

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 14 期

—— 2019 年第 4 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：马 阅 史论经纬：之 之

博物馆天地：之 之 经典赏析：赵 晨

艺术资讯：王熠婷

编辑部主任：赵 晨

编辑部成员：（按姓氏笔画排序）

王晨雅 吴 同 张 晓 张 珺

倪 葭 徐 虹 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9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。

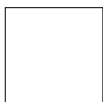
金

卷首语

学术主持

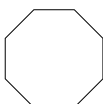
陈池瑜

目录



展览现场 Exhibition Scene

美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展	6
瓦尔特·博萨德与罗伯特·卡帕在中国	10
与天久长——周秦汉唐文化与艺术特展	13
国家·民生——清华大学美术学院创作成就展	18
走出巴颜喀拉——李伯安作品捐赠展	21
研讨会撷英 “走出巴颜喀拉——李伯安作品捐赠展”研讨会综述 张 苛	24
美育人生——吴冠中百年诞辰国际学术报告会 马 阅	28



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

明代丝绸纹样中的文字装饰研究

——以北京艺术博物馆藏明代大藏经丝绸袈裟封为例 刘远洋	29
镜中园林——记一面唐代山水园林隐逸镜 倪 葭	35
20 世纪德国设计的崛起之路——德国现代设计史系列讲座述要 韦昊昱	40



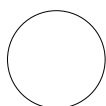
博物馆天地 The Field of Museum

美国史密斯学院艺术博物馆的女性艺术收藏 葛秀支	43
泸州市博物馆	46



经典赏析 Appreciating of Classic

我所认识的吴冠中——纪念吴冠中先生 100 周年诞辰 贾方舟	49
美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展 刘巨德	53
能不忆江南? ——吴冠中《双燕》(油画)赏析 马学东	57



艺术资讯 Art News

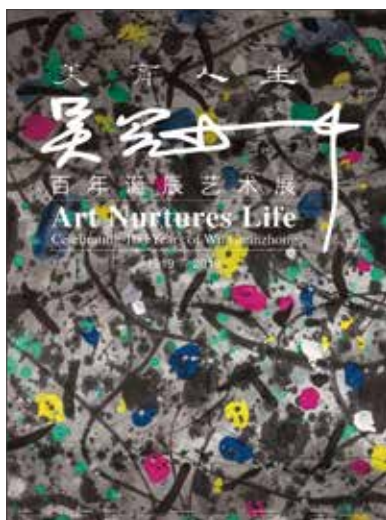
清华艺博资讯	59
海内艺术资讯	64
海外艺术资讯	66





美育人生

——吴冠中百年诞辰艺术展



1 / 展览海报

展览时间 / 2019年11月1日 - 2020年5月3日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

总策划 / 冯远 陈维德 向波涛

展览顾问 / 吴可雨 吴乙丁

执行策展人 / 刘巨德 苏丹 蔡珩 鲁晓波 卢新华

策展助理 / 周爱民 赵倩 林家欣

展览统筹 / 杜鹏飞 邹欣 任茜

展览执行 / 王晨雅 王兆 王宁 刘徽建 黄淑芸 胡晓曦 陈春贤

余水盛 黎雪婷 陈颖惠 玛利亚·德·马尔·库索·索拉诺

展陈设计 / 王宁

视觉设计 / 王红卫 李明山 赵晖

画册编辑 / 葛秀支 余美燕 萧佩仪

国际事务 / 王瑛 吴瑞萍 黄凯权

行政事务 / 马艳艳

吴冠中创作片 / 剪辑制作 / 陈旭东

资料转录 / 赵明 冯世光

事务协调 / 周爱民 赵倩

微信视频 / 祝卉 孙少晖

公益导览 / 徐虹 张明 卢新华

专题讲座 / 张明 卢新华 周爱民

媒体报道 / 覃川 陈超群 邹欣 周颖湘 朱香玲

主办单位 / 中国文学艺术界联合会 清华大学 新加坡国家美术馆

中国美术家协会 中国美术馆

承办单位 / 清华大学艺术博物馆 清华大学美术学院

清华大学吴冠中艺术研究中心

学术支持 / 故宫博物院 中国国家博物馆 香港艺术馆 中国艺术研究院

中央美术学院 中国美术学院 中国国家画院 北京画院



2 / 展览现场

值吴冠中先生 100 周年诞辰之际，中国文学艺术界联合会、清华大学、新加坡国家美术馆、中国美术家协会、中国美术馆联合策划和举办以“美育人生”为主题的大展，对吴先生一生在国民美育启蒙中所产生的影响做一次宏大的表述。本次展览除了展出吴先生各个阶段的优秀作品以外，还呈现出许多相关文献、图片、文章、手稿和画具等。在策展的理念中采用图文交互叙事的方式，作品的分布板块是在其代表性的话语引导下铺陈开来。这是关于一个人的图像叙事和其思维、语言表现的结合，以此让每一位观众能够从外而内去洞悉这位伟大的艺术家。

本次展览共展出吴冠中先生的画作 111 幅，分别来自新加坡国家美术馆、清华大学艺术博物馆和中国美术馆，分三个单元展示，分别是“风筝不断线”、“形式是画家的生命线”和“风格是背影”。这些作品中无论是早期的还是晚年的，也不论是油画还是彩墨，画面表现无一例外地干净、澄澈，把世间的景象糅成一片纯粹的色彩，再让自然的或世俗中的事物成为点、化成线，变作这混沌之中的声鸣，如浩瀚天宇中的星汉，亦如流星划过夜空的轨迹。



3 / 展览现场

吴冠中简历(1919-2010)

1919年出生于江苏宜兴，清华大学教授。1936年进入杭州国立艺术专科学校学习；1942年毕业后任教重庆大学建筑系；1946年公费赴法国巴黎国立高等美术学院学习油画；1950年归国，曾先后任教于中央美术学院、清华大学营建系、北京师范大学、北京艺术学院、中央工艺美术学院、清华大学美术学院；1991年被法国文化部授予“法国文化艺术最高勋位”。2001年文集《画外话·吴冠中卷》获人民文学出版社第三届人民文学奖，文集《吴冠中谈美》获国家新闻出版总署第七届全国优秀青年读物奖。2002年当选为法兰西学院艺术院终生通讯院士。2003年荣获文化部造型表演艺术创作研究成就奖，2006年被香港中文大学授予文学荣誉博士。曾任第八、九、十届全国政协常委，中国美术家协会顾问。□



4 / 《春酣》 2006 纸本水墨设色 高 96 厘米 × 宽 181 厘米 清华大学藏



5 / 《西藏佛壁》 1961 木板油画 高 45.2 厘米 × 宽 60.7 厘米 画家捐赠 新加坡国家美术馆藏



瓦尔特·博萨德与罗伯特·卡帕在中国



1 / 展览海报



2 / 抗日军政大学的学生，延安 瓦尔特·博萨德

展览时间 / 2019年10月29日 - 2020年5月3日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆二层展厅

总策划 / 苏丹

策展人 / 彼得·普夫伦德

项目统筹 / 王晨雅 王兆 王瑛

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 骆佳

展览执行 / 王兆 刘徽建 骆佳

档案研究 / 马德琳·德普拉泽斯 卡塔琳娜·里普斯坦因 莱亚·菲雷尔

数码印刷 / 苏黎世实验室

文本翻译 / 马阅

国际事务 / 王瑛 张玮

行政事务 / 马艳艳

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 瑞士摄影基金会

支持单位 / 瑞士驻华大使馆 瑞士文化基金会上海办公室

瑞士联邦文化办公室

借展机构 / 瑞士摄影基金会 瑞士苏黎世联邦理工学院当代历史档案馆

德国乌尔斯泰因图片报 美国国际摄影中心

学术支持 / 北京博物馆学会历史与艺术影像专业委员会 《中国摄影》

《中国摄影报》《大众摄影》中国摄影出版社

对中国而言，20世纪30年代是至关重要的十年。从“九一八”事变到华北事变，再到卢沟桥事变，日本侵略军侵占中国东北，蚕食华北，直至发动全面侵华战争。漫长的抗日战争，日本人曾试图占领整个亚洲——这些导致了主要城市连续遭遇侵略、数百万中国民众受害。西方世界则隔岸观火，试图在中国人民极力反抗装备精良的日军中维护



3 / 展览入口

自己的利益。

罗伯特·卡帕是当时声名远扬的战地记者，来中国一行是为荷兰制片人尤里斯·伊文思的影片《四万万人民》担当摄像师。卡帕把中国人民对日军的抵抗看作是欧洲反法西斯斗争的平行运动，他期望能在前线捕捉到振奋人心的报道。瓦尔特·博萨德是《柏林日报》、《图片邮报》和《生活》等重要杂志的瑞士记者，曾经在中国生活和旅行八年，并作为中国抗日战争无偏见的专家扬名在外。他的声音被西方世界所倾听，他的摄影为世界所关注。

瓦尔特·博萨德和罗伯特·卡帕曾是好友，也是《生活》杂志的竞争对手。他们不约而同地报道类似的事迹，洞察相同的战争画面。然而他们的表达方式却有所不同：博萨德对中国文化有着深入的了解，在中国拥有广泛的人脉，其中不乏当时最有影响力的一群人。他多次亲身远行考察了解中国，曾长期居住在北京，浸染在中国的日常生活之中。不同的是，罗伯特·卡帕是怀着理想主义愿景来到中国，他在中国仅仅停留了几个月。作为一位流动摄影工作者，他的拍摄任务充满困难，因为他是影片团队中的一员，而这个团队被国民党持续地监控。他总是感到



4 / 展览现场



5 / 中国空中武装力量 瓦尔特·博萨德 20世纪30年代

自己的才华被束缚，即便如此，却还是记录了大量令人震撼的故事。

当我们试图用影像还原中国 20 世纪 30 年代的悲痛历史时，总会引用罗伯特·卡帕的摄影作品，但这些作品的历史背景却很少被人关注。它们应该被置于国际新闻和摄影报道兴起的大环境下进行解读，而这一点在瓦尔特·博萨德的报道中尤为明显。纵观两位摄影师的拍摄轨迹，以 1931 年在南京举行的第一届国民大会为开端，我们便能够感知当时那复杂的历史背景。在那个时代，恐怕很难再找到像他们一样如此全面展现 1931-1938 年中国风貌的摄影师。

本次展览由瑞士摄影基金会和清华大学艺术博物馆合作举办，首次同时展出这两位杰出摄影师的作品，包括大量迄今为止鲜为人知的原版照片、影像和文献。□

与天久长

——周秦汉唐文化与艺术特展



1 / 展览海报

展览时间 / 2019年9月10日 - 2019年12月17日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层7、8、14号展厅

策展顾问 / 方 闻 李学勤 吴良镛

总 策 划 / 罗文利 向波涛

执行总策划 / 杜鹏飞 贾 强 强 跃 孙周勇

策 展 人 / 谈晟广

学术支持 / 班大为 陈鼓应 董 珊 侯旭东 李静姬 李 松 刘国祥

苏荣誉 夏含夷 许 杰

展览统筹 / 蔡理华 李 娟 董 理 苏 丹

策展助理 / 袁 旭 高登科 杨梦颖

展览执行 / 王晨雅 倪 葭 刘徽建 马艳艳

视觉设计 / 王 鹏 杨 晖

展陈设计 / 王国彬 余深宏 孟武兵 刘纯阳

英文翻译 / 何小兰 尹彤云

陕西参与人员 / 周魁英 钱继奎 齐高泉 李 斌 李 岗 张 进 王炜林

侯宁彬 裴建平 李举纲 张 坤 董 梅 庞雅妮 程 俊

梁彦民 邵小龙 贺达炘 胡 薇 张 梅 翟晓兰 闫存良

胡小丽 王建玲 张杰奎 王庆华 郭群星 王若鹏 常 伟

薛耀军 刘仲平 王 耀 杨海波 任万刚

主办单位 / 陕西省文物局 清华大学

承办单位 / 清华大学艺术博物馆 陕西历史博物馆

协办单位 / 陕西省考古研究院 秦始皇陵博物院 西安碑林博物馆

汉景帝阳陵博物院 西安市文物局 西安博物院 西安半坡博物馆

周至县文管所 蓝田县文管所 咸阳市文化旅游局 咸阳博物院

咸阳市文物保护中心 乾陵博物馆 昭陵博物馆 茂陵博物馆

淳化县文管所 宝鸡市文物局 宝鸡青铜器博物院 法门寺博物馆

宝鸡周原博物馆 宝鸡市陈仓区博物馆 宝鸡市渭滨区博物馆



2 / 展览入口

凤翔县博物馆 扶风县博物馆 麟游县博物馆 眉县博物馆
岐山县博物馆 岐山县周原博物馆 渭南市文物局 蒲城县博物馆
延安市文物局 延安市文物研究所 榆林市文化和旅游局
榆林市文物保护研究所 神木市博物馆 绥德县博物馆
汉中市文化和旅游局 汉中市博物馆 城固县博物馆
安康市文化和旅游广电局 安康博物馆 韩城市文物局
韩城梁带村芮国遗址博物馆 华协国际珍品货运服务有限公司

鸣谢单位 / 首都博物馆 北京艺术博物馆 中央电视台科教频道《探索·发现》
栏目组 天禹文化集团有限公司 上海书画出版社

2019年正值中华人民共和国成立70周年，经陕西省文物局与清华大学（艺术博物馆）共同商议，以周、秦、汉、唐历朝精品文物为基础，兼及唐以前其他历史时期，在精选的300余件（组）展品中，一级文物达189件（组），举办“周秦汉唐文化与艺术特展”，向中华人民共和国生日献礼。主题确定为“与天久长”，典出汉代吉语，以此祝福中华人民共和国国运昌隆，中华文明和中华优秀传统文化代代相传，汉唐盛世的精神和中华民族伟大复兴的精神薪火永续、与天久长，寓意丰富，深刻而美好。特展展期为99天，寓意“作九九之



3 / 展览现场

数以合天道”和“九九大运，与天终始”。

展览前言

策展人：谈晟广

人类历史发展至今而呈现出的多元样态，是世界诸文明体系长期交融互织的结果。历史悠久的中华文明，有着相对独立的发展体系，在不断吸收和融合外来文化因素的过程中，通过能动地自我调适与自我创新，描绘出一幅未曾中断且绵延至今的灿烂图景。

古代中国，从有史、物可证的夏（距今约 4000 - 3600 年）开始，迄于 1949 年中华人民共和国成立，其间产生了周、秦、汉、唐等几个最为重要和对后世最具影响力的朝代。周（公元前 11 世纪中期 - 前 256 年），上承夏商，下开秦汉，以“制礼作乐”确立中华礼乐文明的典范，使“礼制”成为嗣后历代王朝政治与文化的基石；秦（公元前 221 - 前 207 年）统一六国，开创中央集权的帝制，是中国历史上第一个大一统的王朝，其设郡立县、统一文字、货币和度量衡等，确立了中国两千多年的政治制度和传统；汉（公元前 202 年 - 公元 8 年，公元 25 年 - 220 年），推尊儒术，有效统治西域，开辟丝绸之路，文化艺术多元而繁荣，不仅国力盛极一时，更在多个方



4 / 展览现场

面为后世中国奠定基础；唐（公元618年 - 907年），是中国历史上最为鼎盛的时代，经济发达、文化昌盛，中外交流空前频繁和深入，与汉代并称“汉唐盛世”，流传至今丰富的文献和精美的文物，足以引发国人无尽的怀想和追慕。

上述诸王朝的一个共同特征是，政治中心均长期建立于今陕西省境内的关中地带。陕西省省会西安市，古称长安，西周、秦、西汉、隋、唐等十多个王朝在此及其周边建都，历时长达1100年，是中国古都之首。近代以来，陕西省境内出土了大量古代珍贵文物，彰显出该省在中华文明历史进程中所发挥的令人惊叹的作用。这些文物作为现身说法的实物证据，无疑是最能激发我们文化自信的中华优秀传统文化的集中体现。

习近平总书记曾指出：“中华文明绵延数千年，有其独特的价值体系。中华优秀传统文化已经成为中华民族的基因，植根在中国人内心，潜移默化影响着中国人的思想方式和行为方式。”如何宣传好中华优秀传统文化和增强文化自信，时代为我们提出了“加强研究和利用，让历史说话，让文物说话”的要求。清华大学长期以来肩负着传承中华优秀传统文化的使命，清华大学艺术博物馆亦坚持中西融汇、古今贯通、文理渗透，致力于打造世界一流的大学博物馆，应向公



5 / 《胡人备马图》 唐昭陵博物馆藏



6 / 石刻菩萨造像 北周到隋代 西安博物院藏

众特别是青年学生宣传好、解释好中华优秀传统文化的精髓，从而为优秀传统文化的创造性转化与创新性发展提供更多有效的可能性。

诚如习近平总书记所提出：“中国人民在实现中国梦的进程中，将按照时代的新进步，推动中华文明创造性转化和创新性发展，激活其生命力，把跨越时空、超越国度、富有永恒魅力、具有当代价值的文化精神弘扬起来，让收藏在博物馆里的文物、陈列在广阔大地上的遗产、书写在古籍里的文字都活起来，让中华文明同世界各国人民创造的丰富多彩的文明一道，为人类提供正确的精神指引和强大的精神动力。”这正是我们的心愿，也是我们所共同努力的方向。□



国家·民生

——清华大学美术学院创作成就展



1/ 展览海报



2/ 米兰世博会 中国馆设计，清华美院设计团队

展览时间 / 2019 年 10 月 1 日 - 2019 年 11 月 10 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅 清华大学美术学院 A 区多功能厅

展览策划 / 鲁晓波 马 赛

展览统筹 / 方晓风 苏 丹

展览团队 / 崔笑声 崔彦伟 陈 楠 邓 岩 郭秋惠 梁 雯 李德庚

罗雪辉 兰 钰 马文甲 任 茜 王小茉 王晨雅 王 鹏

徐小鼎 张金荣 张京生 周爱民 周 岳 周 志

展览执行 / 陈 思 陈 为 崔露薇 冯世光 冯愉雯 葛润宁 郭建敏

郭宗平 何凝枫 Amber He 何怡佳 贾 珊 李亚楠 李艺潇

李 同 李 拓 李玥琳 廖懿琪 刘 芳 刘 峰 刘 派

刘 伟 刘宪怀 马文健 孟 昭 孟 珍 聂子晗 庞玉婷

钱哲妮 施 展 宋文轩 田 君 王金桦 王凯宁 王姝月

魏建雪 魏 婷 谢琪雨 杨浩鹏 于皓丞 于梦淼 张 琪

赵 华 赵 明 赵 彦 赵雁南 赵玉洁 郑 卓 周翰祥

周 天 周英格 朱晓军

主办单位 / 清华大学美术学院 清华大学艺术博物馆

为庆祝中华人民共和国成立 70 周年，清华大学美术学院建院 63 周年，以及清华大学与中央工艺美术学院合并 20 周年，学院以创作成就展的形式，用作品献礼，为祖国庆生。在梳理学院文脉、回顾师生专业贡献的基础上，不忘初心、牢记使命，将视野投向未来，从大美术、大设计的角度展现新时代的价值追求，践行清华大学美术学院的责任与担当。

