

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 33 期

—— 2024 年第 3 期

清华大学

艺术博物馆馆刊

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

编辑委员会

主任：王明旨

委员：（按姓氏笔画排序）

马 赛 卢新华 冯 远 刘巨德 苏 丹 杜大恺 杜鹏飞

杨冬江 吴为山 邹 欣 张 敢 张夫也 陈池瑜 陈岸瑛

陈履生 尚 刚 徐 虹 鲁晓波 曾成钢

主编：杜鹏飞

副主编：徐 虹

学术主持：陈池瑜

编辑部主任：赵 晨

视觉总监：王 鹏

本期责编：葛秀支

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：马 萧

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 6 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

2024年适逢湖南两位画家诞辰相隔一个甲子60年，一位是一代大师齐白石诞辰160年，另一位是著名画家黄永玉诞辰100年，清华大学艺术博物馆特别推出“萌生——从齐白石到黄永玉”大展。本展选择以动物题材作品为主，展示齐白石、黄永玉一批花鸟虫鱼，描绘白兔、老鹰、小猫、猴子、松鼠等作品，自然生动，神态百般。同时展出著名画家虚谷、任伯年、高剑父、张善孖、徐悲鸿、王梦白、王雪涛、李苦禅、吴冠中、刘继卣等人的国画精品，并展出黄永玉的生肖雕塑，周春芽的油画与雕塑、肖惠祥的装饰瓷绘等，可谓琳琅满目，精彩纷呈。开展时间正值暑假，吸引了大批观众和中小學生参观，甚为壮观。

抽象艺术和当代艺术是本馆关注的重要内容，近期本馆集中开启三个展览：“激情瞬间：上海抽象艺术四人展”，展出当下活跃的上海四位抽象艺术家丁设、李磊、杨冬白和潘微的50多件作品，从一个侧面反映上海抽象艺术最新创作成果。王广义是85美术新潮中政治波普艺术家，他创作的《大批判》形象使人记忆犹新，本馆举办的“回到何地：1993年之后的王广义创作草稿”，展出他的麻绳、麻袋组合等现成品艺术及一批创作草图，记录王广义1993年以来的创作历程。“几何：赵大钧绘画实践的基本线索”，展出赵大钧素描和色彩抽象作品，是抽象绘画创作的新的探索。这三个展览记录了中国当代艺术创作的几个方面的成果。

本期在论文方面，刊发北京大学朱青生教授的《第三抽象：对话的可能和不可能》，该文结合本届国际艺术史学会举行的年会讨论“对话”主题，论述艺术和艺术史在不同宗教信仰、不同的意识形态和不同的世界观持有者，进行对话的可能与不可能等问题，设置第三抽象作为一种实验方法。高登科《万年利涉：新造万年桥的帝王行迹》，探讨乾隆五年，苏州胥江上修建的三拱万年桥，何以成为“胜景”，并多次成为苏州版画创作题材，提出新的见解。周娅婷的论文，对清华大学艺术博物馆所藏明代画家张路的四张组画《八仙图》进行较为深入地研究。桂立新对唐代月宫镜的纹饰演变进行深入分析探讨，杨珺、史泉悦的论文从写实与写意两个方面，对当代著名女画家周思聪的绘画创作与生命体验关系进行新的论述。张瑞琪结合本馆《萌生》展览，对齐白石的松鼠葡萄图式进行考评。李旭的文章结合自己在上海美术馆的策展工作，介绍上海美术馆近三十年所举行的上海抽象画展、上海双年展等重要展事，并探讨这些展览和学术活动对上海当代艺术发展所起的推动作用。邱敏的论文对艺术博物馆与城市文化空间的塑造这一新问题，进行有意义的研究，揭示艺术博物馆在当代城市文化建设中的作用，引起社会关注。

学术主持

陳沁瑜

目录



展览现场 TAM Exhibitions

激情瞬间：上海抽象艺术四人展	6
萌生：从齐白石到黄永玉	9
几何：赵大钧绘画实践的基本线索	13
回到何地：1993 年之后的王广义创作草稿	15
“激情瞬间：上海抽象艺术四人展”学术沙龙	18



史论经纬 Art History and Theory

第三抽象：对话的可能和不可能 朱青生	33
--------------------------	----



艺术与考古 Art History and Archaeology

万年利涉：新造万年桥的帝王行迹 高登科	41
---------------------------	----



博物馆天地 Museum Study

九十年代，我在上海美术馆 李 旭	51
艺术博物馆与城市文化空间的塑造 邱 敏	57



经典赏析 Classic Topics on Museum Collection and Art Research

嫫女偕经星，嫦娥栖飞月——漫谈唐代月宫镜的纹饰演变 桂立新	63
“写实与写意”——周思聪绘画创作与生命体验 杨 珺 史泉悦	66
萌生：松鼠葡萄图式考 张瑞琪	70
张路《八仙图》中的人物故实与形象特征研究 周娅婷	74



艺术资讯 Art News

清华艺博资讯	82
海内艺术资讯	88
海外艺术资讯	91





展览现场

激情瞬间：上海抽象艺术四人展



展览海报

展览时间 / 2024 年 6 月 25 日 - 2024 年 8 月 25 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

总策划 / 杜鹏飞

策展人 / 徐虹

参展艺术家 / 丁设 李磊 杨冬白 潘微

展览统筹 / 王晨雅 孙艺玮

策展助理 / 葛秀支

视觉统筹 / 王鹏

展陈及视觉设计 / 郭斌

展览执行 / 孙艺玮 郭斌 杨靖 李旭东 李皓 黄倩

宣传推广 / 孙大鹏 刘垚梦 周辛欣 肖非

公共教育 / 张明 周莹 王玟惠 张瑞琪

英文翻译及校对 / 曹莉 张晓婵 白申昊

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

特别鸣谢 / 上海视觉艺术学院

2024 年 6 月 25 日，“激情瞬间：上海抽象艺术四人展”在清华大学艺术博物馆启幕。清华大学校务委员会副主任王岩、策展人徐虹、清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞、艺术家代表李磊先后致辞。开幕式上，杜鹏飞为参展艺术家丁设、李磊、杨冬白、潘微颁发捐赠证书。开幕式由清华艺博副馆长邓岩主持。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。

本次展览通过展出丁设、李磊、杨冬白和潘微四位艺术家的 50 余件作品，展示了他们对抽象艺术的独到理解和创新实践。“抽象艺术”风格的创作也离不开“经验”，艺术家在形式生成中仍然需要现实世界的启示。这种实验让艺术变得更加纯粹的同时，也突显了审美视觉的



“激情瞬间：上海抽象艺术四人展”开幕式嘉宾合影

意义。

四位艺术家的艺术创作风格各异，充满生机。丁设毕业于解放军艺术学院美术系油画专业，他的作品指向很丰富，但文字笔划是一种契机，带着主体认识自我的欲求，充满激动，好奇地去冒险。李磊则自 1996 年起主要从事中国抽象艺术创作和研究，力求将中国文化的核心理念与国际上成熟的抽象艺术语言相结合，走出一条中国的抽象艺术之路。李磊的作品与上海的繁华景象很契合，与丁设的作品在氛围上产生了一定呼应。他的画面也有清雅抒情的意象，带着亲切的回忆和人间的温情。

杨冬白生于艺术世家，自幼受家风熏陶与传统文化的丰厚滋养，潜心研习；青年时期创作旺盛，佳作频出，曾获第六届全国美展金奖、体育美展银奖等殊荣。参与了中国“八五新潮美术运动”。其后留学与国外任教的经历使其立于更广阔的视野研究中国当代艺术表现，以独特的创作语言激发材质和肌理的诗意，造诣深厚，他的作品改变了雕塑的空间体积处理传统，加重现代的平面延伸的自由度，让其有如书



“激情瞬间：上海抽象艺术四人展”展览题首

写般灵动活泼富有动感，对中国当代雕塑有重要影响力；潘微是将文字演化为抽象形式的艺术家。在他的抽象画中，文字虽然可辨认，却已经过解构风化，去掉棱角，实质化为一种可触摸有厚度的物质。

清华大学作为一所具有深厚文化底蕴和艺术教育传统的高等学府，始终将美育作为人才培养的重要组成部分，通过这次展览，师生们能够更深入地了解抽象艺术，激发对美的热爱和追求，提升审美能力和文化修养。此外，四位参展艺术家捐赠的作品将用于支持学术研究和文化建设。清华艺博一直致力于以展览为契机，持续完善现当代艺术收藏序列，让观众对艺术产生更浓厚的兴趣，也激发更多年轻艺术家进行大胆的艺术追求和尝试。□

萌生：从齐白石到黄永玉



展览海报

展览时间 / 2024 年 7 月 10 日 - 2024 年 11 月 30 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆三层展厅

总策划 / 杜鹏飞

策展人 / 刘木维

艺术家 / 齐白石 黄永玉

吴冠中 徐悲鸿 任伯年 王梦白 虚谷 刘继卣 祝大年 肖惠祥

华岳 任熊 吴作人 黄胄 张善孖 刘旦宅 李可染 高剑父

李苦禅 王雪涛 马 昂

朱可心 庞 均 金宇澄 魏小明 徐 累 赵半狄 周春芽 李占洋

曹 力 丘 挺 泰祥洲 李 飒 赵 晨 魏 晋 任 哲 赵 凯

项目统筹 / 王晨雅 刘木维

借展协调 / 孙艺玮

策展助理 / 马 萧 安 夙 尚青玉晶

视觉统筹 / 王 鹏

视觉设计 / 王 鹏 杨 晖

展陈设计 / 刘徽建

展品修复 / 高 宁 袁 旭 钟侨侨

展览执行 / 刘徽建 孙艺玮 黄钺婷 安 夙 高文静 袁 旭 兰 钰

桂立新 高 宁 陈兴鲁 刘 薇 王雪瑄 杜沁璇 韩 娜

郑斯尹 李旭东 张晓勇 张云飞 张蕴怡 翟亚辉

图纸深化 / 李可儿 孙闻溪 樊旻珺 王 涵 张蕴怡 张云飞

宣传推广 / 孙大鹏 刘垚梦 周辛欣 肖 非

公共教育 / 张 明 周 莹 王玫惠 张瑞琪

英文翻译 / 刘木维

英文校对 / 王雪瑄 黄钺婷 杜沁璇

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

支持单位 / 北京画院 荣宝斋 北京万荷堂文化艺术有限公司

北京八绒文化有限公司

特别鸣谢 / 黄黑妮 黄黑蛮 杨思胜 祝重寿 焦小群 师东琳

赵 旭 谢晓冬 李剑光 方圆明 金雅菁



“萌生：从齐白石到黄永玉”开幕嘉宾合影

2024年7月12日晚，“萌生：从齐白石到黄永玉”大展在清华大学艺术博物馆启幕，原文化部党组副书记、副部长赵少华宣布展览开幕。北京画院院长吴洪亮，黄永玉先生之子、画家黄黑蛮，当代艺术家魏小明，中央美术学院中国画学院院长、教授丘挺，策展人刘木维，中央文史研究馆副馆长、中国美术家协会名誉主席冯远先后致辞。开幕式上，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞为丘挺、泰祥洲、李飒、赵晨颁发捐赠证书，感谢他们为清华大学艺术博物馆捐赠《梅花百树鼻功德》《昆仑——承天之和》《七色鹿》《清影》四件绘画作品。开幕式由杜鹏飞主持。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。

2024年适逢齐白石先生诞辰160周年，黄永玉先生诞辰100周年，两位艺术家同为湖南人，诞辰相差一个甲子，藉此纪念，藉此致敬，作为“萌生”展的出发点，清华艺博特别推出“萌生——从齐白石到黄永玉”大展。“萌生”，聚焦于动物题材，一则旨在留驻齐白石先生与黄永玉先生创作的艺术形象，一则旨在致敬二位先生常青的艺术生



萌生：从齐白石到黄永玉”展厅局部

命与不朽的艺术精神。由此，“从齐白石到黄永玉”的定位并非着眼于美术史的发展历程，更非落脚于艺术史的研究观点，而是基于纪念性的主题选粹。

本展以齐白石、黄永玉先生的艺术作品为主，集结任伯年、虚谷、王梦白、徐悲鸿、祝大年、吴冠中等 20 位古今名家的经典作品，同时精选庞均、金宇澄、魏小明、徐累、赵半狄、周春芽等 15 位当代艺术家的代表作，馆藏部分更是涵盖了绘画、雕塑、织绣、陶瓷、金工等诸多门类的精品。270 余件展品以“森山漫录”“平安物语”“闲情散记”“池趣琐话”“海天鳞爪”“梦游吟草”六个单元为场景线索，每个单元的前两个字落脚于抑或现实抑或虚幻的动物生存空间，后两个字以不同文体象征相应的存在氛围。其中“池趣琐话”展区聚焦齐白石先生，在六个单元之外特别设立 X 展区，聚焦十二生肖与黄永玉先生，并行艺术作品的脉络和文化溯源的脉络。

“萌生”是艺术家创造的动物世界，“萌生”的展线是动物留给人的生存空间。在“萌生”中局促，在“萌生”中感动，在“萌生”中



“萌生：从齐白石到黄永玉”展览现场

体察生存的法则。不同于在动物园漫步，彼时的动物是笼中或特定空间的展演者，而在“萌生”，观者成为动物空间的入侵者，抑或参与者，“敞开”的角色互通，“圈养”的界限被破除。游戏闯关的带入，观者进退触篱。

“萌生”展的闯关是从“惊蛰”开始的，展品的落置也是从“惊蛰”开始的，以破土穿越与比例反转，实现了从室内空间到户外环境的突破与生长。在呈现栩栩如生的动物形象之余，同时揭示动物意象本身的神话溯源、纹样传统、吉祥如意以及当代隐喻，在传统工艺与当代艺术的协力与对话中，共同呈现生机盎然、意趣萌生的艺术世界。□

几何：赵大钧绘画实践的基本线索



展览海报

展览时间 / 2024 年 7 月 16 日 - 2024 年 10 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

策展人 / 苏伟

项目顾问 / 徐虹

展览统筹 / 王晨雅 陈兴鲁

视觉统筹 / 王鹏

展陈及视觉设计 / 孙文彬 孙丽

展览执行 / 陈兴鲁 孙文彬 张雨婷 马萧 李皓 秦子越 翟亚辉

宣传推广 / 孙大鹏 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 / 许小凡

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

协办单位 / 势象空间

特别鸣谢 / 于晓春 赵银鸥

2024 年 7 月 16 日下午，“几何：赵大钧绘画实践的基本线索”画展在清华大学艺术博物馆隆重开幕。艺术史家、匹兹堡大学荣休教授高名潞，策展人苏伟，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞，赵大钧女儿赵银鸥先后致辞。开幕式上，杜鹏飞为赵大钧夫人于晓春女士颁发捐赠证书，感谢家属为清华艺博捐赠赵大钧的《作品 1716》《作品 3828》两件油画作品。开幕式由清华艺博副馆长孙大鹏主持。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。

赵大钧是中国东北地区艺术家群体的代表人物之一，纵观其将近 70 年的艺术生涯，大体可以划分为三个阶段：1954 年至 1977 年为第一阶段。1954 年考入东北美专附中是其艺术生涯之始，经过 8 年系统学习与训练，1962 年本科毕业留校，开启他的美术探究与教学之路。这一时期他主要



“几何：赵大钧绘画实践的基本线索”开幕式嘉宾合影

从事基础教学，然而无休止的政治运动、学院的“斗、批、改”不仅冲击着正常的教学秩序，个人创作也多为特定任务而限制了发挥；1977年至1998年为第二阶段。1977年恢复高考，赵大钧专注于教育教学，编写教材、教学大纲，在教学实践中大胆尝试个性化表达，逐渐摆脱古典束缚，显露现代性审美趣味和结构化、抽象化、表现性的绘画表达；1998年以后进入第三阶段。在2000年完成大型全景画《鲁西南战役》创作后，赵大钧因身体原因不得不远离油画，转而与大自然交朋友，到川西、滇北、藏东南远行、跋涉、朝圣。在搁笔8年后，他喷薄而出般创作了面目全新、充满隐喻的《神山》系列（2009年），这时的作品已超越主题、超越物象，此后则更是抛弃主题，仅以数字序号命名，愈发率性而自由，赵大钧终于实现了自我涅槃，升华为北方抽象表现油画的领军人物。

本次展览以“几何”为题，呈现赵大钧先生围绕这一观念进行的绘画实践。通过这一同时具有视觉和思想含义的概念，展览尝试勾勒这位中国现当代艺术中尚未被充分认识的重要先行者绘画创作的基本线索，分析他在此地与超越此地的张力之间所作出的工作。展览的主线由十个描述赵大钧先生一生创作关键节点的段落组成，这些段落也从今天的视角提出问题、与画作形成对话，希望借此为中国现当代艺术史中关于“形式”“本土现代主义”“抽象”等议题的讨论提供一个分析视角。□

回到何地：1993 年之后的王广义创作草稿



展览海报

展览时间 / 2024 年 7 月 16 日 - 2024 年 10 月 16 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 7、8 号展厅

总策划 / 杜鹏飞

策展人 / 苏伟

项目顾问 / 徐虹

展览统筹 / 王晨雅 陈兴鲁 王俊艺

视觉统筹 / 王鹏

视觉设计 / 孙文彬 王俊艺 秦子越

展览执行 / 陈兴鲁 王俊艺 马萧 李皓 秦子越 翟亚辉

宣传推广 / 孙大鹏 刘垚梦 周辛欣 肖非

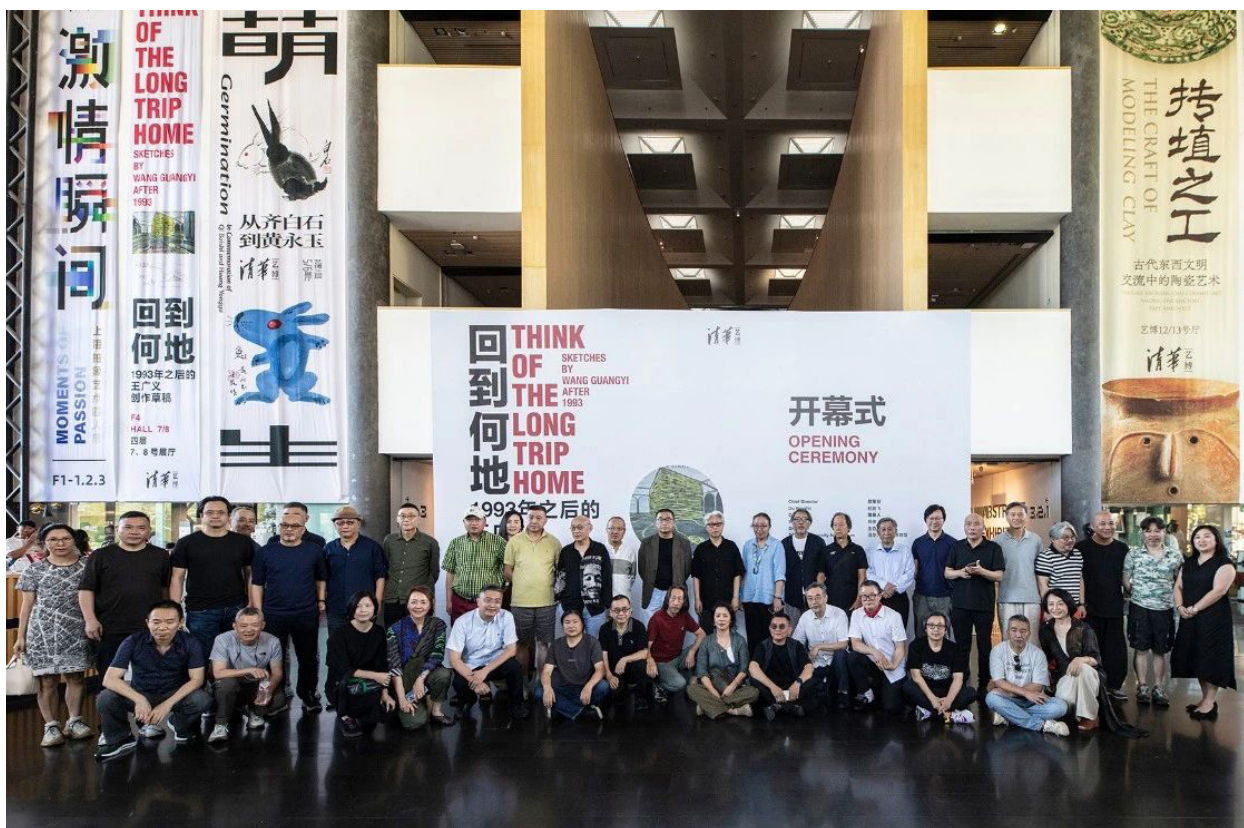
公共教育 / 张明 周莹 王玟惠 张瑞琪

英文翻译 / 许小凡

主办单位 / 清华大学艺术博物馆

2024 年 7 月 18 日，“回到何地：1993 年之后的王广义创作草稿”画展在清华大学艺术博物馆启幕。艺术史家、美国匹兹堡大学荣休教授高名潞，清华大学美术学院教授陈岸瑛，独立策展人苏伟，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞，参展艺术家王广义先后致辞。开幕式上，杜鹏飞为王广义颁发捐赠证书，感谢他为清华艺博捐赠雕塑作品《唯物主义者》。开幕式由清华艺博副馆长邓岩主持。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。

王广义是“85 美术新潮”主要发动者之一，是中国当代艺术的标识性人物。20 世纪 90 年代，他将二三十年前常见的符号化的工农兵形象与商品经济时代泛滥于日常生活的广告图像和流行元素相结合，创作了《大批判》系列作品。王广义利用图像元素在时间、形式和内涵上的差异，通过组合呈现一种熟悉的陌生感，彼此消解各自的原初



“回到何地：1993年之后的王广义创作草稿”开幕嘉宾合影

内涵,达成一种荒谬和虚无的效果。这个系列深刻影响了中国当代艺术,也获得了批评界的广泛关注。

本展展出的 254 件草稿,清晰地呈现了王广义跨越三十年的艺术思考,未经修饰,原始而直接,成为我们了解艺术家创作活动和思想历程的一把钥匙。虽然艺术家强调自己的思维是雾状的、无序的,但这些已经实施或未曾实施的艺术方案,犹如一张巨大的思维导图,呈现了作品之间的逻辑关系,也表明了艺术家远未被人了解的深度与广度。

王广义是有使命感、有野心的艺术家,他从不以传统的画家形象自居,即使是在艺术生涯早期创作的为他建立声望的《后古典》系列,他也很少着力于对“绘画性”的感性体味,而是注重画面的理性结构——即构图的均衡、色调的把握、形象的提炼——从简约中强化庄严与崇高。通过对图式的主动寻找,王广义试图构建一种新的文化秩序。进入到《大批判》的创作阶段,他更加彻底地摆脱了绘画性,抽离了传统绘画



“回到何地：1993 年之后的王广义创作草稿”展览题首

的审美趣味，变成图像意义的“零度”呈现。但是，我们惊喜地发现，王广义在正式作品中刻意约束和消解的绘画性，在这批草稿中却得到了充分的释放。无论标示的数字和文字、各种指示性的箭头符号，还是对图片的拼贴、改造等波普修辞，都出现了许多表现性绘画的萌芽状态，具有一种松弛的美感。扣合展览的题目“回到何地”，也许这一处不曾言明的归宿，同样包含了他在潜意识里对于绘画的期待。

整体而言，王广义试图隐藏艺术家的个人存在，以中立的、无指向的、无立场的态度展示问题。他从平面绘画到雕塑，再到空间装置的创作过程，既可以视为艺术家重视表现的有效性，也从另一方面证实了他的雄心——他的艺术并不静止为被凝视的对象，而是制造一种足以吸纳观众的能量，令观众也成为作品的一部分。□



“激情瞬间：上海抽象艺术四人展”学术沙龙

时间：2024年6月25日下午

地点：清华大学艺术博物馆四层报告厅

主持人：徐虹清华大学艺术博物馆学术研究部主任

徐虹：“激情瞬间：上海抽象艺术四人展”学术沙龙开始。

首先有请艺术家丁设发言。按原来我觉得你的作品有霓虹灯的闪光感，这个闪光感画出笔道在你的作品中呈现，这次看到你用黑白两色来做作品，材料并不是用画，我想听你谈一谈你的作品，给观众介绍一下。

丁设：谢谢策展人徐虹老师，感谢在座的各位国内顶级的批评家、理论家，非常高兴能够参加在清华艺博的上海四人抽象艺术展览。在这个展览里我是最年轻的参展艺术家，非常感谢几位老师带着我们一起来探索中国抽象艺术。

这次为什么选择相对黑白的作品来参加本次展览。我一直在思考一个问题，中国抽象艺术应该是世界抽象艺术中非常重要的组成部分和补充部分，东方抽象艺术和中国的抽象艺术是不可替代、不可或缺的板块，所以今天选择黑白最纯粹的式表达是回到东方的视觉，用水墨的方式，或者用东方最纯粹的视觉方式来表达我的作品，当然也有一部分是本身自己在做一些色彩的探索和研究。这次展出的作品，所有的材质，包括在绘画的过程中都是用了黑白。这些作品大部分是用书写性的视觉方式，把东方的气韵和视觉态度在自己的作品里面用不同的材质，有金属、有布面

油彩、水墨、数字艺术，包括手工纸在整个展览里进行呈现，也是做一次探索，把所有的材质，包括新媒体的作品在整个抽象艺术未来发展中的思维里有没有一种更多的可能性。前面我也跟几位老师聊了，有具像、有表现、有抽象，这种语言表达方式只不过是艺术几种不同的表现样式，它的未来发展，每个艺术家，每个观众都有他自己选择表达的权利。包括今天几位艺术家选择用抽象语言。拿我自己来说，会表达的更充分、更直接一些，让自己更加深刻地认识艺术的本质到底是什么。所以选择这种形式至少是我最近几年一直在探索研究的一些话题和范围。我也想多听一听各位老师的高见。谢谢。

徐虹：谢谢丁设给我们介绍了他的黑白和书写性这条路径是怎么想的。下面请潘微说一下，他也是跟书法有关，不是完全注重过程性，具有视觉和符号的意义。

潘微：我是90年代初期去东京留学，当时的东京相对整个亚洲地区的展览，频繁度比较高，有来自世界各国的展览。我学的是油画专业，日本的展览看了很多，对抽象比较敏感。从我的角度进入抽象的世界，选择一个怎么样的内容去表达。因为我从8、9岁就开始写书法，在中国特有的书写文字的过程中，对线条由内向外的一种表现和书写的节奏，微妙的线条干涉的一种变化。我感觉在抽象绘画当中的流露，能够表达自己的感情，所以我就慢慢进入这个状态。从90年代开始，我把文字不停地作为自己绘画的语言，分离、打碎、组合，不停地叠加，有时候把一个中国的文字作为细胞膜、细胞核一样在画面里延伸，



与会嘉宾合影

这样做了十几年以后，2010 年以后我就频繁回上海了。当时除了自己做艺术之外，我会介绍两边的文化和艺术的交流，经常会把当代中国的艺术家介绍到日本，也会把日本的艺术家介绍到上海去。回到上海以后，差不多半年时间住在上海，开始从画的明亮度、色彩度上发生了变化。

这次展出的作品是差不多是这四五年的作品。因为工作的原因，我这四五年来频繁的在欧洲、日本来往，导致我经常想没有时间画画。所以我就用纸来作为材料，用丙烯、油画这些可以携带方面的材料。每次我被隔离的时候，在哪个国家的酒店安安静静书写自己心里的情绪，有平静的，有安静的，有时候也有起伏的，走到一个地方，把我艺术的语言作为对一个地方的文化、风俗想表达的一种情绪，持续做了五年。这次有幸在这做展览，就把这几年的作品向大家作个

汇报，给我提意见。非常感谢。

徐虹：接下来请杨冬白先生介绍发言。

杨冬白：我这次非常有幸到清华大学博物馆参展，非常感谢策展人徐虹，我们 80 年代就认识。说起这样一个展览，这么厚重的空间当中来怎么表现？这类作品，这次我拿了两组作品，一组是以切片式的作品表现中国文人山水意境引申出来的一种表达方法，另一个系列是用金属膨胀所构成的山水，这两类作品我从事了已经近十来年。综合的材料抽象的表现，在几十年的创作过程中慢慢感悟到的一种涌动，觉得作为中国艺术家，或者说一个个体怎么样呈现出自我价值。因为我们在近几十年反思比较多的是西方的艺术形态对我们的冲击很大，受到冲击的过程中自己的一种本征，艺术家经过多少年创作实践之后的一种本征，这种本征首先构成了作品的一种独特的语言，这



种叠加的作品是我十多年来在研究的过程中感觉到它有很强烈的形式，看似很单纯，很简单，但是它有它独到的方面。经过几类作品的进化，现在慢慢体现出我的想法，表现语言，我认为的应有的一种人文性。所以在这里展出蛮想听一听北京的同仁或者评论家的批评意见。

徐虹：下面请李磊发言。

李磊：今天是一个直播的学术沙龙，借机会先介绍一下上海抽象艺术的大致脉络。今天这个展览叫“上海抽象艺术四人展”，其实我们这四位是上海抽象艺术的冰山一角，我们是很小的一部分，当然我们有一定的代表性，所以徐虹老师才选了我们。“上海抽象”是一个文化现象，它之所以成为一个文化现象是因为抽象艺术的样貌在上海这个地域持续的时间比较长，参与的艺术家的比较多，相对于其他地区来说。所以它在上海形成了一种影响力，大家对上海视觉艺术进行描述的时候回避不掉的现象。但是上海抽象又是由一个个单独的艺术家的，非常有个性的一些艺术家所构成。一般来说，做研究的时候会追溯到吴大羽先生。吴大羽也不是很早就做抽象，差不多是在七八十年代的时候，赋闲在家，他是上海油画雕塑院的老前辈，他在家做抽象，也很少人知道。改革开放的时候，当时做全国美展，上海美协在征集作品的时候吴大羽先生送了《公园的早晨》，是一件具有比较强的抽象性的意象性作品，影响力非常大，他开始对上海的艺术家的形成影响。上海的艺术家的真正开始有比较多的艺术家参与的是20世纪50年代、60年代、70年代出生的人，后面是另外一个境界了。50年代出生的人包括余友涵、周长江等，我们都是60年代的人，大家玩儿在一起，还是60年代的人多，冬白、潘微、我都是60年代，丁设是70年代。80年代、90年代年轻的艺术家的就特别多了，反而不集中，不是有很强的社会针对性，或者是问题性的艺术思潮和表现的强力，比较泛化。所以从艺术家创作人群来讲，上海比较多，

同时上海文化氛围比较宽容，多样，比较个性，也比较个体，这是上海的特性。所以在上海各个地方，各个院校，各个类型的艺术家当中都有从事抽象艺术的艺术家的，笼统的说叫“上海抽象艺术现象”。徐虹是比较早的参与抽象艺术创作和研究的一员，后来上海的李旭、李晓峰、龚云表等这样的老师也都对抽象艺术的进程进行了跟踪研究，写了很多文章和书。今天我们在座的各位老师对上海的现象和艺术家都非常熟悉，邀请我们参加了很多展览。今天有机会到清华展览，虽然是四个人比较集中的群展，但是也折射出上海抽象的一种气质和风貌。

大家可以看到，我们四个人其实差异很大，每个人的情况都不一样。从我个人来说，我比较强调个人的生命体验。我想做的作品就是我的生命感，或者说是我当下的生命感，很难说有什么理论，而且我在每个时期或者是每个时间段，甚至是每个主题画出来的东西可能在形象上多多少少有点不一样，包括下面展出的作品当中也有很大的视觉样式上的差别。我觉得那个比较真实，是我要表达的东西。刚才贾老师还表扬我说，有一张画的比较好，叫《不醉不休》。《不醉不休》是我当时喝了点酒，有点状态就画了一整天，画了三幅大的画，一气呵成，是比较直接的生命感。这是我的一个最朴素的状态。谢谢。

徐虹：谢谢李磊给我们介绍了上海抽象的现状。我要补充一点，李磊他们还不太清楚，比张健君他们这一代是更早的是1940年代的孔柏基。1978年，靳尚谊、董希文等去敦煌临摹壁画，临摹的要像壁画，但来自上海的孔柏基拿了高岭纸、丙烯、水粉颜料到了敦煌，一方面临摹佛像，是在临摹过程中已经做了变体。所谓的“变体画”就是根据自己当下的情绪，当下对对象的感受，然后创作。孔柏基是在中国最早一批带表现性和抽象性的艺术家。所以，上海之所以有抽象艺术的起点是因为有更早在1940年代的一批艺术家在改革开放以后马上就做出了非常超前的事。孔柏基对上海影响非常大。

下面有请批评家发言，我们既可以根据他们的发言提出一些问题，也可以根据他们的作品发言，北方的批评家们也可以从对北方，中原地区抽象艺术家的了解进行自己的阐释。首先有请贾方舟先生发言，因为他刚刚在崔振宽美术馆做了一个展览，里面也有抽象表现。刚才四位艺术家有三位谈到了中国的书写性、书法、中国传统等等文化意象，下面你可以结合这些谈，也可以不根据我的要求谈，可以想一想北方的抽象艺术家和他们之间的关系。

贾方舟：今天能参加这个会很高兴，我对抽象艺术一直很有兴趣，90年代我就跟刘骁纯商议过，做一个抽象艺术展，但是那个时候中国的抽象艺术还很弱，真要选10个、20个抽象艺术家还不那么容易。但问题已经提出来了。今天我就觉得这个展览非常好，也非常有水准，因为徐虹本身就是一位抽象艺术家。1989年的现代艺术展有徐虹的《喜马拉雅的风》，我的印象非常深，那就是纯粹的抽象艺术作品。因此她策划这个展览从情感到她自己对抽象艺术的认识、理解都是没有问题的，所以这就顺理成章，她又是一个上海人，上海又是抽象艺术的大本营，所以她做这个展览，得心应手，给人感觉是随心所欲。这是我想谈的第一点。

第二点，这个展览引起我对在中国抽象艺术发生的几个瞬间，我想谈一下。第一个瞬间是1929年林风眠在一篇文章中谈到了一件非常遗憾的事，“中国这种大写意走向抽象，尤其是书法走向抽象的可能性非常大，但是抽象艺术的结果被西方占领了”。他的意思是说，中国艺术本来是顺理成章的可以走向抽象的，但是我们始终离不开意象。那个最极端的结果西方提前给占领掉了，其实中国的意象性表现也就是中国的写意性，这种表现比西方要早1000年，西方还在那里规规矩矩的把客体当作目标的时候，中国人已经从客体转向了艺术主体，转向了艺术家自身的感情的抒发，这个阶段其实我们早1000年，宋朝开始已

经这样了，苏东坡有一句话大家都知道，“论画以形似，见与儿童邻。”已经把西方消灭了，你还顺什么形似，重要的是表达自我。这个时候我们在艺术上已经走的很靠前了，因此林风眠那个遗憾的叙述完全可以理解，在他来看抽象艺术应该是中国的才对。

第二个瞬间是1978年《美术》杂志发了吴大羽的一件作品，这是最早的我们在美术杂志上能看到的抽象作品，当然能看到它一点点形象，基本上是抽象的。到了1979年、1980年吴冠中发表了《谈抽象美》，已经进了一步，介绍抽象如何是美的，讨论了这个问题。因为他最早是谈形式美，从形式美转向抽象美，形式美的本质实际上也是抽象美，抽象美的本质是形式。到了1984年，就是刚才李磊说的，第六届全国美展，杨冬白的一件获了金奖的作品，我想说一下我的意见，不是因为它抽象，正是因为它具像，能被理解，能被接收，是艺术走向抽象的一个启蒙，那件作品在我看来是一个启蒙。猛一看那个造型，它把一个倒影具象化，而且跟主体连在一起的时候，形象是抽象的，但是细看又非常写实，只是把倒影连在一起形成一个圆。这件作品非常妙，因此它是所有不懂抽象的人都能接受的作品，它成为了走向抽象的启蒙，它告诉人抽象可以理解，只是你不要看那是什么，你只要看它的造型就能感受到它，理解它，形式本身可以感动你。通过形象走向形式，所以这件具有很大的意义。第七届全国美展，上海的长江获得了银奖，它是一件抽象作品，我是当时的评委，詹建俊在讨论这个作品的时候特别说了一句话，他说“这个展览如果产生一件金奖抽象作品就好了。”1987年上海首届油画展我们嫌它太落后，审美趣味太陈旧，到了1989年我们对抽象就有了一定的理解。这是油画学会的头儿，詹建俊、靳尚谊，他们都有一种欲望，觉得这次油画展能有一个金奖就好了。周长江得了银奖已经很简单了，一件抽象作品获银奖，而且是在国家级主题性的展览上还是少见的。这两件作品都是上海艺术家完成的，所以我们就知道这个重镇是多么重要。



