

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 18 期

—— 2020 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 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12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

原中央工艺美术学院教授张光宇先生是中国现代美术史上的一代大师，今年正值张光宇 120 周年诞辰，本馆以艺术沙龙的形式，围绕张光宇对中国现代艺术创作、现代设计的开拓、社会美育和艺术教育的贡献进行了学术座谈，苏丹、徐虹、张敢、唐薇、纪可梅、李大钧、汪家明、郭秋惠等人作了发言，本刊进行报道，另在《史论经纬》栏目发表一组研究张光宇的文章：汪家明《纸上精灵——张光宇的漫画时代》、唐薇《张光宇的新舞台：影戏 - 漫画 - 动画》、郭秋惠《张光宇——新时代的民间艺人》、白冰《张光宇与早期中国电影——兼论〈红楼电影图〉》，从不同方面展示张光宇的艺术成就，揭示他在中国现代艺术史上的地位和价值。

本馆于 11 月 11 日举办“童思妙笔 耕绘奇境——西方插画作品展”，本展由本馆和瑞士驻华大使馆等联合主办，作为中瑞建交 70 周年系列活动之一。展出瑞士、法国、英国、德国、意大利、美国、奥地利等国家 41 位插画师的作品，包括为《伊索寓言》《格林童话》《安徒生童话》等经典童话故事作的插画。这些作品来自瑞士想象力大师艺术基金会的收藏及该会主席埃特尼·德里泽特个人收藏，提供给中国观众一次鉴赏机会。

《艺术与考古》栏目发表覃春雷的《阿富汗法罗尔丘地出土公元前三千纪末银器上可见的两河流域苏美尔艺术东渐》，《博物馆天地》刊发叶书亚《管窥伦敦华莱士典藏馆的收藏》，赵成清、蔡国威的《神州版画博物馆掠影——四川省美术馆的近现代版画收藏》，对相关问题和专题进行了研究和介绍。李戈晔对南宋《五百罗汉图》进行新的赏析，刘珺对清华大学馆藏明末王思任山水画，赵文成对北魏《于昌容墓志》分别进行分析品鉴，可以帮助读者对上述作品进行审美欣赏。

学术主持

陳沁瑜

目录



展览现场 Exhibition Scene

- 童思妙笔·耕绘奇境——西方插画师作品展 6
- 融汇与转型——张光宇的艺术与电影 10
-



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

- 纸上精灵——张光宇的漫画时代 汪家明 17
- 张光宇的新舞台：影戏—漫画—动画 唐薇 22
- 张光宇——新时代的民间艺人 郭秋惠 26
- 张光宇与早期中国电影——兼论《红楼电影图》 白冰 30
-



艺术与考古 Art & Archaeology

- 银光幻影——阿富汗四千年前银器上的苏美尔艺术元素辨析 覃春雷 35



博物馆天地 The Field of Museum

- 管窥伦敦华莱士典藏馆的收藏 叶书亚 44
- 神州版画博物馆掠影——四川省美术馆的近现代版画收藏 赵成清 蔡国威 50
-



经典赏析 Appreciating of Classic

- 南宋《五百罗汉图》赏析 李戈晔 55
- 丘园素养 卧游品真——浅析清华大学馆藏明末王思任山水画 刘 珺 58
- 北魏《于昌容墓志》赏析 赵文成 62
-



艺术资讯 Art News

- 清华艺博资讯 64
- 海内艺术资讯 69
- 海外艺术资讯 71
-





童思妙笔·耕绘奇境——西方插画师作品展



1/ 展览海报

展览时间 / 2020 年 11 月 11 日 - 2021 年 2 月 28 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆二层展厅

总策划 / 苏丹 埃特尼·德里泽特

策展人 / 珍妮·科特瓦

特别鸣谢 / 俞然非 裴天怡

项目统筹 / 王晨雅 王 瑛 胡晓曦

视觉统筹 / 王 鹏

视觉设计 / 杨 晖

展陈设计 / 刘徽建

展览执行 / 刘徽建 胡晓曦 孙艺玮 车丛丛 苑 菲 刘玉晴

行政事务 / 马艳艳

国际事务 / 王 瑛 浩 民

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 瑞士想象力大师艺术基金会

瑞士驻华大使馆

清华大学艺术博物馆迎来庆祝中瑞建交 70 周年系列活动“童思妙笔·耕绘奇境——西方插画师作品展”开幕式。本次展览是 2020 年清华艺博第一个由境外引进作品的展览，由清华大学艺术博物馆、瑞士想象力大师艺术基金会、瑞士驻华大使馆联合主办。展览汇集了一批具有卓越创造力的、杰出的欧洲和美国插画艺术家的近 180 件精彩作品，分别来自想象力大师艺术基金会的收藏，以及该基金会主席埃特尼·德里泽特先生的个人作品。展品涵盖了瑞士、法国、英国、意大利、德国、奥地利、立陶宛、美国等国家的 41 位插画师的作品。不仅包括为故事书配绘的插画，还有经典童话故事，甚至作者的原创故事，有一些作品涉及中国读者耳熟能详的内容，如《伊索寓言》《格林童话》《安徒生童话》的相关插图等。这些作品以生动的想象力和各具特色的绘画风格与技巧，重新诠释了童话、文学作品、诗歌和个人回忆，这些图景见证了西方出



2/ 展览入口

版业的蓬勃生命力。

在此次参展作品中，有 100 幅插画来自想象力大师艺术基金会（Foundation Les Maîtres de L'Imaginaire）的收藏。该机构自 2017 年成立于瑞士洛桑，旨在长期收藏近 50 年内世界各地著名插画家的原创作品，其藏品兼收并蓄，意象、风格丰富多彩。基金会的宗旨是促进艺术家、评论家、分析家及儿童文学家通力合作，为理解和解读叙事意象集思广益，同时也向新一代的儿童和成人展示众多插画作品。展览中呈现的另外 70 余件参展作品来自著名的插画家埃特尼·德里泽特的创作。他 1941 年出生于瑞士，1985 年以来长居美国康涅狄格州莱克维尔。作为插画师、画家、作家兼出版商，他著有图画书 80 余本，并为广告、欧洲电视频道和美国电视节目《芝麻街》创作过多部动画短片。他于 2017 年创立想象力大师艺术基金会并担任主席。

德里泽特描绘的故事通常苦乐参半、令人惊叹，为成人和儿童描绘出一个如梦似幻、怪物横生的异想世界。德里泽特的画作曾在《纽约时报》《世界报》和《大西洋月刊》等主流报纸和杂志上发表，他两次斩获博洛尼亚童书展插画奖，并获得纽约插画家协会颁发的 11 枚金牌和 13 枚银牌。2010 年，他入围了国际安徒生奖决选名单。世界各地曾多次举办回顾展向德里泽特致敬，包括卢浮宫装饰艺术博物馆、罗马奥林匹克博物馆、罗马展览宫、华盛顿特区国会图书馆、纽约视觉艺术学院、巴黎埃特尼艺术学院等。



3/ 展览现场

涉笔成趣 赋彩童心

这是一个轻松而独特的展览，与人类特殊的阅读经历相关，阅读中的图文在历史上一直交替主宰着图书的版面。这并非识字率高低的问题，对大众阅读而言，插图具有妙不可言的魅力，以及迅捷阐述问题的功用。绘本是手绘极权的存在形式，文字由此成为辅佐性的存在。因此，趣味性十足的阅读离不开插图，信息时代依然如此。

手绘插图与影像图片的根本区别在于，它们并非完全来自对现实图景的映射，而是在绘者想象力的发动下创造出来的图形。优异的插图令人脑洞大开，并能够瞬间参悟编撰者的良苦用心。因此每张插图都具有一种超越现实的属性，是想象力一路狂奔之后的奋飞，令读者的思绪得以挣脱现实的藩篱。对于童话而言，手绘插图更是不可或缺，其所创造的造型生动、别致，令人终生难忘；其所营造的空间图景因为没有经验的对照而被赋予一种拓展了的可能性，自由而浪漫。

本次展览所展出的近 180 件作品，分别来自瑞士的想象力大师艺术基金会的收藏，以及基金会主席埃特尼·德里泽特先生的个人作品。作品涵盖了来自瑞士、法国、英国、意大利、德国、奥地利、立陶宛、美国等



4/ 罗伯托·依诺森蒂 摘自埃爾斯特·西奧多·阿瑪迪斯·霍夫曼《胡桃夾子》 Creative Editions 出版社美國明尼蘇達州曼卡托市 1996年
紙本、墨水、水彩 66×42 厘米

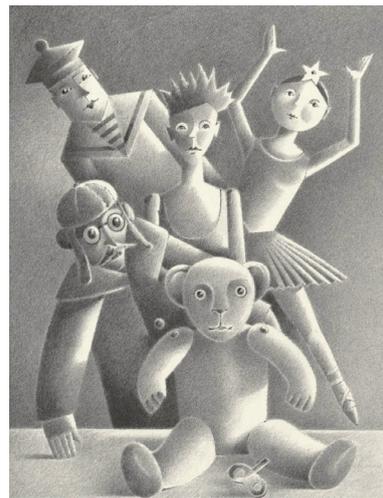
国家的 41 位插画师的插画作品。不仅包括为故事书配绘的插画，还有经典童话故事，甚至作者的原创故事。有一些作品涉及中国读者耳熟能详的内容，比如《伊索寓言》《格林童话》《安徒生童话》的相关插图等。它们将在我们的艺术博物馆中大放异彩，引导人们进入这些艺术家、作家所编织的一个个妙趣横生的情境之中。相信它们会唤醒广大观者曾经的梦想与潜意识的梦境，在现实中感受失重的玄幻。最后，感谢为本次展览倾力倾心的组织机构及诸方诸位。

展览总策划 苏丹

童思妙笔 耕绘奇境

《童思妙笔·耕绘奇境——西方插画师作品展》汇集了一批具有卓越创造力的、杰出的欧洲和美国插画艺术家，他们以生动的想象力以及各具特色的绘画风格和技巧重新诠释了童话、文学作品、诗歌和个人回忆，这些图景见证了西方出版业的蓬勃生命力。□

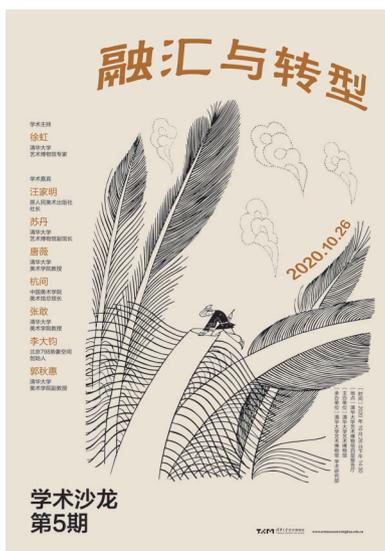
策展人 珍妮·科特瓦



5/ 乔治·莱莫恩
摘自乔治·莱莫恩《无畏的小旅行家》
伽利玛青少年出版社 法国巴黎 2010年
纸本铅笔 26×36 厘米



融汇与转型——张光宇的艺术与电影



1/ 沙龙海报

今年是张光宇先生 120 周年诞辰。张光宇作为中国现代大美术之路的开拓者、新艺术的传播者、现代美术教育家，他的艺术创作活动广泛影响社会，对大众的社会教育、审美教育起到重要作用。在他的艺术世界里，中外古今无远近亲疏之别。他游弋于经典、前卫与民间之间。作为一位现代艺术诸多领域的先驱，他的艺术创造和社会文化活动，深刻影响时代审美与艺术趣味。

主持人徐虹：

虽然我们没有张光宇先生的展览，但是基于

张光宇先生在当代艺术领域里正在被越来越多的人所关注，以及他的艺术所写中国社会的转型和现代艺术转型之间的密切关系，他和当代艺术还有某种前后呼应，虽然之间隔了一大段时间，但是前后还有那种联系，遥遥相对，所以他的艺术引起艺术界更多人的兴趣以及对他的研究，虽然我们以前研究的不够多，中央工艺美院和清华美院的关系以及张光宇艺术的传承，使得我们现在对这位艺术家和他对艺术所作出的贡献有了更深入的研究，我们将来会越来越感到他的重要意义和在现代艺术史上的重要地位，因为他和那段时间，一百年以前转型时期的那种活跃，发出的那种色彩和光的效应，使得我们看到那些彩色的光芒，所以现在觉得不仅心旌摇动，而且对他充满敬慕的眼光。

今天请各位嘉宾来参加这次活动，他们都对张光宇先生艺术有自己的研究体会，而且非常深刻，希望大家给予这个活动支持和关注。

苏丹：

各位来宾，非常高兴我们今天能够在这里举办一次关于张光宇先生的纪念活动，以学术的方式去追忆一些事件，去分析这些事件背后的成因。今年是张光宇先生 120 周年诞辰这样一个特殊的时刻，这位先生在中国现代艺术史上具有非常特殊的意义。但是过去学界大家都在感叹，在现代艺术史的书写里边，张光宇先生的成就并未得到更加客观的评价和认知。从这个角度来看，这些

年关于张光宇先生的展览和研讨会会有很多。

我先谈一下我对张光宇先生的一点认知。这几点唐老师给我提供了很多资料上的支持。因为过去我对张光宇先生还具有非常感性的认识，如果是在我们生命中追溯，那对张光宇先生，几乎所有的中国人都像我这一代人一样有所接触的就是电影《大闹天宫》，这是我幼年时期最光辉灿烂的一段记忆，在那样一个千篇一律的样板题材的空间场景里面，有一天突然看到了《大闹天宫》，我觉得它唤起我们无限的活力，就是童年该有的一种活力，所以我一直认为那部电影在我个人的成长生涯中是非常重要的。后来进入美术时代以后，我又看《大闹天宫》时，里面的人物造像、镜头转换、造型演变太精彩了，一团云雾飘过以后二郎神就在一团黑雾中，先是一个天眼，然后出现整个人的形式。打斗场面非常激烈，但是又非常严谨。所以90年代的时候从造型角度看待张光宇的艺术，我觉得让人非常惊叹。

2019年，也就是去年，在法国尼斯举办的第四届中法文化论坛的间隙，我参观了位于尼斯城中的几位艺术家的艺术博物馆，比如说夏加尔、克莱因、马蒂斯，其中马蒂斯那个展览非常深刻，策展人别有用心的，做得非常巧妙，把马蒂斯的艺术进行了一个揭秘，这个揭秘就是说在尼斯这个当时世界上重要的电影基地里面诞生了马蒂斯的艺术，这似乎是一种必然，就是艺术家和时空的一种关系，也就是说马蒂斯艺术的发展、风格的成就、语言的形成，其实离不开电影。当时我就又想起了张光宇先生。今年非常特别，因为新冠肺炎疫情期间，我在家自己独自居住了4个月的时间，于是电影就成了我最好的陪伴，我观赏的高分电影不下100部，这个过程中重新发现了电影的价值、艺术的价值。我觉得在一个后工业时代，当我们重新盘点工业时代奉献给人类的贡献的时候，电影属于后现代社会。于是我又再次

想起了张光宇先生，我突然意识到，张光宇先生真的是一个先知先觉者，他超越了那个时代。

电影和艺术的话题可能是永恒性的，张光宇先生的伟大之处就在于他的洞见、他的实践，可谓前无古人后无来者。当然讲这句话的时候我们可能会说是不是言过其实了，但是中国的美术电影，它的衰退是一个不争的事实。前一段时间有一个专家跟我讲中国像过去美术动漫电影在国际上的位置，但是在今天的状况，那句话不为过。所以在张光宇先生的眼中，电影既是艺术的载体，同时电影是最先锋的艺术。谢谢！

主持人：

大家如果有兴趣通过大量当时旧的杂志，1927年到1937年这个黄金时间，大量的电影，比如美国好莱坞的电影画报、广告，德国的电影以及摄影，在各种杂志上非常广泛，虽然是一个外来的东西，但是在中国社会以及大众心里都产生了巨大影响，实际上对建国以后也是不断地发生影响，尽管为工农兵服务的路不一样，但是利用这样一个现代手段来凝聚国民的心理，来实施领导阶级关于这个社会发展方向的一些策略上，它都起到了相当大的作用。

张敢：

首先感谢邀请我参加这样一个座谈，其实我不是研究张光宇先生的专家，唐薇老师是专门研究张光宇先生，她对张光宇先生年表的梳理以及对张光宇先生作品的研究都是非常深入的，为我们还原张光宇面貌最好的学者应该是唐薇老师。李大钧老师是一个非常好的收藏者，在这个过程中，他可以让张光宇的作品完好存世，呈现在观众面前，这是非常重要的。汪家明先生是以出版之力让张光宇先生的艺术得以普及，让更多的人能够看到。秋惠其实我们一直在做院史的研究，对张光宇先生在清华美院就是中央工艺美院的立场、地位都非常了解。对我而言，我是做外国美术史



2/ 学术沙龙现场

研究的，但是我们最早接触美术史的时候，中央美术学院的李树生先生在讲到中国现当代美术的时候，张光宇先生是重头，当时我们一直看幻灯片里，张光宇先生当年画得漫画，很犀利的作品，对时弊的针砭，当然还有非常丰满的造型。

中国的现代主义其实有两个不同起源，一个就是在 20 世纪初，其实那个时候跟西方现代主义的发展几乎是同时的，那个时候我们还在清末和民初这样一个过程，社会的动荡导致艺术家不可能完全钻研于艺术语言的探索。但是那个时期的艺术家对形式语言的追求和表现反而是特别纯粹的，他们真的发源于在这样一个特定时期，他们对西方现代主义的一系列变化，他们作出了一个非常本能的反应，同时用这种艺术形态来反映或者表现中国当时社会的现实。其实在当时西方现代艺术的艺界，通过鲁迅先生等很多人，比如叶凌风和鲁迅先生的论战，当时他的模仿比亚兹莱这样

一种风格，对中国当时的书籍装帧艺术其实也产生过很大的影响，说明当时中国艺术家借鉴西方的形式语言是一个很普遍的现象，特别是那种有留洋经历。在当时上海这样一个非常接风气之先的地方，张光宇先生很早就体现出在艺术上的前卫意识，在今天看来是特别值得我们研究的一点。

今天我们再重新谈中国现代性、现代艺术的时候，有时候往往拿西方的概念来套中国的现代性问题，比如说如果我们只按先锋性、现代艺术、当代艺术什么样的，那现代艺术就应该有先锋性，先锋性是之于传统的，它具有反传统的意识，但是在中国具有这么漫长历史的过程里，先锋性如何体现？我们如何面对自身的文化、体系和传统？其实我觉得第一代那批现代主义艺术家有一个非常得天独厚的，在今天可能很多现代艺术家缺乏的就是对中国传统文化的深刻认识，他们有很好的中国文化的修养和底子，所以他们在接受现代

艺术、现代文化的时候，他们是有立场的，我觉得他们有立场，有自己的观点，有自己的一种接纳方式，而这样一种方式导致他们在做现代主义探索的时候，我们今天仍然会觉得它是有根基的，它是能够持久的，这也就是今天我们为什么要研究他的必要，研究他的意义，就是他对我们今天是具有启示性的。所以在这个意义上，张光宇先生不会过时，他永远会给我们思考。比如苏丹老师说到对他的评价问题，他在中国艺术史上给他很高的评价是不为过的。在这里他有很多见解也是非常独到的，比如关于他对电影的看法，

从这个意义上讲，张光宇先生对电影的这些看法和见解在今天依然是引起电影界深思的一些问题，当时那些人，包括中央工艺美术学院的许幸之先生，那也是拍《风云儿女》的，是中央美术学院美术史系的老先生，咱们的国歌《义勇军进行曲》，就是《风云儿女》里的主题曲。那些老先生又画画，同时又做电影导演，他出来作品虽然今天看来可能在技术上比较幼稚，但是那里面传达的精神含量一点儿不输于今天的电影。所以在这个意义上讲，张光宇先生还是非常了不起的一个人。所以今天我们再重新回到张光宇先生的时候，我觉得他的意义就是面对中国在不断谈现代性的时候，我们的现代性到底是什么？我觉得张光宇先生以他自身的探索，至少给我们提供了一条非常值得我们借鉴的一条道路，也就是说我们一方面非常开阔地去接受现当代的艺术语言，但同时它有一个非常深厚的、扎得很深的中华民族文化的根，这两者的结合，我觉得才是中国现当代艺术发展的未来。尤其是在今天，特别是我们应该注意到，不能够一味地只是模仿西方，其实张光宇先生在他的书信里面也谈到了这个问题。我觉得那一代的老先生，眼光是非常独到的，所以这些都足以引起我们今天学者也好、艺术家也好一种重新思考。所以我们今天去研究这些老先生，

我们一定研究的是他的那种精神，当然他的作品本身也是非常精彩的，丝毫不输于现代人的作品。所以我觉得张光宇先生在中国美术界的地位还是值得我们仔细去挖掘、仔细去研究的。谢谢！

主持人：

谢谢张敢先生，进一步给我们描述了张光宇先生在电影和美学上一些特点以及他的贡献。他一方面谈到接受西方现代文明，一方面还要坚持或者以个性方式开拓民间或者传统艺术在今天具有的价值。

郭秋惠：

发言内容详见本刊《史论经纬》栏目。

主持人：

谢谢郭秋惠女士非常具体、非常系统地向我们介绍了张光宇先生，并且介绍他自己为什么称自己是“新时代的民间艺人”。

接下来请人民美术出版社社长汪家明先生，谈张光宇与出版的问题。

汪家明：

发言内容详见本刊《史论经纬》栏目。

主持人：

非常精彩，给我们揭示了中国漫画从20世纪20年代到现在的过程，有很多不为人知的事情，还有一些美术史上确实很重要的一些艺术家，比如梁白波在漫画的贡献以及她的一些事情。刚才几位学者都谈到了张光宇和一位重要人物的联系，就是唐薇老师。下面请唐老师发言。

唐薇：

发言内容详见本刊《史论经纬》栏目。

纪可梅¹：

我第一次知道张光宇的名字是在1965年，也就是他去世的那一年，在一个偶然的的机会，在巴

¹ 此为纪可梅女士应唐薇教授之邀，由郭钧亮先生整理的关于张光宇先生的回忆录，发送给我们并在会上代读。她因年事已高，身处法国，无法出席会议。特此说明。



3/ 学术沙龙现场

黎看到了《大闹天宫》的上集，看了这部动画片后立刻着迷了，对于里面的人物造型和美工尤其欣赏，而张光宇正是这部动画片的美术总设计。70年代初，法国一位汉学家发表了一篇介绍《西游漫记》的介绍文章，我也因此看到了《西游漫记》，从此对张光宇的印象更为深刻了。

1980年我陪同法国一位电影发行人去上海美术电影制片厂接洽购买《大闹天宫》法语区发行权的事情，也就是在这个场合认识了万籁鸣和特伟这两位动画家。我和万老一见如故，以后每到上海都会去他家中访问他。那时候我买了一部第一代的8厘米摄像机，并对万籁鸣进行了录像。从此开始，一有机会，就对碰到的动画和漫画家们进行录像访谈。

由于研究万籁鸣的缘故，我发现万老就像另一个动画开拓者黄文农一样，早期画过漫画，发表在《上海漫画》和《时代漫画》上，我在去上海时，在上海书店，购买了许多三十和四十年代的画报。我在里面找到了张光宇的许多漫画，也发现他是这两本杂志的创办人和编辑，他和万籁鸣不

单认识而且曾经是同事。

之后我在对特伟进行的录像访谈时，了解到特伟和张光宇也早就认识。原来特伟在从事动画工作之前也是一位时事漫画家。大约是在1947年吧，张光宇和特伟都在香港，常有来往，当时，张光宇还鼓励过他从事动画片的制作。所以特伟当了美影的厂长后，在1960年代初筹备拍摄《大闹天宫》时，也就顺理成章地邀请了张光宇参与这部动画片的制作。

1993年4月，我参与了由张仃在中央工艺美术学院主持的张光宇研讨会，她是唯一的外宾。之后，访谈了鲁少飞。我曾经独自访谈了许多的中国漫画家和动画家，并做了录像，唯一的遗憾是没有能见到张光宇，为此特别对张光宇夫人做了录像访谈。

2005年我和一位法国年轻导演合作拍了一部长达50分钟的纪录片，访问了美影的许多动画家，可惜那时候，张光宇先生已经过世多年。纪录片取名《猴子梦》，表示对《大闹天宫》和参与制作的艺术家的致敬。

这一次我被邀请参与纪念张光宇 120 周年诞辰的学术研讨会，感到很荣幸，可惜年纪大了，没有精力好好写一篇学术性文章。

只能在此，预祝这次会议的成功召开。

主持人：

下面我们看看李大钧先生的收藏，他的收藏通过图片来展示，希望我们大家从形象上更进一步感受张光宇先生的艺术才能。

李大钧：

谢谢清华大学艺术博物馆，很荣幸参加今天这个座谈会。

刚才郭老师说了张光宇的艺术精神和西游记的关系。我们今天的梳理就从西游记开始。张光宇先生 1900 年出生，从 PPT 中能够看到他从 1910 年代、20 年代、30 年代、40 年代、50 年代、60 年代各个时期和动画、电影的关系或者是一些牵连。

在 20 年代，张光宇参与创办中国最早的电影杂志《影戏杂志》。这里面有一篇文章很有意思，首次向中国读者介绍了活动画的制作过程，“每一英尺长之影片有图十六张，适君于二分五秒间所见者已有图两千张矣”，这说明了当时的人们对动画的认识。

我们再看他与中国早期动画制作人杨左匋、黄文农、万氏兄弟等的交往，这些人都是漫画家、撰稿人出身，其中杨左匋先生特别有意思，他曾经在 1923 年担任过英美烟草公司滑稽影片的画部主事，专绘长片滑稽画，他后来在 1924 年 8 月到美国留学，后被聘为迪士尼工作室特技画部的动画师，参加过《白雪公主》《小飞象》等动画片的制作。差不多同时期的还有黄文农，还有著名的万氏兄弟，他们从那时候就开始了几乎一生的合作过程。

这张《红楼电影》绘画，1925 年发表在《上海画报》上，这里其实用张光宇的视觉介绍了当

时拍电影的状况，“一方为导演家、摄影家，一方表演晴雯补裘”。

我们再看 30 年代。张光宇艺术文献中心收藏了一组他制作的戏脸，总共 48 幅。这个在当时的报刊上是有发表的，而且它是手工，二幅图画（脸谱和服装）合组而成，最后折叠在一起，通过手工制作最后做成这样一个效果。这个是戏脸的工艺和制作情况。

张光宇在 30 年代还与史东山、周克等东渡日本考察美术、印刷和制作电影。这是他到日本考察的情况。

40 年代，张光宇 1940 年到重庆，受中国电影制片厂之聘担任场务主任，这是 1941 年他在重庆的照片，与张仃、丁聪等人在一起。还有张光宇与何非光在他设计的《东亚之光》片头前，《东亚之光》是何非光执导的剧情片。

这张小品画，创作的时候是 1945 年初，《西游记》的主要人物造型都表现出来了。

这是张光宇先生著名的彩色长篇连环漫画《西游漫记》，此外还有一组黑白版的《西游漫记》作品。这件作品太著名了，是国宝级的作品。对《西游漫记》的记录、评述特别多，后来我们也统计了一下，从 1945 年以后，前后陆续已经有 10 次左右举办了《西游漫记》的展览，希望有一天在这里还可以举办一场。在这里可以看到，张光宇先生除了画彩色稿还有黑白稿，专门供当时报刊发表的黑白稿。《西游漫记》第五回这张特别有名，被媒体们称为“天空之城”。

