

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 21 期

—— 2021 年第 3 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：苏 伟

编辑部主任：赵 晨

编辑部成员：（按姓氏笔画排序）

谈晟广 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9月

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

卷首语

清华大学艺术博物馆近期举办的几个展览很有特色，虽然在疫情防控时期，仍吸引了不少观众预约前来观看。

西方近现代设计，伴随着西方社会近现代工业发展，反映其社会审美趣味的变化。我馆以比亚杰蒂—科尼格藏品为内容，举办“设计乌托邦 1880—1980：百年设计史”，展示了百年之间的家具设计、日用品设计等经典作品，不少展品都是西方设计史教科书中的经典作品。本展展出了夏克教家具和索耐特椅子，以及新艺术运动、先锋派、有机设计、工业设计、意大利制造方面的精品，构成一部西方现代设计简史。策展人苏丹副馆长和清华美院陈岸瑛系主任主持了该展学术研讨会，专家们对本次展览的学术价值及对我国设计艺术和设计教育的意义进行了深入探讨。本刊还刊发苏丹教授研究“设计乌托邦”展览的文章。本馆最近隆重推出“栋梁——梁思成诞辰 120 周年文献展”，梁思成是我国现代建筑学科的奠基者，为清华的建筑学科发展和我国城市规划、建筑设计、传统建筑的保护以及建筑史研究，均作出杰出贡献。本展展出了近 400 件梁思成的手稿、设计图纸、著作、发表论文原刊、编辑的建筑刊物、教学、测绘及学术图片、相关影像资料，以及在美国求学和从事研究工作的相关资料，共分求学、治史、规划与保护、建筑设计、教育五个板块，展示了梁思成丰富的学术成果。为了配合此展和纪念梁思成先生诞辰 120 周年，本刊特发表王南的《梁思成、林徽因与中国古代建筑比例研究述略》及童明的《中国近现代建筑与宾大建筑教育》二文，以飨读者。

在古代美术史研究方面，发表任哨奇的《“会仙”与“取经”——宋金神仙人物故事镜新探》，结合唐宋文献对宋金两面铜镜《会仙故事镜》《西游取经故事镜》进行新的探讨。袁旭的文章则对清华大学艺术博物馆藏康熙青花釉里红八仙大碗，进行审美赏析和艺术分析。在现当代美术收藏和研究方面，刊登的胡斌《风会之变：一个美术馆藏品中的“世纪风云”》一文，评介广东顺德和美术馆收藏的中国近现代美术名作，从中洞悉中国现代美术的风云变化。麻敏的《陈师曾山水画中的传统美学精神》，结合陈师曾《文人画之价值》《中国画是进步的》等文，分析陈师曾山水画中诗书画相融的文人审美观以及他的山水画笔墨、构图中的艺术形式特点。颜勇的《红专厂琐记》介绍广州红专厂艺术园中的相关艺术与设计之创作与展览活动，记录广州当代艺术创作的一个侧面。此外本期还介绍“万象归一：黄成江摄影作品展”，该展览共展出黄成江多年来创作摄影作品 111 幅，主题从北大荒肥沃的黑土到西域戈壁顽强的胡杨，呈现了丰饶多姿的自然意境，作品的色彩及绘画构成感强烈，给观众带来新的视觉艺术享受。

学术主持

陳池瑜

目录



展览现场 Exhibition Scene

设计乌托邦 1880-1980：百年设计史 / 比亚杰蒂 - 科尼格收藏	6
万象归一：黄成江摄影作品展	11
栋梁——梁思成诞辰一百二十周年文献展	14
“设计乌托邦 1880-1980” 学术研讨会	21



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

中国近现代建筑与宾大建筑教育 童明	31
梁思成、林徽因与中国古代建筑比例研究述略 王南	44



艺术与考古 Art & Archaeology

“会仙”与“取经”——宋金神仙人物故事镜新探 任峭奇	50
----------------------------------	----



博物馆天地 The Field of Museum

风会之变：一个美术馆藏品中的“世纪风云” 胡斌	56
红专厂琐记 颜勇	62



经典赏析 Appreciating of Classic

两把悬臂椅引发的革命 苏丹	68
谈八仙纹瓷器之康熙青花釉里红大碗 袁旭	71
陈师曾山水画中的传统美学精神 麻敏	74



艺术资讯 Art News

清华艺博资讯	79
海内艺术资讯	85
海外艺术资讯	87





设计乌托邦 1880-1980： 百年设计史 / 比亚杰蒂 - 科尼格收藏



展览海报

展览时间 / 2021年6月1日 - 2021年8月25日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

策展人 亚历山德罗·格里罗 苏丹

学术主持 / 陈岸瑛

项目统筹 / 苏丹

项目协调 / 王晨雅 王 瑛 卢多维卡·伦乔尼

策展助理 / 马 阅 王晨雅 王 瑛

视觉统筹 / 王 鹏

视觉设计 / 王 鹏 王美懿

展陈设计 / 马 阅 刘徽建

运输协调 / 孙艺玮 卢多维卡·伦乔尼

展览执行 / 刘徽建 王晨雅 孙艺玮 马 阅 杨永嘉 刘玉晴

影片翻译 / 周艳阳

行政事务 / 马艳艳

国际事务 / 王 瑛

宣传推广 / 李 哲 刘垚梦 周辛欣 肖 非

微信视频 / 王 宁

微纪录片 / 李翔飞 杨可汉 曹明豪

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 意大利设计博物馆

支持单位 / 意大利驻华大使馆

特别鸣谢 / 费德里科·博纳迪奥 阿尔贝托·比亚杰蒂

亚历山德拉·祖齐 苗 苒

“设计乌托邦 1880-1980 : 百年设计史 / 比亚杰蒂 - 科尼格收藏展”于2021年6月1日在清华大学艺术博物馆开幕。展览的158件作品揭示了一百多年以来，人类终于意识到，设计实乃工业造福万民的翅膀。现代设计的出发点是大工业生产和机器，人类怀着喜忧参半的心情面对这个新生的、完全陌生的事物。这时需要一种媒介，将旧有的传统和新



展览现场

生的事物进行调和、嫁接、变通，让人类顺畅地步入一个想象和期盼中的新世界。然而，这段历史的发展混沌而复杂，现代设计的维度极为多向，它的形成过程充满波折、迂回和交替。

夏克教家具和索耐特椅子

当物品的制作不再只依赖于工匠的手艺，设计便作为一门正式的学科发展起来，但要能准确、批量地复制一个具体的模型，则需要依靠一个可靠的生产系统。夏克教团体制作的家具是该生产设计系统的先例。夏克教发源于 18 世纪的美国，他们基于对平等社会的乌托邦理想催生了一个合作化的生产系统，机器生产为人们腾出时间用于祈祷和生产生活必需品。同样地，在家具生产方面，他们也用机器精准复制模型，从而节约生产时间。

迈克尔·索耐特生于 1796 年，是德国 - 奥地利家具实业家，也是提出家具制造工业化构想的第一人。他设计的各种家具均采用弯曲木工艺制成，木材通过蒸汽加热及加压处理变得柔韧，将其弯曲成一定形状后再进行组装。1853 年，索耐特兄弟家具公司在奥地利成立，其最知名的家具设计是 1859 年生产的“14 号椅”，这件家具在国际上取得了巨大的成功。随后，索耐特在许多国家纷纷开设工厂，其生产的椅子备受当时一流建筑师的青睐。



展览现场

新艺术运动

1890年，一场专注于解读“现代性”概念的艺术文化出现，即新艺术运动。该运动使用现代性的视觉语言，拒绝对传统的参照，并发展出新的设计风格。建筑师对这一时期的设计发展具有关键的作用，因为他们在建筑和装饰艺术之间建立起密切的联系，满足了新兴社会阶层的需求。

从苏格兰到意大利，从斯堪的纳维亚到美国，从奥地利到法国、比利时和西班牙……各个国家和地区对这种新兴风格的理解各不相同。在格拉斯哥，查尔斯·雷尼·麦金托什将家具设计与建筑环境完美融合，并着眼于空间的整体设计。在美国，弗兰克·劳埃德·赖特的作品也采用了这种方法。维也纳分离派由古斯塔夫·克里姆特、约瑟夫·玛丽亚·奥尔布里奇、约瑟夫·霍夫曼和科洛蒙·莫塞尔等奥地利艺术家建立，霍夫曼和科洛蒙继而创立了极富创造力的“维也纳工作联盟”，设计出极为精致和珍贵的物品。阿道夫·路斯则致力于探索原型理性主义的建筑和物品。安东尼·高迪独树一帜，用手工技艺定义了其独特的设计风格。

先锋派

20世纪初是艺术先锋派代表对“新现代性”的最重要探索，通过摆

脱传统并尝试新的视觉语言，积极参与到当时的社会大复兴之中。构成主义、至上主义、未来主义和荷兰风格派的艺术运动成员，通过作品塑造出一种新的社会模式。俄罗斯艺术家，例如亚历山大·罗德钦科和埃尔·利西茨基，则试图使他们的艺术理想与政治目标保持一致；同时确保艺术与工业之间的紧密联系，他们将设计理论付诸实践的唯一实例是他们为工人协会总部和文化中心设计的家具。西奥·凡·杜斯堡、雅各布·约翰内斯·彼得·乌德和赫里特·托马斯·里特维尔德掀起了荷兰风格派运动，旨在创造一种具有几何抽象特征的全新美感，里特维尔德设计的家具就是这一理念的完美实例。这些艺术实验和理论探索为莫斯科高等艺术暨技术学院和德国包豪斯学院的建立奠定了基础。马歇·布劳耶设计的家具也毋庸置疑地反映了这一时期艺术实验的实际应用。

20 世纪 30 年代

1925 年，在巴黎举行的国际装饰艺术博览会标志着设计新时代的开端，截然不同的思想流派并存共进。正是在此期间，“设计师”的概念得到明确的定义，设计师不必具有正式的建筑背景。新型材料的表现力和创新工业流程极大地影响了现代主义运动的建筑师，例如勒·柯布西耶、路德维希·密斯·凡德罗；同时也影响了勒内·赫伯斯特和让·普罗维等设计师。因此，这一时期出现了许多工业化的家具，例如汉斯·科瑞的斯巴达椅。奇怪的是，同时期其他一些被广泛认为是现代主义代表的设计作品，例如勒·柯布西耶的作品或密斯·凡德罗的巴塞罗那椅，则与工业生产无关，不同于马歇·布劳耶、朱塞普·特拉尼、彼得·基耶萨和加布里埃尔·穆奇工业性极强的作品；同时，也有一些设计师忠于手工艺的表现力，例如斯堪的纳维亚的埃里克·贡纳尔·阿斯普伦德和意大利的吉奥·庞蒂。

有机设计

20 世纪 30 年代初，设计方法发生了翻天覆地的变化，新视觉语言的出现与现代主义运动的理念形成鲜明对比。弗兰克·劳埃德·赖特倡导有机设计，他致力于创造人与自然的和谐，并视建筑为平衡人造世界与自然世界的一种手段，通过使用天然材料和光洁圆润的形式来表达这一理念。在斯堪的纳维亚，这种趋势与“民主设计”重合，是一种改善日常生活的方式。20 世纪 30 年代到 50 年代之间，斯堪的纳维亚设计引领全球，成为世界诸多国家的标杆。该设计方法由埃利尔·沙里宁引入美国，影响了乔治·尼尔森、佛罗伦斯·谢思特、查尔斯·伊姆斯和野



安东尼·高迪 卡尔维特挂镜 1898-1904 年



口勇在内的新一代设计师。1935年，阿尔瓦·阿尔托夫妇创立了 Artek 公司，他们将建筑项目设计的家具投入生产。其家具设计探索木材的表现力和结构的可能性，使用弯曲和层压技术进行生产。阿诺·雅各布森最著名的家具也是为在地性建筑项目而设计的，例如1957年为哥本哈根斯堪的纳维亚航空皇家酒店设计的“蛋椅”。

工业设计

二战后，新一代的建筑师和设计师逐渐崭露头角，他们的理念扎根于现代主义思想。现代主义运动的代表人物因欧洲战争逃至美国避难，也将现代主义带到了美国。这些现代主义思想成为经济复苏的重要组成部分。乔治·尼尔森就是这个时期一位典型的人物。自1945年起，尼尔森开始专注于家具设计，成为赫曼米勒家具公司的创意总监，并启用查尔斯·伊姆斯和蕾·伊姆斯夫妇、理查德·舒尔茨和野口勇等青年才俊。由伊姆斯夫妇设计、赫曼米勒公司生产的家具在设计史上享有举足轻重的地位，这都归功于对分层木材、合成树脂、玻璃纤维和铝等创新材料的实验。诺尔是另一个确立工业设计重要国际地位的公司，由汉斯·诺尔于1938年创立，旨在通过与密斯·凡德罗、哈里·贝尔托亚、佛罗伦萨·谢斯特和埃罗·沙里宁等设计师合作，打造一个独特的当代设计品牌。由于欧洲设计思潮对美国传统设计趋势的影响，这两家公司的制胜之道是以生产和商业控制设计过程。

意大利制造

二战后，意大利设计界投身到全国道德和物质重建中，利用新工业化作为设计领域打开视野。因此，家具公司纷纷投身于工业家具的生产。在此期间，出现了一批新工业化的家具公司，例如 Arflex、Arteluce 和 Kartell，这些公司与年轻的建筑师有紧密的合作。一些传统的手工家具公司，例如 Cassina 和 Borsani，迅速发展成为工业化生产的引领者；而其他公司，例如 Azucena 和 Poggi，虽然也与建筑师有密切合作，但更以其匠人价值而闻名。艺术性实验的广泛传播和20世纪60年代中期的青年抗议运动为意大利设计界注入了全新的创造力，并与新技术产生互动。塑料的运用是巩固创意与工业化纽带的关键，因为它让设计师有机会以更具煽动性的方式表达自我，这也就是后来的“激进设计运动”。在此期间，亚历山德罗·门迪尼和埃托尔·索特萨斯的杰出贡献使意大利设计在国际舞台上扮演了更为重要的角色。□



亚历山德罗·门迪尼 普鲁斯特扶手椅 1979年

万象归一：黄成江摄影作品展



展览海报

展览时间 / 2021年7月30日 - 2021年11月7日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅

总策划 / 苏丹

特别鸣谢 / 胥建国

项目协调 / 王晨雅 兰钰

视觉统筹 / 王鹏

展览及视觉设计 / 杨永嘉 王宁

展览执行 / 兰钰 杨永嘉 罗海嘉

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

7月30日，“万象归一：黄成江摄影作品展”在清华大学艺术博物馆拉开帷幕，在流光溢彩的盛夏呈现了一个丰饶多姿且激情澎湃的自然影像世界。本次展览共展出摄影作品111幅，是黄成江先生多年来创作的一部分，其中《大地》系列20幅、《树》系列20幅、《荷》系列30幅、《海角》系列41幅。作品创作主题从北大荒广漠肥沃的黑土到西域戈壁顽强的胡杨，从纯洁无瑕的荷莲到搏击浪涛的海鸥，视野由极目远望趋向俯身近观，从细微透视又返回广袤无垠。镜头的前后反转递进不仅反映了他从宏观到微观的不断求索，更展现了他不固步自封，不断创新、开拓进取的精神。

黄成江先生是国务院发展研究中心编审、原副局长，曾选为中国农垦摄影家协会常务副主席兼秘书长、国务院发展研究中心摄影家协会主席、中国摄影家协会艺术委员会副主任等。曾获首届全国青年摄影艺术展览金牌奖、罗马尼亚国际摄影艺术展览最佳作品奖、建国35周年摄影艺术铜牌奖、首届中国摄影节优秀作品奖、全国第十五届摄影艺术展览首次设立的个人风格银牌奖（金牌奖空缺）、首届中国摄影艺术金像奖、德艺双馨摄影家等六十余个奖项。自1985年以来，曾在美国洛杉矶举办“黄成江北大荒摄影艺术作品展”，在中国美术馆举办“黄成江摄影



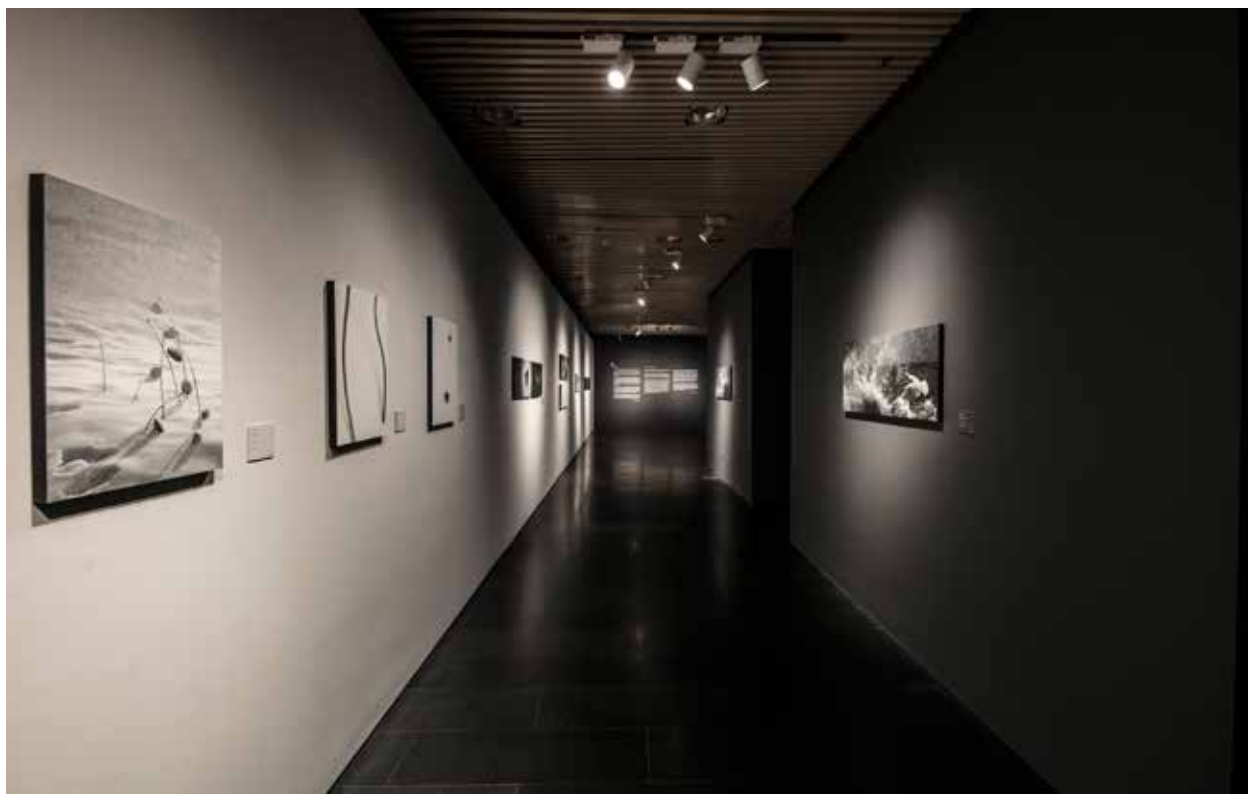
展览入口



大地的本色 黄成江 1980年 黑龙江

艺术展览”，在北京民族文化宫参加“全国十大名家摄影艺术展览”，在黑龙江举办“黄成江故乡摄影艺术展览”，在四川绵阳举办“黄成江《荷》系列摄影艺术作品展览”，在中国艺术研究院举办“《荷》系列摄影艺术作品展览”及《中国摄影家》杂志举办的“黄成江创作座谈会”等。自2005年以来，共有180余幅摄影作品被博物馆及国内外收藏机构和收藏家收藏。

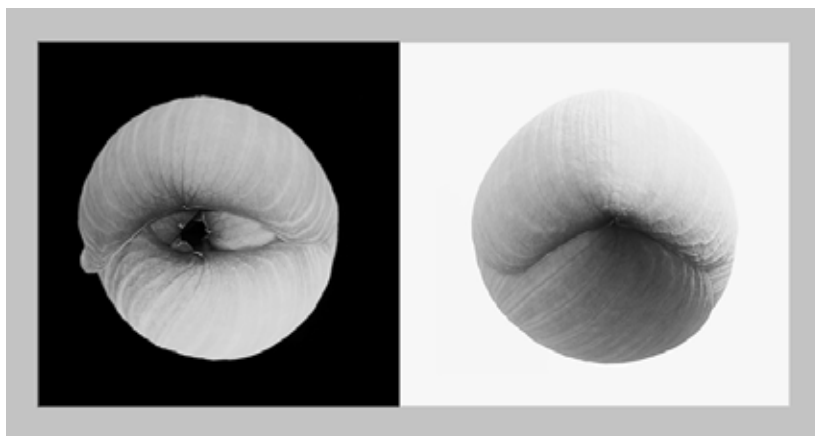
黄成江出生于黑龙江双鸭山，16岁“上山下乡”到了北大荒，那里的一草一木都成为滋养他成长的沃土，是他寻求艺术真谛的起点，无论酷暑还是寒冬，从不曾停息。他19岁与摄影结缘，早期作品采取现实主义手法，透过镜头表现了他青年时在北大荒的风土人情。作品多以黑白、强反差的语言，展现了三江平原广阔的天地和繁忙作业的人群，成为了一个时代的影像档案。他从1971年开始涉足摄影艺术领域，在跨越了半个多世纪的摄影历程中，至今创作不息，作品盈千累万。上世纪80年代初，他在美术和摄影的贯通方面的尝试，乃是一种跨媒介的视觉艺术实验，难能可贵。1981年黄成江从北大荒调到北京。随着阅历的逐渐丰富和视野的开阔，他对生命的理解和对自然的敬畏有了更深刻的认知，



展览现场

其艺术手法也逐渐融进浪漫主义的色彩。

纵观黄成江先生摄影风格变化的历程，可以看作是一个摄影创作由客体转向主体的观念变更，在这个漫长的过程中，其创作观念亦伴随着生命的自然生长而变化。展览通过《大地》系列、《树》系列、《荷》系列和《海角》系列四个单元 111 幅作品的展现，使观众窥视到艺术家心境的变化，这其中蕴含着黄成江先生对大自然和生命意义的深刻认知。□



睁闭一世界 黄成江 2015年 北京



栋梁——梁思成诞辰一百二十周年文献展



展览海报

展览时间 / 2021年8月10日 - 2021年10月20日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层7-8号展厅

总策划 / 庄惟敏

策展人 / 苏丹 刘畅 王南

学术顾问 / 吴良镛 秦佑国 左川 朱文一 边兰春

学术统筹 / 张利 张悦

学术内容 / 王贵祥 吕舟 赖德霖 贾珺 程晓青 武廷海 杨锐

荷雅丽 王青春 刘亦师 李路珂 陈迟 王军 汪悦进

丁焱 王卓男 吕晨晨

展览统筹 / 苏丹 杜鹏飞 王晨雅

档案统筹 / 范宝龙 李运峰 代红

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 王鹏 王美懿

展陈设计 / 马阅 刘徽建

展览执行 / 刘徽建 王晨雅 马阅 龙若兰 孙艺玮 刘玉晴

多媒体设计 / 张荐 岳祺 闵嘉剑 于博柔

声场设计 / 张荐

音视频剪辑 / 李奔跑 房曦桐 孟禹彤

文献整理 / 赵萨日娜 杨澍 刘方元 聂涵雅 杨雪 黎亮 姜慎微

英文审译 / 荷雅丽 朱欣蕊 周书扬 路遥 贾峥 贾思敏 张佳越

熊雨溪 索菲娅 高郡铖 朱柳霏 刘子或 周慧姗 罗海嘉

行政事务 / 邹黎明 龙姝羽 孙海东 马艳艳

宣传推广 / 李哲 刘垚梦 周辛欣 肖非 叶扬 刘洪春 王芷涵

项琳斐 许宁婧

主办单位 / 清华大学

联合主办 / 中国建筑学会 中国城市规划学会 中国风景园林学会

中国文物学会

承办单位 / 清华大学建筑学院 清华大学艺术博物馆 清华大学档案馆



展览入口

协办单位 / 中国勘察设计协会 中国城市规划协会

支持单位 / 中国国家图书馆 中国文化遗产研究院 中国营造学社纪念馆

哈佛大学中国艺术实验室 清华大学校史馆 故宫博物院

南京博物院 山西省古建筑与彩塑壁画保护研究院

太原市档案馆 太原市城建档案馆 中国园林博物馆

天津大学建筑学院 内蒙古工业大学建筑学院 应县木塔文保所

佛光寺文保所

特别鸣谢 / 中衡设计集团股份有限公司 启迪设计集团股份有限公司

日清国际设计有限公司 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 读库 巨晶科技

雜·書館 林洙 梁再冰 于葵 梁鉴 殷力欣 刘天浩

张水澄 董明 张琴 惠鹏宇

媒体支持 / 《世界建筑》《建筑史学刊》《建筑学报》“人文清华”讲坛

《中国建筑文化遗产》



展览现场

近 400 件梁思成先生的图纸、手稿、著作早期刊本和影像资料，只是先生保存至今的遗作之一隅；相信曾经满满堆积一室，终被动荡年代吞噬的工作笔记，也只是先生万里奔波夙夜伏案的汗水之一掬。于是我们忆起先生曾经抚摸过的案几，摆弄相机的方桌，宾夕法尼亚大学的图桌，李庄的绘图板，以及先生用花瓶支撑着下巴画图时口中哼唱的小曲。希望这里的五个单元——求学、治史、规划与保护、建筑设计、教育，为大家呈现先生作为学科先驱的辛劳，以及更重要的——支撑并伴随着辛劳的心灵的无上快乐。

梁思成（1901-1972）是我国著名建筑学家、建筑教育家，中国建筑学科的开拓者和奠基者，建筑历史、文化遗产保护、城市规划、风景园林等学科的重要先驱。他是国徽、人民英雄纪念碑的设计领导者，国家自然科学一等奖获得者，中国科学院学部委员（院士），清华大学建筑系的创办人。他为中国的建筑事业作出了巨大贡献，影响深远。

求学与归成

回顾梁思成先生求学的经历，是探究树苗饥渴地吸收养分的过程。



展览现场

我们的解读从养分种类的角度，探究以下四个线索：第一个是国学的线索。1915至1922年间清华学校的经历可以说是这个线索的基础；1925年11月梁启超题赠给梁思成、林徽因的古籍《营造法式》，更是奠定了二人毕生重要的治学方向。

第二个是语言的线索。我们可以简单列数如下：先生11岁回国前的日文训练；常年的英文训练（并参与翻译威尔斯的《世界史纲》）；1927年填报申请哈佛大学研究生表格中自述的三年德语学习和一年法语学习经历，为先生构筑了通识原著的根基。

第三个是技能的线索。回到清华学校时代，先生曾任校军乐队队长、校刊美术编辑，并在学校运动会上获跳高第一名；带我们走进史料缄默的个人世界的，还有先生留下的一张自拍照。对于音乐、美术、体育的热衷，加上对于一切新器材的尝试，成就了先生动手的热情和对测绘工具的谙熟。

第四个是专业的线索。留美生涯进一步引领先生走进庄严的学术殿堂。殿堂前的台阶上，满是纵横的图板和图桌，满是从草稿到成图的皓首穷经的身影。



梁思成绘制的独乐寺观音阁渲染图 遗产院藏

书写中国建筑史与破译“天书”

梁思成先生是中国建筑史学科的重要奠基人之一。20世纪30-40年代，梁思成与中国营造学社同仁筚路蓝缕，考察了中华大地上数以千计的古建筑，发现、测绘、研究了五台山佛光寺东大殿唐代建筑，蓟县独乐寺观音阁与山门、应县木塔等辽代建筑，正定隆兴寺摩尼殿与转轮藏殿、太原晋祠圣母殿等宋代建筑，以及隋代敞肩式石拱桥——赵州桥等众多中国建筑史上的经典杰作，并在《中国营造学社汇刊》陆续发表了一系列具有世界级学术水平的论文。

通过长期的田野考察与资料积累，梁思成与学社同仁在抗战最艰苦的时期，于四川南溪县李庄，在贫病交加的环境中，以巨大的毅力完成了《中国建筑史》（原名《中国艺术史 建筑篇》）和英文版《图像中国建筑史》两部巨著；同时用石印法恢复出版《中国营造学社汇刊》第七卷一、二两期。从在宾大收到梁启超寄来的北宋《营造法式》开

始，梁思成便立志研究、破译这部无人能懂的“天书”。

城市规划与文化遗产保护

梁思成先生是中国城市规划理论与实践的先驱。1930年，梁思成与张锐携手参加“天津特别市物质建设方案”设计竞赛，获首选——这是他投入城市规划实践之始。抗战即将胜利之际，梁思成在1945年8月重庆《大公报》上发表《市镇的体系秩序》一文，提出城市的最高目的在于使民安居乐业，“市镇计划”（即城市规划）是民生的基本问题之一。他极富远见地提出战后城市的重建与发展，应借鉴城市规划学者埃利尔·沙里宁的“有机性疏散”理论，避免重蹈欧美近代“大都市病”之覆辙。

1946-1947年赴美考察归国后，梁思成更加重视城市规划，将清华大学建筑工程学系改称“营建学系”，并分为“建筑”与“市镇计划”两组；1951年9月清华大学营建系又与北京农业大学园艺系合办“造园组”。梁思成于1950年起担任北京都市计划委员会副主任，为首都的规划建设殚精竭虑。他在北京规划方面最重要的工作是1950年与陈占祥共同提出的《关于中央人民政府行政中心区位置的建议》，史称“梁陈方案”。这一方案未获实施，但其思想精神永恒。除此之外，梁思成还多次为北京的规划问题致信周恩来、聂荣臻、彭真等领导同志，这些书信成为北京城市规划方面的重要史料。

建筑设计作品与思想

梁思成先生的建筑设计作品与思想中，始终贯穿着一条探寻中国现代建筑之路的主线，用他自己的话来说就是追求“新而中”。通过其建筑设计实践与理论，梁思成成为复兴中华建筑奠定了坚实的理论基础，勾画出广阔的发展前景，也作出了高超的示范，可谓既开风气亦为师。

