

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 25 期

—— 2022 年第 3 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

编辑部主任：赵 晨

视觉总监：王 鹏

本期责编：葛秀文

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

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9月

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

卷首语

金色的秋天是丰收的季节，清华艺术博物馆正在展出艺术家们创作的累累硕果。本馆展出两个当代著名水墨人物画的个展，分别是“无尽意痕：冯远绘画艺术展”“李伯安水墨人物画展”，受到艺界和观众的高度评价。结合这两个展览，本馆主办了“写实水墨人物画与20世纪中国”学术研讨会，与会专家认为，冯远与李伯安的水墨人物画，是当代中国水墨人物画创作的重要的标志性成果，推动了当代水墨画的发展。葛秀支的文章，介绍了研讨会专家们对二位艺术家及20世纪以来中国水墨画发展的观点。本刊还以“艺术沙龙”形式，报导本馆于7月18日举办的由徐虹主持，张晓凌、郑工、王镛、于洋、高天民参加的“80年代以来写实水墨人物画”的对话与讨论的内容。展览现场栏目，刊登冯远与李伯安个展的有关作品和展览盛况的图片，以供读者分享。本馆同时推出这两个重要展览及举办系列有关中国当代写实水墨人物画的研讨活动，旨在梳理当代水墨人物画的发展脉络，加强对20世纪以来水墨人物画的研究。

今年是毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表80周年，特刊发笔者本人拙文《文艺·大众·时代——纪念毛泽东〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表80周年》，阐释《讲话》精神对20世纪中期以来中国文艺发展和艺术创作的重大影响，文章认为《讲话》关于文艺为人民群众服务等思想，开启了中国文艺发展的新航程。本期“经典赏析”栏目，发表裔萼撰写的《民族团结的颂歌——叶浅予〈中华民族大团结〉》，对叶浅予1953年创作的这张工笔重彩画进行赏析，颂扬中华民族大团结。安夙的文章对本馆所藏《抱琴仕女图》进行分析，从而探讨齐白石早期仕女画的创作特点，引起学界对齐白石人物画成就的关注。博物馆天地栏目，约请中国国家博物馆藏品保管部副研究馆员穆瑞凤写作《海外策划中国艺术展览的价值观念探讨——以在伦敦呈现的两个中国艺术展览为例》，以供中国有关博物馆举办中国艺术展参考。

学术主持

陳沁瑜

目录



展览现场 TAM Exhibitions

- 无尽意·痕——冯远绘画艺术展..... 6
- 李伯安水墨人物画展..... 10
- “80年代以来的写实水墨人物画”艺术沙龙综述..... 14
- 历史的人与艺术的人
- “写实水墨人物画与20世纪中国”学术研讨会综述 葛秀支 27
-



史论经纬 Art History and Theory

- 文艺·大众·时代
- 纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表80周年 陈池瑜 32
-



艺术与考古 Art History and Archaeology

- 端午节变：清代苏州版画中的星象、皇权与生活秩序 高登科 41
-



博物馆天地 Museum Study

海外策划中国艺术展览的价值观念探讨

——以在伦敦呈现的两个中国艺术展览为例 穆瑞凤 49



经典赏析 Classic Topics on Museum Collection and Art Research

民族团结的颂歌——叶浅予《中华民族大团结》 裔 尊 56

寄萍门下无双别 因忆京师落雁声

——由清华大学艺术博物馆藏《抱琴仕女图》探齐白石早期仕女 安 夙 58



艺术资讯 Art News

清华艺博资讯 62

海内艺术资讯 70

海外艺术资讯 72



展览现场

无尽意·痕——冯远绘画艺术展



展览海报

展览时间 / 2022年7月12日—2022年10月9日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层、二层展厅

总策划 / 向波涛 杜鹏飞 马赛

策展人 / 徐虹

展览统筹 / 王晨雅 赵晨

策展助理 / 赵晨

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 王鹏 王美懿

展览执行 / 孙艺玮 陈兴鲁 邬京星 曹珂

英文翻译 / 刘朔

宣传推广 / 李哲 刘垚梦 周辛欣 肖非

主办单位 / 清华大学

承办单位 / 清华大学艺术博物馆 清华大学美术学院

“无尽意·痕——冯远绘画艺术展”开幕式嘉宾合影





清华大学党委副书记向波涛向冯远先生颁发捐赠证书



开幕日展厅采访 展览总策划 清华艺博常务副馆长 杜鹏飞



开幕日展厅采访 策展人 清华艺博学术部主任 徐虹

2022年7月12日，“无尽意·痕——冯远绘画艺术展”在清华大学艺术博物馆开幕。第十一届全国人大常委会副委员长华建敏宣布开幕，清华大学副校长彭刚，清华大学美术学院原院长、中国美术家协会副主席鲁晓波，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞，中央文史研究馆副馆长、中国美术家协会名誉主席、本次展览艺术家冯远先生先后致辞。诸多文艺界同仁、清华大学师生及校友、社会观众、媒体记者等100余人参加了开幕仪式。

冯远先生曾将自己担任美院名誉院长期间的津贴收入悉数捐赠给清华大学艺术博物馆，用于学校艺术教育和文化发展。本次又慷慨地将47件绘画作品捐赠给艺术博物馆，冯远先生不断攀登艺术高峰的精神，无私回馈社会的品德，必将被世人和清华师生所铭记。冯老师长期担任清华大学美术学院的名誉院长，凭着自己渊博的知识、高远的艺术教育理念和视野，对推动清华大学美术学院的发展作出了杰出的贡献。

冯远先生的作品多以反映历史题材和现实生活为主，造型严谨生动，生活气息浓郁，绘画形式新颖，创作了大量杰出的大型史诗性作品和古典诗词画意作品。冯远先生自强不息、刚毅卓绝的人生历练过程与艺术密不可分。一方面，他早年从事艺术创作与教学，不仅成就了个体的艺术人生，亦为艺术领域人才培养以及我国艺术教育学科体系建设贡献至伟。另一方面，他在艺术界与艺术机构的诸多行政岗位上尽职尽责，极大地推动和提升了中国美术界与国际同行的交流与互鉴。

从艺四十余年来，冯远先生曾多次赴欧美亚多国举办个展、巡展，并做演讲授课，作品被国内外多家博物馆、美术馆收藏。曾获国家优秀教师和有突出贡献的中青年专家称号。代表作品包括中国画《长城》《星火》《母子图》《屈赋辞意》《世纪智者》《逐日图》《世界》等；主要论著有《东窗笔录》《重归不似之似》《回到单纯》《“人”的艺术和艺术的“人”》《水



冯远先生创作《屈原与楚辞》场景



《屈原与楚辞》冯远 纸本重彩 550cm×394cm 2016年



冯远先生写生场景



冯远先生写生场景



《我们》纸本水墨设色 冯远 180 厘米×330 厘米 2009 年



《今生来世》纸本水墨设色 冯远 220 厘米×500 厘米 2011 年

墨人物画教程》等 150 余万字；出版画集、画册 10 余种。“无尽意·痕——冯远绘画艺术展”是对冯远先生创作生涯最系统也最完整的一次阶段总结，188 件作品时间跨度长达 40 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路历程。

冯远先生在自述中写道：“艺术家是时代的亲历者、先觉者、记录者、创造者，也是劳动者。优秀的艺术家在敏感于形式、技艺的同时，也与淬炼思想、陶冶情怀和仁爱之心密不可分。”冯远先生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，他的人物画既展现了中国人的形象的历史，同时也是一幅中国人文化和精神发展的历史画卷。

人无法脱离历史成为“旁观者”，更是受到历史制约的个体存在。冯远先生的创作以人民为中心，以中国写意方式表现人，笔墨所依附的是人

“无尽意·痕——冯远绘画艺术展”展厅入口





“无尽意·痕——冯远绘画艺术展”一层展厅“尚意人文”“尚技形神”单元

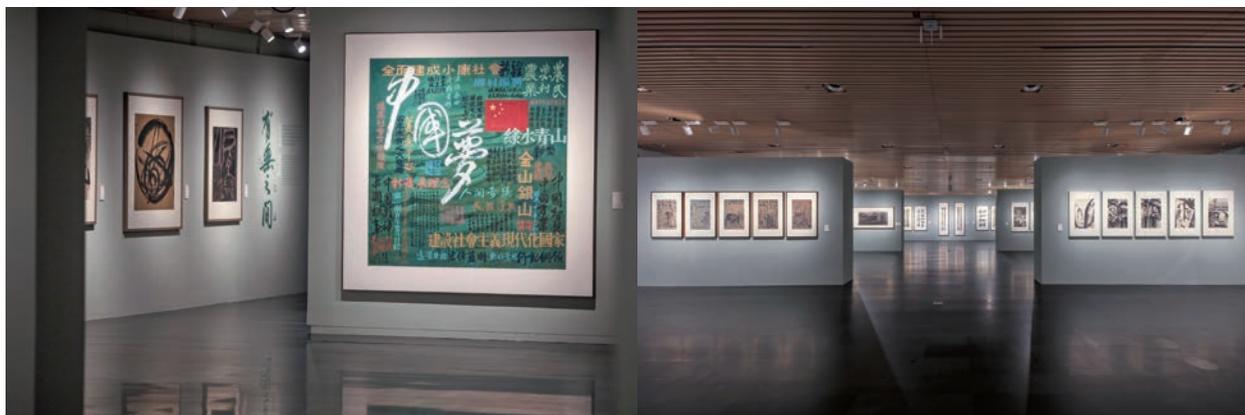
与物的形神塑造与表达，因此，无论写真—写实—写意—写心，技术在艺术中的价值不言而喻。而艺术创作不外两种方式，即以现实精神为旨归的“人的艺术”方式和以作品构成之要素的“艺术的人”的方式。世间万物，人既是最为丰富多样的神圣造物，也是难以任由“形变”的生命实体。艺术需要倚托凡间载体附加想象创意以彰显精神，在实有与虚无之间相生轮回。

冯远先生的艺术思想、人格境界和创作的众多艺术精品，亦是大学学科建设、人才培养的重要学术资源，为青年学人树立了艺术与人生楷模。如冯远先生这般立足传统、图写时代，才能更好地回顾历史、立足当下、展望未来，更好地弘扬我们的民族文化自信。□



《逍遥游》纸本水墨 冯远 97厘米×80厘米
1985年

“无尽意·痕——冯远绘画艺术展”二层展厅“时史之中”“有无之间”单元





展览现场

李伯安水墨人物画展



展览海报

展览时间 / 2022年7月10日 — 2022年8月28日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层14号展厅

总策划 / 杜鹏飞

策展人 / 徐虹

展览统筹 / 王晨雅 兰钰

策展助理 / 赵晨

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 杨晖

展陈设计 / 刘徽建

展览执行 / 兰钰 刘徽建 高宁 安夙 桂立新 倪葭 苗天元

英文翻译 / 刘朔

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

特别鸣谢 / 张黛 李飒

“李伯安水墨人物画展”展厅入口





“李伯安水墨人物画展”《走出巴颜喀拉》单元

李伯安是 20 世纪下半期杰出的中国水墨人物画家。他历经 10 年时间创作了长逾 120 米的水墨人物长卷《走出巴颜喀拉》，却于 1998 年 5 月倒在了未完成的画作之前，他的生命也永远定格在 54 岁。水天中先生曾评述道：“近百年的中国绘画思潮中，对宏大、辽远、沉重、粗犷情味的追求，实际上是扭转千年清逸淡泊流行意趣的深层转变。李伯安对西部高原人文与自然精神的抒写，凝聚了对中华民族源流高屋建瓴的探索。”

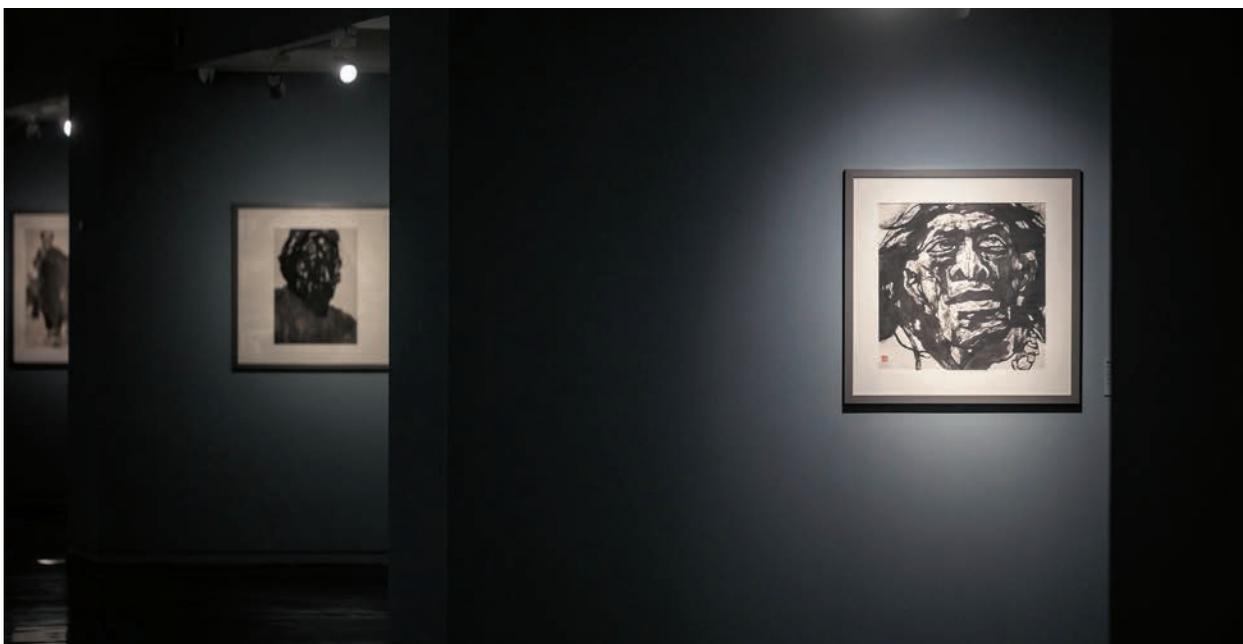
2018 年，得益于李伯安家属张黛女士和儿子李飒先生的大力支持与慷慨捐赠，《走出巴颜喀拉》最终得以入藏清华大学艺术博物馆。这是清华艺博的荣幸和荣耀，同时也赋予清华艺博以责任，以及研究和推广重要艺术家和艺术作品的使命。本次“李伯安水墨人物画展”是继 2019 年“走出巴颜喀拉——李伯安作品捐赠展”之后，清华大学艺术博物馆策划实施的又一个李伯安绘画艺术专题展。

本次展览展出了《走出巴颜喀拉》长卷的局部段落，同时分单元呈现了艺术家的“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伯安先生的绘画艺术和人格魅力。李伯安先生当年为创作《走出巴颜喀拉》长卷，曾多次深入黄河源头考察，在藏区采风、写生，创作并积累了一大批“藏民系列”水墨人物作品，继早年“太行系列”人物画后在表现手法和语境等方面都有了新的发展，体现了他人生最后十年醉心于探索中国水墨人物画新语言的艰辛过程与丰硕成果。

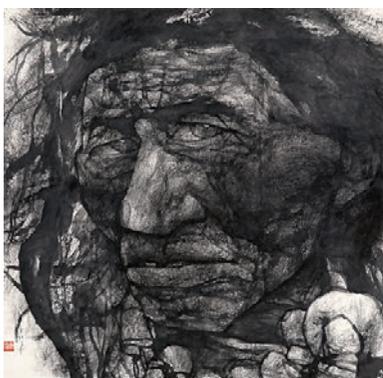
李伯安在以黄河为母题的创作中，选择了极富代表性的藏民以及太行



《太行人》李伯安 纸本水墨设色 160 厘米 × 238 厘米 1984 年



“李伯安水墨人物画展”展厅入口



《藏民头像》系列 NO.1 / NO.17 李伯安
88 厘米 × 90 厘米 / 62 厘米 × 71 厘米 纸本水墨
1989—1998

山居民等典型形象，创作了诸多相关题材的手稿和系列作品。在“太行人”系列作品中，李伯安将西方现代艺术中坚实的人物造型、浓烈的情感表达、明晰的黑白对比与中国水墨语言丰富的表现能力结合在一起，形成了新时期中国水墨艺术独具特色的语言特征，描述了中原地区居住在太行山地区农民的生存和精神状态，体现出生命的质朴和坚韧。

1989年至1998年的十年间，在绘制《走出巴颜喀拉》系列时，为了给这组巨幅长卷提供素材，李伯安进行了一系列水墨艺术语言的探索，从而创作出一批藏民头像作品。展厅中的“藏民头像”单元，每一件独一无二的作品皆极富视觉冲击力与艺术感染力。这批作品在绘制过程中逐渐形成了越来越独立的面貌，人物的五官特征更为夸张，水墨语言更为奔放，情绪浓烈喷薄欲出。

另一个单元“未完成作品”亦是一部分带有探索性的段落以及未完成的独幅作品。在这一时期，画家并不是以一种风格从始到终进行创作的，他融入了现实主义、表现主义、浪漫主义、超现实主义、抽象艺术等不同的风格，艺术语言不断变化，愈发丰富而熟成。

颇负盛名的“巴颜喀拉”系列汲取了西方现代主义各流派的艺术营养，



“李伯安水墨人物画展”展厅“未完成作品”系列

以及中国大写意和传统线描的艺术语言，将西方现代艺术中素描、油画、版画、雕塑、壁画等不同艺术语言与中国画的线描勾勒和水墨晕染结合起来，被认为是 20 世纪中国最重要的大型史诗性水墨人物作品。冯远先生评价李伯安的《走出巴颜喀拉》“与时代同呼吸、共命运，表现了时代大写的‘人’和作者博大高尚的灵魂”，同时也是“对二十世纪以来写实水墨人物画的形式语言进行了有效的拓展与延伸”。《走出巴颜喀拉》以大题材、大手笔、大气象，以其对民族精神的高扬和对黄河文明的形象描绘而呈现出历史诗般的光辉，使作品具有更丰富的表现力和强烈的视觉冲击力，反映了居住在黄河源头巴颜喀拉山脚下藏民的生活和精神状态，以及令人惊叹的人性尊严和生命的宏伟壮阔，同时高唱着民族精神的世纪之声，亦启示着新时代的文化自信。□

《走出巴颜喀拉》之“藏戏”（局部）





“80 年代以来的写实水墨人物画”艺术沙龙综述

2022 年 7 月 18 日下午，“80 年代以来的写实水墨人物画”艺术沙龙在清华大学艺术博物馆一楼大厅举办。

清华大学艺术博物馆于一楼、二楼展厅举办“无尽·痕——冯远绘画艺术展”此次展览是对冯远先生创作生涯最系统也最完整的一次阶段总结，188 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。同时，四楼展厅也同时举办“李伯安水墨人物画展”，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“太行人系列”和“藏民头像系列”水墨人物画，以期通过对照，让观众更好地接触和理解伯安先生的绘画艺术和人格魅力。

写实水墨人物画在 20 世纪中国美术史中有着不可磨灭的影响，也是新中国美术最重要的组成部分。李伯安先生和冯远先生都是 20 世纪 80 年代以来在画坛崭露头角的优秀人物画家，此次沙龙以这两次展览为契机，对 80 年代以来的写实水墨人物画的发展、特征进行深层次的探讨和展望。沙龙由清华大学艺术博物馆学术部主任徐虹女士主持，参加沙龙的嘉宾有：中国艺术研究院研究员王镛，中国艺术研究院研究员郑工，中国国家画院原副院长、研究员张晓凌，中国国家画院美术研究院原常务副院长、研究员高天民，北京画院院长吴洪亮，中央美术学院教授于洋。每位嘉宾都对 80 年代以来的写实水墨人物画的发展和特征和问题做了详尽的陈述和阐释。



张晓凌

谢谢主持人徐虹女士！刚才又看了一遍冯远与李伯安的展览，我的问题是：如果没有写实主义，中国人物画会怎样？这个问题我曾和何家英聊过，他自己的亲身体会认为，没有写实主义就没有当代中国人物画，这个看法我是赞同的。冯远、李伯安的成就就是对这个问题最好的诠释。平心而论，写实主义的引入，解决了中国人物画的许多问题，比如，造型问题、色彩问题、空间问题等，尤其对大型主题性创作结构的把控，写实主义更是功不可没的。正是在这个基础上，新中国美术成功地建立了当代人物画体系，也为跨文化的融合提供了一个典范。

然而，尽管如此，在中国画领域，写实主义仍招致了许多批评。总结起来，主要有两点：写实主义的“再现性”艺术观限制了中国画的超越性品质；写实造型限制了笔墨的写意性。这两点批评当然有其道理，但也有误读之处，结合冯远、李伯安的展览，可作简略的讨论。

我个人觉得，评价写实主义的功过，尤其是写实主义人物画的功过，要弄清楚三个方面的问题。

第一，据西方学者研究，两宋的写实性绘画观对文艺复兴写实主义的起源曾产生了关键性的影响。首先是两宋的写实性技术、语言被文艺复兴早期画家所摹习。在这之前，西方的圣经绘画多为装饰性的；

其次，宋画的世俗生活题材对意大利画家有启示意义，他们意识到，日常的、现实的人物及景物亦可入画。达·芬奇曾花了很多时间来研究宋代写实性山水画，在一次研讨会上，达·芬奇博物馆馆长曾介绍了达·芬奇所临仿的山水画，其画法完全按照中国山水的皴法、程序去画。要知道，300多年后，西方的写实性风景画才成为独立的画种。从这个角度看，“写实主义”的引入，也可以理解为“出口”转“进口”，至少在某种程度上可以这样说。所以，写实与写意、造型与笔墨未必就是矛盾的，从根源上讲，它们出自同一个文化体系。

第二，我们要注意晚清、新文化运动时期引入写实主义的原因是什么。我一直以为，写实主义引入中国不是简单的艺术形态与技法的引入，而是有其政治、道德考量的。也就是说，它既有其政治起源，又有其道德起源。所谓政治起源，指的是写实主义是作为救亡图存的方式而被引入的；所谓道德起源，指的是艺术家听从内心的道德召唤而自觉运用写实主义为民族救亡服务的。从这两个角度来理解康有为、徐悲鸿，一切问题便迎刃而解。另外，值得注意的是，康有为引入写实主义，还有文化重建的考量。他试图以写实主义激活宋元传统，以宋元写实性艺术的重建来获得与西方写实主义平等对话的机会，在世界性的话语体系中植入中国维度。鲁迅此一时期推崇唐宋绘画，大概也是这个意思。

第三，有一点特别重要，那就是写实主义自踏上中国大陆开始，就一直处于写意性的语境中。换句话说，它是在与写意性的融通中而成长的。徐悲鸿在北平艺专推广写实主义，一直不太成功，正缘于写意体系的强大。直到新中国成立后，在延安乡土写实主义和苏俄写实主义的支持下，写实主义才取得统治地位。但是，不要忘了，即便如此，写意性观念及笔墨仍是每位艺术家内心最崇高的标准，且不说徐悲鸿、蒋兆和的笔墨功夫本身就很深厚，即便黄胄、方增先等新中国第一代艺术家也在笔墨上下了极大功夫。公

正地说，从徐、蒋到黄胄、方增先，从来没有人拿毛笔去画素描。尤其到了1956年，毛泽东主席深感全盘苏化之危险，提出反民族虚无主义后，中国画的写意观及笔墨体系得以全面复兴，连油画也开始向中国画学习。我可以非常肯定地讲，中国现代画家从未真正相信过再现性理论，一有机会，他们就会以写意性观念来改造写实主义，这也是齐白石、黄宾虹备受推崇的原因。

有了上述前提，20世纪80年代以来的人物画转向就一点也不奇怪了。我所说的转向主要有三个方面：

一是由写实而写意的转向。如果说新中国人物画还多纠缠于造型与笔墨的关系的话，那么，20世纪80年代人物画的写意化转型则具有革命性质——写意的宇宙观、历史观、人文主义及技术体系成为人物画创作的根本。换句话讲，这一时期的人物画创作更强调作品的超越性价值。比如，冯远创作的那张鲲鹏作逍遥游状态的作品，就是他精神世界的映像。这个时期，人物画家基本上弄明白了一个道理，那就是，写实主义人物画有自己的社会担当和历史使命，但完成这些使命的方式应是写意性的，而非客观表象的描绘。

二是由简单再现向象征性语言过渡。我觉得，从性质上讲，冯远、李伯安的作品都是象征性的。20世纪80年代以来，中国人物画家除了在材料上、技术上的推进和题材的多元化外，大量使用隐喻、寓言、象征、抽象的语法，并以此构成人物画的象征性语言体系，是一个巨大的进步。

三是由意识形态呈现向生命本真表现的转化。20世纪80年代以来，写实主义人物画一直在做脱意识形态化的处理，越来越趋向于个体生命价值与精神世界的表现。冯远的藏族题材创作准确地体现了这一趋势。可以这么说，冯远对藏族人物的塑造过程，就是向生命、人性本真状态还原的过程，李伯安的作品也具有这个属性。



近年来，写实主义人物画又面临着新的挑战。正如许多专家所指出的那样，俄乌战争标志着新冷战的到来，世界格局正在发生根本性的变化；同时，在生物技术、生命科学和人工智能的引领下，我们已进入所谓的后人类时代。最近，马斯克造的人形机器人就要登场了，它是有意识的，有行动能力，很接近人类，所幸的是，马斯克造不出灵魂，否则这个机器人就是真正的人类了。在大时代背景下，写实主义人物画何去何从，有何作为？我以为，冯远的作品给了我们一个卓越的答案。

冯远所画的都市人物肖像那组作品特别值得重视，我将其视为新马克思主义关于异化批判理论的美术版，从中可以看到冯远对都市中人性异化的反思。冯远是政府官员，但同时也是知识分子，身居高位仍保持着知识分子所特有的忧患意识与问题意识。看这组作品，不知为何，我想到了卡夫卡，想到了马尔库塞。这组都市人的图像，更接近于哲学，阅读它，犹如阅读都市人性的墓志铭。这组作品提示我们，在后人类时代，审视人性的异化无疑是写实性人物画的重大主题。

由此出发，我们可以读到冯远作品中的另一种情绪——焦虑。第一次看见冯远的新作《世界》，即被它的全景式叙事所震撼。这究竟是一个怎样的世界呢？地缘政治、文化冲突、移民、难民、核恐怖、环保、气候、政治诸问题，以及试图处理这些问题的精英们，全都拥堵在这个地图之上，作品的每个角落里似乎都弥散着焦虑与不安。依我的理解，这种焦虑源自于冯远对人类前景的担忧，这让我想起了冯远的另一幅作品《世纪智者》。

有趣的是，冯远的笔触一旦转向藏族形象，便变得格外温暖起来，那些古朴的、原初性的、毫不修饰的形象，在冯远的笔下生成了具有高原气息的赞美诗。在这里，冯远的笔墨虽浑沦朴拙，却也自由而抒情。

冯远展览的启示性意义在于，在新冷战和后人类时代，写实性人物画仍大有可为：它不仅可以从时

代巨变中获取大量的新题材，并在新题材的压力之下，完成人物画语言的重构；同时，它还可以由此将人物画塑造为思考世界的一种方式。

写实主义这个词从引进开始就是为了信仰而产生的一种艺术方式。承续了徐悲鸿、蒋兆和、周思聪、方增先诸先生之传统的冯远，是将写实主义作为一种信仰而奉为艺术的根本大法的。有信仰的人是幸福的人，我以为，这是冯远取得卓越艺术成就的根本。



