

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 11 期

—— 2019 年第 1 期

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

清华大学

艺术博物馆馆刊

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

编辑委员会

主任：王明旨

委员：（按姓氏笔画排序）

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：苏 丹

副主编：徐 虹

学术主持：陈池瑜

视觉总监：王 鹏

本期责编：葛秀支

栏目主持

展览现场：张 明 史论经纬：之 之

博物馆天地：葛秀支 经典赏析：赵 晨

艺术资讯：王 兆

编辑部主任：赵 晨

编辑部成员：（按姓氏笔画排序）

王晓梅 王晨雅 吴 同 张 明 张 晓 张 珺

倪 葭 徐 虹 黄文娟 彭 宇

责任校对：余 温

主办单位：清华大学艺术博物馆

地址：北京市海淀区清华园1号

邮编：100084

电话：（+8610）62787532

邮箱：bwg@tsinghua.edu.cn

出版时间：2019年3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

在清华园紫荆花开、春色满园之际，清华大学艺术博物馆主办“刘绍荟从艺六十年艺术展”，展出20世纪60年代中央工艺美术学院毕业的校友刘绍荟先生重彩绘画、白描等艺术作品，展示刘绍荟六十年来创作的从白描到现代重彩绘画、从民间艺术到当代抽象绘画的历程，也展示了中央工艺美院装饰画派的某些特征。“张伯驹、潘素伉俪艺术文献展”展出著名收藏家张伯驹书信文稿和潘素绘画作品及二位的师友翰墨，颇具文献价值。张伯驹在中华人民共和国成立后，因将收藏捐给国家而受到盛赞。为配合相关展览，本馆和中国人民大学等单位联合召开“杜尚之后的艺术理论研讨会”，探讨从古典艺术到现代艺术，再到当代艺术的转变及相关理论问题，特将会议专家发言要义刊发，以飨读者。

20世纪初中国现代美术与艺术教育得到较快发展，学术界关注比较多的是留学欧美的艺术家对中国现代美术的作用。实际上，留学日本的美术家回国后，对中国现代美术进程同样发挥很大作用。华天雪的《留日画家与中国画改良》一文较为系统地考察日本画坛“日洋折衷”的几种尝试，及其对中国留学生“融合中西”和“国画改良”的影响。陈池瑜《梅兰芳绘画艺术的美学品格和形式特征》论述京剧表演艺术家梅兰芳在民国时期和京派画家交往和创作国画的过程及绘画形式特征，从另一方面展现梅兰芳的艺术创作才能。罗静方论文对年代美术馆举办的当代摄影展进行评介。王洪伟对清华大学艺术博物馆藏晚明画家宋旭的《山林精舍图》进行赏析，揭示其与松江画派的关系。仲清华对清华大学艺术博物馆展出的美国印第安纳大学博物馆藏19-20世纪风景画中莫奈与特瓦克特曼的两张风景画进行分析。祖彦飞对康有为书法作品《归去来兮辞》下卷的形式美进行品鉴。这些文章有助于读者进一步鉴赏本馆展出的艺术作品。

德国艺术史家伊娃·玛利亚·森教授《博物馆：一种欧洲本源的全球性流行机构》，对欧洲博物馆的起源、发展和功能等问题作了较为系统的探讨。段勇《大学博物馆的美丽与哀愁》对中国大学博物馆的发展和面临的问题及藏品保护、学术研究、公共服务等方面，提出建设性意见。分别研究欧洲和中国的博物馆的两篇文章，可作为博物馆建设和发展的参考。

学术主持

陈池瑜

目录



展览现场 Exhibition Scene

- 我本自由——刘绍荟从艺六十年艺术展 6
- 高山仰止——张伯驹、潘素伉俪艺术文献展 12
- 研讨会撷英 | 杜尚之后的艺术理论 16



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

- 梅兰芳绘画艺术的美学品格和形式特征 陈池瑜 21
- 留日画家与中国画改良 华天雪 28
- 超越物象：从“超越物象——当代摄影研究展”谈当代摄影创作的一种样式 罗静方 37



博物馆天地 The Field of Museum

- 博物馆：一种欧洲本源的全球性流行机构 著 [德]伊娃·玛利亚·森 译 钟子激 41
- 大学博物馆的美丽与哀愁 段 勇 53



经典赏析 Appreciating of Classic

- 浩气鼓荡，浑厚沉雄——康南海《归去来兮辞》下卷赏析 祖彦飞 56
- 从《山林精舍图》管窥宋旭与松江画派之影响关系 王洪伟 59
- 克劳德·莫奈与约翰·H·特瓦克特曼的两张风景画 仲清华 64



艺术资讯 Art News

- 清华艺博活动 67
- 清华艺博新闻 68
- 海内艺术资讯 69
- 海外艺术资讯 71

我本自由

——刘绍荟从艺六十年艺术展



1 / 展览海报

展览时间 / 2019年1月15日 - 5月5日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

策展人 / 苏丹

顾问 / 鲁晓波 刘巨德

项目协调 / 王晨雅 孙艺玮 秦宴明 梁春华

策展助理 / 高登科 陈立红

展览设计 / 王晨雅

视觉设计 / 王鹏 杨晖

展览执行 / 孙艺玮 兰钰 张明 张欣 蒋迎桂 李文辉 莫双华

英文顾问 / 章锐

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 清华大学美术学院

协办单位 / 清华大学美术学院绘画系 桂林师范高等专科学校

桂林市文学艺术界联合会 桂林创立文化

本次展览是刘绍荟从艺60年的整体呈现，分“民间魔幻”“白描万象”“雨林胆魂”“石头能量”“文明变体”“方外之道”“动画电影”7个单元呈现了刘绍荟多元化的艺术探索。

刘绍荟自20世纪60年代初在中央工艺美术学院求学，一直秉承学院的“大美术”理念。他早期的艺术创作虽多从实用美术出发，但其作品充分体现出当年全能型的艺术培养模式。刘绍荟打破了现代艺术、民间艺术、重彩艺术，以及东西方文化的壁垒，展览虽是个案，但从中国现代艺术的发展来看极具代表性。张仃先生曾提出“毕加索+城隍庙”的创作模式，刘绍荟则进一步拓宽了这种维度，从敦煌到现代重彩，从民间传说到动画电影，从传统笔墨到雨林胆魂，从文明对话到艺术抽象……刘绍荟在西南走出一条直面传统艺术的现代之路，为生命而艺术、为自由而表达。



2 / 展览入口

民间魔幻

刘绍荟认为，“魔幻”实指人的心理状态。刘绍荟的作品中，有对宇宙自然的敬畏，对时代民族的依附，对人格品质的恪守。他超越现实的想象力，神秘梦幻的潜意识，主观性情的自由流露……这一切都可以归结为“魔幻”二字。正因为有了“魔幻”，旧有的民间传统题材才有可能焕发新的生命力，从而得到现代观众的青睐。所谓“心有灵犀一点通”，这个“点”就是“魔幻”的魅力。

“民间魔幻”系列是刘绍荟创作数量最多、最能体现他的风格品质、最能代表他的主流倾向的一个系列。它包含着两个方面的含义：一是指题材和内容来源于民间传统题材；二是指“魔幻”。

白描万象

以线造型是东方绘画的精髓，也是中国画的基本功。20世纪80年代初，刘绍荟曾在云南西双版纳写生两个月，探索用线来表现热带雨林



3 / 展览现场

之风貌，雨林中树林、藤蔓、枝叶、花朵、溪流、光线相互交织、缠绕，构成浓、淡、粗、细的线条。邵大箴评述道：“他的线描写形传神、准确、简练，线的长短、粗细、疏密、斜正、浓淡、虚实……驾驭自如，活泼生动。”刘绍荟曾笑道自己是画树根起家的，他对白描一向非常看重。

在《叠彩远眺图》的创作过程中，刘绍荟脑海中一直浮现的是北宋张择端的《清明上河图》。北宋郭熙在《林泉高致》中说：“欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗列于胸中。”刘绍荟在山川游历之中，取其精髓，穷其要妙，其白描虽为南国风情，但奇峰雄峻、草木贲华、郁然有彩。

雨林胆魂

20世纪60年代初，张竹院长从云南西双版纳采风归来，举办了一个画展，被人比喻为“毕加索+城隍庙”。这条“民间艺术+西方现代艺术”的中西结合的路子，刘绍荟传承了下来，始终不渝。而西双版纳热带雨林情结，也贯穿了他的一生。1980年，刘绍荟、丁绍光、蒋铁峰等在云南的画家借李可染先生的座右铭“可贵者胆，所要者魂”作为旗帜聚集在一起。这个“胆”，就是敢于对当时的美术现状说“不”；这个“魂”，就是要归返绘画其本体之“魂”。1980年正值庚申猴年，



4 / 展览现场

他们取孙悟空大闹天宫的精神和魄力，组成艺术团体“申社”。

刘绍荟的热带雨林、石头、溶洞等系列作品，从勾线、装饰的手法中走出来，进入抽象的、用大笔抹出雨林这条路。热带雨林的胆魂出现在刘绍荟的画面中，他抓住物象的大结构、大部位。翟墨认为刘绍荟“找到了具象与抽象的黄金比”。

石头能量

刘绍荟的石头是人格化的象征，他的《石林》《石魂》《织金洞》与《生命之痕》一样，具有深山石林中穿行的生命经验。我们习惯于对玉的温润、太湖石的嶙峋、泰山石的厚重产生文化亲近感，刘绍荟则用自身的体验和绘画实践拓宽了我们对石头审美的维度。他对石头的观察一方面有地质学家的冷峻；另一方面又有艺术家的热切。溶洞深处，石头的精魂更加真实；石林密处，石头的能量持续升温。

石头，在刘绍荟看来是直接诉诸文化和生命的。《永恒的哲学家》中柏拉图、亚里士多德、老子和孔子与石头融为一体；《生命之痕》中石头峥嵘之中似乎有血肉；《织金洞》则似乎是生命能量的汇聚，石笋、石柱、石芽、石钟旗等成为能量的外化形式。自然鬼斧神工，石头孕育能量。



5 / 展览现场

文明变体

在刘绍荟看来，中华民族的绘画传统，有两条长流：一为民间装饰艺术；一为水墨写意文人画。好比长江与黄河，共同构成了华夏文化的宝库。民间装饰艺术传统可以从新石器时代的彩陶文化算起，最具代表性的则是敦煌石窟壁画。敦煌壁画表现的题材虽然多是佛教教义，但它的表现手法则为线与色彩的交织，即重彩。这些重彩壁画艺术品位极高，好似浓烈、沉郁的交响乐曲。它们不是由哪一个艺术家创造的，而是一代代艺术工匠前赴后继、积累而成。刘绍荟用西方现代艺术，激发敦煌壁画、吴哥窟，以及中西方神话的现代生命，创造出现代重彩承上启下、东西交融的文化格局。

刘绍荟的敦煌变体、吴哥窟系列、人与自然、世界文明壁画设计稿、女娲补天等都呈现出对文明解构的能力，图文相得益彰，呈现出一种独特的“文明变体”。

方外之道

老子曰：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”遵循“道法自然”的精神，即意味着画家对宇宙生命的感悟，对艺术自由本质的把握和升华。在刘绍荟看来，他追寻的“道”是一种形而上的人生信念。“道”是宇宙事物的本体和生命本原，也是有无相生、虚实相依的统一。“一



6 / 作品展示

阴一阳之谓道。”“阴阳”是生命的互动，构成了“生”的双向流动模式，表述的是生生不息的浑整世界，生动地概括了宇宙、生命乃至美学的对立统一。

刘绍荟近年的作品已经进入完全抽象的领域，但是他的抽象并不是毫无根据，而是直接来源于对宇宙图像、微观世界、精神图景的自由抒发和浪漫表达。方外世界是生命的实相，是刘绍荟一直追求的宇宙、生命与大道。方外之道，内化于心。

动画电影

刘绍荟重视在母体文明中寻求艺术发展和振兴的力量。远古岩画、半坡陶纹、佛、傣家村寨、佛塔、皮影、剪纸等这些符号在刘绍荟的画面里反复出现，并通过刘绍荟之手打破“次元壁”，进入到动画、电影等新兴媒介。《火童》获电影金鸡奖和国际美术片金奖，重彩连环画《花灯姑娘》再一次实践了他的艺术思想。讲述梁山伯祝英台故事的动画作品《蝴蝶梦》虽未上映，不过保留下来的手稿愈显珍贵。

与动画、漫画等大众媒介结合，是中央工艺美院艺术大众化、生活化的艺术理念，这种跨界的能力也是中央工艺美院“大美术”观念的反映，观者从张仃的《哪吒闹海》、张光宇的《西游漫记》中，可以看到这种学术渊源。□

高山仰止——张伯驹、潘素伉俪艺术文献展



1 / 展览海报

展览时间 / 2018年12月13日 - 2019年1月13日
展览地点 / 清华大学艺术博物馆二层展厅
策展人 / 薛良
展览执行 / 赵霄
展览设计 / 刘晶
主办单位 / 吉林省文化与旅游厅
承办单位 / 清华大学艺术博物馆
协办单位 / 吉林省长春市张伯驹潘素艺术品展示馆

2018年为张伯驹先生诞生一百二十周年，为了缅怀张伯驹、潘素二位先生对中国传统文化所做出的贡献，在长春张伯驹潘素艺术展示馆协助下，由清华大学艺术博物馆承办的“高山仰止——张伯驹潘素伉俪艺术文献展”，集中呈现张伯驹潘素伉俪及其生平好友如张大千、谢稚柳、黄君坦等文人雅士的书画、诗稿和信函，借此让广大公众近距离感受一代大师的风雅与高洁。

张伯驹（1898—1982），名家骥，别署丛碧，河南项城人。在书画鉴藏方面，张伯驹眼光卓绝，魄力惊人。潘素（1915—1992），张伯驹先生的夫人，字慧素，江苏苏州人。二人是近现代特殊文化语境下浸润的一代文化名流，其收藏中国古代书画的成就，被启功先生誉为“前无古人，后无来者”。仅从其自撰的《丛碧书画录》可知，在1960年以前，张伯驹所收藏的古代书画作品便有117件，虽然数量并不庞大，但却涵盖了中国的历代书画史。其中唐代及以前的



2 / 展览入口

书画珍品6件，宋代书画13件，元代书画11件，明代书画40件，清代书画47件。其中，如晋代陆机《平复帖》、隋代展子虔《游春图》、唐代杜牧《张好好诗》、李白《上阳台帖》、宋代范仲淹《道服赞》、宋徽宗赵佶《雪江归棹图》等，堪称是中国艺术史上的巨迹。

民国时期，由于中国社会动荡，大量珍贵的书画文物被贩卖出境。张伯驹先生为了使这些代表着优秀传统文化的珍贵文物“永存吾土，世传有绪”，在奔走呼吁的同时，不惜散尽家财，像《平复帖》《游春图》等作品，都是经张伯驹先生的努力才免于流落海外。可谓历经艰辛而初心不改，书写了近现代书画鉴藏史上的一段传奇。新中国成立后，张伯驹先生将所藏书画捐赠国家，更显其品格高尚。国难之际以一人之力守护文化命脉，太平之时又将毕生心血奉献于国，其成就已经远远超越一般收藏家。

除此之外，张伯驹先生在词学方面也造诣颇深，周汝昌先生评说：



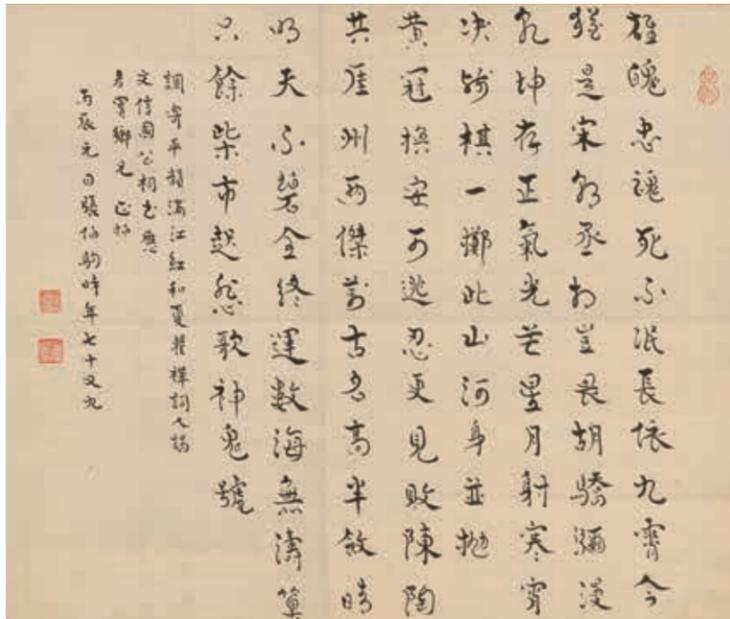
展览现场

15

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM



3 / 劳山潮音瀑 潘素



4 / 调寄平韵满江红 张伯驹



5 / 展览现场

“如以词人之词而论，李后主为首，张先生为殿，恐怕以后不易再产生这种真正的词人了。”其所著《丛碧联语》《金章宗词序》等重要诗词手稿也在展览中首次面世。张伯驹先生的夫人潘素亦擅丹青，早年习花鸟，中年转攻山水，晚年长于金碧青绿及雪景山水。潘素先生在民国时期曾任北平美术分会理事，新中国成立后曾任北京中国画研究会理事、吉林艺术学院教授等职。此次展览中展出张伯驹潘素伉俪不同时期的书画精品 53 件、文稿书信 60 余件，以及师友之间往来的翰墨 30 余件。

在展览中不仅能够领略张伯驹与潘素两位先生的丹青神韵，更能通过学术著述、诗词唱和与翰墨交谊，体会他们在特定历史语境下的精神品格与文化坚守，缅怀与传承民族文化精神。□



6 / 展览现场

14

研讨会

研讨会撷英 | 杜尚之后的艺术理论



1/ 研讨会海报

2019年1月12日，由清华大学艺术博物馆、中国人民大学文学院、文艺研究杂志社主办，清华大学艺术博物馆学术部、清华大学美术学院艺术史论系承办的“杜尚之后的艺术理论学术研讨会”在清华大学艺术博物馆四层报告厅举行。本次学术研讨会由陈岸瑛、常培杰召集并担任学术主持，葛秀支担任学术助理。

与会的14位专家学者分别来自清华大学美术学院、北京大学艺术学院、中国人民大学文学院、复旦大学哲学学院、中央美术学院、中国艺术研究院文艺研究杂志社、温州大学美术与设计学院、南京大学艺术学院、东南大学艺术学院、河北大学艺术学院、四川美术学院、上海大学美术学院等多家院校和机构。

杜尚的现成品创作以其智慧与极端楔入现当代

艺术史之中，吸引着一代代艺术家和理论家的目光。以《泉》为代表的现成品艺术，既回应了古典主义和现代主义美学体系，也深刻影响了20世纪50年代以后形成的“当代艺术”。

论坛讨论涉及六个议题：杜尚现成品创作的动机及其历史和理论意义；杜尚的《泉》与沃霍尔《布里洛盒子》的异同；旧前卫与新前卫、现代主义艺术与当代艺术的关系；现代主义艺术与前卫艺术的概念之争；前卫艺术在艺术理论与艺术哲学层面的理论总结及其问题；从前卫艺术视角审视中西方古典美学体系和当前的艺术生产状况。

研讨·上午场

学术主持：常培杰

1. 沈语冰（复旦大学哲学学院）

发言题目：杜尚之后的艺术理论——从观众的角度看

讨论当代艺术的观看之道问题。从古典艺术到现代艺术再到当代艺术的转化过程，伴随着一种观看方式（或体验方式）的变化，即从静观，到剧场，再到沉浸的演变。审美静观带有强烈的宗教内涵，它要求观众驻足凝神，像膜拜偶像那样直面一件伟大的艺术杰作。这种观看方式在20世纪60年代发生分裂。随着极简主义的到来，艺术家通过场面调度，将一个极简物（通常是现成品）作为艺术品展出，从而将观众带入剧场般的艺术现场。当代艺术的晚近趋势呈现为越来越强烈的虚拟现实特征，使观众产生悬置了幻觉一般的沉浸感。这一观看之道的演化与哲学和世界观的变化相关，即从主体性，到主体间性，再到具身性的转向。

2. 陈岸瑛（清华大学美术学院）

发言题目：从杜尚到丹托——走向自律的现成品

现成图像和现成物品在现代艺术创作中的运用并非始于杜尚。杜尚成为现成品之父，是因为他使得拼装作品中的现成物品独立出来成为单个作品，使得现成品创作手法成为易于推广的游戏规则。杜尚的《泉》成为当代艺术哲学钟爱的阐释对象，是因为杜尚的《泉》不在乎媒材也不在乎题材和形式，只追求超越于物质载体之上的某种意义或者观念，把不可见的关系属性看成是艺术品的属性之一，契合了阿瑟·丹托对艺术定义问题的思考，成为丹托艺术哲学的范例。杜尚试图通过反艺术品的现成品创作来颠覆艺术自律，然而，在丹托的阐释体系中，杜尚的现成品却成为“艺术世界”之内的艺术作品（尽管处于边缘）。那么怎样用丹托的艺术哲学来定义真实世界中丰富的当代艺术样式，是我们亟需思考的问题。

3. 李洋（北京大学艺术学院）

发言题目：褫夺与现成品艺术中的抵抗

我们需要重新分析杜尚的Readymade，这与其说让“什么是艺术品”这个问题变得模糊，不如说让“什么是创新”这个问题难以回答。杜尚的现成品艺术都不提供一种“新”，而是提了一种从当下（创造时刻）返回历史（已存在的物品）的方法。古罗马晚期的褫夺（spolia）建筑就是古代的现成品艺术，褫夺拆解了古代建筑的权威，把处在沉默位置上作为装饰的浮雕，建构成新的建筑。这些建筑中的“创新”无法摆脱“抵抗”而获得解释，创新与抵抗相互支撑无法分割，只不过抵抗的意涵往往隐藏在艺术品神秘莫测的新奇形式之下，被“创新”的惊奇与中性所覆盖。现成品艺术是用“未来的体制”（等待登场的观众）去重组“历史的空间”的方法。

4. 张晓剑（温州大学美学与设计学院）

发言题目：现代性视野中的现成品问题——论德·迪弗的杜尚研究

德·迪弗在《杜尚之后的康德》中熟巧运用的“比

较”（或“好像式比较”“类推”）之策略，可能借自于弗雷德、格林伯格、艾略特及至19世纪后期形式批评家的话语系统，这让他与一般社会学、艺术哲学解释现成品时常用的“空间模式”有明显区别，因而提供了理解杜尚乃至前卫艺术的新视角：从社会学角度，特别是从工业化及现代展览制度等方面，理解从绘画到现成品的转变；从美学角度，将“艺术”作为“专名”（而非概念）来改造康德的审美理论，提出前卫艺术就是制造“这是艺术”的命名活动；从艺术-政治的角度，通过与富有社会抱负的博伊斯的对比，说明杜尚的无政府主义及其前卫实践的特点和局限。

5. 高薪（南京大学艺术学院）

发言题目：审美弃绝与幻象的再生产——杜尚与“现成品”艺术

现代主义时期，艺术开启了一个不断放弃的过程，这个不断被放弃的东西，并非绘画、艺术或美学的可能性，而是一种特殊的有关艺术的概念。杜尚的“现成品”艺术是为艺术命名或对其可能性之设想中的一种。杜尚将艺术的这一原初性失落加以情欲化，并暗示出，艺术世界自此所能做的不过是通过哀悼、狂热以及忧郁来耗费自己（现在所发生的）；但与此同时，弃绝某物并不只是丢弃它。“现成品”艺术将这一“失落”的时刻登记注册到历史的意愿记忆中，并以此打开或召唤一个新的开始：绘画（或艺术）没有本质并非一件坏事，它朝向未来，并期待新生。

6. 唐宏峰（北京大学艺术学院）

发言题目：元图像——如何图绘理论

在图像理论中回应杜尚，按照现成品是关于艺术的艺术的逻辑，米歇尔用元图像（Metapictures）来描述一种特殊的图像，即指涉自身，说明图像的制作、图像的表意、图像的欲望，乃至反射观者的图像，即关于图像的图像。米歇尔之所以重要，在于他转换了思考的角度，图像不再是维特根斯坦或者福柯们需要处理的对象（objects），而是一个可以言说、行动、欲望的主体（agency）。米歇尔不想以任何一种现存

的理论、方法或“话语”来解释图像，而让图像自圆其说，其目的是图绘理论，而不是从外部引进某种关于图像的理论。米歇尔在探索图像作为一种思维的可能性，图像作为一种抽象思维、精神思维的可能性。

研讨·下午场

学术主持：陈岸瑛

1. 周计武（南京大学艺术学院）

发言题目：破框而出的艺术事件——解读杜尚的难题

杜尚开启的现成品艺术改变了艺术与艺术品之间的内在共生关系。它把艺术与艺术品剥离开来。它凸显了艺术品的物性（objecthood）和剧场性（theatricality），质疑并否定了作为专有名词的现代艺术观念，如艺术的真理性、自主性、在场性（presentness）和各门类艺术的纯粹性。作为动态的艺术事件，杜尚的艺术难题既揭示、否定了18世纪以来的现代艺术体系，也在审美现代性的视野中逐渐确立了新的艺术话语模式。这种艺术话语模式以艺术边界的消失为契机，正在建构当代的艺术理论体系。混杂、挪用、仿制、拼贴、模拟、戏仿、当代性等概念是这种理论体系中常见的批评术语。

2. 卢文超（东南大学艺术学院）

发言题目：是欣赏艺术，还是欣赏语境？——当代艺术语境化倾向及反思

当代艺术具有明显的语境化倾向。这种倾向表现在三个方面，即以艺术史和艺术理论取代艺术品的观念化倾向，以博物馆取代艺术品的体制化倾向，以艺术家生平取代艺术品的故事化倾向。人们越来越欣赏艺术的语境，而不是艺术作品本身，原因有两点，一是当代艺术存在材料低廉化和去技艺化的双重倾向，这使语境的作用凸显出来；二是先锋派的美学原则是“新”而不是“美”。当代艺术语境化倾向的现实原因是艺术体制为了维护自身的权力而有意为之，因此，“美的回归”是对此倾向的一种反拨。在欣赏

