

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 24 期

—— 2022 年第 2 期

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：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

2022年春夏之际，上海新冠疫情爆发后，北京亦发生零散疫情，防控措施严格，师生出入清华校门须报批，核酸检测成为常态。在此情况下，本馆仍克服困难推出二个展览，即闻一多展和共有未来展，各有特点。本期约请专家就有关博物馆和美术馆及策展专题撰写论文，推进博物馆、美术馆学科的理论研究。俄罗斯米努辛斯克一直被誉为欧亚草原考古的“圣地”，是草原青铜器研究的天堂。2018年吉林大学考古学院与米努辛斯克博物馆开展深度合作，对馆藏青铜器进行整理，编撰《米努辛斯克博物馆青铜器集萃》。米努辛斯克盆地出土大量精美的青铜器，与中国北方、中原和新疆地区出土的青铜器相似，表明其间在特定历史中的文化交流。吉林大学考古学院邵会秋、余肖肖合著《俄罗斯米努辛斯克博物馆藏早期铜镜研究》一文，对米努辛斯克博物馆所藏铜镜进行深入探讨。王璜生历任广东省美术馆馆长，中央美术学院和广州美术学院美术馆馆长，对美术馆的营运、功能和管理有系统研究。本期刊发他新作《精神空间：美术馆介入乡建》，运用新博物馆学的社区理论及在地历史记忆重建理论，提出美术馆参与艺术乡建、改造乡村文化现状，重建在地的文化记忆，重建人和土地、生活与岁月的情感，对于振兴乡村文化建设具有积极意义。广州美术学院胡斌教授研究型策展中的内外跨界，探讨艺术策展和学术研究结合，这对艺术史的策展和当下艺术作品策展，均有启示作用。

陈晶以上20世纪50年代“大桥”题材入画为对象，探讨其图像叙事及视觉修辞问题，通过武汉长江大桥图像分析，反映新中国成立初期工业建设的成就和工地现场。游江的论文对视觉模式的变化与艺术受众的接受方式的关系，作了新的探讨。王鲁湘《波光异趣》一文，对年初本馆举办的“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”中的精品进行解析鉴赏。郑鹏伟的文章则对陈洪绶《对镜仕女图》进行细致艺术赏析。高文静的《霓裳羽衣新说》论文，选取《点石斋画报》“演剧笑谈”的京剧配图画《贵妃醉酒》及清华博物馆藏清代绝美的“霓裳羽衣”（官衣），进行赏析，求解唐玄宗“霓裳羽衣曲”的视觉形象。这几篇鉴赏文章，可以帮助读者赏析相关艺术作品，以资大众美育。

学术主持

陳沁瑜

目录



展览现场 TAM Exhibitions

- 共育未来——奥林匹克科技艺术展 6
- 红烛颂：闻一多、闻立鹏艺术作品展 9
-



史论经纬 Art History and Theory

- 20 世纪 50 年代“大桥”入画的图像叙事及视觉修辞 陈晶 13
- 视觉模式的嬗变——技术性观式下的艺术接受与表达 游江 23
-



艺术与考古 Art History and Archaeology

- 俄罗斯米努辛斯克博物馆藏早期铜镜研究 邵会秋 余肖肖 27
-



博物馆天地 Museum Study

- 精神空间：美术馆介入乡建 王璜生 34
- 研究型策展的内外跨界 胡 斌 38



经典赏析 Classic Topics on Museum Collection and Art Research

- 波光异趣 王鲁湘 41
- 陈洪绶《对镜仕女图》赏析 郑鹏伟 45
- 霓裳羽衣新说：风旋虹裳曳广带，瓌姿艳逸醉凤态 高文静 48

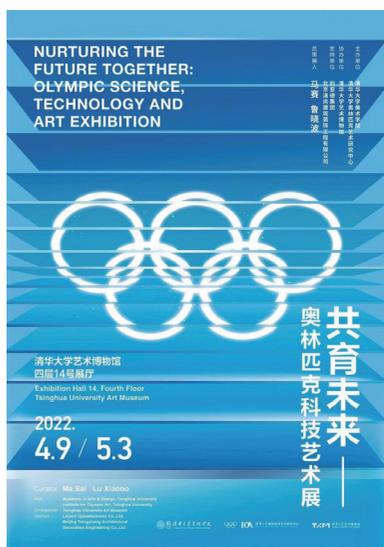


艺术资讯 Art News

- 清华艺博资讯 52
- 海内艺术资讯 62
- 海外艺术资讯 63
-
-



共育未来——奥林匹克科技艺术展



展览海报

展览时间 / 2022年4月9日—2022年5月3日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆 14号展厅

总策展人 / 马赛 鲁晓波

策展人 / 宿志鹏

项目统筹 / 杜鹏飞 李哲 王晨雅

现场协调 / 兰钰 吴同 张丽萍 王健

视觉指导 / 王鹏

展览执行 / 陈赟冰

视觉设计 / 陈思 罗雪蕙

宣传推广 / 罗雪辉 杨洁萍 刘垚梦

视频监制 / 黄一飞

展陈监制 / 李怀生

英文审译 / 焦继珍

项目助理 / 任续超

主办单位 / 清华大学美术学院 清华大学奥林匹克艺术研究中心

协办单位 / 清华大学艺术博物馆

支持单位 / 利亚德集团 北京清尚建筑装饰工程有限公司

“共育未来——奥林匹克科技艺术展”以“共育未来”为主题,从运动、艺术、教育、科技等视角展开,汇聚了清华大学美术学院十多位教师团队的本届冬奥会相关作品,将科技、体育、艺术融汇于国际奥林匹克语言的多元表达,向世界展示中华民族瑰丽文化,传播中国精神、中国价值、中国力量,传递出更广阔维度的奥林匹克精神与和谐道义。展览具体呈现方式上通过打造沉浸式互动体验的意象空间,多维度呈现奥林匹克“力与美”的文化内涵。让观众通过科技艺术感知奥林匹克精神,追寻卓越的奥林匹克之路。与此本展开幕同时,国际奥委会奥林匹克研究领域首个以艺术研究为主要方向的研究和教育机构——清华大学奥林匹克艺术研究中心,亦

于4月13日在清华大学艺术博物馆宣告正式成立。奥林匹克艺术研究中心的建立是构建国际奥林匹克文化与教育交流合作的重要纽带，是传播中国声音的重要国际平台。

2022年2月4日，第24届冬奥会在北京国家体育场盛大开幕，开幕式上举世瞩目的主火炬以创新的方式呈现。区别于传统的静态火炬台，此次火炬台是首次通过动态雕塑的形式来呈现冬奥艺术的全新美学，三个火炬台已成为三地的永久性雕塑，并在开幕式主火炬的基础上增加了环绕的“银丝带”以及镜面底盘，起到结构支撑稳定的作用。“银丝带”的造型设计中蕴涵了“冬奥精神的源远流长、永恒无限，无论从哪里开始，我们终能相遇，彰显人类命运共同体”的哲学理念。“银丝带”紧紧萦绕着象征世界各国携手走向未来的大雪花，呈非匀速的双向同心运动，为静态放置的火炬增加了时间维度和视觉动态，成为火炬动态雕塑的一部分，与之浑然一体，晶莹剔透、光彩交相辉映，凸显着全世界“更团结”“一起向未来”的奥运主题，展现了自然之美、人文之美和运动之美，彰显了中国的文化自信，引领冬奥文化的时代风尚。

北京市延庆区冬奥会环境建设项目“海陀塔”，作为2022年北京冬奥会标志性景观，已成为本届冬奥会的重要文化遗产被永久保留。“海陀塔”的设计意向源于“冰雪”概念，“冰雪”概念和形象不仅可以纪念本次冬奥会的举办，也契合延庆“冰雪夏都”的发展定位。“海陀塔”形似纪念碑，

“共育未来——奥林匹克科技艺术展”开幕式现场





“共育未来——奥林匹克科技艺术展”展厅入口



“共育未来——奥林匹克科技艺术展”展览现场

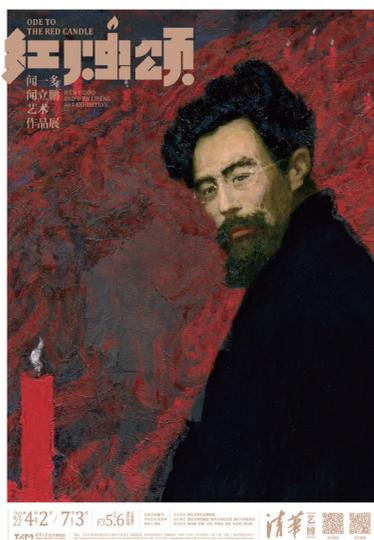
纪念着北京作为唯一举办过夏季奥运会和冬季奥运会的城市；又似奖杯，见证着运动员们的拼搏精神和取得的好成绩；又似火炬，永久竖立的“海陀塔”和奥运五环将持续传播奥林匹克精神和冰雪文化。

冬残奥会开闭幕式的设计理念超越了冰雪的概念，更多呈现的是残疾人内心绚烂的世界，更聚焦于个体的“人”的层面。从开幕式的“同心圆”到闭幕式的“留声机”，视觉设计既表现出了宏大叙事的视觉冲击力，同时也兼顾了局部温暖感人的戏剧化表演。一方面考虑到了现场的震撼性，也兼顾了在转播细节和情感表达上的需求。传达出北京冬残奥会在这个冬天给予世界的温度，共同呼唤一个残健融合的美好未来，也为双奥之城添加了闪亮璀璨的篇章。□

“共育未来——奥林匹克科技艺术展”火炬介绍



红烛颂：闻一多、闻立鹏艺术作品展



展览海报

展览时间 / 2022年4月2日—2022年7月3日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅

总策划 / 杜鹏飞

学术主持 / 水天中

策展人 / 徐虹

展览统筹 / 王晨雅 赵晨

策展助理 / 刘朔 赵晨

展品统筹 / 李运峰 朱俊鹏 魏成光 代红

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 王鹏 杨晖 王美懿

展陈设计 / 刘徽建

展览执行 / 陈兴鲁 刘徽建 刘朔 谢安洁 高宁 吴霜 贾磊

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 / 清华大学档案馆 清华大学校史馆 清华大学图书馆

特别鸣谢 / 闻丹青 宗璞 华苏 李胜业 吴军 张沈炳 浦汉明

“红烛颂：闻一多、闻立鹏艺术作品展”开幕式合影





“红烛颂”展览现场：题首视觉墙

在季春云舒、万花齐妍的四月，“红烛颂：闻一多、闻立鹏艺术作品展”于清华大学艺术博物馆精彩亮相。本展共展出闻一多的艺术作品及相关文献 229 件，其中包括闻一多的铅笔速写和水彩写生 40 件、书刊插图和封面设计 48 件、篆刻及书法作品 62 件、文书教务档案和信札 79 件，以及闻立鹏的油画作品 35 件，共计 260 余组件。全面展现了闻一多、闻立鹏父子的艺术才华，同时亦为公众呈现了作为艺术家和设计师的闻一多不为人知的精神与风采。

闻一多先生是我国著名诗人、学者、民主斗士。他热衷于新诗创作，致力于文学理论研究，刀犁笔耕，立说新颖，上下求索，八方追寻，创作了诸多感人至深的热血诗篇；他怀揣着赤诚忠骨的爱国之心，积极参与爱国运动，发表爱国演说，耿介正直，爱憎分明，无私无畏，义无反顾。闻一多虽然最终以诗人、学者和近代民族解放与民主运动的献身者而为世人所铭记，但是他的一生也留下了大量的艺术作品，一直游走于文学与艺术之间，并将二者紧密地联系在一起。诗集《红烛》奠定了闻一多在中国新诗历史上的地位，而他同时也是由西洋美术转入中国美术的成功者，贯通了东西方文化的美学追求。

本次展览为我们呈现的则是闻一多鲜为人知的艺术家身份以及作为清华人的他，艺术造诣与崇高人格的完美统一。闻一多一生都在追求美，追求艺术之美，人格之美，社会之美，理想之美；他用诗句歌颂美，用画笔呈现美，用生命追求美，创造美……清华大学以“光荣的历史”和“优良的传统”大力倡导“五育并举”，推动高层次人才培养，全方位育人亦是



“红烛颂”展览现场：闻一多 1921 年刊插图及设计

建校至今始终秉持的办学方针。在百年前的清华园，十载求学历程为闻一多的人生厚植沃土，塑造了其刚毅纯真的人格与开拓创新的精神，他天赋异禀的艺术才华虽被其出类拔萃的文学造诣与学术成就所掩，而我们已然可从其硕果仅存的艺术与设计作品中，一窥大美。

出手不凡的 1921《清华年刊》以其装饰性的线描插画与意境凝练的装帧设计，体现出闻一多深厚的传统文化积淀与会通中西的艺术素养，亦成为清华早期素质教育的先锋代表。《红烛》《死水》《猛虎集》等书籍封面设计以其现代象征的手法取得了内容与形式的高度统一，成为闻一多居于时代文化前沿的最佳例证。

西南联大时期迁校入滇的 3500 里徒步之旅所孕育的写生作品，笔力刚劲，结构严谨，深入浅出，庄重大气。抗战中后期诞生的大量篆刻作品更是以其深厚的功力为我们呈现出古意与奇趣并生的意境，凝聚了闻一多的崇高人格与艺术积淀。

闻一多曾言：“我希望的是做一个艺术的宣道者，不是艺术的创造者。”著名油画家闻立鹏是闻一多的三子，童年经验对他的性格、气质都有深刻的影响，他真诚作画，诚挚做人，不仅继承了父辈对崇高、对英雄主义的追求，更充分展现了其出类拔群的艺术才华。20 世纪 70 年代后期，中国人民获得精神解放之后，画家被长期压抑的激情得到抒发的机会，他画出了《大地的女儿》《红烛颂》《疾风》等作品。从这些作品可以看出闻立鹏继承了父辈对崇高、对英雄主义的追求，这种追求因特殊的历史遭遇而增加了深沉凝重的感情色彩。在东寻西找、上下求索中，他越来越领悟到，



“红烛颂”展览现场：闻一多书法及篆刻

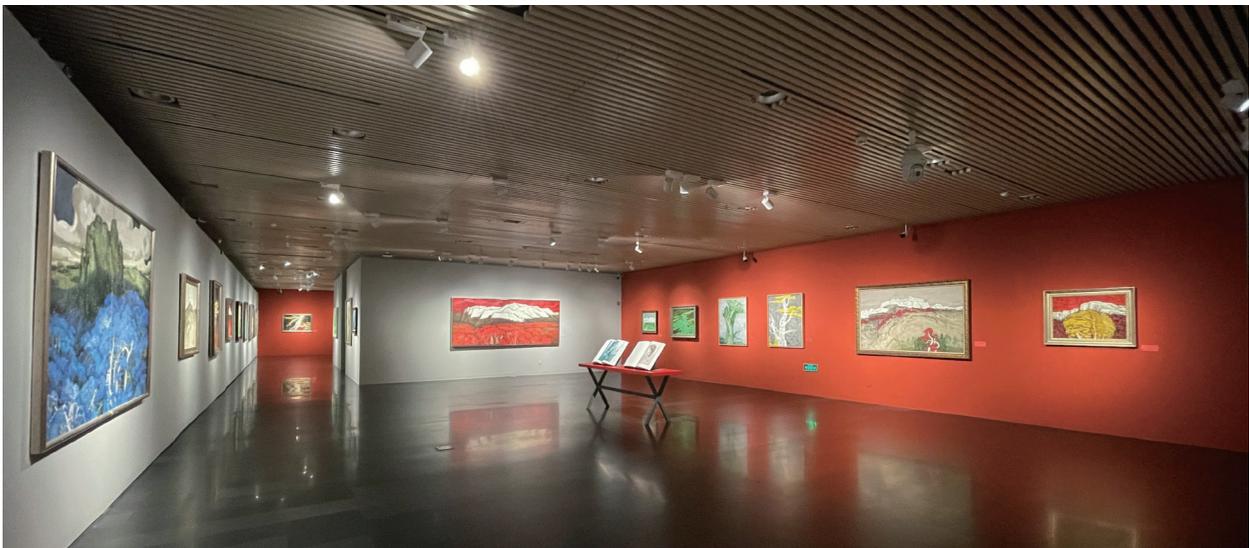


闻立鹏油画

东方与西方、古代与现代、理性与感性等诸多对立的因素，创造崇高、壮美的意境，显然是理想的艺术境界。

闻一多、闻立鹏艺术展在清华大学艺术博物馆展出，不仅仅是清华大学的一大盛事，也是中国艺术界的一大盛事。这个展览所展示的闻氏父子的艺术作品是具有生命性的，它体现了中国现代文人在继承和发展文学艺术方面锲而不舍而又与时俱进的精神。籍本次展览，我们能够观瞻并深切感受到他们对祖国和人民的赤诚之心、深情之爱，他们全面的文化学养和深厚的艺术功力，他们甘为人师、培育人才的敬业精神。在新时代新征程上，闻一多、闻立鹏父子以他们的艺术和生命实践，以“红烛”之光明，照亮了我们前行的道路。□

闻立鹏油画



20 世纪 50 年代“大桥”入画的图像叙事及视觉修辞

陈 晶

桥的形象是中国美术作品中常见的图像，或在画像石中担任引导升仙之责，或在山水绘画中寄托文人林泉之志，或在风俗绘画中体现市井民情，在不同时期、不同主题的绘画中也具有不同的内涵和象征意义。随着中国进入现代工业社会，出现了钢铁结构的大型桥梁，这种代表新的工业技术和现代化景观的桥梁开始不断出现在绘画中。尤其在 20 世纪 50 年代，伴随武汉长江大桥（后简称“大桥”）的兴建，表现大桥的美术形象集中涌现出来，成为一个时代精神与理想的视觉形象表达。

武汉地处中国南北交通大动脉的枢纽位置，两江交汇孕育出武汉三镇鼎立的城市格局，但同时也造成了交通的阻隔，在大桥建成之前，三镇之间的往来只能依靠舟楫摆渡。20 世纪初年，张之洞督鄂期间，即率先提出了在武汉修建跨江铁桥的构想。1912 年初，蔡元培等人就明确提出应在武汉“建大铁桥，以为光复之纪念……诚革命纪念之壮观也。”但限于时局国力未能实现。直至 1949 年 9 月，新中国成立前夕，李文骥联合茅以升等一批桥梁专家，再次提出建造武汉长江大桥的议案，并将这座桥作为中国新民主主义革命成功的纪念建筑。经过论证勘测，1955 年 9 月 1 日，武汉长江大桥工程作为国家“一五”计划重点工程正式开工建设。

从 1906 年，张之洞首次提出构想之时起，在武汉建设一座跨越长江的大桥，就成了一个跨越半个世纪的梦想，自晚清起便经历多次规划而未果。在这样的历史背景下，新中国再次提出修建武汉长江大桥，这从一开始就不仅仅是一个交通工程，它

承载了历史的重托，时代的厚望以及新中国蓬勃向上的理想。相应的，50 年代中后期，集中出现了一大批以大桥为主题的美术作品，涉及油画、国画、水彩、版画以及工艺美术、图案设计等。历史地看，武汉长江大桥的视觉表达具有鲜明的时代烙印，对这一美术图像的生成、形式特点进行分析或可管窥新中国美术的发展的一个侧面。

一、大桥入画的集中出现及其语言探索

武汉长江大桥作为一个重要的标志性工程，本身承载着新中国工业现代化建设的愿景，又是中苏友好援建项目，更因为毛主席作诗吟咏而近乎家喻户晓，这都令武汉长江大桥具有了超越一个建设工程的意义。因此，长江大桥也必然成为具有新中国气象的重要景观而被反复绘诸笔端，集中出现了一大批表现大桥题材的美术作品。通过对这些作品的梳理，我们可以看到一代画家在时代感召下强烈的使命感，他们应时代变化而对探索表现新事物、新风貌付出不懈努力。

武汉长江大桥这样一个庞大的钢铁建筑，结构规则重复，钢铁材质冷硬而缺乏色彩变化，并不是适宜入画的对象，尤其是中国画的笔墨形态，更是没有先例可循。以这样一座跨江钢铁大桥入画，无论如何都是一个很大的挑战。关山月、李斛在表现这一题材中所表现出来的中国画创新的矛盾尤其具有代表性。

1953—1958 年，关山月出任定址武昌的中南美专副校长，恰好经历了武汉长江大桥的整个建设



时期。1954年，中国美术家协会创作委员会发出了“现实主义画家应随时随地多画速写以记录生活、锻炼技巧、更深入的观察生活”的号召，加之本身具有的岭南画派传统使关山月对社会现实和变革有着更为敏锐和自觉的观察，这一期间，关山月留下了大量武汉建设的场景。长江大桥的建设显然也受到了画家满心欢喜的关注，岭南美术出版社1992年出版的《万里行踪·关山月写生选集第三集·从生活中来》就收入他表现武汉长江大桥建设不同时期的速写作品8幅。现藏于关山月美术馆的四件作品《长江码头》《武汉长江大桥兴建前》《汉水大桥在建设》以及《汉水桥》记录了长江大桥建设的不同阶段，展现了关山月这一个时期独特的水墨速写风格。

李伟铭曾对关山月的艺术价值作了三点中肯评价：第一，他的艺术活动介入了30年代末期以来的历次重大社会事件；第二，在中国画从传统向现代转型的历史进程中，显示了传统的笔墨线条风格与西画的空间概念和造型体系渗透互补的可能性。第三，成为50年代以来国画“新正统主义”审美的重要代表。¹ 武汉时期的这一批工业建设题材作品，印证了其评价的第一点，而之后从语言和审美趣味上评价的两点，这批作品显得不够具有代表性，因此，这一时期的作品在关山月的艺术生涯的作用常常是被低估的。的确，用水墨对武汉长江大桥及其建设过程进行表现，绝对不是一个好入画的题材，对关山月而言也是一个全新的课题。在1961年完成的代表作《煤都》一画题跋中就表示：“余生平怕画方圆之物，作画前亦忌先在纸上打正稿子。一九六一年八月于抚顺露天煤矿写生，深感矿区规模之壮观，煤层运道之繁杂，纵尽谙前人皴染之法亦无能为力，盖内容与形状关系之新课题也。试图