第三个瞬间，1983年栗宪庭在《美术》杂志他做责任编辑的那一期讨论了在古典艺术中抽象因素的运用，结果他被停职了，接着美协的主席江丰因为在一个小范围的会上讨论西方现代艺术，讨论抽象艺术时候，一激动，再也没有回来。那时候美协领导认为抽象艺术是艺术为功能服务。今天的上海美协领导人在做抽象艺术，可见这个进步有多大呀！

这个问题我就谈到这儿。抽象艺术在中国的发展非常艰难。为什么栗宪庭在80年代初期和中期力主讨论抽象艺术问题？因为他发现抽象艺术是最可以，最容易和现实主义对抗的一种艺术形式。抽象艺术完全是一种纯形式，它讨论的是回到艺术本体的问题，在这个问题上刘骁纯有很大的贡献。他把西方艺术的发展归结为四个大的语系：具像语系、意象语系、抽象语系、物像语系。从具像到抽象是一大革命，因为抽象艺术把原来所需要的形象全部抛弃了，艺术作品不再运用形象，这个时候艺术就是靠形式本身，就是靠点线面，就是靠结构，就是靠色彩，靠艺术的元素支撑一个画面。就像我们看李磊的作品，里面什么也没有，就是色彩，结构，就给你这样一种整体的感觉。抽象艺术之所以重要就是因为它对于具像艺术是一场彻底的革命，把形象从绘画里面踢出去。第二场革命是当抽象艺术进入物像艺术的时候，物像重新回到了艺术，但是它不是在原来的具像，而是物体本身，就是现成品直接成为了艺术品。这个时候它的革命性是用物像直接把艺术本体的命革掉了，抽象艺术是靠艺术本体，靠自己那点儿艺术上的所有的发挥来的，但是物像艺术靠拿一个小便器，拿一个布里洛盒子就可以当成作品摆到展厅，这个时候等于又一场革命发生了，就是把整个艺术本体又拿掉了，物像成为艺术的主体。在理论上刘骁纯关于抽象的论述是有贡献的。关于几个瞬间，我就谈这些。

这四位艺术家，各自都有自己的路数，都有自己追求的目标，总体上他们都有一个倾向，就是如何成为中国的抽象。他们从传统文脉中发掘。我刚做的一

个展览是“新写意主义”，这是刘骁纯出的题目，“新写意主义当代艺术邀请展”里面就是强调三个关键词：国际语境、中国文脉、当代精神。其实这四位虽然是抽象艺术家，他们都试图从传统中吸收有用的营养。潘微的作品书写性成为支撑作品的一个主题。字和书写是两个问题，但是他在吸收中国传统因素当中更多的吸收了传统文字和传统书写这两个要素。所以他的作品让我们感觉到跟传统的衔接非常深，也很直接。当然，跟他长期在日本工作有关系，因为日本出了个井上有一，他是从书法进入到现代，现代书法界尤其那种吼书都是从井上有一那儿来的。井上有一是在表达自己的情感，但是我们现在的“吼书”是在表演，这就浅薄化了。丁设的作品是他转换成一种物质材料，材料语言特别突出。他和杨冬白都有类似的地方，就是运用材料，一个是运用材料的转换传统的山水语言，一个是用材料来体现艺术不要直接在画布上完成，而是用材料完成，做得特别突出，很好。杨冬白的思路好在哪儿？蔡志松是把传统的花鸟画直接转换成雕塑，花鸟画的构图、趣味、题材，他直接用雕塑做出来，他是具像的，很有意思。杨冬白是从山水画的意象中用写意的因素做出作品，而且完全是金属材料，这也是一个非常大胆的探索，而且这个路走的很独特，我该没有见到第二个人能从山水画来考虑自己的雕塑作品。李磊是四个人里我最熟悉的，最符合展览主题“激情瞬间”。他的画如果说跟传统也有衔接的话，就是传统大写意，他是用色彩来完成，色彩加油画以后就像墨+水是一回事儿，完全可以自由的挥洒，表达自己内心的那种激情。这一点是特别突出的，一进展厅就被他的色彩控制，那么大的画，那么漂亮的颜色，这是在视觉上给予你特别强的刺激。我就说这些。谢谢。

徐虹：谢谢贾老师。信息量最大，而且看来你还是很有感觉。下面有请杨卫先生谈一谈，请从您40年来的研究中谈一谈抽象艺术这个思想发展的过程，人们对当代抽象艺术的理解是怎么从头开始的，到现

在抽象艺术的现状，它里面体现出的思想是什么？

杨卫：首先感谢主持人，感谢四位上海的艺术家庄带来这么好的一个展览。刚才徐虹老师给了一个题目，下面我谈的涉及一点这个问题，但更想从另外两个层面来谈谈今天这个展览。

第一，先说一说上海这个城市。我们都知道，上海是开埠以后形成的国际化大都市，也是中国几千年来最早沐浴西风洋雨的城市，因此我们过去把上海称之为魔都。回过头来看，100多年过去了，沐浴西风洋雨的历史都不止三代人了，已经是第五代人、六代人，所以很多过去的概念已经不起作用了。比如说到上海这个城市时，涉及到的洋气等词语，早已经是中国文化的一部分了，也就是说经过几代人的沉淀，洋气这个词已经中国化了，我们不能再以过去的眼光来看它。因此上海出现这样的抽象艺术，不是空穴来风。刚才贾老师说了，20、30年代上海就已经跟国际潮流基本平行了。我们都知道30年代的决澜社，现代派运动和西方几乎是同时期展开的，我还查阅过一些决澜社之前的资料，与《新青年》同时期上海的那些时尚杂志，当时讨论的问题跟同时期西方几乎是一模一样的，比如他们会讨论哪部电影里出现了蒙太奇的镜头等等，他们讨论的都是这个，我们是到80年代以后才知道这些概念，但事实上在上海20、30年代就已经出现了很多现代派的概念。我想说的是，上海这座城市出现抽象艺术是有原因的，因为他们的思想解放早于内地，实际上从民国以来就有这样一种隐埋在背后的传统。刚才说到了吴大羽、林风眠等先生，他们晚年都是生活在上海，他们影响了不少人，有的是直接影响，有的是间接影响，有的是气质和精神的影响。我研究过林风眠，他自民国政府在南京建都后，离开北京就再也没有回去过，他不回北京原因很多，有现实的原因，但更多还是心理的原因，他想远离中央，远离所谓的权利中心，躲到江南可以做自己的艺术。因此从上海这100年的历史来看，它的

抽象艺术有一种精神的文脉，虽然上海抽象艺术真正成型是80年代以后，但是在之前就有很深的精神文脉存在着，从吴大羽、林风眠一直到上海当下的形态，它已经构成了中国当代文化或者说中国现代文化历史不可分割的一部分。这是我想谈的第一个问题，即今天我们再来讨论抽象艺术，或者今天再来审视中国的当代艺术的时候，可能要放弃80、90年代那样一种观念，那时候我们还抱着受西方的影响，一直到90年代都是通过后殖民理论来阐释当代艺术，我觉得这已经很难阐释100多年以来中国经历的漫长的现代化进程，所积累下来的丰富的生命经验。这些丰富的经验已经构成了中国文化不可分割的一部分，抽象艺术是在这个基理之上生长出来的。

第二，刚才贾老师谈到一个很关键的问题，但是没有引申开来，我借着这个话题引申一下。80、90年代以来的抽象艺术实际上是作为一种对现实主义的反动，它以形式主义或者回到艺术本体，去反对之前的现实主义观念建构起来的所谓题材先行的美学模式，因此具有很强的革命性。今天来看这个形式问题当然不是问题了，就像吴冠中当年提出的形式美，放在今天是一个非常简单的问题，是一个不需要讨论的问题，但是在1979年他提出这个问题却是破天荒的，实际上1979年出现的四个对后面的艺术发展产生了重大影响的艺术事件，都涉及到形式问题：一是吴冠中从理论上提出了形式美；二是机场壁画，已经去掉了文革时期的那种革命题材，尽管它还是有具象造型，但是通过把形体拉长等手法，将问题转向了形式；三是被我们误读的星星画会，一般都认为星星画会是政治性的，其实不是，它原本是追求形式的，星星画会的所有作品都是追求形式的，只是他们的行动是政治性的，后来就变成谈论星星画会的时候说他们有政治立场，但最开始不是这样的，我们看曲磊磊的作品，王克平的作品，马德升的作品，黄锐的作品，他们第一次挂在美术馆外面展览的那些作品，全部都是关注形式问题的，其实就是一些变形的插图什么的。因为



他们的作品出现了变形，所以才引起了很大的轰动，北京的许多老百姓第一次看到这样的作品，充满了好奇，于是纷纷来围观，这就导致展览被查封了，后来就出现了游行，演变成了一场政治事件。我们现在谈论星星画会的时候大多是从政治的角度出发，但他们的出发点不是这样的，他们的出发点还是关注艺术形式，是反对之前的现实主义。同年还有一个展览是上海的12人画展，这个也被遮蔽了，12人画展的大多数成员现在都已经去世了，他们或多或少都受过林风眠、吴大羽的影响，甚至有的是林和吴的入室弟子。林和吴在文革期间都被打倒了，就在家带一些学生，这里面就有12人画展的不少成员。这些先生都是民国过来的人，他们还保留着一点民国的余温，尽管他们的作品不是抽象艺术，但是已经有强烈的形式语言的自觉。这些因素都是出现在1979年前后，当然不是偶然。昨天我在天津美院讲座，就着重谈了1979年的变化。我们都知道十一届三中全会是1979年1月份结束的，十一届三中全会制订了改革开放的政策，使得之前被遮蔽、被压抑的东西突然间都爆发出来了，后来就形成了新艺术的历史文脉。通过这样一个简单的回溯，我们能够看到这种形式自觉其实贯穿了将近100年的历史，不是今天才有的，而是将近一个世纪，只不过中间被遮蔽了，或者中间被强制性地边缘化了。因此到80、90年代以来这个脉络的重新恢复或者重新衔接是一个顺理成章的事情，它跟整个社会开放的进程是一体的。这就涉及到刚才贾老师说到的形式的解放，或者形式的自觉，艺术的自觉等问题。

第三，这个展览的特点。刚才贾老师谈到了这个展览4位参展艺术家的明显倾向，就是他们都有东方文化的自觉，都自觉跟中国文脉发生关系，其实这种关系涉及到抽象艺术的转向。什么意思呢？过去我们都是以一种二元思维理解艺术，如形式的、内容的，或者说具象的与抽象的，主要以形式与内容的二分法，但是经过了“八五新潮”到90年代一直到今天这样一个演变，我们对艺术的理解多了一个维度，多了一

个观念的层次，这是“八五新潮”思想启蒙以来，或者说哲学启蒙以来打开的一个维度。为什么后来很多年轻人否定吴冠中，完全可以理解，因为吴冠中是属于老一代艺术家，他解决的还是形式问题，但是对于很多年轻艺术家来说这早已经不是问题了，因为很多年轻艺术家是80年代、90年代，甚至新世纪出生的，他们面对的早已经不再是吴冠中面对的问题，对吴冠中来说当年提出形式美就已经是破天荒了，是革命性的突破，但是年轻人面对的不是这个问题，而是一些更加复杂的问题。因此我们看到今天这个展览中的抽象艺术，已经跟20年前看的抽象艺术展完全不一样了，这是观念性的抽象艺术展。四位艺术家的作品都具有很强的观念性，比如丁设先生的作品通过媒介去拓展抽象语言的形态，而且这个媒介又关联着东方性；李磊先生的作品也是，虽然还是以抽象艺术的形态呈现，但其实里面多了一个维度，不再是简单的解决一个形式问题。另外两位艺术家杨冬白和潘微，他们的雕塑和带文字的作品就更加明显了，里面隐含了太多的观念性。这就使得抽象艺术通过形式进入到一种更深层次的观念，跟当代文化问题相关了，它不再是简单的如何表现形式问题，而是通过这个形式跟当下的文化问题勾连起来。因此我们看到的这个抽象艺术展，具有很强的空间张力，这个展览布置的也非常好，让我们不只是从墙面上看作品，更是让我们走进了一个抽象艺术的空间，让我们感受到的是由形式而带来的一种很强的精神张力，这个一方面是通过布展呈现出来的，另一分析是通过四位艺术家的作品呈现出来的。整体来说，这个展览的布置和艺术家的作品相得益彰，构成了今天的抽象艺术的特征。这个展览的意义正在于此，它不再是一个传统意义上的抽象艺术展，某种意义上说它是告诉我们如何走进抽象艺术，如何去理解抽象艺术，也是在学术意义上具有某种小的转折性的展览，使我们以后去看抽象艺术，走进抽象艺术的时候，才知道我们是这样去理解，而不再是以过去老观念去审视。所以这个展览非常有意义，尽管是

一个激情的瞬间，但我想这也是一个凝固的瞬间，把激情的时刻凝固下来成为我们以后去理解、去观看抽象艺术的一个途径。徐虹：杨卫的发言有很大的信息量，抛出了很多内容。我补充两点：

第一，关于抽象，实际上从上个世纪80年代以后，当代艺术以后抽象艺术在国际上有一个转向，称为新抽象、后抽象，更直接说的是第三世界抽象，什么意思？抽象艺术原来是现代主义的一个流派，但是到了后现代以后增加了自己的力量，这个力量就是第三世界，我们生活当下、瞬间、观念。这次上海四个艺术家的展览里面是有内容的，所有的形式跟内容是紧密相连的。一会儿请夏可君谈一谈形式和内容有关。第三是它包含了血性、历史、当下生活的各种东西，但是这个东西必须用抽象的形态来表达，这个形态里面浓缩了各种各样的，人的各个方面的情绪和各个方面的感知，以及他的观念。举一个在澳大利亚最红的一个女抽象家的作品，她是从部落里面走出来的，她的抽象就是从部落的符号变成了抽象艺术，而且这个抽象艺术看上去，你觉得既跟原始人乞求福祉，避免灾难的强烈愿望、梦想有关系，但是它又有当代人对形式的要求有关系，在澳大利亚大量的是第三世界，亚洲太平洋地区的抽象艺术，从这些展览里就能看到抽象艺术已经从早期的本体研究走向了各个民族、各个文化、各种现实的艺术，它变得语言更丰富，感情也很丰富，内容也很多，在这个意义上已经实现了西方哲学家说的，形式就是内容，内容就是形式。

第二，林风眠为什么50年代从浙江美术学院下来以后到了上海，在上海也是很压抑人的，但是林风眠的学生写了一篇文章谈到了，虽然他们觉得上海也很压抑，但是中国唯有在上海才能接触到西方的各种形式和流派艺术。（何珍珍）（音）原来是上海美协的，她是四川何家的大户人家的四个姐妹之一，她是上海美校毕业的，她自愿在上海美校的图书室里工作，翻译东西，因为只有在上海，在美协的图书室里才能看到西方的各种杂志，各种图录，虽然不在外面宣传，

美协的人都能看到，当时林风眠是画院的。林风眠为什么到上海，是因为上海还有很多能跟国际接轨的，能够接触到新的艺术流派的可能性，所以我要在上海。

下面请郭晓川发言。

郭晓川：谢谢主持人。徐虹做的这个展览非常好，非常精彩，非常及时！尤其在现在整个大的形势，大的环境下，这个展览显得非常重要，更具有启发意义，对丰富美术史研究具有比较深远的意义。

抽象艺术在中国的发展比较晚，从创作实践和理论研究方面还处在一个非常初级的阶段。过去我关注抽象艺术相对来说比较少，端廷兄很早就对抽象绘画关注较多，翻译和出版过专著。我们都在美研所做外国史研究，端廷兄在抽象绘画方面做的工作比较多。我在前几年推出一个抽象艺术家的时候对抽象绘画做了一些考察，并在前年在荣宝斋出版社给这位艺术家出了一本书，借此对西方抽象绘画作了一个相对深入的学习。因为我对西方抽象绘画的有一些发展和演变环节不太清楚，想搞清楚抽象绘画是怎么回事儿。过去讲美术史对抽象艺术中国讲的比较笼统。最早翻译康定斯基《论艺术的精神》是查立，是在1987年。我在查资料的时候才忽然发现西方研究抽象绘画的文献极其多，中国在这方面的研究却非常少，系统性的研究就更少了。过去，中国没有一本关于中国抽象绘画自己的历史，中国人编的西方抽象绘画的简史也没有，直到去年中央美术学院的齐鹏编写的一本西方抽象绘画简史由江苏美术出版社出版，这才实现了“零的突破”。齐鹏的这本书收集的材料相对来说比较全面，在这之前我们没有人做过类似的工作。因此，对于抽象绘画，我们基本上还处于相对来说资料比较少，各个方面需要做的工作还特别多，这样一个初级阶段。所以说徐虹做这个展览在现在这个时期和整个美术界处在这种状态下，意义非常大。抽象艺术需要更多的人来关注，需要更多的批评家、理论家和美术史家来关注。

后来，我把荣宝斋的那篇文章略微改动了一下，



形成了一篇论文,在 2021 年《艺术教育》上发表出来,题目是《抽象绘画与 19 世纪西方艺术的演变》。我主要是想弄清楚西方抽象绘画是怎么回事儿,从哪儿开始的,对整个艺术的发展起了什么样的作用。我看到的艺术史脉络是,它上承印象派、后印象派的余绪,一直到野兽派,下启观念艺术的发展,抽象绘画基本上是从这样的路径发展起来的。我看了西方出了很多专著性的材料,对于抽象绘画的出现和发展原因主要总结了这样三点:首先是科技的发展,西方科技的发展对抽象绘画起了很大的作用,从印象派开始,包括摄影技术、光学、色彩学、乃至心理学的发展,都是催生以抽象绘画为代表的现代艺术形态的因素。正像现在的 AI,科技的发展不停地逼着艺术家寻找新的出路,不停地突破。出来科技的发展以外,还有社会的发展这样一个重要因素。《共产党宣言》也提到了社会发展造成的影响,尤其是大都市的出现,包括两次工业革命,催生了大城市这样的人类生存空间,由此引发了很多精神生活的变化。刚才很多人都谈到了上海这个城市的特点,以及这些特点给艺术创作带来的变化。实际上这种社会变化我们比欧洲要晚很多,但是性质差不多。原来大量的农民涌入城市形成了无产阶级、工人阶级,造就了一批中产阶级,我们现在叫白领,这批人和过去的文艺复兴以来的贵族赞助人、收藏家有了非常大的区别。这样对艺术创作产生了前所未有的变化。像波德莱尔就比较典型。从美学上发生的变化完全颠覆了过去古典主义文学、艺术、美学方面的观念。第三点就是宗教在抽象绘画发展中所起的作用,这方面给我们的启示也比较大。其中基督教的影响,还有像通神论这样具有神秘主义性质的学说,对抽象绘画的兴起都有很大的推动作用。近些年国内也开始介绍的瑞典的女艺术家克林特,遵照她的遗嘱,上世纪 80 年代她的画才开始被展示出来。她当时把她的作品看成是通神的手段,这有点像中国道士画的符或者扶乩那样的留下的痕迹。康定斯基认为艺术核心的精神就是这个通神论所倡导的东西。所以,在西

方抽象绘画的发展当中,艺术观念是一个方面,同时精神层面的东西还有一个传统。后来美国的抽象表现主义也体现出这方面的特点。从这里可以看出来,从思想到社会的变革,再到科技的发展,都对美学和艺术产生了很大影响,进而形成了抽象绘画这样一个画派。

康定斯基的《论艺术的精神》发表于 1910 年,沃林格的《抽象与移情》是 1914 年,这两个对抽象艺术的影响非常大,当时在西方的艺术发展史上起到了很重要的作用。上世纪 2、30 年代,鲁迅和傅雷等人在上海的时候,就翻译和讨论过像沃尔夫林、李格尔和沃林格等人的一些形式主义的方法论,这属于思想方法上的一个基础。在我们付诸于实践,真正形成规模的应用和创作,还是到了很晚的时候。我们需要总结和归纳,包括指导观众,我们的群众基础还差很多,所以从这个方面来看,徐虹办这个展览的重要性非常显著。我们的收藏市场,我们的鉴赏,都需要更多和更广泛的基础。目前这方面做的工作还是太少,尤其是现在,写实绘画太多了,对青年学生,对年轻画家的影响有很大偏差,相对来说举办抽象绘画的展览更具有必要性,对承上启下具有很大的启发作用。

以上是我对这个展览的认识。现在谈谈今天参展的四位艺术家。我一直坚持一个观点,就是批评家要突出自己的主观性。在批评当中有意图论和非意图论之说。意图论是我要还原艺术家的思想,还原艺术家的状态,要跟艺术家多做交流,多了解。非意图论,不是艺术家怎么想,而是我怎么想,法官是我,我是法官,我掌握事实,我怎么判不是依据当事人的意图,我觉得批评需要这么一种精神。我觉得,批评是要对艺术家除了要有了解的东西以外,更多的是要总结出自己的观点。有一句伪托古罗马皇帝奥勒留的《沉思录》的话(咱们国内百度上说是他的原话,实际上不是,实际上是伪托他的话):“我们听到的一切都是一个观点,不是事实;我们看见的一切都是一个视角,不是真相。”这也是评论和批评的一个重要方法,所有的

事情取决于我们怎么看。这是方法论上的问题。

我和李磊接触的比较早，他很早参加过我们举办的一些展览。后来在 2007、2009 年我两次在上海美术馆办活动的时候，李磊都给予了很大的支持。那个时候到李磊的工作室看过他当时的创作，对他的创作轨迹相对来说比较了解，包括以前的一些写实创作。当时我看的时候还有一些里希特的影子。今天看的作品比较多，特点比较突出，国际范儿越来越足，语言也越来越清晰和精致，并且题目起的能把人拉回来，看出有很多的内涵在里面，非常耐看，视觉效果也非常好。潘微和丁设过去了解得比较少，两位都是从中国的书写形式作为切入点，但又各有不同，语言非常精到，非常高级，高级也是一种经典。我一直找不到合适的词来形容，抽象艺术的语言一定要高级，不高级，就会让很多观众就在留言簿上写“这样的画我家孩子也可以画”。所以抽象绘画的语言一定要有考究和推敲。他们两位做得非常好，因为从书写入手的人很多，但是能做出特点来，能做出自己的风格还是非常不容易的。两位既有共同点，又各有不同，非常丰富。丁设的作品使用了新的媒介，有他的个人理解在里面。书写是最难做的，书写在西方，尤其在美国抽象绘画里，也是大量运用了书写的符号特征，所以在里面走出一条路来非常不容易。潘微的作品既有传承又有新意，这个非常难得。杨冬白的作品让人耳目一新，在中国传统的山水语言里面把代表性的符号提炼出来，在用现代的工业材料把它表现出来，这种对照和反差给人一种阻断的感觉，阻断以后给人一种新的审美和感受，非常好。

总的来看，四位的作品都体现出经典性，语言非常考究和精致。经典不是陈旧，难能可贵的是有新意，没有暮气和陈旧的感觉，这是最为难能可贵的地方。

最后谈一个我一直思考的问题。我们可能都站在一个高度上，包括西方艺术也是这样，面临着一个新的突破问题，包括抽象绘画，抽象绘画突破的难度，尤其发展了这么长时间，有这么长历史，

相对来说是比较完善艺术形态向固定化的尝试，怎么在里面找突破也是需要大家共同思考和解决的一个问题。

谢谢各位。

徐虹：谢谢郭晓川，没想到今天的研讨会谈的这么深入，好像我第一次听谈抽象艺术能谈的这么深入，以前从来没有谈的这么深入，大家准备的非常充分。下面请夏可君发言，希望你从哲学、诗学，从当代哲学扩展等方面介入，来谈一谈你对抽象艺术的想法，谈一谈跟这几位艺术家作品的关系。

夏可君：感谢徐虹老师的邀请，几位艺术家除了丁老师我不是太熟，其他几位艺术家我都打过交道。这个展览可以让人有很好的思考，各位老师发言的时候我一直在想，秀支把各位老师的材料发给我了以后，我仔细看了一下，虽然我很熟悉，但现场作品还是启发很多的思考。徐老师让我说一下艺术和哲学与抽象的关系，那我做四个方面的展开。

第一个方面，虽然其他几位老师谈到了抽象的语言特点，其实抽象有三个特点，或者说三个阶段，我们讨论西方的抽象。第一是纯形式抽象，以点线面、格子来表现，这是欧洲的老抽象，从蒙德里安到康定斯基，一直到 1970-1980 年代的格子和线条形成的纯形式女大师马丁，这是理性的抽象。如果回到上海的话，上海作为抽象的一个发源地，作为中国式抽象，像丁乙、陈强、曲丰国、刘金华的《白纸》，都是围绕比较纯粹的形式来做语言形式的延展。第二是抽象表现主义阶段，主要是以美国为代表，要么是波洛克的行动绘画，要么是罗斯科为代表的色域绘画，在上海的代表人物余友涵、李磊、查国钧、周长江、黄渊青等等，这些人我都有合作过，基本上是一种生命体验，表意性的笔触，更为流动。而第三个阶段是材质为主，主要是美国的极简主义，那是一种比较纯形式的几何形的雕塑作品，一直到意大利的“零派”，一直到法国的平面-支架绘画（之前清华博物馆还展览过，中国学者研究的不是太多），再到日本的物派，



韩国的单色画，都是从材质与民族性结合上的展开。从林风眠一直到裘德树等等，对材质的中国发现，以及潘微的文字，等等。这三种基本的语汇，在上海艺术家里都有体现，说明我们的语言，我们的思维，我们的感知能力是同步的，中国艺术家具备了这个抽象表达的能力。

第二个方面，则是可以尝试探讨——什么是上海抽象的特点？它不同于1990年代北京政治波普这样一种具像表现的艺术语言，上海的基本素质和基本的特点是一种抽象的思维。为什么在上海会产生很系统的，这么多的抽象艺术家？刚才徐虹老师说了这跟上海的现代性有关，可是这个现代性有一个特点，它是晚生的现代性，它被耽搁了、延迟了，同时它又是混杂的。中国从1980年代以来一直到现在，中国的现代性跟别的现代性不同，它非常混杂，能把传统的农业社会跟现代主义的都市化，或者个人的现代主义风格，跟后现代的概念艺术和所谓的复制技术，能够把这三者能整合在一起。但重要的是要提取出一个“原点”（元点），抽象不同于所有的思维，它一定有一个抽象的基点，原点不是现实的再现，不是表现，不是从已有的肖像、静物画、风景画来的，而是一种个体艺术家自己发现的起点，每一个艺术家都一定有自己的原点，比如说李磊的抽象笔触，潘微的假字（像中文的汉字但又不是），丁设的线（带书写性的框形结构），它一定有一个原点，这不同于其它绘画的思维方式。上海的艺术家有这个原点，可是他在展开的时候就不同了，展开的时候是有节奏的，原点是抽象的，展开的节奏也是抽象的，可是这个抽象不是那么严格的格子，也许陈墙是格子，也许曲丰国有那么强的形式，可是我们看本次展览的四位艺术家是“势象”式的。贾老师谈到了吴大羽先生的“势象”不是西方的形式，它是一个势态，是一个走势，态是状态、抽象，它是一个态势，并且有着节奏，李磊的画有很好的律动，左右、上下、前后、里外，但是它不是固定化的理论形式，结果最终出现的形式几乎都不是抽象的。

我们看李磊的画是这样，丁设的画也是这样，最后它是表现性的痕迹，甚至像潘微的画有文字，虽然基底的肌理很负责，杨冬白的作品是山水，不是极简主义的几何形，它是山水皴法的简化形态。

那么，什么是上海抽象的东方性？不同于韩国单色绘画，它有它的特点，如果我们能够把这个特点总结出来，我说的仅供大家参考。第一个特点，它是日常的感知，非常日常，上海人的生活很日常，跟北京不一样，北方就是说大话，上海人有很细碎，很细节，很细腻的日常生活，这是上海的独特的感知方式。比如说丁设的作品就是很日常，即兴材质的发现与饱满的表现或展演，就是从自己的生活中找到的。第二是江南的诗意，上海还是跟整个江南的文脉休戚相关，所以在李磊的作品里无论是标题还是水性的流动有江南的诗意在里面。冬白的雕塑是对中国山水图像的提取与精粹化。丁设的作品看了之后，总是有一种灯光的效果，丁乙后期的抽象之所以跟以前不同就是把上海的街道和霓虹灯交织的效果带到了抽象里面，不是纯抽象，所以他能摆脱跟西方的不同，找到他自己的形式语言的生长方式，这是一种独特的光的质感、色彩感和时尚感。丁设用手机去拍，这就是他对光感，对屏幕的敏感性，上海的艺术家的观念化，但却有着技术化，这是跟日常的使用密切相关的。这是上海的抽象在混杂现代性里面，基本像刚才徐虹老师总结的那样，它是一种笔触的力量、色彩的明丽、书写性、快捷。

第三个方面，那么，在这里面有没有哲学背景呢？我觉得是有的。我在看展览的时候除了吴大羽先生所说的势象，这个概念还没有被充分挖掘。西方很大汉学家认为中国人的感知方式不是西方的形式（form），甚至也不是抽象的格子（grid），也不是西方的力量（force），它是一个势态（tendency），这个不好翻译。中国人讲“兵无常势，水无常形”，中国人讲形势一般不能说具体是什么样的，但是我们可以判断它的走势，所以走势更重要，你的笔触、运动的方向、生命

感知的势态。抽象为什么重要？为什么抽象可以在混杂现代性，在未来的中国跟传统水墨、跟整个中国传统的意象、写意有所不同，问题就是要有抽象思维，如果你不具有抽象行的思维，一叶以蔽之，就是没有现代性。从传统整个水墨的写意出来，或者写意的后面可能需要一个抽象性的思维。而抽象性为什么很重要？因为它是一种自我认知，抽象在日常生活中有一种简化，有一种普遍性，简化性和普遍性构成了一种现代性的认知模式，所以对自我的认知很重要。所谓的自我认知是说我是谁，我是一个孤零零的个体，我是一个单子，我是一个原子，所以我要找到生命生长的“原点”，由此才有自由变更与想象。抽象画家最重要的特点是你必须发现你的原点，你生命的出发点是什么，你只有找到这个种子才能自我生长，这是独立性，这是自由感，这是在现代性里摆脱民族主义身份，都是通过自由生长主义的原点，势像可以让这个原点生长。

此外，我发现周长江老师有一个很有趣的概念叫“互补的痕迹”，也许周老师没那么在意这个概念，我看到了这个概念“互补的痕迹”太好了，西方的整个抽象需要来自于东方，来自于江南诗意的、水性的、与有着山水走势的、自然形态的“补足”，如果没有东方性来补足它，抽象画就终结了。西方批评家就说抽象你们不要玩儿了，形象、观念、材质我们都玩儿过了，你们东方人还玩儿什么抽象，恰巧在痕迹的补充上，从抽象与自然的关系上，1960-1970年代赵无极的绘画就是因为把自然性带到抽象性里面来，实现了一个转化，这个主体的发现，自我原点的发现，现代性并没那么完美，抽象性并没有那么自足，中国的意象也不自足，所以需要两者来“补足”它，这也是对德里达解构与痕迹理论的某种补余，剩余之中的逆转。

第四个方面，最后我简单说一下四位艺术家的作品。

李磊老师的作品以水性的流动来补充油性的凝

滞，水彩的撞击，真的是很势态的一个表现，笔触可以用力量的不同的方向和韵律感，把气韵生动做出来了。本次展览里面有一个特点，它跟理性对话，这次作品让我印象很深刻的是李磊把一个色彩绚烂的作品跟一个很平淡的作品（放在一起），中国人讲绚烂还是平淡，厚重和虚淡，色彩绚烂和平淡，把两者并置的很少，有的艺术家说画的很绚烂，有的画的很平淡，同时把这两者并置，把中国阴阳的思路做出来很有意思，值得未来再做一下，两重性格都做出来，就像中国的阴阳的思维方式。

丁设老师的作品，以前我看过，这次看了原作很兴奋。你对材质的即兴的把握，马上让它达到饱满感、充分性、完成度、强度，这是很有天赋的一种能力，这是很迷人的。很好的把余像和补像，形式和非形式，字形和非字形，结构和非机构，本身灯光秀很强的空间里，笔触产生了一种幻影，不知道是因为肌底的丰富性，还是因为打光以后那种笔触的幻影感，就像灯光效果产生那种影像感，这个是可以加强的，不知道是有意还是无意，对我来说虚影的迷幻感，霓虹灯的效果，上海艺术家对光影、灯光效果的感知是很有上海特点的。这种幻影感，这种痕迹的闪亮，你自己谈的是黑白感，都做的很迷人。

潘微老师的作品，文字经过简化失去了厚度，所以需要补充，所以你把肌理做的很厚，文字在上面不显得轻飘，吃到这个肌理里面通过反复的叠加，使它产生一种厚度感，这是把书写性重新得到拯救，它不同于汉字，也不同于书法，它更多是“写字”而不是写书法，这是跟很多人的差别，因为很多人在做书法，你是在写字，因为它看起来很简化，实际上更回到了本源，潘微的基点是真假笔划，而且《年·月·日》这个作品很迷人，图片里面更复杂，像虫在蠕动的那些作品，里面是很丰富的，形式感丰富。这样一种生长性的繁密度很有前景，潘微是用漆做的，漆是厚重的，但是表面是轻盈的，潘微把轻盈和厚重，在感知里的转化找的很好。



杨冬白老师的作品我很喜欢，我是很喜欢冬白的雕塑，雕塑做好真的有难度，2015年我就迷上了冬白的雕塑，这个皴法的还原很重要，冬白的作品更靠近势像，把山水画简化成皴法，这跟极简主义很像，它是抽象几何，冬白则是皴法的简化，画皴法是很难的，因为皴法已经死掉了，基本上皴法已经无以为继了。可是你通过雕塑的方式把皴法简化，又加上它的厚度，又加上它的游动感、雕塑感，所以呈现出烟江叠翠或烟影叠翠的形式美感了，同时用材质使它丰富化，并且能够上墙。你真的能够让这个雕塑呈现出平面绘画的样式，产生一个装置性的绘画，叠翠感很有节奏的韵律，气韵生动重新显现出来了，把切片叠加产生厚度，把金属膨胀产生轻盈。当我去拍照时，这些叠翠的作品给我一个重要的印象，这是中国很多做雕塑的人没有做到，也没有想到的那种“仙气”——烟岚之气。中国的奥秘不是要做一个形式，而是要做“神”，形神不是去再现，而是要把那个“神似”做出来。那个“神”在中国的山水画里就是烟岚之气，烟霞之境。这个作品如此硬朗，但是他把这种烟岚之气做出来了，这是一个很好的江南文化记忆。

谢谢这个展览让我有了一些新的体会。

徐虹：今天的会议实在是太高端了，内容太丰富了。下面请王端廷从西方的抽象史谈一谈。谢谢。

王端廷：今天这个展览的确很有意义，不在这个展览本身，更重要的是通过这个展览来讨论中国抽象艺术的历史、现状，以及理论问题，像徐虹老师说的，这个研讨会很有深度，大家从各个方面对中国抽象艺术的历史、现状都做了深入的思考，这是上海抽象艺术四人展，上海是中国抽象艺术的首都，上海为什么是中国畅想艺术的首都？因为上海是中国的第一个工业文明城市，而抽象艺术是工业文明的产物，就这么简单，抽象艺术跟上海的关系就是这么产生的，而且清华大学艺术博物馆是最适合展出抽象艺术的一个博物馆。因为清华大学美术学院的前身中央工艺美术学