艺术时，我们既不能忽略语境，也不能忽略艺术作品自身，两者的契合是理解艺术的一把钥匙。

3. 王志亮（河北大学艺术学院）

发言题目：杜尚之后艺术理论中的“剧场”概念

杜尚留给艺术理论的启示主要集中在两个方面：其一是基于现成品去理解艺术融入生活的愿景；其二是基于展示空间去理解艺术家针对艺术体制发起的挑战。随着当代艺术的表现抑或行动类实践逐渐增多，“剧场”成为部分学者所使用的关键概念。当代艺术理论中基本存在两种主流的“剧场”概念：一是弗雷德依据“剧场”展开的艺术史和批评实践；二是毕莎普依据“剧场”重构的前卫艺术发展史。在这两者之外，德国学者汉斯-蒂斯·雷曼在《后戏剧剧场》中对60-70年代成熟的后剧场表演进行了详尽阐述。朗西埃则站在后剧场的对立面，以保守主义的姿态，对部分颠覆经典剧场的关系艺术提出了批评。讨论空间和剧场概念在帮助我们理解当代艺术实践中发挥着重要作用。

4. 王春辰（中央美术学院）

发言题目：艺术、当代艺术与哲学——艺术存在的必要关联

今天，我们面对的当代艺术，是一种全面性的范畴，对之的定义或界定超越了以往的哲学讨论，甚至可以说用传统的哲学概念无法讨论当代艺术。但又是一个很关键、重要的问题。当代艺术对本质主义定义的质疑恰恰显示了艺术概念的丰富性和弹性，甚至对本质的质疑成为了当代艺术的定义。从艺术到当代艺术到哲学的关联应该成为中国的学术命题，而不仅仅是批评的逃离，更不是创作的排斥。因此，我们今天的讨论需要现场的经验验证，同样需要契合当代艺术来临之后的全面的哲学思辨的讨论，即何为今天的艺术定义、何为今天的当代艺术定义，以及对它们的思辨如何构成哲学的思辨，从而有助于当代艺术的解放与创作。

5. 张颖（中国艺术研究院文艺研究杂志社）



2 / 研讨会代表合影

发言题目：作为记忆图像的《不可见的物》——兼论阐释早期贾科梅蒂的方式

《不可见的物》（L'Objet invisible, 1933-1934）它的意蕴向来众说纷纭。布勒东将之确认为超现实主义典范，克劳斯指出它是在巴塔耶影响下的原始主义风潮的产物。二者皆有启发性，亦有不够周全之处。借助于回顾贾科梅蒂早期文字作品，可以发现他并非一位被动的接受者，而是有着一贯的独立思考和完整的艺术观念。因此，更好的方式是将阐释的主线拉回到艺术家的主观性上来，以贾科梅蒂的自述为依据，借助博纳富瓦和威尔森的研究成果，把《不可见的物》主要确认为一个记忆图像。由此，既便于洞察早期贾科梅蒂的艺术观念，又能够展现杜尚所曾参与的超现实主义团体内部的歧异性。

6. 周彦华（四川美术学院）

发言题目：“十月”之后，还是后“十月”？——美国当代艺术史研究的话题和方法

《十月》杂志曾见证了后媒介、新前卫、机制批判批评等一系列话语交锋，奠定了西方战后艺术史研究的意识形态批评话语范式。但2017-2019年美国学院艺术年会（CAA）的报告，及其旗下的《艺术

杂志》（Art Journal）刊载的论文显示，当代艺术研究的话题大致向四个方面发展，逐渐超越了“十月”范式：一、多元文化、跨文化、跨国际的研究取代了文化本质主义的立场；二、新自由主义语境下，艺术介入社会的新感性对艺术和政治进行重新定义，成为对全球资本主义变革的潜在力；三、艺术中身体的具身性（Embodiment）对性别政治、生命政治、公共感觉（Public Feelings）和情感政治（Affective Politics）等的塑造；四、人工智能、新媒体等对本雅明时代“技术”概念的当代化，使传统人文学科向数字人文（Digital Humanity）转变。在研究方法上，当代艺术史研究结合区域研究、美学的政治、情感理论（Affect Theory）、生命政治、系统理论（System Theory）、赛博格美学（Cybernetic Aesthetics）、后人类和人类世（Anthropocene）等，超越了“十月”惯用的批判理论、精神分析、后结构主义、符号学等方法论，奠定了当代艺术史研究的理论模型。上述现象已经明确表明艺术史研究的当代转型已成定局。

7. 金影村（上海大学美术学院）

发言题目：杜尚之后的“新感性”——马尔库塞、桑塔格与朗西埃的解放路径



梅兰芳绘画艺术的美学品格和形式特征

陈池瑜

西方人的艺术理论和美学，常常将艺术各个门类的界限划分清楚，一般艺术家都在自己的领域进行创作，特别是视觉艺术与听觉艺术（包括音乐和诗），更是壁垒森严。德国美学家莱辛在《拉奥孔——论画与诗的界限》中，将诗（文学、戏剧）和画（绘画、雕塑等造型艺术）各自的表现媒介和表现对象严格区分。¹但中国传统艺术和美学，则是鼓励各门艺术互相借鉴。艺术家在了解所从事艺术门类规律的情况下，借鉴其他艺术的特点，补充到本门艺术之中，对于艺术创作来说是大有裨益的。如以书入画，诗中有画、画中有诗，诗书画印一体，这种将视觉艺术的书画，同语言艺术或听觉艺术的诗文结合起来，统一于画面，类似于综合艺术体裁，创造出融合视觉与听觉的平面艺术形式。

特别是文人艺术家，强调多方面的艺术修养，以提高自己的艺术品位，如宋代文豪苏轼，既是唐宋散文八大家之一、豪放派词人，也是北宋书法四大家之一，还是画家和文人画理论的创立者。所以，中国艺术理论和美学鼓励各门艺术交融，不同门类的艺术家在各门艺术特点中互相借鉴和互相启发，更好地增强自己所从事的艺术门类的形式表现力。在中国现代艺术家中，梅兰芳是融通戏剧表演与绘画艺术的代表。

梅兰芳（1894.10.22—1961.8.8）是我国现代著

名京剧表演艺术家，代表作有《贵妃醉酒》《天女散花》《宇宙锋》《打渔杀家》等。他以独特的表演艺术风格，开创“梅派”京剧表演流派，其表演艺术享誉海内外。梅兰芳同时还是一位知名国画家，他创作的人物画和花鸟画具有清丽雅致、潇洒自然的美学品格与形式特征。

梅兰芳作为表演艺术家名气太大，以致大家对他的印象主要是京剧表演艺术大师，不大了解他还是一位画家。例如刘厚生说：“梅兰芳大师一生只做了一件事，就是演京剧。”²实际上他从小就受到家风熏陶，祖父和父亲都画画，家里还有书画收藏及绘画方面的书籍、图册和画稿。他约20岁时，在表演艺术方面初出茅庐。1915年他从上海回到北京，交游渐广，朋友中有人书画收藏丰富，他在观赏中，更加喜爱书画艺术，并细心体会绘画中的和谐多样的色彩、完美的构图布局，认为绘画的这些形式美特征和戏曲艺术有息息相通的地方，思考戏剧和绘画的特点及相似点。他认为：“中国戏剧在服装、道具、化妆、表演上综合起来可以说是一幅活动的彩墨画。”³

基于这种认识，他自觉地从中国画中吸取一些对戏剧有帮助的养料，所以对绘画的兴趣日益浓烈，空余的时间就开始学画。后经罗瘿公介绍，拜王梦白为师，每周一、三、五请他来家里教梅兰芳作画。

杜尚对于当代艺术的一大作用在于最大限度抽离了艺术中的“感性”元素，从而对观念艺术产生了极为深远的影响。然而，随着20世纪的当代艺术在媒介的拓展、手法的多样化，以及不断挑战艺术惯例的野心，“感性的回归”成为一股持续冲击欧美文化批评领域的强大力量。这种能力我们可以称之为当代艺术中的“新感性”。“新感性”是对于当代艺术反美学或者去审美化的倾向，进行审美经验的重塑。当代艺术的“新感性”在马尔库塞那里，曾经被当作解放人性的工具。在桑塔格笔下，“新感受力”成为了实验性艺术对媒介、风格拓展的“语法”支撑。最终，在朗西埃这里，感性终于回到了它最初的模样，并成为了一股审美解放的力量。我们希冀感性在艺术中始终充当一个积极的角色，让它自在自为的同时，潜移默化地去优化当代艺术的审美秩序。

8. 常培杰（中国人民大学文学院）

发言题目：丹托之后的阿多诺——艺术定义的历史之维

所谓“丹托之后的阿多诺”并不是说丹托影响了阿多诺，从理论史来看阿多诺无疑影响了丹托，而是说可以通过丹托的研究视角和关注的问题，来反思和重思阿多诺美学理论中一些未能言明或仍显含混的相关问题。在前卫艺术冲击下，艺术外观上的变化带来的艺术自身和美学话语的危机，其中关键问题是如何定义艺术。艺术的本质或言定义问题之所以会成为20世纪美学的一个关键问题，源于前卫艺术造成的艺术作品与寻常物在外观上的混同，使得审美主体无法借助感官分区二者。这一问题既是丹托艺术哲学的起点，也是本雅明、阿多诺、格林伯格等人的美学与艺术理论隐而未彰的重要维度。历史化地理解“何谓艺术”，提示研究者放弃“元理论”的话语方式，即不再局限于对理论的复述、再研究，而是从具体现象和问题出发，借助这些理论解释现象和问题，同时反观和修正既有理论模型。

本次会议有两百多位听众参会。来自清华大学、

北京大学、中国人民大学、中国艺术研究院、中央美术学院、北京师范大学、北京语言文化大学、上海视觉艺术学院、东北师范大学、鲁迅美术学院、南京大学、首都师范大学等院校和机构的老师和同学在四场自由讨论环节中提出了很多专业性的问题，如现成品的自律和他律问题；如何思考东方创新的概念？审美判断、比较判断、概念判断、情感判断之间的联系是什么？元图像是否有人主观能动性思考在其中发挥重要的作用？沉浸式体验是不是对剧场性观看方式的超越？在沉浸式的艺术体验当中，艺术是否可以脱离实际的实在的物？后剧场的概念，对当代艺术而言，对观者是愈发强调参与，还是愈发要超越参与的关系？艺术在某种程度上是不是哲学的一种物化的表现？在杜尚之后，介入当下中国美学实践，怎样处理艺术与生活的关系？当代艺术创作者和艺术理论家他们之间的身份差别在哪里？当代艺术作品以观念为重，普通观众如何进入到艺术作品深入的语境里面？艺术家创作经验贫乏与当代艺术的困境问题；艺术介入社会的问题，等等。与会的各位专家对上述问题做了细致认真的回答，部分问题引发了专家们进一步的热烈讨论。

“杜尚之后的艺术理论”学术研讨会以杜尚为线索，14位专家从不同的角度对杜尚留下来的遗产以及杜尚所代表的艺术创作观念，进行了考古学式和历史性的梳理，并进一步整理了当代艺术家对他的思考，展示了和杜尚相关的一些当代的艺术理论，讨论杜尚对当代艺术影响以及“后杜尚”的转向。我们都意识到，当代艺术已经到了所谓“后杜尚”的时代，那些曾经成功接受过杜尚“小便池”检验的艺术理论，正在逐渐失效。所以，我们要提出一个新的问题，所有的那些来自于西方的艺术理论，是不是能够接受我们这个时代的检验呢？这是所有与会者将要共同探索的新话题。□

1 [德]莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社，1979年，181—182页。

2 秦华生、刘祯主编：《梅兰芳表演体系研究》，知识产权出版社，2016年，第3页。

3 梅兰芳：《学画》，载《梅兰芳书画集》，知识产权出版社，2015年，第3页。



王梦白将示范作品画好后，用图钉按在墙上，让他对临。王梦白教他揣摩别人作画的布局、下笔、用墨、调色，梅兰芳不但用这种方法来习画，而且还从中领悟到戏曲演员也要相互观摩，从观察、借鉴别人表演中来提高自己，这真是触类旁通。王梦白仔细观察鸟雀昆虫，如鸟儿起飞、回翔、并翅、张翼的种种姿势，作为写生的资料。梅兰芳从老师王梦白写生观察自然生物中受到启发，认为在戏剧创作表演中也要重视对生活的观察。

梅兰芳 1915 年后跟随王梦白学画，在其后的学画过程中，又认识了北京画坛的重要画家陈师曾、金城、姚华、陈半丁、齐白石等，有时他们在梅兰芳家相聚时集体创作作品。有一次为庆祝他的生日，几位画家朋友在他家合作一画，堪称精彩绝伦。凌植支画一株枇杷，姚华画蔷薇、樱桃，陈师曾画竹子、山石，王梦白在山石上画一只张嘴八哥，最后留给齐白石画的空白空间不多了。齐白石巧妙地在八哥嘴旁画了一只小蜜蜂，成了八哥觅食的对象，非常传神，立刻使全画生意盎然，传神生动。这些大师们的创作、交谈，有时对画理的探讨，都被有心人梅兰芳记在心里，所以梅兰芳和他们一起交游习画，起点高，进步快。

梅兰芳学画的时期为民国初期至 20 世纪 20 年代，正是北京画坛英才聚集，美术思想活跃、传统绘画继承与变革并举、新式美术教育兴办的大好时机。陈师曾 1913 年至 1923 年去世前，在民国教育部工作，同时从事绘画创作与教学，曾在北大画法研究会、北京美术专门学校任导师和教授。金城是北京中国画学研究会会长，其会宗旨是精研古法，博采新知，以保国画固有之精神。姚华、王梦白、陈半丁、齐白石都是活跃在北京画坛的重要画家，而且他们的艺术观点基本相同，都坚守中国画传统，光大中国画精神，注重中国画功力和弘扬文人画价值。他们也是“京派”绘画的代表人物，对北京画坛及全国画坛，都有举足轻重的作用。梅兰芳跟随这批著名

画家学画，从各家创作风格中吸取营养，运用到自己的创作中，使他的作品格调高雅、形式纯正。此外，梅兰芳学画的经历，还帮助他绘画的虚实关系及空间安排等方面体悟中国艺术的形式美特征，加强他对戏曲美的创造。后来，梅兰芳总结学画的收益时说：“我们从事戏曲工作的人，钻研绘画，可以提高自己的艺术修养，变换气质，从绘画中吸取养料，运用到戏曲舞台艺术中去。”⁴ 梅兰芳博采造型艺术的特点，用以丰富自己的艺术实践活动，这方面为艺术家树立了典范。如他主演《天女散花》中的亮相，就是从敦煌壁画和佛教浮雕艺术中的飞天形象中受到启发，模拟绘画与雕塑中飞天舞姿凌空而起的神态。他还谈到，“近年来看到龙门石刻和山西晋祠圣母殿里宫女雕像后从中吸取的神态”，创造了《穆桂英挂帅》中的一些身段。⁵ 梅兰芳的女弟子言慧珠学演梅派《洛神》，请著名戏剧家李健吾观看，李看后说，“能让主人公增加一点仙气就更好了”。言慧珠就此请教梅兰芳，梅对言慧珠说，“你多去寺庙看一些神女的雕塑”，仙气就有了。

1917 年康有为在上海发表《万木草堂藏画目序》，批判传统文人写意画，希望恢复晋唐工笔画和宋代院体画。1918 年徐悲鸿在北京大学画法研究会发表《中国画改良之方法》，认为中国画退步了，提出用西画写实方法来补救中国画。1919 年，陈独秀在《新青年》发表《美术革命——答吕澂》，提出要革“王画”的命（即清初王时敏、王鉴等人的绘画），这种美术革命、国画改良的思潮在北京有一定影响。但京派画家的主流是维护绘画传统，如陈师曾就针对徐悲鸿的退步论在清华发表演讲，认为中国画是进步的。他还发表《文人画之价值》，认为文人画的写意抒情符合艺术的本质规律，文人画的表意特性，与西方刚刚兴起的象征派等现代绘画发展方向在内在精神

4 梅兰芳述，许姬传等记：《舞台生活》，团结出版社 2006 年，第 460 页。

5 梅兰芳遗稿：《中国戏曲的表演艺术》，北京市政协文史资料研究委员会编《京剧谈往录续编》，北京出版社，1988 年，第 73 页。

上是相通的，对文人画的价值进行积极肯定。金城、王梦白、姚华、陈半丁、齐白石等，都坚持在继承传统文人画的基础上，再进行创新，稳步推进中国画的现代发展。梅兰芳周围的这些画家也是他的老师，这种对传统艺术的态度，对他的艺术观发生积极的作用。他从中国绘画中体悟中国艺术精神。无论是中国绘画还是中国京剧，都是中国传统文化的精粹，都应该传承发扬。1930 年，梅兰芳率团在美国纽约演出，获得很大成功。南加利福尼亚大学决定授予梅兰芳文学博士学位，在该校礼堂授聘仪式上，梅兰芳发表演讲，认为京剧的精神和中国传统文化的精神是一致的。在谈到京剧的艺术境界时，则将绘画的境界借用来形容京剧的境界：“中国大画家张彦远在他的《历代名画记》里有一段话，可借用来形容京剧的境界：‘顾恺之之迹，劲紧连绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意在笔先，画尽意在。’在中国，达到这一境界的是我的前辈谭鑫培和杨小楼先生。他们的表演显示着完美的中国戏曲表演体系。”⁶ 在此梅兰芳打通了绘画境界和京剧境界，由此可见，梅兰芳研习中国绘画及绘画史，对他理解京剧艺术特征起到积极的帮助作用。梅兰芳对传统艺术尊重的另一件曾轰动文坛的事情值得一提，1949 年 10 月底，梅兰芳参加全国政协会议后，应天津文化局长阿英邀请，返回上海途中率团到天津作短暂演出。11 月 3 日天津《进步日报》发表记者采访报道《移步而不换形——梅兰芳谈旧剧改革》，梅兰芳就新中国戏剧改革发表意见，认为要将京剧的思想改革和技术改革分开。京剧的技术原则上应该保留下来。因为京剧是一种古典艺术，有悠久的传统，我们修改起来也要更加慎重。不然的话，就一定会生硬、勉强。梅兰芳还说：俗话说，“移步换形”，



1/ 麻姑献寿 梅兰芳

6 转引自齐致翔《解读梅兰芳大师“移步不换形”之世纪之慨》，载秦华生、刘祜主编：《梅兰芳表演体系研究》，第 39 页，知识产权出版社，2016 年。

今天的戏曲改革工作却要做到“移步而不换形”。⁷虽然这一观点发表后，立即遭到质疑和批评，但其基本思想是正确的，反映了梅兰芳对传统文化与艺术的基本态度，即传承与保护包括京剧在内的传统艺术的技法和技术，也就是基本形式，应该是首要任务。这一观点的思想根源，和梅兰芳在绘画艺术研习与创作中，注重传统技法把握，是一致的。或者说，他通过向陈师曾、王梦白、陈半丁、齐白石等画家学习绘画，加深了他对传统艺术的理解，更加尊重传统绘画和京剧的形式规律，在此基础上，才能变革。他在京剧实践中的巨大成就，及齐白石等人在中国画方面创作的伟大贡献，足以说明，梅兰芳尊重传统艺术技术与形式规律的观点是非常正确的。

梅兰芳画佛像和仕女，曾得到过陈师曾和姚华的指导，金城绘画的谨严、王梦白的潇洒都对梅兰芳产生过影响。从梅兰芳收藏的十几张陈半丁扇面梅花来看，梅兰芳画红梅也仿学过陈半丁。梅兰芳得天独厚，在习画和画画的过程中能得到这么多著名画家的教授，加之他的天赋和勤奋，使他在绘画上很快成熟起来，并形成自己的特征。在一段时间里，他对绘画的兴致越来越浓，到了废寝忘食的地步，看见什么都想画，还专门养鸽子来写生作画，甚至将绘画作主业了。有一朋友见他画画如此执着，提醒他说，你画画只是为了从绘画中给演剧找些帮助，只是一种业余课程，像现在这样终日伏案作画，会影响演戏的进步。梅兰芳听了朋友的劝告，才调整时间，主要演戏，业余作画。

梅兰芳对绘画艺术的鉴赏力也是很高的，如他对陈师曾所画的北京风俗画评价很高，这批风俗画有说鼓书、拉洋片、卖切糕、跑旱船、水果挑等，他很喜欢这批画。陈师曾的风俗画是中国现代美术史上的重要作品，他认为陈师曾描写天桥杂技艺人



2 / 无量寿佛 梅兰芳

表演的画，都是他身临其境观察体验后才下笔的。“陈先生的风俗画既继承了国画的传统技法，又有强烈的生活气息，而且有自己的风格。”（梅兰芳《学画》）梅兰芳 1920 年秋天开始跟随齐白石学画，齐白石有一次说，我给你画草虫，你唱一段戏给我听。一次齐白石参加一堂会活动，进门后，没人迎接，因穿

着朴实，大家不知是谁。梅兰芳赶紧迎接，并请齐白石坐前排，向大家介绍，大画家齐白石是他的老师。齐白石后题诗：“而今沦落长安市，幸有梅郎识姓名。”梅兰芳评价齐白石有丰富的生活知识和天才，其作品“疏密繁简，无不合宜，章法奇妙，意在笔先”。

梅兰芳的人物画有《天女散花》《无量寿佛》《达摩渡江》《观世音菩萨》《人物·女子》等。这些人物画作品发挥传统国画以线造型的特点，人物神态逼真传神。《天女散花》中的天女衣带飘举，具有顾恺之用线细劲爽利的特点，其神态端丽，手举花篮，倒撒鲜花，落英缤纷，美轮美奂。《洛神》中的洛神在云气中飘走，回首顾盼，若有所思，其衣物飘带随风起舞，线条起伏变化而富有律动的形式美感。

梅兰芳的花鸟画成就较大，他二十多岁时在上



3 / 春消息 梅兰芳

海曾见过吴昌硕，亲聆吴的教诲。他拜师齐白石，受齐白石影响较大。齐白石对徐渭、八大山人和吴昌硕佩服得五体投地，特别是受吴昌硕大胆用色的启发很大。梅兰芳亲见齐白石画花卉，重用西洋画、大红大绿，艳而不俗。梅兰芳收藏有吴昌硕、齐白石的画作多幅，他经常赏鉴与揣摩两位花鸟画大师的画风与技法。20 世纪写意花鸟画的主流样式，应该是吴昌硕、齐白石的风格图式。梅兰芳属于这一流派，如他的《月季》《荷花》《花卉》《兰花》等，色彩富丽，枝繁叶茂，而多幅花鸟画中的鸟雀、昆虫，如蜻蜓、蝥蛄、蜜蜂、鸽子、苍蝇、雏鸡、小鸟，都画得生动逼真，与花卉草木等环境和谐统一，增加了花鸟画的情趣。

梅兰芳的花鸟画，在画梅、竹、松、柳、山石方面，富有个性特征和创造力。他特别注重画面的构图布陈，经营位置，虚实关系以及笔墨造型，常常出奇制胜。如乙酉（1945 年）年所画《梅竹》，竹枝劲利，墨梅枝杆挺直、直穿画面，像利剑出鞘，竹子和梅枝从左向右伸展，给人以横空出世的感觉，表达梅竹刚劲坚毅之性格特点，应是梅竹画中比较特别的一幅。戊子（1948 年）年所画《花鸟》，在用墨石所画向上叠积的山石上，站立一山鸡，张嘴朝着梅树上的红梅花朵，似乎发现了什么食物，神态警觉。画面红色的梅花和墨块山石形成对比，而山鸡拖着长尾，其神态逼真，眼睛圆睁，传神写照，使画面丰富而生动。

1944 年（甲申）所画《松》，松树健壮，中段树干从左下向右上斜立，松针密布，并题款“岂不罹霜雪，松柏有本性”，岁寒而知松柏后凋，梅兰芳画多幅松图，有横卧、有挺立，都是以松柏寓志，借景抒情，表现傲然挺拔、坚贞刚毅的人品精神。另一作品《柳、雀、鱼》画柳树绿叶垂挂，枝干横过画面，站着一鸟，仰身下瞰，看着水中小刁子鱼在自由游嬉，传递着某种惊奇、关爱或想觅食的信息。此件作品，画面真是惠风徐来，春光丽日，杨柳绿叶，

⁷ 张颌甲：《移步而不换形——梅兰芳谈旧剧改革》，载《进步日报》1949 年 11 月 3 日第 3 版。



4 / 梅花 梅兰芳

无限生机。

梅兰芳画梅是他绘画题材的一大特征，他对梅花、梅树情有独钟，设有“梅花诗屋”。他的梅花题材绘画，可分三大类：一是红梅；二是墨梅；三是扇面梅。

梅兰芳所画红梅枝干遒劲，梅花妖艳绽放。如所画的《春消息》，树干苍劲峥嵘，横卧而往上扬，传达严寒已过，春天来临，呈现喜庆祥和气息。据说此画是得知日本兵打败后的消息而画，包含着庆祝抗战胜利的丰富情感内容。梅兰芳收藏有十多幅陈半丁的梅花图，其中红梅图就有七幅。陈半丁的扇面红梅，因扇面空间所限，多为梅树横斜在画面，梅枝洒脱，红梅润染，自由飘逸。梅兰芳在学习陈半丁画梅时，又别开生面，画中大多画一二株梅树，一般为立轴构图，用笔刚劲有力，梅树昂首向上，梅花大小错落，给人展现无限春光、朝气蓬勃的生命理想境界。梅兰芳所画墨梅，更加自由奔放，将书法用笔运用于画中，将梅的浓淡干湿形成对比，以墨点积成树干，树枝有的用枯笔、飞白画出，奔放有力。有的梅干虬曲、折转，有的偃卧起伏，奋力崛起，可谓姿态多样，表现出自然生命的顽强力量。梅兰芳的墨梅，个性分明，表现手法多样，笔精墨妙，创造了新的水墨梅花形式，具有较高的艺术和美学价值。