本次展览以中华人民共和国 70 年发展为时间线索，通过“新中国成立初期”“改革开放”“新世纪”三个部分，从国家形象、日用民生、专业教育三个角度，展现在不同历史时期，清华大学美术学院师生校友



3 / 展览现场

完成的重大国家项目、代表性的民生设计，以及其他重要学术成果。

1949年之后，经历了长期的压迫与纷乱的中国百废待兴，中国共产党领导下的新中国亟需通过有别于以往的视觉形象、形式语言和文化立场，呈现新的政治理念与新的国家面貌。当时，学院的老一辈艺术家、设计师参与了包括政协协会徽、国徽、元帅服、建国瓷、国庆十周年十大建筑装饰等大量的设计工作，为共和国形象赋予了清新、刚健、庄重的内涵。服务国家，在诸多重大项目和活动中用艺术和设计勾勒国家形象、彰显国家实力，是学院自建院以来的传统，也是义不容辞的责任。

改革开放时期，国家从相对封闭的状态走出来，政治、社会、经济、文化各方面都发生了巨大变化。1979年，由学院师生为主要团队创作完成的首都国际机场壁画，不仅是新中国成立以来首次完成的大型公共艺术作品，在美术界引起强烈反响，更昭示着充满勃勃生气的新时代的开始。服务民生，艺术与设计也顺应各行各业发展的新需求，为百姓生活水平的提高做出贡献。20世纪七八十年代，也是确立中国现代设计教育体系的关键时期。对此，学院在全国范围内的设计学学科设置、专业创立、课程规范方面，发挥了无可替代的推动与引领作用，产生一批有



4 / 展览现场



5 / 中华人民共和国国徽图案，国徽设计小组

广泛影响力的著作教材与实践成果。

进入新世纪，中央工艺美术学院加盟清华大学，办学理念进一步拓展。20年来，学院以促进艺术与科学结合为核心，加强学科交叉融合，主张兼容并蓄，通过艺术与科学国际作品展、北京国际设计三年展、2008年北京奥运会、2010年上海世博会和2015年米兰世博会等大型学术活动与国家项目，推动学科发展，服务回报社会。新的时代为学院提出新的要求，面对国家发展的需要，面对人民对美好生活的向往，在双一流学科建设、学科评估的推动下，学院力争“把论文写在祖国的大地上”“把成果应用在实际现代化的伟大事业中”，不仅保证位列国内前沿水平，更在国际竞争中逐步获得领先地位。

艺术与设计是时代的晴雨表。学院始终坚持“立足当代，眺望未来”。在技术突破、社会转型，全球化的竞争与合作态势不断加深的今天，在建设中国特色社会主义的新时代，艺术与设计及其所承载的文化自信、民族精神已成为国家发展与创新的发动机。清华大学美术学院将以实现中华民族伟大复兴为己任，以更优秀、丰硕的实践成果服务国家、服务人民。□

走出巴颜喀拉

——李伯安作品捐赠展



1 / 展览海报

展览时间 / 2019年9月6日 - 2019年10月20日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

策展人 / 苏丹

学术主持 / 徐虹

项目统筹 / 王晨雅 赵晨

策展助理 / 赵晨 张苛

视觉设计 / 王鹏 杨晖

展陈设计 / 骆佳

展览执行 / 王晨雅 胡晓曦 刘徽建 骆佳 安凤 桂立新 肖非

马阅

特别鸣谢 / 张黛 李飒

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

展览是一种释放时空的表现

策展人：苏丹

李伯安先生的遗作《走出巴颜喀拉》是绘画作品中非常独特的个案，它既是一幅气势恢弘的长卷，又是一套整体之下不断分述的组画。它是超尺度的画作，无论在物理层面还是心理层面：在物理层面它包含了雄伟的雪峰、浩瀚的云变、阔达的庙宇；在心理层面它跨越了信仰和文化以及人性之间的沟壑。因此它具有的空间感是神秘的、壮阔的，前无古人后无来者。组画的空间属性明显强于时间性，而画面叙述的仪式和生活对于西藏也几乎都是恒定的景象。但时间性才是画面流动更加本质的原因，或者说画面流动的形式即是时间的艺术形式。作者为组画编制了序号，把自然、人文、行动构成一个闭环，让它们周而复始无限循环。



4 / 展览现场

流逝的时间是空间流动的直接原因，但艺术作品中的时间绝不仅仅是线性的，它是多向性的，因而生成了画面的多中心性；甚至于是弯曲的，它是空间漩涡的内在结构。因此我们说好的作品，其所蕴含的时间一定是复合的。时间的复合性对作品来说是个极其重要的精神参数，它是对作者的考量，涉及定力、生命刻度的间距、时下世人的时间观念。无疑，作者呕心沥血创作的十年就是一个有力的回应，也构成了作品审美之中所复合的时间维度的重要因素。李伯安先生的生命历程和作品真实的关联，赋予了这个伟大作品空间流动之下的一种切切实实的生命感。它让这叙事的长卷生发出一种黏稠的质地，进而完成了艺术作品中最无法言说的叙述。

这幅摄人心魄的长卷还具有一种强烈的音乐感，而且是那种古典铺陈和叙事的风格，凝重、雄浑、壮阔，在结构上缜密、有序。这让我想到了近几年出现的藏地电影，张扬导演拍摄的《刚仁波齐》和《皮绳上的魂》，在艺术界引起了巨大的反响，其中《皮绳上的魂》中音乐长达103分钟。如果我们把它看作交响音画，那么这幅121米的音画和十个分组，就是它叙事的长度和层级，堪称大型叙事绘画领域中的绝唱。

长卷的绘画在画面的结构处理上和传统的手卷类似，但性质却有根



4 / 《走出巴颜喀拉》 哈达 李伯安

本的区别。若反映在时空感上，手卷的时间性是强制的、单向的，分组的长卷则是自由的、多向的；虽然散点透视带来了可能的空间活力，但手卷的空间性因其私密性而被遮掩了起来。《走出巴颜喀拉》主题就有着鲜明的空间色彩，走出即是对既有空间的反叛。然而我们又确凿无疑地看到，艺术家对藏地空间的迷恋和颂扬。在他的笔下，一种古老的文明携带着圣洁的气质和神圣的气象从高原流淌下来，然后汇聚成一股强劲的洪荒去冲击现代文明所构建的物质世界。那些僧侣、信众的肉身、衣着、面目无不带有岩石般的外相，如同地质运动中一块块页岩被席卷而去作为未来的社会建造之材。

艺术博物馆收藏并展示优秀的、经典的和具有历史文献价值的艺术作品。一年前，李伯安先生的家属把他最具代表性的作品——《走出巴颜喀拉》捐赠我馆，这组作品在我们馆地下库房中得到了精心的护理和保藏。但对我们而言，更重要的是让这件作品面对公众，为这样一件特别的作品所做的展览，更需要在空间上进行更精心的筹划，最终做到在空间的叙事中释放时间，同时在时间的延续中重构空间。

李伯安（1944.7-1998.5），河南洛阳人，20世纪下半期中国水墨人物画家。他历经10年时间创作的代表作水墨人物长卷《走出巴颜喀拉》（1.88×124米）借鉴了西方现代主义各种流派的艺术风格和中国大写意以及传统线描的艺术语言，被认为是20世纪中国最重要的史诗性水墨人物作品。1998年5月，54岁的李伯安突然病逝于未完成的作品前。本展是《走出巴颜喀拉》入藏清华大学艺术博物馆后的首次展出。□



“走出巴颜喀拉——李伯安作品捐赠展” 研讨会综述

张 苛

“走出巴颜喀拉——李伯安作品捐赠展”研讨会于2019年9月6日下午在清华大学艺术博物馆举行，清华大学美术学院教授杜大恺、王宏剑、胥建国，中国艺术研究院美术研究所研究员郑工，北京大学艺术学院教授翁剑青，河南省美术家协会主席刘杰，郑州轻工业大学易斯顿美术学院院长、教授石品，厦门大学美术学院教授李文绚，《雕塑》杂志执行主编宋伟光，中国美术馆展览部主任裔尊、副研究馆员邓锋等十余位专家学者出席了研讨会，与会专家从不同角度对李伯安的艺术生平、绘画创作及美术史意义做出了深度的阐释与评价。北京服装学院教师、李伯安先生之子李飒做了答谢发言。研讨会由清华大学艺术博物馆副馆长苏丹和学术研究部主任徐虹主持。

苏丹教授首先致辞，认为这是本馆为一件作品举办的一个特别的展览，李伯安的《走出巴颜喀拉》是一件独一无二的经典性的水墨人物画大作，非常震撼，非常感人。这件作品在中国现代美术史应占有位置，期待专家们发表意见。

徐虹认为李伯安是当代中国水墨人物画中最具代表性的画家，他的《走出巴颜喀拉》以雄浑质朴的格调为20世纪中国水墨人物画做出了杰出贡献，并为之后中国水墨人物画开辟了创新探索的新空间。认为李伯安对20世纪中国人物画做出的巨大贡献表现在两个方面：一是以叙事的方式完成了观念力量的转换，将传统中国画中分隔开来的叙事与象征捏合在

一起，开辟了他自己的艺术道路。二是以观念的深度来引导叙事的进展。中国美术史上用观念来引导叙事的创作，往往会比较概念和简单，而李伯安却以异常的丰富性开启了这种方向的可能性，《走出巴颜喀拉》是里程碑式的创作。

胥建国教授作为李伯安先生的学生，首先讲述了李伯安一生艺术经历的三个时期：从在洛阳学习积累绘画技艺，到1975年调至河南美术出版社，开始以太行山为主题进行创作并确定他的个人艺术语言，再到结识日本著名企业家西部基夫后，接受以黄河流域风土人情为题创作巨幅作品的委托。随后，他介绍了李伯安生前遇到的三个非常重要的贵人：河南著名画家李自强先生，他的夫人张黛女士，日本企业家西部基夫，他们在诸多方面给予李伯安先生非常多的帮助与支持。最后，他提到李伯安的三个特质：谦虚好学、善于思考、持重坚毅。河南省美术家协会主席刘杰回忆了他心中的李伯安老师，善良、纯粹、谦虚、善待他人，不论做人、与为艺，都被河南美术界老中青几代人发自内心的敬重。他认为李伯安是20世纪中国最伟大的画家之一，他创作了20世纪伟大的史诗长卷《走出巴颜喀拉》，他不仅仅是用画笔，也是用真情、真心、真爱和生命完成了这幅美术史上的经典巨作。这幅作品找到了一个宽敞明亮，充满朝气又极具现代感的“大家”——清华大学艺术博物馆。作品在此长期展示，向公众提供了最好的观摩、欣赏、



1 / 研讨会现场

学习和研究的机会。同时，他代表河南省美术家协会对李伯安先生的家属多年来为作品的保藏付出的巨大心血表示感谢，向清华大学艺术博物馆表示祝贺。他真诚地希望清华大学艺术博物馆借助世界名校的影响力，将李伯安先生的艺术作品推向世界。李伯安的艺术不仅属于河南、属于中国，更应该属于全世界。

杜大恺教授在发言中说，《走出巴颜喀拉》这件作品谁看了都不会忘记，历史也不会忘记这样一幅杰作。为了使李伯安和他的艺术能够得到更公正、更客观、更有历史纵深性的研究，由清华大学艺术博物馆委托他招聘了一位有意愿研究李伯安艺术的博士后张苛。作为合作导师，希望和这位博士后共同深入研究李伯安。翁剑青教授梳理了从魏晋以来中国人物画的发展脉络，将《走出巴颜喀拉》与传统中国人物画作品进行对比分析，指出李伯安创作视野的开放性与时代性特征。认为他的绘画有一种很强的史诗性、文学性与叙事性，也兼具大众性、表现性和精神性。李伯安的绘画是带有理想主义、英雄主义和浪漫主义的宏大史诗性的作品，他个人奉献、忘我、拼搏的精神与改革开放，尤其是80年代人心思进、积极向上的

时代背景是分不开的。郑工研究员从艺术作品如何进入历史谈起，艺术作品在历史中要被反复读解、反复叙说，其意义要被不断地阐发。李伯安的作品《走出巴颜喀拉》能够经得起反复品味，其艺术特征在人物的表情、线的表现力度以及光的运用三个造型语言方面表现得很突出。在90年代，中国美术整体走向弱化、生活化、诗意化与个人化，但是李伯安逆势而行，他的艺术衔接80年代，把80年代的积累在90年代推向一个新的高峰。

郑州轻工业大学石品院长认为美术界、学界，包括社会人士关注的李伯安作品的归属问题得到了解决，他深感欣慰。应当弘扬李伯安艺无止境的进取精神，十年磨一剑的执着精神，甘于寂寞的淡泊精神，牢记使命的担当精神，这都是我们这个社会，我们美术界、文化界需要学习的精神。希望这件作品在清华大学艺术博物馆能够发挥应有的作用，集中力量来研究李伯安，使李伯安能够真正成为一个立体的李伯安形象，对社会起到应有的作用。中国美术馆裔尊研究馆员回忆了1999年《走出巴颜喀拉》首次在中国美术馆展出的情形，给她的震撼依旧记忆犹新，这种震



2 / 嘉宾合影

撼源于它使人们看到了水墨人物画在精神容量上所能达到的极致状态。她认为这件作品是对民族精神的呼唤和对生命的终极叩问，它的产生和80年代的文化思潮有一定的联系，那个时候整个中国都在寻找对民族魂魄的重塑，迫切需要提振民族精神，形成一个文化热潮。在艺术界，艺术家要用艺术的方式去重塑民族的灵魂，以精神的高度去思考人的生命的存在意义和价值。李伯安以巴颜喀拉山藏族同胞为表现对象，以此象征黄河，进而象征中华民族的精神。所以，他在构思的时候，背后是一个强大的精神内涵在支撑着他，这也是这件作品背后所承载的核心所在。邓锋在发言中表示，从个性气质上来说，李伯安的作品有一种性情气质的悖论冲突感，这种悖论冲突感表现在这件作品充满了非常强的寻根意识。他指出80年代是一个充满理想主义与浪漫主义情结的时代，恰恰因为理想，所以困惑，因为困惑，所以要追问，因为追问，反而在某种程度上实现了一种超越。这种超越是个人对自身艺术使命、艺术认知上的超越，同时把这种超越进一步升华到了一种对于整个民族文化上的寻找和超越。认为李伯安作品中有非常强烈的悲剧意

识，这种悲剧意识因为有了悲剧和冲突感，所以才有极强的力量感。他超越了乡土风情，直接转化为对生命的追问以及对生存的关注，进而实现了对现实主义创作道路的深化和拓展。重新回到对于意义、对于精神深处和精神意义的探寻，这是李伯安给我们最大的启示。

王宏剑教授在发言中谈到他和李伯安不仅仅是认识，也有非常深厚的感情，对他的创作也十分了解，认为他的艺术是非常高超的。他叙述了中国绘画从北宋以后就发生的巨大变化，从写实转到写意，在这之前，那种张力、力量感、宏伟感在写意中变成一种空灵的诗意，导致几百年来中国画一方面是在技巧上发展，一方面在精神上衰弱。到民国时期，西方的艺术进入中国，才产生了碰撞与变化。李伯安把以简单表现复杂和用复杂表现简单两种方式结合起来，连环画、插图、水粉画等艺术语言的熟练掌握，使他练就了高度的画面把控能力。一个好的作品要有时代性、社会性、人类性和艺术性，人类性、艺术性超越时代性、社会性，它才会真正进入未来的历史，李伯安的画纯粹是用生命的方式来表现这种叙事性。而且，



3 / 清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞向李伯安之子李飒先生颁发捐赠证书

李伯安先生不仅仅是一个画家，他用绘画的方式和他的生命在寻求真理。李文绚教授从小和李伯安一起长大，他在发言中阐述李伯安生活经历及艺术作品与历史、文化与环境的相关性。李伯安一辈子都是非常坎坷和苦难的，《走出巴颜喀拉》阐述的精神性、文化性，不是简单的西藏民族绘画题材，而是他对中国近代历史的深刻呈现。李伯安对光的表现来源于电影中黑白的色，他的人物形象生动，带入非常强烈的情感，《走出巴颜喀拉》正好给了李伯安敏锐地捕捉不同人物丰富的情感的机会。李伯安前期写实的语言来源于珂勒惠支的版画艺术，也有对水墨画家王子武、李世南等人的模仿与学习。到90年代，他又站在出版社的角度，线条、水墨都是在90年代实验水墨当中融合进去的，这种融合与当时的历史环境、文化背景都有直接的联系。宋伟光从李伯安创作《走出巴颜喀拉》的过程得到几点启发，并总结出三个关键词——压抑、激昂和爆发。认为从中国近代绘画史来讲，李伯安的绘画属于80年代之前集体意志向个人意识转型的时期，所以他的绘画凝聚了时代的特征。他力求以一种雕塑感的方式来塑造纪念碑式的人物形象，宏大的气场充溢

着他的精神气息，这种精神气息就是悲壮的苦难和崇高的牺牲。他提到李伯安摒弃了理想化的想象，以细密观察的方式来表现事物，是对典型环境当中典型人物的深度刻画。对于形象的描画，它不仅打动人，而且可以反映时代，同时它就是一个叙事史，也是一个历史，它承载的是历史的伟大。从美术史来讲，李伯安是一位以中国立场、世界眼光、中西混融创造具有中国风范的史诗般的中国画家。

李飒为他父亲的作品能够被清华大学艺术博物馆收藏由衷地感到高兴。他谈到他的父亲生前是一个非常纯粹的艺术家，生活和作画条件都比较清苦，在这幅长卷未完成时就倒在了作品前，但是他身后也获得了很大回报。他的作品在中国美术馆、上海美术馆、广州美术馆等重要的美术馆都被邀请举办个展。最后，他向为他父亲作品的展览和收藏付出了很多努力的冯骥才先生，刘伯舒先生，中国美术馆展览部裔尊主任，河南省美术家协会刘杰主席，河南省美术馆化建国馆长，中华艺术宫李磊副馆长等人致以诚挚的谢意。□



