

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 16 期

—— 2020 年第 2 期

TAM 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 艺术与考古：谈晟广

博物馆天地：之 之 经典赏析：赵 晨

艺术资讯：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：2020 年 7 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

2020 年上半年，新冠疫情在世界各地爆发，成为全球性的公共卫生事件。为了记录这场疫情和我国抗疫工作的壮举，由本馆副馆长苏丹教授策展的“窗口——疫情时期图像档案展”于 4 月 26 日在本馆开幕。该展作品征集活动两周内得到世界各地的广泛响应，组委会从 1 万多件作品选出 200 余件作品参展，作品立足于现场、现实，着眼于历史和未来。作者既有艺术家，也有新闻记者、艺术院校师生和普通民众，他们随机随意地用手机和相机拍摄的疫情期间普通生活和抗疫中的日常事件，记录了各国人民抗疫的一个个角落和场景。这些作品都是现在和将来观看抗疫过程中所发生的限行、封城、居家、白衣天使救治病人、志愿者活动等普通事件和感人场面的一个个窗口。这些作品记录的场景既是现场的又是历史的，既是日常的又是不平凡的，它们为社会留下一批独特的 2020 年新冠疫情下人类生活的真实图像和历史档案。本期介绍了这次展览及研讨会成果，并刊发徐虹《“窗口”叙事—— 2020 疫情时期图像档案展》及陈岸瑛《图像与记忆》两文，分析评介本次展览作品的艺术特点和社会意义。葛秀支的《后疫情时代的博物馆策展》，探讨疫情时期博物馆展览新的举措和后疫情时代博物馆策展的策略这样一些富有积极意义的新的课题。

在古代美术史论方面，本期报道了由本馆常务副馆长杜鹏飞先生及倪葭、安凤策展的“吉祥圣域——藏传佛教绘画与造像艺术展”，展出本馆收藏的 38 件唐卡及首都博物馆收藏的 26 尊造像，呈现汉藏两系佛教艺术演变的历史与艺术成就。本期还刊发谈晟广的长文《张骞在大夏见筇竹杖之谜》、邵军的《从〈益州名画录〉看宋代画学著述的几个特点》，二文均提出新的艺术见解，有较高的学术价值。赵鹏辉的论文对苏轼著名行书经典《黄州寒食帖》进行赏析，颇多心得。

本期还刊发中外现代建筑、绘画及美国当代艺术的论文《清华一宾大：再论第一代中国建筑师的精英之路》（赵辰）、《流行艺术之王和他的流行艺术：安迪·沃霍尔的一生》（美国珍·本顿），以及王忠民关于王一亭花鸟画赏析、刘焱梦关于本馆举办的吴冠中作品展的评介、李飒关于《流民图》与《走出巴颜喀拉》的比较分析的论文。这组现代艺术文章内容较为丰富，专题研究较为深入，将学术性和鉴赏性结合于一体，相信会引起读者的喜爱。

学术主持

陈池瑜

目录



展览现场 Exhibition Scene

窗口 2020 ——疫情时期图像档案展	6
吉祥圣域 ——藏传佛教绘画与造像艺术展	10
研讨会撷英 学术沙龙第 4 期——“窗口”外的讨论 葛秀支	14
展览述评 风雨兼程的中西绘画领路人——吴冠中 刘垚梦	24



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

清华—宾大：再论第一代中国建筑师的精英之路 赵 辰	29
流行艺术之王和他的流行艺术：安迪·沃霍尔的一生	
珍妮塔·雷博德·本顿（Janetta Rebold Benton）博士 穆瑞凤 译	33
从《益州名画录》看宋代画学著述的几个特点 邵 军	40



艺术与考古 Art & Archaeology

张騫在大夏见筇竹杖之谜（上） 谈晟广	46
--------------------------	----



博物馆天地 The Field of Museum

“窗口”叙事——2020 疫情时期图像档案展 徐 虹	53
图像与记忆 陈岸瑛	56
后疫情时代的博物馆策展 葛秀支	58



经典赏析 Appreciating of Classic

史诗、崇高感、现代性与士人的理想	
——《流民图》与《走出巴颜喀拉》的分析与比较 李 飒	63
清华大学艺术博物馆藏王一亭《荷花》和《花卉鹤》解读 王忠民	66
无意于佳乃佳——苏轼《黄州寒食帖》 赵鹏辉	68



艺术资讯 Art News

清华艺博资讯	71
海内艺术资讯	73
海外艺术资讯	75



展览现场

7

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

窗口 2020 ——疫情时期图像档案展



1 / 展览海报

展览时间 / 2020 年 4 月 26 日 - 2020 年 6 月 26 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅

(疫情期间仅对清华大学校内师生开放)

策展人 / 苏 丹

策展团队 / 李天元 马 泉 向 帆 陈岸瑛 李德庚 邓 岩 张 荐

何 为 马 阅 王熠婷 葛秀支

信息征集与传播 / 李 哲 史笑颜 肖 非 彭 宇 刘垚梦

项目统筹 / 杜鹏飞 王晨雅 王 鹏

视觉设计 / 王 鹏 杨 晖

展陈设计 / 马 阅 刘徽建

展览执行 / 刘徽建 王晨雅 马 阅 王熠婷 胡晓曦 兰 钰 王 瑛

肖 非

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 清华大学新闻与传播学院

由清华大学艺术博物馆和清华大学新闻与传播学院联合主办的“窗口 2020——疫情时期图像档案展”于 4 月 26 日在清华艺博三层展厅开幕。本次展览面向公众征集了 5000 余件疫情期间拍摄的各种与“窗口”有关的影像，得到了社会各界人士的热烈反响。经过三轮评审，最终选出 200 余件影像作品，分为“空间的窗口”“相识的界面”“探寻的通道”“展示和表达的舞台”四类主题进行展出。



2 / 展览入口



3 / 展览现场

人们从窗口凝视世界 我们在此凝视着窗口

瘟疫终将过去，但记忆应当永存。2020 对于人类社会而言是一个必须永远铭记的年份，在这一年里全人类因遭遇了共同的敌人——新冠病毒，而具有了许多相似的行为、采取了近似的行动。这些行动是超越空间的，不分国家、不分种族、不分信仰。

病毒导致的瘟疫传播主要依靠人的流动，因此限行就成为当下世界防控疫情加剧的主要手段。限行由强制变成自觉，由被动变成主动需要一个过程，这是理智和情感角力的过程。情绪和思考就是二者摩擦产生的事物，它们既是隐形的，又是可见的。图像就可以表达情绪、情感，还可以表达智慧。

我们看到在限行、封城、足不出户的日子里，思想、情感却可以在互联网的世界自由飞翔。于是在这个寂静的春天里，不仅鸟鸣重回树间，而且问候、哭泣、呐喊、赞美无时不在那些窗后。窗口是空间的，它介乎于沟通和间隔之中；窗口是个通道，用于信息的交流；窗口也是视觉的和思想的跑道，承载着畅想的放飞和理智的回归；窗口还是问候和呐喊的麦克风，从邻里到社区，从城市到世界。

本次“窗口 2020”征集活动立足于现场、现实，着眼于历史和未来。它的意义深远，深得人心。征集令发出后的两周内即获得世界的广泛响应，作品既有来自知名艺术家和新闻记者的，也有普通民众的。这些海量的图像信息，俨然是对此次重大事件的肖像素描。它既是整体的，又是复杂的。艺术博物馆是个储存记忆的牢靠之地，每一次展览都是一次历史的曝光。正因如此，这些档案才不会腐烂，不会被遗忘。

苏 丹
2020 年 4 月 16 日

6

清华大学 艺术博物馆 馆刊 · 2020 年第 2 期 · 总第 16 期



展览现场



4 / 展览现场

艺术博物馆是反映社会整体精神状态与意识认知的文化“窗口”。建档过程中，每个个体都被赋予机会来捕捉历史的碎片，策展人则成为站在“窗口”的守卫，使鲜活的图像成为精准的、具体的历史“档案”。最初的策展理念在公众的参与过程中持续丰盈，同时也被不断解构、重组和拓展。□

策展团队寄语

对待窗口的专注，凝结成一瞬间的图片，那种平视的美，正是每一个艺术家所长久期待的真诚。只要投入了情感的专注与期待，人人都是艺术家。

——张荐 音乐家

人的生命中不能没有窗，它是通向外部世界最简单的通道。

——李天元 艺术家、清华大学美术学院副教授

特殊时期的记录，故事确实超越了形式。

——王熠婷 清华大学美术学院博士后

人类文明的共同事件如岩层般的沉淀为我们实现了教育和研究，提供了娱乐和休闲，保护了人格与民族特征。

——马阅 建筑师



5 / 热门行业 饶永霞 2020年3月12日 广东东莞

为自己、为人类留一份记录，留一份警示，留一份未来……

——马泉 艺术家、清华大学美术学院教授

被限制的身体，给予我们机会更直接地与家人相处，也让我们更渴望大口的呼吸，更敏感地望向社会。

——何为 艺术家

这类纪实性影像绝大多数不是由专业新闻记者而是由普通人拍摄的，它们不是为新闻报道服务的，而是类似于视觉日记，记录隔离期间的私人感受。

——陈岸瑛 清华大学美术学院艺术史论系主任

不同国家对于疫情的反应和回馈的差异，充分体现了科技进步与时代和社会脱节的现实。

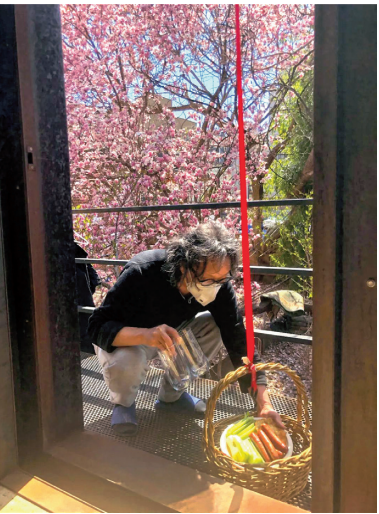
——邓岩 清华大学美术学院副教授

在这样一个特殊的时期，所有的人都已经有意或被迫地参与了这场事件。正因为如此，这场档案行为所记录的也远远超越了记录的东西本身。

——李德庚 清华大学美术学院副教授

若干年后，当大量的照片成为历史文献时，我们会重新理解它作为文献的意义。

——葛秀支 清华大学艺术博物馆学术部



6 / 《玉兰不知愁滋味》徐冰 徐红 徐丝易 2020年3月 美国纽约布鲁克林



展览现场

吉祥圣域 ——藏传佛教绘画与造像艺术展



1 / 展览海报

展览时间 / 2020 年 4 月 26 日 – 2020 年 10 月 25 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 12 号展厅

（疫情期间仅对清华大学校内师生开放）

总 策 划 / 杜鹏飞

策展人 / 倪 葭 安 夙

策展助理 / 袁 旭 桂立新 杨 旭 高 宁 高文静

执行统筹 / 王晨雅 兰 钰

视觉设计 / 王 鹏 杨 晖

图像采集 / 肖 非

翻译校对 / 何小兰 (Shao-Lan Hertel)

主办单位 / 清华大学

承办单位 / 清华大学艺术博物馆

特别鸣谢 / 王雪瑞先生

公元七世纪中叶，佛教从印度和唐朝汉地传入西藏，与本土的苯教及文化相融合，形成了藏传佛教。唐卡系藏文音译，指用彩缎装裱后悬挂供奉的卷轴画，是藏族文化中独具特色的绘画艺术形式。清华大学艺术博物馆收藏有一批十七至二十世纪的唐卡精品，包括反映本尊题材的大威德金刚，充满图像志含义的吉祥天母，黑唐技法的财宝天王，以及沈从文先生所捐的降龙文殊等。首都博物馆为北京地区大型综合性博物馆，收藏有近两万件古代金铜造像，此批精美的造像既体现出北京地区佛教发展的特色，又展示了我国汉藏两系佛教艺术演变的全貌，深受广大佛教艺术研究者及爱好者的推崇。

此次“吉祥圣域——藏传佛教绘画与造像艺术展”有幸将首都博物馆收藏的 26 件造像与清华大学艺术博物馆收藏的 38 件唐卡并置



2 / 展览现场

展出。“云观展”系列将以图文并茂的形式分三期呈现展览的全貌，本期邀您欣赏“唐卡的绘制”和“祖师与上师”两个单元的展品，以了解唐卡绘制的流程、仪轨，体味唐卡与造像艺术之美。

唐卡的绘制 第一单元

唐卡具有鲜明的民族特色、浓郁的宗教色彩和独特的艺术风格。其绘制过程复杂而精微，所用颜料均来自金、银、珊瑚、玛瑙、青金石、孔雀石、松石、朱砂等珍贵的金属或矿物材料。在绘制前，画师需完成问卜、择吉、焚香、沐浴、更衣、诵经等准备工序，之后在备好的画布上依次进行起稿、着色、勾线、开脸等步骤。熟练的画师绘制一幅精美的唐卡，也往往需费时数月乃至数年。因画材精良且完全使用矿物颜料，唐卡可保存数百年而不变色。

绷布：白棉布经过绷平、涂胶、阴干、打磨几个步骤，使画布的表面平滑细腻，便于着色。

起稿：按照唐卡的造像度量规则，将要绘制造像的尺寸、比例、位置做相应的安排。

着色：将研磨好的珍贵颜料依据草稿进行着色，此步骤需遵循严格的设色顺序要求。

勾线：用细笔勾描出人物的肌肉、衣饰，背景的山石、树木、云彩等。

开脸：是指画出主尊的五官，也是绘制整幅唐卡的关键步骤。



展览现场

13

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM



3 / 班禅喇嘛源流——阿跋迦罗 清代



4 / 千手观世音菩萨 清代

祖师与上师 第二单元

在藏传佛教体系中，祖师是某一教派的初创者，如格鲁派奉宗喀巴为祖师，宁玛派奉莲花生为祖师。上师是在修行和弘法中具有杰出成就的大师，是祖师佛法的传承者。祖师与上师的地位尊贵而独特，描绘祖师、上师的唐卡也因此而尊贵。唐卡中出现的祖师形象，并不限于真实的历史人物，往往还追溯至古代神话传说中的重要人物。在这类唐卡或造像中，祖师通常居中心位置，形象高大，周围眷属的配置规格等同于佛陀，以彰显祖师地位之崇高。

秘密佛与般若佛 第三单元

秘密佛指密教各部修行的主尊，如本初佛（大持金刚、金刚萨埵、普贤如来等），佛教尊神的起源之尊以及各个密法的主尊，如时轮金刚、密集金刚、上乐金刚、大日如来等。每个教派对于本尊神各有侧重，宁玛派以马头金刚为重要的本尊神；噶举派崇尚上乐金刚；萨迦派以喜金刚的地位最崇高；而格鲁派则以大威德金刚、上乐金刚和密集金刚作为最重要的三大本尊。般若佛指显宗中的佛尊，如释迦牟尼佛、三十五佛、贤劫千佛、药师七佛等。

菩萨 第四单元

菩萨梵文是 Bodhisattva，其原意是求觉悟者，也是智慧与慈悲的结合。其中，智慧指对佛的果位或涅槃的追求，慈悲是指他对众生的普救。菩萨亦要经历漫长的修行，同时也要经历无数的劫才能达到佛的果位。在佛教体系中菩萨的作用是帮助众生脱离苦海，所以会化现为各种形象来到世间传法。其中最有声誉的八大菩萨，《造像量度经续补》指出：“八大适子等，已成正觉，而由其往昔愿力，感化应身菩萨相者。”这八位分别是：观世音菩萨、文殊菩萨、弥勒菩萨、金刚手菩萨、地藏菩萨、普贤菩萨、虚空藏菩萨和除盖障菩萨。另外，还有三尊在藏西地区流行的“三怙主”，分别是：观音菩萨、文殊菩萨和金刚手菩萨，专司慈悲、智慧和力量。菩萨体系的建立和完善，体现了佛教的传播和推广。

女尊 第五单元

女尊神的出现与大乘佛教的密教化息息相关，在此过程中从印度教中吸纳了大量的女性神祇，并且在仪轨中女性神祇有着重要的地位



5 / 展览现场

和身份。归纳起来主要有三类：佛母、明妃和空行母。佛母也称女菩萨，是指由男身的佛菩萨化现为女身的形象；明妃是指密教中双身修行中的女尊，一般情况下没有单身供奉；空行母在藏传佛教中担任着沟通密修者与本尊信使的角色，同时拥有很多的变化身。

护法 第六单元

护法神是藏传佛教忿怒相尊神体系中地位较低的一类神祇，他们通常化现出令人怖畏的形象，其目的是为了震慑和降服世间的妖魔邪祟，使得佛法广布无碍，所以得名——护法。在唐卡中护法神的形象多元而复杂，有直接来源于古印度的神祇，有来源于藏区本土的山神、战神，也有经过衍生的神祇等。更有一些由于教派体系的不同，一些尊神是别派的尊神，到了本派就成了护法，反之亦然。这直接使得唐卡艺术中护法神形象呈现多样化的趋势。

在那片堪称世界屋脊的高原上，诞生了丰富多彩的唐卡艺术。历代工匠用昂贵的材料，精湛的画工，严谨的度量来描绘雪域人民心中的佛国圣象。逝者如斯，岁月有痕。清华大学艺术博物馆收藏的这批唐卡，有赖于原中央工艺美术学院前辈的精心购藏，沈从文先生的无私捐赠。

感谢展览筹备时谢继胜、罗文华、黄春和、叶渡、Jeff Watt 等先生对此批唐卡的鉴定把关；展览大纲撰写时，廖晞、杨鸿蛟、李翎等老师的倾力帮助。在与首都博物馆商借佛造像的过程中，得到首都博物馆各级领导的大力支持，以及研究人员邢鹏、刘丞老师的帮助。此展同时得到王雪瑞先生的唐卡捐赠支持。□

12

清华大学 艺术博物馆 馆刊 · 2020 年第 2 期 · 总第 16 期



展览现场

研讨会摘英

学术沙龙第 4 期——“窗口”外的讨论

葛秀支

徐虹：欢迎大家来到今天的现场做直播，这个现场是给“5·18”国际博物馆日做的一个项目。因为是疫情时期，展览从开始到最后结束，估计真正来观看的观众也不会太多，我们今天的直播带着展览向公众作一下展示。今天有两位专家参与了这个展览的策划，其他几位参与了评审。这几位专家都是研究关于公众媒体、摄影和影像与社会现实的关系，以及疫情期间现场的人和拍摄的作品之间的关系。今天的学术沙龙会有比较开阔的视野，讨论的范围比较宽。

此次展览的跨界辐射较广，它跟一般的艺术展览不一样。一般的艺术展览往往要跟艺术史发生关

系，而这个展览是平民百姓用手机、用他们的摄像机进行记录，而且和疫情时期特定的氛围紧密关联，所以我们叫“窗口”。“窗口”不仅仅是从窗户里往外看，或是从窗外往里看，同时也是通过手机的镜头、照相机的镜头等各种各样的框架方式去看。在看时也表达了镜头后面个人的情感。“窗口”本身就是一个隐喻，包含了太多内容，如内和外，禁忌与开放，安全与危险，客观与真实的问题，等等。今天的讨论，就是要显示我们对“窗口”意义的多样解读，包括展览给我们带来的思考和对话可能。这是此次学术沙龙想要达到的目的。

现在请董先生围绕档案当代、政治生命、窗口



1 / 沙龙现场

15

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM



2 / 徐虹

展三个关键词来谈一下他的观点。

董冰峰（中国美术学院跨媒体艺术学院研究员）：谢谢清华大学艺术博物馆的邀请和徐虹老师的介绍。之前已经看了“窗口 2020”展览的很多报道和讨论，今天正好借这次讨论来了现场。所以就谈下我对这个展览的一些不成熟的看法，我想从几个关键词的角度来谈一下。

第一个是“档案”。档案既是这个展览的主题核心，也是近些年国内外艺术展览中的“档案热”在另一种概念上的延续。我的一些理解是，“档案的冲动”首先是出自于对一种单一艺术历史叙事的不满，尤其现代艺术几乎就是一部欧美中心的历史。那么随着冷战结束至今，越来越多处于这个叙事边缘的区域就需要不断地挖掘和整理自己的艺术历史和不同的现代性的叙事。



3 / 董冰峰

其次是今天美术馆面临的挑战。在国内我的一些经验是：本世纪初，很多当代美术馆非常重视艺术史，从藏品收集和展览策划的角度都是这么考虑。到中间一段，对跨学科知识的交叉实验又越来越受到关注，美术馆不能仅仅聚焦在视觉艺术的主题。最近我们看到突出的现象是，美术馆不仅是陈列艺术史作品一个场所，同时也是不同社会群体、性别和社会议题交换的一种新型“公共空间”。那么美术馆展览中的艺术作品和非作品（我们说档案）的区分，在今天的意义可能就越来越不那么重要。那么越来越多的“档案”展览就呼之而出。

从“档案”出发，是不是我们就首先强调了这种交流层面的开放性：作品既来自（多数的）普通人，也可以直接面对无需艺术史知识门槛的普通观众。每个观众都可以从这些展品中获得相同的日常生活的感受和集体的情感记忆。那我们可以说，这里的“档案”并不是一种制度层面、治理目的、自上而下的，而强调的是展览与公众之间的一种智识上的平等对话。

第二，在今天的艺术语境中最多谈论的恐怕就是“当代”，当代艺术、当代性。从现场出发，也就是说今天举办的无论是关于古代艺术的展览，还是当代艺术的展览，都要表现出这种“当代性”：今天的人的所思所想。

展览需要对于正在变化的社会现场和文化状况作出及时的反应，我们可以说这样的展览才是当代的。那么“窗口 2020——疫情时期图像档案展”无疑就具有当代性。这个展览不仅面对当下新冠引发的社会紧急状况、影响全球的公共卫生事件，同时也深度参与到了对于这个事件的积极反应和对话之中。事件正在进行中，这个展览也计划巡回国内外多地来交流。

和最近一些关于疫情的艺术展览不同的是，其他的展览比较多地集中在艺术家对于这个事件的艺术再现。那么“窗口”这个项目首先是针对普通民

14

清华大学 艺术博物馆 馆刊 · 2020 年第 2 期 · 总第 16 期



展览现场

众的，征集的作品也大都是民众利用简易的影像手段记录他们的日常生活，所以反而在社会性和真实性的层面具有很强的视觉感染力。“和问题同步”，恐怕就是衡量今天艺术展览的当代价值的重中之重。

第三个关于“生命”。这个展览上的民众影像档案，让我想到了“9·11”事件以后艺术评论家 Boris Groys 写的一篇文章《生命政治时代的艺术：从艺术作品到艺术文献》。换个角度来理解，一百多年以来的发展，艺术和非艺术之间已无界限，唯一区别的可能就是对应的平台（如美术馆）和理论概念上的不同立场和价值判断。“窗口 2020”这个项目虽然展出的是照片和影像，但是其中传达大量普通民众的非常复杂，又很独特饱满的这种生命意识，让我印象很深。当然，这个展览中，一部分艺术家的创作也非常有感染力。

去年我参加了艺术家徐冰在今日美术馆的一个展览“世界图像”的策划工作。在整理他过去的作品线索和他的电影长片《蜻蜓之眼》之间比较关系的时候，我觉得他说的一句话很有意思。大概意思是，如果一件作品是当代的，能够反映出当时的普遍社会问题和意识的话，那它所采取的艺术形式和材料，就一定是来自于和这些问题紧密对应的“现成品”。所以我们在《地书》《凤凰》《蜻蜓之眼》等作品中，就非常突出地看到艺术家的这个问题角度。

同样，“窗口 2020”这个展览也体现了这种紧急状况中，艺术作品和普通图像档案之间一种既对话又共存的关系及互动。或者说，从“档案”出发，也是从社会出发，从而也深度把握了今天的艺术实践与社会议题之间的必要联系，而不是反之。

徐虹：董老师开了一个非常好的头，接下来有请李德庚老师谈美术馆档案和社会档案的差异性，以及档案之上的再生产，他是此展的策展人之一。

李德庚（清华大学美术学院副教授）：感谢徐老师的邀请，又来到了这个展览。今天在这儿的几个人里面，我和陈岸瑛老师参与的时间相对久一点，

也算是这个展览比较长期的参与者。最开始是以策展小组成员的身份，在这个展览完全没有出来前大家讨论展览的题目、组织方式、宣传，等等。第二次是以评委的身份参与这次展览，因为收集了很多展品，我们分小组参与了评审。第三次是以参加这个论坛的方式，对我个人而言这已经是三次截然不同的视角了。今天我们坐在展厅里做这个直播。本人这些年来一直在跟美术馆、博物馆、展览打交道，其实有各种各样的身份，或者说角度参与其中。最开始设计展览做得多，近些年更多的是做主体性的展览，大多不是在美术馆，而是在博物馆里。我也是在各种领域里跳来跳去，包括做这次展览。有时候反而对展览是什么这个事儿显得没有早先那么清楚了，早年的时候我们谈到个展览就是把一些艺术作品按照某一种逻辑组织起来在一个展厅里供大家观看，既有它的作品性，整体展览又有主题和叙事性。但是在组织这次展览的过程中，感觉很多过去的经验事实上已经不太一样了，也没有真正总结过到底哪儿不一样，甚至我认为这次事情也是一个尝试，包括对清华大学美术学院也好，对于发起人苏丹老师也好，都算是一次尝试。我们也讨论过更多的是请艺术家做，还是向社会开放，事实上这个事儿也没那么容易说清楚，它本身也是有矛盾的。针对这次疫情，从档案层面来讲往往涉及的面越多



4 / 李德庚

越好，它的档案性就更加完整。策展小组也邀请了专门的艺术家进行创作，大家最后看到的这两层关系叠加出来的结果，策展小组也在尝试从中间发现到底这两者有什么不同，两者更好的组织关系是什么，等等。这些东西都是存在的。

今天我是以第三重身份参与到这个展览中来。大家今天所看到的照片，所看到的东西都是源于生活中的发生，是用照片这个东西把它突然变成了类似于文化档案，一下子进入到了博物馆里。有些人认为它是艺术品，或者认为它就是一种文化档案，在这个展览里很难说清楚。最后相信每个按下快门的那个人已经做过选择了，已经做过思考了。“窗口”本身就具有它的多义性。第一层，作者们已经做过选择了。另外，策展小组在策展过程中也是对作品进行筛选的，排列过它们彼此之间的关系，让展览成为一种新的叙事形式。从某种意义上讲，今天谈展览也不只是把好的作品放在那儿让人看，要承认这个小组以及所有的人也在参与一个新的创作。展览是一件不同于作品的另一个东西，不管是在美术馆界，还是博物馆界，在今天这也是一种普遍性的趋向。这个展览里面已经是一次再创作了。由于疫情期间特殊，大家没法来看，反而逼着大家去思考是否有更好的方式能够让公众参与进来，因为展览本身就含有向公众开放的意思，否则的话你收藏就好了，干吗要展览呢？所以怎样更好地公共化，也是给大家提出的一个新的课题。不敢说咱们这个展览就解决得很好，这倒不见得，因为大家都在尝试这个事情，但是这个话题可能对于现在的展览来讲，都是一个新的命题。大家可以去思考。社会化的一面，对展览这样一个极具公众性的事物来讲，是在档案之上进行再创作的非常重要的一面。

思考档案很重要的一点是大家更注重社会性，其实档案背后的东西是包含了社会性思考这个层面。只不过落到那个点上，那个东西叫档案而已。包括卡萨尔文献展，文献在德语里面跟档案也没有什么

区别，本身是一个词。这个展览不知道接下来还有什么动作，疫情确实是一个特殊时期，是我们以前从来没有经历过的生活。我们个人的体验和拍摄者的体验，我们也会思考疫情给未来带来的变化。我们把它摆在这儿的时候，我们说它是艺术档案，那么接下来还能干什么？这是一个特别有意思，至少我现在还不知道答案的一件事情。因为通常来说，在生产流程里面创作者变成了展览，顶多变成了一个画册，这个生产流程似乎就结束了，这是一个非常传统，很固化的模式。但是我相信既然大家这么关注社会性，把档案思考纳入到整体艺术或者说展览思考里面，那么是否意味着这个展览也好，或者说档案不断地轮回和再思考也好，是否应该具备再延续下去的可能，以及它接下来会带来什么，这可能是更有意思的事情。

徐虹：李德庚先生所关心的问题也是我一直在想的问题。公众拍摄的过程和记录变成了博物馆墙上的一张张图像，而这个图像在每一个参观的人心里都会考虑它到底是一件艺术品还是一个民间记录？如果放在博物馆里就成了艺术品，但是我们又很难拿艺术品的标准去衡量它；如果它是民间即时记录，又如何呈现与公众的交流作用？西方策展人也尝试过解决这个问题，之前我们研究过非营利艺术机构的一些策展尝试。但一张图像墙上一挂，解释一下，这个方法好像从古至今还没有改变。所以今天这个话题继续思考是非常有意思的。

下面梁君健先生发言主题是视听媒介作为一种新的自我表达和记录历史的工具之后，我们的理解和认识、现实的价值有没有什么变化。

梁君健（清华大学新闻与传播学院副教授）：特别高兴能够有这样的一个机会在展厅里面跟大家一起思考和探讨“档案”，特别是“视听档案”这样一个话题。首先，我想从报道类影像和视觉人类学这两个传统对这样一些创作行为进行简单的追溯，去看技术和媒介怎么样定义影像和真实之间的关系。



展览现场

19

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM



5 / 梁君健

今天展出的这类影像，我们在早些年会把它归类为业余摄影师的作品或者家庭影像，但当这类作品慢慢进入到公共领域和学术场域的时候，这两个传统能够为我们理解视听媒介在今天扮演什么样的角色提供历史的参照。