郑工

我谈的话题跟张晓凌比较接近，就是20世纪80年代以来中国写实水墨人物画在转型过程中出现了什么样的趋势，也就是转向，或者说它有什么样的特征。

写实水墨人物画是新中国成立以来中国画创作的主流，且一直延续下来。到80年代过去了30年，从那时至今又过了40年。这40年经历了怎样的一种变化？今天，冯远先生在清华艺术博物馆有个展，他今年70岁，往前追溯40年，那时候他才30岁。看冯远先生的画就能看到40年来中国写实水墨画的发展趋势，以冯远先生为代表的这一代人，最能说明这40年中国写实水墨人物画发展变化的特点。

谈到写实水墨人物画，尤其是以主题性创作为主的写实水墨人物画，我们会想到两个词：一个是叙事，一个是象征。这是两个关键词，一直贯穿着20世纪中国写实水墨人物画，乃至21世纪，但阶段性的变化也十分突出。如20世纪50年代以后，我们进行了中国画的改造，在语言的变革上很明显地出现了造型笔墨，区别于传统的书写笔墨，强调画面的造型感和空间感，强调主题及人物形象的塑造。80年代后，美术界的注意力出现了一个转向，即从较为单一的造型语言模式中转向具有个体性特征的表现，艺术家们

越来越关注艺术的本体问题，尽管主流形态还是主题性创作，尤其是重大的历史题材及重大的社会主题，但艺术家的个体越来越鲜明，形式越来越多样。在这样的历史转向当中，个人的创新在哪里？个人在语言层面上如何突破？这是新时期以来每一个艺术家都在思考的问题。但是，与那些转向表现性或抽象性的艺术家不同，从事写实水墨人物画创作的，在形式语言的个体性尝试上受到的限制更多，突破更难，尤其是在主题性创作方面，在人物形象的塑造上，形式的突变总会遇到一个度的问题。在以往的写实绘画经验中，那些善于叙事的画家，或善于运用象征性手法的画家，在艺术形式语言表达方面会考虑什么问题？或者说，这40年来写实水墨人物画家，在艺术语言的个体风格的探讨上怎样跟上这个时代或开创一代新风？

谈论80年代以来写实水墨人物画的转型，其话题中心就是形式语言的转向。任何一个画家都不可避免。冯远的画如此，李伯安的画也如此。在他们的画作前，我们思考的不是他们是否转向，而是他们如何转向，在形式转向的过程中他们在思考什么？1985年有一个“半截子画展”，一批中年画家力图突破传统水墨旧有的程式，搞形式创新。可形式创新对于写实水墨画家，依然是一个困局。同样在1985年，冯远画了一幅《逍遥游》，鲲鹏展翅，扶摇直上三千里。这里，既有叙事也具有象征性的形式意味，但依然是写实水墨。

80年代中期这批中青年艺术家，其生于四五十年代，成长于六七十年代，他们有着很好的造型基础，同时也在思考现代变革问题。我怎么变？从哪里变？这个时候最大的影响是西方的形式主义，但是他们又离不开传统，与之有着千丝万缕的联系。在传统和现代之间如何闯出一条新路？看看了冯远先生这40年的画，就能理解为什么叫“以意味为上”？即在叙事与象征之间，他们把握住了什么？他们在把握什么？这个意味在哪里？对于写实性绘画，其意味还是在“形意”和“笔意”的问题上，这是他在形式

语言变革上的聚焦点。这个有意味的形式不同于克莱夫·贝尔“有意味的形式”，跟苏珊·朗格的说法也不同，因为他们所谈的那种形式意味更多的是指向人的审美情感，而且在形式问题上，他们更倾向于比较单纯的点线面的基本构成问题。而以冯远为代表的这一代中国写实人物画家，他们离不开毛笔，离不开用笔。在笔意与形意之间，既可链接传统，又可直指当下，将现代的形式意识贯穿到传统的笔意中。这批写实水墨人物画家，包括李伯安，走的是同样路线，但个体面目还是很突出。对于近40年冯远先生的形式探索，我以为有三个特点。

第一，由繁至简的形式构成。这在《世纪智者》一作最为突出。1999年有一彩墨版，2015年又推出了水墨版。画面上，那么众多的人物头像聚集在一起，其中包含丰富的内涵，信息量十分密集，而画面的构成非常简洁，就是一条弧线。他用一种“聚集”的方式把繁和简的关系处理了，画面具有很强的形式感，是很现代的一种艺术表达。而且，他通过一种极简的形式把叙事和象征的两种修辞手法整合了，以形式意味统合了画面。还有两幅《中华人文》，同样也用这样一种方式来处理。若论叙事，又不停留于某一具体的事件或主题；若论象征，也不突出某一具体的形象或事物。二者整合之后，形成的一个大空间大主题以及大的形式，并将这一形式与主题叙事或象征结合起来，构成他的绘画一大特征。

这种形式整合是冯远独创的。其具体的图像是写实的，隐含着历史叙事，而整体的构图形式却有一种象征性。叙事与象征，在冯远的绘画中是互换的。冯远绘画的整合性很强，具有一种辩证生成的关系。如个别与一般、日常与崇高、现实和永恒，时间和空间等，那些看似对立的范畴，在他的画面上都获得合理的存在。当大家都在讨论形式转向问题时，他已经开始探索一种新的路径了，即以写实的手法，重建画面叙事与象征的意义转向，具象与抽象的形式互证关系。像《我们》这个画也非常突出，六个人，都很有



个性，也很有代表性。但是他用的不是“我”，而是“我们”。“我”和“我们”的关系是个别与一般的关系，但在画上的题跋用的又是单称：“我是一个农民工来自于偏远的地方”。他用一个个体性的陈述，代表一群人、一类人的自我陈述。这是一种辩证的陈述方式，呈现了跨越时空的叙事，所以，他在背景上不着一笔，但主体人物形象的用笔却十分醒目。无论他的绘画涉及到什么，比如说宏大叙事以及个体形象、个体肖像，不管画面如何丰富，如何简洁，我们的注意力都会被画当中的用笔画出来的形，也就是形意和笔意所吸引住。为什么我会看重冯远绘画中的笔意和形意？因为从笔和形生发出来的意味，超越了形式，也超越了形象和图像所引发的一切问题。这种超越性，让我们不再纠缠写实或写意，也不再纠缠于形式与抽象。

第二，两种不同的叙事路径。一是形象叙事，二是形式叙事。这两种叙事方式在冯远先生的画里同时存在，而重点在于“同时存在”的处理方式，这就显得与众不同。他将形象与形式问题并置了，没有让形象掩盖了形式，也没有让形式彻底脱离形象。若即若离之间，既有形意又有笔意。同时，这又形成两条不同的阅读路线，观者既可观看人物形象又可欣赏笔墨形式，既可进入历史与现实之中，找到叙事性的资源，又可进入形式构成的审美语境，扩展心灵的空间。

比如冯远先生的《远山·拉哈屯的父老乡亲》，一套五幅作品都是放大了的人物头像。以形象论，这是现实社会的直接反映，是乡村叙事，每一个人物都有自己的人生故事；以形式论，可以把我们的注意力集中在画面的用笔上，看到形式构成的节奏韵律，看到一种开张的气势，看到笔线中的形式意味。形意与笔意，是连带的互动的，看到形就看到笔，意蕴相连。形意和笔意，为什么说以意味为上？因为形或笔，都是意之载体，而意味不单单停留于形式本身。形式构成或笔墨品质，都有意的存在。谢赫提出六法，以气韵生动为先，就是在“意”，有抽象的形式意味，更有人精神品质。冯远先生有一访谈录，其中说“无

论是写真、写实、写意、写心，技术在艺术中的价值是不言而喻的”。为什么他重申了艺术中的技术存在的价值？关注技术问题，会让我们关注画家的创作过程，思考艺术作品在形成中主体的精神状态。我们经常讲笔意和形意，如果不介入过程性的研究，忽略艺术家在创作中的精神状态，就无法解答形式或形象中的“意”之所在。过程性研究，必然涉及技术问题，会关注到媒介，而不仅仅着眼于作品的完成形态。对技术问题的关注，也是这40年来中国美术界，包括写实水墨人物画创作其中的一个讨论点，因为新媒介的不断进入，艺术的技术系统也在不断更新，主体与媒介之间的关系，因为技术而不断被调整，出现了许多新的理论。

第三，有关“无尽意”的理解。冯远先生说，这句话是来自于佛教的用语，讲的是“融通无碍”。可见，“无尽意”是因为“融通无碍”而获得的一种人生之境，也是艺术之境。怎么理解“融通无碍”？我以为就是在面对非我时，可以互换的方式求得共存。冯远先生的绘画很注重对立关系的辩证统一，其实质就是互换与共存。同一个事物当中既可以是主体性的存在，也可以成为客体性的存在。上述两条阅读路线就是可互换关系，而不同的观者在阅读时的角度及体验又不相同，形成各种相互交错的多元的意义空间。这不仅是画面之间各种造型因素的共在与互融问题，也在于不同观者与画面之间的互融关系与精神互通。主体本身也不是固定的，而互换消解了这种唯一性。“无尽意”，指的是意义的不断延展扩充，其中就有主体的介入，关系的调整及再构建的关系。“意”是由主体产生的或带来的，这个“意”在形外，“意”在画外，“意”是无尽的。

冯远先生自己对此解释得非常好。他说：“无尽意、无止境。言无尽意，意未尽意，意难尽意。”其最后的点，都是落在“意”上。归根结底，就是以意为上。不管画什么，不管怎么画，“意”是第一位的，无“意”难以言尽，“无尽”难以谈意。离开艺术范

畴的任何形象，只是图像而已，而没有意味的形式，只是形式而已。我们可以研究图像，可以由此涉及历史和社会现实，而研究图像中的形意和笔意就关涉到人，尤其是作画人的心性以及一个时代的审美。

这就是我读冯远先生绘画的心得。



王镛

当代中国著名画家冯远先生从事中国人物画创作已经40多年了。他最初在浙江美术学院研究生毕业以后留校任教期间创作的一批中国画作品，正值20世纪80年代中国改革开放初期。中国改革开放对中国美术包括中国画的影响非常巨大。冯远的中国画创作在改革开放初期就开始打破了传统中国画的禁忌，大胆吸收了现代艺术的观念。他认为自己的代表作品主要有4幅：《世纪智者》《屈原与楚辞》《逍遥游》《今生来世》。其中《逍遥游》借助庄子的鹏鸟形象表现了青年画家在改革开放初期追求精神自由的浪漫梦想。从改革开放初期，冯远就开始对写实水墨人物画的主题进行了拓展。

冯远的人物画主题的拓展，主要是向现实的广度和历史的纵深拓展，向精神的高度和人性的深层拓展。他的许多人物画都围绕着缅怀先贤、崇仰智者、关爱苍生、解剖灵魂的主题展开。例如他创作的《屈原与楚辞》和《英雄交响曲》《保卫黄河三部曲》《历史》《星火》等很多历史画，都是缅怀先贤、纪念英烈的，旨在为中华民族树立历史的丰碑、精神的丰碑。从他反复创作的《世纪智者》到最近创作的两幅《中华人文图》，表现的既是缅怀先贤又是崇仰智者的主题。我最初看到《世纪智者》的时候感觉有些突兀，因为从来没见过这种构图：把近一个多世纪中外众多文化名人的头像重叠组合在一起。后来随着我深入了

解和观察，越来越觉得《世纪智者》是一个非常有创意的超现实、超时空的主题，中国画家没有这么画的，外国画家也没有这么画的，这是人物画主题和构图的一个巨大拓展，可以说前无古人。冯远今年创作的巨幅中国画《世界》也是对主题的巨大拓展，采用超现实、超时空的构图和众多人物肖像组合的方式，把中国与世界联系起来，把现实与想象融合起来，不仅表现了世界各国抗击新冠疫情的现实，而且表现了当前错综复杂的国际政治、经济、军事关系，画家直接针对当代世界发言，表达自己的所思所想，对观众也会产生深刻的启发。从改革开放初期到现在，冯远的人物画对主题的拓展一直与他的超现实、超时空的构图相辅相成。这种浪漫的想象已经超出了我们常说的写实概念。

冯远的大量写实水墨人物画作品是表现关爱苍生的主题，诸如《苍生系列》《圣山远眺》《远山系列》《乡童》《逐日图》《我们》《今生来世》《望乡》等作品，主题的广度和深度都超越一般反映现实生活的写实绘画。这些作品充满了画家对中国各族普通民众的深挚关爱，也与他早年的知青生活经历有着密切关联。有的写实水墨人物画作品也采取了超现实、超时空的构图，例如他的水墨人物画巨作《今生来世》并非单一的藏族群众聚集的场面，而是打破了时空界限，甚至有的藏民借用了东北拉哈屯父老乡亲的形象，实际上这幅巨作是一种人类命运的隐喻和崇高精神的象征。

冯远的水墨人物画解剖灵魂的主题独特而深刻，尽管作品数量不多。我特别欣赏他创作的水墨人物画《虚拟都市病症系列》，把当代都市人的各种焦虑、病态，人性的弱点，内在的精神，表现得淋漓尽致。画家不仅是批判社会的病态现象，而且是对当代人的人性、人格、心理的一种审视，一种深入骨髓的洞察，包括我们个人有时候也能在这些解剖灵魂的图像中看到自己的影子，促使我们警醒和反思。这种解剖灵魂的主题在传统或现代水墨人物画中极其罕见，弥足珍贵。



冯远的写实水墨人物画在造型上也有着非常突出的贡献。所谓造型的深化，主要是指冯远的写实水墨人物画着重塑造人物真实而深刻的精神肖像。冯远的素描造型，包括徐蒋体系的写实素描造型和他的导师方增先的结构素描造型，基本功特别扎实，同时他也对中国传统绘画从壁画到卷轴画广泛吸收，他的工笔线描主要受陈洪绶的影响，他的水墨人物主要受周思聪、方增先的影响。他的书法雄浑恣肆，独具一格，融入了他的人物画个性化的笔墨语言。冯远是真正的学者型画家，他的水墨人物画理论修养深厚。他有一篇重要的论文《重归不似之似》，精辟地阐明了“似”与“不似”的辩证关系。他说：“真正动人的艺术，往往不是那些纯写实和纯抽象的东西，而是二者不同程度的结合所产生的作品。”“‘不似’与‘似’，无论从艺术发展进程，还是从创作的自身规律来说，都是辩证统一的关系。”“一切写实都发端于抽象之后，所有的抽象又都包含在写实之中。”可见冯远对“似”与“不似”或者写实与抽象这种辩证关系把握得相当精准，而他的人物画创作也恰恰是把写实与抽象因素结合得非常完美，并不是造型与笔墨的简单相加。

举个例子：他的经典作品《世纪智者》前后画过两次，一个是1999年版，一个是2015年版。1999年版基本上水墨设色，2015年版变成了纯水墨。纯水墨的《世纪智者》增加了画面黑白老照片式的单纯化与沧桑感，增加了作品的历史氛围与精神力度。《世纪智者》把从19世纪后期到20世纪的中外杰出的思想家、科学家、文学家、艺术家的肖像组合在一起，你仔细观看，每个人物都很像，也就是“酷似”，但是又不像完全机械地临摹照片那么呆板。画家虽然参考了已故名人的照片，但是他把这些人物画得非常逼真传神，同时又带有画家个性化笔墨的印记。我看那些人物肖像，2015年版的《世纪智者》比1999年版的人物肖像更加精微、更加细腻，但又不是完全机械地临摹照片，在笔墨的运用上明显带有画家个性化的印记，即“冯远笔法”。仔细看他的人物肖像，虽

然辨识度很高，我们都能够一一辨认出来，但是仔细观看每个人物都有冯远笔墨个性化的印记，投入了或者说凝结着画家的情感。这就是造型的深化。

冯远不仅擅长组合人物群像，而且单体人物肖像也刻画得逼真传神，令人感动。他创作的水墨人物画《望夫妹》，描绘一个老红军的遗孀，送别了新婚的丈夫以后几十年杳无音讯，她熬到90多岁一直在翘首盼望丈夫归来。我曾问冯远您看见过这位老红军的遗孀吗？他说没有见过，只听见人家讲这个故事就感动得落泪，于是画了这幅画。显然，画家是依靠平时积累的人物素描写生功底，发挥自己的艺术想象，运用个性化的笔墨语言创造了这样一个感人至深的形象。我想，艺术作品成功的关键在于画家情感的深挚程度和情感投入的多寡。冯远塑造的精神肖像之所以能够感动我们，根本上就是因为他投入了深挚而巨大的情感。



于洋

谢谢徐虹老师。近期冯远先生以“无尽意·痕”为主题的两个画展分别在书画频道美术馆和清华大学艺术博物馆举办，这两个展览非常典型的、深刻的、全面的展现了冯远先生水墨人物画的艺术成就。某种角度上，冯远先生的艺术也以一个现当代艺术史典型案例，或当代中国画创作生态的一个切片，展现了厚重而鲜活风格面貌。正因如此，这次座谈的主题是关于新时期以来写实水墨人物画的发展，能在冯远先生作品展厅中讨论这一话题，十分契合与应景。

前一段在书画频道美术馆的展览以古代先贤题材作品为主，而清华艺博的这个展览扩大了范畴，从历史题材到现代题材，特别是近代历史题材。从主题性人物画和写实水墨人物画双重维度来看40年余以

来水墨人物画的发展,我想从以下三组关键词为线索,来谈一谈自己的感受:

第一,写实、写真与现实。

谈到“写实”这个话题,近代以后的中国画纠结了100多年,从康有为、陈独秀那个时代的“美术革命”、中国画改良就开始纠结这个问题,一直到后来徐悲鸿都对写实问题的创作与教学层面的改造。百年以来已经围绕写实的问题、方法与观念展开了多种角度的建构和反思。应该以什么样的角度去写实,什么样的画法去写实,已经深入到近现代中国画的发展轨迹之中,成为它非常重要的关键词之一。我们今天谈“写实”的问题,一谈写实好像就是科学化的问题,或者跟德先生、赛先生的引入相关,或者和民国时期20世纪30年代科学论战讨论的问题相关。实际上我们今天谈写实,特别是从写实性的水墨人物画的角度,这个问题早已融入到中国画的语言体系里面了。也就是说,当今天我们谈写实的时候,已经不再特别地纠结于是不是从一种科学的、素描式改造的角度去考虑这一问题。对于现实的表现已经成为一个前提,这个“写实”跟我们100年前谈的“写实”已经不同,语境变了、内容变了,这个语境的最重要变化是中国画除了有千年的大传统,也已经积淀了百年的小传统。到今天,21世纪也已经过去了20多年了,也就是说我们的小传统也留给了我们,增益了“传统”的内涵与外延。从康有为、陈独秀,从黄宾虹、潘天寿、陈师曾到徐悲鸿、高剑父、林风眠,这些多元的传统积淀到今天,包括徐蒋体系和浙派人物画的问题,南北学院体系积淀下来,我们眼中的写实已经是一个非常微妙的、包容的、多支潜流积淀之下的中国人物画写实传统。这个写实传统本身如果从考古学的“地层”观念来讲,已经有不同的层级,今天当我们谈写实,已不可避免地涉及到对象化的问题,涉及到现实的问题,现实题材和现实语境的问题。

写真是中国传统肖像画,人物画的核心词汇。从中国古人人物画的画法里已经非常讲求人物肖像的形

神关系的对应,从元代王绎的《写像秘诀》到南京博物院藏《明人十二肖像册》,那么微妙、精微的写实和对人物精神的精细把握,这种写真传统已然积淀在今天写实人物画的内涵之中。

第二,史境、史实与史诗,或者说历史叙事与诗性、诗情的关系。

近些年来主题性绘画研究领域非常重视的一个母题,是历史真实和现实真实的关系,或者说艺术真实和生活真实的关系。这两点在冯远先生的诸多作品中都有很好的注解和实践。就像刚好在展厅中正对着我们的这幅《世纪智者》,在此之前这样来结构一个画面,来把如此众多的人物肖像,古今中外这么多名人的脑袋放在一起画,之前至少在中国画领域是不可想象的事情。从改革开放以后,比如说对中国美术界有重要影响的怀思风、乡土风,一直到1984年的六届全国美展和“前进中的青年美展”涌现出一些重要作品,像《碑林》《太行铁壁》等一系列的作品,都是从形式感上来挖掘历史呈现的新意,探寻创造一种视觉张力,这当然也跟八五新潮裹挟的时代文化养分有关。从冯远先生笔下的两版《世纪智者》到他表现的少数民族人物和近代历史人物的形象,都是润物无声地把中国画的笔墨、章法、造型与当代图式相结合,他要最大程度的释放图式张力的作用,同时保留笔墨的质感和韵味。他在《世纪智者》这么满的画面中,包括后面的宇宙、蓝天的背景空间,他在画面的营构里是重在历史境界的表现,也是对更大的、跨文化的世界语境的召唤。至少这一点上他的作品潜移默化地改变了现当代中国人物画对于意境的呈现方法,甚或也可以说是开创了一个话语体系。刚才王镛老师引用了冯远先生的画论,他的话语思想,以及他很多关于现实的解读都在这里。这是其中很重要的一个方面。

那么,如何把握历史真实跟艺术真实的关系?冯远先生对人物形象的处理上,很多的画面,像近代历史人物形象就是白背景,最大程度地保留诗书画印和文人画的韵味,细看这些人物形象里又是有素描关系



的，虽不像徐悲鸿的《李印泉小像》那种强烈的中西结合，但是依然在这些人物的表现上试图最大程度地去保留笔墨味道。就这一点来讲，老先生们早就有不同的方法、意见和态度。比如潘天寿先生就劝说他的学生们要“把脸洗洗干净”，怎么样保持传统笔墨在人物画表达中的有效性，把什么样的因素更大程度的留下来？从这些方面来讲，新浙派人物画在新中国成立以后的中国人物画史上作出了非常重要的贡献。冯远先生师从方增先先生，他的艺术也是从新浙派人物画的根脉里生长出来的，同时他又结合北方的徐蒋体系的厚重感。比如他画历史人物、历史题材，呈现出一个重要特点是单刀直入、正大气象，他很多表现古代经典主题的大题材、大画面，包括《汉武帝经略边疆遣使丝路》《屈原与楚辞》等，如此宏大的主题是不容易驾驭的。近些年来国内的重大历史题材美术创作、国家主题性美术创作工程，那么多中青年画家都画重大历史与现实题材，仿佛很难跳出一个套路。而冯远先生画的正中要害，直奔那个历史情境，他不取巧，也不过分追求以轻写重，我们在处理表现重大题材画面的时候往往过于追求以轻写重，或者从相对讨巧或者相对细节的某种角度上从侧面进入主题。其实面对这些重大历史题材，有的时候没有办法，只能单刀直入进入那个画面，如此这般问题也就来了，你能不能把握住、控制住。在我看来，真正能把握住大场面的画家目前在国内也是屈指可数的。从这个角度上回到我们以往讲的画面气息，搞书画鉴定的老先生看画讲“望气”，一个画家能不能把握，他的气局有多大，往往还真的要靠长期修炼和积淀才能达到这种境界，别无捷径。

第三，人民、人性、民众，或者说社会大众和家国集体。

冯远先生在清华艺博展厅里展陈的这些作品，在我看来很重要的一方面，就是它们呈现出了人民和人性的关系，或者民众和人性的关系。人民、民众是集体性的、社群性的、国族性的，而人性是个体性的，

同时又是普世性的。一位画家怎么把握一个集体性的题材，民族家国的题材，用一己视角把它呈现出来？同时这里面又要浸透和探索人性，人性是普适关怀的东西，一种带有世界性、人类性的终极关怀的东西，一种中西相通、新旧相通的东西。我在想，《世纪智者》等冯远作品中所呈现的和合之境，不正是康有为在《万木草堂藏画目序言》结尾里面所讲的“合中西而为画学新纪元者，其在今乎？吾斯望之”的那种理想吗？冯远的画作风格也接近这样一种境界，通新旧、合中西，其实这个话喊了一百年，康有为自己不画画，但收藏了很多名画，他书法写得很好，他也是行家，虽然后来也有很多画家去实践他的这种理想，但是我们一直觉得好像总是跟绘画本体的这种深入差了那么一点劲儿。冯远先生既是理论家、教育家，也是画家，他把这么多年的精力投入到创作实践中，试图在解决这个问题，而且在他的画面里面，民众的形象、人民的形象跟人性的个体表达是结合在一起的，在很多具有代表性的那些作品里面浸透了他的个性化语言、标识性的笔墨，对于当代和后人有启发性的价值。

我主要从以上这三个角度表达对冯远先生艺术的学习和思考的收获。

最后我想，今天我们座谈沙龙所在的场境很特别，也很有意义。楼上是李伯安先生《走出巴颜喀拉》那样厚重的作品，楼下是冯远先生《世纪智者》《我们》《长城》《星火》这些代表性名作，真正展现了中国现当代写实水墨人物画最精华的部分，以两个个案呈现了这样的学术主题，连同今天的讨论本身，都是最生动的一课。



吴洪亮

前段日子由冯远主席领衔政协的一个课题是关

于“新时代中国画的传承与发展”，这些题目里舍着一个命题，也就是所谓的“我法”，冯远主席在传承中在建构“我法”。

我是做美术馆的人，所以除了作品和艺术史的叙事思维，我一直也关注空间状态的想法。比如现在在我们这边是《屈原与楚辞》，那边是《世纪智者》，中间是主题“无意·痕”，“痕”这个字就有意味了，“痕”就已经进入历史了，冯主席如此的安排，我认为不是偶然的。空间维度，也是认知的维度。今天谈的问题就是20世纪80年代以后这40多年中国画家人物画关于写意探索的成果能不能真的成为“痕”，如果真的成为“痕”，就为今天的讨论助了一把力，从旁观者的角度看这种表述和评论是不是有效的我不知道，但是我们通过这些艺术家的创作、展览、出版的生成，恐怕就会有所体味，可能就会把这个事逐步理清。我对很多“前史”感兴趣，包括很多做20世纪研究的同仁们，我们作的其实是中国当代艺术的前史。“我法”这个提法的提出是当年我给蒋兆和先生在武汉的美术馆办的展览起的题目。在做这个题目之前，在蒋兆和的展览上发现了一个关于中国人物画写生教学的长卷，这个长卷长达19米，我完全没想到，近万言，他写这个干嘛？我们之前熟悉的知识系统是所谓的徐蒋体系，但是当你细读这一万字的时候就会发现一个老师到底要干嘛，以及他们怎么把自己认知和实践的成果有效地进行传递。他们当时从自我的研究创作到传播，其实是一个很丰厚的过程，而不是后来我们看到的符号化的“徐蒋”。我们在思考一个艺术家的时候很容易符号化，包括今天坐在这儿看到的冯远老师的作品有时候也容易符号化，我们在做功课的时候，要思考，艺术家有一个丰厚的逻辑藏在作品背后。

80年代以后大家都会谈到的语言的变化，这里当然会有一套技术上的问题。刚才张院长谈的时候我也很有感触，80年代艺术家的创作，从冯远老师这儿可以看到，除了所谓的大的国家的或者民族的情怀