美育人生

——吴冠中百年诞辰国际学术报告会

马 阅



1 / 报告会海报

为纪念著名艺术家吴冠中先生百年诞辰，2019年11月1日，“美育人生——国际学术报告会暨吴冠中百年诞辰纪念”在清华大学举行。清华大学党委书记陈旭、校长邱勇分别出席活动，校党委副书记向波涛主持开幕式，校务委员会副主任、文科资深教授谢维和主持报告会。

“美育人生——国际学术报告会暨吴冠中百年诞辰纪念”邀请中外专家学者，共同探讨人文与科学领域美育的重要意义，纪念中国杰出的人民艺术家、教育家，清华大学教授吴冠中先生一生为美育所作的重要贡献。

清华大学校长邱勇出席“美育人生——国际学术报告会暨吴冠中百年诞辰纪念”会议并致辞。邱勇表示，吴冠中先生是杰出的艺术大师和艺术教育家，是中国当代美术发展的一面重要旗帜。在吴冠中先生百年诞辰之际，举办本次会议具有特别重要的意义。清华大学高度重视美育工作，不断创新美育工作的内容

和形式，真正让学生懂得如何感受美、欣赏美、创造美，进而培育美的情怀、塑造美的心灵、实现美的人生境界。

邱勇在最后引用诗句“百年生有涯，万感情无边”，并强调，吴冠中先生的一生都在追求美、创造美，纪念吴冠中先生百年诞辰最好的方式，就是大家共同努力，与美相伴、向美而行，努力让美成为社会的风尚。

范迪安，陈维德，吴为山，徐一鸿（A.Zee），中国美术学院院长、中国美术家协会副主席许江，易凯（Eric Lefebvre），北京大学艺术学院院长、教育部长江学者特聘教授彭锋，法国法兰西学会美术学院通讯院士高立昂（Jean-Francois Collignon），司徒元杰，北京三十五中校长朱建民，清华大学人文学院教授肖鹰，清华大学美术学院院长、中国美术家协会副主席鲁晓波，吴冠中先生长子吴可雨等在大会上作了演讲。

与会专家学者从不同角度探索“美与真”的关系，探索艺术与科学追求美的共性，讲述了历尽艰辛探索自然之美和艺术之美的伟大科学家和艺术家的思想和精神，回顾了吴冠中先生的艺术人生和忘我的艺术探索精神。□



2 / 学术报告会现场

明代丝绸纹样中的文字装饰研究

——以北京艺术博物馆藏明代大藏经丝绸裱封为例

刘远洋

明代是中国古代丝绸发展历史上的鼎盛时期。以成熟完善的生产技术为基础，这一时期的丝绸集历代之大成，其品种之丰富、质量之精细、纹饰之华美都达到了史无前例的程度。在明代的丝织品遗存中，有一类较为特殊，即永乐至万历年间朝廷刊印的大藏经上由丝绸装裱的封皮。这些经封所用织物多出自宫内库藏，大部分为明代生产，其数量庞大、来源范围相对稳定，包含丝绸品类丰富、图案题材多样，直接体现了明代丝绸工艺的发展水平和装饰的艺术风格，具有很高的研究价值。

北京艺术博物馆收藏有明代大藏经丝绸裱封文物2300多件，品种涵盖全面，纹样涉及广泛，是研究明代丝绸的极好的实物资料。从装饰方面来看，这批经封的纹样内容十分丰富，除了各式各样的植物纹、动物纹、器物纹、人物纹、自然景观纹、几何纹等之外，还有一类文字纹样，直接将文字作为装饰图案织于织物之上，显示出独特的艺术风格。本文现以馆藏相关经封为研究样本，对明代丝绸纹样中的文字装饰展开讨论。

一、馆藏明代大藏经丝绸裱封上的文字装饰

通过对馆藏大藏经裱封上的文字图案进行筛选比对、归类整理，我们发现其种类不一、样式各异，表现形式极为灵活多样。按照内容来划分，主要有“寿”字、“卍”字和吉语词组三大类。

1. “寿”字

长寿一直是古往今来人们永恒的追求。《尚书·洪

范》有云，“五福：一曰寿，二曰富，三曰康宁，四曰攸好德，五曰考终命”¹，将“寿”列为人生至臻圆满的“五福”之首。明代丝绸上与寿相关的纹样极为丰富，除了寿桃、仙鹤、松树这些具有长寿象征含义的图案外，也有不少以直观的文字“寿”来表达祈寿的主题。馆藏经封上所见寿字图案，主要可以分为如下两种形式：

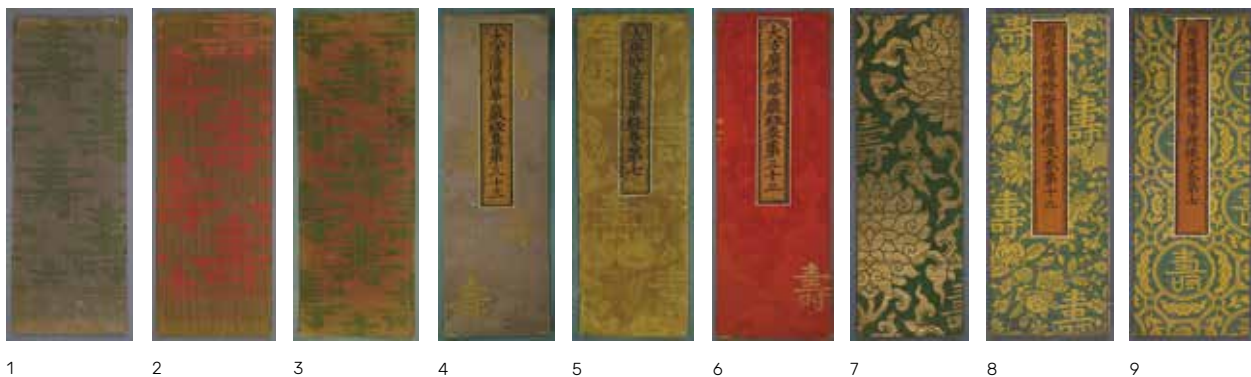
(1) 独立寿字

这种寿字装饰直接以一个个独立的“寿”字作为纹样排布于织物上。寿字皆为繁体楷书，笔画粗壮敦实。纹样在布局上采用二分之一错排的散点形式，构图严整，风格简洁，主题明确。这类纹样在多件馆藏经封上都有发现，其布局构图相同，字形外观也基本一致，惟地、花的色彩有所区别，或为当时丝绸上比较常用的一种文字装饰形式（图1至图3）。

(2) 寿字与其他纹样的组合

相较于独立的寿字纹样，馆藏经封中更多见的是寿字与其他纹样的组合。这些组合灵活多变、不拘一格，利用谐音、比拟、象征等手法，搭配成具有长寿寓意的主题纹饰，在增强纹样装饰性的同时，也表达了更加丰富和浓厚的吉祥含义。比较多见的如：①寿字与灵芝纹组合。馆藏雪青地灵仙祝寿纹加金暗花缎经封（图4），以“寿”字和灵芝组成的单元纹样做散点式二分之一错排，其间还穿插有仙鹤纹，取意灵仙祝寿。②寿字与桃纹组合。馆藏木红地桃实寿字

1. 李学勤主编：《十三经注疏·尚书正义》卷第十二，北京大学出版社，1999年，第323页。



纹两色绸经封(图5),将“寿”字置于连枝双桃之上。桃本有长寿之意,与“寿”字搭配,寓意寿上加寿。

③寿字与葫芦纹组合。葫芦谐音“福禄”,连同“寿”字表意福禄寿俱全。馆藏大红地年年福寿葫芦纹加金暗花缎经封(图6)在二者基础上又增添了谐音“年”、“福”的鲮鱼及蝙蝠纹样,使吉祥含义得到进一步加强。

④寿字与宝相花纹组合。馆藏绿地宝相花寿字纹织金缎经封(图7),将“寿”字穿插于大朵的折枝宝相花之间,宝相花源于佛教纹饰,造型雍容华丽,含有吉祥、美满的寓意,与“寿”字组合,表意吉祥长寿。

⑤寿字与石榴纹组合。石榴常做皮开露籽之状,象征多子,加上寿字谓之多子多寿。馆藏绿地花果寿字纹双层锦经封(图8),在“寿”字周围环绕有石榴、桃实以及象征吉祥的莲花和谐音“事”的柿子,寓意多子多寿、事事吉祥。

⑥寿字与如意云纹的组合。馆藏绿地四合如意云寿字纹双层锦经封(图9),采用几何骨式结构,在主体圆环内饰以“寿”字,圆环上下左右的空格内填入如意云纹,构成四合样式,寓意长寿如意。在这种类型的组合形式中,“寿”字字形稳重端正,以楷体最为多见,篆体次之,且都被安排在十分突出的位置,有的位于花朵果实等搭配纹样的顶上或正中,有的被搭配纹样环绕于中间。花朵果实大多壮实饱满,与醒目的“寿”字相互映衬,很好地烘托出主题氛围。

- 1 / 沉香地寿字纹潞绸经封
- 2 / 茶绿地寿字纹潞绸经封
- 3 / 绛色地寿字纹潞绸经封
- 4 / 雪青地灵仙祝寿纹加金暗花缎经封
- 5 / 木红地桃实寿字纹两色绸经封
- 6 / 大红地年年福寿葫芦纹加金暗花缎经封
- 7 / 绿地宝相花寿字纹织金缎经封
- 8 / 绿地花果寿字纹双层锦经封
- 9 / 绿地四合如意云寿字纹双层锦经封
- 10 / 大红地菱格卍字纹两色缎经封
- 11 / 蓝地折枝灵芝菱格卍字纹织金纱经封
- 12 / 虾灰地杂宝菱格卍字纹两色罗经封
- 13 / 绿地菱格卍字纹两色缎经封
- 14 / 紫红地四合如意朵云团龙菱格卍字纹织金缎经封
- 15 / 木红地朵梅菱格卍字纹妆花纱经封
- 16 / 木红地四合如意朵云曲水卍字纹棉锦经封
- 17 / 茶绿地团凤折枝花曲水卍字纹织金纱经封
- 18 / 宝蓝地缠枝花卉曲水卍字纹织金缎经封

2. “卍”字

“卍”本是佛教中吉祥的标志,梵语音译作室利鞞跋洛利曩,意译作吉祥海云或吉祥喜旋,通常显现于佛之胸臆处,象征佛的智慧与慈悲无限,其旋回的形态代表佛力的无限运作、无限延伸,无休止地救济十方众生。武则天将其纳入文字系统,定读音为“w à n”,《翻译名义集》引《华严音义》:“案卍字本非是字,大周长寿二年,主上权制此文,著于天枢,音之为‘万’,谓吉祥万德之所集也。”²

2 (宋)法云编:《翻译名义集》卷六《唐梵字体篇》引《华严音义》,《四部丛刊子部》,上海涵芬楼借南海潘氏藏宋刊本影印本,第1页。



由馆藏经封纹样所见，卍字造型除了常规左旋的“卍”，还有逆向右旋的“卐”，其线条又表现出粗与细、虚与实、单与双的不同；同时由于卍字字形本身具有旋转性特点，既可独立成纹，也可向四方自由延伸组合，由此产生各种富于变化的图案，归结起来主要有以下三种形式：

（1）菱格卍字

菱格卍字纹样的基本组成是以四方连续的菱格为结构骨架，其中填饰“卍”字，整体风格规整而饱满。菱格中的卍字有时为统一的左旋（图 10），有时为统一的右旋（图 11），也有二者同时出现，穿插交替排列的情况（图 12）。

菱格卍字可以单独构成装饰纹样，但情况较少，馆藏仅见绿地菱格卍字纹两色缎经封（图 13）和大红地菱格卍字纹两色缎经封（参见图 10）两例。二者的样式大同小异，皆以菱格卍字四向铺展，前者“卍”字右旋，菱格为单线条，由细密的小点构成；后者“卍”字左旋，菱格采用实线双层嵌套形式。由于地花色彩搭配及菱格线条的差异，两件经封纹样分别显示出繁细和明朗两种不同的视觉效果。

除了独立成纹，菱格卍字更为广泛的应用是作为辅助地纹，其上再叠加各种主体纹样。这些主体纹样的题材不一、内容丰富，馆藏所见有飞凤、团龙、如意云、朵梅、团花、折枝灵芝、杂宝、八吉祥等多种（图 14、图 15），且大都以规则散点形式排布于菱格卍字

纹之上，上下纹样间层次分明、疏密有致，风格典雅大方，十分富有装饰性。

（2）曲水卍字

曲水卍字是卍字纹样在明代丝绸上最普遍的应用形式，它将多个卍字的四端向外纵横延长使其彼此连接，由此形成一种连体满地的几何式花纹，俗称“卍字不断头”，具有万世绵延、永无止境的吉祥含义。馆藏经封上所见曲水卍字线条既有单实线，也有双勾线，左旋与右旋相对延伸连接，花纹精细规整、繁而不乱。这些曲水卍字主要作为地纹出现，其上再叠加各种样式的主体花纹，构成重叠式的组织结构，艺术效果繁复华丽。叠加组织中最常见的是散点式和缠枝式。前者如木红地四合如意朵云曲水卍字纹棉锦经封（图 16），以曲水卍字铺地，之上采用二分之一错排的散点形式排列各色四合如意朵云。这种散点式主纹还可以由两种或更多题材组成，如茶绿地团凤折枝花曲水卍字纹织金纱经封（图 17），即是将团凤和折枝花穿插交错排列于曲水卍字之上，使装饰内容更加丰富。另一种缠枝式叠加组织的实例如宝蓝地缠枝花卉曲水卍字纹织金缎经封（图 18），其花卉花瓣饱满，枝茎盘曲，在繁密的曲水卍字地纹映衬下显得格外绚丽绚烂。叠加组织中还有一种几何填花样式，不过应用相对较少，馆藏仅见湖色地杂宝菱格填花曲水卍字纹妆花缎经封（图 19）一例。其主纹用各类杂宝排列成四方连续的菱格骨架，当中再填入折枝花。由杂



宝组成的菱格框线既富有装饰性，又避免了与曲水卍字地纹之间过多直线条交错容易引起的混乱，使纹样的层次结构清晰明确、一目了然。此外，曲水卍字上还可以叠加更为复杂的重叠多层组织，典型实物如青地团凤缠枝花卉曲水卍字纹两色缎经封（图 20）。其组织结构共有三层：底层为曲水卍字地纹，之上铺饰缠枝花纹，顶层再加缀以散点式排列的团凤纹。各层次纹样彼此独立而又结合紧密，整体效果和谐统一。

（3）独立卍字

独立的“卍”字个体很少单独成纹，一般都与其他纹样配合使用，其形式多种多样。有的卍字与其他图案一起构成主体纹样，如月白地杂宝朵花卍字纹暗花绫经封（图 21），是将多种杂宝、朵花和“卍”字穿插在一起做散点式排列，风格清新淡雅；有的卍字用于主纹之外的辅助点缀，起到平衡布局、丰富装饰的作用。实例如月白地石榴桃实卍字纹暗花绫经封（图 22），折枝样式的石榴和桃实按行交替做散点排列，各单元纹样周围均环绕有小巧的卍字；还有的卍字直接作为主纹中的组成元素，除了装饰作用外，更多地体现出表意的特性。如大红地万年葫芦纹织金缎经封（图 23），在缠枝葫芦中填饰“卍”字和鲮鱼纹样，谐音“万年福禄”，寓意吉祥。

3. 吉语词组

吉语词组通常将含有美好祝颂含义的词语与一些吉祥图案结合起来，形成图文并茂的装饰纹样，其设计大都巧妙别致，富有趣味。

- 19 / 湖色地杂宝菱格填花曲水卍字纹妆花缎经封
- 20 / 青地团凤缠枝花卉曲水卍字纹两色缎经封
- 21 / 月白地杂宝朵花卍字纹暗花绫经封
- 22 / 月白地石榴桃实卍字纹暗花绫经封
- 23 / 大红地万年葫芦纹织金缎经封
- 24 / 灰绿地万寿平安灯笼纹潞绸经封
- 25 / 蓝地吉语灯笼纹双层锦经封
- 26 / 红地平安大吉葫芦纹潞绸经封
- 27 / 绿地牡丹杂宝永安瓶纹潞绸经封
- 28 / 红东汉 五星出东方利中国锦 新疆维吾尔自治区博物馆藏
- 29 / 北朝至隋 红地云珠日天锦 青海省文物考古研究所藏

灯笼是吉语词组装饰中与之搭配的常见纹样，如馆藏灰绿地万寿平安灯笼纹潞绸经封（图 24），以散点式排列的灯笼图案为主题纹样，灯笼呈葫芦状，上设顶盖，左右挂串葫芦形垂饰，有“万寿”、“平安”两组吉语穿插装饰于各个灯笼的主体部分，表现出浓厚的喜庆气氛。类似的还有蓝地吉语灯笼纹双层锦经封（图 25），其吉语作竖向排列，分布在各灯笼龙形顶杆两端悬垂的条形带饰上，所见有“国泰民安”、“风调雨顺”、“五谷丰灯（登）”、“万寿无疆”四组，灯笼内织有莲花、宝珠、戟、磬等吉祥图案，灯笼间的空地上又装饰折枝花、灵芝水仙花束等辅纹，内容极为丰富。

葫芦是另一种常与吉语词组搭配的纹样，实例如红地平安大吉葫芦纹潞绸经封（图 26），葫芦顶花带叶，小巧可爱，其上装饰“平安”或“大吉”吉语，与其本身谐音“福禄”相搭配，吉祥意味浓厚。

除了灯笼和葫芦，馆藏绿地牡丹杂宝永安瓶纹潞绸经封（图 27）上还可可见花瓶与吉语的组合。花瓶



28



29

上系有飘带，瓶口及底部装饰珊瑚、银锭、方胜等各色杂宝，瓶上方列“永”字，“安”字位于瓶身，花瓶间又穿插牡丹纹样，寓有平安富贵之吉义。

二、明代丝绸纹样中文字装饰的传承与时代特点

1. 明代以前丝绸纹样中文字装饰的发展

以文字作为丝绸纹样装饰的做法在汉代就已出现。汉晋时期流行一种铭文锦，是以云气动物纹或几何纹为主体，空隙处穿插各种汉字铭文。这些铭文文字通常采用汉隶书体表现，笔画平顺圆润，字形工整精巧，按照由右向左或由上至下的顺序排列。铭文的字数长短不一，短者仅有一或两字，长者可为十几个字的语句。其内容十分丰富，有的表达祈祷长寿及子孙昌盛的愿望，如“延年益寿大宜子孙”、“世毋极锦宜二亲传子孙”、“恩泽下岁大孰常葆子孙息弟兄茂盛无极”；有的反映人们求仙祈福的思想，如“长乐明光”、“广山”、“万世如意锦”；有的则是对当时政治历史事件的记录，如“登高明望四海贵富寿为国庆”、“新神灵广成寿万年”、“五星出东方利中国”（图 28）。这种铭文锦开创性地将文字艺术与纹样图案结合在一起，文字笔画转折勾顿的静态美与纹样图案起伏活跃的动态美相呼应，使两类装饰元素实现了一种奇妙的和谐统一。