下面我们看 50 年代。在 50 年代初，这是特伟给张光宇先生的通信便笺，那时候他借了张光宇先生一套迪士尼的书 Art of Walt Disney，说明张光宇在研究和关注动漫的问题。

到了 1954 年，张光宇先生在《西游漫记》的基础上又画了《新西游漫记》，创作了区别于《西游漫记》新的形象。在这个作品上还留了一些空白，



我们分析他的用意可能是想把这些文字手稿的内容题写在画图上的。

下面我们再介绍《神笔马良》，1954-1955年张光宇先生为《神笔马良》的配图，这是一组12幅作品。

在1957年和1960年时，他创作的这两幅作品里都有美猴王形象，特别是著名的壁画《北京之春》。

担任动画电影《大闹天宫》的美术设计，这是张光宇先生创作生涯的亮点。我们现在发现的资料比张光宇在影片当中所承担的责任要多、更重要。这是他和万氏兄弟之间反复磋商、交往中的一些照片、书信等。

《大闹天宫》的导演万籁鸣写给张光宇先生的5封信，每一封信的内容都非常有意义。大家在前面也提到了，万籁鸣曾经在此期间给张光宇先生致歉，因为媒体在表达张光宇先生在片子中的创作身份时有遗漏，他们之后把影片片头字幕“人物造型”改成了“美术设计”。这是这封信的内容，在这里有一点应该提及，万籁鸣先生跟张光宇先生说，“在人物造型上很突出，给予本片生色不少。可惜限于导演及创作人员的水平，未能将造型的基本精神表达出来”。

另外一封是张光宇先生给万籁鸣的回信，我们从这段话里可以看到张光宇先生对当时参与工作的投入程度。他说，“我有些着急，特别主角孙悟空的造形，我被他难住了，一时不能脱化，你们究竟作了最后决定没有”。

总之，通过我们这样一个简单的梳理，可以看到张光宇先生就是中国动画电影的先行者和奠基人。也希望此能成为之后特别展览的一个前期准备，谢谢大家！

主持人：

谢谢李大钧先生，他最后的发言是对我们整个会议的一个贯穿和梳理，包括他用形象来说明

张光宇先生方方面面的贡献。

苏丹：

今天看到各位展示的资料，在这一段的历史里还是有愧于张光宇先生，这么重要的一部电影，作为我个人来讲，可能是张光宇先生最重要的一个作品，是向工业时代的一个献礼。居然这个电影没有张光宇先生的名字，这让我想起来我做瑞士电影美术家黑格尔的研究，谈到这个电影必须要谈到美术，因为造型是源于他，创作最早的DNA就是这个人，所以那是一个时代。我们今天的研究有助于告诉今天的人们，伟大的张光宇先生其实创造了电影的原型，他是非常了不起的，而且他众多的涉猎给我们展示了一个大美术的观念，而且非常强大。也许这个话题再往前延伸，可能接近于我开头的设想，也就是他对未来艺术，一个新时代艺术形式的判断，那就是他认为电影是最先锋的艺术，这个可能还有待于我们进一步在文献、图像中继续寻找线索，也可能有，也可能没有，但我们一定要去寻找。

今天再次感谢各位，有很多话题希望我们进行其他方式的沟通，我也希望将来清华大学艺术博物馆也能拥有一些张光宇先生的文献，因为他是一个永远被记入历史的人。谢谢大家！□

纸上精灵——张光宇的漫画时代

汪家明



1/ 张光宇先生 1900-1965

很高兴参加今天这个会，今天这个会的题目是张光宇的艺术和电影（动画），过去这方面研究是一个弱项，谈得不多，一说张光宇都是我们熟悉的那些。我觉得张光宇的研究其实还有很多角度，今天这个角度很好。

在座都是专家，我是做出版的，所以可能说的内容和这个题目不是那么贴切，其实所有的动画，最早的动画，美国的也好，英国的也好，法国的也好，都是从纸质出版转成动画的，而且大都是漫画

家的作品。当然当时的漫画和我们现在理解的不太一样，其实讽刺和批评不是主流，或者是它也很重要，但是其他幽默、有趣、机智、好玩的多了。比如《猫和老鼠》、《大力水手》，一开始也是漫画。

我一直认为，在张光宇的身份上，应当再加一个“出版家”的名头——如果说张光宇和电影是一个新的研究角度，其实张光宇和出版也是一个角度，因为他是名副其实的出版家，18岁就参加《世界画报》的工作，先做插画，后来兼任编辑助理，此后直到他去世，参与编辑、创办、主编、设计的书刊是一个很大的数字（包括上世纪50年代的《装饰》杂志）。这件事也说明了出版对于漫画创作的不可替代的关键作用。在张光宇时代，漫画的兴盛达到世界一流，这一点完依赖民国出版业、印刷业的发展，比如彩印，我们现在看的儿童绘本，最早在英国出现是因为有了彩色印刷，要不然就没有。我们常常谈画家的作用，我觉得出版印刷的作用也很重要。我本人也有体会，当年出版《老照片》的时候，实际上也是印刷起了重大作用。我们早年出一本带图的书，图都印在铜版纸上，放在前头，文字放在胶版纸上，放在后面，是要分开的。《老照片》是第一次把图文合一，因为在胶版纸上那时候可以印很好的照片了，这就是印刷发展的作用。动画电影就更要依赖技术的进步了



对民国漫画的评价，有一个说法：

如果说唐诗、宋词、元曲、明清小说，都是代表一个时代的最有创造性、最有活力、人才最集中、成绩最突出的中国文艺作品的特色品种，那么我看民国漫画也值得这样推崇……

这段话，出自文化学者魏绍昌先生1998年为《蜜蜂小姐》一书所写的文章。

1996年底《老照片》创刊，得到读书和出版界的欢迎，北京的范用先生尤其热心，他在方庄芳古园的家，几乎成为我们在北京的“联络站”——许多作者和稿件都是在那里相识和促成的。范先生家里，挂着漫画家为他画的漫像，有叶浅予、方成、廖冰兄、华君武、黄永玉、韩羽等的作品。他生于1923年，打小喜欢漫画，正是张光宇的漫画时代。后因工作之便，与漫画家多有交往，对漫画的喜爱至死不变。他收藏了全套的《时代漫画》《抗战漫画》等上世纪二三十年代的杂志，被称为“漫画之大情人”。于是，我们谈到创办一份《老漫画》，形式类同《老照片》，谈到重印三四十年代漫画作品集的计划，并以当年的干劲和雷厉风行，马上行动起来。行动目标之一，就是通过范先生介绍，去上海拜访魏绍昌先生。范用先生去世后，整理他留存的信件，发现1998年3月，魏先生曾给范用回信：

重印30年代漫画，是你我共同的心愿。我只是个爱好者而已，当然愿意尽力促成……我有过去全部《牛鼻子》，早就想为此编一选集介绍，可是一直没有出版社答允。这几天我正在写一篇文章，先介绍几幅出去也好。你既然有出版社可出，我当然乐意提供。另外30年代的连环漫画，除《王先生与小陈》《三毛流浪记》外，《牛鼻子》很有影响，还有梁白波的《蜜蜂小姐》和高龙生的《阿斗画传》，这二种也是出色的，有质量的，只是数量不多，两者合一册，倒也可以。这二种我也有。

张光宇的《民间情歌》，“上图”（上海市图书馆——汪注）有，但竟列入禁书（因男女调情看作黄色也）。

我过去有，现在没有。但不要紧，这些原来都在《时代漫画》上陆续连载过的，后来结集出书而已。《时代漫画》我处有，复印下来不是也有了么？30年代上海漫画大出人才，还有鲁少飞、胡考、汪子美、华君武、张英超等，各有特色，都值得介绍也……

看了这信，我记起，范先生说，要找老漫画，收藏最多，而且经过“文革”保存完好的，全国只有上海的魏绍昌。在魏先生家，踩着椅子，帮他从衣柜顶上拿下一个个纸箱，打开，我看到完整的、品相上好的一套套30年代漫画刊物和画报，看到他在信中说的漫画单行本，1935年版的《民间情歌》也找到了，再加上《陆志庠素描集》、胡考《今人物志》《西厢记》《西施》……魏先生如数家珍，一本本介绍，眼睛在镜片后面闪闪发光，嘴唇抿着，笑意频频的样子，至今如在眼前。他从小家里富裕，养成购存新文艺书刊的爱好（他生于1922年），长大后喜欢结交各种人物，搜集和撰写掌故，钩沉究新，以致成癖，不思他务，放着待遇优厚的工作不做，想方设法进了上海作家协会资料室做资料员，以此终生。但他又不止于掌故作家，而是据此开掘，成为红学、晚清小说和现代鸳鸯蝴蝶派小说研究专家，也是30年代上海漫画研究专家。在我们此后出版的“老漫画专辑”第一辑十种里面，他为其中七种写了前言或后记。这些文章有考证、有观点，读者可从中了解和认识民国漫画艺术的辉煌，因之也为后来的衰落扼腕。

上海真是一个神奇地方。上世纪二三十年代，那儿不但是思想文化的重镇，更是中国大众文化、商业文化的中心。现代出版、文学、美术、戏剧、电影、广告、服装、建筑、工业设计和平面设计……一切都以最快的速度 and 极高的起点发展起来，到处是创造，到处是奇迹。而漫画在如此文化繁荣中仍可拔头筹，直逼当时国际潮流。其标志是：一、有一大批才华横溢的漫画家（中国专职的漫画家大约是从此时才有的），如丰子恺、张光宇、鲁少飞、

沈伯尘、华君武、叶浅予等，都有大师级的资格。而第一流的漫画家实在不可胜数，随手即可列举如下：胡考、张乐平、张正宇、陆志庠、丁聪、汪子美、高龙生、黄尧、廖冰兄、黄苗子、米谷，还有曹涵美和张英超……万籁鸣、蔡若虹、张仃、特伟……也应列入一流（魏绍昌语）；二、有一大批漫画刊物，如《独立漫画》《上海漫画》《旁观者》《群众漫画》《现象漫画》《漫画界》《漫画与生活》《泼克》……除此之外，在上海当时其他杂志报纸上，也都辟有漫画专栏，总计不下百种。漫画家都是通过杂志出版互相交流，一起成长，并影响大众。其中，张光宇主办的几个漫画杂志质量最高，创意最丰，眼光最广，培养了一大批名家。张光宇也因此被推为领路人；三、通过长篇连环漫画塑造出一个个漫画明星（这一条很重要）。除了叶浅予的“王先生”（1928），黄尧的“牛鼻子”（1934），梁白波的“蜜蜂小姐”（1935），高龙生的“阿斗”（1935），张乐平的“三毛”（1935），其他还有“改造博士”、“陶哥儿”、“弗少爷”、“章木郎”、“上大人”、“小黑炭”、“曼曼女士”等一大批。这些漫画主角，造型夸张、幽默、可爱、独特；演绎的故事有趣、紧贴社会现实，成为家喻户晓、深入人心、有生命的、活蹦乱跳的纸上精灵。据考，美国的卡通形象“维尼熊”诞生于1925年，“米老鼠”出现于1928年，“大力水手”和比利时的《丁丁历险记》首刊于1929年……中国的漫画明星几乎与之同时降生。这么多漫画家、漫画出版物和漫画卡通明星，自然伴随着无数的漫画读者、忠诚“粉丝”，尤其是求知欲旺盛的儿童少年们。其实范用、魏绍昌先生在那个时候就是儿童少年，所以他们对漫画念念不忘，从这里可以找到答案。

《蜜蜂小姐》和《阿斗画传》过去没出版过单行本，我出版的“老漫画专辑”中的这两本，是请魏绍昌先生编的。前者的作者梁白波（约1907—1970年代），既是当时唯一的女漫画家，又是公认

的一流漫画家。她曾在艺专学油画，在菲律宾一所中学教美术，参加过“决澜社”美展。1935年到上海，找不到工作，画漫画投稿，在时代图书公司偶遇画家叶浅予，一见钟情，不顾世俗议论（叶有家室），在一起断续三年，因另爱上一位飞行员而远走高飞。叶浅予赞赏梁白波的才华，认为对自己的创作影响巨大，“她具有诗人的气质”。漫画主角蜜蜂小姐是与《立报》杂志创刊号一起露面的，该报的头版由萨空了主持，报头左角是鲁少飞的时事漫画，头版下的横栏即是蜜蜂小姐的固定地盘。梁白波创造的这位微胖的时髦女郎，展现了上海女性生活侧面，造型别致，线条细美，情节乖张，有温情的讽刺，一时得到热捧。其中一组画的是女子出门，衣裙穿得短了，警察要管，于是我们这位蜜蜂小姐干脆脱光了：“难道一定要穿衣服不成？！”警察吓得蒙了眼。再如窃贼夜里进来偷东西，蜜蜂小姐不但不怕，还起床请他坐下聊天，走时还说“有空常来玩吧！”仅这两则，即可看出这位时髦女郎任性和胆气。可惜的是，随着梁白波和叶浅予分手，蜜蜂小姐演出不过二十六出就谢幕了。1949年后，梁白波随夫去了台湾。魏先生编辑的这本书收有梁白波的速写作品和为殷夫《孩儿塔》作的插图，以及魏先生自己写的《王先生与蜜蜂小姐》《难忘梁白波》、林海音的《吾友“蜜蜂小姐”》、黄苗子的《风雨落花——忆梁白波》、《梁白波给林海音的最后四封信》等，可谓丰富充实，既可欣赏，又具史料价值。

高龙生（1903—1977）的《阿斗画传》主要发表在《十日杂志》上。“阿斗”是将三国时代扶不起的阿斗和鲁迅的阿Q结合起来的形象，他头顶瓜皮帽，身穿破衣衫，朴实的方脸上布满深刻的皱纹，看上去饱经风霜又老实可欺。这个阿斗逆来顺受，毫不掩饰自己的愚顽，大胆展露自己的弱点，而使人警醒，很有现代感。比如《一个怪梦》：阿斗被蟒蛇盘住，挣扎中被蛇吞入左臂，他干脆一斧子砍掉自己的胳膊，顺势砍下蛇头……



据魏绍昌先生说,《牛鼻子》在当时是连环漫画中格局最大的,发表的园地既多且广,除了报纸副刊和漫画杂志外,其他如文艺、影剧、儿童、综合等各类报刊,也经常有“牛鼻子”出没。作者黄尧(1914-1987)当时刚满二十岁,毕业于复旦大学新闻系,在《上海新闻报》任职,偶然步入画坛。他塑造的牛鼻子,是一个戴眼镜的知识分子,“一个高等乐天人物。昂昂的、大腹便便的矮胖子,那黑马甲,白竹布长衫,踏塌脚跟的鸭舌鞋子,一双圆圆大眼睛,两只招风耳朵,秃顶仅剩头发四根,倒八字脚,大酒糟鼻,汇集了中国充分有趣的诙谐点”。其画法自成规律,用书法的圈、划、点、直和数学的一、二、三、四、五方法组成,儿童也很容易学会画。后来专门出了一本教材《牛鼻子十讲》,造型虽然简单,但可以扮演各种人物。比如其中的“假使”系列:“我假使是武松,景阳冈打虎一定叫照相馆拍几张照,刊登大小各报,可以大出风头”;“我假使是武松,有这样的嫂子潘金莲,就是她不调戏我,我也调戏她了”;“我假使是关公,一定秉烛看《红楼梦》”……1935年黄尧自主主编的《牛头漫画》创刊,辟有全国小朋友画牛鼻子的专栏,并与张乐平合作,刊登牛鼻子和三毛一起玩的漫画;1936年他创办“牛鼻子出版社”,将自己在各报刊登载的作品陆续结集出版,共出版了八集。他还有两个远大目标:一是与万籁鸣兄弟合作,将牛鼻子拍成中国卡通片,搬上银幕,与美国进口的卡通片竞争;二是办一个规模宏大的“世界牛鼻子展览会”,邀请外国小朋友来参加……可惜这一切,都因“八一三”事变,日本进攻上海而戛然而止。此后黄尧辗转西南,1956年定居马来西亚,教书、写作、画中国画,终老未能回国。

我们所用出版的《牛鼻子》底本,是魏绍昌先生十几岁购买,留藏至死的。版权颇费周折,辗转通过中国驻马来西亚大使馆,联系到黄尧的夫人,她欣然同意,可惜仅隔一个月,新出版的牛鼻子还

未付梓,黄夫人就去世了。

我之所以介绍这些“漫画明星”,是因为他们本来都有可能成为“动画明星”,可惜止步于纸质出版。

1945年,张光宇的《西游漫记》完成后,因为时局混乱,没有出版的条件,先是在重庆、成都展出,观者接踵,后被当局禁了。人民美术出版社1958年出版的版本,是张光宇亲自参与的首印本,色彩和设计最为可信和精到。可是开本大、印数少、价格昂贵,加之当时社会注意力集中于“大跃进”,其水准与反响很不对称。可以庆幸的是,这部漫画杰作塑造的孙悟空等形象,后来成为动画片《大闹天宫》的主角原型。1962年人美社还出过一本12开的《张光宇插图集》,品相不俗,可惜仍曲高和寡。1998年,我在老漫画专辑中出版了张光宇的《西游漫记》《民间情歌》和《烟画》,都是几十年间没再版的。

重印老漫画图书的同时,我还为魏绍昌先生编了一本散文随笔集,题目叫作《逝者如斯》。而如今,三个月前(7月14日),已是他去世二十年的忌辰了。而上个月刚刚在上海出版博物馆举办了关于范用逝世十周年纪念展,展览中他出版的漫画书和与漫画家的交往就是一个重要内容。八九十年前活蹦乱跳的漫画明星和创造、珍藏它们的人都如流水一样逝去了。

2011年我从三联书店来到人民美术出版社工作,偶然得知三联书店同事黄大刚的夫人、清华大学美术学院教授唐薇一直在做张光宇研究,前后十数年,将张光宇的资料尽可能收集完备,而且张家后代通过努力,汇集了绝大多数作品原稿,恍若有天意,让我有机会在更高层次上出版张光宇的作品——《张光宇集》。我的想法得到黄大刚、唐薇夫妇以及他们的父亲黄苗子先生的赞同和鼎助。苗子先生是人民美术出版社的老编辑,他将所获中华文艺奖的一百万元人民币全部捐出,“专款用于张

光宇集的出版和宣传推广，以彰显张光宇之艺术，以完成众好友之夙愿”。他所说的众好友包括叶浅予、张仃、丁聪、郁风等，此时皆已过世。参与工作的还有张大羽、宁成春、李大钧。

由于工作量巨大，也由于我当时任上工作繁忙，作为责任编辑，皇皇四卷大八开精装《张光宇集》的出版拖了又拖，直到我退休之前才发稿，2015年底出书，已是黄苗子先生去世的四年之后了。这部著作内容体例之完备，设计印制之精美，都达到一定高度。除了大部分有原稿的作品，对少量找不到原稿的作品下了更大气力。比如连载于报纸的二十四幅《费宫人》，是与连环画《林冲》风格相近的另一部充满灵气和新意的作品，原稿在战争年代不知去向，此次依照报纸印刷品，一点一滴地修复，尽可能恢复原貌，第一次收入作品集中。《西游漫记》虽然原稿还在，但是原稿已经脱落了，很多颜色都没有了，花纹都消失了。因为张光宇1945年在重庆创作条件很差，颜色、纸张等条件都很差，但是我们有1958年出的张光宇先生亲自监印的画册，所以用现代技术把这两者结合起来，处理下了工夫，才能达到如此精致的效果。

2014年，我们还出版了上海美术制片厂的《大闹天宫》。我写了一篇序言，特别提到张光宇的贡献。

退休后，我一直有把《张光宇集》出成小本，价格降下来，以便更多人购买的想法。想了好几年，想通了：既然给文化大众，就不一定求全，把精华展示出来就好；张光宇本来就是“大众”的，他的作品本就是老百姓喜闻乐见的，如《民间情歌》，如《西游漫记》，如《水泊梁山英雄谱》，做成三集，一来自民间，二来自世相，三来自文学，都以图为主，外加一本名家回忆张光宇的小册子——三加一，做成一个小套，装在一个函盒里，整体销售。一套在手，可尽览张光宇之风采，可尽得“五四”和新文化艺术之精气神儿。于是仍请唐薇、黄大刚出山，

仍由我责编，在“张光宇集”中间加一个“小”字，是为《张光宇小集》。

总之，中国漫画从纸质出版走到动画片，八九十年间，道路坎坷。第一次是因为日本侵略打断（《牛鼻子》当时已经准备拍动画片，比美国晚不了几年），第二次是被“文革”打断（如果在《大闹天宫》基础上发展下去会很精彩，很有中国特色，全世界叫好的），如今中国动画片发展已经是第三波了（第一波等于有打算，没实现），可是这一次，我们的动画片似乎与漫画家是分离的（我说不好，因为我看如今我们的动画片是美国式的，如《大鱼海棠》《姜子牙》）。我不反对借鉴、学习甚至模仿，其实张光宇时代的漫画也受到外国影响，但其根基还在中国，中国传统文化，尤其是民间艺术。

我出版张光宇的作品，迄今已有二十多年，我有点想法：

一是张光宇的作品是大众化的，当年在上海堪称家喻户晓，只是没被当今的大众认识，所以推广张光宇的艺术要广泛持久，不可能一蹴而就（记得1990年我写丰子恺传，出版丰子恺的漫画，也没什么反响，后来全国各地一次次。多方面推广，丰子恺又回复早年的知名度了）。

二是推广张光宇不能只推他一人，而应推张光宇时代的漫画家群体，推民国漫画文化、漫画传统，比如做一个三四十年代漫画大展，比如出版一位位漫画家的书（汪子美的漫画有惊人的水平），比如挖掘老漫画潜力，为今所用。张光宇漫画时代留下的丰富遗产，是我们发展当代动漫最应继承和发扬的，不仅从精神和艺术传统方面继承，即便是具体的形象（比如孙悟空、猪八戒、牛鼻子、蜜蜂小姐等）也很值得借鉴和蜕变。○



张光宇的新舞台：影戏—漫画—动画

唐 薇

2020年，张光宇先生120周年诞辰，在他逝世55年之后，张光宇艺术在新的时代继续焕发出生命的神采和魅力，提示着张光宇艺术的真谛所在。

一、2020年是张光宇的第3个庚子年

1900庚子之年8月，张光宇出生于无锡，在他出生前十天，八国联军攻陷北京，虽两地相隔两千里，但事发京城，全国惊心。

1960年是张光宇生命里的第二个庚子年，他六十岁。这一年《大闹天宫》初生，影片公映后享誉世界。1960见证了张光宇艺术的新高度。

第三个庚子年2020年，更多的年青人热情拥抱张光宇。出版界，活字国际、世纪文景的青年人，清华大学美院、清华大学艺术博物馆、清华文创的青年人，还有大量年青的网络媒体人，组织各种线上线下的采访、纪念活动，吸引更多青年朋友的关注，规模前所未有的。这首先是出版家汪家明的努力，他对老一辈漫画家、对他们的艺术，进而是对中国整个现代文化发展的关注、出书和传播。几十年来，好出书的他把所有的感情都注入在出好书之中，仅张光宇时代漫画群有关的书籍，经他之手精心编辑的版本已达十数种。他说：因为张光宇值得被记住。

张光宇出生于中医世家，他是一个被长辈寄予厚望的家庭长子。当他还是一个聪慧少年时，常常带着一群邻家孩子做有趣的游戏，甚至会带领“群猴”“粉墨登场”排戏、演戏。再长大一些，他成了一个既热心又善良的艺术群体的兄长，他的“独乐乐不如众乐乐”的故事在漫画家口中流传。

张光宇是一个不问西东、极具包容精神的艺术家，特别崇拜张光宇艺术和为人的廖冰兄说：“你应该超过他，但是你不能绕过他。”张光宇创造了中国摩登，他是现代艺术的辟新路者。

原中央工艺美院张仃院长说：张光宇和张光宇艺术是“亚洲的骄傲”。

原中央工艺美术学院柳维和教授，用“装饰艺术的金字塔”来形容张光宇的艺术。

杜大恺教授撰文谈张光宇：“光宇光宇，广照寰宇。”

装饰艺术系主任、艺术家袁运甫教授从80年代起认真写一篇纪念老师张光宇的文章，在1992年的《装饰》杂志上发表，称张光宇先生是“永远的旗帜”。

他们是张光宇的同时代人，是熟悉张光宇的朋友、学生。其实还有更多从未见过张光宇甚至不知道他名字的平民百姓，只看过一部《大闹天



1/1939年张光宇与友人共同发起香港首次现代漫画展。右起：陈宪籍、丁聪、张光宇、金仲华、爱泼斯坦、斯诺、叶浅予。

宫》，就能让他们记住他、发出最真诚的评语：“原来是他画的呀！哎呀从没听说过。”“《大闹天宫》？看过啊，太棒啦！太了不起啦！他是怎么想出来的哪！”是的，这是一位年青保洁员姑娘在听我说起张光宇和《大闹天宫》时的反应。

二、张光宇的新舞台

张光宇的艺术生活是从名叫“新舞台”的新式剧场开始的。“新舞台”是一个新式剧场，他的老师在演新戏也演旧戏的“新舞台”制作有透视感的西式新风格布景。

“新舞台”的创建人是同盟会员，许多艺人参加过辛亥革命，为此，孙中山到“新舞台”挂匾褒奖。张光宇和老艺人的后代都是好朋友。

张光宇 15 岁时在“新舞台”开始艺术学徒生活。一个无锡少年，离开人称“小上海”的无锡县，来到真正的大上海，在中国戏剧和民间艺术中游弋，在西方电影、世界文化中吸取。看和听，视觉和听觉，看着满是虚幻未知的光影屏幕，闲时模仿唱念做打、台上台下的角色、手眼身法步，忘情地体会融入。而此时的上海，光怪陆离；洋人的炮舰在江里，电影院新杂志在街上。科学与艺术、东渐的新风和霸道巡捕，就这样“矛盾”地混合在一起，就这样摆在他成长的路上，驳杂纷乱，让他看、让他听，要他自己选择。

三、20 年代，张光宇的电影时代。

张光宇进入中国电影历史的视野，是从中国最早的电影杂志《影戏杂志》开始。

1921 年，《影戏杂志》创刊，是顾肯夫、陆洁、张光宇三人创办的。

顾肯夫的创刊词提出“该刊……宗旨为：1. 发扬影戏在文学美术上的价值。2. 介绍有价值的影片给读者。3. 防止有害影片的流行。4. 在影剧界上替我们中国人争人格。”

《影戏杂志》对张光宇影响最大的文章一篇是顾肯夫的《发刊词》，一篇是周志伊的《滑稽及讽刺活动画之制法》。滑稽与讽刺活动画吸引了喜爱漫画的张光宇、黄文农、杨左匍、秦立凡、万氏兄弟万古蟾和万籁鸣这一群年青人。

显然，张光宇的早年“触电”和他是布景师张聿光的高足有关，和他在《世界画报》的编辑群体有关，张光宇和朋友们创办的早期电影、漫画报刊传播了他们的漫画，也传播了张光宇的思考和发言。陆洁、但杜宇、丁悚、杨左匍、鲁少飞、万籁鸣万氏兄弟、颜文樑、刘海粟、舒舍予都曾在《世界画报》投稿，后来他们有的是导演、有的当演员、有的做编剧、有的成为电影或动画美术师……