之外个人化史诗的部分开始强化了，而个人化史诗的有趣之处当然可以远追蒋兆和。我在作《矿工图》研究的时候对周思聪、卢沉这一代人，包括再研究他们的老师辈方增先这代人的时候会发现他们和五六十年代画的画就是不一样了。不一样在哪里？笔墨对人性的认识被拓宽了。比如说以前画革命题材谈到的问题是我们把日本鬼子打败了，但周思聪、卢沉最后的组画儿就是告捷，就是胜利，好像简单化了，那个时候他们开始思考的问题是人类互相杀戮和和平的关系、人性的关系，我认为，不是把事情简单化，而是更深刻化了，更符合人本的问题了。我再次去看《矿工图》和《原爆图》的时候，感觉这两幅作品是一个延续的关系。冯远先生、李伯安先生的创作是对这个问题深入的再次思考和呈现，他们都是不一样的个人化史诗了，我们在冯远先生的创作体系中会看到有一个很有意思的点，他好像在做两条线，他又对中国的更久远的传统，在经过80年代的洗礼之后，反而进入一个更接近宋画状态的求证，远离了徐蒋体系的某些创作理念。比如说周思聪、卢沉的学生辈特别明显，无论是田黎明、武艺、王明明，都在试图循着另一条线探索，虽然画的样貌不一样，这是非常有意思的。80年代以来的一条线，这条线冯远老师在里面占有非常有意味的综合性的地位，相信这和他做教育、传播工作，和他的历史观有一定关系。

80年代无论是画油画还是画国画的老师都画过连环画，因为当时人物画的创作都会想在大的展厅里是什么状态，就好比现在的艺术家会想自己的作品在手机上传播是什么状态，因而以前大家谈到自己画过连环画的时候都有点回避，好像这个资源不是一个好的经历，我现在通过对贺友直这代人的研究之后发现，这个经历对他们的意义也许要重新思考了，能在那个小空间里把人物画明白，显示出大气魄，其实里面渗入了很多现代构成的因素等，也就是连环画的创作既有形式感还有叙事性，形式、叙事、写实这个综合体是非常有意思。我在仔细看冯老师的作品，感觉他考



虑的问题一定是综合性的，尤其是《世纪智者》这类作品，这些因素在他们的创作里是非常有意思的。

综上所述：第一，个人化史诗这个板块是有意义的，这个板块甚至可以追溯到《人民和总理》那张画，很多先生一张嘴就是《总理和人民》，周思聪那个时候画那张画，她把《人民和总理》这个题目起出来是特别有味道的，从那个时候就开始个人化史诗的叙事了，这个对后面的影响是非常之大的。第二，所谓的形式感的问题。形式感问题在80年代占据很大的因素和阵地，比如卢沉先生提出的水墨构成问题，《卢沉论水墨画》对我影响非常大。构成因素和连环画到底是什么关系？他们把这种构成和叙事性加起来，这样的能量再加入大的个人创造的主题性创作的时候，这些资源可能在这一代人的创作中，尤其是从80年代开始放出光彩的那代人表现得很明显，这种能量其实还有必要再次研究，所以这个题目我非常感兴趣。谢谢徐老师，谢谢各位。



高天民

刚刚走进清华大学艺术博物馆就跟张晓凌先生看了两个展览，一进门就是冯远先生的个展，又跑到4楼看了李伯安的展览。我看这两个展览之后，想到了两个概念，一个是写实主义，一个是现实主义。实际上这两个概念是不同的，尽管他们都是来自于英文，英文是一个词儿——realism。但是翻译成两种表述，这两种表述实际上是不一样的，由此可见中文的微妙性，表达的丰富性。前者主要是一种说法，后者主要是一种观念，这两者也相互包容。由这里我又想到了今天讨论会主持人徐虹女士给出的题目叫作“80年代以来写实水墨人物画”的讨论，通过这个题目使我想到，他们究竟是一种写实主义中的写实水墨还是现

实主义中的表达现实的水墨？我们会讨论到不同的方向去，如果笼统地用realism这样一个概念来讨论肯定是没有问题的。所以我们还是沿用主持人提的写实水墨人物画，也可以说我们在这里讨论的是现实主义观念下的写实性水墨人物画，反正它会涉及到写实这样的说法和现实主义这样的概念。涉及到这样一个概念，我们要梳理这样一个过程，确实跟80年代有着非常密切的关系，在某种意义上，今天中国的美术完全是跟80年代分不开的，没有80年代就没有今天的美术，所以中国美术的很多方面都可以从80年代找到它的溯源，都是由80年代向外生发派生出来的，当然中国美术不仅仅是这样，但是80年代确实是一个转折点，这个转折点对于今天影响是非常大的。包括今天的展览主角冯远先生和李伯安先生，他们都是经历了80年代之后成长起来的，所以我们能够在他们的作品中看到很鲜明的80年代各方面的痕迹。说到80年代以来的写实水墨人物画水平，要返回到1980年的第五届全国美展，在这届展览上吴先生提到了《人民和总理》，它的出现代表着一个新的时代的开始，在第五届全国美展上除了这件作品之外还有几件作品也很重要，那就是二等奖的王有政的《悄悄话》，郭全忠的《万语千言》，石齐《人人都在幸福中》，这几件作品也都是具有划时代意义的，因为他们在那个时代开始了中国写实水墨人物画历史性的转折，这个转折是摆脱素描和西方因素回归传统的起始。这些作品都有一个特点，现实主义的方向，包括创作模式、造型、主题阐释等，它的根本在于回归生活和人性。再一个就是开始注重有意味的形式的问题。第三个是对笔墨的强调，也就是回归了中国画的本体，这是针对于之前的美术而言的。这些作品的特点在这三个方面表现得特别突出。这时候他们继承的是几个方面，第一方面是现实主义的传统，第二方面是中国美术的传统，第三方面是中国近现代美术的创获，包括刚刚讲的徐蒋体系、新浙派、延安传统，这是20世纪以来近现代新的创获。

具体而言是为了解决中国传统笔墨如何与现实人物塑造有机结合的问题。再接下来是第六届全国美展，杨力舟、王迎春的《太行铁壁》出现，这件作品是具有重要的转型意义的一件作品，因为这件作品中的人物表现开始从依附于对象转向了表现对象，而且笔墨本身也开始表现出它的独立性。这样一个过程延续到了第十届美展，特别是袁武的《抗联组画》的出现，意味着转型的完成，因为在这届全国美展上出现了两个特点：一是老一辈功成名就的艺术家基本上越来越不参加全国美展了，年轻人开始参与。这样的话，实际上艺术的探索从全国美展这样一个体制性的平台向着民间转化了，向民间转化之后实际上艺术获得了更大的自由，不再需要别人评价，他可以按照自己的方式进行了，所以这个转折是意义非常大的。二是写实水墨人物画开始走出了人物本身向着各个方面扩散了，向着人物的各种表现，不仅是人物的外在，而且向人物的心理，表现手法上写实、写意的都开始了，开始向着各个方面转化。这样的话，写实水墨人物画打开了一个完全崭新的空间，特别是在80年代西方现代主义艺术的冲击和影响下，写实水墨人物画也表现出了笔墨不再完全为造型或者为具体形象服务，而是本身成为一种具有独立价值的语言形式，甚至于变成一种观念，具体来说这个时候是解决如何使依附于形体的笔墨获得本身的自由。在这样的一个实践展开的背景之中，实践也在思考，这种思考是从对中国画这个概念的反思开始的，经过80年代西方现代主义的大背景之下，人们开始思考中国画到底意味着什么？这实际上也是在实践受困这样一个背景下开始的一个思考，中国画究竟向何处去，包括写实性人物画也在里面。中国画向何处去？中国画的创新究竟在哪里？随着这种反思的展开，讨论的展开，人们更多地开始倾向于水墨这样一个概念，因为水墨这个概念展开了更多的可能性，它完全走出了以往中国画的制约，就像当时水天中所说的，因为中国画的文化背景所决定的诸多的制约妨碍了中国画家将个人的创造推向极

致。水墨这个概念它更多的是倾向于一种材料，也就是说用以材料而不是文化的视角来重新解读中国画，这样就为当代画家打开了广阔的空间，使艺术家的表现更加自由，而且特别重要的是在这种自由的表达之中与当代的现实和当代艺术建立起了微妙而深刻的联系，从而推动了中国画创新的展开。具体来说，它的目的是要解决中国画在现代语境中如何与现实人的观念和艺术对接的问题。在这样一个方向下，随着实践和理论的展开开始出现了像新水墨、实验水墨、当代水墨这样一些概念，这样一些概念直指水墨的实验性与当代性，今天当代水墨成为目前美术界的一种常态存在。

在当代水墨的语境之下，人物画就开始从解构笔墨，也就是解构以往以书法为基础的传统笔墨，创造以抒写为特征的新的笔墨，到解构形象，也就是解构以解剖为基础的任务形象，创融以感觉为特征的新的形象。但是值得注意的是在80年代的新水墨和实验水墨，以批判和否定的姿态建制中国画的时候，今天的当代水墨却在新的开拓中转身向着传统重新投去理性的目光，当新水墨以现代主义的视角开始观察世界的时候，而当代水墨却将现代主义纳入自身，使其成为其面对世界进行新的艺术表达的一部分，也就是这样一种跨文化式的艺术观念和姿态使当代水墨超越了地域性而具有了国际意义。具体来说，当代水墨是为了解决中国水墨艺术如何跨越中西古今而具有全球包容力和适应力的问题。从上面这个简述可以看到，80年代以来的中国画、写实水墨人物画都取得了很大的成就，这个成就简单来说主要是三点。

第一，突破了狭义中国画和狭隘现实主义的概念。

第二，打开了中国画向当代延伸的空间。

第三，奠定了当代水墨语言和话语的基础，因而具有了普适性，真正做到了中国文化的全球性传播。

它的问题主要是两点：

第一，在实践方面还缺乏对生活的消化和对现



实的转化。因为在长期的现实主义观念制约下，今天的艺术家对于艺术与生活的关系的认识和理解实际上都受到了限制，一方面好像艺术家都在努力地接近现实，实际上又远离了现实，很多艺术家的作品离现实是很远的，真正的现实主义的对现实很敏感的；另一方面又严重地依赖于现实而无法形成艺术的转化，当今艺术家离现实太近。

第二，在理论方面缺乏理论性和系统性的话语支撑。因为对于已具有全球可能性的当代水墨实践，理论界在理论方面还无法给出具有理论性和系统性的话语表达，根本的原因在于还缺乏全球视野和眼光。

我们回到今天的展厅来看冯远先生的作品，实际上无论是用写实主义的概念还是用现实主义的概念，我们看到在冯远先生的作品之中已经变得非常的广阔和丰富了，我们从冯远先生的作品中就能够看到他在

面对现实、面对人生的过程中，实际上也是在不断地尝试用各种各样的手法和视角来表达他的个人感受，这就具有了它的当代性。比如说咱们面前的这件作品对当下的现实直接表达了自己的一种看法和态度，这就是当代艺术家的基本特征之一。

我的发言就到这里，谢谢主持人给这样一个机会。□



学术沙龙现场

历史的人与艺术的人

——“写实水墨人物画与 20 世纪中国”学术研讨会综述

葛秀支

2022 年 8 月 10 日下午，“写实水墨人物画与 20 世纪中国”学术研讨会在清华大学艺术博物馆召开。本次会议起因于先后在馆里展出的“李伯安水墨人物画展”和“无尽意·痕——冯远绘画艺术展”，在这两个案例的基础上展开深入讨论。冯远先生的个展是冯远创作生涯跨度最大的一次阶段总结，从中可窥见他对水墨人物画语言和范式创新的探索实践和心路历程。“李伯安水墨人物画展”也展示了他从“太行系列”到“走出巴颜喀拉”的历程，从中都可窥见写实水墨人物画的新的发展和转变。

本次研讨会以此为契机，邀请来自中国人物画、美术理论及艺术批评界的专家学者，对写实水墨人物画在 20 世纪的出现、发展和在相关的时代背景下所呈现的特征进行深层次的探讨。清华大学艺术博物馆副馆长封帆，学术部主任徐虹女士分别担任本次会议学术主持，常务副馆长杜鹏飞致欢迎词，冯远先生做会议答谢。

一、20 世纪中国画人物画的历史沿革与拓展

徐虹女士对于会议主题做了阐释：“20 世纪中国画发展的最大成就是人物画。无论是写实水墨人物画还是写意水墨人物画，都得到迅猛的发展，融合传统花鸟与山水的笔墨技巧，使得水墨写实人物画既符合现实的视觉心理，贴近人们对生活的认知和表达的愿望，也符合中国人的艺术欣赏习惯，用线条和墨加水性颜色渲染，以韵味流动中表达感情的审美方式。水墨人物画迅速发展成为表现现代中国人生活的重要方式。”她的观点在场众多专家也

相继谈到。清华美院教授陈池瑜追溯了中国人物画的简要发展历史：“从先秦到宋代，人物画、山水画、花鸟画快速发展，到了明清时期，人物画相对于水墨山水画发展落后，到了 20 世纪初期，康有为要恢复到晋唐和宋代写实的光辉时代，提出‘复古更新’。新中国成立后，要画新中国的建设。这促使人物画的发展，取得了重大成就，出现了一大批出色的人物画家。几代画家推动了国画人物画的发展。”在美术史家刘曦林看来，20 世纪人物画的重要发展原因在于“20 世纪是从古代中国向现代中国转换的世纪，也是需要大师和产生大师的世纪。中国画人物画的变革是从古典文人画向现代写实主义绘画，从写意人物画、从文人思潮到现在知识分子思潮转换，现在知识分子对于公众世界大公的理想社会的向往和对人民大众的关注，通过徐悲鸿、蒋兆和等一系列的水墨人物画家已经体现出来。中国画和西洋画不仅是艺术语言的变换，还有艺术内在的写意对写生对象的变化。”批评家高岭从中国画的现代性、中国社会的现代形态转换，以及现代化的建设，现代民族国家共同体的确认这些方面来说明 20 世纪人物画的发展与变革。中国美术馆研究员邓峰将 20 世纪美术史的发展分为四段：民国时期、新中国成立到改革开放、改革开放到 2000 年和 2000 年至今。民国时期徐、蒋把西方素描引入写实造型；新中国成立到改革开放前是写实的造型手法与现实主义创作结合，开始形成了不同的南北风格；第三个时期明显突破了第二个时期比较僵硬的或者是带有典型叙事性的现实主义人物画，更



多在语言和形式上去做了大胆尝试。

在艺术家唐勇力看来：“20世纪写实水墨人物画最主要的成绩，是写实造型能力的巨大提高和笔墨相结合，能够创造出来具有现实意义和历史意义的比较完整的、有一定高水平的，或者说在笔墨语言技法上选出来的高水平的作品，也是50后的一批画家所体现的成绩。2000年以后，水墨人物画的发展堪忧：一是造型能力的退化；二是艺术观念所谓的多样化或者说艺术观念的模糊化；三是对于水墨、笔墨语言的掌握或者是对于笔墨技法的学习也出现了投机取巧的制造状态，用各种方法达到一种效果，但这已经脱离了原本中国传统笔墨语言体系；四是图式，现在年轻画家的借鉴西方表现主义的图式，它已经脱离了中国传统的写意精神和表达”。《美术》杂志主编尚辉认为：“新时期以来，主要以40后和50后为主，他们推动了新时期以来水墨写实人物画的发展。60后、70后面对的是‘85新潮美术’运动，对写实造型和传统笔墨结合的人物画发展提出质疑，认为这种作品没有展现人的自我的精神，认为素描造型消解了中国画的本质，也有的向西方现代主义靠拢，出现了新文化思潮对传统的回归，对西方现代主义形式命题的学习。70后、80后的写实水墨人物画处在式微的状态，削弱了对社会主义现实道路的建设。”

二、笔墨当属时代：从冯远与李伯安的艺术成就看中国画人物画的出路

在徐虹看来：“20世纪前期的启蒙与救亡运动，使传统水墨人物画承担沉重的现实课题走向民间、街头。版画、速写、素描、新闻记录方式的采用，让蒋兆和、赵望云、叶浅予等脱颖而出，成为人物画新路径的开拓者。艺术家加入比例、结构、解剖、透视等一些基本的造型和观察方法。”徐悲鸿先从造型角度入手以写实主义的方法改造中国画的努力，在建国后的中国画教学中进一步得以实现，

要求学国画的学生以西画素描为基础，在教学模式上借鉴苏联教学体系，重视造型基本功的训练，奠定了精谨的西方学院派素描基础，培养了新一代青年学生的写实主义造型观。《中国美术报》主编王平认为：“写意水墨人物在中国历史上的出现是作为中国画追求现代性背景下的产物。背后根本原因五四之后是对于西方民主与科学思维的一种追求。现实主义照亮了写意水墨人物画发展的道路，现实主义是创作的思想。”中国美术馆研究员裔萼认为：“写实水墨人物画重要的是看精神和境界。今天大力提倡写意精神，意在防止中国水墨画陷入‘科学主义’‘唯真论’的泥淖。写实是技法层面的造型的写实性，‘水墨’就必然继承传统水墨的写意性特征，除了服务于造型之外，笔墨更有自身的审美价值，蕴含中国的尚意精神”。邓峰认为：“写实、水墨和写意都是20世纪创造的新概念，是中西文化交流碰撞的语境当中生成或者相互诠释生成出来的，既包含西方艺术的某些含义，也有中国传统艺术的优点。写实水墨从技法语言的形态上来看，是流变的概念，技法语言形态宽阔、包容，不是简单的素描写实造型，不是单向度的写实形态。从价值观念上来说，写实水墨有功能性，是载道的，跟时代的发展紧密呼应。”批评家范晓楠认为：“中西美术史来进行区分，线段的一端是写实，古典油画或者是照相写实的纯写实技法，另一端应该是没有任何具像的形象可以辨识的纯抽象，在这两条线段中间的部分可以称为具象绘画，在似与不似之间，是写意的范畴，它偏向写实一端的时候，写实的成分更多，如果它偏向抽象的一端，写意的范畴多一些，譬如南宋的梁楷。”因此，她进一步提出问题：“中国水墨的绘画创作，如果作品当中没有笔意、没有书写性，就已经失去了作为水墨画创作的最根本的核心价值观。如果没有，写实的定义、笔意到什么程度才是写实的范畴？那么在理论研究上，是不是也需要谨慎使用？”

在艺术家田黎明看来：“写实和写意是中国人物画提出的时代课题，我们的前辈已经做出了非常好的榜样，比如蒋兆和的《流民图》，徐悲鸿的《愚公移山》，方增先的《粒粒皆辛苦》《说红书》，刘文西的《祖孙四代》，卢沉的《机车大夫》，李斛的《女民警》，周思聪的《人民和总理》等，他们的作品是对现实主义创作最好的回答。”

现实主义创作思想、写实写意融合的技法为中国画人物画的创作提供了出路。新中国成立后，中国画人物画的发展经过几代的探索和研究，已经出现了新的面貌。艺术家王珂从年龄阶段上将50年代后出生的和50前出生的两代人在绘画风格、笔墨语言做了详细区分。“出生在50年代前的人，在新中国之后以中央美术学院的蒋兆和、徐悲鸿写实素描体系和浙江美术学院浙派人物画为代表，培养出了一大批50后写实水墨人物画家，他们对于中国写实人物画笔墨语言的创造、继承和研究，取得了非常可观的成绩。冯远是代表之一，也是在80年代到2000年水墨人物画最重要的代表。”

田黎明分析新中国成立后大师的作品风格，并希望从他们身上找到中国画人物画的出路，“蒋兆和《流民图》的笔法是中锋用笔，但是他把中锋用笔深入到情感的体验中，变成了折线描笔法。传统画梅花有折枝法，‘枝’作为中锋被折断，这种折断的线条在表现悲凉、悲怆的人物时，是带着情感进行转换，带着创造性，继承中的创造性发挥了作用。方增先的《粒粒皆辛苦》《说红书》以墨线为骨，书法用笔，融合产生了新时代的新语境。徐悲鸿《愚公移山》，中锋用笔，寓意着刚健之美，在战争外来侵略的遭遇当中产生了这样的笔法，都与情感有关。而情感与笔法、笔墨就形成了语言和语境，这就是现实主义绘画很重要的呈现”。

徐虹认为：“80年代后人物画发展的百花齐放，开放的文化氛围带给中国人物画家前所未有的广阔借鉴空间。在叶浅予、黄胄、李榭、王盛烈、

杨之光等人的实践基础上，浙江的方增先、周昌谷、李震坚及其后继者冯远、刘国辉、吴山明等；西北的赵望云、石鲁引领黄胄、刘文西、王子武、郭全忠；东北有王盛烈及其后继者。京、津、冀的周思聪、杨力舟、王迎春、何家英、田黎明、李伯安、王明明、唐勇力等人在写实人物画创作上，都有可贵的拓展。”首都师范大学美术学院教授张鹏（男）分析：“50到80年代，中西融合型成为主流，徐蒋体系、新浙派体系，都是这样一个路线。从80年代一直到20世纪末，画家在传统与现代，本土与世界之间，有了很多独立的面貌。冯远和李伯安先生都在这样的脉络或者阵营里，起到了承前启后的意义。”国家画院研究员陈明认为：“当代写实水墨人物画的当代价值和意义有三点：第一是多元化。第二是表现题材的需要。第三是为什么我们现在还需要写实水墨人物画，我们为什么还要坚持？宏大叙事和个体叙事。宏大叙事可以用个体化叙事，表达个体性；第二是从具体的实践语言上，利用现代主义空间的表达从形式上拓展了水墨写实人物画的空间。刘曦林认为：“冯远和李伯安的作品，不仅仅是技法的转换，也是从写实到写意的转换。”

在陈池瑜看来：“写实与水墨的问题。水墨带着写意，素描和写意结合，这是中国画家的伟大创造。”唐勇力认为冯远是在80年代到2000年水墨人物画最重要的代表。高岭认为：“写实水墨人物画属于中国社会，在文化上的现代性转化不断地剥离原有封建的一些约束了人发展的以及制度发展的这些糟粕的各个方面的过程中扮演了非常重要的角色，在新时代建立了一个基础，打下了框架，但应该还有好多人去不断拓展。写实人物画自然对应的是工笔人物画，写实人物画和工笔人物画是什么关系？最近二十年来，高校教学，一半以上的学生最终在创作、尤其是进入市场时，都是画工笔人物，这与我们古代时候出现的工笔人物画背景不同，产生的原因也不同。这反而凸显出写实人物画的任重



道远。现在的工笔画和图像和照片结合，照葫芦画瓢。过去的工笔画是高度仪式化、高度贵族化的，反而很难。”艺术家赵晨认为：“人物画家惯常有两种类型，或无所不能，或精于一技，冯老师显然是属于第一种，而且是极其善于驾驭大画的。冯老师的大画笔墨主要有以下三个特征：1. 笔墨意味上，以抒写为主，以气势为上。2. 笔墨方式上，用笔勾斫结合、化曲为直、以方代圆。用墨以湿墨大笔代点丑跳跃，化多变为平整。3. 笔墨构成上，形式设计为先，使书写性与画面结构融合统一。”

尚辉认为：“冯远先生将素描造型和写意水墨完美地结合在一起，推进了一个新的高度。80年代以来，水墨写实人物画受到了严重冲击，徐蒋体系后继无人。浙派人物画从方增先、吴山明到刘国辉，强化笔墨。吴山明用素描，刘国辉强调草书笔意，但他们的问题是，吴山明先生在进行群体人物塑造，肖像性的人物，很难刻画人的内心世界；刘国辉很难做到又要洒脱，又要人物之间能够吻合。冯远解决了这个问题。他最大的优势是作品可以进行众多人物组合，这得益于他的连环画功底，不仅解决了人物造型，还发掘人物的内心世界，所以能够出彩。浙派通过冯远传递到北京，接续了徐蒋体系，人物绘画在艺术语言上发生了重大的变化。冯远是有思想的艺术家的，他对人物的理解会比普通画家要深刻得多。他给我们的启示是人物画画家要坚持现实主义道路，要坚持中国绘画的承传、创造和发展，还要回归到对人物本身的理解，对历史本身的理解。”

批评家郭晓川分析冯远和李伯安的作品，他认为：“冯远把他的社会道义感和责任感，贯穿到创作生涯中，这决定了他创作的高度，社会道义感对人文的关怀。第二是他对形式的追求，从80年代就对水墨的形式进行了探索。第三点，冯远先生作为一个艺术管理者和艺术教育者，非常智慧和包容。”

陈明认为：“冯远是新浙派画的第二代代表，思想上是现实主义创作，题材上是新社会新风貌新工农兵，技法结合了写实和写意。李伯安偏向于意象性，重视笔墨，介于学院派和传统大写意之间。”中国电影出版社研究员朱虹子认为冯远的人物画确实充分发挥了他对于“人”的深刻认识，“他画马克思、农民工、都市青年等，具有一定的批判性和对当代年轻人的忧虑，把自身的人文积淀、对社会深刻的思考和他自身的笔墨艺术、技术手段做了非常充分、非常好的结合。冯远作品中除了主体人物和群像以外，重点是画中塑造的人物形象很多，有时候会有八九个突出的形象，一般人很难处理好，但是冯远用绘画艺术手段传达了他对当代人、对历史、对中国文化的一种思考、思索，而这种传达确实能够震撼到人。”王平认为冯远将单一的具体的人物与社会的真实而确切的关系表现出来，体现出深远的历史视野、悲悯的人文关怀、深切的家国情怀、超脱的人文意趣以及博大的理想主义胸襟，向观众传递的是一种向上、向善、向美、向前的能量，这是他的作品令人震撼、令人回味乃至振奋人心的内在因素。裔萼认为，李伯安的巨幅水墨画《走出巴颜喀拉》，一再强化笔墨的力度，遒劲的线条，浓重的墨色，对比鲜明的光影块面，大场面的群像塑造。与蒋兆和的《流民图》遥相呼应，成为20世纪中国水墨人物画史上的经典之作。《美术研究》杂志主编张鹏（女）从理论文献以及冯远先生的为人和他所记录的艺术经历、思想感情等，说到精神、风骨、思想、理想问题。

田黎明总结了两位画家的特点：“从两位先生作品的学理上来看，他们立足于‘人学’的品质，赋予了个性的创造，而融入到了共性的存在之中；从内涵上来看，是以崇德尚勤的理念贯穿在一切的图示、造型、笔墨当中；从审美上看，千笔万笔均在雄浑而温厚的审美气象中产生了他们的时代语言、他们的个性语言，而铸造起时代人文精神的

气象。”

对于中国画人物画的发展，刘曦林认为：“一是应坚持认识现代的人，认识人类社会。二是要把人当‘人’来画，不能把人当作丑恶来画。三是水墨人物画的现代表现。把毛笔用的像用筷子这么好就能写好了，必须变成非常熟练的工具，才能写得好、才能把毛笔用得好。四是水墨人物画不能中断掉。”陈池瑜也提到：“水墨和写实巧妙的结合起来，这是中国水墨人物画最成功的范例，这条道路是能够继续走下去的。”王珂认为：“判断一张好的中国画作品应该符合三个标准。第一是造型，第二是笔墨，第三是画面结构。造型就是除了有很强大的精准造型能力以外，更重要的是要把自然的形态转换成有趣味的、有表现力的，并且适合自己笔墨表达。第二，没有笔墨，可能是一张好的作品，但并不一定是一张好的水墨画作品。第三是画面结构。一张画有两张脸，一是具体的人物形象，第二张脸是画面抽象的结构，缺一不可。在当下画写实水墨人物