南北朝至隋唐时期，随着中外文化交流的频繁，大量外来纹样纷纷涌入，使中国丝绸上的装饰图案获

得了极大丰富。在各种联珠、卷草、宝花、对兽、对鸟等时尚新纹样的冲击下，文字装饰逐渐减少，且通常仅作为主题纹样的辅纹出现。同时，文字装饰在形式上也发生了较大变化，汉晋铭文锦上的那种长语句已经消失，取而代之的主要是一些单字。如青海都兰热水出土的北朝至隋时期红地云珠太阳神锦（图 29），由卷云联珠环构成簇四骨架，水平、竖直方向上分别以兽面及小团花作钮连接，云珠环内饰太阳神乘车出行纹样。云珠环外的空地上，则装饰有对动物纹、螺旋状云气纹、规则排列的圆点以及文字“吉”。有时，文字还会与主题纹样结合为一体，如日本京都法隆寺收藏的唐代联珠四骑狩狮子锦（图 30），表现的是联珠大窠内四名骑士狩猎狮子的场景，骑士所骑的马身上则分别可见“山”字和“吉”字装饰。

至宋元时期，织物上的文字装饰获得了新的发展，在日益先进的纺织技术支持下，文字的表现形式变得多样化，装饰性逐渐增强。如收藏于英国伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆的元代“寿”字卷云纹缎（图 31），巧妙地将“寿”字变化为圆形适合图案，并与卷云组合成团花纹样，彰显出文字的艺术性和趣味性。此外，这一时期的文字装饰在表意上越来越多地体现出吉祥化含义。如山东邹县李裕庵墓出土的驼色福禄寿纹绶巾（图 32），图案上方为一寿星，左右装饰龟、鹿、鹤及“寿山福海”、“金玉满堂”八字，下方分 6 列织 42 字词文一阙：“右词寄喜春来 敬愿祝南山之寿 纹销色胜秋霜 莹样质光凝皎月明 金童玉女称纤擎香又整 宜献老人星”，以文字搭配图案，直接表达祈福祝寿的诉求。

2. 明代丝绸纹样中文字装饰的特点

明代丝绸纹样继承前代之传统，不断发展创新，将文字装饰推进至一个全新的阶段。通过前文对馆藏大藏经裱封上文字装饰的分析归纳，结合比对明之前各代的同类纹样，我们可以看出，明代丝绸纹样中的文字装饰具有如下几个特点：

（1）文字装饰所用的字数较少，多见各种表意吉



30



31



32

30 / 唐 联珠四骑狩狮锦 日本京都法隆寺藏

31 / 元 “寿”字卷云纹缎 英国伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆藏

32 / 驼色福寿纹绫巾 山东省邹城文物局藏

祥的单字或词语，且相对集中于一些固定的字词，如在馆藏经封纹样中，“寿”、“卍”、“万寿”、“平安”、“大吉”等都有反复出现。

(2) 文字的字形趋于多样化，除了楷体、篆体等常规书体外，字形还可以根据结构布局的需要灵活调整。如前述馆藏蓝地吉语灯笼纹双层锦经封（参见图25），由于要将四字吉语竖向安排在有框格划分的条形带饰内，文字的字形都被拉长，笔画转折方正平直，很好地适应了长条框格的形状。

(3) 文字的装饰性与表意性并重。与早期文字装饰注重语义表达而表现形式较为单一的情况不同，明代丝织文字在表达语义的同时，还经常通过艺术化的形式设计和表现手法对字体进行展示和强调，显示出较强的装饰性。以馆藏雪青地灵仙祝寿纹加金暗花缎经封（参见图4）为例，织物主要采用暗纹显花，灵芝和仙鹤纹样均由与地同色的丝线提花而成。唯有“寿”字是以金线织成，在大面积暗花的映衬下格外醒目，既突出强调了“寿”字，又使纹样整体的表现力获得了提升。

(4) 相较于在整体装饰中主要处于辅助地位的早期文字，明代丝织文字的应用形式得到了更大拓展，既可以作为辅助纹样，也可以作为主题纹样。前者以卍字最为典型，由其相互勾连形成的卍字曲水纹在明代被大量用作锦式纹样的地纹，起到突出主纹、丰富装饰效果的作用；后者常见如“寿”字，在馆藏经封实例中，“寿”字或独立成纹，或与相关寓意辅纹搭配，位置均醒目突出，表达出鲜明的寿主题。

(5) 文字与图案结合紧密、表意相关，逐渐形成一些程式化的组合，表达更加丰富的吉祥含义。馆藏经封所见如“寿”字与仙鹤、灵芝组合成灵仙祝寿，“卍”字与鲮鱼、牡丹、葫芦组合成万年富贵或万年福禄等。

三、结语

综合上述分析可以看出，文字装饰历经长期的传承与发展，至明代已成为丝绸纹样中一种成熟完善且应用广泛的装饰图案，其造型灵活、形式多样，将文字字形以图像化的表现手法融合于丝绸纹样中，再结合文字本身字意对纹样内涵的直接表达，使明代丝绸纹样更加丰富和生动。明代丝绸纹样中文字装饰的运用，一方面显示出明代高超的织造技术，可以按照设计需要对文字的大小、排列方向、组织形式等进行完美表现；另一方面也反映了在当时商品经济发达、市民阶层扩大、世俗化思想潮流兴起的背景下，人们寄望美好生活、推崇吉祥观念的审美趋势和价值取向。○

参考文献：

1. (宋)法云编：《翻译名义集》，《四部丛刊子部》，上海涵芬楼借南海潘氏藏宋校本景印本。
2. 李学勤主编：《十三经注疏·尚书正义》，北京大学出版社，1999年。
3. 杨玲主编：《明代大藏经丝绸袷封研究》，学苑出版社，2013年。
4. 黄能馥、陈娟娟：《中国丝绸艺术七千年》，中国纺织出版社，2002年。
5. 赵丰、屈志仁主编：《中国丝绸艺术》，外文出版社，2012年。
6. 李斌、李强、杨小明：《中国古代丝织物中的织造文字探析》，《纺织科技进展》，2012年第2期。
7. 刘安定：《中国古代织物中的文字及其图案研究》，东华大学博士学位论文，2015年。
8. 赵洁：《明清卍、卐字纹的图像研究》，山西大学硕士学位论文，2008年。
9. 张燕：《论纺织品图案中的汉字装饰》，苏州大学硕士学位论文，2009年。

镜中园林

——记一面唐代山水园林隐逸镜

倪 葭



1 / 山水园林隐逸镜及镜拓 直径 25.5 厘米 重 1616 克



2 / 山水八卦背八角镜 直径 40.7 厘米 重 7650 克

一、器物描述

此镜镜钮为池山状，一泓池水围绕镜钮，水中有荷花、菖菰，野禽悠然凫水。有趣的是，以“皱、瘦、漏、透”著称的太湖石出现在镜下方坡岸一角，坡岸上有大小两株树木。水岸右侧有树木、草亭，亭内文士盘膝而坐，右手持麈尾，身前有器具。草亭后山石峭拔，有高树三株，修竹一丛。左侧山石欹斜，树木虬曲，远处池山上有高树四株，飞鸟两对相向展翅飞翔。

唐人喜爱花鸟、钟情山水，此镜（图1）包含山水园林中的诸多典型要素，营造出咫尺山林的效果。

二、镜图分析

山水纹饰在唐镜中不属主流，此镜显示出了对景写生的真实性，虽属隐逸故事镜，但以山水园林为主，人物作为画中“点景”。



3 / 铜镜构图

A. 独有幽栖地铭故事镜



B. 真子飞霜镜



C. 本镜



(一) 图式

1. 经营位置：

不论是圆形的独有幽栖地铭故事镜(图3A)、方形的真子飞霜镜(图3B)、葵花形的山水八卦背八角镜(图2)皆将景物安排在了镜的上、下、左、右四个方位。本镜下部的坡岸未与上部垂直,略有偏侧,右侧景物丰富,左侧稍显不足,所以设计者在左侧水岸补充了坡树和芦苇。笔者将景物串联起来,则构成一个不规则的菱形(图3C),即符合上述三镜的菱形构图,又将景物加以腾挪变化,避免了平均分布各类景物的构图僵化。

此镜构图采用深远法,观者似立于高点,由近及远的景物尽收眼底。“独有幽栖地铭故事镜”(图3A)、“真子飞霜镜”(图3B)与本镜均采用深远法,同时深远法构图在墓室壁画中亦较为多见。如韩休墓《山水图》(图4),图为两山夹一水的构图,近景以坡岸作为全幅画作的“开篇”之笔,中景的



4 / 韩休墓《山水图》

草亭修竹和较远处的方形茅草亭,远景的水面小岛,与本文所讨论的铜镜均有颇多相似之处。

对景为中国园林的造景手法之一,对景指游览者正前方的景观,可设置在湖池对面,以增加空间纵深感。互对景观指园林两端分别设置的景观,对

对景起到补充作用。

北宋富弼的“富郑公园”,园中有池,四景堂与卧云堂在池一南一北,二山分列左右¹。登四景堂可览池对岸的卧云堂,以及分列两侧的山景。

观此镜,亦如同在水面相对的高点(坡岸或建筑)俯视整个池水及沿岸风光,池中之山为正对景观,左右侧的坡岸为互对景观。

此镜图中景物符合同时期山水故事铜镜、山水画中的深远构图视角,又契合传统园林的造景准则。

2. 景物分析

笔者基本以近→中→远景为序,分析镜图中的诸要素。

① 湖石

镜图近景处坡岸上有大小两株树木及一块太湖石,水中荷花绰约,双凫悠游。“石乃天地之骨,园之骨”。太湖石姿态扭曲、石面凹凸、玲珑剔透,尽显“皱、瘦、漏、透”特征。赏识之风兴于中唐,且文人多直接参与造园。²

白居易所作的《太湖石记》³描述了太湖石之美,并解释了太湖石让人痴迷的原因:赏石可坐览“三山五岳、百洞千壑,靛缕簇缩”,得到“百仞一拳、千里一瞬”的艺术享受。除白居易外,唐代诗人对奇石多有歌咏,如刘禹锡《和牛相公题姑苏所寄太

1. “洛阳园池,多因隋唐之旧,独富郑公园最为近辟,而景物最胜。游者自其第东出探春亭、登四景堂,则一园之景胜可顾览而得。……遵洞之南而东还有卧云堂。堂与四景堂并南北、左右二山,背压通流。”详见李格非·洛阳名园记[M]:中华书局,1985:13.

2. “好奇奇石从中唐开始,唐代士大夫赏爱奇石者甚多,赏石文化主要流行于上层社会,文人墨客,达官贵人收罗天下奇石。而中唐以后,文人直接参与造园规划,凭借他们对大自然风景的深刻理解、对自然美的高度鉴赏能力,来进行园林的规划,同时也把他们对人生哲理的体验、宦海沉浮的感怀融注于造园艺术中。奇石怪峰也就自然而然地运用于园林中,并且达到了空前的发展。”

详见杨波·唐代园林石景艺术及其现代意义[D]:西安建筑科技大学硕士毕业论文:2008:11.

3. 白居易《太湖石记》“厥状非一:有盘坳秀出,如灵丘鲜云者;有端倪挺立,如真官神人者;有缜润削成如珪瓊者;有廉稜锐利,如剑戟者。又有如虬如凤,若踞若动,将翔将踊;如鬼如兽,若行若骤,将攫将斗者。风烈雨晦之夕,洞穴开口豈,若欲云散雷,巖巖然有望而畏之者。烟霏景丽之日,岩崿霏霏,若拂岚扑黛,靛靛然有可狎而玩之者。昏旦之交,名状不可。撮要而言,则三山五岳、百洞千壑,靛缕簇缩,尽在其中。百仞一拳,千里一瞬,坐而得之。”

白居易·太湖石记:金学智·苏园品韵录:上海三联出版社,2010:244-245.

湖石》、牛僧孺《李苏州遗太湖石奇状绝伦因题二十韵奉呈梦得、乐天》等。唐时园林赏石，不同于后世中的叠石造山，主要以单石陈列为主，与此镜中太湖石陈列情况相同。

② 池山

虽然镜钮池中岛属于中景，但因此岛与其后远景的小岛为一个完整的体系，所以合并在一起讨论“池山”的含义。

传说渤海中有蓬莱、方丈、瀛洲三座神山，有长生不老之药的仙人居住在那里。秦始皇因海外求仙不得，因此引渭水为池，池中筑蓬莱山，刻石为鲸鱼，由此开启了后世皇家园林的布局方式。汉武帝时于建章宫修建了太液池，池中修建了象征瀛洲、蓬莱、方丈三座山，此种“一池三山”的造景格局被后代的宫苑园林延续下来。隋炀帝大业元年命人在东都洛阳的西郊营建了方圆二百里的西苑，“其内为海，周十余里；为蓬莱、方丈、瀛洲诸山，高出水百余尺，台观殿阁，罗络山上，向背如神”。⁴唐中宗所宠爱的安乐公主因索昆明池不得，所以另掘定昆池。定昆池绵延四十九里，仿效昆明池，池中累石为山⁵。定昆池中修岛，岛上建楼，以期更接近蓬莱仙境。目前可见“一池三山”皇家宫苑多为明清时期的宫苑园林，如颐和园的昆明湖、万寿山、南湖岛和藻鉴堂岛可作此类典范。

“一池三山”的造景布局不仅体现在皇家园林中，在私家园林中也是屡见不鲜。后代园林对此不是简单刻板地重复，而是以“一法多式”的造园技艺进行变化发展。“池上理山，园中第一胜也。若大若小，更有妙境。就水点其步石，从巔架以飞梁；洞穴潜藏，穿岩径水；峰峦飘渺，漏月招云；莫言世上无仙，斯往世之瀛壶也”。⁶于园林中引水成池，池上理山，

是文人建造园林的重点，以实体之山影射神仙所居的瀛壶。

宋之园林“多因隋唐旧制”，⁷司马光在洛阳的“独乐园”，引水为沼，中央有岛，岛上植竹。明人计成《园冶》中专论“假山基”，“假山之基，约大半在水中立起。”⁸现今在江南拙政园、留园中仍可探寻到“一池三山”筑岛构景的典范。

韩休墓《山水图》飘渺的远景水面中出现了类山类岛形象，韩休生于盛唐，卒于中唐，王处直墓《山水屏风》构图也与此有相似之处。显示此类景观在器物与壁画中均被采用。

③ 草亭

铜镜中景中出现的草亭与韩休墓远景中被遮挡的草亭相似度极高。均为长方形亭，木质立柱，茅草覆顶。

如王维辋川别业中的“文杏馆”即以文杏为梁，香茅结宇⁹。

山水游览讲究可行、可望、可游、可居。如何可居而又不破坏山水的美感？山中筑亭无疑是文人亲近自然、体味清雅的首选。

④ 文士

此镜中的隐士似乎类于图画中的“点景”，与其他故事镜中的山水人物相比，文士形体大大缩小。茅亭下端坐的文士，面目不清，所着服饰，交领右衽、褒衣博带、飘逸潇洒。此文士衣着与韩修墓西壁高士图及唐竹林七贤故事镜中高士衣着相仿。“中国古代服饰并不强调本身立体感所呈现的美，而是刻意将这种立体感隐藏起来，以衣裳的直线代替人体本身的曲线。因而，古人并不追求衣服本身与身体的服帖，而是追求宽衣博带的飘逸感与流畅的整体形

4. 司马光：《资治通鉴》卷一八〇[M]，岳麓书社，1990:342-343页。

5. 韦元且曾作诗“刻风蟠螭凌柱邸，穿池叠石写蓬壶。”赵彦昭也赞誉“飞桥像河汉，悬榜学蓬莱。”

6. 计成：《园冶图说》[M]：中国建筑工业出版社，1981:203。

7. 李格非：《洛阳名园记》[M]：中华书局，1985:1。

8. 计成：《园冶图说》[M]：中国建筑工业出版社，1981:69。

9. 《文杏馆》

文杏裁为梁，香茅结为宇。
不知栋里云，去作人间雨。



5 / 双凤衔绶莲花纹镜

象”。¹⁰

此文士手持之物应为麈尾而非扇，魏晋清谈家常手执麈尾，至唐代麈尾还在士大夫间流行，成为身份的象征。镜中人褒衣博带，手持麈尾，虽无法判定准确的身份，但应为高士。

⑤ 禽鸟与花卉植物

“铜镜以禽鸟为装饰主题始于盛唐。”¹¹禽鸟数量以四和二为多。“唐镜的图案组织分为对称、散点、单独、旋转、满花五种，其中对称式最流行，他们大多为相似对称，如瑞兽、双鸟、雀绕花枝、飞仙”。¹²

铜镜中远景处的飞鸟“成双配对”，以土山上的四株树木基本以镜面的中轴线为基准左右各分列两株，两对飞鸟以树木为中心，两两相向。为了避免四只鸟儿同向中心聚拢的呆板感，其中一只飞鸟略调整方向，取横向。整体遵循唐镜图案组织中的对称式布局原则。

此镜与同时代唐代花鸟纹铜镜相符合(图5)。

中国花鸟画历史源远流长，“唐人以写花卉名者多矣”，花鸟画作为独立的画科出现于唐代，并涌现出边鸾、滕昌祐、周昉等名家。五代时期出现了被称为“黄家富贵、徐熙野逸”的两派。我们将镜中禽鸟与富平朱家道村唐墓¹³及王公淑墓壁画中花鸟画相比较。王公淑墓的牡丹芦雁图是以一株硕大的牡丹为中心，牡丹左右各有一芦雁¹⁴。此镜远景的飞鸟也是以树丛为中心，两两相向飞行，但似是为了避免完全对称造成的图案化的呆板，右下方的那只鸟略调整了飞行的方向。

唐代的花鸟画“以描绘得真实生动为最高准则”。¹⁵镜中鸟体态虽小，生动写实，符合唐代花鸟画讲究“酷似”的描绘准则。镜上方飞鸟的主体布局呈现对称的图案化排列，但是与同类禽鸟主题的唐镜相比，又糅合了“绘画性的构图”¹⁶的灵动与变化。

此镜水中荷叶田田、荇菜相伴。“从有关荷花的诗歌推测，魏晋以后中国人就普遍种植荷花了。……荷花真正进入园林是在隋唐的时候，长安城外东南隅的皇家园林‘芙蓉园’就是以种植荷花出名”。¹⁷铜镜中荷钱¹⁸漂浮于水面，荷叶与茎梗劲拔挺立，尤为值得注意的数片荷叶中有一个已长成莲蓬，说明花谢结实，由此推断此镜描绘的当为夏末初秋时的景色。

13. “陕西富平朱家道村唐墓墓室北壁单屏双鹤图中央为一组岩石和灌木，两只鹤相对而立，画面两侧各有一块小岩石，是典型的左右对称构图，但不同姿态的两只鹤使画面仍然显得生动自然。”详见李星明. 唐和五代墓室壁画中的花鸟画 [J]. 南京艺术学院学报, 2007:154.

