

清华大学

PERIODICAL OF  
TSINGHUA UNIVERSITY  
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 27 期

—— 2023 年第 1 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：木 维

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：李 乘

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：2023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

今年的春天，阳光灿烂，春风拂面，草木生长，终于基本结束了三年新冠疫情，清华学子活跃于校园，焕发蓬勃的生机。清华大学艺术博物馆迎来了大批的参观人员和大中小學生，呈现出火热的场面。正在展出的专题展和特展包括“冯远绘画作品展”“谿北新风景艺术展”“胸针艺术展”“交织的轨迹：德国现代设计 1945—1990”“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”“向美而行——祝大年、吴冠中馆藏精品展”以及“中国书画陈列展”等，吸引了广大观众，他们在清华园春天的气息中欣赏一件件精品佳作，向美而行！

本期结合谿北新风景油画展，发表该展学术主持、著名批评家水天中撰写的《谿北新的艺术气质与风景画的新空间》一文。该文剖析谿北新风景油画的创作历程和作品特点，认为其风景油画呈现的自然光华正是他内心情感的反映。本期发表著名美术史家阮荣春《20世纪中国山水画的历史定位及画风趋向》，深入分析20世纪中国山水画风发展的三个阶段，即民国时期为复古阶段，1949年至1966年为师法自然阶段，1976年至2000年为新复古与创新阶段，提出检验中国山水画的三大标准即：一为造景造型能力，二为用笔用墨能力，三为营造作品气韵的能力。该文对黄宾虹、傅抱石、李可染、刘海粟、徐悲鸿、陆俨少、关山月、黎雄才、宋文治、张仃、吴冠中等人的山水画的成败得失，发表独特见解，并对“浓重粗野”画风提出批评，值得我们深思和进一步讨论。陈剑澜的《德国观念论美学中的直观理论》，对康德的“理智直观”和审美鉴赏判断理论及费希特、谢赫的相关审美理论，进行深入探讨，提出新的美学见解。Matteo Compareti根据考古材料运用新数据，对伊朗图像学与萨珊金属细工器这一专题进行深入研究。

刘垚梦《现代艺术中蕴含的“永恒温度”》，对清华博物馆展出的路德维希夫妇捐赠展的代表作进行评析，齐鹏飞的文章，对丰子恺的国画与漫画作品进行鉴赏，杨璐的专文对本馆兔主题藏品进行赏析，均可帮助读者和观众提高审美鉴赏力。李晓峰《我如何策展“幸福是奋斗出来的”》，介绍作者于2021年在中华艺术宫（上海美术馆），策划该展览的经验，值得借鉴。

学术主持

陳沁瑜

# 目录

---



## 展览现场 TAM Exhibitions

向美而行——祝大年、吴冠中馆藏精品展 .....	6
湛北新风景艺术展 .....	9
交织的轨迹：德国现代设计 1945–1990 .....	12
攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴 .....	16

---



## 史论经纬 Art History and Theory

湛北新的艺术气质与风景画的新空间 水天中 .....	20
20 世纪中国山水画的历史定位及画风趋向 阮荣春 .....	23
德国观念论美学中的直观理论 陈剑澜 .....	29

---



## 艺术与考古 Art History and Archaeology

伊朗图像学与萨珊金属细工器：新数据和新近比定假说（上） Matteo Compareti 撰 李思飞 译 .....	40
---	----

---





## 博物馆天地 Museum Study

我如何策展“幸福是奋斗出来的” 李晓峰 ..... 46

---



## 经典赏析 Classic Topics on Museum Collection and Art Research

有兔爰爰——清华大学艺术博物馆兔主题藏品赏析 清华大学艺术博物馆典藏部 ..... 57

人间有情——丰子恺绘画作品赏析 齐鹏飞..... 59

现代艺术中蕴含的“永恒温度” 刘垚梦 ..... 63

---



## 艺术资讯 Art News

清华艺博资讯 ..... 66

海内艺术资讯 ..... 70

海外艺术资讯 ..... 71

---



## 向美而行——祝大年、吴冠中馆藏精品展



展览海报

展览时间 / 2022 年 12 月 20 日—2023 年 5 月 6 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层祝大年·吴冠中专厅

总策划 / 杜鹏飞

策展人 / 倪葭 安夙

展览统筹 / 王晨雅 兰钰

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 杨晖

展陈设计 / 北京清尚建筑装饰工程有限公司：曹雅楠 郭玥妮 余方舟

展览执行 / 兰钰 桂立新 龙云 高宁 袁旭 高文静

英文校对 / 王瑛

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 / 祝重寿 祝重光 祝重禧 祝重华 吴可雨 吴有宏 吴乙丁

吴为山 徐建欣

祝大年和吴冠中两位先生是在新中国成长起来的重要艺术家和美术教育家，也是“清华美学学群”的旗帜。本馆曾先后组织策划吴冠中、祝大年纪念展，并得到家属的慷慨捐赠。现特将本馆 8 号厅冠名为“祝大年·吴冠中专厅”，以对两位先生永志纪念。我们还将围绕清华美学学群，以“向美而行”为主题，不断推出系列馆藏精品展。兹精选馆藏祝大年、吴冠中作品 39 件（套），为此系列展之开篇。清华大学艺术博物馆将沿着二位先生的艺术之路，不断地发现美、创造美、奉献美，努力践行以美育人，向美而行。

祝大年展区以“百废待兴 国瓷之光”“搜遍奇峰写新景”“醉心瓷画 绘山河”“新审美风格的创立”等单元呈现了祝大年先生的艺术风采与



“向美而行——祝大年、吴冠中馆藏精品展”展厅入口及展首

艺术成果。祝大年先生是我国现代陶瓷工业的重要开拓者，也是新中国“建国瓷”的设计师和监制者，成功开启了建国初期“实用美术”新历程。祝先生在壁画艺术和工笔重彩绘画领域也卓有建树，其创作汇集了传统的笔墨情趣和西洋绘画的技巧，从而形成了自己独特的艺术语境。

祝大年的作品中不乏传统笔墨、构图、设色、线条的内含；但从另一角度来看，西方绘画的造型、敷彩、颜料等在其创作当中同样以非常稳定、熟练的技法综合运用，浑然天成。他开创了一种新的审美风格，即将传统装饰原则和西方现代派手法相结合，体现了新中国现代工业社会审美意识的新气象。

吴冠中先生终身致力于油画的民族化与中国画的现代化，构筑起一套既延续中国水墨传统，又融合西方抽象艺术，游离于具象与抽象之间的“融汇中西”的绘画体系，成为20世纪蜚声国际的中国代表性艺术家之一。吴冠中先生尊奉石涛为中国现代艺术之父。学生时期，潘天寿先生教导学生临摹名家名作，当他赴法留学时，石涛的观念仍旧盘踞在他的头脑中，隐现于他画面的油彩下。《石涛画语录》的核心是“一画之法”，即根据个人的独特感受采取相应的画法，明悟了感受，则应着感性与感觉创造适合的画法，任何物象皆可表现。

在《土土洋洋 洋洋土土——油画民族化杂谈》中，吴冠中谈到“油画民族化与国画现代化其实是孪生兄弟，当我在油画中遇到解决不了的



“向美而行——祝大年、吴冠中馆藏精品展”祝大年展区

问题时，将它移植到水墨中去，有时倒相对地解决了。同样，在水墨中无法解决时，就用油画来试试。如以婚嫁来比方，我如今是男家女家两边住，还不肯就只定居在画布上或落户到水墨之乡去。”他毕生都在进行着油画民族化的探索，把油彩的特性与中国传统艺术的审美融合在一起，熔铸出鲜明的个人风格。□

“向美而行——祝大年、吴冠中馆藏精品展”吴冠中展区





## 谌北新风景艺术展



展览海报

展览时间 / 2022年12月27日—2023年3月26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

项目统筹 / 王晨雅 孙艺玮

视觉统筹 / 王鹏

展览及视觉设计 / 郭斌

展览执行 / 孙艺玮 李庆华 郭斌 曹珂

宣传推广 / 李哲 刘垚梦 周辛欣 肖非

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

协办单位 / 中国美术馆 中央美术学院 西安美术学院

特别鸣谢 / 谌北新先生及家人

谌北新先生是新中国培养的第一代油画家的代表之一，他早年毕业于中央美术学院和马克西莫夫油画训练班，自1953年起长期耕耘在西安美术学院，在风景油画领域形成了自己独特的风格，对丰富中国现代油画艺术做出突出贡献。谌北新先生早在学生时代即获得“中国风景油画第一人”美誉，在长期的创作和教学实践中，逐步形成并完善了自己的艺术主张。

2023年3月11日下午13:30，“谌北新风景艺术展”捐赠仪式于清华大学艺术博物馆一层大厅举办。捐赠仪式由清华大学艺术博物馆副馆长李哲主持，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞，北京美协副主席、中国美术馆党委书记安远远，中央美术学院设计学院副院长靳军，本展策展人徐虹，家属代表、任教于西安美术学院的谌河依次致辞。开幕式上，杜鹏飞为谌北新家属谌河颁发捐赠证书，感谢谌北新先生为清华大学艺术博物馆捐赠《莫奈故居希尼威尔尼的睡莲池塘》等10件油画作品。



“谔北新风景艺术展”展厅入口

捐赠仪式后，“风景 / 山水中的文化意象：谔北新风景艺术展”学术研讨会于清华大学艺术博物馆四层报告厅举办。本次研讨会由清华大学艺术博物馆学术部主任、本展策展人徐虹主持。首先，清华大学艺术博物馆常务副馆长、展览总策划杜鹏飞为研讨会致辞。之后，诸位研讨会嘉宾依次发言，包括：中国艺术研究院研究员王镛，华东师范大学美术学院院长、研究员张晓凌，湖南师范大学教授、美术批评家杨卫，清华大学美术学院教授陈池瑜，中央美术学院教授于洋，中国国家画院理论研究所副所长、研究员陈明，西安碑林博物馆研究员杨兵，工艺美术大师、艺术教育家李庆华，西安美术学院教授程征，北京师范大学艺术与传媒学院副院长、教授甄巍天津美术学院教授、美术批评家高岭，美术批评家、研究员郭晓川，北京艺述馆馆长、陕西省美协策展委员会主任舒阳，原西安美术学院图书馆馆长、史论系副主任范淑英，天津美术学院教授、美术批评家范晓楠，艺术家、中国美协会会员景牧，西安美术学院教师谔河等。

近百年来，中国不乏沉酣于山水—风景的艺术家，但很长时期以来，社会环境限制了他们这方面的艺术探求。即使具有悠久历史的山水画，也往往成为社会历史事件的舞台背景。20世纪晚期中国社会环境的深刻转变为诸多艺术样式的探索打开了大门，谔北新的艺术个性正是在这个阶段得以充分展开。自然景观与本土文化的联系，景物与时代性环境的联系，成



“谿北新风景艺术展”展览现场 “形与色的交响”

为风景画家探索的重点。而另一重点是从自然景物的形式结构中提取绘画自身的形式结构。在这种接近抽象的试验中，中国风景画家从西方现代艺术和中国传统艺术两方面汲取营养。

谿北新先生成长于书香世家，中国传统文化中“遁世”“逍遥”“自在”思想的洗礼，潜移默化地渗透在他的风景油画作品之中，令他的油画作品呈现出中西交融的独特气质。他在自己的文章中多次谈及“和大自然对话”，这既是他以风景油画为毕生志业的缘由，也是我们理解他艺术作品的一把钥匙。早在学生时代，谿北新先生即被誉为“中国风景油画第一人”，在长期的创作和教学实践中，逐步形成并完善了自己的艺术主张。他认为“情感是画的灵魂”，因此他笔下的风景油画，从不追求对客观世界的再现，而是作者为自然风景之美好所感动的情感表达。

本次展览共展出谿北新先生各时期代表性风景油画 97 幅，其中最早一件是谿北新先生 1957 年在“马训班”的毕业创作，而最新的作品完成于 2017 年，整整跨越了一个甲子。为优秀的老艺术家举办展览，进而带动现当代艺术作品的收藏，是清华大学艺术博物馆始终坚持的展览与收藏策略之一。清华大学艺术博物馆所要构建的藏品体系，终极目标是将古今中外各地域的优秀艺术汇聚一堂，不仅服务学校的人才培养、学科建设和通识教育，同时服务广大社会公众。□





# 交织的轨迹：德国现代设计 1945—1990



展览海报

展览时间 / 2023 年 1 月 10 日—2023 年 4 月 16 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 马特奥·克里斯 托马斯·A·盖斯勒

策展人 / 艾莉卡·平纳 (维特拉设计博物馆)

克拉拉·涅姆奇诺娃 (德累斯顿国家艺术收藏馆)

学术主持 / 杭 间

项目统筹 / 王晨雅 王 瑛 海科·霍夫曼 科拉·哈里斯

策展助理 / 安娜·梅亚·霍夫曼 法恩·库格勒 伊莎贝拉·肖尔

展品协调 / 苏珊娜·格拉纳

视觉设计 / 王 鹏 王美懿

展陈设计 / 康斯坦丁·格西奇设计公司 海因策尔曼与阿亚迪事务所 (OHA)

展览执行 / 陈兴鲁 王 宁 龙 云 邱少华 付金安 王 涵 孙艺玮

罗曼内·梅尔 伊莎贝尔·赛尔贝特 玛格达勒娜·科扎

萨拉·阿贝勒

宣传推广 / 李 哲 刘垚梦 周辛欣 肖 非

公共教育 / 张 明 周 莹 王玟惠

行政事务 / 马艳艳 多米尼克·雅恩

国际事务 / 王 瑛

赞助事务 / 张 晓 李 杨 夏以方

文本翻译 / 徐 恺 刘 朔 贺 潇

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 维特拉设计博物馆 德累斯顿国家艺术收藏馆

协办单位 / 维斯滕罗特基金会

支持单位 / 德国联邦外交部 德国驻华大使馆 清华大学教育基金会

特别鸣谢 / 德国驻华大使馆：大使傅融博士 班溪梦 褚 叶 柯 琳

北京德国文化中心·歌德学院 (中国)：欧 彬 解开缙





“交织的轨迹：德国现代设计 1945—1990” 展厅入口

为纪念中德建交 50 周年，在德国联邦外交部、德国驻华大使馆的积极支持，以及国家文旅部和教育部的积极帮助下，清华大学艺术博物馆联合德国维特拉设计博物馆、德累斯顿国家艺术收藏馆、维斯滕罗特基金会，特别策划并举办“交织的轨迹——德国现代设计 1945—1990”特展。

本展览涵盖平面设计、工业设计、家具设计、照明设计、室内设计，以及时尚、纺织品和首饰设计等诸多门类，共展出战后德国设计作品 300 余组 / 件，包括迪特·拉姆斯、汉斯·古格洛特、鲁德夫·霍恩、玛格丽特·雅尼等杰出设计师，以及哈勒艺术设计学院、乌尔姆设计学院、奥芬巴赫设计学院等机构的设计作品。设计是德国工业与文化建设的重要工具，也是大众延续至今的日常表达方式。展览力图通过不同功能的设计案例，反映设计与历史、社会、日常文化等因素紧密交织的景象，探索民主德国和联邦德国在设计理念与实践领域的差别及相似关系，从而勾勒出战后德国设计史的全景。

展览研讨会及开幕式于 2 月 21 日在清华大学艺术博物馆隆重举行。清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞，德国驻华大使馆大使傅融，维特



“交织的轨迹：德国现代设计 1945—1990”展览现场

拉设计博物馆馆长马特奥·克里斯（视频），德累斯顿国家艺术收藏馆馆长托马斯·盖斯勒（视频），中国美术学院美术馆群总馆长、展览学术主持杭间先后致辞，清华大学校务委员会副主任王岩致辞并宣布展览开幕。开幕式由清华大学艺术博物馆副馆长李哲主持。清华大学部分师生、艺术界代表、媒体记者、社会观众等出席了开幕式。

德国设计重技术、重功能，重品质，强调系统性、逻辑性和秩序感，强调设计的社会目的。在特殊的历史阶段，“联邦德国”（西德）与“民主德国”（东德）由于文化的同源性与政治、经济、制度的现实差异性，同样承继着包豪斯学术传统的东西德现代设计，演化出两条错综羁绊的发展路径。在德国现代设计的发展历程中，1907年成立的“德意志制造联盟”直指标准化、规范化、组织化的“优质设计”，为功能主义设计以及现代工业设计奠基蓄力；1919年创立的包豪斯学校在其设计教育实践中所建构的现代设计理论与设计教育体系，产生了深远的国际影响；1953年诞生的乌尔姆设计学院更是从真正意义上构建了“系统设计”，成就了科学化思维与日用化设计的完美融合。

历史语境下创造的东西德设计对谈错落于叙事空间，显而易见的区隔与模棱两可的混淆呼应着展陈的文化特性。西德创造的经济奇迹为设计的崛起厚植沃土，东德的客观现状虽然在一定程度上限制了发展进程，但二者都积极致力于促进设计发展，战前坚实的设计理论基础与实践成果延续至战后，渗透于东西德设计的血脉。奉行计划经济体制的“东德”与立足市场经济体制的“西德”尽管在政治、经济、文化等方面路径分岔，但提升大众生活品质则是二者共通的、更为切实的发展追求。计划经济体



“交织的轨迹：德国现代设计 1945—1990”东德 / 西德视觉墙

制下的生活与工作难舍难分，设计立足于人的基本需求；市场经济体制下的生活超越了工作，设计着眼于人的进阶欲望。

此次展览是国际博物馆专业领域的多方资源共享与多元文化整合的一大盛事，亦为中德两国在人文领域的交流互鉴增添了新的范例。本展希望以更加开放和包容的姿态，为观众呈现德国现代设计的发展路径，为中国的设计理论、设计实践与设计教育提供参照，进一步将专业教育实践融入大学的人才培养和学科建设，充分发挥设计史研究的社会意义与文化价值。□

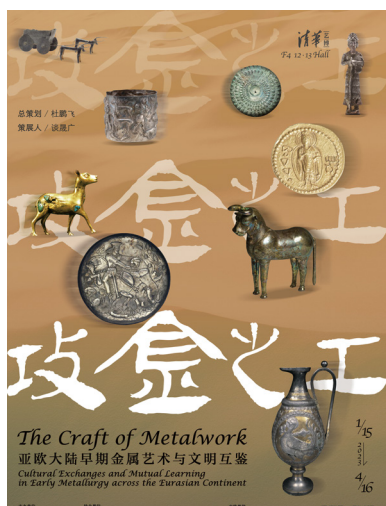
“交织的轨迹：德国现代设计 1945—1990”日用设计展区







# 攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴



展览海报

展览时间 / 2023年1月15日—2023年4月16日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 12—13号展厅

总策划 / 杜鹏飞

策展人 / 谈晟广

学术指导 / 梅建军 苏荣誉

展览统筹 / 谈晟广 王晨雅 平山东子 陈建中

策展助理 / 蒋瑞霞 戴月寒 高宁

展品协调 / 刘振华 马艳艳 谢安洁 袁旭

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 王扬

展陈设计 / 刘徽建

展览执行 / 刘徽建 袁旭 袁琛 曹珂 张涵旭 陈兴鲁 兰钰

罗逸琳 李琦 卢杰 贾建威 班睿 谢焱 王静

马彩虹 肖婷 母雅妮 宫相才 朱耀国 刘大志 沈莎莎

赵爱军 张帆 李倩 孙斯琴格日乐 夏鹏飞 李积英

宋涛 黄志成 宋敏 李达 叶蕾 薛艳峰 张雨潇

张菊艳

图纸深化 / 李可儿 刘润博 程明 郭燕

宣传推广 / 李哲 刘垚梦 周辛欣 肖非

公共教育 / 张明 周莹 王玟惠 张瑞琪

英文翻译 / 蒋瑞霞 戴月寒

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 平山郁夫丝绸之路美术馆

协办单位 / 甘肃省博物馆 甘肃省文物考古研究所 固原博物馆

内蒙古博物院 内蒙古自治区文物考古研究院 宁城县辽中京博物馆

青海省博物馆 黄山美术社 新疆维吾尔自治区博物馆 盐池县博物馆

支持单位 / 日本国驻华大使馆 中国文物交流中心 鉴钟文化 上海书画出版社



“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”入口

本次展览以日本平山郁夫丝绸之路美术馆藏近 300 件金属类文物为主，并联合国内多家文博机构，展示亚欧大陆的金属艺术，跨越 4000 年，包括两河流域、安纳托利亚、地中海地区、伊朗高原、高加索地区、巴克特里亚 - 马尔吉阿纳文明考古共同体（BMAC）、欧亚草原、中亚、南亚、东亚和东南亚，以及中国北方（新疆、河西走廊、长城沿线）等区域，呈现金属艺术的起源、发展和传播的历史，以期映照亚欧大陆上不同地区和文明的差异性、相似性和彼此交流互鉴的轨迹。

第一展区的时间跨度为“公元前第三千纪—公元前第二千纪”，包括此间美索不达米亚地区和印度河文明与巴克特里亚—马尔吉亚纳考古共同体的珍贵工艺。美索不达米亚地区的展品包括石板、泥板浮雕、圆雕、陶器、玻璃、青铜器、金银器和漆筒印章等门类，主题以神像、祈拜者、王权、神圣仪式和狩猎场景为主，代表着公元前 4000 年至前 600 年间近东地区复杂且精致、系统化且独具风格的艺术形式。哈拉帕文明相关的展区站出了人像、动物雕像、印章、珠宝、铜镜、水壶等器皿，揭示了其丰富多彩的文化。其中最具特色的是印章，雕刻公牛、瘤牛和组合神兽形象，代表对自然力量的崇拜，也表明该地区发达的畜牧业。BMAC 部分展出了“丰饶女神”石像和绿泥石器皿外，其金、银、铜等金属器制作和装饰工艺精湛，内容丰富，包括武器、化妆容器、护身符、别针、印章、高脚杯、敞口杯等礼器和生活用具。



“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”第一展区

第二展区“公元前第一千纪”精选了公元前12世纪至公元前4世纪的金属制品，综合展示了新亚述、小亚细亚：乌拉尔图王国、新埃兰王国和米底王国、卢里斯坦、阿契美尼德王朝等文明的典型金属制品，包括青铜制品，如盔甲、护具、马具、容器和小型造像、黄金首饰和银盘等。从中可见，青铜制作技术得到了极大的发展，青铜制品的类型更丰富，不仅用于制作礼器，也制作了更多具有实用价值的工具和武器，展示了冶金技术在该时期与战争、政治和王权的紧密关系。

第三展区“从地中海到印度河（希腊化—中世纪）”选取了从公元前6世纪至公元8世纪的金属器，呈现了古希腊、伊特鲁里亚、古罗马、斯基泰、帕提亚、贵霜、萨珊波斯和粟特等地区较为高超的金属艺术，品类丰富，包括生活用品，如烛台、铜镜、化妆瓶、首饰、皇冠、宴饮工具、酒器、礼器、衣物表面的装饰版、小型雕塑和记录国王功绩的银盘等。

第四展区“祈拜形象”选取了从公元2世纪至公元14世纪的佛教象征符号和青铜（部分鎏金）祈拜形象，发现地包括印度、犍陀罗、阿富汗、巴基斯坦、朝鲜半岛、印度尼西亚和柬埔寨等，勾勒了宗教艺术向外传播的不同路线。

第五展区“钱币”精选了从公元前6世纪至公元3世纪亚欧大陆的典型钱币，覆盖吕底亚、波斯、古希腊、罗马和中亚等各地区，勾勒出钱币在亚欧大陆的发展简史与传播脉络。无论是银金矿钱币、金币或银币，正反面都有标准纹章戳记，代表国王身份，彰显钱币的合法性与价值。





“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”第二展区

这也让钱币成为非常关键的历史资料，钱币提供了丰富的信息，包括每个时期统治者的身份、通行语言、行政制度、宗教信仰和经济状况等。

第六展区“中国北方”展出了诸多中国文博机构的相关展品，得到了包括甘肃省博物馆、甘肃省文物考古研究所、固原博物馆、内蒙古博物院、内蒙古自治区文物考古研究所、宁城县辽中京博物馆、青海省博物馆、新疆维吾尔自治区博物馆、盐池县博物馆等国内文博机构以及黄山美术社在内的大力支持。□

“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”第三展区





## 谌北新的艺术气质与风景画的新空间

水天中

对于关注中国油画的观众来说，谌北新并不是陌生的名字，他当年以一幅风景画作为马克西莫夫油画训练班的毕业创作而引起人们的注意。近二十年中，他的风景画作品经常在全国性油画展览中露面，但这次的集中展示却使熟悉他的人也刮目相看。谌北新走出油画训练班之后的几十年，是中国近现代艺术史上波诡云谲的岁月。谌北新也曾接受“革命历史画”创作任务，作为“秦文美”创作组的一员，他常常承担为巨幅革命历史画“改天换地”（在初步完成的历史画面上调配大的环境色调）的任务。即使在那样的环境里，他也没有改变对风景画的一往深情，风景写生已经成为他艺术生活的基本元素。正是在不间断地风景写生中，他保持和发展了自己的色彩感觉。

近百年来，中国不乏沉醉于山水、风景的艺术



春日写生 布面油画 35cm×40.5cm 2001年

家。但在很长时期里，社会环境限制了这方面的艺术探求。即使具有悠久历史的山水画，也往往成为社会历史事件的舞台背景。20世纪晚期，中国社会环境的深刻转变，为诸多艺术样式的探索打开了大门，谌北新从黄土高原走向南北各地，再走向大洋彼岸。饱游饫看，体会乾坤之理，山川之质，进而思索笔墨之法。他的艺术个性正是在这个阶段得以充分展开。