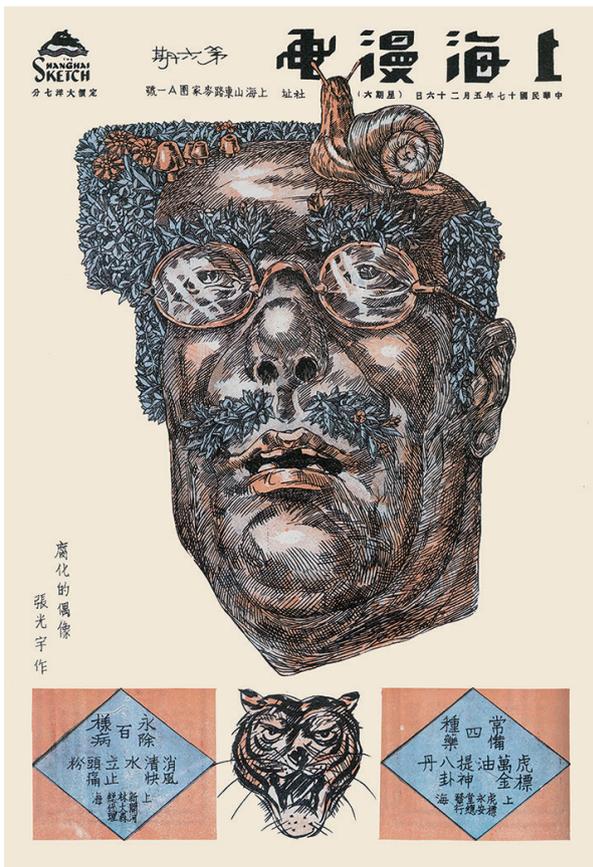
张家存着两张二三十年代的试片小照、几张同影人合影，不多的影像生动记录下时任《三日画报》记者的张光宇和影人的交往、友谊和幽默。更多的证据还来自他办的这份长寿的小画报上整版整版的新片广告。

《三日画报》内容相当丰富，篇幅虽小，有关电影、漫画的信息量却很大。1926 年冬天。张光宇等人发起成立中国第一个漫画会，《三日画报》为中国漫画界留下重要的历史足迹。

值得注意的是，就在漫画会成立的这一年，张光宇发表了三篇有关电影与美术的文章：《古装电影谈》、《美感》、《摄制古装剧与新艺术》。最后一篇是他参与古装大片《美人计》的美术设计工作之后，刊发在《美人计特刊》。

1926—1927 年正是一个历史波澜起伏、风云变幻的时期，大变局中影人的事业也在变局中。张光宇在大片《美人计》的美术工作只此一回，以后的《西厢》聘约没有了下文。他的电影时代开始一年多便结束了。

搞舞台美术画大画的实践、为出版物画小画的经验让张光宇的日常创作游刃有余，大的布景、海报，小的图案、字体、插图、漫画、香烟牌子，烟



2/ 腐化的偶像 1928年

厂绘图师的收入让他有了经济上、艺术上的少许自由。

1928年他继续“漫画会”会刊的思路，领着漫友叶浅予、张正宇开办《上海漫画》周刊，两年后，周刊更名《时代》画报、《时代漫画》月刊，他们开启了上海的漫画时代。

三、30、40年代，张光宇的漫画时代

三四十年代是张光宇的漫画年代。

开启这个时代的“张光宇”们手里有一个宝，一台德国印刷机。机器是邵洵美出资购置的，调试一年成功。其间，张光宇色彩漫画新作出世。时代公司旗下的大开本杂志不断“上线”张光宇彩色漫画以及单色线条的《民间情歌》，印制质量表现出众。《中国神话》系列1930年、《难得碰头》系

列1932年、《新舞台》系列1933年、《时代漫画》封面系列……如此多产的精美、别致、辛辣的彩色大漫画，时代公司的刊物让人刮目相看。

张光宇为他的漫画出过两本书，一本是《光宇讽刺集》，收进上述所有彩色漫画+更多精彩漫画，因南京的老爷发怒，讽刺集刚出版就成了禁书。另一套六十图“展览漫画”《西游漫记》，40年代中期在成渝港三地展出，上海展被禁。不过1945年创作的《西游漫记》在北京展出后，1958年由人民美术出版社印成三千本精品画册面世。《光宇讽刺集》、《西游漫记》这两本书很有意思，首先是作品产生的时代背景和画面表现相当魔幻，漫画家冷眼看世界，讽刺揭露旧时代、旧政治的题材却画得五彩缤纷如同万花筒；张光宇漫笔写人生，妙趣横生的笑话是当代社会生旦净丑在神笔下的犀利呈现。

张光宇的漫画时代，他忙着画漫画、办漫刊，也忙着看电影，甚至访东瀛考察电影。40年代张光宇和几位朋友应邀从香港到重庆参加电影摄制和抗日宣传活动时，因皖南事变，他离开重庆途径缅甸再返香港，表面上他找了个借口，实际是一次出走，但是他把这一次“逃离”当成了战时难得的文化考察。考察结果在1945年的《西游漫记》是有所反映的，而后他又把1944年桂黔川三地的更惨烈的大逃难变成了苦难中文化人对宝贵文化遗迹的另一次收集和最后的抢救，到重庆的时候，虽旅途狼狈，包裹里塞满了速写和漫画画稿。

这就是张光宇，一个战时的中国文化工作者。或许这才是《西游漫记》能在混乱悲伤的年代里产生出来的缘故吧。棒打恶龙、建设新世界的孙悟空在《西游漫记》里登场，法西斯的丧钟敲响了。

四、50、60年代，张光宇和《大闹天宫》

1949年末，后来被誉为新中国形象设计师、三“张”王牌之一的张光宇携全家迁北京，他先进

入中央美术学院，1956年转入新成立的中央工艺美术学院任教。50年代初在中央美术学院实用美术系被徐悲鸿院长聘为教授。

1. 他创造了新时代的新形象。

整个50年代，他在为新中国而造型。各种建筑、邮票、壁画，甚至包括家具设计、图案设计、产品设计、陶瓷设计（《张光宇集》设计卷收录了这部分作品）。他还创作了许多文学、民间故事的插图，各国各民族歌舞戏剧的速写。他笔下的《神笔马良》、《杜甫》、《孔雀姑娘》、《刘三姐》、《长发妹》生动又精彩，更有大量新民歌的线描插图经典：“牵牛花”、“荷花叶”、“纺织工”……美不胜收（《张光宇插图集》是张光宇从创作的精品中精挑细选出来的精品中的精品书）。

2. 1960年，张光宇的动画时刻

1960年，中国美术片迎来发力的黄金时代，多年积累，聚沙成塔。特伟、万籁鸣和张光宇，还有上海美影厂逐渐磨炼成熟的制作团队，众人激情迸发，一起投入孙悟空大闹天官的影片创作，美影厂主创团队进京访古刹收集素材，张光宇下江南，到沪指导创作，张光宇、万籁鸣频频书信往来讨论制定闹天官的神怪仙人天兵天将造型，设定天宫海底、花果山水帘洞、瑶池洞天、兜率宫炼丹炉内外景色。经一年多努力，到了1961年，激动儿童、振奋民智的新片《大闹天官》横空出世。山岩崩裂间，石猴跃上银屏，变身美猴王、齐天大圣，从此，一个史诗级的、具有象征性的、机智勇敢的新悟空成为中国民众心中正义力量的化身。

“孩儿们，操练起来！”小猴子们都组织起来了！孙悟空火眼金睛，手中有金箍棒“负此昂藏”，《大闹天官》无穷的美妙、诙谐、智慧、力量立刻“俘获”了世界的心。

我总觉得张光宇是笑眯眯地写下这段笔记的：“历经苦难，终于要克服困难得到真解，真解当然是原来如此，原来如此即克服困难罢了！”孙悟空

不惧困难，寻求真解。真解是什么呢？还是克服困难，所以克服困难就是真解，勇于挑战困难、不断地克服困难的张光宇和他的朋友们终于共同创造完成《大闹天官》，终于让中国的孙悟空深入人心，打动无数孩子和成年人，也打动了整个世界。

2012年深秋的北京画院，“民间·情歌——回眸张光宇艺术展”正在展出，整个一层展厅正面展线陈列着《大闹天官》里的重要角色孙悟空、美猴王等设计彩图。从巴黎来京的汉学家、艺术史家纪可梅女士面对着《大闹天官》一个个生动的形象，突然激动起来，她说：“五十、六十年代的动画片在法国放映很受欢迎，八十年代的动画片在巴黎放映很受欢迎，《大闹天官》最受欢迎。可是现在的中国动画不受欢迎了，这是为什么？中国有那么好的动画制作经验和创造能力，现在为什么会这样？”她非常着急、非常不解。

今天我可以肯定的说：“朋友，你会看到新人的成绩！”

五、结语

20世纪的时代新舞台，张光宇从20年代的影戏、30、40年代的漫画到60年代，一部完整的中国动画长片《大闹天官》完成，至此，在张光宇的艺术世界里，生活、艺术、精神、情感、媒介、中国、外国、东方、西方、空间、透视、色彩、技艺、材料、笔法……已然难解难分。

这是艺术家张光宇和大众共同创造的艺术理想新世界——这不仅是一份隆重“如同锦绣万花之谷”（黄苗子语）的可见文化遗产，更是一代有社会责任感、有作为的艺术家崇高的艺术精神，值得中国文化艺术界永远铭记，值得中国历史永远铭记。○



张光宇——新时代的民间艺人

郭秋惠

今年是张光宇先生 120 周年诞辰，唐薇老师策划了很多展览和活动，清华大学美院官微也发布了一系列研究。我很高兴参加清华大学艺博主持“融汇与转型”学术沙龙。张光宇先生既是中国现代艺术和设计的旗帜性人物，亦是清华大学美术学院的前身——中央工艺美术学院的重要创建者。中央工艺美术学院于 1956 年成立，是新中国第一所设计高等学府。我从 2005 年以来一直从事院史研究，中国近现代设计史是我着力比较多的研究方向，研究和教学中格外关注张光宇先生。此外，这几年清华美院本科生迎新时，我受邀去做题为“学院传统与先生回望”的院史讲座。我所回望的先生当中有庞薰栗先生、雷圭元先生、张光宇先生、张仃先生，这四位先生是我们学院志同道合的创建者，他们有共同的理想和抱负，和而不同的艺术理解、设计教育思想。

我要感谢唐薇老师，因为她从 2005 年以来坚持不懈，系统深入地研究张光宇先生，出版了一系列出版物。2011 年，杭间老师在清华美院策划出版中国现代艺术与设计学术思想丛书（山东美术出版社），第一辑共 17 本，今年才出版完最后一本文集：《郑可文集》（连冕编）。2011 年唐老师编的《张光宇文集》属于完成非常出色的一本。还有 2015 年《张光宇集》（人民美术出版社）和《张光宇年谱》（三联书店），前者系统收集梳理张光宇先生的

作品，后者是从史料出发的详细年谱，这对我们的研究来说是一个非常重要的史料。

今天我用的标题是“新时代的民间艺人”，这并非是我对张光宇先生的评价，而是张光宇先生晚年对自己的定位。我认为“新时代的民间艺人”包含了两个方面的含义。第一，“民间艺人”主要是指向他一生热爱、至性在真的民间艺术。而且张先生一直深受中国乃至国外的传统艺术和民间艺术的影响，进行了深入的挖掘和再创造。第二，关于“新时代”，我认为他基于中国民族民间艺术传统，洞察西方现代艺术潮流，并且在艺术创作和设计实践中敏锐地把握当时中国时代脉搏以及社会的需要。这是我对张先生晚年自称“新时代的民间艺人”的理解。

张光宇先生是一个艺术的多面手，用当今的词语来说，他是一个跨界的艺术家、设计师。虽然他并没有接受非常系统的学校美术教育，但是他身处现代化都市——大上海当中。正如刚才苏丹老师所言，在大上海这个时空当中，他的知识结构、艺术素养是非常多元的。无论是他的家乡无锡的年画，还是上海新舞台的京剧脸谱；无论是明清的版画，还是商周玉石铜器装饰；无论是墨西哥插画家佛罗皮斯的作品，还是包豪斯的设计风格；无论立体主义、结构主义、表现主义的绘画，还是德国、苏联的电影，或者是中国的剪纸、皮影和默戏，他对于

这些古今中外的艺术精华是有立场、有选择地为我所用，而且他非常擅长取长补短，也能够扬长避短。这在他一生的艺术创作和设计实践里面能够体现出来。

他一生的艺术创作与设计涉猎非常广泛，正如蔡涛的《看见张光宇》（清华美院官微推送文章）总结的：张光宇先生在民国时期，更多是在上海的商业浪潮当中，涉猎舞台布景、香烟牌、书刊装帧、字体设计、电影美术、漫画插图、室内装饰、家具设计、壁画创作等；他的身份从小小的学徒发展到香港人间画会会长，这种身份变化体现的是旗帜性影响、德高望重的影响。新中国成立以后，他是新中国很多国家形象设计的参与者，包括国徽设计，《人民画报》《人民日报》的改版设计，天安门广场游行队伍的美术设计，重要的书籍外宣书刊设计，积极整理民间艺术遗产，为多部民间故事书籍创作插图。从担任中央美术学院实用美术系代主任，到筹建中央工艺美术学院，再到与学院师生参与首都十大建筑的装饰设计，他为新中国设计教育做了大量工作。最后，也是我们比较熟知的，以享誉国际的动画片《大闹天宫》美术设计来谢幕。

张先生在动画片《大闹天宫》中的设计身份表述前后曾有改变。1961年11月9日，《大闹天宫》导演《大闹天宫》致张光宇的信中，提出“厂中领导征求导演意见，决定将闹片片头字幕人物造型，改为美术设计。比较更全面更广，实际上老兄人物与景两者都兼顾过，一并奉闻。”张光宇的设计身份从“人物造型”变成“美术设计”。关于设计身份的改变，我们可以进行反向溯源。溯源什么？溯源张光宇先生对动画电影的理念是什么，他的设计又是如何来展开的。

今日沙龙的主题是张光宇先生的艺术和电影，因此我对张光宇先生艺术年表进行主题检索与梳理。从1921年到1965年去世，他的艺术生涯都和动画、电影息息相关。刚才，苏丹老师从年表摘

出了几个比较重要的节点。1921年，他在上海合作创办中国第一本《影戏杂志》，同时做撰稿人和美术编辑。该刊首次向中国读者介绍动画、卡通的制作过程。1924年，《电影杂志》创刊后，又兼做撰稿人和美术编辑。他热爱电影艺术，不仅喜欢看电影，而且时时撰写影评，推进电影艺术发展。

1924年，他在《电影杂志》第5期发表文章《谈电影美术》。张敢老师发言时引用此句：“中国片之最足病者，即缺乏美感。”其实，在这之前有一句话我认为特别重要：“盖电影为戏剧之一，戏剧乃文艺与美术之所结合者也。是以吾人治剧，毕以艺术二字为前提。”电影作为新兴的艺术门类，其定位是什么？对张光宇而言，电影和戏剧一样，是综合的艺术。这个“综合”其实也是我对张光宇动画设计、电影艺术的评价。他如何认识综合，如何实践综合。当时的中国片为什么缺乏美感？他提出这个问题的解决之道——“唯中国片固有中国艺术在也，特其矿未经开掘耳。此矿者，乃东方之美术也”。他认为怎么解决缺乏美感的问题？应该用中国固有的艺术来解决，而这个固有的艺术就像一个矿藏，这个矿藏是真正的东方之美术，所以真正的东方之美术不是欧美人所理解的中国美术，或者再放大一点，东方的美术，不是他们想当然的异国情调的东方美术。

张光宇先生一生研究电影美术最为详尽的文章是，1960年2月18日发表于《人民日报》的《试谈美术片的美术》。此文，更加详尽地论述电影艺术的综合性质。“电影是综合艺术，其中也包括美术，而称为美术电影，当然更是注重美术了。但美术电影不可能仅仅注重美术，还必须注重其他，如文学、戏剧、音乐、摄影等方面，仍需根据综合艺术的性质进行研究、设计和摄制，而不可能单从美术的角度去考虑”。

如何实践电影的综合性？设计之前，应该研究；设计之后，应该充分地、恰当地摄制。回应刚



1/ 天方夜谭 - 神灯 1948 年



2/ 水泊梁山英雄谱 鲁智深 2 1948—1949 年

才说的，张光宇在《大闹天宫》中的设计身份，为何从人物造型变成美术设计。正如导演万籟鸣所言，张光宇先生不仅设计了人物造型，还设计了不同的重要场景。造型设计可能更多是形象本身，但是张光宇先生对于美术电影的理解、对于设计的理解，不是以单纯的名词思维进行理解，而是把它动起来，是以动词的思维来理解电影艺术。

作为杰出的动画电影设计者，张先生的设计是充分实践他所理解的电影艺术的理念。他的切入点就是美术片的演员。美术片的演员是什么？“一定是全部依靠从美术家的画笔下、雕塑刀下与剪刀下产生出来的，而且大部分的小动物，需要美术家刻画出美术片所需要的一种特定的形象”。一个演员，一个有生命力的演员，他认为：一要有特定的形象，二要有鲜明的性格。在动笔的同时，还要运用戏剧的手法为演员创造出性格。怎样设计出有生命力的演员？张光宇先生认为，“首先是开脸，注意它的眼神以及眉宇间的善良或是邪恶；鼻形与口形的美与丑的勾法，也能左右性格。其次是塑造全身的形狀，大别为肥瘦长短，然后可以从线条的变化中，表现出正直和狡猾的性格；再加上动作，就能成为有生命的东西了”。

1961年，上海美术电影制片厂出品的《大闹天宫》是中国第一部长篇彩色动画片。张光宇担任《大闹天宫》美术设计，与导演万籟鸣、副导演唐澄、动画设计严定宪及《大闹天宫》创作团队完美合作，创造了富有生命力的中国动画经典“演员”。应该注意的是，无论是张光宇先生担任美术设计的《大闹天宫》，还是张竹先生担任美术设计的《哪吒闹海》，其动画设计都是严定宪先生，他将动画造型原型转化为流畅动态的动画演员，其中有非常重要的创造性转化工作。《大闹天宫》的国际奖项从20世纪60年代一直拿到70、80年代，这是一种国际化的认可。

2015年，我发现了一个张光宇结合形象、性格、动作的经典设计案例。当时，我主持学院团队参与策划2016年在深圳展出中国设计大展的中国现代设计文献展。我将张光宇先生和《大闹天宫》列为文献展的重要案例，找唐薇老师搜集梳理材料。唐老师给我发了一张照片——写于小纸片的《大闹天宫》主要角色的性格设定手稿。张先生在设计《大闹天宫》人物造型之前，曾对主要演员的性格进行定位，然后再进行针对性的形象设计。孙悟空的性格他是如此设定的：勇敢、活泼、机智、纯真、敢



3/ 神笔马良 12 1954 年



4/ 《新西游漫记》之十

做敢为、战斗的精神、反抗不屈的思想；并以此性格赋予孙悟空后人奉为经典的形象。孙悟空的精神，来源于《西游记》；孙悟空的形象，来源于民间艺术以及1945年张光宇先生创作的长篇讽刺漫画《西游漫记》的形象。当然，《大闹天宫》的孙悟空有新的转变和升华。我们可以看到一个新时代的齐天大圣，勇猛、矫健、生动、灵活，充满了英雄气概。我想以此回应我的发言主题：新时代的民间艺人。

最后，我想简要谈谈张敢老师刚才提到的装饰问题。从学院历史的角度来梳理，装饰是学院初创时期教学以及创作设计非常鲜明的特点。当然，它有特定的历史背景。原中央工艺美术学院的教学理念，或者说学院道路，其选择是有过争议的，在争议中有三种不同的道路选择。像第一任院长（兼任）邓洁先生，他有另外一重身份——国家手工业管理局局长，更多的是要走手工作坊这条道路，为国家工业化建设筹集第一桶金，积累原始资本。20世纪五六十年代，尤其是手工业社会主义改造之后，中国很多工艺美术，尤其是特种工艺美术、民间艺术出口换外汇，这是工艺美术在当年特定的政治历史条件下的特殊使命。

第二条道路，像庞薰琹、郑可、祝大年、雷圭

元等先生，他们希望走的道路是面向现代化的生产、面向大众生活的设计学院。学院主要创建者庞薰琹先生，早在1925年到法国巴黎参观世博会时就有这样的理想和抱负。这两条道路，但是在“反右”的历史情境之下产生了争论。

1957年，张仃先生从中央美院调到中央工艺美术学院。学院在张仃先生、张光宇先生的引领下，折衷走出了以装饰为特色的第三条道路。他们都是热衷于民族民间艺术的多面手。张仃先生深受张光宇先生的影响，是学院发展的重要推动者和管理者，从学院的教学理念到课程体系的设置，到那个时期重要的设计实践，都体现了装饰特色，受至性在真的民间艺术的影响。在他们的共同推动与引领之下，当时的学院教学输入了民族和民间艺术的活力。我对张光宇先生的理解，从他晚年自称“新时代的民间艺人”切入，再结合我们学院历史做了一番梳理，请大家批评指正。○

（清华大学美术学院副教授）



张光宇与早期中国电影——兼论《红楼电影图》

白 冰

20世纪20年代前后的张光宇（1900-1965）是在一系列的艺术实践中逐步形成自身艺术风格的。1916年，他从师张聿光（1885-1968）在上海新舞台剧场学习绘制布景画。1918年，在孙雪泥（1889-1965）创办的生生美术公司参与《世界画报》的出版发行工作。1921年，担任南洋兄弟烟草公司广告部绘图员，从事绘制月份牌等广告设计工作。¹张光宇这段时期一直参与商业美术实践，这使其能够近距离地观察摩登上海的都市文明与大众文化。本文即关注张光宇早年与早期中国电影的联系，同时，以他1925年发表的《红楼电影图》为例，讨论他在追求现代性上所作的努力。

一、《影戏杂志》

张光宇20年代的艺术创作与早期中国电影有着深刻的文化关联。20世纪20年代，电影逐渐作为一种新的娱乐方式在以上海为代表的摩登都市中兴起，电影院成为新兴的公共空间，而电影也随之成为大众满足自身消费诉求的方式之一，成为都市文明的重要组成部分。

张光宇早在20年代之前即对电影有所接触，这体现在他所作的一些杂志、画报插图中。真正使张光宇与民国时期的电影艺术建立密切联系的是《影戏杂志》。这一杂志展现了20年代出版文化与电影文化之间的关联与互动，以此为开端，电影艺术也对张光宇此后的艺术生涯产生了深远影响。

《影戏杂志》创刊于1921年，由顾肯夫、陆洁、张光宇合办，是中国第一本铅印的专业电影杂志。虽然仅发行3期，却在中国电影史上具有重要的地位，堪称早期中国电影理论建设的起点。²

顾肯夫在创刊词中明确说明了《影戏杂志》的创刊宗旨：

1. 发扬影戏在文学美术上的价值。2. 介绍有价值的影片给读者。3. 防止有害影片的流行。4. 在影剧界上替我们中国人争人格。³

而此刊物的创办人之一陆洁这样记述创刊经过：

肯夫创刊影戏杂志，约我合编，两人分工，顾编撰述部分，我编反（翻）译部分，另约光宇主美术，由此创译并统一了甚多电影中之名词和术语。例如“导演”一词。……张石川、郑正秋、周剑云、任矜萍所办之大同交易所改组为明星影片公司，常于晚上偕肯夫、光宇等去玩。⁴

由此可知，《影戏杂志》的出版发行让张光宇与上海电影圈熟识，上文提到的张石川（1890-1953）、郑正秋（1889-1935）、周剑云（1893-1967）等人及其共同创办的明星影片公司，在早期中国电影史上皆有重要地位。1922年3月，张石川、郑正秋、周剑云等人在上海贵州路大同交易所原址发起成立上海

1 唐薇、黄大刚，张光宇年谱，北京：北京三联书店，2015，第14-22页。

2 三期分别出版于1921年4月1日，1922年1月25日，1922年5月25日。参见转引自唐薇、黄大刚，追寻张光宇，北京：北京三联书店，2015，第41页。

3 《影戏杂志》第1期，1921年4月1日出版。

4 《陆洁日记摘存》民国十一年（1922）11月18日，中国电影资料馆编，1962年。参见丁珊珊，《影戏杂志》：中国电影刊物的初始探索，当代电影，2011年第9期，第79页。

明星影片股份有限公司。⁵1922年5月,即明星电影公司成立两个月之后,该公司购买《影戏杂志》出版权,并发行第三期,刊登《明星影片公司发行月刊底必要》等文章。⁶《影戏杂志》的撰稿人多为当时著名的编剧、导演和报人,如徐欣夫(1897-1968)等。⁷张光宇除了负责杂志的美编工作,还在第1期发表了《一个女子寄给鲁克的信》,讲述了一位老年女影迷与电影明星之间的故事。

二、张光宇的电影观

通过《影戏杂志》,张光宇与明星电影公司这一早期中国电影史的重要标志建立了紧密联系,这种联系使张光宇将其视野从绘画拓展至电影,并进而使其兴趣集中于当时新兴的一种类型片:古装电影。

从1905年至20年代初期,早期中国电影的本体性和独立性逐渐有了坚实的文化基础。从1923至1926年的几年时间里,各电影公司集中试制长故事片。⁸到了20年代中期,古装片、武侠片、神怪片、侦探片等商业类型电影成为早期中国电影的重要形态。⁹作为最早出现的商业类型电影,古装电影“主要采用的是从传统(民间和民俗化了的)历史传奇故事(戏文、评弹、评书、古典话本小说)中挪借化用的途径”¹⁰。天一影片公司在1926年就推出六部古装片,在引起强烈市场反响的同时,也引发了其他电影公司的跟风拍摄热潮,并在1927至1928年达到顶峰,出片量达75部。¹¹

古装电影也引起了张光宇的注意,他于1926年4月24日及5月3日连续发表两文讨论古装电影。在他的第一篇文章中,张光宇对于此前发行的古装电影提出了批评。他以英美烟草公司影片部拍摄的《三奇符》、《神僧》、《柳蝶缘》及新舞台所摄《凌波仙子》等古装电影为例,指出这些作品“皆系一种舞台化,事前并未若何考虑过,致将种种不合适之布景动作服装摄入,见之令人徒感不快”。¹²

这一时期的古装电影大多依据京剧、文明戏等简单敷衍而成,无论是导演技巧、摄影水平,还是在表演上都难脱旧戏的窠臼,较之同时期的欧美电影有着巨大差距。¹³因此,张光宇意识到古装电影唯有摆脱旧戏方能独立发展:

盖此等影片,徒借古装之名义,以号召观众,初未有提倡古装电影之真意也。此余理想中之古装电影,绝端要避去此种积弊也。中国旧戏之精神及美,已臻于最高程度,其艺术固自能独立,实无改良之必要,试观海上各舞台所排之新戏,究有何价值,旧戏之真相全失,此其所以终归于失败也。是以古装电影之艺术,又当另起炉灶,实无假借旧戏之必要也。¹⁴

