热爱生活的共性，以及观察入微的特性。作品具有高度的创造性与鲜活的生命力，体现了健康优美的民族特色。展览展示了中国近现代工艺美术的历史脉络与审美风尚，梳理了其从传统向现代转型，手工与机器并存的发展之路。展览将为复兴传统文化，振兴传统工艺，促进工艺美术教育发展与学科建设，提供一种温故知新的视角与视野。□

“致敬 1953：馆藏‘全国民间美术工艺品展览会’作品选粹”年画展区





研讨会撷英

## 传统手工艺与中国式现代化： “致敬 1953——馆藏‘全国民间美术工艺品展览会’作品选粹”

**编者按：**本次研讨会基于此次展览，以“传统手工艺与中国式现代化”为题，邀请多学科、多领域的专家学者，回顾传统式现代化不同阶段的传承、发展和演变，并在一个广阔的野中展望其未来。

**陈岸瑛（主持人）：**尊敬的各位领导、各位来宾，线上线下的朋友们，本次研讨会的主题为“传统手工艺与中国式现代化”，本次活动由清华大学艺术博物馆、清华大学美术学院艺术史论系主办，传统工艺与材料研究文化和旅游部重点实验室协办。我是本次论坛的学术主持之一陈岸瑛。我谨代表本次大会介绍一下参与本次论坛的学术嘉宾：（嘉宾介绍略）。首先有请清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞先生致辞！

**杜鹏飞：**在今年清华大学建校 112 周年之际，策划举办“致敬 1953——馆藏‘全国美术工艺品展览会’作品选粹”这样一个展览意义重大，刚才我

们在大厅刚刚举行了展览的开幕仪式，同时也举办了中国工艺美术学会名誉会长的颁授仪式，所以这也是中国工艺美术界的一个大日子。今天我们在这里回顾 70 年前中国文化部在新中国成立不久组织的全国民间工艺美术品展览会，从当年 20 多个省区、多民族选送的 9000 余件作品当中精选了近 3000 件展品，最后我们又从留在中央工艺美术学院的 1300 多件藏品中精选了 170 余组（件）的展品，加上相关的文献资料 200 余组（件），呈现了这样一个展览。所以围绕这个展览，我觉得有很多值得回顾、探讨和研究的内容。刚才在展厅接受采访时我也提到，这是一个承前启后、继往开来的展览，我们做这个展览的目的绝非仅仅是对馆藏的活化，而是期望这样的展览能够为今天从事工艺美术制作、研究和喜爱工艺美术的普通观众提供一个新的视角来汲取历史的营养，来开创出新的工艺美术的花朵。今天我们嘉宾的构成也是多样性的，既有来自学术界的，



清华大学美术学院教授陈岸瑛主持研讨会



清华大学艺术博物馆常务副馆长、展览总策划杜鹏飞开场发言



传统手工艺与中国式现代化“致敬 1953”研讨会现场

也有来自产业界的，还有来自工艺美术实践类的全国工艺美术大师，我相信今天的研讨会一定能够给我们带来惊喜。

**陈岸瑛（主持人）：**感谢杜馆长，杜馆长也是本次研讨会的活动主策划。本次活动有一个核心词是“1953 年”，从 1953 到 2023，有 70 年的时间，1953 是中国式现代化发展历程中的一个重要的节点，也是我们中国传统手工艺现代化过程中的一个重要的节点。将“致敬 1953”作为展览的名称，我们是有所考虑的，因为这一年可以说是承前启后，中国的传统手工艺进入到一个计划经济的框架。而我们今天是在一个非遗保护的框架下，在市场经济的环境下下来重振中国传统工艺。今天，我们如何来回望 1953 这样一个特殊的历史节点？这是本次研讨的缘起。“致敬 1953”的策展人之一郭秋惠老师为这个研讨会精心准备了与此历史渊源相关的介绍，有请郭秋惠老师。

**郭秋惠：**在此，我想简要介绍一下“致敬 1953”这个展览的策展理念以及思路，也是代表我们团队

做一个简单梳理。

1953 年是新中国工业化和工艺美术事业发展的关键之年，在这一年中我们可以看到，6 月份中央提出了过渡时期的总路线以及总任务，要逐渐实现国家的社会主义工业化以及国家对农业、手工业、资本主义工商业的社会主义改造。在提出这个总路线之前有一个非常重要的节点事件，就是中央统战部长李维汉在 1953 年春季对江南地区做了很多的调查并写了一个调查报告《资本主义工业的公私关系问题》，提出了公私合营是国家资本主义的高级形式，最有利于将私有企业改造成社会主义企业。基于此我们可以看到 6 月的中央财经会议提出了我们刚才说的总路线和总任务，12 月就确立了手工业的社会主义改造的具体方针，包括它的组织形式、方法以及步骤。

所以说，1953 年是工艺美术事业发展的关键之年。“致敬 1953”这个展览的学术基础以及展品都基于 1953 年 12 月到 1954 年 1 月展出的“全国民间美术工艺品展览会”。当年文化部在组织这个展览之前进行了全国范围的工艺美术调查，据我所知，当时





任筹备组副主任的庞薰栻先生就去过江苏以及山东这些地方做过系统的调查，促进了产区的恢复。筹备组中还有很多的成员来自中央美术学院实用美术系，在展览的筹备过程中整理了很多传统纹样，出版教材和图录的过程中也培养了一批年轻教师。展览在12月举行的同时，召开了全国专家座谈会，比如南京的陈之佛，西南地区的沈福文，他们都来到了北京，还有各地的手工艺人代表，与北京的专家、手工艺人一起举行座谈会，进行了深入的交流。此外，为了筹备中央工艺美术学院，三方会聚到了中央美院的实用美术系，许多师生骨干也参与筹备了这个展览。这个展览其成为一个很重要的契机或者说一个枢纽。像庞先生、雷圭元先生、袁迈先生都是出国展览的带队或者重要的组织者，他们在海外举办展览的过程中也积极地考察国外的工艺市场、工艺学校，带回来相应的信息和他们的一些思考，回国以后出版了一系列的著述和图录。还有一部分展品拨到了中央美术学院实用美术系，成为实物教学的重要资料，也助力筹建中央工艺美术学院。

我们在展厅里面可以看到多维度的展陈分区，黄色框的部分就是关于当年的展览以及座谈会。在其他展区我们也可以看到它所处时代的语境、产生的历史影响。因为墙面的面积所限，图表想呈现的还有一个就是经济维度，包括行业的从业者、从业人数，以及合作社的数量和产值、出口值。我们可以看到50



本展策展人郭秋惠就展览历史背景做介绍

年代初期呈现出来的社会主义工业化道路，其初期重要的资本来源其实是包含工艺美术的出口外汇。1953年的展览引发了很多相应的事件以及工作的展开，同时它也是各个事项联结的纽带。展厅里面也呈现了这个展览和新中国工艺美术的联系，红色框部分的文献主要是由中央美术学院实用美术系编辑的，两本书前面都有庞薰栻先生写的概述，那里面有很多相应的展览思路和细节。紫色部分可以看到展品和古代工艺美术经典作品的关联，这成为新中国工艺美术教育里面重要的案例，它有非常系统的教学体系，从最初的摄影到变成细致的图案，体现了跟传统工艺以及近现代工艺具体案例的互动。

展览的具体分区是由六个单元以及三个独立专题展开的，其中实物单元是陶瓷、漆器、织绣印染、年画和杂项。第一单元主要是通过各种文献和研究图表来呈现“致敬1953”这个主题。除了展示展品，我们还进行了一些解读。另外三个独立单元，除了以独立展台侧重呈现之外，实际上这三个独立单元也贯穿在各个作品的单元当中，呈现“文人趣味与雅俗共赏”“民间造物与吉祥文化”“新中国和新题材”。

我的介绍就到这里，谢谢大家！

陈岸瑛（主持人）：感谢郭秋惠老师为我们分享了非常充足的历史资料，把我们带到了70年之前。现在进入嘉宾研讨的阶段，我们这次是自由研讨，希望大家碰撞出新的思想、新的观点。第一位发言嘉宾是著名的中国工艺美术史家尚刚教授。

尚刚：在此我想说说对于这个展览的一些感想。现在国家很重视工艺美术的发展，而且在财力上也投入不少，政策上有很多倾斜，可是并没有取得我们期望的成绩，这里最重要的原因我觉得不是技术传承，关键还是设计的问题。现在的工艺美术家跟以前不大一样了，以前设计是有专人负责。比如古代好的作品往往是官府或者文人制作，文人本身有很高的文化修养，所以他们的一些作品到今天都



清华大学美术学院艺术史论系教授尚刚发言

很了不起。官府的工艺产品也的确设计得比较好，当时官府的设计不是作者想怎么做就怎么做的，而是由政府提供花样、提供设计，然后由更有文化的人去审定之后再投入生产，所以这个作品是比较上乘的。现在这些工艺美术师，包括一些工艺美术大师，有一些人在这方面做得是不够令人满意的，因此现在是设计比较要命，如果想振兴中国工艺美术，提高工艺美术师的修养是最要紧的事情。提高设计师的修养、提高整个社会的修养、提高领导者的修养，才是振兴工艺美术的根本途径。

如果设计师们知道主动地去学习，整个中国工艺美术都会有很大的提高。当然，如果政府能够介入一点，能够组织更多的学习可能是更有效果。我们也办过很多班，这些班我总觉得眼眶比较浅，总是学点工艺美术史、学点外国的设计、学点西方的雕塑……当然这些也都是需要的，可那些不是文化的根本，文化的根本其实是哲学、是思想、是文学，多学点这些恐怕是更好的。所以，我觉得如果要振兴中国工艺美术，真的要从文化上抓起，技艺上其实不是特别要紧的，因为技艺现在一般都还在，而且真正好的技艺不用保护，它自然就流传下来了。现在不能什么都保护，好技艺不用保护，自己能够传。设计最要紧，修养最要紧。

还有就是我们在学院里面怎么能够帮助整个工艺美术行业，因为学院总是愿意接受新的东西，国

外当代的艺术思潮对我们创作的影响很大。当然这些也是需要的，因为我们知道每个时代都有每个时代的東西，每个时代都应该是进步的。其实古代每个时代也都是在进步的，所以我们看到每个朝代的作品都是不一样的，但是它没有断了根，那个文脉是一直延续发展的。岸瑛在学院工作，而且现在是艺术史论系主任了，应该在这方面多使劲。

我说完了。谢谢大家。

陈岸瑛：感谢尚刚教授旗帜鲜明提出了自己的观点，设计修养非常重要，还有文脉的连续。第二位发言的嘉宾是杭间教授，杭间教授对1953这批藏品是非常熟悉的，应该有很多感慨，大家欢迎！

杭间：当年我和王连海老师参加清华大学艺术博物馆的项目论证，由连海老师具体负责清点这批藏品，由我列入正式的文本，这就是刚才杜馆长所说的这批藏品和清华艺博关系的渊源。等于是我们把这样一批意义深远的藏品交给了清华艺博，不是交给清华，我觉得这个含义是不一样的，也是因为这样的因缘才有了今天清华艺博的眼光，委托岸瑛和秋惠来策划这样一个展览。

“致敬1953”这个名字非常好，一切尽在不言中。在我看来这个展览其实是确定了中国第一所设计学院的整体格局以及现代工艺美术教育的办学方针，刚才秋惠老师已经很完整地阐述了他们的策展理念。同时，我也要支持岸瑛老师提出来的“传统工艺与中国式现代化”这样一个提法，我觉得这个提法正是这个展览非常重要的价值所在。也许当年我们的先驱们在做这个展览的时候是想不到的，但是今天看来，我觉得我们可以从尚刚老师刚才说的文化的角度出发。

从这批藏品的品质来看，无疑这批藏品是达到了历史的高度。但是我相信，当年无论是漆艺、石雕、竹编，或者是其他的艺术门类，肯定有比较炫、比较商业化的、比较怪异美学的那一类，但是我们的





中国美术学院教授、美术馆群总馆长杭间发言

老一辈们选了现在这批东西。今天如果用学术的眼光看，就像刚才尚刚老师说的，这批东西的艺术价值远远超过了今天同类的很多中国工艺美术大师的水平，尤其是审美水平。这样一批东西是谁来选的？我也查了资料，当时是分成三个队伍去的，基本上是在东南沿海这一带，学院派的、留学海外回来的工艺美术教育家们去全国各地调研选了这批作品，他们的观点、他们的角度是值得我们今天去研究的。我觉得这是一个问题，也是刚才秋惠老师说到的中国早期的工艺美术教育如何考虑传统和现代的审美问题。

第二个问题，我们可以看到庞先生在1953年和1954年，甚至到1956年的时候，还在反复提及这个展览，其中有些是没有发表的，各位要看庞先生没有发表的东西，要看80年代轻工出版社庞师母为庞先生编的一本《庞薰琹论工艺美术》。其中1956年发表的反思里面有两个地方值得注意：一个是《工艺美术通讯》，一个是《工艺美术通讯》第一期预告的工艺美术参考资料里面的第一期第一篇关于工艺美术的几个问题，反映出他对这个展览是有反思和检讨的。实际上这个反思和检讨谈的就是两位策展人所提到的中国的现代设计发展和中国的现代设计教育如何结合当时国家的宏观发展战略，中国要走现代化道路的发展，要选择一个什么样道路。这样一来，庞薰琹、雷圭元的办学思想就产生了变化，

这个变化就是手工业的产业化，当时在他们事后的回忆文章里面反复来辨析工艺美术和美术工艺，刚才秋惠说的当年采访田先生，田先生说这是一样的，实际上是不一样的，有很多名字是不得已而为之产生的一些微妙的变化。我们的产业化发展、手工业的社会主义改造那个时候已经开始，但是还没大规模推行，虽然1953年还处在恢复阶段，但是已经是对整个国家的国民经济产生了巨大影响，所以这里面反复出现一个表达：实用、经济、美观，这实际上是建筑学家戴念慈提出来的，并得到了朱德的批示，这种现代的转型，这种从文化和产业的变化是起到了非常重要的作用。

这个展览的意义可能还需要我们不断地去挖掘，我觉得今天展出的东西还不是1953年这个展览的原貌，所以我们如何真正还原1953年全国民间工艺品展览会，还需要了解当时发表的所有文章，包括事后讨论和回顾的文章，我们还可以不断地研究下去，非常有价值。

谢谢，我就说这几点。

陈岸瑛（主持人）：非常精彩，杭老师提出了很多有待研究的细节，其实回到1953并不是那么容易，需要大量的基础研究工作，同时还有对历史的哲学的反思。因为秋惠说还有一个环节，请秋惠作为主持人介绍一下。

郭秋惠（主持人）：梁任生先生当年也参与筹备了这个展览，下面有请张京生老师代表梁先生，简单说几句，有请张老师。

张京生：大家好，因为梁先生已经93岁高龄，不便到场，今天上午我又跟他通了电话，说今天下午有开幕式和座谈会，他也让我转达一下对这个展览的祝贺。听到“致敬1953”展览这个题目他很高兴、很感动，因为他是70年前的当事人、是亲历者，他还介绍了一些简单的情况，我在这儿向大家报告一下：



清华大学美术学院张京生老师代1953年展览亲历者梁任生教授发言

第一，这个展览会是文化部主办的，当时的艺术教育司副司长刘建安先生负责领导这项工作；第二，当时中央美术学院具体承办这个展览，具体的工作由张仃、张光宇、庞薰琹、雷圭元负责组织；第三，增设了几个部门，办公室是刘守强。下面还有一个宣传组，组长是王逊先生，副组长就是梁老师，梁老师说这个展览的说明书是他根据有关材料起草撰写之后由王逊先生审定的，然后作为说明书印发给大家了；第四，这个展览当时在劳动人民文化宫，首先是太庙中间的这个大展站出了民间美术和少数民族的作品。西配殿主要展示的是陶瓷，东配殿展览的是染织和雕塑。

刚才杭间老师说应该是要充分地、真正地还原1953年这个展览的内容，我觉得这确实是一个需要大家继续努力的工作。梁先生他表达的一个是对清华大学艺术博物馆、对清华美院做这件事的感谢，恐怕他是能联系上的、健在的70年前的亲历者之一。谢谢大家！

陈岸瑛（主持人）：谢谢张京生老师分享了当年亲历者梁先生提供的一些历史细节的补充。我还第一次知道王逊先生在里面起到重要作用，王逊先生是新中国美术史学科的开创者。下一位发言的是王建中教授，王建中教授对工艺美术行业非常熟悉，我不知道您会从什么角度来看待这个展览。

王建中：首先感谢艺博馆和艺术史论系组织这样

一个“致敬1953”的展，我觉得非常有意义，对70年的工艺美术发展做一个回顾，进行全景式的思考与总结，非常有利于在国家未来的现代化建设当中让我们的手工艺发挥更大的作用。随着国家进入高质量发展阶段，传统工艺美术、手工艺文化如何进一步发挥它的文化传播作用是一个需要深入探讨的问题。70年来我们的工艺美术、手工艺文化始终伴随着国家的发展，在不同的时期都产生了具有鲜明时代特色的手工艺品，也给人民大众生活增加了非常特别的一些文化色彩，而且在相当长的时间里，手工艺文化、手工艺品为国家的经济建设作了很重大的贡献。在此我想说两个意见：

第一，展览很清晰地勾勒了当时国家经历的大事件过程，一个就是恢复国家建设，还有一个就是1950年的抗美援朝，我们可以看到工艺美术品在特殊背景下的文化形态，可以看到人民政府对传统手工艺的很多政策，从装饰纹样、内容、色彩都体现出一些新的思想、新的文化精神的注入，而且这些转变一直随着我们国家的发展传承了下去、持续了下去。

第二，1949年新中国成立以后，当时有一个“扫盲运动”。其实传统手工艺在工艺美术里面是通过这些最贴近人们生活的工艺美术、手工艺文化，让这种新的思想以一种润物细无声的方式进入到人民的生活当中去的。潜移默化地影响着人民，改变了那时候旧有的思想方式。这就是新中国新社会通过工艺美术品带来的变化，对人们的教育起到了很重要的作用。一个好的装饰图案、一个美的造型会对不识字的人、对没有文化的人起到积极的审美作用。因此我认为手工艺文化和工艺美术在新中国整个的发展历史当中一直扮演着一个很重要的角色。手工艺文化可以说是一种思想工具，可以说是一种传播新思想、新文化的媒介。七十年来传统手工艺一直随着我们这个时代进步，无论是思想内容、工艺技法、材料创新很多方面都在做探索，我想当下的手工艺





清华大学美术学院工艺美术系教授王建中发言

生产模式、组织结构都跟过去不一样了，都发生了很多变化，在未来肯定会有更多的更新的进步。今天改革开放以后，出现了很多新的民营小型化结构，就是当下的手工艺生产模式，对手工艺、对工艺美术行业来说都是非常重要的一种变化，我觉得都应该鼓励。

另外，工艺美术的产品，无论在形式上、材料上和工艺上都有非常大的变化。但是刚才尚老师提出了一个问题，这些问题在工艺美术行业、在工艺美术产品的市场上都有呈现。但是从文化、从设计理念，是我们需要思考的，我觉得我们的艺术理论、我们的工艺美术设计专业有一个很重要的任务，就是引领作用，特别是理论和学术方面的引领作用，指导和引导我们的手工艺行业有一个更健康的发展。

所以我想回顾这70年工艺美术发展，向传统手工艺、向前辈致敬，最重要的是做好今天的工作，让传统手工艺在今天、在未来国家的现代化建设中发挥出更大的作用。我想这是我们做回顾、做展览、做研讨一个最重要的目的。

我就先说这么多，谢谢各位！

陈岸瑛（主持人）：感谢王建中教授的精心准备。下一位发言的是王连海教授，王连海老师长期担任美院的图书馆馆长，他亲手长期保管了这一批珍贵的历史藏品，有请！

王连海：岸瑛说得很对，我一直从事这批实物资料的管理，那个时候叫实物资料室，东西都非常好，我陪伴了它们33周年，到退休我都没有离开资料室。当馆长的时候也兼管资料室，这些东西现在看来非常亲切，觉得非常珍贵。当年对它们的艺术价值以及学术价值其实都不是太重视，也不太重视这个实物资料室，这么多精彩的、珍贵的藏品多数是被尘封着，不断地缩小库房面积，所以这些东西没有很好地发挥作用。但是进入艺术博物馆以后，我们通过这个展览就能看出来，包括我们的基础陈列，我们能看出来这些东西现在“重见天日”了，受到了重视、保护，这是一件非常令人欣慰的事情，我觉得特别激动。我前两天看了咱们的场展，说明我们艺术博物馆对工艺美术的学术思想已经确立了，开始重视工艺美术，非常值得感谢，感谢博物馆的学术立场。

从1953年的展览之后到现在很多品类都在继续生产，继续设计制作，但是在传承的过程中发生了变异，离原来的基本的艺术风格和思想品质越来越远了。这种现象非常普遍，各个工艺品种都出现了这种传承中的变异。它的经济价值上升了，另外由于现代材料和现代科学技术的介入，生产周期缩短了，加工手段效率提高了，但是艺术性降低了，特别是乡土气息和民俗功能几乎就荡然无存，完全向都市化转变了。正因如此，才更显示了我们的这些藏品的重要性和珍贵性，我们艺博馆能有这样的创意、能有这样的立意，表明



清华大学美术学院副研究员王连海发言

了我们在学术上的立场，非常值得赞赏。杜馆长也在这里，希望咱们博物馆还能够发扬这种传统，为美术学院的教学提供一些方便，这样就能更好地发挥藏品的作用，它们的价值就更多地被启动了。

我也没什么准备，胡说八道，谢谢大家！

杜鹏飞：感谢王老师的建议，我也借机回应一下。因为从开始筹备这个馆的时候，我们便有意识地重视，如何把我们的藏品用于教学支撑。一个是我们把藏品活化变成展览，让更多的人能看到、能利用，这是一种支持教学的方法。另外就是您提到的直接由老师带着学生来观摩、来测绘、来上手，在我们的库房会按照藏品清单遴选一些收藏品放在观摩室。这个工作一直在进行，我们也支撑了像建筑学院的古代建筑教学，提供参考一些古画当中的建筑，开展了相应的工作。环艺系做家具的教学，也会直接来到展厅现场。我想呼吁，我们美术学院的一些专业，一些老师们要主动跟我们对接，我们的藏品清单都是开放的，从一开始就欢迎老师们用博物馆的藏品开展教学。

王连海：我不了解这个情况，我就觉得教学非常重要，零距离接触这些个工艺美术实物对教学是非常有好处的。谢谢杜馆长，现在已经有这种机制了，原来在设计的时候就反复强调要和教学结合。

陈岸瑛（主持人）：感谢王连海先生的精彩发言。我觉得这批藏品非常有意思，在我们学院的血脉里面一直不停地起作用，包括现在从美院的库藏来到了艺博的库藏。下一位发言人是曾辉老师，曾辉老师对这段历史非常熟悉，本身也做策展，并且参与了中国传统工艺振兴计划，有请。

曾辉：谢谢岸瑛老师。“致敬1953”这个展很有历史的意义，也有当代的价值。1953年讨论的很多话题到现在似乎还没有理清，比如说庞薰霖先生那个时候就非常明确地提出，工艺性一定要以艺术性为先导，没有艺术，工艺不能够称之为未来的方向，跟刚才尚老师谈的观点一致。当年这个展是



设计学者、艺术策展人曾辉发言

由中央文化部和刚成立的中国美术家协会联合办的，所以美术家协会非常强调美术，而当年从延安时期一直到1953年前，全国一直在推动所谓的民间美术。工艺美术的发展实际上应该是“工艺+美术”，实际上是希望用美术学的文化和精神来提升和改造我们的传统工艺。

到了今天，我们把工艺美术反而更多地限定为以特种工艺为代表的门类，或者是以宫廷美术为标杆的一种方向，我们本来是一个大概念的工艺美术，现在反而走向一个越来越窄的体系和领域。包括各位专家今天谈到的这些问题，其实仍然没有完全解答，甚至是提出了但又并没有真正去实行，甚至是在某些领域、某些方面反而退化了，或者叫变异了。海外销售的工艺样式和百姓的日用需要其实是有一定脱离的。改革开放以后，人们开始越来越注意到，不仅仅是为了创汇，而是更多地考虑工艺美术如何为美好生活服务，所以我们在传统工艺的振兴这个主题上就非常明确地提出了这样的观点。项部长当时主持的中国传统工艺振兴一系列相关政策，我认为就已经开始改变了1953年当时的一些方向，而走向了一种面向新时代、面向未来的一种新的理想。希望这种理想能够在未来真正地走下去，真正地能够推动面向美好生活的需要，真正让每个人从这里面得利，真正变成生活的本体。

我就说这么多，谢谢！





陈岸瑛（主持人）：感谢曾辉老师这样一个历史性的思考，里面有很多跟当代问题相关的痛点，其实是没有得到解决的。我特别同意刚才曾辉老师说的，项部长主持工作期间其实开创出一个新的格局，因为所有的名词之争不简单是名词之争，背后一定有一些社会的利益和社会体制作为支撑，比如说民间文艺、民间美术还对应着一个特殊部门，还有工艺美术也对应着两个协会，它至今依然会参与到工艺美术传承发展里面，作为一个历史的力量，它依然起作用。但是过去的那些问题没有得到突破，它的格局还保留在1953年那样一个时期。我们怎样面向未来？怎样解放传统工艺中包含的文化艺术能量，包括社会经济的能量，更大地释放出来，我觉得这是我们特别需要思考的问题。因为1953年是文化部举办的展览，所以我们很自然地想到今天的研讨一定要请一位来自文旅部的同志参加，所以项部长应该是最佳的人选，因为项部长是一位学术型的官员，而且他直接指导了2015年以来中国传统工艺蓬勃发展的相关活动，也开创了非遗保护的新格局。下面我们以热烈的掌声欢迎项部长发言！

项兆伦：谢谢，听了各位老师的发言非常受启发，我结合前些年工作体验分享一些观点供大家参考。70年前的展览到现在还是能被人们肯定，就说明这是一个有历史意义的事件。前几年启动实施的“中国传统工艺振兴计划”可能今后会是又一个历史性事件，从历史的角度看，我想讲以下几点：

第一，关于“中国传统工艺振兴计划”的提出，传统工艺的传承发展在相当一段时间里都处于一个比较窘迫的境地，我们把它概括为四个方面，四个“过于狭窄”：

1. 传统工艺的品类过于狭窄。陈设把玩的多，日用实用的少。
2. 好的手工艺品的受众过于狭窄。它没有进入大众生活，我们概括是“大众的不精致，精致的不大众”。
3. 从业者的收入渠道过于狭窄。传统工艺产品本



文化和旅游部原党组成员、副部长项兆伦发言

身产量不够、销量不大，因此从业者收入微薄。

4. 传统工艺的从业人群过于狭窄。手工艺行业、传统工艺行业后继乏人。

第二，另一方面我们也看到，随着经济的发展、社会的进步，人们的收入在普遍增长，在这种情况下，手工艺确实又存在广泛的需求。使用手工艺产品完全可以成为品质生活、美好生活的一个象征，因此传统手工艺需要振兴，也可以实现振兴。“传统工艺振兴计划”就是在这个背景下面提出来的。“传统工艺振兴计划”在提出和实施的过程中形成了一些比较重要的理念：

1. 现代设计走进传统工艺。要通过这两个“走进”让当年的时尚成为当下的时尚。
2. “用”字引领。各种各样的传统工艺产品从本质上来讲都要面向日用、面向使用。
3. 用者参与。用者参与就是指手工艺的设计，传统工艺产品的设计要跟使用者的实际使用密切联系。

跟“中国传统工艺振兴计划”相对应的，前些年文化和旅游部联合几个部门又推出了一个计划，叫“传承人群研培计划”，全称是“中国非物质文化遗产传承人群研修研习培训计划”，简称“传承人群研培计划”这个研培计划的宗旨是九个字：强基础、拓眼界、增学养。我们联合发动了100多所高校参与了这项工作。

最后我想讲一个点，现在正在涌现出一些新的工

艺和作品，用新的工艺和作品在呈现他们的想法，实现他们的创意，这种现象现在越来越多。与此同时，现在还在涌现出新的传承人，就是一批学历比较高的“传二代”，我以为这是一个非常好的新的气象，这个人群对新知识的吸收、对传统工艺的理解和感悟都有不一样的能力。

谢谢大家！

陈岸瑛（主持人）：项部长的发言惜字如金，但是句句都是精华。下面两位发言人是特意邀请的，我们要换一个视角看待问题。第一位是著名的美学家刘悦笛先生，他提倡生活美学，而且刘悦笛老师跟李泽厚先生还是忘年交，在这方面造诣非常深，有请。

刘悦笛：谢谢，非常荣幸。我特别希望从生活美学的角度来看工艺美术，就是把工艺美术再拉回到生活的根基上去，这个才是让工艺美术继续“续命”特别好的一个根基，也是我今天看展览的一个感想。

今天我想说这样一个话题，就是“通三统”的问题。这“三统”是哪三个传统呢？第一，晚清之前的古代传统或者叫古典传统。第二，并不只是从1912年开始的民国传统。第三，也不只仅是从1949年开始的共和国传统。这是当代工艺美术所面临的三大传统。这令我想起阮冈老师在研究院做的“三重阶”，当代和传统之间非常强烈的张力和碰撞。我觉得这三个本