在写生和创作中保持新鲜、明朗、纯净的感觉，是谌北新风景画作品的一大特色。虽然他出自马克西莫夫油画训练班，但他不像苏俄风景画家那样总是在构筑鸿篇巨制，不像苏俄风景画家那样在自然景色中寻找文学性矛盾甚至挥之不去的悲剧性。

作为长期生活和工作在陕西的画家，不熟悉谌北新的人们往往以“长安画派”的模式比照和想象他的艺术。实际上，谌北新走着一条完全独立的道路，他并不以陕西风物为风景画的题材中心，也并不依附于中国现代文学中的长安想象。他的风景是沉静、明快和爽朗的，不但阳光下的海滩、积雪的山村如此，阴沉的林木或残破的村落也充盈着爽朗的韵致。这种韵致使人联想起宗炳首倡的“畅神”和辛弃疾向往的“爽气”。谌北新的艺术格调与这些观念泉脉相沿。它既是自然气象，也是人文理想；它萌生于画家的眼神和胸襟，扩充于画家明朗的色彩与自由的笔意。前人标举爽气，谓“望爽气而忘言”。谌北新笔下的“爽气”，蕴含超脱琐屑世俗的美学省悟，而以画家与观众在观察与欣赏方面的充分自由为立足点。它摆脱了“教化”“说明”与“鼓动”的负担。





小白船 布面油画 52.5cm×72.5cm 1999年 中国美术馆藏

中国人开始画油画风景的时候，西方风景画已经历经古典主义、浪漫主义、印象主义和后印象主义，进入现代主义绘画的新天地。俄苏主流风景画家的作品，更是20世纪五六十年代中国油画家借鉴的目标。但种种借鉴都不能代替植根于本土文化与自然的发现和创造。从绘画方式和风格追求看，谌北新比较接近印象派画家，色彩是他作品中最重要的信息。但他的作品并不是对印象派绘画的模拟，他以高度的概括和夸张处理色彩关系，敢于运用极轻、极重、极饱满的颜色。纯净的白色块面和跃动的深重笔触，常常是画面的领唱者。在柔和、沉着而微妙的中间色背景上，以果断的笔触画出深重的阴影与耀眼的光明，使画面充满生气并具有力度。当然，这一切都离不开他的运笔。那些果断而看似毫不经意的竖涂横抹勾勒点划，发挥着统领画面造型与明暗色调的关键作用。油画笔在谌北新手里成为挥写自如而且时出新趣的书写工具。对画笔、画刷的纯熟掌握，使他能以中国文人对书写特有的敏感，在油画中加入了笔韵。于是，他的画显得更有韵律感，更有“笔法”和“骨气”。

自从西洋绘画传入中国以来，让习惯以水墨在纸绢上自由挥洒的中国画家接受粘稠的油性颜料、方形鬃毛画笔和粗糙的画布，确实是舍长取短的尝试。从早期中国西画家到今天油画家的作品，往往能感受到技法材料的运用与想象、立意之间的差距。即使在国内一流画家的笔下，我们也能感受到在使用油画材料时的迟滞与踌躇。这可以说是一种“词不达意”，犹若时下之老外唱京剧，它与中西画家的文化基础、历史背景有关。谌北新在这方面的突出表现，正是甩开了技法材料对自我表现的限制和拘束。对精神气概的张扬，超越了对技法材料亦步亦趋的追摹。

在近距离观看谌北新的作品时，我曾偶发奇想——如果把油画笔和油画颜料递给写过《祭侄文稿》和《争座位帖》的颜真卿手里，想必会如此这般地挥洒摔掷，点画有神。这不是凭空妄想——谌北新出自深厚文化气氛的家庭，在外公沈尹默先生身边的童年岁月，养成了他对传统诗书的领悟能力。人说画画开始看功夫，最后看素养，信乎斯言。

美术理论家孙宜生曾以“气韵、气度、气象”



湖州人家 布面油画 50cm×50cm 2008年

概括谌北新绘画的风格特色，那种明朗清新而含有内在气骨的格调，确实是对当前画坛一望无际的晦涩沉闷、大而无当的“清凉剂”（杨力舟语）。当然，任何一种风格都有它的限制。对于认为绘画作品应该体现某种理性陈述或历史思考的人来说，谌北新的作品显然难以满足他们的要求。他的画更接近“万趣融其神思”和“此中有真意，欲辨已忘言”的境界。谌北新本人也是这样，别人谈起他的画，他常常只有淡淡一笑。

在许多人为绘画做出悲观预言的时候，谌北新为中国的风景画创作展现了一个明朗的前景——真正表现了人在自然中的愉悦感受的绘画作品，仍然具有使人激动的感染力，仍然具有净化心灵的力量。在古人、外国人已经画出了那么多不朽的风景画之后，当代画家仍然可以大有作为。而谌北新给我们提供的经验是在深厚而又独立的文化观念基础上肯定自己的禀赋，明确自己的追求，为实现这一追求心无旁骛地画画。里尔克推重“毫无事迹发生的”风景，那是空旷和寂寞的，激情和矜夸都已远去的

风景。创造这种作品的艺术家安静而又自信地走在通往个性化的路上，而不是走在通往观众或者市场的路上。谌北新对大自然形貌、色彩、阳光、阴影的玩味，对自然情趣的营造，无一不与他自身的禀赋、气质以及他对人生价值的领悟相连接。他在作品中显现的自然的光华正是他宁静内心的反映。

注：此文写于在中国美术馆举办的谌北新风景画展期间，此次发表时作了增补和改动。○



长安雪之三 布面油画 32cm×36cm 2008年 清华大学艺术博物馆藏



## 20 世纪中国山水画的历史定位及画风趋向

阮荣春

熟悉中国美术史的都知道，中国山水画的发展历经了几个大的画风递变的过程：唐代“大小李一变”，五代“荆关董巨一变”，南宋“李刘马夏一变”，元代“大痴黄鹤又一变”（王士禛《艺苑卮言》）。由这一变又一变的山水画风，基本上可看出中国山水画风发展的几个大的转承特色。而这些画风特色的形成，有其时代政治因素、经济因素、地域因素等，那么我们对 20 世纪中国山水画风的特色当如何概括呢？而这一特色又是在什么动因下产生的呢？20 世纪中国山水画成就与历代山水画相比处于什么样的位置？本人有些想法，提出来听听大家的意见。

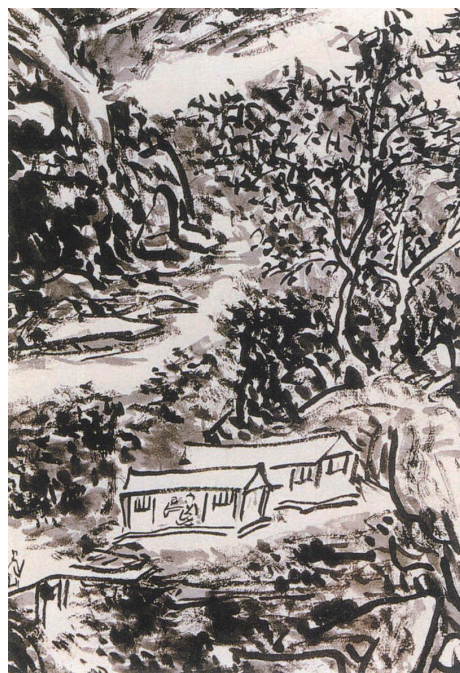
### 一、20 世纪中国山水画风的三个阶段

20 世纪中国山水画风的形成可粗分为三个阶段，即 1911 年至 1949 年为复古阶段，1949 年至 1966 年为师法自然阶段，1976 年至 2000 年为新复古与创新阶段。

之所以认为第一阶段为复古阶段，即因为这一阶段的山水画人大多以古人为师，如张大千、黄宾虹、溥心畲、金拱北、吴淑娟、吴湖帆、肖俊贤等均以古人笔墨作画，创造性的画人甚少，即使有个别强调师法自然或锐意创造者，亦为这一时期师古画风所掩。这里有必要强调的是，此时的师古对象不是四王，而是石涛等革新派画家。例如，张大千、刘海粟以石涛为师，黄宾虹以石谿为师，金拱北、溥心畲等各执古人一端而名扬一时。只有傅抱石，虽也不可避免临习石涛等人的作品，但于民国晚期已开始大胆创新，进行着“抱石皴”的尝试。

第二阶段为 1949 年至 1966 年。这时期画人们以新生活为动力，开始走出复古窠臼，“创新”“深入生活”遂成一时风气。傅抱石“抱石皴”已趋成熟；刘海粟受欧风影响，泼墨泼彩也形成一定的艺术冲击力；黄宾虹在石谿等先贤的基础上，创造出浓重浑厚、乌黑发亮的山水画；李可染在直承黄宾虹墨法的同时，将西画的用“光”引入山水画中，亦在山水画坛上争得一席之地。此外，如陆俨少的云水画法、宋文治的江南新貌等均均为近代山水画的发展作出了积极探索。这一时期真可谓为千岩竞秀，万壑争流，新时代山水画风已初步形成。

“文化大革命”后为第三阶段。这一阶段虽然山水画人成千上万，但真正卓有成效的并不多，基本上可



黄宾虹 拟何绍基意 93cm×45cm 纸本墨笔 1952年 浙江省博物馆藏



认为是对前一阶段画风的沿袭,故称为“新复古阶段”。其中黄宾虹、李可染画风追随者尤多,或可认为,这一时期直至今天的山水画坛,基本上是以黄、李画风为主导。同时,许多中青年画人则在西洋画风或现代思潮的影响下作着各种创新的尝试。

## 二、“低潮期”与中国山水画坛的“将军”们

在山水画发展的历史进程中有辉煌期与低潮期,就20世纪中国山水画的成就与历代山水画相比,虽然傅抱石、黄宾虹等山水画大师们力求创新发展,并取得了当代最高成就,但总体而言,其成就远未达到画史上辉煌期的高度。从辉煌期山水画人的作品中,我们可以看到,他们之所以能成为山水画大师、山水画的开派或画风的继承者,均具备三种能力,或称之为成就他们事业的三大要素:一、造景造型能力;二、用笔用墨能力;三、营造作品气韵的能力。五代的荆、关、董、巨是这样,南宋的李、刘、马、夏,元代的大痴、黄鹤,明代的吴门四家和清初诸贤无不如此。他们造景千变万化,构图新颖奇巧,用笔奇肆多变,用墨有韵有味。反观20世纪中国山水画大师的作品,无论是造景造型、用笔用墨,还是营造气韵的能力,远不能与历代大师相比,或造景能力弱,或造型基础差,或有笔无墨,或有墨无笔,或无气韵生动可言等。所以本人认为,20世纪中国山水画在山水画史上为低潮期。因此,20世纪中国山水画大师也只能称之为矮子里的将军。

傅抱石以其深厚学养,锐意创新,开山水画“抱石皴”法,用笔不任法度,狂放不羁,作品浑厚润泽,自然清新,然就诸多作品总体分析,作品粗率,大而化之,虽其皴法已趋成熟,但整体作品尚未定型,特别是大自然万水千山,千变万化,岂能用“抱石皴”一法盖全!加上山水画中的人物千人一面,或结构失调,直接影响着其作品本身的质量,这些不足现象在宋元明清诸多“四家”的大师作品中很少出现。

黄宾虹的山水画,我曾在《中国近现代美术史》



傅抱石 听泉图 110.5cm×52.8cm 纸本设色 1963年 傅抱石纪念馆藏

中称其为近现代山水画坛上“又一变”的先驱。他是传统的,在笔墨的应用上,已创造出了新的境界,但是他的山水画造景、用笔、用墨过于机械,特别是他缺乏造景能力,作品形式的类同已进入程式化,例如左高右低的布局,前景三四棵树,圆圆的山头等为常见形式,构图造景单调,画面可读内容很少,看十几幅便倦。如果将黄宾虹的作品与“四王”相比,除了在用墨上有所创造外(用笔基本上是对石谿的沿袭),他在造景造型气韵等方面远不如“四王”。如王石谷山水画千变万化的造景能力,造型的提炼概括能力,黄宾虹是万不及一的;至于石涛、龚贤等,在用笔用墨上的灵活多变,自然气息的灵动多变,黄宾虹更是不能相提并论。机械性、类同感是山水画的大忌,是与师法自然创造融通相悖的,绘画一旦走上定式,也就意味着走到了它的形式表现的尽头。大自然变化不可端倪,造景取象用笔用墨也当灵活多变。如果苛刻

地评价黄宾虹，他在造景取象融通方面是最没有创造性的，一味的笔墨，使他走上了“机械”作画的道路，这是非常遗憾的！师习黄宾虹画者切忌！（现在师习黄画者甚众，我已发现一些人的作品中有不好苗头，一个平方尺与十个平方尺的笔墨表现形式几乎一模一样！一幅作品与十几幅作品亦几乎类同！）

李可染作为山水画家，有赖于其西洋画的学养，他是国立艺术院首届西画研究生，20世纪40年代涉足山水画坛，他在布景造型等方面较其师黄宾虹成熟得多，画面整体把握也较好，且多见创造，应该说西洋画的基础成就了他。但是，或因西洋画给他带来的求整体、块面的习惯，线条表现一直是他的山水画中的弱项。在他早期的山水画中用墨较淡，所以线条刻画的弱点尤为明显，重墨山水出现后，使他的山水画因墨而掩盖了线条的不足，由是山石形体只见墨不见笔，形成了“堆墨”现象，丢失了传统山水画中“笔”的美感，这是非常遗憾的。

刘海粟是位多面才能的画家，油画、国画均有涉猎，他与徐悲鸿几乎同时驰誉画坛，平心而论，刘海粟在人物画创作方面远不及徐悲鸿那样扎实严谨，以致这位昔日的学生徐悲鸿曾夸下“待汝十年”的海口。但在风景写生上徐则逊于刘，一个画家总有自己的特长，刘海粟的豪放性格与气度决定了他以抒写造化称雄画坛。刘海粟在山水画家中最具气势与魄力，就这一点而言，足与傅抱石并驱，在20世纪中国山水画坛上少见。但亦与傅抱石一样，因过于注重画面的笔墨气势，追求石涛等狂放画风，又由于教育与其他画种对他的分心，作品往往缺乏严谨性，直至晚年才见有恢宏而严实的作品，但为时已晚。

在20世纪后期画人中，有二位山水画家不得不提，他们的作品在拍卖市场上一路高歌，冲破“天价”，轰动一时，这就是吴冠中与张仃。张仃以笔力见胜，当代画人出其右者不多，且其取景造型纯熟多变，俱在法理之中。只是让人感到美中不足的是，或许是张仃有意彰显笔力，放弃了墨的作用，作品显得苍劲枯燥

有余，润泽不足。看张仃的画，一如听一位有实力的音乐家干着嗓子唱歌，缺少润，缺少韵，真想为他送上杯水。

而吴冠中的作品严格地说不能称作山水画。如果说李可染的山水画是有墨无笔，张仃的山水是有笔无墨，那么吴冠中的山水则是无笔无墨——“笔墨等于零”。至于山水的取景造型以及气韵在吴冠中这里一条也用不上，他作品追求的是创意（有如丰子恺）。如果硬将其作品列入山水画给打分的话，只能打创意分。

我虽研究了几十年美术史，作了多年山水画的实践，但说实话我是个书呆子，不懂炒作，不懂市场，看不懂吴冠中的山水画价格为何出奇的高。

我无意贬低这些为中国山水画事业作出贡献的山水画家们（特别是其中的傅抱石、黄宾虹、刘海粟等，他们不但在山水画创作方面作出了可贵的探索，且是近现代美术史论的先驱），在这里我只想客观、历史地将这20世纪中国山水画置入整个中国山水画发展进程中作比较分析，给一个较恰如其分的位置，以期有利于山水画朝着正常的轨道发展。同时也真诚地希望理论家们能较客观地评价我们这个时代的山水画成就及其画人们。

### 三、20世纪中国山水画的起步是否走错了道

接下来谈谈20世纪中国山水画“低潮”的原因，有必要引起理论家及画人们的重视！以上本人毫无忌讳地直道大师们山水画中的不足或缺陷，目的就是为探寻“低潮”的根本原因，或可认为大师们画中的问题就是我们今后山水画发展中必须注意的！那么这些大师作品中最集中的问题表现在哪里呢？本人认为，根本的问题还是画风问题。

在中国的水墨画史上，乃至各个历史时段中，山水画风或“南”或“北”，或复古或创新，均有各自特点及其代表人物，如五代荆浩、关仝高旷峻厚；董源、巨然清远润泽；北宋李成、范宽雄壮坚实；“南宋四家”硬直清朗；“元四家”苍茫空灵；明代“吴门四家”典





雅闲趣；清代“四王”古朴守旧，“四僧”清新自然。那么我们这一时代画风怎样定位呢？可否称之为“浓重粗野”！代表人物则可推傅抱石、黄宾虹、李可染。张大千虽或可列位 20 世纪四大山水画家，但后期的变革主要在国外，在国内并未产生多大影响，真正有重大影响的主要是傅、黄、李三人，其他如刘海粟、陆俨少、关山月、黎雄才、宋文治等均为这一时代的杰出代表，但在山水画方面的影响相应要弱一些。

“浓重粗野”画风的形成，原因是多方面的，而最直接的原因，当与政治和文化的导向有关。从 20 世纪初的新文化运动开始，批判的锋芒一直指向“四王”，即认为“四王”的复古画风是中国画衰落的原因。本人以为有失偏颇，或可认为，这种批判是种误导，它不但未能促进中国画的发展，相反，批判的结果，只能加速中国画衰落的进程。

其实，陈独秀、吕澂并不懂中国画，虽然提出的“革新中国画”的精神是对的，但矛头直指“四王”，“先要革王画的命”，就有些革命冲动了。革王画的什么命？难道就是“四王”“大概都用临摹仿托四大本领复写古画”？用一“大概”二字，将“四王”说得一无是处，未免过于主观了！“四王”是临仿了一些大痴、黄鹤等人的古画，但正如学习书法一样，临帖是必须的，画人临习大痴、黄鹤等作品，有如书家临习“二王”、颜柳字帖一样，是提高技法之手段。就“四王”现存作品分析，也并不是以“四大本领”复写古画，有些作品虽题着仿某家款识，但实际上只是一种好古心态（石涛等革新派作品中也有），其作品大多属他们构思创作的。也由于“四王”的笔墨功底深厚，结构严谨，作品以“六法”气韵为上，粗制滥造的画作极为罕见。现在看来，当时对“四王”的批判并没有一分为二地进行去其糟粕、存其精华的批判吸收。“四王”有应该批判扬弃的地方，特别是因循守旧、陈陈相因的“董巨披麻皴法”千篇一律的使用，致使形式感类同，陈旧感加重，加上追随“四王”的一大批画人的普遍使用，清初画坛确如一坛死水。但是“四王”作品中表

现出的笔墨、气韵，淡然文静的气息等是不应该否定的。相反这是传统山水画中的精华所在，应该继承发扬。事实上，自然中的山水是静谧而灵动的，散布的气息又是鲜活的，画人们当以淡然沉静的心态去体悟它、表现它，古人所言“澄怀观道”当是此意。

“四王”的心态是静的，“四僧”的心态是动的，从山水画人作画而言，静的心态更易表现山水的灵动性，但是“四王”闭门造车，日日大痴、黄鹤，自然在作品上就失去了山水的灵动气息。而石涛等革新派，从本质上看，走的虽是董其昌承袭元人的路子，但石涛他们作品中的自然气息与个人情绪色彩更浓烈些，山石皴法也灵活多变，不用说，在当时复古画风笼罩画坛之际，还是有着积极意义的。石涛而后，画风已逐渐出现转向革新派这一边，特别是扬州八怪之后，这一画风已成为主流。历史进入民国，由于新文化运动的推导，而忽视了对革新派遗风的批判，遂使革新派画风愈演愈烈，画坛始终在这复古的怪圈中旋转，只是将复古的对象由“四王”转向了石涛等革新派的一边。可以认为，清末流行的、新文化运动推崇的、现在仍在继续着的山水画风均属这一画风的延续。而这种画风被视为文人画之正统，从而形成了文人画那种大写意的错误观念。比起“四王”，革新派遗风给山水画坛带来的消极影响更甚，可以想象，山水画人如若缺少“临帖功”、缺少前文所说的三大能力（即造景造型能力、用笔用墨能力、营造气韵能力）而一味地横涂竖抹，浓墨重彩，将是怎样的结果？

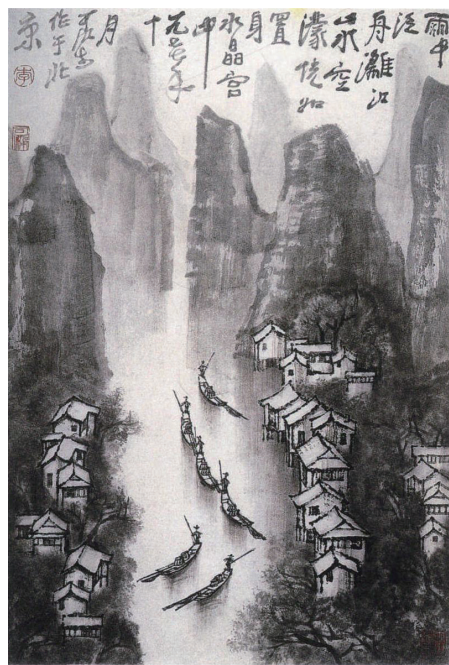
黄宾虹、傅抱石、李可染、刘海粟等就是在批判“四王”的声浪中拿起山水画笔走上革新山水画之路的。石涛的无法而法、我用我法，石谿的“蓬头垢面”，以及八怪的“横涂竖抹”等画风，即是 20 世纪中国山水画“浓重粗野”画风的基础。所以，本人似乎觉得 20 世纪中国山水画的“低潮”不是傅抱石这些大师们努力不够，而是 20 世纪中国山水画的起步即在政治文化舆论指向下走错了道！

#### 四、发展——可否先以院体精神改良

清初革新派走的是在野文人画风之路，这一画风曾给陈旧的画坛以巨大冲击，确也丰富了中国山水画的表現形式，对中国山水画起过积极作用。但是，时代不同了，绘画语言的对象也不同了，表现的方式亦应随着时代而有所改变。石涛、石谿、八怪等因政治上的遭遇，在精神上或狂或怪，以横涂竖抹或大笔挥洒来表达内心的结郁，寄托他们强烈的愤懑之情：“恨不出一头地”。所以他们的作品充满着激情，当今山水画人不可不察，如若不知所以，依样模仿，只能徒具形似，失去内在的精神。实际上这种笔墨形式发展到今天，已经到了十分单调枯竭的境地，传统中国山水画已逐渐失去原有的内涵，所以，20世纪中国山水画大师虽希冀创新求变，但实际上并未摆脱这一在野文人画遗风的影响。一些作品墨色浓重，用笔粗野，大有气势压人的感觉，古人云“画贵有静气”，绘画既然也是一种语言亦应与说话一样，以平淡温和，以少总多，意在言外为上；浓墨重色，锋芒烁烁，无异于大喊大叫。在中国绘画史上，浓重粗野的狂怪画风大多出于性情外露的人，如梁楷、徐渭、石涛等均是，但是石涛等人的作品包含着丰富的情感，有着深厚的笔墨内涵，20世纪浓重粗野画风的山水画人又有几人可与之相比！这也是20世纪中国山水画处于历史低潮的根本原因。我们不能否定或抛却历代山水画人的传统经验，继续在在野山水画遗风的路上走下去。

近百年的实践表明，“四王”的复古画风乃至石涛等在野山水遗风已发展到了它的尽头，中国山水画要重造历史辉煌必须另辟蹊径，这是历史的抉择！那么抛却“四王”与在野文人山水遗风又怎样让中国山水重造历史辉煌呢？还是应从历史的经验与教训的角度，以传承的深厚文化为根基，分析传统山水中哪些是精华哪些是糟粕，哪些可继承发扬光大。

就目前山水画坛的浮躁心态，在野派浓重粗野遗风还在继续流行的今天，要彻底“革新”是很困难的。



李可染 雨中漓江 71.2cm×47.8cm 纸本设色 1977年

本人以为，以院体精神来改良中国山水画是比较适宜当今山水画发展现状的。

以“院体精神”改良山水画，并不能曲解为非要去摹习北宋画院画人的作品，而是强调一种精神。这种精神主要包括四大要素：格法、修养、气韵和意境。这四大要素最为历代院画家们所重视。

石涛以后的山水画之所以一蹶不振，20世纪中国山水画大师们尽管左冲右突仍改变不了“低潮”的结果，首先缺的就是格法。格法实际上就是事物规律与自然规律，笔法墨法为事物规律，四季阴晴等为天地自然规律，山水画人们既要熟习笔墨技法，同时要从自然中讨取真本。对山水画人来说，笔墨技法可闭门摹习，是为格法，大自然千变万化，应变自然也是格法也，并非一定要“孔雀升墩”才是格法。

在中国山水画史上，往往出现这样的情景，“画工有其形而气韵不生，士夫得其意而位置不稳；前辈脱作家习，得意忘象；时流长士夫气，藏拙欺人。为神明于规矩者，自能变而通也”（清盛大士《溪山卧游景》）。如果从20世纪中国山水画大师的三巨头看，“神明”与“规矩”比较，神明胜于规矩。傅抱石有创造，