画，必须以一种抽象的观念来关照一个写实的画面，否则，它会受到造型的制约，不能从写实的造型当中摆脱出来。”

冯远先生做了会议的总结和答谢，他从个人实践的角度谈新中国成立以来的人物画的形态转型发展。他认为，避免过于重笔墨轻造型，过度的素描化，一直尝试在中间找到中国画现代人物画发展的路径。“在 21 世纪的中国社会发展的过程当中，总要去画一些表现国家变化和记录时代的作品，人的命题和与人有关联的主题，是艺术家永远需要面对的。”中国画是表现的艺术，是写意的艺术，人物造型要依附于笔墨，而笔墨又要为人服务。所以艺术就变成两种，一种是“人”的艺术，所有的技术、语言是为这个人去服务的，包括情感等；还有一种是“艺术”的人，所有人的形象服务于艺术形式。□



学术研讨会现场



文艺·大众·时代

——纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 80 周年

陈池瑜

一、《讲话》的历史意义

1942年5月2日至23日，在抗日战争的重要时刻，党中央在延安杨家岭召开了文艺座谈会，毛主席和朱德等领导人出席了会议，这次会议有80多位文学、戏剧、音乐、美术工作者参加，分别开了三次大会，即5月2日会议开幕、5月16日文艺工作者讨论发言、5月23日会议总结闭幕。这三次大会毛主席都参加了，并在第一次与第三次会议上发表了重要讲话。这两次讲话内容合编为《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》），并于1943年10月19日鲁迅先生逝世七周年的纪念日，《解放日报》公开发表了这篇讲话的全文。

毛主席的《讲话》，是一篇光辉的马克思主义文献，也是一篇中国20世纪文艺思想史上重要文献。这篇讲话是把马克思主义普遍真理和中国现实问题与文艺问题结合起来的典范，讲话精神贯彻了辩证唯物主义与历史唯物主义原则，亦是全党解决其他问题的范例。当时中央总学委在毛主席的这篇讲话公开发表的第二天，就发出学习这篇讲话的通知，认为《讲话》是党在思想理论建设上的重要收获，是马克思主义中国化的教科书，并将其列为全党整风必须学习的重要文件。《讲话》总结了五四新文化运动23年来的新文艺创作以及新文艺运动的成果，同时也总结解放区文艺的新的经验，提出和解决了文艺为什么人的问题，文艺为工农兵大众服务的问题，文艺源于人民大众的生活及“源”与“流”的问题，文艺的普及与提高的问题，文艺批评的政治标准与艺术标准的问题，文艺的意识形

态、上层建筑的属性问题及其社会作用问题，文艺工作和党的事业、革命工作的关系问题等一系列重大问题。毛主席在座谈会第二次大会上听取与会者的意见，然后加以研究，在第三次大会上总结报告中，进行充分阐述，科学地解决这些问题，揭示中国新文艺发展的规律，指明中国文艺今后发展的方向，代表了党的文艺观念和文艺政策，是党开展文艺工作的指导方针。新中国成立前夕，1949年7月2日至19日，在毛主席和朱德总司令、周恩来副主席的关怀下，在北京召开了“中华全国文学艺术工作者代表大会”，来自全国老解放区、新解放区和部队的文艺工作者七百余位代表参加会议，大会总结五四新文化运动以来30年新民主主义时期的文艺创作成绩，特别是毛主席《讲话》发表后解放区和根据地文艺的成果，提出为建设新中国的人民文艺而奋斗的目标，郭沫若在《大会开幕词》中，赞扬毛主席的《讲话》是“普遍而妥当”的真理，将《讲话》作为我们今后的文艺运动的总指标。¹这次文代会，确立了毛主席在延安文艺座谈会上的讲话精神，是指导新中国文艺创作的总方针和指导思想，《讲话》从之前解放区根据地和革命军队的文艺方针，上升为新中国的国家文艺观念、文艺意志。

《讲话》发表80年来，指导解放区文艺、影响国统区文艺以及指导新中国的文艺创作与发展，开创中国现代文艺的新航程，中国文艺创作取得辉

¹ 郭沫若：《大会开幕词》，载《中华全国文献艺术工作者第一次代表大会纪念文集》，第143页，新华书店发行，1950年3月。

煌的成就。20世纪40年代以来，中国文艺的新发展、新成就，都和毛主席的《讲话》精神紧密相关。

中国共产党成立后，在战争年代就开始逐步重视文艺工作，革命文学艺术运动，在十年内战中就有了一定的发展，党和军队开始用文艺教育士兵和对群众进行宣传活动，将革命故事、歌谣、图画编入教材和课本中，提倡演剧、打花鼓、出壁报等，并出版石印、油印画报等，如中央苏区出版《红星画报》，四方面军还有木刻工厂印刷木刻作品，演剧有《武装上前线》《不当亡国奴》等，歌曲《三大纪律、八项注意》唱响全军。抗日战争爆发后，大批知识分子和文学、音乐、美术与戏剧工作者，或者参军，或者到延安革命根据地从事抗日文艺创作，推进了革命文艺和抗战文艺的发展。毛主席和党中央，将文艺工作视为党的整体工作的一个部分，把文艺工作作为党的事业的“齿轮”和“螺丝钉”。

中国共产党在战争年代建立两支军队，一支是拿起武器的武装军队，另一支则是文化军队，党的文艺工作者是这支文化军队的重要组成部分。毛主席1936年11月22日《在中国文艺协会成立大会上的讲话》中说，过去我们都是干武的，现在不但武的，也要文的，“我们要文武双全”。中国共产党成立初期及十年内战时期，由于战争和艰苦环境，反围剿及红军长征，虽有很多同志爱好文艺，但没有组织起来，没有专门计划和进行工农大众的文艺创作。现成立中国文艺协会，毛主席寄予厚望：“发扬苏维埃的工农大众文艺，发扬民族革命战争的抗日文艺，这是你们伟大的光荣任务。”²红军长征胜利后，党中央和工农红军在延安建立革命根据地，1937年7月7日卢沟桥事变，全面抗战爆发，不少进步文艺工作者如丁玲、成仿吾、江丰、古元、张仃等来到延安，解放区的文艺得到较快发展，毛

主席也更多地关注文艺，发表对文艺问题的看法和观点。

《讲话》是毛主席和共产党人在领导文艺工作中，逐步形成的文艺思想的集中体现。毛主席来到延安后，对文艺工作十分重视。1937年10月19日，毛主席在延安陕北公学纪念鲁迅逝世周年大会上发表《论鲁迅》的讲话，肯定鲁迅不仅文章写得好，是伟大的文学家，而且它还是民族解放的急先锋，给革命以很大的助力，他的思想、行动、著作都是马克思主义的。《讲话》之前，毛主席有关文艺的另一次重要专题讲话，是1938年4月28日《在鲁迅艺术学院的讲话》。鲁迅先生1936年10月逝世，为了纪念鲁迅，促进文艺事业的发展，培养文艺干部和创作人员，1938年4月在延安成立鲁迅艺术学院，该院1939年改为鲁迅艺术文学院，1943年并入延安大学。毛主席在该院刚成立之时，就到该院去做了演讲，指出以徐志摩为代表的艺术至上主义是不对的，而鲁迅先生所代表的是马克思主义艺术论者。“我们在艺术论上是马克思主义者，不是艺术至上主义者。我们主张艺术上的现实主义，但这并不是那种一味模仿自然的记流水账式的‘写实’主义者，因为艺术不能只是自然的简单再现”。毛主席在鲁艺的讲话还谈到要成为伟大的艺术家和创作伟大的作品，必须具有三个条件，即一要有社会主义、共产主义远大理想，其二要有丰富的生活经验，其三要有良好的艺术技巧。毛主席特别强调到群众中去到斗争中去体验生活，丰富经验。“没有丰富的实际生活经验，无从产生内容充实的艺术作品。要创作伟大的作品，首先要从实际斗争中去丰富自己的经验”。“到群众中去，不但可以丰富自己的生活经验，而且可以提高自己的艺术技巧”。³毛主席说，有的农民会讲故事，是好的散文家，也

2 毛泽东：《在中国文艺协会成立大会上的讲话》，载《毛泽东文艺论集》第4页，中央文献出版社，2002年。

3 毛泽东：《在鲁迅艺术学院的讲话》，载《毛泽东文艺论集》第19页，中央文献出版社，2002年。



是诗人，民歌中就有很好好诗。毛主席还举例，大家都会唱贺绿汀作的词曲歌曲《游击队员之歌》，“我们都是飞行军，哪怕那山高水又深”，不但要口里唱，而且要实际地到斗争中去。毛主席在鲁艺的讲话中，还明确指出：“艺术作品要有内容，要适合时代的要求、大众的要求”，提出艺术作品的大众性和时代性问题。

在抗战时期，文艺工作要服从抗日统一战线，这是毛主席和党中央的既定方针。在20世纪20年代和30年代，在上海有一些贫苦的作家、艺术家和知识分子，为了节约租金，只能租借上海里弄房子中的后部的小房间，狭小黑暗，这部分文艺工作者来到延安，被称为“亭子间人”，而“山顶上的人”则是从井冈山根据地来的文艺工作者，毛主席于1938年曾指出，亭子间的人弄出来的东西有时不大好吃，山顶上的人弄出来的东西有时不大好看，都要团结起来，统一战线是艺术的指导方向。毛主席还要求组织十年来的文化成果，训练起万千的文化干部，送到全国各战线上去工作。鲁迅艺术学院的创立，也是为了培训文艺干部的工作需要。毛主席将爱国者的抗日民族统一战线放在首位，对上海亭子间人，对艺术至上主义者，对主张超阶级论的“第三种人”，都要进行团结，在统一战线中坚持我们自己的政治立场。不管是写实主义派或是浪漫主义派，是共产主义派还是其他什么派，都应当团结抗日。当然，在统一战线中，艺术上我们的政治立场是不能放弃的。毛主席在鲁艺的讲话中，有关文艺上的统一战线的观点，以及深入群众、丰富自己的生活经验，吸收民间文艺的论述，在四年后的延安文艺讲话中得到进一步的深化和发挥。

毛主席1938年在鲁艺的讲话及1940年发表的《新民主主义论》，已经开始思考中国当下文艺和文化的相关重大问题，相关思想成为《讲话》的先导。这也说明《讲话》的文艺思想，是经过较长时间深入思考，同时又总结五四以来23年新文艺

创作成绩和特征及规律，而形成的系统的新的文艺观念和文艺思想。

毛主席《讲话》发表后，重庆的《新华日报》也摘要进行介绍，讲话精神在延安及各革命根据地及军队、在国统区文艺界，均发生较大影响。仅在延安，受毛主席讲话影响，文学、戏剧、音乐和美术均取得崭新的创作成果，如王大化的秧歌剧《兄妹开荒》，音乐中有刘西林的《解放区的天》，赵树理的短篇小说《小二黑结婚》，丁玲的小说《太阳照在桑干河上》，李季的诗歌《王贵与李香香》等，以及反映东北根据地进行土改的周立波长篇小说《暴风骤雨》。美术中有古元、彦涵、胡一川、罗工柳、江丰等人的木刻版画，代表作有江丰的《清算》，古元的《减租金》《人民的刘志丹》，王式廓的《改造二流子》，胡一川的《牛犊变工队》，彦涵的《豆选》《当敌人搜山时》《来了亲人八路军》等。此外延安新年画创作得到发展，如古元的《拥护咱老百姓自己的军队》《合作社》，彦涵的《移民到陕北》《军民合作 抗战胜利》，夏风的新窗画《光荣参军》《支援前线》，张仃的《喜气临门》，力群的《丰衣足食》等。这些作品是文艺家按照毛主席的讲话精神，深入群众和部队生活，参与土改和抗战等实际斗争与现实生活后，创作出的反映土地改革、再现抗日战争以及歌颂解放区新的生活内容，并有崭新形式的优秀艺术作品。这些创作成果证明，毛主席的《讲话》，开辟了文艺表现人民大众的生产劳动和抗战斗争的新的文艺创作道路，使文艺从为贵族统治服务和为士大夫文人服务，转换到为人民大众服务和为现实斗争与新的生活服务的方向上来，使文艺回到大众的手中和身旁，实现中国现代艺术的重大变革，对中国现代文艺创作与发展，具有重要的深远的历史意义与现实意义。

二、《讲话》对新中国文艺的影响

《讲话》基于马克思主义的唯物史观，总结

五四新文化运动以来文艺创作的新的成果，特别是总结延安文艺、根据地文艺、边区文艺和部队文艺新的创作经验，揭示中国新文艺的创作规律，提出中国新文艺的发展方针和原则。《讲话》精神和文艺思想对新中国文艺创作与发展，同样是普遍适用的。实践证明，在《讲话》精神指引下，新中国的文学、戏剧、美术、音乐、电影、舞蹈等，都取得崭新的创作成果，《讲话》中的文艺思想，开启了新中国文艺发展的新的航程。

《讲话》根本思想，就是解决文艺为什么人的问题，这是一个原则的问题，根本的问题，“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的”⁴。文艺为人民大众，这就是我们党的文艺工作也是新中国文艺工作的总方针。毛主席在讲话中反复强调，文艺“是为人民的”，“我们的问题基本上是一个为群众的问题和一个如何为群众的问题”。什么是人民大众？最广大的人民，占全人口百分之九十以上的人民，是工人、农民、兵士和城市小资产阶级。什么是“大众化”？毛主席的回答：“就是我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片。”1940年毛主席高瞻远瞩，写作了《新民主主义论》，提出新民主主义文化的纲领，二年后毛主席在《延安讲话》中，指出现阶段的中国新文化是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化。建设新文化，人民大众也是主力军，我们的新文艺，必须是为人民大众服务的。毛主席指出，我们的新文艺不是为帝国主义，不是为封建主义，也不是为汉奸文人服务的，只能是为人民大众的。中国古代艺术有宫廷艺术、宗教艺术、文人艺术，曾取得辉煌成果。在新的历史时期，毛主席划时代响亮提出中国的新文艺是为人民大众的，将艺术的重心从为

宫廷、为宗教、为文人服务的方向，转到为人民大众服务、为普通群众服务，这是中国共产党文艺思想的最突出的亮点，是20世纪中国文艺观念最重要的成果！

文艺的大众化，文艺为工农兵大众服务，是《讲话》的重要内容之一。中国共产党是无产阶级、工人阶级的先锋队，是代表工农等最广大人民利益的政党，正如毛主席在鲁艺讲话中所指出的，“我们是站在无产阶级劳苦大众方面的”。关于文艺的大众性问题，亦是共产党人所坚持的马克思主义历史唯物主义的必然要求，唯物史观认为，人民群众是推动历史发展的动力。人民群众是中国共产党在革命和建设中所依靠的根本力量，文艺为人民大众服务是共产党文艺方针的题中应有之义。

关于文艺的大众化问题，茅盾在中华全国文学艺术工作者代表大会上总结国统区进步文艺创作成绩时，曾说到，大众化问题在上海文艺界曾进行过讨论，后传到解放区。大众化问题，自新文化运动开始，就初露端倪，如文学中提倡白话文，陈独秀在《新青年》发表《文学革命论》，提出打倒贵族文学，提倡社会的平民文学，就有文学大众化思想。当然，解放区文艺创作本身在共产党领导下，更强调文艺为人民大众服务，这是共产党所坚持的唯物史观的哲学观及共产党代表人民大众的根本利益所使然，解放区文艺家还受到列宁关于文学为千千万万人民大众服务理论观点的影响。同时，上海及其他国统区进步文艺家来到延安和根据地，将他们关于大众化问题的观点，融入延安，丰富了延安文艺大众化理论。需要指出的是，毛主席在《讲话》中所论的文艺的大众性问题，主要是基于中国共产党为人民大众谋利益的宗旨和初心，基于党所信奉的唯物史观和马克思主义文艺观，其大众的内容主体是工农兵群众，也包括城市资产阶级和小资产阶级及知识分子。而上海文艺界讨论的大众化的主体大概是城市市民和资产阶级、小资产阶级及其

4 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，载《毛泽东文艺论集》第67页，中央文献出版社，2002年。



冯远《五四历史人物系列之十五 章太炎》
2019 150 厘米×40 厘米 纸本水墨设色

知识分子，也包含工农在内。毛主席讲的文艺的大众性和上海等国统区讲的文艺的大众性，既有联系也有区别。

另一方面，文艺的大众化问题，还和毛泽东关于新民主主义文化的定位有关联，文艺是文化的一个组成部分。新民主主义时期的文艺从属于新民主主义时期的文化。1940年1月，毛泽东发表了长篇论文《新民主主义论》，该文第十一节至十五节，集中阐述新民主主义文化问题。一定的文化是一定社会的政治和经济在观念形态上的反映。在当时的中国，存在着帝国主义文化、半封建社会的文化、资产阶级文化，而以无产阶级社会主义文化思想为领导的人民大众反帝反封建的新民主主义文化，则是一种新的文化形态。毛主席把新民主主义文化规定为“民族的、科学的、大众的文化”。首先新民主主义文化是中华民族的，带有我们民族的特性，我们可以大量吸收外国的进步文化，但不能生吞活剥，毫无批判地吸收，所谓“全盘西化”是一种错误的观点。新民主主义文化还是科学的文化，中国古代创造了灿烂的文化，既不能割断历史，又不能颂古非今，给历史以科学的地位，反对封建迷信及唯心论等非科学的文化。毛主席上述有关思想在《讲话》中也得到体现。至于新民主主义文化的大众性论述，更是和文艺的大众性相关联。毛主席指出：“这种新民主主义的文化是大众的，因而是民主的。它应为全民族中百分之九十以上的工农劳苦民众服务，并逐步成为他们的文化。”毛主席还把对大众的文化教育中的提高和普及的相互关系提示出来，指出革命文化对于人民大众，是革命的有力武器，革命的文化运动，对于革命的实践运动具有重要意义，毛主席反复强调人民大众和群众在文化中的重要性，认为这种新的文化运动和实践运动，都是群众的，“民众就是革命文化的无限丰富的源泉”，在抗战中，我们应该有自己的文化军队，“这个军队



李伯安《太行人》 160 厘米×238 厘米 纸本水墨设色

就是人民大众。革命的文化人，而不接近民众就是‘无兵司令’”。⁵新民主主义文化的根本内容，就是人民大众反帝反封建的文化，大众性就是新民主主义文化的标志之一。毛主席有关文化大众性的论述中的观点，以及文化与革命工作关系的观点等，两年后融入到《讲话》中，为解决文艺的大众性问题作了理论准备。

《讲话》另一重要观点，是根据马克思主义唯物史观，将文艺看成是上层建筑中的意识形态的组成部分，文艺作品是一种精神产品，是一种观念形态，“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物”。人民生活中本来存在着文学艺术原料的丰富的矿藏。毛主席将人民群众的现实生活称为文艺创作中的“源”，它们

是一切文学艺术取之不尽，用之不竭的唯一源泉，而且没有第二个源泉，强调其唯一性。古代艺术及技巧也应该学习，但那是“流”，而不是“源”。毛主席辩证地解决了文艺创作的“源”与“流”的关系。毛主席鼓励有出息的文学艺术家要长期地无条件地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一最广大最丰富的源泉中去。延安文艺座谈会结束后的第五天，即1942年5月28日，毛主席在中央学习组会议上，再次强调文艺工作者要同工农兵相结合，文艺家要“自觉地而不是勉强地和工农打成一片”，“文艺家要向工农兵取材，要和工农兵做朋友，像亲兄弟姐妹一样”⁶。

鼓励文艺家到群众中去，到火热的斗争中去，目的就是要去观察、体验、研究、分析、掌握人民

⁵ 毛泽东《新民主主义论》，参见《毛泽东文艺论集》第27—44页，中央文献出版社，2002年。

⁶ 毛泽东：《文艺工作者要和工农兵相结合》，参见《毛泽东文艺论集》第90—94页，中央文献出版社，2002年。



冯远《中华人文》(一)
2021 397厘米×180厘米
纸本水墨设色

群众的生活形式和思想情感，作为塑造人民群众新的艺术形象、表现人民群众的生活与斗争的创作第一手材料。这实际上是提倡艺术作品应该表现当下的时代生活，反映当代活生生的新的生活风采。到群众中去的另一个目的，是学习民间艺术，学习人民群众朴实的艺术形式。毛主席在延安座谈会五天后的中央学习小组会议上的报告的第二部分，进一步讲到学习民间艺术、群众艺术的重要性。毛主席说艺术性高的我们要，胡适之的书，我们看看是需要的，不看也可以。艺术性低一点的我们也要，老百姓唱的歌，民间故事，机关里的墙报，战士吹牛拉故事，里面都有艺术，一字不识的人可以讲出美丽的故事，连说的话也是艺术性的，毛主席说自己听过许多这样的故事，多少年受压迫刚翻了身的农民居然能写出几百字的墙报，这是多么了不起的大事。所以毛主席说墙报、民歌、民间故事，我们也需要看看。文艺家到群众中去，也要学习研究这些艺术形式，并且还要帮助群众提高艺术水平！如

此强调文艺家无条件地到人民群众中去体验生活和学习群众的艺术形式，这既是毛主席和共产党人对新的艺术的本质特点的全新的认识，也是毛主席和共产党人对人民群众深怀的一种大爱精神的表现！

毛主席《讲话》中关于文艺为人民服务，关于文艺家要深入工农群众，反映现实生活等观点，极大地影响了新中国成立后的文艺创作。《讲话》成为新中国文艺家表现社会主义建设中工农群众形象，再现新的时代与新的生活的思想指南。在《讲话》精神指引下，广大文艺工作者开创社会主义文艺创作的广阔的新天地，取得了中国当代艺术创作的辉煌成就。

新中国成立刚一个月，毛主席在百忙之中找文化部门的负责人周扬谈话，商讨美术创作如何表现新中国的新面貌新生活等问题。毛主席建议，在解放区和根据地曾创作新年画，很受群众欢迎，有一定的创作与群众基础，先发展和创作新年画。1949年11月，文化部下发在全国开展新年画创作的工作指示，随之掀起了创作新年画的高潮。版画家古元、力群、江丰，国画家李可染、李琦、宋忠元、王盛烈，油画家吴冠中、李天祥、吴作人、林岗等，都加入新年画创作，到1959年当年新年画品种有六千多幅，印数达三亿一千多万张。新年画创作出现了反映工人农民新的生活和生产劳动场面的一大批优秀作品，如冯真的《娃娃戏》、古一舟的《劳动换来光荣》、李琦的《农民参观拖拉机》、赵望云的《妇女识字班》、张碧梧的《努力生产合家欢》、林岗的《群英会上的赵桂兰》、古元的《毛主席和农民谈话》、赵延年的《工人给我们装好抽水机》、李可染的《工农劳模北海游园大会》、张仃的《新中国的儿童》、郭乾德的《抗美援朝、保家卫国》等，题材广泛，内容丰富，对传统年画进行改进，使年画这种民族绘画品种和形式，获得新的生命，在表现新中国社会主义新事物和新的工农形象方面取得突出成就。当时中国美协负责人蔡若虹

著文称赞，新年画的成绩是“五四”以来任何新美术都不能比拟的，其成绩是执行毛主席文艺方针的结果。新年画创作在新中国成立初期在文艺的大众化与时代性方面的成功探索，为其他种类的美术创作提供了榜样。

1953年9月全国第二届文学艺术界代表大会召开，会议要求国画家要表现新时代的人物形象。国画是我国传统艺术形式之一，历代国画作品中的人物形象主要是帝王将相、功臣烈女、文人大夫，此外山水花鸟亦是元明清绘画的主要题材。如何用传统国画表现新的社会生活和时代面貌，国画家们进行新的探索，创作出的优秀作品，如姜燕的《考考妈妈》、汤文选的《婆媳上冬学》、方增先的《粒粒皆辛苦》、杨之光的《一辈子第一回》、单应桂的《当代英雄》、李琦的《主席走遍全国》、黄胄的《庆丰收》、宋文治的《劈山引水》、关山月的《新开发的公路》、黎雄才的《武汉防汛图》、刘文西的《祖孙四代》、姚有多的《新队长》、张仃的《石景山钢铁厂》《大连新港》《西北炼油厂》等，这些作品反映社会主义工业农业建设事业，塑造工人农民新的人物形象，使国画这种传统的画种，成为表现新的时代和人物艺术形式。油画虽然是外来画种，画家们将油画民族化，用以表扬革命历史题材取得显著成就，如胡一川的《开镣》、罗工柳的《地道战》、詹建俊的《狼牙山五壮士》等，同时油画在表现工农业生产建设方面，以及塑造工农等艺术形象方面，也做了积极的探索。如潘世勋的《我们走在大道上》、董希文的《春到西藏》、王文彬的《夯歌》、朱乃正的《金色季节》、吴作人的《齐白石》等。

上述的新年画、国画、油画创作中的代表作品，正是美术家们遵循毛主席《讲话》文艺思想，深入工农群众生活，表现社会主义建设事业，塑造新的人物形象所取得的代表性成果，仅从美术一个侧面，我们可以看出，美术家们所取得的创作

成绩，正是执行毛主席有关文艺为人民大众，文艺表现工农群众生活的艺术思想的实践成果，这些创作成果构成新中国美术史的主体方面。

三、习近平对《讲话》精神的继承和发展

毛主席《讲话》精神，在中国特色社会主义建设新时代得到新的发展。习总书记十分重视文艺在新时代的作用，关心文艺工作在新时代的发展，继承和发展毛主席《讲话》中的精神，创造性地提出新时代文艺创作和文艺工作的新的观点和思想。2014年10月15日，北京召开文艺工作座谈会，习近平总书记在会上发表重要讲话，他从中华民族文明史和中华民族的伟大复兴的高度，阐述必须重视和充分发挥文艺和文艺工作者的重要作用，认为文艺事业是党和人民的重要事业，文艺是时代前进的号角，它最能代表一个时代的风貌。习总书记总结改革开放以来文艺的新成就，并指出近些年文艺方面出现的若干问题，文艺不能在市场经济的浪潮中迷失方向，在文艺为什么人的问题上更不能发生偏差。

习总书记在北京文艺座谈会上的讲话，坚持和发展了毛主席《讲话》中的思想，系统地阐述文艺要坚持以人民为中心的创作导向，指出“社会主义文艺，从本质上讲，就是人民的文艺”。文艺要融入人民的生活，要反映人民的心声，“以人民为中心，就是要把满足人民精神文化需求作为文艺和文艺工作的出发点和落脚点，把人民作为文艺表现的主体，把人民作为文艺审美的鉴赏家和评判者，把为人民服务作为文艺工作者的天职”⁷。习总书记深刻论述了文艺以人民为中心的丰富内涵，文艺家要把人民作为创作表现的主体形象，把人民作为文艺服务的对象，文艺作品也要给人民去作审美鉴赏与评判。习总书记的这些论述，拓