梁思成三十余载（20年代末至60年代初）设计的近二十个建筑项目，正如他的学生关肇邨先生所总结的，“从建筑类别、地域、标准和风格等多方面来看，都具有极大的跨度：从国家最主要的纪念碑到商店店面，从盛唐风格的纪念堂到属于当时最新现代风格的校园建筑，



应县木塔正面渲染图 遗产院藏



从国际最高水准的现代派会堂建筑到山区地方材料、手工建造的民居庭院”。此外，还包括他分别为父母、爱妻以及三弟设计的墓碑，饱含至亲的情感和知音般的理解，感人至深。梁思成的建筑设计观广阔而博大：他是将建筑设计置于综合的社会、政治、经济、文化情形下来思考，将个别的建筑设计问题置于都市计划乃至人类“体形环境”整体中来思考，将建筑艺术创作置于轮廓、比例、尺度、质感、节奏、韵律、色彩、装饰等方面的综合把握中来思考。

建筑教育

梁思成先生一手创办东北大学和清华大学两个建筑系，为祖国培养了大批建设人才，是中国近现代建筑教育的开创者之一。1928年梁思成学成归国，即赴东北大学工学院建筑工程学系任系主任，他一生的教育事业由此发轫。1945年3月9日，基于对将要到来的战后重建的关注与对国际建筑发展大趋势的把握，梁思成在写给清华大学梅贻琦校长的信中，建议母校创办建筑系以培养亟需的建筑人才，并提议舍弃“颇嫌陈旧”的学院派“布扎”体系，而采取“着重于实际方面”的包豪斯教学方法，还提出“成立建筑学院，逐渐分添建筑工程、都市计划、庭园计划、户内装饰等系”的远景。1946-1947年赴美考察建筑教育归来后，梁思成进一步提出基于“体形环境”观念的现代建筑教育体系，集中体现在他于1949年7月所拟《清华大学营建学系（现称建筑工程学系）学制及学程计划草案》中。可以说，在创办清华建筑系之初，梁思成已擘画出其远景目标和发展蓝图，并且与国际建筑教育发展方向高度同步，其远见卓识令人赞叹。本次展览除了呈现梁思成建筑教育思想的历史演进之外，还着意展示了他在教学活动中的场景——这些身处学子们拥簇中的音容笑貌，使观众更能贴近作为“师者”的梁思成。□

学术研讨会

“设计乌托邦 1880-1980” 学术研讨会

时间：2021年6月3日 下午

地点：清华大学艺术博物馆四层报告厅



苏丹
清华大学艺术博
物馆副馆长，本
展策展人

大家下午好！“设计乌托邦 1880-1980：百年设计史 / 比亚杰蒂 - 科尼格收藏展览开幕研讨会”现在开始。本次会议邀请了来自设计和艺术领域的专家学者 20 余位。今天的现实是由电子商务和信息交互主导，生活世界的数字化和虚拟化挤压着物质材料和物理空间为基础的现代设计的生存空间，似乎让我们忘掉了 100 年现代美学与现代社会之间永不停息的对话与碰撞。从三年半前的选题开始是基于这个原因，因为中国对于现代设计的文化和理论体系，大众非常陌生，也有一些误区，比如说我们对历史的认知过去仰仗于资料，在接受教育的系统里面存在着很多问题。在最近二十年的时间，我个人不断地去欧洲学习，看展览，接触不同的人，同时也和艺术史学家们联系。因为做当代艺术，有些是专业问题，有些是对历史的认知方式，而我个人认为是线性和矩阵的关系。

回顾与展望：设计史的启示

我讲两点：一是过程，二是结果。



张永和
建筑教育专家、
建筑师，非常建
筑工作室主持建
筑师

看这样的展就看到了设计的演变过程。首先，指设计和手工艺，中国说“手艺”，这两者关系非常有意思。在艺术运动刚开始的时候，像英国的威廉·莫里斯，反对工业文化，支持工业化以前的手工艺。为什么他成为现代艺术、现代设计的先驱者？我到现在还有点困惑。我接受的是因为他后来影响到包豪斯，现代运动从绘画、雕塑到建筑都回归到了手工艺，就是在设计概念出现时，并没有把手艺完全抛弃，造成了这两者之间的融合，从手工艺过渡到设计。

包豪斯早期认为手工艺走向设计之路。当然，在今天回看这个过程，并不是设计和手工艺的对立，而是包容。只有了解过程才能理解它们的丰富性和复杂性。

现代主义以及一批现代建筑师曾经激烈地反对古典主义，实际上是延续融合，并非二选一。现在看到有些非常重要的现代建筑师、设计师，恰恰因为他们的经历本身是处在古典和现代之间的混沌时期，所以他们对建筑的特殊认识、有自己的风格，路易斯·康就是之一。所以过程非常重要，过渡也



是必然的。在这批家具中,有的做法很粗糙、很简单,但并不意味它不是好设计,有意思的是在展览中可以看到各种各样的可能性。这就是过程,真希望永远是处于过渡的阶段,因为在那个时候会有所收获。

再说一下结果。过程到了终点,会是什么样?这也是我自己做设计时间的问题。今天我看到两把椅子,一个是托奈克设计的弯曲实木椅子,我就有。跟大家汇报一下,刚才已经被批评占有学校资产了。当时我在麻省理工教书,有一天系里的人跟我说,咱们有一批带扶手的那种椅子都坏了,让我签字扔掉。因为我喜欢设计,我就去看了看,结果我在里面挑出了4把好的,就把它们私自留下来了,用到了现在。一把椅子可以从19世纪50年代用到现在,那是不是就是真正做的到位了?圈儿椅要讲究结构,所以长寿是一种结果。

另一种结果是,我看到一把椅子椅子有名字。为什么?这把椅子太普通,用得太多,导致你忘记有人设计过它。这就是我的过去和将来为什么做设计这个事儿,答案是很清楚,我们不需要有另一把新设计的椅子,而是永远需要一把不同的椅子。



王受之
设计史论专家和
研究者

杭间的中国国际现代博物馆,藏有一大部分现代设计,苏丹老师这儿有这么大一批展品,这两批东西加起来,不比 MOMA 藏的东西少。我心里有很强烈的欲望,就是未来清华艺术博物馆也能拥有一批现代设计馆藏,杭州和北京形成呼应。中国的学生看到这两个博物馆就能解决很多设计问题,因为看实物和看图片差异非常大。

展览让我很激动。为什么呢?我看到了孟菲斯

的作品。孟菲斯是全球比较少的极简设计运动。孟菲斯的东西,我始终没有看到在中国有完整的面貌出现,今天我看到了,很欣喜。

这个展览我有几个看法。第一,它比较全面地展示了现代设计史。设计从新古典主义结束以后,进入了一个阶段,有一批人跟手工的关系特别密切,在某种程度上不认同机械化的工业生产。这个运动往往我们在国内不太提到,因为我们马上就到了包豪斯大规模生产钢管椅子阶段。在工业化的高潮里面出现了这样小运动,几个重要的人作品全都有。展览的158件作品,基本上能够把现代传统设计史比较完整地反映出来。我看了以后很激动,跟苏丹老师说,我要把所有力量用出来,加上杭间老师的藏品,在上海搞一个更大的展览。如果没搞成,大家可能会骂我;如果搞成了,大家一起见证这个时刻,弥补中国设计史实物展的空缺。



杭间
中国美术学院美
术馆馆长,艺术
史学者,批评家

从设计史的角度来说,王老师作为华人世界设计史最重要的专家和国际艺术史学会的主席朱老师都在这儿。设计史有什么样的启示?我也困惑。

设计史的建构者是佩夫斯纳,他是艺术史家,是现代设计的先驱。莫里斯和格罗皮乌斯,从严格意义上来说都不是纯粹的设计师。格罗皮乌斯在1917年的时候建筑风格是表现主义,不是现代主义,今天看包豪斯的宣言,严格意义上来说也不是现代设计宣言。格罗皮乌斯在包豪斯最早想办建筑系,而且首任建筑系主任也不是他,而是哈那森·迈耶。格罗皮乌斯设计的椅子跟同时期的布劳耶设计语言、风格差异非常大。格罗皮乌斯站在范·德·威

尔一边，认为艺术比功能化更重要，后来德国的设计走的是墨德修斯这条路。

大家在看这些作品的时候，都会被两个方面牵扯，一个是椅子叫什么名字，椅子是谁设计的。这是佩夫斯纳关于现代设计先驱的所谓英雄历史的线索，即筛选作家比作品重要。

当年我们做学生的时候，柳冠中老师早就倡导过现代设计的观点，首先是作品，其次才是人。所以在设计史的启示里面，但凡是原创的，我也称之为作品。对它的解读方式，无论是功能、技术、材料，或者是那个时代它产生的原因和描述设计师的方式，在设计史上都有很大的不同。相较于艺术史和美术史，设计史的描述体系从展览上我得到的启示仍然很多，它还是一门非常年轻的学科，还在不断地在判断、在成长、在发展的过程中，所以有些问题可能需要更年轻一代去面对和讨论，真正的设计史应该怎样描述，但绝不会只是一种。

理想与现实：重提设计现代性

苏丹：

艺术展里面，我们博物馆比较侧重于六七十年代的艺术，比如法国的《支架与表面》，2020年本来要做贫穷艺术，后来因为疫情停掉了，之后还会做物派。设计面临的问题可能比艺术更加严酷，大众关心实用，艺术界对这块儿的知识不屑一顾，我想通过这样的展览逐步去弥合。



朱青生
北京清华大学历史学系教授，
国际艺术史学会（CIHA）主席

今天是图像时代，而图像并不是物，它可能过去跟物有关，但今天的图像和未来的图像可能只有

像，这是我们未来将面对的问题。在这种情况下，我认为艺术史家应该有三个方面的可能性，也就是图、词、物加在一起，才是今天我们接受世界和解释未来的可能。

目前最重要的是中国需要原创精神，这是艺术、设计给我们的启示。原创精神很不容易。今年是博伊斯诞生100周年，他于1986年去世，这一年中国开始了“八五美术运动”。我们在某种程度上是一种缘分，就是当包易斯退出的时候，中国当代艺术就开始了。当代艺术开始的时候表面上都是模仿世界，骨子里最可宝贵的价值是超越包易斯，超越他的基本思想“人人都是艺术家”。我们所有人都被这样的意见引导，损失了自觉性，今天要靠艺术、设计弥补。

我的专业是研究汉代。汉代人不要椅子，那这些椅子对我来说又何为？那未来的人有椅子吗？未来时代我们怎么栖息？展览中所有椅子都是历史上的一个悬挂。如果为未来的世界建造一种安坐和起立可能的话，我们何为？展览给我们的是椅子的盛宴，逼迫我们思考。相信所有的中国设计师就跟中国所有的艺术家一样，他们已经在200年的屈辱中间已经意识到这一点，如果中国不能引领世界，就不可能洗刷近代史上的耻辱，也不可能完成复兴。在有的基础上，还有什么没有，需要我们做起来。所以我们超越了博伊斯以后，贡献了什么？



方晓风
清华大学美术学院
《装饰》副院长、
《装饰》主编

朱老师提到的问题跟我的角度不一样，他提到了图像。椅子在我们生活当中的意义超越图像，椅子信息的充分展示需要一些手段。展览的确很珍贵，



都是私人收藏家的实物，承载了 100 年的时间信息。物与物之间怎么产生关系，既有美学考虑，更多的是现代性的显现。现代性的背后实际是对大众的倾斜，从精英走向大众。这 100 年来藏家收藏的作品，几乎都是设计史上登过的。但主流设计史是大可怀疑的，很大程度上并不客观。我对设计展有个人理想化的期待，把椅子多几个信息，给观众一种再去自己组合信息、挖掘信息背后的可能性。这可能是现代性的一种表达。

苏丹：

谢谢方老师！每一个展品的信息都很多，有二维码，展厅标注了很多，量太大，放上去以后完全会变成科普展。艺术博物馆的展览有科普性，有时候还是要保持一点距离。



周榕
清华大学
教授，建筑学
院副院长，
批评家

从设计专业的角度，现代性特别鲜明的特征就是乌托邦。设计完全是乌托邦的工具以及途径，没有设计，乌托邦是实现不了的，也不可能完成。

在我看来，现代设计和现代艺术完全是两股道。设计的本质是创造一个全新的系统，艺术是切到人类进入现代环境后的内心处境，面对新经验的时候张皇失措、茫然、痛苦和挣扎。现代设计要在乌托邦铺就的轨道上狂奔。这次设计展的展品最早是在 1880 年左右，基本上是乌托邦世界开始逐渐显影的这 140、150 年的过程，可能对今天的年轻人来说，没有意思，因为他们缺少我们这一代人曾经有过的翻天覆地的变化。

回看这 100 多年以来这些新经验的创造，会发现它特别像在实验室里创造出来的物种。我今

天看到这个展品觉得有三种状态。

第一种状态它变成古董一样，混然于众。

第二种状态有的被淘汰，有的获得了很优势的生存机会，但我们不能否认它在历史上的位置。

第三种状态是很少的一部分，直到今天去看几十年前甚至 100 年的创造仍然是感人至深的，仍然有很大的感召力。这是我们在现代的乌托邦的大量创造中能够被时间所筛选、讨喜，剩下的这一点东西。这点东西我认为是最有价值的，跟我们重提设计的现代性关联最密切。

我们回到这些设计者在当初创造的那个时点上的处境，看一看他们已经被时间考验了几十年、100 多年以后的经历特别有价值，而不是具体的形式。

苏丹：

周老师对乌托邦提出了自己的观点。当然新物种进入到现实有一个自然淘汰的过程。刚才方老师提到了主流，我认为这个挑选倒不是我们认为它是主流要挑选的，因为这个家族经过了 100 年的收藏，其中一个人是孟菲斯的代表，相对来讲比较客观。这个体系进到现实社会，有点变成了化石，有一些不断地生产，变成了版权。



范晓天
清华大学
美术学院
副教授，
青年批评家

在今天在中国各个领域，除了艺术之外，在文学，其他各个领域都在提现代性的问题。我们能否重回现代性？面对层出不穷的抄袭情况，艺术在未来如何去做？因为它涉及到个人的文化、对中国现状的认识和我对全球情况的感知。

我认为现代性在今天是不能重返的。西方现

代艺术、当代艺术走过了 170 多年的时间，而中国的现代艺术、当代艺术在改革开放之后到今天为止才 40 年，时间很短，用数学公式来算的话，我们可以回去再搞 100 年。但是我们的脑子里无论怎么样排斥都无法绕过西方范式。在当代艺术的语境中，当代艺术遇到很多困境，我们能在现代性中获得什么样的滋养？2004 年在匹斯堡他们做了一个研讨会讨论世界各个领域、地理位置不同的情况下现代性的不同。如果西方从现代艺术到当代艺术的输入过程只有 170 多年的时间，我们还没有一个很理想的状态把它吸收掉，未来如何去吸收掉这样一个很大的资源？我们无论是做理论还是做实践，都需要在传统当中寻找一些能为我们当代观念和思想进行重新解释的思想和可以转化的形式，实实在在地在传统当中获得一种可以进行重新解释的思想。它未必是形似的概念，但是如果不去落地解释的话，我们的设计和艺术永远不会在世界上发声，永远不能引领世界的潮流。

问题与方案：设计的另类现代性

主持人：



陈岸瑛
清华大学美术学院
副教授，
学术主持，
本展

在 20 世纪 60 年代，随着后现代主义的兴起，人们越来越多发现现代性，也就是现代社会区别于传统社会的一些根本特性，是复数的，有不同的现代性。第四场主题是关于中国设计未来的想象。希望能够对中国本土设计师实践有所促进。



王辉
(URBANUS
) 实践建筑
事务所创
人，建筑
师，设计
合伙
都

异托帮是在现实中存在的，但是跟一般人的现实是有所游离或者另类，和“另类”这个词有点像。乌托邦是一种理想，但是由于各种各样的技术手段反而实现不了的，所以是一种理念或者理想。我想从这一点说一个问题。就是我们今天看到的这堆物到底是什么？这堆物就是吃饱了没事干想出来的东西。它本身和乌托邦有本质区别。柏拉图的理想国是少数人的理想国，乌托邦不生产多余的物质，在有限的物质生产积累中可以实现平均分配。它不是吃饱了没事干，而是在物质有限的情况下实现的比较好的分配方式。

人类要进化，吃饱了要干点事，不是吃不饱要干的事情。我们上一代人是面临吃饱的问题，比如袁隆平去世时很多人纪念他，因为解决了吃饱问题。但是在今天消费时代里，我们面临的是物质的过剩。因为受资本驱动，时尚又变成资本，无论是隐性也好还是什么也好，时尚又带来人类不得不面对的一种进化，这也不是乌托邦的理想。

这个设计就是关于吃饱了要干什么的问题。其实跟我们上一代人，包括百年前那些人面对的不一样。

柯布西耶有限的照片里也都会出现这把椅子，那它好在什么地方呢？今天我得到了答案，就是他首先在概念上非常高雅典雅，最后才说它在功能上好。这就是人类在没吃饱的时候不断对精神上的一种追求，但是吃饱了以后可能精神追求就更高了，所以这是一个挺有趣的现象。设计的意义，尤其是物质在充裕时代。这个意义往往被当代资本、权力所驾驭了，设计师反而最后成了资本运作的帮凶。



陈岸瑛：

乌托邦是在目标和理想实现了以后有剩余的这部分，但是剩余的部分会被资本或者内卷化所操纵，也是当今设计师应该反思和思考的问题。



唐克扬
清华大学未来实
验室首席研究
员，第十二届威
尼斯双年展中国
馆策展人

虽然现代性从哲学定义上来说有权威解释，我个人觉得，其实这是阐释学问题，几乎适用于所有生活现象。现代是态度问题，还是随着生活积累不断变化的事实？是现代早已在我们的生活之中，不是你选不选择现代，而是愿不愿意的问题。

现代如何进入创作实践？我和一个艺术家对话，他反复问我现代性的问题，当时我正好从巴黎回来，拿了一张老的明信片，我说上面这些人看上去特别时髦，自居为现代，他们认为在中点，前有追兵后有来者，认为已经到头了。现代是没有历史、没有未来的时间观念，在人类的文明史上，不属于中间某个环节。这就是此刻，认知时间观念和自己处在世界变化中的位置。现代性之所以把我们中国传统的时间观念里拉出来，回到对新的世界认知实践中，差别就在于它已经不再处于过去静态的古典社会。

所以现代性首先是在时间的认知中被体认或者被表达。起作用的并不是物本身，而是物和世界、和空间的关系，后者更重要。博物馆带来现代性讨论，如果这个“物”不是放在博物馆，不是置于特殊的空间语境里并不会有现代性，所以现代性不是发现一个新的物，而是把物和世界的关系改变，这个地位是博物馆赋予的，并不是它自身有多辉煌。经营者的目标是为了降低成本，一旦进入博物馆之

后，它又不可避免地带有一种被我们神化的虚像。现代性具有矛盾性，通过具体的时间和空间的表征才得以体现出来的。被特定的时间和空间所表征的现代性，赋予了对现代性内部矛盾的思考。

陈岸瑛：

唐老师谈的问题比较抽象，非常好，从时间、空间角度重新理解蒙特利的概念。在西方从形容词演变成了名词，会涉及到单复数的问题。在英文里面讨论的时候会把它动词化，有专家把后现代解释成在线的，意思是说当现在这个时间凝结成一个结果的时候叫“现代性”，但是它又处在时间的游离中，被重新解散了以后再凝结，就变成了再现代。在始终纠结于当下和未来、过去这三个时态之间，形成这样一种特有的思辨。在中文的语境里面，可能这种思辨不会那么明显。



周艳阳
清华大学美术学
院副教授

20 世纪各个国家的设计文化在不同的时期都呈现出了巅峰的状态，比如说 20 年代以前是法国，30-40 年代是德国，接下来美国和斯堪的纳维亚平分了 50 年代，意大利的设计是在 60 年代末到 70 年代初达到了顶峰。意大利设计界非常喜欢团体作战，主张分裂成派系，并且形成联盟，不断地在动态模式之下或接受、或拒绝着现代性。但是有一点非常明确，意大利的设计从来没和传统决裂过，将古罗马的文明，以及文艺复兴的精神韵化到了日常用品当中。

“创意”在意大利设计界特别耐人寻味。所有人都说意大利的设计特别有创意，但在意大利的设计界是略带贬义。现在设计学院、艺术学院不停地

强调“创新”，让这个带着很多年轻学生们来回来去兜圈子，在原地绕，没有真正的根基。创新一定不是设计的核心，只是所有设计工作的其中一个步骤，而且是相对平凡的一个步骤。我想用这个来说，意大利自己对于现代性，它和历史之间的关系有它的独特想法和思考的。

陈岸瑛：

意大利有反现代性的生活方式和精神，意大利人从来不觉得装饰就是罪恶。所谓的“创新”，背后是线性的进步观，这恰好是拥抱现代性的那些人会经常追求的。意大利的设计为什么在60、70年代后现代主义时期忽然爆发出来？我觉得有反现代性，只是到那个时期得以展现，一定是早就有来源。



王海峰
上海大学教授、
建筑学者

我看了展览以后想了三个问题，其中一个问题在展览里算是找到了答案，另外两个问题和大家一起探讨。

现代主义的起源就是工业革命，有了工业文明才能有这些东西，所以我第一个问题是这些作品是机器、工具更重要，还是它的艺术性、认知、态度更重要，或者说“创造性”。我在现场找到了答案。有几句格言“除非必要且有用，否则不要制作；但若既有必要又有用就不妨做得好看”。“现代建筑不是一种风格，是一种态度”。“被合理构想的美一旦指挥了机器，强大的机器将创造美来”。展览已经给出了答案。

现场的椅子分三种，一种是化石，一种是什么？建筑师跟它的关系又特别密切，那背后是什么？设计一把椅子和造一座房子是一样的。这也带出第三

个问题，我到市场买椅子，要么就能买到和这些相似的，但是找不到一把可以放到展厅里，可以作为历史的坐标，可以写在工业史上的一把椅子呢？展览以后有点悲观，我觉得中国的工业设计至少落后一百年，这些是一百年前做的东西，有很多放到现在也非常好。所以我们今天看这个展览，带来的最大后续意义在哪里？它最大的意义是对我们有很大的触动，我们怎么去做出引领性的设计？

国际与本土：中国设计的未来



柳冠中
清华大学文科资
深教授，清华大
学美术学院工业
设计学系中国工
业设计协会荣誉
理事长

其实看似椅子，必须看到椅子背后的人，它背后必须是事。我经常说耳听为虚，眼见不为实。坐下来干什么？在哪儿坐？这是设计师的事，也可以说是艺术家的事。所以当今中国的未来是什么？信息太多，往往忘记了信息的目的。材料、技术、风格、主义都是要选择的，这是最重要的。

工业设计是工业革命引来的设计活动，是生产关系的革命以后产生的人的思想和生产关系，是人和人之间的社会组织。技术可以做到任何事情，但是人去哪儿了？我们在追求目的当中忘掉了，把工具当作目的。中国特色新的生活方式，不是张口闭口元素。比如穿汉服自行车都骑不了。保留文房四宝，要把电脑扔了吗？东西本身有时尚、有科技感或者是酷炫，但是美不美是因人而异的，美是精神反馈。

奢华不是中华文化的传统，换不来世界对我们的尊敬。中国传统文化的精神不是符号、不是元素。中国的传统万变不离其宗，是永恒不变的设计，“衣食住行用交流”。提倡使用、不鼓励占有，这是我认为的人类社会的未来。



黄居正
《建筑学》编者、《建筑学》执行主编

我从三个方面谈，

第一，建筑展的展览方式由于它的特殊性，通常只能以图纸，最多是模型，但是设计展或者说艺术展可以把实物搬到现场，建筑展即使是 1/5、1/50 的模型，也不可能把环境搬过来，这是最大的区别。

第二，今天看到了整个设计史。这些展品的并置，或者可以看清楚非常连贯的设计史脉络。我们对于所谓的设计史也好，建筑史也好，通常把 20 世纪的历史定位成国际风格史。20 世纪初所谓的现代主义，所谓的国际风格不是只有一种现代主义。

举个例子，展馆里阿斯·布隆德的“埃及椅”，他从埃及的风格面提取了要素。这里面就有本土跟国际的意义。同样，我们看密斯·凡·德罗的巴塞罗那椅，猛然一看可能觉得它是标准国际式的，可以大批量生产，但实际上是用手工敲打出来的。可是 1938 年密斯移居到美国以后，他用的都是工字钢。通常我们讲本土和国际，在我们这个专业里面存在着一种非常强烈的张力。我个人对“本土”有一些疑问，更愿意用“风土”去表达。为什么建筑展览不能像设计展那样具有视觉冲击力？因为建筑不可能把它被风土包围的语境搬到博物馆来做展示，这是专业所决定的。

相对来讲，从柯布西耶的建筑出发，本土和国际之间不要着重于某一方面，而是应该有跨文化的视角，才能有真正的创造性。无论哪国和哪个地方都可以成为你设计的语言和手法。



李兴钢
中国建筑设计研究院总建筑师，天津大学教授

刚才我在看展的时候跟周老师说，可以让清华大学建筑的学生来看，他说，我们可能会有代沟，这代人可能会无感。实际上，我觉得可以抛开展品的年代，它的风格、流派，甚至作者，来看这些设计本身的巧意。我们可以看到它们跟建筑非常类似对材料、结构、节点、形式、使用方式的思考和呈现，甚至还有含义和情绪的渲染。我们甚至可以去观察手艺和工业的关系，怎么样能够在工业化的时代能够体现手艺，怎么样能够把手艺扩展为工业时代的记忆，把好的设计从小众走向群众。

当然，对我来讲最重要的一种感触是，好像每一把椅子、每一个灯具、每一个桌子，都暗示了使用者或者是设计者向使用者建议的一种生活方式。这样一种想象是我的切身体验。当我们观察这些展品跟人的生活的时候，可能会给中国设计的未来带来这样一些启发，就是怎样为身边人的生活提供一种有智慧的想象。我理解的现代性应该是人本的，跟真实的、具体的人的生活密切关联的一种状态。



曾辉
艺术策展人，北京国际设计周策划总监

设计和艺术之间应该是无界的，是双胞胎。艺术、科技、设计融合必然成为中国设计发展的重要方向。现在一谈设计，就老感觉狭义上的一种概念，其实在 1873 年，日本为了参加维也纳万国的一个博览会，他们把参展的展品报成一个清单，把音乐、

绘画、雕塑、诗学、舞蹈、设计都算美术。无论是从哪个角度来讲，艺术和设计彼此之间肯定是相辅相融的，从这次展览所看到的也是这样。这些设计师也同样是艺术家，所以椅子确实在家居史上跨越了很多领域。从某种意义上讲，我认为它是设计师的实验品，尝试一新技术，新的艺术表达。

设计的现代性，我认为的要看它是否影响到现代的生活方式，物质和精神生活状态。自许为当代性、现代性的设计，我认为是很空虚的。

从另外一个角度说，绝大多数设计都是原创的，因为它创造了一个新时代，没有可参照的基础。尽管汽车的设计前面也要参照马车来考虑，但是它很快就进入到一种新的表达方式。任何一个原创肯定是随着时代的变化是阶段性的过程。

设计的美学寿命问题。展里有很多作品，不仅仅是活化石，其实仍然是在活着的设计。从这个意义上讲，我们反思中国设计现在面临的问题，尽管我们的产量很大，但是确实质量有问题，有美学寿命问题。我们应该思考当代的设计如何建立起新的美学价值观，如何让它真正的可持续创造经久耐用，这是我们应该给社会、给人类创造的价值。中国设计的未来应该关心这一点。



尤
洋
中
心
副
馆
长
尤
伦
斯
当
代
艺
术

艺术和设计本身就很暧昧，它不是斩钉截铁的非黑即白。无论是设计领域还是艺术领域，有一个共性，基本上是先有内容再有研究。我们看待以前作品的时候，如何还原出当时的一种情境。

在现代主义早期，无论是19世纪工艺美术运动、新艺术运动，甚至到了意大利70年代都非常激进，

反对工业化和标准化。但另一方面，包豪斯最终面向终端，给社会提供标准化的产品。在艺术圈比如波普艺术，明确对抗抽象表现主义，印象派对抗上一个时期的沙龙等。总的来说，今天文化生产者对抗自己从事的行业产业化，但是社会发展又或多或少要求你所在的行业产业化，这之间是一个明确的张力。

当代性是共识性，如何判断它的前卫？现代主义就一定比古典主义要前卫吗？这些都是需要去还原情境才可以认识。用艺术史的方式去看设计史，有些学者已经在做了。在今天美术馆、博物馆去做这样一个展览，就是通过美术馆的平台尝试营造出一定的物品情境，这是美术馆、博物馆进入史学研究一个非常重要的意义。但在研究的体量上、社会舆论影响力上声量不大。这几年我观察设计的展览越来越多。一些建筑史的展览有固定的范式，文献梳理、模型沙盘，但是也有一些建筑师或者平面设计师，提供了不一样的视角。

交融中的发展指向了三种层面。第一种就是看东西方。我觉得东西方视差的误差永远会在，恰恰在这种误差当中我们才有想象力。艺术就在经历这种从观看到体验的双向过程。

陈岸瑛：

中国设计的未来，除了跟设计师有关，跟设计史论的学科建设、设计的展览、策划和设计博物馆的建设也是相关的。

下面请苏丹作总结发言。

苏丹：

我认为中国接触现代是个很唐突的过程，知识结构有很多缺失。无论是从艺术演变是否是人类精英虚构，是否是在现实的背景下刺激生长出来，我觉得有待商榷。

展览在筹办过程中，有校领导问，为什么叫“设计展”而不是“百年家具展”？我说，“这相当于设



计中的数学”，他们都明白了。为什么第一代建筑师们都在做家具？因为思想的模型用建筑呈现太奢侈，但是在一件小小的家具上，结构、功能、形式可以一气呵成，这是一种素质训练。