张光宇于1921年至1925年任南洋兄弟烟草公司广告部绘图员,1927年又经友人杨左匄(1897-1964)介绍至英美烟草公司广告部任绘图员。¹⁵这两大烟草公司在20年代有着激烈的商业竞争,并且,竞相以广告吸引消费者注意。张光宇提及的“英美烟草公司影片部”的成立正是于1921年成立,以作“发展电影广告目的之用”。该部成立自1923年5月之后才开始陆续制作电影,先后摄制有时事新闻片、动画片多种。1924年之后,英美烟草公司影片部又出品故事片,如《一块钱》、《神僧》、《三奇符》、《慢慢的跑》、

5 艾青,《中国电影事业的开拓者》,复旦大学2010年博士论文,第15-18页。

6 艾青,《中国电影事业的开拓者》,复旦大学2010年博士论文,第309页。

7 王冉,《陆洁日记摘抄》中的陆洁及其电影活动研究(1920-1949),南京艺术学院2015年硕士论文,第4-5页;仲和,《影戏杂志》——中国电影第一刊,大众电影,2003年第17期,第45页;陈山,默片时代中国电影理论的奠基,电影艺术,2008年第2期,第102-109页。

8 虞吉,《早期中国类型电影与商业电影传统,现代传播(中国传媒大学学报)》,2007年第1期,第75页。

9 虞吉,《“国产电影运动”与文艺片传统》,电影艺术,2003年第5期,第105页。

10 虞吉,《早期中国类型电影与商业电影传统,现代传播(中国传媒大学学报)》,2007年第1期,第76页。

11 虞吉,《原态透视:早期中国类型电影》,电影艺术,2005年第6期,第81-85页。

12 张光宇,《古装电影谈(1)》,原载于《三日画报》第78期,1926年4月24日出版,转引自唐薇编,《张光宇文集》,济南:山东美术出版社,2011,第11页。

13 李道新,《中国电影文化史》,北京:北京大学出版社,2005,第86页。

14 唐薇编,《张光宇文集》,济南:山东美术出版社,2011,第11页。

15 唐薇编,《张光宇文集》,济南:山东美术出版社,2011,第220-221页。



《柳蝶园》、《名利两难》等多部，《申报》对这些影片有数则影评。¹⁶其中，周世勋即对1925年9月9日正式公映的《三奇符》有着这样的评论：

《三奇符》系古装神怪剧。凡演员之服装，内外景之择配，均带古色。然以考据失检，错误殊多。而演员之表情，尤多旧剧文武老生青衣花旦之色彩。一举一动，在在均有台步，似不合于银光白幔之哑剧。……镜头安置之地位，尚能适当。惟情节似不甚合于现代物质文明之时代。¹⁷

周世勋的评论实可作张光宇文章的注解，这也是张光宇极力区分古装电影与旧戏，主张古装电影独立于旧戏的原因。同时，在稍后的一篇文章中，张光宇又十分注意古装电影与“时代”及“民族”的关系，而他也说明了自己对古装电影兴趣的由来：“研究古装电影的唯一目的，是发扬东方民族性的美。”¹⁸而这种美又与时代紧密相连：

吾人可择一二种合于近时社会潮流趋向者编为剧本，再参入己的主义，及美术的设施，使成一种精灵之作，借古代的事迹，发挥新的思想，使观众于无形中，得一种感觉力。¹⁹

摄制古装电影时，当注意及繁复时代之美，雕刻绘画一切工作，须有时代之分别。²⁰

显然，就早期中国电影的发展而言，张光宇最为重视的是中国电影界对于民族与时代的把握。张光宇一直在其创作中保持着民族意识，这种意识来源于20年代民族国家意识的普遍高涨。这种意识也扩展至电影领域，建立民族电影事业成为中国影人的普

遍诉求。²¹张光宇对民族性的重视正可用《影戏杂志》创刊词的创刊宗旨中“在影剧界上替我们中国人争人格”²²一语来说明。

尽管电影是作为一种新兴的、外来的艺术形式流行于都市之中，但是20年代依然在中国兴起了“国产电影运动”，诸如古装片、武侠片等皆是探寻国产电影民族性的显现。而对于“时代”的强调，则显示出包括张光宇在内的早期中国电影界对于现代性的诉求。这种现代意识不仅仅体现在布景、服饰等电影元素的摩登意味上，还体现在对时代精神的凸显中，这种时代精神应该既包含“近时社会潮流趋向”，又包含“时代之美”，才能合乎时代诉求。

张光宇在重视时代与民族的同时，还格外强调“美感”，这与他对于装饰性的追求密切相关。张光宇在《古装电影谈（2）》中即指出“电影须注重美，而古装电影尤重”²³，又强调摄制古装电影时，应注意“时代之美”。正是对于美的强调，张光宇将艺术家与电影界联系起来。在《民新特刊》第三期的文章中，张光宇即强调对于“电影之艺术”，“真艺之旨趋乃一美字”²⁴，而“国制之片，虽在稚年，法宜授以美育。凡编剧、导演、摄影、置景、表演、配光，均须纳入美范。”²⁵此后，他连举“美国著名之导演殷格蓝姆”、“西学提蜜尔”、“德国产之影片摄影者”三例，指出三者“练习绘事”、“深具画学”、“有图案学识”，故而出产电影皆深具美感。因此，张光宇在《美感》的文末这样总结道：“国中电影界诸子……倘或能急起直追，为时虽晚。若一味以营业为标准，……其取败之道也。

16 有关英美烟草公司影片部的发展历程以及电影出品情况，参见黄德泉，驻华英美烟草公司影片部考略，当代电影，2014年第2期，第43-52页。

17 黄德泉，驻华英美烟草公司影片部考略，当代电影，2014年第2期，第49页。

18 张光宇，古装电影谈（2），原载于《三日画报》第81期，1926年5月3日出版。转引自唐薇编，张光宇文集，济南：山东美术出版社，2011，第12页。

19 张光宇，古装电影谈（2），原载于《三日画报》第81期，1926年5月3日出版。转引自唐薇编，张光宇文集，济南：山东美术出版社，2011，第12页。

20 张光宇，古装电影谈（2），原载于《三日画报》第81期，1926年5月3日出版。转引自唐薇编，张光宇文集，济南：山东美术出版社，2011，第12页。

21 李道新，中国电影文化史，北京：北京大学出版社，2005，第26-39页。

22 《影戏杂志》第1期，1922年4月1日出版。

23 张光宇，古装电影谈（2），原载于《三日画报》第81期，1926年5月3日出版。转引自唐薇编，张光宇文集，济南：山东美术出版社，2011，第12页。

24 张光宇，美感，民新特刊，1926年第3期，1926年12月5日出版。《民新特刊》是民新影片公司的电影广告特刊，创刊于1926年7月，停刊于1927年9月，欧阳予倩担任主编，共发行七期，分别介绍了《玉洁冰清》《和平之神》《三年以后》《海角诗人》《天涯歌女》《复活之玫瑰》《西厢记》等七部电影的剧情、演职人员及相关评介。

25 张光宇，美感，民新特刊，1926年第3期，1926年12月5日出版。

不信且看潮流之至，真艺来打倒一切。”²⁶

三、《红楼电影图》：张光宇的“新白描仕女”创作

民国美术与早期中国电影均植根于摩登上海这一都市文明的氛围之中，并且与当时的大众传媒、市民消费有着密切的联系，可以说二者共同存在于同一个文化背景下。20年代中期，张光宇及其他艺术家已注意到绘画与电影的紧密联系，张光宇及鲁少飞即在《民新特刊》中著文阐明二者的紧密联系。作为早期中国电影的理論建构的亲身经历者，张光宇早年的艺术创作亦与早期中国电影有着紧密而深刻的文化关联，对于美的追求、对于民族性与时代性也体现在他的艺术创作中。

张光宇在1925至1926年创作了一系列作品，这些作品主要发表于《三日画报》《上海画报》，统称为“新白描仕女图”。这些图像借鉴传统仕女图的构图，人物多着时髦服饰，人物活动则多置于摩登的生活方式之中，因此呈现出传统与现代交织的视觉体验。《红楼电影》是此系列的代表作，发表于1925年6月6日《上海画报》第1期，该图下方有画报编辑对此作的解说：“近有人提倡中国古装电影，以《红楼梦》为脚本者。张光宇氏特绘此图，一方为导演家、摄影家，一方表演“晴雯补裘”，工致绝伦，亦艺林新作品也。”



1/ 张光宇《红楼电影图》

图中人物以当时流行于上海的新仕女形象出现，这类形象将传统仕女与时尚趣味相结合，多见于张光宇的师友如沈伯尘(1889-1920)、丁悚(1891-1969)、张聿光、但杜宇(1897-1972)、谢之光(1900-1976)等人的“百美图”中²⁷，亦常见于当时流行的月份牌、封面杂志、画报插图之中，而皆与当时的大众传媒与商业文化相联系。传统的仕女图在20世纪之前具有精英艺术的意味，晚清以后，则随着报纸杂志等大众传媒的出版发行成为通俗文化的多元图景之一。二三十年代的摩登上海，仕女画潜藏的欲望空间因为与商业的结合更为突出，通过肉感的女性身体而得以构建的“身体想象空间”充满了情欲的意味。月份牌画正是这种新仕女图的代表，也因此成为上海消费文化的重要组成部分。

月份牌尽管在当时十分流行，但也饱受批评。徐悲鸿认为“月份牌浅人视之美”²⁸，以质疑月份牌的艺术趣味与文化品格。而鲁迅则认为月份牌女郎“不但不能显新女性之美，反扬其丑”，究其原因，月份牌上的女性是“病态的女性”，“所描写的却是弱不禁风的病态女子”²⁹，这是对清代嘉庆、道光年间改琦、费丹旭“病态美人”批评的延续³⁰。陈独秀、吕澂亦对月份牌加以批评。陈独秀在《新青年》第6卷第1号刊出《美术革命》一文，提出“改良中国画”口号，在“革王画的命”的同时，还要“采用洋画的写实精神”。³¹除此之外，陈独秀在这篇答吕澂的文章中亦对当时的文艺现象予以了批评：

至于上海新流行的仕女画，他那幼稚和荒谬的地

27 参见王树村，闲说民初时装百美图，装饰，2006年第1期，第38-39页。刘秋兰，《海上百艳图》与民国新兴百美图的滥觞，美术，2014年第3期，第110-113页。黄克非，近代媒体图像中的百美图，新闻传播，2013年第12期，第216-217页。

28 徐悲鸿，中国画改良论，原载于《北京大学日刊》第144、145、146期，1918年5月23、24、25日出版。转引自吴晓明编，民国画论精选，杭州：西泠印社，2013年，第21期。

29 鲁迅研究室编，鲁迅在中华艺术大学的讲演记录，北京：文物出版社，1979年，第336-337页。演讲日期为1930年2月21日，刘汝醴记录。

30 单国强，古代仕女画概论，故宫博物院院刊，1995年S1期，第44-45页。

31 美术革命，新青年，1919年第6卷第1号，1919年1月15日出版。

26 张光宇，美感，民新特刊，1926年第3期，1926年12月5日出版。



方，和男女拆白党演的新剧，和不懂西文的桐城派古文家译的新小说，好像是一母所生的三个怪物。³²

吕澂亦言：

近年西画东输，学校肆习；美育之说，渐渐流传，乃俗士鹜利，无微不至，徒袭西画之皮毛，一变而为艳俗，以迎合庸众好色之心。³³

尽管陈独秀、吕澂的文章未明言“月份牌”，但就当时的历史语境而言，月份牌是二人批评的主要对象。月份牌与传统仕女画有着密切的联系，因此陈独秀又将其称作“上海新流行的仕女画”。如前文所述，仕女画在某种意义上而言，正是满足男性观看欲望的产物，而民国时期的月份牌女郎因为与商业的联系成为消费商品与欲望载体，月份牌画家以“身体想象”为主要手段满足观者的消费欲求，“画题，全从引起肉感设想”³⁴。

即使是在现代社会，电影片场出现女导演以及女摄影师的身影亦不常见。而张光宇在此图中将画面右方出现的女性人物塑造成导演与摄影师形象。在当时的电影界，女性以演员的角色出现是参与电影最重要的途径，摩登的女电影明星也成为当时现代女性解放的重要象征。然而，女性以此进入现代电影艺术的方式是在男权社会中得以实现的，同传统的仕女图一样，女电影明星同样是男性欲望审视的对象，从而其身体成为消费对象，以满足影迷的心理欲求。

因此，无论是在传统的仕女图中，还是在新出现的月份牌画上，或是在电影屏幕上，女性的身体在很大程度上是以商品的性质存在的，并且处于男性的凝视之中，成为商业利润的载体以及欲望的客体。这种现象广泛存在于男权主导的历史语境之中，尽管相比于封建社会，20世纪20年代的女性已然在现代社会中占有了一席之地，但这些广泛存在于人们视野之中的现代女性形象，仍然要被视作男权社会的产物。

如果说张光宇塑造的晴雯补裘一幕反映了早期中国电影在古装片领域所展现的现代追求，那么赋予女性以导演、摄影师的身份，使其具有主体性，则表明张光宇试图脱离当时流行的新仕女图的视觉模式，而使画面中的女性形象真正拥有现代女性的社会权利。这种以女性为主导的现代场景颇具视觉张力，张光宇既没有轻易地背离中国绘画的传统，也没有简单地借用西方油画的艺术语言，而是以时代精神描绘新仕女形象。作为一种文化想象，张光宇在《红楼电影》通过赋予女性在现代社会中的权利而使作品具有现代性内涵。

四、结语

张光宇早年与早期中国电影的理论建构有着密切的联系，无论是合办《影戏杂志》，还是他对古装电影的批评，都说明张光宇以民族主义以及现代性的眼光审视早期中国电影。张光宇对现代性的追求也体现在他的艺术创作中，《红楼电影》正是此种现代意识的产物。张光宇创作《红楼电影》的动机是与当时的出版文化以及电影文化有着密切联系的，广泛流行的新仕女图以报纸杂志等出版物为载体，而电影则与当时的消费文化密切相关，这些都属于上海都市文化的一部分。张光宇在此基础上加以文化想象，他不再将现代女性描绘成商业载体与欲望客体，而是赋予女性以导演、摄影师的角色，从而使其主体身份得以呈现，现代女性才真正得以解放。这种在重塑传统与诠释现代两个维度上所作的成功尝试，也启发了张光宇三十年代的漫画创作，促使他将现代的意识注入其中，从而使其漫画具有先锋意味。○

32 美术革命，新青年，1919年第6卷第1号，1919年1月15日出版。

33 美术革命，新青年，1919年第6卷第1号，1919年1月15日出版。

34 美术革命，新青年，1919年第6卷第1号，1919年1月15日出版。

银光幻影

——阿富汗四千年前银器上的苏美尔艺术元素辨析

覃春雷

一、银器的发现

1966年7月5日，阿富汗巴格兰省法罗尔村农民在务农时，意外发现一批金银器窖藏。村民随后将这批金银器切割均分。在政府人员的追缴下，共收回17件金银器物 and 残片。本文所述银器（残片，图一）就来自这批窖藏。由于村民的误导和保密，这批窖藏的确切出土地点尚不得而知。^[1]

这批窖藏初步确定为阿富汗青铜时代文物（公元前2600—前1700年）。^[2]很多研究者认为这批金银器窖藏属于阿姆河文明（Oxus Civilization），也称巴克特利亚—马尔吉亚纳考古共同体（Bactria-Margiana Archaeological Complex，缩写为BMAC），年代约为公元前2200—前1900年。^[4]

二、银器的制作工艺

被追回时，这件银杯已经被切割成三块，包括切成两半的近长方形的器身（图一）和一块内凹的近圆形器底（图二）。^[5]根据器物残块复原可知，这是一件弧形底直筒银杯（图三）。^[6]

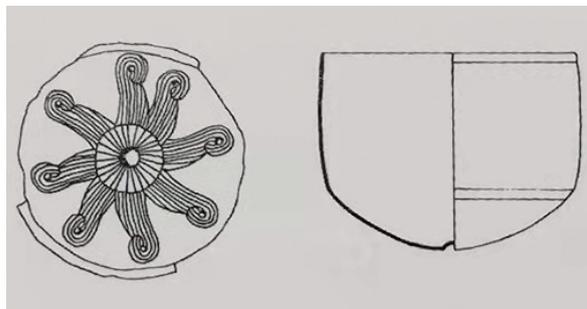
这件银杯的杯身和杯底没有接痕，说明整个器身银料为一体。杯身整体图案部分外凸内凹（图一），杯身表面不见锤揲造成的挤压痕（图四）^[7]。因此这件法罗尔银杯不是通过锤揲工艺一体敲锤而成。银杯器身广泛分布成片的细小不规则状凹坑（图五），这种凹坑常见于金属铸造过程，通常与模具材料硬度和磨损程度、雕模精细程度、浇注过程中空气和金属的



1



2

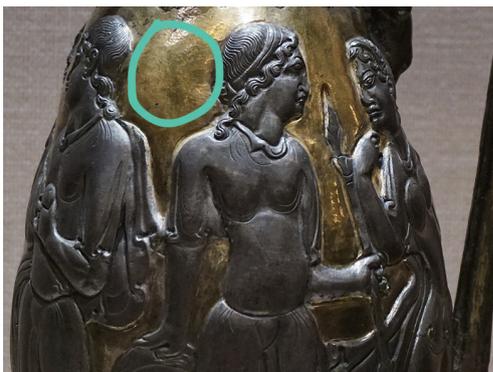


3

1/ 法罗尔银器器身（切割成两块）^[2]

2/ 银杯杯底和纹饰

3/ 银杯复原图和杯底线描图



4



5



6



7



8



9

冷却收缩等因素有关。因此这件法罗尔银器应是一体模铸而成。银杯上一头母野牛的后腿与杯壁间可见一道裂缝，裂缝边缘为不规则锯齿状（图五），可能是杯身变形时（村民对银杯进行切割展平）的应力使银杯较薄部分破裂造成。这部分刚好是杯身表面外凸图案与正常杯壁结合的地方，同侧其他部位未出现裂痕。因此，可能是内外范的细小偏差，造成浇注时的局部挤压，使得内外范凹凸相接部分较杯身其他部分更薄，并在变形时易出现裂痕。

银杯上动物（野牛，Bison）的轮廓线为专用工具錾或刻画而成（可能为青铜凿子或刻刀等工具）（图六）。动物头部和腹部的毛发纹饰、眼睛、舌头、蹄、局部关节、牛尾尖部束状毛发、两头动物间山丘上的短触线等（图六，图七，图八），则为錾刻或刻画而成。

该银杯器身和底部有明显的磨损痕迹（图八，图二），说明其应为实用器。由于其为材质贵重、工艺精美的银器，应是当时某位重要人物（地方首领或宗

4/ 萨珊波斯银器上的锤揲痕

5/ 法罗尔银器表面的不规则细小凹坑和裂痕

6/ 银器上的轮廓线和錾刻纹饰

7/ 两牛头间山丘

8/ 银杯上的牛尾和磨损痕迹

9/ 银杯上的山丘左右对牛图

教人物等）于特殊场合（祭祀或重要仪式活动）使用的器物，所盛可能为酒精饮料、奶、宗教饮品或水等。

三、银器上的纹饰

这件法罗尔银杯的外杯壁饰有四头野牛（Bison）图案（图一）。杯身上的四头野牛身体健硕，肌肉发达、紧绷（图五）。四肢左右分开作行走状，头身向左的牛的右侧腿在前，而左侧腿在后；头身向右的牛，则左侧腿在前，右侧腿在后（图九）。尾巴直垂，



10



11



12



13



14

10/ 两河欧贝德遗址出土的早王朝三期雄性青铜立牛^[8]

11/ 埃及古王国时期浮雕壁画上“S形对角牛”的雄性特征体现^[9]

12/ 印度河谷文字和“C形对角”瘤牛图案印章^[10]

13/ 法罗尔银杯上牛尾相对形成连续图案

14/ 乌尔大里尔琴上大胡子牛

牛尾尖部呈锥形，并饰有直垂的毛发。腿部关节和蹄部刻画写实（图八）。牛角呈S形，银杯采用侧视图，只能看到一侧的牛角，所以呈现S形独角牛的效果（图六）。银杯上的牛睁大着眼睛，头部、脖子、肩部、后肩胛骨至腹部装饰多条平行带状纹饰，每条带状纹饰上刻画有与牛角尖弯曲方向相同的一圈旋纹（图六）。

根据牛角的特征，可以把各种器物上的牛图案分为“S形独角牛”（侧视图造成的视觉偏差，实应

为对角或双角），相应的还有“S形对角牛”、“C形对角牛”、“尖角独角牛”、“尖角对角牛”等等。法罗尔银杯上的牛为“S形独角牛”。

可以把银杯上的图案分成相同的两组。以图九为例（取中间两头野牛为一组）：左边的野牛向右昂头、瞪眼、张着嘴、伸出舌头做咆哮状；右边的野牛向左俯身垂头，牛角尖部低于左边野牛的下嘴唇，眼睛低垂，嘴部闭合，作驯服和膜拜状；两头野牛之间的地面上有一座山丘状物体。另外，左边野牛腹部下方有明显尖突，表现为其雄性特征（雄性生殖器），说明左边为雄性野牛；右边野牛腹部平滑，并无雄性特征，说明其为雌性野牛。这种雄性特征的表现，在两河、埃及、印度河谷等文明的动物图案上均能看到（图十，图十一，图十二）。

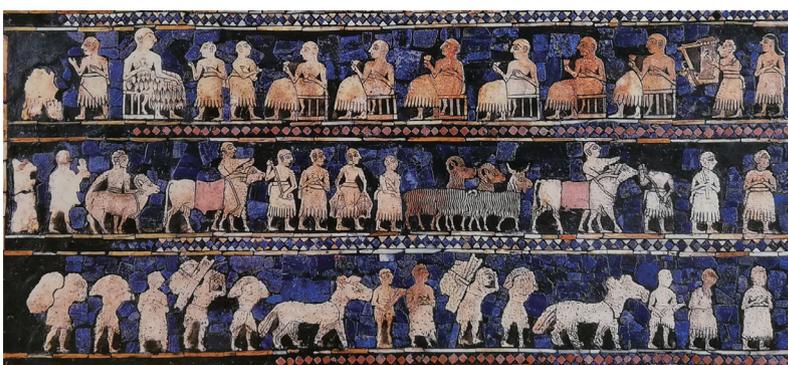
法罗尔银杯纹饰的构图方式比较特别，包括两组相同的对牛图：雄性和雌性野牛头角相对于一座山丘两侧，两组对牛图成镜像形成环绕银杯的连续图案（图



15



16



17



18

15/ 乌鲁克滚印上祭司喂食群牛图（滚印封印图）

16/ 乌鲁克大祭祀瓶

17/ 乌尔军旗上的牛图案

18/ 欧贝德遗址出土的浮雕“S形独角牛”

19/ 埃博拉王宫浮雕板上的牛

20/ 阿卡德时期滚印上的“C形对角”水牛图案

21/ 阿达德时期滚印上的“C形对角”大胡子牛和戴角帽的神祇图案

22/ 乌尔第三王朝时期滚印图案上戴“C形对角”帽神祇

一，图十三）。

这件法罗尔银杯的凸状底部，刻画“星纹”图案（Star Motif），由围绕圆环的八组放射状分布的束状卷须纹饰组成（图二）。^[3]中间的圆环刻有27条辐状线条，其周围的束状卷须纹分别由8条或9条束线组成，卷须的末端像乌尔王陵出土的大胡子牛的胡子一样卷曲（图十四），^[11]8束卷须的卷曲方向一致，视觉上呈旋转状（图二）。

四、苏美尔文明时期器物上的牛图案

从乌鲁克四期（约公元前3200年）至古巴比伦

帝国（公元前18世纪）建立之前的这段历史，可以称为苏美尔文明时期。^[12]两河文明乌鲁克后期至杰姆鲁德纳什尔时期（公元前3300—前2900年）的滚印上已经能看到这种“身体健硕，肌肉发达紧绷；四肢左右分开呈前后站立状；尾巴直垂，尾巴尖部呈锥形；腿部关节和蹄部刻画得很写实”的“S形独角牛”（图十五）。^[13]祭司王（Priest King）正在喂食这些牛。这时期两河文明滚印图案上的牛还没有精细地刻画卷曲的毛发和明显的性别特征（或者性别特征未能在滚印上准确地体现出来）。

乌鲁克出土的石灰岩大祭瓶上为浮雕“S形对

角牛”，其刻画有胡子和腹部明显的雄性特征（图十六），这个大祭瓶的年代为杰姆鲁德纳什尔时期（公元前 3000—前 2900 年）。^[14]

乌尔王陵出土的“乌尔军旗”（Ur Standard）为“S 形独角牛”，牛的尾部直垂，雄性特征明显（图十七）。“乌尔军旗”的年代为早王朝三期 A 段（公元前 2550—前 2400 年）。^[15]

乌尔王陵出土的“大里尔琴”上为“C 形对角牛”，其青金石胡子清晰地刻画出胡子束末段的卷曲（图十四）。其年代为约公元前 2450 年。

两河文明欧贝德宁胡尔桑伽神庙（Ninhursanga Temple）遗址出土的浮雕镶嵌壁画上为“S 形独角牛”，其与乌鲁克后期至杰姆德鲁纳什尔滚印上的“S 形独角牛”形象基本一致：“身体健硕，肌肉发达紧绷；尾巴直垂，尾巴尖部呈锥形；腿部关节和蹄部刻画得很写实”，作行走状。这时的“S 形独角牛”已经刻画出胡子（未刻画毛发和卷曲）和清晰的雄性特征（图十八）^[16, 17]。宁胡尔桑伽神庙出土的这些牛浮雕镶嵌壁画的年代为早王朝三期 B 段（公元前 2400—前 2250 年）。

埃博拉（Ebla）王宫 G 区 L.4436 号屋址出土的石灰岩浮雕镶嵌板上大胡子牛为“S 形对角牛”，“四肢左右分开呈前后站立状；尾巴直垂，尾巴尖部呈锥形；腿部关节和蹄部刻画得很写实”，而且具有明显雄性特征。“S 形对角牛”还睁大眼睛，头部、脖子、肩部装饰末端卷曲的胡子，胡子卷曲方向与牛角尖弯曲方向相同（图十九）^[18]。与法罗尔银杯上不同的是埃博拉王宫浮雕镶嵌板纹饰的“S 形对角牛”头部刻面为正面，可见双 S 形角和双目（图十九）。埃博拉“S 形对角牛”的年代为公元前 2350—前 2250 年。

阿卡德时期（公元前 2350—前 2150 年）较少见“S 形角牛”的图案，无论是“S 形独角牛”，还是“S 形对角牛”都不常见。这时期比较多见“C 型对角牛”形象的大胡子牛和水牛图案（图二十，图二十一）^[19]。神祇戴着角帽（对牛角的演化）的形象常见于阿卡德



19



20



21



22



23



24

23/ 新巴比伦帝国时期伊斯塔门上的浮雕釉砖

24/ 波斯阿契美尼德时期的苏萨浮雕釉砖

25/ 印度河谷文明印章上的“独角兽”（Unicorn）

26/ 苏美尔文明时期青金石滚印图案上的“二牛对山”

27/ 伊朗苏萨卫城遗址出土石碗上的浮雕

滚印和浮雕图案上（图二十一）。

神祇戴“C形对角”角帽的图案，在乌尔第三王朝（公元前2112年—前2004年）的滚印图案中还能见到（图二十二）^[20]，这种传统一直延续公元前二千纪的古巴比伦和中巴比伦时期。但是，“S形独角兽”图案在乌尔第三王朝比较少见。