之，工拙不计。”相对于矿区现场来说，钢铁大桥的形态特征更是方正，更加不是一个中国画擅长的入画题材。但无论从作品还是题跋而言，可以看出关山月对表现时代新貌义无反顾的态度。基于写生的基础，关山月用线清晰，运笔肯定而松快，对透视和造型的把握能力令他轻松驾驭大场景，然而由于施工工地的特点，大量的线条短而直，加之江面的空旷背景和钢铁结构形成强烈的黑白对比，天然地形成了现代工业景观的节律感和视觉冲击力。尽管岭南画派强调中西融合，但是对于关山月更为熟悉而得心应手的笔墨技法而言，对长江大桥的艺术表达仍然具有相当的困难。因此，这一批作品会让人感觉到一种更接近现场写生的未完成之感。事实上，关山月在这一时期的作品中已经表现出了一种尝试和探索，试图解决适应写实风格的水墨语言问题，例如对江岸、桥墩、船体等块面进行了淡墨渲染；用富于韵律节奏的线条突出江面水流等。但客观来讲，画面中中国画的笔墨与大桥的图像结合还是有失突兀，虽然真实生动，但从表达上，当时的关山月并没有找到更契合的方式，也没有形成成熟的语言。但是，这个时期恰恰是他新的风格转变的一个非常重要的过渡和经验储备时期，对比1954年创作的《新开发的公路》和1961年完成的《煤都》，可以看到明显的变化，前者从惯有的传统趣味的山水中巧妙增加点题之景，属于叠加的方法，后者在表现新事物、新氛围、新趣味的同时，保持了笔墨、线条的艺术自律，属于融合的途径。而这二者之间，正是建立在这个时期不断的思考、尝试的量变积累之上，才最终“将已有的知识逐渐付诸实施于新鲜感受中，传统笔墨适时地在新的景致和新的社会要求中获得了前所未有的突破与淋漓尽致的发挥”²。对于关山月而言，这应该是一个锤炼的

1 李伟铭. 关山月山水画的语言结构及其相关问题——关山月研究之一 [C]. 美术, 1999

2 万新华. 图像、风格、观念：中国现代绘画史研究从稿 [M]. 济南：山东美术出版社. 2013：154

过程。

探索表现建桥题材的李斛面临同样的内容与形式的难题，他先后画过武汉长江大桥、重庆长江大桥和南京长江大桥。在1954年和1956年，李斛两次前往武汉长江大桥建筑工地画写生，留下了一批描绘武汉长江大桥工地夜景的水墨作品。

夜景的表现，在传统水墨中多为意境之营造，正如戏曲舞台上的环境，并不真的布置成戏文里的样子，而是通过象征性的道具元素和肢体表演，将观众带入情境之中，同样，在绘画中，也往往通过一轮明月、几盏烛火或干脆用画题、题跋来点明夜景，而在画面描绘上，与白天的景致没有明显的差别，如南宋李嵩的《月夜看潮图》。亚明在60年代随写生团游长江时，曾画过《峡江夜航》，同行的傅抱石表示，川江夜航是令人振奋的创举，但考虑到技术上的难度和画面上的不易处理，他便转而思考别的题材去了。夜景和灯光确实是中国传统水墨从未涉足之处，郎绍君也曾说：“传统绘画中光有不足的一面，不易表现对象所处的时间状态以及对象在特殊时间境遇中显示的特殊情况和情调。”³ 中国画中不强调光的概念，这是事实，但“光”依靠视觉感知，这与中国传统山水表现胸中丘壑的艺术追求不同，因此不被特意强化。但随着西学东渐，近代绘画开始借鉴西方将光影运用到水墨中。早在20世纪40年代，宗其香寓居重庆，就开始探索夜景山水的表现。50年代，李斛与宗其香共事于中央美术学院，李斛表现建筑工地夜景的作品大多集中于1956年前后，在夜景的表现上应受宗其香启发和影响。但从20世纪40年代进入50年代，江上风景与看风景的心情都发生了巨大的变化。宗其香在40年代的夜景水墨，暗沉浑厚，明灭的渔火穿透浓重的迷雾与夜色，表达着作者前路迷茫的苦闷与寻求出路的期望，在50年代之后则在题材和

风格面貌上都发生了变化。李斛的夜景水墨作品更加凸显出新时代的气质，突出表现建设国家争分夺秒，连夜奋战的主题，虽是夜景，也是一派开阔明朗的气派。李斛从不同角度，画了一系列大桥工地夜景，显然也是有意识地探索夜景水墨表现新事物的方式，但给人共同的印象就是画家创作的兴趣点并不集中在建筑工地和工程船上，而是着力于环境氛围的烘托，灯火阑珊、夜明如昼，一派繁忙热闹之感，画面最突出的就是这满幅的灯火通明和摇曳于江水中的灯影波光，令人想起印象派绘画中对光影的捕捉。西画专业出身的李斛对油画中的光影表现必然是不陌生的，画面上类似雨点皴的笔墨与留白表现出江水中的灯影，是油画笔触运用与水墨皴染的一种融合。虽然在形式上有类似凡·高《塞纳河夜景》中的表现手法，但是在趣味和意境上一扫夜景常有的幽静之趣，转而表现出“火树银花不夜天”的夜战氛围。后来，李斛先后又画过《十三陵水库工地夜景》《石景山钢铁厂》《三峡夜航》等夜景水墨，但1956年在武汉画的大桥和江边的夜景应该是最早的一批探索之作。

革旧鼎新，是20世纪50年代美术创作的主旋律，写生的倡导、题材的更新、趣味的转向，这一切都对新中国的画家们提出了新的要求，尤其对于中国画，其审美传统和表现特点面临着更加凸显的问题。武汉长江大桥的图像表达如同一面多棱镜，折射出艺术观念和审美取向适时而变，也从中可见画家们努力自我更新的艺术探索。

二、大桥入画的图像表达与视觉修辞

20世纪50年代，伴随中国社会发生的深刻变革，社会主义现实主义的叙事模式被广泛投射到各个文艺领域。武汉长江大桥跨越滚滚长江，“一桥飞架南北”的壮阔景象，“天堑变通途”的豪迈之感以及其本身庞大坚固的雄姿，都与新中国视觉叙事需要和昂扬向上、慷慨抒怀的时代情感相契合，

3 郎绍君. 现代中国画论集 [M]. 广西美术出版社. 1999: 142



在画家对新的国家满怀憧憬与敬意的情感中，大桥主题的绘画虽然描绘的是真实的事件、写实的场景，但无论作者还是观者，都不会仅仅将之视为一个纯粹写实的风景。下文尝试借由荷兰理论家米克·巴尔的视觉叙事符号学，来释读“大桥”题材的美术作品，追索画面的视觉呈现方式与视觉修辞的展开，探讨图像形式背后的观念与价值。当我们重新将之放在历史文化的情境之中，则更能感受到“大桥”主题创作所具有的叙事符号学特点，图像的形式与观念之间通过视觉修辞进行婉转衔接，用喻载体是“大桥”的形象，其喻旨便是充满生机、势不可挡的崭新国家形象。由此，美术创作自然成为了新中国文化建构的一部分。

1、象征：国家形象与工业理想

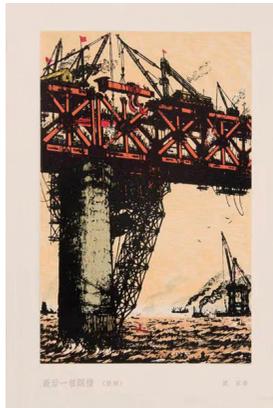
在表现武汉长江大桥的美术作品中，武石的套色版画《最后一根钢梁》是享有广泛知名度的一件。这件作品之所以被时代和历史选择，图像的选择与成功塑造应该是最直接的因素。

画面的视角从江面仰视向上，截取大桥合龙的6号桥墩和一段桥身钢架进行表现。武汉长江大桥的钢梁架设，采用了平衡悬臂拼装，从两岸开始向江心拼接，最后合龙。这个架设过程用了一年时间，直至1957年5月4日两岸钢梁在6号桥墩合龙。《最后一根钢梁》版画正是描绘了大桥合龙前，安装最后一根钢梁的历史性一刻，具有纪实性，同时也进行了艺术的加工，赋予作品强烈的革命浪漫主义的色彩。根据当时的新闻摄影照片，可以看出，这件版画作品明显参考了摄影的构图视角，只是作品中的视角比之照片，仰视的角度更大，主体显得更加雄伟。与照片仔细对照，我们可以看到画面表现的绝大多数细节都与现场几乎完全一样，包括脚手架的结构、吊车的位置和数量、桥面上两个工棚的模样等。但仍有许多被浪漫化的细节，这些有趣的变化，恰恰最能体现出作者的表现意图。比之照片，可以看到画面大部分地方是做了加法，增加了许多

现场并不存在的事物，最明显的就是飘扬的红旗和钢梁上的红绸飘带以及江面上红色的航标灯。其次，我们会注意到版画作品中多处出现的近乎夸张的滚滚浓烟，桥梁上有4处，江面上近景2处，远景更多。这都是现场照片中没有的，并且钢梁上的浓烟尤其不现实，增加“浓烟”图像元素，有丰富画面的作用，但显然也是具有特指作用的。拖着滚滚浓烟的机动船代表着繁忙的工业化活动，在建国初期的美术作品中是一个常见的视觉元素，正如笔者在对20世纪峡江山水画的考察中注意到的：“机动船、航标灯等表明社会主义交通建设伟大成就的重要事物被几乎所有的画家关注……如同文章中点题的一句话，起表明态度和立场的作用，以此来象征社会主义新生活的新气象。”⁴在照片上还可以发现当时大桥的米字型钢梁上是有许多工人和技术专家在现场，但是作者在画面中对现场人员专注观看吊装过程的真实场景进行了艺术化的处理，一是人数大为增加，二是将建设者们表现为欢呼雀跃的样子，配合红旗迎风、鞭炮齐响，呈现出热烈喜庆、欢声雷动的庆祝场景。红旗、红飘带、红色航标灯，还有表现出强烈主人翁意识的建设者们，这些增加上去的元素具有明显的象征意义，包括大桥钢梁采用钢水出炉的色彩，背景是红霞满天，映衬着滔滔江水也泛着红光。这些大量运用的红色与增加的细节都与实际情况并不相符，但是浪漫化的夸张处理，更符合烘托欣欣向荣建设场景的图像经验。

包括钱延康、杨立光的油画《武汉长江大桥》，方康直的中国画《武汉长江大桥》，钱延康的水彩《武汉长江大桥桥头堡工程》，余沙丁、曾景初的版画《大江南北——长江大桥工地全貌》、王肇民的水彩《武汉长江大桥速写——试车》等，以大桥作为主体构图的作品普遍表现出坚实稳重、崇高之感，对比1948年彦涵的版画《修桥》中不稳定的

4 陈晶. 20世纪中后期的峡江山水画探微[J]. 文化艺术研究. 2009



最后一根钢梁 木版 武石 1957年

武汉长江大桥钢梁合龙于6号墩顶
摄影 杨荣敏 1957年

构图和岌岌可危的形象，二者体现了全然不同的背景面貌。也不同于宗其香在1949年的水墨作品《修复永定河铁桥》和曾景初在1951年的版画《抢修鸭绿江大桥》，建设群众占据画面前景位置的主体，突显对新时代主人公的强调。《最后一根钢梁》则更偏重于钢铁的结构，横平竖直的构图，形成一个三角支撑，稳定、浑厚、充满张力，如同一个从江水中崛起的钢铁巨人。画面刻画了醒目的浪潮涌动，与大桥的稳定形成对比。事实上，武汉段的江面开阔，如此明显的大浪十分罕见，从新闻照片上看，当日基本上是风平浪静的。但在画面中不同常规地夸张了风浪，显然并非单纯的画面效果考虑。大风大浪在当时的语境中具有阻碍革命的艰难险阻之暗喻，急流排浪中，大桥岿然不动，烘托强化了中流砥柱、坚如磐石的视觉感受，这种对坚不可摧的力量感的强化，既直指大桥实体，也具有精神化的暗喻与象征，可视为新中国精神力量的图像表达。由此，大桥图像本身被赋予国家形象的象征性而得到确立，它以其岿然屹立、不可遏制的生长力，塑造了一个新生中国充满活力、希望同时又凛然不可侵犯的视觉图景。

2、隐喻：聚焦未出席的主角

在大桥题材的绘画作品中，李斛的《大桥从这里修过去》是耐人寻味的，该幅作品作于1954年，

被印刷成宣传画广泛传播。图式借鉴中国传统山水的一河两岸式，横贯画面的是宽阔的江面，画面无桥，甚至连桥墩之类的任何暗示物都没有。近处的江岸是一个高坡，最醒目的坡顶上，像是勘测人员的五个人或坐或站，自然错落，但人物的布局却呈现出有意味的趋势，整体上顺山坡地势由低渐高，后面三人成一组，呈扇形略散开，与前面前后站立的两人形成箭头形的布局，箭头的尖端便是第一个人指向前方的手指。这组人物在画面最引人注目的黄金分割点，但是观者的视线很快会随着手指的方向投向空旷的前方，点题并引出未出席主角——即将修建的大桥。

柳宗元在《江雪》一诗中，营造了动态的空间变换。从千山、万径的广阔天地，像是镜头不断推进，聚焦到孤舟、渔翁，甚至一钓钩，然后返身跳出逼近的视角，寄情于宁静豁达的心境。李斛的《大桥从这里修过去》，至少在空间的视觉引导上，有类似的意图，画面中首先映入眼帘是壮阔的江水天地，镜头推进聚焦于山坡上的点景人物，直至指向前方的手指，观者的视线又随之望向江面，直达彼岸，并在视线的追寻中豁然开阔。借由画中人的视线与手势，观众得以看到作者试图展示的视角和并未出现的主角和隐喻的主题。正如米克·巴尔指出的：“在叙事话语中，聚焦是语言能指的直接‘内容’，而在视觉艺术中，则是视觉能指的内容，如点、线、光影、明暗、构图……‘聚焦’就是阐释，是主观化的内容。眼前所见即为脑中所想，是已获阐释的内容。”⁵作者视觉聚焦的对象，正是即将在这片广阔之中飞架两岸的大桥，也是主观化了的大桥。仔细观察可见画中人物并非如画题所说的“从这里”，也不是“修过去的那里”，而是高高指向远方，仿佛并不具体落到某处。我更愿意相信这

5 [荷]米克·巴尔(Mieke Bal)著;段炼编. 绘画中的符号叙述: 艺术研究与视觉分析[M]. 成都: 四川大学出版社, 2017: 164



样的处理是有意而为，一方面在气势上显得更加豪迈，另一方面，画面视觉聚焦的对象本来也不是一个具体的建设基址，画中勘探人员的蓝图描绘显然不仅仅止于对建成一座桥的期许，很容易被理解升华为建设新中国的雄伟蓝图，表达对新的国家形象的构思与憧憬。从当时对武汉长江大桥建设每一环节的大量新闻报道中可见全国对这座桥的重视，对许多中国人而言，这是一座实现跨越理想彼岸的桥梁，是一个从农业时代到工业时代的跨越，寄托着建设一个崭新中国的梦想。正是基于这样的文化情境，李斛的这幅作品通过聚焦并未出席的主角，实现了对宏图理想的隐喻。

这样的隐喻并非孤例，关山月《又一个桥墩修出水面》《我们的愿望实现了》，这两件作品同样以手指前方来提示主题，通过画中人物的动势聚焦隐藏的主题，暗示理想的隐喻。在《我们的愿望实现了》一画中，画题直接一语双关，即是便捷交通的愿望实现了，更是新社会、新生活的愿望实现了。不同于李斛作品中的点景人物，这两幅画中人物成为主体，并都在构图重要位置描绘了老人和孩子，老人对孩子说着什么，孩子以聆听的姿态，顺着手指的方向，满怀兴奋、满目期待望向前方。在老者讲述与孩子聆听的视觉叙事中，完成了理想信念的代际传递。

3、语境烘托：幸福新生活的注脚

作为背景出现的武汉长江大桥，更是十分广泛地存在于20世纪50年代的美术创作中。中南美专教员袁浩和王恤珠都是“马训班”学员，他们在1957年都曾以武汉长江大桥为背景进行了美术主题创作。袁浩的作品《长江的黎明》，描绘了武汉长江大桥桥头，露宿工地的建筑工人们黎明时分的生活情景；王恤珠在《待渡》一画中则表现武汉市民在江边趸船上等待渡船过江的情景。两幅作品都具有鲜明的“马训班”训练特点，强调“情节性”“典型性”等社会主义现实主义的表现特征，在平实的



长江的黎明 油画 袁浩 1957年 中央美术学院美术馆藏

生活定格中，升华积极向上、充满希望的宏大主题。

《长江的黎明》一画中，青年们渐次醒来，清晨的宁静祥和与画题的暗喻相呼应，东方既白、黎明已至，正是一个充满希望的时刻。画面的中心是围着一盏煤油灯向心围坐的三个人。处于中心人物视线焦点的书，以及看书人专注思考的神情与周围艰苦简陋的环境形成戏剧性的冲突，看书人身边的两人显然被书本吸引，尤其是正对观众的一位赤膊年轻人，脸上露出神往之色。这是具有“历史的具体性”的情节内容：工人读书，意味着他们不是旧时代的苦力，而是新社会的现代工人，有了学习知识文化的新要求。作为背景的长江大桥可视为一种语境的设置，明确提示着这个现代工业新时代正在到来。同样的，《待渡》中，前景是等待渡船的人们，远景是正在建设的大桥桥墩，显然，代表着新的过江方式的大桥，同样起到语境烘托的作用，唤起对美术新生活的憧憬。

在1958年出版的《庆祝大桥通车》（陈少芳等画）年画中，大桥典雅肃穆地耸立在欢庆的人群后方。喜气洋洋的人群中有老人、孩子，有工人、农名、军人，还有一众少数民族形象，这显然不是在武汉桥头会真实发生的情景，这些人物形象都具有高度概括的象征性。同样，大桥在这件作品中并非简单的地标性建筑，这些不同阶层的群像集合，代表的是全国人民，共同庆祝的是大桥的通车，更

是新时代、新生活的实现。胡国良画的《黄金时代——长江第一桥建成》，仅从画题就可以看到画家对这个时代的赞美，江边绿草如茵，春意盎然，放风筝的孩子们传递这未来与希望的讯息，背景处长江大桥庄重稳固地立在远处，如同一个新时代的宣言。类似地情况还有很多，王肇铭的《武汉长江大桥试车》一画中着力刻画排队看大桥的幼儿园孩童；白统绪在《司门口引桥一瞥》中醒目地表现神气地骑着自行车的青年；都可以看到画家满怀热忱地表现着新社会、新市民、新景象，而大桥则作为新时代的标志，成为幸福新生活的注脚。

有意思的是，20世纪70年代，伴随毛主席横渡长江的事件，长江大桥又一次高频出现。在大量渡江题材的绘画中，长江大桥的图像几乎是必然出现的，然而不同的是，这类作品主题高度集中在毛主席或渡江事件中，大桥同样作为背景出现，与50年代绘画中将大桥作为新生活语境营造的普遍做法相比，这个时期的大桥图像已经成为一个单纯的地标性符号了。

三、大桥入画何以成为可能？

武汉长江大桥美术图像的出现高度集中于1954年到1958年，贯穿于大桥的建设、落成时期。大桥的写生与创作层出不穷，显然不仅仅是画家们个人兴趣使然，而是特定文化背景的浸润和艺术思想和趣味的导向。

1、新国画改造和题材讨论

首先与建国初期新国画改造和绘画题材的讨论直接相关。1950年《人民美术》创刊号上发表了李可染、李桦关于中国画改造问题的专题文章，对中国画的基本导向也就日渐明确，中国画将改变传统的文人意境营造，成为面向人民群众，能够为人民欣赏，又能教育、鼓舞人民的，含有积极意义的艺术形式。新的中国，万象更新，自然也需要新的艺术形式和艺术气质的呼应，中国传统的美术形式

中国画面临着最直接的改造，时代需要什么样的中国画？具有留法和延安双重教育背景的艺术家庄青在1953年发表的一篇文章中作为明确的回答：他提出了“新国画”的概念，并且必须是“内容新”“形式新”，“画山水必须画真山水”，“画风景的必须到野外写生”⁶。这一系列关于中国画改造的讨论中，中国画创作的内容以及方式被明确地指出，虽然是针对中国画这一最带有“封建旧趣味”的领域，但是，为工农群众服务、重视写生的现实主义创作方式这个文艺总体导向是明确的，对整个艺术界都具有普遍指导意义。深入生活，寻找最能够表现新时代面貌的标志性事物，这成为当时画家们竞相实践的领域。于是“画面上出现了一些新颖的细节——电线杆、火车、写实风格的房屋、穿干部服的人物等也可以说明审美思想的改变。”⁷1954年，也正是武汉长江大桥开始施工的时候，中国美术家协会创作委员会召开画家黄山写生座谈会，会上提出：“国画家们在今后应多到生活中去，多作写生练习，不止是要到名山大川去，而且要随时随地寻找美丽风景作画，通过生活实践和艺术实践，为国画创作开辟新的道路。”“表现祖国在建设中的兴旺的与充满喜悦的景象，把荒凉的气氛从画面上驱逐出去”。⁸开山凿洞、修路架桥、兴修水利等建设工程因为洋溢着改天换地的豪情而成为特定语境下画家尤为青睐的风景，因此，包括大桥建设在内的工地景观开创性地在出现在美术表现的领域中，在20世纪50年代形成一个表现高峰，并在不同绘画媒材中延展开来，成为新中国美术中具有时代特点的重要艺术题材。

另一方面，50年代也是新中国百废待兴、大兴建设的时期，建设工地的热火朝天、建设者们的舍身忘我也实实在在感染着画家们，作为新中国的

6 艾青.谈中国画.文艺报[J].1953, 15

7 王逊.对目前国画创作的几点意见[J].美术.1954, 8

8 中国美术家协会创作委员会召开画家黄山写生座谈会[J].美术.1954



一员，画家们也同每一个普通人一样满怀对建设新中国的憧憬与期待。关山月就曾在《汉水桥》的题跋上翔实记录了事件的经过并表达了自己的激动心情：“汉水铁桥的工人们在党的正确领导及苏联专家的具体帮助下，在百年来最高水位的洪水威胁中用战斗的精神坚持了工作，终于九月二十七日胜利地完成了架设桥梁的工程，作为全国人民代表大会及建国五周年国庆的献礼。”窥一斑而见全豹，建设题材的出现，是时代的风向导引，也是画家真实情感的流露，因此，这一题材的出现与流行正是时代诉求与热忱的个人心境的叠加与重奏。

2、岭南画派的铺垫

大桥入画，固然是时代风气的影响，但是，建设场景、工业景观这一审美范式的迅速确立说明了这种转变并不完全是基于政策性的突变。追其根由，至少可以溯至岭南画派从20世纪初叶就表现出来的现实关注。

岭南画派代表人物高剑父一直倡导“为人生的艺术”、绘画当表现“时代精神”，高剑父在《我的现代国画观》中明确提出了传统趣味的时代转化：

至于新国画的题材，是无限定只写中国人、中国景物的。眼光要放大一些，要写各国人、各国景物。时间一切无贵无贱、有情无情，何莫而非我的题材。我的风景画中，常常配上西装的人物与飞机、火车、汽车、轮船、电杆等的科学化的物体……以上的古题本甚幽雅，饶有诗意，我并不反对，且常常采用的。不过到现在是不必一定要牢守这成法，尤其是在抗战的大时代当中，抗战题画的题材，实为当前最重要的一环，应该要由这里着眼，多画一点。最好以我们最神圣的、于硝烟弹雨下的以血肉作长城的复国勇士为对象，及飞机、大炮、战车、军舰，一切的新武器、堡垒、防御工事等。

