

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 31 期

—— 2024 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：高登科

博物馆天地：之 之

经典赏析：赵 晨

艺术资讯：超 曼

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：2024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

梁启超是中国近代著名的政治家、历史学家、学者，他曾领导戊戌维新运动，他为“中华民族”命名，为“新民”“国民”塑魂，他为中国近代社会的进程做出巨大贡献。本馆于2023年11月隆重举办“中国新民：梁启超诞辰150周年纪念展”，本展呈现梁启超在中国现代性建构中的成果，展示梁启超主编的《时务报》《清议报》《新民丛报》《新小说》等图像资料和他不同时期的书法、手稿、著作、个人影像，较为全面地、形象地展现了梁启超对中国社会的现代转型和学术上的卓越贡献。

由本馆和英国维多利亚与艾尔伯特博物馆及中国文物交流中心共同主办的“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”特展，在今年2月1日开幕，该展通过实物呈现以莫里斯为代表的工艺美术运动，勾勒出1851年至1930年间设计史的发展历程，观众可以通过观赏工艺美术、装饰图案、家具、瓷器、插画、书籍装帧、建筑设计等精美作品，体悟从工艺美术运动到新艺术运动和装饰艺术运动，直至现代主义设计风格的发展过程。该展共分六个展区，以约翰·拉斯金的《建筑的七盏明灯》为第一件作品，以柯布西耶《走向新建筑》结束，展览设计匠心独具。

本馆举办的“铁笔丹华”谢磊明、方介堪、徐无闻篆刻艺术展，给当代书法篆刻界吹来一阵清风。王赫赫的论文对谢、方、徐三位西泠中人的师资相授、文脉赅续到艺术表现作品风格，进行深入研究，指出“守雅正 致中和”是三家篆刻艺术的共同特点。

徐虹《从传统诗意到现代人文主义——略谈水天中对林凤眠艺术的评论》，论述水天中对现代艺术研究的独特视角和方法，读者可对水天中的艺术评论和现代艺术研究成果作一管窥。本期刊发李超《近代中国西画观三论》的下篇，读者可以较全面了解中国之西画观的主要内容。王璜生的《建构与解构：面向“新美术馆学”的当代策展》，从当代策展的角度，探讨美术馆领域的理论研究和艺术史研究，促使美术馆及策展行业规范化、专业化提升，提出有价值的设想与论证。吴亮的《艺术市场、利息与资本逻辑》，对艺术品收藏、交易、价格及资本运行与投资等问题进行了有意义的探讨。高登科、安凤的《庚子之变：“抢当铺”题材版画中的民众觉醒》，结合对清华大学艺术博物馆所藏天津杨柳青年画《抢当铺》的形象分析，以及对《抢当铺》版画插图的研究，揭示庚子年间市井文化和民众行为及其象征意义。赵文成的论文对无锡惠山泥塑进行探讨，阐述惠山泥人造型丰润、设色清丽、捏塑精微、绘法柔和的艺术特征，并对在本馆展出的《致敬1953：馆藏“全国民间美术工艺品展览会”作品选粹》中的惠山泥塑《大阿福》的造型特征和迎拜纳福的寓意，进行分析和赏鉴，启示我们对民间艺术和非物质文化遗产进行传承和保护。

学术主持

陳沁瑜

目录



展览现场 TAM Exhibitions

中国新民：梁启超诞辰 150 周年纪念展	6
明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什	9



史论经纬 Art History and Theory

从传统诗意到现代人文主义——略谈水天中对林风眠艺术的评论 徐虹	15
近代中国西画观三论（下） 李超	21
艺术市场、利息与资本逻辑 吴亮	26



艺术与考古 Art History and Archaeology

发现李斛《炉前浇铸》 高登科 谈晟广	28
--------------------------	----



博物馆天地 Museum Study

建构与解构：面向“新美术馆学”的当代策展 王璜生 36



经典赏析 Classic Topics on Museum Collection and Art Research

守雅正 致中和——观“铁笔丹华”谢磊明、方介堪、徐无闻篆刻艺术展 王赫赫 51

无锡惠山泥塑之大阿福 赵文成 54

庚子之变：“抢当铺”题材版画中的民众觉醒 安 夙 57



艺术资讯 Art News

清华艺博资讯 66

海内艺术资讯 74

海外艺术资讯 75



中国新民：梁启超诞辰 150 周年纪念展



展览海报

展览时间 / 2023 年 11 月 23 日—2024 年 2 月 20 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 7 号展厅

总策划 / 杜鹏飞

学术主持 / 谈晟广

策展人 / 高登科

项目统筹 / 王晨雅

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 王鹏 王美懿

展陈设计 / 刘徽建

展览执行 / 孙艺玮 刘徽建 谢安洁 马艳艳 高宁 桂立新 陈兴鲁

袁旭 朱俊鹏 代红 李运峰 郭故事 王婧颖 张沈彤

王海旭 杨佳琳 赵钦 翟亚辉

图纸深化 / 李可儿 王涵 袁琛 孙闻溪

宣传推广 / 李哲 刘焱梦 周辛欣 肖非

公共教育 / 张明 周莹 王玟惠 张瑞琪

行政事务 / 张珺 谢安洁 马艳艳

英文翻译 / 刘方舟

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 中共江门市委宣传部

中共天津市河北区委宣传部

承办单位 / 清华大学艺术博物馆 天津海河意式风情区管理委员会

江门市博物馆

支持单位 / 中国国家博物馆 首都博物馆 北京艺术博物馆 天津博物馆

天津梁启超纪念馆 江门市新会区博物馆

江门市新会梁启超故居纪念馆 清华大学图书馆 清华大学档案馆

清华大学校史馆 香港翰墨轩 平湖博物馆 杭州西湖博物馆总馆

广州博物馆 中国人民大学博物馆 山东大学博物馆

清华校友投资协会

特别鸣谢 / 许礼平 梁鉴 张沈炳 徐汝衍 周佳伦 马文甲



“中国新民：梁启超诞辰 150 周年纪念展”开幕式嘉宾合影

2023年11月23日，“中国新民：梁启超诞辰150周年纪念展”开幕式在清华大学艺术博物馆举行。清华大学副校长彭刚、江门市常委宣传部部长陈冀、天津市河北区委宣传部副部长姚卫东、梁启超先生曾孙梁鉴、清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞先后致辞。清华大学师生及清华大学艺术博物馆志愿者在开幕式上共同朗诵梁启超文稿《少年中国说》和《君子》。开幕式由清华大学艺术博物馆副馆长李哲主持。清华大学部分师生校友、艺术界代表、媒体记者、社会观众等出席了开幕式。

梁启超是同时在政治、学术舞台，为中国的现代转型做出重要贡献的巨匠。本次展览围绕着梁启超在中国现代性构建过程中的成果，以其不同时期的书法、拓本收藏等作品作为线索，以梁主编《时务报》《清议报》《新民丛报》《新小说》时刊登的图像、自作诗文手稿、书籍文稿、个人影像等为主。本展分为“民族：文字收功，神州革命”“新民：古今内外，去塞求通”“国学：独立之国，学问独立”“余事：先辈遗墨，书艺复兴”四个版块。

其中，“民族：文字收功，神州革命”侧重展示梁启超在东西方文化宏观格局中，梳理中国现代民族概念和文化概念所做出的努力，以及



“中国新民：梁启超诞辰150周年纪念展”展览题首

在四十五岁前后与旧势力的决裂与转型。

“新民：古今内外，去塞求通”通过梁启超对欧洲局势的分析，以及《时务报》《清议报》等对当时世界文化图文并茂的刊载，重点展示梁启超在打通古今中外的努力，和梁氏家族追求开放、进步的精神。

“国学：独立之国，学问独立”重点展示梁启超回归教育后在“讲学社”“共学社”方面的图文史料，以及其在“文化公学”“国学门”，和以清华为代表的现代学术体系建设过程中的成果。“余事：先辈遗墨，书艺复兴”以梁启超的个人书画、碑帖艺术收藏为核心，展现梁启超以“文艺复兴”为范本，在书法创作中融合古今，回应“碑学”“帖学”之争。

梁启超在19世纪和20世纪交替之际，十年饮冰，难凉热血；为“中华民族”命名，为“新民”“国民”塑魂。梁启超无论从政、从文，革命维新，朝夕不辍，死而后已。展览以“中国新民”为题，一方面因其为梁启超的自号，另一方面也能彰显梁启超在中国现代民族和现代国家建设历程中的奠基之功，藉此纪念梁启超诞辰150周年。□



明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什



展览海报

展览时间 / 2024年2月1日—2024年5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 特里斯特拉姆·亨特 周宇

策展人 / 刘木维 马克斯·唐纳利

学术顾问 / 徐虹

展览统筹 / 王晨雅 黛安娜·麦克安德鲁斯 罗利君

展览协调 / 孙艺玮 乔迪·爱德华兹 施王欢 徐银

视觉统筹 / 王鹏

展陈及视觉设计 / 王宁

图纸深化 / 王涵 金京华

展览执行 / 孙艺玮 王宁 高宁 刘徽建 莉莉·摩根 张雪萌 张惠雯

张沁芳 恽含 白昊卉 董碧斌 张菁 高文静 袁旭

桂立新 李旭东 赵钦 程思蕊

宣传推广 / 孙大鹏 刘垚梦 周辛欣 肖非 安娜·谢泼德

奥利维娅·斯特劳德 珍·格里纳韦 李奔跑 邓焯

公共教育 / 张明 周莹 王玟惠 张瑞琪

行政事务 / 张珺 马艳艳 谢安洁 夏以方

国际事务 / 尼克·马钱德 王瑛

赞助事务 / 张晓 李扬

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 英国维多利亚与艾尔伯特博物馆

中国文物交流中心

协办单位 / 芬尼文化

特别鸣谢 / 清华大学图书馆 清华大学美术图书馆 清华大学建筑图书馆

德国昂珂舍勒兄弟有限及两合公司 上海浩汇建筑模型制作有限公司

杭州宋庄艺术品有限公司

范叶林 宋晔皓 田旭峰 倪宏洲 张志 施磊 重华轩



“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”开幕式嘉宾合影

2024年2月5日，“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”特展开幕式在清华大学艺术博物馆举行。清华大学副校长王宏伟，中国文物交流中心主任谭平，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞，英国维多利亚与艾尔伯特博物馆家具馆策展人马克斯·唐纳利（Max Donnelly），中方策展人刘木维先后致辞。英国驻华大使馆公使兼副馆长马洁茹（Geraldine McCafferty）宣布展览开幕。开幕式由清华大学艺术博物馆副馆长孙大鹏主持。清华大学部分师生校友、艺术界代表、媒体记者、社会观众等出席了开幕式。

约翰·拉斯金在《建筑的七盏明灯》中，以“献祭之灯”“真理之灯”“力量之灯”“美感之灯”“生命之灯”“记忆之灯”以及“遵从之灯”点明了建筑设计的七大原则，对艺术发展及现代设计产生了深远影响。工艺美术运动的萌芽可以追溯至19世纪50年代，在1880年至1920年间蓬勃发展，它主张社会改革，并在立场上反对工业生产和机械制造。在工艺发展方面，它借鉴了中世纪传统和民间装饰风格，以及各地区工艺文化的发展成果，维系了高格调的美学追求，影响遍及欧美以至世界范围。

本展览呈现的不仅是以威廉·莫里斯为代表的工艺美术运动，就1851年至1930年间设计史的发展历程而言，“从威廉·莫里斯到麦金托什”贯穿着本展的实物呈现，交叠着从工艺美术运动到新艺术运

动和装饰艺术运动的发展阶段，直至现代主义风格的露首。展览分为开卷有艺、纹艺青年、饰艺向心、艺美之瓷、艺味其从、现代建艺六个展区，以英国维多利亚与艾尔伯特博物馆和清华大学艺术博物馆等机构和藏家的共计近 200 件展品，呈现了以工艺美术运动为核心发展阶段的书籍装帧、插画艺术、家居染织、金属工艺、陶瓷装饰、建筑设计等领域的成就。约翰·拉斯金奠定的理论基石，威廉·莫里斯引领的工艺实践，以罗杰·弗莱为代表的艺术趣味转向，综合助力着工艺美术运动的发展。在艺术与手工艺的纠葛中，在工业与手工艺的和解中，昭示着现代设计的真正开端。

“开卷有艺”呈现了工艺美术运动时期出版物的理论价值与艺术特质。本单元囊括了以下三个方面：一、理论基石。以艺术评论家、社会批评家约翰·拉斯金为引领的理论奠基性书籍，如《建筑的七盏明灯》《威尼斯之石》《近代画家》等，为艺术理论、建筑研究以及建筑设计提供了指引性的趣味导向，对设计及工艺美术的发展产生了深远影响；二、私人出版与书籍装帧。私人出版运动深受中世纪法典和早期印刷书籍的影响，致力于通过传统的印刷和装订方式创作书籍，强调书籍装帧本身的艺术性。这类展品呈现了以威廉·莫里斯创始的凯尔姆斯科特出版社以及吕西安·毕沙罗夫妇创始的埃拉尼出版社等为代表的私人出版成果以及装帧精美的手工书；三、插画与平面。集中展示了以沃尔特·克兰、凯特·格林纳威和伦道夫·凯迪克为代表的精美插画书籍。这些“益”与“艺”合璧的精美出版物，共同呈现了当时艺术史研究的学术成果与书籍装帧的艺术成果。

对于自然纹样、天然染料以及传统染织技法的探究与运用，成就了壁纸和家居纺织物设计的丰硕成果，这也是工艺美术运动的艺术成果中最具代表性的门类。以威廉·莫里斯和约翰·亨利·迪尔为代表的“纹艺青年”以其出类拔萃的艺术造诣与诗性，摆脱了壁纸和染织物本身的物性囿囿，其纹样设计和色效组合的多样化发展，体现出设计和制造之间的密切关系。沃尔特·克兰的绘画性构图拓展了单纯连续纹样的艺术表现力，与查尔斯·沃塞的早期设计异工同妙，标志性纹样皆倾向于使用动植物意象，而沃塞后期符号化的纹样设计则充满纪念性。另一方面，沃塞接受工业设计的积极影响，同麦金托什一样，对英国新艺术风格做出了巨大贡献，启发了法国新艺术运动的设计师甚至现代主义运动的先锋人物。此外，以罗杰·弗莱为核心的欧米茄工坊则以其形式化、象征化的纹样设计呈现了家居纺织物和室内装饰的前瞻趣味。由“纹艺青年”从技术到艺术的成长轨迹，从写实到象



征的审美追求，我们亦可窥见工艺美术运动发展过程中的审美转向。

“饰艺向心”集结了被赋予特定意味的展品，“向心”一方面意指蕴含信仰性、精神性的器物及室内装饰，一方面意指生活化的、私人化的、承载着个人审美趣味的饰品及装饰物。金盒上的“lock”一词在此意指“一缕头发”，珍藏有威廉·莫里斯银发的金盒与和平鸽壁纸隔空对话，弗雷德里克·埃利斯与西格夫里·萨松的诗句皆以“银发”为线索，分别抒怀对于莫里斯的纪念以及对于和平的向往，构建了以“忠诚”与“烈焰”守护的“民族精神之花”。在“人间乐园”的映衬之下，彩绘玻璃装饰、圣袱、圣餐杯和圣餐盘共同营造出中世纪风格的信仰氛围。此外，手工银器、首饰、铜壶、座钟、茶具以及装饰构件皆以其简洁而优雅的形式体现了当时高格调的审美追求之下的日用之美。其中，查尔斯·阿什比成立的手工艺行会专门从事金属器物的制作和加工，致力于在维护工匠地位的基础上实践更高的工艺标准，并试图在艺术家的独创性与制品的商业化发展之间寻求平衡点。

工艺美术运动时期的陶瓷工艺聚焦了用于室内装饰的陶瓷制品和日用器物，尽管在器型上借鉴了陶瓷和玻璃器的传统器型以及全世界多地域的典型陶瓷样式，但在装饰效果上进行了拓展，以符号性和神话性为主的装饰题材，呈现出丰富的文化特质。莫里斯公司自19世纪60年代起便设计了很多室内装饰瓷砖，爱德华·伯恩-琼斯设计了大量中世纪风格的图案，加之中国和日本的陶瓷艺术影响，菲利普·韦伯在与莫里斯的室内装饰合作中，成就了一批文化性与装饰性并重的陶瓷工艺制品。在装饰瓷砖的创作中，沃尔特·克兰发挥了其精湛的插画技艺，丰富了陶瓷制品的表现力。威廉·德·摩根的瓷砖通常基于中世纪的设计或伊斯兰图案，还尝试了创新釉料和烧制技术。借鉴了明青花和波斯风格的伊兹尼克陶器直接影响了德·摩根的创作风格，神话性和叙事性并存的题材与双耳罐的结合令人联想至古希腊红绘式、黑绘式陶器的神秘风貌，对于釉料的探索则成就了其标志性的金属色泽。马丁陶瓷在制造日用器物之余，创作了诸多雕塑感十足的陶艺摆件。此外，马丁兄弟之间的分工合作以及与德·摩根等艺术家之间的强强联合，成为陶瓷工艺创作的可借鉴模式。“艺美之瓷”不仅集结了上述艺术家和设计师最典型的代表作品，亦通过相关的中国陶瓷品类对比呈现了陶瓷艺术的东西方文化碰撞。

从“趣味代言人”约翰·拉斯金到形式主义美学的先驱罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔，再到艺术教育的旗手赫伯特·里德，共同支撑起英国现代艺术批评的骨骼，亦见证着工艺美术与工业化的和解、与艺



“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”展览题首及序章

术发展的纠葛，并引领了时代趣味的转向。罗杰·弗莱强调“超然”，他与克莱夫·贝尔皆将艺术与美的形式置于首位，认为形式结构是艺术品最基本的性质，强调艺术的超功利性，提出“有意味的形式”。因此，弗莱的艺术观念基于对设计及“情感”元素的分析，包括线条、色块和色彩。罗杰·弗莱是布卢姆斯伯里团体的核心成员，他与莫里斯一样，试图消解艺术与装饰艺术之间的人为界限。1913年，弗莱创办了欧米茄工坊，汇聚了凡妮莎·贝尔、邓肯·格兰特等颇具创造性的艺术家，共同为陶瓷、织毯、家具、服饰等家居用品以及手工艺制品注入了形式美感以及浓厚的艺术气息，呈现出富于休闲性、舒适性、私密性与多样性的家居氛围。存续7年的欧米茄工坊如同一个创新设计实验室，不仅贯穿着罗杰·弗莱独树一帜的美学观念，也以其对于形式和色彩的探索践行着抽象风格，与艺术发展并驾齐驱。罗杰·弗莱揭穿了理论的面纱，从直觉与形式切入，继而聚焦于艺术敏感度与生命力的探讨。与工艺美术运动以及新艺术运动发展同步，罗杰·弗莱本人的理论研究以及艺术实践皆带动了时代艺术趣味的转向。

从威廉·莫里斯和菲利普·韦伯共同打造的红屋到查尔斯·沃塞的“牧场别墅”，再到麦金托什的希尔住宅，贯穿着本展的实物呈现，隐含着从工艺美术运动到新艺术运动发展脉络的建筑伏线，亦酝酿着现代主义风格的生发。几乎与工艺美术运动的发展阶段同步，格拉斯哥学派于19世纪90年代至20世纪初期蓬勃发展，在苏格兰格拉斯



“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”展览现场 第一单元“开卷有艺”展区

哥集结了诸多颇具影响力的艺术家和设计师，在建筑设计和室内装饰等领域创造了走向现代风格的英国新艺术风格。其中最突出的“格拉斯哥四人组”以麦金托什为核心，兼容并蓄地吸纳了工艺美术运动、“凯尔特复兴”以及“和风化”的综合养分，形成了独树一帜的格拉斯哥风格，为机械美学的出现构建了审美基础。另一方面，与麦金托什同时代的弗兰克·赖特作为工艺美术运动波及至美国的代表人物，则在其以罗比住宅为典型的作品中呈现了与红屋具有隐性基因关联的营造，实践着对于“围炉”以及“和室”结构的借鉴，但又摒弃了红屋中有所保留的尖顶等哥特式元素。赖特走进了与格罗皮乌斯和阿尔瓦·阿尔托等人并肩的新建筑运动，衔接了现代主义运动的发展。

工艺类、设计类展览以及国际交流展一直是本馆重要的展览版块，在现代设计史的范畴内，本馆已陆续策划并合作了关于未来主义、德国设计以及涵盖了 20 世纪诸多设计流派的设计乌托邦等主题的展览，工艺美术运动本身以及本展涉及的发展脉络则属于这个序列的开端和过渡阶段。就更宽广、更深入的视角而言，从约翰·帕克斯顿的水晶宫到勒·柯布西耶的萨伏伊别墅，从本展的第一件展品《建筑的七盏明灯》到最后一件展品《走向新建筑》，则以建筑实践和建筑理论的伏线，展现了工艺美术运动从萌芽到式微整个发展阶段的设计史走向。□

从传统诗意到现代人文主义

——略谈水天中对林风眠艺术的评论

（谨以此文纪念水天中先生）

徐虹

编者按：著名美术史学者、中国现代艺术理论与批评家水天中先生不幸于2023年12月24日因病逝世，这是我国美术史论界的一大损失。本期特刊徐虹女士《从传统诗意到现代人文主义——略谈水天中对林风眠艺术的评论》一文，以表对水天中先生的缅怀。该文以水天中对林风眠艺术的评论为切入点，论述水天中对现代艺术研究的独特视角与方法，读者可对水天中先生的艺术评论和现代艺术研究成果作一管窥。

一、历史环境与艺术批评

水天中艺术批评实践中最具特色的部分，是在历史环境的还原和现场气氛的想象中，去体验艺术品的感染力，并评估它们的价值。其中有多种因素和内容值得讨论，如艺术家命运与艺术形式演变的关系，历史文化与家庭环境对艺术家趣味的养成，个体气质在艺术风格中的体现，所处时代的文化和时代矛盾与艺术作品的关系等。虽然当今各种方法层出不穷，这种艺术批评方法仍然有实际意义，因为从根本上看，人是历史的产物。研究个体艺术家的历史，犹如天空中的云彩，一片又一片，并非要追求替代整个时空，正如宏阔宇宙中单团星云也是无法替代的。水天中的艺术批评，对所讨论的问题进行简洁清晰的论述，充满了情感的力量。行文“准”“狠”地切入历史深处，并非人云亦云，而是经得起时间的推敲。

水天中对中国传统诗文的熟悉和喜爱，使其文章在遣词造句上富于韵味且意味深长，同时充满真情，犀利见血。他将中国传统文化中对生命和情感

的重视和对自然诗意的表达，与西方文化对个体的尊重、对生命的敬畏、对理想和真理的追求融合在一起。当他在考虑和回答20世纪以来中国艺术转型与社会现实问题时，特别是讨论林风眠艺术创作和历史环境的关系时，就能看到两种传统的相遇和碰撞。如他在论林风眠艺术人格美的文章中，谈到美和善的关系时认为：“善之为美，不仅仅是伤害他人以及与外界和谐相处。它还包容着‘义’，即人的社会责任感和历史使命感。在这一点上，中国儒家如孟子的看法，显然超过培根……培根认为善和性善是‘一切德性及精神品格中最伟大的’；如果没有这种德性，人就会成为一种忙碌的、为害的、卑贱不堪的东西……”^[1]这里尊重个体与他人的自由主义和中国道家的万物和谐论以及儒家强调的现实使命感共同被讨论，就有转型时代的鲜明特色。

西方人文主义传统源远流长，派系叠出，但水天中显然更倾向于中国文化中儒道的传统，这和他从小所受的环境影响有关。他倾向于对传统文化作“添加式”运用，并不极端；相信理解传统文化的精



粹在于“通变”，而不是放弃或坚守。他说：“近代以来，中国并不是因‘鸦片战争’之后外来文化对中国的冲击才想到要接受新事物……世界万物都在不断地变，变化就是生命，变才能活……”^[2]他还抄录了鲁迅的一段话：“回复故道的事是没有的，一定有迁移，维持现状的事也是没有的，一定有改变。有百



2006年，水天中在奥地利



林风眠、林文铮、吴大羽

利而无一弊的事也是没有的，只可权大小。”这段鲁迅的话很能说明转型时期中国知识分子的精神状况。这段抄录于本子上的文字是记录于20世纪80年代初，即他写《迎接美术理论的春天》（1985）一文之前。可见其文章经过深思熟虑：“当年‘国立艺术院’画家集群所追求的创新理想把绘画视为一种个人精神境界的信念，并没有在‘思想改造’中消亡……不说远在海外的赵无极、朱德群、席德进的艺术，即如在乡村劳动改造‘世界观’的吴冠中，也不曾放弃对于形式美，对于生命韵律的追求。”^[3]“新派画”的艺术家们为艺术的自由付出了巨大代价，甚至于自己的生命。水天中为新艺术的倡导者和实践者林风眠、吴冠中、吴大羽和国立艺术院的艺术家们撰文，也为更年轻的新艺术家们评论，是他基于历史立场的选择。

二、传统文化与现代文化中的人格

传统艺术理论对人的品格很重视。“画以人传”“画如其人”“以画观人”等，这里的“人”是指在社会和文化价值体系中的个体，以道德理想为核心，以性格气质才情性情等“体性”为表现的综合。郭若虚言“人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至”，这里的人品又以品德、格局、才情、个性、气质、特质为主，指人的才情修养与绘画的格调关系。在希腊艺术里，神是按理想的人来塑造的，比例最完美，姿态最优雅，各方面都恰到好处，是具有最完美人格的“人”。今天的“人格”学内容更为广泛，包含了“人品”或“品格”的内容，如气质、风度、格局、品德、品质、信仰、良心、尊严、魅力（见“百度”相关内容）等，还有“义理”层面内容。“完美人格”是对人的极致完美的期待，是对可望不可及的天上神明或人间圣贤的赞美，这层义理上的“人格”就是“圣格”或“神格”。

水天中所著《林风眠的人格美》《林风眠的历史地位》，和与林风眠关联的《“国立艺术院”画家集



1989年10月，林风眠在台湾与原国立北平、杭州艺专学生合影

群的历史命运》等文章中，有着水天中用生命感受去激发思考并激荡情感的表达，令人感动。水天中以“人格”与艺术关系的论述方式，将林风眠置入历史语境，在一段较长的时空里去考察他被历史纠缠拉扯的精神状态。看他如何遭遇，又如何挣扎，思考诱惑与苦痛在形塑艺术家人格中的作用。水天中用这种手法书写林风眠艺术形式中的人格因素，仿佛复活了一种传统，一种久远的“秉笔直书”的史学传统。史书著者以光明磊落、大义凛然的方式记录和反映历史，本身也成了“人格”的真实典例，如司马迁写《史记》。水天中以这样的理想去书写中国“文人”式画家的坎坷一生，表现他们在“率兽食人”的年代里坚守节操，在艰难环境里坚持自由创造，撑住呼吸的空间，并为后世的人们开启新路。这是艺术史舞台上的“歌哭人生”戏剧，充满悲壮艰难的不屈精神。这表达也可以看作是水天中自己的人格投射，有他心路历程的标记，也有对自己命运的反思。读来意味深长，心情久久不能平复。当《“国立艺术院”画家集群的历史命运》传布后，有之前“国立艺术院”即今日中国美术学院的同道评说此文为“太史公笔法”。水天中也将此视为对他学问的最高评价。

三、林风眠的纯真和艺术关系

林风眠性格的纯真，养成于儿时的自然环境及

家庭的影响。祖父淳朴勤劳，每天劈开石头雕刻乡人们用的各种物件，以此获得生活资源，这情形给他留下很深的印象，对他日后勤奋作画不无影响。据友人回忆，林风眠常工作到深夜，一天画四五张画，多时数十张、上百张（也有学生回忆，他的房间经常有一堆试验过的宣纸，有七十到八十张）。无论是抗战时期把自己关在江边的仓库，或“文革”时期在思南路的陈旧小楼里闭门谢客，只要不是在监狱反绑着手无法作画，他就像祖父不倦地雕刻石头一样地大量试验自己的新艺术，他对自己的要求是要画出内心的真实感受，这要通过“修行”般的持久艰苦付出才可能获得。他说过：“学问是不能求近功的，像是贮着钱财一样，一点点地加添，十年百年才会有有效的。尤其是艺术，更非得毕生之力是不能走出一条路，找出自己的东西的，他如人云亦云，何必多我？怕穷困，务虚荣，及早回头。”^[4]

