

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 20 期

—— 2021 年第 2 期

T&M 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 张 明

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：2021年6月

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

卷首语

2021年4月，清华大学迎来110周年华诞，清华园洋溢着浓郁的节日气氛，草木盎然，鲜花满园，水木清华，分外妖娆。习近平总书记于4月19日回清华视察美术学院美术馆，参观从中央工艺美术学院到清华美术美院的艺术设计和创作展及为国家形象设计成果展，指出美术、艺术、科学、技术相辅相成，相互促进，相得益彰。要求美术工作者发挥美术在服务经济社会发展中的重要作用，把美术成果更好地服务于人民群众的高品质生活需求。习总书记的重要讲话精神对清华及全社会的美术与艺术、科学与技术工作，都有重要指导意义。为庆祝清华建校110周年。由杜鹏飞、白杰、谈晟广策划了《水木湛清华：中国古代绘画中的自然》特展，作品来自清华艺术博物馆和首都博物馆馆藏。“水木湛清华”典出南朝谢混《游西池》“景昃鸣禽集，水木湛清华”，这既是“清华”之名的原典之一，也道出本次山水画展的自然诗意。《妙曲累珠——曲格平先生书画收藏捐赠展》，展出我国环境保护事业的开创者和奠基人之一、国家环境保护局首任局长曲格平先生捐赠的48件书画精品，作者包括郭沫若、赵朴初、启功林风眠、黄胄等著名书画家，给节日中的清华师生和观众献上当代中国书画艺术盛宴。本期还报道了为99岁高龄的中国科学院和中国工程院院士、我校建筑学院著名建筑学家吴良镛先生举办的学术成就展，以及中国古代铜镜艺术展和我校美院2021届硕士研究生毕业作品展。

本期刊发陈谷香长篇小说《世有解语花，凭谁解花语——〈簪花仕女图〉之主题与隐喻研究》，该文对《簪花仕女图》主题与隐喻等问题，经过考辨，提出新的学术见解。桂立新的论文对清华大学艺术博物馆藏乾隆巨型缂丝佛像同款之源流进行考证和新的研究。在中国当代艺术研究方面，本期发表了郑工的《速写与书写——论黄胄绘画笔墨的历史生成》、陈明的《反向与超越——世界现代主义艺术语境下的新中国十七年油画探索》、薛永年评析关山月的国画作品《侵略者的下场》和《绿色长城》，这组论文深化了对黄胄、关山月和新中国“十七年”油画的研究。本期在博物馆、美术馆及展览研究方面，刊发徐虹的《批评与策展》、蓝庆伟的《当代艺术和美术馆》及曾嘉慧的《“热带风暴”之前》等论文，对批评和策展的关系、当代艺术与美术馆等问题，进行深入探讨，有很强的现实意义。

学术主持

陈池瑜

目录



展览现场 Exhibition Scene

- 妙曲累珠——曲格平先生书画收藏捐赠展 6
- 国匠：吴良镛学术成就展 8
- 水木湛清华：中国绘画中的自然 12
- 万物毕照：中国古代铜镜文化与艺术 15
- 清华大学美术学院 2021 届硕士研究生毕业作品展 19



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

- 速写与书写——论黄胄绘画笔墨的历史生成 郑 工 21
- 反向与超越——世界现代主义艺术语境下的新中国十七年油画探索 陈 明 28



艺术与考古 Art & Archaeology

- 世有解语花，凭谁解花语——《簪花仕女图》之主题与隐喻研究 陈谷香 37



博物馆天地 The Field of Museum

- 批评与策展 徐 虹 52
- 当代艺术与美术馆 蓝庆伟 58



经典赏析 Appreciating of Classic

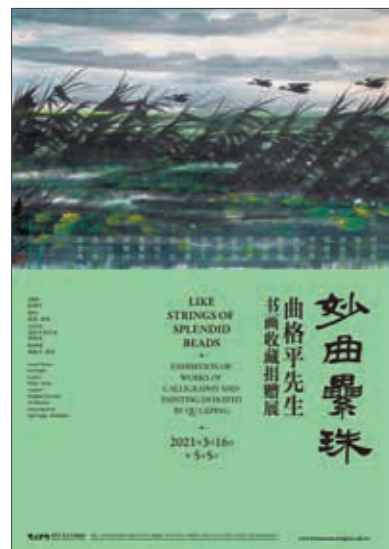
- 天人之际的画中探索——从《侵略者的下场》到《绿色长城》 薛永年 63
- 清华大学艺术博物馆藏乾隆巨型缂丝佛像同款源流考 桂立新 67
- “热带风暴”之前 曾嘉慧 72



艺术资讯 Art News

- 清华艺博资讯 77
- 海内艺术资讯 81
- 海外艺术资讯 83

妙曲累珠——曲格平先生书画收藏捐赠展



展览海报

展览时间 / 2021年3月16日 - 2021年5月5日
展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层8号展厅
总策划 / 杜鹏飞
策展人 / 倪葭 安夙
项目统筹 / 苏丹 王晨雅
项目协调 / 兰钰
策展助理 / 桂立新 高宁
视觉统筹 / 王鹏
视觉设计 / 王鹏 杨晖 王美懿
展陈设计 / 王志勇 刘筠慧 吴雨晴
展览执行 / 兰钰 安夙
英文校对 / 何小兰
特别鸣谢 / 曲格平 张坤
主办单位 / 清华大学艺术博物馆

展览简介

曲格平先生是中国环境保护事业的开创者，也是我国环境保护教育事业的奠基人之一，被誉为“中华环保第一人”。他是我校环境学科首位兼职教授，在他的大力支持与关怀下，清华大学环境学科不断发展、日益壮大。

曲格平先生自幼雅好中国书画艺术，是环境保护界公认的书法家。他不仅和许多书画名家，如赵朴初、启功、李可染、吴作人、黄胄等先生交谊深厚，而且集藏了百余件优秀作品，堪称中国现当代书画艺术的一个缩影。书画艺术是他案牍劳形之余悦目娱心的重要慰藉，陪伴他步入鲐背之年。二〇二〇年，在老伴和爱女的慨然支持下，曲老决定将其所藏书画之精品四十八件无偿捐赠清华，化私为公，嘉惠学林。

今特以“妙曲累珠”为题举办本次展览。主题语出《礼记·乐记》，



展览现场

借喻曲老书画收藏之珍贵、鉴赏品位之高妙；同时藉以彰显曲老高风亮节、高雅爱好与高尚情操。这批捐赠不仅提升了本馆现当代书画收藏的实力和水平，也将随着本次展览而进入大众视野，成为博物馆讲好艺术故事、传播中华优秀传统文化的珍贵载体。

曲格平先生简介

曲格平，1930年6月生，山东肥城人，著名环境学家，中国环境保护事业的开创者和奠基人之一。先后任国务院环境保护领导小组办公室副主任，中国常驻联合国环境署首任代表，国家环境保护局首任局长，全国人大环资委第八届、第九届主任委员，中华环境保护基金会理事长等职。曲格平先生曾荣获联合国“国际环境奖”（1992）、荷兰“金方舟”勋章（1996）、日本“蓝色星球奖”（1999）、世界自然基金会“爱丁堡公爵保护奖”（2001）等多个国际奖项。曾任联合国可持续发展高级咨询委员会委员，全球环境基金高级顾问，北京大学、清华大学、牛津大学、哈佛大学等多所院校的兼职和客座教授。获英国布雷福德大学“文学博士学位”，香港城市大学“理学博士学位”。五十年来，曲格平先生为开拓和发展中国的环境保护事业作出了不可磨灭的贡献，被誉为“中华环保第一人”。□



《一九一一年初夏登泰山六首之一》

郭沫若_1961年

国匠：吴良镛学术成就展



展览海报

展览时间 / 2021年3月31日 - 2021年5月9日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

策展人 / 王鲁湘

展览统筹 / 张悦 杜鹏飞 苏丹

策展顾问 / 左川 毛其智

策展团队 / 吴唯佳 武廷海 吴晨 郭璐 孙诗萌 袁琳
周政旭 赵亮

现场协调 / 王晨雅 陈兴鲁

视觉指导 / 王鹏

展陈设计 / 吴诗中 罗亦鸣 徐飞 岳子峰 朱芷娆 段恩慧
罗雅新 王喆

视频制作 / 张荣 何洋 许莉 张慧婷 杜贝

主办单位 / 中国科学院 中国工程院 清华大学

承办单位 / 清华大学建筑学院 清华大学艺术博物馆

清华大学建筑设计研究院有限公司

北京清华同衡规划设计研究院有限公司

清华大学建筑与城市研究所

协办单位 / 中国建筑学会 中国城市规划学会 中国风景园林学会

中国建筑业协会 中国城市规划协会 中国城市科学研究会

中国城市百人论坛 南京市委市政府 清华大学人居科学院

展览简介

2021年是中国共产党成立100周年、清华大学建校110周年，亦逢中国科学院、中国工程院两院院士，清华大学教授吴良镛先生99周岁寿辰。吴良镛院士是我国著名的建筑学家、城乡规划学家和教育家，人居环境科学的创建者。七十年来，吴良镛院士一直坚守在教育和研究岗位，胸怀祖国，心系人民，呕心沥血，勤耕不辍。他创建一门学说，致力一生实践，



展览入口

成就一代宗师，为中国以及世界人居环境建设事业作出了重大贡献。

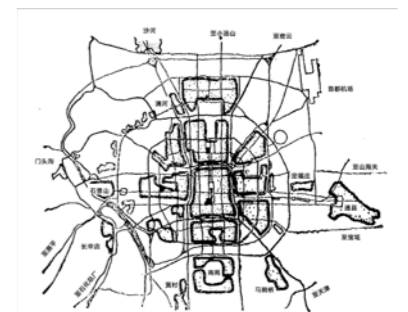
此次展览由中国科学院、中国工程院、清华大学共同主办，以“国匠：吴良镛学术成就展”为主题，通过清华园里老园丁、从建筑天地到大干世界、天下人居为民生立命、匠人营国、欢乐圣境游于艺五个板块，综合展示吴良镛先生在教书育人、建筑设计、科学研究、规划实践、艺术创作方面的杰出成就，呈现其国匠品质与精神。

吴良镛简介

吴良镛，1922年生于南京，著名建筑学家、城乡规划学家和教育家，是中国人居环境科学的创建者。现任中国科学院院士、中国工程院院士，清华大学建筑学院教授。他成功运用人居环境科学理论，开展区域、城乡、建筑、园林等多尺度、多类型的规划设计研究与实践。他先后获得世界人居奖、国际建筑师协会屈米奖、亚洲建筑师协会金奖、陈嘉庚科学奖、2011年度国家最高科学技术奖、2018年改革开放四十年改革先锋等。

吴良镛自述

我从事教育工作至今已经70年，一直未离开这个岗位。我的专业是建筑学，为了教学之需，一直从事科研和相关实际生产，产学研三者互相促进有助于业务的提高。这点对很多教育工作者而言都是如此。



北京市总体规划结构分析图，1980年



展览现场

11

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM



展览现场

自 1946 年到清华建筑系工作算起，刨去“文革”期间 10 年不算，我做了长约 25 年的教学行政工作。这一时期的工作很特殊，作为副系主任、系主任，涉及方方面面，尽管这个时间段是我精力旺盛的时期，投入行政事务、化解难题成分太多，原拟除一些重要的事有必要做一定的交代外，其他均简略谈过。后经友人建议：“这是清华大学建筑系从初创到成长的重要阶段，也是你一生投入了辛勤劳动的重要阶段，不应草草而过。”我接纳了这一忠告。

我少时得恩师栽培，在中学打好基础，入大学后得名师的引领，后又应梁思成先生的召唤在清华任教，并得到赴美两年的学习机会。回国后立即回到教学岗位，跟上了清华“营建系”的辉煌阶段，又参加了一些新中国学术团体的组建，如 1953 年中国建筑学会、1981 年中国城市科学研究会及其后中国城市规划学会等，并参加国外学术团体活动。从 1955 年作为中国代表团成员参加了国际建协第四届会议，此后直到 20 世纪末，我与国际建协有不少交往，增加了专业认识上的阅历，有助于专业视野的提高。

我的觉醒是在“文革”之后，墨西哥、美国之行与西欧之旅为我打开

了一度封闭的眼界。特别在 1981 年改革开放后，作为新获选的一批中国科学院学部委员（后改称院士），我基于自己专业的社会责任感，认识到“建筑要走向科学”。1984 年，我在 62 岁时卸去行政职务，初创建筑与城市研究所，开始“进军科学”的探索。

回眸我的人生之路，可以说大致由三个 30 年构成。从我出生到而立之年，主要是 1922—1950 年这一时期，可以作为我的学习成长时期。我在“一战”后出生，就读小学时东北沦陷于日本军国主义之手，高中时家乡沦陷而颠沛流离，对祖国、对家园、对人民怀有无限的感情。这 30 年，一方面是学习知识、增长见识，另一方面是在动荡的时局中树立了理想和信念。三十而立，为我毕生的事业打下了基础。新中国成立以后，1951—1983 年，是第二个 30 年。新中国成立，建立了新的政治体制，在祖国建设上，取得了一系列的成就。我从美国留学归来，走入建设祖国的行列中，将个人的力量都投入到清华大学建筑系的发展和新中国的城市建设中，有豪情，但也有困惑，到“文革”中断约 10 年。1978 到 1983 年，我担任建筑系主任，重整重灾后的建筑系，这时候正是改革开放之初，无论在工作还是业务上均有较多的进步。这两个 30 年是我事业和学术的重要阶段，我追随着国家的发展，努力成长，既受客观条件所左右，但也从未放弃个人主观的努力。从改革开放至今是第三个 30 年。1984 年我在卸去行政工作后，成立清华大学建筑与城市研究所，到 2014 年恰好 30 年。这可以说是向科学进军的 30 年。广义建筑学、人居环境科学的提出，菊儿胡同的落成与获奖，若干重要科研项目的推进……都是在这 30 年中完成的。这 30 年可以说是一生中的“黄金时代”，2011 年度国家最高科学技术奖的授予可以说是对这一阶段工作的肯定。

在 90 岁之后，来写这本书，严格地说，是一个自述，不能算作自传，因为我无意面面俱到，而主要着眼于我业务追求的历程，知识的追求，道路的追求，对一己缺点、不足的自省。曾国藩对自己的书斋称“求阙斋”，就是知不足。这里只记录人生的主要经历、艰难曲折的道路，是一个对过去的归纳和总结，说明收获与困惑，以求解之心面对严峻问题，以诚朴之心记录专业实践，并以期望探索之心展望未来。这是一个自觉尚称勤奋的老年建筑学人近 90 年来的个人求索心得和反思，是对自己的内省、心得与认识，不表功、不盗名。

在祖国改革开放面临转型和深化的新阶段，90 岁之后的我仍希望在健康允许的条件下，保持勤奋的精神，继续求索，贡献一己有限的智慧和力量。□

（吴良镛，《良镛求索》自序，人民出版社、清华大学出版社，2016）

10

清华大学艺术博物馆 馆刊 · 2021 年第 2 期 · 总第 20 期

水木湛清华：中国绘画中的自然



展览海报

展览时间 / 2021年4月20日 - 2021年10月20日
展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层10号展厅
总策划 / 杜鹏飞 白杰
策展人 / 谈晟广
展览统筹 / 苏丹
策展助理 / 余惟杰 高登科 安夙 马艳艳
英文翻译 / 尹彤云 何小兰
展览执行 / 王晨雅 倪葭 冯好 陈兴鲁 桂立新 高文静 袁旭
谢安洁 兰钰
修复保护 / 高宁
视觉统筹 / 王鹏
视觉设计 / 杨晖
展陈设计 / 王志勇 郭子枸 吴雨晴
宣传推广 / 李哲 刘垚梦 周辛欣 肖非
主办单位 / 清华大学艺术博物馆 首都博物馆
协办单位 / 清华大学图书馆
特别鸣谢 / 上海书画出版社 淳大集团 崇文堂文化 仰宋堂文化
湍石山馆 卓领科技

展览简介：

2021年是清华大学建校110周年，清华大学艺术博物馆联合首都博物馆，以古代精品绘画为基础，联合举办“水木湛清华：中国古代绘画中的自然”展，为校庆献礼。“水木湛清华”，典出南朝谢混《游西池》诗，“景昃鸣禽集，水木湛清华”。它既道出“清华”之所得名，也是对本次展览主题的诗意揭示。“水木湛清华”可以视为这一时期的人们“自然观”转变的分水岭，标志着古人的视野从宏大玄远的自然之思，转向了具体切近的自然之美，将哲理的“自然”演化于人生之中，最终过上“体道”的人



展览入口

生，实现人生的艺术化。

本次展览展示了此前未公开展示的李公麟、苏轼名下和其他宋元画作，以及沈周、文征明、仇英、董其昌、陈洪绶、八大山人、石涛等明清名家画作。通过这些作品中显现的“自然”，持续触发我们对人与自然关系的终极思索。

水木湛清华：中国绘画中的自然（节选）

谈晟广

自然与美是人类文化与艺术史上一个古老而永恒的话题。中国先民仰观日月星辰，俯察草木虫鱼，开始了他们对宇宙万物和自身境遇的思考与追问。东西方对自然的不同观照，形成了各自迥异的艺术精神。

中国古典艺术对“自然”的诠释，是中国文化独特的自然观与价值观的呈现。老子有云：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”“自然”的本义意为不受外力干涉，源本如此。“自然”与道家哲学最高概念“道”密切相关，它是道的本性，是人类行为活动的尺度。这一理念也渗透到了传统艺术领域，成为艺术的尺度。中国古人历来视绘事为“画道”，技进



展览现场

乎道——判断画品的标准亦不在于技巧本身，在于是否合于“自然”。南朝宗炳在《画山水序》中指出“山水以形媚道”，王微认为绘画的目的在于“一管之笔，拟太虚之体”（《叙画》）。所谓“媚道”和“拟太虚之体”，充分反映了道家自然观对中国画审美标准的深刻影响。唐时张璪在这一基础上，进一步提出“外师造化，中得心源”的创作观念，认为艺术家的创作是主观心源与客观万物契合的产物，以此达到“天人合一”的自然境地。千百年来，历代画家一直在对“自然”作出新的诠释，他们寄兴于花鸟虫鱼、山石竹木，在对宇宙万物的观照中，循“自然”以“体道”，从而获得精神的自由，实现人生的艺术化。正是出于对“自然”的诉求，时至今日，当我们与这些古老的图画相逢，在它们面前长久地停步、凝视、沉思，仍然能感受到它们活泼的生命力和画家无穷的创造力。□

万物毕照：中国古代铜镜文化与艺术



展览海报

展览时间 / 2021年4月22日 - 2021年8月22日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 12-13 号展厅

总策划 / 杜鹏飞

策展人 / 谈晟广

展览统筹 / 苏丹

策展助理 / 高宁 任峭奇 赫淑晴 谢安洁

铭文释读 / 鹏宇 谈晟广 谷卿

英文翻译 / 尹彤云 何小兰

展览执行 / 王晨雅 陈兴鲁 倪葭 桂立新 孙艺玮 杨永嘉 马艳艳

杨晓淼 吕翔 付勇 袁旭 安夙 高文静

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 王鹏 王美懿

展陈设计 / 王志勇 刘筠慧 郭子桐 吴雨晴

宣传推广 / 李哲 刘垚梦 周辛欣 肖非

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

借展单位 / 安徽省文物考古研究所 安徽省皖西博物馆 甘肃省博物馆

湖北省博物馆 南京博物院 内蒙古博物院

内蒙古文物考古研究所 清华大学图书馆 陕西历史博物馆

山西博物院 首都博物馆 西安博物院 徐州博物馆 扬州博物馆

扬州市文物考古研究所 仪征博物馆 广东大观博物馆 广东榄菊

大湾区艺术博物馆（筹） 湖州市吴兴区湖镜博物馆

西安大唐西市博物馆 西安大唐青铜镜博物馆 郑州商品交易所

郑州未来铜镜艺术馆 中国民间文化遗产抢救工程纪念馆

借展个人 / 王钢怀 王一蒙 孔震 韦力 毛军亮 田国强 孙一琼

刘三好 刘传喜 刘凯章 朱明亮 李井冈 李宇涛 李易海

李鹤翔 吴增鑫 杨杰强 杨传耕 张立俊 苏忠合 赵文颖

赵春安 赵梦言 赵丽媛 赵国庆 杭春晓 周国好 费建民

段磊 胡灿 袁桅 柴文胜 贾文忠 梁鉴 尉建祥



展览入口



展览现场

尉瑾瑾 崔振斌 崔智刚 彭薇 穆艺 戴丛森
以及其他未具名者

特别支持 / 中国文物学会青铜器专业委员会

鸣谢 / 北京艺术博物馆 上海书画出版社 观古今(北京)文化
北京圭鉴文化

展览简介:

中国古代铜镜不仅是日常生活中用于照容的实用器，变化无穷的样式、纹饰和铭文等也使其成为具有丰富文化内涵的艺术品，是体现不同时期哲学、思想、文化、宗教、艺术、科技和民俗历史变迁的重要载体。因为铜镜能照察审辨，从而引申出警戒或引为教训的意思，故古人多以镜鉴寓理，如“三鉴”曰“鉴乎古，鉴乎人，鉴乎镜”，又如“水静犹明，而况精神！圣人之心静乎，天地之鉴也！万物之镜也！”

人之道心，若宁静如止水，则犹如一面清静幽玄的明镜，拂除尘埃，光明照见人间万物纷繁的原理和本质，从而实现“万物毕照”“洞照万理”的精神境界。

清华大学艺术博物馆以王纲怀先生所捐赠的铜镜馆藏为基础，在国内多家文博机构和私人藏家的大力支持下，优中选优，挑选了400余面各具代表性的中国历代铜镜精品，除了为观众呈现中国古代铜镜文化和艺术的演进过程、感受铜镜的艺术魅力，也希望每一位观者，皆拥有一颗万物毕照的内心。

中国铜镜的制作，始于青铜时代，曾跨越了长达三千余年的历史，直至19世纪末、20世纪初才因玻璃镜导致的技术革新而退出历史舞台。中国之先民，用盥盛水以为镜。盥，就是“鑑”或“鑿”，后演变为用青铜制作的镜鉴。上古之书《尚书·酒诰》记载：“古人有言曰：‘人无于水盥，当于民盥。’”意即人不要把水当作镜子，而应当把人民当作镜子。《墨子·非攻》则进一步阐释道：“古者有语曰：‘君子不镜于水，而镜于人。’镜于水见面之容，镜于人则知吉与凶。”唐太宗因敢于直



展览入口

言进谏的魏征病故而感叹：“以铜为鉴，可正衣冠；以古为鉴，可知兴替；以人为鉴，可明得失”（《新唐书·魏征传》）。鉴于此，宋司马光更是撰写 300 多万字的《资治通鉴》，通过描写事关国家盛衰、民族兴亡的历史事件以警示后人。镜鉴不仅有观容貌、正衣冠之用，还能让人们更好地认识自我，映照心灵。帛书《老子》第十一章言：“涤除玄鉴，能无疵乎？”将涤除镜子上的瑕疵比拟消弭可照见于心镜的欲念，从而达到内心虚静、无私无欲之境。故宋程颢曰：“如明鉴在此，万物毕照，是鉴之常，难为使之不照。”（《二程遗书》）又，宋杨简曰：“道心光明，如日月之光，无所思为，而万物毕照，道心无我虚明，洞照万理。”（《杨氏易传》）

这批展览的铜镜，不乏精品，可作为序列基本完整的珍贵标本，真实再现中国各个历史时期的铜镜文化与艺术发展历程，不仅可满足于本校的教学、科研和展示之用，同时也是激发我们持续完善中国古代铜镜收藏体系和构建中国古代铜镜学术研究体系的动力，更是我们决定在清华大学 110 周年校庆之际，举办本次特展的缘起。□

清华大学美术学院 2021 届硕士研究生毕业作品展



展览海报

展览时间 / 2021 年 5 月 12 日 - 2021 年 6 月 2 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆二层 4 号展厅，四层 7、8、14 号展厅；
清华大学美术学院 B 区美术馆、A 区大厅及多功能厅

主办单位 / 清华大学美术学院 清华大学深圳国际研究生院

支持单位 / 清华大学艺术博物馆

展览现场





展览现场

展览简介

由清华大学美术学院和清华大学深圳国际研究生院主办的 2021 届研究生毕业作品展将展出来自染服系、陶瓷系、视传系、环艺系、工业系、工艺美术系、信息系、绘画系、雕塑系、艺术史论系和基础教研室等 11 个系室的 200 名硕士毕业生的 403 组（套）1000 余件作品。展出作品的题材、手法、媒介等方面都体现着时代性和多元性，是师生们几年来教与学的心血结晶。

突如其来的疫情触发了美院师生对时代和生命的深层思考，并将这些真实的思考融入各自的毕业创作之中，展现出强烈的人文关怀和社会责任。同学们以各自的方式探索作品表达的多样性和可实现性，努力将自己的创作才思与艺术理想呈现给观众，体现出新一代艺术人才的激情与活力。□

速写与书写

——论黄胄绘画笔墨的历史生成

郑工

谁也无法忽略速写与黄胄绘画笔墨生成的关系。速写是西方来的概念，指简约的快速绘画方式，有时也指为创作收集素材的形象记录方式，或在创作过程中所勾画的草图。因为短时间完成并有明确的针对性，这就形成速写的特征，即不完整性，以保留作者临场的即兴状态，表现对象瞬间即逝的生动情态。而且，在绘画过程中允许有试错的可能，复笔现象也成为其合理的存在。

中国传统水墨画也有试笔现象，即尝试性作画，或就一个题材反复画画，笔法不变，甚至构图也没有大变，也可以说是重复创作。但对笔墨而言，却是一笔成型，无法涂改，故对形没有严格的要求，崇尚意写，无所谓对错，或者说，不试错，可以“将错就错”。在形的问题上放松了，对神与意的要求却加强了，即形意要到位，要有趣味，不仅是用笔线勾画的形体要传神，而且笔线本身也要有意味。在中国画的传统技法中，复线现象很少。宋代画坛有“九朽一罢”之说，如邓椿言：“画家于人物必九朽一罢。谓先以土笔扑取形似，数次修改，故曰九朽；继以淡墨一描而成，故曰一罢。罢者，毕事也。”不过，邓椿转而又说“纯（注：宋代僧人周纯）独不假乎此，落笔便成，气韵生动。每谓人曰：书画同一关捩，善书者又岂先朽而后书耶？”^[1]至清代，方薰也说，“今人每以不施朽笔为能事”^[2]，指的就是放笔直抒心意的写意画，而“九朽一罢”，则被认为是宋代乃至宋以前写实一派画家的作画方式与态度。民国初年，随着西方写实绘画

的传入与普及，如铅笔画、炭笔画以及速写与素描的推广，中国的人物画家也开始关注表现形体的准确度问题，以西画家为著，渐及中国传统的水墨画家。对黄胄而言，虽然他“自幼喜画”，难免受那时代的各种影响，但具体而言，哪一方面的影响更为显著？或者说，黄胄后来使用宣纸与毛笔作画，其画中的复笔现象^[3]，与西画中用笔“试错”方式有关系吗？我们从黄胄学画之初的经历中分析这“复笔现象”的由来，以此讨论黄胄绘画风格的历史性形成。

那么，黄胄绘画中的“复笔现象”何时出现？我们又如何看待韩乐然（1898—1947 年）与赵望云（1906—1977 年）对早年黄胄的影响？

二

黄胄说，在他的学画过程中受四个人的影响，即赵望云、韩乐然、司徒乔（1902—1958 年）与徐悲鸿（1895—1953 年），但认识与交往的时间先后不同，特别是徐悲鸿，相识于 1949 年后，只有前三位在 1949 年前，其影响面和影响力都不相同。^[4]黄胄认识赵望云较早，学习与交往的时间也长，而与韩乐然及司徒乔的相遇却有着某种偶然性，相处时间也比较短暂。

黄胄从没有进入专门美术学校接受学院教育，其自学能力比较强，有天赋。因此，在讨论黄胄早年的绘画影响时，不可忽略他生活的社会环境及所接触并喜欢的那些绘画作品。比如，他中学才上了一年半，就开始以绘画谋生，“临摹唐伯虎、徐悲鸿的画”，也“经常到汧阳的小酒馆、小茶馆去画速写”。^[4]这时，黄



黄胄 蔡家坡的牧羊人 纸本水墨 20×27厘米 1943年

胄已小有名气，无师自通，但他怎么学画速写却无资料可证明。他临摹过徐悲鸿的速写吗？不得而知。在黄胄的自述里，提到他离开蔡家坡到西安，“曾送给一个画店二十几幅京戏人物速写”，被人买了十几张，维持了一段时间生活，因此激励他每天画速写。这些都是认识赵望云之前的事，约在1940-1941年间，他才十五六岁。1942年7月赵望云到西安，何时遇到黄胄，尚不得而知。现有资料说法不一，有说是1943年冬，黄胄拜赵望云为师，并住在赵家；^[6]有的说是1944年初，赵望云和关山月、张振铎联合办展之后，由田亚民带他去老庙街赵望云的住所拜师的。^[6]二者在时间上的差距不是太大。据黄胄自己的回忆，他是在赵望云去敦煌之前就拜师了，并由赵望云介绍到一家画店当店员^[7]，那么时间应在1943年初夏之前，也就是在认识韩乐然之前。从赵望云年表可得知，1942年9月他从成都启程，入甘肃沿河西走廊，一路写生，直达嘉峪关，历时5个月折返，1943年1月在重庆与关山月同时在中苏友好协会举办写生画展。是年2月，赵望云到成都，编辑出版了《赵望云西北旅行画记》（东方书社出版），此后才返回西安，紧接着筹备与关山月夫妇及张振铎一起去敦煌写生事宜，而黄胄也就在1943年3月才到西安的。遗憾的是，赵望云的一门心思还在旅行写生上，并不热衷教学，至少在1943年对黄胄学画一事，并不十分上心。恰恰在这时候，黄胄又遇见了韩乐然。