7 习近平：《在文艺工作座谈会上的讲话》，新华社，2014年10月15日。



展了《讲话》中文艺为人民大众的思想，为新时代我国文艺的发展指明了方向。

2021年12月14日，习总书记在中国文联十一大、中国作协十大开幕式上发表讲话，进一步提出：源于人民，为了人民，属于人民，是社会主义文艺的根本立场，也是社会主义文艺的动力所在。要求文艺工作者，坚持以人民为中心的创作导向，把人民放在心中最高的位置，把人民是否满意作为文艺作品检验的最高标准。习总书记还特别强调文艺家要心系民族复兴的伟大事业，将新时代新征程作为当代艺术的历史方位。习总书记要求文艺工作者要树立大历史观、大时代观，表现中国人民在中国共产党领导下拼搏奋斗创造美好生活的新的伟大时代，对新时代的文艺创作寄予厚望，对文艺家提出更高的要求，文艺家要把握历史进程和时代大势，“把艺术创造向着亿万人民的伟大奋斗敞开，向着丰富多彩的社会生活敞开，从时代之变、中国之进、人民之呼中提炼主题、萃取题材，展现中华历史之美、山河之美、文化之美，抒写中国人民奋斗之志、创造之力、发展之果，全方位全景式展现新时代的精神气象”⁸。文艺家应该紧跟时代的步伐，讴歌中国特色社会主义新时代，书写人民群众创造新时代的波澜壮阔的伟大实践活动，创作无愧于伟大时代的思想精深、艺术精湛、制作精良的优秀文艺作品。习总书记有关艺术以人民为中心的思想，还包括特别重视人民日益增长的对艺术审美鉴赏需要的新的现象，他在2021年4月19日清华大学成立110周年校庆之际，亲临清华大学美术学院参观该院美术创作与艺术设计成果时指出：美术、艺术、科学、技术相辅相成，相互促进、相得益彰。要发挥艺术、美术在服务经济社会发展中的重要作用，把更多美术元素、艺术元素应用到城乡规划建设中，把美术

成果更好地服务于人民群众的高品质生活需求。习总书记的这些观点，指明了美术与艺术在服务城乡建设、社会发展及满足人民的高质量生活需求方面所承担的重要职责和作用。

近年来，美术工作者自觉以毛主席延安文艺讲话和习近平总书记关于文艺的系列讲话精神为指导，在重大题材创作和主题性创作方面，取得新的成果。在文化和旅游部、中国文联、中国美协指导下，分别创作完成国家重大项目《中国近现代历史重大主题美术创作工程》《中华文明历史重大题材美术创作工程》等项目，“国家艺术基金”还资助中青年艺术家的艺术创作项目和展览培训项目，取得很好的效果，推动艺术创作的发展。中国美协于2014年和2019年分别成功举办第十三届、第十四届全国美术作品展览，在中国画、油画、雕塑、版画、水彩水粉画、漆画、陶艺以及设计艺术方面，均取得新的创作成果。参展作品以新的形式与风格、新的材料与方法，用视觉形象再现中国历史与文明中的重要事件，塑造当代中国特色社会主义建设中新的人物形象，引领时代审美风尚，发挥美术和设计在新时代文化建设中的重要作用！

今天，我们纪念毛主席《讲话》发表80周年，就是要更坚定地实践毛主席关于文艺为人民大众的艺术思想，将学习毛主席《讲话》精神和学习习总书记系列文艺讲话的思想结合起来，坚持以人民为中心不动摇，创造艺术作品的高原与高峰，讴歌伟大的新时代新征程，促进新时代社会主义文艺的大发展大繁荣，让文艺在中华民族伟大复兴的壮举中发挥应有的重要作用。○

（陈池瑜 清华大学美术学院教授）

⁸ 习近平：《在中国文联十一大、中国作协十大开幕式上的讲话》，单行本，人民出版社，2021年12月。

端午节变：清代苏州版画中的星象、皇权与生活秩序

高登科

清初以元旦、冬至、万寿圣节为三大节，比如《大清会典》载顺治八年九月定三大节仪礼：“九月，颁庆贺表笺式，于各藩王，及督抚提镇等衙门。又定元旦、长至及万寿圣节为三大节，在外直省文武官，均设香案朝服，望阙行礼，与京朝官同。”¹长至即为冬至，元旦、冬至、万寿圣节为三大节的习俗由来已久，明代也以此为三大节。中国古代三大节所指时有差异，但不可否认的是清代完成了从元旦、冬至、万寿圣节到元旦、端午、中秋三大节的转变。

在历法方面，三大节之变可以追溯到光绪新法，比如清代端方《大清光绪新法令》中《第六章犯人贫民规则及休息》载：“一岁除元旦、端午、中秋各休息一日，贫民每朔望休息一日。”²清光绪年间颜世清《约章成案汇览》载“凡礼拜日并西人，冬至并礼拜五，吉日放假。至中国节令于新春元旦放假三日，端午节放假一日，中秋节一日，冬节一日。”³左中棠的奏疏中也论及新的三大节：“各子弟到局学习后每逢端午中秋给假三日度岁时于封印日回家开印日到局”⁴一直到现代，元旦（春节）、端午、中秋都是传统三大节。然而，从士民文化流传来看，三大节之变至少可以追溯指清代道光年间以前。比如清人顾禄《清嘉录》卷十二有“节帐”条：“土俗，贸易场中以端午、中秋、除夕为三节，按节索欠，谓之‘三节帐’。除夕一节，自昏达旦，虽东方既白，犹络绎道途，不嫌笼灯入索也。蔡云《吴歙》云：‘无地堪容避债台，一年积欠一宵催。

店门关到质钱库，还点灯笼走一回。’”⁵虽然顾禄记载的“三节帐”是民间讨债行为，但也反映了“土俗”的普遍性。另有清中后期乔松年《萝蓼亭札记》为证：“今人以端午、中秋为令节，古人以上巳、重阳为令节，自六朝至唐皆然。”⁶可见元旦、端午、中秋三大节的形成在清代是逐渐演变的。限于篇幅，本文清代苏州版画中的端午节图像为切入点，探讨苏州版画在清代节俗变化中扮演了什么角色，并进一步发掘端午节变背后的文化观念、时空秩序以及皇权意志。



图1 清中期，曹升《龙舟胜会》《把戏图》对画

一、端午：龙舟胜会与清代苏州版画

端午龙舟竞渡的习俗由来已久，在古代社会生活中龙舟竞渡被称为胜会，其胜或指参与人数之众，比如在古代被称为胜会的节日还有三月三、重阳九月九、八月观潮等⁷，都是有大量人群聚集的节日。《清嘉录》

1 官修：《清通典》卷五十一礼，清文渊阁四库全书本。

2 （清）端方，《大清光绪新法令》，清宣统上海商务印书馆刊本。

3 （清）颜世清，《约章成案汇览》乙篇卷三十上章程，清光绪上海点石斋石印本。

4 （清）左宗棠，《左文襄公奏疏》初编卷三十八，清刻本。

7 冯梦龙：《警世通言》卷二十三，明天启四年刻本。

中载：“虎丘游船，有市有会。清明、七月半、十月初为三节会：春为牡丹市，秋为木樨市，夏为乘凉市。一岁之中，惟龙船市妇女出游为最盛，船价亦增数倍。小户妇女多雇小快船，自备肴馔，载以俱往。豪民富室率赁灯船，罗袂藻水，脂香涨川，女从如云，语言嘈杂。”⁸端午为苏州最盛的节日，有市有会，而且女性出游甚众，船价都是平时的数倍。

在清代苏州版画中有直接表现龙舟胜会的作品，19世纪德国著名汉学家甲柏连孜（Georg von der Gabelentz）藏有一幅题名为“龙舟胜会”的作品，落款为“金陵曹升写”。经过冯德宝先生的拼合，曹升版《龙舟胜会》与德国沃利茨宫（Schloss Wörlitz）壁画《把戏图》可以拼合在一起，应为同一组作品。龙舟竞渡和杂耍把戏活动都在端午上演，《清嘉录》载：“杂耍之技，来自江北，以软硬工夫、十锦戏法、象声、间壁戏、小曲、连相、灯下跳狮、烟火等艺擅长。每岁竞渡市，合伙驾栏杆驳船，往来于山浜及野芳浜等处，冀售其技。每至一舟，则必葛袍纓帽，手递戏目，鞠躬身喏于前舱。搬演一出，索值一二百文不等。又有一名堂者，乃嘉兴人，能觅食，过十五日，弃之他往。有等游民，呼朋引侣，自顾小舟，敲动粗细锣鼓，并为盘杠、盘叉、舞火把诸戏，自得其乐。闺秀徐映玉诗云：‘戎戎山市翳烟罗，斟酌桥西柳荫多。春书画船相次泊，氍毹小部拂云和。’”⁹《把戏图》上有题跋：“沈万山花园把戏：夫列金星懒做官，堆金积玉富平安，逍遥自立寻欢乐，把戏新奇仔细看。”落款为“金陵曹升写题”。沈万三，号万山，由此可知画面中描述的是明代传奇巨商沈万三的庭院生活。苏州是沈万三经商时间最长的地方，到了清代还广为流传沈万三的故事。

《龙舟胜会》《把戏图》构图视点较低，将庭院中

的人物与远景中的龙舟竞渡，和背景中的山水巧妙地融为一体。在人物造型和庭院空间的塑造方面，注重科学透视法的运营和明暗关系的塑造，具有明确的铜版画影响。位于画面右下角的人物当是主角沈万三。沈万三龙舟胜会与江南富庶的生活之间有什么关系？清代端午节俗有哪些变化？这些变化又是如何体现在苏州版画中的？

二、阊门、胥门与西湖的龙舟胜会

阊门的龙舟竞渡

清康熙年间成书的卓尔堪《遗民诗》中收录了一首苏州人叶襄（字圣野）的《端午》诗：“金阊城北熏风缓，万户鳞层井烟满。笙歌燕舞急芳辰，小屋犹闻理弦管。异时海甸多承平，骑虞仁洽玉虎鸣。石榴红刺晶帘影，茉莉香分薜萝清。沙盆潭口山塘路，羽葆霓旌竞喧渡。蛟龙劈浪摇沧溟，鼉鼓逢逢出云雾。牙樯锦缆绕江洲，珠翠氤氲罨尽楼。幕卷乍呈金跳脱，榜停伴整玉搔头。十五盈盈羨娇女，笑指隣舟共人语。倾欹燕尾欲梳风，长裙皓腕当窗举。晚霞残市草花忙，嘉树重阴荫石场。杂簇打球垂紫袖，醉骑横马隋红缰。凉州一曲音相续，急管繁丝调何促。俄闻瓦缶寂无声，湖上山青还草绿。银箭铜壶夜方旦，啼乌哑哑农星烂。船头小妇苦当炉，倦倚中厨客不散。日照西堂卧初起，又复相邀随燕喜。朝朝暮暮翻倦游，岁岁年年只如此。乐往哀来事已除，腥风黯黯吹黄沙。媚妇阁中闲宝瑟，吴姬马上怨琵琶。濠水沉沉长芦荻，绿浪红阑纷瓦砾。清笳鼙鼓遍江津，谁吊灵均向湘汨。桂楫皂车尽马尘，虎丘松柏摧为薪。空道五丝能续命，荒原落日余青燐。水咽山光天亦老，昔日龙舟偃莎草。纷纷邑里乱如麻，富贵荣华岂长保。闲寻旧亭心茫然，太平已往乱始煎。惟有菖蒲好颜色，依依垂碧临阶前。”¹⁰诗文中我们可以感受到端午之盛，从开篇第一句可知，明清之际，苏州阊门是观赏端午龙舟竞渡的主要地点之一。

8 顾禄，王稼句、来新夏校注：《清嘉录桐桥倚棹录》卷十，北京：中华书局，2008年，第389-390页。

9 顾禄，王稼句、来新夏校注：《清嘉录桐桥倚棹录》卷十，北京：中华书局，2008年，第390页。

10 卓尔堪：《遗民诗》卷三，清康熙刻本。

在清代苏州版画中有一张桃坞秀涛子陈仁柔版《金闾古迹》，现藏于日本海杜美术馆，“这是从阊门的齐门方向开始描绘的苏州胜景图。采用这种视角的图画仅此一幅。齐门外设有舞台，正在上演戏曲，众多观众正在兴致勃勃地围观。”¹¹画面近景为齐门戏台，中景和远景描绘的是齐门到阊门的外城河景观，河上除了往来商船，还有龙舟三艘，最吸引眼球的当属巨型三足蛤蟆，题名不甚清晰，或为“大蟾吞”。蛤蟆腹内有人，外有船只用绳索牵引。这张作品中景物多有题识，场景关系比较写实，龙舟竞渡的场景让我们联想到叶襄所说的“蛟龙劈浪摇沧溟，鼉鼓逢逢出云雾”。清道光年间郑光祖《一斑录》中对阊门端午龙舟竞渡的场景描述的页极为细致：“舟泊金闾，值端午，龙舟竞渡。舟尾高去水面丈余，舟人奏技在尾上，翻筋斗入于水。划上舟舷，则又一人翻筋斗入水矣。此岂易为之哉，习于水如是，应可令水师效此，以增武备。”¹²郑光祖从龙舟竞渡看到的是江南舟人的矫健，发出“可令水师效此，以增武备”的感慨。

胥江龙舟竞渡称第一

苏州端午龙舟竞渡的另一个地点是胥门和胥江。清人唐仲冕《陶山诗录》载：“江南曼衍鱼龙戏，竞渡楼船喧鼓吹。赢得倾城万户观，不惜倾家万钱费。胥江邗江称第一，常州润州乃其次。”¹³胥江龙舟竞渡称第一，这在清代苏州版画中也有反映。现藏于日本神户市立博物馆的乾隆六年（1740）款平江钦震版《姑苏万年桥》、载于《支那古版画图录》的日本个人藏乾隆九年（1744）桃溪主人版《姑苏万年桥胜景》、德国德绍沃利茨宫（Wörlitz Palace）藏《姑苏万年桥胜景》等都有对胥门、胥江龙舟竞渡的表现。其中沃利茨官版与桃溪主人版应为同一版，桃溪主人版上方有题跋，而沃利茨官版图像是完整的。明代苏州龙



图2 清中期，桃坞秀涛子陈仁柔《金闾古迹》中的龙舟竞渡



图3 清乾隆六年，钦震版《姑苏万年桥》中的龙舟竞渡场景

舟竞渡主要在阊门、齐门间，为何到了清代胥门、胥江称第一呢？明代万历年间《吴门岁时纪》载：“端阳，观跃龙舟于阊门间至望齐门，舳、舳、舳、舳鳞次相挤，有坠水处者，恶少年亦率逞其雄。两台力禁，今寥寥矣。”¹⁴前文，明末清初叶襄的《端午》诗，也主要表现的是阊门附近的龙舟竞渡，其实明清时期，阊门、胥门一带均有龙舟竞渡，如顾禄《清嘉录》载：“龙船，阊胥两门、南北两濠及枫桥西路水滨，皆有之。”¹⁵什么时候胥门、胥江开始称第一呢？或许跟胥门外万年桥的建造有关。

万年桥建成后，桥上具有很好的观看龙舟竞渡的

11 冯翼才、三山陵：《中国木版年画集成·日本藏品卷》，北京：中华书局，2011年，第123页。

12 郑光祖：《一斑录》杂述八，清道光舟车所至丛书本。

13 唐仲冕：《陶山诗录》卷七胸海集，清嘉庆十六年刻道光增修本。

14 宋懋澄：《九籀集》瞻途纪闻，明万历刻本。

15 顾禄：《清嘉录》卷五，清道光刻本。



图4 清乾隆九年，桃溪主人《姑苏万年桥胜景》中的龙舟竞渡

视角，这在桃溪主人版《姑苏万年桥胜景》上题跋中亦有体现，题跋云：“姑苏城外锦成堆，商贾肩摩云集来。最是南濠繁盛地，万年桥上似登台。虹跨胥江真大观，讴歌载道万民欢。康衢鼓腹承平日，赋税先输乐考槃。甲子春三月既望，桃溪主人画并题于墨香斋中。”胥江称第一，目前只有唐仲冕一人提及，或许胥江这里并不是特指胥江，而是用胥江、邗江分别指代的是苏州和扬州，是一种泛指。唐仲冕还有《观竞渡》诗，可以为证。诗曰：“江南争水婴，端午月先朔。吴门最繁华，广陵更旁薄。崇水一衣带，奚容喧鼓櫓。或云当厉禁，劳费免剥削。岂知十年来，溪涧仅灑灑。麦秋今受明，春雨实优渥。艾虎门初悬，画龙舟共角。于古等驱雉，笑我亦猎较。一日为凭轩，五舫大鸣镝。蜿蜒动鳞鬣，闪闪森旂稍。腾空彩鹢驰，惊飞白鸟鹭。燃犀水府曙，鸣鼉洞庭乐。观者挈扁舫，波上聚帷幄。张弛宜并行，蜡泽谁能觉。吾民若常娱，此戏无妨数。”¹⁶“吴门最繁华，广陵更旁薄”一句，吴门、广陵分别指的是苏州和扬州，与“胥江邗江称第一”说法是一致的。另外，清末光绪十七年（1891），吴太元画店发行的《吉庆龙舟胜会图》视点极底，可以清晰看到龙舟上的表演者和角色分工，场景构图基本按照科学透视法，右上角远景处的桥跟万年桥多有相似之处，这张作品或为胥门龙舟胜会的遗韵。

16 唐仲冕：《陶山诗录》卷十三崇川四集，清嘉庆十六年刻道光增修本。

西湖上的龙舟胜会

清代苏州版画中西湖十景题材作品中也有龙舟竞渡的场景，比如日本个人藏《西湖十景图》，还有一幅带有题跋的作品，题名为《杭州胜景》，区别仅在题跋。两件作品图像应该出自同一版，画面视点较高，虽有铜版画影响痕迹，但更接近中国传统绘画。《西湖十景图》《杭州胜景》表现的也是端午的场景吗？西湖龙舟胜会又有怎样的含义？杭州作为南宋都城，西湖龙舟竞渡最盛的时候是南宋时期，“南宋西湖竞渡华侈，民俗之变道在厘革其意，以为去华返朴俗之善也。”¹⁷到了清末，据《杭俗遗风》载：“西湖有龙舟四五只，其船长约四五丈，头尾均高，彩画如龙形。中舱上下两层，首有龙头及鞞鞮架……五月初一起，至初十止。”¹⁸龙舟竞渡其实并不一定集中在端午时期，明代龙舟竞渡的时间周期很长，据《（万历）杭州府志》载：“西湖竞渡以二月八日为始，而端午尤盛。是日画舫齐开，游人如蚁。龙舟六只，俱装十太尉、七圣、二郎神杂剧，饰以彩旗、锦伞、花蓝、闹竿、鼓吹之类，帅守往一清堂，弹压立标竿于湖中。”¹⁹我们从《杭州胜景》所描绘的场景来看，龙舟竞渡的形式与明代颇为接近。只不过画面中龙舟数量仅为两艘，表现的或不是端午极盛时的场景。

三、灯会龙船的星象崇拜

清道光年间，端午市、会从五月初一至初十，持续十天时间。顾禄《清嘉录》载：“（五月）月朔互相往来，名曰‘拜客’。余则日驻塘河。交午曼衍，粲如织锦，男女耆稚，倾城出游。高楼邃阁，罗绮如云，山塘七里，几无驻足之地。河中画楫，楫比如鱼鳞，亦无行舟之路。欢呼笑语之声，遐迩振动。土人供买耍货、食品，所在成市，凡十日而罢。俗呼‘划龙船市’。入夜，燃灯万盏，烛星吐丹，波月摇白，尤为奇观，

17 李榕：《杭州府志》卷七十六，民国十一年本。

18 李榕：《杭州府志》卷七十六，民国十一年本。

19 李榕：《杭州府志》卷七十六，民国十一年本。

俗称‘灯划龙船’。郡中踏布坊人操小舟，亦鸣金伐鼓，划桨如飞，俗呼‘烟囪洞’。”²⁰“灯划龙船”由众多灯火构成，在夜色笼罩下的江水中，烛光与波光交相辉映，堪称奇观。《清嘉录》载无名氏《划龙船》乐府云：“汨罗已死三千年，招魂野祭端阳前。苏州龙船夸绝胜，百万金钱水中迸。冶坊浜口斟酌桥，楼头水面争妖娆。小龙船划疾如驶，大龙船划乱红紫。胜会争夸十日游，青帘画舫结灯球。四更堤外笙歌散，博得人称假虎丘。”²¹为什么被称为假虎丘，是因为端午龙舟胜会一直持续到四更，夜色灯船，与虎丘六月至十月间纳凉的“虎丘灯船”相类似。清末吴太元画店有《虎丘灯船胜景图》，画面视点高度和构图方式与《吉庆龙舟胜会图》如出一辙，应属同一系列作品。“虎丘灯船”连接的是端午和中秋两个节日，蔡云《吴歙》诗云：“避暑天天闹虎丘，连前端午后中秋。船那得凉风到，急放一回水簪头。”²²

“古者，南面而治，验中星以正时。角、亢、氐、房、心、尾、箕，东方星也。举七宿之中星而言，指心，谓之星火。举东方之次而言，则寿星析木，大火是也。而大火为中次，夏则中于南方。”²³端午节又名天中节，是苍龙七宿处于南方正中位置的时节，端午龙舟胜会象征的应是苍龙七宿。“四时者，天之吏也；日月者，天之使也；星辰者，天之期也；虹霓、彗星者，天之忌也。”²⁴苍龙七宿的运行轨迹，与天的节令划分是结合在一起的。中秋时，苍龙七宿位于西方，虎丘在苏州城西，白虎又为西方之神，故虎丘登船连接端午到中秋，或有模仿苍龙七宿的星象运转之意。

四、端午神祇与仪式变迁

张天师：端午镇宅

20 顾禄：《清嘉录》卷五，清道光刻本。

21 顾禄：《清嘉录》卷五，清道光刻本。

22 顾禄：《清嘉录》卷六，清道光刻本。

23 林岫：《毛诗讲义》卷二，清文渊阁四库全书本。

24 刘安：《淮南鸿烈解》卷第三，四部丛刊景钞北宋本。

端午挂张天师像至晚在宋代已成定式，《岁时广记》摘录北宋吕原明《岁时杂记》曰：“画天师。《岁时杂记》：端午都人画天师像以卖，又和泥做张天师，以艾为头，以蒜为拳，置于门户之上。苏子由作《皇太妃阁端五帖子》云：‘太医争献天师艾，瑞雾长萦尧母门。’良斋先生魏元履词云：‘挂天师，撑著眼，直下觑。骑个生狞大艾虎。闲神浪鬼，辟懞他方远方，大胆底，更敢来、上门下户。’”²⁵成书于乾隆二十九年的华希闵《广事类赋》对此也有转载。²⁶现藏于苏州桃花坞木刻年画博物馆的清末作品《张天师》，天师身着道袍，头戴宝冠，手持利剑，目光如炬，是端午辟邪张挂所用。清末还有一类《天师镇宅》，天师身着道袍，骑于猛虎之上，天师的长剑则由幼虎衔来，寓意镇“五毒”：蜈蚣、毒蛇、蝎子、壁虎和蟾蜍。画面右上方的蜘蛛则应寓意喜从天降。



图5 《福从天降》与徐扬《姑苏繁华图》中疑似使用和售卖“钟馗”的场景

清代端午期间与张天师同时出现的神祇还有钟馗，现藏于苏州桃花坞木刻年画社的《福从天降》《钟馗击鬼》都是钟馗题材的作品。尤其是《福从天降》，钟馗上方还有张天师的形象，可以说是端午钟馗、张天师形象融合的例证。最初钟馗的形象主要用于岁朝，比如《岁时杂记》旧传，钟馗为唐明皇捉鬼的故事。《岁时杂记》旧传：“唐明皇不豫，梦鬼物，其名曰钟馗。既寤遂安，令家家图画其形象于门壁，禁中每岁前赐

25 陈元靓：《岁时广记》卷二十一，清十万卷楼丛书本。

26 华希闵：《广事类赋》卷三，清乾隆二十九年华希闵刻本。

二府各一帧，又或作钟馗小妹之形，皆为捕魍魅之状，或役使鬼物。又云钟馗门神、桃符、桃板诸物皆候家，祭毕设之，恐惊祖先也。”²⁷ 创作于成化十七年（1481）的《岁朝佳兆图》中也有钟馗的形象，上有题跋：“柏柿如意。一脉春回暖气随，风云万里值明时。画图今日来佳兆，如意年年百事宜。成化辛丑文华殿御笔。”此乃成化帝朱见深御笔，题跋中有“一脉春回”“如意年年”等句，由此可知，成化年间钟馗的形象也主要用于岁朝。清人黄钺《壹斋集》有题画诗文《癸亥岁朝图（并印）》，记录的是宋人奴颐真的岁朝钟馗题材作品：“奴颐真画钟馗、野溷、一豪猪即之，妹子持杖赶逐，世未见其本，载于龚圣予《中山夜游图跋》中。初民仿，共意为《癸亥岁朝图》。盖岁除献钟馗而岁，名岁阳，声意适有关合戏，为补景而系之以诗。”²⁸ 从文献记载来看，清代之前钟馗的图像主要用于岁朝。

清代钟馗形象完成了从岁朝到端午的转变。比如现藏于英国大英博物馆的两幅《钟馗图》，每件作品都有小鬼捧着梅花，钟馗手持七星宝剑，应是用于岁朝的门画。到了清中期，《吴郡岁华纪丽》载：“今吴中五月朔日，俗例堂中悬钟馗画像一月，以祛邪魅。”²⁹ “‘五月为毒月，俗咸以神像镇宅也’。……只是钟馗门画苏州民间多贴在后门，寓意喜、福从后门悄悄进，另外用以镇后门之邪。”³⁰ 清代流传的一个苏州的故事，或与端阳挂钟馗的传播有关。清晚期百一居士《壶天录》载：“苏阊外许巷中，某学究家阖室已寝，某兀坐危楼观书。忽闻楼下有人，吁然失声，五体投地，秉烛趋视。则一梁上君子也，倒晕墙角，四肢俱冰，气息如丝，急灌浴，始醒。询所由，则云甫踰垣入室，取火燎望，猛见巨人赤面朱须红绛靴，举手搏击，不知是神是鬼，故倾跌耳。先是某有硃砂钟馗一

幅，节近端阳，特加装潢。是夕有弟子泼水于画张挂壁间，不意其能吓贼也。盖贼于仓皇恐惧之中陡见此像，以伪疑真，故不觉魂飞魄夺耳。岂画中钟馗果有灵爽若此哉？有告于予者，姑录之以为谈助。”³¹ 这个传说中的朱砂钟馗，与《福从天降》中颇为一致。

五、万年桥的端午与乾隆行迹

清代苏州版画多与时令节物有关系，万年桥题材作品也不例外。钦震版、桃溪主人版中都有龙舟竞渡的场景，画面内容应与端午节有关。秀涛子版中有女性挑灯出游和竹马游行的场景，画面内容当于元宵节有关。墨林居士版的构图相对独特，目前对应的节令不详，胥门和城墙沿着画面斜向右上方，这种构图让我们联想到《乾隆南巡图卷第六卷·驻跸姑苏》，或许墨林居士版是一件大场景作品中的一部分，在完整版的作品中可能有节令的信息。万年桥、胥门、胥江与端午、元宵等节令的关系是怎样的？为什么清代苏州版画万年桥题材中，会表现端午和元宵场景？