可见从公元前四千纪末，“S形独角兽”图案开始出现于两河文明图像学中，至阿卡德帝国时期逐渐消失。

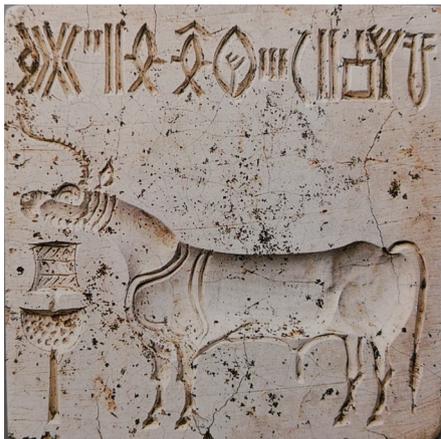
直到新巴比伦时期“S形独角兽”图案再度出现于两河流域。兴建于尼布甲尼撒二世时期（公元前604—前562年）的新巴比伦城伊斯塔门上的浮雕釉砖公牛（图二十三）即为“S形独角兽”。^[21]其基本采用乌鲁克后期至杰姆鲁德纳什尔时期滚印上的“S形独角兽”图样，可视为新亚述—新巴比伦时期苏美尔复古风的表现之一，公牛的雄性特征突出。只是这时期的“S形独角兽”较苏美尔时期身上毛发有所变化（增加了背部毛发），牛的垂尾发生弯曲，其弧度与后腿曲度一致。另外，新巴比伦时期的“S形独角兽”的行走样式与苏美尔时期不同，其左右侧脚的前后位置正好与苏美尔时期相反（图十五，图十八，图二十三）。伊斯塔门浮雕釉砖上，头身向左的牛的左侧脚在前，而右侧脚在后；头身向右的牛，则右侧脚在前，左侧脚在后。

波斯阿契美尼德时期（公元前550—前330年）基本继承了新巴比伦时期“S形独角兽”的艺术风格，具体表现在苏萨王宫浮雕釉砖“S形独角兽”图案上。波斯阿契美尼德釉砖上的牛增加了翅膀，尾部呈上扬状（图二十四）^[22]，与两河文明的垂尾样式不同。牛的脚步构图与新巴比伦一致，与苏美尔时期相反。另外，波斯阿契美尼德时期“S形独角兽”未突出雄性特征，可能因波斯阿契美尼德时期牛的宗教意涵与新巴比伦时期不同有关，也或许是波斯阿契美尼德艺术的惯例。^[23]

另外，苏美尔文明时期，两河流域除了流行“S形独角兽”图案，还有“S形对角”、“C形对角”图案。尤其是自阿卡德帝国开始，“C形对角”图案在两河流域的图像学中非常流行，而“S形独角兽”却不见踪影。无论是哪种角形的牛图案，苏美尔文明时期的牛尾都采用直垂样式，而且均明显突出牛的雄性特征。苏美尔艺术中的“S形独角兽”图案里通常不表现出牛的胡子和身体毛发卷曲，在“S形对角牛”图案中才会出现（图十九）。胡子和身体毛发卷曲一般伴随“C形对角”“大胡子”牛图案一起出现（图十四）。

五、法罗尔银杯上的文化元素与早期东西方文明交流

美国考古学家路易斯·都普利（Louis Dupree）



25



26



27

认为法罗尔银杯上的牛形象可能和印度风格有密切关系，很可能是伊朗风格印度化的结果。他还认为法罗尔金銀器上牛尾巴直垂的样式具有印度河谷文明艺术的风格。^[24]

但是根据前述研究可知，法罗尔银杯上野牛图案的“S形独角”、胡子和身体毛发卷曲、身躯肌肉和关节刻画、雄性特征体现、行走的四肢构图、直垂样式尾巴等，都可以在苏美尔文明的图像学中找到对应传承传统。所以法罗尔银杯纹饰的影响因子并非源于印度河谷文明，路易斯·都普利的观点值得商榷。

印度河谷文明（公元前 2600—前 1900 年）印章上的动物图案（图十二，图二十五）^[25]，在角型、身躯肌肉和关节刻画、雄性特征体现、行走构图、直垂样式尾巴等方面，也明显受到了苏美尔艺术的影响。但是印度河谷文明对苏美尔艺术也是有选择的吸收，例如苏美尔艺术中典型的大胡子牛样式，就没有体现在印度河谷文明图像艺术中。

法罗尔银杯上“二牛对山”样式也可以在苏美尔文明时期（约公元前 2600 年）滚印图案上找到类似关系。稍有不同的是，法罗尔银杯上的图案是“S形独角牛”作行走状、一雄一雌、牛头一昂一垂、毛发卷曲表现为旋纹、所对山上无树；苏美尔文明滚印图案上为两头卧姿的大胡子公牛面对长有三棵树的（图二十六）^[26]。而且二者在年代上相差几个世纪，

说明法罗尔银杯上的苏美尔艺术影响可能来自间接传播。

伊朗苏萨卫城因苏斯纳克神庙（Temple of Inshushinak）基座下出土了一件石碗，材质为石灰岩，石碗外壁浮雕的图案与法罗尔银杯的图案较为近似。这件苏萨石碗外壁雕刻四头浑身毛发卷曲的“S形独角”野牛，每两头野牛之间雕刻一座山丘（山丘上有一棵树）。石碗的年代为公元前 2100—前 2000 年，与法罗尔银碗标注的年代相近（可能法罗尔窖藏定年时也参考了这件器物）。不同的是苏萨石碗上的四头野牛都向右俯卧，牛尾盘至身体外侧，亦没有突出牛的雄性特征（图二十七）。^[27]

可能苏美尔艺术先向东传播到伊朗和印度河谷流域，在吸收和融合了当地艺术元素后，再传播到法罗尔丘地所属的巴克特里亚—马尔吉纳文化区域（BMAC）。

另外，法罗尔银杯底部的“星纹”（图三）应该对应“大胡子”牛的束状胡子（图十四）。在一件器物纹饰上同时包括卷曲大胡子和“S形独角”元素的情况，可见于苏美尔文明滚印图案（图二十六）、埃博拉王宫饰板（图十九）和伊朗苏萨卫城石碗（图二十七）。尚不知这件法罗尔银碗的设计师或工匠如何获得较其年代更早的苏美尔艺术和同期伊朗古埃兰艺术的营养，可能这件银杯原本就来自伊朗古埃兰文

明地区。也不排除法罗尔银杯的制作和设计者的祖辈来自两河流域或伊朗地区的可能，其可能根据先人传承的技艺和纹饰艺术，结合巴克特里亚-马尔吉纳地区的文化特征，在本地制作了这件银器。

再者，法罗尔银器上雌牛面对山丘向雄牛膜拜的构图样式（图九）未见于苏美尔文明，也未见于伊朗和印度河谷流域，在同期的中亚地区亦是孤例，或者至少在上述地区和文化范围不具有普遍性。左右两人或两兽（牛或羊）膜拜“生命树”^[28]的图样在苏美尔艺术（图二十六）和伊朗地区（图二十七）普遍存在，并有传承。但是，“生命树”崇拜的核心似乎是“树”。新亚述帝国时期的印章和王宫浮雕图案上甚至把树下之山都省略了，这可作为“树”是“生命树”崇拜核心的旁证。法罗尔银杯上雄牛和雌牛之间是一座山丘，而且显然不是雄牛和雌牛一起对山丘的膜拜。在法罗尔银杯上的场景中，山丘更像是“道具”，张嘴咆哮到牛舌都伸出来的雄牛，似乎在“宣示”这座山丘属于它，而雌牛低头驯服的样子，似乎是对雄牛权威的膜拜和认同。所以，法罗尔银杯上“二牛对山”的图



28/ 纳拉姆辛的征服山地胜利纪念碑浮雕

样似乎包含雌性^[29]对雄性^[30]和权威的崇拜，与苏美尔艺术和早期近东文明普遍存在的“生命树”崇拜^[31]有所不同。

苏美尔文字中的“山”最初既画写成“品”字形的三座山丘，读作“Kur”，其同时还有国家（Country）和域外领地（Foreign land）的含义。苏美尔文明^[12]艺术中，用山来表示被征服的“海外”领地的样式，可见于阿卡德帝国时期纳拉姆辛的胜利纪念碑浮雕。该纪念碑浮雕上，阿卡德帝国的统治者，萨尔贡一世的孙子纳拉姆辛（Naram-Sin）头戴象征神性的“C形对角”帽^[32]，率领他的军队征服居住于山地的敌人（可能象征埃兰），而其功绩铭文则刻写在浮雕中他面前的山峰之上（图二十八）。^[33]牛在苏美尔文明中与多位神祇有关，如风暴神伊斯库尔（Iskur）或阿卡德（Adad）^[34]和月神南纳（Nanna），而“C形对角”（牛角）则与神性和神化王权有关。如果将苏美尔艺术中“山”和牛的宗教含义用于法罗尔银杯纹饰的释读，似乎可以解读为象征神权或王权的咆哮雄牛^[30]向雌牛^[29]“宣誓”对“山”，即国家、领地或（远离苏美尔的）“海外领地”的权威或统治^[35]。法罗尔银杯的设计和制作者是否知晓苏美尔语“山”的含义，并借用苏美尔艺术元素来表达占领者或统治者意愿，我们尚不得而知。

六、结语

法罗尔银杯上的“S形独角牛”、肌肉和关节刻画、四肢的行走模式、直垂牛尾、雄性特征体现、胡子卷曲、山丘构图等元素，都可以在苏美尔艺术中找到相关性，而且还能看到其在两河流域的传承和向伊朗、印度河谷文明传播的印迹。法罗尔银杯可以被视为约四千年前，苏美尔艺术向东传播至阿富汗东部地区的例证。

由于法罗尔金银器窖藏和巴克特里亚-马尔吉纳文明没有出土文字资料，文中对法罗尔银器纹饰的释读，只能是结合苏美尔文明和其他文明考古材料的一种推测。但是其中包含的苏美尔艺术向东方传播，

并被伊朗、印度河谷和中亚等文明所吸收，且在此基础上衍生出本地化艺术内容的体现是显而易见的。

法罗尔丘地位于今阿富汗东北部的巴格兰省 (Baghlan Province)，其东部即是出产青金石矿物的巴达赫尚省 (Badakhshan Province)。公元前三千纪中叶至公元前二千纪初，曾有大量的青金石经由巴达赫尚、巴格兰地区向西通过陆上和海上贸易途径运抵两河流域、地中海东岸和埃及地区。通过对法罗尔银杯及其他窖藏器物的研究^[4]可知，约四千多年前，阿富汗地区不仅存在由东向西与苏美尔文明的青金石等矿物贸易，同时也存在苏美尔文明自西向东的艺术和文化传播，其物证边界已经抵近我国新疆地区。苏美尔文明元素很有可能就此跨越帕米尔高原进入我国西部^[36]，但其可行性和传播路径尚需更多考古资料和研究加以佐证。○

参考资料及注释：

1. Fredrik Hiebert and Pierre Cambon(Edited).2008: "Afghanistan: Hidden Treasures from the National Museum, Kabul", pp.67-79, Washington D.C.: National Geographic Society.
2. 该银器的三块残片现存于阿富汗国家博物馆，其中两块器身残片于2019年6月在中国国家博物馆的《大美亚细亚——亚洲文明展》中展出，银器底部残片未来华展出。文中该银器的其他细部图，均取自这次展览。
3. Francine Tissot.2006: Catalogue of the National Museum of Afghanistan: 1931-1985, pp.12, Paris: UNESCO Publishing.
4. 郭物.2019:《从法罗尔宝藏看阿姆河文明与早期中西文化交流》，第235-250页，清华大学艺术博物馆：《器物佩好无疆：东西文明交汇的阿富汗国家宝藏》，上海：上海书画出版社。
5. Francine Tissot.2006: Catalogue of National Museum of Afghanistan: 1931-1985", pp.13, Paris: UNESCO Publishing.
6. H.-P. Francfort.2004: Animals in Reality, Art and Myth in the Oxus Civilization (BMAC): Bison and Deer, M.F. Kosarev, P.M. Kozhin, N.A. Dubova (Edited): Margiana Archaeological Expedition Near the Sources of Civilizations: The Issue in Honor of the 75-Anniversary of Victor Sarianidi, pp.185, Mosco: Old Garden Ltd.
7. 与本文论述法罗尔银杯一同展出于中国国家博物馆的《大美亚细亚——亚洲文明展》的一件萨珊银器，出土于北周李贤墓，现藏于宁夏固原博物馆。
8. Donald P. Hansen.2003: Art of the Early City-states, Joan Aruz (edited): Art of the First Cities, pp.85, New York: The Metropolitan Museum of Art. 该雌性青铜立牛出土于欧贝德遗址 (Tell al Ubaid) 的宁胡尔桑伽神庙 (Ninhursanga temple)，年代为早王朝三期B段 (公元前2400-前2250年)，雄性特征明显，现藏于美国宾夕法尼亚大学考古学和人类学博物馆。
9. 作者拍摄于埃及古王国时期的因内弗尔特墓 (Tomb of Inefrt)，该墓葬壁画出土于埃及卡拉遗址，年代约为公元前2430年。
10. Jonathan Mark Kenoyer.2003: The Indus Civilization, Joan Aruz (edited): Art of the First Cities, pp.377-406, New York: The Metropolitan Museum of Art. 这是一枚印度河谷文明的“C形对角”瘤牛滑石印章。
11. 由青金石装饰为其毛发的“C形对角”大胡子牛金器出土于两河文明的乌尔王陵遗址 PG789号墓葬，属于“大里尔琴”的一部分，年代为约公元前2450年，现藏于

美国宾夕法尼亚大学考古学和人类学博物馆。

12. 拱玉书.2002:《日出东方：苏美尔文明探秘》，第1-2页，昆明：云南人民出版社。
13. Donald P. Hansen.2003: Art of the Early City-states, Joan Aruz (edited): Art of the First Cities, pp.39-40, New York: The Metropolitan Museum of Art. (乌尔克后期至杰姆鲁德纳什尔时期的滚印上，祭司王在侍从陪同下手持草料喂食两排牛的图案，他旁边的两排牛都是直垂尾状，年代为公元前3300-前2900年)
14. 作者拍摄于伊拉克国家博物馆，该大祭瓶出土于乌尔克遗址。
15. 有关“乌尔军旗”的释读，可以参考覃春雷：《4600年前，苏美尔人的战争与和平》，微信公众号“珠饰与文明”，2018年12月17日。
16. 作者拍摄于大英博物馆，这组浮雕“S形独角牛”出土于欧贝德遗址的宁胡尔桑伽神庙 (Ninhursanga Temple)，原来应该装饰于神庙正门外墙呈带状，带饰上下装饰铜框，该组浮雕使用沥青固定于铜框内。
17. Donald P. Hansen.2003: Art of the Early City-states, Joan Aruz (edited): Art of the First Cities, pp.84, New York: The Metropolitan Museum of Art.
18. Donald P. Hansen.2003: Art of the Early City-states, Joan Aruz (edited): Art of the First Cities, pp.87, New York: The Metropolitan Museum of Art.
19. 图二十滚印和印图展出于伦敦大英博物馆近东馆，属于阿卡德帝国时期；图二十一螺贝滚印、青金石滚印和印图拍摄于纽约大都会博物馆，属于阿卡德帝国时期。
20. 图二十二滚印和印图展出于伦敦大英博物馆，属于乌尔第三王朝时期。该滚印图形中两个人物分坐于一棵树两侧，人物身后有一条蛇。这样的图形以前曾被称为“亚当与夏娃”，现在的研究认为印图左边是一位祭司中的人，右边是一位戴“C形对角”帽的神祇，中间为椰枣树，蛇可能与右边神祇有关。印章图案或许与祈求丰饶的祭祀有关。
21. 图二十三的浮雕釉砖来自德国柏林佩加蒙博物馆复原的新巴比伦帝国时期的伊斯塔门，由德国考古队发掘于伊拉克巴比伦遗址。
22. 图二十四的浮雕釉砖来自巴黎卢浮宫复原的波斯阿契美尼德帝国时期的苏萨王宫，由法国考古队发掘于伊朗苏萨王宫遗址。
23. 图二十四的浮雕釉砖上三种动物和神兽 (牛、带翼羊角狮兽和狮子) 都未突出雄性特征。
24. Louis Dupree, Philippe Gouin, and Nabjibullah Omer.1971: The Khosh Tapa Hoard from North Afghanistan. Archaeology 24, 1, pp.28-34.
25. Jonathan Mark Kenoyer.2003: The Indus Civilization, Joan Aruz (edited): Art of the First Cities, pp.404, New York: The Metropolitan Museum of Art. 这枚印度河谷文明印章出土于哈拉帕，年代为公元前2000-前1900年，现藏于巴基斯坦哈拉帕博物馆。
26. 图二十六的苏美尔文明青金石滚印和印图展出于伦敦大英博物馆，年代约公元前2600年。
27. Prudence O. Harper, Joan Aruz and Françoise Tallon (edited).1992: The Royal City of Susa: Ancient Near Eastern Treasures in the Louvre, pp.62-63, New York: the Metropolitan Museum of Art.
28. 这种“生命树”图样中树木通常植于一座或几座山丘，可能是一棵树，也可能是几株树。
29. 雌牛也可能是弱者或被征服者的象征。
30. 雄牛也可能是强者、首领或征服者的象征。
31. 苏美尔艺术和古代近东文明中的“生命树”崇拜可能具有丰饶祈福的含义。
32. 纳拉姆辛是第一个把自己神化的两河文明统治者，即神化的王权，其统治年代为公元前2554-前2218年。纳拉姆辛自称为“阿卡德神”，并在自己的名字前加上神的符号。
33. 图二十八的纳拉姆辛的胜利纪念碑浮雕展出于巴黎卢浮宫，出土于伊朗苏萨遗址。
34. 有关古代近东地区的风暴神崇拜，请参考覃春雷：《一枚青金石滚印的考古》，微信公众号“珠饰与文明”，2019年5月30日。
35. H.-P. Francfort.2004: Animals in Reality, Art and Myth in the Oxus Civilization (BMAC): Bison and Deer, M.F. Kosarev, P.M. Kozhin, N.A. Dubova (Edited): Margiana Archaeological Expedition Near the Sources of Civilizations: The Issue in Honor of the 75-Anniversary of Victor Sarianidi, pp.185, Mosco: Old Garden Ltd 中的复原线图有几处重要遗漏和问题：1) 两头公野牛都张嘴咆哮，原图只画了一头公牛张嘴。2) 两头公野牛咆哮时舌头伸出。3) 文中线图把两头低头膜拜的母牛画在图中间，显然作者未能理解其含义和纹饰重点；正确的应把两头公牛仰头咆哮的公野牛至于线描图的中心。
36. 覃春雷：《丝路遗珠——记新疆发现的蚀花红玉髓珠》，《丝绸之路》杂志2018年7月 (总第368期)：第51-55页。

管窥伦敦华莱士典藏馆的收藏

叶书亚



1/ 华莱士典藏馆

2/ 弗朗斯·哈尔斯《微笑骑士》布面油画 83 x 67.3 厘米 1624 年

1

华莱士典藏馆 (Wallace Collection) 位于伦敦曼切斯特广场的赫特福德故居 (Hertford House)，这座收藏馆以理查德·华莱士爵士 (Sir Richard Wallace) 的名字命名，但它最初由赫特福德四世侯爵理查德·西摩·康威 (Richard Seymour-Conway) 创建，在他去世后，其收藏和房子都留给了他的私生子理查德·华莱士爵士。此后数十年，华莱士爵士为该系列增加了重要领域，例如欧洲武器和盔甲，文艺复兴时期的珐琅，马爵利卡陶与玻璃，文艺复兴时期的金属制品、珐琅，以及珠宝等作品，另有两幅重要的英国画作：托马斯·劳伦斯 (Thomas Lawrence) 的《乔治四世肖像》(Portrait of George IV) 和埃德温·兰赛尔 (Edwin Landseer) 的《阿拉伯帐篷》(The Arab Tent)。随后的 1897 年，华莱士夫人将整个收藏都捐给了国家，并于 1900 年开始对外开放。

华莱士典藏馆以赫特福德故居为陈列馆，以一楼、二楼、地下室为主要展厅。一楼分有大厅、前厅、

后厅、台球室、早餐室、晚餐室、管家室、吸烟室、东方军械库、欧洲军械库 I \ II \ III、十六世纪美术馆。每个展厅均有不同的展览主题，如大厅主要有华莱士收藏三位主要创始人的大理石半身、收藏历史，前厅展现了 19 世纪 70 年代伦敦联排别墅的富丽堂皇，后厅主要收藏路易十五和蓬皮杜夫人时期的洛可可式艺术；晚餐厅以 18 世纪的静物画和肖像画为主，台球室拥有路易十四时期的装饰艺术收藏等。

该馆藏约有 5500 件收藏品，涵盖了 15 世纪至 19 世纪的精美装饰艺术作品，包括一系列杰出的 18 世纪法国绘画作品、家具，许多重要的 17 世纪和 19 世纪画作，中世纪和文艺复兴时期的艺术品，以及英国最出色的军械和盔甲收藏之一。英国艺术史家肯尼斯·克拉克¹ (Kenneth Clark) 称华莱士典藏馆为“欧洲最伟大的收藏馆”。

¹ 肯尼斯·克拉克 (Kenneth Clark, 1903-1983)，英国著名艺术史家，1930 年担任牛津阿什莫林博物馆馆长，1933 年主管英国国家美术馆，1969 年参与创作了著名艺术纪录片《文明》。



2

绘画收藏

华莱士典藏馆拥有世界上最重要的“老大师”² (Old Master) 绘画收藏，其收藏横跨 14 世纪至 19 世纪中叶。赫特福德四世侯爵于 19 世纪中叶购得这些画作，丰厚的财富令他拥有了这些无与伦比的作品。在其他英国收藏家尚不对法国艺术感兴趣时，他就对法国大师作品情有独钟。

馆藏有 17 世纪荷兰与佛兰德地区的重要画作，其中包括弗里斯·哈尔斯 (Frans Hals) 的《微笑骑士》(The Laughing Cavalier)，在这幅画中人物没有微笑，他也并非骑士，但标题给我们一种先入为主的印象，为画面营造了一种滑稽之感。哈尔斯以其高超的绘画技巧，在画面中采用低视角仰视，并以上翘的胡须、傲慢的神情配以闪烁的眼神，让画面人

物呈现出招摇、风流之感。这幅画于 1865 年由赫特福德侯爵以 2040 英镑的价格购得，它还激发了作家艾玛·奥希兹 (Emma Orczy) 的灵感，并写作了同名小说。

除此之外，馆藏有荷兰画家伦勃朗 (Rembrandt) 的《戴黑帽子自画像》(Self-Portrait in a Black Cap)、《善良的撒玛利亚人》(The Good Samaritan) 油画以及三年后的蚀刻板等作品，馆藏有 10 幅伦勃朗的绘画，基本以人物肖像绘画为主，不难发现除了自画像外，大部是伦勃朗为委托人所作。该馆还藏有受到伦勃朗影响的画家费迪南德·波尔 (Ferdinand Bol) 的仅存于世的作品之一《酒徒》(The Toper)，以及 17 世纪荷兰黄金时代的风景画家梅德特·霍贝玛 (Meindert Hobbema) 的《河岸上的废墟》(A Ruin on the Bank of a River)、《水磨车》(A Watermill)，雅各布·凡·雷斯达尔 (Jacob van Ruisdael) 的《林间日出》(Sunrise in a Wood) 等作品。

馆藏绘画以荷兰、佛德兰、法国、英国、意大利、西班牙等地为主，荷兰绘画以黄金时期的画家为主，还藏有加布里埃尔·梅特苏 (Gabriel Metsu)、阿尔伯特·库普 (Aelbert Cuyp)、梅尔基奥 (Melchior d'Hondecoeter) 等一系列著名画家的作品。英国的作品以风景画家透纳 (Joseph Mallord William Turner) 与约书亚·雷诺兹 (Joshua Reynolds) 的作品最为经典。

其中最令人瞩目的是法国绘画收藏，包括华托 (Watteau)、弗朗索瓦·布歇 (François Boucher)、弗拉戈纳德 (Fragonard)、亚历山大·加布里·德康 (Alexandre Gabriel Decamps) 和让·路易斯·迈索尼尔 (Jean Louis Meissonier) 的作品。

华莱士典藏馆是拥有弗朗西斯·布歇作品数量最多的艺术馆之一，也收藏了世界上最重要的布歇画作，包括《达佛涅斯和克洛伊》(Daphnis and Chloe)、《向牧羊女吹笛的牧羊人》(Shepherd

² 老大师 (Old Master)，指欧洲 13—19 世纪时出现的著名艺术家 (如达·芬奇、鲁本斯、丢勒等)，该词主要用于艺术品拍卖与交易中。



3



4



5

Piping to a Shepherdess)、《蓬巴杜夫人》(Madame de Pompadour)、《帕里斯的裁决》(The Judgment of Paris)等一系列重要作品。除此之外,还藏有让-奥诺雷·弗拉戈纳尔最著名的作品《秋千》(Lady with a Swing),这幅画不仅是弗拉戈纳尔的代表作,也是他职业生涯的重要转折点,他由一位职业皇室宫廷画师逐渐转变为描绘精巧、闺内趣味的画家。这幅画将洛可可艺术与情色相结合,在其中增添浪漫幻想,将白日梦、调情、放荡融为一体,彻底改变了洛可可的艺术观念,是18世纪洛可可艺术中最具象征性的图像之一。这一时期另一位必不可少的画家是安东尼·华托,华莱士典藏馆是世界上第三大华托作品收藏馆,有《你想赢过漂亮姑娘?》(Voulez-vous triompher des Belles?)、《香榭丽舍大街》(Les Champs Élysées)等重要作品。华莱士典藏馆的法

国绘画作品以17-18世纪的洛可可艺术为主,基本涵盖了这一时期的主要画家作品,其馆藏基本就是法国18世纪艺术的发展小史。

佛德兰的收藏以鲁本斯(Peter Paul Rubens)、安东尼·凡·戴克为主,意大利的收藏则主要以风景画家弗朗西斯科·瓜尔迪(Francesco Guardi)、卡纳莱托(Giovanni Antonio Canaletto)、文艺复兴画家提香(Tiziano Vecelli)的作品为代表。18世纪时摄影术尚未发明,这些名门贵爵在他国游览后希望能将其风景带回国——作为纪念品的同时也是装饰的象征,而因此瓜尔迪这类“旅游风景画”的画家应运而生。瓜尔迪与卡纳莱托作为其中佼佼者,其作品受到欧洲各地贵族追捧,拥有他们的作品成为一座贵族府邸必不可少的装饰之一。维拉斯贵支(Diego Velázquez)的重要作品《执扇的女士》



6



8



7

(The Lady with a Fan)、巴托洛梅·埃斯特万·牟利罗 (Bartolomé Esteban Murillo) 则是西班牙系列收藏的杰出代表。

二楼大画廊

赫特福德四世侯爵本人也谈到，他青睐于“令人愉悦”的作品，对于一些沉重、痛苦、悲悯的主题都避而不谈。他着重于作品的艺术品质，画面中所呈现出经久不衰的历史沿袭以及令人赞叹的技法。