韩乐然1921年就学于私立上海美专，1924年毕业于沈阳办“奉天美术专科学校”，任校长，后又在奉天第一师范及哈尔滨普育中学任美术教员，有较为丰富的教学经验。1931年，韩乐然去法国巴黎学习绘画，又去荷兰、比利时、英国和意大利旅行写生，至1937年10月回国。韩乐然是西画家，擅油画与水彩画，注重室外写生和主题性创作，还是一位中国共产党党员，并在李济深领导的“战地党政委员会”任少将指导员。1940年去晋南地区视察时，是年5月在陕西宝鸡被国民党秘密逮捕，关押在西安，至1943年初才保释出狱。出狱后的韩乐然就在西安办个人画展，而黄胄被推荐给韩乐然当助手的时间，就在此时，距赵望云去敦煌后的一个多月，距韩乐然出狱也半年多了，约在1943年6-7月间。黄胄就与韩乐然住在一起，每天由韩乐然教授一些绘画常识，“如素描的步骤、敷色的要领、形体结构的观察方法、绘画的布局和章法等等”，也介绍意大利画家达·芬奇的“缥缈法”，^[8]但从韩乐然那时期的素描及一些速写作品看，其复线用笔的现象并不突出，如他的《自画像》（1935年）及20世纪四十年代画的《蒙古人像》。不过，这一段相处恰恰就是黄胄绘画的启蒙时期，那年他18岁。

在黄胄的个人自述里，也将他与韩乐然的相遇视为一段插曲，虽然他已拜赵望云为师，可旋即赵望云远赴敦煌画画，他却留在西安，随韩乐然去宝鸡、华

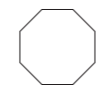


黄胄 打马球 纸本彩墨 137×162厘米 1953年

山等地旅行写生，走八百里秦川。一路上，韩乐然画水彩或油画，黄胄在他身旁“用铅笔画速写或其他”。至1943年9月，黄胄考入西北中学，而韩乐然给了他三个月的伙食费后不久就去四川、兰州、新疆等地，两人就此分别。之所以黄胄没有继续跟随韩乐然学西画，有许多原因，黄胄自己说他“对外国的东西不感兴趣”，而他“正式跟了赵先生”学画，是在1944年随狮吼剧团到平凉之后。那时，“每天清晨，我早早地就到集市去画速写”。赵望云儿子赵振川说早年黄胄，“父亲让他白天在街上速写，晚上再回家用毛笔把这些素材重画一遍，那量大得惊人”。^[9]这里有两个问题必须区分，一是现场速写是直接用毛笔，还是用铅笔等其他工具？显然，黄胄还是习惯在现场用铅笔画。二是回家后用毛笔重画的线条是否与现场速写一样？显然，二者是不一样的。黄胄在现场的铅笔速写有可能出现复笔，若再用毛笔重画，而且是在赵望云身边学习，复笔现象就不可能存在。

复笔与西画中的造型意识有关，不存在中国画家所言的书写性。赵望云写生画中就不存在复笔与复线。早在1933年，赵望云在《大公报》连载的河北农村写生系列，都是用毛笔单线勾勒。其实，赵望云最初的绘画训练是从美术院校开始的。如1925年秋，赵望云曾在私立京华美专专科学校学习，1926年春又转入国立北平艺术专科学校，1928年肄业到北京师范学校任教，后在北平吼虹社、上海中华书局

及天津《大公报》任编辑与记者，热衷于旅行写生，尤其是到乡村去，描绘底层社会人群的生活，在社会引起很大反响。1933年春节前夕，赵望云从北平出发，行经良乡、保定、正定等地，回到河北的束鹿老家，完成了《从北平至束鹿途中》《束鹿县境旧历年之一般》《束鹿近郊》三辑作品，都是用毛笔作画，且不知是否如赵振川所言，都是根据现场速写稿回家后再用毛笔重画一遍？而1937年曾与赵望云一起到津浦铁路沿线农村写生的叶浅予有一回忆，说“他的工作方法是：白天在外面游观，晚上回住处作画。有时游观几天，作画几天，积到一定数量，便向报社寄稿”。^[10]可见，赵望云没有现场画速写的习惯，所谓“写生”都是室内的案上作业，但有现场的“目识心记”。1936年春，徐悲鸿为赵望云的写生集题签，即为《赵望云旅行印象画选》。叶浅予与赵望云截然相反，出外则随身带着铅笔与速写本，现场作画，眼疾手快，“平均每天消耗速写本一册”。^[11]叶浅予甚至认为，速写就是简笔描绘，素描是复笔描绘。^[12]所以，他的速写就是以非常肯定的线条单笔画成。不可否认，赵望云的绘画基础有他幼年习画经历的积累，如10岁他开始临摹《红楼梦》《三国演义》中的绣像插图，11岁临摹《芥子园画谱》。但到北平学习时，因为王森然的缘故，他又不会不关注陈师曾于1915年左右所作的北京风俗画，还有齐白石。陈师曾的《北京风俗》组画自1926年12月在《北洋画报》陆续发表，



至1928年11月止,共发表34幅。在那些生动的市井小民生活外,陈师曾略带拙味的笔墨,参合中西绘画思想的实践,对赵望云也会有所启发。也在1928年,赵望云提出了自勉五条:(1)速写实习;(2)参考古法;(3)润用色墨;(4)西画考究;(5)思想追求。^[13]1932年时,赵望云也对物写生。他曾对《北洋画报》记者吴秋尘说:“我这一年来只是在鸡狗马驴身上用工夫,它们就是我的模特儿,看见一只画一只,看见一头画一头,我觉得很满意。只有猪,还不能画得意到笔随。”^[14]

三

黄胄绘画中的复笔与复线何时出现?1943年,黄胄画的《南山云深处》《蔡家坡的牧羊人》和《蔡家坡的贫民》,画上独轮车的车圈及人物衣服就有复笔。此外,还有《荒坟旷野》等,这种用笔方式显然受西画速写的影响。这是一批目前黄胄存世最早的画,有20多幅,画的是陕西沔阳地区贫民生活,时在认识韩乐然之前。不过,复笔现象在这一时期的画作中并不突出,特别是《饮驴》一画,都是单线用笔,勾勒涂抹。

至1946年,即黄胄随司徒乔去黄泛区写生,复笔与复线的现象开始凸显了,如《还家行》《家住水晶宫》《流民图》等作品,形成极具个人面目的表现手法。由此可见,长期以来的铅笔速写养成了一种习惯,不自觉地影响到他的笔墨实践,而与韩乐然、司徒乔的接触,尤其是共同外出写生作画,更强化了这一造型意识。天才的艺术家都有比较强烈的个人表现欲,总会寻找某种形式作为突破口,形成个人面貌。而且,这样的艺术家都有较强的自省能力,即常人所说的“悟”,能迅速地把握自己,强化自己的个性。黄胄在绘画方面的天分,一在于对形体极度敏感;二在于其能有效地控制人物动作,组织情节,以图像叙事,阐明主题。那时,他才21岁。不过,我们还是不能忽视司徒乔在黄泛区旅行写生中对他的影响,特

别是在韩乐然、赵望云和司徒乔三者的绘画中,使用复笔者,仅见司徒乔。

1946年1月,司徒乔偕冯伊涓应“行政院善后救济总署署长”蒋廷黻邀请,赴粤、桂、湘、鄂、豫五省战灾区考察,以画笔记记录满目疮痍的国土和流离失所的灾民,他自己称之为“死亡漫步”。过湖南衡阳,他画了《空室鬼影图》;到武汉,他将沿途在难民所的见闻绘成长卷《义民图》;到河南开封后,他因病体虚弱,经人介绍,邀青年画家黄胄同行,以便照应,完成最后一段行程——黄泛区的考察,此时已是1946年3月。在这一时间内,司徒乔创作了《我们的下一代》等作品。对黄胄绘画最有启发意义的,应该是司徒乔《义民图》那一系列水墨速写,如《一家九口死了八个》《谁说苦尽甘来》《这伤心日子怎么过》等画,还有为《我们的下一代》所收集的写生素材,特别是1946年夏所画的《小秃儿》,其复线笔法对黄胄的启发是至关重要的。尽管司徒乔的画有水墨,也有水彩,甚至他的油画,我们都可以看到他在运用笔触造型过程中所含有的中国味,即书写的意味。司徒乔是广东开平人,1924年离开岭南大学到燕京大学神学院就读,1926年在北京中央公园水榭举办个人画展,当时鲁迅就购买了他的两幅画——《五个警察与一个0》《馒头店门前》。1929年,司徒乔去了法国巴黎学画,1930年又转而去了美国,次年回国,回到岭南大学任教。1934年至1936年任《大公报》艺术周刊编辑,鲁迅去世时,曾以竹笔画一幅鲁迅遗容。竹笔,是司徒乔自制的画具,即将用旧的毛笔将笔毫摘掉,削尖竹管如钢笔状,画出的线条可粗可细,尤其在速写时使用复笔有特殊的效果。司徒乔绘画最大的特点,在色彩之外就是用笔,能用各种长短粗细的线,自由而贴切地表现对象的形体,有表现力。1946年的五省战灾区考察,他也用竹笔画速写,如5米长卷《义民图》。所以,司徒乔与一般的西画家不同,他强调的是线造型。在开封,司徒乔是在一家画店里看到黄胄画的一匹马,因为赏识才找到他。

现在难以知道黄胄画的这匹马是否有主题,司徒乔是因为画的主体还是因为画法本身引发了共鸣。总之,他们一拍即合,一起去了黄泛区写生。

李松说:“司徒乔邀请黄胄去黄泛区写生,这件事是黄胄创作道路上的一方界碑。”^[15]黄胄和司徒乔一起写生的时间不长,一个多月,但画的数量却不少,而且激发起黄胄绘画的极大热情。特别是刚到黄泛区,“我当时看见悲惨的现实就画,画得很快,形象也不准确,画了几百张”。故在其之后的是年八月,黄胄又单独去了一趟黄泛区,继续写生。黄胄说,两次去黄泛区,“尽管只有八个多月,但对于我却非常重要”。^[16]

作为速写,如何用线造型是一个突出的问题,而这恰恰是黄胄这一时期绘画的短板。或者说,黄胄先学会了如何用线条快速地捕捉对象的动态,而没有解决如何正确地表现对象的形体结构,尤其是描绘人物的头部和手时,就显得十分稚拙,缺乏解剖学知识,也没有完全了解焦点透视的原理。正是在这样的绘画基础上,黄胄从司徒乔那里学到了如何用线造型以及使用复线的妙处。后来,他自己回忆黄泛区写生时,就说:“一笔下去不准不要紧,再来一笔,一定要找出最能准确表现这部分的那条线。其余不准确的线,也不用擦去,就让它存在着,可能是那条最准确的线的补充和丰富。”^[17]但是,在黄胄的黄泛区写生作品中是否有使用竹笔,却不得而知。从目前存世的作品看,他还是以毛笔与水墨直接作画。

黄胄的黄泛区写生,有不少作品有着明确的主题,如《流民图》《我家住在水晶宫》《一家》《还家行》《开封街头流浪的难民》等,极有可能是在现场写生稿的基础上二次所画,如赵望云所要求的那样。作为二次绘画的整理稿,一般不会保留现场速写所留下的那些辅助性的或不确定的线条,可恰恰就在这些作品中却出现不少复笔与复线,这只能说明黄胄是有意为之,而且是为了追求某种特殊的表现效果,不是误笔。在黄胄的绘画理念中,速写并不就是为创作收集素材的

手段,速写的方式也不停留在草稿这一概念上,甚至被别人视为草稿的速写手法也可以成为正式的绘画语言。这种意识是在黄胄长期以来的写生过程逐渐被明确的,韩乐然的水彩写生,画面就很完整,司徒乔的写生,表现主题也很明确,而赵望云的写生通讯,构图意识也很清晰。他们都在影响着黄胄,使他无论在任何场合画画,运用任何方式作画,都知道自己想要表达什么。

四

如果说1946年之前,是黄胄具有个性的笔墨初成阶段,那么,1946年之后黄胄的笔墨又经历怎样的发展过程?我以为还有两个阶段,一是1946年至1955/1957年;二是1957年至1976年,其划分的依据就是黄胄的成名作《洪荒风雪》(原名《柴达木风雪》),其创作于1955年,并在1957年获奖。所以,划分前后两个阶段时间节点显得有些模糊。

1946年至1957年是黄胄绘画笔墨的成熟期,他的创作精力基本集中在造型问题上,解决对象的形体结构的确切表达,即形要准,形要饱满,透视要对,而且要有视觉张力和冲击力。故在构图上,他很注意处理地平线,关注观看的角度,不是俯视便是仰视,平视的构图不多。我们可以比较黄胄在这一阶段的三幅作品:一是1946年的《小秃儿》,二是1950年的《爹去打老蒋》,三是1951年的《苹果花开的时候》,借此观察画面上其用笔造型的成熟度。尤其是后面两幅,让我们看到黄胄在1950年至1951年的变化令人惊叹,其线条的造型力度加强了,饱满了,有张力了,只是在人物的衣褶上还可以看到原先那行云流水般的线条。是什么原因促使黄胄在这么短的时间内发生如此大的变化?

究其因,还是黄胄所具有的超人的自学能力。1946年结束黄泛区写生之后,他到西安办了“河南黄泛区速写画展”,12月接受《雍华》杂志的编辑工作,便开始整理他的黄泛区写生稿,陆续在《雍华》杂志



黄胄 老爹去打老蒋 纸本彩墨 1950年

上发表。如《雍华》杂志创刊号上发表两组共6幅黄泛区写生,其中第一组3幅是《草根养活的娘们》《黑热病患者》《骨头架子》,未见复笔,都是单线勾勒,对形体表现的准确度要求较高。尤其《骨头架子》一画,线条与人物形体的关系非常到位,也很有表现力。同时,他在黄泛区写生的画作也寄给河南《民报》发表,如1946年第19期刊发的黄胄作品《没爹没娘的孩子》《难民收容所》等。如果没有这一阶段的潜心整理,黄胄的造型能力就不可能这么快提高,他的创作力也得不到这么快的提高。现存黄泛区写生的作品中,有两张《中牟古渡》,一为竖幅,一为横幅,基本构图不变,一群人赶着驴走向远方,渡口处可见帆船。但近处的人物组合有变化,而横幅的画较为复杂,显然是依据写生稿整理后的变体画。《一家》画面有10个人物组合,人物之间的关系十分紧密,情节完整,主题突出,不似一般的速写。目前被保存的黄泛区写生,大多都是经过后期整理,而整理重画的过程,就是不断总结经验及创作提高的过程。这段时间,黄胄基本都住在赵望云家,1948年夏还曾随赵望云去兰州、青海一带写生,直至1949年5月20日在西安参加中国人民解放军。

黄胄参军后,在西北军区政治部担任美术工作,《爹去打老蒋》《苹果花开的时候》,都是在这时创作的。在造型能力训练方面,参军前的黄胄,其注意力多在

人物的动态及身段、衣饰的表达上;参军后,人物脸部形象及手脚的局部表现能力迅速提高,看看《苹果花开的时候》画,便一目了然。但在整体风格上,这幅画有年画的味道,重彩不重墨,在用笔上也以工为主,然而这对黄胄又能补其所短,专注于对象的形体结构。至1953年,他画《打马球》,在难度较大的各种动态中均能较好地把握人物的形体,以大写意的笔墨十分率性地表现这一场面。调控场面,营造气氛,要懂得构图,可黄胄的用笔也能助推画面的势能,产生动感。黄胄的复笔与复线,一旦与对象的形体结合,自然暗示着体量;同时也产生一种气势,在方向多变的线条组合中,以辩证的方式取得微妙的平衡。这时的黄胄,不论是现场速写,还是为创作打草稿;不论是用铅笔或炭笔,还是直接用毛笔作画,乃至创作绘画,其用笔用线都是一致的,无需转换,速写用线的方式,干净利索,有力度。而复线与粗细用笔又有虚实感,自然在造型上能满足空间表达的要求,在视觉上产生冲击力。1955年,他创作《柴达木的风雪》,在为画面上的主体人物所画的草图,以及最终上稿后的人物造型笔墨,就能理解什么叫得心应手了。

1957年之后,情况就有所不同,黄胄开始关注传统的绘画笔墨,并且一直持续着。又是什么原因导致黄胄转向传统笔墨去寻找生机?我以为有两个因素,一是《柴达木的风雪》(改名《洪荒风雪》)在“第

六届世界青年与学生和平友谊联欢节”上获金质奖章,黄胄成为名人了;二是1957年“反右”运动,文化艺术界开始批判民族虚无主义,艺术家们开始关注传统的继承问题。具体而言,有人建议黄胄要练习书法,把字写好。^[15]黄胄听进去了,并开始练习书法,也画了不少小品。因此,在后续的这一时间段中,黄胄的绘画笔墨呈现出两个发展的维度,一是将传统笔墨中的点画勾勒与对象的形体塑造结合起来;二是进一步处理复线的虚实关系,以穿插涂抹的方式强化造型,而这两者都将一种书写性带入到以速写为特征的表现形式中。黄胄确实在书法上下过一番功夫。从隋唐墓志及历代诸名家帖,广为收罗,并择其所好,不断临写,从50年代末至60年代初,其书法长进不少,这从这一时间他画中所落的名款可得到印证。如1957年的《育羔图》与1959年的《赶集图》,还有1963年的《正是春光》。至70年代,黄胄还画了一批水墨小品,如《黄蜂青蛙》(1975年)、《水草与虾》(1975年)、《驴》(1976年)、《梅花》(1977年)等,那时,他已从部队转业到地方了。

在20世纪七八十年代,关于黄胄绘画笔墨中的二重性问题比较突出。有些作品可供分析,如1978年10月黄胄画的新疆维吾尔族妇女《学文化》,以及



黄胄 学文化 纸本彩墨 尺寸不详 1978年

1984年夏画的福建惠安女《望归图》等一系列画作,在人物衣饰的用笔上,前者复笔复线较多,后者穿插着不少单线勾勒的线条。再如,1976年9月,黄胄画维吾尔族老农库尔班·吐鲁木骑着毛驴弹着冬不拉,题为《日夜想念毛主席》,基本都是用复线,且线条方直硬挺,可称为“硬边主义”。这一风格化的用笔方式,也还见1976年他画的另一幅维吾尔族歌舞图,以及1975年初春画的《彝族舞》——那几位彝族姑娘一蹲下,裙子都呈圆形展开,形式感很强。至八九十年代,黄胄开始仿宋人花鸟,仿任伯年花鸟,也画一些动物,如《三鹿》(1984年)、《秋水双鹅》(1984年)、《鹤寿》(1985年)、《雄鸡》(1991年),其线条就比较有弹性、有顿挫。至于他画的那些毛驴、狗、猫等动物,多见单笔勾勒,笔墨质量也不同于以往的复线。

讨论20世纪中国绘画中笔墨的历史性转换,黄胄是一个显例,其特点与他从写生出发,从速写出发,在生动性之外,能切实地解决对象形体结构的深入表达;在保持视觉观看的有效性前提下,解决传统笔墨的融入途径,处理点画勾勒的笔墨法度与书写中的随意性问题,体现出个人的智慧与才能。○

(郑工,博士,上海大学上海美术学院特聘教授,中国艺术研究院研究员)

注释:

- [1] [宋]邓椿《画继》卷三“岩穴上士”。文中“纯独不假乎此”一句,有不同版本为“独忘机不假乎此”。参见卢辅圣主编:《中国书画全书》(三),上海书画出版社2009年版,第283页。
- [2] [清]方薰:《山静居画论》,西泠印社出版社2009年版。
- [3] 黄胄的绘画用笔,既有复笔现象,也有“将错就错”的一笔成型者。但“复笔”是最具黄胄个性特征的用笔方式。
- [4][5][7][8][18] 刘学明编著:《与时代同行——论黄胄的艺术人生》,河北教育出版社2014年版,第150、144、152、145、145、56页。
- [6] 高山:《黄胄:秦川里走出的艺术大师》,《陕西日报》2016年5月13日第16版。
- [9] 王长江:《“长安画派”奠基人赵望云:到民间去》,《光明日报》2017年9月13日第16版。赵振川于1944年1月生在西安,此回忆是否准确,待考,但至少能说明赵望云的绘画习惯及教学要求。
- [10] 叶浅予:《中国画宗师赵望云》,《赵望云画集》,人民美术出版社1985年版。
- [11] 叶浅予:《细叙沧海记流年》,中国社会科学出版社2006年年版,第104页。
- [12] 赵力忠主编:《叶浅予文集》,中国文联出版社2007年版,第197页。
- [13] 赵望云:《国画之传统思想与今后之改造观》,《大公报》(天津)1928年11月30日。
- [14] 吴秋尘:《描写乡村的赵望云》,《北洋画报》(天津)1932年10月29日。
- [15] 郑闻慧编:《黄胄研究文集》,河北美术出版社2005年版,第111页。
- [16] 郑闻慧主编:《黄胄谈艺术》,北京:中国青年出版社,1998年版,第408页。
- [17] 马萧萧:《怀念黄胄》,《黄胄研究》,北京工艺美术出版社1999年版,第196页。

反向与超越

——世界现代主义艺术语境下的新中国十七年油画探索

陈明

20世纪中叶，正值世界现代主义艺术发展的全盛期，现代主义思潮席卷全球，后现代主义思潮也业已出现。贡布里希在《艺术发展史》(E.H.Gombrich, The Story of Art)中把最后一章第一节命名为“现代主义的胜利”，理由也在于此。¹20世纪中叶的西方现代主义思潮不但在艺术语言上不断推翻前辈，而且在形式上也开始了摆脱架上绘画的探索，现实主义艺术早已成为明日黄花。然而在新中国，却是另一番景象。在20世纪50年代的新中国，百废待兴，各项建设工作亟待展开，群众运动轰轰烈烈，“学习马克思主义，并且与工农兵相结合”成为中国艺术工作者的主要思想路线。与此相适应，为广大群众所接受的美术形式，比如新年画、版画、宣传画以及连环画等，成为主流的美术形式得到重视。写实性油画因其特有的形式便于描绘宣传画，也得到广泛推广，基于契斯恰科夫体系的苏派油画成为中国油画家们学习的目标。与此同时，西方现代主义绘画被排斥出主流之外。可是，事实上仅限于此吗？

从20世纪50年代初开始，全面学习苏联成为国家政策。在很多中国油画家看来，学习苏联油画是最好的也是最直接的道路。正如艾中信(1915—2003)在《苏联的油画艺术》一文中说：

“苏联的油画艺术是全人类艺术发展的新阶段，油画艺术，和其他艺术一样，已取得了十分巨大的成

就。……高度的思想性和生活真实性、激动人心的艺术感染力和丰富多彩的艺术技巧所融成的、一系列完整的艺术形象，无疑是社会主义现实主义艺术的珍贵财富和典范。”²

为了更好地学习苏联油画，中国陆续向苏联派出留学生；同时，还不断邀请苏联油画家来中国举办展览，开办油画训练班。在教育领域，则全面引入苏联油画教学体系，翻译出版苏联的油画教材和范本。值得注意的是，苏联并无西画或者类似的名称，只有油画(Картина)这个名称。因此，西画名称的消失和油画名称的确定，似乎与对苏联油画的全面学习和引进也存在着一定的关系。

仅仅就形式语言来看，新中国油画并没有脱离古典油画的规范：写实性的语言，现实主义的风格，以此避开“非现实主义的形式主义”的陷阱，从而与西方现代主义拉开了距离。但是，这两者之间是否毫无关系呢？事实恐非如此。如果稍作考察就会发现，从20世纪50年代开始，油画“民族化”的探索就已经被新中国油画家们所重视，并做了很有成效的努力，而这是否可以看作对写实性油画的一种反动或修补呢？还有一个不可忽视的方面，则是“两结合”创作思想的确立。“民族化”探索扎根于中国民间和传统，将造型平面化、色彩单纯化、构图散点化作为一个创作路径，这显然不同于西方的写实油画，当然也与苏联油画有很大的差异，反



苏天赐 《黑衣女像》 83×68 厘米 布面油画 1949年 中国美术馆藏

而与现代主义绘画有某种相似性。还有一个不容忽视的一点是：新中国成立后长期被忽视且排斥于主流之外的个人化探索并未停止，而这些探索在语言、风格甚至题材上都与西方现代主义绘画别无二途。这都是值得深入研究的。

在此，我们或可将新中国油画的探索概括为反向的选择和风格的超越。反向是指新中国油画对西方现代主义潮流的反动，社会主义现实主义成为主流，现代派风格语言被摒弃乃至批判。超越则是说明，新中国油画有着自我发展的特性，体现出超越西方艺术潮流的特点。

反向的选择

从晚清开始，中国开始派遣留学生赴西方学习，其中也包括学习西画的学生。到20世纪初，远赴西欧学习西画的留学生逐渐回国，也将西方方兴未艾的现代主义艺术带入中国。从概念上讲，西画的

名称沿用了很长一个段时间，直到新中国建立后，才被油画这个名词所取代。尽管两者指代的是同一种绘画形式，但在概念上却不同了，油画一词是从材料上来界定的，避免了“西画”所隐含的西方化含义，反映出大时代背景变迁下这一画种在观念上的变化。在实践方面，20世纪初期的中国油画在风格上有很多尝试，受欧美油画流派影响很大，也出现了现代主义的风格，体现出多样化的特征。但是，现代主义风格的绘画在20世纪50年代的新社会面前，很难适应新的变革与需求，其审美趣味也是普通大众所难以接受的，尽管当时中国美术界的领导对于“以肤浅的政治概念和表面的生活现象生硬地糅合在一起的公式化、概念化的倾向”十分不满，并指出“作者缺乏熟练的描写技法”是造成美术创作水平不高的一个原因。³但总体而言，对于能否适应意识形态要求和宣传需要的重视依然超越了对创作技法的重视。

对于美术作品的宣传力量，早在20世纪初的左翼文艺和新兴木刻运动中就已经为人所知。新兴木刻运动时期的代表性作品，如野夫的《水灾》、新波的《平凡的故事》、温涛的《她的觉醒》、王式廓的《改造二流子》、彦涵的《审问》，以及新中国成立初期的主题性创作，如徐悲鸿的《人民慰问红军》、罗工柳的《整风报告》和《地道战》、李宗津的《飞夺泸定桥》、董希文的《百万雄师下江南》、冯法祀的《刘胡兰》等，以朴实而写实的语言描绘革命历史，尽管有图解式的倾向，但其中所散发出的浓厚革命气质，仍可深深打动观众，更重要的是，即使没有任何美术修养的老百姓也可以看得懂。这些作品曾被人称作“土油画”，并被人指责为忽视了艺术本体的要求而屈从于意识形态的要求。但是，是否有了语言个风格的“现代”就能摆脱这种

¹ 见贡布里希著，范景中译：《艺术发展史》第342页，天津人民美术出版社，1991年版。

² 艾中信：《苏联的油画艺术》，载《美术》1954年11号，第7页。

³ 江丰：《四年来美术工作的状况和全国美协今后的任务——在中华全国美术工作者协会全国委员会扩大会议上的报告》，载《美术》创刊号第5页。

所谓意识形态的束缚呢？贡布里希在《艺术发展史》中有这样的论断：“（苏联）那种从上而来控制艺术的企图，当然使我们意识到，我们的自由给予我们自由的幸福。不幸，这就把艺术拉上政治舞台，变成冷战的武器。”⁴他指出，对于这种“时尚”的追求实际也是意识形态作祟的结果，害怕在艺术上被看作“老古板”，被潮流所抛弃。确实，如果以这样的眼光来看待新中国的这些油画，无疑会得出同样的结论。

从现实来看，尽管经历过一段时期的现代主义思潮，但20世纪五六十年代的中国各阶层民众在审美上所普遍接受的油画还是具有“社会主义现实主义”特征，同时又能为群众喜闻乐见的作品。这是否是“老古板”和落后呢？在很多西方理论家看来，20世纪五六十年代的绘画主流是现代主义绘画发展的成熟期和转型期，后现代主义思潮开始影响艺术发展，在这个时期仍抱着现实主义题材和写实绘画不放，显然是落后的。然而，如果我们反对艺术的线性发展论并认真分析这一时期的实际社会需求的话，那么可以发现，这种所谓“老古板”的艺术形式其实正当其时。因为在这一阶段下，无论是社会需求还是革命需要，这种油画形式都是必不可少的。因此，与其说是对世界现代主义潮流的反动，不如说是历史的必然选择。

修正：从社会主义现实主义到“两结合”

我们若再作进一步的讨论，则可以把“两结合”的出现作为一种对社会主义现实主义的修正。“两结合”源于毛泽东主席对新诗发展发表的意见，1958年3月，在成都召开的中共中央的工作会议上，他说：“（新诗的）形式是民歌，内容应是现实主义和浪漫主义对立的统一。太现实了就不能写诗

⁴ 见贡布里希著，范景中译：《艺术发展史》第616页，天津人民美术出版社，1991年版。

了。”这虽是针对诗歌创作而言的，但很快也被文艺创作的其他门类所引用。1958年4月，郭沫若在《文艺报》第7期发表的关于《蝶恋花》词答编者问上提出了“革命的浪漫主义与革命的现实主义典型的结合”的概念。之后，周扬在《新民歌开拓了诗歌的新道路》一文中再次提出“两结合”的创作原则，并推动在1960年7月第三次文代会上正式确立为当时文艺创作的原则。