中国社会科学院哲学研究所研究员刘悦笛发言

土化的文化资源都需要加以传承和借鉴。而古典传统内部一般来说有三大体系：一个是展现文人雅致生活的，然后是民间实用生活，还有宫廷贵族生活，这三种生活其实都有展现，当然在民末时期，文人和民间的文化有一个结合，刚才尚刚老师也讲到了，那个时候文人做设计，真正的手工艺者再来实现，有一个合流的过程。

共和国早期的文化改良开始反对西化、亲近苏化，同时也在大胆地改造传统，它体现在工艺美术上有这样五个特点：

特点1：生活内容的急剧改变。这就造成了新的生活需要新的美学的风格，工艺者面临生活的根基改变了，这也在逐渐改造他们创作的方向。

特点2：造型方法上从私人到集体制作的转化。

特点3：为共同的公共事务，而且创作的服务对象也开始强调要为人民大众而创作。。

特点4：美学上相应的配合。这使得审美追求更加质朴化，那种炫技的追求越来越少了。

特点5：这次展览为第二次工业化做了某种预演。

所以我们看到1953年这个展览和传统之间千丝万缕的联系还是赫然可见的，与此同时它也是新的社会主义传统的初见和奠基的这样一个展览。

最后一句话，现在工艺美术发展似乎只有两个维度：中与西，我们能否再次回到一个“通三统”，使得工艺美术重新回到生活美学呢？

这就是我今天的一点感想，谢谢！

陈岸瑛（主持人）：感谢悦笛兄，果然带来了不同的角度，一个哲学的高度。不过你讲的内容跟项部长果然是有很深的关系的，正好都是用于生活美学，这都是缘分。

李修建：感谢岸瑛老师的邀请，非常荣幸能参加今天的座谈。我从最近读到的两本书开始谈起。第一本是美国一个考古学家费根写的《大发现四百年——





中国艺术研究院艺术学研究所所长、研究员李修建发言

一部文化冲突的历史》，第二本书是《手工艺中国——中国手工业调查图录》，相信在座的各位专家都很熟悉这本书。回到1953年的展览，这次展览当然有着非常特殊的政治、经济和文化的背景，我想从一个比较宏观的视野来谈谈这种美学价值和文化价值。

在中国传统美学的研究里面，我们关注的往往是文人主导的精英文艺和主流的思想，忽视了中国民间艺术、民族艺术，所谓民间实际上是从社会和文化分层的角度而言的。中国民间艺术体现了中国传统审美的多样性和价值的统一性，民间艺术又共享着同样的元素和题材，它们其实透出同样的一种价值观念和文化精神，所以彼此之间是可以相互沟通往来的，体现出中国文化的这种多元一体性。

我们的许多展品也体现出了中国民间艺术的美学风貌和审美精神，题材上更多的是这种群体性的日常生活，到了新中国建立之后，工艺美术创作里面呈现出新的生活和劳动的场景，尽管它是新的，但是它所呈现出来的那种美学风格、文化精神是一脉相承的。

另一方面，实际上我们也能看出民间艺术和文人艺术的互动。我们经常说“器以载道”，中国文化的独特智慧、价值观念、审美趣味和生命精神，都承载并浸润于这些作品里面的，我们普通中国人在使用和观赏这些作品的时候也能潜移默化地去领略、去习得中国文化的宏大和精微。从1953年到现在中国社会

发生了极大的变迁，有些传统手工艺可能彻底消失了，还有一些是大放异彩，得到了创造性发展和创新性转化，在新时代有了新的生命力。

我们需要转过身，回头看向自己学习，好好珍视这份遗产，将其传承与弘扬，为中国式现代化开辟更多的可能性。

谢谢大家！

陈岸瑛（主持人）：感谢李修建老师，他从人类学这样一个视角很好地回应了我们的“中国式现代化”的主题。

还有一位发言人是我们今天嘉宾里面唯一的一位手工艺人的代表，非遗传承人代表姚惠芬老师，有请姚老师谈谈您的感受。

姚惠芬：首先感谢陈老师的邀请。我看了一下，在座的全部都是行业里面的专家、教授，我是唯一的手艺人，所以也是很忐忑。其实织绣类的作品在这个展览当中并不是特别多，有几幅虽然是民间的东西，但是很精致、很精细，不管从哪方面已经超越了原来的一些东西。刚才尚刚老师也讲到，这些作品本身的意义其实远远超过了作品价值的意义。就拿我自己来说，因为我是60年代生人，我自己学习的那个时候还是计划经济，因为当时刺绣研究所对外是技术保密的，我跟着老师偷偷进研究所，确实是抱着一个“偷艺”的想法进去的，从头至尾，从进研究所到出研究



国家级非遗项目苏绣国家级代表性传承人、中国工艺美术大师姚惠芬发言

所几乎没有说过一句话。

绣娘是缺乏自由创作的设计能力的，尚刚老师刚才反复强调，工艺美术从刚开始计划经济的时候，刺绣研究所是专门有设计人员的，但是走到当下的手艺人，不光要懂一点设计，像我们刺绣的色彩方面也要懂一点，自己的眼界也要提高一点，因为你要创作符合当下审美的作品。我们一直在不断地尝试，也在不断地跟一些当代艺术家跨界合作，威尼斯双年展一系列作品是我自己从事刺绣40多年当中最痛苦的一次创作，因为参加了威尼斯双年展，我把所有的传统针法挖掘出来以后，从被动创作转向主动创作。作为从事这么多年的刺绣工作者，我到现在也是在不断地尝试，跟不同的艺术家合作，我觉得这是最好的发展方向，随着自己眼光的提升、审美的提高，我觉得在今后更多地创作一些有思想内涵的作品。

我也希望得到在座专家跟教授的指导，让我们的作品也能跟上这个时代的发展。希望更多的年轻人来关注、进入手工艺行业。

我就讲这么多，谢谢大家！

陈岸瑛（主持人）：姚老师，您太谦虚了。谢谢姚老师。最后，我想请杜馆长为我们分享一下今天研讨会的感受，再请杭间老师用您的金句为我们的研讨会做一个总结。

杜鹏飞：作为博物馆的馆长、作为今天研讨会活动的策划者，在结束的时候我要表达一下对各位莅临的感谢。前面表示感谢是欢迎大家来，来了就是对我们工作的支持，刚才又听了每一位嘉宾的精彩发言，的确让我对这个展览的意义也有了一些新的思考和新的认识。最初提出这样的选题其实主要靠直觉，因为在博物馆主持这项工作，我是在2014年的时候就已经知道馆藏里边有一批民间工艺美术品，也曾经向王连海老师请教。关于开馆的筹备过程，刚才提到尚刚老师，还有张敢老师是我们基本陈列

的两位重要策展人，仅仅筹备开馆就已经是使出洪荒之力，因为我们同时策划了11个展览，包括四个基本陈列，也包括一些临时的展览。“致敬1953”这批东西直到2018年，我们完成了这批藏品从清华大学图书馆美术分馆移交给清华大学艺术博物馆这样一个过程之后进了库房。念兹在兹，没想到中间还有三年疫情，在1953工艺展的70年之后，我们终于完成今天这个展览，这不仅是对过去的一个回望，不仅是对过去的一种怀旧、留恋，我们还是希望能够对今天的生活、今天的设计、今天的工艺美术发展产生一定的影响，对我们今天美术学院的教学科研提供相应的学术支撑，我想这也是这个展览更重要的目的和意义所在。

这是我的一点感想，谢谢大家，再次感谢！

杭间（总结发言）：我就想说一句，我和杜馆长现在都在博物馆界，借用现在新博物馆学的理论：展览是一种生产力，这个展览既催生了中国第一所现代设计学院，也影响了中国现代工艺美术和设计70年的历程，同时这个展览还改变了很多人的命运。刚才各位老师也提到了，我们如果结合文献看，关于这个展览的争论、争议其实都影响了后来的手工业的社会主义改造，展品本身反映出这个时代的状况，而策展人对展品本身的选择和对整个展览结构的考虑，实际上是展现了一个时代对这件事情的非常重要的认识，所以也因此鼓励我们以后要多做展览。

谢谢大家！

陈岸瑛（主持人）：杭老师还是不愿意谈自由和不自由的问题，咱们会后谈。

感谢各位线上线下的朋友，今天的研讨会告一段落，感谢各位。最后要感谢一下学术助理刘木维同学，她为咱们这个研讨会在“五一”期间辛勤工作，而且明天还有另外一场研讨会，她是同步准备的，所以非常感谢。研讨会到此结束。□





展览现场

31

PERIODICAL OF  
TSINGHUA UNIVERSITY  
ART MUSEUM

研讨会撷英

## “踵事增华：丘挺艺术展”学术研讨会

**编者按：**本次研讨会将围绕丘挺的艺术风格，深入探讨丘挺对“传统”所持有的开放性，以及由此带来的对于现代视觉语汇的敏感度，并延伸至水墨语言的现当代发展与未来展望。

**牛克诚（主持人）：**各位嘉宾、各位学者专家、各位老师、同学，上午好！“踵事增华：丘挺艺术展”学术研讨会现在开始！首先，有请活动总策划杜鹏飞馆长致辞，大家欢迎！

**杜鹏飞：**谢谢，感谢牛克诚老师临时受命担纲今天研讨会的主持，因为我们整个展览的学术策划、学



中国艺术研究院国画院院长、《美术观察》主编牛克诚先生主持研讨会



“踵事增华：丘挺艺术展”总策划、清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞先生开场致辞

术主持是杭春晓老师，他今天上午还有一个紧急的会，还在赶来的路上。我首先要代表清华大学艺术博物馆对莅临今天研讨会的各位专家、各位嘉宾，还有现场的听众朋友以及线上的听众朋友表示热烈的欢迎和衷心的感谢，谢谢你们！

丘老师的这个展览于今年3月18日正式开展，经历了一个“五一”小长假之后，我们在展览的中期来举办这样一次研讨会，目的是希望听听各位专家学者对丘挺先生的艺术创作的真知灼见。同时，因为我们馆此时此刻的几个展览都在共同探讨一个话题：“中国绘画的现代转型”，而丘挺先生作为当代优秀的山水画家，他的探索也是在思考和回答中国绘画如何转型、向何处去这样一个宏大的命题。

我就长话短说，最后一次对各位专家的莅临表示欢迎和感谢，预祝本次研讨会圆满成功，谢谢！

**牛克诚（主持人）：**感谢杜鹏飞馆长的精彩致辞。下面有请中央广播电视总台央视综合频道负责人贺亚莉女士致辞，大家欢迎！

**贺亚莉：**谢谢。尊敬的丘挺先生，各位嘉宾、各位线上线下的朋友，上午好！很荣幸中央广播电视总台央视综合频道受邀与清华大学艺术博物馆联合主办了这次学术研讨会，丘挺先生是长期致力于中国话语言的探索与理论研究，探索中国水墨画与不同文化之间的对话，积极探寻当代美学的表达，这与我们媒体人在创作中坚守守正创新的追求是不谋而合的。

挖掘深厚的优秀传统文化内涵是我们节目创新的基石和创意的源头。在央视一套大型文化类节目创作



中央广播电视总台央视综合频道负责人贺亚莉发言

过程当中，我们也一直与全国各地的文博展馆保持着密切的联系，把文博展馆作为节目创意研发、策划、制作的重要基地。清华大学艺术博物馆以彰显人文荟萃艺术、精品展藏、学术研究、涵养新风、化育精华的特征，在国家的各类文博场馆里面享有独特的文化定位。我们也期待通过这次和艺术博物馆的首次联合主办活动为契机，共同提升大众的美育知识，提高美育传播能力。丘挺先生是当代具有广泛影响与代表性的水墨艺术家，我们也期待通过这次学术研讨会会有机会与各位艺术大师展开紧密的合作，共同挖掘当代美术作品所蕴含的文化之美。

谢谢大家！

**牛克诚（主持人）：**谢谢贺亚莉女士的精彩致辞。两位嘉宾的致辞都特别精炼，我想可能是为了给后续更为精彩的研讨和发言提供更加充足的时间。

中国画的山水画发展了这么多年，留下了很多的语言状态，包括工笔写意、重彩、淡彩等等，每一个语言形态是否都可以在今天新的时代语境下得到新的展扬、新的再生发？丘挺先生在这方面作了很重要的贡献。我想他的这个展览是一个系列展览，包括“丘园素养”等等，这个系列既是对从前系列的继承和发扬，同时也是对中国传统山水画的继承和传扬。

中国画是有记忆的，每一遍都有痕迹，不同层的痕迹之间叠合在一起，这个墨层我们看着是很薄，但是那种深厚性以及其深厚性所蕴含的微妙东西，都是能够通过细微的观察、细微的品读感受到的。我想

这也是丘挺先生的展览能够给我们引发思考的一个方向。下面正式进入研讨，我前面只是抛砖引玉。每一位10分钟。现在有请陈平原教授发言，大家欢迎！

**陈平原：**丘挺是我的老乡，以前我的书画展他去捧场，所以他一说我就说来。说实在的，我的专业是现代文学，所以我们那边会对古典传下来的一些艺术形式在现代社会如何发扬、继承，乃至进一步地脱胎换骨，这方面的能力有一点感到惊讶，我只是从一个读者的角度看那些画的时候的感觉。我们都知道从自然山水到山水画是一个对抗，从山水画到山水造园林的模仿和挑战是另外一个层次的反叛，而从园林的书



北京大学博雅讲席教授、北大现代中国人文研究所所长陈平原先生发言

写里面再重新回到山水、回到心中的山水、回到对于山水的第三层的认识，这是丘挺在“延月”里面所体现出来的那种笔墨的趣味。

而更让我感触的是，他居然希望每一幅山水都写一篇短文，我读了一两次觉得很惊讶，因为艺术家一般来说不怎么写文章，画是一回事情，画家敢在自己的画上写字，而且写一段很长的字，最后把这个字作为整个的画作的有机组成部分，而且可以观赏，也可以读，这样的画家不多的。所以我才会说丘挺在那些苏州园林的摹写中间，带入了现代人的感觉，对山水的感觉、对庭园的感觉，同时用这种小品的形式重新把文字和图像勾连起来，这个我很感兴趣。“与谁同坐”在画里面呈现出画家本人的那种心境，我觉得是特别值得我关注的。但是我知道这次研讨会，我估计大家会更关注他的关于水墨，因为这方面不是我的长项，我就不说了，但是我相信美术界专业人士的解读

30

清华大学艺术博物馆 馆刊 · 2023年第2期 · 总第28期





会比我好得多，谢谢大家！

牛克诚（主持人）：谢谢陈老师！下面有请中央美术学院教授、著名美术史学者尹吉男先生发言，大家欢迎！

尹吉男：技法分析我就不说了，我说一些重要的东西，就是我感受比较深的东西。

首先，他还是在传统的精神脉络里面，他有几重对话：第一个对话是跟传统对话、跟古人对话。为什么跟古人对话？因为有一种特别的语境，跟古代对话，就是跟文人士大夫的思想的语言对话。



美术史家、中国古代书画鉴定专家、当代美术批评家尹吉男先生发言

另外也要跟新中国新的山水画对话，其实现在的水墨带有反驳性质，但是语境确实发生非常大的变化。近代的超越就是平民社会所带来的图像，图像有大量的工人农民，这具有很大的颠覆性。平民图像、平民场景的出现，是配套性的东西，产生了一种具有当代性的对话语境。

第三个对话是跟当代的对话，这样才会出现艺术家的自由。

至于他的能力不用太多评论，他的天赋这个不用讲，这个东西没有办法。他的画哪一张我都想给偷走。

时间到了，我说完了。

牛克诚（主持人）：谢谢尹吉男精彩的发言。下面有请旧金山亚洲艺术博物馆馆长、美国人文与科学院院士许杰先生发言，大家欢迎！

许杰：非常荣幸今天参加这个讨论会，躬逢其盛，

这是我三年多来疫情以后第一次回到大陆，而且碰到我非常敬仰的艺术家丘挺先生的展览，所以觉得是非常好的开端。今天就是兴致所至，讲几句。

第一，我觉得这个题目起得好，这个题目非常雅，它代表了一种自信，踵事增华，面对一个大的传统，能够作出自己独特的贡献，这是一种格局、这是一种自信。并不是所有过去的成绩、积累都能成为传统，传统是在一种时空环境下，在某一种意识形态的主导下形成的一个领域，也是成为我们在各个文化景观下定义我们自己的个人和定义我们这个族群的一个范畴。所以我觉得所谓的传统和典范都是我们进一步



旧金山亚洲艺术博物馆馆长、美国人文与科学院院士许杰先生发言

发挥的源泉、资源，但是也是我们的一个窠臼，也是我们的一个囹圄，其实我觉得传统和典范本身就是一个悖论，或者简单地说，是一个双刃剑，它一方面使我们往前走有了一个起点、有了一个途径，但另一方面也局限了我们的选项，甚至完全把历史中、过去中存在的，没有进入传统和进入典范的这一部分归入与淹没，所以我们经常会在史学和其他方面都会提到重新发现传统、发现历史，重归典范，重新归整这方面的工作，所以这完全是超越了传统和现代的两极简单化的一种说法。所以我想每个人、每个艺术家在自己的选项当中都会有思考这些问题。所以我想问丘挺先生，在你的探索当中的思路痕迹是如何的，我非常想听到这一点。另一方面，因为我想中国自己本身的背景和历史情怀，从古代和现代、中和西，中国面对西方的张力，是一直在我们头顶上挥之不去的阴影，如何突破古和今的这种简单的两极对立，中西这种简单

的两极的对立是一个值得讨论的问题。我想将来我们对探索中国艺术的何去何从，可以通过研究丘挺的艺术和其他类似艺术家的艺术扩大我们的格局，超越我们的两极思维。因为从一种层面上来讲，其实没有古今之别，所有的艺术都是当代艺术，我们对古代艺术的理解，一个要把情景画尽可能恢复到当时的时代，当然也要用二十一世纪独特的环境来关照古代的人文格局。

第二个想法就是丘挺艺术的文学性。刚才几位老师也讲到了，我特别看到他的作品当中很多是有具体的地名，从某种意义上讲也就是实景的山水，但是这个“实”不光是写实，也是意象，想象当中的实。中国的历史发现有那么多的变迁，实景的东西都会有存在，也会有淹没，但是它的概念、文学的情操都存在于我们的脑海之中，我们想象之中。它背后的文学性有一种意念，多年以后丘挺所描述的历史胜迹是不是存在，实体的存在当然是重要的，但是是其次的，概念的存在、想象中的存在是更重要的。

我就提出这些问题，请教丘挺老师。

牛克诚（主持人）：谢谢许杰教授的精彩发言。许教授的发言很有意思，这是以前我们这种研讨会比较少见到的，是以发问的形式来展开的，这两三个问题是否丘挺能够简单地回应一下？

丘挺：谢谢前面几位老师的发言，也谢谢许杰老师让我有一个重新思考。我想传统的这种经典启示性、纯正性和典范性，甚至从这里面的笔墨练习和方法推导获得一种开放性的启示，我觉得这个是通过临摹对层次语言的研究，我觉得它不是一个封闭的系统，它是一个开放的系统，这是我在学习古画里获得很重要的东西。

还有心性的情致，我想中国艺术是诗性的，带入了一种情致，目之所游而情脉不断的一种生发，这种诗性的生发是在我的思路痕迹里面一直带着的，我想我关注作品都是用山水的眼光、山水的诗性来推导这



著名画家、中央美术学院教授、中国画与书法学院副院长丘挺先生发言

些东西，叙事的逻辑跟诗歌的生存是有一类性的，这是我的一个基本的痕迹。

我觉得中国传统有一个很核心的，就是文本概念的重构，我通过地图也好，通过其他的母题来重构今天的阐释，我想这些母题都是每个时代的人赋予它不同的才情、技艺，编织当下的意义之网。这些命名可以反映出我的，说好听一点叫“文心”，我想这个也是笔墨当随时代。所有这我希望是一个开放的、不带有过多偏见的，但同时植守着中国传统的格调和趣味这样一个基础上，我去延伸我的探索和研究。

牛克诚（主持人）：谢谢丘挺的具体而恳切的回应。下面有请北京大学艺术学院教授、院长、博士生导师彭锋先生发言，大家欢迎！

彭锋：谢谢牛老师，谢谢丘挺让我来参加这个会。刚才许老师说传统现代很容易陷入二元对立状态，确实是这样的，丘挺在我心目当中老在变，变了很多次，所以他在我的框架里面他很难定位，我不知道该把他定成传统的还是现代的，还是当代的，他特别挑战我的框架，当然我的框架也特别僵化，尤其是在这样一种西方主导的理论影响下所形成的这样一个比较简便的，它比较容易把握一些艺术现象的图式，丘挺在挑战这个图式。但是他的挑战跟大部分当代艺术家采取的方式是不太一样的，他通过建设性的方式去把传统、现代和当代之间的边界弄模糊了。而我们通常接触的当代艺术家采取的是批判性的，所以我们把他叫作“批判性的现代性”。但是丘挺做的是“建设性的现代性”，



展览现场

35

PERIODICAL OF  
TSINGHUA UNIVERSITY  
ART MUSEUM



北京大学艺术学院教授、院长，博士生导师彭锋先生发言

确实不太一样。

丘挺能够把它做成今天这样一个新的面貌，而且采取的是往上面做加法，他不是颠覆自己以前的东西，总体上还保持这样一个面貌。所以我觉得这个案例其实对我们做理论研究的人来说，是一个特别好的启发，就是我们的理论研究怎么样做一个突破？所以谢谢丘挺给我这样一种理论上的刺激和启发，接下来我们要好好研究丘挺。

我就说这么多，谢谢大家！

牛克诚（主持人）：谢谢彭锋教授的精彩发言。下边有请清华大学未来实验室首席研究员，建筑学院、美术学院博士生导师唐克扬先生发言，大家欢迎！

唐克扬：谢谢丘老师、各位专家。假如我想象一个古代艺术家的状态，他是从单纯中找到复杂，从有限里面看到大的世界，其实就有一种转换的关系，跟空间有关系、跟身内世界的关系、跟身外世界的关系，即便说得复杂，但是就是这些基本的关系。我想如果我是丘老师的话，我怎么转化？怎么用传统的语境、传统的题材、传统的媒介再创新，也还是这些东西，但是怎么能够表达更广大的、多样性的生活？我感觉丘老师是把有形的建筑、明确的修辞手法，转换成看不见的东西，现在建筑好像慢慢地消失了，对象转化为空间。这个转变我想不应该是丘老师开始的，但是丘老师做到的是踵事增华、踵事升华，在前人的不断探索当中慢慢地加入了自己的探索。我就讲到这儿，



清华大学未来实验室首席研究员，建筑学院、美术学院博士生导师唐克扬先生发言

谢谢！

牛克诚（主持人）：谢谢唐克扬老师的精彩发言。下面有请中央美术学院美术史系教授、博士生导师曹庆晖先生发言，大家欢迎！

曹庆晖：感谢丘挺让我来参加这么一个活动，丘挺是我们学校的中国画学院的领导、教授，我们同辈人当中的翘楚。我觉得丘挺是一个深度跟美术馆进行合作的艺术家，他非常了解美术馆的空间结构和对画面的要求，因此在丘挺所呈现的画作当中我们能感觉到他是那种艺术家思维跟策展人思维高度融合的。

其实每一个展览都要有逻辑是蛮辛苦的一件事情，就变成每一个展览都要做一个毕业答辩。我觉得



中央美术学院美术史系教授、博士生导师曹庆晖先生发言

艺术家可以没有那么辛苦，没有必要任何展览都那么有逻辑，有时候可能就是一个探索过程，将毫无逻辑的东西按照一种假装很有逻辑的东西展现出来也是很有意思的过程。我觉得在他的逻辑里面，他是在各种关系和建构营造当中，他在一个比较好的环境里面塑造着自己。他不断强调这种重构的逻辑，但是我觉得

从某种程度上也是一种现代的艺术形式对艺术家的蚕食，这是相互的，未必都是正力，也可能是互抵的负力。

希望以后能够跟丘挺做一些更深入的讨论，我就说这么多，谢谢大家。

牛克诚（主持人）：谢谢曹庆晖的精彩发言。本次展览的策展人是杭春晓老师，下面由杭春晓接着主持。

杭春晓（主持人）：正好刚才庆晖兄一直提到策展，我觉得展览和整个美术馆的关系是很有趣的现代生态关系，它既不是一个迎合，也不是一个对抗，实际上是不同的资源系统诉求所产生的一种生长性，所以从这个展览的策展，从开始跟丘挺兄讨论的时候，想从一个点提一个问题，就是丘挺这样的一个人、画家，他被更多地认定为是一个什么样的画家？毫无疑问，丘挺很容易被认定为与传统发生密切关联的画家，我们今天如果用艺术史的立场来看，一个在世的还在生长的画家我们该怎么看，如果说之前的丘挺会



“踵事增华：丘挺艺术展”策展人杭春晓先生主持研讨会  
中国艺术研究院美术研究所副所长，研究员，博士生导师。

被定性与传统发生密切关系的画家，那么他的事实情况呢？丘挺生活在今天一个开放的、多元的视觉资源与庞杂的生态系统中，这个生态系统不仅包含了美术馆的现代机制，也包含了博物馆的展览机制，但是毫无疑问这样一个画家、这样一个艺术家是生活在这样综合立场和综合场域中的，我们怎样重新审视这种场域与画家的生长性？这是我一开始跟丘挺讨论这个展览的时候想找到的立场。

我们一起讨论在清华这样一个美术馆怎样呈现丘挺，主要是想提出一个不要被定性的丘挺，不要被定性为笔精墨妙的丘挺，不要被定性为传统的丘挺，这是一个样本，他是一位具有良好的传统底蕴和传统素养的艺术家。我觉得每个人的生产就取决于他要感染新的病毒，如果自身的病毒体系一直是陈旧的、封闭的话，肌体很难有新的适应。当然，这个事情做出来也是一个交卷，也请各位老师们看完以后，是不是能给丘挺寻找新的定义方式，我也非常希望能够听到下面老师对这一点的看法。

很遗憾，前面陈老师、尹老师，这些老师都是我敬仰的老师，你们的发言我没有听到，我以后重新回看一下直播。

下面请裔萼老师，中国美术馆研究部主任、研究员。

裔萼：谢谢大家，我跟丘挺是同龄人，也认识20多年，所以一直也比较关注他的艺术。此前看到他这么大规模的展览的机会不多，这次看了这个展览



中国美术馆研究部主任、研究员裔萼女士发言

以后我觉得标签可以变一下，至少前面可以加两个字“开放的传统性艺术家”。

我觉得这次展览有三个部分非常清晰，一个是“江南文人”系列，一个是“格物”系列，还有一个所谓的“桃幻”，当代的影像和装置这个系列，三部分非常清晰。这三个部分也表现了他作为一个传统型的艺术家试图在突破和创新的三条路径。

一个就是从“江南”系列当中我们看出他非常清

34

清华大学艺术博物馆 馆刊 · 2023年第2期 · 总第28期





晰的师法古人的传统，那种作品的笔墨氤氲的感觉、烟雨迷蒙的感觉、文人隐逸出尘的情怀，这当中的文心与诗意的表达，非常明确。

第二个路径就是他和摄影的对话，很明确的是师法造化的系列。这个系列当中，他以传统山水画当中云和水这两个最变动不拘的元素入手，去寻求他对自然的认识和古人笔墨之间的相互印证。

第三部分是放映厅新的装置和以“桃幻”为名的影像作品，语言形式上是非常当代、非常西方的，就是他取法西方的路径，但是要进一步深入去找他创新的突破点的话，可能未来还要走很长的路。丘挺在东寻西找和左突右冲当中找到他突破和创新的路径，这三条路径怎么走？这三条路是叠加着走或者某一条路更深入地走，我觉得都是未来值得我们期待的。

谢谢！

杭春晓（主持人）：谢谢裔萼老师深入的点评。下面请黄小峰老师，中央美院教授、人文学院副院长发言。

黄小峰：谢谢清华大学艺术博物馆做这么好的展览，谢谢杜馆长的邀请。我想谈谈以下几个问题：

第一个问题就是公共空间和私人空间的问题。公共空间是一个展览，它像一个宴会一样浓妆艳抹。私人空间是一个雅集，对作品是可触摸的，它是一个生活性的空间。公共空间和私人空间在潜移默化地塑造丘挺的艺术。郭熙说山水可望可行、可居可游，“可居”简单讲就是私人空间，“可游”就是公共空间，这种东西经过千年的发展，还会推进一些东西。

第二点我想谈的就是中国古代的资源，丘挺怎么在回应它？就是那句话：外师造化，中得心源。这样的理想的艺术家形态，我在这个展览里头似乎看到了，这仅仅是我个人的感觉。丘挺通过他的写生和他的那种基于写生但是变化的山水，在有意识地向这样的目标靠拢。

第三点我想谈的是，如果我们更进一步去思考



中央美术学院教授、人文学院院长黄小峰先生发言

传统的中国古代绘画资源，其中有一个问题就是观看和想象的问题，简单来讲就是从古代画里头会谈到的“真”与“幻”的问题。丘挺就把画变成了一种内心幻象，一种内心情绪的显现，我觉得这实际上是通过一种视觉模式来显现的。