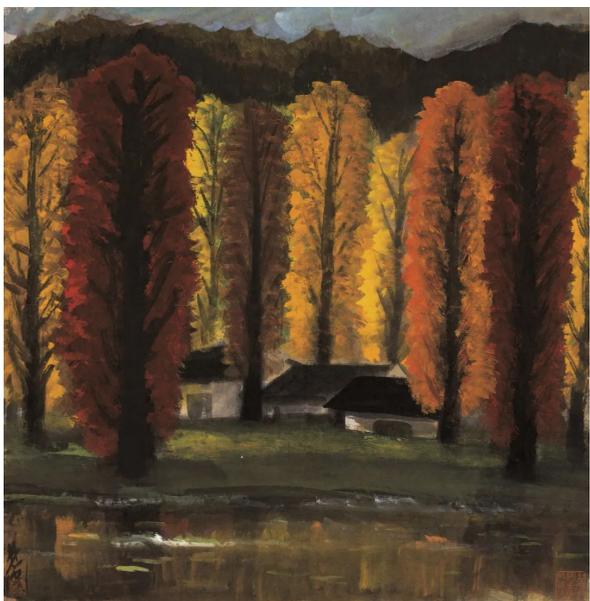
故乡山水的慰藉化作与身心成长相关的回忆，伴随林风眠的一生，为生命置入各种颜色，形成开放且流动的心灵图画。他说：“……回忆起家乡片片的浮云、清清的小溪，远远的松林和屋傍的翠竹。我感到万物在生长，在颤动……”从他的画里可以感受到艺术家心灵中的力量，自然像是最深广的存在者，向他招手致意。它博大恒远，又清新具体；风声、水声、雾气弥漫、朝阳晚霞，自然的永恒面



貌永远嵌入了少年林风眠的灵魂深处，使他以后无论在异国他乡还是战乱流浪，都会梦见这幽远神秘的景色。林风眠自是领悟了自然对心灵召唤的含义，他的作品永远带着自然那存在的光芒，在中国美学体系中这就是“意境”，而西方体系将这看作是带着精神光辉的艺术。

回忆中总裹挟着具体的时空与事件，首当其冲是最熟悉的母亲。母亲的遭遇迫害而使林风眠深受刺激，从小失去母亲对林风眠日后人格和艺术的影响非常深远，无可超越。因此，水天中认为林风眠的纯真应该包括两方面，即环境的正反影响。除了深情和单纯的爱以外，忧郁与神秘是他纯真的另外一个表现方面。纯真不仅是美好与单纯，也是对恶人恶事厌恶摒弃的率真表达。不公和痛苦的感受也需要真切强烈地表现，作品基调也可以是灰色等重色调。林风眠的作品中忧郁孤寂随处可见，画面中的一抹亮色常常是由灰暗的背景衬托，仿佛夕阳下的树木争取最后一线的日光，或者深秋大地沉默等待至暗时刻的来临，掠过的风和云，更像是大地呼出的沉重气息。这些意象使他风景画中的树林如静

物画中的鲜花一般，虽短暂绽放后即将衰败，但仍然全力以赴义无反顾地去展现纯粹的美。正如纯真的林风眠，用自身守护灵魂的最后一块净土，纯真的唯一源泉。他的人物画中那些看起来既如处子般静谧而又具有生命动能和体温的年轻女子，转而便会成为灾难中赤身裸体、面临羞辱和践踏睁大眼睛哭泣的无助受难者……林风眠的画中有自己情绪和感受的真实写照，这些作品的静谧、厚重、沉思的性格，包含着林风眠对生命的深刻感受，并非仅用中国美学传统可以全部概括，而必然包含了西方现代人文情怀所具备的特色。水天中的评论中提出：“林风眠作品的情感韵味是抑郁而浓烈的。以强烈的形式对个人感受到的精神压抑作出毫不含糊的反应，是林风眠艺术精神的独特性。在20世纪后期，以这种方式表达个人感触思绪，当以林风眠为第一人。”^[5]林风眠的纯真是作为艺术家的纯真，并为此忍受命运的磋磨。这命运也给林风眠带来了回馈：“放眼度量，这恰是纯真者人格的完成。”^[6]这正是林风眠艺术的真实性留给世人的精神财富！



林风眠《金秋》67cm×66cm 中国画 1960年代 上海中国画院藏



林风眠《静物(之八)》67.2cm×67.2cm 中国画 20世纪40年代 上海中国画院藏



水氏家族 1948 年合影。后排左起：水天明（水天中二哥），水天长（水天中大姐），水天浩（水天中三哥）。中排左起：沈嘉徽（水天明妻子），水天达，高孝芳（水天中母亲，怀抱水天明长子水恒进），水天行（水天中五弟），水梓（水天中父亲），水天光（水天中妹妹），水天光后为水天同妻子（高友梅，即高木郁子），坐石桥上的是水天同（水天中大哥），左侧蹲着的为水天中。

四、林风眠的性善与艺术表现

性善指的是心地美好，温厚仁慈，没有恶意。孟子认为人性本善，人之不为善，是违背其本性的。道德标准的设置以及与人相处的姿态，均有可为和不可为。林风眠的性善表现为：“林风眠的整个生命历程始终是利人和爱人的。”^[7]这里的性善既指一种实践理性，即先验的道德律令；也指一种个人性格特征，后天养成的行为准则。

观察林风眠的作品可以发现，比起宏大叙事和描绘现实的写实绘画，林风眠的创作偏向表现自然和人的情感，如表现乡土、女性、动物，以及对艺术本体语言的深情。他的名言是“为艺术而战”。这个“战”绝非好斗，而是痴迷，不知疲倦地纠缠，不达完美决不罢休。他的性格导向了对追寻理想形式的表达，而非人性大搏斗的具体场景。因此作品中没有大炼钢铁和农业学大寨的战天斗地，没有战争的大场面，也没有引人入胜的故事情节。20 世纪 50 到 70 年代创作的一批作品，也包含农民田间丰收和渔民海上打鱼的景象，但作品中的人物是经过色形线的艺术组织后，有年画般温馨和美的气氛，

是西方后印象主义的浓郁色彩和中国民间主观色彩融合如一的试验。在不平凡的大环境下，林风眠用温和且美好的画面，表达出了他希望引人产生美好感情，给他人带来安慰的用心，令人感慨。

有关林风眠画的戏剧人物作品，有一篇友人的感叹：“……那许多青衣，是多么青春、美丽、俊拔、冰洁、智慧、端淑啊！最难以忘记的，是每个人的明亮的眸子里边又含有无限深情。”^[8]

从林风眠的作品看，大量年轻女性形象，可以看作是画家所创作的理想象征，林风眠将能想象到的最美好愿景汇总到了这一象征中。他说：“美像人间一个最深情的淑女，当来人无论怀了何种悲哀的情绪时，她第一会使人得到他所愿得的那种温情和安慰，而且毫不费力。”^[9]她们是来自中国文化语境的形象，流畅的线条勾画出有如女神般自由的灵魂，她们的发式是汉朝年轻姑娘的样式，简洁、轻盈、灵动、优雅、活泼展现着她们的青春和活力，像大自然花草般散发着香气。她们或读书，或抚琴，或冥想，无不宁静而美好。这些女性形象不同于希腊女性形象的质感和力量，她们寄托着林风眠对中国品质美好一面的向往，是永恒的向着真、善、美追



寻的象征，表现中国艺术家“追寻的不仅仅是感官的印象，还有一种恒久的满足感，以及在道德上和心智上继续成长的冲动……”^[10]林风眠回国后办《阿波罗》杂志，举办各种活动介绍西方艺术，为的是给中国人民带去艺术美的愉悦。他源于生命的感受寄托于美好理想的女性形象，与希腊人创造的雕塑形成东西对比。从这一角度看，林风眠的艺术抱负和目标是要揭示纯真和性善在美之中的存在，为苦难的人群送去安慰。他的做法就如铁凝在《沉淀的艺术和我的沉淀》中引用席勒的《大地的瓜分》所说的那样：“我在你身边/我的眼睛凝视着你的面庞/我的耳朵倾听着你天乐之声/请原谅我的心灵，被你的天光迷住/竟然忘记了凡尘！……林风眠就如诗人，当别人瓜分了实际看得见的实物之后，他却只盯着宙斯的缘故吧，才只剩下他那单纯的述说，留下了欢乐、哀愁、孤寂、惆怅、憧憬、期望、忍无可忍的愤怒……在他那一声长叹中秋色、水鸟、芦苇都在长叹起来；只有在梦幻中，才有目光诚挚、体态殷实的少女。”^[11]

性善不等于对恶和黑暗妥协屈服，林风眠不只是以风景、女性、静物、花卉、小鸟为他的纯真和性善的理想铺垫道路，同时用作品表达他内心的抗争。如到过林风眠画室的友人，记录下在国立艺专林风眠的“迎接室”里看到的作品如《女工》《摸索》《虎》《静》《群鸭》《猴》《苦痛》。作者描述：“那健壮的锋芒，逼人的威焰……”从现存的画报上能看到其中的一些作品奔放有力，笔触宽大，挥洒有气势，很有西方表现主义强调激情力量的一面。也能看出林风眠对社会公正、人间正义等人道主义情怀和“对一切‘率兽食人’者的憎恶，表现出孟子所说的‘得我心之所同然’的那种使人惊叹的人格美。”^[12]尤其那些20世纪50至70年代的《打麻雀》《水漫金山》《南天门》等戏剧人物作品；80年代末在香港画的《人生如戏》《噩梦》《火烧赤壁》系列作品，能看出是林风眠在内心汹涌蓬勃的激情涌动下的创作。画面中悲愤之情扑面而来，显

然与其他作品追求的美不同，这是一种壮烈的美，是烈火焚烧之后涅槃的美，是向死而生的无畏的美，是古人所倡导的“义”之美。所以“善之为美，不仅是不伤害他人以及与外界和谐相处，它还包容着‘义’即人的社会责任和历史使命感……林风眠的独立和不屈是他人格特质的支柱。独立的出发点是对个人心灵和行为的自信和自尊，是对个人价值的肯定……晚年这些作品与陆放翁的《示儿》绝笔比美，这是艺术美的巅峰，更是人格美的极致。”^[12]

林风眠说：“我很不爱照相式的刻板与平庸，那自然是一般人喜欢的对象，但在艺术上价值是微细的……一个人要脱离旧的方式，婴儿似的要走自己的路时，有的是坎坷啊！”^[13]

艺术说到底是独特的，因为它是由独立人格的个人创造的，但它又能使我们看到它反射的一切。当沉重的历史车轮隆隆地碾过一切，艺术会留下什么痕迹？由此去领会古人在诗文中的“歌哭人生”的沉痛，会感到无比的揪心。历史的沉重必然隐含在人的创造物中，一切美的事物背后是无尽的沧桑。以此看待艺术，意味无穷。○

注释：

1. 水天同译《培根论说文集》
2. 水天中《通汇古今，以观当代——水天中谈中国美术在现当代的“通变”问题》，《人民政协报文化周刊》，2012年11月10日。
3. 水天中《“国立艺专”画家集群的历史命运》，《中国现代美术理论批评文丛水天中卷》，邵大箴、水天中著，人民美术出版社，2010年，第162—178页。
4. 赵春翔《林风眠先生会见记》，《抗战画刊》2卷3期第67页，民国二十九年四月重庆出版。
5. 水天中《林风眠的历史地位》，《中国现代美术理论批评文丛水天中卷》，邵大箴、水天中著，人民美术出版社，2010年，第240—248页。
6. 水天中《林风眠的人格美》，《中国现代美术理论批评文丛水天中卷》，邵大箴、水天中著，人民美术出版社，2010年，第235—239页。
7. 同上。
8. 赵春翔《林风眠先生会见记》，《抗战画刊》2卷3期第67页，民国二十九年四月重庆出版。
9. 林风眠《致全国艺术界书》1927年，摘自《林风眠谈话录》，中国青年出版社，2014年。
10. [英]简·安伦·哈里森著，马白亮译《希腊艺术导论》商务印书馆，2017年。
11. 摘自《中国当代作家选集丛书·铁凝》，《信摘7之4辑文》国立艺校老校友编辑内部刊物
12. 同6。
13. 同6。
14. 赵春翔《林风眠先生会见记》，《抗战画刊》2卷3期第67页，民国二十九年四月重庆出版。

近代中国西画观三论（下）

李超

三、持久的对话

自鸦片战争以后，中国的知识阶层出现了一批放眼世界的有识之士，随着洋务运动的开展及其影响，他们对于西方文化的观察和理解的角度和范围也有所改变，其中最明显的是实学思想的强化。在“西洋诸国”中，他们发现：“其工作如木工、石工、画工、塑工、绣工之类，皆知度数之学、制造精巧。”⁽¹⁾随着“五四”新文化运动伊始，近代西画东渐的进行，主要是以写实主义为中心内容影响清末民初的中国画坛，这自然与晚清以来的经世致用的实学思潮一脉相承。无疑，写实作为新文化的一分子，引起当时学术界和艺术界的广泛关注。

当时学术界中最有影响的有关见说，是来自康有为、梁启超二氏。他们既是师生，又是同人，皆为晚清维新变法的两位重要人物。在清末民初的中国文化界和思想界，他们是举足轻重、影响深远的大家。因此，康、梁之见，不仅对于清末文化的研究有所裨助，而且关于近代中国人的西画观演变的研究，康、梁之见同样值得我们认真探究。

康有为于1898年投入“戊戌变法”运动，失败后逃亡日本。1904年至1908年之间，其周游欧洲列国，曾著《欧洲十一国游记》。⁽²⁾内有多篇论述其异域所见绘画、雕塑和建筑，评议间虽有美术史常识等某种贻误，但就中西文化异同比较方面，却创见性地提出对西洋绘画的评判。由于康氏于清末进行欧美之游，其家中还收藏了米开朗基罗、提香、拉斐尔和米勒等名家的绘画复制品，因此他对西方写实绘画与雕刻颇有

印象和心得。康有为《万木草堂藏书目》⁽³⁾是中国现代美术史上的珍贵文献。其关于美术方面的主张，源于他的文化思想以及他对传统绘画、欧洲绘画的知识。其主张吸取西画描写之工，兼容中西。因此，康有为的有关美术方面的论述，特别是对写实主义的认识，主要来源于《欧洲十一国游记》《万木草堂藏书目》等著述。

康有为并非专业意义上的美术史论家和评论家，因此他时常将敏锐的社会政治意识引入美术的鉴赏之中，在大胆酣畅的评说之余，难免流露出美术史常识方面的失误和偏颇。其中的一个明显的失实之处，在于他对于“油画”文化历史及风格演变理解方面的欠缺。他在《欧洲十一国游记》写到意大利画家拉斐尔时，这样写道：“拉斐尔是意大利第一画家，在明中叶，当西五百五年，至今四百年矣。油画即其所创也。”⁽⁴⁾而在《万木草堂藏书目》“序”中，康有为又一次出现对于油画的“误读”。他特别指出易元吉、赵永年等宋代画家那些工笔设色、状物逼真之作均为“油画”，⁽⁵⁾并进一步认定“油画与欧画全同，乃知油画出自吾中国，吾意马可波罗得自中国油画，传至欧洲，而后基多璉膩、拉斐尔发之。……此吾创论，后人当可证明。”⁽⁶⁾显然，康氏对于油画在西方的发明和演变的历史不甚了解，而且在关于油画的发源之说，在立论上也有自相矛盾之处。

虽然康有为对“油画”出现理解和判断上的失误，但是这并不影响他对于西方绘画本质问题的介入和探讨，其中的中心焦点就是“写实”问题。康有为曾经多次对意大利画家拉斐尔（Raphael Sanzio, 1483—



1520) 盛赞有加。比如：

“拉飞尔所画占数室，凡百数十幅。笔意逸妙，生动之外，更饶秀韵，诚神诣也，宜冠绝欧洲矣，为徘徊不能去”。“吾每入画院，辄于拉飞尔画为流连焉。以其生香秀韵，有独绝者”。“拉飞尔于今一画值数百万。游意大利遍见之，凡数千百幅，生气远出，神妙逼真，名不虚也。他名手为之，虽得其笔迹，无其生气秀彻。不知吾国之顾虎头、吴道子何如耳？”⁽⁷⁾

为了表示对这位伟大的意大利画家的崇敬之情，康有为又作《怀拉飞尔画师得绝句八》，他这样写道：

“画师吾爱拉飞尔，创写阴阳妙逼真。色外生香饶隐秀，意中飞动更如神。”“拉君神采秀无伦，生依罗马傍湖滨。江山秀色图霸远，妙画方能产此人。”“生死婚姻居室处，画图实景尽游之。弟妹子妻皆写像，同垂不朽化神奇。”“拉飞尔画欧人重，一画于今百万金。我已尽观千百幅，灵光恍惚醉于心。”“拉飞尔画多在意，意境以外不可觅。只有巴黎数幅存，环宝珍于连城璧。”“拉飞尔画非人力，秀韵神光属化工。太白诗词右军字，天然清水出芙蓉。”“基多璉膩本师画，妙笔于今亦具存。终是出蓝能变化，拉飞尔作新纪元。”“罗马画工兼石刻，精微逼真地球无。最传秀气拉飞尔，曾见红闺合乐图。”⁽⁸⁾

这里，康有为运用了“笔意逸妙”“更饶秀韵”“生香秀韵”“生气远出”“神妙逼真”“生气秀彻”等形容附会之词语，其实所含中心主旨，都是围绕“写实”而发挥。所谓“创写阴阳妙逼真”“画图实景尽游之”都从一定程度揭示了欧洲文艺复兴传统绘画的风格特点。在康氏眼里，意大利美术的这种“写实”风格，可谓“精微逼真地球无”，而其中最杰出的代表，正是“最传秀气拉飞尔”。

由“拉飞尔”“基多璉膩”等画家及其作品为代表的西方绘画传统，是康有为所推崇的“写实”传统的典范。对康有为而言，其有如一种值得重视的参照对象，始终与本土“宋元名家”的绘画传统之间建立起一系列可作比较的联系。

“基多璉膩、拉飞尔，与明之文徵明、董其昌同时，皆为变画大家。但基、拉则变为油画，加以精深华妙。文、董则变为意笔，以清微淡远胜，而宋元写真之画反失。彼则求真，我求不真；以此相反，而我遂退化，若以宋元名家之画，比之欧人拉飞尔未出之前画家，则我中国之画，有过之而无不及也。”⁽⁹⁾

“吾国宋明制造之品及画院之法，亦极精工，比诸万国，实为绝出。吾曾于十一国画院中，尽见万国之画矣。吾南宋画院之画美矣。惟自明之中叶，文董出拔弃画院之法，谓为匠手，乃以清微淡远易之。而意大利乃有拉非尔辈出焉，创作油画，阴阳景色，莫不逼真，于是全欧为之改变旧法而从之；故彼变而日上，我变而日下。”⁽¹⁰⁾

可见，康有为把“油画”和“写真之画”视为同等之物，由此将宋明院画与西方古典绘画相列为同价等值的视觉形式，并将写实画法视为中国绘画传统而来的优秀传统，即其所推崇的写实风格的“精微逼真”之道、“精深华妙”之趣。——这就是康有为“别出心裁”的文化推理逻辑，并以此作为其“油画出自吾中国”的一种注解。而若要使“吾国画”“变法”，正在于引“写实”入中国，形成“合中西而为画学新纪元”⁽¹¹⁾的局面，以此纳入其“以复古为更新”思想框架。

“非取神即可弃形，更非写意可记形也。偏览百国作画皆同，故今欧美之画与六朝唐宋之法同……以神为主而不取写意，以着色界画为正墨笔粗简者为别派。士气固可贵，而以院体为正画法。庶救五百年来偏谬之画论，而中国之画乃可医而有进取也。今工商百器皆籍于画，画不改进，工商无可言。此鄙人藏画、论画之意……以复古为更新。”⁽¹²⁾

基于联系“以复古为更新”的思想，康有为对中国近代以来的绘画发展持否定的态度，他认为“吾国画疏浅，远不如之。此事亦当变法。非止文明所关，工商业系于画者甚重，亦当派学生到意学之也。”⁽¹³⁾自然，康有为的以“写实”为重的西画观，无疑包含着实学思想的因素。康氏把调和中西写实画法，看作

是“器用之学”的物质力量，与其“物质救国”论相呼应。⁽¹⁴⁾

相比前师康有为而言，梁启超对西方文化的接触，更多地侧重于西方美学思想。他直接论述美术、评论画家及其作品的文字虽不多见，但其在《清代学术概论》等有关学术著作中，对于清代美术却有若干精辟的见说。——“清之美术（画）虽不能谓甚劣于前代，然绝未尝向新方面有所发展，……要而论之，清代学术，在中国学术史上，价值极大；清代文艺美术，在中国文艺史美术史上，价值极微；此吾所敢昌言也。”⁽¹⁵⁾

与康有为论说近世绘画“变而日下”具有相似之处的是，梁启超同样对清代美术赋予“劣于前代”“绝未尝向新方面有所发展”“价值极微”的评价。问题在于，梁氏并没有直接将其中的原因归于“写实主义”的匮乏，而是从观察自然的科学角度，发现了其中的原由。

20世纪20年代，梁启超曾先后多次在上海美专等处作过《美术与人生》、《美术与科学》、《达·芬奇的生平和艺术成就》等专题讲演，有的刊于《晨报》（副刊）上，对当时的美术界产生一定影响。其主张“真美合一”，认为真即科学，美即艺术，二者相互生发，且同出于自然。在《美术与科学》的演说中，梁氏曾诙谐地指出：

“密斯忒阿特、密斯特赛因士，他们哥儿俩有位共同的娘。娘叫什么名字？叫做密斯士奈渣。翻成中国话，叫做‘自然夫人’。问美术的关键在哪里？限我只准拿一句话回答，我便毫不踌躇地答道：‘观察自然’。问科学的关键在哪里？限我只准拿一句话回答，我也毫不踌躇地答道：‘观察自然’……美术家所以成功，全在观察自然之美。怎样才能看得出自然之美，最要紧的是观察自然之真。能观察自然之真，不惟美术出来，连科学也出来了。”⁽¹⁶⁾

梁启超对真美同源、合而为一的看法和主张，在另外的讲演与文章中也多次提到，可见显然出自近代

西方实验美学的最一般观念，虽然带有一定的局限性，但在20世纪二十年代前期，能号召人们以自然为本源，以真为美术的起点和标准，应该说是具有意义的，而且以他的声望作这样的号召，所产生的意义和影响，则非等闲视之。这种面向真与自然的主张，恰好是对他的老师康有为主张的一个补充——学习西方写实画法或复兴唐宋院体画法，都需以真、美为准，以自然为源。

随着新文化运动的到来，写实主义从原有的油画的逼真效果，逐渐扩充其社会的功效，在科学和民主方面，构成一种新文化运动的思想倾向。在这场举世注目的运动中，陈独秀、吕澂、蔡元培、鲁迅等都先后撰文著说，积极参与西洋绘画的评说，并引进新文化的重大命题。其中，陈、吕之说伴随着“美术革命”的口号提出，尤为引人注目。

从表面上看，陈独秀的有些论述片段，近似于康有为之说，其锋芒都是直指“近世画学衰败”，尤其是陈独秀以为两宋元初院画“工夫还有点和写实主义相近”，似乎都是反“南宗”之道而行之。然而事实并非如此简单，陈独秀之所以倡导采用“洋画的写实精神”，其本意却决非基于“复古”的折中基调，相反却是充满了激进的破旧立新的思想倾向。换言之，以陈独秀的立场而言，“美术革命”的最终目的和理想境界，并不是康有为所谓的“以复古为更新”，也不是陈独秀所谓的采用“洋画的写实精神”。采用“洋画的写实精神”，仅仅是实现“美术革命”的一种有效途径，其最终目的，正是“发挥自己的天才”“做自己的文章”。⁽¹⁷⁾

作为一个画学变革的提案，陈独秀所谓的“写实主义”或“写实精神”，始终伴随着科学和民主的新文化思想印记，也就是说，写实主义既是科学地观察世界和再现世界的方法，也是宣扬平民意识，普及文化教育的策略，因此，陈独秀的“美术革命”正是基于五四新文化立场中科学和民主的中心思想，从此意义而言，其与当时的“文学革命”是一脉相承的。而贯彻其中的，正是关注个性解放、关注个人价值和尊



重、发展个人的创造性潜能。

在《新青年》1917年第六卷第一号上，陈独秀与吕澂以书信方式提出“美术革命”的口号。陈独秀和吕澂所说的“美术”，已非泛指一切艺术的概念，而是具体指“必具一定形体空间”包括绘画、雕塑、建筑三者的 Fine Art（美术）。吕澂的文章着重批评现状，说习中国书画“非文士即画工，雅俗过当”，说习西画者“从袭西画之皮毛，一变而为艳俗，以迎合庸众好色之心”。他特别批评了上海的仕女广告画“其面目不别阴阳，四肢不称全体……尽美术解剖学，纯非所知也。至于画题，全从引起肉感设想，尤堪叹息”。也批评了那些以“似是而非之教授，一知半解之言论，贻害青年”的所谓西画家。吕氏在《美术革命》一文中指出：

“曰：阐明美术之范围与实质，使恒人晓然美术所以为美术者何在，其一事也。阐明有唐以来绘画雕塑建筑之源流理法，使恒人知我固有之美术如何，此又一事也。阐明欧美美术之变迁，与夫现在各新派之真相，使恒人知美术界大势之所趋向，此又一事也。即以美术真谛之学说，印证东西新旧各种美术，得其真正之是非，而使有志美术者，各能求其归宿而发明光大之，此又一事也。”⁽¹⁸⁾

陈独秀的《美术革命——答吕澂》一文，指出“王派留在画界最大的恶影响”是“临”“摹”“仿”“悟”四大本领，而不重“自家创作”。他大声疾呼地号召“革王画的命”；“像这样的画学正宗，像这样社会上盲目崇拜的偶像，若不打倒，实是输入写实主义，改良中国画的最大障碍。”陈独秀着重围绕如何改良中国画，阐述已见：

“画家必须用写实主义，才能够发挥自己的天才，画自己的画，不落古人窠臼。中国画在南北宋及元初时代，那描摹刻画人物禽兽楼台花木的功夫还有点和写实主义相近。自从学士派鄙薄院画、专重写意，不尚肖物；这种风气，一倡于元末的倪黄，再倡于明代的文沈，到了清代的三王更是变本加厉；人家说王石谷的画是中国画的集大成，我说王石谷的画是倪黄文

沈一派中国恶画的总结束。”⁽¹⁹⁾

如果稍作比较，可以发现陈独秀和吕澂在立论、角度、方法上都有所不同，吕氏集中攻击那些指导引入西画变形、扭曲的庸俗化倾向，而对中西古今传统取一种比较公允客观的态度。陈氏则集中攻击传统文人画及其摹古派的代表人物，而力主引入西方写实主义。这其中不乏反映整个“五四”新文化运动的历史局限，即在那个迫切引入西方知识以应付实用的时代，人们最容易接受旗帜鲜明地反叛传统的口号，而对所引入的西方文化和所批判的传统文化缺乏或来不及深入的思索。

“中国油画的这一酝酿阶段，是在传统文化面临西方文化挑战的背景下进行的。引入欧洲油画的动机，是以新的艺术手段来补充原有绘画的缺陷。但在接受外来艺术时，原有的文化基础越深厚，外来艺术的立足也就越艰难。对传统艺术的自豪感，常常排斥外来艺术。而‘中体西用’以及‘西西人而摒西法’，对油画的发展一直若隐若现地起着作用。”⁽²⁰⁾综合康、梁与陈、吕关于西方绘画的见说，其实都是在“中体西用”的主导思想下，将油画及其写实特征，当作一种中国绘画生存和发展的补充因素来加以利用，有所不同的是，康、梁侧重于“写实”的技术层面；而陈、吕侧重于“写实”的精神层面。从“写实”的技术层面而言，在不动摇传统艺术地位的前提之下，将“油画”作为新的手段方法引入中国，以弥补传统绘画造成的“重意轻形”的某种不足，这类道、器之别的思想，具有潜在的影响力。例如康有为认为“吾国宫室、图画、音乐、戏曲四者皆不如欧人，……不能不舍己而从欧美矣。”但是，“教化、文章、衣服、饮食，皆我之国粹，我所独长，廓之充之，方且推广为万国法，安有舍弃之乎？”⁽²¹⁾康氏这类舍弃之分的标准，应当与他的“物质救国”的实利思想准绳有关。从“写实”的精神层面而言，唤起人们面对自然的科学精神，培植人们关注人生的积极向上的社会态度，倘若仅有写实“阴阳逼真”的手段，那么自然会导致良莠混杂的弊端，如