在“两结合”的创作思想出现之前，重大题材美术创作实际已经在现实主义和浪漫主义的结合上做出了有益的探索。1959年《美术》杂志在第二期上发表了葛路的文章《我对革命现实主义和革命浪漫主义结合的理解》，文中说道：

“我想应该肯定，在没有提出革命现实主义和革命浪漫主义结合的创作方法以前，已经有体现这种创作方法和包含这种创作方法因素的文艺作品，美术作品也不例外。从现实生活来看，自从有无产阶级政党领导的革命斗争起，就有变革现实、向往美好未来的巨大的革命浪漫主义色彩。”⁵

作者以罗工柳的《地道战》、王朝闻的《刘胡兰》以及潘鹤的《艰苦岁月》为例，说明革命现实主义和革命浪漫主义相结合的特点，即通过真实生动的描绘现实和历史，表现革命理想和激情。作为一种源自诗歌创作的文艺理论，一定程度上改变了社会主义现实主义的单一创作模式，拓宽了画家的创作思路。⁶葛路也认为，以“两结合”方式进行创作的作品，并非一定是在这一理论提出之后。他举例说，董希文的《红军不怕远征难》就将长征的艰苦卓绝和革命主义的浪漫情怀结合起来，在暮色笼罩下的红色篝火，充满诗意。从这个角度来说，“两

⁵ 葛路：《我对革命现实主义和革命浪漫主义结合的理解》，载《美术》1959年第二期，第9页。

⁶ 但另一方面，一味追求浪漫主义，也容易造成浮夸的假象，在葛路的文章中，他还以农民画为例，说明夸大和夸张的重要性，比如《飞机砸断玉米秆》、《大豆过江》、《张飞夜游工地》等，笔者认为这已经超出现实主义的界限，也很难真正叫作革命的浪漫主义。



卫天霖 《送客》 布面油画 47×57厘米
1955年 首都师范大学藏

结合”的思想已经在新中国初期的创作中业已存在，不过是在这个时期被总结和发表出来而已。

几幅“两结合”的典型作品

“两结合”的创作思想在20世纪50年代末的经典创作均有所体现，比如蔡亮的《延安的火炬》、艾中信的《夜渡黄河》、柳青的《三千里江山》等。《延安的火炬》创作于1959年，这件作品因浓郁的民族色调和浪漫主义情怀成为50年代末文艺创作系列中的重要作品。《延安的火炬》描绘的是抗日战争胜利后延安军民欢庆的热烈场景。画面中，夜晚举着火炬的欢庆队伍，热烈欢快的氛围，饱满的人物造型，奔放的浪漫主义情调，使之成为“两结合”的典范作品。火炬不仅代表着光明，也代表着对未来胜利的渴望。画家避开了政治的因素，以热烈欢腾的军民欢庆的形象，成功表现出胜利后人们无比喜悦的情感。在人物塑造上，蔡亮选择最能代表陕北地域特征的老农形象：大鼓、唢呐、白头巾、羊皮坎肩，简洁而鲜明地点出了延安人民的造型特点。在构图和色彩的运用上，以饱满的前景人物和远景中如繁星点点的火光相映衬，形成了虚与实的对比，

造成丰富而热烈的效果。

黎冰鸿应中国人民革命军事博物馆之邀创作的《南昌起义》（1959年）描绘了八一南昌起义的场景。⁷画面中，这是一个黎明即将来临的早晨，领导南昌起义的周恩来、朱德、贺龙、叶挺、刘伯承被画家安排在画面中心左侧的位置，其中，周恩来处于整个画面的中心位置。画家十分出色地描绘出南昌起义领导者的形象和表情：沉着、严肃，又不失乐观的精神，特别是周恩来坚毅的表情，挺拔的身子和扬手演说的身姿，都给人以强烈的印象。画面中的战士们被笼罩在深沉的光影中，呈现出肃穆的冷色调，但在五个领导者的背后，有两盏闪烁着温暖光芒的壁灯，面向周恩来的起义士兵脸上也显示出明亮的暖色。画家通过冷暖的色彩对比，明暗的鲜明差别，营造出凝重、悲壮的气氛，同时也表现出新的革命即将来临时人们的激动情绪。

不拘泥于现实的“浪漫主义”促使“两结合”思想的创作充满诗情画意，即使是描绘战争也是如

⁷ 1960年，黎冰鸿应中国人民革命军事博物馆之邀，创作了一件同题材的作品，两幅作品在构图和人物上区别不大。见王小玲、陈洪模：《拨开蒙在名画上的谜团——关于黎冰鸿先生油画〈南昌起义〉的历史》，载《军事史林》2011年第1期。

此。艾中信于1959年创作的《东渡黄河》和1961年创作的《夜渡黄河》是风格、题材近似的姐妹作品，特别是《夜渡黄河》以大场景的构图，表现刘邓大军渡河跃进的壮观场面。《夜渡黄河》在主题、构图、风格上延续了前作，但在具体的描绘上表现出更加熟练的技巧。画面上，夜空下大河沉暗，深沉的夜色中仿佛凝聚着和深藏着巨大的张力。当照明弹在夜空中惊鸿般闪烁而至时，强渡黄河的队伍从夜雾中奔腾而出，一种不可遏制的气势从画面中喷薄而出。董希文的《百万雄师下江南》以解放战争渡江战役为题材，以暖色调描绘了渡江大军乘风破浪、直捣敌巢的场景，董希文以红色的调子表现出他对解放军战士英勇破敌、一往无前的赞美，而船上战士的动态，更增加了画面火热的气氛。在同类题材作品中，以红色为基调表现战争场面的作品，堪称少见，而董希文的《百万雄师下江南》可视作一个典范。从“两结合”创作的范式上说，这两件作品应该都是典范之作。

在浪漫主义情怀的表现上，《过雪山》也是突出的一件作品。画家在这件作品中着重于刻画雪山的险峻和红军的崇高精神，以全景式的构图，描绘出连绵的雪山、深沉的乌云、肆虐的狂风与顶风冒雪跨越雪山的红军战士。画面色调深沉，白雪皑皑的雪山在冷色调的画面中显得格外冷峻。在造型上，艾中信擅于简化人物和景色，以坚实的笔触和雕塑化的形体，以雪原的苍茫衬托出红军战士不屈不挠的意志和大无畏的革命乐观主义精神，以深蓝间灰白的色调营造出一个充满诗意的激昂场面，凝重而充满光明，大气磅礴的表现形式与气势恢宏的主题相融相契，完美地表现出“更喜岷山千里雪，三军过后尽开颜”的诗境。柳青的《三千里江山》（1963）以抒情的笔调、简洁的构图描绘了一群在朝鲜战场上的朝鲜妇女。画面通过人物的行动和表情、人物行进时飘拂的衣襟以及四处弥漫的水雾表现战斗场景。但是，我们从中并不能感受到紧张气氛，反而

从那些写意性的笔触和单纯的色彩中感受到诗一般的意境。

杜键的《在激流中前进》有意识地强化了视觉张力，以对角线式的构图和阔大的笔触，描绘出斜贯画面的激流和急速旋转的漩涡，令人产生目眩神骇之感；而占据画面中心偏上位置的小船与激流的运动感形成鲜明的对比，益显面画的紧张气氛。值得注意的是，革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作思想一直影响到20世纪70年代，比如陈逸飞的《黄河颂》（1971年）、何孔德的《古田会议》（1972年），甚至于刘春华等人的《毛主席去安源》、陈逸飞的《占领总统府》（1977年）也仍是这种创作路径。

民族化

确实，把油画“民族化”与现代主义绘画关联起来，并不会得到所有人的认可。但是，如果将油画民族化的诸多要素呈现出来，就会发现两者的某些共同之处。“油画民族化”的提法并非是在新中国成立后才出现的，关于这个概念，20世纪初就曾有过一些争论，比如在二战时期就有人提出过“西洋画中国化”的口号。在此时期，中国画家们已经在实践方面做出了种种尝试，并取得了一定的成果。如苏天赐所创作的《黑衣女像》，以优美的线条，简洁明快的色彩，诗意的神韵，构成令人耳目一新的艺术形式。他给林风眠女儿所创作的《蒂娜》，也以极富表现力的线条，妍丽明快的色调，使画面充溢着东方式的朝气和活力。另一位重要的画家林风眠将中国的水墨与西洋的水粉，东方的神韵与西方的形式，中国的线条和西方的色彩相结合，形成具有中国民族气派的风格。

新中国成立以后，在油画“民族化”上最具代表性的作品是董希文的《开国大典》。董希文在40年代初即与常书鸿一起在敦煌长年研究和临摹敦煌壁画，逐渐形成具有民族气派的风格，如《苗女赶



詹建俊 《狼牙山五壮士》
布面油画 185×200厘米 1959年

场》、《哈萨克牧羊女》、《北平入城式》，以及随后创作的《春到西藏》、《百万雄师下江南》、《红军过草地》等。《春到西藏》最早发表于1955年的《美术》杂志上，在这件作品中，丰富斑斓的色彩和民族情调的人物服装，以及不失油画味的格调，共同构成一幅令人心旷神怡的春的景象。江丰认为，董希文的油画因为运用了中国绘画的若干表现方法，才使其油画开始具有民族风格，这是他的作品受观众欢迎的原因之一：

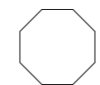
“自《开国大典》到《春到西藏》和后来的长征路线的写生画，可以看出，作者越来越深入地在追求油画中国风的表现，而且越来越有成效，这表现在造型上，董希文力求中国绘画的那种单纯、明快的效果。由于他减弱和简化了物体上复杂的明暗变化和物体周围的氛围，而强调轮廓分明的结果，使分面造型组成的画面，具有了线的造型的感觉。”⁸

在20世纪五六十年代，常书鸿、吴作人、苏

天赐也在“油画民族化”方面进行探索。常书鸿在20世纪30年代毕业于法国巴黎高等美术专科学校，1942年8月，常书鸿任“国立敦煌艺术研究所”筹备委员会副主任委员，并于翌年3月至敦煌，1944年，担任“敦煌艺术研究所”所长，从此与敦煌艺术结下不解之缘，此后一直致力于敦煌壁画的保护和研究。他的创作也不断将传统元素融入油画之中，逐渐形成具有民族特点的风格。吴作人1930年到欧洲比利时皇家美术学院学习，对欧洲油画有精深的研究和实践，同时在中国传统绘画方面也有独到造诣，关于中西艺术的相同之处，他有这样的论断：

“因为东西方艺术的面目虽然不同，但气质相通。况且有时连面目都近似，只要能欣赏Fra Angelico’就不怕不懂阎立本；一幅Dvrer的水彩风景画，会使人疑为唐人所作；假如我们看过高昌壁画或者敦煌莫高窟的北朝作风，我们就不会觉得西方表现派或野兽派的恐怖。这类似的例子多

8 江丰：《画家董希文的艺术》，载《文艺报》，1957年，第4期，第12-13页。



的是”。⁹

如果做一简单的概括的话，那么，色彩的单纯化、线条的突出、造型的平面化，就构成了“油画民族化”的共同特征。以此对照后印象派，以及野兽派等早期现代主义绘画的特征，是否可以感受到两者之间的某种关联？贡布里希描述高更的绘画：“他简化了形象的轮廓，也不怕使用大片强烈的色彩。跟塞尚不同，他不在于那些简化的形状和配色会不会使他的画看起来平面化。”¹⁰另外需要注意的是，从塞尚、梵高、高更开始，现代主义绘画对于线条的重视也大大超越了古典时期，这在野兽派、立体派、抽象派的探索中均可见到。这一点尽管不能等同于中国油画“民族化”对于线条的使用，但显而易见具有相似的旨趣。从当时的情况看，50年代中期以来的中国油画做出了种种尝试和努力，首先是传统国画中富有民族特色的某些形式如打破焦点透视、横幅立幅、单线平涂、留空白、诗词题款等融入油画创作之中，形成非常独特的图式语言。从本质上来说，这与其说是学习中国古典，不如说是创造了一种现代意味的图式，因为从语言风格和审美趣味上都与中国传统绘画有很大的距离，而更接近于现代主义绘画。这种民间化、写意化的改造，使得新中国油画呈现出新鲜的“现代性”特征，它不同于西方现代主义绘画，又有异曲同工的相关性；它背弃了苏联油画的社会主义现实主义，又没有完全抛弃。与欧美现代主义艺术相比，它有了独立于现代主义潮流之外的意味与性质。

被忽视的现代主义探索

另外，一批被长期忽视的现代主义艺术探索几乎被排斥在20世纪五六十年代的中国美术史视野

⁹ 见吴作人：《中国画在明日》，收录于郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》，上海书画出版社，1999年版，第662页。

¹⁰ 见贡布里希著，范景中译：《艺术发展史》第309页，天津人民美术出版社，1991年版。

之外，这些探索与主流油画风格语言具有鲜明的差异性，但其中鲜明的“中国性”是值得研究和探讨的。在艺术形态上，它们延续了20世纪初中国现代主义油画的语言风格，但因题材和审美趣味的改变又与前者拉开了距离，带有明显的时代特征，这恰是说明这一时期中国油画的现代主义探索并没有中断的重要论据。因此，重新审视这些油画家的探索和成果，对于客观看待20世纪五六十年代的中国油画整体面貌具有重要意义。如果翻阅这些油画家的名单，就会发现他们在20世纪初期就非常活跃或者出名，如常书鸿、吕斯百、苏天赐、吴大羽、沙耆、关紫兰、卫天霖、周碧初、许幸之、余本等，之所以被有意或无意忽视，跟当时的社会文化环境以及个人的选择相关，比如常书鸿在五六十年代致力于敦煌的保护和研究，沙耆因病消失在大众视野之外，但更重要的原因是艺术语言及风格的选择与主流有很大的不同。

从实际来看，个性化的语言在描绘重大题材时因不能适应现实主义创作的要求，往往得不到认可，特别是群众的认可，这也是这些油画家们减少创作的一个原因。在1955年，就有人对当时的美术创作作出如下的批评：

“目前，已出现大量作品都在描写日常生活中的小事件，甚至有的是以不健康的思想感情去追求生活小趣味；而同时描写英雄人物，伟大的生产和战斗生活，表现革命历史的题材却较少被人重视。”¹¹

在社会主义改造和建设事业的要求下，鼓舞人民群众的斗志，发扬革命英雄主义精神，描绘宏大事件是艺术家们的首要任务。因此，描绘日常生活和个人感受的创作是不被重视甚至遭到反对的。实际上，吕斯百、常书鸿、林风眠都创作过现实主义

¹¹ 《中国美术家协会召开座谈会检查〈美术〉编辑工作》，载《美术》1955年1月号，第7页。

题材作品，但数量在其五六十年代的创作中比重非常小，这并非与其不参加这类创作有关，而更多的是因为语言风格不适应题材的要求。不过，这并没有妨碍他们在图式语言上的探索，这种探索的可贵之处在于其对于现代主义艺术语言的执着，而有别于现实主义创作手法的探索，对主流绘画形式形成了一种补充和丰富的作用。

从绘画题材上看，他们的创作多为日常景象或人物，在语言上多体现出自我探索的精神，创作精神则具有个人化的意味。卫天霖在20世纪五六十年代的作品基于印象派画风，但又逐渐融合了后印象派、野兽派和中国民间造型的色彩、笔法的意趣，尤其是他家乡山西泥塑、年画的趣味，形成卫天霖式的浓丽苦涩、斑驳厚重的油画风格。余本创作于1963年的《牡丹江两岸》色彩单纯强烈，近景的田地线条分割为几何形的样态，远山和田地被放置在放射性线条的远端，既营造出深远的空间感，又带给人清新奇异的视觉感受。这样的色彩似乎在波纳尔（Pierre Bonnard）的作品中可以见到，而其分割式的空间，又能见之于梵高（Vincent Willem Van Gogh）的画作中。如果将上述几位中西油画家进行比较，则可清晰看到两者的关联性，其语言风格的前后关系显而易见。

就艺术风格而言，吴大羽、沙耆、关紫兰更为鲜明。吴大羽早年曾作大幅具象画，色彩强烈，富于视觉冲击力，但在20世纪五六十年代，画风多为抽象、半抽象之作，色彩浓郁绚丽，对比鲜明，笔触流畅达，舒缓自如，形色交融间自显东方韵味。1961年，其作品《红花》参加了第三届全国美展，但这也只是吴大羽艺术创作的一个小小的侧面，他的探索远不止如此。吴大羽的抽象绘画在当时即使不是特立独行的，也是十分少见的，而这样的语言无疑是不能满足现实主义创作的要求，这也导致了吴大羽在其后的数十年中几乎不为人所知。沙耆在1937年经徐悲鸿介绍到比利时皇家美术学院学习，

1946年回国，后因精神失常不得不停止创作。沙耆在患病以后创作的许多作品令人惊奇，其艺术感染力绝不似病人所作。就他本人的感情世界来说，他的特殊处境似乎免除了常人无法摆脱的心理上的焦虑和极度抑制，而达到了精神的自由。从绘画风格上看，沙耆的作品既有印象主义的明亮色彩和自由笔触，又有表现主义夸张的造型和不拘一格的格调；同时保留了东方艺术的含蓄精神，在当时的油画界独树一帜。关紫兰是少有的一位女油画家。她早年在上海神州女校图画专修科学习绘画，后在陈抱一支持下转入中华艺术大学继续学业，1927年又赴日本留学，其作品风格深受野兽派影响。新中国成立后，关紫兰的画风有所改变，《上海街景》以明亮的色调，描绘了60年代初夏时节的上海街头风情，整个画面显得明媚多彩，充满了阳光的气息。这一时期，她的油画作品《少女像》可以见出关紫兰肖像画的特点：造型简约，用笔粗犷、洗练，色彩单纯明亮，有后期印象派的风格特征，也体现出中国民间美术特有的稚拙意味。1966年，“文革”爆发，关紫兰从此辍笔，消失在美术界的视野中。

在50年代，常书鸿创作的油画仍以肖像画为主，但与40年代相比，这时期的绘画逐渐松动、自如，如《女干部肖像》（1950年）、《维吾尔姑娘即景》（1953年）、《食堂颂》（1964年）。在20世纪五六十年代，他创作了一批风景油画，如《雪后大佛殿》（1953年）、《敦煌四月初八庙会》（1954年）、《榆林窟风景》（1957年）、《印度古堡风景》（1959年）、《青海塔尔寺》（1961年）等。值得注意的是，1958年所作《安西榆林窟》开始体现出的新面貌已经呈现出来，特别在1959年初的印度之行中，常书鸿所创作的20余幅风景画色彩和线条已经昭示出强烈的民族风，这与国内盛行的苏式油画风形成对比。但是，常书鸿在油画创作上少有重大题材或者历史画创作，这并非其语言风格不适应社会需求，其原因还是他把主要精力放在敦煌壁

画的保护、修复和研究上，这一点和上述几位油画家是不同的。

周碧初、许幸之、俞云阶等也在创作上延续了过去的路数，但是他们在50年代初期投入了很多热情描绘现实题材，比如许幸之创作的《海港之晨》、《油站朝晖》、《巨臂》、《化肥烟涌》等。这些被称作“工业风景”的油画开创了以工业建设为内容的风景画道路，在此后的新中国油画创作中，这类作品不断出现，甚至悄然形成了一种风潮。但是，在60年代以后，许幸之的创作多为静物画，如《芍药花》、《蔬菜丰收》、《银色协奏曲》等。许幸之的绘画语言质朴、明快，有一种中国式的乡土气，造型不求写实，有独特的趣味，色彩并不明艳，但却清新自然，体现出他所追求的“肇自然之性，成造化之功”的艺术理想。周碧初1959年从南洋回到上海，这一时期创作了一大批热情歌颂中国社会主义建设的作品，比如《台山风景》（1961年）、《曹杨新村》、《新安江水电站》（1963年）、《北海公园》（1965年）等。周碧初的油画风景具有厚重、质朴的感人魅力，色彩从印象派式的明亮艳丽逐渐融入古朴、典雅的中国风格。在《北海公园》一作中，周碧初以浑厚的笔触塑造了蓝天白云下的北海公园，大红、橘红与深红等暖色与深绿、钴蓝、湖蓝组成的冷色调形成对比，烘托出热烈安宁的艺术氛围。在这件作品中，坚实而洒脱的用笔也给人留下深刻的印象，它与色彩的浓烈相互融合，体现出画家奔放而又有控制力的语言技巧。俞云阶在50年代创作了一批宣传画，如《朝鲜女电焊工》、《修好机车》、《提高生产、保证质量是热爱祖国的表现》、《中苏友好万岁》等，不但引起社会的广泛关注，还屡屡获奖。1956年，俞云阶创作的《日日夜夜》入选法国巴黎的春季沙龙展，成为新中国成立后第一位入选这一展览的中国油画家。同年，他被选入“马训班”，并以优异的成绩毕业。俞云阶的早期作品秉承了徐悲鸿所倡导的现实主义风格，

造型质朴准确，色彩醇厚深沉。在经历“马训班”的学习之后，他的油画创作体现出苏派绘画的特征，语言变得豪放、流利，这在其《女人体》、《粮食》、《老教授》等作品可以看出。“反右”运动开始后，俞云阶被打成“右派”，他的名字也因此从“马训班”的名单中摘除。20世纪60年代之后，俞云阶的创作减少，其中多为如《孵》、《厨房》、《笛声》、《此时无声》这样尺幅不大的作品，这些作品总体而言色彩深厚暗淡，尽管充满压抑感，但却可从中感受一种平静的暖意。

这批在20世纪五六十年代不为主流认可甚至被忽视的油画家在创作上的探索，体现出新中国油画创作的多元化特征。在社会主义现实主义油画占据主流的潮流中，这些主流之外的探索并未中断，相反，他们坚持个性化的探索所取得的成果，为新中国十七年油画的丰富性作出了贡献。

结 论

或许，在这里很难作出一个明确的论断，因为20世纪中叶的中国油画的创作道路并非单线的发展模式，而糅合了“民族化”和“两结合”两种模式，在此之外还有现代主义画家的个人化探索。因此，回顾20世纪五六十年代的新中国油画道路，也许用复合形态的现实主义艺术更加符合实际。可以明确的是，无论油画“民族化”还是“两结合”的创作思想，以及个人化的现代主义探索，都在某种程度上形成对社会主义现实主义油画的一种反拨或修正。尽管对此褒贬不一，但可以肯定，这种反向的选择和超越潮流的探索，都体现出新中国油画发展道路的独特性，以及由此形成的自我建构的能力。○

（陈明，国家画院副研究员）

世有解语花，凭谁解花语 ——《簪花仕女图》之主题与隐喻研究

陈谷香



图1《簪花仕女图》，唐 周昉，辽宁省博物馆藏，绢本，49×180厘米

一、引 言

《簪花仕女图》，末代皇帝溥仪逃亡日本时所携带的国宝之一，后被苏联红军截获转交东北民主联军，现藏辽宁省博物馆。绢本、重彩，纵49厘米、横180厘米，用笔朴实，气韵古雅，为辽宁省博物馆镇馆之宝。

根据徐邦达先生透露，《簪花仕女图》在1972年重裱时被发现是由三块直径、横纬的主画面拼接而成。画上有“绍”“兴”连珠方印、贾似道“悦生”印、梁清标“蕉林”朱文方印、安岐七印、清内府九玺全。也就是说，该图北宋以远无收藏印记、题跋、观款和著录可考；元明两代，此画的流传又完全是个空白，既无著录文献可考，又无收藏印记验证。正是由于它在流传过程中出现了长期的断档，因此该作品的创作时代和作者的归属问题一直颇多争议。

清初鉴藏家安岐《墨缘汇观》认为是唐代仕女画家周昉的作品，《石渠宝笈》和《石渠随笔》沿用此观点。谢稚柳先生认为这是南唐的作品，^[1]唱和

者有孙机、余慧君、刘伟冬等人。杨仁恺^[2]、徐邦达^[3]、徐书城^[4]等先生认为这是中唐到晚唐时期的作品，唱和者有崔卫、曹星原、李星明等人。此外，还有童书业先生认为这是南宋院人所摹唐画^[5]；沈从文先生认为这是宋代的作品^[6]。

但是对于这幅画的主题，却并无太大争议，普遍认为这幅画描述的是贵族妇女们春天赏花游园的场景。只有沈从文认为可能和“太真出浴”有关，还有美国学者梁庄爱伦认为这是花朝节官女们在采集鲜花装饰自己，^[7]刘伟冬认为描述的是过着高级娼妓生活的女道士的浪漫闲适生活。^[8]台湾艺术史家陈葆真认为，画面画的可能是李煜的后宫佳丽大

1 然而根据《广群芳谱天时节》引《诚斋诗话》：“东京（今开封）二月十二日花朝，为扑蝶会。”又引《翰墨记》：“洛阳风俗，以二月二日为花朝节。”此图中都已经出现了盛夏时节的荷花和石榴花，不应当是花朝节。且人物服色和配饰也非一般官女可以穿戴的。

周后、小周后和保仪黄氏²。

以上学者普遍对此画中的花产生了兴趣。一部分学者认为，浓晕蛾眉加步摇钗在唐代确实很流行，但头上插真花却是在宋代才流行开来的，画中所簪之花近似真花，步摇钗加插真花不伦不类。^[6]还有一部分学者认为，画中所簪之花根本不在一个季节开放，所以这些花可能是假的，也可能是后人添加的；也有学者认为中国画本来就不讲究严格写实，写意的成分更多，如雪里芭蕉，因此这些花不在一个季节没有问题。^[3]又有学者又逮住背景里的辛夷花（即玉兰）说，玉兰花开着的时候人们着纱衣，说明春天时温度较高，因而推测此画是南唐的作品^[1]或者说其诞生地与南宋内府不远。^[9]另有学者提出，花是植物的性器官，因此花在这幅画中是性的暗喻，^[10]124-126 画中人物应该是当时的女道士们。^[8]

笔者也对此画中的花产生了极大的兴趣。

首先，笔者对沈从文先生关于宋代才兴起插真花的观点不敢苟同。其实，以鲜花簪首早在汉代已经出现。四川成都扬子山西汉墓出土的女俑，就在发髻正中插一朵硕大的菊花，菊花两旁还依附数朵小花。且不说唐代有很多关于头上插真花的诗句，如李白《宫中行乐词》中有“山花插鬓髻，石竹绣罗衣”；王维有“遥知兄弟登高处，遍插茱萸少一人”；杜牧《九日齐山登高》有“尘世难逢开口笑，菊花须插满头归”之句，等等。明何良俊的《语林》中甚至记载了这样一件事：唐中宗于立春日赐近臣戴花。当时武平一所作应制诗最美，唐中宗赏叹再三，

更赏赐花一枝，以彰其美。武平一以两花左右交叉，戴于头上。崔日用乘酣饮，欲夺平一所赐花。可见在唐时戴花还是一件令人十分羡慕的事。据五代王仁裕《开元天宝遗事》记载，当时长安流行头上插花以斗：“长安王士安于春时斗花，插戴以奇花多者为胜。皆用千金市名花植于庭院中，以备春时之斗也。”^{[11]97}

唐代不但业已流行插花于头，唐玄宗似乎对此还有特别爱好。如：“开元末，明皇每至春时，旦暮宴于宫中，使妃嫔辈争插艳花，帝亲捉蝶放之，随蝶所止幸之，谓之蝶幸。”^{[11]68}“御苑新有千叶桃花，帝新折一枝插于妃子宝冠上。”^{[11]74}“长安春时盛于游赏，园林树木无闲地，故学士苏颋《应制》云：‘飞埃接红雾，游盖飘青云。’帝览之嘉赏焉，遂以御花亲插（苏）颋之巾上，时人荣之。”^{[11]91}“汝阳王璿，宁王长子也。姿容妍美，秀出藩邸。玄宗特钟爱焉，自传授之。又以其聪悟敏慧，妙达其旨，每随游幸，顷刻不舍。尝戴研光绢帽打曲，上自摘红槿花一朵，置于帽上筒处。”^[12]可见唐玄宗不但非常喜爱妃子插花，也以为臣子插花作为褒奖方式之一。

其次，笔者同意关于这幅画中所有的花不在一个季节开放并不是什么问题的观点。“雪中芭蕉”是个不错的例子来解释中国的以意作画。但笔者想要强调的是：这幅画中的花还不仅仅是因为作者以意作画，所以不顾花开季节。这幅画中所画的花，及其它配饰、配景，皆不但暗示人物身份，并依次引出了故事的开端、高潮和结局。

二、《簪花仕女图》之隐喻与故事的展开

依照我国长卷绘画阅读习惯，从右到左，这幅卷轴画中的五位贵妇（本文依次编号为贵妇1号、贵妇2号、贵妇3号……）依次簪的是牡丹花、海棠花、荷花、茶靡花、芍药花。除人物和以上花卉外，此图中尚有拂尘、獬豸（哈巴狗）、仙鹤、蝴蝶、石榴花和玉兰。



图2.《簪花》局部 獬豸与拂尘

- 1) 杨贵妃曾做女道士，道号太真。
- 2) “獬豸乱局”是杨贵妃救唐太宗于尴尬中的著名佳话。

一方面，牡丹花、海棠花、荷花、茶靡花、芍药花、石榴花、玉兰在中国古代本有其他寓意深刻的别称，而在特定历史阶段，它们甚至成为某种审美意象的代指。

另一方面，拂尘、獬豸、仙鹤、蝴蝶的出现，并非是为了点景或交待人物环境，乃是为了暗示人物身份。

本文通过分析以后认为，贵妇1、2、3、5均为同一人，即杨贵妃；贵妇4为梅妃，她代表的其它后宫佳丽，与其说她是某人，不如说她是某一类人。

以下我们通过各个细节来揭示此画的再创作者是怎样在隐喻中展开故事的。

1. 伏笔：“名花倾国两相欢，长得君王带笑看”——“百花王”的荣极而辱

贵妇1号头簪牡丹花，手执拂尘，旁边有一獬豸。

众所周知，杨贵妃是以做女道士为名从寿王侧招入宫的，道号太真。史书中有《度寿王妃为女道士敕》：“圣人用心，方悟真宰，妇女勤道，自昔罕闻。寿王瑁妃杨氏，素以端懿，作嫔藩国，虽居荣贵，每在精修。属太后忌辰，永怀追福，以兹求度，雅志难违。用敦宏道之风，特遂由衷之请，宜度为女道士。”^[13]因此，拂尘在这幅画中实际上主要是起提示人物的身份的作用。