家具和现代设计史的关系不简单。今天论坛嘉宾们结构比较饱满、丰富。家具设计师分两类：一类是领袖和艺术家做的，从家具本身来看很粗糙；一类是职业建筑师做的，有细节，耐看。

做这个展览的初衷有很多，科普很重要，意大利大使馆给了我们很多支持。历史没有像我们教科

书上看到的清晰明确，它可能是混沌复杂的，但有一个朦胧的方向，属性非常明确。展览也是课堂，也是向观众宣讲的平台，希望大家继续关注这个展览。

陈岸瑛：

本次论坛到此结束，感谢各位！□

编辑整理：葛秀支

中国近现代建筑与宾大建筑教育

童明

1

关于中国第一代的建筑师，一个很重要的问题就是他们如何是“现代”的？这也是去年在上海的“现代性的觉醒”展览期间我被问到最多的一个问题。这里所谓的“现代性”到底意味着什么？

本质而言，有关“现代”的概念是与时间相关的，它需要通过以往进行对照，才能呈现出什么是“当下”的，这其中也涉及到“转折”这样一个问题。

总体层面而言，在传统与现代之间会夹杂着“近现代”这样一个转型期。在此期间，宾大的建筑教育介入到中国现代建筑事业萌发的过程中，这也是为什么“归成”这个展览，以及这个论坛值得关注的一个原因。因为一旦聚焦中国当代建筑这个较难界定的概念，就需要通过近现代建筑这一转型过程进行反思，而这又与所涉及到的建筑教育是分不开的，它可以构成一个用于整体性思考的基础。

于是宾夕法尼亚大学的建筑教育就会成为一个聚焦点。展览中这批前往宾大的中国留学生，他们



归来之后，为中国近现代建筑的发展缔造了一个非常辉煌的历史图景，这已经成为了共识。然而他们究竟如何，以及给中国现代建筑的发展带来了什么样的长远影响，这是我个人，可能也是大家都有兴趣探讨的地方。

翻开中国近现代建筑的历史就可以发现，一旦放置于全球视野之中，这段过程的确有些特别。因为它不像日本的近现代建筑那样，起着承上启下的作用，并且表现为如此丰富的、盘根错节的发展格局。其中的思想内容涉及从西方到本土，从 20 世纪初到今天，日本的现代建筑犹如一棵大树一样繁茂生长。（图 1）

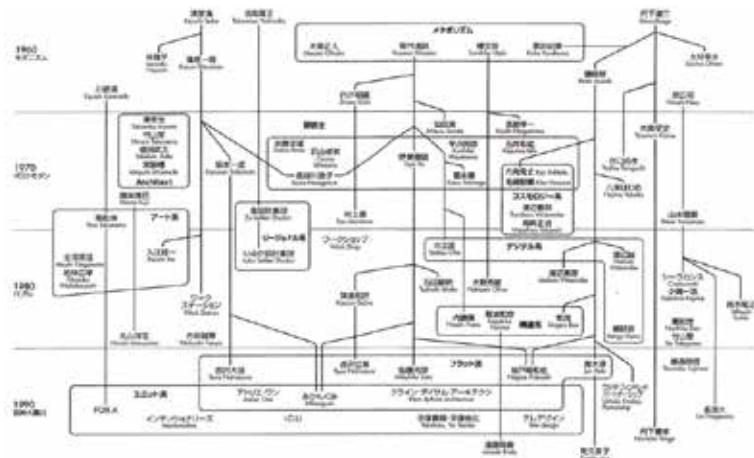


图 1.20 世纪 60 年代以降日本建筑师的系谱和运动。资料来源：五十岚太郎，席卷世界的日本建筑师群像



以此为对照，反观中国的当代建筑，脉络就不是如此的明确。

其一，中国近现代建筑仍然缺乏一种清晰的界定和轮廓，我们似乎还不能画出一种可以与之相比的、清楚而丰富的谱系关系。

其二，中国近现代建筑与刚才几位老师提到的中国传统建筑之间也缺乏一种很好的连接，这一现象又体现到当今实际的建筑创作过程中。

通过历史可以看到，近邻日本在近现代建筑发展道路上，一方面不断地汲取来自技术、思想、观念等领域的外来影响；另一方面也在非常深刻地挖掘和反省自己的传统，直到今天，这一积累性的过程仍然还在持续发展中。这也就是为什么日本现代建筑能够始终枝繁叶茂地处在世界现代建筑前沿的重要原因。

谱系这一现象在许多其他领域也可以看到。譬如我们可以从 20 世纪立体主义和抽象艺术中，同样看到如此这般丰富而明确的脉络关系。各种思想、方法、风格、流派都拥有着以往的历史根源，并且

彼此之间相互交织，向后延伸出相应的发展变化。（图 2）

围绕中国近现代建筑的研究有时也与弗莱彻所绘制的建筑之树联系到一起，并且被引述为关于中国传统建筑研究的起点。但是我认为这与刚才所提到的谱系脉络还是存有不同之处。

我认为弗莱彻所描绘的建筑之树由于缺乏内涵性的说明，所表达的是一种风格分类的状况，所描绘的是一种分岔、分隔、分裂的趋势，并不像刚才在日本现代建筑谱系中所看到的那种交织、交融和互动的情形；同时也未就它们之间的起承转合作出阐述，就它们之间的分异之因作出解释，以表明什么因素导致了罗马建筑有别于希腊建筑、文艺复兴建筑有别于折衷主义建筑。由于缺少了一种内质性的思辨，它只是一种表象性的图表。（图 3）

之所以有必要从建筑教育的层面去讨论近现代建筑，是因为对于当时中国而言，无论从理念到方法，现代建筑都是于 20 世纪初外来输入的。因此反过来，只有通过建筑教育的线索，才有可能将中国的近现

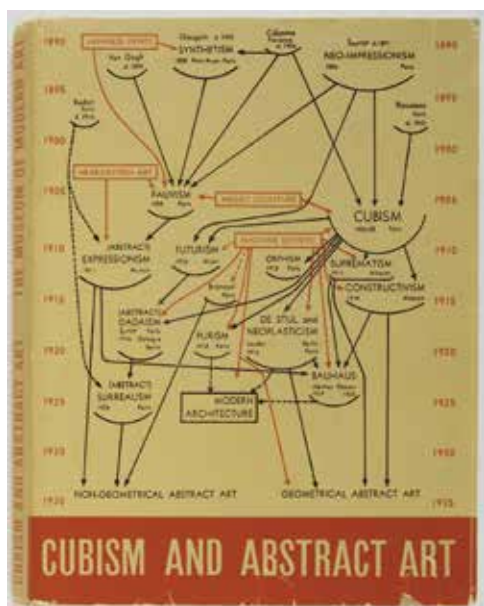


图 2 立体主义与抽象主义艺术发展脉络。资料来源：www.moma.org/collection/works/81386

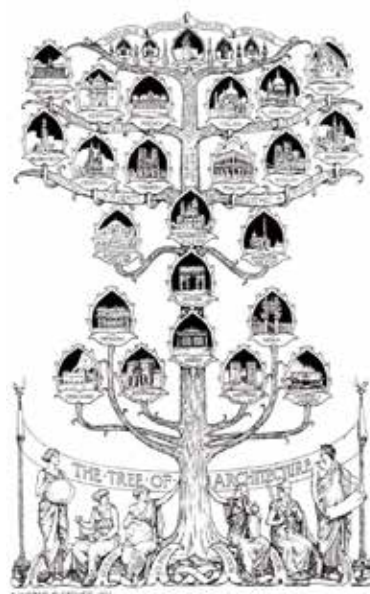


图 3 弗莱彻绘制的建筑之树。资料来源：《弗莱彻建筑史》（第一版）

代建筑讨论清楚，因为这两者是互为而成的。由于时间原因，这一历史脉络在此不便过多展开。

2

前往宾大留学的这批中国留学生，在美国主要接受了被称作为 Beaux-Arts（布扎）的建筑教育。他们回国以后，也创立了中国的建筑教育体系。于是我们有必要顺此追问，这一代代相传的建筑教育核心因素到底是什么？因为这个答案并不明晰。

如果从他们再往前延伸，这个问题或许就可以看得较为清楚，因为美国的近现代建筑教育基本上源自法国的布扎教育体系。这也恰恰回应了刚才所提到的，为什么建筑教育与近现代建筑如此相关，因为建筑教育的发展是与这门专业的创立密不可分：建筑教育之所以在近现代成为一种必要，是因为传统的建筑方法已经无法满足不断扩展的现代化生产需求，建筑系统的发展如要摆脱那种工匠式的、心口相传的狭隘的教授方式，就必然需要从事大规模的普及性教育，从而促进了一种现代的知识传播

方式。

一旦需要进行广泛性的知识传播，那么就需要针对所做的事情、所从事的专业进行规范性思考，而这种思考又会凝练成为一种可以叙述的规则或者方法。这种方法系统又会促进建筑师职业的广泛发展，进一步广泛造就了我们的现代城市以及我们所生活的现代社会。因此，这件事情与整个世界的现代化进程密切相关的。

布扎建筑教育体系的发展与近代法兰西的城市现代化进程密切相关，由此产生了 17、18 世纪时期在巴黎、里昂等城市非常恢弘的城市建筑。（图 4）19 世纪下半叶以及 20 世纪初，美国留学生开始前往法国学习建筑，回去之后也促进了美国的当时城市以及建筑的现代化发展，可以说，现代美国的形象是建立在这一基础上的。（图 5）

面对日趋浮现的现代城市及其所承载的现代社会，关于建筑设计的方法就需要采取具有思想性的方式进行梳理，关于建筑的庞杂知识体系才有机会进行系统化的理论凝练。尽管《建筑十书》在公元

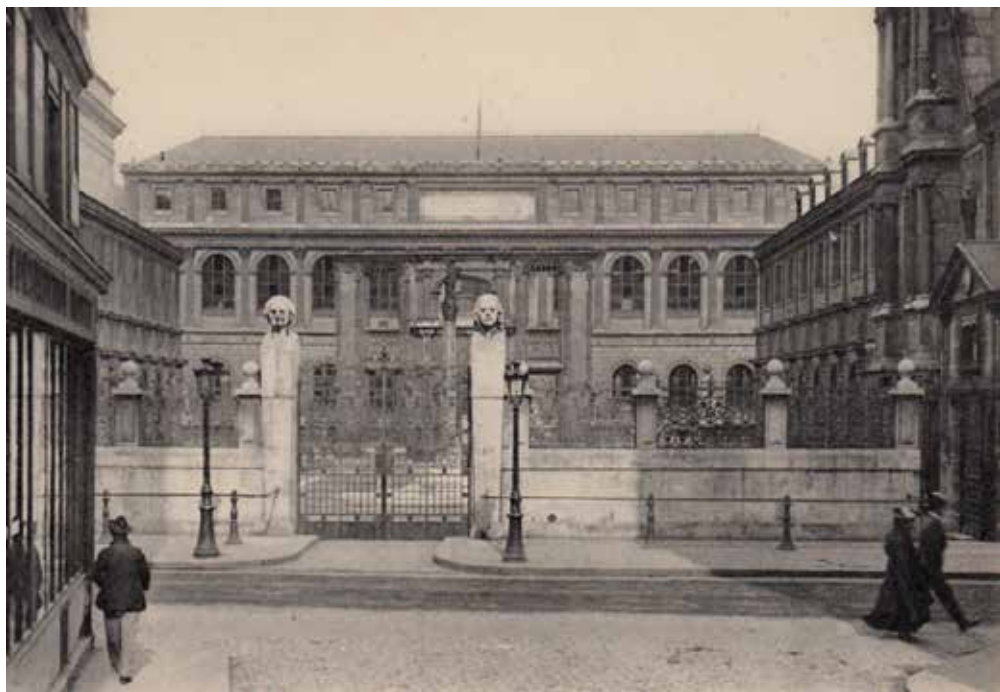


图 4. 巴黎美术学院 (The Ecole des Beaux-Arts)，其前身为 1648 年成立的皇家建筑学院 (Académie des Beaux-Arts Cardinal Mazarin)，1774 年成立国立艺术学院 (Académie royale d'Architecture)，

1819 年改称法国高等美术学院 (the Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts)。

资料来源: <https://www.vangoghroute.com/france/paris/ecole-nationale-des-beaux-arts/>

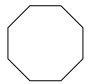


图 5. 巴黎美院留学生回美后在美国所做建筑项目左上：芝加哥联邦大厦，1905。右上：纽约宾州火车站，1910。

左下：旧金山市政厅，1915；右下：哥伦比亚大学图书馆，1897。

前就已经存在了，但也是直到文艺复兴时期，才重新得以发掘，进而焕发出理论价值的。

如果以此反观中国的近现代建筑发展，以这批宾大留学生为例，他们回国所做的一个重要工作就是投入到建筑教育以及对于中国传统建筑的研究之中。通过针对来自历史的各方面线索的梳理，探讨如何将中国传统建筑放置到世界建筑系统中，以及它进行现代化发展的可能性。虽然这部分内容还需要进一步展开，但是如果站在这个角度去看待先辈们学成归来之后所取得的成就，我们在此所关心的议题就可以进行更好的讨论。

一般认为，第一代建筑师在学成归国后，就将所学关于现代建筑的知识与技能应用到对于故国旧物的梳理之中，但我们并没有非常有强度、有深度地去探究，他们以什么样的观念与方法去从事的。于是进一步的问题就是，他们在宾大究竟学到了什么、带回来什么，以及是如何应用的？同时这一问

题也可以延伸到他们是如何从事建筑设计的，这与他们在宾大所接受的建筑教育又有什么关联性。（图 6、图 7）

这些问题相应也成为了这个展览系列的初衷，从南京的“基石”到上海的“觉醒的现代性”，再到北京的“归成”，我们所关注的就是如何通过一种历史性回顾，回应一下刚才的这些问题。

但是展览无论怎么谋划，由于各方面条件的限制，并不能提供一个简单的回答。在展览中所呈现的大多数是他们在宾大时期的课程与作业，内容又以建筑技术、建筑构造、建筑制图为主，所呈现的是基本的绘图成果，还有一些历史课程学习作业。尽管这其中包含着很多信息，也与他们从事的建筑设计的技能密切相关，但是仍然难以呈现展品背后的思想内涵，而我认为这是在建筑设计中最为核心的那一部分。于是，通过关于他们在宾大到底学习了什么，并且在回国之后又是如何发展的等这类问



图 6. 中国第一代留学生在宾大



图 7. 以第一代宾大留学生为主建立的东北大学建筑系，1930年。

题的追问，我们就可以看到，刚才所论及的、可以缔造思想谱系的重要纽带事实上是存在的。

3

这是一张大家比较熟悉的照片，呈现的是1926年宾大建筑系建筑学会成员的合影。坐在第一排最中间的是保罗·克瑞，第三排左边第三是路易·康，右侧第三是杨廷宝，他们之间形成了一个三角形关

系，这一话题也经常被人谈论到。其实这张照片中还有一些其他人物值得关注，在此也无法进行全面展开。（图8）

但是我觉得，这一张照片包含着非常有意思的分岔点：路易·康后来的发展之路大家十分清楚，他成为了二战以来美国以致世界建筑的一个典范性代表，而杨廷宝以及其他的中国建筑师在回国之后，客观而言，大多数仍然拘泥于大屋顶这类中国民族



图 8 宾大建筑系建筑学会成员合影，1924



风格之类的形式话题上。于是在这样一种差异中，我们是否能够观察到一些刚才所提到的那种内涵性因素，因为他们都是从同一种建筑教育中走出来的。

照片中最为重要的人物无疑是保罗·克瑞，他于1903年从法国被引入到美国，根正苗红的布扎建筑师。(图9)在法国学习的时候，他的主要导师一位是让·路易斯·帕斯卡尔(Jean-Louis Pascal)，当时19世纪下半叶法国非常知名的建筑师；另一位是巴黎美院重要的历史建筑理论家于连·加代(Julien Guadet)。加代于1902年出版了《建筑要素与理论》一书，这部非常重要的著作不仅对于保罗·克瑞，而且对于当时的整个建筑教育系统，以及后来的这批中国建筑师都产生了极其重要的影响。这本书的内容资料非常丰富，主要是通过很多案例，针对建筑设计进行非常有价值的分析。(图10)

在上海举办“现代性觉醒”展览的时候，我们当时也邀请了一位非常重要的美国学者戴维·赞腾(David van Zanten)。他后来由于身体原因未能成行，但依然为我们的会议提供了一篇文章和讲座，题目叫作“中国建筑师在美国学到了什么”，文章的核心内容实质上聚焦于“Composition”(构成)。建筑构成在当时语境中就是我们今天所谓的建筑设

计，人们针对建筑所采用的并非是“Design”，而是“Composition”。在于连·加代的建筑理论中，“Composition”是一个关键词，用来表达如何将各类建筑要素组合在一起，去形成建筑。

赞腾在其文章中着重分析了克瑞的一个建筑作品，印第安纳波利斯公共图书馆。这件作品从外观上看，是一座典型的新古典主义建筑，其外表更多地把人们的注意力带向形式与风格。但是在这里，值得关注的是这个图书馆的平面图，它可以把这件作品更有价值的地方呈现出来。

这一平面设计非常富有创造力地表达了一座现代图书馆的性质。由于在以往时期，图书馆主要是作为藏书的地方，它不是一个公众可以接近的地方。一旦成为公共建筑之后，空间结构组织就需要采取另外一种方式来表达，如何向公众呈现一座图书馆的特征就会成为一个问题。

我们从这张照片可以感受到，当人们从一个不大的门洞进入到图书馆之后，就一下子进入到一个敞亮大厅之中。大厅的背景是一排通过天光照射的亮窗，后面则是令人印象深刻的成排书架。也就是说，当人们进入图书馆后，首先映入眼帘的是处在亮窗后面的成排书架，立刻就能充分领悟到这是一个关于书籍的建筑。



图9. 保罗·克瑞在宾大建筑设计课程中指导教学

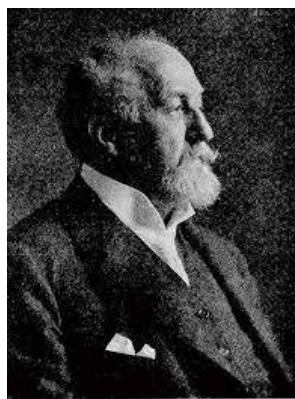


图10. 于连·加代与《建筑要素与理论》(Éléments et Théorie de l'Architecture, 1901-1904)

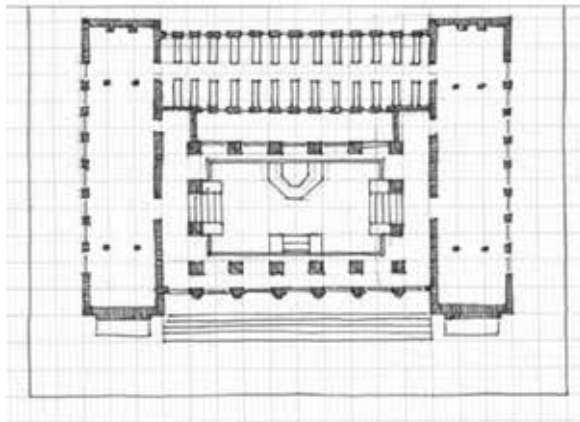


图 11. 印第安纳波利斯公共图书馆，保罗·克瑞设计，1914-1919。平面图与室内空间。



为了不阻碍这一视觉景象，图书馆接待柜台被放置到一个下沉平面上，经过下沉与抬升，以及功能与流线的组织之后，这个主题就更加突出了。

格罗莫（Georges Gromort）曾说，一份好的建筑平面可以让人们瞬间就明白整座建筑是怎么回事。在保罗·克瑞所设计的印第安纳波利斯公共图书馆中，一座建筑所涉及到的空间、功能、意图等特征，在这样一种精妙的组织中，刹那间就形成了。

于是这里所谓的 Composition 并不是简单地将砖瓦和门窗结合在一起，它更多是关于一种组织与创新。在英文里，Composition 可以用来表示作曲或创作音乐，以及创作一篇小说、一首诗歌。Composition 不是简单地把一堆要素叠加在一起，而是要去获得比简单叠加更多的因素。

这种因素我们可以在当时宾大的许多建筑作业中可以看到。比如从这两份关于纽约会议大厅的设计、精心的空间组织一眼就可以看出，它们的平面就是围绕这一主题来进行的。

以此反观中国留学生当时的一些作品和作业，

也是如此。例如这份据说是朱彬于 1929 年设计的北京大陆银行，从平面图中我们也可以一眼识别出这个传统的建筑设计方式。还有杨廷宝先生在宾大学习时的一份获奖作业，这份以市场为主题的设计竞赛平面图，也是非常高超地把建筑体量、空间、庭院，以及市场功能完美地组合在一起。

从这些案例可以看出，中国留学生在宾大接受了非常纯正的布扎建筑设计教育，并且非常娴熟地进行了掌握。但是在他们回国之后的建筑实践中，这一传统却很少得到认真的考察，并且加以持续性的发展。

4

如果我们把目光投向他们当时美国同学的随后道路，或许可以看得更加明确，也就是这时期的建筑教育，是如何在时代发展中进一步演化的。这其中另外一位关键性的人物是路易·康。

路易·康一生的工作就可以作为这一传统的真实写照，他所取得的成就，我们可以引用文森特·斯



图 12. 保罗·克瑞事务所主要成员，从左至右：Roy Larson, William Livingston, William Hough, John Harbeson, 1938



图 13. 路易·康与助手在工作中

库利（Vincent Scully）所作的一段评价，这一评价是非凡的。他说：“路易·康是一位伟大的建筑师，时间的流逝证明了这一点。他作品中的风采和氛围不是今天其他的建筑师所能比拟的，甚至远远地超过了弗兰克·劳埃德·赖特、密斯·凡·德·罗和勒·柯布西耶……他的作品充满了思考，光辉而神秘。”值得注意的是，这一成就的取得，与他在宾大学习期间所习得的素养是密不可分的。

路易·康从宾大毕业后，曾经有过极短的时间在保罗·克瑞事务所里工作过，杨廷宝也是，但是他们只是担任了一个较低级别设计师的角色。当时在克瑞事务所里有四大干将，Roy Larson, William Livingston, William Hough, John Harbeson，他们是克瑞事务所的真正顶梁柱。（图 12）

由于经历了这几次展览，我对这几个名字就比

较注意，他们有几个可能在前面那张照片中出现过，但目前还辨识不出。他们当时在宾大是设计竞赛的“获奖专业户”。比如 William Hough，曾经获得美国的罗马大奖；Roy Larson，他的作品在当时宾大学生中是最为顶尖的。克瑞显然很精明，他把手下最为出色的学生都网罗至手下。在上海展览期间，我们曾经专门开辟一个空间，展示保罗·克瑞图房的学生作品。Larson 可能是与朱彬同时期的学生。这四位干将，加上克瑞，他们缔造了一个时代的辉煌。

很显然，路易·康比他们年轻，在这一群体中并不突出，在随后的发展历程中，也并不顺利，因为在 30、40 年代，由于经济危机与战争，建筑设计的工作一直都不太稳定，康有相当长的一段时间所从事的是普通住宅设计，因此他接触了大量的常规性住宅。（图 13）同时他也接触到美国现代建筑的一些思潮，譬如他在随后的一段时间，曾经跟随过一个叫乔治·豪（George Howe）的费城建筑师，当时在费城也是非常有影响力的，他于 1929 年设计了全美第一座所谓国际主义风格的现代建筑，当时也是极为激进的。

康在经历了这么一种多元化的发展后，于 50 年代逐渐形成了他个人的发展阶段，伴随着一些契机的出现，他的辉煌成就在随后时期就逐渐地显现出来了。

例如这个 1956 年为华盛顿大学图书馆提交的竞赛方案，完美地呈现了梁柱结构以及空间体量的一种现代构成关系。相比之下，梁林也十分强调中国的木结构与现代框架结构之间的类比性。但是很遗憾，由于时代所限，随后并没有人能够发展出与之可以比拟的、能够朝向现代社会进行变革的新建筑特征。（图 14）

再譬如说艾克赛特图书馆，我们可以从平面图中看出一种非常严谨的设计思考。这是一种非常典型的布扎式格局，就如同前面所提到的克瑞作品，这是一个关于书籍的建筑，通过极为严谨的平面与

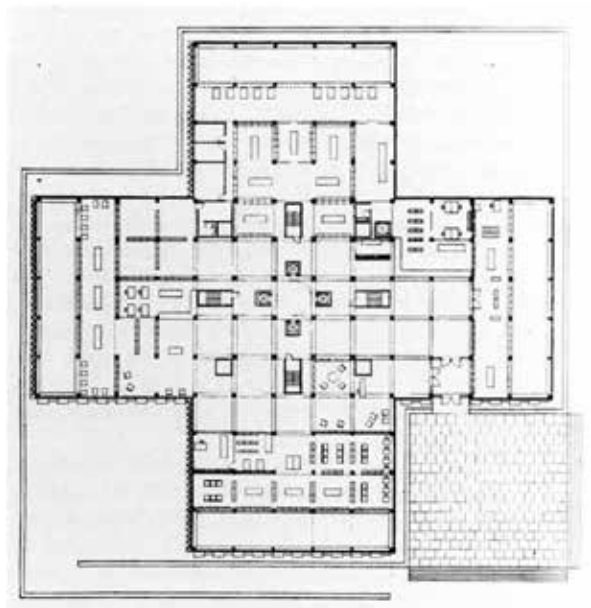


图 14. 路易·康，华盛顿大学图书馆竞赛方案，平面与透视图，1956



图 15. 路易·康，菲利普·艾克赛特图书馆，1965-1973

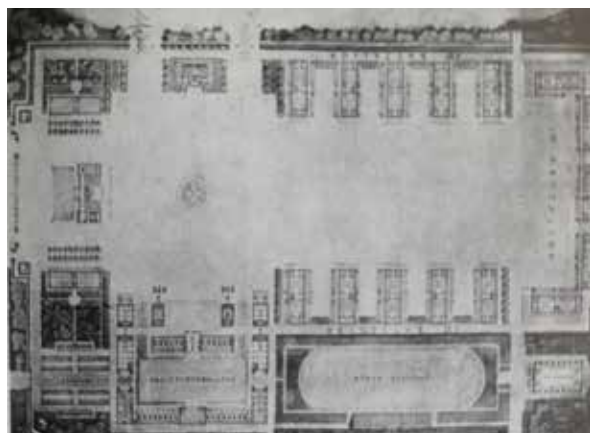


图 16. 路易·康，军队邮局平面设计，A类设计作业，1924

空间设计所形成，而且功能组织方面非常有分寸，井井有条，但同时也融入了辉煌的空间感受。（图 15）

还有耶鲁大学的英国文化艺术中心，这是一个空间、技术、结构完美融合的杰作，令人叹为观止……这种案例还有很多。

康在其职业生涯中的各种杰作，可以带着我们返回到他在宾大学习期间留下的一份作业，一个关于军队中邮局的方案。照片有些模糊不清，但从中可以看出，其中包含的空间与模块经由某种严谨的方式排布出来。（图 16）

如果与其他类似的宾大学生作业并置在一起，我们可以认为，作为当时普遍传授的一种严谨设计方式，Composition 所讨论的就是如何能够从秩序

化的组织中，去获得超然的精神性享受。按照格罗莫的解释，Composition 就是“将它们连接在一起，以使分散的部分变得有效”。当然这个“整体”的含义既包含物质性的因素，也包含超物质性的因素。

康的重要之处在于他在日后所进行的延伸性发展，并作出了现代化的转型。譬如萨尔克生化研究中心，从这张总平面图中，可以清晰看到宾大作业在其中留下的影子：平面、空间组织关系非常严谨，从中所获得的效果自然也超越了所基于的这些物质性的特征。（图 17、图 18）

所以 Vincent Scully 对于康的分析是非常准确的。他准确把握了这样一种精神因素。他说：“赖特的建筑充分地利用了节奏作用，密斯则将空间与材料精减到最少，而柯布西耶无所不为，首先是轻盈

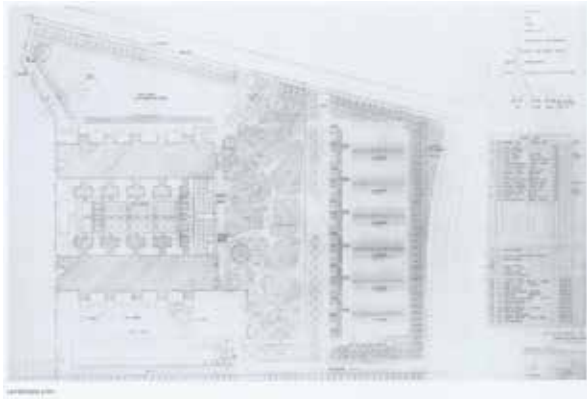


图 17 路易·康，萨尔克生化研究中心，平面图，1959

而文雅，最后是厚重、纯朴而粗野，体现了 20 世纪大多数人的姿态。路易斯·康的建筑，恰恰是 20 世纪后期的精髓，它们也是纯朴的，但是它们全无姿态，似乎是超越了，又或者是不同的种类。它们的粗野是隐藏的、潜在的，这恰恰是由于它们不是一种姿态或者要与某种态度作斗争。”

在 Vincent Scully 的观察中，康的建筑虽然质朴，但是比其他建筑师具有更加突出的内容。这是

一种超越，是一种卓尔不群，但又是如此朴实，“它们只是建筑物。它们的元素——总是最基本的、厚重的——聚集在庄严的承重体量中。它们的节点是非常严格的，就像希腊的青年雕像（Kouroi）的膝盖那样，但又不是以人类的形式连接在一起的。它们的身体是柏拉图式的，是由圆形、方形和三角形这些基本形体组成的抽象几何形体转变而成的东西，就好像由无声的音乐凝固而成”。