而规矩不够，用笔用墨以及人物造型过于类同，万水千山各有不同，岂能用“抱石皴”一法概全！黄宾虹除了“十幅如一幅”造景雷同外，用笔用墨亦缺少变化。李可染浓墨压线，亦属“藏拙欺人”也，画山水者既状貌自然，大自然在流动，格法岂能不变。清笪重光说：“十幅如一幅，胸中丘壑易穷也，一图胜一图，腕底烟霞无尽，全局布于胸中，异态生于指下，气势雄远，方号大家，神韵幽闲，斯称逸品，寓目不忘，必为名迹，转瞬若失，尽属庸才。”（《画筌》）这实际上指出了对格法的应用、大家与庸才的区别。

至于山水画人的修养，前年我与赵绪成、朱道平、范扬等联合推出了新院体展览（上海美术馆、江苏省美术馆、深圳关山月美术馆）。重在宣传院体精神，特别在山水画家修养方面，我提出了正气、文气与静气的“三气”问题。“正气”主要针对山水画作品的不正之气而言，作品正气与否，反映出作者的德操、思想、情绪与审美观，是画家心灵修养的集中表露；“文气”主要针对山水画作品中不重内涵，只在笔墨形式上革新求异的现象而言，文气反映作者的文化修养程度，当然也包括作者的秉性、气质、文化底蕴，文气是山水画人的内功，若不练好内功，只在笔墨形式上做文章，是不可能“一超直入如来地”的，山水画家拼到最后还是在内功上，即文化修养的底气方面，这对山

水画人尤为重要；“静气”主要针对山水画家的浮躁画风而言；心不静则气不顺，澄怀方能观道，画山水时画家必须将自己的“心”置入画中，“心随云泉走”方能将自然之气、之理、之韵很好地表达出来，若只求笔墨似某家，不是“心”画，反映出来的东西必然有“浮躁气”“商品气”。

院体精神另一大要素，即气韵。气韵为“六法”之首，是画山水之重中之重。“气韵”二字，画人无所不知，但真正能体味、应用者实为了了。若将气韵分解，从山水角度，当又可分为神韵、墨韵与气韵，气韵由笔墨而生，重笔者为神韵（傅抱石是也），重墨者为墨韵（黄宾虹、李可染是也）。然气韵尚包含格法，“气运与格法相合，格法熟则气韵全，气韵者非云烟雾霭也，是天地间之真气，凡物无气不出，山气从石内发出，已晴明时望山，其苍茫润泽之气，腾腾欲动。古画山水以气韵为先也”（唐岱《绘事发微》）。

关于意境，在院体精神中是必须强调的，薛永年先生等有关专家论意境的文章，写得很好，望山水画人们好好读一读，在此不予赘述。

总结过去，展望未来，总结与展望都是着眼于发展。我的结语是：弘扬院体精神，改良“浓重粗野”画风，让中国山水画登上历史新高峰！○

（作者为华东师范大学美术学院教授、博士生导师）



刘海粟 立雪台晚翠 纸本设色



# 德国观念论美学中的直观理论

陈剑澜

在当代西方思想界，德国观念论已失去往日的显赫地位，唯独其中关于美和艺术的部分是例外，因为今天许多美学问题舍此便无从谈起。1735年鲍姆嘉通提议用“Aesthetica”（感性学）来命名一门研究低级认识能力的科学。此举在德语世界别有意味。它在流行的莱布尼兹—沃尔夫体系里打进了一个楔子，从此哲学家可以名正言顺地讨论自由艺术或美的艺术，那些不愿意多谈新古典主义和莎士比亚、弥尔顿的批评家也终于找到了畅想民族文学的出口。鲍姆嘉通《美学》（第一卷，1750）问世十五年后，赫尔德感慨道，德意志在颂歌、戏剧、史诗方面缺少独创的天才，好在自己生活在“哲学的世纪”。对于一个成熟的文学传统来说，诗的灵感与政治统一是必需的，而缺少这二者的民族应该去充分地理解艺术的本性以及艺术繁荣所处的历史文化条件。“德意志人的领地不在诗，而在美学。”其时，德国思想界正兴起一场“美学热”，以世纪之交新一代观念论者登场为顶点，由此形成一种影响深远的审美主义思想。

审美主义试图借助艺术—审美来解决主体正当性问题，其基本观点是：“艺术与情感不仅是哲学的中心论题，而且必须纳入哲学思想的根基之中。”审美主义问题源于康德，《判断力批判》（1790）最后部分从人类学角度提出以审美和艺术为人性教育手段的设想，席勒接续这一思路，勾画了一个审美乌托邦方案。浪漫派审美主义关于艺术在文化革新中扮演核心角色的信念就来自席勒的《审美教育书简》（1795）。然而，无论康德或席勒只挑明了方向，审美主义的认识论基础则是由费希特、荷尔德林、哈登贝格（诺瓦利斯）、施勒格尔兄弟

和谢林确立的，焦点在康德预置的直观问题。

## 一、康德的“不透之论”

“不透之论”是牟宗三评论康德所谓理智直观（intellektuelle Anschauung，牟译“智的直觉”）时的用语。康德认为，人有感性直观而无理智直观，后者只属于原始存在者。牟宗三说：“康德于自由意志外，还肯认有一绝对存在曰上帝，而两者又不能为同一，便是不透之论。如果两者真不能为同一，则自由意志必受委屈而处于自我否定之境，必不能在其自身即自体挺立者。……康德只讲一个作为设准的自由意志，于此并不透彻。而儒者讲本心、仁体、性体，则于此十分透彻。”“本心仁体既绝对而无限，则由本心之明觉所发的直觉自必是智的直觉。”牟宗三持论未尽确当，但他对康德直观说的辨识是中肯的。

康德直观说要义有二。其一，直观唯涉可感之事。在《纯粹理性批判》（第一版，1781）中，康德否弃了鲍姆嘉通的提议，用先验感性论指称一门关于感性的先天原则或纯直观的科学。纯直观包括空间和时间两种形式，前者是外感官的形式，后者是内感官的形式。其中，时间较之空间涵摄更宽，是一切显象（Erscheinung）的先天条件。人的直观永远是感性的，在感性直观中呈现的是显象而非物自身（Ding an sich），于是，空间和时间具有两重性：一是经验的实在性，即作为直观的先天形式对一切可能的经验都是客观有效的；二是先验的观念性，即它们仅仅是直观的主观条件，并非对象本身的属性。康德认为，感性和知性、直观和概念是人类知识的两个来源，二者



不可或缺，亦无分轻重：“知性不能直观，感官不能思维。只有从它们的互相结合中才能产生出知识来。”

其二，理智直观属神。在康德，理智的（intellektuell）是指通过知性得来的知识，这些知识也关涉感官世界；理知的（intelligibel）指某类对象只能通过知性来表现，是任何感性直观达不到的。“知性不能直观”是对人而言的，在1770年的教授就职论文中，康德就明确了这一点，并且设想一种主动创造对象的神的直观。《纯粹理性批判》先验感性论末尾原则地重申了上述观点：本源的直观或理智直观只属于原始存在者，而决不属于一个按其存在和直观都不独立的存在者。康德拒绝理智直观的概念，却没有放弃对此问题的讨论，因为这关乎现象（Phänomen）与本体（Noumenon）之分的本义。现象是诸显象的统一体，通过感性直观被给予、凭借知性被思维，本体则只能通过理智直观来把握。在知识的范围内，本体只有消极的意义。

康德为直观设限是一贯的，旨在表明自己有别于唯理论和经验论的哲学立场，他称之为先验的观念论与经验的实在论。在《判断力批判》导言中，康德从这一立场阐明了批判哲学最后的课题：自然概念在直观中表现其对象，但只是作为显象；自由概念将其客体表现为物自身，却不是直观中。二者都无法获得关于物自身的理论知识。他把打通这个超感性地域的任务交给了美学与目的论。

先验感性论开篇提到，感性直观是一种被动接受刺激形成表象的能力。若止于此，认识判断可以依靠知性的能动综合来完成，而基于感性并不诉诸知性概念的审美判断则无从谈起。康德认为，唯有接受性与自发性相结合，知识才是可能的。在《纯粹理性批判》第一版里，这种自发性被描述为至少部分地先于概念运用的综合。他指出，心灵有三种本源的而非派生的能力，即感官、想象力和统觉，它们包含一切经验之可能性的条件。感官对表象的杂多作先天概观，想象力对杂多进行综合，统觉把综合统一起来。感官在知

觉中展示显象，想象力在联想和再生中展示之，统觉在再生的表象与其所由给定的显象之同一性意识中展示之。上述三种能力的运用既是经验的，也是先验的。就后一方面而言，一切可能经验的知识统一性最终归于纯粹统觉即自我意识本身的同一性。“在一个主体中杂多之统一是综合的，因此纯粹统觉提供了在一切可能直观中杂多的综合统一性原则。”统觉的综合统一性是以想象力的综合为前提的。想象力的综合包括再生的和生产的，前者是经验的，只有后者能够先天地发生。“所以，想象力的纯粹的（生产的）综合之必然统一的原则先于统觉而成为一切知识特别是经验之可能性的基础。”康德把纯粹（先验）想象力界定为介于感性和知性之间的先天综合能力。“我们有一种作为人类灵魂基本能力的纯粹想象力，它为一切先天知识奠定了基础。借助于它，我们把直观的杂多与纯粹统觉的必然统一性条件二者结合起来。两个极端，即感性和知性，必须借助于想象力的这一先验机能而必然地发生联系……”《纯粹理性批判》第二版（1787）重写了以上内容。海德格尔详细分析过其中关于想象力论述的变化。他指出，与第一次亮相相比，在第二版中，为了讨好知性，先验想象力被排斥在一旁且改变了意义。“在第一版中，一切综合，即综合本身源出于想象力，而想象力是一种既不可归溯于感性，也不可归溯于知性的能力，但现在第二版中，知性独占了一切综合之源头的地位。”康德重新给想象力下了定义：“想象力是把对象即便不在场也在直观中表象出来的能力。”再生的想象力的综合服从经验的联想规律；生产的想象力的综合则是先验的，是知性对感性直观对象的形象的综合，不同于知性范畴的理智综合。不过，第二版纯粹知性概念的图型法部分论及先验想象力的文字未做任何修改。

康德美学从界定目的和合目的性概念开始。“一个客体的概念，就其同时包含着该客体的现实性而言，就叫做目的，而一物与诸物唯按目的才可能之性状的协和一致，就叫做该物的形式的合目的性”。

规定判断力把特殊事物归摄于知性的先天法则之下，形成普遍的自然概念。此外，自然尚有各种各样的形式未通过知性范畴得到规定，我们必须预设这些杂多的系统统一性，否则，经验的知识就无法形成一个经验整体，也不会有按照经验的法则的自然秩序，更不会有系统地不断前进的自然研究。问题是如何领会此种“合法则的统一性”。如果假定一种自身直观的神的知性，它并不表象被给予的对象，而是通过表象同时就给出或产生对象本身，那么合法则的统一性可以理解为某种必然的意图，即目的。然而，人类知性不能直观，对于合法则的统一性，只有凭借反思判断力将其表象为客体（自然）与主体认识能力协调一致的合目的性。在此意义上，“目的是一个概念的对象，只要这概念被看作该对象的原因（即它的可能性的实在根据），而一个概念从其客体来看的原因性就是合目的性”。正如感性直观是对于显象的直观，人类知性是一种推论的知性，规定判断力把直观所给予的特殊纳入知性概念之下，而反思判断力将其中未被规定的某种性状识别为与知性能力的协调一致。这种偶然的协调一致必须诉诸一种直觉的（intuitiv）或直观的（anschauend）知性，从而与目的相关，才能够表象为必然的。神的知性是原型的理智（intellectus archetypus），人类知性是摹本的理智（intellectus ectypus）。因此，介于知性和理性之间的判断力有可能把物质世界仅仅当作显象，而把某种属于物自身的东西（系于理智直观）设想为我们所无法认识的自然超感性实在根据。这是唯有审美判断力才能触碰的地域，于是康德把迄无定论的想象力配置给了它，以完成批判哲学最后的工作。

在《纯粹理性批判》中讨论一般先验判断力时，康德赋予想象力特殊的功能。他指出，纯粹知性概念与经验的直观并非同质的，要将直观归摄于概念之下，必须借助一种既是理智的又是感性的先验的图型，这种图型是想象力的产物。“知性的图型法通过想象力的先验综合所导致的无非是一切直观杂多在内感官中

的统一，因而间接导致作为内感官（某种接受性）对应机能的统觉的统一。”以纯粹想象力为根基的图型法要处理的是主体（范畴）与客体的关系，而在审美判断力中，想象力的目标转向了主体内部。问题依然在于：想象力究竟是直观能力还是隶属于知性的综合能力？事实上，《判断力批判》始终把想象力认作一种先天直观能力，同时又赋予它某种独立于感觉和概念的综合功能。康德指出，审美判断缘于对直观对象的形式领会，它不涉及概念，因而与客体无关，只关乎主体；在此领会中，想象力（或与知性相结合）将表象联系于主体的情感，其规定根据只能是主观的。他从两个层次来探究审美判断的规定根据。

首先是心理学层次。康德认为，规定鉴赏判断的愉悦是无利害、无概念和无目的的，并且是普遍必然的，因为这种情感不同于任何感性的或理智的愉悦，仅仅是由想象力与知性的协调一致引起的，确切地说，就是两种表象力的自由游戏本身。“鉴赏是与想象力的自由合法则性相关的对一个对象的评判能力。”鉴赏中的想象力作为可能直观的任意形式的创造者是生产的、主动的，尽管它总束缚于客体的确定形式，仍可以理解为自由地与知性合法则性相协调。进一步讲，鉴赏判断与逻辑判断的主观条件是判断力本身，将判断力运用于具体表象要求想象力和知性的协调一致。在逻辑判断中，想象力通过图型化把直观归摄于知性概念之下；鉴赏判断则建立在想象力以其自由而知性以其合法则性相互激活的情感之上，从而形成认识能力自由游戏的主观合目的性表象并做出评判。前者诉诸概念，后者诉诸概念能力：“鉴赏作为主观的判断力包含着一种归摄原则，但不是把直观归摄于概念之下，而是把直观或表现的能力（即想象力）归摄于概念能力（即知性）之下，如果前者在其自由中、后者在其合法则性中协调一致的话。”“审美的合目的性就是判断力在其自由中的合法则性。”只有审美的愉悦是想象力独自把心灵维持在自由的活动中。反之，一个由感官感觉或知性概念规定的判断，虽然是合法





则的，却不是自由的判断力做出的。

其次，从先验哲学的立场看，鉴赏判断的规定根据在于某种超感性物的不确定概念，即审美理念。理念是一种按照某个原则与对象相关却永远不能成为该对象的知识表象。审美理念按照一条认识能力（想象力和知性）相互协调的纯主观原则与直观相关，理性概念按照一条客观原则与概念相关，两者都不能成为知识，但是理由不同：审美理念是一个永远找不到与之适合的概念的想象力的直观，理性理念是一个永远不能给予它相应直观的超验的概念。“我们可以把审美理念称作一个不能阐明的想象力表象，而把理性理念称作一个不能演证的理性概念。”“正如对理性理念来说想象力及其直观达不到给予的概念，就审美理念而言知性通过其概念永远达不到想象力与给予的表象结合在一起的全然内在直观。”康德直观论的“不透”性质至此臻于极致。不过，他敏感到一个例外——艺术创造。想象力与知性的自由游戏在天才的艺术家身上表现为一种创造的精神在此状态中，想象力作为生产的认识能力把各种不同的表象自由地组合在一个概念（包括理性理念）之中，以审美（感性）的而非逻辑的方式使之超出经验的限制，在某种完整性中成为可感的。审美理念虽不可名状，却可以通过感性的无限扩展将其意蕴加于概念的表象，达到言有尽而意无穷的效果。他把这种创造的能力称作天才，认为不可教、不可学，是自然（天性）或禀赋使然，实际上等于放弃了对此问题的进一步探究。

康德关于天才的论述表明他对正在兴起的浪漫派艺术理想的认可，但是，从理论意图来说，他借用流行的天才概念只是为了论证审美判断普遍必然性的先天根据，而对新艺术提出的认识论问题不以为然。他关心的是从审美情感到道德情感的过渡亦即至善理想之实现的主观条件，因此断定美是道德的象征，而将艺术与真理问题弃于一边。在此意义上，可以说，康德把现代美学领入了主体哲学的庭院深处，却止步于堂奥前。

## 二、理智直观的歧义

18—19 世纪之交，理智直观成为新一代观念论者热衷的话题。费希特的知识学摒弃康德的物自身观念，以绝对主体即自我为出发点，希望从彻底的先验观念论（唯心论）立场把批判哲学改造成科学的形而上学体系。为此，必须找到一条绝对无条件的原理。在《全部知识学的基础》（1794）里，他避开康德纯粹统觉说专注的“我思”而转向“我在”，认为自我应理解为一种本原行动（Tathandlung），在此规定之下，“自我是自我”的命题意谓“自我存在”：“自我设定自己，而且是凭着这个由自己所作的单纯设定而存在的；反过来，自我存在着，而且凭着它的单纯存在，它设定它的存在。”在《知识学新说》（1797—1798）中，费希特将自我的本原行动衍绎为理智直观：“理智直观是对于我在行动以及我行动之所为的直接意识；我由以得知某物，因为此物是我所为。”在他看来，“只有通过自身能动的自我的理智直观才可能的行动概念，是唯一一把为我们存在的两个世界即感官世界和理知世界统一起来的概念”。理智直观是贯穿谢林哲学的重要问题。在《论自我作为哲学的本原》（1795）中，他用理智直观来表示绝对自我设定自己的方式：“自我在理智直观中被自为地规定为纯粹的自我”；同年的《独断论与批判主义哲学书简》还提到“世界的理智直观”，指一种凭借两个对立原则的瞬间统一在心里产生的直观。《先验唯心论体系》（1800）把理智直观提升到思辨哲学官能的高度。这些议论都是继康德直观说而发的，但是立场和方向迥异。

关于康德、费希特和谢林的理智直观论是否有连续性，当代西方思想史界存在争议。格拉姆（Moltke S. Gram）认为，康德用一个名称涵盖三个不同的论题，进而否定了三种理据各自独立的理智直观说。一是康德难以接受莱布尼兹—沃尔夫体系将知性概念运用于物自身的传统，于是把理智直观作为不依赖任何感性条件洞悉物自身的能力加以拒绝。二是

康德从批判的立场探讨了理智概观一切现象之总体的可能性，并且论及一种创造自身对象的理智直观。第三种理智直观是某种对认知行动与其对象之同一性的认识。费希特主张人拥有理智直观能力和上述各项无关，他的问题是人能否达到对自我的直接意识，在此理智直观有了新义。如费希特指出的，康德所谓理智直观是凭借概念对物自身的直接意识，而他自己则将其理解为对自我行动的直接意识而无关概念。谢林起初沿袭费希特的观点用理智直观表示自我对自身行动的洞察，在随后的自然哲学里又引入一种对自然的理智直观，最终还断言凡此类直观皆包含认识主体对客体的创造。按照谢林的定义，理智直观是在特殊里见出普遍、在有限里见出无限并将两者结合于生命统一体的能力。格拉姆由此得出结论：无论在康德思想内部，还是在康德与费希特或费希特与谢林之间，这个术语的用法无连续性可言。“因此，任何旨在表明后康德观念论者与康德关于理智直观形成共同战线的尝试，都是徒劳的。”

格拉姆论证的含混之处在于，他虽然提及康德的第三种理智直观，却语焉不详。他所详论的康德的三种用法实际只涉及前两种，不过把第二种一分为二。埃斯蒂斯（Yolanda Estes）从此缝隙入手，联系晚近的研究结果，对格拉姆的观点提出异议。在他看来，康德探讨了五种理智直观的可能性：对积极意义的本体的直观、原型理智的创造性直观、对自然总体的直观、对主体自身行动的统觉，以及道德法则和自由相衔接的直观。“尽管格拉姆忽略了而康德拒绝了最后两种理智直观，但是费希特都接受了。”康德在讨论先验统觉和自由的现实性时分别提到这两种理智直观，前者是我们无法达到的对自身能动或自我规定的主体的意识，后者是我们不具有的关于意志自由的直接意识。埃斯蒂斯指出，在耶拿时期的知识学中，费希特用理智直观来表示四个不同的观念。一是真正的理智直观，指通过道德行为获致的对自由的直接的非感性认识。二是纯粹的自我性，即本原行动，指自我

返回自身的纯粹行动或以自我行动为本质的存在者。三是哲学的自我反思。先验哲学家对客观世界进行抽象、构建自我概念并将此举识别为返回自身的行动，由此得到的关于返回自身行动的明晰认识便是自我反思。四是方法论意义的内在直观，它要求哲学家关注自我反思的两个方面：自我的概念和伴随着概念建构的行动。谢林关于理智直观的用法看似多变，其实常常归于两种：对自我的哲学直观以及原型理智的创造性直观。他早年著作把理智直观描述为对自我意识中主体与客体统一的直接认识。这种自由生产的直观表现逻辑同一性原理。此等主观的自我直观与客观的世界直观并存，将先天的主观直观投射于世界之上，二者都包含从意识活动到无意识状态的转换。在《先验唯心论体系》中，理智直观更着重意识与无意识的统一，尤其指创造性直观，它通过整体来把握内在于确定的自然现象以及某些自然目的论规定的原型。鉴于各种理智直观说之间的复杂关系，埃斯蒂斯建议，当今学者不妨兼容非连续性和连续性的观点。

以上辩驳所显示的断面实际上反映了德国观念论从批判主义到主观主义再到绝对主义的转向。谢林《论自我作为哲学的本原》深受费希特影响而旨趣略异，连黑格尔晚年也承认，其中自我已经被肯定为原始同一性。不过，此书反复申说的无条件者（das Unbedingte）或绝对者（das Absolute）与谢林后来的意思及黑格尔的相关提法相去甚远。在绝对观念论诞生途中，荷尔德林先行了一步。荷尔德林《判断与存在》（1795）从思维和存在问题入手质疑知识学的第一原理。他把主客体的绝对统一叫做存在，认为唯当主体与客体完全地统一，不为分殊而伤其本质，始可言及存在，如在理智直观中那样。依此而论，“自我是自我”确立的同一性不等于绝对存在，因为这个自我是凭借主体之我与客体之我相区别才可能的。荷尔德林将“自我是自我”归于判断。他对“Urteil”（判断）作了一个可疑的词源学解释：“Ur-Teilung”（初一分），进而把判断定义为本来统一于理智直观的主体



与客体的原始分离(ursprüngliche Trennung)。“在分(Teilung)的概念中已包含了客体与主体之间相互关系的概念,以及由客体和主体作为部分(Teil)所构成的整体的必要前提条件。”荷尔德林的理智直观概念与他在《许佩里翁》(1796)、《恩培多克勒之死》(1796—1800)等作品里表达的审美主义思想是一致的。拜泽尔(Frederick C. Beiser)指出,荷尔德林的绝对观念论不仅假定绝对者的存在,不仅否认绝对者的主观地位,而且肯定正确认识绝对者是可能的。“对荷尔德林来说,绝对者不只是费希特所谓行动的理想,也不只是康德所谓信仰的对象;毋宁说,绝对者是一种特殊经验的对象,一种出自审美官能的直观或情感的对象。”由此可以理解《德国观念论最初的体系纲领》(1796)所宣示的主张:“理性的最高活动是审美的活动,它拥抱一切理念,真与善只有在美之中才亲如姊妹。哲学家必须具有和诗人一样多的审美力量。没有审美感的人是书本哲学家。精神哲学是一种审美哲学。”

这个断片还提出一个理想:“……大众必须有一种感性的宗教。不仅大众需要它,哲学家也需要它。理性和心灵的一神论、想象力和艺术的多神论都是我们所需要的!……我们必须有一种新神话,而这种神话必须服务于理念,它必须成为理性的神话。……一种更高的精神从天而降,在我们中间创立这种新宗教,它是人类最后的、最伟大的作品。”“感性的宗教”或“理性的神话”是旨在张扬美与审美之无限性的哲学构想,企图以一套新的合理性说教来取代启示宗教和前哲学神话。自从康德断定美是有内在价值的,无关乎目的及完善概念,进而把理智的美排除在外,主体美学就已经和柏拉图以降的美的智性传统分道扬镳了。尽管绝对观念论者有时表现出复归柏拉图主义乃至传统宗教的倾向,那不过是从现代感性学立场的回望而已,其目的是要建立一种审美形而上学。理智直观问题从此转向审美的维度。诺瓦利斯《花粉》(1797)第一则写道:“我们到处搜寻无条件者,却始终只找见物。”