万年桥图中的龙舟胜会

清代苏州过端午节龙舟竞渡，胥门外胥江是一个重要的地点，顾禄《清嘉录》载：“龙船，闾胥两门、南北两濠及枫桥西路水滨，皆有之。”³² 在清代苏州版画中，呈现端午节场景的不仅有万年桥题材，日本海杜美术馆收藏的秀涛子版《金闾古迹》同样也是表现端午场景，画面中不仅有各色龙舟，还有一只人造巨型蟾蜍景观。对于龙舟的不同颜色和相关的内容，《清嘉录》中有较为详细的记载：“（龙船）各占一色，四角枋柱，扬旌拽旗，中舱伏鼓吹手。两旁划桨十六，俗呼其人为‘划手’。篙师执长钩立船头者，曰‘挡头篙’。头亭之上，选端好小儿，装扮台阁故事，俗呼‘龙头太子’。尾高丈许，牵彩绳，令小儿水嬉，有独占鳌头、童子拜观音、指日高升、杨妃春睡诸戏，

27 陈元靓：《岁时广记》卷四十，清十万卷楼丛书本。

28 黄钺：《壹斋集》卷十七古今体诗三十七首，清咸丰九年许文深刻本。

29 袁景澜：《吴郡岁华纪丽》，南京：江苏古籍出版社，1998年，第167-168页。

30 冯翼才、高福民：《中国木版年画集成·桃花坞卷》，北京：中华书局，2011年，第170页。

31 百一居士：《壶天录》卷下，清光绪申报馆丛书本。

32 顾禄：《清嘉录》卷五，清道光刻本。

谓之‘鸂(diao, 吴语, 悬挂之意)梢’。舵为刀式, 执之者谓之‘挡舵’。画舫游客争买土罐掷诸河, 视龙舟中人执戈竞斗, 入水相夺以为娱乐, 谓之‘罐头’。多者受上赏, 号为‘做胜会’。胜会之时, 先有葛袍、缨帽之人, 鞠躬、声喏于前舱, 手执五色小旗插画舫之楣, 而后诸龙各认旗色, 回朝盘旋, 谓之‘打招’。一招水如溅珠, 金鼓之声与水声相激。出龙之前数日, 祀神演试, 曰‘下水’。上岸送神, 谓之‘拔龙头’。当头之人, 率皆里巷游手, 隔岁先以带叶竹竿竖桥上为来年出龙认色, 其名曰‘钻五’。月朔互相往来, 名曰‘拜客’。余则日驻塘河。交午曼衍, 粲如织锦, 男女耆稚, 倾城出游。高楼邃阁, 罗绮如云, 山塘七里, 几无驻足之地。河中画楫, 楫比如鱼鳞, 亦无行舟之路。欢呼笑语之声, 遐迩振动。土人供买耍货、食品, 所在成市, 凡十日而罢。俗呼‘划龙船市’。入夜, 燃灯万盏, 烛星吐丹, 波月摇白, 尤为奇观, 俗称‘灯划龙船’。郡中踏布坊人操小舟, 亦鸣金伐鼓, 划桨如飞, 俗呼‘烟囱洞’。”³³其中“划手”一边八人, 两边十六人, 似乎不是定数, 在钦震版和桃溪主人版中都是十位划手, 在《乾隆南巡图第六卷·驻蹕姑苏》的中段龙舟中则是十八位划手, 秀涛子版《金闾古迹》图中则十四、十六位划手的情况都有。目前多版表现端午题材的苏州版画中, 桃溪主人版、《金闾古迹》中的龙舟“各占一色”, 钦震版龙舟的色彩差异不是特别明显, 《乾隆南巡图第六卷·驻蹕姑苏》中龙舟共有两只, 也符合“各占一色”的说法。在诸本苏州版画万年桥中, “挡头篙”“挡舵”等角色俱在, “交午曼衍, 粲如织锦, 男女耆稚, 倾城出游”的热闹场面也可从画面中有所感受。

端午胥门外纪念伍子胥

为什么苏州端午之时会在胥门外举办龙舟竞渡? 这应和胥门的起源和纪念伍子胥有关。端午时, 胥门外龙舟竞渡, 至晚明代就已有之, 比如沈宪英《水龙

吟(胥江竞渡)》云:“熏风池馆新篁, 片红飞尽惊梅雨。纨扇初裁, 罗衣乍试, 又逢重午。万户千门, 游人争出, 俱悬艾虎。看碧蒲紫恨, 朱榴沾醉, 似续离骚旧谱。惆怅韶华易换, 最关心、画船箫鼓。当年沉水, 今朝寒食, 依然荆楚。扶目城边, 捧心台畔, 恨垂千古。霎时间惟见, 清江一曲, 绿蓑渔夫。”³⁴明人孙永祚《雪屋集》中《胥江观竞渡吊古二首》云:“其一。菰黍初沉鬪彩蛟, 贞魂不逐水同漂。城头犹有双睛在, 应共江流泝怨潮。其二。鼓落旗云画鹢明, 往来何似水犀兵。高台空事黄金饰, 惟有千秋吊屈平。”³⁵而且在明代已有不少文人画胥门外龙舟竞渡的场景, 《石渠随笔》载:“文伯仁画《姑苏十景册》, 宣纸本, 设色, 画各标名。一洞庭春色二虎山夜月三沧浪清夏四胥江竞渡……”³⁶胥江竞渡在明代时就已是姑苏十景之一。清代之后题咏胥门端午龙舟竞渡的诗文就更多了, 而且被称为“胜会”, 或许这也是万年桥被称为胜景的另外一个原因。比如有无名氏《划龙船》乐府云:“汨罗已死三千年, 招魂野祭端阳前。苏州龙船夸绝胜, 百万金钱水中迸。冶坊浜口斟酌桥, 楼头水面争妖娆。小龙船划疾如驶, 大龙船划乱红紫。胜会争夸十日游, 青帘画舫结灯球。四更堤外笙歌散, 博得人称假虎丘。”又蔡云《吴歙》云:“胜会山塘看水嬉, 大船几处插红旗。挈瓶人向波心跳, 苦忆汨罗怀石时。”不过在清代的文献中, 端午胥江竞渡悄然发生了变化, 就是龙舟竞渡不是为了纪念屈原, 而是为了纪念伍子胥。

胥门本是为了纪念伍子胥而建, 这在历史上基本没有争议。徐崧《百城烟水》:“胥江, 在胥门外, 以吴伍大夫得名, 对岸为大曰晖桥, 俗多讹称石灰。”³⁷华希闵《胥门观竞渡》诗云:“楚杰吴忠志总虚, 后先同泣墓江鱼。吴儿若解鸱夷恨, 不吊三闾吊伍胥。”³⁸

34 顾贞观:《今词初集》卷下, 清康熙刻本。

35 孙永祚:《雪屋集》卷八七言绝句, 明崇祯古啸堂刻本。

36 阮元:《石渠随笔》卷八, 清阮亨扬州珠湖草堂刻本。

37 徐崧:《百城烟水》卷二, 清康熙二十九年刻本。

38 华希闵:《延绿阁集》卷十二, 清雍正刻本。

33 顾禄:《清嘉录》卷五, 清道光刻本。

端午胥门竞渡，不吊屈原吊伍胥的习俗一直延续至今。对于龙舟竞渡到底是纪念屈原，还是伍子胥，顾禄曾有考证：“丁度《集韵》：‘划，胡瓜切，音华。舟进竿谓之划。’欧阳修《五代史》：萧结令祈阳。方暮春时，有州符下，取竞渡船。结怒批其符，曰：秧开五叶，蚕长三眠，人皆忙迫，划甚闲船？守惭而止。又《旧唐书·杜亚传》：‘江南风俗，有竞渡之戏，方舟并进，以急趋疾进者为胜。亚乃令以漆涂船底，贵其速进；又为绮罗之服，涂之以油，令舟子衣之，人水而不濡。’然皆在春中，不在端阳。或曰‘五日竞渡，相传吊三闾大夫而作’，本《荆楚岁时记》之说；但于吴地无涉。赵晔《吴越春秋》以为起于勾践，盖悯子胥之忠而作。周栎园《因树屋书影》以为习水报吴，托于嬉戏。宗懔引邯郸淳《曹娥碑》云：‘五月五日迎伍君，逆涛而上，为水所淹。’谓是东吴之俗。事在子胥，不关屈氏。然则荆楚自为灵均，吴越自为子胥耳。……康熙间，城内外有舟五、六，后已绝响，近复如旧。”³⁹顾禄认为吴越之地龙舟竞渡是为纪念伍子胥，龙舟竞渡的习俗在康熙年间已经式微，后来恢复盛况。

万年圣德歌乾隆

现存的万年桥题材清代苏州版画，或许分别属于不同的场景组合，如今各自散落。比如钦震版、桃溪主人版都是明确的端午场景，秀涛子版《苏州景·新造万年桥》则是表现元宵节，墨林居士版虽不明确表现的是怎样节令，但是独特的构图让我们有理由推测也是属于某个大场景中的一部分，这与目前多幅以城市图景为题材的清代苏州版画类似，比如《姑苏阊门图·三百六十行》《姑苏虎丘志·山塘普济桥》《滕王阁胜景·姑苏虎丘胜景》。这些清代苏州版画题材有的表现的是有历史积淀的文化胜景，代表性的有“西湖十景”题材；有的则是万年桥这类新造胜景，这与当时苏州地区的文化、商业繁荣有关系，苏州当时是和京城并称的重要都市，钦震版的“京苏杂货”店铺

可以作为辅证。

万年桥题材的作品，创作的时间多为春季，比如墨林居士版题款“辛酉春日仿大西洋笔法”，桃溪主人版题款“甲子春三月既望，桃溪主人画并题于墨香斋中”，这与后来的年画创作时间多集中在冬季，主要用于年节有很大的不同，尤其是桃溪主人版创作于三月，预留出生产、销售的时间，与端午节的时间恰巧吻合。钦震版虽创作于冬日，但是很显然作品是用于端午，可能是在冬日筹备年节的版画之时就一并创作了。这样，我们反过来推测，墨林居士版完整的作品可能也跟端午节等暮春、初夏的时令相关。

苏州胥门外的万年桥是在明清治水、利涉的背景下建造的，当时以万年桥命名的为数众多，只是苏州万年桥因为独特的位置和宏大的工程，在建造之初就被誉为胜景，乾隆十六年第一次南巡时，驻跸姑苏下御舟的地方也在万年桥附近，商业、文化、政治共同构筑了一个新的地标：端午节龙舟竞渡的“胜会”、“商贾肩摩云集”的万商、“四处讴吟歌圣德”的万民、“政绩超千古”的贤侯，还有遥远又真实的“圣德”，均由清代苏州版画塑造成了“龙舟胜会”。乾隆帝七十大寿时，有诗云：“帝车般兮驾赤龙，寿星大角行天中。河游五老邀海童，上下牖驩弗禄丰。五巡江外祉函蒙，七十万寿勤天工。天道下济如张弓，庶民惟星好雨风。日光月轮噉于东，万年圣德歌乾隆。”⁴⁰时年，乾隆也恰巧第五次南巡，距离上次南巡已经十五年，年迈的乾隆应无比怀念江南，这首诗虽是祝寿之语，“万年圣德歌乾隆”却总让我们联想起乾隆第一次驻跸苏州下船的万年桥，以及桥下龙舟竞渡的端午胜会。○

（高登科 清华大学美术学院博士后）

39 顾禄：《清嘉录》卷五，清道光刻本。

40（清）董诰，《皇清文颖续编》卷五十五，清嘉庆武英殿刻本。

海外策划中国艺术展览的价值观念探讨

——以在伦敦呈现的两个中国艺术展览为例

穆瑞凤

2013年10月26日，在英国伦敦维多利亚阿尔伯特博物馆一个有关中国画的大型特展《中国古代绘画名品特展：700—1900》拉开帷幕，这次展览共有来自中国、美国、欧洲、日本等地区的79件中国画展出，策展人精心挑选了从唐代初期到清代末期一千二百年之间中国绘画作品的精品，这个展览在英国产生了极大的社会反响，英国首相卡梅伦也亲临展览现场观赏中国传统绘画艺术的杰作。时隔不久，2014年9月18日，大英博物馆又推出了以中国文化为主题的一次特展，即《明：盛世皇朝50年》展览，这个展览为期三个半月，为英国观众带来了由来自世界各地的专家学者组成的国际化团队呈现的专业展览，引起了英国观众对中国历史文化的浓厚兴趣。

我们注意到这两个展览虽然都是以中国古代艺术为对象，但是前者在纪年上并非以中国传统的朝代概念标注，而是以公元纪年来标注，而后者在标题中就按照中国传统的纪年方式进行标识，指出本次展览的时代，中国的朝代——“明”朝这一时代概念。这两种看似区别不大的标注方式，其实恰恰反映了策展人价值观念的差异，那么这两种不同的策展价值观念具体在展览策划、筹备、组织、设计等方面有何体现呢？

一、策展理念

在域外展示中国艺术，无疑策展人的目的是向西方推介中国，让西方人对中国的文化、艺术有进一步的了解和认识。然而，长久以来西方学者一直以“欧洲为中心”的研究视角和理论，并不能客观的看待中国文化，由此不可避免的产生了文化偏见。但是，此

次《明：盛世皇朝50年》展览的策展人之一霍吉淑女士，开启了研究中国文化的新的视野和眼光，避免带有文化歧视的现象。策展人的视野从明代的文化中心江南地区转向更为辽阔宽广的北方和中原地区。这段历史对内而言是迁都带来的人口、社会、政治等各方面的变化，还有对宫城的修建修复紫禁城，在修史著书方面开始编纂《永乐大典》；对外而言，郑和下西洋开启了中国在海外的多元外交贸易，建立起中国



图1 唐 佚名 《引路菩萨》 大英博物馆 80.5厘米×53.8厘米



图2 宋 赵佶 《瑞鹤图卷》 辽宁省博物馆 51厘米×138.2厘米

与欧洲和世界的联系。她在接受北京青年报的采访时谈到：“此次展览的目标之一是挑战过去过分强调的有关16世纪后西风东渐的中西交流史，把目光转移向亚洲各地之间长久以来复杂密切的关系，以及这些关系对中国社会文化曾经产生的影响。”同样意识到这一问题的大英博物馆馆长尼尔·麦克·格瑞格（Neil MacGregor），谈到此次展览时，认为：“中国在15世纪前半期所经历的政治、社会和文化变迁造就了一段不同寻常的历史，这段历史直到现在才获得较为全面的理解。新的发现和研究成果提供新的角度去审视这段重要的历史时期，让我们不再只以欧洲为中心的观点来看待中国历史。”霍吉淑与尼尔·麦克·格瑞格的观念一致，他们的这种“去中心化”的理念不仅体现在“去欧洲中心化”，同时还体现在明代社会文化研究中“去北京中心化”的理念上。这个展览以永乐皇帝夺取皇权到正统皇帝“土木堡之变”被俘这段历史为研究对象，在短短的五十年历史中，明代的都城从南京迁往北京，虽然皇权的正统中心在北京，但是在皇室之外，还存在着不同地区藩王的势力和文化与正统皇室并存的局面，展览中不仅展出了皇室的精粹文物，还有各地藩王墓葬如山东鲁荒王、四川蜀王以及湖北梁庄王墓葬中出土的文物。

《中国古代绘画名品特展：700—1900》的策展人维多利亚与阿尔伯特博物馆亚洲部中国藏品高级研究员张弘星，他希望通过此次展览让英国乃至欧洲的参观者认识中国古代绘画的艺术成就。中国绘画艺术历史悠久，此次展览的时间，跨度一千二百年，如何通过作品让西方人快速的了解中国绘画发展的来龙去脉，勾勒中国绘画艺术发展的轨迹，张弘星认为必须更多的考虑受众群体的文化背景、阅读习惯、认知能力和知识结构等因素，因此在展览的标题中，他就采用了公元纪年的方式，这就非常明确的能够让西方观众有一个更为直观的认知，更容易将中国的朝代和西方的不同世纪进行比较，在文化的层面有一种对话和参照系。比较而言，《明》展从策展理念上更加注重对中国本土文化的多元呈现，策展人从研究的角度出发，试图用翔实的史料和文物为观众陈列明代前期辉煌的历史成就，而《中国古代绘画名品特展》则更加关注中国绘画艺术发展的脉络和轨迹，“由古及今”，“追本溯源”，从受众的认知角度梳理中国画艺术的源流与特征。

二、展览筹备

举办大型的专题特别展览，展览的筹备工作往往



图3 元 倪瓒 《虞山林壑图轴》 大都会艺术博物馆
94.6 厘米 × 35.9 厘米

需要三至五年的时间，在这个过程中，最重要的就是对展品的遴选，而这一工作是对策展人专业水准的考验。策展人需要从全世界的博物馆和私人收藏中，找寻可以为其主题服务的文物，这其中需要花费很大的精力和时间进行沟通，因此一个大型的特展的举办是在世界范围内调拨艺术品的过程。牛津大学艺术史系教授、世界著名的研究明代艺术史的专家柯律格教授（Craig Clunas）曾提出“展览是有关可能性的艺术”的观点。我们认为，他所指的“可能性”包括展品、场地、时间、材质、设计等诸多因素，其中任何一项工作如果协调不好，就不可能将策展人的理念完美的

呈现出来。因此如何协调、沟通，按照展览的主题顺利出展对策展人而言是巨大的挑战。

此次《明》展共展出 218 件展品，这些文物来自中国国家博物馆、故宫博物院等十家中国博物馆及世界各地二十余家博物馆及私人收藏，展品的种类十分丰富，包括瓷器、绘画、雕塑、金银器、漆器、纺织品、雕塑、家具、兵器等，更为难得的是其中大部分是新近发掘出土并未展出过的器物。

由于中国绘画材质本身的限制，出于对文物的保护，各地博物馆对绢本和纸本的中国画有着更为严格的保护限制，一般情况下是允许展出的时间不会超过三个月，展出之后必须休息三至五年的时间，因此，筹备《中国古代绘画名品特展》面临的最重要的问题是如何从世界各地的博物馆中借到文物，使其满足本次展览的时间需要。为此，张弘星教授亲自前往多个国家进行协调和统筹，他奔走在中国的辽宁省博物馆、天津博物馆，以及美国的波士顿美术馆、普林斯顿大学艺术博物馆、堪萨斯城纳尔逊阿特金斯艺术博物馆、东京国立博物馆、大阪市立美术馆、法国吉美博物馆之间，与各个馆的馆长和主要负责人进行协调，商议借展文物的时间、文物保护及安全等事宜，做了大量辛苦的工作，才使得这些重要藏品最终摆在展线上，为观众带来非常难得的观赏机会。

三、展览内容与设计

博物馆的展陈设计一般是将设计融合在内容之中，让观者对展览本身陈列的作品感兴趣，而不是刻意的追求设计的样式从而造成喧宾夺主。此次《明》展共分五个部分，分别是宫廷生活、军事文化、文人艺术、信仰和外交贸易。第一部分：宫廷生活，共展示了在这五十年中的四位执政皇帝：永乐皇帝朱棣被定义为“武士”，洪熙皇帝被视为“行政者”，宣德皇帝被赋予“审美家”的称号，正统皇帝因九岁继位被称为“少年皇帝”。这一部分通过大英博物馆的藏品明代早期所绘制的北京紫禁城图《北京宫城图》和韩

国中央博物馆所藏的描绘一群官员为另一位官员送行的场景《送朝天客归国诗章图》两幅立轴作品，将观众引入了明代政治、经济、文化的中心“宫”。“宫”作为一个庞大的建筑群体，不仅体现的是物质文明的瑰宝，而且体现的是皇权的象征，建筑本身承载的政治意义远远大于其自身的价值。永乐皇帝1404年从山西迁入北京10万人口，1406年北京故宫动工开建，“宫”的意义好像是为皇权正统提供最强大的政治保障。接下来的展品就是“宫”中的人和物，有来自故宫博物院的藏品《宣德射猎图》，有大维德基金会（Percival David Collection）所藏的抱月瓶、梅瓶、玉壶春瓶、青花海水留白龙纹扁壶和上海博物馆所藏的明永乐年间的青花缠枝花卉纹八方烛台，仁孝文皇后所制的木刻《劝善书》，这些都是皇权在各个方面的体现，为了表明皇室正统和地方藩王关系的重要性，还展出了湖北梁庄王墓中出土的王妃魏氏的铜制髹金的册封贴、做工考究的金凤簪等饰品、山东鲁荒王朱檀墓中出土的织金缎龙袍和九缝皮弁、维多利亚阿尔

伯特博物馆藏的一张图案繁复的剔红龙凤纹联屏案、大英博物馆藏的雕漆人物盘等，从这些绘画、服饰、瓷器、家具等文物的选择来看，策展人试图展示出多元化的明代“宫”的面貌，从其政治和生活两个方面，表现出正统皇权和地方藩王之间的关系，而且注重强调藩王在这种关系维持期间的重要性。

第二部分“军事”永乐皇帝对“武”特别重视，明代早期的军事力量非常强大，在抗击蒙古部族方面取得了杰出的战绩，他对真武非常推崇，此次展出的大英博物馆藏品《真武像》高达133cm，这是1906年该馆接收的捐赠作品。故宫博物院藏《朱瞻基行乐图》描绘了宣德皇帝观看蹴鞠、马球、射箭等活动，也可看做是帝王平日生活中尚武之风的写照。此外还展出了英国皇家兵器博物馆藏的金银嵌宝石兽面纹铁剑，据悉这是永乐皇帝的宝剑，剑柄是由金子制成，刻着藏族风格的狮面装饰图案，狮子的两只眼睛分别由红宝石、绿宝石镶成的。第三部分“艺术文化”展示了明代这五十年中宫廷画家和文人画的重要作品，有美国大都会博物馆所藏谢环画的《杏园雅集图》、上海博物馆所藏戴进画的《金台送别图》，德国国家博物馆所藏夏昶《湘江春雨图》、陈录《梅月图》、故宫博物院所藏宣宗1426年2月10日的诏书《刺谕文物群臣夏原吉》，大英博物馆所藏的最早的百科全书《永乐大典》，还有瓷器上海博物馆藏宣德年制的青花琴棋书画图罐（表现仕女的文艺生活）、大英博物馆所藏宣德年间的青花勾莲纹扁瓶、掐丝珐琅云龙纹盖罐。

第四部分“信仰”对于宗教的宣传和推广离不开皇权的支持和扶助，宗教在宣传教义的同时，对皇权的正统化也起到了不可或缺的作用，此次展出的山西博物馆所藏的七幅《水陆法会图》，不仅具有深厚的宗教色彩，还是当时社会百态的真实写照。山西博物院还出借四幅《九天后土圣母诸神众》。展品还有1400年在北京牛街清真寺抄写的《古兰经》，作者署名“Hajji Rashad ibn Ali al-Sini”，“al-Sini”是来



图4 明 曾鲸 《王时敏小像轴》 天津博物馆 64厘米×42.7厘米



图5 清 郑燮 《竹石图轴》 柏林亚洲艺术博物馆 170厘米×79厘米

自中国的意思。此外，还有来自木版基金会的两件展品《大方广佛华严经》《释氏源流》，大英图书馆所藏的有关道教的《玉枢经》，这些作品均体现了明朝对外来事物的兼容并包的态度。第五部分“外交贸易”主要展示的是郑和下西洋的文物，包括中国国家博物馆所藏1431年制作的郑和铜钟，钟上有铭文“国泰民安、风调雨顺”。还有费城艺术博物馆所藏《瑞应麒麟图》，描绘的是榜葛刺国（今孟加拉国）的长颈鹿、良马和其他特产作为朝贡一同送给明代皇帝。展览最后一件作品是意大利文艺复兴时代画家安德烈亚·曼特尼亚（Andrea Mantegna）的油画《三王朝拜》（Adoration of the Magi），这幅画上有三个东方的国王献上礼物，包括盛放黄金的正是中国的青花碗，这些细节深刻的反映了郑和航海在外交和贸易方面的贡献。

与《明》展全面展示明代前期社会的方方面面不同的是，《中国古代绘画名品特展》则重要想展示中国古代绘画艺术的创作主题、传承创新、装裱方式、绘画材料技艺绘画工具等等。展出的79件画作按照时间先后顺序分为六个主题，一、永生之道（700年至950年），这一时期作品是中国绘画与佛教艺术紧密相关的时期，大多来自敦煌石窟，敦煌的藏品主要有伯希和收集后现藏于法国吉美博物馆，斯坦因收集后现藏于大英博物馆。此次展出以唐至五代寺庙、墓室出土的绢画作为开端，作品多于佛教仪式相关，有一幅吉美博物馆的藏品《身着袈裟菩萨立像》，这幅作品绘有菩萨身着天意的庄严宝相，在展览中以画幡的原状挂在展厅；二、寻求真实（950年至1250年）这一时期，画家对自然景观产生浓厚的兴趣，尤其表现在山水画在宋代的兴盛，艺术家开始从宗教中走出来观察大自然的壮美河山、四季更替带来的气候变幻、生动的自然世界中的动植物乃至垂钓的渔翁等，此次展出的宋元作品既有来自美国波士顿美术馆的宋徽宗的《捣练图》、陈容的《九龙图》被视为有关龙的作品中最好的、年代最久的作品，图面中九条龙在山、水、云之间呈现九种不同姿态，普林斯顿大学艺术博物馆所藏宋徽宗时期画家李公年所画的《冬景山水图》，这幅作品还曾参展过1935年在伦敦举办的中国艺术国际展览会，还有来自日本大阪市立美术馆的北宋时期燕文贵的《江山楼观图》，这是最早的流传下来的纸上山水画作品，东京国立博物馆所藏传为而毛松所作的《猿图》，辽宁省博物馆借展的宋徽宗所画的《瑞鹤图》成为中国参展的最重要的一件早期绘画作品；三、拥抱孤独（1250年至1400年），宋元交替之际，文人画家多因政治环境恶劣，蒙古统治者压迫，从而进入归隐时期，用绘画作品抒发对前朝的思念和不入仕途的气节，这一部分展出的作品有来自日本十四至十六世纪收藏的中国禅画，京都国立博物馆藏的传为牧谿所画的《布袋图》以及传为石恪所画的《二祖调心图》，还有元四家之一倪瓒的作品，将文人

画的主流画家与禅画并置在同一展厅，向观众传达的是中国绘画艺术并非仅有文人画这一单一的主线，与以“元四家”为代表文人画收藏在中国深受欢迎。这些僧侣画家梁楷、牧谿、石恪的作品深受日本收藏家的喜爱。

第四个主题是乐享时代（1400年至1600年），这一时期大致与中国明代相对应，明代政权稳定，社会发展繁荣，对绘画的需要广泛，绘画具有很强的装饰性，如纳尔逊·阿特金斯艺术博物馆所藏仇英所画《浔阳送别图》是仿唐代李思训青绿山水作品，细致刻画了画中人物依依不舍之情，明代《四乐图：琴棋书画》中所描绘的文人雅士聚集在江南地区享受琴棋书画的世界中；五、越古超今（1600年至1900年），绘画发展经过十六世纪后半期到十七世纪时，超越古人成为了画家的终极目标，传统文人画的代表“四王”和抒发个性主义的“四僧”作品风格迥异，展览中天津博物馆藏时年七十二岁的八大山人所画的《河上花图》，长达十四米，是此次展览中最长的手卷，这是八大山人一生最重要的作品，与之相对照的是上海博物馆所藏王鉴的《仿古山水十二图》也气势磅礴；六、西学东渐（1600年至1900年），西方绘画自十六世纪末传入中国，在清代对中国绘画产生了重大影响，不少本土画家开始尝试中西融合的创作道路，以达到“洋为中用”的效果，在不少这一时期的作品中有西方绘画透视法和明暗法的应用。如宫廷画家徐扬所作的《姑苏繁华图》就是借鉴西方绘画中的透视关系对姑苏城墙内外的城市景观进行描绘，故宫博物院所藏任颐所绘的《高邕之像》作为此次展览的最后一件展品，借鉴欧洲绘画的方法，第一次在人物画的创作中准确的抓住人物侧面形象进行描绘。