这是我的感受，就讲这几点，谢谢。

杭春晓（主持人）：谢谢黄小峰兄，小峰兄谈得很精彩。下面请清华大学美术学院教授张敢老师。

张敢：谢谢春晓。其实丘挺当时在清华美院读书的时候我们就认识，丘挺到央美以后的绘画我一直特别关注，包括这次展览其实给我提供了一个特别好的学习机会。传统是我们的一个立场，但是我借用这个传统并不是要回到这个传统，而是用这个传统开拓新的世界、面对未来的新的世界。中国当代艺术家大部分的水画家的绘画我并不喜欢，笔墨我总觉得它其实不是评价一个绘画里最重要的，即使是中国画，我觉得最重要的应该是画面生成的效果和意境。丘挺在这方面做得是非常到位的。

西方把很多话说得比较明确，绘画就是一种艺术家主观情感的表达，我们就是把我们的情感投射到这些作品里面去，把它呈现出来。其实中国画家也一样，我们对这种意境、对画面语言的追求，其实就是在把我们对自然的一种理解投射到这些作品里面。丘挺的很多作品一个是继承了传统的绘画精髓，同时又有对现代图式语言的追求和探索，我想这两者结合起来，对中国画的拓展我觉得是非常有意义的。



清华大学美术学院教授、博士生导师张敢先生发言

丘挺的很多作品语言的尝试上面我觉得也很丰富，他那些小画是我特别喜欢的，我觉得那些小画非常饱满，他那些大画将来是不是能有更大的空间，是他未来探索的一个方向，希望那些画也能够给我们营造出一种新的氛围、新的感觉。

谢谢！

杭春晓（主持人）：谢谢张敢老师的发言。最后请蔡涛老师，蔡老师是广州美院艺术与人文学院副教授。

蔡涛：我第一次遇到丘挺兄是在清华美院的画室里面，当时他跟张竹先生学习山水画。所以我们现在理解丘挺兄在整个展厅里面的格局就非常有意思，就是因为他浓缩了20世纪一系列的真正的新格局跟一系列的未完成的冲突性。丘挺兄知道自己被传统文人画的系统吸引的是哪一部分，但是又具有现实性的眼界以及非常主动的意识。丘挺精妙的笔墨形式，触碰到的是一个非常自洽的现代化绘画空间，这个开放空间让我非常意外，但是它又非常令我动容。

谢谢！

杭春晓（主持人）：谢谢蔡老师的简短而精彩的发言。最后请教育部高等教育出版社韩司长做一个发言，她同时也是丘挺兄私人很好的朋友。

韩筠：今天很荣幸参加这场学术研讨会，我非常受益，从读者的角度谈一点感想。

从我认识丘老师之后我就坚定地认为丘老师是一位始终不懈地坚守传统并且不断追求突破的画家，我



广州美术学院艺术与人文学院副教授蔡涛先生发言

一直定义他是一个坚守传统的中国画画家，但是他又一直在突破自己，他的每幅作品和每次画展都是内在精神的艺术呈现。我觉得丘老师很善于归纳和转换空间，也每每设法调用更多元的艺术主题来共同表达他想表达的艺术主题，在审美上达到很高的高度。此外，丘老师的绘画始终追求诗性的表达。他的作品通过山水的折高折远、仰望俯瞰多角度地表现出了自己对山水和自然的品察与幽观，力求做到“游目”与“游心”的结合，呈现出他内心这种诗性的生发状态。

另外一点，丘老师追求绘画艺术的超越性，他是一位一直在成长的画家。丘老师认为，每一个的时代画家应当以自己的才情来追忆和想象某种他敬仰的东西，我觉得这是对传统的当代性的最好的探索与表达，也找到了古意与当下的贯通。他用他的作品回答了刚才诸位提到过的“中国绘画向何处去”这样一个时代命题。

谢谢！

杭春晓（主持人）：谢谢韩司长的精彩发言。最后我想请丘挺本人来做一个回应。

丘挺：谢谢主持人牛老师，谢谢春晓老师。感谢各位嘉宾的发言，也给我很多启示，各个维度的，我觉得现在我们知其一，要知其二，现在很多嘉宾给我提示了，我要知其三，这个非常重要。回到刚才的增长性，我的知识会不断地增长，探索的方向也更多，这些内化的东西是需要我个体不断地实践、不断地探索来实现，从这一点而言，这次研讨会使我获益良多。

谢谢大家，再次感谢！□



## 风景 \ 山水中的文化意象 —— 谌北新的风景艺术

徐 虹

回顾二十世纪中国油画，早期向西方学习的所有画家都有风景画留存史册，而不像西方艺术家以人物画或历史画为创作重点。这当然与两千年中国传统山水画成就大于人物画有关。从山水到风景的转型容易，而画写实人物相对较难。另一方面，画家可以借助水彩的技法而入油画，传统笔墨挥洒和水墨晕染与自然风景的描绘融合起来，开启了一条新的艺术道路。代表性画家有颜文樑、林风眠、吴冠中、吴大羽、苏天赐、朱德群、赵无极等。

中国艺术家在这方面的实践显示出多样性，有偏向抽象，或从民间艺术趣味吸收养分，有从书法和水墨画趣味中获得元素，或从传统器物如陶瓷、青铜、织物、家具、建筑、园林中得到启示。从现有的艺术成就看，在中国文化语境里，风景画与追



绿荫 布面油画 50cm×50cm 2008年

求宏大叙事的历史画并行不悖。对追求艺术表达的个性化和多样化而言，这一条艺术道路更为鲜明和清晰。

谌北新先生的风景画吸收和发挥了西方现代主义绘画空间处理的层次感，将传统镜面反射的幻觉，处理成更为主观的感受和表现。他悉心处理空间微妙变化，并且以多种结构和相应空间位置变化来突显和强化这种效果。比如晴空或者雾霭中的山地和树林，在不同光线和气氛中的田野或水面……画家这样处理并不是主要为了画面秩序，尽管画面形式需要秩序。这些变化着的自然反射的是人沉浸于自然之中的心境，是深入其中融为一体的感受，是探其究竟求其真的努力，也是此时此刻形式创造的源起。

传统中国山水画的程式与现代艺术强调个性创造的要求距离较远，它往往追求某种伦理秩序。那是在传统文化语境中难以更替和难以逾越的，无论从广阔山水还是一边一角，它体现的是理想化了的世界秩序。而个体必须融合于那个整体的世界。

谌北新的风景画表现了对各种自然瞬间的把握。蓝天的云、阳光照耀山坡、清翠的植被、水波荡漾的港口、雾中的原野，积雪的和泥泞的道路以及房前屋后的草木等。这些景物因具体和感情饱满而显得生动。因为画家的观察和敏感性，不断捕获和抓取最富有表现性的节点，在这一过程中人们或许认为不就是从自然摇曳多姿中撷取一花一叶？但是这种撷取更注重如何将个人的感受通过个性化的表现创造出意味深长的意境。所以它有一种稍纵即



早晨的阳光 布面油画 105cm×233cm 2007年

逝的意味，好像画家要将此时此地此景萌发的感情抓住，凝固在画面上，让其成为饱含生命的形式。就如同琥珀中的昆虫世界，被凝固的是过去和未来的时间流淌，那也是给未来的提示。画家作品显示艺术的精神性源于生命和自然的相通，要在变化瞬息中抓住某种情愫，在与自然流动的关照中显出存在感。画家画出了这种基于时间的艺术本性，而不单是理念或符号的静止。它蕴含一定的哲学意味且又可感可视而富有诗意。

现代风景画传达的是现代人的生命处境，有更为含蓄和微妙的感觉，在这个意义上看谌北新的风景画，让人有“一花看世界，一叶而知秋”的感觉。这点和传统中国文化的含蓄与丰富意味有深层关联。表达了艺术与宇宙天地的深层连接以及画家生命知觉与多姿多彩自然的永恒共振。

在谌北新代表性作品里，无论是什么样的结构，光线、色调，笔触、造型、线条都可以独立来观赏。

一块厚堆的白色颜料，可以认为是云朵，是白墙，或是前后重叠的船帆，那种用笔的疏密、形状和节奏都有独立存在的意义，即可以像欣赏书法用笔一样抛开物象去欣赏，但又可以去想象和填补恰合的物象和自然关系。他对书法的深入研究和长期写生，对物象、空间、色彩关系的观察与创造实践，使他的作品有机地将不同表现手法融为一体。比如一笔下去，既表达空间层次，也表达物料的厚薄轻重，同时要解决空气和光线的微妙变化，总之空间、时间、色彩，结构、造型同时解决。这种综合性的效果实际上也是中国山水画所追求的通过用笔的轻重缓急，通过虚实浓淡的墨色渲染，通过远近高低的布局，营造山水对人的情感与心灵的影响。而谌北新的油画风景，正是从中国人对山川草木水流的喜爱之情，通过体察和探求，提炼出的独特艺术，它更符合现代人的心理和精神需求——“须其自然，不以力构”。○



## 水墨不再是一种策略

游 江

### 一、从“重新洗牌”“再水墨”到“水墨再定义”

目前，中国的美术馆事业蓬勃发展，学术展览、藏品收藏和研究并驾齐驱。一个有意义的展览不仅呈现了艺术家最新作品，也从一定程度上推动了他的探索；对策展人而言，展览丰富了他对于某个研究领域维度的探索，将文本研究视觉化和现场化；对于观众而言，展览则成为一个打破旧有经验和体验式的学习平台；而在整个展览的实施过程中，美术馆自身也在多种职能的运作中成为了知识生产的空间。我们看到，历史中很多艺术作品和展览由于其的先锋性虽不能被当时的评价体系和艺术体制所接受，但却在后人的反复提及中逐渐进入了艺术史的叙述之中。就展览而言，它们的共性往往是从一定的学术研究出发，带着问题意识的，用作品介入到当代社会的现实之中，从而推

动了很多问题的呈现与探讨。

21世纪以来，在中国画的创作方面，当人们不再反复提及实验、前卫的字眼，一些艺术家也不再完全被资本所裹挟、或者在精致的利己主义中和各种“流行”风格若即若离，很多85思潮的亲历者开始反思各种试错的意义并思考未来的方向，在这样的语境下，一些学者开始从学术的层面清理当代水墨出现的新面貌和趋势，下面我们不妨以几位比较活跃的当代水墨的研究者和策展人为例，回望一下近20年他们所策划的水墨展览现场。

2000年，鲁虹、孙振华策划了“重新洗牌——以水墨的名义”，该展览当时在业界引起了广泛的关注，策展人从传统笔墨在当代面对诸多转变时的“困境”出发，对当时中国当代艺术创作中出现的过分西方化、脱离中国现实的问题进行了批判。展览中很多



“水墨再定义——中国当代当代艺术邀请展”展览现场



方力钧作品现场

作品今天看来还非常具有批判的意味，比如李秀勤用剪刀重叠的竹影，许江用墨点点苔的宣纸石头装置，傅中望“镂空”的有都市风景的《四条屏》等作品都将传统文化作为一种重要的文化资源运用到当代艺术的创作中。如果说这一次展览是对传统水墨向当代水墨转变的“试错”，那么2007年鲁虹与俞可策划的“与水墨有关——一次当代艺术家的对话”则将当代水墨画家与当代油画家的水墨作品进行并置，进一步呈现了当代艺术家对传统绘画的当代转换和表达的尝试。2012年鲁虹和冀少峰策划了“再水墨：2000——2012中国当代水墨邀请展”共展出来自全国各地62位当代艺术家以“水墨”为题材的作品200余件，将当代水墨的可能性和诸多面貌呈现的同时，开始有针对性的反思现代化进程中的一些来自现实的问题，呈现出一种中国当代艺术在全球化背景下的再中国化的趋势。随后鲁虹依次策划了深圳画院的“第九届深圳国际水墨双年展”（2016年）、北京民生现代美术馆的“中国新水墨作品展1978——2018”（2018年）和广东省美术馆的“水墨进行时：2000——2019”（2020年），这些大型的当代艺术展可以看作是对21世纪以来中国当代水墨创作的学

术清理，策展人用丰富的作品向我们展现了当代水墨创作跨界融合、多元并存的现状，揭示出中国当代水墨创作从各种“主义”走向“再中国化”的主体性建构的趋势。

如果我们觉察一下涉及当代水墨的展览，经过20多年的积累，我们发现一些美术馆开始倾向于举办梳理性和回顾性的艺术大展，与此同时，一些美术馆则更关注当代艺术创作的新面貌和新趋势，侧重于提出问题并呈现一些新的艺术探索，比如2021年年底悦来美术馆的“水墨再定义——中国当代艺术邀请展”就是一个值得研究的展览样本，该展邀请了方力钧、傅中望、李津、刘庆和、邱岸雄、史金淞和韦嘉七位国内在当代艺术领域长期处于实践和探索的艺术家，他们之中除了李津、刘庆和两位长期利用水墨媒介进行创作的艺术家，其他的几位艺术家虽然成名于非水墨的媒介，但是他们均长期专注传统文化资源并结合现实进行当代转换，所以此次“水墨再定义”展不是要用多元的艺术创作再次丰富当代水墨艺术的概念，或者探讨跨界与多元的问题，而是在全球化语境下通过具有代表性的个案，对中国当代艺术中出现的“再中国化”的趋势进行分析与反思，从差





邱岸雄 作品现场

异和共性两个方面来呈现中国艺术出现的新问题。今天，中国当代艺术已经在一个去中心化的艺术史的叙述中，当代艺术家在对传统文化进行借鉴和转换之后，今天给我们呈现了哪些具有价值的探索，提出哪些新的议题，对于自身和以往艺术史出现了哪些“超越”，我想这些问题都是此次展览希望呈现和探讨的。

## 二、水墨的“再定义”与艺术家自我的“再定义”

下定义非常重要但是正如我们在思想史上看到的，也并非易事。今天，我们熟知的一种下定义的方法就是“属加种差”，即先找到比描述的对象更大的类别，然后用“种差”来对这个事物做出限定，把它和同一属里的其他事物区分开来。在艺术史上，写作者常常对一些艺术创作现状进行归纳总结，通过共性对一些艺术家冠以“主义”进行比较研究，当代批评家在面对一些新的创作面貌的时候，往往会通过下定义的方式进行群体性的总结。但是，我们都知道，下定义是“危险”的，因为处于动态中的当代艺术现场往往是局部的和短暂的，那些能够真正进入历史叙事的个人和作品毕竟是少数，即使这些进入讨论的作品

也未必就是未来艺术史上被讨论的对象，更何况成为具有历史意义的“经典”，与此同时，那些在“进步观”下的造词方式，往往也随着时间的推移成为了一个指向模糊的字眼，久而久之被学界抛弃，比如前卫一词就是一个例子。

展览以“水墨再定义”为题，显然不是要给水墨重新定义，而是聚焦那些在经历过时代思潮、资本“话语”并在本体语言探索上取得来一定成就的艺术家，他们在全球化和去中心化的今天如何面对传统资源与“再”定义自身的创作。“水墨”在这里不是一个简单的媒介或者画种概念，而是一种代表着中国文化身份和文化资源的文化符号。毋庸置疑，传统文化固然需要不断研究和弘扬，但我们也不能忽视当代艺术家将其作为一种资源的当代转换，也许这些新的探索，也是对传统的一种审视与“再定义”，是当代艺术家运用“自己独特”的语言方式来建构其自身的文化主体、文化身份与艺术史。

创新，意味着重新定义要解决的问题。今天，重要的不是什么是概念本身，不是围绕笔墨展开的传统绘画的题材拓展和形式创新的问题，而是利用水墨的艺术家今天是否已经解决了曾经“重新洗牌”所提出

的问题。第一，今天去中心化已经成为共识，水墨是否还是作为面对西方的话语的一种策略？我们看到中国传统绘画对于西方来的博物馆来看，基本上还是明清以前的书画世界，而以水墨为一定媒介的当代艺术创作，从谷文达、吴山专开始就已经不是走生物进化论的思路，而是借用水墨语言从观念出发对个体在特定时代的遭遇进行艺术的表达。今天走下画框已经成为了白盒子空间作品陈列的日常，如果在创作上还在作品展陈方式上绞尽脑汁，那么换来的只能是网红短视频里漂亮且短暂的背景，水墨作为一种历史承载物或文化象征，它是一个需要不断挖掘、研究和建构的文化资源，所以从某种程度上说当代艺术家对于传统资源的当代转换本身也是一种研究；第二，用艺术介入现实，当下“水墨”还是不是旁观者？经历 85 思潮以来的各种探索之后，今天如果再仅仅聚焦水墨的媒介属性总给人一种唯材料论的狭隘感，但是为什么中国当代艺术创作中很多作品指向与水墨相关的话题呢？为什么要乐此不疲的用一些传统元素来建构中国当代艺术呢？现实是，在一个去中心化的今天，中国当代艺术无论是从理论层面还是实践方面都从最初某种程度的迎合西方话语走向了今天的文化自觉和自信，水墨背后的是一个全球史观下自我文化的重构，所以今天不是不可不改造传统或者向传统借鉴的问题，而是我们在“再中国化”的过程中，建构了怎样的中国当代艺术，我们姑且不说有多少作品留在了艺术史里，但是这种对现实的表达和关怀的价值观确实已经融入到了当代水墨创作之中，所以我们看到从“水墨”出发的当代艺术的历史则更多的从风格史走向了思想史；第三，传统书画、现代水墨到当代水墨，重新洗牌后当代水墨的地位是否已经确立？与传统中国画、传统中国画的革新派不同的是当代水墨已经不再在“笔墨”上花费更多的精力了，而是结合自身的生存经验和社会现象运用当代的观念对传统文化进行新的解读和诠释，借用传统的资源来建构中国当代艺术。从实践的群体来看，21 世纪以来有很多艺术家无论

曾经被冠以何种流派都仍然坚持当代水墨的创作，不仅不断对自身进行反叛与超越，也受到艺术批评和艺术市场的长期关注，应该说，当代水墨的实践较上个世纪来看已经有了长足的发展，它不仅处于中国当代艺术的视野和讨论范围之中，水墨的批评话语亦在重构之中。现实是，当代水墨现场汇聚着各种个体和群体的水墨档案，这些档案与档案之间存在着的内在逻辑亦从一定角度描绘出当代水墨的发展轨迹。

## 三、从“与水墨有关”到“与水墨无关”

2020 年以来，很多艺术家在一些访谈和自述中都表达了在疫情期间的思考，一些艺术家也在呈现新作的同时对过去的作品进行了梳理。在这样的历史节点，“水墨再定义——中国当代艺术邀请展”的艺术家给我们带来的不是某个画种的延续和创新，而是呈现新时期中国当代艺术家对于传统、对于自我的再认知以及自我价值的再判断。

在文化碰撞思潮涌现的时代，中国画的程式化从某种程度上是作为一种被批判的对象，而喧闹之后“水墨”又作为从传统进入当代的切入点。过去，策展人和批评家还在努力通过展览的方式推动传统水墨的当代转换，呈现一些新的水墨图像，那么当下，传统水墨成为了一种喜闻乐见、各取所需的文化资源，今天重要的已经不是用不用、不可用的问题，而是如何通过对其的“利用”将现实问题进行表达和呈现的问题，可以说当下这种“再中国化”的自觉呈现出中国当代艺术多个面孔中最具在地性的一面，也是话语世界讨论最多的领域。我们不妨从“水墨再定义——中国当代艺术邀请展”七个样本里来窥探一下，当代艺术家是如何再次面对水墨这一命题的。从此次展览中我们看到的是，他们的作品从“与水墨有关”走向一种“与水墨无关”。

在七位艺术家中，刘庆和与李津长期从事水墨创作，对于媒介本身拥有长期的实践积累，对于纸性、笔性和墨性往往驾轻就熟，并已经形成了具有辨识度





傅中望 作品现场

的水墨图像。刘庆和常常用作品记录着一个时代的个体或者群体的心理记忆和情感经验，很多作品突出的是对不同历史遭遇和社会文化下个人的精神描绘，近年来他在展览中呈现出一种对于空间的整体营造，让不同媒介的作品在展厅中形成一种对话和互文，这种并置所带来的多重的感官体验不仅强化了作品的主题，也让观者拥有了丰富的艺术体验。李津是最早将世俗生活纳入到当代水墨创作中的艺术家，他常年来坚持不懈的用一系列活色生香的水墨大餐形成了鲜明的个人风格，他虽然从个人对于美食的喜好出发，但却从一个层面对消费时代人们空虚的的精神状态进行了批判。李津崇尚魏晋名士风度，有着自己所追求的人生的境界，近些年他通过作品回归到传统题材的水墨描绘之中，作品展现出的是艺术家对于生命与信仰的思考。可以说这两位艺术家在创作中，都强调对中国传统水墨绘画技巧的继承，但是主题上均介入社会的现实之中，用笔墨描绘出的是当代人的精神图景。

史金淞的“松树”，傅中望一系列榫卯结构的雕塑作品，邱岸雄的动画作品“新山海经”，这些都是

业内对这三位艺术家的一般认知。他们共性在于都在中国传统文化中找寻资源，立足中国当代社会现实，作品具有强烈的批判意识和当代性。在此次展览中，史金淞在《淞撰水墨·桃花源流考》作品中，用特殊炭化处理的方式将植物和日常物品制作成绘画颜料，然后再用这些自己研制的“水墨材料”在展厅创造出具有水墨意象的装置作品，这件作品意义在于他将与水墨图式有关的话题转向了水墨颜料制作本身，通过物、媒介到艺术图像的三重转换，让创作的意义和价值指向了艺术再造的过程自身。傅中望的创作一直和传统艺术发生着联系，虽然他一直尝试着各种媒介，但是他的作品往往都是对当代的一些文化现象的表达与批判，比如2011年他创作了《全民互动·手机》《手机回收网》等装置作品就对当代由于手机所引发的社会现象和文化现象进行了反思，今年他再次以手机为创作媒介，在作品《遗存墨迹》中将传统的拓印技术运用到创作之中，通过同一物件不同形态的并置呈现出历史话语的塑造性以及基于印记的词与物的复杂阐释关系。邱岸雄在作品中则站在全人类的视角，



史金淞 作品现场

打破时空的局限，从当代的生存经验出发用水墨的语言搭建起新与旧、当下与未来、现实与虚拟之间的对话，对自然、生命和人类社会进行了时空交错的图像叙事，通过他的作品我们看到了不同表意系统之间的矛盾性、虚拟与现实的混杂性、世界的互联性与人们认知的复杂性。

方力钧和韦嘉在此次展览中主要展出的是他们近年来有关人物绘画作品。方力钧除了人们熟知的版画和油画作品，自2007年以来他还一直通过水墨语言来拓展艺术表现的维度，延续他所塑造的已经成为一种个人符号的人物图式。近年来他以日常手机近距离拍下的朋友的头像为素材，基于个人的感受进行了一系列水墨肖像的创作，可以说他这一类的水墨作品是对当代人物精神状态的水墨演绎，而值得一提的是，在一个新观念和手段层出不穷的时代，方力钧反而在技法上追求传统语言自身的味道，体现出的是艺术家对于传统绘画技艺的坚守与创造性的延续。韦嘉近些年的作品也发生了一定的转向，他创作了一系列充满情绪起伏和视觉张力的“写意”油画人物形象，特

别是那些对西方经典图像的“写意”处理，作品在呈现出某种传统水墨的酣畅淋漓之感的同时，还将某种文人的情愫蕴藏其中。可以说这七位艺术家的作品都呈现出很多与水墨“相关”的东西，也有很多“无关”的东西，而这些看似“无关”的内容反而是他们在当下的意义和价值所在。

从21世纪初应对西潮的冲击而提出的“中国画”到世纪末开放系统下的“水墨艺术”，所谓的嬗变标志着新的事物正在发生并形成。21世纪以来，我们看到，在创作之中简单地在视觉与法则上进行背离已经是过去时了，“水墨”之于中国当代艺术家来说，其一整套中国美学法则和哲学观念今天都是中国当代艺术家的理论基础和文化资源。在当代艺术创作中，他们立足当下文化情境和社会现实，对传统水墨艺术和传统文化资源进行借鉴和转换，通过“再中国化”的方式进行文化主体性与身份的建构。他们通过一系列作品体现出对于自身传统文化的价值认同，也不断地通过个人的艺术实践在对传统文化的研究、反思和追问中找寻自身在社会和艺术史中的位置和价值。○





## 今天为什么还要讨论德国设计？

葛秀支

2023年1月10日，“交织的轨迹：德国现代设计1945—1990”展在北京清华大学艺术博物馆展出。展览展出战后德国设计作品300余组/件，包括迪特·拉姆斯、汉斯·古格洛特、鲁德夫·霍恩、玛格丽特·贾尼等杰出设计师，以及哈勒艺术设计学院、乌尔姆设计学院、奥芬巴赫设计学院等机构的设计作品，涵盖平面设计、工业设计、家具设计、照明设计、室内设计，以及时尚、纺织品和首饰设计等诸多门类，并划分出“1945—1960：重建与新生”“1961—1972：两种愿景”和“1973—1990：危机，抗议与求生”三个时间节点。展览力图通过不同功能的设计案例，反映设计与历史、社会、日常文化等因素紧密交织的景象，探索民主德国和联邦德国在设计理念与实践领域的差别及相似关系，从而勾勒出战后德国设计史的全景。

本次展览的策展思路别出心裁，策展人并没有将东德西德的设计区分开，而是将这40余年间的设计作品融于整个国际主流设计的大背景中，没有特地强调边界。尽管在这期间，不同的社会制度造成了隔阂，但在相同的民族意志与文化认同中，设计的选择告诉我们，即使是社会价值和体制不同，东西德设计的实践，也使德国设计又一次站在了世界设计的前列。

在中国大部分人的印象中，德国设计或德国制造都是品质的代表，简约、理性、可靠、耐用等。与德国相比，我们有过相同的经历，从全面计划经济到改革开放以来的市场经济，德国设计让我们能够更客观地体会不同制度对设计产生的作用与影响。中国制造如何从世界工厂转向“质造”，这个展览会给出某些

答案。

### 一、“德意志”精神及其历史

在公元10世纪至19世纪初，现在的德国的前身，全称为“德意志神圣罗马帝国”，由众多小城邦国家组成，他们来自相同的民族，有共同的文化认同，有来自奥地利的，有普鲁士的。德语也从其他国家的语言中吸收了众多养分，比如拉丁语、法语、斯拉夫语、依地语和英语。在16世纪文艺复兴时期，“它与古典语言研究互相渗透，难分难舍，没有拉丁语和希腊语的知识就无法研究人类自己。人文主义努力恢复古典人性和纯正的语法，这些努力确立了基于理性文化的新的人类理想以及个性的精神自由与自律。”<sup>[1]</sup>当然，这种知识中也包括语法、句法和词汇记忆以外的内容——即对待生活的新的精神态度，比意大利文艺复兴更加深刻。“在北方欧洲，它明确意味着有关性格与理性个性的新人类现的确立。”<sup>[2]</sup>

16世纪意大利美术史家乔治·瓦萨里撰写的《名人传》中，第一次使用“disegno”(design)，指的是“素描能力或赋形能力，有时也指构图能力”。瓦萨里写这本书的时代背景正是文艺复兴顶峰时期，生产力的快速发展，新兴资产阶级增加，宗教改革，人的价值和尊严得到了充分的肯定。在彼时，处于欧洲大陆中部的德国，文艺复兴似乎要比别的国家更加强烈。宗教改革、人文主义、艺术与科学的同时出现，极大地丰富了绘画的内容，也给绘画带来了许多要求。英语“Humanities”和德语“Humanistische Bildung”所表示的各种理性精神价值的基础就是在这个时期成



包豪斯的教师们（左八为布劳耶，左七为格罗皮乌斯，左九为康定斯基，右四为保罗·克利，左四为莫霍利·纳吉，右一为奥斯卡·施莱默）

形。16世纪的宗教改革运动，在德意志地区形成新的基督信仰，新建的教堂不再向以往那样肃穆、具有神圣感，装饰物和图案可简可繁。因为新的宗教美学强调物品之间的联系性。新教成为德意志联邦国的国教，强调目的性、精简和理性，除了新教以外，德意志联邦国还有天主教、加尔文教，教义和道德观念都强调节俭、勤奋和守时、忠诚和廉洁等美好品德。在这三种教义的加持下，德意志联邦国国力在之后的150年里不断上升。直到19世纪下半个世纪，这种美德成为“土王国的国家美德，影响至今。”<sup>[3]</sup>

在经济方面，在1807年至1815年间，普鲁士王国先后两次进行改革，史称“施坦因和哈登贝格改革”。此次改革使得普鲁士社会的性质、国家实力发生了巨大变化，从封建制农业国逐渐转变为近代资本主义工业化强国，为德国的统一夯实了基础；在文艺方面，自德国兴起浪漫主义运动并迅速席卷整个欧洲。这一段时间，德国风行的浪漫主义，与其本身所强调的理性主义相背离，“浪漫主义强调与科学、哲学、诗歌、神话、艺术等门类结合，旨在发现内心的世界，并与自然发生关系。”<sup>[4]</sup>因此与宫廷文化有关的、以毕德迈尔<sup>[5]</sup>为代表的一种风格开始风靡。建筑师卡尔·弗里德里希·申克尔<sup>[6]</sup>运用古希腊罗马和哥特艺术的原则，设计了当时的柏林“建筑学院”，我们从图纸中能看出德国设计的演变过程。