正是这样一种姿态，使我们认识到，这里所涉及的绝对不是形象或者风格之类的因素，而更多是聚焦于一种内涵性的精神，但它需要通过精准的形式语言表达出来。因此它还还原到了最基本的一些因素，例如几何、光线、空间，这是在建筑设计中需要更为注重的因素，我想，这些种子在宾大学习期间就已经种下了。

这是路易·康去调查英国城堡的一张平面，所采用的绘图方式、空间表达是当时布扎建筑设计传统中经常采用的 poche，我相信，这一设计方式同

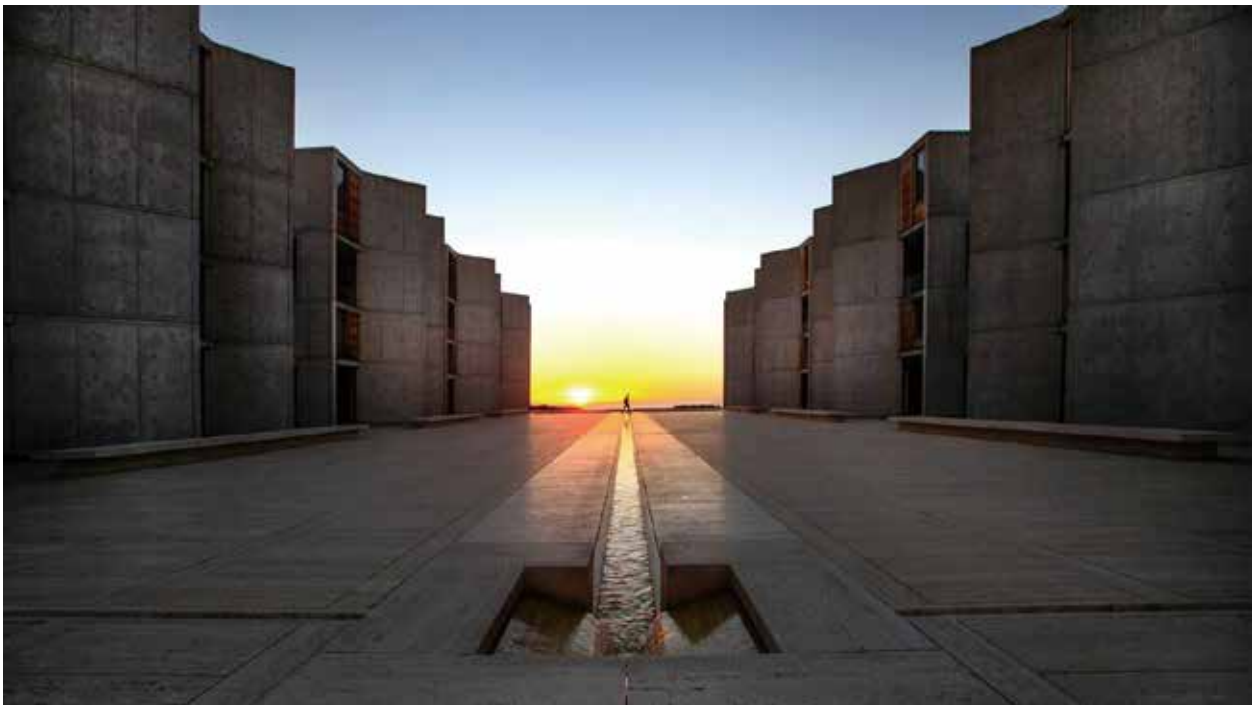


图 18 路易·康，萨尔克生化研究中心，1959

样也为当时的中国留学生所接受。这是在当时已经相当普遍而娴熟使用的设计思考方法，以至于并不需要特别提出，其中所蕴含的一种能力，可以使得建筑师在各种类型的题材以及需求下，能够去实现一种非凡的结果。(图 19)

路易·康的特别之处就在于他对于这一传统的持续性发展，相应影响了他在随后很多建筑作品中的思考，我们可以从他的很多设计草图中看到这一点，也是我们值得期待的一种发展之路。

5

如果以此反观中国的现代建筑，问题就在于：我们是否拥有这样一类型的内容或话题？如果说没有，那么又是由于什么原因？

我认为中国的近现代建筑过多关注了 Style (风

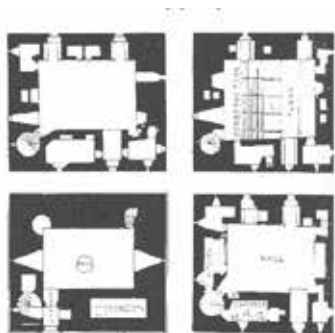


Fig. 2.4: British Castle Floor Plan Sketches by Kallaf. Source: Bromberg, David B., and David G. De Long, Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, Rizzoli, 1991, 68.

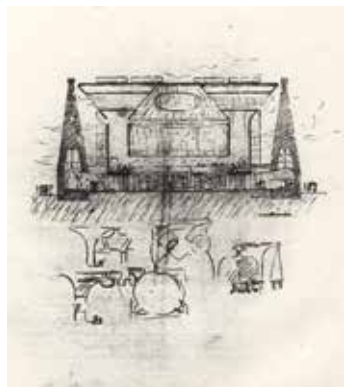


图 19 路易·康，绘图中体现的空间精神，上：英国城堡平面，下：胡瓦会堂草图 (Hurva Synagogue)。“它们用光来塑造空间，就像世界上的第一缕曙光一样，光的牵引，光的转变，日光和月光。它们是沉默的，我们能够感受到它们的沉默的力量。有的声音，鼓点的起伏，管风琴的鸣响，它们的共鸣震耳欲聋。它们在沉默中演奏，就如同和上帝站在一起”。

格)。从一开始起，有关中国近现代建筑的各种争论中的问题与焦点大都是关于风格；同时，人们也倾注了很多精力讨论 Order (秩序)，但是有一个因素我们讨论得并不是特别多，那就是 Aura。

Aura 是一个希腊词，它的原意是一阵微风吹过来之后，把背景中的光吹得有点浮动，因而呈现出一种神韵。这种神韵在西方艺术以及建筑里，一直都是追求的目标，但是随着机器时代现代建筑的普及，这种神韵逐渐消退了。在这个意义上，康的建筑作品拯救了现代建筑，因为在二战之后的发展中，现代建筑已经走向僵化，成为被大型资本所利用的工具，成为了一个缺乏前行动力的、与社会价值缺乏关联的孤立事件。正是康把建筑中的精神带回来了。

如果以这样一种视角来看待中国的第一代建筑师，他们在回到国内后，在上海、南京等地做了很多项目，从中我们会惊异地看到，在他们身上同样也存有这样的精神。这不仅体现在他们所创造的建筑作品中，也体现在对于社会责任的思考上。例如范文照在上海所做的集雅公寓，非常精美的平面，非常朴实的外观，已经反映出很现代的建筑语境，它的价值体现于通过这些扎实的功力所提出的关于社会住宅的思考。(图 20)

还有华盖建筑事务所做的上海大戏院，这绝对



图 20 范文照，集雅公寓，1933。一座房屋应该由内部做到外部来，切不可从外部做到内部去，同时又要利便计划不失科学原则。



图 21, 华盖建筑师事务所, 铁路管理局局所设计方案, 1933

不是仅用简单的屋顶、梁柱或者功能等因素就能解释的, 更多体现的是如何呈现出一种大都市精神。

就细部而言, 我们也可以从陈植先生所做的合众图书馆平面图中, 同样看到很多的精彩之处。这张平面图值得令人赞叹的原因在于, 这么狭小而又曲折的空间, 建筑师所做的思考是如此严谨、如此有效、如此精致, 这与当时在宾大受到的建筑教育是密不可分的。

今天, 我们对于这一来自宾大建筑教育而来的传统, 或者源自布扎体系的学院传统已经逐渐淡漠了, 其根本原因在于后人所进行理解的视角。

布扎 (Beaux-Arts) 的本义是艺术, 但不是粗略型的艺术, 而是精细化的艺术 (Fine Art)。关于这种艺术性, 我们从路易·康的话语中可以非常明确地感受到。他在《静谧与光明》这本书中曾经讲到: “我指的不是美观 (beautiful), 也非十分美观或极美观, 只是美 (beauty) 本身。”

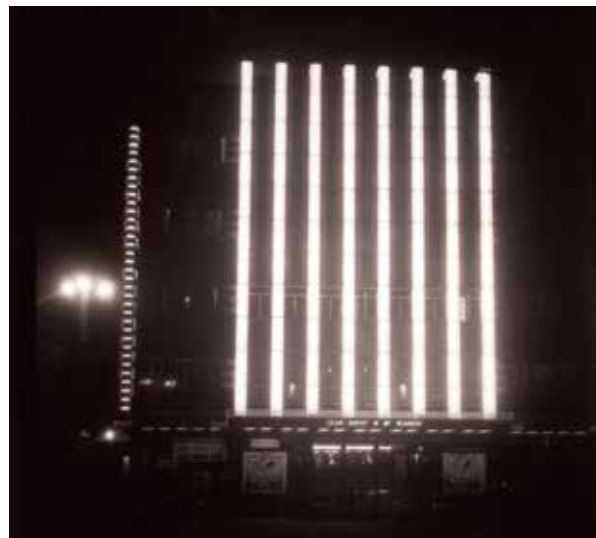


图 22, 华盖建筑师事务所, 大上海大剧院, 1933

Beautiful 与 Beauty 存有较大的差别。如要获得 beauty, 并不是指简单的 Beautiful, 也不仅是知识或技术层面的内容, 它可能是没有条件, 也没有原因的, 它就是 Beauty。这个 Beauty 还缺乏明确的路径可以轻易通达, 这是一种可感觉到, 但

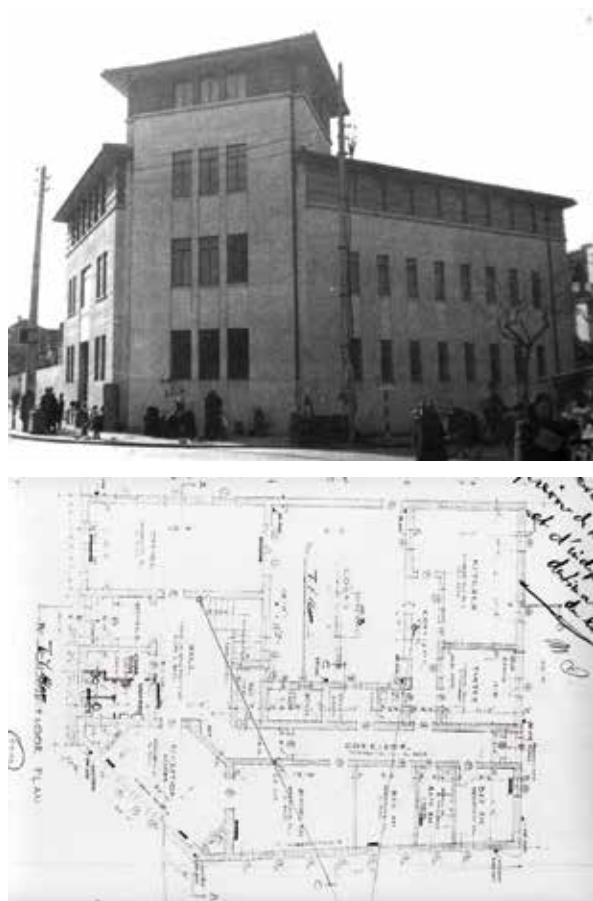


图 23, 华盖建筑师事务所, 合众图书馆, 1941

又不可以知觉到的一种状况。通往它的路径, 从本质上而言, 是与人性相关的。

因此, 路易·康的解释非常具有含义。他说“Art”(艺术)是人类使用的第一个发音“Ah”, 这是一个如此有力的字词, 最直接让人有所感觉的字词。只有区区几个字母, 却表达了极为丰富的意义。我想, 这是与人之心灵所发生的共鸣吧。

我认为建筑师所做的工作, 很重要的一点就是如何使得这些砖木瓦块回归人的本性。这种人本主义趋向就像梁思成和林徽因在其文章中向我们所呈现的, 是一种超越性的美。在《平郊建筑杂录》中, 他们曾经将这种美的所在, 理解为一种“意”, 这不是眼见的美, 而是如同诗意、画意的“建筑意”, 是一种超越性的感知。

这也相应体现为他们在发现佛光寺时所散发出

的那种欣喜, 而这种欣喜不仅由眼中所见事物所能描绘, 而是一种大美。“山如佛光, 华彩甚盛”, 呈现的就是这样一种情形。所以在他们眼里, 是具有美的这种“超越性”的, 那是建筑的艺术性。

再如童寯先生在 30 年代考察苏州园林的时候, 同样也为我们传达了这样情感性因素, 虽然属于另外一种类型, 但同样也是面对着一种精神性的营造而抒发出来的。他在《江南园林志》中写道:“著者每入名园, 低回唏嘘, 忘饥永日。”也就是面对着这样一种建筑精神, 观者忘了吃饭、忘了喝水, 忘乎了所有。这种艺术精神来自于传统, 是经由建筑而传承下来的。

这一传统如何通往现代? 这应该是今天探讨的所有问题中最为关键的。

我们通过关于宾大建筑教育的展示, 可以了解布扎体系是如何从法国传到美国, 然后又传到中国的过程, 从中所培养出来的建筑师如何又参与了现代的巴黎、里昂、纽约、华盛顿, 以及上海、南京。在这一国际性的传移模写的过程中, 其中所蕴含的那种建筑因素, 也从于连·加代到保罗·克瑞, 再到路易·康、杨廷宝等, 从史料研究中我们可以看到这是明确存在的。但仍然值得进一步关注的, 是每一次传承之间所存在着的变革, 正是这些变革, 促使这一延续性的传统不断焕发出新的光芒。我们可以将这称之为“现代”。

以此反观来自于宾大的第一代中国留学生, 他们在学成回国时存在着许多发展路径, 并且这一传统在他们的研究与创作中非常明确。但是令人遗憾的是, 他们的平生经历了太多的战乱和挫折, 以至于到了我们这一代时, 这种感知性已经相当式微了。于是这也就成为了我们当下值得关注的一项使命: 如何接续传统, 如何迎接变革, 这不仅事关如何强化这一内涵性的纽带, 而且能够将我们当下的建筑创作融入到更具普遍意义的当代建筑话语中去。○



梁思成、林徽因与中国古代建筑比例研究述略

王南

“至于论建筑上的美，浅而易见的，当然是其轮廓、色彩、材质等，但美的大部分精神所在，却蕴于其权衡中；长与短之比，平面上各大小部分之分配，立体上各体积各部分之轻重均等，所谓增一分则太长，减一分则太短的玄妙。”

——林徽因：《清式营造则例》“绪论”（1934）

本文的主题是讨论梁思成、林徽因与中国古代建筑比例研究的关联。梁思成、林徽因经常在他们的论文中谈论建筑的比例问题，不过他们更常使用的是“权衡”这个词，而今天的研究者一般使用“比例”。上面引用了林徽因一段十分经典的谈论建筑的美的比例（即文中的“权衡”）的文字，作为我们讨论的开始。林徽因认为，“美的大部分精神所在，却蕴于其权衡中；长与短之比，平面上各大小部分之分配，立体上各体积各部分之轻重均等，所谓增一分则太长，减一分则太短的玄妙”。

梁思成则是在加入中国营造学社之前的讨论天津规划的文案（梁思成、张锐：《天津特别市物质建设方案》，1930年）中，初步讨论了建筑的美的比例。他写道：

“……专家称现代为洋灰铁筋时代。在此种情况之下，建筑式样，大致已无国家地方分别，但因各建筑物功用之不同而异其形式。……简单壮丽，摒除一切无谓的雕饰，而用心于各部分权衡（Proportion）及结构之适当。今日之中国已渐趋工业化，生活状态日与他国相接近。此种新派实用建筑亦极适用于中国。”

梁、林二人真正加入中国营造学社以后，皆有不少文章涉及建筑的比例问题。

有时候他们是从感性角度来谈论建筑的比例（权衡）。比如梁思成认为大雁塔“所有尊严美丽全在各部权衡得当”（梁思成：《我们所知道的唐代佛寺与宫殿》，载于《中国营造学社汇刊》第三卷第一期，1932），这是在谈单座建筑的美的比例。而林徽因、梁思成笔下的山西寺庙则是“立体的组织，权衡俊美，各部分参差高下大小相依附，从任何观点望去都恰到好处”（林徽因、梁思成：《晋汾古建筑预查纪略》，载于《中国营造学社汇刊》第五卷第三期，1935）。这涉及到建筑群布局的整体比例，包括在剖面上高低的比例。

更重要的是对建筑的比例问题进行定量研究。这方面梁思成做了大量工作，早期包括撰写《清式营造则例》、整理匠人手抄本《营造算例》，总结了清代建筑的“斗口制”（即以斗口尺寸作为建筑的基本模度）、柱高与柱径之比等比例关系。

从1932年实地调查独乐寺观音阁开始，梁思成几乎在他的每一篇古建筑考察报告中都要进行建筑比例的定量分析，特别是把古建筑实测数据和北宋《营造法式》一书相比较，来研究法式的“材分制”（即以“材”作为建筑的基本模度）。

梁思成还十分注意梁、枋断面的比例关系，由此认为唐、宋、辽建筑梁、枋受力之科学性优于清代建筑。此外他还留意举折坡度、檐出与檐高之比等等。他还经常计算柱高和柱径之比，这显然是从西洋古典建筑继承过来的研究方法。

更重要的是，梁、林二人认识到北宋《营造法式》的“以材为祖”的“材分制”、清工部《工程做法》的“斗口制”这些设计原则，实际上是一种“模数制”，即标准化设计的比例手法；而且他们极富创造性地把这套原则和他们在西方学到的西洋古典建筑的 Order（今译“柱式”，梁思成曾将其译作“型范”）理论相提并论。梁思成在《蓟县独乐寺观音阁山门考》（1932）一文中，早就敏锐地指出：

“斗拱者，中国建筑所特有之结构制度也，其功用在于梁枋等与柱间之过渡及联络，盖以结构部分而富有装饰性者。其在中国建筑上所占之地位，犹 Order 之于希腊罗马建筑；斗拱之变化，谓为中国建筑制度之变化，亦未尝不可，犹 Order 之影响欧洲建筑，至为重大。”

林徽因在《清式营造则例》之“绪论”（1934）中进一步总结道：

“斗拱不惟是中国建筑独有的一个部分，而且在后来还成为中国建筑独有的一种制度。就我们所

知，至迟自宋始，斗拱就有了一定的大小权衡；以斗拱之一部为全部建筑物权衡的基本单位，如宋式之‘材’‘梁’与清式之‘斗口’。这制度与欧洲文艺复兴以后以希腊罗马旧物作则所制定的 Order，以柱径之倍数或分数定建筑物各部一定的权衡（proportion），极相类似。所以这用斗拱的构架，实是中国建筑真髓所在。”

综上所述，梁、林一方面释读了《营造法式》大木作“以材为祖”这套基本的模数制；另一方面，将其与西方古典建筑的 Order 进行了类比，即梁思成在英文版《图像中国建筑史》（1946 年完稿）中那幅著名插图（图 1）中所谓的 Chinese Order——图注文字非常清楚地阐释了《营造法式》中以“材”的断面为基本模度进行建筑设计的原则。就像文艺复兴时期帕拉第奥的《建筑四书》中 Order 的插图所示，建筑以“柱径”为基本模度来进行设计。《营造法式》的说法是“以材为祖”，西方的 Order 可謂是“以柱径为祖”或者“以柱径为模”，二者异曲



图 1. 中国建筑之 Order。来源：梁思成《图像中国建筑史》（1946 年完稿）插图，藏于中国国家图书馆

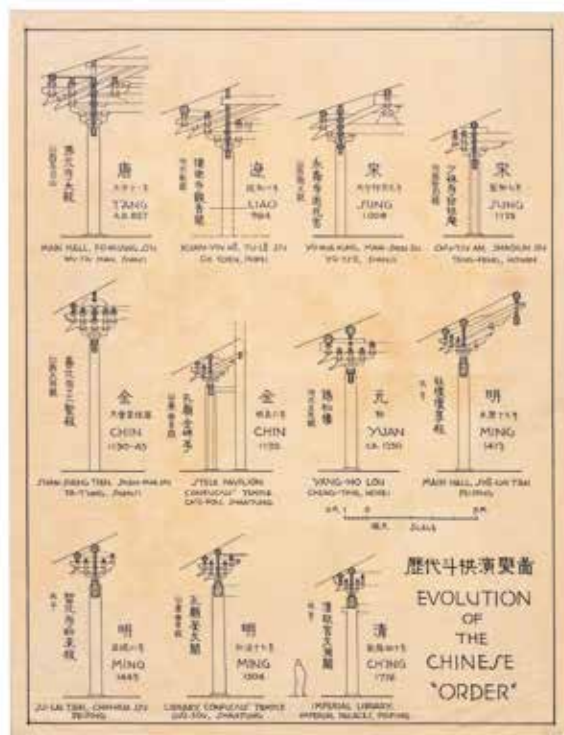


图 2. 历代斗拱演变图。来源：梁思成《图像中国建筑史》（1946 年完稿）插图，藏于中国国家图书馆



同工。这是梁、林二人对中西方建筑史比较研究的重大贡献。

梁思成的另一项重要研究是探讨斗拱的整体高度与柱高之间的比例关系，甚至通过这一比例对中国古代建筑进行断代。基本上而言，斗拱大而疏朗就是早期建筑，小而密集就是晚期建筑。梁思成还初步有了量化的分析结论，比如他在《中国建筑史》（1943年完稿）中总结：唐辽时期大概斗拱总高为柱高之半，到宋初略减一点，到《营造法式》的时代，约为七分之二，到明清时期斗拱总高只剩下柱高的五分之一到六分之一了。（图2）需要特别指出的是，正是基于梁思成这方面的研究所形成的传统，后来王贵祥有了一个建筑比例方面极为重要的突破性发现。

同为营造学社重要成员的刘敦桢先生，也极其重视建筑比例，他的考察报告尤其重视建筑平面的面阔与进深之比。更重要的是，刘敦桢的《河北定县开元寺塔》（约1936年）一文可称是中国古代佛塔构图比例研究的开山之作。他在研究定县开元寺料敌塔（中国现存第一高塔）时，把《营造法原》以及一些地方志里面记载的“塔高等于塔围”这个规律第一次揭示出来。

之后，刘敦桢对于佛塔比例研究的接力棒被陈明达先生接过了。尤其是陈明达在1966年出版的《应县木塔》一书中，对木塔的构图比例进行了全面研究；之后他又对独乐寺观音阁和山门进行了相关研究，在木塔当中，陈明达发现塔的整体比例和第三层（即中间层）的面阔有着很精彩的比例关系。更进一步，他和莫宗江先生一起开始研究石窟（《巩县石窟寺雕刻的风格及技巧》，1989），发现石窟是一个三度空间的构图，同样也有精彩的比例。他们甚至开始关注塑像的构图比例。

特别要提到童寯先生的《外中分割》一文（完稿于1974年，1979年发表）。在该文中他把西方的“黄金分割”与清代的《造像量度经》进行了比较。

他还把柯布西耶著名的基于黄金比的“尺度人”和《造像量度经》里面记载的藏式佛教的塑像比例进行了类比，指出：

“‘量度’与‘模度’的问世，先后隔两百多年，而同样通过划格向黄金节靠拢，两者合拍之巧，实可惊异。”

童寯还将西安大雁塔上的唐代佛殿绘画进行了测量，提出里面包含的黄金比，可知东西方在比例的运用上，其实是遥相呼应的。文中还特别推介了柯布西耶的《模度》一书。

王贵祥先生在中国建筑的 $\sqrt{2}$ 比例方面进行了极其重要的开拓性研究。这项发现是基于梁思成先生工作方法的延续，即探讨斗拱高度与柱高之比例，结果王贵祥发现唐宋（辽金）的20多个建筑实例中，檐高（即斗拱高与柱高之和）与柱高之比均接近 $\sqrt{2}$ 比例。（图3）之后他又把这项研究拓展到更多建筑的平、立、剖面当中，分析了一系列重要的经典案例。王贵祥在90年代末的论文中，试图进一步解读 $\sqrt{2}$ 比例的文化内涵，他推测这一比例的运用是中国古人“天圆地方”观念的表现，即把 $\sqrt{2}$ 看成是正方形边长及其外接圆直径之比。他甚至还大胆地预测：这一比例应该可以上溯至秦汉，下至明清，会在更多的案例中被发现——后来这一预言被我本人的研究证实了。

来自考古学界的冯时先生的巨大发现，更加让

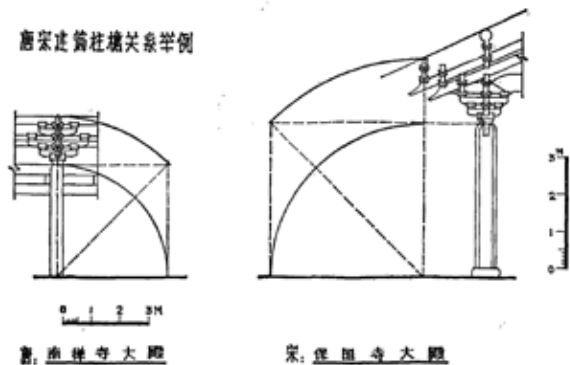


图3. 王贵祥的唐宋建筑檐高与柱高比例分析图。王贵祥：《 $\sqrt{2}$ 与唐宋建筑柱檐关系》（1984）

人震惊。距今五千年前的辽宁牛河梁红山文化新石器时代遗址的三环圜丘（就像今天天坛圜丘一样），可能是目前发现最早的天坛。冯时指出，牛河梁红山文化三环圜丘的直径之比正好是 $1:\sqrt{2}:2$ ，每两环之间的比例都是 $\sqrt{2}$ ，里面蕴含着“天圆地方”的象征意义，跟这组遗址的性质非常相符。（图4）

张十庆先生对 $\sqrt{2}$ 比例的讨论也十分重要：他发现北宋《营造法式》规定的足材、单材高度之比也是 $\sqrt{2}$ 比例（即匠人口诀所谓的“方五斜七”）；清工部《工程做法》里的材高和斗口之比也呈现 $\sqrt{2}$ 比例关系（方五斜七）。

中国古建筑比例研究的另一条线索源于王其亨先生的研究。通过对“样式雷”图档和风水“形势宗”的研究，王其亨发现“样式雷”图档里大量出现建筑群运用10丈模数网格进行规划布局，这和风水“形势宗”所谓的“千尺为势、百尺为形”密切相关。

傅熹年先生则对这套运用模数网格的设计方法进行了综合、全面的案例研究：他发现一百多例古代城市、建筑群和建筑单体中都贯穿着模数化的规划设计方法（《中国古代城市规划、建筑群布局及建筑设计方法研究》，2001）。这是傅熹年先生对中国古建筑比例与设计方法研究的重大贡献。

还有其他一些学者发现了前人未发现的比例关系。比如王树声在对唐长安平面图的研究中，发现了一种内含等边三角形的矩形构图。张杰在此基础上

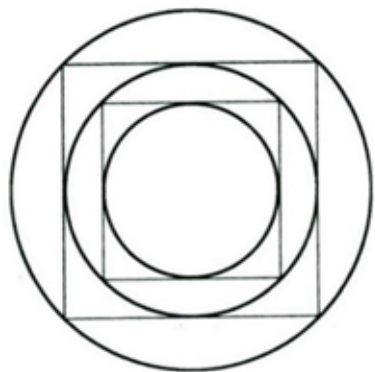


图4. 冯时指出辽宁牛河梁红山文化圜丘三环石坛直径之比为 $1:\sqrt{2}:2$ 。来源：冯时《中国古代的天文与人文》（2006）

上又做了更多的案例研究，并且试图从天文学等方面对此构图比例进行解释。

以我的同事刘畅为代表的一派学者，用更精细的测量方法来测绘古建筑，然后把古建筑的营造尺进行还原，包括对“材分”、比例关系进行更细致的研究，甚至研究斗拱中下昂的斜度规律，并与建筑的举折进行比较，等等。这是一种更加“尽精微”的工作。

最后谈谈笔者最新的研究成果。在前人工作的基础上，笔者对中国五千年时间跨度的将近500个案例进行了分析，发现从都城规划到各种类型的建筑群，以及几乎所有类型的单体建筑中，基于方圆作图的 $\sqrt{2}$ 比例、 $\sqrt{3}/2$ 比例等均得到广泛运用。更重要的是这些比例被清晰地记载在《周髀算经》、《营造法式》这些古代文献当中。甚至中国古代匠人在设计一座佛殿（阁、塔）的时候，常常令塑像和建筑之间也具有基于方圆作图的比例关系，比如五台山佛光寺大殿、蓟县独乐寺观音阁、应县木塔等一系列经典实例中都是如此。这套经典构图比例的运用，从像汉长安、唐长安这样的几十平方公里的都城，到北京紫禁城这样的15万平方米的建筑群，最后一直贯彻到单座建筑，甚至建筑中的塑像，是非常令人震惊的！（图5）这套比例背后可能蕴含着中国人“天圆地方”的宇宙观和追求天地和谐的文化观念。西方有著名的“黄金分割比”，笔者这项研究的重要见证者王军先生为中国这套基于方圆作图的经典比例取名曰“天地之和比”。

特别需要指出的是，前面讨论到的运用模数网格的设计方法，与这套基于方圆作图的经典比例，其实可以无缝衔接、并行不悖。很多人可能会觉得 $\sqrt{2}$ 是无理数，中国古代匠人哪知道无理数啊！其实匠人口诀习惯称之为“方五斜七”或“方七斜十”（即用近似整数比 $7:5$ 或 $10:7$ 代替 $\sqrt{2}$ ），更重要的是，李诫在《营造法式》一书中，还用141和100之比来表示 $\sqrt{2}$ ，更为精确。而在实际操作中，