同陈独秀同意吕澂对上海新仕女画的批评：“上海新流行的仕女画，他那幼稚和荒谬的地方，和男女拆白党演的新剧，和不懂西方的桐城派古文宗译的新小说，好像是一母所生的三个怪物。要把这三个怪物当作新文艺，不禁为新文艺放声一哭。”⁽²²⁾

因此，“写实”作为一种新文化的“因素”，已经与明清之际所惊异的“逼真”新画法大相径庭，也与“彩色以油绘而成”的“写真传影”的材料性能的关注不可同日而语。——因此，“写实”在清末民初的特殊时期，已经不仅仅是一种新画法、新材料，更主要的是一种新思想。这种新思想表明：新文化需要采取“洋画的写实精神”，其旨意也在于“印证东西新旧各种美术，得其真正之是非”。○

(李超 上海美术学院教授)

注释：

- (1) 梁廷枏《海国四说》，“粤道贡国说”，第219页，中华书局1993年2月出版。
- (2) 康有为《欧洲十一国游记》，上海广智书局初版（光绪三十三年三月）。其中第一编为“意大利游记”。康有为《欧洲十一国游记》另有重版，如钟叔河校点，湖南人民出版社1980年12月出版。该著内有多篇论述其在异域所见绘画、雕塑和建筑，评说间虽有美术史常识等某种偏误，但就中西文化异同比较方面，却创见性地提出对西洋绘画的评判。
- (3) 康有为所著《万木草堂藏画目》，写于1917年，发表于1918年10月《中华美术报》（上海中华美术专门主办）。后有上海长兴书局印行单行本。
- (4) 见康有为《欧洲十一国游记》，钟叔河校点，第42页，湖南人民出版社1980年12月出版。
- (5) 比如康有为《万木草堂藏画目》记：“宋画篇：易元吉《寒梅雀兔图》，立轴，绢本，油画逼真，奕奕有神。赵永年《雪犬》册幅一，绢本，油画，奕奕如生。赵大年第以画犬名者可宝。龚吉《兔》册幅一，绢本，油画。陈公储《龙》册幅一，绢本油画，公储固以龙名，而此为油画，尤足资考证。以上皆油画，固人所少见。沈子封布政久于京师，阅藏家良多，而叹赏惊喜，诧为未见。此关中外画学源流，宜永珍藏之。”“元画篇：高邈《马》，册幅，亦油画。与前各油画合册，写瘦马逼真，珍品。”
- (6) 见康有为《万木草堂藏画目》，《中华美术报》1918年10月出版。
- (7) 康有为这些关于拉斐尔艺术的评说，均写于《欧洲十一国游记》之中“公园中画院”、“加尔西尼宫藏画处”等部分。参见康有为：《欧洲十一国游记》，钟叔河校点，湖南人民出版社1980年12月出版。
- (8) 见康有为《欧洲十一国游记》“尼顺那院藏最古之刻石”部分，钟叔河校点，第82至83页，湖南人民出版社1980年12月出版。
- (9) 见康有为《欧洲十一国游记》“加尔西尼宫藏画处”部分，钟叔河校点，第79页，湖南人民出版社1980年12月出版。
- (10) 康有为《物质救国论》，上海广智书局初版（光绪三十四年二月）。
- (11) 康有为“合中西而为画学新纪元”的思想有着多方面的体现。比如其推重郎世宁，肯定日本明治维新以后改学西画的趋势。并推崇上海美事的创办，曾记跋云：“刘君海粟开创美术学校，内合中西。他日必有英才合中西成新体者，其在斯乎？”这种“合中西而为画学新纪元”的思想，对徐悲鸿、刘海粟、林风眠等都产生了巨大影响。
- (12) 见康有为：《万木草堂藏画目》，《康有为先生墨迹丛刊》（二），中州书画社1983年出版。康有为在《万木草堂藏画目》中写道：“中国画学至国朝而极矣！岂止衰敝！至今郡邑无闻画人者，其遗余二三名宿，摹写四王、二石之糟粕，枯笔如草，味同嚼蜡，岂能传后世，以与今之欧美日本竞胜哉？盖即四王二石稍存元人

逸笔，已非唐宋正宗。比之宋人。已同会耳下。非无议矣。惟郭蒋二南。妙丽有古人意，其余则一邱之貉，无可取焉。墨井寡传，郎世宁乃出西法，他日当有合中西而成大家者。日本已力讲之，当以郎世宁为太祖矣。如仍守旧不变，则中国画学应遂减绝。国人岂无英绝之士，应运以兴，合中西而为画学新纪元者，其在今乎？吾斯望之！”该段文字，曾经为山隐《世界交通后东西画派互相之影响》所引，并记：“清末康有为氏论中国画学，力主革新，颇有卓见。……康氏此论，虽见识超越，然仅就中国画学直出路而立言。关于如何努力之方案，则无所指示。”山隐：《世界交通后东西画派互相之影响》，《美术生活》创刊号，1934年4月1日出版。

(13) 见康有为：《欧洲十一国游记》，“公园中画院”部分，钟叔河校点，第78页，湖南人民出版社1980年12月出版。

(14) 在《物质救国论》中，康有为认为：“绘画之学，各为学之本，中国人视为无用之物，岂知一切工商之品，文明之具，皆赖画以发明之。工商之品，实利之资也；文明之具，虚声之所动也。若画不精，则工品拙劣，难于销流，而理财无从治矣。文明之具，亦立国所竞同，而不可以质立于新世互争之时者也。故画学不可不致精也。”（康有为：《物质救国论》，上海广智书局初版，光绪三十四年二月。）其实，康有为突出美术的实利功能，与当时的时潮密切相关。如创办于1912年的《真相画报》广告即言：“西哲有言，欲规视一国之文化，先观其美术。诚以国家之文野所系于美术者大也。今世界各国美术之发展日盛，故人民知识亦日趋高尚，工业建筑，莫不华丽绝伦，虽至日用装饰之微，亦必文采烂然，使人爱赏。诚哉，美术为工业之母也！”高剑父在《真相画报》第十六期中，也曾经撰文写道：“余究心艺事，遍历名邦，思考古有益于证今，知实业必原于美术。……今我同胞征于失败之原因，而殚其智力之发达，咸竞争于名场，以从事于实学。”

(15) 梁启超：《清代学术概论》，初稿完成于1920年10月。今引自梁启超《清代学术概论》重版（朱维铮导读），三十一“前清学风与欧洲文艺复兴的异点”，第101至102页，上海古籍出版社1998年1月出版。

(16) 梁启超：《饮冰室文集》，卷三十八，中华书局1989年出版（根据上海中华书局1936年版影印）。

(17) 陈独秀的相关观点，见《美术革命——致吕澂》。该文为陈氏回吕澂给他的一封信中提出的“美术革命”问题的公开信，发表于《新青年》1917年6卷1号。

(18) (22) 吕澂：《美术革命》，《新青年》1917年6卷1号。

(19) 陈独秀：《美术革命——致吕澂》，《新青年》1917年6卷1号。

(20) (21) 水天中：《油画传入中国及其早期的发展》，《美术研究》1987年第1期。



艺术市场、利息与资本逻辑

吴亮

市场定价当然不是在每种情况下都是完全理性和公平的，由于需求、稀缺、未来不确定以及买卖双方各方的信息不对称，它是主观的，但绝非是纯粹主观的。最近几年当代艺术价格的波动甚至大起大落，就证明市场本身能调整艺术品的价值，这个现象是一个动态市场必然会出现的，同时市场本身证明了那些被夸大的预期和由此而来的错误定价，是不可能长时期维持下去的……

导致某种奢侈品收藏价值波动的原因有很多，期待的改变、短期套现的恐慌以及投资方向的调整，不完全是资本拥有者的思考趋于短期化，当然不排除思考短期化的社会政治趋势的干扰，深层原因是资本与市场从根本上应该更加关注长期趋势，而长期预测是一件极难的事，谁能抓住未来谁的手是无形的手呢，我们都不知道……

那么，最早的艺术品交易又是从什么时候开始的呢？如果按照我们现在对艺术品历史演变的基本共

识，那种为我们熟知的市场 / 艺术品的交易模式只是在近代以来才渐渐出现并逐步成形与成熟，荷兰可能最早，十六世纪伦勃朗画《夜巡》定金三十只金币；康乾时期郑燮明码标价贴出他的润格指数……在佛罗伦萨米开朗基罗和拉斐尔为教皇或美第奇家族打工，就像北宋画院的大师为皇帝打工一样，他们收取俸禄，绝不是市场交易……

在欧洲市民社会还没有壮大的中世纪，大量财富都集中在教会、豪门与不知名的富商巨贾手中，其中就有无数珍宝与艺术品……他们的财富收藏得到律法保护，公元前六百年的《罗马法》最早概括出财产的三大特征：私有物权、债务、遗产。这三大要素维持了财富存续的长期稳定，同时也产生两个问题：因债务而流失艺术品以抵债，而留给后代的艺术品也会由于各种原因渐渐散失……十八世纪在伦敦出现了世界上第一家最具有深远意义的拍卖行，它完全改变了市场常规模式的交易方式。

高居瀚著《画家生涯》专门探讨了古代中国宋元明清画家的收入来源及各种灵活变通的交易方式，比如“礼物”“馈赠”“宿食伺候”等，多半发生在官宦商贾与文人画家的私人交往之间……由于不存在市场，艺术品价值的估计完全是主观的，与劳动时间只有间接关系，画家的在世名声很重要，交易之所以发生，其实就是门格尔、米塞斯所谓的“边际价格理论”起了决定性作用。

无论是抵债还是作为遗产处分的艺术品，它们进入拍卖行的竞价交易过程产生了一种崭新的主观定价模式，这个定价过程发生在一个小时段中，诉诸理性的未来价值预期已经不起主要作用，竞价各方的激情冲动、势在必得的占有欲望以及所谓的心理价位之限



伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因《夜巡》 布面油画 363cm×437cm 1642年

度，将最终决定一件艺术拍品的成交价，这个价格与该艺术品的真实价值（有这个真实价值吗？）据说常常相距甚远，不过由于我们无法判断那个神秘的匿名收藏者为什么一定要不顾一切地获得该艺术拍品，所以除了当事人，谁又能够说那个令人咋舌的成交价不是一个正确的市场价格呢？

即便让我们假设，某位隐姓埋名的神秘客以天价拍下了一幅著名的油画，我们曾经以为此人只是出于私人偏好而将之永久性占有，但是若干年之后这件作品又出现在拍卖行的拍卖目录中，于是我们就顺理成章地猜测那位收藏家要么财政出了问题，要么他当年拍下这幅画的初心不过出于待未来升值后抛售获利，这样判断当然是有依据的，也是合乎人类经济活动的一般理性的。艺术品的价值并不仅仅是供人们欣赏、研究乃至让人膜拜的，当艺术品作为一种类似奢侈品与保值贵重物品已经具有“证券”和“财货抵押品”功能时，艺术品就同时兼有了“资本”的性质，而资本的内在逻辑之一，就是获得因时间而带来的“利息”。

提出“利息”这个概念其实是为了带出一个更根本的也是我们经常在负面意义上使用的词，它叫“资本”。早期罗马时代的哲人与立法者都发现各种资本不必所有者个人的努力，便会有经常不断的收入，即利息。那个时代个人资本多半用于储蓄，规模不大，它的生产性效能并不明显，许多哲人都以不同表述相信同一个“真理”即劳动创造价值，连亚里斯多德都讽刺说“货币本身不能生殖”，欧洲工业尚未发达的各阶段人们普遍厌恶利息。现在我们讨论利息与资本，不是为“作为权力的资本”之滥用进行辩护，而是理解利息的获得之人类行动本性，至于利息取得的是否公平、美善、对人类道德教育有用或无用、甚至是否涉及恶意欺诈，则要另加研究。

前面我提到了，作为昂贵财物的艺术品，本来集中在皇室、豪门与隐姓埋名的有钱人手中，艺术市场还没有形成，早期的艺术品交换与买卖，可能仅

限于典当抵押和遗产拍卖中，随十六世纪航海大发现后，珍宝香料奢侈品进入跨洲际贸易，一个超越地域的艺术交易市场逐渐形成，商品的定价有可能脱离古典经济学的劳动成本计算，而倾向于“边际效用理论”所指的“主观边际定价”，即稀缺、未来预期、信息不对称等等因素形成的主观判断，由于艺术品兼具这几个要素，十九世纪之后的一百多年来，它的标价节节上升，成了投资者与投机者的共同目标。

马克思在《资本论》第一卷中有一个不为人注意的注，指“古董与艺术品包含的劳动价值与商品交换价值的关系，要另外研究”，问题是，马克思以后没有再提及这个让他为难的问题。

艺术品与其他商品有许多本质不同，作为一种可收藏的特殊商品，它有可长期保存的物质条件，它不易损毁，它的肉身不被消费。艺术品与古董、珍宝一起出现在拍卖行，首先就要“可收藏”，这就和普通生活物品区别开来了。当代艺术中的“易损”“廉价”“普通”的装置、观念艺术和波普艺术之收藏，历史太短，尚未经过较长时间的考验，它们的将来命运还是一个未知数。

艺术品在世界范围中的流动，层出不穷的展示，艺术资讯良莠不分达致的误导以及变幻莫测的新趣味，最后则是那个难以预期的收藏者个人偏爱，每时每刻在地球各个角落频繁发生的艺术品交易，偶然的、个别的、特殊的和戏剧性的。轻信某个似乎被公认的定价，或许相反地根本没有价格参照，当事人仅凭扭曲的信息便草率作出交易决策，这种情况肯定屡屡发生。在一个全球化的、人与物共同流动不息的、充分开放的艺术市场中，每一次交易都会给交易方或带来盈利或损益，要确定双方或多方的受惠或受损几乎没有可能，尤其是，还有大量有形无形的机构、个人参与了这一小小的市场过程，交易费用时时刻刻在产生，它无法直接显示在一件具体的艺术品上，完全淹没在汹涌琐碎的经济运行的渺小细节里……○

发现李斛《炉前浇铸》

高登科 谈晟广

2023年4月12日至8月20日，清华大学艺术博物馆举办了“将何之：李斛与20世纪中国绘画的现代转型”展览，展品中唯一一件落款中含有“清华园”的作品，是李斛1950年创作的《炉前浇铸》（图1），高136厘米，宽216厘米，在李斛现存的作品中实属巨制。此画所知者甚少，是因为直到2019年中国美术馆举办“融象创真——李斛百年诞辰艺术展”，方才第一次公开露面，但当时在学界并未引发关注度。《炉前浇铸》不同于一般的主题创作，为什么画那么大尺幅？当时创作是不是有特定目的？为什么创作完成后多年，鲜有露出？

“将何之：李斛与20世纪中国绘画的现代转型”展览，在清华大学艺术博物馆之前举办的吴冠中、祝大年、张光宇、闻一多等人展览的基础上举办，从梳理清华艺术学人的角度切入，重点讨论中国绘画现代转型的问题。从目前的材料来看，李斛自1948年底至1951年在清华任教，1952年在清华做兼职讲师，

这段时间李斛在北京先后经历了国立清华大学解放、北平解放、解放军入城仪式、中华人民共和国成立等一系列重要历史事件。1949年前后，李斛在清华任教时期，也是中国社会现代转型的重要时期，在这种历史背景下，《炉前浇铸》和相关作品体现了哪些时代特征？李斛为何要选择钢铁工人作为表现对象？这是出于画家本人的艺术自觉，还是时代的要求？

《炉前浇铸》画面的左下角落款“柏风，庚寅春写于清华园”，李斛作品中标有明确纪年和创作背景的作品相对较少，目前已知的作品中，只有泰康中心收藏的《看图纸》（图2）有“柏风，庚寅春写于清华园”同样的落款。庚寅春，指的是1950年春天，这两件作品风格高度一致，结合纸张、风格和落款等因素，其他10件作品也浮出水面：《长辛店锻工厂》《长辛店机车厂》（图3）《写于长辛店》等落款了地点的3件作品；仅落款了“柏风”二字的《装配》《长辛店炉前工》（图4）《机车出厂之前》《焊工》《车间里》



图1 《炉前浇铸》 纸本水墨设色 1950年 135cm×216cm 清华大学艺术博物馆藏 2023年李斛家属捐赠



图2 《看图纸》 纸本水墨设色 1950年 73cm×105cm 机构收藏(泰康)

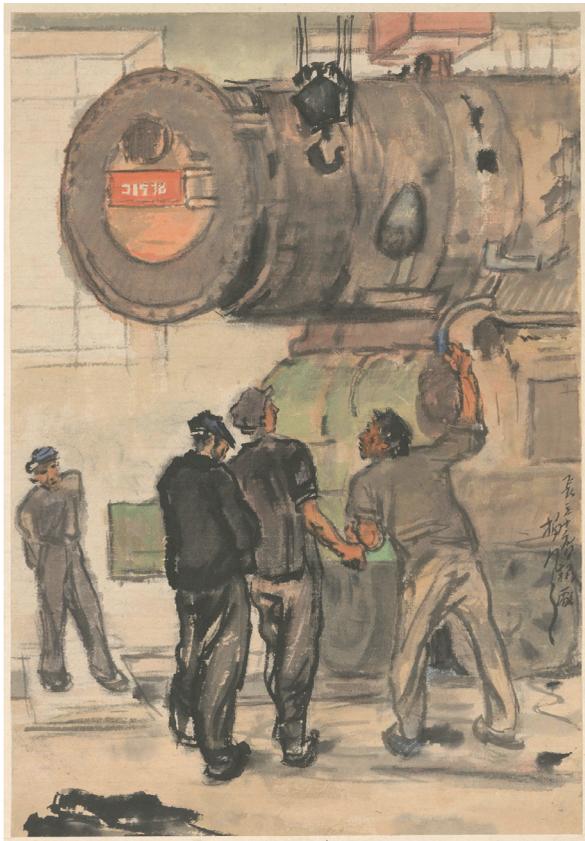


图3 《长辛店机车厂》 1949年 纸本水墨设色 50.5cm×35cm

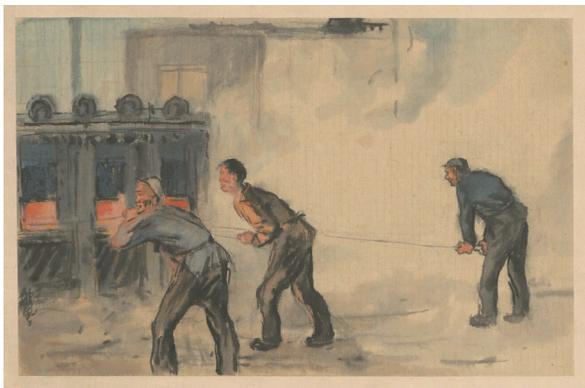


图4 《长辛店炉前工》 1949年 纸本水墨设色 35.2cm×54.5cm



图5 《机车车间》 纸本水墨 52×68cm 1949年



图6 《铁水丹心》 纸本水墨设色 1964年

的5件作品；以及《机车车间》（图5）和《机台钻孔》2件无落款的作品。这12件作品风格高度一致，而且与其他系列作品有明显区别，题材都是表现长辛店钢铁工人，9张小幅作品用写生的手法描绘了长辛店机车厂的不同工种，《炉前浇筑》《看图纸》《长辛店锻工厂》3件大幅作品则精心构建了长辛店工厂典型场景，从小幅写生作品到大幅艺术创作构成了比较

完整的一个系列，回顾历史，在新中国成立之际，很少有人创作这么完整系列的钢铁工人题材绘画，李斛当时为什么创作了这么多作品？但奇怪的是，这种艺术风格后来在李斛的艺术创作生涯中几乎消失了，仅有1964年钢铁工人题材的《铁水丹心》（图6）还能看到类似风格。为什么李斛选择了这种艺术风格，后来又放弃了这种成熟的画法？徐悲鸿评价李斛为“最

成功者”，陈之佛评价李斛创作“法外求法”到底意味着什么？对于这些疑问，我们似乎可从新中国成立的宏大叙事和当时的历史细节中，探究李斛1949年前后的艺术抉择。

1948年11月，李斛从四川到达北京（当时称北平），从抗战时的大后方，到即将解放的北京城，既是生活空间的转换，也是绘画题材的转换，更是艺术教学模式的转换。李斛来北京是受徐悲鸿先生之邀，1948年8月国立北平艺术专科学校为李斛颁发了“教职员服务证”，编号第17号，当时拟定的职务是西画系助教。徐悲鸿安排宗其香于1948年9、10月份去四川寻找李斛，当时条件较艰苦，宗其香一路走、一路写生，千里迢迢去接李斛。从徐悲鸿最终签发的“教职员服务证”（图7）来看，1948年11月30日之前李斛才真正抵达国立北平艺术专科学校。从这个证件来看，徐悲鸿最初是很希望李斛到北平艺专西画系任



图7 国立北平艺术专科学校教职员服务证 1948年



图8 1948年圣诞节，在清华大学营建系（现为建筑系）合影，三排右四为梁思成，四排右一为李斛

教的，但是迫于1948年北京急剧变化的形势，李斛到京后似乎并没有顺利地进入到北平艺专任教，而是转投到国立清华大学营建系，跟随梁思成先生在清华任教。1948年12月圣诞节，李斛与清华大学营建系一众老师在梁思成先生家里庆祝节日（图8），清华大学为李斛颁聘书时间是1949年8月1日，职务是助理讲师。1948年11月30日至1949年8月1日李斛正式的人事归属应该是在北平艺专，但实际工作现在来看应该是在北平艺专和清华大学兼而有之。

当时从北平艺专转到清华的青年教师李斛不是个案，李宗津也是从北平艺专调过来，1947年7月至1952年7月在清华大学建筑系任教，然后调回中央美术学院（国立北平艺专于1950年更名为中央美术学院）¹。根据李斛家人编写的年谱，李斛应是在1951年调回中央美院，具体时间则有待考证。根据李斛“北京市中苏友好协会”证件，1951年11月2日缴纳会费时已经在中央美术学院任教，确定了时间下线。不过李斛当时应该同时在中央美术学院和清华大学兼课，比如从中央美院1952年国庆节过节费签领表格来看，李斛当时在央美任教无疑，根据李斛的弟弟李斌回忆，也能证实这一点：“（1952年10-12月）终于到了北京的前门火车站。哥哥的好友张大国到车站来接我们。哥哥因为带学生去太原钢铁厂体验生活，所以没能来车站接我们。张大国把我们带到东单火神庙31号院并安排我们住了下来。”²但是通过1952年2月清华大学发布的《清华大学教职工名册》来看，李斛在1952年还在清华大学做“兼职讲师”。³1948年11月30日至1949年8月1日，1951年11月2日至1952年，李斛在这两个时间段应该是同时在清华大学和中央美院兼课，这种状况甚至延续到1953

1 刘凤兰：《清华大学建筑学术丛书（1946-1996）——美术教师作品集》，中国建筑工业出版社，1996年版，第3页。

2 李斌：《童年往事》，未刊稿，家属提供。

3 清华大学校史研究室：《清华大学史料选编第五卷（下）》，清华大学出版社，2005年11月，第733页。

年。根据吴良镛回忆：“1953年，在院系调整以后，清华建筑系几位很有成就的大师如高庄、李斛、常沙娜、李宗津等都被调至中央美院，清华美术教师欠缺。”⁴可见，新中国成立前后，教职的归属有一定的复杂性，直到院系调整完成后，才相对稳定下来。

从四川到北京，李斛还不满30周岁，又赶上社会的剧烈转型，李斛的创作视野发生了重大变化。比如《炉前浇铸》《看图纸》以及长辛店工厂系列作品，将工人、工厂等代表现代生产、生活的题材纳入创作范围；《侦察》（图9）（又名《瞭望》《指路》）《慰劳》等作品，将新中国成立前后人们的情绪状态和支持革命的心态变化表现出来；清华任教时的素描石膏像、人物解剖图等教学材料，反映了李斛美术教学体系的现代转向；《浣》《关肇邨像》（图10），以及李斛通过素描、水彩、油画、雕塑等媒介，记录生活中孩子的成长，也都超越了具体的个体，呈现出特定历史时期的生活变化。以李斛的《赶车》（图11）为例，应该记录的就是北京周边的典型场景，戴泽也有类似作品《马车》，他说：“1948年，我画的《马车》，属于教学示范。当时的想法是中国的希望在有车的农民身上。那时，北平大街上有很多从郊区来的马车，我画过不少速写。卢开祥给了我一块画布，当时能有这么大的油画布是很难得的，于是我就用它画了这幅《马车》。徐悲鸿看见了非常兴奋，亲笔对画面做了一些修改，尤其在马的部分做了认真的改动。画完之后在中山公园中山堂举办的国立艺教师作品展上展出。”⁵闻立鹏对戴泽的《马车》也印象深刻：“画中持鞭子的赶车人的原型，是当年艺专的一位校工，典型的北京郊区农民，和善憨厚，勤劳肯干，曾为许多教师做过模特。戴先生以具象写实的手法表现对象……追求



图9 《侦察》 纸本水墨设色 1949年 58.6cm×84.5cm



图10 《关肇邨像》 布面/纸本油彩 1950年 71cm×51cm
关肇邨先生家属收藏

朴实之美，追求厚重力度，追求内涵的深度。”⁶可见马车题材是当时北京生活的一种共同记忆。

李斛最初来北京，徐悲鸿应该是希望他能在北平艺专任教，1948年11月30日至1949年8月1日之前，

4 吴良镛：《七十年相交情难忘——追忆吴冠中先生》，转引自庄丽军、解红岩：《世纪清华之四》，清华大学出版社，2011年4月版，第434—436页。

5 王春法：《戴泽艺术》，安徽美术出版社，2018年4月版，第86页。

6 闻立鹏：《20世纪40年代的一幅油画珍品》，转引自王春法：《戴泽艺术》，安徽美术出版社，2018年4月版，第86页。



图11 《赶车》 纸本水墨设色 1948年 86.5cm x 59cm

李斛的人事关系应该落在北平艺专，但后来还是因为各种各样的原因转调清华。据李斛自己回忆：“去清华工作时，徐先生说清华很好，很多有名的学者教授都在那里，找机会给他们画画像，可以结识很多人，梁思成就是很有名的建筑专家，我想法给你出一个素描集。”⁷然而1949年从北平艺专正式转入清华，1951年又从清华转入中央美院，这种频繁的人事变动现在看来有较为复杂的原因：其一，当时正值北平解放前夕，政治和社会极具动荡；其二，国立北平艺专在与华北大学三部美术系酝酿合并，新旧教学体系正在融合；其三，徐悲鸿任国立北平艺专校长是民国政府任命，在权力交替之际，他对教师的聘任权力也受到了影响，等等。以上各种原因综合来看，似乎也无法完全解释李斛这一段人生经历，还有一些历史细节值得

7 李斛：《自己脑子里存在的几个思想问题》，20世纪60年代手稿，家属提供。

我们进一步发掘。

1948年11月30日李斛到达北平艺专后没多久，徐悲鸿、吴作人于1948年12月7日就组织了“一二·七艺术会”，徐悲鸿被推举为会长，该会主要联络和召集当时北平艺术界进步人士，迎接北平解放。当时天津已经解放，东北解放军和华北解放军已经对北平形成了合围，大军压境，北平城内充满惶恐和不安，很多国民党要员纷纷逃离北平，“（民国政府）南京教育部也急电各大专学校南迁。徐悲鸿与吴作人召开校务会议，在学校地下党和进步教师支持下，作出拒绝南迁的决定，并组织了护校工作。”⁸在重大的历史转折面前，在去还是留的问题上，选择并非易事。比如齐白石就因受到国民党特务的威逼恐吓而惶恐不安，是徐悲鸿、吴作人探望并说服了齐白石留在北平⁹。徐悲鸿也曾面临过选择，不过作为当时北平艺术界的领袖，他与田汉等人秘密碰面¹⁰，多方面的原因促使徐悲鸿最终决定留在了北平。¹¹

1948年底至1949年1月北平和平解放前，是各种势力交织、斗争最为复杂的时候，国民党将领傅作义于1月16日，在中南海勤政殿，邀请徐悲鸿、周炳琳、马衡、郑天挺、黄觉非、朱光潜、许德珩、杨人梗、贺麟、叶企荪、胡先骗、杨振声、何海秋、王铁崖、黄国璋¹²等20多位当时北平的学者和名流讨论战还是和的问题。徐悲鸿冒着极大风险发言道：“北平二百余万市民的生命与财产，全系将军一人。希望