院创办人是庞薰琬，1931年他在上海与张弦、倪貽德创办了决澜社，后来解放以后庞薰琬到中央美术学院任教，后来被中央人民政府指定筹办中央工艺美术学院，他是中央工艺美术学院1956年创办时的首任副院长。中央工艺美术学院是一个在中国艺术的形式主义探索这条路上成就最大的一个美术学院。中央美术学院后来又吴冠中，一直延续到今天的这些中央美术学院的教学特点，它跟清华大学美术学院跟中央美院是不一样的。中国100多年，现在艺坛上主要有三种类型的艺术，现实主义艺术、形式主义艺术、观念主义艺术，抽象艺术是属于形式主义的，是形式主义集大成的成果。回顾中国抽象艺术史，从“八五新潮”以来抽象艺术已经有40多年的历史，上海艺术家为中国抽象艺术的发展作出了杰出的贡献，这次参展的四位艺术家有两位我很熟悉，李磊、丁设我们有过合作，2016年做中国抽象艺术研究展，那是国家当代艺术中心成立以后做的第二个新的展览，那个展览是16个艺术家，在北京和上海巡回了两站，北京开了研讨会，贾方舟先生参加了研讨会，在上海开了论坛，请了专题报告人。今天这个展览和研讨会，使得我们再来思考抽象艺术的问题。中国40多年的当代艺术史，如果说有什么成就的话，当代艺术取得的最大成就之一就是抽象艺术的合法化。刚才贾老师说了的1983年的栗宪庭因为在《美术》杂志上要做一期抽象艺术专刊的时候，竟然被离职了，1985年到了美术研究所，成为了我的同事。1991年我翻译《抽象绘画》，1993年出版，现在已经30多年了，时间过了飞快，90年代做抽象艺术找出10几个抽象艺术家不容易，现在抽象艺术家很多，前些年很多抽象艺术展览，现在其有很多年轻艺术家。现在我们讨论抽象艺术不应该停留在抽象艺术的价值这个层面上，抽象艺术的价值是不可否认的，是毋庸置疑的，现在讨论抽象艺术可能更多的应该面向未来，抽象艺术如何升级，如何发展，尤其是对于年轻的艺术家长来讲。在座的四位艺术家，50后、60后、70后，在抽象艺术

界李磊都是元老了，李磊这次的展览在我看来有很大的进步，尤其是他那件《不醉不休》，因为抽象艺术本来的风格就是抽象表现主义，《不醉不休》真正进入了抽象艺术标准的状态，或者说达到了抽象表现主义的精髓。你说你喝了酒，以后可以多喝一点儿。抽象表现主义的本质是对潜意识世界的展现，不是意识世界，或者不是写意层面，是对潜意识的，不受理性、意识控制的世界的呈现，因为李磊长期以来做着行政岗位工作，一直被社会各种道德压抑着，是不是前两年在家里喝点儿酒释放一回，这才是抽象表现主义的精髓，是抽象表现主义的真正的状态。

丁设的作品有新的呈现。抽象艺术走到今天，它应该怎样发展呢？因为抽象艺术是对艺术本体的探索，整个从印象派、后印象派、新印象派、野兽派、表现主义、立体主义、未来主义，不断地在追寻、探寻艺术的本质，抽象艺术在1910年出现，抽象艺术非常简单，它是透过表象看本质，就是这么简单的一个道理。抽象艺术就是剥离表象，剥离我们眼睛看得见的外在世界，揭示出我们眼睛看不见的世界内在的本质，世界内在的本质包括两样，一个是外在的客观世界的本质，还有一个是生命的本质，几何抽象是探索物理世界、外在世界的内在本质。抒情抽象是探索人的生命的本质。这是两大类型。

抽象艺术从形式主义的角度来讲走到极简主义已经走到了尽头，整个人类的抽象艺术已经走到了尽头，整个世界的抽象艺术都面临着如何在极简主义进行突破的问题，我参加了这些年重要的抽象艺术的展览和研讨会，我一直在思考这个问题，今后抽象主义到底怎么走？我发现在极简主义之后，从艺术本体的角度来讲其有两个环节，两个层面的东西值得我们挖掘。一个是形式元素主义，往点线面独立，这个事情也有很多艺术家在做，李磊的作品在原有的抽象表现主义的绘画现在出现了单色画，单色画就是点、线、面中面的放大，面的独立，这是形式主义之后再向艺术本体探索的一个层面或者一个方向。还有一个层面是材

料主义，呈现绘画艺术材料本身的物性，这是艺术探索本体的另外一个环节。我欣喜的看到丁设做了这样一个事情，除了抽象之外他做了材料的探索。中国抽象艺术界有很多人在做这样的事情，整个西方抽象艺术界早就有人在做这样的事情，这些都是抽象艺术之后可以再进行探索的一些领域，一些空间。当然，今天对于年轻艺术来讲，跟新的科学技术结合是抽象艺术未来更大的发展空间，比如说跟数字技术，跟AI的结合，这个领域也有一些人在做，这是未来抽象艺术发展的希望。

艺术总是在往前发展，不同年龄，不同年代的艺术家做不同年代艺术家的事情，对于今天的80后、90后、00后的艺术家来讲，他们未来在艺术探索的方向上应该朝这个方向努力。

我就说这些。

徐虹：谢谢王端廷，他的重要论点是抽象艺术如何发展。下面请最年轻的展览助理，做了很多贡献，不断地在思考这个问题的葛秀支发言。从最年轻的艺术家从抽象艺术发展的希望和可能性谈一谈您的感想。

葛秀支：很荣幸跟各位前辈同台论道。我有很多朋友通常问我，抽象艺术如何理解？如何欣赏？我经常想起一个德国的电影学家叫克拉考尔，他曾经出过一本书叫《电影的本性》，他讲了一个小故事，他拍了一个关于大都市的短片，然后把盘寄给非洲人民看，非洲人民在热烈讨论一个只鸡。他收到反馈后就很奇怪，他认为他的电影里没有鸡，非洲人民在讨论什么呢？然后，他回去慢慢拉片子，他也看到了。电影的1帧画面分为24格，鸡出现的画面是8格，大概是1/3秒。他通过这故事想说明一个问题，就是我们的认知决定了我们所看到的東西。抽象艺术的理解需要一定的门槛。抽象艺术是都市的艺术，只有在现代城市当中才能够出现，所以它为什么会出现在上海？我们在分析中国各个地方艺术的时候，上海是抽象艺术为主，四川那边是伤痕美术，以张晓刚、何多苓为代



表，北方是以王广义为代表的北方理性，广州如大尾象小组，杭州是池社为代表的艺术小组。

放到整个国际范围内，抽象艺术又分为热抽象和冷抽象，如蒙德里安、康定斯基。康定斯基曾经是俄罗斯美协的主席，大力推崇抽象艺术，他做了很多的研究，50年代是抽象艺术发展顶峰的时候，美国的波洛克是代表之一。波洛克和约翰·凯奇，约翰凯奇是搞抽象音乐的，他俩同样受到了日本的禅师铃木大拙的影响。铃木大拙在美国院校里讲日本禅宗。他俩是受到东方美学的影响运用到自己的创作中。

抽象艺术是现代艺术的一支，可以从材料、观念、形式这三个角度来看。我们看不懂抽象艺术和其他的观念艺术，因为文学这块儿我们还是短缺的。抽象艺术是一个花园，或者说整个艺术是一个花园，有很多条路可以走到花园。之前几位老师说的，都是理解抽象艺术的其中的一种路径。我常常会跟他们说，喜欢吗？喜欢的话，去看就行了。我问，杨冬白的雕塑好不好看？美不美？他说，美。我问美在哪里？我们博物馆的调灯师傅说，他用了皴法。他在调丁设作品的时候，他说丁老师这件作品必须要用切光。我问：“为什么”？他说要把丁设作品的丰富性表现出来。我觉得他说的很对，丁设的作品是用综合材料表现平面水墨的纵深和深浅浓淡的关系。在当代摄影中，王宁德做个相似的实验。他用各种材料做出摄影的效果，但是作品本身又和摄影没关系。上海为什么会出现抽象艺术？有很多原因，各位老师都已经说了，上海在晚清和民国的时候有一个很大的原因是出版业非常发达。当时全国一共90多家出版社，上海就有70多家，谁在出版社工作呢？比如说矛盾、鲁迅他们这些人都在这儿。现代文学的传播给上海这座城市带来的气质的变化非常重要。长期以来的沉淀，使得抽象艺术必然出现。我们看抽象艺术就是从色彩、形式和观念分析。我们的广大观众，无论是线上线下的观众，你觉得好看，你就继续研究就行了。

徐虹：90后告诉其他的观众，好看就去多看看，

多体会，跟你的生活，跟你的感情结合在一起看，比如看到一只鸡也可以，看到一座房子也可以。

今天的研讨会让我觉得中国的抽象艺术已经到了一个非常重要的时刻，现在这些理论家们的认知、思考、探索、研究已经证明了整个理论和作品都已经到了非常重要的时刻，而且中国的抽象艺术的土壤实际上非常丰厚，资源也非常丰富，而且中国人从他们的写意、书法、象形文字，都可以作为一种路径来通向抽象艺术的花园。谢谢大家今天来参加这个研讨会，谢谢四位艺术家，希望他们的发言整理出来以后放在画册里，希望请天津、河南等这些北方的抽象艺术家来看作品，真正进行南北的交流，进行本土的或者带点洋味的交流，让我们的现代性更丰富，让我们的抽象艺术有更好的发展。谢谢大家。□

第三抽象：对话的可能和不可能

朱青生

对话的前提是对话者在场并具有同样的语境。如果对话者在场，但是不具有同样的语境，对话到底可能还是不可能？这就是我们这次在国际艺术史学会在 Bologna 举办的研讨会上讨论“对话”这个主题的前提。如果我们假设在场的不是艺术史家，而是不同的宗教信仰、不同的意识形态和本体的世界观 / 本体论的持有者，我们的对话还可能吗？

第一，不同的宗教之间，由于信仰不同，对话是不可能的。不同信仰者之间寻求的只能是宽容，即保持互相之间的“不对话”，承认对方与自己共存。

第二，不同的意识形态之间，由于政治理想、价值观念和行为方式不同，对话并非不可能。不同意识形态者之间寻求的是共处，讨论互相之间可以形成共识的部分，协商在利益平衡和力量均衡的前提下，维持和平，降低战争的可能（或者相反）。

第三，不同的世界观 / 本体论之间，由于对世界和人性的理解和解释不同，对话是困难的。有时似乎在讨论同一个问题、同一个术语（term），其实并不是在讨论同一个问题。整个人类发展的过程中，在轴心时代（雅斯贝尔斯提出的概念，指公元前 800—前 200 年间人类文化分别独立地发展和成形）之后，已经发展出 4 种不同的主要世界观 / 本体论，以及由此产生的认识论和思维模式。

如何处之？

所谓对话 dialogue 的希腊语词源 dialogos，必须要使用共同使用的语言 logos，才形得成互相

的交流。艺术史现在的交流中间所谓的全球化，实际上目前是以西方语言特别是英语为基本工作语言的一种有限制的讨论，真正的对话可能涉及各自不同文化在不同时代产生的艺术和艺术史，又用各自的母语定义和表达，一旦转化为使用共同的语言，从母语转化为英语（或其他西方语言）时，语言中的许多意义的成分就损失掉或者被改变了，由此而进行的对话，一方面可以使得一个命题（就像在 CIHA Journal 每期设置的一个主题术语）进行不同方向的表述，另一方面只能暴露和显示出互相之间的“不可对话”和“不理解”。所以我们在“不可对话”和“不理解”中讨论术语（term）的问题，并不能构成完全的、根本的对话，只是显现了这种不同，也深刻反映了对话的限度。詹姆斯·埃尔金斯（James Elkins）多次来中国，讲学中呼吁中国学者应该用“中国的”艺术理论来和“西方的”艺术理论进行对话，但是当我问到他，如果中国的艺术理论用英语来表述，这还是中国的艺术理论吗，他也意识到这是不可能的。

当然理论分成很多的层次，对话也有很多不同的话题。而且世界上的任何语言都在吸收世界各种新的、陌生的内容充实自己的内涵，从而发生不同的变化。比如说我现在主持的上海外国语大学（SISU）的世界艺术史研究所（WAI）正在建立一个平台以推进对“中国现代汉语的外来词源”的研究。之所以要这样做，是因为现在的中文里有许多重要的语词、句法和术语都是来自西方语言。因



此我们不仅要把这些汉语中的外来词汇最初从哪个语言引进和翻译的问题搞清楚，而且这些词汇在西方语言中的词源，即古希腊语、古拉丁语以及原始印欧语（PIE）的词源也要弄清楚。中国的现代汉语在 20 世纪初期新文化运动中的白话文运动时期逐步形成，今天中国通用的汉语其实不再是“纯粹的”汉语，而是具有中国和西方语源的一个混合语言。而英语更加具备了这样的特征，早就不只是纯粹的英国本土的语言，而是一切英语国家的母语和全世界各国使用的工作语言（working language），所以在 80 年代中国的学界主张既要保护母语，也要把英语作为现代人的普通话。而我们又在国际艺术史学会（CIHA）的工作中建议不要再按照过去的传统，把德语、法语、意大利语和英语 4 种作为 CIHA 的工作语言，而要为了全球化，把英语作为工作语言，在各国各地区举办国际讨论会，特别是世界艺术史大会时，使用英语和主办地的母语作为工作语言。我们在 2016 年的世界艺术史大会北京会议上提出了这个建议，获得了当时理事会的认同，但是后来大家好像并不愿意继续推进和遵守这样的规则。当时提出这个规则的目的无非是希望在全球最大的人群范围之内进行最大限度的互相讨论。虽然不期待充分的对话，但是至少让人们了解全球艺术史上存在不同的问题需要对话。

最近韩裔德国哲学家韩炳哲在他的《不在场：东亚文化与哲学》一书中提到：“希腊语境中的希腊语中的争执[对立]的尺度，恰恰蕴含于本质之中，不仅仅是争执[对立]，就连海德格尔反复用到的对话的形象，也以本质的一个载体在场者为前提及一个有立足之处的或立足点的与自身相同一的保持不变的人和个体对话的参与者必须特地在场。”（Han 2023, 7）这就把对话的语言问题深入到了本体和认识论问题的层次上来讨论。对话者的双方是否在场，既是一个人的在场问题，亦即在讨论问题的现场是否出现的问题——当然这种现场也未

必是肉身的在场，只是互相讨论问题的时候是否在同一个语境中，比如说在同一个学刊里面参与讨论同一个术语，这就是一种在场——同时也是一个理解问题，就是说大家对于这个术语的定义、概念和前提是否具有同样的理解。无论其立论根据或立足点是在哪里，必须针对“同一性”（Identity 源自拉丁语的 *identitas*）的共同点¹，才能够使讨论得以进行。如果没有这个同一性，可能讲的就是两件事情，或者互相之间无法进行所谓的对话。这就不只是语种问题，不同的语种也可以就同一个概念进行讨论，但是如果这个同一性不存在的话，讨论和对话就不可能。

我们在讨论艺术和艺术史的会议中一再强调，各个民族、各个国家在不同的时代有不同的艺术和艺术史。这么一来，当我们讨论一个艺术问题的时候，是否讨论的是同一个问题就值得怀疑和推敲，其根本原因并不在于艺术所指的对象是什么，而是艺术与世界和人的关系是什么，也就是说艺术的本体是什么，要言之，即艺术是什么。在希腊渊源的观念体系中，艺术是一个物和本质的显现；在中国渊源的观念体系中，艺术是一种“无”的变现，根本没有物和本质作为前提。所以当希腊渊源的西方艺术史把艺术品的物和物质性作为讨论的前提的时候，中国的选题却是艺术或者图像根本就可以没有物，不关注事物和现实，没有本质，也就无所谓现象。如果说艺术是人作为一种生命的生存方式，而且是对生命的意识和反思的理解，其中对于物质和物本身的体验、反思和形式化，确实可以显现成为艺术作品，但是如果再进一步，只把艺术看成人对自我、物质、人际关系和人的信仰和理想的一种

1 Of course, the emphasis here is on philosophical identity. The philosophical concept of identity is distinct from the better-known notion of identity in use in psychology and the social sciences. The two parties involved in a dialogue must be in a relation. This relation, specifically, a relation that x and y stand in if, and only if they are one and the same thing, or identical to each other (i.e. if, and only if $x = y$).【中文不出注】

精神的变现,这种精神既没有实体(的物),也没有抽象的存在理念,那么也可以在人的内心中生成(抽象的)心象,并进一步形式化为抽象作品。借语言形式成其为文学,借声响形式成其为音乐,借图像形式成其为绘画、雕塑,借机器媒体成其为新媒体艺术,精神显现成为艺术。这两种艺术本体论,一个是有(艺术)生于有(存在),一个是有(艺术)生于无(空无),在它们之间,如何来讨论艺术的问题?把艺术认为是物的变现和把艺术认为是无的变现,这两个不同的方法论之间可以对话吗?

在同一本体论(和认识论)的条件下,不同语言之间还可以勉强通过翻译来进行对话。而在不同本体论(和认识论)的不同语言之间就无从对话,但是我们在一定的学术机构如 CIHA 中约定一种语言(英语)作为共同工作语言 working language 进行对话,并要把这种根本不同(不具有同一性)的事情放在一起讨论,那么这个时候我们所讨论的,其实并不是同一个术语的不同的内涵(意义),而可能是某一种语言根据其本体论和认识论产生、分析出来的概念,而另外一种语言由于其本体论和认识论,这个概念不可能产生于其中或者对其无意义;或者即使有相关的地方,甚至所指的是同一个事物、同一件作品,但是各自注意的方面和提出的问题完全不一样。

当遇到这种情况的时候,最好的办法就是各自表述,而不是说互相之间进行辩论和分析。因为表述的过程就是一种显示自我的过程,当表述完成之后,也许可以显示“不理解原则”的后果,即了解到“那是一种另外的东西”。如果说这也是一种对话的话,那么这就是“不可对话”,是共话、喧哗和发表。

但是当我们在术语的讨论中遇到这种不可对话时,我们却有一条特别的道路发生交流(dia),那就是回到艺术本身,而不是关于艺术的解释。

艺术诉诸图像,图像本身不是 logos,并不直

接生成概念,也就不受语言和概念的限制。对于图像的理解允许各种不同的东西交织、错置和变换,各种可能性包含在模糊性和偶然性里,所以虽然不构成“对话”,却可以共享图像,只是给各种不同的理解和解释以可能,经典的艺术(绘画、雕塑和工艺美术)就是给持不同语言的人类留下的一种交流的场合和机会。在现代艺术革命发生之后,在当代艺术的范畴之内,人们总是希望观念的突破,既对既定的规范加以打破,又对自我和他人之间的个体性加以寻求和肯定,通过艺术、也只有通过艺术来进一步解决这个问题,因此在现代艺术革命中发明了抽象艺术这条道路,称之为国际主义艺术。

抽象本来是艺术中潜藏的一种人对人性和世界的把握方法,这是在形式化的过程中被单独提取出来做了艺术探索的一条道路,也作为观念突破的一个方向。以包豪斯为代表,从艺术社会学的角度来观察,实际上在很大程度上还有一种国际主义的艺术策略,建立在共产主义、人类大同的基础上。艺术为最广大的人民,特别是劳苦大众服务。而在这种服务中,艺术家并不需要担当宣传和广告的角色,被服务者也无需受到统一和控制。抽象艺术提供了一个场所。至于在场与否,取决于人与他的自由选择或拒绝的独立的态度和遭遇。所谓国际主义,就是要去除任何以国家、种族、性别、阶级和其他人口学概念来区分的社会传统和习惯,顺便取消了世界观/本体论、意识形态和宗教的固定规范,而是在艺术超越文化冲突的互相交流的共同感受中进行这个推进和试探。那么抽象艺术实验对人类的共同的感觉和共同的理解,是否可以起到一个推进人类共同体和世界和平的作用呢?

但是当康定斯基把这个抽象也看成一种语言,或者蒙德里安把抽象绘画又看成对世界根本结构和事物基本形式的一种表述时,实际上他们还是带着一种先定的、明确的哲学本体论,认为世界是存在而实在,具有质料和形式,可以被主体认识和



表达。

既然认定物是存在的，世界是人的栖居和立足之所在，抽象只是把人认识事物和世界的过程中的认知机制的一个环节单独提取出来当成一种媒介，所以康定斯基把抽象绘画看成一种语言，甚至进一步设计出“点线面”的“语法”作为一套符号系统，来表达他对世界的认识和对精神（人类主体意识）的表达。这种方法试图回到上文所说的对话中的语言的同一性规定，在他看来，人类“必定”具有以抽象绘画的符号作为媒介的共性，所以人只要使用这种语言，实际上就已经进入了这个特殊语言的规范。我们把最早出现的这种抽象绘画（以康定斯基和蒙德里安为代表）的艺术称之为“第一抽象”。

1929年汉斯·哈同（Hans Hartung）去拜访康定斯基²，交谈之后，他立即发现康定斯基所说的艺术实际上不是自己所理解的艺术，而是他为国际（艺术基础）规定的一种新的语言方式和符号系统，是一种对精神表达的新规定，所以他拒绝按照康定斯基的方法继续从事艺术，而是自己走上了另外一条道路，这条道路就是他把自己的抽象绘画变成了一种自我情绪和动作的直接表达。这个方法后来在美国的抽象表现主义的艺术家如波洛克 Pollock 和马瑟韦尔 Matherwell 的艺术中获得了继续扩大的实验。也就是说艺术不再是一种语言符号，而是一种人的行动和情绪状态的痕迹。与之对应，后来美国也出现极少艺术（Minimal Art），极少艺术从一个方面更是要把物（物质）的本质直接显现出来，并不给它解释和规定，而是让物特别是日常的、工业生产的物质材料直接裸露于人的眼前而成为一种抽象。我们把这种艺术称作“第二抽象”。

在第二抽象里，无论是哈同这样的欧洲的“抒情”的抽象，还是波洛克这样的美国的偶然“行动”的抽象，里面都有强烈的人的行为和人的主体存

在，区别只是是否加以控制，是否刻意表达某种明确的含义。所以通过他们的抽象，虽然可以界定和说明他们是“表现主义”，但是表达的是什么，并没有固定意义的表述，甚至恰是不可成为意识，从而不可言说，必须诉诸形象（绘画和雕塑或称二维、三维甚至带有动感的图像），以表达人的情绪和精神指向性，乃至发展为自动绘画[罗伯托·马塔（Roberto Matta）]。到了极少艺术那里，虽然把人的主体性清除了，但是还能看到物质，看到物本体和“物”的存在。在这个方向上，日本的物派（mono ha）反过来结合东方“无”的本体继续探索。物派此时已经在很大程度上受西方现象学和存在主义的影响，实际上是东方人（当时主要是日本、韩国）在发展禅宗和自我思想的意向上获得了西方现代主义的启发，直接从极少艺术上发展出了现象学观念的艺术。就如同物派的代表人物李禹焕（韩裔）所说，他是在海德格尔的意义上把物的本质显露出来。当然，产生物派的日本虽然处在东方，但是他们根据西田（Nishida Kitaro, 1870—1945）为代表的哲学中所表述的物和场所³，已经完全接受了西方的哲学思想来表达他们对于世界的理解。在他们看来，将场所置于存在的“物”与主体的“心”之上，消除主客二元对立，已经是东方艺术对于西方思维方向上的继续超越。这一批受物派影响的理论家和艺术家稍微在精神上后退了半步，从而回落到在场所中“与存在相遇”的境界，而这个境界其实正是海德格尔对于存在并非存在者的表述的延续。

同时期世界上也在流行禅宗。西方化的禅宗（而非指禅宗及其背后的中观、唯识）确实是由日本人介绍到西方去的一种特殊的思想。铃木大拙和弗洛姆写过一本书《禅语心理分析》，里边所讲的禅

3 西田把“场所”分为“有的场所”、“相对无的场所”、“绝对无的场所”三个阶段，认为“绝对无的场所”才是“真无的场所”。“绝对无”既非“有”，也非“无”，它的根本作用就是像镜子一样，把“对象按照原样反映出来”。“场所”也叫“意识之野”，它是智、情、意共同形成的所在，主观界与客观界的一切现象都在其中成立。

2 出自 Hans Hartung《自传》，转引自《哈同》展览图录，2003年，中国美术馆。

宗并不是禅宗的本质，而是陈说禅宗的历史故事和似是而非的行动范例（禅宗宗教内部称之为公案）。这种东西对于西方观念的读者来说可以启发各种误解和曲解，就像波洛克、约翰·凯奇（John Cage）这样的艺术家也会谈禅宗。现在我们很难想象海德格尔和西方学界是怎么理解禅宗的，但是他们讲的这个禅是日本人用英语（西方语言）专门向西方所表述的一种禅，所以至今西语中“禅宗”根据日本的发音（Zen）而不根据中文的发音（Chan），只是为了这样的一种语言的转变使得对话成为可能，结果却出现了一个新的东西——称之为西方禅（Western Zen）。

之所以说铃木大拙用英语所讲的禅宗不涉及禅宗的本质，是因为他没有办法用在场说清楚禅宗坚持的不在场，所以他书中经常对禅宗的肯定和否定本末倒置。这本书曾经被翻译成中文引入中国大陆，此事是我在1986年参与操作的，但是我给这本书加了这样一个注释：“凡是本书所说的禅，都不是禅的本质，而是禅宗已经做过的事情留下的痕迹，凡是本书说不是禅的地方，常常正是禅宗的本质之所在。”禅宗是中国古代“有生于无”的道家思想在汉魏南北朝发展所形成的玄学，与印度经过大乘佛教的传播在2世纪所形成的空宗的教义和理论互相结合以后在中国产生的一种思想方法（后来传到日本），但是这种思想其实具有明确的前提规定，而这也正是日本（铃木大拙）早期向西方用英语介绍的禅的局限之所在，因为它的前提还是佛教的宗派，其信念和指归必须是在佛教的信条笼罩之下，所以它实际上是一种具有一定规范的语言和方法论，或者说有一种固定的本体论。而它对于特殊方法的创造性借用，这个特殊的方法到底是什么，才更值得关注！

这个方法实际上就是艺术，是艺术对人的不断的解放，是人的自由的无限发展的可能。

如果世界的根本是无（Nothing）和空（Empty），

艺术只是人的问题的变现，那么变现本身就不仅仅是事物和存在（生存）的呈现，也不仅限于人对已经存有的世界导致的人类同一感觉（感觉的同一性）而产生各种复制和虚拟后果，不全是西方的希腊和基督教的传统中在相同的世界观和本体论基础上建立的同一的对艺术的理解，变现也包含对世界本质的“否定”和对世界的虚妄和空无的感觉和认识，或者不认为世界是可以和能够被感觉和认识。

这个问题并不是现代反省欧洲中心论才意识到的一个全新的问题，而是具有不同于西方的根基和渊源，根植于诸如中国（和东亚）艺术——久远的艺术史中也发生过另一种艺术，因其根植于“非西方”的本体论，秉承道家传统的古代中国思想和秉承佛家传统的古代印度思想。道家思想与佛家思想二者虽然分歧巨大，但都是以“无”和“空”作为本体，与西方的传统的本体论不同。在中国，老子的思想提出“万物生于有，有生于无”（图），而中国大约在汉明帝时期（57—75）接受了流派纷呈、实践和义理复杂交错的早期印度佛教思想，最后在禅宗中归结成“本来无一物，何处惹尘埃”。这种对于本体的无和空的讨论奠定了中国和东亚传统艺术的理论基础，可以用来解释东方艺术中的书法和写意绘画。在这种艺术史中，最基本的作品曾经是书法，这是中国思想和印度思想的汇合在艺术上的结晶（主要发生在东晋317—420）；而再次重大的发展是用书法替代描绘，基本切断了作品与对象之间的直接模拟物与物质（空间、透视、色彩、质感）的联系（主要发生在元代1271—1368）。这样一来，东方思想和西方哲学对于物进而对于存在的论证之间就发生了根本性背离。

书法是中国和印度思想渊源结合之后东方思想的一次“飞跃”在艺术中的体现，是借助文字书写完成的一种特别的艺术方式。这是一种被称为“笔墨”的艺术方式，其形式不专指和联系某种对象和概念，也不直接宣泄和表达人的某种固定意志



和直接的情绪，而是一种若有若无、“无”和“空”的状态的显现。

这种艺术观念一经确立，就被当作中国艺术的核心之核心，而本来与物象相关的绘画也逐步向书法方式转移。这种转移在唐代（618—906）已经出现了初步的痕迹。最近在西安的韩休（672—740）墓里发现的壁画《山水图》就证明了这种情况，应和了艺术史上的一个传说：大画家吴道子（约680—759年，被艺术史尊为画圣，但是没有原作传世）曾经用一天的时间画了一个宫殿的全部壁画⁴，《历代名画记》记载：“众皆密于盼际，我则离披其点画，众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。”从韩休墓中的这幅同时代的墓室壁画中可以了解到吴道子在作宫殿壁画时所用的是书法方式，画中表达的是笔墨中间的意境和意趣，用笔不在意直接摹写事物，而是偏向书法（书写）一种自由表现。（图）这幅与吴道子的方法最接近的韩休墓壁画《山水图》显示出确实在唐代曾经有一种用与书法完全相同的材料和方法画出来的壁画。从这件作品可以看出，明代董其昌（1555—1636）的推测以及上溯到宋代苏东坡（1137—1101）的评论“论画不以形似”⁵是有一定事实根据的，如果和北宋（960—1127）流行的写实画风比起来，似乎联系着物又超脱于物。到了元代，艺术家赵孟頫（1254—1322）直接把书法的方法用作绘画的主要甚至唯一的手法。从此以后，中国的绘画进入了完全的写意绘画阶段。

之所以在此“另一种”艺术史中强调绘画中的图像脱离对象的重要，是因为只有脱离对象，画画才能像写字一样，获得一种笔墨造型过程的自由行动，不再受被画对象的形体、结构、色彩、质感和透视的束缚，脱离物质世界的物理规律，进而把自

己内在的感觉直接表现和宣泄出来。绘画不再是对事件和事实的描绘和叙述，而变成了一种对内心状态的书写（“写”在此解释为宣泄，逃离、飘逸和随意表达），绘画也就演变成了一种“非文字书法”。

中国传统绘画中的这种表现也不同于所谓超现实主义自动书写和自动绘画（Automatism）⁶。中国（包括后来受其影响的东亚）艺术家要把自己的全部修养和练习以及与自然和古代文化相联系的积累变成一种潜在的、自觉的下意识状态，然后在借助文字（汉字符号）或者图像（山水和花鸟为主的物象符号）来表现时，把历史的记忆和个人的所有经验全部“无意识地”寄托于其中，并把自己在这个瞬间的感觉，也就是偶然的状态，像音乐演奏和体操运动似的一次性地表达出来，产生一个精彩的、高度精神化的画面。这个画面也就只是画面，已经不再是物象和环境的再现，而是一种完全跟世界和物质无关的状态和形式。（就把书法性的写意绘画变成了东方艺术的一个基本的核心价值与审美标准，直到进入现代以后因为殖民主义的心态和后殖民主义的状况而几乎完全被西方艺术覆盖。）

我们今天的世界出现极其根本的哲学分野，是在轴心时代⁷确定的⁸。回溯人类轴心时代之前，在旧石器时代的洞窟绘画中，既有写实地再现“物”（野牛和驯鹿等）的图像，也有符号化的形状和“抽象

4 大画家李将军（思训）擅长山水画，也曾在大同殿壁上画嘉陵江山水，“数月方毕”。唐玄宗感慨地说：“李思训数月之功，吴道玄一日之迹，皆极其妙也。”《历代名画记》记载：“其（吴道子）细画又甚稠密，此神异也。……因写蜀道山水，始创山水之体。”

5 苏轼《书鄠陵王主簿所画折枝二首其一》“论画以形似，见与儿童邻。”

6 1924年布吕东在《超现实主义宣言》中界定自动绘画为“纯粹心灵的无意识行为”，表达梦幻的虚无和纯粹心灵状态，并由此建立一种新的秩序，目的是摒弃传统道德、美的规范，以及理性思维的困扰。在文学领域，达达主义和超现实主义首先采用了以这个观点为先导的“自动性写作”方法，代表人物有阿尔普、恩斯特、马宋等画家，在绘画中进行了自动性描绘的试验（a method of art-making in which the artist suppresses conscious control over the making process, allowing the unconscious mind to have great sway）。

7 雅斯贝尔斯在《历史的起源与目标》中，第一次把中国、希腊、希伯来和印度等文化区同时出现文化突破现象的公元前800—200年前后称为“轴心时代”，其主张的“人类历史的源泉来自地球的各个地区”超越了黑格尔将西方置于其他地区之上的理念。此时，人类精神实现了一次超越，对其生存状态和物质生产进行批判、反思，也由此产生了西方和东方的思维、本体论的分野。意大利文艺复兴以后，西方启蒙运动和科学革命在希腊精神和希伯来精神的基础上向前推进，并在研究的现代性转化中取得了非常突出的成就。而人们一般忽视了印度的佛教大乘空宗与中国的道家玄学二者结合所产生的这次飞跃所造成的后果。

8 公元前5世纪中叶，欧洲史学之父希罗多德将西方与东方的对比揭示了出来。

图形”，还有一些“无（形）”的痕迹（点和划），似乎人类精神的诸多方面都有显示，但是都没有清晰地被意识，更没有使某一方面独立显示。后来的人，如果用轴心时代以后希腊观念中艺术由“模仿”而来的观点可以理解其中的某些图像（具象的野牛和驯鹿）；用希伯来观念中“图像即符号具有象征意义”的理念可以解释其中的某些图像（抽象图形）。而那些痕迹（点、划）作为一种独立的、可以表达“意味”的方式⁹，用中国和印度的“无”和“空”的观念也可以解释，只是这种类似于书法和写意绘画的图像，一直没有受到与野牛和驯鹿这样的写实绘画同等的重视并与之进行对比，也在后来的图像研究中基本上被忽视了。

如果艺术的本源并不是延续的，而是跳跃的，旧石器时代的写实艺术只有到了希腊绘画雕塑中才再度完善，而旧石器时代的点、划这种笔迹，后来在东方的书法和写意绘画中获得了长足的发展。但是，这些解释都是人类在轴心时代发生分歧之后，使用各自独立的文化和哲学反过来解释过去的事实和遗迹的结果。

1839年摄影出现（确立）以后，希腊模仿理论完成了向机械摄制（本雅明称之为 *technischen Reproduzierbarkeit*，中文学界根据英文的术语翻译 *Mechanical Reproduction* 将之转译为“机械复制”）。【此句不译】希腊渊源的西方“再现”艺术面临危机和转折，大多数艺术家放弃了绘画和雕

塑中“模仿”“模拟”的这个技能¹⁰，因为摄影以及后起的电影（1895）在对于对象的动态再现（cinema）中，不仅对于形体进行再现（representation），而且对于运动（motion/mechanics）进行记录，替代了过去西方绘画和雕塑对于对象的再现的所有追求¹¹。确实，在“旧新媒体艺术”摄影、“中新媒体艺术”电影和“新新媒体艺术”数字艺术替代了以写实绘画为主体的西方艺术之后，写实和再现这个进程还在继续，但是不由绘画和雕塑进行，而是由新媒体艺术来进行，而且尚未充分顾及以“无”和“空”作为本体的艺术及其理论。

从另一个创新的角度来看，西方一度发展出抽象绘画，一开始似乎与物质与存在有关，再发展下去，用物性、本质和存在的现象学理论已无从解释。我们之所以提出这个问题，是因为抽象的理论可能会触及和汇聚分歧了的本体论性质。如何来面对这种艺术与理论对立矛盾的状态，或者说无从解释的困境？我认为今天对于抽象问题，不应再只从形式和目的论上去概括，而是要把这个问题提到从本体意识上去解决，从本质上去揭示，所以我提出“第三抽象”。

“第三抽象”艺术是在上述的“第二抽象”发生以后逐步浮现和超越而来。

在“第二抽象”的抽象表现主义群体中，有一类和“表现”无关的艺术家，如罗斯科的艺术就显

9 20世纪初，英国的形式主义美学家克莱夫·贝尔和罗杰·弗莱提出了“有意味的形式”（significant form）理论。这个理论是对西方以塞尚为代表的现代绘画，既不同于古代希腊的模仿再现，又不具备希伯来的象征和指代意义，如何成为一种艺术所作的一种描述，只是没有从哲学上进一步地深入。