他若民间疾苦、难童、劳工、农作、人民生活，那啼饥号寒，求死不得的，或终岁劳苦、不得一饱的状况，正是我们的好材料。……风景画又不一定要写“豆棚瓜架”“剩水残山”及“空林云栈”“崎岖古道”，未尝不可画康庄大道、马路、公路、铁路的。⁹

从1915年画《天地两怪物》开始，高剑父陆续完成《雨中飞行》《汽车早发》《东战场的烈焰》等，将坦克、飞机、汽车这些现代机械产物以及战争现实等场景表现在了国画中。显然，在现实关注和语言革新的问题上，岭南画派早在20世纪初就已经展现出了理论和创作实践上的自觉。

因此，我们并不难发现，受业于春睡画院的关山月在面对新国画改造的运动时，适应起来显得更加顺利而迅速，很快就创作出《新开发的公路》这样具有广泛影响力的主题性创作，被认为是以传统笔墨表现社会新貌的一个榜样。关山月能够在新事物与中国画传统之间迅速调和，很大程度上得益于高剑父艺术观念的影响以及经过两代积累的现实表现探索。

关山月的创作得到高度认可，这对许多在国家需求与个人风格之间寻求出路的画家来说，无疑提供了一个可资借鉴的典范，为现代题材入画起到示范作用。

3、苏联版画的图式借鉴

对于20世纪50年代的建设题材绘画的研究，苏联的版画作为一个重要的图式资源不应被忽视。中苏文化交流早在抗战时期就一度十分活跃，对苏关系的重视促成了中苏文化交流协会的成立，立法委员会会长、孙中山之子孙科担任会长。在该协会的推动下，1936年1月，在南京举办了规模盛大的“苏联版画展”，后巡回上海继续展出。

⁹ 高剑父. 我的现代国画观. 高剑父诗文初编 [M]. 李伟铭辑录. 广东高等教育出版社. 1999.229-230

同年，出版了相当精美的《苏联版画集》，这本由良友图书公司出版的画集由鲁迅选编，蔡元培题字，其产生的影响是可以预见的，同时这个影响一直延续扩展到延安。如罗工柳说：当时鲁艺从事木刻的人大都有《引玉集》《苏联版画集》《凯绥·珂勒惠支版画选集》，我们就是靠这三本书起家的！¹⁰ 武石专门写了一篇回忆文章《关于〈苏联版画集〉的回忆》，表达了自己对这本画册的喜爱与珍视。

鲁迅在这本书的序言中写到了推崇苏联艺术的原因是“令人抬起头来看见飞机、水闸、工人住宅、集体农庄。不再专门两眼看地，惦记着破皮鞋摇头叹了口气”¹¹。当时的展品中不乏工业建设题材，虽然鲁迅也注意到这一新的表现领域，但是更多是为了鼓舞青年们看到苏联的成就和中国革命的光明前景，这一类作品呈现出来的全新的视觉表现、风格样式，显然在当时的中国并没有引起广泛共鸣。潘诺夫斯基曾在《图像学研究》一书中曾借偶遇脱帽的例子对图像的形式和意义进行探讨，他描述了这样一个情景，“我”在路上偶遇一个熟人，他向我脱帽示意，那么，“我”的眼睛看到了什么？对这个情景的观看从简单的描述到深层的理解，可以经过三个层次：动作、礼仪、身份（内在人格），这里，实现从图像志到图像学的解读需要观者具备相应的文化理解 and 经验。艺术图式认知，本质上是一个文化心理上的选择。这个理论或者可以借用来解释苏联版画图式在中国的选择性传播。建设题材的艺术表现在苏联社会主义建设中应运而生，但这种场景和情绪对当时的左翼青年来说是陌生的，而对苦难的批判、对革命斗争题材的表达更能够激起中国青年艺术家的同情体验，因此，成长初期的中国现代版画在对苏联版画的借鉴中，选择性地遮蔽了明快、刚健、热情洋溢的现代建设场景，而更多关注富于

力量和斗争性的语言表达和批判现实性的题材。当然，建设题材图像场面繁复，刻画细致，多用蚀版，材料技法的限制也是一个方面的原因。

1936年上海良友图书公司出版的《苏联版画集》，在1949年和1950年都重版再出，流传甚广。新中国的艺术家面临着改变传统惯有模式，去表现新社会、新事物的时代课题，这种背景下，曾经被忽视的那一部分苏联版画的图像记忆很容易被唤起。那些苏联版画中反映革命成功之初的那些干劲十足的建设场景、崇高积极的文艺导向和审美趣味，都给同样大兴建设、生机勃勃的新中国的图像表达以直接的启发与借鉴。宋文治在1960年前往广州造船厂写生，在多幅速写的基础上完成了《广州造船厂》一画，造型准确，真实生动，如果将这件作品和当时参加苏联版画展的Nikolas Pavlov的《玛单造船厂运木船下水礼》并置而观，很容易发现二者极为相似的构图和视角，都采用正面仰视的角度，表现出巨大的钢铁巨轮仿佛迎面驶来的雄伟之感，这种迫近的角度在此前的中国绘画中并不常见。不同的是，宋文治突出了中国画的造型特点，强调彰显了线条的表现力，并且运用水墨虚实关系的处理，令大船显得更加傲然屹立。虽然不能直接说明二者之间具有图式渊源，但是，确实当时中国的画家着力表现的水利、炼钢、新农业等重要题材都在这一次展览中有所体现。不仅是题材图像，更重要的是一种风格和气质的接受与学习，在赵家璧翻译的画展导言中，特别介绍了“社会主义现实主义”风格，“苏联版画的作风和整个的苏联艺术的作风一样的已经到了每个艺术家渐渐的感觉到苏维埃的时代，苏联的生活实况，他的新人民，历史的环境，新兴工业建筑中的烟囱和鹰架，以及集体农民垦植的天地的境界，因而他们的作品更形写实化了”¹²。可见，20世纪20年代苏联版画中的

10 周爱民. 延安木刻对外国美术的借鉴 [J]. 美术, 2004.7

11 鲁迅序. 苏联版画集 [M]. 上海: 良友图书印刷公司, 1936: 5

12 鲁迅序. 苏联版画集 [M]. 良友图书印刷公司, 1936: 11



建设图像虽然在 1936 年即已广泛传播，并被特别介绍和阐释，但直到 20 世纪 50 年代，才在新的中国具有了理解和接受的文化环境，得以真正“生效”而产生影响力。

大桥入画并不是中国画家此前的经验中所熟悉和擅长的，但在新事物出现的时候，画家们以及其饱满的热情描绘出众多优秀的作品。这些作品具有社会转折时期的特定特征，表现出革旧鼎新时期对待新事物和旧传统的矛盾心态，在语言表现上呈现出全新的探索和趋于程式化的风格。于艺术性本身，尚处于新题材拓荒时期的青涩状态，但将这些作品置于艺术史乃至文化史的发展中重新审视，我们就不仅仅看到的是直接的作品风格，而是中国现代美术发展的进程，同时可以看作是中国现代社会文化的一个折射。诚如巴克森德尔所说，“书中大段文字用于强调描述那些有助于提高我们对于绘画的感受力的社会实践和传统。这里若将这一说法反过去来讲也是合理且结构上对称的，即：绘画的形式和风格可以提高我们对于社会的感受力。绘画的意义大半正在于此”¹³。也正是如此，绘画作品才得以成为“证史之图”。大桥如何入画？大桥入画何为？以及大桥入画何以可能？这些问题的展开不可避免地与时文化背景、经济建设等方面产生关联。巴克森德尔认为，一幅 15 世纪的画作系某种社会关系的积淀，社会的不同制度和惯例影响着那个时代绘画的总体形势。¹⁴，事实上，其他的时代的绘画也同样如此，借此研究途径，本文通过对“大桥”这一美术图像的生成、形式特点进行分析，从视觉文化分析的角度探寻美术作品可被解读的潜在涵意和文化传播中的实际意义。从微观层面串联起艺术经验世界的各现象之间的关系，将对图像的观看放在艺术家、认知风格、社会活动三者之间相互作用的生

态系统中，这或许可以使我们在观看一幅画作的同时，能够更好地理解美术题材背后的叙事逻辑。○

（陈晶 湖北美术学院教授）

13 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford University Press, 1988), p.1.

14 同上, p.152.

视觉模式的嬗变

——技术性观式下的艺术接受与表达

游 江

我们对于艺术作品的审美认知过去往往是基于视觉的，而随着技术的进步，人们越来越不需要观察者以“真实”可感知的世界作为参照，观察的主体和再现的模式之间关系出现新的变化，这些变化不仅直接出现在艺术创作之中，潜藏在艺术家视觉模式的转变之中，也体现在艺术受众对艺术品的体验之中。

一、观察与再现：视觉模式进化

在不借助任何技术之前，无论是在什么程度，人们观察事物主要就是面对真实自然物的感知过程。人们通过交流所指的对象，在人们头脑中的图式往往所指是同一实际存在的自然物。随着科学研究和技术的进步，古典的视觉模式，即文艺复兴式的透视的或规范的视觉模式，艺术家在的绘画中将所描绘的对象重新摆置在一个脱离肉眼观察的的平面之中，追求一种外在形态的真实。

17、18世纪观察者在“暗箱”技术所形成的新的模式下，技术手段自然而然地与再现结合在一起，潜移默化地影响着人们对于事物的感知，协助和促发着艺术家的创作。暗箱此时作为一种绘画工具，艺术家通过暗箱将反射在画纸上的影像进行标记，然后再完成创作，从而描绘出常人肉眼所忽视的微妙变化。也许从这个角度可以解释为什么维米尔的作品尺幅都这么小，但又如此真实。

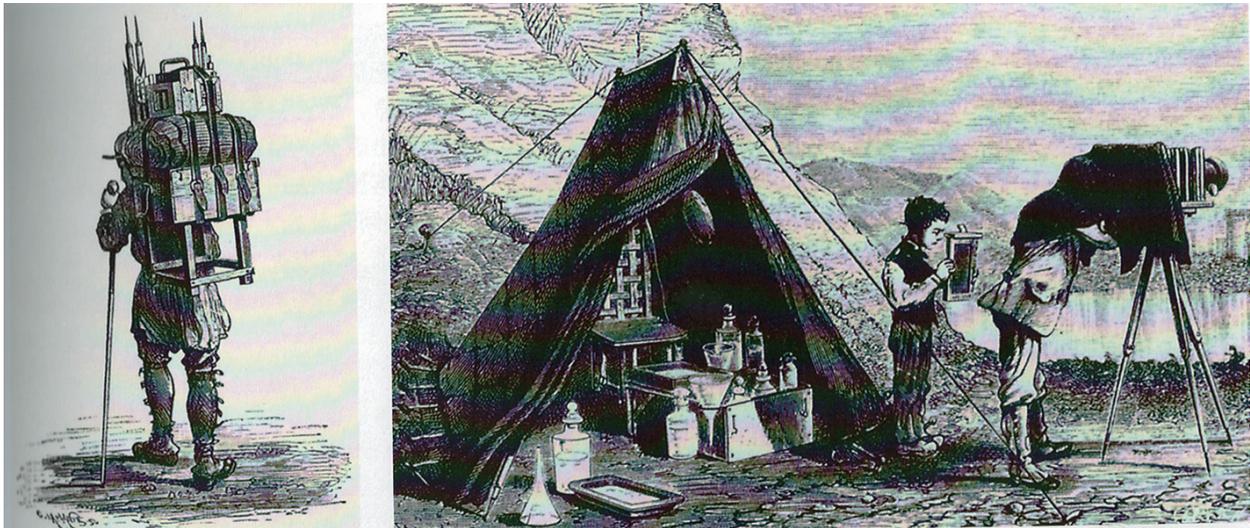
19世纪初，艺术和科学开始分流，这种视觉模式开始发生断裂，一种新的视觉再现和知觉模式开始出现，人们开始用一种利用光学仪器所进行的观察，



约翰·卡斯帕·拉瓦特人像剪影仪。约1780年。来源于《论相面术》。葛先姆收藏，人文科学研究中心，德克萨斯大学，奥斯汀，美国。

由此产生出了一种新的再现模式。在光学仪器与立体视镜等技术作用下，人们的感官系统开始经受一种更为复杂的训练，视觉经验逐渐脱离固定的指涉物，越来越抽象化，立体视像有限的三度空间效果，使得观者自身并没有全面的观照对象，而是呈现出不同视角的局部经验的组合。可以说，19世纪的很多绘画都体现了立体视像这些特征。

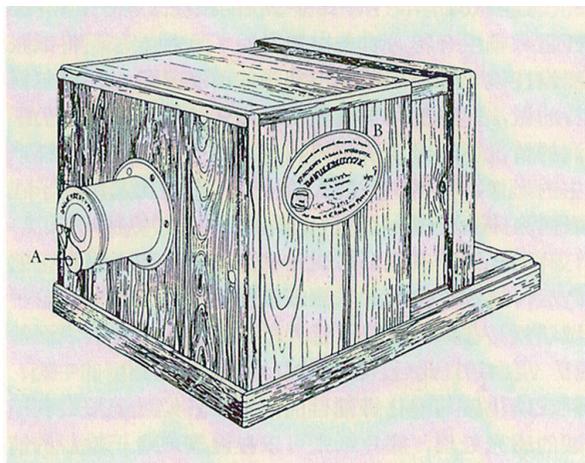
20世纪以来，除了“客观视觉模型”，还出现了基于图像时代，技术性观式下是主观视觉模型，视觉模式不再是“自然主义”图像符码的延续，而是出现



佚名摄影师。欧洲风格的便携式帐篷暗房，1877年。木质雕版。选自《摄影历史手册》(A History and Handbook of Photography)，J·汤姆逊编辑，1877年。纽约大都会博物馆，纽约州，美国；斯宾塞·比克顿 (Spencer Bickerton) 捐赠，1938年。

了全面抽象化的现象，技术的演营造造出一种视觉的神秘化。最重要的是，艺术家越来越觉得主观的真实更加重要，在创作中出现了碎片化、微体验的艺术表达。

在当下展览中有很多利用科技呈现、互动性的作品。在诸多新技术中，特别是与”AI“技术相关的一些作品，特别引人注目。无论是在展厅展陈方式上，还是观看方式上都和其他的艺术作品有很大的不同，



达盖尔 - 吉鲁相机。这款吉鲁相机 1839 年面世，是在达盖尔的专利基础上设计而成，这也是首款大规模销售给大众的照相机。镜头安装在了一块可以旋转的金属板 (A) 后面这块小板子起到了快门的作用。机身上带有一块小徽章，上面刻有达盖尔的签名和吉鲁的印章。

如张晓影的行为影像《在云端》、陈抱阳的 VR 装置作品《仿生人会梦见电子奶牛吗》、蔡宇潇的虚拟现实超文本等，这些作品都运用了最新的技术，每个艺术家都从自身的视角切入到对人工智能和科学技术认知之中，充满科技含量的艺术作品既带来丰富的试听体验，也从另一个方面反思科技带来的各种问题。可以说，当下这些将艺术与科技融为一体的艺术探索，逐渐影响着人们的观看习惯，进一步构建这人们的视觉模式，虽然艺术中这种作用，短时间来看是微乎其微的，但是从现实生活来看，一部分青年一代已经开始养成了一种依托网络和电子产品认知世界的视觉观察习惯。所以这些依托 VR 等技术的艺术作品，对这一代的青年来说，是不陌生的，艺术作品对于他们的感受与那些不具有这些成长经验的观众是不同的。

二、表象与真实：艺术的主体性

回顾历史，我们看到古典模式的视觉，视觉主体在人本主义的潮流下是一种试图全面认识自我的阶段，17、18 世纪观察者在“暗箱”模式下，视觉主体由于技术的“真实”而受到了一定的压抑，到了 19 世纪，在光学仪器与立体视镜等技术的推动下，在历史主义



理查德·波拉克。《艺术家和他的模特》(The Artist and His Model), 1914年。铂金印相工艺。皇家摄影协会, 巴斯, 英国。



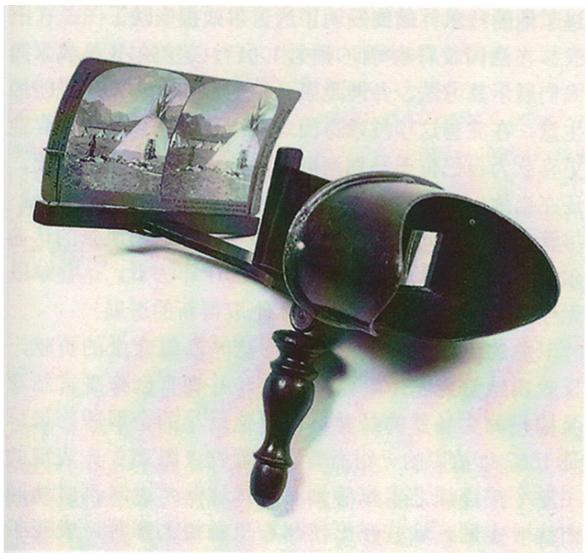
图 302: 马歇尔·杜尚。《下楼梯的裸女 2 号》(Nude Descending a Staircase #2), 1912年。帆布油画。费城艺术博物馆, 美国; 露易丝和洪尔特·阿伦斯伯格 (Louise and Walter Arensberg) 夫妇收藏。

与演化论的思想模式影响下,在社会政治的转变以及机械复制时代图像泛滥的现实下,可触知性与视觉性之间开始发生断裂,人们开始反思技术性发展下的新的视觉影像,主观视觉模型成为优先。当下,主体性由于艺术作品强调互动性,又开始发生一定转移,主体性有些时候不是艺术家,而是在于艺术的受众。

作为主体的艺术受众,视觉模式从客观的观照艺术作品本身,走向了自已对于作品的解读和阐释。这种情况,不是说艺术受众过去没有对艺术进行解读,只是单方面的接受来源于艺术作品给予的“知识”,而是在过去特别是在现代主义艺术和摄影术发明之前,艺术家熟练的使用媒介,充当着现实的观察者和记录者,他们通过透视等多种科学观察方法,还是在描绘一个我们熟悉的世界,站在画作面前,同时代或具有一定知识背景人是可以进行较为客观的解读,艺术家和时代是作品的主体,我们可以将自己的经验与之互动,通过作品理解艺术家、艺术作品和它所在的年代。而进入当代艺术,我们发现,作品越来越不知所云了。艺术家首先在媒介上采取了开放的姿态,一个日常的商品和一个看似普通的图案都具有特殊的意义,而这些暗含在作品中的诸多具有意义的符号和元

素,琳琅满目,仿佛自然科学博物馆和世界民俗馆的某几个展品的组合,艺术受众对于作品的解读线索慢慢被多元的作品架构消解了,特别是那些利用科学技术,运用一些科学理念进行创作的作品,观看已经不是用眼睛去看了,而是一种通过技术手段的观看。而借助一些仪器的观看,消解了虚拟和现实,艺术受众自身的体验成为最重要的环节,世界上没有同样的两片叶子,人们的感受也在自己经验的投射下,在时间的长河里,不断生发出新的意义。

如在艺术家沈凌昊题为《我是你的影子也是你》的作品中,艺术家运用特殊的技术,将观众的影子投射到感光板上,作品的内容是需要观众参与公共完成,而这种“合作”的体验又因为技术本身成为稍纵即逝的,艺术受众在互动中不仅获得了参与的乐趣,也开启了人们对艺术作品的认知,甚至对科学技术的探究。再如田晓磊的作品《伟大》,这件作品需要观众佩戴AR眼镜,进入一个虚拟的空间进行体验,这种体验造成的艺术压迫感和真实感,既使观众在非常理性的情况下,生理上还是让位于科学技术营造出来的虚拟环境,这样一种心理和生理的矛盾感,使得这样的作品体验超越了现实世界的感知。再如在蔡宇潇《妄想



霍姆斯-贝兹 (Holmes-Bates) 立体镜与立体照片。凯斯通-马斯特 (Keystone-Mast) 收藏, 加利福尼亚摄影博物馆, 加州大学, 河山市, 美国。

是一首不问来去的诗》作品中, 艺术家让观众进入了一个数字和符号交织的虚拟空间, 人们在抽象的语义转换中, 虚拟空间的单一化和抽象化一方面给人们带来不同的视觉感受, 另一方面也从认知方面也搭建起一个新的认知世界的模式, 让我们不经的反思自己依赖于网络和屏幕获取信息的日常生活。

三、图像与拟像：主体观念的的延伸

图像时代, 图像成为了艺术创作的重要资源, 图像转向是当代文化所经历的一个重要变化。20 世纪 90 年代, 在西方波普艺术和新潮美术的共同催生下, 中国的当代艺术进行了“图像的转向”, 艺术家们在作品中希望通过图像来表现作品与当代现实的关系。在具体的创作中, 艺术家将存在于现实的中的各种图像作为创作的基本元素, 他们用转译后的图像、“戏拟”和“反讽”的图像、异质化的图像等重新进行艺术叙事, 以自己的视角和方式重新进行阐释和强调, 从而传达了全新的意旨。这些作品中的图片虽然脱离了原初存在的上下文语境, 但是经过艺术家的重新叙事, 和当下的生活现实发生来了联系, 可以说他们的作品既是对现实的反映, 也强调了历史与现实的联系。

鲍德里亚 (Jean Baudrillard) 认为, 传媒的推波助澜加速了从现代生产领域向后现代拟像 (Simulacra) 社会的堕落。而当代社会, 则是由大众媒介营造的一个仿真社会。吉尔·德勒兹 (Gilles Deleuze) 在《不同与重覆》一书中对“拟像”给予高度评价, 德勒兹相信“拟像”催生新意义。相比之图像时代, 拟像时代给人们带来的不仅仅是图像本身, 而更多的是通过拟像构建的一个与真实世界交错的基于一定媒介碎片化、大数据的世界。人类正在逐渐把图像这样一种以空间性方式存在的“时间切片”转化成故事性的动态影像, 而现实中借助电子媒介所观看的大量的“拟像”充斥着我们的生活, 他们是现实性和虚假性的结合体, 满足我们视觉享受的同时, 也潜移默化地影像着我们认知世界的方式。在这样的背景下, 我们看到当代艺术的创作中, 一些艺术家化身“科学家”, 运用最新的试听技术对虚拟世界的塑造和创造。而在具体的创作中, 作品则打破了真实与想象之间的界限, 仿真由最初物形态上的仿造发展到观念上的拟像阶段, 提供了某种可以与拟像相连接的视觉依托, 让人们看到了当真实和想象在同样的操控总体性中被混合起来时无处不在的审美幻境。

技术在艺术家的创作中一直都承担着重要的角色, 技术对于人们认知世界的改变以及由此引发的视觉模式的变化确实影响着艺术的创作。但艺术家创作的历史不仅仅是艺术作品的形式与视觉再现的演变史, 也不能简化为技术和机械实践的变迁史。无论是图像的挪用或组合, 还是拟像的塑造和创造, 其实都是艺术家主体性的延伸, 我们一直在强调艺术家对于科技的利用, 却常常忽略这样一个事实, 无论艺术家使用何种技术手段, 这些媒介都是对艺术家主观观念的表达, 而恰当的媒介随着时间的推移, 在不同的解读介入下, 则还可以对主体观念进行延伸, 在新的文化碰撞中, 在不同的经验的交互中, 焕发出新的意义。○