梅兰芳画多幅扇面画，以画梅花为主，可能受到陈半丁的影响。梅兰芳画扇面梅花，根据扇面空间特点，进行布局，亦根据扇面材料特点，往往画得宁静淑雅，舒展从容，表现出很高的艺术品位，正如我们古代画论中所云：“人品高，艺品不得不高”。他画花卉，清新自然，如丁亥年送给孟卿和若存两张花卉作品，红花绿叶，用笔自由挥写，寥寥几笔，呈现一片繁花似锦的自然生趣。此外，这些扇面画正面作画，有梅花、松树、花卉等，背面曾请程砚秋、爱新觉罗·溥侗、潘公展、董石良等人题识，真是书画合璧，相得益彰，使书画两种艺术统一于扇面之中。

中国绘画构图美的特征之一，即画面留白，形成简约、纯静的形式特点。中国画讲究“计白当黑”“无中生有”“无画处皆成妙境”，留白处是湖水、云天、月光、晓雾，如元代倪瓒画面大块留空，其作品形式具有“一河两岸”特点，河水与天空均留白形成

水天一色、开阔平远的境界。汪士慎诗赞倪瓒：“清閼阁主闲来笔，一纸江天无处疏。”这正是虚中有实，境生象外，倪瓒的云山野水，孤鹤野林，确能引起我们丰富的审美想象。梅兰芳深刻领悟中国画的这一特点，他无论画人物，或是画墨梅、红梅、竹石、松柏，背景都留白，主体形象突出，画面单纯明静，观众可以将留白处想象为天空、风云、河水，这种空白和画中的梅花、竹石、草木合成完整的审美形式。如他于甲戌年八月所画《花鸟》，画的上半部分，用浓墨画出松枝，从右边横空而出，小鸟蹲立枝上，用花青画出劲健的松针，松树的主干却留在画外。此画下半部分画出河边几丛野草，一丛兰草飘洒向上，与松枝呼应成趣。链接二者的是空白，即天空、河水，真是虚中有实，虚实相生。他画的一幅露根兰也在构图上颇具心机。嫩绿的兰草自由飘逸，两瓣红色兰花点缀其间，兰草根须用墨色写出，整株兰草从右下向左上伸展，周围全留空白，仿佛为兰草留下充足的生长空间，画面干净利落，虚实相生。他画立轴着色荷花，两片宽大的绿色荷叶一高一低占据画面中间，一枝为红色荷苞，另一枝为绽放的白色荷花。画中并未画出水面，但留白处使人感到荷花在湖水中旺盛地生长，这正是中国画的神奇景象，无中生有，实景和空白都是画中必需的形式因素，“无画处皆成妙境”！在中国戏曲中，骑马奔驰，并不需要真马上阵，而只要演员做出骑马的动作，扬起鞭子，观众就会用想象将骏马奔腾的情景置于眼前。舞台上一张桌子、两个凳子，人物活动的建筑空间和家具，似乎已应有尽有。演员表演黑夜中的打斗，在灯光明亮的舞台上，只需用手臂伸出做一摸索的动作，观众就感觉到摸黑打斗的情趣！戏曲的这些虚拟动作，也是一种有无相生的艺术表现。梅兰芳通过创造绘画中的虚实相间的审美形式，更能够帮助他在舞台上创造有无互生的戏剧情景。

梅兰芳的花鸟画，还具有清新雅致，自然生动的审美特点。李白诗云“清水出芙蓉，天然去雕饰”，

道出中国诗画艺术自然天成的审美意境。梅兰芳所画花卉，枝叶朴茂，红花绿叶，一片生机。由于他师法花鸟画大师齐白石和陈半丁，对草木鸟虫的表现狠下功夫，特别是能在花卉草木中恰到好处地安放鸟虫，使画面生动自然，情趣横生。如丙寅四月画的墨荷花，几株荷花挺立画中，两只蜻蜓从上方飞向荷花，使画面顿现生机。《花卉·蟋蟀》，一斜立大石旁，一株海棠独放，地面杂草丛生，三只蟋蟀神情专注地在寻觅食物。《牵牛花》中，围绕牵牛花的红花绿叶，数只蜜蜂上下飞舞，野趣盎然。《雏鸡》一画，浑圆大石边，三只小鸡正在草地中寻找虫子，憨厚可爱。《老鹰》一画，蹲立石头之上的老鹰，目光紧盯水中游鱼，锋利之势跃然纸上。这些作品，毫无雕琢之感，意到天成，自然生动，其意境可谓采采流水，蓬蓬远春，碧桃满树，风日水滨，呈现出中国艺术中“落花无言，人澹如菊”“幽人空山，过雨采苹”的审美意象，梅兰芳其人其画其艺皆能“与道俱往，著手成春”！⁸

梅兰芳收藏的作品有清代邹一桂的扇面山水外，大部分为现代画家的作品，其中有吴昌硕、黄宾虹、陈师曾、姚茫父、萧俊贤、萧谦中、陈半丁、王云、徐悲鸿、余绍宋、汤涤、叶恭绰、吴湖帆、王震、丰子恺、郑午昌、汪亚尘等人的绘画作品，以及潘公展、张宗昌、马一浮等人的书法作品。这些作品对于研究中国现代美术史是有帮助的。梅兰芳绘画作品继承中国文人画适情达意，写心言志的传统美学精神，建立绘画与表演艺术的桥梁，其花鸟作品，趣雅品高，画面形象朴厚清敦，笔墨形式自然成趣，具有独特的审美意味，是中国现代水墨写意花鸟画的重要成果之一。同时，梅兰芳的绘画作品亦反映了现代戏剧家在绘画创作中的代表性成果，对我们研究戏剧表演艺术与绘画艺术的相互融贯与借鉴，提供生动的资料。梅兰芳的绘画作品具有独特的史学价值和美学价值，是值得现代美术史家高度重视的一个典型案例！○

8 [唐]司空图：《诗品》。

留日画家与中国画改良

华天雪

小引

甲午之役，天朝大国为蕞尔岛国击败，随后之《马关条约》丧权辱国，举国上下，均受莫大刺激，一时间维新、复兴、变法、图强的呼声遍于全国。有人夸张地形容，“一夜之间”结束了中国古代史、揭开了中国近现代史。之后的一切思想文化乃至政治运动，均可看作由之促成的直接或间接的结果。清廷经此冲击，对日本由忽视转为崇拜，社会变革遂以明治维新为蓝本，尤其君主立宪体制最能满足清廷的心理需求，与洋务运动以来“中学为体，西学为用”之主张亦能吻合。

欲图强必需培养人才、兴办新式教育，虽然很多书院改为学堂，也出现了很多私立学校，但一时既无统一章程，程度参差不齐，接纳力亦无法满足需求，于是仰赖他国——留学（游学）成为共识，自1896年5月清廷派出首批13人赴日留学开始，“留日”渐成风潮乃至运动。

1898年6月上谕将张之洞的《劝学篇》颁布各省，其中之《游学篇》所谓“至游学之国，西洋不如东洋。一、路近省费，可多遣；一、去华近，易考察；一、东文近于中文，易通晓；一、西书甚繁，凡西学不切要者，东人已删节而酌改之。中东情势风俗相近，易仿行，事半功倍，无过于此”。几成留日之宣言，进一步助长了留日的热潮。

几乎与《劝学篇》颁行同时，清政府出台《游学日本章程》，明令派遣留学生赴日，留日遂成一

项国策；继而又拟订《奖励游学毕业生章程》（1903年）和《考验出洋毕业生章程》（1904年），在1905-1911年间共举办7次留学毕业生考试，合格者分别授予出身与实官，堪称新式科举。这在留学之风初开，人们的思想未能彻底转变之际，未尝不是重要的鼓动。虽然清廷的留日政策始终不够周详，并一改再改，但这种由政府倡议和推动之力不可谓不大。同时，日本方面则有欲藉培养中国人才之机培植亲日势力的企图心，并不断派员游说中国政要向日本遣送留学生。可以说，留日能成为一场声势浩大的运动，是中日双方共同作用的结果。另外，我们发现，在这个时期，留学和游学几乎是同一个概念，“留学”在至少1937年前的留日运动中，始终是一个包含了“游学”的宽泛概念，这一点也适用于“美术留日”。

正如张之洞所言“西学甚繁，凡西学不切要者，东人已删节而酌改之……若自欲求精求备，再赴西洋有何不可”，留日是为间接学习西学。中国人早已认识到西学的重要，理应直接到西方学习，却不承想师法西方的日本首先成为中国人学习西方的理想去处，历史之诡谲着实令人感慨。

1896-1906年为留日的速成教育时期，主要解决对中学程度诸学科的基础教育需求，而非高等或专门教育。因日本在1905年日俄战争中的胜利和清廷诏废科举的举措，1905-1906年的留日人数激增至每年至少八千人，一时竟如“过江之鲫”，达到历史高峰，远远超出了日本的接纳能力，教育

水准大幅下滑。于是，1906年清朝学部开始限制速成科学生出国，规定具有中等以上学历、通日文人方可留学，且修业期限须在三年以上始可毕业，留日才渐渐正规起来。自1907年起，留日生数量回落，初期留日就此划归一个段落。随着国内新式学校的增多和多达六百余日本教习赴华从教，留日普通教育逐渐被取代，“留日”开始转向高等、专门教育，但因甄选严格，进入正规学校学习的比例较低，直至民国初年，“留日”在学业水平上与真正的“留学”还依然有相当的距离。

美术留日概况

近代中国是在国门被迫打开后，借助外力的强烈刺激和挤压，仓促向近现代迈进的。就美术而言，这个“外力”便是留学。留日即起点。它与之后的留欧、留美、留苏共同连贯起20世纪异样的美术景观，由留学生们带回的从技巧、方法到观念、制度等各个方面的“新知”，逐步而彻底地改变了传统中国美术的生态与格局。但在中国近现代美术史研究中，关于清末以来中日美术交流方面的问题，跟中日间其他问题一样，因两国关系频繁、复杂的变化，始终未能给予足够的重视。

在留日普通教育阶段，“美术留日”几乎没有参与，它是在高等、专门教育阶段才开始进入到留学场域中的。以1905年9月入读东京美术学校的黄辅周为标志，“美术留日”正式拉开帷幕。刘晓路曾多次使用了一个数据，即1902-1949年间留日著名中国美术家多达300人以上，在日本女子美术学校留学的中国女性也达300人之多，即共约六七百人，但未指出这个数据的来源。无论如何，在留日的五万之众中确属极小的部分了。据实藤惠秀在其《中国人留学日本史》中所附《历年毕业于日本各校之中国留学生人数一览表》，1901-1939年间毕业于日本139所官办与私立大学、高级中学、专门学校、陆海军学校、艺术7校、女子



1/ 关良 《三打祝家庄》 年代不详 纸本设色 52.5×38 厘米



2/ 丰子恺 《香稻》 年代不详 纸本设色 26.4×33.6 厘米

学校等不同专业的中国学生共 11966 人。其中包括东京美术学校在内的“艺术 7 校”只有 72 人，比例之悬殊亦可见一斑。

吉田千鹤子著《近代东京美术学校留学生研究——东京美术学校留学生史料》一书附表《参观东京美术学校的中国人（明治 36-42 年）》，显示了 1903-1909 年的六年间，中国政府各级机构派遣的考察人员有 685 人（翻译除外）之多，包括少数师范学校教员、在读学生、知县、翰林院编修、补用道、学堂监督、学事视察员、户部主事、内阁中书、翰林院侍读、制度视察员、提调、提学使、考察学务员、参赞官、学务委员、翰林进士、知州、县丞，等等。不难发现，早期的考察者以公派的官员为主，他们是最有力的信息传播者，也是美术留日的潜在推动者。

刘晓路在《近代中国著名美术家赴日留学或考察一览表》中，所列 92 名美术家将大陆和台湾（12 人）留学、游学、考察、观摩等各种状况混合在一起，今天看来，该表不仅存在诸多史上的出入，其混为一谈的处理方式也不利于分析和揭示问题。据笔者粗略统计，1937 年前，大陆美术家赴日考察（包括观摩、办展、访问、讲学、交流等多种方式）较为著名者有：苏曼殊、杨白民、邓尔雅、李毅士、周湘、姜丹书、刘海粟、王震、张聿光、朱应鹏、钱瘦铁、金城、周肇祥、吴镜汀、溥儒、俞剑华、林风眠、潘天寿、王子云、黄君璧、陈小蝶、黄新波、吴湖帆、王梦白、乌始光、徐悲鸿、钱化佛、季守正、王陶民、胡若思、王济远、潘玉良、金潜庵、王个簃、吴仲熊、吴杏芬、孙雪泥、李秋君、李祖韩、郑午昌、叶恭绰、郑曼青、柳亚子、于右任、郑川谷、郑孝胥、马企周、胡蛮（王钧初）、尚莫宗、哈少甫、郑仁山、陈鉴等。

1905-1937 年间，大陆赴日美术留学生较著名者有：何香凝、黄辅周（二南）、高剑父、李岸（叔同）、曾延年（孝谷）、高奇峰、高剑僧、陈树人、



3 / 陈树人 《淡黄杨柳舞春风》 1942 年 纸本设色 135.5×61 厘米

郑锦、黎葛民、鲍少游、严智开、俞寄凡、江新（小鹤）、陈洪钧（抱一）、许敦谷（太谷）、胡根天（毓桂）、汪亚尘、朱屺瞻、关良、丰子恺、张善孖、张大千、陈杰（之佛）、卫天霖、丁衍庸、王道源、司徒慧敏、丘堤、刘启祥、金学成、王石之、谈谊孙、雷毓湘、方明远、滕固、李廷英、黄觉寺、许达（幸

之）、胡粹中、周轻鼎、周勤豪、关紫兰、唐蕴玉、李东平、乌始光、王济远、谭华牧、高希舜、倪貽德、王文溥（曼硕）、方人定、杨荫芳、黄浪萍、乌叔养、李桦、谢海燕、黎雄才、汪济川（洋洋）、周天初、符罗飞、林达川、林乃干、俞成辉、曾鸣、苏卧农、赵兽、梁锡鸿、傅抱石、刘汝醴、萧传玖、陈学书、左辉（杨佳福、杨凝）、宋步云、杨善深、王式廓、常任侠、沈福文、阳太阳、祝大年、黄独峰、何三峰、苏民生、陈丘山、万从木、谭连登、陈盛铎、蒋玄怡、李世澄、王悦之（刘锦堂）、陈澄波、郭柏川等。此外尚有不是留学美术，但多参与美术活动的鲁迅、陈师曾、姚茫父、经颐渊、邓以蛰、余绍宋等。

上述考察者中的李毅士、周湘、王子云、刘海粟、徐悲鸿、林风眠等，后来留欧或游欧；留日后，再留欧者，只有江小鹤、滕固、周轻鼎、符罗飞等，并不普遍。这个阵容涉及了中国画、油画、版画、雕塑、工艺、图案、美术史论等类别，艺术追求涵盖了从传统到现代的极为丰富多样的面貌，回国后参与了从教育、出版到展览、社团等各种美术工作。也就是说，这些有赴日经历的美术家遍布于民国以至建国后的整个中国美术界。据粗略统计，能与“留日”相媲美的只有“留法”，而从数量上看，“留日”又略胜一筹。

1905-1937 年间除东京美术学校（以下简称“东美”）之外，与中国美术留日相关的日本美术教育机构主要有：白马会绘画研究所、女子美术学校、藤岛洋画研究所、太平洋画会研究所（太平洋美术学校）、女子奎文美术学校、水彩画讲习所（日本水彩画会研究所）、京都高等工艺学校、关西美术学院、东京府立工艺学校、川端画学校（川端绘画研究所）、本乡绘画研究所、日本美术学校、文化学院美术科、东京高等工艺学校、帝国美术学校（多摩帝国美术学校、武藏野美术学校）、二科技塾、日本大学艺术学园美术科等。其中，1909 年由川端玉章创立的川端画学校，因从 1913 年起由东美

的藤岛武二主持西画教学，所以一度被视作“东美”预备学校，仅 1915-1931 年间，就有约 120 名中国学生就学于此。其中的 26 人从这里考入“东美”——高约 22% 的“东美”录取率，使得该校成为“东美”之外中国美术留日最重要的场所。

“东美”作为当时日本唯一国立的美术学校、留日学生心中的殿堂，其关于外国留学生的相关规章制度和招生、学习等情况，可以视作留日的风向标。虽非美术留日的全貌，但极具代表性，从中可以窥见当时美术留日的基本情况。关于该校中国留日美术生的史料，目前最有价值的著述是吉田千鹤子《近代东京美术学校留学生研究——东京美术学校留学生史料》。

根据该书，“东美”自 1900 年开始招收留学生，大致根据此年之《关于文部省直辖学校外国委托生的规程》和 1901 年修订之《文部省直辖学校外国人特别入学规程》，“把持有外务省、驻外公使馆或驻日的外国公使馆的介绍信作为入学第一条件，其余均由校长据文处理，条件极为宽松”，最初的二十多年基本是“随机应变地把外国学生作为选科生来接收”的状态。虽然各学校可以附设一些细则，但“东美”直至 1924 年才设立了自己的细则。

该书之《表①东京美术学校外国人入学状况（1896-1937）》及《东京美术学校外国人留学生名簿》提供了最基本的史料，有必要具体分析。

鉴于中国首个留学该校的学生为 1905 年的黄辅周，所以我们只截取以上两个材料中 1905-1937 年的部分。关于这个部分，在人数上有 1 人之出入，即前者显示之中国留学生进入该校人数为 85 名，后者则为 86 名，或许是前者未将 1928 年西洋画科之“学科听讲生”陈述列入之故？不能确知。

依前者，从 85 人之数的入学情况看，该校设立学则细则的 1924 年是个分界，该年不仅没有一个中国学生入学，整个学年的各个系科也只接收了

4 / 丁衍庸 《猫石鸟》 1978年
纸本水墨 138.2×34.4 厘米

4名朝鲜留学生，为前后几届人数最少的一年。85人中有10人来自中国东北地区，其中1930年之前的4人算在中国留学生名额内，其余6人来自1934-1937年间的日据满州（5人）和日据关东州（1人）。所以，这个时间段内被称作“中国留学生”的入学人数实为79人。

这79人中，1912年之前有13人，录取率为100%；1913-1923年申请者61人中录取39人，录取率约为64%；1925-1937年为111人中录取27人，录取率约为24%。如果以1924年为界分为前后两期的话，后期录取的人数和比例均低于前期，但报考人次却呈增长之势，尤其是1925-1931年竟高达54人次之多（录取16人，录取率约为30%）。而在“九一八事变”后、伪满州国成立之初的1932、1933两年，则仅有9人次报考，但无一录取，说明国势、政局的动荡对美术留学也同样有着决定性影响。

这79人中毕业者46人（包括东北地区1人），其中4人在20年代即去世；79人中有33人在就读或长或短的时间后，多因未能继续缴纳学费而被除名。其中1934-1937年入学的11人中，除3人提前退学外，其余8人均在“七七事变”后的9月11日集体离校。46名毕业生中，1924年之前入学者35人。

从以上数据可以看出，1924年后，该校录取中国留学生的人数和比例均大幅度降低，但从申请人次所反映出来的报考意愿看，却呈大幅增长之势，这对业界几成定论的“美术留日”在20年代后逐渐萎缩、式微或转向留欧之类的认知，是一定程度的校正——1925-1937年111人的报考数，至少不比同时期的巴黎高等美术学校或世界其他任何留学国的学校低。准确地说，20年代后留日与留欧是两条程度相似的并行线。因为无论如何，“文同、路近、费省”都始终是优势，而文异、路远、费昂的欧洲还是无法完全取日本而代之。至于录取率降

低，或因学校规章的调整，或因录取更为严格，或因生源质量不如从前等，应是各种因素合力的结果。如果从好生源流失的角度看，1924年又未尝不可以作为美术留学朝欧美转向的一个分界。

该校中国留学生之名义有多种：1915年之前入学的20人为“撰科生”；1915-1923年的28人为“选科生”，此外还有2名图画师范科之“别科生”；1925-1937年的26人为“特别学生”，其中1人为西洋画科“学科听讲生”。又，在1905-1937年间，共有2名中国大陆留学生报考本科，但均未被录取，而朝鲜有112人报考、13人被录取，中国台湾有40人报考、5人被录取。也就是说，该校中国大陆留学生均非本科生，连申请人次也大大逊于朝鲜和中国台湾。

关于这些名义，吉田千鹤子在其著述中有部分说明：该校西洋画科的各种教学规章在屡经变更后，于1905年正式确定下来。按规定，该校只招收16-26岁的男性。正规生和撰科生有很大差别，正规生是4月进入预备科，学习一个学期的基础课，到7月参加考试，合格者在9月升入本科各科，再学习4年，最后一学年为毕业期，进行毕业创作，合格后即可毕业。撰科生则在9月份入学，基础课学习跟本科生一样，差别是本科生的一些必修课如解剖、远近法、美学和美术史（包括西洋绘画史和西洋雕刻史）、历史和考古学（包括西洋考古学和风俗史）、外国语、体操、用器画法、毛笔画、教育学和教授法（只有要当老师的人才上的课）等，撰科生只要求必修其中的用器画法、解剖和远近法，其他课程自愿修习，不参加考核。其他系科虽然课程安排上会有不同，但撰科生与本科生的差别是一样的。“撰科生”的名义持续到1913年；1914-1924年出现“选科生”，推测与“撰科生”类似；1925-1937年以“特别生”为主，“选科生”还少量存在，想必二者应是有所区别的，但该书并未对这两个名词作具体说明。但所有这些名义之下的留

学生在专业水平方面应该均低于正规生或本科生。

关于“选科生”之称谓，在1907年8月17日《时报》所刊上海的图画音乐专修学校之招生广告中也出现过：“本校第一班已毕业，下半年添设手工，一年毕业，额百人，聘请中外名师教授铅笔水彩画、单音、复音、美术手工、教育手工，又添东文，每复口四时，学膳宿费等半年五十五元，选科二十元，入学时缴齐。”从学费的差异，可知“选科”为选修部分课程，其名应来自日本，且与东美之“撰科”几乎是一个含义。

当时的东美共6个系12个专业：日本画、西洋画（油画）、雕刻（分塑造、木雕、牙雕三个专业）、工艺（分图案、雕金、锻金、铸金、漆工五个专业）、建筑和图画师范。中国留学生在各系具体分布为：日本画3（6）、西洋画57（142）、雕刻8（17）、工艺8（16）、建筑1（1）、图画师范2（4）。其中，图画师范科学制三年，其他为五年。可见，76%的申请者报考了西洋画系（油画系），该系的入学学生数也占到72%，与报考比例大体相当——这些系科的申请人数与录取人数的各种比例关系，或许推之于整个“美术留日”也是大抵适用的。

因为该校西洋画科和雕刻科塑造部的教师都是从法国留学回来的，这对于意在学习西洋艺术的中国学生来说，这两个专业成为热门之选合情合理。校方也是出于这方面考虑，尽量满足更多申请者的愿望。

在吉田千鹤子的著作中还载有西洋画科教学的大致情况：该科分5个班或5个教室，第一教室接收一、二年级学生，一年级教授用木炭临摹标本和画石膏像，二年级教人体写生，以及铅笔、水彩、油画的静物和风景。第二、三、四、五教室接收三、四年级和毕业期、研究科的学生，从三年级开始逐渐减少木炭画学时，转向以油画为主。三年级主要画人物速写以及水彩、油画的静物和风景，四年级是人物速写、静物写生、衣服写生、水彩构

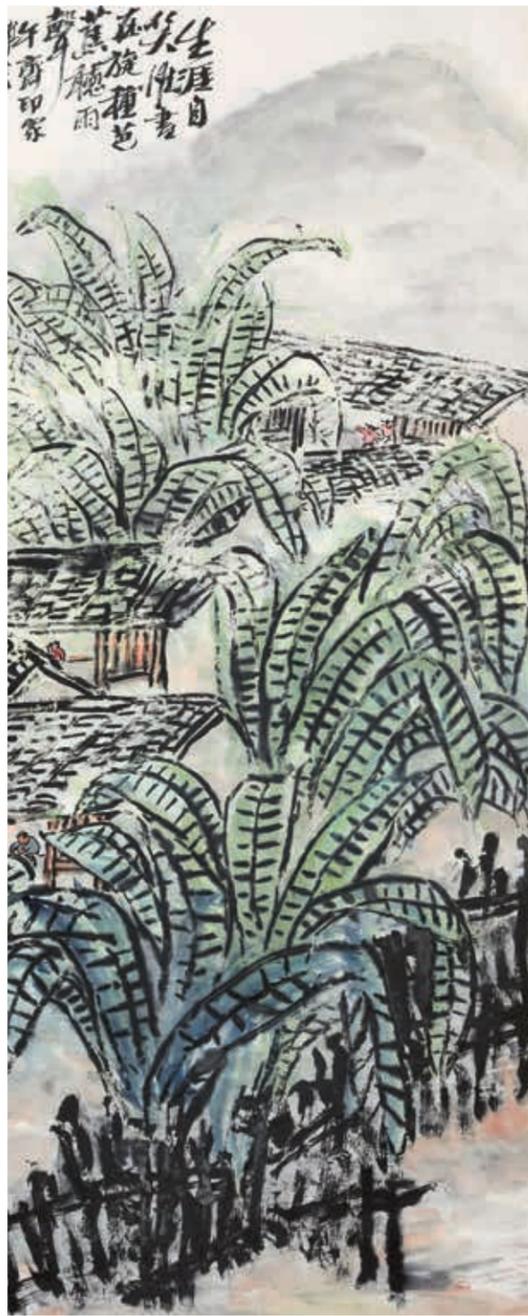


图。毕业期更多用木炭、水彩画器物、花卉、人物和装饰性构图训练，还会安排人物速写、油画风景、课题风俗历史画等课程，同时进行毕业创作。三年级以上由和田英作、藤岛武二、冈田三郎助负责，研究科由黑田清辉负责。留学生跟日本学生一起学习。此外，对该系想当图画教师的学生每年都会教毛笔画。又，根据黑田清辉于1904年起草的《西洋画科竞技规定草案》，每个学习单元都要进行竞技比赛。这套课程设置自1905年起基本维持到1952年该校停办。