### 二、从粗制滥造到德国“质造”：德意志制造同盟和包豪斯成立

1871年，德国正式统一。但相对于隔壁的英国、法国来说，德国发展仍然落后。在1881—1885年，英国占世界贸易量的38%，德国为17%。<sup>[7]</sup>面对正在进行第二次工业革命的英国以及全球殖民的法国来说，德国为抢占市场，生产了许多粗制滥造、价格低廉的产品，倾销邻国。英国为了防止这种产品的大量销售，产生劣币驱逐良币的现象，规定国外展品必须加上“made in”标记。虽然如此，但英国国内却反对工业化的产品，以威廉·莫里斯为代表的手工业者发起手工艺运动，他们制定了英国的设计标准，即装饰主义。无独有偶，莫里斯成为了现代艺术、现代设计的先驱，并影响了德国魏玛时期的包豪斯学院。由于各国工业发展的水平、历史传统的沿袭和社会构成特色的千差万别，工艺美术运动迅速本土化。当挪威、芬兰和俄罗斯还在孜孜不倦地追求工艺技术的革新和对传统美学因素的挖掘时，德国已经在倾力探索一种工艺、艺术和工业之间的平衡，发展速度可谓一日千里，将英国远远甩在身后，据统计，1913年德国的钢产量是英国的3倍。

现代设计的形成，不仅需要大的社会经济和工业环境，还需要教育、文化机构、出版行业等共同发展





T1000 型号收音机（多信道接收机），  
迪特·拉姆斯设计，  
1963 年，博朗公司生产，西德  
材质：塑料，皮革，纺织品  
尺寸：30cm×36.2cm×36cm  
维特拉设计博物馆收藏



才能完美实现。有意思的是，德国却是最早将现代设计付诸实际行动的国家。

1899 年，德国成立了达姆施塔特艺术区，这是德国青年风格的中心，也是德国新艺术运动的中心，由黑森州公爵恩斯特·路德维希建立，初衷是为了该州的经济改革，推动工业发展。艺术区招聘了很多来自欧洲各个国家的艺术家和设计师，在艺术区内成立了工作室和展厅。自 1902 年开始，艺术区在几位核心艺术家约瑟夫·马里亚·奥尔里奇（维也纳分离派创始人之一）、彼得·贝伦斯和亨利·范·德·维尔德等领导下，将“造型”（formgebung）观念引入到应用艺术领域。“造型”也因此成为现代“设计”概念的前身。在 1901 年到 1908 年期间，艺术区举办了至少三次展览会，展品风格后来被称之为“达姆施塔特”风格：形式简洁，材料朴素，以整体性的设计为主，虽然展出过不少奢侈品，但还是有众多工人阶级的日常生活用品，物美价廉。这对之后的德国现代设计产生了重要影响。

几乎在相同时期，1907 年，德国德意志制造同

盟<sup>[8]</sup>成立。在官员穆特修斯<sup>[9]</sup>的带领下，德国的设计教育再次改革。他将杜塞尔多夫美术学院、柏林艺术学院、布莱斯劳艺术学院三所学院合并为建筑与工艺美术学校，“将艺术、工业和手工业结合，提高德国艺术设计水平，从而设计出优良产品，并坚决强调工业设计师并不是追求自我表现的艺术家。”<sup>[10]</sup>并举办了众多以标准家庭设计、城市规划等为内容的展览。与其他同盟不同的是，“德意志制造同盟在社会‘造型’观念的基础上，卓有成效地把当时艺术界、企业界、理论界、建筑界以及政界的力量和组织串联在一起，大大推动了德国设计制造业的发展。通过制造同盟的推动，艺术家开始为企业设计整体形象，从公司标识到宣传品，都和产品保持着统一风格。”<sup>[11]</sup>如彼得·贝伦斯设计为德国通用公司（AEG）设计的一套标志系统：视觉识别标准系统、行为标准系统和管理系统。此外，他还为通用公司设计了电水壶、电台灯和电风扇，这三件作品的造型已完全现代化。贝伦斯在如火如荼的工作中，又成立了设计工作室，工作室里招收到了后来包豪斯的创始人以及继任者瓦尔特·格罗皮乌斯和密斯·凡·德罗。

包豪斯几乎是 20 世纪德国现代设计的同义词。现代艺术运动从绘画、雕塑、建筑，最后回归到了手工艺领域，设计将这些和手工艺融合，造就了包豪斯（1919—1933）。包豪斯也继承了德意志制造同盟的艺术理想。格罗皮乌斯建校时强调的理念：创新不是以物品为任务，而是以“生活过程的创新塑造”为最终目标，创造活动的目标不是物品而是功能体系，招收国际一流艺术家作为授课老师（图 3），包括：利奥尼·费宁格、保罗·克利、马塞尔·布劳耶、约翰·伊顿、格哈德·马克思、瓦西里·康定斯基、莫霍利·纳吉、安妮·阿尔伯斯、密斯·凡·德罗、玛丽安·布朗特、约瑟夫·阿尔伯斯等，开设纯艺术绘画课程。这种理想具体化在设计中，成为了推动“标准化”的设计实验，设计和造型以“点、线、面，节奏的形式、色彩、范围、位置以及方向”<sup>[12]</sup>为主，方便流水线的生产，

为更多的人服务，从侧面体现出德国现代设计从民族主义视角转向更加开阔的国际视角。包豪斯几迁校址，从魏玛到德绍，再到柏林，最终因教学观念的不同，与当时纳粹政府发生冲突，没有彻底将设计与制造结合而关闭学校。教师和学生走向了世界各地不同的国家。至此，包豪斯的影响开始遍布世界。

### 三、成为高峰：从系统化走向更加国际化的德国设计

1933 年，随着制造同盟和包豪斯的解散，德国魏玛共和国也结束统治，纳粹政府（1933—1945）开始登台，并利用了现代主义的各种成果。此时的德国现代主义设计，似乎停滞不前，万马齐喑。直到 1945 年二战结束后，德国作为战败国，开始积极重建国家。

各类设计机构、委员会、院校和企业东西德两边都设立了总部。在许多方面，德国战前共同的现代主义设计遗产将两德设计师精神紧密相连，致力于为人民提供有用的、设计优良的日用品。如第一单元中展出的威廉·华根菲尔德设计的玻璃茶壶、T1000 型号收音机、TC100 型堆叠餐具花园蛋椅等经典作品。

在英格·索尔女士的奔波下，乌尔姆造型学院<sup>[13]</sup>的前身乌尔姆第一成人业余大学建成，这是她作为反对纳粹暴政的教育基地。在她看来，一所大学应该有设计师、记者、文学家和政治家共同组成。经过 8 年的努力，1953 年，乌尔姆造型学院成立，艺术家马克斯·比尔成为首任校长。他从包豪斯毕业，并在几位原包豪斯朋友和几位年轻教师奥托·艾舍、汉斯·古格洛特和托马斯·马尔多纳多一起，得到了格罗皮乌斯的支持，包豪斯在某种程度上在这里得以延续。在展览的第二单元中展出了儿童秋千椅、SK6 电唱机、50642 号椅等经典作品。

与包豪斯不同的是，乌尔姆造型学院是纯理工科学院，提出“好设计”“系统设计”的价值观。在教

学设置上没有纯艺术课程，美学因素并非首要因素。如汉斯·古格洛特基于标准化部件开发出了整套家具系统，这种协调性设计旨在提供更大的多样性，满足用户逐步扩展的需要。学院以建筑为所有设计教育的核心，在设计中使用符号、工程和数学运算，以解决问题为主；整合艺术与科学，并且必须保证生产最大化，满足消费者，与工业化大生产相互促进；与大公司、品牌等合作，比如博朗、苹果等；学生需要熟悉材料以及生产过程，以及还需要一定的社会责任感等，成功培养了一大批学生。乌尔姆的设计风格以珍珠灰的亚光表面处理、可调整的支撑架，尽量少的装饰，以及非常纯粹的几何形状为特点。在工业、交通和沟通系统、电子产品设计方面影响尤其巨大。如 ET33 系列 4993 号小型计算器，苹果麦金托什 SE 电脑、机器人 1715 型号个人电脑等。

除了在前文中提到的几位教师以外，还有一位重要的代表人物：迪特·拉姆斯。本次展览中也展出了数件乌尔姆时期的代表性作品。如在第三单元展出的浇水壶、“欧洲”系列玻璃容器、袋鼠椅等。

虽然因种种原因，学院在 1968 年解散，但却对 20 世纪 70 年代之后的德国设计教育产生了重要影响，尤其是设计教学基本以乌尔姆的教学计划为基本。有一些学校直接继承了乌尔姆造型学院的理想，比如奥芬巴赫设计学院和施韦比施格明德应用科技大学等，本次展览中也有相关产品展出。如“新德国舒适系列”产品、“购物车休息椅”等。

总体来说，在东德时期，社会主义思想是设计的主导思想，设计的目的是为了服务于社会主义建设。设计的问题主要集中在如何在有限的资源下满足人们的需求，如何利用现代化的技术手段来提高生产效率和人民生活水平。西德设计的主体更多地受到市场需求的影响，设计的目的是为了消费者的需求，提高产品的竞争力。设计问题主要涉及如何在竞争激烈的市场中推出创新产品，如何在技术和美学上与国际竞争对手保持同步。总的来说，东德和西德在设计方





展览现场 摄影：肖非



展览现场

面的主体和问题反映了他们所处的政治、经济和文化背景的不同，也表明了设计是一种文化现象，与社会背景密切相关。

1990年统一后的德国在设计方面经历了一段融合和转型的过程。东德的设计传统主要是以功能性、实用性和集体主义为主导，而西德的设计则更加注重个性化、创新 and 市场需求。统一后，德国的设计界开始探索如何将这两种设计传统结合起来，既要满足产品的实用性和功能性，也要兼顾消费者的个性化需求和审美趋向。例如汽车制造业中的奔驰、宝马、奥迪等品牌成为了享誉全球的汽车设计代表，家居、家电和文具用品等领域也有不少著名的设计品牌如WMF、博朗、凌美等。总的来说，统一后的德国设计呈现出多元化和国际化的特点，兼顾了实用性和美

学，同时也关注可持续性和创新性，成为了德国制造业和文化产业的重要组成部分。

德国现代设计的成功得益于其对实用性、创新性和高质量追求，同时也反映了德国的文化和社会环境的变化。德国的设计师们在设计中融入了国家的艺术、哲学和社会主义思想，形成了独特的德国现代设计风格，对当今的设计界产生了深远的影响，值得我们深入学习和探讨。○

注释：

- 1.【奥】奥托·本内施《北方文艺复兴艺术》，第65页，戚印平、毛羽译，中国美术学院出版社，2001年。
- 2.同上。
- 3.详见【德】克劳斯·克莱姆普《德国设计：一段有建设性的问题史》，徐恺译，装饰，第290期，第12—23页。
- 4.同上。
- 5.毕德迈尔是1850年代路德维希·艾希罗德特(Ludwig Eichrodt)写的小说中的虚构人物，稳重又俗气，毕德迈尔风格也成为“小市民风格”。
- 6.卡尔·弗里德里希·申克尔(Karl Friedrich Schinkel, 1781—1841)，被称为“柏林的建筑师”，设计了大量柏林城市景观建筑。
- 7.详见王受之《世界现代设计史》第5章《现代设计的萌芽》，中国青年出版社，2002年。
- 8.德意志制造同盟(Deutscher Werkbund)，由工业家、建筑师、艺术家、作家组成，成员有亨利·凡·德·威尔德、弗里德里克·诺曼、彼得·贝伦斯、布鲁诺·陶特、约瑟夫·霍夫曼和奥布里奇等，于1933年解散。
- 9.赫尔曼·穆特修斯(Herman Muthesius, 1861—1927)，德意志制造同盟的奠基人，著有《英国住宅》。
- 10.张玲玲《论德国对现代设计的影响》，美术教育研究，2016年第5期，第68页。
- 11.张春艳《从制造到设计：20世纪德国设计》，新美术，2013年第11期，第58页。
- 12.同上。
- 13.乌尔姆造型学院(Hochschule für Gestaltung, Ulm, 1953—1968)。

## 僧人茶事：多本《萧翼赚兰亭》与唐代茶事考辨（上）

高登科



图一 宋人绘 萧翼赚兰亭图 绢本设色 26cm×74.4cm 辽宁省博物馆藏

### 一、引子

《萧翼赚兰亭图》传世的有很多版本，现今流行的说法是母本为阎立本所作，对于最早期该题材的作者，在画史上一直众说纷纭。阎立本之说是南宋时才流行起来的，《萧翼赚兰亭图》是否有唐代的母本？茶事在唐代萧翼赚兰亭故事中本是一笔带过，为什么会成为《萧翼赚兰亭图》中的重要场景？《萧翼赚兰亭图》中的茶事器具能在多大程度上反映唐代的特征，这些器具与《茶经》记载和出土实物之间的关系是怎样的？本文运用图像分析的方法，解码《萧翼赚兰亭图》茶事器物隐含的信息，茶铫、茶炉、茶床、茶则、茶盏、罗合等不同版本的细微差别，可能反映出来的就是时代的差异与茶事的变迁。本文通过《萧翼赚兰亭图》各个版本的梳理，唐宋茶事图像的比较研究和出土实物的参照，尽可能还原唐代茶事的原貌。另外根据现有文献、图像和实物，试讨论茶鼎、绳床、方竹杖等唐代茶事问题。图像即历史，图像流传与文化书写，哪怕有讹误，也会在历史上留下痕迹，我们通

过这些图像痕迹抽丝剥茧，探讨萧翼赚兰亭图像背后的文化书写。

### 二、《萧翼赚兰亭图》中茶事分析

针对唐代僧人茶事，本文关注的《萧翼赚兰亭图》的主要版本有：1. 辽宁省博物馆藏《摹阎立本萧翼赚兰亭图》（以下简称：辽博本），此本一般认为是北宋摹本（图一）；2. 台北故宫博物院藏《摹阎立本萧翼赚兰亭图》（以下简称：台北故宫本），此本一般认为是南宋摹本（图二）；3. 故宫博物院藏《摹阎立本萧翼赚兰亭图》（以下简称：北京故宫本），此本一般认为是南宋摹本（图三）；4. 美国弗利尔美术馆藏《萧翼赚兰亭图》（以下简称：钱选本），此本相传为元代钱选所作（图四）；5. 美国大都会博物馆藏《萧翼赚兰亭图》（以下简称：大都会博物馆本），此卷旧传为元代赵孟頫所作，现一般认为是明清托名仿作（图五）。其中辽博本、台北故宫本、钱选本、大都会博物馆本对茶事的表现比较充分，北京故宫本虽然构图、人物与以上诸本之间多有相似之处，但是略





图二 宋人绘 萧翼赚兰亭图 绢本设色 28cm×65cm 台北故宫博物院藏



图三 宋人绘 萧翼赚兰亭图 绢本设色 26.6cm×44.3cm 故宫博物院藏



图四 元 钱选(传) 萧翼赚兰亭图 绢本设色 29.4cm×366.3cm 美国弗利尔美术馆藏



图五 元 赵孟頫(传) 萧翼赚兰亭图 绢本设色 27cm×87.6cm 美国大都会艺术博物馆藏

去了茶事相关内容。另外还流传有台北故宫博物院藏传为巨然的《萧翼赚兰亭》，北京故宫博物院藏明代《萧翼赚兰亭图》绢本立轴，明代郑重、清代丁观鹏、民国于非闇和张大千、当代范曾据说也有“萧翼赚兰亭”题材作品传世，这些版本要么与唐代僧人茶事相距较远，要么出于艺术家自身胸臆，在此不作赘述。

讨论《萧翼赚兰亭图》中的唐代僧人茶事，一方面离不开唐陆羽《茶经》<sup>1</sup>、唐封演《封氏闻见记》<sup>2</sup>、唐段成式《酉阳杂俎》<sup>3</sup>这类专门性记录茶事相关的文献，另一方面也离不开唐释皎然《画上人集》<sup>4</sup>、唐释贯休《禅月集》<sup>5</sup>、唐释灵澈《唐四僧诗》<sup>6</sup>、唐释齐己《白莲集》<sup>7</sup>等僧侣诗文中涉及茶事的内容，还应围绕着《萧翼赚兰亭图》图像的起源、流变进行细致梳理，以及运用唐代相关茶事图像、实物进行佐证。《萧翼赚兰亭图》辽博本、台北故宫本、钱选本、大都会博物馆本都是

1 [唐]陆羽《茶经》，宋百川学海本。  
2 [唐]封演《封氏闻见记》，清文渊阁四库全书本。  
3 [唐]段成式《酉阳杂俎》，四部丛刊景明本。  
4 [唐]释皎然《昼上人集》，四部丛刊景宋钞本。  
5 [唐]释贯休《禅月集》，四部丛刊景宋钞本。  
6 [唐]释灵澈《唐四僧诗》，清文渊阁四库全书本。  
7 [唐]释齐己《白莲集》，四部丛刊景明钞本。

5个人，其中烹茶执事2人，烹茶场景也基本一致，这是本文图像研究的切入点。《萧翼赚兰亭图》北京故宫本有4个人物，辩才和萧翼身后各有一个侍者，基本看不到茶事相关痕迹。接下来我们结合画面内容，从茶事器具一起细读画面。

### 1. 茶铫

从形制上来说，铫在上古时期是一种田器，东汉许慎《说文解字》云：“钱，铫也，古田器。从金，戈声。诗曰：‘庠乃钱铫。’即浅切，又昨先切，大鉏也。从又昨先切，金夔声，居缚切。”<sup>8</sup>《管子》载：“桓公曰：‘衡谓寡人曰，一农之事，必有一耜、一铫、一镰、一耨、一椎、一铄，然后成为农。’<sup>9</sup>铫在上古时期跟镰、耨、鉏等都是田器的一种。同样是在东汉时期，杨雄的《方言疏证》对铫有另外一种解释，在说明“刁斗”的内容中提到：“鏊，即铃也，埤苍云鏊，温器、有柄斗、似铫、无缘。说文，钱，铫也。铫，温器也。广韵鏊，刁斗也，温器三足而有柄。”<sup>10</sup>从跟“鏊”的比较中可以看出，铫虽然同是温器、有柄斗，但是有“缘”，而且应该没有三足。铫作为温器，其实并不是烹茶的专用器具，在何家村窖藏出土的素面金铫内侧底部有唐人墨书“旧泾用。十七两。暖药。”<sup>11</sup>金铫暖药的用途说的很明确。在晋代葛洪的《肘后备急方》也有用铫煎药的记载：“北来黄丹四两，筛过用好米醋半升，同药入铫内煎。”<sup>12</sup>白居易在《村居寄张殷衡》诗云：“药铫夜倾残酒煖，竹牀寒取旧毡铺”<sup>13</sup>，可见药铫也可作为暖酒之用。从材质而言，药铫材质金、银、铁等在唐宋文献中均有记载。用铫来煎茶的文字记载多出宋代以后，而且煎茶多以石铫为上，宋人陈起《题白沙驿》诗曰：“山泉酿酒力偏重，石铫煎茶味最真。”<sup>14</sup>宋苏轼在《试院煎茶》不仅谈到煎茶用的石铫，而且对煎茶的场景有非常细致的描绘：“蟹眼已过鱼眼生，飏飏欲作松风鸣。蒙茸出磨细珠落，眩转绕瓿飞雪轻。银瓶泻汤夸第二，未识古人煎水意（古语

9 [春秋战国]管仲《管子》卷第二十四，四部丛刊景宋本。



图六 唐 银铫 钱宽夫人水邱氏墓出土(图片取自浙江省纹饰考古研究所、浙江省博物馆、临安市博物馆编《晚唐钱宽夫妇墓》，文物出版社，2012年)

云煎水不煎茶)。君不见，昔时李生好客手自煎，贵从活火发新泉。又不见，今时潞公煎茶学西蜀，定州花瓷琢红玉。我今贫病长苦饥，分无玉盃捧蛾眉。且学公家作茗饮，砖炉石铫行相随。不用撑肠拄腹文字五千卷，但愿一瓿常及睡足自高时。”<sup>15</sup>虽然没有文献记载，唐代并不是没有用茶铫的佐证。在晚唐钱宽夫人水邱氏墓中出土了一件小的银铫(图六)，从体量上来看当为明器，不过当时考古工作组将其定为匣<sup>16</sup>，结合墓道中同时出土的大量瓷质茶具和墓室中一同出土的银罐、银碟、银匙等，可以推断此为铫而不是匣，扬之水先生认为此银铫残破的空心短宽柄处应有一段接插的木柄<sup>17</sup>，这与《萧翼赚兰亭图》中的描绘暗暗相合。

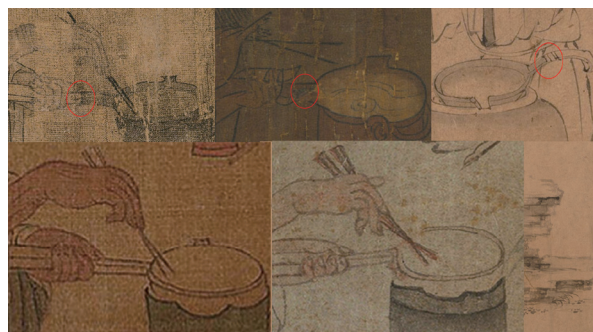
《萧翼赚兰亭图》辽博本、台北故宫本在表现烹茶用的铫时都比较准确，茶铫流口的表现可以跟实物对应。钱选本《萧翼赚兰亭》基本忽略了流口的描绘，大都会博物馆本对流口的表现也不合实际，当是后续版本流传中的讹误。实际上元代茶铫图像和实物变体依然可以看到，美国大都会博物馆藏《莲社图手卷》，

15 [宋]苏轼《苏文忠公全集》卷三，明成化本。

16 浙江省文物考古研究所，浙江省博物馆，临安市文物局编，《晚唐钱宽夫妇墓》，文物出版社，2012年版，第79—80页。

17 扬之水，《新编终明采蓝：古名物寻微上》，生活·读书·新知三联书店，2017年版，第100页。





图七 诸本《萧翼赚兰亭图》及大都会博物馆藏《莲社图手卷》中的茶铫

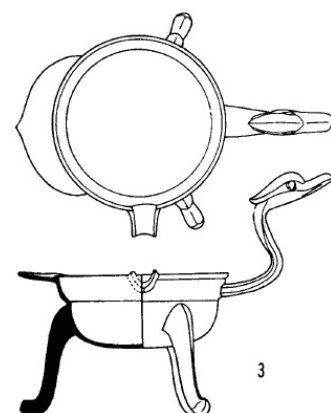


图八 《莲社图》(局部)(上)、《白莲社图》(局部)(下)

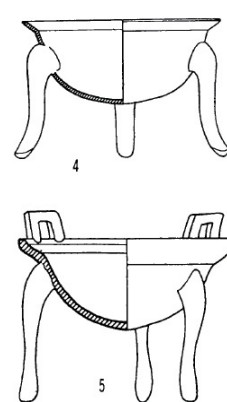
当为元人临摹的宋人之作，这件作品中烹茶场景里对茶铫的表现精细入微，与《萧翼赚兰亭图》辽博本、台北故宫本可以呼应（图七）。另外，上海博物馆藏有《莲社图》南宋摹本，对茶铫流的表现也是比较清晰的，奇怪的是辽宁省博物馆藏的北宋张激的《白莲社图》中忽略了茶铫流的表现，或许这是后续针对这件作品可以讨论的地方（图八）。除了茶铫的流，茶铫的柄也是比较有特征的。我们可以看到《萧翼赚兰亭图》辽博本、台北故宫本茶铫柄的位置都有接插功能的表现，在美国大都会博物馆藏《莲社图手卷》、北宋张激《白莲社图》中也都有类似的表现，而这与钱宽夫人水邱氏墓出土的银铫、何家村窖藏出土金铫也是一致的，可以互相印证。有意思的是，上海博物馆藏有《莲社图》南宋摹本中茶铫之柄是由一个龙头形的钳口夹住，龙头形柄与铫身应该是可以分离使用的，扬之水先生认为这个就是宋人所谓的“龙头鼎”<sup>18</sup>，或许这有待商榷。上海博物馆藏《莲社图》中茶铫与柄是分离的，这种形制比较接近石铫。我们在陕西蓝田吕氏家族墓出土的石铫中可以看到，石铫本身没有接插部位，可以选择用钳口式柄或者提梁吊挂两种形式使用，石铫边缘的耳和穿孔可以证明以上两种使用方式，另外宋代也流传有提梁式茶铫，这里不再赘述。

陆羽《茶经》中记载的烹茶器主要是鍱，涉及的还有鼎，不过茶铫与鍱、鼎当不是一类烹茶器具。对于鍱，《茶经》中说的比较清楚：“鍱（音辅，或作釜，或作罏）：以生铁为之。今人有业冶者，所谓急铁，其铁以耕刀之起炼而铸之。内抹土而外抹沙。土滑于内，易其摩涂；沙涩于外，吸其炎焰。方其耳，以令正也。广其缘，以务远也。长其脐，以守中也。脐长，则沸中；沸中，末易扬，则其味淳也。洪州以瓷为之，

18 扬之水，《新编终朝采蓝：古名物寻微上》，生活·读书·新知三联书店，2017年版，第101页。



图九 唐 兔头灯 偃师杏园李景由墓（图片取自中国社会科学院考古研究所编《偃师杏园唐墓》，科学出版社，2001年）



图十 偃师杏园唐武宗会昌二年墓出土的盆鼎式煮茶器线图（图片取自中国社会科学院考古研究所编《偃师杏园唐墓》，科学出版社，2001年）

莱州以石为之。瓷与石皆雅器也，性非坚实，难可持久。用银为之，至洁，但涉于侈丽。稚则雅矣，洁亦洁矣，若用之恒，而卒归于铁也。”<sup>19</sup> 目前关于唐代的茶鍱图像并不多见，在出土器物中有明器可以参考，如河南巩义市博物馆藏唐三彩巩义窑茶具一套。<sup>20</sup> 陆羽《茶经·七之事》载：“左思《娇女诗》：‘吾家有娇女，皎皎颇白皙。小字为纨素，口齿自清厉。有姊字蕙芳，眉目灿如画。驰骛翔园林，果下皆生摘。贪华风雨中，倏忽数百适。心为茶殚剧，吹嘘对鼎[鍱]。’”<sup>21</sup> 可见当时有鼎来烹茶的现象。唐代僧人贯休《禅月集》载《赠造微禅师院》诗云：“苍卜气雍雍。门深圣泽重。七丝奔小蟹，五字逼雕龙。药转红金鼎，茶开紫阁封。圭峰争去得，卿相日憧憧。”<sup>22</sup> 贯休的诗中金鼎虽是煎药只用，不过药与茶对应，金鼎用来煎茶也不无可能，唐代诗人张祜就有诗“小小调茶鼎，铢铢定药斤”<sup>23</sup>，贯休这首诗可贵的是明确了金鼎是造微禅师院所用。唐杜荀鹤《杜荀鹤文集》：“竹树无声或有声，霏霏漠

漠散还凝。岭梅谢后重妆蕊，岩水铺来陆结冰。牢系鹿儿防猎客，满添茶鼎候吟僧。好将膏雨同功力，松径莓苔又一层。”<sup>24</sup> 添满茶鼎是为了等候诗僧，可见唐代僧人茶事多有茶鼎的出场。至于陆游《仿蜀人煎茶戏作长句》：“正须山石龙头鼎，一试风炉蟹眼汤”<sup>25</sup> 提到的“龙头鼎”，在茶具中并不多见，我们在六朝龙头铜铫斗和唐玄宗开元二十六年（738）偃师杏园李景由墓出土的所谓“兔头灯”<sup>26</sup> 具中似乎可以看到龙头茶鼎的影子（图九），当然李景由墓出土的“兔头灯”，很可能是茶具而不是灯具。

茶鼎实物在考古发掘中也有出现<sup>27</sup>，偃师杏园唐武宗会昌二年（842）墓出土的盆鼎式煮茶器和偃师杏园唐宣宗大中元年（847）墓出土方耳盆鼎式煮茶器都是比较典型的茶鼎形制（图十）。晚唐诗人皮日休《茶中杂咏并序》专门咏茶鼎：“龙舒有良匠，铸此佳祥成。立作菌蠢势，煎为潺湲声。草堂暮云阴，松窗残雪明。此时勺复茗，野语知逾清。”<sup>28</sup> 皮日休的

19 [唐]陆羽《茶经》卷中，宋百川学海本。

20 刘富良，邵涛，赵红党，杨丽，魏智睿，张夏冰，《河南巩义东区唐墓(M253)发掘简报》，文物，2018年第12期，第18—30页。

21 [唐]陆羽《茶经》卷下，宋百川学海本。

22 [唐]释贯休《禅月集》卷第十八，四部丛刊景宋钞本。

23 [唐]张祜《张承吉文集》卷六杂题，宋刻本。

24 [唐]杜荀鹤《杜荀鹤文集》卷第三，宋刻本。

25 《全宋诗》，册40，页15231。

26 徐殿魁，《河南偃师杏园村的六座纪年唐墓》，考古，1986年第5期，第429—457和485—488页。

27 徐殿魁，《试述唐代的民间茶具》，农业考古，1994年第2期，第127—136页。

28 [唐]陆龟蒙《松陵集》卷四，清文渊阁四库全书本。





图十一 唐 孙位 高逸图卷及局部 绢本设色 51.3cm×531cm 上海博物馆藏



图十二 诸本《萧翼赚兰亭图》中的茶炉



图十三 日本大德寺藏南宋周季常、林庭珪绘《五百罗汉图》之“备茶”中的炉



图十四 台北故宫博物院藏(传)刘松年《撵茶图》中的茶炉

友人陆龟蒙《奉和茶具十咏》以诗和之：“新泉气味良，古铁形状丑。那堪风雪夜，更值烟霞友。曾过赧石下，又住清溪口。赧石清溪皆，江南出茶处。且共荐臬卢(茶名)，何劳倾斗酒。”<sup>29</sup> 在晚唐诗人皮日休和陆龟蒙的笔下，我们能够看到茶鼎多为铁铸，煎茶时的声响也被诗人纳入到茶事美学之中，陆龟蒙最后那句“何劳倾斗酒”透露出在文人阶层，茶有些时候已经取代了酒。唐代的图像中我们有些时候分不清是在饮茶或是在饮酒，比如上海博物馆藏的孙卫《高逸图》中就有侍者用承盘捧杯侍奉的场景，但是很难分辨是饮茶还是饮酒，不过画面中的一个三足鼎和鼎中的长勺向我们透露出这或许正是唐人饮茶的场景(图十一)，而且这个三足鼎也可能是少有的唐代茶鼎的图像例证。