中国绘画不仅在材料的选择上十分考究，装裱的方式也多种多样，此次展览中向观众展示了一块敦煌出土的公元十世纪从青金石中提炼出来的颜料以及颜料碟以及根据元代的文献资料重构的绘画工具——绷架，并从不同的装裱方式画幡、册页、手卷、立轴、

团扇等探讨绘画形式对创作产生的影响。

四、学术研究

作为《明》展的策展人柯律格教授身为英国科学院院士、伦敦亚非学院的博士，曾担任过维多利亚与阿尔伯特博物馆中国部高级研究员，他先后在英国塞萨克斯大学和伦敦亚非学院担任教师。在本次展览期间，他邀请全世界研究明代历史文化的专家学者在伦敦召开为期三天的国际学术研讨会，共有三十多位学者参加，研讨会的主题涉及艺术、文化、军事、外交、航海、物质文明、宗教信仰与跨文化研究等。柯律格教授本人对明代的物质文化有深入的研究，著作颇丰，有关明代晚期文化消费的经典著作《长物志：早期现代中国的物质文化与社会地位》（*Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*, 1991）在明代研究领域影响深远，还有《早期现代中国的图画与视觉性》（*Pictures and Visuality in Early Modern China*, 1997）、《大明帝国：明代中国的视觉和物质文化，1368—1644》（*Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368-1644*, 2007），以及从“社会艺术史”的角度对文征明的社交网络进行研究的《雅债：文征明的社交性艺术》（*Elegant Debts: the Social Art of Wen Zhengming, 1470 - 1559* , 2004），该书试图还原明代文人雅士的交往活动与艺术创作之间的关系。2013年克鲁格还出版了与此次展览密切相关的新书《藩屏》（*Screen of Kings: Royal Art and Power in Ming China*），这本书中所提出的观点，明显是强调藩王的重要性，对人们重新认识明代的政治关系网络提出了新的见解，与此次展览所呈现的策展观念一脉相承。另一策展人霍吉淑（Jessica Harrison-Hall）出版《明：艺术，人与地方》（*Ming: art, people and places*）一书，通过人与物这一主题，给读者介绍了明代时期的南京、

北京及其以外的皇帝及其家属的丰富多彩的生活，还对宗教、寺庙进行了考察，对中国的瓷器和丝绸与世界的贸易关系进行了高度评价。

为配合《中国古代绘画名品特展：700—1900》展览，张弘星教授出版了与展览同名的研究专著 *Masterpieces of Chinese Painting 700-1900*，在书中详细介绍了中国画家的创作背景，宫殿、寺庙、墓室、工作室等展示空间，以及中国画的绘画材料、制作工艺等，为读者展示中国画的传统和创新这一一脉相承的关系，展览勾勒的中国画发展脉络为人们提供了理解中国画艺术的可靠的专业路径。除了出版有关展览的书籍之外，此次维多利亚与阿尔伯特博物馆还与台湾顽石创意公司合作制作了一个以南宋陈容《九龙图》和明代仇英《浔阳送别图》两幅作品为主题的互动短片，动画画面效果与古典绘画巧妙结合，成功的吸引了青少年儿童群体，该宣传片还在博物馆的官方网站、伦敦市的地铁站、出租车上播映，引起了极大的关注，对展览起到了良好的宣传推介作用。

五、公共教育

二十世纪初期，美国的博物馆协会成立时就宣言“博物馆应该成为民众的大学”，近年来随着博物馆事业的发展，“教育”与“公众服务”成为博物馆的核心业务。在展览举办的同时公共教育活动的开展也同步跟进，配合观众对展览的理解和深入的认知。在《明》展举办时，大英博物馆联系学校的教师让三千多名学生参观了此展，同时，还策划了一系列有关明代主题的电影放映活动，主要包括纪录片《郑和》、讲述元末明初高丽使团拯救被俘虏的中国公主的韩国电影《武士》(The Warrior)、武打电影《锦衣卫》(Secret Service of the Imperial Court)，还有以16世纪初正德皇帝的轶事排编的香港音乐剧《江山美人》(Kingdom and the Beauty)，这些公共教育和服务活动将具有不同文化背景和年龄的观众聚集起来，使得展览拥有更为广泛的影响力和宣传效果。维多利亚

与阿尔伯特博物馆在举办中国艺术大展期间还计划接待五千个家庭的访问，这是难得的一次对中小学学生进行艺术教育的好时机。

通过对伦敦大英博物馆和维多利亚与阿尔伯特博物馆举办的两个中国艺术大展的分析，我们注意到策展人的观念对展览的各个方面都产生了深刻的影响。有趣的是，《明》展的策展人是柯律格教授和霍吉淑女士，他们二位都是英国人，他们在策展时选择用中国传统的时代概念进行阐述，而《中国古代绘画名品展》的策展人张弘星教授则是华裔，他选择用更被西方人接受的公元纪年来讲述中国艺术的故事，从展览的筹备、策划、组织及学术研究、公共教育等各个方面，这两个展览都进行了精心的设计和安排，均取得了良好的社会反响和效应。从举办地点伦敦而言，受众群体更多的是英国人，在展览中他们更容易接收的讯息是按照他们的思维方式和概念进行理解。英国著名艺评人布莱恩·西韦尔所说：“展览（《中国古代绘画名品展》）所划分的中国公元700年至1900年间的五个时期分别与欧洲艺术史中的拜占庭时期、罗曼时期、哥特时期、文艺复兴时期以及巴洛克时期相对应……中国古代的禅僧与拜占庭的基督徒，中国人对花鸟画的研习与意大利文艺复兴早期的同主题作品，中国传统山水画与英国画家科森斯、斯泰勃，即使再加上惠斯勒……如是一一比较起来，中国绘画领先于欧洲几十年甚至几个世纪。”从这一角度来讲，《中国古代绘画名品展》的策展观念更加符合西方人的认知概念与知识结构背景。△

参考文献：

1. 汉斯·乌尔里希·奥布里斯特(瑞士). 策展简史[M]. 北京: 金城出版社, 2012.
2. Craig Clunas. *Screen of Kings: Royal Art and Power in Ming China*. Reaktion Books, 2013
3. Craig Clunas. *Ming: 50 years that changed China*. British Museum Press, 2014
4. Hongxing Zhang. *Masterpieces of Chinese Painting 700-1900*. V&A Publishing, 2013
5. http://www.britishmuseum.org/about_us/museum_activity/china.aspx
6. <https://www.vam.ac.uk>

(穆瑞凤：中国国家博物馆副研究员。)



民族团结的颂歌——叶浅予《中华民族大团结》

裔 萼

中国在历史上就是一个统一多民族国家，中华民族在长期发展过程中，融合各民族智慧，创造并长期维护统一多民族国家的治理体系，构建并传承统一共同价值观。新中国成立后，党和政府坚持和完善民族区域自治制度，全面贯彻党的民族政策，深化民族团结进步教育，加大对民族地区和人口较少民族发展的支持，同心协力建设 56 个民族团结奋斗、共同繁荣发展的美好家园，促进各民族和睦相处、和衷共济、和谐发展。新中国成立初期，加强民族团结，建立新型的民族关系，便是我国民族工作的重点。例如，1950 年春，党中央向全国各少数民族地区派遣访问团，毛泽东主席为中央访问团挥毫题词“中华人民共和国各民族团结起来”；年底还举办了中华各民族联欢大会。这种空前和谐的民族关系深深地打动着艺术家们，他们以饱含激情的画笔表现各民族亲如一家的幸福与祥和。叶浅予 1953 年创作的《中华民族大团结》，就是此类主题的杰出代表。

在此画中，叶浅予以工笔重彩的画法，生动地描绘了一群身着节日盛装的少数民族同胞，与国家领导人一起欢聚的场景。场景的取材，可能源自于 1950 年国庆前夕中央人民政府政务院在北京饭店宴请来京参加国庆盛典的各少数民族代表。画家选取毛泽东主席、周恩来总理和少数民族同胞们举杯同庆的瞬间。身着盛装的 40 余人被错落有致地组织在画面之中，四周的人们高举的酒杯和喜悦的眼神，将大家的视线自然引向画面的中心，两位领袖和蔼亲切的神情也得到精彩的刻画，画面洋溢着热烈喜

庆的气氛。作品一经问世，就赢得大家的高度赞誉。此画有两稿，一幅为 1952 年创作的年画《全国各民族大团结》，一幅为 1953 年创作的中国画《中华民族大团结》，两件作品整体相似，在新中国美术史上均受到好评，前一稿获文化部 1951 年至 1952 年度年画创作三等奖。

叶浅予原为漫画家，在中国画创作上亦卓有成就。他的漫画《王先生与小陈》在 20 世纪二三十年代的上海家喻户晓，妇孺皆知。40 年代初期，他开始由漫画转向中国画创作。叶浅予没有接受过学院派的造型训练，他的艺术均来源于生活，得益于速写。他多次讲过，没有生活就没有艺术。他长期手不辍笔的速写训练，使得他能够迅疾、准确而精炼地刻画人物形象和动态。60 年代中期以前，他家里堆着的画满速写的小本子，大约有两立方米以上。他以速写的方式深入生活，并通过速写与水墨相结合的方法，创作了一批极富神韵的舞蹈人物画，代表作有《印度婆罗多舞》等，拓展了水墨人物画的表现力。

《中华民族大团结》是叶浅予在工笔人物画方面的代表作，也是其重要的主题性创作。此画对大场面、多人物的轻松驾驭显然得益于他积稿数万的速写训练，同时，富有韵致的线条以及和谐的色调，则来自于传统的滋养。叶浅予在给张仃的信中写道：“我想多学学传统，试以宋画的方法，画画现代人物。”他的努力显然是成功的。1954 年，时任中国美协副主席江丰在美协会议的发言以及刊登在《美术》杂志的《美术工作的重大发展》一文中，均将中国画《中华民族大团结》列在当时描写新人物、新事物有独



叶浅予 《中华民族大团结》 纸本工笔重彩 141cmx246cm 1953 中国美术馆藏

创性、高质量新国画的首位。

《中华民族大团结》也改变了一些人对叶浅予的看法。以往有人认为“叶浅予的人物题材有局限，只能画长袖善舞”，但此画中“不止有长袖，也出现了短袖的干部服”。时人所说的“只能画长袖善舞”的局限，实际上是指艺术家不善于表现现实题材。这是当时中国画家们所共同面临的创作难题，就是如何将传统技法和现实生活结合起来，创作具有时代精神的新中国画。叶浅予的《中华民族大团结》，既吸收了宋代工笔重彩谨严不苟的画法，也融入了新年画运动所提倡的通俗易懂、喜闻乐见的民间形式。此画对现实题材的成功处理，给当时的人物画家尤其是主题性人物画创作领域提供了很好的借鉴，应该说，对于中国画的主题性创作和推陈出新，《中华民族大团结》在当时均具有重要意义。□

（喬萼：中国美术馆研究部主任 研究馆员）



寄萍门下无双别 因忆京师落雁声

——由清华大学艺术博物馆藏《抱琴仕女图》探齐白石早期仕女

安 夙

在齐白石的早期艺术活动中，对其影响最为深远的莫过于他的“五出五归”。从1902年到1909年这7年时间里，齐白石完成了他作为一个艺术家的“壮游”，在经历了访名山、游江河、览名画、广交友之后，慢慢开始形成了自我的风格特质。无论是在1910年至1916年的“幽居”，还是1919年到1928年的“衰年变法”，都与齐白石的“远游”息息相关，齐白石完成了他具有个人意义的“变法”，在人物、山水、花鸟的绘画上均完成了前所未有的突破。单就这个时期人物画的创作来讲，经历了几个发展变化的阶段，从齐白石的《癸卯日记》中不难看出，在他的“一出一归”期间有着相当多的关于人物画创作的描述，例如“为午贻画文姬像”“午贻考差，余为画昭君像”“为午贻画《管夫人出猎图》，美绝”“为午贻画美人”等。值得注意的是，从“五出五归”之后（1910年）到“三客京华”（1919年）之前，齐白石更多是发展了他的山水和花鸟画，同时相应地减少了人物画的创作。

这种画家自谓的“减少”，一来是比例上的减少，二来是“齐美人”时期那种单纯为了迎合大众审美的人物画绘制数量的减少。尤其是经过北上的游历，博观古人真迹之后，对自我艺术风格的一种审视与自省。同时，也是“变法”前一种“蓄势待发”的状态。

一、清华大学艺术博物馆藏《抱琴仕女图》

清华大学艺术博物馆收藏的一幅《抱琴仕女图》



图1

（图1），上有题款：“儿女呢呢素手轻，文君能事只知名。寄萍门下无双别，因忆京师落雁声。杏子坞民齐璜。”钤“齐璜”印，左下角钤“寄萍堂”印。画正中一位清秀俏丽的女子，怀抱一把古琴，侧身坐于一白瓷绣墩之上。画面的大部分衣纹褶皱的处理主要是用勾勒法，先以极淡的赭石勾画结构，再

用稍浓的墨笔复勾，运用“折芦”描法写成，几乎不见晕染，敷色也近乎为零，只在浅色的裙面之上用朱砂绘一八宝绶带，以“破”整体颜色的单调感。画家以细腻的笔墨勾描着一位娴静清丽的女子，这是在齐白石“衰年变法”之后几乎看不到的风格。画家以细腻的笔墨勾描着一位娴静清丽的女子，这是在齐白石“衰年变法”之后几乎看不到的风格。陈传席先生曾言白石的人物画：“他三十多岁时，画仕女图线条皆劲紧联绵，细挺流畅，而年近四十时，他画的线条变为曲折抖动，犹如蚯蚓线描，到五十岁左右，线条又粗疏了一些，而轻重顿挫的变化加大……1927年（65岁）前后，他的大写意人物画已有自己十分明显的特征，已渐趋于似与不似之间……但是，齐白石画仕女（美人），一直到晚年，他九十多岁时，依然以美为第一位，变形（不似）的成分十分之少，而且用笔也不会太粗疏。”¹画面中的女子设色上摒弃俗艳的配色，改用极简淡的颜色微染形成了此时期齐白石工笔仕女画的特点。

题诗中有“寄萍门下无双别”一句，这里的“无双”应该是指夏午贻的如夫人姚无双。“夏午贻引导他的如夫人姚无双，款款走来。白石一眼望去，夏夫人年约十八九岁，修长的身材，仪态大方，十分俏丽。”²这是齐白石首次见到姚无双的场景，文中的描述也和《抱琴仕女图》所画的女子形象十分吻合。齐白石第一次远游是源于教授姚无双绘画，但是在《癸卯日记》中对于教学内容和过程大多一笔带过，相反的，对于课徒之外的生活和感悟记录甚多。无疑的，已经40岁的齐白石第一次走出湖南，其后的几次“游与归”都是基于首次游历的美好体验，五次“远游”对于齐白石的意义是超越性的。远游途中的山川状物，京师一众方家浓重的艺术氛围，厂肆中俯仰可见的古画金石，都滋养着齐白石的艺术。第一次远游即打破了他“株守家园”的藩篱，让其完成了“于游历中求进境”的斐然成就。

1 陈传席主编《白石留韵：齐白石逝世50周年纪念》，人民美术出版社，2008，第8—9页。

2 林浩基《彩色的生命·艺术大师齐白石传》，中国青年出版社，1987，第180页。



图2



图3

二、创作年代初探

清华大学艺术博物馆收藏的《抱琴仕女图》并非孤例，与其风格样式、尺幅大小、创作年代等均相近的还有两件精品，分别为《抱剑仕女图》（现藏上海中国画院）（图2）与《持扇仕女图》（现藏荣宝斋）（图3）。《抱剑仕女图》其上题七言绝句：“万丈尘沙日色薄，五里停车雪又作。慈母密缝身上衣，未到长安不堪著。”又题“齐璜”二字，钤“曾字寄园”朱文印，下钤“木居士”印。另一幅《持扇仕女图》，上有题诗：“十里香风小洞天，尘情不断薛涛笺。锦茵无复乌龙炉，珠箔空劳玉兔圆。两个命乖比翼鸟，一双苦心并头莲。相思莫共花光尽，早有秋风上鬓边。”落款为“白石草衣璜”，钤“齐璜”白文印，左下钤白文“借山馆”印。

此三幅仕女图因只有题款诗文，并无年款，故均存在关于创作时间的问题。齐白石“齐美人”时期的仕女画大多是没有题款的，根据《白石老人自述》中的描述：“画是要我画了，却不要题款。好像是：画



是风雅的东西，我是算不得斯文中人，不是斯文人不配题风雅画……他们既不少给我钱，题不题款，我倒并不在意。”³与早年间仕女画不同的是，这三幅画均有着一致的完整的体例，画与诗、书、印并重，俨然已经开始了从单纯的民间仕女画像向文人画的转变。从五龙山结社始，齐白石就非常看重诗词的学习与创作，在《癸卯日记》中，随处可见对远游途中的风物、见闻、感受等捕捉的诗律。

从《癸卯日记》(1903年)到《寄园日记》(1909年)，这六年时间恰好是齐白石的“五出五归”，这期间工笔仕女画作的传世量较少，而多见山水与花鸟画。1909年底白石老人作《应郭观察人漳相招东粤旧游》，有“嫁人针线误平生，又赋闲游万里行。庾岭荔枝怀母别，潇湘春雨忆儿耕。非关为国轮蹄愧，无望于家诗画名。到老难胜漂泊感，人生最好不聪明”句，毫不掩饰的“倦游”之意。于是，在1910年到1916年这几年间，齐白石实实在在地享受着在家乡安逸的“幽居”生活。清平的生活被丁巳年(1917年)的兵匪之乱打破，所以在这年的春天，齐白石应樊樊山之约再次到京师，于当年的秋天返乡之后，整个1918年都是在匪乱之中颠沛流离，故并没有日记留下。直到《己未日记》(1919年)，白石自言的“三客京华”才有了较为详细的资料。著名学者郎绍君先生对清华大学艺术博物馆藏的《抱琴仕女图》曾有过研究：“此图款题用熟练的金农体楷书，‘齐璜’‘借山馆’二印属浙派风格。齐白石最早学金冬心书法始于1902年第一次远游，学浙派刻印主要在1911年前。‘借山馆’的斋名，始用于1904年秋后一前面介绍过，该年七夕在南昌，王湘绮约弟子联句，齐白石等弟子未能联上，回家后，他把‘借山吟馆’的‘吟’字去掉，遂有‘借山馆’之名。‘借山馆’印当在此之后刻。白石有时也把茹家冲的书斋‘寄萍堂’称为‘借山馆’。

3 齐白石口述，张次溪笔录《白石老人自述》，生活·读书·新知三联书店，2010，第73页。

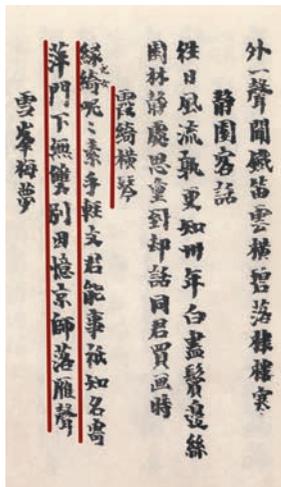


图4

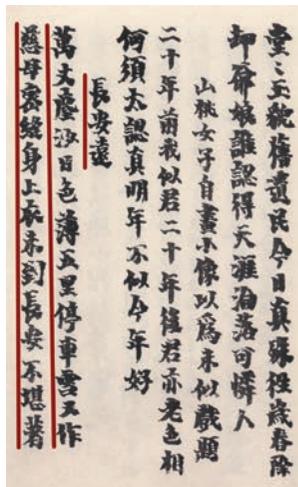


图5

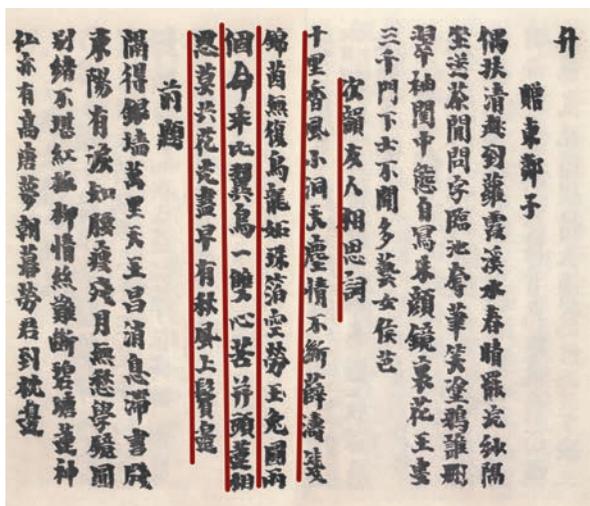


图6

从上述几方面推断，此画只能作于1904年冬到1916年之间。”⁴此三幅仕女图皆用“金农体”可证，其创作年代应晚于齐白石的第一次远游归家之后，即1903年底。“远游”期间的画作题款通常是几种字体并用，自1910年之后的回乡“幽居”期间，从存世的画作题款来看，大多数采用的是“金农体”。故而，画作最早的创作时间，若论最大的范围则是1903年农历六月之后，结合郎先生对“借山馆”一印的来历推断，最早的时间应该可以划分到1904年冬。但是，如果依照惯用的字体来划分的话，也可将时间推至1910

4 郎绍君：《齐白石的世界》，时代华文书局，2016，第311页。

年前后。笔者认为这两种创作时间的划分各有道理。

丁巳年（1917年）农历五月，齐白石就已经集结了当时所写的诗稿，请樊樊山为其写了序，但是十年之后这本《借山吟馆诗草》才得以印刷完成的。前文提到的这三幅仕女画中的题诗恰好一字未差地收录于《借山吟馆诗草》中，分别以《霞绮横琴》（图4）《长安远》（图5）与《次韵友人相思词》（图6）冠名，这也可以作为这批工笔仕女画最晚创作时间的佐证，即1917年以前。由于1917年春天齐白石就已经出发到了北京，根据《抱琴》中题的“因忆京师落雁声”中的“忆”字，故而作品的最晚创作年份就顺理提前到1916年。笔者认为将这几幅画作的创作年代定为1904年至1916年，或者1910年到1916年均可。

三、从乡间画师到文人画家

上文说到的《抱琴》《抱剑》《持扇》这三幅仕女图属于齐白石早期的人物画精品。若再进一步精细地划分齐白石早期的人物画，又可分为两个时期：1882年到1902年，也就是画家的“齐美人”时期；1903年到1919年，是齐白石的“一出一归”的开始到定居京华的一段时间。其实，早在同治年间，齐白石已开始勾描“雷公像”，可以说他的绘画是从人物画发轫的。光绪年间发现《芥子园画谱》，标志着齐白石绘画生涯中一次重要的“觉醒”。在乡间，那些由齐白石画出的神像功对等踪迹已不可寻，但是从其早年间遗留下的一些画稿中，还依稀可见“影勾”的样子，这些“少时粉本”为齐白石学习《芥子园画谱》时期的肖像画提供了佐证。从另一个方面来讲，那些神像功对的绘画与“矜炫雕镂”虽然在技法层面上存在着不同，但是从本质上讲并未形成艺术上的“自觉”。直到26岁拜师之后，齐白石才开始走上“诗、书、画、印”融为一体的道路。对于出身农家，“没有读书的环境，偏有读书的嗜好”⁵的他来说，能拥有绘画的手

艺与读书的机会是多么的难能可贵。这时的齐白石除画像外，开始从事山水、花鸟画等的创作，其人物画也逐渐由单纯的题材、目的和内容转变为有典故、有情节、有代表性的一类。

此时齐白石的人物画并没有与《芥子园画谱》时期形成风格上较大的嬗变，依旧因袭了晚清一路的人物画风。随着社会身份的转变，齐白石的交友变得越来越广，拜师学艺、篆刻绘事、结社论诗……尤其是经历了“五出五归”之后，齐白石不仅绘画创作趋于多样化，而且也完成了自我认识的重塑。三幅仕女图恰好体现的是齐白石早年人物画转型期的风貌，既承袭了学习《芥子园画谱》时期的仕女画那种颀长清丽的造型和淡雅的设色，又结合了“远游”期间所接触八大山人、金农等为代表的简笔画风，同时又将诗文与画作的意境相结合，颇有代表性地反映出齐白石在“衰年变法”前的工笔仕女画的特色。在“变法”结束后，齐白石不仅做到了山水、花鸟画风格的确立，他的人物画同时也经历了“变法”。“齐美人”时期，画家绘画的目的主要是迎合乡众并以此谋生，只是娴熟地运用了晚清、民国时期描绘美人的常规性手法，并没有投入较多的自我意识，也未脱离“形”的束缚。到了《抱琴仕女图》时期，画家开始在着意笔墨的基础上将本人的情感、观念、感悟等加以投射，配合着自题诗和与绘画主旨相契合的金石印章，俨然承袭和发扬的是文人画的传统。从乡间描画的神仙功对到“齐美人”时期，是绘画水平和格调的提高；从“齐美人”到《抱琴仕女图》时期的绘画，恰好位于向文人画转型的时间节点，尤显珍贵。同齐白石的其他画科一样，人物画的发展、演变过程同样伴随着几次转变，且脉络非常清晰。绘画风格的转变恰好反映了其观念的变化，由此可知，齐白石的文人画家身份已经逐步“养成”了。《抱琴仕女图》更是齐白石从民间画师到文人画家过渡的一个佐证。□

5 齐白石口述，张次溪笔录《白石老人自述》，生活·读书·新知三联书店，2010，第72页。



清华艺博资讯

《未来派的宇宙：马西莫和索尼娅·契鲁里基金会收藏》

2022年9月6日至2022年12月4日
清华大学艺术博物馆三层展厅

未来派，或称作未来主义，是20世纪初期发端于意大利的西方现代艺术思潮。20世纪初，西方工业革命引发工业化和标准化的产生，冲击人们对科学与技术的认知。意大利艺术家感知时代变迁的影响，以客观的和科学的新原则为基础，歌颂速度与力量之美。未来主义就此诞生。“未来主义”一词由意大利诗人、评论家马里内蒂于1909年在《费加罗报》首次提出。本展览集中展示未来主义蓬勃发展的历史时期（1909—1939年）艺术家的创作，包括绘画、雕塑、平面设计、摄影、素描、书籍杂志和工业设计等，展品共280余件，分为13个主题板块，包括建筑、工业设计、时装设计、习俗和社会、宣传、速度与飞行、运动与休闲等。本展览是2022年中意文化旅游年框架内的文化活动之一。