所谓物既可以理解成显象,也可以理解为物自身,总之是通过依归于概念的直观获得的。这句话背后隐含一个针对基础主义的怀疑论,如他在《费希特研究》(1795—1796)里说的:“所有寻求单一原理的努力都是虚妄的。”诺瓦利斯怀疑先验哲学能够认识绝对者并确立一切知识的第一原理,在他看来,我们只能通过无法获知绝对者而发现绝对者,“唯当我们行动并发现我们所寻求的东西不能通过行动达到时,我们才能消极地认识给予我们的绝对者”。他把理智直观和原初行动(Urhandlung)区分开来:“原初行动是情感与反思在反思中的统一。理智直观是情感与反思在反思之外的统一。……最初,理智直观先于原初行动。它为原初行动奠基——随后又反过来。这类类似于纯粹意识和反思意识之间的关系。”诺瓦利斯的演绎十分繁复。按照弗兰克(Manfred Frank)的解释,演绎的要点意在证明何种情况下我们有资格提出绝对者,同时论者又否认理智直观能够再现绝对者。在诺瓦利斯看来,“只有艺术作品不可阐释的丰富意义才能从正面展示那种不能明确化为认知的东西。因此,艺术作品就成了‘唯一可能对无法表现之物的表现’……”拜泽尔认为,弗兰克关于《费希特研究》旨在确立艺术主权的观点缺少文献证据,虽然诺瓦利斯后来力主诗凌驾于哲学之上,不过此等主张并没有出现在笔记中。诺瓦利斯稍后的许多断片确实把诗和艺术当作沟通感性与超感性的唯一方式,在审美的意义上谈论直观或理智直观。

此时,至少在耶拿浪漫派圈子里,审美主义取代康德和费希特的道德主义已渐成风气。F.施勒格尔在断片中反复提到,诗必须从哲学止步之处开始,诗和哲学必须结合起来,否则便无事可做。这种冲动源于对普遍性或普遍精神(Universalität / universeller Geist)的执念。“普遍性是一切形式和一切质料的交替饱和状态。”它唯有凭借诗与哲学的结合才能达至圆融。“普遍精神的生命是一连串不间断的内在革命,一切个体,亦即原初的、永恒的个体,就生活于其间。”



普遍精神是真正的多神论者，心怀奥林匹斯众神。”这位提倡反讽的诗人很少在严肃的意义上使用理智直观一词，他关心的是何种诗的理念或理想能够与哲学一道呈现普遍精神：“诗的定义只能规定诗应当是什么，而不是它过去或现在实际上是什么”。《雅典娜神殿》那则著名的断片（1798）写道：“浪漫诗是一种进步的普遍诗。它的使命不仅是要把所有分离的诗体重新统一起来，让诗与哲学和修辞术相接触。它想要也应当把诗和散文、天才和批判、艺术诗和自然诗融会贯通，赋予诗生气与亲和力，赋予生活和社会以诗意，把机智诗化……”浪漫诗是自由的、无限的、正在生成的，是任何理论不可究诘的，是诗本身。施勒格尔同时论及一种普遍哲学：“如果机智是普遍哲学的原则和官能，而一切哲学无非是普遍性之精神，所有永在合分的科学之科学，一种逻辑的化学，那么绝对的、热情的、完全物质的机智所具有的价值和尊严就是无限的……”他特别指出，虚假的普遍性是抹去各别教化的特点立足于平均状态的普遍性。相反，真正的普遍性是“在宗教和道德的纯一之光触碰汇聚机智的混沌之际”孕育而生的，凭借它，艺术会更加艺术化，诗会更有诗意，批判会更有批判力量，历史会更有历史意味。“那时最高的诗和哲学自己开出花朵。”他设想一条艺术哲学道路：“一种真正的诗艺学说要从艺术和粗粝的美之间永远无法弥合的分裂这个绝对对立开始。它描述双方的斗争，直至艺术诗与自然诗的完美和谐。……诗的哲学通常始于美的自主性，始于一个命题：美有别于也应当有别于真与道德，并且和它们有同样的权利；对于完全理解它的人来说，这是从自我等于自我的命题得出的结论。它徘徊于哲学与诗、实践与诗、诗本身与其体式的合分之间，以完全统一而告终。”

### 三、审美直观论

谢林在《先验唯心论体系》中把自然比喻为“一首封存在神奇莫测的卷册里的诗”，而把精神从无意

识创造到有意识创造直至获得最高表现的历程称作“精神的奥德赛”。这是一个新的哲学叙述，但囿于费希特的概念，并不十分清晰。先验观念论（唯心论）是关于全部知识的体系，其地位相当于费希特的知识学，此外，整个哲学体系还包括另一门科学——自然哲学。这一体系构想是基于对自然和理智平行关系的肯定，涉及上述浪漫派的两个基本信念：关于普遍精神的观点以及无条件者与物的区分。谢林在《一种关于自然哲学的理念》（1797）里说：“自然应该是可见的精神，精神应该是不可见的自然。”外在自然的可能性问题必须在精神和自然的绝对同一性中来解决。如何确立知识与实在、思维与存在的绝对同一性是先验观念论的根本问题，也是其要义所在。在谢林看来，主体和客体的直接同一性只存在于自我意识（自身意识）之中。自身意识是思维者借以直接变成自己的客体的活动，在此过程中自我的活动和自我的客体绝对是一个东西。与费希特的自我设定自己、再设定非我的思路不同，谢林所理解自我同时是主体和自为的客体，其存在的原理与知识的原理必定合而为一。他特别强调，自我作为无条件者不是物——既非物自身亦非显象，也不可能在任何物里找到，它本质上是一种自由地创造自己的客体的理智直观活动。“自我无非是一种将自己变成客体的创造，亦即理智直观。然而理智直观本身是一种绝对自由的行动，因此这种直观不能被演证，只能被要求；而自我本身仅仅是这一直观，所以作为哲学的本原仅仅是某种公设的东西。”

自我属于公设，表明它是康德意义上的理念；理智直观不能被演证，表明它是一种非概念的思维。谢林将自我认定为哲学的本原而将理智直观当作一切先验思维的官能，意味着他要从彻底的先验立场建构一个融通观念论和实在论的体系：自然科学把自然规律精神化为理智规律，从实在论中得出了观念论；先验哲学把理智规律物质化为自然规律，从观念论中得出了实在论。这是一个隐藏在费希特思想外壳之下的新体系，旨在使整个哲学成为精神的演进史，而自我不



过是精神、绝对者或绝对同一性的别名。于是，在自然哲学的叙述中，自然起于精神的无意识创造，终于自我意识即理性；先验哲学则讲述自我意识的发展过程，直至洞悉绝对同一性的理智直观。现在的问题是：哲学的本原是既非主观亦非客观的绝对同一性，不能用概念来表现，也不能用概念来证明，我们应该如何认识和理解它？绝对同一性只能在某种直接的直观中表现出来，假如终究存在这样一种直观，那只能是理智直观。但是，理智直观纯粹是为哲学思维的特殊精神取向所需要的，它只关注先验的建构活动本身，决不会出现在通常意识里。假如我们将理智直观诉诸直接经验，使之呈现于意识，那么，这种直观在没有任何普遍的公认的客观性时何以能够客观地、普遍有效地确立起来，而不致以纯粹主观的幻想为依据？唯有凭借艺术，即审美直观（*ästhetische Anschauung*）。“理智直观的这种普遍承认的无可争辩的客观性就是艺术本身。因为审美直观是客观化的理智直观。唯独艺术作品向我反映无论别的什么都反映不出的东西，即那个在自我中就已经分离的绝对同一性；因此，哲学家在最初的意识活动中使之分离的东西是通过艺术奇迹从艺术作品反射出来的，这是其他任何直观都达不到的。”如弗兰克所言，只有在谢林哲学里，也仅仅在1800年，艺术首次在西方哲学史上被阐释为最高境界，美学被提高到了原理的地位。

谢林用艺术来解决先验观念论最终的问题不过是延续早期浪漫派的思路，而他对此问题的理解和处理方式与众不同。哲学的全部问题无非是主体与客体、主观事物与客观事物如何统一，但是他在提出问题之初就表示：有意识的自我和无意识的自然必定有某种原始同一性。依谢林的本意，原始同一性是绝对的精神本原，麻烦在于，他一面沿费希特的主观方向把自我理解为人的自我，一面又将自我认作流溢于客观世界的普遍精神。先验观念论的复杂纠葛和矛盾盖缘于此。青年黑格尔指出：绝对同一性是谢林整个体系的原则。在费希特那里，同一性只建立了一个主观的

主体—客体，谢林则给它补充了一个客观的主体—客体，以便绝对者统摄双方。绝对者必定表现为主体和客体绝对无差别点，它将二者包含于自身，产生二者，又从二者产生自身。“在绝对同一性中，主体和客体被扬弃了，但是，由于它们存在于绝对同一性中，所以它们同时并存。”谢林的突围之路简单而明确：自我、理智、精神作为贯穿于自然、人类意识和历史的能动性和生成力量，只能化约为不断运动同时不断反观自身的创造性。于是，如何阐释创造活动成了先验哲学向艺术哲学过渡的关键。这里有两个难题。一是创造中的意识与无意识迷局。创造活动分两种：自然的无意识创造和自由的有意识创造，由此形成现实世界和观念世界。先验观念论认定两个世界之间存在预定的和谐，因此，两种创造活动的原始同一性必然在现实世界亦即自然产物中表现出来，这些产物必将显现为既是有意识的又是无意识的活动的产物。一方面，自然是盲目的机械作用的结果，按照创造过程来说是不合目的的；另一方面，它又必定表现为合目的的产物，看起来好像是有意识地产生的。自然的合目的性要靠一种特殊的直观来领会。二是理智直观的主观性迷局。谢林受费希特影响，把理智直观当作精神本原的自我创造活动，同时又将其视为少数哲学家才有的与本原合一的能力，而两者的关系似乎是，正因为先验哲学家具有此等能力，他才能透过显象甚至超出自我本身的局限去把握本原的演进过程。原始同一性有两副面相，一个是自然在其合目的性中的有意识活动与无意识活动的同一性，一个是自我本身的同一性，二者在自然终结与自我意识生成之际分离开来。先验哲学家看穿了其前世今生，知道自然和谐的本原是我们的究竟所在，整个意识及其一切规定皆因之以成，然而，自我本身看不到这一点，就是说，自我无意识地创造了自然，而在获得意识之后却无法追溯自己的前史。理智直观能够先验地洞悉这个真理，可无法把所见传递给经验意识。因此还需要另一种直观，它必须满足两个条件：一是有意识活动与无意识活动



在同一直观中变为客观的，二是自我在同一直观中对自身既成为有意识的又成为无意识的。这种直观只能是艺术直观。

自我意识的发展至此到达了顶点。所以说，自然是无意识地开始而有意识地告终的，自我则是有意识地（主观地）开始而无意识地（客观地）告终的。创造通常以有意识活动与无意识活动的分离为前提，客观世界的创造是无意识的，自由行动中的创造是有意识的。在审美直观中，两种活动要达成完全同一性，这如何可能？理智的活动应该是有意识的，不过意识绝不可能带来任何客观事物，而此处又是需要的。两种活动必须分离又必须合一，这是自相矛盾。为了使创造显现出来，成为客观的，两种活动必须分离开，但是它们不能无限地分离下去，否则客观事物就决不会是二者同一性的完整表现。于是谢林引入时间的维度，把创造过程和产物（作品）区别开来：创造起初是自由的，而产物则显现为自由活动与必然活动的绝对同一性，在此过程中自由活动已完全转变成客观事物和必然事物。他将此种永远无法获知而只能从产物映射出来的同一性归因于某个更高自然（天性）的恩赐或天命，并以天才概念形容之：审美直观的产物是天才作品，亦即艺术作品。

谢林用两个命题来阐述他的艺术本体论或审美形而上学。其一，美学中的天才就是哲学中的自我。这是一个大胆的类比，如果不是隐喻的话。谢林的天才概念本于康德。在康德，天才是艺术家天生的创造能力，它为艺术提供规则。因此，天才即自我，一方面表明天才是艺术世界的本原，相当于自我在现实世界和观念世界的地位；另一方面则意味着天才的审美创造与自我的哲学创造是统一的，对艺术家和艺术作品本质的分析将揭示精神与自然原始同一性的奥秘。艺术创造由两种截然不同的活动构成，其中，依存于有意识活动的是传统意义的艺术即技艺（Kunst），可以教、可以学；从无意识活动产生的是诗（Poesie），只能来自天性的馈赠。所谓诗即早期浪漫派所标举的

先验诗（Transzendentalpoesie），既指艺术作品中的诗意，也指蕴含于自然中的精神：“客观世界只是精神原始的还没有意识的诗”。艺术家的使命在于凭借其天才把普遍精神客观地表现出来。天才是凌驾于两种活动之上的东西，能够让无意识活动通过有意识活动起作用。天才的艺术家受未知力量驱使不由自主地进行创造，仿佛天谴之人无法实现自己的意图，只能听从命运的摆布，任由客观事物自行置入其间，并且不得不谈论或描绘那些似懂非懂又意味无穷的事情。这两种对立活动的绝对会合是一个虽不可理解却无法否认的现象，而“艺术是它所给予的唯一的永恒的启示，一个奇迹，哪怕只存在过一次，也必定会使我们对最高事物的绝对实在性确信不疑”。谢林进而指出，艺术作品的基本特征是无意识的无限性，这是艺术家在明显的意图之外近乎本能地表现出来的东西，是任何有限的知性都无力完全展示的。一切审美创造都始于两种活动的无限分离，随着它们达成统一，无限者（das Unendliche）终于在艺术作品中表现出来。这种终于表现出来的无限者就是美。康德认为，天才赋予艺术精神，鉴赏使艺术成为美的；若二者不可兼得，则宁可舍弃天才，也要保全判断力。在谢林看来，美是一切艺术作品的基本特征，没有美就没有艺术作品，而美本身是天才的创造：“在一切创造中，甚至在最普通、最寻常的创造中，无意识活动与有意识活动都是共同起作用的，但是，只有以两种活动的无限对立为条件的创造，才是审美的唯独天才能进行的创造。”正因为美，艺术才能够独立于感官享受、实际利益和道德风气之类外在的目的甚至远高于科学而具有神圣性和纯洁性。

其二，艺术哲学是哲学的工具论。谢林说：“哲学的普通工具论和整座穹窿的拱顶石乃是艺术哲学”，“艺术哲学是哲学真正的工具论”。工具或工具论（Organon）是亚里士多德逻辑学著作的总称，培根《新工具》书名逆其意而用之。康德在《纯粹理性批判》中把认识能力正确运用的先天原理叫做法规



(Kanon), 其合法性尺度有别于可以普遍地、无限制地使用的工具论。他在《逻辑学》里指出, 工具应当包含扩展某种科学知识的根据, 例如, 数学是一种工具, 而逻辑学是法规, 不是科学的工具。谢林所谓工具论大致沿用此义, 指艺术的内在机理及其哲学用途。他首先定义艺术作品: 艺术作品是直接或间接表现无限者的作品。现实世界和艺术世界都是从原始对立产生的, 对前者而言, 只有当整体而非单个客体表现无限者时, 客观世界的原始对立才是无限的; 对后者来说, 原始对立在每一个单个客体上面都是无限的, 每一个单个艺术作品都表现无限者。于是, 他提出一个总体性概念: 如果审美创造是从自由开始的, 如果两种活动的原始对立恰恰对于自由是绝对的对立, 那么就只有一种绝对艺术作品, 亦即客观的审美直观本身。在此意义上, “艺术是哲学唯一真实而永恒的工具和证书, 它总在不断重新确证哲学无法从外部表明的东西, 即行动和创造中无意识事物及其与有意识事物的原始同一性”。在艺术中, 分离的精神和自然重新会合, “燃烧成一道火焰”。谢林终于为自己的自然哲学乃至整个体系找到了一条审美主义出路: “哲学家人为构造的关于自然的观点, 对艺术来说是原始的、天然的观点。我们所谓的自然, 是一首封存在神奇莫测的卷册里的诗。而若能揭开这个谜, 我们就会从中认出精神的奥德赛, 精神神奇地受了迷惑, 寻找自己又躲避自己; 因为精神透过感官世界闪现出来, 就像透过言词闪现意义, 就像透过迷雾闪现我们向往的幻境。一切壮丽的图画仿佛都是这样产生的: 消除分隔现实世界和理想世界的不可见的藩篱, 打开一道罅隙, 让那些透过现实世界仅隐约浮现的幻想世界的形象和场景完全呈现出来。”如此, 原本只存在于哲学家心中的原始同一性通过艺术家和艺术作品变成客观的感性景象, 席勒和早期浪漫派极力探究而不得要领的美的客观性问题暂时得到了解决。谢林借用席勒的人类学概念为这种审美主义思想辩护: “哲学虽然达到最高事物, 但仿佛只是把人的碎片带到这个点; 艺术则把完

整的人如其本然地领到那里, 让他认识最高事物。艺术与哲学的永恒差异和艺术的奇妙之处皆源于此。”

黑格尔在《精神现象学》(1807) 序言里用尖刻的言辞来批评早期德国浪漫派的哲学观点。一处是关于绝对同一性的: “一切牛在黑夜里都是黑的”; 另一处说, 诗性直观思维是 “一些既不是鱼又不是肉, 既不是诗又不是哲学的虚构”。这里面也包含对谢林的挖苦, 不过他后来还是对谢林的艺术哲学作了比较公允的评价: “……到了谢林, 哲学才达到它的绝对观点; 艺术虽然早已在人类最高旨趣中显出它的特殊性质和价值, 可是只有到了现在, 艺术的真正概念和科学地位才被发现出来, 人们才开始了解艺术的真正的更高的任务, 尽管从某一方面来看, 这种了解还是不很正确的……”其实, 谢林稍后的《艺术哲学》(1802—1803) 已经放弃了艺术高于哲学的看法, 但是他的基本观点没有改变: “美与真本身或依据理念是一体的。因为依据理念, 真犹如美, 乃是主观事物与客观事物的同一性; 只是真是主观地被作为初象来直观的, 而美是客观地被作为映像来直观的。”谢林的艺术真理论给早期浪漫派的审美主义信念注入了系统哲学的元素, 从而使 “感性的宗教” 或 “理性的神话” 权且充当启示宗教与前哲学神话的对等物或替代品。审美主义观念在后启蒙时代不断扩张, 最终孕育出以尼采为代表的激进的反启蒙思想。尼采在《悲剧的诞生》中说: 艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上学活动; “唯有作为审美现象, 此在与世界才是永远合理的。”尼采是以反浪漫派自诩的, 可他的悲剧哲学实际上是从非道德立场把早期浪漫派审美主义彻底化的尝试。这桩公案需要在现代哲学的生活世界转向的视野中加以考察。○

1.Cf. Johann Gottfried Herder, *Selected Writings on Aesthetics*, trans. & ed. Gregory Moore, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2006, “Introduction” (by Gregory Moore), p. 1.

2.Cf. Sebastian Gardner, “Philosophical Aestheticism”, in Brian Leiter & Michael Rosen (eds.), *The Oxford Handbook of Continental Philosophy*, New York: Oxford University Press Inc., 2007, p. 76.

3. 参见弗里德里克·拜泽尔《浪漫的律令——早期德国浪漫主义观念》, 黄江译、韩潮校, 华夏出版社 2019 年版, 第 138 页。

4. 参见康德《纯粹理性批判》，邓晓芒译、杨祖陶校，人民出版社2004年版，第49—50页（AK III: 72-73）；牟宗三《智的直觉与中国哲学》，中国社会科学出版社2008年版，第167—168页。康德著作引文依照科学院版（简称“AK”）《康德全集》（Kant's gesammelte Schriften, hrsg. der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin: Georg Reimer/Walter de Gruyter & Co., 1900-1955）作了改动。以下引文凡有改动的，先标注中译本出处，并附原文卷次及页码。
5. 参见康德《纯粹理性批判》，第25—26页；AK III: 49-50。
6. 参见康德《纯粹理性批判》，第27、31—32、37—38、46页；AK III: 51-52, 55-56, 60-62, 69。
7. 参见康德《纯粹理性批判》，第51—52页。
8. 参见康德《未来形而上学导论》，李秋零译，李秋零主编《康德著作全集》第4卷，中国人民大学出版社2013年版，第320页；AK IV: 316。
9. 参见康德《论可感世界与理知世界的形式及其原则》，李秋零译，《康德著作全集》第2卷，第402—403页。
10. 参见康德《纯粹理性批判》，第50页；AK III: 72-73。
11. 参见康德《纯粹理性批判》，第226—227页。
12. 参见康德《纯粹理性批判》，第324—326页。
13. 参见康德《判断力批判》，第9—10页；AK V: 175-176。
14. 参见康德《纯粹理性批判》，第85、124—126、130页；AK IV: 74, 86-88, 91。“生产的”（produktiv）、“生产”（Produktion）又译“创造的”、“创造”，下文有时使用后一译法。
15. 参见海德格尔《康德与形而上学疑难》，王庆节译，上海译文出版社2011年版，第152—154页。术语略有改动，书中对相关问题所作的存在论解释不在本文讨论范围。
16. 参见康德《判断力批判》，第101页；AK V: 119-120。
17. 参见康德《判断力批判》，第14—15、18—22、55页（AK V: 179-180, 183-186, 220）；《纯粹理性批判》，第97页（AK III: 115）。
18. 参见康德《判断力批判》，第260—265页；AK V: 405-410。
19. 参见康德《纯粹理性批判》，第138—140页；AK III: 133-135。
20. 参见康德《判断力批判》，第25、28、37—38、127、134页。关于想象力综合的性质，《判断力批判》实际上部分地回到了《纯粹理性批判》（先验感性论）第一版的立场。另外，下文对“心理学”和“先验哲学”的区分是依照《纯粹理性批判》（第二版）先验感性论开篇脚注里的说法（参见康德《纯粹理性批判》，第26页）。
21. 参见康德《判断力批判》，第77页；AK V: 240。
22. 参见康德《判断力批判》，第111、128—129页；AK V: 270, 286-287。
23. 参见康德《判断力批判》，第189—191页；AK V: 342-343。
24. 参见康德《判断力批判》，第158—162页；AK V: 313-317。
25. 参见费希特《全部知识学的基础》，王玖兴译，梁志学编译《费希特文集》第1卷，商务印书馆2014年版，第500、505页；康德《纯粹理性批判》，第89—91页。
26. 参见费希特《知识学新说》，《费希特文集》第2卷，第687、691页。译文有改动（J. G. Fichte, Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hrsg. Reinhard Lauth, Hans Jacob und Hans Gliwitzky, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann, 1964-, Bd. IV: I, S. 217, 220）。
27. Cf. F. W. J. Schelling, Sämtlichen Werke, hrsg. K. F. A. Schelling, Stuttgart: Cotta, 1856-1861, Bd. I: 1, S. 181, 285。以下《谢林全集》（Sämtlichen Werke）简称“SW”，引文凡有改动的，先标注中译本出处，并附原文卷次及页码。
28. 谢林：《先验唯心论体系》，梁志学、石泉译，商务印书馆1997年版，第35页。
29. Cf. Moltke S. Gram, "Intellectual Intuition: The Continuity Thesis", Journal of the History of Ideas, Vol. 42, No. 2 (Apr.-Jun., 1981): 287-304。
30. Cf. Yolanda Estes, "Intellectual Intuition: Reconsidering Continuity in Kant, Fichte, and Schelling", in Daniel Breazeale and Tom Rockmore (eds.), Fichte, German Idealism, and Early Romanticism, Amsterdam and New York: Rodopi, 2010, pp. 165-178。
31. 参见黑格尔《哲学史讲演录》第四卷，贺麟、王太庆译，商务印书馆2009年版，第380页。
32. Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle against Subjectivism, 1781-1801, Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2002, p. 375。
33. 参见荷尔德林《判断与存在》，《荷尔德林文集》，戴晖译，商务印书馆2002年版，第196—197页。译文有改动（Cf. Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, hrsg. Friedrich Beissner, Stuttgart: Cotta, 1962, Bd. 4, S. 226-227）。
34. Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle against Subjectivism, 1781-1801, pp. 391-392。
35. 参见谢林《德国唯心主义的最初的体系纲领》，刘小枫译，刘小枫选编《德语现代美学文选》上卷，华东师范大学出版社2006年版，第131—133页。标题和译文有改动（Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, Bd. 4, S. 309-311）。这个断片公认代表谢林、黑格尔、荷尔德林三人的共同想法，至于究竟出自何人之手，并无定论。
36. 诺瓦利斯：《夜颂中的革命和宗教——诺瓦利斯选集卷一》，刘小枫编、林克等译，华夏出版社2007年版，第77页。译文有改动（Novalis, Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart: Kohlhammer, 1960-1977, Bd. 1: 3, S. 413）。
37. Cf. Novalis, Fichte Studies, ed. & trans. Jane Kneller, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2003, p. 18, pp. 167-168; Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle against Subjectivism, 1781-1801, pp. 413-414。
38. 参见曼弗雷德·弗兰克《德国早期浪漫主义美学导论》，聂军译，吉林人民出版社2005年版，第225—226页（术语略有改动，弗兰克摘录的诺瓦利斯后期诗学与美学断片，见该书第242—259页）；Frederick C. Beiser, German Idealism: The Struggle against Subjectivism, 1781-1801, p. 415。
39. 参见施勒格尔《浪漫派风格——施勒格尔批评文集》，李伯杰译，华夏出版社2005年版，第71—72、79、83、107、112、117、119页。译文有改动（Cf. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, München, Paderborn, Wien: Schöningh; Zürich: Thomas, 1967, Bd. 1: 2, S. 182-183, 200, 207, 255, 267-268）。
40. 参见谢林《先验唯心论体系》，第276页；SW I: 3: 628。
41. 参见谢林《先验唯心论体系》，第3页（SW I: 3: 331）；W. J. Schelling, Ideen zu einer Philosophie der Natur, SW I: 2: 56。
42. 参见谢林《先验唯心论体系》，第30—36、40页；SW I: 3: 364-370, 375。
43. 参见谢林《先验唯心论体系》，第18页（SW I: 3: 352）；《近代哲学史》，先刚译，北京大学出版社2016年版，第113页。
44. 参见谢林《先验唯心论体系》，第16、273—274、278页（SW I: 3: 350, 624-626, 630）；曼弗雷德·弗兰克《德国早期浪漫主义美学导论》，第146页。
45. 参见黑格尔《费希特与谢林哲学体系的差别》，宋祖良、程志民译，商务印书馆1994年版，第66—67页。
46. 参见谢林《先验唯心论体系》，第14—15、257—261页；SW I: 3: 348-349, 607-611。
47. 参见谢林《先验唯心论体系》，第262—265页；SW I: 3: 612-616。
48. 参见谢林《先验唯心论体系》，第15、266—269页（SW I: 3: 349, 616-619）；康德《纯粹理性批判》，第151页；Friedrich Schlegel, Fragmente, in Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 1: 2, S. 204。
49. 参见谢林《先验唯心论体系》，第269—233页（SW I: 3: 349, 619-624）；康德《判断力批判》，第164—165页。
50. 参见谢林《先验唯心论体系》，第15、17页（SW I: 3: 349, 351）；康德《纯粹理性批判》，第59、606—607页；《逻辑学》，李秋零译，《康德著作全集》第9卷，第12页；Helmut Holzhey and Vilem Mudroch, Historical Dictionary of Kant and Kantianism, Lanham, Toronto and Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2005, p. 201。
51. 谢林：《先验唯心论体系》，第273—278页；SW I: 3: 622-630。
52. 参见黑格尔《精神现象学》上卷，贺麟、王玖兴译，商务印书馆1983年版，第10、47页；《美学》第一卷，朱光潜译，商务印书馆1979年版，第78页。
53. 参见谢林《艺术哲学》，魏庆征译，中国社会科学出版社1996年版，第40页；SW I: 5: 384。
54. 参见尼采《悲剧的诞生》，孙周兴译，上海人民出版社2016年版，第16、39页。