综上，1905-1937年间以东京美术学校为核心的日本近20所美术教育机构接纳了约六百名中国留学生，但其中只有约72人为正式毕业生，学业程度亦有别于正规生或本科生。他们大多选择学习西画，此外对雕塑、建筑、陶瓷、漆艺、图案、美术史、日本画等也均有少量涉及，他们回国后遍布于各地“新美术”领域，成为中国美术由古典向现代转型初期最重要的开拓者和建设者。1905-1923年约为美术留日的繁盛期，在1919年一战结束、留法勤工俭学运动高涨起来后，“美术留欧”逐渐结束“美术留日”一花独放的格局，进入二者平行发展期，直至1937年“七七事变”后大规模“美术留日”的“戛然中止”。

中国画改良的探求

有研究者认为，学洋画的留日生，“回国大多改从中国画”。就“东美”西洋画科中国留学生的情况看，这说法并不确切。在57名就读过该科的中国学生中，因资料稀缺而不明去向者竟高达31人，20年代去世者4人。所余22人中有6人（严智开、汪洋洋、曾孝谷、许幸之、李叔同和王曼硕）离开了美术创作；11人以油画著称，即许敦谷、胡根天、谭华牧、陈抱一、江新、崔国瑶、王道源、卫天霖、林丙东、俞成辉和王式廓；而“改从中国画”者只有5人，即黄辅周、汪亚尘、周天初、



5 / 朱屺瞻 《山水》 1977年 纸本设色 121.5×53.5 厘米

丁衍庸和林乃干，并非“大多”。此外，尚有该校图案科陈杰（陈之佛）“改从中国画”。实藤惠秀在其所列《历年毕业于日本各校之中国留学生人数一览表》中显示，包括“东美”在内的“艺术7校”，共有毕业留学生72人，但对除“东美”46名之外的26人具体毕业于何校何专业并未说明。据吉田千鹤子著述第八章“东京美术学校以外学校状况”，京都市立美术工艺学校、帝国美术学校、东京高等工艺学校等较为重要的教育机构，情形与“东美”类似，即学习西画、塑造、工艺、图案者占绝大多数，由西画“改从中国画”者也并非“大多”。但是，这72名之外的几百名包括“东美”肄业生在内的、散布于各美术教育机构的美术留日生们，他们以非正规的西画学习外加自学和观摩等多重方式，在度过或长或短的留日学习生活后，回国后改画或继续从事中国画的现象，的确在整个美术留学史上是最为突出的。如黄辅周（二南）、何香凝、高剑父、高奇峰、陈树人、郑锦、鲍少游、汪亚尘、朱屺瞻、关良、丰子恺、张善孖、张大千、陈杰（之佛）、丁衍庸、高希舜、方人定、黎雄才、杨善深、黄独峰、黎葛民、谢海燕、林乃干、苏卧农、傅抱石和阳太阳等约26位，阵容不可谓不大。这些画家中，留日前已有中国画根底或以学习日本画为主者约为16人，即何香凝、高剑父、高奇峰、陈树人、郑锦、张善孖、张大千、高希舜、傅抱石、鲍少游、方人定、黎雄才、杨善深、黄独峰、黎葛民和苏卧农等，他们不存在“改从”中国画的问题，但大多数都在日本接触过西画，有过素描、色彩的基础训练或观摩，希望在写实造型上有所学习。这16人中，张氏兄弟为四川人，高希舜为湖南人，傅抱石为江西人，其余12人均为广东人，且除郑锦和生长于日本的鲍少游外，均属岭南派圈子，方人定、黎雄才、黄独峰、黎葛民、苏卧农还是高剑父的学生，这一现象反映出他们较强的地域风尚和画派特征。

其余10位画家确属由西画改画中国画的，其

中丰子恺、关良、陈之佛、朱屺瞻、丁衍庸等，为20世纪“中国画改良”做出了极富价值的贡献。

为什么留日画家在中国画改良方面的成绩最突出呢？

第一，中国留日美术生的西画基本功普遍偏低。他们绝大多数留日时间较短，无法在西画学习上达到较深程度。从现存东美西洋画科毕业生的作品看，造型、色彩和构图均嫌稚拙，人物、花卉和风景均属初级水平。实际上，当时的日本洋画界从法国带回的是古典写实或后印象派、野兽派的画风，且多浅尝辄止，其西画教学难以有很高的水准。日本的西画水平决定了留日美术生的水平，使得他们难以走向专门的油画创作之路。这是留日生回国后“改”向他途的重要原因之一。

第二，日本画坛“日西融合”的潮流对赴日艺术家的影响。早在19世纪80年代，以狩野芳崖为代表的新日本画运动，对冈仓天心、芬诺洛萨倡导的复兴传统日本画运动，就进行了修正，认为日本画与洋画是可以融通的，于是引进日本画所缺乏的西洋透视法、明暗法，开启了日西融合之门。这一转向在横山大观、菱田春草等“激进派”手中得以最终完成，并在1900年前后得到日本画坛的普遍认可，成为主导趋势之一。而他们推动的改良思潮和成果，刚好被中国留日美术生亲眼亲历。据吉田千鹤子著述，“东美”每周六邀请校外外著名画家和研究者所作的“特殊研究”讲座，吸引了校内外的学生、画家和研究者前来听讲，其中就不乏中国的美术留学生们。即使留学生们抱着学西画的目的而来，也会受到日本画坛新潮流的刺激。日西融合的探索成果在当时的“文展”“院展”“帝展”“二科展”等展览中，均占不小的比例，它们与各种公私立美术学校、美术出版、美术社团一起，共同营造着融合东西的社会性氛围。对于大多具备一定传统中国画修养或鉴赏习惯的中国留日美术生来说，“日西融合”的成果，几乎与他们趋之若鹜的洋画



超越物象： 从“超越物象——当代摄影研究展” 谈当代摄影创作的一种样式

罗静方

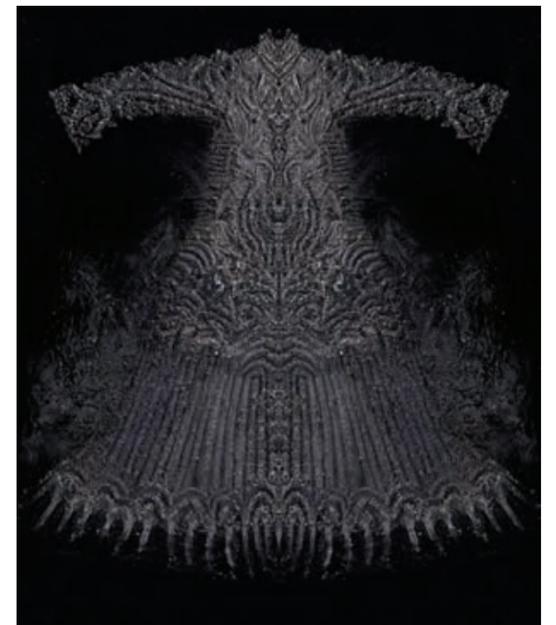
2018年9月，在年代美术馆举办的“超越物象——当代摄影研究展”吸引了摄影界的关注，展览以摄影的形式呈现，却又区别于以往摄影展览，摄影主题既非街头纪实，又非人物肖像写真；既非风光猎奇，又非现场报道直击，而是集合了一批把“物”作为摄影表达对象的观念摄影艺术家的作品。类似这样聚焦于“物”的摄影主题，在国内摄影展览中尚属首次，而作为当代摄影创作的一种样本和现象，展览对摄影界的创作题材和突破摄影边界有一定启发意义。

这次展览邀请了著名艺术史学者黄笃担任学术主持，参展摄影艺术家有储楚、邓震、李俊、邵文欢、张晋、张兰坡、赵欣。

广义上讲，当摄影家拿起相机，镜头所及，人物、风物景象皆可称为物，但此泛泛所指并非这个展览所要探讨的话题，当然更不是要探讨传统意义上源于静物写生绘画的所谓静物摄影。

在摄影的历史上，早在摄影术发明之初，摄影就被广泛应用于对景物的记录，这类具有文献性质的摄影方式多用于田野调查、考古地理发现，使得今天的人们得以清楚地运用影像记录看到100多年前的地理风貌和乡土人情。与此同时，摄影对绘画产生了巨大的影响，一方面摄影给绘画提供了写实的便利性；另一方面，又给绘画带来了巨大的挑战。有人惊呼：绘画已死。但事实上，摄影与艺术，尤其是绘画

艺术更多的是如影相随，互为影响。摄影风格、流派在美学理念意义上的演变，早在一战之后就受到了立体主义、构成主义、至上主义、达达主义和超现实主义的影响，出现了拼贴、蒙太奇、无相机摄影、抽象摄影等各种摄影风格形式，由此而出现的新视觉运动在欧洲表现出如实摄影风格，如尤金·阿杰作品中出



1/《龙袍》
张兰坡作品
材质：骨灰
尺寸：160x200厘米
那些千工万线的龙袍里面编织着恐惧与崇拜、践踏与共谋、自惭与自欺。彼此影射、彼此激励，互为表里、互为因果。

一样令人瞩目，而具体的融合方法为中国提供了直接的参照，举凡全世界，再没有第二种文化能为当时的中国美术提供如此极具借鉴意义和可操作性的经验了。康有为、蔡元培、刘海粟、徐悲鸿等人的“融合”主张之所以那么理直气壮，不能不说与日本的融合经验有直接关系。

第三，留日生回国后的生存空间并不乐观，他们主要以教书为生，但洋画专门教师之需毕竟不多，在更具实力的留欧画家返国以后，他们就更少了竞争的优势。另外，整个民国时期没能形成一个油画生态环境，市场流行的主要还是中国画，油画写实能力如徐悲鸿者，也不过偶有画肖像的“营生”，赖以生存的还是国立大学教授的薪水和出售中国画作品；交际能力如刘海粟者，其油画个展或操办的联展，能卖出一两件作品也大多靠人情——缺少丰厚薪津支撑的留日美术生们，改作更有需求空间的中国画，就成了一种现实的考量。

受日本影响的20世纪中国画改良探索，有多种途径。归纳起来，大抵为四种类型：

一是工笔类型。在国内文化提倡“写实”的大背景下，接受了日本画启示的留学生画家，选择画工笔是很自然的。在画法上，大抵是以传统勾线平涂法为基础，借鉴日本画重视色彩的特点。可以说，20世纪中国工笔画的繁盛是与“日本因素”有密切关系的。

二是写意类型。以传统水墨写意画为根底，吸收西洋现代艺术的某种因素，如重笔触与色彩、适当变形等。与其说这是中日的融合，不如说是间接的中西融合。典型者如关良等，他们创造了最为成功的中国画改良案例。

三是渲染背景的类型。中国画讲究留白底子，很少染天空或背景。以高剑父师徒为代表的留日画家，吸取日本画渲染背景的特点，接近水彩画，但他们大多还是保留了中国画用线造型、表达情绪的特点，以及条幅的型制，保持着较为鲜明的中国画

特征。

四是开拓人物故事画。自文人画畅行以来，中国画人物画逐渐衰落，很少再创作现实人物题材。日本画表现中国历史故事的现象，予中国留日生以启示，在一定程度上承担了复兴人物画的使命。这是欧洲画坛所不能给予的。

总之，日本画坛在“日本画”领域所进行的“日洋折衷”的几种尝试，中国留日美术生几乎都有不同程度的学习和承继，成为中国画改良最为重要的参照。

在留日画家，有11人在中国画改良方面有突出成就，他们是高剑父、高奇峰、陈树人、朱屺瞻、陈之佛、丰子恺、关良、方人定、丁衍庸、傅抱石和黎雄才。

上述11家中，高剑父、高奇峰、陈树人和方人定、黎雄才为两代的“岭南派”，艺术根基均直接或间接地得自“隔山派”的居廉。居氏在题材上以状写岭南风物为主，通过对景写生、潜窥默记、剥制标本写生等方式，将写生察物推至令人惊叹的程度，形成了独特而行之有效的写生方法。又创“撞水”“撞粉”法，对光照感、滋润感、质感等均有更“写实”的特殊把握。居氏画法掌握起来相对容易，授徒多经一年勾稿临摹、一年写生即可出徒。居氏自1875年在“十香园”设帐授徒至1904年去世，三十年间门徒数十人、私淑弟子近百，风格流韵主导广东画坛达半世纪之久。可以说，居派的“审物”精神和写实追求，不仅不期然地契合了之后的科学主义，也与日本画坛“日西融合”中的主流倾向不谋而合，这是广东画家尤其是“岭南派”画家能够更容易地接纳和融合日本因素的重要原因。○



2 / 浮玉 No.4——来自“千里江山图”的写生 邵文欢

现的各种街头玻璃反射的扭曲形态和重叠的几何图案，这种画面让人如同置身梦境。受超现实主义影响，一些摄影师通过某些约定俗成的符号和偶然的反射，来传达直观的视觉感受，如墨西哥摄影师玛努埃尔·弗雷兹·布拉沃的作品《视觉寓言》。受构成主义和立体主义影响，在欧洲还出现了一批拍摄锥形物、球体、重叠的透明平面的包豪斯学派的摄影师。在美国，受精确主义艺术影响，摄影师如爱德华·韦斯顿开始拍摄单个有机物，代表作品如《贝壳》《青椒》。他采用特写镜头精准记录物体本身，以此表现“比物体本身更真实、更具美感”的效果，将它们从日常环境里剥离，呈现物体类似

拟人化的视觉体验。而以类型学摄影而闻名的德国贝歇夫妇，则对静态物象用“工业考古学”形式创建了新的建筑摄影风格，但这种纪实文本，在今天看来不仅仅限于考古意义，而更多的是外在的构成形式类型而仍然被摄影界广泛借用。值得指出的是，无论是韦斯顿还是贝歇夫妇，在当时，可以基本断言，均无意指向杜尚之后那种对现成品所赋予的观念性和批判意味。

毫无疑问，20世纪20年代前后，杜尚等人的艺术实验借用了特殊的场域，将“物”的存在从我们惯常的认知与处境中抽离出来，使得“物”得以“异化”。现代艺术的历史，可以毫不夸张地说是一

部艺术家对艺术对象“物”的观看与表达的演进史，从绘画到装置艺术的所有演进可以充分体现这一点。装置艺术的发展是观念艺术的胜利，观念成为当代艺术的核心价值，由此带来的一系列变化，必然影响摄影的创作边界突破。如极简主义，最初是将形式主义与杜尚的观念和风格相结合的一种艺术形式，如同杜尚的现成品概念向人们提出其艺术的边界问题，极简主义则以极简的物质提出类似的发问，凸显了物性并进一步实体化。由此联想到至上主义，马列维奇所代表的至上主义用极其简洁的几何图形，引导人们感受时空的种种状态，不断启发人们对空间和物品之间产生的心理变化，引导观众在物理与想象之间产生种种关联和对“物”功能性之外的意义赋予。

有学者认为，杜尚的“小便斗”以及后来的为数不多的装置作品和他的反艺术理念是受到当时在美国传播东方哲学的铃木大拙的影响。从这个视角来看，出现在日本的“物派艺术”，或许会有助于我们理解出现在摄影界的“物派现象”。

关于“物派”的存在及其名称的产生由来，实际上直到现在仍不太明确。一般来说，其直接发源与已故在日韩国艺术家郭仁植相关。20世纪60年代初期，他开始对作品的材质本身和事物本身表现出一种强调和探究的姿态。1968年，在接受一家杂志的采访时“对物的观察”这句发言，可以理解为一个起点。物派重要代表艺术家李禹焕指出：“我们关心的并不是物体或物质，而是重在建立一种关系性。我们要淡化‘物’的印象，使之产生一种含蓄的意味，而不使其简单地与某一物体或物质产生联系。”由此，我们可以理解为，物派所关注的其实是非物质、非物体的境界，即物体与物体之间的相互关系、物体或物体表面所涉及的空间，并将空间作为作品因素之一来考虑，以及由此而产生的“场”的变化，以此表现日本式的感知方式和存在论。值得一提的是，在日本乃至东方人感知中，

还存在物与物之间的“间”的概念，颇具意味。日本的“间”类似中国人理解的“留白”，但又似有不同。日本人赋予虚无的空间以某种意味，是日本人特有的思考方式，“间”也是一种只可意会不可言传的潜意识。可以说日本文化就是“间”的文化，“间”是日本人的体验与感觉之源、与传统审美价值观的结合，从传统到当代都受到这一独特时空认识论的巨大影响。

几乎与物派艺术同时期发生的贫穷艺术，更是通过装置艺术的形式，进一步表达了对“物”异曲同工般的解读。贫穷艺术强调自然与当代现实生活存在更为直接和本质性的艺术素材和关系，他们常常把混凝土、皮革、木头、玻璃、报纸、灯泡等现成品介入到他们的空间作品中，通过物质表象以外的隐喻性符号，产生新的语境关联和新的遐想。

如果我们能够理解在当代艺术语境下的物派艺术或者贫穷艺术等形式，那么，我们便可以相对容易理解在摄影圈一批艺术家不约而同地把目光投向了对“物”的重新观察，从“观看的意味”这个角度审视这一类以日常物品的“物”为主要对象的影像。我们姑且称之为“物派摄影”，其就具备了一种艺术可能和内在逻辑。摄影作为艺术的观看之道，其表象背后本质是对人乃至对人性的观察。如果说当代艺术家“对物的观察”是对艺术的一种方法论，那么，表现在当代摄影家群体中的“物派现象”则给摄影带来了新的形式创新。本次展览集中了7位活跃的当代影像艺术家，他们在各自的探索中对“物”都有了重新观看。他们的手法各异，形式不同，既有对日常物的不同观察视角，也有对“物”在不同时空状态的细微观察；既有对自然之物的冷静描述，亦有对人为之“物”的另类解读；既有对现成品之“物”的重新定义，亦有通过虚拟造物引人遐想。这些艺术家作品各异，却都耐人寻味，让人耳目一新。

当然，日本物派是随当代艺术发展而出现的一

博物馆：一种欧洲本源的全球性流行机构

著/[德]伊娃·玛利亚·森 译/钟子激



3 / 一棵白菜的生老病死 邓震

种艺术探索，是一套具有东方审美的方法论和复杂的学术体系。我们的摄影家对“物”的认识与表达，也仅仅是受这种方法论的启示，开始对日常对象的时空感和状态感有了新的观察与认知，而产生新的美学价值。这仅仅是开始，远没有形成一种固定的模式与风格，事实上，这次参展的艺术家在作品表达形式上也正是呈现了多元性，我们无意也无法将之与日本物派画上等号，更无法把这类摄影粗暴地归类为“物派摄影”，其本身创作动机与艺术语境也是相去甚远。但作为摄影的一种探索与突破，无疑对摄影、对当代艺术生态都是意义深远的。

从参加展览的这些当代摄影创作的群体里，我们注意到，许多艺术家实际上是把摄影作为作品呈现的最后形式，而非艺术创作的全部，其艺术逻辑往往贯穿创作的全过程。从这些摄影艺术探索者身上，我们会发现很多有意思的艺术探究和实验。如李俊，把具有叙事性的一张照片作为一件“物品”，重新放置在相机内部曝光成像，尽管最后呈现的是抽象模糊的图像，但艺术的意味早在最后结果之前呈现。邵文欢抛弃了相机，却以照片的形式呈现。他用取自古代中国画中的山水作为创作素材，利用计算机技术虚拟造景，挑战人们对摄影的固有认知。张晋作为化学博士，用理性与技术来观察物质的内在规律与特性，寻找他的认知世界与物质的秩序，

乃至其物质的哲学性。邓震利用了时间或空间的不同维度来观察物品，使得日常物变得异常和陌生感，不仅仅是视觉经验的突破，更是对人们置身日常的麻木与庸常的提醒。而张兰坡则用人的骨灰这一特殊材料，直接甚至是粗暴地引发观众对死亡与生命，乃至对历史、威权、时间等命题的质疑。储楚则借用容器造成的模糊和巨大的阴影，直面现代都市人的心理状态，意味深长。赵欣的动物标本摄影在美术馆这一话题特殊的场域里，更多地表现了其无生命状态的“物性”与动物本身具有的生命状态的悖论意味。

这次在年代美术馆的展览与其说是一次摄影展，不如说是一次以摄影的方式呈现的当代艺术展；与其说是摄影师的艺术表达，不如说是艺术家借摄影这种“语言”在表达观念，摄影在这些艺术家眼里只是一种类似绘画、装置的“材料”。同时，就本次展览呈现的作品而言，我们无须关心这几位艺术家的作品是“拍”出来的，还是电脑软件制作出来的，我们也不必关注呈现在视觉画面的“物”究竟是不是“物”。我们要关注的是其背后的当代意味和基于摄影传统边界的突破，这或许就是这个展览的意义所在。○

在阐述“全球性流行机构——博物馆”之初，出于话题性和相关性，我想先介绍一下中国博物馆行业的最新发展，然后再继续探讨欧洲——特别是德国的——博物馆的历史。本文对博物馆的思考将涵盖六个方面：1. 中国的博物馆行业形势；2. 珍奇屋（cabinet of curiosities）——欧洲的早期收藏与博物馆起源；3. 18世纪中叶以来的公共博物馆；4. 博物馆的成功史及其在19世纪和20世纪初的分化；5. 20世纪的博物馆；6. 20世纪70年代以来新建博物馆的热潮。最后就最近的趋势和发展作出总结。

一、中国的博物馆行业形势

在1978年之后的几十年里，尤其是自21世纪初以来，中国的博物馆行业经历了一次兴建博物馆与现有博物馆翻新的浪潮，从而得到了极大的发展。在1949年中华人民共和国成立时，全中国只有25家博物馆，其中大部分在“文化大革命”期间被关闭甚至破坏。¹中国的公共博物馆历史始于1905年，科举出身的企业家和政治家张謇在江苏省南通市创办了一家自然和文化历史博物馆（南通博物苑）。

1978年的中国博物馆年鉴记载了共349家文化历史博物馆。到2009年，这一数字增加了8倍

多，中国的公共和私人博物馆达到2,970家²。2014年，中国博物馆协会共有4,164家会员博物馆，其中672家由企业负责，另有277家为私人所有。从2009年到2014年，中国博物馆的数量增长了近40%。³随后，年复一年，在中国新建了约100家博物馆。与博物馆数量增长趋势相一致的是，2008年参观博物馆的人数也增加到2.86亿人。这一数字在2003年至2008年间增加了一倍以上。此外，根据中国国家文物局的意向，中国的博物馆密度在2020年前将会进一步提高。在未来，平均每250,000名居民将拥有一间博物馆。这些数量众多的新增博物馆将要求配备足够的展品以及训练有素的专业人员来管理藏品、策划常设展览和临时展览，最终在展品和观众之间建立有效的沟通。⁴

尽管中国博物馆事业的发展和增长具有动态性且起步较晚，但是在早期就已经有了相当丰富的收藏——尤其是那些来自中国各个王朝的皇家收藏品。据说它们是权力合法性的象征并具有宗教功能。早在公元前2世纪，这些资料就为中国皇家收藏品提供了证据。例如，早在宋朝（公元960年-1279年），

¹ Georgia McCafferty, China's private art museums: Icons or empty vanity projects? CNN Style, 2. Dezember 2016 www.cnn.com/2016/03/22/architecture/china-private-art-museums/... (last access 30.08.2017).

² Patrick Wertmann, Neue Entwicklungen der chinesischen Museumslandschaft am Beispiel der Museen entlang der Seidenstraßen, in: Deutsch-Chinesisches Kulturnetz Oktober 2012, p.1-9, here p. 1. <http://www.de-cn.net> (last access 30.08.2017).

³ Georgia McCafferty, China's private art museums.

⁴ Patrick Wertmann, Neue Entwicklungen der chinesischen Museumslandschaft, p. 1.

物体就被收集和存储。后来朝代的收藏中还增加了艺术品和书法作品。清朝乾隆皇帝（1736年–1795年在位）的收藏规模最为可观。当时，该类藏品首次被分类编目并造册登记，同时还得到了系统的扩展和完善。在这个扩充过程中，收藏品被世俗化（即脱离了原始的宗教背景）。尽管其中以青铜器为代表的部分物品除了自身作为艺术品的特质之外，仍然在国家层面上保留了其仪式性特质。

随着1911年清王朝的灭亡以及中华民国的成立，皇家收藏随即变成了国家财产。而收藏这些珍宝的紫禁城——那座当时只有些许高级别人士才能访问的皇室宫殿——于1925年正式向公众开放成为故宫博物院。1933年故宫博物院关闭，部分已经经过分类整理的藏品被转移至上海附近。1937年，其中一些文物曾在南京短暂被展出。直到1937年抗日战争的全面爆发，迫使这些文物被重新转移，2万多箱、共计6万多件物品被运往重庆和成都。1944年仍处于战争期间，但这些文物中的部分书法作品也被挑选出来组织成展览。最后，这些藏品中约15,000件（套）被带至台湾，组成了于1965年正式开放的台北故宫博物院中的陈列；而另一部分则于1949年被带回北京，成为紫禁城内故宫博物院的藏品。直至今日，曾经的皇家收藏仍然是中华民族的集体身份象征。⁵

除了皇家收藏的国宝之外，中国贵族的宅邸内也有着类似的收藏，然而在过去，这些藏品只有非常有限的人士才能接触。

二、珍奇屋（cabinet of curiosities）——欧洲的早期收藏与博物馆起源

自16世纪中期以来，作为近代博物馆的滥觞，珍奇屋在欧洲王室宫廷中普遍存在。这类珍奇屋的

前身是法国国王查理五世（Charles V of France, 1338–1380年）和他的兄弟贝里公爵（Jean Duc de Berry, 1340–1416年）的藏品系列，他们在某种程度上开启了现代意义的收藏——其中不仅有大量珍宝，还涵盖了科学、教学和艺术等诸多方面。⁶从最初，这组收藏的理念就包含了通过大量的物件来反映宇宙秩序的想法，正是在这种情况下形成了一个基本的分类：“自然存在”（naturalia），即自然界创造的物体，以及人类制造的“人工制品”（artefacta）。除了矿物、植物和动物，自然存在还包括整个自然界的奇妙之处及“ludi naturae”。而另外，艺术是人们理解事物所需要的智慧、练习、想象以及学识，既是机械艺术（artes mechanica），也是博雅通识（artes liberales），更涉及时间、运动、宇宙学和占星术。天然存在和人工制品以叠加及综合的形式互相关联，例如人工制品完美地模仿天然存在。⁷这部分包含了珍贵器皿、自然产品、古雕像和硬币、手工艺品、科学物品、异国情调，以及钟表和自动化设备。在当时的情形下，对于收藏家和所有者——包括王室收藏家——而言，通过收藏来进行“自我展示”具有不可低估的重要性。在这些珍奇室中，数个语义层面彼此相互覆盖。珍奇室必须满足个人研究的要求，这一层面最初体现在教皇身上。在13世纪时，教皇被看做是基督教世界的最高导师。在这种情形下，教皇的私人研究室得以建立，而这些研究室的起源与修道本身几乎没有相关之处。⁸

⁶ Elisabeth Scheicher, Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, Wien/München/Zürich 1979, p. 33 f.