华莱士典藏馆拥有丰富、珍贵的欧洲绘画收藏，馆中也定期针对不同作品进行专题展览与研究，如《布歇作品中的色彩》、《艺术品中的饮食》、《旅行》，以及“马诺洛·布拉内克与华莱士典藏馆” (Manolo Blahnik at the Wallace Collection)。著名西班牙鞋履设计师马诺洛从华莱士收藏馆的画作、家具、

3/ 弗拉戈纳尔 《秋千》 布面油画 81 x 64.2 厘米 1767-1768 年

4/ 卡纳莱托《威尼斯：朱代卡运河》 布面油画 130.2 x 190.8 厘米 1735-1744 年

5/ 二楼大画廊

6/ “马诺洛·布拉内克与华莱士典藏馆” 展览 (部分)

7/ 部分塞夫勒瓷器收藏

8/ 杯盘套装 塞夫勒制造 1767 年

陶瓷雕塑和艺术品中汲取灵感，他的鞋履设计与艺术品遥相呼应，为观者展现了一系列奢华、优雅、无与伦比的 18 世纪的收藏品。每一个陈列厅都有一个主题，鞋履与画作呼应，在新旧艺术、工艺、真实和幻想之间产生了对话。最重要的是，这些鞋履的出现，强调了时尚在创作和理解 18 世纪艺术中的重要性。

陶瓷收藏

华莱士典藏馆藏有德国梅森瓷器 (Meissen porcelain) 与法国塞夫勒瓷器 (Manufacture nationale de Sèvres)，是这两大瓷器的主要收藏馆之一。

梅森瓷器与塞夫勒瓷器引领了 18 世纪瓷器的潮流发展趋势，18 世纪上半叶由梅森瓷器主导。



9



10



11

9/ 护面盔 德国奥斯伯格 铁或钢，金和铜合金，蚀刻和镀金 3.35 千克
1575 年

10/ 局部胸甲 意大利米兰 中碳钢，金，铜合金，皮革，天鹅绒，金编织物和丝绸，蚀刻和镀金 17.5 千克 1587 年

11/ 欧洲军械库

12/ 台球室

13/ 大客厅陈列室（法国家具制造商布勒最精美的作品陈列）

武器和盔甲收藏

在继承了赫特福德四世侯爵的收藏之后，华莱士爵士展现了他对中世纪和文艺复兴时期艺术的热爱，在原有的收藏体系上，他新增了对武器与盔甲的收藏。这主要源于他对两位收藏家藏品的收购，一是英国古董和鉴赏家塞缪尔·拉什·梅里克爵士（Sir Samuel Rush Meyrick）收藏的大量武器和盔甲；二是拿破仑三世皇帝的前美术总监孔德·德·尼厄维克（Comte de Nieuwerkerke）的收藏。这两次收购令华莱士爵士的武器收藏初具规模，他的收藏并非出于对战争的兴趣，而是完完全全从艺术角度出发，将武器作为一种艺术品进行收藏，因着对质量与工艺的高要求，华莱士典藏馆拥有世界上最精良的武器收藏。

例如这件作品，它是 16 世纪下半叶奥格斯堡最重要的装甲兵安东·佩芬豪瑟（Anton Peffenhauser）的头盔，这件作品展现了战争、音乐、雕刻的完美融合。音乐一直是战争中不可或缺的一部分，军乐用于指挥进攻或撤退，鼓和号角自古便用于指挥战争，但在该件作品上除了常见的军用乐器外，还有竖琴、三弦琴和其他没有军事用途的弦乐器，以蚀刻、镀金等工艺装饰于头盔上。因

约翰·弗里德里希·贝特格（Johann Friedrich Böttger）直至 18 世纪初才发现了如何制作硬质瓷，这才创立了梅森瓷器。瓷器开始在欧洲大范围流行，梅森则是瓷器风格的创立者与引领者，但受到战争的影响，塞夫勒后来者居上。

塞夫勒瓷器是 18 世纪下半叶艺术与工艺的完美结合，是社会艺术趋势推动下，财富与权力的象征。这类追求极致与完美，将浪漫与幻想融为一体的非凡艺术品，受到法国宫廷贵族的追捧，甚至作为外交礼品赠送。馆藏有凯瑟琳大帝定制的神话系列瓷器，该系列瓷器以蓝绿色为主调，仿绿松石色，制作工艺繁复、难度极大，是塞夫勒瓷器的工艺与设计最完美的展现。



12



13

为在中世纪骑士文化中，歌者与吟游诗人使用这类乐器歌颂伟大的胜利和骑士们的丰功伟绩。佩芬豪瑟作为最重要的骑士之一，他的盔甲不仅有保护作用，更是一种身份地位的文化象征。

以及这件可能属于庞贝欧·德拉·塞萨（Pompeo della Cesa）的部分胸甲，这种昂贵装甲的整个表面都经过了奢华的蚀刻和镀金处理。以镀金为底，两侧装饰有黑纹古典人物形象，与另一种黑底镀金纹的古希腊—罗马风格战甲截然不同。

馆藏还有德国奥斯伯格的科尔曼·赫尔姆施密德（Kolman Helmschmid）局部野战装甲、雅各布·霍尔德（Jacob Halder）的系列装甲，从艺术角度发掘武器与战甲之美，为我们带来无与伦比的视觉盛宴。

法国家具与装饰艺术收藏

英国最主要的法国家具收藏基本在华莱士典藏馆中，馆藏约有 500 件作品，以 18 世纪法国家具为主，也藏有 19 世纪法国、意大利、英国等富有趣味性的家具。基本涵盖了该时期最著名的橱柜制造商的作品，包括安德烈·查尔斯·布勒（André - Charles Boulle），让·弗朗索瓦·奥本（Jean-François Oeben），马丁·卡林（Martin Carlin），以及让·亨

利·里森纳（Jean-Henri Riesener）。

馆藏家具基本来自法国贵族和皇室，有玛丽·安托瓦内特（Marie-Antoinette）私人公寓的五件作品，凡尔赛宫中路易十五卧室的抽屉，枫丹白露宫的椅子和圣云城堡的壁灯。家具大多由赫特福德四世侯爵购置，该收藏还包括 18 世纪最伟大的青铜器的作品。

伦敦有大大小小近 200 座博物馆，著名的大英博物馆、国家画廊、泰特（现代）美术馆、V&A 博物馆等，华莱士典藏馆淹没在众多繁杂的博物馆之中，但我们却无法忽视它的价值。它拥有杰出又独特的艺术作品，赫特福德四世侯爵与华莱士爵士的艺术品位让馆藏不仅拥有充满幻想与浪漫的洛可可艺术，也有令人流连忘返的风景绘画，繁复华丽的塞夫勒瓷器与法国家具，文艺复兴时期充满人性光辉的大师绘画，以及结合了优雅与力量的中世纪武器收藏。华莱士典藏馆也定期以专题的形式开展研究与讲座，十分值得参观与学习。△

神州版画博物馆掠影

——四川省美术馆的近现代版画收藏

赵成清 蔡国威

四川省美术馆坐落于四川省成都市天府广场西北侧，与四川省科技馆、四川省图书馆、成都市博物馆三大文化场馆相毗邻。神州版画博物馆在四川省美术馆三楼，于1992年正式成立，与四川省美协、四川省美术馆同属一套班子两块牌子的事业单位，其第一任馆长为李少言、副馆长为王明月。经过20余年的不懈收藏，馆内藏品现已多达7600余件，成为全亚洲收藏版画最多的博物馆之一。虽然版画不同于油画和中国画，可以印刷复制，但是要收藏、集齐自上世纪30年代以来的诸多原版作品仍属不易。馆藏有老一辈版画家力群、王琦、古元、李少言、李桦、吴俊发、张望、张漾兮、彦涵、黄新波、蔡迪支等人的代表作品，弥足珍贵。

上世纪80年代，四川省美协主席、版画家李少言认识到中国近现代版画的重要价值，了解到日本神奈川县立近代美术馆、澳大利亚国家画廊、英国大英博物馆、法国现代历史博物馆、美国盖尔基大学彼克尔画廊等国外博物馆均已收藏了大量中国近现代版画，因此，在筹建四川美术馆时，他便设想在展览馆中设立一个全国性的，集收藏、展览和研究于一身的版画博物馆。在与版画家李桦、古元等人交流想法后，1992年神州版画博物馆正式成立，馆内藏品和相关研究资料主要由李桦、古元、李少言、彦涵、力群、王琦等诸多版画家慷慨捐赠，后又经过多方努力，从而完善了博物馆的版画收藏，成为研究自新兴木刻运动以来中国近现代版画史和革命艺术史的重要参考，也是分析版画艺术家风格演变的重要材料。

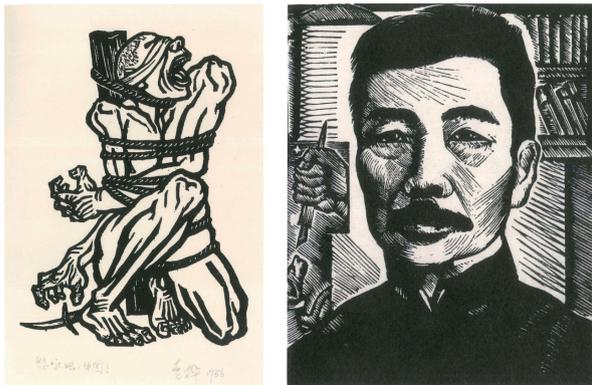


1/ 四川省美术馆暨神州版画博物馆外景

新兴木刻运动初期版画

1931年8月17日，鲁迅在上海举办木刻讲习会，并亲自担任翻译者，讲授内山嘉吉的木刻技法，新兴木刻由此拉开帷幕。在《全国木刻联合展览会专辑》的序言中，鲁迅开篇便提到：“木刻的图画，原是中国早先就有的东西。唐末的佛像、纸牌，以至于后来的小说绣像、启蒙小图，我们至今还能够看见实物。而且也由此明白：它本来就是大众的，也就是‘俗’的。”

从“大众化”出发，在神州版画博物馆中，收藏了大量新兴木刻运动萌芽时期的代表作品，这些作品所表现的题材较为统一，多追求风格语言的不同表达。馆内收藏了金逢孙于1932年创作的《味》、张望1933年创作的《负伤的头》、力群于1936年所作的《鲁迅像》，以及李桦1936年创作的代表作品《怒吼吧，中国！》等精品。在这些作品中可以看到，



2/ 李桦,《怒吼吧, 中国!》, 木刻, 26 厘米×19 厘米, 1936 年
3/ 力群,《鲁迅像》, 木刻, 12 厘米×10 厘米, 1936 年

虽然版画家的技法不甚娴熟、风格尚未成型,且仍在借鉴欧美和日本版画家的表现形式,但在民族危亡的大环境下,版画家所展现的创作激情和呐喊之声却尤为真挚、纯朴。

李桦的《怒吼吧, 中国!》是这一时期较具代表性的版画作品,画面中表现了一个被麻绳捆绑在立柱上的人物,他身体瘦弱,双眼被蒙住,身体扭曲变形,但即便如此,他仍然在挣扎、呐喊,想要捡起脚下的匕首。该作品以精练简洁的形式语言,用线条高度概括了一个处于挣扎中的人物,形式的简练与人物的挣扎形成强烈的视觉冲击,表现了中华民族受帝国主义压迫和束缚的时代背景,以及中华民族发出呐喊之声的反抗力量。说起“呐喊”的主题,1933 年曹白曾以鲁迅肖像为题材,以小说集《呐喊》为名创作了同名木刻。但是在 1936 年力群创作的《鲁迅像》中,鲁迅神情严肃,目光坚毅,嘴部紧闭,沉默不语,并没有作“呐喊”之姿态,但在画面左侧,力群采用立体主义的形式语言,绘制了一处握笔刺向鬣狗的局部,暗示了鲁迅以笔为刀和版画家以刻刀为武器,刺向帝国主义和封建势力的决心。

神州版画博物馆馆藏新兴木刻运动初期版画虽然数量较少,但是藏品十分珍贵且较具代表性,为观者了解新兴木刻运动早期的版画风格,切身体会

这一时期艺术作品中的民族精神,具有重要的推动作用。

馆藏抗日战争时期和解放战争时期版画

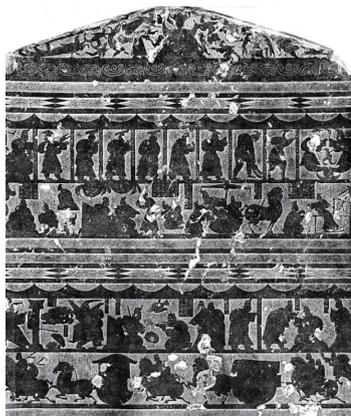
抗战爆发后,在共产党的领导之下,解放区和国统区的版画家们深刻认识到版画民族化和大众化的重要性,积极推动版画艺术的发展。1938 年 4 月 10 日,毛泽东、周恩来、林伯渠、徐特立、周扬等人发起并在延安成立了“鲁迅艺术学院”;7 月 27 日,“鲁迅艺术学院木刻研究班”成立;1942 年 5 月,延安召开文艺座谈会,毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》,确立了中国文艺和艺术“革命化”“大众化”“民族化”的方向。在这一重要方向的引领之下,版画家们不再局限于吸收外来的创作形式,而是从人民生活出发,从挖掘民族传统形式入手,推动了版画民族化和大众化的发展,中国版画家协会主席王琦便将 1937 年至 1949 年定义为新兴版画的成长时期。

在神州版画博物馆中,收藏了多幅该时期的版画作品,为了解和研究这一时期的人民生活、革命美术和版画风格具有重要的意义。从馆内收藏来看,这一时期的版画作品在题材上和风格上都有了进一步的发展,不再拘泥于对欧美版画形式的追求,而是挖掘传统的艺术形式;在题材上则更加多样、更加贴近现实生活,如表现领袖胸像、战争场景、军民团结、农民丰收、乡村生活、欢庆胜利等。馆内收藏的代表性作品有王琦创作于 1940 年的《收复》、李少言创作于 1940 年的《120 师在华北组画》、古元创作于 1943 年的《离婚诉》《拥护咱们老百姓自己的军队》、张望 1944 年创作的《八路军是恩人》、力群于 1944 年创作的套色木刻《丰衣足食图》等。

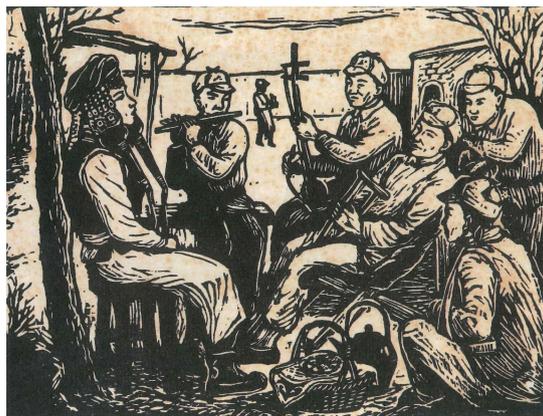
在创作于 1943 年的版画作品《拥护咱们老百姓自己的军队》中,古元着重表现了军民团结一家亲的场景,但画面的构图并没有采用较为普遍的焦点透视法,而是挪用了中国传统画像石的构图模式。



4/ 古元《拥护咱们老百姓自己的军队》，木刻，21.5厘米×15厘米，1943年



5/ 武梁祠画像石拓片



6/ 张望，《八路军是恩人》，木刻，12cm×16cm，1944年

画面一共分为上下五个横向界面，一、二层相连，其他各层相互隔开，人物之间横向排列，呈行走递进之状。在画面的一、二层中，表现了百姓击鼓驱畜为八路军送上锦旗“老百姓的军队”，一位年纪稍长者与八路军双手紧握。画面的三四层表现了人民对八路军的拥戴，最后一层则展现了在八路军的英勇奋战、不怕牺牲的抗争之下，换来人民的丰衣足食、和谐康宁。整幅画面挪用汉画像石的构图模式，层层递进充满叙事性。有意思的是，古元参考的画像石拓片也和版画作品一样采用印拓的方式，巧妙地建立起了二者在形式语言上的桥梁。

与古元作品一样，张望创作于1944年的《八路军是恩人》也表现了同样的主题，但他采用了焦点透视法，表现了浓缩于一幅画面中的瞬时效应。画面展现了一个音乐演奏的场景，在画面的左侧，一位身着少数民族服饰的少女正在引吭高歌，在她的右侧，相对而坐的是一名腿部负伤的八路军战士，他手中拿着拐杖，旁边坐着一名手部绑着绷带的八路军。在几人身后，有一位吹横笛者、一位奏胡琴者，简练的形式语言为音乐场景增添了和谐的氛围，几位军人沉浸于音乐声中，仿佛想起了战场上引导战士们冲锋向前、陷阵杀敌的军号声。在神州版画博物馆收藏的版画之中，大量的作品反映了抗战时

期和解放战争时期的历史事实，为了解这一时期的革命历史提供了重要的图像见证。

新中国成立后的版画

新中国成立以后的社会主义建设时期，木刻版画也得到了更为广阔的提升空间。在形式上，油印套色木刻普遍增多，进一步提升了版画创作的表现力；在内容上则更为丰富，主要是描绘新气象、新建设、民族风情、风景画、装饰画等题材。这一时期的木刻作品减少了尖锐、有力且富有节奏的线条语言，在形式上向国画靠拢，塑造浓淡变化、饱含韵味的水墨意象。新中国的成立激发了版画家们的创作热情，因此馆藏这一时期的版画作品也尤为丰富，如古元创作于1952年的《志愿军在朝鲜战场战斗的空隙》、李少言创作于1957年的《阿尔卑斯山的主人》和创作于1959年的《栽秧》、李焕民创作于1958年的《藏族女孩》和1963年的《初踏黄金路》、吴凡1958年所作的《蒲公英》、蔡迪支创作于1959年的《青春》、黄新波创作于1962年的《山区新城组画》、吕林创作于1962年的《救护》、傅文淑1963年的《打神》、林军创作于1963年的《父子图》、阿鸽创作于1964年的《我的阿妈》，以及徐匡创作于1965年的《纤夫恨组画》、廖有楷创作



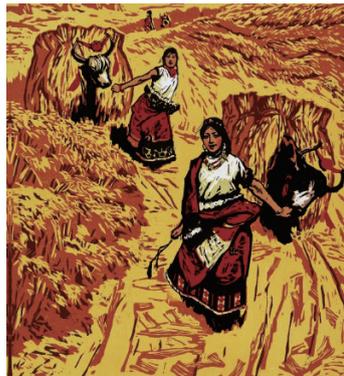
7/ 李少言,《栽秧》, 水印套色木刻, 34 厘米×26 厘米, 1959 年



8/ 吴凡,《蒲公英》, 水印套色木刻, 40 厘米×30 厘米, 1958 年



9/ 李焕民,《藏族女孩》, 油印套色木刻, 45 厘米×22.5 厘米, 1958 年

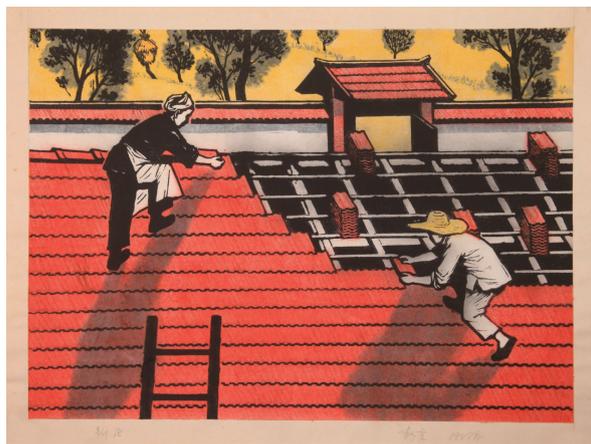


10/ 李焕民,《初踏黄金路》, 套色木刻, 54.2 厘米×49 厘米, 1963 年

于 1972 年的《节日之夜》、孙慈溪创作于 1977 年的《小八路》等。

在馆藏李少言的作品《栽秧》中,画面采用水墨设色的国画创作方式,在画面右上角安排了一片绿色和三位正在田地中插秧的劳动人民,他们踏过的地方也被绘上点点翠绿。在对角线构图的左下角,是盛放秧苗的竹篮,李少言模仿国画的形式刻上朱底白文印章。吴凡创作于 1958 年的《蒲公英》也采取了相似的形式语言,在画面中进行大量留白,只描绘了一名盘腿坐在地上、手执蒲公英的女孩。她小心翼翼地拿起蒲公英,轻轻吹动,任蒲公英种子随风飘扬,暗示了画家对祖国未来的期望。

在对女孩形象的描绘上,李焕民的《藏族女孩》也较具代表性,在这幅版画作品中,李焕民描绘了一名天真可爱的藏族女孩,她身着厚厚的民族服饰,戴着珠饰与银饰,由于长期生活在高原地区,面部呈显微红,向观者展现了藏族女孩的纯朴与善良。馆藏另一幅李焕民的代表性作品《初踏黄金路》则以金黄色为底,描绘了秋收的田野中,有两名身着藏族服饰的姑娘手牵驮运粮食的牦牛,正向观者走来,充满丰收的喜悦。上述版画家李少言、吴凡、李焕民均活跃于四川地区,为四川版画的发展起到了重要作用。尚辉在《人民的艺术:中国革命美术史》



11/ 李少言,《新居》, 油印套色木刻, 33 厘米×46 厘米, 1981 年

一书中对这一时期的四川版画有着较高评价,他认为和北大荒版画、江苏版画以地理气候和地缘文化特征所形成的流派不同,四川版画并不以鲜明的地域性风格取胜,而是以整体较高的创作水准凸显于 20 世纪 60 年代初的中国版画界。

在对这一时期的版画作品进行收藏时,神州版画博物馆以海纳百川之势,大量收藏了北大荒版画、江苏版画、四川版画等诸多流派的代表作品,向观者系统地展现了几大流派的多样题材和特色风格。

改革开放后的版画

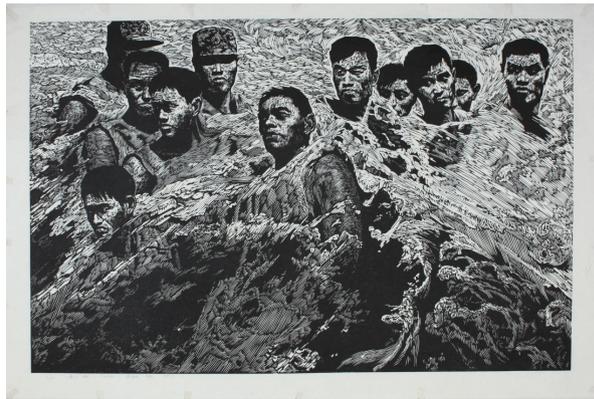
改革开放后,国家的经济得到迅速发展,文化也得以开放繁荣,在新时期形成了“社会主义主流美术”,这一时期的艺术创作在全球化语境关照



12/ 阿鸽,《三月》,水印,50厘米×42厘米,1982年



13/ 明,陆瀚,《闻兰仕女图》,绢本水墨设色,150厘米×81厘米,清华大学艺术博物馆藏



14/ 武海成,《堤》,黑白木刻,95厘米×63厘米,1998年

下、在多元的艺术生态中,产生了能够承载社会主义核心价值观、反映革命现实主义创作方法的版画作品。在神州版画博物馆的作品收藏中,这一时期的版画作品在创作主题和形式风格上都有了一定的创新。在形式上,除了木刻以外,石版、铜版、丝网版以及综合材料的运用明显增多;在题材上,作品除了表现时代背景和民族英雄的宏大叙事外,更多的作品关注民众生活和民族风情。如李少言创作于1981年的《新居》,阿鸽创作于1982年的《三月》、1984年的《鸽子》,李焕民创作于1984年的《驯马手》,其加达瓦创作于1984年的《育林人》,徐匡创作于1984年的《高原的阳光》,徐仲偶创作于1996年的《观》,武海成创作于1998年的《堤》,李青创作于2014年的《茶马古道》等。

在李少言创作于1981年的油印套色木刻作品《新居》中,表现了夫妇二人为新房屋修缮屋顶、添砖加瓦的场景。在画面上方,画家以金黄色为背景描绘田间风景,以大片的红色表现砖瓦,整幅作品几乎被房顶撑满,仅留出左下角的木梯与地面相连。简洁的构图与和谐的色块营造了欢乐的氛围,彰显了劳动人民建设新家园时的愉悦心情。在阿鸽创作于1982年的作品《三月》中,以水印的表现形式创作了一位彝族姑娘,在背景处以剪影的方式描绘了春天绽放的花蕊,在前景处则表现了一位蹲坐在

地上的彝族姑娘,她身着民族服饰,肩背竹篓,左手拾起花草,放在鼻前闻嗅。在明清时期的仕女画中,有大量表现仕女拈花闻花的场景,如陆瀚的《仕女闻兰图》便是其中的代表之作。但在阿鸽的《三月》中,并没有表现文人笔下的园中仕女图像,而是描绘了一位行走在山野田间的彝族姑娘,彝族人民的淳朴、天真跃然纸上。

除了这些描绘人民生活或民族风情的版画作品之外,还有一部分作品以宏大的叙事记录了壮丽、悲怆的时代故事。武海成创作于1998年的版画作品《堤》,以朴实无华的黑白木刻结合写实的手法,表现了在激流中抗洪抢险的军民。1998年的洪涝灾害严重威胁了劳动人民的人身财产安全,正是这些众志成城的热血男儿,铸就了保卫家园的堤坝。作品并没有表现他们身体的任何动作,而是仅对露在波涛中的胸像、头像进行描绘,以坚毅的面容刻画了不怕牺牲的民族形象、时代群像。

在神州版画博物馆收藏的作品中,系统地展现了艺术贴近人民群众、服务于时代的特色。自鲁迅提倡新兴木刻之日起,这些作品集中反映了版画家对人民斗争、人民生活、人民愿望的表现,以及对社会变革和时代精神的思考。神州版画博物馆收藏的近现代版画作品,既为新时代的版画创作提供了必要的养分,其作品折射出的历史和现实意义也历久弥新。△

南宋《五百罗汉图》赏析

李戈晔

《五百罗汉图》是南宋时期重彩人物画代表作品，是目前现存数量最多、阵容最大、制作最精美的宋代明州（今宁波）地区佛教题材作品。该作品描绘了佛教历史事件、佛教典故、寺院僧人及供养人的生活场景等内容，大部分画作有用金泥写的铭文，记载捐献者、募捐者、画家的姓名以及作画年份等信息，反映出南宋时期明州佛教文化的盛况。

一、历史背景

罗汉信仰早在唐、五代时就已普遍流行，直至唐、宋，尤其北宋期间加以推广，在百姓中开始流行，至南宋兴盛，造像流布，以罗汉像为内容的道释人物画得到空前发展。据史料记载，唐天佑元年（公元904年）中元节，宁波东钱湖青山顶有十六罗汉显现，与同时期在天台石梁五百罗汉显现的传说惊人相似，罗汉信仰开始在宁波地区兴起。到南宋罗汉信仰空前繁盛。东钱湖惠安院住持义绍请画师周季常、林庭珪绘制《五百罗汉图》，以便寺院供奉，两位画师历时10年共同完成百幅作品，作品最初被供奉在惠安院内。此时，日本僧人在天童禅寺求法，其真诚之心感动了义绍，将百幅《五百罗汉图》赠予日本求法僧。这些画作先保藏在镰仓寿福寺，后转藏箱根早云寺，1590年移藏京都丰国寺，再转藏奈良大德寺。途中有6幅遗失，日本僧人木村德应在1638年补齐。1895年，日本明治政府特许大德寺为修缮寺院，其中10幅作品转给美国波士顿美术馆、2幅作品转给华盛顿弗利尔美术馆购藏。

