清華大學

PERIODICAL OF TSINGHUA UNIVERSITY ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 23 期

2022 年第 1 期

清華大學艺术博物馆
TSINGHUA UNIVERSITY ART MUSEUM

清華大學

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：杜鹏飞

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：刘　朔　　**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）

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：2022 年 3 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很重视古代艺术与文明展览，于 2021 年 9 月 28 日推出重要特展“华夏之华——山西古代文明精粹”，展出山西省 11 家文博单位的共计 300 余件古代文物。其中一级文物达半数以上，作品时间从旧石器时代至明代，展示华夏文明发展中的经典文物与艺术作品。另一重要展览是“存在之境：当代艺术展”，于 10 月 22 日在本馆开幕，此展邀请 13 位中国当代艺术家作品参展，在中国三十余年的当代艺术创作中，他们是不同阶段的重要参与者。本馆将接受这 13 位艺术家各捐赠一件作品，亦开大学博物馆系列收藏当代艺术之先河，对高校师生观看和评鉴中国当代艺术、促进高校接纳当代艺术、发展有中国特色的当代艺术，均有一定的学术意义。2021 年 11 月 16 日，“写生·创作——祝大年作品展”在清华大学艺[illegible]博物馆三层展厅开幕，此次展览是祝大年先生的写生和创作对照展，[illegible]过这个展览，大家可以对中国重彩工笔画写生的目的、方法和意义有[illegible]更为深刻的了解。本期发表策展人徐虹的《存在之境——中国当代艺[illegible]之思》，该文对本展举办的宗旨、意义及被邀请的艺术家进行论述。[illegible]发表在本展研讨会上发言的两位批评家的论文，即湖北美术馆馆长冀[illegible]锋《从湖北美术馆收藏来看“存在之境展”》，该文介绍湖北美术馆作[illegible]官方美术馆在收藏新中国美术作品过程中，将当代艺术作品作为收藏[illegible]点之一，形成其收藏特点，并探讨政治和艺术的关系。另一文是孙振[illegible]的《时间的当代》，从哲学和艺术史两方面，阐释时间在现当代艺术[illegible]的表现和作用。这组论文对当代艺术研究从不同方面提出自己的见解。

[illegible]清华大学艺术博物馆藏品[illegible]的丰富，需要深入研究。倪葭《从馆藏画作看张大千与于非闇的交往》，是藏品研究的新成果。杨小彦的论文从摄影与视觉的角度，对耿建翌和陈劭雄的几件作品进行新的解读。

清华大学艺术博物馆开馆已经五年多，举办了 80 多场展览并收藏了不少佳作，本馆近期被国家评为一级博物馆。本期刊登展览部与收藏部整理的两份有关本馆自开馆以来在展览和收藏方面的工作清单，以供查阅和研究之用。

学术主持　陈池瑜

目录

展览现场 TAM Exhibitions

常设展 |“清华藏珍 · 丝绣华章”：清华大学艺术博物馆藏品展 / 织绣 …… 6

纵 · 横：王怀庆艺术展 …… 8

特展 | 异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术 …… 11

“纵 · 横——王怀庆艺术展”研讨会 …… 17

写生 · 创作——祝大年艺术作品展研讨会 …… 26

史论经纬 Art History and Theory

天工开艺——论王怀庆　贾方舟 …… 34

形式结构的深度体验　刘　淳 …… 40

艺术与考古 Art History and Theory

启以夏政，疆以戎索——山西在中国历史上的重要性　李　零 …… 43

博物馆天地 Museum Study

大学艺术博物馆与当代艺术收藏学术研讨会 …… 53

经典赏析 Classic Topics on Museum Collection and Art Research

百年逢春陶皿秀——清华艺博藏向逢春制建水紫陶残帖长颈瓶　桂立新 …… 63

清代绣丝艺术　严　勇 …… 65

历史回望 国之栋梁——建筑大师梁思成　刘垚梦 …… 69

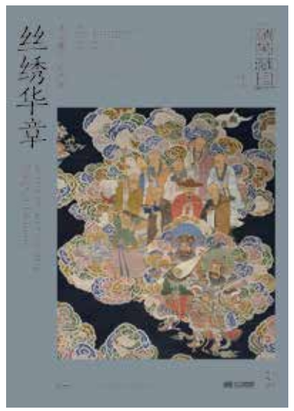
艺术资讯 Art News

清华艺博资讯 …… 75

海内艺术资讯 …… 81

海外艺术资讯 …… 83

常设展 |“清华藏珍 · 丝绣华章”：清华大学艺术博物馆藏品展 / 织绣



展览海报

展览时间 / 常设展（2021 年 12 月 14 日起）

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 9 号展厅

展览总策划 / 杜鹏飞

策 展 人 / 倪　葭　高文静

策展助理 / 安　夙　袁　旭　龙　云　高　宁

项目统筹 / 王晨雅　兰　钰

视觉统筹 / 王　鹏

视觉设计 / 杨　晖

英文校对 / 王　瑛

拍摄剪辑 / 肖　非

宣传推广 / 李　哲　刘垚梦　周辛欣

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

特别鸣谢 / 上海博物馆　北京市颐和园管理处　北京艺术博物馆
天津王树村民间美术研究中心　天津义成永画店
尚　刚　王亚蓉　严　勇　王　丹　张　杰　朱亚文　熊　瑛
马　颖　张玉英　胡　楠　林　玲　倪东侃

“清华藏珍 · 丝绣华章”属清华大学艺术博物馆染织工艺常设展系列，本展从馆藏数千件织绣品中，精心甄选明清时期代表性织绣品百余件套，涉及织物、成衣配饰和鉴赏品等三大类，分别由“丝彩织成”、“华服美饰”、“绣缂画意”三个单元加以陈列展示。

第一单元“丝彩织成”由明代大藏经裱封与清代妆花缎匹料构成。在明代织物存世较少的情况下，裱封成为研究明代织造的珍贵资料；本单元所展示的另一类妆花缎，以手工挖梭盘织，装金敷彩而成，成品逐花异色，极其华美；第二单元“华服美饰”主要由清代服装及配饰构成，涵盖了氅衣、袄褂、裙、法袍、戏衣等服饰类染织成衣以及云肩、挽袖、荷包、扇套等工艺制品；第三单元“绣缂画意”以织绣书画为主，从制作技法上可分为



“清华藏珍·丝绣华章”展厅现场

刺绣书画、缂（刻）丝书画、织锦书画三种。

其中最具代表性的展品包括：清代乾隆时期《缂丝无量寿尊佛图》、明代《缂丝五伦图》、清代《红色缎绣人物花卉纹宫衣》、清代《蓝色缎绣花卉纹云肩》等，力呈染织之柔雅，极尽精美之能事。□

“清华藏珍·丝绣华章”展厅现场



纵 · 横：王怀庆艺术展



展览海报

展览时间 /2021 年 12 月 28 日 – 2022 年 3 月 31 日

展览地点 / **清华大学艺术博物馆一层展厅**

学术主持 / **贾方舟**

策 展 人 / **苏　丹**

项目统筹 / **杜鹏飞　王晨雅　王田田**

项目协调 / **孙艺玮**

策展助理 / **葛秀支**

视觉统筹 / **王　鹏**

展览及视觉设计 / **王　宁**

展览执行 / **王晨雅　孙艺玮　王　宁　葛秀支**

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**

协办单位 / **中国美术馆　中华艺术宫（上海美术馆）**

不失重能飞翔。

—— 2016 年王怀庆创作自述

本次“纵 · 横——王怀庆艺术展”共展出 70 年代末至今各阶段创作的 76 件作品，从平面到立体无不显示出特有而深沉的东方文化基因，同时又能激荡起现当代观众的共鸣。这些作品既有对中国艺术智慧的传承，兼有国际化语境，使其作品在古今东西的多维度中独具特色，且更具时代历史意义。王怀庆作为中国跨越现当代关键历史时期的一位艺术家，其独辟蹊径的艺术创作表达，一直根深于中华文化并与现当代国际视野相接轨。王怀庆是真正在语言层面领悟了西方抽象艺术的不可多得的一位中国艺术家，也是在对西方艺术的充分理解中，仍然能在精神层面延续中国文脉的一位艺术家。

吴冠中先生曾在《拆与结——说王怀庆的油画艺术》中言及：“王怀庆的构架不只是单一的形式规范，因为民族的魂魄，石涛的心眼，都启示了王怀庆探索的方向。 我对其作品的感受或联想未必是作者的暗示，作者竭力发挥“黑”之威慑力，强调黑与白的交织，推敲肌理的铺垫，经营无声有序的生存空间，以孕育童心。”他的艺术是从中国的文脉中延伸出来的成果。他运用纯粹的绘画语言和材料语言所传达出的是一种厚重的历史感和文化感，我们从他的画面中读出的是一个族群的记忆、一个民族的阅历与沧桑。王怀庆的艺术使我们在对历史的回望中生出对自身文化的自信。在王怀庆四十多年的艺术探索过程中，呈现为一种“多向度”的延展，即在同一时期的不同作品中暗示出不同指向，探索的不同向度如几个环环相扣的“链”，有条不紊地将他的艺术思考完整地呈现于他创作的全过程，如果一定要做出分期，那么只能从艺术家空间意识演变的角度粗略地概括为上世纪 80 年代中期以前的“具象时期”、90 年代的“平面化时期”和新世纪以来的“重返空间时期”。

已失重　但续航　水母悬潜　浮行人间
隐匿温骨的触角　经纬其弦
隐忍眉峰的棱角　阡陌其颜 … …

“纵•横：王怀庆艺术展”展厅现场



纵横是思辨：纵和横代表着两种截然相反的方法，看似相互矛盾。古语中有“合纵连横”之说，“合纵”表示联合，而“连横”喻义拆分，二者既相互否定又彼此协作。绘画的思维中也有一正一反，一实一虚，一里一外，一张一弛的权衡、反衬和借鉴。纵横是结构：纵和横体现了截然不同的两个维度的力道，它们总是同时存在着，道虽不同却相合谋。纵横是结构的表象更是结构的过程，还是结构的法则，纵横是不断反复着的建构和解构的两种形态语言。纵横是空间也是时间：纵横是空间的结构，也是空间本身。画面中纵向的元素和横向的元素虽受制于物质画面的二维属性，但它们并不甘心就范。它们凭借物质存在的意象进行悖逆。二者间或一轮的推移、拓展是时间流逝之下空间的扩张。它会同时表现在艺术本体和艺术家的观念之中。水平方向的倾斜导引出透视和纵深。纵向是时间的轴向，连续的纵向形式是时间的刻度。

“纵•横：王怀庆艺术展”展厅现场



王怀庆不只在艺术的本体意义上展开他的工作，更重要的还在于他在艺术的本土化进程中所做出的贡献。他睿智地从传统文化资源中找到了自己艺术的出发点，从而使他的艺术与传统文化既保持着深刻的内在联系，又具有一种批判的姿态。王怀庆从 80 年代中期以后，就在传统的木结构建筑和木结构家具中获得启示与灵感，并从中找到确立自身艺术的基本方式。在此后的三十多年中，他一直在对这些具有传统文化基因的形式因素进行结构主义的“解读”和解构主义的“试验”，他的作品从空间到平面，又再度延伸到空间，更加证明了他在自觉地经历了现代性历练之后的当代性选择。□

特展 | 异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术



展览海报

展览时间 /2022 年 1 月 25 日 – 2022 年 5 月 5 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 13 号展厅

总 策 划 / 杜鹏飞

策 展 人 / 谈晟广　覃春雷

展览统筹 / 谈晟广　王晨雅

展览协调 / 平山东子　陈建中　姚　岚　刘振华　陈兴鲁

策展助理 / 刘　朔　马艳艳　谢安洁　袁　旭　蒋瑞霞

英文翻译 / 何小兰

视觉统筹 / 王　鹏

视觉设计 / 王　鹏　杨　晖

展陈设计 / 刘徽建

展览执行 / 王晨雅　刘徽建　陈兴鲁　袁　旭　兰　钰　高　宁　毛晓白
罗逸琳　潘晔兰祺

施工深化 / 邱少华　王　涵　尹秉政

行政事务 / 马艳艳　谢安洁

国际事务 / 王　瑛

宣传推广 / 李　哲　刘垚梦　周辛欣　肖　非

系列讲座 / 谈晟广　张　明　周　莹

主办单位 / 清华大学艺术博物馆　平山郁夫丝绸之路美术馆

协办单位 / 中国国家博物馆　宝鸡市周原博物馆　长沙市博物馆
大同市博物馆　甘肃省文物考古研究所　广西壮族自治区博物馆
河北博物院　河北省文物考古研究院　荆州博物馆　内蒙古自治区
文物考古研究院　山西博物院　西安博物院 西汉南越王博物院
徐州博物馆　庄浪县博物馆　北京鉴钟文化传播有限公司

支持单位 / 日本国驻华大使馆　中国文物交流中心　黄山美术社

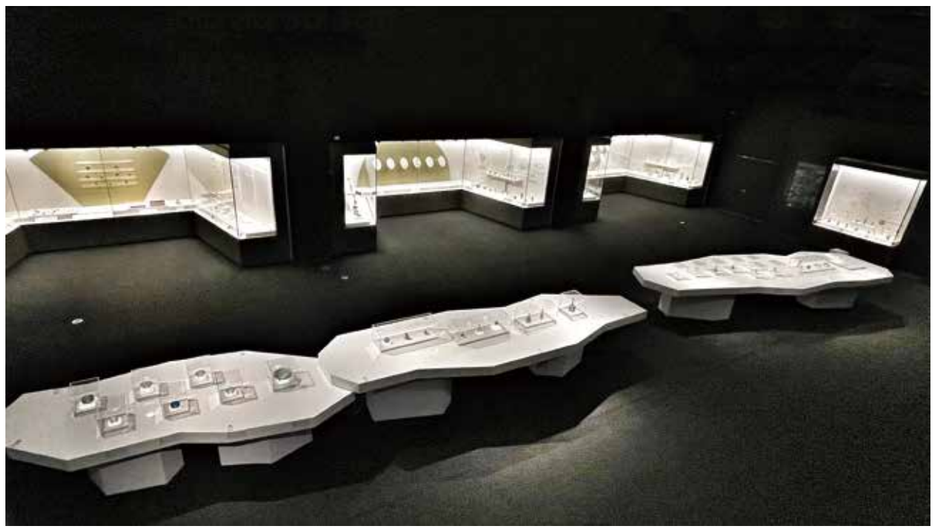
2022 年值中日邦交正常化 50 周年之际，清华大学艺术博物馆以日本平山郁夫丝绸之路美术馆所藏 325 件套世界古代玻璃为基础，又得到中国多家文博机构的藏品支持，举办“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展，其中，“异”则包含了古代玻璃的“异域”“奇异”“珍异”“神异”等多种属性和内涵。本展以时间为轴，通过玻璃物质材料，以期展现人类的古代世界文明史、科技发展史、艺术史和贸易交流史的相关内容，从中窥见东西文明交流互鉴的现实意义、以及中华文明的博大包容性与伟大创造性。

本展览共分为四个单元：第一单元“孕育与初生”（前 28 世纪 – 前 4 世纪中期）涉及文物和考古学文化包括：埃及中王国、新王国、后王朝时期；爱琴海迈锡尼王国、地中海东岸腓尼基和北非迦太基文明；两河流域北部米坦尼帝国、新亚述时期；伊朗中埃兰王国、波斯阿契美尼德帝国；印度河流域科特迪吉文化和哈拉帕文明；中国西周、春秋、战国早中期；第二单元“传播与融合”（公元前 4 世纪中叶 – 公元初）涉及文物和考古学文化：希腊化 / 埃及托勒密王朝一罗马帝国早期；中国战国中期一西汉；第三单元“绽放与辉煌”（公元初 – 公元 7 世纪中叶）涉及文物和考古学文化：罗马化埃及时期；罗马帝国一拜占庭早中期时期；西亚帕提亚时期、萨珊波斯时期；中国东汉、魏晋南北朝、隋朝；东南亚扶南国（越南、缅甸）、班青文化（泰国）、东爪哇地区（印度尼西亚）；第四单元“西方与东方”（公元 7 世纪中期至公元 14 世纪）涉及文物和考古学文化：地中海东岸以色列一巴勒斯坦地区；拜占庭中晚期；俄罗斯；伊斯兰时期的伊朗、叙利亚一埃及；中国唐辽宋金元时期。

异宝奇艺

在玻璃出现之前，两种硅酸盐人造制品 – – 施釉滑石和费昂斯，可称为类玻璃制品。费昂斯制品：公元前四千纪中期，可见于埃及和两河流域的乌鲁克地区；公元前三千纪，可见于印度河流域和中亚地区；公元前二千纪初及末期，则分别见于中国新疆地区和甘青地区。滑石施釉技术即是在滑石珠饰或器物外施含铜的釉料（可能为孔雀石粉末），整体烧制，使滑石失水硬化并在其表面形成一层绿色或蓝色釉的技术。真正意义上的人造玻璃，约公元前三千纪诞生于埃及或两河流域，但迟至约公元前 16 世纪之后，各种玻璃制品（包括各种小件饰品和玻璃容器）才开始较多出现于新王国时期的埃及和两河流域北部的米坦尼帝国，以及之后的爱琴海迈锡尼王国和伊朗中埃兰王国。公元前一千纪，地中海东岸的腓尼基人复兴了玻璃工艺。各种式样的“波浪纹”双耳或单柄玻璃瓶、玻璃人面或鸟兽坠饰及眼纹饰玻璃珠（中文俗称蜻蜓眼玻璃珠），是腓尼基或迦太基人的标志性产品。新亚述时期（公元前 935– 前 612 年），偶见玻璃器皿和小件

“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”展厅现场俯视



“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”展厅现场
第一单元“孕育与初生”眼纹珠饰及筒形眼影瓶



装饰品。横跨欧亚北非的波斯阿契美尼德帝国时期（公元前 550- 前 330 年），出产的玻璃器物是当时杰出代表，晶莹剔透的模制单色玻璃器皿和各种锥形玻璃印章等是其亮点。

公元前 11 世纪左右，西周工匠已经掌握了费昂斯制作技术，在珠玉组佩中广泛使用，并融入中国的礼制，形成“白色的玉璜等玉器 + 红色的玛瑙珠或管 + 蓝绿色费昂斯或绿松石珠”组合。眼纹饰玻璃珠于公元前一千纪上半叶即出现于中国新疆地区，又于公元前 500 年左右开始出现在中原地区（如山西、河北、河南、湖北等地）的高等级墓葬中。公元前 4 世纪的战国中期，中国本土玻璃井喷式发展，特别是以铅钡玻璃（PbO-BaO-SiO2) 配方制作眼纹玻璃珠饰层出不穷，还镶嵌于铜镜、带钩、车饰、青铜器等器物上，形成一道独特、靓丽的中国风。同时，眼纹、蛇纹釉陶珠和釉陶器是中国战国时期一种特别的器物类型。可能由本土独特铅钡费昂斯配方衍生出的汉蓝（BaCuSi4O10)、汉深蓝（BaCu2Si2O7)、汉紫（BaCuSi2O6) 材料是中国古代“化学家”们的伟大创造，可统称为汉蓝族材料。工匠们亦将这类特异的人造材料制成珠饰、八棱柱等器物。汉蓝与古埃及的“埃及蓝”（CaCuSi4O10) 是异质同构人造材料，是东西方之间一次奇妙的“撞色”现象。甘肃张家川马家塬西戎墓地集合了西来眼纹饰玻璃珠和六棱柱珠、中国本土铅钡眼纹饰玻璃珠、费昂斯陶杯和汉蓝汉紫珠饰等东西方玻璃元素，是前丝路不同文明交流、碰撞的生动体现，值得深入研究。

异域奇器

托勒密王朝时期（公元前 305- 前 30 年）的埃及玻璃更多地延续其传统，于该王朝末期出现的“截棒马赛克”玻璃工艺，是这个时期西方玻璃的最大闪光点。“截棒马赛克”工艺可以批量制作纹饰内容和形状大小几乎一样的标准图形玻璃块，纹饰有人像、花鸟、几何图案等，发丝毕现、眼神生动、色彩鲜艳，异常精彩，用作镶嵌件镶嵌在不同底色的玻璃器物上，或制成马赛克玻璃容器。这种玻璃工艺技术迅速被罗马帝国继承和发扬。同时腓尼基风格的波浪纹和羽毛纹玻璃容器在希腊化时期（公元前 330- 前 30 年）依然能见到，在器型上融入更多希腊元素。

中国古代玻璃于战国中期（公元前 4 世纪中叶）实现了本地化生产，形成不同于西方的铅钡玻璃体系。中国工匠创造性地将东方审美融入玻璃，铅钡玻璃大量用于模仿玉器制品（如玉璧、玉剑具、玉含蝉、玉猪握等），还被用于铸造中国最早期的玻璃容器。徐州北洞山楚王墓出土的玻璃杯、河北满城中山靖王刘胜墓出土的玻璃耳杯和玻璃盘，均是西汉时期（公元前 202- 公元 8 年）中国风玻璃器的代表，江苏盱眙大云山江都王刘非墓出土成组 20 件铅钡玻璃编磬，是目前发现的中国古代最重的成组玻璃器。同时，中国南方的广西、广东和湖南等地，迎来一波与西方钠钙玻璃和中国北方铅钡玻璃不同的钾玻璃浪潮。其中又以广西合浦为最大宗，“拉制法”工艺制作的蓝色、绿色钾玻璃珠饰、单色钾玻璃弦纹玻璃碗等，较多出土于合浦汉墓中，昭示当时中国南方沿海地区通过海上丝绸之路与东南亚和南亚往来贸易之繁荣

汉晋至南北朝时期（25-589 年），东至扬州，西至新疆，南至两广，北到辽宁，都有外来吹制玻璃器皿的身影。史料记载，西方玻璃工艺于北魏初由中亚传入中国大同，一度于南北朝末期（6 世纪后半）失传，至隋代（581-618 年）又为何稠所复创，西安隋李静训墓出土的钠钙和铅玻璃器皿可为当时本土玻璃器皿成功恢复制作的例证。东汉南方沿海繁荣的海上丝路贸易，从玻璃器物遗存可见一斑，钾玻璃系统依然是主角，偶见钠钙玻璃器物。根据东晋炼丹家葛洪记述，当时广州和交趾地区已经具备自制玻璃器皿的能力。越南、柬埔寨、印尼、泰国、缅甸等地出土的公元前后至 7 世纪的玻璃制品亦印证海上丝路繁荣的玻璃制业与交流贸易。

异工奇技

公元初开始出现的玻璃吹制工艺，是罗马人在玻璃器皿制造史上的最

此图原图变形请确认



异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”展厅现场
第二单元“传播与融合”羽毛纹双耳尖底瓶

伟大贡献，并快速扩展到周边地区，东至伊朗中亚，西至意大利和德国，南至埃及，北至叙利亚，使人们可以更有效率地制作更薄、更实用的各式玻璃器皿。吹制玻璃尚分“有模吹制”和“无模自由吹制”两种，颇有宝石光，从而呈现异彩。“拼色”和“绞色”玻璃器皿可以视为“马赛克”技术的延伸，通过不同单色料棒的拼合，可以形成带状多色玻璃图案，呈现出类似大理石或条带玛瑙的效果，再经由吹制工艺制成玻璃器。夹金银玻璃器物、分层玻璃、凸雕或凹雕工艺亦是罗马玻璃的特色品种。萨珊波斯的玻璃工艺承自罗马，然又别具一格，尤其是磨面玻璃器是其特有审美的体现，且东传至中国、朝鲜半岛和日本。

公元 7 世纪中期之后，西亚至埃及地区的玻璃器皿趋于实用性和世俗，与同期日用陶瓷器和金属器造型相仿，如鋬把杯造型显然是来自草原的风格，或与突厥因素西进有关。13–14 世纪，叙利亚一埃及出现的施珐琅彩玻璃器可为一亮点。玻璃刻花、描金、拼色、凸纹等装饰可见于此时期的西方玻璃器皿，马赛克、夹金等罗马帝国时期的工艺技术亦可见于小件装饰物如玻璃手镯、珠饰等。这时期玻璃装饰物出现的“折叠”（folded）工艺是一项技术创新，丰富了玻璃艺术的呈现方法。□

“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”展厅现场
第四单元“西方与东方”伊斯兰时期玻璃器



学术研讨会

“纵 · 横——王怀庆艺术展”研讨会

时间：2021 年 12 月 28 日下午
地点：艺术博物馆四层报告厅



贾方舟
本展学术主持

大家对王怀庆的了解是上个世纪 80 年代初他参加展览的几件作品。《伯乐相马》可以说是他里程碑式的作品。到了 90 年代，我们又看到他的《大明风度》。后来由于他的影响力逐渐扩展，展览都移到了海外国家和地区，美国、日本、新加坡、香港、台湾等，国内在上海美术馆和苏州博物馆办过。而他所在的北京却没有，今天这是第一次。所以大家对王怀庆后半段时间创作了解的不是很多，而他又非常低调，从来不愿意宣传自己。我跟王怀庆也说过，我唯一的一个愿望就是把著名的批评家请来，让他们来看作品，做研究发言。这次因为疫情，北京以外地区的专家没有到现场，很遗憾。不过他们有的提供了文章，有的做了视频录播。今天在座的各位能够有充分的讨论王怀庆的艺术。

王怀庆：

我不多说了，货都在一楼，大家验货吧。艺术家和理论家这么多年遇到的问题、想得问题和需要解决的问题是非常一致的，大家都在做一件事情，只不过有的做得能及格，有得不及格。所以我听听大家的意见和看法。



杜大恺
清华大学美术学院教授

我和王怀庆先生是同窗，又是很要好的朋友，他在我心里很重要。几年以前我曾在清华美院美术馆里给尚扬办过展览，在展览前言里我写了这样几句话，我说“像尚扬的艺术，放在世界上任何博物馆里都不逊色，他是中国最杰出的画家”。在我心里，王怀庆和尚扬是同样的分量。

展览题目“纵 · 横”，很切近王怀庆的艺术追求。“纵”是古与今，“横”是中与西。王怀庆取得今天这样成就，是因为他有古今、中西这样巨大的纵深视野。我们从他的作品中，除了《椅子》之外，几乎看不见具体的有形的存在，但可以体会到他作为中国人对中国文化的深厚情感。从纵向上看，特别是他近期的艺术，我们随时感到现代艺术对他的影响，全世界最摩登的艺术在他身上都能呈现，他走在了前面。王怀庆最初画《椅子》的时候我有过顾虑，我想椅子怎么能画下去？怎么能不断的画下去？王怀庆正是从椅子开始，不断地的拓展自己的艺术语言，拓展与椅子关联不断的艺术语言，无穷无尽。我很喜欢王怀庆后来有一些有颜色的作品，重新诠释了中国文化和艺术，是现代式的，非常有国际视野的诠释。王怀庆在同辈

艺术家中间做得非常杰出，至少是我的榜样。我很惭愧，没有他那样的勇气，不断的改变自己，而且每次改变的幅度都很大。我们今天在展览上看到的那些作品，我都在想“王怀庆还能这样做”。

苏丹在开幕式上发言说得很好，他心里有一种纠结。这种纠结就是理想情结。当他面对现实的时候，与现实怎么衔接，衔接的过程中有哪些空档？一个人能把这种纠结都做得很合理，是需要智慧的。我最喜欢的两个艺术家，尚扬和王怀庆。他的作品在世界任何一个博物馆里都不逊色，是一个时代的代表，当然更是中国的代表。



殷双喜
中央美术学院教授

见到王怀庆老师非常高兴，很多年没见了。我跟王怀庆认识是 1991 年办“中国油画年展”，王老师的参展作品是《大明风度》，我是展览的学术秘书。那时候办展览要一个一个到画家家里面去，跟画家商量参展作品。很多参展作品都是刚画完，油彩都没干。我们那个时候做策展，借一辆大卡车，画在旁边放着，我在旁边扶着画，颜料没干，然后拉到展场。