8 沈平子：《吴作人》，古吴轩出版社，2000年版，第79页。

9 沈平子：《吴作人》，古吴轩出版社，2000年版，第79页。

10 吴作人回忆：“此刻，待解放的北平城，出现一片惊慌与混乱。一些国民党要员纷纷离去，南京教育部也急电各大专学校南迁。但徐先生和我，还有李桦、王临乙、冯法祀、艾中信一起商定，我们大家都不离开北平，北平艺专也决不南迁。我们得到消息说，田汉先生秘密地进了北平，要与我们见面。于是，在一个停电的夜晚，在徐先生家里，徐先生、我、冯法祀以及徐夫人廖静文女士，与田汉一同围坐在烛光下面，倾听田汉先生述说解放区的消息。田汉先生异常激动地对我们说：‘我来北平之前，见到了毛泽东和周恩来同志。他们希望你们在任何情况下，都不要离开北平，并尽可能在文化界多为党做些工作。’田汉传达的党和人民的声言，第一次唤起了我作为一个美术家的自尊感、荣誉感与责任感。”吴作人：《艺海无涯苦作舟》，《吴作人文选》，安徽美术出版社，1988年11月版，第399页。

11 谈晨广、杜鹏飞：《九方皋的隐喻》，待刊稿。

12 杭建：《鼎铭战和——平津战役》，山西教育出版社，1999年8月版，第142页。

将军顾全大局，顺从民意，使北平免于炮火摧残。眼下战则败，和则安，这是常识问题。”¹³紧接着1月21日，傅作义宣布北平城内国民党接受和平改编；1月22日，傅作义在《关于北平和平解放问题的协议书》上签字，并发表讲话；1月31日，东北野战军从西直门、德胜门等接管北平，北平宣告和平解放；2月3日，解放军举行了盛大的入城仪式，入城部队从永定门进入，沿着永定门大街、前门大街游行，北京市民、工人、学生参与了盛大的欢迎仪式。

李斛是当时北平和平解放的亲历者，其1951年被分配的创作任务《解放北平举行隆重的入城式》¹⁴，表现的就是解放军入城的盛大场景，这件作品在中国国家博物馆馆藏档案中有文字记载，可惜原作已很难见到，我们只能通过老照片看到其大致样貌。殊不知——长辛店工人在解放军入城仪式中也扮演了重要角色。“1949年1月31日，北平和平解放。2月3日，全厂职工2800余人乘坐新造客车赶到北平城内，热烈欢迎中国人民解放军入城，并参加了入城游行。”¹⁵在解放军入城式的纪录片中，我们可以看到人们举着“长辛店铁路职工”的旗帜¹⁶，出现在欢迎队伍中，当时《人民日报》也作了题为《长辛店工人进城欢迎解放军，胜利号人民列车首次开进北平城》的报道¹⁷。长辛店机车厂是清末京汉铁路中的重要站点，进入20世纪后，长辛店不仅是中国工人运动的发祥地，也是中国留法勤工俭学“华法教育会”的重镇，蔡元培、李大钊等进步人士在华法教育会中扮演着重要角色。长辛店先于北平解放，长辛店解放后中共高层非

常重视，1948年12月下旬，时任中国北方局负责人彭真亲自前往调查，1949年春，朱德也到长辛店视察，长辛店之所以如此受重视，是因为解放战争离不开长辛店机车厂的支持：“在解放战争的胜利形势鼓舞着工人们，他们更加积极地投入支前工作，加速修复了北河、大同、柳河铁路大桥，为解放军修理了30多辆汽车39门火炮制造37辆榴弹炮拖车。同年5月为了修复津浦铁路，支援大军南下，打过长江去，解放全中国，工厂接受了生产1万块鱼尾板（连接铁轨用的夹板）的紧急任务。”¹⁸可以说，长辛店机车厂在解放战争中起到了很大作用。

李斛去长辛店写生，应该跟长辛店机车厂当时的重要地位有关系，他去长辛店的直接原因是受北平艺专的委派。1949年8月15日艺专致长辛店铁路工厂的《为本校教员韦启美等五人前往写生并保证各项函》草拟稿：“长辛店铁路工厂：为韦启美、戴泽、凌春德、李斛、韦江凡五位教员暑假实地写生请求关照接洽、希望保证教员的思想行动，承诺只对工人生产情形写生，不摄影，这是事先经由中国人民革命军事委员会铁道部机务局批准的。”¹⁹1949年8月1日李斛的人事关系已经转到清华，这个时候央美官方文件里仍称其为“本校教员”，能够呼应上文所言新中国成立前后人事制度的复杂性。戴泽先生画有一张《长辛店打铁》纸本水彩作品（图12），戴泽先生的回忆也能印证长辛店写生的经历：“1949年7月我同韦启美、韦江凡到北京长辛店机车厂写生。回来举办成果汇报展，齐白石来看过后夸这张写生画得好。”²⁰戴泽先生回忆的是7月，时间上略有出入，而且同去的人员中没有提到李斛，不知是7、8月各去了一次，还是回

13 廖静文：《北平解放前夕的徐悲鸿》，《文史资料选编》，北京出版社，1979年版，第151页。

14 《中国共产党周年紀念展览会美术作品部分征集办法》，1951年4月5日，中国国家博物馆馆藏档案。

15 《当代北京工业丛书》编辑部：《当代北京机车车辆工业》，北京日报出版社，1989年1月版，第14页。

16 《中国人民解放军北平（今北京）入城仪式》纪录片，见链接 <https://b23.tv/UwcMxoL>。

17 人民日报图书馆编：《人民日报索引1949年1月—12月》，人民日报出版社，1961年版，第99页。

18 《当代北京工业丛书》编辑部：《当代北京机车车辆工业》，北京日报出版社，1989年1月版，第13—15页。

19 《致长辛店铁路二厂函》，关于《为本校教员韦启美等五人前往写生并保证各项函》，1949年8月15日草拟稿。转引自华天雪：《如何“坚决”，如何“稳步”——以胡一川、徐悲鸿为核心的华大三部美术系与国立北平艺专的合并问题（上）》，《美术学报》，2018年第3期，第45—59页。

20 王春法：《戴泽艺术》，安徽美术出版社，2018年4月版，第187页。



图 12 戴泽《长辛店打铁》 水彩画 1949 年
30.3cm×40.5cm 戴孟先生供图

忆的内容有偏差。

去长辛店写生在当时还不算政治任务，在某种程度上跟 1949 年前后的时代氛围有关系。当时长辛店不仅是工业生产的中心，也是文艺活动的重镇。比如，解放前夕的“新演剧运动”也在长辛店蔓延开。刘念渠《解放前夕北平的新演剧运动》载：“自‘五四运动’到现在的三十年间，北平的新演剧运动，始终是有进步的戏剧工作者撑持着，战斗不息……在北平解放前的三年中（1946 年至 1948 年），更显出了它的特色。日渐进展着的人民解放战争与空前高涨的革命运动，向戏剧工作者提出这样一个新课题来：戏剧工作者必须确定自己的立场，或者站在人民一边，或者站在反人民一边，没有超然的立场，也没有中间的道路。”²¹ 逯斐《长辛店工人的文艺活动》则详细记录了包括“新演剧运动”等丰富的文化生活：“长辛店解放不久，华北大学文工一团就到铁路机厂演出，开始给工人带来了新的文化生活。在国民党统治时期，工人是没有文化生活的，即使是职员，想组织读书会及听听唱片，都受到蒋特的子弹与黑头信的恐吓，何况工人呢？华

大一团的小歌剧及秧歌的演出，得到了工人的热爱，他们自己也学着扭起来，唱起来了。当北平解放，工人们开始组织了一个秧歌队，这是新的秧歌队，充分表现了工人健康活泼的本色，纪念‘二七’大会上，工人自编了一个话剧‘解放了’，以及一个快板剧‘天下工人是一家’……从这次演出后，工人热烈要去自己组织剧社，于是就产生了今天的‘铁工剧社’。它曾演出了反映解放后本厂‘热情支前’的具体事实的歌舞剧，后又排演了较大的话剧如‘一笔血债’，‘反对三只手’，‘机车房里’等等。”²² 从华天雪的研究视角来看，李斛等人去长辛店写生，是北平艺专青年教师“深入生活”的一部分，为的是更好地与华大三部融合：“不能不说，‘华大’式教学思想虽然还未到掌控局面的程度，但确已渗透得足够深了……这类的下乡下厂还有不少，说明在合并前，非延安体系的原艺专青年教师已经主动开始‘深入生活’了。”²³

长辛店在 1949 年前后有着特殊地位，李斛虽是

21 逯斐：《长辛店工人的文艺活动》，《文艺报》，1949 年，第 2 期，第 8 页。

22 华天雪：《如何“坚决”，如何“稳步”——以胡一川、徐悲鸿为核心的华大三部美术系与国立北平艺专的合并问题（上）》，《美术学报》，2018 年第 3 期，第 45—59 页。

21 刘念渠：《解放前夕北平的新演剧运动》，《文艺报》，1949 年，第 2 期，第 7 页。

受北平艺专安排到长辛店写生，但是从后续 12 件相关作品来看，他对长辛店关注显然不是一种被动的选择，而是主动的写生、创作，这批作品和主题性创作有着较大区别。这一点可以通过横向比较显现出来，1949 年与李斛同去的五位艺术家中，目前只发现戴泽、韦江凡有长辛店题材作品传世。戴泽的《长辛店打铁》是一张尺幅很小的水彩作品，绘画手法接近戴泽 1946 年初来北京时的水彩作品《前门护城河边》，具有较强的印象派风格。韦江凡目前被发现有《毛主席去长辛店》两个版本传世，一幅收藏于中央美术学院，另外一幅收藏于长辛店二七纪念馆，作品年代较晚，应为 1958 年以后的作品，由吴休、韦江凡、周思聪三人合作。《毛主席去长辛店》这件作品是比较典型的主题创作，据当年住在长辛店机车车辆厂赴法勤工俭学预备班的湖南学员何长工回忆：“在 1918 年冬和 1919 年春，毛泽东曾两次来到长辛店机车车辆厂。位于北京西南的长辛店机车车辆厂，当时是全国最大的机车车辆厂，有好几千产业工人。毛泽东深入车辆厂进行调查，了解现代化工业的生产情况和现代产业工人的生活情况。他亲眼看到了中国现代产业工人是在怎样艰苦的条件下进行着劳动和生活，工人们繁重的劳动和贫苦的生活，给毛泽东留下了十分深刻的印象……毛泽东在第一师范办工人夜校时，就开始接触到了城市产业工人，但像这样深入细致地调查这样大的现代产业工厂和接触这样众多的产业工人，还是第一次。尤其值得注意的是，当时毛泽东已经接触到了马克思主义，所以毛泽东这样深入产业工人的革命实践，对于推动他走上马克思主义道路和促进他完成向马克思主义者的根本转变，无疑都有着十分重要的意义。”²⁴ 根据现有的史料梳理，毛泽东到长辛店的次数远不止两次，在中国共产党正式成立之前，青年毛泽东“在当时祖国很少有的重工业企业开始了他的

活动”，“深入了解长辛店工厂和工人的生产和生活状况”。“他先到工厂里去，在职工中寻东问西地，从生产环节到工厂范围、方针从整个工厂的收益到职工们的个人生活水平，做了详尽的调查”，“他掌握长辛店工厂的情况，特别是当时职工的情况都非常详细”。²⁵《毛主席去长辛店》应该是基于这样的历史进行的主题创作，而且是三人合作，可见这件作品的重要性。

现在来看，李斛的长辛店题材作品在数量上远远多于同去的四位艺术家，而且 1950 年春天依然延续了创作的兴趣，绘制了《炉前浇铸》《看图纸》两幅大作，风格又完全不同于韦江凡后来的主题创作，由此可见，李斛对长辛店题材的喜爱应该是出于艺术家的直觉。李斛后来的作品中也有不少表现钢铁厂、钢铁工人的题材，延续了他对钢铁题材的关注，太原钢铁厂、石景山钢铁厂、包头钢铁厂等都有他的足迹，只不过后来的作品和长辛店题材作品相比，创作任务的性质远远大于艺术直觉，反过来看，这正是 1949 年前后李斛长辛店题材作品的价值所在。

《炉前浇铸》等长辛店题材作品的创作，虽然是学校安排的任务，但是他出于艺术直觉的创作，对钢铁工人题材的敏感，对前卫艺术形式语言的探索，都彰显了一位艺术家的才情和魄力。或许这一组作品他曾想用来参加一些展览，或者重要的文化活动，可能是作品还未对外呈现，就因社会环境所迫，将这批作品雪藏几十年。《车间里》《焊工》两件作品因李斛的妻子徐祖瑛非常喜爱，在李斛去世后很多展览中都曾展出，但是谁又会将两张小小的写生作品，与 1949 年中国社会的大变革联系起来？事实上，《炉前浇铸》等长辛店题材作品背后隐藏的秘密和画史意义，远非前文寥寥数语所能明晰，我们将在另文中详细剖析。○

24 马玉卿、张万禄：《纪念毛泽东逝世十周年：毛泽东成长的道路》，陕西人民教育出版社，1986 年版，第 188 页。

25 中国社会科学院近代史研究所：《五四运动回忆录》，中国社会科学出版社，1979 年版，第 291—292 页。

建构与解构：面向“新美术馆学”的当代策展

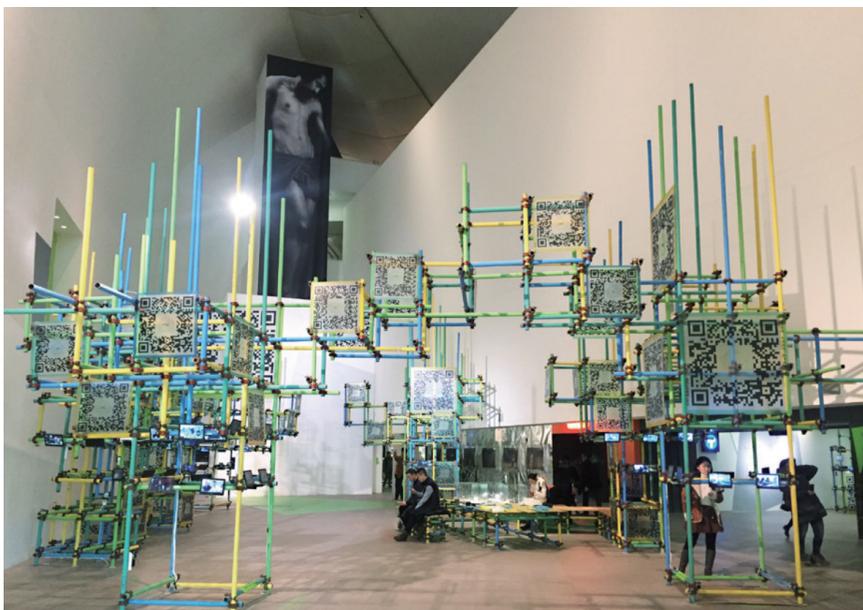
王璜生

在我多年的美术馆实践、观察和理论研究过程中，时常会思考与面对关于“建构”和“解构”的问题，而且，这样的“建构”“解构”的双重性往往是同时并置甚至是两难存在着的。这是因为，长期以来，中国的美术馆体系化与学科化还远没有建立起来，艺术史理论研究、艺术实践等事业也正处于在“现代艺术”与“当代艺术”之间，并努力推进自身发展，探索式地和国际前沿文化试图构建起一种双向的对话关系。

在这样的现实处境中，我们作为美术馆专业或者策展专业的工作者，往往会主动思考更深层的问题：一方面，要建构美术馆领域的理论研究系统，包括策展专业、艺术史专业研究等具有针对性的学科研究；

另一方面，面对国际国内范畴的艺术体制与机制的改革、变化，如何与时俱进地针对当代艺术现场，提出一些更具有前瞻视野的问题并进行研究与实践，促使美术馆、艺术界、策展等行业与专业的规范化、专业化提升，并与国际前沿文化形成可能的对话。所以，本文想就“建构”与“解构”的双重性问题，结合自己的观察与思考，以及通过一些实践案例展开分析论述，和大家一起交流探讨。

我们研究与讨论“策展”，一般来讲，主要是侧重于探讨“当代策展”，即以当代的文化观念介入于当代艺术现场的展览策划。对于当代的美术馆而言，策展即是一种不断以新的知识、观念、意识、方法论



空间协商：第三届 CAFAM 双年展展场 2016 年



空间协商：第三届 CAFAM 双年展 2016 年

来挑战其体制、文化观念、权力结构、知识体系及公共意识等方面的文化行为与方式。在中国，对于美术馆的文化认知、学术建制与系统体系普遍仍处于初级阶段，处于亟待“建构”、亟待完善的发展时期，而“策展”作为一种介入美术馆活动的实践力量与具体工作，一方面需要直面尚未健全的机构体制、制度机制、社会认知等现实情况，并通过展览及其相关文化活动一步一个脚印地解决问题、推进行业发展和完善。另一方面，在面向国际与当代文化的策展层面、面向“新美术馆学”的策展趋向，我们又希望以前哨式的文化观念与实践活动，去质疑和重思美术馆可能日趋僵化的空间、权力、体制、话语、知识体系等，带入新的思想空间与实践命题。因此，在当下中国的美术馆语境下，“当代策展”不仅肩负着建构与解构的双重责任，也时常面对着尴尬的双重难题。

一、知识、规则建构 / 话语、权力警惕

中国的美术馆与艺术现实，存在着文化体制、制度规则、知识系统、社会认知等方面的不健全，策展行业的许多现象尤为突显这些问题。自 2010 年开始，“策展”一说充斥着美术馆与展览业，策展人数量剧

增，策展似乎没有什么门槛，每个人都可以随便成为“策展人”，“策展”也成为了可以拿来装点门面的标签，这明显体现了艺术界文化界对策展专业中制度化、知识性、规范化等基本认知的缺失。我初到中央美术学院美术馆工作时，曾与一位美术馆策展人共同组织一个展览，当谈论到向画廊借作品的的话题时，该策展人问：中央美术学院和画廊借作品时需要签订合同吗？这令我有些震惊，也意识到，当下的策展领域，缺乏对基本专业素养、基础知识、规范操作等基本标准。因此，首先我们要解决的是“策展人应该做什么事”，如何建构“策展”的专业性，包括策展的专业知识准备，策展的基本操作规范、策展对艺术观念、艺术作品、艺术家的判断；策展对空间的理解与应用；策展与社会、教育、媒体，也包括赞助、筹资等，这些都是策展人必备的知识与能力。在这样的基础上，才可能进而对“策展”的权力话语、展览及艺术的体制、美术馆的系统等保持警惕与进行反思批判，使“当代策展”能形成与当代前沿文化专业、观念、思想、理论话语上的呼应。从“策展”的高度上讲，它应该具有批判性、质疑性，从而作出专业上的呈现。

针对这种双重性，我以中央美术学院美术馆曾经



空间协商：第三届 CAFAM 双年展“协商谱系考” 2016 年

做过的前后两个展览——“第二届 CAFAM 双年展：无形的手·策展作为立场”（2014 年）和“第三届 CAFAM 双年展：空间协商”（2016 年）为案例，来呈现我们对于“策展”与“美术馆”相关问题的双重性对话与思考。

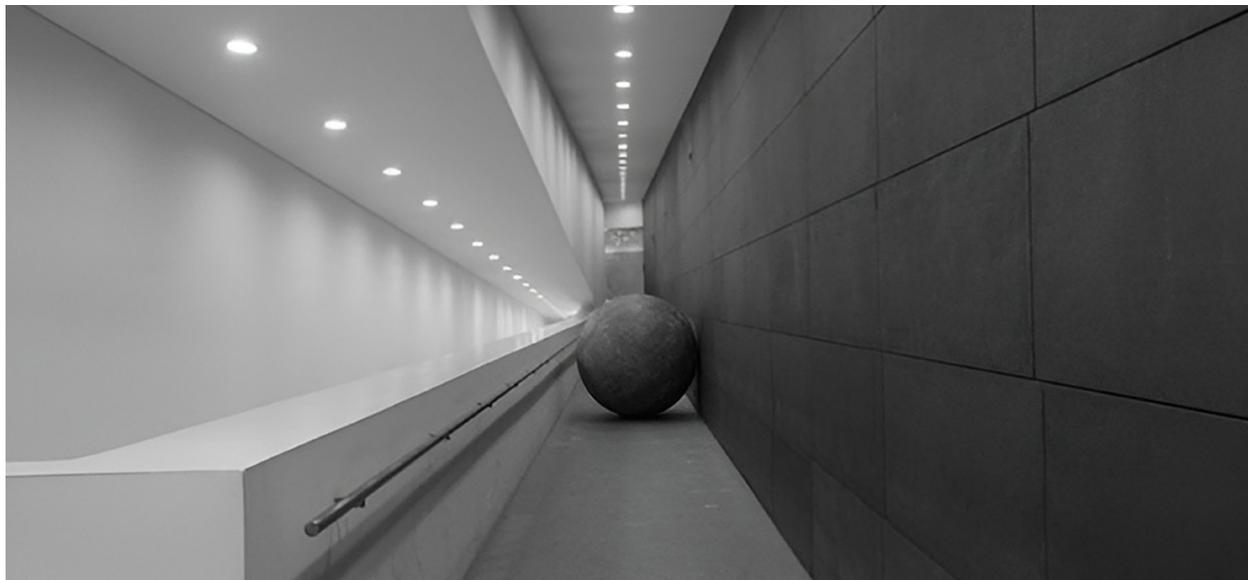
先谈谈中央美院美术馆策划“第二届 CAFAM 双年展”前后的一些想法与做法。

上面我们谈过，2010 年左右以来的这个阶段，社会上及艺术界对于“策展”的热衷与由之引发的质疑，使大家觉得有必要对策展的相关问题进行重新思考、研究，甚至是基础性的建构。“第二届 CAFAM 双年展”就是在这样的背景下开始筹划策划的，我们希望通过策展知识的建构提出一系列问题，如策展的门槛、策展的规范化要求、策展的学术性与思想性、策展的方法论、策展的教学、策展作为一门学科的理论性与实践性等等的讨论，这引出了展览主题：“无形的手·策展作为立场”，展览于 2014 年 1 月—3 月在中央美术学院美术馆展出，

这一展览希望用“策展”诠释“策展”，通过策展的理论研究、策展的教学、实践以及展览的呈现构成“策展作为立场”的表述。从展览组织结构上看，

包括中央美术学院、中国美术学院、法国勒马加赞学院、荷兰阿佩尔艺术中心、美国加州艺术学院，英国皇家艺术学院在内的六所国内国际有策展专业培养及教学的院校机构参与进来，各自挑选一位自身所培养的、并已经在社会上获得一定成就及关注度的年轻策展人担任策展工作，由这六所院校机构相关教学的教授组成指导委员会，给予年轻策展人相关指导与互动交流。

展览共分为六个板块，每个策展人策划一个板块，围绕总体主题“无形的手”展开各自的专题策展。“无形的手”是一个经济学术语，而在美术馆、艺术界等的工作中，其包含的涵义更为丰富。因此我们将“无形的手”与“策展”联系起来，提出“策展作为立场”，共构为这次双年展的总主题，这是我们经过深思熟虑后的结果。“Curating as Gesture”中文也可以翻译为“策展作为态度”，但最后确定中文为“策展作为立场”，强调“立场”，这是因为在中国，文化是需要“立场”的，策展更应该如此。所以，我们试图探索与倡导一种具有“立场”的策展，不仅需要策展的基础知识、操作性、规范化、方法论等，还需要文化态度与立场，通过理论方面的研究、教学方面的交流和提升，从实



空间协商：第三届 CAFAM 双年展，针对美术馆空间创作的作品《西西弗斯之球》（易雨潇）

践方面呈现策展的专业性与思想性，将策展提高到一个新的层面。

展览的六个板块都各有特点。我们可以看到各院校机构通过不同策展方法和教学，所培养的青年策展人、青年教师在策展方式与方向上的特点与差异，这是比较有意思的。例如，中国美术学院的年轻策展人对艺术家的选择就涉及“建筑、档案、构作、声音”等多个向度与场域，展场空间的处理也很有开放性。中央美院的策展人选择的作品与艺术家很有高度，不少作品引发了深思与回味；荷兰阿佩尔艺术中心的策展人强调公众的参与性与互动性，甚至包括艺术心理疗伤等；而美国加州艺术学院的策展人则多有政治性、现实性的隐喻等。

在我们组织总体展览时，提出指导老师与年轻策展人之间、各板块的策展人之间在策展过程中最好能有更多的策展及学术的交流，并留下相应文本记录。另外，我们沿用之前 CAFAM 双年展的做法，通过做相关主题的知识谱系考，对展览所探讨的专题做相关知识的普及与呈现。此次我们做了一个“策展历史谱系考”，对策展实践发展历程作了一次梳理，甚至可以称作是一个策展简史。我们将考察起点放在 17

世纪的沙龙美展，将发展历程划分为 1900 年以前、1900—20 世纪 60 年代、1960—20 世纪 80 年代、1980—20 世纪 90 年代、1990 年代至今五个阶段，综合策展历史、策展实践、策展理论、展示方式、策展教育等多条线索，结合艺术史，尤其是 20 世纪艺术运动的进程，将考察重点放在 20 世纪 60 年代末独立策展人形成之后的策展实践，特别是以哈罗德·泽曼等人为代表的、具有重要历史意义的策展人所实现的标志性展览，借此展现策展实践逐步拓展、策展人角色逐渐明晰、策展话语日益巩固、策展行为日趋专业化、体制化的历史过程，以及艺术创作与策展实践的碰撞与交融。从中试图折射 20 世纪 90 年代以来全球化背景之下，“策展人时代”的新趋势和新问题、策展人的群体自觉与自我反思。

除此，展览还要求六所院校提供策展教学的必读书目与教学大纲。从必读书目中可以看出各个院校对策展专业的不同要求与人才培养的侧重点，而教学大纲也可以清晰地比照教学方面之间的观念异同。在我们提出进行教学大纲的集中呈现时，部分国际院校也表示他们的教学大纲事实上没有那么严谨，是出于展览要求而重新规范修订了教学大纲。



策展作为立场：第二届 CAFAM 双年展 加布里埃尔·莱斯特《梦游》装置 2014 年

围绕该展览，我们也筹备了一系列学术活动和公共教育活动，希望对展览的专业理论高度作一些提升。比如“策展机制与美术馆”馆长圆桌论坛，我们希望中国的美术馆馆长们都能来参加讨论，能对策展的专业性工作有所重视。在中国，许多美术馆没有策展人，策展行业的机制也远未建立起来，借助展览与研讨，我们希望聚集馆长们的智慧和经验，共同推动美术馆策展机制的建立。当时范迪安作为中国美术馆馆长也参加了会议。再比如“策展的理由及其批评”研讨会，我们邀请了年轻一代策展人对策展问题进行更深入的研讨交流。除此之外，也开展了题为“策展作为立场”的国际论坛，组织了许多国际策展人和学者前来参加，包括前面提到的六所院校的策展教授专家们，从而构成了国际的对话平台。还组织了题为“无形的手：学术作为立场”系列学术讲座，强调策展的本质是以学术文化相关问题作支撑，而学术文化是一个有态度有立场的，我们特别邀请了许多具有重要影响力的文化学者进行讲授交流。而同时，与参展艺术家们合作，开展了如心理治疗、策展与艺术实践等工作坊形式的公共教育活动，皆办得有声有色。

应该说，“第二届 CAFAM 双年展：无形的手·策

展作为立场”在展览及策展的专业性和知识性方面做了一些建构性的工作，而同时，也在策展的文化性与理论性方面提出了一些前瞻的思考与实践。因此，在两年之后，我们策划“第三届 CAFAM 双年展”时，希望能在美术馆与策展的一些前瞻性的领域做出一些尝试，即如何与美术馆的空间学说以及美术馆的意义相结合并往前推进，这成为了我们策划组织新一届双年展的新的工作方向，于是我们提出了“空间协商”的概念与议题。希望通过展览对运行近百年的“双年展”展览体制提出怀疑与反思，在双年展组织模式、运行机制上进行新的实验和尝试，体现其作为大学美术馆应具有的“思想实验室”功能，将“空间协商”带入展览的操作中，表达对单一策展权力的分化以及对其控制的突围，期望引发对策展民主化、艺术民主化和文化民主化的讨论。提出“协商”“民主化”“思想实验”等核心概念，对策展的反思，同时也对美术馆空间权力、制度进行了反思。在这一点上，该展览将策展观念又往前推进了一步。