《五百罗汉图》作于孝宗、光宗、宁宗年间，这



1/ 宋 周季常、林庭珪 《五百罗汉图·应身观音》 绢本设色 纵11.5厘米 横53.1厘米 美国波士顿博物馆藏

个时期宋金之间大规模的战争已经结束，南宋社会、经济、文化处于相对的稳定状态，并逐渐繁荣起来。绘画在这一时期有了巨大发展，除宫廷画院外，民间亦有相当数量的画家群体存在。为适应社会的需求，专门的画铺亦开始出现，除作寺观壁画外，多流行挂



轴画，以满足于寺观和百姓家做功德时使用。同时由于南宋时期的明州港与日本最近，与我国交往频繁。大批僧人、贸易使团来华，也刺激了挂轴画的繁荣，明州成为著名的对外贸易中心，现在尚有许多南宋的佛像挂轴画收藏于日本公私收藏机构，而日本发现明州佛画最多。周季常、林庭珪的《五百罗汉图》便是在这样的历史背景流往日本。

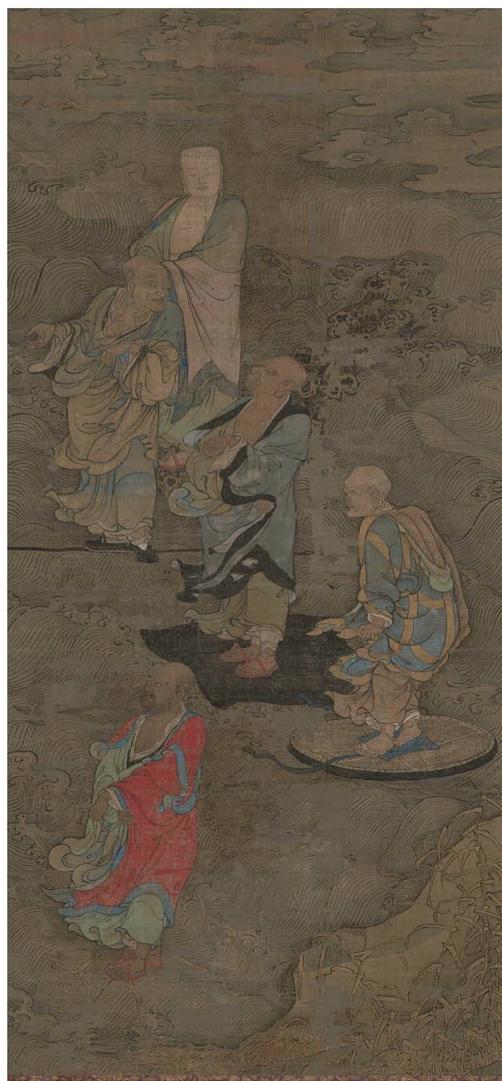
二、绘画内容

《五百罗汉图》与其他道释人物画在内容上有着明显的不同，其世俗化倾向非常明显，融入了很多世俗生活的细节。《五百罗汉图》描绘了佛教诸多教义和僧人日常生活状态，体现了南宋时期佛教信仰的情况。主要表现了五百罗汉的种种故事，如丘壑聚义、升腾显瑞、僧俗供养、维补衲衣、云中显现、布施贫饥、受胡轮奂、竹林致琛、观舍利光、洞中入定、应身观音、经典奇瑞、渡海罗汉、施饭饿鬼、临流涤衣、树下观画、风雨涉水，等等。除此之外，还详细描绘了寺院僧人及供养人的生活场景等内容，有罗汉结集论事的故事，有佛、道斗法的情境，有寺观僧人日常生活状貌，也有长途跋涉稍作休憩的游行僧形象。作品内容为涉水渡海、行走空中、观舍利光、现观世音等。画中僧人或胡貌梵相或汉相，或老或少，或胖或瘦，形态不一。供养人完全是南宋信佛居士的真实写照，如《应身观音》中绘有供养人像及绍羲、周季常、林庭珪的肖像，画中持笔和纸欲作画者为周、林二人，而拱手合十之僧人则为惠安院住持义绍。人物造型写实，形象刻画生动，神情虔诚恭敬，动作自然，个性凸显。肖像画达到了很高的艺术水平，反映出南宋人物画高超的写实能力。整体作品人物众多，情节复杂，内容贴近生活，是南宋时期世俗生活的再现，体现了当时佛教信仰的全貌。

三、绘画风格

南宋时期绘画市场的繁荣，明州又是著名的佛教

绘画作品的集散地，因此聚集了大量的民间画家，专以佛像为创作题材。周季常和林庭珪是其中画工颇佳的民间佛像画家，其生卒年无详细记录，活跃于1178年至1200年间明州车轿街（现宁波市海曙区车轿街）。《五百罗汉图》由周、林两人合作完成，两位画师十年间绘画风有所变化，风格逐步趋向成熟，绘画技法的日益精湛，作品风格前后稍有不一致。有些画面显得相对薄弱，或是早期的创作；而有些作品画面构图饱满，线条质量极高，似接近晚期的作品。《五百罗汉图》画面整体色调明丽但不失庄重，设色简洁，以冷色调为主，色彩委婉含蓄，清新脱俗。每一幅均



2/ 宋 周季常、林庭珪 《五百罗汉图·渡水罗汉》 绢本设色 纵 11.5 厘米 横 53.1 厘米 美国波士顿博物馆藏

以石绿、石青色等冷色为主调，设色渲染清淡，以突出线条的表现力；同时在每一幅画面中均有醒目的朱砂或朱膘等暖色，背景中加入了大量墨色的渲染和植物色所形成的间色，增加画面的神秘气氛，使画面既显厚重又虚灵飘忽。画面以冷色调为主色，加入醒目的暖色，很多地方用朱砂点缀，与石绿石青形成冷暖对比，但是面积很小，大面积使用墨和植物色渲染，植物色与植物色混合、植物色与墨色混合的间色被大量使用，使作品的色彩鲜明又沉着稳重，笼罩着一种飘渺的神圣感。整体风格兼有风俗画与肖像画的性质，代表了南宋时期重彩人物画的较高水平。

从《五百罗汉像》可以看出，道释人物画发展到南宋，绘画技巧已经相当娴熟。人物线条的处理上变化多样，将诸家笔法加以融合，有高古游丝描、铁线描、莼菜描、战笔描，除了密体的描法，还有奔放的舒体笔法。既有吴道子的莼菜描笔法，也有五代的战笔水纹描；或是紧劲连绵的密体笔法，或是雄浑奔放的疏体笔法，在表现衣服的质感上收到了很好的效果。不同形质的线条在衣纹质感的处理上尤为精彩，如用莼菜描表现棉布的柔和多皱，丝绸的转折分明，葛布的挺直坚实，多种描法运用自如，综合了隋唐、五代以来的线描方式。线描的多样变化带来的是视觉上的不断移动和质感的真实感受。在《洞中入定》中，罗汉的衣纹运用兰叶描来表现衣服的垂感和飘逸感，流水用高古游丝描来表现，纹理的横向变化，与衣纹的竖相垂感形成强烈的对比。又如《升腾显瑞》下半部分四位罗汉，衣纹线疏密相映，最前面罗汉穿紧贴身体的棉布衣料，以密体表之，而对面的罗汉则穿葛布僧袍，以疏体笔法概括而成，形成一疏一密的呼应，既潇洒流利又有劲峭之感，的确是得意之笔。其身后两罗汉亦是简笔勾勒，亦见坚挺、凝拔的气象。从线条形质的多变上看，集合了周季常、林庭珪不同的笔法。多种描法在细节表现上非常细致工整、丝丝入扣，真实的表现出物体的质感。

在《渡水罗汉》中，五位罗汉在渡水，其中四位

罗汉为一组，衣袍皆为冷色调，石绿石青间以墨色，画面左下角的罗汉为暖色调，身披朱砂红袈裟，内穿石绿衣袍石青色为装饰带点缀其中，衣领处白色和黑色作为协调色，使得强烈的冷暖色对比不再突兀。朱砂面积小，石绿石青色面积较大，与后面四位罗汉身上的石绿石青色为主色调的罗汉形成对比。画面中，人物面部以赭石分染出结构凹凸，以不同明度的肤色罩染，衣纹凹处用墨色分染出立体感，身体结构云纹和水纹均用墨色渲染。画面中的几块黑色也颇为关键，画面中间罗汉脚下的毯子为最大面积的黑色为方形，其他黑色以弧线的方式出现在画中的飘带与鞋子上，每个人物的衣饰中，以斜线的方式贯穿画面，起到了平衡画面的作用。大面积的淡墨把水与岸区分出来，形成云水一片的飘渺境界，充满仙气环绕的感觉。

在《布施饥贫》背景中的坡岸《升腾显瑞》的枯木，融合了北宋李成、郭熙的风格，山石的塑造又有南宋李唐的影响。山水画技法相当成熟，用小斧劈皴法、大斧劈皴法结合表现崖石的坚硬凝重，用笔苍劲有力，人物与山水的结合更加的自然和谐。可以看出，南宋人物画从唐代单纯的人物塑造，没有背景环境的构图方式，转向把人物置入环境、情景中，开始注重布景与构图，尤其注意通过环境的营造气氛，突出人物性格和精神。明清时期的人物画布景、构图受南宋人物画的影响极大，尤其是吴门画派的人物画，从构图到设色和布景，都吸收了南宋人物画的特点。

《五百罗汉图》继承了唐代人物画雍容华丽的传统设色方式，并在其中加入了新的色彩观念。将色调从暖色调为主转向冷色调为主，加大了对墨色、植物色的运用。同时融合了各种不同的笔法，绘画技法娴熟，表现力极强，从绘画风格和作品内容，都反映出南宋道释人物画的世俗化特点。由于融入了日常气息，人物形象更加生动，佛教故事更为感人，从而成为这个时期道释人物画的艺术典范。□



丘园素养 卧游品真

——浅析清华大学馆藏明末王思任山水画

刘 珺

自魏晋以来，山水作为独立的审美对象开始被文人自觉赏爱，人们在游历山水中发现了山水的美好。正如宗白华在《美学散步》中所说“晋人向外发现了自然，向内发现了自己的深情”，也是从魏晋文人开始，将山水作为文学艺术题材的。晋末宗炳在他的《画山水序》中写道：“圣人含道映物，贤者澄怀味像；至于山水，质有而趋灵。”他指出山知所以趋灵，并不在于山水本身，在于有了山上的圣人、贤者的隐居，这种游乐“又仁者之乐焉”。他又说：“夫圣人以神法道而贤者通，山水以形媚道而仁者乐，不众几乎。”先贤高士们往往把对自然之美寄托到自己超然高远的作品之中，企图在山水中寻求一种超越现实的享受，求得物我冥合的境界。到了晚明，文人好尚于山水呈现出典型时代特点。晚明文人士比起前代来，醉心于山水不只是一般的情愫寄托与好游，更进而耽于山水，好游成癖，这是前所未有后所罕见的现象。明末文人王思任便是代表人物之一，世人多从文学领域对其有所了解，殊不知其诗文书画俱佳，更是在人格上与宗炳所提到的“贤者”相近。

王思任，字季重，号遂东（1576-1646），明山阴（今浙江绍兴）人，明代文学家。万历二十三年（1595年）进士，官至礼部右侍郎。顺治三年清军南下，其拒绝归顺清朝，隐秦望山绝食而死。王思任山水画淡远空润，林木森秀。其钩皴山石，格高韵逸，能以少许胜人多许。画宗米芾、倪瓒，仿米家数点云山，倪瓒一抹折带，饶有雅致。清华大学



1/ 山水图 王思任 105×46厘米 纸本

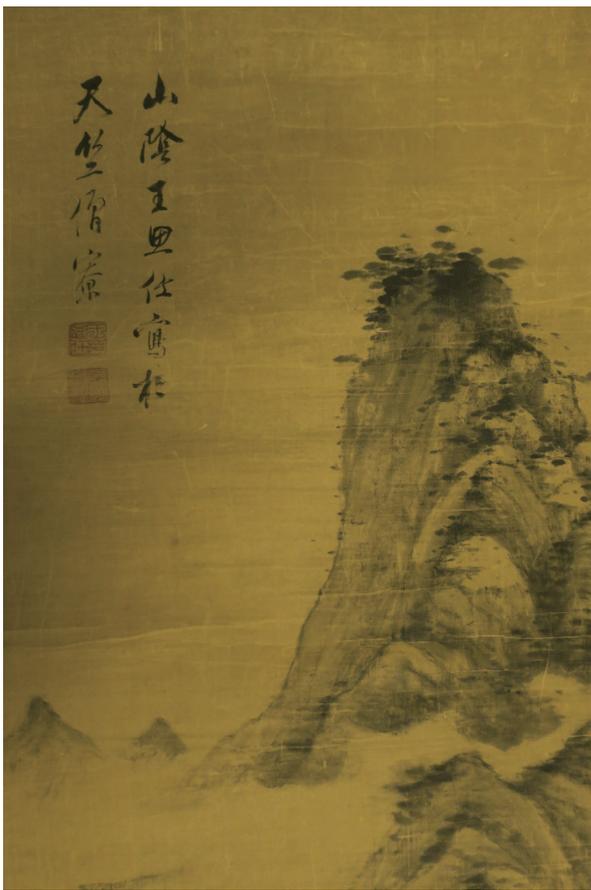
艺术博物馆馆藏王思任山水画就是值得研究的其典型作品之一。(图1)此幅作品笔墨苍润、构图严谨,苍凉野逸的意境之中蕴含着平淡天真之美,体现了王思任的文人审美情趣。(图1《王思任山水画》)

一、王思任山水画中的丘园之美

我们说丘园之美无关乎是否为名山大川,也许一处并不起眼的小山小丘却是文人向往的去处。如元代黄公望、倪云林的画里很多山水素材都是常人看来平淡无奇的,但在文人看来这种普通的风景蕴含着文人的气息,平淡天真之中流露着萧条淡薄之美。山水画能够把人的精神引向远离世俗的社会而陶醉于自然山水之中,这也正符合了人们对“丘园”之美的向往。并能够寻求恬淡、宁静的自然理想环境,从而萌生出对“天人合一”精神境界的追求。通过画面来分析清华馆藏的这幅王思任的山水画作品,此幅山水画不同于他仿倪云林笔法的作品,常见其仿倪氏一脉小幅山水多取平远之景,用笔及简,干皴代染,逸笔草草,不求形似。此幅山水画则不然,采用的是“深远”法。北宋郭熙在《林泉高致》中的“三远法”里提出:“自山前而窥山后,谓之深远。”这是站在山前或山上远眺,并要移动视点,绕过前面近山,才能看见山后无穷无尽的景色。这种方法宜于表现幽深的意境,使人有“江山无止境”的感受。这幅画就是以“深远”法来表现“山外青山”意境的。纵观咫尺画作中主峰高耸,群山环抱,近景清晰,远山分明,构成了一幅山水接连天地之气的画面。在构成静默的山体中,力求远近层次分明、疏密相间、脉络一致、山势一致。王思任的画中,我们能够感受到文人画家对中国山水的崇尚。《林泉高致》道出了文人画山水的意图:“君子所以爱夫山水者,其旨安在?丘园素养,所常处也,泉石啸傲,所常乐也,渔樵隐逸,所常适也。”先贤高士们往往把对自然之美寄托到自己超然高远的作品之中,企图在山水中寻求一种超越现实的享受,求得物我冥

合的境界。而这种深入山水,与自然和合的人生态度,又提供了山水画丘园之美意境创造的根据。

1. 画中云气的处理使得画面平生生动。画面的中上部,黄金分割处用云气造境自然天成,将近山、远山相区分。云气的处理很是巧妙,主峰龙脉由云气相连,既有生动自然之感,又能够体现出龙脉的山峦起伏。(图2)画面下半部山峦在前,为了体现山形架构,山峦外轮廓线上云气的技法表现,几乎是以空让,不侵一笔来处理的。而云气上缘则高低起伏元气游动,技法也是采用了米家云山的画法,且局部与山体相连较为紧密的地方,为了区分山体和云气的远近关系,还加了一点雨点皴法和积墨法,既显得云气有厚度,又彰显山体的表现技法丰富。整体主峰由云气相隔,使得画面轻重缓急更具有节奏,视觉审美也更显得(图2云气与山峦局部)舒服合理。画面中部,主峰龙脉左侧大片留白,造成云气舒缓过度的效果。又与右侧波动起伏的云气相连,形成在画面横向的动静对比,且贯穿画面,给人以元气游走、周流不息的感觉。特别是云气所掩映的是多山体相交之处,前山、后山、山根、水口等汇聚,如果不用云气处理画面,而是把这些山体结构一一刻画出来,不但无法突出画面主体山峦,更会使得画面景物过实,显得刻板,无文人山水画幽远之感。宋代韩拙在《山水纯全集》中又补充了“润远”、“迷远”、“幽远”三法,与郭熙的“三远法”共称绘画理论中的“六远”法。王思任这幅山水画,单就山峦云气表现手法所传达的意境上,就可称得上“幽远”。画面由近山向远山过渡,造就成一种幽深的境界。缥缈静谧的云气,富有变化的山脚,使得水面曲水幽长,令人回肠荡气。在山水整体造型中所蕴含着生命之活力,山水之灵气,可谓“气韵生动。”2. 山峦虚实所体现的笔墨意蕴。在山水画中,山水的形质是“有”,山水的远景、远势则突破了山水本来有限的形质而通向“无”。山水形质的“有”烘托了极目远处的“无”,而“有”也能被



2/局部

“无”所烘托。上文提到王思任的云气表现手法基本是靠留白实现的，空白本是“无”，但出现在山体中却变成了“有”，即为实实在在的云气。而云气于远山之后，与纸的空白处衔接似乎又还原成“无”。这种“无”较为玄妙，能够让我们感受到空白处仍然是代表的云气，似乎真实的存在，却又逐渐消失于天际。这种“有”和“无”、“虚”与“实”的统一，是同《周易》中所体现的形而上的“道”同形。而下的“器”之和合相一致的，也正是因为有了“远”、“近”、“虚实”和“阴”、“阳”的和谐才体现了“道”所表现的宇宙间万事万物的一片生机。同样，王思任对山峦的表现手法也是虚实相生的。他对主体山峰刻画丰实，对每一块山体结构都以“皴、擦、点、染”的笔法来塑造。而对于山根、堤岸或是远山则

是用淡墨寥寥几笔，甚至有的结构都不用墨线去勾勒，任其自然消失于空白的背景之中，生动地体现了“有”与“无”、“虚”与“实”的幻化之妙。他通过这些技法对画面氛围的营造，也是中国山水画的意境所在，山水画得以成立的重要根据，也正是因为在于山水画中承载着这种“玄远”的意境。我们再从画面山峦最“实”之处来分析，主峰的技法表现是最能够体现王思任笔墨功力之处的。主峰行笔老辣松动，山体外轮廓的勾勒富有顿挫虚实之变化，与山体皴法有机融合。皴法根据画面需要，没有刻意去模仿哪家哪派，整体上多用披麻皴，结合少许米点皴与小斧劈皴。把山体结构表现的阴阳向背，石分三面，造型丰富又整体统一。体现出其山水皴法的浑厚华滋与概括磊落，尽显其对宋元山水笔法的研习之深与驾驭能力之强。对山体的勾、皴之后，就是染。这里的染法不是简单的平涂，而是用软毫笔施淡墨根据山体结构去染，也可以看成是又一遍刻画，有的地方为了表现结构也是多次渲染。染法之后，也是画面精彩之处当属点苔，画面苔点干湿浓淡，层层叠叠，大小不一又浑然有序。不但丰富了山形外轮廓的主次节奏变化，更体现出龙脉山形走势的规律，对山体结构起到了丰富画面和提亮的作用。从山峦局部的表现技法看来，颇有些元代黄公望《富春山居图》的意味。苔点运用不好等于是对作品“挖肉补疮”画蛇添足，王思任对苔点的精彩运用体现了对整体山峦的虚实把控，也起到了画龙点睛的作用。

二、王思任山水画的形峦品真

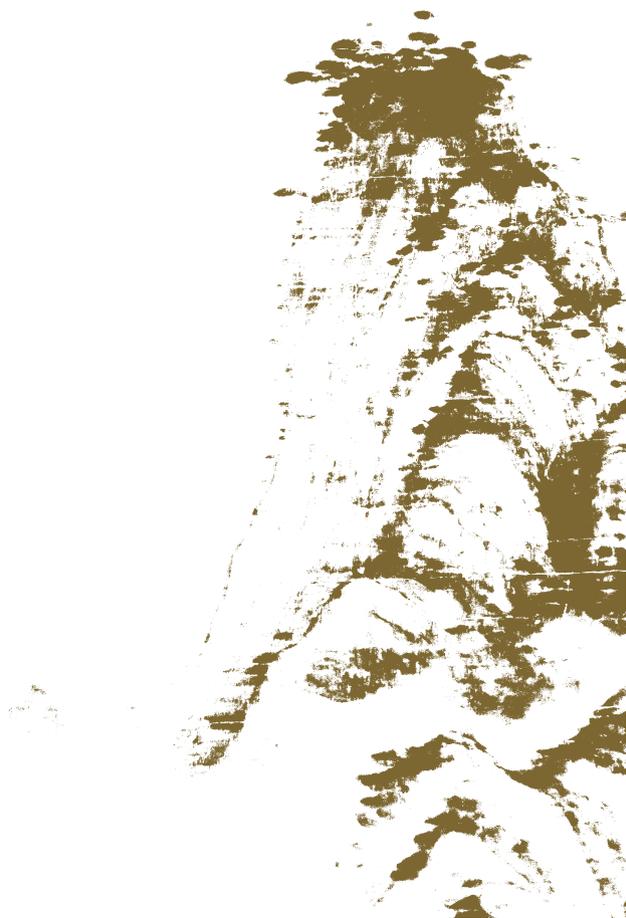
王思任自幼才高，二十九岁时用三个月就学成《周易》。从他的诗文书画中也可见一斑。王思任的平生足迹广布大江南北，王氏的好游除了通过其游迹之广来体现外，还体现在他观念里对游览山水之意义的看法。王氏在为自己的著作《游唤》所作序中这样说：“天地定位，山泽通气，事毕矣，而又必

生人，以充塞往来其间，则人也者，大天大地大山大水之所托以恒不朽者也。……”“天、地、山、泽”所代表的就是《周易》里的“乾、坤、艮、兑”四卦，不难看出《周易》对其潜移默化的影响。我们再从他的这幅山水画分析，画中前景有山水林屋，近景湖边几株古木错落有致，杂树茅舍，山石环抱。画面左下方留白以示广阔水域环绕，远山横亘，云雾缭绕。干笔勾皴山石，格高韵逸，笔法秀逸，意境淡远空阔，似有“只傍清水不染尘”的意蕴，当为作者晚年隐逸时所作。画中主峰、远山尖耸，当为火形山，体现出王思任孤傲的文人气质。若主峰见屋宇，则为形峦风水里讲的荡气之局，但王思任还是寻求平和，把屋舍布置在前景。为了体现来龙、祖龙的主体地位，其用云气、苔点等表现手法将主山龙脉塑造精妙，云气流动，更突显晋人郭璞“气乘风则散，界水则止；聚之使不散，行之使有止”的意味。画中房屋所在当为藏风纳气之所，若人居于画中，则下方为南，后山为北，也就是成品字形排列的房子面南背北，左东右西。这是符合人居环境的规律的，朝阳之处植物丰茂，人纳阳气易于生存。画面左下方为东南，巽位主风属木，风吹草木生长繁茂。房屋周围沙水有情，布置合理。因为画面构图需要，屋前西方白虎位高于青龙位，本不利于男主，但画面巽位植物高举，化解了白虎回头的煞气。屋前名堂清静，树木茂盛却没有松树，主要植物是夹叶双沟的槐树，槐树属阴，靠近离位，离位主火，槐树布置在此为了阴阳平衡。兑位、乾位湖水环抱，又与山根、云气缓缓相连，使得房屋周围气韵调和。如推断不错，房屋离位、坎位屋宇偏高，此处风水当为水木相亲之局。

结语

我们通过分析清华馆藏的这幅作品，剖析王思任画中的山水情节。结合分析他的诗文学养就不难理解其审美感悟了。王思任的诗文里提出天地创造

了人的眼睛、双腿，其目的就是让人们走出家门感受世界的。如果禁锢在自己的狭小天地里，不去欣赏大自然的瑰丽神奇，是不足取的，也是违背人性的。一个人被困守在瓦屋和城池，会见识短浅。作为贤者应该冲破自己的“一亩三分地”，走出去欣赏大自然的壮丽山水。就是要涤荡污浊之心，遵遁于空静的山林，把游历所感寄情于诗文书画作品之中，给能够读得懂的贤者品鉴。这也正体现了老子“涤除玄鉴”的哲学命题，老子认为对“道”的观照是认识的最高目的。这些观念说明王思任已将欣赏山水视为人生中所必不可少之事了，在他的眼里，欣赏和描绘山水成为了人的本性之需。□





北魏《于昌容墓志》赏析

赵文成

墓志作为出土碑刻文献中最为重要的形式之一，一直以来备受学界关注。墓志铭文可以提供可靠的志主名讳、年代、世系（谱牒）、职官等重要信息，并可根据墓志材料的原始性获取可靠的历史信息，对志主及其家族提供新的资料，与史书相证相考，有助于勘定正误，以补缺漏谬误之处。由古及今，南北朝墓志的研究也一直为学界关注的重点，近些年主要的研究有赵万里先生《汉魏南北朝墓志集释》，赵超先生《魏晋南北朝墓志汇编》，罗新、叶炜先生的《新出魏晋南北朝墓志疏证》等。北魏墓志不仅仅具有史料价值，而且还具有很高的书法价值。康有为《广艺舟双楫》中道：“凡魏碑，随取一家，皆足成体，尽合诸家，则为具美。”南北朝墓志，隶楷相杂，书体更迭中，出现了烂漫多姿的魏碑书体，是中国书法演变史中一个重要的组成部分。下文分别从《于昌容墓志》的史学价值和书法价值作具体阐述。

一、始平公与始平顺公是否为同一人？

北魏《于昌容墓志》，全称《大魏景穆皇帝曾孙夏州刺史始平顺公第二子元通直妻于命妇铭》，共14行，满行15字，高宽均48厘米。1998年6月河南省洛阳市孟津县朝阳镇出土，旋归洛阳古代艺术馆（关林）。

志文录文如下：

大魏恭宗景穆皇帝曾孙、夏州刺史始平顺公第二子元通直之妻于命妇铭，于命妇讳昌容，河南洛阳人也。中领军车骑大将军冀、定二州刺史谥司空公、太

原郡开国公劲长女于皇后之姊，载德弃世，庆绪修臻，冲灵降粹，诞兹懿哲，幼严师傅，长而弥业，令淑内融。元氏谦虚，敬让之性发自天然，虽居后姊之贵，而于恭节不替，升紫崇曩之暇，犹恂恂于奴娣，德显当时誉光，帝揆婴厌数载，春秋卅三，四月廿九日乙丑终于寝，殓礼既毕而迁葬焉。大魏熙平元年岁次丙申八月乙未朔廿七日辛酉奄圻。