第一个传统是报道类影像，包括了新闻摄影、电视新闻、纪录片等实践方式。从 90 年代以来，私人的影像开始进入传统的新闻媒体，我们看到越来越多的电视节目，特别是新闻类的电视节目，开始使用普通人所拍摄的影像。这些看起来很粗糙、很业余的影像成为了开展报道的一种方式，今天西方的同行们会用“公民新闻学”这样的词汇来形容这种由普通人参与的说道实践。这种实践代表的是摄影和影像的一个特别重要的特征，就是它的证词和证据的特征。在普通记录者用镜头拍摄下他面前所发生的社会现实时，因为拍摄者是一个没有受过专业新闻训练，也没有机构和政治立场的普通人，这类记录变得比新闻素材更加真实，从而在新闻报道领域发挥了很重要的作用。这种作用开始慢慢地改变私人影像本身的价值属性和真实属性。这样一些影像被用作证词之后，提供了新的事实和证据的形态。我们会发现，关于疫情的一系列信息中有时候我们更愿意相信朋友圈，会更愿意相信在微博看到的很粗糙但是很真实、很有震撼力的影像。我们对他们的关注和信任，有时候会超过我们对主流媒体

和机构性媒体。从 90 年代至今，上述的过程将私人影像纳入到了新闻生产的过程中，成为新闻报道的一整套关于真实性的视觉话语的一部分。它仍然是新闻报道，仍然是电视的视听语言中间的一部分，只不过它提供了特殊的内容和形态。

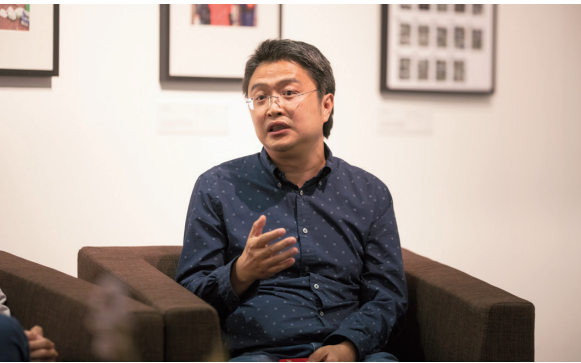
第二个传统是起源于 60 年代末的人类学家的实践，今天我们称之为“原住民电影”或者是“村民影像”。1969 年，美国的两位人类学家第一次把摄影机（当时还是胶片的）带到了土著人那里，教会土著人使用现代视听技术，去观察土著人怎么用电影这样一种视觉媒介进行自己的表达，讲述自己的神话，记录自己部落和巫术、信仰和相关的的生活实践。这是人类学家开始进行的一些新的探索，后来这样的探索越来越多地出现，其他学科的学者也不断进入，把摄像机和视听的技术手段交给在大众媒体等主流社会话语空间内没有话语权的一些人，试图去激发他们的主体性。相对于关注镜头前面由影像所记录下来的真实，其实这类传统更关注镜头后面的拍摄者。无论是人类学家，还是社会行动机构，他们都希望通过这样一些影像实践，对平时不被我们注意到的这群人，对他们的文化、他们的思维方式，以及他们的利益主张，获得更多一手的、具有主体性的了解。这种传统跟我们今天看到的这样一个档案的展览特别有关系。

随着技术不断发展，尤其是手机的拍摄、记录、上传的功能逐渐完备和流行，此前仍然局限在新闻学和视觉人类学领域的创作传统，现在变得更加具有大众性，成为社会普遍存在的实践方式。这样一种方式已经在改变我们关于真实性的固有观念，改变了我们定义真实的方式和认识真实的方式。因而，真实档案的生产媒介和生产主体都在发生着剧烈的变化。“窗口”这样一个展览一定是特别有历史意义的一个展览，就是因为在一个时间节点给我们带来新的思考，而且这个新的思考本身跟疫情一样，也会对媒介和真实的关系的转向起到推动和促

进的作用。

除了媒介的技术手段增强了个体的拍摄能力之外，另外一个和今天展览特别相关的一个思考在于：当我们的档案、当这样一些视觉资料，因为技术的发展而变得极大丰富之后，我们应当怎样看待它？以前，不管是在公民新闻的年代，还是在村民影像的时代，影像、技术是稀缺物，我们所能生产出来的视觉文本相对来讲数量比较少。但是今天已经完全不一样了，当下的任何一天，这个世界上用手机拍摄出来的图片的数量，比整个 19 世纪和 20 世纪加在一起的图片数量还要多。大家都会有这样的经验，我今年 1 月份换了手机，老手机上成千上万张图片我没有办法一一分类、保存、删除，只有把它丢在一个大硬盘里，留待以后处理。但是，以后真的会处理吗？可能还是不会处理。现在有了社交媒体，拍的短视频可以上传到抖音、快手、微博上，围绕着这样一个平台性的社交媒体，我们会看到今天我们的视觉档案的基数同样是巨大的、过量的。今天我们怎样调用和使用这样的档案？对于社交媒体来讲，它的一个很重要的使用方式就是算法推荐，大家刷抖音、快手的时候会坐在这儿刷很长时间，但是刷出来的不是我们检索出来的，它是这个平台的机器人根据平台的商业利益和我们自己的需求和欲望给我们推荐出来的，这是我们目前可以看到的关于过量档案的唯一比较主要的使用方式。我想“窗口”这个展览给我们带来另外一种可能性，它让这些档案被策展小组进行梳理、挑选，寻找它们之间产生结构和新的意义的可能性。从这个意义上讲，“窗口”这样一个档案展，也为我们未来如何处理人类历史上从来没有经历过的档案过量的这样一种生存状态，提供了一个新的思考途径和可能性。

徐虹：传统的摄影，在有限量的图片中去挑选一些有意义的照片，比较容易。但是现在图片信息过量的情况下，如何挑选，确是一个客观存在的问题。梁先生谈到了传统的镜头前、镜头后与真实性的先



6 / 陈岸瑛

题，这三个词汇说明不管社会发展到哪个阶段，不管信息量怎么扩大，最后还是一个选择的问题，还是一个“真实性”问题。客观并不等于真实，艺术的真实和情感的真实很重要。所以，哪怕是档案这样题材的图片展览，也存在历史性的选择问题。

最后一位发言的是陈岸瑛先生，他的发言是“图像与记忆”。详见本期第 56 页。

徐虹：陈岸瑛老师解释了“长时记忆”和“短时记忆”在艺术品评价上的作用。实际上文艺复兴时代、古典时代、现代、当代等各文化时期都有自己的解释结构，后现代和古典时代、现代和文艺复兴时代，图像解释方法论很不一样。你也可以将这些图像只是作为一种标记和符号，也可以站在文艺复兴和现代主义的角度做深入解释。我的想法，这次展览的这些图片是否可从“疫情后文化现象”，或者是“逆全球化现象”作出解释。它们虽是“短平快”的结构，但还需要有一定的解释层次。就像“抖音”和“快手”，它很有点意味，但入不了完全平面或完全深度的解释模式。“抖音”和“快手”既不是“长记忆”，也非“短记忆”，或是其中的某一段。但是理论化时如何叙述，还有一个建构过程。

董冰峰：补充一个问题，这个展览做了以后会怎么样，它既反映了特定时代的记录和艺术表达，又是在一个固定的空间里，很多社交媒体对这个展览进行了报道和讨论，我也看到了很多。但是毕竟

18

清华大学 艺术博物馆 馆刊 · 2020 年第 2 期 · 总第 16 期



展览现场

随着展览的滚动和发展，我也在期待后续的结果。

陈岸瑛：除了策划主题展览之外，我关注到有很多机构也都在收集疫情期间的摄影片或者是摄像作品，或者是涂鸦创作。我有一个美国的同事说在搞一个创作，把疫情期间的涂鸦创作收集起来。不约而同都有这样的事情，是不是国内其他机构也在做类似这样的事情。

董冰峰：国内来说清华大学的速度最快。

李德庚：当时我们已经看到了其他地方也有人在干这个事儿。

陈岸瑛：有人已经把它叫“窗口”了。

徐虹：我也看到一个，我说怎么模仿咱们这个题目呢！

李德庚：这个展览有它的特殊性。像岸瑛老师所说，它具备被多个学科解读的基础。而且，这个疫情在全世界各国都有，是所有人都能感同身受的一件事情。不管是跨区域还是跨学科，这个展览天然就具备一些特殊性，未必所有的展览都能做到不断地发展、延伸、再生产，但这个展览具备这样的机会。也许现在只是滚雪球的开始，这要看大家有没有毅力做下去了。要做好就需要投入，以往做巡展往往是把一个现成的东西拿过去就行了，但如果想要做到滚雪球式的发展与生长，就需要策展、再策展、再再策展的过程。

徐虹：这对策展和展示的方式都是一个新的课题。如果它能做成这样一种形式的话，对我们做当代艺术展还是很有启发的。

梁君健：我补充一个纪录片领域的信息。我比较熟悉的一个纪录片放映机构“大象点映”在2月份的时候就发出公开征集，鼓励每个普通的人都去拍摄一段影像，最后剪辑成为一部长纪录片。另外，我们学院的几位年轻的创作者，他们主动在一些社交平台上扒到了用户上传的小段落，用多屏的方式做成一部短片，叫做《手机里的武汉新年》。这里我想到了作者性的问题。第一个片子是一个主动

照片以及照片背后的人、艺术家，作品和公众，公众和其他的社会空间是连锁性的，这样一个项目组织，策展人试图把这样个工作带到一个更广泛的公共领域去。最近这些年很多当代美术馆也在一起开会，他们共同交流在今天这样一个快速变化的全球时代，当代美术馆应该扮演什么角色？比如说十年前特别流行的实验室，最近这些年压力越来越大，今天的美术馆到底可不可以办一种新型的公共空间？如果把美术馆当成新型的公共空间，这个展览在策划的初期一定会想到这样一个问题，就是今天的艺术展览，或者说今天美术馆内的艺术展览能否扮演公共艺术空间、艺术交流的角色，把更多的人群、更多的学科和群体带到这个项目里面来？我一开始也说了，这里面选择的比较有意思的是普通人的图像和艺术图像，各种各样的交叉地带，有非常有意思的对话方式，每个人都能找到熟悉感。对于美术馆和艺术展览来说，我们受到的公共压力越来越大，尤其是当代艺术，因为当代艺术不是故宫，不是历史博物馆，必须有知识才可以做。我想请两位策展老师介绍一下这个展览在构思时候的想法，以及完成这个展览以后，它在最近或者在未来是不是还可以推进一些比较有意思的东西？

李德庚：董老师的问题我也给不了答案，因为我也有同样的问题。但是董老师刚才讲的几个事儿很有意思，我们确实邀请过艺术家，也做过公开征集，想让更多人参与这个事儿。一个普通人、一个从来不具备艺术身份的人，也许在拍摄的时候没想到会参加这样一个展览，也许有些人因为知道有这样一个展览而去拍摄了。不管怎样，在这样一个特殊的疫情时期，人们比往常更加压抑和无聊，可能比平常更有观察、记录与创作的欲望。每个人在拍摄的时候是有选择的、有思考的。展览呈现的也不光是作品，也包括了这些作品背后的人——他的身份、他的角色、他的选择，在一定意义上也被画面暗示出来了。

这就涉及到美术馆空间的公共性问题了，比如有人说，美术馆就是提供奇观的，这虽然像是只看到了表面，但其实也值得思考。从某种意义上来说，艺术就是在日常之外建立另一种思考和观察，形成奇观也是合乎逻辑的。艺术是以直观为引导的，从这层意义上来讲，奇观也是美术馆公共性的重要基础。

陈岸瑛：整个展览苏丹老师的想法比较重要，他也写了很长的文章来解释策展的理念。我站在一个普通人的角度来谈一谈。清华艺术博物馆办这个展览有它自身的所谓的历史原因，虽然这个历史不是很长。第一，在清华大学里面办博物馆，要完成对公众的交流传播和教育功能的话，一般会选择古代历史经典作品，这样比较保险。据我所知还没有敢办一个完全当代艺术的展览，但是这个展览就是当代展览，它正好满足了这个博物馆本来应该有，但是因为某种原因不能做的事情。第二，这个展览也是摄影展，2018年底这个地方办了19世纪收藏的中国摄影展。这个博物馆如果能够建立有关摄影收藏的话，它是非常有意义的，除了从造价方面会相对来说要便宜之外，它还是一个跨学科的东西。关于19世纪中国的摄影展，当时各个学科都来了，它就比较容易形成多学科的讨论。咱们这个展览后期，学术方面的讨论还是比较重要的。因为恰好不同的学者，对这段历史时期都已经各有各的想法，包括国外的左派学者，正好有利于促成一个公共讨论的展览。从这两点看符合博物馆以前的脉络，所以我觉得这个展览很及时。

徐虹：听苏丹老师说，他有一个想法是展览的再生产。巡回到武汉，或者意大利、西班牙等，在展出过程中不断地吸收作者，不断扩展作品和调整结构。就像写日记一样，不断地打破原有的框架加进新的东西，而不仅只是一个结果。这是一个有特定的时期的主题，有特定的历史内涵和社会场景。在一种限定下做一些非限定的举措，这本身是挑战。

的征集，相当于拍摄者参与了征集，就是已经授权了我的作品为你所用。第二个片子是两个年轻校友的创作，找到了300多条素材之后，有一个小的创作团队联系到了绝大多数的拍摄者获得他们的授权，再进行多屏的再创作。这跟策展工作既类似又有不同。它的形态有作者性，有很大的策划性，这是此类的展览面临的一个共同的话题。

徐虹：“短时记忆”和“长时记忆”怎么保持平衡？从我个人来说，我希望看到一些经典性的图像画面，看到能够代表这个时代的叙事结构。但是我们也要考虑当下性、纪实性和瞬间性，因为只有这样才能避免太多的人为因素。这看起来是矛盾的。你们在策展的过程中请很多人选择作品，每个人按照自己的喜好选择，包括我们这个组在选择作品的时候，最开始我们考虑到当下性和经典性要有平衡，但发现这样的作品太少了，不能形成展览的容量。所以我们最后的标准是把有“戴口罩”和“戴红袖章”的图像选出来，要不然就不够。作为策展人在考虑这个展览时，这方面的矛盾你们是怎么解决的？因为这决定了最后呈现出来的效果，但是如果完全是即时性的效果，它的价值和意义在哪里？

李德庚：刚才提到了短时记忆和长期记忆的问题。也许我们在做的过程中没有这么总结性的思考，只是有一些很自然的决定。现在回想起来，在短时记忆和长期记忆之间有中期记忆，比如说像长期记忆很可能是一个社会的选择，而不是简单的某一个人或者某一个机构的选择。所谓的短时记忆这个事儿则往往跟群体的共同选择有关。作为人文领域的工作者，我们的工作意义之一就是要把一些日常发生的现象，通过人文的观察，或者说艺术的观察转化成作品。在这个展览中，我们这些人的工作就是帮助完成了选择，否则的话，大家看到的照片在社交媒体、微博、朋友圈里刷过之后就再也没了。这个就像是一种中期记忆的选择，至于这个中期记忆之上还能建立什么则是另一个问题。



展览现场

23

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

梁君健：在技术哲学领域大家一直在考虑一个问题，就是人在控制技术，还是技术在控制人。当我们在做这样一个中期选择的时候，是我们主动地去引领或者说去形塑了这个时代当中的某些结构，还是这个时代的某些格式找到了我们头上，我们从属于时代的技术趋势，成为了技术框架的代言人？这可能会是一个很有趣的话题。因为我们在研究互联网上的影像的时候经常会思考，个体的一些拍摄实践有时候看上去是将权力赋予了每一个人，每个人都有了话筒，每个人都可以引爆舆论。但是另一方面它又是高度集中的，是被平台、被眼球经济的一系列规则所制约，而这样一套规则好像有自己的一套系统。它会最终控制我们看到什么、听到什么和想到什么。策展人、具体的记录者、观众在这个过程中能够展示出突破这套系统的能动性的力量吗？这对我们来讲都是很重要的话题。

徐虹：董老师，这样一个图片展览，如果是您策划的话，有什么办法让公众更多地参与进来？这样的图片展和公众之间如何进行交流？你觉得还有一些什么招儿可用？

董冰峰：这是今天当代美术馆从业人不断讨论的问题。今天当代美术馆的工作到底是什么？央美术馆前两年做了三年展，他们就找了关键词贴在美术馆的路口，比如说自由、民主等，有几个巨大的字，有很多艺术的线索、理论的线索，这是一个非常明显的信息。央美美术馆到举办大型艺术展的时候，突然意识到学科内艺术的问题，很多处在不同的观众人群，或者是社会问题的现场当中。现在对越来越多的展览来说，包括国内和国外的，越来越多的展览都特别担心我们做的每一个展览和这个时代、和这个时间、和最重要的议题没有关系。格罗伊斯就专门写了一篇很长的文章，就讲什么是当代。

李德庚：他还说在“当代遇到困难的时候，一定要帮它一把。”

董冰峰：到底怎么样的陈列方式才能让更多人进来，让普通人了解这些图片背后所传达的信息。这样的话，美术馆跟传统意义上知识的灌输，居高临下的艺术姿态非常不同，我们要使劲拉平所有的作者、非作者，作品和文献之间的距离，才能让更多人不光获得艺术、图像、知识、社会的，还会引发他们自身的更深入的思考。

今天的艺术展览和过去一百年是没有任何界线的，那我们今天到底来识别什么是艺术，什么不是艺术，好像也没有特别大的意义了。前两年，美国惠特妮美术馆展览了华尔街海量的海报、标语，当作记录美术馆的一个反映社会现实的收藏。对我来说，今天直接表达某种文化的政治姿态，似乎这种直接的关系很难。我倒是想到一个小的议题，几年前我们做 OCT 研究中心的时候就在不断地做图像研究。2015 年我们也请了一位哲学家来讲瓦尔堡，说我们在研究瓦尔堡的挂图，比如说这个挂图叫哀悼，所有的图像、雕刻、壁画都是围绕哀悼这个主题展开的，有动作、有情节、故事。但是我们看这些图像的时候，仅仅注意到了可识别的信息，图像与图像之间的空白，没有信息的地方也是非常重要的一部分。也就是说我们在一个空间里看到的艺术作品，看到了照片，看到了视频，我们判断信息，判断图像的时候恰恰在空间上有一些新的改变的时候，能够意识到一个作品留给观众更大的空间，他的身体反应、观看反应、新的理解也能更近了，这一点是当代艺术展览比较有意思的地方。从美术学、图像学中获得了很多灵感，好像从这样一个角度，我们可以暂时放弃观众和作品之间关系的神话，必须去读解它，恰恰是空白的地方，反而有更大的思考空间。没有注意到的东西带动我们理解社会现场、图像现场，这在策展人的工作中是比较有意思的地方。

徐虹：我觉得，这个展览还缺少一个交换环节，因为信息是需要交换的。我之前做过一个展览，是和台湾海峡做的当代艺术双年展，其中是一个年轻

的女艺术家作品，一个墙面上陈列很多用手机拍摄的日常生活图片。观众看中哪张照片可以拿走，但是必须把观众手机拍摄的照片替换进去。交换的方式是观众根据图片的编号给作者打电话，观众自己手机里的图片在现场打印，代替原有的画面。一个展览下来与观众交换图片可以达 150 张左右。我觉得像“窗口”这样性质的展览，一定要有和观众互动的步骤。如果有交换了，过程中就有新的图片扩充。你们接下去的策划，是不是要有公众参与？和观众交流会扩大吗？

李德庚：徐虹老师和董老师提得都特别好。关于展览的延续问题，这都是很好的点。梁老师刚才说到了背后的创作者，我们在初期准备过程中也讨论过很多类似的话题，也涉及到了知识产权，或者说谁的东西是创作，又变成了谁的生产资料的问题。如果涉及到持续生产、持续创作，可能最开始人家提供的作品就变成了持续再生产的基础养料。您刚才讲到的交换是特别好的点子，因为每个人参加艺术展都有作者意识，这是需要被尊重的。如果说这个展览要持续，要滚动，就要找到方法去处理这个关系。

陈岸瑛：第一，在这个过程中，有时候也有困惑，这么多图片怎么分类呢？我们在评审照片的时候提的意见并不统一。像这种展览可能不像传统意义上的展览分得特别清楚，信息和图片完全对等，可能还是存在类似于结构性的东西。每一张单独的画面没有那么多的意义，但是拼在一起的时候就会形成一个结构。这个展览现在给我的一个最大的感觉就是结构。这个结构是什么？在后期的巡回展里面可能还会发生变化，这个比较有意思。

第二，你们谈到的跟公众互动也是很重要的。图像墙也是分类了，我们策划展览的时候是不是可以印成名片，观众可以自己组合。比如说给观众一个图片墙，上面有一个标题，这个标题可以换。比如说今天是什么标题，观众排好了以后也可以署名，在公众号上把排列组合推出去。因为本身就是结构

性的东西，意味着大家都可以来参与。

梁君健：互动性是它产生新的意义特别重要的方面。我在想，如果以后它是不断地自我生长，这个演变的方式一定是个很有价值的观察对象。例如，下一轮把它放到武汉，它一定既有内容的更新，也有分类模式和分类结构的更新，这样一种演变让它成为一种新的东西。从图片的展现方式上，当前物质呈现的方式比较统一，但是我们以后有没有可能产生一些新的方式，把照片放在不同的东西上，不一定是一个完整的照片，会不会是这个照片的一角和那个照片的一角。如果是后现代，如果希望突破结构，可以做得更洒脱一些。

李德庚：展览的持续生长，不能说因为不甘心不延续所以延续。它的新的动力来自于哪里？比如说你放在武汉展览，武汉这个地点，它的这个特殊语境就给了展览一个跟它对话的机会，这个反作用力会促使我们去思考这个展览该如何做，也许动力的原点就出现了。当然，不是说找到动力这个事儿就成了，但至少知道第一步迈向哪里了。

徐虹：今天的沙龙形式很好，我们就此展览的特点向观众探讨一些结构性问题，讨论有时候理论色彩较浓，也讨论有一些很具体的问题，比如说展览做得更亲民些。我们也谈了一些严肃的问题，比如说长久的经典性和短时的当下性、即时性问题，等等。每一位专家专业背景不同，他所关注的焦点和兴趣也就有距离，但也有共同的话题，因为他们对展览、作品、艺术家、当下发生的事件的关系，有自己的研究视角和学术的积累。今天的研讨会意犹未尽，在这里打住是因为在将来这个展览会不断滚动，过程中会出现更多的问题，届时我们再在一起开展讨论。

今天的研讨会到此结束。□

22

清华大学 艺术博物馆 馆刊 · 2020 年第 2 期 · 总第 16 期



展览现场

展览述评

风雨兼程的中西绘画领路人——吴冠中

刘垚梦

为纪念我国著名画家、美术教育家吴冠中（1919–2010）先生 100 周年诞辰及其为中国当代美术发展和美术教育做出的杰出贡献，由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并主办的“美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展”于 2019 年 11 月 1 日在清华大学艺术博物馆拉开帷幕。本次展览以“美育人生”为主题，划分“风筝不断线”“形式是画家的生命线”“风格是背影”三个单元，共展出吴冠中先生的风景画及人物画 111 幅；同时还展出了吴冠中先生的相关文献、图片、手稿、画具

和纪录片等，以图文交互叙事的方式，对吴冠中先生一生忘我的艺术探索精神和他在国民美育启蒙中所产生的影响做一次宏大的表述，让每一位观众能够从外而内洞悉这位伟大的艺术家。

一、风筝不断线

1950 年,31 岁的吴冠中在经历了“去”与“留”的激烈思想斗争后，决定结束在巴黎学习三年的留法生涯，带着鲁迅先生文艺救国般的勇气，登上了马赛曲号归国游轮,从此开启了后半生 60 年与祖国、与人民、与新中国美术共生共命运的航程。青年时

25

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

代的吴冠中就像翱翔天空的“风筝”，他在巴黎国立高等美术学院接受西方古典与现代双重绘画体系的训练，游览欧洲各大博物馆，饱尝西方艺术精华，在西方现代艺术思潮的影响下，思考中西方艺术如何交融渗透。巴黎浓厚的艺术氛围纵使吴冠中一时产生留在巴黎扬名、飞黄腾达的念头，然而这风筝却未曾断线，牵引他的这根“线”，便是始终留驻于心底的祖国、故乡和家园。

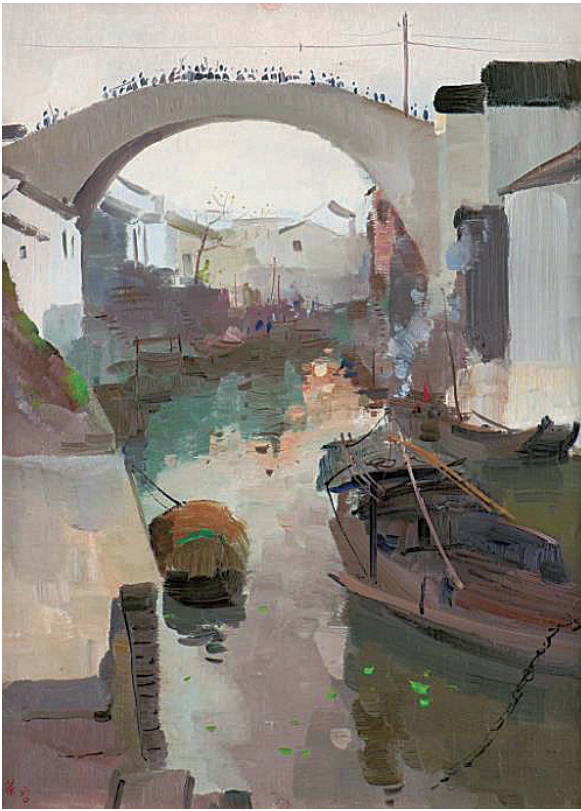
时代是造就艺术家和艺术作品的母体，即便是个性刚强的吴冠中，也未能脱离时代的影响。归国后的头二十年是吴冠中一生中所经历的最艰辛、最曲折的岁月。一方面，社会政治的动荡和艺术理想无法得以施展，使吴冠中强烈地感受到那一时代国内美术界对于写实与表现、东方与西方等艺术观念的差异和断层；另一方面，在政治对文艺的严酷冲



3 / 《乐山大佛》吴冠中 1979 纸本水墨设色 高 101.5 厘米×宽 100.4 厘米 画家捐赠 新加坡国家美术馆藏

击下，他的人物画被批判为“丑化工农兵”，随后吴冠中决心改画风景画，这也奠定了他此后绘画之路的主要路径。在时代更迭的命运转折间，留下的是吴冠中对自己绘画之路的艰难探索和中西绘画的融合创新。

本次展览第一单元“风筝不断线”中展出的这幅绘于 1960 年的木版油画《故乡清晨》，是吴冠中在风景画道路上探索中西融合的新尝试，在法国学习的扎实油画技法和早年在杭州艺专练就的国画功底在这幅画作中均有所体现。对于生长于江苏宜兴的吴冠中来说，故乡的白墙黑瓦和小桥流水是他一生不竭的创作源泉。近大远小的透视关系让画面中的房屋、小桥、流水、船只有序布局，贴近写实的绘画手法让画中景物丰满立体。但这还不够，故乡的清晨是充满江南水乡韵味的独特景致，吴冠中还要把故乡的“韵”和清晨的“静”融入画面。“黑”“白”是中国传统水墨的审美特征，画中白墙黑瓦的房屋、灰白过渡的拱桥和天空的留白处理，是吴冠中努力将水墨意境引入油画的努力尝试。而桥下橘红与碧



2 / 《故乡清晨》吴冠中 1960 木板油画 高 60.4 厘米×宽 45 厘米 画家捐赠 新加坡国家美术馆藏



1 / “美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展”现场

24

清华大学 艺术博物馆 馆刊 · 2020 年第 2 期 · 总第 16 期



展览现场

27

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

绿河水掩映的一抹新亮打破了清晨的宁静，令人瞬间联想到印象派大师莫奈的《日出》，这是吴冠中将油画描绘光影的朦胧之美融入中国风景画的题材之中。

为了让“风筝”（作品）飞得更高，吴冠中努力深入大自然和实际生活，将写生的足迹遍布大江南北，创作出一大批表现祖国壮美河山的风景画作品。第一单元展出的另一件创作于1979年的《乐山大佛》，也体现着吴冠中对当代水墨画的新思考。水墨善写意，以焦、浓、重、淡、清的丰富变化在黑白之间晕染出无限意蕴。而吴冠中却要用水墨画出厚重写实的形体。画中佛陀的头部、手脚和山石均用墨线勾勒出基本形态，再以浓淡变化的彩墨塑造出形体明暗对比的立体感。佛身和岩间的碧树苍苔在褐、墨、赭、青间变换着基调。佛脚背上的大块留白既与彩墨形成巨大反差，更是对水墨意韵空间的完美呼应。中西两种画法在这幅画中巧妙地融合，使乐山大佛的形象既厚重又立体，既熟悉又新颖。“人民的感情，泥土的气息，传统的风格，西方现代的形式规律”，是吴冠中一生的不懈追求。

二、形式是画家的生命线

归国后，吴冠中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、清华大学美术学院等院校。作为一位终其一生奉献于教学的美术教育家，吴冠中认为，美术教师主要是教美之术，讲授形式美的规律与法则。在课堂上，他把培养学生如何认识、理解对象的美感，以及分析掌握构成其美感的形式要素作为美术教学的重要环节。“形式”、“抽象美”与“情感”这三者在吴冠中的美术实践中具有重要意义。吴冠中首先在美术教学中提出形式美感的理论，他要求青年画家重视对绘画形式美的创造。绘画首先要美，就好比音乐首先要好听一样。美是靠形式、造型规律来解决的，不是靠含意、图解来解