## 2. 茶炉

《萧翼赚兰亭图》诸本中茶炉的形制大致相近，除却上方的茶铫，茶炉瘦高，下有三足，茶炉使用时并不直接置于地面，下方有承托之物。如果我们仔细比较，会发现《萧翼赚兰亭图》辽博本对茶炉的表现细节最丰富，炉身分为三层，上层当为明火，中层当为木炭，下层当为灰烬。在炉的下层每个炉足之间有窗，共3窗，在炉的上层有一对提梁。相较而言，台

北故宫本茶炉的表现最为粗率，而且形制与其他诸本之间颇有差异，炉身处有两道竖向的风口，其他诸本皆无此表现。钱选本和大都会博物馆本虽然在形制上与辽博本相似，但是茶炉下层灰膛如果没有窗孔的话，是不符合常识的(图十二)。陆羽《茶经》中记载的“风炉”比较：“风炉(含灰承)：以铜、铁铸之，如古鼎形。厚三分，缘阔九分，令六分虚中，致其污漫。凡三足，古文书二十一字：一足云：‘坎上巽下离于中’；一足云：‘体均五行去百疾’；一足云：‘圣唐灭胡明年铸’。其三足之间，设三窗，底一窗以为通风漏烬之所。上用古文书六字：一窗之上书‘伊公’二字；一窗之上书‘羹陆’二字；一窗之上书‘氏茶’二字，所谓‘伊公羹、陆氏茶’也。置滞(土旁)(土泉)，于其内设三格：其一格有翟焉，翟者，火禽也，画一卦曰离；其一格有彪焉，彪者，风兽也，画一卦曰巽；其一格有鱼焉，鱼者，水虫也，画一卦曰坎。巽主风，离主火，坎主水，风能兴火，火能熟水，故备其三卦焉。其饰，以连葩、垂蔓、曲水、方文之类。其炉，或锻铁为之，或运泥为之。其灰承，作三足铁样抬之。”将辽博本茶炉的形制与《茶经》中的风炉互相印证，发现基本一致。陆羽对风炉的描绘颇费笔墨，可以说是茶具中

非常细致的，一方面通过“圣唐灭胡明年铸”来纪念平定安史之乱，另一方面通过“伊公羹、陆氏茶”彰显自己的追求，炉的形制与卦象之间对应巧妙，这是将茶事与八卦、五行等天地运行规律融合，是一种将茶事神圣化的尝试。

《萧翼赚兰亭图》辽博本中的茶炉形制，在宋代的图像中也能找到一些相似的参照。故宫博物院藏南宋马和之《诗经·周颂·闵予小子之什图卷》中的炉具三足、三格也与《茶经》的记载相近，最有意思的是这件炉上的烹煮器正是“釜”，这一点也与《茶经》对应。相似的炉具在美国大都会博物馆藏北宋李公麟《孝经图卷》中也能看到，《孝经图卷》中的炉是在祭祀场景中使用的，炉火熊熊，多个炉在祭祀中共同使用。日本大德寺藏南宋周季常、林庭珪《五百罗汉·备茶图》中的炉也是三足、颇高，不过炉身圆似鼓形，这与后来很多炉膛宽大的茶炉一致(图十三)。

《萧翼赚兰亭图》台北故宫本的茶炉虽然与其他诸本不同，也与陆羽《茶经》中的记载不同，但并不是说茶炉的表现就不具备唐代茶炉的特征，我们可以从出土实物中找到一些例证。中国国家博物馆藏的一件唐邢窑白瓷茶炉出土于河北唐县，该炉瘦高，炉身

有窗，底有三足，炉后方有4道纵向风口，几乎与《萧翼赚兰亭图》台北故宫本如出一辙，只是在台北故宫本中表现的是炉的背面。与这件邢窑茶炉同时出土的还有小瓷人，据孙机先生推测该瓷人很可能为陆羽的形象<sup>30</sup>。台北故宫本这种茶炉的形制在南宋依然可以看到流传的痕迹，台北故宫博物院藏南宋刘松年《撵茶图》中，就有炉身瘦高、有窗的茶炉，上方的烹茶器是带有提梁的茶铫，并配有盖(图十四)。台北故宫本所画的茶炉是唐式茶炉无疑，另外有一个细节是，台北故宫本茶炉下方配有“灰承”，其形制也与《茶经》中记载的“其灰承，作三足铁样抬之”高度一致，对于灰承的表现在其他诸本中都看不到，可见台北故宫本应有唐代母本作为参考。

《萧翼赚兰亭图》中这种炉身瘦高的茶炉或被称为“深炉”，白居易诗云“春风小榼三升酒，寒食深炉一碗茶”<sup>31</sup>，“小盏吹醅尝冷酒，深炉敲火炙新茶”<sup>32</sup> 贯休也有诗“静室焚檀印，深炉烧铁瓶。茶和阿魏煖，

29 [唐]陆龟蒙《松陵集》卷五，清文渊阁四库全书本。

30 孙机，刘家琳，《记一组邢窑茶具及同出的瓷人像》，文物，1990年第4期，第37—40和79页。

31 [唐]白居易《白氏长庆集》卷第五十六，四部丛刊景日本翻宋大字本。

32 [唐]白居易《白氏长庆集》卷第十六，四部丛刊景日本翻宋大字本。





图十五 南宋 马远 西园雅集图卷及局部 绢本设色  
29.5cm×302.3cm 纳尔逊·阿特金斯艺术博物馆藏

火种栢根馨。”<sup>33</sup> 不过《茶经》中称茶炉为“风炉”，后世茶事中也多以“风炉”称之，韩致尧诗云：“白发前朝旧史官，风炉煮茗暮江寒。”<sup>34</sup> 宋人诗文言风炉者甚众，如“半酣更乞跳珠水，独对风炉自煮茶”<sup>35</sup>，南宋陆游《游法云寺观老翁新葺小园》：“古寺朱扉傍水开，高僧笑语共徘徊。阴阴曲径人稀到，一一名花手自栽。竹笕引泉滋药垆，风炉篝火试茶杯。此行自喜非生客，二百年间六世来。”<sup>36</sup> 风炉与茶在陆游笔下成为与高僧参禅的媒介。唐宋之际还出现了一种竹炉，北宋杜子野诗曰：“寒夜客来茶当酒，竹炉汤沸火初红。寻常一样窗前月，才有梅花便不同。”<sup>37</sup>《次韵君用

33 [唐]释贯休《禅月集》卷第十，四部丛刊景宋钞本。

34 [宋]蔡正孙《诗林广记》前集卷九，清文渊阁四库全书本。

35 [宋]陈起《江湖小集》卷五十九，清文渊阁四库全书本。

36 [宋]陆游《剑南诗稿》卷十七，清文渊阁四库全书本。

37 [宋]陈景沂《全芳备祖》前集卷一花部，明毛氏汲古阁钞本。

寄茶》：“茅舍生苔费梦思，竹炉烹雪复何时。北山怕有移文在，谨勿便令猿鹤知。”<sup>38</sup> 竹炉的源头或与卢仝有关，明清时期由明代文人和清代乾隆帝等将竹炉推到文化的高点，又是另外一个话题。从出土实物来看，唐代民间茶具相对来说粗率一些，河南巩义市博物馆藏的唐三彩巩义窑茶具中也有两件茶炉，其中有一件茶炉还有茶执事在烹茶的场景<sup>39</sup>。茶炉的形制如缸，只是有风窗，作为明器，或许有实用器之间有所差别。这种炉的形制，我们在纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏南宋马远《西园雅集图（春游赋诗）》的烹茶场景中也可以看出一些端倪（图十五）。到了宋代，造茶炉形成了一套规制，宋人晁载之《续谈助》载：“造茶炉之制：高一尺五寸，其方广等皆以高一尺为祖加减之，面方七寸五分，口圆径三寸五分深四寸。眇眼高六寸，广三寸。内撩风斜高向上八寸。凡茶炉底方六寸，内用铁燎枝八条，其泥饰同立灶。”<sup>40</sup> 与陆羽茶经中的《风炉》相比，这种规制下茶炉的形制趋向于简单，马远《西园雅集图（春游赋诗）》中的茶炉或许是依此制而造。

### 3. 具列与茶床

《萧翼赚兰亭图》辽博本和台北故宫本对茶床的表现都比较精细，而且茶床上的器物也比较讲究。茶床，在陆羽《茶经》中被称为“具列”，《茶经》载：“具列：或作床，或作架。或纯木、纯竹而制之；或木或竹……，黄黑可肩漆者。长三尺，阔二尺，高六寸。具列者，悉敛诸器物，悉以陈列也。”<sup>41</sup> 从尺寸上来看，《萧翼赚兰亭图》诸本都与《茶经》所载“长三尺，阔二尺，高六寸”相符，从制作从材料看，纯木和纯竹都可以。竹和木这两种材质有所区别，从辽博本中我们可以看到具列上多有竹节的表现，此具列当为纯竹所作。而

38 [宋]方岳《秋崖集》卷三诗，清文渊阁四库全书本。

39 刘富良、张鹏辉、赵红党、魏智睿、王贵岩、邵涛、张福龙、刘欢、张小菲. 巩义市东区天玺尚城唐墓 M234 发掘简报 [J]. 中原文物, 2016(02):9-14+2+129. 康定宾, 张小菲. 巩义市博物馆藏唐代茶器述略 [J]. 文物天地, 2019(12):42-43.

40 [宋]晁载之《续谈助》卷之五，清十万卷楼丛书本。

41 [唐]陆羽《茶经》卷中，宋百川学海本。



图十六 诸本《萧翼赚兰亭图》中的具列

在台北故宫本中几乎看不到竹节，具列似乎由木条拼接而成。在钱选本和大都会博物馆本中我们能够看到在具列的四足和边缘都还呈现出竹子的样貌，而具列的上部几乎没有了细节表现，似乎是由整块木板嵌在具列的上部（图十六）。那么具列本源的样子是怎样的？哪种形制更合理？在《萧翼赚兰亭图》辽博本、钱选本、大都会博物馆本中，我们都可以看到具列旁边有一个侍者手里握着布巾在擦拭具列，可见在烹茶过程中具列之上是很容易沾满茶水的。具列的上方表面用细竹或木条拼接，方便茶水等下渗，具有很好的实用功能。如果是像钱选本、大都会博物馆本所描绘的那样，具列的上方用整块木板嵌入，很显然影响使用。《茶经》中谈到“黄黑可肩漆者”，既然具列需要用漆，主要也是为了对其进行防水保护。由此可见，《萧翼赚兰亭图》辽博本和台北故宫本更能反映具列的原貌。

具列原貌的表面既然不是一整块木板，而且有用细竹拼接的情况，那么具列表面应该是不平整的。《萧翼赚兰亭图》台北故宫本还有一个细节值得关注，是

在具列之上放着一个茶碾的碾轮（《茶经》中称为“堕”，下文详述），碾轮是半嵌进具列的，由此可见具列表明不仅不平整，而且有可能有细小的空隙，这样更方便茶具沥干水分。具列作为茶事器具，除了《茶经》有载，在其他文献中并不多见。不过唐代有大量佛教文献以“具列”二字来讲佛事，如《法苑珠林》载：“若复有人食，则甘味，并荐珍羞，备举连机重案满床巨席，芳脂粉馥馨香具列。而复有脱粟之饭，不充藜藿之羹。”<sup>42</sup>

具列，在茶事中比较通用的说法是“茶床”。比如唐代诗人张籍的《和陆司业习静寄所知》：“幽室独焚香，清晨下未央。山开登竹阁，僧到出茶床。收拾新琴谱，封题旧药方。逍遥无别事，不似在班行。”<sup>43</sup> 僧人到了，就摆出茶床来接待。唐代诗人朱庆馀《凤翔西池与贾岛纳凉》：“四面无炎气，清池阔复深。蝶飞逢草住，鱼戏见人沉。拂石安茶器，移床选树阴。

42 [唐]释道世《法苑珠林》卷第三十二，四部丛刊景明万历本。

43 [唐]张籍《张文昌文集》卷一杂诗，续古逸丛书本景宋蜀本。





图十七 宋人绘 春游晚归图扇页  
绢本设色 24.2cm×25.3cm  
故宫博物院藏

几回同到此，尽日得闲吟。”<sup>44</sup> 朱庆余还有诗《题任处士幽居》“惜与幽人别，停舟对草堂。湖云侵卧位，杉露滴茶床。山月吟时在，池花觉后香。生涯无一物，谁与读书粮。”<sup>45</sup> “拂石安茶器，移床选树阴”，“湖云侵卧位，杉露滴茶床”两句透露出饮茶的环境是在户外，古人游赏或雅集，也经常携茶具同行。因为唐代是从席地而坐或踞椅而坐的转变，唐人的茶床还保留有比较矮的形式，《萧翼赚兰亭图》诸本中的茶床就是此种制式。当然，唐代也有椅坐品茶的场景，现藏于台北故宫博物院的晚唐《宫乐图》中，就会有仕女围坐在桌子边，桌上陈列蔬果、酒具、茶具，并由琵琶、琴瑟等助兴，热闹欢畅。宋人的茶床虽然高了一些，不过我们依然可以看到一些类似于《萧翼赚兰亭图》中具列上细竹或木条拼接的痕迹，台北故宫博物院藏传为刘松年的《西园雅集图》和北京故宫藏的宋人佚名之作《春游晚归图》中都有侍者荷茶床而行的

44 [唐]朱庆余《朱庆余诗集》，四部丛刊续编景宋本。

45 [唐]朱庆余《朱庆余诗集》，四部丛刊续编景宋本。

场景，茶床表面的拼接痕迹依稀可见（图十七）。

#### 4. 茶碾、罗合、茶则与盖托

《萧翼赚兰亭图》台北故宫本具列之上有茶碾的碾轮这一细节，可以在某些方面能够证明该本应有不同于辽博本的唐代母本作为参照。《茶经》载：“碾（含拂末）：以桔木为之，次以梨，桑、桐、柘为之。内圆而外方。内圆，备于运行也；外方，制其倾危也。内容堕而外无余木。堕，形如车轮，不辐而轴焉。长九寸，阔一寸七分。堕径三寸八分，中厚一寸，边厚半寸。轴中方而执圆。其拂末，以鸟羽制之。”<sup>46</sup> 内圆而外方，《茶经》对于碾轮还赋予了某种象征意义。《萧翼赚兰亭图》台北故宫本只看到碾轮，可以说与《茶经》中的“堕”是吻合的。

学者对于茶碾的研究相对充分。从唐代到宋代茶碾发生了一些变化，一方面碾槽从方形向船形不断过渡，另一方面碾轮从手握轮轴碾茶到持矩形框架碾茶，

46 [唐]陆羽《茶经》卷中，宋百川学海本。



图十八 日本大德寺藏南宋周季常、林廷珪绘《五百罗汉图》之“备茶”中的茶碾



图十九 诸本《萧翼赚兰亭图》中的罗合

茶碾愈发适用，效率也随着工具的改良被提高了，这方面的图像、实物证据也比较多。比如唐代法门寺地宫出土的宫廷银金花茶碾，唐巩县窑瓷茶碾，碾轮的形式基本与《萧翼赚兰亭图》台北故宫本一致。北宋定窑瓷茶碾、蓝田吕氏家族墓出土北宋骊山石茶碾，碾槽基本变成了船形，到了南宋时期碾槽与船形更为接近。北宋碾轮的形制依然与唐代相仿，到了南宋时期，碾轮则如纺轮类似，有了可以与矩形框架结合的接口，碾茶更为方便。我们在河北宣化辽墓壁画中碾茶场景、南宋周季常林庭珪《五百罗汉·备茶图》（现藏于日本大德寺）中都可以看到改进后的茶碾的使用情况（图十八）。

罗合和茶则在《萧翼赚兰亭图》中是配合使用的，在《茶经》中二者也是一同介绍的。“罗合：罗末，以合贮之，以则置合中。用巨竹剖而屈之，以纱绢衣之。其合，以竹节为之，或屈杉以漆之。高三寸，盖一寸，底二才，口径四寸。”<sup>47</sup> “则：以海贝、蜗蛤之属，或以铜、铁、竹匕、策之类。则者，量也，准也，度也。凡煮水一升，用末方寸匕，若好薄者减之，故云则也。”<sup>48</sup> 由《茶经》记录可以看出，罗合分成盖和底两个部分，为圆形，口径四寸，高三寸，盖高一寸。茶则则为小勺式的量器。《萧翼赚兰亭图》辽博本对罗合和茶则的表现是比较准确的，罗合的盖置于茶床之上，罗合的下部和茶则置于茶炉边。钱选本和大都会博物馆本对罗合的表现基本都只有下半部分，而没有罗合之盖，而且下半部分变成了水盂形，这显然是年代久远，后人不了解罗合的形制所致（图十九）。

《萧翼赚兰亭图》台北故宫本中没有对罗合和茶则的表现，不过有一个红色的小型盖罐似乎为罗合一样的储茶末之器，其名未详，不过类似的器物我们可以在辽宁省博物馆藏张激《白莲社图》中和北京故宫博物院藏传五代十国周文矩《重屏会棋图》中可以看

47 [唐]陆羽《茶经》卷中，宋百川学海本。

48 [唐]陆羽《茶经》卷中，宋百川学海本。





图二十 五代十国 周文矩 重屏会棋图及局部  
绢本设色 40.3cm×70.5cm 故宫博物院藏

到类似的器物（图二十）。张激《白莲社图》中的是荷叶形盖罐，荷叶形非常写实，旁边还有一个类似于罗合一样的器物置于山石掩映之中。传周文矩的《重屏会棋图》第一道屏风中的画中有高士卧于榻上，旁边有茶案，有短流提梁茶壶、盏、托和荷叶形盖罐。这两张作品中的荷叶形盖罐形制与《萧翼赚兰亭图》台北故宫本茶床上的盖罐非常相似，或可为同一类型器物。尤其是《白莲社图》中僧人用荷叶形盖罐，也在某种程度上体现出这类器型与佛教之间的关系。

茶盏在《萧翼赚兰亭图》诸本之间的表现基本一致，辽博本和台北故宫本都表现的比较准确，白色茶盏、黑色盏托，我们可以在蓝田吕氏家族墓出土的北宋茶盏托看到几乎一模一样的形制。这种茶器在唐代是比较少见的，或者说唐代的瓷质茶盏和盏托之间的衔接技术并没有那么成熟。我们从晚唐钱宽夫妇墓出土的茶盏与盏托可以看出，盏托基本上一个茶碟的形式，上面置放茶盏，基本只能起到隔热的作用，而无法起到固定茶盏的作用。然而法门寺地宫出土的琉璃茶盏与盏托之间已经具备了固定的作用（图二十一），这与宋代瓷质茶盏之间的功能是非常接近的。

对于盏托，宋人程大昌《演繁露》载：“古者彝有舟爵，有站，即今俗称台盏之类也。然台盏亦始于



图二十一 唐 素面淡黄色琉璃茶盏及盏托 法门寺唐塔地宫后室出土  
法门寺博物馆藏

盏托。托始于唐，前世无有也。崔宁女饮茶，病盏热熨指，取榍子融蜡，象盏足大小，而环结其中。置盏于蜡无所倾，侧因命工髹漆为之。宁喜其爲名之曰托，遂行于世。而托子遂不可废。今世托子又遂着足，以便插取间有隔塞，其中不为通管者，乃初时榍子环蜡遗制也。”盏托的发展一开始与碟无异，后来发明了漆盏托，可以固定茶盏，再后来茶盏中有通管，以便插取使用。《萧翼赚兰亭图》台北故宫本中盏托边缘上翘，似为漆盏托，或为唐代遗制。其余诸本皆为瓷盏托，当为宋以后之物。○

## 疫情防控常态化下博物馆开展活动的实践与思考 ——以清华大学艺术博物馆为例

张 珺 谢安洁 马艳艳

博物馆对整个国家形象和民族精神的壮大，社会文化和社会秩序的建构发挥积极重要的作用。进入 21 世纪以来，随着经济的发展，人们不再困扰于温饱问题，对生活的要求越来越高，开始追求提升精神品味，注重艺术修养的提升。博物馆作为公共文化服务体系的重要组成部分，迎来前所未有的发展机遇。据国家文物局数据，截至 2021 年年底，我国备案博物馆总数达 6183 家。但 2020 年初新冠疫情爆发，疫情肆虐初期，国内社会面临最大限度的停摆。按照党中央、国务院关于疫情防控工作的有关部署，2020 年 1 月 24 日起，全国 5354 家博物馆陆续向社会公告暂停开放<sup>1</sup>。2020 年 2 月，国家文物局发布《关于新冠肺炎疫情防控期间有序推进文博单位恢复开放和复工的指导意见》（文物办函〔2020〕190 号），要求“有序恢复开放文物、博物馆单位”，“可采取网上实名预约、总量控制、分时分流、语音讲解、数字导览等措施，减少人员聚集。继续利用数字资源，通过网上展览、在线教育、网络公开课等方式，不断丰富完善展示及内容，提供优质的数字文化产品和服务”。随着疫情逐渐得到控制，临时闭馆的博物馆陆续开放。虽然后期因为疫情的反复，这一临时闭馆再开馆的程序有反复，但大趋势还是向好，经过疫情的洗礼后的博物馆，都得到了“新生”，和疫情之前比较，有些变化已经发生了。

1 《博物院》编辑部. 博物馆与公共事件——国家文物局副局长关强访谈录 [J]. 博物院. 2020(2):6-8.

### 一、新冠疫情对博物馆产生的影响

2020 年 5 月，国际博物馆协会发布了《博物馆、博物馆从业者和新冠肺炎疫情的调查报告》，这份报告从博物馆及其工作人员现状、预计的经济冲击、数字化与沟通、博物馆安全与藏品保存、博物馆自由职业者五个方面进行了调查分析。报告显示 22.6% 的自由职业者合同未获续签，约 30% 受调查的博物馆将面临裁员，90% 的博物馆暂时闭馆，其中 10% 的博物馆可能被迫永久关闭。可见疫情带来的影响涉及到博物馆运行的方方面面，既包括展览、公教等核心业务工作，也包括人力、财务以及日常活动。新冠疫情对博物馆的影响，主要体现在以下几个方面：

（一）收藏疫情实证的任务博物馆义不容辞，作为历史记忆的博物馆使命得到突显

博物馆不仅要收藏过去的文物，也要收藏当代生活的证物。1996 年，国际博物馆协会就把当年国际博物馆日的主题定为“为明天而收藏今天”。储存、研究、阐释、呈现和共享历史（包括当代历史）记忆，是博物馆最具专业特征的社会使命。<sup>2</sup> 新冠疫情爆发后，国内外博物馆通过各种方式发挥这一传统又重要的职能。一方面，很多博物馆致力于收集、筛选与疫情相关的物证、档案、文献、艺术创作等，并就此策划开展相关展览。皇家安大略博物馆在全球征集的疫情口罩已成规模，威尔士国家博物馆联盟、德国欧洲文化博物馆、美国科罗拉多州博物馆组织等也都对新

2 安来顺. 博物馆集体记忆功能语境下的 COVID-19[J]. 博物院. 2020(2):25-31.





2020年4月26日“窗口2020——疫情时期图像档案展”开幕式现场

冠疫情期间人们的情感与记忆进行实时征集、收藏。国内博物馆的征集活动在2020年2月18日已经开始,短短10天之内全国各地30多家博物馆加入其中。清华大学艺术博物馆(以下简称“清华艺博”)在4月推出的“窗口2020——疫情时期图像档案展”,是国内最早的关于疫情的主题展览。有前瞻性收藏能代表历史记忆的物品,科学、合理、有效地记录昨天和今天,积极介入公共事件的行动,使博物馆作为历史记忆的主体这一使命和角色得到突显,并随着展览的传播与更大范围内的公众产生联系和共情。

## (二) 保障安全首当其冲, 活动组织及审批更加严格

疫情之前,博物馆安全的核心在于藏品安全和观众参观安全,以及博物馆运营的平稳顺畅。疫情出现后,在保障上述安全的基础之上,博物馆的安全工作增加了保障疫情防控、符合防控要求的前提。制定疫情防控应急预案和响应机制,做好防疫物资的采购、储备和发放,实行全面实名预约制、进馆测温、佩戴口罩、提醒观众保持安全距离以避免人群聚集,大型活动的嘉宾邀请及信息报备审批流程,采取线上预约,

人员分流控制参观量,对场馆环境进行全面消杀等,通过各种有效措施,杜绝新冠肺炎的传播。防疫安全成为博物馆正常运营的重要前提。

博物馆的发展离不开大型活动的组织与实施,包括组织展览活动、组织公共教育活动、组织开幕式活动等。在疫情防控常态化背景下,博物馆在举办上述活动时,活动的组织与审批更加严格。尤其是涉外展的批复手续,因疫情导致反复多次的延期,甚至搁浅。在审批活动方案时,对活动规模、形势、人员、安全、流程等将进行更为周密的考量,保证活动符合疫情防控要求,必要时改为线上的形式进行。因此,组织活动的技术保障、应急预案等应成为各项公共活动方案的必要部分。越来越多的博物馆在举办公共活动时采用线上线下相融合的方式,一方面能扩大参与人群,提升关注度;另一方面也能有效地控制活动规模,避免不必要的人员聚集。

## (三) 加速博物馆的数字化转型, 新技术新方法被广泛应用

新冠疫情对博物馆最严重的影响在于闭馆。由于疫情瞬息万变,博物馆随时可能面临或长或短的临时

闭馆。2020年1月,国家文物局召开专题会议研究部署文物系统疫情防控工作,会议上提出“鼓励各地文物博物馆机构因地制宜开展线上展览展示工作,鼓励利用已有文博数字资源酌情推出网上展览,向社会公众提供安全便捷的在线服务”。2月20日,国家文物局提出了“闭馆不闭展”的倡议,国家博物馆、浙江省博物馆等联合推出“在家云游博物馆”活动,不到3日,播放量达到2676万次;2月23日,甘肃省博物馆等八大博物馆举办的“博物馆云春游”系列活动,实时在线人数达90多万。借鉴这种方式,全国有近1500家博物馆借助自己的官方网站、微博、微信公众号等方式进行线上展览2000多项,像敦煌研究院的“数字敦煌”、中国国家博物馆的“展览线上数据库”等一系列的精品在线展览项目深受广大网民的欢迎与喜爱。博物馆做到闭馆期间服务不缺位,通过网络将博物馆文化和人文关怀传递出去。

新冠疫情期间的线上展览、线上社会教育活动、社交媒体传播和纪念品电商加快了数字化建设进程,使数字博物馆遇到一个前所未有的发展机遇。随着5G时代的到来,AI人工智能、DT大数据等数字技术给当前博物馆的发展带来了更多可能,高科技在博物馆业务中被广泛应用。

## (四) 在云端实现博物馆公共文化服务功能, 观众体验更加丰富和多元化

博物馆在积极参与疫情防控的同时,也促使自身变革,数字技术和社交媒体成为博物馆提供社会文化服务的新平台。众多博物馆相继采用了AR、VR等科技手段,赋予展品以更立体、更生动的形态,突破用户视觉和媒介局限,丰富了展览形式,增加了观众与藏品之间互动性和趣味性。观众不必遵循博物馆安排的参观路线,可以依照自己的兴趣选择展品和信息,可以放大或缩小物件尺寸,通过数字化处理,观众可以对藏品图像放大或缩小,进行360°旋转,甚至“深入”藏品内部。云观展、云直播、云教育、线上文创产品开发等活动受到越来越多博物馆的追捧。例如,

敦煌研究院,联合华为推出了全新的莫高窟洞窟窗外展示游览技术,为大众带来沉浸式体验。<sup>3</sup>

《博物馆、博物馆从业者和新冠肺炎疫情的调查报告》中显示,在新冠疫情背景下,超过一半的博物馆在闭馆以后,使用线上展览等用户比以前增长了很多。<sup>4</sup>据统计,公众对皇家安大略博物馆线上藏品数据库的兴趣远比对线上展览和活动的兴趣大得多,疫情期间线上藏品的访问量同比提高了150%~200%。<sup>5</sup>

博物馆为公众提供的文化服务功能不仅包括展览和藏品,还有文化传播、美育普及、文化产品开放等一系列内容,公众在博物馆云端获得丰富的、多元的文化体验。

## (五) 促进博物馆从业人员对博物馆职责、功能的再思考

受到新冠疫情的冲击,全球博物馆正在经历一系列变革。疫情发生后,联合国教科文组织、国际博协和欧美等地的博物馆协会等专业组织及时发布疫情应对措施,协助世界各国博物馆交流疫情防控措施,讨论新冠疫情对博物馆发展的影响。博物馆界对疫情的思考开始转向博物馆的外部环境,以及社会发展路径、技术革新和人们生活方式改变对博物馆发展的影响。博物馆被赋予了更多的职能和角色。博物馆人对博物馆的社会使命、职业伦理和行动领域开展了热烈的讨论,对传统的博物馆定义提出质疑,业界学者普遍认为,博物馆建筑等硬件设施,到博物馆业务流程和标准,再到博物馆从业人员专业能力,都需要基于新冠疫情防控要求进行调整。2021年国际博物馆日的主题“博物馆的未来:恢复与重塑”反映了博物馆界对“后疫情时代”博物馆发展观念、目标、路径和

3 周杜鹃. 疫情防控期间,看国内外博物馆如何拨“云”见艺[J]. 中国美术,2020(5):58-63.