该志的可贵之处在于，它不但能间接查明景穆皇帝13个儿子的关系、事略，以补史实之缺，而且还可对多年来人们所关注的龙门二十品造像题记中著名的《始平公造像记》中的始平公问题，一窥其端倪。查《魏书》，景穆皇帝拓跋晃有13个儿子，除长子文成皇帝拓跋睿外，其他12个儿子均封为王，而且12王也各有子孙，唯独不见始平顺公及其二子的名号事迹，故不知他们属于12王中的哪一支系，因此他的事迹也就无从查考。也许《于昌容墓志》的发现可以解开这些谜团。当代著名历史学家朱绍侯先生曾就志中所载始平公问题，作过考证分析。史籍中，带有始平公头衔者共有五人。其一，始平声公司马休之；其二，始平公隗诘归；其三，始平县公元矩（孝矩）；其四，始平公元钦；其五，始平县公侯莫陈相。然一一分析，皆非龙门造像的始平公。

那么《于昌容墓志》中的始平公，“大魏恭宗景穆皇帝曾孙”。按辈分排列，恭宗长子是文成皇帝拓跋睿，其孙是献文皇帝拓跋弘，其曾孙就是孝文帝元宏。这样说来，始平顺公的生存和活动时间，在太和年间是绝对可能的。从地域上讲，他的二儿媳于昌容



1/ 碑刻全称《大魏景穆皇帝曾孙夏州刺史始平顺公第二子元通直妻于命妇铭》

是河南洛阳人，死后又葬在洛阳北邙山，说明他二子元通直也住在洛阳。甚至始平顺公本人也有可能住在洛阳，特别是以于昌容埋葬时间来分析更有说服力。终年 33 岁的于昌容葬于北魏熙平元年（公元 516 年），上距太和二十二年（498 年）有 18 年，由此不难推测出，往上推 18 年，正是于昌容的公爹始平顺公在世活动时间。另外，从常识判断，一个政权不可能在一个时间内封两位始平公。据此判断《造像记》中的始平公，就是《于昌容墓志》中的始平公，非他莫属。如果有人要问：一个是始平公，一个是始平顺公，怎么会是一个人呢？道理很简单，始平顺公的“顺”是谥号。据《谥法》：“慈和遍服曰顺。”这是因为始平公生前“能使人皆服其慈和”，故死后赐给他一个“顺”的谥号，故始平公与始平顺公并不矛盾，带着谥号就称始平顺公，不带谥号就称始平公，说两个人是一个人，是合情合理，顺理成章的。

二、《于昌容墓志》书法之开新

随着书法研究的不断深入，北魏墓志书体是书法艺术中极为重要的一个部分。清代金石学尤盛，何绍基、康有为、于右任等书家成为魏碑书法传习的践行

者，并最终都形成了自己的风格。魏碑书法也因北魏迁都不断变化，孝文帝迁都洛阳之后，实行汉化改革，书体由平城时期的“平画宽结”逐步向“斜画紧结”转变。此方《于昌容墓志》即表现出“斜画紧结”的转变。从点画上看，藏锋起笔，笔略向上行，结体呈现左低右高的字势；其撇捺还兼有隶法，开张舒展；竖画收笔作垂露状；折笔处，右肩方直；点画多圆而不方，弱化了魏碑的方笔露锋。总之，字的结体中宫茂密，撇捺开张，为“斜画紧结”的特点。

通观整篇，俊美整饬而法度森严，运笔自如，是北魏碑刻中达到完全成熟的魏楷之作。从整体结构和用笔来看，方正中见扁平，隶书余味笔画之间的争让与穿插自然天成，妙手偶得，如“劲”、“傅”、“冀”等字，不管是左右结构的揖让，还是上下结构的覆载，都非常和谐得体，意趣横生。尤其是该志成功地继承了隶书的优良传统，把隶书中的波磔和纵肆的韵味，注入楷书的构架，因而使得整篇书作气势跌宕而秩序井然，已开唐人之风气。从此墓志中，可以看出汉魏至隋唐书法发展及书体流变的痕迹，这对于北魏书法风格的研究亦是具有重要价值的。□

（中国艺术研究院美术研究所副研究员）



展览预告

热带风暴——印度尼西亚现当代艺术叙事

日期 / 2021年2月—2021年6月

印度尼西亚是东南亚人口最多的热带气候国家，在世界文化宝库中占据着独特的一席之地。除了本土文化中民族、语言和宗教传统的多样性之外，其独特性还源于历史上与世界上不同文明的诸多碰撞。自20世纪初以来，印度尼西亚以一种渐进与激进并行的方式经历了社会文化变革的诸多阶段，从被殖民开启的现代社会发展成为一个日益全球化的国家。“热带风暴”旨在展示印尼现当代艺术发展中的代表性作品，展览中的作品起于20世纪30年代，历史跨度近一个世纪，囊括了素描、绘画、雕塑和视频作品。展览的所有作品均来源于清华校友、印尼收藏家林运强先生。

公教活动

云导览

线上美术馆开启
6场艺术直播

北京CBD
艺术季
Beijing CBD
Art Season
2019.12-2020.9

清华大学艺术博物馆
馆藏书画和织绣专场
直播导览

2020.09.18 14:00-15:00

扫码订阅直播

2019年底，北京商务中心区管理委员会筹办了首届北京CBD艺术季，通过“艺术引领城市 Urban Life with Art”这一主题，围绕艺术、城市、人展开城市景观，以“传统文化承续与CBD现代都市对话”为核心展开了一系列形式丰富的活动。2020年9月18日，清华大学艺术博物馆典藏部保管研究人员安夙、高文静在该活动中通过云导览的形式，带领观众走进艺博的馆藏书画厅和织绣厅。



“美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展”展览的最后一天，艺博特邀清华大学文科资深教授、清华大学美术学院教授、博士生导师杜大恺在清华艺博官方微博直播导赏，带领观众观看这次由 111 件画作和丰富文献、文章、手稿、画具等组成的重要展览，引导观众了解和洞悉吴冠中先生的作品与人生。



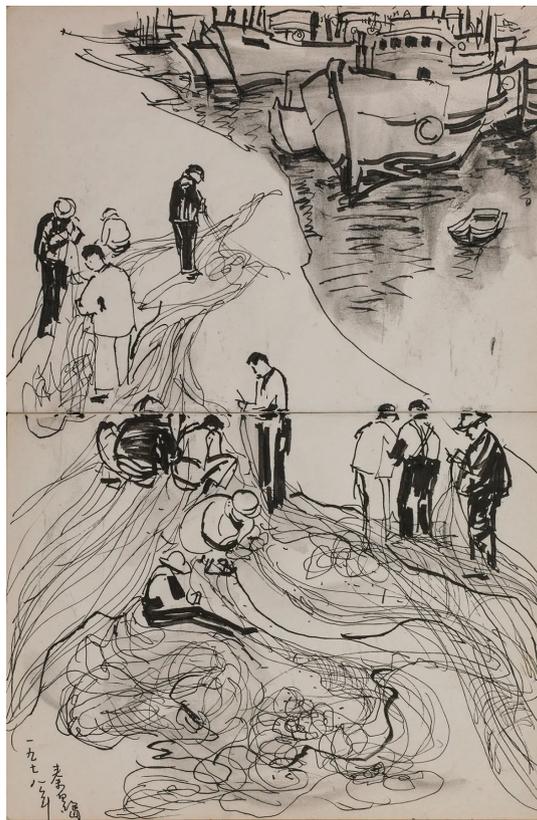
艺博正在展出的“立象尽意——白雪石中国画作品展”分“传神写照”、“奇山秀水”、“漓江烟雨”、“艺术人生”四个板块，展出中国画现代转型与创造的实践者白雪石先生的部分代表性人物画、山水画、花鸟画和速写作品。10月22日，艺博特邀白雪石先生的学生、清华美院的张夫也教授在线导赏，使观众了解白雪石的创作成果以及中国画现代发展的历史轨迹。



“童思妙笔·耕绘奇境”展共展出 180 件作品，来

自瑞士想象力大师艺术基金会的收藏，以及基金会主席埃特尼·德里泽特先生的个人创作。作品以生动的想象力以及各具特色的绘画风格和技巧重新诠释了童话、文学作品、诗歌和个人回忆。11月9日，艺博首次对布展过程进行了直播导赏，带领观众深入探寻展览的诞生过程，了解布展的阶段流程以及策展背后的有趣故事。

云欣赏



艺博展出的“美育人生——吴冠中百年诞辰艺术展”中有一本首次展出的珍贵作品——创作于 1978 年的《长城—秦皇岛授课记》写生册。艺博典藏部倪菟撰写专题文章于艺博官网介绍这件作品，分析吴先生的创作与中外美术大师的关联以及与时代的呼应，图文并茂地与公众分享藏品研究的成就。



艺博馆藏中有一批 17 至 20 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。“吉祥圣域——藏传佛教绘画与造像艺术展”展出艺博收藏的 38 件唐卡及首都博物馆收藏的 26 尊造像。艺博在官网详细介绍精彩藏品，使观众了解唐卡绘制的流程、仪轨，体味唐卡与造像艺术之美。



缪谷瑛（1875-1954），字莆孙，号由里山人，又号晚香室主，专工画菊，著有《由里山人菊谱》《晚香室诗钞》。艺博馆藏中，缪谷瑛的菊花绘画是一组珍贵的收藏。艺博曾举办“莆孙秋韵·百菊展”，呈现出缪谷瑛笔下菊花的柔韧娇美，千姿百态。重阳节之际，艺博典藏部高文静在官网撰文，精选精妙的菊花作品，给观众美的体验。

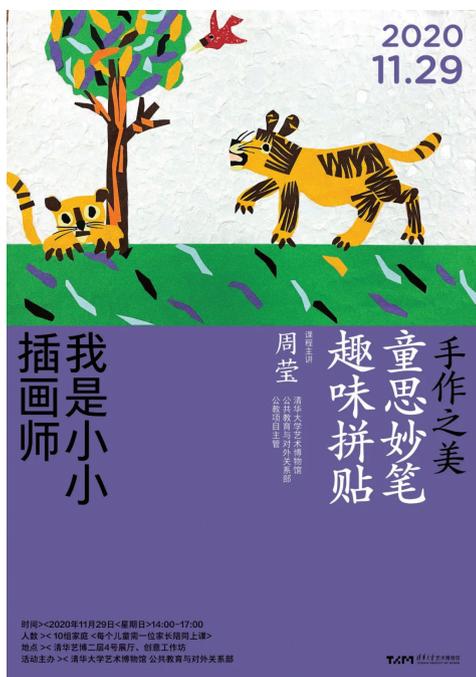
手作之美

9月26日，艺博展览部设计师杨晖主讲“亲子活动·设计‘吴冠中艺术展’小小海报”活动。活动邀请小朋友与家长合作，通过参观展览中呈现的绘画作品、文字手稿和画具实物等，从设计的角度出发，探寻出有趣的视觉元素，再使用蜡笔、水彩笔、水彩纸、卡纸等材料，以拼贴彩绘的形式，制作出有创意且有趣味的小小展览海报，让小朋友与家长共同欣赏美、体验美、创造美。



11月29日，配合“童思妙笔·耕绘奇境——西方插画师作品展”，艺博公教部周莹主管组织并主讲了“童思妙笔·趣味拼贴——我是小小插画师”活动。

活动组织儿童和家长在观展过程中搜集插画作品中的有趣元素，再运用彩纸拼贴形式，使用彩纸、卡纸、蜡笔、剪刀、胶棒等工具，带领小朋友通过构思、裁剪、排列、重组、绘制和粘贴，实现小朋友们心中的童话世界。



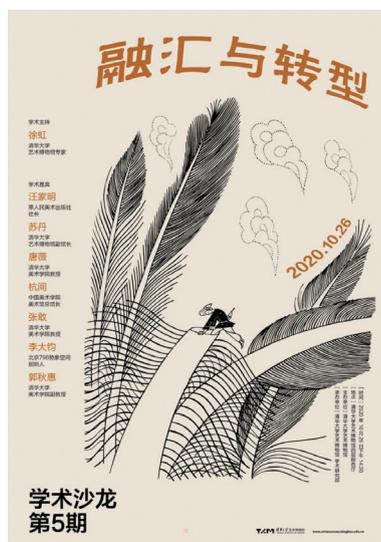
艺博映话

10月25日，著名策展人、艺评家、导演陆蓉之，在艺博分享了她导演的纪录片《答应你》。现场放映了《答应你》和《傅申：笔墨究心》两部纪录片的片段。《答应你》是从女性角度拍摄的实验性艺术电影，也是反映陆蓉之40年的策展经验和她对当代艺术的审美观的纪录片。整部电影的提速处理和破碎的视觉元素，是陆蓉之真实生活的写照。丰富的艺术元素在她最艰难的时刻为她提供了最大的支持，使她对衰老和死亡产生了独特的见解。



学术沙龙

10月26日，艺博举办“融汇与转型——张光宇的艺术与电影”学术沙龙。2020年是张光宇先生诞生120周年。作为一位中国现代大美术之路的开拓者、新艺术的传播者、现代美术教育家，张光宇先生的代表作品《神笔马良》、《大闹天宫》等广泛影响社会，对大众的社会教育、审美教育起到重要作用。在他的艺术世界里，中外古今无远近亲疏之别。他游弋于经典、前卫与民间之间。作为一位现代艺术诸多领域的先驱，他的艺术创造和社会文化活动，深刻影响时代审美与艺术趣味。



艺术沙龙

10月1日晚，国庆中秋双节之夜，旅法女中音歌唱家李颖在艺博一层大厅举行“浪漫初秋·诗意巴黎”专场音乐会，现场观众500余位，线上观众29000余人。李颖毕业于法国巴黎高等师范音乐学院，曾荣获法国勒奥保尔柏朗国际声乐比赛金奖，法国艾玛卡尔维国际声乐比赛一等奖。她多次受邀参加巴黎市政府、法国尼姆国际音乐节、比利时皇家音乐节举办的个人独唱音乐会及室内乐音乐会。



重要报道

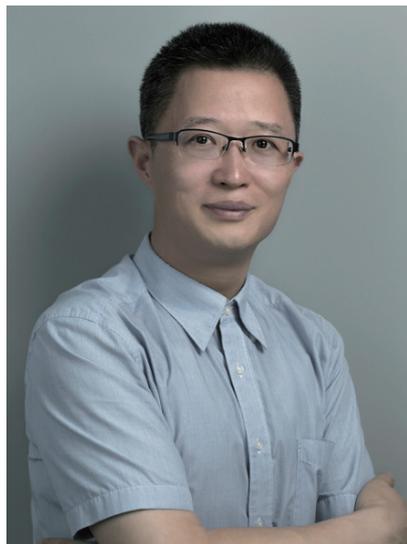
8月25日，人民日报客户端《你好，中国风》节目组走进艺博，聚焦“传统文化的活化”这一主题，与艺博常务副馆长共同探讨“水墨”这一国人独特的美学符号。10月21日，在教育部、国家文物局发布《关于利用博物馆资源开展中小学教育教学的意见》之际，央视《新闻1+1》栏目视频连线艺博常务副馆长杜鹏飞，探讨中小學生需要的博物馆教育。



艺博荣誉

艺博常务副馆长杜鹏飞当选中国博协副理事长

9月18日，中国博物馆协会在北京召开第七届会员代表大会。会议选举产生了新一届中国博协理事长、副理事长、秘书长等人选。清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞当选中国博协副理事长。



艺博公教团队获中国博协颁发“抗击新冠肺炎‘团队特殊贡献奖’”

11月19日，由中国博物馆协会主办的“牵手历史——第十一届中国博物馆十佳志愿者之星”推介活动

颁奖仪式在安徽博物院举行。来自全国超过 120 家博物馆,近 200 位博物馆专家学者、从业人员、志愿者参加了本次活动。“牵手历史——中国博物馆十佳志愿者之星”推介活动由中国博物馆协会主办,中国博物馆协会志愿者工作委员会、宁波博物馆文化发展基金会承办,是全国博物馆行业关注度和参与度极高的品牌活动,在业内具有重要影响力。清华大学艺术博物馆“公共教育抗疫工作组(含志愿者)”荣获 2020 年度“‘抗击新冠肺炎’团队特殊贡献奖”,并在该奖项终评环节排名第一。



艺博志愿者团队荣获“2020 全国高校博物馆优秀讲解案例展示”一等奖

11月27日,由国家文物局、中国博物馆协会指导,北京市教育委员会、北京市文物局、北京博物馆学会、中国传媒大学等主办的“第六届中国高校博物馆馆长论坛暨 2020 年全国高校博物馆优秀讲解案例展示颁奖仪式”在中国传媒大学图书馆召开。全国近百所高校博物馆通过“央视视频直播”等媒体平台云端共同参与。艺博志愿讲解员郭梦柯(清华大学公共管理学院在读博士研究生)荣获一等奖,志愿讲解员雷雪飞(北京大学燕京学堂 2020 届硕士生)荣获二等奖,清华艺博公教部荣获“最佳组织奖”第一名。



海内艺术资讯

丹宸永固：紫禁城建成六百年

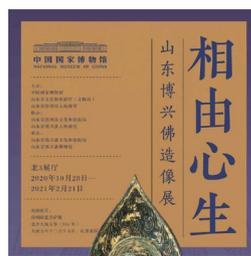


展馆：故宫博物院

展期：2020年9月10日—11月15日

紫禁城宫殿建成于明永乐十八年(1420年),至今已有 600 年的历史。作为明清两代的皇宫,共有 24 位皇帝在此生活居住,实行对国家的统治。紫禁城继承唐宋规制,与城市功能、山水形势有机结合,是中国古代城市建设和宫殿营造思想的集中体现。展览通过 18 个历史节点发生的重大事件,介绍紫禁城规划、布局、建筑、宫廷生活,以及建筑营缮与保护的概况。

“相由心生”——山东博兴佛造像



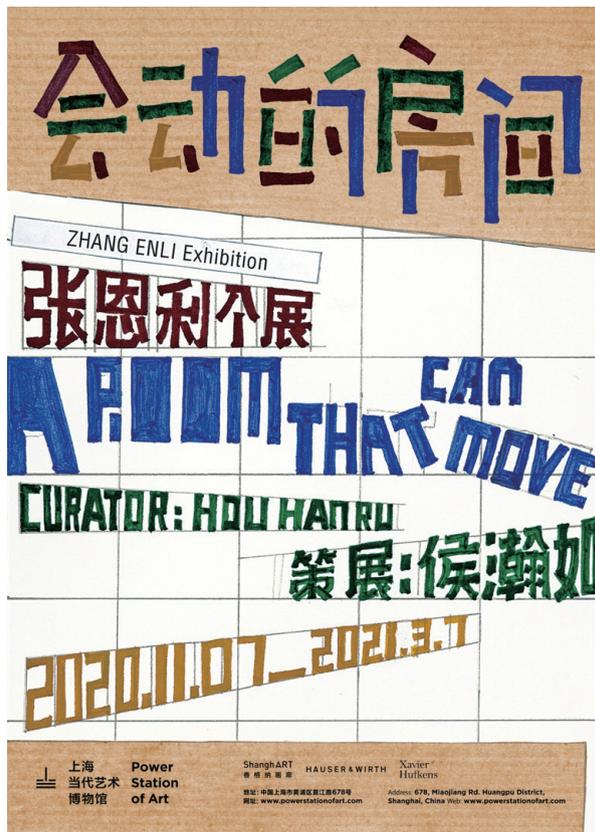
展馆：国家博物馆

展期：2020年10月28日—2021年2月21日

博兴是山东佛造像艺术的代表地域之一,艺术风格受到山东青州、河北定州等地影响,熔炼出鲜明的区域特征,表现出巨大的艺术包容性。展览分为博善兴佛、金像流辉、金像铭愿三个单元,展出精品文物 119 件(套),较为完整地展示了博兴佛造像兴起发展的历史脉络、雕铸工艺及

其所蕴含的信仰追求。此次展出的龙华寺出土童子造像、卢舍那佛立像、白陶佛像等是首次离开原址展出。

张恩利个展：会动的房间



展馆：上海当代艺术博物馆

展期：2020年11月7日—2021年3月7日

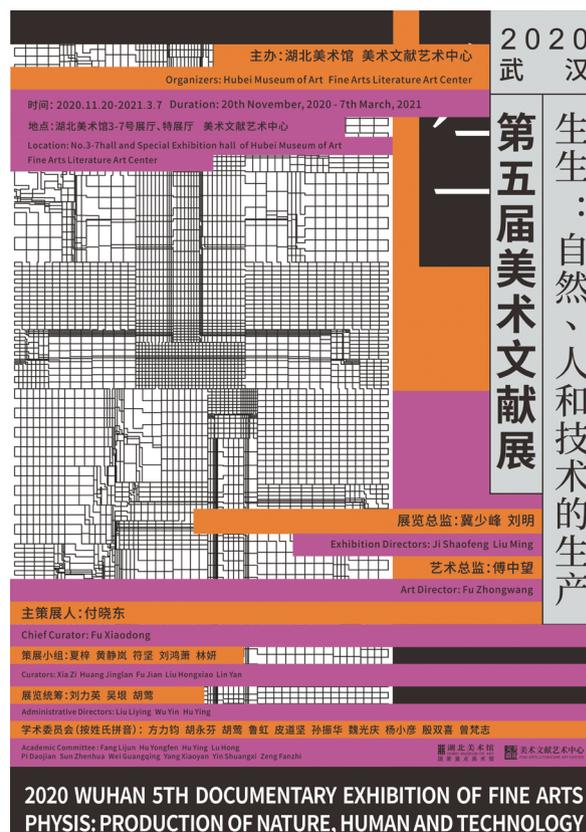
展览由国际知名策展人侯瀚如策展，通过非线性的策展逻辑，全面回溯张恩利自上世纪90年代初期至今的绘画之路。展览展出百余件绘画作品，以及根据博物馆建筑空间全新创作的多件沉浸式绘画装置“空间绘画”。

第五届美术文献展：生生——自然、人和技术的生产

展馆：湖北美术馆

展期：2020年11月20日—2021年3月7日

“首届美术文献展”发起创立于2004年，现已成为具有前瞻性、研究性、国际性三年展品牌的学术交流平台。本届展览共邀请到国内外80余位艺术家参展，设有“天人关系与能量”、“自然的生产”、“人的生产”、“技术的生产”和“大地母亲”五个单元，分别在湖北美术馆与美术文献艺术中心两个场馆展出，是迄今为止规模最大的一届。



海外艺术资讯

成为大都会博物馆——1870-2020

Making the Met——1870-2020



展馆：美国纽约大都会艺术博物馆

展期：2020年10月23日 - 2021年1月3日

展览为庆祝这座博物馆成立150周年而策划，探讨了这家机构的发展历程：从一种观念——艺术可以使任何接触到它的人得到提升——发展成为世界上最受欢迎的百科全书式博物馆之一。展览通过几个关键的转型时刻：重要馆藏的购买、国际发掘带来的全球合作、博物馆与“盟军夺宝队”的联系及其在第二次世界大战期间及之后的文化遗产保护，以及与现当代艺术家和艺术家之间的互动等讲述了大都会成为大都会的故事。展览包括250件艺术作品、罕见的档案和幕后图片等。

私人生活·公共空间

Private Lives Public Spaces



展馆：美国纽约现代艺术博物馆

展期：2020年8月27日 - 2021年2月21日

1923年，伊斯曼柯达公司引入窄胶片，家庭摄录

影像开始起步。其后数十年，世界各地的非专业化的家庭影像/个人影像成为最大的影像来源。可惜的是，这些制作粗糙的、即兴的、感性的制作后来慢慢被丢弃，只能在跳蚤市场和库房中被发现，人们的视觉日益被工业化生产的影像占领。展览从博物馆的馆藏中挑选出100件制作于1907-1991年间的私人制作的非专业影像，以沉浸式的展览方式，呈现那些珍贵的影像和它的状态。

梁慧圭：奇物吸引者

Haegue Yang: Strange
Attractors

展馆：英国伦敦泰特现代美术馆

展期：2020年7月27日 - 2021年5月3日

生于1971年的梁慧圭生活在柏林与首尔，她擅长以工艺的方式组合工业材料与手工痕迹很重的材料创造出奇特的空间体验。2018年，她作为首位亚洲女艺术家获得了的沃夫冈罕奖（Wolfgang Hahn Prize award），同年获得韩国总统嘉奖的韩国国家文化艺术奖（视觉艺术领域）。此次展览是这位艺术家在英国最大规模的个展，展品包括装置、雕塑、绘画、拼贴等。展览首次同时使用了泰特美术馆的新馆和老馆的两个不同空间。

日本建筑：传统技艺与自然材料

Japanese Architecture: Traditional Skills and Natural Materials



展馆：日本东京国立博物馆
展期：2020年12月24日-2021年2月21日

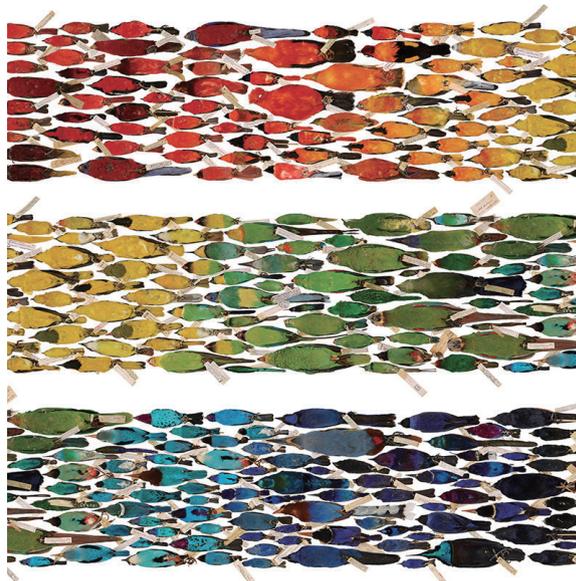
庙宇、神殿、住宅等具有日本历史特点的建筑延续至今，又随着自然和社会环境的变化而继续发展。2018年起，日本文化厅依循联合国非物质文化遗产保护的章程一直在进行“日本木质建筑传统技艺、技术及知识”的专项保护和传播工作。展览基于此专项工作，联合东京国立博物馆在1964年东京奥运会期间所做的传统建筑展览，用许多传统和现代建筑杰作模型为观众呈现日本建筑史的全貌。

詹姆斯·普罗赛克：艺术、人造物、计谋

James Prosek: Art, Artifact, Artifice

展馆：美国耶鲁大学美术馆
展期：2020年2月14日-2021年2月28日

James Prosek



Art, Artifact, Artifice

1997年毕业于耶鲁大学的普罗赛克是一名艺术家、作家和博物学者，以对于自然造物生动和精细的描绘著称。19岁时，普罗赛克就出版了第一本书：《插画鲑鱼史》。他常年为《纽约时报》和《国家地理》写作，2003年，他获得美国广播电视文化成就奖（皮博迪奖），为该领域最权威的全球奖项。普罗赛克的创作关注生活多样性和物种消亡的危机，此次展览汇集了耶鲁大学美术馆、耶鲁大学皮博迪自然历史博物馆和耶鲁英国艺术中心的馆藏，制造了普罗赛克的作品与自然造物和人造物的对话。○