而獬豸某种程度上也是这个作用。獬豸当时又

叫“康国獬豸”，《开元天宝遗事》和《杨太真外传》里都记载有杨贵妃见唐玄宗下棋将输，于是故意放出獬豸扰乱棋局，使得输赢不可辨，唐玄宗遂龙颜大悦的故事。^{[11]100, [14]144}

至于牡丹花，在唐代玄宗朝以来乃是指向杨贵妃，这并不让人意外。

牡丹花又称富贵花，“佳名唤作百花王”，“独占人间第一香”³，象征“国色天香”。“国色天香”出自中书舍人李正封赞咏牡丹的一句诗：“国色朝酣酒，天香夜染衣”，此诗当时盛传都下。刘禹锡（772~842年）也有诗言“唯有牡丹真国色，花开时节动京城”，可见牡丹花的美艳不可方物。唐玄宗自废掉王皇后就再未立后，虽然并未立杨玉环为皇后，但杨贵妃在宫中地位相当于皇后：“官中呼贵妃为娘子，礼数同于皇后。”^{[15]311}故以“百花王”和“国色天香”喻杨贵妃符合她当时的身份。

杨贵妃极爱牡丹。唐玄宗因此为她贬除百花遍植牡丹于内苑，还诏来著名诗人李白在沉香亭为其歌咏。李白有《清平调》三首，似咏牡丹实咏佳人，其中名句如：“云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。”“名花倾国两

2 陈葆真根据南宋陆游《南唐书》提到的大周后“创为高髻、纤裳及首翘鬓朵之妆，人皆效之”，而判断此画主题人物为大周后。然而高髻、纤裳及首翘鬓朵之妆早已存在。以高髻为例，高髻在周代已经出现，两汉时期已经在贵族妇女中流行，并流行用假髻使发髻进一步增高，如汉代文字记载中有“凌云髻”“望仙九鬟髻”等。唐时高髻尤为流行。唐诗中吟咏的“插花向高髻”“蛾眉愁暮云”“翠髻高从绿鬓虚”“髻鬟峨峨高一尺，门前立地看春风”“城中皆一尺，非妾髻鬟高”，等等。《新唐书·五行志一》明确记录了杨贵妃好戴假髻：“杨贵妃常以假髻为首饰，而好服黄裙。近服妖也。时人为之语曰：‘义髻抛河里，黄裙逐水流。’”至于大周后“修复了”《霓裳羽衣曲》，那又怎能和“创立了”《霓裳羽衣舞》而闻名天下的杨贵妃比呢？况且画而直接用辛夷花点出了地点是木兰殿。天宝十年（751年），唐玄宗在木兰殿宴请诸王，皇情不悦，杨贵妃解舞《霓裳羽衣舞》，天颜大悦。

3（唐）皮日休《牡丹》：“落尽残红始吐芳，佳名唤作百花王。竟夸天下无双艳，独占人间第一香。”



图3.《簪花》局部 仕女1号
1) 其头上所簪为牡丹花。

相欢，长得君王带笑看。解释春风无限恨，沉香亭北倚阑干。”

但是，牡丹花在此画中，不仅起到提示人物身份，渲染其无限荣宠之意，还为全幅故事埋下了一个伏笔。

唐代元和后诗人王睿《牡丹》中有“牡丹妖艳乱人心，一国如狂不惜金”之句，表面上写牡丹花名贵，实际上似乎暗指杨贵妃得宠后，杨家骄奢淫逸的生活。唐玄宗封杨贵妃大姐为韩国夫人，三姐为虢国夫人，八姐为秦国夫人。同日拜命，皆月给钱十万，为脂粉之资。据《旧唐书》等记载，杨氏姐妹：“每构一堂，费逾千万计，见制度宏壮于己者，即毁而复造，土木之工，不舍昼夜。”^[15]311 “十载正月望夜，杨家五宅夜游，与广平公主骑从争西市门。杨氏奴挥鞭及公主衣，公主堕马，驸马程昌裔扶公主，因及数挝。公主泣奏之，上令杀杨氏奴，昌裔亦停官。”^[15]311 “玄宗每年十月幸华清宫，国忠姊妹五家扈从，每家为一队，著一色衣，五家合队，照映如百花之焕发，而遗钿坠舄，瑟瑟珠翠，璨瓏芳馥于路。”^[15]311 “杨国忠初因贵妃专宠，上赐以木芍



图4.《簪花》局部 纨扇
2) 仕女3号身后的侍者所执纨扇上亦绘牡丹

药数本，植于家。国忠以百宝妆饰栏榭，虽帝宫之内不可及也。”^[11]105 杨家骄奢淫逸的生活由此可见一斑。

白居易（772~846年）《牡丹芳》中也有“我愿



图5.《簪花》局部 仕女2号
1) “海棠春睡”的著名典故源自杨贵妃。
2) “贵妃每至夏月，常衣清绡，使侍儿交扇鼓风，犹不解其热。”

暂求造化力，减却牡丹妖艳色”之语。可见在中晚唐以后，文人墨客普遍相信是杨贵妃导致“从此君王不早朝”，国势渐趋衰颓的。福乃祸所倚，荣极一时，必招祸端。晚唐诗人司空图（837~908年）在其《牡丹》诗中叹道，“才呈冶态当春画，却敛妖姿向夕阳”，这句诗恰合了此图此景之意境。

2. 高潮：“海棠风外独沾巾，襟袖无端惹蜀尘”

贵妇2号头簪海棠花，有挈领之举，似有不胜闷热之感。有的学者据此指出，此画应该诞生在南唐，或者与南宋内府不远，因为玉兰花开的时候居然这么热了。此观点笔者亦不敢苟同。

我们知道，杨贵妃是著名的胖美人，怕热，史书记载：“贵妃素有肉体，至夏苦热，常有肺渴。”“贵妃每至夏月，常衣清绡，使侍儿交扇鼓风，犹不解其热。”^[11]98 这个挈领的小动作，并非要提示夏天的到来，因为画中所有人的衣着已经足可提示季节。这个小动作，应当也是在提示其身份。挈领的动作，衣着清绡，拿扇的侍女（看起来侍女是跟在贵妇3号后面，应有丢失另一侍女及重裱后移位的可能）都和五代王仁裕对杨贵妃的记载一致。

而至于海棠花，其在唐代玄宗朝以来也多次指向杨贵妃。

杨玉环于天宝四年（745年）被唐玄宗封为贵妃，玄宗为她修建了专门沐浴用的海棠汤。“春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂。侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时”是唐代大诗人白居易对杨贵妃在华清宫内赐浴的真实写照。海棠汤，华清池五处皇家汤池遗址之一，专门为杨贵妃所造，因形状像海棠花而得名，汤池的池壁由24块墨玉拼砌而成，汤池的东西长3.6米，南北宽2.9米。“回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色”的杨贵妃曾先后在海棠汤沐浴了近八个春秋。

更重要的是，著名的“海棠春睡”的典故，乃是说的杨贵妃。据宋释惠洪《冷斋夜话》引《太真外传》记载，唐明皇登沉香亭，召太真妃。于时卯醉未醒，

命高力士使侍儿扶掖而至。妃子醉颜残妆，鬓乱钗横，不能再拜。明皇笑曰：“岂妃子醉，直海棠睡未足耳！”^[16] 这就是“海棠春睡”典故的由来。“海棠春睡”后来成为著名的审美意象，如宋代苏轼《海棠》中有“只恐夜深花睡去，更烧银烛照红妆”，杨万里《垂丝海棠二首》中有“懒无气力仍春醉，睡起精神欲晓妆”之句，明显都是借用了杨贵妃这个典故来描写海棠花。清代张鉴《冬青馆古宫词》卷二中有“海棠睡足梳头懒，解道催茶唤雪衣”之句，张鉴引用



图6.《簪花》局部 仕女3号
1) 荷花在唐元和以后，又别称“玉环”，亦有反过来用“环妃”来指代荷花的。
2) 榴花带来的惆怅不但指向流光易逝，更引出杨贵妃“无子”之恨与干儿安禄山之乱。
3) 石榴古称“安石榴”，与“安史”谐音。

郑嵎《津阳门》诗注曰：“太真养白鹦鹉，西国所贡，辨慧多辞，上尤爱之，字为‘雪衣女’。”我们知道“太真”乃指代杨贵妃，雪衣是杨贵妃养的鹦鹉。可见前半句“海棠睡足梳头懒”也是用海棠花来指代杨贵妃。以上足以说明海棠花在玄宗朝乃指向杨贵妃无疑。

另外，唐德宗贞元年间（785~805年），贾耽为相，著《百花谱》，书中誉海棠为“花中神仙”，此

书为较早使用海棠这一称谓的著作，此前海棠多用“柰”概括。海棠花从“柰”一跃而为“花中神仙”，大概与杨贵妃曾被喻为海棠花不无干系。学术界一部分学者认为《簪花仕女图》作于贞元年间（785~805年）^[2]，则恰好是海棠花被誉为“花中神仙”的时期。当然综合画面所有信息来看，《簪花仕女图》应当要更晚些。

玄宗朝之后，一些文学或绘画的审美意象中沿用了“海棠”这个指代，如唐朝末期著名诗人郑谷（约851~910年）写有《蜀中春日》一首，表面上是咏的海棠花，实际上却似乎言有深意：“海棠风外独沾巾，襟袖无端惹蜀尘。”^[17]我们知道，杨贵妃是在安史之乱中，随唐玄宗等人逃往蜀地行至马嵬坡时被赐死的。当时杨贵妃苦苦哀求仍然未免一死，安史之乱与杨贵妃无关，但她却成了唐玄宗的替罪羔羊。“海棠风外独沾巾”应该暗指杨贵妃临死前的哭泣哀求：“贵妃泣曰：‘吾一门富贵倾天下，今以死谢又何恨也。’遽索朝服见帝曰：‘夫上帝之尊，其势岂不能庇一妇人使之生乎！一门俱族而及臣妾，得无甚乎！且妾居处深宫，事陛下未尝有过失，外家事妾则不知也！’但唐玄宗认为必须顺从民心，仍然赐杨贵妃死，‘妃子取拥项罗掩面大恸’。^[18]所谓“独沾巾”，不是说当时玄宗不悲恸，而是玄宗为了保命和保住自家江山，决定牺牲杨贵妃：“帝曰：‘一门死矣，军尚不进，何为也？’力士奏曰：‘军中皆言祸胎尚在行宫。’帝曰：‘朕不惜一人以谢天下，但恐后世之切讥后官也。’”“汝引妃子从他路去，无使我见而悲戚也。”^[18]“襟袖无端惹蜀尘”应暗指杨贵妃作为政治牺牲品无辜死在逃亡蜀地的路上并被草草埋葬在“马嵬坡下泥土中”的悲惨结局。

杨玉环陵墓廊壁清代赵长令题有“祸端自是君王启，倾国何须怨玉环”之句，和“海棠风外独沾巾，襟袖无端惹蜀尘”有异曲同工之效。海棠花古人又称它为断肠花，借花抒发男女生离死别的悲伤情感。这个别称的由来不知是否乃从杨贵妃死后开始的。

3. 旁白：“世有解语花，凭谁解花语”——再创作者的同情立场

贵妇3号头簪荷花，凝神望着自己手捻着的一朵石榴花，怅然若失。

先看荷花。荷花在唐元和（806~820年）以后，又别称“玉环”。在唐代玄宗朝以来文学作品中，荷花与杨贵妃多次被互指代。

白居易《长恨歌》作于元和元年（806年），其中有：“归来池苑皆依旧，太液芙蓉未央柳。芙蓉如面柳如眉，对此如何不泪垂？”芙蓉即荷花的别称，《说文解字》云：“未发为菡萏，已发为芙蓉”。白居



图7 《簪花》局部 黄罗鞠衣与石榴裙

- 1) “杨贵妃常以假髻为首饰，而好服黄裙”。黄罗鞠衣为皇后、皇太子妃礼服之一。杨贵妃在宫中“礼数同于皇后”。
- 2) 石榴裙是对“拜倒在石榴裙下”故事的迎合。



图8 陈洪绶《蒲觥钟馗》局部 1645年



图9 任颐《钟馗簪花图》局部 1874年



图10 清 莲溪（真然）《钟馗图》局部

易此诗里将太液池的芙蓉比喻为杨贵妃，玄宗睹太液池芙蓉而泪下。唐代李益《过马嵬》也是用荷花的意象来指代杨贵妃：“托君休洗莲花血，留记千年妾泪痕。”^[17]

我们知道，杨贵妃原名杨芙蓉，其小名亦称作“玉环”。其实，唐元和（806~820年）以后，荷花又称“玉环”。唐佚名《三余帖》：“莲花一名玉环。”^[19]宋代孙光宪《北梦琐言》引用五代后周刘山甫《金溪闲谈》中的记载称：唐中和（881~885年）中，苏昌远居吴中，邂逅一位素衣粉脸女郎，赠给她一枚玉环。不久，他发现自己庭院的水池中有荷花盛开，花蕊中也有一枚同样的玉环，但“折之乃绝”。^[20]又有佚名《渔歌子·采莲》曰：“摇橹船歌落雁飞，日照清江玉环肥。”这里也是用“玉环”指代荷花。更有直接用“环妃”来指代荷花的。宋末词人王沂孙（字圣与）有描写白荷花的词，就是用杨贵妃来比喻荷花：“圣与又有赋白莲词云：‘翠云遥拥环妃，夜深按彻霓裳舞。’据三余帖，莲花一名玉环，故王以环妃为喻。”^[21]

文学作品中反复将荷花与杨贵妃互指代，可能与历史上唐玄宗赏荷的一件逸闻趣事有关。据五代王仁裕（880~956年）《开元天宝遗事》记载：“明皇秋八月，太液池有千叶白莲，数枝盛开，帝与贵戚宴赏焉。左右皆叹羨久之。帝指贵妃示于左右曰：‘争如我解语花。’”这则故事说唐玄宗与众贵戚赏荷花，众人皆叹羨荷花之美，唐玄宗却指着杨贵妃说，“怎么比得上我的这朵能解人意的花啊！”因此，民间认为荷花与“玉环”有某种关联也很正常。然后经唐代白居易在《长恨歌》里、李益在《过马嵬》里用荷花指代杨贵妃，民间于是慢慢演绎出荷花=“玉环”的传奇来了。于是，宋代乐史的《杨太真外传》里面描写道士奉命寻找已经成仙的杨贵妃时就写杨贵妃“冠金莲”。^[14]145当然，这里可能是用莲花来强调杨贵妃已经成仙，也有可能是晚唐以来文学作品中经常用莲花指代杨贵妃的一种映射。

王仁裕不但记载了“解语花”的典故，还专门写了首诗《咏言》：“解语花，断肠草，落花开临晚照。年年燕子春来早，欲寄相思无人晓。只愁暮雨动地来，零落成泥红不扫。解得佳人相思意，谁解落花思难了？”明眼人一看就知道此诗暗写杨贵妃之死，里面联合用到了解语花、断肠草、堂前燕等意象，并隐晦地提到杨与李的年龄悬殊（“落花开临晚照”），渔阳鼙鼓动地来，马嵬坡下无人收尸（“只愁暮雨动地来，零落成泥红不扫”）等情况。这也从一个侧面说明至少在王仁裕的时代，解语花（荷花）和断肠草（海棠花）都是明确指代杨贵妃的。

王仁裕，字德羣，生于唐僖宗广明元年（880年），逝于后周显德三年（956年），五代著名政治家、文学家，历事岐王李茂贞、前蜀、后唐、后晋、后汉、后周，官至户部尚书、兵部尚书、太子少保，病逝后诏赠太子少师。有可能是先有王仁裕此诗，后人凭诗而在散落的屏风画上添画了荷花与海棠花。

值得注意的是，荷花被认为有“迎骄阳而不惧，出淤泥而不染”的品质，其花语有“清白”之意。在舆论导向普遍认为杨贵妃祸国殃民，乃“红颜祸水”的情况下，再创作者却在画面最中心位置为其头簪荷花，这多少表明其立场：

头簪荷花的杨贵妃，一手捻着一朵石榴花，一手牵着连着石榴花的一根丝线。她似乎在欣赏花儿，可她的眼睛却望上翻，似乎想起了什么。其视线所指空无所对，一副怅然若失的神情。这个画面的安排，画家可能受到初唐王勃《采莲曲》某个片段的启发：“牵花怜共蒂，折藕爱连丝。故情无处所，新物徒华滋。”王勃这首诗是写荷花的，“丝”是藕的自然产物。但是在画面这个场景上，女子被表达成用丝线牵着石榴花。笔者想到这有三种可能：一种可能是作者生硬地图解了王勃的诗，有荷花，有丝线，有牵花的动作，以及无所寄托的眼神，兀自绽放的石榴。第二种可能是作者用石榴花和丝线点出这是乞巧节，

而乞巧节恰好也是鹊桥相会的日子，这样的日子容易让女子若有所“思”。第三种可能就是画面采用了谐音表达法，这也是中国画常用的表达法。在文艺作品中，石榴花多用来叹流光易逝。“丝”和“榴”的谐音即“思留”也。三种可能本质上都是一致的，即这是个心事重重的女子。我们知道，杨贵妃前夫乃唐玄宗之子寿王李瑁。杨玉环幼年丧父被寄养叔父家，寿王一出生也被寄养至宫外十岁才被接回来，两人与自己年龄相仿且有相似人生经历的配偶相守五载，应该是感情颇深的。况且“女子重前夫”，可以想见杨玉环对寿王的感情甚至可能强过对唐玄宗的感情。杨玉环可能慑于天威，而不得不委身于比自己大34岁的唐玄宗。杨贵妃看着手中的石榴花失神，可能是想起了她与前夫的爱情：她当初若不从了唐玄宗，可能会殃及寿王，毕竟，唐玄宗曾经一日之内杀死了自己三个皇子⁴；如今虽然伴在玄宗侧，可是她对寿王的爱情并没有完全消失。可这有什么用呢？“故情无处所，新物徒华滋”，寿王已经有了新的寿王妃韦氏，而她自己的青春，亦如这火红的石榴花，“插花照影窥鸾鉴，只恐芳容减”。^[22]

据文献记载，杨贵妃除了牡丹之外，最喜欢的就是石榴花。唐玄宗曾在华清宫西绣岭、王母祠等地种了不少石榴供贵妃观赏，宋人王义山还在其《王母祝语·石榴花诗》中说：“朝元阁⁵上旧风光，由是太真亲手栽。”可见杨贵妃确实很喜欢石榴花。每当石榴花开，唐玄宗就携贵妃于石榴花下设宴招待群臣。有一次，唐玄宗要求贵妃献舞，贵妃不从，说大臣对她不敬，往往侧目以视。于是唐玄宗下令群臣见贵妃须行跪拜礼，否则杀无赦。众臣无奈，只得行跪拜礼。这就是俗语“跪倒在石榴裙下”的由来。^[23]贵妃3号拈着石榴花，穿的也恰好是如火的石榴裙，应该是画家有意识地在迎合这个历史故事。那么杨

4 开元二十五年（737年），唐玄宗听信武惠妃谗言，将三个儿子太子李瑛、鄂王李瑶、光王李琚废为庶人并杀害，太子妃的哥哥也被杀，皇子生母娘家人被流放。

5 唐代阁名，在临潼骊山。

贵妃除了牡丹以外，为何独独偏爱石榴花呢？

原来，石榴花对于中国古代的女人还有特殊意义，即“榴开百子”的寓意。杨贵妃无子。这可能是皇家为了避免谱系的尴尬，故意使其不孕，抑或是唐玄宗此时确已老矣。史载，杨贵妃曾经多次乞巧。唐元和初陈鸿作《长恨歌传》、五代王仁裕《开元天宝遗事》等都写到杨贵妃乞巧，不赘引。任何一种仪式都有特定的动机，而乞巧的目的就是乞子。



图 11.《簪花》局部 仕女 4 号

1) 排除空间距离的因素，仕女 4 号仍然显得较小，显示地位较低。

2) “会太真杨氏入侍，宠爱日夺，上无留意。而二人相嫉，避路而行。”

清代洪升以杨贵妃为主角的《长生殿》写杨贵妃乞巧时用“化生金盆”。明代陈继儒《群碎录》里对“化生”二字有解释：“七夕，俗以蜡作婴儿形，浮水中以为戏，为妇人宜子之祥，谓之化生。”杨贵妃应该想过以生子来确保自己的地位，但她始终无子。正常情况下，七夕时石榴花应该多已经变成了多籽（子）的石榴果，然而……画中杨贵妃看着这火红的石榴，应是百味杂陈：“自古人夸多子贵，如今徒惹恨无穷。”^[24]

有意思的是，石榴原产于西域安石国，于公元前 2 世纪时传入我国，又称“安石榴”⁶。史书记载杨贵妃曾经将安禄山“洗儿”，认作干儿子，司马光《资治通鉴》卷二一六唐纪三十二中说：“禄山生日，上及贵妃购衣服……召禄山入禁中，贵妃以锦绣为大襦褌，裹禄山……问其故。左右以贵妃三日洗儿对。上自往观之，喜，赐贵妃洗儿金银钱，复厚赐禄山。”^[25]而安史之乱亦因安禄山而起。杨贵妃正是因这场动乱而死。安石榴之“安石”与“安史”谐音，不知是巧合，还是作者确有所指？

一个更为隐蔽的线索是，在民间文学中，石榴花的花神乃是鬼王钟馗，民间所绘的钟馗画像，耳边通常都插着一朵艳红的石榴花。这种形象至今仍在一些瓷器与画作中找到，如明末陈洪绶《蒲觞钟馗》、清代任颐《簪花钟馗图》、张大千《钟馗自画像》，画中的钟馗都戴着一朵大石榴花；莲溪（1816~1884年）所画《钟馗图》则画小妹正准备将石榴花簪戴钟馗耳边。明人钱穀《午日钟馗图》中更有鬼卒高举榴花以献的细节，清代王素（1794~1877）《醉赏榴花图》则画钟馗醉卧崖下，笑看峭壁上石榴花横空盛开。清顾禄（1796~1843年）的《清嘉录》中有李福《钟馗图诗》：“面目狰狞胆气粗，榴红蒲碧座悬图。”又有卢毓嵩《钟馗图》诗云：“榴花吐焰蒲蒲碧，画图一幅生虚白。绿袍乌帽古莫靴，知是终南山里客。眼如点漆发如虬，唇如腥红髯如戟。看澈人间索索徒，不食烟霞食鬼伯。……”^[26]可见，石榴花与钟馗确有关联。

《簪花仕女图》此情景作为独立屏风时，可能只有“拜倒在石榴裙下”或者“乞子”的寓意，然而再创作作为长卷后，结合整幅长卷来看，死亡的暗示

6 晋张华《博物志》：“汉张骞出使西域，得涂林安石国榴种以归，故名安石榴。”“安国和石国”最早出现在《北史》中。在其他史籍中，亦被称作康居国。而南北朝隋唐时期，安石国又是康国（康居国）附属国，故以史籍推断，安石国位于康居国境内或附近，约在今中亚巴尔喀什湖和咸海之间，主要在今哈萨克斯坦境内。潘岳（247-300年）有《安石榴赋》，吴均（469-520年）有《行路难·青琐门外安石榴》，苏轼有《和子由·安石榴花开最迟》等。

反复出现，安禄山与石榴花的关联以及钟馗和石榴花的关联，就不可忽视。因此，有意也好，无意也罢，石榴花此处都暗示着杨贵妃火红但即将戛然而止的生命。而史书上记载的杨贵妃死亡之日为天宝十五年六月十四日（756年7月15日），正是荷花盛开，石榴花尚在的季节。

也有人说那不一定是石榴花，也可能是凌霄花。但是凌霄花也被唐代诗人用来暗指杨贵妃。白居易《咏凌霄花》中有“朝为拂云花，暮为委地樵”用来指命运的云泥之别。诚如诗人在序中所述，此诗“不独讽前人，欲儆后代尔！”其所讽的前人就是曾为拂云花的杨贵妃了。无论是石榴花还是凌霄花，不详的寓意却是一致的。

画家显然是同情表面风光无限的杨贵妃的。杨贵妃被唐玄宗称之为“解语花”，可是，“世有解语花，凭谁解花语？”我们发现，在杨贵妃死后，文学作品中对她的同情渐渐取代了唾弃。比如中晚唐诗人李益（约750~约830年）《过马嵬》：“汉将如云不直言，寇来翻罪绮罗恩。”批评那些早知安禄山反意却不敢直言谏上的满朝文武大臣，在祸乱到来时反过来将责任推卸到一个女子身上。在后来黄巢起义（878~884年）的“教育”之下，更多的文人开始思考安史之乱的真正原因，如唐代诗人罗隐（833~909年）《帝幸蜀》：“马嵬烟柳正依依，又见銮驾幸蜀归。泉下阿蛮应有语，这回更休怨杨妃。”该诗从中和元年（公元881年）黄巢军攻克长安，唐僖宗逃蜀之事，表达了对杨贵妃之死的态度。（传）唐曹邴（816~？）所作的《梅妃传》中，就杨贵妃、梅妃的死也有如下议论：“赞曰：明皇……其阅万方美色众矣。晚得杨氏，变易三纲，浊乱四海，身废国辱，思之不少悔，是固有以中其心，满其欲矣。江妃者，后先其间，……议者谓：或覆宗，或非命，均其媚忌自取。殊不知明皇毫而忮忍，至一日杀三子，如轻断蝼蚁之命。奔窜而归，受制昏逆，四顾嫔嫱，斩亡俱尽，穷独苟活，天下哀之。……是岂特两女子之罪哉！”^[27]156

指责唐玄宗老年残忍，“至一日杀三子，如轻断蝼蚁之命”，这些女子不过是“满其欲”的牺牲品罢了。《簪花仕女图》中画幅前后都出现了的狮子（哈巴狗），既是暗示人物身份，也是暗示人物真实的境遇。

4. 唱和：荼蘼将了之花事与未了之宫怨

贵妇4号头簪小花，有粉红的有白的，花和叶酷似蔷薇。此应为荼蘼花，为蔷薇花之常见种类。

4号贵妇却不是杨贵妃，因为她的眉目与其他四位贵妇略有差异，其他四位贵妇均眼角上挑，而此贵妇眼角朝下，应该是眼型不同。而且，画面出现了一个明显的矛盾之处，那就是排除空间距离的因素，贵妇4号仍然显得较小，显示地位较低（唐及唐以前人物画经常是主大从小），但是，该贵妇却穿着非常尊贵的服装。《新唐书·第二十四卷·志十四·车服》中记录到：“钿钗礼衣者，内命妇常参、外命妇朝参、辞见、礼会之服也。制同翟衣，加双佩、小绶、去乌、加履。一品九钿，二品八钿，三品七钿，四品六钿，五品五钿。”贵妇4号头上为九钿，证实她为一品夫人。在唐代，皇后可穿着明黄色、朱红色服装，从一品至庶三品可穿着紫色、黄色、红色服装（注意，紫色可为主色，但黄、红两色需为偏色）。这个女子穿的是朱红色服装，即正一品夫人可以穿的服色。这显示她有非凡的地位。什么人会有如此非凡相当于皇后的地位却不得不比杨贵妃“小”（卑微）呢？



图12.《簪花》局部 贵妇4号梅花纹长裙

查阅史书，我推测此人可能是传说中的正一品皇妃一梅妃。梅妃在传为唐大中二年（848年）所著的《梅妃传》中，她是武惠妃之后，杨贵妃之前，最受宠的妃子，她因杨贵妃的出现而失宠，不过，她的结局却与杨贵妃类似，死于乱军中：“梅妃姓江氏，莆田人，……名曰采苹。开元中，高力士使闽，以选入侍，大见宠幸。妃能属文，自比谢女（晋女诗人谢道韞），常淡妆雅服，姿态明秀，性喜梅……上戏名曰梅妃。……会杨妃有宠，迁于上阳东宫，作《楼东赋》以自寓。一日，上在花萼楼，命封真珠赐妃，妃不受，以诗谢曰：‘桂叶双眉久不描，残妆和泪污红绡。长门自是无梳洗，何必真珠慰寂寥。’上得诗怅然，令乐府度为新声，名曰《一斛珠》。后安禄山犯阙，妃死于乱。……今世图画美人把梅者曰梅妃，泛言明皇时人，即此也。注：此传叶石林得之朱遵度家，乃唐大中二年（848年）七月所著云。”^[28]关于梅妃是否存在，学界尚有一些争议。因为《梅妃传》是最早记载梅妃其人其事的作品。而《梅妃传》一文作者存疑，清代陈莲塘《唐人说荟》题唐曹邴作，可能是根据传文跋语所云“唐宣宗大中二年（848年）七月所书”而来。鲁迅先生在《中国小说史略》和《唐宋传奇集》中认为，《梅妃传》跋文提到的叶少蕴（即叶梦得，号石林），是北宋末期人，作跋者就是《梅妃传》的作者。但也有学者通过大量的考证，认为梅妃确有其人。^[29]台湾学者林恭祖先生认为，杜甫《丽人行》中的“杨花雪落覆白苹”，是用“杨花”与“白苹”暗喻杨玉环和江采萍。以上学者都言之凿凿。《旧唐书》《新唐书》中虽然都没有记载梅妃，不过《新唐书·宦者上》提到，“开元、天宝中宫嫔大率至四万”，而玄宗朝被记载的宫嫔不过4人而已，所以梅妃不被记载在新旧唐书中还是非常正常的。有关梅妃事迹除了传为唐曹邴所著《梅妃传》外，较早的还有南宋赵彦励（活跃于绍兴年间1190~1194年）《莆阳志》、南宋李俊甫（1217年进士）《莆阳比事》著录，以及南宋刘