10 Marzia Faietti 在中国题为 Leonardo 1473, 1481 circa : La natura e la storia in punta di penna 讲座中（2024年4月10日），从 Leonardo da Vinci 羽毛笔的平行排线和交叉排线分别提出 *arte simulativa* 与 *arte imitativa/emulativa* 两者的区别，指其表达出两种看待古代（Antico）的视角。这里所说的 *arte simulativa* 与 *arte imitativa* 就是本文中“模仿 *mimesis*”“模拟 *imitation*”的两种再现的技能。杨少波认为，模拟在希腊语境中，与柏拉图的概念 *Idea* 相关，指的是原来没有具体的现成对象，艺术家使之做成像似某个对象的东西（图像）；而模仿的具象显现之一是 *icon*，指原来就有具体的现成对象，艺术家来复制、再造一个与之相似或“一样”的东西。柏拉图对于 *mimesis* 和 *imitation* 的讨论分开了 *idea* 和 *icon* 的区隔。古代希腊人特别强调作为可以观看的图像 *icon* 和作为其他刺激而产生的幻象 *idea* 之间的区别，而这种 *idea* 通过其他的刺激产生的图像，既可以通过语言的刺激，又可以通过物质材料的生理刺激而发生。

11 当然，根据贡布里希的观点，无论在哪一个绘画传统中（包括古埃及）图像都是为了模仿和再现事物，他称之为“*art of illusion*”，人们采用（画）的是特殊的图式（*schemas*），而不是直接对对象的复制。



现出一种非表现的性质，既无对象，也无情绪，或许具有精神内涵和不可言说的感悟，但是他没有作自我表述和被表述，最后唯“有死而已”。后来美国的艺术家赛·通布利发展出自己的艺术也是处在这种状态。他们的艺术其实并不是对某一种主体情绪和某一种物质现象的呈现，他们是在作“不表述的表述”。“不表述”如何才有可能？

我认为可以从理论和实践上同时入手，以进入第三抽象的更为超脱的状态。

在实践上，要再进一步摆脱书法和写意绘画的限制去实验第三抽象。所谓第三抽象，就是要在绘画中不断去除与事物的关联，使图像不断悬置而成为无有存在的状态。不断去除与事物的关联具有两个层次：第一是对于现实中的事物的互相链接的切断；第二是对于头脑中根据经验和记忆想象出来的不直接关联具体事物的形象的切断。这两个层次就是切断与物和与心的关联和羁绊，用一种图像来消除图像与事物之间的关系，甚至进一步截断图像引发想象而间接到达的物质和现实形象的关系。

在理论上，要对艺术本体问题根本悬置，反思“对话”在全球范围内发生的困难并寻求出路。

因为无论是强调世界的本体是存在，还是强调世界的本体是空无，其实从某种程度上都是一种独断论。所以在我看来更应该强调“无有存在”（在论），也就是说应该把任何对于世界本体的有和无的决断悬置起来，把它变成各种可能性的自由选择 and 不同代入的启动，也就是说如果觉得有它就是有，觉得无它就是无，但是不规定它必定是有或无。

第三抽象不再是东方哲学“无中生有”“本来无物”的偏向行为，也是对与西方艺术完全不同的“另一种艺术”的扬弃。第三抽象是在现代艺术背离了西方传统和东方传统的双重逆反的基础上，同时悬置了存在（有－在－是）和虚无（有生于无－本来无物）的双重限制和断定而进行的当代艺术实验，从而使得图像的结果归于无有存在的图像显现。

无有存在的图像显现使图像本身成为图像，既不成成为物的再现和物质现象的表现，也不成为一种“无”和“空”的表征，由此逼迫人的精神状态进入悬置，回归为既非“有”也非“无”的自由状态，同时具备既可以成为“有”、也可以成为“无”的不确定可能性。因为没有规定、限制和对于图像的性质和事物关系的限定，就为每一个个体因差异性而可能产生的理解和误解留下充分的可能和余地。

这是对于否定的否定，称之为自否原则。¹²

当我们处在第三抽象的“无有存在”的状态中时，没有任何规定和限制，语言的限制在此也不存在了。在这里，任何观念层次上的同一性所形成的不同的本体论和认识论，以及这些不同的认识和知识之间的差异也被清除，因为无有存在本身就没有造成差异的可能，它自身是一种可以无限扩大和永恒解释的契机，所以在这里“对话”成为无所谓，而不再有“可能和不可能”的问题。

到此，本文对于“对话”这个术语所碰到的普遍问题进行了反思和追究，也因此设置出第三抽象作为一种实验方案。当然，实验只是一个试探，触及的问题却与“对话的可能和不可能”这个主题有关。○

（朱青生 北京大学教授）

¹² 这个问题的提出是在拙文《西方现代艺术华化论》，载《美术思潮》1986年第6期，第6-14页。

万年利涉：新造万年桥的帝王行迹

高登科

胜景在现代汉语中为佳景、美景之意，不过传统文化中的胜景隐含了名胜、奇景的历史性和奇幻性，比如李子樗《重修中岳庙记》云：“众目骇视，恍如復幻出一新胜景于斯也。”¹中岳庙重修之后恍如新胜景；还有乾隆甲戌（1754年）群臣《恭贺御制静寄山庄元韵》，观保有句云：“峰容雪瀑如如寂，鸟语松涛日日新。胜景几回题咏遍，每来诗兴尚津津。”²胜景是自然与人文融合的景观，与文人的反复题咏有关，是文人的持续关注和历史不断书写的结果。乾隆五年（1739年）苏州胥门外，在江苏巡抚都御史徐士林、苏州知府汪德馨的主持下，胥江上修建了三拱万年桥，紧接着当年就有万年桥题材的苏州版画问世，而且之后乾隆六年（1740年）、乾隆九年（1744年）均有万年桥题材版画。现藏于德国德绍沃利茨宫（Wörlitz Palace）的《姑苏万年桥胜景》与乾隆九年桃溪主人版《姑苏万年桥》除题跋外，几乎为同版。为什么新造的万年桥会被称为“胜景”？这里突显万年桥“胜景”是为了表达什么？

万年桥的名字在明清时期多地都有出现，对于苏州万年桥名字的由来，徐土林的说法是：“万众欢腾，请名曰‘万年桥’。”³清人毛曙在《胥江万年桥成因题长句》中说：“卧龙天矫映寒波，行旅安

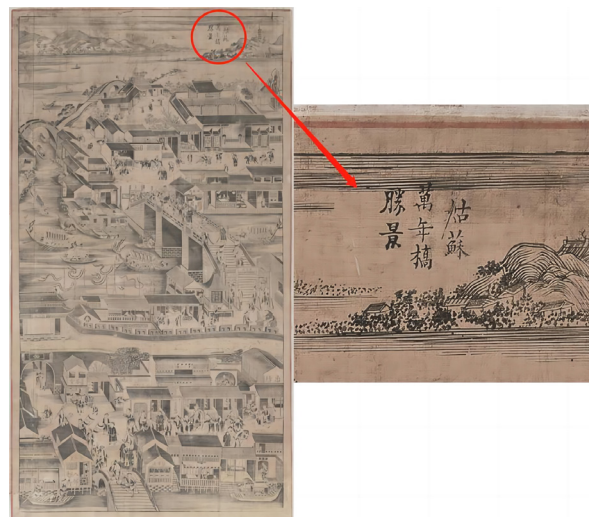


图1 清乾隆九年（1744），桃溪主人，《姑苏万年桥胜景》，墨版套色，德国德绍沃利茨宫（Wörlitz Palace）藏

全荷明德。万年利涉比甘棠，永护金汤固鳌极。”⁴其中“行旅安全”“万年利涉”突显的是万年桥的现实意义。日本个人收藏的乾隆九年桃溪主人版《姑苏万年桥图》上有大段题跋，“虹跨胥江真大观，讴歌载道万民欢”二句对万年桥的大观景致和万民欢腾的氛围表达的最为充分。万年桥的建设顺应了广大民众的心愿，作为苏州商业繁盛的产物，桃溪主人总结为：“最是南濠繁盛地，万年桥上似登台。”万年桥题材的苏州版画表面上的商业繁盛与万民欢腾，背后有怎样的政治意图？万年桥多次被创作成苏州版画，这批版画的受众是怎样的？在清代的岁

1 （明）傅梅：，《尚书》卷十一章成篇三，明万历刻本。

2 （清）蒋溥，《盘山志》卷十一艺文二，清文渊阁四库全书本。

3 （清）冯桂芬，《（同治）苏州府志》卷三十三，清光绪九年刊本。

4 （清）毛曙，《野客斋诗集》卷二，清乾隆二十二年敦厚堂刻本。



图2 清乾隆，秀涛子、陈仁柔《苏州景新造万年桥》，套色敷彩，100.5×53.6厘米，日本町田市立博物馆藏

时节令中，万年桥题材苏州版画又有怎样的用途？

一、万年桥：新造的胜景

《（同治）苏州府志》载万年桥：“三拱跨胥门外濠国，朝乾隆五年（1740年）建。巡抚都御史徐士林、知府汪德馨各有记。嘉庆二十五年（1820年）重建，咸丰二年（1852年）重建，同治九年（1870年）重建。”⁵万年桥三拱的形制、建造的时间和所处的位置在《（同治）苏州府志》中记载的非常清晰。虽名曰“万年”，但在嘉庆二十五年、咸丰二年、同治九年都有重建，可见“万年利涉”只是一种美好的愿望。“万年桥”作为一种地点的名称始见于宋代，《宣和画谱》中有“万年桥题名记”的记载⁶，因“万年桥题名记”文字已不详，我们不知《宣和画谱》所记万年桥在何处，不过宋代最有名的万年桥应当是宋真宗景德年间（1004年至1007年）

名将杨延昭、石普抗击契丹战役中的那座。杨延昭本名杨延朗，宋代李焘《续资治通鉴长编》载宋真宗的计策，战略中重要的一环就是杨延朗在万年桥突袭。⁷杨延朗在民间被称为杨六郎，是后世“杨家将”故事中赫赫有名的人物。

（一）万年桥涌现与传奇故事

万年桥的命名在明清时期形成一股风潮，清嘉庆年间《大清一统志》记载的万年桥在全国已达八座，分别是：苏州胥门外的万年桥，始建于乾隆五年；山东益都县（今山东青州）的南洋桥，始建于宋代，明万历年更名万年桥，清康熙年间重修；江西抚州南城县万年桥，始建于明崇祯年间；辽宁省葫芦岛建昌县的万年桥，建造年代不详；江西分宜县的万年桥，始建于明代嘉靖年间，其建成与权臣严嵩有很大关系；湖南巴陵县（今岳阳）的万年桥

5 （清）冯桂芬，《（同治）苏州府志》卷三十三，清光绪九年刊本。

6 （宋）佚名，《宣和书谱》卷十二，清文渊阁四库全书本。

7 “朕熟计此，若必须固护河渠，即至时令冀州部署石普移兵马屯村西，宁边军部署杨延朗壁静戎军之东，两军屯田，庶获无虞，且可以断黑芦口万年桥敌骑奔冲之路，及会诸路兵犄角追袭。”（清）李焘：《续资治通鉴长编》卷五十六，清文渊阁四库全书本。

始建于宋代，最初名为通和桥，明泰昌年间改为万古桥，清顺治年间改为万年桥；福建南平邵武县的万年桥始建于宋代嘉定年间，最初名嘉定桥，几经更名，嘉庆时已为万年桥；广东南雄市的万年桥同样始建于宋代，旧名清泰桥，嘉庆时已更名万年桥。⁸当然，万年桥的数量还远不止此，康熙十九年（1680年）重建广东澄迈县万年桥⁹，康熙五十六年（1717年）改云南大理明代倚江桥为万年桥¹⁰，乾隆二十年（1755年）徐州丰县重建万年桥¹¹。

为什么明清时期会有大量的万年桥出现？对于万年桥的名字由来，最具传奇色彩的是明代杭州的万年桥，明人余良枢重建，原名上朱桥，有《万年桥记》。¹²上朱桥建造的过程中反复坍塌，最终建成后神出鬼没的道人给了桥“万年”之名，桥才保留下来，这显然有杜撰的色彩。不过雍正时期江西建昌县万年桥、乾隆时期陕西武关万年桥的建造，反映了修桥有利民生的基本事实。雍正时期建昌县万年桥主持重修的是李朝柱，曾在康熙年间做过江南乡试正考官，德高望重的梅之珩有《书李太守遗爱》记。¹³李朝柱重修万年桥之举被评为实心办实事，积劳成疾卒于任上之时，士民才发现他生活简朴，因此死后“遂立祠塑像，春秋祀之，言及多垂

泪者。”¹⁴可见李朝柱之受人爱戴。乾隆时期陕西武关万年桥主持建造者是知县郭嵩，郭嵩善于治水，而这是关乎交通和农业的大事，所以对郭嵩的评价是“厥功尤伟”¹⁵。

（二）新造万年桥缘何称胜景？

明清之际，尤其是清代康乾两朝“万年桥”大批涌现，当与兴修水利、利涉农桑等国家基础设施建设有关，这与康乾二帝的南巡也关系密切。按照乾隆帝的说法，南巡的重要目的就是整治河堤：“朕自乾隆十六年（1751年）巡幸吴越，迄今阅五载。该督尹继善、喀尔吉善等均曾具摺奏请，朕因西师尚未凯旋，未经允准。现今肤功迅奏，荒服敕宁。南省吏治民风，时厪于怀，而高堰堤工，尤数郡生灵攸关，上年告竣以后，正当亲加察勘。”¹⁶在乾隆看来，“高堰堤工”事关生灵之本，因此南巡亲自察勘。康乾二帝均六次南巡，督建河工一直是南巡的重要内容，或许正是在这样的氛围下，各地才纷纷新建、重修，甚至更名万年桥。

在康乾年间的众多万年桥中，能被称为胜景的记载并不多。李朝柱主持的是建昌万年桥，虽有历史沿革，但只被称为“一郡形胜”。苏州胥门外万年桥本为新造，却被称为“胜景”，而且被反复制作成版画流布，其原因为何？现存的万年桥题材苏州版画主要有现藏于日本神户市立博物馆的乾隆五年款平江钦震版《姑苏万年桥》（以下简称钦震版），现藏于英国牛津大学图书馆的一张版画为钦震版《姑苏万年桥》最下方的局部；现藏于日本的墨林居士版《姑苏万年桥图》（以下简称墨林居士版）上有题跋“姑苏万年桥，辛酉春日仿大西洋笔法，墨林居士”，可推知该作创作于乾隆六年（1741年），

8（清）穆彰阿，《（嘉庆）大清一统志》卷七十八、一百七十一、三百二十一、三百二十六、三百五十九、四百三十二、四百五十四，四部丛刊续编景旧钞本。

9（清）阮元，《（道光）广东通志》卷一百五十七逢置略三十三，清道光二年刻本。

10（清）鄂尔泰，《（雍正）云南通志》卷六，清文渊阁四库全书本。

11（清）刘庠，《（同治）徐州府志》卷二十二中之下，清同治十三年刻本。

12 李榕，《杭州府志》卷七，民国十一年本。《万年桥记》曰：“万年桥旧名上朱桥，去郡城三十里许。滨钱塘江，潮激屡圯，耆民胡璋募修，复旧未十年复圯。予闻之乃捐俸，伐石工徒并作，属邑争率钱佐费，有差督币。三河孙公又大捐助并付，僧如通者主之，工未强半复圯。于潮予曰潮波吞岸，滨江不宜桥也。徙八百余步，两山之麓相关于道，为文告于冯夷，运石改建，始今年四月朔日告成。于秋四阅月计高五丈，有奇广二丈余，东西各长五丈，有奇改建之日，有敝衣道人乞食工所食，既，道人曰‘此万年桥也’。忽不见，并异之，桥成遂以万年名。”

13（清）谢旻，《（雍正）江西通志》卷一百四十三，清文渊阁四库全书本。梅之珩《书李太守遗爱》记曰：“李朝柱山西临汾人，雍正二年知建昌府。明敏公廉，不任胥吏，首葺学宫，复新考棚。兴义学，修城楼及关帝庙时，万年桥圯，太守念一郡形胜，四方行旅所经，亟加修葺。次太平，次大德，三桥工费颇浩，不二载落成。太守以实心行实政，更知人善任，故用力虽多，成工甚易。”

14（清）谢旻，《（雍正）江西通志》卷一百四十三，清文渊阁四库全书本。

15（清）何绍基，《（光绪）重修安徽通志》卷二百，清光绪四年刻本。“郭嵩字乔望，全椒人。乾隆丙子举人，知陕西南郑县，修学宫，建考棚，兴水利，溉田数万亩。金川之役军书，旁午无丝粒累民。署留坝，同知武关，临大河为建万年桥，以利涉，厥功尤伟。”

16（清）官修《清通典》卷五十六礼，清文渊阁四库全书本。

作品左下方印有“桃花坞张星聚发客”，墨版有彩，尺寸为106.5×57.5cm，载于《支那古版画图录》；乾隆九年（1744年）桃溪主人版《姑苏万年桥胜景》（以下简称桃溪主人版）也载于《支那古版画图录》，画上方有桃溪主人大段题跋，落款为“甲子春三月既望桃溪主人画并题于墨香斋中”，该作日本个人藏有两个版本，其中一版落款处有缺失，有意思的是德国德绍沃利茨宫（Wörlitz Palace）墙壁上有一张没有题跋，但是画幅更完整的桃溪主人版作品，画上明确印有“姑苏万年桥胜景”题名；现藏于日本町田市立国际版画美术馆的桃坞秀涛子版《苏州景·新造万年桥》（以下简称秀涛子版）没有明确的年款，陈仁柔发行，上有“里言三绝”三首诗文题跋。现存的万年桥题材清代苏州版画，主要有钦震版、墨林居士版、桃溪主人版、秀涛子版四个版本，其他版本也多为这四个版本的局部或变体，其中钦震版、墨林居士版、桃溪主人版创作的年代分别为乾隆六年、乾隆七年（1742年）、乾隆九年，基本均在万年桥建成的五年内。秀涛子版虽然没有年款，但从“新造万年桥”的题名来看，创作时间与万年桥的建造年份相差不远。新造万年桥，为何被桃溪主人称为胜景？

桃溪主人版上有题跋¹⁷，在画幅完整的沃利茨宫桃溪主人版中，画面右上方题名“姑苏万年桥胜景”，桃溪主人的题跋中透露了胜景所指：商贾云集、虹跨胥江、万民讴歌，俨然康衢盛世之景。对于商业繁盛的描绘，与时人的记载是一致的。清人

毛曙有《胥江万年桥成因题长句》，¹⁸从毛曙的视角看万年桥成因，一是苏州作为南中都会，各地汇聚而来的商船众多，“问津终岁日千人，喧嚣毕景无宁刻”；二是万年桥建成前胥江口与护城河形成的三个口岸被豪强占据，口岸遥遥相望，小舟在其中穿行也常遭风浪和不测；三是建桥之前有破坏风水的流言，后来巡抚徐士林力排众议，慷慨出任，最后建造的过程非常顺利，只用了八个月时间，保障了行旅安全。乾隆年间诗人沈景运记载，前任太守汪德馨“募建万年桥，人免涉险之苦，无不感颂”，¹⁹并有诗描绘万年桥之胜：“碧落澄空月满江，绕城篷影见停艎。楼台比栉连街市，灯火如星散水窗。”²⁰万年桥之胜，最大的功绩还是利涉百姓商贾，免于水中涉险之苦。

（三）万年桥胜景的政治表达

对于万年桥之胜，其他版本还有不同的表达。秀涛子版上的三段题跋有三个层面的含义。第一段题跋：“津梁新建起嵩呼，野老欣瞻倩杖扶。赖得郡侯多政绩，勋名永久著姑苏”，主要突显的郡侯政绩；第二段题跋：“修虹绵亘跨胥江，独擅三吴未有双。四处讴歌圣德，万民安堵尽敦庞”，主要突显的是万年桥的宏大与朝廷圣德；第三段题跋：“往来杂遝半摩肩，三渡停挠不用呼。脉接西山钟瑞气，万年垂拱亘吴都”，主要突显的是商业和行旅的便利。秀涛子自题诗文是“里言三绝”，可知这类吟颂万年桥的文字，在当时的苏州市民阶层应该颇为流行，因此才可以称为“里言”。

17 题跋云：“姑苏城外锦成堆，商贾肩摩云集来。最是南濠繁盛地，万年桥上似登台。虹跨胥江真大观，讴歌载道万民欢。康衢鼓腹承平日，赋税先输乐考槃。甲子春三月既望，桃溪主人画并题于墨香斋中。”

18（清）毛曙，《野客斋诗集》卷二，清乾隆二十二年敦厚堂刻本。清人毛曙在《胥江万年桥成因题长句》中说：“大江天堑限南北，南中都会古吴国。五方合沓行接踪，万里梯航仰谋食。崇墉巖巖亘云长，清江瀚浩缘城直。西南一门俯洪流，独缺奥梁苦匍匐。问津终岁日千人，喧嚣毕景无宁刻。迢迢三渡比相望，豪家分占为恒殖。派连震泽易风涛，一叶中流常不测。岂无慈悲欲成梁，率有力浮言惑。越来贤守平阳公，仁勇兼该复卓识。慷慨出任非常原，蛙蝇蝇营顺潜息。双旌薊吉临江喷，禋告神明奠基枳。黎庶欢愉争布金，皇天感动阴为力。绝无风雨阻大同，时有云霞辉采色。百千徒役一心齐，亿兆功程八月即。级峻平临列雉高，势雄屹对遥山巖。卧龙夭矫映寒波，行旅安全荷明德。万年利涉比甘棠，永护金汤固整极。”

19（清）沈景运，《浮春阁诗集》卷二，清乾隆五十四年刻本。

20（清）沈景运，《浮春阁诗集》卷二，清乾隆五十四年刻本。

钦震版直接把万年桥与宋代的《清明上河图》中的虹桥相比，钦震版上的题跋云：“宋代长虹称洛阳，圣朝新建庆无疆。士民鳞集谁题柱，商贾肩摩少泛航。震泽廻澜当锁钥，胥江免渡赖舆梁。贤侯政绩超千古，杜预勋名得益彰。”题跋表达的含义与秀涛子版类似，对朝廷圣德、行旅安全和地方政府政绩都进行了赞颂。学者马雅贞注意到，与最早的钦震版表现士民活动相比，在墨林居士版上官方出行的队伍基本占据了整个万年桥，甚至延伸到苏州城内。通过画面的细读，马雅贞发现出行队伍突显的是“正堂”“钦命”等汪德馨出行仪仗，在桥边的碑亭和告示栏也不断出现“府正堂”“府正堂示”等字样，钦震版桥下的碑亭也出现“正堂汪”的字样。²¹画面中有多处体现苏州地方政府政绩和权威的地方，比如万年桥上“苏州府建立”等字样，马雅贞认为：“值得注意的是，这其中的政治性不是泛称清帝国，却是特别指称地方政府，尤其是苏州府的政绩。乾隆五年的《姑苏万年桥图》就指出‘贤侯政绩超千古’，一幅未纪年《苏州景·新造万年桥》的题跋也特别指出‘郡侯多政绩’，强调苏州府郡守对地方的贡献。”²²万年桥题材突显苏州地方政府政绩是显而易见的，甚至所谓“胜景”也可能仅是地方政府威权下的鼓吹，但这里也不能回避题跋中对“圣朝”“圣德”“康衢”等对清廷的赞颂，或许这是苏州万年桥作为胜景的另外一层意义。清

21 马雅贞《商人社群与地方社会的交融——从清代苏州版画看地方商业文化》，《汉学研究》（台北），2010年，第28卷第2期。马雅贞说：“实际上，万年桥的位置及其兴建历史本身就颇具政治性。万年桥所在之处的胥门内就是苏州的行政中心，包括省级、府级、乃至县级的政府部门都群聚在此。按察使司、布政使司、苏州府、吴县县学等都距万年桥不远，所以万年桥距离江苏省、苏州府、吴县的行政中心都很近。万年桥的兴建是由苏州府郡守那苏图建议，最后靠乾隆五年的苏州府知府汪德馨的坚持与江苏省官员的支持才得以完成。事成之后，汪德馨与徐士林各作《万年桥记》以兹纪念，特别宣扬他们拒斥风水之说、排除众议、倡劝捐募的功劳。万年桥的落成作为地方官员的一大政绩，也可从当时地方志的出版一窥究竟。例如，《太湖备考》《吴县志》与《苏州府志》等乾隆年间编纂之吴县区域地图中，都没有标明苏州城其他桥梁，却只特别标注万年桥这座新桥，可见万年桥的重要性特别被圈选出来。这些地方志或为参与建桥的地方政府官员所监制、或为其他官员所监理，自然也乐意宣示万年桥的政绩。”

22 马雅贞《商人社群与地方社会的交融——从清代苏州版画看地方商业文化》，《汉学研究》（台北），2010年，第28卷第2期。

朝全国范围内的修水利、治河工等事件，与“万年桥”之名遍地开花的历史是一体的，不应单独割裂来看。万年桥与南巡等有没有直接关系？有待我们进一步论证。

二、帝王南巡与万年桥形制之辨

（一）清初帝王南巡与治水

康熙第一次南巡是康熙二十三年（1684年），《授时通考》载康熙圣谕：“朕车驾南巡省民疾苦……尔等可往被水灾州县，逐一详勘，于旬日内复奏，务期济民除患，纵有经费，在所不惜……”²³康熙第一次南巡前关注到米价渐贵和河南的饥荒，南巡之后才发现问题的根源是泥沙淤积，河道壅塞，自此后整治河务就是延续了康熙乾隆三朝的南巡主题。乾隆帝于乾隆四十九年（1784年）总结了自己与康熙帝的几次南巡，有《御制南巡记》传世，嘉庆十一年内府抄本《国朝官史续编》中将《御制南巡记》更名《圣制南巡记》以示尊重，并详加注解。在《圣制南巡记》中有治理江苏省淮安市淮阴区码头镇“清口”之水的记载，清口为当时黄河、淮河、京杭大运河三河的交汇处，乾隆云：“至于（乾隆）壬午（1762年）始有定清口水志之谕，丙申（1776年）乃有改迁陶庄河流之为。”²⁴注曰：“向来清口每虑黄水倒漾。康熙己卯（1699年）春，皇祖南巡，亲莅河干阅视形势，命于清口迤西，隔岸挑陶庄引河，导黄使北。因河臣董安国开放过早，旋复于淤垫。其后庚辰（1700年）、辛巳（1701年）、壬辰（1712年）、甲午（1714年）以及雍正庚戌（1730年），历命大臣会同河臣筹堪挑办，功迄未就。嗣以黄水倒灌，舍开陶庄引河更无善策。乾隆

23 《授时通考》载康熙圣谕：“朕车驾南巡省民疾苦，路径高邮、宝应等处，见民间庐舍田畴，被水淹没，询问其故，具悉梗概，高宝等处，湖水下流，原有海口，以年久淤塞，遂至壅塞。今加入海故道，浚治疏通，可免水患。尔等可往被水灾州县，逐一详勘，于旬日内复奏，务期济民除患，纵有经费，在所不惜。尔等体朕至意，速行。”（清）鄂尔泰，《授时通考》卷四十七劝课，清武英殿聚珍版丛书。

24 （清）庆桂，《国朝官史续编》卷八十六，清嘉庆十一年内府钞本。



图3 清乾隆，佚名，《万年桥图卷》，绢本设色，南京博物院藏（感谢万新华先生供图）

丙申（1776年）春，谕河臣萨载详悉履勘绘图贴说，往返指示。即于是年秋兴工，至于丁酉（1777年）仲春蒇事。开放新河，大溜畅达，既免黄流倒漾之虞，更收清水刷沙之益。因命建河神庙，以答神佑（见《御制碑记》）。²⁵清口治水历经了康熙乾三朝的多次努力，历时近80年才颇见成效。这是清代南巡与整治河工的一个缩影，《圣制南巡记》中记载的治水工程还有浙江石塘、徐州石堤等，每一个治水工程都颇费周折。

苏州紧挨着太湖，太湖周边也是清代治水颇为集中的地方。清人吴庄《豹留集》有《大缺口水利论》：“太湖吐纳众流，地势东南下。……而讲太湖之水利，当思此旨大缺口者，北湖入南湖之咽喉也……黄茅门一股当北风大作，巨浪奔腾，菱湖嘴适当其冲，圩岸田地岁有坍塌。吴县之三十一都，胥沦于水。”²⁶太湖水利，以大缺口为要害，吴县多受水涝。

25（清）庆桂，《国朝官史续编》卷八十六，清嘉庆十一年内府钞本。

26 清人吴庄《豹留集》有《大缺口水利论》：“太湖吐纳众流，地势东南下。其经行之道，宜通畅不宜阻遏，故凡有兴作当以无碍水利为主。夫利之为义，顺其自然之势，而道之不可妄有作为以害其性，此禹行水之大要。而讲太湖之水利，当思此旨大缺口者，北湖入南湖之咽喉也，北湖水势浩淼一从黄茅门而下，一从长沙门而下，一从余山门而下。黄茅门一股当北风大作，巨浪奔腾，菱湖嘴适当其冲，圩岸田地岁有坍塌。吴县之三十一都，胥沦于水。”（清）吴庄，《豹留集》，清乾隆刻本。

康熙三十八年春（1699年）圣驾南巡至太湖，看到百姓受困，免除了部分粮税。在太湖大缺口治理的过程中，有人就以胥江万年桥为范本，认为应该建桥以便民，吴庄则认为治理太湖宜通畅不宜阻截：“乡愚以缺口渡船不便，行人议建一桥达大村，引胥江万年桥之例，劝人捐输。具呈各宪查议在案，此无论费无所出，揆之水利，大有不便者。”²⁷吴庄认为万年桥耗费甚巨，且与木桥相比不便太湖通畅，因此他认为石制的万年桥并不适合太湖大缺口。

（二）“请自朝命”的万年桥

万年桥自建成起就是地方政府的政绩，周边多以万年桥为地标。主持万年桥建造的江苏巡抚徐士林是一代名臣，据说他曾教育皇子皇孙，当过乾隆的老师。“徐士林，字式儒，山东文登人。父农也，士林幼闻邻塾读书声，慕之。跪母前曰：愿送儿入塾，乃奋志励学。康熙五十二年成进士，授内阁中书。”²⁸徐士林一生清廉，对于主持万年桥的建造，他说的比较客观、平淡：“吴郡环城皆巨津，其居

27（清）吴庄，《豹留集》，清乾隆刻本。

28（清）赵尔巽，《清史稿》列传九十五，民国十七年清史馆本。

民商贾，四方冠盖轮蹄络织往来。间渡者日以万数，待舟以济则苦，杂沓有风涛之虞，而舟人又善持缓急故，往往为行者病。城之方隅六，桥其五，独缺于胥门。”²⁹ 徐士林建造万年桥的理由很简单，苏州环城都是巨津，商人众多，六座城门其中五座都有桥，行人与商旅便利，只有胥门外没有桥。最早是那苏图等提出来要在胥门外建桥，但士大夫以讹传讹，认为建桥风水不好，徐士林力排众议，汪德馨则积极募捐，“未几，汪守德馨来郡首倡劝，捐输者接踵，遂于夏四月朔二日鸠工，乾隆五年仲冬朔长至前之二日龙口合，又二日而行人通，桥乃成。万众欢腾，请名曰万年桥。……役巨而竣速，其士民之好义，而勇于集事有如此。然则前此之不徒，为畏重役而不举，亦可见矣。汪守请予记，予嘉其事之有成，而乐为之书也，并将以告后来云。”³⁰ 建成万年桥，徐士林颇为满意，汪德馨“请予记，予嘉其事之有成”。万年桥十一月一日通行，未几徐士林就病逝于任上，时年五十八。乾隆帝这样评价他：“鞠躬尽瘁，遂致沉疴。及闻解组之音，力疾旋里，一图侍母。临终之际，无一语及私，劝联以忧盛危明之心为长治久安之计。此等良臣，方资依使，乃今溘世，朕实切切含悲不能自己也！”³¹ 乾隆帝破例将徐士林“著入京师贤良祠，以为臣工劝。”³² 万年桥成为一代名臣徐士林最后的功绩，他说万年桥名字的来源是“万众欢腾，请名曰万年桥”，“万年”盛名、万年桥胜景，这与他清廉克俭的作风不符，也与他劝谏乾隆帝“忧盛危明”的风格不符，

这或许是病中的徐士林对万众、清廷的一种期待。

致力于将万年桥塑造成胜景的是苏州知府汪德馨。乾隆五年，汪德馨为庆祝万年桥落成，有《万年桥记》：“于戏天下事，禀承不尊则制不巨，制不巨则名义不重，而人之信也不笃。今桥之创，请自朝命，丝纶赫赫，可谓尊而巨矣。”万年桥的建造工程巨大，汪德馨认为建造万年桥“请自朝命”，桥之巨制，名正言顺。然后汪德馨历数筹备建桥的诸多前辈，谈及建造过程中的种种困难，汪德馨认为坚守尤为重要：“亦既任重图艰，日勋厥事矣，假令斯时用有断续，则功有作辍，吾恐行百里者不能不半九十里。而层级之浮图，且未可以一气直达也。”好在当时苏州富庶，民风好义，“时则岁稔年丰，民气和乐义捐之，倡一呼百集”，万年桥的建造是民心所向，一呼百应，“有为承助，有为助资，有为资而势，有所穷能者，亦为之东手也。”汪德馨身处其中，不禁慨叹：“如有鬼神呵护！……其自今千秋万岁，凡尔三吴之众，总总林林而日来不穷者，孰非今日勒壁诸人之奕叶云仍哉？尚其各念尔先永永保固。”³³ 汪德馨对建造万年桥颇为自得，上受朝命，下有士绅、百姓拥护，为后世流传，汪

33 《吴县志》卷第二十五，民国二十二年铅印本。《万年桥记》：“于戏天下事，禀承不尊则制不巨，制不巨则名义不重，而人之信也不笃。今桥之创，请自朝命，丝纶赫赫，可谓尊而巨矣。然使前无所承，则见弗确功无所助，则力弗敷下无所资，则事弗集。虽得请于上，如中格何？予以臆识何知高义？实以守苏之前，固尝先守松矣。当时桥议方兴，而前抚许大中丞实力持其议，而可其请。余每窃明其论，而心识之无何公。以居忧还河南，河南予乡里地亲串往来时，时传说公虽家居，犹以此桥未成为恨事，及守苏之日，而诸大宪又各督理其事无少缓，予是以知此桥之当成而无可议也。用是营桥之事，如趋其私。一意坚定而志不移者，诸大宪有以教之也。大役既兴部署分授，则我中丞徐公前莅藩事时，所遴越精。当群服其得人者也二三，寅属又皆与予同心协力，罔不奋发。亦既任重图艰，日勋厥事矣，假令斯时用有断续，则功有作辍，吾恐行百里者不能不半九十里。而层级之浮图，且未可以一气直达也。时则岁稔年丰，民气和乐义捐之，倡一呼百集，其间好义董事者如候选州郑培基、太学生汪令焯、善士张凤翔、李世权等皆有勤劳不憚拮据，亦可谓下有所资，而民知用命矣。虽然桥工之兴，筑基入水者且寻丈三吴风土，淫雨其常苛，江涨时作虽有涸人莫能为计，是即承有承助，有为助资，有为资而势，有所穷能者，亦为之东手也。时则雨暘时若晴，和兼旬水退而澄可见底者，四五丈施手足以洞金石磨贴无间，如砥如掌心惬意适以迄有成灵爽之凭，如有鬼神呵护。此岂可以人力微俾面致之者哉？予是以幸桥之成而历历不能忘也，总计桥之终始，董事郑培基、李世权两人尤多烦费，今则郑培基独出已资以建木阁勒石于壁以记义捐之数与诸人之姓名，既落成邀予往观。俯仰之余，进诸父老子弟而告之曰桥之役今幸有成矣，其自今千秋万岁凡尔三吴之众，总总林林而日来不穷者，孰非今日勒壁诸人之奕叶云仍哉？尚其各念尔先永永保固，抵罅补漏与斯桥相维于终始，而不辍也，是尤予将来之厚望也，夫乾隆五年岁在庚申十一月戊子吉日甲申，苏州府中州汪德馨记。”