Julius von Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Leipzig 1908, p. 22ff.

⁷ Elisabeth Scheicher, Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, p. 12–30. Hans Holländer, Kunst- und Wunderkammern: Konturen eines unvollendbaren Projektes, in: Wunderkammern des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit. Katalog der Ausstellung Bonn, Bonn 1994, p. 136–145, in part p.136 ff.

⁸ Ebd. p. 35.

通过建立自己的研究室，法国国王查理五世将“研究”的语义以及由此引申的学识转而与他本人、他的宫廷乃至法国皇室相关联。然而，由于他的藏品颇具“私人国库”的性质，他还将收藏的概念与空间相结合。从而，在法国模式的影响下，这种收藏的概念作为王室行为中财富的展示和普遍权力的象征在欧洲流行起来。⁹

安布拉斯（Ambras）和布拉格（Prague）的珍奇室被看作是17世纪这类组织机构的最佳典型，同时它们也是最为古老的收藏系列。

安布拉斯城堡（Ambras Castle）的珍奇室收藏着斐迪南二世大公（Archduke Ferdinand II）的部分珍藏。1572年以来，他作为提罗尔（Tirol）和前奥地利（Further Austria）领主，在所谓的低地城堡（Lower Castle）中陈列着自己的收藏。顺便说一句，这一陈列最初就是针对来访者而组织的。由于这座城堡坐落在离因斯布鲁克（Innsbruck）不远的布伦纳山口（Brenner Pass），即帝国和意大利接壤处，所以很快地吸引了众多访客，并闻名于整个德语文化圈。

斐迪南二世（1529–1595）是神圣罗马帝国皇帝斐迪南一世（Emperor Ferdinand I）的第二个儿子、查理五世的侄子，也是马克西米利安一世（Maximilian I）的曾孙。作为波希米亚的统治者，他特别收集了许多的甲冑与肖像。1563年，他被任命为蒂罗尔和上奥地利的领主，并买下了安布拉斯城堡。在随后的几年里，安布拉斯城堡被扩建，并新建造了一系列与之相联系的建筑群。与高耸在岩石上的“高地城堡”（High Castle）相比，它因处于地势较低的位置而被称为“低地城堡”（Lower Castle）。一楼的马厩以及阁楼的谷仓使得城堡具有经济方面的功能，此外，二楼的综合设施还包括

⁹ Eva-Maria Seng, Stadt – Idee und Planung. Neue Ansätze im Städtebau des 16. Und 17. Jahrhunderts, München, Berlin 2003, p. 19ff.

了图书馆、“小军械库”和古物大厅。博物馆的其他部分是建筑的三座侧翼，其中两翼用于收集武器，一翼则被设为珍奇室。斐迪南二世去世后，他的收藏由帝国军队戍卫。1605年，皇帝鲁道夫二世（Emperor Rudolf II）以17万盾的价格为奥地利的 Archhouse 图书馆购入了安布拉斯城堡军械库和珍奇室的绝大部分收藏，并将这些藏品带到了布拉格。随后在1615年，蒂罗尔的统治者马克西米利安三世大公（Archduke Maximilian III）颁布了关于在安布拉斯为访客进行导览的规定（这意味着在某些条件下，安布拉斯的藏品可以对访客开放）。1665年，哈布斯堡王朝的蒂罗尔分支消亡之后，部分藏品被再次带回到维也纳，同时另外一部分仍然被存放于安布拉斯城堡。1806年，大部分收藏被转移至维也纳，并在维也纳会议期间举行的展览中展出，此次展览再次让安布拉斯藏品闻名。今天，这些藏品由维也纳艺术史博物馆（Kunsthistorisches Museum）管理。

16世纪，安布拉斯收藏的最初构成是武器和来自土耳其的战利品，随后才逐渐成为珍奇室和图书馆，最后发展为古物大厅。安布拉斯最重要的组织原则是按材料分类，即金、银、石、瓷、木分别放置在单独的展柜里，这一形式独立于按照来源和主题组织的分类方案。这个看似简单的组织原则与阿尔卑斯山以北的常见模式并不相同，反而更接近于意大利的收藏概念。¹⁰

一份1596年的库存清单还提及了这些箱子都具有各自特定的颜色和设计。例如金器以蓝色为背景，银器以绿色为背景，褐色的木质乐器以白色为背景，黑色磨石以红色为背景，科学器械以裸色为背景，而以石头和石膏制成的物件则以灰色为背景。此外，对光敏感的物件被亚麻幔帐保护起

¹⁰ Elisabeth Scheicher, Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, p. 73–85.

⁵ Alexandra Pfeiff, Museen und Identität in China und Taiwan, in: <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/museen-und-identitaet-china-und-taiwan>, (last access 30.08.2017), p. 1–13, here p. 1–5.

来。综上，博物馆的基本形式被建立起来，总的来说这一形式放在今天仍然是可行的——这就是自古以来的第一座博物馆建筑。在安布拉斯，曾经有许多珍品被展出，诸如本维努托·切里尼（Benvenuto Cellini）的盐盒（现藏于维也纳艺术史博物馆）、汉斯·雷伯格（Hans Leinbberger）的木雕、蒙特苏马国王（King Montezuma）的传奇羽冠（现藏于维也纳民族学博物馆），以及中国瓷器等丰富藏品。

当时最大的珍奇室是奥匈帝国的艺术收藏，最初始于布拉格。斐迪南大公的侄子——皇帝鲁道夫二世（Rudolf II）在那里建立起一个伟大的收藏，为此他派专人去搜寻珍宝。位于布拉格的赫拉德恰尼城堡（Hradcany Castle）中有三个拱形房间以作展示之用。这三个房间皆长约60米，分别被称作“早期珍奇室”“数学塔”和“古玩大厅”。至今保存良好的账目清单让我们如今仍然可以还原当时的情形：这里收藏着与自然、人工制品、科学、图书有关的物件。除了上述分类之外，早期珍奇室作为古物展厅，里面收藏着古代雕像、人物胸像和小青铜器，还有以各个时期的宝石镶嵌的浮雕橱柜以及另一个存放着教科书与古典作品的图书室。¹¹球形物体被搁在橱柜中，其他物件则摆放在配有机械装置的桌子上。皇帝还拥有约800幅或挂在墙上或靠在墙边的画作。除了自然和艺术，鲁道夫二世的收藏还特别涉及到科学，因此这组藏品中还包括了与技术相关的物品。¹²

鲁道夫二世死后，部分藏品被转移至维也纳。与此同时，哈布斯堡王朝重新整理了其艺术藏品与珍宝，并宣称它们是“王朝不可分割的财产”。哈布斯堡王朝以这种方式将这些收藏与家族的祖先联系起来。1891年，这些哈布斯堡王朝收藏的主体部分在位于维也纳的新建的王室艺术史博物馆

（Kunsthistorisches Hofmuseum）展出。1918年，君主制瓦解后，奥地利共和国将王室收藏收归国有。近年来，哈布斯堡王朝珍奇室的研究和重建工作已经完成，并于2012年在维也纳艺术史博物馆重新展出。¹³

三、18世纪中叶以来的公共博物馆

珍奇室的理念在历史中反复重演，终于在19世纪得到了重新解读。早前珍奇室的理念使得法国皇官与皇室收藏紧密相连。而1793年，在法国大革命的进程中，卢浮宫的开放标志着现代博物馆诞生，而其对公众开放的属性正是现代博物馆最至关重要的特征。¹⁴当时一系列关于该主题的出版物都对博物馆的公众性做出了肯定。¹⁵

总之，早在卢浮宫开放之前就已经存在公众可以参观的博物馆。1661年，巴塞利市（City of Basle）购买了私人所有的阿莫巴赫收藏（Amerbach Collection），并于1671年向公众开放。大英博物馆于1753年根据英国议会的决定正式开放，其当时的藏品基本是来自于医生、自然研究者约翰·斯隆爵士（Sir John Sloane）的收藏。然而，直到1759年，该馆才在蒙塔古大楼（Montagu House）拥有自己的展览室。1754年，查尔斯一世公爵（Duke Charles I）在布伦瑞克（Brunswick）的莫斯霍夫（Mosthof）正式开设了珍奇室。1773年，罗马的教皇收藏庇护-克雷芒博物馆（Museo Pio-Clementino）向公众开放，并于1816年成为梵蒂冈博物馆的一部分。1779年黑塞伯爵弗雷德里克二世（Hessian Landgrave Frederick II）在卡塞尔正式开设了一家被称为“弗雷德里肯（Fridericianum）”

13 Franz Kirchweyer, Die Schätze des Hauses Habsburg und die Kunstammer. Ihre Geschichte und ihre Bestände, in: Sabine Haag, Franz Kirchweyer (Edits.), Die Kunstammer. Die Schätze der Habsburger, Wien 2012, p. 12-49, here p. 12f., p. 37.

14 Hildegard Viereg, Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008, p. 42.

15 Bénédicte Savoy, Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert, in: Dies. (Edit.), Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815, Mainz 2006, p. 9-26.

的艺术博物馆，并提供了他自己所有的一栋建筑作为博物馆的场馆。1781年，哈布斯堡王朝的艺术收藏在维也纳的美景宫（Belvedere）公开展出。¹⁶

事实上，将卢浮宫的法国王室收藏向公众开放的声音在18世纪中期就已经出现。1747年，拉·丰特·德·圣-耶恩（La Font de Saint-Yenne）正式提出了这一要求。1764年，《百科全书》（Encyclopédie distes 或艺术、科学和工艺详解词典）重复了这一要求。1778年，一个致力于使卢浮宫的大画廊向公众开放的委员会成立。公众参观卢浮宫是革命者的要求之一，他们宣称那里聚集着的艺术品是所有公众乃至整个法国的文化遗产。¹⁷

总的来说，我们可以说，在18世纪，在没有任何财富作为前提的情况下让人们接近收藏品，是启蒙运动的要求之一，是资产阶级公众的平权行为。其基本思想是聚焦审美享受之外的教育和教学，这种新型的机构很快被人们称为博物馆、缪斯神殿或艺术女神。¹⁸在这个发展进程之中，这类机构褪去了与宫廷生活相关的联系，变成了拥有独特任务的空间。有别于其他如剧院、图书馆等教育和娱乐场所，博物馆塑造了19世纪欧洲城市的特征。同时，由于需要向公众开放并负担教育任务，这些收藏品基于教学目的（交流）被综合组织成为不同的主题。而现在，由世界性博物馆界非政府组织国际博物馆协会（International Council of Museums）于2010年发布的《博物馆伦理指南》将博物馆定义如下：“博物馆是一个为社会及其发展服务的、向公众开放的非营利性常设机构，为研究、教育、欣赏的目的征集、保护、研究、传播并展出人类及人类环境的物证。”¹⁹

16 Jochen Luckhardt, Museum – Fürstliche Sammlung – Öffentlichkeit. Eine Einführung, in: the same (Edit.), Das Herzog Anton Ulrich-Museum und seine Sammlungen 1578, 1754, 2004, München 2004, p. 13-18, here p. 13f. 17 Hildegard Viereg, Geschichte des Museums, p. 42.

17 Hildegard Viereg, Geschichte des Museums, p. 42.

18 Walter Hochreiter, Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914, Darmstadt 1994, p. 9f.

19 www.museumbund.de (last access 21.09.2017)

四、博物馆的成功史及其在19世纪与20世纪初的分化

巴黎卢浮宫作为国家艺术博物馆，将王室收藏、教堂收藏和贵族收藏，以及从被征服各国掠夺来文化物品集中起来；这种形式在欧洲——特别是在德国各州——成为了重建博物馆的一种典型模式。还有其他的法国博物馆也成为了建设文化艺术公共机构的典范，比如收藏着前教会所有的建筑复制品的法国名胜古迹博物馆（Musée National des Monuments Français，成立于1795年），1793年由自然历史内阁、巴黎植物园和动物园联合组建的法国国家自然历史博物馆（Muséum National d’Histoire Naturelle），以及工业博物馆。²⁰与此同时，法国大革命时期和拿破仑时代的博物馆政策，也是这类机构实现国家层面民族文化教育功能与确立集体身份的圭臬。革命者们认为，巴黎应当成为艺术和科学之都，乃至人类全部知识的储存之地。富朗索瓦·安托万·德·布瓦西·丹格拉（François Antoine de Boissy d’Anglas）在1794年写道：“巴黎将成为艺术之都：作为人类所有知识的避风港和全人类知识宝藏的宝库，它将再次变得辉煌，这些收藏甚至比巴黎曾经从纸醉金迷和放浪形骸中所得到的珍宝更加壮丽。巴黎将成为全世界的科学之都，它将以其不可抗拒的教育和知识规则影响整个世界。”²¹处于革命之中的法国认为自己是自由之地，并且有权力将欧洲的艺术品从“暴君政府”中解放出来，并将它们集于巴黎²²。拿破仑在所有被他击败的欧洲国家以及埃及进行了系统性的艺术品掠夺，

20 Walter Hochreiter, Vom Musentempel zum Lernort, p. 22f.

21 Bénédicte Savoy, Die Objekte unseres dreifachen Begehrens. Was und zu welchem Ende studiert man die Kulturgeschichte des künstlerischen Erbes in Europa? Im Museum begegnen wir unserem Wunsch zu genießen, zu verstehen und zu beherrschen, in: FAZ No. 131 of 08. June 2017, p. 12.

22 Kathrin Hölte, Das Herzogliche Museum von 1806-1887, in: Jochen Luckhardt (Edit.), Das Herzog Anton Ulrich-Museum und seine Sammlungen 1578, 1754, 2004, München 2004, p. 201-253, here p. 201.

充实了卢浮宫的馆藏并使其成为了欧洲最重要的博物馆。²³这是建立民族国家的起点,也是将艺术和博物馆用于此目的起点,更是19世纪的整体特征。历史学家克利兹托夫·波米安(Krysztof Pomian)将其概述如下:一方面,博物馆能够展示一国如何参与世界——这一点在历史古物艺术博物馆中得以呈现;另一方面,博物馆可以展示其所属国家的历史,并凸显这个国家与其他国家的区别之处——这种情形往往在历史博物馆中得到体现。历史博物馆展示的是某地的本土历史痕迹,例如在德国呈现日耳曼历史或阿尔卑斯山以北的中世纪历史。²⁴

在以下几个方面,柏林的博物馆的建立和建设具有示范性意义:第一,它是作为有责任感的公民自由地进行自我教育的机构;第二,它是展示艺术的世俗殿堂,进而诞生现代意义的博物馆理念;第三,它促使艺术史与自然史的分离,并为以古代雕塑和经典绘画为主要收藏的艺术博物馆的发展奠定基础。

1) 1806年,普鲁士被拿破仑的法国军队击败。我们必须基于当时这个国家的基本政治和社会改革背景来看待博物馆的建立。这项改革的主要力量是开明的中产阶级公务员,他们反对唯出身论的旧原则,主张打破旧的阶级壁垒,根据教育和社会表现来确定个人的社会地位。普鲁士的改革涵盖了整个政府和国家机关、行政部门、农业部门、贸易部门,以及教育系统。而改革的目的则是把封建国家转变为公民国家;将那些对国家事务漠不关心、消极被动、认为国家失败与自己无关的人民转变为富有社会责任感、国家兴衰承载者的主动型公民。在柏林致力于建立大学以及博物馆这一时代背景下,威廉·冯·洪堡(Wilhelm von Humboldt)提倡的教育改革被认为是国家的第一要务。洪堡认为,教育

应该要使人能够发展自己的个性,从而可以多种方式展现他从不同途径获得的权利和才能,让个人生活能够参与到社会生活以及现代国家的建设之中。²⁵

通过艺术进行的美学教育是洪堡的人文主义教育理念的基本要素,正如他所说,它“以其感性和才能的相结合”吸引着人们。²⁶在这种情况下,博物馆的发展经历了新的上升。专家们一致同意博物馆建立的宗旨“不是为王室贵胄享受艺术……而是为了每一个人的美学教育”。²⁷由于侧重于其教育意义,人们将这类机构命名为“博物馆”(Museum),并题词:“Fridericus Guilelmus III Studio Antiquitatis Omnigenae et Artium Liberalium Museum Constituit 1828”(1828年,费德里克·威廉三世将这座博物馆贡献于研究各类文物与博雅识)。有一种反对意见声称,在古代“博物馆”一词没有被用于指代艺术品的收藏。而这种反对意见被收藏与科学的结合所反驳:“museum”一词原意为缪斯的神庙,正如为学者们建立的场所。此外,还有一种反驳指出,事实上在巴黎、伦敦和罗马的某些收藏也被以同样的词汇命名。²⁸与此同时,也许与较旧的王室藏品或珍奇室相比,使用博物馆这一名字更能强调该类机构的创新性特质。²⁹

2) 另一个争论的热点是这样一座博物馆建筑应该“在何处”“如何”建造:博物馆是否应该被建在艺术学院里,作为它的一部分或独立存在?是否应该首先满足本地公民教育的需要,其次作为艺术家和艺术学者用于研究的机构?关于“如何”建造,

25 Walter Hochreiter, Vom Musentempel zum Lernort, p. -11-14.

26 Walter Hochreiter, Vom Musentempel zum Lernort, p. 14.

27 Erik Forssmann, Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken. München, Zürich 1981, p.114.

28 巴黎:卢浮宫;1793年后称为国家中央艺术博物馆(Musée central des arts de la République);1802年被称为拿破仑博物馆(Musée Napoleon);1816年被称为卢浮宫王室博物馆(Musée royal du Louvre)等,现在则普遍被称为卢浮宫博物馆(Musée du Louvre)。伦敦:大英博物馆(the British Museum)从一开始便被议会命名如此。罗马:1773年教皇的收藏被开放时便被称为庇护-克雷芒博物馆,1816年之后则被命名为梵蒂冈博物馆。

29 Walter Hochreiter, Vom Musentempel zum Lernort, p. 27, p. 29f., FN 116, p. 251.

人们必须决定:应该新建一栋无论内部还是外部风格都较为简洁的建筑,使得观众的注意力都聚焦在展出的艺术品上,还是选择使用柏林中心地带某座著名建筑物更为合适?19世纪闻名于柏林乃至整个普鲁士的建筑师卡尔·弗里德里希·辛克尔(Karl Friedrich Schinkel)结合以上全部观点,完成了自己的设计。1823年,辛克尔提供一份图稿,他在柏林最宏伟的安特登林登(Unter den Linden)林荫大道上规划了一栋地标性的独立建筑。这栋建筑位于王室花园中宫殿的对面,军械库与大教堂之间。如此一来,紧挨着王室(宫殿)、军队(军火库)和宗教(大教堂)等旧时权力象征的博物馆,博物馆成为为资产阶级提供教育的新场所。³⁰通过外部的楼梯、门廊以及圆形大厅,辛克尔将这栋新建的体量与宫殿以及大教堂联系起来。辛克尔解释说:“朝向花园的正面位置非常独特,甚至可以说是柏林最美丽的地方,需要一些真正特别的设计。用一个风格卓越的简单门廊将重要的场所相连,可以为建筑带来个性和美感。”³¹

对于博物馆,确实存在着特定的空间和装饰方案,但这种“特定”并不意味着“固定”。博物馆必须拥有面积不同的展厅和展室,并且,在大多数情况下,中央位置需要有一个主厅,用于展示最重要的展品。辛克尔研究了意大利、英国和法国的实例,他设计的外部楼梯以及开放式楼梯间使得访客能够舒适地徜徉在主厅之中。这一设计参考了卢浮宫(查尔斯·珀西尔和皮埃尔·弗朗索瓦·莱昂纳德·方丹于1802年至1812年重新设计了卢浮宫,使其满足博物馆的功能性需求)的主厅。大厅的圆顶圆形大厅类似于罗马的古代万神殿(Pantheon)或是庇护-克雷芒博物馆的圆形大厅(Sala Rotonda,它的造型也参考了万神殿的形式)。我们可以看到,辛

30 Walter Hochreiter, Vom Musentempel zum Lernort, p. 27.

31 Erik Forssmann, Karl Friedrich Schinkel, p. 118.

克尔的设计整合了几个关于博物馆建筑的初步预设想法。也正是这座建筑,首次将博物馆独立成一种新的建筑类型。辛克尔希望博物馆被人们视作艺术的殿堂,或是“保存着最珍贵的物品的圣神场所”。³²同时,通过建造一座独立的代表性建筑,他一劳永逸地将博物馆与宫殿区别开来,博物馆成为了一种独立的机构。此前,无论是在巴黎还是罗马,博物馆或是宫殿的附属物(罗马教皇宫),或是由旧时王宫所改建(巴黎)。而在伦敦,大英博物馆成立之初位于一座曾经的庄园宅邸,直到1848年才建造了一座神殿式的新楼。柏林博物馆的建造是普鲁士国王的决定,并于1830年竣工。然而,直到20世纪初,它才成为博物馆建筑的范式。

3) 作为普鲁士国王的珍奇室,柏林新博物馆展品的构成基础被划分为几个独立的部分。值得一提的是,将绘画、古代雕塑和铜版画与钱币、宝石、历史文物以及自然物品区分开来,证明了艺术的优势地位,艺术史从此被设立为一门独立学科。³³在负责规划博物馆展览的委员会主席威廉·冯·洪堡的论述中,我们可以确定其对古物的关注,如古希腊和古罗马的雕塑及绘画。这种取向在很长一段时间内定义了博物馆究竟值得收集和陈列哪一类物品。埃及的古物和民族性物品被整理归档,同时也应当购买新的物品来完善整体的收藏,以便展示从古代起始的绘画流派和艺术史的沿革。尽管存在着对历史完整性的要求,但人们往往还是决定专门展出一流的艺术品原作。如此一来,很难购得的著名古代艺术品的石膏模型被排除在外;另外,代表着日常文化的物品也陷入同样的困境。³⁴从柏林博物馆起,19世纪和20世纪早期的博物馆普遍拥有几个典型的要素,其中一些要素直至今天仍有很大的影响力:对艺术的准宗教(quasi-religious)理想化——这一

32 Erik Forssmann, Karl Friedrich Schinkel, p. 118.

33 Walter Hochreiter, Vom Musentempel zum Lernort, p. 21.

34 Walter Hochreiter, Vom Musentempel zum Lernort, p. 41ff.

23 Kathrin Höltge, Das herzogliche Museum, p. 203.

24 Anke te Heesen, Theorien des Museums, p. 53f. a. p. 59f.

要素反映在建筑、绘画和雕塑等方面。此外，无论是过去还是现在，艺术博物馆倾向于根据独一无二性标准挑选艺术品原作，以此为博物馆带来光环。³⁵

在19世纪的后半程，所有欧洲国家都新建了博物馆。技术博物馆、自然历史博物馆和工商博物馆注重当下，而艺术博物馆和文化历史博物馆则面向过去。新成立的博物馆涵盖了越来越多的深层次文化历史领域，以保护濒危的物质存在，或弥补因19世纪政治、经济和社会迅速变化而造成的后果。因此，在大多数德国领地建立了许多本土性的博物馆。位于纽伦堡的日耳曼国家博物馆（Germanisches Nationalmuseum，成立于1852年）致力于保存德语区的文化历史，也关注日常文化和流行文化。城市历史博物馆或本地历史博物馆的收藏主题则是逐渐消失的当地特色或文物本源。从1891年开始，露天博物馆出现，致力于保存消失的农家建筑和乡村世界。

后来，一如邮政、铁路等技术创新引发了相关类型博物馆的创建，欧洲国家的殖民扩张也促生了民族学博物馆。

欧洲博物馆的理念也传播到美国和其他的欧洲殖民地。例如，作为大英帝国的一部分，印度也建立了许多博物馆，并如火如荼地开展起了独立的博物馆运动。在亚洲，特别是日本、韩国和新加坡，博物馆建设事业一直处于领先地位。而在埃及、土耳其和近东地区，博物馆或是源自于殖民主义倡议，或是欧洲研究计划倡议的结果。其中尤其值得注意的是19世纪和20世纪的发掘活动，这些活动最终取得的成果并没有用于装备如大英博物馆、柏林的佩加蒙博物馆（Pergamon Museum）等欧洲博物馆。地中海附近的国家则倾向于建立考古博物馆，今天这些博物馆仍是欧洲游客的旅行目的地，却并非本地居民热衷参访的场所。

五、20 世纪的博物馆

在大约20世纪的德国，所谓的博物馆改革运动代表开始从几个不同的层面和领域批评当时的博物馆事业。由于其庙堂般的外观，博物馆宏大的、具有代表性的建筑被认为是在威慑和拒绝下层阶级，尤其是工人阶级。在为人民提供广泛教育项目的过程中，下层阶级应该得到艺术教育方面的引导。而博物馆——一如它在19世纪发展起来的经历——一直以来都被看作是受过良好教育的资产阶级的据点。此外，装饰华丽的博物馆展厅被视为是缺乏灵活性的体现，无法应对展览的变化；或是与展品相比，展厅的装饰占据了更加突出的主导地位。因此，改革者呼吁建造功能性更强的博物馆建筑，取消代表性的大厅并创造更为中性的展览空间。与此同时，通过空间组织、教育活动和图书馆设施，吸引更多中产阶级和工人阶级走进博物馆。³⁶到20世纪上半叶，在1939年纽约现代艺术博物馆（Museum of Modern Art in New York）新建场馆的背景下，发展出一种具有可操作性的“白色立方体”（white cube）的概念。这座建筑富有国际风格，被称为“新式建筑”（Neues Bauen），是按照20世纪20年代以来德国包豪斯（Bauhaus）、荷兰的风格派运动（Stijl Movement）和俄罗斯建筑学家所宣传的“新建筑”风格来设计。这栋位于纽约的建筑有钢筋混凝土的骨架结构，其中设有幕墙，室内空间也灵活分布。展厅由和天花板等高、未经装饰的白色幕墙分隔。该馆第一任馆长、建筑师菲利普·约翰逊（Philip Johnson）将其称之为“无限延伸且独立不间断的平面——切割，但不会彼此阻挡”。³⁷