4 / 《再绘高昌（高昌遗址之二）》吴冠中 1987 纸本水墨设色 高 61.4 厘米 × 宽 45.9 厘米 画家捐赠 新加坡国家美术馆藏

决的。他怀着“救救孩子”的心态，首先提出形式美感的理论。他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，想画都画不好，就是造型规律没释放出来。

吴冠说：“造型艺术的根本无非是形式美，观察发现形象、形式是画家的生命线。”（《美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展》图录）自1979–1981年间，吴冠中陆续在《美术》杂志上发表了《绘画的形式美》、《关于抽象美》、《内容决定形式？》三篇探讨绘画形式美的文章，代表他对这一问题的成熟思考。也恰好自上世纪80年代开始，吴冠中的绘画面貌与此前有了明显的变化与革新。他在风景画创作中着力使用点、线、面、块、色彩等形式因素重新组织画面语言，以此大胆突破对客观物象的写实描绘，力求每一幅作品都能对大自然万千景象给予视觉美感和画家独特的情感表达。

在本次展览第二单元“形式是画家的生命线”中展出的1987年创作的水墨作品《再绘高昌（高昌遗址之二）》，是吴冠中以点、线、面、体等形式



5 / 《红莲》吴冠中 1997 布面油画 高 66 厘米 × 宽 91 厘米 中国美术馆藏

因素对绘画形式美的崭新尝试。画面近景中的高昌古城遗址以淡墨勾勒，层叠相拥的残垣断壁以不规则的几何块面加以表现。残墙由深灰到淡赭的色彩变化仿若历史凝结成炭，其间装饰的虚实彩点仿佛时间侵蚀的瘢痕。远景中的火焰山是烈日炙烤下的滚烫赤红，以无数盘曲的细线缠绕着伸向远方。人与世界的关系，既是熟悉的也是陌生的。熟悉在于，人生活于世界之中，看似知晓自然万物的形貌。但如果用科学的态度进行分析研究，就会发现构成客观事物抽象美的原因在于“形、色、虚、实、节奏”等因素在事物中的组合关系。因此，如何集中西绘画技法之所长，将司空见惯的自然物象以一种崭新的抽象形式和视觉形象表现出来，是吴冠中探索中西绘画融合的关键所在。

1997年创作的油画《红莲》以深浅的碧绿与灰黑渐变的油彩交织出一片生机勃勃的荷塘景象。吴冠中的《红莲》不似莫奈的《睡莲》，也不同于八大山人的《墨荷》。画面中几乎找不到一片写实完整的荷叶，却在墨绿色块的深浅变化间，让“无形”的片片荷叶交织出的动感韵律与墨蓝色的深沉水面形成鲜明对比。艳得发亮的玫瑰色荷包正从簇拥的荷叶间挤出，像是画家的随意点染，在随风摇曳、



6 / 《眠》吴冠中 2008 布面油画 高 61 厘米 × 宽 91 厘米 中国美术馆藏

肆意无形的荷叶间跃动。这就是吴冠中所追求的“形式美”，在无形的抽象之间，给予司空见惯的平凡物象以非凡的视觉感受。

三、风格是背影

画之境界，源于画者之境界。透过画作的风格面貌，展现出的是画家内在的精神风骨。吴冠中之所以被誉为绘画大师，是因为他将自我的品格和情感与作品的风格和价值紧密相连。他说，“人重人品，首先须真诚。艺术作品的价值寓于真情实感。创作出真正有价值的作品固然须具备才华、功力、经历、素养等等诸多因素，但其出发点，必然是：真情……风格之诞生缘于情感之赤诚。虚情假意与装腔作势，绝对伪造不出风格来”。（吴冠中《风格》）在吴冠中看来，“情感”是艺术和风格诞生的母体，没有情感，一切皆无从谈起。真情实感又从何处而来？它来自于真诚，来自于画家一念本心地与世界万物真诚交流。艺术的独特创造首先由“情感”牵引，而“风格”的形成是后续的、未知的，是出乎画者意料之外的，是伴随创作自然形成的。因此吴冠中说：“风格是作者的背影，自己看不见。”（吴冠中《风格》）在展览的第三单元“风格是背影”中展出的油

26

清华大学 艺术博物馆 馆刊 · 2020 年第 2 期 · 总第 16 期



展览现场

29

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

清华一宾大：再论第一代中国建筑师的精英之路

赵 辰

就这个展览与论坛的主题，前段时间我已写了一篇文章，是谈“精英”问题。论述从宾大回来的第一代建筑师的精英化水平，文章里我提到其实不能只谈宾大，背后应该有清华。

作为清华大学艺术博物馆里的建筑论坛，让我想到在中国人眼里，建筑是怎么回事？我们学建筑的人都知道，建筑与艺术在西方传统观念里面是一致的，没有本质的区别。在西方文化背景之中，所有高层次的艺术，我们称之为古典主义的东西都是属于皇家和贵族。音乐、舞蹈、绘画，等等，也就是说不是老百姓可以欣赏的东西，从来就是如此。在文艺复兴之前肯定还是这样，文艺复兴之后基本还是这样，但开始有些分化。在这个体系里面，最起码以黑格尔定义的建筑学应该是它的最高成就，就是西方古典主义的艺术。

这个大的背景和中国实在差距太大，因为我们没有这样的古典主义艺术，我们有自己非常好的文

化成就，但发展的路是不一样的。正因为这样，中国的文化怎么来接受西方的精英文化？我认为是有障碍的。如果回顾近代的学术发展史，一个普遍现象，建筑学是什么时候开始的？一般都是比较迟，都是在其他学科之后。包括我们用的词“建筑”，当时日本也是，都是其他学科更直接的进来，而这个比较难引进。

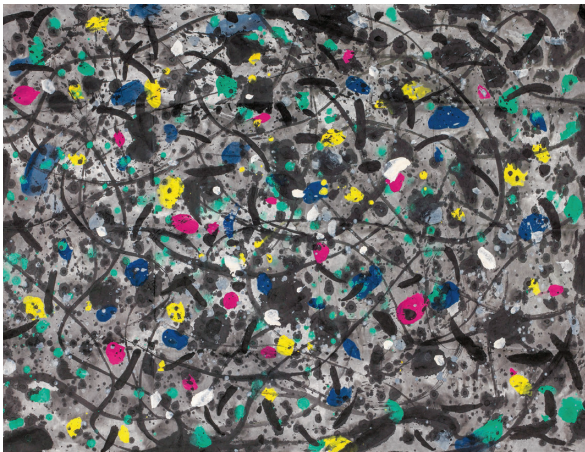
我们应该理解的是，正因为西方这个文化传统，建筑学术和人才都是需要精英化的，不达到那个水平，根本不能参与这个事。这是我们今天在很多情况下很难理解。正因为西方大的文明背景，到中国近代引进的时候，其实是非常困难的，到今天我们都可以认识到，最难的还是人才，就是你想引进这样一种专门的学科，你有没有这样的人才？这才是真正的问题。我们都知道，梁思成、林徽因，他们是绝对精英化的，不容置疑。没有他们之前，我们这个学科就很难建立，我个人是这么认为的。

正因为这样，我们把这个事情归结成了展览和论坛的主题，就是“宾大归成的第一代建筑师”。有这样一个说法，没有一个语境很难理解，美国那么多大学，为什么是宾大？为什么是第一代建筑师？第一代建筑是不是都是宾大的？还不能确定，还有别的。所以这两个词应该合在一起，宾大回来的建筑师，这好像是一个特定的概念。其实我的诠释就是精英化，他们是最精英化的一批人。

童明老师之前已经有很多学者做过这个研究，随着现代社会发展的程度越来越高，这批学者的成就会不断地被我们回顾，我相信以后会是这样。



1 / 东北大学建筑系师生合影



7 / 《最后的春天》吴冠中 2010 纸本水墨设色 高72厘米×宽96厘米 清华大学艺术博物馆藏

画《眠》是吴冠中于2008年以89岁高龄创作的作品。此时的吴冠中已是蜚声国内外画坛的著名画家，而在他心底依旧挥之不去的，还是那故乡的水乡、那梦里的水乡。“灿烂之极归于平淡”，当生命的华彩历经一生的跌宕起伏后，必将走向平静的终结。就像一年四季历经春的希望、夏的沸腾和秋的喜悦后，必将迎来冬的沉寂。这幅《眠》亦如严寒笼罩下的水乡，仿佛白的墙、黑的瓦、青蓝色的天空和水面都凝滞在深冬的睡梦中，悄悄地孕育着下一个春天的到来。同样是水乡题材，这幅《眠》与上世纪60年代创作的《故乡清晨》相比，已不见透视空间的景物布局，以及屋、桥、船、人、天、水、阳的多重景致设计，只用简约的几笔浓墨勾勒出屋檐，便使连成一片的白墙矗立于天水之间，让天地万物融成一片。

岁月无情，时光消逝不可重来。绘于2010年的《最后的春天》是阅尽沧桑无数的吴冠中在生命即将走向终结时留下的画作。这幅画是生命力的纵情喷张，是绘画抽象美的极致表现，在墨线纷繁缠绕的深沉底色间，沸腾着跳跃夺目的彩点，为吴冠中的艺术人生画上圆满的句号。正像吴冠中曾在采

访中说到的那样：“晚年了，我的年龄和身体已经衰老的时候，更崇拜那种生命的旺盛。晚年画强壮生命的、风华正茂的那一类题更多了。反而是自己没有年华的时候，更崇拜年华的力量。”（展览纪录片）在艺术人生的最后20年，吴冠中燃烧着生命的激情，用更加大胆的抽象形式、强壮有力的笔触和缤纷耀眼的色彩，描绘着他对艺术、对生命的挚爱。

艺术源于情感的共鸣，吴冠中的绘画追求全世界的共鸣，更重视十几亿中华儿女的共鸣，这是他探索油画民族化和中国画现代化的初衷，这初衷至死不改。他穷尽一生用自己的绘画实践，在油画色彩的晕染和水墨黑白的韵味里，在点、线、面、体、色彩的抽象形式中，构筑着贯通中西绘画的艺术之桥。今天，“美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展”的帷幕已经拉开，这将是一个崭新的起点。当我们走过展厅，回顾吴冠中穿越世纪百年留下的这111幅画作时，我们将会预见，沟通中西绘画的艺术之桥将走过吴冠中和无数继往开来者。□

28

清华大学 艺术博物馆 馆刊 · 2020年第2期 · 总第16期



从 2003 年我们在宾大开会，到现在已经十几年，但是我们感觉已经是另外一代人在讨论这个问题。当时我记得在宾大，我建议他们档案馆能不能搞一个 China Branch，我估计以后会有很多人愿意了解，现在的发展超出了我的预计。

正因为这样我们可以看到，中国的建筑学术体系是由于有这批宾大回来的中国第一代建筑师才能真正建立的，或者说这个学术体系的建立，和他们精英化的素养有非常密切的关系。最明显的特征是，我们能够看到这批学者都是学贯中西的，他们在各方面都非常优秀，我想用两个人的例子做证明。

比如他们之中的杨廷宝，我觉得他的西方建筑、古典主义修养是比墨菲还要高，也就是说做西方的东西，做得超过了西方的建筑师。另外一个例子是做中国的建筑，梁思成对比乐家藻，他是在梁思成之前的中国文化人对于中国的建筑，作为文化遗产式的进行写作，有一本中国建筑史。从学术专业角度上来讲，梁思成的水准远远超过乐家藻，这是不容置疑的。对于中国传统东西的认知和诠释，这批学者依然超过所谓中国的传统学者，他们学贯中西的特征是非常明显的。

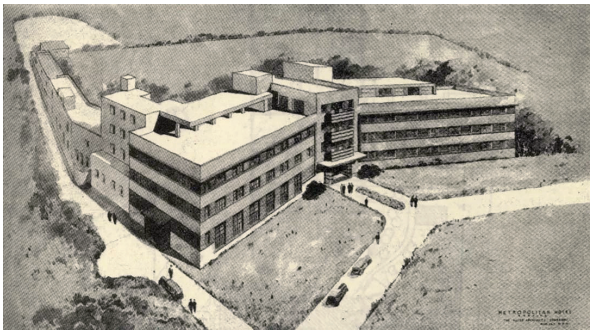
这就可以追溯到宾大的建筑学术，提供了他们精英化的素养，通过他们在中国接受并传递了。我前面提出有障碍的事情，就是由他们克服了。作为建筑师，今天在社会当中还会经常碰到这个难题，我们和别人解释的时候，领导、甲方等他们不容易理解有些建筑学的东西，那我们可以想象，当时的这学者怎么接受这套东西然后再中国传递，难度可想而知。所以他们是基石。

这样我们可以理解“布扎”（Beaux-Arts）和“宾大”这样一个最精英化的建筑学术的东西，通过这样一条路径传递到了中国，所以中国的建筑学术从奠基的时候就具有西方的精英化烙印。非常有趣的是，我们在其他国家有时会反过来看，

反而中国比他们的东西更重一些，很有趣。

正因为这样，第二点就要谈谈宾大的建筑学术的范式。我认为他们是一套精英化建筑人才的选拔。看起来是怎么教建筑学的一些事，但其实更重要的是，把人培养出来、选拔出来。重要的是时间节点，就是上世纪 20 年代的宾大建筑学。现在回顾来看，这段时间是他们的辉煌时期，其实后来的宾大没有那么辉煌，今天也不可能再那么辉煌。当然核心的人物是保罗·克瑞，还有一个重要人物就是赖尔德，没有赖尔德在后面支撑他，保罗·克瑞不可能如此自如地施展他的才华。总之这个时期被称之为“赖尔德－克瑞”时期。有趣的是，保罗·克瑞当时在宾大的作用和影响力不仅是超出学校，而且是在整个美国范围。保罗·克瑞怎么到美国，这个过程非常有趣，因为他是最优秀的一个毕业生，如果他留在法国，简单说就是另外一个托尼·嘎涅（Tony Garnier），他应该也是这个水准的一个大师，结果被“哄骗”到美国。后来他在美国成为了一个绝对的“统治者”，像一个“帝王”一样。

正因为这样，宾大在这一段时间成为美国最有统治力的建筑学中心。正好在这个时期，我们现在讨论的这批中国学者在宾大学习，所以这是一次历史的邂逅。在这个时间之后，20 世纪 40 年代中国在美国学习的人更多，但是他们都逃离了宾大，说明宾大的最辉煌时期已经过去。所以



2 / 南京首都饭店 华盖建筑师事务所

我们现在讨论的第一代中国建筑师宾大回来，其实是有特殊时间限定的。

保罗·克瑞对他们的影响力，大家在很多介绍都会看到。我这里重点解读一点，就是我们都比较了解的保罗·克瑞和他当时法国比较重要的所谓“折衷主义”，但后来发现都是误解，所以我们对保罗·克瑞也是有非常大误解的。一般意义上讨论“折衷主义”，最著名的就是法国像巴黎歌剧院这样的建筑，把历史上一些不同风格的要素重新组合，因为在“折衷主义”之前，好像说你要么做这个风格，要么做那个风格，各种不同风格，要纯粹，而“折衷主义”认为是可以组合的，是可以采集各种风格的。我们在学生时代都是这样被教育的。正因为这样，好像认为保罗·克瑞是一种比较实用的。但我们同时知道，保罗·克瑞是反对所谓现代主义革命性的、对古典进行革命的，他认为不需要革命。格罗斯曼谈到“建筑的更新应该跟语言的更新一样，就是不能完全都是新的词语，你可以慢慢转变它”。他不反对现代，但是他认为跟古典应该是一个逐渐更新的过程。我看过一些哲学界的论文才搞懂，他背后还有一个意思，就是要选择最好的，要选择各种风格，但是要最好的，而不是随意的选择。那问题就来了，所谓的“折衷主义”，它的原意很简单，就是择优。我是看到一位哲学家的论文才重视这个问题，原来我们被误解了这么多年，所谓的“折衷主义”，但是为什么要翻译成“折衷主义”也是有疑问的，但是这种冤案在中西文化中间太多太多。它在希腊语言中的原意就是“选择”。我们以此就可以理解，保罗·克瑞是指我们要选取古代各种风格的精华来组合。更有意思的是，这不是一种无原则的调和，而是“择优”，这是真正的要害，而不是说只要组合就行。

更有意义的是，我就此理解，所谓的“折衷主义”，从保罗·克瑞来讲，他对历史建筑和人才都是一样的，都是择优。你对历史不同风格是择优，

对人才也是择优。当时的宾大学生已经遍布全世界，各个国家的人都有，中国学生多了一些。其实很开放，就是要择优。以此可以证明，当时宾大的学术体系就是精英化的建筑学的象征，做建筑就得做到这样，否则不能算建筑。对人才的要求也是这样，你达不到这个素养，你就不要学建筑。

我们可以认为宾大归成的第一代中国建筑师是完全符合保罗·克瑞这个择优标准的，我们以此就可以证明这一点。我个人认为，像杨廷宝，几乎是完全满足了保罗·克瑞的要求，他毕业之后就在他的事务所工作，杨廷宝在保罗·克瑞事务所比较重要的作品——底特律的艺术博物馆，他在里面画了不少图。

精英化的特征在教学体系、学术体系里是非常清晰的，保罗·克瑞自己也是这样的人，如果我们了解他的历史就会非常清晰地知道。我们要进一步讨论的是，在中国 20 年代是积贫积弱的年代，为什么会有那么出色的人才同时在宾大出现？这里面有所谓清华基因，第一代中国建筑师宾大归成的。从数据可以证明，清华生在其中占了接近一半，25 个人中有 12 个都是清华的。从质量上更清晰，我们说到的最重要的人几乎都是清华的，公认的是建筑“四杰”中有两位来自清华，清华的基因非常清晰。因此我们不能把这批精英的成就完全归结为就是宾大的教育成果，应该把它理解成其实是共同的：清华—宾大，这才是一个完整的精英之路。缺了清华这一环，不一定能够完成这么完整的宾大高水准的精英化要求。保罗·克瑞很伟大、很成功，他碰到这样好的学生，也是他的万幸。

童明老师的研究证明这一批学生当时在宾大的表现非常出色，他们几乎改变了当时其他美国学校对中国学生的一种形象。比如说体育运动，马上可以想到为什么他们会那么好？清华学堂当初建立时就非常重视这个事情。以此我们应该深究清华学堂的选拔和培育是十分成功的。没有这个过程做奠基，



流行艺术之王和他的流行艺术：安迪·沃霍尔的一生

珍妮塔·雷博德·本顿（Janetta Rebold Benton）博士
穆瑞凤 译

安迪·沃霍尔是艺术家、电影制作人，被贴上了波普艺术领导者的标签。波普艺术是一种著名的或声名狼藉的新的艺术运动，是流行艺术的代名词，描绘的主题大多是来自日常生活中最普通、无处不在的流行图像。

安迪·沃霍尔，1928年8月6日出生于美国宾夕法尼亚州匹兹堡的安德鲁·沃霍拉。那时他的父母已经从斯洛伐克的罗塞尼亚移民，讲卢森尼亚语。

安迪与母亲茱莉亚·嘉斯蒂娜·夏娃卡·沃霍拉拉¹的关系非常亲密，父亲安德烈·沃霍拉拉²到美国后将名字改为安德鲁，从事建筑和煤矿工作。

安迪是四个孩子中最小的一个，和他的两个哥哥保罗（Pavol）和约翰（Jan）一起长大。从1932年开始他们就住在宾夕法尼亚州匹兹堡道森街3252号的房子。这个虔诚的宗教家庭加入了匹兹堡的圣约翰克里索斯托拜占庭天主教会。

从安迪·沃霍尔的成长经历可以看出他是一个体弱多病的孩子，健康问题推迟他上学的时间。此外，三年级时，他因受到神经系统的风湿性舞蹈症的影响，不得不被限制在家卧床休息。

安迪的母亲支持他的艺术爱好，鼓励他画画，支持他对名人的兴趣。小时候，他就收集了一本好莱坞明星的照片相册，在床的周围贴满了电影明星的照片。父亲帮着收集了一系列名人签名。但不幸的是，安迪13岁时，父亲去世了。父亲临终前嘱咐约翰照顾安

1 Julia Justina Zavacka Warhola, 1892-1972。
2 Andrej Warhola, 1886-1942。

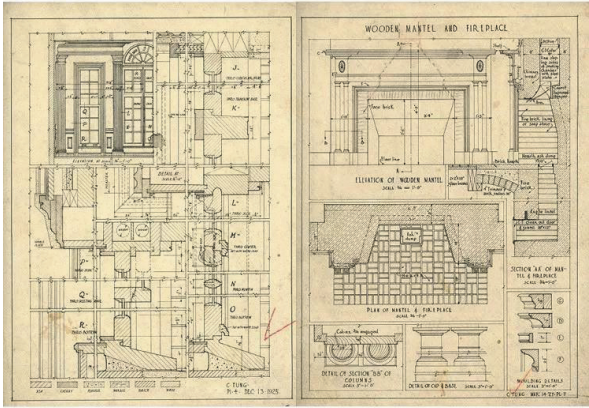
迪并确保他可以上大学，约翰仅比安迪大三岁，而保罗年纪最大，那时他快要结婚了。

安迪是申利高中³的一名好学生，也是三兄弟中唯一一位上大学的。1945年，他考入匹兹堡的卡内基理工学院，即后来的卡内基梅隆大学，1949年毕业于绘画设计专业，获得艺术学士学位。大学毕业后，将名字由沃霍拉改为沃霍尔，并搬到了纽约市。哥哥约翰在接下来的38年里每个星期天都给他打电话。

沃霍尔为了找一份插画师的工作，给潜在的雇主打电话推销自己；为了引起他人的注意，给人留下难忘的印象，他穿着色彩鲜艳的衣服，给每一位接待员送一朵玫瑰。这个策略奏效了，仅在几个月内，他的作品已经在《魅力》（Glamour）杂志上发表。正如他所做插图的文章标题所说，“在纽约，成功是一份工作”。沃霍尔很有才华，工作也非常努力，在20世纪50年代作为商业艺术家是非常成功的。

沃霍尔1956年创作的《梦幻鞋》后，鞋子成了他的招牌。他使用“涂染”（也称为“涂染水墨”）技术，在水墨纸上画，然后用纸快速吸干，形成锯齿状的线条，这是他自己创造的技术。20世纪50年代，他使用这种技术画了很多鞋子，包括为艾·米勒鞋（I. Miller Shoes）和皮革新闻（Leather News）在《时尚芭莎》（Harper's Bazaar）杂志（1958年）上做广告，作品风格高雅、精致、简洁。

1952年，母亲茱莉亚搬到了纽约市，此后与他



3 / 建筑构造课程作业 董雱 纸本墨水 1925

我们不可能轻松地看到宾大后来这么好的第二步成就。所以我们更应该反思，清华学堂当时如何培养有文化、自信心的国际化的精英人才之道。今天是有意义的，因为我们有很多年轻人各方面能力都很强，但是他不一定有足够的文化自信心，或者说有文化自信心又是盲目的，他没有基本的知识结构和能力去支撑他，这两种年轻人我看到更多一些。我想我们当年的这批学生，通过清华学堂而达到的那个水准，不是我们现在能轻易达到的，我个人觉得非常难。

我们反思清华学堂的办学理念，就是要培养拯救中华文明的一种精英人才，清华学堂当时的精英化程度是公开的，非常明确。当然选拔机制，你选拔出来就是为了让你去美国，我们今天讲的奖学金水平，他们都是非常高的，所以选拔机制是非常不容易的。

清华学堂1911年建立，之前的1872年时就开始了首批的中国留美的“幼童”。刚才说到梁思成、林徽因的片子，编导叫胡劲草，我们第一次见面时我问，你以前拍过什么？她说她拍过“幼童”，我当即决定与她合作。梁从诫先生请他们拍这个片子的出发点跟我是完全一样的，也就是能拍好“幼童”的肯定能拍好梁、林。就是清华学堂建立的时候，已经是中国最高层次的，以梁启超为首的这批

学者痛定思痛之后的一种抉择，说还是要派人出去，因为“幼童”是比较失败的一个结果，就是说还要继续派，问题是要让他们有文化自信心，所以在清华学堂里建立了国学研究院。从我们后来看到的第一代宾大回来的中国建筑师，他们显然是完全符合了这样的需求，他们都达到了这个标准，像梁思成的文化自信心是不容置疑的。他们这些人如果留在美国或者跟日本人合作，他们生活上可以非常非常好，我们都很清楚。但是他们的这种抉择，在这个点上是特别清晰，显然是靠当年清华学堂已经给他们建立了强大的文化自信心。

我的结语：对这个事情我们可以得到一些启示，最成功的教育就是为社会选拔精英人才，其他事情都是为这个目的的。当然，精英程度越高，难度越大，那怎么通过合理的机制、方法去做成这个事情？我们反思这段历史，清华一宾大这个路子是非常成功的，非常有价值，而且是一条国际化的道路。今天我们没有能力拷贝这样的模式，但是其中的一些原理是可以参考的。尤其我想强调的是，建筑学应该是最博雅的，但同时它要是最贯通的。你博雅了之后，只会说不行，还要把这些东西用到具体的地方。所以这样的精英化人才，并不是普通的教学方式可以达到的。核心的思想是在于我认为，中国的发展，已经到了不是只需要普通人才的时候，我们对建筑学应该有高层次的、绝对精英化的要求。

（本篇文章由2019年10月由清华大学艺术博物馆和清华大学建筑学院主办的“归成——中国近现代建筑研究与宾大建筑教育学术研讨会”论坛主题发言整理补充）○

（赵辰 南京大学教授）



1/25 只名为山姆的猫和一只蓝色的小猫 安迪·沃霍尔博物馆藏
2/ 花朵 1964 安迪·沃霍尔博物馆藏

共同生活了近 20 年。1954 年，他与母亲合作自行出版了《25 只名为山姆的小猫和一只蓝色小猫》。茱莉亚负责写名字，写“名字”而非“命名”，沃霍尔故意保留了语法错误。书里的草图使用了“涂染”技术，书使用了平版印刷术，图片则是手工着色。他把大部分书籍都送人了。所有被安迪和他母亲留下来的小猫都被命名为山姆，但有一个例外，被命名为海丝特。海丝特是他的第一只猫。为了给海丝特找个同伴，他又增添了一只名叫山姆的猫。这两只猫生了很多小猫，编号最大的是 25 号。所有的小猫崽都被命名为山姆。

沃霍尔的另一本书《神圣的猫》于 1957 年自行出版，母亲茱莉亚负责插图。她没有把自己的名字放在封面上，而是谦卑地写下了“安迪·沃霍尔的母亲”。

作为一位成功的商业艺术家，沃霍尔变得非常富有，开始到世界各地旅行。1960 年，他在曼哈顿购买了一栋建于 1889 年的四层砖砌联排别墅，位于莱克星顿大道第 89 街 1342 号。他和母亲以及猫一起住在这里。

安迪·沃霍尔成了波普艺术的典范，甚至被称为“流行教皇”。因此，我想把他的作品与他同时代的其他流行艺术家像罗伊·利希滕斯坦、贾斯培·琼斯一起讨论。波普艺术的高度逼真、易于识别的图像与抽象表现主义截然相反。

沃霍尔希望他的主题与其他人完全不同，于是向朋友们征求意见。他们建议他专注于最喜欢的事物。

特别是画廊老板穆里尔·拉托（Muriel Latow）建议他创作与汤罐和美元钞票有关的主题作品，沃霍尔还给她开了一张 50 美元的支票作为回报。选择坎贝尔的汤罐这个主题是因为他家附近的街对面有一家杂货店，他在午餐时喝坎贝尔的汤，他说他大部分午餐都是喝这种汤。因此，这是他所喜爱的食物之一，也是他每天熟悉的形象。关于选择钱币主题，是因为当然他非常喜欢钱币，于是他在莱克星顿大道的房子里画了坎贝尔的汤罐和美元钞票。

1962 年，沃霍尔创作了 100 个坎贝尔的汤罐，如同堆放在超市待出售给购物者一样。波普艺术描绘了普通的消费品，以前人们认为商业图像不是艺术家创作的合适主题，而沃霍尔则非常客观真实地描绘了这些熟悉的物品，并不反对或者批评这样的主题。

20 世纪 60 年代，他在纽约和加州展出了他的流行艺术作品。最初创作的汤罐画并不受欢迎，这些汤罐作品 1962 年仅售 100 美元。艺术评论家和博物馆馆长对沃霍尔的艺术持怀疑态度。有些人觉得汤罐嘲弄艺术，批评者声称沃霍尔已经屈服于消费主义和资本主义。沃霍尔说，这里需要艺术记者，而不是艺术评论家。他在 1964 年收到了坎贝尔汤公司的一封信，信中拒绝了他的出售要求，但表示他们“冒昧地说可以将几罐番茄汤送给你。”

你口渴吗？喝瓶可乐。口渴得厉害吗？绿色可口可乐瓶，总共 112 个，是丝网印刷。像汤罐一样，可乐瓶可以单独展示或堆叠起来，就像在杂货店里出售一样。

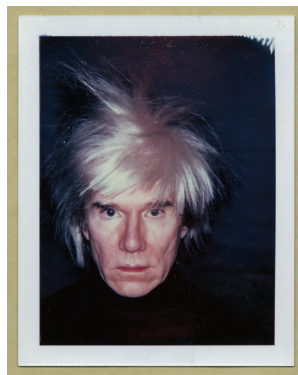
然而，这些常见的、广泛可用的产品的图像实际上有更深层的含义。沃霍尔认为可口可乐在某种意义上被认为是一种社会公平，因为它是来自不同背景的人都可以享有的东西。他说：“这个国家的伟大之处在于，美国开创了这样的传统：最富有的消费者购买与最贫穷的消费者基本相同的东西。你知道总统喝可口可乐，丽兹·泰勒（Liz Taylor）喝可口可乐，想想，你也可以喝可口可乐。可口可乐就是可口可乐，即使