# 伊朗图像学与萨珊金属细工器： 新数据和新近比定假说（上）

Matteo Compareti 撰 李思飞 译

## 简介

如果说岩石浮雕和建筑代表了有关萨珊王朝（224—651）最知名的艺术领域，那么在过去五十年里对前伊斯兰时期波斯艺术研究最多的方面肯定是金属细工器（*toreutica*）。遗憾的是，“萨珊金属细工器”这一称谓只反映了考古调查或中古波斯语铭文（即萨珊统治时期波斯使用的语言）所带来的少数具有明确归属的案例。

归功于俄罗斯与美国专家的研究，当今学界已形成一个基本倾向于定型的科学系统来确定一件文物的真实性和归属地是波斯而不是邻近地区。这一系统亦得益于对古物市场上诸多文物的考古调研，因为那里有许多现代赝品的例证。从考古定年学获得的结果使这一调查领域比早期关于萨珊金属细工器的开创性工作所确立的范围更广。因此，如今相关研究可以依靠化学和科技性原则，而不再仅仅凭借碑铭学或图像学

原则（Harper 1978: 24–100; Harper, Meyers 1981; Marschak 1986; Trever, Lukonin 1987; Harper 1993a）。

关于散落在世界各地博物馆的各种萨珊金属器收藏品和具体出版物的介绍，应归功于普鲁登斯·哈珀（Prudence Harper, 1993a）。这位美国学者还提出了对萨珊金属细工器的时期划分和详细的器型分类，后者在很多情况下是基于罗马—东方的衍生模式。正如某些罗马和拜占庭的产品是为交换礼物或宣传而制作的，萨珊制品也有类似用途。一份7世纪叙利亚语基督教文献（所谓的《胡齐斯坦纪事》）谈到，当真十字架（Vera Croce）从耶路撒冷被驱逐到泰西封（Ctesiphon）的时候，人们向库思老二世（Khosrow II, 590—628 在位）送去了银盘（Payne 2015:179）。因此我们似乎可以假定，萨珊人（或者说，在与萨珊有关的“文化语境”中）制作的银盘是在战争中取得胜利时由国民向重要人物献上的敬意。同样的情形也可能出现在外交交流中，这也可以解释为何在内亚大部分地区重要人物墓葬中发现了反映萨珊时代风尚的精工金银器。

在古典文献中可以找到关于派遣使团前往君士坦丁堡或泰西封，以通知新的罗马皇帝或某位“万王之王”（*shahanshah*）登基的报告（Schneider 2006: 247）。大使们的到来当然是两国宫廷交换礼物的机会。不排除萨珊王朝和其他中亚民族之间，甚至波斯和中国宫廷之间也有



图1. 格鲁吉亚阿尔马兹-赫维出土萨珊银盘细部，现藏格鲁吉亚国家博物馆。笔者据 Harper, Meyers 1981: pl. 1 摹绘线图。



图2. 格鲁吉亚萨格维什出土萨珊银杯，现藏格鲁吉亚艺术博物馆。采自：Harper, Meyers 1981: pl. 2.

这种交流。然而，我们应始终以适当的谨慎态度对待书面资料，因为它们传达的信息往往是有失公正的。例如，众所周知，穆斯林对贵金属器具的敌意可以追溯到先知本人，因为这类物品是偶像崇拜，特别是琐罗亚斯德教偶像崇拜的同义词（Rustomji 2009: 53）。从最后这一点可以看出，早在伊斯兰教传播之前，萨珊时代的金属细工器就必然已在阿拉伯人中享有盛名了。

新的鎏金银盘和其他金属器不断进入古物市场，只在少数情况下，它们才能经由热心学者的努力被大众所知。现在来自萨珊文化语境下的真正有趣的物品是日本美秀（Miho）博物馆、德国美因茨罗马-日耳曼中央博物馆（Römisch-Germanisches Zentralmuseum）和科威特 al-Saba 收藏的一部分，已在诸多图录中刊布（Catalogue Wien 1999: 73-88; Catalogue Schallaburg 2012: 334-340; Harper 2015）。遗憾的是，不仅这些器物的发现地和入藏信息等细节仍不为人知，甚至它们的题铭也不一定证实其真实性。

毫无疑问，中古波斯语铭文的存在是确定文物真实性的最直接方式。这种用戳刺技术铭刻的铭文通常显示了所有者的姓名、器物重量，有时还会显示它

们在萨珊货币（即银币）中的相应价值。这表明，如有必要，萨珊金属器可以作为代币使用（Gariboldi 2003: 25）。然而不应忘记的是，很多萨珊金银器往往没有任何形式的题铭。因此，在确定各种金属器物是否属于萨珊王朝或至少属于“萨珊化”类型时，碑铭学具有决定性意义，尽管在没有铭文痕迹的地方，图像学研究亦很重要。

波斯金属细工器和其他奢侈品的声名已经远播中国。纺织品、玻璃和金属等按照波斯人的品味制作的



图3. 非科学发掘萨珊文化语境下的银盘细部，现藏大英博物馆。采自：Skupniewicz 2020: fig. 23.



图 4. 非科学发掘萨珊文化语境银盘上的狩猎场景，现藏法国国家图书馆。笔者据 Harper, Meyers 1981: pl. 22 摹绘线图。



图 5. 非科学发掘萨珊文化语境下的银盘细部，现藏大都会博物馆。采自：Skupniewicz 2020: fig. 29.

工艺品，甚至可能是中国皇帝委托在宫廷中专为外交交流而设立的外国工匠作坊制作的。精明的粟特商人可能会把他们自己的产品说成波斯货卖给中国人，以赚取更高利润（Compareti 2011）。

波斯和拜占庭帝国之间的贸易和外交礼物肯定对萨珊的视觉生产产生了重大影响。许多专家认为，正是从诸如金银器等奢侈品中生成的一些图案，后来在萨珊金属细工器中被大量复制（Cutler 2005: 12）。很有可能的是，一些边缘地区作坊里的制品在器形、重量、金属纯度和装饰图案等方面并未遵守“大都市”的标准。进而从对这些差异性的研究中可得出所有器物的归属地，甚至能获知其最有可能的产地要么在首都，要么在其他制造中心（Harper 1993a）。据哈珀（P. Harper 1993b）推测，泰西封宫廷对高级金器生产实行了某种垄断，尽管其他学者对此持怀疑态度（Gyselen 2014:74）。

根据金属器的器型和装饰主题，专家们试图建立一个相当明确的年表，然而，这并非本文重点，本文将聚焦以萨珊时期的图像元素。下文参阅了相关论著，在此仅供参考，此外，关于该问题的两份主要研究对这些论著做出了综述（Harper 2006: 26-30; Masia-Radford 2013）。

## 考古调查

有关萨珊金属细工器研究的一个重大问题在于科学考古发掘发现的文物数量非常稀少。说实话，“萨珊银器”一词通常指的是金属工艺品，而研究的推进则揭示了这些工艺品实际上是来自波斯帝国疆域以外的产品，而且往往还是在伊斯兰化之后生产的。此外不应忘记的是，波斯在里海以南被称为马赞德兰（Mazandaran）的地区据称是在萨珊王朝覆灭很久之后才被并入阿巴斯王朝哈里发国的，许多被视为萨珊金银器的金属制品正是来自该地区在 20 世纪 50 至 60 年代密集进行的非法发掘（Gyselen 2014:75-76）。

目前经科学发掘的萨珊金属细工器只有六件，而且并非每个样本都有丰富的装饰（Harper 2000: 47-48）。具体来说，这组器物包括来自苏萨（Susa）的两只银碗，来自 Qasr-i Abu Nasr（古代设拉子）的一只银盘，来自 Tell-i Malyan（法尔斯）的一只银盘，最后是来自格鲁吉亚阿尔马兹-赫维（Armazis-Khevi）的一只银盘（图 1）和来自另一遗址萨格维什（Sargveshi）的一只银碗（图 2）。后两者皆以萨珊统治者或波斯高级贵族成员半身像为装饰主题。



在阿富汗艾纳克 (Mes Aynak) 遗址的抢救性发掘中, 至少发现了两件鎏金银盘 (Mleziva 2016)。两者均显示出鲜明的萨珊元素, 特别是在其中一件银盘上, 我们可以看到一个君王挟持了一头幼狮, 而母狮则试图解救幼崽, 这与大英博物馆馆藏一件非常著名的伪萨珊银盘 (图 3) 和直到俄罗斯革命前夕仍保存在艾尔米塔什的第二件银盘所采用的图式一致 (Harper, Meyers 1981: 76-77; Skupniwicz 2020: 69)。袭击猎手的野兽以萨珊式的手法被描绘出来, 即它已经死在马蹄下, 不过一些诸如骑手头饰这样的细节似乎表明这是贵霜-萨珊 (kushano-sasanide) 时期的产物, 抑或无论如何是来自东伊朗的一种图像 (Lerner 2018: 13-14)。在艾纳克的第二件银盘上可见一个位于中央圆徽式图案里的君王半身像。王者的身份目前尚不清楚, 尽管有些研究者提议将他比定为沙普尔二世 (Shapur II, 309-379), 因为他头戴的王冠。虽然人物看起来像是萨珊王朝的君主, 但也不能排除银盘是沙普尔二世治下的当地制品。在沙普尔二世统治时期, 今日阿富汗的领土处于匈人的统治之下 (Alram 2014: 270)。

另一组相当重要的金银器包括在克尔曼沙 (Kermanshah) 附近的 Quri Qal'e 洞穴中发现的



图 6. 所谓的“斯特列尔卡银盘”, 现藏艾尔米塔什博物馆。采自: Bussagli, M. (1986) Il disco “batriono” del Museo dell’ Ermitage. Su un’ analogia iconografica con talune figure angeliche posteriori al V secolo, Rivista degli Studi Orientali 60/1-4: 13-44.

九件银质工艺品, 其中两件还带有中古波斯语铭文 (Rahimi 2004; Gyselen 2014: 161)。尽管有铭文的存在, 但来自 Quri Qal'e 的文物的装饰元素似乎表明它们制作于后萨珊 (post-sasanide) 时期。众所周知, 中古波斯语至少到 10 世纪仍在通行, 因此在伊斯兰时期的波斯和中亚, 遇到用这种语言铭刻的艺术品并不完全罕见。

有几家博物馆拥有来自非考古发掘萨珊金属细工器的可观收藏。在美国至少有三家: 巴尔的摩的沃尔特斯美术馆 (Walters Art Gallery)、纽约的大都会博物馆 (Metropolitan Museum) 和华盛顿的弗利尔美术馆 (Freer Art Gallery); 在欧洲, 圣彼得堡的国立艾尔米塔什博物馆 (Museo Statale dell’ Ermitage)、巴黎的国家图书馆 (Bibliothèque Nationale)、柏林的伊斯兰艺术博物馆 (Museum für Islamische Kunst)、布鲁塞尔的皇家艺术与历史博物馆 (Musées Royaux d’ art et d’ histoire) 和伦敦的大英博物馆 (British Museum) 亦表现突出。格鲁吉亚国家博物馆和第比利斯美术馆拥有上文提到的两件萨珊时期制作的银器, 它们是为数不多经过科学发掘的金属器, 而在巴库的国家博物馆的一组有趣的收藏中也包括一些产于与萨珊有关的文化语境中的银盘 (Harper, Meyers 1981: pl-1; Bagirov 2020)。德黑兰的国家博物馆是伊朗唯一一家拥有确切归属地的萨珊金属器藏品的博物馆 (Harper 2000: 49-53)。德黑兰的其他博物馆, 尤其是礼萨·阿巴西博物馆 (Reza Abbasi) 以及哈马丹和大不里士的考古博物馆都拥有大量藏品, 这些藏品的背景不明, 目前其归属也受到专家的严重质疑 (Skupniwicz 2015)。

几乎所有已知的私人 and 公共收藏的萨珊金属工艺品都是在未遵循科学标准的情况下进行挖掘的结果。这些文物中有许多是在波斯本土之外的地方偶然发现的, 有些发现地甚至位于乌拉尔和西伯利亚等偏远地区。在没有任何文献记录的情况下形成的收藏往往——但并非总是——混杂了现代赝品, 有时甚至是



图 7. 非科学发掘萨珊文化语境银盘，现藏波士顿美术馆。笔者据 Catalogue Boston 1976: 219 摹绘线图。

在带有中古波斯语铭文或考古学分析的赝品的情况下形成的 (Rousseau, Northover 2015)。不带任何装饰的古代金属制品后来被现代伪造者添加上被视为萨珊风格的装饰以增加其市场价值，这种现象并不鲜见 (Haerinck 1980: 165-169)。

### 对萨珊王朝统治者的颂扬：肖像画和王室狩猎

本文的主旨在于介绍已被证实或假定的萨珊金属细工器的最常见主题。萨珊金银器最早的题材是刻在圆徽式图案内的男性和女性人物半身像，它们通常由植物底座所承托，底座有时被塑造成展开的双翼形状 (如图 1 和图 2)。其他特别受到贵族青睐的主题包括狩猎、乐舞、王室宴会或坐在王座上的万王之王等场景以及各种动物的描绘。宴会的主题引出了一些问题，因为有人指出在萨珊艺术中并不存在这种类型的描绘 (Harper 1991a: 98-99)，尽管有一些主要是在石刻中发现的线索似乎可以反驳这种看法 (Gyselen 1995)。在一枚萨珊印章上可见一个女子为躺在床上的绅士送去食物，绅士身边则摆放着各种菜肴，这实际上可能暗指在来世一个人在他自己的“达娜厄” (daena) 面前举行的宴会，达娜厄是一种“灵魂” (anima)，根据琐罗亚斯德教观念，她显示出女性特征 (Callieri 2008: 117)。

从非常笼统的角度来看，我们可将萨珊金属制品上描绘的场景分为两类：第一类是上文刚刚描述过的场景，在那里无可争议的主角是君王或在狩猎或宴会中效仿君王的显贵人物。第二类包含一系列神秘难解的场景，这些场景似乎涉及萨珊王朝宫廷人物的英雄或史诗般的事迹，这些人物或许是被描绘得不那么庄重却更为写实的君主本身，但其形象仍然是超人式的，例如挟持幼狮的场景可能与大英博物馆馆藏一件银盘上描绘的巴赫拉姆五世·戈尔 (Bahram V Gor, 420—438 在位) 的传奇故事有关 (图 3)。

狩猎场景围绕萨珊统治者展开，他或是骑着飞驰的骏马或以不太常见的步行姿态出现，正欲向他的猎物射箭。根据一种可能源自美索不达米亚的象征学图式，被猎杀的动物通常被描绘两次：一次是正在马前奔逃，另一次则是已经命丧马下 (De Francovich 1984: 89-98)。在某些情况下，猎手脑后的头光可能是指已故国王的灵魂所安居的琐罗亚斯德教的天堂，因此与作品中的同时代人物无关 (Tanabe 1984a: 44)。然而，这也可能是一种提升统治者形象的手段，以此彰显君王高于凡人而接近神灵的地位。一些学者认为萨珊金属细工器上经常描绘的狩猎场景表现的是秘传的密特拉宗教 (Bivar 1995)。这一解读目前还没有得到明确证实。

在所有以狩猎为主题的萨珊银盘中，保存在巴黎国家图书馆的一件银盘 (图 4) 上国王猎手头戴的一顶王冠特别有趣。在塔克·布斯坦 (Taq-i Bustan) 大石窟后壁上部的岩石浮雕以及最近在克尔曼沙博物馆收集的一些萨珊晚期柱头上，库思老二世所戴的也是这顶王冠 (Compareti 2018)。另一个不同寻常的特征是，附着在马臀部的飘浮物被替换了，这件银盘上的飘浮物的一端类似狗的动物的头，它或是一种我们可称之为“伪森莫夫” (pseudo-simurgh) 的神兽 (Harper, Meyers 1981: 71-72)。

萨珊艺术的特点是在马和猎物的关节处配置圆形图案。只在唯一一个案例中，即在大都会博物馆馆藏



图 8. 非科学发掘萨珊文化语境下的银壶细部，现藏艾尔米塔什博物馆。笔者据 Marschak 1986: fig. 199 摹绘线图。

的一件鎏金银盘（图 5）上，被国王刺杀的鹿的外皮是用散布在它身上的多叶几何形图案呈现的（Harper, Meyers 1981: 63-64）。第二件来自西伯利亚的可能是萨珊工匠制作的鎏金银盘，表现了一位骑着瘤牛的国王正用长矛刺杀另一头瘤牛，而一个小天使正递给他一条装饰着飘带的项链（Skupniewicz 2020: 68）。在这两头瘤牛身上可以看到相同的十字形叶状装饰，因此可以推测两头动物实际上表现的是同一头瘤牛，只是一头是其活着时的样子，而另一头则意在表示其已经死亡。在动物身体或鼻子上通常呈阶梯状的几何装饰元素，是对 7 世纪粟特艺术的一种借鉴。通过观察粟特主要遗址的绘画中所再现的纺织品装饰图案，可以证实这一论断（Compareti 2006）。在大英博物馆的一件鎏金银盘上也描绘了国王正刺杀其所骑乘的猎物的场面，这里被刺杀的动物是一只鹿（Harper, Meyers 1981: pl. 13）。

在最有趣的狩猎题材的盘子中，有一件发现于乌拉尔地区的现藏艾尔米塔什博物馆的银盘，其中刻画了一个站在中央正捕猎公羊的国王（从王冠来看可能是卑路斯）的形象（Catalogue Bruxelles 1993: cat 60）。两只公羊正向右逃窜，而它们下方则出现了另两只公羊尸体，根据颂扬国王战无不胜的图像法则，

这种图式表明猎物已死在国王猎手的脚下。沿着银盘边缘，我们可以看到为围猎而设置的网，以及从网中伸出的仆人的头和一些猎犬的头。尽管有磨损，但沿着网眼仍可见与萨珊晚期岩石遗址塔克·布斯坦狩猎浮雕相同的网格图案。虽然这顶王冠的确让人联想到卑路斯一世（Peroz I, 457—484 在位），但不应排除他可能是后来的国王的假设，因此这件工艺品的年代也许更晚。

另一件现藏艾尔米塔什博物馆以狩猎为主题的非科学发掘银盘（图 6）也呈现出一些有趣特征。它就是所谓的“斯特列尔卡银盘”（piatto di Strelka），其特点是银盘的构图被不寻常地分为上下两个场景，面积更大的上部是宫廷场景，下部则是狩猎场景（Catalogue Bruxelles 1993: cat 61）。宫廷场景可能暗示了一些波斯传说中所记载的萨珊帝国的四分制（quadripartizione），因为在居于中央的国王身旁，可以看到四个手无寸铁的职官，四人均把手掩藏起来以示尊重。然而，在狩猎场景中，两只公羊向右逃窜，但倒地死亡的公羊只有一只。在场景左边，国王正骑马驰骋并反身回射，同时在国王背后的角落可观察到一只鸟。后者当然不是国王的目标，也并非猎鹰，因为对猎鹰来说作为猎物的公羊显然太过庞大了。这只鸟可能是国王神赐魅力即“灵光”（现代波斯语作 farr 或 farreh，中古波斯语作 xwarrah）的象征，就像我们在粟特绘画中看到的那样，在人物面前飞舞的带有飘带装饰的各种神异动物、鸟类和图案，是颂扬显要人物的一种图像表达（Li 2021; 李思飞 2022）。不能排除这只鸟与伊朗神话中的森莫夫（凤凰）有某种关联，因此这只银盘的产地可以归于东伊朗地区，或者，无论如何是萨珊王朝后期或伊斯兰时代早期的产品。众所周知，森莫夫曾保护了像鲁斯塔姆（Rustam）和扎尔（Zal）等东伊朗地区的英雄（Compareti 2021a: 27-28）。○

（Matteo Compareti 首都师范大学 李思飞 陕西师范大学）



# 我如何策展“幸福是奋斗出来的”

李晓峰



展览海报

## 引言

2021年1月30日，“幸福是奋斗出来的——艺术家作品中的人民主题表达”在中华艺术宫（上海美术馆，下同）正式对观众开放。由于新冠疫情，展览没有开幕式，只有新闻发布会与媒体参观专场作为展览的开启标志。

这个经半年酝酿、最后一个月日夜兼程终在春节前完成的展览，一经推出，便获得了令人欣慰的反响！不仅澎湃、文汇、新民等上海各大媒体做了热烈推介，而且《人民日报》、学习平台等央媒都做了积极报道，更在除夕夜登上 CCTV 新闻联播，上海人民广播电台主流栏目“长三角之声”也提前做了专题访谈。

这的确是个贺岁大展，也是一个从牛年到虎年的跨年大展。展览规模六千多平米，参展艺术家 312 人，展出作品 600 余件，居中华艺术宫零米层（一层）区域大半，是中华艺术宫为新年奉献的一份特别文化大餐，也是全国美术馆开年第一大展——无论规模、内容，还是形式。落幕前的一次特别艺术快闪为展览画上圆

满句号。

### （一）

我是半年前接到中华艺术宫的郑重邀请与委托，馆领导提出配合形势需要，希望举办一个反映脱贫攻坚全民奔小康的主题展览，基于展品以馆内藏品为主可少量外借的原则做出新意并争取年内完成。就是那次碰面会，决定了我担任此展策展人，我也感到了中华艺术宫作为国有大馆的开放诚意和求新心态。

馆方为我提供了两万余件馆藏作品信息资料，我也第一次知道了这些馆中馆藏：版画与摄影数量上占了大半，国、油、雕是当然的标配，还有相当一部分的漫画、连环画、宣传画以及水彩、水粉画，甚至农民画、藏书票。还包括一批改革开放以来特别是 85 美术新潮时期涌现的艺术家作品，近年来政府组织的重大历史题材创作如“历史文脉”与“时代风采”的主题作品，以及少量海内外华人艺术家的作品捐赠。

纵观统览，馆藏作品几乎涵盖了上海开埠以来的所有知名、著名艺术家。总体印象是：作品内容、形式丰富；人物题材居多；社会生活为主；关乎劳动生产建设发展的内容突出；静物、风景、山水、花鸟题材的作品也占据了不小比例。再一个印象是：遍布各历史时期的作品，规格、类别、风格、形式多样，又各具历史时期的鲜明特点。比如 20 世纪 50 年代的作品，规格普遍偏小，画风朴实；近年作品多巨幅，色调、笔触都有显著变化。关键是内容，包罗万象中，隐含了一条隐隐线索，就是涉及“人民”的变迁——人民的衣食住行、人民的劳动生产、人民的喜怒哀乐、人



策展人李晓峰导览

民的建设发展，从小品到巨制，从画种到画风……经过反复研判、思考、梳理、核实，一条办展思路越来越清晰地呈现出来，展览主题也跃然而出，就是“人民”，而展览副标题“艺术家作品中的人民主题表达”使策展方案有了明确指向。

上海市级领导部门非常重视这个展览，12月中旬，上海市文旅局领导专门听取了策展汇报，时任局长在肯定策展方案的同时提出建议，认为“人民”一词多由领导使用，用作展名不太合适，能否找个更生动亲民的题目，比如“幸福是奋斗出来的”，我瞬间接受了这个提议并由此意外获得一个别开生面的展名，双方也共同认可了展览副标题“艺术家作品中的人民主题表达”。

根据策展主题，我最终选定馆藏作品达600余件并兼顾部分单位、个人的少量作品外借。结合时代发展变迁与作品多样形态，展览界定为呈现新中国成立以来特别是改革开放以来艺术家的整体创作成果，细化为六个单元：一、翻身劳动，二、建设生产，三、美好家园，四、努力奋斗，五、青春放飞，六、发展