4 韩方正. 新冠肺炎疫情下博物馆建设发展当议[J]. 赤峰学院学报(自然科学版),2020,36(10):114-118.

5 沈辰.《新冠疫情下的博物馆:困境与对策》,《东南文化》,2021年第2期总第280期,第7页。





2020年5月12日清华艺博新馆疫情后第一天正式开馆

方法的思考。<sup>6</sup> 2022年8月24日国际博物馆协会布拉格大会以投票方式通过了博物馆的最新定义：“博物馆是为社会服务的非营利性常设机构，它研究、收藏、保护、阐释和展示物质与非物质遗产。它向公众开放，具有可及性和包容性，促进多样性和可持续性。博物馆以符合道德且专业的方式进行运营和交流，并在社区的参与下，为教育、欣赏、深思和知识共享提供多种体验”。会上还调整了《职业道德准则》，制定了《2022—2028 战略规划》。

2020年5月，我国颁发的《关于做好新冠肺炎疫情常态化防控工作的指导意见》提出，“采取预约、限流等方式，开放公园、旅游景点、运动场所，图书馆、博物馆、美术馆等室内场馆”，这一举措推动了我国博物馆预约制常态化、制度化。<sup>7</sup> 经过一年多的实践，观众的预约意识加强，博物馆预约制普及开来。

除了以上影响，显而易见，疫情不可避免会带来经济低迷，而造成博物馆行业的裁员、经费缩减等人力和财力问题。以故宫为例，在经过3个月的闭馆以后，故宫如期开馆，为了预防新冠病毒的传播，必须实行预约、错峰等防疫政策，每日只限5000人前来参观，这对于以前每日将近十万的人流量来说，收

入骤减。受国际疫情的影响，有些博物馆前期花费巨资策划的涉外展项目被迫搁置，损失巨大。

## 二、清华艺博在疫情防控下开展活动的经验

随着疫情防控常态化成为当前主要的防控政策。在疫情防控常态化的背景下，博物馆都在尝试采取各种方式积极应对，努力转“危”为“机”。下面以清华艺博为例介绍疫情三年带来的影响。

清华艺博物以“彰显人文、荟萃艺术，精品展藏、学术研究，内外交流、资讯传播，涵养新风、化育菁华”为方针，依托清华大学多学科优势，致力于促进艺术学科发展，加强艺术学科与理、工、人文等学科之间的交叉与融合，荟萃各类优质人文艺术资源，为培养创新人才和全民美育服务。这里是广大师生和社会公众近距离接触中国乃至世界灿烂文明和经典艺术的重要场所，是清华大学的一张亮丽名片。自2016年9月正式开馆以来，截止到2022年底，开设展览94个，举办线上线下公教活动280多场。接待观众250万左右。

2020年初突如其来的新冠肺炎疫情席卷全球，清华艺博严格落实清华大学和北京市文物局的各项疫情防控要求。2020年1月22日武汉宣布封城，清华艺博迅速做出响应，在1月23日即发布了“暂停网上售票”的通知，2月6日又发布了“暂停开放”的通知。遵守北京市防疫政策的闭馆要求，清华艺博在疫情期间累计闭馆149天。进入后疫情时代，清华艺博在严格遵守疫情防控政策的前提下，勇于创新，灵活应变，化危为机，工作不停摆，更上一层楼。

第一，思想层面，提高认识，重视疫情，科学部署疫情防控工作。

清华艺博管理层深刻认识到防疫工作的重要性和紧迫性，第一时间成立艺术博物馆疫情防控领导小组，领导小组及时领会清华大学和北京市文物局疫情防控的指示精神，迅速响应各项防控要求，在疫情攻坚的关键时期完成了突发情况摸排、全员信息落实报备、

无法返校教职工关怀、返京离京申请审批等各项职责，做好员工日报工作，制定并有序落实了《艺术博物馆疫情升级管控的通知》《艺术博物馆临时灵活办公工作方案》《疫情防控期间有序预约开放应急管理专项预案》，有效保障了艺术博物馆员工和观众的安全。

第二，管理层面，加强队伍建设，多举措吸引观众，最大限度降低疫情带来的影响。

清华艺博的管理层通过召开全馆大会，及时传达最新的疫情防控政策，提醒员工做好卫生防护，建议利用“居家”的时间提升个人技能和综合素质，修炼内功。员工严格遵守疫情期间各项要求，积极参加线上专家讲座、业务培训，有多名员工参加了全国博物馆陈列展览线上高级培训班、全国文物新闻宣传实务线上培训班、博物馆陈列设计与展览项目管理高级研修班、全国美术馆专业人员线上培训等，并取得在线教育证书。三年的时间清华艺博发表论文（论著）150多篇。

疫情期间，票务系统启用实名制预约，为疫情期间大数据的筛查提供了保障；实行有序开放，展厅限流、分流参观；为提高校内师生观展的热情，自2021年7月1日起，普展和特展对全校师生免票；此外，还及时延长会员卡的有效期，这些举措在一定程度上消除了疫情带来的负面冲击。

第三，业务层面，突破疫情困局，采取线上线下相结合的形式，保证展览数量和学术水准，推进系列公教活动。

2020年1月至2022年12月，清华艺博共开设新展31个（其中涉外展11个）。在疫情初期，清华大学艺术博物馆策划并发起“2020窗口档案”征集活动，短短三周时间里，1357封邮件承载着6253组件疫情期间拍摄的各种与“窗口”有关的影像作品，从世界各地汇聚到清华艺博，最终选出200余件作品。4月底“窗口2020——疫情时期图像档案展”正式开幕。这是第一个以疫情为主题的实体展览，吸引了数百万观众线上观看，引起社会各界热烈反响。展出的

221件套影像资料，成为艺术博物馆第一批电子藏品。同期还推出基于馆藏并与首博合作的“吉祥圣域——藏传佛教绘画与造像艺术展”，为疫情笼罩下的苍生祈福。在新冠疫情的阴霾下，通过展览及艺术创作者的活力，传递乐观的信念和抚慰伤痛的力量，发挥博物馆的社会效能，展现了清华艺博的责任与担当。

公共教育方面，清华艺博及时利用云端技术，把原来线下的一些公教活动，变为线上线下融合的方式。2020年2月8日元宵节当天，艺博微信公众号发布了第一篇“云观展”推送，将历年积累的57个数字展厅推介到观众面前。此后，利用艺博官方微信、网站和微博等平台，在线推出“云欣赏”“云讲解”“云朗读”“云手作”“云音乐”“云展览”“云讲座”“云沙龙”“艺博微视”等一系列基于云端和直播平台的活动版块，内容丰富、更新及时，此外还不定期发布“艺博快讯”，帮助观众及时了解艺博动态。在“云手作”活动中，把手工课需要用到的工具包通物流寄送到报名成功的家庭，让原本只能孩子参与的有限课堂，变成了亲子一家人共同完成的活动，取得了非常好的效果。线上与线下结合的混合教学方法成为后疫情时代博物馆教育的主流模式。

第四，开展多元化的活动，吸引观众参与，提升社会影响力。

2020年3月，疫情初期，清华艺博发起“博物祈福 共盼春归”活动，宣布艺博官方网店踏春上线，鼓励观众“云逛街”，寻觅自己心仪的艺博文创产品。疫情疫情防控常态化以来，清华艺博在传统节假日继续开展“博物馆夜场”活动，春节的“写福字”活动、元宵节的“猜灯谜”活动和七夕节的“赏夜色”都广受欢迎，观众参与度很高。清华艺博还注重开展面向特殊群体和特殊地区的艺术活动，包括给西柏坡中小学、同心实验小学（农民工子弟小学）带去的艺术支教课程，以及邀请小水井苗族农民合唱团在博物馆大厅举办“邂逅彩云之南”音乐会等。还注重增强与社区的粘合力，开展“美育进社区”系列活动，在学生

6 UNESCO: UNESCO-Rallies for the Future of Museums. <https://en.unesco.org/news/unesco-rallies-future-museums>, 2021-8-16.

7 胡林果, 邓瑞璇, 杨淑馨. 预约制将来会成为常态吗? [DB/OL]. <http://home.xinhuanews.com/gdsdetailxhs/share/7406002-?pageflag=iframe>. 2020-05-09.



社区开设泥塑、铜镜拓片、版画等体验式课程，以美育人，以文化人，提升学生社区的美育氛围。疫情期间清华艺博志愿者发起“江城樱花，水木清华——44小时爱心抗疫行动”，为八家武汉一线医院捐赠了亟需的卫生物资，这一行动荣获2020年度抗击新冠肺炎团队特殊贡献奖。在宣传方面，开通了微博、B站、小红书等平台，进行直播活动，收到很好的宣传效果。清华艺博通过多元化的行动践行初心使命和责任担当。

第五，遵照疫情防控要求，做好安全防范，保障公共活动的顺利开展。

伴随着疫情常态化，在博物馆恢复开放后，各大博物馆都严格控制参观量，对线下的大型活动制定了严格的控制流程。在组织开幕式、研讨会、学术讲座、学术沙龙等面向公众开放的活动，以及配合学校人事处、教务处、校友会等部处的面向校内师生的活动时，工作人员都注意提高安全防范意识，在组织过程中严格按学校疫情防控要求，报备进校、实名预约、控制参会人数、做好一米线间隔、做好体温检测、健康码和行程码查验，及时进行环境消杀作业维护活动秩序，防止人员聚集，确保场馆环安全。在疫情防控常态化背景下，大型活动的组织与落实增加了很大的难度和工作量，比如入馆检查、会场布控、嘉宾身份鉴别、应急机制等，给组织者提出了不少的挑战。以2022年7月12日清华大学艺术博物馆“无尽意·痕——冯远绘画艺术展”展览开幕式为例，在嘉宾邀请及人数方面，疫情前，活动人数没有特别的限制，对活动感兴趣的社会公众都可以参加。疫情以来，嘉宾人数根据实时的防疫政策要求控制在100人以内。但是因为本次展览在社会及学术上的影响力，使得大量重量级嘉宾要参加开幕式，甚至不请自来。这就在嘉宾确认方面增加了大量的工作。在确定嘉宾能够出席活动后，按照大学的防疫要求，需提前1-2天收集好每位重要嘉宾的身份证号码、家庭住址、健康宝截屏、核酸检测阴性证明截屏、行程卡截屏等个人信息作进校报备。在活动当天，嘉宾进入场馆之前还需要在校

门口核对并出示这些信息才可来馆。在安检口，还需要放置消毒酒精、洗手凝胶、口罩等防疫物资。活动期间嘉宾需要全程佩戴口罩。除了嘉宾外，活动场地搭建工人也同样需要报备信息。因入口查验信息需要时间，导致有的嘉宾在门口等待时间过长，嘉宾难免会产生不满情绪，这些问题需要提前在应急预案中提出解决方案，比如区分多个进校口及分时段进入等，要在紧急情况发生时第一时间迅速启动预案，协调相关人员控制现场、妥善处理。疫情三年中，艺术博物馆举办的大型活动近百场，每一场活动的顺利开展都离不开组织人员的耐心、细心和责任心。

清华艺博在疫情期间始终坚持“闭馆但不停摆”，创造性地开展工作并受到社会的认可。自2020年1月至2022年12月，艺术博物馆承受住疫情的压力，坚守初心，砥砺前行，获得的工作成果有：获评“国家一级博物馆”，成为第七届中国博协副理事长成员单位，入选北京市市级部门首批新时代文明实践基地，被认定为2021—2025全国科普教育基地（第一批），被评为北京市文化旅游体验基地，艺博藏珍系列文创产品获“2020北京文化创意大赛”第一名及“优秀文博新促进奖”，“栋梁：梁思成诞辰一百二十周年文献展”被列入2022年度“弘扬中华优秀传统文化、培育社会主义核心价值观”主题推介项目。

清华艺博承担着加强学校艺术教育，提高学生艺术素养，服务于培养德智体美劳全面发展的社会主义建设者和接班人的重要职责，是学校美育的重要阵地之一。疫情防控期间，领导重视，员工配合，政策得当，防控有力，保障了博物馆各项工作的顺利开展，充分履行了博物馆的职能职责，体现了国家一级博物馆及国内一流的高校博物馆的责任和担当。

### 三、后疫情时代博物馆发展的建议与思考

如今已经进入后疫情时代，所谓后疫情时代是指由于受到全球化的影响，可以预见，在相对较长的时间里，疫情无法彻底消除而要持续很长一段时间，对



2022年7月12日“冯远绘画艺术展”开幕式现场

社会发展方式产生深远影响。对博物馆来说，这是一个既有冲击也有机遇的发展时期。

（一）科学呈现疫情历史，重视博物馆的治愈功能  
博物馆承载着历史记忆的使命，要承担科学呈现疫情历史的职责。国际社会对博物馆在疫情防控期间的积极作用给予高度评价，博物馆积极应对疫情冲击，表现出很强的韧性和灵活性——快速组织和推出线上服务项目，运用网络和社交媒体为公众提供文化服务，为公众提供抗击灾难的积极心理支持，增强社区凝聚力。<sup>8</sup> 疫情为展览提供了丰富的主题和生动的素材，博物馆收集的疫情期间的物证，可以办专场展览。博物馆展览和教育活动要发掘和阐释疫情中众志成城、同心抗疫的精神，要宣传守望相助、共克时艰的信念，增进民众的文化认同感，增强民族自信，凝聚民心，铸造人类命运共同体。关于疫情也可以科普病毒知识，培育科学素养，激励人们用科学的方法认识世界。

已经持续三年的疫情给社会和人们的生活带来重

<sup>8</sup> UNESCO: Museums Around the World in the Face of Covid-19, 2021年4月13日; UNESCO: Museums Around the World in the Face of Covid-19, <https://en.unesco.org/news/launch-unesco-report-museums-around-world-face-covid-19>, 2020年5月。

大的影响，因疫情暴发产生的心理紧张及恐慌，会使一些人产生急性应激、抑郁等心理问题，有些人的心理问题还延续到后疫情时代。<sup>9</sup> 博物馆要重视疫情给民众带来的心理创伤，通过展览和活动对观众进行心理疏导，营造积极和谐的情感氛围。疫情初期，曾引起大众广泛共鸣的日本支援武汉物资上显目的“山川异域、风月同天”诗句，就与上海博物馆“唐招提寺鉴真文物特展”中的文物相关。艺术具有疗愈作用，通过精心的策展可以传递战“疫”精神，讲述“抗疫”故事，结合抗疫的先进人物和典型事例进行爱国主义教育，呈现温暖人心的力量，凝聚和传播社会正能量，达到情感疗愈的目的。策展人要关注疫后大众情绪，重视疫后大众的心理健康，加强与医疗团体、心理治疗等社会公益组织合作通过主题展览等形式，传递希望与信念。

（二）加强对博物馆数字化管理的力度，重视数字化投入

疫情以来，国家文物局在政府网站上开展了专题

<sup>9</sup> 潘峰：《后疫情时代我国精神卫生事业发展面临新挑战——访中国科学院院士、北京大学第六医院院长陆林教授》，《中国当代医药》2020年第31期。



多样的线上展看活动,并且不间断地向人民群众推送。与线下展览相比,线上的互动性更强,在直播的过程中,观众不仅可以与讲解人员等产生良好的互动,还能与共同参观的人一起展开讨论,这在很大程度上促进了文化的交流。构建数字化平台、增强线上活动开展的力度,是后疫情时代博物馆健康发展的必经之路,博物馆迎来了新数字时代。博物馆数字化的优势在于:传播和深化文化体验,通过借助增强现实(AR)、虚拟现实(VR)、3D建模和智能制导系统等手段,以全新的方式打破博物馆在空间上的限制并加深数字化模拟艺术体验,2021年七一期间,八七会议会址纪念馆利用VR技术,给观众沉浸式再现了1927年八七会议召开时的场景,荣获2021年全国革命文物保护优秀案例。

疫情以来,几乎所有博物馆都加速了藏品和展览的数字工作。开始为每个展览建立数字展厅、提升线上展览的现场感体验,为观众提供互动性的展览效果。2021年,我国博物馆举办陈列展览3.6万余个,接待观众7.79亿人次,推出3000余个线上展览,1万余场线上教育活动,网络总浏览量超过41亿人次。“互联网+博物馆”的理念也已经全面上线,通过互联网,实现资源共享,实现共赢。线上展览、线上学术讲座、线上开幕式都离不开信息技术的支持,加大博物馆信息化建设成为当前博物馆发展中的重中之重。所以,今后一定要重视数字化投入,加快智慧博物馆建设的步伐,建立云端高科技水平,建立高度安全的信息安保系统,达到高科技的数字化管理水平。

### (三) 开发多渠道合作平台,推进博物馆的创新、跨越式发展

新冠疫情在给博物馆带来风险和挑战的同时,也刺激了博物馆的创新。博物馆不仅直接面向社会公众,而且涉及多个学科领域,在事业推进中又千头万绪,因此需要具备多领域合作能力。与不同类型的社会机构展开深度合作,在科学研究、陈列展览、研学活动、教育项目等方面打造博物馆的品牌。博物馆可以突破

自身体制和人员的局限,将更多社会资源融入到博物馆中,为博物馆的公众服务能力注入更多创意和活力。博物馆要加强与高科技平台的合作,加快开发智慧博物馆建设,充分发挥数字资源优势;要加强与网络媒体的深度融合,拓宽线上线下发展路径,寻求同高新技术企业、互联网平台、新媒体客户端等机构的交流合作,充分运用官方网站、微博、微信自媒体平台以及直播平台,拓展文化传播渠道;要提高博物馆从业人员的数字化素养和专业技能,通过专业培训机构,打造一支专业的文物和文化传播团队,善于利用多元化的服务平台,构建一个多元化、全方位的媒体传播系统,使博物馆一方面能够高效地服务线下参观观众,一方面能够有效服务线上用户;博物馆可以通过网络平台开发出一系列能够发挥博物馆文化辐射作用的公益讲座与精品课程,推动博物馆宣传教育与社区深度融合,拓宽博物馆公共文化教育覆盖面;博物馆要促进与社会生活的融合,以公众的需求为根本出发点,探索符合当前实际与公众真正需要的展览模式,作为博物馆业态的核心,博物馆的展览能否顺应形势并鼓起勇气去变革,会深刻影响博物馆未来的生存与发展。

创新有助于博物馆与时代发展保持同步,有助于激发博物馆活力。我们要积累疫情时期的工作经验,重视博物馆的数字化、多元化、跨学科等特质,多渠道开发资源,推进博物馆的创新与发展。

### 结语

新冠疫情带给博物馆界的有困境也有机遇,有停滞也有重启,博物馆克服重重困难,在危机中寻找转机,已初步摸索出适应疫情防控常态化下的发展模式。2022年国际博物馆日的主题是“博物馆的力量”(The Power of Museums),通过这一主题传达了博物馆有能力改变我们周围的世界、实现可持续发展的力量。这既是博物馆的使命与担当,也是所有博物馆从业者的期待。△

## 馆藏“连生贵子”纹绣品研究

倪 葭

### 一、“连生贵子”主题藏品介绍

吉祥纹样传统悠久,普遍运用象征性的手法,将祈福纳祥、驱恶辟邪的心愿借助图形呈现出来。“连生贵子”纹也称“莲生贵子”纹,深受大众喜爱,该纹样体现出民众期盼多生男子的愿望。清华大学艺术博物馆收藏有“连生贵子”纹绣品,将古人对于绵延子嗣的追求,凭借娃娃、莲花与莲叶的组合表达出来。

连生贵子纹肚兜(图1)正面使用黑色缎,背面为蓝色绸地。肚兜为方形对角设计,上角裁去成浅凹状,无系带。肚兜中心圆形图案的主题为“连生贵子”。图案上方镶有一条黄地红花的机织花边。圆形图案居中位置有一白胖男童,头梳双辫,着蓝围涎、红肚兜、绿裤子,手持花枝立于莲花之上。他身边围绕着莲花、莲藕、鲤鱼、石榴、茨菰等,莲花下的三道弧线,象征水纹,也暗示着莲花来自水中。细观肚兜中的莲花,可发现为莲花和石榴的结合体(或牡丹与石榴的结合体)。石榴多子、牡丹富贵,将石榴与莲花、牡丹合二为一,体现出对绵延子嗣、发家致富的强烈期盼。肚兜主要采用齐针绣法,娃娃、水纹、大部分花和叶以斜平针齐整绣出,丝线排布细密均匀,花卉花瓣和叶纹每波之间留有水路,使之成为轮廓线。少部分花瓣和叶片施以双色套针绣法,展现出花与叶色彩层次的自然过渡。花茎使用斜平绣法,线条利落,表现出枝蔓的曼妙变化。

连生贵子纹方绣片(图2)正面使用黑色缎,背面为蓝色菊纹暗花绸。黄地蓝花的机织花边围镶出圆



图1 “连生贵子”纹肚兜  
晚清 丝  
宽54厘米 长49厘米



图2 “连生贵子”纹方绣片  
晚清 丝 55厘米×55厘米

光形,圆光下方四层水波上现出莲藕,其上生发出莲花、莲叶和杂花。盛开的莲花中端坐一著红肚兜的男童。四周祥云缭绕,仙鹤飞翔。绣片整体采用斜平针法齐整绣出,花朵、荷叶、祥云用多色彩线绣成,色调丰富。

纳纱绣一字襟坎肩背片(图3)正面镶边使用黑色缎,背面为蓝色绸。坎肩,被称为“巴图鲁坎肩”(因为据说最早穿这种坎肩的为清代的武士,巴图鲁即满语勇士的意思。后在民间流行,先为男子穿着,后不论男女均可穿着,此件坎肩,从纹饰图案即领口颈围



推测当为女性服饰), 也叫做马甲、背心, 为满族服饰便服。无袖, 穿着方便, 坎肩套在长袍外面, 有明显的装饰作用。一字襟, 指服饰前片在胸前上方横开, 外观呈现为“一”字型, 坎肩四周镶边, 一字襟上钉有七个扣袷, 左右腋下各钉三个, 合为十三粒, 也就是俗称的“十三太保”。非常遗憾, 此纳纱绣一字襟坎肩仅留存有背片, 纱绣以罗纱为底, 黑缎暗线滚边。依照罗纱的经纬格局施针, 用彩丝戳纳而成。其中既有大块的色彩对比, 如较大的花朵, 又有细巧精致的部分, 如连生贵子、狮子滚绣球、花卉佛手、螽斯柿子、黑兔等吉祥纹样。特别是在背片的中心位置, 一男童立于莲叶之上。

三蓝绣“连生贵子”纹圆绣片(图4)正背面均使用黑色缎。此件由外向内, 黑色缎包边, 镶黑地黄蓝色花卉纹机织花边, 蓝色缎子滚边, 镶白地蓝色花卉纹机制花边。中心为“连生贵子”主题图案。图案下方是四节莲藕, 上有莲花与叶。在莲花心站立男童, 一手持石榴、一手似乎抓住了身边鲤鱼吐出的云气。此圆绣片以三蓝绣为主。三蓝绣: 即使用蓝色系中的深、中、浅色丝线绣出装饰纹样。名为“三蓝”, 其实从白至深蓝的过渡色阶可以不只有三种, 过渡色越丰富, 渐变效果越自然。此圆绣片除三蓝之外, 莲藕和男童的身体使用了浅米色丝线, 男童所持的石榴使用了由红至粉白的“三红”绣法, 男童头上的圆“月”使用了金色。

笔者认连生贵子纹方绣片(图2)可能是用于制作肚兜的绣品, 民间艺人制作绣片成品, 购买者裁去一角成浅凹状, 再稍微处理缝缀, 即可成为肚兜。肚兜属贴身内衣, 以菱形为主要形式, 扇形、三角形、梯形等造型也有。只有前片, 没有后片, 上面用带子系于颈项, 腰部两侧用带子系于腰后(也有用金、银链子代替带子使用)。肚兜并不是女性的专有服饰, 老人、儿童、男性均可穿着, 但本文的肚兜和方绣片从尺寸与纹样来分析应为女性使用。肚兜最常见为菱形, 肚兜的社会内涵丰富、传统特色鲜明, 女性是肚兜的制作者, 也是使用者, 其上纹样是女性情感与希



图3 纳纱绣吉祥纹一字襟坎肩(背片) 晚清 丝  
肩宽34厘米 下摆宽43厘米 身长55厘米



图4 三蓝绣“连生贵子”纹圆绣片 晚清 丝 直径31厘米

望的凝结。

从形制方面看, 连生贵子纹肚兜(图1)连生贵子纹方绣片(图2)与三蓝绣连生贵子纹圆绣片(图4), 纹样的载体或方或圆, “连生贵子”纹均居中呈现, 也就是图案纹饰在中间位置, 在整体布局中, 中心的男童十分醒目, 饱含寓意的莲、藕、鱼、鹤及杂花环绕周围、对称分布, 整体布局突出了主题。

在色彩运用上, 前三件藏品用色丰富, 既有高纯度的硬色, 也有色彩变化微妙的软色。配色方面最具巧思的是三蓝绣连生贵子纹圆绣片, 以三蓝绣为主, 地子使用浓艳的红色, 形成强烈的红蓝对比。并且在

纹样的中心部位, 也就是男童的手中有一枚石榴。我们一般会将目光投射在人体中心偏上的位置, 也就是头部到前胸的位置, 男童本身就是此图案的中心, 男童手托的石榴正好是胸前, 也就是中心中的中心, 重中之重。现在这颗是用三红绣法的石榴就被安排在这个“核心”的位置, 中和了以三蓝为主的单调色彩, 起到了“万蓝丛中一点红”的“吸睛”效果。“榴开百子”, 是多子的象征, 造型饱满、色彩艳丽, 寓意美好的石榴一直是艺术家钟爱的题材。将石榴放于男童手心, 无疑是一再加强“连生男子”的祝福之语。这件绣片虽然刺绣针法并不高超, 甚至人物、花、果的造型都不十分准确, 但如此匠心的设计, 确令人拍手叫绝。

上述绣品均来自民间, 色彩明快, 构图简练、造型质朴。虽刺绣针法较为单一, 但憨态可掬的形象还是能让观者会心一笑。反复出现的“连生贵子”纹样, 其表现形式基本是娃娃立于莲花或者手持莲花, 有的还伴有鲤鱼。此纹样应用领域极广, 在年画、剪纸、织绣、陶瓷、玉器等艺术品中均可见到, 这么为大众所喜爱的纹样, 来自何方?