3/ 头骨 1976 安迪·沃霍尔博物馆藏



4/ 最后的晚餐 1986 安迪·沃霍尔博物馆藏



5/ 带惊骇假发的自画像 1986 安迪·沃霍尔博物馆藏

花再多的钱也买不到比角落里的流浪汉喝的更好的可口可乐。”

早期的波普艺术作品，如第一个汤罐，都是手绘的。但沃霍尔的作品逐渐越来越少地进行手绘了。取而代之的是，他从杂志上拍摄照片，或者他用自己的照片，或者他身边的人拍摄关于他的照片。这些照片大部分都是用宝丽来相机拍摄的，据说宝丽来公司的特定型号“保留生产”，特供他使用。他拍了很多照片。他使用的是阿米加（Amiga）⁴ 电脑。他不是手工绘画，而是使用丝网印刷制作多张图片。起初，他在自己的联排别墅的两个小房间里制作丝网印刷作品，成名以后，他让助手帮助他印刷。沃霍尔打破了美术和流行主题之间的障碍，使用商业性的艺术手段描绘流行主题。

沃霍尔在前文中推崇可口可乐时提到了丽兹·泰勒，他从小就对名人着迷。1962 年，他开始制作一系列电影明星肖像。玛丽莲系列是在梦露去世四个月后制作的，照片来自一部电影的公开照片，然后通过丝网印刷制作。丝网印刷是一种商业手法，用于拍摄多张图像，如电影和女演员的照片，但是平铺的黄金背景将她的形象与沃霍尔熟悉的拜占庭宗教艺术中的圣徒形象联系起来，提升了梦露的地位。沃霍尔将玛

丽莲变成了明星的圣像，还有更多的玛丽莲画像和许多电影明星的肖像，沃霍尔大规模制作的图像将她视为好莱坞的圣像。

1964 年，沃霍尔在报纸和杂志中找到的杰基·肯尼迪的图像，然后用鲜艳的颜色丝网印刷塑造了他的形象。然而，沃霍尔特别喜欢悲剧，为了做到这一点，他将报纸和杂志上的照片带给曼哈顿运河街的金先生，将图像放大并放在丝网上印刷。

在这一点上，我想谈谈沃霍尔的个性，他是一个极端的人，这些极端矛盾，完全相互冲突。虽然他因流行艺术而闻名，但他在很多方面都非常传统：他讲卢森尼亚语，并且吃他们的传统食物。他一生的大部分时间是和母亲住在一起，喜欢猫和狗，还有许多宠物。他在祷告中称自己是一名卢森尼亚天主教徒，并称自己为修道士。他几乎每天都去教堂——虽然他坐在教堂的后面。他经常在无家可归者收容所做志愿者，帮助那些不幸的人。他非常慷慨——他照顾他的朋友并给他的家人钱——他的侄子詹姆斯·沃霍尔是他的哥哥保罗的儿子，说他在家里被视为“我们富有的叔叔”。

小时候，詹姆斯和其他六个孩子会看安迪叔叔工作。在他职业生涯的早期，当他还在家里完成所有工作时，他让七个孩子帮他的忙，詹姆斯说他学会了拉伸画布。安迪和孩子们在一起时很严厉，当他们吵闹时，他就给了他们钱让他们去买玩具。安迪保留着詹

4 Amiga（非正式译名为阿米加）是 Amiga 公司开发的个人电脑产品系列。在 1982 年，主要的硬件设计师杰·迈纳开始了 Amiga 的开发工作。<https://baike.baidu.com/item/Amiga/10443049?fr=aladdin>



姆斯和其他孩子送他的所有东西。

詹姆斯说当他试图偷走他叔叔的漫画书时，安迪生气了。然而，安迪给年轻的詹姆斯一些艺术用品，告诉他不要成为一位插画家——这正是他所做的。詹姆斯还曾在卡内基梅隆大学学习，并成为儿童书籍的插画家，其中包括《安迪叔叔：与安迪·沃霍尔进行的一次奇妙的旅行》（2003）。

沃霍尔非常想要成名——不仅仅是经济上的成功。他想的很多。他对名人很感兴趣，他除了跟踪他们之外什么都做了。例如，他找到了杜鲁门·卡波特的地址，并在大楼的大厅等他，希望能与这位著名作家见面。卡波特拥抱沃霍尔（1979）的这张照片证明了一切。

我们从他 1963 年至 1964 年的自画像中可以看到这个男人的外貌，他可以娱乐大众、吸引眼球，但也害羞，往往非常沉默寡言。我最喜欢的美国音乐家娄·里德对沃霍尔的描述，正如英国音乐家大卫·鲍伊复述时说：“里德说‘他们应该带一个市场上出售的安迪娃娃：一个你给上发条但什么事也不做的娃娃。’”至于他自己的自我评价，沃霍尔说，“我是一个非常肤浅的人”。他被描述为一个忧郁症患者并服用了许多顺势疗法的药。他性情平和，至少外表看起来是这样的——甚至当一个女人在签售会上抢走他的假发时！

之后，别人建议他用自画像和头盖骨展示不同的个性，在这里可以看到制作印刷品的原始照片。这是我对他外貌的真实看法：

身材高大、非常瘦、脸色苍白，他化妆后皮肤更白，有时他还将眉毛染成白色。他头发的天然颜色是棕色，但他很年轻时就秃顶了，开始戴假发。他家族中所有的男人都是秃顶，但沃霍尔对此非常难为情。他有一个棕色的假发，据说他喷涂成了白色，然后最终变成了一个前面是白色，后面是棕色的假发。后来他不再试图让假发看起来整洁，据他的侄子詹姆斯·沃霍拉（James Warhola）所说，它们变成了“散落的白发”。

这就是所谓的惊悚假发。詹姆斯说，安迪把旧假发给了父亲保罗，但母亲把它们扔了出去。詹姆斯说这是唯一一次家庭成员看到没有戴假发的他。安迪总是戴着假发，却又不承认。他甚至还去让他的一位理发师经常剪假发。一个月后或者更长一段时间后，他换上另一顶，然后回到理发店修剪。他还收集假发，共收集了 40 多顶，这些假发来自意大利，但是在纽约缝制而成的。沃霍尔偶尔会戴着其他类型的假发，如 1980 年至 1982 年的一些自画像中所见，戴着各种类型和颜色的假发。

1963 年，他放弃了联排别墅里的工作室，在靠近莱克星顿大道附近的东 87 街 159 号的旧消防站 Hook & Ladder 13 号附近建了一间更大的工作室。但更出名的是沃霍尔的工厂。第一家工厂位于东 47 街 231 号的四楼，从 1963 年到 1967 年这里都是他的工作室⁵。这里之所以被称为工厂是因为沃霍尔在这里生产的作品的数量、印刷品、电影，以及其他作品也是在这里创作出来的。

沃霍尔请比利像他装修自己的公寓一样的风格装修他的工厂。因此，这个工厂的内部涂成银色，填满铝箔。虽然这看起来像是一张黑白照片，但它实际上是 1967 年的彩色照片。基于这种装饰，这个工厂被称为银色工厂。沃霍尔斜倚的红色沙发移到了大街上。工厂成为了狂野派对和毒品的场所，也是知识分子、富人、好莱坞名人、变装女王和街头人士的聚会场所。

沃霍尔工厂的位置换了几次⁶。东 47 街大楼被拆除时，沃霍尔将工厂搬到了德克尔大厦 33 层联合广场的六楼。他的追随者也帮助大规模生产他的艺术品。有些人被他视为超级明星，并出现在他的许多电影中。当他收拾东西离开这家工厂时，开始制作《时空胶囊》。

富有的沃霍尔拥有各种房产，包括在曼哈顿的五

⁵ 该建筑建于 1887 年，现在已被停车场取代。

⁶ 1974 年至 1984 年，工厂再次搬到了离这不远的 17 街百老汇 860 号，这里被称为办公室，因为容纳了安迪·沃霍尔的公司。今天，这座建筑不再像以前那样。1984 年至 1987 年，工厂搬迁至东 33 街 22 号，但原建筑已经不存在了，最后一个工作室位于麦迪逊大街 158 号。

栋大楼、科罗拉多的土地，还有他 1972 年在纽约长岛蒙托克购买了的 30 英亩的海滨庄园。

我需要带你回到沃霍尔的艺术。但是，我警告你，气氛即将发生变化——非常明显。他制作了《死亡与灾难》系列版画（1962–1963），这些图像是从照片中选取后打印出来的。《红色灾难》（1963 年）由电椅的照片制成，明亮的暖色与恐怖的主体格格不入，并且图像变多增强了这种氛围。

然而，第二年沃霍尔创造了一个非常漂亮的图像：1964 年拍摄的黑眼珠的苏珊站在他的丝网印花系列的第一张照片前面，这个系列包括一组四朵花组成一个单位的花朵。沃霍尔使用了不同颜色和大小印刷的芙蓉花照片。当一名妇女提起诉讼，说她用她的照片作为他的花卉图案时，沃霍尔对这起诉讼表示欢迎——因为这样会产生宣传！俗话说，“没有比坏事更好的宣传”。他非常擅长宣传自己。

关于自我推销，沃霍尔希望参加每一个重要的社交活动，并由他的摄影师陪同，摄影师的工作是拍摄他与那里最有名的人的合影。他要确保他的照片出现在报纸上。他给艺术评论家打电话引起他们的注意。他著名的口头禅是“未来，每个人都将在 15 分钟内闻名世界”。其他名言包括沃霍尔对艺术的定义“……你可以逃脱的东西”。他将艺术家定义为“……这些人生产人们不需要的东西”。

安迪·沃霍尔制作的大个的布里洛盒子雕塑于 1964 年首次展出，作品包括十个由丝网印刷的木盒制成的布里洛盒子。沃霍尔于 1964 年还制作了其他杂货物品，同样也是使用合成聚合物涂料丝网印刷在木头上制作的。这些盒子引出了了一个问题，“这是艺术吗？”我请你思考艺术与这些廉价的物品之间的关系。

1964 年，保罗·比安基尼的曼哈顿艺术画廊举办了一场名为“美国超市”的展览，该展览被改造成一家超市。但食物并不真实的食物——相反，一切都是由一群流行艺术家制作的。购物转变成了一种艺术

活动，一种“发生”，游客参与到了展览当中。

虽然沃霍尔是波普艺术的重要代表，但我也想表明这个想法无处不在，我将称之为“流行原则”，因为它延伸到雕塑甚至建筑。沃霍尔为我们提供汤、苏打水和整个超市。如果您仍然感到饥饿，请考虑出生于瑞典的克莱斯·奥登伯格⁷的波普艺术雕塑。这位出生于瑞典的美国公民在曼哈顿开了一家商店，出售不可食用的食物。双汉堡包，1961 年用浸泡的粗麻布和珐琅涂上的粗麻布制成，这是他烹饪创意的一个例子。奥登伯格的菜单还提供 BLT——培根、生菜和番茄三明治、冰淇淋等。他的雕塑巧妙、有趣、令人愉悦，可能会使观众的脸上露出笑容。芝士汉堡和 BLT 是典型的美国食品，这是我们可以在快餐店或当地餐馆订购的午餐。在每一个案例中，一个小物件都被大大地放大了，并且制作它的材料也已经改变了。

沃霍尔在 1963 年到 1968 年之间与其他人合作拍摄了 60 多部电影。这些主题可能并没有引起所有人的注意。例如，他 1963 年的电影名为《睡眠记录》，约翰·乔尔诺睡了 5 小时 21 分钟，从不同角度拍摄，被描述为“反电影”电影。《吃》创作于 1964 年，也用黑白的、没有声音，记录波普艺术家罗伯特·印第安纳吃蘑菇，并包括印第安纳州猫的客人外观。沃霍尔在曼哈顿的帝国大厦的电影，简称为帝国，也是 1964 年，从日落开始花了 6 个半小时拍摄电影，然后以较慢的速度播放，以便使 6 个半小时变为 8 小时，沉默，黑白。

在他的许多电影中，最引人注目的可能是 1966 年的《切尔西女孩》，这部电影与居住在曼哈顿切尔西酒店的人有关，尽管演员并没有真正住在那里。这是宣传海报。沃霍尔的几个超级明星都各具特色。同时播放了两部不同故事的电影，一部是彩色的，另一部是黑白的。播放的声音很大，先是一个故事，然后是另一个故事。音乐是地下丝绒乐队做的。并非所有

⁷ Claes Oldenburg，生于 1929 年。



这些电影都适合家庭观看——有些是色情片，被认为是“可耻的”。20 世纪 70 年代早期，沃霍尔将这些电影从传播市场中撤下来。

他称在他的电影中的几个演员是他的超级明星，积聚了一群古怪的追随者，法裔美国人伊莎贝拉·科林·杜弗雷斯尼⁸、伊迪·塞吉维克⁹、坎蒂·妲玲¹⁰。沃霍尔被描述成为这些人的养父，他抚养、保护、鼓励和推动他们的成长。在工厂里，他就是完成任务的人。

多面的沃霍尔也对音乐感兴趣，为许多唱片专辑设计了封面，包括 1971 年滚石乐队的《小偷小摸》。最初的封面有一个真正的拉链，可以拉开拉链，露出内衣。这种与音乐的联系反方向也是行得通的，因为大卫·鲍伊在 1971 年的专辑《保证满意》（Hunky Dory）中录制了歌曲《安迪·沃霍尔》。

但是当沃霍尔于 1968 年 6 月 3 日在他的工作室被激进的女权主义者和无色彩剧作家瓦莱丽·索拉纳斯(Valerie Solanas)拍摄时，一切都突然发生了变化。在她写《根绝男性社宣言》（Society for Cutting up Men）的前一年，宣言鼓励毁灭所有男人，索拉纳斯参与了沃霍尔的一部电影。现在，她希望他制作她的戏剧，并给了他一篇打印稿。在袭击发生当天早些时候，她已经从工厂取回了打印稿，只是被告知打印稿放错地方了，然后被拒之门外。后来她带着枪回来并开了三枪，第三枪击中沃霍尔，穿过他的肺部和脾脏、胃、肝脏和食道。然后，她在工作室里向其他人开枪，打伤了一人。那天晚上，她报了警。

沃霍尔被送往医院，很快宣布死亡，然后他被带入手术室，做了开胸手术，他有 50% 的生存机会。沃霍尔的健康状况在他的余生中受到了损害，他的呼吸受到了影响，医生要求他穿着外科紧身胸衣，正如他所说的那样，将内脏留在里面。

法官将索拉纳斯送到贝尔维尤医院的精神病房。

她因涉嫌谋杀未遂而被起诉，并被宣告无行为能力的人。几个月后，她打电话给沃霍尔并要求他支付她的打印稿费，以便她有钱用于她的辩护！¹¹ 索拉纳斯威胁他说要“再袭击一次”，最终她被判处三年徒刑，因为沃霍尔拒绝为她辩护。但在他被枪击后，他关闭了工作室，所以人们再也不能从大街上走到工作室了。关于他失去人身安全的问题，我认为那张 1969 年拍摄的照片，这是在他遇袭后的第一年拍摄的，看起来焦躁不安。

沃霍尔在 1972 年制作了海报，支持乔治·麦戈文（George McGovern），在尼克松的照片下面写着“给麦戈文投票”（Vote McGovern）。沃霍尔没有给尼克松画肖像或漫画，而是使用尼克松的照片制作这个版画。沃霍尔的海报旨在为乔治·麦戈文的竞选活动筹集资金，以便当选美国总统。

同样在 1972 年，沃霍尔开始用新中国第一位主席毛泽东（1893–1976）的肖像画创作《毛泽东》系列，这些肖像是在亚麻布上的亚克力和丝网印刷墨水中创作出来的，每种颜色都不同。

从 1972 年开始，就像沃霍尔的图像宣传和推广坎贝尔的汤、可口可乐和其他商业产品一样，一家公司可能会在其宣传中聘请沃霍尔，声称这是“安迪·沃霍尔未完成的交响曲”。

现在是制作《时空胶囊》的时候了。1973 年，沃霍尔开始整理他日常生活中引起回忆的东西。第二年，他开始制作《时空胶囊》，正如他所说的那样，这些纸箱每个都是旧的，这些纸箱装满并记录他生活的各个方面，是最寻常的东西。一个盒子里有一整个披萨，另一个盒子里有一个木乃伊化的古埃及的足。有人建议他在跳蚤市场上买。他还收集邮票。他收集了很多，以至于他的联排别墅变得太拥挤了，他不得使用一个存储单元。他去世后，人们发现了 641 箱物品，这些物品现在在匹兹堡的安迪·沃霍尔博物馆。

¹¹ 多年以后，在比利·内木灯光设备下面的行李箱里发现了她的打印稿。

1974 年之后，沃霍尔的最后一个住所是东 57 66 号¹² 街，与男友杰德·约翰逊（1948–1996）、腊肠犬阿奇和阿莫斯以及两个女佣姐妹一起住在这里。1975 年这张沃霍尔的彩色照片记录了他近乎白色的眉毛和假发。1975 年，他出版了《安迪·沃霍尔的哲学》（从 A 到 B 再回来），其中他写了关于各种主题的创意，包括通过艺术赚钱。在他的其他几本书中有《流行主义》《沃霍尔 60 岁》，由帕特·哈克特（Pat Hackett）撰写。

从 1977 年 12 月开始，沃霍尔创作了氧化画，使用铜基涂料对涂料进行涂底漆，并使用尿液的酸度引起氧化，将颜色改变为铜绿色。因此，它们也被称为“小便画”。起初，沃霍尔自己提供尿液，后来其他人为这个事业做出了贡献，并被逗乐或受宠若惊，被邀请去帮忙。一个例子就是他的朋友、艺术家让·米歇尔·巴斯奎特（Jean-Michel Basquiat）的肖像，这是一幅氧化画，沃霍尔于 1982 年印刷了一张照片丝网。

到了 20 世纪 80 年代，沃霍尔坚持制作熟悉图像的波普艺术版画，例如，1982 年的《九美元标志》，35 版的丝网印刷，每一个都是独一无二的。

同样，1985 年的艾滋系列《拯救生命》，190 版的丝网印刷品。这种类型的作品已上市数十年。

沃霍尔曾在许多不同的媒体和不同的项目中工作，他具有出色的商业技能，并且是多任务处理的管理者。20 世纪 80 年代，他的电视秀节目播出，有《安迪·沃霍尔电视台》和《安迪·沃霍尔的十五分钟》，这是他在 1985 年至 1987 年间主持的脱口秀节目，他采访了许多音乐家。尽管一些评论家仍然对他的作品充满敌意，但人们普遍认为他已经捕捉到了美国的文化。

沃霍尔于 1984 年收到了亚历山大·伊拉斯（Alexander Iolas）的委托，根据列奥纳多·达·芬

¹² 这是一幢建于 20 世纪初五层高的联排别墅，位于曼哈顿最讲究的地段。

奇著名的《最后的晚餐》创作一些作品。沃霍尔的作品将在米兰圣玛利亚修道院教堂街对面的艺术画廊展出，列奥纳多的壁画就在那里。沃霍尔制作的丝网印刷品、绘画以及他用涂鸦方法制作的雕塑远远超过了委托所需要的作品。事实上，沃霍尔是虔诚的，我之前提到他定期去教堂。他支付了他的一个侄子学成为神职人员的费用。沃霍尔将达·芬奇的形象与流行商业广告中的图像结合起来，将神圣与世俗融合在一起。沃霍尔的《最后的晚餐》系列节目于 1987 年 1 月开幕，后来这成为他最后的一个重大项目。

1987 年，由于他对医生和医院的恐惧，他延迟了胆囊手术。尽管手术进展顺利，但他于手术第二天，2 月 22 日，因为心律失常在曼哈顿的纽约医院去世，享年 58 岁。他的私人护士睡着了，他被静脉注射液体用过度了，而且，由于枪伤，他无法正常呼吸。他与父母一起被埋葬在宾夕法尼亚州匹兹堡郊区伯特利公园的圣约翰浸信会拜占庭天主教墓地。

今天，匹兹堡的安迪·沃霍尔博物馆为游客提供他完整的生活故事，并包含了许多他的艺术实例。沃霍尔思想宏大，他的影响也是巨大的，他改变了人们看艺术的方式。

他在遗嘱上说明他的遗产将被用来为“视觉艺术的进步”奠定基础。今天，安迪·沃霍尔视觉艺术基金会¹³ 提供慷慨的补助金，基金会的规定，“通过资助支持他们的机构关注并服务于艺术家”。○

〔珍妮塔·雷博德·本顿（Janetta Rebold Benton）博士 美国纽约佩斯大学艺术史专业特聘教授，穆瑞凤 中国国家博物馆馆员〕

¹³ 该基金会位于纽约州纽约市布勒科尔街 65 号七层，邮编 10012。



从《益州名画录》看宋代画学著述的几个特点

邵 军

一、《益州名画录》的著述性质

北宋《益州名画录》是何种性质的画学著作是必须要明确的。《益》作者黄休复于景德三年（公元 1006 年）著成是书。今天人们一般将其看作是一部画史之书，或者将其看作是一部品第之书。¹ 其实本书的性质，在李昉为《益》所作的序里有较为清楚的说明：

“迨淳化甲午岁，盗发二川，焚劫略尽，则墙壁之绘，甚乎剥庐，家秘之宝，散如决水，今可睹者十二三焉。噫，好事者为之几郁矣。黄氏心郁久之，又能笔之书，存录之也。故自李唐乾元初至皇宋乾德岁其间图画之尤精取其目所击者五十八人，品以四格，离为三卷，命曰《益州名画录》。”²

本书的著书缘起，乃在于黄休复深感画迹（主要是寺观壁画）毁坏严重，因此“能笔之书”的黄休复才“存录之也”。换句话说，李昉认为，本书主要还是一部采访著录之书，是属于画学著录类——“画录”著作。

本书在采访著录的基础上，以画家为主要线索，来构成全书。书中有画迹存录的画家共五十八位，除少数画家合编外，皆各为其一，“有名无画”者、“有画无

名”者又各形成一个单元，加上“真二十二处”³，共形成五十九个单元。凡是涉及画家的部分，又收集罗列了画家之传记和有关史实，使得画家之传记和画家之作品著录合编一处。因此可见，本书是以绘画著录之书，又兼有史传之性质。

本书一大特点，还在于在正文之前，著者设定了一个“品目”并对品目进行了解释⁴，提出了逸、神、妙、能四格，并将所有画家或者作品标置为相应的“格”之中。从本书所列之品目及正文来看，它不同于历代书画品评的体例。在历代书画品评中，有谢赫《画品》中的六品；庾肩吾的《书品》则作九品；李嗣真《书品后》作十等（九品之上置逸品，出现了第一个品目）；张怀瓘《书断》作神妙能三品（最早出现的体系性的品目）；朱景玄《唐朝名画录》作神妙能逸四品；张彦远《历代名画记》有自然、神、妙、精、谨细五等说以及十品说等⁵。我们从《益》里所看到的是逸格、神格无品，而妙格、能格分别都是上、中、下三个品等。因此，《益》实际是四格八品，从历史上来看，这个做法应是独一无二的。虽然黄休复有新的做法，且这里称“格”，但毫无疑问，

3 按编撰体例而言，“真二十二处”实际上仍然可以按照有名有画、有画无名放入相应部分，可作者将之单独以一个单元录出，不知出于何种用意？是不是黄休复在文中所说的这些画作是“民怀其德，多写其容”，是历代治蜀之将相，本身比较特别，而不惜破例特别处理了？还需考虑。另外，“真二十二处”在《王氏画苑》本以及《湖北先正遗书》本，皆缺，而在函海本、存古书局本等中存有，但其所处位置，皆在“能格上品十五人”之后，“真二十二处”文字中说“六处有写貌人名，一十六处亡失写貌人姓氏，皆评妙格”，何以评为妙品的“真二十二处”要放在能格上品的“杨元真”之后而不是妙格下品之最后呢？或者也没有按照“有画无名”的方式，放在本书最后部分？按“真二十二处”所记载的内容，当是本书当收者，不似后人从他书阑入。可见，最大可能是在历代传抄翻刻中出现错误。笔者认为，“真二十二处”被“皆评妙格”，不存在像“有画无名”那样，需要一画一评，因此也没有必要放在书后“单独处理”。原文应该是在妙格下品的“张玫”之后，可能是历代翻刻传抄中，图其简便整齐所致。

4 有的版本将之称为“目录”。

5 参看拙文：《张彦远的自然论及五等论画说的形成》，《朵云》第六十六集，上海书画出版社 2007 年，第 300 页。

这种将画家或作品置于相应等级中的做法，就是沿用了从南齐谢赫《画品》以来的书画品评的方法。因此，可以说，本书在形式上，还是具有一定的画品的性质。需要指出的是，黄休复对品目的阐释，今天看起来，也具有很强的理论性质。

综上所述，《益》实际为一部画学著录之书，而同时兼具有史传和画品、画论性质。明乎此，我们再来看《益》，就会从本书的写作、体例等方面，能看到关于本书的诸多独特之处。

二、从《益州名画录》看宋代画学著述的当代史特性

该书的写作缘由，在于“存录之也”。这种对作品的“存录之”，其实在历史上并不是没有先例，如《梁太清目》、《陈秘阁图书法书目录》等书，皆是这类“存录之”的书籍，惜今已不存。裴孝源《贞观公私画史》是有现存本传世的最早的著录类著作了，其著录宫廷或私人藏历代绘画二百九十余卷，佛寺壁画四十七所，它记载了画家姓名、别名、作品情况和来源⁶。《益》与《贞观公私画史》相较，在著录作品的同时，《益》更同时写作了画家生平事迹的情况，使得其“史传”的性质更为明显。但这里要指出的是，《益》在著录和史传方面具有较明显的当代性特点，⁷ 则是前代不多见的。

我们知道，《益》的采写范围，是“乾元初至皇宋乾德岁”，这个时间跨度，实际上是非常长的。我说《益》具有较为明显的当代性，主要是因为：

（一）虽然从李昉序中给出的时间范围，其跨度长达 210 年，比《唐代名画录》略短，可是如果我们肯就书中所涉及的众多画家和作品稍作检讨，就会发现，书中所列五十八位画家主要活动的年代或者《益》著录作品创作的年代。属于公元 800 年以前的，只有卢楞

6 《贞观公私画史》又称《贞观公私画录》，显然它是具有画史、画录两者性质的。

7 关于“当代史”，学界没有统一的时间划段。这里所说的“当代”指对作者所处时代相对较近的历史时段。比如“中国当代史”之当代范围，一般都是从中华人民共和国成立前夕开始讲起，时间跨度近 60 年。有的“中国当代文学史”，则从五四运动开始，时间跨度近 90 年。

伽、辛澄二人，卢楞伽是随玄宗皇帝入蜀的，辛澄活动在 780 年前后，其他皆为公元 800 年之后在蜀地活动或创作作品的。也就是说，这五十八人中，有五十多人的活动时间或者创作被采录作品的时间是集中在 150 年左右的时间范围之内。因此，从这个时间上来看，《益》所主要著录和传记的作品和画家，与作者生活、经历乃至写作的时间都相差不远，可以说，《益》中的著录和史料具有一定的当代史的特征。

（二）《益》的主要写作目的在于存录，并且在《益》中出现的作品，主要还是寺观壁画，不易保存且累代损毁。因此，“存世”就是它入录的前提条件，这也是造成该书的绝大部分内容还是离作者生活时代非常近的当代史料。

（三）《益》中出现的这些作品，因为作者采用了一种非常苛刻的编写条件，即必定是亲见者才入录。因此，该书在相当程度上，具有“实录”的性质。它虽然不是“编年附传”的皇家正史实录模式，但是其某种程度上具有“其文直、其事核”的实录精神和品质。

《益》重视对近、当代画家画迹的记载著录，绝不是偶然的，而是整个唐、五代、北宋史学风气发展浸润的结果。这种对当代史的重视，在画学方面的影响所及，绝不仅仅只是出现在《益》一部书中。我们已知但今天已佚的五代时的画学著述，从其书名就能知道其所写作的时间范围和大致内容，实际主要仍是五代时候的画学史料。如无名氏《江南画录》、无名氏《梁朝画目》、⁸ 徐铉《江南画录拾遗》、胡峴《广梁朝画目》，等等，⁹ 其主体可能都是记载南唐、朱梁等时期画家画作的。在当时政治混乱、地方割据的情势下，这种记载一个朝廷、一个地域的画史画作的著作，体现出了学术上强烈的时代性、地域性和当代性。进入宋代后出现的几部重要的

8 据谢巍先生考证，此书是南唐后主李煜所作，并对著述时间和书中的大致内容有说明。参看谢巍：《中国画学著作考录》，上海书画出版社 1998 年，第 98 页。

9 胡峴所编《广梁朝画目》三卷，在陈海直在《五代名画补遗序》中说：“胡峴遂采颜子遗，纪于编帙，始自尹继昭，终于刘永，总四十三人”。据《图画见闻志》等书记载，尹继昭是唐僖宗时人，刘永则是宋初人，可知《广梁朝画目》所载，乃是唐末到宋初这段时间的画家作品，与《益州名画录》主要时间段基本相当。



位这里呢？其实个中原因不难理解，从传为孙位的《高逸图》以及这里所说孙位所画乃是东方天王及部从等画来看，此类壁画，无非是沿袭唐五代寺观壁画的一贯做法和风格，主要是勾描填色的画法。从画中来看，画家画艺的主要差别，恐怕主要只在用笔造型的熟练和设色的工巧上。因此其画法恐怕和理论上所认为的“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表”，某种程度上具有放逸的笔墨特点的绘画，还是有一定距离的。