29 (清)冯桂芬，《(同治)苏州府志》卷三十三，清光绪九年刊本。

30 “未几，汪守德馨来郡首倡劝，捐输者接踵，遂于夏四月朔二日鸠工，乾隆五年仲冬朔长至前之二日龙口合，又二日而行人通，桥乃成。万众欢腾，请名曰万年桥。今布政使安君宁核实其缺，允其请桥长三十二丈五尺，有奇广二丈四尺，高三丈四尺有四寸，计费一万六百余金。役巨而竣速，其士民之好义，而勇于集事有如此。然则前此之不徒，为畏重役而不举，亦可见矣。汪守请予记，予嘉其事之有成，而乐为之书也，并将以告后来云。”(清)冯桂芬，《(同治)苏州府志》卷三十三，清光绪九年刊本。

31 (清)王先谦，《东华续录(乾隆朝)》乾隆十四，清光绪十年长沙王氏刻本。

32 (清)王先谦，《东华续录(乾隆朝)》乾隆十四，清光绪十年长沙王氏刻本。



图4 上, (清)徐扬,《乾隆南巡图第六卷·驻跸姑苏》局部,绢本设色,美国大都会艺术博物馆藏;中,(清)徐扬,《姑苏繁华图》局部,纸本设色,辽宁省博物馆藏;下,(清)佚名,《万年桥图卷》局部,绢本设色,南京博物院藏。

德馨请徐士林等人记之。现藏于南京博物院的《万年桥图卷》,为青绿设色绢本作品,上无名款,但卷后的题跋记载了汪德馨与建造万年桥的关系,也反映了当时官员士绅的文化互动。汪德馨引以为豪的万年桥延续了六十年时间,考察万年桥历代重修的状况,可知六十年已经是桥不错的寿命了。

万年桥咸丰年间重修时,周闲有《重修万年桥

桥记略》:“吴之西城门曰胥门,胥江绕其前,旧无桥,有之自乾隆五年始。所谓万年桥者,是已阅六十年而毁。嘉庆九年(1804年)修之,又十五年再修之,兹又三十年矣。”可知跟后世的修复相比,能够建造稳定六十年的万年桥,确实是当时的伟大工程,万年桥建造之日即为胜景,或许也有此原因³⁴。时人顾丹五云:“苏郡胥门外向有钓桥,不知毁于何时。往时官于苏者惑于风水之说,谓建桥则接西山煞气将有湖决之患,往来行人病涉久矣。乾隆五年,郡伯汪公德馨力辟邪说,慨然独任,不期月而葺事,名之曰万年桥。公之德当与此桥并垂不朽矣。”³⁵在时人和苏州版画创作者眼里,汪德馨是万年桥建造最大的功臣,与万年桥“并垂不朽”。

(三) 万年桥:乾隆登岸处

万年桥之胜还滋生了一个传说,相传苏州胥门外明代就有万年桥,形制与乾隆五年的石质万年桥相当,清人吴仰贤记曰:“(分宜县)城外万岁桥,即嵩所建,相传嵩以翰林读书,钤山堂十年,常病津渡之烦,又羨苏州万年桥工之胜,大拜后夺其石,迁筑于此邑。”³⁶明代权臣严嵩羡慕万年桥之胜,夺石迁运至江西分宜老家。这个故事流传甚广,对此,《(道光)苏州府志》专有辟谣。³⁷清代苏州万年桥

34 《吴县志》卷第二十五,民国二十二年铅印本。周闲《重修万年桥记略》:“吴之西城门曰胥门,胥江绕其前,旧无桥,有之自乾隆五年始。所谓万年桥者是已阅六十年而毁,嘉庆九年修之,又十五年再修之,兹又三十年矣。今天子御极之初,余适来长,是邑尝以事乘舟出其下见石之绝者,泐而植者礪也,惧将病夫涉者,乃召司恒善堂事者谋新之。于是邑之人鸠材飭工,事乃大集不百五十日而穹然翼然,率复其旧桥当往来之冲凡士大夫之冠盖。出入父老子弟之游行其间,与夫担夫贩客之蚩蚩贸贾者,漠不憧憧东西,终时靡息。而转漕行旅之张帆鼓口过其下者,又无虚日也。然则是桥之成其乌容缓乎?工始于咸丰元年秋八月迄于冬十二月,董其役者恒善堂司事,某某也例得书。”

35 (清)石韞玉,《(道光)苏州府志 150 卷》,苏州府志卷第一百四十八《顾丹五笔记》,清道光四年刻本。

36 (清)吴仰贤,《小匏庵诗话》卷五,清光绪刻本。

37 (清)石韞玉,《(道光)苏州府志 150 卷》,苏州府志卷第一百四十八《顾丹五笔记》,清道光四年刻本。“按《吴郡志》《卢志》皆有胥门桥姑苏志,谓即怀胥桥,近志又以今日晖桥为旧,怀胥疑皆未足据。俗传故桥分宜柄国时,吴中大吏撤以之。考嵩所作分宜万年桥,记述采石之役山、伐舟,运积以岁月。果移胥之桥,何待累年?且杨循吉圭普二泾,通水建桥记云:‘宏治辛酉,胥门浮桥兴’尔时,嵩尚未有势,故旧无恙,何以兴浮桥也?意者亦如图经。续记之云:其多涂则艰,于守卫讥禁,故桥之兴废不常欤。”

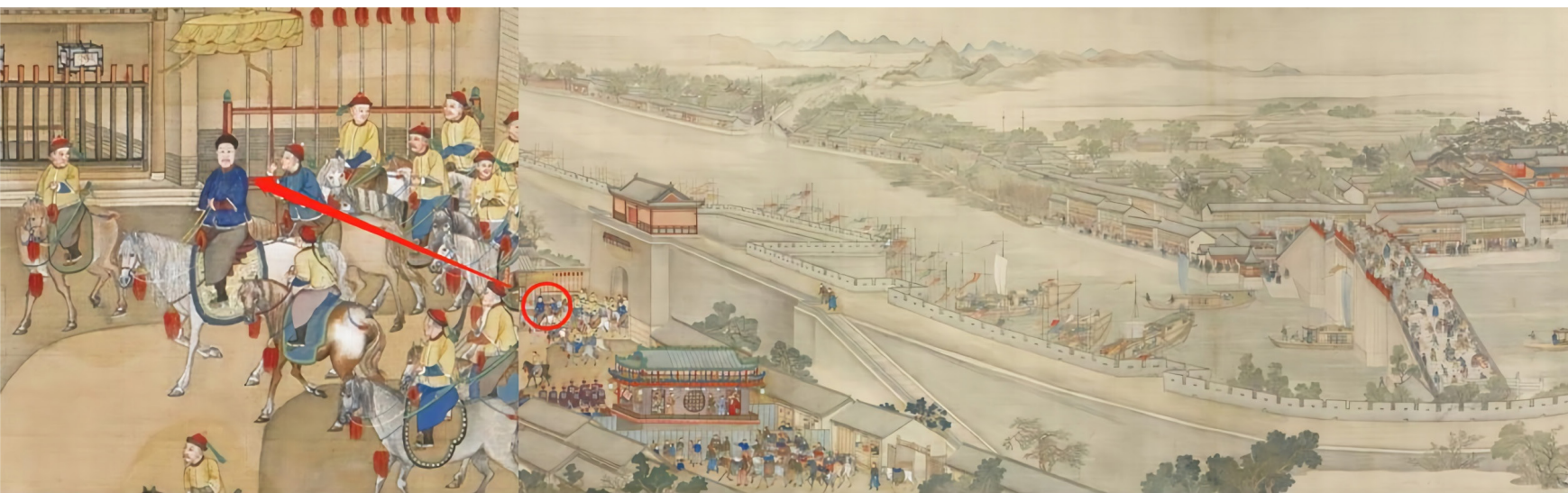


图5 (清)徐扬,《乾隆南巡图第六卷·驻跸姑苏》局部,辽宁省博物馆藏,乾隆南巡苏州登岸处应为万年桥旁的津渡

之胜,让人们联想到了明代严嵩老家分宜的万年桥,以至于附会了一个严嵩夺取万年桥的故事,时间先后完全与事实相反,缘何如此?想必根本原因是清代苏州万年桥太盛,以至于人们相信,明代的时候就应该有,只是被奸臣夺去了而已。

万年桥的形制到底是怎样的?文献中都记载了三拱,形制的细节只能在图像中寻找了。南京博物院藏的《万年桥图卷》,桥虽然为三拱,但是中间的桥拱明显高于两侧的桥拱,因此桥的形制中间是凸起的。纵观钦震版、墨林居士版、桃溪主人版、秀涛子版均不见中间凸起的万年桥,相反,苏州版画中的万年桥桥面都是平的。版画和《万年桥图卷》创作的时间相当,面对的都是未经重修后的万年桥,那么哪一类图像更接近万年桥的真实面貌?现藏于美国大都会艺术博物馆的《乾隆南巡图第六卷·驻跸姑苏》,描绘的是乾隆十六年第一次南巡的场景,作者应为苏州籍宫廷画家徐扬。《乾隆南巡图第六卷·驻跸姑苏》有对胥门和万年桥的直接表现,其中万年桥的形制与《万年桥图卷》中一致。《乾隆

南巡图第六卷·驻跸姑苏》卷首有于敏中臣字款题跋云³⁸：“艳舞新歌翻觉闹，老扶幼挈喜相趋。”乾隆南巡是重大事件，苏州城内艳舞新歌，万众庆贺，乾隆在全卷中只在胥门内有骑马入城的场景，其他对于乾隆的表现则是在卷首处的御舟之内，没有直接表现。根据画面我们有理由推测乾隆南巡时正是在胥门外万年桥的津渡下舟登陆，尤其是画面中胥门外停泊了大量的船只，从船旗的数量来看远超阊门外的泊船，再结合胥门外胥江水面比较开阔的客观情况，乾隆帝下舟的地方为万年桥基本可以证实。对于万年桥的形制，有另外一件作品可以作为旁证，现藏于辽宁省博物馆的徐扬《姑苏繁华图》。虽然有些学者对作品的真伪提出过质疑³⁹，不过在一些反映苏州市民的生活细节方面还是比较可信的。《姑苏繁华图》中的万年桥也是中间凸起的，与《乾隆南巡图第六卷·驻跸姑苏》《万年桥图卷》一致，

38 于敏中题跋：“牙樁春日驻姑苏，为问民风岂自娱。艳舞新歌翻觉闹，老扶幼挈喜相趋。周咨岁计云秋有，旋察官方道弊无。入耳信疑还各半，可诚万众庆恬愉。御制驻跸姑苏作，臣于敏中奉敕敬书。”

39 张焯，《洋风姑苏版研究》，北京：文物出版社，2012年，第294页。

由此可以确定真实的万年桥应当是凸起的。苏州版画万年桥图像为什么会与真实不符？是受限于木版画表现的技法和精度？目前尚不可知，只是当时的版画作品基本都对万年桥做了不少简化，比如现藏于日本神户市立博物馆的圆山应举摹《姑苏万年桥》版画，此作应作于18世纪后半叶，对万年桥形制的表现与苏州版画一致。

三、万年圣德歌乾隆

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

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

清代苏州版画万年桥图像是图像证史的典型案

例。图像的证词具有怎样的力量？比如我们通过清代苏州版画万年桥图像，看图像的互相证实与证伪。万年桥的形制到底是怎样的？文献中都记载了万年桥为三拱石桥，形制的细节只能在图像中寻找。清宫卷轴画和清代苏州版画的图像真实性方面，哪一种更可信？在万年桥图像的真实性方面，我们应该采纳清宫绘画中的形制，严谨的宫廷绘画会把万年桥的形制描绘得更准确。不过图像的意义还不仅于此，图像背后还有更多的信息，正是这些信息才使得万年桥能够称为新造的清帝国“胜景”，并很快成为后续地图上的文化地标。乾隆帝南巡在苏州登岸的地方，即为万年桥旁的津渡，可以通过图像证实，这一案例也反映出清代苏州版画背后的官方意志，苏州版画万年桥图像也是清帝国文化图景和“文化建设”的一部分。

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

40（清）董诰，《皇清文颖续编》卷五十五，清嘉庆武英殿刻本。

九十年代，我在上海美术馆

李 旭

我是中央美术学院美术史系 1988 届的本科毕业生，于当年秋季开始就职于上海美术馆，从那时起，这份工作连续做了 17 年。“八五新潮”的阶段我在美院读书，亲眼见证了从“第六届全国美展”、“前进中的中国青年美展”到“劳森伯艺术展”等重要艺术事件的发生和时代风潮的转变。1988 年 10 月，时年 21 岁的我作为最年轻的与会代表参加了“黄山会议”并作为上海的代表上台发言，通过幻灯片演示介绍了当代艺术当时在上海的发展概况，回沪后还一起参与了大型行为艺术作品《最后的晚餐》的前期筹备工作。1989 年春节前，我与李山、孙良、张富荣等艺术家同赴中国美术馆参加了“中国现代艺术展”。如果说 1980 年代是中国现代艺术全面崛起的年代，那么 1990 年代，则是中国当代艺术在沉潜之后逐渐成熟并开始走向国际化的年代。

本文不是一篇批评文字，而是一个简要的回忆录，是对 1990 年代（后文简称“九十年代”）我在上海美术馆工作和生活经历的粗略回顾，试图以第一视角交待许多历史事件的来龙去脉，以及众多人物之间的复杂关系，其核心部分是前三届上海双年展。我对九十年代上海当代艺术界众多历史现象的不完全归纳与总结，以主题分类的方式概述如下。

一、上海当代艺术的沉潜与成长

我能够来上海美术馆工作，是两个老先生商议的结果。1988 年春，在杭州的一个美术教育工作会议上，中央美院美术史系主任薛永年先生遇到了上海美术馆馆长方增先先生，方先生说馆里正在筹备办一本馆

刊，跟薛先生要一个满意的学生，薛先生于是推荐了我。我本来是准备留校在《世界美术》杂志编辑部工作的，佟景韩先生还为此找我谈过话，后来由于那年毕业的研究生陈钢林去德国的签证发生问题，编辑部决定还是把留校名额让给他，这个决定来得比较突然，我便顺水推舟地到上海工作了，迄今已经 35 年。

由于众所周知的原因，1989 下半年至 1992 上半年，整个中国大陆的当代艺术发展走入了一个所谓的“黑暗年代”，没有展览推广，没有市场经营，没有媒体宣传，大量艺术家或出国或转行，新潮美术运动的痕迹在各种公开场合几乎消失得无影无踪。但在我看来，这正是中国当代艺术的“黄金时代”，许多不憚贫困与寂寞的艺术家在狭小的画室里默默坚持下来，逐步磨练创造出自己的个人风格，后来终成大器。

由于自己在美术史系毕业时选择的专业方向是西方美术史，进入上海美术馆工作后却发现此类展览的资源极其稀少，我便在完成本职工作之后把大量的时间和精力投入了对本地当代艺术的观察和研究之中。八十年代末，还没有“当代艺术”这个学术概念，记得那时比较流行的话语是“现代艺术”、“前卫艺术”、“实验艺术”等等。由于新中国成立后上海高专搬迁合并到南京艺术学院等复杂的历史原因，上海与北京、杭州、重庆、武汉、西安、沈阳、广州、天津等城市不同，没有一家独大的本土美术学院，一些比较有代表性的当代艺术家们分散在诸如上海戏剧学院、上海工艺美校、上海大学美术学院、华东师范大学、上海师范大学和华山美校等大专院校里。来上海美术馆工作后，由于暂时没有住房，我就只能“以馆

为家”，连续在办公室改成的宿舍里住了8年（1988—1996），一开始只有8平方米，后来换了一间17平方米的房间。当时的上海美术馆地处南京西路456号，就在人民广场旁边，是绝对的市中心，所以小小的宿舍里常常是宾客盈门，碰到有开幕式的日子，屋里往往是走了一拨又来一拨，绝大多数重要的艺术家我都是在家里认识的。

对于那些作品有意思的艺术家们，彼此认识了以后就一定要去对方的工作室里拜访了，骑车穿行于上海各区也开始成了我的家常便饭。除了离我最近的孙良，李山、余友涵、周长江、俞晓夫、杨剑平、宋海冬、刘大鸿、沈浩鹏、丁乙、秦一峰、申凡、龚建庆、何旻、裴晶、薛松、梁卫洲、张恩利、曲丰国、陈墙、黄渊青、仇德树、袁舜、王天德、陈心懋、施勇、钱喂康、胡介鸣、周铁海、王远、胡建平、倪卫华等艺术家，都是在那时开始相识相知，后来成为好友的。当时条件稍好的艺术家会在市中心有个独立的房间，或在学校里有间画室，条件差的就只能去郊区租农民的房子，或者干脆在学校狭窄的宿舍里画画，所以那时的拜访必定是异常亲密的促膝而谈。

上海当时的艺术理论与批评力量比较薄弱，与北京、武汉等地无法相提并论，我在八十年代末到九十年代这段时间相继结识了吴亮、朱大可、王邦雄、李晓峰、薄小波、赵川、朱其、王南溟、卢辅圣、朱国荣、龚云表等人。另外，高铭潞、栗宪庭、贾方舟、尹吉男、范迪安、王林、李小山、陈孝信、顾丞峰、温普林、侯瀚如、冷林、顾振清、杨荔、马钦忠、张晴等外省市的理论家、批评家和策展人也不时地来沪活动，我们断断续续地有过各种各样的聚会和小范围的合作。上海的艺术理论和艺术批评氛围不够浓厚，与本土的艺术媒体不够发达有着直接关系，当代艺术的图文推介内容，除了本地的《艺术世界》杂志和极少数报纸专栏外，常常要借助外地媒体的版面来刊发，这种情况直到2000年《艺术当代》杂志创刊后才有所改善。

与八十年代的北京相似，上海当代艺术界的九十

年代仍然是充满人文理想和形而上追求的，艺术家们酷爱读书和思考，对有限的国际资讯异常关注，对自身风格的独特性非常在意。这与上海这座城市崇尚个人价值的历史性格有关，上海的艺术家们不愿结成群体，并以画风相似为耻，所以不可能出现某种画风和画派的泛滥。在完全没有艺术市场的前提下，这些坚守个人创造能量的艺术家们各自为战，在工作室里孤独且固执地建立着每个人的精神王国。九十年代初沉潜之后的上海当代艺术，不只是在绘画方面有了进一步成长，在装置、行为、影像和观念艺术等各个方面都有了长足进步，《车库艺术展》（1991，上海沪警会堂）、《主流艺术展》（1992，上海戏剧学院画廊）、《45度作为理由》（1995，华山美校）、《以艺术的名义》，（1996，刘海粟美术馆）、《超市艺术展》（1999，上海广场）等一系列当代艺术活动，都为上海双年展的创办以及其后不断走向当代化和国际化做好了充分的艺术家和作品储备。

二、国际化之路的起步

1992年后，海外的美术馆馆长、画廊老板、收藏家、策展人、评论家和媒体人对上海的拜访越来越多了，上海美术馆是一个重要的十字路口，我会在工作中接触很多类似的资源，他们也很希望了解上海当代艺术的发展现状，于是我也开始思考推介本土艺术的国际化方式。住在上海美术馆的8年里，我和孙良走得最近，他的画室就在上海大剧院旁边的威海路口，走过去不到10分钟的路，那些年我们每周几乎都要见面3到5次。在大量走访艺术家的过程中，我们经常是一起行动的，也顺手收集了大量资料。后来我们分了工，幻灯片归孙良保管，我做了一个剪贴簿，收集艺术家们的照片和简历。每次有重要国际访客要求了解上海当代艺术信息的时候，我便会借用美术馆一楼的会客室放映一下幻灯片。我在大学时代的英语成绩不错，喜欢看原版电影，对研究摇滚乐的歌词兴趣浓厚，后来到上海又开始大量接触完全不会说中文的

外国人，所以硬生生地把口语练出来了，可以胜任交流推介的基本翻译工作，在上海还没有画廊，也没有当代艺术专业机构的年代，我和孙良这对搭档就主动做了先行者。

回望那个年代，我们的确促成了很多中国当代艺术海外展览的举办，比如“第45届威尼斯双年展”（1993，意大利威尼斯）、“首届亚太当代艺术三年展”（1993，澳大利亚昆士兰美术馆）、“变化：中国当代艺术展”（1995，瑞典哥德堡美术馆）、“洋上的宇宙：亚太6国当代艺术展”（1995，日本横滨市民美术馆）、“中国！”（1996-1998，德国波恩美术馆）、“首届福岡亚洲艺术三年展”（1999，日本福岡美术馆）等等，很多上海艺术家因此参加了大型国际联展，有些艺术家甚至与国外画廊合作出国办展。学艺术史出身的瑞士人何浦林（Lorenz Helbling）九十年代初在香港的万玉堂画廊打工，当时他就多次来上海跟我谈他想创办画廊的意向，因为那时的市场氛围不佳，我当时还是劝他不要轻举妄动，但我还是把所有上海艺术家的资料以及联络方式都给了他。何浦林在经营方面最初的试水是在家里举办小型派对式画展，顺便卖点儿作品，同时也会协助艺术家在公立机构里举办小型个展，直到1996年他在波特曼酒店拿到了一个免费空间后，香格纳画廊才正式开业，于是接待海外来客的那些繁琐工作我就慢慢淡出了，上海当代艺术的“出海之路”开始了主要依靠何浦林与周铁海的新时代。现在回想起来，当时选择淡出还有一个重要原因，那就是突然发现自己的投入很不值得，除了极少数的艺术家会感谢我的贡献，大多数我曾经帮助过的人对我的热诚投入是毫无感觉的，碰到某些不懂事的外国人，我甚至还要把跑工作室的出租车费用都搭进去，当时的工资收入非常微薄，也实在坚持不下去了。

三、上海美术馆的三楼B厅

九十年代初，差额拨款政策下的上海美术馆由于政府投入不足，运转资金困难，把一楼大厅全部出租

给了交通银行，只剩二楼和三楼两层展厅，顺着旋转楼梯走上三楼，展厅被分为装满玻璃展柜的正厅（A厅）和面积较小但没有玻璃展柜的侧厅（B厅）两个部分，在执行馆长李向阳和副馆长陈龙的支持下，研究部（后改称学术部）从1994年开始主动策划各种小型学术邀请展，并开始了以免费场地换取馆藏作品的实践和探索。

这个探索的重要性曾经被很多人忽视，因为大家都忘了那时的上海美术馆是以出租场地为主要生存方式的，有时一年要办一百多个展览，有些展览甚至可以跟艺术完全无关（比如羊毛衫卖场或者花鸟鱼虫展销会）。当时在上海美术馆所举办的展览绝大多数都不是自己策划的，馆内缺乏系列性的藏品，更缺乏对展览和典藏的研究，所以当时的上海美术馆从严格意义上来说还只是个展览馆而已，并不是真正意义上的美术馆（艺术博物馆）。1993年李向阳就任执行馆长，他在与馆内学术人员展开一系列调研和座谈后，决定重新建章立制，同时不断引进人才，对美术馆的定位与任务进行了全面的重新规划，上海美术馆也因他的到来而进入了一个全新的时代。

三楼B厅的系列学术展，是上海美术馆走向规范化的重要台阶。这个展厅里，先后举办过丁乙、缪晓春、薛松、陈墙、梁卫洲、燕飞翔等一系列日后成为上海乃至中国代表性当代艺术家的系列个展，对上海美术馆的藏品积累也起到了重要的补充作用。除了举办研究性个展项目外，这个小小的展厅还成为不断培育新人的摇篮，不少小型联展和国际交流项目也曾在此举办，与主要展厅里的大师名宿相比，刚刚出道的年轻艺术家和策展人在上海美术馆三楼B厅获得了首次在公立艺术机构的表达机会，那些略显稚嫩的作品也成为他们人生履历中不可磨灭的印记。

当时的这些小型项目，至少有一半与我有关，从走访艺术家工作室，拟定邀请计划，撰写展览前言，遴选参展作品和捐赠作品，落实现场布展到主持新闻发布和研讨座谈，我得到了最实在、最直接的策展历

练，这也为自己未来主持策划双年展等大型活动打下了坚实的实践基础，练就了一身比较过硬的基本功。当时在公立机构里面做策展，毕竟要比民间的独立策展人相对容易许多，至少背靠着一个有实力和资源的机构，许多最初的关键门槛已经跨过来了，而民间的独立策展人们必须一切资源从零做起，所以我对全靠自身能力打拼出来的他们充满敬意。

四、上海双年展的筹备与举办

我刚刚进上海美术馆工作的时候，身边曾经有很多专业能力很强的同事，他们在不同的领域都已经有了突出的建树，比如张健君、周俊、张兰生、王景国、徐虹、肖小兰等人。1989年后他们开始陆陆续续地离开了上海，大部分去了欧美国家，九十年代中期左右他们又开始不时地回到故乡。张健君曾经做过馆长助理，跟方增先馆长的关系比较密切，方馆长是著名的水墨人物画大家，但思想一直很活跃，对当代艺术的发展充满好奇心，鼓励年轻人的各种实验和探索，也正因如此，上海美术馆在1986年开馆后曾一度成为八十年代中后期上海现代艺术的重要舞台（如1986年的“上海美术馆开馆展”、“首届上海青年美术大展”和1988年的“今日艺术展”等等）。九十年代初，各国艺术机构都开始来华组织大型当代艺术活动，中国大陆的艺术家们也开始在国际舞台上崭露头角，但政治波普和泼皮艺术的大量出现，让中国当代艺术在国际传播方面形成了某种刻板印象。在张健君、郑胜天、许江、胡项城、水天中和徐虹等人的持续建议下，方馆长逐步产生了在上海建立中国当代艺术“主场”的想法。

1996年，馆方正式邀请四川美院的王林先生筹备策划首届上海双年展。那时上海美术馆提供给王林的条件非常简陋，宿舍就设在一个6平米的临时值班室里，床头还摆着一台很大的复印机，跟我的宿舍正好隔着走廊面对面，所以那时我们几乎每天都见面，有时候晚上也会一起神聊很久，由于他曾经在中央美

院美术史系进修过一年，我们在同一间教室做过一年的同学。首届上海双年展的策划过程里开了好多会，讨论内容从定位到主题，直到艺术家人选和作品选择，当时馆内除了方馆长，还有执行馆长李向阳、副馆长陈龙，研究部主任胡志荣，另外就是徐虹和我。因为资金和场地都有限，王林提议首届双年展不要包罗万象，还是以架上油画为主，今后每届关注不同的艺术品种和媒介，但为了保证展览的当代性，在他的坚持下还是把装置和录像放了进来。陈箴、张健君都认真地完成了比较大的作品，谷文达只送来了一块头发压成的砖块，没能展出，叶永青的作品画在布上，围成灯笼的形状悬挂起来，算是绘画装置。在展前的例行审查中，因主管领导意见，陈钧德的人体油画被临时撤换，张晓刚的《血缘—大家庭》系列未能入选，陈箴的装置作品《三十六计》被迫连夜修改，但最后的效果依然很有力量。由于担心媒体和大众的接受度，首届的名称叫做“上海（美术）双年展”，准备将来时机成熟时再撤掉括号里的内容。后面的事大家都知道了，这个以“开放的空间”为主题的展览后来变成了中国延续最久，最有国际影响力的双年展。

1998年第二届双年展的名称仍然是带括号的。筹备伊始，方增先馆长就提出了水墨的主题，把传统水墨和实验水墨分成两个展场，地处市中心的上海美术馆展出较为传统的部分，位置较为偏僻的刘海粟美术馆展出富有挑战精神的水墨新形态，其中甚至包括了胡又笨的大型水墨装置，主题叫做“融合与拓展”。这届展览没有邀请馆外策展人，在方馆长的指导下以副馆长陈龙和馆内的学术人员为主力开展调研和信息汇总，较为完整地呈现了老中青并存的中国水墨生态。当时，执行层面的许多工作都是由徐虹、江梅和马楚华来承担。我在1998到1999年间曾被当时的文化局（现名文旅局）抽掉出去脱产培训和挂职锻炼，错过了策划工作的主要部分，只是参与了在林田宾馆举办的研讨会。在即将开幕之前，我惊讶地发现参展的老一代艺术家中缺少了吴冠中和周韶华，内心甚为

遗憾。

头两届上海双年展的参展艺术家都是华人，通过油画和水墨两种比较传统的媒介进行试水后，上海美术馆已经在默默地准备迈出国际化的关键一步了。1998年5月，日本策展人清水敏男带着7位日本当代艺术大咖（荒木经惟、杉本博司、宫岛达男、森万里子等）来上海美术馆举办了一场主题为《超日常》的联展，展览的优雅调性和良好的社会反响也给了执行馆长李向阳充分的信心，当代艺术不都是剑拔弩张的，也可以是沉静唯美的。第二届双年展之后，经周长江推荐，上海美术馆把张晴从苏州博物馆调来，在1999年设立了双年展办公室，准备2000年搬迁至南京西路325号之后举办真正国际化的第三届上海双年展。在几种方案中，馆方经过审慎研究，组建了由旅法策展人侯瀚如、日本策展人清水敏男、张晴和我组成的策展小组，这种由馆内学术人员参与策展进而把握一部分话语权的习惯一直延续了很多届，直到2012年主场馆搬迁至上海当代艺术博物馆的时候才终止。巧合的是，侯瀚如是我在美术史系的师兄，张晴在我毕业之后也曾曾在美术史系进修，所以2000上海双年展在不经意间与中央美院联系在一起，我们有幸成为中国公立机构的第一代策展人。重看那一届的画册，读者会发现里面只有3个人的文章，我的那篇《中国制造》因为观点不合时宜被临时删掉了，后来交给《江苏画刊》的主编李建国先生，并在那一年的最后一期上发表，9年后入选了《开放与传播：改革开放30年中国美术批评论坛文集》。

首届国际化的2000上海双年展是中国大陆第一次以当代艺术为主题的国际大展，其影响力是爆炸性的，外界的很多解读是这个展览宣告了当代艺术的合法性，其实展览背后还是充满各种暗流和挑战的。首先是意识形态必须安全，展品内容必须通过一道又一道的审查，可能存在不安全倾向的作品必须修改，比如林荫庭的作品中原来的文字内容是鲁迅的一段语录，后来换成了天气预报的文字。杨福东的录像作品

内容中涉及青年男女恋爱中的激情与冲动，尽管有领导提了不同意见，我还是设法以技术微调的方式保持了作品的完整性。侯瀚如和清水敏男在布展的时候为各自提名的艺术家争取最佳场地位置，也发生过比较严重的冲突。其次是上海美术馆的硬件和政策法规软件都面临着国际大展操作方式的冲击，李向阳馆长自始至终在一线处理各种突发事件，在某些“外围展”发生事故的时候深夜向有关领导紧急汇报，及时做出解释和沟通工作，力保双年展的正常展出……与这些可能随时发生的变故相比，我的文章被撤出官方出版物，已经算是微不足道的小事了。所以，在开幕之夜的晚宴上，侯瀚如发言时突然哽咽，然后紧紧地拥抱了李向阳馆长，当时在场的绝大多数人都不可能知道，这样的肢体语言背后隐藏着多少难于言说的感情。

上海双年展走到今天，当时上海美术馆的方增先馆长和李向阳执行馆长起到了决定性的作用。我与圈内好友们谈起当代艺术进程中的众多事件时，经常说到一个重要现象，那就是“关键人物在关键时刻和关键岗位上的关键作用”，正如高铭潞在《美术》杂志，栗宪庭在《中国美术报》，刘典章在《江苏画刊》，周韶华在湖北美协，董小明在深圳美协，罗中立在四川美院，许江在中国美院，王璜生在广东省美术馆，范迪安在中国美术馆和中央美院，张子康在今日美术馆，傅中望和冀少峰在湖北省美术馆的作用一样，没有他们在那些岗位上的担当，中国当代艺术恐怕就会是另外一个样子了。

五、抽象艺术的崛起

九十年代的另外一件大事，就是上海抽象艺术的全面崛起，我有幸成为这个重要历史进程的推手之一。1988年秋季到上海美术馆工作后，我在调研本地艺术资源之时一直在默默地思考上海当代艺术与全国其他地域的不同，经过至少五年的观察之后，抽象艺术成了我特别关注的对象。由于晚清时代即已开埠，上海这座城市有着深厚的国际化历史传统，市民的文化

教育水准较高，对于国外文化艺术的新潮流也一直保有相当的热情。抽象主义作为诞生于 20 世纪初期的西方现代艺术流派，对本地观众群体来说早已是见怪不怪的文化现象，对于八十年代就已经在许多展览上零星露面的抽象艺术作品，多数观众的反应是谨慎的观察，而非反感的对抗。从九十年代初开始，在大量走访本地艺术资源的基础之上，我与余友涵、周长江、申凡、丁乙、陈墙等抽象艺术家进行过一系列合作，积累了不少策展和写作的经验。1997 年初，中国大陆抽象艺术首次大规模集结的机遇终于出现在上海大学美术学院的“天 Art 艺术中心”，该机构的创办人米丘邀请我策划了有 20 位本地艺术家参展的“无形的存在：上海抽象艺术展”。由于资金局限，那次展览未能出版画册，甚至连像样的请柬都没有印刷，但平时很少集结的老中青艺术家们在研讨会上都表现出了非常高涨的热情，从不轻易表达赞许意见的王劭音老师就曾在会上激动地说“看过太多所谓的展览，这次终于像一个展览的样子了”。那次展览给很多孤军奋战的抽象艺术家们带来了信心，更给我自己带来了信心。

2000 年底首届上海双年展闭幕后，我本打算离开上海美术馆去上海戏剧学院教书，没想到学术部主任胡志荣突然病逝，李向阳馆长便一再劝说我不离开，于是我就留下来接手了学术部的领导工作，全面主管策展、典藏、出版和双年展办公室四个版块的工作。这个岗位让我有了主动策展的话语权，从 2001 年开始，“形而上——上海抽象艺术展”诞生了，并在上海美术馆成功地延续了四届（2001、2002、2003、2005）。这是中国大陆的大型公立艺术机构有计划、有规律地推出抽象艺术的首次举措，对抽象艺术在新世纪的全面崛起产生了推波助澜的作用。2005 年我从上海美术馆辞职，2006 年底建立张江当代艺术馆并任馆长，继续推出了许多上海乃至全国抽象艺术家的个展。与此同时，我在其他艺术机构里也持续地策划大中型抽象艺术展览，如“线：中国当代

抽象艺术展”（2007，苏河艺术）和“道法自然：中国抽象艺术展”（2011，上海 MoCA）等。在上海当代艺术博物馆担任副馆长期间策划了大型展览“时空书写：抽象艺术在中国”（2015，上海当代艺术博物馆）。2015 年从上海当代艺术博物馆辞职后又策划了“形象之源：上海抽象艺术展”（2017，浙江温州年代美术馆）和“形而上之旅程：中德当代艺术展”（2023，浙江嘉兴获原美术馆）等项目……这些展览，持续推动着抽象艺术在中国大陆的发展，但究其根本是与我九十年代在上海的调研和积累有着密切关系的。

六、简短的结语

九十年代对上海乃至整个中国的当代艺术都是至关重要的，这是一个艺术家、批评家、策展人、艺术机构、艺术媒体和艺术市场一道携手成长，试图建设完整艺术生态的关键时期。当我们在 30 年后回望这段历史的时候，内心会莫名地感动和感慨，那么多机缘巧合、风云际会和天时地利共同催生出那个充满矛盾和希望的年代，那么多埋头耕耘不问收获的人呕心沥血的持续投入，为新世纪到来后当代艺术在中国大行其道奠定了坚实的基础。

从大学毕业算起，我在上海工作和生活了整整 35 年，那么多人世沧桑转瞬即逝，银发渐次染白了鬓角，许多至亲老友已经往生，我也在 2015 年离开了自己一直热爱并连续从事了 27 年的美术馆行业，现在的身份转变成了上海戏剧学院的教授。蓦然回首间我还是很欣慰，欣慰的是当年 21 岁的我果断地选择了上海，而且一下子就进入了上海美术馆这个中心舞台，我这个北方年轻人的到来让上海当代艺术的进程有了些许不同，也算没有辜负当年薛先生和方馆长这两位老先生的赏识和信任。上海当代艺术的故事还在 21 世纪继续书写着全新篇章，也必然会持续创造未来的光荣与梦想。△