在欧洲，20世纪上半叶的博物馆创新充其量只是在室内通过标准化、明亮的墙壁和吊顶设计来进行

改善。所谓“工作室状态”（Atelierraumsituation）——没有任何“建筑结构”的白色墙壁——开始在欧洲流行。³⁸随后，根据“新式建筑”设计理念，博物馆纷纷修建了新的场馆。在文化论坛（Kulturforum）上，我将柏林新国家美术馆（Neue Nationalgalerie）的新场馆作为20世纪的一个例子。这座博物馆于1965年至1968年间由前包豪斯学校（Staatliches Bauhaus）校长路德维希·密斯·凡·德罗（Ludwig Mies van der Rohe）建造。它的外形像是一座位于基座之上的亭子，外部整体由钢与玻璃构成。建筑物顶部依靠侧边的两根钢柱支撑，形成一个内部无柱、四面由玻璃墙围成的大厅。主厅用于陈列临时展览，而常设展览则在地下空间展出。继卡尔·弗里德里希·辛克尔用柏林博物馆定义了传统博物馆空间之后，密斯·凡·德罗成功地用现代语言对博物馆空间进行了重新解读。

然而，艺术博物馆标准化的白墙、物品之间的互相隔离、单调的展陈及其缺乏独特性的建筑很快也受到了抨击。³⁹

由于上述种种原因，在20世纪70年代，德意志联邦共和国的博物馆事业面临着危机。德国最重要的科研资助机构德意志研究基金会（Deutsche Forschungsgemeinschaft）发布了一份名为《论德意志联邦共和国以及西柏林的博物馆情况》（Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West)）的备忘录。⁴⁰该备忘录对以前的自然科学博物馆、自然历史博物馆、文化历史博物馆和艺术博物馆等所有类型的博物馆都作了详细的分析和记录，具体阐述了它们的任务。作为结论，该报告认为：“博物馆——无论哪种类型……（不应该是）静态的……（它们应该）不断发展并修

正其任务——研究、教学和有意义的休闲活动……（它们应该）着眼于现在和未来……保存最有价值的文化产物。（确实如此）……在各个层面上……所有的博物馆对社会来说都具有重要意义。”⁴¹尽管博物馆的访客数量在不断上升，但在学术研究、公共关系、研究成果传播和“为广大受众提供关于展览对象的信息”这些层面上，还存在着很大的问题。⁴²人们制定了一个即时行动方案以解决所面临的问题：开展博物馆研究。该计划带来了一些重大的改变：博物馆的收藏可以被用来研究，文化历史对象被集中起来以进行自然科学分析，被战争摧毁的博物馆得以重建，博物馆涉及的领域得到了扩展，图书馆领域和博物馆之间建立起了联系。⁴³

该方案的大多数要点都已经得到了实施：1979年，在柏林国家博物馆（Staatliche Museen zu Berlin）建立了博物馆研究所。该研究所由斯蒂芬·普雷舍尔·库尔特贝西茨（Stiftung Preuischer Kulturbesitz）管理，不仅每年公布全面的博物馆统计数字，而且发起了一系列关于访客统计、文献记录、文物保管和博物馆教育的研究项目。在德意志研究基金会、德意志联邦教育与研究部的物源研究领域（对象的起源研究）项目、博物馆与大学合作项目的支持下，博物馆的馆藏成为了可供研究的对象。除此之外，20世纪70年代以来，现有博物馆体量的延伸和新一代博物馆场馆的建设已经开始。

六、20 世纪 70 年代以来新建博物馆的热潮

在19世纪初，世界上大约有60家博物馆；19世纪末，这一数字上升至600余家。而今天，全球存在着约6万家博物馆。目前在德意志联邦共和国，

35 Walter Hochreiter, Vom Musentempel zum Lernort, p. 37-43, Anke te Heessen, Theorien des Museums, p. 55-58.

36 Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940, Dresden 2001, p. 106-112.

37 Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung, p. 246-249, here p. 248.

38 Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung, p. 249f.

39 Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung, p. 250.

40 Denkschrift Museen, Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West), Boppard 1974.

41 Denkschrift Museen, p. 9.

42 Heiner Treinen, Museum und Öffentlichkeit, in: Denkschrift Museum, p. 21-38, here p. 21.

43 Wilhelm Schäfer, Museen in unserer Zeit, in: Denkschrift Museen, p. 11-20, here p. 20.

约有 6,710 家博物馆,每年共接待访客 1.14 亿人/次。此外,类似的展览场所和画廊还创造了约 600 万人次的访问量。⁴⁴ 在 8000 万人口的德国,平均每个博物馆吸引了大约 11,000 名居民。仅在 1982 年至 2000 年之间,德国的博物馆数量就增加了两倍——从 1,454 家增加到 4,523 家。在欧洲,其他国家的博物馆和文化机构——如剧院、歌剧院或图书馆——加起来才够达到这样的成就。这一现象背后的根源是德国历史的特殊性。德国曾经由许多小国组成,出于声誉和吸引力的考量,每个王族或每个城市都认为自身有义务建设文化机构。⁴⁵ 而在过去的 40 年里,博物馆的数量再次急剧增长。

由于曾经的危机以及随后博物馆和展会的兴起,自 20 世纪 70 年代以来,许多新成立的博物馆和新建的博物馆建筑使得博物馆行业再次繁荣。举几个例子,位于施特拉尔松德 (Stralsund) 的德国海洋博物馆 (Deutsches Meeresmuseum) 是德国最受欢迎的博物馆之一;还有柏林的德国历史博物馆 (Deutsches Historisches Museum)、波恩 (Bonn) 的联邦德国历史博物馆 (Haus der Geschichte) 以及柏林的柏林墙博物馆 (Mauer Museum)。新建的博物馆过去常被用来 (或今天仍然被用来) 振兴陷入社会或经济困境的城市或地区。这种现象被称之为“毕尔巴鄂效应 (Bilbao Effect)”,该术语源自于 1997 年落成的毕尔巴鄂古根海姆博物馆 (Guggenheim Museum) 及其所带来的社会效应。

然而,在这种情况下,我们不妨谈论一下早在 1977 年就出现的城市发展或城市形象转型概念。法兰克福的银行博物馆 (Museumsufer) 以及其他 15

座基于该理念而新建的新博物馆就是实证。⁴⁶ 法兰克福银行博物馆的成立是为了改变第二次世界大战以后法兰克福单一的金融与银行之城的形象。在市长沃尔特·沃尔曼 (Walter Wallmann) 所属的政党取得了议会中多数席位之后,他宣称,“法兰克福不仅仅是一个商业大都市”,法兰克福将转型成为“德国中部的文化焦点”。⁴⁷ 这一目标应通过文化政策的转变来实现,其中最佳的发展方式则是建立博物馆等其他新的文化场馆,而每座博物馆的场馆建筑本身也都是关键因素。这些建筑不再像以前那样由本地的建筑事务所建造,而是由国际知名的建筑师们通过竞标来赢得设计权。这种建筑师的挑选方式,直到今天仍然是行业内的惯常操作。⁴⁸ 法兰克福的城市形象转变计划完全由市政府出资,它不仅只是一个倡议,在后来的实施中也确实取得了成功。与此同时,通过对建筑及其附属结构进行改建和新建,这一计划甚至也涵盖了已有的博物馆建筑。最后,在这里我们还应注意到到柏林博物馆岛 (Museumsinsel) 场馆的成功修复、翻新和扩建,以及由英国建筑师大卫·奇普菲尔德 (David Chipperfield) 重建和扩建的柏林新博物馆 (Neues Museum)。

在欧洲其他国家新成立和新建的博物馆中,我想特别强调蓬皮杜中心 (Centre Pompidou) 的梅斯 (Metz) 分馆、卢浮宫的朗斯分馆 (Louvre in Lens), 以及位于马赛 的欧洲和地中海文明博物馆 (Museum of European and Mediterranean Civilisations) 和位于华沙的波兰犹太人历史博物馆 (Museum of the History of Polish Jews)。曼斯泰 (Munster) 的艺术与文化博物馆 (Museum für Kunst und Kultur) 以及法兰克福的历史博物馆 (Historisches Museum) 则被拆去了原有建筑

物,并重建了新馆。另外,近年来呈现出的特点还是对现有博物馆的兼并和转换,例如法兰克福的州立博物馆 (Städel Museum), 慕尼黑的伦巴赫美术馆 (Lenbachhaus) 和汉诺威的施普楞格尔博物馆 (Sprenkel Museum)。综上,似乎新建新博物馆的浪潮被转换和扩建现有建筑所取代;同时在起源研究的背景下重新探索已有的馆藏,从而打造新的优秀藏品陈列与常设展览。

然而,这些数字只是博物馆事业成功史中的一部分要素。经过长期的经济增长 (“经济奇迹”), 在第二次世界大战后的重建过程中,20 世纪 70 年代的经济危机带来了博物馆事业的繁荣。当时经济一度停滞,引发了人们对城市发展以及生态问题的重新考虑。随之而来的是社会变革以及政治和民主化。在文化领域,这种时代背景也引起了范式的变化,导致文化机构日益成为大众的焦点。同时还反映出生活方式的改变和分化,这导致了对历史和过去的重新探索。身份概念取代了曾经被广泛讨论的解放指导概念。特别是在社会流动性增强的大环境下,社会中异质群体不得不互相融合。⁴⁹ 由于现代人类学和文化研究的应用,全面引发了人与文化之间关系的思考,从而形成了一个扩展的文化概念。对于聚焦收藏和展览的博物馆而言,这一发展意味着其收藏和展示的对象必须从高雅文化开始向日常生活延伸。作为博物馆事业和展览事业发展的场所,人们认为博物馆场馆是保存文化记忆的地方 (它们通过展示物品,保留并重新唤醒我们对时间和历史的认识,以及我们几个世纪甚至几十个世纪以来对自己和世界的看法)。在 20 世纪 80 年代由此引发的关于博物馆化 (Museumisation) 的讨论中,赫尔曼·吕贝 (Hermann Lübbe) 的补偿理

论 (Compensation Theory) 被认为是最重要的方法。⁵⁰ 吕贝支持人类通过不断增长的历史意识来克服由于现代生活和社会变革加速而导致的不熟悉感 (Lack of Familiarity)。他认为,通过保护物品,可以保留下地点、城市、村庄、房屋、景观的可识别性 (Recognisability),而这种可识别性具有稳定心理的作用。在这种背景下,博物馆缓和了失落的进程,并拥有了身份创造 (Identity-Creating) 的效果。⁵¹

通常情况下,例如尼可拉斯·卢曼 (Niklas Luhmann),他们将吕贝支持的历史转向批评为对存在的拒绝。特别是卡尔·马库斯·米歇尔 (Karl Markus Michel) 对“关于地方的记忆”批评,他反对怀旧性、回顾性的地方记忆,并把地方记忆的片断性称为一种返祖式的民间传说 (Atavistic Folklore)。

而海纳·特里宁 (Heiner Treinen) 则完全颠覆了补偿理论。特里宁认为,博物馆是现代西方价值观的一个组成部分,因此在北大西洋文化圈和日本最为普遍。他说,没有机构可以弥补失落的、富有意义的传统,但一些机构“可以削弱古典的、有意义的制度”。根据特里宁的理论,16 世纪和 17 世纪的珍奇室与它们随后衍生的博物馆产物一道,发展成为一种“与知识相关的思维方式” (knowledge-related way of thought),从而在与“古典的、有意义的制度”的竞争和突破中发展。他说,博物馆及其可以被人类感官所体验的“陈列”是一种“对物质和文化世界的理性 - 经验主义渗透”,因

44 Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2015 Including an English Summary, Berlin 2016 (104 S.), ISSN 0931-7961 No. 70 <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/institut-fuer-museumsforschung/home.html> (last access 23.09.2017).

45 Franziska Puhan-Schulz, Museen und Stadtimagebildung. Amsterdam, Frankfurt/Main, Prag, Ein Vergleich, Bielefeld 2005, p. 13ff.

46 Vittorio Magnago Lampugnani (Edit.), Museumsarchitektur in Frankfurt 1980-1990, München 1990.

47 Franziska Puhan-Schulz, Museen und Stadtimagebildung, p. 187.

48 Franziska Puhan-Schulz, Museen und Stadtimagebildung, p. 189.

49 Hans-Ulrich Thamer, Das „zweite Museumszeitalter. Zur Geschichte der Museen seit den 1970er Jahren, in: Bernhard Graf, Volker Rodekamp (Edits.), Museen zwischen Qualität und Relevanz, Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin 2012, p. 33-42, here p. 34.

50 Hans-Ulrich Thamer, Das „zweite Museumszeitalter, p. 36.

Anke te Heesen, Theorien des Museums, S. 171.

Gottfried Korff, Aporien der Musealisierung. Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat (1990), in: Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König, Bernhard Tschofen (Edits.), Museumsdinge, deponieren, exponieren, 2. edit. Köln, Weimar, Wien 2007, p. 126-139, here p. 134.

51 Hans-Ulrich Thamer, Das „zweite Museumszeitalter, p. 36.

Gottfried Korff, Aporien der Musealisierung, p. 134.

Heinrich Lübke, Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen, London 1982.

大学博物馆的美丽与哀愁

段 勇

大学是博物馆之母，世界最早的公共博物馆即诞生于大学。大学博物馆曾经是博物馆事业的主力军，当代大学博物馆也不时成为公众关注的热点。以我国为例，过去40年尤其是过去20年，随着我国大学教育的高速发展，大学博物馆的发展也迎来一个新的机遇期，特别是在场馆硬件建设方面可以说处于历史最好时期，社会影响度也在攀升。近年来，清华大学艺术博物馆的开馆、中国美术学院博物馆群的建设等都引起社会热议。但是，无论与教育事业，还是与公共博物馆事业的发展相比，我国大学博物馆整体上都还处于相对滞后的境地。只有立足博物馆与大学之间的天然血缘，审视大学博物馆的相对优势，破解相对制约因素，才能使大学博物馆重新焕发生机，迎来发展的春天。

博物馆大家庭的“长女”

世界最早的公共博物馆，是1683年在牛津大学建立的阿什莫林艺术与考古博物馆，藏品由私人捐赠，展馆由牛津大学提供，既为教学服务，也对公众开放。

中国最早的近代公共博物馆是1868年法国传教士在上海建立的徐家汇博物院。8年后，清政府建立了京师同文馆博物馆。第二次鸦片战争后，清政府为了与西方列强打交道，成立了总理各国事务衙门，并开设京师同文馆培养翻译人才（随后发展为我国第一家文理兼备的近代大学）。其中即附设

而也是一种“有目的的变化，远离传统、面向科学——或者说至少是与知识相关的世界观”。因此，特雷里认为，博物馆描绘出了“根植于学术研究的复杂性，这是一种对理性—经验主义知识的广泛传播”。⁵²

结论

我们无法用简单的模式来解读历史悠久的博物馆事业。早期的收藏主要服务于旧时统治者及王朝，是这些王朝之主张的代表和自我呈现，同时也是旧时王朝注重教育和学识的证明。在启蒙运动中，博物馆转变为教育和娱乐的场所，现在则是平民阶层也可接触的领域。在法国，旧时上层阶级的收藏于法国大革命期间被国有化，并被宣布成为全法国人民的遗产。19世纪，特别是在普鲁士，在国家重建的背景下，正如托马斯·尼佩代（Thomas Nipperdey）所言，教育成为了“新的世俗性宗教”。⁵³因此，博物馆及其建筑成为了资产阶级的代表和他们自信的象征。1830年，当柏林博物馆作为世俗化艺术殿堂建成时，还没有能足够反映出这一点。20世纪，正是由于对所谓高雅文化的高度关注，以及将博物馆视为受过良好教育的资产阶级自我展示的平台，引发了对博物馆事业的广泛批评。时代要求让中产阶级和平民阶级都可以参与到博物馆中去。同样，在场馆建筑方面，博物馆应该放弃其具有代表性的宏伟外形，清醒地转向选择功能性优先的建筑。然而，现代标准化的、墨守成规的建筑体量以及陈列形式，在20世纪70年代再次导致了博物馆的危机。自19世纪末以来，博物馆的概念风靡全世界，在工业社会里尤其突出，但同时也传播到了殖民地和日本等亚洲地区。

从20世纪80年代开始，伴随着新一波博物馆

兴建浪潮（通常伴随着举世轰动的建筑的诞生），博物馆事业再次蓬勃发展，使博物馆成为城市更新、城市形象宣传的推动力；并让博物馆与其他文化休闲场所一道，主宰着城市景观。放眼那些新建的壮观楼宇，城市景观不再由19世纪的工业建筑或20世纪的摩天大楼独领风骚，而是被歌剧院、音乐厅、博物馆或体育场馆等文化建筑所主导。在马赛，由鲁蒂·里乔迪（Rudy Ricciotti）于2013年建造的欧洲和地中海文明博物馆成为城市更新和港口升值的推动力量。我们也不能忽略，挪威建筑工作室斯诺赫塔（Snøhetta）在奥斯陆建造了一座新的歌剧院。此外，夜间还灯火通明的体育场馆和运动中心，每周末都吸引着成千上万的球迷聚集在此。由于巨大的体型，它们主导了鲁尔区的城市景观。无论在慕尼黑或是在北京皆是如此。

有许多不同的理论试图分析这种新的繁荣。补偿理论因其反映了社会和经济的快速变化，并连接了大众对记忆的熟悉感（Familiarity），成为其中最为突出的解读。除此之外，教育与博物馆紧密相连的理念以及与知识相关的博物馆定位都被人们所重视。通过适当的调整——特别是在娱乐领域——将目标访客重新扩展到中产阶级，无疑是对博物馆事业当前成功景象的另一种解释。

然而，是什么导致了当下在中国掀起的博物馆热潮？也许因为博物馆是一种表征，象征着城市、社会和经济的变革。同时，新兴中产阶级对教育和娱乐领域的服务也有着越来越高的要求。在这种现实背景下，博物馆或许正是利用其各式各样的藏品，以及对藏品进行科学解读，从而不断发展并走向繁荣。△

52 Heiner Treinen, Das Museumswesen: Fundus für den Zeitgeist, in: Heike Kirchoff, Martin Schmidt (Edits.), Das magische Dreieck. Die Museumsausstellung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern, Bielefeld 2007, p. 27-40, here p. 29ff.

53 Thomas Nipperdey, Deutsche Geschichte 1800-1866, München 1983, p. 59.

名“小大英博物馆”而已，须知大英博物馆的成立其实要比阿什莫林艺术与考古博物馆晚近一个世纪。

中国的大学博物馆，虽然也有如北京大学赛克勒考古与艺术博物馆、清华大学艺术博物馆、复旦大学博物馆、上海交通大学钱学森图书馆等，在各种场合成为大学博物馆的“颜值担当”。但大多数场馆建成不久、规模不大、影响不广，而且包括不少名校在内的许多大学还没有博物馆。现有各馆中，除了四川大学博物馆等个别馆属于百年老馆外，大多数都是近年新建成的，更谈不上像欧美名校那样一校多馆了（比如哈佛大学至少有6家博物馆，牛津大学有4家博物馆）；全国大学博物馆的平均规模尚达不到民办博物馆的平均规模（5000平方米展馆、15名工作人员、21000件（套）藏品），与这些年发展迅速的国有公共博物馆相比差距更明显；大多数大学博物馆还处于关起门来“自娱自乐”阶段，社会公众对大学博物馆普遍缺乏了解，舆论称其为“藏在深闺人未识”。

发展面临的问题

大学博物馆这种尴尬现状的形成，主要有三方面原因：

一方面是大学博物馆的自身定位。大学博物馆，首先是为所在大学的教学、科研服务，其次才是作为公共文化体系的一部分为社会公众服务。这就导致大学博物馆与社会公众需求相对脱节，既影响社会公众的认知，也由此滞后于公共博物馆的发展。不过，这一定位本就是大学博物馆的传统功能，也符合大学博物馆自身特点，并没有必要改变，关键问题是如何处理好两种服务功能之间的关系。

另一方面是博物馆行业主管部门对大学博物馆的认知。根据国务院颁布的现行《博物馆条例》，在行业主管部门备案注册的博物馆均需是事业单位法人或民办非企业法人。而大学博物馆基本都是学校甚至院系的内设机构，不具备独立法人资格，由此导致很多大学博物馆未能在行业主管部门登记备案。目前，全国共有300余家大学博物馆，而在国家行业主管部门公布的博物馆名录中只有80余家，即大多数未被承认为正规的博物馆，也因此享受不到行业主管部门给予正规博物馆的政策待遇和经费支持，从而失去了纳入博物馆免费开放、博物馆定级评估、陈列展览精品评选之列的发展机遇，并在过去20年中国博物馆事业大发展的潮流中处于相对落寞的境地。鉴于我国的大学博物馆基本都是国有性质，完全不必机械要求其必须为独立法人，只要其他条件符合要求理应允许其备案登记，纳入管理和支持对象。

还有一方面是教育主管部门对大学博物馆的认知。与欧美大学普遍重视博物馆建设、轻视博物馆专业（欧美名校大多没有博物馆专业，只有博物馆课程）相反，我国大学似乎更重视博物馆专业却轻视博物馆建设。现有北京大学、南开大学、复旦大学、上海大学、中国人民大学、中央民族大学、四川大学等40余所大学开设了博物馆学专业，但其中不少大学还没有博物馆。根本原因在于博物馆并未像图书馆、实验室一样被视为大学的“标准配置”，没有纳入大学的建设体系、管理体制和经费渠道。各个大学建不建博物馆、怎么建、建成后怎么管，主要取决于学校领导是否重视以及认知是否到位。应该说，在过去40年尤其是过去20年，我国大学教育

的发展无论从规模上还是从深度上都大大超过了公共文化领域的发展，尤其是在大学硬件建设方面可以说整体已经处于世界前列，但是大学的博物馆建设却并未明显从中享受到红利，成为相对被遗忘的角落。其实，大学的博物馆完全可以与图书馆、校史馆、实验室一样统筹规划建设，纳入相同管理体系之中，并通过资源共享或借助多媒体技术来适当弥补藏品短缺的弱项。

这些因素制约了我国大学博物馆的发展。最直观的体现是，在当代中国博物馆事业处于我国历史上最快、同期国际上也最快的大发展中，社会公众却没有明显感觉到大学博物馆的影响、作用和地位。

实现超越的路径

除了主管部门应该改变对大学博物馆的认知，根据其特点调整相关政策外，大学博物馆自身既不能关起门来“自娱自乐”，也不能亦步亦趋当社会公共博物馆的跟风者，而是要真正认清大学博物馆的优势与劣势，并另辟蹊径、扬长避短，争取做博物馆行业的引领者。

大学博物馆不能与社会公共博物馆比藏品数量、比展品等级、比展览精美、比场馆豪华。大学博物馆的优势集中在其依托的大学教育资源上，应继续做大做强以教育和培训为中心的“主业”，为社会公共博物馆培养输送相关人才，进而推动在大学博物馆与社会公共博物馆之间建立人才“旋转门”机制，以更好地用自己的理念来影响和引导公共博物馆发展。

在藏品保护、学术研究、陈列展览、社会教育和公共服务、行政管理与后勤保障这五大博物馆业

务领域中，大学博物馆相对于公共博物馆的最大优势，无疑是在学术研究方面。因此，大学博物馆应充分借助大学的专业研究力量，发挥学术研究优势，积极策划、参与、举办一些学术性、前沿性、实验性、小众型、跨界型、填补空白的展览，而完全不必局限于自身收藏。同时，可融合物质文化遗产、非物质文化遗产、记忆遗产于同一展览中，为培养大众的整体文化遗产观念发挥积极作用；可在举办实验性展览时尝试为观众提供多元甚至对立的解读立场，启发观众对历史、文化展开多元化思考；还可作为第三方，定期、随时、及时组织一些展览调研、报告发布，召开研讨会、举办讲座等活动，以自己的优势更好地服务社会公众。

大学博物馆一定要超越大学的边界，走出“象牙塔”，把国内外博物馆行业纳入视野，指点行业江山、品评行业动态，为社会履职、对公众尽责；既要关注“锦上添花”，更要呼吁“雪中送炭”。除了研究免费开放、文创开发等热点课题，还要善于发现诸如弱势观众群体、观众回访率、少儿展览等冷门问题。

此外，大学博物馆可以在公共博物馆免费开放模式之外，借助大学博物馆独有而宝贵的校友资源及大学公信力，积极争取社会赞助，探索博物馆可持续发展的新模式。

总之，大学博物馆要主动向社会敞开大门：要努力融入行业发展大潮，也要适当保留自己的特色和品格；要积极参与社会公共博物馆实务，更要努力保持自身理论研究的超脱；要坚持“问题导向”，努力以引领者的姿态走在时代的前列。△

浩气鼓荡，浑厚沉雄

——康南海《归去来兮辞》下卷赏析

祖彦飞

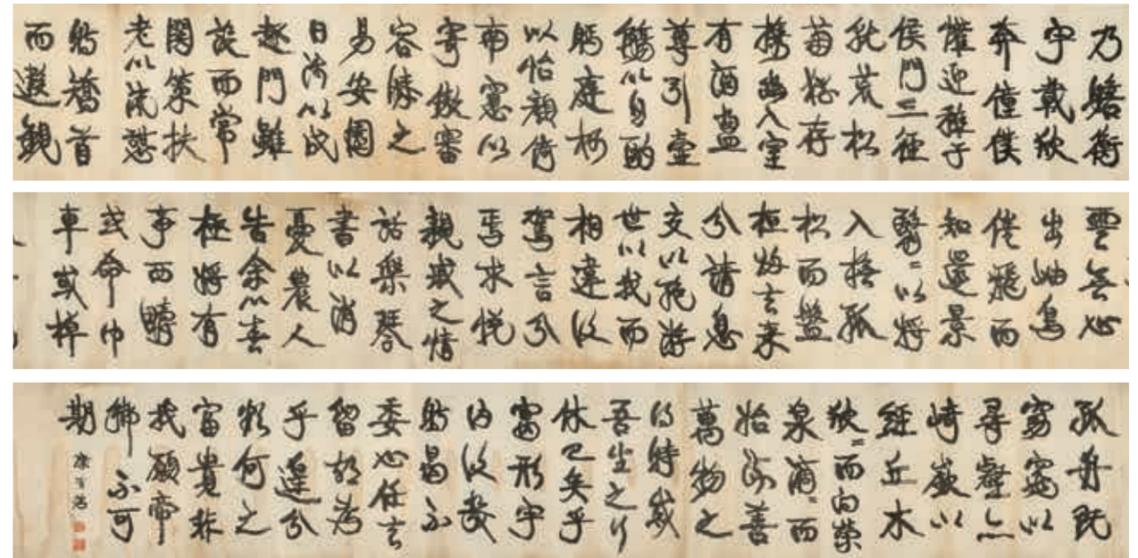
康有为（1858—1927），人称康南海，书学承包世臣一脉，崇碑抑帖。32岁写下了7万余字的《广艺舟双楫》，已将形而下的技法运用与形而上的审美思想统一起来，形成了康氏书学体系。