富强。艺术作品在六个单元里经纬交汇，串起“站起来”“富起来”“强起来”的社会历史线、故事逻辑线。

中华艺术宫体量巨大，结构复杂，首先须权衡如何做到与这个已被确认的主题展匹配、契合。根据馆方指定和展品内容、形式的预估及展场空间结构条件，我把展场划分成十个区域布局，即20、21、22、23号四大展厅和未编号的前厅、中厅两个大厅，以及前后左右四条宽阔通道，形成六千多平米的展场。

## （二）

序厅，即展场前厅，成为整个展览当然的总序，是大展总体面貌的缩影。

展品分成五个板块。

第一板块，就是一件作品，馆藏周阿城的雕塑《阿福的一家》，大于真人的团块作品洋溢着满满的幸福，土褐色表面隐喻大地，好似点题作品，幸福一家人的迎面而来，成为展览的引首。

第二板块，是序厅正面大墙上的两件作品，一幅近印象主义色调的具象油画《饮水思源——记青草沙



展览现场

原水水源地工程》，2米×3米，色彩低调华美如翡翠碧玉，是李向阳“时代风采”的主题创作；另一幅具东方哲学意蕴的抽象作品《圆系列》，2米×2米，是馆藏上海现代艺术代表人物余友涵1991年的代表作品。水乃生命之源，两幅很不相同的作品，相得益彰地隐喻了自然之水与精神之水的深层寓意。

序厅左右两侧的大展墙，铺排了序厅的第四、第五作品板块。

右侧展墙的作品板块展现了上海的繁荣商业与市民文化。何小微大幅油画《“中华第一街”上海南京路》居中，近旁特意安排了一件馆藏丁乙1994年抽象作品《十示》，形成显著同构；还有丁筱芳宽450cm的多屏国画《都市风景线》，朱新昌宽411cm的大幅工笔《文化上海》，画中呈现了上海市民文化节“天天演”的活动现场；我特别借展的计文于作品《夏日热，泡凉挤》与《吉祥有余》排列其中，POP艳俗的现代绘画与“时代风采”“历史文脉”的主旋律创作混搭并置，中间还穿插了上海白玉兰市花点题的《上海的早晨》与《洁白如玉》，是上海老一辈版画家杨可扬与奚建中的版画。

左侧展墙的作品板块展现的是港口的上海与生态的上海。首先是上海“双港”，即程俊杰、何小微创作的宽3.70米的大型油画《东方大港》（海港）和韩巨良创作的宽3.95米的大型油画《浦东国际机场》（空港）；何曦描绘上海崇明岛世界级湿地的现代中国画《世界级生态岛》并列其中；还有两幅同名的《海阔天空》跟随其后，一幅是李朝华鸟瞰浦东自贸区的油画作品，一幅是薛松的现代艺术拼贴，四位手舞足蹈的新都市青年腾空而起；更有馆藏刘庆和的现代水墨人物《流星雨》，是对未来更深远的青春眺望。

第五板块，也是最核心板块，一件摆放在序厅中央的雕塑，是上海世界级雕塑大师张充仁的晚年代表作《起来》，本是上海市政府1992年的委托订件。作曲家聂耳指挥《义勇军进行曲》的双手上扬，右手食指指向天空，将整个大展旋律拉升起来。这件作品是专门从张充仁纪念馆借展的。

### （三）

中厅是“翻身劳动”与“建设生产”主题单元，





李向阳  
《饮水思源——记青草原水源地工程》  
布面油画  
300cm×200cm  
2019年  
中华艺术宫藏

多是 20 世纪五六十年代的作品，作者多为上海最具代表性的老一代艺术家。

中厅的中区，一组醒目作品是上海最著名的连环画家贺友直 1961—1963 年创作完成的连环画名作《山乡巨变》，部分原稿排成矩阵。家喻户晓的“三毛之父”张乐平一件纸本小品《三毛过年》陈列其中，不再是《三毛流浪记》里的三毛，而是新中国的三毛，身穿小工装，手拿火柴正在燃放一个红色大炮仗。紧随其后的是丰子恺 1962 年完成的红色题材作品《饮水思源》和描绘养蚕妇深夜秉烛的《子规啼彻四更时》。

上海老一代年画大家金雪尘、李慕白的新年画《鸭多蛋大》和金梅生的《冬瓜上高楼》，表达了新中国丰收硕果的美好愿望和歌颂劳动的幸福心情。驰名作品《孩子爱和平》是金梅生 1954 年的创作，画中一个抱着和平鸽的胖宝宝，接续了传统中国年画的吉祥寓意，又吻合了新时代的和平主旋律。

关良《献花舞》是一件重要的馆藏作品，擅长戏曲人物的关良，却罕见地画了两位时尚的男女青年，男青年身着工装，女青年穿着鲜艳的节日服装，两人

手持鲜花，载歌载舞，表达出一种翻身解放的喜悦心情，他们引领潮流的劳动者装束，成为中厅的亮点。

中厅左右的两侧大墙，分布了各种劳动生产场景的作品。左侧的“翻身劳动”以农业劳动为主，右侧的“建设生产”以工业生产为主。

左侧引首作品是钱瘦铁的国画大立轴，这件难得一见的作品，似田园版的“江山如此多娇”。大展墙或疏或密地铺排了两组作品群，满地花式的排列与混搭，其中一组以上海著名国画家刘旦宅的新国画《披着露珠迎朝霞》为主画面，反映了劳动者积极向上如旭日的蒸蒸日上，成为“翻身劳动”单元的代表作品。

两组作品群密集展出了数十件作品，包括了版画、国画、油画、水粉、水彩、摄影等，如一个丰盛大拼盘，如王琦的《晚归》、吴谷虹的《机灌》、张怀江的《同心合力》、哈定的《看年画》、吴兆华的《看图识字》、佚名的摄影，集中展现的是新中国“翻身劳动”的热烈景象：挖渠、灌水、插秧、收割、扬麦、称粮、推磨、学文化、过新年、气象观测等。

右侧大展墙是“建设生产”的主题，名家林立。



展览现场

小油画《闵行在建设中》是颜文樑少有的作品题材；赵延年 1954 年版画《和时间赛跑》；刘海粟油画《打铁》与王流秋小油画《敲石煤》是油画现代化与民族化的早期实践。林风眠 20 世纪 50 年代的国画《轧钢》与贺天健 1958 年的小国画《搬钢管》相映成趣，国画大家贺天健画《搬钢管》使用深厚的传统国画功力，画的却是穿着劳动服装的新人，特别借展上海中国画院的一批 20 世纪 60 年代新国画，如吴青霞的《新沪钢铁厂》、沈迈士《炼油厂》、张雪父《装卸区的新面貌》、陆俨少的《工业支援农业》等，画前人所未见，尤其吴湖帆的《庆祝我国原子弹爆炸成功》，追随新时代、新社会的老一辈艺术家也许认识到“翻身劳动”的匹夫重任。

中厅的两组雕塑出自两位新中国培养的女雕塑家之手，吴慧明的作品《远景》，塑造了一个从事农业工作的技术女性，讲科学、重知识；何鄂用陶土塑造的《摔跤手》，体现了翻身劳动、建设生产的无穷力量。

上海新浙派人物画家方增先的代表作《粒粒皆辛苦》成为了当时时代精神的范本。

中厅中区特别布展了一组漫画作品，展现了上海美术馆的馆藏特色，也证明了新中国美术不可忽略的

组成。著名的漫画家华君武捐赠作品陈列其中，比如代表作《决心》，还有 1988 年创作《不须扬鞭自奋蹄》，画中一群退休老人手舞足蹈，成为广场舞最先的表达；漫画大师丁聪的作品总是让人忍俊不禁，为了全面，特别从丁聪美术馆补借了作品；上海著名漫画家郑辛遥的“智慧快餐”则体现了疾速变化的当下。

中厅还特别安排了本次展览唯一一件“影像”作品，就是借展上海美术电影制片厂的《小鲤鱼跳龙门》（18' 42"），这部 1958 年拍摄的动画片充满童趣又非常励志，鼓舞了新中国成长起来的几代人。策展方案本来还要借展另一件当代影像作品作为重要呼应，就是杨福东的《愚公移山》，由于作品展陈条件是展览预算无法承担的，几经努力，还是抱憾放弃了。

#### （四）

22、23 号展厅，组成“美好家园”主题单元。布展工人开玩笑说一个是“水果厅”一个是“花园厅”。

22 号厅，“水果厅”，是一个方方的盒子展厅，构成拐角的两面墙，密集展出了一批瓜果菜蔬、水产时鲜。钱瘦铁的《南瓜》、沈柔坚的《盘柿》、王个簃的《石榴》、曹简楼的《草莓》、张大壮的《河虾》、唐云的《螃蟹》，



以及好几幅芋头，中华艺术宫馆藏的唯一一件齐白石作品《蛙与芋》就隐藏其中，白石老人成了名副其实的“人民艺术家”。周碧初与胡善馥的水果静物也十分抢眼，桃子、香蕉、苹果、葡萄等静物油画栩栩如生。数十件作品组成了一个拐角满地花，给我们带来满满的家园感。

吴冠中《黄瓜》《玉米》是双联，成为我们餐桌上绿色健康食品的传神表达。吴冠中对上海美术馆的捐赠十分慷慨，不仅有“美食”，还有“美景”，“美好家园”的另一个厅特别选取一组他的风景画，有北方梯田、江南水乡，还有海岛、山城等人们喜闻乐见的抒情作品。

23号厅，“花园厅”，聚集了各种园，刘海粟的《复兴公园》、颜文樑的《西园》、任微音的《周园》、方祖燊的《豫园》，还有徐冰的《生命潭》，有田园、农园、私园、公园，陈均德的《街心花园》代表了城市的文明，也是他一生写生最沉迷的去处。

王怀庆的《故园》、赵开坤的《田园》、任小林的《紫气》、张冬峰的《这里的山林静悄悄》，或意象、或表现、或印象、或抽象，形成南北的家园对比。

马小娟的《采莲画》与程十发的《少女·划船》都画了采莲女，触发的却是不同的乡情、乡愿。新海派画家张桂铭的《荷塘》走向抽象，而陈家泠的新山水《青云》寄情自然。

沈柔坚《夜阑人静》的露台、彦涵《月照楼台》的窗边、方向《南国》的客厅、侯虹旭《做早餐的姑娘》，让家园从探幽思古意走向都市现代化的厨房。郁达版画是一轮《家乡的太阳》。闫平的《秋馨》与夏俊娜的《女孩》让“美好家园”得到爱的升华。

23号厅有一面长长展墙，安排了一线排开、齐平上沿的“水乡”系列，二十余幅尺寸不一、类别各异的作品获得平权，一条混搭展线呈现出富有浓郁地域特色的一派江南。

“美好家园”单元，还隐藏了上海美术馆馆藏的两件珍贵作品，就是上海现代艺术先驱吴大羽20世纪80年代的作品《无题》，以颠覆传统的现代精神寻找

更深远的精神家园。

## （五）

22、23号展厅之间的大通道，是“青春放飞”的主题单元，分成“身体放飞”与“精神放飞”两个部分。

“身体放飞”部分有王岩《黄昏时寻求平衡的男孩》、刘仁杰的《风》、任传文《春风吹来》、赵宪辛《都市自由人》、喻红《走钢丝》、张正刚《红房子》、方力均的《1999·12·31》，还有康宁的《自由奔跑》、薛松《自由飞翔》、刘大鸿《北海》、海日汗的《天边》、锤颺《时尚青年》，完全的晃动、漂浮、奔跑、跳跃、翻滚、倾斜，打破平衡，让自由撒把野。

“精神放飞”部分有毛焰的《青年肖像》、曾梵志《面具系列》、张晓刚《同志》、刘小东《撑着》、沈晓彤《诱惑》、向京的《果儿》、蔡广斌的《窗·倾斜》、周铁海《华盛顿》、李占洋《水果摊》、罗小平的《时代广场》，多为具象的各色肖像，成了精神肖像，是更哲学化的思想，精神性的主题，是“精神放飞”的精神出走和形而上。如刘子健的现代水墨《无序漂浮》，如张羽的抽象水墨《灵光》。

周长江《互补系列》、仇德树《裂变》、张健君《我们从哪里来，我们到哪里去》、孙良的《鹰影》、申凡《98-99-9-17》、裴晶的《鹤》、曲丰国《手迹》、韩峰《美好时光》等则呈现了中国现代艺术的上海语境。

还有一组音乐题材作品是赵以夫《温柔的对话》，蔡国华《爵士系列》、郭润文《抚琴女孩》、梁钢《起板》、《醉爰》，构成新潮美术的异样古典和浪漫感伤。

现代摄影板块，有梁卫洲怀旧的银盐照片与沈浩鹏痴迷的时尚街拍，如《（上海）徐家汇》，与翁奋著名作品《骑墙·深圳》毗邻陈列、遥相对望。

本区域还有两侧长廊，一侧安排的就是摄影专题，摄影是上海艺术的特色种类，陆续产生了岑永生、谢荣生、恽锡麟、薛宝其、阮义忠、郭金荣、陆元敏等一大批纪实摄影家，记录了小人物的世俗生活，特别是改开之初巨变中国的世间百态，一组笑的主题囊括





陈逸飞 魏景山 《开路先锋》 布面油画 440cm×196cm 1972年 中华艺术宫藏

了老人、大人、众人、孩子的笑脸，触动人心；还有蜗居斗室的读书青年、奔向远方的农民工、热气腾腾的早点铺，人声嘈杂的菜市场……潘维明的《迈向》是贵州山寨抓拍到的出早操的孩子，曹建国占据整面展墙的石库门双联，饱含岁月包浆。

另一侧长廊以农民画为主，中国农民画曾一度风靡海外，甚至早在20世纪70年代就参加了威尼斯双年展。展出的上海金山农民画与陕西安塞农民画来自南北两大著名的农民画乡，别样注解了“翻身劳动”与“美好家园”的景象。

本区域的大通道中部，是整个展区的收官展墙，安排了一组耐人回味的混搭作品，下方是韩子健长达9米的浮雕作品《百年上海》，上方一大一小两件作品是尚扬的《大风景》与王劼音的《浮云》。

## （六）

20号厅，一个大展厅，“建设生产”“努力奋斗”“发展富强”三个依次过渡的主题单元在此衔接、演绎。

从节点式的门楼进入20号厅，迎面就是1972年陈逸飞、魏景山执笔集体创作的著名作品《开路先锋》，画面构图恢宏，气势豪迈，肩扛铁轨的铺路工人形象

伟岸，一根根铁轨铺设出了中国建设发展的现代化进程，一条奔向幸福的奋斗之路，兼具了三个主题单元的内涵。

徐唯辛巨幅油画《大矿工》形象顶天立地，宋朝纪实摄影《矿工》系列充满悲壮。

黄阿忠等创作的“历史文脉”大型油画《上海宝钢总厂》，展现了钢铁新城的壮丽全景，与董连宝《钢城凯歌》、蔡兵《宝钢崛起》等版画相得益彰，还有沈有福《工业结构》、王劼音《节奏》等版画抓取了宝钢视觉的形式美。上海工业题材的版画创作成果丰硕，培养了一支实力雄厚的工人创作队伍。沈柔坚、吕蒙等一组混搭的造船题材作品，有版画、摄影、中国画。国画家谢之光20世纪60年代记录为国争光的《万吨水压机》进出中学教材，老一辈版画家邵克萍、冒怀苏在1990年同年创作《南浦大桥》，反映了横跨黄浦江第一座超级大桥的恢宏建设场面。《我们是铁我们是钢》是上海版画家卢治平的跨界雕塑，突出表现了上海画家的巧思巧手。还有王德源的《苏州河畔》、周国斌的《光影筑梦》，上海工业题材的美术创作，成为中国美术的一个特别传统。

“时代风采”主题创作，更着眼于步入高速发展阶

段的 21 世纪中国，展览也进入“发展富强”的单元。比如邱瑞敏、王剑锋、金临合作的巨幅油画《晨曲——浦东的崛起》，描绘的是建设中的上海中心云间作业现场。卢治平巨幅版画《浦江畔，青山下，星空里——记上海为中国航天事业做出贡献》，使“发展富强”主题从地面延伸到太空。

蒋铁骊雕塑《我们夺冠了》作品辨识度很高，一看便知的女排群像，既是 20 世纪 80 年代拼搏精神的写照，也成为新世纪的中国梦想。旁边上海女摄影家余慧文的大型动态灯箱摄影上的一句话发人深省：“这座城市让你感到温暖，你也温暖了这座城市”。国际大都市的“流光溢彩”（余慧文 2010 摄影）有亮度，有高度，还要温度，一座文明城市要有爱的传递。熊毅“时代风采”中国画《一路播撒光明》的光明天使行动，谭根雄“时代风采”油画《“一颗核桃”里的精准扶贫》，孙玉宏油画《“燃灯者”邹碧华》，描绘了扶贫帮困，以及身边的法律援助。

从翻天覆地的“翻身劳动”，到改天换地的“建设生产”，到战天斗地的艰难坎坷，发展道路也有曲折，展览故事线进入“努力奋斗”单元。

陈妍音雕塑《飞扬的青春——上海青年志愿垦荒队》和潘蘅生油画《澎湃的新潮——知识青年上山下乡》表达了战天斗地一代人的青春理想。李詠森水彩画《洗漱用品》那个年代的知青标配，茶缸、脸盆、毛巾、牙刷是一代青年青春无悔的见证。

哈琼文 1965 年创作的著名宣传画《一不怕苦，二不怕死》宣传了那代人的楷模；陈逸飞、徐纯中 20 世纪 70 年代创作的油画《金训华》因抢救集体财产不幸遇难；张培础 1972 年创作中国画《闪光》讴歌暴风雨和咆哮大海里点亮航标灯的护灯工人，都成为中国红色美术经典。

杨冬白为“历史文脉”创作的主题雕塑《三转一响》是那个时代平凡人的平凡理想。薛宝其的一组黑白摄影勾起那代人们的辛酸回忆，香皂、胶鞋、布匹、煎炸，就如当红歌手李健的那首歌曲《父亲写的散文诗》。还

有薛宝 20 世纪 80 年代拍摄的一组读书照片，透出那个年代特有的如饥似渴，读书求知，知识改变命运。

## （七）

21 号厅，是“发展富强”单元的延续。进入与 20 号厅对称的 21 号厅门楼，迎面就是上海油画家赵牧宽达 5 米的三联巨幅油画《艺术殿堂·文化地标》，与 20 号厅面朝门楼的巨幅油画《开路先锋》遥相对应，一面是基础建设，一面是文化地标，“发展富强”的标志是日益繁荣的城市文化。

李剑、陆永生、金华祥记录几代人编修辞书的三联油画《辞书精神》，是都市文化的精神底蕴，朱勇组雕《思南读书会》是重视读书、尊重知识的城市写照，版画前辈彦涵的《意识之光》就悬挂在组雕背后的展墙上。马小娟、刘亚平的《生命的启示》，描绘了升级的上海自然博物馆新馆，成为城市文明进步升级的一个侧面。

高速发展的时代并未停下发展的步伐。张培础、季平、韩松的《飞梦想》已不停留于摩天楼的高度，生产大飞机是“发展富强”的有一个梦想；一如旁边韩巨良的两幅油画《动力》和《一飞冲天》，从火车到飞机，画家热衷的动力引擎也发生了划时代变化。

张培成《心灵的舞蹈》画的是一群少年芭蕾舞演员伸展双臂的排练，画面场景是上海国际舞蹈中心；有种翩翩起舞叫飞翔，陈海强宽 4.80 米的油画《母婴工作室》中蹦蹦跳跳的孩子在老师精心呵护下也张开双臂，我们起飞梦想，应该从娃娃抓起。余松、程文娟宽 3.44 米的大型岩彩《动起来——上海国际马拉松》是上海著名的国际体育赛事，又构成了一个隐喻，城市的健康与动力。

周补田宽 4.89 米的油画《朋友遍天下——上海国际友好港口》表达了城市的友好与开放精神，旁边混搭了邵克萍的套色版画《起航》。萧海春的 4 米中国画长卷《春江入海》，猛一看以为王希孟的《千里江山图》，其实是百川入海的长三角全景图，表达了汇入世界的

一江春水，右上角里藏着上海，有东方明珠为证。

朱新昌国画双联《星火日夜商店》记录了城市服务精神的星星火种；袁侃大型浮雕《日新月异——城市的兴建》反映了百姓动迁的喜怒哀乐；管国瑜油画《邻里客厅》表现了家一样的社区；林森雕塑《市民有了露天健身房》全民健身有了地方；邱加雕塑《老有所养》是老年社会的重要依托；周圆国画《美丽家园，幸福生活》与金焰油画《落叶满申城》都表现了发达都市的人生归宿。

展览中一组 2020 年全民抗疫主题创作是展览的最新作品，特辟一面展墙。罗小平《隔离期手记》的 25 件泥片陶雕错落有致地排开，一组白衣天使和普通百姓的抗疫众生相跃然眼前；另一组是李向阳的色粉画《哭花》，矩阵排开 12 帧抗疫天使肖像，脸上被口罩勒出的累累伤痕令人泪目，人道主义救助下的人文精神发展，成为“发展富强”主题单元的收官。

## （八）

连接 20 与 21 号厅的大通道，亦是连接序厅与中厅的大过厅，这个展区的雕塑作品，成为展览主题的又一组切片。

从田世信拉长变形的《母与子》，到余积勇身形壮

硕的《母与子》，到吕品昌体态鼓胀的《母与子》，构成爱与生命的新写照。

吴为山《小小少年》浑然天成、憨态可掬；章永浩《老农》饱含感情、一气呵成；杨剑平高 2 米多的巨型浮雕《世纪良心——巴金》成了世纪人生的镜子。

陈妍音组雕《1949 年 - 新中国少先队员》与梁硕 2000 年创作的群雕《城市农民工》，两组雕塑相互参看，同样是走出传统写实主义雕塑语言的新写实主义却很不一样。余友涵新写实绘画《啊，我们》系列中的两幅油画《孩子与模特》和人民的好干部《焦裕禄》深沉有力，发人深省。

一个宣传画板块引人注目，宣传画不仅是中华艺术馆的特色馆藏，也是上海美术给中国现代美术史贡献的又一个重要板块。《愿我们有一个宁静美好的世界》作为板块的引首作品，给人一种清澈轻盈之感，作者张安朴是上海著名的宣传画画家，这个板块还挑选了他 1983 年创作的《书籍是知识的窗口》，构思巧妙的作品红极一时，《安得广厦千万间》则构图奇诡大胆，《把最美的花儿献给老师》《啊！未来……》都有着强烈的时代特征。阮忠的《消防安全，人人有责》、翁逸之的《上海市中学生运动会》形式各异，胡晓辉颂扬宇航员的《一首歌》画于 1986 年，上海宣传画的形式语言与



吴冠中  
《春归何处》  
布面油画  
100cm×148cm  
1999 年  
中华艺术馆藏



思想视角走在时代的前端。

这个区域还有一件著名作品，就是特别借展的《晨》，作者徐文华以当时上海的地标建筑上海图书馆为背景，描述了一位发奋读书的女青年清晨在图书馆大门前等待进场，再次把人拉回那个充满理想与奋斗的20世纪80年代。

## （九）

《咬文嚼字》发布2020年度网络十大流行语的第一条就是“人民至上”，在我策展方案出来之后。并不是标榜自己多么先见之明，而是有种被印证的宽慰，一如本文“引言”所说的“欣慰的反响”。又如展名“幸福是奋斗出来的”，也是一度的网络热词，可见认同感的广大。那么，我的认同在哪里？本次展览就是一次寻索认同的践行。

首先，我确实认同中华艺术宫的馆藏作品与人民的海量关联——“人民至上”没错，展名没错，就如中华艺术宫某种意义上是上海美术馆也没错。不管你如何挑选，贴切展名的馆藏作品是海量的。为什么馆藏摄影、版画那么多，正如我文中提及，上海版画本来就有一支雄厚的工人创作队伍，摄影在上海更有深厚肥沃的土壤，还有连环画、宣传画、金山农民画、上海美影厂，事出皆有因。上海与“人民”、与“奋斗”的关系岂止千丝万缕，简直就是独领风骚。

其次，随着展览的展开，我发现艺术家与人民、与奋斗的关联并不简单。就如国家成为世界第二大经济体以后，馆藏作品的规格尺寸开始膨胀，不管是雕塑、绘画，油画、国画、版画，都是巨幅的4米、5米、6米，以致更大。这是怎样奋斗出来的？至上的人民从来不是单称，背后有个复数称谓的集体，抑或是全称的国家，人民就是个指代，高大上到国家层面。此刻，我领会了领导阻止我使用“人民”展名的潜台词。人民不是个体，是集体，是国家。我似乎理解了20世纪50年代从旧中国走出来的艺术家为什么那么想成为人民，并为此付出了极大的热情与真诚，虽然总显得吃力。

第三，谁有权利与人民关联，谁有资格称作奋斗的人民？这直接关系到艺术家作品的定性。通过几代艺术家的众多创作，给了我重新梳理和反省艺术与人民关联的珍贵依托。回到人民怀抱，还是“自绝于人民”？“艺术家作品中的人民主题表达”并不是一件轻松事。通过展览的六个主题单元，审视艺术家如何表现人民、对待人民，又是如何通过个人的奋斗获取人民的合法称谓，就如齐白石获得“人民艺术家”称号那样，这也成为演绎展览主题的暗线。