（李旭 上海戏剧学院教授）

艺术博物馆与城市文化空间的塑造

邱 敏

一个城市的核心结构由物质环境和管理机制两个部分构成，物质环境是一个城市的硬件，看得见、摸得着，而管理机制是隐形的，通过相关的法律法规让整个城市在一种理性的秩序下运作。但一个城市如果仅仅只有硬件和软件两个选项，它不是一个宜居的人文城市，很难蓄养丰厚的历史文脉。城市不仅仅是一个物理性的功能空间，更是一个文化传播的超大体量容器，人的日常生活、社交关系网络、文化传播都在里面发生。“人要诗意地栖居在大地上”，这里的诗意就是个人的幸福感，这种幸福感不只是物质财富的满足，它更多依靠人文空间的建构，而这里面最重要的就是艺术博物馆的构建，它是一个城市的文化推进器。

一、容纳闲人游荡的诗意空间

论及城市空间的硬件和软件打造，我们经常使用的词是“以人为本”，而这里的“人”往往是一个集体的人，一个没有瑕疵、健全的、同一性的人，城市运作的一系列机制服务于这种同一化标准的“人”，但个体与个体之间是有差异的，个体永远充满瑕疵、缺陷和破绽，它无法用一个统一的标准来定义。而城市是一个活体，它既有理性的一面，也有感性的一面；有文明的一面，也有野性的一面。通常我们会看到三种不同视角的城市：

一种是老百姓视角的城市。有四通八达的交通，

高效的通信设备，便捷的购物渠道，精巧的街心花园，明亮的公寓楼，休闲娱乐广场等等，这样的城市更多的是满足功能性的需求，在今天大多数的城市规划都是按照这种功能性需求在进行打造，而功能性的趋同使这样的城市面貌比较单一。另一种是游客或过客心态的城市，充满着他者眼光的猎奇性，比如外地游客对上海的印象往往建立在导游导览出的刻板印象，通常是外滩两岸的地标性建筑、南京路步行街的繁华商铺、法租界一带的万国建筑。他者化的眼光往往容易将城市标签化，将城市封存在某一个历史碎片之中，从而获得一种猎奇式的快感。但真正上海的底色在弄堂里，在城市的犄角旮旯里，只有漫步于这些充满人间烟火气的街道小巷，才能真正发现作为城市个体的人活色生香的一面，才能真正听到一个城市心跳的声音。还有一种是一种知识分子型的城市空间，它是可居、可游、可行、可望的，延伸个人体验的物理空间，正如本雅明在《发达资本主义时代的抒情诗人》中曾指出，诗人和城市之间的关系表现在漫无目的的游荡，而能让人游荡的城市一定是充满文化记忆的，能让人感受到原始肉身的存在，充满肉体的震荡，有体温、有呼吸，只有一个能容纳闲人游荡的城市，才可能具备文化的纵深感，才是一个蕴藏着诗意的城市。

对于第三种类型城市空间的打造，依靠有策略地保留老城厢、弄堂的旧貌，修旧如旧当然是一种

方式，但是还有一个非常重要的核心力，就是艺术博物馆的打造。《博物馆条例》中指出，博物馆“是指以教育、研究和欣赏为目的，收藏、保护并向公众展示人类活动和自然环境的见证物，经登记管理机关依法登记的非营利组织。”^[1] 艺术博物馆是城市活体的供氧机，它能够将地方性和国际性，个人性和集体性浓缩在一起，为城市文化的国际性、创新性、多元性、兼容并蓄提供着养份。

一个具有竞争力的全球化的大都市，最致命的问题在于，它使世界的城市同质化，把一切细节抹除、拆掉、老破旧的房屋、藏污纳垢的区域拆除、推翻、重建。今天的城市把我们对历史性的记忆快速剥离，前代的先辈生活的痕迹全在现代性的同质化标准里洗涤殆尽。全球化的大都市是一个没有历史性记忆的城市，在同一性的抽象概念所构建的城市文明之中，过去的生活积累全然无存。艺术博物馆作为城市的重要公共空间，它是收集和容纳那些灰飞烟灭的“亡灵”的地方。上海是中国最具有国际性的发达城市，人口密度大，个人和城市环境之间的关系，居住者和过客看待的心理是完全不同的。对于居住者而言，他们的幸福感来自城市生活的各种便利，而不是作为一个过客所希冀的岁月痕迹。面对这种日常性和人文性的矛盾冲突，我们当务之急能做的就是通过艺术的方式重新为过去的历史招魂。在信息时代，观看艺术作品成为我们体验城市历史的一种重要方式。我们生活在当下，但我们可以通过艺术博物馆里的藏品，穿越古今，建构出一个我们每个人心中的城市印象。黑格尔曾经说过，美比历史更真实，所以当一切有形物质正在萎缩、消褪、消亡的时候，艺术博物馆是我们进入并体验这个城市的丰富细节的方式。

据上海市文化和旅游局统计，和 2020 年相比，2021 年上海美术馆数量净增加 7 家美术馆，总计达到 96 家，在全国居于首位，再创历史新高。其中国有美术馆 25 家，非国有美术馆 71 家。更为

重要的是，上海美术馆的分布实现了 16 个区全覆盖。其中，浦东新区美术馆数量为 18 家，继续保持全市 16 个区第一。全市美术馆共举办 950 项展览，同比增长 58.3%；2021 年全年美术馆观众参观人次 621 万，同比增长 52.9%，其中上海美术馆（中华艺术宫）、西岸美术馆、浦东美术馆、上海当代艺术博物馆、上海黄浦区东一美术馆成为当年观众人次 TOP5。^[2]

二、讲述人与物相遇的故事空间

土耳其作家帕慕克在小说《纯真博物馆》里，创建了一座非常有意思的博物馆，这个博物馆是男主人公为自己曾经的恋人打造的，他狂热地收集她用过、穿过、听过、看过的各种什物：从耳环、项链、发卡、顶针手帕、扇子、香水瓶甚至抽过的烟头……到钥匙、杀虫喷剂、三轮自行车、杯中的假牙、鸟、木梨刨子等等，这些看上去全部来自个人的日常事物，成了这座“纯真博物馆”的藏品。他在小说《纯真博物馆》出版后，在伊斯坦布尔建立了一座真实的博物馆，在博物馆前言中写道：“纯真博物馆的大门，将永远为那些在伊斯坦布尔找不到一个接吻之所的情侣开放。……钥匙是个很平常的物件。我希望我的博物馆适度地藏有这类的平常物件，正是这些物件构成了这座或其他任何一座城市。我还希望我的博物馆是一座城市博物馆，里面收有那个城市的一切，从城市地图到锁到门把手到公用电话机和雾角的鸣响之音。”^[3] 所以艺术博物馆可以将逝去的岁月痕迹留影，诉说人与物相遇的故事，大到一个城市的历史，小到个人抽过的烟头，都是在流逝的时间里显像的。除了艺术家们所创造的伟大艺术品，城市中每一个个体所携带的小而平凡之物，是否也是艺术博物馆的展示对象？

2000 年后，上海的博物馆数量开始迅猛增长，除了以政府为平台发起并建立的艺术博物馆，大量民营艺术博物馆纷纷涌现，在博物馆类型和主题上

不断拓展，比如刘海粟美术馆、多伦美术馆、上海当代艺术博物馆、中国艺术宫，上海当代艺术馆、上海油画雕塑院美术馆、喜马拉雅美术馆、外滩美术馆、浦东美术馆、上海西岸美术馆、复兴艺术中心、星美术馆、宝龙美术馆、油罐艺术中心、龙美术馆、艺仓美术馆、昊美术馆、余德耀美术馆、民生现代美术馆、上海明圆美术馆、EPSON teamLab 无界美术馆等等。根据近年来市文化旅游局发布的《2020 年度上海市美术馆名录》中统计，“收入美术馆 89 家，其中国有美术馆 26 家、非国有美术馆 63 家。非国有美术馆数量占全市总量的七成”。^[4]

艺术博物馆最基本的功能是通过艺术藏品的陈列展示，其文化力量主要体现在：“以民族凝聚力诉说民族文化的博大精深、源远流长，以历史穿透力演绎漫长历史的沧桑巨变、岁月坦诚，以文明渗透力寻觅中华文明的悠悠源头、绵绵根脉，以艺术感染力守望精神家园的世代传承、人文自豪。今天，博物馆文化的共享与弘扬已成为全球博物馆界的一个共同话题，实践证明，博物馆的文化共享，是艺术，更是智慧。”^[5] 关于艺术博物馆的文化驱动力量，以上所述，无需争议。但我们还可以在艺术博物馆的外延上，进一步拓展扩大。政府平台为背景的艺术博物馆作为公共文化服务体系，往往是建立在一个城市整体文化构建的基础之上，它针对的文化群体通常是一个大写的“人”，将艺术博物馆和观者统合成一种整一性文化，来打造地方文化特色或者和国际接轨。由此，所选择的艺术品也通常是经典艺术史这条宏大叙事的线索。民营美术馆作为官方背景的艺术博物馆的有效补充，在艺术形态的多样性、多元化上，更具有灵活性和机动性。我们可以看到近年来上海市内的各种大型国际艺术展，尤其是经典老大师的个案展，在民营美术馆中生机勃勃。比如龙美术馆刚刚结束的日本艺术家盐田千春的个展，喜马拉雅美术馆的 5D 日本浮世绘展，浦东美

术馆徐冰、蔡国强、米罗的个展。而之前的展览更是举不胜举：上海西岸美术馆与蓬皮杜中心合作大展《时间的形态》以及康定斯基的个展，复兴美术馆举办的安藤忠雄、草间弥生、辛迪·舍曼、卡茨等等的个展；艺仓美术馆举办的扎哈·哈迪特的个展、鲍勃迪伦的个展、莫兰迪和基里科的双个展；昊美术馆举办的空山基的个展；余德耀美术馆举办的贾科梅蒂的个展；油罐艺术中心举办的油罐中的水分子沉浸式艺术等等。这些展览选择的艺术家，都是经典艺术史上的伟大艺术家，在过去的艺术博物馆框架里，博物馆是一个神圣的文化场所，里面陈列着城市辉煌的历史和博大精深的文明，观者来到艺术博物馆都被定义一名一本正经地来参观、学习的人。艺术是一个不断突破固有价值观念的学科，艺术博物馆是盛放这些自由思想的容器，如果我们仅仅按照一个固有的博物馆模式建构，是否会有遗憾和缺陷呢？艺术除了按摩视网膜，进行审美体验，它更重要的作用是让人回到肉身经验，将个人向世界敞开。帕慕克并不是一个博物馆学专家，但是他充满诗意的构建了一个纯真博物馆，其实对于上海这样一个具有包容性的城市，是一个观念上的很好启示。回首过去全球博物馆包括文化机构面临的挑战，如何在限制下催生一些文化创新，怎么创造出新的文化体验和传播形式，激发创造力？博物馆作为一个艺术和社会的复合体，它除了展示既成事实的艺术品，我们是否可以把艺术博物馆的价值观拓展得更为宽泛一点呢？

三、个性化的美育空间

20 世纪上半叶，中国在进行启蒙现代主义的近现代文化转型过程中，逐渐形成了早期关于博物馆的思想。1906 年，王国维先生在《去毒篇》中首倡美育：“美术者，上流社会之宗教”，^[6] 呼吁在中国以美育取代宗教。1917 年蔡元培正面回应王国维的倡议，明确提出“美育代宗教”，“应用美学

之理论于教育，以陶养感情为目的”。^[7]并撰文详述如何具体实施美育的方法，他认为不仅要注重家庭教育和学校教育所提供的美育机会，更要注重社会美育。对于社会美育这一块，他建议从专设的机关做起，为此，他罗列了9项专设机关：美术馆、美术展览会、音乐会、剧院、影戏馆、历史博物馆、古物学陈列所、人类学博物馆、博物学陈列所与植物园、动物园。^[8]这些先辈文化思想家、教育家远谋深虑，从一开始就意识到一个国家文化的兴衰，除了德育、智育、体育之外，美育对一个城市乃至一个国家弘扬民族文化的辉煌，净化心灵以及守望精神家园起着举足轻重的作用。博物馆不仅仅给民众提供一些碎片化的、零星的、局部的文化艺术知识，更重要的是，民众可以在博物馆这个独特的文化场域中，潜移默化地接受文化的熏陶，开阔眼界，提升文化品位，从而实现全民素质的全方位发展和飞跃。

除了展示和系统收藏专题研究，上海的艺术博物馆特别注重公共教育这一块。欧美国家借助艺术博物馆平台进行公共艺术教育做得比较早，也比较成系统，比如在卢浮宫经常可以看到老师带着学生，直接在大师作品面前讲课、临摹。中国原有的艺术教育机制里，通识性的美术教育相对比较薄弱，导致艺术博物馆只注重收藏、展示、陈列和专题研究，而忽视了发挥艺术博物馆在公共教育这块的潜在能量。所以，上海近十多年来，不管是官方平台的艺术博物馆还是民营美术馆，都在公教活动这块特别重视，开展了很多具有典型性和示范性的公教活动案例。比如艺仓美术馆旨在将艺术作为建筑和城市空间的纽带，最近三年做了大约有将近400多场的艺术公教活动。实现了形塑城市生活的秩序和场馆的社交功能。喜马拉雅美术馆投入了很大一部分精力在艺术教育上，每年的公教活动不少于150次，各种各样的游学团队不间断。它曾获得过教育部艺术教育的一个先进单位，都给上海的美育事业

留下了宝贵的经验。2021年全市美术馆共举办公共教育活动3953项。活动类型涵盖讲座、导览、工作坊、放映、表演、亲子活动等，直接参与人数超过152万人次。活动数量前五位的美术馆分别是：西岸美术馆627项、上海美术馆（中华艺术宫）260项、上海当代艺术博物馆206项、程十发美术馆159项、刘海粟美术馆157项。^[9]

因此，艺术博物馆的重要功能和定位是通过艺术展览带动公共艺术教育。如何进一步挖掘博物馆的教育潜力，使其发挥出更大的美育潜能，并真正惠及到社会的每一公众之中，不仅是艺术博物馆要进一步强化的，也是上海作为一个国际大都市，在人文精神空间的建构上需要深度思考的。

四、海纳百川、兼容并蓄的多元文化开放

上海不仅有近现代美术史上的重要流派——海派，而且是全国最早开办现代美术教育理念新型学校的城市，早在1912年11月23日，上海图画美术院（后来改名为上海美术专科学校）成立。同时在艺术国际化的交流接轨上，也一直走在全国前列。1996年3月18日由上海市文化局和上海美术馆联合举办了'96上海（美术）双年展，这是首届中国的艺术双年展，展览主题是“开放的空间”，以此呈现改革开放以来中国现当代艺术的探索和多元并存的局面，第一届主要是油画这一艺术样式，也包括少量的装置艺术，参展艺术家共29名，展出作品共160件。鉴于艺术并非局限在美术领域，2000年正式更名为上海双年展，以此突出艺术从风格样式到跨媒介、跨文化、跨学科以及与国际艺术接轨和交流的意图。

一个城市的文明来自其艺术博物馆所提供的历史文脉厚度，在这一点上，上海的美术馆不仅在国有美术馆上大力推动，在民营美术馆建设上也是相辅相成。以下以三个时间段作为分期，用图表说明上海的艺术博物馆建设情况：

（1）从国有美术馆到民营美术馆的兴盛蓬勃

	开馆时间	美术馆	地点	性质
美术馆建馆的 滥觞期(2005- 2010)	2003 年 12 月	上海多伦美术馆	上海虹口区多伦路 27 号	国有
	2005 年秋	上海当代艺术馆	上海南京西路人民公园	民营
	2006 年 12 月 24 日	张江当代艺术馆	浦东新区祖冲之路 419 号	国有
	2006 年 6 月 25 日	上海证大现代艺术馆	上海浦东证大大拇指广场	民营
	2010 年 4 月 18 日	上海民生现代美术馆	上海红坊艺术创意区	民营
	2010 年 5 月 3 日	上海外滩美术馆	上海市黄浦区虎丘路 20 号	民营

（2）兴起美术馆建馆高潮（2012-2015）

	开馆时间	美术馆	地点	性质
美术馆建馆的 兴盛期 (2005-2010)	2012 年 10 月 1 日	上海美术馆 (中华艺术宫)	上海市浦东新区上南路 205 号 (原上海世博园中国馆)	国有
	2012 年 10 月 1 日	上海当代艺术博物馆	上海市花园港路 200 号 (原南市发电厂改造)	国有
	2012 年 2 月 7 日	震旦博物馆	上海市浦东新区陆家嘴富城路 99 号	民营
	2012 年 9 月 8 日	上海喜马拉雅美术馆	上海市浦东新区樱花路 869 号	民营
	2012 年 12 月 18 日	龙美术馆 (浦东馆)	浦东新区罗山路 2255 弄 210 号	民营
	2013 年 5 月 24 日	Chi K11 美术馆	上海黄浦区淮海路商业区上海 K11 购物中心	民营
	2014 年 3 月 28 日	龙美术馆 (西岸馆)	上海市徐汇区龙腾大道 3398 号	民营
	2014 年 5 月 18 日	余德耀美术馆	上海市徐汇区丰谷路 35 号	民营
	2014 年 11 月 21 日	上海民生二十一世纪 美术馆	上海市浦东新区上钢新村街道	民营
	2015 年 5 月 22 日	上海摄影艺术中心	上海市徐汇区龙腾大道与龙兰路交汇	民营

（3）美术馆建馆的持续兴盛期（2012- 至今）

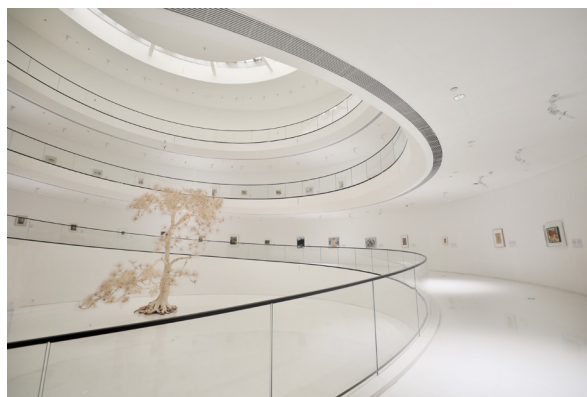
	开馆时间	美术馆	地点	性质
美术馆建馆的 持续兴盛期 (2012- 至今)	2016 年 9 月 18 日	明当代美术馆	上海市静安区永和东路 436 号	民营
	2016 年 12 月 20 日	复兴艺术中心	上海市黄浦区中山东二路 568 号	民营
	2016 年 12 月 28 日	艺仓美术馆	上海市浦东新区滨江大道 4777 号	民营
	2017 年 9 月 20 日	昊美术馆	上海市浦东新区祖冲之路 2277 弄 1 号	民营
	2017 年 11 月 18 日	宝龙美术馆	上海市闵行区漕宝路与新镇路的东南交口	民营
	2017 年 12 月 30 日	明珠美术馆	上海市闵行区吴中路 1588 号	民营
	2019 年 3 月 23 日	油罐艺术中心	上海市徐汇区龙腾大道 2380 号	民营
	2019 年 12 月 18 日	程十发美术馆	长宁区虹桥路与伊犁路交叉口	国有
	2019 年 11 月 8 日	西岸美术馆	上海市徐汇区龙腾大道 2600 号	国有
	2021 年 7 月 8 日	浦东美术馆	上海市浦东新区滨江大道 2789	国有



图片由多伦美术馆提供



图片由宝龙美术馆提供



图片由宝龙美术馆提供

（4）各种替代性艺术空间

在上海除了从国有到民营美术馆的建设，各种替代性艺术空间作为灵活多变的艺术多元文化的生命体，穿插在上海城市的各个角落。替代性艺术空间不仅破了艺术商业的单一化，同时也是对艺术博物馆的有力补充，是上海作为国际性大都市多元性的自我文化定位，同时也获得了上海政府的鼓励和支持，而并非一种地下行为。比如愚园路的超薄美术馆，有效地利用马路的人行道，占地不到1平方米，打造了一条长4.2米、高30毫米的玻璃槽，玻璃槽内部就是一个可以放置展品的光腔。而且巧妙地利用了行人的偷窥心理，当路人经过这个半封闭的光腔，都会忍不住好奇地朝里面张望，便自然而然地完成了一次展览观看，而且路人也可以通过扫描墙馆边的二维码，向运营方投稿自己的艺术创作。可谓麻雀虽小，五脏俱全，非常有节奏有秩序地完

成了从展出到观展完全属于路人的社区美术馆。

综上所述，上海的文化活力一是来自于城市自身深厚的历史文化积淀，更为重要的是，它一直保持兼容并蓄、百花齐放的自由之声，所以能在有效利用传统文化资源积累的同时，不断与国际文化发展接轨，将艺术博物馆建设打造成城市的文化推进器。△

参考文献：

- [1] 《博物馆条例》（2015年1月14日国务院第78次常务会议通过，2015年2月9日中华人民共和国国务院令 第659号公布），中国法制出版社，2015年3月
- [2] 数据来自市文化旅游局组织编写的《上海美术馆发展年度报告（2021）》
- [3] 帕慕克在伊斯坦布尔撰写的纯真博物馆宣言中所写。
- [4] 《2020年度上海市美术馆运营情况报告》，https://www.sohu.com/a/446188819_708371
- [5] 陈燮君，《公共文化服务体系中的博物馆文化的力量与智慧》，《中国国家博物馆馆刊》，2012（08）
- [6] 王国维，《王国维文集》第三卷，北京：中国文史出版社，1997：25
- [7] 高平叔，《蔡元培教育论著选》，北京：人民教育出版社，1991：576
- [8] 同上，392
- [9] 数据来自市文化旅游局组织编写的《上海美术馆发展年度报告（2021）》

婺女俪经星，嫦娥栖飞月 ——漫谈唐代月宫镜的纹饰演变

桂立新



喜爱古诗词的人会发现，月亮是诗歌永恒的主题，是诗人心目中的美神。在古代著名诗人笔下，她不仅千姿百态、有灵有神，而且在整个诗歌创作总量中，以其为题材的诗词就占了很大的篇幅和数量，仅《唐诗三百首》中吟月之作就占五分之一。

名家吟月名句可谓不胜枚举：“举杯邀明月，对影成三人”（李白）、“夜阑接软语，落月如金盘”（杜甫）、“高星粲金粟，落月沉玉环”（白居易）、“闽国扬帆去，蟾蜍亏复圆”（贾岛）、“玉轮轧露湿团光，鸾珮相逢桂香陌”（李贺）、“夜畔老僧呼客起，云峰缺处涌冰轮”（苏轼）、“蛟室影寒珠有泪，蟾宫风散桂飘香”（李俊民）……诗人们以丰富的想像、生动的比喻、清新的意境、瑰丽的才思，写出了清莹柔亮、珠环盘镜似的明月，千百年来脍炙人口、流传不衰。

而在历朝咏月诗中更有个饶有趣味的现象，那便是月亮和镜子有着千丝万缕的关系。唐李白“皎如飞镜临丹阙，绿烟灭尽清辉发？”，“月下飞天镜，云生结海楼”；宋孔平仲“团团冰镜吐清辉，今夜何如昨夜时”；明徐渭“天上桂轮长若满，人间酒盏莫嫌多。虹桥一散能追不，海镜孤飞奈尔何”。白居易则直接把明月和镜子放在一起对比：“人言似明月，我道胜明月……岂如玉匣里，如水常澄澈。”其实也不难理解，古人日常使用的铜镜，无论从外观还是光泽，都与天上那一轮满月十分近似。

我国铜镜的制作，自四千年前的齐家文化开始，先后出现了三次高峰。这就是精彩灵秀的战国铜镜和精致规整的两汉铜镜，至唐代达到了中国古代铜镜艺术的顶峰。此时的铜镜在形制方面，除了已有的圆形和方形外，还出现了菱花形和葵花形等新镜形。镜体一般都比较厚重，给人雄浑大气之感。在材质上金属成分中锡的含量也增多，镜面较前朝所制更显清亮明澈。在纹饰方面，铸镜匠人们更别出心裁的创造出人物故事镜中的典型品种——月宫镜，将镜和月真正融为一体，再也不用像白居易那样苦苦比较一番。

最初月宫图像仅仅是铜镜整体纹饰中一个次要的组成部分，只起辅助作用。此类镜背上的月宫，都是居于整个中轴线的最上端，中轴线两侧对称布置云彩，恰似浮云托月。镜钮左右各饰一只长尾的衔绶带禽鸟，飞向钮上方的月宫。月宫里桂花树枝叶茂盛，树下分饰捣药的玉兔和跳跃的蟾蜍。中轴线下部一出水蛟龙，身躯缠绕，张牙舞爪，姿态生动。

花鸟纹在唐代铜镜上十分流行，诗文中不时会读



到有关飞鹊镜和双鸾镜的绝妙咏唱：王勃《上皇甫常伯启》“鹊镜临春，妍媸自远”刘元淑“飞鹊镜前妆梳断”薛逢《追昔行》“嫁时宝镜依然在，鹊影菱花满光彩”李贺《美人梳头歌》“双鸾开镜秋水光，解鬟临镜立象床”戴叔伦《宫词》“春风鸾镜愁中影，明月羊车梦里声”。这种两只禽鸟夹钮左右相对，钮上下再配置各种纹饰的铜镜图案，《西清古鉴》称其为双鸾鉴。（图1）可以分为双鸾月宫盘龙镜和双鸾月宫行龙镜两类。前者较为常见，后者目前仅见一面，现藏于清华大学图书馆。（图2）总而言之月宫图像在整个双鸾镜纹饰中，仅仅是一个次要的组成部分。

后来这种月宫图像扩展为主纹饰，使得几乎整面铜镜纹饰均成月宫。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。其实唐代月宫镜并不拘泥于固定版式，除了以上所说的较为常见样式外，也有左侧为衣带飘舞的嫦娥，右侧为捣药的玉兔与蟾蜍，还有相对简约的玉兔与蟾蜍搭配，较为特殊的嫦娥与仙女的搭配组合。

清华大学艺术博物馆收藏有一枚唐代菱花形月宫镜，直径14.5厘米，重270克。（图3）此镜八出菱花形，

镜背居中一株枝叶茂盛、盘根错节的桂树，树干中间虬曲凸起作为镜钮。左侧为玉兔，双耳竖起，两前肢执杵在一石臼中捣药。下有一跳跃的蟾蜍，手舞足蹈。右侧为嫦娥，手持仙果，飘然而至，头梳角鬓，衣袂飞扬。整个画面动静相宜，情趣盎然。八角菱花边缘内，各有一朵祥云飘动。此镜图案较清晰，线条洒脱率真，极富艺术韵味，通体黑漆古包浆，保存完好。

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，她是传说中神射手后羿之妻，后偷食灵药从人间飞升到月亮上。《张衡·灵宪》中记：“羿请不死之药于西王母，恒娥窃以奔月，将往，枚筮之于有黄，有黄占之曰：吉。翩翩归妹，独将西行，逢天晦芒，毋惊毋恐，后且大昌。恒娥遂托身于月，是为蟾蜍。”后因汉文帝名恒，为避讳故将恒娥改称为嫦娥，并沿用至今。《汉书·天文志》中记：“嫦娥窃羿不死之药，奔月，及之为蟾蜍。”《初学记》中载嫦娥：“托身于月，是为蟾蜍，而为月精。”这些记载表明，最初传说中的嫦娥奔月后，并非一个美丽的仙女形象，而是变成了丑陋的蟾蜍，是对她因一己贪念偷窃不老仙药的惩罚。

而到了唐代，神话内容有了新的变化，嫦娥成了一个美丽的仙女，不再是难看的蟾蜍，奔月理由也变成了防止后羿邪恶的徒弟逢蒙独吞灵药，而不得已为之。这些记载在月宫镜中得到了充分的体现，纹饰中嫦娥与蟾蜍往往并列出现。我们看到的嫦娥形象更具有唐代舞女的特征：头顶双鬟，体态丰盈，光袖博带，临风欲飞，与敦煌壁画中的天女有异曲同工之妙。唐代传说“玄宗游月宫，归而制霓裳羽衣之曲”，虽为神话，但也道出月宫镜中的嫦娥，也许就是霓裳羽衣舞的定格。

中国的月兔传说，最早出现在战国的屈原诗歌《楚辞·天问》“顾菟在腹”，即“月中顾望之兔”，月兔神话由此而生。东汉张衡《灵宪》：“月者，阴精之宗，积而成兽，象兔。”元朝熊忠在《韵会》中所作的解释是：“兔，吐也。明月之精，视月而生。故曰‘明视’”。明末清初学者屈大均在《广东新语》卷二十一“盖

兔者太阴之精，一兔居于月腹而顾天下之兔，天下之兔皆望之而孕，故曰‘顾兔’，上顾而下望，其精自口而入，故兔吐而生子”。但也有人以为顾菟指的是蟾蜍，据闻一多考证，蟾蜍的“蜍”与“兔”，古代读音相近，因而他以为“月中蟾蜍”出现在先，“蜍”字一声之转，后来才有“月中玉兔”之说。不过在文学作品中，似乎是两说并存的居多，杜甫名句“入河蟾不没，捣药兔长生”便是一例。

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，并不是捣药的苦力。关于白兔捣药，最早的记载是汉乐府《董逃行·欲上谒从高山》：“白兔长跪捣药虾蟆丸，服此药可得神仙”，这与汉代神仙思想的流行关系紧密。汉代画像石及画像砖中，常有白兔、蟾蜍、三足金乌等瑞兽和西王母并列，是仙界的标志。再加上社会上弥漫着的追求长生不死的道教风尚，捣药兔的神仙地位更能符合祈求灵魂不死飞升仙界的想象。到了东汉晚期，逐渐出现了月兔和捣药玉兔形象合并的现象。晋代傅玄《拟天问》“月中何有？白兔捣药”，至此，奔跑兔被捣药兔完全替代了。归纳起来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、正在劳作捣药的前倾式、将药杵丢在一旁，似乎在坐地休息的踞坐式。

月宫里的桂花树，自古以来就被人们视为仙树、吉祥树，“蟾宫折桂”是古代读书人梦寐以求的理想，明代著名画家唐寅《嫦娥执桂图》题诗“广寒宫阙旧游时，鸾鹤天香卷绣旗。自是嫦娥爱才子，桂花折与最高枝”。传说此树高达500丈，且有一个神奇的功能，被斧头砍下去的裂痕会自动愈合。唐代段成式《酉阳杂俎》据此演绎出吴刚斫桂的故事：“旧言月中有桂，有蟾蜍。故异书言，月桂高五百丈，下有一人常斫之，树创随合。人姓吴名刚，西河人，学仙有过，谪令伐树。”这个故事，与嫦娥偷灵药奔月后变成蟾蜍的传说，颇有些相似，主角都是因过失而受罚的悲剧人物。

嫦娥、蟾蜍、玉兔、桂树这些形象，都带有明显的道教“升仙说”色彩，反映了唐人希望长寿甚至羽



化升仙的观念。将上述形象与月亮联系起来，这与月亮特有的属性相关。月亮在原始宗教中具有“死而复生”的属性，阴晴圆缺恰似“死则又育”的再生不死之物，月圆为生，月缺为死，圆缺相间，周而复始。因此有关月亮的故事也就被赋予了“不死”的特性。嫦娥偷吃西王母长生之药，自然具有不死之身；蟾蜍冬眠春醒的习性，恰如月亮的圆缺变化，同时蟾蜍生育能力也极强；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。桂树也是一棵不死不老之树，吴刚需要日复一日，枯燥无味不停砍伐，做着重复单调的工作。因此嫦娥、蟾蜍、玉兔、桂树也就成了月宫镜的重要题材。

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。月宫镜以“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。最后引唐人潘纬的诗句来结束本文，因为这首古诗是从科学角度来解释为何“月到中秋分外明”的：“古今逢此夜，共翼谢寥明。岂是月华别，只因秋气清。”□

（桂立新 清华大学艺术博物馆典藏部）



“写实与写意” ——周思聪绘画创作与生命体验

杨 珺 史泉悦

艺术作为人类文化的一个重要方面，既是美的表达，也是社会价值观的反映。在历史的长河中，艺术与性别的关系复杂而微妙。然而，随着社会的进步，性别平等的理念逐渐渗透到艺术领域。20世纪以来，女性艺术家逐渐崭露头角，但艺术与性别之间的关系又是复杂与多层次的，她们通过自己的作品挑战传统的性别观念，所以当代艺术正在努力打破这些束缚，推动性别平等的发展、社会的变迁与未来的希望。

2024年3月8日，“有窗户的画室：潘玉良、周思聪、肖惠祥艺术作品展”女性艺术家专题展隆重启幕，“有窗户的画室”一种含义是指画室的窗户对画家的创作而言是必要条件，另一含义是贴近伍尔夫“一间自己的房间”的本意——女性艺术家需要独立创作的空间和条件。意指20世纪中国女性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。画展中三位极具影响力的女性艺术家，以自己独到的理解“创造了自己的世界”，她们通过自己的作品挑战传统的性别观念，并展示出了一种推动性的重要力量。

周思聪作为当代中国画坛杰出的女性画家，以极富感染力的现实主义创作确立了二十世纪水墨人物画的最终高度。她的人物画创作特点是将现代写实的造型手段和传统笔墨审美价值化为一体并以之表达悲悯与仁爱的人文关怀。周思聪人物画创作对

造型的严谨与传统笔墨的结合是她长时间磨炼而成，而相对比视觉图像蓬勃发展的今天，画家更在意于画面语言的丰富性而忽略艺术创作所需具备的情感思想深度。周思聪是经历多个不同创作时期的画家，她既是徐悲鸿、蒋兆和写实主义的继承者，同时又做出了新的建树。其前期的作品继承了蒋兆和的风格特点，用传统的写实笔墨语言直面生活。后期则用现代绘画语言切入当下现实生活，既融汇了西方现代构成艺术，同时又关注中国审美文化。

对周思聪《长白青松》《少数民族人物》《林中小憩》北京画院院藏作品进行深入研究，揭示周思聪水墨人物画的传承意义、生命体验、及作品时代背景立足之处，分析周思聪写实风格所呈现的真诚感人的艺术气质和生命释然写意抒怀直意人生等两个方面出发，纵向比较三幅作品在周思聪水墨画创作整体发展脉络中所处的地位，梳理周思聪人物画的艺术创作特点，主要突出分析周思聪作品的创新之处在于对现实主义的重新思考与时代背景的把握，以及如何发挥人物画关注现实、关注人性的本质功能。

一、“悲悯之情”的写实艺术创作

《长白青松》创作于1973年，属于周思聪创作生涯的前期作品，艺术风格表现基本还处于当时的较为局限阶段，表达技法、创作形式和绘画语言



《长白青松》1973 112×95 纸本设色

比较单一，虽带有一定的时代特点，但感情真挚单纯，注重情感的表达，并能将自己丰富的感悟随着笔墨自然而不空泛的流露到笔尖，这件作品以其构思角度的独特、人物形象的朴实亲切和情感的真实脱颖而出。

画面上，两个来自边疆建设兵团的女战士，怀抱着青松苗，回到母校看望她们的老师。平常的题材、朴实的人物、真挚的感情。但很少有人知道，画面背后却饱含着一个凄怆而哀婉的故事。画面中的一个女孩是以当代著名工笔画家潘絮兹的女儿潘纹宣为原型创作的。周思聪在美院附中时，潘絮兹的爱人张怡贞老师发现了她过人的艺术才华，除在