14. “王公淑墓墓室北壁通屏牡丹芦雁图。画面中央为一株硕大的牡丹，叶茂花盛，有花9朵。……牡丹之下左右两侧各有一只芦雁。右边一只侧立，头正对观者，双眼圆睁；左边一只侧身向下引颈探首，似在觅食。两只芦雁身后分别有一株百合和秋葵。牡丹右上方有两只蝴蝶飞舞。这两只蝴蝶用笔精细，为唐人画蝶珍品。”详见李星明. 唐和五代墓室壁画中的花鸟画 [J]. 南京艺术学院学报, 2007:153.

15. 金维诺. 唐代花鸟画的发展 [M]. 中国美术史论集: 上部. 黑龙江美术出版社, 2004: 243.

16. 尚刚. 隋唐五代工艺美术史 [M]. 人民美术出版社, 2005:66.

17. 周文翰. 花与树的人文之旅 [M]. 商务印书馆, 2016:167.

18. 李渔《芙蕖》一文生动地描写了荷花的生长：“自荷钱出水之日，便为点缀绿波；及其茎叶既生，则又日高日上，日上日妍。”

10. 刘乐乐. 从深衣到深衣制礼仪观的变革 [J]. 文化遗产, 2014,5:114-115.

11. 尚刚. 隋唐五代工艺美术史 [M]. 人民美术出版社, 2005:65.

12. 尚刚. 隋唐五代工艺美术史 [M]. 人民美术出版社, 2005:66.



6 / 圆形轮廓的韩休墓《山水图》与唐山水园林镜

三、唐镜中的山水园林图

唐镜中的图案组织除前文谈到的五种¹⁹，“还有绘画性的构图”²⁰，正如此镜图。如将韩休墓《山水图》作一个类似镜面的圆形截取，则呈现出与本镜类似的一个构图布局（图6）。同时镜图中的石、山、水、树、竹、草亭、人物、花鸟诸多元素，既符合同时期铜镜的规范，又与绘画极其接近。

唐代为中国园林史的高峰，“唐贞观、开元之间，公卿贵戚开馆列第于东都者，号千有余邸”。²¹

在铜镜中出现山水园林应与盛唐以后山水田园诗、山水画的独立发展、私家园林的兴建有关，且经过安史之乱的苦痛，很多文人无心进阶，选择隐遁山林，转而将热情投入到山水园艺和工艺美术创作中，融文人的审美意趣与山水园林艺术风尚表现

于铜镜中，即便每日不能优游林间，对镜理容之时，也可以达到“卧游”的意境。铜镜集审美与实用于一体。

镜图中园林景致精心营造：置石为山、建造亭台、种花植竹，人工修饰痕迹明显，是追求一种“虽由人作，宛自天开”的造园境界。

本着尽可能采用已有名称，并“根据铜镜的主体纹饰或某些重要特征”²²来命名的原则，将此镜定名为“唐山水园林隐逸镜”。

墓室壁画绘于墙上，园林图景铸于镜上，创作载体不同，却都是利用自然景物构建精神家园。此镜图既是园林山水纹饰，又是唐代园林艺术发展的有力佐证。由此镜可窥见千年以前的山水园林风貌。○

19 唐镜的图案组织分为对称、散点、单独、旋转、满花五种。

20 尚刚. 隋唐五代工艺美术史 [M]: 人民美术出版社, 2005: 66.

21 李格非. 洛阳名园记 [M]: 中华书局, 1985: 13.

22 孔祥星. 中国古代铜镜 [M]: 文物出版社, 1984: 9.



20 世纪德国设计的崛起之路

——德国现代设计史系列讲座述要

韦昊昱



1/ 主讲人伊娃·玛利亚·森教授（左二）与艺术史论系主任陈岸瑛副教授（左一），博士生、中文翻译韦昊昱（右一）合影

举世闻名的德国设计、德国制造何以在世界范围内取得极高声誉？其设计美学、质量意识与产品文化是如何被确立起来的？德国现代设计发展的宝贵经验，又会为当下中国设计行业规范、学科建设、人才培养等诸多方面带来哪些有益启示？2019年9月17日至19日，德国帕德博恩大学艺术与人文学院历史系艺术史专业首席教授伊娃-玛利亚·森（Eva-Maria Lydia Seng）女士，受清华大学美术学院艺术史论系和中国艺术学理论研究所之邀，在美术学院 B301 教室先后举办《“德国制造”——德意志制造联盟：20 世纪早期的德国工业设计、建筑设计与艺术院校改革》、《包豪斯：20 世纪艺术、设计和建筑领域最具影响力的艺术学院》、《乌尔姆设计学院：20 世纪 50-60 年代联邦德国工业设计的

训练中心》三场系列学术讲座，力图为中国师生解答这些疑问。艺术史论系主任、博士生导师陈岸瑛副教授，艺术史论系陈池瑜教授先后主持讲座，艺术史论系博士生韦昊昱同学担任三场讲座中文翻译工作，来自校内外的数十位师生参加了系列讲座。三场讲座同时通过在艺 APP 进行同步网络直播，每场讲座均有 8000 余人在线观看了视频。

伊娃-玛利亚·森教授的研究领域涵盖艺术史、设计史、建筑史、博物馆学、文化遗产学、城市史等领域。2009 至 2010 年，她在巴黎政治大学担任阿尔弗雷德·格罗塞客座教授，先后在哈勒和苏黎世从事过研究和教学。她曾在联合国教科文组织工作，是 18 世纪城市建设研究协会、西南德国城市历史研究工作组、国际非物质文化遗产研究组织、

文化遗产研究组织等国家与国际科研组织的成员。2017年10月，伊娃-玛利亚·森教授就曾受邀访问清华大学，并在清华大学美术学院、艺术博物馆举办有关德国博物馆学、文化遗产研究的学术讲座，获得师生们的关注与好评。

此次，伊娃-玛利亚·森教授带来她用德文新近撰写，并首度公开的三场有关20世纪德国现代设计史和设计教育的系列学术讲座。其中，9月17日下午的第一讲《“德国制造”——德意志制造联盟：20世纪早期的德国工业设计、建筑设计与艺术院校改革》，从德意志制造联盟教学法的创立发展、巡回展览与公众教育、德国贸易与商业艺术博物馆的建立、《德国产品手册》的出版、制造联盟样板城市建设等方面，讨论了19世纪末至20世纪30年代，德国艺术院校对工业设计、建筑设计和教育体系革命性的重构问题。这一背景始于当时德国工业设计开始出现颓势，尤其是在与英国设计行业的竞争当中。因此，1907年“德意志制造联盟”作为当时德国的

一个重要文化组织得以成立，这是一个集结了一大批德国实业家、艺术家、建筑师、工匠和艺术批评家的合作性团体，其目的是通过艺术家、设计师与工业界的合作，在制造、建筑、产品展示和广告等所有领域打造全新的设计美学与质量标准，从而实现工业生产的审美现代化。此后，“德国制造”成为国际公认的高质量产品的代名词，在全球市场上获得了极强的竞争力。而这些在设计领域和教学方式上所取得的宝贵改革经验，也为20世纪20年代后包豪斯学院的建立和发展奠定了理论基础与思想准备。

9月18日下午的第二讲《包豪斯：20世纪艺术、设计和建筑领域最具影响力的艺术学院》，从包豪斯学院发展各时期的教学内容与师资构成、教学模式与工作室制度、学院的纺织与摄影专业、女性师生设计工作情况、包豪斯设计理念在近代中国的传播与影响等方面进行了系统梳理与考察。从中可以看出，包豪斯学院设计教学和设计实践的核心保障是

2 / 第一讲座现场





3 / 第二讲讲座现场

工作室制度，授课方式采用学前教育、预科学习和基础教学等阶段，其设计方向和设计作品极为注重与德国工业界、制造业需求紧密合作，重视功能性与外形美的融合，从而获得了极大的社会关注度与影响力。而包豪斯设计理念在近代中国的引介与接受，则经历了两次起伏，借助了多种途径，在对同济大学、清华大学等高校的建筑设计学科建立过程中产生了深远影响。可见，近代以来中国对于包豪斯主义接受的核心，不在于局限某个单一的设计师对象或是建筑作品，而是对于包豪斯学院整体教学模式与工作室制度的借鉴。

9月19日下午第三讲《乌尔姆设计学院：20世纪50-60年代联邦德国工业设计的训练中心》，从第二次世界大战后学院成立的历史背景、结构与体量、产品设计模式与具体案例、学院对外宣传工作等角度，介绍了办学于1953年至1968年的联邦德国乌尔姆设计学院，这是一所在二战后联邦德国经济腾飞时期所开办的学院。该学院以其结构合理、科学理性的教学方案，确立了被称为“乌尔姆模式”的设计教学模式，涌现出马克斯·比尔（Max Bill）、托马斯·马尔多纳多（Tomas Maldonado）、奥托·埃舍尔（Otl Aicher）等一批产品设计与视觉传达设计专业名师，其办学成功在于秉持了融汇艺术、工艺与科技等多学科的综合设计教学方法。

时至今日，乌尔姆设计学院师生们所创作的设计作品，均已成为世界现代工业设计史上的经典案例。

在各场讲座结束后，伊娃-玛利亚·森教授还就德意志制造联盟与德国工业界的合作模式、20世纪上半叶德国民众对包豪斯设计风格的接受程度、包豪斯学院毕业生的就业去向、乌尔姆设计学院现存档案文献情况、乌尔姆设计学院与包豪斯学院设计教学风格差异等问题，一一回答了现场师生们的提问。

通过伊娃-玛利亚·森教授对于20世纪德国现代设计史发展脉络和重要节点的细致讲述我们能够看到，德国设计教育与设计行业同样走过了一条艰难转型的发展道路，其设计精神与美学范式深刻影响了世界各国的现代设计行业。众所周知，中国如今已经成为名副其实的“世界工厂”，但“中国制造”同时也面临着如19世纪末期“德国制造”一样的尴尬状况，大而不强，缺乏创新能力与核心工艺，仍然处于产业链的低端。当前，中国政府要求坚持“创新驱动、质量为先、人才为本”的方针和“市场主导、政府引导”的原则，进而推动“中国制造”掌握创新能力与核心工艺，逐步由“制造业大国”向“制造业强国”迈进。在这一背景之下的中国设计学科无疑将大有作为，而再次重温20世纪德国现代设计的发展崛起之路，反思其间所取得的历史经验与教训，相信将会为中国设计学界带来更多的借鉴意义与参考价值。○

美国史密斯学院艺术博物馆的女性艺术收藏

葛秀支

美国史密斯学院 (Smith College) 位于马萨诸塞州北安普顿市, 由苏菲娅·史密斯 (Sophia Smith) 于 1871 年斥资 40 万美元创办, 是著名的七姊妹联盟 (由七所知名的女子贵族学校所组成的校际联盟) 成员之一, 也是目前美国最大的女子文科私立院校。史密斯学院艺术博物馆 (Smith College Museum of Art, 简称 SCMA) 始建于 19 世纪 70 年代, 建馆目的在于, 让原创艺术作品能够成为文科教育的重要组成部分, 体现出美学价值以及丰厚的人文历史知识。学院的创办目的之一, 就是致力于艺术品的收藏, 目前藏品约 2.7 万件, 种类涵盖绘画、雕塑、纸上作品 (印刷品、素描、照片和书籍)、装饰艺术、视频和多媒体装置。已被公认为全美领先的学术博物馆之一, 为史密斯学院的建校使命做出了有意义的贡献, 这个使命旨在教育有前途的精英女性, 能够领导和改变世界。

艺术博物馆共有四层, 有馆藏常设展 (二层和三层), 也有版画、素描和照片研究中心、特展。

艺术博物馆位于布朗艺术中心, 中心于 2003 年开放, 并设有史密斯学院艺术系和希勒艺术图书馆。博物馆的收藏强调使用原创艺术作品教学, 这也是史密斯学院学生和学院周边社区的资源。博物馆以其重要藏品的质量和不断的收藏, 积极支持学院的课程教学。三层展厅主要是以 1800 年后的非洲、美洲和欧洲创作的艺术品为主题, 以“传统与变革”为主题进行组织。同时, 三层单独设立专门

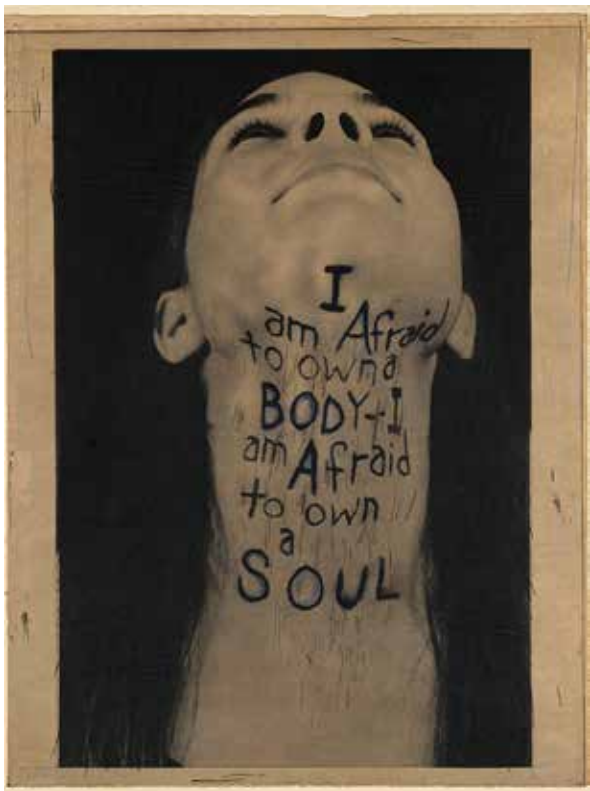
的一个空间, 介绍该楼层还设有一个空间, 这里的展览是以馆藏为基础, 形成对话。比如现在正在展出的“遭遇: 对话中的艺术”, 介绍跨文化环境中的艺术作品。

二层展厅主要是展出 1800 年之前, 以美国、古代世界和欧洲创作的作品, 主题为“神圣与世俗”。同样, 二层和三层一样, 都有单独的一个空间, 与馆藏形成对话, 主题也是“遭遇: 对话中的艺术”。同时, 博物馆的坎宁安中心的版画、素描和照片也在二楼。这层的主要展厅展示了 1950 年之后创作的作品, 其中一部分专门用于全球当代艺术作品展, 卡罗尔·T·克里斯特 (Carol T. Christ) 展厅则是致力于亚洲艺术作品展示。博物馆目前新增的视频和新媒体收藏的作品在专厅展出, 而温斯洛教学展厅是一楼另外一个展厅空间, 专供学术研究使用。

艺术博物馆的收藏与学院的教学目的始终一



1 / 艺术博物馆展厅 (图片来自官网)



2 / 莱斯利·迪尔《言出必行》，1994年作。（图片来自官网）



3 / 阿尔玛·托马斯《夜碗碗中的黎明》，1973年作。（图片来自官网）

致，深深植根于女性教育，所以毫不奇怪，这里收藏了大量世界级顶级女性艺术家的作品，例如玛丽·卡萨特 (Mary Cassatt) 和朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦 (Julia Margaret Cameron) 等天才艺术家的作品。

2017 年底，纽约艺术家莱斯利·迪尔 (Lesley

Dill，出生于 1950 年) 向艺术博物馆捐赠了 54 张版画，艺术博物馆成为迪尔作品的最大收藏之地。迪尔是美国著名女性艺术家，她使用各种媒体和技术来探索语言、身体和转换经验等主题，表达灵性和人体之间的关系。作品被广泛展出和收藏，例如克利夫兰艺术博物馆、大都会艺术博物馆、现代艺术博物馆，以及惠特尼美国艺术博物馆等。

博物馆收藏了阿尔玛·托马斯 (Alma Thomas, 1891-1978 年) 1973 年的《夜晚碗中的黎明》。她是一位非洲裔美国表现主义画家和艺术教育家，以其丰富多彩的抽象绘画而闻名，作品风格与西非绘画以及拜占庭马赛克相似。托马斯的职业生涯和工作方式体现了 20 世纪中叶的政治和社会转型期，包括美国的民权和女权运动以及世界各地的反殖民和独立运动，艺术家如何走向抽象。抽象主义为托马斯和她的同龄人提供了一种广泛共鸣的视觉语言，为不论性别、种族或地理位置的艺术家提供了一种需要被认真对待的方式——这些艺术家群体通常被白人、男性和欧美裔边缘化。

艺术博物馆接收了女权主义艺术家尼娜·扬科维茨和她的老朋友乔伊斯·科兹洛夫的个人艺术收藏，这些作品集中于 60 年代至今的女艺术家创作的各种艺术品。其中，尼娜在 2016 年捐赠了 74 件，



4 / 雷·莫顿《尼娜之旗》，装置作品，1975年作。（图片来自官网）

乔伊斯捐赠了 190 件。

尼娜·扬科维茨（1946 年生于新泽西州纽瓦克）以其在新媒体技术、特定场所的公共装置，以及 1960 年在纽约及其他地方展出的“滴画”法而闻名。她于 1970 年创作的绘画在第一届惠特尼双年展（1973）中展出。在她的捐赠作品中，有自己的作品，也有自己收藏的作品。乔伊斯·科兹洛夫（1942 年生于新泽西州萨默维尔）是 70 年代图案与装饰和女权主义艺术运动的主要人物，自那时以来一直在继续她的激进主义艺术实践。从 1973 年开始，科兹洛夫希望打破西方在“高级艺术”和装饰之间的等级关系，创作出大型的绘画作品，吸取了世界各地的模式，并将装饰性的语言并置在广阔的领域。1979 年，她开始专注于公共艺术，扩大了装置的规模，并扩大了艺术的可及性，从而吸引了更多的观众。自 90 年代初以来，科兹洛夫便利用地图作为巩固她对历史、文化以及装饰和大众艺术的持久兴趣的一种手段。在她的捐赠中，大部分是女性艺术家作品。