(游江 深圳美术馆展览部主任)

俄罗斯米努辛斯克博物馆藏早期铜镜研究

邵会秋 余肖肖

米努辛斯克博物馆，全名米努辛斯克地区地方志博物馆（以 N.M. 马勒加诺夫命名），是西伯利亚最古老的博物馆之一（图一），创办于 1877 年。一直以来，米努辛斯克博物馆以丰富多彩的馆藏文物，尤其是数量众多的青铜时代和早期铁器时代青铜器而享有极高的国际声誉。因其位于西伯利亚的中心腹地，周边又发现了大量青铜时代遗存，成为欧亚草原考古研究的“圣地”。2018 年 11 月至 12 月，吉林大学考古学院派出工作组与米努辛斯克博物馆开展深度合作，对馆藏青铜器进行全面拍摄整理，并共同编撰《米努辛斯克博物馆青铜器集萃》¹。本文将对其中的部分早期铜镜进行介绍分析，并在此基础上对草原地区的早期铜镜问题做专门的探讨。



图一 俄罗斯米努辛斯克博物馆



图二 米努辛斯克博物馆青铜器展品

米努辛斯克盆地，地处俄罗斯西伯利亚腹地的叶尼塞河中游，隶属于克拉斯诺亚尔斯克边疆区，该地区青铜时代和早期铁器时代文化遗存十分丰富，考古工作也开展得较早。因此在二十世纪很长一段时间内，一直是原苏联考古工作的中心地区，这里很早就建立的文化年代序列也成为了俄罗斯考古研究的标尺。米努辛斯克一直被誉为欧亚草原考古的“圣地”，草原上很多耳熟能详的考古学文化最早都发现于这一地区。这里是草原青铜器研究的天堂，也是中外草原考古人向往的地方。学术界对米努辛斯克盆地青铜器的关注由来已久，不仅仅是因为米努辛斯克出土大量的精美青铜器，还因为这些青铜器与中国北方、中原和新疆地区出土的青铜器十分相似，表明这些地区文化间存在着紧密的联系。在米努辛斯克及其周边地区发现过数量巨大的中国铜镜，这些铜镜既有出土的发掘

¹ 该图录已经编撰完成，今年即将出版。

图三 米努辛斯克盆地及其周边地区出土的中国铜镜

1. 汉代，贝加尔湖附近
2. 金元时期，出土于伊尔库茨克州（乌斯季-乌达墓地，6号墓）



品²，也包括很多传世品，有俄罗斯学者对俄罗斯、乌克兰、吉尔吉斯斯坦发现的各时代中国铜镜进行专门的著录³，铜镜数量有840面之多，年代从战国一直到明代（图三），这些来自中国的铜镜是古代中国与俄罗斯密切交往的重要证据，对于研究草原金属之路和东西方文化交往都具有十分重要的意义。

二

米努辛斯克博物馆的馆藏青铜器数量十分巨大，其中早期铜镜主要属于三个不同时期，卡拉苏克文化时期、塔加尔文化时期和后塔加尔时期。依据铜镜系挂或握持使用的不同，可以将这些铜镜分为具钮镜和带柄镜两大类。

1. 具钮镜

均为铸造，圆形镜身，正面平直或微鼓凸，镜背正中铸一扁或圆的桥形钮或正中有一穿孔，依据镜中钮的差异可以划分为三型。

A型镜中间铸有一桥形钮。这种铜镜数量较多，镜身多素面，1972年，N.V. 列翁季耶夫发掘卢加夫斯科耶3号墓地，6号库尔干，1号墓出土1件（编号：MKM A O Φ-9999/20），直径6厘米（图四，1）；

卢加夫斯科耶3号墓地，7号库尔干，1号墓出土1件（编号：MKM A O Φ-9999/22），直径5.9厘米（图四，2）；克拉斯诺亚尔斯克边疆区，米努辛斯克地区，且巴给村征集一件（编号：MKM A O Φ-4595），直径8.7厘米（图五，2）；此外，1928年，S.V. 吉谢列夫发掘出土了多件。其中，拉斯诺亚尔斯克边疆区，库拉金区，卡切勒给诺村4号库尔干出土1件，直径10.5厘米（图五，1），米努辛斯克地区，乌斯季—捷西村，2号库尔干出土1件，直径10.2厘米（图六，1），1号库尔干出土两件，直径分别为8.5厘米（图六，2）和5.8厘米（图六，3），与之共存的器物有鹤嘴斧和项链等（图六，4-6）。

B型铜镜中心有一圆形穿孔。数量较少，1972年，N.V. 列昂季夫在克拉斯诺亚尔斯克边疆区，米努



图四 A型具钮镜（一）



图五 A型具钮镜（二）

2 В.С. Николаев, Тэцу Масумото, М.С. Кустов. Бронзовые Зеркала Из Ангарской Долины. Известия Лаборатории Древних Технологий. Иркутск, Россия. 2008,1(6). С.184-193.

3 Оборин Ю.В., Савосин С.Л., Китайские бронзовые зеркала. Корпус случайных находок. Электронное издание. Красноярск-Москва. 2017-527 с.



图六 乌斯季—捷西村发掘出土的铜镜及其部分共存器物

- 1-3、铜镜
4、铜墩
5、战斧
6、项链

辛斯克地区，克里瓦亚村，克里瓦亚2号墓地发掘出土1件（编号：MKM A O Φ-10000/3），直径13.5厘米（图七，1）。与之共存的器物包括动物纹柄首的铜刀（图七，3）、杆头饰（图七，2）和鹤嘴斧（图七，4）等。

C型 镜中央有突出的凳形钮。米努辛斯克地区，别罗亚勒斯卡亚州，别罗亚勒斯科耶村发现1件（编号：MKM A O Φ-4647），钮面呈蘑菇形，直径10.9厘米（图八，1）；米努辛斯克周边的窖藏出土2件，编号：MKM A O Φ-9742/6，，钮面上装饰涡纹，直径10.9厘米（图八，2），编号：MKM A O Φ-9742/49，钮面为方形，直径11.5厘米（图八，4）；米努辛斯克地区，科切尔金斯卡亚州，胡东诺戈



图七 克里瓦亚2号墓地出土的铜镜及共存器物

- 1、铜镜
2、杆头饰
3、铜刀
4、鹤嘴斧

瓦村出土1件（编号：MKM A O Φ-4654），钮面上装饰涡纹直径12.4厘米（图八，3）。，

2. 带柄镜

均为铸造，圆形镜板一侧加柄，柄整体呈动物形或变体动物形。米努辛斯克区，塔什特普斯卡亚州，塔什特普村出土1件（编号：MKM A O Φ-9078），柄为站立的山羊形象，尺寸为9×11.4厘米（图九，1）；米努辛斯克地区，兹纳缅区，乌斯季—叶勒巴村出土1件（MKM A O Φ-9082），柄为两个狼头食羊的形象，尺寸为9.6×8.4厘米（图九，2）；米努辛斯克地区，伊济赫山（编号：MKM A O Φ-9080），柄为两个鹿头形成的拱形，尺寸为8.4×13.6毫米（图十，1）；米努辛斯克周边征集1件（编号：MKM A O Φ-9079），柄为两个变形的羊首，尺寸为9.6×13.5厘米（图十，2）。

米努辛斯克博物馆藏的这些早期铜镜，不同形制



图八 米努辛斯克博物馆的 C 型具钮铜镜

年代上存在着差别。其中 A 型具钮镜在卡拉苏克文化时期和塔加尔文化时期都较为流行，但卡拉苏克文化时期铜剑尺寸相对较小。B 型具钮镜和带柄镜均属于塔加尔文化时期，C 型具钮镜属于后塔加尔时期。根据最新的研究成果⁴，卡拉苏克文化年代大致在公元前 1400—900 年，塔加尔文化年代公元前 900—300 年，后塔加尔时期年代范围在公元前后的几百年。

4 V.Poliakov,I.P.Lazaretov. Current state of the chronology for the palaeometal period of the Minusinsk basins in southern Siberia.Journal of Archaeological Science: Reports.Volume 29, February 2020.



图九 带柄镜（一）

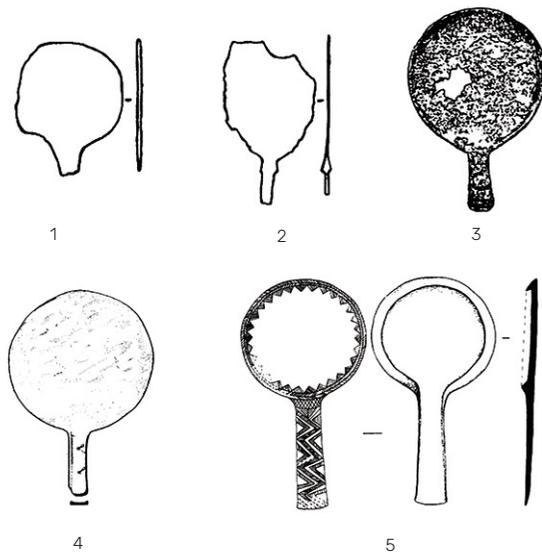


图十 带柄镜（二）

三

早期铜镜在欧亚草原地区有广泛的分布，包括中国和境外地区都有大量的发现。关于中国的早期铜镜已经有多篇研究成果⁵。根据最新的研究成果，中国境内的早期铜镜包括具钮镜和有柄镜两大类，历经夏至早商、晚商、西周和春秋四期，类型逐渐完备，具钮镜下的单钮镜作为早期铜镜的主体，呈现出由几何纹镜经素面镜向动物纹镜发展的趋势。中国铜镜最早出现于甘肃、青海和新疆东部地区，晚商时已出现地区间的影响和交流，中原和新疆成为其分布重心⁶。虽然对于中国早期铜镜具体的起源地目前仍然存在着争论，但具钮镜最早出现于西北地区已经成为共识。而有柄镜在中国早期铜镜中数量少，出现的时间也比较晚，从已有的发现看，中国境内的有柄镜最早在西周时期开始出现于新疆和河西走廊地区，但不是当地主流镜制，这种铜镜很显然是来自西方的传统。

从已有的发现看，有柄镜在公元前三千纪古埃及和近东地区就已经出现了⁷。草原地区开始广泛流行早期铜镜始于安德罗诺沃时期，安德罗诺沃文化共同体是欧亚草原青铜时代分布最为广泛的遗存之一，从南乌拉尔到中国的新疆、从叶尼塞河到中亚南部的绿洲都有相关的文化遗存分布。整个文化共同体绝对年代大致在公元前2000—1000年。在这个文化共同体中发现的早期铜镜，都是出于遗址或者窖藏中，墓葬中很少有随葬铜镜的现象，这些铜镜大都是长柄素面（图十一）。安德罗诺沃遗存是从南乌拉尔地区开始向东扩张，代表了来自西部草原的文化传统。这些长柄铜镜也反映了西方的传统。



图十一 安德罗诺沃时期的铜镜

- 1、2、沙姆什窖藏
- 3、卡拉-皮丘克
- 4、萨多沃耶窖藏
- 5、德扎姆窖藏

卡拉苏克文化是公元前2千纪草原地区另外一支著名青铜时代晚期的考古学文化，该文化分布的中心在叶尼塞河中游的米努辛斯克盆地及其邻近地区，在南部的图瓦和阿尔泰地区亦有分布，另外在蒙古、中国北方地区以及米努辛斯克盆地以西的广大地区都发现有卡拉苏克式铜器遗存，年代大致在公元前1400—900年。虽然卡拉苏克文化的来源与安德罗诺沃有关系，但二者的早期铜镜差异比较明显，卡拉苏克文化的铜镜大多是素面的具钮镜（图十二），这些铜镜形制与中国北方的早期铜镜形制相似。其实早在二十世纪中叶，吉谢列夫在《南西伯利亚古代史》一书中就认为一些典型卡拉苏克文化青铜器是中国北方地区的人群所带到叶尼塞河沿岸的，公元前12世纪，中国北方青铜器广泛北传，东南部的居民也开始进入米努辛斯克盆地⁸。著名学者沃特森（William Watson）在其所著《古代东亚的文化边界》中也提到，东方传统的卡拉苏克文化人群向西到达米努辛斯克盆

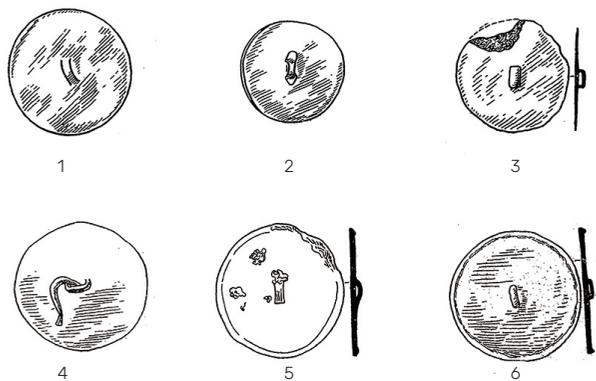
8 Киселев С. В. Древняя история Южной Сибири. — Москва: Наука, 1949.

5 李淮生：《中国铜镜的起源及早期传播》，《山东大学学报（哲学社会科学版）》，1988年2期；刘学堂：《新疆地区早期铜镜及相关问题》，《新疆文物》1993年1期；宋新潮：《中国早期铜镜及其相关问题》，《考古学报》1997年2期；刘学堂：《论中国早期铜镜起源于西域》，《新疆师范大学学报（哲学社会科学版）》1999年3期；梅建军：《关于新疆出土早期铜镜研究的几个问题》，《吐鲁番学研究：第二届吐鲁番学国际学术研讨会论文集》，上海辞书出版社，2006年。

6 潘静、井中伟：《中国早期铜镜的类型、传布与功能》，《西域研究》2020年2期。

7 孔祥星、刘一曼：《中国古代铜镜》，文物出版社，1984年12月。

地，取代那里的与西方有联系的安德罗诺沃文化，所以中国文化才会传入米努辛斯克盆地⁹。卡拉苏克文化在发展过程中与中国北方和新疆地区青铜文化联系非常的紧密，大量形制相似的青铜器遗存的存在就可以证明这一点¹⁰，因此我们认为卡拉苏克文化的这些早期铜镜反映了与中国北方和西北地区青铜器的联系，属于东方的传统。



图十二 卡拉苏克文化出土的铜镜¹¹

1. 米努辛斯克车站遗址，4号库尔干，1号墓
2. 米努辛斯克I遗址，10号库尔干，1号墓
3. 沃乐奇-洛戈遗址
4. 乌茹尔遗址
5. 萨莫赫瓦勒，5号库尔干
6. 萨勒戈夫村，12号库尔干

在公元前1千纪的早期铁器时代，欧亚草原人群创造大量辉煌灿烂的早期游牧文化，其中就包括黑海北岸的斯基泰文化、伏尔加-南乌拉尔地区的萨夫罗马泰文化、哈萨克斯坦的萨卡文化、米努辛斯克盆地的塔加尔文化、阿尔泰的巴泽雷克文化和图瓦等地的早期游牧文化。在这些文化中也出土了很多的铜镜，但各文化流行的早期铜镜形制上存在着一定的差异。

西部草原地区的斯基泰文化和萨夫罗马泰文化都流行长柄铜镜（图十三，1、2、5、6、7），这种铜镜往往都有较长的柄，部分柄首上有动物装饰。此

外这两个文化还出现了一些凸缘的具钮镜，钮比较高（图十三，3、8），在克列尔梅斯墓地还出土一件金镜，整体呈圆形，直径17cm，镜身布满的装饰图案。图案共分8个部分，每个部分都描绘有独立的场景，包含的内容也及其丰富，狮子、格里芬、公羊、豹、野猪、人、神和树等图案均出现在镜身上，很显然这个铜镜是一个多种艺术的综合体，近东艺术和斯基泰艺术被很好的整合到一起（图十三，4）。

在中部草原地区有一个非常重要的地理单元，被称为“亚洲内陆山麓地带”（Inner Asian Mountain Corridor）¹²，主要是指萨彦岭、阿尔泰山脉和天山山脉由东北向西南延伸的地带，从东北向西南具体包括米努辛斯克盆地、图瓦和阿尔泰山地区以及中亚的天山七河地区。这个地区的早期铜镜种类比较复杂，既有具钮镜（图十三，12、13）也有长柄镜（图十三，9、15），还新出现了立兽柄铜镜（图十三，10、16）和短柄有穿孔的铜镜（图十三，14、20），一些铜镜背面有整只得动物纹装饰（图十三，9、18、19）。

亚洲内陆山麓地带虽然涵盖区域广大，文化因素复杂，但与西部草原和东部草原不同的是这一区域都流行立兽柄铜镜和短柄有孔铜镜，而且这两种铜镜是中国北方与欧亚草原联系的重要证据。在中国北方地区短柄有孔铜镜见于甘宁地区的于家庄墓地¹³和内蒙古东部的崞县窑子墓地¹⁴（图十四，3）。立兽柄镜蒙古和中国北方也偶有发现。蒙古中戈壁省出土了两件立兽柄镜（十四，2），中国北方的立兽柄铜镜则见于内蒙古呼鲁斯太墓地（图十四，1），尽管各个铜镜上所立的动物存在着差别，但无疑都属于同一类风格的器物。而在外贝加尔出土的一件此类铜镜形制上介于立兽与钮柄之间，但更像简化的立兽形镜（图十四，4）。

9 William Watson, Cultural frontiers in Ancient East Asia, Edinburgh University Press, 1971.

10 乌恩：《中国北方青铜文化与卡拉苏克文化的关系》，《中国考古学研究》——夏鼐先生考古五十年纪念论文集，科学出版社，1986年。

11 Членова Н. Л. Хронология памятников карасукской эпохи. - Москва: Наука, 1972.

12 Michael D. Frachetti: Multiregional Emergence of Mobile Pastoralism and Nonuniform Institutional Complexity across Eurasia, Current Anthropology, Vol.53, No.1 (February 2012), 2-38.

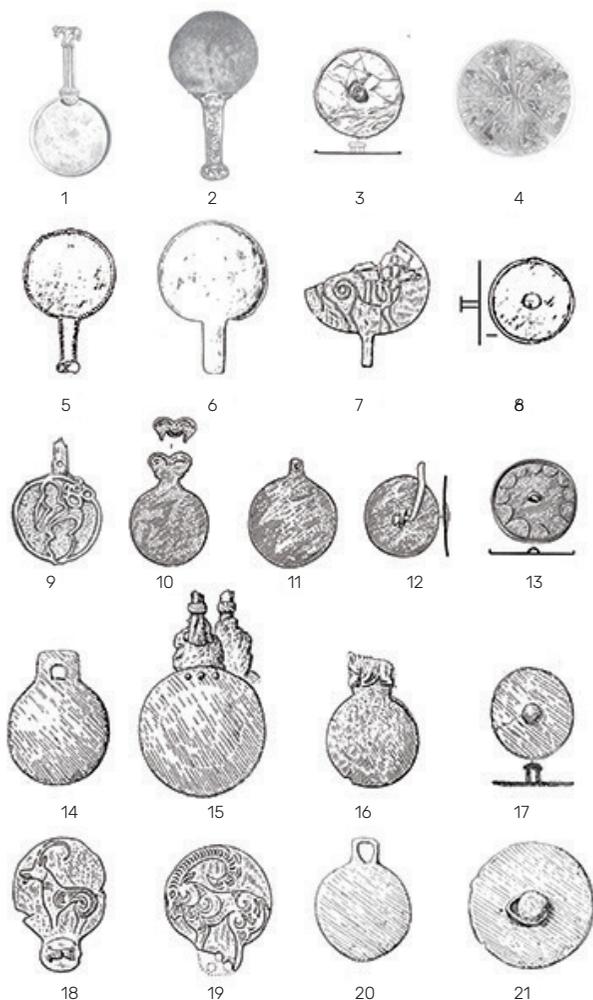
13 宁夏文物考古研究所：《宁夏彭堡于家庄墓地》，《考古学报》1995年1期。

14 内蒙古文物考古研究所：《凉城崞县窑子墓地》，《考古学报》1989年1期。

在乌拉尔山以西的欧亚草原西部流行的长柄镜，在中国北方地区很少发现，但是在新疆地区有发现，而且还见于四川和云南¹⁵。中国北方地区的铜镜说明了它与亚洲内陆山麓地区地带的文化联系。立兽柄铜镜和短柄有孔铜镜体现了从亚洲内陆山麓地带向东的传布。

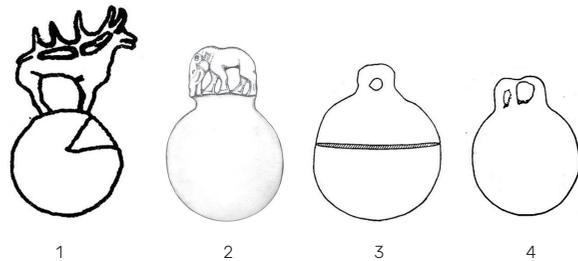
米努辛斯克盆地处于亚洲内陆山麓地带的最北端，米努辛斯克博物馆藏的青铜器也体现了这一区域的重要地位，其中早期铜镜的分类中，具钮镜可能与东方传统有关，从卡拉苏克文化一直延续到塔加尔时期，主要是A型具钮镜，到后塔加尔时期发展成具有自身特色的C型具钮镜，这种铜镜在图瓦地区也有分布(图十三,17)。带柄镜中主要流行立兽柄铜镜，这是亚洲内陆山麓地带特色铜镜之一，另外一种短柄有孔铜镜在米努辛斯克博物馆藏品中少见，或许说明了这种铜镜在亚洲内陆山麓地带也是从南向北传播。

以往的研究都关注了早期铜镜的两个系统，即东方传统的具钮镜和西方传统的带柄镜。从上文的分析可以看出，欧亚草原至少存在着三个系统的早期铜镜，第一个系统是西方传统的长柄镜，第二个系统是亚洲内陆山麓地带的短柄有孔铜镜和立兽柄铜镜，第三个系统是东方传统的具钮镜。其中亚洲内陆山麓地带发挥了巨大的作用，这个地区是东西方文化交流的重要纽带，也是草原金属之路的中枢。中国北方与亚洲内陆山麓地带的联系先是与高纬度的西萨彦岭的米努辛斯克盆地和图瓦地区，然后向南与阿尔泰山区的联系，最后到了低纬度的天山地带¹⁶。从早期铜镜的情况看，这一地区在接受来自西方长柄铜镜和来自东方的具钮镜的基础上，创造出了属于自身特色的短柄有孔铜镜和立兽柄铜镜，并进一步影响了周邻其他地区。○