我到他家里，屋子不大，他就坐在那儿，画斜着靠床边，王老师看着那个画。我就疑问怎么不画画，一问，王老师说“在等着颜料干”，我说“那你可以干别的事”，他说“不行，那边有一只猫，我得盯着它，一不注意它就给画扒拉了”。那张画的颜料略微有一点流淌，流淌要控制角度，角度太陡，淌的就快；角度太平，淌的就特别慢。他要掌握这个度，反复在调。我就蹲在那儿，一边看着画一边跟他聊。我说“你这个褐色真好，看着透明”。他说“那是”。他用的全部是进口颜料，那时候进口颜料可贵了，他说“国产的颜料不到 10 块钱，进口颜料要二三十块一支，韩国是十几块一支”，他也不是多有钱，但为了画画，一定要买最好的颜料，要最好的效果。

从画的滴淌角度，和对颜料的追求，这两点说明他竭尽全力，要做就往最好的地方去做。刚才杜老师说椅子能画出什么名堂来？我当年也怀疑。他就是把自己逼到险道上、窄道上，在别人觉得好象希望不大的地方硬着头往前走，最后置之死地而后生。

今天他的个展，我深深感觉到椅子不是物体，而是符号，是精神。由符号到精神，掌握了以后，他可以放逐万物，满目触及之处皆可画为新的表达。所有这些都可以去追溯到当年的《大明风度》背后王怀庆所思考的东西，是什么呢？

我认为，就是在他那个年代，中国艺术开始巨大转型。从比较传统的社会主义写实主义的主题性、文学性系统，转向真正的视觉艺术系统，转向对作品的观看、对艺术语言自身探索的尊重，尊重绘画是视觉艺术，正是吴冠中在那个年代谈到的“让绘画回到绘画”，绘画的形式美。这不是我们理论家提出来的。他振臂一呼，反驳也好，批评也好，吴先生坚定的认为艺术没有形式语言、没有形式美，不叫艺术。吴先生在这一点上开拓了中国的现代艺术对形式语言的探索之路。而王怀庆就是追随吴先生的一员猛将，所以王怀庆具象的绘画里头，包括《伯乐相马》，实际上就是结构关系，践行了吴先生的思想，推动中国现代艺术出现了作品的形态和表现，使得美术史变得具体可辨，可以辨识，这又和中央工艺美院绘画中对现代主义、对平面性的高度关注有关，包括雕塑，清华的雕塑和中央美院拉开了很大的距离。从张仃、庞薰琹到吴冠中，一脉相承，对现代艺术的形式感高度关注，这是艺术的本体。文学性的主题和跟随着时代政治变化，是综合性艺术的一部分，可以走向复杂，也可以走向单纯。王怀庆走的就是单纯这条路，他的作品逐渐的，人物不见了，色彩不见了。他做的是减法，难度大，这对艺术家来说是给自己出难题，自我挑战。所以王怀庆的贡献，这几十年的探索，追随着吴先生，走向无人之境。

此次展览的题目非常好，“纵・横”后面加上俩字：纵横天下，无人之境。“纵・横”，从艺术语言本体方面来说，横是平面，纵是空间。罗丹当年做雕塑，他的老师跟他说“你做这个花，要看这个花从你眼前，从石头里面长出来往你这儿长过来的”，罗丹琢磨了半天才体会到：平面有视觉纵深的空间感觉。所以在王怀庆的作品里，他不是写实主义绘画的纵深和透视，但他绘画里面的空间感。他最近这几件作品用金属做的，我非常欣赏。他在解决在平面上有物质化的表现，解决“纵”的问题，包括光和影，直观的照射、物体的材质本身。

我看他的展览也不多，上次是 2010 年苏州博物馆个展。一晃十年，我们才看到一个画家的展览和变化，很珍贵。苏州那次主要是材料，这次是全面的回顾展，空间和布置非常大气。王怀庆老师的作品特别一流，放到国际上的博物馆里也是一流。

王怀庆代表了中国这几十年来对艺术的抽象理解和创作的一个高度，我非常认可，而且觉得王先生这条路真得是走通了。



吴洪亮
北京画院美术馆馆长

我很感谢王怀庆老师，为什么呢？北京画院有好多老师，尤其是开始进入当代事业的老师不会在自己简历里写“北京画院画家”。但是王怀庆今天开幕介绍时说是“北京画院一级画师”，我感觉这是北京画院的荣耀。我们是不是应该把给这个机构带来荣耀的艺术家放在更具有学理的状态中去思考？

这次展览题目非常好，很多艺术家的作品无法用“纵横”来描述，无法支撑。王老师的作品在这样的空间里，按说不太占优势，但是他征服了空间。

说到“纵”，比如说与这一脉有关的庞薰琹、林风眠等。为了了解林风眠，我跑到他当时在法国上学的第戎美术学院，其实是个工艺美术学院。林风眠后来对于工艺美术的吸收和创作好像就变成一件天然的事情。我们在王怀庆这儿也看到了很多这样的感觉，有共通的能量在，更别说吴冠中、吴大羽先生这一脉逻辑。王怀庆是在这一套体系中生成出来的，纵横就变得特别有意味。

艺术家的创作，无论选择什么样的主题或者绘画对象，还是要看艺术家的能量能不能把假设的题目打穿。反观我们做前史的研究，王怀庆其实一直给我们带来的这个能量问题。



杨卫
中国美术批评家年会秘书长

十年前我参与过两个评奖活动，一个是批评家年会的终身奖，二是颜文梁艺术奖，获得者是尚扬和王怀庆。可见这两位先生在改革开放几十年来，不光是在批评界，在艺术界，都是大家心目中已经默认的两座高峰。

清华美院或者说前工艺美院非常有意思。在 1949 年和 1979 年 30 年间，它以装饰或者说以装饰设计、民间美术的名义，把中国早期的现代性探索给保护起来，进行了转换。这现象跟诗歌界一模一样。中国的现代性在上世纪 20 年代，从美术来说是林风眠、徐悲鸿这一代人，从诗歌意义上，从徐志摩这一代人启蒙了中国的现代性诗歌。但 1949 年以后的特殊语境，使得诗歌、视觉，都没有空间施展。这些早年的现代派视觉探索的人物躲到了工艺美院，卞之琳、冯至等这些早年的现代诗歌的人翻译西方现代诗歌，他们又启发了北岛、芒克等这一代诗人。中国改革开放以后的现代性启蒙不是空穴来风，又经过了几次转

换，耐人寻味。世界艺术转到了工艺美院设计、民间美术这样一个领域，找到了温床，寄托在工艺美院。

第二点，1979 年以后，吴冠中能够提出来“形式美”这样的概念，到王怀庆这一代，他们一开始就受到了这种训练，跟前 30 年的苏派训练不同，暗藏了很多关于形式的探索，以及现代性转换问题。所以我觉得中国近 40 年来，当代艺术的起点是两条线并行，一条是一开始就走向了形式，就是吴冠中先生、王怀庆先生这一条线；还有一条是从伤痕美术，以现实主义来反现实主义为起点，两条线并行。这两条线在“八五”时候合流。“八五”时期，我们受到了更多更深的哲学性启蒙，把这两条线合流，再进行转换，有两条线又在发展。在这样的脉络关系当中，王怀庆的作品，通过形式的转换，通过寻根文化的渗透。在 80 年代、90 年代，一直是跟现代艺术史极其吻合，

后 20 年，也就是说 90 年代后期以后发生了变化，借用格林伯格的观点，贾老师经常说的，“新问题的出现，不是说老的问题解决了，而是新的问题取代了老的问题。”到 90 年代后期，更多观念艺术的出现关于社会性艺术，比如说政治波普或者玩世现实主义等等，由于社会环境的变化使得问题发生了变化。像王怀庆这些从事形式探索的艺术家们，相对于在中国大的当代语境里面相对被边缘化了。

在这个过程当中，王老师不仅坚持着自己形式化探索，也在进行一些语言上的调整，他从架上绘画走向了空间艺术，这从一位艺术家来说是一个极大的突破。这种走出架上绘画这一步，跟大的艺术潮流相吻合，只不过王老师在自己的脉络里面往前推进。

近几年中国当代艺术里面又发生了非常微妙但很重要的变化，这一点正好在王怀庆的作品里又看到了。当政治波普或者玩世现实主义等也在逐渐成为商标，批判性弱化以后，艺术家逐渐分为两流，一是走向个人化，二是走向形式语言的探索。具体到语言的回归里面又出现有意思的现象，就是材料和观念统一，材料即语言，观念就是语言，材料就是观念，材料就是批判性的存在。

这次展览更有意义的是他开启了有可能新的起点，我很期待这批用铝合板做的，有点像剪刀剪坏了又把它掰开，极其有形式，但又不仅仅是简单形式问题的，具有很强观念性的作品，也是我们面临的新问题。如果说吴冠中的形式美解决的是现代性问题的话，那由现代性转为当代艺术的转换，就是观念问题。

贾方舟：

杨卫在几个点上都做了分析，一是清华美院现象，和央美这两条线做了比较。一个是他特别谈到了吴冠中先生的形式美，王怀庆对这个形式问题的实践这条线，它和伤痕美术，批判现实主义又是不一样的发展方向。同时又特别谈了架上和非架上、现代和当代的关系。实际上在王怀庆这体现的非常明显，他不只是完成了现代主义的形式革命的任务，同时他在当代问题上用自己的方式推进。



苏丹
本展策展人，中国工艺美术馆副馆长

清华大学艺术博物馆有几重使命必然要做像王怀庆这样的作品展。一是将来在对中国艺术史梳理现当代艺术发展历程中，我们能够把其中重要的个案在这里得到比较充分的、非常有品质的展示。第二个着眼点，王先生是校友，从他的身上我们如何去回顾、评价训练体系和个人成长之间的关系。今天邀请的嘉宾，有研究艺术史的，也有艺术家，还有做艺术推广的，我们判断艺术家的作品需要从多个维度去考量。

贾方舟：

我的发言主题是《天工开艺——论王怀庆》。（详见本刊第 XX 页）



徐虹
清华大学艺术博物馆学术部主任

王怀庆的艺术一直令人关注，如果中国出一个有国际格局的抽象艺术家，特别和上世纪美国 60 年代抽象艺术高峰时期的艺术作品比较，我认为大概就是他，他有能力达到这一高度。

大凡艺术家都致力于对精致审美幻想的追索，以企图与现象世界的生硬粗糙和碎片化作对比。

古典时代人们曾经用模仿现实世界的手法一一选择描绘的事物，将人的感情意愿化作有象征寓意的符号，使普通事物带上理想的光辉，表达人的渴望和追求一一希望克服生命的短暂与无常。而理想的风景和人体、面容，似乎总是会引起大多数观众的好感。一部艺术史也总是围绕这一命题在发展和演绎变化。

现代主义艺术实际上也是以人类更深刻地认识自己内在精神世界，并且为与日常世界有更远的距离，来获得其存在理由。用发现偶然，瞬间和不同于过去来重新体验生存，进一步演化艺术新的经验，创造新形式。从上个世纪早期，艺术家们想出各种办法来发现新艺术的可能性，比如用超现实、抽象、以及以后的各种形式，背后的逻辑都是企图发现没有被发现的艺术“真理”——现代主义艺术要求表达日常看不见的但又能被精神发现的“真相”，于是它要求形式的极致，惊艳，震惊，形成完全新颖的体验。虽然从一般的艺术针对性上看：它去日常的熟悉化、庸俗化。但那种将日常事物神圣化和陌生化的路径，类似于他们的先辈万物有灵，将大自然神灵化的那些做法，就如优美和崇高等意象是人赋于自然的，人将自己的精神投射自然对象，从而使大自然垄罩上人的韵味，自然就进入了人的精神中。中国的山水画和诗歌从这层意义上说成为中国精神的象征。

王怀庆抽象艺术从是从中国审美理想中化练出的一种现代结构样式，那就是从自然物相的生长意味中寻找到一种内在细微多变而外在简洁顺畅的节奏，一种和生命状态相联系的有机状态——如生命在细微处变化升腾以积累能量，而又在冲突生长时放弃琐碎。这表现在王怀庆最典型的作品特点是在看似大结构简洁利落的线条节奏中有很多不确定的痕迹，好象作品在自我生成，大起伏的结构是由那些绵绵不绝生生不息的微生物，在自由和偶然的际遇中组成，充满无法解答的秘密。这些难以用形式设计涵盖，因为它集中了艺术家不断积聚的感觉和不断抽象的形式之间的对话，冲突取舍，再发现和再创造。由于他作品要表达的这种丰富性和包容力，必然带给承载形体的大的结构以压力，所以他最经典的形体结构是直线包容弧线，弧度中有支撑的张力对比——他作品中的直线都是有弧度的。这让我们想到对立又统一的榫卯结构和外圆内方的笔墨意味。

所以王怀庆的艺术最能打动我们的是形式中呈现的生命景象，不是宗教体验，也不是哲理思考，而后两种倾向是在西方的文化传统中生长出来的抽象艺术的精神支撑，当然西方艺术家同样需用个体生命体验去完成艺术使命。比如罗斯科作品中的宗教意象，升腾的激情与渴望，敏感细微的笔触与情感表现的关系等，是非常个体。而我们在看王怀庆作品中的生命激情和细微体验，那是中国人长期以来的一种对日常的救赎，必须是通过个体的体悟和语言形式表达，不可化约。所以王怀庆所体现的现代艺术具有形式的精神力量。



王端廷
中国艺术研究院研究员

王怀庆的展览和研讨会在我看来，可以从艺术

史的角度进行讨论。周韶华和王怀庆是两代人，除了年龄上的代际差异之外，更重要的是艺术上的代际差异。我认为，包括水墨在内的 100 多年中国美术史，可以划分为三种类型或者三个阶段，也就是说三个变革，分别是现实主义、形式主义和观念主义。

周韶华是中国艺术史上从现实主义向形式主义转折节点上的代表艺术家。王怀庆是从形式主义向观念主义转换节点上的重要代表。我并不是说他的艺术不是观念主义，实际上他的整个艺术生涯经历了现实主义、形式主义和观念主义演变的历程。在同一个时空，有不同代际艺术家共同存在。鸦片战争以来，在艺术界，体现在不同观念艺术家的并存，不同观念的艺术家创作，无论如何跳不出几种类型的划分。有的人永远生活在他所持守的那个观念之中，年龄会增长，但是艺术观念并没有进步，这种艺术家很多。

在我看来，王怀庆既有时代同代艺术家共有的特征，又体现了他个人不断进取的意志。他的艺术是东方观念主义艺术，吴冠中应该是属于形式主义那一代人或者说是开拓者，王怀庆先生作为吴冠中先生的学生，已经走到了观念。他的艺术是中西融合的产物。吴冠中先生经常用的一个词叫“横站”，王怀庆这个展览叫“纵·横”，其实这两个意义是近义词。“横站”和“纵横”说到底是借鉴了西方现当代艺术的方法论，而保留了中国传统艺术的精神品格，是艺术创作的策略，也是中国传统文化之根上长出来的艺术新苗。

王怀庆的艺术是典型的解构主义，《大明风度》是王怀庆形式主义的起点，他从形式转换成了材料，又从视觉转换成了观念，从艺术的逻辑上推进了中国艺术的发展。他的艺术创作，如果从主题和题材来讲并不宽广，是我们所说的“打一口深井”的艺术家，是在精神内涵的探索和挖掘上达到了极大深度的艺术家，因此他的艺术得到了国际学术界的关注和认可。他的艺术不属于社会叙事，也不是政治叙事，而是文化叙事，他从文化层面完成了传统艺术的当代转换。

王怀庆的艺术是一种有教养的艺术，确切的说是有中国文化教养的艺术。西方人创作不出来这样的作品，尽管他们共有同一样的方法论，王怀庆先生的方法论其实跟中国的徐冰、谷文达他们使用的方法论是一样的，每个人有不同的一种呈现。

我同时认为，艺术是艺术家人生的总和，艺术是艺术家的出生、家庭、教育、见识和阅历所有因素的结晶。所以从王怀庆先生的艺术作品中，我们要追究他的来源。刘巨德说他的父亲早年是木匠，木匠的儿子就会对家具有兴趣。



管郁达
云南大学艺术学院教授

我第一次看王怀庆先生的作品是 2010 年苏州博物馆“走进故园”展，2011 年在美国又做了“走出故园”展。“故园”是精神栖居之地，也就是语言，因为艺术家只能在艺术语言当中才能回家。“故园”不是物理、地理意义上的故乡概念，它是精神家园，也是语言之家。借用贾老刚才讲的话，实际上是用现代语言精神来对传统进行重构。

我一直认为中国现代艺术当中的现代性、当代性，并未完成，还在进行中。西方文化进入到中国以后，与中国自身传统发生了碰撞，这是中国艺术必须面临现代性转换的问题。这在林风眠那里叫“抒情的抽象”，他认为要解决中国艺术的本质，应该回到抒情的抽象。与中国绘画里面的写意性不一样，但是也和当时西方印象派之后正在寻求的绘画的转型、艺术的转型，从结构本身的平面性、构成性，强调艺术本身的自立性和形式感有关系。

但王怀庆跟林风眠、吴冠中有所不同，他对传统重新的阐释，更多的强调工匠精神，这是中国艺术史当中长期压抑或者被忽略的传统。王怀庆在江南老屋里面提炼出纯粹的形式感，更多的指向匠作和工艺的传统，而非文人传统。他的线条、构成具有矜持、粗放和水墨的意味在里面，这是王怀庆对抽象艺术非常重大的贡献。

2006 年，我曾经邀请苏利文先生到云南大学做讲座，他跟我聊到两位他特别关注的中国艺术家，王怀庆和李华生。上个世纪 80 年代从同代人画家开始，当时很多艺术家还在解决形式启蒙的问题，王怀庆认为不一定非得用西方现代主义的形式来取代中国传统的革命现实主义或者是具象的形式主义，相反从自身的传统里边挖掘出一种既有当时的革命现实主义，又有西方抽象主义这样一条道路，这是他探索特别有价值的地方。

这次展览题目“纵·横”，我理解是时间的维度。“横”是空间，是无问西东。传统文墨与当代的转换，用结构、观念的方式阐释西方传统，处理平面与空间，表现当中既有抽象的精神，而抽象也不离开形象。在抽象里面，王先生仍然保留了形象，只不过说这种形象不是很具体的形象，他创造了空间的思学，是他个人的天性、人性的感悟，和一种倚重观、世界观这样一种空间的秩序。所以我看他的后期作品，从人到物，再到无人无物，乃至无我。我在想王怀庆探索和实验的道路，有没有可能建立一种既非西方，不是西方现在我们看到的抽象主义传统，提供一种别样的当代中国人个人的别样经验更重要。所以中国传统和面向未来第三种视觉语言和造型体系，我认为从中央工艺美院到清华美院的线索和传统，会有一种可能性。



顾黎明
清华大学艺术学院教授

我在中学画画的时候临摹过《伯乐相马》。今天展厅里我和刘巨德说，清华和其他做当代艺术的思路不同。从中央工艺美院过来的前辈，庞薰琹、雷圭元到吴冠中这些人，提倡中西结合，从民间中来，从民俗文化中得到滋养，然后变成适应自己个性特点的艺术。“风筝不断的线”，一直延续到现在，像刘巨德、杜大恺这些老师，无论是哪个画派、哪个时代，集体意识的共创性会带动个人艺术的成果，非常重要。我在 80 年代也在探索，走了很多弯路。

改革开放 40 年中，中央工艺躲过了轰轰烈烈的完全以观念为主的现代主义时期。因为他们有很好的文脉。地缘文化构成全球文化新的认识，就是全球文化的现代性。改革开放 40 年来现当代艺术发展进程中，他们一起躲过了主流性的、喧闹的艺术世界，又延续了中央工艺美院以民族文化为节点的探索现当代艺术文脉。这在地缘文化、国际、经济、军事、文化发展格局中，慢慢凸显出它的艺术本体语言和艺术自觉性的价值。

解构主义在王怀庆作品里有重大突破，无论是凹凸、开合，基本用这几个观念。现代主义注重自我、注重过程，现代绘画很多都是在过程中展示家族体系。王怀庆是解构的过程恰恰展示了他和传统文化的不同性。他的油画吸收了中国的拓印，拓印产生的光感和空间感，和西方平面化的语言不同，又吸收了油画的触觉。现代油画有触觉，有在场感。拓印是碑学，刻印恰恰在阴刻法、阳刻法中感受到光的存在，暗合了他对传统绘画的转换，这个非常重要。

王怀庆的作品没有发展到抽象的极致，因为纯抽象的话苏拉热已经做了，他用很厚的材料来表达平面性。王怀庆的作品把握了中国文化的一种寓意性，包括家具、黑白的，有两张大的开合，但是他那里面不是一种材料，实际上是表达局部的触觉，以黑制白，抽象分寸把握的很好。除了黑白以外，还有红色。黑白象征着人的阴阳或者用色的母体、世界观的母体、形而上的生命母体，红色是吉祥的，所以抽象绘画里面恰恰是不规则，到最后否定载体。美国抽象主义艺

术家罗斯科的抽象不是抽象，因为有宗教性的载体。王怀庆的作品异曲同工，载体就是中国人的寓意性。

所以王怀庆的作品是大智慧，在未来中国当代艺术语言体系里非常重要，他从最基本的笔触，完全是中国文化的反向思维和开合的过程，解构了他艺术的本质。

苏丹：

顾老师本身是艺术家，亲身参与和经历了整个中国现当代艺术发展的过程，提到了很多重要的点。其实我们在王怀庆老师的作品里面的确看到了，多重解构和背叛，无论是从图像本身还是寓意本身，一直在做语言体系里边的颠覆，自己在和自己打架，我有同感。



李大钧
势象艺术空间负责人

我是王老师艺术的爱好者。2010 年苏州博物馆办的“走进故园”的承办方是我。“纵横”很能代表王怀庆的艺术思想。王老师是有大智慧的人，有自己很精深的艺术哲学或者艺术思想。可惜他平时写东西也是惜字如金，不愿意表达。如果王怀庆能出一本谈艺录或者王怀庆的艺术思想，会是非常重要的文章。我今天看到他系统的作品，比较超越，是走向自由的状态，诸如材质、艺术表现，甚至画的主题。

我觉得现在的展览不是王老师的回顾展，真正的回顾展希望王老师 100 岁以后出，能够期待王老师持续不断的变化，等于现在的境界也是打开了。一个杰出的艺术家应该看到他的才华横溢，看到他的特立独行，艺术语言和个性。

王怀庆不像他的前代艺术家，比如林风眠、吴冠中，伴随着世界现代主义运动，定位在那。如果我们从第一代、第二代艺术家连接到中国当代艺术的时候，王老师特别重要。他站立在关键的节点上，是具有国际气质的中国大艺术家。



祝重寿
清华大学艺术学院教授

我看王怀庆的画，给我最大的印象，也就是他最大的特点和优点，就是直线。以垂直线为主，水平线为辅，就是“纵横”。这个展览命名非常恰当，正好体现了他的特色。中国先秦纵横家，最主要的两个大人物，苏秦和张仪。苏秦玩得是纵，张仪玩是横。纵横捭阖，大开大合。横是东西，纵是南北。苏秦佩六国相印。从北燕、赵、魏、韩、齐、楚，正好一条南北直线。张仪凭着三寸不烂之舌，要破苏秦的合纵，要搞连横，搞东西，各个击破。

《伯乐相马》这张画我很喜欢。马是横，东西向，人是纵，垂直线。我们看这张画的时候，个人面对着是南北，画是东西，这也是纵横。农业社会讲空间。苏丹用“工业化”这词特别好。古代社会讲空间，现在是讲空间和时间结合。索绪尔提到纵和横，纵是时间轴，是历时性，横是空间轴，是同时性。这是工业社会的思维。我们现在已经进入到后工业社会，工业社会的问题没有解决，很多画家仍然是工业社会的思维和审美。工业社会的审美，最典型的就是包豪斯。包豪斯有三位非常了不起老师，康定斯基、瑞士的克利、德国的费宁格，他们在包豪斯教基础课，教创作性思维。我们的基础课都学什么？学模仿。这是问题。

工艺美院是当时唯一一个能够讲形式的学校，只有工艺美院讲形式是合法的，因为它有“工艺美术”幌子，讲形式，所以王怀庆的出现，是正常的。工艺美院有四个字最重要，设计、工艺。这在王怀庆的画里都体现了。

苏丹：

谢谢祝重寿老师，他提到工业时代的艺术应该具有什么样的气质。我们的艺术范畴一直对设计表示怀疑，甚至有点排斥。语言是当代艺术的核心内容，王怀庆的作品里如果放到传统的艺术范畴里来看，可能不太容易理解，但放到语言学和设计里就非常有意思，但他又不是实用的设计作品。《三足鼎立》这件作品，是条案变成雕塑，但是翘起的腿在透视里面是后面那条桌腿，彻底改变了过去的语言系统所有的指向性，变成了雕塑，打破了空间的概念，所以横向的贯通在当代非常重要。

贾方舟：

王怀庆今天奋斗到这个地步，应该让大家了解，大家共同坐在一起，像会诊一样，看王怀庆奋斗了 40 年的成果。展厅中作品的摆放、位置，所有细节都考究。就像刚才徐虹谈到的，大师在这样一些品格上体现出来。

今天通过一个艺术案例，呈现出中国当代艺术 40 年来所有的问题。比如说从最初的吴冠中谈到的形式美开始，形式、艺术本体以及传统问题，如何吸收西方、现代主义、当代等，我们都可以从一个案例身上看到它的缩影，以及它在多大的意义上解决了这些问题。我们今天听到很多批评家的分析以及对王怀庆的认识都是从这些问题的提出、解决看出来的。

研究王怀庆的意义还在于，个案非常重要。所有的文化都是个体创造的，个体高度就是这个时代的高度，就是这个民族的高度，就是这个历史的高度，也是这个地域的高度。因此我们研究一个人的艺术，实际上是在研究这个时代、地域、民族，在艺术上所达到的高度。

王怀庆：

在这种历史背景下，跟大家交流是非常重要。不至于使自己的思想僵化，也不至于使自己封闭。今天研讨会非常感谢大家，大家坐下来推心置腹的谈论，不是谈论我个人，也不是谈论某一件作品，而是谈论我们这几十年走下来的历程和将要怎么走，所以我觉得很有意义。

苏丹：

研讨会到此结束，感谢各位。□



学术研讨会

写生·创作——祝大年艺术作品展研讨会

时 间：2021 年 12 月 7 日下午
地 点：清华大学艺术博物馆四层报告厅
主持人：清华大学美术学院张敢教授



主持人 张敢

感谢各位老师百忙之中前来参加祝大年先生作品展的研讨会。这次展览以“写生·创作”为主题，在当代艺术创作领域，这是一个非常重要的问题，并且存在两种趋势：有些艺术家不强调写生，因为原本就身处一个图像时代，他们认为各种图像已经成为其创作来源；另一种则是面对大自然把画画好了，拿回来直接上展。写生是跟大自然进行直接的交流，在写生的过程中我们寻找灵感，寻找创作的激情，这是永远不可或缺的方式。祝先生的写生和创作之间是有区别的，写生本身已经在进行创作了，他已经在对图像进行概括凝练，但是里面还是保留了很多生动的细节，保留了他对大自然的感悟。但是当他完成创作的时候，他已经在写生稿的基础上展开了进一步提炼，进行了强有力的再创作。