学校里悉心培养，还经常带她回家用心辅导。后来周思聪考入中央美院，在李可染、叶浅予、蒋兆和、李苦禅、潘絮兹等名师的指导下，打下了造型和笔墨基础。周思聪感念恩师，特别对潘絮兹和张怡贞两位老师视若父母，他们心爱的女儿潘纹宣，和周思聪更是形影不离，就像一对亲姐妹。在1969年知识青年上山下乡的热潮中，潘纹宣成了一名建设兵团的战士，投身北大荒的建设当中，1970年11月7日她所在连队烧荒时发生了“跑荒”，熊熊烈火向边界烧去。外交无小事，大火可能会酿成严重的国际关系问题，潘纹宣生战友们义无反顾地爬上汽车，奔向火场，她们为了祖国的尊严决不能让大火烧过边境线，肆虐的大火并没有因她们的勇敢而退却，潘纹宣和她们13位战友被吞噬，她们昂扬的歌声成了年轻生命的旷世绝唱。为了抚慰老师心灵的伤痛，周思聪决心让潘纹宣“活着”回来——把她的形象绘入画中。为了生动刻画人物形象，周思聪找来潘纹宣不同角度的照片作为参考，还到她毕业的学校画了大量的速写和人物素描。为了能画好松枝，周思聪多次到香山公园写生，积累了厚厚的一叠。经过两个多月的努力，周思聪用饱含深情的画笔，终于绘就了《长白青松》。

画面上，两位风尘仆仆的兵团女战士，来到学校看望曾辛勤哺育她们成长的老师，厚厚的军衣上，似乎还带着北疆的寒气。她们浑身焕发出青春的光彩，脸上充满自信与自豪。生机勃勃、郁郁葱葱的松苗，寓示着她们已在祖国的边疆深深扎根，象征着她们的生命已化作青松，挺立在崇山峻岭，凌风傲雪，万古常青。满头银发的老师，深情地望着远方归来的学生，露出欣慰的笑容。办公室门口，一群学生好奇地望着两位大姐姐。画中的高个女战士，原型便是潘纹宣。《长白青松》表达出作者对死者崇高的礼赞，同时也是对生者最大的慰藉。

在1973年《全国连环画、中国画展览》上，《长白青松》打破了当时人物画创作的局限性而受到人



们一致好评，成为那一时期绝无仅有的佳作，很快被印制成单幅画片，许多部门，还把它作为慰问品送给上山下乡知青家长，或作为杂志的封面，日记本的彩页，课本的插图等。

二、“仁爱之心”的写意生命体验

周思聪的“画心中所想，而非眼中所观”的艺术观念，突出了主观感受在绘画创作中的重要性，在艺术创作中，真正的艺术应该超越纯粹的客观再现，更注重表达画家的内心感受和情感，这种观念影响了周思聪后期的作品风格。

《少数民族人物》《林中小憩》两幅作品是周思聪绘画语言转变后时期的艺术创作，虽创作年代不详，但从构图、造型、笔墨、主体人物形象上与技法表现上来看，应是处于《彝女系列》中后期与《荷系系列》前期的作品，是周思聪绘画语言转变后的艺术成熟表现，作品中没有了周思聪早期绘画中感情的那份沉重，也许是寄托了她对女性命运的思考，是女性天然的柔情、温婉、略略带点静静的忧郁，也或许是对生活诗意的幻想，以及她渴望摆脱病痛的精神渴望。周思聪坦言：“实际上我并不是表现彝族，而是表现自我。”

周思聪是在创作《矿工图》的间隙，来到彝族大凉山地区进行写生，创作出一系列彝族妇女形象和少数民族女子形象，这些少数民族妇女和她们的生活环境使她深受触动，感到一种由衷的惊喜，由于当时正处在《矿工图》的思考和认识阶段，所以在比《少数民族人物》《林中小憩》两幅作品还要早一些的彝族题材作品的处理手法中难免出现《矿工图》的浓重沉郁的气氛，人物形象的塑造和用笔也还可见《矿工图》的变形和力度的追求，但没有了《矿工图》的激烈和悲怆，却多了悲凉和沧桑，比如：作品《日出而作 日落而息》，其作品中人物的喘息都是沉重的，木然的表情透着对命运的无奈和茫然。而《少数民族人物》的创作处于此系

列中晚期作品，画风清新淡然，画中三个少数民族女孩的形象特别质朴亲切，她们的面部神态生动各异，身体的姿态舒展自然。画中两个女孩的头上戴着浅色的头饰，黑黑的头发和神采奕奕的黑眼睛，目光清澈淳朴，面部表情单纯可爱，看起来纯真动人，泥土的芬芳气息很浓郁。中间的女孩手里拿着即看似的跳舞时可以拍打的手鼓，也似是一盘刚刚采摘的新鲜野果，最右侧女孩身背重物忧伤深邃的眼神看向前方，三人共同的特点是三对似在空中飞舞的圆型大耳环，就好像她们刚刚结束了一场活动或者正要起身做某件事情，因为处于运动之中的大耳环还定格在空中，动感十足。整幅画作的色调明快淡雅，冷暖色并置，给人一种脱俗淡雅而神秘的艺术氛围，画面的空气流动感和光影的重叠感均富有层次，错落有致的人物造型表现出人物的张力与画面的节奏感，展示出画家纯净淡雅而深厚的感情，真切朴实、饱含诗意。

“我最爱水墨画。变幻无穷的黑白常令我沉醉。”《少数民族人物》《林中小憩》两幅作品中所呈现的少数民族女孩形象是周思聪对各民族人物的



《少数民族人物》67.5×67.5 纸本设色



《林中小憩》51×102 纸本设色

多样探索，是周思聪长期经受苦涩、负重的生活体验和烦闷、寂寞的心绪后追求平淡在艺术上的提炼概括与深刻表达，并不仅仅是对于形式美感的简单追求。特别是两幅作品中都没有出现太阳或者月亮，这给观者带来无穷的想象空间，特别是《林中小憩》，或许是在一个艳阳高照的午后，或许是在傍晚时分，画面中的女子们或许在劳作后稍作休息还需继续赶路，但有一点，周思聪以留白的形式处理这两幅作品的背景，暗示她自己对生命意义的深度思考和艺术精神的自我超越。

以彝族女子和少数民族的作品一直延续到 90 年代，成为一个系列，《少数民族人物》《林中小憩》这一时期的创作标志着周思聪绘画的新阶段。此时的周思聪的病痛有增无减，治病期间，传统中国山水画寄情写意的审美功能，在周思聪的画里发挥着越来越大的作用。从画法上进入到了更加清明真率的境界。此时，技巧和使用的手段已变得不再重要，重要的是营造出来的高妙超凡、空灵奇逸的境界。包括在此之后 92 年创作的荷系列《自在水云乡》都可以看作她艺术成熟的最重要的标志，是她在几近生命终结前创作的又一个艺术高峰。

“谢赫论画有六法，而首贵气韵生动。”现代画家黄宾虹认为：“气韵之生，由于笔墨，用笔用墨

未得其法，则气韵无由生动。”正如卢沉所言：“思聪的悟性非常高，我认为她是天才的女画家。她有一种天生的素质，比别人善于领悟，比较敏感，别人做起来吃力的事情，在她很轻松；……她对具体的美术材料包括笔、墨、纸张、肌理、颜色、出现的效果等视觉上的手段都非常敏感，控制得非常好，她非常清楚不同的纸将要出现的效果”。纵观周思聪的绘画艺术，其变化可概括为由单纯的颂美到复杂的抒发，由描绘事件人物到描绘人生感受，从充满“悲悯之情”写实创作，到拥有“仁爱之心”写意沟通心灵，生命体验般的艺术使命，不仅唤醒周思聪无限的艺术创造力，同时也影响着无数热爱艺术、热爱生命的人们。□

（杨璐 中央美院中国画学院副教授 史泉悦
中央美术学院中国画学院硕士研究生）



萌生：松鼠葡萄图式考

张瑞琪

松鼠葡萄，是中国经典图式，亦是中华传统吉祥纹样，其造型与结构具有鲜明的民族特色。作为装饰符号，它生动活泼，富有生趣，广泛存在于绘画、陶瓷、织绣等诸多艺术形式之中。作为文化符号，它凝结着历史，记述着风俗习惯与价值观念，表露着人们对美好生活的愿景。

所谓松鼠葡萄图式，即是把松鼠与葡萄纹样聚合在同一画面之中。松鼠从鼠，在十二生肖当中排在首位。又因十二生肖对应着天干地支中的十二地支，即子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥。故而以松鼠纹样托付多子多福的希冀。葡萄是域外来物。参考北魏农书《齐民要术》，通常认为葡萄由汉使张骞从西域带回，传入中原后人们对其青睐愈加。葡萄果实丰硕、藤蔓缠绵，与多子多孙的松鼠结合，强化了重嗣的功能，具有人丁兴旺、万代绵长的吉祥寓意。

清华大学艺术博物馆展览“萌生：从齐白石到黄永玉”聚焦动物题材，涵盖绘画、陶瓷、织绣、雕塑等多门类艺术。其中，松鼠与葡萄相结合的作品，在展览中颇为引人注目。所谓“萌”，即天真可爱之意；所谓“生”，即成长、生命之意。萌与生参互成文，合而见义，与松鼠葡萄图式具有异曲同工之妙。

画鼠，纵观中国绘画历史可谓冷门，以鼠为题的传世作品更是寥寥可数。现存最早的鼠类绘画可追溯到宋代，此后明人朱瞻基、八大山人，清人华嵒、虚谷等亦有少量以鼠为题的作品存世。在齐白石（1864—1957）的画中，鼠倒是常见题材。参考湖南美术出版社《齐白石全集》，其中画鼠作品数量达16幅。身为传统



中国画大师，齐白石学古而不泥古，将传统绘画向前更推一步，达到雅俗共赏的境界。

本次展出作品为齐白石所绘《松鼠葡萄》。画面单纯，只见松鼠、葡萄二像，空间大量留白。其中图像与文字呈一条对角线分布。右上角画松鼠一只，双爪紧抱葡萄，正在进食，津津有味。左下角绘葡萄一串，藤枝颇多而葡萄果仅剩6颗。画面似乎是一帧松鼠食葡萄的掠影，捕捉到进食的可爱瞬间。右侧题款：白石一挥。

把画画的通俗而不失雅意，并非易事。齐白石从《芥子园画谱》入手，学习中国传统艺术图式；农民出身、木匠和民间艺人的经历为他的画面增添几分亲切的情感。总体来看，花鸟鱼虫在齐白石的绘画中占比最大。不只是画些历来受文人偏爱的梅兰竹菊、珍禽异兽，也有禽鸟家畜、鱼蟹水族等。他曾回忆：“说话要说人家听得懂的话，画画要画人家看见过的东西。”¹

1 齐白石：《大匠之门——齐白石回忆》，新星出版社2017年版，第29页。

正是乡村的生活经历,使得白石老人乐于、善于表现百姓的生活常态——那不是对底层大众的同情,而是人们日常生活的真实写照。

齐白石作写意小品,用最简约的笔墨绘写万物的基本特征。在《松鼠葡萄》中,两三笔团出了松鼠身子,身后画笔向上一挥便是蓬松毛茸的尾巴,这松鼠就立刻活泼起来。向下倾的松鼠身子和向上散落的葡萄果相对成趣,动势与力感相互均衡。鲜活生动也体现在绘画的色彩方面。传统写意画以水墨为根骨,颜色做点缀。图中虚实相生,画松鼠的湿墨与画葡萄藤的干墨,两相对比只黑紫二色。画面艳而不妖,既符合通俗审美,又不失清雅之趣,得以雅俗共赏。

与齐白石《松鼠葡萄》相邻而立的,还有一幅画风迥然不同的《松鼠》。作者刘继卣(1918-1983)是中国20世纪的杰出画家。他自幼承袭家学,父亲是著名画家刘奎龄,以画花鸟走兽而为人称道。后又师从油画家刘凤虎学习素描、水彩,受国画画家陈少梅指导学山水画与人物画。因而形成了刘继卣中西结合独树一帜的画风,更被称为新中国连环画之奠基人。他的作品多将工笔与写意相结合,展现出造型准确、笔法精妙的特点,具有独特风格。

《松鼠》描绘着两只伶俐松鼠在林间枝头嬉闹追逐的场景。一根枝丫从画面右上冲出,由远及近。下方是花树新抽出鲜绿的叶子,蔓延开来。两只松鼠从林中窜出,顺着树枝一前一后嬉闹着向看画人跳跃而来。此图虽未以葡萄作为补景,但对比齐白石的作品,可以从中管窥大、小写意花鸟画的意味和法度的差异。

此幅作品灵动精巧、用色淡雅。两只小松鼠眼神清亮,毛茸茸的身体贴在树干上,尤其是松鼠的尾巴,毛发根根分明,生动逼真。如此准确灵动的造型得益于刘继卣的绘画绝技——劈笔撕毛。此技法由其父刘奎龄首创之渲染与撕毛并举的技法发展而成。其中,“渲染是用水墨或色彩涂染画面,显示明暗相背深浅,使物象显得滋润。撕毛是将笔挤干压扁,笔毛分开,然



后蘸墨或颜色画出鸟兽的毛。”²不止如此,为画好动物皮毛,刘继卣又创“水墨互破”法。如图中松鼠皮毛以黑色为主,即是以浓墨点出,而后用水将墨块边缘晕开,进而显现出绵软蓬松的质感。能够准确再现小动物的形神,与刘继卣敏锐的观察力息息相关。相传一次他带着孩子逛动物园,痴迷于观察描画老虎,竟把孩子丢了。也正因这细致入微的观察,他的创作偏向写实风格,描绘捕捉了许多人与自然的美好瞬间。相较而言,齐白石画作为大写意,重天性意趣和画面营构;而刘继卣画作为工写结合,更重传神状物和生机勃勃。二者各有千秋,从不同角度展现了吉祥美好的主题意义。

二

在陶瓷装饰领域,松鼠葡萄是经典主题。展览中

2 宋文敬,刘振永.东方的米开朗基罗——刘继卣动物画艺术[J].东方收藏,2017,(07):72-76.



陈列着一套紫砂松鼠葡萄茶具，共6件，由一壶、四杯、一盘组成，作者是宜兴紫砂名家朱可心（1904—1986）。茶壶盖内标款识“鼎泰裕卅万元”。

紫砂器兼具实用性与观赏性。紫砂属陶器，具有可塑性强、透气好等特性。以紫砂泡茶不易走味，储存茶叶不易变色，故多作实用器，使用度高。二来紫砂所用原料为紫砂泥。与瓷器质地不同，紫砂器不挂釉，展现的是泥土烧成后的本色。因没有釉面的反光，紫砂表面呈现出哑光效果，古朴醇厚，稚拙素雅。

紫砂壶是紫砂器具中的翘楚之作。根据形制不同，紫砂壶可分为光货、方货、筋瓢货、花货四大类。展出作品《松鼠葡萄茶具》即属于花货，意指从日常生活、广袤自然中获取灵感，经过提炼夸张后通过浮雕、贴塑等技法制成的器具。小小壶身中别有天地，生趣盎然。茶壶以两条葡萄藤为线索。虬曲苍劲的枝蔓分别从壶把与壶嘴处延伸开来，环绕壶身。壶把处枝条从后向前生长，展出葡萄叶、结出葡萄果，两只松鼠跃于其上。壶嘴处枝条由前向后旋转延伸，一只松鼠在藤叶掩映间蹦跳。第四只松鼠蜷在壶盖上，俯身向下倚靠着横卧的藤桩，嗅食着散挂在枝条上的葡萄果。全壶灵动自然又生机勃勃、细致精巧。但看小松鼠身上的绒毛根根真切，活泼可爱。与书画不同，陶瓷艺术长期以来扎根民间，可以说是民间手工艺人的艺术。它汲取民间文化精华，展现出鲜活的生命力与民族特色。此壶正是技术、艺术与生活的结合，洋溢着蓬勃的生命力与感染力。既满足日常生活使用需求，又极具气韵生动之美感。

此套茶具为清华大学艺术博物馆所藏展品，这段收藏故事还要从1953年谈起。作为新中国工艺美术事业发展的关键之年，1953年，一方面文化部牵头筹备新中国首届“全国民间美术工艺品展览会”，另一方面筹建新中国第一所工艺美术高等学府中央工艺美术学院（后称工艺美院）。在备展与建校过程中，工作人员对全国工艺美术展开调查，搜集优秀艺术精品。展览后部分展品划拨给工艺美院，丰富教学内容。1953年



的展览包括陶瓷、织绣、漆器、年画等多种工艺品类，展陈丰富、展品精美。正在展出的《松鼠葡萄茶具》即在展览入选之列，且1959年再次入选中国工艺美术巡回展赴海外展出，并获得一等奖嘉誉。1999年，工艺美院并入清华大学，更名清华大学美术学院，进而《松鼠葡萄茶具》入藏博物馆。

三

松鼠葡萄作为传统吉祥图式，在织绣艺术中多有呈现。

松鼠与葡萄的搭配，大概出现于宋代，时至清代广泛流行起来。此前，物品中更常见的是葡萄图式。远溯秦汉，葡萄随丝绸之路传入中原，葡萄纹饰开始出现在人们的生活场景之中，多见于壁画和织物图案。届时，葡萄别名颇多，如蒲陶、蒲桃等。汉刘歆撰《西京杂记》有文：“霍光妻遗淳于衍蒲桃锦二十四匹，散花绌二十五匹，绌出鉅鹿陈宝光家，宝光妻传其法。”³又记：“尉陀献高祖鲛鱼、荔枝，高祖报以蒲桃锦四匹。”⁴此外，《汉书》《史记》中亦有葡萄相关记述。由此可知，早至西汉织锦中已有葡萄纹饰出现。唐代传世葡萄纹装饰物数量繁多，最常见于铜镜与纺织品当中。瑞兽

3 [汉]刘歆撰，[晋]葛洪集，向新阳，刘克任校注，西京杂记校注[M].上海：上海古籍出版社，1991年，第30页

4 [汉]刘歆撰，[晋]葛洪集，向新阳，刘克任校注，西京杂记校注[M].上海：上海古籍出版社，1991年，第137页



葡萄镜是唐镜中标志性器物，其间已有葡萄与动物组合。目前可见最早一幅“松鼠葡萄”图为台北故宫博物院所藏宋代刺绣《黄筌画花鸟葡萄、松鼠图》。画面左下方绣“成都黄筌画”，据传此为唐人黄筌画册中，第二十幅为范本的仿真绣作品。明代以松鼠葡萄为题的代表绣品有明末顾绣大家韩希孟所作《松鼠葡萄图》，见于故宫博物院所藏《韩希孟绣宋元名迹册》之第六幅。至清代，松鼠葡萄图式得以广泛应用。此次展出的松鼠葡萄绣品即馆藏清代《本色绸地绣松鼠葡萄纹袂片》。

有图必有意，有意必吉祥。松鼠葡萄图式作为经典吉祥纹样，嵌入织绣艺术中传递着多子多福的美好愿望。在展出刺绣作品中，松鼠葡萄主题纹饰占据画面中央，一松鼠立于葡萄藤顶端，回首目光凝集在大

颗饱满的葡萄果实上。绣品中动植物形象逼真，葡萄果、葡萄叶刺绣走线方向同自然生长走向一致，生动自然。除松鼠葡萄形象外，另有蝙蝠、菊花、灵芝图案绣于画面之上，在子孙满堂的祝福外更添吉祥长寿、洪福齐天的美好愿望。

松鼠葡萄这一题材，在不同的艺术门类中，呈现出判然不同的风貌。齐白石与刘继卣画笔下的松鼠葡萄神韵兼备、栩栩如生，又各具所长、不尽相同。朱可心将松鼠葡萄与紫砂壶巧妙结合，因势利导，向观众呈现出立体鲜活的图像。从空间的角度来讲，刺绣的松鼠葡萄图介于绘画的平面与紫砂壶的立体之间。绣线微浮，在光线下颇具造型感。绣线的多彩与技法的多样，相较于绘画，更多几分华贵之气；相比于紫砂，又多几分呼吸感。“萌生”展览通过于不同艺术形式中松鼠葡萄图式作品的对比，向观众述说着既遵循传统以呈现吉祥之意，又颇具匠心借材质凸显主题、令人耳目一新的传统艺术精品。

人类社会的文化可以分为物质文化、制度文化和精神文化。物质文化涉及到人类生产活动及其产物，葡萄图式正反映着物产的交流与传播；制度文化包含民俗礼制，松鼠与葡萄图式的结合展现出古人重视子嗣与传承的朴素愿景；精神文化则包含了哲学观与文化思想，松鼠葡萄之形制和结构一方面表现出人类普同的生殖崇拜，另一方面也呈现着国人对绵延不断生命传递的追求。松鼠葡萄图式通过两种富含生命力图像的结合，直观地流露出“生生之意”和“萌生之态”。在中国的传统语境下，物不仅仅是物，形式固然美，但更重要的是以物化人——落实于人之教化、君子之培育。松鼠葡萄图式亦是如此，隐藏于形式背后的生生之意才是修身养性的不二法门。

松鼠葡萄作为中国传统文化中人们喜闻乐见的吉祥图式，广泛应用于百姓生活的方方面面。葡萄圆润饱满，松鼠灵动活泼。瑞果环绕瑞兽，年年岁岁喜乐繁荣。□

（张瑞琪 清华大学艺术博物馆公共教育部）



张路《八仙图》中的人物故实与形象特征研究

周娅婷

张路，字天驰、天墀，初号茅溪，又号平山，大梁（今河南开封）人。他与戴进、吴伟、汪肇合称为“浙派四大家”，活跃于明代中期。对于其生平概况，《画史会要》卷四记载：“张路，字天驰，号平山，大梁人，太学生也。人物师吴小仙，而有韵，亦有戴文进风致，一时缙绅咸加推重，得其真迹，如拱壁焉。”¹张路自幼聪慧，曾以庠生入太学，但未任官。一生在民间专事绘画，有着广泛的社会影响。他的绘画技艺深受戴进、吴伟、王谔等人的启发。早期他倾向于模仿王谔精细入微的绘画风格，尤其在刻画人物服饰纹理时，偏好采用游丝描的手法。后来转向吴伟的豪放派风格，对其作品中山水树石所展现的飘逸与浑厚情有独钟。同时，他还学习戴进在神鬼佛像绘画方面的画法，在他作品中常常流露出戴进的风格韵味。

明清画史对张路作品评价褒贬不一，如明詹景凤在《詹氏小辨》卷四一中言：“张路写人物师吴士英，结构停妥，衣褶操插入妙，用笔矫健，而行笔迅捷，亦自雄伟，足当名家。”²清于祉《揽古轩书画录》：“张平山山水大轴，此种画法，但须赏其规模宏阔、气象雄伟，笔墨所到，如风扫电驰，倏忽千里，有所向无前之势，无绳墨自拘之苦，纯乎天机，不假人力，品之能而逸者也。”³明代中期以后，文人画欣赏趣味

成为画坛主流，对浙派张路渐多贬斥之语，称其为“画家邪学，徒逞狂态者也，俱无足取”，明中期李开先《中麓画品后序》“平山粗恶，人物如印板，万千一律”⁴，何良俊在《四友斋画论》中言“我朝善画者甚多，若行家当以戴文进为第一，而吴小仙其次也”⁵，时称职业画家为行家，文人画家为利家，二者区分论述。他将张路与时俨、汪肇（字海云）、蒋嵩（字三松）等人一并评价，对职业画家粗犷的画风多加贬斥，认为其无所师承，任意涂抹，有失绘画之矩度。提及“近年浙江人”画风皆是如此，为浙派“狂态邪学”之说埋下伏笔。明高濂《遵生八笺·燕闲清赏》：“如郑颠仙、张复阳、钟钦礼、蒋三松、张平山、汪海云辈，皆画家邪学，徒逞狂态者也，俱无足取。”⁶明唐志契《绘事微言》卷下：“若郑颠仙、张复阳、钟钦礼、蒋三松、汪小村、张平山、汪海云，皆画中邪学，尤非所当。”⁷清代沈宗骞《芥舟学画编》卷二：“吴伟、张路且属狐禅，况其下乎。百年以后来，渐渐不可诘矣。何则，正道沦亡，邪派日起，一人倡之，靡然从风。”⁸此后，张路属“邪学”一派说法几成定论。

张路的传世作品数量较多，以人物画和山水画

4 （明）李开先：《中麓画品后序》，见卢辅圣《中国书画全书·三》，上海：上海书画出版社，2000年，第913-916页。

5 （明）何良俊：《四友斋画论》，见卢辅圣《中国书画全书·三》，上海：上海书画出版社，2000年，第868-873页。

6 （明）高濂著；刘立萍、李然、李海波、张林校注；吴少祯主编：《遵生八笺》[M]。北京：中国医药科技出版社，2011：266。

7 穆益勤编著：《明代院体浙派史料》[M]。上海：上海人民美术出版社，1985：95。

8 穆益勤编著：《明代院体浙派史料》[M]。上海：上海人民美术出版社，1985：99。

1 穆益勤编著：《明代院体浙派史料》[M]。上海：上海人民美术出版社，1985：77。

2 詹景凤（1532-1602），字东图，号白岳山人，安徽休宁人。见穆益勤《明代院体浙派史料》，上海：上海人民美术出版社，1985年，第77页。

3 穆益勤编著：《明代院体浙派史料》[M]。上海：上海人民美术出版社，1985：129。

为主。其传世作品通常落“平山”款，钤“张路印”，不题诗文，不署年月。其人物画数量众多，通过对他绘画作品的分析，可以发现，他既有细腻入微的描绘，也有豪放不羁的挥洒。既蕴含古典韵味，又展现独特气质。他的人物画主要分为粗笔和细笔两类，传世作品多为粗笔，细笔仅见文献记载“始仿王谔之缜细，人物衣纹用游丝笔”（朱安㮮侃，明）。其粗笔画用笔迅疾，粗简豪放，宗法吴道子、戴进、吴伟，运用水墨写意技法，也受梁凯减笔画影响。他尤其偏爱这种风格，既描绘文人仕女，也有道释人物、底层民众的生活和社会场景，笔法粗中有细。本文将主要分析清华大学艺术博物馆藏张路《八仙图》，一窥其人物画的风格与特色。

张路的人物画题材有道释、世俗、文人、渔隐，其中现藏道释人物画 15 幅、世俗人物画 12 幅、文人和渔隐图共 15 幅。⁹ 其粗笔人物画中道教题材作品较多，这与其所在时代有较大关系。明代宗教多元并存，兼容并蓄，其中道教、佛教的势力和影响最大。张路所处的明代中期，即弘治到嘉靖年间（1488–1566），历经孝宗、武宗和世宗三朝统治。明太祖朱元璋为了稳固政权，巧妙地利用道教来神化自己的形象。他宣称自己的诞生、征战、治愈疾病、登基称帝等，都有神人的庇佑和协助。为此，他亲自制定了道教的科仪乐章，并虔诚地进行祈祷和斋戒。为了延年益寿，朱元璋还服用金丹，并重用道士，对术士也宠爱有加。明成祖朱棣同样受到道教的影响，他服用灵济宫道士的仙方，以期达到长生不老的目的。并利用道教来神化自己，自称在起兵“靖难”时得到了真武大帝的暗中帮助。在夺取政权后，他在武当山进行了大规模的建筑工程，并赐予田地以示恩宠。此后，明代的多位皇帝都迷信道教方术，

服用丹药。而在所有明代皇帝中，对道教的崇拜最为狂热的是明世宗。他即位后极度排斥佛教，驱逐僧人，将道教作为唯一的信仰，不理朝政，沉迷于斋醮等道教活动。明世宗对方术、长生不老的丹药、符篆秘方以及祈风唤雨的咒术深信不疑。他还效仿宋徽宗，为自己的父母和自己都上了道号，成为了中国历史上最后一位“道士皇帝”。对于那些反对他崇道的大臣，明世宗毫不留情地予以治罪；而对于那些帮助他崇道的大臣，他则给予重用。由于长期服用丹药，明世宗最终因道教方术而丧命。统治者们对道教的崇好，对社会风气产生了极大影响，也促使明代文化艺术领域发生了深刻的改变，道教成为明代文学艺术的重要主题，赞美神仙、咏叹生死、庆寿献瑞、追求隐逸成为常见的艺术题材。

《八仙图》是张路粗笔人物画的典型大尺幅作品，一组四屏，现收藏于清华大学艺术博物馆。画为绢本，每幅纵 153.1 厘米、横 102.6 厘米，画面上方空白处有“平山”款。画面中的主要人物是八仙，这八位仙人是民间信仰的合称，后来被道教吸纳为仙真之一，成为民间广泛崇拜的仙灵。他们各自具有独特的个性和故事，常被描绘在画作中，寓意着吉祥、长寿和幸福。八位仙人两两一组，绘成四条屏。将八位仙人分别安排在不同的屏幅中，这种巧妙的构图使得画面既有整体感又富有变化，同时也便于观者逐幅欣赏和理解每位仙人的故事。根据八仙的形象特征识别，其一为蓝采和与何仙姑，其二为汉钟离与吕洞宾，其三为韩湘子与曹国舅，其四为张果老与铁拐李。八仙各有其鲜明的个性，张路抓住其人物主要特点，无论是仙风道骨的吕洞宾，还是潇洒自如的韩湘子等，都被他描绘的栩栩如生。笔法灵活多变，粗中有细，豪放铿锵，充分展现了他们的个性和神态，使得这些神仙人物跃然纸上，充满着生命力和艺术魅力。

在构图上，张路将人物置于画面的中心位置，这种构图方式对于增强画面的视觉冲击力和艺术感

9 可详见穆益勤《明代院体浙派史料》（上海人民美术出版社，1985 年）和徐锦顺《明代画家张路的交游和艺术考》文末所附《现存张路作品统计表》。穆益勤在专著中收录张路传世作品 45 幅（册）和文献著录 29 幅（册）。徐锦顺《现存张路作品统计表》收录 43 幅。



染力起到了重要作用。他的用笔粗细有别，在面部刻画上，运用中锋细笔勾勒，眉眼与须发的刻画达到了精微之至。他对人物眉眼的描绘，不仅准确地捕捉到了每个仙人的神韵，更通过微妙的笔触变化，传达出了他们各自的性格特点和内心世界。如在描绘蓝采和的眼睛时，张路运用淡雅的色调和轻柔的线条，勾画出蓝采和清澈透明的眼睛，这种技法使得蓝采和的眼神显得纯真而善良，与他的形象相得益彰。在刻画铁拐李的眼睛时，画家运用坚毅的笔触和浓重的墨色，勾画出铁拐李坚毅而有力的眼睛。这种技法凸显出铁拐李不屈不挠的精神和勇气，增强了画面的力量感。张果老的脸部表情被刻画得十分生动，他的眼神深邃，透露出智慧和沧桑感，仿佛历经了世间的种种变迁。汉钟离的眼睛则被描绘得炯炯有神，仿佛能洞察一切。鼻子高挺有力，给人一种威严之感。在须发的处理上，张路同样展现出了高超的技艺。他精细地描绘每一根须发，不仅注重须发的形态和质感，还通过微妙的墨色变化，使得须发呈现出立体感和质感。例如，有的仙人须发飘逸而长，显得仙气十足；有的仙人须发短而浓密，显得精神矍铄。他巧妙地运用线条和色彩，将须发与人物的面部、衣物等部分相互呼应，使得整个画面呈现出一种和谐的美感，这些微妙的差异使得每位仙人在画面中都具有鲜明的个性特征。张路还擅长运用流畅而富有变化的线条来描绘手部，他的线条既有力度又不失细腻，能够准确地勾勒出八仙手部的轮廓和肌肉线条。通过线条的粗细、浓淡和快慢变化，表现出八仙手部的动态感和生命力。这种线条的运用既显得自然，又不失力度，为画面增添了生动的气息。例如，蓝采和手捧仙桃，手指纤细修长，宛若女子，展现出一种温文尔雅的气质。在色彩方面，采用淡雅的色彩来渲染蓝采和的手部，使其显得更为清新脱俗。同时，在手指甲施以白色，以增添画面的色彩层次和视觉效果。张路对八仙的脚部描绘，同样充满了细腻的观察和深刻

的艺术理解。如铁拐李的脚部呈现出一种蜷曲、不规则的形态，这既体现了他的残疾特征，也反映了他在修行过程中历经磨难、历尽艰辛的经历。曹国舅穿着官靴，官靴是古代官员所穿的一种鞋子，通常具有一定的庄重和威严感，这也与曹国舅身为皇亲国戚的身份相符。张果老的鞋头则被描绘成向上翘起的形状，犹如弯弓，给人一种轻盈而又不失稳重的感觉。这种鞋头的设计与张果老仙风道骨的形象相得益彰。鞋的色彩运用淡粉渲染，再在鞋的边缘用白色进行点缀，增强了鞋的立体感和质感。

在《八仙图》中，神仙手中所持的道具都被精心描绘。这些道具不仅增加了画面的丰富性，也体现了神仙们的身份和特征。例如，蓝采和的花篮，何仙姑的仙桃，吕洞宾的宝剑等，都被描绘得十分精致。其中韩湘子手持玉笛，展现出其音乐才华。他的姿态显得轻松自如，仿佛正在吹奏着悠扬的曲调，给人一种飘逸而潇洒的感觉。张果老的手部持杖，这个动作不仅符合张果老作为道士的身份特征，也体现了其悠然自得、潇洒不羁的性格特点。同时，这些手势和动作还有助于传达画面的主题和情节，使观众能够更深入地理解画面所表达的故事和情感。张路八仙图主要受到了李唐人物画的影响，李唐是北宋末南宋初的杰出画家，他的人物画以写实见长，注重人物形象的生动刻画和性格表现。如在《采薇图》中，李唐通过对人物面部表情、身体动作以及服饰的精细描绘，成功地塑造出伯夷和叔齐的形象特点。他注重人物性格的刻画和情感的表达，通过笔墨和线条的运用展现出人物的坚韧和忠诚。张路在创作八仙图时，也采用了写实的手法来塑造人物形象，通过细腻入微的笔触和准确的造型，展现了八位仙人的不同特点和神韵。这种写实性的塑造方式与李唐的人物画风格有着明显的相似之处。张路在八仙图中也运用了丰富的笔墨技法，既有粗犷豪放的大笔触，又有细腻入微的小笔触，使得画面既有张力又不失细腻。这种笔墨技法的运用



图1 (明)张路《八仙图屏之一》绢本设色 横 102.6cm 纵 153.1cm 清华大学艺术博物馆

与李唐的风格有着一定的联系。张路的人物衣纹则采用粗笔写意，运用折芦描和钉头鼠尾描，笔力遒劲，运转之间劲力充盈，却不凌厉夺人。他巧妙地运用多次折返的笔法来勾勒笼袖的折痕和绉起的衣缘。这种描绘手法不仅成功地传达了衣袍本身的厚重感，同时也试图营造出仙人飘逸的感觉，这种处理手法展现了张路对绘画的深刻理解和高超技巧。在设色上，张路追求简淡古雅的风格。他以淡赭色点唇，浅蓝色渲染衣饰，使得画面色彩和谐统一，既不失浓烈的色彩对比，又体现出古朴典雅的美感。

八仙身后的山石背景被简化处理，秉承了南宋院体画的传统风格。这主要是受到了南宋画家马远的影响。马远是南宋时期著名的山水画家，他擅长

用大斧劈皴法来描绘山石，这种方法的特点是笔势刚劲有力，如同用斧头劈砍一般，能够表现出山石的质感和气势。在张路的八仙图中，山石背景也采用了类似的斧劈皴法，显得刚健有力。构图布局上，马远的山水画常常采用“一角半边”的构图方式，即只画山水的一角或半边，通过巧妙的构图来表现出空间感和深度感。这种构图方式对张路的八仙图也有一定的影响，虽然张路的作品在构图上相对更加自由，但仍然可以看到他试图通过山石背景的布局来营造出一种深远的空间感。他通过山石、老树、枯藤等元素的巧妙布局，既补足了画面，又丰富了画面的层次感和空间感。

《八仙图》第一幅画作描绘的是蓝采和与何仙姑，蓝采和一幅少年模样，头顶双旋髻，身着蓝衫，衣有补丁，赤脚踏于地面，左手提花篮，右手捧仙桃。五代南唐沈汾的《续仙传》记载：“蓝采和不知何许人也。常衣破蓝衫，六铢黑木腰带阔三寸余，一脚着靴一脚趺行。夏则衫内加絮，间冬则卧于雪中，气出如蒸。每行歌于城市乞索，持大拍板长三尺余。常醉踏歌，老少皆随之。”¹⁰ 北宋魏泰《东轩笔录》十四载：“永州有何氏女，幼遇异人与桃食之，随不饥无漏。自是能逆知人祸福，乡人神之。为构楼以居，世谓之何仙姑。”¹¹ 蓝采和破衣烂衫，唯长负布囊不解；何仙姑幼时遇仙人赠仙桃，得以成仙。二人在传说中的标志之物被巧妙互换，这种互换不仅增添了画面的趣味性，更是对二人身份的一种独特补充和诠释。¹²

第二幅画作描绘的汉钟离与吕洞宾，汉钟离同样头顶双旋髻，袒露胸腹，赤脚着地，左手挎篮，篮中盛放灵芝，身材魁梧，肩宽体壮，肌肉线条明显，整个身姿显得异常高大威猛。这种描绘方式突

10 (宋)李昉等编；东篱子解译. 太平广记全鉴[M]. 北京：中国纺织出版社，2021：13.