克庄（1187~1269年）《梅妃》诗。可见，至迟在南宋，世人已经笃信确有梅妃其人。若果如鲁迅所说，则《梅妃传》可能诞生于北宋末；或者又果如罗宁所说，收录《梅妃传》的《开元天宝遗事》实际成书于北宋仁宗到神宗时期，^[30]那么，《簪花仕女图》中出现了梅妃的形象——鉴于这个人物被学界认为是再创作者补画上去的——这是一个断代的重要参考，我们可以大致推定：《簪花仕女图》补画于北宋仁宗到神宗时期（1022~1085年）以后。

画家为了提示此仕女乃梅妃，用了一个细节来表达，那就是贵妇4号的及地长裙上的花纹，经辨认应是梅花。然而线索并不止此一处。《簪花仕女图》中描绘贵妇4号的主要细节皆以《梅妃传》以来的文献中的梅妃形象为依据。

《梅妃传》中描写：“会太真杨氏入侍，宠爱日夺，上无留意。而二人相嫉，避路而行。”^[27]154可见杨贵妃与梅妃是有意“避路而行”的，图中将两人拉开距离符合史实。

另外，梅妃自己所作的《楼东赋》中有一句：“空长叹而掩袂，踟躇步于楼东。”唐玄宗因此赏赐她一斛珍珠，她谢绝道：“桂叶双眉久不描，残妆和泪污红绡”。贵妇4号掩袂的动作似乎暗示着寒冷及自我防御。心理学上将贵妇4号这种双臂环身的肢体语言解释为“封闭防御”，这与身处冷宫的梅妃心理状态也是一致的。可见，贵妇4号着桂叶眉，衣大红绡，紧裹披帛（掩袂），与杨贵妃避路而行等细节都不是随便安排的。这也从另一个侧面证明了再创作者是明确知道《簪花仕女图》的主体人物是谁而且熟知这段历史的，否则他不能恰如其分地安排和选取配角人物。

不论梅妃是否真有其人，可以肯定的是，宫中确实应该有过一个甚至一些被杨贵妃嫉妒而受冷落

7 罗宁教授认为，《开元天宝遗事》是托伪王仁裕所作，此书约成书于嘉佑（1056~1063年）至元丰七年（1084年）之间。

的女子，白居易《上阳白发人》一诗中就描写过这样一个宫女：“未容君王得见面，已被杨妃遥侧目。妒令潜配上阳宫，一生遂向空房宿。”传说顾况（约727~815年）路过河边时也曾拾到上阳宫中流出的树叶，上题有宫怨诗，顾况因而作《叶上题诗从苑中流出》感慨道：“花落深宫莺亦悲，上阳宫女断肠时。”^[17]因此，贵妇4号不是代表一个人，而是代表一类人。

而贵妇4号头上所簪茶靡花，又称之为独步春、彼岸花，它是在春季末夏季初开花，凋谢后即表示花季结束，所以有“完结”的意思，故宋代王淇《春暮游小园》诗中有“开到茶靡花事了”之句。茶靡花开代表女子青春已逝，也意味着一段感情的终结。爱到荼靡，生命中最灿烂、最繁华，也最刻骨铭心的爱即将失去，在古人眼中是美丽与灭亡的共同体，即“死亡爱之花”。而这宫中绝大多数女人，正如这茶靡花，花事已了，宫怨无期。

5. 落幕：死蝴蝶之“望春”

贵妇5号，头簪芍药，手捏一只死去了的蝴蝶，伫立在辛夷花（即玉兰花）前，似乎看着奔来的哈巴狗，而其回转的肢体语言，却表现出无限的留恋缱绻，似乎不想走出画幅。这给我们一些什么信号呢？首先贵妇5号无论衣着还是神情体态，都与贵妇1号十分相似，连哈巴狗也为同一只，其衣裳上的仙鹤与贵妇1号的拂尘一样，都暗示着人物与道家的某种联系。因此，我们可以断定贵妇5号就是贵妇1号——杨贵妃。其次，芍药在中国自古就是爱情之花，《诗经·郑风·溱洧》中记载：“溱之外，洧吁且乐。维士与女，伊其相谑，赠之以芍药。”可见很早中国有情男女就有互赠送芍药的习俗。古时人们于别离时，亦赠送芍药花，以示惜别之情，所以芍药花又名“将离”“离草”，如《古今注》：“芍药一名将离，故将离而后赠之。”宋代陶谷《清异录·花》：“唐末文人有谓芍药为婪尾春。婪尾酒乃最后之杯，芍药殿春，乃得是名。”“将离”也好，“婪

尾春”也罢，均透露出的是一种依依不舍。让她不舍的是什么呢？

我们注意到她手中的那只蝴蝶。蝴蝶四体僵硬，应该已经死亡。蝴蝶在这里，并非如某些学者所猜测的，是用来逗狗的——虽然表面上看起来似乎是。这里的蝴蝶，引用了唐玄宗“随蝶而幸”的典故：“开元末，明皇每至春时，旦暮宴于宫中，使嫔妃争插艳花。帝亲捉粉蝶放之，随蝶所止幸之。后因杨妃宠，遂不复此戏也。”^{[11]68}因此，蝴蝶在此主要用来点明人物的身份，蝴蝶被杨贵妃牢牢拽在手中，暗喻随蝶而幸时代的结束。同时，蝴蝶的生命是美丽而短暂的，此似为死蝶一只，暗喻以杨贵妃为代表的美人绚烂而短暂的一生。手拽蝴蝶无限留恋的回眸，隐喻杨贵妃即将结束的生命。这个场景和前面提到的“思留”是呼应关系。那么，现在我们明白了，杨贵妃留恋的有爱情，有恩宠，但，更是生命。



图13.《簪花》局部 仕女5号

- 1) 拽牢的蝴蝶暗喻“随蝶而幸”时代的结束。
- 2) 木兰殿是《霓裳羽衣舞》闻名天下的地点。

有不少学者纠结于5号贵妇旁边的玉兰花，一方面认为这个与荷花等的花季冲突；另一方面认为玉兰花开而妇人着薄纱，说明画家画的是南方的景象。实际上，大可不必纠结于此。《簪花仕女图》中的花，真花也好，假花也罢，哪怕宋人添作的也罢，其并非根据实景描绘，而是有深刻的寓意在里面的。“上又宴诸王于木兰殿，时木兰花（即玉兰花）发，皇情不悦。妃醉中舞《霓裳羽衣》一曲，天颜大悦，方知回雪流风，可以回天转地。”^{[14]135}可见，这里以玉兰花作配景，本是有根据的，目的之一还是提示人物身份。但更重要的是，玉兰花又称作“望春花”。杨贵妃既然“三千宠爱集一身”，那她望的什么“春”呢？结合死去的蝴蝶来看，显然，这里寄托的是她临死前的美好遗愿，希望生命能有再一春。由此看来，在全幅中并不占据显眼位置的蝴蝶和玉兰花，才是全幅的画眼所在。

唐代诗人张泌（约842~914年）有《芍药》诗曰“香清粉澹怨残春，蝶翅蜂须恋蕊尘”。恰可用来描述这个画面。“将离”之“怨”，蝴蝶之“恋”，勾勒出画中人物对生的无限眷恋。

三、全幅哀而不伤的审美追求

我们注意到，贵妇3号、4号、5号之间，还有一只仙鹤。乍一看，这只仙鹤有点孤立，与人物间缺乏互动与联系。有学者将这只仙鹤解释为“高贵优雅智慧的男性”。^{[10]125}但笔者却更自然地联想到“松鹤延年”或“驾鹤西去”。这么一想，这只仙鹤立马变得不再孤立了。如果取仙鹤“长寿”的寓意，则此“长寿”的仙鹤与“短命”的蝴蝶，恰好是一个鲜明对比，愈发凸显出宫中女子昙花一现的美丽生命。若是取“驾鹤西去”之寓意呢，则与它周边有死亡寓意的海棠花、石榴花和死蝴蝶呼应起来。唐郑处海的《明皇杂录》里面，记载唐玄宗思念杨贵妃，吹起了杨贵妃曾经偷吹过的紫玉笛：“明皇自为上皇，尝玩一紫玉笛。一日吹笛，有双鹤下，

顾左右曰：‘上帝召我为孔升真人。’未几，果崩。”^[31]这里就是用仙鹤来暗示了死亡之将至。因此，我更倾向于仙鹤在这幅画里面，与断肠花（海棠）、鬼王花（石榴花）、将离草（芍药花）、彼岸花（荼靡花）、死蝴蝶的寓意是一致的，乃是取的“驾鹤西去”之寓意。如此多的死亡的暗示，最后落在了全幅的终了“望春”花（玉兰花）上，是反思，也是寄望。

纵观全幅，《簪花仕女图》描述的乃是一个或一类女人跌宕的人生、凄美绝伦的爱情故事。这个故事的背景里面本有刀光剑影和血雨腥风，所以，有些艺术作品是这样来描述同一个故事的，比如说杜甫的《哀江头》：“明眸皓齿今何在？血污游魂归不得。”李益的《过马嵬》《过马嵬二首》中有“托君休洗莲花血”，“太真血染马蹄尽”之句。杜牧《华清宫三十韵》也有“喧呼马嵬血，零落羽林枪”等诗句。直至当代，我们的一些描绘杨贵妃之死的作品仍然避开马嵬坡事件，如何家英有工笔人物画《魂系马嵬坡》。但是《簪花仕女图》向我们展示的乃是另外一种叙述方式。虽然死亡的隐喻不断出现，但它在形式上美仑美奂，在叙事上也起得平和，结得舒缓，抒情深层蕴藉，没有丝毫的激越。全幅和婉有致，哀而不伤，达到了艺术抒情的至高境界。事实上，孔子所谓的“乐而不淫，哀而不伤”，曹植所谓的“欢怨非贞则，中和诚可经”，都是强调一种中和之美，这也是中国美学的一贯追求。

四、结语

《簪花仕女图》的确切制作年代无法定夺。前文提到，有的学者认为此幅画作可能有后人添加的成分，比如有学者认为宋人才开始簪真花，这些花又都不在一个季节开，所以这些花有可能是后人添加的。笔者在前文已经提到，唐时已经流行簪真花，且花不在一个季节在中国画中并无不可。尽管如此，笔者还是倾向于此画存在二次创作甚至三次创作的可能，比如添加某些元素，或者有选择性地重新装裱。

《旧唐书》《新唐书》《杨太真外传》等均记载，至德二年(757年)冬,玄宗曾经欲给杨贵妃改葬,“上皇自蜀还,令中使祭奠,诏令改葬。礼部侍郎李揆曰:‘龙武将士诛国忠,以其负国兆乱。今改葬故妃,恐将士疑惧,葬礼未可行。’乃止。上皇密令中使改葬于他所。”^[15]311,^[14]143 太上皇李隆基无奈偷偷改葬了杨贵妃,“初瘞时以紫褥裹之,肌肤已坏,而香囊仍在。内官以献,上皇视之凄惋,乃令图其形于别殿,朝夕视之(而歔歔焉)。”^[15]311

李隆基偷偷令画工画于别殿的,可能是以杨贵妃为主角的一组屏风。今天的《簪花仕女图》(前文提到此画1972年重裱时发现为三块组成)有可能只是其中的几块屏风⁸,这些屏风可能不止“鬪子乱局”“随蝶而幸”等经典场景,很可能也包括“太真出浴”“妃子教鹦鹉”等经典场景。这一组屏风在战乱中或有缺失,当时留存下来的可能也不止三块,后被人有选择性地重新装裱为一长卷,甚至可能有添笔。现存在《簪花仕女图》中的场景与原来画在屏风组上作为独立画幅时,表达的意涵也有所不同。如《簪花仕女图》最左端,在屏风时可能是描绘的“回眸一笑百媚生”这个场景,而在卷轴画中因为前后呼应关系和花开时序的倒置⁹,使得它有了新的叙事逻辑。

根据《图画见闻志》的记载,周昉活到了唐德宗贞元年间(785~805年),从理论上来说,当时奉唐玄宗命画妃形于别殿的画家,确有是周昉或其弟子的可能。史载的周昉画迹有很多,仅《宣和画谱》就记载有七十二件,其中包括:《杨妃出浴图》《妃

子教鹦鹉图》《三杨图》《舞鹤女士图》《葑林图二》¹⁰《扑蝶图》《避暑仕女图》《游春仕女图》《明皇骑从图》《明皇斗鸡射乌图》《官骑图》等,均已失传,现有《簪花仕女图》《挥扇仕女图》《调琴啜茗图》等几幅传为其作。其中,《杨妃出浴图》《妃子教鹦鹉图》都明确以杨贵妃为描绘对象,《三杨图》可能以杨氏三姐妹为对象。

周昉的得意弟子王拙也画过杨贵妃,然后一个叫王质夫的鼓动白居易和陈鸿分别写了《长恨歌》和《长恨歌传》。稍后又有王仁裕以《开元天宝遗事》详细的记载了杨贵妃的事迹,又有王文郁可能画过或者收藏过杨贵妃的画像。《全唐文》卷四一中有着《唐明皇题王文郁画贵妃像赞》:“万物去来,阴阳反复。百岁光阴,宛如转毂。悲乐疾苦,横天相续。盛衰荣悴,俱为不足。忆昔官中,尔颜类玉。助内躬蚕,倾输素服。有是德美,独无五福。生平雅容,清缣半幅。”查唐确有凉州刺史王文郁其人,然而其贞观十四年已逝,从此诗内容来看,应该写于杨贵妃死后,可排除诗中所言贵妃像为唐王文郁所画。北宋神宗年间有冀州观察史王文郁(1034~1099年)骁勇善战,宋人将其与唐代名将尉迟敬德相提并论。金末也有平水书籍(官称)王文郁,有《平水新刊韵略》传世。因北宋王文郁名声更大,又经常被与唐将尉迟敬德相提并论,后人将北宋王文郁与唐王文郁搞混淆很有可能。可能是北宋王文郁在战乱中得到过一幅不完整的以杨贵妃为主题人物的画作,并题于其上。后来的好事者不明白此王文郁与彼王文郁的区别,则讹以为是唐玄宗为初唐时王文郁所画贵妃像题赞。北宋王文郁得到的这不完整的杨贵妃像,有可能就是那一组屏风中的一幅。如果能证明王拙、王质夫、王仁裕、王文郁四人有家族血缘关系,那么此画是王拙所作也有可能。

笔者也注意到,以上记为周昉作品中的扑蝶、

¹⁰ 哈巴狗在唐代高昌叫葑林,在长安叫康国狮子。

舞鹤、葑林、游春、避暑等元素都糅合在一起而出现在今天的《簪花仕女图》中。它看起来更像是一个十分熟悉北宋内府以上藏品的人物所为,他同时应该具有很强的历史与文学修养,熟悉《长恨歌》与《开元天宝遗事》,能够很好地将这些可能孤立的场景整合为一个完整的故事。假设《开元天宝遗事》果如罗宁教授所说,实际成书于北宋仁宗到神宗时期,那《簪花仕女图》之最终版几乎可以确定诞生在北宋中晚期以后了。

我们可以想象,在安史之乱后很长一段时间,公开画杨贵妃是很忌讳的,唐玄宗偷偷令人画在别殿的那组屏风,知道的人应该不是太多。综合前文所提供的种种线索,《簪花仕女图》可能是北宋某个

宫廷画家,根据内府所收集到的以杨贵妃为主题人物的残画再创作而成。北宋灭亡以后,宣和秘府中的书画全部散失,赵构重金购得一部分后,又愚蠢地答应将书画两边的印鉴、题记裁掉,据《中兴馆阁录》记载,其中就包括数幅周昉的作品。杨贵妃被认为是红颜祸水,直接导致了唐走向灭亡。在刚刚经历了亡国之痛的南宋人看来,当然是要裁掉题记抹去其身份而后快的。这点可以参考《明皇幸蜀图》在南宋是怎么摇身一变而成为《摘瓜图》的。这或许可以解释为何现存《簪花仕女图》在北宋以远无收藏印记、题跋、观款和著录可考的原因所在。○

(陈谷香 浙江大学艺术与考古学院副教授,博士生导师)

参考文献:

[1] 谢稚柳. 书画鉴赏 [M]. 天津: 百花文艺出版社, 2008:23.
 [2] 杨仁恺. 《对唐周昉簪花仕女图的高榷》的意见 [J]. 文物, 1959(2): 44-45.
 [3] 徐邦达. 古书画伪讹考辨·上册 [M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1984:121.
 [4] 徐书城. 从《纨扇仕女图》《簪花仕女图》略谈唐人仕女画 [J]. 文物, 1980(7): 71-75.
 [5] 董书业. 董书业绘画史论集·下册 [M]. 北京: 中华书局, 2008:760.
 [6] 沈从文. 簪花仕女图 [G]// 中国古代服饰研究. 上海: 上海书店出版社, 2002:344.
 [7] Elen Laing. Notes on Ladies Wearing Flowers in their Hair[M]. Orion Tations. xxi / 2 (1990). pp.32-39.
 [8] 刘伟冬. 贵妇兮, 女冠兮——关于周昉《簪花仕女图》的人物身份考 [J]. 新美术, 2007(3) :83-86.
 [9] 刘伟冬. 似唐非唐——关于《簪花仕女图》成画时代及作者的考辨 [J]. 东南文化, 2003(6) :24-27.
 [10] 刘伟冬. 图像的意义——对《簪花仕女图》的另类欣赏 [J]. 美术与设计, 2004(4).
 [11] (五代) 王仁裕. 开元天宝遗事 [G]// 开元天宝遗事十种. 丁如明, 辑校. 上海: 古籍出版社, 1985.
 [12] (宋) 李昉. 太平广记 [M]. 上海: 古籍出版社, 1994:250:560.
 [13] (宋) 宋敏求. 唐大诏令集 [M]. 北京: 商务印书馆, 1959:40:188.
 [14] (宋) 乐史. 杨太真外传 [G]// 开元天宝遗事十种. 丁如明, 辑校. 上海: 古籍出版社, 1985.
 [15] (后晋) 刘昫. 旧唐书·玄宗杨贵妃传 [M]. 北京: 中华书局, 1975:21.

[16] (宋) 释惠洪. 冷斋夜话 [M]. 北京: 中华书局, 1985:2.
 [17] (清) 彭定求. 全唐诗 [M]. 北京: 中华书局, 2008.
 [18] (宋) 佚名. 玄宗遗录 [G]// 袁闻琨, 薛洪绩, 主编. 唐宋传奇总集. 郑州: 河南人民出版社, 2001:425.
 [19] (元) 陶宗仪. 说郭 [M]. (明) 陶珽重校. 北京: 中国书店, 1986:82:9.
 [20] (宋) 孙光宪. 北梦琐言 [M]. 林文园, 校点. 上海: 古籍出版社, 1981:70.
 [21] (清) 张德瀛. 词徵 [M]. 刻本. 清末民国.
 [22] (宋) 欧阳修. 凉州令·东堂石榴 [M]// 欧阳修词笺注. 黄余, 笺注. 北京: 中华书局, 1986:138.
 [23] 安冠英. 常用熟语典故探源 [M]. 北京: 金盾出版社, 2013:281.
 [24] (唐) 陆龟蒙. 七绝和汉宫秋词长咏石榴花 [G]// 唐诗百家全集·陆龟蒙、皮日休卷. 海口: 海南出版社, 1992:22.
 [25] (宋) 司马光. 资治通鉴 [M]. 长沙: 岳麓书社, 2011.3:3208.
 [26] (清) 顾禄. 清嘉录·桐桥倚棹录 [M]. 来新夏, 点校. 北京: 中华书局, 2008:113.
 [27] (唐) 曹邕(传). 梅妃传 [G]// 开元天宝遗事十种. 丁如明, 辑校. 上海: 古籍出版社, 1985.
 [28] (宋) 李俊甫. 莆阳比事 [M]. 上海: 商务印书馆, 1935.50:25-27.
 [29] 江国兴. 梅妃确有其人 [N]. 人民政协报, 2003-04-29.
 [30] 罗宁. 《开元天宝遗事》是伪典小说 [G]// 文学研究. 南京: 南京大学出版社, 2015.(2) :55-68.
 [31] (唐) 郑处海. 明皇杂录 [G]// 开元天宝遗事十种. 丁如明, 辑校. 上海: 古籍出版社, 1985:41.

批评与策展

徐虹

美术馆工作本身是充满了“批评”意识的领域。展览或收藏首先对作品要评判和“估价”，这个估价既有艺术史方面的评估，也有公众的接受预计。通过展览、推广、研讨会和研究性言说与写作，将作品的意义充分揭示出来。在这些环节里，你将会发现一个敏锐的批评家对美术馆工作带来的重要作用。美术馆提供了大量面对不同种类艺术品的机会，更容易接近艺术家和作品，使你在发现和思考中不断审视和采用新的视角。这比那些只通过文献来理解作品的路径要直接和富有创造性得多。

一、关于美术批评所能想到的解释

“批评”是现代人的表述方式，是西方的学术体系和我们已有的经验和表达方式的组合。在我们传统主要是“品评”，分审美等级论作品的高低、雅俗、优劣等类似鉴赏评价的系统。在此系统中“批评”往往含有一种否定或不赞成的态度。不赞成和否定某人或某事，对某人某事的指责，就是批评某人某事。大众媒体上通常对某种商品打分，正面有点赞，为好评。其反面乃是“恶评”，恶评便是所谓“批评”。而当艺术作品和艺术家被冠以“杰作”、“经典”、“大师”等词汇的，又被目为“吹捧”。这是社会上一般民众认为一切艺术品重在阐释，据理力争的不叫批评，批评必须呈现怀疑和否定性的结论，否则就是“没有批评，只有吹捧”。这也使管理层对艺术理论环节担忧，认为这是不正常的氛围，提倡“正确的批评”以振兴艺术圈的正气。

然而，“艺术批评”恰是一种需要接受训练，有方法和途径，有长期实践的积累，有理论和哲学支撑，而且涌现不少经典专业书籍的学科。写一篇言之有物深入而有分量的文章，比“一棒子打死”要困难得多。所以“批评”不是个动词，不是动作或姿态，而是包含前述与专业有关的各种要素和技能的专业名称，要做艰苦的学术论证的工作。

二、美术批评家和策展人共同的工作

从“艺术批评”和展览策划看，首先是对作品的阐释。尽量和作品保持平等对话关系，就不是居高临下的评判态度。保持自己的开放性，以防备因局限和老套的见解妨碍对作品的价值发现。所以批评家和策展人都需要随时准备新的学习。他们比一般人要更谨慎地对作品作出评价（这和收藏家不同，他可以根据个人的喜好作出评价）。他试着用理论等专业知识来解释作品，开掘其中一般观众所不容易发现的与现实世界的联系，告诉观众不同的象征和隐喻手法在其中得以运用的目的。从艺术史演变的上下文入手，揭示艺术作品中发展的规律，以及就这一件作品它在历史中扮演的角色，它的位置，包括过去和未来的传承和预示，对艺术的评价体系和艺术观念的改变作用。再就是和当代文化环境的关系及意义，比如政治和文化环境的作用与个人的关系，地域和文化资源的关系以及机制、团体的作用等。将这些内容通过文字传递给观众，以便让观众自己得出结论，而不是让批评家直接“宣布”给

观众。如何解读艺术作品是批评家和展览策划人共同面对的挑战，如何有创造性地解读作品，而且要写成没有陈词套话的文字，就成为一个批评家和策展人的基本任务之一。

三、要有问题意识

要考虑作品解读的切入点，批评家和策展人有无问题意识显得很重要。这里的“问题”并非是一般认为的实际遇到而需要去解决的“问题”，而是一种有关问题的意识。是从艺术观念、艺术形式或艺术理论上讲是“创造性”地“归纳”“发现”问题，并“创造性”地解答问题的方式。类似“无中生有”地“制造”问题，解决问题。就像物理学家或哲学家创造出一种描述和解释世界的结构及运行方式，如公式、言语等，以区别我们日常的世界。艺术批评家用自己的专业形式对艺术作品和艺术现象做一种有别日常生活的结构梳理，从编排艺术作品中出现的形象符号，进而阐释这种结构的意义，以突显重新安排显现的秩序。这种新的秩序就是一种对问题的揭示。比如，以往对女性形象的描绘都是以美貌温柔为标准，但某一时段作品中的女性形象都变成了粗壮的“铁姑娘”。或者以往的画风景和人物的主流是清晰的，头发、衣服的花边、首饰都画得可以触摸，但某一时段艺术作品中的风景和人物恰故意画得模糊边界不清等。这里就可以看出艺术的趣味和评价体系发生了改变，问题就出来了。可以用罗中立《父亲》一画为例。从人物的神情和五官的形状，可以看到人物的性格，一个温厚勤劳，有点木讷老实的农民形象。人们可能要问这是一百年来关于农民叙事的继续吗？农民、土地、粮食、人民、父母、家园、勤劳朴素的、艰辛和吃苦耐劳、善良驯服的——总之关于人民的概念是正面的和宏大的。随着新时期的到来，这一叙事方式还延续着。但是作为批评家，要告诉观众是这一作品中的农民形象与以往的

有什么不同。比如，1949年以后农民作为新中国的主人形象要显得精神昂扬，表情开朗，因为健康皮肤会更有光泽，五官轮廓清晰，动作姿态有力而敏捷，这些都表示新中国人民的物质生活和精神生活都达到前所未有的好。如果比较描绘1949年以前的农民形象，就会看到农民——人民——受剥削——穷苦人的象征，要么衣服褴褛，面容愁苦，瘦弱贫苦……要么，是怒火冲天的反抗和抗争的愤怒表情和姿态。而这一件作品中的农民形象要告诉我们的内容——画家追求真实的生活，他认识到的中国农民——人民的象征，可以通过具体的形象、气质、表情、服饰等描绘，表现出既不是红色经典中的高大上形象，也不是战争、灾难中的无力瘦弱，被人欺凌无力反抗的悲惨形象，既没有理想主义的高调，也没有苦难戏里的悲情。画家要在这两种已经被重复百遍成为固定模式的叙事程序之外，寻找和建立一种新的关于农民——人民的叙事方式。尤其值得注意的是两米高的画幅为了突出一个老实憨厚的农民——画家要为日常普通的现实人物作一幅这种大尺寸的画像，在此前似乎没有——这就是这件作品的特殊意义。如果再回到当时的语境，1979年和1980开始的反思浪潮，质疑假大空的“革命现实主义和革命浪漫主义结合”的艺术模式，就会理解这件作品在思想和观念上具有的突破性。因为它和历史进程呼应，有新时期的新气象。如果从艺术风格形式来源考察，就摄影与绘画的关系而言，照相写实主义观念涉及真实性问题和客观性问题的讨论，这可以和当时中国关于真理问题大讨论相联系，艺术要摒弃过去虚假的“现实主义”，回归真正的现实主义。而罗中立的《父亲》油画，正好符合希望表现真实的中国日常生活中普通农民形象的这一愿望。所以，如何观察此件作品，要靠“问题意识”来聚焦。

在我曾经参与的美术馆专业人员招聘考试时，就有阐述这件作品的题目。令人沮丧的是大都在第一层面也就是作品描述上就无法展开，别说进一步

的讨论和提出“问题”。而对于中国改革开放时期的一件代表性作品忽视，令人无法理解。要么是美术史的教育有问题，要么学生对作品和艺术家不感兴趣，这种忽视是一种硬伤。这已经不是对某一件作品有没有记忆的问题，而是对艺术的基本原理和规律的陌生。美国有一位搞美术教育的教授说，最初商人们拿着他们带回的艺术品让美国大学里的学生讲一下感受，结果绝大部分学生无法开口。而在欧洲，一个高中生就可以对着一幅作品滔滔不绝要讲20分钟。所以，他们就决定要建博物馆，要购买艺术品，让美国的年轻一代“不输在起跑线上”。从某种意义上看，艺术史也是关于艺术作品的批评史，艺术史家通过作品思考和判断艺术的价值。对艺术流派和艺术现象的认识也起始于作品解读，没有解读也就没有批评。所以，“批评”一词包含很多内容，如“批评的眼光”、“批评的方式”、“批评的意识”等，当然这些必须通过对作品的谈论、批评的写作来实现。

四、进行中的判断

批评是一种现在进行时的形态，这是因为当下的批评家和历史的作品是一种对话关系。无论是新创作出来的作品，还是已经被阐述、被记载的艺术史经典，只要批评家关注都将成为他研究的对象。这也使批评总是充满挑战的原因之一。再次解释经典，揭示隐藏的意义，看似“冷饭重炒”，实是因为人们在不同的语境里对问题的发现和感受，并对过去的结论重新评估。这样做的意义在于引导我们通向新的精神空间。

以董希文的油画《哈萨克牧羊女》为例。这件油画作品出现在上世纪40年代末，这可以看作中国油画家经过数十年的出国留学，回国办学校培养学生，组织举办展览，出版画册，写文章介绍西方艺术等一系列努力的成果。在这个过程中，中国油画家带着他们的文化记忆和情感倾向，开始自己的艺