## 二、“连生贵子”纹题材来源

目前, 多将描绘儿童嬉戏场景的画作称为: 婴戏图, 或戏婴图。在传统绘画和工艺美术品中, 此题材屡见不鲜。上述刺绣品中的儿童天真活泼、充满活力。“连生贵子”属于“婴戏图”的一种。一般借用男童形象, 传达求子的心意。如三蓝绣连生贵子纹圆绣片(图4)中, 坐于莲花上的童子, 男性特征鲜明, 将承继香火的渴望表露无疑。在资料收集过程中, 笔者发现, 此纹样中的三元素: 童、莲、鱼来源多方, 下面一一进行解读。

### (一) 童子

1957年河南洛阳西郊小屯村出土两件战国玉人骑兽佩, 均为孩童曲膝骑于兽背之上的样式<sup>[1]</sup>。另外, 1978年发掘的河北省平山县中山国墓葬出土玉器中有妇女和儿童形象的小玉人<sup>[2-3]</sup>。山东临沂金雀山9

号汉墓中出土的帛画, 其结构分为天上、人间、地下三部分, 人间部分自上而下共分五组, 其中的第四组表现了纺绩场面<sup>[3]</sup>。围绕着纺车, 一位妇女一手举引线一手挽车, 一名小童立于纺车之下, 童子身高仅有纺车的一半, 暗示其年龄之幼。《贞观公私画史》载南朝时顾景秀有“《小儿戏鹅图》, 云昭明太子像”<sup>[4]37</sup>, 顾景秀所画的戏鹅小儿有可能就是昭明太子。同书中还记录了刘瑱的《少年行乐图》, 江僧宝的《小儿戏鸭图》<sup>[5]43</sup>。至唐, 在张萱《捣练图》《虢国夫人游春图》中可见活泼可爱的女童形象。1972年阿斯塔纳TAM187号墓出土的绢画《双童图》中有穿条纹裤怀抱猴子的男童, 可看作是唐代婴戏图的实物代表。《宣和画谱》《图绘宝鉴》《画继》中均记载有包含婴戏题材的作品。我们回想一下晚清任伯年的《神婴图》, 图中所绘姜石农孙儿, 神婴的灵秀之气跃然纸上, 使观者预感此子未来必成大器。上题“仿桃花庵主《神婴图》, 为石农老兄令孙写, 伯年任颐”。任伯年提及桃花庵主即有“神婴”主题的作品。此图并有杨伯润题识“姜家有神婴, 远过识之无。任子见之喜, 为画神婴图……”此种“神童崇拜”的情结, 古已有之, 葛贾、甘罗、周瑜, 均少年得志, 甚至有未卜先知之才。作为家长无不希望自己的孩子在婴童时代就能展现出与众不同的才华, 因此图像中的儿童们都是一幅“聪明像”, 并且被艺术家不断塑造表现。

日本正仓院收藏有《人胜》剪纸。日本齐衡三年(856)《杂财物实录》载“人胜两枚, 一枚有金薄字十六, 一枚押彩绘女形等, 边缘有金薄截物, 纳斑藓箱一合, 右天平宝字元年闰八月二十四日献物。”<sup>[6]</sup>两枚《人胜》中的一枚, 画面今残存一棵小树、一个小女孩和一只小动物(可能是宠物狗)。图像可看作小童与宠物在一起的婴戏图。《荆楚岁时记》:“正月七日为人日<sup>[7]</sup>。以七种菜为羹, 剪彩为人, 或镂金箔为人, 以贴屏风, 亦戴之头鬓。又造华胜以相遗。”<sup>[8]</sup>人胜的含义在东晋董勋《问礼俗》有答“剪彩人者, 人入新年, 形容改从新。”<sup>[9]</sup>清人富察敦崇《燕京岁



时记》“人日”条写道“初七日谓之人日。是日天气清明者则人生繁衍。”<sup>[10]</sup>最初的人胜，以新人（儿童）期望新年一切从新、繁衍新人。

### （二）鱼的加入

1984年安徽省马鞍山市雨山乡（现雨山区）朱然墓出土的季札挂剑图漆盘（图5）内圈绘莲蓬、鲤鱼、鳊鱼、白鹤、童子等<sup>[11]</sup>。图案中鱼、鹤的含义值得思考。《山海经》“大荒西经”载：“有鱼偏枯，名曰鱼妇，颛顼死即复苏。风道北来，天乃大水泉，蛇乃化为鱼，是为鱼妇。颛顼死即复苏。”<sup>[12]</sup>《山海经》中鱼妇是颛顼死后复苏的化身。还有战国《人物御龙图》，男子立于龙身，龙尾上立一鹤，身下游一鱼，表现墓主在鹤与鱼的引导下乘龙升天的情景。1989年发掘的山西夏县王村壁画墓为东汉时期墓葬，横前室墓顶南段壁画有乘鱼仙人。仙人肩生双翼，着交领长袍，鹤展翅振翻，鱼巨首修鳞<sup>[13]</sup>。古人对飞翔天空、遨游大海的生物满怀羡慕与敬畏，认为它们可以代领自己达到云端天界或幽冥仙境。那么追逐着鱼与鹤的小童，也就不是凡人，而是在通过死而复生的通道，到达返老还童的永生境界的仙人。

三蓝绣连生贵子纹圆绣片（图4）中的男童，一手持石榴，另一手握鱼嘴中吐出的曲线。这个“曲线”的原形在哪里？笔者认为由鱼须演变而来。自然界中的鲤鱼，生有长须。比如墓仙人骑鱼画像砖（图6）中仙人所骑的巨大鲤鱼，口部的两根鱼须清晰可见。后世在不断摹写时，将鲤鱼口部的长须演变为长气纹。

山海神人纹八角镜（图7）八角形，山钮，钮座为山纹，从钮座向镜缘伸出四座高山，两两高山之间



图5 季札挂剑图漆盘 三国吴 朱然墓出土



图6 甘肃河西高台骆驼城苦水口1号墓仙人骑鱼画像砖



图7 山海神人纹八角镜 唐<sup>1</sup>

有水波起伏的海浪，海中有水鸟二、瑞兽一、骑鱼童子一，童子所骑之鱼，头部硕大威猛。此童子应不是普通的孩童，正如郭璞《游仙诗》中所写“奇龄迈五龙，千岁方婴孩。”<sup>[14]</sup>能在浩瀚大海中驰骋的骑鱼男童，似是寻觅仙山求得不死之药后，遐芳奇龄，千岁童颜的仙人。

从朱然墓出土的“季札挂剑图漆盘”到“山海神人八角镜”，童子与鱼的结合，似乎象征着返老还童长、生不死的主题。

### （三）莲的加入

现今不论是立于莲花上的童子、手持莲花与叶的童子，现今均可归入“连生贵子”主题，但经过溯源

1 《中国青铜器全集——铜镜》

可发现，立莲童子起源于“莲花化生”；持莲童子效法自“摩睺罗”习俗。

#### 1. 由莲花化生到莲上童子

连生贵子纹中一种莲花童形式，有研究者指出连生贵子纹乃是由佛教“莲花化生”演变而来<sup>[15]</sup>。

据学者在对十六国至宋代的莲花化生图像进行系统整理后，提出莲花化生图像分类：佛类化生像、菩萨类化生像、天龙八部类化生像、佛弟子类化生像、童子类化生像。<sup>[16]</sup>“化生”指无所依托、借业力而忽然现出者。如《妙法华经·提婆达多品》“若在佛前，莲花化生。”佛教经典指出，在佛国净土中（图4），众生均由莲花化生而出。敦煌S.6551《佛说阿弥陀经讲经文》写道：“今言无量寿国，或言净土，或称极乐世界……无有胎生、卵生、湿生，皆是化生……即是无量寿佛为国王，观音势至为宰相，药上药王作梅录，化生童子是百姓。”<sup>[17]</sup>也就是普罗大众是从莲花中化生的。同时《佛说无量清净平等觉经》提到，



信众在西方净土佛国由莲华化生后，还要“自然长大”。

如现藏于法国吉美博物馆的《莲上化生童子图》，童子均立于硕大的莲花之上，图自下而上分为三层，底层为三个童子，中间的童子双臂向两侧伸开，左右两个童子分别拉着他的胳膊，似在唤醒这名刚刚从莲花中诞生的新伙伴。中层为三个伎乐童子，上层为一个童子，左右两侧为莲花，似还未化生出童子。“莲花化生是往生净土的必经途径，它的出现不但能揭示娑婆众生往生净土的愿望，体现佛教修行的阶位，还能勾勒出信众对自己在净土世界所属阶层的心理定位。”<sup>[18]</sup>“从唐前期开始，西方净土世界中的化生童子就逐渐突破化生的宗教含义，变成现实生活中的儿童形象。”<sup>[19]</sup>化生好似生命的孕育及出生，相较于其他化生出现成年人形象，公众似乎更乐于接受化生童子的形象，童子形象也日益世俗化。

吉迦夜、昙曜所译的《杂宝藏经》中“鹿女夫人缘”条写道，鹿女生千叶莲花，“一叶有一小儿。”<sup>[20]</sup>莲花童子纹唐镜中（图9），一派祥和欢乐的气象，活泼的儿童立于莲上，手舞足蹈。方勺《泊宅编》卷六载“吏部尚书曾楸初取吴氏，生子辄不育。异人劝勿食子物。如鸡鸭子、鱊子、贻子之类，公信之，既久不食。后取李氏，李氏尝梦上帝诏与语，指殿前莲花三叶赐之，曰：‘与汝三子’已而果然。”<sup>[21]</sup>可见，宋时莲与叶具有赐子的法力。北宋耀州窑青釉模印婴戏莲花图碗（图10），表达的很可能是宋代语境下的“求子”主题。

图8 无量寿佛西方净土唐卡 清







图9 莲花童子纹八出葵形镜 唐



图10 耀州窑青釉模印婴戏莲花图碗 北宋

动活泼、富有生活情趣的玉雕童子是宋代世俗化玉雕艺术品的产物，当时深受广大市民的喜爱，亦为上层社会所欣赏，它不仅流行于宋代，明清时期仍持续发展。”<sup>[23]</sup>从出土和传世玉童来看，持荷玉童在宋代的玉雕中占有一定比例。童子与莲的源头有可能与宋代民间儿童在七夕持荷叶效法摩睺罗的习俗有关。据《东京梦华录·七夕》记载“七夕前三五日，车马盈市，罗绮满街，旋折未开荷花，都人善假作双头莲，取玩一时，提携而归，路人往往嗟爱。又小儿须买新荷叶执之，盖效颦磨喝乐。……磨喝乐本佛经摩睺罗，今通俗而书之。”<sup>[24]</sup>吴自牧《梦梁录》卷四“七夕”载“市井儿童，手执新荷叶，效摩睺罗之状。此东都流传，至今不改，不知出何文记也。”<sup>[25]</sup>周密《武林旧事》卷三“乞巧”载“小儿女多衣荷叶半臂，手持荷叶，效颦摩睺罗，大抵皆中原旧俗也。”<sup>[26]</sup>

如吴自牧《梦梁录》载“此东都流传，至今不改，不知出何文记也。”<sup>[27]</sup>再如周密《武林旧事》载“大抵皆中原旧俗也。”<sup>[28]</sup>由北宋汴京而传至南宋的效颦“摩睺罗”习俗，至南宋时已不知所自<sup>[29]</sup>。笔者推测，摩睺罗题材借助在宋代风行的“七夕节”逐渐推广，而伴随模仿“摩睺罗”习俗渐渐褪色，而持莲童子作为传统纹样在玉雕中延续下去，但是其本意已经被遗忘，在后世亦成为了“连生贵子”系列纹样元素之一。

### 三、小结

纳纱绣吉祥纹一字襟坎肩（图3）中男童是坐于莲叶之上，手持两朵莲花，这与前文所说的宋代民间儿童在七夕持荷叶，喜双头莲的习俗有关。再如连生贵子纹方绣片（图2）中男童身形没有完全展现，而是表现为从莲花中诞生童子的过程，这与《无量寿佛西方净土唐卡》（图8）和《莲上化生童子图》中从莲花中诞生童子的图像相似度极高。细观连生贵子纹肚兜（图1），男童立于莲花之上，并手持莲花，这好像是将莲花化生与持莲风俗融合在了一起，并且在童子身边有一尾红色的鲤鱼，又是来源于道教中童子

与鱼的组合。童子所坐的莲花下还有一节白白的莲藕。以莲花的结实暗示生命的繁衍。婴戏图是起源于“神童崇拜”的情结？返老还童的信仰？还是一切从新的愿望？更大的可能性是在漫长的历史进程中，诸多因素交织在一起的，虽缘起多方，但层累堆积，不断演变，最终杂糅为“连生贵子”纹样现在的样貌。综上所述，最初这些图像或纹样都是在较小范围内使用和传播。人类文明的演进需要依靠一代代人不断推进，对于繁衍的渴望是全社会的共同意愿，这些在小范围内的图像或纹样被不断扩大使用，并成为一种习惯性的重复，并渐趋程式化，大众对于其内涵也达成了共识。

本文所讨论的四件藏品：“连生贵子”纹肚兜、“连生贵子”纹方绣片、纳纱绣吉祥纹一字襟坎肩背片和三蓝绣“连生贵子”纹圆绣片，前三件为女性服饰，后一件用途不明，可能也为内室使用。我们甚至可以想象一下肚兜的使用空间，因属于内衣性质，与女性的肌肤躯体最为贴近，穿着私密，不宜展露，无疑只有女性本人或者夫妻间才可可见，此纹样似乎又带有了一定的暗示意味。坎肩是女性服饰。对于中国古代女性来说，家族对其的首要需求就是开枝散叶，作为没有家庭地位的女性，“有儿傍身”“养儿防老”也是非常实际的需求。这也可以解释为何纹样中的孩童均为“贵子”；家族对于女性的要求是绵延子嗣、多多益善，因此纹样传达出“连生”的意愿。□

注释：

- [1] 吕章中，张润平，中国国家博物馆编. 中国国家博物馆馆藏文物研究丛书：玉器卷 [M]. 上海：上海古籍出版社，2007：167-168.
- [2] 张守中，郑名桢，刘来成. 河北省平山县战国时期中山国墓葬发掘简报 [J]. 文物，1979(1):13.
- [3] 山东省地方志编纂委员会. 山东省志：文物志 [M]. 济南：山东人民出版社，1996:592.
- [4] [唐] 裴孝源. 贞观公私画史. 王伯敏、任道斌主编. 画学集成（六朝——元）[M]. 石家庄：河北美术出版社. 2002:37.
- [5] 同上，43.
- [6] 转引自王伯敏. 对正仓院藏《人胜》剪纸的探索 [J]. 王伯敏美术史研究文汇 第1编. 杭州：中国美术学院出版社. 2013:453.
- [7] 《荆楚岁时记》转载三国魏晋董勰《问礼俗》“正月一日为鸡，二日为狗，三日为羊，四日为猪，五日为牛，六日为马，七日为人为。正旦画鸡于门，七日粘人于帐。”详见 [梁] 宗懔撰 [隋] 杜公瞻注. 荆楚岁时记 [M]. 北京：中华书局. 2018:11.
- [8] 同上。
- [9] 同上。
- [10] [清] 潘荣陛 富察敦崇. 帝京岁时纪胜 燕京岁时记 [M]. 北京：北京古籍出版社

- 社. 1981:46. 书中“按东方朔古书：岁后八日，一日鸡，二日犬，三日豕，四日羊，五日牛，六日马，七日人，八日彘。其日清明，则所生之物育，阴则灾。”
- [11] “季札挂剑图漆盘 木胎。敞口，浅腹，腹地底交界处有一道凸弦纹，边缘鑲金铜钉。盘背面髹黑红漆。底部用朱红漆书‘蜀郡造作牢’五字铭，字体在篆隶之间。壁上用红、金二色勾画云龙纹。盘正面黑红漆地上绘狩猎纹。内向为一圈红漆地，上绘莲蓬、鲤鱼、鳊鱼、白鹭啄鱼、童子戏鱼等图案。在鱼的表现上已使用了几种间色，用金色和浅灰、深灰表现出立体感。盘中间绘春秋吴季札挂剑徐君冢家树的历史故事。画面左方绘一柳树，树上挂一把剑，树前有三人。穿红袍者当为季札，向树而立，两手举于胸前，神情哀惋悲怆。身后两从者正在对讲。上方画山峰，山与人之间用云气隔开，山中画两人。坟前两只野兔正在奔跑，更添凄凉景象。盘径24.8厘米。”详见安徽省文物考古研究所 马鞍山市文化局. 安徽马鞍山东吴朱然墓发掘简报 [J]. 北京：文物. 1986(3):4.
- [12] 山海经 [M]. 四川：巴蜀书社，1993：476.
- [13] 山西夏县王村壁画墓为东汉时期墓葬，横前室墓顶南段壁画“以土红色点簇卷曲云朵纹。一笔一朵，运笔快速流畅，云朵尾部露飞白。在券顶东侧绘峦嶂。山间云雾流动，点缀以稀疏的红色树枝。并被绘山遮挡，只露出头和尾的虎。东壁起券处则画骑鹤、乘鱼的羽翼仙人。仙人前生双翼，身着交领长袍，鹤展翅振扇，鱼巨首修鳞。”详见高彤流 刘永生. 山西夏县王村东汉壁画墓 [J]. 文物. 1994(8):38.
- [14] [东晋] 郭璞. 游仙诗 转引自王钟陵. 古诗镜鉴赏 [M]. 成都：四川辞书出版社. 2017:128.
- [15] 详见魏亚丽. 从“莲花化生”到“连生贵子”论西夏“婴戏莲印花绢”童子纹样的文化内涵 [J]. 北京：装饰. 2019(08):70-73.
- [16] 详见高金玉. 中国古代莲花化生图像的演变与发展 [J]. 上海：中国美术研究. 2017(24):21-30.
- [17] 敦煌 S.6551 唐代《佛说阿弥陀经讲经文》“上来所唱阿弥陀经，唐言无量寿，即是无量寿佛国中行万行，六波罗密，及至果位，遂得寿命无量，即是从果为名。次言无量寿国，乃从化主为名，如言汉国，汉是其人，国是其境，亦乃从人为名。今言无量寿国，或言净土，或称极乐世界，或称常乐之乡，或称安养之方，差别众名，不可具说。且初言净方言净土者，有两般净，第（第）一有情净，第二无情净，言有情净者，无三恶道，无十善不，无四百四病，无黄门二刑，无蚯蚓蝎及诸毒虫、毒鸟、毒兽等，无有女人，纯是男子，无百八烦恼，皆共三十七菩提分法，无有声闻，纯是菩萨，无有胎生、卵生、湿生，皆是化生，非异熟业之招感，并一生补处，十地菩萨连（莲）花生，不同诸处受异熟业，虫蛆金翅鸟等，受化生身，无有刀兵，无有奴婢，无有欺屈，无有饥馑，无有王宫，即是无量寿佛为国王，观音势至为宰相，药上药王作梅绿，化生童子是百姓。不是纳穀纳麦，纳酒纳布，唯是朝献花香，暮晨梵读，更无别役。”周绍良主编：《全唐文新编》（卷九〇二·敦煌文），吉林文史出版社，2000年，12053页。
- [18] 高金玉. 阿弥陀佛五十菩萨图与莲华化生像的关联 [J]. 南宁：艺术探索. 2019(33):5):41.
- [19] 杨秀清. 敦煌 [M]. 甘肃：甘肃人民出版社. 2020:155.
- [20] [北魏] 吉迦夜 昙曜译 陈引驰注译. 杂宝藏经 [M]. 广州：花城出版社. 1998:43.
- [21] [宋] 方勺. 泊宅编 [M]. 北京：中华书局. 1983:34.
- [22] 黄静. 浅析长沙窑艺术瓷器的美学意义 [J]. 中国古陶瓷研究. 2009(15):387.
- [23] 朱淑仪. 上海博物馆藏玉童研究. 学人文集：上海博物馆六十周年论文集选（工艺卷）[M]. 上海：上海书画出版社. 2012:53.
- [24] [北宋] 孟元老. 东京梦华录 [M]. 南昌：二十一世纪出版集团. 2018:160.
- [25] [南宋] 吴自牧. 梦梁录 [M]. 杭州：浙江人民出版社. 1980:25.
- [26] [元] 周密. 武林旧事 [M]. 北京：光明日报出版社. 2016:63.
- [27] 同上，27页。
- [28] 同上，28页。
- [29] “总之这‘磨喝乐’像当然自印度传来，经过一番中途化遂成一美貌的男孩或女孩。七夕陈供，恐始于北宋，盛于南宋，继之以元，终衰于明代。明代仅南方杭州尚存旧俗片影，北方若《析津志》所说‘市中卖‘摩诃罗’巧神’已不见于明人记述北京风土书中，如刘侗《帝京景物略》等。但‘摩睺罗’这个名词犹沿元代作为状美貌儿童的形容词，明人小说如《二刻拍案惊奇》，《十三郎五岁朝天》里面有‘魔合罗般一个孩子’的话，可见这语词在明代犹在使用的。至于清初大同所存供‘摩睺罗’的风俗，我曾问过曾游大同的友人，据说现在已无此俗，想久已绝迹了。”详见傅芸子. 宋元时代的“磨喝乐”之一考察. 正仓院考古记 白川集 [M]. 沈阳：辽宁教育出版社. 2000:106.
- [白川集] 中之文章，始于民国二十七年（1938）终于民国三十二年（1943），此文也当撰写于1938—1943年间. 至文章之时，山西大同已无存摩睺罗的风俗久矣。





## 清华艺博资讯

### 展览预告

#### 无界——闫振铎艺术展

2023年6月10日至2023年8月20日  
一层展厅

此次展览呈现闫振铎先生近七十年创作生涯的九十余件作品，包含水墨、油画、岩彩等类型，风格涵盖写实、表现、抽象等样貌。展览以“无界”为主题，对应闫振铎先生的一句感言：“我的创作语言取自自然灵性，创作情感来自生命自觉，无需界定，也不必当下确认。”

闫振铎（1940—）是新时期以来艺术上追求现代形式语言，探索富有个性表现力的代表性艺术家之一。他的画风抒情而具气概，善于在大块平面色彩对比中，表现人对自然的心灵悸动。他注重色块与点、线节奏，在色彩韵律的大关系中，不放弃细节的精致。在当代画家中，他最值得关注的是隐含在画面里的各种结构变化和点、线、面的处理，充分展现了艺术家在抽象和意象之间，在叙事和抒情之间，在形和色，线条韵律和造型空间等关系中，保持一种基于视觉规律的平衡和突破。

#### 凝固的韵律——国际当代陶艺作品展

2023年7月10日至2023年9月20日  
四层展厅

继2018年清华大学艺术博物馆主办的由国家艺术基金赞助的“大道成器：国际当代陶艺展”之后，“凝固的韵律：国际当代陶艺作品展”将于2023年7月在清华大学艺术博物馆展出。展品以本馆馆藏国际知名陶艺家作品为基础，并联合浙江上虞·青国际现代陶艺中心和数位国内当代陶艺家的作品组成，陶艺家将那些凝

固着人的内心情感、成长记忆、甚至和文化族群相关的集体意识定格到作品之中，谱成一曲永恒的旋律，观众可一睹近年国际当代陶艺的风采。此次展览将不同形态、不同观念和不同制作技术的作品并置展出，观众可在观赏和思考中获得差异性或共同性的认识，以展现陶艺如何在当代文化格局中谱写独特的艺术乐章。

#### 清华大学美术学院 2023 届研究生毕业作品展

2023.5.19—2023.6.2  
二层展厅，四层 7、8、14 号展厅

#### 清华大学美术学院 2023 届本科生毕业作品展

2023.6.9—2023.6.24  
二层展厅，四层 7、8、14 号展厅

### 云导览



设计是德国工业与文化建设的工具，也是大众延续至今的日常表达方式。20世纪初，得益于德意志制造联盟及包豪斯的诞生，德国设计获得了世界性的关注。1945年第二次世界大战结束，德国面临着战后重建的艰巨任务，1949年之后，德国设计在边界线两侧演化出不同的发展逻辑：德意志联邦共和国的设计成为

“德国制造”出口行业的推动力，而德意志民主共和国的设计旨在为社会主义计划经济提供动力，其产品可为普通民众所消费。3月7日，该展览志愿讲解组组长吴风静、本馆讲解员张瑞琪带观众共同探索了民主德国和联邦德国在设计理念与实践领域的差别及相似关系。



“踵事增华：丘挺艺术展”正在本馆一层展出。丘挺很容易被人看作“传统”的坚守者，因为早在他本科毕业时，所临之《青卞隐居图》，便以惊艳的方式展现了令人叹为观止的传统底蕴。此后，他更是20世纪90年代以来强调笔精墨妙之写生创作的代表人之一。抑或因此，丘挺的声名自然地地为“传统”所累。与之相应，他对“传统”所持有的开放性，以及由此带来的对于现代视觉语汇的敏感度，反而容易成为公共认知的盲点。无论是其广为人知的笔墨写生，还是他与现代摄影作品的对话，乃至融汇音乐感知的水墨语汇、纠缠于视觉观念的山水舆图，都将成为我们今天反思“传统”与“现代”之简单二元对立的视觉佐证。3月31日，艺术家丘挺与展览总策划、常务副馆长杜鹏飞，带领观众一同赏析了展览，了解在全球化语境的今天，如何在“传统”与“现代”之间，探寻独具个人色彩的问题与答案。

“将何之：李斛与20世纪中国绘画的现代转型”展正在本馆三层展出。李斛先生是20世纪中国著名画家。本次展览试图透过李斛先生的150余件绘画作品，包含水墨、设色、油画、素描和速写等，展现在时代洪流的



大背景下，个人的努力与中国绘画的“现代转型”是如何展开的。“将何之”，原本是李斛先生一张不经意小画的自题，这似乎又可以看作不仅是对个人、更是对于时代的发问——中国绘画究竟去向何方？毫无疑问，李斛先生在20世纪中国绘画的现代转型中，在对中国传统艺术与西方经典绘画的共同追寻中，东西融合，中西合璧，但究竟“将何之”？这一问题我们如今依然要面对。4月20日，本期直播特邀策展人高登科带观众了解了李斛先生在20世纪中国绘画的现代转型中，扮演了怎样的角色，以及中国绘画的现代转型有哪些可以参考的维度。



今年国际博物馆日主题为“博物馆、可持续性与美好生活”。博物馆对构建美好生活与社会可持续发展具有关键性作用，能够创造、构建可持续未来。清华大学艺术博物馆将举办多场线上线下活动，发挥博物馆致力





美好生活的潜力。5月18日，我们带观众欣赏了“清华藏珍·丝绣华章：清华大学艺术博物馆藏品展 / 织绣部分”；我们还与新京报一同邀请常务副馆长杜鹏飞教授带观众探访了清华大学艺术博物馆，云端欣赏馆内六个展览。



“致敬 1953——馆藏‘全国民间美术工艺品展览会’作品选粹”展正在本馆四层展出。本展览的展品基础与学术脉络源于1953年由文化部主办的新中国首届“全国民间美术工艺品展览会”。展览从清华大学艺术博物馆藏的1000余件（套）“全国民间美术工艺品展览会”作品中选出170余件（套），包含陶瓷、漆器、织绣印染、金属工艺、编织、雕塑、年画、玩具等门类。加之展览说明书、明信片、纪念章及张光宇的设计图、图书文献和研究图表等，共计约200件（套）展品。展览分为“致敬1953”、陶瓷、漆器、织绣印染、年画、杂项六个单元，并设“文人趣味与雅俗共赏”“民间造物与吉祥文化”“新中国，新题材”三个独立专题。本期直播特邀策展人郭秋惠带观众了解了全国民间美术工艺品展览会在新中国成立初期政治、经济、教育及文化交流等方面的重要意义与深远影响，一同“致敬1953”。本活动为清华艺博“5·18国际博物馆日”系列活动之一。

清华大学艺术博物馆于5月19日在二层4号展厅、四层7、8、14号展厅举办“清华大学美术学院2023届硕士研究生毕业作品展”，展出作品是信息系、视传



系、工业系、环艺系及科普创意与设计项目师生们几年来“教”与“学”的心血结晶，在题材、创作手法、视觉效果等诸方面体现了时代性、多元性和媒介化特点。本次“探展”活动中，观众跟随探展向导汪子丁、王玟惠的第一视角，在直播互动中共同观赏艺博展区所呈现的清华大学美术学院硕士研究生毕业作品，感受全面恢复线下的毕业展所散发的勃勃生机。

### 学术讲座



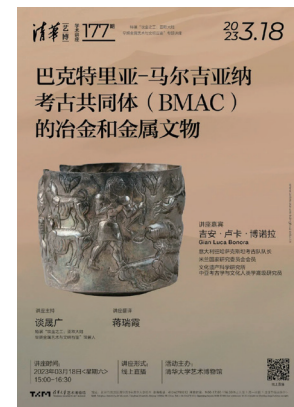
3月2日，我馆举办“伊朗图像学与萨珊金属细工器：新数据和最近比定假说”讲座，演讲人为首都师范大学历史学院教授康马泰（Matteo Comparati），由“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广主持。本期讲座将聚焦于考古出土和非考古出土的萨珊银盘，来自波斯（几乎相当于现代伊朗）以及与

前伊斯兰波斯有密切关系的地区，如高加索和中亚。对于研究前伊斯兰波斯艺术的学生来说，萨珊银器仍然是一个有争议的研究领域。事实上，学者们总是倾向于把在这一广阔地区发现的每一件银器都归为萨珊艺术。这种情况在今天有所改变，因为图像和科技考古调查能更精确地辨识萨珊银器，并将它们与早期伊斯兰或非波斯物品区分开来。新的方法使学者们能够将长期以来一直是公共和私人收藏的金属物品归为萨珊艺术。在许多情况下，出现在银器皿上的图像元素有助于区分萨珊和非萨珊样本，甚至是现代赝品。讲座为本馆正在展出的“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展专题讲座。



3月11日，我馆举办“片治肯特‘蓝厅’与中亚考古新发现”讲座，演讲人为俄罗斯艾尔米塔什博物馆（State Hermitage Museum）东方部中亚分部主任，驻片治肯特考古队队长卢湃沙（Pavel Lurje），由我馆“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广主持。片治肯特“蓝厅”（第41号房址，第6区，公元740年）是保存最好，也是研究最深入的粟特壁画杰出代表。第二层壁画以叙事的手法表现了伊朗勇士鲁斯塔姆的英雄事迹，尽管最下层壁画中的寓言故事中增添了许多文学表现色彩，仍然能被精准辨识。从诸多考古资料和粟特银器等艺术品类中可见，8世纪的粟特画家们将史诗叙事和日常生活的情节相结合，形成独特的艺术风格。讲座为本馆正在展出的“攻金之工：亚欧大