陈皓条中，称皓、彭坚与范琼三人，从黄氏文中看，可以说几乎没有差别，三人齐名，都是在“六法”上能做到“俱尽其美”之人。从这个意义上说，此三人和居于“神格”能做到“六法全矣”的赵公祐也没有分别，都是应该居于“神格”的画家，可是陈皓、彭坚却只能位于妙格，其本何在？我们看陈皓条中说他和彭坚“大约宗师吴道玄之笔而传采拂淡过之”，而与陈、彭同格同品的还有吴道子的最知名、成就最高的弟子卢楞伽，虽然没有更多的评价，我们似乎看到，在黄休复“四格”理论体系中，吴道子一门画风，其地位已然下降？若果真如此，则孙位、赵公祐、范琼等人，从黄氏的表述来看，又有谁不是吴道子一类的画风呢？如果真是这样，也只能说是黄休复确实“持论甚高”了。

张素卿条，此条着墨甚多，个中原因，不外乎张素卿为道士，与“鬻丹养亲”的黄休复同是奉道之人。文中说素卿“于诸图画而能敏速，落锥之后下笔如神”，可知张素卿的画艺，还只是停留在能比较熟练地根据各种题材的粉本来进行勾描，其所画《十二仙君像》“采画因循”，这与其“笔精墨妙，不知所然”的“妙格”之论，不可以道里计。

禅月大师条，欧阳炯说贯休的画是“天教水墨画罗汉”，是“高握节腕当空掷，窄窄毫端任狂逸；逡巡便是两三躯，不似画工虚费日”。结合贯休传世之作，可知其画风似乎更接近那种“拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘”的风格，手法放逸（这和贯休擅长草书似乎并无关系），作画速度快，且以水墨为主，在理论上而言，

是比较符合“逸格”标准的，可是在《益》中，其只是位居八等之最后。黄氏对其评价只是提到他“师阎立本画罗汉十六帧”，能做到“曲尽其态”，似乎对于其画法风格也未曾注意，等等，不一一枚举。

由于《益》一书中所载，几乎全是寺观壁画，我们若肯就中国美术史中晚唐、五代至宋寺观壁画的基本面貌稍加比对，就不难发现，这些作品，绝大部分沿袭唐代以来的画法，以墨线勾形，傅彩填色。为取得好的装饰和宏教效果，往往都是采用较为工整的画法，用色浓丽。加之受到历来相传各种宗教壁画题材和粉本的限制，可以说，在黄氏看到的这些画作中，相对而言，手法、风格是比较单一的。但是，黄氏受到晚唐以来文艺理论发展的某种程度的影响，¹¹以一种超逸的态度来论画，开北宋之世所谓“文人画”思潮理论之先河，就在某种程度上，造成在论画时出现了此种“迹论分离”的现象。

阮璞先生在《苏轼的文人画观论辨》一文中，就谈到苏轼《凤翔八观·王维吴道子画》中所咏王维画，一是高僧像，一是竹图，其所画乃是人物画和双钩竹，和所咏吴道子的画比较起来，只是题材内容的不同，其画法和唐代流行的一般壁画本身没有两样，却没想造成了苏轼的“尊王抑吴论”¹²。虽然苏轼是“一时兴到语”，并不是苏轼一贯的看法，但是我们看见，宋人在文人画思潮和理论大发展的时期，即使是持论为“文人正规画”而非“文人墨戏画”的苏轼，他们所面对的历史杰作，实际与“文人画”本身的理论还是距离很大。阮璞先生还在《〈画继〉所显示之宋代文人画观》一文中，举出邓椿所载的例子，如：苏轼论吴道子画“当其下手风雨快，笔所未到气已吞”等语，不过是佛道人物，黄山谷论画所说“参禅而知无功之功”；不过是西蜀画家赵公祐的佛道鬼神，等等。阮璞先生有一极准确之语道出

¹¹ 晚唐以来，文艺思潮的发展即出现新的现象，在文学领域表现比较突出，如司空图《二十四诗品》、皎然《诗式》等都反映此时文艺新思想的出现。参看罗宗强：《隋唐五代文学思想史》，中华书局1999年；敏泽：《中国文学理论批评史》，吉林教育出版社1993年，等。

¹² 阮璞：《苏轼的文人画观论辨》，《中国画史论辨》，陕西人民美术出版社1993年，第102页。

画学著作，也都非常重视对当代史料的收集整理。刘道醇《圣朝名画品》，记述了宋初到景祐年间的画家，时间跨度上约为90年，其按照张怀瓘《书（画）断》的模式，评传结合，且其史料与《益》类似，为亲自收集，极少征引他书，主要是实录，翔实可靠；刘道醇《五代名画补遗》，虽然所补乃是《广梁朝画目》所遗，时间上也要久远一些，但以一种补全画目的方式录入了二十四人。此外，据载刘道醇还著有《丁巳画录》，考丁巳可能为熙宁十年，可见刘氏一直是以一种“画录”的方式来著录作品和画家传记的。

郭若虚《图画见闻志》，为续《历代名画记》而作，从会昌元年至熙宁七年，其时间跨度较大，与《历代名画记》类似，它也采用大量前人书籍的成果。不过，我们若肯细分之，还是会发现，其全部所载的画家中，唐代画家共27位，而五代到宋的画家则为91位。从这个数量上来看，五代、宋的画家还是占去绝对的多数。这些画家中，属于唐代画家的十七人采用了《益》的资料，五代画家中二十七人采用《益》的资料，十一人用《五代名画补遗》的资料。这一方面说明，在《图画见闻志》中，这种采用前人成果的情况比较普遍（这一点应是《历代名画记》著述方式的影响）；同时，也看到它对于《益》、《圣朝名画评》这类以实录性、当代性见长的画学著作的高度认同，并且也在剩下的相当数量的画家以及“故事拾遗”、“近事”中采用了类似做法。

邓椿《画继·杂说》说，“见着方可下语，闻者岂可轻议”，并对郭若虚只是根据传说来评价孙位和景朴的画艺表示不满。他由于生长在成都的原因，亲自“熟观”二人之画，知道郭若虚所言乖谬，对郭氏未能亲历亲为的实际考察记录，就妄自判断的做法，予以驳斥。¹⁰可见，这种重视对当时当代的画家和作品的记载、著录的“实录”风气，直到邓椿著《画继》、李廌《德隅斋画品》、陈德辉《续画记》等画学著述，仍得到很好的继承，并使得整个宋代画学著述，沾溉此一学术风气，质量和史

¹⁰ 邓椿：《画继》卷九，人民美术出版社1963年，第113页。

料价值，达至上层。

三、从《益州名画录》看宋人论画的迹、论分离现象

笔者在跟随阮璞先生求学的时候，先生曾多次提醒：“宋人论画，自视甚高。往往说到的和看到的根本不是一回事，这个现象读宋人书时一定要加以注意。”先生所说的这种“迹论分家”的现象在《益》中就有所表现。在我们今天的美术活动中，是很常见的也是正常的现象。我们在评论、论述某些作品的时候，常常会碰到所运用的理论、范畴和语言与画作产生了不相应的情况。从某种意义上来说，论画者所持标准相对宽泛或者理论思维相对超前，都会产生此种现象。但这种批评中常见的现象，在画学史的研究中，却很容易产生种种误解、误读和错误的认识，必须适当加以注意。

兹就《益》中所载，略举几例，虽然我们今天无法看到当时壁画的原作，但从文献本身，还是能窥见一二。

孙位条中，在说到孙位为应天寺所画山石、龙水、东方天王及部从，以及为昭觉寺所画《浮沤先生松石墨竹》等作品时，说：

“两寺天王部众，人鬼相杂，……鹰犬之类皆三五笔而成，弓弦斧柄之属并掇笔而描，如从绳而正矣，……千状万态，势欲飞动，松石墨竹笔精墨妙，雄壮气象莫可记述。”

孙位是《益》列在“逸格”中的唯一画家，其在黄休复眼中地位之高，可见一斑。此条对孙位的评论，却总给人前后抵牾之感。按照“逸格”的标准，孙位能做到“三五笔而成”、“掇笔而描”，确实达到了“笔简形具”的程度，可是它给人的感觉却又是“从绳而正”，这不是与“得之自然”相去甚远了吗？文中又说孙位画松石墨竹“笔精墨妙”，此“笔精墨妙”之语，虽然用意宽泛，但此语却不正是黄氏在“妙格”中所说的那个“画之于人，各有本情，笔精墨妙，不知所然”之“笔精墨妙”吗？怎么会用在高于“妙格”的属于“逸格”的孙



洒脱这种“风格”的作品，同时也是黄休复所推举之最高品等。这便是“逸格”之“格”，它在画学史上其来有自，在这里使用上兼而用之且出其新意。¹⁵

在谈论作品中强调“风格”之“格”，在文艺理论中，中晚唐以来风气尤盛。司空图《二十四诗品》所言之品，实际就是二十四种风格。郭绍虞序《二十四诗品》，称“司空氏所作重在体貌诗之风格意境”，¹⁶这种文学理论上的发展，对画学应该是有引导之助的。从《益》来看，这种在画学著述中，受文学理论之浸润，在未脱尽品评画艺这一传统的基础上，实是开始了理论对作品风格的自觉意识。

宋人画学著述中，使用到“格”这个概念的论述很多，其中比较特出的像“老格”等说法，历来没人注意。用到“格”这个概念，如郭若虚《图画见闻志》“（刘文惠）气格伤弱”的说法，这是继承了前代“气格”的用法，主要指的是作品的气韵、神采。郭熙《林泉高致》中就有“画格拾遗”的标题，从文中所载来看，此画“格”实际是说明《早春晚烟》、《风雨水石》等不同的作品风格类型和意境，具有比较明显的美学指向。这是宋人比较明确地用“画格”一词来指作品的风格类型和意境。

宋人用“格”，更多的是用来指画家作品的“样式”，即作品的基本面貌，某种意义上说也具有风格的内涵，但主要还是作品在题材内容、构图布置、画法笔法等这些作品的基本视觉内容，似乎还没有完全指向作品的美学趣味和风格类型。如《宣和画谱》在记载北宋花鸟画状况时说：“祖宗以来，图画院之较艺者，必以黄筌父子笔法为程式，自（崔）白及吴元瑜出，其格遂变。”¹⁷此“格”即是“程式”，指黄筌父子花鸟画的基本样式和面貌。沈括《梦溪笔谈》中说的“徐崇嗣乃效诸黄之格，更不

¹⁵ 阮璞先生提出了一个格品并用的说法，认为，黄休复这里的逸、神是就风格而言，妙、能也是就风格而言，即逸、神各标示一种风格，属于并列，妙、能各标示一种风格且有品等，属于并列。逸、神主要是用格，妙、能主要是用品。参看《画学十讲》，香港天马出版有限公司2005年，第136页。

¹⁶ 郭绍虞《诗品集解·续诗品注》，人民文学出版社1963年版，第1页。

¹⁷ 宋官修：《宣和画谱》，商务印书馆1936年，第518页。

此种现象：“宋人论画，其讲求意趣、思致，虽亦甚严，然于画科、画法等等，则范围极宽”。此“甚严”和“极宽”，¹³正是造成在感觉上，宋人所论与其所论之作品，落差极大，易于造成曲解和误会。

四、《益州名画录》中的“格”与宋代画学中的“格”

黄休复写作此书的目的虽在“存录之也”，却最终还是写成了现在的品评体的形式，显然这是历代画学著述习惯和方式在起作用。所不同的是，采用有格有品的方式来品评画艺，却是黄氏的首创。特别是他在张怀瓘的神妙能基础上，高标逸品的做法，更是开首推逸品风气之先。关于高标“逸品（格）”，学界的论述已经很多，这里不展开了，只就何以会出现“格”，以及“格”在宋代画学中的情况略述一二。

谈论文艺作品称其“格”，很早就有出现。《文选》载鲍照《芜城赋》，“格高五岳，袤广三坟”；《文心雕龙·夸饰》，“虽《诗》《书》雅言，风格训世”。这里的格似乎都不是“风格”之意，而主要是“法则”的意思。在魏晋、隋到盛唐的书学、画学文字中，使用“格”这个概念的并不多。张怀瓘《书断》：“（薄绍之）风格秀异”，是我们第一次在书画论著中看到“风格”一词，此语说薄绍之学习了王献之，但他的“风格”比较优秀也比较突出。此“风格”似乎主要还是指书法的“风神气格”，就是作品的神采，还不是某种风格类型的“风格”。又如窦泉《述书赋》，“（嵇康）气格凌云，力举巨石”；“（江灌）道群闲慢，气格自充”等，都是此类。晚唐诗论中，如皎然¹⁴《诗式·文章宗旨》评谢灵运之作，“其格高，其气正，其体贞，其貌古，其才婉，其德宏，其调逸，其声谐”，皆如此。

晚唐以来，“格”在画学著作中大量使用。朱景玄《唐朝名画录》，“思训品格高奇”，又“（王维）其画山水松石踪似吴生而风致标格特出”；张彦远《历代名画记》，

“（钱国养）格律出众”，又“（谈皎）格律不高”，又“（李思训）笔格遒劲”，又“道芬格高，郑町淡雅，梁洽美秀，项容顽涩，吴恬险巧”，又“（韦鹢）笔力劲健，风格高举”，又“（曲庭）格不甚高，但细巧耳”，等等。这些“格”这个概念的使用，主要是两种：一是有其高下之“格高”或“格律高”；二是表示其作品特别之“格”或“格逸”。前者实际是主其高下之分的“品格”、“品质”之意，而后者则主要是强调画作有不同于一般的其特色和特别之处，有“风格”之意。由此观之，在《益》之前的画学著述中，已两者并行。

从《益》中对“格”这一概念的使用可以看到，李昉序中有“故其标格模楷，无处不有”，此“格”，还是“法则”之意，又说“且画之神妙功格”云云，此“格”，即是水平高下之“格”了。黄休复在正文中，提出画有四格之说，并明确使用了“逸格”一词，他说“画之逸格，最难其俦”，同时也出现了“目之曰神格（妙格、能格）”的用法。从中我们不难看出，此谓逸、神、妙、能，四格之中，逸格“最难其俦”，也就是说最难做到，其等级最高，当无疑义。此“格”就是标举其水平和等级，即朱景玄、张彦远所说之“格高”之“格”，其格就相当于“品”等。但是，黄氏这里称“格”不称“品”，笔者以为，显然与其要高举“逸”的大旗有关，如果是不用标举“逸”，那么神妙能，用张怀瓘或者朱景玄的办法即可。正因为“逸”需要与“格”进行组合，所以才会出现“逸格”以及“格”这个概念的使用。

那么“逸”与“格”的组合，此“格”有何新意？这种组合，其实朱景玄、张彦远也用过很多，如张彦远评韩滉“调高格逸，在僧繇子上”，又评韦偃“思高格逸”，评顾恺之“调格逸易，风驰电疾”，等等。这些用法，基本都是一“高”一“逸”，即是说“逸”和“格”的组合不是一个高低的品第问题，而是一个特点、特色的问题。此“逸”，主要是逸出、超出、超脱之意。由此可知，所谓“逸格”之“格”，除与神妙能共同构成四品等级之品等外，还标示了一种特别的兴味和特点，笔者以为，可以把它看作为“样式”。也即具有特出、

¹³ 阮璞：《画学丛证》，上海书画出版社1998年，第169页。

¹⁴ 皎然：《诗式》，李壮鹰校注，人民文学出版社2003年，第118页。

用笔墨，直以彩色图之，谓之没骨图”，¹⁸此“格”与《宣和画谱》所说之格并无二致。此“格”之使用，突出表现为“老格”的说法。《图画见闻志·纪艺下》“（侯封）工画山水寒林，始学许道宁，不能践其老格，然笔墨调润，自成一体”。¹⁹这里的“不能践其老格”的意思，应是和侯封虽然学了许道宁，但是不能完全达到许道宁的那种风格样式。此“老格”应是指成熟的样式。“老格”一说，还有《圣朝名画评》评李成，“思清格老，古无其人”。此“格老”就是风格样式成熟老练。又说：“所谓六要者，气韵兼力一也，格制俱老二也，……”²⁰此“格制俱老”，实际上就是所谓的“格老”，也就是“老格”、“格制”，风格样式是也。

需要指出的是，这里的“老格”和《益》中的“逸格”的不同。“格”的用法虽然相似，但组合后，则有明显差别。“逸格”之格，强调了作品之“逸”，此“逸”不是所有画家都能做到的。因此，只有那些做到了“逸”的画家和作品配享此“格”，此“格”则是兼具风格样式和品格之意。像孙位这样的画家，其人“逸”，其画才“逸”，可以说“逸格”，是风格之类型，黄氏推崇，无可厚非。“老格”则只是某种风格样式的成熟程度，也就是说，无论是逸格还是能格，都可以检视其是否能达到“老格”，这也是刘道醇所谓“识画”“六要”之一。

我们注意到，在入宋以后，议论画作，那种品评的体例和作法，逐渐沉寂下来，直到明代后期才又开始多起来。这种评品画艺的风气，不得不说由宋人逐渐关注于作品而不是画家，逐渐关注于风格而不是主题这种文艺发展新风所带来的。“品”的消寂，“格”这个概念的广泛使用，都可以看成是这一风气发展的影响。○

（邵军 中国传媒大学教授）

¹⁸ 沈括：《梦溪笔谈》，黑龙江人民出版社1986年，第91页。

¹⁹ 郭若虚：《图画见闻志》，商务印书馆1936年，第152页。

²⁰ 刘道醇：《圣朝名画评》，《中国书画全书》第1册，上海书画出版社2009年，第446页。

张骞在大夏见筇竹杖之谜*（上）

谈晟广

“臣在大夏时，见邛竹杖、蜀布”

汉武帝建元二年（公元前 139 年），张骞（公元前 164 年－前 114 年）从长安北部的甘泉宫出发，出使西域，这是中外交流史上里程碑性意义的大事件。十多年后的元朔三年（公元前 126 年），历经重重磨难的张骞回到长安，向汉武帝禀报在西域所见所闻，其中特别提及他在约公元前 129 年访问大夏时遇到的一件奇特之事：

臣在大夏时，见邛竹杖、蜀布。问曰：“安得此？”大夏国人曰：“吾贾人往市之身毒。身毒在大夏东南可数千里。其俗土著，大与大夏同……”以骞度之，大夏去汉万二千里，居汉西南。今身毒国又居大夏东南数千里，有蜀物，此其去蜀不远矣。今使大夏，从羌中，险，羌人恶之；少北，则为匈奴所得；从蜀宜径，又无寇。¹

原来，张骞在大夏期间，见到了产自中国蜀地的邛竹杖与布料，这让身为蜀人的张骞十分惊讶。²经过一番询问，大夏人告诉张，这是他们从数千里之外的身毒（Hindu，即古印度）买来的，而身毒的蜀物，则是从中国的西南直接进入的，也就是说，汉地和大夏之间，除了张骞经西域凿空的道路（我们称其为“张骞道”）之外，当存在当时汉人所未知的经身毒之“身毒道”。这就说明，虽然大夏距离汉地（中国）有万里之遥，但是从汉地西南经身毒可

能是存在交通路线的。如果开通这条线路，就可以避开沙漠之地的危险和匈奴人的骚扰，距离上还缩短了。武帝听后，“欣然，以骞言为然”，“乃令骞因蜀犍（今四川宜宾）为发间使，四道并出：出骠，出冉，出徙，出邛、僰，皆各行一二千里。”³然而，这些西南夷，“以道不通故，各自以为一州主，不知汉广大”，汉使受阻于昆明国（今云南大理一带），甚至被杀，致使这次外交行为以失败而告终，这也直接导致了汉武帝后来发动平西南夷的行动。⁴

所谓“邛竹杖”，即筇竹杖，因产于蜀地的古邛都国而得名，筇，邛地所产之竹也。蜀地，狭义所指，是晋常璩《华阳国志》中的蜀郡（今成都周边）；广义所指，是以四川盆地为中心的广大周边地带（即今四川省大部），最北可达秦岭南麓的汉中，最南则是与云南相接的古邛都国。汉武帝征西南夷之后，以邛都为越嶲郡（即今西昌），而筇竹即出于此。⁵筇竹杖有“杖之极”之誉，中国现今存世最早的竹谱类著作晋戴凯之《竹谱》就曾提到：“竹之堪杖，莫尚于筇；磈砢不凡，状若人功。”

张骞所到访的大夏国（Tokhgra, Tochari），《史记》记其国都蓝市城，即今阿富汗巴尔赫（Balkh），领域面积南北在兴都库什（Hindu Kush）山脉和阿姆（Oxus）河之间。当时的统治者主要是印欧人种

3 【汉】司马迁：《史记》卷一百二十三，“大宛列传”，页 3166；卷一百十六，“西南夷列传”，页 2995。

4 元封二年（公元前 109 年）汉武帝发蜀兵前往讨滇，滇王恐，请降，武帝即以其地为益州郡（今云南晋宁），并赐滇王印，使治其部族。

5 今日之筇竹，分布于云南高原东北缘向四川盆地过渡的中山地带，即今四川省凉山彝族自治州的叙永、筠连、长宁、雷波、马边等县与云南省昭通市的大关、绥江、永善、威信、彝良、镇雄等县。

的东支——游牧民族斯基泰人（Scythians），亦即《史记》与《汉书》中的“塞”或“塞种”，古波斯称其为萨迦人（Saka），国民则主要是更早迁移至此的印度－雅利安人（Indo-Aryan）和部分希腊人的后裔。该地英文名巴克特里亚（Bactria），乃来自古希腊人的称呼，这里曾是古波斯阿契美尼德王朝东部的一个行省。亚历山大大帝（Alexander the Great，公元前 336－前 323 年）东征后，希腊人在这里建立了长期的政权，先后经历亚历山大大帝、塞琉古王朝（Seleucid Empire）和希腊化的巴克特里亚王国（Greco-Bactrian Kindom）三个时期，直至公元前 2 世纪中期（约公元前 145 年）被游牧的塞克（塞种）人所取代。随后又被另一支游牧的月氏人所占，希腊人的统治中心则移至今巴基斯坦西北部的犍陀罗地区。公元 1 世纪中期，月氏五部之一的贵霜统一诸部，扩张为强大的贵霜王朝（公元 55-425 年）。张骞到访该地，正是月氏人侵占这里之后不久。

值得注意的是，早期的国际贸易，当以奇珍异宝和重要特产为主，⁶因此大夏人所进口的所谓“蜀布”，可能即是西汉时蜀地所出的一种被称为“黄润细布”的名贵布料。《华阳国志·蜀志》记蜀郡“安汉，上、下朱邑出好麻，黄润细布，有羌筒（按：大竹筒）盛”；⁷西晋左思《蜀都赋》言成都集市繁华，“市廛所会，万商之渊；列隧百重，罗肆巨千；贿货山积，纤丽星繁”。其中就有“邛杖传节于大夏之邑”和“黄润比筒，籛金所过”。唐李善注：“司马相如《凡将篇》曰‘黄润纤美宜制禅’。”扬雄《蜀都赋》曰“‘筒中

黄润，一端数金’。”⁸（按：禅，单衣也，“一端数金”，说明此布在汉代即比较名贵。这种细布，用大竹筒装，十分轻便，因其纤美、透气，比较适合用来制作单衣，这些特征最适合燥热的印度、中亚地带，故而身毒、大夏从蜀地进口这种布料，用于贵族阶层穿着，当可理解。）

然而，竹杖呢？大夏到身毒，路途远不说，还多隔大山大川，如横亘南北长约 1600 公里、平均海拔约 5000 米的兴都库什山脉，还有让当年亚历山大大帝东征时却步的印度河，大夏人却不辞辛劳从身毒购买万里之外运来中国蜀地出产的筇竹杖，若非此杖有特别之用途或象征意义，又何以如此大费周折？更何况，大夏与蜀地之间沿途经过广大面积的印度和缅甸，本身就盛产竹子，⁹中国西南和印度之间，又有大山大河（如横断山区，金沙江、澜沧江、怒江和独龙江等）并聚奔流，横断东西，身毒人又为何要不惜经历艰难险阻，到中国蜀地贩卖只不过是竹子做成的手杖？

古印度影响最大，也是最重要的一部法经《摩奴法典》，乃是婆罗门教祭司以维护种姓制度为根本目的，根据吠陀经典、累世传承和惯例编成的教律与法律之集成，约成书于公元前 2 世纪至公元 2 世纪中，其中提到了希腊人（Yavanas）、塞人（Sakas）、中国人（Cinas），还列有多条与手杖相关的内容和制度：

45. 婆罗门应该按照法律携毗跋（Vilva）或钵罗娑（Palasa）制手杖，战士携跋多（Vata）制或迦底罗（Khadira）制手杖，商人携比鲁（Pilou）制或优

8 【梁】萧统，[唐]李善注：《文选》卷四，上海：上海古籍出版社，1986 年，页 184-185。

9 T. Pullaiah, K. V. Krishnamurthy, Bir Bahadur editors, *Ethnobotany of India, Volume 3, North-East India and Andaman and Nicobar Islands-Apple, Apple Academic Press, Inc.*, 2018；又据中国国家林业局下属的国际竹藤中心官方网站《世界竹子种类及其分布地区》介绍，印度有 19 个属 136 种竹子，竹林面积约有 2097 万公顷，有 90 多个竹种，竹林面积有 217 万公顷，孟加拉国有 30 多种竹子，竹林面积 60 万公顷。参见：http://www.forestry.gov.cn/portal/tztzx/s/1242/content-495453.html，2018 年 3 月 8 日。

6 例如，东汉与大秦（古罗马）有贸易，该国多金银奇宝，让汉人所关注的，“有夜光璧、明月珠、骇鸡犀、珊瑚、虎魄、琉璃、琅玕、朱丹、青碧。刺金缕绣，织成金缕罽、杂色线。作黄金涂、火浣布。又有细布，或言水羊毳，野蚕茧所作也。合会诸香，煎其汁以为苏合。凡外国诸珍异皆出焉。”（《后汉书》卷八十八“西域传”，页 2919）

7 【晋】常璩撰，刘晓东等点校：《华阳国志》卷三，“蜀志”，济南：山东人民出版社，2000 年，页 35。



1 / 带惊骇假发的自画像 1986 安迪沃霍尔博物馆藏



2 / 塔克西拉地区亚历山大大帝时期（公元前 336-323）硬币



3 / 巴克特里亚的赫尔墨斯金像，公元前 3- 前 2 世纪



4 / 塔克西拉出土硬币正反面, Antialkidas（公元前 115-95）时期



5 / 塔克西拉出土 Maues（公元前 90- 前 80 年）时期硬币（来源：CNGcoins）

冬钵罗 (Oudoumbara) 制手杖。

46. 婆罗门的手杖要高达发部，刹帝利的高达额部，吠舍的高达鼻端。

47. 这些手杖都应该是笔直，无瑕疵，美观，毫无可怕处，带皮和没有见过火的。

48. 梵志生要携带满意的手杖，在面向太阳，从左及右，绕火一周后，按照规定去行乞。

174. 按照种姓对每一个学生规定的皮上衣，圣纽，腰带，手杖，衣服，在某些宗教实践中，应该替换新的。¹⁰

《摩奴法典》没有说明，制杖的材料是木还是竹，但由“婆罗门的手杖要高达发部，刹帝利的高达额部，吠舍的高达鼻端”可知，在古印度，等级越高之人，所持之杖越高。众所周知，种姓等级制度是印度社会的赖以维系的基础，而仅凭杖的高低就可以清晰地辨识持杖人的身份，可见杖之重要性。既然大夏人从身毒能够买到笻竹杖，就说明市场不会只因大夏人的需求而存在，而是该杖可能在古印度也广受欢迎——或许笻竹杖被赋予一定的神异性，抑或可以满足婆罗门规定的“这些手杖都应该是笔直，

无瑕疵，美观，毫无可怕处，带皮和没有见过火的”之类的宗教需求，尽管是印度本地就盛产竹。

巴克特里亚地区的用杖制度，当更多体现希腊化的影响，但杖的高低与身份地位相关，当是共通的。亚历山大大帝东征之后，希腊众神的影响远播希腊化的东方——其中最重要的神，当然是天神宙斯。在巴克特里亚的广大地区，均发现了无处不在的宙斯神的影响，如希腊人建造的阿伊哈努姆 (Ai Khanoum) 古城遗址中，一座带壁龛的琐罗亚斯德建筑样式的神庙中，出土了巨大的宙斯神足部石刻，并据此推算，宙斯塑像的身高可能高达 5-6 米。【图 1】

如今位于巴基斯坦首都伊斯兰堡西北约 50 公里处的塔克西拉 (Taxila) 遗址，是亚历山大大帝东征的极东之地，该地出土的希腊化时期文物，体现出无所不在的希腊文化影响。塔克西拉出土早期希腊化时代的硬币，通常正面是亚历山大大帝头像，背面是众神之神宙斯持杖就坐于宝座的形象【图 2a-d】。¹¹ 从一枚发现于该地硬币的清晰图片来看，宙斯手中的神杖，清晰地显示出“节”状样式【图

2d】。¹² 在今塔吉克斯坦境内的原巴克特里亚地区的一处神庙遗址，发现赫尔墨斯的金像，其手中的杖，也同样呈现出“节”状【图 3】。¹³ 希腊人之后，公元前 4 世纪后期 - 公元前 2 世纪初期，塔克西拉一度是孔雀王朝的统治地，公元前 180 年，希腊化的大夏人重新返回该地区，古希腊文化也再次在此扎根，从而使其后来成为犍陀罗 (Gandhara) 艺术的中心之一，故此地如张骞所云，“其俗土著大与大夏同”。而亚历山大大帝时期遗存下来对于希腊神的敬仰，一直延续，特别是众神之神的宙斯，在这些希腊化的土地上拥有至高无上的地位。如 Antialkidas 时期（公元前 115-95 年在位）硬币，正面是国王持矛像【图 4a】，背面则是希腊神话中的众神之王、天地万物的最高统治者宙斯，持杖站在象征塔克西拉的大象旁边¹⁴，大象头顶站立宙斯的从神胜利女神 (Nike)【图 4b】。再如国王 Maues 时期（公元前 90- 前 80 年在位）的一枚硬币，正面是高大的宙斯将手搭在 Maues 身上，以象征君权



6 / 塔克西拉出土硬币，Maues（公元前 90- 前 80 年）时期



7 / 塔克西拉出土硬币线描图, Antialkidas（公元前 115-95）时期
塔克西拉出土硬币, Azes I（公元前 57- 前 35 年）时期



8 / 出土于黑海北岸的斯基泰金箭囊局部，公元前 4 世纪晚期，俄罗斯圣彼得堡冬宫博物馆 见 P51

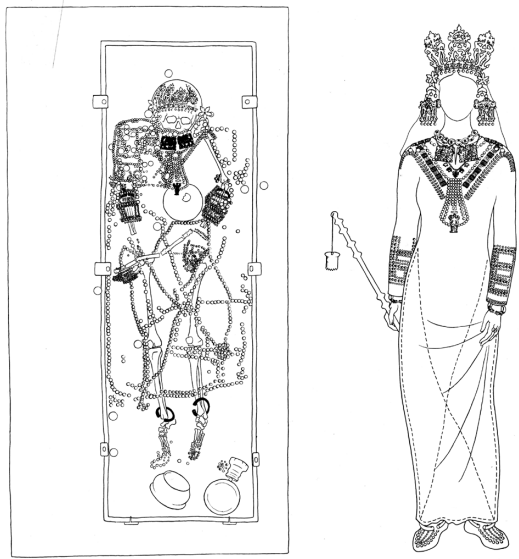
¹⁰ [法] 达朗善译，马香雪转译：《摩奴法典》第二卷，“净法·梵志期”，北京：商务印书馆，1996 年，页 31、46。

¹¹ John Marshall, *Taxila: An Illustrated Account of Archaeological Excavations*, Karachi: Royal Book Company, 2006 reprinted, p.763, pl.235.