她俩之所以将收藏捐给艺术博物馆，在她们看来，一方面是为了给博物馆提供知名度，另一方面是给博物馆提供研究 20 世纪以来女性艺术的材料。她俩的捐赠不但增加了博物馆深入研究美国女权主义以及女性艺术的深度，同时，也为博物馆提供了一个收藏视角，即收藏那些将女权主义视为其创作实践不可或缺的艺术家的作品。

伊托·巴拉达（Yto Barrada, 1971 年生），摩洛哥多介装置艺术家，在摄影、雕塑和电影方面的工作，其中包括她最具标志性的作品《海峡项目：充满漏洞的生活》（1998-2004）。巴拉达对自己的家乡丹吉尔（Tangier）自 1999 年穆罕默德六世国王（Mohammed VI）登上摩洛哥王位以来所经历的巨大生态、结构和社会变革深感忧虑。作品《操场》保留了电影的大部分视觉质感，但其对日常工作和休闲的描绘，却显示出丹吉尔与由民族主义、

殖民主义和东方主义视觉文化神话化的这座城市截然不同。她的作品被大都会艺术博物馆、蓬皮杜艺术中心、纽约现代艺术博物馆等收藏。

除此之外，博物馆还收藏了中国、美国、德国、韩国、越南、古巴、加纳等国家当代知名优秀女性艺术家作品。

艺术博物馆始终是以全球性的眼光收藏优秀艺术家佳作，除了现当代女艺术家作品之外，还有很多重要的艺术收藏，从古至今，构建了一套完整的世界艺术史收藏序列。△



5 / 巴洛奇·费德里戈(1535? - 1612)，素描，1574 年作。（图片来自官网）

泸州市博物馆



1/ 大厅

四川省泸州市博物馆成立于1984年，是首批国家二级博物馆、国家免费开放博物馆。泸州市博物馆由中心馆区、“况场朱德旧居陈列馆”及“泸州石刻艺术博物馆”三个馆区组成，另辖全国重点文物保护单位报恩塔、省级文物保护单位朱家山东华诗社旧址两个直属场地，总占地面积50余亩，建筑面积4万多平方米，形成了一个涵盖历史、文化、艺术和革命传统教育等内容的博物馆群网络体系。

泸州市博物馆中心馆区于2016年改展升级，提升后的中心馆区基本陈列由“名城”、“名人”、“名作”三大主题展构成，全方位展示名城文化和馆藏文物特色。名城：以“历史轴线+文化专题”的方式，彰显

泸州历史文化个性，全面提升历史文化名城形象。名人：以中国现代人物画巨匠蒋兆和大师为展览主题，融艺术欣赏与人物刻画为一体，展现蒋兆和的艺术人生。名作：以泸州市博物馆馆藏书画作品为基础，以书画展陈与艺术体验为方法，提升书画艺术展陈效果。

泸州博物馆馆藏文物10000余件（套），其中国家珍贵文物1413件，藏品涵盖了书画、石刻、陶器、玉器、木雕及古生物化石等26个门类，尤以书画、石刻和酒类文物为特色，其中古字画藏品数量居全省第二，石刻藏品涵盖汉画像石棺、宋墓石刻和明清石雕，其数量和质量在全国名列前茅；酒类文物品类丰富，延绵历史悠久，再现了川酒发展脉络和辉煌成就。



2 / 全景图



3 /

依托特色馆藏资源，建有泸州地区唯一的石质文物科技保护研究中心和字画修复中心，为提高泸州地区石质、字画文物科技保护水平发挥了重要作用。

泸州市博物馆馆藏书画荟萃宋至民国各大画派、各大书家作品，如《宋代马远山水横幅》、《元至正五年陈惟允秋林高逸图轴》、《明代唐寅出游图立轴》、《明崇祯十四年王铎行书诗文轴》、《清顺治十八年石溪山林晓居图轴》、《清何绍基杂文行书立轴》、《清康有为五言行楷联》，民国《罗振玉七言金文联》、《民国傅增湘七言楷书联》。馆藏汉代画像石棺、宋代画像石均出土于泸州地区，画像石棺量多而独特，其画像内容涵盖所有升仙体裁，还兼具川南的民风民俗。如《东汉舞乐舂米图画像石棺》，画像中除传统的天门、西王母、伏羲女娲等，还刻画东汉农庄中的乐舞、舂米等生产、生活场景；《东汉延熹八年画像石棺》，画像内容丰富，有升仙、巡游、曳射，在画像棺边沿，镌刻“延熹八年”等榜题，成为勘正画像石年代的重要标尺；宋代画像石以武士、侍者、乐技、动物、植物等画像为主。如《南宋高浮雕弹琴女侍石刻》、《南宋高浮雕捧箱仕女石刻》、《南宋高浮雕交手持剑武士石刻》、《南宋浅浮雕执温壶侍者石刻》，这些画像表现南宋社会生活的各个侧面，为研究南宋川南地区政治、



4/

经济、文化提供了重要的考古依据。蒋兆和艺术馆展出中国现代水墨人物画大师蒋兆和作品 30 余件，涵盖袖画、雕塑、水墨人物画、书法等类别，包括《流民图》唯一手绘复制件。《流民图》是蒋兆和的水墨人物画巅峰之作，是 1943 年在沦陷区诞生的反战巨作，高 2 米，长 27 米，通过一百多个流亡难民的真实形象描绘记录了侵略暴行。笔如疾风，水墨淋漓，苦涩的墨线，如诉如泣，在艺术上使中国水墨画的写实与写意融会贯通，将中国现代人物画推向了巅峰。国际美术界将它与毕加索的《格尔尼卡》，丸木俊、丸木位里的《原爆图》通称为二战期间的三大反战画卷一并载入史册。



5/

建馆以来，泸州市博物馆紧紧围绕“树形象、强素质、争一流”的总体目标开展工作，取得显著成绩。先后被评为“省级国防教育基地”、“省级爱国主义教育基地”、“四川省文物先进集体”“四川省三八红旗先进集体”、“四川省第一次可移动文物普查先进集体”、“全国文物先进集体”等。历经三十余年的成长，泸州市博物馆已成为泸州市文化名片和泸州市精神文明建设的重要窗口。△



6/

供稿 泸州市博物馆
2019 年 11 月 15 日

我所认识的吴冠中

——纪念吴冠中先生 100 周年诞辰

贾方舟

今年，是已故 9 年的大师吴冠中诞生 100 周年纪年。北岳出版社即将出版由我主编的《吴冠中艺术谭·艺术人生》文集，并以《吴冠中：艺术的殉道者》一文作为序言。写完这篇文章，深感言犹未尽，因又成此篇。

我曾将多年来陆续写的有关吴冠中的文字编成一本文集《此岸·彼岸：吴冠中研究》出版。大约 2008 年，我把这个想法说给吴冠中，想让先生题写个书名：《此岸·彼岸》，没想到他给我的居然是一个封面和封底的设计稿！先生意味深长地把“此岸”设计为封面，把“彼岸”设计为封底，我看了大为感动。只是由于我的拖拉，以及未能及时找到合适的出版社，致使先生生前未能看到这本书的出版，至今深感遗憾。

早在上大学时（大约 1961 年），从书店买回一幅印刷还算不错的单页水彩画，贴在寝室的墙上当范画欣赏。画的是几个在河边洗衣的妇女，作者吴冠中，从此记住了画家的名字。后来，听我的老师耿永森说，为给学生做范画，他还亲自从吴冠中先生手里买过两张水彩，一张 50 元。这是大约上世纪 50 年代末 60 年代初的事，我曾问过先生是否记得这件事，他说好像有过，但记不清了。

我与吴冠中先生真正的缘分还是起于读他的文章，上世纪 70 年代末 80 年代初，吴冠中连续发表关于艺术形式问题的文章，大有振聋发聩、茅塞顿开之感。但在当时艺术思想普遍保守的情况下，他的观点引来一片反对的声浪，批评之激烈难以想象。当时的美协主席江丰甚至上纲到“这是对马克思主义反映论的否定”。于是，愤愤不平的我决定“参战”，于是



1 / 《春曲》 1994 纸本水墨设色 高 45 厘米 × 宽 48 厘米 清华大学艺术博物馆藏

斗胆写了一篇《试谈造型艺术的美学内容——关于形式的对话》，发表在《美术》杂志 1982 年第 5 期，以此来回应和声援孤军奋战的吴冠中先生。并且萌生了要把这个问题从理论上厘清的愿望，于是一鼓作气连续又写了三篇关于讨论形式问题的文章。现在想来，一个画画的不安分守己地画画，却改道闯入理论批评的领域，不能不说，心仪吴冠中先生是一个前因。

我是 1982 年 7 月认识吴先生的，当时是参加一个在神农架召开的全国美术理论讨论会，会议开完后回到北京，我当时的第一个愿望就是去拜访吴冠中。但是我不认识，《美术》杂志的一个编辑帮我联系，跟他约了一个时间，他居然答应了我这个无名小辈的请求，就这样我去了，那时他还住在后海的一个大杂院里。我没敢多打扰，跟吴冠中先生谈了一个多小时。在我 1982 年 7 月 6 日的日记里记了跟他谈话的 13



条内容。主题谈的还是关于形式的问题，我说我写的那篇文章就是由吴冠中先生关于形式的言说引起的，我当时还兴奋地跟吴先生说：“我在科学领域里边找到了一个‘形式决定内容’的依据，这个依据就是石墨和金刚石，这两个物质都是由单一的碳元素构成，仅仅由于碳原子在分子结构中的结构方式不同，竟使它们成了两种截然不同的物质。一种是非常坚硬的金刚石，而另一种是柔软的石墨。所以形式的排序在此决定了事物的内容与性质的巨大差异。”他听了也特别兴奋，说“你这个依据非常有价值，很有说服力”。

我和吴先生是第一次见面，身份又很悬殊，吴先生那个时候已经是很有名气的画家，但他完全是以一种平等的身份和我谈话，谈得那么投机和坦诚，仿佛是老朋友，一见如故。他坦率地跟我谈所有他感兴趣的问题，以及当时美术界的一些为之愤愤不平的事情，他甚至毫无戒备地把他刚刚开完美协常委会会议的情况都跟我讲了，大有忘年交的感觉。

认识吴冠中以后，我和先生便不断有信件往来，我去信，他必回。这段时间他不断写文章，不断出集子。而且每出一个集子都要寄一本给我：《东寻西找》、《天南地北》、《风筝不断线》、《谁家粉本》、《望尽天涯路》，等等。我有文章发表，也寄他请教，他也总会回信鼓励。1984年，我的另一篇关于形式问题的文章在《美术》发出后即寄给他看，他也立即回信：“信及稿均细读，你立足于艺术实践的真实基础来探讨理论问题，这工作的本身就是一种创造。艺术规律的探索同科学发明一样困难、一样有价值，没有探索与创造，文化是不会前进的。道理很简单，但往往有许许多多文化人在阻碍文化前进，鲁迅碰见的正人君子 and 遗老遗少是不会绝代的。”接着说又有集子要出版寄上：“我的这些杂文远远谈不上是什么理论，抛砖引玉，希望在你们身上，你们应为中国的美术理论工作作出真正的贡献，粉身碎骨！”这最后四个字如千斤重石压在我的心头，不努力如何对得起这位令人尊敬的艺术前辈的期望！

还有一封信让我印象深刻，其中一段话可以说明



2 / 《南方人家》1996 布面油画 高79.2厘米×宽59.4厘米 画家捐赠 新加坡国家美术馆藏

先生是怎么对待一个年轻的批评家，怎样尊重他的人格。当时因《文艺研究》编辑约我写一篇关于吴冠中的文章，我写好后跟吴先生说了这件事：“要不要先给您看看？”他说：“不要，不要寄给我看，这是你的作品，你就直接寄给他们发表。”发表以后，我寄给他刊物，他回信鼓励我说：“《吴冠中的艺术观》一文写得很认真、严谨，较全面、系统地分析和归纳了我对艺术的探索轨迹，在今日或我身后，均属研究我创作生涯的可信的依据，你确乎花了很长时间的心力，作为当事人感谢有水平的理论家贴切地剖析。”我引出这一段话的目的不是想抬高自己，只是想说明吴先生对一个普通的、当时还比较年轻的批评家所给予的鼓励和尊重。

还有一段话是他对时下的感慨：“无知的，别有用心的评论文字充斥报刊，今日的中国美盲众多，使我近年来少看展出，不读滥调文章，不接待来访，不发表自己的行动消息，来日无多（注：写这封信的时



3/《雪山》 1996 纸本水墨设色 高70厘米×宽138厘米 清华大学艺术博物馆藏

间是1991年2月1号)我仍奋力攀向我将在那儿跌落的高点。我确乎已无同路人,前不见古人,后不见来者,是悲凉,是大乐,我付出了全部生命的代价。”这段话写得悲壮又悲凉,深深震撼着我的心灵。他接着又说:“文章千古事,得失寸心知。吹捧是无效的,攻击更是愚昧的暴露。我绝不搞自己的纪念馆,夸张声势的传记,某某年艺术活动之类的热闹。我尊重朱光潜、钱锺书、林风眠这些脚踏实地的耕耘者,他们谢绝了庸俗的宣传媒介。”我想从这些话里,我们完全可以体会和理解先生那内心的孤独和忧愤,以及对于那种世俗吹捧的拒绝。

大约是2008年的一天,我跟他讲:“吴先生,我有一个计划,跟你搞一个十日谈,我来十次,我们畅谈十次,深入讨论一些问题好不好?”他说:“好好啊!”表示很愿意。但是可惜我没抓紧时间,我们只谈了一次,现在想起来已是千古遗恨了,没有补救的办法。好在我在跟吴先生的交往过程中,保留了他的十多封信,还保留了十几盘录音带,这十几盘录音带一直没有整理,现在还在我柜子里放着,不知道能不能放出来,就是那种小盘磁带。

我跟吴先生的交往,从1982年算起到他离世,有近30年的历史,在这个过程中,我虽然也做过一些和他有关的事情,比如策划过三个展览:新加坡的“此岸·彼岸——吴冠中艺术经典五十年回顾”、“走进798——吴冠中2007新作展”,以及在他离世后策划的一个“缅怀大师吴冠中”的展览;还在中国美术馆、新加坡美术馆和上海美术馆做过三场关于吴冠中的专题讲座等。但是我在他生前想做的事并没有做完,特别后悔的一件事就是我准备出一本《吴冠中研究》



4/1980年,吴冠中在故乡写生。



的专集。我打算再补充一些内容，加上过去陆续写过的文章放在一起，但是还未来得及出版，他就离我们而去。我曾跟吴先生谈到这个计划，并请他给我写一个书名，书的题目就叫做《此岸·彼岸》，这也是我在新加坡给他策划的回顾展的主题。待我第二次去的时候，吴先生给我拿出来的是不是题写的书名，而是一个替我设计的封面！“此岸、彼岸”四个字是用颜色画出来的，实际上他是把封面（此岸）、封底（彼岸）都设计好了，这使我大为感动。

2010年初，听说先生住院，以为不久就会出院，我还等着他出院后去拜访他。不料他再也没有出来。4月2日吴冠中去世的噩耗传来！一切都成为过去，了却一生的吴冠中，不必再年年走江湖，也不必再担心腹背受敌了，他已永久地定居在彼岸世界。按照佛家的说法，有生有死的境界为“此岸”，超脱生死进入涅槃境界为“彼岸”。吴冠中虽然不在佛门，但他

在晚年对生前身后事，都一一做了妥当安排。进入耄耋之年的他，有一天突然问我一个奇怪的问题：老虎死的时候是什么样子？他想知道，但我无言以对。事后我豁然明白：他是已超脱了生死，视死如归了。只是很想有一个像样的“归法”，如老虎一样，“死”得有尊严些。

吴冠中从宜兴一个水乡的农家子弟一步步走到今天，他一生胸怀坦荡，愤世嫉俗，一心只在艺术的创造，吐真言、诉真情，说自己想说的话，画自己想画的画。在这个意义上，吴冠中的晚年是幸福的。从他的艺术中，不时散发出幽幽“晚香”。“天意怜幽草，人间重晚晴”。正是这“晚晴”染红了枫叶，染红了天边，为他自己创造出一个落霞璀璨的“晚境”。先生离我们而去已近十载，在他百年诞辰之际，仅以此文表达对先生的缅怀之情。□

2019年9月28日于北京京北槐园



5/《眠》 2008年 吴冠中 61厘米×91厘米 布面油画 中国美术馆藏

美育人生

——吴冠中百年诞辰艺术展

刘巨德

引言

爱美，是人的天性；创造美，则是人生命的奇迹；人类生活在美的精神家园，是幸福。

美，神秘、自由、无垠、光明、变幻、不朽，它通向未知，走进自然和人性最深处，温暖而陌生。它像婴儿一样单纯无邪，如神性一样智慧慈悲，似天道一样生生不息、万物归一。在寂静中，恩泽人类。

美通于真，达于善，成于自由，根植信仰。

美育，人类心智的启蒙，情怀的颐养，人类精神生活的文明标志，决定着人的精神拓展、境界的升华和探求真理的自由意志与方向。

美育，从每个人自我的生命内部需要、体验、升华而来，从超功利的忘我天性和神性中伸展而来，非对他人的改造或自我改造，属内心光亮的升起。美，常被实利和世俗遮蔽，美育的道路艰难而遥远。

展览试图通过吴冠中“寻美”和“殉美”的足迹，重温一位艺术大师倾力美育的艺术思想和情怀，以及他对于“美”的高峰体验和感悟。

人类文明正是通过美育无形的通道，传递着崇高的人性情怀和永恒的文化智慧。谨以此展览，向人民艺术家吴冠中致以崇高的敬意。

吴冠中一生从事艺术教育，视美育为其天职。

鲁迅、梵高、石涛……是他从青年到老年的终生所爱，鲁迅赋予他“推翻成见”、文化救国、美育立国的担当；梵高点燃了他为艺术“舍得身家性命”、



1/1998年夏，吴冠中在河北坝上写生。

如火如荼的激情狂澜；石涛开启了他“无法而法乃为至法”的艺术智慧，以及“笔墨当随时代”、“搜尽奇峰打草稿”的眼界和胆量。

他一生践行“形式美”，寻觅中西绘画内在的相似性，油画民族化、国画现代化的气韵美、抽象美、意境美，这不仅滋养了他的独立思想和求真精神，也给予他无限的自由想象和灵魂驰骋。他说，“我长期被批为形式主义者，我确视形式主义为绘画唯一安身立命的基地”。