的确，许多艺术家貌似到20世纪60年代就轻车熟路了，特别是新中国成长起来的新一代艺术家，似乎天生拥有了人民资格，就像一度宣称自己是共产主义接班人那样。那么，我们会从几代艺术家人民主题的表达中获得谁是人民的答案吗？这是艺术问题，也是认识问题，还是觉悟问题。艺术反映什么人、服务什么事，一度成为划分敌我的界线。近年大量“时代风采”与“历史文脉”创作，更是认识“人民”的觉悟表现。

通过对中华艺术宫馆藏作品的整体观看，我再次看到了某种共同性，也发现了丰富的差异性，不同的时期，不同的画种，不同的代际，乃至不同身份、地位的艺术家，都展现出他们对人民的多样表达，我也藉有限借展为全面展现这些不同寻找补充，更希望尽可能充分地认识与表现艺术家对人民主题的表达，这成为我最终全力办展的动机与动力。

比如，展览的“美好家园”单元，我选取“美食”与“美景”，意在扩充表达“人民”的更大空间，因为美景、美食、家园，都是关乎人民的永恒话题。对艺术家而言，这类作品的表达也许更自然也更自由，什么感情都可以，什么形式都无妨，人民也许更容易得到推进与分享。

反观一些勉为其难的作品，力不从心又虚张声势，虚与委蛇还油腻圆滑，远不如20世纪50年代的那批艺术前辈真诚，在时代巨变中，他们虽自我改造的气喘吁吁，却绝不会自我欺骗。这关乎如何实现对人民

的认同，更关乎自觉抵御欺世盗名的忠诚。改革开放的20世纪80年代，艺术思想变得活跃，艺术语言变得解放，一如“青春放飞”单元，个人化的意识苏醒，个性化的艺术复活，“人民”也在激活中获得前所未有的推进与分享。

人民既是一个高频率使用的概念，更是一个认识人、发展人、升华人的思想观念。因此，人民不是抽象的、封闭的、固化的；而是具体的、开放的、活性的。作为感觉最敏锐、感情最丰富、想象力最发达、创造力最旺盛的艺术家与人民的关联度必然也是极高的。

中华艺术宫的本次大展，自觉而全面地展现了这种关系，312位艺术家，600余件作品，横跨120年的代际、几乎囊括全部的艺术种类，张力空前地呈现了艺术家与人民史无前例又千丝万缕的关系。为了展览主题的充分实现，展陈不惧密集、混杂，时时矩阵式、满地花的跨界、混搭，处处或大小、或多少、或轻重、或浓淡的并置、对比，有时显得冲撞，有时显得穿越，有时显得夸张，有时显得碎片，整个展览既像一个巨型万花筒，又像一个魔幻百宝箱。不管是五花八门还是流光溢彩，作品所显现出的反差、丰富、多维足够引人入胜。和而不同的展览成就了一次历史性的共生、共处、共存、共荣，我们藉此发现了人的复活并渐渐找到活性的人民。这不是一个前卫的现代艺术展，却具有着前卫性和现代性，就如许多观众所给出的观感：很中国、很POP、很当代。我的理解是中国当代或叫启蒙，在“雅俗共赏，老少咸宜”的共鸣、共情中走向认同。

## 结 语

尤其在世界疫情起起伏伏的当下，展览能如偿举办，实属不易，疫情改变了我们很多习惯，比如不再做可做可不做的事情。即便如此，我在展览闭幕前夕，仍策划了一个艺术快闪活动。出席这场活动的有参展艺术家、评论家、音乐家、歌唱家、特邀观众、随机观众、媒体记者、馆方领导和展览志愿者。

5月15日那天，北大上海校友会艺术团经短暂排

练后进入展场，文艺快闪即刻呈现。艺术团副团长于军乐诗朗诵了为大展专门创作的诗歌《奋斗出来的幸福最激昂》，董坤的小提琴演奏、伴奏，严沁阳的独唱、领唱，艺术团员的合唱，《年轻的朋友来相会》《我的祖国》《咱们工人有力量》，展览现场响起阵阵激昂歌声，时时传出音乐的动人旋律，原上海民族乐团著名演奏家陈金龙的音乐爱好者团队在展览的不同区域演奏了不同的乐曲，在抗疫作品前响起吉他四重奏“爱的罗曼史”……一群怀揣理想的人，给大展现场带来一次次高潮。

闭幕活动还有特别邀请了参展艺术家章永浩、卢治平、张培成、李向阳、刘曼文等神秘嘉宾出现在展览现场、他们的作品前，与观众零距离交流，亲自讲解自己的作品，特别是八十多岁的章永浩老前辈的亲临讲解，给观众带来惊喜与感动。时任中华艺术宫的党委书记邓军成为“美好家园”单元的义务导览，在刘海粟油画《复兴公园》作品前，与观众共同追忆似水流年。原上海美协副主席文艺评论家、张充仁研究专家朱国荣为观众专门讲解了《起来》的创作由来。上海文艺评论家协会主席毛时安先生，与东华大学服装艺术学院前院长李柯玲女士、上海大学民盟委员会老主委马继光教授、上海博物馆教育部老主任唐友波研究员等作为观众代表，与参展艺术家共话“幸福与奋斗”，发表真挚感言。

上海美术家协会主席郑辛遥因故无法分身，特别发来贺信，并细心周到地为文艺快闪志愿者准备了他的亲笔签名的《智慧快餐》画册；时任中华艺术宫馆长的沈捷做了热情洋溢的闭幕总结，为这个展览画上圆满的句号。

这次中华艺术宫（上海美术馆）策展实践，展览尝试的新表现视角和新接受视角，通过艺术家们络绎不绝的作品，将层出不穷的感悟带给观展的每一位观众，我也从中受益匪浅。△

（李晓峰，上海美术学院）

## 有兔爰爰——清华大学艺术博物馆兔主题藏品赏析

清华大学艺术博物馆典藏部

十二生肖是中国人熟悉的传统文化符号，今年我们迎来了癸卯兔年。

自然界中的小兔子活泼灵巧，人们常用“动如脱兔”来比喻它行动的敏捷。在神话传说和民俗故事中，兔子陪伴嫦娥居住在广寒宫中，被赋予了神性色彩，如李白诗句中“白兔捣药成，问言与谁餐”，描写白兔在捣着长生不老之药。在艺术品中，兔子常常出现于绘画、织绣、铜镜等载体之上，展现出不同的艺术形象和文化寓意。

卯门生紫气，兔岁报新春。在送走虎年、迎来兔年之时，我们特别为大家精心甄选了兔主题藏品。这些“藏”在艺博的小兔子，有的被描绘在纸上，有的被绣在织物上，有的被铸造在铜镜上。今天就让它们“集体亮相”，为大家送上兔年的祝福。

铜镜中有一类特殊的镜子，就是月宫镜。外形有圆形、菱花形、葵花形等多种。其主纹的构图大体一致，中间为一株高大的桂花树，两侧一边为腾空飞舞的嫦娥，一边为持杵捣药的玉兔，树下是一只呈跳跃状的蟾蜍。

月宫镜的题材，来源于民间神话。嫦娥奔月的故事在我国可谓家喻户晓，而玉兔与月亮的相似之处在于，兔子的生育周期在29天左右，恰与月亮的圆缺周期一致。更有趣的是，在东汉中期以前的图像资料里，月宫中的兔子都是欢快奔跑着的，并不是捣药的姿势。关于玉兔捣药，与汉代神仙思想的流行关系紧密，捣药兔的形象更能符合祈求灵魂不死、飞升仙界的想象。月宫镜上玉兔杵臼捣药的姿势主要有三种：最为常见的直立式；正在劳作捣药



菱花形月宫铜镜 唐代 直径14.5cm 清华大学艺术博物馆藏



蓝缎地拉锁绣三兔纹绣片 清代 18.5cm×18.5cm 清华大学艺术博物馆藏





的前倾式；以及将药杵丢在一旁，似乎在坐地休息的踞坐式。

月宫镜以精良的铸造工艺、充满活力的造型风格，折射出太平盛世的光芒。以“嫦娥奔月”为主题，有祝愿镜主人容颜常驻之意。男女之间常以镜相赠作为信物，铜镜亦成为爱情美满的象征。月宫镜在方寸之间浓缩了远古神话、美好祈愿与精湛工艺，因此深受大众喜爱。

这件蓝缎地拉锁绣三兔纹绣片呈方形，无缘边。于蓝色缎地上彩绣莲花、牡丹、芍药、桃花、蝴蝶等纹，并绣三只小兔，有白兔、黑兔与灰兔。绣片的主要绣法为拉锁绣，绣制时需采用两根绣花针，一粗一细，一大一小。大针主要用于盘制线圈，小针则用于固定线圈。因针迹形同链状，故名拉锁绣。白兔位于牡丹与芍药花间，望向前方。黑兔则回首望向白兔，画面上方的灰兔低首望向黑兔方向。此类构图使得整体画面呈现出三角形形式，形成交流之态。色彩运用上的差异，也丰富了画面的视觉语言，造就了节奏上的差异。画中的花卉则以散点构图的形式，分散布置。只见水中莲花盛放，地上三兔嬉戏，繁花盛开，空中双碟起舞，惬意舒适，画面动静结合，塑造出一番盎然之景。

这幅画为王云（王梦白）所绘《葵花三兔图》，一株向日葵下分绘白、黑、棕形态各异的三只兔子。笔墨浓淡相宜，兔子稚态可掬，笔法松弛，灵动之气跃然纸上。上有题款：“西蜀孤芳分外清，嫩黄新染越罗轻。自从承却金茎露，向日檀心一寸倾。录元陶宗仪句为不惰仁兄有道正之。戊午（1918年）春二月梦白写意。”铃有：王云印（白文）。作者王梦白是一位非常著名的花鸟画家，他曾任北京美术专门学校（北平艺术专科学校）中国画系主任、教授。这幅画为他善绘的题材。

中华民族对兔子的喜爱由来已久。小兔子温柔可爱，同时也是祥瑞之物。《瑞应图》中曾说：“赤兔者瑞兽，王者盛德则至。”在《山海经》中就有玉



王云 葵花三兔图 立轴 现代 纸本设色 174cm×47cm  
清华大学艺术博物馆藏

兔捣药的相关描写，汉代的画像石中也有兔子形象。元代夏鲁寺中的兔本生故事，北宋崔白的《双喜图》等，都表明兔子具有吉祥喜庆的寓意。□

# 人间有情

## ——丰子恺绘画作品赏析

齐鹏飞

丰子恺(1898年11月9日—1975年9月15日),浙江桐乡人,中国画家、文学家、美术和音乐教育家。本名丰润,又名仁、仍,号子凯,后改为子恺,笔名TK。

丰子恺自幼喜欢美术,16岁考入浙江第一师范。在此学习期间,李叔同任该校美术、音乐教师,他的言传身教影响了丰子恺的一生。1919年毕业时,丰子恺随学长吴梦非、刘质平开办上海专科师范美术学校,教授西洋画。丰子恺认为自己未真正了解西洋画却教授他人,下决心要当“留洋美术家”,1921年在家人资助下赴日本学习美术和音乐。次年回国,致力于美术、音乐教育事业,开始美术和文学创作。五四运动后创作漫画,早期漫画多暴露旧中国的黑暗。1937年抗战爆发,丰子恺率全家逃难,从故乡出发,经江西,到达湖南长沙,后迁广西桂林。1939年春,丰子恺受浙江大学之聘,到广西宜山浙大任教。后随浙大迁往贵州遵义。1942年秋,丰子恺到达四川重庆,任教于国立艺术专科学校。一年后辞职,在家著述为生。1949年新中国成立后丰子恺定居上海,期间常作古诗词新画,并常以人物作题材,自谓“要沟通文学及绘画的关系”。1960年任上海中国画院院长,1962年任上海美术家协会主席、上海文联副主席等职。

丰子恺的绘画手法是通过水墨人物画的形式来表现的。他的绘画建立在写实的基础上,在浙江省立第一师范师从李叔同学习素描和速写,工作之余

常外出画速写或写生。受所处时代革命精神的影响,他的画充满着漫画的批判精神和讽刺意味,在表达立意上相比传统中国画要深刻、直接;与漫画艺术相比,他的画较为朴素、含蓄,没有漫画语言形式那么夸张,但画意表达不失深刻,耐人回味。

在众人眼里,丰子恺的作品常被看作漫画,他的作品具有漫画讽刺、批判的意味和育人的作用。如今我们从艺术专业的角度出发,换一种角度和思路,不妨把丰子恺的作品定义为“中国画”或者定义范围更大的“绘画”,这时,我们再来观望丰先生的作品,我们发现:他的作品不仅具有现代性,还具有与所处时代共同呼吸的当代性,在城市题材绘画的表现上甚至具有开创性。丰子恺在发表于1946年的《漫画创作二十年》一文中说到:“我的画究竟是不是‘漫画’,还是一个问题。”丰子恺的水墨人物画是对中国传统文人画的革新,即:不再是传统文人画配以古诗词句的题跋,而是借用新诗配新画的形式描绘现实,再现现代生活场景,表达现代人的思想感情。

丰子恺中西融合的法画是近代中国画发展的一次大胆尝试和突破,他的画风贯穿古今、融汇中西。一方面丰子恺从小受私塾教育的影响,中国传统文化对其影响很深。中国画讲究书法用笔,丰子恺的用线取法魏碑,童年临摹《张黑女墓志》打下了扎实的童子功。在春晖中学任教时受李叔同、夏丏尊指点专攻魏碑,博众家之所长,后花十年时间专攻



图1《KISS》

索靖的章草《月仪帖》，其书法章草意味浓厚。清末画家曾衍东给他以启迪，曾衍东喜画人物，用笔自由，作品饱含幽默。从曾衍东的画中，丰子恺发现笔墨不必恪守前人定则。另外，丰子恺善于学习、借鉴，日本留学期间接触到竹久梦二的绘画作品，其绘画具有简洁、浪漫、抒情、装饰的特点，丰子恺从中汲取许多养分。丰子恺的绘画更是紧随时代，五四运动中的版画、插图等艺术形式的风格变化对丰氏绘画也有很大的启发，受新文化运动的影响，他对世界先进文明持包容、学习的态度，画家在画面的立意、构思方面的创新更值得后人学习和研究。

丰子恺绘画作品的形式和内容随着时间和空间的变化而发生着微妙的变化，画中不变的是保护和珍爱生命的永恒主题。画家对世间万物保持纯洁善良的心灵，丰子恺说：“我的心为四事所占据了，天上的神明与星辰，人间的艺术与儿童。”丰子恺在早年师从李叔同学习绘画、音乐期间，深受其佛学思

想影响。从丰子恺先生的每幅作品中我们看到他有一颗善良的心，他爱世间一切有生之物，他爱人类，更爱儿童。他认为“世间最尊贵的是人”，而“人间最富有灵性的是孩子”。孩子做事认真，心地纯洁，对世间毫无成见，对万物一视同仁。丰子恺把意大利作家亚米契斯所著的《爱的教育》这本书当作课本，给他的孩子们读。这本书是丰子恺的老师翻译的，并由丰子恺配上插图。这本书教育人们要热爱祖国，敬爱尊长，助人为乐，平等待人。全书通篇都贯穿了一个爱字，那个时代的很多读者都从中受益很多。

丰子恺热爱自然，深入生活，画家把关注的时间点放在当下，把画面的焦点则对准不同生存状态下的人群，范围大到社会，小至家庭和个人。丰子恺的《KISS》(图1)表达着人间的一份温情，画中的杨柳拂动着幽静的湖面，泛起涟漪，树木仿佛在感恩大自然之水的馈赠。长辈给予我们生命和关爱不正像这水与树木之间的亲密关系，好一幅宁静祥





图2《人散后，一钩新月天如水》

和、充满爱意的画面！丰子恺的作品以形写神，意在笔先，虚实相生。用笔结合宋人山水中人物画的用线特点，中锋用笔，线条遒劲、稳重，勾线以浓墨为主，人物形象感十分突出。丰子恺的人物画用线简练，寥寥几笔却能抓住人物的动态、比例和神韵。在人物的刻划上，画家注重整体与局部的关系，人体比例协调，五官刻划精彩，近景人物的五官描绘用线条来勾勒眉毛、眼睛、鼻头、鼻翼、嘴唇、下巴和耳廓；在表现中远景中人物的眼睛时，画家或以点代线或省略不画，给观众更多的遐想空间，画面更加干净、生动，含义隽永。

1922年丰子恺在夏丏尊的推荐下来到浙江省上虞市春晖中学任教。期间他与朱自清、朱光潜等文人相识，他们多才多艺、健谈善饮，丰子恺所居住的“小杨柳屋”一时成了白马湖畔谈论文学艺术的沙龙。1924年丰子恺在《我们的七月》发表作品《人散后，一钩新月天如水》（图2）几乎无人不晓，这

幅作品正是当时丰子恺与师友在春晖生活的真实写照，画面描绘的是朋友相聚散后的空场，各自心头却有着不同的心绪。色泽秀丽是丰氏画风的一大特点，该画用色饱满、明确，这与画家的用色、用纸习惯有关。丰子恺着色常用水彩颜料，小学生用的低廉颜料也不妨。作画时的纸都是吃水、吃色的画纸，他说：“宣纸固然最好，但本连史，毛鹿纸，以及韧皮纸，煤头纸，我觉得都宜于描画。”在春晖生活的这段时间也是丰先生的艺术高产期，1925年，丰子恺的第一本漫画集《子恺漫画》出版发行，后续出版《子恺画集》《学生漫画》《儿童漫画》等画册。

抗日战争期间，丰子恺辗转于西南各地，期间创作了大量反映现实的漫画作品，其中不少作品是“记战乱之实况”的，如：《谁言争战地，春色渺难寻》、《轰炸广州所见》等。丰子恺用画笔记录下人民所遭受的苦难和恐惧，《轰炸》（图3）用血淋淋的画面揭露着侵略者的凶残，“空袭也，炸弹向谁投，怀里



娇儿尤索乳，眼前慈母已无头，血乳相和流。”这一系列画作表达了作者对侵略者的强烈抗议，激励国人奋勇抵抗。抗战期间丰子恺在西南各省出版画集：《漫画阿Q正传》《大树画册》《客窗漫画》《画中有诗》等。1941年在遵义绘成《子恺漫画全集》，收画424幅。1945年抗战结束，丰子恺回到杭州，在杭州居住期间出版《又生画集》以报师恩，彩色版《子恺漫画选》等。

1949年新中国成立后，丰子恺一直生活在上海，居住于福州路，在此期间，丰子恺游历我国东部沿海城市。这一时期作品更加贴近民众的城市生活，先生笔下的城市景象包括：热闹的街巷、钢铁大桥、威严耸立的纪念碑、节日里的烟花、人们在茶馆里惬意交谈以及城墙下的闲庭信步、高耸林立的百货大楼、穿着时尚的都市男女……丰子恺的画有着不同于以往任何时代水墨画的清新气息，这种气息反映了时代的更新、中国社会的进步、人民生活水平的提升。画家注重对城市里不同阶层、身份、性别、年龄、状态下人的观察，他笔下的这些人有着各自不同的命运和生活态度。《六朝旧时明月》（图4）对人物表情、动作、精神状态的个性刻画是他们这一代画家新的尝试。画中的一些细节，比如：建筑的描绘记录着中国城市的发展，新颖的服装意味着人们生活品质的提升。与传统古代人物画相比，以丰子恺为代表的一代人物画家更加注重人物的个性，画家将情感因素融入画中，赋予画中人物更多相应的社会角色和表达。

丰子恺的人物画既有超凡脱俗的一面，又有爱国忧民、表现现实的一面。与同时期人物画家相比具有画风鲜明的特点。丰子恺先生一生保持着对艺术和生活的高度热爱，他的作品紧随时代，画面布局巧妙，对今天的中国画，尤其是都市题材绘画的发展有着重要的启发作用。□



图3《轰炸》



图4《六朝旧时明月》



## 现代艺术中蕴含的“永恒温度”

刘垚梦

现代艺术关注当下表现时代，在标新立异的艺术面貌中，既有来自艺术家对世界的关注和理解，也有对社会的疑问和批判，同时现代艺术也把更多的思考和想象空间留给了观众。现代艺术是具有温度的，这种温度既可以融入艺术家对人类社会的美好期许，也可以表现为对普通大众审美趣味的关照。在2022年清华大学艺术博物馆与中国美术馆、德意志联邦共和国驻华大使馆联合主办的“永恒的温度——中国美术馆藏路德维希夫妇捐赠作品选展”中有两件著名的作品——毕加索的《带鸟的步兵》和安迪·沃霍尔的《彼得·路德维希的肖像画》从创作主题与表现风格上，与2018

年在本馆举办的“西方绘画500年——东京富士美术馆馆藏作品展”中的几件同作者同主题作品具有进行深入对比研究的意义，从而使我们窥探现代艺术中蕴含的“永恒温度”。

“如果这些绘画能一再对我们产生影响的话，那就是一位艺术家的高超之处，它唤出了我们时代风格中的永恒人性……”这是彼得·路德维希在《毕加索：最后的版画展》中的一段话，就此点明了本次画展中最具重量级的艺术家——巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso，1881—1973）。作为现代艺术的创始人、西方立体派绘画的重要代表，毕加索也是一位反对战争拥护和平的艺术家。他常以士兵自喻，并把守卫和平的士兵和象征和平的白鸽绘于作品中。《带鸟的步兵》是毕加索92岁高龄时创作的一幅经典作品，画中以立体主义的手法，描绘了一位年华老去的步兵形象。步兵脸上显出褶皱疲惫的眼角和哀伤忧郁的神情，仿佛是对和平的渴望和对战争的担忧。步兵左手紧握一柄象征权力与征战的长剑，但长剑并非剑拔弩张，而是上面落着一只反对暴力与战争的和平鸽。步兵右手递来一只水碗，和平鸽正啄吮着碗中的清水。

步兵、长剑、和平鸽的组合既是年迈的毕加索对世界和平的美好祈愿，也是他用艺术守卫和平的自我隐喻，同时也勾起人们对战争的思考和反省。这件《带鸟的步兵》长期悬挂在路德维希家中，据说当艾琳·路德维希摘下作品准备送往中国时，也曾流下不舍的泪水。正是路德维希夫妇抱着推动世界文化发展的信念和对中国的友好感情，才无私地将这幅作品送往中国，这幅作品也成为了中德人民友谊的象征。

毕加索一生喜爱鸽子，一直有饲养鸽子的习惯，



《带鸟的步兵》 巴勃罗·毕加索 西班牙  
布面油彩 146cm×114cm 1972





他一生创作过许多以鸽子为主题的画作，有静立的，也有飞翔的，象征着纯洁，也寄托美好与希望。二战结束后，反对战争、呼吁和平成为全世界人民的共同愿望，毕加索也以满腔热情投入到保卫和平的运动中去。他曾用手中的画笔，为世界和平大会画过三只和平鸽，这三只鸽子也多次成为各国邮票的图案，受到世界人民的喜爱。1949年4月，第一届保卫世界和平大会在法国的巴黎和捷克斯洛伐克的布拉格两地同时举行，毕加索满怀激情地为大会画了一只和平鸽，这件作品曾在清华大学艺术博物馆2018年举办的“西方绘画500年——东京富士美术馆馆藏作品展”中展出。这幅版画描绘了一只恬静站立的白鸽，它神态坚定、目光炯炯，表达了世界人民爱好和平的意志。整幅画仅用黑白两色表现出细腻而丰富的效果，笔触如同柔软的羽毛一般温暖，栩栩如生地将版画黑白墨水创造出的淡彩效果发挥到极致。

与毕加索一生创作的大量极具冲突性和实验性的画作相比，这既是一件寄托了画家美好情怀的温暖小品，反映出毕加索内心柔软纯真的一面，也是艺术家用作品介入政治、倡导和平的有力证明。这幅画被1949年世界和平大会印制成海报，起到了极大的宣传作用，也让毕加索的名字广泛传播开来。如果说毕加索为1949年世界和平大会画出了人生中的第一只和平鸽，那么本次在“永恒的温度——中国美术馆藏路德维希夫妇捐赠作品选展”中，92岁高龄的毕加索绘制《带鸟的步兵》则是他倾其一生呼吁世界和平的最有力物证。

彼得·路德维希曾于20世纪60年代逗留于美国纽约，他经常站在时代广场各种闪动的电子广告屏幕和不断滚动的股价前，感受到消费文化势不可挡的冲击。于是，一批表现流行的、魅惑的、低成本的、可消费的、可大量复制的消费文化的波普艺术、照相写实、涂鸦等风格的艺术作品，成为路德维希夫妇的重要收藏。本次展览中，就有一幅来自美国波普艺术的领袖和倡导者、被誉为20世纪艺术界最有名的人物之一的安迪·沃霍尔（Andy Warhol，1928—1978）的作品。



《鸽子》 巴勃罗·毕加索（1881-1973）西班牙 版画 54cm×70cm 1949

安迪·沃霍尔21岁来到纽约做贺卡、橱窗、广告等插图设计，24岁时已经成为知名的商业设计师。在开展商业设计的过程中，他意识到大众传媒的力量，深深理解在视觉文化浪潮下如何抓住人们的眼球。