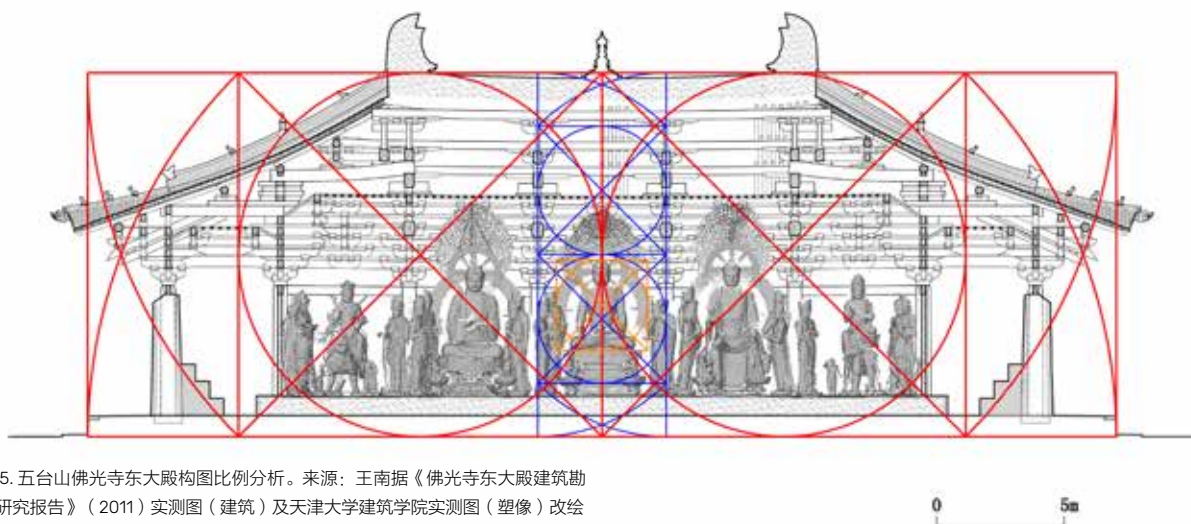


图5. 五台山佛光寺东大殿构图比例分析。来源：王南据《佛光寺东大殿建筑勘察研究报告》（2011）实测图（建筑）及天津大学建筑学院实测图（塑像）改绘

匠人可以用5格、7格、10格乃至100格、141格的模数网格来对上述比例加以表示，即通过“数格子”来获得 $\sqrt{2}$ 等比例关系。实际上西方人在运用“黄金分割比”（同样为无理数）盖房子时也是如此，不能拿着圆规到处画，也要把它转化成5：3、8：5这样的近似整数比。

笔者对圆明园总平面规划设计的分析，所用底图是“样式雷”绘制的图样，非常珍贵，上面用淡墨画出了模数网格，基本是十丈网格，圆明园里所有重要的建筑群都被这些网格加以控制。我们如果仔细数这些网格就会发现，整个圆明园的地盘是在一个 $\sqrt{2}$ 矩形的控制之中，并且用“数格子”的方式来实现的。西侧的主体部分是个内含等边三角形的矩形，东侧的“福海”一区又是一个小 $\sqrt{2}$ 矩形。这张图说明了非常重要的问题：前面许多学者（包括笔者自己）所做的方方面面的比例研究，在一张古人画的图上得到了充分证实。（图6）



图6. 圆明园总平面分析图。底图来源：《圆明园河道泊岸总平面图》（中国国家图书馆善本部藏，样式雷排架043-1号；引自《圆明园的“记忆遗产”——样式房图档》，2010）

笔者此项研究最重要的文献证据来自《营造法式》，该书的第一张插图即为“圆方方圆图”。（图7）如果再读《营造法式》与此图对应的文字，可知此图实际上是援引自《周髀算经》中的插图“圆方图”与“方圆图”，（图8）而且《周髀算经》里的这段话，“万物周事而圆方用焉，大匠造制而规矩设焉”，把图像

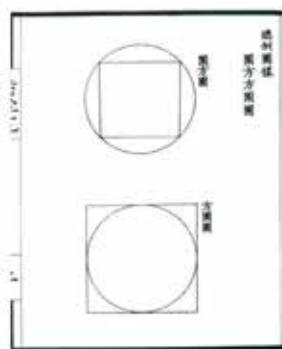


图7. 北宋《营造法式》第一图：“圆方方圆图”

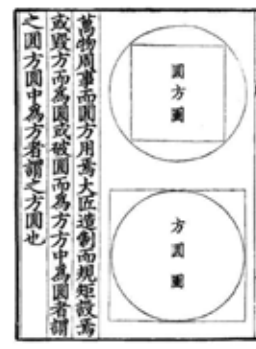


图8.《周髀算经》中的“圆方图”与“方圆图”

背后蕴含的内涵全都讲清楚了。

还有一些更有意思的图像证据。在东汉武氏墓地（包括大名鼎鼎的武梁祠）出土了一系列《伏羲女娲图》，图9图中伏羲女娲分执规矩，规天矩地创世纪，真可谓是最早的建筑师。



图9. 东汉武氏墓地出土《伏羲女娲图》

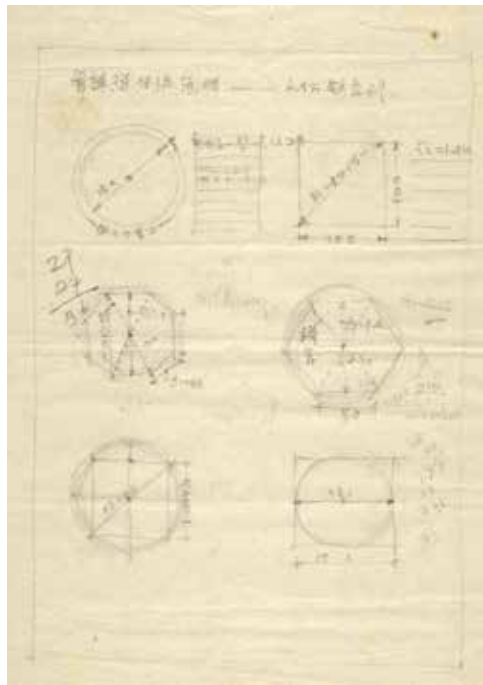


图10. 梁思成《营造法式注释》插图草图“几何图形”

有趣的是，伏羲手里拿的“矩”，直到今天还在日本工匠的工具之列，称曲尺或指矩。它的长边，一边刻度是正常刻度，另外一边刻度是其 $\sqrt{2}$ 倍，还画有一幅“圆方方圆图”；它的短边，一边是正常刻度，一边是它的3.14倍，可以方便计算圆周率。实际上早在1964年，日本学者小野胜年和中国文物界进行座谈时已经讲到了曲尺和 $\sqrt{2}$ 比例，甚至谈到在日本一些重要建筑里发现 $\sqrt{2}$ 比例。当代奈良

法隆寺的“栋梁”（即大木总匠师）西冈常一在他口述史里也说了，“栋梁”需要熟练掌握“规矩数”的计算。可知这套比例手法还“活”在日本匠师群体中。

如果我们研究日本古代建筑的比例，也会发现大量的 $\sqrt{2}$ 比例，尤其是佛塔最有代表性，笔者曾经分析过十几座日本佛塔，发现它们都有一个共同规律，即塔的总高与塔刹以下高度之比为 $\sqrt{2}$ 。这套比例关系当然应该是由中国传入日本，今天还很好地留存在日本古建筑和匠师技艺中。

最后说一桩公案作为结束。

梁思成先生的《营造法式注释》一书初版的时候，没有印法式第一张插图“圆方方圆图”，不知道什么原因漏掉了。笔者当时做上述关于方圆作图比例的研究（见拙作《规矩方圆 天地之和》）时觉得十分困惑：难道说梁先生这么不重视这张图吗？后来我找到了《营造法式注释》一书图版的原版草稿，还保留在清华大学建筑学院资料室。梁思成先生及其研究团队当时计划该书图版的草稿里面明确是有“圆方方圆图”的，并且用现代制图方法改绘后的图名叫“几何图形”，还专门注明要放到插图当中。（图10）此图的草稿上面画了很多图式，尤其是把 $\sqrt{2}$ 比例都明确表示出来了，在右上角还写了 $\sqrt{2}=1.414$ ，并计划做一些解说。与之相应， $\sqrt{3}/2$ 比例，也就是圆内含六边形的比例关系也画上了；还有圆内含八边形等，统统都画了。这些都是《营造法式》开篇“总例”、“看详”里面的文字内容，梁先生计划对它进行一番现代释读。这张插图后来由于“文革”而搁置，等到《营造法式注释》一书出版时，没有人把它正式画出来，于是就漏掉了。如果以后再版《营造法式注释》的话，应该把它依照原始的草图画出来，和草图一起印到书中。这样，不仅可以还梁先生的《营造法式注释》一书一个完整的面貌，更表明梁先生已充分意识到 $\sqrt{2}$ 比例与《营造法式》“圆方方圆图”之间的关联。○

（童明：同济大学建筑与城市规划学院教授）

“会仙”与“取经”

——宋金神仙人物故事镜新探

任哨奇

相较汉镜的神秘浪漫，唐镜的富丽堂皇，宋代铜镜传统被认为铜镜的衰弱期，但在这一时期出现的人物故事铜镜，在构图上受宋代绘画影响，表现出较高的艺术性。受道教传播影响，上面出现许多仙道故事题材，但其中部分铜镜主题一直众说纷纭，未有明确解释。本文尝试结合唐宋文献、宋代绘画、《宣和画谱》，对两面铜镜主题进行新探。

一、“会仙故事”镜



北宋·葵花形鎏金楼阁人物镜，宁夏隆德县观庄乡宋墓出土，宁夏博物馆藏。韩彬，《固原铜镜》，宁夏人民出版社，2008年，第236页。

此类铜镜下方往往装饰一桥，桥左侧有一人头戴宋代方巾，弯腰拱手作揖。前有一人站立，手中持幡，一手指向后方。后有玉兔捣药。右侧山岩上半露楼阁，楼阁鸱吻、吴瓦、斗拱、门窗刻画精细，

门后有妇人启门探身而出。楼阁下方一人端坐，两侧侍者手执宝扇，左侧山岩旁有大树，枝繁叶茂，下有河岸长桥，流水潺潺。

据谭晓《唐宋之际人物故事镜演变研究》统计，此类铜镜目前已著录的共有14面，其中7面有明确出土信息，出土集中于宋徽宗时期，亦有部分为金代仿制，最早的为襄阳磨基山北宋崇宁三年（1104）墓出土。铜镜图式基本一致，仅在镜中树叶纹饰存在立体尖叶与葡萄粒叶的差异。¹

关于此类铜镜定名及主题，学界尚存分歧，《中国铜镜图典》收录两面，称为“楼阁人物镜”，介绍云：“八菱楼阁人物镜传世和出土品较多，学者多从不同切入点对其内容进行分析，有山寺礼僧、唐明皇游月宫、周穆王会见西王母，以及唐传奇《裴航》等多种看法。”²

此类铜镜背面所铸图案，与晋朝以来流行的“遇仙”故事元素相近，特别是《宣和画谱》中记录了为数不少的唐宋时期的“会仙图”，所据文本也与之相似，故此类铜镜或当名为“会仙故事”镜。

仔细观察此类铜镜，可发现左侧皆装饰有山岩，这意味着故事发生场景当在山林之中，而古代遇仙小说的发生背景也都围绕山林展开，孙逊、柳岳梅《中国古代遇仙小说的历史演变》中总结古代遇仙

1 谭晓，《唐宋之际人物故事镜演变研究》，陕西师范大学2018硕士论文，第29-30、100页。

2 孔祥星、刘一曼、鹏宇，《中国铜镜图典》（修订本），上海：上海古籍出版社，2020年，第1015页。

小说的若干模式时便提到约有 30 余条是通过误入仙境的模式展开，而其中往往离不开山，“或是在山上，或是在山洞，或是在山林间。显然，这和古代高山崇拜有关。在初民们看来，远离尘嚣、风景秀丽的高山有‘宣气，散生万物’的神秘功能，散发着勃勃生机”。³而镜背山林之外的建筑、女仙等元素也多见于“遇仙”故事中。

晋朝《拾遗记》卷十“洞庭山”条目中记录采药者遇仙故事：

其山又有灵洞，入中常如有烛于前。中有异香芬馥，泉石明朗。采药石之人入中，如行十里，迺然天清霞耀，花芳柳暗，丹楼琼宇，宫观异常。乃见众女，霓裳冰颜，丽质与世人殊别。来邀采药之人，饮以琼浆金液，延入璇室，奏以箫管丝桐。饯令还家，赠之丹醴之诀……⁴

已有学者研究指出，六朝小说中的会仙者大多是道士、樵夫、社会底层人士，而到唐中晚期以后，裴铏《传奇》中的 14 篇会仙故事中，已有 9 篇是描述文人会仙的故事。⁵镜背中左侧人物穿着似文人秀才，这一身份也与唐代以来流行的会仙故事主人公相同。

“人物楼阁纹”镜的构图亦可在宋画中找到近似之作，镜背中一人桥上作揖、前有人指引的构图，与弗利尔美术馆藏宋代佚名《群仙高会图》“刘阮遇仙”非常相似。⁶“刘阮遇仙”见载于刘义庆《幽明录》：

汉明帝永平五年，剡县刘晨、阮肇共入天台山取谷皮，迷不得反……便共没水，逆流二三里，得度山出一大溪，溪边有二女子，资质妙绝……因邀还家。其家筒瓦屋，南壁及东壁下各有一大床，皆施绛罗帐，帐角悬铃，金银交错……⁷



宋佚名《群仙高会图》“刘阮遇仙”，弗利尔美术馆藏

同时这一题材亦流行于唐末至北宋时期，《宣和画谱》亦记载了为数不少的《会仙图》：

唐孙位《会仙图》一

北宋陆文通《会仙图》二

北宋王齐翰《会仙图》三

北宋周文矩《许仙岩遇仙图》三《会仙图》一⁸

《宣和画谱》载周文矩绘有“《许仙岩遇仙图》三，疑此处“许仙岩”为“许栖岩”之误，唐裴铏《传奇》中有《许栖岩传》，其中便言其遇仙故事，许栖岩为秀才，在途经剑阁时，马惊失足，致使人马坠于岩壑之间，许栖岩随马经洞口后遇道士、玉女：

如此又约数十里，穹渐明朗，忽若出洞口，见平地数里，春景烂然，殖碧桃万余株。花间有青石池，池旁有石屋，屋中有道士，白发丹脸，偃卧

3 孙逊、柳岳梅，《中国古代遇仙小说的历史演变》，《文学评论》1999年第2期，第67-68页。

4 (晋)王嘉撰，(梁)萧绮录，齐治平，《拾遗记校注》，北京：中华书局，2015年，第235—236页。

5 冯孟琦，裴铏《传奇》叙事研究，华南师范大学2004年硕士论文，第4页。

6 关于弗利尔美术馆所藏此卷图像及介绍可参(美)罗覃著，洪凯伦、陆梦娇译，《画中人：弗利尔的59幅中国人物画》，上海：上海书画出版社，2017年，第140-143页。

7 (南朝宋)刘义庆：《幽明录》，上海古籍出版社，《汉魏六朝笔记小说大观》，上海：上海古籍出版社，1999年，第697—698页。

8 俞剑华，《宣和画谱》，北京：人民美术出版社，2017年。



宋代·裴航故事铜镜，吉林大学博物馆藏，扬之水《工艺品中的人物故事图》，《物中看画》，人民美术出版社，2016年版，第40页



扬之水《湖南宋元窖藏金银器丛考》，载《湖南宋元窖藏金银器发现与研究》，文物出版社2009年，第367页。

于石榻之上，旁见二玉女。栖岩因之叩首再拜……⁹

其中“忽若出洞口”、“池旁有石屋”、“旁见二玉女”、“（许）栖岩因之叩首再拜”等描述皆与铜镜构图相近。

此类铜镜主题还有“裴航蓝桥遇仙”说，“裴航”为唐人裴铏《传奇》中的一篇，从故事题材来看，也属于会仙主题。但据扬之水先生《工艺品中的人物故事图》一文指出，吉林大学博物馆馆藏一面宋代铜镜上反映“裴航”故事，湖南涟源市桥头镇元代窖藏银盘也刻画有“裴航”故事，其构图相似，表现的都是裴航途经蓝桥驿，向老姬求浆的场景。在元明清版画、漆器、金银器中都可见相近构图的“裴航”故事，则“裴航”故事自宋代时期已经形成成熟定式，与此类人物楼阁镜构图相去甚远。

故此类铜镜极有可能表现的是唐宋传奇中常见的文人遇仙故事，在徽宗时期的出现，可能与当时的道教神仙观念盛行相关。

二、“西游取经故事”镜

此镜以海浪波涛为背景，镜钮左侧有人背靠山石呈游戏座，其对面有人合掌行礼，其上方有人手



金·拜见观音镜，个人藏，笔者拍摄

持棍状物。镜钮下侧有三位仙人腾云而来，前方一人手捧宝盆，中有摩尼宝珠，似欲进献给呈游戏座之人。此面铜镜过去定名为“黄帝问道”镜。¹⁰

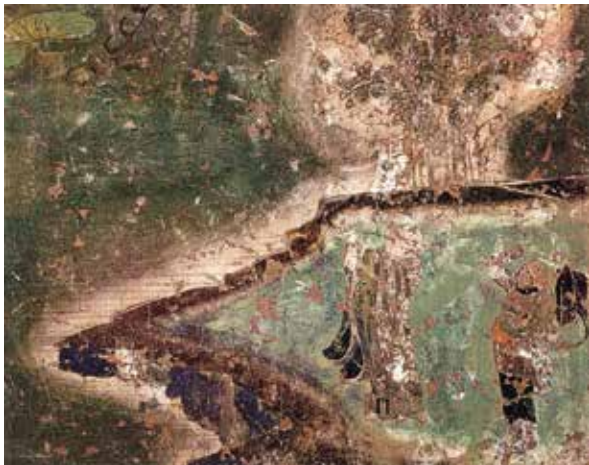
但通过观察，可知此说法不确。祥云之中人物

⁹ 李剑国，《唐五代传奇集》卷三十九，“许栖岩传”，北京：中华书局，2015年，第2273页。

¹⁰ 此镜曾收录于《犀照群伦光含万象：晓轩斋藏宋辽金元明清铜镜》、《古镜今照》两书之中，皆定名为“黄帝问道”故事镜，断代为宋、元。《犀照群伦》言：“此镜整体纹饰反映的应是‘黄帝问道’的故事场景，故事内容见于葛洪《神仙传·广成子》：‘广成子者，古之仙人也。居崆峒之山石室中。黄帝闻而造焉。’《庄子·在宥》亦有：‘黄帝立为天子十九年，令行天下，闻广成子在崆峒之中，故往见之。’镜中祥云之上收起伞盖的人应为黄帝，收起伞盖以示对广成子的尊重，镜钮左侧端坐于山间石凳上的应为广成子。”狄秀斌、李郅强，《犀照群伦光含万象：晓轩斋藏宋辽金元明清铜镜》，北京：文物出版社，2013年，第152页。



西夏·水月观音变，榆林窟第二窟西壁北侧，敦煌研究院《中国石窟艺术——榆林窟》，江苏美术出版社，2014年。



西夏唐僧取经图像，榆林窟第二窟西壁北侧水月观音变左下角，敦煌研究院《中国石窟艺术——榆林窟》，江苏美术出版社，2014年。



西夏·水月观音变，东千佛洞第二窟中心柱相对北侧壁，张宝玺著《瓜州东千佛洞西夏石窟艺术》，学苑出版社，2012年。



西夏·唐僧取经，东千佛洞第二窟中心柱相对北侧壁水月观音变右上角，张宝玺《瓜州东千佛洞西夏石窟艺术》，学苑出版社，2012年。

所收并非伞盖，而为棍状物，其身形服饰也与黄帝的帝王形象相去甚远；同时山岩之间人物呈游戏座姿态，这一坐姿常见于同时期观音像中。

可作为参考的是敦煌榆林窟二号窟中西夏水月观音壁画，前有善财童子腾云而来，画面右下方画有唐僧玄奘取经图：玄奘立于岸旁，向水月观音合掌礼拜，而尖嘴猴腮的猴行者则一手牵马一手遮额望着水月观音。在瓜州东千佛洞第二窟中心柱相对南北侧壁的西夏“水月观音变”中都可可见类似构图，其中观音前有四位天人腾云拜谒观音，构图与铜镜尤为相近。通过与壁画对比，可知此镜纹饰表现的并非“黄帝问道”故事，而是“西游取经”与“水月观音”故事。

“西游取经”故事虽然在西夏壁画与元代瓷枕上都曾发现相关图像，但在宋金时期的铜镜尚属首次发现。同时此面铜镜的构图与瓜州地区西夏“水月观音变”壁画高度相似，对判断其制作区域和年代具有参考价值。

但仔细比较西夏壁画与铜镜中猴行者的形象，可以发现壁画中孙行者的形象更接近于猴子，而铜镜中猴行者形象则与人无异。故此前《犀照群伦》将云中之人视为黄帝，这或许与铜镜铸造中的失真

模糊有关，但也可能受到宋代流行的《大唐三藏取经诗话》文本影响。在此书中“行程遇猴行者处第二”，猴行者首次登场便是以“白衣秀才”的形象：

行经一国已来，偶于一日午时，见一白衣秀才从正东而来，便揖和尚：“万福，万福！和尚今往何处？莫不是再往西天取经否？”法师合掌曰：“贫僧奉勅，为东土众生未有佛教，是取经也。”秀才曰：“和尚生前两回去取经，中路遭难。此回若去，千死万死。”法师云：“你如何得知？”秀才曰：“我不是别人，我是花果山紫云洞八万四千铜头铁额猕猴王。我今来助和尚取经。此去百万程途，经过三十六国，多有祸难之处。”¹¹

此面铜镜中只见玄奘与猴行者形象，而未有猪八戒等其他取经团队人物，从人物构成上亦与《取经诗话》相同¹²，故其制作年代当在元代之前。

三、宋金铜镜中的“毛女”

在宋代铜镜中出现一类身着草叶裙、手持药物、成对出现的人物形象，常见于“王质观棋”故事镜中，亦见于本次展览的“天师降龙伏虎镜”。过去相关著录中都对其身份语焉不详，如《吉林出土铜镜》“王质观棋故事镜”：“树下左右各有仙童二人，均手持宝物。”¹³上海博物馆《练形神冶莹质良工：上海博物馆藏铜镜》中云：“岸的左右各有两童子，身著短衫，手持宝物，并肩前行。”¹⁴此类人物当为“毛女”。

“毛女”最早见于《列仙传》：“毛女者，字玉



宋·天师降龙伏虎镜中出现的“毛女”形象，个人藏，笔者拍摄



金王质观棋菱花镜，上海博物馆藏。《练形神冶莹质良工：上海博物馆藏铜镜》，上海书画出版社，2005年）

姜，在华阴山中，猎师世世见之。形体生毛，自言秦始皇宫人也，秦坏，流亡入山避难。遇道士谷春，教食松叶，遂不饥寒，身轻如飞，百七十余年，所

11 李时人、蔡镜浩，《大唐三藏取经诗话校注·行程遇猴行者处第二》，北京：中华书局，1997年，第2-3页。

12 《取经诗话》中记载有僧行七人，但明确身份的只有玄奘与猴行者，猪八戒形象在元代才出现，杭州飞来峰元代第47窟中出现了“朱（猪）八戒”榜题。

13 张英，《吉林出土铜镜》，北京：文物出版社，1990年，第6页。

14 上海博物馆，《练形神冶莹质良工：上海博物馆藏铜镜》，上海：上海书画出版社，2005年，第327页。



(辽·毛女图，山西应县佛宫寺释迦塔出土)

止岩中有鼓琴声云。”¹⁵ 故事经久不衰，且演化出许多新的情节，关于毛女故事，李剑国《论“毛女”》言之较详。¹⁶

毛女形象，在宋金文物中颇为流行，如辽代应县佛宫寺释迦塔出土的《毛女图》，山西壶关县上好牢村宋金墓葬一号墓壁画，均穿草叶裙，背篓采药。

扬之水《官妆变尽尚娉婷——毛女故事图考》结合文献对宋代以后出现在壁画、瓷器、金器中的“毛女”图案进行了梳理，但未涉及到铜镜。文中提到毛女形象的主要特征为“携筠篮，拈紫芝，木叶结裳，赤足而行”，¹⁷ 与铜镜中出现形象相符，且铜镜中此类人物多为成对出现，与壁画、图绘中“毛

女”形象往往成对出现相符¹⁸。

结语

宋代铜镜中神仙人物故事镜，数量与种类远较前代更为丰富，但可惜的是绝大多数画面都没有对应的榜题来揭示其背景，可以说是“有图无名”。而《宣和画谱》是北宋时期最为完备的画目文献，其中“道释类”“人物类”记录了许多今已不传的绘画题目，览者每有“有名无图”之憾。而铜镜装饰往往依据当时流行绘画制作，如上文所述“水月观音”镜，其图像源流当出于壁画。故结合宋代神仙人物故事镜与《宣和画谱》所载画目，或可发现许多铜镜图像遗失的本名。○

(本文关于“黄帝问道镜”与“水月观音”、“西行取经”的联系，是笔者在参与筹备“万物毕照：中国古代铜镜文化与艺术”展览中受谈晟广老师指导发现，特此感谢！)

15 王叔岷撰，《列仙传校笺》卷下，“毛女”，北京：中华书局，2007年，第132页。

16 李剑国：《论“毛女”》，改为“李剑国著：《古稗斗笈录——李剑国自选集》，南开大学出版社，2004年，第105-131页。

17 扬之水，《物中看画》，北京：人民美术出版社，2016年，第47页。

18 山西壶关县上好牢村宋金墓葬一号墓后室西壁绘两毛女形象。明汪阿玉《珊瑚网·钱雪川醉女仙卷》录乐卿题跋云其收藏有钱选作“毛女”四幅，“或披翠羽，或遮锦褙，或编瑶草，或挂琼叶……手各有执为铲为筐，为画卷，为云母。肩各有负为琴为扇，为书帙为药物为花果”

风会之变：一个美术馆藏品中的“世纪风云”

胡斌

1915年，有着多重身份的广东新会人梁启超在他的一篇评论文章《郑耿裳画引》中写道，“论画于今，盖极风会之变矣”。这种风气、时势的变化与近代以来中国遭遇的“数千年未有之变局”是联系在一起的。那么，具体到绘画上，到底是怎样一番情形？其实这篇文章已经透露出一些端倪。文中，他简述了中国绘画的变迁史和中西绘画的差别，又叙郑氏所走的中西融合之路以及在日美众多博览会备受褒奖的概况。¹郑耿裳，名锦，广东香山（今中山）人，早年留学日本，曾任国立北京美术学校首任校长。通过梁氏对他的描述，我们可以看到置身20世纪初叶风云变幻时代的画家们的境遇。

一、美术革命的回响

这是一个革命的时代。1917年，康有为在《万木草堂藏画目》序中发出“中国近世之画衰败极矣”的慨叹，力图矫正中国画论“取神即可弃形”“写意即可忘形”的谬误，呼吁“合中西而为画学新纪元”。1918年，吕澂和陈独秀在《新青年》上发起有关《美术革命》的通讯，前者提出美术革命之道在于阐明美术的范围与实质，有唐以来美术的源流理法，欧美美术的变迁和趋势，并将东西新旧美术相互印证。陈独秀则提出“若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神。”延续这种美术革命思路最为突出的画家要数徐悲鸿，他在《中国画改良论》中同样提出了

中国画学衰败论，并主张融合中西绘画的优点加以改良。

在美术革命的浪潮席卷而来之时，却有另一拨



晴雯补裘 关良 纸本设色 137厘米×68厘米 1918 图片来源：和美术馆

1 梁启超：《饮冰室文集》之三十三，中华书局，1936年。



返布拉格途中雨景 傅抱石 纸本设色 27.5 厘米×47 厘米 1957 图片来源：和美美术馆

被视为国粹派的画家们，他们表达了不同的看法。北京重要美术团体“中国画学研究会”主事者之一金城就说：“世间万物，皆可作新旧之论，独于绘画事业，无新旧之论……化其旧虽旧亦新，泥其新虽新亦旧。”²陈师曾在面对有关文人画的诸多责难时撰写了《文人画之价值》一文，为文人画作辩护。但他们绝不是因循守旧之人，金氏曾游学欧美，对西画有着浓厚兴趣；在陈氏的论断中，亦可见出对西方艺术变迁的熟悉，他从写实主义、印象派到后印象派以及“立体派、未来派、表现派，联翩演出”的转变，得出西方绘画最新潮流与中国文人画相同之处：不求形似而重主观感人。而哪怕是极力寻求变革、主张中西融合的艺术家中，也鲜明地分出不同的取向来，与对写实主义矢志不渝的徐悲鸿不同，刘海粟主张“应该立足于自身的社会文化背景、立足于自我的表

现来撷取中西艺术资源”；³林风眠筹组“艺术运动社”，“致力于艺术运动促成东方之新兴艺术为宗旨”，⁴援引西方现代派形式，偏重主观表现。更不用说后来引起广泛关注的“二徐之争”（徐悲鸿与徐志摩），让对于西方现代派认识的分歧全然显露，同时也揭示出西画东渐截然不同的走向。

话语层面的交锋异常激烈，在实践层面，艺术家们也有各自的探索。力主中西折衷的先驱高剑父在其《我的现代绘画观》中详细阐述了新国画多个方面的不同：“除保留旧国画之形样（象）技法与精神外，更注重于气候、空气与物质之表现”。他又在构图、题款、题材等方面讲述了新旧国画的区别。较之传统国画的程式和要求，新国画在视野上的确有了极大的拓展。而这一切我们都需要置于一个迅疾

2 参见金城《画学讲义》（1921-1922），原载《湖社月刊》第21册，1931年。

3 参见刘海粟：《日本新美术的新印象》，商务印书馆，1920年，第23、24、41页，转自莫艾：《抵抗与自觉：中国现代美术早期发展道路的历史考察》，北京大学出版社，2015年，第43页。

4 《艺术运动社简章》，《亚波罗》第8期，第104页。



耕罢 高剑父 纸本设色 160.5cm×99.5cm 年代不详
图片来源：和美术馆

推进的世界图景中来看待。不但是古今中外资源上的折衷和革新地整理，它还与新事物以及地理空间的开拓有关。他说：“新国画的题材，是有限定只写中国人、中国景物的。眼光要放大一些，要写各国人、各国景物。世间一切无贵无贱、有情无情、何莫而非我的题材。”回看百年中国美术，新气息、新事物在国画中接踵而来，并在不同的时代情境底下又有不同的具体反映，贯穿了整个 20 世纪中国画的运动和演进。

二、现代视觉体系的建构

所有的画家无疑都感受到了时代的漩涡，然而更为重要的或许是展现在 20 世纪中国画家们面前的与现代性进程密切相关的整个视觉体系的建构。

前述梁启超《郑耿裳画引》提到了东京市新古博览会、大正博览会、美国巴拿马博览会，这一美术展示的新现象，尤为值得注意。而鲁迅早在 1913 年的《拟播布美术意见书》中谈到播布美术拟建设的事业包括美术馆、美术展览会、剧场、奏乐堂、文艺会等。可见，影响美术变革的不只是风起云涌的社会政治动向，还包括一整套现代机制和设施的建立；也不只是美术本身的自变，还有新剧、新乐等与之相应和。

从当时的情形来看，中国的美术馆建设虽然没有很快得到推进，但是拥有大量书画的遗址类博物馆却是适时开展起来。1925 年，故宫博物院成立，过去的皇家禁地以及秘不示人的皇室收藏向大众公开展示。这是中国社会现代转型的一个突出标识，这样的展示对于国家认同和民族意识的凝聚方面的意义不可限量；同时这种资源的开放对于中国艺术发展的作用也是巨大的。在故宫博物院成立之前的古物陈列所开放清室收藏给予中国现代绘画的重大影响，一些学者已经作出过评价：这对于现代中国画逐渐抛弃“四王”改为追踪宋元起到很大的促进作用，对于当时画家的创作及当时画风转变的影响至为明显。⁵

还有一些艺术家是博览会上的活跃分子，比如高剑父、高奇峰。高奇峰的《草泽雄风图》在南洋劝业会被评为三等奖，而在美国巴拿马博览会上，高奇峰有《落花》和《鸳鸯》两件作品参展并获金牌，高剑父亦有《昆仑雨后》和《野塘》两件作品参展。⁶有趣的是，从《巴拿马太平洋国际博览会艺术部精装目录》(Catalogue Deluxe of the Department of Fine Arts Panama-Pacific International Exposition) 我们可以看到，该目录同时还介绍了法国的现代艺术、

5 杭春晓：《绘画资源：由“秘藏”走向“开放”——古物陈列所的成立与民国初期中国画》，《文艺研究》2005 年第 12 期。

6 John E.D.Trask and J.Nilsen Laurvik edited, Catalogue Deluxe of the Department of Fine Arts Panama-Pacific International Exposition, Paul Elder and Company Publishers, p.242.