术旅程。他们的作品无论是反映现实生活，还是抒情表现，都开始有中国人的日常气息和情绪反映特征。比如林风眠、徐悲鸿、吕斯白、庞薰霖、常书鸿、常玉等人的作品，虽然看上去他们的艺术目标不同，但有某种共同的内在联系。比如对生命流逝的平淡和内敛的态度，对日常“烟火之气”天真而又平实的兴趣，对美的事物充满兴味又适可而止……董希文的《哈萨克牧羊女》不是突然出现的，就像文艺复兴时候的达芬奇的圣母形象，是那个时期类似作品“树枝中最高的那枝”。董希文和当时的画家为敦煌考古发现所激动，张大千就去临摹了不少洞窟壁画，常书鸿在那里克服生活艰苦坚持研究和看护石窟艺术。董希文在面对壁画时写下心得，记录当时面对被烛光照亮的灿烂壁画时的震惊。这是一种宗教想象和文化记忆的结合，从董希文的描述和比喻看，他的意象里有比一般中国艺术家更广阔的境界，比如他提到的蜡烛照亮瞬间灿烂的意象，宏伟斑斓的宗教情感，以及古代画匠们的创造带给我们更久远历史回响——想象当年画匠们在烛光闪耀中画壁画时的那种静穆和照亮的感觉。另外，从他临摹的北魏壁画，可以看到他对平面和节奏形式的心得，他明白这些壁画创作激情的来源，而这与他自由挥洒的用笔和飘然起伏的形体关系有内在的联系。

中国西部自然辽阔苍茫，日落日出辉煌静穆，疾风飞沙带动天地震荡，大漠孤烟与长河落日……画家到西北边疆，体会到与中原和江南城镇完全不同的视觉经验。带给他们的心灵震动可想而知。而那里的牧民不同汉民的生活习惯，他们的衣着配饰，人物形象的结构、肤色和气质，都会给初到边疆的画家留下创作的冲动。他们中不少人都画出了不同于既往的富于个性特色的作品。这是中国画家尝试用外来油画样式，表现中国人的感情色彩和生活气息的新的作品，这些作品不再是沿海大城市人们熟悉的人物和风景，也不同于更早期“酱油色”的土油。尽管还有些粗糙不完美，但是中国画家开始用自己

的生命体验画画——写实造型加浪漫色彩，找到了自由挥毫的“密码”。就如朱乃正先生说，“中国油画家不到西北去就画不出好画”。而对中国批评家来讲，他们不去关注油画和西北边陲自然与人的关系（包括后来的中国画），也就不知道中国油画的发展路径。

董希文在越南学过绘画，他所在的学校由法国老师执教。《哈萨克牧羊女》的画面节奏舒张有度，色调优雅明净，用笔挥洒灵动，人物造型简洁丰盈，能看到法国的现代主义的特色，尤其是马蒂斯野兽主义平面风格对他的影响。这件作品的形式要素：一方面是西方现代主义的平面风格，线条和色彩的关系显示一种强化了的表现性而不是叙事性，“真实”的逼人触感来自伸手可及的线条和肌理，情感的强烈也远较现实幻觉似的写实风格更突出。另一方面敦煌壁画的线条的自由和平面性结构，带来了情绪表达的自如酣畅的条件，使得艺术家容易将西方现代主义和千年以上的壁画艺术有机结合。这件作品



董希文 《哈萨克牧羊女》 1948 163×128 厘米 布面油画

在展现现代人的审美自由中又印证古代东方艺术的审美趣味。它有自己的叙事成分，融杂远古神话中的信仰痕迹被日常生活的审美需求所吸取，而个体生机的勃发和创造又提炼了传统的形式。所以它不会是样式的模仿，而是被当下现实所渗入，在个体感受的熔炼中创造出具有现代情感特征的新艺术来。

五、策展人和批评家的不同之处

已经完成并存在于艺术史中的作品，可以由不同的排列组合而显示其不同的意蕴与表情。将不同的单个作品按照主题分类排列，在一个方盒子的空间里展现，就是展览。展览将作品并置在一起，呈现不同作品的叙事穿插和不同声部汇合的丰富性，也就是作品之间的对话和互相衬托的可能性。不同的主题对选择的作品有不同条件，但每一件艺术作品在展览中一定有自己的学术位置，它的位置既是对展览主题的解释，也是艺术史判断的基本事实。像前面提到的《哈萨克牧羊女》和《父亲》，可以由不同的组合而给观众不同的感受与体悟。例如特定历史环境中人物命运的演变，绘画形式发展的内在与外在因素的影响与作用，画家个人艺术风格的追求与演变，等等。虽然展厅会用一些文字说明和标志，来给观众指明方向。但展览的基础是作品，是通过作品的排列组合来呈现艺术史的面貌，而不是通过文字撰写来解释和展开的。批评家和展览策划人要做相同工作，如阐释作品，提出艺术史关心的问题，寻找艺术的新空间，建立新的艺术价值标准等。但与批评家明显的不同是展览策划人对艺术作品的处理不仅仅来源于学识，还来自于对观众需求的反应。而后一部分的呼声会成为策展人焦虑的原因，因为他们必须认识到展览的公众属性，毫无疑问展览将直面公众意识的挑战。

每一位策展人都有自己的专业着重点和方向选择，会按照已有的艺术史和价值取向来选择作品。但

这里并非有绝对的标准，作品本身有差异性，解读也有差异性，但归根结底还是选择标准和学术要求。所以展览策划的方向既要兼顾前沿性包括最新的专业研究成果，也必须兼顾大众性和公共性。如果说批评是通过文字在大众与艺术品之间架起一道桥梁，让人们接近艺术。而批评家是在公众之前，引导和启发观众认识和接近艺术，带有一点儿导师的意味。那么展览策划就是直接通过艺术品的呈现，使大众直面艺术，而自己则隐身于艺术品后面，让艺术品遭遇公众，双方面对面。因此展览策划人比批评家写作更强调“公共性”，不仅由于展览的资源关涉公共性配置，如公益性展馆场地，财政拨款或个人及其他人力和物力等资源的组成（工作人员、志愿者等，收藏机构、基金组织等）。更在于展览的方式——作品在前，策展人靠后。他好像是展厅的背景，为展览做贡献。这一点也决定了他对作品的态度必然不是评判性的，不像批评家那样可以对作品“说三道四”，虽然这种方法不是主流，但是策展人确实不能为他选择的作品表现出否定或者轻蔑，除非他策划做一个“酸梅奖”那样的展览。当然，他也很难表白自己策划的展览有多好，因为展览的评价来自公众。他负责学术梳理与阐释，从不同的方面来证明他的选择是明智和公允的。他只能以实际行动来证明他选择的作品有价值——做一个好的展览，让每一件作品的出现有其合理性。他努力做到准确的定位，这来自于他对艺术的深刻感受和对相关人文知识的广泛兴趣，以及对艺术史和作品的知识积累，包括关注理论的走向和探索的成就。

六、展览呈现要求——照亮作品和照亮公众

策展人作为隐身人主要目的是将公众的目光——当他们进入展厅，全部感受和心智最好能被作品吸引。展览的气氛和展厅布置有机地被联系起

来，可以是严肃端庄的，活泼轻盈的，也可以是神秘而富有异域风貌的，或者是高科技带来的刺激和惊奇的。让观众脱离日常生活场景，进入展览营造的气氛，进入一个异于日常世界的平行世界，被艺术创造的异质性和无限可能性所震撼，这不就是艺术家和策展人所希望的吗？让观众进入展览的氛围中，关键是让观众可以全神贯注于眼前作品，无论是展厅设计，展板色彩，墙上文字排列，展标的安排，标签大小，灯光照明等，这一切都是为展览的作品和主题服务的，决不能喧宾夺主。虽然这是常识，但有些场馆就是这样只见刻意的设计而难见展品。一个有分量的展览，必然要突出展品，展品才是展览的主角，展厅设计是为展品服务的。所以，有些过暗的灯光，虽然照射在某一幅作品上很突出，但是削弱了整体的展览效果，使得展品和展品之间被浓重的阴影所隔断。事实上作品和作品之间是相互关联的，好的策展人非常注重作品之间的互相对话，互相衬托，互相照映，互相呼应，互相说明的关系。他的布展一定是机器的，好像一等到人不在场，作品就会活过来一样。虽然某些场地段落布置会有主次之分，但展览决不是为了评判而将作品作高下优劣之分，这是为了展览主题的需要而作出的次序安排。突出位置的作品常常为了说明一个时期或一种现象、一种风格流派、聚焦的重点，或某一位艺术家一生不同创作阶段的转折点等。事实上观众和研究者会寻找自己所需要关注的对象，比如喜欢风景画的观众可能对主要展位的历史性宏大作品不感兴趣，而对浪漫主义时期的风景画感兴趣，他就会去寻找19世纪风景画的所在位置。再比如相对装置艺术，一些观众更钟情于影像作品，那时他就会关注影像作品的位置。所以，策展人和批评家不同，批评家写文章，一本书或一篇文章，往往有开始有终结，线形发展，一页一页翻看，有详有略，将批评家的意志贯彻其中，他为自己负责（文责自负）。而展览不同，虽然作品有重点和非重点，但诡异的是策展人既然



林风眠 《仕女弹阮图》 纸本水墨 1950年代末或1960年代初作

挑选展览的作品，意味着他认同这些作品的重要性。它们同置一个空间中，前后左右相呼应，是在空间结构里的牵扯关系，不同于在纸页、在书本中的线形结构，它是立体和三维的。展览结构的现实世界的空间，物体有自己的位置，显现和隐去不是等级次序的结果，而是被关照的结果。策展人可以像剧场报幕员一样拉开帷幕宣布演出开始，但是他随后就得退场，戏剧、电影自己控制着观众。因为作品本身有主体性，不为策展人掌控的自主性，这是因为艺术作品的特性决定的，自从被创作出来后就成为现实。它自己是完整的，与观众的关系是平等的，在被观众凝视中存在，被观众的关注照亮。

所以从另一个角度说，照亮作品实际上是照亮观众。只有观众的注视，作品价值才会真正体现出来。作品的被照亮有几个动态过程，当然首先是关注者和被关注者的“遇见”，不是一般无动于衷的一扫而过，而是被吸引，被“留住”。有人说让观众在一件作品前停留三分钟就成功了。这短短的三分钟如果只是让观众有机会看清作品的内容也够。因为一定有什么引起了观看者的注意。是关注者以自己的“角度”看到作品，这种看是有取有舍，也就是有主体

意识的选择性。在进一步的视线探寻中，作品流露出更多的意蕴来吸引观者的神魂情感，就好像是“你在凝视深渊，深渊也在凝视你”。这时就需要借助策展人的意图，以帮助观众把握注视的力。观众会寻觅这件作品的相关信息，标签上的题目，作者姓名和相关简历，这件作品的简单介绍等。这有助于观众对这件作品的更进一层了解，并产生更浓厚的兴趣。在这些过程中，策展人的“帮助”是提示性的，他不能走到前台滔滔不绝地表述。在展厅里策展人不是主角，他只是隐藏在背景中的提示者。接着是关于作品的学术“定位”，既是它在现场展览的位置，也是作品在艺术史中的定位，观众对此感兴趣并非功利目的，而是作品和他产生了一种联系，精神和心理联系，使得他要全方位地弄清楚作品的一切方面。那么，这时策展人的图录中的论文才会向观者打开，这里有策展人关于展览策划的整个构想，从主题到每一件作品的学术阐释和定位，创作者的经历和作品发展的过程，等等。这时，策展人作为批评家的角色充分展现，批评家和策展人的角色合二为一。因为在阐释作品的意义，也是阐释展览的意义，是为了拓展读者和观众思考的空间，同时也创造探索的新的条件。

批评家是作品的评价者，通过他的文字演绎将作品的意义展现出来。文字既可以通行于公共空间，又是主观和个体的。但对艺术作品的评价会被要求公允和客观，这是批评家作为权威的合法性基础，同时由于写作的个体性和私密性，大众也会对批评家网开一面。比如经常有人说“这是他的解释”。而策展人由于资源利用的公共属性，使得他不得不隐藏起他的个人性。他只能通过将不同作品整合分类排列，语境转换，来显示他的艺术观念和理想。所以这种展示作品的方法看起来客观，但实际上隐含着策展人的学术标准。他的权威性也通过作品与作品的关系得到确认。这就是批评家和策展人不相同的部分。△

当代艺术与美术馆

蓝庆伟

中国当代艺术与美术馆的关系伴随着中国当代艺术发展而生，以中国当代艺术史为基石，经历三个阶段：第一个阶段为当代艺术与美术馆彼此相对独立的阶段，大约在1978—1989年。这个阶段的当代艺术与美术馆的关系属于展览双方关系，在这个阶段，能举办展览的机构相对较少，美术馆的功能以“展览馆”为主，偶有当代艺术的展览在美术馆场所内举办，彼此之间的推动促进较少。这一阶段的美术馆主要延续博物馆的风格，以展示、收藏传统艺术为主。第二阶段为当代艺术策划的觉醒阶段，大概时间段为1989—1996年。这一时期是中国策展人的诞生期，策展人既是西方美术馆系统的核心岗位，同时也表征着当代艺术从艺术家群展群策向专业策展人转向，进入学术问题梳理讨论、展览主题化、当代艺术理论化的良性发展阶段，此时的美术馆也逐渐开始主动进行展览策划。第三个阶段为双/三年展时代的当代艺术与美术馆，时间为1996年至今，双/三年展的举办采纳西方现代双年展制度，强调全球艺术、学术主题与城市效应，其展览本身便是当代艺术国际化交流的并进过程，而双/三年展基本上依托于美术馆，成为各美术馆最为大型的主题性综合当代艺术展览。

第三阶段所述的“1996年至今”是比较长的时间跨度，我们依然可以在这个时间段之后进行细分，其一是2002年以来，民营美术馆的建设意识开始强力反弹，越来越多的民营、私人新美术馆不断诞生，它们通过举办国内外大型展览的方式来奠定自己的地位，并不断在区域艺术生态建设上发挥作用；其二是2012年以来，以上海当代艺术博物馆的成立为标志，

当代艺术收藏真正进入美术馆时代，虽然在此之前的1996年，上海美术馆等国内一些先行的美术馆已经开始了当代艺术的收藏，但上海当代艺术博物馆的成立，是在以“当代艺术”命名美术馆的再一次进步——关于当代艺术收藏的专门博物馆。而作为尘埃乍起的当下，则是属于当代艺术的当代性与美术馆的公共性交织的新阶段。

展览：当代艺术与美术馆的纽带

新中国的美术馆建设起步于上世纪50年代，江苏省美术馆被称为新中国第一座美术馆。1958年筹建的中国美术馆于1963年正式开馆。1979年，“建国30周年全国美展”在中国美术馆举办，这次展览与往年相比，有“一个相同”与“一个不同”，相同的是，类似于此类的全国性美术展览是中国美术馆的主要展览内容；不同的是在此次展览中出现了以小高华《为什么》（1978）、《我爱油田》（1978），程丛林《1968年X月X日雪》（1979），王亥《春》（1979）



“快成快餐——2008 第七届上海双年展”开幕背景墙

等后来被称之为“伤痕美术”的代表作品。“伤痕美术”涌现的1979年也被称为中国现代艺术的开端，同时也是中国当代艺术发展史的开端，当然也有艺术史学家将中国当代艺术史的上限定为1978年，“为什么要将上限定在1978年呢？在我看来，没有1978年展开的关于真理问题的讨论以及12月召开的中共中央十一届三中全会，中国的当代艺术创作绝对不可能迅速突破呆板、僵化与陈陈相因的局面”。¹同样是1979年，与“建国30周年全国美展”更不同的是“星星”美展，1979年9月27日，“星星”美展在中国美术馆的东侧铁栅栏上举行，展览第三天，展览被撤销，后至画舫斋举办。第二年“星星”画展发起人成立“星星画会”，在江丰的支持下得以在中国美术馆举办第二届“星星”画展。在第一届“星星”美展的前言中，给出了我们理解展览的话语：“世界给探索者提供无限的可能。我们用自己的眼睛认识世界，用自己的画笔和雕刀参与了世界。我们的画里有各种表情，我们的表情诉说各自的理想。”²关于这篇展览前言，栗宪庭认为包括两个方面：“第一个艺术家要介入社会，只有和人民的命运结合到一起，艺术才有生命……第二方面就是力图探索新的表现形式……艺术家应不断地给人们提供新奇的东西。要像毕加索那样，探索永无止境。”³通过艺术家的表达与栗宪庭的评论，以及思想解放、改革开放的时代背景，艺术家更多的关注艺术作品的形式与表达。虽然“星星画会”通过不断的努力而最终获得在中国美术馆的展览机会，但对于展览的主题与展场的主体，除了场地的交集之外，并无其他更多当代艺术与美术馆的交流与互动。如从展览场地的变化来分析，不免发现，中国美术馆对现代主义的艺术有了新的认识和接纳，这是一种巨大的变化。

1 鲁虹：《中国当代艺术史1978-1999》，上海书画出版社，上海，2013年11月第1版，p11

2 转引自吕澎：《20世纪中国艺术史》，北京大学出版社，P737页

3 栗宪庭在1980年3月《美术》期刊中发表《关于“星星”美展》

十年之后的1989年，中国现代艺术展在中国美术馆举办，这是一次现代主义艺术的全国性展览，这是继“星星”美展后的又一次群展。但这两次展览之间有诸多的不同，从展览的角度分析中国现代艺术展更加符合现代展览模式，也是中国美术馆展览史上的一次突破。首先体现在展览筹备上，“星星”美展的筹备时间相对较短，而1986年4月召开的全国油画艺术讨论会及8月中国美术报社和珠海画院共同主办的“85青年美术思潮大型幻灯展”、1988年“黄山会议”（油画艺术讨论会）都已成为中国现代艺术展的前期准备和讨论，“这次大型幻灯展是1989年现代艺术大展的序幕。事实上，也正是在这次展览上，与会的批评家与艺术家共同倡议搞一次大型的中国当代前卫艺术展。于是，一个艰难而复杂的展览筹备历程即从此开始。而当时恐怕没有任何人会想到这一设想在两年半后方才实现，而且也没料到它会引来那样强烈的社会冲击力”。⁴其次，以艺术媒体记者为核心的中国首批批评家群体诞生，他们一方面不断发掘、推介全国当代艺术的新现象及艺术家个案，一方面撰写、译介理论文章为当代艺术呐喊；同时在中国现代艺术展上，以高名潞、栗宪庭、周彦、范迪安、殷双喜为核心的展览策划组形成，这与“星星”美展时期由艺术家“群展群策”的模式截然不同。再次，在资金方面，中国现代艺术展不同于“星星”美展时期的自筹经费，而是通过赞助的形式获取资金。

虽然中国美术馆依然具备种种管理措施，但中国现代艺术展中发生的两次“闭馆”让中国美术馆被动地参与到了事件中来，美术馆在展览中应该担当何种角色成为新的思考。不可否认的是，美术馆不再单单是展览场地的提供方，从“星星”美展到中国现代艺术展，当代艺术与美术馆之间通过展览的形式悄然建立起了联系，艺术家、艺术作品、展览机制、批评家、

4 高名潞：《疯狂的一九八九——“中国现代艺术展”始末》，发表于《倾向》，1999年第12期，台湾。

策展人、赞助机制、美术馆管理正在逐步走向独立与专业，而此时的当代艺术与美术馆又成为了他们之间的纽带。

批评家 / 策展人、当代艺术、美术馆

在讨论当代艺术与美术馆的关系时，批评家、策展人常常被忽视，这与他们的工作分工有关，通常批评家、策展人隐于当代艺术展览背后，又加上美术馆展览与当代艺术展览都是视觉呈现的方式，而通过文字、研讨会展开工作的批评家、策展人自然不会被大众熟知。但他们的工作却是必不可少的。

与批评家相近且容易混淆的词汇还包括美术理论家、美术史论家等，批评家与艺评人相近，是对于当下艺术的评论及艺术现场评论的职业，他们的工作为艺术史家提供了素材。如上文所述，早期当代艺术批评家大抵来自媒体工作者，其后主要在艺术类院校中诞生。易英在谈及 80 年代的艺术批评时写道：“这些报刊的主要编辑人员都是参与现代艺术运动的评论家，如刘骁纯、高名潞、彭德、皮道坚等人，都是通过他们的编辑活动参与现代艺术运动，同时也确立了他们在 85 运动中美术评论与美术理论的地位。正因为有了这些刊物的作用，各地的群体活动迅速通过媒介传播到全国，重要的理论问题、激进的艺术思想都在这些刊物上得到充分讨论，反过来又成为新的群体活动的思想来源。”也正是这些批评家的努力，我们在概述 90 年代的当代艺术时，有了更为明确的称呼：“大灵魂”、“玩世与泼皮”、“艳俗”、“实验摄影”、“新文人画”、“试验水墨”、“后感性”等。而在 2000 年之后，批评家的角色日趋与媒体分离，越来越多的批评家从事专业的艺术家个案书写、艺术展览梳理与评论；同时展开西方学术著作、文章的翻译工作，也有批评家专门从事美术馆学的研究工作。

策展人 (Curator) 是舶来词，原指博物馆内艺术作品保管管理的工作，随着博物馆对公众开放，策

展人开始从事艺术作品归类、梳理、展示的工作，而在现代美术馆机制中，策展人是维系美术馆高标准展览运转的中枢。对于有固定藏品的陈列的美术馆，如何策划藏品展览及如何利用临时展厅举办主题展览，成为策展人不断思考的工作；而对于缺乏固定展陈的新美术馆，如何呈现不同的高水准展览成为策展人的使命，并且需要在展览的策划中不断形成学术脉络与美术馆品牌。并非所有美术馆都如英国泰特美术馆一般长期设立策展人制度与职位，中国大多数美术馆并没有设立策展人制度，而是采取展览部、策展研究部等名称的部门设置，也鲜有美术馆会专门培养本馆策展人，在美术馆的展览策划上，美术馆通常会聘请职业策展人、批评家、艺术家来胜任这一工作，展览的内容大多以当下的艺术为主。

虽然批评家、策展人在身份上有着重叠，但他们在美术馆的展览策划上，起到了链接当代艺术的作用，以展览时代艺术为主的美术馆，面临着研究、收藏、展览间的关联，美术馆不断以呈现不同学术高度的展览为己任，而这些工作离不开批评家、策展人的支持与帮助；以展代藏、以展代研常常是美术馆采用的一种以展览为依托不断完善收藏与研究的方法，在当代艺术现象、思潮、流派、现场的观察中，美术馆似乎是一位中立且退后的裁判，批评家、策展人的梳理及问题意识形成了美术馆收藏与研究的理论支撑和学术构建。

双 / 三年展时代的当代艺术与美术馆

1996 年，随着首届“上海美术双年展”⁵举办，中国拉开了“双年展时代”的序幕，虽然在此之前的北方艺术群体及首届广州 90 年代艺术双年展览中，都出现了“双年展”的词汇，但并未有延续也没有固

⁵ 1996 年与 1998 年两届名称为“上海美术双年展”，2000 年开始称为“上海双年展”。



2017 年首届“安仁双年展”展览海报

定展览场地。1996 年的“上海美术双年展”不同于之前所出现的双年展，它是由上海美术馆发起并固定在上海美术馆场地举办展览，以“开放的空间”为主体，并希望“通过介入当代艺术提升上海美术馆的质量”；同时“1996 上海美术双年展”举办了“外来艺术样式在中国的发展及可能性”为题的研讨会，讨论 90 年代的中国油画艺术状况。这是作为官方美术馆首次提出并举办“双年展”，并采取国际双年展机制来工作，至 2000 年正式定名为与国际接轨的“城市名 + 双年展”的命名方式，确定为“上海双年展”；同时确立展开国际化展览的双年展机制，确立策展人在双年展中的主导地位。

虽然中国的双年展起步于 90 年代末，但双 / 三年展对于中国艺术家来讲并不陌生，在 1993 年的威尼斯双年展中，博尼托·奥利瓦邀请了王广义、张

培力、耿建翌、徐冰、刘炜、方力钧、喻红、冯梦波、王友身、余友涵、李山、孙良、王子卫和宋海东等 14 位中国当代艺术家参展。当中国的艺术家走向国际时，关于中国当代艺术全球化的思考便被不断的提出，这不仅关系如何观看中国艺术，也涉及全球化下的中国艺术的思考问题。而 2002 年广东美术馆举办的首届广州三年展“重新解读：中国实验艺术十年（1990-2000）”，既是对中国实验艺术的梳理，同时也将中国实验艺术放置在全球化的背景下展开讨论与解读，展览分为四大板块：回忆与现实、人与环境、本土与全球、继续实验。不仅如此，第三届广州双年展“与后殖民说再见”成为由理论出发，策展团队呈现的一个批评性视野，这既是一个展览，同时也是一次学术呈现。

虽然双 / 三年展常常因其展览的大型化、学术化、国际化特征而忽视其背后的美术馆和当代艺术，但三者之间呈现出一种相辅相成的关系：从美术馆的角度来看，双 / 三年展成为美术馆的学术态度、文化立场、国际视野；从当代艺术的角度来看，拥有固定美术馆场地、固定两年一次展期的双 / 三年展，不仅成为检验当代艺术发展的试金石，同时也成为国际艺术交流的平台；而对于双 / 三年展来说，美术馆稳定的团队、资金、场地支持的双 / 三年展不断在策展人负责制的机制下思考艺术问题，以作品展览、学术研讨、出版的形式来梳理当代艺术的发展、问题与未来。

当代艺术的当代性与美术馆的公共性

在 2000 年之后，美术馆的发展呈现出多元的模式，官办美术馆、民营美术馆、私人美术馆、专门美术馆不断涌现。1998 年中国的三大民营美术馆——成都上河美术馆、沈阳东宇美术馆、天津泰达美术馆——成立，虽然它们后来的命运各有不同，甚至已经倒闭，但是它们所提倡的民营美术馆意识已经萌芽。2002 年今日美术馆开馆至今，成为中国民营

美术馆运营管理的榜样。2005年上海当代艺术馆诞生，2011年、2015年成都当代美术馆与银川当代美术馆分别开馆，以“当代艺术”命名的美术馆不断增多。而在2010年之后的上海，以龙美术馆、余德耀美术馆为代表的私人美术馆诞生。2012年上海当代艺术博物馆成立，“当代艺术博物馆”的重要性，我想借助曹意强对“美术博物馆”描述来加以理解，“美术博物馆一方面旨在收藏与展示具有审美价值的作品，而每一件伟大的艺术作品都是永恒的 [Every great work of art is timeless]，其内在的美学价值不受时代变迁的影响；而另一方面，每一件艺术作品都是其赖以产生的时代的表现 [every work of art is an expression of its time]，反映了不同时代的不同审美趣味”。⁶当代艺术也不例外有其内在美学价值，而“当代艺术博物馆”的重要性首先在于对当代艺术的专门收藏；其次是关于当代艺术合法性讨论的回应。如果说以“当代艺术”来命名美术馆是一种名称的区别，那么，以“当代艺术博物馆”来命名则是鲜明的提出该馆的工作内容与收藏核心——当代艺术。

“当代艺术”一词在风格学艺术分类时效的今天，承载着“时代艺术”的概念，但当代艺术显然不是指时代艺术，而仅仅是对时代性的表征。也正如2000年第三届上海双年展“海上·上海”主题所述，“源于对现代性的思考，立足于对上海都市文化发展进程的理解，进一步寻求当代城市的文化定位和吸纳世界各种当代文化艺术的可能”。⁷当代艺术面对的已不是自身问题，而是一个时代语境与时代变迁下的思索，进入2000年后的碎片化时代，不仅艺术面貌不易把握，而且艺术媒介不断变化、多样，影像艺术、媒介艺术、实验艺术、装置艺术等层出不穷。那么，当代艺术的当代性是指什么？巫鸿指出，“‘当代性’并不是一种具体的呈现方式，而是艺术家、参与者通过视

6 曹意强：《美术博物馆的定义与国际学术现状》，2008年第1期《新美术》，第38-50页。

7 项笠莘：《上海双年展之路》，2016年10月《艺术当代》



2015年开馆的银川当代美术馆

觉象征物来实现与‘所从属并进行改造的这个世界’的关系，以及发生怎样的关系，如何发生”。同样地，当代艺术所具备的“当代性”也恰恰是美术馆所具备的“当代性”——即美术馆的“公共性”。美术馆的公共性不讲究美术馆的所属关系和身份，是一种各美术馆所通行的属性，尤其是在当下，其核心是探究美术馆与公众之间的关系，也是新美术馆学的基本要素。何为美术馆的公共性，首先美术馆是区域文化艺术生态不可缺少的组成部分，讲求美术馆与社区之间的关系；其次注重打造“无墙的美术馆”，强调美术馆的开放性、客观性与非营利性；再次注重美术馆与观众的互动关系，将美术馆作为公共教育平台。

在信息化的今天，当代艺术与美术馆都在不断地借助技术手段、互联网手段、媒介手段来开展互动与创作，在这一点上两者有着明显的共同点，当代艺术也在不断地强调与公众的互动关系。当然，当代艺术和美术馆具有各自不同的主体，它们在艺术史发展中的作用也完全不同。当代艺术采用具体的视觉手段对观者、对社会生效，并给业内人士以启发；美术馆则通过对具体作品展示的时间延长、反复展出等方式，让艺术尽可能影响到更多人群。同样，美术馆在当地社区的存在也是一种具象的文化引导，在艺术的普及和观念的改变方面，艺术的变化和变革对行业内人士的影响更大，而美术馆对普通观众的辐射显然更为有效。△