图十三 欧亚草原地区其他文化的早期铜镜

- 1-4、斯基泰文化
- 5-8、萨夫罗马泰文化
- 9-13、萨卡文化
- 14-19、图瓦乌尤克文化
- 20、21、巴泽雷克文化



图十四 中国北方蒙古和外贝加尔出土的铜镜

- 1、内蒙古呼鲁斯太
- 2、蒙古中戈壁省
- 3、凉城县窑子
- 4、外贝加尔

15 张文立：《平山三汲出土铜镜初识——兼谈北方系钮柄镜》，《边疆考古研究》（第一辑），科学出版社，2002年。

16 杨建华、邵会秋、潘泳：《欧亚草原东部的金属之路》，上海古籍出版社，2016年3月。

精神空间：美术馆介入乡建

王璜生

近十多年来，很多艺术家都参与了艺术乡村建设，做出了不少有挑战性有特殊意义的实践与实验，在这样的实践与实验中也生成了一些现实经验，既触碰了一些社会现实及问题，并引发了从“艺术乡建”本身，到“艺术本体”“乡村文化重建”“理想与现实”“文化平权”等新的思考。

这些年，谈的比较多的，大家主要关注和讨论的是：艺术介入乡村建设，它们对乡村的意义是什么？它们应该从哪些方面入手，应该注意什么问题，应该考虑对乡村的现实与未来的意义与作用等。从这样的角度出发，就会去考虑乡建的需求，现实的需求等。因此讨论的重点也往往会落在意义的可能性方面。

从我的专业角度，我更多地思考是，美术馆介入乡建，它本身对于美术馆观念变化的意义，也就是说，美术馆为什么要介入乡村，介入乡村能做什么，应该去做什么，它做到了什么？引发了什么样开放而尖锐的社会思考等。

从20世纪70至80年代以来，新博物馆学及新美术馆学的理论生成与社会实践，带入了一些重要的博物馆、美术馆观念及范畴的改变，比如：社区、在地历史记忆、道德与精神、审美民主化、文化平等、主体权利等的观念实践，其实，将这样的一些观念与概念放到“艺术乡建”及“美术馆介入乡建”的层面来进行研究及论述，会给美术馆带来很多新的实践与实验空间。

一、新博物馆学的社区理论及在地历史记忆重建，特别指出了博物馆美术馆应该与所处的社区发生文化关系，诸如如何注重社区的文化生态建设，与社区的

人建立文化的情感，挖掘与保护社区及人的情感记忆，包括家庭、成长史、经历与经验、创造物等，也就是说，一个博物馆美术馆对于一个区域，她不仅仅是提供“知识”，提供“审美与教育”，她更应该是唤起“情感与记忆”，让公众与参与者在相应的博物馆、美术馆中找到“自己”的位置与存在的痕迹。从这样的角度来考察与探讨美术馆介入乡建，我们也许会更加关注特定区域与乡村人的生活、情感、经验，也包括乡村的文化与历史，以及生命记忆等，这也要求美术馆的工作者不能只带着自身的审美经验与艺术知识来参与到艺术乡建的美术馆工作之中，不应该只希望带入乡村一些新的审美经验，改造乡村的文化现状。其实，一个乡村的美术馆建设的意义，从新美术馆学的认知角度来讲，很重要的意义在于参与式地重建在地的文化记忆，重建人和土地、生活与岁月的情感，从而引发更开放丰富的经验认知与创造精神。

在广州北部山区由有关慈善机构与艺术家陈晓阳和银坎保共同合作推进的“艺术乡建”项目——源美术馆，以在地艺术创作和交流互助的方式，倡导在地文化创造与再生，他们先后发起了“乐明角柜源流考”“龙眼驻地计划”和“龙眼小说计划”等带有社会学、人类学特点的艺术项目，吸引了不同领域的文化实践者来到这里，参与这样的当代文化实践。我个人认为，他们做的比较突出的是以美术馆及艺术为平台与媒介，建构了乡村个人日常生活的情感与岁月的记忆，让村民通过艺术，重拾生命的记忆及情感碎片，链接这片土地与人的关系，如“乐明角柜源流考”项目及作品等。源美术馆的主持人陈晓阳说到，“角柜”



“谁的梦，石节子十年”展览现场

项目是源美术馆进行持续性在地工作的隐含线索，在这个普通山村里一个行将朽坏的木角柜，从样式到色彩都神奇地浓缩了这里的生活与前工业时代之间关系的文化记忆；而源美术馆通过与村民一起修复这样的角柜，并将其带到大城市的美术馆中展出，让村民获得反思自己所忽略的文化资源，并意识到艺术与日常生活的关系并不遥远。

二、新博物馆学新美术馆学对精神与道德的重建负有一定的信心与责任，文化乡建或作为精神与思想依归的美术馆，其介入于乡村建设，责无旁贷地应该为当代乡村的精神与道德有所作为。一方面，从历史与传统走来的当代乡村，如何延续于传统的历史人文脉络，包括人际关系、宗族纽带、祠堂与信仰，以及某些在地性特殊的文化特色等，美术馆的介入及建设，能否在可能存在或已经失落的乡村历史人文脉络中重建一种精神的存在，而且这样的精神存在是与当代的文化相连接的，有着当代的精神内涵。而另一方面，精神往往紧密联系着道德，当下乡村的问题，很大程度上是传统的精神依归、道德准则不断在流失，而当代的文化精神却更多地以种种扭曲的方式与样态，充斥着乡村及乡村中留存着的人的意识。那么，艺术的介入或美术馆的介入，能否在新的乡村文化建设中有意识地发挥美术馆的功能与作用，着力于重建一种具有在地性文化意义的当代精神空间。



《祖灵之所》模型



逢年过节，狮峰书院文艺娱乐活动



逢年过节，狮峰书院村民文艺娱乐活动



石节子“乡村密码”创作营



陈鸿宇教授在狮峰书院文化讲坛讲课



顾铮教授在狮峰书院文化讲坛讲课



为村民儿童讲授中国画（狮峰书院）



狮峰书院图书室

艺术家渠岩在山西许村的文化乡建工作，其中的重建“祠堂”——《祖灵之所》艺术项目，出发点就是希望以“祠堂”这样具有精神性的空间，重构乡村已经失落了的道德与信仰。从艺术家的计划看，希望重建的“祠堂”，从建筑空间到人的体验尺度，到功能开放式意义，都更多可能与美术馆的作用意义相连接。

渠岩是这样说的，“我将‘艺术’重新视为一种现代性的宗教，一种重构天地人神关系的桥梁。由于当代现实拜物倾向所导致的信仰虚无，民众私己化，社会的失序等危机。《祖灵之所》搭建的正是由于社会达尔文主义以及激进的社会改造对神性空间的摧毁做出的回应，也是在虚无与孤独的土地上重新营造一块精神的居所。一座神性空间，它所召唤是破除自我中心主义，回归到建立在‘家族、宗族、社团以及地方社群’——这些血缘和地缘共同体，我们只有依赖于祖灵的庇护，才能获得心灵的安宁、灵魂上的依托、精神上的超越、成为一个完整意义上的人”。

我在粤东曾是老区的揭阳塘边村参与及推进的“狮峰书院”项目，其主要目的在于倡导推动乡村文化重建的精神与风气。塘边村是我的故乡，原来有个“书斋围”，我的祖上好多辈建设了多个“书斋”“书院”，设堂业儒授课，书风文气蔚然。但是，这些“书斋”“书院”早已荡然无存，其实荡然无存的不仅是物理性的“书斋”“书院”。出于重建“书斋”文化精神的目的，2014年开始，由我父亲王兰若先生提出，家庭共同合力出资，建设“狮峰书院”。书院不大，主要空间是一个图书室，一个展示室，还有一个多功能讲座厅，一个创作交流室。图书室常年开放，服务于本地村民、学生、小孩等的兴趣阅读，其他空间主要为村民与周围的文化青年等提供交流、娱乐活动之用，逢年过节，村里的一些文化娱乐活动会在这里举办。而我重点组织“狮峰书院文化讲坛”项目活动，邀请外地及本地的文化学者举行讲座，交流思想等，重要学者顾铮、陈映芳、李公明、陈鸿宇、张无碍、李毅、沈森等都

到书院上坛开讲，从视觉文化、社会学、艺术学、经济学、历史学、建筑学等方面开展丰富的学术交流，为本地青年学人提供知识、思想、文化交流的机会。就这个项目而言，它既不是通常我们所说的“文化乡建”，只是一种朴素的个人与家庭的想法：我父亲出生在故乡的“书斋围”，而我在青少年时代的20世纪70年代初，在这荡然无存的“书斋围”生活过几个年头，只知道有“书斋围”这个名字，而不见所谓的“书斋”。因此在各方面可能的情况下，建设一个“书院”，唤起某些历史的文化记忆，也期望能促使一种新的文化风气。另外，这个项目，也不是“美术馆”式的公共空间，它的所有权属于乡村，由乡村管理，而文化方面的工作开展多由我们来执行。它的重点主要在于能够实实在在产生一点点对乡村与在地可能的文化福利与交流意义。

三、美术馆介入乡村文化建设是一种文化平等、艺术民主化、审美多元化理念的实验及践行，更是一种关于“人”的生存平等，“人”的尊严、权利，甚至是基本生存权利的平等的努力问题。在新博物馆学、新美术馆学的理论与实践的范畴，这项工作可能更具有挑战性 & 长远的文化意义，但是往往是理想与现实的差距非常遥远。在甘肃僻远山区的“石节子美术馆”，由出生于石节子村这里的艺术家靳勒创办主持。作为艺术家及这里长大的靳勒，创办这个美术馆的初衷及实践过程有着多重意义转变。从艺术的介入为乡村带入可能的艺术氛围及审美创造；到这样的艺术所产生的生命印记与记忆，从而获得艺术本质的“魂”；再到艺术可能带给乡村及村民新的认知世界与生活的方式；而到最后发现，其实艺术从根本上来讲，她无法面对人的生存的最基本的权利与平等问题。2019年在北京798艺术区白盒子美术馆由崔灿灿策划的“谁的梦，石节子十年”展览中，对石节子美术馆走过来的路，及路上的感触与思考，提出一系列值得深层反思的问题：

艺术代表谁？谁是主体？谁的乡村？我们坚信何



重回乐明的角柜 2019 源美术馆

种平等？艺术能带入这样的平等诉求吗？

石节子是一个主体，一个具体的、真实的自我改变和生长主体；它是全体村民的乡村，不是知识分子理想中的乡村，不是外来人的一厢情愿和纸上谈兵。

它的核心是村民，它的梦想来自于村民。石节子的主体也是十年间的几百场艺术活动，前后几千人的关于梦想的交流与协商的体现。它们一起平等地、自发地构成了一个更宽广的社会视野和艺术雄心：试图从中国众多乡村忠实地守着土地去讨生活的传统出发，解决村民在现代化中的实际需求和梦想。

应该说，石节子美术馆的实践，最终引发的思考是“人”的问题，“人”的生存平等，“人”的文化权利，作为“人”的理想与梦想，以及艺术何能、艺术何为等。

“乡建美术馆”作为一种精神空间，其实她更存在于具体社会现实之中。在这样介入乡建的实践中，不仅为艺术及艺术创作者带入很多创造、想象、行动、思想、情感、现实感触与思考、社会体验与认知等，而且也作为“美术馆”及“新美术馆学”带入新的开拓、质疑、体验、反思等的实验与实践，创造了很多理论思考的新空间、新课题。△

（王璜生 广州美院美术馆总馆长，“新美术馆学”研究中心主任，中央美院教授）

研究型策展的内外跨界

胡 斌

随着策展行业的日益发展，对于策展的研究性以及方法论的要求也提上了日程。有机构和策展人提出了研究型策展的命题，即将分析和阐述艺术品、艺术家或艺术现象的成果转化为视觉和空间的呈现，希望艺术与学术结合，展现某种切入历史和当代的学术立场和价值模式。这样的主张已经贯穿到一些策展人和机构的具体选择以及实际操作之中，成为中国策展界较为明显的一种趋向。其实，不管是关于艺术史的策展还是针对当下艺术现象的策展，都需要进行相关的学术研究，建立某种阐述的模式和方法，同时还需将艺术家、艺术作品以及相关文献进行空间中的编辑和组织。在此当中，研究性的理论工作和视觉性的空间呈现之间的关系如何处理得当？强调研究性的策展和艺术史、艺术批评的文本写作有着怎样的异同？这是我们在讨论策展内部首先要面对的一个问题。

我觉得，由研究型策展可以延展出一个概念，就是“策展式写作”。鲁明军曾在接受信睿周报的采访中提到这一说法。他将自己的两部新著《美术变革与现代中国：中国当代艺术的激进根源》《裂变的交响：20世纪中国艺术的三个当代时刻》视作“策展式写作”的初步尝试，而这种尝试的源头则可以在瓦尔堡和布雷德坎普那里找到线索。正是受他们那种图像与图像之间的非线性、可变动的连接的启发，他亦希望呈现历史与当代的“同时代性”，而不仅仅是因为这些写作与其策划的展览的关联性。在他的这种“策展式写

作”中，历史与当代的勾连显得极具跳跃性，就像非历史叙事的展览一样将跨越时空的各种具有某种相似性的现象并置，呈现出多歧的叙述空间。相较于常规的艺术史、艺术批评，这样的写作大开大合，证据链的扭合也更具弹性，从而激发出更多取向的问题，当然也布下了不少具有诱惑力的“陷阱”。

实际上，将历史与当代进行连接，并由此重审“当代”的概念业已成为一种策展和写作的潮流。与策展式写作相对应，我觉得研究型策展则不失为一种在空间中的写作。比如 OCAT 研究中心主办的“星星 1979”是在“星星画会”首展 40 年后对其进行的系统梳理，但是这种梳理不是历史回顾式的文本写作，而是一种依托史料的空间重塑，由此也在关键的时间节点形成新的事件，带来更多新的问题。同属“关于展览的展览”，广东时代美术馆主办的“三角洲行动之大尾象：一小时·没空间·五回展”，尽管力图较为全面地回顾、整理和重现大尾象的主要作品、活动及文献，甚至还通过极具在地性的材料和陈设来营造珠三角大排档文化氛围，但它亦并非只是为解读 20 世纪 90 年代当代艺术提供新的切入口，而是在新空间中的事件重塑。在一个设施完备的白盒子空间重现那一系列“没有空间”的游击作战式的展览本身就构成了新的“冲突性”关系，直接搅动的是我们当下的艺术认知系统。

由此可见，研究型策展所延伸出策展和写作两方



“热烟流——2019珠三角艺术单位观察展”现场，广州美术学院大学城美术馆，2019年



“三角洲行动之大尾象：一小时，没空间，五回展”现场，广东时代美术馆，2016年6月

面的变化，这两方面都出现了交叉又相异的状态，虽然一些作者并不使用这些概念。OCAT“2019研究型展览策展计划”优胜方案的作者陈淑瑜认为，“研究型策展”正是对于将策展中的“理论研究”和“展场实践”分离的模式反思，她的工作则希望呈现这两者相互交错的局面，以及“策展作为一种艺术实践和一种联合创作的文化生产活动，所进行的概念和方法论层面的探讨和尝试”。

如果说策展与写作的互渗、展场实践与理论研究的交错是属于研究型策展涉及的艺术内部“跨界”，就像一些艺术从业者所认为的，策展作为一种新的批评话语，抑或“写作就是策展，策展就是写作”，那么，研究型策展中的“研究”其实还有更广泛的向其他学科拓展的跨界。以下就我所在的广州，略举数例以说明艺术展览中的跨界研究。

2005年由侯瀚如、汉斯·尤利斯·奥布里斯特、郭晓彦策划的“第二届广州三年展”，主题为“别样：一个特殊的现代化实验空间”，以珠三角为核心探讨全球化语境下的另类的现代化模式及当代艺术文化现象。这届广州三年展主题展分“超城市：在密度与扩张之间”“热带记忆和文化野史”“都市幸存者：独面喧嚣”“面对全球化：经济，移民和边界”“园林：人工自然”“幻想世界”六个部分邀请国内外当代艺术家、建筑师就珠三角及可资对比区域的城市模式、历



“星星1979”现场，OCAT研究中心，2019年12月

史与记忆、生活与想象、移民与边界等全球化语境下别样的本土特质进行了研究和创作。主题展之外，还有由独立艺术组织、机构和群体的展览所组成的“自我组织”部分和“主展点”之外的特别计划部分。再就是，在主题展之前与之中，策划者还设置了一系列名为“三角洲实验室”的延续性项目，开展与展览主题有关的研究议题，激活不同个体之间的智性辩论与探索。这样的策展实际上构成了对于全球与本土关系张力话题的区域研究、艺术实践和展览空间呈现的系统工程，将大量的艺术之内与之外的多种学科卷入到这一话题当中。

2019年广州美术学院美术馆主办的第二届“珠三角艺术单位观察”展以“热烟流”为题集结起珠三角10个艺术家团体，试图从这个区域特殊的环境现

象所引发的族群和行为方式思考及想象来切入艺术生态的观察。“烟”作为一个关键词，有着关乎历史和当代的多元指向，从混合了湿热气候和瘟疫的烟瘴之地的“烟”，到虎门销烟中的所谓蛮烟的“烟”，再到当下复杂的社会和城乡景观之中的各种“烟”，由此连接起这个区域现代性进程中极具传染性的力量和特殊的地域属性。“热烟流”既与这个区域的气候和地理表征有关，也隐喻全球与本土互动框架下社会、思想和文化等方面的流向。这项策展正是力求从地理、气候以及与之相关的人的行为方式与景观塑造的跨领域角度来寻找这个区域当下艺术行动的隐在线索。

由珠三角的观察再延伸开来，便进入到了东南亚，或者说整个世界的南方的观察。广东时代美术馆近些年来所做的“一路向南”就是这样一个集合了研究、驻地和委任创作的艺术项目。在世界权力格局中，北方似乎占据了更为中心的位置，而这一项目所思考的正是挑战这一地理霸权以及探讨南方文化网络的多样性和跨际交流及连接，并试图在“南南框架”下，触及殖民主义、生态主义、性别、劳工、种族等议题的研究。而对珠三角乃至广东与东南亚的历史和当下关系保持持续关注的广州美术学院美术馆，近期推出了

“泛东南亚三年展”。“泛东南亚”意味着不仅仅限于地理定义上的南中国及东南亚区域，而是以此为中心所展开的与之深刻勾连的历史、思想、文化关系，并尝试对此关系之中的艺术实践进行研究、梳理和呈现。在视角上，该展也力图在东南亚本身复杂状态下的自我审视以及多重目光之中寻找思考和叙述的起点。此展由一系列的聚散不定的研究计划组成，从目前已开展或即将开展的项目来看，无论是针对此主题下艺术现象的研究还是为了艺术而进行的研究，都涉及到人类学、社会学、历史学、政治学、社会学等多种学科。从现今越来越盛行的研究型艺术到研究型策展，它们将艺术带向了与多个领域交叉的界面，当然也是富有争议的模糊地带。因为所谓的跨界常常存在对于别的领域的误解或者“低标准”使用，又或者丧失自身领域的独特性。但是，我想说的是，如此这般的跨界并非是真地深入到其他学科的领地，也不只是理论层面的多方融合，而是要整合到艺术的行动和综合的思想创造之中去。△

（载于《美术观察》2021年第12期）

（胡斌 广州美术学院艺术与人文学院教授）

“首届泛东南亚三年展序列研究展项目1：同音反复，声深入心”现场，广州美术学院大学城美术馆，2021年3月



波光异趣

王鲁湘

走进清华大学艺术博物馆的“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展，看到丝绸之路沿线各个国家三百余件美轮美奂的古代玻璃器，有项链饰品、串珠壁饰、实用器皿、印章礼器等，其中最早的玻璃器距今已有三千余年。回顾人类文明发展的历史，不由得让我感慨没有玻璃的世界是不可想象的。我们已经习惯于被玻璃围绕，大到摩天大楼的玻璃幕墙，中到各式各样的玻璃柜子、瓶子、杯子，小到眼镜、珠子——没有玻璃我们不知道如何生活。

其实，玻璃带给世界的改变，远不止这些。玻璃实际上充当了人类改变世界的思想工具。棱镜让我们知道了太阳光是一个由不同波长组成的七彩斑斓的谱系，由此我们知晓了色彩的秘密。凹凸镜可以把物体放大缩小，可以把物象拉近推远，由此人类发明了眼镜，解决了困扰人类视力的问题，使近视的人可以看到远处，使老花的人可以看到近处——于是人类阅读、学习、从事精细工作的生命周期大大延长，获取知识和高级手艺的机会大大增加，成为知识精英和优秀工匠的人群比例大幅度提升，人类掌握知识和高级技艺的能力空前提高。人类，作为一种智慧的生物，借助玻璃的帮助而让智力插上了翅膀。特别是，在透镜基础上发明的望远镜、天文镜、显微镜，把人类观察世界的范围和领域从宏观世界扩展到宇观世界和微观世界——视力的改变造成的知识大爆炸，人类才有可能从中世纪跃入现代科技文明。玻璃不仅成为我们观察世界的工具，它确实成为了人类改变世界的思想工具。

但是，玻璃在她刚刚产生的初期，扮演的可不是这个角色。她同人类的关系，似乎更多的是以它的光泽色彩而取悦于人的感官，扮演的是一个“虹影瑶辉”的审美对象的角色。而且，人类学家通过对玻璃在世界各大文明中的地位和用途的考察表明，除了欧洲文明，世界其他文明要么没有玻璃，要么对玻璃的利用始终停留在她的光辉灿烂的色彩之上，而没有朝着无色透明的方向发展；在这些文明中，始终没有发生可靠知识的大规模积累，从而产生知识爆炸，引导人类走向现代科技文明社会。中国，



夹金玻璃瓶，意大利，罗马帝国早期，公元前1—公元1世纪



就属于这样一种文明。

为什么会有这样的区别？为什么玻璃在不同文明中会有不同的演进方向从而拥有不同的命运？

英国剑桥大学社会人类学教授艾伦·麦克法兰（Alan Macfarlane）认为，尽管原因众多，但有一个原因可能是根本性的，那就是欧洲文明同其他文明对待玻璃的态度是不一样的。他认为从罗马时代开始，罗马人就赋予了玻璃一种内涵，即玻璃本身就有一种成为重要物质的权利。就是这种对玻璃的态度而使得西欧的玻璃历史与亚洲的玻璃历史得以区分开来。艾伦教授认为，罗马人对待玻璃的这个态度上的革命是西欧玻璃历史发展最重要的特征。因为，玻璃的历史很古老，并且起源于亚洲的中东地区。玻璃制造的技术沿着地中海的东面开始扩展，经由腓尼基商人的发现而传播至希腊岛屿及北非，在古埃及达到辉煌的程度。或许是在公元前五百年左右，玻璃制作的技术传到了东亚，中国人也得知了此术。因此，大约在公元前一百年的时候，欧亚大陆多数的地方对于制造彩色与无花纹的玻璃都具有一般知识的基础。但是，玻璃的用途，除了西欧以外，在其他文明中，始终被视为一种其他材料和物质的替代品，用来模仿其他材质（如宝石、玉石、玛瑙、琥珀）去做一些珠宝首饰和华丽的容器。只有在罗马，玻璃的使用朝着一些新的方向拓展。如专门为镶嵌壁画烧制的大量半透明和不透明的彩色玻璃片，以及为饮用葡萄酒而烧制的无色透明玻璃杯。前者服务于建筑家居装饰，是中世纪天主教堂彩色玻璃镶嵌窗画的滥觞；而教堂的彩色窗户又直接启发和诱导了民用无色平板玻璃窗的流行，使得玻璃的生产和制造开始为人类的生活服务，生产规模发生量的飞跃，到文艺复兴时期，窗户玻璃的生产成为欧洲一些城市的支柱产业，玻璃进入工业化生产成为欧洲工业革命的组成部分，为社会创造大量财富。后者虽然初衷只是为了更好地透过玻璃杯来欣赏葡萄酒迷人的颜色，并以此鉴定酒的质量，但对于无色