《跨越两国的审美：日本与中国汉唐时期文化交流》

2022年9月24日至2022年12月4日
清华大学艺术博物馆四层12号、13号展厅

2022年是中日邦交正常化50周年，为向观众展示源远流长的中日两国文化交流史，清华大学与日本奈良县政府联合举办“跨越两国的审美：日本与中国汉唐时期文化交流”特展，展出奈良县立橿原考古研究所等机构的100余件套与中国相关的文物，以及国内文博机构所藏的数十件与日本相关的文物。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，与国内的珍宝汇于一处，共同勾勒一幅中日文明交流图景。

《永恒的温度：中国美术馆馆藏路德维希夫妇捐赠作品展》

2022年9月10日至2022年11月30日
清华大学艺术博物馆四层7号、8号、14号展厅

彼得·路德维希教授与他的夫人是德国著名企业家，同时也是世界著名的收藏家。1996年，路德维希夫妇从其收藏中精选出89件经典艺术作品捐赠给中国美术馆，该批作品大多创作于20世纪60至90年代，包括西方现代主义各个阶段不同流派的艺术名家作品，如德国新表现主义大师乔治·巴塞利兹、马库斯·吕佩尔兹，美国波普艺术大师罗伊·利希滕斯坦因、安迪·沃霍尔，以及享誉国际的艺术大师巴勃罗·毕加索等。2022年正值中德建交50周年，在清华大学艺术博物馆与中国美术馆的联合策划下，这批宝贵的收藏将再次展现给观众，为观众呈现一部生动的西方现代艺术史缩影。

《谌北新风景艺术展》

2022年12月至2023年3月
清华大学艺术博物馆三层展厅

本展览将回顾性地呈现中国20世纪下半叶以来最重要的艺术家之一谌北新（1932—）的风景艺术生涯。谌北新1953年毕业于中央美术学院绘画系，1959年任教于西安美术学院，在绵长而低调的艺术生涯中，他对色彩和意境的追求与实践，使他在那一批接受了苏式绘画训练的画家中脱颖而出，他是这批学员中唯一用风景完成毕业创作的。他同时也形成了和同代人不一样的艺术表现语言。20世纪80年代旅居海外后，他的创作步向高峰，完成了一系列突破东方与西方、现代与写实传统二元主义框架的作品。展览将呈现他数十年实践中具

有代表性的和一些从未展出过的风景画作品，通过个案的梳理展现新中国美术中的多样性和潜在线索。

云导览



“李伯安水墨人物画展”是继 2019 年“走出巴颜喀拉——李伯安作品捐赠展”后，本馆策划实施的又一个李伯安绘画艺术专题展，正在四层 14 号展厅展出。展览展出《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伯安先生的绘画艺术和人格魅力。李伯安先生当年为创作《走出巴颜喀拉》长卷，曾多次深入黄河源头考察，在藏区采风、写生，创作并积累了一大批“藏民系列”水墨人物作品，继早年“太行系列”人物画后在表现手法和语境等方面都有了新的发展。2022 年 7 月 19 日，本期直播特邀李伯安先生之子、职业艺术家李飒带领观众一起了解李伯安先生的生平创作以及背后的故事，了解其探索中国水墨人物画新语言的艰辛过程与丰硕成果。

“无尽意·痕——冯远绘画艺术展”正在本馆一层、二层展厅展出。展览是对冯远先生创作生涯最系统也最完整的一次阶段总结，展出的 188 件作品时间跨度长达 40 年。冯远先生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，他的人物画既展现了



中国人的形象的历史，同时也是一幅中国人文化和精神发展的历史图卷。2022 年 8 月 1 日，本期直播特邀冯远先生带您一起赏析展览，了解他对中国人物画语言和范式创新的探索与实践的过程。

学术讲座



2022 年 6 月 20 日，我馆举办“中国古代织绣书画艺术的鉴识”讲座，演讲人为故宫博物院研究馆员、宫廷历史部主任严勇，由清华大学艺术博物馆公共教育部副主任张明主持。本期讲座邀请故宫博物院研究馆员严勇，与观众分享和解读中国古代织绣书画艺术的鉴识。讲座从两部分展开，分别为“中国古代织画艺术的鉴识（缂丝画、织锦画、漳绒画）”和“中国古代绣画艺术的鉴识”（1、顾绣和鲁绣；2、四大名绣：苏绣、广绣、蜀绣、湘绣；3、其他形式的刺绣：堆绫、缙珠绣、刮绒、发

绣)。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。



2021年6月25日，我馆举办“一理：中国古代书画同体观与文人画源流”讲座，演讲人为我馆“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览策展人谈晟广。本讲座以“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览中陈列的清代何绍基《鸿爪脱冰图》（清华大学艺术博物馆藏）为切入点，从两个面向分析“书画同体”作为中国艺术史上的一个重要艺术观念：其一，唐张彦远在《历代名画记》中提出的“书画同体而未分”“书画异名而同体”说，是如何经历宋代“文人画”之演进，又在元初赵孟頫和诸多文人的合力作用下将“书画同源”发展成为“文人画”之核心观念的；其二，透过何绍基及其“书画一理”“书画同笔”等艺术观念，分析晚清民国的书画家又是如何作进一步探索的，并最终推动了当代中国艺术史之撰述的新叙事。本期讲座为本馆正在展出的“水木湛清华：中国绘画中的自然”系列专题讲座。

2022年7月2日，我馆举办“思深曲达：从马和之《毛诗图》到乾隆‘学诗堂’”讲座，演讲人为清华大学人文学院历史系教授侯旭东，由“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览策展人谈晟广主持。南宋高宗孝宗二朝，画家马和之在帝王的授意下，为儒家经典《诗经》绘制了一系列图卷，成为中国美术史上的经典作品。



乾隆广为搜罗，特建“学诗堂”加以度藏。讲座围绕以下四个问题展开：1、宋高宗赵构是如何主导《毛诗图》的绘制的？2、作为臣子以及画院高手的马和之是如何绘制《毛诗图》的？3、我们看到的《毛诗图》都是真迹么？4、乾隆皇帝为何要建立“学诗堂”度藏《毛诗图》？本期讲座为本馆正在展出的“水木湛清华：中国绘画中的自然”系列专题讲座。



2022年7月23日，我馆举办“齐白石的‘逆袭’：20世纪20年代的一次‘全球化’”讲座，演讲人为中国艺术研究院研究员、美术研究所副所长杭春晓，由“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览策展人谈晟广主持。今天被视作传统大师的齐白石，在其成长的原初语境中，并非传统之代表。讲座分析了他之所以成为“齐白石”，不是既定之传统所赋予的身份标签，而源于20世纪20年代全球语境给中国带来的“改变”。这向我们表明：传统作为文化概念，具备其特定的历史流动性。本期讲

座为本馆正在展出的“水木湛清华：中国绘画中的自然”系列专题讲座。



2022年7月30日，我馆举办“‘自然’的理解与塑造：绘画问题群咏中的对话与策略”讲座，演讲人为中国艺术研究院副研究员、中国文化研究所副所长谷卿，由“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览策展人谈晟广主持。讲座聚焦于以“物”为表现对象的古代山水和花卉主题绘画。这类绘画大多蕴藏着关于“自然”的知识、观念和思想，画作及其题跋构成“图-文”系统，拓展了单一体裁所要和所能表达的内容。有关同伴画作的多篇题咏，或从不同角度赏鉴对象，或据不同立场延伸画意，体现了理解与塑造“自然”的多种方法和方式，分析这类文本的题中和题外之意，以及这些文本之间的关系，无疑将有助于立体而深入地认知画作的历史背景和文化意涵。本期讲座为本馆正在展出的“水木湛清华：中国绘画中的自然”系列专题讲座。

2022年8月6日，我馆举办“沉默的觉者——八大山人”讲座，演讲人为北京大学博雅讲席教授、北京大学美学与美育中心主任朱良志，由“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览策展人谈晟广主持。清初八大山人（1626—1705）是一位特立独行的艺术家。他一生有“不良于言”的毛病，他是位禅僧，而禅偏偏又是一个“不立语言”的宗教，他的哑，使人产生无言而合道



的联想；而他是前朝遗民，不说话，还使人联想到是否有沉默抗争的意味；再者，他的性格倔强，不说话可能还包含拒绝尘俗的意思。这种种因缘结合到一起，使得“哑”成了八大山人思想和艺术的一个徽记，他几乎被视为一位“沉默的觉者”。本讲座联系他的生平道路和存世作品，讨论了他的“无言”中所包含的艺术个性和生存智慧。本期讲座为本馆正在展出的“水木湛清华：中国绘画中的自然”系列专题讲座。



2022年8月14日，我馆举办“自然即人文：晚清西风思潮下的视觉转译”讲座，演讲人为英国爱丁堡大学艺术史研究所教授、博士生导师杨佳岭，由“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览策展人谈晟广主持。中国知识分子与文人画家惯于谈论自然人文的主题，并设想了可以使所有人自由使用的同化社会制度和条件。他们对美的理解与这些环境，社会政治氛围和集体秩序的



想法有关。本讲探讨了鸦片战后书画中的叙事观点，如何被理解为具有复杂历史视点的介质。然而晚清“尚古思潮”对传统文化的倡导，似乎与同时期欧洲正流行的现代主义运动相反（antithetical to European-inspired modernist movements）。为了对历史意识形态和现代秩序的沟通和翻译提出质疑，本讲考察了自清末以来，文人通过新的翻译术语来维持西方学术和儒家思想之间平衡的微妙状况。在讨论“翻译”在特定语言领域，特别是在艺术史和视觉文化领域中的作用时，本讲以“博古”和“博物”两词汇在晚清代表意义的演变为出发，发现此时期中国文人艺术家，受到西方学术影响，出于对非典型海洋物种和植物学的创作与好奇心，将“自然科学”研究植入博古考证范畴，并以“博物”作为翻译，西学中化。本讲亦调查由西方植物猎人（plant hunter）委托中国外销画工作坊所制作大量的动植物图鉴（botanic painting）（现由大英自然科学博物馆、皇家维多利亚与亚伯特博物馆、伦敦和爱丁堡的皇家植物园及哈佛大学博物馆收藏）。除了从自然科学和西方收藏家的角度对这些外销绘画给予关注，也对中国制作“博物学”图鉴进一步研究。通过晚清学者对日本和西方语言和视觉上的新翻译进行“历史化”，本讲研究探讨他们如何将考证学里以“博古”积累知识的演练，改编为自然史新学的“博物”。

与跨界的自然：以蒋廷锡团队为中心”讲座，演讲人为“中研院”近代史研究所副研究员赖毓芝，由“水木湛清华：中国绘画中的自然”展览策展人谈晟广主持。清宫是否有兹辨认并代表皇家风格的“院体”之存在？而所谓院体与画院风格是什么？是如何形成？是什么时候成立的？本讲试图以作为康熙皇帝重要幕僚的蒋廷锡与其作品为中心，不仅意图呈现通常被视为盛清院体风格代表的“中西合璧”折衷风格在康熙朝已经奠立，且试图论证这种风格的出现可能不仅与康熙皇帝的“自然跨界”有关，也与其对于“画”之期待与预设关系密切。跳脱以往学界将其工笔设色之“臣”字款作品视为代笔之作，纠结于讨论孰真孰伪的鉴赏论取径，而是将其名下不同风格的作品视为其团队合作的结果，并将这些作品的生产与蒋廷锡的宦途经历并置，分析其门下团队成员的组合，重建在宫廷画院制度尚未完备之际，宫廷如何很灵活地利用近臣承揽皇家制作，透过皇帝与近臣的密切互动而形成皇家风格。因此，本讲虽然以蒋廷锡为中心，但是最终还是希望透过重建蒋廷锡团队与宫廷作坊的关系，分析康熙朝宫廷绘画究竟经历了什么样的发展与变化，其如何发展出影响盛清院体成立之基调整配方，而这些又如何与康熙皇帝认为“自然”应该如何描绘息息相关。本期讲座为本馆正在展出的“水木湛清华：中国绘画中的自然”系列专题讲座。



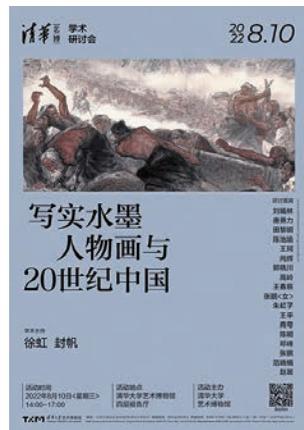
2022年8月28日，我馆举办“清宫院体的形成

学术沙龙



2022年7月18日，我馆举办“80年代以来的写实水墨”学术沙龙，参与嘉宾为中国艺术研究院研究员王镛，中国艺术研究院研究员郑工，中国国家画院原副院长、研究员张晓凌，中国艺术研究院中国画院院长、研究员牛克诚，中国国家画院美术研究院原常务副院长、研究员高天民，北京画院院长吴洪亮，中央美术学院教授、博士生导师于洋，由清华大学艺术博物馆学术部主任、研究员徐虹主持。清华大学艺术博物馆于一层、二层展厅举办“无尽意·痕——冯远绘画艺术展”。此次展览是对冯远先生创作生涯最系统也最完整的一次阶段总结，188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路历程。四层展厅也同时举办“李伯安水墨人物画展”，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“太行人系列”和“藏民头像系列”，以期通过对照，让观众更好地接触和理解伯安先生的绘画艺术和人格魅力。这两组以写实水墨人物画的展览，引发我们对20世纪中国美术史的思考。我们以这两个展览作为契机，通过此次沙龙对80年代以来的写实水墨人物画的发展、特征进行深层次的探讨和展望。

学术论坛



2022年7月18日，我馆举办“写实水墨人物画与20世纪中国”研讨会，参与嘉宾为来自中国美术界的研究者和专家刘曦林、唐勇力、田黎明、陈池瑜、王珂、尚辉、郭晓川、高岭、王春辰、张鹏（女）、朱虹子、王平、裔萏、陈明、邓峰、张鹏（男）、范晓楠、赵晨等，由清华大学艺术博物馆副馆长封帆和学术部主任、研究员徐虹主持。本次研讨会以“写实水墨人物画和20世纪中国”为主题，邀请来自中国人物画、美术理论及艺术批评界的专家学者，对写实水墨人物画在20世纪的出现、发展和在相关的时代背景下所呈现的特征进行深层次的探讨。写实水墨人物画是20世纪所出现的新的中国人物画表现手法，它的出现和时代变革休戚相关，在20世纪的中国美术史中有着不可磨灭的影响，也是新中国美术最重要的组成部分。清华大学艺术博物馆于一层、二层展厅举办“无尽意·痕——冯远绘画艺术展”是冯远先生创作生涯跨度最大的一次阶段总结，从中可窥他对水墨人物画语言和范式创新的探索实践和心路历程。同时，四层展厅举办的“李伯安水墨人物画展”也展示了他从“太行系列”到“走出巴颜喀拉”的历程，从中都可窥见写实水墨人物画的新的发展和转变。我们以此为契机，铺叙历史，展望未来，对写实水墨人物画在时代背景中的出现、发展和嬗变进行进一步的探讨，同时对



它的未来走向和所面临的挑战进行进一步的展望。

手作之美



2022年7月9日,我馆举办“温风至,小暑来——戳绣清华藏珍‘百衲衣’”活动,由我馆公共教育部教育项目主管周莹主讲。“天有时,地有气,材有美,工有巧”,小暑时节,邀您来艺博纳凉、赏析、织绣。本期“再塑清华藏珍”系列课程提取馆藏“百衲衣”中的几何纹样元素,定制戳绣材料包,通过一针一线的绣制,共同体悟古人寓设计于巧思、夺造物之天工的织绣之美。本期课程为本馆正在展出的“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7月16日,我馆举办“夏至三庚便数伏——

绒条清华藏珍‘三蓝绣马面’”活动,由我馆公共教育部教育项目主管王玫惠主讲。“广庭春日正暄妍,一树名花玉槛前。百颗毳毳谁织就,几枝琼萼露和圆”。簇拥盛开的绣球花是清华校内一道靓丽的风景,也是艺博馆藏的一件珍品。本期“再塑清华藏珍”系列课程提取馆藏“三蓝绣马面”中的绣球花元素,使用三色绒条搭配制作花瓣、花叶,点缀花蕊,组合成型,从而感受古人淡雅清丽的审美意蕴。本期课程为本馆正在展出的“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。

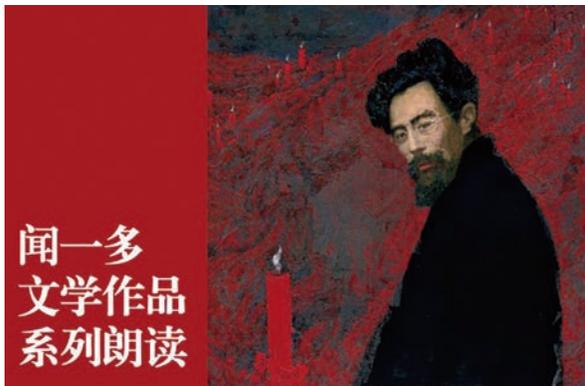


2022年8月13日,我馆举办“温风至,小暑来——戳绣清华藏珍‘百衲衣’”活动,由“红烛颂:闻一多、闻立鹏艺术作品展”志愿讲解组长、清华大学水利水电工程系教工、清华校友书画社会会员王春红和“水木湛清华:中国绘画中的自然”展志愿讲解组长、书法篆刻爱好者张德忠主讲。本馆正在展出的《红烛颂:闻一多、闻立鹏艺术作品展》,向世人展现了闻一多、闻立鹏父子二人的艺术才华。其中闻一多先生的篆刻作品,既有西方构图美学的特点,又因为其对篆书笔意的深入研究从而能够大胆地变形,随心所欲却不越规矩。本期课程以闻一多先生为冯友兰先生所刻的“芝生”方印为例,体验篆刻艺术中的线条、空间与刀痕之间的世界,思考其美学价值,感悟其精神魅力。



2022年8月27日，我馆举办“秋高气爽——缠花清华藏珍‘花卉纹云肩’”活动，由“清华藏珍·随方制象”家具展志愿讲解组长、ICDA高级软装配饰设计师、缠花手作爱好者翁杨和我馆公共教育部教育项目主管王玟惠主讲。缠花是我国的一项非物质文化遗产。自古女子有簪花的习惯，南宋辛弃疾的《汉宫春·立春日》中曰“春已归来，看美人头上，袅袅春幡”。如果说刺绣是布面上的作画艺术，那么可将缠花看作是蚕丝在纸面上创造出的立体刺绣。本期“再塑清华藏珍”系列课程提取馆藏“花卉纹云肩”中的金线元素，使用多色丝线在以纸板和铜丝扎成的人造坯架上缠绕出浆果胸针，感受绽放在指尖的传统艺术。本期课程为本馆正在展出的“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。

云朗读



我馆举办云朗读第10期“闻丹青读祖父闻一多诗歌《天安门》”活动。“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，展期内，我们特邀请不同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。从“五四运动”到20世纪20年代中期，中国内忧外患，激起一代莘莘学子的爱国热情，北京多次发生具有全国性影响的示威请愿，天安门成为标志性活动场所。1926年3月18日，北京多所学校和社会上5000多人在天安门前集会，结队前往段祺瑞执政府请愿，遭到军警镇压，死47人，伤200多人，鲁迅把这一天称作“民国以来最黑暗的一天”。“三一八”惨案八天之后，闻一多在《晨报·诗镌》上发表诗歌《天安门》，后收入《死水》诗集。诗歌333个字，不到30行，艺术手法别出心裁，用人力车夫的口吻，操纯正“京味”口语，自诉一个“遇见鬼”的故事。此次朗读嘉宾为《中国摄影》杂志社原主编、闻一多先生之孙闻丹青。

我馆举办云朗读第11期“馆长读闻一多首部诗作《红烛》”活动。《红烛》是闻一多的第一部诗作，亦是现代著名诗集。闻一多在回顾自己数年来的理想探索历程和诗作成就时，写下该诗，并将它作为同名诗集《红烛》的序诗。1923年出版，收六十二首诗歌。人民文学出版社1981年版收一百零三首诗歌。题材广泛，内容丰富，或抒发诗人的爱国之情，或批判封建统治下的黑暗，或反映劳动人民的苦难，或描绘自然的美景。构思精巧，想象奇新，语言形象生动。《红烛》有浓重的浪漫主义和唯美主义色彩，诗人所倡导的中国新诗的格律化、音乐性的主张在这诗中也有一定的体现。“红烛”亦为本馆正在展出的“红烛颂：闻一多、闻立鹏艺术作品展”的主题，旨在向世人展现父子二人的艺术才华，期望观众思考他们的美学价值，感悟他们的精神魅力，从一个新的视角，了解和铭记以闻一多先生为代表

的一代学人，为推动中国社会进步，为重塑中华民族高尚精神价值，所做出的不懈努力。此次朗读嘉宾为我馆常务副馆长杜鹏飞。

云征集



“‘诗情画意’：闻一多诗歌插图创作投稿作品精选活动”近期正在我馆进行，我们精选了部分投稿作品与观众分享。通过投稿人的绘笔，再次阅读闻一多先生的文学作品，进一步感受闻先生的爱国精神，体会其作品的美学价值和精神魅力。

海内艺术资讯

意大利之源——古罗马文明展



展览由国家博物馆与意大利文化部博物馆司、罗马国家博物馆、意大利驻华使馆合作举办，2022年7月10日开幕。来自意大利全国26家国家级博物馆的308套、共503件珍贵文物集中亮相，若干件考古发现和艺术巨作，是首次在意大利境外展出，有些甚至从未离开过所属博物馆。展览分为序幕、族群的记忆、语言的流变、诸神的崇拜、罗马的扩张、城市的规划、信仰的演变、奢华的时代、众生的面相、凯撒的后裔以及时代的见证等11个主题单元，叙述了公元前4世纪至公元1世纪这段波澜壮阔的历史和意大利半岛的罗马化进程。

中国美术馆“典藏活化”系列展： 斯文传古风——邓拓捐赠古代绘画精品展



2022年正值邓拓先生诞辰110周年，中国美术馆特遴选其捐赠精70余件套，展示中国古代绘画的文化价值与恒久魅力。此次展览分为“潇潇竹、磊磊石”“移生动质尚写意”“澄怀观道寄畅游”三个部分进行展示。深入挖掘古代绘画中的“竹石”意象，生动展现中国传统花鸟画和山水画的艺术特点。此外，展览首次展出由艺术家家属提供的珍贵照片、实物，呈现邓拓先生的文士风骨。

黄土 黄河 黄帝——黄河流域生态文明与历史文化

2022年7月15日，由陕西省文物局主办，陕西历史博物馆、青海省博物馆、四川博物院、甘肃省博物馆、宁夏博物馆、内蒙古博物院、山西博物院、河南博物院、山东博物馆等沿黄九省区文博单位承办的“黄土 黄河 黄帝——黄河流域生态文明与历史文化”展在陕历博第七展厅开展。本展览汇集了黄河流域九省、自治区13家文博单位180余件文物及相关展品，其中包括河南裴李岗石磨盘、甘肃马家窑彩陶、汉代漆奁盘、山东大汶口文化红陶兽形壶、商代亚醜钺、山西陶寺遗址陶器、晋侯墓玉器、内蒙鄂尔多斯青铜器、宁夏西夏文雕版、青海汉狼噬牛金牌饰、四川汉抚琴石雕及陕西石峁遗址、杨官寨遗址出土陶器、石器等众多文物精品。展览分为源、根、脉、魂四个单元，通过黄河流域自然生态形成与历史文化发展脉络，展示黄河流域孕育中华民族最早共同体，推进早期中国的演进历程，奠定中国社会延绵不绝、多元一体的历史发展格局。

2022年北京画廊周

作为今年中国内地最先推出的大型线下当代艺术活动——“画廊周北京2022”于2022年6月24日正式开幕。此次画廊周以“共享”的理念，迎来30余家参展画



廊与非营利机构的近40场展览，通过线上与线下结合的形式展示北京蓬勃多元的当代艺术图景。“画廊周”主单元参展画廊与机构持续以个展、群展的方式呈现国内外当代艺术展览。为持续增强画廊周北京项目内容的影响力与多样性，今年的艺访单元亦以7家扎根全球艺术中心的国际画廊阵容亮相。于798艺术中心举办的主单元特别展览“交叉的宣叙调”亦深度串联“共享”概念。

袁运生的历程



2022年7月5日至10月16日，龙美术馆（西岸馆）推出艺术家袁运生迄今为止最大规模回顾展“袁运生的历程”，由崔灿灿担任策展人。展览作品贯穿袁运生从20世纪50年代至今的艺术历程，时间跨度长达70年之久。展厅中两百多件不同类型的作品和丰富的档案文献构成了袁运生的艺术世界，通向他蔚为大观的艺术创作，重现袁运生对20世纪后半叶中国艺术变革的巨大贡献和卓越才华。



海外艺术资讯

2022 年格尔达纳双年展 “Persons, Persone, Personen”



在艺术和生态学领域，快乐的可能性往往被抛在一边，而转向更容易实现的目标如促进变化或提高认识。格尔达纳双年展为快乐提供了一个理由——从走路和吃饭到躺下和笑。策展人 Filipa Ramos 和 Lucia Pietroiusti 通过 25 位艺术家作品的呈现，提出快乐不是对不公正、悲伤或愤怒的庇护，而是抵抗和颠覆的重要媒介。

2022 年爱知三年展 “还活着”

2022 年 6 月 30 日—10 月 22 日

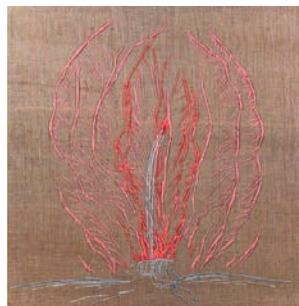


2022 年爱知三年展的灵感来自爱知县出生的观念艺术家河源温的系列作品《我还活着》，他从 20 世纪

70 年代开始用电报不断发送他自己存在的事实。此次展览将对“还活着”这句话进行多维度的诠释，重新审视当代艺术的起源，同时也关注那些已经固化的领域之间的差别。2022 年爱知三年展承诺与不确定性、未知性、价值的多样性和压倒性的美相遇，提供一个思考我们如何能够共同创造一个理想的、可持续的未来的机会。另一方面，疫情缩减了跨国活动和项目，并将艺术的注意力引向我们实际生活和工作的地区。此次展览也将结合爱知县引以为豪的历史、地方产业和传统文化，探索如何以现在为起点，使这些元素重新焕发活力和生命力，同时也有望成为对如何将世界各地的地方文化与更广泛的全球背景联系起来这一问题的创造性回应。

“针与线”，雷克雅未克艺术博物馆

2022 年 6 月 9 日—9 月 18 日



对许多人来说，刺绣意味着某种逝去的奢华，一种精致的爱的劳动。一只手拉着针和线穿过布料，唤起了人们对摇椅和门帘、纤细的手指和胆怯的女性的幻想。自 20 世纪 70 年代以来，这种幻想已经被女权主义艺术家们引爆，他们试图用颠覆性的政治重新赋予工艺传统。然而，“针线”的策展人并没有推开关于手工的家庭、性别的假设，而是一头扎进这个主题空间，考虑从针线活的历史和定型观念中出现的重叠问题。该展览展出了 14 位冰岛艺术家的作品，涵盖了表现和抽象、设计和概念主义。就像一件被修复而不是被扔进垃圾桶的衣服一样，一种耐力的感觉充斥着这个展览，展示了一种古老而亲密的方法的持续活力。