祝大年先生的作品对于如今的当代艺术创作起到了很好的提示作用，今天大家在此就围绕“写生·创作”这样一个概念各抒己见，交流和总结祝先生的艺术创作经验。



杜大恺

我觉得写生对于今天的中国画家尤其重要，我们中国画有很多成就，但是从时代意义而言，其缺陷就在于它不反映现实生活。写生对现实生活的反映非常重要，不写生也可能有现实生活的反映，但会是另一种反映。我自己也有写生的经验，但是怎么写生、画什么内容又是一个问题，这是超越写生的。我自己选择画“农村”题材，我觉得这和中国社会的发展有一定关联，因为我们正处于一个由农业社会到工业社会的一个时代，所以今天的农村生活可能都会成为过去式。对于这样一个历史进程做一些记录，是很有意思的。比如祝先生画的李村、西双版纳和现在的李村和西双版纳是不一样的，这些东西就变成了生动的历史记忆，我们会看到我们的过去怎么样、现代怎么样，当然这些东西还在发展。

另外，中国画的所有语言都是在关注自然过程中生成的。如果我们能够以同样的方式去关注古人没有发现的一些物象、景致以及社会存在的状态，那我们语言便有了重新拓展的可能性，这也是很现实的。所以之于写生，无论是从社会层面，还是从语言重建而言，都是很有意义的。当然写生不是唯一的路径，今天还有很多人在垢病写生，但是我个人还是愿意用积极的态度去面对写生。



刘巨德

大家好。1973 年我和祝大年先生一起劳动锻炼的时候，同屋住了将近一年，我曾经亲眼见证了祝先生在李村写生。那时候天气很冷，他搬着小板凳在屋顶上画两棵枣树，一画一整天，给我很大震撼。祝先生在西双版纳的时候，一上午就画一个大榕树的结疤……他的写生方式就像微观透视一样，以最细微的程度观察每一个生命的特征，而后又重新对这些特征进行梳理、建构。祝先生给我的另一个印象在于他的中国重彩画。他把装饰和重彩作为一个整体，体现了一种民族的美感。他认为中国一直在强调水墨，而忘掉了重彩。

祝先生讲究大、讲究气势、讲究豪迈、讲究精微，更讲究中国气象。中国的艺术家要像祝先生那样，必须面对世界，同时我们的艺术也要深深扎根于中华民族的土壤。而传统的装饰艺术，恰恰是中华民族艺术中的智慧结晶，永远不会过时，永远至大、至美、至刚、至精、至微，是自有限通向无限的一种永恒追求。我们学院这些老一辈艺术家在装饰艺术的旗帜下不断向前使得我们学院成为了唯一一个经过现代艺术洗礼的艺术教育摇篮。这正是缘于祝先生这样一代人始终坚守中国传统装饰艺术根脉。



陈池瑜

刚才听了杜老师和刘巨德老师的发言，我深受启发，也谈一些体会。

第一，我对祝先生的画一直非常推崇，我多次和祝重寿先生谈过，要加大对祝先生的研究。100 年以来，水墨画发展得非常好，工笔画也在发展，但是排在前几位的，吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿等人还属于水墨画家，当我们看到祝大年先生的作品之后，我们可以理直气壮地说，工笔画在 20 世纪也取得了重大成绩。

第二，我前段时间研究陈儒福的图案理论，他在南京师范大学出版社出版了一套 16 卷的陈儒福全集，第一卷我是主编的。陈儒福和祝大年先生两个人有相似之处，都在日本学习图案，回国以后都在工笔重彩方面取得了重大成绩，这都是顶尖的一流画家。

第三是关于写生的问题。徐悲鸿说过，写生是一切造型艺术的基础。新中国建立以后，写生也成为革新中国画的一个重要步骤和方法。包括张仃先生、李可染先生，他们 50 年代就开始写生，这可能是新中国成立以后最早的。包括傅抱石把江苏省国画院，带着十几个人，走了几个月，走了两万里路，写生出来一批好作品。所以写生是中国画创作的一个重要道路。但是祝大年先生的写生跟他们不一样，他跟别人不同，他把写生和装饰结合起来，重构了画面，这就是他的独特贡献。所以说，他的写生不是简单地照抄现实，而是经过了一种装饰性的改变，这是他的特点，也是他整个创作的基础。

第四，他传承了中国传统的重彩。我们的重彩是一个正宗的传统，他进行了认真研究，然后和现代艺术结合起来，产生了有现代感的审美观念，表现了新的时代面貌。他的作品包括像《夔门》、《森林之歌》等都能引起我们一种崇敬之情，把山水画成这样确实不易。还有《玉兰花开》、《迎客松》、《美人蕉》等作品的装饰性都很强。所以他形成了一种独特风格，其他人是不能代替的，这就是祝大年先生的伟大之处。祝大年先生对中国的工笔画甚至整个中国画的革新都作出了重大贡献。

第五，祝大年先生是发展工笔画当代的一面旗

帜。他的作品工整性、技术性、功夫性很强。刘老师说祝先生画两棵枣树画一天，你看他根须画得特别仔细，这种精神我们不能丢掉。我们中央工艺美术学院的装饰画也是讲究功夫的，我们不能因为看到祝大年先生的作品以后就说水墨画不好了，不是这样，水墨画也要出大师，也要发展。包括吴冠中先生、杜大恺先生、刘巨德先生也画水墨，同时工笔画这块也要发展，这块以前我们重视不够，所以要两条腿走路。今天办这个展览或者他的作品在清华大学艺术博物馆陈列，对教学也好，对学生也好，学生们也要像祝大年先生一样，公公正正、认认真真祝大年先生是当代工笔画发展的一面旗帜。

最后，要加大对祝大年先生的研究，下一步我们要把祝大年先生纳入到博士后的招生专题研究之中，加大对祝先生的研究，使他的艺术得到更广泛的传播，发生更大的影响。谢谢大家。



王怀庆

我做祝先生的学生已经是 40 多年前的事情了，祝先生的人生经历是值得我们深思的，同时他的艺术也值得我们研究。当时我的眼光比较狭隘，一心盯着油画、国画，可以说眼睛没完全张开，眼光不那么宽泛。只知道祝先生是大画家，壁画、重彩都搞得非常好，却不知道祝先生是中国建国以来陶瓷事业的开山之人。设计意识自始至终贯穿了祝先生的全部艺术领域。

祝先生的作品有非常明确的平面构成，有非常明确的切割均衡，有数学的精准，有几何的支撑，所以呈现出一种现代性、装饰性，同时还有一种科学性，与现代空间、现代建筑以及现代人的心理是吻合的，这一点是他独有的。也正因为这一点，使得祝先生在中国当代美术史上的有了存在的理由。谢谢。



彦东

说起祝先生感慨万分，我是他的研究生，在学习的过程中，他的很多细节我都看在眼里。一切美尽在细节之中。我们看祝先生的画，很多情况下都是通过细节美放大之后，变成一个完整的艺术作品，这是其一；第二，他的写生带有明显的创作性质。从写生跨越到现实主义，这中间有一个巨大的鸿沟，我们的教员应该担负起这个桥梁。祝先生教会了我如何去发现美，如何跨过了从技术到创作的这个桥梁。为此，我一生感激。

我从祝先生的画里似乎看到了卢梭的影子，也就是说祝先生内心中所包含的不仅是传统，祝先生独特的创作心理造就了独特的艺术风格，实际上反映出来的是他的天性。艺术的本质实际上就是心灵，最重要的就是心灵的表述。祝先生不光是一个艺术家，也是对人性始终不渝的探索者。祝先生带给我难以磨灭的深刻影响，我一直铭记于心，对于祝先生，我甚是怀念。



唐薇

许多次看祝先生的展览，其中最难忘怀的还是 27 年前美术馆那一次。这是祝先生的首次国内大展，也是先生在世时最后的大展。展出的作品有写生，有很多创作精品，也有壁画稿 ..... 有大幅的，也有小幅的，都是用心完成的感人至深的作品。还有一件事，大概是 1984 年的一个傍晚，我在傍晚时分跑到祝先生家里找他，走到一个不大的房间里，祝先生就在那儿画画，有一个白炽灯照着，照着他眼前的一个小画架。我说灯光太暗了不成，祝先生当时淡淡一笑说还好，白天把颜色调好，晚上可以画画，够用且刚好。祝先生自己只要能画就很知足，一大批作品都是在相当艰苦的环境条件下完成的。他内心只有无穷无尽的美和深沉的力量，没有别的。

祝大年先生的重彩画创作从 1958 年开始，此前他作为留日归国的陶瓷专家，主持新中国建国瓷实验工程。1956 年 11 月转入新成立的中央工艺美术学院，负责陶瓷系工作。不料，平地风波突然打断了他的陶瓷之梦。到了 70 年代，祝先生调入新成立的特种工艺美术系。1979 年起，他开始给恢复高考后招收的特艺系装饰绘画专业各年级的学生上重彩课，我所在的 77 班，稍候的 79 班、80 班、81 班，都得到过祝先生的教诲。80 年代，每个装饰绘画专业的青年教师都有能力承担重彩课程教学任务，并以此为基础，逐渐拓宽艺术视野，踏上探索艺术的新途。在祝先生的重彩课上，他也会使用水彩、水粉调色，扩大色彩的表现力；在写生课上讲透视感和画面结构稳定感的关系，解释移动中的主体对客体平视的观察和表现的道理，以帮助理解大场面、大透视结构布局场景中焦点透视法造成的矛盾，解决混乱不稳定的弊病等等。总之，听祝先生讲课会使人眼界大开，去注意到以前不理解、不在意的事物和道理。

今天清华艺术博物馆揭牌仪式，家属捐赠作品，最后我要说，感谢先生，有作品在这儿，您就没有离开。感谢师母，向您致敬，感谢重寿、重光、重禧、重华，向你们致敬。谢谢。



吴晞

我和唐薇老师是一班的，深深受到祝先生的绘画风格和教学等影响。祝先生认真严谨，给我们树立了一生都受益的模范形象。这次展览的特点就是把他的写生和创作的一起展出。刚才大家都谈到，写生的时候他就有一个创作的感觉在里面，我们中国画叫做胸有成竹，其实是一回事。写生和创作是不分的，所以他才愿意用一天时间去画一棵树、画一个疤结、画一个局部。用写生来捕捉大自然是一种能力。清华美院绘画的装饰性，它在美术界有没有价值？有什么样的价值？我觉得这是值得研究的。谈及绘画的装饰性或者说装饰性的绘画，我觉得这是我们能够立足的一个特色，要研究，而且要继承发展，这也是今天清华美院教学要重视的。我是学漆画的，我对技术是很看重的，任何一个绘画形式，没有技术作为支撑，创作是很苍白的。所以再大的艺术家不应该排斥或者鄙视技术，我觉得祝先生是一个典范。他是一个双料人才，又做陶瓷家，又做美术家，所以才能出现《森林之歌》这样传世的、不可超越的壁画。还有一张就是我们所有同学都喜欢的《玉兰花开》，那张画就像长在我们心里一样，没有第二张。谢谢。



刘人岛

特别高兴参加祝先生的捐献仪式和展览，祝先生是我的恩师，我对祝先生的创作、为人、教育各方面比较了解。我大学毕业以后，几乎天天跟着他，我当时在中国艺术研究院做研究，负责国家的核心刊物《美术观察》。祝先生就跟我说，艺术的源头是什么呢？是很多元，但是要自己的产生过程。为什么我们叫工艺美院？工很重要的，艺和工在一起，体现的就是它的严谨性、合理性。很多人说艺术要感性，但是艺术去掉了理性，随时都是感性的时候，可能就很难达到祝先生这种高度、这种水平，这种工笔重彩的严谨。我看他画过很多画，经常看他一层一层画，甚至是不厌其烦的一个局部。通过祝先生的这种现代架构的构图，以及色彩的层叠和塑造，愈发凸显了其独特性。

我有幸跟着祝先生五六年，一直在他身边学习

着。所以他这一系列的作品，他的钢笔画我每一件都看过，他所有的重彩每一次我都看过。我记得当时在中国美术馆展览之后也搞了一个研讨会，张仃先生当时也在那里，大家说到祝大年先生就是中国的丢勒，他的钢笔画特别严谨，特别出彩。这次展览我认为很有意思，每一件作品都呈现出一个对比。祝先生是很反对照相的，他写生的时候其实就是在创作，创作的时候又回归到写生的感觉。所以他的作品很感人，呈现出一种唯美，一种厚度。这样的艺术家，我认为在中国是独一无二的，我向祝先生致敬。谢谢大家。



祝重寿

在推广我父亲祝大年的艺术上，应该提到两个人，一个是刘人岛，他是最早给我父亲办展览的。还有就是李大钧，这两个人在推广我父亲的艺术上做出了最大的贡献。



李大钧

今天特别高兴，在清华大学艺术博物馆能够设立“祝大年厅”，我觉得这是多少年来祝大年艺术推广、艺术传播过程中真正结出的一个硕果，真正体现出了祝先生的艺术成就，与祝先生的艺术成就相匹配。另外也能够感觉到清华大学开始重视像祝先生这样杰出的现代艺术大师的地位和贡献。这么多年来能够有幸为许多前辈艺术家做一点服务性的工作，我深感荣幸。我印象是在 2006 年清华做祝大年先生的展览，吴冠中先生去看了，很激动，于是他写了一篇文章，也介绍我应该推广祝大年。2011 年以后，我前前后后为祝先生做了四五个展览，每次艺术连展都有他的作品。《玉兰花开》是大家的最爱，应该说也是我的最爱，前几年我有幸收藏了这幅画，所以我觉得冥冥中也是一种机缘。

然而，我们到底如何认知祝大年的艺术？祝大年到底好在哪里？我觉得我们学术界对于祝先生的解释过于泛泛。我觉得对于祝大年的认知，要从他自身的时代以及艺术人生开始。祝大年的人生经历过很多重要的阶段，也吸收过各种广博的学养。比如祝大年是 1931 年到 1934 年在林风眠的国立杭州艺术班就学；1934 年到北平求学之后，据说是受蔡元培先生的帮助，到日本留学；1950 年他到北京之后，在中央美术学院以及中央工艺美院当老师的过程中，他接触到一批重要艺术家，比如张光宇、庞薰琹等人。所以谈论祝大年的时候，应该提及一个问题，就是祝大年是怎么练成的。祝大年不是照搬传统文化的，看祝大年的画，我经常会想到一个词，就是转化。他在受到世界各种艺术尤其是现代艺术的影响之后，形成了祝大年的风格。我觉得他画钢笔画也是同时在进行转化，他的工笔重彩当然是在钢笔画基础上的再次转化，甚至构建，所以祝大年形成了自己独特的风格。他是有他自己特殊的艺术语言和他的图腾，所以看祝大年的画有很强的神秘主义色彩。当然，祝大年的审美和他的绘画风格到底好不好，这需要时间来证明，我经常认为我们现在很多人，包括我自己也没有完全看懂他。

我觉得清华大学是一个基地，清华大学艺术博物馆又是一个独立的系统，衷心希望你们能够加强对张光宇、祝大年先生等诸位艺术家的重视和宣传。谢谢大家。



白明

这个研讨会我特别期待，因为祝先生是我们陶瓷专业的开创者。整个陶瓷专业，从中央工艺美院到清华美院，到今天仍然受着祝先生开创这个专业的恩惠，也得益于他的艺术教养和艺术实践所取得的成果。

祝先生的作品，从写生到创作，到他的大型壁画，那些图像常常会在我的视网膜上叠加，最后会出现祝先生脱俗、慈祥、温和的面容。我可以通过他的样子看到他内心、看到他的笔端，然后又可以追寻到他的专业，他是学陶瓷的，我觉得这一点尤其不能忽略，因为中国瓷器的审美影响了全世界。祝大年先生在我心目中，他的样子就像明代的瓷器，温润华丽又素淡安静。祝先生选择的工具很神奇，他选择了一个不妥协的工具——钢笔。这个工具形成了他的审美和内心能够理解万物的那样一个通道，如此的强悍，充满意志，但却温润，传递出了如水的品性。他用一个反常的技术、反常的表述来达到一个另外极致的审美表达，见证了这个人内心的雄浑、博达、柔爱和温暖。他用一个不妥协的东西表现了万物之间平面化的理解，又和真实理解以及理想审美一起造就三者合一的生动形象。当他拿着钢笔去表达他心中理解的山水和自然的时候，已经无意识的触到了一个最重要的地方，那就是中国式的写生，一个瓷的国度和瓷的专业的引领者的写生方式。所以我就想是不是可以从瓷的审美里重新反身探寻祝先生的强大生命力和克制能力。现在艺术很容易的张扬个性、感性，但是我觉得祝先生的画面很安静、很装饰，有着极为不同的掌控力和克制力，恰到好处。

如果说要我对他的作品做一个评价，我就是通过瓷的语言来理解他的，因为我认为中国的瓷向世界贡献了我们伟大族群的共性审美，一种有生机的静美。祝先生的每一幅画都值得去研究，生机勃勃，有现场感，呈现出一个理想化的生活舞台，我认为祝先生在他的生命舞台里吻合了一个大时代的激荡，以一种柔绵的、厚重的，理性而炙热的装饰，开创了一个属于“中国样子”的写生方法和创作方法。所以我认为祝先生能够在今天回到我们的学校、回到我们这样一个博物馆，比他在外面办一个展览、做一个研讨会更加有价值。谢谢。



袁加

祝先生在我心里边，是神一样的存在。包括他的个性，祝先生为人是非常谦和的，说话都是轻声轻语的，但是祝先生的内心，我用一个非常不合适的词，就是固执，是非常有主见的一个人。所以他会有这样的绘画也就不奇怪了，就是为什么在那样一个年代里面，他的绘画如此与众不同，如此特立独行。2012 年的时候，我写过一篇文章也谈到，当时从表面来分析，我觉得他可能有日本艺术的影响，陶瓷的粉彩，波斯的细密画，中国传统的重彩画就不用说了，甚至墨西哥绘画的复杂构图，甚至可能还有欧洲铜版画的影响。

祝先生很多画的细节特别写实，但是整体好像又有另外一种别样的东方气息。这种气息我们经常把它归纳于“装饰性”，甚至形式美或者现代性，我觉得这些东西都有点表面化。其实在我看来，祝先生是一个特别理想主义的人，刚才也提及神秘感，我觉得这也是他的一个特征，就是他对世界带有着极强的好奇心，甚至有一种乌托邦的情怀在里边。我觉得在祝先生和他周围的那一代人身上都有这样的影子，他们有强烈的理想主义情怀，他们对于美、对于社会、对于他们所存在的那个环境，有看法，有观点，有应对，通过艺术这样一个发泄口，能够用艺术的方式把它表达出来。所以我们如果只是用一般的装饰性或者是风格化的视角来理解祝先生，可能有点浅显。

此外，我觉得写生和创作对于祝先生来讲根本不是事，因为写生和创作的差别是古典主义的概念。祝先生画得每一个东西，甚至他不厌其烦地画同样一个场景，实际上他是在更加深入地去重新研究世界。我们过去比较多谈关于装饰性或者形式美的问题，这

是在一个特定历史条件下，我们是可以理解的。我觉得装饰这个概念就是一种思想逻辑而已，它是一个认识世界的方法。所以从这个意义上讲，过去这批工艺美院老艺术家，其理想主义和装饰主义是融为一体的。装饰是非常重要的一个中国画本土化的思维，准确地说，装饰主义的问题等待着我们今天的学者、学界去解读，这将会是特别有意义的一件事情。谢谢。



曾辉

祝大年先生是一个有思想的艺术家，尽管他并没有展现出太多理论的著作和成果，但是他的作品体系值得我们去思考，或者说他提出了一些新的美学方向，包括艺术的语言。首先，他本身是一个跨界艺术家，我们从他整个求学到整个艺术创作过程能够看到，他始终是跨越着，无论是从陶瓷到装饰绘画，还是到壁画等等一系列的体系，他并没有把自己只是归为“画家”，或者“陶艺家”。恰恰缘于他这样一种艺术格局，奠定了他宽广的视野以及大气的表达方式。正如他自己所讲，推崇的是一种宏大但又不失于精致的美学，而不是那种很粗糙、狂放的风格。特别是他的工笔重彩体系，我认为他代表着一种工笔艺术的新方向，过去看多了这种传统工笔体系的艺术格调，当然在不同的艺术体系、艺术风格里都会有各自的艺术特色。

祝大年先生的作品仔细放大去看的时候会发现很多细节，其实他并没有把自己拘谨到传统工笔那样一种所谓的精益求精，恰恰在工笔体系里，按理说是和写意画的风格是两个体系，但是恰恰在工笔体系里边传递出来一种意向的美学。因为我们过去写生都是所谓的具象，但是在写生里也会感觉到不是一个简单的自然的模拟，实际上在表达里面，他的语言、线型和整个艺术格调都给我们一种超越了自然的东西。我看完祝大年先生这些作品以后，我感觉他的作品洋溢着一种田园之美，就是他的艺术表达已经超越了写实的东西。

后来，他也热衷于去画西双版纳热带的景致，因为热带给人一种就是色彩比较丰富的浓郁感，也能够跟他的工笔重彩所想追求的艺术美学走向契合，这也是他的一种尝试。所以他的《森林之歌》是一个集大成的作品，我认为他是对自然的美学如何转化成一种艺术美学的翻译过程中，完全融入了一种新工笔的艺术体系，这种体系本质上又是装饰主义美学的一个重要代表，应该说祝大年先生是中国近现代艺术美学体系、具有思想性、开拓性、引领性的这样一位代表性艺术人物。我认为未来对祝大年的研究推广，我们更应该着重于未来祝大年对我们的艺术起到什么样的作用，对于我们下一代艺术的发展推广。他不单单是一个历史的符号，他不仅仅是一位已故的艺术家，如何让他真正活在未来，这一点我认为应该是一个社会化的艺术推广方式。我希望，未来在学院和博物馆的推动下，大家共同来努力。谢谢大家！



文中言

是 2012 年时在美院有一个展览，有祝先生的钢笔画。我的第一印象是特别震撼，单一的材质竟然能够达到那样一种视觉和心理的震撼。因为我是中央美院毕业的，对很多工艺美院老先生们的作品知道的并不是太多，到这儿工作之后各种必须要学习的内容，这算其中之一。我同意袁老师说的，不应该把写生和创作分开，我觉得不管是钢笔画还是铅笔，面对一个自然景物的时候，完全是一个创作的状态，不是单纯的写生。现在写生这个词已经给用烂了，就是有一拨写生的人在做推送或者直播式的写生，把这个词给妖魔化了。我觉得写生就应该是你和自然的一种对话状态，一种创作，这个叫做写生，而不是说我给它描下来，或者稍微加以改造就叫写生。祝先生把同类题材又画一遍，再次梳理自己的心境，再次梳理自己的情绪。我总有点好奇，因为很多艺术家都有点偏执或者强迫症，我看祝先生的画，我感觉他在画面处理上有这种强迫偏执的表现，这是我的个人理解。

我在美术美院绘画系工作，工艺美院六七位老先生在社会上的知名度还不太够，但是我觉得薪火相传这种东西不能只到了唐先生或者刘老师、袁老师那儿就截了，我们后面如果有这种可能的话，应该把老先生的艺术表现、人生态度、世界观，包括各个方面能够再往下传一下，我觉得这个已经能代表一个艺术的角度，在真正的中国艺术史上，越往后可能这些老先生们的社会辐射能量会更大。谢谢大家。



素立

我真是来学习的，多年不在教学岗位了。回忆一下过去，可能会勾起所有老先生们、老同学们的一些回忆。1981 年我入学，祝大年先生是我参加口试时的主考官。当时，祝先生操着特别难懂的浙江话，因为我们是北京孩子，祝先生用浙江普通话问我你为什么来考壁画专业？其实当时没有任何准备，但是很幸运的是，在 1979 年我看过首都机场壁画那个画报，是人民画报在 1979 年 12 月份，我父亲当时买了一本，说你应该考这个系，这个专业非常好。那时上面有很多老先生的照片，包括祝大年先生，所以在考场我瞬间就认出那是祝大年先生，是画《森林之歌》的老先生。我很激动，把真实的想法说了出来，说很喜欢他的作品《森林之歌》。那时 20 岁，为了被录取是真，也确确实实喜欢。回答完问题之后，当然还有其他问题，我印象最深刻的还是祝先生问我的这个问题。

这么多年来，我一直关注祝先生的作品，包括李大钧和刘人岛给祝先生办的展览，包括在国家博物馆办的展览，我每次都会去看。其实在当时的情况下，祝先生受到了很多西方绘画大师的影响，包括丢勒的风格，其实很多作品受卢梭的影响也非常深刻。单纯说祝大年先生是工笔重彩的画家，我认为这种说法不妥，把祝先生的艺术道路说狭隘了。我认为祝先生的作品是具有当代性的，他的绘画特点、绘画语言完全具备当代性。

文中言说的那番话特别好，我们理应认真考量，如何能够传承下去，把教育方式或者这种方法传承下去。再次感谢杜鹏飞老师，我觉得清华艺术博物馆能够给祝大年先生设立一个厅，是一个非常好的举措，完全符合世界博物馆的管理模式。

谢谢大家。

张敢（主持人）：

非常感谢诸位从不同角度丰富了我们对祝大年先生的认识，在这里面大家也提出了很多问题，比如关于教学，关于如何重新审视祝先生的艺术等这些问题。对于当下而言，无论是从教学角度来讲，还是对当代艺术的探究角度来讲，都大有裨益。我觉得祝先生本身就是一位颇富个性的艺术家，他用自己的创作留给我们很多宝贵遗产，让我们从中有很多发现，看到很多可能性。对他的任何定义都不是特别恰当，他好象是拒绝定义的，他有各种各样的可能性，就像刚才大家提及的中国工笔重彩，似乎没能清晰地概括把祝大年先生的作品神采。其实他的作品里，颠覆了很多我们对中国传统绘画的看法。他来自于传统，但是又跟传统之间有很大的差异，更多的是跟这个时代发生着关联。所以在今天看，祝大年先生依然是一位非常值得我们去探讨的，有着非常强大生命力的艺术家。

希望大家能够继续对祝大年先生艺术的研究和探讨，让祝先生的艺术能够被更多人接受和理解。

再次感谢大家！□

天工开艺
——论王怀庆

贾方舟

王怀庆是从中国本土成长与成熟起来的一位地道的中国艺术家。他的艺术经历了从具象、意象到抽象的全过程。王怀庆不只在艺术的本体意义上展开他的工作，更重要的还在于他在艺术的本土化进程中所做出的贡献。他睿智地从传统文化资源中找到了自己艺术的出发点，从而使他的艺术与传统文化既具有一种批判的姿态，又保持着深刻的内在联系。王怀庆从 80 年代中期以后，就在传统的木结构建筑和木结构家具中获得启示与灵感，并从中找到确立自身艺术的基本方式。在此后的二十多年中，他一直在画面上对这些具有传统文化基因的形式因素进行结构主义的“解读”和解构主义的“试验”，他的作品从空间到平面，又再度延伸到空间，更加证明了他在自觉地经历了现代性历练之后的当代性选择。他甚至不惜放弃油画在色彩上的优势，而以单一的“墨色”为主，更凸显出一种纯属于中国的艺术趣味。

因此，王怀庆在中国当代艺术家中无疑是一位思路清晰、指向明确、成就很高的艺术家。他通过自己的艺术努力、以大开大合、深入简出的个人化方式，把中国传统文脉成功地“切换”到当代语境中来，使上千年的中国文脉顺畅地延伸到当代。其功绩赫赫，有目共睹。