观《归去来辞》下卷，点画方圆兼备，曲中有直，直中有曲；点画浑厚沉雄，浩气鼓荡。

康南海说，“圆笔者萧散超逸，方笔者凝整沉着”。他用不同的形态表现不同的气格，并以方圆并用为形态运用之极则，所谓“妙处在方圆并用，不方不圆，亦方亦圆，或体方而用圆，或用方而体圆，或笔方而章法圆，神而明之，存乎其人矣”。方圆之变首先体现在点画形态上，于点画的起笔、收笔、转折处雕方塑圆，尽变化之能事。或方或圆，或方中有圆，或圆中有方。康有为不仅提出了点画形态的造型原则，而且对于“方、圆”两种笔法的具体书写方法做了仔细的描述。“方用顿笔，圆用提笔”；“圆笔使转用提，而以顿挫出之；方笔使转用顿，而以提掣出之”；“圆笔用绞，方笔用翻，圆笔不绞则痿，方笔不翻则滞”；“圆笔出以险，则得劲；方笔出以颇，则得骏”。此为康氏书法书写“方、圆”之要，亦为其造型之原则。此卷书法用笔涩劲，形态奇诡。康有为于行笔最为注重“疾势涩笔中锋”，他说：“行笔之法，十迟五急，十曲五直，十藏五出，十起五伏，此已曲尽其妙。然以中郎为最精，其论，贵疾势涩笔。又曰：令笔心常在画中行，笔软则奇怪生焉。”康有为认为用笔以中锋为上。行笔过程以迟重笔法为主，兼以迅捷之笔。

用笔迟重以含其气味，用笔迅捷以成其筋力；曲笔以成其韵，直笔以成其骨；藏锋得其厚，出锋以耀其神。

康有为此卷的点画形态语言有其独特之处：一、几乎每一字中都有一笔或数笔外形起伏比较大的点画。一眼便知为刻意所为，也就是康要以此作为点画语言的一种典型形式。比如：“乃”字的横折弯钩，点画形态的起伏明显，与撇简直的形态形成了鲜明的对比；再如“载”的第三笔横画；“衡”字的中间横画；“欣”字的捺画；“奔”字的捺画；“欢”字的最下一横画；“迎”字的捺画等。这种典型的语言形式在文字中出现的位置不同，或左或右，或上或下，或于文字的中间。另外，这种语言形式的出现，有时是整个点画、有时是点画的局部采取这种语言形式。临时从宜，处理的形式相对比较灵活。此种点画语言形式出现得如此频繁，而且从整体上看，这种语言形式已经成功地成为康有为书法作品风格的重要支撑。点画形态规律性的变化源于执笔之手规律性的动作。康有为自言，执笔笔管喜竖执而微偃右，实验证明笔管在这个范围内的运动，笔锋的方向会自动地转向行笔的反方向，也就是说书者无需刻意地调整笔锋，毛笔都会自动地转为中锋。在这个范畴内毛笔的运动不管向哪个方向，运动方式都是以中锋为主，这是毛笔的运动规律。观此卷，用笔行遣畅达自然，笔锋动转灵活自如，点画浑厚沉雄，此皆有赖于中锋用笔。康有为自言喜低执笔，即执笔的位置靠近笔头。在行笔过



1/ 归去来辞 康有为 清代 52×1005 厘米

程中，一般来讲，高执笔，力臂长，用笔活；低执笔，力臂短，行笔稳。从康南海的作品来看，点画的形态曲线波动相对比较大，如果说执笔低的话，这必须要行笔过程中手的相应动作从容配合，也就是说在点画需要波曲的形态时，毛笔笔头必须要做出相应的波曲动作才行，而这种波曲的行笔轨迹完全得力于用笔行遣时手的具体动作。换言之，点画的曲直，以及如何曲，需要执笔之手一一明确地做出来。若是执笔高，则又是另外一种风景。高执笔，力臂长，手的生理颤动在笔头上得以充分的体现。也就是说高执笔，笔头必然要产生抖动，且这种抖动是不可控的。不可控非不可用。书家可以充分利用这种规律塑造出别样的点画形态来，比如历史上著名的书家黄庭坚就是高执笔，他合理利用了高执笔所带来的自然抖动，形成了自己独特的点画语言形式，尤其是细微处的点画形态体现得最为明显。执笔越高，笔头的自然抖动幅度就越大；执笔越低，力臂越短，生理的原因所形成的笔头自然抖动就越小。由此，我们亦可以想见康南海在书写时的挥运情形。行笔开张雄肆，跌宕起伏。二、突出

向右的弧形点画语言。对方向右的弧线，作者总是不遗余力地进行强化，有时甚至是夸张。比如“乃”“瞻”“衡”“童”“迎”“而”“事”等，但凡可以塑造成向右的弧形结构的字或者是局部，康有为都从未放过。而且这种弧形结构形态变化丰富，或是大小变化，或是点画粗细变化，或是位置变化等，所谓“和而不同，穷变化之能事”。向右的弧线形成了康有为作品点画语言的第二个典型特征。三、弱化捺脚、强化钩形。这是康南海书法点画语言的第三个典型特征。此卷在个别具体的点画形态处理上也有其独到之处。首先是弱化捺脚。与一般的强调捺脚体量的方法相反，康有为弱化捺脚的体量，也由此形成了康氏独特的点画语言形式。另外，在弱化捺脚的同时，强调、夸张钩的表现力度，尤其是“竖钩”，用笔狂肆，体壮形长。比如“期”“可”“何”“乎”“为”，等等。

从理论上讲，康有为书论中所论，充分说明其执笔、行笔的方式本身已与点画的形质需要以及作者的审美思想之间达成了默契，这意味着自我的书写体系已经形成。从逻辑上讲，也只有将自己的审

从《山林精舍图》管窥宋旭与松江画派之影响关系

王洪伟

美思想以及其精熟的技法落实到具体的点画形态上，才真正意味着书法实践与理论的成熟。

“盖书，形学也”，在《广艺舟双楫》中，康有为明确指出了书法艺术的属性。书法属于造型艺术，作为书法造型，除了点画的形态塑造之外，最重要的就是字形的塑造——字法，即文字的结构与空间的布置、安排、塑造法则。相对于笔法的讨论来讲，康有为对于书法结构的讨论文字远不及对于笔法的讨论那么全面、深刻。从该作品的字法来看，康南海此卷的结字独到之处在于：一、文字结构布排强调疏密对比。在结构的组织上，不遗余力地追求点画组织上的疏密关系，只要文字本身的条件允许，基本上都会以强烈的疏密对比的形式出现。比如：“乃瞻衡宇，载欣（载）奔，僮仆欢迎，稚子候门”十五个字中就有十三字有明显的疏密对比结构特征。另外两字“乃”“子”点画数量相对过少，难以实现自然的疏密对比，但凡可能，康南海也不会放过。从总体上看，有结构上强烈的疏密对比的文字在作品中所占的比例已相当之高。与文字结构上的疏密相对应的就是文字内部空间上的强烈对比。二者互为因果，相反而相成；疏处可以走马，密处不使透风。二、文字的外形结构属于外拓类型。字形饱满，张力充沛。文字外形结构的属性，于包围结构的文字或文字局部的包围结构中体现得比较明显，作品中比较典型的如“而”“向”“车”“口”“目”等文字或文字的局部。对于文字的造型，康有为也主张以方圆结合为上。形方者而兼有圆意，形圆者而参有方姿。从此作来看，文字的外形总体特征属于“形方而意圆”的作品。文字结构以“方”立体，体势向外展拓的特征明显，再参以圆意，如此方见雄壮。三、以点画“交错”的形式语言进行文字局

部造型。文字点画间的交错，是文字书写时的一般现象，这是文字结构本身的需要。但是如果超出了文字结构本身的一般需求，而频繁出现非常规的交错现象，甚至由此形成了别样的风格，我们有理由相信，这就是一种独特的结构语言形式，或者说是一种独特的造型方式。此卷中的非常规交错形式反复出现在作品各处，比如：“期”字中的月的钩撇交叉，“富”字宝盖头上点穿横而过，“非”字最后一横与竖的交叉、“乎”“遑”二字短撇与短竖的交叉，“为”字横与撇、钩的交叉，“心”字左点与卧钩的交叉，“任”“曷”字短撇与短竖的交叉等，反复突出笔画交错形态，由此形成了独特的结构语言形式。从文字的姿态上分析，康南海此卷体正而多态。文字的姿态多正气凛然，少有倚侧之形。仔细玩味，文字又神态各异，真可谓仪态万方，严正而不失风趣。

康有为为此横卷章法处理相对比较简单，字字独立，三五成行，少有连缀。通过牵丝引带构成连缀的只有“而常”“老以”“而盘”“世以”“故为”“欲何”六处。从连接的方式进行判断，此种连接形式并非以形成字组为目的，而是笔势所致，行笔自然而然形成的。据康的后人描述，康有为的书写速度极快，而在快速书写的情形下，这种连带形式的出现并不稀奇，一般来讲，非刻意所为。因此康有为为此卷章法处理方式，是以单字为单位进行布置安排的。另，文字大小不一，文字体量上自然的变化，形成了行外轮廓线的律动。成行以三字、五字间不等，布置自然妥帖，略无刻意之处。整体上看，作品书写畅达，一气贯注，神采飞扬。□

晚明画家宋旭（1525—1606年或1607年，字初暘）是松江画派的重要支柱之一，也是松江文人交游的核心人物。他大约于16世纪70年代中期从嘉兴附近的崇德移居松江，之后的三十余年一直寓居此地，故此《松江府志》将其列入“游寓传”。他与当地的名宿陆树声（1509—1605）、莫如忠（1509—1589）都相交甚好，对晚于他的莫是龙（1537—1588）、董其昌（1555—1636）、陈继儒（1558—1639）、顾正谊（生卒详年待考）等松江画家也有很大的影响。可以说，宋旭的到来对松江画派早期画风的形成，起到了至关重要的奠基作用。徐沁《明画录》所记“所画山水，高华苍蔚，名善一时……绘白雀寺壁，时称妙绝”¹等语显得较为笼统。其现存一些画作风格，可谓层峦叠嶂，邃壑深林，极尽繁复之致，与元代画家王蒙画风颇有几分相似，所以有的作品甚至被后人裁割补款讹传为王蒙遗作。不过，此类风格可能主要体现在宋旭早中期作品中。当小他三十岁的董其昌逐渐引领了松江画派后，宋氏画风反而又影从董氏等人，发生了不小的变化。现藏清华大学艺术博物馆的《山林精舍图》（图1）是宋旭生命最后阶段的作品，与上述的繁密风格相比就有不小的差距。例如：劲挺之双松、冉冉愈堕之云气、凹凸感强烈及边缘留白之山石结构，不仅增添了画面“古拙”与“气势”之内蕴，传达出一股疏朗的文人气息，而且与董其昌创造的“干冬景”手法基本一致²。就这件作品的学术价值而论，



1 / 山林精舍图 宋旭 明 1606年 纸本设色 120×49.5厘米 清华大学艺术博物馆藏

1 [清]徐沁：《明画录》，39页，上海，华东师范大学出版社，2009。

2 关于董其昌“干冬景”风格特点，参见拙文《从风格描述到学术意图——高居翰对〈易经访古图〉新颖画法来源的推论》，载《文艺研究》2017（1）；《一幅不起眼的册页山水隐藏着一次私密之旅——兼论董其昌的“干冬景”风格》载《中国美术研究》2017（3）。

它将进一步在画家卒年和风格演变两方面提供一些重要的历史证据。

一

据《山林精舍图》画上题款“山林精舍。万历丙午春日，写于东郭草堂。石门山人宋旭”可知，此作画于万历丙午，即1606年，这一年宋旭高达八十一岁，已经步入了生命的最后阶段。在此之前，松江的诸位好友，如莫是龙（1588年卒）、莫如忠（1589年卒）、陆树声（1605年卒）等人都相继离开了世间。那么，宋旭的卒年是哪一年呢？关于这个问题，之前学界有过一些讨论。最早的笼统记载见诸《松江府志》，其中卷四十七《游寓·宋旭传》只云“年八十无疾而逝”，可惜并未具体涉及其生卒年月，之后徐沁《明画录》秉承此说，也未明确生卒年月。中国学者汪世清据《宋元明清书画家年表》“原作年款考订”记载推断其生年为1525年，应没有多大问题，所以若按“年八十无疾而逝”来算，宋旭应卒于1605年。但汪世清又根据《年表》万历三十四年丙午（1606）收录的“宋旭（石门）作《松下寿老图》，时年八十二”条目，将其卒年推后一年，定为1606年³。汪世清的考证依据主要是文献记载。美国学者吴纳逊（Nelson Wu）综合《嘉兴府志》（卷六十）和《松江府志》（卷六十二）的文献记载，以及现藏瑞典斯德哥尔摩博物馆所藏宋旭一件作品上的“时年八十三”题款，将其卒年延迟至1607年，甚至推测卒于此年之后也有可能。由此来看，宋旭生年无争议，只是文献与实物记载之间有“八十”“八十二”和“八十三”的区别，故其卒年至今尚无确切的结论。与斯德哥尔摩的那件作品相比，清华艺术博物馆收藏的《山林精舍图》这件实物作品，虽然不能在卒年研究上起到决定性作用，但至少能进一步订正《松江府志》“年八十”的误记。

3 汪世清：《艺苑疑年丛谈》，43页，北京，紫禁城出版社，2002。

二

16世纪70年代初期，时近天命之年的外乡人宋旭来到松江，此时其个人的艺术风格应该已经基本形成。他的前期画风主要是师法吴门画家沈周，也曾专门临仿过南宋画家夏圭。他的到来被美国学者高居翰（James Cahill，1926—2014）认为是“松江绘画发展史上的一件大事”，可能在相当程度上助力了松江画家在纷乱的晚明画坛对地域性宗派画风竞争意识的提升。目前学界对宋旭在松江画派形成过程中的推动价值，几乎还没有太多关注。《明画录》在“宋旭”条中也丝毫没有涉及他对华亭画派的独特贡献，仅于“顾正谊”条下笼统地说“（顾正谊）与宋旭、孙克弘友善，穷探旨趣，遂成华亭一派”，而语气似乎又是专指本地画家顾正谊而言，而且，也并未涉及他与松江画派的真正领袖董其昌的关系。事实上，宋旭寓居松江的前二十年左右，对当地画家一定有着重要影响。毕竟寓居松江的早期阶段，董其昌、陈继儒等人还都年轻，也是刚刚开始学习绘画。据董其昌自述“予学画自丁丑四月朔日，馆于陆宗伯文定公之家，偶一为之，昨（疑为“时”之误）年二十三”可知，他正式学画的时间是1577年，此时正在陆树声家随其学习举子业。而这个时间宋旭来到松江已有三四年之久了，其交游圈子中的陆树声、莫是龙又都是当地乡绅中的核心人物。毫无疑问，宋旭与董其昌、陈继儒等人同处一个文人群体，他对后二人早期绘画学习一定会有所影响。

我们先来看一下宋旭对松江画家有哪些具体的影响。从目前存世的画作风格来看，宋旭对松江绘画的影响主要是为当地画坛引入了王维传统，深远地影响了董其昌等人的画法变革以及“南北宗”理论的提出。目前，从顾正谊和莫是龙等人那里我们无法追溯松江地区的“王维”传统。所以，宋旭是为华亭画坛引入慕王维、画辋川风气的一位关键人物，并且在这个主题上与当时的苏州画派形成内在呼应。一方面，据《松



2/ 辋川图 宋旭 明 局部 绢本设色 美国弗利尔美术馆藏

江府志》记载，宋旭“游寓多居精舍，禅灯孤榻，世以发僧高之”。其“发僧”之行为举止与唐代王维崇信佛教、悠游辋川的处世方式是很类似的，他亦有“绘白雀寺壁”等类似王维的行为举止；另一方面，明代画家对王维亦官亦隐及其绘画风格的追摹，可能最早兴起于苏州画派，其深层原因应与明代政治制度有关，之后逐渐在士人中间蔓延，并在中晚明时期形成一股特殊的绘画“复古”潮流。日本学者古原宏伸曾提出，松江画家董其昌是明代第一个发掘出已经被历史湮没而鲜为人知的唐代画家王维的人，这个观点显然不够准确。事实上，在董其昌之前，以沈周、文徵明为代表的吴门画家，就已经开始搜集传世的王维作品，并努力追寻他的画风与仕隐境界。苏州画派开启的这股风气，前期以沈周《辋川图》（1496）、文徵明《辋川图》（1534）为代表，后期有张宏的《华子岗图》（1625）等。沈周的《东庄图》《野翁庄图卷》亦可以说是明代版的《辋川图》。其《寻野翁庄》诗中有云：“绝与辋川标致似，我为裴迪亦何妨。”而《水村图》中所表现的舟中文士访问友人的情景，与郭忠恕所摹《辋川图》

中的裴迪形象，又有异曲同工之处。从文化史角度看，明代中期之后，众多画家图绘《辋川图》的现象，能够从侧面反映出蒙元政权退出中原之后，明代汉族专制在思想与行为方面对士大夫的约束力增强的政治状况，使得身处政治焦虑中的士大夫们对唐代王维亦官亦隐生活方式有着无限的向往。

宋旭本人亦有《辋川图》之类的作品传世，现存的两本《辋川图》都为绢本设色。一本藏于美国旧金山美术馆，署年为1574年；一本藏于美国弗利尔美术馆（图2），未署年款。基于此本上的宋旭原款被割除，并补以王蒙伪款，所以它们长期以来一直被认为是王蒙的作品。从风格特征上推测，它可能要略早于旧金山的那本。据旧金山本宋旭题识可知，它确实是仿自王蒙繁密之风格，笔法可谓极尽繁复之致。这件作品虽然保持着绢本设色的基本特点，但其构图与风格不仅与现存郭忠恕《摹王维辋川图》有很大区别，与其他画家的《辋川图》相比，也有着宋氏自己鲜明的绘画特色。如文徵明的《辋川图》（1534），过分注重对辋川十二景点的集中展示，带有明显的明代园



3 / 潇湘白云图 董其昌 明 1627年 纸本设色 29.3×340.8厘米 辽宁博物馆藏

林山水意趣和世俗社会的生活感，缺少对传统山居高隐意趣的追求。而宋旭之作，却以一种近距离视角拉近了观者与景物的关系，较之郭忠恕本的远距离俯视构图，更有着一种可游、可居的真实游览感觉。画面上的山石结构以一种自有的韵律呈现出丰富的跌宕运动感。虽为横幅，但起首处拥塞而涨出画面之外的山体，给展卷之人一种强烈的紧密感。随着画卷的逐渐展开，山体渐缩，景深增加，地平线降低，都使画面具备了平远与深远综合效果，亦令观者的心情由紧迫而慢慢疏朗起来。若综合考虑观画者的仕宦身份的话，恰好表达了一种“久在樊笼里，复得反自然”的轻松。山体上繁复众多的褶皱，明显借鉴了沈周《庐山高》（1467）等作品，只是较之更为重视皴线，结构更加清晰。山石形体基本以繁密的线条勾勒为主，仅有一些小块山石于根部用墨较浓。总体上看，画家对沈周笔墨的表现性施加了刻意的约束，使得整个作品给人一股较为浓郁的自然气息。而河谷中点缀的那些繁多而零散的圆形卵石，却又为此作增添了一种绘画性，装饰感很强，以一种“娱人的景致”展现了画家那种“幻想的特质”。不过，宋旭《辋川图》山石堆砌、用线繁密的特点，似有“补衲”之嫌，倒也很符合董其昌对疏密关系的批评——“疏则不深邃，密则不风韵”，多少影响了其画面的“取势”效果。时人对这种风格评价很低，例如，清代张庚（1685—1760）观其《辋川图》后评其为“有明一代作手”，看似评价不低，但“作手”二字终不入文人画品。

宋旭作此《辋川图》与其移居松江的时间大致

同时，这极好地佐证宋氏的到来的确为松江地区引入了慕王维、画辋川的风气。例如，松江画派的另一位关键人物孙克弘（1532—1610）的《长林石几图》（1572），无论是风格还是画意，与弗利尔美术馆的那件宋旭《辋川图》都有些近似。他致仕后的隐居之所亦被时人赞为“辋川庄不是过也”（《无声诗史》）。至于董其昌，他除了作有大量涉及王维及辋川意象的诗句外，并在长安购藏《辋川图》“周生本”，还依据此本创作了横卷《临郭忠恕山水》（“粉本”即郭忠恕《摹王维辋川图》，现藏瑞典斯德哥尔摩国家博物馆）、立轴《仿郭恕先山水》（现藏南京博物院）。更值得一提的是，董其昌曾多次刻意绕道杭州去观览高濂收藏的郭忠恕《摹王维辋川图》。诸多事实都能佐证宋旭前期的引介之功。此外，宋旭还将苏州画派所重视的王蒙传统带入了松江画坛，吴门画派那种“从碎处积为大山”的手法曾对顾正谊的影响很大，如其《溪山秋爽图》（1575）。当然，这种画风也在之后的董其昌画法变革的批判性改造之内。从宋旭《辋川图》《云峦秋瀑图》（1583），到后期的《山水册页》（1605），也可以看到他在苏州画派与松江画派之间的桥梁作用。所以，在将来针对苏州画派与松江画派关系的研究中，宋旭或许会是一位不可忽视的画家。当然，需要说明的是，松江画派并没有因为宋旭对苏州画派的引介而成为其传脉。恰恰相反，随着董其昌艺术理念的渐趋成熟，苏州画派就成了批判的主要对象，如董氏专有“脱去吴中纤媚之陋”“岂落吴下画师甜俗魔境耶”的评价。

宋旭将王维传统引入松江地区的意义，不仅仅局限于《辋川图》方面，更重要的是推动了王维与雪景之间的密切关系。毕竟，雪景山水对古代士大夫仕宦境遇有着特殊的象征意义。文学方面的代表作品如东晋谢惠连《雪赋》、苏东坡《雪堂问潘邠老》等，绘画方面的代表作品如文徵明《关山雪霁图》等。美国加州伯克利景元斋收藏的宋旭《雪景山水图》，是一件风格独特的雪景山水。这种奇特的画风既有可能取自宋旭所游览的某处实景，山间的两处亭阁都带有很强的写实性。雪岩冰溜，清寒之气逼人，很符合画家本人所题“高涧落寒泉，穷岩带疏树”（《题画》）诗句意境。画面景致奇特，山石光秃，缺少植被，山石体面上几乎不见笔踪，带有刻意的抽象化手法，明暗对比强烈。凹凸幻象感的山石如鬼面一般。这件雪景山水作品中的“贝壳形”山石及近似光影的效果，也是显而易见的。画面上下两部分的山石手法略有不同，上部的就显得比较舒缓，下部扭结过度的石体明暗对比强烈，似乎孕育着巨大的能量。飞流直下的山泉、扭结兀立的山石，使得画面交织着抽象感与跌宕感。画家通过左右两侧向中间的紧缩，变形山石的挤压、扭结，以及纵向巨大的拉伸感，让土石轮廓所包裹的内部似乎孕育着无限的势能，给人一种蓄势待发的感觉。这种注重整体“取势”的画面结构，正是后来董其昌所领导的松江画派所追求的。由此可见，一方面，宋旭在移居松江十几年后画风就发生了一些质的变化，这表明在他与松江本地画家的密切交流中，对自己绘画变革作了新的思考；另一方面，从《雪景山水图》的创作时间来看，董其昌或许早就从宋旭这里获得过一些创作雪景山水的经验。他翰林院庶吉士期间经常告假返乡，“家居多暇，与顾中舍、宋太学借画临仿”。所借“粉本”，不下数十幅，估计其中一定有雪景之类的作品。受之影响，他也曾专门借助雪景山水，如传王维《江山雪霁图》、郭忠恕《摹王维辋川图》等晚明盛传的雪景巨作来实践其“干冬景”风格画法。董其昌现存最早的《西兴暮雪图》一作，就是一件带

有自然主义倾向的雪景山水。在宋旭去世的前几年，董其昌还经常观赏其画作，如万历癸卯（1603）腊月，观宋旭《松窗读易图》，并领悟其中的巨大笔意。

随着松江本地画家董其昌艺术风格的渐趋成熟，以及其“南北宗”等画学理论体系的完备，他也成为松江画派绝对的领袖人物，此时宋旭的绘画风格反而又受其影响了。清华大学艺术博物馆的这件《山林精舍图》，就可以看作一个二者影响的例证。画面上的很多艺术元素在宋旭之前的作品中并不常见，如傲立的双松形象、山石边缘留白、强烈的凹凸感觉、“云横秀岭”的云雾手法等，都与董其昌“干冬景”山水惯用的手法相近。略有不同的是，宋旭的画面主调依旧保留着很多前期的自然主义风格，而董其昌的作品风格却在抽象性与自然性之间充满扞格。曾被美国华裔翁万戈收藏的宋旭《山水册》与《山林精舍图》创作于同年，共计十二幅作品。主要的艺术手法与画风与董其昌《山水》等作品风格也极为相似，亦可看作是受后者影响的一份证据。美国学者高居翰曾就此作风格与松江画派之影响关系提出：“我们无法在宋旭的其他作品当中，找到与此作完全相同的画风；对于此一现象，我们无须强作解人，以免予人轻率之感。不过，此一现象似乎暗示着宋旭也跟邵弥一样，无论他心甘情愿与否，一旦被拉进了华亭派的阵营，便自然受到影响。”⁴如果他能够看到清华大学艺术博物馆所藏《山林精舍图》这件作品的话，《山水册》的殊异性就不会显得如此孤立，而且也将从艺术元素的多元性方面见证董其昌或松江画派对宋旭后期艺术风格的影响。