这一展览面对的最大难题是无先例可借鉴，因为展览要对策展体制及美术馆权力提出质疑、解构、挑战，最终达到文化民主、开放的目的，而又需要以展

览的多样形式呈现予社会与公众，这也就是说，这一展览策划既要“解构”展览、策展、美术馆的体制机制、权力话语，包括原有的工作方式，又要以展览与空间的方式来呈现这样的“解构”思路、过程与结果。这是一次很具挑战性的展览实践。

首先，我们希望“解构”策展人，一个不设策展人的大型双年展；其次，策展作品面向全社会艺术界进行公开招募，“解构”策展与美术馆的权力，这样，可能会引发一系列具体的操作性问题；同时，我们又提出了“协商”的概念，如何“协商”，与“空间协商”，如何通过“协商”的方式来尝试实现学术的平等化和民主化，同时又能有血有肉地形成视觉、空间的展示。这样的展览工作方式确实是一次极大的突破和挑战。我们做了以下几项比较有意思的工作：

（一）跨地域对话会。作为展览的铺垫，我们想从“协商”“民主化”“思想”“实验”“开放性”“参与性”的核心理念出发，通过与全国业内同仁及业外人士的协商性对话，获得在更广泛的地域、语言、思想空间中的激烈碰撞。我们分别在广州美术学院、四川美术学院、西安美术学院、湖北美术学院及中国美术学院以“活性的公共空间”“过程即艺术”“从知识生产到

思想实验”“多样的艺术生产”“策展的何为”为主题，探讨与展览相关的、或由展览引出的种种问题。同时，将我们的展览理念推广出去，吸引更多的年青艺术家参与进来。

（二）方案协商会。双年展共收到来自国内外各城市、各年龄层段、各行业提交的三百余个作品方案，这些方案对“空间”概念的大胆创想，一定程度上体现了公众参与双年展的热情以及对艺术问题的积极思考。双年展针对这些方案举办了12场次“方案协商会”，邀请来自美术馆、策展、艺术创作、艺术史论、传媒、文学、哲学、建筑等多个领域的“协商员”与方案提交人在公开场域充分对话。不同视角及不同领域的思维互相交汇碰撞、彼此启发，使得“方案协商会”成为思想火花不断生发生长的新空间。

在这个过程中，我深有体会：一是年轻一代艺术家热切地希望有机会与理论家、策展人、馆长们、院长们、大艺术家等对话交流，分享彼此对艺术的观点；二是研究者、策展人、文化学者也非常想了解年轻艺术家们在做什么，思考什么。这是很有意思的，作为策展人、文化研究者，不可能到访很多艺术家工作室看他们在做什么东西，而在这“方案协商会”对话平



第二届 CAFAM 双年展展览现场



第二届 CAFAM 双年展展览现场



“基弗在中国”展览现场 2016 年

台上能够更便捷、高效地互相倾听与交流。但是，这里引出了一个问题：一个展览并不仅仅在于引发讨论。讨论成果与相关资料的梳理整合，以及在展览空间中以艺术的、视觉的、鲜活的形式对其的公开呈现，成为了考验展览组织者的问题。为此我们做了大量的汇总整理工作，将两百多个方案从陈述到讨论的过程，以及青年艺术家与学者交流的过程都录制成影像，再剪辑为每个艺术家方案二十分钟的短视频。这二十分钟的短视频便成为了重要的记录材料，并且也成为了未来进一步系统化呈现的关键元素。

（三）展示之于展览而言，至关重要。一个大型展览，若想绕开有效的视觉“展示”可能是难以成立的，或至少是枯燥乏味的。而“展示”的方式通常会受到空间场地、展示条件包括资金等的种种限制。如前所述，我们工作团队的身份不是策展人，展览也不设策展人，那么，由什么因素来确定展出的作品。这些方面所触及的问题是相当有意思和考验组织机构的。

我们尝试一种全新的展览实验模式：在“空间协商”及“文化民主”的理念和原则上，采取了“方案二维码丛林”“空间选作品”，及“多元介入式空间”等方式，形成了富有创意及极具数字化时代特点和意义的展示、传播模式。

首先，“方案协商”的过程及成果很重要，我们希望以二维码与小视频的方式将这样“协商”的过程



“基弗在中国”筹备会议

呈现出来及远程传播。于是，我们从美术馆大门外围搭建脚手架，一直延伸进馆里，铺满了美术馆的一楼空间，在脚手架上附上一个个硕大的二维码。这样的展场搭建很方便有效，具有视觉和体量的冲击力。二维码是比较独特且出效果的，每个艺术家的作品方案被生成为一个二维码进行展示，这种展示方法即鲜活又能够依托信息网络进行远程传播，在尤其讲究信息交流的文化现实、文化社会中，传播的媒介与形式尤其被重视。每位艺术家都拥有独一无二的作品二维码，远程的朋友在通过互联网接收到二维码后，便可以进入线上展厅观看艺术家的作品及协商过程。这种展示方式借助了新时代的电子信息技术，使展览理念得以更有效更广泛地传播。从实际操作层面来说，二维码的生成、扫码到传播等主要过程，实际需要耗费大量的资金与人力投入及进行维护，但正因此种方式具有

良好的社会传播途径，所以获得了很多机构的支持。值得补充的是，由于设想到部分人群可能会感觉扫码比较麻烦，因此在向观众提供二维码扫码进入观看的同时，现场每件作品方案旁边还配有一个小电视，这是出于观众体验感的考虑。

那么，在展览的整体呈现方面，无法满足所有作品均以展出，我们采取了“空间选作品”的方式，一些艺术家的方案比较具有特定空间的针对性，如李元素的作品《央美美术馆之围》，以游戏方式进入美术馆，“攻打”美术馆，隐喻着对美术馆空间权力的质疑与挑战，既有趣味性又有针对性，因此这样的作品进入了我们的视野。另外像作品《西西弗斯之球》，是特别针对央美美术馆的空间而设计的，李勇美术馆展厅的斜坡通道，观众需要将斜坡上的球推上去，才能够通过去，而人通过之后，球便会又滚落下来，后面的观众有将球推上去，以此引导公众互动参与。除了中央美术学院美术馆之外，展览还组织了多个公共空间针对性地展示参展作品，其中包括中国中医科学院望京医院等。在医院展示的作品与人的身体、健康医疗

等命题相关。沈少民《我是我自己的结果》即展示了他的身体如何提供给艺术家做作品，如何与生命发生联系。另外，小学、商场、艺术区、校区等社会场域空间也参与了进来，这使得本届双年展在社会性与公共参与性上取得了非常大的突破和强烈的社会反响。

与之相对，我们还组织研究生、博士生开展对“协商”这一重要文化概念的谱系研究，并将研究成果通过图表、关键词、短视频、印刷品等方式进行展示与传播，这也是非常有意思的知识传递方式。同时，围绕“思想空间”“思想实验室”等主题，美术馆方筹划了一系列的公教与学术活动，将美术馆相关的权力意识、知识结构、体制批判等问题融入到思想对话中。

二、西方现当代、后殖民与文化霸权

在中国的艺术与文化语境中，往往会面对“西方中心主义”“现代主义”“文化多元”“后现代”“后殖民”甚至“后后殖民”等历史文化课题。而且，当相关问题尚未在应有的学术框架与理论逻辑中被讨论与被解决时，我们已经被时代发展的潮流推进到新的文化语



广州麻美术馆《手美术馆》课程



菜市场摊主们也参加了《手美术馆》的展出

境，面对新的议题。策展往往就是在这样不同层面而又并存着的历史文化语境中进行着“建构”与“解构”的工作。

接下来，我想谈几个自己经历过的展览：

前些年在中央美院美术馆所做的“基弗在中国”展览，引起了较大的关注与争议，究其问题的背后成因，非常具有典型性与代表性，甚至可以说是中国的美术馆不得不面对与挑战的难题。我们知道，美术馆应具有艺术史职责与人文理想，对艺术史、艺术家、艺术现象进行介绍、研究、展示、讨论，既是美术馆的职责，也是一种学术判断与文化理想，但是，在中国的文化环境与美术馆发展现状中，面对的却是很多很多现实的问题，比如，意识形态、学术决策、资本资金、规制规范，而且还可能有利益、关系、市场、文化霸权等问题。在“基弗在中国”这一展览组织过程中，这些问题被提上了台面。基弗作为当代艺术的重要代表人物，其作品所触及的面向极具历史价值与学术影响力，尤其是他的艺术对于中国的文化界艺术界来讲，有着重要的现实意义及艺术史研究价值。对于这类艺术家在中国的介绍和展览的引入，毋庸置疑

是极为重要也将受到广泛关注，产生重要现实影响的。早在 2009 年我刚到中央美术学院美术馆时，便已经和基弗一方有过洽谈，但是，他们也与中国美术馆的范迪安馆长接触过，大家都觉得在中国做基弗的展览是非常必要和重要的。

在这一沟通过程中，我们面临的最大问题是资本资金问题。美术馆没有足够资金做如此重大的展览，也缺乏融资的社会环境与能力，因为其中所涉及的资金数额并非小数目。据说后来北京民生美术馆开馆时曾计划投入六千万做基弗的展览，但最终出于种种复杂原因没能做成。直到 2016 年，有一位拥有基弗大量重量级作品的重要藏家，通过并联合德国一家美术馆和一个文化公司，表示想将这些作品带入中国来进行展览，绝大部分主要资金有文化公司来投入与运营。当然，这样的操作背后的因素与诉求可能比较复杂。但是，我们觉得这是一次非常好的机会，有基弗重量级的有体量有规模的作品；有德国的美术馆做后援，包括由这家美术馆提供的基弗藏品也加入了；有德国的美术馆馆长做为展览的策展人及学术把关；有文化公司的具体操作及资金投入，因此，我们觉得这一展

览可以进行下去。在此过程中，带着美术馆理想以及艺术史的责任、对现当代艺术大师的推崇，我们尽可能地努力将这件事做好，认为基弗的展览能够对中国艺术界产生非常深远的影响，甚至可以带动国内艺术创作对历史与现实的再反思、再批判等。

但是，与此同时，我们同样面对着资本背后可能隐含的复杂因素，例如对利益的追求，对中国巨大的消费市场的觊觎，以及在基弗背后可能的种种重大的利益关系等。

在谈规则时，文化霸权问题与展览展示的法理问题也随之浮上水面。例如：如果一个藏家将自身花费大量资金、从合理途径收藏的艺术作品授权于中央美术学院展示，是否需要征得艺术家同意？或者说，是否因为基弗是极具影响力的大师级艺术家，所以他如果不同意就不能展出？是什么背后的原因使一直想到中国来举办展览的基弗及代理机构想努力阻止这一展览？一系列问题进一步引发了我们在美术馆策展及工作方面的深入思考，也引起了社会及艺术界广泛的讨论。这就是中国的美术馆在展览方面所面临的极为现实的问题。“基弗在中国”展览最终顶住了压力和舆论并如期举办，为中国艺术界带来了非常难得的艺术交流机会，在国内外引起很大的关注，参观者络绎不绝。后来还巡展至南京、山东等地。这是一个颇有

思的话题，作为美术馆方，我们有责任承担起对现当代艺术的研究任务，也对美术馆的规则法理等问题应该高度重视。

如果说“基弗在中国”展览是一个关于现代艺术史的补课与美术馆运营法则及操作规范的历练提升的话，那么，另一个展览“博伊斯在中国”，则是以中国的理论家策展人为主体的，对博伊斯的“后现代”观念、理论及实践的介绍与论述。博伊斯的艺术是当代艺术对现代主义艺术的挑战，他提出“人人都是艺术家”口号，在国际范围内具有极大影响力。博伊斯的作品体量惊人，要做这样规模的世界级大师的展览，需要借助重大的资源，并花费大量的资金。该展览初期筹备时，中央美术学院自主策划方案、组织学者，通过自身广泛的社会基础与业内资源赢得了国外藏家的支持，从而拿到了一定数量的藏品。



“社会雕塑：博伊斯在中国”展览现场 2013年



“社会雕塑：博伊斯在中国”展览现场



“社会雕塑：博伊斯在中国”展览现场

其实，这一展览的意义主要更在于中国的美术馆自己来策划组织一个国际重要的当代艺术观念性艺术家的展览，我们之前关注和引进的主要是国外的现代艺术重要艺术家展览，而对于后现代的艺术，特别是像博伊斯这样的当代观念性艺术家，我们国人对他的了解大多停留在书本上，当代艺术特别是像博伊斯这样不止于可见性作品的观念艺术，我们接触到的具体作品非常有限，而博伊斯的“人人都是艺术家”“社会雕塑”等重要观念，及他著名的“7000 棵橡树”“100 天政治—教育”项目、“油脂”“明信片”等之类的作品，其背后蕴含着怎么样的当代文化观念等，这些对于我们来讲，都需要在相关的艺术现场与语境中，得以感性的理解与理性的思考。因此，像这样的展览，对中国的当代艺术界具有很切确的现实意义，更需要引起了许多新的认知与广泛的讨论。

当然，这个展览也同样遭遇着中国的美术馆体制里的一些问题，包括体制问题、资金问题、观念问题以及中国在国际上的对等地位问题等，尽管我们做出了很大的努力，但是这一展览从作品体量、数量、规模，到作品的重要性重点性等，都存在一些不足与遗憾。不过，回过头来看，“博伊斯在中国”展览的策划展出时间是在 2013 年，距离现在已经有 9 个年头了，在那时的时间点上，中央美院美术馆确实是不简单地将这样一位当代艺术大师级人物的观念性作品及思想引进并自主策划完成展览，给中国的艺术界、文化界带来思想的激荡与交流。

第三个展览，是“第三届广州三年展：与后殖民说再见”。“后殖民主义”或许是一个目前政治文化领域中无法回避的富于挑战性和争议性的前沿文化理论，而对于这样的前沿文化理论提出反思和质疑，呈现出“广州三年展”及策展团队尖锐而开阔的批评性视野。当时，“与后殖民说再见”展览的关键词包括：后殖民与多元文化、重新认识、质疑、知识性与前沿性等。

“后殖民”这一概念的提出对多元文化而言有着

深远价值，但其在表现上却可能会走向单一化或片面化的困境。如何通过直观地呈现对于“后殖民”问题的多面向思考，是“与后殖民说再见”展览的主要工作方向。“与后殖民说再见”，并不是对后殖民主义的简单否定。一方面，作为一种现实处境，“后殖民”远未终结；另一方面，作为艺术策展与批评领域的主导性话语，“后殖民”已经高度意识形态化与政治化，不但日渐丧失其批判性，而且成为了一种新的体制，阻碍了艺术创作新现实与新界面的呈现。因此，“与后殖民说再见”，不但是从后殖民“出走”，更是一种“重新界定”和“再出发”。

“与后殖民说再见”这一前瞻性命题是高士明提出来的，他希望作为第三届广州三年展的主题。当一开始我与他交流时，一方面我觉得这一议题很有挑战性，而另一方面，我不断的向他提出质疑问题，因为



与后殖民说再见：第三届广州三年展现场



与后殖民说再见：第三届广州三年展现场

“后殖民”无法简单说再见,而作为普遍性的话语存在,它依然在不断产生其特定的意义。高士明也不断力图说服我。之后,我提出能否找“后殖民”理论专家参与到这次的策展工作中来,高士明最后推荐了萨拉·马哈拉吉这位印度裔英国学者,该学者是第十一届卡塞尔文献展的策展团队中的一员,也是和奥奎一起研究“去殖民化”的专家。我们大家一起讨论“与后殖民说再见”的命题成不成立,萨拉·马哈拉吉表示,他也意识到后殖民理论发展到今日面临着一些新问题,“与后殖民说再见”并不是要与“后殖民”断裂关系,而是一种“再出发”。因此,这一命题是成立的,这一展览话题也因此得以实现。

这一届三年展设立了非常丰富的活动和计划,包括“进行中的计划”“思想屋”,以及“自由元素”“独立计划”,而“独立计划”又包括“中东频道”“东南亚剧场”“消失的现场”“墨西哥的早晨”等,这些活动构成了活跃的思想现场。“与后殖民说再见”展览面世后,第二年上海双年展和威尼斯双年展也再继续讨论“说再见”这个话题。第二年威尼斯双年展的策展人是奥奎,他策划的第十一届卡塞尔文献展提出了“去殖民化”的展览话题,做得非常成功,我有幸参观过这个展览,对此印象深刻。当我们三年展提出“与后殖民说再见”命题,这是在奥奎所提出的问题基础上再进一步深入推进,因此,在第二年的威尼斯双年展上,奥奎专门邀请了萨拉·马哈拉吉、高士明等在威尼斯双年展进行了交流讨论,“与后殖民说再见”的话题进一步被延伸、被讨论,引起了学界的更广泛的关注,这是极具意义的。

从这三个展览案例上,我们注意到,我们的策展与美术馆工作经常同时面对着“西方”“现代主义”“后现代主义”“文化霸权”“资本话语”“学术话语权”等一系列现实问题,并在“建构”与“解构”的两难与挑战中努力前行。

三、人文关怀 / 科技未来

人文关怀是一个永恒的人类议题。无论是当下的社会、精神、生命等现实问题,还是未来科技、新媒体、多媒体等领域对人类生存状态的关注,及对感知空间的拓宽,都应建立在历史人文关怀的基础上。因此,美术馆与策展行业同时肩负着关注现实及面向未来的双重职责。

2003年,我们策划了“中国人本:纪实在当代”大型摄影展览,主要呈现1950年至2000年的中国纪实摄影。从展览主题“中国人本”可以看出,这是一个关注中国人的“个性化”和“人性化”的跨时空大型展览。我们策展人从10万多张底片中所精心挑选的601张照片,这些摄影作品反映了饱含人性情感、具有民族精神特点的中国形象,生动地记录了中国人的日常生活状态。应该说,这些摄影作品让我们看到了中国人自在豁达的人生态度,也看到华夏血脉扎根于大地、努力生活的坚韧精神与酸楚过往,这些都是非常有韵味的、能打动人心的东西。

“中国人本:纪实在当代”展览在工作、北京、上海展出后,获得文化部批准,又在美国、英国、法国、德国等国家的美术馆展出,尤其在德国五家赫赫有名的国家级博物馆:柏林国际摄影中心、慕尼黑当代艺术博物馆、法兰克福现代艺术博物馆、德累斯顿博物馆、斯图加特美术馆巡回展出,引起了巨大的反响,获得国际文化界广泛的关注与讨论,大家认为看到了一个有温度有人文情怀的关于中国普通人的展览。德国的馆长们说,这是首次由五家德国国家级博物馆联合举办的一个外国展览,可见他们的重视程度。而在纽约华美促进社美术馆展出时,普林斯顿大学专门组织了一场研讨会,讨论中国的纪实摄影与社会现实等关系话题。应该说,这一大型摄影展览以“中国人本”为标题和展览定位,体现了组织方与策展人三层意义的思考:一,借助摄影特有的真实性,记录、浓缩、还原中国人本真的生活情态,以广泛而真切的细节表现不同历史阶段的人文内涵,展现社会生活中的人的作为和价值;二,以丰富、自由、多元的个人化视点,



表现对中国人的个体存在的复合观察，提供社会影像学意义上的丰富的“中国人标本”；三，着重强调、倡导和传达中国当代人文界，尤其是当代纪实摄影界的人本主义取向和人文关怀精神。正因为这一展览强烈的社会人文关怀特点，得到了国际国内学界与社会的普遍赞许，并在中国的摄影艺术文化史上被记上了重重的一笔。

“中国人本”展这批 601 件的摄影作品，被广东美术馆隆重且专业性的收藏，这也开启了广东美术馆乃至中国的官方美术馆计划性摄影收藏、研究、展览的工作。

近些年来，科技与新媒介的发展，使艺术对社会、现实、生活、人及人的感知世界的表达丰富而多元了起来，艺术创作的领域与形式也在不断地拓宽与创新。科技与艺术的话题也成为了一种热门与未来的方向。2019 年中央美术学院参与策划组织的“后生命：北京媒体艺术双年展”，就如何利用新媒介方式去关注人类的未来命运展开了讨论。这一展览以“后生命”作为话题引发对生命危机的深思，特别是以科技艺术的视角来关怀在未来科技世界里“生命”的状态与意义，这是很有深度与前瞻性的策展思路的，因此，展览产生了相当的社会影响力和时代意义。其实，我们也普遍注意到，在科技、新媒介艺术的热潮中，经常看到的是那种所谓“沉浸式”的科技媒介眩晕新奇的情境空间，甚至，这样的展览方式成为了公众热捧的“网红”及策展的新趋势，这一问题是值得研究、分析、思考与警惕的。作为策展人，科技应用技术、新媒介的作品及展览形式，归根结底，应该是对人类当下现实与未来命运，人类永恒的精神世界的表达与关怀的。

在我关注过的新媒体展览及作品中，对德国籍丹麦艺术家克里斯丁·莱默茨的作品《幽灵》感受尤为深刻，甚至可以说是震撼了灵魂！他运用 VR 技术手段表现受难的基督：受难基督立体图像悬浮在虚拟现场的半空，液体在他的身体上不断流淌下来，观众可以“亲临其境”地“拥抱”这位受难者，近距离的观

察到他身上逼真的皮肤和血管，血管爆裂的声音在现场回荡。这一切让观者切身感知到一种基督所承受的从肉体到精神的苦难，感受其直击灵魂的力量。我一直以这件作品来反思新媒体作品的表达力和感染力。

四、“美术馆学” / “新美术馆学”

回到我们的主题，这次谈论的是面向“新美术馆学”的策展。其实，在“美术馆学”与“新美术馆学”的思考、研究、理论与实践推进过程中，我们同样始终面对着“建构”和“解构”的双重性问题，也经常面临双重难题的境地。

在美术学研究方面，中央美术学院多年来设有美术学研究硕士点、博士点，也常举办美术馆公共教育教学等活动，这些都为美术馆学理论研究作了深厚的积累与铺垫。但我们深知中国的美术馆理论研究仍然相对滞后，许多研究都停留在对实际操作和运营层面的经验总结阶段。对美术馆事业的长远发展而言，虽然关注机构生存境况、行政管理以及公教活动等操作层面的问题依然是必要的，但在近些年来日益复杂化的全球美术馆发展情况面前，对美术馆学科的自我反观与反思也已经十分迫切。我们需要大胆地从美术馆理论层面，提出更进一步的、甚至是超越当下的思考，回应一些更具有挑战性、更与时俱进的问题，提出与跨文化理论互动互为的新观点。这些具有前瞻性的思考或反思，即便不会立即对具体问题提供指导意见，却能够为未来的美术馆事业和美术馆学学科发展提供有益养分。我们旨在基于现有的知识系统，从中国的美术馆现实情况出发，立足当代文化的思考角度从理论层面提出问题、讨论问题，进而生发出新的理论，并辅以一定的实践作为理论的延展。

正因为如此，我们开始讨论“新美术馆学”。新美术馆学从某种方面上和国际的新博物馆学有着承上启下的衔接关系，或可说是受到其启发而产生。新博物馆学从上世纪 70 年代末 80 年代初已经不断被提出和论证，而在我看来，新博物馆学本来就不是一个明

确的学科，而更倾向是一种具有强烈的怀疑精神和批判态度的当代博物馆研究思想，它能够对博物馆的制度建设、收藏体系、社区关系、公众关系等问题作出重新思考。像大卫·卡里尔的《博物馆怀疑论》、道格拉斯·克林普的《在博物馆的废墟上》等论著，虽然并未直接冠以“新博物馆学”之说，但它所反思的是空间、权力、体制等博物馆面临的新问题，这使得它在后来常被学者纳入到新博物馆学的范畴中去理解。

尽管，“新美术馆学”与“新博物馆学”的历史背景和针对对象有着较大的差异，中国的美术馆在相当长的时间里都是展览馆性质，对于美术馆文化的现实思考也远没有进入到学科化与系统化的层面，但这并不会抹煞二者之间的关系。新美术馆学会自然地承接新博物馆学中的一些观点和理论，比如社区理论、生态理论、公众理论、文化多元与平权理论等。在此基础上，新美术馆学将强调美术馆的自身特点、实际情况与发展趋势，结合当代文化的相关理论来针对性地提出新的理论思考，并进行实践实验。与此同时，中国的美术馆研究与运营同样面对着国际博物馆学、美术馆学的当代文化情境，“新美术馆学”的提出，可以使美术馆管理者和研究者有意识地朝着与国际同步的方向努力，并提出中国式的美术馆学前沿理论思考。“新美术馆学”应该超越传统的美术馆学，站在



第三届广州摄影双年展：看真 D.COM 2009 年

一个更加综合的学科角度研究美术馆与艺术学科之间的关系，从当代文化的问题意识出发，既研究传统的美术馆变迁和制度发展，也研究当代美术馆在发展过程中所引出的展览、收藏、公共教育等一系列问题。

新美术馆学理论面对所谓的“策展”问题，已经在分析其双重性时有了许多讨论，在此，我重新强调三个方面：

一是有关策展“权力”与“制度”的自我质疑与批判。长期以来，策展作为一种体制、制度而赋予了策展人权力，这是一种已然的事实，也是被约定俗成的现实。策展与权力、制度似乎构成了一个系统，成为了艺术展览持续发展并“有效”运转的作用机制。

在“新博物馆学”“新美术馆学”的思想及理论框架中，制度批判、博物馆怀疑论、美术馆权力系统的质疑与反思等，对我们在新的历史阶段对“策展”工作的话语权、权力机制、文化霸权、制度性问题等的批判性反思，以及对文化平权、多元互动，开放思维、对话方式、意义生成等方面的思考与实践，有着重要的参照意义。在当下的“策展”事业中，由历史与现实所共同构成的制度化运作方式、权力化结构，伪学术话语，社会化利益关系、资金资本系统链等，都越来越明显地显示着其局限性及潜在的文化危机。自觉主动地反思、质疑、批判，这本身就是当代文化的特质，“策展”作为一种呈现思想和沟通社会的手段，也理应具有这样的特质，并与“新博物馆学”“新美术馆学”形成思想、理论与实践多方位的呼应，建构具有当代性的“策展”文化。

二是策展与新的“空间”概念。策展依靠“空间”实现，也利用着“空间”进行有效表达，那么，“空间”既可指物理空间，也可指视觉空间、心理空间，文化空间，甚至是虚拟空间、未来空间等。在当代社会学的层面上，“新博物馆学”所高度重视的“社区”概念、“生态（包括人文生态）”概念等，使博物馆、美术馆的“空间”形成了新的观念系统。社区理论强调美术馆应该建构起一个群体在特殊环境里的集体文化



记忆，使美术馆超越物理空间走向社区，通过与区域的抽象关联共构出一个新的空间。这个新的空间不是有具体实物的空间，而是包含记忆、思想、精神、行动等的象征性空间。这样的“空间”观念系统是开放式的、丰富的与多元立体的，这不仅仅是所谓打开“白盒子”空间走向社会的简单方式，而是更多元地、立体地从丰富的心理、视觉、观念、民主理念等的角度开拓思维与实践手段，介入社会复杂的现实“空间”与个体的深层心理“空间”，共构鲜活的人文生态。

广州扉美术馆曾经策划过这样一个展览，叫“营造的风景”。在扉美术馆旁边是一个市场，但市场里从事农贸生意的商家群体从来不会主动走进美术馆游览，因此美术馆组织了艺术家亲身到市场为这些社会中的普通工作者拍下双手的影像，并且放置到美术馆空间和社区街道进行展示。这些朴素沧桑的双手图像，承载的是个体切实的人生体验与生活记忆。展览期间，摊档的商家愉悦地前来参观展览并认领他们的“手”，将它带回档口挂起来，这是因为他们感受到了自身的劳动价值与生命意义。扉美术馆馆长何志森曾说：“我们思考社区和美术馆的关系时，怎么去消散阶层差异，怎么去连接不同的人群？既然之前我们说菜市场就是美术馆，那么为什么不把整个社区都变成美术馆？”“这个作品，通过非常微弱的介入，重新构建了人们的尊严和自信”。

三是策展与具有多元而独立品格的“人”的共同成长。从对“物”的重视到对“人”的重视，是当代博物馆、美术馆领域的重大文化观念转向，因此，“新美术馆学”高度重视“人”的问题，以“人”为出发点介入当代文化与机构的讨论。