意大利的未来主义画家和雕塑家等，与展出大量古代中国绘画以及少量变革之作的中国展区正好形成鲜明的对照。参加国内外博览会，使得中国的画家们获得一个同台竞艺的舞台，在此当中，全球的艺术图景展现在他们面前，伴随着的还有现代展示体系的建构，由此更加直观地激发出中西艺术的竞争意识。尽管博览会和专门的美术展览还是有区别，但是，博览会无疑促进了美术展览的兴起。紧随着的是，由学校、团体性质的展览，再到一个省乃至全国和域外的美术展览逐渐发展起来，由此成为 20 世纪中国美术系统中不可或缺的一环。

艺术史家巫鸿在谈如何从“开”的角度研究审视现代和当代美术领域时说：“大量著作已经介绍和讨论了 19 世纪以来西方美术在中国的发展和影响，所牵涉的问题不但是油画、雕塑等特殊艺术形式的引入，而且包括艺术家的留洋求学、欧式艺术教育在中国的出现、展览和观赏方式的变化，以及属于现代人文科学的美学和美术史的建立。具有同等意义的一个课题是大众视觉文化的现代化，包括摄影术的传入及对新闻、出版和私人生活的影响，电影的流行及所导致的公众娱乐、建筑、时尚的变化，



抚琴仕女图 林风眠 纸本设色 34 厘米 × 34 厘米 年代不详
图片来源：和美术馆

等等。”⁷ 因此，我们在观看那一幅幅现当代的美术作品时，不只是探讨画面语言上的中西因素，还应该联想起那背后所连接的跨语际、跨地域的现代机构网络和呈现、传播、消费系统。

三、传统、民间与现代主义

一幅现代的宏阔图景已经扑面而来，然而中国美术走向现代的路径却显得别样和曲折。随着政治形势的变化，越来越占据主流的是现实主义的美术，再后来就是社会主义、现实主义美术作为绝对的主导，这是中国美术现代性进程的最突出的主线。当然，在现实主义中亦含有西方现代派的因素，而并非全然的写实主义。另外，在中国美术的现代探索中，有一种努力是将中国的传统以及民间因素与西方现代派进行结合。当然，对于传统本身就有不同的选择和理解，是唐宋，还是元明清；是院体画还是文人画，是绘画，还是雕塑、陶瓷、民间工艺，乃至其他传统文化形式。面对对象不同，所吸收借鉴的传统方式也就迥然有别。这里要特别提到的是像关良、林风眠等有关戏剧人物绘画的创作。关良早年留学日本，遍览西方现代派绘画图册，尤其擅作野兽派风格之作品；他又酷爱中国戏曲，对中国明清写意画颇有研究，于是将西方后印象派、野兽派等画法和传统写意手法融入到戏曲人物创作中，别开生面。林风眠留学法国，对于西方现代派了然于心，他的作品曾融合了西方后印象派、野兽派、表现主义、立体派以及汉代石刻、宋代瓷绘的因素，而中后期亦对戏曲题材颇为用心；在他的作品中，西方立体主义与中国戏曲以及民间剪纸、皮影艺术得到很好结合。这类艺术实践无疑是中国画坛有关西方现代派本土化的重要实验。

特别是随着社会环境的巨变，现代派越来越不被容纳的情形下，戏曲人物的中国面貌使得潜藏的

7 巫鸿：《美术史十议》，生活·读书·新知三联书店，第 71 页。



长江大桥 黎雄才 绢本设色 48 厘米×134 厘米 图片来源：和美术馆 1956

现代主义因子能够留存。另一些艺术家,比如庞薰栻、张仃等,则以“装饰画”的名义,将受到责难的现代派纳入进来,与中国既有的民间形式结合,走出了一条富有中国独特内涵的现代主义之路。庞薰栻曾是现代派艺术团体决澜社的发起者之一,上世纪30年代末开始搜集中国古代装饰纹样和云贵少数民族艺术,其带有民族志特征的作品实则融合了新旧中西不同的文化取向。新中国成立后,他更是主要着力于装饰画及工艺美术方面的学科建设。类似的探索取向,在张仃那里,被人归纳为“毕加索加城隍庙”。毕加索在中国的传播经历了复杂的过程,他的蓝色和粉色时期的创作因为较为贴近民众而能够被中国的左翼艺术家们接受,但他的立体主义风格却难于理解,并且也很难融入到中国美术的现实语境。但像张仃这样的倾心于毕加索立体派作品的艺术家,正是通过“民间化”“装饰化”的转换,而让带有形式主义倾向的风格进入到新中国的艺术体制。⁸

四、一个美术馆藏品中的“世纪风云”

以上便是笔者进入广东顺德和美术馆馆藏阐述时的一些思考,而馆藏作品也反向推进了我对中国近现代美术的探究。和美术馆所收藏的中国近现代

美术作品颇为丰富,也囊括了众多不同类别的名家之作。然而,对于馆藏的呈现不是要去展示那散落的珍珠的光彩,而恰恰是要谋求让这些看上去互相没有多大关联的作品进入历史的语境,并建立起更为立体的网络。而当带着这样的问题去梳理那些作品时,我们发现其实是有迹可循的。

在山水和风景的部分,我们着重展现山水和风景中知识观念的转变,即由“心游物外”的超逸到直面真实自然景观与物质现实的变化;另外就是随着旅行踪迹的拓展(包括国内外),所呈现的不同的“文化地理”境况。在这当中,从保留文人意蕴的传统型山水,到包括了新生活山水、毛泽东诗意山水和革命圣地山水的新山水画;从“为祖国河山立传”的国内河山,到各种新奇的异域风光,我们都不难找到代表性案例。而花鸟的部分,我们从中国民间文化中以符号化物象进行寓意象征的悠久传统入手,探寻这种象征体系在艺术中的表现,以及进入新中国后作为传递国家意志的视觉形式的演化过程。这里面既有像齐白石《事事太平》这种以民间常用的双关语和谐音的表现法传达祈福之意的赏心小品,也有岭南画派以巨禽猛兽表达革命豪情和英雄气概,以“旭日苍松”象征新中国气象的鸿篇巨制。人物部分重点探讨的戏曲、神话人物,是中国传统绘画的重要题材,它与中国文脉密切相关,却又成为中

⁸ 吴雪杉:《装饰画:张仃与中国1960年代的“现代主义”》,《美术研究》2019年第4期。

国画结合西方现代派产生新变的独具意涵的途径。

除了通过这种图像的分类集合，我们可以找到风格与意涵上的关联和差异，还有就是依据作品的鉴藏和流传史而获得另一些信息空间。比如那件有着多处跋文的黄宾虹作品《溪山深处图卷》，便反映了传统中国赏鉴书画和文人交游的方式，由它带出当时作者的交往圈和文化语境。而高奇峰的《威震高岗》，曾被收录进美国大都会美术馆 1944 年出版的展览图录《高崙与张坤仪绘画》(Paintings by Kao Weng and Chang kun-i)。这是美国大都会美术馆第一次举办双人展览，意义不同凡响，其后展览在加拿大、美国、古巴等国家的多个城市巡展。⁹高奇峰这样一位在艺术语言上力求变革的艺术家，他及其弟子张坤仪，是如何进入到一个国际化的公共平台的，这又是一个饶富意味的话题。

宇宙由万物构成，这源自于中国古代的思想观念，同时也在世界范围内得到回响。中国的艺术与文化正是植根于这样的思想观念而建立起对于物质、物象的认识体系，在人与自然、人与社会的秩序和象征表达上形成独具特色的模式。进入现代社会以来，这一套模式在隐性的承传中又不断地发生新的变化。在当下，我们对于构成世界的物质与能量有了新的认识，而感知和认识这些的经验手段也因为媒介技术的发展而随之变化。我们试图以馆藏作品的分类陈列为主体，围绕这些作品的时间、地理空间、元素编码等关键点展开立体的文献呈现，与相关摄影、影像形成互动关系，以建构活态的历史。

以“风会之变”作为馆藏中国近现代美术作品展的主题，旨在说明置于中西交互语境当中的 20 世纪的中国美术，对于万事万物思维的内在延续和适时重整，包括物质秩序和象征模式，以及在“新世”情境下的中国“天道”观念等，背后所牵引的则是

整体的社会、文化和视觉系统的变迁。多种取向和能量在已然剧烈卷入全球文化版图的中国涌动，此起彼伏，受历史条件和环境影响的艺术正好映射之。这里所试图呈现的是当代世界之前，即传统向现代转型阶段的中国绘画领域的物质秩序和视觉观念，它既可以作为溯源之一，又可以为当下的批判性反思提供一种参照。△

(胡斌：广州美术学院教授，美术馆常务副院长)



威震高岗 高奇峰 纸本设色 157.2 厘米 × 52.4 厘米
年代不详 图片来源：和美术馆

⁹ 贾客暮 (Giacomo Bruni):《高奇峰绘画艺术研究》，暨南大学博士学位论文，2019 年，第 135-146 页。

红专厂琐记

颜勇

广州红专厂艺术园区关闭已逾半年了。我自2014年起一直与红专厂保持友好联系，曾多次在幕前或幕后参与其艺术活动，自以为稍比寻常看客知悉其内部情况；适逢中国美术批评家年度批评文集以“2000 - 2020：当代艺术二十年”为主题征稿，更自觉有责任在记忆模糊以前，为这个无疑是21世纪前期华南地区最重要的当代艺术文化区——很可能没有“之一”——留下一点史料。然而，在目前来说，除了公开承认上述并不会引起太大争议的观点之外，要对红专厂进行任何其他意义上的“盖棺论定”，恐怕仍为时过早：因为时间还远远没有产生一个恰当的距离，让人能够以置身事外的态度，冷静地观察与评判历经岁月洗礼之后留下来的痕迹。有虑及此，从计划撰写直至全文脱稿，我不曾让任何人知晓这篇随笔的存在，也不曾向任何当事人索取任何相关材料或咨询任何相关信息。题目标以“琐记”，旨在明告读者诸君，文中所录一切，仅是出自个人主观视角的零碎的忆述，若涉及评论，亦仅代表个人观点。在叙述中，

我相当随意任性地略去了许多细节，这也许是囿于篇幅而长话短说，或者因为感到有些事项不宜公诸于世，甚至仅仅是因为一时未及想起。由于人类记忆之不可靠，我也可能偶尔留下与实际情况并不完全吻合的记录，但绝不会有意识地扭曲事实。

红专厂全称是红专厂艺术与设计工厂（Redtory Art+Design Factory），其园区内建筑群的前身是广州鹰金钱罐头厂的红砖厂房，它们据说是在中华人民共和国建国初期由来自苏联的建筑师所援建，但自其风格观之，更接近于20至30年代的构成主义建筑。二战后包豪斯风格在欧美世界之发展与构成主义在社会主义国家之际遇均是值得深入探究的论题，但与前者有大量实例存留相比，后者如今罕能得见实物，偶存之已弥足珍贵，何况是建筑群，更何况其本身还作为中苏友谊之产物见证了一个“又红又专”的特殊时代。在中国房地产经济正愈演愈烈的2009年，将同时带有现代主义风格与社会主义中国初期记忆的那些红砖建筑所构成的工厂，改造为传播艺术与设计文化



红专厂艺术园区关闭前的展览海报栏，2019年11月19日。图片由作者拍摄。

的红专厂，将随时可能被推土机夷为废墟的废弃厂房活化为凝聚各种文化产业的创意空间，以焕发其以当代价值的方式去存留其历史文化意义。这种举措，无论其初衷与机缘若何，都不能不令人敬佩其主事者的远见、勇气与毅力。

大约从2010年起，红专厂之名逐渐在艺术设计圈流传起来，并被一些人称为南方的或广州的798。我个人可能直至2012或2013年前往恩师皮道坚先生在红专厂的工作室后，方才对这个新兴艺术区有较直观的认知，其时红专厂已成为网红打卡之地，园区内时不时可见“全副武装”前来拍婚纱照或艺术照的青年男女。但不无讽刺的是，直至红专厂关闭以后，仍有不少人称“红专厂”为“红砖厂”，这种笔误——希望仅仅是笔误——出现在2020年11月20日红专厂当代艺术馆RMCA公众号所发关闭通告下的网友评论中的时候，尤其显得刺眼。

相比之下，直接从拉丁字母单词Redtory中认识这个地方的外籍人士，也许更容易对其与red factory（红色工厂）的历史渊源留下深刻印象。不过，杜撰出一个能让老外轻易记住的朗朗上口的机构名称，这充其量也不过是一种巧智罢了。红专厂真正对外籍人士产生吸引力之处，是在繁华嘈杂的城市环境与荒芜空虚的文化荒漠中营造出的一种清新独特的艺术文化氛围。有些人对将广州红专厂与北京798相提并论的提法非常不屑，在他们看来，很多老外对这个“假798”的神往或青睐也许是不可理喻、不可置信乃至不足为据。我不愿多作评论，仅提三件我亲身经历的小事。在2015年12月5日沈少民个展“这里没有问题”开幕式结束后不久，我与沈少民先生站在展厅门口说话，有两位很可能并不属于艺术圈的白人女子从里面走出来，其中一位认出眼前便是沈先生，颇激动地向他道谢，自述今日到红专厂闲逛，本仅想随意参观，没想到得见如此令她感动之作品。那女子一边连声说着“Thank you”，一边把手捂在胸前，其状让人想起莱奥纳多·达·芬奇《最后的晚餐》

上的使徒腓力。第二件事情大约发生在2016年初夏，当时我与一位来自北欧的设计评论家有些工作上的交流，他听闻我正在红专厂参与策划当代水墨艺术展“天下·往来”，双眼猛然有些发亮，略问情况，先表示自己返程已定而错过展览深感惋惜，然后稍有些冒昧地向我询问，是否可能在他下回来广州时设法将他介绍给红专厂的高层。最后一个场景至今思来犹觉伤感。2019年11月19日亦即红专厂招牌拆卸前一天的下午，我与黄丽诗女士一起给大卫·艾略特（David Elliott）先生送行，三人在园区内略走，触目皆是仓皇搬迁撤离之象，不胜唏嘘。就在大卫即将登车离去时，有位背着包入园观光的外国小哥，被那些出入穿梭的货运车搞得一脸懵逼，看见我们，仿佛终于见得几个正常风物，前来问话。整个下午不断爆粗口的七旬长者大卫恢复了儒雅之绅士风度，礼貌而恳切地告诉那位小哥：此地便是红专厂，一个好地方，但德·伽文门忒马上就要拆除了，你好好逛逛看看吧，仅剩最后一两天了……

像这样一些小插曲当然是无足轻重的，也远不足以动摇那些对红专厂心存蔑视者的信念。但我恰恰认为，这类小事理应成为后人评定红专厂的重要参考。诚然，从一开始，红专厂已经让自己蒙上了悲剧性的色彩，甚至在其最蒸蒸日上的时刻——我个人相当主观地认为大致在2015 - 2016年——也始终未能摆脱一个巨大而隐匿的阴影。打个也许不太恰当的比方，红专厂就像是被判了死缓的囚徒，而红专厂人以十年之力奔走斡旋于各类政府机构、领事馆与大使馆、艺术设计机构与社会名流之间的一切努力，说到底只不过是希望有关方面体恤这名死囚于文化事业有极大贡献，免其一死。惟有理解红专厂的求生欲，才能理解其对自身学术声名与文化影响的那种异乎寻常的定位与追求。至少在广州，没有任何一个民间机构曾经像红专厂那样，如此执着而迫切地想要成为并且在事实上也已经成为这座历史名城的文化名片。其最终未能逃脱的厄运，是否就能说明其整整十年的苦心经营

一文不值呢？对此，我们仅仅需要考虑一下，那最终勒令整个红专厂在三日内彻底迁离的一纸文书，是否可能轻易抹除掉在这十年间人们以数之不尽的小插曲一点一滴积累而成的关于这个地方的记忆？

对本地艺术生态而言，红专厂的最重要贡献之一，是对中国当代水墨艺术的推广，而这显然与皮老师入驻园区成为其学术顾问有直接关系。据我所知，在皮老师为香港艺术馆策划 2013 的“原道——中国当代艺术的新概念”时，红专厂已经对这方面有所关注，2015 年还曾直接邀请皮老师与东京画廊合作的“新朦胧主义”至广州巡展。甚至不妨说，红专厂自己的艺术馆是从做当代水墨开始其生命的，因为 2014 年红专厂当代艺术馆的开馆展便是皮老师策划的“碌碌而为：王璜生”，而该展览最重要作品的核心特征，正是王璜生先生在 2009 年以后从中国传统水墨画的“高古游丝描”，蜕变而成的一种承载了当代表达的墨线乃至金属线的意象。

红专厂对当代水墨艺术之热情的全面展现，则是在 2016 年由皮老师与我共同策划的“天下·往来：当代水墨文献展”。作为策展人之一，我以任何方式谈论该展览，恐怕都难免有“直播带货”之嫌疑。但我确实认为，无论是从规模还是从学术上看，“天下·往来”都是新世纪以来最重要的当代水墨艺术专题研究展之一，有足够理由在若干年后成为任何关于 21 世纪前期中国水墨艺术与当代艺术的严肃探讨都不宜错过的话题。

皮老师自 90 年代以来一直关注当代水墨艺术，应该说该展既充分展现了他一贯的艺术思想，也反映了他关于新世纪以来当代水墨艺术新动向的思考。我自以为仅是皮老师的助手，如果非要说有什么值得窃然自喜的特殊贡献，可能仅在于剑走偏锋地将皮老师所构想的展览名称“天下·往来”翻译为英文“Being and Inking”，从而使该展览的中英标题显示了对当代水墨艺术的两种既互相联系又各有侧重的理解。我记得当时有一个筹备该展览的微信工作群，群里为展



红专厂艺术园区的日常场景。图片由黄丽诗女士提供。

览名称讨论了几天。我先后提供了几个译名，其中一个已得到杨晓先生的勉强认同，但黄丽诗女士一直没有表态，我知她必是心中未觉允惬，而又难得佳译，仍在沉吟不定；而待“Being and Inking”的译法一出，她立刻便在群里说：“我喜欢这个。”有时候，即使彼此隔着手机屏幕，见不到对方影像，听不到声音，凭着寥寥数字，却能感到一种心志互通的欣喜。诸人亦皆称好；定下这题目后，顺势便讨论副标题中“当代水墨”之译名。我一直颇觉现存英文难以表达今天汉语中约定俗成的“当代水墨艺术”或“当代水墨”，有些迟疑地问：“我们要不要造一个词 inkart，会不会有点过了？”皮老师和丽诗皆称不为过也；后来丽诗进而又改之为 InkArt，有意在一个词中间使用一个大写字母，更显醒目。不过，我在后来编画册时感到，就是否更尊重英语行文习惯而言，Inkart 比 InkArt 似乎更为妥当。不管怎么说，我们当时便是如此为在中国文化中生长起来的一种或一系列当代艺术样式杜撰了一个特定的英文术语。在皮老师与我合撰的展览前言《天下·往来——当代水墨艺术的“现在进行时”》中，可找到关于“当代水墨艺术 /Inkart”的一种具有开放性的界定。

“天下·往来”展览期间，红专厂当代艺术馆先后举办了 three 场学术对话会。与艺术展览配套的研讨会，往往仅是装点门面的“水”会，发言者按惯例赶



红专厂艺术园区内的建筑。图片由黄丽诗女士提供。

场吹捧一番，至于其实际学术性若何，在场诸人心照不宣。但我相信，“天下·往来”的三场学术对话中的智识深度与论辩锋芒，应该已经足以让自己与“水”会拉开距离，并给现场观众留下了较深刻的印象。“天下·往来”展览开幕时并无画册，其初衷正是为了能将这三场学术对话与其他相关内容一同收入画册，以留下一个更完整、更可信、更具学术性的文本。在展览结束后，我与皮老师编定了中英双语的画册，内容包括主办方序、策展人前言、特邀专稿、按单元呈现的参展作品及相关评述、三场对话完整录音整理稿以及一篇当代水墨艺术记事，其中英文部分曾请李听尘女士补译和校阅，又在孙晓枫先生的支持下选定了设计人选并最终将设计好的书稿交付给某出版社，前后历时几近两年。黄丽诗女士纵容了此种不仅耗费力、

精力而且分明是在“烧钱”的书生行径。遗憾的是，尽管参与其事的主要人员都怀着一种相当纯粹的奉献精神，该画册的编撰、设计与出版过程依然颇受阻滞，并且，由于我至今仍然不明其究竟的原因，在2018年6月平面设计师将汇集了策展人与主办方审改意见的书样寄回给出版社后，此事便再无下文了。如今展览主办方红专厂已然关闭，此事盖亦只能不了了之。我并不清楚“天下·往来”这三场学术对话是否有视频存世，但纵有之，想必亦难见全璧；但若会场上曾经激起的学术火花就此消泯于世，未免可惜。因此，我冒昧地凭藉自己的记忆与四年前的完整录音整理稿，扼要地复述了三场对话内容，作为附录随本文刊行于世，或许在某种意义上勉强算是对皮老师、丽诗以及已然关闭的红专厂有个交待。既时隔多年，又是简要陈述，难免会有取舍不当甚或曲解误记之处，还请诸发言人谅解；种种不妥，亦皆由敝人负责。

如今想来，在“天下·往来”之后几年间，红专厂于内则人事屡有变动，于外则拆迁传闻不绝于耳，正可谓处于内忧外患日益严峻之境况。但尽管如此，红专厂当代艺术馆仍然一次又一次地推出优秀的展览与学术活动。我印象最深刻的是2017年9月开幕的比尔·维奥拉回顾展，据说比尔的妻子曾称道此展览在布展方面甚至优于其在欧美所举办个展。我至今不曾听过任何关于该展览的负面评价，并且似乎每一个亲身参观该展的人都会以不同方式向身边的朋友强烈推荐。我个人是迟至2018年5月31日该展即将闭幕时才亲往展厅观之，那段时间大部分艺术世界人士的注意力都已转移至香港的巴塞爾。这是极为幸运之事，因为它让我几乎免受任何参观者的干扰，在广州城市中心的一个废弃工业区接受了一种通常惟有在神圣宗教场所才可能发生的精神洗礼。那天我在朋友圈发了几幅《殉道者（土、气、火、水）》的现场图片，并调侃云：“观看教堂祭坛四联画，跟进入禅窟式内省空间还是不一样的，后者需要你耐心等上半年，然后趁大家都在晒巴塞爾的时候过来包个场。”

然而，有一个红专厂曾经着手筹办的优秀展览恐怕鲜为人知，并且我相信，该展览倘若能顺利面世，对中国艺术文化的冲击与影响，未必亚于比尔·维奥拉的个展。此指由大卫·艾略特策划的以色列女艺术家斯格列特·朗度（Sigalit Landau）的视频作品展，原定在2019年3月3日开幕，并在当日举办策展人与艺术家的开幕讲座。红专厂为之筹备了整整一年，我是在2018年11月中下旬方才应邀带着一位研究生参与了一些文案翻译和画册编辑的工作。但就在布展完毕、行将开幕之际，有关方面发出了禁令。红专厂不得已将开幕日期推迟一周，试图在这七天里与之斡旋，但终告无效。尤其奇异的是，关于该展为何不得举办，据说有关部门始终没有提供任何解释。丽诗曾这么向我感叹：“不知道地雷在哪里。”嗯，我们都是良好公民，除了无奈，实在也做不了什么。策展人与艺术家闻知此讯，虽然完全无法理解，但除了崩溃与抓狂，估计也同样做不了什么。至于以色列领事馆方面嘛，嗯，我不清楚，不能造谣。大卫为该展拟定的题目是“Better Not Worse”，我为之提供了几个中文译名，丽诗表示较欣赏“幸勿更不幸”与“非更好即更糟”这两个，后来我们一起商定选用后者；事实证明，这个选择是何其准确！己亥新春将至之际，皮老师曾在微信朋友圈转发了红专厂当代艺术馆RMCA公众号的贺岁推文，并附文字云：“红专厂当代艺术馆RMCA面朝大海春暖花开！”这岂不正是



2016年6月5日红专厂当代艺术馆《天下往来》展览开幕现场，策展人、艺术家、评论家共同推倒水墨砖墙。图片选自未能出版的展览画册。

大卫所云“Better Not Worse”或我曾译出的“幸勿更不幸”吗！谁能料到，一个多月后，并非春暖花开日，却是露重风多时。2019年3月10日，丽诗颇具仪式感地在微信朋友圈上发布了“非更好即更糟”的开幕海报。我也继之在自己的微信朋友圈发布了海报图片和一段文字，其末句云：“展览中文标题是我所译；感谢有关部门，让展览于此时此地而历此厄运，从而为拙译提供了比展览本身更好的说明。”

但丽诗始终是倔强的。在最终确定“非更好即更糟”开幕无望后，她还曾经告诉我，想要争取在明年能为这个展览再申请一次，我当即也表示随时愿意参加工作。唉，真是“图样图森破”，很傻很天真。但若没有年轻得近乎幼稚、单纯得近乎愚笨之心，红专厂就不是红专厂了。已然编定的《非更好即更糟》画册仍然被印制出来，但换上了一个白色封面，上面以黑色字体赫然写着：“一个未曾展出的展览。”嗯，这是实话实说罢了。

其后半年间，关于红专厂将要拆迁的传闻愈演愈烈，那多年不曾消散的阴霾大有“乌云压城城欲摧”之势，但红专厂仍然顽强地面向公众推出了两个项目，一个是由皮道坚先生策划的“李邦耀：寻常”，在2019年6月22日开幕，另一个是由大卫·艾略特先生策划的“关联与断裂：红专厂当代艺术馆藏品中的超验图像”，在8月13日预展。在11月中旬以前，虽然大家对红专厂未来已渐不乐观，但并没有谁真的想到其生命会如此迅速走到尽头。因此，尽管皮老师与大卫无疑是红专厂最重要的两个学术顾问，但分别成为红专厂最后两个展览的策展人，这应该不是他们或丽诗的有意安排。而更值得玩味的是，这两个展览似乎存在相映成趣的呼应关系：一边是缄默而敏锐的当代艺术家近五年的创作，另一边是活跃而执着的当代艺术馆近五年的收藏；一边展示“寻常之物”，意在“在无意义的日常生活寻找意义，进而使我们重



2019年3月红专厂展览《非更好即更糟》画册。图片由黄丽诗女士提供。

新审视自身的生存状态，聆听心灵的自由言说”¹，另一边呈现“超验图像”，因其“超越平凡庸常的细节，而察见或试图察见某种更美好，也更智性的存在状态”。²

红专厂的最后一场活动，是2019年11月9日下午王瑞芸女士的学术讲座“杜尚与当代艺术”。不巧那天第13届中国美术批评家年会在广州美术学院大学城美术馆召开，下午定了分组讨论，我便没有前往，事后想来，总不免感到遗憾。