自20世纪70年代起，安迪·沃霍尔经常为各国文化艺术与政界名人绘制肖像画，如美国第一夫人杰奎琳·肯尼迪、英国女王伊丽莎白二世、影星玛丽莲·梦露、歌星“猫王”、迈克尔·杰克逊等。最初，他以电影、杂志、模特照片中的影像为题材进行创作。后来，他像其他社交界的肖像画家一样，将自己在派对上拍摄的名人照片作为素材进行创作，这使他与各界名人有了更广泛的接触机会，也由此诞生了一批珍贵的人物肖像画。1980年，安迪·沃霍尔为收藏家彼得·路德维希创作了一系列大型肖像画，本次展览中就呈现了其中的一幅。在这件作品中，彼得·路德维希右手轻轻托腮，露出四分之三的侧脸，呈现出思考和凝视状。自然细腻且表情丰富的笔触，仿佛让人感觉这是由画家亲笔画出来的，而不是采用丝网印刷手法制作而成的。在红、绿、蓝、白四色构成的鲜明色块映衬下，呈现出速写与相片交叠的画面效果，平面化的现代艺术处理方法与欧洲古典艺术的美学观念彻底背离，构成了波普艺术独有的风格范式。

在清华大学艺术博物馆2018年举办的“西方绘



《彼得·路德维希的肖像画》 安迪·沃霍尔 美国  
亚麻布丝网印刷画 105cm×105cm 1980



《女人》 安迪·沃霍尔 美国  
布面丙烯丝网印刷画 101cm×101cm 1975



《运动员》 安迪·沃霍尔 美国  
布面丙烯丝网印刷画 101.6cm×101.6cm 1977

画 500 年——东京富士美术馆馆藏作品展”中，有两幅来自安迪·沃霍尔创作的人物肖像，一幅是 1975 年为日本女艺术家长谷川智惠子创作的《女人》，另一幅是 1977 年为美国著名高尔夫运动员杰克·尼克劳斯创作的《运动员》。这两幅作品都早于 1980 年创作的《彼得·路德维希的肖像画》，从中可以见出安迪·沃霍尔早期创作的风格变化。在《女人》这幅作品中，女性皎洁柔美的面庞被写实地刻画出来，尤其是眼部孔雀绿色的眼影和身上深紫色的衣衫形成鲜明对比。浅棕色的背景使人物从画面中跳脱出来，令人眼前一亮。尽管这是一幅布面丙烯丝网印刷画，但其表现手法更接近于传统绘画，体现出安迪·沃霍尔早期人物肖像画的特色。另一幅《运动员》则使用“重复”的表现技法，在一幅作品中再现了十六个同样的肖像，每幅肖像之间的唯一区别是使用了不同色彩线条的背景色。随着时间的推移，这些不规则的背景色彩线条在《彼得·路德维希的肖像画》中变成了理性分割的多种色块，可以见出安迪·沃霍尔创作风格由感性随意向理性布局的发展轨迹。

安迪·沃霍尔曾说：“我喜欢无聊的东西。将东西不断重复，永远都是完全一样的，我喜欢这种形式。”这种对重复性图像的嗜好，与可重复的丝网印刷技术相结合，通过反复再现某一人物形象，淡化该形象原本的意义所在，体现出工业社会重复性批量化社会生产与消费的特点，为观者提供了一种欣赏艺术的全新方式。波普艺术平面化、消费性的大众趣味与古典高雅艺术的价值取向相背离，使艺术与生活的界限日渐模糊，这是波普艺术的诞生给艺术的价值和意义等本体性问题带来的追问。波普艺术的产生预示着在消费的时代里，现代艺术正在用可批量复制的照相术和丝网印刷等技术手段，向传统的绘画发起挑战。但从另一个角度，我们也可以将波普艺术理解为向普通大众审美趣味的有意识靠近，作品中呈现的每一个人物面孔正以一种平民式的“温度”拉近与大众的距离。□

（刘焱梦 清华大学艺术博物馆）



## 清华艺博资讯

### 展览预告

#### 《踵事增华——丘挺艺术展》

2023.3.18—2023.5.28

清华大学艺术博物馆一层展厅

丘挺很容易被人看作“传统”的坚守者，因为早在他本科毕业时，所临之《青卞隐居图》，便以惊艳的方式展现了令人叹为观止的传统底蕴。此后，他更是 20 世纪 90 年代以来强调笔精墨妙之写生创作的代表人之一。抑或因此，丘挺的声名自然地成为“传统”所累。与之相应，他对“传统”所持有的开放性，以及由此带来的对于现代视觉语汇的敏感度，反而容易成为公共认知的盲点。是以，“踵事增华——丘挺艺术展”试图呈现一位看似传统的画家，在全球化语境的今天，如何在“传统”与“现代”之间，探寻独具个人色彩的问题与答案。无论是其广为人知的笔墨写生，还是他与现代摄影作品的对话，乃至融汇音乐感知的水墨语汇、纠缠于视觉观念的山水舆图，都将是我们今天反思“传统”与“现代”之简单二元对立的视觉佐证。

#### 《将何之：李斛与 20 世纪中国画的现代转型》

2023.4.11—2023.8.20（暂定）

清华大学艺术博物馆三层展厅

李斛（1919—1975），四川大竹人，在短暂的 56 年人生里，他的艺术创作一直与社会革命和国画革新有关。20 世纪东西方文化深度碰撞、融合，中国社会经历了从封建帝制到现代民族国家的巨大转变，中国文化的现代转型则成为延续至今的时代主题。在西方文化的冲击下，在民族文化的危难中，“中国画”的概念被建

构起来。中国画在 20 世纪融合了素描与白描、水墨与水彩、科学透视与散点透视等，在创作过程中也出现了以写生、或素描写生为基础的创作手法，这是中国画现代转型的诸多表征，一直到现在还在延续。本次展览围绕着中国画的“现代转型”来展开，展览的序章通过自画像让观众对李斛先生的生平有一种直观的认识，展览分为“视界：从重庆到清华”“范式：从写生到创作”“图真：从生活到艺术”“河山：从山水到风景”四个主要版块，突出李斛在中国画现代转型中的探索和价值。“将何之”本是李斛一张小画的标题，这可以看作一句似无心或有心的发问。李斛在 20 世纪中国画的现代转型中，在对中国传统艺术与西方经典绘画的共同追寻中，东西兼程，中西合璧，“将何之”的问题我们如今依然要面对。

#### 《致敬 1953——清华大学艺术博物馆民间工艺藏品展》

2023.4.29—2023.8.31

清华大学艺术博物馆四层 12—13 号展厅

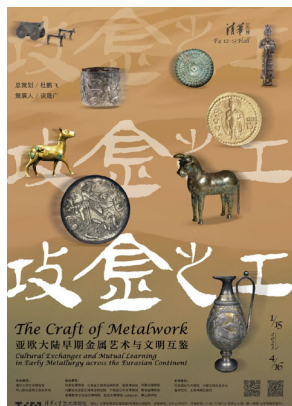
本次展览的脉络与展品源于 1953 年由文化部主办的新中国首届“全国民间美术工艺品展览会”。1954 年全国民间美术工艺品展览会结束后，多数展品被划拨用于筹建 1956 年成立的新中国第一所工艺美术及设计高等学府——中央工艺美术学院，促进了学院的工艺美术教学与研究。中央工艺美术学院并入清华大学后，这批展品又划拨到 2016 年开馆的清华大学艺术博物馆，充实了工艺美术门类的收藏与研究。

展览从艺术博物馆 1000 余件（套）藏品中，在陶瓷、漆器、织绣印染、金属工艺、编织雕塑、年画、玩具等门类中，选择出 160 余件（套）展品。年代从晚清一直到 20 世纪 50 年代，展品来源既有造型雅致、工艺精湛、图案精美的民间收藏或组织选送，亦有造型朴拙、切于日用、工艺朴实的民间收购。通过实物、图像、文献、图示、小专题研究等方式，展览期待展示晚清、民国至



新中国成立初期百年间工艺美术发展的历史脉络与审美风尚，折射民间工艺从传统到现代的历史转型，从手工到机器多元并存的发展之路；并为复兴传统文化，振兴传统工艺，提供一种温故知新的视角与视野。

## 云导览



“攻金之工：亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展正在本馆四层展出。展览以日本平山郁夫丝绸之路美术馆藏近 300 件金属类文物为主，并联合国内多家文博机构，展示亚欧大陆的金属艺术，跨越 4000 年，包括两河流域、安纳托利亚、地中海地区、伊朗高原、高加索地区、巴克特里亚 - 马尔吉阿纳文明考古共同体、欧亚草原、中亚、南亚、东亚和东南亚，以及中国北方（新疆、河西走廊、长城沿线）等区域，呈现金属艺术的起源、发展和传播的历史，以期映照亚欧大陆上不同地区和文明的差异性、相似性和彼此交流互鉴的轨迹。2023 年 1 月 16 日，本期直播特邀策展人谈晟广带观众了解展览概况和推介精美文物等。



“铭心——20 世纪胸针艺术”特展正在本馆二层展

出。本展共展出 Vintage 胸针及相关配饰 143 组 938 件，辅以 51 张原版海报及原版设计稿、专利书等纸本文献资料，同类主题的大型展览在国内尚属首次。Vintage 胸针特指时间跨度约为 20 世纪 30 年代至 80 年代，由配饰珠宝品牌使用替代材质和人造材质，以高级珠宝技法制作的胸针配饰，历经了材质、技术、风格、观念的全方位转向。相对于高级珠宝（Fine Jewelry），人造珠宝或称配饰珠宝（Costume Jewelry）特指以合金、纯银、黄铜等材质替代贵金属材料，以莱茵石、琉璃、树脂等人造材质替代天然宝石制成的配饰其含义几乎等同于时装配饰，为日常穿搭锦上添花。2022 年 11 月 18 日，本期直播特邀展览策展人木维、古董胸针藏家郑莺燕，带领观众感受 20 世纪 Vintage 胸针艺术发展的时代风貌与观念变迁。

## 学术讲座



2022 年 11 月 26 日，我馆举办“唐代的 中日交流”讲座，演讲人为大阪大学大学院人文学研究科准教授河上麻由子，由“跨越两国的审美：日本与中国汉唐时期文化交流”特展策展人谈晟广主持。汉代以来，日本一直都对 中国充满了向往和憧憬。除了本期讲座将要讲的唐代和奈良时代，一直到江户时代（即中国的清代），只要有中国的使者来到日本，街上就会挤满了人，想一睹使者的风采。当时，中国的僧侣到访日本，会备受尊敬，

商人从中国带来的书籍、丝绸、工艺品，在日本都能高价卖出去。不管在哪个朝代，中国都是日本向往的对象。在日本明治时代以前，未成年人的教育所用书籍有中国的古典书籍，日本古代的皇族和贵族也会学习中国的典籍，除了众所周知的《礼记》和《孝经》，还有《汉书》《晋书》等，乃至中国翻译的佛经释典，这些都是教科书。通过阅读这些中国的古典书籍，古代日本人学会了哲学性的思考，学会了用汉字写文章。因此，到江户时代，政府（不管是朝廷还是幕府）发布的正式文件都是用汉文写成的。但有趣的是，即使在唐灭亡之后，在各种各样的史料里，中国都被称为“唐”。比如日本的平安时代，从中国来的商品被称为“唐物”，中国风的绘画被称为“唐绘”等。日本人当然知道中国的朝代已经换了，但是还将中国称为“唐”，是因为唐对日本这个国家的形成有极大的影响。那么，唐代的中日交流是如何进行的，又有哪些东西传到了日本呢？本期讲座介绍了唐代的中日交流，让大家能从另一个角度，欣赏清华大学艺术博物馆的展览。讲座为本馆正在展出的“跨越两国的审美：日本与中国汉唐时期文化交流”特展系列学术讲座。



2022年12月3日，我馆举办“竹取秘语：天皇神话起源新探”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。日本昭和天皇在1946年1月1日发布的《关于新日本建设的诏书》（《人间宣言》）中，自我否定了天皇万世一系的“现御神”（具有人类形态的神）的地位。一般认为在天武天皇时期

（673—686）、不晚于持统天皇四年（690）创建的伊势神宫，1300多年来一直供奉着天皇的祖先“天照大神”，承担了日本皇家与国家最高的祭祀。在日本的大小祭祀中，对于竹子的运用是必不可少的环节，却又是一个极易令人忽视、知其然而不知其所以然的细节。本讲以溯源伊势神宫祭祀中的用竹传统为突破口，尝试解读日本的创世神话以及与天皇相关的核心信仰观念、祭祀传统是如何形成并影响至今的。讲座为本馆正在展出的“跨越两国的审美：日本与中国汉唐时期文化交流”特展系列学术讲座。



2022年12月16日，我馆举办“折射西方设计历程的胸针”讲座，演讲人为“铭心——20世纪胸针艺术”展览策展人，清华大学美术学院教授、博士生导师张夫也，由清华大学艺术博物馆公共教育部副主任张明主持。西方胸针艺术历史悠久，风格显著，在装饰艺术界享有美誉，尤其是进入到艺术与手工艺运动、新艺术运动和装饰运动时期，胸针艺术得到了辉煌的发展，代表了西方装饰艺术的典型风貌和特质，受到世人瞩目。本期讲座以西方现代设计史为线索，通过对西方现代设计发展过程中典型胸针艺术作品案例的分析和讲解，对西方现代设计中各阶段、各类型胸针的功能、造型、纹饰及其文化意义和审美价值等问题进行阐释和总结。旨在让听众对西方现代设计发展的基本脉络和胸针艺术呈现的时代风貌，以及西方装饰艺术的特征有一个大概的了解，对胸针艺术的精神内涵和象征意义有进一步的把握。讲

座为本馆正在展出的“铭心——20世纪胸针艺术”展览学术讲座。



2023年2月23日,我馆举办“包豪斯研究新动态”讲座,演讲人为中国美术学院教授、美术馆群总馆长、特展“交织的轨迹:德国现代设计1945—1990”学术主持杭间,由清华大学艺术博物馆常务副馆长、特展“交织的轨迹:德国现代设计1945—1990”总策划杜鹏飞主持。本期讲座结合国际包豪斯百年纪念和研讨活动的一些观点的评述,分析作为遗产的包豪斯整体价值,以及它与中国以及世界各国产生复杂关系的一些原因。讲座为本馆正在展出的“交织的轨迹:德国现代设计1945—1990”特展专题讲座。



2023年2月25日,我馆举办“从ME(‘道’)走进苏美尔人的认知世界”讲座,演讲人为北京大学外国语学院教授、博士生导师拱玉书,由“攻金之工:亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展策展人谈晟广主持。

苏美尔文明中有一个非常重要的概念,苏美尔人称之为“ME”。这个概念内涵丰富,包括几个层次:一、用来表述天地母,即天地万物最原始的推动力;二、用来表述某些物质和精神中固有的规律和本质属性;三、用来表述内含或拥有这种规律和属性的物质和精神。三个不同层次的含义用一个词表述,给现代学者带来理解上的困惑,以至于直到如今学术界对这个概念仍感到莫名其妙,甚至找不到一个恰如其分的词来对译这个概念。本期讲座依据苏美尔语文献(主要是文学文献)对“ME”进行剖析,并通过“ME”走进苏美尔人的认知世界。讲座为本馆正在展出的“攻金之工:亚欧大陆早期金属艺术与文明互鉴”特展系列学术讲座。

## 学术论坛



2023年2月21日,我馆举办“两德设计的中国观察——交织的轨迹:德国现代设计1945—1990”展览研讨会。两德设计的“同一叙事”,如何“同一”如何“叙事”,不仅是世界设计史叙述中一个有意思的问题,也是中国设计界对设计之于文化和体制影响的关心所在。本次“交织的轨迹:德国现代设计1945—1990”在北京的展览,值得探讨的问题是多方面的,为此,我馆邀请部分专家、设计师和清华大学美术学院、建筑学院,中国美术学院、中央美术学院、同济大学、湖北工业大学等的学者,就共同感兴趣的问题展开讨论。





## 海内艺术资讯

### 大江万古流——长江下游文明特展



展览于 2022 年 12 月 31 日在南京博物院开幕。长江文明是长江流域各区域文明的总称，是中华民族的代表性符号和中华文明的标志性象征，也是世界最主要的大河文明之一。全长 6300 多千米的长江，自西向东，奔流不止，照拂着 180 余万平方公里的土地。长江下游文明造就了江南水乡的千年文脉，是涵养中华文明的重要源泉。本次展览联合长江下游 9 家单位精心挑选了约 250 组（件）展品，通过 4 个部分，向观众展示长江下游地区的文明起源与发展历程、文化高峰时期物质和精神文明的物证，以及当下城市文明的斑斓光影。

### 从波提切利到梵高：英国国家美术馆珍藏展



2023 年新年伊始，上海博物馆首度联手英国国家美术馆，推出“对话世界”文物艺术大展系列的第二个展览——“从波提切利到梵高：英国国家美术馆珍藏展”，为观众讲述四百年经典的欧洲美术史。展览于 2023 年 1 月 17 日开幕。作为世界级的美术馆，英国国家美术馆有着近两百年历史，位列全球最受欢迎的十大艺术博物馆之

一。其收藏的欧洲绘画杰作，基本在展线上展出，极少在外巡展。上海博物馆很荣幸促成英国国家美术馆此次亚洲之旅并成为展览首站，也是中国大陆唯一的合作伙伴，使得中国观众无需前往伦敦，便可欣赏到欧洲艺术巨匠的绘画杰作。

### 风月共赏——加拿大皇家安大略博物馆藏日本文物展



展览于 2023 年 3 月 1 日在苏州博物馆开幕。这次展览代表了皇家安大略博物馆（ROM）日本收藏中的精华——从精彩绝伦的木版画到优雅的野餐组件等几十件艺术作品和工艺品，时间跨度从 17 世纪早期到现在。本次参展之江户文物，多数为江户时期真正的出口货物或北美的日本移民所藏传世品，后几经辗转，通过捐赠、基金会购买等方式入藏加拿大皇家安大略博物馆，具备极高的学术价值和艺术价值，对于探究江户时期的艺术思想、工艺技巧、社会结构和对外交往有着极为重要的作用。特别是山上家族所收藏的茶道用具，为江户茶道师所真正使用过的实用器，在日本以外的博物馆收藏中实属罕见。

### 缠绕：生物 / 媒介

展览在上海新时线媒体艺术中心展出，持续到 2023 年 2 月 6 日。介质化是媒介物形成的必要过程。从这个角度来看，生物系统并不是以一种可以追溯至牛顿机械范式的简化方式来运作的；相反，它在星云、无数的粒子和情



缠绕：生物 / 媒介  
2022.07.30—2023.02.06

艺术家 ARTISTS

曹舒怡 CAO Shuyi, 马兹·贝林·克里斯蒂安森 Mads Bering Christiansen & 乔纳斯·约根森 Jonas Jørgensen, 金允哲 Yunchul Kim, 顾广毅 KU Kuang-Yi & 罗仔君 LO Yu-Chun & 田综源 TIEN Zong-Yuan, 安妮·刘 Ani Liu, 曲晓宇 Iris Xiaoyu Qu, 阿纳斯塔西娅·瑞娜 Anastasiia Raina & 黄丹蕾 HUANG Danlei & 梅雷迪思·宾尼特 Meredith Binnette & 乔治娜·诺兰 Georgina Nolan & 胡一玫 HU Yimei, 唐子豪 Casey Tang, 王月悦 WANG Yueyue, 徐昊旻 XU Haomin, 奚雷 XI Lei, やくしまるえつこ Yakushimaru Etsuko

展览构思 CONCEPT

张尔 ZHANG Ga

策展人 CURATED BY

毕昕 BI Xin, 曹佳敏 CAO Jiamin, 张尔 ZHANG Ga

**bi°/Media**  
<CAC>  
新时线媒体艺术中心 上海市普陀区莫干山路50号18号楼  
CHRONUS ART CENTER Bldg.18, No.50 Moganshan Rd, Shanghai 200060  
www.chronusartcenter.org info@chronusartcenter.org

景中演化，生物体需要“与时俱进，根据不同的语境和情况得到协调”。展览“缠绕：生物 / 媒介”通过重新思考生物媒介的概念来进一步探索这一情况。所有实体都处于不断把握和适应不可预测的熵宇宙的过程之中，自然的波动、演化和可编译的物质性也反映在信息、程序和代码的组织和执行中。而重要的是，我们要以独特的视角去探讨人工智能、电子学、算法和信息学中的亲生物特性，“缠绕：生物 / 媒介”既是对这种视角的思考和行动。本次展览不仅将生物艺术从一门主要通过技术手段处理细菌、基因或转基因材料的艺术学科中提升和解放出来，还回应了当下的紧迫诘问，其对象包含了生命基质的转变性与生命的定义；不断变化的自然过程演化范式；在生物和技术域的影响下所涌现的新主体；以及对物理存在（自然）、技术存在（人工）和精神存在（生物）之间共生关系的渴望，并以此在后人类世界秩序中重思西蒙栋式的概念。

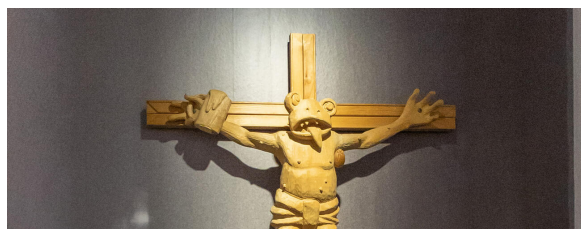
## 海外艺术资讯

### “飓风过后的世界并不存在”—— 飓风玛丽亚后的波多黎各艺术



该展正在美国纽约惠特尼艺术博物馆展出。展览是在玛丽亚飓风——2017年9月20日袭击波多黎各的大风暴——五周年之际举办的，汇集来自波多黎各和散居各地的15位艺术家和团体在过去五年中创作的50多件艺术作品，探讨了艺术家们如何应对该事件以来的变化。这是近半个世纪以来美国大型博物馆举办的第一个以波多黎各艺术为主题的学术展览。虽然玛丽亚飓风是展览的一个焦点，但展览是由一个更大的背景决定的，在这个背景下，风暴的后果被这个（非）自然灾害之前和之后的一系列事件进一步加剧。作为对这些持续存在的威胁的回应，展览为艺术家和他们的回应方式提供了一个呈现的平台。

## 事件，非事件，反事件



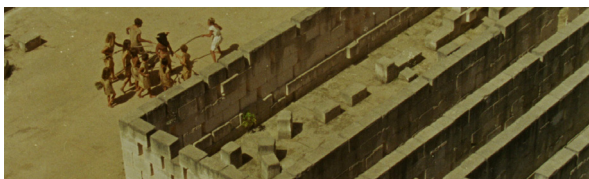
展览于2022年12月3日在卡尔斯鲁厄媒体与艺术中心（ZKM）开幕。以“非物质文化遗产”（蓬皮杜艺术中心，1985年）和“图像碰撞：超越科学、宗教和艺术的图像战争”（ZKM，2002年）两个展览为“材料”，此次展览呈现了通过数字和空间建模的体验式方法重现上述两个展览的可能性，讨论了数字技术作为一种特殊





物质如何应用到围绕“展览”这一课题本身的讨论中，并从中挖掘思想的质地。

## 从这里到天堂的某处



该展正在西班牙毕尔巴鄂当代文化中心展出，汇集了不同年代的电影制作人，他们的灵感都来自于布鲁斯·贝利（Bruce Baillie）这位二十世纪六七十年代具有奠基意义的电影人，他于2020年去世。贝利关于美国风景的抒情电影甚至影响了那些前卫的艺术家，包括乔治·卢卡斯和阿彼察邦。展览由实验性的当代电影和历史电影组成，将视觉和电影体验融合在一起。观众可以借此机会看到旧金山峡谷影院这个在20世纪60年代作为电影人论坛出现的机构的档案，这家机构是当代独立的、非商业的和实验性图像生产的里程碑。

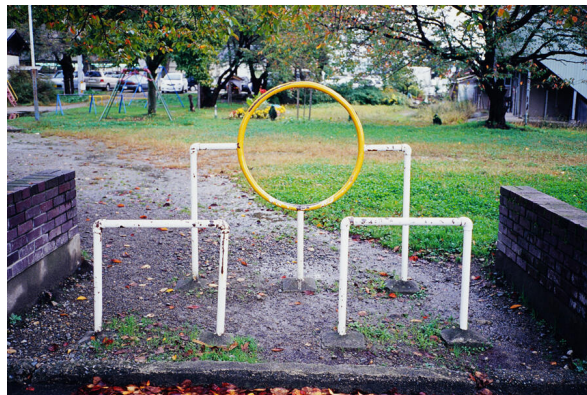
## 土耳其东南部和叙利亚北部大地震对重要古迹造成破坏



土耳其保存最完好的古堡之一加济安泰普城堡在地震中遭到破坏。这座石制建筑的建造时间可追溯至公元

前二千年赫梯帝国掌权时期。罗马人在公元2、3世纪开始建造该城堡，5世纪拜占庭统治时期进一步扩建。2022年，它成为加济安泰普防御和英雄主义全景博物馆所在地，收藏1919年至1923年土耳其独立战争相关的艺术品和文物。在叙利亚，科巴尼大清真寺的尖塔已受损。在半岛电视台部分转载的一份声明中，叙利亚文物和博物馆总局证实了这一消息。

## 散落在日常生活中的粒子



作为有影响力的反艺术团体Hi-Red Center（1963-64）的成员，赤濑川原平是日本艺术史上最重要、也是最难以定义的人物之一。在东京的SCAI Piramide，六位出生于20世纪七、八十年代的艺术家从赤濑川原平生前遗留的从未发表过的照片中，按各自的旨趣进行挑选并拼接成一场展览，整个展览呈现了这位艺术家对资本主义的尖锐批评。这些照片提醒观众，赤濑川原平的艺术立场是仔细观察事物并把握其本质，他以一种放松的生活方式以及为他人着想、与自然保持和谐的心性，为我们揭示了今天社会生存的困境和另一种可能性。