透明的追求导致了后来在威尼斯对水晶玻璃的发明，玻璃澄澈度的追求也促进了所有光学玻璃的研发和化学容器的生产，这在人类科技史上的贡献是怎么评价也不为过的。以上由罗马发轫的玻璃发展新方向，恰恰是一种态度决定的，这种态度充分尊重了玻璃之为玻璃的材料属性，也就是尊重了玻璃作为一种独特而重要的物质的权利。

以中国为代表的东亚文明到底何时使用并生产玻璃，并不是一个有结论的问题。有考古证据证明中国在西周就开始有了玻璃制品，而且是礼器。有学者认为这种玻璃制造技术来源于中东，但也有学者从中国早期玻璃的成分结构同中东玻璃的不同，而主张中国的玻璃工艺是独立起源。民间收藏有史前风格的原始雕塑，有动物也有人物，其中有体积硕大者，高可逾尺，经观察，是天然玻璃雕琢而成。透明的玻璃体中清晰可见火山岩浆喷发的痕迹和夹杂的其他杂岩。经分析是史前人类在火山喷发区采集到凝固成块的天然玻璃，按“石之美者为玉”的认知原则，把它们当美玉来雕琢成原始图腾。这应该是人类对玻璃的最早利用，虽然玻璃是天然的。

较多见的考古出土物是战国时期以长沙为中心的玻璃璧。它们模仿玉璧的质地、色泽和造型，多用于陪葬。

最有名的是所谓战国的“蜻蜓眼”玻璃珠，这种复杂的缠丝玻璃工艺是受到西亚影响，但在中国



发展到极致，至今仍是全球珠子藏家追逐的极品。

沿着丝绸之路和海上丝路，来自罗马、大马士革和波斯的玻璃制品源源不断地来到中国，从汉到唐，从未断绝，玻璃成为中西文化交流的有力见证。这些玻璃舶来品在中国享有崇高的地位，成为上流社会和佛教高僧的奢侈品。究其原因，是中国本土的玻璃制造工艺可能已经衰歇了。衰歇的主要原因就是因为玻璃再好再美，在一个以热饮为习惯，而且有强大的陶瓷工业为基础的文明里，玻璃没有成规模生长的商业空间。而且，由于华夏文明以玉为美的文化心理和价值取向，玻璃（哪怕在佛教信仰中有贵为“琉璃光”的崇高地位），也不可能挑战儒家温柔敦厚的美学传统，中国人由玉文化几千年里培育起来的审美倾向，造就了中国人对玻璃的态度，这个态度就是：玻璃自身的材料属性不可能得到尊重，她只能作为玉（包括其他类玉的宝石）甚至作为瓷（因为瓷类玉）的模仿者而被利用，她越接近被模仿者，她的价值就越高。所以，在丝路中断的时代里，中国本土的玻璃制造业乏善可陈，宫廷无需求，民间也只有山东博山地区还在沿用本土传统配方和工艺在生产品质不高的玻璃。

而当明末清初西方人再次来到中国时，玻璃工业在西欧已是蒸蒸日上，中国却到了几乎归零的状态。在欧洲传教士的帮助下，中国南方的广州成为制造玻璃的新基地。特别要提到的是，在康熙皇帝的支持下，清宫造办处在康熙三十五年（1696）建立了玻璃厂，地址在蚕池口的法国传教士天主教堂边，大概在今中南海的北侧。在这里工作的传教士有洪若翰（Jean de Fontaney）、纪里安（Kilian Stumpf），还有两名专门从法国招来的玻璃工匠 Vilette 和 d'Andign。在乾隆时期，清廷正式雇用两名传教士任职于造办处玻璃厂，他们是纪文（Gabriel-Leonard de Brossard）和汤执中（Pierre d'Incarville）。学徒来自山东博山的颜神镇和广州这两个中国本土的玻璃制造中心，他们受到了更为复杂的吹制技术的

训练，要能够熟练地吹制大件玻璃器，他们还从纪里安那里学到了塑造玻璃造型、创造颜色玻璃以及使用车轮雕刻和抛光的技能。造办处玻璃厂的厂房有十七间，基本分为两个部分，一个部分是窑炉房，用来制作和吹制玻璃，一个部分是研磨雕刻房，用来在玻璃上进行精细的冷加工。

清宫造办处玻璃厂的制作过程同造办处的其他机构相似，一般会由皇帝亲自下令，给予制作玻璃明确的指示，并监管制作的流程，而玻璃厂的负责人会指导工匠们以团队合作的方式完成制作。造办处玻璃厂制作的玻璃器主要有四大类：一是皇家的日常用品，包括玻璃杯、碗、盏、盘、罐、盒、鼻烟壶、水洗、笔筒、笔架等；二是装饰物件，包括玻璃花瓶、花盆、灯、手镯、带板等；三是祭祀用礼器，包括玻璃珠、香炉、花瓶和碗等；四是赏赐类物品。

在皇帝的亲自督促下，在传教士和中国工匠的努力下，造办处玻璃厂终于造出了令皇帝满意而且觉得可以当作国礼和赏赐品的玻璃器。造办处玻璃厂这个中国皇家玻璃厂所制作的玻璃器，其质量、工艺与设计，都完全深获朕意，赢得了极为挑剔的皇帝的欢心。康熙皇帝用中国造玻璃器回赠欧洲各国国王，在一定程度上也表达了他的要强心和自信心。毕竟，从下旨建厂到拿出不辱国格的产品，已经过去了二十多年，其间经历了多少次失败！

据说，康熙皇帝习惯每两天就在养心殿里欣赏一次玻璃厂制作的玻璃器和釉彩作品，并自豪地拿它们同欧洲玻璃器做比较。当他南巡到苏州时，还赏赐了十七件玻璃器给他喜爱的官员宋萃，另外一位宠臣高士奇也得到过康熙皇帝二十件玻璃器的赏赐，因为他对康熙皇帝说：“现在我们生产的玻璃已经远远超过了西方。”

高士奇这句话并不能完全看作是为了讨皇帝欢心。如果从玻璃工业生产的体系、规模、科技含量和品种丰富性而言，中国宫廷玻璃生产同西欧相比，



完全不可以道里计，相差的是一个时代的距离。但如果仅仅从奢侈品的角度来看，从精致、美丽、工艺等等审美的尺度来衡量，从金钱、人力、物力和时间成本来核算，那康、雍、乾三朝的宫廷玻璃器又的确是傲视天下的，它们不仅可以前无古人，而且后无来者，有些品种的研制，其所达到的极致境界，可以说是登峰造极，比如康熙朝的红宝石玻璃、红色金星玻璃、“雨过天晴”色玻璃，乾隆朝的蓝色“洒银星”玻璃。特别是，独具中国特色风格的套料浮雕玻璃和玻璃画珐琅工艺，使得清宫玻璃生产的方向完全脱离玻璃独有的材料特性，放弃了玻璃可贵的透明性、延展性和可塑性，却向宝玉石冷加工的工艺输诚妥协，向精细绘画输诚妥协，把本可以快速完成的加工过程变得工期漫长，时间成本、加工成本无限扩大，附加许多其他工艺门类的价值于玻璃之上，以此提升其附加值，因而，在当时的传教士看来，皇帝建造宫廷玻璃厂的动机，完全无关乎商业，而纯粹是为了取悦自己，在众多的奢侈把玩件中，再添一种新奇玩艺儿。也正因为如此，清朝宫廷玻璃器才会在体型上愈趋小巧，对颜色的追求远远超过对透明性的追求，因而玻璃料从康熙朝的透明到雍正朝的半透明、不透明到乾隆朝的不透明，就成为必然趋势。而且，为追求加工附加值等奢侈性价值，就必然把雕刻和绘画所费工时的价值提升到最大化。这也就是为什么在清代宫廷玻璃器的市场上，玻璃画珐琅和套料浮雕这两种玻璃器价格最昂贵的原因。

康熙皇帝在宫中，在国内，迎来了大批传教士，他本人也是一个对西方文化尤其是科技抱有浓厚兴趣的学习者，尽管他并没有因此将他的个人兴趣变为开放国策，但至少在中，他可以于二十七作之外，更建一处玻璃作，而且由外国传教士来负责，来教授中国生徒。以外国传教士为主的制作团队，当然会更多地按照西欧玻璃制作的传统来设计和生产，这也就是康熙朝的宫廷玻璃器会以吹制工艺和透明

玻璃为主的原因。

雍正皇帝驱逐了传教士，他本人的文化性格和审美情趣更本土，或者说更纯正、更封闭，这从雍正朝的所有工艺品上都可以清晰地看出来。这一文化性格和审美情趣也必然反映到宫廷玻璃器上。加上雍正朝的造办处玻璃厂可能没有懂行的传教士在主持工作，所以，从工匠的角度说，雍正朝的造办处玻璃厂就不得不向中国本土工艺转向，转而倚重造办处玉作和珐琅作的工匠。而中国几千年根深蒂固的玉文化乘机向西洋来的玻璃工艺渗透，造办处优秀的玉作匠和珐琅匠在皇帝的安排下，插手传教士缺席的玻璃作，中国文化在玻璃工艺这一外来输入品种上全面复辟，清代宫廷玻璃器在雍正朝彻底完成其“中国化”转型。等到乾隆爷继位的时候，虽然又从西洋招来了两个懂行的传教士主持造办处玻璃厂的工作，但他所能做的，也只是踵事增华，他本人的风格严重影响到宫廷玻璃器的制作，虽然乘祖、父两代之余烈，玻璃制作水平最高，但趋于繁琐，过分装饰，使得玻璃审美并没有回归其材性的本质，反而朝着提升玻璃材料价值的方向愈演愈烈，切割、车刻、釉绘等装饰工艺愈来愈多。

1742年，刚执政七年的乾隆皇帝在新上任的传教士纪文和汤执中及一千内臣陪同下，视察了造办处玻璃厂，向他们提出了提高玻璃厂制作水平的计划。十年后，应造办处玻璃厂请求扩大生产规模的要求，乾隆皇帝下令斥巨资建造大窑。清宫玻璃制造进入鼎盛时期。随着传教士纪文和汤执中在1757年和1758年先后去世，造办处玻璃厂开始走下坡路。1760年，乾隆皇帝得知在清廷任职的传教士中已经没有精通玻璃制作的人了，显得非常失望。再过十年，当乾隆皇帝下旨修补一件玻璃灯时，玻璃厂的工匠们竟然无法进行修复。再过20多年，英王派往大清的使团中的一位科学家在他的访问报告中说，听说在北京曾经有一个由传教士管理指导的玻璃制作工坊，现在好像也没人打理了……□

陈洪绶《对镜仕女图》赏析

郑鹏伟

现藏于清华大学艺术博物馆《对镜仕女图》为明代画家陈洪绶中晚期作品。陈洪绶人物画、山水画、花鸟画样样精通，尤其是人物画造诣极高，善于表现人物之内在精神，画坛评价最高。其版画更有独到成就，《水浒叶子》《博古叶子》《九歌图》《鸳鸯冢》《归去来图》及《西厢记》插图，经雕工刻印，流传不绝，在中国版画史上具有卓越贡献，人称“三百年来无此笔墨”。后世王树谷、华晶、罗聘及晚清任熊、任薰、任预，近代任颐，现代程十发等画家多师承之。清代张庚在《国朝画征录》中评价说：“洪绶画人物，躯干伟岸，衣纹清圆细劲，兼有公麟、子昂之妙。设色学吴生（吴道子）法，其力量气局，超拔磊落，在仇（英）、唐（寅）之上，盖明三百年无此笔墨也。”

仕女画是人物画中永恒的主题。在流传于世的所有人物画中，在数量上，仕女画占据主流。就时代的分布而言，无论是隋、唐、五代，还是宋、元、明、清，仕女画在人物画中都未曾衰微。几乎可以说，人物画的历史，就是仕女画发展的历史。明代的仕女画基本继承了前代的传统，一种是以工笔，沿袭院体画的表现方式。以唐寅、仇英为代表，所画人物结构造型准确，仕女形象特征细眉小眼、小嘴俊脸，给人以秀美之感。另一种则以简笔写意画法为主要表现手法，寥寥几笔、勾勒点染、笔势豪放，着重描绘仕女人物的意态特征。陈洪绶的人物画造型的主要特征是宽袍广袖、上丰下锐、头大身细、眉清目秀，他的画注重人物内在气质和精神，

既变形又极有法度，其作品《对镜仕女图》和同时代仕女作品相比而言有自己的独到之处，陈洪绶所描绘的仕女造型与同期仕女形象有所不同，头大身细，面形广目方颐，明代仕女画皆以细瘦苗条为美，陈洪绶并没有一味追求时代崇尚瘦的审美特征，在造型方面追求高古奇骇的古拙之美，在色墨运用上崇尚淡彩的雅丽之美。他笔下的女性形象既具备明清时期纤弱清秀的时代气质，又通过“诗画相生”的艺术表达体现出中国文人画家的精神特质，对后世女性形象的塑造乃至人物画的发展都产生了深远影响。

《对镜仕女图》描绘的是一位恬静仕女手托镜子自照的场景。画面仕女位于正中，神态悠闲，低头看向手中青铜菱花镜，人物身形比例头大身小，高耸的发髻，发间有头饰、簪花，仕女身穿交领束袖短上衣，外系长裙，腰间配有锦纹织物及玉环小绶。上衣短而下裙长，袖口窄紧，裙尾拖长，反映了明代仕女流行的衣着特点。画面右上方画一造型曲折桃木枝条，树干粗壮朴拙，树枝间布满赭色桃花，花瓣的描绘特殊，不用圆柔而是方拙，装饰意味浓厚。画面前景为两块奇石和其周围零星野草野花，整幅画展现了明代女子的日常生活场景。

陈洪绶中晚期人物画风格与民间木版画有着很大的关联，民间木版画向来强调头部的表现，所以人物比例往往头部较大而身材短小，且多圆形笔线，这与人物身形变矮有关，身材短小给人拙、重之感，用圆线去加以中和，线条和整体造型相搭配，使人



物形象内部具有了蓬勃的生命力，这两点在《对镜仕女图》中都有明显的体现。

《对镜仕女图》中仕女头部较于身型偏大，面部眉毛和眼睛距离较宽，樱桃小嘴，嘴角微微上扬，显得神态非常恬静，无令人生厌的媚态，传神地描绘出图中仕女的风韵姿态和其高雅脱俗的精神状态。在历代，贵族妇女发型以高大为贵，《对镜仕女图》中也不例外，发髻高耸，以圆弧感线条分出头发的体块关系，发间插有“金鬓花”一类头饰，这和腰间配带织物及玉环小绶的体现画中仕女身份。放眼全身，整个人物头身比例夸张，特别是仕女小巧的手部和较大的头形成一个强烈的对比，肩颈手臂的衣纹组织安排恰到好处，合理的暗示人体结构关系，人物动作和谐舒展，轻托铜镜的姿态栩栩如生。仕女臀部衣纹圆润，交代出女子腰臀关系，裙部下摆的线条组织也暗示出内部鞋子的位置，整幅作品中仕女的身体比例处理和其神态动作反映了陈洪绶晚期仕女画脱略形似的审美意趣。

画面背景中桃树和人物的处理一方一圆，画家主观将树枝的方折化，树木的孔洞有意加多，花瓣不同于现实花朵的圆润饱满，而是以三角形代替圆形，桃树、石块、地面的方棱之感与人物圆曲的体

块关系形成对比，体现了陈洪绶对于画面中不同物体的有着不同的艺术处理。

《对镜仕女图》整体构图疏密得当，是典型的“s”型构图（如左边图二），画面左上方提款与右上方的树枝到地面轮廓再和前景石块串联，画家有意处理画面上下左右边缘，有张有合，整幅画环境树石相伴，泉水隐现，人景契合。画中仕女裾裙高系，刻意变形比例关系，又通过深色的前襟和裙摆的佩饰加以视觉的平衡，画面重色集中在画面中心位置，与裙尾和地面的空白形成拉开差距，画面右上角斜出的桃树与画面下方皴染的几处坡石等补景也起到了突出主体与调节画面的作用。布局疏密得当，主体突出。从整个画面讲，人物属于密体而背景属于疏体，从而形成人和自然之间的节奏变化，在艺术处理上可见匠心，画面富有古雅的装饰意味。

中国人物画十分强调线条的运用，特别是服饰的褶纹，如唐人重法度，用线严谨精巧；宋人重物理，用线疏密有当；元人重意趣；明清重性情，挥洒自如，各自形成了人物画线条美。陈洪绶注意传统法度的精神，衣纹线条简练、优美，具有明显的装饰性，造型平面、色彩简淡，把物质性表现降到最低，强调突出仕女精神特征，再看画面的形式感，陈洪绶用尽量简洁的点线完成画面疏密、黑白、虚实的经营，不管在形式意味，还是在局部的刻画上都令人赞叹。在《对镜仕女图》中，画者用笔清刚圆劲，有长短、轻重、抑扬、顿挫，如同奏乐，使人体体会到一种韵律感，这种单纯、明快的线条，更表现出作者对艺术形式美的求索。画面中人物勾线用笔圆润细劲如春蚕吐丝，展现从顾恺之那里吸取了高古游丝描的气韵，在对仕女手臂衣褶描绘中，线条遵循动态的大势，增加了节奏感和飘逸感。从阎立本、周昉、沈周、民间木刻那里学习人物造型技巧，使造型往矮、横处发展，又在轮廓线内留出一定的空白，使人物影像更加突出饱满、富于张力。人物头、手的勾线和质感表现细腻，以此表现出图

中仕女的的精神状态。背景中的桃树坡石用笔洒脱，写意感更强，地面的皴擦、石块外轮廓用笔与仕女用笔完全不同，画面中体现了一种“工”与“写”的结合。

在中国绘画中，色和墨相互映衬，色淡的话就更能显示出线条的功力和精到。《对镜仕女图》设色淡雅，甚至若有若无，不会让人看起来觉得浮薄。这些使得画面格调清高古雅，看似平淡，其实内涵深厚，人物面部仅于仕女的嘴唇上轻点朱红色，衣服略施青墨，在发髻与腰间配饰着以重色，手中铜镜与前襟花纹描绘细致，前景坡石以或浓或淡的墨色与淡赭色皴染勾勒，《对镜仕女图》整体设色清新淡雅，展示了画家的高湛才情。

陈洪绶的《对镜仕女图》把仕女的造型同线条结构的形式美和力度感巧妙地融为一体，达到了具象与相对抽象结构的完美统一。画中用笔圆劲，树石勾皴有力，设色典雅，人物服饰、动作与场景展现出明代女子生活一景。中国人物画有其独特的规律，画家在不断实践中摸索，在这个规律的前提下进行自身的艺术创作，作品中展现出个人独自的艺术审美。陈洪绶早年绘画上进行过正规训练，跟随蓝瑛学习，多临摹周昉、李公麟等历代大师的作品。中年又有机会纵观历代名画，使他得以不拘泥某家某法的束缚。而跨越于历史的长河，吃透历代艺术之精髓。陈洪绶的绘画继承了中国传统人物画的优秀之处，对人物画也有着独到的创新，在中国人物画方面所取得了继往开来的艺术成就，对后来的人物画的发展有着非常重要的深远影响。陈洪绶在人物画的学习和创作中刻苦钻研前辈优秀技艺，这种不断创新探索的精神，是值得后辈在今后的艺术实践中继承发扬的一笔宝贵财富。□

（郑鹏伟 上海师范大学美术学院）



霓裳羽衣新说： 风旋虹裳曳广带，瓌姿艳逸醉凤态

高文静

穿越云祠瑞锦的楼阁，迷醉盛世繁华的长安。犹见灯火阑珊，箫鼓喧闹，笙歌迭奏，歌舞升平。在这耀眼夺目的画卷之内，你能否寻觅到那个狂妄不羁，令力士脱靴，贵妃研墨，嘯曰：“天子呼来不上朝，自称臣是酒中仙”的风流谪仙？你是否会在脑海中勾勒出“云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓”的倾城之姿？亦或是，你会哀伤于马嵬坡下缠绵悱恻的爱恨情仇。在这骋目纵横间，隐匿了多少跌宕起伏、悲欢离合的故事？都言人生如戏，戏如人生，那么今日便从这出“霓裳羽衣曲”讲起。

缘起

“霓裳羽衣曲”乃唐玄宗李隆基所作。“霓裳羽衣曲”是其代表佳作，也是盛唐歌舞的集大成者。曲约成于718—720间，它的来源有三种说法。一是说玄宗登三乡驿，望见女几山（仙女山），有感而发。二是根据《唐会要》记载道，玄宗以太常刻石方式，更改了西域传入的乐曲，“霓裳羽衣曲”便是根据《婆罗门曲》改编而来。三是说“霓裳羽衣曲”的散序部分，是玄宗望仙山后悠然神往，于中秋之夜神游仙宫，耳旁仙音缭绕，恍惚之间得遇仙女，醒后即谱成曲，形成“霓裳羽衣曲”的散序；而后部分（歌和破）则吸收了河西节度使杨敬述进献的《婆罗门曲》。

佳音即成，自当有舞相伴。于是，玄宗爱妃玉环依韵编排，曲舞相合，终成千古绝响。

时至今日，我们依然可以从唐代诗人白居易的《霓裳羽衣舞歌》感受到此舞的片羽鳞光。“我昔元

和侍宪皇，曾陪内宴宴昭阳。千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞。”道出诗人曾赴内宴观赏过不少歌舞，唯霓裳舞的惊世脱俗令观者念念不忘。人间难得几回闻的曼妙舞姿，定然需配人间难得几闻的华美霓裳。白居易诗中便有叹曰：“案前舞者颜如玉，不著人家俗衣服。虹裳霞帔步摇冠，钿璿累累佩珊珊。”这几句刻画出舞者肤若凝脂，头戴步摇冠，肩裹霞帔，衣着霓裳，身上各种珠玉、贝片的装饰物累累成串，跟随着舞步叮铃作响的场景。“斜曳裾时云欲生”描绘出裙摆摇曳似流云涌动，“风袖低昂如有情”描绘出广袖随着舞者上转下旋，眉黛流转间尽显风情，令人“凝视谛听殊未足”。