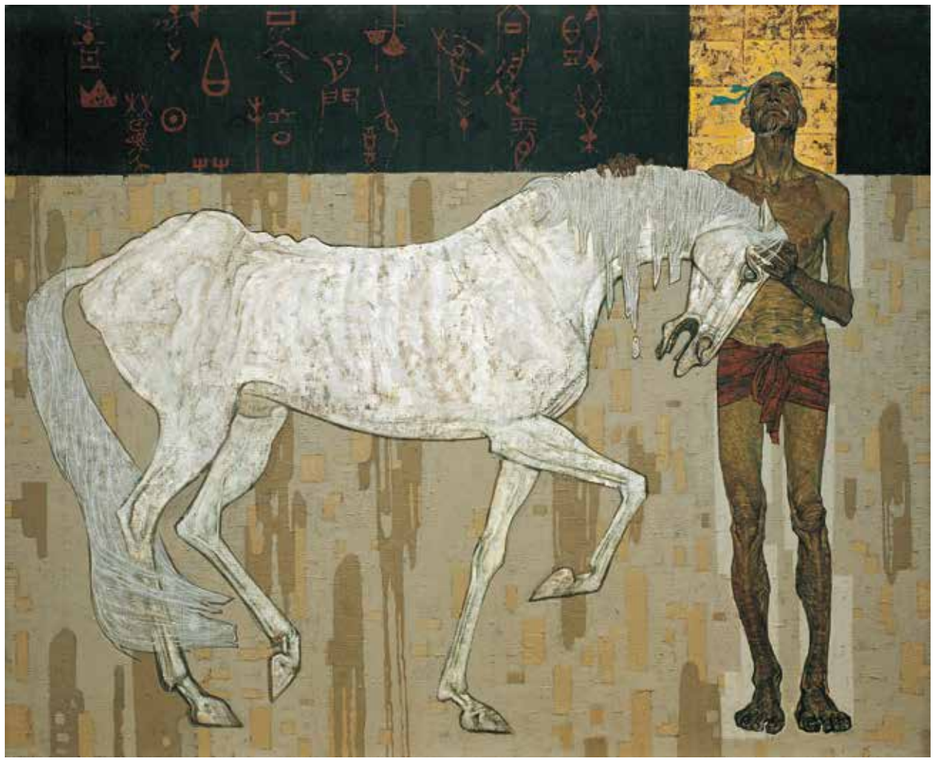
王怀庆艺术的五个“向度”

在王怀庆四十多年的艺术探索过程中，呈现为一种“多向度”延展，即在同一时期的不同作品中暗示出不同指向，探索的不同向度如几个环环相扣的“链”，有条不紊地将他的艺术思考完整地呈现于他创作的全过程，但却又难以从时序上截然分期，这种既有递进关系、又是同时展开的不同向度的探索，呈现为一种交错进行的过程。如果一定要做出分期，那么只能从艺术家的空间意识演变的角度粗略概括为上世纪 80 年代中期以前的“具象时期”，90 年代的“平面化时期”和新世纪以来的“重返空间时期”。在这个过程中，不同向度的作品依然是穿插进行的，但一些里程碑式的作品却确定无疑地矗立在不同向度的分岔路口：《伯乐》（1980 年）、《故园》（1986）、《大明风度》（1990）、《夜宴图 -1》（1996 年、《横竖》(1997)、《金石为开》（1998）、《一生万 -3》（1999）《天工开物》（2007），以及《三足鼎立》（2012）等等。

“写实”是所有大陆艺术家早期都曾经历的阶段，无论后来演变到何种程度，严格的学院造型训练都会影响到他们最初的创作，成长于大陆文化环境中的王怀庆当然也不会例外。他从初中就进入美院附中，在经历了附中 / 高中、大学本科和研究生几个学习阶段以后，已具备了非常扎实的写实功夫。他 1973 年画的连环画《鲁迅的故事》以及许多文学插图足以说明他在塑造人物方面的杰出才能。1980 年的《同代人画展》，他有 8 幅作品参展，《伯乐》可以说是他“具象时期”的代表作，也是其成名作。这件作品不只是借助一个著名典故来暗示和感叹不重视知识人才的现实（如韩愈所说：“世有伯乐，然后有千里马。千里马常有，而伯乐不常有”），更重要的是这件作品还暗示了画家的形式趣味和未来走向。我曾分析王怀庆对“结构”的兴趣早在这件作品中已“初露端倪”：“近于垂直的人体头部嵌入横置于画面上部矩形黑色块之中，形成了一种具有‘榫卯’意味的横竖结构”，以及在空间意象中寻求平面性表达的意向。

1985 年，王怀庆到绍兴写生，回来画了《故园》（1986 年）等作品，1987 他到美国 OCU 大学做访问学者，在两年的寻访中，他对自己要走的路逐渐清晰起来，明白了自己要做的是什么，以及怎么去做。回来后他又重画了《故园》，并将它放大，但这样做绝非是简单地“再画一遍”，“因为此时此刻，我已分明地理性地感到，‘故园’对我是一条‘路’——一条可以对自身文化价值与意义追寻的路，一条可以对中国历史与现状参与的路，一条不同于其它种群文化并可延展的路，也是符合自己天性和意趣可以大干特干的路。”（引自《王怀庆致朱青生的信》）思路既已如此地清晰，剩下来便是一步步去实现自己的构想。事实也是如此，在《故园》(1989) 这件“构成主义”探索的“开山作”之后，他的步伐就从来没有紊乱过，他一步一个脚印，坚实而有力，沉着而自信。直至把“木结构”变成他的创作“母语”，“一生二，二生三，三生万物”。他的作品就这样一幅幅、一件件由此衍生而出：

现在回过头来再看《故园》，我们不难发现，它是从“具象时期”向“平面化时期”过度的一个“间奏”，也是从空间意象转向平面构成的“前奏”和“序曲”，因为它已明确昭示出两个重要趋向：色彩简化为“黑



伯乐像　布面油画　197 x 176 厘米　1980 年　作品由中国美术馆收藏

白”，屋宇的过道（空间深度）呈现出一种明晰的构成关系，唯一要做的就是将三维空间压扁压平。这一走向“平面”的努力在接下来的一系列作品中可以看得一清二楚。但在平面化（关于走向平面的理由和意义在后面还会谈及）的过程中，王怀庆的探索不是单一的而是多向度的：

向度一：建构。

“建构”是王怀庆走向平面的第一步。在“建构”过程中，他面对的仍然是一个对象世界，或桌椅、或屋宇的梁柱和间架，不同的只是从“构成”视角将这个“对象世界”的空间意象淡化，只呈现一种“结构关系”和“结构”本身的美感，或者说，他将作为表现主题的“对象世界”转换为“结构”本身。这其中所发生的是一种观念的变化，而绝不只是技法意义上的变化，所以，可以称它是，离开对象真实性的、是基于艺术本体的一种“建构”。《三味书屋》（1986–1990）、《人的巢》系列、《黑窗格剪碎白窗纸》(1990)、《白墙衬托的立木四根》(1990)、《裂开的黑》(1991)、《天窗》(1994) 等都是在“建构”这一向度上是产生的作品，而其中《大明风度》（1991）是这一向度的标志性作品。

向度二：重构。

如果说以“建构”为向度的作品还没有离开对象世界的结构关系，也即它还可以还原为现实中的某种意象，如桌、椅、门、窗、梁、柱等等，那么在以“重构”为向度的作品中，已经没有“还原”的可能。《是桌是椅是窗》（1992）、《半桌半椅》（1992）、《镜中的椅子》（1993）、《六张桌》（1993）、《三重奏》（1995）、《合二为一》（1995）、《自己和自己的影子》（1996）、《横竖》（1997）、《椅子和椅子》（1999）、《五千岁》（2003）等作品表明，他在“建构”之后又展开一个新的向度：“重构”。艺术家已经不再只单纯将一个对象平面化，而是将来自于现实的“原形”在平面中加以整合、重组和再造。

向度三：解构。

“解构”作为一个新的向度，无疑是滋生于“重构”。事实上，在一些归类于“重构”的作品如《三重奏》、《横竖》中，已经有“解构”的意味，不同的是，在“重构”中，艺术家虽然做出很多结构上的改变，但还没有完全放弃对物象的基本形的呈现，而在进入“解构”这一新的向度之后，画家则完全放弃了完整的“物形”，把物象拆解，将其零件化、碎片化。这一向度最早出现在 1992 年作的《大开大合》中，一把椅子被拆散，但还保留了椅子的“残象”。《夜宴图》（1996）是把一张名画《韩熙载夜宴图》一个部分拆解，“去人留物”后呈现出一种被“镂空”的剪纸效果和完美的构成关系。而在“解构”这一向度上的进一步发展，则完全成为一种碎片和零件的抽象组合，如《未组装》（1993）、《凹凸》（1994）、《四合》（1999）等，特别是在《一生万 -1》、《一生万 -2》（1999）中，甚至碎片化到“无结构”的状态。这一向度的代表作是《金石为开》（1998）和《没家的家具》（2001）。在一次展览上，《金石为开》曾经给我以深刻震撼，我认定这件作品将会是当代艺术家留给未来艺术史的最经典作品之一。

从“建构”经历“重构”再到“解构”，虽然是环环相扣，具有一定的时间序列性，但“解构”作为一种“观念”、“手法”抑或“形式感”，在王怀庆更早一些时候的作品中已可察觉。例如 1991 年作的《梅瓶》，那个即将倾倒的梅瓶上的花纹已经游离了瓶形的规定，这个小小的“念头”也许是为了强化一种动感吧，但其手法却直指“解构”这一向度。我们甚至还可以上溯到 1986 年完成的《老字号》，这件作品虽然还是记录着一个对象世界，但它流露出来的那种色块并置的形式趣味，岂不就是《金石为开》的雏形吗？

向度四：介入与越出。

“介入与越出”作为艺术探索的一个新的向度，是王怀庆做出的一次大的跨越。“介入”指的是在画布上直接使用木制品或木板，“越出”指的是被解构的“碎片”从画内走向画外，越出画布的局限，使墙面和画面相呼应，使画面呈现出一种开放的、甚至可以无限延展的局面。“实物”的介入与越出，对其单纯的架上绘画无疑是一个突破。



老字号　布面油画　71.5 × 90 厘米　1986 年

材料的介入最早发生在 1999 年作的《像似椅子》。画家在椅背部分直接粘贴了一块古建筑上的雕花零件。从而改变了画面纯粹平面性的格局。在后来的不少作品中都增加了这个“实物”元素，甚至在有些作品如《羽化》（2001）、《大音有声》（2008）中这些粘贴的实物成为画面主宰。而从画内向画外的延展，以《一生万 -3》（2000）最具代表性。这件里程碑式的作品预示着画家以一种极为开放的姿态不断向画外空间探求的愿望。

向度五：重返空间。

“重返空间”是王怀庆从画内向画外延展的必然结局。当他迈出这一步的时候，已经预示着这步伐不可能控制在和“画面”没有本质差异的二维“墙面”，因此，重返空间已是注定的了。2004–2005 年，王怀庆创作了《高山流水》，这件表现山泉的作品不仅由四个画面措置于展墙，还在画幅下面的地上摆放了几块“山石”，以造成山泉汇聚成溪流的空间幻象。从而成为他重返空间的开篇之作。

王怀庆重返空间的努力还在装置作品《天工开物》（2007）中体现出来。这件作品由两个巨大的“框”以丁字型结构组成。20 年执着于平面构成的经历让他产生一种向空间延伸的渴望，和材料打交道可能

更切近他对物质的直接体验。在这件作品中，王怀庆把思考的重点放在了边框与边框衔接部位角度的推敲上。框的四角多被设计成无法契合的斜度，从而构成一种榫卯失效的“差异连接”，而这正是艺术家的精心之处。2011年，王怀庆又为朱青生策划的《形态与意识》当代艺术实验展提供了名为《天工开物》的另一件作品。这件作品首先改变原有的规整的空间形态，把顶部设计成一个向外扩展的有斜度的面，使空间变得陌生，而长长短短的黑色木板从三个墙面放射状铺展开来，造成一种强烈的视觉冲击。他最近创作的《三足鼎立》系列作品更是他重返空间的最新尝试，这组作品似乎更能说明他从平面出走的欲望。这些“金属构件”的基本形仍然保留着“建构”和“重构”时期的平面性特征，甚至仍然可以把“它们”挂在墙面当画欣赏。但不同的是，它们可以满足艺术家从二维向三维的转换，可以硬性把桌子的一条腿掰出来，让它横刀立马地占领空间，并且在灯光下生出灰调投影，增加作品的丰富层次。王怀庆曾说，“家具本是立体的，可站立的，硬让我给‘拍’成了平面，把‘构造’变成了‘构成’”（《“大明风度”的谜底》）。现在的情况是，他又把“拍”平了的“构成”回转到可以站立的“构造”！但不是回到原初物象的形态，而是在创造一种更高意义上的“立体”，不失平面性魅力的“立体”。

向度六：回到“物象”。在近期作品中，王怀庆放弃“画”而直接采用“物”（劈柴）构成作品，以呈现“物象”本身的硬度和凌厉的特质。

由上述六个不同向度的解析，我们可以看到，这些既有时间上的递进关系、又是在多重时空中交叉展开的艺术探索，是多么清晰地呈现着王怀庆不断开拓出的艺术新境。

王怀庆艺术涉及到的三个问题

一、关于现代性与当代性问题

这是一个直到今天还令很多人纠结的问题。批评界有一种比较流行的看法：他们总喜欢用西方艺术史的进程来套用中国当代艺术的进程，从而把以语言变革为前导的现代主义看成是已经过时的东西。比如抽象艺术，认为这是一个属于艺术本体的现代性话题，不属于当代问题。但在实际上并非如此，中国的情况是，现代、后现代是一股脑涌入和接受的，并不具有“时序性”。因此，在我来看，语言变革在中国始终是一个未完成话题。正因为如此，这个所谓“过时”的“现代性话题”一次又一次被摊到桌面上来，一次又一次成为我们议论的热点和焦点，一再地搅动着我们的思绪，说明了这个问题在中国当代是回避不的，不能把它搁置到历史中去。对于中国来说，它就是一个当代问题。是当代艺术家尚未解决但必须解决的问题。因此，现代性的问题或者现代主义的问题对于中国来说不是一个“过去时”，而是一个“进行时”。它就是一个当代问题，或者说当代问题之一。一部分艺术家在继续寻找这个问题的答案，并不失其当代意义。

因此，如果从提出问题和思考问题的角度看，中国的当代艺术基本上呈现于两个不同层面：一个思考的是中国问题，另一个思考的是中国文化问题。在前一种情况下，我们看到的艺术具有浓厚的社会批判色彩，而在后一种情况下，我们看到的艺术则具有深刻的文化批判内涵。社会批判是人类社会得以延续和发展的必要因素，而文化批判则是人类文化得以延续和发展的必要条件。在这两个方向上努力的艺术家不存在孰高孰低的问题，我们的判断标准只需设定在他们对问题把握的准确度和解题的完成度。也正是在这个意义上，我对王怀庆给予高度评价。

二、关于平面性问题

在以上论述的前提下，我们来讨论王怀庆作品中的平面性问题就不再是一个令人纠结的问题。

平面性是西方现代主义艺术区别于古典主义艺术的主要特征，也是现代主义反叛古典主义的有力武器。正是“平面性”使现代艺术从古典艺术的三维空间中突围出来，建立了自己的系谱。王怀庆对于此点具有深刻的感悟：“花了很多年科班，可以把对象塑造得十分‘立体’了，而今，又花了不少力气，再把对象画‘平’压‘扁’，目的只有一个：平面展开的东西，来的更强烈”（见《大明风度的谜底》）。在国内画家中，还很少有对“平面性”的理解如王怀庆这样地透彻。格林伯格说：“几乎所有真正有原创性的绘画中，正是内在于构成的、重建的表面的平面性，产生了艺术的力量。”王怀庆的观点在格林伯格的论述中得到有力的回应。格氏被认为是西方现代艺术最权威的阐释者，他评价蒙德里安的画是“被控制与冷却的激情”。而在王怀庆的作品中，我们同样能品味到这种“被控制与冷却的激情”。我曾在1994年对他的评论中谈到他“在构草图时一任情感随心所欲地宣泄，但在画正稿时却尽力将这些随情感流动的线条冷却、凝固、定型、卡死，再没有任何洇渗的可能与延展的余地。从而显现出一种理性精神的永恒。但又不同于蒙德里安那些绝对规范的几何准则，可以说，王怀庆的线没有一条是绝对规则的，也没有两条是绝对平行或垂直的，因为他的理性精神是建基于感性的状态之上。是对感觉的自由与随意的一种有限度的矫正”（见拙文《意在黑白横竖间》）。可见，王怀庆的理性精神是中国式的，是“建基于感性的状态之上”的。

三、关于生存经验、历史意识与文化视野的关系问题。

一个人的生存经历、经验与他的历史意识及文化视野，如何作用于他的艺术，是一个常常被讨论的话题。在王怀庆的艺术中，一个非常重要的转折是：他曾两次画《故园》。第一次画《故园》，表现出的是他对木结构建筑的天性敏感，这与他的生存经验有关；第二次画《故园》，又与他的历史意识与文化视野有关。

在第一个层面上，他之所以对“木结构”情有独钟，无法忽略他个人的经历和经验。历史上有“孟母三迁”的故事，但王怀庆无法“被迁”，因为他的父亲曾经就是一个木工，如何巧妙地将原木一步步分解、又一步步加工组合成一个“物件”，这在他幼小的心灵中已经埋下了一颗可以萌发的种子。毕业后12年舞台美术的经历，布景的制作也离不开和木工打交道，而他自己也曾亲手干过木工活儿，所以对“木结构”的认识就更接近于实践的层面。他还特别说到他小时候为生火炉劈劈柴时那松木的香味、那“劈”的快感给他留下的深刻记忆。但仅有这样的经历和记忆，显然还不能完全说明他在“木结构”中的“伟大发现”。在这些很普通的民宅建筑中他究竟看到了什么？这与他作为一个艺术家的历史意识与文化视野直接相关，这就是他从美国回来后的变化。可以说，他再次画《故园》，已不仅仅是出于”自己天性和意趣”，而是他从那些横穿竖插的榫卯结构中感受到了支撑一个古老民族的文化精神，看到的是传统文化的深层内核，看到了“自身文化的价值与意义”，看到了“一条不同于其它种群文化并可延展的路。”一个艺术家如果没有深厚的历史底蕴和文化视野，很难在这样司空见惯的现存世界发现自己想要的“那个东西”，从而也难以走出自己的路。

王怀庆是真正在语言层面领悟了西方抽象艺术的不可多得的一位中国艺术家，也是在对西方艺术的充分理解中，仍然能在精神层面延续中国文脉的一位艺术家。他的艺术是从中国的文脉中延伸出来的成果。他运用纯粹的绘画语言和材料语言所传达出的是一种厚重的历史感和文化感，我们从他的画面中读出的是一个族群的记忆、一个民族的阅历与沧桑。王怀庆的艺术使我们在对历史的回望中生出对自身文化的自信，我们应该为此而感谢他。○

形式结构的深度体验

刘　淳

疫情原因，不能前往现场观看展览，是一件遗憾的事情。首先，祝贺《纵·横：王怀庆艺术展》在清华大学艺术博物馆举办。清华大学是中国自由主义知识分子思想的发源地，在 20 世纪 100 年的历史进程中，中国最重要的知识分子多数出身于清华。王怀庆先生之所以选择清华大学举办自己的展览，是选择了他所向往的精神家园。重要的是，先生对其母校——中央工艺美院的深切怀念。以此追忆那个已经消失、但依然在人们记忆深处的一所充满自由的艺术学府。尽管中央工艺美院早已融入清华的怀抱，但它依然是王怀庆先生的人生起点，本次展览是一种缅怀，也是一种精神的回归。



天工开物 -5　布面油画　200×240 厘米　2004 年

应该说，王怀庆先生在改革开放以来的中国现当代艺术史上，是一位不容忽视的重要艺术家。从艺术史的角度来看，20 世纪中国绘画并没有认真讨论的问题就是绘画中的“形式结构”。1949 年之前，西方油画伴随留学生的归来而进入中国，我们主要集中精力去学习油画的方法。1949 年之后，一系列的运动导致艺术必须为政治服务。改革开放之后，西方现代主义艺术潮水般涌进，导致观念与手艺的分道扬镳。而绘画中——无论是古典主义、现代主义到后现代主义，形式结构的问题长期被会略，我们也曾受到塞尚的启发而仿佛看到了“形式结构”，但被 85 美术新潮远远抛在后面而再一次被搁置。到当代艺术如火如荼之时，社会学取代了艺术的本体意义，社会批判和语言批判成为当代艺术的双重任务，于是，绘画中至关重要的问题——形式结构被彻底遗忘。而王怀庆先生几十年的探索与实践，就是要使绘画回到绘画本身，那就是绘画的构成元素——点、线、面、色彩和形式构成上来。在他看来，绘画是独立于真实世界的自成一体的另一个世界，它是与“自然平行的绘画”，以此摆脱对现实世界的深度模仿。

王怀庆先生始终努力在平面上限制空间，并以自己的方式重新组织自然，他强调的是形式结构，而形式结构在现代绘画中是最本质、最核心的问题。自然的深度和广度到底意味着什么？王怀庆先生将个人视觉中的那些“伪经验”逐渐剔除，呈现出来的就是最本质的东西。概括地说，所谓的形式结构就是一件作品中的组织方法和显现方式。不同的形式结构构成不同的绘画语言。在创作中，点、线、面、明暗 、色彩、布局以及布局方式等，是构成画面极其重要的因素。然而，相对书法对构架高度抽象化的研究，中国绘画对形式结构问题就显得非常淡漠。人们常常将形式结构的研究混淆于对形式风格或者技法的研究，因此对绘画语言的研究很容易被冠以形式主义。吴冠中先生对绘画形式的推崇虽然在中国美术界起到至关重要的引导作用，但在很长一段时间，人们将绘画的形式结构误解为纯粹的形式美，普遍认为形式美的功能只是视觉的愉悦而没有思想甚至缺乏内容。吴冠中先生于 2006 年出版的《画里阴晴》的自序中，对自己早年的观点改持了保留态度。但是，并没有对形式结构问题进行深入的研究，这是吴冠中先生的局限性，也是他一生没有认识、没有解决的问题。

王怀庆先生所付出的种种努力，是使绘画的形式结构回到对世界的进一步探索之中的探索。于是我们就会发现，他开创的形式结构与中国传统绘画中的“意境”有着密不可分的关系。而这种非符号性的、以形式结构为主的绘画语言，是一种可与他人交流并沟通的崭新的语言范式。它与中国传统文人画的终极目标是一致的。王怀庆先生的作品给我的启示是他看待世界的方式，由此开启了各种认识世界的可能性，呈现的是艺术的真实而非再现自然面貌的真实。

在王怀庆看来，绘画就是形、色、节奏、空间在画面上的构成关系，是为构成而构成的。他要创造一个毫无文学性的纯粹的造型画面，由此开创了 90 年代以来“为艺术而艺术”的现代形式主义的美学先河，体现出一种体积分解的观念，让绘画回到绘画自身。

在王怀庆先生的作品中，给我印象最深的是他的“椅子”系列，艺术家采用了近乎于水墨的视觉效果，来消解了黑与白的直接对抗，表达出一种中国式的人文内涵，温情而不失力量，简单而充满张力。画面上既有水墨的趣味，又回避了对水墨的简单模仿。突出了画面上的形式结构。如果仅观众仅仅看到了水墨因素而忽略了形式结构，可以说从实质上还没有弄懂他的作品的语言意义。事实上，王怀庆先生的作品在本质上与传统水墨拉开了很大的距离，

体现出的是一种理想精神，而这种理性精神又是建立在感性的基础之上的。是对个人的感觉——尤其是对随意、随性、随情的严格控制。因此，限定与把控，就成为先生在创作的最高准则。在后来的一系列创作中，“黑白”与“结构”就成为他最重要的主线和基本因素。

在王怀庆先生的作品中，艺术是一种命名的活动。绘画不在于画什么，也不在于是否深刻超脱，不在于是否独具一格；而在于它是否来自你的生命，为你的生命所浇灌。

艺术就是明白的过程，

艺术就是“看见”的过程。

艺术需要灵感，但具体到创作时，完全是一种理性操作，同时又有对语言的控制。艺术家从观念的深刻与新奇，回到生命自身的深刻与富于个性时，艺术生命之花开始绽放。

艺术的本质特征之一，就是对世界的不断认识和持续命名。其实，人类的其他知识类型，总是希望和世界之间有着某种假设、概念和解释。艺术就是对处境最鲜活的映照，是属于心灵的特殊知识。所以，它始终追求那些不可知与流动。所有概念化的僵死之物都与它无关。从王怀庆先生的作品中我们发现，优秀的艺术既可以囊括技术带来求新求变的一面，也可以将这些新与变引向那些古老而恒定的精神事物。关乎存在的“深度体验”，正是在艺术精神的烛照下，让我们即使与他人耳闻目睹了同样的事物，但心灵的体验也不会相同。而且，这种不同正是个体得以保全自我和展示自我的唯一途径。在我看来，一个优秀的艺术家就是接近一生的努力去寻找这种不同，并且让别人相信总有“不同”的存在。其实，救赎的可能性就在这种“不同”之中——而这种“不同”恰恰是一个艺术家心灵的自由。

总之，王怀庆先生几十年如一日的探索与实践，是一种对艺术史负责的态度，正是这种极其个人化的角度，使他走得很远，尤其是与他的同代人拉开了较大的距离。在王怀庆先生这里，除了永不休止的探索与实践，他的艺术来自生命中永远不会抹去的细节和经验。○

2021 年 12 月 26 日匆匆于太原



飘香的风　布面油画　112.9 × 233.9 厘米　981 年

启以夏政，疆以戎索
——山西在中国历史上的重要性

李　零

请确定作者名字

最近，清华大学艺术博物馆举办《华夏之华——山西古代文明精粹》展（2021 年 9 月 28 日—2022 年 1 月 9 日）。举办方邀我配合展览为观众做演讲，讲讲山西在中国历史上的重要性。这个话题，我很有兴趣。我想分八个小题展开我的话题。

一、表里山河，铜壁铁墙

首先，我想讲一下山西的地理形势。



山西地形图

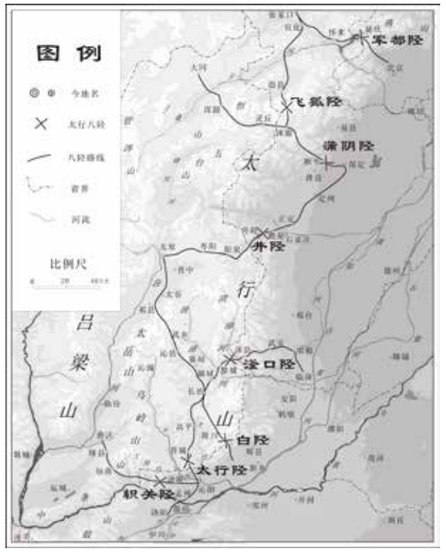
山西，形状好像山西面食的斜片，作菱形。咱们这个展览做了个地图（图一），立体感很强。它的边界，天造地设，一目了然。

山西的东边是太行山，北段也叫恒山（与燕山相接），南段是狭义的太行。它从北到南往西转，一直转到河南济源的王屋山（愚公移山故事的源头）。再往西，就是中条山了。王屋、中条二山正好兜着它的底。

山西的西边是吕梁山，北段也叫管涔山，南段是狭义的吕梁。黄河几字弯，穿晋陕大峡谷，绕着它的西边、南边走，过了垣曲，往东北方向流，还有一段。黄河故道是从黄骅一带入海，现在是从山东东营入海。河北称河北，就是指黄河最后一段的北边。河北称冀，是因为跟山西连在一块儿。