面向“新美术馆学”的策展离不开“人”。“人”，首先一方面是指观众、公众，因此，策展从一开始就必须将“公众”纳入策划思路里，也即“公共教育”及超越“公共教育”的相关展览工作。而对“公众”问题的重视，旨在于使被动的“公众”成为具有主动参与意识，具有民主及公共意识的“公民”，成为具

有独立思想与审美能力的“大写”的人，这应该是“新美术馆学”视野中策展工作的重要方向。

而另一方面，“人”也包括艺术家，或展览所关切的对象。那么，如何用具有人本精神的关怀眼光来进行艺术史、学术史、文化史的研究和建构工作，这可能是当下策展工作应当不懈寻觅的态度及方法。我曾经做过华人摄影家刘博智的展览，他拍摄的《古巴华侨》系列作品非常令人感动。而其中一位古巴华侨的后人何秋兰，对许多传统的中国文化仍葆有归属感，会唱粤剧，尽管唱得一些变调，但是，刘博智协助她还了一辈子的心愿，带着八十多岁的她回到故乡台山，在祖坟前唱了父亲教她的第一首粤曲，并联系组织回到粤剧家乡香港参与演出。在古巴的早期华侨，许多人没有后代，可他们总希望自己百年后尸骨能够回到故土大地，因此会选择去世后托付于人将尸骨放在公义堂里。艺术家刘博智谈及自己一生中最为自豪的事情就是曾经帮两位华侨的尸骨找到回到家乡的路。而在古巴，每到清明时节，第二代、第三代的华裔后人会携着一些带有广东家乡本土文化特色的贡品到河边祭拜先人先祖，它传递的是一种血脉相连的力量。像刘博智这样充满人性关怀并表达人的生命情感、灵魂精神的艺术家及作品，是我们策展需要高度关注及深度挖掘的。

当然，“大写”的人也包括策展人。策展如何自觉于“人”的命题，并与艺术家、公众等不同群体积极交流，共同成长，成为“公民”，成为具有“大写”意义的人。归根结底是需要自觉介入于社会、时代、文化、道德、精神的构建进程。对此，我们应该不断反思“策展”工作与“策展人”自身的角色。

在中国的艺术现实与文化情境中，这种“建构”与“解构”的双重性关系，正是可能为美术馆的实践、新美术馆学的建设，也包括策展、展览的具体工作及历史进程带入很多新的挑战与可能性。△

守雅正 致中和

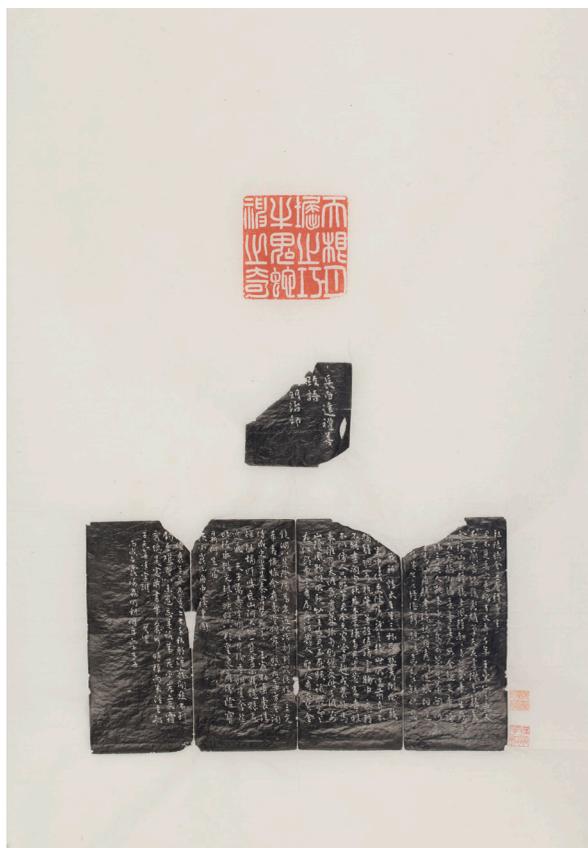
——观“铁笔丹华”谢磊明、方介堪、徐无闻篆刻艺术展

王赫赫

清华大学艺术博物馆举办的“铁笔丹华”谢磊明、方介堪、徐无闻篆刻艺术展，无疑是为当代的书法篆刻界带来一股清流。从谢、方、徐三家的师资相授、文脉赓续到艺术表现与交游生平，比较全面的展示了三位西泠中人的学术追求与艺术风貌。

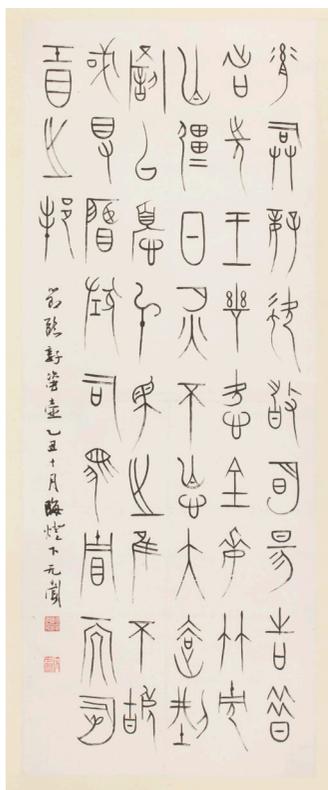
谢磊明先生(1884—1963)出身于温州盐商家庭。幼时即饱读诗书，性敦穆朴厚。雅好收藏，所购金石书画印玺甚多，时称富甲浙南。他尤喜将藏之印石品鉴摩挲，家中友朋来访，也时常出示共同把玩研赏。谢磊明先生藏品中有著名的《顾氏集古印谱》，为海内孤本，故所居名“顾谱楼”。《顾氏集古印谱》是我国存世最早的一部古玺印汇录。谢的印从邓石如、吴让之、徐三庚蜕化而出。从其白文印“天根月窟之巧牛鬼蛇神之奇”(图一)，便可看出谢氏于平淡中见新奇的艺术追求。其印较邓石如散淡，较吴让之松阔，较徐三庚自然，又融汇明人法。看似寻常写去，却又处处巧思。转折处从容不迫，似圆实方。“牛”与左下右下的二“之”字变化协调。印面不做大的黑白处理，但却使密处得余闲而疏处得紧密。疏密有致，变化有度。此中非对篆法有深厚之修养者不能安排如此得宜。篆刻之基在于篆法，在于文字，而非图案，更非设计。此“文人篆刻”之“文”所以贵也。再欣赏其边款，使转顿挫，运刀如笔，使人莫知所踪。盖为时人推重。方介堪评其师言：“谢公性傲，一切学问均以我之性之所至为去从，决不肯俯首于某一家。”谢公本贵公子，游艺如此。唯知者鲜矣。

方介堪先生(1901—1987)篆刻艺术的盛名则广

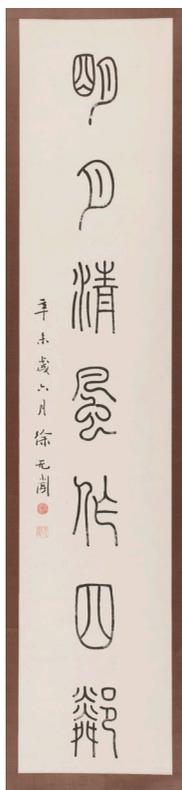


谢磊明 印文：天根月窟之巧，牛鬼蛇神之功 3x3x6cm

为世人熟知。他早年为谢磊明招至其家，且师事之，广摹明清流派印与家藏故物。对浙派赵次闲、皖派徐三庚、吴让之用力尤深。后问道于赵叔孺、丁辅之、高野侯、黄宾虹，艺事益进。更于秦汉官私印、古玉凿印深入研究。天资既绝，学力弥足。乃能迥出时流终成一家。特别需指出的是在当时吴昌硕风靡之际，尤能清醒认识自我之心性与方向，反其道而行之，独辟蹊径。方介堪为张大千大风堂治印一批自不必说。展览中获见白鹄楼若干印(图二)，直可

徐中堂 临中山器壺 纸本
68cm×136cm

徐无闻 苍松明月联 纸本 135cm×34cm×2



方介堪 水仙图轴 纸本水墨 68cm×45cm

代表其艺术之成就。方介堪为其友戴幼和所治巨印，石方约八厘米余。白文曰“戴家祥幼和印”，朱文曰“白鹄楼”。皆隽永大雅、从容不迫。白文印方中寓圆，朱文印圆中带方。篆法起笔与转折处皆微妙有甚深笔意，而行笔劲挺朴厚、刀笔互参。边款隶书平正古淡，汉隶与完白结合。无一笔一字娇柔局促。比有清一代专擅隶书者亦不逊色。边款又刻唐人砖画与造像。然非完全照搬古人，是为活化。其古意盎然趣味深幽，令人思远。白鹄楼小字边款用刀亦含蓄。刻录其作二长短句。这二方巨印当是方介堪诗文书画于印中合一的精心之作。还有数小印，只半公分见方。或以先秦小玺，或以秦汉私印。精妙绝伦，无毫发遗憾。方介堪鸟虫白文与古玉印一类尤为得古人神髓。评曰“所作晶玉玛瑙诸印，虽其师友亦不辨其为时人作也”。

展览中还有一件难得一见的方介堪画作《水仙

花图轴》(图三)。画面淡雅简净而不失雍容贵气。笔线似受其好友张大千的影响，爽利有姿。水仙婀娜圆润，其下配以方石，又勾流水悠游，整幅以淡赭设色。洗尽铅华，令人思远，意境古雅静穆，与其印风实一以贯之。右上题跋二王而带章草笔意，帖学一路，与其画相得益彰，加之自刊其印，观者赏其“诗书画印”，纯正之文人画的书卷气扑面而来。方介堪画之格调亦如其印，劲健中自有淡雅之气。彼时文人修养之全面且深入，产生那样深醇雅正的篆刻则是可以想见的了。至如韩天衡先生撰文，对比方介堪与陈巨来二人的高下短长颇公允，有兴趣者可寻来一读。中国艺术之“由技进道”，方介堪篆刻直可作一注脚。

徐无闻先生(1931—1993)曾问道于方介堪先生，故此展将其作为谢、方而后这一脉篆刻的传灯者一并展出。徐无闻先生于诗词、文学、古文字、绘画



上的博采深耕，最终创造了他在书法篆刻上的成就。而在这诸多的成就中，一提到徐无闻，则首先想到的则是经他活化了中山王篆书（图四），这也成为他特有的艺术标签。徐无闻取法战国中山王三器的文字。其书风绮丽秀逸，装饰趣味极强。然笔划细挺而富张力，字势圆转，穿插巧妙。实为金文中之华丽贵族。但重要的是徐无闻学古的同时将其“书法化”。把运笔的速度与书写性注入其中，一任挥洒自然，绝无刻板做作之态。这是需要深厚的篆书功力与行草书修养相结合的，需要对装饰与自然相通会的。徐无闻在熟稔中山王与金文诸体的基础上，又注入了行草的笔势，下笔动若飞泉。他将“清”而“厚”、“静”而“动”、“沉着”而“痛快”相反相成的矛盾，完美的解决于毫端。开拓了乾嘉金石学兴起后金文书法的新的审美境界。

其实徐无闻先生的铁线篆（图五）的成就亦高，只是为其中山王篆的声名所掩。如果说李阳冰凝练如钢、王澐枯癯如藤、钱坫朴拙如版、王福庵淹留如蚀。那么徐无闻则取诸家之长，而比照他中山王篆的“动若飞泉”，而铁线篆则“静如止水”了。铁线篆的用笔虽说单一，但笔线的内涵，可非一日之功。用笔的微妙变化、笔线的蓄而不放，决定着作品的格调。总是以“气息渊永”“百看不厌”为止归



方介堪 印文：白鸽楼 戴家祥和印 8.3cm×8.3cm×11.5cm

的。徐无闻铁线篆的结字也非常讲究。字的错落往往平中见奇，出人意料，又非怪力乱神。笔线交搭处也多虚实相生，增添一份活泼灵动的趣味。融秀劲于浑穆，杂端庄于婀娜。再来看徐无闻的行书，其旨趣也是一样。徐无闻行书得二王而至褚虞，潇散跌宕如六朝古文，郁勃中生凛然的古意。书法上的成就直可睥睨古人。而徐无闻的篆刻，醇雅如书，影响后学深且远矣。

纵观谢磊明、方介堪、徐无闻的艺术，更多的是为当下带来怎样的启示与思考。今人标榜写意者多贬斥工稳，尤抱荆徒砖而讥公卿玉，二锅头之笑茅台者也。然也无怪乎此，今之治工稳印者多失于匠作。而前辈取法之大巧，立意之高迈，修养之多方，治学之深厚，乃得雅正中和之品格。吾辈后感思何欤？□



无锡惠山泥塑之大阿福

赵文成

《致敬 1953：馆藏“全国民间美术工艺品展览会”作品选粹》的展品基础与学术脉络源于 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”。其中涵盖陶瓷、漆器、织绣印染、金属工艺、编织、雕塑、年画、玩具等门类的展品。其中的一件无锡大阿福泥塑尤为精彩。

追溯我国泥塑艺术的历史，可上溯到距今 4 千至 1 万年前。史前文化有多处考古发现，例如新石器时期，浙江河姆渡文化出土的陶猪、羊，河南新郑裴李岗文化遗址出土的泥猪、泥羊头，可以确认是人类早期的手捏泥塑，自新石器时代之后，中国泥塑艺术一直没有间断过。发展到汉代，随葬物品中，大部分都是泥陶塑等。其中有手捏，也有模制的。唐代，随着道教的发展跟佛教的传入，泥塑艺术发展到顶峰，并且在宋代蓬勃的发展，北宋时期，陆游的《老学庵笔记》有这样的记载：“小者二三寸，大者尺余，无绝大者”。可见，泥塑已经不只是为宗教祭祀服务，小型的泥人摆件、泥玩也发展起来。元年之后，由于商业的发展，明代慢慢出现了许多专门从事泥人制作的作坊。至清代，泥塑形成南北两种风格流派，典型的代表为：北方的天津“泥人张”，南方的无锡惠山泥人等，异彩纷呈。清华艺术博物馆此次展出的大阿福便是大南方泥塑江苏无锡惠山泥人的代表作。

无锡泥塑相传已有 400 年的历史。经艺人世代艺术实践，创造出享誉世界的惠山泥人。惠山位于太湖之滨的无锡市境内，景色秀丽，风物荟萃。惠山泥人艺术更是赋予了此地更多的人文灵气，此地

因晋代开山禅师慧照而名，当地人称之为惠（慧）山，山上有九峰九坞，因山势蜿蜒，状若游龙，也称“九龙山”。该山多泉水，使得此处泥土色沉细腻，惠山泥人即用此料所塑。据说，惠山泥人艺术始于明代，距今已有 400 余年的历史。关于惠山泥人的来历，当地也有一则传说：远古时，无锡一代地广人稀、有虎狼之患，危及人们的生活，后来出现了英明神武的“沙孩儿”，制服猛兽，造福百姓，被誉为“民间英雄”。所以，人们通过为其造像的方式来纪念他。“沙孩儿”即是“大阿福”。有学者考证说，大阿福应是明清时期麒麟送子民俗的衍生物。有学者考据，



惠山泥人的产生，可能与宋代时的黄胖和摩睺罗有关，并结合当地不同风俗，由艺人代代相传、集体加工而成。还有学者认为，佛教造像是无锡泥人的母体之本，其造型即由此逐渐演化而来。惠山泥人发展至清代，乾隆时期的艺人王春林曾向宫廷进献惠山泥人，受到皇帝的赞赏，值此，惠山泥人在全国名声大振。再加之乾隆至光绪年间，苏锡常一带经济的空前繁盛，使得具有文人雅好之需的戏文泥偶得到发展，工艺水平也有较大提高。此时，惠山据说有生产销售泥偶的店铺和作坊四十余家。

1949年新中国成立后，政府对惠山泥人进行了大力扶持，并成立了专门性的生产及研究机构和博物馆，一些受过院校教育的人才到无锡，对惠山泥人的发展和研究起到了重要的推进作用。这件无锡大阿福就是此间的艺术精品。惠山泥人造型丰润、设色清丽，再加上捏塑精微、绘法柔和，使其具有温雅贵气的审美感受，可视为我国江南地区的民间泥塑代表。

这尊馆藏大阿福高23厘米、宽17厘米。从造型上而言，它保持了浑圆厚重的外观特征，线条简洁概括，流畅优美，形体不做深刻，多以浅雕为主，而是通过色彩的晕染描绘，来增强其厚重的体积感，这种绘法被称为底坯高画，其彩绘环节极其注重绘染的装饰效果，对色彩的晕染非常讲究。这尊无锡惠山泥人的代表作品大阿福，塑造的形象是一儿童团坐，怀抱狮子（或麒麟），非常可爱，有相关的传说故事流传，含有迎祥纳富之意。关于阿福的民间传说有着不同的故事版本。传说古时山中居住一对人形巨兽，名“沙孩儿”，力大无比，山中野兽只要见它一笑，即俯首投入其怀中，任其吞噬。后雄的因故死了，雌的见了撞树殉情。大阿福就据此创作了一个不同凡响、神化的，但又是民间壮健孩子的可爱形象。主要是取其镇邪、降福之意。此尊大阿福辫发双髻，笑盈盈，胖墩墩，他丰腴面庞，额头挺阔，胭脂色的腮红更是渲染了喜庆的气氛，他上着绿色

五福坎肩，怀抱红色的狮子（麒麟），下着红色裤子，足蹬浅口鞋。其造型极其简练，盘膝而坐显示了征服者的神态。俗话说：三份塑，七分彩。泥塑大阿福正应了惠山艺人们总结的色彩搭配口诀，“红配绿、一枝花”。除此之外惠山泥塑搭配色彩的口诀还有“红配紫、一块死”“头色不过四、身色勿过三”等。

惠山泥人品类丰富，分为粗货、细货两大类。粗货又称耍货，主要以吉祥祈福为题材，大阿福就属于此种类型。粗货一般采用模具印坯，手工绘彩，其造型夸张，线条简拙，整体丰硕稚胖，彩绘用笔粗放，色彩对比强烈。主要供儿童玩耍。细货是以手捏为主塑造艺术形象。内容大多以戏剧题材为主，故称手捏戏文。也捏佛像和反映现时生活的作品。一件作品从脚捏起，从下到上，由里到外，分段组合，一气呵成。在彩绘上则以细腻的笔触，从头到脚，从人物表情到衣服褶裯作精致的描绘。手捏戏文再现了戏剧演出的典型场景，突出戏剧人物的瞬间神态，造型生动，色彩艳丽悦目，装饰精美，历久不衰。粗货和细货在基本工艺上趋于近同，大致分为备泥、打稿、捏塑、制模、翻模、印坯、修整、粉底、上色、开相、上油等。下面就手捏戏文偶人的基本工序作简要说明：惠山泥人的制作先用头部开始，面部是采用模制法做成，然后再添加不同的冠帽、发须及其他装饰物，头部做成后，接下来是躯干和四肢的塑造，捏塑身躯四肢的基本顺序是从下往上，即从腿部开始，然后是裤子或裙袍，惠山泥人的衣纹大多采用刀压法制作，然后在较高的衣纹处注意形体过渡，使其舒展飘逸。人物的双臂是捏塑好之后通过粘贴接上去的，因为是戏文形象，因此对手的制作要求较高，通常要以剪刀为辅助，仔细制作，然后与胳膊或衣袖连接，要做到不着痕迹。有的人物手部和头部相同，是用竹签连接的，可以活动。人物与站台（供人物站立的小方台）也是通过竹签连接的，但要做到稳固。泥人胎体做好后，要讲其置于室内自然阴干，防止开裂，经过洗胎后，便可以用立德粉粉底了，粉底



后涂染肤色，肤色的颜料调制要根据不同年龄及身份和性别的人物来进行，色度也要适中，肤色罩染后，便可开相（画五官）了。惠山泥人身体的上色主要采用平涂和点绘法，大面积的平涂在先，越小面积的图案通常最晚再画，不同面积和形态的色彩纹饰，使得惠山泥人精致又富于装饰。最后一道工序是上光，使得泥人颜色更为光鲜明亮。大阿福属于小型的民间泥塑形式，这种泥塑更多属于视觉玩赏的物具。这种玩具除了大多数为小孩提供生活乐趣，也不乏满足成人的玩赏之需。既然玩赏，便是为了乐趣。因而，美观的造型、悦目的图案、漂亮的色彩、流畅的线条、有趣的内容，都是引人欢喜，产生趣味的元素。除此之外，艺人们还尽可能通过多样的手段，来增添玩赏的乐趣。如山东高密的泥叫虎、吧嗒猴，各地生产的泥叫叫，以及带有插件或颤头的泥塑品，都是为了让泥塑品能够发出声响或具有动感。可见，在有限的物质条件下，从泥巴到成为美观的泥塑品，倾注了艺人很多的智慧与心思。

从古至今，手工艺品以神奇的力量使其具有抵御病灾、驱邪避祸的功用，是民间手工艺形态中较为普遍的俗信心理。古典社会中，在生产力与科技水平低下的乡村地区，这种吉祥祈愿的需求便成为人们缓解心理恐惧的精神性选择。吉祥祈愿心理与宗教信仰具有一定的关联，是在其基础上延伸出来的更加具体化、生活化的精神意识。从生活功利的角度而言，人们总是希望平安、富贵、健康、长寿、团圆、幸福，这可说是任何人生活的终极目标。例如大阿福体态浑圆的造型，是我国传统文化中喜以圆形来表达对团圆、圆满的追求和向往，正因为这种普世的心理诉求，才促使工匠将其形式化、艺术化，通过造物的方式表达出来，满足和强化人们的心理祈愿。就民间泥塑的艺术形式而言，是通过其造型、图案、色彩、情节等因素传达出来的。尤其是造型、线条、色彩、纹饰这些视觉艺术形态，总是饱含着正能量的美好夙愿。除此之外，手工艺品中的纹

样，无论植物、动物、人物，甚至几何类的纹饰谱样，都具有一定的吉祥心理内涵。例如大阿福衣着上的团花纹样，不仅悦目美丽，同时也有吉祥的内涵。例如其他还有牡丹象征富贵，石榴象征多子团圆，佛手象征长寿福顺，桃花象征避邪大吉，荷花象征清正祥和等。从阿福怀抱的瑞兽可以看出麒麟、蟾蜍、鱼、蝙蝠、十二生肖、钟馗、关羽等瑞兽仙贤，人们期冀这些都会为自己的生活带来不同的美好和如意。诸多民间艺术形式都会具成教化、助人伦的功能。尤其在缺乏文字传承的乡村空间里，口头与图形教化形式显得尤为重要。泥塑、剪纸、绘画及刺绣等工艺品中的不同取材，往往会形成丰富的乡村文化语境，这些图形会从视觉上引发观者的兴趣，催生他们对于情节、人物、含义探求的渴望，进而在他人的讲解中，完成对于文化思想的领会。艺术形式中所蕴藏的教化职能，是潜移默化、润物无声的。是在多种感知方式的基础之上完成的。是以审美活动为药引，籍此唤起观者对其内容求知的兴趣。从这个角度而言，泥塑品本身并不实施教化行为，它是大多属于一种静态审美，在其形式中所包含的社会思想和文化内容，会通过人之间的传递而生成。

民间泥塑不仅成本低，工艺简单，造型丰富，既可观赏陈设，又能供儿童玩耍，成了挑货郎沿街叫卖了千百年的艺术品，它的民俗功用也非常丰富，往往和岁时节令、风俗礼仪相结合，经历了千年的文化传承，在社会上仍然流传不衰。清华艺术博物馆藏此尊无锡惠山大阿福正是传承文化精髓的体现，民间艺术在工业化和经济发展的过程中没有被淹没，而是被发现、被传承。因此，要保护和传承好非物质文化遗产就要对其挖掘研究，以期获得更多的文化价值与社会意义。□

（赵文成 中国艺术研究院副研究员）

庚子之变：“抢当铺”题材版画中的民众觉醒

安 夙

一、“抢当铺”题材相关版画

天津杨柳青镇北枕子牙、大清两河，南有运河环绕，水路交通发达，素有“小江南”之称，也是与朱仙镇、杨家埠、桃花坞并称的四大年画产地之一。于明朝末年兴起，清朝雍正、乾隆至光绪初期达到鼎盛。在晚清民国的文献中对杨柳青年画的俗称叫“卫抹子”，这原本有些“贬义”的说法来源于年画制作中的“粗工”¹。与之相对应的便是精雕细作，点染皆精的“细工”。民间有“廉增、美丽，廉增丽；健隆、惠隆，健惠隆”的童谣，说的便是以戴廉增和齐健隆两家画店闻名的年画。彼时，在杨柳青镇最鼎盛的时期曾有爱竹斋、松竹斋、荣昌号、李盛兴、华茂号等十几家较为著名的画店，形成“家家会点染、户户善丹青”的场景。

统观杨柳青年画中的“细工”，在人物形象的处理上得南宋院体画的笔法风韵，勾染、设色颇为讲究。在表现内容上颇有吉祥富足等美好的寓意，同时也经常采用图像和谐音并峙的方式表达，如“吉(戟)庆(磬)有余”“连(莲)生贵子”“二甲传胪(芦)”等，富有民间美术的喜庆与美感。光绪年间，著名的前海派画家钱慧安应齐健隆与爱竹斋两家画店之邀来到天津杨柳青进行年画的粉本创作。在尊重年画原有创作规律的前提下，将自身的艺术风格融入到年画中来，突破了原本的“红黄图抹不知名”，转而成为一种淡雅清丽的画风，同时将文人画的传统运用其中。年画作为

一种传播性质极广泛，拥有众多消费群体的一种图像形式，也是最能反映时代审美和意识的。杨柳青年画作为北方年画的优秀代表，它所展现的丰富性和多样性是非常值得玩味的。19世纪末，随着国家民族的危机加深，清政府签订了一个又一个丧权辱国的条约，天津的殖民地属性越来越强，传统的才子佳人、平安富贵等年画题材显然不能满足人民的心理需求，也难迎合市场。于是，一些反映“时事”题材的年画应运而生，例如，表现民众反帝反封建反侵略的《火烧望海楼》和《刘提督克复水战得胜全国》以及由戴廉增印行的《北京城百姓抢当铺》等，不仅体现了杨柳青年画对于时事的表现力，同时将一种有确定意识的表述方式运用到年画题材的创作中。

清华艺博馆藏《抢当铺》版画内容考辨

在中国的历史长河中，艺术作品常常是记录历史、揭示社会现实、表达人们心声的重要载体，清华艺博馆藏杨柳青年画中的《抢当铺》生动记录了北京城发生的一次贫民抢当铺的事件，以艺术的方式反映了那个时期的社会现实。当铺在当时的中国社会中，既是普通百姓的经济支持，也是贫民压迫的象征。当铺的存在，揭示了社会的不公与贫富差距。而贫民抢当铺的事件，则是民众对这种不公平的直接反抗。中国近代史上发生过两次规模比较大的抢当铺的事件，一次是清光绪二十六年（1900），义和团失败，时年7月8日，清军与八国联军战于天津八里台，聂士成阵亡；7月13日，八国联军分两路向天津城内发起总攻，次日占领天津；8月4日，八国联军由天津向北京进犯；8月14日，八国联军攻入北京；8月15日，北

¹ 道光四年（1824）清人崔旭在其所做《津门百咏》中有对杨柳青年画的描述：“画片如云雕板成，红黄图抹不知名。亦同射利时文稿，粗其形骸便印行。”



图1 年画《北京百姓抢当铺》 63cm×109cm 天津杨柳青 清华大学艺术博物馆藏

京沦陷，慈禧太后与光绪皇帝仓皇出逃；8月16日，八国联军在北京公开抢劫三日；8月19日，俄军抢先占领颐和园，将其中的珠宝窃掠殆尽；8月20日，清廷以光绪帝名义发布“罪己诏”向列强致歉。一连串的燹火劫难，封建朝廷的无能懦弱，让本来就贫苦的普通百姓更加潦倒窘迫，失业、饥饿、病痛、匪乱，让城市的贫民集结起来，抢劫了彼时象征丰裕的当铺。抢劫最初是前门天桥一带居住的贫民，从珠市口开始，联动了东、西城的贫苦大众。另一次是发生在1911年辛亥革命后，袁世凯先后在北京、天津、保定三处制造兵变，在农历正月十二的晚上将驻守在东岳庙的官兵调回，进入朝阳门放火打劫。彼时住在朝阳门外的贫民百姓自发地聚集起来，先由神路街的当铺开始，后又扩大到东四、东单、前门、珠市口一带。