“形式美”成为吴冠中艺术教学的重心。他力避学生成为美盲，他说：“育美远比教画技重要。”“溯起源，我们从童年时代便遗忘了美育教学，蔡元培的呼吁今天才引起国人的重视。”“美育、智育相辅而行，互动互补，方成大德大业。”

吴冠中一生痴迷美、追寻美、创造美，提出“美术立国之本在于美”，把“美”奉为至高无上的信仰和关乎国家命运之大事。这是他和老一辈艺术家几代人“艺术救国强国”的理想和担当。



2/《童年》 2003 木版油画 高40.2厘米×宽28.6厘米 画家捐赠 新加坡国家美术馆藏

二

吴冠中的美育人生，源于他对美的忘我痴迷和国立艺专“调和中西绘画”的艺术教育，也源于他对文学的重视和爱恋，以及林风眠、吴大羽、潘天寿、苏弗尔皮等老师对他的影响。但吴冠中的艺术能最终高峰相会于世界艺术之林，也缘于三位精神的巨人鲁迅、梵高、石涛活在他的心中，他们爱他，呼唤着他。他紧跟着那呼唤，不计得失，不问生死，一刻不停。他以赤子之心甘为艺术奴仆，坚定不移地向美而行。

他说，“从事绘画，也曾下决心要在绘画中做出鲁迅那样的功绩”，梦想文化救国、美育立国。早在19岁上大学期间，他就挚爱梵高，为自己取名为“茶”。“茶”，苦菜、白色茅草的花，霜打后白茫茫一片，隐喻“艺术家的粮食是苦难”。

晚年，他冒天下之大不韪，提出“笔墨等于零”，

要“笔墨当随时代”，“不择手段或择一切手段，表现出自己的真实感受”，这首先令他自己吃惊、兴奋、感叹，恰如梦中被石涛的呼唤惊醒。

在他看来，美育本是艺术家的社会责任，也是艺术家自身灵魂的修炼和苦行。

三

吴冠中的美育，以启发想象、培养美感为目标，而非以统一的精准模仿为标准。他说，“美不等于写实”；“准确不等于美”。科学领域分析得越细，不等于对自然理解得越透彻，精确并不等于正确。

19世纪末、20世纪初，巴黎艺术家摒弃精准模仿，探索不由任何题材、内容决定的艺术独立的形式和自律，这一思潮给予吴冠中和中国留法艺术家几乎集体性的现代启示。

吴冠中说，“我们在传统中得益的是启发；我们在传统中失足的是模仿”。“我向往表现一片丛林，但却不模仿每一棵树木，正如不刻画每一个具体人物，表现人群之欢腾或怒潮”。他面对自然，移山倒海，移花接木，诗意地想象，点、线、面随心抽象，“千树万树无一笔是树，千山万山无一笔是山，千笔万笔无一笔是笔。有处恰是无，无处恰是有”。

他说：“印象主义和立体主义展拓了人们的审美领域。中国人对此开始不理解、不接受，因一向只习惯于从图画中的逼真与否区别作品优劣，‘栩栩如生’成为最高评价。其实，中国传统绘画中亦要求表达意境，技法中讲究虚实，写实中结合写意。追求‘虚实’、‘写意’、‘气韵生动’、‘超以象外，得其寰中’等等表现手法，本质上也就是不再拘泥于描画孤立的物象之逼真，而着眼于物象与物象间的相互关系，整体关系，分析到底，这与印象主义及立体主义的探索颇有异曲同工的倾向。到达艺术高峰，中、西艺术必定相晤，拥抱，相见恨晚。”

为此，吴冠中一生致力于打通中国传统艺术和西方现代艺术的界限。他把中西绘画，称为“哑巴



3 / 《三美图》 1991年 布面油画 高46厘米×宽38.5厘米 清华大学艺术博物馆藏

夫妻”，貌异心同，而“艺术无国界”。

四

吴冠中说：“绘画首要美，美是靠形式、造型规律来解决的，不是靠含意、图解来解决的。我存在着‘救救孩子’的心态，所以首先提出形式美感的理论。我说造型艺术如果不讲形式就是‘不务正业’。很多年轻画家只关心题材和主题，都想画都画不好，就是造型规律没释放出来。”

“我们这些美术手艺人，我们工作的主要方面是形式，我们的苦难也在形式之中。不是说不要思想，不要内容，不要意境；我们的思想、内容、意境……是结合在自己的形式的骨髓之中的，是随着形式的诞生而诞生的，也随着形式的被破坏而消失。”

“在真正美的艺术作品中不能依靠内容，而要靠形式完成一切。”“艺术大师的独特艺术秘密，就是在于他要通过形式来消除素材。”而“美是自由的形式。”

“我生活在审美世界中，朝朝暮暮，时时刻刻，

眼目无闲时，处处识别美丑，蜂采蜜，我采美。从古中外的名画中品尝美，从生活中提炼美，创造视觉美是我的天职。”

“我一生一求‘美感’，二求‘意境’”。“点线面，形式美，核心抽象美。”抽象美，实为无诸象，是为空。“空”虚以待物，无常形，物非物，花非花，不执着于一山一树，一情一景，心无所碍，物无所蔽，成中国传统绘画“无之美”。

五

美必有时代面孔、文化根性和个人心性潜伏其中。吴冠中的美育人生和绘画作品也是由时代所造就，与他对“内容决定形式”的质疑相对应，含有特殊的时代烙印。

他一生跋山涉水，动观泰山、玉龙山、大漠、高原……静观故乡白墙黛瓦、小桥流水、垂柳桃花……寻寻觅觅，画农家田园、高粱玉米、瓜藤柴门……于“夜晚生下带血的蛋”，自称这样的理路是“风筝不断线”。

“定形的形象有限，不定性的思维无限”。吴冠中从寻找物象身段的“京剧亮相”，到笔墨抽象律动的至上，终使实象隐退到抽象。经历了对“形式美”长达半个世纪的沉思、感悟与提炼，艺术终成泪眼问花的迷濛和半睡半醒间的虚幻，吴冠中进入了中国传统美学的高峰体验。

“直觉与错觉”，“艺术创作中的酒曲”，“打开造型艺术殿堂的金钥匙”……促使吴冠中寻美的探索，跨越了现实社会以及世俗的现象界，将几代人践行的“形式美”推向了超验状态，使中西绘画调和的形式美，走向了“中国美学玄思”的形式美。吴冠中深入到中国文化的根脉，把“形式美”贯穿到有意与无意、睡与醒之间忘我的自由境界，这是他对于中国传统文化精神新的继承和贡献。他是“形式美”的后来人，也是“形式美”的鉴往知来者和创新的急先锋。

吴冠中说：“艺术家要创作出成功作品，感情



4/《寻梅》 2005年 纸本水墨设色 高35厘米×宽47厘米 清华大学艺术博物馆藏

的真挚比脑袋重要！要创作出不朽的作品，就要把感情投入到艺术中去，一句话，就是要忘我！”“风格是背影。”

六

晚年，他与江河、星辰、晨暮对话，心通天宇。他说：“真正杰出的艺术家总是将自己和自然融为一体的。正是由于敏感的艺术从不同视角解释了自然之美，人们才更深一层感受到自然之美。”

改革开放，吴冠中浪漫的艺术才情从心所欲，纵横天下。“形式美”“抽象美”的智慧让他创造了中国画前所未有的新面貌。他开辟出继承传统的另一条路，让中国绘画在世界现代画坛卓越屹立。

他寻美的灵魂，美育的人生，家国的情怀，创造的精神，贯通中西绘画的治学道路，为博大精深的、古老的民族传统走向新生、走向现代，注入了新的内涵，昭示了新的答案。他给出的虽不是唯一答案，也非最终答案，但他切切实实地推动中国传统艺术和美育事业走向了现代的进程。

“有成就的画家，都有自己的形象世界，也都局限在自己的形象世界里，虽然大都竭力想扩展这个世界”。“形式美、抽象美也是会过时的，正像印象派、立体派会过时一样。但他们对美术发展有功劳，这个遗产为我所用，对我们今后的发展会起大作用”。

吴冠中和他的前辈有关形式美的探索，已成为中国美术史走进现代的经典之路。这一实践对于中国美术史具有奠基石一般的价值和意义，宏大并且弥足珍贵，对后来人必将产生深远的影响。

经过时间长河洗濯而成的经典，不会过时，且能够常习常新。

超越自我、超越功利、超越现实、超越理性预设，始终处于流变中的美，平凡而奇特。它走向未知，与爱相托、相携，去照亮世界秘藏的真理，恩泽人类的灵魂。美与天地共生，与万物为一。美在你我他之中。

美育又何尝不是人类勉力撑起的生命中另一种阳光和空气。□

能不忆江南？

——吴冠中《双燕》（油画）赏析

马学东



1/ 吴冠中 《双燕》 1994年 布面油画 高70cm×宽140cm

在全球现代艺术发展史的坐标系中，吴冠中先生一定不会缺席。为什么这么说？因为他有永不枯竭的创造性、他有潇洒不羁的豪迈个性、他有知识分子应有的风骨与担当，他还有勇于探索、求新求变的勇气和决心。虽然先生已经离我们远去，但他留下的艺术作品却使他的创造具有了一种永恒性和经典性。以作品蕴含的艺术价值来衡量，他可以与任何一位西方现代主义大师相提并论。今年恰逢吴冠中先生诞生100周年，让我们重温先生创作的一件代表作《双燕》来向他致敬。

油画《双燕》创作于1994年，与吴冠中先生1988年创作的水墨《双燕》是同一个题目，但这两件作品使用的材料，分别是能代表东方文化的水墨和能代表西方绘画的油彩。吴冠中是能够“水陆兼程”的画家，“水陆兼程”的意思是他中西绘画兼擅，能够融合中西绘画的优长进行创作，是一位全能型的艺术家。1936年，他考入杭州国立艺术专科学校后主攻油画，兼攻传统中国画。1946年至1950年，他获得公派留学法国的名额到法国巴黎国立高等美术学院深造。1950年他毅然选择了回国发展。归国之后

他的创作的媒介又以水彩为主。吴先生曾说“在这东西方两大画种间水彩起了沟通作用，油彩之彩，水墨只水，邂逅于小小水彩画种，朝暮相处，情意绵绵……油画、水彩、水墨，三家门下轮转来。”20世纪80年代之后，他又重拾水墨进行新的探索。无论是油彩、水彩，还是水墨都能被他轻松地驾驭，他就像一位技艺高超的指挥家，任何媒材在他的手上都能演绎出一曲精彩的乐章。毫无疑问，《双燕》就是整首乐章中最令人难以忘怀的那段优美的旋律。

对于很多观者而言，乍看《双燕》这件作品给人的视觉印象可能是略感简单的。因为画面看起来并不复杂，画家只用了寥寥几笔描绘了一处临水的白墙黛瓦的江南人家，画面视觉中心偏右的位置绘制了一棵刚长出几枝嫩芽的小树，树的远处则有两只燕子轻轻地飞过。但好的艺术作品与优美的诗词都有一个共同的特征就是“言有尽而意无穷”。吴冠中是江苏宜兴人，因此“江南”一直都是他最为钟情的表现母题。在他的笔下观者一定能感受到他对家乡怀有深切的眷恋之情。黛瓦、白墙、挑檐、嫩树、双燕、流水，倒影都是最有江南地域特色的元素，吴冠中将这些元素有机和谐地融合在了画面中，尤其是“双燕”的加入使画面顿时有了生机、有了动感。把江南家乡小桥流水人家的那种恬静之美、灵动之气表的意境表现得恰到好处、恰如其分，使画面极富有诗意。让人不禁想起了白居易笔下写出的“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝。能不忆江南？”咏叹江南的经典诗句。《双燕》这件作品简直就是白居易诗作的视觉化呈现，诗情与画意在这件作品中得到了完美的诠释。

《双燕》这件作品诗意化的内容其实是通过完美的形式作为基础的。对于“形式美”的追求和探寻贯



穿在吴冠中先生一生的创作之中。形式感对于吴冠中来说太重要了，他曾说：“起最主要作用还是形式构成……分析其中的造型因素，主要是黑与白的对比，几何形的组合；方、长方、扁方、三角、垂直的、横卧的……简单因素的错综组合，构成多样同意的形式美感，这大概便是色调素雅的江南民居耐人寻味的关键。”

好的艺术品作品往往在形式上就能给人以审美的愉悦。在构图上，《双燕》这件作品采用了长方形的构成方式，长宽比产生了一种类似于宽银幕的视觉感受。水面和徽派建筑几乎等分，但画家又用横线划分出了墙体和天空之间的空间，这样就仅用两条简洁的横线划分了整个画面。而好的艺术品就是处处有变化，且变化还要很微妙。这件作品妙就妙在线条的处理和数量的增加上。在线条的处理上，吴冠中用的油彩，但画出的线条却是水墨的线条，虽然看着是一条线，但是这条线有浓淡的变化、有粗细的变化、有干湿的变化、有虚与实的变化，甚至有空间的变化。这



2/ 吴冠中 《水乡》 1980年 60.8厘米×45.6厘米 中国美术馆藏

种画法显然并不是西方油画传统的描绘方式，只有长期训练有素的中国画家才能一笔下去画出这种变化多端的线条。为了平衡整个画面，画家在竖向上绘制了小树，同时又用笔“刷”出了几扇小门，这几扇小门的竖线和其他用明暗和色调对比营造出来的墙体的竖线一起支撑起了整个画面的纵向空间，而为了打破略显单调的横线和竖线，画家又以概括和潇洒的笔触勾勒出小树上向不同的方向生长的树枝，这样就在画面中增添了直与曲的微妙对比。画龙点睛的几笔使得整个画面看起来在统一中还有变化。

为了表现江南水乡的灵气，画面以白、灰蓝为主。水面偏浅浅的灰蓝色，墙体偏白。所以，整体色调偏冷。但如果都是灰色调，画面就会很单调。因此，画家在画建筑挑檐和小门的时候偏黑，双燕用小笔触点缀为黑色，小树和岸边的台阶则用了偏棕的颜色，树和门在水中的倒影则用了浅棕色。正是黑色和棕色的加入，使画面的黑白灰对比关系显得十分的醒目。这些不同的色块和颜色在画面中占据了不同面积，从而凸显出画面前景、中景和远景的空间关系。当然，还有个细节不能忽视，就是吴冠中个人红色的“茶”字的签名和小树草绿色的枝干和树叶都在画面最醒目的树的周围，而树恰好是整个画面的视觉焦点。这一红一绿的面积虽然不大，但正是这两小块颜色的加入，使整个画面顿时有了生气，春意盎然的意境跃然纸上。

《双燕》的这件作品堪称吴冠中先生的代表作，连他自己都曾说过，“我一辈子断断续续总在画江南，在众多江南题材的作品中，甚至在我的全部作品中，我认为最突出、最具代表性的是《双燕》”。这件作品虽然采用了西方绘画的语言和构成形式，但富有流动感的中国式运笔却完美地诠释出江南水乡那种宁静闲适、优雅从容的意境，将中国文化中的蕴含的底蕴和魅力淋漓尽致地展现出来。其实能够将中西绘画的优点有机地结合在一起，需要艺术家自身具有深厚的文化修养，而吴冠中恰好是这类能够驾驭东西方绘画为自己所用的大师级艺术家。他就是那种能够将富有激情的创造性赋予到作品上的艺术大家，他则因创作出《双燕》等一批优秀的作品而获得了永恒。□

展览预告

昂托安·莫蒂耶：墨行光影

日期 / 2019年11月—2020年2月

比利时艺术家昂托安·莫蒂耶（1908年，布鲁塞尔圣吉尔区—1999年，布鲁塞尔奥德尔赫姆）的作品与中国古代艺术产生共鸣，更确切地说，他的作品兼具中国传统和现代的水墨手法，既形象又抽象，将熟悉微小与宏大雄伟连接，将内在与生存必需连接，展现出永恒的主题。此次展览展出大尺幅作品五十多件，绘画手法类似中国书法，笔触清晰可见。

途·象

“上合组织”成员国肖像画艺术展

日期 / 2019年12月—2020年3月

途·象——“上合组织”成员国肖像画艺术展可以看作是一个文化地理的图像展，它反映出地理环境对一个区域艺术思想的塑造作用，折射出不同国家的地理关系和文化传播的方式对艺术形态影响的结果。近百幅来自不同国家和民族的人物肖像作品在展览中展出，不仅客观刻画着我们彼此的差异，也影射了人们对生活百态以及对生活理想的表达。绘画不同于纪实摄影，更多的时候是每一个画家带着一种善意去表现生活的，它来自生活却又高于生活，总是隐喻着一种期望。

公教活动



2019年8月26日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《我为人人：旧金山亚洲艺术博物馆的历史、使命与愿景》在博物馆四层报告厅举行，此讲邀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主讲。旧金山亚洲艺术博物馆是全球著名的亚洲艺术专业博物馆，尤以中国文物为主。这是一座独特的文化桥梁，在北美地区传播自古迄今、丰富多彩的亚洲文明，引导观众探索和理解亚洲文化艺术的过去、现在与未来，提升亚洲在世界的地位以及在美国文化中的意义。本期讲座为大家介绍亚洲艺术博物馆的历史、收藏和展览，并重点讲述该馆与中国的展览合作及其在文化交流方面的贡献。

2019年6月16日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《先秦金银器知见录》在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请中国社会科学院文学所研究员扬之水主讲。讲座中，扬之水研究员结合考古发现，提出她的研究观点，即为传统文献所忽略的春秋中晚期至战国的早期金银器制作并不存在生产技术的障碍，金银器的流行与否不在于技术，而是更多取决于金属技术的走向和同时代的思想观念。



2019年9月19日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《中国古王朝：西周之前有个商》在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请南方科技大学讲席教授、中国社科院研究生院博士生导师唐际根主讲。本期讲座为“与天久长——周秦汉唐文化与艺术特展”的系列专题讲座之一。唐际根教授长期主持安阳殷墟（商王朝晚期都邑）的考古发掘，亲手清理商代遗址与墓葬，发现和命名了面积达4.7平方公里的商王朝中期都邑“洹北商城”。曾促成殷墟申报世界文化遗产名录，多次主持国家级和省部级课题。出版过十余部专著并发表过百余篇论文，曾获郭沫若历史学一等奖、夏鼐考古学一等奖、中国考古学会优秀科研成果金鼎奖等。讲座用丰富的考古材料，讲述西周之前古老的殷商故事。