山西，古称河东（主要指晋西南），战国、秦汉这么叫。河东是黄河以东。山西是元以来的叫法，则指太行山以西。黄河以东、太行以西这一块儿，古人叫“表里山河”。“表里山河”是晋臣咎犯的名言。城濮之战，他劝晋文公下决心，说“战也！战而捷，必得诸侯。若其不捷，表里山河，必无害也”。

山西，山如城墙，水如池隍，好像一座天然的堡垒，河山壮美，以险固称。当年，魏武侯浮西河而下，曾赞叹说：“美哉乎！河山之固也，此魏国之宝也！”吴起对曰：“在德不在险……”（《说苑·贵德》）。山西，大同方向是面向蒙古高原的大城门；东边、南边的山口（图二、表一），西边、南边的渡口（图三、



太行八陉

表一　太行八陉

北京—包头：军都陉	邯郸—长治：滏口陉
保定—张家口：飞狐陉	辉县—长治：白陉
保定—大同：蒲阴陉	洛阳—长治：太行陉
正定—太原：井陉	济源—侯马：轵关陉

表二），好像这座城堡的小城门，东边通往河北，南边通往河南，西边通往陕西，并非自我封闭，自己把自己关在里面。

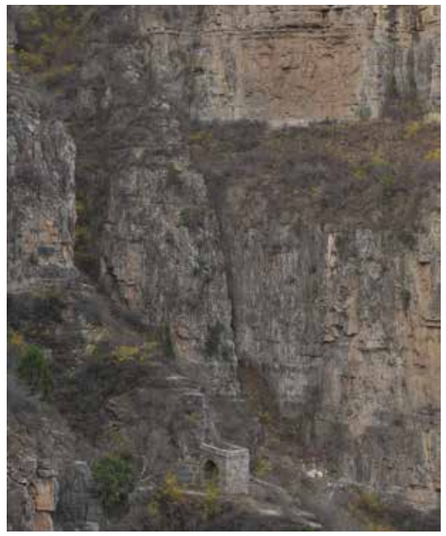
山西，山多（图四，1、2）。《黄河大合唱》有段唱词，让人荡气回肠，“千山万壑，铜壁铁墙！抗日的烽火，燃烧在太行山上！”河北无险可守，只能搞地道战，山西是山地战。

《黄河大合唱》还有一段唱词，很亲切，“张老三，我问你，你的家乡在哪里？”“我的家，在山西，过河还有三百里。”山西，南北约 1300 里，东西约 600 里，我的老家距黄河约 400 里。

这里是抗战圣地。



千山万壑（白陉）



铜壁铁墙（虹梯关）

表二　黄河十渡（我选出划线者）

准格尔—河曲：西口渡	宜川—吉县：马粪滩渡
府谷—河曲：墙头渡	韩城—河津：龙门渡、芝川渡（夏阳渡）
神木—兴县：黑峪口渡、罗峪口渡	韩城—万荣：汾阴渡、庙前渡、西头渡
佳县—临县：克虎渡、碛口渡	合阳、大荔—永济：洽川渡、大庆渡、蒲津渡
吴堡—柳林：军渡	潼关—芮城：风陵渡（东关渡）
清涧—石楼：辛关渡	灵宝—芮城：大禹渡
延川—永和：永和关渡、铁罗关渡	三门峡—平陆：茅津渡
延长—大宁：马头关渡、平渡关渡	渑池—垣曲：利民渡、济民渡等

二、《晋文化颂》和《三叉口图》

山西文化，习惯上叫“晋文化”。“晋文化”从哪儿来，往上追是“夏商周”。“夏商周”以前的山西如何，全靠考古学探索。我们的展览，前面是史前文物，就是展示这一段。后面是历史时期的文物。

中国考古，1985 年是个转折点。那一年，山西省考古所开过一个晋文化讨论会。苏秉琦先生写了一首诗，《晋文化颂》：

华山玫瑰燕山龙，大青山下犁与瓮。
汾河湾旁磬和鼓，夏商周与晋文公。

张政烺先生参会，他用篆书抄写，一式两份：一份送苏公（社科院考古所一直这么叫），挂在苏公办公室的墙上，不知所终；一份送山西省考古所，至今还珍藏在山西省考古研究院（图五）。

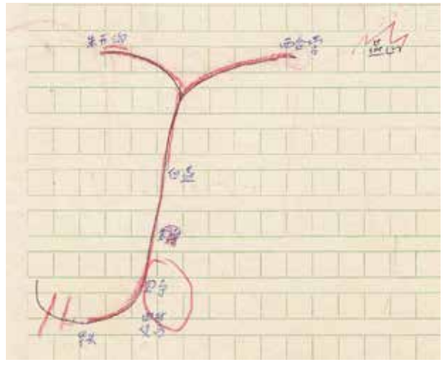


张政烺书《晋文化颂》（山西省考古研究院提供）

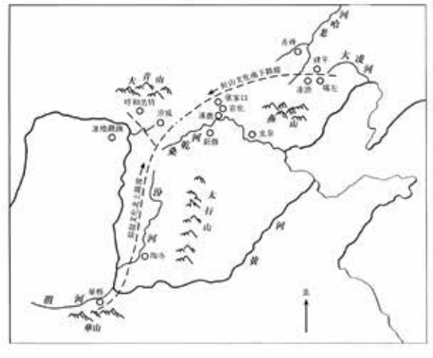
当年，苏公在一张中国社会科学院考古所的稿纸上抄过这首诗，诗的下面有他手绘的小图（图六），形状像 Y 字，郭大顺先生叫“三岔口”。手稿现藏陕西省考古研究院。这幅小图正是用来表现山西史前文化的来龙去脉。

据郭大顺先生图解，苏公的“三岔口”，燕山以北，辽宁西部，赤峰、建平、凌源、喀左一带的红山文化是经河北西北部，从张家口、宣化、涿鹿、蔚县一带向山西方向来，这是右上一岔；内蒙古中南部大青山下的史前文化是从呼和浩特、准格尔、凉城一带向山西方向来，这是左上一岔；华县一带的仰韶文化是从河南北上，进入山西，这是中间一岔。

下面简单解释一下：



苏秉琦手绘《三岔口图》（陕西省考古研究院提供）



中原与燕山南北地区古文化交流路线示意图（郭大顺先生提供）

第一句，讲仰韶文化和红山文化。“华山玫瑰”指华县元君庙、泉护村等遗址出土的庙底沟类型陶器上的典型花纹，“燕山龙”指燕山以北红山文化出土的玉龙。苏公在图的左下角标“华县”，指前者；在图的右上角标“燕山”，指后者。

第二句，讲内蒙古中南部的考古文化。“大青山下犁与瓮”指包头阿善、凉城岱海老虎山和鄂尔多斯朱开沟等遗址发掘出土的典型陶器。后来，又有察哈尔右翼前旗庙子沟、托克托海生不浪等遗址的发现。苏公在图的左上角标“朱开沟”三字。他说的犁，学者也叫犁式鬲或单把鬲。

第三句，讲陶寺文化。陶寺遗址在襄汾县，襄汾县在“汾河湾旁”，遗址出土大石磬和大陶鼓。苏公在图的中间一划上写了一串字，上标“白燕”，下标“匋寺”。“白燕”是白燕遗址，在太谷县，位于襄汾北。“匋寺”即陶寺遗址，先靠上边写，圈掉涂了，下面重写一遍。

第四句，讲夏、商、周三代的山西和春秋时期的晋。山西是古代的夏地，商灭夏，周灭商，都占领过这块地方。晋是周人占领山西后所封。“晋文公”是春秋霸主，代表晋国最辉煌的时期。苏公在“匋寺”下标“曲村”“侯马”。翼城曲村和侯马是晋国所在。这些辉煌是上述三支史前文化互动的结果，对后世影响深远。今晋北仍与辽西、冀西北、内蒙古中南部和陕北密切相关，晋南则与豫西、冀南和陕西关中密切相关。

三、唐虞夏归于夏，夏商周归于周

中国，古称华夏，华是华山，在陕西；夏是夏地，在晋南。豫西，背靠晋南，是古代东西二土的结合部。这个三结合的地区是“最早的中国”之“最早的中”，它的核心地区。

古人说，“芒芒（茫茫）禹迹，画为九州”。他老人家走过的地方，留下脚印，古人叫“禹迹”。《禹贡》九州就是借“禹迹”讲中国地理。“禹迹”不是一个点，而是一个九块拼联的大图，与周代的“天下”大小相近。

“禹迹”是个文化认同的符号，正如“夷夏”的“夏”，洪洞县的大槐树。王国维曾指出，夏、商、周三族和三族的后人，不管住哪儿，他们都说自己是住在“禹迹”。

古人用大禹治水讲“最早的中国”，说他老人家从龙门口（图七）出发，按冀、兖、青—徐、扬、荆—豫、梁、雍的顺序，转一大圈，最后回到龙门口。江、淮、河、济四渎都治理。这种局面，只有夏、商、周三分归一统才有可能。这个拼图的中心是什么？是夏。谁得夏，谁得天下。认同的基础在这里。

《禹贡》，夏地是中心。其土著居民有唐、虞、



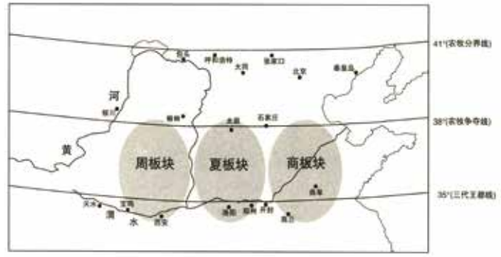
龙门口

夏三族。三族各有居地：唐地大体相当临汾地区，虞、夏大体相当运城地区。古人讲尧、舜、禹禅让，把三族关系讲成三位领导人你推我让，轮流坐庄，未免故事化，但唐是祁姓，虞是姚姓（或妫姓），夏是姒姓，三姓见于两周铭文。两周时期，三族各有后人，这些后人各有他们供奉的祖先和族源传说，并非两周以后虚构。这里重要的是族而不是个人，我们不必拿尧、舜、禹说事。

《史记》，司马迁只讲夏世系，唐、虞不详，可能没材料。今《尚书》头几篇，旧称《虞夏书》，唐、虞、夏都讲，古人只称《夏书》，可见唐、虞、夏三族都被纳入“夏”的概念。

夏、商、周，夏是姒姓，商是子姓，周是姬姓，也是三族。三族，夏居中，商在东，周在西，是三个平行板块（图八）。

西周交通网，四条主干道如“卅”字，我叫“三



夏、商、周三分天下图



三纵一横图

纵一横图”（图九），三纵纵贯南北，一横横穿东西，把夏、商、周串连在一起。

夏地纵道，北段分两条，一条是“大同—太原”段接“太原—洛阳”段（潞泽道），另一条是“大同—太原—风陵渡”段（旧同蒲路所经）”；南段是“洛阳—南阳”段（古称夏路）接“南阳—襄阳”段（宛襄道）再接“襄阳—荆州（荆襄道）”段。

商地纵道，北段是今北京到郑州的路，南段是郑州到武汉的路，相当今京广线北段（旧平汉路）。

周地纵道，北段经子午岭穿鄂尔多斯到蒙古高原，不止一条，南段有蜀道，也不止一条。

这三条道彼此平行，被“三代王都线”横穿，横穿三大板块，即今陇海线所经。“宝鸡—咸阳—西安—潼关”是一段（周道、关中道），“函谷关—洛阳—郑州—开封—徐州—连云港”是一段。战国纵横家的“纵横”，仍以此为骨架。

商自东向西取夏，周自西向东取商，才有所谓“三代”。学者或疑夏代的存在，但三大板块，不能空出一块。周取夏商之地和其民人而有之，三地皆属广义的“周”。周人占领夏地才有所谓“晋”。

研究晋文化，这是更直接的背景。

古代占领多为“三结合”：征服者加土著加移民。移民有进有出。如叔虞封唐，周为占领者，夏、戎为土著，赵是移民。唐本来是土著，迁杜又返晋，也可视为移民。

“三结合”包括三方面，下面先讲晋。

晋：叔虞封唐和晋都三迁

叔虞封唐见《唐诰》（《左传》定公四年引述）：

分唐叔以大路、密须之鼓、阙巩〔之甲〕、沽洗，怀姓九宗，职官五正。命以《唐诰》而封于夏虚，启以夏政，疆以戎索。

“唐叔”即唐叔虞，周成王母弟，学者多以为叔矢方鼎（图十）的“叔矢”即此人。其所授礼器包括“大路”（车）、“密须之鼓”（鼓）、“阙巩之甲”（甲）、“沽洗”（钟），“赐民”包括“怀姓九宗”和管理“怀姓九宗”的“职官五正”。“夏虚”是夏地的泛称。“启以夏政”是用夏人的政令治理民人。“疆以戎索”是用戎人的规矩治理土地。

叔虞封唐，唐在哪里？过去多以为在天马—曲村附近。前不久，我在山西省考古研究院做演讲，讲了点不同意见。我认为，觉公簋的唐伯（图十一）固然是封在唐地，但具体封邑应该是鄂。“叔虞居鄂”的“鄂”，见《世本·居篇》。《世本·居篇》专讲帝王诸侯卿大夫的居邑和迁徙，叔虞所居显然是他在唐地的始封之邑，此条不容轻视。鄂，旧说在汾以



叔矢方鼎



叔矢方鼎铭文



觉公簋



觉公簋铭文



觉公簋铭文拓片

西的乡宁。当然，这还需要考古来验证。

两周时期，晋都曾三迁，迁翼是第一迁，迁绛是第二迁，迁新田是第三迁。

西周时期，燮父至文侯九世居翼，天马—曲村墓地是这九代晋侯的墓地（图十二）。翼应该在天马—曲村附近，即翼城一带，没问题。但唐伯之封未必在这里。燮父自鄂迁翼是第一迁。

春秋早期，昭侯封文侯弟成师于曲沃，号称曲沃桓叔。曲沃邑大于翼，与晋形成并立局面：晋，昭侯至晋侯缗六世，除鄂侯居鄂，都住在翼；曲沃，桓叔、庄伯、武公三世，都住在曲沃。当时，曲沃是大县，并非国都。曲沃庄伯弒孝侯，晋人立其子



晋侯墓地分布图

为晋君，被曲沃庄伯撵走，被迫流亡，先逃到随（旧说在介休），后逃到鄂，即上“叔虞居鄂”的“鄂”。此侯被称为“鄂侯”是为了与住在“翼”的晋侯相区别。居鄂等于回老家。曲沃武公并晋后，献公至成公六世以绛为国都，绛是曲沃系晋君的新都。献公自曲沃迁绛是第二迁。

春秋晚期，晋景公迁新田，新田在今侯马，地点很明确，对故绛而言，也叫新绛，景公至孝公十二世住在新田。景公自绛迁新田是第三迁。

战国以来，三家分晋，司马迁说“幽公之时，晋畏，反朝韩、赵、魏之君。独有绛、曲沃，余皆入三晋”（《史记·晋世家》），“绛”是新绛《史记·赵世家》说，赵成侯十六年（359年）封晋静公于端氏（在沁水县端氏镇），赵肃侯元年（前349年）又把他迁到屯留（在屯留县）住，最后一代晋君是死在晋东南。

夏：山西境内的土著

山西境内的土著是夏移民。夏移民包括唐遗民和虞遗民。晋都三迁，主要活动范围在临汾地区。晋跟唐地关系最密切，如晋六卿有范氏，范氏即属唐遗民。范宣子执国柄，曾居六卿之首。

范氏也叫士氏、随氏。士氏是以官为氏。士氏掌刑狱，难怪范宣子作《刑书》。随可能是他较早的封邑，范可能是他后来的封邑，则是以邑为氏。《左传》襄公二十四年，范宣子自报家门：“昔匄之祖，自虞以上，为陶唐氏，在夏为御龙氏，在商为豕韦氏，在周为唐杜氏，晋主夏盟为范氏，其是之谓乎？”杜注：“周成王灭唐，迁之于杜，为杜伯。杜伯之子隰叔奔晋，四世及士会，食邑于范。”唐杜氏是周成王时西居杜者。范氏是周宣王杀杜伯后返晋者。杜在今西安杜陵一带。

夏地有豢龙传说。豢龙是养鳄鱼。龙是典型的中国符号。这个符号，与唐、虞、夏都有关系。如



叔樊鼎

祝融八姓有董姓（出自己姓），董父为帝舜畜龙，为豢龍氏。豢龙氏灭于夏，夏有刘累，刘累出陶唐氏，从豢龙氏学畜龙，事孔甲，赐御龙氏。 御龙氏，商代叫豕韦氏。周成王灭唐，迁唐人于杜陵，号唐杜氏。这一支就是晋六卿中的范氏。

范氏所出的唐，铭文作“昜”。觉公簋中的“昜（唐）伯”，妻子是姚姓。辽宁省博物馆藏有一件瘭叔樊鼎（图十三），传出长治，铭文提到“昜（唐）姚”。唐是祁姓，“昜（唐）姚”则是出自唐地的姚姓女子，其实是虞遗民。

《吕氏春秋·慎大览》说武王灭商后“封帝尧之后于黎”。商代或周初的黎可能是唐人之后，但西周的黎侯是姬姓。

清华楚简《汤处于汤丘》提到一个有趣的故事，“汤处于汤丘，娶妻于有莘，有莘媵以小臣，小臣善食”。 商汤，殷墟卜辞作“大乙”“唐”“成唐”，宋国铜器作“天乙唐”，“汤”与“唐”是通假字。此名与他曾居夏地的汤丘有关。汤丘即唐丘，唐丘即唐墟，也就是殷墟卜辞中的“唐土”，叔虞封唐的唐。汤娶有莘氏女，有莘氏是夏人。周文王后太姒也是有莘氏女。

戎：怀姓九宗和赤狄、白狄

山西土著，不仅有夏，还有戎。山西的戎狄从哪儿来？主要是北方草原。北方草原大纵深，前面是内蒙古，后面是外蒙古、俄罗斯远东。贝加尔湖一带，隐藏着很多秘密。

戎狄南下，一向分很多支。如燕京之戎活动于北京，古称燕亳，圁洛之戎活动于陕北的洛河和无定河，魏绛和戎的戎是无终戎，无终戎活动于冀北和晋北，晋献公曾娶骊戎女和狐戎女，晋文公的母亲就是狐戎女。但山西境内最有名，还是赤狄、白狄。

自古胡骑南下，无孔不入，河北、山西、陕西、甘肃、宁夏，哪个方向都有，但山西是居中的大通道，可以直奔洛阳。北魏就是从平城南迁洛阳。山西是个民族融合的大熔炉，《唐诰》讲叔虞之封，“启以夏政，疆以戎索”，这两句话已经点出山西特点。

山西是个大漩涡。古有兵燹水火疫疠之灾，四周的人多避祸山西，等到天下安定，又从山西四散。“大槐树”的传说就是因此而起。

《唐诰》说的“戎”是“怀姓九宗”，怀姓即媿姓，主要是赤狄。赤狄活动于晋南，与晋通婚，如晋文公娶赤狄之女。周襄王的王后也是赤狄之女。

怀姓九宗是哪九宗？据史籍所见和出土发现，主要有以下几支：

1. 倗氏（冯氏）：见山西绛县横水墓地。
2. 霸（？）氏：即潞氏，见山西翼城大河口墓地。
3. 东山皋落氏：见山西垣曲出土的两件咎莒戈。
4. 茅戎：在山西平陆茅津渡。
5. 甲氏：在山西武乡西乡。涅水亦名甲水。
6. 留吁：在山西屯留。清华楚简《系年》有留吁王。
7. 余吾：在山西屯留。余吾之戎是茅戎之别。
8. 铎辰：在山西长治地区。
9. 露氏（潞氏）：在山西潞城。
10. 蒲氏：在山西隰县。
11. 廧咎如（廧皋如）：疑即高奴，高奴在陕西延安。

上述 11 支，霸氏与潞氏重，余吾是茅戎别种。

白狄姬姓，活动于晋北，从山西五台到河北平山，沿滹沱河进入河北中部的保定、石家庄地区，如定州、正定、唐县、行唐、隆尧（古柏人）一带，史称鲜虞、中山。灵寿古城的中山国遗址、新近发现的行唐故郡遗址就是其中的两个地点。

赤狄，春秋晚期灭于晋东南。白狄，战国中期灭于赵。这些戎狄后来怎么样？我国姓氏还留有痕迹。

一是狄氏或翟氏。《魏书·高车传》：“高车，盖古赤狄之余种也。初号为狄历，北方以为敕勒，诸夏以为高车、丁零……其种有狄氏。”

二是隗氏。《左传》媿，或作怀，或作隗，后世作隗。秦有丞相隗状，见始皇诏版和琅琊刻石。后汉隗嚣，望出天水成纪。魏晋之世，赤狄余种散入各族，氐、叟、屠各亦有隗氏。

三是鲜于氏，鲜于是鲜虞、中山之后，或与丁零混杂。如《魏书·太祖纪》有“丁零鲜于次保聚党常山之行唐”。鲜于氏，自汉以来，代有闻人。如汉有鲜于妄人、鲜于裒、鲜于辅，魏有鲜于嗣，吴有鲜于丹等。出土文物有雁门太守鲜于璜碑。

中山国活动的地区，恰好是李唐的龙兴之地。

戎狄离我们并不遥远。如北京房山蒲洼乡芦子水村就是隗姓聚居地。当地人有“天下一个隗，房山芦子水”的说法，我去做过调查。房山大石窝镇也有很多隗姓居民。鲜于氏，从文献记载看，多在北京北部，我也想调查一下。

晋楚争霸，晋占上风

读春秋史，有所谓“春秋五霸”，齐桓、晋文最有名。

齐桓公出名，是因他存邢救卫，九合诸侯，一匡天下。读清华楚简《系年》，我们才知道，伐灭邢、卫的狄，其实是赤狄一支的留吁王，事与山西有关。

晋文公出名，相反，不是因为伐北方的戎狄，而是伐南方的楚，在城濮之战打败楚。

整个一部春秋史，无论《左传》《国语》，还是清华简《系年》，仔细读下来，主线都是晋、楚争霸。当时论国力、军力，兵车的数量是个硬指标，谁最多？晋、楚。晋楚是当时的超级大国。春秋晚期，“吴通上国”，“上国”是晋国。这个超级大国，南方的楚庄王、吴王阖闾和越王句践比不了。

楚，当周之南，经常北上，问鼎中原。晋，王室所依，周背后的靠山。一南一北，两者必有一争。

楚人，现在多指湖北人和湖南人。湖北人有个外号，“天上九头鸟，地上湖北佬”。北京有家饭馆，专做湖北菜，就叫“九头鸟”。“九头鸟”是夜猫子，古人以为凶鸟，但湖北人并不忌讳，反而用它表示勇武剽悍。

晋景公时，伯宗有言，“天方授楚，未可与争。虽晋之强，能违天乎？”（《左传》宣公十五年）。“天方授楚”见《左传》桓公六年，春秋早期，随国的季梁就这么讲。可见春秋时期，楚人风头正健。

楚人厉害，古代就如此。张良曾说，“楚人剽疾，愿上无与楚人争锋”（《史记·留侯世家》）。周勃也说，“楚兵剽轻，难于争锋”（《史记·绛侯周勃世家》）。

当年，晋楚争霸，楚人来势汹汹，咄咄逼人，晋文公反而“退避三舍”以报之（《左传》僖公二十三年）。

《左传》襄公二十六年：“晋卿不如楚，其大夫则贤，皆卿材也。如杞梓、皮革，自楚往也。虽楚有材，晋实用之。”这话本来是说，楚国不乏人材，但都跑到晋国去了，反而被晋国利用，就像名贵木材、齿牙革角多产自南方，结果都跑到北方去了。

岳麓书院有个对联，“惟楚有材，于斯为盛”，

据说出自袁名曜（1764—1835 年）。袁是湖南宁乡人，当过山长。他是反用《左传》之典，故意把虽读成惟，意思是说，咱們楚地最出人材，人材济济，全都在这儿了。

近代，风水轮流转。湖北、湖南出人材，山西比不了。但当年，山西不光是个出人材的地方，而且是个吸引人材的地方。

山西在中国历史上的重要性

中国历史是“夏含夷”（如汉唐）、“夷含夏”（如辽金元清），夷、夏各半。山西是夏墟所在。夏者雅也，代表中原文明，但同时是胡骑南下的大通道。山西自古多戎狄，“大有胡气”。

晋封夏墟，西边是周人故土，东边是商、夷故地，北边是戎狄南下的瓶口，南边是天下之中，周室所在。晋与四个方向都有关联。

《左传》隐公六年：“周桓公言于王曰：‘我周之东迁，晋郑焉依。’”（桓公语，《国语·周语中》作“我周之东迁，晋郑是依”）。清华楚简《系年》讲平王东迁，秦襄公从西边送，晋文侯在东边接。晋拱卫京师，是周室东迁的背后靠山。春秋，晋楚争霸是南北争；战国，秦灭六国是东西争。不管东西争，还是南北争，它都是个躲不开的“中”。

山西位于中国三大阶梯的第二级，既非西北贫困地区，也非东南发达地区，跟两边都沾不上。山西人自嘲，说山西“不是东西”。“不是东西”者，夹处其间也。“四方之中”正好说明了它的位置。

阎锡山，山西名人，喜欢讲“中的哲学”。他在太原，住督军府，渊谊堂的外墙，左右各有一个“中”字。他逃台湾，住阳明山，宅后是他的坟，墓前台阶，一左一右，中间是个大“中”字。很多人对山西的印象与他有关。

过去，山西给人的印象是，与世隔绝，太穷太抠。这话可能有点道理，但不完全对。历史上的山西，曾经强大，曾经繁荣，曾经开放。

比如晋楚争霸，晋占上风。春秋时期，它是头号强国。

战国时期，三晋也很强大。秦灭六国是步周人后尘，一出函谷关，首先碰到的对手就是三晋。三晋不灭，无法取天下。

十六国的后赵，南北朝的北魏、北齐，山西是中心。

李唐也从山西崛起。

山西，与商周比邻，铜器、玉器很发达；北朝石窟寺，从平城到洛阳，经长治、晋城一线，到处都是；唐宋金元古建，彩塑、琉璃烧造，他省没法比。山西人“走西口”，去内蒙古，整个内蒙古中西部（乌兰察布市以西）都说山西话。晋商，商路远及蒙古、俄罗斯。

此次，清华艺术博物馆的展览，琳琅满目，文物可以告诉我们，“山西是个好地方”。

最后，我想添两句话。

辛亥革命（1911 年），武昌首义，阎锡山在太原响应，从此统治山西。他办的山西国民师范是山西共产党的摇篮。

北伐战争时期（1926—1927 年），参加革命者多广东人、湖南人。土地革命时期（1927—1937 年），多江西、安徽、两湖、福建人。长征，从瑞金到延安，“东方不亮西方亮，黑了南方有北方”，红军落脚陕西。但抗日战争时期（1937—1945 年），八路军东渡黄河，在山西打游击，阎锡山眼中的“四大赤县”（武乡、榆社、辽县、黎城）成为抗战圣地。解放战争时期（1946—1950 年），毛泽东从五台山出发，顺着“白狄之路”去西柏坡。西柏坡是古中山国所在。1949 年，新中国定都北京，解放军挥师南下。南下干部多山西人。

山西对中国革命有大贡献。○

2021 年 9 月 10 日在清华艺术博物馆演讲

10 月 27 日据演讲稿修改

学术研讨会

大学艺术博物馆与当代艺术收藏学术研讨会

时间：2021 年 3 月 5 日下午
地点：清华大学艺术博物馆 4 层报告厅
主持人：苏　丹　徐　虹



苏丹　原清华大学艺术博物馆副馆长

非常感谢各位能够在特殊时期到我们这里开会。今天这个话题在开馆之初做过讨论，但和此次又有区别。清华大学艺术博物馆开馆以来，做历史经典性的展览多一些，最近开始尝试将现当代艺术的视角打开。另外也有特殊契机，清华大学教育基金会从今年开始支持我们做当代艺术收藏相关活动。