¹² [日] 肥田恒寿，《犍陀罗的美》，东京：株式会社里文出版，1986 年，p.245, pl.62-1。

¹³ Miho Museum, *Treasures of Ancient Bactria*, p.76, pl.53.

¹⁴ 按：公元 1 世纪时，塔克西拉的太阳神庙中供奉名为 Ajax 的神圣大象，该地当有尊崇大象的传统，参见 John Marshall, *Taxila: An Illustrated Account of Archaeological Excavations*, p.758.



9 / 阿富汗蒂拉丘地 (Tillya-Tepe) 6号墓出土时状况
蒂拉丘地 6号墓墓主推想复原图

神授,反面是宙斯的侍神、持杖的胜利女神耐姬像,细观之,杖是有“节”的【图 5a】;另一枚同时期硬币上,正面是宙斯端坐于神座,手中托立胜利女神,象征塔克西拉的大象作臣服状,反面是持棒的大力神赫拉克勒斯 (Hercules)【图 5b】;还有一枚硬币的正反面,分别使用了象征塔克西拉的大象和象征赫尔墨斯的蛇杖【图 6】。¹⁵Maues 时期硬币中象征塔克西拉的大象向宙斯作臣服状的图像,在稍早的 Antialkidas (公元前 115-95) 时期就已经出现【图 7a】, ¹⁶ 而 Azes I 时期 (公元前 57- 前 35 年) 硬币的背面宙斯神像,手中的杖再度出现了“节”的形状【图 7b】。¹⁷

上述巴克特里亚和犍陀罗地区发现的硬币和金像中,宙斯与赫尔墨斯等希腊神手持之神杖,甚至包括宙斯的神座,出现许多非常明显的“节”的处

15 Nasreen Askari ed., *Visions of Divinity: the Art of Gandhara*, Karachi: Mohatta Palace Museum, 2000, p.92, pl.139

16 Ladislav Stančo, *Greek Gods in the East: Hellenistic Iconographic Schemes in Central Asia*, Praha: Karolinum, 2012, p.207-208.

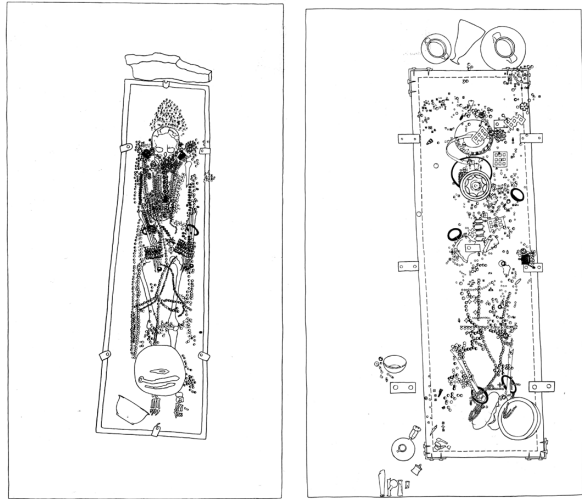
17 Ihsan H. Nadiem, *Buddhist Gandhara Treasures: Taxila Museum*, Lahore: Sang-E-Meel Publications, 2008, p.127; Muhammad Ilyas Bhatti, *Taxila: An Ancient Metropolis of Gandhara*, Wazirabad: Umar Zirgham Publishing, 2006, p.9.



10a / 蒂拉丘地 6号墓出土西汉晚期铜镜



10b / 蒂拉丘地 6号墓出土的有柄镜



10c / 阿富汗蒂拉丘地 2号、3号墓出土时状况

理,显然不是偶然的,其中当暗含某种未知的象征性。这种“节”,还见于统治中心在黑海北岸的西支塞人之器物,如几座公元前 4 世纪晚期高等级墓葬中出土的数件金箭囊,纹饰精美,表现的是特洛伊战争中的希腊神话英雄阿喀琉斯 (Achilles) 生涯故事。画面上的宝座就坐的希腊伊塔卡岛国王奥德修斯 (Odysseus) 手中之杖,“节”的形式清晰可见,就像竹子一样,而不同于其他人物形象手中的杖【图 8a-c 见 P.49】。¹⁸

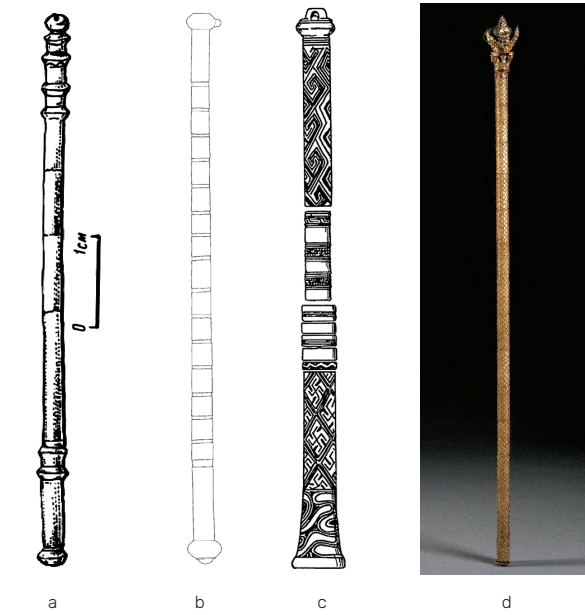
今阿富汗朱兹詹 (Jowzjan) 省省会席巴尔干 (Sheberghan) 附近蒂拉丘地 (Tillya Tepe) 1978 年的考古发掘,共发现 1 男 5 女 6 座墓 (另有一座墓之前被盗),男墓主地位最为尊贵,可能是某位首领级的人物;5 座女性墓中以出土了王冠的第 6 号墓等级最高,该墓主胸口放置了一面中国西汉晚期的铜镜,右边还发现一根金杖,左脚底部放置了一面有柄铜镜,在 2 号、3 号等级较高的女子墓中也各发现汉代铜镜一枚【图 9、图 10】。¹⁹ 通常认为,铜镜有钮式和柄式两种系统,中国铜镜是钮式镜的代表,西方从两河流域、古埃及到古希腊以及罗马时代以降,均是柄式镜。²⁰ 而铜镜,在中国有着特殊的象征意义,制镜的原则主要是象天法地,用在墓葬中,则被赋予映照宇宙、沟通天地的功能。²¹ 蒂拉丘地 3 座墓中发现的 3 枚铜镜,从放置在胸口位置来看,当不能仅仅以照容的功能来解释,说明某些中国与铜镜相关的信仰,可能外传至此地,抑

18 按:黑海北岸共出土过 4 件同模金箭囊。参见: The Ancient Orient Museum, *The Treasures of Nomadic Tribes in South Russia*, Tokyo, 1991, p.60-61; Christoph Baumer, *The History of Central Asia: The Age of the Steppe Warriors*, London/New York: I. B. TAURIS, 2012, p.249

19 The Institute of Archaeology of the USSR Academy of Sciences (Moscow), The National Museum of Afghanistan (Kabul), *Bactrian Gold: From the Excavations of the Tillya-Tepe Necropolis in Northern Afghanistan*, Leningrad, Aurora Art Publishers, 1985; V. I. Sarianidi, *Afghanistan: The Secret Treasures of the Unknown Kings*, Tokyo: Iwanami Shoten, Publishers, 1988, p.37, p.64, p.70.

20 至于二者的源流关系,笔者已经有所探讨,参见谈晟广:《中国铜镜起源初探》,载清华大学艺术博物馆编:《必忠必信:清华大学藏中国古代铜镜》前言,上海:上海书画出版社,2017 年。

21 笔者另有专文,《铜镜研究》,待刊稿。



11 / a. 蒂拉丘地 6号墓出土的金权杖
b. 俄罗斯阿尔赞王陵出土的权杖线描图
c. 南俄草原出土的权杖
e. 发现于意大利塔兰托地区的古希腊金权杖



12 / 古希腊陶瓶绘画上手持带节神杖的宙斯和赫拉

“窗口”叙事 ——2020 疫情时期图像档案展

徐 虹

清华大学艺术博物馆在新冠肺炎疫情时期策划的展览“窗口 2020——疫情期间图像档案展”，是从普通民众用智能手机、相机拍摄的 6000 多件作品中选择出来的 179 件（套）图片和 36 部视频汇集。反映了这一非常时期普通人的生存状态——疫情带来的震惊和不适，以及人们采取非常态的生活应对方式。前所未有的这种突兀、紧张而又警醒的精神气氛，能透过镜头的聚焦传导给观众。这一幅幅图片和视频录像反映了镜头后的眼睛和心灵对这一突然来袭的危机的关注，随之情绪在各种场景中切换，观者也在记忆中浮现那些关于疫情的信息和数据，它们成为图像不可或缺的旁注。这些图片是日常的和普通的，并不追求摄影艺术的经典结构，画面也平易近人，但它们透过平凡的人和事传达的特殊意味，像伸手可触摸的紧张或者伤痛。你可以闭眼想一想隔壁邻居所做的事情，以及这个时期每个普通人面临生活骤变而努力克服的情景。今天，这些瞬间点滴被记载。日后，时空迁徙再回忆起这段日子，这种客观陈述没有替代者，它将有特殊的历史情味。

展出的图像中，我们可以看到一些非常熟悉的标志性事物，比如维持秩序的红袖章，红标语，大横幅，高音喇叭村长大人训话，干部站岗放哨，查检居民身份证和出入证件，测体温，设置关卡，封闭通道……这些特殊影像让人回想起过去的革命战争和阶级斗争年代里它们的频繁出现，组成了我们历史和政治叙事结构中的标志性话语。近现代世界上，没有哪个民族这样频繁和有规模地使用这种颜色作为禁忌的。这些标记和符号每



1/ “窗口 2020——疫情时期图像档案展” 现场

到有“大事”来临便会大范围出现，带给普通百姓不仅是一种“警惕”和“危急”的信号，也带来一种心理和精神上的紧张。从长远的角度，它构成一种陌生化和社会化的气势，受它影响和驱使的人群一看到类似的符号和标志出现，就有一种莫名的警惕性和非常态感觉。在疫情袭来时既有危险靠近的紧张，又不知危险何在的焦虑，使得“惊吓”作用被放大。

现代中国社会高科技的日常化和数十年城市生活的习惯，使这种禁忌符号的加入具有某种更突出的矛盾和不协调。当代文化语境下，这种不协调造成的“震惊”感会强化，并随着陌生化的增大而提升人们的焦虑强度。如麦当劳、肯德基的美式广告门面，与戴红袖章的大叔形成对比；手持测温仪的大伯，和周围现代化高楼对比；空无一人的地铁站和贴着现代设计广告玻璃幕墙的图像与红色横幅上的标语口号对比；昔日热闹繁华的街道店面，和蓝色的交通管制板的“粗暴”的对比……人们对疫情忧虑不安情绪，就这样被染上杂糅的色彩而显得扑朔迷离。从这些图像中感觉到真实不仅是由于对这一事件的客观记录，而且是这样的景象显现了中国历史发展的特点，具有芜杂的模糊而又坚实的真实。

处于这一特殊时期的人们，尽管看上去生活仍然有序，但透过展览图片，难掩焦虑和困惑的情绪。在一个个有形或无形的窗口框架中，扇扇大门紧锁，不再有人进出。而封堵的路口却像一个个感叹号，禁止人们通行……通过方格窗口，看着远远近近的灰色楼



13 / 古罗马的竹节形青铜灯座 大英博物馆藏

或可能被赋予新的意义。这里的重点，是 6 号墓主右手位置发现的金杖，与该墓发现的王冠之功能一样，毫无疑问是墓主身份与地位的象征【图 11a】。值得注意的是，该金杖，中空，呈“节”状处理——这就很容易让人联想到竹子中空和逐节而生的特征。无独有偶，欧亚草原古代游牧民族高等级墓葬中亦有带节权杖实物出土，而意大利塔兰托地区出土的一根古希腊金杖，亦准确地显示了“节”的处理【图 11b-d】。

自然界中的“节”，莫过于竹，这也是竹子的一个重要特征。这些希腊化地区所见之“节”的原材料，是木是竹，暂无从得知。从工艺层面而言，木杖制作成节状，当然是一件费力的事情，但如果是宙斯或赫尔墨斯这样重要的神所用，即使是费事亦可理解。然而，巴克特里亚地区和塔克西拉地区图像中神的手杖何以要处理成“节”状？事实上，古希腊艺术中（如陶瓶绘画、雕塑等），宙斯、赫拉（Hera，与宙斯分享权力的共治者）等神手中的杖，很多有“节”的处理【图 12】。这种传统一直延续至古罗马，甚至出现了直接模拟竹节的青铜灯座【图 13a-d】。



14 / 陕西茂陵葬坑出土西汉前期竹节熏炉

这表明，尽管古代欧洲并不产竹，却仍然出现了大量模拟竹节的器物，与早期中国大量竹节形器物有可能存在渊源关系【图 14】，其中隐藏的东西文化交流的密码，有待进一步的讨论。²²

笋竹的一个重要特征就是节大。笋竹杖，这种产于万里之外的物产，之所以出现在大夏，从“物以稀为贵”的角度来理解大概只是表象层面的，宗教或信仰方面的功能恐怕才是核心。由于有机质均已腐蚀无存，蒂拉丘地中原本有无埋入竹杖，已经无从考察。但巴克特里亚地区发现的希腊化硬币和图像中宙斯神杖“节”的处理、模拟成竹节形的金杖，似乎均在表明，大夏人千辛万苦地进口蜀地的叩竹杖，其功用，当是笋竹满足了大夏人的某种信仰或观念。用笋竹制成的杖当有其神圣性——若是权杖，象征身份与地位；若是神杖，则用以祭祀以通神。○

（谈晟广 清华大学艺术博物馆学术部副主任）

22 参见笔者《“以竹为宫 天子居中”：早期中国竹之隐秘象征性研究》，待刊稿。



2 / 王国彬《跟手机干杯》拍摄时间: 2020 年 3 月 4 日 地点: 北京



3 / 汪宸亦《戴口罩的人们》拍摄时间: 2020 年 3 月 7 日地点: 北京



4 / 李天民《顶配》拍摄时间: 2020 年 2 月 16 日地点: 沈阳第二人民医院急诊室

顶，楼下空荡荡的街心花园，停满静止不动的车辆的车
停车场……而人们心里却期待自由的行走和无顾忌的
生活。从这样的“窗口”可以想象里面人的惶惑焦急，
没来由的情绪冲动，喟然叹息，方寸之内的局促和不
安等精神状态。那些站立窗前向外眺望的背影，悬挂
的口罩、盆栽植物、毛绒玩具，飘动的窗帘，沉寂的
烟囱……“镜头”下的框形图像如一个个张开的“口”，
吐露禁忌中的荒诞和无聊。这些将情绪写在窗口景色
里的一个个故事，是从心底向外迸发的声音，充满各
种没有声响的杂音，但恰似“无声胜有声”。同时代
的人们观看这些图像，无不感到自己就在其中，看到也
是生活到、体验到、不需要解说的。看这样的图像无
需用艺术史知识，也不用摄影的技术要求，图像直截
了当，只要有对话的愿望和再表达的冲动即可。所以“疫
情”导致的是对疫情的谈论、表达和思考；“禁忌”导
致的是对“禁忌”的谈论、表达和思考。无论是网上
文字还是通过上传图片后得到的反馈，都是交流、讨论、
理解、质疑、赞成、反对等开放的态势。尽管网上争
论或激烈或温和，或冷静或情绪化，或者是对不讲理的
讲理，都是借助于网络来提供给这一特殊时期人们需
要交流的窗口。所以，这也是通过网络收集展览的图
像意义。它所体现的冲破禁忌，朝向开放性和公共性
的趋势，体现了这一时期特有的精神语境和环境特点。

“窗口”作为隐喻性的阐述，有内和外的空间关
系。首先，它是往外“看”的功能。站在屋内从窗口

望出去，场景是真实的，天空土地，楼宇植被，闪着
光亮的广告和路灯……但是窗框尺度使观看者的视线
受到限制，这就意味着“其余”的无法看到，“其余”
的被遮蔽。这“看到”的和“不被看到”的形成了张
力，观者实际上用想象来代替空缺，用“看到”延伸
至看不到，或用看不见补充看见。空缺往往造成不满
足，所以对有限“看见”的不满足，也是对“窗口”限
制的不满足，是对“在场又非在场”的遗憾和困惑。图
片中，寂静的街道，冷漠的橱窗，泛着天光的玻璃幕
墙，都能激起观者的想象和个人记忆的添加。观者通
过“窗口”向外观看的同时，实际上也在“向里”观
看。站立“窗”外同时，也站立在“窗”内。由于边
界的跨越，于是“窗口”叙事也变得不确定和模糊，
也有了可以联想的余地。从客观上讲，人们减少户外
行动后，户内生活就丰富了起来，有一日三餐的不厌
其烦的钻研，有各种自寻安慰的办法，有层出不穷的
解闷点子，这些都给人带来稍许的安慰。而重中之
重，乃是令人紧张到窒息的医院重症病房——窗口拉
着的窗帘，通向病房的门紧闭，那里正在为了救助生
命而高度紧张地工作……这是“窗口”中的“窗口”，
人们只能从电视屏幕这个特殊“窗口”里看到那些忙
碌的身影。观者可以想象在病毒折磨下挣扎在生死线
上病人，那一张张病床上的病人，被插着氧气管打着
点滴，只有急促的呼吸声和仪器声音，能想象家人们
的焦急惶恐不安的神情……有张图片上是将几十个医
护人员的

头像拼贴置放一起，一张张医护的面孔，被几何形
的 N95 口罩遮盖颜面下半，上半部又戴着透明防护
眼罩。护目镜后面是一双双灵活的黑眼睛，它们就如
在窗口后面看你。虽然与我们相隔而不甚清晰彼此，
但神奇的是我们十分信赖他们，视他们为最后的生命
卫士。因为在窗外注视的我们都知道他们在为拯救同
类而与死神搏斗……这样的“窗口”聚焦了最热切的
目光，彻底打破“内和外”的界限。通过医护这扇特
殊“窗口”，人们不仅希望看到攻克病毒的好消息，
同时也希望看透病毒真实“面目”。这是基本的人
类对待疾病的态度，也是出自人本能地对有限生命珍
惜的愿望。

疫情是危险的，所以人人带上口罩。白色等口罩
掩面的同时，遮住表情，听不清说话。商场、医院、
餐饮店门口、地铁口等一律写着“不戴口罩不得入
内”。口罩的紧张说明人们躲在口罩后面寻求安全
的共同心理，就像在屋内比屋外安全。于是人们在家
上网络课，在线办公，用视频电话开会等。狭小的屋
内空间前所未有地代替了宽广空间的交集接触。如果
从历史看，人类有相当多的时间是在有遮挡的空间里
思考和进行创造，无论科技研究还是艺术创作，日常
生活的吃饭、睡觉、繁殖、生病乃至死亡。有覆盖才
有庇护，有庇护才有安全感。洞窟、寺庙、草屋、砖
瓦房、教堂、博物馆、钢筋水泥商务楼等伴随人类文
明发展而出现，它们给人安全感的同时也给人更多限
制。因为疫情对象是人，病毒在人与人之间肆无忌惮
地传播，危险由人带来，没有人的地方竟然最安全。
无论屋外还是屋内，“窗内”还是“窗外”，人都处
在危险中。如果说安全只是一种隔离人的安全，那么
我们只是危险中的安全和安全中的危险而已。

有一张图片记录了一段没有行人的小街，在小吃
店门前，两张小桌子相隔 1.5 米，各坐着年轻的一男
一女，专心于眼前的一碗食品，他们没有交集，周围
也没有其他的客人，冷清孤独得让人觉得不正常。虽
然这是在屋外，但人们心内还是没有安全感。同样，
在机场、高铁检查口，那些穿着如宇航服般全身“武
装”的安全检查人员，给乘坐交通工具的旅客带来不
安和

安全的双重刺激，他们的特殊形象并没有带来高科技
应该给人的信赖感，反而好像时时提醒人们危险的存在。
事实上，那些乘坐飞机回国的学生和旅客有的不敢在
机舱里喝水进食，怕感染病毒。这过程中却也有人染
上重病又传染给他人。

在疫情严重的当口，人与人之间的关系仿佛危险
到了极致，人群的数量，密集的程度，都会带来恐慌
和紧张。于是，封闭的家安全隔离外界的不安全，自
我与他人隔离才安全，私人小空间隔离公共大空间，
以及个体与社会隔离都成为一种安全感的寄托。大隔
离势必带来经济萧条，导致人们的心理行为的阻隔拒
绝和退缩……“我们的敌人是病毒”！人们很清楚这
样的事实，但无法消除对他人的恐慌。虽然加紧研制
疫苗和有效药品，解决病毒危害成为共识，但这是问
题的关键吗？当我们盲目自大地干扰并打乱自然循环
的规律，急功近利地破坏我们的生存环境，以无所不
用其极的手段琢磨如何获取额外利益，却很少顾忌大
自然原有的生存节奏与平衡。不解决这方面的问题，
人类生存面临不期而至的危难，可能会越来越频繁，
这些远非正常的景象将一直困扰人类的生存发展。这
正是展览图像所蕴含的沉重余响。

展览中一幅幅图片虽然“平实朴素”，但含义丰富，
我们从每一张图片中都可以想象人在这一特殊时期的
疑虑、伤感、担忧、恐惧、无助、无奈、等待、希望、
克制、谨慎、无聊、幽默、苦笑、窥探、同情、冲动
等等心理反应。这些带着普通体温的感知，让我们觉
悟到参与这场公共事件讨论的必要性。

这次展览图片的作者中较少专业人员，采用的基
本上是非专业机器，不讲究摄影技术。以自己的眼睛
和身体，感受着、思索着、体验着危机过程中的点点
滴滴，将真实的日常形象化为历史的明证，这是展览
最显著的特性。“窗口”也是“档案”，提示人们这
个疫情由病毒引起，但是人与人之间传播的疫情，要
解决的是人类自身的问题。△

（徐虹 中国美术馆研究员、清华大学艺术博物馆
学术部主任）

图像与记忆

陈岸瑛

“窗口 2020——疫情时期图像档案展”的关键词之一是“档案”，或更准确地说是图像档案、视觉档案。说到“档案”我们马上会想到另外一些空间，如档案馆、历史博物馆等。在展览艺术品的空间中展览“档案”意味着什么？这个展览看起来是纪实性的，而且带有某种历史证据的含义，但它终究是一个偏于艺术性的展览。不过，这个展览，又与抗疫主题创作展不同。以下，我将从图像与记忆的关系入手，为理解和观看这个展览提供一种角度。

一个图像成为一份具有历史意义的档案，意味着什么？经历过“文革”和改革开放的一代人，当他们回忆过去时头脑中总会跳出几个关键性的画面，比如打出“小平您好”条幅的那张历史照片，或者是罗中立的《父亲》，讲述农民的苦难。这就是所谓进入到历史的图像档案。所谓的历史，可以宽泛地理解为人类群体共同、长久的记忆。毫无疑问，这次的疫情已经构成了我们这一代人甚至全人类的共同记忆，注定会在历史上留下痕迹。新冠疫情在中国已经快结束了，有一些特定的画面、人物和故事经过了广泛传播已深入人心，二三十年后回顾这段历史时，这些能够唤起共同记忆的照片或文学作品都会成为档案馆中的展品。但大家来到现在这个展厅的时候，却会感觉大部分照片不具有这种典型性。出现在这个展览中的，大部分都是跟短期记忆相关的摄影作品。

如何理解和看待这些作品？我想引入一对范畴，短时记忆和长时记忆，这是一对心理学概念，但它们和艺术史论研究颇有联系，如德国艺术史家瓦尔



1 / 展览现场

堡和艺术理论家本雅明，还有高举视觉文化研究大旗的 W.J.T. 米歇尔，都曾从这对范畴切入图像和艺术史研究。人类的自然感知离不开身体和私人经验，属于短时记忆，但它们有一个共同趋势，就是借助于外在于身体的某种媒介，努力成为一种长时记忆的对象。比如口耳相传的荷马史诗，一些著名的文学或绘画作品，最后都突破了转瞬即逝的当下而成为一种世代相承的长时记忆。从人类的心理和认知结构来看，我们每一天、每一个瞬间都能看到无数图像，这些转瞬即逝的图像如何进入长时记忆？一般来说，需要镶嵌到某种认知格式或世界观中。

一张反映瞬间记忆的快照，如何变成一个长时记忆的对象？在此转变过程中，一定会有某种世界观或认知结构参与进来，体现在外观上就是某种风格化的东西。我们这个展览很有意思。你会看到很多照片，由于试图进入艺术博物馆，试图成为长时记忆，从而带有某种风格化的视觉结构。很容易看出，不少照片都有新闻摄影、主题创作的腔调。但是这

些风格、套路和腔调，又和展厅里的那些完全私人化的即时快照形成了冲突。在这个展览空间中，带有强烈风格的照片，被另外一些缺乏风格的照片稀释中和；但与此同时，那些更私人化的照片，又被其他带有风格的照片所改变，从私人化的短时记忆转变成某种公共的、可以长期保存的展品。在这个展览空间中出现了某种相互矛盾的张力，相互冲突、相互抵消，构成了无法宁定下来的观看经验，促使观看者对所观看到的东西进行反省。

我们今天所处的时代，可以说是一个图像化的时代。在此之前，比如说在一个以绘画雕塑为主导的时代里，一般能够留下的图像都是长时记忆的图像，是一些经典的作品和形象。与此不同，在图像化时代，短时记忆的图像大量出现和传播，比如说网络上此起彼伏、自说自话的自媒体。川流不息的图像构成了我们的世界。注意到这个现象的艺术家，比如说徐冰，利用监控录像剪辑而成《蜻蜓之眼》。监控摄像头不间断地记录着我们的生活，但一般人不会专门去看，除非有人犯罪了才调出来检查。这些不被大家观看的图像，突然之间变成了美术馆中展出的作品，从而揭示出我们的私人生活已被完全图像化、随时可能进入公共传播领域的事实。在我看来，“窗口 2020——疫情时期图像档案展”本身非常像是一件宏大的作品，不是其中某一件作品，而整个展览是一件艺术作品。

图像化时代的特点，是大量私人化、短时记忆的图像得以四处流传，但它们能不能被记住却是另外一回事儿。这个展览空间，不是一个档案馆或历

史博物馆的空间，而是一个当代艺术空间，它提供了一个当下的场域，让介于长时记忆和短时记忆、介于风格化和非风格化的图像形成了一个可供观看的整体。大千世界川流不息，你把其中的视觉片段提取出来，就形成了一个永不停息的万花筒。不断地发生，不断地记录，又不断地发生，没有任何人可以穷尽所有的视觉信息，旧的画面还没有看完，新的画面又产生了，这是一个观看的悖论。但是这个展览似乎又完成了这项工作，它借助一个非常特殊的历史时期，一个大家形成了共同记忆的时期，把无穷无尽的图像固定下来变成一个大家可以静态观看的总体性作品。同时，它又没有固化为历史档案。大家来这个展厅时一定会有跟我类似的感受，这个感受连着比较深的理论问题，这里且开个头。△

（陈岸瑛 清华大学美术学院副教授）



2 / 汤苑青《疫情下的婚纱照》拍摄时间：2020 年 3 月 19 日 地点：上海

后疫情时代的博物馆策展

葛秀支

一、疫情给博物馆带来的冲击

2020 年，对于全人类来说，必将是一个难以忘记的年份。从某种程度上来说，全球化并没有达到将地球村连在一起，但是病毒做到了，它把全人类牢牢地扣在一起。疫情期间，我们只能待在家中，面面相觑，被时间淹没。经济停滞，街道冷清，商场关门停止营业，航班、铁路停运，博物馆关门等，全社会被按下暂停键，犹如到了至暗时刻。