2019年9月22日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《由秋分谈起的东方时空观》在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请诗人、学者余世存先生主讲。余世存先生曾任《战略与管理》执行主编，《科学时报》助

理总编辑。主持过十年之久的“当代汉语贡献奖”。已出版作品：《非常道：1840-1999年的中国话语》《老子传》《人间世：我们时代的精神状况》《大时间：重新发现易经》《时间之书：余世存说二十四节气》《己亥：余世存读龚自珍》等。讲座以东西方参照的视角，为我们观察、省思人类文明提供一个独特的角度。

2019年9月22日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《西周年代问题：厉王、宣王时代》在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请芝加哥大学东亚语文系教授、南开大学历史学院名誉教授夏含夷（Edward L. Shaughnessy）主讲，旧金山亚洲艺术博物馆馆长、清华大学艺术博物馆方闻中国艺术史与考古研究中心学术总监许杰先生（Jay Xu）担任学术主持。本期讲座为清华艺博“方闻讲座”第一讲，亦为“与天久长——周秦汉唐文化与艺术特展”系列专题讲座之一。年代问题是研究西周历史的一个基本问题，讲座通过讨论周厉王和宣王时期的年代问题，提出一个关于西周时代新的年代框架。

2019年10月12日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《石头上的王国：石峁遗址考古新发现》在博物馆四层报告厅举行，此讲陕西省考古研究院院长孙周勇主讲。石峁遗址由“皇城台”、内城和外城构成，城外有哨所等城防设施，城内面积逾400万平方米，结构清晰、形制完备、保存良好，是目前中国发现最大的史前城址，被誉为本世纪最为重要的史前考古发现之一。石峁的发现表明了在中国早期国家形成的前夜，北方地区政治格局的复杂化，也为理解中国文明起源形成的多元性和发展过程提供了全新的资料。讲座为“与天久长——周秦汉唐文化与艺术特展”系列专题讲座之一。



2019年10月19日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《索象·臻境——我所知道的李伯安》在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请著名雕塑家、清华大学美术学院博士生导师胥建国主讲。“走出巴颜喀拉——李伯安作品捐赠展”正在艺博展出。李伯安先生是20世纪杰出的现实主义画家，他用自己一生的追寻与十年的磨砺，铸就了巨幅中国水墨人物画长卷《走出巴颜喀拉》，以史诗般的形式展现了中华民族觉醒与奋进的步伐。作品借鉴了西方现代主义流派的艺术风格以及中国传统线描和水墨大写意等多种艺术语言，涵括了雄伟的雪峰、浩瀚的云变、阔达的庙宇，跨越了信仰与文化、人性与心灵之间的沟壑。讲座中，胥建国教授分享他对李伯安艺术作品的理解与感受以及两人间惺惺相惜的深厚友谊。

2019年10月31日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《火山喷发和考古——以庞贝为中心》。在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请日本研究庞贝第一人、山梨县立美术馆馆长、东京大学名誉教授青柳正规主讲。公元1世纪的庞贝市民的生活水平，与18世纪中叶发生的英、法产业革命以后的生活水平没有太大的变化。火山喷发这一自然灾害，使当时的生活像时间胶囊一样保存在了火山砾中。讲座根据庞贝特殊的埋没情况，探讨在距今2000年前，如何建立起如此高水平的文明。



2019年11月3日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《吴冠中：文心与画境》在博物馆四层报告厅举行，此讲邀请正在艺博展出的“美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展”的执行策展人、新加坡国家美术馆资深研究员蔡珩女士主讲。讲座介绍吴冠中先生的艺术和文学创作的相互关联，以此为线索探讨吴冠中的艺术理想与创作方法，是对吴先生一生在国民美育启蒙中所产生的影响做的一次宏大表述，启发观众能够更好地理解展览，从外而内去洞悉这位伟大的艺术家。



2019年11月8日，由清华大学艺术博物馆主办的讲座《博物馆中的萨满》在博物馆四层报告厅举行，此讲由美国自然历史博物馆人类学部主任、哥伦比亚大学人类学系客座教授罗瑞尔·肯德尔（Laurel Kendall）女士主讲。讲座讨论了萨满力量的存在对博物馆工作（尤其是制定协议方面）的改变，尤其是这些力量的存在是如何改变了博物馆团队的基本认知。罗瑞尔教授也讨论了如何反思迄今为止对这类物件的描述的不足。

学术沙龙



第二次世界大战结束后，比利时政府组织并参与举办了一些大型展览，目的是促进跨国艺术交流。昂托安·莫蒂耶的大幅水墨作品经常激发人们对符号概念的评论，与其试图从作品中找出通用语汇，不如将它们视为图像符号。中国和比利时的抽象艺术之间存在联系，能引发有趣的回顾性对话。沙龙中，清华大学美术学院陶瓷系主任白明、著名艺术评论家贾方舟、“昂托安·莫蒂耶：墨行光影”策展人卡米尔·布拉瑟尔（比利时）和李益、中国现代书法艺术学会副会长魏立刚，以及著名画家杨重光进行了交流。



2019年10月25日，清华大学艺术博物馆与法国对华文化教育署共同主办“中法对话：生态视角下的艺术实践”。中法两国以生态视角实施艺术实践的探索者分享了各自在专业领域内的经验，并做主题对话。

艺术沙龙



2019年9月12日晚，清华大学艺术博物馆举办“意象丝路”敦煌文化讲座与艺术体验活动。活动内容包括：“花开敦煌——常书鸿、常沙娜父女作品展”专场导赏、敦煌艺术文化讲座、敦煌学院师生真人展示壁画舞蹈及原创剧目演出和敦煌舞公众互动体验。常沙娜先生亲自为观众讲解敦煌艺术，西北师范大学敦煌学院表演了舞段《西域羯鼓》、《伎乐天三十六姿》等。

手作之美



2019年9月26日，清华大学艺术博物馆学术研究所赵晨博士为艺博观众举办李伯安作品捐赠展水墨人物画公开课。课程讲解了水墨人物画发展概况，并引领参与者动手实践，了解材料及技法，绘制水墨人物画。课程受到一致好评。

艺博映画



2019年11月24日，清华大学艺术博物馆放映青年导演沈朝方的新片《我在原地等你》，并邀请主创与观众交流。沈朝方2007年本科毕业于清华大学美术学院，2010年研究生毕业于北京电影学院，现任教于浙江传媒华策电影学院。

曾导演电影《宫乐图》、《南国少将的早餐》、《海草》、《我在原地等你》，著有书籍《一个人的戏剧》、《南国少将的早餐》、《触碰电影的边缘》。

影片讲述海外华裔青年在故乡的绿水青山中，边走边思考生活的意义，寻找到每个人血脉里真切的情感和真正属于内心的家园。

学术论坛

“与天久长：周秦汉唐文化与艺术” 学术研讨会



上古时代的人们通过“仰观俯察”获得对宇宙运行规律的基本认知，并遵循星宿的运行秩序，逐渐建立了一套完整的以天文为核心的人间秩序和信仰传统。就艺术的层面而言，大量古代文献和考古出土文物的双重证据表明，早期中国的艺术，是天道演进与人文成化的结果，不仅反映了统治阶层、艺术家和工匠对于宇宙时空的理解方式，还具备呈现出一种“非文献的历史”的功能。由陕西省文物局与清华大学联合主办的“与天久长：周秦汉唐文化与艺术特展”，于2019年9月10-12月17日在清华大学艺术博物馆举办，旨在挖掘隐藏在文物背后的中国先民之思想、观念等内涵，揭秘最早的“中国”，并以此构建一个古代中国“故事”的核心叙事结构，从而尝试解答——为什么中华文化是与天久长的。”“与天久长：周秦汉唐文化与艺术”学术研讨会邀请了近四十位考古、历史、美术史等领域的重要学者，对此展开讨论。

“归成——中国近现代建筑研究与宾大建筑教育”学术研讨会

由第一代建筑师所开创的中国近代建筑发展，所呈现的既是各项建筑事业的创立，也是各种体系之间的传承，受到的影响既来自于西方，也来自于本土。其中所涉及到的社会变革因素，导致了不同于传统的一种新的建造体系与方法的采用，一种新的知识体系与理论的形成，一种新的建筑师群体的崛起，一种新的使用方式和市场的拓展，以及一种新的培训与教育体系的开创。

研讨会“归成——中国近现代建筑研究与宾大建筑教育”重新审视了以宾大建筑教育为代表的布扎体系对于中国近代建筑的影响，探讨其中所涉及建筑学科中的价值准则、方法体系，进一步反思中国近现代建筑研究的发展历程。这不仅对于如何梳理中国建筑的整体发展线索有所帮助，也对于如何融入更为广泛的现代建筑实践有所促进。

“瓦尔特·博萨德与罗伯特·卡帕在中国”开幕式暨学术研讨会

由瑞士摄影基金会和清华大学艺术博物馆合作举办的“瓦尔特·博萨德与罗伯特·卡帕在中国”展览，首次同时展出这两位杰出摄影师作品。以《1931年在南京举行的第一次国民大会》为开端的鲜为人知的177件原版照片、影像和文献，全面展现了1931-1938年之间，中国南京、北京、上海、东北、重庆、青海、山东、内蒙古、武汉、延安、徐州等地的风貌。当我们试图用影像还原中国20世纪30年代的悲痛历史时，这些作品的历史背景却很少被人关注。它们应该被置于国际新闻和摄影报道兴起的大环境下进行解读。本次学术研讨邀请来自历史、文学、摄影、艺术学、传播学等不同领域内的学者，对展出的珍贵作品做出解读。

海内艺术资讯

万紫千红——中国古代花木题材文物特展



展馆：故宫博物院
展期：2019年9月3日至10月31日

这是国内外第一个以花木题材为主题的大型综合展览，相对系统地展示了中国古代花木题材艺术之美及文化意涵。展品以绘画为主，同时包括瓷器、漆器、织绣、屏风及图书等多个种类，展出文物307件，除向天津博物馆借展1件外，其余均为故宫博物院的藏品。展出文物珍贵，很多都是首次亮相，宋元时代书画作品数量多。其中不乏像南宋马麟《层叠冰绡图》轴、北宋赵昌《蛱蝶图》卷、宋人佚名《百花图》卷这样的珍品。另外，南宋宫廷画家马远、马麟、林椿、朱绍宗等的花木小品及花木题材的装饰器物也是一大亮点。展览除展示花木绘画的演变历程与花木题材文物之美外，还注重挖掘其在历史演变过程中被赋予的文化意涵，突出花木与人之间的关系。

万里同风——新疆文物精品展



展馆：中国国家博物馆

展期：2019年7月9日至10月27日

“万里同风——新疆文物精品展”由中国国家博物馆与新疆维吾尔自治区博物馆共同举办，共展出191件（套）新疆各地出土的精美文物。其中包括先秦时期的彩陶、青铜器、金器、木器及毛织品，汉唐时期的锦绣丝绸、简牍文书、官府印信、彩棺、泥俑、钱币、饰品、各种点心、生活器具等。《国家宝藏》第二季来自新疆的两件文物“绢衣彩绘木俑”“彩绘伏羲女娲绢画”都在此次展览中向观众展示。展览分为“丝路雏形”、“丝路华章”、“丝路梵音”三个部分。

园说——北京古典名园文物展



展馆：首都博物馆

展期：2019年5月18日 - 11月3日

展览以讲述十余座北京市属古典名园在北京800余年城市建置和变迁中的历史、文化、生态及社会价值为主线，按照时间、空间、功能三个线索，串联起“平地山海，溯自辽金”“坛庙相望，天人合一”“三山五园，移天缩地”“百年公园，旧貌新颜”四个板块。190件（套）来自颐和园、天坛、北海等北京市属11家公园的园藏文物集体亮相首都博物馆，50余件（套）见证北京市

属公园历史变迁的资料品也一同展出。本次展览共展出一级文物13件、二级文物19件，不少文物为首次“走出”公园面向公众进行集中展示。

安尼施·卡普尔个展



展馆：中央美术学院美术馆

展期：2019年10月26日 - 2020年1月1日

在20世纪80年代，卡普尔就成为“新英国雕塑”的代表艺术家，也获得过彰显西方创新探险精神的“透纳奖”。他的创作植根于古印度哲学思想，将东方文化的精神内核与西方文化的现代象征结合起来，在材料媒介与文化隐喻之间、在自足形态与生态环境之间建立起独特的关联。由于他的观念对应并反映了全球语境新的文化现实与文化心理征候，他的艺术更多走向世界，在跨文化的传播交流中形成广泛的影响。在20世纪末叶西方艺术文化的变更趋势中，他的艺术以兼具个性又兼公共性的观念和形态崭露头角。此次展览是这位重要的国际艺术家在中国的首次大展。

莱溪华宝：翁氏家族旧藏绘画展

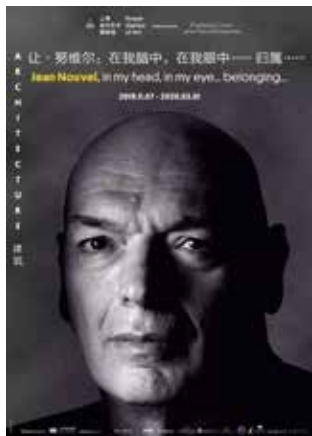


展馆：上海博物馆

展期：2019年9月10日—2019年10月7日

本次展览应用现代多媒体技术、文物保护科技等多种视角诠释展品：如使用投影仪将南宋梁楷《白描道君像图》卷将全图放大10倍，投影至正前方的墙壁上；以3D动画视频复原明沈周《临戴文进谢安东山图》画中山水，等比例放大两倍投影在文物一侧；对王原祁《杜甫诗意图》的修复装裱过程进行了长达半年的跟踪拍摄，在展厅以视频形式再次呈现此画的全部修复过程。

让·努维尔：在我脑中，在我眼中……归属……



展馆：上海当代艺术博物馆

展期：2019年11月7日至2020年3月7日

让·努维尔可能是世界最高产的建筑师之一，他在世界范围内共有两百余个建筑项目。但是，他始终追求变化与创新，自其事业初期他便坚决反对国际主义风格所导致的千篇一律的建筑。努维尔关注建筑物的在地性与情感，并凭借新科技和新材料，营造建筑与周围环境、历史文脉之间的和谐关系，激发人们产生共鸣与回响。本次展览并非一次常规的建筑展示，努维尔将把展厅转变为一间饱含光影力量的剧场。这个剧场首度公开一部由努维尔担任监制的长达三个半小时的电影，同时展出6件以建筑为原型的艺术作品。

海外艺术资讯

阿波罗的缪斯：摄影时代的月亮 Apollo's Muse: The Moon in the Age of Photography



展馆：美国纽约大都会艺术博物馆

展期：2019年7月3日-9月22日

此次展览为纪念阿波罗11号（Apollo 11）登月50周年策划，呈现了四个世纪以来月球形象变迁的历史。展览由大都会艺术博物馆摄影部策展人米娅·法恩曼（Mia Fineman）以及阿尔滨·奥库恩图书馆（Albin O. Kuhn Library）和马里兰大学画廊特别馆藏负责人贝斯·桑德斯（Beth Saunders）共同策划，主题包括“绘制月球”、“从巴黎绘制月球：洛伊和普伊瑟的《月球摄影地图集》”、“月光下的白日梦”、“对月发射”，以及“后阿波罗时代的月球”。

青年建筑师计划 2019 Young Architects Program



展馆：美国纽约现代艺术博物馆
展期：2019年7月27日-9月2日

美国纽约现代艺术博物馆举办的青年建筑师计划旨在为青年建筑师提供机会，让他们得以创作一个在户外的短期艺术装置。这个艺术装置必须包括阴凉、座椅和水，并符合对于可持续发展及回收的考量。今年第20届计划的获得者在博物馆的上方用脚手架制造了一个半圆形的密林，提供了一个都市里的“视觉避难所”

不止于餐盘

FOOD: Bigger than the Plate



展馆：英国国立维多利亚与艾伯特博物馆
展期：2019年5月18日-10月20日

展览聚焦餐饮文化所折射出的社会背景，并探讨人类在未来如何获取更加“可持续”、但又不影响味觉享受的美食体验。展览展出70余个当代艺术家的作品，许多艺术家与厨师、农民、学者展开了共同合作。

培根：书籍和绘画

Bacon: Books and Painting



展馆：法国巴黎蓬皮杜艺术中心
展期：2019年9月11日-2020年1月20日

艺术与文学哲学从来都密不可分，培根也认为他的艺术属于文学哲学世界的一部分。正是在这些文字作品里，他汲取了无尽的灵感。培根经常阅读的有：埃斯库罗斯、莎士比亚、拉辛、巴尔扎克、尼采、乔治·巴塔耶、弗洛伊德、艾略特等大师的作品。展览考察了培根职业生涯的最后二十年，即1971年至1992年的创作，展出60件作品，包含十二幅三联画。策展人迪迪埃·奥廷格（Didier Ottinger）将这些画作称为“培根有史以来最好的作品”。

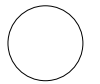
朵拉·玛尔

Dora Maar



展馆：英国伦敦泰特美术馆
展期：2019年11月20日-2020年3月15日

20世纪30年代，朵拉·玛尔拍摄的那些颇具争议的蒙太奇照片成为当时超现实主义的著名标志。她与众不同的眼光反映在她的商业摄影作品里，包括时尚业、广告以及社会性纪录片项目等。在那个时代，欧洲政治气候日益紧张背景下，玛尔签署了许多左翼宣言——这在当时，对一个女人来说，是一个激进的态度。在中



后期生活中，朵拉·玛尔放下了相机，专注于绘画，并从诗歌、宗教和哲学中寻找刺激和安慰，直到古稀之年才重回暗房。展览呈现了朵拉·玛尔的 200 多件作品，被称为迄今为止关于这位传奇女性最全面的回顾性大展。

未来和艺术：AI，机器人，城市，生活——人类明天将如何生活

Future and the Arts: AI, Robotics, Cities, Life - How Humanity Will Live Tomorrow



展期：2019 年 11 月 19 日 - 2020 年 3 月 29 日

展览通过 5 个展区的内容展示，向人们及当代社会抛出了“人们明天将如何生活”的疑问。展出了包括图像、实物、装置、互动体验等 100 余件项目 / 作品，涉及人工智能、生物技术、机器人和 AR（增强现实）等尖端技术及其所影响的艺术、设计和建筑领域，旨在引起观众对城市、环境问题以及人类生活方式的思考，共同思考社会和人类的理想方式。两件中国作品出现在展览中：阿里巴巴集团展厅迎宾团队的“城市生活流”映像，以及艺术家李山的数码图像作品。