千载岁月悠悠，历史长河中有多少人人为“霓裳羽衣曲”的失传叹息不止，又有多少人人为“霓裳羽衣”的形制畅想至今。有言霓裳羽衣乃“下着霓裳，上着羽毛。霓为青赤色彩虹，霓裳是指若虹之裙，而羽衣则是指鸟类羽毛所编织的衣服”。此说法也受到了一些质疑，原因有二：其一是唐安乐公主曾猎杀百鸟，为己裁制羽衣，其残忍行径竟致数种鸟类灭绝，招致众怒。玄宗发动政变后，曾命后宫女子缴出包含羽服在内的奇服，于大殿内烧毁，所以杨贵妃所着之霓裳羽衣，定然不是采用鸟羽所制成。其二是霓裳羽衣之名，虽有“羽”字，并不代表服饰上一定有真的羽毛，很可能是采用丝绸材料，通过裁剪等方式摹制禽羽。还有言称霓裳羽衣乃是用“薄如蝉翼的丝绸制成的飘逸裙裳，裙尾似羽翅状”。另有人言，“霓裳”乃为白色异彩的裙裳，并列举出楚辞《九歌》：“青云衣兮白霓裳，举长矢兮射天狼。”

探微

唐代“霓裳羽衣”的绝世风采，今人只能从片言只语中去猜度。然清人心中的“霓裳羽衣”，我们却可在申报馆编印的《点石斋画报》中寻出踪迹。《点石斋画报》创刊于清光绪十年（1884）五月八日，光绪二十四年（1898）停刊，画报一共发表了四千幅作品，反映了大量的社会时事。在1884—1889年，其刊录了一出名为“演剧笑谈”的时事（图1）结合图文，我们可以一览时人心中霓裳羽衣（图2）的具体形制。

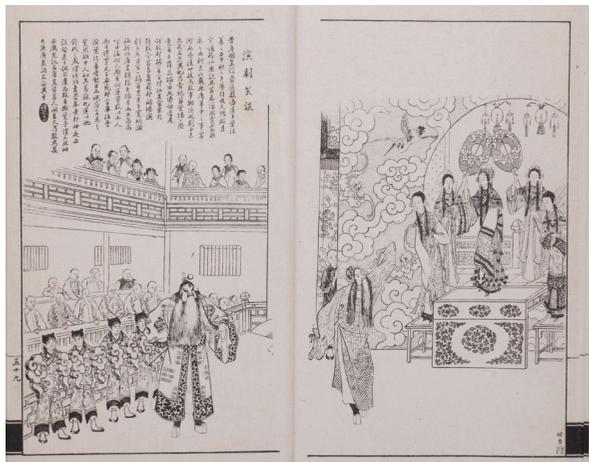


图1



图2

“演剧笑谈”的故事，讲述了重阳节日，发生在邗江某官宦家中小梨园内的奇异故事。其配文曰：“昔唐明皇信崇道教，凭道士叶法善之力中秋之夕，导引升天畅游月宫，备聆仙乐记其节奏谱成霓裳羽衣之曲。稗史所载，原属梦中之事，灵缈无凭，后世援为故事，搬演成剧，由来已久矣，不足异也。……不亦异乎？”

从文字内容可知，图中所绘的戏台剧目，正是玄宗神游月宫得遇仙女之事，只见着霓裳羽衣的仙子在众仙娥的簇拥下，袅袅婷婷。显而易见，配图中仙女所着之“霓裳羽衣”乃为戏衣中的“官衣”。

齐如山考证曰：“官衣，亦曰官装，又曰舞衣，乃公主、郡主等所穿，寻常人家女子不得用之，所以名曰官衣，亦极为庄重之服，但因其样式之美观，于是贵家小姐及仙女等都为之，随为定例。……其制法，绸缎绣花、圆领、带水绣，长及足，周身缀五色绣花飘带，且有许多缨穗，腕以下及袖口有横条花纹，此名趟袖，如《彩楼配》之王宝钗、《醉酒》

图3 升平署脸谱之公主扮相
1851-1874 中国国家图书馆藏



之杨贵妃均可穿。”可见在京剧中公主、郡主等均可穿用此服，这个观点在清代《升平署的脸谱》中可得到了实物印证（图3）。升平署是清代掌握宫廷戏曲演出活动的机构，始于康熙年间，在道光七年，增设了档案房。此《升平署脸谱》是中国京剧人物的扮相写真图，是宫廷画师作品，创作于1851—1874年间，图中所绘公主扮相之服即为官衣。

在京剧《贵妃醉酒》中，杨贵妃亦着有“官衣”。关于贵妃醉酒的故事，有趣闻道：公元745年，玄宗在册立贵妃的仪式上，命乐队演奏了“霓裳羽衣曲”，贵妃用心揣摩编舞；公元751年，玄宗本与贵妃约好于百花亭共宴，却失约于贵妃，改赴梅妃处。贵妃久候君王不至，得知实情后，心中郁结难解，唯有借酒浇愁。一阵阵酒意袭来，心头千思万绪皆糅化歌舞中，随后贵妃便在木兰殿跳了惊世骇俗的霓裳羽衣舞。显然，霓裳羽衣舞成与贵妃被失约后醉酒歌舞有所关联。虽传言只值一笑，然现今京剧中贵妃着“霓裳羽衣”醉酒歌舞之景，或暗示了此两者存在某种因缘际会。

从《点石斋画报》“演剧笑谈”的配图中可知，戏台所演剧目并非《贵妃醉酒》，倒与《太真外传·梦游月宫》甚为相似，但在《太真外传·梦游月宫》中“杨妃”的扮相却与此差异较大，通常为素色衣裳，可能这与后人将杨妃与月中仙子形象融合后，产生的服饰流变有关。这也说明《太真外传·梦游月宫》与“演剧笑谈”中所演戏文有所出入，或是其在流变程中曾吸纳的戏文灵感片段。

关于《贵妃醉酒》戏曲演出史的开端，许多学者依据《道咸以来梨园系年小录》中关于“本年（1886）七月，汉剧花旦吴红喜由湖北来北京，投余紫云搭班，头天演《杨妃醉酒》”的记载，认为应是1886年；而在《点石斋画报》“演剧笑谈”的配文中却道，此剧搬来演绎由来已久。那么仙女着此“霓裳羽衣”的习俗到底已有多久？以下观点将为我们提供一些线索，一是凤尾裙的起源时间，周锡保

先生认为该裙乃清代康熙、乾隆年间出现的。因清人李斗所著《扬州画舫录》有载：“……裙式以缎裁剪作条，每条绣花两畔，镶以金线，碎逗成裙，谓之凤尾。”《扬州画舫录》是清乾隆年间关于扬州风貌记录的著名笔记。由此可见，凤尾裙在清中叶已然流行。二是清初作家洪昇曾创作戏剧《长生殿》，戏中增添了唐明皇游览月宫之事，其定稿为康熙二十七年（1688）。三是升平署作为清代掌握宫廷戏曲演出活动的机构，最早便始于康熙年间。借这几条线索，可以得出清代“霓裳羽衣”的具体形制，最早可以追溯至清康熙年间。

清人心中“霓裳羽衣”最显著的特征之一，便是凤尾裙。黄能馥先生曾总结凤尾裙类型可分为三种：“第一种是裙腰间下坠绣花条凤尾。”“第二种是在裙子外面加饰绣花条凤尾，每条凤尾下端垂小铃铛。”“第三种为上衣下裳相连式，在戏曲服装中被称为‘舞衣’，在生活服装中也作新娘的婚服之用。”如今看来“官衣”被称“舞衣”颇有趣意，此“舞”定与“霓裳羽衣舞”有着千丝万缕的关联。

结合白居易诗中描绘，我们不难发现，清代“官衣”与传闻中的“霓裳羽衣”有很多特征不谋而合，“霓”乃多彩之意，“羽”乃飘羽之征，官衣袖口的多色横条装饰便似虹彩，下裳的凤尾飘带正若禽羽斑斓。“虹裳霞帔步摇冠”，霞帔即多彩披帛，唐代的披帛与后世的云肩同为肩部装饰，有着非常紧密的起源关联，其流转值得日后深入探讨。“钿璫累累佩珊珊”，官衣上闪烁成串的金属圆片，不正模拟出了累累成串的贝片装饰吗？裙尾垂饰的小铜铃随着舞步必叮铃作响，这不正模仿出了环佩玎珰的清脆之音吗？由此可见，清人以此“官衣”作“霓裳羽衣”，实属有理有据。

在清华大学艺术博物馆，便珍藏有一件清代绝美的“霓裳羽衣”（红色缎绣人物花卉纹官衣）（图4）。此衣圆立领，衣裳相连。肩部有三层彩色云肩，均作八如意云头式，上绣有36人，神情各异，姿

态生动。腰际以上，以大红色缎为地；采用盘金绣，绣花卉状四合如意云纹，其内间饰万字纹、花卉纹，一起构成网状装饰底纹；其上采用平针、打籽、戗针等多种绣法，绣出鸾凤、梧桐、牡丹、兰花、梅花、菊花、皮球花等各式纹样，可谓：“锦上添花，花上生华”。舒袖宽大，左右袖口各镶缀 11 条彩绣花边，共 22 条，名趟袖，以“百子图”为题材。腰部罩腰围，以青色缎为地，彩绣花卉博古纹，纹饰丰富，针法多样。裳部分则由百褶裙与凤尾裙共同构成，凤尾缎裁剪作条，末端裁剪成宝剑形状，共 82 条，色彩各异，底端缀有葡萄形铃铛，寓意“多子多福”。

此服仅刺绣各色人物就达 248 个，且云肩、趟袖、腰围及凤尾部分均错落钉缀有 1.3cm 的银色金属圆片，圆片与金线光泽相互作用，呈现出流光溢彩，璀璨夺目的视觉效果，乃是刺绣服饰中的鸿篇巨制。试想扮演杨贵妃的名角，着此“霓裳羽衣”登台而舞，必通身五彩霞光满溢；动时风袖飞旋如有情，广带

飘逸云欲生，铜铃作响和仙音，飞鸾展翅翱九天；这不正是只应天上有，人间难得闻的仙子霓裳吗？

值得注意的是，官衣因装饰繁多故自重较大，所以对演绎者的体力有所要求。在清代戏曲中，通常为反串表演者所服。近代京剧表演艺术大师梅兰芳先生曾创作并出演《贵妃醉酒》，剧中他便着有“官衣”。

结语

“谁令醉舞拂宾筵”“一曲霓裳听不尽”，这“寂不传矣”，闻之令人“涤尽尘虑”的盛世霓裳舞，充满浪漫与神秘的色彩，令后世畅想至今。唐人的“霓裳羽衣”究竟为何模样，今已难有确切结论；但透过清人的目光，我们依旧可以领略到，这“霓裳羽衣舞”的惊鸿之姿。□

（高文静 清华大学艺术博物馆馆员）



图 4

红色缎绣人物花卉纹官衣

清

身長 130 厘米 两袖通长 220 厘米 袖口 54.5 厘米 下摆宽 92 厘米

展览预告

李伯安水墨人物画展

2022年7月10日—8月14日

今年，李伯安先生已经离开我们整整24年，我们特别策划此展，这是继2019年《走出巴颜喀拉》收藏展后，本馆策划实施的又一个李伯安绘画艺术专题展。本次展览将展出《走出巴颜喀拉》长卷的局部段落，同时分单元呈现他的“太行系列”和“藏民系列”水墨人物画，以期通过对照，让观众更好地接触和理解李伯安先生的绘画艺术和人格魅力。藉此机会，本馆也将补充数件李伯安先生不同时期代表作品，以完善清华艺博的收藏序列，也希望带观众认识到这位艺术家在中国美术史上的地位和价值。

无尽意·痕——冯远绘画艺术展

2022年7月12日—8月14日

此次展览是对已经迈入人生古稀之年的冯远先生创作生涯最系统也最完整的一次阶段总结，200余件作品时间跨度长达43年，从中可窥他对中国人物画语言和范式创新的探索与实践的痕迹和心理路程。从北大荒知青到浙江美院研究生，从美院教授、副院长到政府官员、美术馆馆长、文联和美协的负责人，无论身份如何转换，作为画家的冯远，从来没有放下他手中的画笔，在紧张忙碌的工作和事务之余，他总是利用边边角角的时间构思、创作。画家最有力的武器就是他的画笔，而作品就是“子弹”，他的创作总是着眼于人与历史、人与社会、人与艺术、人与灵魂的诸重关系，游走于历史观照和现实关怀之间。冯先生还将精心遴选一组作品捐赠本馆，以丰富和完善清华艺博的现当代绘画收藏体系，他的高风亮节与慷慨无私的品格，将同他的作品一道，成为清华艺博的宝贵精神财富。

未来派的宇宙：马西莫与索尼娅奇鲁利基金会收藏

2022年9月—2022年12月

未来主义是20世纪初出现于意大利的前卫艺术运动，与法国的立体主义、德国的表现主义一样，都是20世纪西方现代主义整体图景中闪亮的高光。未来主义号召艺术家废弃传统，从现代科技文明中捕捉动力、速度和生命力，倡导创造与新的生存条件相适应的艺术形式。它的影响曾席卷欧美各国，发展为全球性的艺术运动，其波及思想、文化、艺术和社会生活的方方面面，印证了艺术与生活必要与不可分割的同一性。此次展览将展出20世纪上半叶未来主义艺术家创作的259件具有代表性的艺术品及文献，包括绘画、海报、摄影等，展览作品均来自意大利马西莫和索尼娅·奇鲁利基金会的收藏。此次展览将呈现未来主义的发展轨迹，广泛且全方位地解读主题，是对该艺术运动面貌的一次系统性呈现。

跨越东西的审美：中日交流两千年

2022年9月—2022年12月

2022年是中日邦交正常化50周年，为向中国国内观众展示一衣带水、源远流长的中日两国文化交流历史，清华大学与日本奈良县政府联合倡议举办此次特展，将展出奈良县立橿原考古学研究所为主出借的108件（套）与中国相关的文物，以及国内文博机构出借的数十件与日本相关的文物。本展览也获得了日本驻华大使馆的大力支持。奈良县拥有以古坟和都城为代表的众多遗址，享有“社寺之都”的称号，被日本国民视为“精神故乡”。奈良县立橿原考古学研究所设立于1938年，是日本最早的地方公共团体设立的研究机构。成立80余年以来，奈良县立橿原考古学研究所承担了对日本乃至部分国外考古文物的调查、研究、保存工作，同时实行把文物和

资料出借给外部博物馆的制度，对文化传播、学术研究和教育发展均做出重要贡献。本次展览分为“倭人的姿态”“倭国与中国”“日本国的成立”“祈祷的样态”“大和的地宝”“中国视角的日本”六个单元，包含了诸多首次出境日本的珍贵文物，它们承载着延续千年的文明、跨越海域来到中国，与国内珍宝汇于一处，共同勾勒一幅中日文明交流图景。

学术讲座



2022年3月12日，我馆举办“伊朗—中国：丝绸之路上的文化馈赠”讲座，演讲人为北京大学人文讲席教授、美国艺术与科学院院士李零教授。演讲梳理了伊朗前伊斯兰时期到萨珊王朝的波斯帝国的历史，重点讲述了伊朗与丝绸之路的关系以及伊朗作为中欧之间的桥梁角色。讲座由“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展策展人谈晟广主持。本次讲座是“异彩纷呈·文明互鉴”系列学术讲座之一。

2022年3月20日，我馆举办“新疆：文明荟萃之地”讲座，演讲人为中国社会科学院考古研究所边疆民族与宗教考古研究室副主任、新疆队副队长郭物研究员。自十九世纪末二十世纪初到现在，新疆出土了大量的文物。由于新疆地理位置的特殊性，正处于欧亚大陆东西方的



接触地带，是丝绸之路的核心区段，因此，它是中西文明荟萃的腹心之地。如果从比较早的时期开始考虑的话，古老的埃及文明、美索不达米亚文明、阿姆河文明和欧亚草原文化都曾经在新疆留下过痕迹。随着近几十年的考古发现证明，来自欧亚草原的影响深刻塑造了新疆的古代文化。本讲带领观众进入这个五彩缤纷、共融互惠的文物考古世界。讲座由“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展策展人谈晟广主持。本次讲座是“异彩纷呈·文明互鉴”系列学术讲座之一。



2022年3月26日，我馆举办“耀武扬威：东西文化交流中的权杖”讲座，演讲人为四川大学文科讲席教授、中国考古学会常务理事李水城教授。讲座分析了权杖具有的双重功能的文化特质，最初作为工具或兵器出现在距今一万年。后来，随着人类社会复杂化进程的加快逐渐演化出新的功能，即作为社会上层人物秉持的礼仪用具或具有“魔力与威能”的王权象征。权杖的发



展和功能的演变犹如一面历史的镜子，折射出人类社会自进入铜石并用时代以来各大陆之间的族群迁徙、文化交融，以及由此而引发的社会变革及观念意识的传播与互动。权杖最早产生在近东地区，新石器时代晚期至铜石并用时代，逐渐向周边地区扩散，先后传入欧洲、北非、高加索、欧亚草原、中亚和西伯利亚。距今 4000 年前传入中国西北地区，并有少量流入中原内地，被夏、商、周三代部分社会高层人物接纳，与斧钺和青铜礼器等华夏传统礼仪器具并列，作为王权和身份的象征。战国时期，权杖在中国境内作为象征威权的功能渐次式微，显示出华夏文明对外来文化取舍有度的从容心态。进入历史时期以后，作为仪仗和兵器的此类器具一直延续到明清时期。讲座由“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展策展人谈晟广主持。本次讲座是“异彩纷呈·文明互鉴”系列学术讲座之一。



2022 年 4 月 2 日，我馆举办“《清明上河图》里的衣食住行用”讲座，演讲人为故宫博物院研究馆员、国家文物鉴定委员会委员余辉。北宋张择端的《清明上河图》卷（故宫博物院藏）可谓宋都的“百科全图”和社会生活史，画面场景十分生动感人，更何况其“衣食住行用”的制造水平和科技含量稳居世界之首。讲座首先介绍了张择端的生平事略，指出图中所绘与清明节的关系。全卷集中体现了徽宗朝初期（1105 年之前）各色人等的衣食住行状态，显现出一些现代生活的萌芽，包括：

一、衣。北宋城市商业化的发展出现了服装行业化、身份化的趋势，如税务官、士子、媒婆、码头力夫等。通过衣着和举止，我们发现当时出现了一些有特色的行业，如外交使团、宦官、钱庄保镖、中介、陪酒、快递小哥、镊工、修理工等行业及行为模式。二、食。北宋真宗朝形成了午餐和夜宵的习惯，还有外卖送餐、正店酿酒、饭馆食客不过五以及餐饮价格两极分化等。三、住。城市实行分区居住，商业区按类别划分，官宅、民宅各有等级。四、行。北宋出行前后的祭祀规矩，官骑马、民用驴，宋代左行的交通规则和停船制度等。此外，在桥梁、车轿、船舶等营造方面，显现出制造大国的端倪。在行的方面，可以看到了当年开封城已经有了类似现代的“城市病”现象。五、用。发现一批当时居家生活用具如屏风、桌凳、器皿等，还有货架、煤炭炉、明炉等以及精致的刀剪等工具，显现出北宋都城生活的精细程度以及技术含量。此外，需要强调的是，张择端是《清明上河图》卷公认的作者，但是在该图的背后，还有一个隐形画手，此系何时何人、何种用意？演讲者举出了可靠文献，一一揭秘。最后，通过比较北宋、明代和清代的三幅《清明上河图》卷，请观众判断不同时代的画家心怀的不同创作动机与目的。讲座由“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展策展人谈晟广主持。本次讲座是“异彩纷呈·文明互鉴”系列学术讲座之一。



2022 年 4 月 5 日，我馆举办“阿富汗国家博物馆：

丝绸之路上的多样化收藏”讲座，演讲人为阿富汗国家博物馆馆长穆罕默德·法希姆·拉西米（Mohammad Fahim Rahimi）。阿富汗处于各大文明交汇中心的地理特征，塑造了阿富汗国家博物馆收藏的多样性。这些藏品体现着阿富汗作为文明十字路口和文化熔炉的特征，以及古代人民如何通过阿富汗进行交流互通。这个国家也是历史上诸多古代王朝的权力中心，尤其是早期伊斯兰时期的统治王朝，对文化的发展和传播起到重要作用。与此同时，独特的地理环境，也让阿富汗保留了一些极具本土特征的独特文化。让人们感到惊讶的是，一个国家如何能在连通东西的同时，又保存了土著文化。此次讲座为观众讲解了一些阿富汗国家博物馆的典型藏品，特别是近年新出土的珍贵文物。讲座由“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展策展人谈晟广主持。本次讲座是“异彩纷呈·文明互鉴”系列学术讲座之一。



2022年4月9日，我馆举办“金银·丝绸·珠宝：青藏高原丝绸之路的考古学探索”讲座，演讲人为中国社会科学院考古研究所研究员全涛。近些年来越来越多的考古资料证明，中古早期的青藏高原并非是一座隔绝于世的孤岛，虽然其文化面貌呈现出明显的区域特性，但与周邻区域之间的文化交流非但没有停止，而且愈演愈烈，对青藏高原古代文明的发展进程产生了可谓是决定性的影响。青藏高原的北部和西部地区作为最贴近欧亚大陆丝绸之路主干道的区域，逐渐融入东西方文

化交流的洪流之中，并最终在唐/吐蕃时期形成了贯通东亚、中亚和南亚的高原交通网络。在众多的贸易商品中，远距离输入的奢侈物品诸如金银制品、丝绸和各类珠宝自然成为不可替代的文化载体，这些物品易于携带、颜值和价值都较高、并能长久使用和保存，往往被视为其所有者身份地位的象征。从考古发掘的情况来看，它们在交通要道上的商贸重镇和十字路口有较为集中的分布，最具代表性的区域包括青海柴达木盆地东南缘和西藏阿里札达河谷地带，这两个区域分别在吐蕃和吐蕃之前相当长的时期内是高原人群通往外部世界的窗口和桥梁，来自中原内地、中亚、西亚和南亚的文化因素，源源不断经由这些区域输送到资源匮乏、发展相对滞后的高原腹地，塑造和影响着高原人群的宗教信仰、审美取向、甚至是社会结构。讲座由“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展策展人谈晟广主持。本次讲座是“异彩纷呈·文明互鉴”系列学术讲座之一。



2022年4月10日，我馆举办“奇货异宝：从玻璃窥见古代中国与世界的通连”讲座，演讲人为“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展策展人覃春雷。玻璃是世界古代最重要的人造材料之一，与之密切相关的早期类玻璃材料还有釉滑石、费昂斯制品等。公元前四千至前三千纪，釉滑石、费昂斯与青金石、绿松石、红玉髓等“奇货异宝”，在埃及、两河流域、伊朗、印度河流域等地出现第一次“世界性流行”。公元前二千