通过近两年的几个展览，比如 2019 年法国支架 / 表面展，今年程昕东当代艺术收藏展、印尼现当代艺术展，艺博和当代艺术关联越来越紧密。综合大学做艺术博物馆有自己的特点，起到科普的作用，大家对美术的想象基本停留在经典时期，比如古典、文艺复兴到新古典、印象派等。这种模式的展览也得到了大家认可。但我们想再往前走半步，触碰现当代艺术。这个过程也花了很大精力，因为综合大学和中央美院不同，观众的心理承受力和专业的人也不同。但我认为这是开放的过程，像清华这样的综合大学能够看到最先进、最本真的艺术，逐渐从过去经典叙事里面转向一些当代话题。这也是我们组织此次研讨会的缘起，甚至计划每年做当代艺术收藏展，以收藏为着手点和线索来组织话题。这就牵扯到当代艺术这么宽泛的领域。我们究竟从哪个角度切入？对于这样一个大环境，和综合大学背景，如何和其他馆形成结构上的互补，这是很重要的问题。

今天请各位来，也是希望大家给我们提出一些建议，拓展思路，进一步说服学校领导，和我们内部管理层。希望大家畅所欲言，从艺术品收藏，综合性大学，像清华收藏应该聚焦在哪个方向？还有战略和策略是什么？经费不足，收藏从哪些角度下手会有直接的效果。做当代艺术有很多机会，从研究的角度有很多点是过去忽略的，要继续寻找过去忽略的一些事件和一些人物，这也是今天我们要讨论的主要话题内容。



徐虹　清华大学艺术博物馆学术部主任

在博物馆开馆那天我们也召集大家开过会，主题是“大学艺术博物馆与当代艺术”。过了五年开始谈当代艺术收藏，往前走了一步，希望在座的各位继续支持清华大学艺术博物馆，让它成在国内国际上都是具有影响力的大学艺术博物馆。



贾方舟
清华大学艺术博物馆策展委员

清华大学艺术博物馆组织这个研讨会很重要。开馆五年，做了很多非常好的展览。现在是要回过头来看看还应该怎么做，我谈三点：

首先，21 世纪是中国的美术馆时代。我在 2001 年写过《21 世纪中国的美术馆时代》，21 世纪刚刚开始，中国的美术馆时代怎么样也要在这个 100 年实现吧。90 年代，日本到处建设美术馆，我看了之后特别激动，而中国 90 年代真的没几个美术馆。只有进入 21 世纪之后，美术馆逐渐越来越多，无论是各省还是民间。回首这 20 年，可以发现原来以美协系统为中心的体系已经改变，现在的艺术中心不再是美协、各省的协会，而是不断涌现的各地美术馆。以博物馆为中心的展览，开展的各种学术活动，已成为 21 世纪中国最重要的艺术现象。清华大学艺术博物馆也正是在这样的氛围中应运而生。这是它的时代文化背景。

第二，博物馆的影响力。博物馆的影响来自于展览和收藏。博物馆必须是组织和策划自己的展览。1913 年鲁迅先生在当年的国民教育部曾经起草建立美术馆的方案，建立美术展览馆和美术馆，做了非常明确的区分。所以美术馆必须有自己常规性、有影响力的展览和学术活动，这样才能产生自己的影响力。收藏作品显示博物馆的水准和分量。美国惠特妮当代艺术双年展国际知名，它只邀请美国本地的艺术家参展，展览做得非常好。作为美术馆或者博物馆常规性的展览，做自己的品牌对美术馆来说很重要。博物馆 / 美术馆靠自己有质量的收藏，才能构成博物馆的支撑。

第三，清华大学艺术博物馆做当代艺术收藏的三个理由。原来清华大学有很多关于文化艺术方面的收藏，但当代艺术作品比较缺少。清华大学艺术博物馆收藏当代艺术的第一个理由，就是清华是中国一流大学，在中国科学领域研究的都是最尖端的、最新的课题。作为艺术博物馆，关注和收藏的也应该是艺术中最新的、最具当代艺术特点的部分，这样和一流大学才能匹配。在这个意义上，清华作为一流大学，博物馆也应该是一流的，收藏当代艺术是必然选择。

第二个理由，中国的当代艺术有没有收藏价值？我们的回答是肯定的，而且是必须的。理由是自上个世纪 80 年代以来的 40 年中，具有国际影响的，能够代表这个时代的当代艺术家已经产生。我们不能轻视忽视这些案例的存在，如果不能对他们的艺术作出自己的判断，不是失职就是偏见。我们对自己国家产生的国际上被认可的一流人物，这是值得我们反思的。

刘骁纯 1991 年给我的一封信，他说“我想会有一天，中国一批理论家对中国一批艺术家的阐释，以强有力的可以与西方对话的东方现代理论阐释东方现代艺术，让世界不得不承认中国的世界级大师”。骁纯这段话应该是他的文化理想。现在正好反过来，就是西方认可了我们的艺术家，我们却犹豫不决，我们没有给他们足够的认可。这是作为清华大学艺术博物馆应该把重心转移到当代艺术收藏的理由。

第三个理由，以中国美术馆为代表的官方美术馆对中国当代艺术收藏缺席。中国当代艺术在这些美术馆找不到。这是我为清华大学艺术博物馆找到的三个收藏当代艺术的理由。



朱青生
北京大学教授

在 2017 年我受到贵馆邀请，做了关于大学艺术博物馆的三场报告。大学博物馆跟一般博物馆不同在于它既有研究优先的特色，也有面对学生的直接任务。第一场报告讲今天的博物馆除了一般三个功能，收藏、研究、教育（展示）之外，已经有第四个功能：实验。所谓实验就是只要在社会上从法律道德甚至审美习俗这些不能够进行的各种活动，都可以在博物馆美术馆的范围，在它的门槛之内进行有条件、有限度的实验，使美术馆具有了在社会上所不能够允许的一些实验功能，对于任何社会、国家的发展都重要。

第二，当代性：新的美育。今天的展览无论是古代展品、经典艺术，更不用说当代艺术，展览本身就是当代艺术展，把观众进入展览的角色重新定位，因为展览是在观众进入博物馆以后，展览才完成。互动、交互，甚至是积极参与是当下的态度，哪怕是对古代历史，也是现在正在进行的理解。这就是当代艺术的方法。

第三，新媒介：艺术创造世界。新媒体是指在博物馆中可以使用，正在出现和没有出现的可能性，使博物馆成为社会的科技和信息发展的一实验场所和探索基地。清华艺博请我做的报告，就预示着今天必然要关心当代艺术的问题，就变得顺理成章。

我同意贾老师的意见，我相信会有很多先生也会说很多具体的问题。我提两点：

第一，清华大学艺术博物馆，最好通过研究性的展览来收藏。因为我们的收藏经费比较少，但是如果我们的研究深度深，每一件藏品都是档案、文献和展品。收藏是对于这个问题的认识和理解的整体。比如正好我们受到苏丹老师邀请，大家都还记得“察尔湖论坛”，要做 40 年的摄影大展，苏丹老师知道之后，可以馆里做筹备，全部展品留下来，这样以研究性展览促进收藏。

第二，可以做实验性的展览。我每年都会做当代艺术年鉴展，我到处找人，被学术选出来的艺术家和作品，让他们收藏，因为作品已经收藏在年鉴中，以后它就会变成历史上有根据的作品。他说在故宫著录里面，凡是著录过的价钱就是没著录过的一倍。为什么呢？就是因为当时注录的时候，这是历史的痕迹，历史的认定，更何况如果有研究机构把一些作品经过对比，有条理记录下来，再加以收藏。有时候年轻的艺术家作品没法拆走，拿回去，这样就可以收藏。当时有记录，这样就很有价值。收藏从小故事开始。



张子康
中央美术学院美术馆馆长

张子康（中央美术学院美术馆馆长）：中央美院美术馆的收藏有历史渊源。一是重点美术馆的建设，二是学校造型艺术教学，以及老师、学生创作体系建设，一是文献收藏，二是体系建设。我们每年会做老教授研究展，梳理中央美院这几年 从出现重要的创作作品和重要的老师艺术家。我们这几年在努力推动国际化收藏，做国际展，跟他们谈 收藏。但这种收藏带来很的问题就是比较散。一个主动的健康的收藏体系，就是从学术研究，深入做体系划收藏。当然这有很多原因，比如收藏经费，我们每年有 600 万，国家要求重点美术馆的基本收藏费是 600 万，不然就撤牌。除了资金问题之外，还有花钱的方式。现在体系管理越来越严，要求支出要合理化，这个合理化不是建立在学术研究的收藏体系基础上，却是建立在财务管理体系上。我们只能在积极的推动当中逐渐加强。央美的馆藏很丰富，尤其书画的馆藏量很多。比如齐白石有 100 多张。

央美与清华不同。清华是综合大学，要考虑学校本身的研究体系和教学，以及对学生和教授资源性的利用，这样能够有效整体推动。央美也是，从展览的定位上，这种共识有高度的一致性。比如中央美院教学还是重点培养创造性人才。

我们培养创造性人才，肯定学术性的展览，以及国际最前沿的艺术作品，这种交流也是学校给学生和教师带来资源。但具体落实的时候，也会有很多挑战。

比如资金问题，展览是否合适。现在我们更多是非专业要求越来越多，在这种形势下，如何推动收藏？美术馆在收藏体系里面也要更清晰。前一段王璜生馆长启动典藏精品集出版，就是为了启动当代艺术收藏，全部是我们馆藏品，这个推动很有效。我们正在进行下一轮当代艺术收藏的出版，书随着展览走，现在重要的当代艺术家，包括国际的都在讨论当中。如果做成了，我们可能会有一个大计划，收藏相对来说就会主动一些。

还有一个不同在于学生作品的收藏。在校生毕业收藏是重头戏。美术馆收藏学生的好作品，与各个学校的评奖分不开。因为学校的获奖作品不一定被美术馆收藏，一个是教学发展有突破，还有创作和观点以及形式语言上的创新，我们收藏最前沿、最受关注的作品。这与学校收藏不同，是我们完全去主动去去挑选作品。比如，虽然这个雕塑做得很好，但观念和手法语言过去有过，并没有超越，我们不会收藏。

我们在推进收藏体系建设当中增加了数字化收藏。数字化作品，现在不做收藏，或者不做新的收藏建设，可能过几年就会失去很多，所以我们做了详细的收藏办法，并在网上发布。因为现在艺术家从创作上已经跟过去的创作方法、创作视角完全不同，有的作品就是从数字媒体新的媒介里面进行创作，很难形成物理状态。现在博物馆是收藏是物，可能未来会变成一种知识的，非物质的艺术收藏概念。这种概念如何建立？这是我们现在要逐渐加强，并且也是一个非常好的时期，尤其会给设计学院会带来新学术资源，或者在研究当中提供一种文献，对美术馆的学术建设也会带来很好的推动。

我们当代艺术收藏是逐渐推动的，如何使它更体系化，更明确，更主动收藏更有价值的作品，这也是挑战。每年我们都会做讨论和推动，但最后实现达到的成果跟想象的距离比较大。因为有一些作品因为收藏的价格问题过不了，有的收藏作品是没有机会。

现在商业对学生的影响很大，商业的发展固然对艺术推动是好事，但对空间收藏确实带来挑战。因为没有资金，这时候更需要美术馆在学术上引领，吸引艺术家给美术馆输送作品。现在商业机构强势，把资源分流非美术馆中，我觉得这是美个美术馆都面临的挑战。美术馆如果不能够在学术上有话语，有导向，整个美术馆的收藏都会受到影响。什么是一流的博物馆、美术馆？为什么是最顶级的？就是因为在学术上有话语权，有导向的权利，画廊也是。美术馆如果没有新的学术体系推出来，没有话题，是不行的。这就需要创作力和提出新的学术价值，要不断讨论和推动才能建立起来，这就是美术馆面临的巨大挑战。我们如何利用中央美术学院或者社会资源，来扩大自己的学术力量，逐渐使美术馆的权威性建立起来，吸引更多人给做有价值的捐赠，这样才能建立起来。

我在今日美术馆的时候，有一段时间所有的当代艺术家，给我们捐赠很多作品，支持美术馆。这种捐赠还是看你的学术力量，做很好的学术展览。如果我们完全靠资金模式去建立收藏体系，在这个时代想都不要想，尽管你钱多，但也拿不到最好的作品。

美术馆要有非常敏锐的眼光和非常前沿的学术，这样最有价值的作品才能进入，在美术馆中形成最大的学术放射点。这需要美术馆的专业力量，充满了困难和挑战。



俞可
重庆悦来美术馆
馆长

重庆悦来美术馆的建立过程很复杂。我们开始是做公共艺术项目。但我在想，这里是否可以改变一下成为当代艺术的生发地。首先是收藏问题。但我们没有藏品怎么办？我想了个办法，就是以展带藏。我首先要求在作品是陈列在公共空间中，给区政府施加压力，作品大，艺术家和政府无法拆，也抗不走。各个部门协调政府的职能一起工作。让艺术家觉得这个空间具有永恒性，所以我们花很少的费用做大型作品。还有如何解决艺术家的诉求？如果要考虑收藏，怎么样让艺术家觉得你对他有意义。

第二，库房与今天的媒介方式不对应。悦来美术馆立足当代艺术。包括数字媒介，如何确定它的价值？花这么多人力物力做研究，意义何在？如果我们要真正收藏当代艺术，要考虑库房建设的新方式。

第三，早期判断。我用很少的钱做这种努力，需要耗费大量的精力和时间，这也是艺术品收藏的困难。公立美术馆靠捐赠来解决最重要。还有就是，馆长可能得去艺术家工作室里面私下面谈，才能解决。



彭晓阳
外交公寓12号
空间等负责人

我们是独立艺术空间，与画廊、传统的白盒子美术馆有些区别，只做实验观念性艺术。

我刚才也听了贾老师、朱老师、子康老师讲的，我特别赞同。一是要立足于当代收藏，二是要在研究型和实验性展览的基础上收藏。另外，我觉得做收藏展，实际需要建立理论体系做支撑，才能去更好的承办展览。理论体系如果做得特别宏大，以我们整个当代艺术史来构建的话，对收藏来说不太现实，因为我们收藏经费有限。我觉得可以根据学校美术馆特点，尤其清华大学这种综合性一流的大学，有很强的研究实力，结合其他实力院系，从批判性视角去建立理论体系，可能会更有独特性。在这种基础上去实验性的研究展，可能以小博大，既能融入当代艺术的理论建设，也能够提前发现好作品，收藏起来也比较现实。



彭咏仪
北京常青画廊市
场公关总监

常青画廊受疫情影响，国际展览没有按原计划实施。但是我们今年还在全球增加了三个新空间，分别在是圣保罗、巴黎中心和罗马。我们在北京已经 16 年了，和欧洲有很多接触。画廊是服务于艺术家，也服务于美术馆和博物馆。因为我们代理的是全球、亚非拉各个国家的优秀艺术家，把最好的、最快的、最新的资源带给博物馆。因为支持博物馆就是支持艺术家，也就是支持当代艺术。

从我们跟博物馆打交道的经验来讲，很多艺术家都愿意跟博物馆和美术馆合作，对画廊和艺术家来讲，这是不可缺乏的途径。我们的经验就是跟博物馆合作的时候能够协助在每个展览留下一件展品，作为展览的档案或记录。另外，就是跟藏家建立非常好的基金会，或者名誉会，让他们为博物馆工作，这会给博物馆的收藏带来很多价值。



殷双喜
清华大学艺术博
物馆策展委员

我觉得收藏一定要趁早，但收藏永远不晚，不能等。一个国家一个时代肯定要收藏自己的艺术，你不收就会有别人收。但是怎么收，谁来决定？我的看法像清华大学艺术博物馆这样定位的大学博物馆，起点很高，如果想趟当代艺术这塘水，起点也一定要高。在今天，收藏不要试图全，但要专和精。举这个例子，MOMA 开馆第一个展览，选了印象派，展完作品全

部留了下来，这奠定了MOMA的收藏基础。我对馆长，艺术史家阿尔弗雷德·巴尔尤其佩服，是他梳理了现代艺术的发展脉络和路线。我们现在到MOMA看那些作品，特别熟悉，似曾相识，原因就是他根据收藏编了世界艺术史，我们是先看图，再到博物馆，不知不觉被洗脑了。所以收藏作品不在于多，在于是否具有代表性，是否达到美术史的水准。

现在选哪个方向进行收藏，值得考虑。2006年我随中国美术馆代表团从台北到台南把美术馆博物馆都走了一遍。高雄市立美术馆很有趣，发现台湾没有雕塑收藏，于是组织了一批艺术史家和专家研究了5年，撰写台湾雕塑史。然后找雕塑家和家属，说我们要做台湾雕塑史的常设展，希望你能捐出作品充实馆藏。然后又花了5年把收藏做好了。前后花了10年。如果你想研究台湾雕塑，就到这里。整个雕塑的起源都在，这个馆就属于踏踏实实，高水准，非常专业。我们都说北京画院美术馆干得好，是因为它手里有牌，齐白石的作品最多。原上海美术馆给吴冠中先生办展，吴先生看展览办得好，很满意，又捐赠了20件作品，所以上海美术馆将近有70多件吴先生作品。当时吴先生回来之后拿着画册，让我把画册好好读一下，说这两个文章写得好。后来他的家属又捐给新加坡国家美术馆一批。所以收藏起点要高，立意要明确，规划要清楚。

我最近两年在编全国美术馆馆藏精品集。根据各馆报上来的馆藏数目，中国美术馆占了四分之一，然后是国家博物馆、军事博物馆、中央美院美术馆等等这些大馆，这意味着主流美术、重大历史题材、重大现实题材、全国美展这一块跟清华没关系，再去做也没有意义。

收藏当代艺术至少要形成体系或者规模，能够形成展览才有效。我个人感觉目前中国有几个类型还没有系统收藏，抽象艺术就是其中一个。抽象艺术在国外是已过期的成熟艺术门类，但是在中国没有系统收藏。

我个人建议清华艺博做科技艺术、新媒体收藏，这和清华大学的定位，清华美院的定位非常吻合。清华大学培养的是中国科技创新人才和领袖人才，而当代艺术最强调创新和独立思维，这样的艺术特别具有启发性。收藏要走捐赠这条线，到市场上去拍卖去买显然不现实。捐赠有私人捐赠，也有艺术家捐赠。中国美术馆每年国家财政部拨付5000万收藏费，美术馆就办收藏捐赠展。

还有，就是美术馆/博物馆托管作品。华盛顿美术馆用了这个办法，作品放在我这里，我来办展览宣传，但是表明所有权都是你的。捐赠最怕的就是作品进到美术馆库房，几十年不见天日。

我在文化部给各地机构培训，现在各地市美术馆有一点钱，但不知如何收藏。比如拿150万办了当地画家的国画展，我说你收这个有什么用。他们说我们找不到大牌，这种钱全都散到各地，实际上没有意义。清华美院自身重要的教授，比如郑可、张仃、忻东旺、石冲等，清华艺博可以早做准备，做收藏。



李晓峰
上海大学美术学院教授

今天这个话题我特别想听，非常积极来参加。我一直关注大学博物馆、美术馆与当代艺术究竟是怎样建立起有效的关系或者路径。清华艺博的展览做很不错，呈现了形象、自信度、专业性。最近中华艺术宫邀请我做一个全面奔小康的主旋律展览。我看了两万多件藏品发现很多主旋律作品很不错，比如吴湖帆的《原子弹爆炸》，刘海粟画打铁工人等等，新中国以来不同时期的艺术家们的创作痕迹，全部呈现出来，不纯粹是为意识形态和政治服务。展览完成后，更多人说像是波普艺术展，反响还不错。国家体制内的美术馆有很多重大历史题材的艺术作品，但是这些作品如何以专业的，具有当代视野和观念的形象展现。看完中华艺术宫的藏品后，从质量和数量上吴冠中先生第一。吴先生捐给上海美术馆的另一个原因就是一种属于发火宣泄赌气，因为你（中国美术馆）不要，我就给上海美术馆。上海美术馆很专业，而且上海人认为收藏趣味和收藏习惯是城市文化的一种表现。

中华艺术宫两万多件藏品，主要是摄影和版画，因为相对便宜，容易收藏。一是因为展览做完就留了下来。这就涉及到清华艺术博物馆，它的收藏机缘和历史机缘在哪儿。二，博物馆/美术馆的专业性。如果展览细节做得不专业，给艺术家带来的不仅是画的伤痕，也是心灵的伤痕。博物馆要为作品的呈现提供专业条件。如果没有，就是亵渎作品。三，抽象艺术收藏，这几年一直在讨论。我觉得比新科技、新媒体还适合清华艺博。清华大学艺术博物馆和央美美术馆，我们希望是双子座，各有千秋，无法代替彼此。抽象艺术与城市发展丝丝相扣，清华艺博物馆如果能把这部分加强，就可以跟央美抗衡。我是上海美院美术馆开馆馆长，也是宝龙美术馆的第一任馆长。民营和体制美术馆性质虽然不一样，但都很任性。中国如果形成美术馆时代的三大格局，只有大学的博物馆/美术馆可能性最大。事实上这10年来，私立美术馆成立之前，已经有一轮大学美术馆热，美术馆/博物馆变成了大学的标配，特别是美术学院的标配。大学的美术馆第一就是美院的教堂，第二是美院的硅谷，是试验场，它的职责和权威性都不能替代。在中国的会形成三足鼎立格局，公立、民营和大学美术馆/博物馆。

现在美术馆其越来越像博物馆上靠，包括收藏，博物馆也越来越像美术馆，做当代艺术展览，要与当下发生的艺术现象接轨。不同之处在于美术馆的收藏以原作者艺术家本人作品为主，就是原作者提供作品，而博物馆的序列收藏，更多的从专业藏家手里拿作品。这就意味着清华艺博未来与当代艺术对接路径和纬度。



杨卫
清华大学艺术博物馆策展委员

民营美术馆是美术馆的风向标，确实推动了当代艺术的发展。1999年王易罡在做一个美术馆，带动了很多做捐赠，只是象征性收点费用，渲染民营美术馆的时代，张子康先生起到了重要作用。但是近些年发生了很大变化，也就是民营美术馆失落，一是资金原因，二是经济的压力。张子康馆长的转型标志着民营美术馆在某种意义上的失落。

在三个美术馆层次中最有可能发展的就是大学美术馆，依托学术背景，这样可能在未来会成为中国当代艺术发展的主要依托和推动力。现在美术馆太多，运营方式千篇一律，但博物馆目前对艺术家的吸引力远大于美术馆。我举个例子，今年1月份湖南省博物馆做的方力钧个展。他用几年时间准备，精心做了很多作品，特别在乎。从这一点来说，清华艺博对当代艺术家具有吸引力。民营美术馆曾经对当代艺术起到了推动作用，正是因为民营博物馆使得这批当代艺术家有了机会展示自我，成为时代的代表人物。他们还有诉求，就是进入博物馆的学术研究，这样才能真正进入到历史的序列中。

近五年我们有大量的艺术创作诞生，评价一件事物大概需要20–30年做总结或归类。这时期也出现了大量的艺术史写作，但还有很多内容需要去弥补。比如个体进入博物馆体系的展览，与美术馆性质不同，需要背后做大量研究工作。

最近我和湖南美术出版社合作，做一套口袋书。我想在这基础之上做一些带有传记性质的通俗易懂的案例，做个普及艺术的工作。这对他们艺术家也有极大的吸引力，如果我们以原来的艺术写作，或者简单的评论，他们不会这么激动。如果我们把这样的东西跟展览同步，这些人不管已经有多大的成就，他们都

还需要在更大的公众层面来传播他的艺术思想。

我认为可以分三步，一是已经有很成熟的展览，可以把年度实验代表性的作品进行分类、总结，这样对未来做批评或者艺术史研究起到推动作用。这一类展览清华可以做成常规性的品牌展。二是做经典展览。所谓的经典就是在艺术史里面已然呈现的，只是我们的研究或者目前还没有跟上。如果清华博物馆对他们伸出橄榄枝，他们一定会愿意把自己的作品留在博物馆，或者留在大学。从这个意义来讲，学校的博物馆是未来中国当代艺术的精神家园，也是推动力。这个使命就在我们在座的两个馆为代表，大学艺术博物馆和学院美术馆。它们龙头老大，带动整个体系，真正能推动中国当代艺术。

贾方舟：

在西方语境中，美术馆与博物馆有具体的区别吗？

朱青生：

中国是把美术馆和博物馆分开，美国是混在一起，但德国分得很清楚。中间没有重大区别。美术馆也可以有很多收藏，博物馆也可以没什么收藏，但都与出租场地的展览中心不同。中国一些美术馆过去没有做好，变成了租场地，后来几任美术馆馆长，专家的努力下建立了美术馆的规范评价系统。所以今天所有的情况都是历史造成的，没有一定的规范。

李晓峰：

中国的博物馆隶属文物局，美术馆隶属文旅部。虽然现在文物局已经被文化部合并，但目前还是两个系统。

朱青生：

我们经常用另外一种语言来帮助我们建立身份。“gallery”是建筑学术语，指教堂旁边的侧廊，我们翻译成“画廊”，是代号。其实画廊只能翻译成美术馆。这个词在法国又是指卖东西的地方。所以有些事情要看实质，不要被名字混淆。



陈岸瑛

文章中第一次出现没有写职务，请补

在大学博物馆建当代艺术收藏系统非常有意义。第一，对于我们人文艺术学科的建设有重要吸引力。第二，对大学校园产生价值导向作用。当代艺术收藏可包含两部分，一是经典，艺术史的这部分，各位专家献计献策，如果能够实施，都会取得好效果。二是当代艺术中的当下部分，艺术批评和艺术理论，与面对当代和未来两方面相关。比如我们每年举办一个批评家的年度提名展，批评家每年提两位优秀的 80 后艺术家作展览，可能会产生一些收藏，同时要举办两个研讨会，第一个研讨会是由批评家来介绍遴选艺术家的理由，直接评价作品本身。第二是广泛邀请哲学、社会科学的专家，看完展览之后进行自由讨论，触发当年最有意思的问题，或者关键词，然后在讨论结束后发布。这样的问题带有前沿性，和展览和收藏同时被记录到博物馆档案中，形成面向当代和未来的收藏系统。



段君

青年批评家，策展人

我从本科到博士在清华美院读了十年，对清华非常有感情。我谈一些清华艺博的优势和与清华美院相比的一些劣势。

优势一，清华艺博名气很大，在跟艺术家合作的时候，他们会有一个荣誉感。收藏从两个方面入手，一是艺术家，还有以较低的价格买入尚未被重视的作品。

优势二，学科背景。张小涛、崔岫闻都曾在北大赛克勒考古博物馆做过，非常喜欢，他们看重的首先是名气，第二是跨学科。他们希望通过历史的沉淀，有历史的定位。

劣势。清华美院在当代艺术中存在感薄弱。清华美院在当代艺术界活跃的程度，和毕业生在当代艺术市场里存在感非常弱。我们经常在北京的各个机构，他们对中央美院教师和毕业生的关注，甚至把持了整个系统。很多当代艺术系统中的岗位都被中央美院占据。

第二，中国的大学机构，包括国家美术馆都存在相同的问题，做展览的时候，会有很多限制。

张子康：

这是机制问题。现在办很多事情都要有文件。全世界的博物馆都接受赞助，但他们不需要任何文件。中国在这方面是滞后的。美术馆也照样面临新课题，过程非常痛苦，就是专业和非专业的都想做一个好美术馆，价值认知不同。中国没有建立起对创造新价值的认知，博物馆必然要推动建立。为什么西方新价值能够跟商业打通？比如顶级画廊就是建立商业话语权，与博物馆形成共同推动？为什么这样推动？比如美术馆推一个话语的时候，没有新课题，没有新导向，就推不出来。一定有新的问题讨论，再认同你的价值，再推动和引导。如果画廊没有创新就没有定价导向权。