当我们回顾历史的时候，不难发现，瘟疫一直扰乱社会生活秩序，威胁着人类的生命安全，如天花、黑死病、西班牙流感、肺结核、霍乱、疟疾、埃博拉、SARS、新冠病毒，等等，带给人们无尽的恐慌、痛苦和毁灭。每次传染病流行都与文明进程有着密切的关系，医疗体系不断地更新换代，新的疫苗也在不断地被研发出来，有力地保护着人类脆弱的生命。

著名学者威廉·麦克尼尔，在其著作《瘟疫与人》中讲述到：“更加全面深入地认识人类在自然平衡中不断变动的地位，理应成为我们诠释历史的组成部分。”国际众多博物馆因疫情在不同程度上都受到了不小的影响。近日国际博物馆协会发布一则报告显示，全球十分之一的博物馆面临着永久关闭的风险，靠门票和捐赠营业的美国博物馆则更是雪上加霜，步履维艰，多达 25% 的博物馆可能会在危机中永久闭馆¹。比如现代艺术博

物馆（MoMA）取消了博物馆的 60 个职位等，当 MoMA 重开时，员工将减少 17%，运营预算从 1.8 亿美元降低至 1.35 亿美元。除此之外，艺术博览会、国际各大双年展等都在承受着考验，根据疫情控制的效果，不断地往后延期，具体何时开放还未知。

二、疫情期间的博物馆展览

5 月 18 日在南京博物院主办的“国际博物馆日”中国主会场活动上，国家文物局局长刘玉珠在报告中列举了 2019 年博物馆的相关数字：2019 年全国博物馆（包括公立和民营）共举办展览 2.86 万个²，教育活动 33.46 万场，参观人数达 12.27 亿人次。然而因疫情的影响，国办发明电〔2020〕16 号文件也明确提出：“各类展览及会展等暂不开展。”国际上也是鲜少有博物馆对外开放，参观量更是门可罗雀。全球公共卫生危机迫使人们重思博物馆的运营宣传模式，如何最大限度使用好博物馆的优秀资源，改变人们对待博物馆大型制作以及人气展览的态度。与去年这些耀眼的数字相比，今年的博物馆参观量则从另外一个方面体现。疫情凸显了新媒体平台的重要性，全世界的博物馆、美术馆都在借助新媒体工具进行宣传。近日，国家文物局发布了 6 期展览内容，包含了超过 300 个网上展览。从 2 月 11 日开始，140 余家国内及海外文博机构利用数字资源推出“云展览”。例如“云游敦煌”、“云游故宫”和“云探国宝”等，全网总浏览量超过 4.3

亿。互联网技术不断给博物馆注入新活力，同时也不断在拓展博物馆的功能和边界。

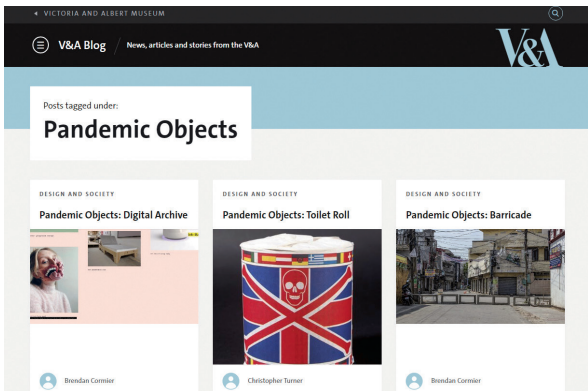
“云展”的迅速蔓延，十分火爆，但这样也能看出问题。“云展”虽然突破了以实体形式存在的博物馆看展模式，杜绝了人员聚集带来的交叉感染风险，满足了疫情期间广大群众的精神文化需求，但博物馆与大众之间的“墙”还存在，线上展览无法代替现场看展带来的真实感受。

目前来看，国内博物馆推出的线上展览，绝大部分是将原来计划内的线下实体展览数字化，相对来说，是比较局限地再现。“其实线上展览的本意，也应该是博物馆数字化建设把握的原则，就是线上展览必须要输出知识和创意”³。国际上有几家做的不错的博物馆，疫情期间，同样是“线上展览”凸显出了他们强大的研究实力。

例如，英国维多利亚和阿尔伯特美术馆（V&A）在网上发起了“新冠肺炎中的物品（Pandemic Objects）”⁴，以疫情之下的生活中的平凡小物件，探讨新冠病毒如何影响并重组我们的日常生活方式。“这场流行病以一种奇怪的方式将那些我们从未在意过的物品带到了我们眼前”，展览第一部分策展人柯鹿鸣（Brendan Cormier）说到。这个展览就是将目光锁定因疫情而被赋予了非凡含义的寻常之物上，正式推出进行时的“新冠肺炎的物品”项目。这个展览共有 5+N 个部分组成，每个部分由一名策展人负责。目前活动还在进行中，并且越来越多的人正在参与进来。目前形成了五个较为清晰的单元。第一单元是“自制标志征集令（Home-Made Signs）”。博物馆向全社会征集“疫情隔离期的自制标志”，征集到的作品一一经过博物馆评审委员会的评选，并选出哪些作品可以进入到 V&A 博物馆作永久收藏。图像能够成为具有历

³ 刘健：《对博物馆数字化建设中几个常见说法的质疑和解惑》，文博圈，2017-03-21
⁴ www.vam.ac.uk/blog/tag/pandemic-objects

史意义的档案，这意味着什么？博物馆以视觉档案的形式保存了禁足期间人们丰富的生活图景。第二单元是“谷歌街景”（Google Street View），探讨如何在不离开椅子的情况下与世界相遇，发现虚拟旅行的乐趣。第三单元是“在线视频”（Streaming Services），策展人克里斯蒂安·沃尔辛（Kristian Volsing）认为视频播放平台利用大数据分析，一步步引导和定义我们的观看内容和方式，我们所得信息是被过滤后的，而非第一手资料，这个单元主要是在探讨隔离期的娱乐方式，会对后疫情时代娱乐行业带来怎样的影响。第四单元是“面粉与酵母”（Flour and Yeast）。策展人凯瑟琳·弗拉德（Catherine Flood）解释了题目的意义。她认为，在疫情期间，面粉在超市中被抢售一空，成为稀有之物。疫情隔离期间，更多的人在家自学了烘焙，并在社交平台上展示，这些图片背后的信息无不向大家表明，首先，我是在家工作，有一份工作。其次，我有充裕的时间来做这件事情。但另一方面则显示，那些在前线抗疫的工作人员却无法做到“烤面包”这件平时稀松平常的事，面包从平常之物变成了稀有，身份开始转变。当司空见惯之物变得稀缺，势必加剧了人们的恐慌情绪。这些原因都让我们重新思考食物的生产与消费问题。第五单元是“丁腈橡胶手套”（The Nitrile Glove）。在博物馆工



1 / 英国维多利亚和阿尔伯特美术馆（V&A）官网“新冠肺炎中的物品”项目



2/“窗口 2020——疫情时期图像档案展”海报



3/“窗口 2020”展厅



4/《琴台琴》表演现场



作环境中，尤其是对在做与藏品、做布（撤）展的相关工作人员来说，佩戴口罩是必须的事情，这样可以有效避免藏品受到体液腐蚀，从而起到保护藏品的作用。疫情期间，各地医护资源都非常紧缺，众多博物馆都将原有的橡胶手套捐献给了抗疫前线。手套的这种双向保护的重要作用在这场瘟疫中得以显现。

中国第一家根据疫情策划的“窗口 2020 疫情时期图像档案展”近日在清华大学艺术博物馆开幕。展览由清华大学艺术博物馆副馆长苏丹总策划。本次作品征集活动有两个核心概念：其一是“窗口”，其二是“档案”。征集疫情期间，在家隔离的人们拍的有关“窗口”的作品。“窗口”是限定，“档案”是根本，对一个活动而言，限定极为重要。展览共分为“空间的窗口”、“相识的界面”、“探寻的通道”、“展示和表达的舞台”四类主题进行展出。苏丹阐释了这四个主题的意义。1.“空间的窗口”是指建筑意义上窗口。门户受到限制的时候，窗依然是自由的窗，一如既往地采光，一如既往地通风，一如既往地成为人们与户外景观交流的一个界面、一个

通道。2.“相识的界面”是指对于禁足在家的人，“窗口”是接收信息、相互观望、彼此鼓励的重要途径之一。3.“探寻的通道”是指旁观者驻足外部环境捕捉到的动像，也可以是身处空间的在场者摄取到的镜头。4.“展示和表达的舞台”是指自媒体盛行的当今社会，我们会将各种各样的个体表达喻为“窗口”。征集令发出后的两周内即获得世界广泛响应，作品既有来自知名艺术家和新闻记者的，也有普通民众的，后者分量足足占了 75%。展览的第二轮网络评审环节，短短 72 小时之内，投票量高达 33.36 万张，点击量高达 94.67 万次。这次征集活动最终经过三轮评审，选出 200 余件影像作品展出，并将征集到的 5000 余件作品收藏。清华大学艺术博物馆原则上并不是全方位档案收藏和新闻机构，不具备直接参与社会事件的媒体职能和宣传平台。因此，艺术博物馆在特殊事件中扮演怎样的角色，很大程度上取决于它的视角和观点。此外，疫情期间，清华大学艺术博物馆邀请中国著名音乐人张荐先生，在博物馆原有的展览“瓦尔特·博萨德与罗伯特·卡帕在中国摄影展”展厅内做了一场音

乐表演《琴台琴》。展览中有一部分作品是拍的“武汉会战”前后的场景。这场表演的有趣之处在于，与往日熙熙攘攘的展厅相比，现在只有音乐家一人，音乐家的听众由原来在现场的人变成了作品中的那些已经化为尘埃的人物。但历史有时候就是这样巧合，同样是武汉，同样是封城，摄影师镜头中的武汉，生死存亡就在片刻，而现在疫情中的武汉更是在病毒风暴中心，与时间赛跑，与生命赛跑。音乐家通过表演，使得这两件不同时间发生的事情联系了起来，向那些用生命捍卫武汉的战士致敬。

与上文两家博物馆根据疫情策划相关展览相比，法国蓬皮杜现代艺术博物馆是把自己的官网变成了一个内容密集的网站，尤为值得注意的是，它推出了免费的电子游戏“Prisme7：在游戏中与艺术家相遇”。这款游戏主要为想要了解现当代艺术的青少年打造，寓教于乐。玩家可以在虚拟世界的光线和色彩中穿梭时探索蓬皮杜艺术中心的 40 款标志性藏品，如安迪·沃霍尔、彼埃·蒙德里安等，并允许玩家通过手机和电脑免费访问相关的播客和教育内容。

同时，法国 14 家市立博物馆组成的巴黎博物馆网络，在社交媒体平台上进行相关征集和测试活动，吸引了观众大量的关注。“我们的使命是让艺术尽可能地触手可及，采用并适应数字工具。也许是我们不再区别看待虚拟和实体的时候了，而是结合它们”⁵，蓬皮杜艺术中心交流及数字部门主管阿涅斯·贝奈叶（Agnès Benayer）说道。

三、后疫情时代博物馆的策展

疫情终将会有结束的那一天。我们每个人都会在思考，疫情后的世界会不会是另外一个样子？法国哲学家和社会学家布鲁诺·拉图尔认为：“不要‘浪费一次危机’——是时候好好总结我们的所作所为，宛如时代正在发出这一邀请。”美国策展人艾莉森·金格尔斯（Alison M. Gingeras）与临床心理学家贾米森·韦伯斯特（Jamieson Webster）在艺术论坛（Artforum）探讨过瘟疫期间的精神分析。韦伯斯特认为精神分析是个体的、私人的且

5 艺术新闻中文版 5 月 8 日

史诗、崇高感、现代性与士人的理想 ——《流民图》与《走出巴颜喀拉》的分析与比较

李 颀

2019年9月6日下午清华大学艺术博物馆举行的“李伯安捐赠作品展”研讨会上，中国美术馆展览部主任裔萼女士提出一个观点。她认为蒋兆和先生的《流民图》和李伯安先生的《走出巴颜喀拉》，分别是20世纪上下两个半期中国画最重要的两件史诗性水墨人物作品。我认同她的观点，并把这两件作品放在一起分析和比较，认为它们共同具有以下四个特征：史诗、崇高感、现代性和士人的理想。

一、史诗

史诗原来是指为民间传说或歌颂英雄功绩的长篇叙事诗，具有凝聚、建构民族认同的作用。20世纪中国绘画中的史诗性作品指的是拥有宏大结构，以叙事性内容为依托，强调精神性的探索，建构现代民族认同和对未来展现希望的作品。

蒋兆和先生创作于1943年的水墨人物长卷《流民图》，高2米，长27米，描绘了一百多位中国在二战中背井离乡的农民、工人、知识分子、老人、妇女、儿童等深受战争灾难之苦的人物群象。陈丹青先生不止一次撰文盛赞《流民图》的艺术价值，称其具有强烈的人道主义精神和悲天悯人的情怀，其艺术水准，在“1943年前后，中国现代美术尚在牙牙学语，竟有《流民图》画出来，独在众人之上，简直是奇迹”¹。他称这件作品为“20世纪中国最伟大的人物画”²。

1 2018年4月22日东方头条网文章《陈丹青：蒋兆和巨作〈流民图〉，几乎被历史忘记，差点被销毁》

2 2014年12月29日《中国文化报》文章《陈丹青：永垂不朽的〈流民图〉》

一是金字塔情景，政府制定有利于富人的政策，这将导致加剧不平等、贫困和暴力。场景二是“利维坦”（Leviathan）场景，即政府扩大权力，利用它们来实现社会目标和集体利益。第三个是乡村情景，无效和不可持续的国家应对措施导致了碎片化和当地的脆弱性⁷。

作为博物馆，我们存在的历史意识，以及关于疫情的集体性记忆如何呈现？博物馆应对突发公共事件的应变能力，类似V&A，清华大学艺术博物馆此次发起的活动。在未来如何处理人类历史上从来没有经历过的档案过量、资料过量的状态？何以成为博物馆性质的展览与档案收藏？

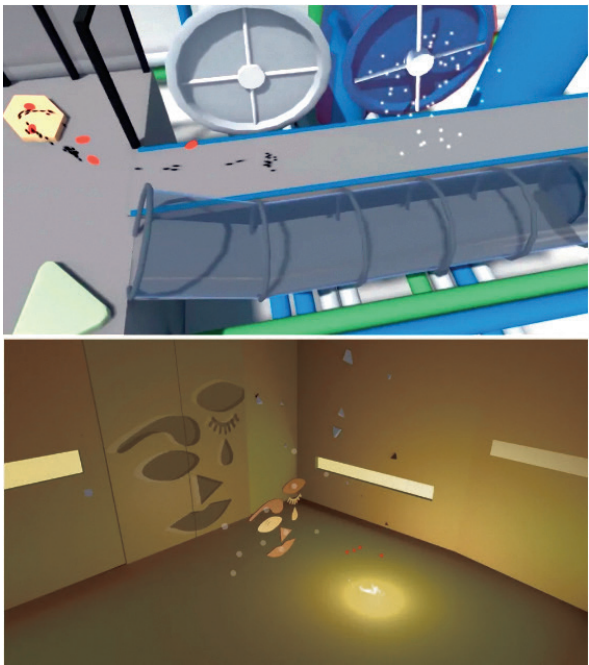
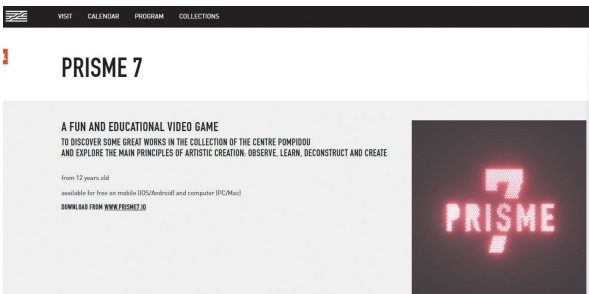
艺术总是做出自己特独特的回应。“一旦危机平息，艺术将比以往任何时候更能治愈灵魂”。当我们回首艺术史的时候，发现那些灿若星辰的作品，也大部分与瘟疫、疾病相关，它们有着非同寻常的政治、历史、社会和文献意义。每一次社会重大事件，又似乎在引导艺术做一次本体语言的改革。艺术史的问题总是在追问艺术是什么——“艺术追寻自己身份的问题”⁸，当这一任务完成时，正如丹托所说，“艺术”（“艺术史”）便终结了。

博物馆需要在后疫情时代重新定义艺术的作用和价值，探讨如何建立以分享知识、创意为基础的文化艺术经济，策划拓展我们对文化艺术认知边界的新型展览。△

（葛秀支 清华大学艺术博物馆学术助理）

7 艺术新闻中文版 5月8日

8 Arthur Danto, The End of Art, p.110.



5 / 法国蓬皮杜现代艺术博物馆“Prisme7”项目以及游戏页面。

连续的工作，它将一个人的生活放置于十字路口的位置，首先是人格，然后才是社会。目前隔离所带来的孤独感、分离感似乎是无法忍受的，瘟疫中的人是无法践行英雄主义精神的。瘟疫沿着社会的裂缝行进，暴露我们的弱点和失败，暴露身份的脆弱，暴露我们作为群体的脆弱⁶。

蛇形美术馆艺术总监汉斯·乌尔里希·奥布里斯特（Hans Ulrich Obrist）在一篇文章中讲到，“如果新型冠状病毒持续一年以上，世界将会发生三个场景，这三个问题都始于大规模的失业。情景

6 同上



经典赏析

65

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM



1/《流民图》（局部） 200×2700 厘米，水墨、宣纸，1941—1943，蒋兆和



作品带来“令人震撼”的效果。

中国古代传统艺术中缺乏对崇高感的表现，传统水墨艺术主要追求的是“雅”，尽管在山水或书法艺术中有表现雄奇峻拔、高山仰止的风格，但是缺乏崇高感。因为艺术中的崇高感来自于对“人的价值”、“人的尊严”的理解和尊重，这是一种现代价值观念。蒋兆和先生和李伯安先生，皆以羸弱之躯而营造出具有“崇高感”的艺术作品。

三、现代性

德国哲学家哈贝马斯指出：“人的现代观随着信念的不同而发生了变化。此信念由科学促成，它相信知识无限进步、社会和改良无限发展。”《流民图》对现实主义方法运用得非常纯熟，并在当时其艺术水准“独在众人之上”。现实主义在西方美术史和中国美术史上都占据着极为重要的位置。透视法，作为现实主义重要的方法，在艺术史上具有极其重要的意义。它代表了科学、理性、反思和批判的精神。蒋兆和先生的《流民图》将透视法、写实的造型和传统水墨的表现形式最好地结合在了一起。20 世纪下半期，随着西方现代主义和后现代主义各种艺术思潮涌入国内，国内的艺术也呈现出更加多元化的格局。李伯安先生在《走出巴颜喀拉》中对现实主义、表现主义、浪漫主义、超现实主义、抽象艺术等诸多现代主义的艺术风格皆有所借鉴和表现，并将其与传统水墨的大写意



2/《走出巴颜喀拉》之七《歇息》

风格 and 传统线描风格进行了融合，呈现出一种开放性的艺术语言体系，具有更为开阔的视野（我在另一篇文章《开放性的视野——〈走出巴颜喀拉〉对现实主义、浪漫主义、表现主义、抽象艺术、超现实主义和传统线描的借鉴》有更为详细的介绍）。

四、士人的理想

孔子说，“士志于道”，士（读书人）应该立志追求真理。

曾子说：“士不可不弘毅，任重道远。”读书人不可不志向远大，意志坚强，因为他肩负重任，路途遥远。

蒋兆和先生的《流民图》和李伯安先生的《走出巴颜喀拉》皆怀有浓重的家国情怀，体现了传统文化中最重要价值观念：“士人的理想”。对于他们，艺术不是娱乐休闲之物，而是“文以载道”，寄托了他们“忧国忧民”的文化理想。20 世纪初期，留学归来的这批艺术家，徐悲鸿、林风眠、蒋兆和、刘海粟、常书鸿、庞薰琴等，他们共同推进了中国文化的现代转型，他们也都延续着传统文化的核心：士人的理想。

如果说作品中的“现代性”（对现代主义各种艺术风格的借鉴）意味着《流民图》和《走出巴颜喀拉》对现代主义的学习，那么“士人的理想”则是蒋兆和和李伯安理解、继承、坚持传统文化最重要的方式。

有的学者专家曾对蒋兆和先生的《流民图》创作的背景提出过异议，认为作品当时创作于敌占区，蒋

兆和先生接受过日伪汉奸的大笔资助，这幅作品的创作动机有问题。但我个人认为，赞助并不决定作品的性质。《走出巴颜喀拉》在 20 世纪 90 年代也曾接受过日本企业家的资助和定件要求。但现代艺术追求的是“真”，而艺术中“真”是无法伪装的。在艺术中采取功利主义、投机取巧的方法，缺乏使命感和远大抱负的艺术家，仅靠技术是绝不可能创作出这样震撼人心的作品。《流民图》和《走出巴颜喀拉》双峰并峙，共同构成了 20 世纪中国人物画史上两件重要的史诗性水墨人物长卷。这两件作品都呈现出“不自卑、不仇恨、生生不息的生命力量”。

《流民图》唯一的一次 1959 年在苏联展出时，苏联的艺术家将蒋兆和先生称之为“东方的伦勃朗”。《走出巴颜喀拉》也曾有数次获得赴美国、意大利、俄罗斯的展出机会，但因各种原因遗憾地错过了。中央美术学院院长范迪安先生认为：“我相信，李伯安的大画展示在世界任何一个博物馆、美术馆的宽敞空间里，都不会逊色。相反，它会引起所有人视觉的兴奋和精神的共鸣。”如果以后这两幅作品能够有机会在世界不同的地方展出，一定会获得更多的赞誉和认同。

2019 年 9 月 11 日夜李飒于罗马湖畔□

（李飒 北京服装学院 副教授）

64

清华大学 艺术博物馆 馆刊 · 2020 年第 2 期 · 总第 16 期



经典赏析

67

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

清华大学艺术博物馆藏王一亭《荷花》和《花卉鹤》解读

王忠民

王一亭（1867—1938），名震，字一亭，又号梅馆主、海云楼主、白龙山人，祖籍浙江吴兴（今湖州），出生于南汇县（时属江苏省，今属上海市）周浦镇，海上画派一位重要的代表，与吴昌硕合称双璧。王一亭是近现代颇富传奇色彩的人物，集多重身份于一身，有买办、实业家、慈善家、社会活动家、中外文化交流使者、书画家、佛教居士等各种身份，早年投身实业，热心慈善，热心于政治活动，是辛亥革命的重要参与者与见证者。二次革命后，淡出政治活动，与吴昌硕交往密切并建立了深厚的友谊。所作意笔人物、山水、花鸟，气势磅礴而浑厚。尤以泼墨大写花鸟著称于世，从任伯年到吴昌硕一路下来，集两家长处于一身，颇具自己的面貌，清华大学艺术博物馆馆藏的写意花鸟，《荷花》和《花卉鹤》这两幅中堂正是典型的代表。

王一亭与吴昌硕都和任伯年有缘：王一亭是任伯年的弟子，而吴昌硕与任伯年的关系，据吴氏自云在“师友之间”（甲寅七月吴昌硕题画）。吴昌硕在同一题画时说：“一亭，余友也；先生在师友之间也，道所在而缘亦随之。”揭示了“吴王之缘”所系之“道”的基础。也许更为重要的是，王一亭“没有一般富豪那种颐指气使的脾性和贪得无厌的欲望”。（王中秀编著《王一亭年谱长编》第132页），从王中秀先生这段话中，为我们解读王一亭的这两幅画提供了一条清晰的脉络。

本文就这两幅画的艺术特色，试做一解读。

关于《荷花》：从落款年代上看，此画成于丁巳六月，时民国六年，公元1917年，王一亭50岁时

所作。从经营位置上看，尚未摆脱任伯年的影子，画幅中几片大的泼墨荷叶、花苞为主，左下角一花一叶为宾，聚中有散，散中有聚。画中三对鸳鸯，两对藏于荷叶下面，沿袭了任伯年画花鸟时“藏”的艺术手法，这个手法符合东方人含蓄内敛的审美情趣。另外两只飞起的鸳鸯，使得整幅画在经营上显得动中有静，生动活泼。从造形来看，荷花与鸳鸯比任伯年更加简括，已偏大写意一路了。从笔墨上来看，用笔比任氏更加泼辣豪放，在笔墨的厚重上显然更靠近吴昌硕的风格。而落款则全是吴昌硕一路风格了。尤其要注意的是，荷叶中间的那朵白荷花，和荷叶中似不经意留出的几点空白，正是画家匠心之处，为的是透气以及有虚实关系。这幅作品是研究王一亭融合任氏和吴氏画法的一件重要作品，画这幅作品时王一亭时年50岁，而吴昌硕移居上海北山西路吉庆里也有四年。这期间，常与吴昌硕往来，讨论书画，仅从史料中截取两段，便可以看出二人的密切关系：

“1916年4月12日，偕吴昌硕访郑孝胥，吴氏求郑氏书玄菴副草及题《读书楼》封面，并代沈石友求题《研林六逸图》卷。”

《郑孝胥日记》同日条：“王一亭、吴昌硕来，昌硕求书玄菴副草及《读书楼》封面，又为常熟沈石友求题《研林六逸图》卷。”

丙辰四月杪，与吴昌硕共读藏画，检阅贞画盲人图，觉其意足神完，洵足取法，乃属题之。吴昌硕题贞《盲人图》：“盲人倘能骑瞎马，目纵矇矓心洒洒。盲于目者心瞭然，毕竟盲这胜暗哑。哑者盲者忽大小，



1 / 王一亭 花卉鹤图 177 厘米 x 93 厘米 2 / 王一亭 荷花图 178 厘米 x 95 厘米

世有聋者塞其窍。不闻海立山且崩，时听甘言颂寿徵。寿与不寿何所凭，不若三寿图（？）作朋，无端江头一哭逢着杜少陵。丙辰四月杪读闵孝子画，意足神完，一亭老兄索戏题，吴昌硕年七十有三。”（王中秀《王一亭年谱长编》第153-154页）落款诗句里“湖名只合占鸳鸯”一句，更是说明了吴氏奔放一路的大写意风格更符合王一亭的个性。

关于《花卉鹤》，落款中时为甲子孟夏，即民国13年，公元1924年，王一亭时年57岁。从此幅作品看，丹顶鹤、松树、石头已几乎无任伯年的影子，完全是阔笔写意一路，除牡丹还有一点点任伯年的影子存在。从笔墨上看，虽是吴昌硕一路，但也幻化出王一亭厚重中带松灵的笔墨风格，应是有意避开了“老夫画气不画形”吴氏的典型特点，从而有了自己的面貌。从经营位置上来看，丹顶鹤作为主体，位于画幅中上方，立于下方横的一块石头上，再辅以纵势的松树、石头和牡丹，地坡为横势，使得整幅画面纵横分明，简洁明快。值得注意的是，鹤的背部为白，和上面松树干与枝形成的空白，与下方鹤脚形成的空白不均等，使得画面既松透又别具一格，这是画家的巧思所在。松、鹤、牡丹是大众喜闻乐见的题材，从落款的大富贵亦

寿考，也可以看出画家的创作意图。从这幅作品来看，王一亭十分善于学习任、吴两家的长处，并结合自己的性格特点，集众长于一身。从下一段王个簃的叙述中可以得到佐证。“王一亭先生是昌硕先生家里的常客。他对昌硕先生十分尊重，经常来看昌硕先生作画，或者相互谈诗。时间长了，我们之间的关系愈来愈融洽。昌硕先生辞世后，我们仍保持着密切的联系。我经常去看望他，有时他派车子来接我，前后有两年多时间。我们成了莫逆之交。一亭先生习惯于每天早上作画，我有时看他作画，有时我们纵谈艺事，推敲诗文。我认识他时，他已经是一个艺术上很有名气的画家了，但是他仍是那样虚怀若谷，待人诚恳。他师事任伯年，对昌硕先生画风也有所吸取。人物、花卉、翎毛、山水无所不能，偶作诗文，亦清新隽逸。他画的佛像、仙鹤、笔墨雄健。”（王个簃《王个簃随想录》第73-74页）。

对王一亭艺术的评价，吴昌硕在《白龙山人传》中，说得更为鲜明，“……其书画用笔雄厚，醇茂之处，更寓虚灵，天池、复堂不过是也。每至兴酣时下笔，瑟瑟有声，若惊风之扫落叶，转瞬即成，作巨幛尤能见其磅礴气概。……暇即书画，布置结构，似不甚思索者而天然高雅，盎然于缣素间。世有以商目山人，其人乃失之乎识山人矣！余与交最密，故知之最稔，是为其概略。辛酉嘉平月安吉吴昌硕识于禅鹭轩”。（吴昌硕《白龙山人传》）

在王一亭大量此类画作中，这两幅画就是一个缩影，从《荷花》中可以明晰地看出，从任伯年到吴昌硕风格的融合与过渡，而《花卉鹤》又呈现出融合任、吴风格之后，画家本身成熟的风格，从两张画的解析上看，能明显地看出其绘画风格的演变历程。□

（王忠民 中国艺术研究院博士）

66

清华大学艺术博物馆 馆刊 · 2020 年第 2 期 · 总第 16 期



经典赏析

69

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

无意于佳乃佳——苏轼《黄州寒食帖》

赵鹏辉

苏轼（1037—1101），字子瞻，初字和仲，号东坡居士，四川眉山人，嘉佑年间进士，官至礼部尚书。一生宦海浮沉，经历了宋仁宗、英宗、神宗、哲宗、徽宗五位皇帝的统治时期，著有《东坡七集》《东坡易传》《东坡乐府》等。苏轼是千古奇才，博闻强识，爱好广泛，多才多艺，在文学、书法、绘画上都取得了非凡的成就。与其文学一样，苏轼的书法也具有开创性，他是开宗立派的大家，是宋代“尚意”书风的领军者。《黄州寒食帖》是苏轼的代表作，被誉为“天下第三行书”。本文从创作背景、艺术特征来论述《黄州寒食帖》。