纪，费昂斯制品由西方传入我国新疆、西藏、青海和甘肃地区，并于公元前二千纪末完成本地化进程。公元前二千纪中期，玻璃制品出现一波“小范围世界性交流”。公元前一千纪上半叶，玻璃制品传入我国新疆，随后又出现在中原地区。在之后的2500年中，玻璃饰物和器皿、玻璃半成品原料、玻璃制作技术经由平原、山地、草原、海/水路陆续传入我国，甚至进一步影响至朝鲜半岛和日本，见证了古代中国与世界的通连。玻璃这类外来的“奇货异宝”在中国历经碰撞、接纳、消化和再创造，形成本土独特的配方和工艺技术，以及体现东方审美情趣的器物造型和应用，充分体现中华文明的博大包容性和伟大创造性，是东西方文明交流互鉴的生动体现。讲座由“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展策展人谈晟广主持。本次讲座是“异彩纷呈·文明互鉴”系列学术讲座之一。



2022年4月16日，我馆举办“光凝秋水：清宫造办处玻璃器”讲座，演讲人为故宫博物院研究员张荣。故宫博物院收藏玻璃器4382件，绝大部分为清宫旧藏。玻璃器的年代从战国到当代，包括清宫造办处玻璃、民间玻璃和外国玻璃。清代宫廷造办处玻璃厂制作的玻璃器为其收藏的最大亮点，年代从康熙到宣统，有款玻璃器占收藏总量的几近一半。玻璃制作工艺包括吹玻璃、磨花玻璃、套玻璃、金星玻璃、画珐琅玻璃、雕刻玻璃、戗金玻璃、描金玻璃和缠丝

玻璃等。玻璃的使用功能可分为：文房用品，如笔筒、水丞、笔舔、墨床、山子、炉瓶盒；佛堂用品，如喇嘛塔、果供、钵、五供；陈设用品，如各种造型美观的玻璃瓶、罐；生活用品，如盘、碗、勺、杯、花盆、烛台、鼻烟壶等。2005年，故宫博物院建院八十周年之际，玻璃器首次亮相，在西六宫之永寿宫举办了《光凝秋水——清宫造办处玻璃器》展览。本讲座按照年代顺序展开，即：一、清宫造办处玻璃制作概况；二、传世稀少的康熙朝玻璃器；三、精细雅致的雍正朝玻璃器；四、异彩纷呈的乾隆朝玻璃器；五、嘉庆至宣统朝玻璃器；六、小结及清代玻璃器中待研究的课题。讲座由“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展策展人谈晟广主持。本次讲座是“异彩纷呈·文明互鉴”系列学术讲座之一。



2022年4月17日，我馆举办“汉代海上丝绸之路：以岭南出土玻璃器为中心的历史图景”讲座，演讲人为广西民族大学教授、文物与博物馆学学科带头人熊昭明。汉代海上丝绸之路是我国最早由官方正式开通的远洋贸易交往航线，始于汉武帝平定岭南、设置郡县之后，它从合浦郡的徐闻、合浦两港出发，驶离日南边关，经由马来半岛，抵达今印度和斯里兰卡一带。汉代海上丝绸之路与从长安、洛阳出发的陆上丝绸之路一道，共同构筑成汉王朝一北一南的对西海陆交往格局，在历史上起到了重要作用。海上丝绸之路有政府主导的个别“朝

贡”“外交”以及“文化交流”，但以商贸活动为主。按《汉书·地理志》所载，汉王朝输入物品有“明珠”“璧流离”和“奇石异物”，应是指珍珠、玻璃器皿以及玻璃、石榴子石、水晶、琥珀、绿柱石、玛瑙、肉红石髓、蚀刻石髓、绿松石和黄金等珠饰，其中又以玻璃为大宗。从岭南出土玻璃器入手，通过考古类型学研究，并结合科技分析成果，可以究明贸易规模、阶段性发展、器物源流及其区间的移动，重现汉代海上丝绸之路沿线展开的玻璃器贸易和技术传播的图景。汉代海上丝绸之路通过北部湾地区的水路交通枢纽，向内陆及沿海地区辐射和延伸，直至京畿地区。航线另一端的印度，在公元1世纪甚至更早，跨越印度洋与西亚、地中海地区的贸易已经兴盛。北部湾地区作为航线东端的起点，通过南亚，与西亚、地中海地区建立起间接联系，从而构成互联互通的庞大的中西海路交往网络。讲座由“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展策展人谈晟广主持。本次讲座是“异彩纷呈·文明互鉴”系列学术讲座之一。



2022年4月23日，我馆举办“中国北方与欧亚草原文化的早期交往：从草原金属之路谈起”讲座，演讲人为吉林大学考古学院外国考古系主任、教授、博士生导师邵会秋。中国北方是欧亚草原的重要组成部分，它们之间的交往构成了早期东西方交流的重要

内容。我们将从丝绸之路之前的草原金属之路谈起，来展示中国北方与欧亚草原交往过程中金属器的传播与影响。中国北方与欧亚草原的联系可以分为两个方向，一个是与蒙古高原东部与外贝加尔地区的南北方向的联系，另一个是与亚洲内陆山麓地带方向的交往。这两个方向上千年的文化交往，构成了秦汉时期匈奴帝国的兴起与丝绸之路开通的历史背景。讲座由“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展策展人谈晟广主持。本次讲座是“异彩纷呈·文明互鉴”系列学术讲座之一。



2022年4月24日，我馆举办“佛教与印度传统文化的交流：以帝释天和观音菩萨为例”讲座，演讲人为台北故宫博物院研究员张文玲。印度是佛教母国，但佛教不是印度传统的主流文化。佛教在发展过程中，不断吸收与适应周遭文化。本讲座依据佛教的发展，谈佛教与印度传统文化间的交流与融合。内容分为四部分：一、早期佛教世界与草原以及吠陀文化间的关联；二、印度佛教艺术所呈现的印度本土文化与信仰；三、中国石窟中所见的印度教神祇；四、观音菩萨的造像与经文。讲座由“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展策展人谈晟广主持。本次讲座是“异彩纷呈·文明互鉴”系列学术讲座之一。



2022年4月30日，我馆举办“贵紫何来：紫色在东西方神圣化的起源”讲座，演讲人为“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展策展人谈晟广。考古资料显示，先秦时期，两种非天然的人工合成颜料“中国紫”（Chinese Purple，或“汉紫”，Han Purple，分子式 $BaCuSi_2O_6$ ）和“中国蓝”（Chinese Blue，或“汉蓝”，Han Blue，分子式 $BaCuSi_4O_{10}$ ）在中国出现。早期文明中，另一种人工合成的蓝色有古埃及人发明的“埃及蓝”（Egyptian Blue，分子式 $CaCuSi_4O_{10}$ ）。“中国蓝”与“埃及蓝”为同晶异质物，化学性质接近，“中国紫”比“中国蓝”的分子结构少两分子的 SiO_2 。近年来的研究已证实，秦咸阳宫殿遗址壁画和秦始皇陵兵马俑彩绘，当时大量运用了“中国紫”颜料。基于黄、青、红、黑、白五种颜色的“五色”系统，与“五行”“五官”等观念对应，使得颜色成为早期中国礼仪等级制度的重要象征——而紫色在内的所有其他颜色，均被视作卑贱之色。孔子即认为：“恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者”（《论语·阳货》）。汉人亦认为：“朱紫相乱，国将倾危也”（王逸《楚辞章句》）；“紫，疵也，非正色，五色之疵瑕，以惑人者也”（刘熙《释名》）。然而，孔子所憎恶的、被“五色”系统排斥的紫色，如何在秦汉以后逐渐僭越为皇家象征的专有尊贵之色，乃至明清的皇宫都要被称为“紫禁城”？这是长期以来十分令人困惑的问题。无独有偶，西方世界，也有着悠久的以紫为

贵的传统，特别在罗马帝国，从海螺中提取的高级紫色染料染制而成的布料泰尔紫（Tyrian purple，又作推罗紫）和紫色的斑岩（purple stone porphyry）等被称作“帝王紫”，同被认为是帝王的象征，法律限制了除皇室以外的任何人使用。除了神庙、教堂、祭坛，罗马皇帝从出生到死亡都运用紫色斑岩，如雕像、棺材和日用器皿。拜占庭时期，在墙壁、地板和天花板完全用紫色斑岩贴面的皇帝寝宫中出生的孩子被称作 porphyrogénētos，字面意思即“生于紫色”（born in the purple），享有优先继承皇位的权利。紫色作为皇室的象征，一直延续至今，如英国和日本。那么，东西方帝王以紫为贵、并将其神圣化的观念分别是如何形成的？其背后是否隐含了东西文明交流的密码？本讲将带来全新的解读尝试。本次讲座是“异彩纷呈·文明互鉴”系列学术讲座之一。



2022年5月18日，我馆举办“大学博物馆发展路径思考”讲座，演讲人为清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞。博物馆与大学渊源深厚，高校博物馆更是我国博物馆体系中的重要组成部分，具有越来越突出的影响力。讲座以清华大学艺术博物馆为例，分析大学博物馆特点及功能，进而思考大学博物馆发展的路径，以期为中国高校博物馆发展贡献清华经验。讲座由吉林大学考古与艺术博物馆副馆长、考古学院副院长唐淼主持。



2022年6月3日，我馆举办“纳石失在中国”讲座，演讲人为中国工艺美术史家、清华大学美术学院教授、中央文史馆特约研究员尚刚。纳石失特指元代中国织造西域风金锦。主讲嘉宾将分析其西域风的由来与表征，缕述它与其他中国金锦的差异，解说其尊贵地位和重大影响，讨论中国早期金锦的两个文化联系。值端午佳节之时，邀您共享织绣艺术之美。讲座由清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞主持。本期讲座为本馆正在展出的“清华藏珍·丝绣华章：清华大学艺术博物馆藏品展 / 织绣部分”系列教育活动之一。



2022年6月3日，受贵州省博物馆邀请，我馆常务副馆长杜鹏飞做“以物证史：从贵州省博珍藏姚茫父写铜作品谈起”讲座，晚清末代进士，著名诗人、学者、金石学家，京津画坛领袖人物姚茫父（即姚华）（1876—

1930）先生，自1903年离黔晋京，即无缘返乡。但他与贵州省内宗亲、师友、政坛、学界始终保持紧密联系，并通过交游而将其诗文、书画等作品带回贵州。贵州省博物馆也因此有缘成为收藏姚茫父艺术作品最多、最好的公立机构。贵州省博物馆曾精选所藏姚茫父作品出版《姚华书画作品集》，为开展姚茫父艺术研究提供了宝贵资料。本次讲座聚焦贵州省博物馆珍藏姚茫父写铜作品，通过与文献记载相对比，以物证史，以补史阙，从而以实例表明博物馆收藏和展示文物的实用价值。讲座由贵州省博物馆学术委员会主任、研究馆员朱良津主持。

艺术沙龙



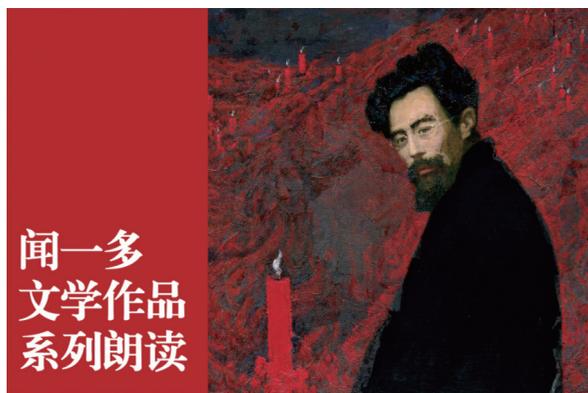
进入新世纪，玻璃艺术朝着多形式多材料结合、实验性的方向发展，玻璃艺术作品在形式语言和视觉美学上更加丰富。我们惊叹于玻璃吹制艺术的普及和多元，也更加坚信玻璃的无限可能性。2022年5月4日，我们邀请到清华大学美术学院副教授李静，以吹制玻璃工艺制作和审美特征为切入点，深入剖析了典型作品，以期勾勒出玻璃吹制艺术的发展轨迹和艺术成就。讲座由清华大学艺术博物馆公共教育部副主任张明主持。本期沙龙为本馆正在展出的“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”特展专题活动。

手作之美



本馆特展“异彩纷呈：古代东西文明交流中的玻璃艺术”即将结束，结合此展，清华大学艺术博物馆公共教育开设了“彩色陶泥DIY‘蜻蜓眼’饰品”和“百变拼贴马赛克”两期“云手作”课程，由项目主管周莹老师授课，与观众相聚云端共享玻璃艺术之美。

云朗读



“红烛颂：闻一多、闻立鹏艺术作品展”正在清华大学艺术博物馆三层展出，在110多年的办学历程中，清华人以实际行动塑造了两个传统：优良的文化传统和光荣的革命传统，闻一多先生毫无疑问是这两个传统最

杰出的代表人物之一。我们邀请了沈睿、梁诚、吴昊等几位清华大学在校研究生等嘉宾朗读闻先生的演讲、诗歌等文学作品以及相关手稿文献，以声音表现与图像叙事相结合的方式，传播与共享闻一多先生的文学与艺术思想。

云征集



“红烛颂：闻一多、闻立鹏艺术作品展”正在清华大学艺术博物馆展出。本期云征集活动，邀请观众为闻一多先生所创作的诗歌（亦可为其散文、演讲等文学作品）创作插图，在阅读与绘画创作相融合的过程中，进一步了解和传播闻一多先生作品的精神内核，以及美学价值和精神魅力。

云导览

2022年5月18日，适逢国际博物馆日，本馆常务副馆长杜鹏飞教授，通过线上方式，带领观众探访清华大学艺术博物馆，云端赏析了馆内四个展览。



2022年5月20日，作为国际博物馆日系列活动之一，我们邀请郭梦柯和周甜雨两位志愿讲解员，为观众云端导赏了《清华藏珍·丝绣华章：清华大学艺术博物馆藏品展 / 织绣部分》。



2022年5月27日，我馆举办“馆长带你穿越回1920年代的清华园——来‘红烛颂’赏《辛酉镜》与1921级《清华年刊》”活动。“红烛颂：闻一多、闻立鹏艺术作品展”总策划、本馆常务副馆长杜鹏飞教授，通过重点解析闻一多为清华学校中等科辛酉级级刊《辛酉

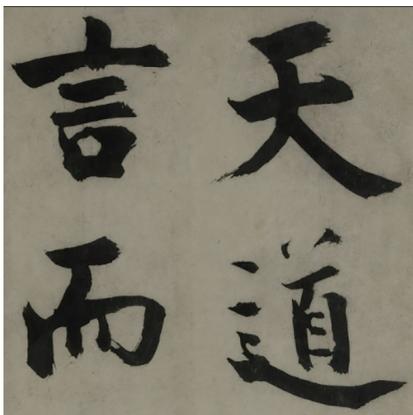
镜》设计的封面作品、为1921级毕业班纪念册《清华年刊》所作的系列插画以及年刊中所呈现的清华历史之一切片，带观众重温了20世纪20年代的清华园。



2022年5月29日，我馆举办“馆长带你赏：清华艺博馆藏书画中的自然”活动，由“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览总策划、清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞教授带领观众共睹沈周、文徵明、仇英、董其昌、陈洪绶、八大山人、石涛等明清名家画作。通过这些作品中显现的“自然”，持续触发我们对人与自然关系的终极思索。

海内艺术资讯

盛世芳华：上海博物馆获赠文物展



展览由上海博物馆举办，2022年3月10日开幕。筹划七十周年馆庆的近一年来，上海博物馆相继推出三个获赠文物展：“鼎盛千秋”“高山景行”及本次“盛世芳华”。上博七十年的历史，与无数捐赠人的义举与厚爱不可相分，那是高山，是景行，也赐予上海博物馆无上荣光。上海博物馆几代工作者坚持以办展的方式，与世人共享获赠的瑰宝，并以此表彰和纪念捐赠人。开放的文化和现代的社会文化生活，是这个都市赖以生存的基础。

“典藏活化”系列展：塑者归来——熊秉明艺术回顾展

展览由中国美术馆主办，2022年4月15日开幕。熊秉明（1922—2002）是著名法籍华人艺术家、哲学家。他旅居法国50余年，是20世纪融汇中西文化，且以哲学、文学、艺术修行悟道的文化自觉者。今年是熊秉明先生诞辰100周年，本次展览展出熊秉明雕塑、书法、版画、油画、素描等作品及相关文献165件。这些作品和文献均为熊秉明家属和杨振宁夫妇捐赠中国美术馆的馆藏，使观众在感悟其艺术魅力的同时，能够领略



熊先生跨越几个时代的创作线索与思想演变。

流动的身份

2021-2022年度广东省美术馆青年策展人扶持计划

学术指导 Academic Advisor	王绍强 Wang Shaoliang	展览时间 Date	2022 06.18 07.10
展览统筹 Exhibition Supervisor	邵 耀 Shao Yao		
策展人 Curator	姚小菲 Yao Xiaofei		
学术布展 Academic Layout	Miquel Egana		

流动的身份
FLOATING

艺术家 | Artist

- 王绍强
- 三好勤
- 姚小菲
- 邵 耀
- 沈展超
- 方力 (陈晨)
- 陈展超
- 陈展超
- 林玉
- 刘河章
- 林翠
- 石真庭
- 沈展超
- 陈文
- 林翠

主办单位 | Organizer
广东美术馆
Guangdong Museum of Art

支持单位 | Supported
广东美术学院的韩伟艺术学院
Guangdong Academy of Fine Arts
The School of Fine Arts

展览地点 | Venue
No.10/11/12号厅

展览由广东美术馆举办，2022年6月18日开幕。本次展览聚焦于20世纪70年代末到90年代初出生的青年艺术家，通过抽样的方式对他们近年来的创作进行观察与研究，审视在当下语境中，这一代留法青年艺术家对于身份的流动性、空间和距离的例外状态等问题所作出的回应。这一代留法青年艺术家的生存和创作现状

与他们的前辈们大不相同。他们可能会将关注点转移到更为自我和多元的语境中，关注自身艺术语言的自由表达和媒介的应用，对不确定性和实验性的探索感兴趣。他们有的从对自我身份和日常关注出发，通过一些日常的行为和图景以及图像流来审视“自我”，展现出艺术家的诙谐幽默以及对周遭的敏锐感知；有的则立足在一种跨文化的情景中，从个体经验、现实身份和虚拟生命和记忆等出发，对社会身份、集体记忆和消费等问题展开研究；还有通过一种半梦半醒的回忆与现实的拼贴，或通过跨越时间和空间的身体与对话，或是通过肢体的博弈和图景，穿越“此处”与“彼方”，来构建自身和他者的开放式剧场。本次展览将围绕这些问题和遭遇，通过十余位艺术家的影像、游戏和摄影作品来展开，为观众带来一场丰富且具有反思性的展览。

TAG·新当代艺术展 - 启航



“TAG·新当代”是青岛西海美术馆为支持青年艺术家创立的可持续生长的艺术项目，首届“TAG·新当代艺术展”以“启航”为主题，将于2022年4月29日开幕。此次展览将展出来自10位当代年轻艺术家及艺术小组近年来的创作，包括敖乾栢、林奥劫、李维伊、刘昕、史莱姆引擎、童昆鸟、谭英杰、杨迪、臧坤坤、志韦。他们的作品采用的媒介和探讨的主题丰富多样，其背后共通的线索都对当下所处世界中的结构和秩序表达出深切的关怀并提出批判性的反馈与反思。

海外艺术资讯

第十五届卡塞尔文献展



展览于2022年6月18日于德国卡塞尔开幕，来自印尼的 ruangrupa 小组策划了这次五年一届的当代艺术界盛事。这个位于雅加达的艺术家团体以 lumbung（印度尼西亚语，指公共米仓）的价值和理念为基础构思展览。作为一种艺术和经济模式，lumbung 以集体主义、公共资源建设和公平分配等原则为基础，这也回应了今天全球普遍遭遇的危机。文献展开展前也陷入了一场奇怪的反犹主义的争论中。

第十二届柏林双年展



展览于2022年6月11日开幕，将在柏林汉堡车站美术馆、柏林艺术学院、柏林去殖民化记忆文化空间、柏林KW当代艺术研究所、史塔西博物馆举办。来自世界各地的艺术家们以“仍然在场！”（STILL PRESENT!）为题，探讨现代性的遗留问题以及由此产生的地球紧急情况。除了艺术作品外，展览还展出



了历史文献，包括前卫艺术档案馆——埃吉迪奥·马尔佐纳（AdA）的政治和活动出版物。这些贡献使殖民主义、法西斯主义和帝国主义之间的联系清晰可见，并沿着一系列问题检验未来的非殖民主义战略：如何塑造一个非殖民主义生态？全球南方的女权运动在重新利用历史叙事方面可以发挥什么作用？除了归还被掠夺的物品之外，如何才能使关于归还的辩论富有成效？情感领域可以通过艺术来重新获得吗？

2022 年普里什蒂纳宣言展公布艺术家名单



2022 年 4 月，游牧式欧洲双年展宣言展（Manifesta）公布了今年参展的艺术家名单，该展览将于 7 月 22 日在科索沃的普里什蒂纳（Prishtina）启动，共持续 100 天。值得注意的是，此次参展的 52 位艺术家和 25 个艺术团体中几乎一半来自科索沃，反映出组织方试图在展览中突出当地语境，因为科索沃艺术家在欧洲的博览会和双年展上通常代表性不足。1994 年由总监海德薇·菲延（Hedwig Fijen）发起的宣言展经常在非常规艺术发生地的城市举办展览。前几届展览分别在斯洛文尼亚卢布尔雅那、法国马赛和比利时林堡等地举行。未来该展览将在巴塞罗那（2024 年）和德国鲁尔区（2026 年）举行。此次共有来自 32 个国家的 77 个艺术家包括艺术团体参展，他们将在 22 个场地展示

作品，包括砖厂遗址、大饭店、公共浴室、废弃的电影院、前图书馆和 Zahir Pajaziti 广场等。此外，干预性作品将在整个城市中进行。

塞西莉亚·维库尼亚被选为 2022 年度泰特现代美术馆涡轮大厅委任艺术家



在获得威尼斯双年展金狮奖后仅数周后，智利艺术家、诗人和社会行动者塞西莉亚·维库尼亚（Cecilia Vicuña）被邀请为泰特现代美术馆涡轮大厅创作 2022 年度的“现代委任”（Hyundai Commission）作品。作品将于 2022 年 10 月 13 日至 2023 年 4 月 16 日展出。泰特美术馆馆长弗朗西斯·莫里斯（Francis Morris）表示：“作为生态意识和社会公义的不懈倡导者，以及令人惊叹和强大的艺术作品的创造者，我很高兴泰特现代美术馆将与塞西莉亚·维库尼亚合作下一件‘现代委任’作品。”出生于圣地亚哥的维库尼亚在 20 世纪 70 年代初推翻萨尔瓦多·阿连德总统的暴力军事政变后离开祖国智利，现居纽约。她的作品与智利的原住民文化以及影响社会的经济、政治、环境和性别差异有着密切关系。她最知名的艺术实践包括参考古老的安第斯通讯系统的奇普绳结（quipus），以及由废弃材料制成的“precarious”物件装置。此外，她还出版了 27 卷诗集。泰特在去年购藏了维库尼亚于 2017 年创作的作品《奇普子宫（红线的故事，雅典）》（Quipu Womb [The Story of the Red Thread, Athens]）。