至于红专厂的最终关闭，我实在无话可说。但如果有人对红专厂不甚了解甚至一无所知，我推荐他们首先阅读一下当代艺术馆 RMCA 公众号于2019年11月20日发布的《广州红专厂当代艺术馆暨红专厂

艺术园区关闭通告》；如果有人对红专厂的处境仍感到好奇，我建议他们比较一下该通告中英版本之间的差异并猜测一下原因何在；如果有人质疑红专厂对中国社会究竟有何意义，我非常愿意再提醒他们一个我曾经特地留意过的细节：该通告在红专厂当代艺术馆 RMCA 公众号发布尚不足一天，浏览量一日之间已显示达10万以上，并且这似乎是微信推文所能显示的最高浏览量。

走笔至此，忽然想起，在2015年12月5日，在“这里没有问题”展览开幕时，沈先生将一头诗意地栖居于红专厂的牛改造成一个跟展览同名的行为艺术。那头牛在一年前为逃脱任人屠宰之命运误闯入红专厂园区，被丽诗收留下来；沈先生在它身上印上“这里没有问题”几个大字，牵着昂首阔步而行。在那天的学术对话会上，他曾经这么回答一位观众的提问：“我们选择红专厂做这样的展览，因为红专厂在这些理想主义者抢救红专厂、保护红专厂、建设红专厂的过程中出现过很多的问题。它的成长过程就是一个解决问题的过程。从今天开始我希望红专厂这里没有问题……”³那时候，红专厂真的让人感到是一个没有问题的地方。我想当时沈先生就像我一样，从黄丽诗女士、杨晓先生、超哥、史蒂芬妮、阿莲这些曾经的红专厂人身上，感受到一种奋发的生命跃动，一种不屈从命运的牛脾气。

红专厂关闭通告发出数天后，艺术家钟山先生曾在其朋友圈转发了该通告，并写道：“记得当年她们收留了一头小牛……我觉得小牛和红专厂和南方这个美丽的城市会一起慢慢成长……”

几个月后，有一天丽诗在朋友圈上发布了一张那头牛在乡野之间的照片，写道：“她隐居山林了。”△

（2020年7月3日竣稿）

（颜勇：广东工业大学艺术与设计学院副教授）

1 皮道坚《从寻常之物发现意义——李邦耀〈私人手册〉解读》，见红专厂当代艺术馆 RMCA 公众号 2019年7月8日推文。

2 大卫·艾略特《关联与断裂：红专厂当代艺术馆藏品中的超验图像》，见红专厂当代艺术馆 RMCA 公众号 2019年8月15日推文。

3 引文出自现场录音整理稿，但这段文字似乎并未被收入红专厂当代艺术馆官方微博。



两把悬臂椅引发的革命

苏丹

在“设计乌托邦”——1880到1980百年设计展览的第一板块中，有两把椅子非常引人注目。它们之所以如此，并非因为它们拥有多么鲜艳的色彩和怪异的造型，而是因为二者竟然如此的相像，如出一辙。如果从其中单拿出一把，恐怕即使是专家也会把设计师和作品关系弄混。并且如果你仔细观察的话，会注意到在这两把椅子的周围还散落着几款结构形态类似的作品，比如在同一侧靠近入口的第一把椅子是大名鼎鼎的路德维希·密斯·凡·德·罗(Ludwig Mies Van Der Rohe)的作品，和它相距最近的一个“岛屿”上是里特维尔德(Gerrit Thomas Rietveld)的Z形椅(Zig-Zag Chair)。

这两款椅子均以弯曲的不锈钢管为结构主体，座板和靠背以藤木和竹编处理，看着轻盈且对比强烈。它们共同的地方太多了，包括材料、结构样式和整体造型。把他们并峙在一起展出，是这个高大上展览故意卖弄的一个破绽。这难道是相互抄袭不成？孰先孰后？无疑这将引发人们的注意、思考，甚至好奇。

这两把椅子由两位历史上著名的设计师设计，一位是马特·斯塔姆(Mart Stam)，另一位是马塞尔·布劳耶(Marcel Breuer)，二人同属现代主义早期的风云人物，并且作品诞生于同一历史时间点。更为关键的是它们首创的悬臂式座椅支撑结构，对后来其他设计者一系列的作品产生了影响，于是关于它们的创新点和谁为首创就成了问题焦点。而这一点的确是策展人故意布设的一个迷局。马特·斯塔



姆1899年出生于荷兰，是现代主义建筑的重要领导者之一，也是现代主义家具设计历史中一名极具代表性的设计师。马塞尔·布劳耶是包豪斯学院的代表人物之一，被誉为极富盛名的现代建筑设计大师和家具设计大师。如果单从中国设计界对世界现代设计历史的认知来进行一般性评价的话，后者的名气显然要远大于前者。因为简版的历史学习就是如此大大咧咧，把轰轰烈烈的复杂历史发展看作几个代表性人物的努力。事实上，历史的洪流是一大群人“狂欢作乱”的结果。就像马拉松，领袖不一定在每一个阶段都处在领先的位置。风云人物、风流人物，骨干和精英轮番领衔，最终干翻了传统势力，开辟了新天新地。

1926年定居于柏林的荷兰建筑师马特·斯塔姆，用商用煤气管和接头处的小零件设计制作了一把没有后部椅子腿支撑的椅子，正是这把椅子奠定了他在设计史中不可动摇的地位，并引起了一段佳话。斯塔姆设计的这把椅子，被大多数人看作是有史以来的第一把悬臂椅。所谓悬臂椅，就是在支撑结构选型和设计上，打破了传统的靠直立的椅子腿来支撑其主要荷载的一种家具的结构方式。斯塔姆设计

的这把椅子，其主体结构完全由一整条的弯曲的钢管构成。这条闭合的不锈钢管在经过一连串令人匪夷所思的连续变形之后，形成的一个精巧结构形态。它看起来动感十足，又轻盈飘逸，一反传统座椅四足稳扎稳打的保守姿势。依靠这个结构不俗的抗弯能力，以承受坐椅子的重量并保持平衡这一革命性的设计。从设计史的角度来看，这把悬臂椅对于20世纪早期的家具设计产生了重要的影响。如果稍微归纳一下的话，我以为斯塔姆的这把椅子的革命性意义体现如下：

1. 结构形式的创新；
2. 新结构对钢管材料抗弯性能的检验；
3. 简约美学的具体阐释；
4. 自然意识和工业制造的融合。

几乎就在同一年，马塞尔·布劳耶也展开了对钢管悬臂椅的探索实验，同时布劳耶也认识到金属材料在家具上的使用，会给使用者带来触觉上的隔阂，这种冷漠感是工业化的早期“附带产品”，需要一代英才依靠自己的才艺去予以祛除。由此他开始

考虑采用其他手感更好的自然材料进行结合，由此改变现代工业材料，如不锈钢管这样的材料因其冰冷而导致的和人性所产生的距离感。并最终也设计出一款完美的作品。只是这款椅子和斯塔姆的悬臂椅高度相似，于是问题来了。他的设计创作是否受到斯塔姆的启发，还是纯属偶然的撞衫？

布劳耶很快就为他的这把椅子申请了专利。这个行为自然引起了斯塔姆的不满。双方最终闹到了对簿公堂的地步。结果德国联邦法院判决斯塔姆最终赢了官司，但布劳耶的作品还是被公认为是20年代的所有悬臂椅进行设计实验中最精良的代表。

有趣的是钢管这种新型的材料和构造形式所产生的结构上的创新，反过来对于传统材料的再利用起到了重要的启发。因此在这个家具展中，我们又看到了荷兰的设计师里特维尔德使用木材做的那一款Z形椅。这把椅子通体由木材制作，四段板材由上至下依次三折组成一个Z形结构形式，该椅外观浑然一体、雕塑感十足。这个结构构想大胆，利用了木材抗弯的材料属性胆大妄为地去挑战形体上冒





进所带来的风险。但是由于Z字形转折太过突然，在力的传递上必然产生了一些问题。于是，当我们俯下身来仔细端详的时候，就会看到里特维尔德在两处转折的关键部位悄悄地嵌入了两个三角形的木块。而这两个三角形的木块像一个转换器，也像一位出千高手暗设的机关，变相地调和缓冲了锐角转折的突然性，解决了转折角部弯矩过大的问题。

说实在的，我本人对里特维尔德的这款Z形木椅还是有一些成见的。尽管这把椅子的造型让我深感惊叹，但这并不是设计价值观念下的认同，而是从艺术的角度，我为他的果敢无畏感到震惊。我一直认为里特维尔德不是一位职业的设计师，他只是一个有思想的艺术家的。一把椅子对于他来讲，更像是一份讲稿，而不是设计作品。但凡讲稿，总是为了表达自己的某种主张，如果主张明确、石破天惊，那就可以做宣言使用了。

相反，一些职业设计师的出场，就会让我这样的人看得心悦诚服。意大利设计师马可·扎努索（Marco Zanuso）所设计的那款由藤木制造的椅子——“马丁格拉2号椅（Martingala II Armchair）”显然还是沿着悬臂椅的方式进行结构的处置，一长段找不到接缝的藤条被强有力的工业手段扭曲变形，形成一个闭合的结构体，然而在解决了主体结构支撑的核心问题之后，马可·扎努索展开了他那令人眼花缭乱的结构延展的能力以及形式的附加能力。在我看来这款椅子的设计，非常像一个中国古营造的木构架体系，层次分明，有条不紊。或是像当下网红的越南建筑师武重义（Vo Trong Nghia）处理竹木建筑那样，有条不紊地逐一处理结构支撑，加固和界面围护等功能。更有一种音乐感，这个音乐感的主旋律是结构主义的，然后次要的稳定系统和最终的覆盖系统，更像是对主旋律的分解与重复。

曾经设计过巴黎奥赛美术馆的意大利建筑师盖·奥伦蒂（Gae Aulenti），在1962年设计过一款“萨尔苏尔摇椅（Sgarsul Chair）”。这件用弧形胶合

板作为结构的木椅把历史悬臂椅的“摇摆”表征强化为设计作品的特征。于是主体S形的结构被拆分成一个由两部分组成的组合式结构，最终使整体木框架内的两侧都有了一个滑道。而靠背支撑结构和橄榄形的落地支撑部分之间的巧妙组合，显示了这位女性设计师炉火纯青的技艺，这款椅子的结构处理堪称艺术与技术相结合的典范。它也展示了这一时期意大利设计师们对现代主义批判、丰富、解放的雄心。

吉奥·庞蒂的一款“连续”系列藤编扶手椅（Gio Ponti）和马克·扎努索的类似，但是它的结构感更加强悍，这是建筑师的职业趣味。吉奥·庞蒂一直声称自己是一位从建筑到勺子都设计的建筑师，这次展览中他的德扎扶手椅、超轻椅都表现出对细节的把控能力。然而这些细节的处理方式是古典主义的，是建筑构件细节处理的延伸。可是“连续”却不同，它是结构主义的，像一个精彩的结构装置，支撑结构和围护结构之间的衔接体现了建筑师扎实的古典主义修养和现代主义意识。传统的皮革绑扎工艺在这款扶手椅中的应用，预示了一个新的时代即将拉开序幕。

此外，意大利设计鬼才乔·科隆博（Joe Colombo）也有一款用管状组合作为结构主体的扶手椅，并排的五支漆成黑色的钢管蜿蜒辗转，构成支撑结构，同时也是扶手和生动造型。这款有几分科幻感的形态，令我想到欧洲科幻电影崛起的时代。他造型中的工业感早已不再是现代设计早期不锈钢式的透明性炮制出的幻影，而隐喻了一个晦暗无底的深渊。

现代设计的历史是一个创意无穷的过程，可谓星汉灿烂、精彩纷呈。早期的理性高执也会导致一定程度的思维近似。加之工艺和材料的相同，在一些特殊时间节点上出现相似有一定的必然性。追踪这种相似性是研究历史重要的方法，这是对血脉和传承的追溯，进而可以弄清“我们何而来”的问题。创意撞船会偶尔发生，就像天宇之间流星们相互的碰撞，电光火石，轰鸣振聋发聩。不是佳话胜似佳话。□

谈八仙纹瓷器之康熙青花釉里红大碗

袁旭

清华大学艺术博物馆藏有一件青花釉里红八仙大碗（图一），此碗为康熙仿宣德款器，其颜色纯正，线条清晰均匀，色彩交界处没有丝毫侵犯淆乱，青红分明。康熙时期的瓷器，造型多样，品种丰富，新品种层出不穷多达百余种，官窑与民窑相互促进，制瓷技术得到迅猛提高，其独步当朝的青花釉，绚丽的五彩瓷，追旧的仿古瓷，以及首创的粉彩和珐琅彩，为雍正和乾隆时期瓷器的盛世奠定了基础。

康熙瓷主要特征是胎质白且缜密，坚硬且纯净，素有“糯米汁”、“似玉”之称，釉质细润，并与胎骨紧密相连，浑然一体，有着“坚白釉”、“粉白釉”、“硬亮青釉”之赞誉。这种形式的胎釉结合，使得康熙时期的釉上彩、釉下彩及色釉等瓷器，灿烂缤纷，美不胜收。此件青花釉里红碗的纹饰与背景层次鲜明，人物面目表情生动且细致，衣纹处理婉转流利，绘画功力颇深，是一件难得的成功之作。

青花釉里红为瓷器釉下彩的品种之一，又称其为“青花加紫”，是将青花、釉里红两者同施于一



图一 青花釉里红八仙大碗



图二 青花釉里红碗碗心

器物的装饰手法¹，属于典型的釉下彩瓷，区别于其他青花瓷的沉稳，青花釉里红更彰显了绚丽多姿。青花瓷和釉里红瓷都源于元代景德镇的创造，把两者合一烧制的难度系数较大，导致现存的陶瓷品种、产量较少，这也是青花釉里红的珍贵之处。

众所周知，青花的着色剂是钴，釉里红的着色剂是铜，两者性质的不同、烧成温度及对窑室内的气氛要求也大有不同，烧制成功实属不易。青花釉里红始烧于元代，明代初期中断，直到永乐、宣德时期青花釉里红的工艺取得了很大进步，不过传世品十分罕见，清代自康熙起各时期均有烧制。

此件青花釉里红八仙大碗，此碗高8厘米、口径22厘米、足径9.1厘米，收口，矮身，敛腹，底足为圈足。内壁施白釉，内底双圈纹中以青花釉

1 《天下收藏瓷器》，作者谢崇桥，李菊生，第38页瓷器的釉彩。



图三 青花釉里红碗外壁

里红绘寿星及梅花鹿（图二），背景上部以青花绘卷云纹、下部以釉里红水波纹填充。碗外壁口沿处以青花绘弦纹二道，碗身同样以青花和釉里红两种料绘制纹饰，釉里红满绘波涛翻滚的海景，并于水纹中留出空白，碗圈足处以青料勾弦纹为界，中间以绘釉里红绘回纹装饰。此碗通体纹饰为“八仙庆寿”题材（图三），以青料白描八仙形象，碗内底以青料白描寿星及梅花鹿的形象，圈足内双圈内署楷体“大明宣德年制”六字双行仿款。

“八仙”一词最早出现于东汉，最初泛指一些按某种规则组合的八位仙人，如《升庵集》中的“蜀八仙”、《艺文类聚》中的“淮南八仙”及唐代杜甫诗歌中的“饮中八仙”等。早在先秦时期，神仙观念也在民间流传，但“神”与“仙”还是有本质上的区别的，“神”为中华传统元素中的思想观念，“仙”则是与道家密切相关的。“八仙”的阵型最终确立于明代中后期。从年代上算，八位神仙的时代最大相距1000年左右，身份构成也各有不同，从皇亲国戚至落魄乞丐，男女老少都在其中。对于“八仙”团体为何有如此差异的问题，最早提出的是明朝学者王世贞，他所著《题八仙像后》中提到：“八仙者，知其画所由始。钟离、李、吕、张、蓝、韩、曹、何也。不知其会所由始，亦不余所诸仙迹及图

史亦详矣，凡元以前无一笔，而我明如冷起敬、吴伟、杜董，稍有名者，亦未尝及之。意或妄庸画工，合委巷丛但之谈，以是八公者，老则张，少则蓝、韩，则将钟离，书生则吕，贵则曹，病则李，妇女则何，为各据一端，作滑稽观耶。”²

现为大众所熟知的“八仙”人物所指为汉钟离、张果老、铁拐李、韩湘子、曹国舅、吕洞宾、蓝采和、何仙姑八位仙人，传说这八位神仙各有道法，在人间惩恶扬善，为贫苦百姓做了不少好事。³

相传有一年，正逢王母娘娘庆生蟠桃盛会，邀请八位神仙前来参加。他们从各自修炼之地前往蟠桃盛会，路过东海时，只见那东海浩瀚无垠，波涛汹涌，巨浪狂吼，一派惊心动魄的景象。八仙之一的吕洞宾提议说：“驾云过海，不算仙家本事。咱们不如拿出各自的法宝，踏浪过海，各显神通，你们看好不好？”众仙赞同。铁拐李将手中拐杖抛入东海，拐杖像一叶扁舟，轻轻浮在海面上，铁拐李上一跳，稳稳当当地落在拐杖上面；何仙姑从头上取下一朵荷花放入水中，那荷花霎时间变成了一条船，载着何仙姑缓缓飘过；接下来张果老、汉钟离、韩湘子、吕洞宾各显神通渡海。“八仙过海、各显神通”的故事流传至今，广泛用于各类艺术品纹饰中。

碗外壁纹饰就为“八仙过海”（图四），以红彩绘海水，青花绘人物，画面中八位神仙各自乘坐法器或海物畅游于瀚海之上，铁拐李持葫芦、何仙姑持莲蓬、曹国舅抛玉板、蓝采和背花篮、张果老立于拂尘、韩湘子持笛、汉钟离持扇、吕洞宾背剑，人物绘制生动形象。

碗内底所绘为寿星及梅花鹿的形象，表现为梅花鹿依偎在寿星身旁，此纹饰通常与“八仙”人物绘在一起，越弦曲目中记载：“南极仙翁云端站，

2 《官州山人四部续稿·题八仙像后》卷171，四库本。

3 《中华成语故事全集 新》，作者新家庭书架编委会著，第319页八仙过海。



图四碗外壁八仙纹样



图四碗外壁八仙纹样



图四碗外壁八仙纹样



图五青花八仙人物故事大盘

随带众八仙……”⁴这类纹饰多表现为八仙围绕礼拜居于中央位置的寿星，被称为“八仙拜寿”或“八仙庆寿”。寿星本是我国古代天文学一个星座的名称，又名南极老人星。⁵于是古人把这个星座作为长寿的象征，并将其演绎为银鬓飘胸，一手捧持一仙桃，一手拄拐杖，笑容和蔼可掬，精神炯烁的南极寿翁。梅花鹿自古就代表着长寿与官禄，“梅花鹿”又象征着“梅花榜”，“鹿”亦与“禄”谐音，所以包含着高官厚禄和福的美好寓意。明代拟话本小说《警世通言》第三十九回有一则“福禄寿三星度世”的故事，主要描写寿星与白鹤、黄鹿、绿毛龟等所变化之人物的故事。由此可见，自明代的寿星形象已经与这几种象征长寿的动物常组合在一起了。

现流行的“八仙”题材的纹饰可以分两类：一类为“八仙过海”，主要绘制为瑶台西王母庆诞，兼八仙渡东海的场景；另一类为“八仙庆寿”，主要表现为寿星由天边骑鹤而来或寿星坐于山顶（图

五），八仙迎接寿星的场景。而此碗外壁绘“八仙过海”，碗内又有仙鹿与寿星，实为将两个“八仙”题材合二为一之作，最终表示贺寿之意。

八仙人物已成为健康常乐和阖家安康的主要象征，因此，由“八仙”形式的各种纹饰因八仙故事的广泛流传及其本身的民俗含义而得到传播。八仙形成的主因源于道教神话，经过历代百姓对仙人的理解、提炼及修饰，使八仙形象不断地演变，流传至今八仙人物已确定，各位神仙的事迹生动且极具感染力，在清代宫廷和民间都很受欢迎，被大量运用到各类工艺品的装饰当中，陶瓷纹饰应用最为广泛，形式颇多，已成为传统流行装饰题材。□

4 《海晏县非物质文化遗产系列丛书 金银滩线弦》，作者海晏县文化馆编，第6页八仙庆寿（一）。【背宫】。

5 《长寿大典》，作者叶树人主编，蒋欣等编，第1489页寿星老。



陈师曾山水画中的传统美学精神

麻敏

中国画自产生到发展到发达，成为世界画坛中富有独立艺术价值和审美价值的绘画样式，亦成为东方艺术的重要代表之一；中国画无论在哲学基础、美学思想，还是在艺术观念及表现形式上，均有自己的一整套完整的价值体系。我国山水画产生于六朝时期，发展于隋唐，繁荣于宋元。绘画的题材在这个时期也多了起来，陈师曾在《中国绘画史》之六朝之绘画中说，“山水画之肇端，盖由北方胡族侵入中原，汉族渐次南下，四围之境遇，遂使汉人开山水之端”。¹

陈师曾在《中国画是进步的》中说：“谢赫是南齐人，长于写生。他画人物不要对看对画，他看了一下，回家去画，果然毫发不差。并且他画人物，直眉曲髯，形似细微，号为新样，好些人都学他的妆扮。他说‘六法’，为后人鉴赏论画的规条，就是一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物赋形，四曰随类傅彩，五曰经营位置，六曰传摹移写这些考究，所以六朝时候又胜于前。”²由陈师曾所译，日本东京美术学校教授大村西崖著的《文人画之复兴》中又说，“文人画之所以可贵者，更有伟大之一事，即以气韵为主是也。‘六法之目’即举气韵生动，洵谢赫之卓见。历代之论画家皆祖述之，以为文人画之生命。董其昌曰‘气韵不可学，生而知之’”。³可见“气韵生动”



陈师曾 《山水图》 1923年 纸本设色
112厘米×31.5厘米 清华大学艺术博物馆藏

1 俞剑华，《陈师曾》，上海人民美术出版社，1981年6月，第15页。

2 陈师曾，《中国画是进步的》，本文前半部分刊于《绘学杂志》第三期（1921年11月）“专论栏”第1-13页，后半部分惜佚。此文被收录在朱良志、邓锋所著《陈师曾全集·诗文卷》，江西美术出版社，2016年出版，第93-94页。

3 陈师曾译，日本东京美术学校大村西崖所著，《文人画之复兴》摘引自李运亨、张圣洁、闫立君著，《陈师曾画论》北京，中国书店，2008年，第199页。

在文人画中的重要性。陈师曾又在《对于普通教授图画科的意见》中提出有关于气韵生动的见解：“画中‘六法’，南齐谢赫曾言及之。但就其先后次序而论，彼之‘六法’，系评画之语，非画法也（邹小山曾有此论）。盖初学习画，须先研究用笔写形，次赋彩，又次经营位置、传移模写，而后可称为画。有画后，始可评其佳者，曰气韵生动。今谢氏不以骨法用笔冠诸第一，气韵生动列于第六，诚可怪也！”⁴ 陈师曾认为若说一幅绘画作品气韵生动，首先是对一幅完整的绘画作品来说的，所以气韵生动在“六法”之顺序方面应列于第六，基于笔者对中国画的理解，我觉得这里陈师曾言之有理。例如前页图为陈师曾所作《山水图》，此图为青绿设色，使用了兼工带写的画法描绘了江南的青山绿水，石头的勾勒使用披麻皴法，虽然结构反复，但是笔法洗练，古雅十足，以书入画使画面呈现出天成佳境。此图也正应和了陈师曾对于“气韵生动”的诠释。

一、陈师曾山水画中所体现出的诗书画的关系

关于诗书画的关系问题的探讨亦成为认识中国画特征的一个重要方面。由于中国画不仅同书法相连，而且可以题诗及表现诗意，加之苏东坡评王维的诗画时强调“画中有诗”、“诗中有画”、“诗画本一律”，这一观点得以广泛流传，引起画家和研究家的重视。在中国现代一些艺术理论家、画家和文学家都十分重视对诗画关系及书画同源问题的探讨。

陈师曾在《学画之心得》中对于诗书画曾说：“学诗之要，不外多看多做，而学画亦然。诗之古者，莫《三百篇》，若其次，则汉魏六朝，以及唐宋。源流派别，必谙于心，然后下笔有所依据，有所效法。诗之原则，不外摅写怀抱，发舒心灵……看画不得不多，而又不必有此活法也。看画既多，胸中皆为画所涵养

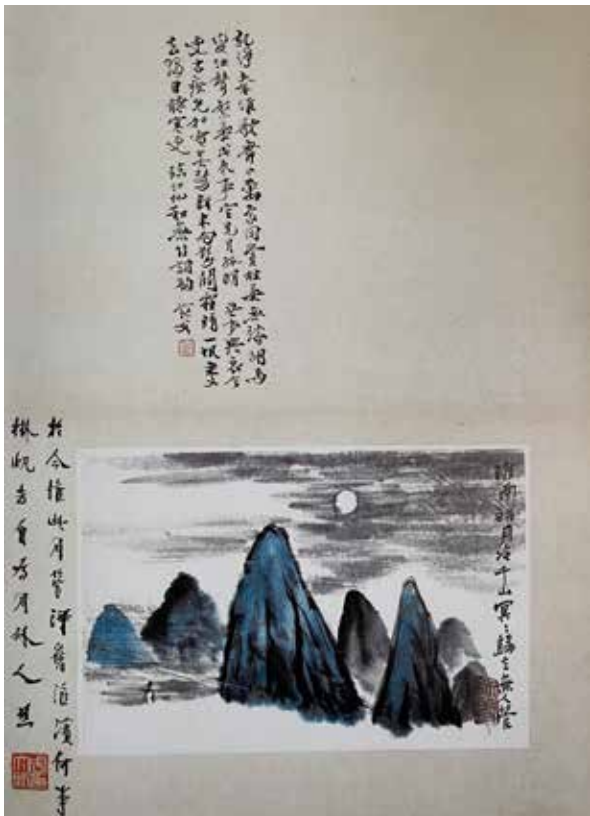


陈师曾 《姜白石词意图册·梅花间伴老来身》 1917年
纸本设色 12厘米×17厘米 中央美术学院藏

浸润，自然下笔有法，气味高雅，正如做诗必看诗。若触目皆是时人笔墨，而无古人大家名家之作，蕴蓄于胸中，则古人息息相关之系统，不能衔接；不言而喻之意味，不能领取；进而言之变化脱胎之能力，不能发挥……诗家所谓‘即景生情，因情造景’，又曰‘状眼前之景，有言外之意’，其消息盖与画相通也。”⁵ 此番言语道出了陈师曾对于诗书画的见解，正是以诗入画，以书入画。画以诗为魂，画中有诗是文人画最突出的精神品格。陈师曾山水画的创作中对于意境的营造上，充满了诗的意味。这是他绘画创作中突出的特征之一。陈师曾的山水画册页《杨诚斋诗意图》《姜白石词意图》等这些诗词写意画，最能代表其文人画中诗境与画境的相互结合。

4 陈师曾，《对于普通教授图画科的意见》，本文系一篇讲演词，后刊于《绘学杂志》创刊号“讲演栏”，第9-12页。

5 陈师曾演讲辞，录自《南美校友会杂志》，1923年第一期。



陈师曾 《姜白石词意图册页·淮南皓月冷千山》1917年
纸本设色 12厘米×17厘米 中央美术学院藏



姚华 《题陈师曾写姜白石词意图册页》1917年
纸本水墨 12厘米×17厘米 中央美术学院藏

《杨诚斋诗意图》册页,收集了以杨诚斋⁶诗意为主题的两幅山水画和六幅花鸟画。杨诚斋不少抒情写景的小诗,由于其观察细致深入,描写生动逼真,感情真挚浓厚,因而意趣盎然,有很强的艺术感染力。在陈师曾的这幅册页中,多取其抒情写景小诗的诗意,以极其简练的笔法,寥寥数笔,描绘出诗的意境。《姜白石词意图》册页,是陈师曾以姜夔⁷“满汀芳草不成归”、“略约横溪人不度”、“淮南皓月冷千山”、“梅花闻伴老来身”等词义为题描绘的十二幅写意山水画。陈师曾对姜白石词文十分推崇,姚华称其“词如石帚”。在陈师曾的笔下,以姜词为题的山水意境幽深。如图所绘“淮南皓月冷千山,冥冥归去无人管”,

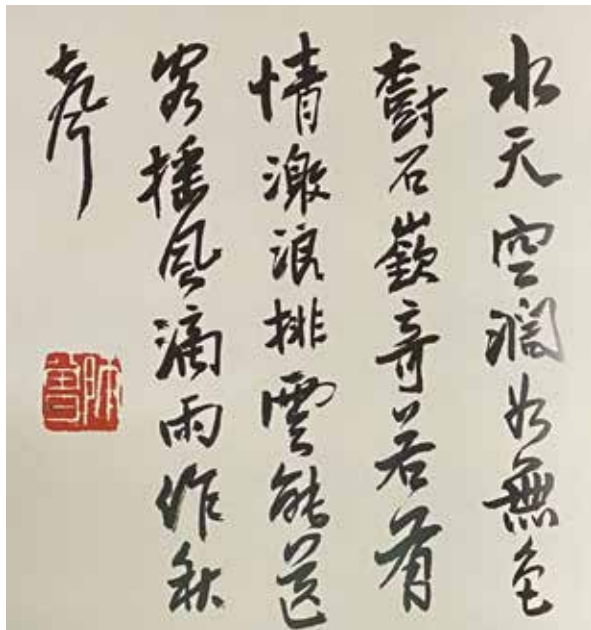
画面上只有一轮冷月,几座孤山和隐隐露出的船帆,带给人们的是对作者天荒地漠、凄凉却从容情怀的无尽遐想。