创作背景：

刘熙载《艺概》说：“书，如也。如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已。”“字如其人”历来被学者所重视，真正要理解一个人的书法，必须要对他的人品、学问、志向等有全面的了解。书法是心性的表达，内化于心，外化于形。此理不仅适应于书法，大抵其他的艺术也是如此。孟子说：“颂其诗，读其书，不知其人可乎？”艺术作品的背后隐藏着“人”的存在，因此我们本着“知人论世”的传统，在讨论艺术作品时首

先要知其人，而后论其艺。

苏轼的一生坎坷，受尽艰苦，在逆境中得以超脱，不阿谀奉承，磊落光明。22岁进士及第，一举成名，被天下人所知。欧阳修说：“他日文章必独步天下。”杨万里说：“读轼书，不觉汗出。快哉！快哉！老夫当避路，放他出一头地也。可喜，可喜！”王安石评价苏轼时说：“不知更几百年，方有如此人物。”苏轼的文章气局开阔，豪放纵逸，恣肆汪洋，为人所称颂。然而他的仕途未如其文章一样光芒璀璨，却是异常坎坷，一贬再贬，苏轼在其《自题金山画像》说“心似已灰之木，身如不系之舟。问汝平生功业，黄州惠州儋州”。最远贬到了海南的儋州，尽管才气过人，可惜苏轼不善奉迎，卷入党争，总是不得志，远大抱负无法施展。尽管越贬越远，但名气却越来越大，在经历了无数的坎坷中，仍然能够镇定自若，从容面对，豁达开朗，不以物喜，不以己悲。政治上很难有所作为，艺术上却打开了一扇明亮的窗户。《前赤壁赋》《后赤壁赋》《念奴娇·赤壁怀古》《水调歌头·明月几时有》等千古名篇正是在逆境中所写的。传世名作《黄州寒食帖》（横34.2厘米，纵18.9厘米，现藏台北故宫博物院）是苏轼在被贬黄

州时，有感而发，触景生情而书写的。

元丰二年（1079），苏轼调任湖州知州。上任后，向宋神宗上呈《湖州谢上表》，其中有“知其愚不时时，难以追陪新进，察其老不生事，或能牧养小民”等语言，略发牢骚，不满时政。加之与友朋之间的唱和中出现“聒耳如蝤蛴”“遂欲掩两耳”等诗句。被御史中丞李定及御史舒宣、何正臣等人以“指斥乘舆”“包藏祸心”之名将其逮捕入狱，史称“乌台诗案”。在王安石等人的极力斡旋下，苏轼在关了4个多月后被放出狱，并被贬至黄州，担任团练副使。地位一落千丈，初到黄州人生地不熟，寄居于定惠院僧舍，后来家眷一来，经济拮据，全家迁居到临皋亭，食不果腹，在朋友的帮助下，领取了城东的一块荒地，称为“东坡”。苏轼带领家眷开垦荒地，自力更生，日子才勉强维持。1082年的寒食节，风雨交加，禁火寒食，苏轼不免心情悲伤，回首往事，感慨万千，于是拿起毛笔，一挥而就，创作了《黄州寒食帖》。此帖由两首诗组成，未加雕琢，一气呵成。

一曰：“自我来黄州，已过三寒食。年年欲惜春，春去不容惜。今年又苦雨，两月秋萧瑟。卧闻海棠花，泥污燕支雪。暗中偷负去，夜半真有力。何殊病少年，病起须已白。”

二曰：“春江欲入户，雨势未不已。小屋如渔舟，蒙蒙水云里。空庖煮寒菜，破灶烧湿苇。那知是寒食，但见乌衔纸。君门深九重，坟墓在万里。也拟哭途穷，死灰吹不起。”

第一首诗概述了自己来到黄州不知不觉已过三年，时光匆匆，春天尤其短暂，稍纵即逝，寒食节，苦雨连降，仿佛如秋天般的萧瑟，雨打海棠，花瓣似雪凋落在污泥中，雨中的海棠如同一位患病的少年，病愈时双鬓早已斑白。苏轼以海棠自喻，经历了风吹雨打之后，黯然老去，悲凉之情油然而生，让人神伤。第二首诗则进一步阐发其所思所想。春江暴涨，雨势极其凶猛，小屋宛如一叶渔舟，被濛濛水云所笼罩。厨房空空，只能煮着寒菜，燃烧着潮湿的芦苇，只见乌鸦衔来烧剩的纸币，朝廷的官门如同在九重天上，难

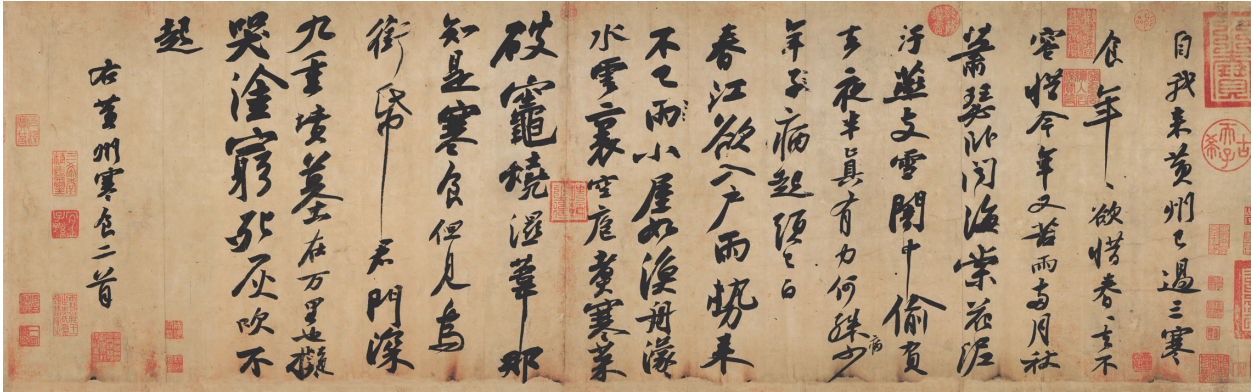
以归去，祖上的坟茔相隔万里，无法吊祭。只想学院籍穷途痛哭，心思似死灰，无法再燃烧。环境如此恶劣，物资匮乏，报国无门，苏轼极度郁闷压抑，无法排解，只能借助诗和书法来抒发哀愁。

书法是写心达意的一门艺术，文词内容的选择非常重要。王羲之《兰亭序》和颜真卿《祭侄文稿》书写的内容皆是自己创作的文章，感情真挚，文书俱佳，千古流传。《黄州寒食帖》继承了这一传统，以两首自作诗为书写内容，随着情绪的愈加悲愤，字形、章法也随之波澜起伏，我手写我诗，我书写我意，尽情挥洒，自由自在地表达内心压抑不平的情感。苏轼的这两首诗充满了悲伤、抑郁、无奈之情，从某种程度来说，这就决定了以其为书写载体时，沉郁顿挫会成为主旋律，观此帖点画厚重，墨黑如漆，布局抑扬顿挫，深深切合了主题。

艺术特征：

探讨书法的艺术特征，一般可以从三个方面来着手：笔墨、结体、章法。首先，从笔墨来说，《黄州寒食帖》的用笔以中锋为主，兼有侧锋，点画浑厚苍劲，力透纸背。苏轼采用三指执笔法，握笔低且斜执笔。陈师道曰：“苏黄两公皆喜书，不能悬手。逸少非好鹅，效其腕颈耳，正谓悬手转腕。而苏公论书，以手抵案，使腕不动为法，此其异也。”苏轼独辟蹊径，执笔与常人不同，以手抵案，手指动，而腕不动。黄庭坚《跋东坡〈水陆赞〉》说：“或云东坡作戈笔多成病笔，又腕著而笔卧，故左秀而右枯。”从黄氏的记载来看，苏轼习惯于卧笔书写，笔与纸的接触面宽，摩擦力大，点画苍茫厚重，带有侧锋。米芾《海岳名言》说：“海岳以书学博士召对，上问本朝以书名世者凡数人，海岳各以其人对，曰：‘蔡京不得笔，蔡卞得笔而乏逸韵，蔡襄勒字，沈辽排字，黄庭坚描字，苏轼画字。’”米芾评价书法十分挑剔，以一个“画”字生动形象地概括了苏轼书法的特征，言下之意是指苏轼的书法用笔灵活多变，大胆地运用侧锋。敢于突破窠臼，不惟中锋至上的理念，侧笔直下，进

1 / 宋 苏轼 寒食诗 编本 33.5x170（画心）



68

清华大学 艺术博物馆 馆刊 · 2020年第2期 · 总第16期



经典赏析

71

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺博策划

“云校庆”期间举办“云游清华艺博”系列线上活动

2020年4月26日是清华大学109年校庆。清华艺博在“云校庆”期间精心策划了七场异彩纷呈的线上活动，让身处各地的清华校友和热爱艺术的观众朋友相聚云端，共同为清华祝福。4月17日-26日校庆期间，清华艺博官方微信、微博、官网连续九天发布“云游清华艺博”系列“云校庆”活动信息，三个平台共吸引12万名观众在线关注。其中，“琴台琴”音乐会、“吉祥圣域——藏传佛教绘画与造像艺术展”、“国色馨香季——绘馆藏‘缂丝凤穿牡丹团花’”三场活动，从音乐、展览和公教的不同角度展现艺博线上活动的丰富和精彩。

4月26日“云校庆”当天,从上午10点到下午5点,清华艺博持续进行四场直播最为亮眼:“窗口2020——疫情时期图像档案展”开幕式、“带您走进清华艺博”直播导览、《美在何处:吴冠中艺术创作寻踪》直播讲座,以及“和煦春光中的艺博公共空间雕塑”直播,共吸引了近百万名观众在线收看。



“5·18 国际博物馆日”系列活动

“5·18 国际博物馆日”期间,清华大学艺术博物馆面向清华校内师生预约开放,并精心策划八场线上活动和一场线下活动,包括“云讲座”、“云讲解”、“云朗读”、“云听博物馆”、“学术沙龙”和“人文清华·山西行启动仪式”。这些活动以云端直播、广播和图文音推送的形式,通过在艺直播、一直播、人民网、抖音、快手、b站、百度百家号、京东直播、中央人民广播电台、清华艺博微信、微博、官网等平台进行直播、广播和发布,共吸引50余万名观众在线关注。不仅让更多的清华校内师生和广大社会观众感受到清华艺博精彩的展览和浓厚的学术氛围,同时也响应了“致力于平等的博物馆:多元和包容”的国际博物馆日主题,让来自不同背景的观众参与到博物馆的活动中来,并从展览欣赏和学术讲座中获得艺术的体验和文化的思考。



而转为中锋,线条的质量很高,有篆籀笔意,高古浑穆。苏轼堪称用墨的高手,喜爱用浓墨,赵孟頫评价苏轼的书法,有“黑熊当道,森然可怖”之语。黄庭坚也认为苏轼用墨过丰。李之仪《姑溪居士前集》卷十七说:“东坡每属词,研墨几如糊,方染笔,又握笔近下,而行之迟,然未尝停辍,涣涣如流水。”可见,苏轼研墨如糊,偏好浓墨,十分稠密,墨色乌黑发亮,晶莹剔透,光彩耀人。“浓墨易滞笔,淡墨伤神采。”宋代以前,书家一般偏向于用浓墨,但是墨太浓则容易使笔拘谨,停滞不前。然而苏轼则不然,虽然行笔缓慢,然而未尝停辍,胸有成竹,一往直前,没有丝毫呆滞,故而他的书法笔酣墨饱,墨色如漆,丰厚温润,神采奕奕。

从结体来说,《黄州寒食帖》以宽扁为主。黄庭坚曾以“石压蛤蟆”来调侃苏轼的书法。苏轼之书之所以个性突出,其重点在于结体的宽扁。苏轼说:“大字难于结密而无间,小字难于宽绰而有余。”在实践中,苏轼贯彻了这一要领,在处理字的结构时,苏轼多用并笔,压缩笔画之间的空白,加大空间对比力度,疏密悬殊,疏处可以走马,密则不透风。如“夜”“燕”“寒”“重”“云”“空”“也”等字,通过点画的压缩,使得字形呈扁状。除了偏“扁”之外,“宽”也是苏轼结体的一大特征。通过拉开左右部件的距离,伸展撇捺,拉长横画,拓宽“宀”“冫”“雨”等部首,从而使得字形宽阔,如“穷”“烧”“灶”“雪”“来”等字。“宽扁”是苏轼书法的标志性符号,个性鲜明。然而,并非所有字都具有这个特性,苏轼也有一些较长的字,如“年”“纸”“中”“苇”则使劲伸长竖画,打破了字间的平衡,与宽扁的字有机搭配在一起,长短不一,变化多端,不至于千篇一律。

从章法来说,《黄州寒食帖》的行距大于字距。字形由小到大,点画由细到粗。前面拘谨,后面放开,上面松,下面紧,参差错落,平中见奇。此帖的章法显然是受到情绪的影响,前一首诗心情较为平静,行距略显均匀,整体节奏比较舒缓。后一首诗则感情激动,悲愤苍凉,行距变化显著,大开大合,疏密有别,

字势激越,摆动幅度强烈,节奏跳荡。宗白华认为:“中国的书法,是节奏化的自然,表达着深一层的对生命形象的构思,成为反映生命的艺术。”《黄州寒食帖》的节奏感极强,由舒缓走向激越,情绪越来越亢奋,极大地表现了作者的心性,张力十足,令人震撼。

《黄州寒食帖》历来为书家所推崇。黄庭坚题跋曰:“东坡此诗似李太白,犹恐太白有未到处。此书兼颜鲁公、杨少师、李西台笔意。试使东坡复为之,未必及此。它日东坡或见此书,应笑我于无佛处称尊也。”黄庭坚认为该帖文书俱美,诗文如李白,行云流水,意境深远,而书法有颜真卿、杨凝式、李建中的笔意,当为苏轼的神来之笔,浑然天成,足可称为“神品”。

董其昌题跋曰:“余生平见东坡先生真迹不下三十余卷,必以此为甲观。已摹刻《戏鸿堂帖》中。董其昌观并题。”董其昌所见苏轼真迹众多,但唯独这件作品最出色,是苏轼的巅峰之作。乾隆题跋曰:“东坡书豪宕秀逸。为颜、杨以后一人。此卷乃谪黄州日所书。后有山谷跋。倾倒已极。所谓无意于佳乃佳者。坡论书诗云:‘苟能通其意。常谓不学可。’又云:‘读书万卷始通神。若区区于点画波磔间。求之则失之远矣。’乾隆戊辰清和月上澣八日御识。”乾隆雅好书法,乐于鉴赏前贤名作,对此帖更是倾倒至极,将苏轼定为继颜真卿、杨凝式之后的又一书法大家。《黄州寒食帖》是苏轼的草稿,不是为了创作而创作,其目的不过是记事而已,正是这种超越功利性的书写,才铸就了它的伟大和瑰奇。这也正是苏轼所标榜的“无意于佳乃佳。”

苏轼《评草书》说:“吾书虽不甚佳,然自出新意,不践古人,是一快也。”苏轼论书主张“新意”,反对模仿古人,要写出自我的风貌。他是宋代“尚意”书法的号召者和实践者,以表现自我为旨归,不受法度的束缚,“我书意造本无法,点画信手烦推求”。《黄州寒食帖》是苏轼“尚意”书法的杰出代表,其艺术性无与伦比,乃中华民族的瑰宝。□

(赵鹏辉 荣宝斋出版社)

70

清华大学 艺术博物馆 馆刊·2020年第2期·总第16期



公教活动

云朗读

纪念吴冠中百年诞辰
文章（手稿）朗读系列活动

吴冠中先生诞生 100 周年之际，“美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展”正在清华大学艺术博物馆展出。展览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，包含吴先生优秀作品 111 幅，以及相关的文献、图片、文章、手稿和画具等。清华艺博邀请不同领域的艺术家、学者以及公众，朗读展览中呈现的吴先生手稿以及相关文章，以声音表现与图像叙事相结合的艺术方式，传播和共享吴冠中先生的艺术思想。继国际博物馆日由濮存昕启动“云朗读”之后，第二期由清华大学文科资深教授、清华大学原副校长、美术学院原院长、中国美术家协会原副主席王明旨教授朗读吴冠中手稿文章《情·理之感——探听艺术与科学相呼应》、第三期由吴冠中先生之子吴乙丁朗读他亲自撰写的文章《我的父亲母亲》第二部分《灯下人：怀念母亲》。

云手作

“六一”国际儿童节之际，清华艺博通过视频会议与小朋友和家人们以陶泥再塑馆藏“仿汝釉贯耳瓶”。课堂上首先通过对泥料成分、敲击声音、釉料釉色、烧成温度等方面的解读，利用感官的多维体验，教小朋友们辨别陶与瓷，对陶瓷的概念形成立体的认知。随后，结合艺博陶瓷展厅的“仿成化斗彩婴戏纹盘”、“粉彩鸡纹碗”和“太湖秋操牡丹吸杯”三件藏品阐释了斗彩与

粉彩的制作工艺，共同赏析绘于藏品上生动有趣的纹样。最后，结合视频与在线示范，逐一讲授了拉坯、手捏、泥条盘筑、泥片泥板及捏塑成型的特点与技法。艺博公共教育与对外关系部周莹主讲了此次课程，艺博会员和社会公众 25 组家庭参与了活动。



学术沙龙

“窗口”外的讨论

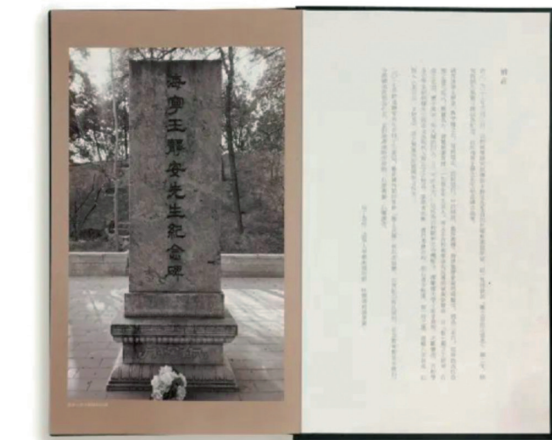
5 月 18 日，清华艺博在“窗口 2020——疫情时期图像档案展”展览现场举办学术沙龙“‘窗口’外的讨论”并做网络直播。沙龙由清华大学艺术博物馆专家徐虹主持，发言嘉宾有清华大学新闻与传播学院副教授梁君健，清华大学美术学院副教授陈岸瑛，清华大学美术学院副教授李德庚，中国美术学院跨媒体艺术学院研究员董冰峰。五位专家学者分别从视听媒介、窗口展、美术馆档案和社会档案的差异性，以及档案再生产等话题，分别从新闻媒介、社会学、行为学等角度做了深入探讨。



艺博众筹

“海宁王静安先生（王国维）纪念碑拓本”

清华艺博发起“海宁王静安先生（王国维）纪念碑拓本”网络众筹活动，募集到原定金额将近五倍的预售款项。1927 年 6 月 2 日，静安先生自沉于颐和园昆明湖。“海宁王静安先生（王国维）纪念碑”为研究院师生集资而立，撰文者陈寅恪、篆额者马衡、书丹者林志均、刻石者李桂藻、撰式者梁思成、监工者刘南策。纪念碑至今立于清华大学第一教学楼之北。



艺博参加“云讲国宝”短视频推介

清华艺博推出四个馆藏作品的短视频，参加由央视新闻、中国文物报、哔哩哔哩网站联袂打造的“云讲国宝”文博在线短视频推介活动。第一个参与的馆藏是清康熙年间的素三彩牡丹花形吸杯。素三彩始于明代永乐时期，其特点是釉色以黄、绿、紫三种色釉为主，基本上不见红色。这件精美的吸杯呈牡丹花瓣形，花瓣施绿釉，釉面刻划叶脉纹理，外壁一侧贴塑花梗形吸管，施紫釉。

海内艺术资讯

故宫发布七款数字产品



7 月 16 日，故宫召开“融古烁今 无界未来”——数字发布会，升级或全新亮相了七款数字产品。其中，“故宫名画记”以数十亿级像素的超高清影像、流畅的缩放体验，让观众观看三百余幅故宫精品藏画，还能建立“私人藏画馆”；“数字多宝阁”利用高精度的三维数据立体全方位地展示文物的细节和全貌；“数字文物库”首批精选了五万件高清文物影像进行公开；“全景故宫”已涵盖故宫所有开放区域，在 VR 模式下可以拥有沉浸式体验；主题 App“紫禁城 600”汇集了大量故宫专家的研究成果，引领用户探索建筑知识和它背后的宫廷故事；微信小程序“故宫：口袋工匠”以游戏这种轻松有趣的方式唤起更多年轻人的关注；“玩转故宫”微信导览小程序 2.0 版增加了 AI 导览助手，提供导览问询一站式服务。

上海博物馆推出免费线上课程系统

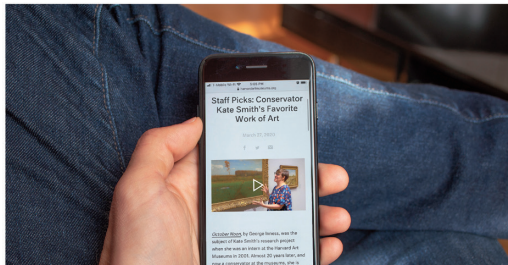




海外艺术资讯

哈佛大学艺术博物馆推出“家中的博物馆”数字服务

Harvard Art Museum from Home



疫情期间，哈佛大学艺术博物馆推出“家中的博物馆”数字服务，包括用谷歌艺术呈现馆中的藏品；请策展人对馆中藏品做详细的讲解以视频方式分享；给学生们推荐适合家中阅读的书籍、听的音乐和了解的艺术作品；推出可供下载打印的填色图以及使用 ZOOM 进行线上导览等。

牛津大学阿什莫林艺术与考古博物馆举行禁足主题创作竞赛

2020 Art Competition by

Ashmolean Museum



博物馆与牛津时报（Oxford Times）共同发起了此次面向英国居住者的创作竞赛，创作主题为人们在禁足期间的思考、感受以及对未来的期待。创作者可以递交绘画、版画、电脑设计、织物、摄影、雕塑、视频等任何形式的视觉作品，博物馆馆长组织的评审团将会以年龄分组的形式来评审作品（11岁以下组、11-17岁组、

武汉地产集团、湖北机场集团等十余家建设单位，国家医疗救治专家组，多家志愿者组织，100多位抗疫志愿者和各行各业热心市民捐赠的各类抗疫物证 11000 余件。

闭馆不打烊“云”游都府堤 | 第二期 毛泽东同志旧居

武汉革命博物馆 4/14

闭馆不闭网，服务不打烊。武汉革命博物馆金牌讲解员变身主播，邀您足不出户“云”游都府堤。

我们将陆续推出四期线上精品系列活动——“云”游都府堤，带您深度畅游武昌都府堤红街、云游都府堤。还等什么？更多详情请猛戳👉👉👉下方屏幕吧！



北京大学赛克勒考古与艺术博物馆展出“十九世纪的‘吟游诗人’馆藏德拉克洛瓦版画展”

展览展出北京大学外国语学院英语系教授、赛克勒考古与艺术博物馆名誉顾问唐纳德·斯通教授捐赠的 19 世纪艺术大师德拉克洛瓦的杰作，这是国内博物馆首次成体系展示该位艺术名家版画创作的展览。德拉克洛瓦对英国文学、德国文学有着深入的思考，透过德拉克洛瓦作品，观众可以发现 19 世纪的文学与艺术的魅力。此次展览将延续至 2020 年 9 月 13 日。



疫情期间，上海博物馆线上课程系统免费向公众开放，课程内容包含主体课程视频、资源包（相关视频、图像、参考文献等）、课后作业习题以及互评环节等，由全国各地文博机构、高校专家等进行授课。同时，课程配备线上课程以及线下活动，逐步形成知识共享平台。

湖北省博物馆重新开馆



6 月 13 日，湖北省重大突发公共卫生事件应急响应级别从二级下调至三级，湖北省博物馆随即发布开馆公告，正式开启了常态化防控新形势下的“预约、限流”进馆参观模式。下午 4 时开放线上预约后，当天晚上即预约满额。因疫情防控需要，湖北省博物馆目前每日限定接待 1000 人，分四个时段预约进馆，只开放综合馆曾侯乙、梁庄王、瓷器、盘龙城等四个通风较好的展厅。

武汉革命博物馆收集各类万余件抗疫物证

疫情期间，武汉革命博物馆推出系列数字展览、线上展览、直播活动等。其中“云游都府堤”直播活动累计吸引 1000 多万名观众收看，获评 2020 年湖北省文博系统抗疫期间“最佳线上教育案例”。自 3 月中旬起，武汉革命博物馆面向社会各界持续开展抗疫物证征集工作，已征集到来自浙江、福建、湖南等十余支援鄂医疗队，雷神山医院、武昌方舱医院等近十家重点医疗机构，中建三局、

18 岁以上组），每组会有一名获奖者和两名入围者。评选中的优秀作品将被在线展出，博物馆恢复开馆后也将会有实体展览。

剑桥大学菲兹威廉博物馆制作“口罩版”明信片

Fitzwilliam Museum: 2020

Edition of Greetings Cards



疫情期间，菲兹威廉博物馆精选馆中重要藏品，为名画中的人物带上口罩，做成“2020 版”馆藏明信片，于线上的博物馆商店销售。这些口罩都是依据名画中人物的身份、衣着、场景特殊设计的。通过这一举动，让人们熟悉的名画以一种趣味的方式重新和当下的生活产生连接。

明尼苏达大学维斯曼博物馆加入“去做吧”艺术计划

Weisman Art Museum Joined DO IT



1993 年，国际知名策展人小汉斯（Hans Ulrich Obrist）发起了“去做吧”艺术计划，由艺术家给出创作方案而参与者自己完成。迄今为止，“去做吧”是全球持续时间最长、发生地点最广的艺术项目，也有了博



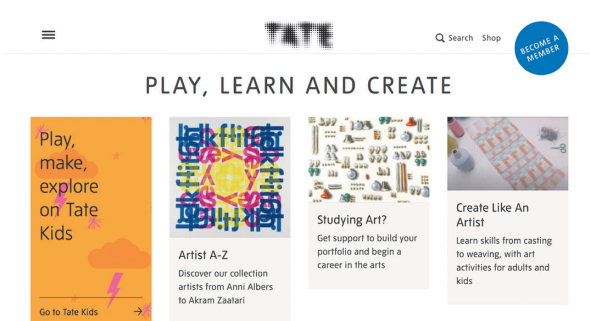
物馆版本、电视版本、校园版本等诸多形式。疫情期间，策展人与国际独立艺术策展人联盟 ICI 合作重新发起“去做吧”的家庭版本，与免费提供场地的艺术机构合作。人们可以在网站上免费下载艺术家的创作方案，在家实施再上传到社交网络。明尼苏达大学维斯曼博物馆也加入了这一计划。

大都会博物馆发起“你的大都会故事”计划 Met Launched Met Story



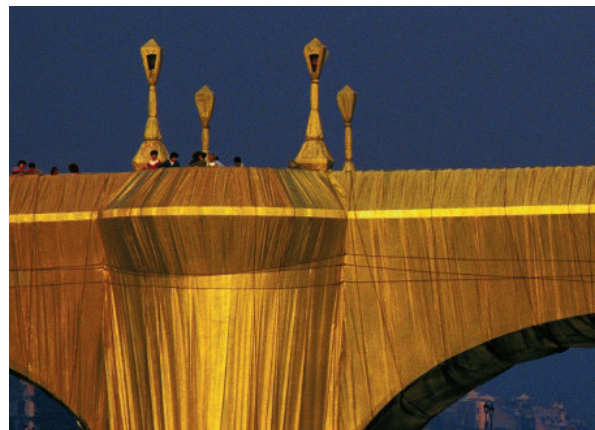
“你的大都会故事计划”邀请大都会博物馆的访问者以视频的形式讲述他们和大都会的故事。视频可用标签的方式上传到社交媒体上，也可以上传至大都会的官网。大都会的社交媒体和网站将会发布其中的优秀作品。这项计划是大都会庆祝其建立 150 周年的系列活动之一。

泰特博物馆重视远程公众教育 On-line Public Education is the New Priority of Tate



泰特博物馆将官方网站的重要位置用于公众教育，面向孩子、艺术学习者、艺术学生和有兴趣学习创作的人。泰特的儿童艺术教育项目开发了诸如听音乐画图、通过艺术家的名作学习使用学习色彩的多样性等可以远程学习的项目。对于希望成为艺术家的艺术学生，泰特提供如申请艺术学校、数字化时代的艺术家等专题视频课程。对于有兴趣学习艺术创作的普通公众，泰特以视频的方式解析著名大师的创作特色。

蓬皮杜艺术中心举办克里斯托与让娜 - 克劳德夫妇纪念展 CHRISTO AND JEANNE CLAUDE. PARIS



蓬皮杜艺术中心于 7 月重新开放并举办著名艺术家克里斯托与让娜 - 克劳德夫妇纪念展。让娜去世 11 年后，克里斯托也于今年 5 月去世，蓬皮杜艺术中心的展览呈现了这对夫妻 1958 年至 1964 年的巴黎时期，以及 1975 年至 1985 年的包裹巴黎新桥项目。艺术家历时 10 年，终于实施了用金色砂岩色的聚酰胺帆布包裹巴黎新桥的想法。帆布覆盖了桥的十二个拱门、人行道、44 盏灯和西塔岛西端和维特·加兰特广场中央岛的垂直墙。艺术家原计划于 2021 年包裹巴黎凯旋门的计划不知能否实施。

更正：第十五期封二作品题目为《远山拉哈屯的父老乡亲》