清华大学艺术博物馆藏《抢当铺》年画（图1）取材的事件与庚子年抢当铺的诸多情节很接近。这些参与抢劫的人群来自各个阶层，包括手工业工人、车夫、马夫等劳苦大众，他们是社会底层人群，长期以来遭受着封建剥削和压迫，人们穿着的服装多是单衣小褂，还有不少袒胸露背者，与第一次抢当铺（1900

年8月）的时间线索吻合，在图中扔在地上的钱褡裢上面巧妙的印有“壬寅年制”（1902年）字样，证明了此年画刊刻的时间应为1902年后，与庚子年（1900年）义和团起义失败后，描写北京老百姓第一次抢当铺的情形和时间接近。

庚子之变前后的当铺

在封建社会中，当铺作为一种典当行业，具有重要的地位和作用。它们为贫困人群提供了一种获取紧急资金和生活必需品的途径。当铺接受个人或家庭的财产典当，提供短期的借款，并以抵押品作为担保。这对于贫民来说，是一种应急解困的方式，能够帮助他们渡过经济困难时期。然而，当铺在实际运营中也经常利用贫民的困境进行剥削，使其陷入更深的贫困。当铺往往采取高利贷的方式，收取高昂的利息和服务费，使贫民借款变得十分昂贵。这种高利贷的行为加重了贫困人群的经济负担，使他们更加困顿。晚清社会面临着严重的社会问题、经济的崩坏和资源的匮乏，清朝政权的腐败无能使贫困人群更加陷入困境。贫民抢当铺就是对这种不平等和社会矛盾的集中爆发。

《抢当铺》展示了一个混乱的场景，建筑展现的

是旧时标准的当铺格局，在冯剑所撰写的《近代天津典当研究》一书中对于当铺的描述有：“在建筑方面，按当时的旧制，所有城区老当商，均是自建高大坚固的铺房，铁门铁窗。库房、首饰房内部均有护墙板……当铺的外部设备有牌匾、招幌、高墙，以巡视防盗，门前有栅栏……”²这与年画中的场景十分贴合，画面正中挂着“裕国便民”匾额的下面是当铺的日常柜台，穿着补丁小褂或者干脆赤裸上身的贫民正搬着各种物什从当铺里面涌出。人流以当铺的中轴为中心呈三角形辐射状，人群里面有赤贫的流民，有带着白色头巾的青壮年，有带白色帽子的车夫，有皂衣须发尚黑的中年男性，鹤发垂垂衣不蔽体的老者，有身着旗装梳着简易旗头的女性，甚至在一片混乱当中，有一孩童在捡拾地上大人们散落的铜钱，甚至在人群中还能看到身着百衲袈裟的和尚以及身披鹤氅的道士，更有甚者连两位手持刺刀的外国军官也参与其中，抑或是观察着眼前这一幕。

“抢当铺”事件在表面上展现了社会秩序的破裂和暴力行为，但它在更深层次上具有重要的象征意义。庚子年京津一带的抢当铺事件屡有发生，南开大学艺术系教授王先明曾经发表过一篇名为《庚难之后：天津日常生活秩序的恢复与重建》的文章，其中就有：“然1900年的‘庚子之变’于津城创巨痛深，于民教纠葛中迭加官民矛盾，由拳教冲突衍化为中外战争，致使兵祸相接、燹火蜂起，卒至城垣惨遭焚毁，‘故成此地球古今罕见之奇局’……银行及钱庄被洗劫一空……那怕只有一点价值的东西，远征军也准备运走。负责征收盐税的盐道金库被日本人没收了。满载着抢来的毛皮、丝绸、瓷器等物的军人和文职人员随



图2 1911年出版的《星期小说》中所载《抢当铺》版画插图



图3 插图《抢当铺》刘孟扬绘著《天津拳匪变乱纪事》线装插图本

2 冯剑，《近代天津典当研究》，社会科学文献出版社，2017年版，第110—111页。



处可见。”³

乱世、乱局、乱象一如画面带着我们的混乱、紧张的感觉，“抢当铺”事件还反映出了民众觉醒的过程。在这一事件中，贫民不再被动地接受剥削和压迫，而是以集体的行动，表达了自身权益的维护和社会改革的渴望。他们的行动体现了民众意识的觉醒，标志着他们开始意识到自己的权利和力量，并以此为基础，参与到更广泛的社会变革中去。在京津贫民第一次抢当铺的风波之后，人们从之前的无政府状态“回神”过来，也在积极进行“自救”，天津地方的绅商或绅董作为社会构成要素或社会公共权力的主导性力量，在努力的维系着地区的社会秩序的稳定，例如《津西谘记》所记载天津杨柳青的状况中有：“绅董见拳民日炽，若火燎原，急为保护乡里之计。十八日立保甲局，添雇练勇共三百名，每名每夜一百六十文，特邀武孝廉靳君召棠带焉。约水局十六处，每局二十人值夜，每名每夜一百文。又有分局十数处，大概章程与水局等。绅董旧有八人，复邀数十人帮同办理，早晚饭共二十余座，计一切经费，每日约需二百串，统由合村凑捐。”⁴所以，我们看到的年画中关于制作初版的时间为庚寅年（1902年）就不足为奇，彼时的天津杨柳青在津城的绅董、普通民众在“华洋共治”的体制下，完成了基本的自救，暂时性地维持了社会秩序。但“庚子之难”对于民众的心理影响太过强烈，故而，此类反映现实事件题材的年画应运而生。在年画中保存着最鲜活的图像史料，通过描绘贫民抢夺当铺的场景反映了社会底层人民的觉醒，不仅展示了他

们为了生存和尊严而采取行动的决心和勇气，而且这种抗议信息通过年画的视觉语言传达给观者，引起了社会的共鸣也激发了关注和思考。

其他抢当铺相关图像

在1911年出版的《星期小说》中所载《抢当铺》版画插图（图2），以及晚清刘孟扬绘著的《天津拳匪变乱纪事》的插图（图3），我们也可以看到与《抢当铺》年画相类似的图像。与年画《抢当铺》不同的是，插图中的刻绘增加了外国军人持枪击杀民众的场景。刘孟扬在《天津拳匪变乱纪事》卷下有：“七月初间，洋人就督署内设立衙署，办理地方事务，其官由英、德、美、日、法、俄六国各派一人，名为暂行管理津郡城厢内外地方事务都统，发出安民告示数张。凡一切抢劫犯法之事，一经告发，拿获该犯，立用洋枪击死，并谕令逃走人民，仍回本籍，照常安处。”⁵在《中华二千年史·卷五》中也有：“北京既破，由八国分段管理。德军以其使臣之死，恣为报复，杀掠最惨，余亦纪律不严，惟日本极力示好……巨室多半倾家，部院大臣每被驱役，殴辱妇女，死者甚众。”⁶通过以上种种文献可知，现实中的场景实则更为惨烈，无论是年画还是版画都是将1900年到1911年之间国家的内外忧患、侵略的暴行、民生的凋敝等做了适度的“美化”，同时也保留了事件原本的真实和“味道”。

1900年庚子之变对于中国具有分水岭般的意义，这不仅体现在中国的年画及插图版画中，还有一些保留在根据八国联军军官或战地照片绘制的版画或素描（图4），也在试图通过不同的视角讲述这场动荡了整个中国的“庚子之变”。有反映庚子年之前清廷政府孱弱治理及鸦片横行之下的民生凋敝，有体现义和团拳民们聚集及暴乱的场景（图5），有直接将慈

3 “‘津埠本通商口岸，垂四十年，习于洋情，商贾工作强半资商埠。’天津乃漕运之总汇、国防之要塞、京师之屏障，实居形胜势要之区位，其财富积聚固令人称道：‘天津为北洋最繁富之区，初有小扬州之名，近则曰小上海矣。’而其风气也颇开通：‘大宪临莅，洋官亦多，民教杂居，从无争持凌辱，激不能平之事。’整体而言，民众‘与洋人心见相安，彼此无忤’。然1900年的‘庚子之变’于津城创巨痛深，于民教纠葛中选加官民矛盾，由拳教冲突衍化为中外战争，致使兵祸相接、烟火蜂起，卒至城垣惨遭焚毁，‘故成此地球古今罕见之奇局’……银行及钱庄被洗劫一空……那怕只有一点价值的东西，远征军也准备运走。负责征收盐税的盐道金库被日本人没收了。满载着抢来的毛皮、丝绸、瓷器等物的军人和文职人员随处可见。”王先明，《庚难之后：天津日常生活秩序的恢复与重建》，河北学刊，2021年第1期。

4 王先明，《庚难之后：天津日常生活秩序的恢复与重建》，河北学刊，2021年第1期。

5 （清）刘孟扬著《天津拳匪变乱纪事》线装插图本一套两册全是书作者《大公报》笔政刘孟扬，记述从义和团入津至天津城被八国联军占领这一期间的史实。卷首刊有本人、九仙姑、黄莲圣母之珂罗版头像，并《义和拳》《红灯照》《国耻心》《缠足妇女惨死状》《天津南城之战图》《乱民抢库银之图》《洋兵运库银之图》《洋兵奸淫妇女》《义和拳劫难民》《抢当铺》《埋死人》等12幅。

6 邓之诚著，《中华二千年史·卷五》，中华书局，2019年版，第82页。

禧太后出逃事件绘制而出的，有将八国联军战况（捷报）刻绘庆祝胜利的……这些西洋老版画作为珍贵的史料，同我们的年画《抢当铺》的历史作用等同，旨在留住了庚子事变这个具有世界性事件中的一些历史瞬间。这些瞬间对于构建起中国近代史乃至 19 世纪的世界史都有着非凡的意义和价值。无论是东方人的视角还是西方人的表达，都试图通过笔端的图像去还原真相，一个拥有几千年封建史的王朝风雨飘摇，被西方列强攻陷、瓜分和殖民，加之义和团变乱的内患等，1900 年的庚子遭遇了“千古奇祸”（图 6）。清末进士郭则沄的《庚子诗鉴》中描述这一历史转折：“天之构此奇劫展转推衍而不可已者，其深意又安在耶？自前而观之，浑然一守旧之世也。观夫其后，则纲纪堕，风气漓，言构和者败，而言平等者方且侧煽而潜滋。故吾谓义和拳者革新之母也，亦即崩析之所由胎也，治乱消长之机，祸福倚伏之数，岂当日所及料哉！”⁷ 经此一役，国人觉醒的局面逐渐打开，国民开启了于灾难之中抗争的新篇章。

二、裕国便民：清末民初抢当铺事件与民众觉醒

清华大学艺术博物馆藏天津杨柳青《抢当铺》年画与 1911 年《星期小说》中所载《抢当铺》版画插图都有一个醒目的招牌“裕国便民”，“裕国便民”为什么是当铺的象征？作者在“抢当铺”题材中反复呈现“裕国便民”是客观记录，还是有深层的寓意，甚至讽刺含义？

裕国便民

“裕国便民”的文化观念是明代的时候才成熟的。明代《工部厂库须知》卷一载：“一库钱当议。搭支先年建议，铸钱为钱之利，可当银之什五，所以裕国亦以便民，乃发银买铜之法。”⁸ 明人王家屏《王文端公文集》中有《大李进台抚台论铸钱》：“铸钱本以济

银币之不足，为其费省而利赢，故足造也。今铸之于南，所费不貲，解之于北，积而无用。何苦以无用之货糜不貲之财？而使工疲于鼓铸，官惮于远输，其亦失策甚矣。不佞窃尝谬议，今公私匱竭之际，惟有钱法一事可以通，利权便民裕国。而但苦于主持不力，行使不均。故其法乍疏乍塞，下反操柄，上反听之。而说者猥云宜从民便。夫钱民之资也，衣食赖焉，安有予民以衣食之资，而民反不便者乎？”⁹ 王家屏这篇文章收录于陈子龙《明经世文编》，可见其观点颇具影响力。“裕国便民”观念是在明代经济发展、市民阶层崛起的背景下成熟的，多有经济属性，与官钞铸币、兴修水利、盐法专营、军籍管理等国计民生领域息息相关，文献散见于《元史》《度支奏议》《续文献通考》《吴中水利全书》等，具有一定的权威性。

当铺与“裕国便民”观念的关系，在于它和国计民生，尤其是和底层人民的生活物质流转紧密相连。第二次鸦片战争期间，咸丰九年（1859）《襄理军务纪略》云：“（八月）二十二日局勇报称，河北关上有潮勇擅入民宅，后复入当店逞凶。经该处壮勇拦阻，致被刃伤，因将该潮勇缚送总局，经候补张大令带赴海光寺营中，眼同该国领事官验明伤痕，即将该潮勇加以重惩。张绅以当行生，理裕国便民。如开滋扰之端，必至歇业，贫民即无可转移，复亲往理论。该国领事官云，嗣后如再有此事，自当从重惩办。”¹⁰ 文中的候补张大令、张绅指的应是《襄理军务纪略》的主人公张锦文，应是天津的红顶商人，资助了官绅办团练，经营票号、当铺等生意，《襄理军务纪略》是清代丁运枢、陈世勋、葛毓琦等为张锦文编撰的事迹合集，多有歌功颂德的性质。可贵的是《襄理军务纪略》记录了不少历史细节，当铺歇业，则“贫民即无可转移”，这种深层的经济文化关联得以浮出水面。另有清人陆陇其《三鱼堂集》载：“当铺本是便民，为商

7 郭则沄、龙头山人著，《庚子诗鉴》（一函 4 册），中国书店，2008 年 1 月版。

8（明）何士晋，《工部厂库须知》卷一，明万历林如楚刻本。

9（明）陈子龙，《明经世文编》卷三百九十三，明崇祯平露堂刻本。

10（清）佚名，《襄理军务纪略》卷三，民国刻雪堂丛刻本。



图4 《英国图片报》“抢夺战利品的清朝人” 1900年

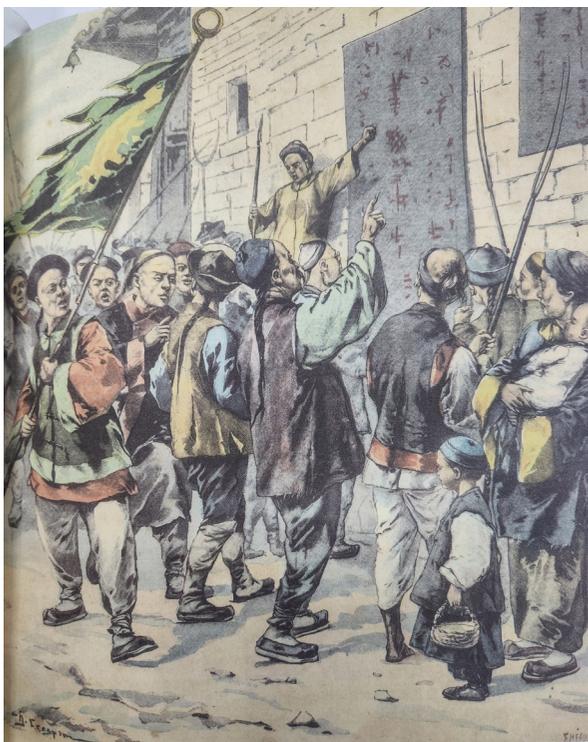


图5 《小巴黎人报》“杀死洋鬼子” 1900年7月15日

原欲取利，本县岂不知之？但立心须平。”¹¹当铺与裕国便民的关系可见一斑。也有学者认为，“裕国便民”是一种官方色彩的体现。比如冯剑认为：“天津的典当业和盐业一样，在清朝都带有浓厚的官办色彩；在迎门影壁上高悬着‘裕国便民’的大牌匾，甚至在门外玄关这红头军棍。”¹²

11 (清)陆陇其,《三鱼堂集》外集卷五申请公移,清康熙刻本。

12 冯剑,《近代天津典当研究》,社会科学文献出版社,2017年版,第110—111页。

底层民众

那么,清华大学艺术博物馆藏天津杨柳青《抢当铺》年画中,哪些人与当铺“裕国便民”的观念是一致的?“裕国便民”的招牌是否具有讽刺意味?在画面中有两个人身着千疮百孔的衣服:一位是坐在画面右侧身着绿色长衫束着发髻的人物,从形象看有点像落魄书生;另一位是画面中心位置穿蓝色上衣、长裤的人物,背着一个大包袱,迈着大步往画面右方走。一般意义上来讲,当铺是底层人民物质流转的场所,因此当铺的繁荣和社会经济是成反比的。原因是在经济萧条的时候,“各贫民亦无处赚钱,度日维艰,既无处挪借而典当各物又不能多得钱文”¹³,在1947年的《天津市》第四卷中有《漫画典当》一文,甚至直接指出:“当铺营业最发达的时候,也往往是在民生最凋敝的年头。”¹⁴冯剑认为:“当铺不仅是一般贫困人口生活借贷的场所,也是一般小商贩融资谋生的重要机构。小贩们常常将其不同季节的衣物储存在当铺中,以换取资金,实现融资,谋取生计。一般的职员们也时常手头拮据,当铺成为他们融资的渠道之一。故此,人们常用的衣物就成为当铺最为常见的当物之一。”¹⁵在《抢当铺》年画中我们能看到大量被抢的衣物,比如画面最右侧男人正在将衣服递给女眷;栅栏旁的两位女士包裹里装的、肩上扛的应该也都是衣服;栅栏旁的和尚以及左侧门口的男人都套着长衫,很显然也是刚刚抢来的。

画面中有很多充满戏剧性、反差感的地方,比如画面右侧正在接过抢来衣物的女性背后,门上贴着“忠厚传家”的楹联,旁边的小幅楹联写的应该是“堆金积玉”;栅栏门口的黑衣男子刚刚抢来的衣服,似乎正在献给八国联军的士兵,士兵则指着衣服似乎正在品评;栅栏内一个瘦骨嶙峋的男子,看上去是过度吸食鸦片的烟鬼,正挥舞着烟枪冲进抢当铺的人群;左

13 《中外近事》,天津《大公报》1903年4月8日。

14 《漫画典当》,《天津市》第4卷第2期,1947年8月30日,第10页。

15 冯剑,《近代天津典当研究》,社会科学文献出版社,2017年版,第8页。

侧栅栏旁一位须发尽白的老者，也扛着巨大的包裹健步如飞；孩童也参加到抢当铺的人群中，只可惜身单力薄，铜钱散了一地，正俯身去捡；扛着“如意”牌匾的红衣男子，招幡杆子下的蓝衣男子，二人分别位于画面的左右，动作大开大合，比较夸张，我们能够看到《大闹满春园》《鸿门设宴》等戏剧人物题材年画的影子；最点睛的当属画面中心“裕国便民”招牌下，一人手持大元宝，一人抱着装满宝物的包裹，正一只脚跨出窗外，准备翻出来。画面中充满着欢闹热烈的气氛，或许“抢”当铺，才是当铺“裕国便民”的正确方式，跟“忠厚传家”的楹联一样，“裕国便民”应该也有反讽意味。

早在1959年《文物》杂志上，王树村先生就发表过一篇《清代北京城百姓抢当铺版画》文章，王树村先生认为：“此图在处理手法上，具体地描画出了劳动人民对剥削者的极其仇视的心情。例如，图中当铺克扣计息的算盘，质贷银钱凭证的‘当票’，放置金银钱两的钱板等，都被散或撕破砸毁在地上。再如画面右边有一贴着‘忠厚传家’门对的住户，这家住户的旗装妇人正在购买一件宽襟大袖彩花上袄；左边有一贴着‘生意兴隆通四海’春联字样的店铺，店铺门前有人在互相观看所得的金表、玉班指，说明群众的这一反抗举动，是向剥削贫民的当铺作斗争，并不波及正当营业的商店和安居度日的善良居民。这点表现得非常鲜明突出。”¹⁶王树村先生还特别强调了和尚和道士加入了“抢当铺”的队伍：“图中人物最引人注意的是那身穿百衲袈裟的和尚，和那身披鹤氅的道士，他们也因现实生活所迫，打破了‘五戒’‘清规’，参加了这场斗争。这一方面反映了当时反抗斗争的人民包括了那么多的阶层；另一方面，僧道参加了这种反抗斗争，也隐隐地暗示着人民已不再受“不求今生，以修来世”思想的愚弄，有意无意地宣扬了破除封建

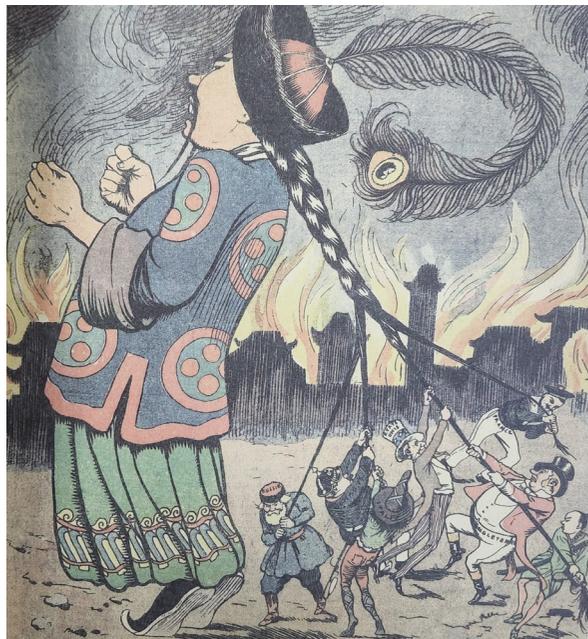


图6 《法国电讯报》“清朝问题”1900年7月8日

迷信的思想。”¹⁷从行文中我们能够看到特定的时代烙印，限于当时的历史文化背景，“抢当铺”被王树村先生描述为一种反剥削、反封建迷信的斗争，反映了“‘天子’脚下北京人民‘造反’的真实情况”¹⁸。

现在回过头来看，“抢当铺”题材表现的应当还不足以称之为“造反”，因为画面中并没有造反的对象。用损毁的算盘、当票、钱板等来指代剥削者，略显牵强。1911年《星期小说》中所载《抢当铺》版画插图，反映的是否为真实的抢当铺事件，我们不得而知。画面中整齐划一的军队或警察，正对抢当铺的民众开枪，枪声过后倒下一片抢当铺者，弥漫的火药烟雾，也将抢劫者笼罩在恐惧之下。版画插图版抢当铺，抢劫者和镇压者对立明确，但是天津杨柳青年画《抢当铺》的众人，却整体沉浸在一种哄抢“意外之财”的喜悦中，画面基调截然不同。那么《抢当铺》年画到底在表达什么？

战火与市井

17 王树村，《清代北京城百姓抢当铺版画》，文物，1959年，第9期，第46—47页。

18 王树村，《清代北京城百姓抢当铺版画》，文物，1959年，第9期，第46—47页。

16 王树村，《清代北京城百姓抢当铺版画》，文物，1959年，第9期，第46—47页。



图7 长沙地区生产的《生杀猪羊图》年画

《中国木版年画集成·杨柳青卷下》收录了王树村先生藏《抢当铺》年画，作品介绍云：“一九〇〇年八国联军侵华，北京街面混乱，发生百姓抢当铺的事件。老百姓砸开当铺大门，将库房里的各种当物抢掠一空，此所谓‘二十六年抢当铺’。此图以写实手法再现了当时情景。”¹⁹这件作品确实表现了光绪二十六年抢当铺事件，画面也比较写实，但“再现”的客观性是存疑的。抢当铺发生在庚子事变的背景下，义和拳运动和八国联军侵华造成了中国社会的持续动荡，烧杀抢掠随处可见，在当时西方媒体的报道中，我们能通过图像看到当时的血腥与残酷，比如布昂（Brun）绘制的《焚毁教堂》画面局部。“在一片可怕的喧嚣声中，红色火光冲天而起，被焚毁的正是法国教堂、希腊教堂、英国教堂……义和团大肆屠杀本土的基督教徒，烧毁他们的家园，场面令人发指。”²⁰还有瓜斯塔拉（S.Guastalla）绘制《哥萨克人和义和团的战斗》²¹，意大利骑兵挥舞着长刀、短枪，而画面前景横躺着死去的因战争死去的人们，画面极具动荡

感。义和拳被镇压后，公开的杀戮和行刑更是被大势宣扬，不仅现场围观者甚众，而且在媒体报道、照片中持续传播和放大，这种血腥和暴力的战争场景为什么在《抢当铺》中没有体现？《庚子记事》载：“义和团焚烧顺治门（即宣武门）大街耶稣堂（今宣外大街小学）。又烧同和当铺奉教之房；又焚烧顺治门内天主堂（南堂），并施医院两处，连四围群房约三百余间俱皆烧尽，烧死教民不计其数。又焚烧西城根柢马桩、油房胡同、灯笼胡同、松树胡同教民居住之房数百间”²²。“烧同和当铺奉教之房”，这恐怕是战火中大部分当铺的命运，为什么在《抢当铺》年画中没有体现？是杨柳青年画回避战争或血腥场面吗？

对于清末鸦片战争和庚子之变，杨柳青年画也有不少战争的场面，比如《火烧望海楼》《天津三岔河口图》等。湖南长沙等地也有将洋人描绘成猪、羊、鬼的形象，创作了《打鬼烧书图》《生杀猪羊图》《猪羊归化图》木版年画等²³，画面极具冲击力，血腥、残忍的场面完全不亚于海外媒体的图像报道。比如《生杀猪羊图》（图7）：“‘但生下三朝，便须杀你。待长成周岁，还要食他。’文中的‘你’指猪，即基督徒。‘他’指山羊，即外国人。这一形象以各种形式出现，适用于所有的场合。图中，祭祀的场景在画面最前方，新生儿的家庭在画面后方。”²⁴由此来看，不是木版年画媒介的问题，也不是民族主义情绪不够高涨的问题，《抢当铺》杨柳青年画规避了暴力和仇恨，应该是一种文化自觉，这种选择跟官方管制和《抢当铺》的受众群体有关系。

19世纪70年代，《火烧望海楼》《天津三岔河口图》等作品创作出来后，就曾受到英法的抗议，清政府迫于压力禁止这类作品的印制。《抢当铺》年画

19 冯骥才主编，《中国木版年画集成·杨柳青卷下》，中华书局，2007年版，第395页。

20 《北京之围》，法国《世界画报》，1900年11月10日版。转引自赵省伟编，侯美瑶、邱丽君译，《海外史料看庚子事变（上）》，重庆出版社，2018年版，第250—251页。

21 《义和团运动》，意大利《周日论坛画报》，1900年6月17日版。转引自赵省伟编，侯美瑶、邱丽君译，《海外史料看庚子事变（下）》，重庆出版社，2018年版，第593页。

22 （清）仲景，《庚子记事》，引自中国社会科学院近代史研究所《近代史资料》编译室主编，《庚子记事》，2013年，第5页。

23 赵省伟编，侯美瑶、邱丽君译，《海外史料看庚子事变（上）》，重庆出版社，2018年版，第111页。

24 赵省伟编，侯美瑶、邱丽君译，《海外史料看庚子事变（上）》，重庆出版社，2018年版，第110页。

中表现的哄抢当铺的场景，无论在什么历史环境下来看，都应该非正义的，那么这种非正义的活动是如何变成年画这种大众媒介题材的？又是满足了观众的哪些心理？《抢当铺》画面中表现的是被粉饰过的历史场景，跟1900年戈登·布朗尼根据萨维奇·兰道的摄影作品绘制《抢夺战利品的清朝人》²⁵相比，画面中明显具有轻松明快的氛围，而且画面中没有回避洋药、洋货等提法，《庚子记事》载义和团非常忌讳“洋”字：“城内城外各行铺户与各街住户，义和团民俱饬令避忌‘洋’字，如‘洋药局’改为‘十药局’‘洋货’改为‘广货’，‘洋布’改为‘细布’，诸如此类甚多。凡卖洋货者均皆逃闭。否则，团民进内，将货物打碎，然后将房焚毁。住户亦是如此。各街巷抛弃煤油如泼脏水一般，各种煤油灯砸掷无数，家家户户尤恐弃之不及，致贻祸患。暴殄天物，实为可惜。”²⁶画面中“仁记洋药土药发客”“瑞祥林专卖洋货发客”等招牌俱在（图8），基本抹去了义和团的因素。