天人之际的画中探索 ——从《侵略者的下场》到《绿色长城》

薛永年

中国的山水画，不同于西方的风景画。李可染先生说：“中国画不仅表现所见，而且表现所知、所想。”¹近代的中国山水画，尤其不满足于描写眼前的自然风光，总是通过画山河表现人事，也通过画山水景观反映人与自然关系的变化，这在岭南派的山水画中，出现较早，也十分突出，关山月的山水画尤有代表性。遍览他的山水画作品，可以发现大略有以下几类：抗战山水、岭南山水、祖国名胜山水、海外风光山水、生产建设山水、革命胜迹山水、领袖诗词山水、感兴寓意山水和环保生态山水。本文将结合《侵略者的下场》《新开发的公路》和《绿色长城》等重要作品，就其抗战山水、生产建设山水和环保山水略作探讨，联系古代的山水画，比较前辈岭南派的山水画，考察其与时俱进的探索和突破及其卓尔不凡的成就。

岭南派前辈的题材开拓

中国古代的山水画，产生发展于农业文明时代，主要为文人所创作，也主要为文人阶层所与赏，适应了构筑文人精神家园的需要。大多数作品是通过人与自然的亲近，特别是对山林江湖的眷恋，隐者与自然和谐相处，寄托“可行、可望、可游、可居”特别是“可居”的“林泉之心”，借以“寄乐于画”。作品的题材渐渐远离现实，画中的景观大多是千百年来没有变化的山居古木、江村远帆，图式相对稳定，人物

1 李可染《颐和园写生谈》，中国画研究院编《李可染论艺术》，人民美术出版社，1990年版。

也变成了并无时代衣冠特点的“点景”。

近现代以来，五四运动中，对末流文人正统山水画摹古不化的批判，对写实主义的引进，推动了山水画的除旧布新。早期最有代表性的主张见于岭南派巨子高剑父的叙述。他说：“至于新国画的题材，我的风景画中，常常配上西装的人物与飞机、火车、汽车、轮船、电杆等的科学化的物体。旧画人画面的一切都要古的，新的时代景物，无论怎样美都不许他入画，如写建筑物，也要写古城、古刹、浮屠、宫阙、楼台、荒村野店、板桥古渡；舟车呢？则扁舟、野渡、帆船、瓜皮小艇、牛车、马车、独轮车之类……也不是除了‘荒江老屋’‘山寺晴岚’便无着意处，三都五市、十里洋场，又谁不许你搬上画面呢？……风景画又不一定要写‘豆棚瓜架’‘剩水残山’及‘空林云栈’‘崎岖古道’，未尝不可画康庄大道、马路、公路、铁路的。”²从中可以看到，关山月之师高剑父主张通过新的题材，主要是山水画中足以标志时代变化的事物，密切山水画与现实的关系，超越古人的局限，表现新的时代。

《侵略者的下场》与抗战山水

古代的山水画，极少有有关战争的作品，有之则是倪瓒描绘杜甫“断桥无复板，卧柳自生枝”的诗意

2 高剑父《我的现代国画观》，李伟铭记录整理《高剑父诗文初编》，广东高等教育出版社，1999年版。



关山月 侵略者的下场 83.3×94.6厘米 1940年

之作。³岭南派山水画对古代传统的突破，不仅在于把远离现实的山水画拉回了人间，而且面对内忧外患表现了对国家命运的由衷关切，甚至直接谴责了侵略战争。

高剑父已开新风，关山月继承发展。在高剑父的山水画作品中，有一批反对日本帝国主义侵华的抗战山水画，诸如以上海淞沪抗战中残垣断壁入画的《东战场的烈焰》(1932)，以抗战中抗敌飞机入画的《雨中飞行》(1932)，以荒烟枯骨入画的《白骨犹深国难悲》(1938)，都在以新的题材、新的意境表现爱国情怀方面前无古人。关山月作为高剑父的高足，亦在抗日战争时期创作了《三灶岛外所见》(1939)、《从城市撤退》(1939)、《中山难民》(1940)和《侵略者的下场》(1940)等抗战山水。1938年农历正月，日军在今日

3 倪瓒(传)《杜少陵诗意图》，著录于裴景福《杜陶阁书画录》，嘉德国际拍卖有限公司2001年秋季拍卖会图录。

珠海市三灶岛莲塘湾登陆，随即在三灶岛进行了疯狂的大屠杀。《三灶岛外所见》即是揭露这一侵略行径的绘画，作品画的是海景，大小帆船正遭受敌军炮击，一片火光冲天，船上浓烟滚滚，无数桅杆折断，飘落海上，以纪实的手法揭露了日寇的罪行。

《侵略者的下场》与前幅直接描写侵略者暴行的作品不同，而是通过刻画某场战役敌败我胜后的战场，以悲悯的情怀谴责了侵略者必然失败的命运。画中野旷天阴、大雪弥漫，沟壑中可见残毁炮车的双轮，在覆雪的尸骨上有乱飞的群鸦盘桓。近处老树的枯枝之巖立着低头下望的秃鹫，而树下的铁丝网下面，触目地搭挂着敌军战败者的军旗和日寇战死者钢盔。画里的大雪弥漫，渲染了气象萧森，情景描绘得真实，细节刻画画龙点睛，景少意长，寓意尤为深刻。

关山月的抗战山水，是他以报国真情，“到战地写生，宣传抗日”⁴的结果，反映了他的艺术继承发扬了岭南派艺术第一代的现实性、大众化与教育性。

《新开发的公路》与建设山水

山水画总要反映人与自然的关系。在某种意义上，山水画也是探索天人之际的画种。古代的山水画大多秉持天人合一的自然观，在人与自然的亲近中构筑和谐的精神家园。不独描绘对大自然改造者为数极少，仅有“大禹治水”“五丁开山”等，而且表现对大自然敬畏者，也仅有范宽的《溪山行旅》，绝大多数作品是表现人与自然的亲近与和谐。那时的优秀作品，突出了主体的精神性和艺术家的个性，而平庸的作品，则压缩了人与自然关系的多姿多彩的丰富性。

如果说，近代以来中国山水画贴近了现实生活，那么新中国成立之后，通过改造中国画运动，山水画创作上的一大变化，就是自觉地把山水作为改造社会

4 关山月《重睹丹青忆我师》，黄咏贤编《大师的足迹》，远东文化艺术交流中心，2000年版。

的革命斗争和改造自然的生产建设的环境与对象来描绘。可以分别称之为生产建设山水和革命胜迹山水，关山月则是生产建设山水先行者。他的这类作品不少，像《开山图》(1954)、《永和轮》(1954)、《鹤地水库新貌》(1960)、《武钢工地》(1958)、《山村跃进图》(1958)、《湛江堵海工地》(1960)、《镜泊湖集木场》(1961)、《油龙出海》(1975)、《罗浮电站工地》(1978)和《长城下的发电厂》(1991)等。其中有些接近写生，而《新开发的公路》(1954)不仅开风气之先，而且在艺术构思上颇为独到。

《新开发的公路》据说是关山月去南湾水库深入生活归来之作，画山区新貌，崖壑重深，古木葱郁，白云如絮，货车在新开盘山公路上行驶。行车的声音，



关山月 《新开发的公路》178×94.5厘米 纸本设色 中国美术馆藏

打破了深山的幽静，不仅惊起了山间的飞鸟，而且惊动了巨石古木间栖息的猴子，它们或跳到树上，或走到石崖边，纷纷好奇地顾望。画中的意境，清新动人，画中的描写，颇具良工苦心。深远的构图、山势的崔嵬，突出了山区环境的险峻。老树的茂密、藤萝的丛生、猿猴的活跃，点破了人迹罕至。画的仍然是山水树木，然而凸显了人们为改善生产生活的条件而改造自然的成果——新修的盘山公路。以猿鸟的反应，表现车过的声音，高妙的手法，不免使人想起古诗词中的“惊起一滩鸥鹭”的句子，平添了作品的诗意。

在以生产建设为题材的山水画中，关山月也画过《钢都》(1961)，虽然属写生性作品，反映了建设的兴旺，生产的红火，刷新了山水画题材，但烟尘滚滚的描写，尽管是客观的，却未免重现环境污染之嫌。

《绿色长城》与环保山水

在实际生活中，人与自然的关系，相互矛盾而共存共济，大自然一方面会威胁人类的生存，另一方面又提供人类的物质生活条件。人类一面要改造自然、开发自然、获取资源，另一面要涵养自然、植树造林、保护环境。这是人与自然的辩证关系，也是人与自然的理想关系。关山月的山水画中，有一些带有明显的环保意识，而以《绿色长城》(1973)最为突出。

《绿色长城》描绘了南海滩上空气清新，沿岸一片绿色的防护林带，沐浴着充沛的阳光，那人工种植的高耸的木麻黄树林，生机勃勃，郁郁葱葱，在海风的吹动下波浪起伏，与远处的海浪遥相呼应。树丛中透露出民兵的哨所，红瓦白墙，海滩上则是操练的民兵队列，更远处则是浩渺烟波、船帆点点。绿色长城的题目，结合着画面上的民兵形象，语带双关地歌颂了沿海人民种植防护林带的重大意义：就像守卫海疆的民兵一样，筑起了抵挡狂风侵袭、保护庄稼的长城。

这件作品的艺术处理极为精彩，保存了中国小青绿山水画的特色，保留了中国画的韵味，又巧妙而



关山月 《绿色长城》 134.8×214.3 厘米 纸本设色

1974年 关山月美术馆藏

大胆地融合中西。在空间处理上，突破了传统的三远法，采用了西画的焦点透视，色彩的冷暖对比，使观者倍增身临其境之感。对于木麻黄树林的描绘，善于大处着眼，以深重水墨描绘推远的后层，借以衬托出前层的浓绿，凸显出叶子上部的强烈光感。木麻黄是前人从来不曾表现的树木，关山月为此实地考察，生活其中，“一边写生，一边着意观察沙地、树根、枝叶、树形的特征……顶风冒雨地徘徊于密林壁障中，细致观察木麻黄树的生长规律”⁵，从而探索油画与传统青绿结合的途径。

《绿色长城》是在“文革”后期完成并问世的，参加了由国务院文化组主办的“全国连环画、中国画展览”，当时就获得了好评。由于形象大于思想，此画的定题又借用了“长城”的字样，画中确实也有颇具海防意义的民兵，有的研究者遂主力探讨这一作品与当时更着眼于政治的主流意识的联系，这种研究的角度无疑是新颖的，也可以开阔思路。然而，我关心的是，这件作品与其生产建设类山水的关系，是在从事社会主义建设的历史条件下，山水画人与自然的关系，画家对待人与自然关系认识的发展变化。

关山月说：“《绿色长城》那幅画，我比较喜欢，因为我产生画这幅画的因素，有今天时代的感情，也有童年时代思想感情……说来话长，我童年时跟父亲

到离家乡六十里外的一个小墟镇上去念书，其中要走一段几里路的海边沙滩，沙深腿短，走路很辛苦。我当时就想，为什么沙滩不长树呢？要是沙滩都长满了树该多好啊！创作《绿色长城》之前，我回家乡去，真的看到了沙滩上长满了茂密的木麻黄树林，童年时代的愿望在我眼前变成了现实，使我感触很深，使我产生了构思创作《绿色长城》的激情。”

从他充满感情的叙述可知，画中虽有民兵，虽然用了长城的比喻，他要歌颂的主要是植树造林，是在南海之滨建造起防风固沙的绿色壁垒。依然是讴歌建设的成就，但不是一味向自然索取，不是破坏自然的生态，而是在洞悉自然规律的基础上，按照土地与植物的特性，在保护自然的同时抵御自然的灾害。画家童年的梦想得以实现，除去植树造林的艰辛劳动外，便是在天人关系上高屋建瓴地在顺应自然规律中让自然为人类造福的见识。这幅作品，实际上是从生产建设山水与发展而来的环保山水作品。

近些年来，全球性的环境问题成了人类的共同问题，面对这种形势，必须树立尊重自然、顺应自然、保护自然的生态文明的理念。山水画无疑最终是表现人，但人的表现始终离不开人与自然关系的认知。如果说《侵略者的下场》是以威严的大自然嘲讽日寇败死他乡的可耻下场，《新开发的公路》是以惊走猿鸟的深山开路，歌颂行将到来的物阜民丰，那么《绿色长城》赞颂的是顺应自然与改造自然的统一、开发自然与保护自然的统一，是人与自然在动态中与互动中的和谐。不管画家有没有意识到，《绿色长城》由于植根于南疆的植树造林的生活，讴歌了环境保护，因此，在山水的创作上不仅是与时俱进的，而且是具有某种超前性的启示意义的。□

⁵ 陈光宗《〈绿色长城〉的构筑——缅怀恩师关山月仙逝五周年》，《书画评鉴》2005年第2期。

清华大学艺术博物馆藏乾隆巨型缂丝佛像同款源流考

桂立新

缂丝又称“刻丝”，是中国丝绸艺术品中的精华。中国的缂丝艺术，自古就有“一寸缂丝一寸金”的说法。这是一种经彩纬显现花纹，形成花纹边界，具有犹如雕琢缕刻的效果，且富双面立体感的丝织工艺品。缂丝的编织方法不同于刺绣和织锦，它采用“通经断纬”的织法，而一般锦的织法皆为通经通纬法，即纬线穿通织物的整个幅面。缂丝织物的结构则遵循“细经粗纬”、“白经彩纬”、“直经曲纬”等原则，即本色经细，彩色纬粗，以纬纬经，只显彩纬而不露经线等。由于彩纬充分交织于织物上部，织后不会因纬线收缩而影响画面花纹的效果。因这种织法有镂空效果，“承空观之，如雕镂之象，故名刻（缂）丝”。缂丝能自由变换色彩，因而特别适宜制作书画作品，缂织彩纬的织工须有一定的艺术造诣。

缂丝有其专用的织机——缂丝机，这是一种简便的平纹木机。缂织时，先在织机上安装好生丝的经线，经线下衬画稿或书稿，织工透过经丝，用毛笔将画样的彩色图案描绘在经丝面上，然后再分别用长约十厘米、装有各种丝线的舟形小梭，依花纹图案进行缂织。各种熟丝为纬，同一种色彩的纬线不必穿过整个幅面，只需根据纹样的轮廓或画面色彩的变化，在有图案处与经线交结，不断换梭，最终形成了图案与素地，色与色之间有小孔或竖缝。

从工艺史的角度看，“缂”工艺一开始就伴随着佛教文化的传入而出现，它是古代西域缂毛工艺在内地发达的丝织工艺基础上的变种。在西北丝绸之路沿途就出土了不少缂毛精品，考古发现较早的一件“缂”工艺品，是1959年中国考古学家在新疆巴楚西南脱

库孜来古城，这个相当于北朝时期的遗址中，出土了一块“红地宝相花缂毛”残片，宝相花是佛教艺术中经常使用的一种花卉纹样。

缂丝工艺在宋代十分发达，由于文人审美好尚的推动，缂丝由以前以实用为主，如为衣、领缘饰等，向艺术性、欣赏性发展。明代的缂丝品种，除画轴、书法、首卷、佛像等外，还广泛用于缂织各式袍服、裤子、朝靴、铺垫、椅披、桌围、挂屏等用品，花纹图案除传统的花鸟题材外，在表现人物和故事情节方面也有了较多的作品。清代的缂丝则被大量用于各种花纹的服装和室内陈设用品上，大到整件龙袍、挂屏，小到荷包、扇套，清代缂丝最大的创举就是缂、绣、绘三者结合的“缂绣混色法”。这种方法大多用于缂织人物、山水、花鸟、虫鱼，以及含有福、禄、寿等含义的书画图轴。

同时清代缂织的巨幅佛像及宗教画也较多，缂丝佛像就是利用这种丝织工艺制作的佛教内容的作品，属于佛教供养像，为丝织佛像中的上品。而现存清华大学艺术博物馆的乾隆时期织造的“缂丝无量寿尊佛像”，是国内缂丝作品中尺幅较大的一幅。该佛像工艺精湛，有三十五名着装不同、神态各异的人物，图案色彩多至百种以上，细部极为繁复工致，整体幅面阔大恢宏，堪称缂丝艺术的登峰造极之作。

题名“无量寿尊佛”的这幅缂丝佛像（图1），全长695厘米，宽345厘米，画芯长434厘米，宽279厘米。其来历可追溯到上世纪四十年代清华大学筹设艺术系之时。《清华大学艺术史研究探源——从筹设艺术系到组建文物馆》一文中提到，1947年社



图1

会学系吴泽霖教授委托京城振德兴行的掌柜刘仁政，从纽约代购“乾隆御用大织造佛像”两幅，如今清华只存其一，另一幅在建国初期被调拨至正在筹建的中国历史博物馆，即现在的国家博物馆。北平振德兴行最初是经营顾绣皮货生意，刘仁政从其父亲手中接管后，一是改坐商为出口；二是商品门类由原来的顾绣皮货，发展为中国的手工艺品。经营的商品包括北平的景泰蓝，景德镇的工艺瓷器，扬州的雕漆，江南织锦、抽纱，山东的补花、草编、草帽辫等，凡有中国特色的手工艺品都有涉及，尽量发挥中国民间手工艺的优势，打进欧美市场。

清华艺博这幅缂丝佛像最上方的挂轴部分，布满精美繁复的花纹，并以梵文六字真言进行装饰。上部图案为右日左月，日月高照。日中有金鸡啼鸣，月中有玉兔捣药，源于民间对日月的美好传说。日月中间有一朵蝙蝠形状的吉祥云，寓意“福气”。第一层为天官伎乐，彩云簇拥中，八位女首鸟身的天仙，分列左右各四位。她们张开背上的翅膀，舒展绸带，手捧供果，上下翻舞。天仙中间，有一个佛塔宝顶形状的

华盖。

第二层为主体的“三世佛”，在莲花座正中端坐的主尊为释迦牟尼佛，代表现世。释迦牟尼佛的下方两侧侍立着的是其两个弟子，最年长的迦叶和最年少的阿难。左为燃灯佛，代表过去。右为弥勒佛，代表未来。莲花宝座珠光宝气，装饰精美。严格意义上说，此画的织款“无量寿尊佛”，并不是指藏传佛教中的“无量寿佛”，应是泛指，“无量寿”意为“寿无量”，也就是长寿的意思，“尊佛”亦即指“诸尊佛”。画中三世佛、罗汉、天王和天仙都是汉地佛教的主体内容。

第三层为十八罗汉和四大天王，左右人数平分。罗汉分持法器，神态各异，栩栩如生。一身皂衣的伏虎罗汉，右手举禅杖，左手抚猛虎。右侧的罗汉中，暗藏玄机，容后细表。绿衣的降龙罗汉高举宝钵，神龙回首。罗汉下方，为四大天王。右边一组，为手握宝剑的南方增长天王和手持琵琶的东方持国天王。左边一组，为持慧伞、托宝塔的北方多闻天王和持蛇的西方广目天王。四大天王头戴饰有黄金和宝石的宝冠，佩大耳饰，剑眉环眼隆鼻，卷曲的胡须，相貌威武。

身着七宝庄严甲冑，衣服纹饰、褶皱，刻画细腻自然。

仔细观察，会发现右边九个罗汉中有位头戴帽子者，似乎是个凡人。此君头戴笠帽，身披斗篷，双手合十，低头俯视，谦恭虔诚。这分明是一位居士的形象，和四周的罗汉穿戴大异其趣。（图2）而他的右上方有两枚阳文印章，上圆下方。圆印三横，正是乾卦，方印刻隆，巧妙合成天圆地方“乾隆”二字。乾隆将自己竟然藏进了画中，成为十八罗汉中的一员，还在缂丝画上面印上了多个充满佛理的宝玺。这既说明其间接参与了这幅缂丝画的创作，也表明他本人深爱此物。化身的选择也是颇费了一番心思，虽然贵为天子，也不能与诸佛比肩，而四大天王只是护法武将，又恐自降身份，因此化身罗汉之一是最合适的。

十八罗汉和四大天王中间，有一青花瓷盆装的番莲。底部辅以如意祥云，吉祥华丽。画面上钤“乾隆御览之宝”朱文方印，左右边角有“三希堂精鉴玺”、“乾隆鉴赏”、“秘殿珠林”、“宜子孙”等乾隆皇帝的宝玺。整幅缂丝为蓝地镶边，纹饰为宝相花。乾隆时期的缂丝题材丰富，用丝细匀，缂织紧密整齐，精巧牢固，画面以繁缛绮丽取胜，多为精品。这些特点，从此幅缂丝佛像的各个方面，都能得到较好的体现。由图案内容可知，应特为清宫礼佛祈福而造，乃皇室旧物。

如此巨幅的缂丝精品已属罕见，然而无独有偶，2011年9月，“仁和万寿——乾隆三百年诞辰颐和园珍宝展”在宁波博物馆开展，这是颐和园文物20多年来首次走出大墙对外展出。其中最大的一件缂丝无量寿尊佛像，长740厘米，宽450厘米，属国家一级文物。（图3）从细部观察，不难发现此幅缂丝佛像的构图布局与清华所藏几乎一样，也是图案上部饰华盖、祥云、飞天、日、月；中间饰三尊佛像、阿难、迦叶；下部左右分饰十八罗汉、四大天王、祥云，乾隆也是化身罗汉，区别只是尺幅略大，色调更加浅淡，以及整幅画面四周饰有回纹边。2019年5月18日在首都博物馆开幕的“园说——北京古典名园文物展”中，此件缂丝佛像再度亮相。



图2

颐和园共有两幅缂丝无量寿尊佛图，一幅五尺以上有残破斑点，另一幅上边及两边有残，在首都博物馆展览的是其中品相保存较好的一幅。关于此两幅缂丝佛图的具体身世历史，最早可确定为民国时期的颐和园南迁文物，在1949年底北返至故宫。1950年5月16日召开初次文物分配会议，6月至8月进行文物清查。1951年1月4日召开颐和园北返文物分配委员会会议，两幅缂丝佛图于1月17日回归颐和园，并立即充实到殿堂陈列，在仁寿殿内南北墙壁悬挂。1966年7月30日因安全原因撤出仁寿殿，入库保存。

更早历史只能确定为清宫颐和园文物，但是否为清漪园遗存文物，暂无确切证据。同治五年《清漪园现查佛像供器陈设什物印册》中，记载了养云轩内收藏有“缂丝挂像佛十一轴”，但无法确认是否为此佛图。因此关于此图的来历，或是清漪园遗存，或是颐和园建成后从他处调入，便都有可能。



图3.

再深入一步探寻，会发现类似的缂丝佛像还有三幅，原属圆明园珍品，1860年“火烧圆明园”后被掠夺并流失海外。1860年英法联军洗劫了万园之园的圆明园，满载而归的侵华法军司令蒙托邦将部分抢劫来的战利品敬献给拿破仑三世和欧仁妮皇后。因为这批文物数量特别大，以艺术品位闻名欧洲的欧仁妮皇后决定辟出一个专门区域用来安置，这就是巴黎枫丹白露宫中国馆的由来。在程厚厚撰文并摄影的《雨果和圆明园》一书中，记录了在中国馆里偶遇国宝的过程。因当时的西方人对此类文物缺乏了解，而将其作为装饰物裱贴于天花板上，如同教堂的天顶画，需抬头仰脖观看。（图4）

中国馆天花板上挂着一只巨大的景泰蓝吊灯，由一件圆明园景泰蓝器物改制而成。挂在天花板上的三幅巨型乾隆年间缂丝制品，占据了整个天花板空间，图案看似相同，即三世佛和十八罗汉及四大天王，但

有细微差异，应是圆明园某个或某几个较大的佛堂或寺庙中之物。淡欣在《巴黎就是不一样：法国深度游指南》一书中，也提及“安装大吊灯时被洞穿了一个大洞，造成永久伤害，不仅如此，天花板漏水，污水从吊灯挂钩处流出，在缂丝佛像上留下大片污渍”。中华国宝落得如此待遇，观后不禁令人唏嘘。

笔者在搜寻与巨幅缂丝佛像有关的老照片时，在网络上还发现了一张庙宇内景的清晰照片，正中悬挂的无量寿尊佛像，与清华艺博所存极为近似。仔细对比辨认之后，发现在部分云纹细节处和伏虎罗汉的衣服颜色略有差别，应是另一幅同款织物。（图5）而辨别此处地点的依据，两侧的楹联起到了关键作用。《日下旧闻考》载，雍和官法轮殿内曾有一副对联：“鬘云采护祥轮，锦轴光明辉万象；龙沼庆贻宝地，玉毫圆足聚三花。”此联现虽已无存，但内容记载与老照片上的影像完全吻合，由此可知雍和宫内曾藏有一幅构图与尺寸极为类似的缂丝无量寿尊佛像。经查询雍和官官网资料，有一长683厘米、宽320厘米的巨幅无量寿尊佛像，曾是法轮殿的镇殿之宝，可惜由于损坏严重已不能展观。

除此之外，西藏布达拉宫还收藏有一件类似的清代缂丝三世佛像，长282厘米，宽85厘米，上端也横缂“无量寿尊佛”字样，画幅右下方有金字竖行楷书“乾隆甲子仿唐卢楞伽法敬制”题款。画幅右上角由上至下缂有“乾隆御赏之宝”及后来加印的“三希堂精鉴玺”、“宜子孙”三方印章，左上角由上至下缂有“秘殿珠林”、“乾清宫鉴赏宝”及后来加印的“乾隆鉴赏”三方印章。这幅乾隆九年（1744年）仿照唐代画家卢楞伽画法缂制的佛像，除尺幅小了许多之外，在构图上也较为简单，只由三世佛、迦叶、阿难和四大天王组成，省略了天女和十八罗汉。应是乾隆赏赐给西藏高层人士而存于布达拉宫，因构图与巨幅缂丝像相似，也在此一并提及。

圆明园遭受纵火、劫木、拆石、挖土的四次劫难后，终成一片废墟，保存在枫丹白露宫三幅缂丝佛像的原



图4.

保存地已难以确知。而现在到颐和园参观，会发现展出过的那幅缂丝无量寿尊佛像，被园方等比例复制纸版，悬挂于佛香阁内千手观音之后。这不禁引发笔者的思索，这幅缂丝佛像是否就一直就悬挂于此呢？经查阅佛香阁内景的老照片，从光绪年间到民国时期，佛像背后悬挂的都是多编寿字图，可见这里并不是缂丝佛像原先的悬挂地。

五方阁位于颐和园万寿山佛香阁西侧的高大台基上，与转轮藏对称，坐北朝南，前俯绿水，后倚青山，地势高敞，环境清幽，是一组方正的院落。建筑群于乾隆时期始建，以宝云阁铜殿为中心，由主配殿、角亭、游廊等围合成方形院落。其布局象征佛教密宗的“曼荼罗”，在佛经中本义为万德圆满的境地，众神聚集的坛城。五方标示佛界东、西、南、北、中五个方位，庭院中及四个方位的各座建筑，分别代表曼荼罗上的佛、菩萨所居之位。1860年被焚毁，光绪年间重修。

乾隆时期，每月初一、十五必有喇嘛在清漪园内颂经祈福，五方阁坐落在11米多的高台之上，阁下石壁凹槽处，刻有莲花边框，是喇嘛诵经时悬挂佛像的地方。颐和园有关专家推测当年这幅缂丝佛像，就是挂在五方阁下石壁龛中的一件法物。为此笔者特地到现场实地测量了石壁凹槽，确与缂丝佛像的尺寸相符。

但也有园内专家提出不同意见，因为根据嘉庆

十二年至咸丰九年的记载，院内铜亭北面6丈多高的石筑峭壁上，巨大的莲花框中逢节悬挂“威德金刚护法变相”巨幅绢堆绣像，所以认为缂丝图在清漪园时期并不挂在这里。又查得同年代范围的香岩宗印之阁内的记录中有“二层楼上面南背板上贴缂丝三世佛一张”。这里是否为缂丝佛图的原位？但佛阁亦被英法联军烧毁，所以此图的原始悬挂位置仍然成谜。

综上所述，目前已知的乾隆年造巨幅缂丝“无量寿尊佛”应共有八件：一件现存清华大学艺术博物馆，一件现存国家博物馆，一件现存雍和宫，两件现存颐和园，三件原存圆明园，现存巴黎枫丹白露宫。构图布局、图案色彩大同小异，应是根据同一稿本缂制而成。这些出自清宫皇家定制的御用礼佛图，因为波谲云诡的时代变迁与战火纷扰，历经辗转，星散四方，终于在各处博物馆内找到了最终栖身之所，以法相庄严的仪容，默默诉说着不平凡的身世。□

（桂立新 清华大学艺术博物馆典藏部）

图5.