美术馆如果没有形成建立价值，国家会很可怕，因为推动的东西泡沫性太大，美术馆做不了。中国的美术馆如果不建立收藏体系形成价值，中国艺术的整体效应放大一点希望都没有。我们天天提价值建立，主流价值，但是这个价值建立我们最后的导向的结果是相反的。

段君：

张馆长补充的非常好。美术馆在现存的体制下如何进行突破和推动。我记得 2015 年前，目前中国大学的博物馆，中央美术馆做得最好，我在参与第二届亚洲国际摄影双年展，他们经常请外围的力量，而且做摄影的时候可以赞助，拉了一个赞助公司。最后就像俞可老师那样，参与了作品制作，作品是否留下一些，也可以增强馆里面的运作。

另外，我对关于其他学院美术馆目前期待不是太大。10 年前我写过一篇文章，专门分析大学美术馆的发展。1955 年黄宾虹家属把几千件作品给浙江美院，可能因为要求作品作为常规的陈列，浙江美院不够重视，就失之交臂了。我们大学博物馆 / 美术馆的收藏体系还是从艺术家个人谈这个，因为有私人藏家愿意把收藏捐给体制化内的机构，馆长出面洽谈非常重要。

最后谈两点。清华艺博一定要强化优势，不要割断与中央工艺美院的联系；二是定位，不能急于定位，一旦定位就会目光狭窄，我觉得先铺开，最后找到确切的位置。当然我们会重点关于新媒体，或者跟时代更加紧密前沿的作品，因为别的美术馆传统经典的藏品已经非常完整。

苏丹：

受益匪浅，大家谈到很多对我们很有启发。我们的确在寻找定位，寻找路径。这时候排他法也是很重要，在找不到自己的时候，有一些就不必要再去做。另外，对我们本身所具有的价值定义，或者认识也很重要。之所以大家讲为什么艺术家愿意到博物馆做展览，因为博物馆受众人群跟过去美术馆不同，更加公众化，美术馆相当来说专业人员多些。

清华艺博，大家提到的因素都有，一是定位更微妙，是综合大学，过去和美院又有千丝万缕的关系，但我们又不想完全受制于美术学院，因为毕竟在名义上都是独立的清华二级学院。我们可能关注更多的学科，只是和美院更直接而已。我们边缘性的地位非常可贵，做好就是左右逢源，做不好就不知道属于哪个群落。这需要我们对自己有价值判断。在博物馆运行过程当中也发现，在跟艺术家谈合作的过程当中，他们对我们很感兴趣。一是综合大学，二是馆史也是跟中央工艺美院有关。现在艺术体系对综合大学做学问的态度，某种程度上更认可一些。

第二个原因，可能是我们馆是新馆，有活力。馆的本身品质不错。这么多年，我对我们馆认真琢磨一些问题，原来在使用建筑师的时候，对所谓的新锐的这批人来讲有些说法。马里奥·博塔是做艺术博物馆，从 70 年代崭露头角，这也是我们馆的空间品质对很多人具有说服力。

第三，我们的优势。馆舍是新的，工作团队年轻，海外留学归来的比例大，国际化视野总体不错，沟通积极，控制品质，跟传统的美术馆不同，包括服务的态度和沟通的态度都比较谦虚，大家都是希望把事做好。

今天很多事也比较明确，综合大学艺术博物馆不管是历史上还是过去形成的偏见，怎么去定位，我们把自己做好，双轨融合。我过去认为，博物馆先是收藏，然后展示。美术馆是展示，再形成收藏，更注意空间和展览方式。现在我们做每个展览，和研究密切联系毋庸置疑，研究的主体不局限于我们馆，有可能和美院合作，有可能和社会机构合作。我们是希望做一个开放状态的博物馆。

排他法形成之后，可能某种方向决定我们应该做什么，比如直接想到的是艺术和科技的关系。大家一想就应该是我们这儿挑起话题继续做下去。最后段君提到，先做，慢慢形成方向。可能更多时候我们的特色是这样形成。因为所有事情在实践过程当中经过摩擦和碰撞才能确认自己到底有什么能力做什么事情。我也深信，在中国没有一个机构能够把话题全做完。包括国家级的馆也做不到。某种程度，方向是专而精的，未被人发现，在我们艺术史叙事缺失的那部分，总体模糊来讲，应该是这样的方向。

直到 2020 年我们的发展资金才有一点突破，之前收藏工作举步维艰。我们在没有资金的前提下联络收藏家、艺术家，艺术家家属，通过各种方式收藏，在开馆以来有1000多套,都是基于捐赠。从今年开始，启动当代艺术收藏展，我们会更主动、更有计划，更有规模的去提升，聚焦形成自己独特、专而精的定位。

徐虹：

今天的会很有意义。将来清华艺博在重要转折点或者有重要举措的时候，还是希望大家能过来给我们多出主意。我们做收藏还请在座的批评家帮忙，共同为中国当代艺术大的格局作出贡献。△

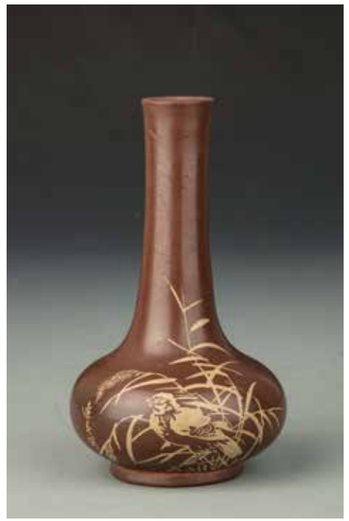


杜鹏飞
清华大学艺术博物馆常务副馆长

百年逢春陶皿秀

——清华艺博藏向逢春制建水紫陶残帖长颈瓶

桂立新





在清华大学艺术博物馆的陶瓷藏品中，有一件建水紫陶刻填残帖长颈瓶，口径 4 厘米、腹径 11 厘米、足径 8 厘米、高 23 厘米。此瓶细长直颈，平口，圆腹，圈足。器型规整，莹润周正，特别是在紫红色坯体上，装饰以黄、桔黄、桔红等色彩的碑帖、图案，凸显出紫陶特有的古拙苍凉、断简残缺之美。

瓶的腹部一面饰残帖，面积较大可辨识的有四部分：位于最上面的是一页偏左放置、底边残破、行书“一为迁客去长沙，西望长安不见家”的纸张，诗句出自李白《与史郎中钦听黄鹤楼上吹笛》，后有落款“己丑秋日，逢春书”；其下叠压一幅端正摆放的隶书曹操《短歌行》“山不厌高，水不厌深，周公吐哺，天下归心”；再下压着左斜的王羲之草书《十七帖》之残篇，为《远宦帖》末句“知足下情至”及《旦夕帖》前半部分“旦夕都邑动静清和，想足下使还一一，时州将桓公告，慰情，企足下”；最下还有一幅商汤钟鼎铭篆片，依稀可见“作尊用”等字。这四幅重叠书法上方，还有一反折纸条，可辨“康熙”字样。纸条与纸张形成的三角形空隙间，留有一个图形印记。腹部另一面饰芦苇丛，丛中卧有一只禽鸟，落款“逢春写”。

“逢春”乃云南建水紫陶名家向逢春（1895–1964），按其生平推算，己丑年应是 1949 年。此瓶上所装饰的图案，正是建水紫陶独一无二的装饰手法“残帖”。“残帖”是继承了书画艺术中“锦灰堆”、“八破图”色块重复叠加、素材残缺不全的表现手法，并采用建水紫陶刊刻填彩、无釉磨光工艺，而制成具有断简残篇般古拙苍劲、斑驳残缺的陶器，成为独具特色的装饰艺术和标志性图案。具体来说主要是以书法字画作为主题，将未干陶坯上的字画有意以残缺的方式，分别以阴刻和阳刻两种方法交替刻出，在刻模上使用红、白、灰、黄、棕、褐、黑等天然陶土色泥交替填充，于表面分色区按顺序镶嵌入陶坯装饰区域，再分别运用书法中楷、行、草、隶、篆等书体形式，

把我国历代著名的金石铭文、碑帖、诗赋、词曲、格言、古语等内容装饰于色区上。

不同书体内容适配不同色区，按顺序第一色区内容有部分被第二色区覆盖，第二色区内容有部分被第三色区覆盖，以此类推，色区与书体内容之间反复交替，多次覆盖、层层迭压之后再经过写、刻、填、涂、迭、刮、戳、擦、磨等陶上技法的综合处理，注重的是色块之间的对比协调，形成多层叠加覆盖断简残篇的感觉，是一种形式感简单而表现力十分丰富的艺术语言，为古老的残缺艺术形式增添了斑驳古拙的金石韵味和写意深邃的文化内涵。

残帖块面的安排，就像是汉字结构，讲究上下左右协调搭配和笔划长短呼应；又像是书画的谋篇布局，块面大小、色块搭配、色块之间的交叉连接、字画内容之间的关系等等，都要合理安排，因此对制作者的综合素质要求很高，必须全能全才，诗书画缺一不可：需精通花鸟、山水、人物等各种题材，工笔、写意等各种画法；善书真、草、隶、篆、印刷体等各种字体及模仿各家书体；能篆刻各类印章；对诗文、古籍版本、拓片、古器物有研究。可绘出破碎、翻卷、重叠、撕裂、虫蛀、火烧、烟熏等古旧貌；画面构图要平淡经营，平中见奇。此外，碑帖应有出处和依据，不能任意编造，是对传统文化中“大成若缺”、“形残神存”、“未尽之美”的体现，也是对陶器装饰中“残缺美”审美价值的继承与发扬。

说到制作残帖紫陶，向逢春正是其中举足轻重的佼佼者之一，建水陶能跻身全国四大名陶，向氏作品功不可没，其造型、书画、磨光被誉为“向氏三绝”，是我国陶艺发展史上的名家。他 1895 年出生于建水碗窑村一个普通制陶家庭，13 岁随父制作粗陶器皿，19 岁始向艺匠潘金环、张桂生学制工艺紫陶。凭着勤苦好学、勇于探索，他对建水传统紫陶工艺、造型、图案进行改革创新，并邀请建水文人肖茂元、李月桥、王勉斋等，在其首创无釉磨光的器皿造型上绘画书写梅、兰、竹、菊和秦篆汉简，经过焙烧制成古朴典雅的精美工艺品。从此建水紫陶从一种名不见经传的普通陶，上升为一种诗书画一体的艺术品。

向逢春只上过一年学，受限于此，早年所制陶坯要拿到当地书画名人家里，请他们在陶坯上作书画，但这些名家生活毫无规律，很难按时完成，往往延误入窑。他决定自学书画，中年以后作品皆由自己独立完成，其配色雅致，用笔清劲，脱尽匠俗之气。在继承前辈制陶名家王永清“断简残帖”和丁吉三“淡艳”装饰绝技的基础上，进一步使之成为建水紫陶标志性的装饰工艺。

1927 年向逢春的紫陶作品送昆明“劝业展览会”评为一等奖、1933 年被选送到美国参加“百年进步博览会”，以其古拙雄壮、文韵盎然的典雅气度和铿锵若磬、质明如镜的丰姿华彩征服了世界，荣获了博览会美术大奖。1953 年 11 月文化部举办全国民间美术工艺品展览会，向逢春的作品参展，并被邀请到北京参观。1957 年 7 月向逢春出席在北京召开的“全国工艺美术艺人代表会议”，其制作的紫陶大花瓶得到很高评价，从此云南建水紫陶与宜兴陶、钦州陶、荣昌陶被誉为中国“四大名陶”。他同时受到刘少奇、朱德的接见，成为全国著名的工艺美术陶皿艺人，同年被选为云南省政协委员，州、县人民代表，就任建水县手工业联合社主任。而这件残帖长颈瓶，正是 1953 年全国民间美术工艺品展览会的参展作品，展览结束后被当时的中央工艺美术学院保存，之后辗转到清华大学美术学院，如今成为清华大学艺术博物馆的一件珍贵收藏。

向逢春继承和发展的“残帖”装饰艺术，构思精妙绝伦，手法新颖独特，是建水紫陶别具特色的装饰艺术图案，是建水陶艺师在继承祖国传统文化与书法艺术精髓的基础上，大胆吸取国画“锦灰堆”艺术精华，借鉴景德镇瓷器“八破纹”装饰艺术风格而发展起来的紫陶装饰图案，体现了传统审美中的“残缺之美”艺术境界。▭

（桂立新　清华大学艺术博物馆典藏部馆员）

清代缂丝艺术

严　勇

缂丝是一种独特的丝织技法，它能自由地变换丝线的色彩，擅长表现细致精微的色彩过渡和转折，有层次丰富和灵活多变的装饰效果，它所表现的物象工丽细巧，生动逼真，因而特别适宜以书画作品为粉本进行模仿织造，从而制作成新的欣赏性艺术作品，这种艺术品被称为缂丝艺术品。缂丝艺术虽摹缂书画，但并非简单地照葫芦画瓢，需要织制者具备纯熟的工艺技巧和相当高的书画艺术修养，是一种艺术的再创作，很多缂丝书画甚至达到了超越原作的境界，取得了很高的艺术成就。古人言“一寸缂丝一寸金”，即表明了缂丝作品格调高雅，富贵气象十足，身价骄人，历代多为宫廷或达官贵人所享用并珍藏。入清后至清乾隆时期，由于社会的相对稳定、经济的日趋繁盛及宫廷对高雅艺术品的追崇等原因，缂丝书画繁盛一时，再现辉煌，成为继宋代之后的中国古代缂丝艺术的第二个高峰。

一、清代缂丝艺术的题材

清代缂丝艺术所表现的题材十分丰富，主要有以下几类。

1. 动植物：这类题材表现的是自然界中的林木花草、走兽鸟虫等各种物象，缂织时力求写实逼真，自然生动。这类题材的作品有故宫博物院藏康熙缂丝《芦雁》，乾隆缂丝《牡丹》、《御笔朱竹》《梅鹊》《乾隆御制诗花卉册》等，嘉庆缂丝《梅花山水》《榴花双鸟》、光绪缂丝《竹雀图》等。其中缂丝《乾隆御制诗花卉册》共八开，分别表现玉兰、蔷薇、桃花、望春花、婪尾春、石榴花、紫栋花、水仙花等八种艳丽的花卉。此外，台北故宫博物院藏有乾隆缂丝《花鸟》，清华大学美术学院藏有缂丝《凤凰牡丹》挂屏。另在朱启钤著《清内府藏缂丝书画录》中著录有清代宫廷藏乾隆时期的缂丝《高宗御制诗鹭立芦汀》《高宗御制诗白苹红蓼》《高宗梅石并诗》等，也都是以花鸟草虫为题材。



〔清〕 缂丝御笔朱竹轴
纵 123 厘米　横 43 厘米
故宫博物院藏



〔清〕 缂丝乾隆御制诗西湖十景图册之小有天园
纵 24 厘米　横 36 厘米
故宫博物院藏

2. 山水风景：包括自然界的日月星辰、流水行云、山川树石、亭台楼阁等，这类题材的数量在各类题材中相对较少。主要有故宫博物院藏缂丝《乾隆御制诗西湖十景图册》《柳浪闻莺》《苏堤春晓》，台北故宫博物院藏缂丝《山水图》轴等。其中缂丝《乾隆御制诗西湖十景图册》缂织出了杭州西湖的龙井、小有天园、湖心亭、清涟寺、放鹤亭、留余山居、吟香别业、湖山春社、漪园和蕉石鸣琴十处风景图，每景配缂丝乾隆御制诗一首，形象生动地再现了西湖十景湖光潋滟、林木蓊郁的自然之美。

3. 人物风俗：如故宫博物院藏缂丝《文王发粟图》《青牛老子》《仇英后赤壁赋图卷》《七夕图》等。其中缂丝《文王发粟图》表现西周文王开仓发粮救济百姓的场面；缂丝《青牛老子》表现老子西游的历史典故；缂丝《七夕图》表现中国古代民间传说七夕佳节牛郎和织女鹊桥相会、人间女子仰目乞巧的场景。

4. 吉祥图案：吉祥图案是以神话人物、动植物纹或文字等纹样作素材，用其形，择其义，取其音，组合成含有一定吉祥寓意的纹样图案。这些吉祥图案通常所要表达的寓意有长寿多福、吉祥如意、多子多孙、乐叙天伦、升官发财、五谷丰登、夫妻好合、安居乐业，等等，归纳起来不外乎是“福、禄、寿、喜、财”五个方面的含义。这些吉祥图案反映了当时人们对幸福美好生活的向往和追求。

5. 诗文法书：这类题材在各类题材中数量也较多，如故宫博物院藏缂丝《御制晏子祠长清行宫诗册》《临王羲之帖》《临米芾帖》等。朱启钤《清内府藏缂丝书画录》中录有清代宫廷藏乾隆时期缂丝法书 116 件，其中缂丝乾隆帝御笔或御制的法书多达 88 件。

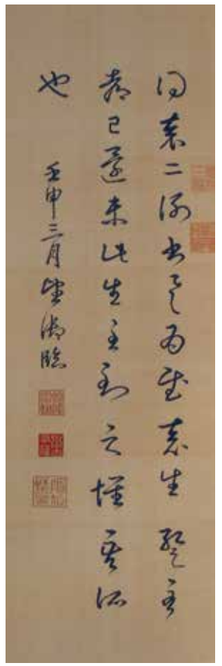
这些诗文法书按内容又可细分为四大类，一是乾隆帝书四书五经，如书《虞书舜典》；二是乾隆帝书佛经，如《心经》；三是乾隆帝临历代著名书法家的名帖，如乾隆帝临王羲之的《袁生帖》，苏轼的《霜余帖》《天际乌云帖》，米芾的《元日帖》等；四是乾隆帝的御制诗文，这也是最多的一部分，如乾隆帝作《四得论》《五福五代堂记》《八徵耄念之宝记》《松荫柳色诗》等。这类诗文法书题材的缂丝作品，绝大多数是摹缂乾隆帝的御制诗文，其艺术价值和历史价值都非同寻常。

6. 宗教内容：如故宫博物院藏缂丝《无量寿佛》《观音像》《十六应真》等，辽宁省博物馆藏缂丝《达摩像》《释迦牟尼像》，西藏布达拉宫藏缂丝《四臂观音》轴。这类缂丝作品多作为藏传佛教所用的唐卡，以其纹样华丽、用丝细匀、缂织精美、风格独特而著称。

二、清代缂丝艺术的技艺特点

清代缂丝的技艺保留了中国历代缂丝传统的技法，如齐缂、构缂、刻鳞、木梳戗、凤尾戗、长短戗、子母经和搭棱等。如故宫藏康熙缂丝《锦鸡牡丹图》轴就运用了齐缂、构缂、刻鳞、木梳戗、凤尾戗、长短戗、子母经和搭棱等多种技法缂织。在传统技法基础之上，清代创造了双面缂（又称透缂）技法，即缂丝的正反两面花纹均完全一致，清楚平整，精细规矩，不露线头和线结，这一缂丝技法提高了作品的装饰效果和实用价值。在色线运用上，清代缂丝书画多采用两种不同色相或不同明度的色丝合捻而成的合色线，用以增强物象的色彩肌理及明暗变化的表现力。例如用纯绿色的合股丝缂织花叶的阳面，用深绿与黄绿的合色线缂织阴面，使叶子看起来一半深一半浅，呈现出明暗变化，颇具立体感。又如鸟禽羽毛用白色和灰色合捻的线缂织，表现出绒毛的细腻柔和感，使物象栩栩如生。

乾隆时期由于缂丝技法的成熟以及国力的强盛，缂织技术发展到极为精密牢固而整齐的阶段，在内容方面也演变成极为繁缛的样式。其时缂丝设色鲜明艳丽，较多地出现巨幅缂丝作品，这是中国古代历朝所不曾有过的。其中缂丝《仇英后赤壁赋



〔清〕缂丝乾隆御临王羲之袁生帖卷
纵 74 厘米　横 24 厘米
故宫博物院藏



〔清〕缂丝加绣观音像
纵 147 厘米　横 60 厘米
故宫博物院藏



〔清〕缂金加绣山庄人物图挂屏　纵 78 厘米　横 118 厘米　故宫博物院藏

图》卷是以明代画家仇英之画为蓝本缂织而成，表现北宋文学家苏轼于宋元丰五年（公元 1082 年）与朋友重游赤壁，感而作赋的场景。画面共分八段，用 20 多种颜色的丝线，采用平缂、构缂、搭梭、掼、长短戗等多种技法缂织，每段既是一幅相对独立的完整画面，又互相衔接，表现了承接启合的构图技巧，用色淡雅，缂工精细。钤有“乾隆御览之宝”“乾隆御笔”“乾隆鉴赏”“宜子孙”“三希堂精鉴玺”“乾清宫鉴藏宝”“无逸斋精鉴玺”“宣统御览之宝”“宣统鉴赏”“石渠宝笈”“石渠定鉴”“宝笈重编”等印，是故宫现存缂丝画中最长的手卷。这些都反映了乾隆时期缂丝技艺的繁盛和令人叹为观止的高超水平。

图 5 乾隆朝以后，随着清朝国势的日薄西山，缂丝艺术往往仅缂织图案轮廓，细微部分及明暗晕染则用笔描绘，故而外观效果类于绘画，失去缂丝之特色，即便宫廷用度之物也鲜见精品，缂丝艺术步入了江河日下的衰败之境。□

（严勇　故宫博物院研究员）

（节选于北京画院《大匠之门》28 期）

历史回望　国之栋梁
——建筑大师梁思成

刘垚梦

梁思成（1901–1972）是我国著名的建筑学家、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。他为中国建筑事业做出巨大贡献，影响深远。在梁思成先生诞辰 120 周年之际，清华大学艺术博物馆自 8 月 10 日至 10 月 20 日隆重推出“栋梁——梁思成诞辰一百二十周年文献展”，以 362 件展品展现先生求学治史、规划与保护、建筑设计、耕耘教育等多个领域的卓越成就。策展人苏丹评价展览时说：“这个展览虽然是由大量文献组成的，但它并不枯燥。展览的形式很生动，展览的手段很多样，这里有照片、录像、图纸、模型、书信、手稿以及空间装置，让参观者换一个视角去追忆历史。我们把展览现场设计成一个墓园，把梁思成先生一生所有的伟大成就都呈现在不同的墓碑之上，使它们成为墓志铭的一部分。这样一种展示方式使观众仿佛置身于碑林之中去瞻仰缅怀这位伟大的建筑师。”

求学与归成

走进展厅，主题墙上醒目的“栋梁”二字点明了展览的主旨。展厅两端悬挂着两张巨幅照片，一张是摄于 1920 年代初的少年梁思成的自拍像，这张照片让我们看到他青春稚气又意气风发的模样。他身着长褂坐在一张木质古典案桌后，梳着新式背头，

展览现场





少年梁思成自拍像　1920 年代初　梁思成亲属提供



梁思成在宾夕法尼亚大学建筑系的作业　1925 年
意大利米兰圣沙地乐圣母堂手绘稿　中国营造学社纪念馆藏



梁思成与林徽因婚后游历欧洲途中
1928 年　梁思成亲属提供



东北大学建筑系师生合影
前排左一蔡方荫、左二童寯、左四陈植、左五梁思成、右一张公甫；二排左三刘国恩、左四郭毓麟、右二张鎛；三排右二刘鸿典、右三刘致平、左五石麟炳；四排左二唐璞、左三费康、左五曾子泉、左六林宣
童明提供

一副圆眼镜凸显了他的斯文，胸前放着一台在当时颇为时尚稀有的高兹箱式折叠相机。另一张是代表梁思成人生高光时刻的担任美国纽约联合国总部大厦设计顾问时的照片，他手持香烟和纸稿，西装笔挺，一幅框架眼镜使他消瘦的脸庞更显得斯文、睿智与自信。两张照片在悠长的展厅空间中遥相对望，仿佛时间与历史的对话，贯穿了梁思成一生的轨迹。

梁思成的父亲是中国近代思想家梁启超，出生于这样的高级知识分子家庭，自然从小受到良好的文化教育。1915 年秋，梁思成进入清华学校（今清华大学前身）开始了长达 8 年的中学和大学教育。当时的清华还是一所留美预备学校，梁思成在这里除了接受英语、科学、艺术、体育的教育，还练就了一手好素描，这为他日后成为一名建筑学家打下了基础。1919 年，梁思成作为清华学校学生“爱国十人团”和“义勇军”的中坚分子，参加了五四运动。也就在这一年，迎来了他人生的转折——18 岁的梁思成和 15 岁的林徽因在双方父亲的介绍下相识。

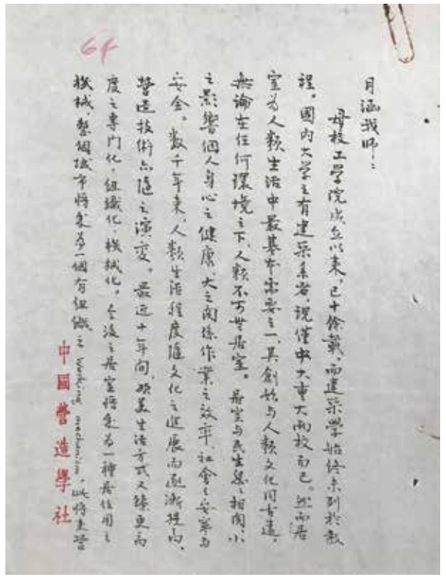
直到 1924 年，梁思成与林徽因赴美国宾夕法尼亚大学留学。就读于建筑系的梁思成是一个严肃用功的学生，他总能把设计图画得准确又漂亮。而就读于美术系的林徽因则展现出她的聪敏和创造力。二人在性格和天赋方面的差异与互补，使他们日后为建筑事业作出了卓越贡献。展览中，特别呈现了几幅极其珍贵的梁思成在宾夕法尼亚大学就读时期的作业。其中一幅，是意大利米兰圣沙地乐圣母堂手绘稿，从画面工整的线条和准确的结构中，可见梁思成这位学霸扎实的绘画功底和建筑专业素养。

1928 年 3 月，梁思成和林徽因在加拿大渥太华结婚，随即启程到欧洲考察建筑。他们到访了法国、英国与西班牙，在德国看古代城市和莱茵古堡，去瑞士看自然美景，又到意大利走访文艺复兴遗迹…展览中一张老照片，展示了考察途中这对年轻夫妇途经欧洲返回中国时的倩影，开着敞篷老爷车的梁思成与穿着对襟旗袍的林徽因正沉浸在新婚蜜月与建筑考察的兴奋中。

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 8 月，梁林二人结束欧洲旅行随即归国。9 月，梁思成和林徽因立即赶赴沈阳，在东北大学创办了中国最早的建筑系，梁林夫妇也成为系里仅有的两名教员。1945 年 3 月 9 日，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，由此奠定了中国建筑教育体系的基石。展览中，观众可以看到那封梁思成写给梅贻琦校长的信札，以及他与东北大学、清华大学两个学校建筑系学生的合影。

揭秘中国古建筑

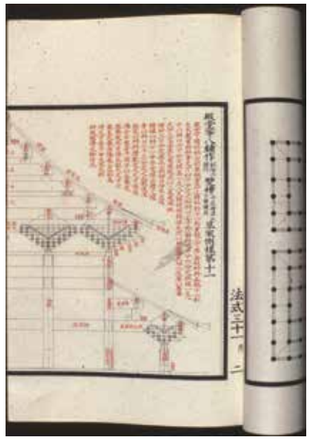
父亲梁启超曾在梁思成就读宾大期间，送给他一本宋代工部侍郎李诫撰写的建筑学著作《营造法式》，并在信中附言“一千年前有此杰作，可为吾族文化之光宠也已。”无形之中，父亲为梁思成打开一扇通往研究中国建筑史的重要大门。虽然学生时代