隐去了战争的血腥、义和团等因素之后，《抢当铺》年画主要是对“富贵”“财富”的直接表达，比如“堆金积玉”的楹联，“发福生财”楹联，还有画面中大量的金银珠宝。“抢当铺”满足了普通市井民族单纯的求财心理，表现的是世俗化社会对财富的崇拜。这种文化心理在其他文艺媒介中也有体现，比如清代公案小说和评剧传统剧目中都有的一个故事：“锯碗丁”刁氏所生一子一女，以锯碗为生。后乘义和团起义，抢当铺暴富。为子娶王玲儿为妻。刁氏虐待儿媳，玲儿不堪折磨，投水缸自尽。王家控于官，判公婆披孝，厚葬玲儿。送葬至坟地，玲儿魂附刁氏身上，掐死其子、女，又自扼而死。”²⁷这里抢当铺暴富的不义之财，在小说戏剧的故事中终得恶报。另外还有一句流传甚



图8 清华大学艺术博物馆藏天津杨柳青《抢当铺》中的各式店铺招牌

广的歇后语“做梦其抢当铺——财迷心窍”²⁸，也能体现出抢当铺这类题材反映的观众深层的文化心理。这种世俗化特征，和对经济财富的直接表达，抛开了战争、动乱等宏大叙事，在某种程度上来讲，也是市井民众觉醒的一个重要特征。

结语

清华大学艺术博物馆藏天津杨柳青年画《抢当铺》作品，其创作的背景是1900年的庚子之变，作品虽然用写实的手法反映了清末民初当铺与民生、国人与洋人、战火与市井的多重历史细节，但是作为年画创作，作品中也刻意抹去了义和拳运动的诸多因素，回避了庚子之变战争和动乱的血腥、暴力，而是用艺术化的方式为民众呈现世俗生活诸多美好的愿景。

抢当铺本身不是正义的行为，但是在清末民初社会压迫和民众觉醒的时代背景下，具有诸多合理化的解释，天津杨柳青年画《抢当铺》是在这样的历史文化背景中产生的。《抢当铺》年画显然不是对历史事件的客观记录，而是把沉重、暴力的历史事件，与普通民众对“富贵”的追求、对飞来横财的渴望，在对“忠厚传家”“裕国便民”的反讽中，注重对“不义之财”的复杂情绪中，按照大众喜闻乐见的方式对历史事件进行了重塑。而文化重塑背后，是在中国现代革命前夜，普通民众的日渐觉醒。□

25 英国《图片报》，1900年9月22日版。转引自赵省伟编，侯美瑶、邱丽君译，《海外史料看庚子事变（下）》，重庆出版社，2018年版，第480页。

26（清）仲景，《庚子记事》，引自中国社会科学院近代史研究所《近代史资料》编译室主编，《庚子记事》，2013年，第6页。

27 王士笑、印淑英编著，《中国评剧剧目集成》，1993年版，第122页。

28 中国民间文艺出版社资料室、北京大学中文系资料室编，《歇后语大全第四册》，中国民间文艺出版社，1987年版，第586页。

清华艺博资讯

展览预告

有窗户的画室

2024年3月8日—2024年5月5日
清华大学艺术博物馆四层7号、14号展厅



“有窗户的画室”寓含两重意思。一是指画室的“窗户”对于画家的创作是必要条件——人物形象在自然光线下，画家可捕捉其丰富微妙的色彩光影，并创作来自上天光亮启示的艺术。另一涵义贴近弗吉尼亚·伍尔夫《一间自己的房间》本意——女性艺术家需要独立创作的空间和条件，也指20世纪中国女性需要的一种精神心理状态——放开胸怀，朝向世界，为追求真理勇敢前行。女性的精神解放也预示社会日益完善和充满活力。潘玉良、周思聪、肖惠祥是20世纪中国代表性女艺术家，她们的艺术揭示了中国女性成长历程与中国社会演变的紧密关联。中国现代美术史中女性艺术家地位的确立，便是建立在一代女性艺术家的成长和贡献基础之上。而本次展览“有窗户的画室”意在使观众通过作品这一窗户看到她们在画室忙碌的身影，以及她们用心灵创造成就的艺术。

看与被看：当代艺术展

2024年3月16日—2024年6月12日
清华大学艺术博物馆一层展厅



首届当代艺术展“存在之境”于2021年10月在清华大学艺术博物馆展出后，获得艺术家、批评家、观众和媒体的好评，这成为清华艺博继续策划举办当代艺术研究性展览的良好开端。为此，清华大学艺术博物馆计划于2024年举办第二届当代艺术展“看与被看”。展览主题围绕“看”和“被看”，这一对看似平常，但内涵丰富的概念指称当代艺术的特点。本展览由13位艺术家的80余件作品组成，用不同视角展示当代艺术中有关人与人、人与自然、人与社会关系的文化景观。作品将呈现艺术家的敏锐洞察力和艺术创造力，向观众展示当代艺术的独特魅力。

抔埴之工：古代东西文明交流中的陶瓷艺术

2024年3月—2024年7月
清华大学艺术博物馆四层展厅

继清华大学艺术博物馆举办关于古代玻璃（“火”与“砂”）和古代金属（“火”与“金”）两个特展以后，将呈现第三个“火与文明”系列特展。展览将展出日本平山郁夫丝绸之路美术馆和清华大学艺术博物馆收藏的陶瓷类文物近300件，以



大量古埃及、古代近东、地中海、中亚、南亚和中国等国家和地区的古陶瓷器，讲述“火”与“土”的文明故事，探索早期亚欧大陆的文化交流与文明互鉴的历史。

茫父不朽：一代通人姚华艺术展

2024年4月-2024年10月
清华大学艺术博物馆四层

姚华（1876—1930），字重光，别字一鄂，号茫父，别署莲华龠主。贵州贵筑（今贵阳）人。中国著名诗人、学者、教育家、文学家、金石学家、书画家和戏曲理论家，被誉为一代通人，于影拓、刻铜、笺纸等艺术形式皆有特别贡献，被鲁迅、郑振铎、陈叔通、郭沫若等人所盛赞。本展览意图通过大量珍贵书画、文献、碑拓、刻铜、笺纸等实物，比较全面地呈现姚华在诗词、书法、绘画、考据、篆刻、写铜画笺等领域的杰出才能与贡献，以期使观众了解一位才艺出众、立体饱满的茫父先生。

云导览

“中国新民：梁启超诞辰150周年纪念展”正在本馆四层展出。

梁启超（1873年2月23日—1929年1月19日），字卓如，一字任甫，号任公，又号中国之新民、饮冰室主人、饮冰子、哀时客、自由斋主人。清光绪年间举人，



中国近代思想家、政治家、史学家、教育家和文学家，戊戌变法领袖之一、中国近代维新派、新史学和新法家代表人物。梁启超是同时在政治、学术舞台，为中国的现代转型做出重要贡献的巨匠。本次展览围绕着梁启超在中国现代性构建过程中的成果，以其不同时期的书法、拓本收藏等作品作为线索，以梁主编《时务报》《清议报》《新民丛报》《新小说》时刊登的图像、自作诗文手稿、书籍文稿、个人影像等为主，分为“民族：文字收功，神州革命”“新民：古今内外，去塞求通”“国学：独立之国，学问独立”“余事：先辈遗墨，书艺复兴”四个版块。

本次导览特邀展览总策划、常务副馆长杜鹏飞与策展人高登科导览，藉此纪念梁启超诞辰150周年。

学术讲座



2023年12月5日，我馆举办“中国史前时期的‘海岱系’玉器”讲座，演讲人为山东大学历史文化学院二

级教授，山东大学东方考古研究中心原主任栾丰实先生。在中国史前文化的五大区系中，距今5500—4500年之间，先后产生燕辽地区的“红山系”玉器、环太湖地区的“良渚系”玉器等发达的玉器文化。大体同时或略晚，地处上述两个地区之间的黄淮下游海岱地区，在大汶口文化中晚期和龙山文化时期，逐渐发展出具有自身特色的玉器系统，从而形成了有别于北方红山和南方良渚的“海岱系”玉器文化。“海岱系”玉器主要由礼仪用玉和装饰玉组成。礼仪用玉的基本类别为钺、刀、璧、璋、圭五大类，装饰用玉的种类较多，有项饰、耳饰、头饰、佩饰、坠饰、腕饰、指饰和绿松石装饰等。“海岱系”玉器的产生和成熟，标志着海岱地区史前社会的发展进入了一个新阶段。同时，也对中原地区龙山文化和二里头文化时期社会的礼制产生过重要影响。



2023年12月6日，我馆举办“万世不忘传无疆——山东汉代画像石祠堂”讲座，演讲人为山东博物馆（山东省石刻艺术博物馆）研究馆员杨爱国。

山东是发现汉代画像石数量最多的省份，目前所知，汉代画像石超过一万件，分布在全省半数以上的县域单元，尤以泰沂以南的临沂、枣庄、济宁三市所辖地区为集中。汉代画像石祠堂分布在从山东济南到安徽淮北的南北狭长地带，其中山东邹城、滕州、微山、嘉祥等地发现较多。济南市长清区孝堂山石祠和嘉祥武氏祠是汉代画像石祠堂中的著名者。这些画像石祠堂自北魏以来就受到学人的关注，著录研究不断，成果丰硕。山东汉

代画像石祠堂建筑形制有5种：独石祠堂、平顶单开间房屋式祠堂、悬山顶单开间房屋式祠堂、悬山顶双开间房屋式祠堂、悬山顶双开间后壁带小龕房屋式祠堂。汉代画像石祠堂图像主要刻在祠堂内壁，一般祠堂顶刻象征天的图像，山墙顶刻神仙世界的图像，三墙主体刻现实生活 and 历史人物故事图像，这样的图像配置反映了汉代人把祠堂建造成一个微缩版宇宙的观念。



2023年12月16日，我馆举办“礼制的边缘——试谈临淄战国齐墓出土贝壳画”讲座。演讲人是北京大学艺术学院长聘教授郑岩。1991年在山东临淄徐家村南发掘所获三件战国中晚期带有彩绘的贝壳新近公布，由此使得海外博物馆早年入藏的同类文物，以及文献中的相关记载被激活。这些游离于礼制之外的小幅绘画属于私密的、“非礼”的“无益之作”，但却显示出早期绘画艺术超越宗教、礼仪与教化功用，具有审美价值的一面，丰富了我们对中国艺术史基本脉络的认识。



2023年12月20日，我馆举办“封神：汉代齐鲁儒生的仙鬼谱系与汉家国力构造”讲座。演讲人是四川大学文化科技中心教授姜生。

“封神”之事，汉代已发生。汉家思想中心齐鲁地区的儒生们，缔造了最初的道教。正是他们，依其儒家德目，品论古今人物，贬斥以秦始皇为代表的“秦人”，否定、删除其道统地位；与此同时，自三代以来，有上圣之德者，有萧邈之才、绝众之望者，至贞至廉者，如忠臣节士、孝子孝女、节妇烈女，有英雄之才者、先世有功者等，则崇以神仙不朽之位，一皆入列神品仙品，构建了相当庞大的汉代道教神尊仙鬼谱系（部分早期道教文献至今保存着汉人的拣选标准与位格分类依据），刻画在他们的墓葬中，引为自己的终极理想。这一神仙图谱系统，不仅是汉代道教的宣教手段，宣扬着汉家道德驱动下的“先死后蜕”的尸解信仰，而且更重要的是，它内含着汉家的国力构造：死后成仙的信仰结构，驱动着汉人毫无畏惧地为自己的君子理想、真理追求、为汉家的强大和太平而献出生命。无数的汉墓默示着他们曾经梦想与执著。



2023年12月24日，我馆举办“北朝佛教造像的区域性特征——以邺城与青州造像为中心”讲座，演讲人为中国社会科学院考古研究所研究员何利群。

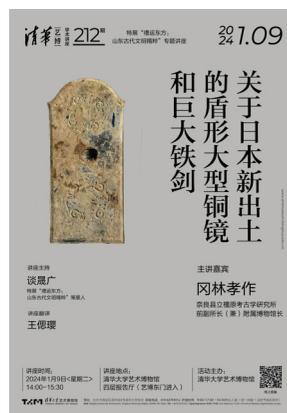
20世纪中叶以来，中原北方东部地区的河北、河南、山东、山西出土了大量东魏北齐时期的佛教造像。其中具有代表性的是山东青州龙兴寺大型青石背屏式造像和

单体圆雕像，河北邺城北吴庄和曲阳修德寺中小型白石背屏式造像，以及河南各地的造像碑和山西沁县南涅水的造像塔。尽管各地造像的石质和类型存在较大的差异，但在造像题材、组合及细部特征上明显具有时代的共性和相似的演变轨迹



2024年1月6日，我馆举办“欧亚大陆史前玉技术体系”讲座，演讲人为山东大学文化遗产研究院特聘教授邓聪。

欧亚大陆中贝加尔湖周边以及中国东北，为人类史前早期软玉文化的诞生地。邓教授介绍了近三十多年来对世界史前玉器技术研究的最新成果，从玉器工艺、原料，探索欧亚大陆史前玉器文化的扩张及体系。



2024年1月9日，我馆举办“关于日本新出土的盾形大型铜镜和巨大铁剑”讲座，演讲人是奈良县立橿原考古学研究所前副所长（兼）附属博物馆馆长冈林孝作，由王偲瓔女士翻译。



2022年12月，在日本奈良县富雄丸山古坟（4世纪后半叶）中发现了一面前所未有的大型盾形铜镜和一把巨大的铁剑（蛇形剑），这一发现引起了巨大的轰动，世界各地都对此进行了报道。尤为重要的是，此二者不仅是同类铜镜和铁剑中最大的大型铜器，由极为先进的金属加工技术制作而成，而且还是当时的倭人在日本列岛上制造的“国产品”。在中国，早在西汉时期就已制造出大型“衣镜”（如山东省西汉齐王墓陪葬坑出土文物等），而长度超过富雄丸山古坟铁剑的大剑在文献史料中也有记载。冈林孝作先生介绍了大型盾形铜镜和巨型铁剑（蛇形剑）的概况，并通过与中国已有的文献资料进行比较研究，就4世纪后半叶日本列岛制造这两件文物的意义阐述见解。



2024年1月18日，我馆举办“禮运东方’观展记”讲座，讲座由北京大学中文系教授李零主讲，分享对“禮运东方：山东古代文明精粹”特展的7次观展后的心得体会，并对一些文物（牙璧、环形钺等）提出独到的见解。



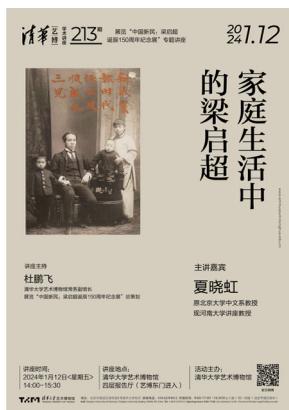
2024年1月13日，我馆举办“新莽度量衡的器制系统与政治象征”讲座，演讲人是故宫博物院器物部金石组副研究馆员熊长云。新莽度量衡器是王莽改制的珍贵历史遗存，并因其科学性、艺术性长期受到学界重视。本期讲座将从传世中古文献记录的新莽度量衡器切入，结合“禮运东方：山东古代文明精粹”展出的邹城考古所获新莽度量衡器等，详细梳理了目前已知新莽度量衡器的具体品种。同时，以新莽度量衡铭文的细微差别入手，探索了新莽度量衡器内部存在的严密层级系统，以及“衡”在王莽改制中的特殊政治象征意义。



2024年3月6日，我馆举办“青州佛像当属南朝佛像”讲座，演讲人是清华大学美术学院教授祝重寿。六朝时青州是山东经济、政治、思想、文化的中心，也是艺术中心。青州一直是东晋、刘宋直接管辖，文化、艺术自然跟着首都南京走。469年北魏攻下青州后，山东成了前线，南朝和北朝在此打拉锯战，但青州南朝文化根深蒂固，这时仍然受南朝南京影响，南朝文化依旧盛行。所以不是北魏影响青州，而是青州影响北魏，尤其是469年北魏攻下青州后，南朝刘宋画家蒋少游（山东青州人）被俘虏到北魏首都大同，深受重用，全面主持北魏艺术设计工程，用青州刘宋艺术统领、改造

北魏艺术。所以青州虽然是北朝鲜卑人统治，但青州文化艺术却是南朝的。工匠制作作品，谁统治就写谁的年号。其实整个北魏文化都是建立在南朝刘宋文化基础上的。中国佛教美术史上有四大石窟，它们是甘肃的敦煌石窟、麦积山石窟、山西的云冈石窟和河南的龙门石窟。中国佛教美术考古有三大发现，它们是四川成都万佛寺佛像、河北曲阳修德寺佛像和山东青州龙兴寺佛像，合计是中国七大佛像，这七大佛像同步发展，各有地方特色，构成了中国佛教美术史上最辉煌的篇章。其中四川在南方，唐以前佛像属南朝佛像。其他都在北方，唐以前都受南朝首都南京影响，青州离南京最近，受南京影响最大，佛像最成熟，所以青州佛像可以当作南朝佛像来看。

注：以上讲座为本馆正在展出的“礼运东方：山东古代文明精粹”特展专题讲座系列，均由“礼运东方：山东古代文明精粹”策展人谈晟广主持。



2024年1月12日，我馆举办“家庭生活中的梁启超”讲座，主讲人为河南大学讲座教授夏晓虹。在政治活动与讲学著述之外，家庭生活中的梁启超也引人注目。本期讲座嘉宾将不仅补充介绍梁启超对子女的国学教育，而且也会从作为儿子与作为丈夫的角度，呈现梁启超与父亲、妻子的相处之道。讲座为本馆展出的“中国新民：梁启超诞辰150周年纪念展”专题讲座。讲座由此次展览总策划，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞主持。



2024年1月24日，我馆举办“朦胧的边界——美术与设计的关系”讲座，主讲人为清华大学美术学院教授，展览“出光华记：袁运甫艺术教育思想暨于会见、马泉、张大力、袁加作品展”策展人张敢。讲座由此次展览总策划，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞主持。美术与设计有边界吗？需要边界吗？对这个问题可能有不同的答案。在美术史上，这两者之间确实存在着边界，只不过这是一条充满弹性的、朦胧的边界，它们之间既有区别，又相互依存和借鉴。讲座为本馆展出的“出光华记：袁运甫艺术教育思想暨于会见、马泉、张大力、袁加作品展”专题讲座。



2024年2月4日，我馆举办“威廉·莫里斯与工艺美术运动：以美改变世界”讲座，主讲人为特展“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”英方策展人马克斯·唐纳利，讲座由展览中方策展人刘木维主持。英国工艺美术运动可以追溯至19世纪50年代，当时，威廉·莫里斯

作为进步思想家之一，已经开始传达关于设计和工艺的先锋思想。在本次讲座中，马克斯·唐纳利将探讨莫里斯在工艺美术运动发展中发挥的关键作用，并通过介绍莫里斯与同伴设计和制作的代表性作品，展示工艺美术家如何践行莫里斯的乌托邦愿景——用美改变世界。讲座将分析本次展览“明灯——从威廉·莫里斯到麦金托什”中展出的部分 V&A 藏品，包括威廉·莫里斯、梅·莫里斯、C.F.A. 沃塞以及 C.R. 麦金托什等人的作品。讲座为本馆正在展出的“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”特展专题讲座。

艺术沙龙



2023年12月9日，我馆举办“德音宏韵·孔孟乡音”音乐会，精心选取三个篇章，将现场演奏与曲目导赏相结合，以“乐”为“媒”，在音符中探索静谧纯粹的古乐，感受孔孟之乡历史底蕴的深邃。演奏嘉宾有：张曦、连家杰、匡泓霖、郭安琪、张澳暄、张诗瑶、刘虹佑、苏程欣、范偲媛、薛元良和王宏耀。演出由清华大学艺术博物馆公教部主办，是“礼运东方：山东古代文明精粹”特展专题活动。

2023年12月23日，我馆举办“清华交响二队《动机》音乐会（校内专场）”，演出团队是清华大学学生艺术团交响乐队。活动由共青团清华大学委员会、清华大



学艺术教育中心和清华大学艺术博物馆公共教育部共同主办。



2024年1月1日，我馆举办“清华校友管乐团《管乐之声》新年音乐会”，演出团队是清华校友管乐团，并特邀爱乐青少年交响乐团共同演出。活动由清华大学艺术博物馆公共教育部主办。



2024年2月24日，我馆举办“艺术先锋耳畔的

音乐之花”元宵音乐会，女高音歌唱家苏小博、羽管键琴演奏家江禹杉和维奥尔琴演奏家冯洲担任演出嘉宾。此次是由国内一流演奏家带来早期音乐风格的音乐会，可以聆听到他们的匠心独具，以及用色彩艳丽的乐器演奏的乐音。本次活动为本馆正在展出的“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”特展专题活动。

学术论坛

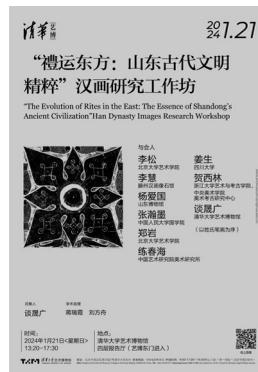


2023年12月3日，我馆举办“礼运东方：山东古代文明精粹”青铜器研究工作坊，召集人为苏荣誉、刘延常和谈晟广，活动由清华大学艺术博物馆和山东博物馆共同主办。参与会议的嘉宾有：李零、周亚、苏荣誉、方辉、张昌平、刘延常、丁忠明、郎剑锋和谈晟广。

2023年12月23日，我馆举办“礼运东方：山东古代文明精粹”玉器研究工作坊，召集人为邓淑苹和谈晟广。参加会议的嘉宾有：栾丰实、邓淑苹、邓聪、唐际根、徐琳、左骏、庄丽娜、谷娟子和谈晟广。



2024年1月14日，我馆举办“礼运东方：山东古代文明精粹”造像艺术研究工作坊，召集人为谈晟广。参加会议的嘉宾有：马丛丛、韦正、王瑞霞、圣凯、孙英刚、孙博、李静杰、何利群、邱忠鸣和唐仲明。



2024年1月20日，我馆举办“礼运东方：山东古代文明精粹”孔子与儒学研究工作坊，召集人为杨金泉和谈晟广。参加会议的嘉宾有孔祥明、刘蔷、杨金泉、赵连赏、翁连溪、彭林、温海明和褚红轩。本次活动由清华大学艺术博物馆和孔子博物馆主办。



2024年1月21日，我馆举办“礼运东方：山东古代文明精粹”汉画研究工作坊，召集人为谈晟广。参加会议的嘉宾有：李松、李慧、杨爱国、张瀚墨、郑岩、练春海、姜生、贺西林和谈晟广。



海内艺术资讯

南方故事

展期 2023 年月 26 日—2024 年 4 月 7 日

地点 广州和美术馆



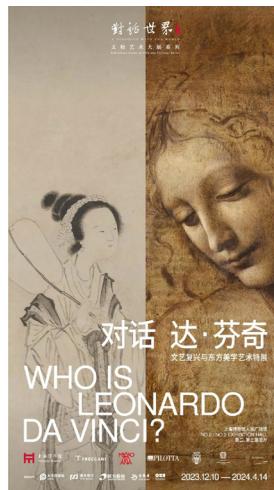
和美术馆呈现展览《南方故事》，探索语境变迁、制度改革、媒介转变与机构沉浮对南方艺术产生的影响，重点关注南方艺术模糊、争议与对抗的切面。一百五十年来南方艺术发展脉络在此场展览中重新被梳理，为观众呈现持续波动中的南方艺术图景。本次展览关注狭义的“南方”，以广东与福建为核心，该区域的文艺思潮深刻影响着中国近代至当代的艺术形态。

“对话达·芬奇——文艺复兴与东方美学艺术特展”

展期 2023 年 12 月 10 日—2024 年 4 月 14 日

地点 上海博物馆（人民广场馆）

本次展览文艺复兴艺术珍品真迹，18 件中国古代绘画传世名作，向观众讲述东方与西方的和而不同、艺术与科学的完美交融。展览同时呈现了达·芬奇的油画真迹《头发飘逸的女子》和多幅《大西洋古抄本》手稿、米开朗基罗的珍贵素描等文艺复兴艺术杰作，以及五代《闾口盘车图》、南宋梁楷《白描道君像图》、明四家唐



伯虎《秋风纨扇图》等中国古代绘画传世名作，作为两个文明之间的理想对话，探寻和确立艺术体验与描绘的共同主旨。

中国式风景：林风眠 吴冠中艺术大展

展期 2024 年 1 月 27 日—2024 年 5 月 5 日

地点 上海中华艺术宫



作为首次全面回顾两位艺术大师艺术成就的大型展览，“中国式风景——林风眠 吴冠中艺术大展”以沪上国有美术机构馆藏精品为核心，集聚京、沪、粤、浙各大艺术机构林风眠、吴冠中珍贵藏品，以全新学术脉络深度梳理两位艺术大师的探索、成就与影响，呈现林风

眠、吴冠中对时代之问的“回答”——融通中西古今的创新精神，用艺术探索开创的“中国式风景”。

有温度的存在：广州设计三年展 2024

展期 2024年1月16日—2024年5月31日
地点 广东美术馆



展览以“有温度的存在”为主题，通过主题展、资料文献展，以及多个社区项目、平行展共同聚焦设计的人文关怀。主题展邀请来自约27个国家和地区的近100位/组设计师、艺术家参展，向观众展示不同文化背景下有“温度”的设计，解析和呈现当下智慧又充满人文关怀的设计样本，促进当代设计及文化创意在中国社会长足的发展，为社会进步及文化、经济的可持续发展注入新的强有力的能量。

海外艺术资讯

为女性制作时装的女性

展期 2023年12月7日—2024年3月10日
地点 纽约大都会艺术博物馆



大都会艺术博物馆服装研究馆于12月7日开幕的2023秋季时装展“为女性制作时装的女性”，就以女性设计师的作品为主题。这也是该馆成立约85年来首次举办类似主题的回顾展。该展将展示服装研究馆收藏的大约70位女性设计师的作品，时间横跨一百余年。展览以“女性”为主角，借助“匿名”“可见性”“代理”“缺席/遗漏”4个概念，对时尚的历史叙事进行重新解读，最后还会展现当今设计师的“具有合作思维，考虑可持续性和包容性”的作品。

表象的交错：当时尚进入国家现代艺术馆

展期 2024年1月24日—2024年4月22日
地点 法国蓬皮杜当代艺术博物馆





继 2022 年的伊夫·圣罗兰博物馆)之后,巴黎蓬皮杜中心邀请劳伦斯·贝奈姆继续通过在现代艺术国家博物馆中想象创作者和作品之间的丰富概念对话,进一步探讨艺术与时尚之间的关系。本次展览展示 17 组有关现代和当代艺术中作品或潮流与创作者之间的对话。从克里斯汀·迪奥到艾里斯·范·赫彭,从阿扎丁·阿莱亚到塞贝·马古古,再到让·保罗·高缙耶和三宅一生,还包括香奈儿和查尔斯·德·维尔莫兰,展览成为了自 20 世纪初以来将时尚与艺术创作、时装设计师和艺术家联系在一起的强大纽带。

艺术家的房间：路易斯·布尔乔亚

展期 2024 年 3 月 2 日—2024 年 6 月 9 日
地点 英国泰特（伦敦）现代美术馆



“艺术家的房间——露易丝·布尔乔亚展”聚焦于她生命的最后 20 年创作的作品。在这段时间里,布尔乔亚重新构想了许多她一生关注的主题,创作了涉及身份、性别、母性、家庭和记忆等内容的作品。她最著名的作品可能是她的蜘蛛雕塑,而来到阿伯丁艺术画廊的访客将有机会欣赏到布尔乔亚于 1994 年创作的三米高的蜘蛛雕塑,也是展览中从伊斯顿基金会借来的几件重要作品之一。

诞辰 180 周年纪念 吴昌硕的世界——金石之交

时间 2024 年 1 月 2 日至 2024 年 3 月 17 日



活跃于清末至民国初期的吴昌硕(1844—1927)以金石资料为制作源泉,在书画篆刻艺术史上留下了丰功伟绩。生于安吉(浙江省)的吴昌硕在杭州(浙江省)、苏州(江苏省)和上海通过金石结交师友,集各种技艺之大成,后成为上海艺术界之领袖,对日本亦产生了深远的影响。

为纪念吴昌硕诞辰 180 周年,日本东京国立博物馆展出此展,呈现吴昌硕的书画、印谱以及其先学、师友、弟子的作品,呈现通过“金石之交”构建而成的吴昌硕的艺术世界。