“热带风暴”之前

曾嘉慧

2021年2月，1966年毕业于清华大学建筑系的林运强（Deddy Kusuma）将自己上千件藏品中的74件运回母校，打造了数十年来中国大陆第一个大型印尼现代艺术展览“热带风暴”，其规模和范围实属罕见。林曾在清华大学就读六年，他将自己对收藏的爱好归因为在清华建筑系的学习。时隔近甲子，林运强先生仍能说较为流利的中文，他对此次展览期待颇高：“我希望中国的藏家和艺术

爱好者能够喜欢和认识印尼艺术的发展，并多多收藏！”一个印尼华人的私人收藏覆盖了近百年的创作时间跨度，从巴厘岛的德裔画家瓦尔特·施皮斯（Walter Spices），到30年代崛起的印尼现代艺术的“父辈们”苏佐佐诺（Sudjojono）、阿凡迪（Affandi）、亨德拉·古那旺（Hendra Gunawan），到20世纪中日惹和万隆画派之争，再到1998年改革后试图以摄影逼问观念艺术界限



热带风暴——印度尼西亚现代艺术叙事展 展览现场

的日惹艺术团体 Mes 56，这样的收藏体力和能量在80年代之前是不可想象的。可通过私人收藏试图窥视某国现当代艺术全貌，尤其是在每一位艺术家只展示一到两件作品的情况下，难免稍显管中窥豹，力不从心。限于篇幅和能力，本文将试图为展览和其中某几件关键作品提供一定语境，以帮助读者把握。

多种华人与华人问题

同是建筑系出身的第一任总统苏加诺是印尼现代艺术的第一个大藏家，在艺术市场尚非常弱小的年代，他曾拥有近千幅作品。1956年，苏加诺出版了四卷本的收藏展册，展示了来自119位艺术家的386张绘画，文本四语并行（印尼、中、俄、英）。作为第一个大型印尼艺术的收藏珍本，也被学者认为更是印尼进入国际政治的里程碑。1965-1966年，极富戏剧性的九三〇事件彻底扭转了国内左翼和保守的政治力量对比，也改变了冷战时期东南亚的地缘政治格局。但九三〇事件本质上并不是一场意识形态之争，而是权力竞争，胜者将毫不留情地吃掉败者。苏加诺失势后，新的艺术赞助人是来自北苏门答腊的精明政治家亚当·马利克（Adam Malik）。这位巴塔克人（Batak）几乎拥有像爪哇人一样高明的平衡术，他曾在苏加诺和苏哈托政府都握有实权，不过其1978-1983年的副总统职位则主要是象征性的，象征某种爪哇和外岛的平衡。他是知名的瓷器、古董、印尼木雕和绘画藏家，1978年，他的收藏展册出版，涵盖了来自77位印尼艺术家的180件画作。可见，到70年代末，艺术收藏的主力仍是政界高层。

华人藏家阶层的崛起（如Ciputra, Lukas Mangindaan, Raka Sumichan）是80年代的突出现象，这和“微笑的将军”苏哈托长达32年的、以（经济）发展为合法性依据的“新秩序”（New

Order）政权打造的政治、经济和族群结构密切相关，在这个以爪哇军人、政治家为绝对中心，极少数华人作为代理人的框架内，很小一部分华人拥有了在群岛历史上史无前例的财富聚集，但同时也彻底失去了政治权利。更为中国观众所熟知的印尼华人大藏家代表应该是余德耀（Budi Tek）。这位以经营和售卖动物饲料、种子、屠宰场、鸡肉加工食品等起家的“印尼第三大农业巨头”，从80年代开始收藏，2014年成立的余德耀美术馆至今仍伫立在喧闹的上海西岸。

1998年，苏哈托在长达四年多的抗议和亚洲金融危机夹击中狼狈下台，但这样的族群结构并未随之摧毁，且带来了严重后果。所有“华人”被无差别地视为东方犹太人、富人、食利者，当民主化带来的骚乱被族群化时，无数在印尼辛勤劳作、生活数世纪的普通华人沦为替罪羊。印尼归侨后裔许振华曾以对家庭亲身经历的深沉反思提醒我们，华人不是族群政治唯一的受害者，1998年前后多起族群冲突的根源不仅仅在于某个特定的族群如何被媒介化为污名的，而在于“新秩序”军政府刻意制造的种种族群对立。在“新秩序”的幸存者和幸运儿林运强的收藏里，我们也能看到这样的后果——比如瓦拉·阿尼迪亚（Wara Anindyah）的“幽灵集市”（Pasar Hantu）。配上画作标题，这位自称热爱华人文化的艺术家对华人元素的东方化很可能起到了反效果。

尽管只是孤零零一件《诺贾的回忆2》，展览中更鞭辟入里讨论华人问题的作品来自华裔艺术家胡文丰（FX Harsono）。胡文丰是印尼当代艺术中最重要的参与者之一，70年代，当他还是印尼艺术学院（ASRI）学生时，曾公开挑战全国美展的保守和权威，和朋友发起“黑色十二月宣言”、1975年的“新艺术运动”（Gerakan Seni Rupa Baru），呼吁艺术家打破沉寂，消除媒介间的分野，突破精英主义审美趣味，关注社会议题，被视为印



胡文丰“诺贾的回忆”三部曲 2014年香港
巴塞尔艺博会 Galerie Canna 展场



胡文丰 诺贾的回忆2 2014 布面丙烯 120 x 190 厘米

尼当代艺术的开端。胡文丰在1975年展览上的作品 Paling Top 75 (The Most Top '75) 是一件纯由现成物组成的作品，这把立在木盒里的玩具枪标志着多重拒绝：拒绝正规艺术院校教育、拒绝由印尼现代主义艺术之父苏佐佐诺 (Sudjojono) 崇尚的“帆布上的艺术之魂”——油画至高无上的地位，也拒绝无处不在的军队对社会的全面控制。如果说之前的创作是基于普通人/强人 (strong man) 的权力关系对威权体制进行整体性批评——这样的批评在展览里也随处可见 (如 Nyoman Masriadi 等)，它们直白有力，但通常并不深刻。1998年5月的排华骚乱彻底改变了胡文丰 (FX Harsono) 的创作路径。他对此前作为泛左翼所信赖的人民 (rakyat)，或群众 (massa) 产生了深刻怀疑，民主扩张伴随着极端和无序的暴力，作为少数群体 (华人、天主教徒) 和受害者，他感到的撕裂和不知所措比过去同行的伙伴要更切近、更紧迫。不仅是1998年这一次，他开始深入挖掘华人群体在东印度历史上的悲惨遭遇，这些暴力至今在印尼历史上仍鲜有人提起。已发生的被不断抹去，私人记忆和族群记忆成为最激烈的无声战场。胡文丰 (FX Harsono) 的作品逐渐转向家庭史、身体、记忆、疼痛、族群创伤。展览中《诺贾的回忆2》

就是这样一件作品——它不仅直面五月创伤，更是创伤中最羞耻、最难以为人言说的部分——对华裔妇女有组织的性羞辱和性侵犯带来持久、不可修复和永不磨灭的伤害，它意味着人拥有的任何东西都是可以随时被剥夺和剥去的，人 (人性) 被根本弃置，这样的倾向不仅置华人于危险之地，也置所有人于危险之地。它留下的创伤真空不仅影响受害者的自我，也波及其家人和后代，不少受害者女性后来移民，必须彻底离开印尼才可能获得一隅与记忆和谈。《诺贾的回忆2》中那件如照相机般精准的白色娘惹式内衬衣是惊心动魄的。在一大片暗红中，白色内衬衣被整整齐齐地叠好，放在椅子上，如左边日常端坐的女性。椅子上只剩下了内衬衣，这位脱下了内衬的女性去了哪里？这一次，她是自愿脱去吗？脱去令她舒适吗？她与她最贴身衣物的分离，是否也意味着她在暗无天日中与自我、尊严、人格的分离？我在网上找到了一张2014年香港巴塞尔时胡文丰 (FX Harsono) 作品的展场照，“诺贾的回忆”三部曲并置在一个空间内，画上的华裔女性逼视观众，其强烈的拷问、纪录和创伤更令人窒息。

“走向人民”之后

策展人阿贡 (Agung) 根据时间顺序，将展览分为四个单元，每个单元以鲜明的墙体颜色区分。如果留神，也许会有人奇怪第三个单元“走向人民”出奇的短，只有三张大画，分别来自苏加那·克尔顿 (Sudjana Kerton)、阿姆鲁斯·那 (Amrus Natalsya) 和卓可·佩奇克 (Djoko Pekik)，为何必须单独成立？这个单元是策展人留下的线索之一，暗示着两种可能：林运强很少收藏这些左翼艺术家的画作，或曾经高产和活力四射的1950-1965年，已经不剩下什么实体作品，我的猜想偏后者。因为林运强是成熟的收藏家：其收藏趣味可以不受立场干扰。如策展词中介绍，“走向人民” (turuh ke bawah) 是印尼共产党旗下的文化部门“人民文化协会” (LEKRA) 的文化立场，他们借鉴苏联和延安文艺的路线，鼓励艺术家走向群众、工农，创作关于他们的艺术。LEKRA也是那十五年里最有组织性、纪律性和争议的文化机构，他们坚定的创作路线引起了多场论争，媒介包括但不限于电影、音乐、戏剧、文学和绘画。G30之后，这一切都在1966年3月彻底终止，LEKRA被废除，之前的成员和同情者被谋杀、入狱或者流亡。在绘画领域，LEKRA在60年代初成立了“土地斗争”桑加 (Sanggar Bumi Tarung)，阿姆鲁斯 (Amrus) 是其灵魂人物，卓可·佩奇克 (Djoko Pekik) 也是成员。严格来说，三张作品里仅有阿姆鲁斯 (Amrus) 的《解渴》创作于1965年之前，严格符合“走向”的标准——保存如此之好，令人惊艳。卓可·佩奇克的“我的火车不久停”创作于1989年。不过虽然LEKRA消失，其“革命现实主义”、将艺术视为革命的排演、对底层的关怀却持久地烙在新时期的作品选题和手法中，比如关注苦劳的普通人，既不过度浪漫也不过度悲情 (展览中的 Dede Eri Supria)。但在这里我想重点讨论这

个序列里的例外卓可·佩奇克。

和卓可·佩奇克 (1939-) 出生于中爪哇，他的父母都是农民，卓可是家里第一个去上高中的孩子。他也毕业于日惹印尼艺术学院 (ASRI) (Affandi 和 Hendra Gunawan 在日惹创立的学校)，毕业后很自然地开始活跃在 LEKRA。1965年11月，卓可被捕入狱，他在1965年之前的画只有一张被保存了下来，其余均被当局或紧张的藏家销毁。在狱中，卓可竟然得以继续养家——军队官员还在购买和“委托”他的创作。直到今天，他的一座雕塑仍然放在日惹军队总部门口。1972年，他被释放的条件是不再继续做艺术，只好以裁缝谋生，直到1989年参加全国双年展，卓可才再次被艺术界注意。

卓可的作品是简单、强劲而神秘的，他对人物的变形不如赫利·多诺 (Heri Dono) 夸张，但他也不再是现实主义的。即使最早的训练出自 LEKRA，但他也对自己的 LEKRA 遗产进行了清算，在描画穷人或者劳动者时常常不留情面，小人物也有可能道德败坏。更震撼的是他对群众 (massa) 的描绘，群众不再是60年代被无限赞颂的崇高的“人民” (rakyat)，他们往往是四处奔放的无序的力量，不仅被裹挟，也在裹挟。

限于篇幅，另外两位很值得讨论的艺术家艾哈迈德·萨达利 (Achmad Sadali) 和赫利·多诺 (Heri Dono) 只好简略带过。艾哈迈德·萨达利 (Achmad Sadali) 是印尼伊斯兰现代艺术的先驱人物，印尼是世界上最大的穆斯林国家，但其伊斯兰艺术比起中东、伊朗和印度，却似乎鲜有声响。伊斯兰对于图像有严格的禁忌，因此我们更常见的伊斯兰艺术以阿文书法、几何图案为主，艾哈迈德 (Achmad) 在几何图案中，又加入了多种媒材的探索。纵然策展人阿贡 (Agung) 将他放在万隆派抽象表现主义的脉络里，但理解他的抽象时一定要考虑他的信仰，“人有三重潜力。对主的记念 (dzikir)、理性

思考的能力和表达信仰的能力。那些纪念神的，也是能有敏感去回忆、去惊奇、去感动的，因为他们运用了创造力和想象力，而不是逻辑和理性”。是纪念主的能力（dzikir）才是艺术和人性的源头。

赫利·多诺在展览的画“银行钥匙守护人”（2000）延续他一贯的使用爪哇皮影戏人形、对大人物的夸张与戏谑，右下角的军靴提醒我们谁才是国家财富的真正主人，也许这幅和1998亚洲金融危机直接相关，但我更想引用一则另一个和清华有关系的印尼华人寡头李文正的故事。1995年中亚银行的某会客室，曾经上演过一次这幅画的现实主义版本。

1995年，李文正的力宝银行遭遇大挤兑，眼看就要闭门大吉。最危急关头，李文正向印尼央行求助，得到不置可否的答复。李文正以为一切都要

马上完蛋，正在家气鼓鼓地坐着。其他五位银行家给他打了电话，他们是中亚银行的林绍良、印尼国际银行的黄奕聪、印尼金融银行的饶耀武、巴厘银行的Ramli和印尼国民商业银行的林德祥。这五位在中亚银行的会客室等李文正，并告诉他，他们受央行之命，将携手支援力宝。央行之所以不方便公开出面，是因为最近一家原住民银行倒闭，央行没有支援。李文正感激不尽，力宝侥幸度过难关。

“热带风暴”是一次罕见、珍贵的展览。不过我和林运强先生对它的期待稍有不同，重要的作品提供了无数入口，但文化符号的解码并不容易，我们不能止步于欣赏画布的正面，我们要进入画作深邃、幽深，且往往是黢黑的背面。□

（清华大学国际与地区研究院博士研究生）

展览预告

设计乌托邦 1880-1980 百年设计史 / 比亚杰蒂 - 科尼格 收藏

日期 / 2021年5月25日 - 8月25日

本次展览由清华大学艺术博物馆副馆长苏丹与意大利著名设计师亚历桑德罗·格里罗联合倡议及筹划。本展览展示的作品以家具设计为主，呈现了这100年间极具代表性的设计作品，不乏响彻世界的经典设计，涵盖现代设计的领军人物，如查尔斯·雷尼·麦金托什、安东尼·高迪、阿道夫·路斯、弗兰克·劳埃德·赖特、路德维希·密斯·凡·德·罗、勒·柯布西耶、阿尔瓦·阿尔托、卡洛·斯卡帕、吉奥·庞蒂、野口勇、埃罗·沙里宁、马里奥·贝里尼、喜多俊之等的作品，可谓构成了一部现代主义设计发展史的缩影。所有参展作品均为意大利Biagetti-Koenig收藏的一部分，由Biagetti家族持有、MUSEI ITALIANI负责管理。

清华大学美术学院硕士研究生毕业作品展

日期 / 2021年5月12日 - 6月2日

展览地点 / 清华大学美术学院美术馆、清华大学艺术博物馆

本次展览共汇集11个培养单位200名研究生，1000余件毕业作品。

清华大学美术学院本科生毕业作品展

日期 / 2021年6月8日 - 6月24日

展览地点 / 清华大学美术学院美术馆、清华大学艺术博物馆

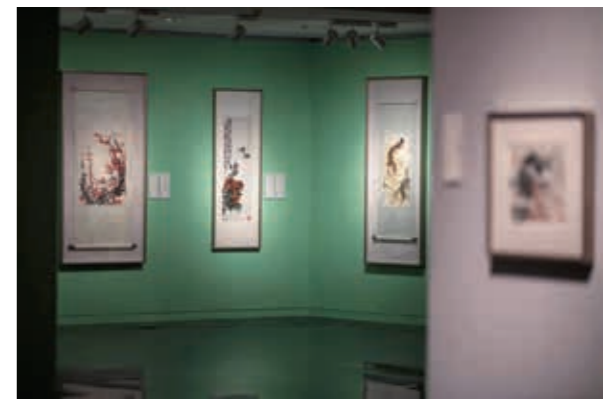
本次展览共汇集11个培养单位282名本科生，近1000件毕业作品。

云导览

“热带风暴——印度尼西亚现当代艺术叙事”展旨在展示印尼现当代艺术发展中的代表性作品。展览重视审美语言的多样性，囊括了素描、绘画、雕塑和视频作品。展览既概括了不同发展阶段的艺术风格和主题，也通过聚焦艺术家、团体和学派及其间的联系来勾勒印尼艺术世界的成型轨迹。3月23日，特邀展览总策划苏丹，带大家共同了解艺术家和他们的作品如何融入印尼艺术史迂回曲折的汪流之中。



“妙曲累珠——曲格平先生书画收藏捐赠展”展示了中国环境保护事业的开创者，也是我国环境保护教育事业的奠基人之一，被誉为“中华环保第一人”的曲格平先生



的书画收藏。他自幼雅好中国书画艺术，是环境保护界公认的书法家。他与许多书画名家如赵朴初、启功、李可染、吴作人、黄胄等先生交谊深厚，并集藏了百余件优秀作品。2020年，曲老将所藏书画之精品四十八件无偿捐赠清华。这批捐赠不仅提升了本馆现当代书画收藏的实力和水平，也成为博物馆讲好艺术故事、传播中华优秀传统文化的珍贵载体。3月25日，特邀展览总策划杜鹏飞带领观众共同鉴赏这批珍贵的书画作品。

清华大学110周年校庆，清华大学艺术博物馆精心筹备并推出数个新展，以庆祝清华大学110周年华诞。校庆期间，清华艺博同时举办丰富多彩的校庆主题系列活动。清华艺博于4月24日发起两场校庆直播活动，和校友们相聚云端，重回清华校园，回忆青葱岁月，参观艺博精品展览，感受校庆热烈氛围，共同庆祝清华大学110周年华诞。



艺术沙龙

4月16日，五位中国一线爵士音乐家张雄关、高太行、田欣、徐之曈和苏绍南，共同带来了一场互动式爵士沙龙，旨在普及并推广当代的爵士乐风格。活动中以演奏与讲解互相穿插的形式，为观众解析爵士乐的色彩和声音之间的丰富多彩，以及理性与感性的完美融合。现代爵士声音效果的新颖度、思想深度，以及对趣味性、配合意识的高度需求等方面，向观众呈现了现代爵士音乐的魅力。



学术讲座

3月24日，清华艺博举办讲座“1980年代的‘北方艺术群体’”，邀请现生活和作品于成都的艺术家舒群，带领大家重温“85美术新潮”的背后故事。讲座由苏丹副馆长主持。上世纪80年代中后期，中国美术界发生了风起云涌的被称之为“85美术新潮”的当代美术思潮现象。从1985到1987年，全国形成上百个自发组成的艺术创作群体。作为这场运动的“始作俑者”，“北方艺术群体”在运动初期扮演了“兴风作浪”的角色，而作为该群体的理论发言人，舒群更是战斗在充满火药味的运动前沿的第一线，发表了一系列引领时代潮流的战斗檄文。



4月6日，艺博举办讲座“黄河文化与国家文化公园”，邀请中国艺术研究院院长韩子勇先生，从“黄河作为中华文明的温床”“历史的温度与精神的结晶”“抒写中华民族新史诗”三个部分解读和分享黄河文化。讲座由苏丹副馆长主持。《易经·贲卦·彖辞》有“观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下”之语。人是自然之子，自然地



是人类活动的基础。天人关系，在中国文化中，是起点也是终极的主题。人类傍水而生、沿河而居，大河文明是文明古国共有的故事模式。但大河不同的特征和个性，又使文明的故事和命运截然不同，需要作一番山河判断。

4月21日，艺博举办讲座“从巴米扬东大佛的复兴说起”，邀请中国人民大学文艺复兴研究院院长丁方教授分享中国人民大学文艺复兴研究院的建立起因、实施路径、科学与艺术相结合的数字模型搭建、体验式博物馆建设，以及与之相关的联合国荒漠化防治的情况。讲座由苏丹副馆长主持。中国人民大学文艺复兴研究院作为科研机构 and 行动智库所承担的“巴米扬东大佛项目”不是一个惯常的建设项目，而是一个能产生持续意义的项目，一个能医治人心荒漠化的项目，最终目的是对人心灵的教育。这也是“一带一路”项目长期发展的基础。



5月9日,清华艺博举办了学术讲座第106期暨“方闻讲座”第3讲“纳天地于指掌——以清华彩绘镜为例”,邀请北京大学李零教授就艺博馆藏镜中的珍品彩绘镜进行赏析。此镜现展陈于庆祝清华大学建校110周年专题展览“万物毕照:中国古代铜镜文化与艺术”,本期讲座亦为此展览系列专题讲座之一。这件西汉时期的彩绘铜镜有八言四句共32字铭文,以及四幅精美画像。铭文用鸟虫书书写,难以释读,李零教授利用高清照片,把这篇铭文大体读通,对铜镜在中国艺术史上的地位及工艺、布局、纹饰、图像、铭文进行梳理,带听众阅读和赏析。最后,他还就清华彩绘镜《骑乘图》的细节作有趣的分析。



5月18日,艺博举办讲座“汉镜纹饰中的人与神”,邀请中国国家博物馆终身研究员孔祥星分享研究心得。讲座围绕汉代铜镜简介、汉代王陵和陪葬墓出土铜镜、汉代分镜与破镜埋葬的习俗、汉镜中西王母形象和神性的变化、汉镜中多姿多彩的羽人和仙禽奇兽等几个主题展开。本次活动是本馆正在展出的“万物毕照:中国古代铜镜文化与

艺术”展系列专题讲座之一,亦为“5·18国际博物馆日”主题活动之一。



学术沙龙

“瑞士-中国插画家对话”由清华大学艺术博物馆与瑞士大使馆联合举办,是庆祝中瑞建交70周年“童思妙笔·耕绘奇境——西方插画家作品展”的系列活动之一。活动邀请来自中瑞两国的插画家与童书编辑者,分享其不同文化背景下的历程与心得。现场还线上连线了“童思妙笔·耕绘奇境——西方插画家作品展”参展艺术家艾伯丁和祖罗,共同交流探讨绘本创作思路及未来发展。



海内艺术资讯

龙门遗粹: 山西河津窑考古成果展



由中国国家博物馆与山西省文物局共同主办,此次展览在国博北10展厅集中呈现了2016年山西河津固镇瓷窑址的抢救性挖掘成果。山西河津古称“龙门”,展览分为瓷耀龙门、匠造瓷艺、瓷韵雅趣、瓷业流布四个单元,展示了150余件(组)文物和全国各地收藏机构的传世瓷品80余件,全面揭示了河津窑址的考古发掘、制瓷工艺、装饰手段和人文内涵。

群芳竞秀——苏州博物馆藏明清花鸟主题特展

“黄家富贵、徐熙野逸”,自五代北宋以后,花鸟为专门画科。其后风格各异、流派纷呈。大抵而言:宋人以工笔赋采见长;元人以工笔水墨标新;明代石田、六如偶以山水笔法出之而别出新意;至青藤、白阳、八大则参以草法,纵横写意,兴到笔随。入清以后,南田、小山之清丽;扬州、海上之放逸,皆各有千秋。苏州博物馆此次明清花鸟主题特展,特别遴选馆藏花卉名家计



34件展出,形制以卷、册、轴为主,风格则工笔写意、没骨双钩等皆备。

画廊周北京 2021

第五届画廊周北京携手37家参展画廊、非营利机构与独立机构于4月23日至5月2日举办。活动期间,一系列的个展、群展、公众艺术装置、深度主题论坛和大型活动陆续亮相。虽因受新型冠状病毒疫情爆发影响而延期,本届画廊周北京仍在其地理维度持续延展,不仅涵盖了北京本地的含798艺术区在内的七个艺术区,全新阵容的艺访单元更是将成都、广州、上海、香港、伦敦、纽约和巴黎的画廊机构汇聚于此,一同呈现多元丰富的当代艺术展览。



广州影像三年展 2021



由广东美术馆主办，“交融的激流：广州影像三年展 2021”于3月30日开幕。展览由主题展与文献展组成，广东美术馆馆长王绍强担任本次影像三年展总策划及文献展策展人，主题展三个单元分别为超图像小组（董冰峰、向在荣、滕宇宁）策划的“我们，集体”，杨北辰策划的“前沿心智”和赫拉尔多·莫斯克拉（Gerardo Mosquera）策划的“全球景观”。主题展三个单元将在“交融的激流”的视野和框架下彼此交织，尝试连接起过去、当下与未来，以及宏观与微观等诸多方面，在开放的对话与交流中，促发影像艺术的进步与实践。展览中出现了诸多跨学科的艺术实践，聚焦在自然、后人类纪和新技术话语的对话上，而策展人所设立的讨论框架是否连接到更为具体的语境和更有针对性的问题，仍然值得反思。

第13届上海双年展

第13届上海双年展“水体”第三阶段“一个展览”



于2021年4月17日在上海当代艺术博物馆正式开幕，展览将持续至7月25日。此次展览由来自6大洲18个国家的64位/组艺术家参展，参展作品总计76件/组，其中33件/组是新委任作品。本届双年展以“水体”为主题，在为期9个月的“渐强演奏”中，本届上海双年展挑战固有的双年展形式，冲破艺术家与公众之间的隔阂。2020年11月，它以为期5天的第一阶段——“湿运行”拉开序幕，并在后续的5个月内生成第二阶段——“生态联盟”。借此契机，策展人、艺术家与思想者得以逐步发展自己的思考与实践，并与这座城市、市民、网络、组织与机构互联协作。

首届泛东南亚三年展序列研究展项目 #1：同音反复，声深入人心

广州美术学院大学城美术馆于2020年末推出以“泛东南亚”为题的三年展序列。该三年展旨在以开放的策展视角和新的美术馆实践推动泛东南亚区域独立艺术与思想的沟通，通过新类型展览、研讨交流、档案库建设、出版和公共教育项目，推动区域间的文化自觉、理解与创新。其最近开幕的首期项目“同音反复，声深入人心”



由独立策展人比利安娜·思瑞克策划，呈现了两组实践以及它们背后两大艺术社区的不同工作方式；“女性宣言”部分展示了1995年成立的“女性宣言”团体疫情期间的实践；“友谊精神”部分展示了一项进行中的研究项目，此项目由胡志明市当代艺术中心工厂发起（最初由佐伊·巴特·比尔·阮和黎干葆共同发起，后加入闻社和黎顺渊），探讨1975年以来实验性艺术实践在越南的发展历程。

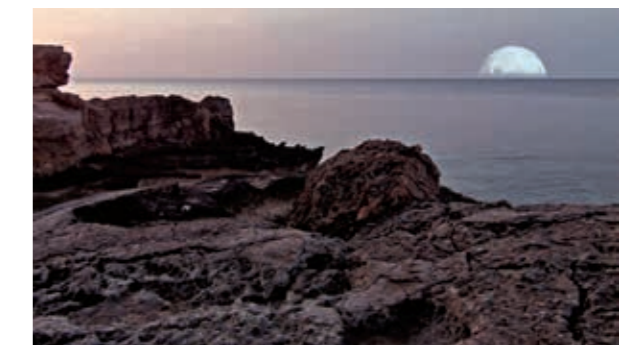
海外艺术资讯

第13届光州双年展“齐心共意”

第13届光州双年展“齐心共意”（Minds Rising, Spirits Tuning）于2021年4月1日开幕。受疫情影响，本届展览几经推迟。双年展的艺术总监德芬·阿亚思（Defne Ayas）和娜塔莎·金瓦拉（Natasha Ginwala）为观众带来了69位艺术家和41件委任创作的作品，以及一系列公共讲座、表演和论坛。其策展观念指向酷儿文化、女性、原住民、古老宗教、科技的可替代性等议题，探索这些受压抑的智慧为世界带来的重新连接的可能性，批判当代世界的阶级和身份划分。



纽约新美术馆公布第五届三年展参展艺术家名单



以“软水硬石”（Soft Water Hard Stone）——一个来自巴西谚语的表达为题，此次三年展由新美术馆策展人的玛古特·诺顿（Margot Norton）、艾伦与罗拉·古德林（Allen and Lola Godring）和洛杉矶当代艺术中心的策展人贾米拉·詹姆斯（Jamillah James）共同策划。展期为2021年10月27日至2022年1月23日。23个国家的40位艺术家的新作将出现在展览中，中国艺术家于吉也将参展。展览将通过这些创作重新想象传统的模式、材料和技术，号召人们关注结构的可塑性、表面的不稳定与可渗透性，以及技术媒体和有机媒体的潜力与流动性。



柏林洪堡论坛启动贝宁青铜器归还程序



柏林新落成不久的洪堡论坛中的民族博物馆，共藏有 530 件青铜器。今年开始，这一机构将启动馆藏贝宁青铜器的归还程序，计划于 2025 年在尼日利亚的贝宁开放的埃多西非艺术博物馆 (Edo Museum of West African Art) 将成为接收者。1897 年，这批文物被英国殖民者运到欧洲。过去的很长时间，人们一直呼吁欧美博物馆机构归还从原殖民地掠夺的文物。

牛津大学阿什莫林博物馆举办展览“前拉斐尔派：绘画与水彩”



此次展览将于 5 月 18 日开幕，呈现阿什莫林博物馆闻名于世的馆藏前拉斐尔派作品。以艺术家生平的交往、爱情和友谊等复杂多样的关系为切入点，展览中的画作将为观众展现艺术家媒介上的实验，作品涵盖了信封背后的草图、精细的炭笔画到大型油画等多种形式。

安妮·拉卡顿和让 - 菲利普·瓦萨尔获 2021 普利茨克奖

今年的普利茨克建筑奖颁给了巴黎拉卡顿 & 瓦萨



尔建筑事务所 (Lacaton & Vassal) 的创始人，来自法国的双人组合安妮·拉卡顿 (Anne Lacaton) 和让 - 菲利普·瓦萨尔 (Jean-Philippe Vassal)。这对组合以开拓的精神进行住宅项目的设计，创新地使用可持续材料和扩建现存建筑结构使得他们的工作受到广泛认同。素有“建筑界的诺贝尔奖”之称的普利茨克奖评审委员会认为，“这些诞生在两人手中的以创新、敬业为前提的建筑，向我们证明，技术、新观念和生态的可持续性可以完美融入到修复型建筑设计之中而无需怀旧。”

乔治·蓬皮杜国家艺术和文化中心将举办黑特·史德耶尔回顾展



与杜塞尔多夫 K21 美术馆合作，乔治·蓬皮杜国家艺术和文化中心将举办德国艺术家黑特·史德耶尔的回顾展“黑特·史德耶尔：我将活下去” (Hito Steyerl: I will Survive)，呈现这位影响深远的艺术家 2010 年以来的艺术实践。史德耶尔的艺术以对互联网、数字技术及其应用逻辑的批判为主，深刻发问其对我们生活世界的改写与重塑。○