陆早期金属艺术与文明互鉴”特展专题讲座。



3月11日，我馆举办“巴克特里亚-马尔吉亚纳考古共同体（BMAC）的冶金和金属文物”讲座，演讲人为意大利驻哈萨克斯坦考古队队长、米兰国家研究委员会会员、文化遗产科学研究所中亚考古学与文化人类学高级研究员吉安·卢卡·博诺拉（Gian Luca Bonora），由我馆“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广主持。巴克特里亚-马尔吉亚纳考古共同体（BMAC），也被称为奥克索斯文明（Oxus Civilization），是指位于中亚南部，发展于青铜时代中晚期的文明，持续了大约500年（约公元前2250—前1700），直至衰落（约公元前1700—前1500）。BMAC是近年来古代东方考古学和艺术史的热点之一，但它仍然很神秘，因为它的繁盛和消失相当突然。虽然BMAC发展得很充分，拥有精心设计和规划的建筑、纪念性建筑，以及大量珍贵宝石和贵金属制品，宛若一个神奇的万神殿，但它没有文字体系来揭示其整体文化、语言、社会、经济情况，也没有解释它发展的原因。大量的证据表明，BMAC属于一个巨大的关系网络，很可能是商业性质的网络，这个网络发展于公元前三千纪末和公元前两千纪之始，包括安纳托利亚、美索不达米亚、海湾地区、埃兰、印度河流域和欧亚草原。本期讲座重点介绍了BMAC金属工匠的精湛技艺和由金、银、铅、铜和青铜制成的高品质文物，包括器皿、仪式用的战斧、化妆瓶和化妆棒、印章和带柄圆镜。本次讲座意在从艺术和考古的文化语境中讲解正在清华大学艺术博物





馆展出的BMAC文物。讲座为本馆正在展出的“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展专题讲座。



3月19日，我馆举办“君子之兵：青铜剑与草原文化”讲座，演讲人为西北大学丝绸之路考古合作研究中心教授、博士生导师邵会秋，由我馆“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广主持。剑是一种用于近距离格斗的短兵器，兼有斩杀和刺杀的功能，它又是一种具备高贵、典雅和神秘色彩的传奇武器，进可攻退可守，非常符合儒家的中庸之道，所以也被称为“君子之兵”。千百年来，剑不仅是一种风雅佩饰，也成为礼仪中彰显等级地位的标志。古今中外，没有任何一种兵器能和剑一样，经千锤百炼、精雕细琢。它装饰华丽，黄金、美玉和宝石都成为其附属品。青铜剑是先秦时期最为流行的武器之一，是草原文化兵器系统的重要组成部分，也是草原武士身份和地位的象征，它分布广泛，类型繁多，存续时间也很长，它的演变体现出草原兵器系统的变化与发展，它的传播反映了北方地区与欧亚草原和中原地区文化的交流。本期讲座展现了草原文化中种类繁多的特色铜剑，带领观众踏上丰富多彩的青铜剑之旅，一起领略草原文化的独特魅力。讲座为本馆正在展出的“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展专题讲座。

3月25日，我馆举办“文明交汇的阿富汗：人力、自然资源、贸易以及知识之路”讲座，演讲人为法国驻



阿富汗考古队（DAFA）队长菲利普·马奎斯（Philippe Marquis），由“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广主持。阿富汗一直被视为文化的十字路口。本期讲座，主讲嘉宾尝试更好地定义“十字路口”的概念。阿富汗位于几大文化的交汇处的地理特征是解释这一地区的重要历史作用的主要因素。原材料、贸易和知识活动在解释阿富汗文化遗产对文化全球化概念的重要性方面发挥了主要作用。讲座为本馆正在展出的“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展专题讲座。



4月1日，我馆举办“斯基泰艺术：风格与金属器”讲座，演讲人为俄罗斯艾尔米塔什博物馆东欧和西伯利亚考古部主任埃琳娜·克罗尔科娃（Elena Korolkova），由“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广主持。阿富汗一直被视为文化的十字路口。圣彼得堡艾尔米塔什博物馆（State

Hermitage Museum）拥有世界上最杰出的斯基泰艺术藏品之一。这些令人难以置信的藏品包括俄罗斯考古学家从19世纪至今，从黑海北部地区丰富的斯基泰人墓丘中发掘的皇室斯基泰黄金，以及来自斯基泰时代阿尔泰库尔的干独特考古发现，这些发现由于库尔干永久冻土的特定条件而得以保存。许多令人印象深刻的精彩艺术作品都由不同的有机材料制成——毛毡、木材、皮革、皮毛、骨头和其他材料。艾尔米塔什收藏的第三部分，与斯基泰文化有关，是著名的彼得大帝西伯利亚收藏。艾尔米塔什博物馆收藏的斯基泰文物举世闻名，为研究东欧南部大草原的部落生活方式和文化，以及古代西伯利亚的游牧文化提供了大量的材料。讲座为本馆正在展出的“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展专题讲座。



4月2日，我馆举办“贵霜王朝的金属器”讲座，演讲人为德国撒克逊学院和莱比锡大学《中国新疆北方丝绸之路龟兹佛教壁画》项目助理研究员乌尔夫·耶格尔（Ulf Jäger）博士，由“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广主持。关于贵霜帝国的金属技术，发展于铁器时代，熔炼多种金属（铁、铜、金、银、锡和铅等），通过锻造和铸造成形，种类繁多，涵盖从用于发达市场的金币和银币到武器，以及一切可以想象得到的日常用品。雕刻、镶嵌和精美珠宝制作工艺在当时十分盛行。本期讲座将介绍贵霜帝国的金属器，并深入讲解正在清华大学艺术博物馆展出的青铜扣饰。

讲座为本馆正在展出的“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展专题讲座。



4月8日，我馆举办“古希腊的失蜡铸造工艺及其对中国的可能影响”讲座，演讲人为英国剑桥李约瑟研究所所长、剑桥大学麦克唐纳考古研究所研究员、特展“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”学术顾问梅建军，由“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广主持。中国青铜时代是否使用失蜡铸造工艺制作青铜器？这一问题在过去一百年间曾吸引过不少学者的关注，也有过多种见解此起彼伏。近二十年来，学术界对这一问题的争议尤为激烈，至今犹难平息。现代学者对古代希腊制作的大型青铜雕像做过很深入的研究，发现所采用的制作方法是失蜡铸造工艺。这与中国青铜时代曾广泛使用的组合陶范铸造工艺形成了鲜明对比。那么，为什么学界对古希腊青铜雕像使用失蜡工艺铸造少有争议，而对中国一些造型极为复杂的青铜器（比如采用透雕装饰）是否采用失蜡工艺却争论不休呢？本期讲座，首先介绍了有关中国青铜时代是否使用失蜡工艺的争议，解释为什么我们有必要了解失蜡工艺在西方的使用历史；其次，重点考察现代西方学者有关古希腊雕像铸造工艺的研究成果，明确究竟有哪些具体的证据表明了失蜡铸造工艺的使用；最后，结合对古希腊失蜡铸造工艺特征的认识，以及对秦始皇帝陵出土的青铜水禽的初步科学研究，探讨一下古希腊失蜡铸造工艺对中国的可能影响。讲座为本馆正在展出的





“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴” 特展专题讲座。

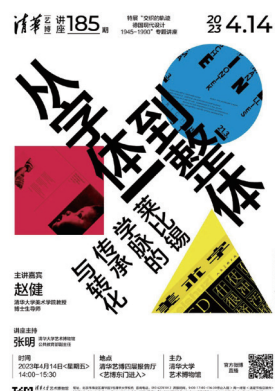


4月9日，我馆举办“拷问东西——早期欧亚青铜器比量齐观”讲座，演讲人为中国科学院自然科学史研究所教授、特展“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”学术顾问苏荣誉，由“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广主持。本期讲座通过若干组中原青铜器与中亚、近东和欧洲青铜器的对比，分析它们的风格和工艺，认识东西青铜艺术和技术的差异，反思早期东、西青铜艺术与技术的关联与隔阂以及截然不同的体系，从明了古代中国青铜器而认识古代中国的独特性。讲座为本馆正在展出的“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展专题讲座。

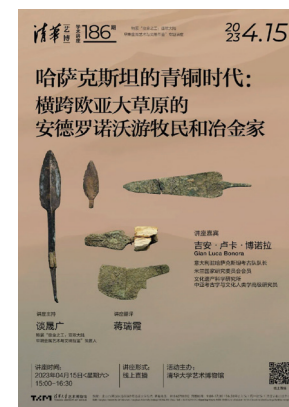


4月12日，我馆举办“设计校园：将乌托邦思维植入设计实践”讲座，演讲人为德国德累斯顿国家艺术

收藏馆 (SKD) 装饰艺术博物馆馆长、特展“交织的轨迹：德国现代设计 1945-1990”总策划托马斯·A·盖斯勒 (Thomas A. Geisler)，由“交织的轨迹：德国现代设计 1945-1990”特展总策划、清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞主持。“设计校园”(DESIGN CAMPUS) 是一个由策展驱动、跨学科并面向未来的平台，通过设计实践和文化重新思考具有挑战性的话题。植根于当代全球问题并与历史和跨学科知识对话，“校园”希望将乌托邦和系统思想纳入设计实践，并重新思考博物馆在这一过程中扮演的角色。“设计校园”是德累斯顿国家艺术收藏馆的智库和研发平台，赋予创意实践者深入思考并采取行动应对 21 世纪的诸多变化与挑战。讲座为本馆正在展出的“交织的轨迹：德国现代设计 1945-1990”特展专题讲座。



4月14日，我馆举办“从字体到整体——莱比锡学脉的传承与转化”讲座，演讲人为清华大学美术学院教授、博士生导师赵健，由清华大学艺术博物馆公共教育部副主任张明主持。20世纪80到90年代，中央工艺美术学院书籍艺术设计教学体系在建构中与莱比锡设计学脉交流与融合。本期讲座讲述了莱比锡教授阿尔伯特·卡伯尔 (Albert Kapr) 先生与他的学生格特·冯德里希 (Gert Wunderlich) 先生、余秉楠先生相互之间的薪火传承与友谊。讲座为本馆正在展出的“交织的轨迹：德国现代设计 1945-1990”特展专题讲座。



4月15日，我馆举办“哈萨克斯坦的青铜时代：横跨欧亚大草原的安德罗诺沃游牧民族和冶金家”讲座，演讲人为意大利驻哈萨克斯坦考古队队长、米兰国家研究委员会会员、文化遗产科学研究所中亚考古学与文化人类学高级研究员吉安·卢卡·博诺拉 (Gian Luca Bonora)，由“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广主持。青铜器时代的草原群体传统上被归类为广义的“安德罗诺沃文化”(Andronovo culture)。他们拥有相似的设计元素和物质文化形式、埋葬传统，以及作为主要经济活动的畜牧业。诸如彼得罗夫卡 (Petrovka)、阿拉克尔 (Alakul') 和费多罗沃 (Fedorovo) 以及萨尔加里 (Sargary) 和阿列克谢耶夫卡 (Aleksievka) 等区域差异遍布亚欧大陆中部草原：从乌拉尔 (Urals) 到蒙古西部边境，向南延伸到塔吉克斯坦东部的山麓梯田和绿洲，乌兹别克斯坦，阿富汗北部，和土库曼斯坦南部的马尔吉亚纳 (Margiana)。可以说，早在公元前 3000 年中期，这种错综复杂的游牧群体的物质文化和经济性质就开始在当地独立的背景下出现。迄今尚不清楚并缺乏亚欧大陆中部草原与农业经济盛行的中亚南部之间持续接触和互动过程的证据。有双重原因：首先，考古发现只是部分地记录了史前确定发生的文化、语言和生物互动；其次，很少有专家研究过这两个地理和文化世界早期互动的考古证据。在青铜时代晚期，一个包括乌拉尔地区 (Ural region)、南西伯利亚、中国新疆、西南亚、印度-伊

朗边境和印度次大陆的大陆协同网络，意味着知识、技能和创新的相互扩散。它甚至影响了近东和地中海的青铜时代帝国，比丝绸之路早几千年。古代世界各地地理区域之间的主要联系是原材料、成品以及创新思想和技术的流通：每个地理文化区域都对欧亚大陆社会政治实体的增长和意识形态结构做出了重大贡献。这种错综复杂的区域间贸易的主要推动者和塑造者是中亚和中亚城市以及欧亚草原群体对金属、动物、奴隶、半宝石和其他观赏性石头、木材、纺织品、皮革制品和外来文物的渴求和需要，权力的增加和对高地位和权威的欲望的满足。讲座为本馆正在展出的“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展专题讲座。



4月16日，我馆举办“公元前第三千纪伊朗高原地区的欧亚大陆跨文化交流”讲座，演讲人为复旦大学历史学系教授吴欣，由“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广主持。本期讲座旨在介绍公元前第三千纪中后期跨伊朗高原地区的文化互动情况。这一时期，包括印度河流域、中亚和美索不达米亚在内的主要亚洲地区文明中心之间存在着频繁的商业交流和文化互动。介于这些文明中心之间的伊朗高原地区也深度参与了这一系列广泛而深入的交流与互动，并在其中扮演了不可或缺的重要角色。讲座将从考古材料出发，通过皂石器皿、印章图像等的分析向听众展示早期青铜时代亚洲内陆地区共存的不同文明之间的互动情况，并阐明这些互动如何影响到伊朗高原与周边地区的





各个不同文化。此外，也试图激发听众重新思考关于文明如何起源这一重要问题。讲座为本馆正在展出的“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展专题讲座。



4月23日，我馆举办“近东史前金属器：从安纳托利亚看本地制作与早期复杂社会”讲座，演讲人为意大利图西亚大学人文、传播与旅游系、史前与原始历史专业主任、意大利驻土耳其考古队前队长吉安·马利亚·迪·诺切拉（Gian Maria Di Nocera），由“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广主持。广袤的安纳托利亚高原地区矿产资源十分丰富。正是在这里，冶金技术首先发展并传播到邻近地区，主要是美索不达米亚和叙利亚。随着时间的推移，古代安纳托利亚的锻工展现出非凡的创造力。最古老的金属制品来自公元前九千纪末的前陶器新石器时代。铜的延展性很早就被发现，而合金的使用及其生产技术在公元前四千纪的发明，制造出了著名的物品和珠宝。冶金活动的最早迹象是天然铜，最初通过加热和锤击对其进行成型或退火热处理。从这个意义上说，在迪亚巴克尔省（Diyarbakir province）的前陶器新石器时代遗址恰约努（Çayönü）发现的物品、珠子和小器具因其古老而与众不同。直到公元前四千年初，冶金术仍然是一种生产小物件的工艺，这些小物件是通过在坩埚中熔炼矿物制成。这一时期对金属制品的社会需求非常有限。随着公元前四千纪和三千纪，冶金技术在大多数近东社群中的

作用和重要性发生了巨大变化。讲座将以阿尔斯兰特佩（Arslantepe）、特洛伊（Troy）、尼哈·梅什马尔（Nahal Mishmar）、乌尔（Ur）和高加索地区的遗址将作为案例。这种转变是更广泛事件的一部分，涉及安纳托利亚地区，但也延伸到伊朗、高加索、美索不达米亚和黎凡特地区。讲座为本馆正在展出的“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展专题讲座。



4月29日，我馆举办“东西殊不远：早期亚欧大陆文明互鉴新证”讲座，演讲人为“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广。由于文献的缺失，我们对于先秦时期中国与西方文明互鉴的情况知之甚少，因此，一般意义上横跨亚欧大陆的“丝绸之路”，被认为始于汉武帝时张骞对西域的凿空。主讲嘉宾将在曾经所作《隐秘的宇宙：中国古代铜镜照见的早期欧亚大陆物质流动与文明互鉴》《贵紫何来：紫色在东西方神圣化的起源》《苍穹之华：四叶花纹饰中的古代东西文明交流密码》等讲座的基础上，运用大量东西方之间艺术与考古的实物、图像材料，作为非文献的视觉证据，尝试做出全新的解读，并建立彼此的关联和传播路线，从而重新书写久已尘封的早期东西文明交流史。“东西殊不远”——东西之间本来就是连通的，并非遥不可及。讲座为本馆正在展出的“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展专题讲座。

## 学术论坛



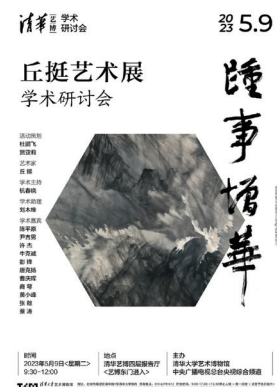
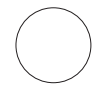
3月11日，我馆举办“风景/山水中的文化意象：‘谿北新风景艺术展’学术研讨会”。研讨会由“谿北新风景艺术展”策展人徐虹主持。风景画作为具有创新风格的载体，在19世纪早期成为西方绘画的重要艺术流派。一方面西方国家的民族身份认同得到巩固，另一方面部分西方国家开始进行殖民扩张，这一现象所带来的后果至今仍然影响着中国。在中国，明代画家唐志契《绘事微言》中有这样一句话：“画尊惟山水最高，虽人物、花鸟、草虫未始不可称绝，然终不及山水之气味风流潇洒”。就是说中国山水画具有代表中国画的美学意义。它能够极丰富地表现生活和自然，并与诗文构成一体，具有着独到之艺术文化魅力。这种独特之艺术文化展现了中国先民的智慧，把中国传统文化表现得淋漓尽致。谿北新1953年毕业于中央美术学院绘画系，1957年毕业于中央美院马克西莫夫油画训练班。他的毕业作品是一幅风景油画。在那个年代，他是第一个以风景油画作为毕业作品的学生，谿北新就被称作“中国风景油画第一人”。20世纪晚期中国社会环境的深刻转变为诸多艺术样式的探索打开了大门，谿北新的艺术个性正是在这个阶段得以充分展开。我馆邀请于洋、王镛、李庆华、杨卫、杨兵、杨晓阳、张晓凌、陈池瑜、陈明、范晓楠、范淑英、高岭、郭晓川、谿河、景牧、程征、舒阳、甄巍等专

家学者，就共同感兴趣的问题展开讨论。



5月8日，我馆举办“传统手工艺与中国式现代化：‘致敬1953——馆藏‘全国民间美术工艺品展览会’作品选粹学术研讨会’”。研讨会由杜鹏飞策划、陈岸瑛、郭秋惠主持。1953年，是新中国恢复发展传统手工艺的重要时间节点。这一年，围绕中国传统手工艺发生了很多事情，并造成了延续至今的深远影响。这一年，值得关心中国传统手工艺命运的人们回顾与反思，尤其是在振兴中国传统工艺的新时代语境中。展览“致敬1953”的展品基础与学术脉络源于1953年由文化部主办的新中国首届“全国民间美术工艺品展览会”。本次研讨会基于此次展览，以“传统手工艺与中国式现代化”为题，邀请多学科、多领域的专家学者，回顾传统手工艺在中国式现代化不同阶段的传承、发展和演变，并在一个广阔的当代知识视野中展望其未来。本次研讨会既面向过去，更面向未来。一方面，回顾1953年“全国民间美术工艺品展览会”，讨论中国传统手工艺在此前后的发展和历史命运。另一方面，讨论中国传统手工艺在当代非物质文化遗产保护框架下的新发展，总结《中国传统工艺振兴计划》的实施经验与振兴举措，以此展望中国传统工艺的未来。我们邀请了项兆伦、尚刚、杭间、苏丹、王建中、王连海、曾辉、刘悦笛、李修建、姚惠芬等专家学者发言讨论。





5月9日，我馆举办“‘踵事增华：丘挺艺术展’学术研讨会”。研讨会由杜鹏飞、贺亚莉策划，杭春晓主持。丘挺是20世纪90年代以来强调笔精墨妙之写生创作的代表人之一。“踵事增华：丘挺艺术展”试图呈现一位看似传统的画家，在全球化语境的今天，如何在“传统”与“现代”之间，探寻独具个人色彩的问题与答案。无论是其广为人知的笔墨写生，还是他与现代摄影作品的对话，乃至融汇音乐感知的水墨语汇、纠缠于视觉观念的山水舆图，都将成为我们今天反思“传统”与“现代”之简单二元对立的视觉佐证。本次研讨会将围绕丘挺的艺术风格，深入探讨丘挺对“传统”所持有的开放性，以及由此带来的对于现代视觉语汇的敏感度，并延伸至水墨语言的现当代发展与未来展望。我们邀请了陈平原、尹吉男、许杰、牛克诚、彭锋、唐克扬、曹庆晖、裔萼、黄小峰、张敢、蔡涛等专家学者发言讨论。



“将何之：李斛与20世纪中国绘画的现代转型”展

览在清华大学艺术博物馆开幕。20世纪，中国社会经历了从封建帝制到现代民族国家的巨大转变，东西方文化深度碰撞、融合，中国文化的现代转型则成为延续至今的时代主题。在短暂的56年人生里，李斛的艺术创作一直与社会革命和中国绘画的现代转型息息相关。无论是“中国笔墨，西洋画法”，还是“调和中西”，抑或立足传统笔墨的现代转化，虽然以徐悲鸿和林风眠等为代表的艺术家在中国绘画的现代转型中探索的模式均有所不同，但是总体而言，中国绘画在20世纪融合了素描与白描、水墨与水彩、科学透视与散点透视等因素，在创作过程中也出现了以素描写生为基础的创作手法，这是中国绘画现代转型的诸多表征之一，一直到当今还在延续。“将何之”，原本是李斛先生一张小画的自题，这似乎又可以看作不仅是对个人、更是对于时代的发问——中国绘画究竟去向何方？“将何之”既是李斛当时个人的一种彷徨，也是20世纪中国绘画现代转型诸多问题的一种隐喻，中国绘画如何实现现代转换？现代转型形成了哪些范式？又有哪些维度？因此，清华大学艺术博物馆举办“20世纪中国绘画的现代转型”的工作坊，面向艺术史相关、硕士研究生及以上的研究学者，拟系统研讨20世纪中国绘画转型中的各个面向。

## 艺术沙龙



5月17日，我馆举办“水木风华录——艺术博物

馆喊你‘艺起来推理’”活动。报名的玩家可以根据剧本参与角色扮演、推理演绎。该剧情中融入了本馆藏品的艺术元素，根据剧情的引导，在推理中深度体验展览。活动中分散着角色之间的“矛盾性”，在推理过程中会随机触发，通过角色信息、互动合作、证据搜索等方式，慢慢挖掘出更多的故事线和破案线索，推动故事的发展，逐渐接近真相。玩家在特殊节点的随机选择，将会触动角色的不同结局。本活动为清华文博“5·18国际博物馆日”系列活动之一。



5月18日，我馆举办“探秘艺术博物馆：馆长带你走进藏品库房”活动。活动内容包括：1. 藏品库房整体介绍；2. 藏品入库流程演示与消杀设备使用介绍；3. 书画库房介绍，藏品出库与藏品拍摄演示；4. 修复室介绍与书画修复演示；5. 观摩室书画赏析。活动由清华大学艺术博物馆公共教育部主办，本活动为清华文博“5·18国际博物馆日”系列活动之一。

## 手作之美



“铭心——20世纪胸针艺术”特展正在本馆展出，该展共展出Vintage胸针及相关配饰143组938件，辅以51张原版海报及原版设计稿、专利书等纸本文献资料，同类主题的大型展览在国内尚属首次，深度呈现了20世纪Vintage胸针艺术发展的时代风貌与观念变迁。“人间最美三月天，春花烂漫展新颜”，3月8日，在这个专属于女性的节日里，我们邀请优雅美丽的女性来艺博过节、赏展、手作。放下手中的忙碌，共同制作“MH珍珠镀铜金系列——流苏胸针”，感受其美好与乐趣，收获节日一份好礼。课程主讲为珠宝首饰设计师、中国服装设计协会服饰设计委员会委员、芭莎珠宝设计师联盟理事黄可迪。本期课程面向清华大学校内女性师生免费开放报名。



暮春醉五月，清风入青心。5月13日，在这个春



暖花开的季节里，我们结合“将何之：李斛与 20 世纪中国绘画的现代转型”展开“水墨画公开课”，由北京工笔重彩画会常务理事兼副秘书长、国家二级美术师陈晓峰主讲，邀请观众一起赏析并临摹李斛先生的画作《将何之》，通过赏析感悟李斛先生在 20 世纪中国绘画的现代转型中，扮演了怎样的角色，通过画笔体会光影与水墨的融合。

## 云征集



春有约，花不误。值此阳春时节，清华大学艺术博物馆联合北京大学歌剧研究院推出“艺术心理健康周”视觉创意征集活动，面向全社会征集视觉作品。入选作品将有机会在艺术周后续活动中呈现。

## 海内艺术资讯

### 玉楮留芳：上海博物馆藏宋元古籍展

展期：2023/05/16—2023/08/13

展览地点：上海博物馆第二展厅



古籍是中华民族历史记忆和思想智慧的重要载体，既具有精神属性，同时也具有物质属性。博大精深的中华文明、源远流长的中华文脉在古籍中得以传承和延续。宋元时期是中国文化发展史上的一座高峰，也是中国古籍发展史上的黄金阶段。这一时期，造纸术进入成熟阶段，制墨术步入转型发展期，印刷术更是臻于至善。这一时期的古籍，主要以纸张为载体，有卷子装、经折装、蝴蝶装、包背装等装帧形式，采用手书传抄、雕版刷印和刻石拓印等制作方式。无论是字体、版面、装帧，宋元古籍都体现出了艺术之美，因而也成为历代藏家的篋中珍宝。上海博物馆是首批全国古籍重点保护单位和首批上海市古籍重点保护单位，一直高度重视古代典籍的整理、研究、保护和展示工作。为积极落实《关于推进新时代古籍工作的意见》的精神，回应社会各界的关切，此次展览特精选宋元时期 66 部写本、刻本、拓本展出，以飨观众。

### 心影传神——乌菲齐美术馆藏大师自画像展

展期：2023/04/27—2023/09/10

展览地点：中国国家博物馆南 1、南 2 展厅



乌菲齐美术馆位于佛罗伦萨，素以收藏文艺复兴巨匠名作闻名于世。自画像系列藏品是乌菲齐美术馆核心馆藏之一，以其历史悠久、名家辈出在世界范围内首屈一指。此次展览从乌菲齐美术馆馆藏中精选了拉斐尔、提香、鲁本斯、伦勃朗、安格尔、莫兰迪、夏加尔、草间弥生、蔡国强等 50 位艺术大师的自画像。50 幅作品的创作时期从文艺复兴到巴洛克、新古典主义、浪漫主义，再到当代艺术，可谓是 500 年间具象艺术发展史的一次集中展示。不仅使观众得以瞥见艺术家自身容貌形象的再现、精神世界的表达，也使观众得以探寻画家所处时代与社会文化的珍贵线索，揭示有关“自我”与“现实”的永恒主题。“心影传神——乌菲齐美术馆藏大师自画像展”既是中意两国重量级的博物馆合作项目，同时作为“中国意大利文化和旅游年”的闭幕项目，更是中意友谊在文化交流中传承发展的见证，将进一步促进两国人文交流、文化交融、民心相通，为共建“一带一路”、繁荣世界文明百花园添砖加瓦。

### 雷蒙·德巴东：现代生活

展期：2023/04/22—2023/07/23

地点：上海当代艺术博物馆 7 楼

上海当代艺术博物馆携手卡地亚当代艺术基金会呈现法国摄影师、电影导演雷蒙·德巴东 (Raymond Depardon) 在中国的首次个展。通过近百幅作品及一部主题电影，本次展览试图与观众分享艺术家如何运用图像



进行简单而直白的叙述，并谦逊地将画面留给拍摄对象，不刻意追求决定性的瞬间。“现代生活”源自 2008 年雷蒙·德巴东与克劳迪娜·努加雷 (Claudine Nougaret) 共同拍摄的《农民剪影》三部曲中的最后一部。“现代生活”讲述的不仅是德巴东的乡村情节，也意在呈现法国当下的乡村、市郊、灰色地带，这些波澜不惊的地方与人们对法国固有的视觉联想——如诗如画或者罗曼蒂克大相径庭。作为农民的儿子，德巴东在讲述自己故事的同时也讲述着世界，在黑白和彩色的切换中再造风景摄影。德巴东时常反思动态图像的展览方式。然而，本次展览的设计师阿德里安·加代尔 (Adrien Gardère) 则游戏在照片和电影的互望关系之中，强调了摄影师和电影导演这两个身份在德巴东创作生涯中多大程度上是相互关联、影响，并产生共鸣的。作为一家国有当代艺术博物馆，这一展览延续了 PSA 面对当代艺术实践所秉持的严肃的学术立场和尊重、开放的态度。





## 海外艺术资讯

### “战时艺术家”

里沃利城堡，意大利都灵

2023.3.15—11.19



“战争时艺术家”展示了出生于 1746 年至 1995 年的 30 位艺术家的 140 多件作品，追溯了艺术家如何将人类冲突带来的创伤性经历，历史性地转化为不仅是见证、也是宣泄的创作。由卡罗琳·巴卡捷夫 (Carolyn Christov-Bakargiev) 和玛丽安娜·韦塞利奥 (Marianna Vecellio) 策划，这一展览超越了对战争的经济和政治影响的关注，通过艺术作品和大量的档案材料，探讨战争中挥之不去的文化、心理和哲学层面。

### 人们制造了电视

Raven Row, 伦敦

2023.1.28—3.26

1973 年，英国广播公司第二台为“开放之门” (1973-83) 征集建议——这是一个周一晚上的时段，向不从事电视工作的团体发出，允许他们利用广播公司社区节目组的设备、专业知识和资金制作节目。这个系列持续了十年，播出了 243 集不同长度和主题的程序。大约有 100 集出现在这一展览中——这是伦敦东区最为重要的艺术中心之一 Raven Row 在中断五年后的第一



个展览，由 Lori E. Allen、William Fowler、Matthew Harle 和 Alex Sainsbury 策划。这 100 集节目被视为 20 世纪 70 年代社会运动史的主要来源，在战后文化民主和艺术创作的独立性方面有实质的贡献。