综合以上分析，晚明时期寓居松江的宋旭，虽然在中国山水画史上的地位并不十分突出，但在松江画派风格形成以及推广方面的确有着不可忽视的价值，甚至可以认为是他促进了松江画派与苏州画派之间的宗派性对立。□

4 【美】高居翰《山外山——晚明绘画 1570—1644》，73—74页，王嘉骥译，上海，上海书画出版社，2003。

克劳德·莫奈与约翰·H·特瓦克特曼的两张风景画

仲清华

2018年9月21日至2019年3月17日，“穿越大洋的艺术——美国印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆藏19-20世纪风景画展”在清华大学艺术博物馆成功举办。此次展览由清华大学艺术博物馆、印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆共同主办，共展出了50幅油画作品。其中大部分作品为19世纪美国去往欧洲的艺术家的创作。所选作品从时间上看，集中在以19世纪初期到20世纪20年代左右。这些作品突出呈现了这一时间段美国艺术家的创作风貌和他们所受到的欧洲油画艺术风格的影响。

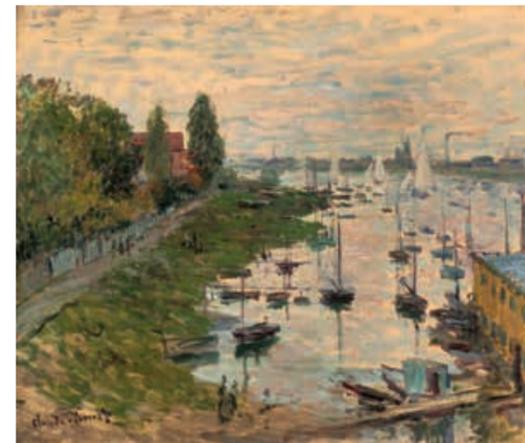
本次展览所选画家也颇具代表性，不仅有法国印象派的代表人物克劳德·莫奈，同时也有美国著名的风景画家约翰·H·特瓦克特曼。其中克劳德·莫奈的作品是一张印象派风格的油画作品《阿让特伊的港口》，而所选的约翰·H·特瓦克特曼的作品为《翁弗勒尔附近的道路》。下面就这次展览中两位画家的展出作品进行深入的解读。

克劳德·莫奈作为印象派的重要代表人物，他的成名作品《日出·印象》被认为是印象派的重要开山之作，同时也奠定了他在世界艺术史上的重要地位。莫奈所画的《阿让特伊的港口》（图1）这幅作品具有典型的印象派风格。阿让特伊是法国法兰西岛大区瓦勒德瓦兹省的一个镇，此地位于巴黎的郊区，也是法国印象派画家们经常写生的重要聚集地。作为以风景写生为主的莫奈，以此地为景写生创作了大量的风景画。《阿让特伊的港口》便

是在这一时期所作。画面以莱茵河为景，采用中远景构图。中景为港口和湖畔的树与房屋，湖水与天空占据了画面的三分之二的面积，在湖面之上安静地停着十几艘帆船，远处湖水与天际之处隐约地描绘了工业化的场景与船。暖黄色的天空上以恣意松动的笔法描绘出云的瞬间状态与朦胧的天气感觉。从画面角度上看，画家应该是站在莱茵河的桥上观察取景，并现场写生而成。

由于印象派的绘画追求光与色的瞬间之感受，而莫奈的作品基本都是以现场写生为创作手段，所以在作画的时间上有着非常严苛的要求。为了保证所观察的景色和光线的准确性，一般莫奈到一个地方作画写生不会太长时间。如果作品尚未结束，还会选择在第二天的同一时间段继续完成，直至满意为止。所以《阿让特伊的港口》这幅作品，能很清晰地看到莫奈在作画时的行动轨迹与方法。

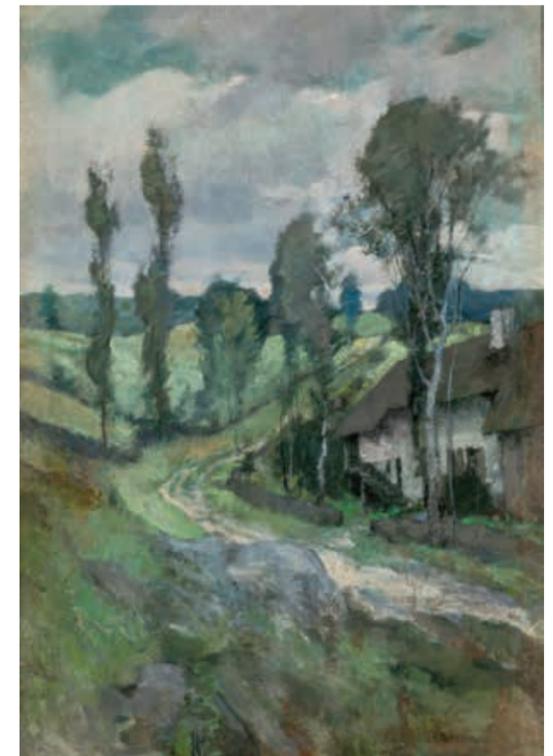
整幅作品的尺幅控制在55.2×65.7厘米，采用这样的小尺寸主要是为了能方便携带，同时也能保证作品的完成速度。从技法上看，画家首先在白色的画布上做了一遍暖黄色的底色，由此可以判断出写生的时间应该在傍晚左右。从画面色层来分析，莫奈几乎是一遍完成。画家没有关注于景色的微小细节，写生的重点是物象在傍晚时分那一瞬间的光色流动变化，笔触迅速有力、坚实肯定，是典型的莫奈式作画方法。我们从他那有力的笔法与颜色中能真切地体会到画面中光色的颤动，以及画家在作画时的专注性与捕捉色彩的敏锐眼光，画面的空间



1/ 克劳德·莫奈（法国，1840-1926）
阿让特伊的港口
布面油画
55.2×65.7厘米
1874年
埃斯凯纳齐艺术博物馆，印第安纳大学
Claude Monet(French,1840-1926)
The Port of Argenteuil
Oil on canvas
55.2×65.7cm
1874
Eskenazi Museum of Art, Indiana University

感与空气感非常充足。站在原作前面，我们似乎可以听到画家在作画时画笔与画布碰撞的声音，感受到画家作画时的兴奋状态。

莫奈在阿让特伊居住期间绘制了约有170多幅风景写生作品，这其中的多数作品都是描绘帆船活动的。《阿让特伊的港口》就是莫奈在此时的代表性作品之一。莫奈的绘画不仅具有极为强烈的个人艺术风格，同时也是对传统绘画的新突破，被认



2/ 约翰·H·特瓦克特曼（美国，1853-1902）
翁弗勒尔附近的道路
纸面油画，装裱于画布上
76.2×53.3厘米
约1885年
泰拉美国艺术基金会，丹尼尔·J·泰拉藏品
John H. Twachtman (American, 1853-1902)
Road near Honfleur
Oil on paper mounted on canvas
76.2×53.3cm
Ca.1885
Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection



为是印象派的重要代表性画家。作为一个传统与现代主义过渡时期兴起的艺术流派，印象派的画家们注重挖掘新的艺术表现形式，将目光转移到对现实生活的表达与重视，注重对光、色、空气感表现的研究，这些都对 19 世纪末的美国画家们产生了极大的影响。这其中的代表人物就有美国的画家约翰·H·特瓦克特曼。

约翰·H·特瓦克特曼出生在美国的俄亥俄州辛辛那提。19 世纪 70 年代，他曾经在慕尼黑美术学院学习绘画。和他同时代的大多数艺术家一样，约翰·H·特瓦克特曼年轻时去欧洲深造学习。1883 至 1885 年，约翰·H·特瓦克特曼在巴黎接触到了印象派绘画，并对这一流派的绘画风格产生了极大的兴趣，画风也发生了转变。他的大部分作品都以写生为主，画面色彩生动明亮，对比强烈，笔触轻松活跃，有着十分明显的印象派的特征。可以说，在美国画家中约翰·H·特瓦克特曼是第一批采用印象派绘画风格的美国画家之一，并有着一定的影响。

此次所展出的《翁弗勒尔附近的道路》(图 2) 作画时间约在 1885 年，应该是他在法国和荷兰工作的这几年中所绘。1862 年，法国翁弗勒尔港口北部附近的诺曼底海滩因铁路交通的建设使得该地区经济迅速发展，其中最重要的便是旅游产业的兴旺。同时，此地的优美风光也吸引了诸如莫奈等众多画家前往写生。画面中所描绘的，是从翁弗勒尔到旁边的海滨度假胜地特鲁维尔的道路。整幅作品色调为银灰色，应该为阴天所写生。竖幅的画面中采用了“Z”字形的构图方式，描绘了一个通往远方的乡村道路。近景开阔，中景集中描绘了一间农村的房屋和路旁的几颗小树。远处的山与天际线安排在画面的约三分之一处，属传统的风景黄金分割方法。天空灰色的云由近至远，和弯曲的道路一起营造出了一个深远的透视空间。从画面的色彩上分析，此幅作品的色调与约翰·H·特瓦克特曼的大

部分印象派风格画作有着很大的差距。作品显得深沉，但并不刻板。从色彩上看，画家有意地将画面中的色调控制在中性的灰绿色调对比，没有做过多的色彩分析，使得画面单纯简洁。笔法的运用也是以大笔触造型为主，突出了画面的整体感与画家对色彩的概括能力。从造型上看，画家主观地将树、房屋和山坡的体块感减弱，压缩了立体感与空间，从而增加了画面的平面结构性。此幅画作和画家其他的印象派作品在画风上有着非常大的不同，但从画面的整体上看，也能显示出作者从慕尼黑的绘画风格向法国印象派绘画风格转变的过渡特征。作为一件独立的艺术作品，《翁弗勒尔附近的道路》这幅油画无论从色彩的处理，还是绘画的技法，抑或是整体的画面来看，仍不失为一张精彩的杰作，值得观者细细品味。

以上所提到的两张画，虽呈现了美国画家与法国印象主义之间的联系，同时也是美国艺术受欧洲艺术影响的缩影。本次展览的 50 幅画作大部分都是风景画，从这些作品中我们能深刻感受到，美国的风景画艺术在吸收欧洲风景画艺术精髓的同时，又能从自身的角度出发，发展出具有本国地域风情片段的特色风景画艺术风格作品。此次清华大学艺术博物馆所举办的“穿越大洋的艺术——美国印第安纳大学埃斯凯纳齐艺术博物馆藏 19-20 世纪风景画展”正是将目光集中在了这个学术研究点上，为观众展现了这一时期美国艺术家所创作的风景画之特点与渊源。□

公教活动



学术讲座

第 68 期 | 欧阳江河《为什么我们不能像古人一样写诗?》

2019 年 1 月 6 日 14:00 至 16:00，学术讲座第 68 期《为什么我们不能像古人一样写诗?》在艺术博物馆四层报告厅举行。本期讲座邀请著名诗人、诗学批评家欧阳江河主讲，艺术博物馆副馆长苏丹担任学术主持。共有来自校外内外近 200 人参加。欧阳江河围绕讲座主题“为什么我们不能像古人一样写诗?”展开演讲，深入剖析产生这一问题的三个层面原因：写作的背后和写文本的相互对应、勾连的平行现实世界没有了；词汇表/字库没有了；声音没有了。此外，欧阳江河还谈到“诗歌的当代性”，即使我们想像古人一样写诗，也不能忘了我们是身处当代的当代人。最后，苏丹副馆长总结了讲座中所剖析的今人和古体诗的一种关系，并邀请欧阳江河将布罗茨基的诗句“为那些从未发生的事，建造一座纪念碑”赠与艺术博物馆，以阐明艺术博物馆对于清华大学的意义。



艺术沙龙

第 2 期 | 贾樟柯 & 苏丹《中国当代电影与当代艺术》

2018 年 12 月 28 日 18:30 至 20:00，艺术沙龙第 2 期《中国当代电影与当代艺术》在艺术博物馆四层报告厅举行。本期沙龙活动为对谈的形式，对谈嘉宾为著名导演、作家、制片人贾樟柯和清华大学艺术博物馆副馆长苏丹，二位围绕“中国当代电影”与“当代艺术”的相关话题展开了深入而精彩的对话，主要对以下四个话题发表了各自的看法和观点：电影的艺术属性与设计属性之间的关系；如何区分艺术电影与商业电影；当代艺术与当代电影的语言关系；影片《江湖儿女》与《三峡好人》的空间关系。二位的对话碰撞和生发出了诸多值得探讨的思想和问题，也引发在场听众的进一步思考。本期沙龙共吸引了校内师生及社会公众 500 余人到场。

第 3 期 | 法国 PASSAGE PRODUCTION 舞蹈剧团《魂境》

2019 年 3 月 7 日 18:30 至 20:15，艺术沙龙第 3 期暨第 24 届法语活动在艺术博物馆一层大厅举行。本期沙龙活动为现场演出的形式，由嘻哈舞者



艺博新闻

Entissar Al Hamdany 和鼓手、音乐创作人、电声音乐人 Uriel Barthélemy 联袂为观众呈现一场《魂境》(Souls' Landscapes) 的双人表演。他们的表演直率、释放,不断突破自己的极限,试图通过音乐、舞蹈等不同形式,对现代社会设置的规则进行思索,阐释“人们的梦想应如何放置?我们的灵魂可以怎样表达?”本期沙龙由艺术博物馆副馆长苏丹主持,共有清华大学校内师生及社会公众 200 余人到场观看。



“手作之美”实践探究课

第 25 期 | 新剪纸艺术

2019 年 1 月 5 日 14:00 至 17:00, 艺术博物馆主办的第 25 期“手作之美”实践探究课“新剪纸艺术”在艺术博物馆四层报告厅进行。本期课程邀请到现代剪纸艺术学院院长赵希岗主讲,博物馆公共教育与对外关系部副主任张明担任课程主持。共有清华艺博会员、社会公众近 50 人参与。

课程由“理论解析”和“手工实践”两部分组成。赵希岗老师首先对剪纸的八个主题进行讲授:中国剪纸;写意精神·装饰情趣;意趣·和善·唯美·时尚;天真烂漫的童趣;生命的礼赞;新剪纸的故事;新剪纸文化创意;观摩·创意·制作。随后,他为在场学员进行剪纸示范,对学员们的作品进行点评,并把带有剪纸图形的书签作为礼物送给大家。



艺术博物馆召开 2018 年理事会会议

2018 年 12 月 23 日,艺术博物馆 2018 年理事会会议在博物馆 401 会议室举行。清华大学党委副书记向波涛出席并主持了会议。艺术博物馆学术委员会主任王明旨、清华大学人事处处长曾嵘、财务处处长郝永红、资产管理处处长李功强、文科建设处处长孟庆国、党委宣传部常务副部长覃川、校友总会秘书长唐杰、教育基金会秘书长袁桅,以及鑫桥联合控股(香港)有限公司执行董事兼总裁施锦珊等理事出席了会议。

向波涛首先对艺术博物馆 2018 年的工作给予充分肯定,并对 2019 年的工作提出建议和期待,希望清华大学艺术博物馆能建设成北京市知名文化艺术设施。随后,向波涛通报了艺术博物馆理事会成员的变更调整情况:副理事长由向波涛接任,邓卫不再担任副理事长;理事由李功强、覃川、袁桅、曾嵘接任,张佐、李家强、郑力、郁鼎文不再担任理事。

会上,艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞作了艺术博物馆 2018 年总体运营情况、2019 年度展览计划及财务预算情况的汇报。副馆长邹欣作了艺术博物馆 2019 年人员规划的汇报。随后,理事会对以上相关报告进行了审议。会后,王明旨、向波涛为接任理事颁发聘书。

艺术博物馆荣获“最受喜爱博物馆”奖

2018 年 12 月 28 日下午,由北京旅游网主办的“文旅·起航——2018 第二届北京旅游网年度盛典”在人民日报社举行,来自国内外相关行业协会和旅游、文化、演艺等领域近 200 名专家、领导和企业家参与了本届盛典。经过社会各界人士的网络投票,清华大学艺术博物馆最终获得“最受喜爱的博物馆”称号。

北京旅游网是北京乃至京津冀地区最权威、最及时、最全面、最精准的旅游资讯服务平台,该网推出的“2018 您最喜爱的博物馆”评选活动受到社会各界的关注,共有 42 家博物馆参与评选。

艺术博物馆邀请大钟寺博物馆研究员焦晋林举行讲座

2019 年 2 月 28 日下午 2 点,艺术博物馆在 310 会议室举行了“2019 年员工培训第一讲”,邀请大钟寺博物馆研究员焦晋林进行主题为“馆藏文物管理中常见的法律问题”的讲座。

焦晋林首先对“博物馆藏品”和“馆藏文物”两个概念进行了区分。随后,他结合案例,围绕馆藏文物在所有权、知识产权和债权方面的典型法律问题做了分析。本次讲座由博物馆常务副馆长杜鹏飞主持,全馆 20 余人参加。

清华大学艺术博物馆一直非常重视对员工进行法治教育。2018 年曾邀请北京市文物局副局长刘超英来馆举行过“博物馆法律法规和职业规范”的专题培训,并鼓励员工积极学习《中华人民共和国文物保护法》《中华人民共和国文物保护法实施条例》,把法律条文和日常工作结合起来,树立牢固的法律意识,做知法、懂法的博物馆人。

海内艺术资讯



丹青宝筏：董其昌书画艺术大展

展期:2018 年 12 月 7 日-2019 年 3 月 10 日
展馆:上海 上海博物馆

简介:展览以上海博物馆馆藏为主,同时向海内外 15 家收藏机构借展,展出董其昌及相关作品共 154 组(件)。展览共分为 3 个部分:董其昌和他的时代;董其昌的艺术成就与超越;董其昌的艺术影响和作品辨伪。系统梳理董其昌及其时代的书画艺术成就与意义。

重生：巴洛克时期的西里西亚

展期:2018 年 12 月 18 日-2019 年 3 月 24 日
展馆:北京 首都博物馆

简介:展览展出 76 件来自波兰弗罗茨瓦夫国立博物馆的巴洛克风格作品,涵盖油画、雕塑、手工艺品等。呈现 17 世纪下半叶西里西亚历史文化的复兴、社会生活的发展,以及巴洛克艺术和独特手工艺的繁荣。



中国新水墨作品展 1978-2018

展期：2018年12月18日-2019年2月23日
展馆：北京 民生现代美术馆

简介：展览分为“新中国画”和“新水墨”两部分，共呈现1978年至2018年中国各个时期具有影响力的181位艺术家的200余组（件）作品，首次对中国改革开放40年来水墨艺术进行系统大规模的梳理展示。

贺岁迎祥：紫禁城里过大年

展期：2019年1月6日-4月7日
展馆：北京 故宫博物院

简介：展览分为“文物展览”和“实景体验”两部分，共展出文物885件（套）。以“祈福迎祥、祭祖行孝、敦亲睦族、勤政亲贤、游艺行乐、欢天喜地”六个主题，全面展现清代宫廷的过年习俗。

风雅艺趣：中国人的生活·智慧·艺术

展期：2019年1月29日-3月3日
展馆：北京 北京画院美术馆

简介：展览展出北京画院收藏的超过110件书画作品，通过“雅风”与“民俗”两个视角，用绘画艺术讲述文人雅士向往的清幽超逸，以及民间百姓生活中的风味意趣，借此呈现“雅俗共赏”的中式美学。



体系：隋建国 2008-2018

展期：2019年1月19日-4月8日
展馆：广东 OCAT 深圳馆

简介：展览包括近100件作品，以雕塑、3D打印作品、文献记录、手稿、影像和纪录片等形式，力图全面梳理当代艺术家隋建国十年来的雕塑创作和观念系统的转变过程，是艺术家自2008年以来最全面的阶段性回顾展。

琅琊王：从东晋到北魏

展期：2019年12月22日-2019年4月14日
展馆：南京 南京博物院

简介：展览围绕琅琊王司马金龙展开，将江苏出土的东晋文物与山西出土的北魏平城时代文物进行对比展出，揭示东晋和北魏如何在政治、经济、文化迥异的背景下，通过不同族群文化的碰撞和交流，实现平城和建康两座都城之间的互动，促成5至7世纪的南北方交融与变革。

来自阿富汗的国宝

展期：2018年12月29日-2019年3月29日
展馆：长沙 湖南省博物馆

简介：展览展出231件（套）来自阿富汗国家博物馆的珍宝，包括几何纹金杯、科林斯式石柱头、羚羊纹

金手镯、君主与龙图案镶宝石金发饰、恒河女神象牙雕像等。它们出土自阿富汗四大考古遗址：法罗尔丘地、阿伊·哈努姆城、蒂拉丘地、贝格拉姆，展览再现了阿富汗古代文明的荣光。

其命维新：傅抱石的艺术世界

展期：2019年1月1日-3月31日
展馆：天津 天津博物馆

简介：展览主要展出南京博物院收藏的傅抱石绘画及文献，同时以天津博物馆藏品作为补充。展出艺术家傅抱石各时期的代表性作品140余件（套），涵盖傅抱石艺术发展中的各个时期，较为全面立体地展现了傅抱石的艺术成就。

先驱之路：留法艺术家与中国现代美术（1911-1949）

展期：2019年1月29日-3月3日
展馆：北京 中央美术学院美术馆

简介：本次展览以“一个主展+三个专题研究”的方式，重点展出从40余家公私机构及个人借展来的50余位留法艺术家200余件作品，展现20世纪中国美术由传统走向现代的发展之路。展览云集了众多家喻户晓的艺术名家，更有多件艺术珍品首次与观众见面。

海外艺术资讯



人类的本质：从设计到 AI

展期：2019年1月11日-9月20日
展馆：新加坡 新加坡红点设计博物馆

简介：展览以“人类应如何看待机器人”为切入点，从设计的角度探究人类的本质。从机器人、大数据、机器学习等主题着手，探索人类与人工智能共处的未来图景，讨论AI是否可以被接受为人类社会的成员而非威胁。

达·芬奇与意大利文艺复兴

展期：2019年1月25日-4月19日
展馆：法国 巴黎国立高等美术学院

简介：展览为致敬列奥纳多·达·芬奇及其同时代画家，展出15世纪末至16世纪初重要绘画与习作。展品共计30幅，均为国立高等美术学院藏品，其中包括四幅达·芬奇的画作、三幅拉斐尔赴罗马前的作品，以及贝诺佐·戈佐利、菲利皮诺·利皮等艺术家的作品。

比尔·维奥拉与米开朗基罗：生命、死亡与重生

展期：2019年1月26日-3月31日
展馆：英国伦敦 皇家艺术研究院

简介：展览以“生命、死亡与重生”为主题，展出意大利文艺复兴时期艺术家米开朗基罗（1475-1564）和美国当代影像艺术家比尔·维奥拉（1951-）的作品，类型

包括绘画、雕塑和影像艺术装置等，呈现两者之间的艺术联系。

达·芬奇——馆藏素描与版画展

展期：2019年1月29日-4月28日

展馆：美国纽约 大都会艺术博物馆

简介：“馆藏素描与版画展”是大都会艺术博物馆的常设展，每年展出四期。本期展览的主题为“达·芬奇”，旨在纪念这位文艺复兴艺术家逝世500周年。展品亮点为达·芬奇的四张素描手稿和部分后世艺术家受其影响而创作的作品。

克里斯汀·迪奥：造梦设计师

展期：2019年2月2日-7月14日

展馆：英国伦敦 维多利亚和阿尔伯特博物馆

简介：英国至今规模最大的迪奥展，共展出逾500件物品，包括法国时装设计师克里斯汀·迪奥的设计手稿、时装摄影和私人物品等。此外，展厅还陈列200余件迪奥高定服装，包括英国玛格丽特公主在21岁生日时穿的连衣裙等。

伦勃朗：在纸上思考

展期：2019年2月7日-8月4日

展馆：英国伦敦 大英博物馆

简介：为纪念伦勃朗逝世350周年，大英博物馆举办本次展览，共展出65件版画和素描手稿，涵盖肖像画、风景画和圣经主题画作等。由于素描和版画多为主动创作而非受人委托，因此更能真实体现艺术家的个性和喜好。

优良设计的价值

展期：2019年2月10日-6月15日

展馆：美国纽约 现代艺术博物馆

简介：展览展出家具、器具，陶瓷玻璃、电子器件、娱乐用品、玩具等日常用品，呈现20世纪30年代至50年代纽约现代艺术博物馆的“优良设计”概念。此外，展览还邀请观众体验历史上的经典产品，探索当今“优良设计”的意义，尝试为21世纪观众重新定义设计的价值。

勒·柯布西耶与纯粹主义时代

展期：2019年2月19日-5月19日

展馆：日本东京 国立西洋美术馆

简介：展览聚焦勒·柯布西耶在巴黎推进纯粹主义的青年时代，展出勒·柯布西耶及其朋友们的艺术作品约100件，还包括建筑模型、出版物、影像等资料，回顾艺术家在此期间于绘画、建筑、城市设计、出版、室内装潢设计等多个领域展开的活动。

胡安·米罗：世界的诞生

展期：2019年2月24日-7月6日

展馆：美国纽约 现代艺术博物馆

简介：展览从米罗最著名的代表作之一《世界的诞生》出发，通过讲述这幅巨作背后的故事，呈现艺术家长久以来对生命、自然、爱与梦境的探索，并以此連結超过60幅的油画、纸上作品、版画和插画，回顾艺术家充满创造力与想象力的一生。

新秩序：21世纪的艺术与科技

展期：2019年3月17日-6月15日

展馆：美国纽约 现代艺术博物馆

简介：展览展现现代艺术博物馆近期收购的一批藏品，着眼于当代艺术家使用这些工具的方式，探讨21世纪迄今艺术对技术边界的挑战，呈现艺术家颠覆传统、进行材料试验并最终“发明”技术与物质的过程。