陈师曾逝世后,姚华为悼念故友,不断地为陈师曾的画题诗,当年12月他就为陈师曾《写姜白石词意》山水册页题词,前后十三阙,字里行间散发着对亡友的怀念之情。这本名为《石帚词题师曾山水》的册页,解放前曾多次印刷,深受世人的喜爱。陈师曾去世之后,许多藏有陈师曾作品的好友,纷纷以陈师曾遗作来求姚华加题。在陈师曾的存世作品中,有姚华题诗的作品占很大的比重,使得“姚华题诗”成为了陈师曾作品中一个重要的组成部分。

《山水诗画图册页》收集了陈师曾十六幅写意山水小景,每幅画后面题有他自作诗一首。如图中近景几株树木,朱砂作叶、赭石作树干,中景花青和墨色所作山石,远景处留白,只现两叶船帆,后

6 杨万里,号诚斋,江西吉水人,与尤袤、范成大、陆游合称南宋“中兴四大诗人”。他的诗风格纯朴,语言口语化,构思新巧。

7 姜夔(1154年-1221年),字尧章,号白石道人,汉族,江西省鄱阳县人。南宋文学家、音乐家。有《白石道人诗集》《白石道人歌曲》《续书谱》《绉帖平》等书传世。作品素以空灵含蓄著称。姜词多写于行旅在江南各省之间,抒发念旧和故人之情。



陈师曾 《山水诗画图册页》 年代不详
纸本设色 18 厘米 × 17 厘米 中国美术馆藏

题自作诗“水天空阔如无色，树石嵌奇若有情；激浪排云能送客，摇风滴雨作秋声”。由于诗作点题贴切，加深了画面的意境，使原本看似有些平淡的画面顿时有了画外之意境。在绘画创作中，陈师曾强调文人画“必须于画外看出许多文人之感想”，必须注重表达“人心的趣味”。他作画讲求意境，追求诗意与画意的融合，像“泉声咽危石，月色泛青松”“自

从一见桃花后”。这些诗词的意境在他的作品中多次以不同的面貌出现。无论是他的山水画还是花鸟画，都充满了诗的意味。

二、陈师曾山水画的意境表现

陈师曾《文人画的价值》开篇说道：“什么叫作文人画？作品内外透露着文人的气质，蕴含着文人的思想，并不是在作品里考究表现艺术的画法及笔墨技法，必定是作品之外包含许多的文人思想。一幅作品的出现，必定使人有无穷感想，这作画的人必定是文人无疑了。有人说文人去作画，岂不是外行？把外行的人去画，这画里面的趣味埋没了，怎么叫做好画呢？要知道画需要表现出画家的性格和心灵，以及画家的思想，这幅画并不是呆板的是活动的。自然有一种文人，也要在画里面发表他的性灵和思想，带着他自己的本质。”⁸ 陈师曾的山水画是他的《文人画理论》最好的体现。他又说，“文人画家们的思想及感触，不是通过文辞诗赋表现出来，而是需要通过画面传达出来，所以文人画家们就需要用自己的双眼看到他能够使用和寄托情感与表达思想的材料，比如说山水、草木等。这材料虽有正确和不正确的，却是他的思想和感触……文人画不是宋时才有的。六朝的时代，庄老的学说盛行，那时候一般文人学士，都含有一种超世界、超社会的思想，要脱离物质的束缚，发挥自由的情致，寄托在高旷清静的一种境界”。⁹ 陈师曾认为创作一幅文人画，所见山峰、所感水流皆可成为笔下所要描绘的景致，这些景致的绘制则要表现出一种高旷清静的境界，这种境界可以被称为画面中的意境表现，也就是“传神写照”。那么“传神”可以被认为是山水画意境的表现之一。

陈师曾亦说：“所谓不求形似者，其精神不专注

8 李运亨 张圣洁 闫立君编著，《陈师曾画论》，北京，中国书店，2008年3月出版。
陈师曾：《文人画的价值》第161页。

9 陈师曾，《文人画的价值》，发表于《绘学杂志》。



陈师曾 《山水诗画图册页》 年代不详
纸本设色 18 厘米 x17 厘米 中国美术馆藏

于形似，如画工之勾心斗角，惟形之是求耳。且文人画不求形似，正是画之进步……以一人之作画而言，经过形似之阶段，必现不形似之手腕。”¹⁰意思是说，所谓不求形似，是他的精神不必专在形似上求，他用笔的时候，另有一番意思，他作画的时候，另有一种寄托。正是苏东坡先生所说：“论画以形似，见与儿童邻。赋诗必是诗，定非知诗人。诗画本一律，天工与清新。”¹¹要不拘在形迹上的刻舟求剑，自然天机流畅才算是好。文人的不求形似，正是画的进步。而这种不求形似的画，却是经过形似的阶段得来的，不是初学画得不形似的样子。陈师曾对于笔墨与意境的感悟也离不开文人思想。

陈师曾绘画作品中笔墨清新自然之流露，在笔法上着意变化，他所追求的是简化画面，力图让画面呈现出简单、质朴、流畅的笔墨趣味。“从笔墨二者的辩证关系看，陈师曾的用‘笔’胜过用‘墨’。

他在处理线条的时候，并不是面面俱到，而是抓住一笔两笔的关键之处，以之带动全部”。¹²

陈师曾有言：“山水画家必行万里路，是皆注意客体而又进焉者耳。画山水不必某山某水，若画地图然者，然形势起伏，烟云变灭之状，自能曲尽其妙。盖平日吸收之景况，能复现于缣素耳。尝谓西人之画，目中之画也；中国人之画，意中之画也。先入于目而会于意，发于意而现于目，因具体而得其抽象，因抽象而完其具体，此其所以妙也。然行万里路，又必须读万卷书者，正以培养精神，融洽于客体，以生画外之韵味也。”¹³陈师曾这段演讲，道出了在山水画中意境与绘画的关系。他说在画山水的时候，没有必要根据某地的山水画出某地，如果这样和地图没有什么分别。需要把所要描绘的山水收进眼底，用心感悟其形势起伏和烟云变灭，做到胸有成竹，才能创作出栩栩如生的画面。这种方式可以说是一种以意趣取胜的方式，画面面面俱到而平庸无奇的方法与意境旨趣是有出入的。在他的画中，形的浑圆，线的朴素，意味的雅韵，皆暗示陈师曾内心深处的意境表现。在山水画的创作过程中，面对眼前的景色，并不是一定需要面面俱到地表现每一处的景致，用笔时墨色须富有层次和变化，画面的景致错落有致。这段话又一次透露出了陈师曾的文人情怀，他说，“正以培养精神，融洽于客体，以生画外以韵味也”。在陈师曾的意念当中，对于山水画中意境的把握即是如此。□

（麻敏，1987年生。清华大学美术学院博士后，英国维多利亚和阿尔伯特博物馆访问学者，著有《巨擘传世——近现代中国画大家：梁树年》一书。）

¹⁰ 李运亨 张圣洁 闫立君编著，《陈师曾画论》，北京，中国书店，2008年3月出版。陈师曾：《文人画的价值》第171页。

¹¹ 李运亨 张圣洁 闫立君编著，《陈师曾画论》，北京，中国书店，2008年3月出版。陈师曾：《文人画的价值》第164页。

¹² 胡健，《朽者不朽——论陈师曾与清末民初画坛的文化保守主义》，北京大学出版社，2012年5月出版，第226页。

¹³ 此段话为陈师曾演讲辞。录自《南美校友会杂志》，1923年第一期。

展览预告

华夏之华——山西古代文明精粹

日期 / 2021年9月28日 - 2022年1月9日 (暂定)

在山西省委、省政府的大力支持下，以省校战略合作为契机，清华大学联合山西省文物局，在清华大学校庆110周年、清华大学艺术博物馆开馆5周年之际，在清华大学艺术博物馆举办“华夏之华——山西古代文明精粹”特展。展览将通过300余件精品文物，多方位、高学术水准地呈现辉煌的山西古代文明，它不愧是华夏文明历史发展进程中的优秀代表。

云导览

2021年5月18日，适逢5·18国际博物馆日，清华艺博举办展览直播接力活动，由张燕、申童、岳彩凤、王春红、颜丽、梁诚六位志愿讲解员，分别直播讲解了“清华藏珍·丝绣撷英”织绣展、“清华藏珍·随方制象”家具展、“万物毕照：中国古代铜镜文化与艺术”“水木湛清华：中国绘画中的自然”“热带风暴——印度尼西亚现当代艺术叙事”和清华大学美术学院2021届硕士研究生毕业作品展六大展览，向在线观众集中呈现了清华艺博近期多样丰富的展览面貌。

“设计乌托邦1880-1980”展览通过158件现代设计的华丽亮相，影射出这一百年间持续不断的、戴着枷锁创新的现象。在这一时代，世界被重构，自然与人工、设计与艺术互换角色和价值，而工艺、信息、材料和创新方法让我们重燃对这一行业的诗情。人类的精英们不仅聚焦于工业生产的引流，同时用创造性的行动示范唤醒被工业早期催眠的人类意识，经典的设计不仅反映着社会形态，更折射出人类不甘沉沦的精神。本次活动特邀展览的策展人、清华大学艺术博物馆副馆长苏丹进行导赏，讲述展览所呈现的一百年的精彩历史，我们称之为一个乌托邦的时代。

学术讲座



5月22日，清华艺博举办讲座“考古学视野下的铜镜鉴赏与研究”，讲座由艺博常务副馆长杜鹏飞主持，中国国家博物馆研究馆员霍宏伟主讲。本期讲座为本馆正在展出的“万物毕照：中国古代铜镜文化与艺术”展系列专题讲座之一。这个讲座将主要以中国国家博物馆举办的“镜里千秋：中国古代铜镜文化”、清华大学艺术博物馆举办的“万物毕照：中国古代铜镜文化与艺术”两大展览中的考古发掘品作为实物例证，较为全面、系统地回顾和展示中国铜镜考古重要的学术成果。铜镜鉴赏与研究由来已久，一直属于金石学的范畴内。当现代考古学进入中国，镜鉴学出现了一个转折，它被纳入到现代学科体系之中。关于镜鉴学的研究，分为两个方面：一方面，传统金石学的探索之路仍为今人所继承、发扬；另一方面，已由传统金石学的视角逐渐向现代考古学的探讨方法转变，两者在资料获取、目标、立意、价值取向上截然不同。应当以田野发掘资料为基础，以问题为中心，努力建构一个完整的中国铜镜学术体系。



6月4日，清华艺博举办讲座“考古学视野下的铜镜鉴赏与研究”，讲座由艺博常务副馆长杜鹏飞主持，四川大学文化科技协同创新研发中心主任、教育部长江学者特聘教授姜生主讲。本期讲座为本馆正在展出的“万物毕照：中国古代铜镜文化与艺术”展系列专题讲座第四讲。讲座聚焦于汉代的精神世界，其大致可以窦太后去世为分水岭，作前后两个历史阶段来观察，姑且命之曰战、汉两大传统，或曰道、儒主导的两个阶段。但是，荀子所看到、所预示的中国精神史宿命，则成为一个稳定的长波的“隐线索”贯穿整个战汉历史。从战国后期到整个两汉，从荀子到司马谈到《太平经》的作者，可以清晰地看出荀子如何“被私淑”，汉代君臣们如何实践其“兼陈万物而中悬衡”之道，儒墨道法、神仙浮屠、忠孝节义、英雄圣贤如何交相辉映而融汇华夏史篇。正是汉人所践行的“兼陈”之道，及其创造的辉煌历史，奠定了中国思想的最重要基础，形成了汉民族最深厚的“汉传统”根底，从此历朝历代中国人莫不以“汉人”回答“我是谁”。



6月14日，清华艺博举办讲座“考古学视野下的铜镜鉴赏与研究”，讲座由“万物毕照：中国古代铜镜文化与艺术”展策展人谈晟广主讲。本期讲座为本馆正在展出的“万物毕照：中国古代铜镜文化与艺术”展系列专题讲座第五讲。本讲以欧亚大陆出土的大量考古图像证据为基础，特别是以中国西汉铜镜为切入点，揭示由此照见“丝绸之路”上东西方之间除丝绸之外(如铜镜、熏炉、竹、葡萄等)的物质流动，并通过探讨系列核心纹饰(如十字纹、方花纹、八连弧纹、八角纹、六角纹和葡萄纹等)的起源、传播、象征性流变等问题，进而尝试破解隐藏其中的基于信仰模式之东西方文明互鉴的密码。这种思想与观念层面之流动性，相比较物质层面之流动性而言，则具更深刻的历史和现实意义。历史的书写，总是依赖于文字，然而我们对于历史真相的了解，却又受限于那些用以描述的文字；图像，作为非文献的历史证据，呈现的却不一定是文本已经固定的历史，而是可能讲述出文本的叙述所不能呈现的历史，抑或许更接近真实的历史。



7月2日，清华艺博举办讲座“向美而行——清华大学艺术博物馆美育理念与实践”，特邀清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞教授与大家分享了清华艺博的美育理念实践。清华大学艺术博物馆致力于荟萃古今中外优秀人文艺术资源，打造集收藏、研究、展览、教育等功能于一体，既服务于学校人才培养与学科建设，又服务于社会公众的世界一流大学博物馆。自2016年9月10日开馆以来，已推出70余个精彩展览，从美术学科专业教育、全校学生通识教育、社会公共美育等三个层次开展美育实践，取得显著成绩。

7月24日，清华艺博举办讲座“圣人含道映物：晋宋之际（4-5世纪）自然观的转捩与山水画及相关理论的诞生”，讲座由“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览策展人谈晟广主讲。

经过东汉末年“党锢之祸”的打击，士人凋零，加速了东汉经学的衰落，出于避祸目的的隐居之风渐起，再加上曹魏政权期间采取高压的刑名法术之治，魏晋时期无疑成了培育隐逸思想的沃土。讲座与观众分享了这



一时期自然环境和政治环境的变化引发的玄学思想变化，着重于玄学与山水的互动。从艺术史上看，这一时期在山、水基本图式中引入了更多主观的意识和审美的精神，并逐渐脱离了早期天地对应宇宙观的宏观结构，山水画体逐渐被确认为表述中国自然观、宇宙观的核心图像语言。通过考察历史文献、考古实物和传世作品可以发现，在早期象征性表现的山水图绘之后，魏晋以降的山水画先后（或同时）出现了多种不断变化的图式，并最终形成“三远”空间图式，至唐发展完备，从而最终走向山水画史。

7月30日，清华艺博举办讲座“空中之音、水中之月——南宋钱塘山水的人文与自然真意”，讲座由“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览策展人谈晟广主持，加州大学洛杉矶校区艺术史系教授李慧漱主讲。本期讲座为本馆正在展出的“水木湛清华：中国绘画中的自然”系列专题讲座第二讲。绘画史上的南宋（1127-1279）时期，面对江南的人文与地理，烟云气雾得景，另辟蹊径，并在“真山水”的论述与体现上，超迈前代，缔造



新局。精致雅丽的宫廷艺术与野逸尚简的禅趣并驾齐驱。雅与野——貌似矛盾与对立的两种视觉创作取向——同时并存于南宋都城临安与西子湖的湖光山色中。南渡后的李唐，山水由实渐向虚转。及至马远、夏珪，钱塘边角山水成立，而禅林画僧牧溪、玉涧亦辈出。应物现形，阔远、迷远、幽远的新三远，具体而微地呈现出景物虚实掩映、声色难以名状的自然意象与言有尽而意无穷的诗意审美趣味。讲座就存世实物画迹，分析了此一时空下，圣、俗两界，山水悟道，展现在艺术上的绮丽与清空，并试探其中的山水真意。

8月14日，清华艺博举办讲座“佛影、罔两、山水图——中国佛教的自然观照和其在东亚的图像表现”，讲座由“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览策展人谈晟广主持，东京大学东洋文化研究所教授塚本鹰充主讲。本期讲座为本馆正在展出的“水木湛清华：中国绘画中的自然”系列专题讲座第三讲。讲座从形象、影、水墨三者之关系来探讨中国艺术里面如何描述本来不存在的、不可知觉的物象。而淡墨施绘的艺术理念和形象

表现，随着南宋禅宗一同传到日本后，又产生出如雪舟《慧可断臂图》（1496年，齐年寺藏）、俵屋宗达《莲池水禽图》（京都国立博物馆藏）等作品，成为东亚文化圈中所共有的对于自然的看法。

8月21日，清华艺博举办讲座“从眼中景到画中境”，讲座由艺博常务副馆主持，中央美术学院教授、中国书画学院副院长、清华大学书法研究所研究员丘挺主讲。本期讲座为本馆正在展出的“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览专题讲座。讲座分享了山水画史上，画家们如何一直围绕真景与画中景、造化与心源展开讨论与探索，各种观点及绘画实践共同构成了山水画之造境历程。然而不管对客观物象的表现是写实还是写意，均注重物象形态结构的表现，主张写山水之形以传山水之神。但绘画表现并不是绝对意义上对“事物的本质”的反映，因之，自然造化之性在禀示画家无穷的精神感悟之同时，画家所理解、所表现的画中景不过是艺术家个体对山水精神的不同理解，乃是画家在以纸、绢、笔、墨、色为媒材来对自然中的物象进行个人性情的物化结果，亦即山水画之造境。除了以实现寄畅情思的功能审美意义外，每个造境历程还包含着画家技法探索之过程。画家对具体“景”的形态结构的选择与表现，都是作者主体内部与外部经历之交融。从“景”到“境”的提炼与生成是画家形成其独特风格和表现形式的一个重要基础。

学术论坛

6月3日，清华艺博举办“设计乌托邦 1880-1980 百年设计史 / 比亚杰蒂 - 科尼格收藏开幕研讨会——历史视野中的设计现代性”。研讨会由展览策展人苏丹和清华大学美术学院副教授陈岸瑛主持，邀请了王受之、王辉、王海松、尤洋、方晓风、朱青生、李兴钢、张永和、范晓楠、杭间、周榕、周艳阳、柳冠中、



唐克扬、黄居正、曾辉等十几位中国设计领域重要的专家学者发言。本次研讨会以“历史视野中的设计现代性”为题，分为“回顾与展望：设计史的启示”、“理想与现实：重提设计现代性”、“问题与方案：设计的另类现代性”和“国际与本土：中国设计的未来”四个板块，聚焦于新的世界历史变局中重提设计的现代性问题，回顾和反思现代主义设计史与当代生活文化之间复杂而有机的互动。



6月19-20日，清华艺博举办“万物毕照：中国古代铜镜文化与艺术学术研讨会”。研讨会由谈晟广召集，

邀请白云翔、陈灿平、陈刚、成叙永、高西省、郭物、韩茗、霍宏伟、姜生、姜涛、孔祥星、来国龙、李零、李松、李则斌、梁鉴、刘琳琳、刘朔、柳扬、麻赛萍、梅建军、倪葭、鹏宇、覃春雷、任超、任峭奇、尚刚、邵会秋、沈依嘉、苏荣誉、仝涛、汪涛、王纲怀、王牧、王育成、武廷海、谢安之、熊长云、杨夏薇、张帆、张景活、郑岩等数十位专家学者齐聚一堂，多角度、多方位地解读中国古代铜镜的艺术和文化内涵，加深大家对铜镜的认知，以期在学界的不断推动下，铜镜研究将打开一个全新的局面。

手作之美



7月17日，清华艺博举办“彩色粘土捏塑‘设计乌托邦’”活动，活动由公教项目主管周莹主讲。

本期课程带领参加者一起探寻“设计乌托邦 1880-1980：百年设计史 / 比亚杰蒂 - 科尼格收藏”特展中有趣的设计作品，并以彩色轻粘土捏塑形式，制作出有创意且有趣味的捏塑作品，共同体味设计师们的创造历程。



专题活动



6月1日，清华艺博值六一儿童节之际，举办“来清华‘艺’起‘寻宝’”专题活动。活动鼓励小朋友在对应的展厅中找到该“宝物”并与之合影，赠送礼物，与小朋友们一起度过了愉快的一天。



6月4日，阳光未来艺术基金会“‘爱的启蒙’艺术之旅——走进清华大学艺术博物馆”活动在清华举办。该活动由阳光未来艺术教育基金会主办、北京协作者社会工作发展中心组织执行、清华大学艺术博物馆公共教育部策划协调。清华艺博志愿者团队担任导览，一起带领两所打工子弟学校的孩子们参观馆内四个展览：“万物毕照：中国古代铜镜文化与艺术”“水木湛清华：中国绘画中的自然”“清华藏珍·丝绣撷英——清华大学艺术博物馆藏品展 / 织绣部分”“清华藏珍·随方制象——清华大学艺术博物馆藏品展 / 家具部分”。孩子们在亲切又专业的志愿者老师陪伴下学习到了很多新奇的知识。

云征集



2021年2月12日至5月5日，“想象力大师”童话主题儿童插画作品云征集活动由清华艺博在线上举办，共收到来自中国、美国、新加坡等国家少年儿童（5-16岁）的创作投稿3800余幅。孩子们以脑洞大开的想象力和天资聪颖的创造力，呈现了妙趣横生的童话情景。经评委综合评阅，其中300幅（组）投稿获评本届大赛“优秀作品”。

海内艺术资讯

海宇攸同——广州秦汉考古成果展



由中国国家博物馆与广州市文化广电旅游局合作举办，展览于8月10日开幕。秦汉帝国四百余年的精心经营与大力开发，岭南地区在当地原生文化的基础上，接受中原及其他各地优秀文化，并广泛吸纳海外文化精华，从而形成了颇具区域特色的岭南文化。本次展览展出西汉南越王博物馆、广州市文物考古研究院、南越王宫博物馆等单位收藏的南越王墓、南越王宫及广州地区其他秦汉考古遗址出土的珍贵文物330余件（组）。其中，丝缕玉衣、玺印封泥、青铜勾鐎、组玉佩等代表性遗存，标志着南越顶级贵族的身份、等级、地位，南越王宫署遗址出土的建筑构件、钱币、木简，则揭示了南越高级宫殿建筑的规格及贵族奢华生活的真实面貌。

妙笔传神——中国美术馆藏任伯年人物画特展

由中国美术馆主办，此次特展遴选馆藏任伯年人物画精品佳作近70件（套）近百幅，对其人物画进行相对全面、有针对性地展示与研究。根据已有研究成果和馆藏作品类型，特设三个展览板块：源·流——任伯年人物画之承变影响；古·今——历史故事与写真纪实；雅·俗——风雅生活与民俗祥瑞。继古开今、雅俗共赏，正可谓任伯年人物画艺术的最大成就，而潜藏于其后的，则是中国文艺中



千古不坠的“形神”要义：“形神俱妙，与道合真”。

延月梳风——丘挺作品展



丘挺从广州到杭州，再到北京，既为求学，也为追古，揽南北山水，观宋元名迹，得古人精神，成笔墨变化。白谦慎在谈及丘挺时，对艺术风格、个人审美及生活环境的关系进行了思考：艺术风格的变化是因为有意识地在改造审美观，还是周边环境的潜移默化，内化为新的审美趋向。近年来，丘挺常居苏州，隐逸于城市山林，追求文人心相。此次在苏州博物馆，延月梳风，呈现丘挺创作若干面貌。

人工智能的兑现：卑弃

新时线媒体艺术中心于2021年7月3日呈现展览“人工智能的兑现：卑弃”（AI Delivered: The Abject）。该展览是“人工智能的兑现”策展框架的第一部分。“人



“人工智能的兑现：卑弃”呈现了来自艺术家 / 艺术组合索非安·奥德里 (Sofian Audry) 与伊什特万·康特 (又名蒙笛·坎茨恩) [Istvan Kantor (a.k.a. Monty Cantsin)]、贺子珂、劳伦·李·麦卡锡 (Lauren Lee McCarthy)、凯西·雷亚斯 (Casey Reas) 与杨·圣沃纳 (Jan St.Werner)、德文·荣伯格 (Devin Ronneberg) 与凯特 (Kite), 以及 Tonoptik 的作品。展览含蓄地指出人工智能在认识论上的局限, 同时暗示在当下深陷人工智能浸淫的世界中不断涌现的亢奋与落魄。展览将持续至 2021 年 10 月 17 日。

“万物的声音”——蓬皮杜中心典藏展 (二)

继 2019 年开馆大展“时间的形态”后, 西岸美术



馆与蓬皮杜中心五年展陈合作将于 2021 年 7 月 28 日至 2023 年 2 月 5 日倾力呈现第二个常设大展“万物的声音”, 以“物”贯穿叙事, 溯源现当代主义史的发展流变。作为中外文化对话交流全新模式的先行者, 西岸美术馆首创推出国内系统呈现当代艺术史的“常设展”, 与蓬皮杜中心联手, 通过五年三个常设展, 以“时间”、“万物”、“空间”三部曲为公众全面系统梳理 20 世纪以来的世界现当代艺术的发展脉络。“万物的声音”展览汇集了超过 160 件蓬皮杜中心馆藏力作, 以 18 个展览章节带领观众深入 20 世纪初至近年全球化背景下艺术先锋运动的腹地。

光：泰特美术馆珍藏展



上海浦东美术馆和英国泰特美术馆联合主办的“光：泰特美术馆珍藏展”于 7 月 8 日在上海开幕。以“光”为线索, 展示了来自 46 位艺术家的 100 余件作品。展览作品年代跨度 200 余年, 大致以时间为框架, 以各个时期的代表作和艺术家为重点, 阐释“光”在艺术创作中演变。

“光”探索国际上的艺术家如何就具有各种变幻形式的光来进行创作。本展览从 18 世纪的英国开始, 一直延伸至当下, 艺术家则来自世界各地。光的主题以不可胜数的方式, 经由艺术的棱镜折射出来: 从崇高到私密, 从精神到科学。无论是在油画、雕塑, 还是沉浸式装置中, 捕捉这一现象的挑战促使艺术家发展出别具一格的技术手

段。展览大致按时间排序，但也将不同历史时期的作品并置，勾勒出其穿越时间的联系。

成为安迪·沃霍尔



尤伦斯当代艺术中心在北京举办的展览“成为安迪·沃霍尔”于7月3日开幕。这是迄今为止，传奇波普艺术家安迪·沃霍尔的艺术人生在中国最为全面的呈现，之后将巡展至上海UCCA Edge展出。展览从匹兹堡安迪·沃霍尔美术馆的馆藏中精选近400件作品，其中包括首次于安迪·沃霍尔美术馆之外展出的摄影作品和文献物品，特别聚焦于安迪·沃霍尔身为摄影师和实验电影制作人的艺术实践。“成为安迪·沃霍尔”重新审视了与沃霍尔相关的大量文献资料与艺术遗产。基于对沃霍尔人生和多元艺术实践最新的学术研究，通过对沃霍尔艺术生涯各阶段具有代表性和并不广为人知的作品的呈现，展览充分展现了沃霍尔多元跨界实践和“复制”创作方式对视觉艺术发展的深刻影响。“成为安迪·沃霍尔”由UCCA与安迪·沃霍尔美术馆联合推出。

海外艺术资讯

研究性群展“反自由主义的艺术”在柏林世界文化宫（HKW）开幕



由Anselm Franke和Kerstin Stakemeier策划，展览于9月7日开幕。此次具有重要意义的大型展览聚焦于80年代末以来盛行的自由资本主义世界秩序的解体和艺术在其中的位置与状态。自由主义秩序的崩溃暴露了其自由的非自由核心和由市场塑造的所有权形式：被剥夺自由者的暴力不自由以及有产者使用暴力的意愿。艺术也显示出它既是这些力量的附庸，也是抗拒的场所。此大型展览+出版项目旨在与国际艺术家、诗人和作家们一起寻找“艺为人生”（Lebensarbeit）的形式。展览标题中的“illiberal”也有粗鄙、缺乏文化素养之意。在腐朽的市场积累形式的裂缝中，反身份主义的、公共的视野迸发出来，就像集体的感知形式和政治自发性一样。如艺术家Lu Märten所言，“一个人一生的工作”才是艺术的，艺术的东西并不总是必须成为艺术。

德国杜赛尔多夫 K20 美术馆举办展览“‘人人都是艺术家’：与约瑟夫·博伊斯一起加入宇宙政治”回顾展

适逢约瑟夫·博伊斯百年诞辰，德国各地美术馆都在举办相关的回顾和纪念活动。杜赛尔多夫的K20美



术馆以宇宙政治为题，从今天我们身处的局势出发，号召观众再次回到博伊斯和他的“宇宙政治”——这个概念打破了狭义的政治科学，主张从自然、非西方、非人类主体等角度认识世界。1921年出生于德国的博伊斯是20世纪下半叶影响了全球艺术进程的关键人物之一。博伊斯在杜塞尔多夫艺术学院开始艺术生涯，他提出的“人人都是艺术家”、“整体艺术”和“社会雕塑”等概念至今都在启发和回应着今天的情境。

第17届威尼斯建筑双年展于5月22日开幕



因疫情推迟一年后，展览以“我们将如何共同生活？”为题，由麻省理工学院建筑与规划学院院长的建筑师 Hashim Sarkis 担任总策展人。来自46个国家的112名建筑师参加了展览，其中来自非洲、拉丁美洲和亚洲的代表越来越多，女性代表也很广泛。展览分为五

个部分，其中三个在军械库展出，两个在中央展馆的主题展“在不同的生命中，作为新的家庭，作为新兴的社区，跨越国界，作为一个星球”中展出。此次展览通过创造性的叙事和大量研究成果的呈现，力图对疫情后的世界、生态、去人类中心主义等核心问题给出回应。

哈佛大学艺术博物馆将举办展览“游戏状态：从伦勃朗到德尔萨特”



本次展览的作品跨越了三个多世纪，由巴勃罗·毕加索、伦勃朗、李·克拉斯纳、拉贝斯和德尔萨特等艺术家创作，揭开了成品版画背后的层层创意修正、校正和调整。这个过程的核心是“印刷状态”的概念，传统上指的是在最终产品之前的印刷版本。展览探讨了不同时期的艺术家如何最大限度地发挥版画的潜力，通过对艺术家在不同步骤中追求或放弃的创造性选择进行解码，展览揭示了艺术实验的全部广度，并揭开版画概念和技术的神秘面纱。