梁思成致清华大学校长梅贻琦信手稿
1945 年 3 月 9 日；信中建议创办清华大学建筑系
清华大学档案馆藏



梁思成与清华大学建筑系建七学生在一起
学生左起张锺、鲍朝明、应锦薇、朱爱理、何韶
清华大学建筑学院影像资料　中国营造学社纪念馆藏



《营造法式》（陶本）1925 年
朱启钤旧藏　中国营造学社纪念馆藏



梁思成绘 蓟县独乐寺观音阁南立面水彩渲染图 1932 年
中国文化遗产研究院藏



梁思成　“宋《营造法式》注释序（未定稿）”手稿　1963 年　清华大学档案馆藏



梁思成测绘山西大同善化寺普贤阁　1933 年
中国营造学社影像资料　中国营造学社纪念馆藏



梁思成与林徽因在天坛祈年殿屋顶　1935 年
中国营造学社影像资料　中国营造学社纪念馆藏

的梁思成并未能完全读懂这本书，然而它却成为驱使梁思成研究中国古代建筑的原动力。1931 年，受中国营造学社创始人朱启钤之邀，梁思成正式加入学社并任学术部主任，后改任法式部主任。自加入学社的第一天起，梁思成就下定了揭秘中国古代建筑的决心。

释读“天书”《营造法式》亦是一项大工程，他首先通过学习清代建筑和清工部《工程做法》来理解清式建筑的基本做法，继而结合唐、宋、辽、金建筑实物逐步释读《营造法式》。经过长年潜心研究，梁思成开创性地提出了确定建筑比例的基本方法，对中西建筑史比较研究做出重要贡献。直至“文革”前夕，他与助手们完成了《营造法式》注释工作的大部分主要内容，也因此成为中国建筑史学科的重要奠基人之一。三十年已逝，昔日留洋学子已成一代大师，然而不变的是他用毕生研究中国古代建筑的决心。展览中，一件写于 1963 年的宋《营造法式》注释序（未定稿）手稿即是最有力的证明。

进入学社之初，梁思成就提出运用科学考古和现代科技方法对建筑实物进行田野调查与测绘。同时，他认为对古代建筑的研究要由清代建筑向上沿波溯源，以探索中国建筑体系发展的历史脉络。基于这样的目标，梁思成和营造学社的同仁们先后奔赴十五省二百多个县，开展中国古建筑的田野调查工作。梁思成率队发现、测绘和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。

在展览中，我们可以看到以工整细致的彩墨绘制的蓟县独乐寺观音阁南立面水彩渲染图，也能看到梁思成坐在山西大同善化寺普贤阁斗拱上遥望椽木的照片。极其珍贵的是，展览中还有一张梁思成与林徽因共同站在天坛祈年殿屋顶上的合影，以此见证梁林这对伉俪共同丈量古代建筑的难忘经历。梁思成与林徽因的长孙梁鉴先生在看过展览之后说：“梁林为建筑和艺术奉献一生的执着追求，在古建筑的研究、建筑教育、城市规划与文物保护方面都做出了重要贡献，一直激励着我。”

保护北京古城

梁思成在文化遗产保护方面具有不朽的贡献，他曾主持或参与曲阜孔庙、故宫文渊阁、景山万春亭、杭州六和塔、南昌滕王阁等保护修缮工程方案。同时，梁思成亦是中国城市规划理论与实践的先驱。他于

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。他以古今兼顾、新旧两利的原则，提出了把北京城改造成新中国首都的一系列具有远见卓识的建议：北京市应当是政治和文化中心，而不是工业中心；必须阻止工业发展，因为它将导致交通堵塞、环境污染、人口剧增和住房短缺；严格保护紫禁城；在老城墙里面的建筑物要限制在两层和三层；在城西建造一个沿南北轴向的政府行政中心。这些建议只有保留紫禁城被采纳，这也是今天我们仍能一睹这座“世界文化遗产”风采的原由。

梁思成在留学英国的城市规划专家陈占祥的帮助下，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”。这件珍贵的历史档案也出现在展览中，在泛黄的纸页上，描画的是梁思成为新首都北京规划的理想蓝图。该方案主张在北京古城以西建设中央行政区，整体保护古城，平衡发展城市，避免单中心城市弊病以及大规模旧城改造带来的经济与社会负担，可惜这一方案最终未获实施。

为了保护北京古城，梁思成奔走呼吁、竭尽所能、屡败屡战。北京古城的大城墙和城门楼最终被拆除，昔日老北京城的风貌不再复现。展览中，我们可以看到梁思成为保护北京古城所撰写的《关于北京城墙存废问题的讨论》《北京——都市计划的无比杰作》《北平文物必须整理与保存》等城市规划经典手稿。而他的那句惊世长叹——“拆掉一座城楼像挖去我一块肉；剥去了外城的城砖像剥去我一层皮”更是被后世史家铭记于册。时至今日，当我们再次反思传统文化遗产的保护利用与现代城市的发展创新问题时，应想起梁思成这位先驱曾发出的呐喊与留下的遗憾。▭



梁思成、陈占祥《关于中央人民政府行政中心区位置的建议》
史称“梁陈方案” 1950 年
中国营造学社纪念馆藏



梁思成《北京城墙存废问题的辩论》手稿 1950 年
清华大学档案馆藏

展览预告

红烛颂
——闻一多、闻立鹏艺术展

2022 年 4 月 2 日 -7 月 5 日

四月份，博物馆将迎来“红烛颂——闻一多、闻立鹏艺术展”，展览分为闻一多先生留存的文献、闻立鹏先生画父亲的肖像作品和闻立鹏先生的具有英雄主义风格的风景三个部分。闻一多先生是是伟大的爱国主义者，坚定的民主战士，成就斐然的诗人、学者，同时也是著名的美术家。他是清华历史上第一个主修美术专业的学生，也是多领域的“全才”，他的美术创作涉及装帧、插图、绘画、篆刻，同时这些艺术创作的经验以及由此孕育的艺术心灵，大大推进了他们的学术研究。 闻立鹏先生是闻一多先生的三子，童年经验对他的性格、气质对其日后的创作都产生了深刻的影响，创造崇高、壮美的意境，追求英雄主义的精神，一直是闻立鹏的艺术理想。闻一多先生与闻立鹏先生在绘画上强调崇高、壮美的悲剧性，这从本质上说是对高尚、伟大的人类灵魂的追求，这正是其在当代中国绘画中不可替代的意义。

云导览



2121 年 11 月 26 日，本馆《华夏之华：山西古代文明精粹》特展志愿讲解组带领观众品味了“华夏之华”，了解辉煌的山西古代文明。纵观历史，华夏文明具有独特文化基因和自身发展历程，始终一脉相承。山西作为华夏文明的重要起源地之一，因相对封闭的特殊地形，遗存的古代文物，无论是地下还是地面，无论是质量还是数量，在全国都是首屈一指。观众在导览中深入了解了这座中华优秀传统文化最大的基因库之一。



2021 年 12 月 1 日，我馆特邀清华美院教授、《写生 · 创作——祝大年艺术作品展》策展人杜大恺先生带领观众共同赏析了艺术家祝大年的作品与人生。杜教授深入讲解了该展览的两类作品：一是写生作品，二是借助写生完成的作品，将两类作品并置展出是一种很新颖的方式。一方面可使观赏者领略写生与创作的关系，另一方面也可使观赏者对祝先生独特的创作路径获得直观的认识。



2021 年 12 月 9 日，我馆特邀《存在之境——当代艺术展》策展人徐虹，带领观众探索了中国当代艺术的本体语言。纵观过去，中国的当代艺术已经走过了四十年汹涌澎湃的发展历程，并得到了世界范围内的关注和认可。“存在之境”是一次对四十年以来中国当代艺术进行关照的展览，参展的 13 位艺术家都是这一波澜壮阔的时期具有代表性的人物，集中展出 67 件作品，也是一次通过艺术折射历史境遇的回顾。

学术讲座



2021 年 11 月 27 日，我馆举办“如柱如石？北宋政治中的司马光”讲座，演讲人为北京大学历史学系教授、博士生导师赵冬梅，由“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人谈晟广主持。司马光（1019—1086），今山西夏县人，宋朝最优秀的政治批评家，王安石的反对派，孤独的政治领袖，《资治通鉴》的作者。司马文正公是怎样炼成的？十五年“独乐”所成就的《资治通鉴》究竟与现实政治有着怎样的对话？最后 18 个月的司马相业究竟给宋朝政治留下了一份怎样的遗产？主讲嘉宾围绕上述问题进行了解读和分享。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。



2021 年 12 月 5 日，我馆举办“‘全民图像’：从山西寺观壁画看跨宗教文化的践行”讲座，演讲人为北京大学博雅特聘教授、艺术学院教授、元培学院导师李凇，由“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人谈晟广主持。本期讲座对山西唐代至清代的寺观壁画进行了概述与重点解读。不同的宗教信仰各有一定的指向性和限定性，有些还相互冲突。在一个不同信仰共存的村社如何恰当地呈现民众的普遍价值期待？以“三教合一”为特征寻找共同的价值框架，是南北朝以来的解决之道。中国现存壁画艺术的最大实体是寺观壁画，而又以山西为最。山西众多的宋、元、明、清寺观壁画为我们解读这个文化演变过程提供了丰富的资源。我们可以从这些图像上看到新观念替换、修订和覆盖旧观念的痕迹，看到基层民众建立和谐文明价值观的努力。演讲者将这些跨宗教的艺术称之为“全民图像”。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。



2021 年 12 月 11 日，我馆举办“匈奴贵族刘渊为何要起兵？一个山西人的心灵史”讲座，演讲人为清华大学人文学院历史系教授侯旭东，由“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人谈晟广主持。讲座结合传世文献、考古成果，跳出既往注重族属与血统的思路，在天下秩序背景下分析了西晋都城洛阳的氛围，以及到此做质子的匈奴贵族刘渊的经历与心路，对他为何走上起兵反晋的道路，重加思考。在结构关系（天下秩序）、事件（八王之乱）下揭示个人的历史作用。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。



2021 年 12 月 12 日，我馆举办“从邺城到晋阳——北朝佛教考古遗迹与遗物”讲座，演讲人为中国社会科学院考古研究所研究员李裕群，由“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人谈晟广主持。本讲座从佛教考古的遗迹、遗物以及古代交通路线分析了两个城市的关系。公元 534 年，丞相高欢挟孝静帝从洛阳迁都邺城（今河北临漳县），建立东魏政权，并以晋阳（即太原，今山西太原市晋源区）作为陪都。由此，高齐皇室及臣僚频繁往来于并州与邺城之间，正式开启了两都之间交流的历史。邺城为国都所在，是经济文化的中心，而晋阳在政治和军事上的地位则远比邺城重要。高欢父子长期坐镇晋阳，遥控朝廷。终北齐之世，亦皆如此。正如《北齐书》卷四《文宣本纪》所记：“并州之太原、青州之齐郡，霸业所在，王命是基。”但这并不妨碍两都之间佛教艺术的交流。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。



2021 年 12 月 18 日，我馆举办“丝路故事——太原隋代虞弘墓解读”讲座，演讲人为山西省考古研究院研究员、原山西省考古研究所所长、书记张庆捷，由“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人谈晟广主持。讲座以 1999 年在太原王郭村发现的隋代虞弘墓为核心展开。此墓的葬具是一个汉白玉石椁，石椁四周内外皆为雕绘，由五十多个单体图案组合而成，图案内容宏富，具体有宴饮图、乐舞图、射猎图、家居图、行旅图等。其中狩猎图中，多为骑马、骑象、骑骆驼搏杀狮子者，人狮搏斗的场面甚为激烈。图中人物皆深目高鼻黑发，人种属于地中海高加索人种。图中的人物服饰、器皿、乐器、舞蹈以及花草树木等，均源于波斯与粟特诸国，典型的有带绶鸟、带绶马、“胡腾舞”和带端为葡萄叶形飘带及长帔等，波斯、粟特文化色彩非常浓厚突出，有些画面和祆教有关。据墓志，墓主人是虞弘，来自鱼国，出使过多个国家，北周一度“检校萨保府”，是一个经历丰富又神秘的人物。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。



2021 年 12 月 19 日，我馆举办“东坡命题与摩诘诗画”讲座，演讲人为清华大学人文学院中文系教授刘石，由“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人谈晟广主持。讲座基于“诗中有画，画中有诗”这一有重要文艺史影响的东坡命题，探讨了其蕴含的价值判断、何以偏偏用于王维、何以偏偏出自东坡，及宋以来的诗画关系观等，并由诗画一律视野领会王维的诗与画、王维诗画历史地位之差异等。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。



2021 年 12 月 26 日，我馆举办“考古学视野下的北魏平城时代”讲座，演讲人为中国人民大学历史学院教授、博士生导师李梅田，由“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人谈晟广主持。北魏以平城（今大同）为都的五世纪是拓跋鲜卑政治、社会和文化转型的时期，是中华文明多元一体化进程中的重要一环。讲座从城市形态、丧葬文化、墓葬美术三方面，解读了这个转型时期的文明特征及其演变过程。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。



2022 年 1 月 8 日，我馆举办“传千祀毫翰——出土北朝壁画所见汉唐间绘画范式之形成”讲座，演讲人为“华夏之华：山西古代文明精粹”特展策展人谈晟广。近年来，山西太原发现的北齐娄睿墓和徐显秀墓、朔州水泉梁北齐壁画墓、忻州九原岗北朝壁画墓等，河北和山东等地发现的茹茹公主墓、湾漳北齐大墓、临朐北齐崔芬墓等，出土了大量绘制精美的北朝晚期（东魏、北齐，534-577 年）壁画，刷新了我们对于北朝时代高超绘画技术的认知。不过，针对这些珍贵的出土图像材料，我们如何从绘画本体出发，将之与其他汉唐间各时期出土图像系统、传世图像（如石窟寺壁画、卷轴画）系统，以及传世文献系统等进行有效地整合与综合研究，从而可能撰写一部全新的汉唐绘画史，是当前中国艺术史研究领域所面临的一个重要课题。讲座从上述图像系统和文献系统出发，探讨了汉唐间绘画范式究竟是如何形成的，追寻顾恺之、陆探微、张僧繇、杨子华、曹仲达、阎立本、吴道子等照耀千古的大家可能接近的绘画样貌，从而做出全新的解读尝试。本期讲座为本馆正在展出的“华夏之华：山西古代文明精粹”特展系列专题讲座。



2022 年 3 月 2 日，我馆举办“王怀庆艺术的特点与成就”讲座，演讲人为中国文化部当代艺术研究中心学术委员、中国美术批评家年会名誉主席 、世界艺术批评家协会会员贾方舟。“纵 · 横：王怀庆艺术展”正在本馆一层展厅展出。王怀庆是真正在语言层面领悟了西方抽象艺术的不可多得的一位中国艺术家，也是在对西方艺术的充分理解中，仍然能在精神层面延续中国文脉的一位艺术家。他的艺术是从中国的文脉中延伸出来的成果。讲座集中描述了王怀庆如何运用纯粹的绘画语言和材料语言传达出厚重的历史感和文化感，以及我们如何从他的画面中读出的是一个族群的记忆、一个民族的阅历与沧桑。王怀庆的艺术使我们在对历史的回望中生出对自身文化的自信。

云征集



清华大学艺术博物馆举办的“想象力大师”童话主题儿童插画作品大赛于 2021 年 2 月至 5 月圆满举行，共收到来自中国、美国、新加坡等国家少年儿童的创作投稿 3800 余幅，300 幅（组）获评本届大赛“优秀作品”。其中作品精选“小小畅想家”系列（详见文末链接）中的 9 幅作品入选“首都科技创新成果展——智行万里”主题展，获得社会各界一致好评。

艺术沙龙



2022 年 1 月一日元旦，我馆举办清华校友交响乐团《牧歌》新年音乐会 ，与在场观众共同度过新年的第一天。



2022 年 1 月 9 日，我馆举办“纪录片《山西博物院》放映及导演映后交流会”，分享嘉宾为纪录片《山

西博物院》导演、清华大学新闻与传播学院校友王雨佳。《山西博物院》是一部机构纪录片，影片锁定山西博物院这个物理空间，以直接电影的拍摄手法，结合影视人类学的实践经验，借鉴弗雷德里克·怀斯曼的创作模式，围绕博物院的社会服务职能，从具体岗位工作人员及特殊展览活动切入，描绘博物院的日常运作，勾勒基于山西博物院所体现的当代山西人文图景与文化景观。本期沙龙为特展《华夏之华：山西古代文明精粹》闭展专题活动。

专题活动



2021 年 12 月 21 日下午，冬阳和煦，浅风微寒，人大附中第二分校小学部一年级的同学们带着雀跃的心情，来到了期盼已久的清华大学艺术博物馆，参观“华夏之华——山西古代文明精粹”特展，在处处是珍品、步步皆文化的博物馆里，完成了一场美育教育。



2022 年春节假期期间，我馆推出“清华艺博过大年”活动，通过“大年初一：馆长书‘福’送吉祥”、“大年初三：寻虎 / 绘虎祈祝福”、“大年初五：头戴萌虎喜气扬”等几个版块，与在校师生和广大艺术爱好者一同辞旧迎新。



2022 年 2 月 15 日，我馆推出“元宵节夜场”活动，邀请观众一同体验传统文化的当代之美。

海内艺术资讯

江口沉银——四川彭山江口明末战场遗址考古成果展



由辽宁省博物馆主办，本次展览于 2021 年 12 月 26 日开幕。四川彭山江口明末战场遗址作为一次与特定时代、特定事件和特定人物直接对应的考古发现，不仅破解了“江口沉银”的历史之谜，也是中国考古工作者运用新方法、新科技在内水区域开展围堰考古发掘的全新尝试。展览分为“大西沉浮”“明代风华”“考古新章”三大部分，展出金银册、金银货币、金银首饰、日用器皿、武器等各类文物 500 件套，全面地展示了四川彭山江口明末战场遗址的考古成果，呈现遗址发现和发掘的艰辛过程和创新之举。在帮助观众解读“千船沉银是否存在”“这是谁的宝藏”“为何沉于江水”“沉银地点在哪里”等谜题的同时，也为大家深入揭示了明代晚期和大西政权的社会、经济、军事等面貌。

东西汇融：中欧陶瓷与文化交流特展



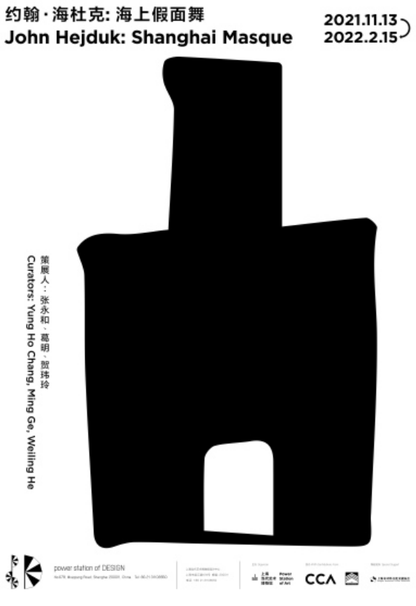
展览由上海博物馆与法国吉美国立亚洲艺术博物馆联合举办，2021 年 10 月 29 日开幕。展览分为三个篇章。“中西交通”篇透物见史，通过外销瓷器在时间维度上展现 16 至 18 世纪中欧贸易与交流的历史发展，在空间维度中铺陈东西航线与交通网络的拓展变迁。“中西交融”篇深入呈现中国瓷器如何融入及影响欧洲的生活方式、审美趣味、室内装饰以及时尚风潮，透过油画作品、欧洲加彩、镶嵌改装与室内陈设瓷器，展示中西器用、审美和设计的碰撞与交融。“中西交汇”篇揭示贸易与交往带来的技艺及观念交汇，以海外模仿中国与中国受域外启发的陶瓷产品，通过精心组合比对呈现窑业技术的互鉴，揭示中国技艺对世界物质文明的贡献，也透过陶瓷中的异域想象，探究图像背后的观念与思维。

保利藏金——保利艺术博物馆藏青铜器特展



展览由湖北省博物馆与保利艺术博物馆合作举办，2021 年 12 月 20 日开幕。展览展出了殷商到两周 36 件（套）钟鼎彝器，均是保利艺术博物馆藏青铜器精品，如兔尊、戎生编钟等，在造型、工艺上均是商周青铜器的代表。不少铜器上的长篇铭文，是研究商周历史文化的重要史料。特别值得一提的是豳公盨它内底所铸 98 字铭文，记述了“大禹治水”与“为政以德”等内容，是目前所知中国最早的关于大禹治水及德治的文献记录，整篇铭文堪称一篇政论性质的散文，其文辞、体例在两周金文中前所未见，却与现存《尚书》等古代文献十分接近，对探讨中国古书及文章的起源有十分重要的价值。

约翰•海杜克：海上假面舞



2021 年 11 月 13 日，由上海当代艺术博物馆（PSA）举办的展览“约翰·海杜克：海上假面舞”开幕。约翰·海杜克（1929–2000）是 20 世纪建筑史中的独特个案，他既是著名的建筑师、教育者、史论家，亦是艺术家与诗人。虽然他关乎建筑的畅想及跨媒介实践多数付诸于纸本之上，但是其不遗余力的多重探索不断拓展了建筑学的领域，持续影响着多个领域以及后世一代又一代的建筑师与艺术家。作为约翰·海杜克的亚洲首次个展，本次展览将丰富而翔实地呈现其绘画、装置、手稿、影像、文献资料，以及由东南大学师生为此次展览特别重建的大尺度“结构体”。届时，此次展览将如同一场漂流至上海的假面舞会，海杜克笔下的经典角色将逐一登场，在渐进、转瞬与回溯的舞步之间，在由建筑与多学科交织奏鸣的乐曲高潮之中，观者将逐渐揭开其神秘的面具，逼近海杜克的精神腹地与自治世界。

莫瑞吉奥•卡特兰：最后的审判



展览由尤伦斯当代艺术中心举办，2021 年 11 月 20 日开幕。本次展览由弗兰切斯科·博纳米策划，集中呈现了艺术家三十多年职业生涯中创作的发人深省、戏谑有趣、充满挑战性和启发性的代表作品。鉴于卡特兰过往的展览多注重作品非比寻常的呈现方式，此次展览则以统揽全局的视野，通过松散、开放的空间设计，邀请观者放慢脚步与每件作品进行对话，了解这位在观念手法上对中国当代艺术产生过影响的艺术家。

离岸之歌



展览由广州时代美术馆举办，蔡影茜策划，于 2021 年 12 月 4 日开幕。“离岸之歌”作为寓言，描述音乐和船两种媒介构成的流动“声 – 空”。作为全球过程和文化往来的容器，船和歌的呼应对位，承载着古往今来的离散想象，亦塑造着当下的交叉身份。它们将远近不同的世界联系起来，使那些在去国与归乡、过去与未来间挣扎的人们，得以跨越国界和海洋，寻求彼此的观照和理解。围绕着离散的记忆和情感网络，展览试图创造陆地和边界间的不稳定状态，在歌者、航行者、劳作者暂留的岛屿间穿行，代入他者的遭遇，潜入历史阴影处的暗流。连接作品的是一个个分散的、辅助诠释的“岛屿”，以及一系列在展厅外举办的放映、音乐会和公共项目，这些活动和内容将为观众理解离散族群的当下处境和精神状态，提供入口和分享的通道。

海外艺术资讯

2022 年威尼斯双年展公布主题展参展艺术家名单



威尼斯双年展公布了参加主题展的 213 位艺术家和艺术团体名单，他们来自于 58 个国家，将参加 2022 年 4 月 23 日至 11 月 27 日举行的第 59 届双年展“梦想之乳”（The Milk of Dreams）。展览艺术总监塞西莉亚·阿莱马尼（Cecilia Alemani）强调此次展览关注女性和多元性别的艺术家及其创作。入选的艺术家来自 58 个国家，首次参展的国家有喀麦隆、纳米比亚、尼泊尔、阿曼和乌干达。首次设立国家馆的有哈萨克斯坦、吉尔吉斯斯坦和乌兹别克斯坦。参与主题展的中国艺术家为李爽、陆杨和郑波。

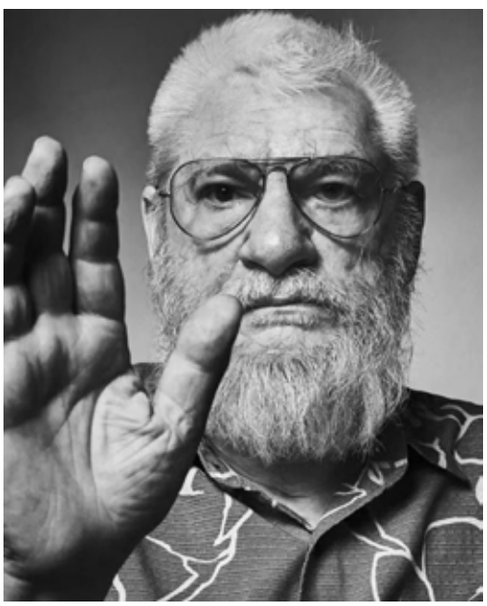
沙特吉达市大型艺术中心哈维•贾米尔开幕展“主食：你的盘子里有什么？”

吉达市已经成为沙特最为重要的文化城市，这所备受全球关注的艺术中心于 2011 年 11 月 6 日开幕，首展与知名的 Delfina 基金会共同主办，Rahul Gudipudi



和 Danielle Burrows 担任策划。展览呈现了来自国际不同地区及海湾地区的艺术家，共同探讨我们吃什么背后纠缠的历史，以及我们的日常选择所留下的痕迹。人类对地球最大的影响是通过饮食，而解决气候紧急情况的工作与我们的饮食直接相关。这个展览分享了一些关于我们的食物来自哪里的故事和其背后的社会框架，希望提供一种思考如何保护我们和地球的未来而需要做出的改变的方式。

艺术家丹•格雷厄姆（1942-2022）去世



20 世纪最为重要的当代艺术家之一丹 · 格雷厄姆于 2 月 19 日去世，享年 79 岁。格雷厄姆的创作横跨极简主义、观念主义和后极简主义，他通过对流行文化借鉴与分析，创作了包括《美国之家》（1966-1967）等一批影响深远的跨媒介作品。这位高中辍学的天才艺术家以其惊人的能量开展了大量各种领域的艺术实践，他也是美国音乐界的重要一份子，写摇滚评论，与朋克音乐人合作，从流行文化与艺术对话中汲取艺术的批判力量。

伦敦泰特现代美术馆举办特纳奖得主鲁拜纳•赫米德同名个展



展览由泰特现代美术馆与洛桑州立美术博物馆 / Plateforme 10 合作举办，2021 年 11 月 25 日开幕，呈现了艺术家、文化活动家鲁拜纳 · 赫米德（Lubaina Himid，1954-）颇具影响力的职业生涯中的一些亮点。希米德最初接受的是戏剧设计方面的培训，她因其创新的绘画方法和社会参与而闻名。自 20 世纪 80 年代以来，她对英国黑人艺术运动的贡献在英国举足轻重，为黑人经验和女性创造力的表达和认可提供了空间。在过去的十年里，她的具象绘画赢得了国际认可，这些绘画探索了历史和当代日常生活中被忽视和看不见的方面。2017 年，她被授予特纳奖，2018 年，她被授予 CBE 的荣誉称号，以表彰她对艺术的贡献。从她对戏剧的兴趣中获得灵感，展览以一连串的场景展开，将观者置于舞台中央和后台。