11 魏泰著，李裕民点校：《东轩笔录》，中华书局1983年版，第158页。

12 赵瑜月，《张路绘画研究》[D]. 北京：清华大学美术学院，博士，2019



图2（明）张路《八仙图屏之二》绢本设色 横 102.6cm 纵 153.1cm 清华大学艺术博物馆



图3（明）张路《八仙图屏之三》绢本设色 横 102.6cm 纵 153.1cm 清华大学艺术博物馆

出了汉钟离的力量和阳刚之气，与他在八仙中的形象相得益彰；吕洞宾头戴纯阳巾，身背纯阳剑，左手持书册，与汉钟离作交流状。《宣和书谱》卷十九“宋神仙钟离权”条：“神仙钟离先生，名权，不知何时人。而间出接物，自谓生于汉。吕洞宾于先生执弟子礼，有问答语及诗成集。状其貌者，作伟岸丈夫，或峨冠绀衣，或虬髯蓬鬓。不冠巾而顶双髻，文身跣足，顾然而立，睥睨物表，真是眼高四海而游方之外者。”¹³《宋史》卷四五七《陈抟传》记载：“关西逸人吕洞宾，有剑术，百余岁而童颜，步履轻疾，顷刻数百里，世以为神仙。”¹⁴双旋髻是汉钟离的典

型发型，吕洞宾出身宦宦世家，衣着端正整洁，身挂纯阳宝剑。他受汉钟离点化，为其弟子。因此在这组描绘中，汉钟离和吕洞宾的形象都与文献记载相吻合。

第三幅画作描绘的是韩湘子与曹国舅。韩湘子，这位八仙之一的历史人物，实际上是以唐代文学巨匠韩愈的侄孙韩湘为原型。韩湘子的加入八仙行列并非出于史实，而是后人基于韩愈的一首诗所附会出来的传说。据史书记载，韩湘在韩愈贬谪潮州时曾相伴左右，这成为后世将其与神仙形象相结合的契机。韩湘赶至蓝关相送，并随行韩愈至贬所潮州，为此韩愈作有一首七言律诗《左迁至蓝关示侄孙湘》：“一封朝奏九重天，夕贬潮州路八千。本为圣朝除弊

13 吕宗力，栾保群著，中国民间诸神下[M]，石家庄：河北教育出版社，2001：787。

14 《文渊阁四库全书》第288册，台湾“商务印书馆”1986年影印本，第422页。

事，岂将衰朽惜残年。云横秦岭家何在，雪拥蓝关马不前。知汝远来应有意，好收吾骨瘴江边。”¹⁵正是这首诗中的颈联给了后世好事者以契机，造就了一个神仙韩湘子。这是韩愈及其侄孙韩湘万万想不到的。在八仙中，曹国舅是富贵者的代表，曹国舅为皇室宗亲，散尽家财、周济贫苦百姓，隐居山林，后因汉钟离和吕洞宾点化而成仙。正如王世贞《题八仙像后》所说“贵则曹”。在元明杂剧中，曹国舅手持的法宝常常是一把笊篱，还有皇帝所赐的一个金牌，这两个法宝都来源于《妙通记》，国舅要作云水道人，皇帝特赐金牌为他方便，不料他却“惟持笊篱，化钱度日。”由于笊篱是女性做饭时的工具，所以后来又转到了何仙姑手中。然而由于余篱不登大雅之堂，因而导致最终消失。在民间画像中，国舅则多是着官服、戴乌纱、手执笏板的朝廷命官形象。韩湘子喜好吹箫，曹国舅则手持云板，两人对视吟和、衣带纷飞的形象，展现了他们风流韵致的一面。

第四幅画作描绘的是张果老与铁拐李。二人是八仙中较为年长者，张果老须发尽白，慈眉善目，右手握竹杖，左手持拂尘，腰间悬挂一葫芦，与其在传说中的形象相符。亦皆写到张果，但记述最完备的还是《明皇杂录》：“张果者，隐于恒州中条山，常往来汾晋间，时人传有长年秘术。耆老云：为儿童时见之，自言数百岁矣。唐太宗、高宗屡征之不起，则天召之出山，佯死于妒女庙前。时方盛热，须臾臭烂生虫。闻于则天，信其死矣。后有人于恒州山中复见之。果乘一白驴，日行数万里，休则折叠之，其厚如纸，置于巾箱中，乘则以水焚之，还成驴矣。”¹⁶铁拐李脸色黝黑、髭发杂胡、衣着破烂，右手持一卷册，上书“嵩祝”二字，左手持拐，左腿微瘸。赵翼《陔余丛考》卷三十四云：“铁拐李，史传并无其人，惟《宋史·陈从信传》有李八百者，



图4（明）张路《八仙图屏之四》绢本设色 横 102.6cm 纵 153.1cm 清华大学艺术博物馆

自言八百岁，从信事之甚谨，冀传其术，竟无所得。又《魏汉津传》自言师事唐人李八百，授以丹鼎之术，则宋时本有李八百者在人耳目间，然不言跛而铁拐也。胡应麟乃以《神仙通鉴》所谓刘跛子者当之，然刘李各姓，又未可强附。《续通考》又谓隋时人，名洪水，小字拐儿，亦不言所出何书，则益无稽之谈也。”¹⁷实际上，铁拐李之特征在于“拐”，在于“跛”，是历来“跛仙”之捏合，故以跛仙当之。图中将张果老置于铁拐李之前，较好地隐藏了铁拐李的残缺之态。张路《八仙图》四条屏最终指向还是趋向延年益寿甚至长生不老的目的，反映了当时人们对美好生活的向往。

15 吴夏平编；查清华总主编。韩愈诗文精读[M]。上海：上海教育出版社，2021:146。

16 [唐]郑处海著、周廷柱点校《明皇杂录》第30页，中华书局1994年。

17（清）赵翼著；栾保群，吕宗力校点。陔余丛考[M]。石家庄：河北人民出版社，1990:712。



从已知的历史资料来看，八仙团体虽然在元代就已经形成，并且频繁地出现在戏剧和舞台上，但其成员名单并不固定。例如，在元初马致远的《吕洞宾三醉岳阳楼》中，八仙中包括了徐神翁，但并未提及何仙姑；在岳伯川的《吕洞宾度铁拐李岳》中，则有张四郎，但也无何仙姑的踪影。而在范康的《陈季卿误上竹叶舟》中，何仙姑首次出现，同时也有徐神翁，但曹国舅并未列入。在邓学可的《乐道》中，提到了悬壶翁和贺兰仙，但张果老和何仙姑并未被提及。明初的谷子敬在《吕洞宾三度城南柳》中提到了八仙，但并未列出具体的名字。贾仲明在《铁拐李度金童玉女》中列出了八仙中的六名成员，但曹国舅和何仙姑仍然缺席。朱有炖的《蟠桃会八仙庆寿》和《吕洞宾花月神仙会》中，徐神翁在列，但何仙姑并未出现。明代教坊编演的杂剧中，多张四郎而少何仙姑，如《降丹挥三圣庆长生》、《众天仙庆贺长生会》和《贺升平群仙祝寿》皆是如此。而在无名氏的《争玉板八仙过沧海》和《吕翁三化邯郸店》中，徐神翁在列，但何仙姑并未提及。直到明中后期，八仙的成员名单才逐渐确定，形成了现在所熟知的八仙组合。这八仙均为凡人得道，个性鲜明，各有特色，在民间传说中留下了许多精彩的故事，充满了浓厚的民俗色彩。他们并非完美无缺的神仙形象，而是代表了男女老幼、富贵贫贱等不同阶层的人群，展现了神仙中的人性一面，因此深受广大民众的喜爱和供奉。

除了《八仙图》外，张路还创作了一些含道仙题材的人物画作品，其中之一便是现藏于上海博物馆的《神仙图册》，全套十八帧，含人物十六帧，山水两帧。其中描绘了民间传说中的八仙、五老、福神、寿神等。该册尺寸纵为 31.6 厘米，横为 59.6 厘米，绘于金笺之上，并题有“平山”或“张平山”的款识，同时还钤有“张路”、“平山”、“平山书画”等印章，其中的人物说明采用楷书书写。在绘画风格上，《神仙图册》相较于《八仙图》展现出更为简约细致的

特点，接近于细笔画的风格。这种差异可能与两种作品的观摩方式有关。《八仙图》作为大幅竖轴画作，通常悬挂在展示场合，因此其风格更为粗放，气势磅礴。而《神仙图册》则是精致的册页形式，需要近距离观赏，因此采用了更为细腻、精致的绘画风格。

张路的人物画既有细致入微的刻画，也有豪情奔放的笔触，展现了他对人物的深刻理解与精湛技艺。因此，我们应以客观、公正的态度评价张路的艺术成就，而不是简单的将其归为“狂态邪学”。邪学之说主要受南北宗论的影响。南北宗起于明代末叶万历年间，其提出者与最有力的推动者之一，即晚明著名画家、美术鉴赏家和理论家董其昌（1555 ~ 1636 年）。

在董其昌创立分宗说的时候，尽管对南北宗有所争议，但并未过度贬低或推崇任何一方。董其昌对马远、夏圭等画家虽不特别喜欢，但也并未深恶痛绝。在绘画技法上，他兼容并蓄，既采用南宗的技法，也吸收北宗的特点，力求取长补短。两宗的阵容到元四家时为止，董其昌对吴派的文徵明、沈周并未公开推崇，对浙派的戴进、吴伟也未公开攻击，更未涉及到浙派的末流画家。然而，自董其昌之后，吴派的势力逐渐增强，而浙派则日渐衰微，最终完全消失。沈颢在董其昌后不久进一步发展了分宗说，为南宗定下了“裁构淳秀，出韵幽淡”的特点，而北宗则被描述为风格奇特、笔法刚硬。他明确地将南宗与文人联系在一起，北宗则与行家相对应。最后，沈颢将浙派的戴进、吴伟、张路等人冠以“日就狐禅，衣钵尘土”的罪名，公开反对浙派，使得南北分宗说的真正目的得以明确。此前，莫是龙、董其昌等人对此含糊其辞，现在通过沈颢的表述，这一观点得以清晰地呈现。

张路的人物画以其粗犷、豪放的风格，注重人物形象的刻画和情感的真实表达，对后世绘画产生了深远的影响，如清代扬州八怪。扬州八怪在绘画中强调个性表现，追求笔墨的自由和灵动，在他们

的作品中可以看到对张路绘画风格的某种延续和发展。并且张路在绘画技法上具有一定的创新精神，他敢于突破传统束缚，尝试新的表现方式和技法。这种创新精神可能对扬州八怪在绘画技法上的探索产生了一定的影响，他们在绘画中不拘泥于传统，敢于尝试新的技法和表现方式，从而形成了独特的艺术风格。如郑燮画作中的人物形象生动，线条流畅，这与张路的画风有相似之处。罗聘则以其精细的人物画闻名，但在其作品中也可以看到张路那种注重人物形象和情感表达的影响。尤其是八怪之一黄慎的人物画，可以说，黄慎在某种程度上是明代张路粗笔人物画的传承者和发展者。他不仅继承了张路的画风，更在表现手法和艺术思想上有所创新，形成独特的艺术风格。

黄慎早年师法上官周，以工笔为主要创作手法。中年后画风发生显著变化，逐渐转向粗笔写意，展现出笔意纵横、画风泼辣的特点。尽管画风粗犷，但作品中仍透露出精炼与严谨，这种对比使得他的作品更具魅力。黄慎以画人物而闻名，他的风格独特，即使描绘仙道人物也赋予了他们豪放的气质。以麻姑像为例，他运用草书笔法来描绘衣纹，运笔迅疾而线条恣纵，展现出鲜明的个人特色。在刻画人物脸部时，他则用笔纤秀，突出了女仙的柔美。在雍正五年及次年，黄慎创作了两张绢本设色的《八仙图》。在这两幅作品中，人物脸部刻画工细，服装也很规整。然而，长袍用墨线勾勒带有一定的书写性，体现了黄慎将草书用笔融入到人物画创作中的风格。又如 1731 年的《钟馗图》（南京博物院藏）中，黄慎运用弯曲的细线描绘钟馗的满脸胡须及蓬松的头发，使其向后飞扬。同时，他用粗黑的线条大笔挥写宽大的袍子，看似潦草却极富张力。这种描绘方式不仅展现了钟馗勇猛的性格特征，也凸显了黄慎大写意奔放豪爽的艺术风格。另一幅藏于扬州博物馆的 1755 年所作《钟馗图》中，钟馗几乎占据整个画面。人物头部画得较细致，怒目圆睁，具有强

大的威慑力，而大袍裹着的身体则由大笔写出。这幅作品进一步体现了黄慎在人物画创作中对书写性线条的运用以及对大写意方法的熟练掌握。黄慎泼辣豪放的画风，人物形象的处理以及书法用笔都明显地受到了张路人物画的影响。

总体而言，张路的《八仙图》是不可多得的杰作。由于他生活在明代中期，这时期道教受到皇室的推崇，这种社会背景也为他的艺术创作提供了更多的灵感和素材，他的《八仙图》便反映了这一时期的道教文化和社会生活，具有鲜明的时代特征。他巧妙地将道家传说中的八仙绘于绢本之上，不仅展现了八仙各自的特点，更通过细腻生动的笔触赋予了画面强烈的艺术感染力。从艺术风格上来看，他的画风豪放铿锵，一扫南宋院体画的严谨与规整。可以说，他既未追随院体绘画的传统，也不同于戴、吴一派的风格，更与文人画和吴派画风格迥异。从历史传承的角度来看，虽然历来对其画多贬少褒，但无疑他的画作在明代绘画史上占有重要地位。他的作品代表了浙派从“宫廷浙派”向“民间浙派”的转化，他的人物画在继承浙派传统的基础上，融入了更多的民间元素和现实生活气息。其人物形象生动鲜活，刻画细腻入微，既有宫廷画的精致华丽，又有民间画的质朴与真实。这种风格的转变，使得张路的人物画在保持浙派绘画精神的同时，更加贴近民众的生活和审美需求，其独特的艺术风格和深厚的文化内涵深深地影响着后世的绘画创作。□

（周娅婷 武汉纺织大学艺术与设计学院教师）

清华艺博资讯

《萌生》

2024 年 7 月 10 日—2024 年 11 月 30 日



2024 年适逢齐白石先生诞辰 160 周年，黄永玉先生诞辰 100 周年，两位艺术家同为湖南人，诞辰相差一个甲子，籍此纪念，籍此致敬，作为“萌生”展的出发点，清华艺博特别推出“萌生——从齐白石到黄永玉”大展。“萌生”，聚焦于动物题材，一则旨在留映齐白石先生与黄永玉先生创作的艺术形象，一则旨在致敬二位先生常青的艺术生命与不朽的艺术精神。

本展以齐白石、黄永玉先生的艺术作品为主，集结任伯年、虚谷、王梦白、徐悲鸿、祝大年、吴冠中等 20 位古今名家的经典作品，同时精选庞均、金宇澄、魏小明、徐累、赵半狄、周春芽等 15 位当代艺术家的代表作，馆藏部分更是涵盖了绘画、雕塑、织绣、陶瓷、金工等诸多门类的精品。270 余件展品分为“森山漫录”“平安物语”“闲情散记”“池趣琐话”“海天鳞爪”“梦游吟草”六个单元，在传统工艺与当代艺术的协力与对话中，共同呈现生机盎然、意趣萌生的艺术世界。

《回到何地》：1993 年之后的王广义创作草稿

时间：2024 年 7 月 16 日—10 月 16 日



王广义是“85 美术新潮”主要发动者之一，是中国当代艺术的标识性人物。20 世纪 90 年代，他将二三十年前常见的符号化的工农兵形象与商品经济时代泛滥于日常生活的广告图像和流行元素相结合，创作了《大批判》系列作品。王广义利用图像元素在时间、形式和内涵上的差异，通过组合呈现一种熟悉的陌生感，彼此消解各自的原初内涵，达成一种荒谬和虚无的效果。这个系列深刻影响了中国当代艺术，也获得了批评界的广泛关注。本次展出的草稿包含了《大批判》《重叠的现场》《卫生检疫》《东方·金龙》等，还有更为复杂、无法归类的《无题》等等系列方案。整体而言，王广义试图隐藏艺术家的个人存在，以中立的、无指向的、无立场的态度展示问题。

《几何》：赵大钧绘画实践的基本线索

2024 年 7 月 16 日—10 月 16 日

从 20 世纪 60 年代开始，赵大钧先生（1937—2023）开启了他称之为“我的现代主义”的绘画实践。这位生命横跨几个时代的艺术家的生涯，是以与周遭的艺术现实和中国 20 世纪下半叶以来的现实主义传统的碰撞为前提展开的，他毕生坚持的带有强烈反思精神的创作方法为我们理解中国现代主义的形成路径和历史动力提供了重要文本。



本次展览以“几何”为题，呈现赵大钧先生围绕这一观念进行的绘画实践。通过这一同时具有视觉和思想含义的概念，展览尝试勾勒这位中国现当代艺术中尚未被充分认识的重要先行者绘画创作的基本线索，分析他在此地与超越此地的张力之间所作出的工作。展览的主线由十个描述赵大钧先生一生创作关键节点的段落组成，这些段落也从今天的视角提出问题、与画作形成对话，希望借此为中国现当代艺术史中关于“形式”“本土现代主义”“抽象”等议题的讨论提供一个分析视角。

学术讲座



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，演讲人为特展“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”英方策展人马克斯·唐纳利。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。



2024年5月28日，我馆举办“明灯伏线——从约翰·拉斯金到罗杰·弗莱”学术讲座，演讲人为特展“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”中方策展人刘木维。

特展“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”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，呈现了从1851至1920年间，现代设计史的发展前奏，整个蓄力阶段的面貌。其中，除实物展陈脉络之外，还隐藏着三条学术伏线：一、艺术批评。从“趣味代言人”约翰·拉斯金到形式主义美学的代表人物罗杰·弗莱，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、与艺术发展的纠葛，并引领了时代趣味的转向。二、东西方艺术和文化交流的伏线。除各门类工艺在技法、纹饰、器型、风格等方面的互通互鉴之外，弗莱和劳伦斯·宾扬等人亦从理论



研究以及艺术收藏的层面体现了东方艺术在这一阶段的影响力。三、建筑发展与建筑理论。从序章约瑟夫·帕克斯顿的“水晶宫”到展尾勒·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—件展品《走向新建筑》，皆以建筑实践和建筑理论的脉络，呈揭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。



2024年5月28日，我馆举办“格拉斯哥设计学派——为英国现代设计明灯”学术讲座，演讲人为故宫博物院器物部副研究员施磊。

本期讲座将聚焦清华大学艺术博物馆正在展出的“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”特展上备受瞩目的格拉斯哥设计学派，探讨19世纪末至20世纪初英国北部设计文化的萌芽与发展，及其对欧洲现代设计运动的影响。



2024年5月28日，我馆举办“玻璃考古”学术讲座，演讲人为中国社会科学院考古研究所研究员、博士生导师安家瑶。

本期讲座通过对考古出土的玻璃器进行器形、工艺、成分的比较，并结合文献记载和壁画上的图像，成功地将中国出土玻璃分为进口玻璃和国产玻璃。进口的罗马玻璃、萨珊玻璃和伊斯兰玻璃为丝绸之路贸易和文化交流提供了证据。国产玻璃则为东西文明交流互鉴的成果。



2024年7月6日，我馆举办“印度文明源头：印度河文明与《梨俱吠陀》”学术讲座，演讲人为北京外国语大学副教授周利群。

本期讲座将通过考古和文献两个路径来探讨印度文明源头。考古方面，公元前2500年繁荣的印度河文明主要分布在摩亨佐达罗、哈拉帕等地区，以婆罗门陶像、兽主印章、公牛陶像、舞女青铜像等文物为特色。文献方面，公元前1500年的《梨俱吠陀》被认为是印度文献中最古老的，包含对众神如因陀罗、火神、风神等神祇的赞颂，长期以口传的形式记忆和传承。《史记》《大唐西域记》等典籍对印度的记载，证明中印文明交流的历史源远流长。中印文明交流改变了南亚、东南亚、东亚等地区的古今面貌，是中西文明交流史中的一件要事，是亚洲历史上的一件大事。



2024年7月14日，我馆举办“西亚陶器的起源与发展”学术讲座，演讲人为日本金泽大学国际基干教育院副教授小高敬宽。

西亚是人类最为古老的文明发源地之一，但与东亚相比，陶器的普及较晚，大约开始于9000年前。当时，在西亚的“新月沃土”地区诞生了世界上第一个以农业和畜牧业为基础的定居社会，使得人类社区得到了急剧扩张，并建立了一个所谓的鼓励在所有活动中利用规模经济来优化效率、劳动力集中的投资的环境。于是便出现了作为手工艺品之一的陶器。

陶器最初的制作数量非常有限，但随着时间的推移，渐渐得到了流行与普及。人们充分利用了作为陶器主要原料的粘土的优良特性，将陶器用于生活中的各个方面，如运输、储存、烹饪、饮食等，从而使其成为日常生活中不可或缺的器物 and 工具之一。

大约从8000年前开始，陶器上开始出现各种各样的装饰。有些特别精致的彩陶上绘有美丽的图案，表面色彩鲜艳，平整光滑，其效果不单单是光彩照人，还有一种被认为是传达信息的媒介功能。也就是说陶器还起到了作为社交工具的作用。陶器的这些广泛的功能被后来的陶瓷所继承，可以说，它不仅对东亚和西亚，而且对世界其他地区的陶瓷传统的发展做出了贡献。



2024年7月14日，我馆举办“陶器研究与社会重建”学术讲座，演讲人为复旦大学文物与博物馆学系教授，博士生导师秦小丽。

陶器作为考古学文化研究的要素之一，不仅是研究陶器制作技术以及手工业门类的重要对象，也是重建古代社会的重要方面。本期讲座将通过国内外陶器研究实例，从陶器功能，使用和陶器作为艺术表达载体以及作为人工制品所涉及的资源，传统技术和区域社会交流进行研究。尝试讨论陶器与家户，陶器与聚落社会等问题。



2024年7月28日，我馆举办“物之流动与图像转译：中国陶瓷的西方旅行、交融及影响”学术讲座，演讲人为南开大学文学院副教授，硕士生导师吴若明。

作为中西文化交流的重要载体，中国陶瓷曾是历史的在场者，见证了中西方在不同时期跨越地域的交流和发展。中国陶瓷不是故步自封的历史沉寂品，而是在一次次文化碰撞中不断发展的艺术变革者，具有重要的时



代意义和文化价值。本期讲座将以“物的历史”为中心，从三组中国陶瓷在欧洲的旅程遇见、时风形成、图像转译和交融影响等方面展开论述，阐述中国陶瓷在西方的发展变迁，探讨一场东西方艺术的交汇与融合。

艺术沙龙



《唤醒 18 世纪音乐本能》音乐会

古典主义音乐是继巴洛克音乐之后，横跨 18、19 世纪的欧洲主流音乐风格，莫扎特和贝多芬是这一音乐风格的杰出代表。受启蒙思潮和新古典主义艺术倾向的影响，古典主义音乐逐渐成为欧洲主流的音乐审美，这种审美倾向深刻地烙印在了 18 世纪音乐听众的思维和意识中，成为一种“音乐本能”。本场音乐会意在通过古典主义音乐巅峰时期的两位大师——贝多芬和莫扎特的代表作品，为听众营造一种古典主义音乐语境，帮助听众在聆听音乐的美好体验中，唤醒自己的“18 世纪音乐本能”。

上篇 时代烙印

莫扎特的室内乐常被作为当代古典音乐听众的入门曲目，其耳熟能详的 G 大调弦乐小夜曲 K.525 的第一乐章将为我们开启这场音乐盛宴，瞬间将听众带入到古典主义音乐的时代氛围中。莫扎特的 D 大调嬉游曲 K.136 将为我们勾勒出古典主义音乐风格的轮廓，带领听众逐

渐步入 18 世纪初的审美框架。这个篇章将在莫扎特协奏曲集大成之作 A 大调单簧管协奏曲 K.622 的第二乐章中迎来尾声，听众将在慢乐章不断升华的、纯粹的旋律中体会作曲家的音乐形象与时代留下的深刻烙印。

下篇 奏鸣曲风格

作为古典主义音乐最重要的表达框架，奏鸣曲在贝多芬这位巨擘手中发展到了巅峰，成为古典主义音乐风格中最耀眼的光芒。贝多芬的奏鸣曲在多变的时代风貌中坚守着古典主义的风格，绽放出调性音乐的巨大能量。本篇章选择了作曲家四个精彩的奏鸣曲乐章，试图在重奏与钢琴独奏的交叠中为听众展现属于奏鸣曲的独特魅力。在这个篇章中，我们最先聆听的是 F 大调第五小提琴奏鸣曲“春天”的第一乐章，在耳熟能详的旋律中感受奏鸣曲式特有的结构魅力。随后，我们将迎来 A 大调第三大提琴奏鸣曲的第一乐章，感受贝多芬独特的创作风格在奏鸣曲中的呈现。之后，两首钢琴“回旋曲”——“悲怆”奏鸣曲和“月光”奏鸣曲的第三乐章将把整场音乐会的气氛推向高潮，并迎来音乐会的尾声。

演出团队是北京师范大学附属实验中学沐光室内乐团。

活动由清华大学艺术博物馆公共教育部主办。

手作之美

流动的传统——“明灯”展染织体验课

特展“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”正在本馆三层展出。展览以六个展区呈现英国维多利亚与阿尔伯特博物馆和清华大学艺术博物馆等机构共计近 200 件展品，展示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。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。



五月，“清风徐来，满目盈翠”。本期“手作之美”将结合该展览开设染织体验课，邀您一同赏析“明灯：从威廉·莫里斯到麦金托什”特展，并结合展品《草莓小偷》《莨苕》中的设计纹样进行丝巾染织颜料填色，通过对染织工艺的体验，感受中华传统文化的形色之美、技艺之美、寓意之美。本课程由清华大学美术学院长聘教授、博士生导师张宝华主讲。

“抔埴成器——陶艺泥塑体验课”



特展“抔埴之工：古代东西文明交流中的陶瓷艺术”正在本馆展出。展览时间维度跨越 6000 年，空间维度包括古代亚欧大陆和古埃及，从展品中不仅可以欣赏陶艺制作工艺之精美，还可从独具匠心的各种造型中，窥见中国之外从早期陶器到晚期瓷器的发展历程，从而更好地理解东西方不同文明之间的交流互鉴。

时光苍绿，岁月悠然，夏至已至。本期“手作之美”邀您一同欣赏该特展，并运用陶瓷艺术中的捏塑技法临摹展品《瘤牛形陶器》，通过对历史、艺术和技艺的综合性了解，感受陶瓷艺术之美。本课程由清华大学艺术博物馆公共教育部教育项目主管周莹主讲。

“抔埴成器——陶艺彩绘体验课”



特展“抔埴之工：古代东西文明交流中的陶瓷艺术”正在本馆展出。展览时间维度跨越 6000 年，空间维度包括古代亚欧大陆和古埃及，从展品中不仅可以欣赏陶艺制作工艺之精美，还可从独具匠心的各种造型中，窥见中国之外从早期陶器到晚期瓷器的发展历程，从而更好地理解东西方不同文明之间的交流互鉴。

大暑至，万物荣华，清风徐来。本期“手作之美”邀您一同欣赏该特展，并运用陶瓷艺术中的彩绘技法在陶盘素坯上临画展品《连珠羚羊纹陶壶》的连珠纹样，通过对历史、艺术和技艺的综合性了解，感受陶瓷艺术之美。

本课程由清华大学美术学院陶瓷艺术设计系副教授、博士生导师章星主讲。



海内艺术资讯

《如此漫长·如此浓郁——黄永玉新作展》

展期 2024年6月25日—2024年7月11日

地点 中国美术馆



2024年6月25日，值黄永玉先生离开我们一周之际，“如此漫长·如此浓郁——黄永玉新作展”在中国美术馆与大家见面。这次展览集中呈现黄永玉晚年的新作近160件，这些作品均是他90岁以后所作。果真如黄先生生前所言，“这些画是所有同行都没有见过的”，他“很认真的”吓了大家一跳。

“如此漫长，如此浓郁”这一主题，源自黄永玉1979年12月31日所写的文章《太阳下的风景——沈从文与我》。在文中这八个字之后，还有六个字“那么色彩斑斓”。恰如黄永玉的一生：浓郁而色彩斑斓。

“心意——意大利佛罗伦萨艺术学院院士邀请展”

时间 2024年6月16日—2024年7月7日

地点 北京，中国美术馆



6月16日，由中国美术馆、意大利佛罗伦萨艺术学院共同主办、意大利中意当代艺术协会协办的“心意——意大利佛罗伦萨艺术学院院士邀请展”与观众见面。

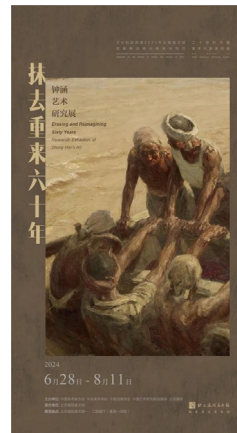
本次展览是“中国美术馆国际交流展系列”之一，展出13位意大利佛罗伦萨艺术学院院士的90余件代表作品。艺术家通过雕塑、绘画、装置等形式，展现他们对自然、社会、生活和情感等方面的深刻思考和诗意表达。展览结束后，其中12件作品将由中国美术馆收藏。

中国美术馆馆长、意大利佛罗伦萨艺术学院院士吴为山表示，近年来，中国美术馆与意大利保持着良好的交流合作。2020年，在中意建交50周年之际，雕塑《超越时空的对话——达·芬奇与齐白石》落户意大利芬奇市，被达·芬奇博物馆永久收藏，成为意大利公共文化的财富。今年是中意建交54周年，我们希望以此为契机，继续展开中意文化绵延不断的对话，在构建人类命运共同体的过程中贡献力量。

“抹去重来六十年——钟涵艺术研究展”

时间 2024年6月28日—2024年8月11日

地点 北京，北京画院美术馆



由中国美术家协会、中央美术学院、中国油画学会、中国艺术研究院油画院、北京画院共同主办的展览“抹去重来六十年——钟涵艺术研究展”将于6月28日

在北京画院美术馆面向公众开放。此次展览作为北京画院“二十世纪中国美术大家系列展”的第六十四个项目，将凸显钟涵“学者型画家”的身份，并行展示其艺术创作与理论研究的成就，探寻钟涵油画创作过程与艺术脉络。“抹去重来”是指钟涵针对同一主题作品进行反复修改、重绘的创作方式，在审视艺术技法变化的同时也映照着心境的转变。1963年钟涵从中央美术学院油画研究班毕业，直至2023年去世，整整一个甲子。此次展览入选“文化和旅游部2024年全国美术馆馆藏精品展出季”项目，将展出北京画院新入藏的钟涵油画、画稿、手稿等80余件组，同时还将展出中国油画学会收藏的画具、资料等，生动而全面地向观众展示钟涵的艺术之路。

“提香·花神——乌菲齐美术馆 威尼斯画派珍藏展”

展期 2024年3月28日—7月28日
地点 上海东一美术馆

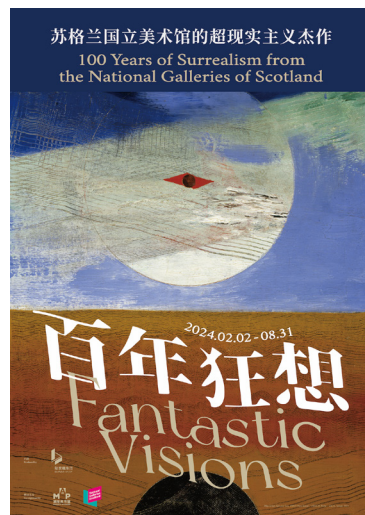


2024年3月28日“提香·花神——乌菲齐美术馆威尼斯画派珍藏展”在上海东一美术馆呈现。49幅威尼斯画派大师杰作，提香、委罗内塞、丁托列托、乔尔乔内、老帕尔玛等大师名作真迹悉数登场。展览分六大展区按主题呈现，“宛如剧场的威尼斯”、“威尼斯女神”、“骑士、艺术家与儿童肖像画”、“神话与古典”、“战士与战场”、“大自然与日常生活的描绘”。提香的代表作《花

神》更是首次在中国内地亮相。展览展现了威尼斯文艺复兴时期的人文与自然风光，从人性、权力、古代历史、神话故事、宗教文化、战争等角度切入，提香与威尼斯画派对欧洲艺术长达数世纪的影响。展览展品主要来自于全球最负盛名的艺术博物馆之一——意大利乌菲齐美术馆。

《百年狂想：苏格兰国立美术馆 的超现实主义杰作》

时间 2024年2月2日—2024年8月31日
地点 上海，浦东美术馆



本次展出的作品全部来自苏格兰国立美术馆的馆藏，100余件作品涵盖了如达利、马格利特、恩斯特、米罗、贾科梅蒂等当今著名艺术家的作品。同时展出了超现实主义相关书籍、摄影作品、雕塑与设计作品，全面地呈现一个多维度的生动的超现实主义艺术世界。

展览主要呈现了超现实主义的三个重要时期：1916—1929 从达到超现实主义，1930—1938 超现实主义拓展期，1939—20 世纪晚期流亡期和战后的超现实主义。以时间为线索展开陈设，布局精致，点面结合，尤其是穿插的巨幅艺术家群体照片，更是将观众带入了与之对话的场景，充满故事营造的氛围。

“一是一是二：镜象与幻化”

时间 2024 年 6 月 16 日——2024 年 7 月 31 日

地点 泰康美术馆



2024 年 6 月 16 日，泰康美术馆首个不以泰康收藏为主的群展“一是一是二：镜象与幻化”正式拉开帷幕。此次展览由策展人杨紫策划，依据清代《一是一是二图》，巧妙串联起当代艺术作品与古画之间那些或具象或抽象的微妙隐喻。

策展人杨紫认为，诗中的“一是一是二，不即不离”象征着艺术对自身的递归式追问，“儒可墨可”指向不同文明包容共生的政治主张。“递归”，即通过重复将问题分解为同类的子问题来解决问题的方法。它的本质在于递进与回归，换句话说，每次递归是一个循环，虽然终点回到原点，但这个原点是“新”的，又不同于原来的原点，或原点的原来。无和有，阴和阳，存在者或存在，无论聚合或排斥，总会向整体化的自身回归，氤氲出连续的对立性，这般幻化的过程，也是一个镜像再次形成的递归过程。

守护与重光

时间 2024 年 6 月 6 日—

地点 中国国家博物馆

丰富多样的文化遗产是各个国家最值得骄傲的精神财富，也是不同文明交流互鉴的重要载体。当前，文化遗产正面临自然和人为的破坏，特别是地区冲突所造成



的威胁日益严峻，加强文化遗产保护国际合作已成为全世界的普遍共识。作为文化遗产大国，中国于 2017 年在第一时间响应，作为创始成员国加入冲突地区遗产保护国际联盟，积极参与联盟工作并持续发挥重要作用，以实际行动守护全人类文化遗产。与此同时，中国国家博物馆长期深入参与联盟科学委员会工作，为遗产保护提供专业意见，并与法国卢浮宫博物馆朗斯分馆、瑞士国家博物馆共同成为全球三个“国际文物避难所”，为濒危文化遗产提供安全庇护。

此次展览由中国国家博物馆和联盟共同策划，从联盟在 35 个国家支持的 450 个项目中遴选重点项目，以“遗产之殇”“联盟的诞生和使命”“遗产守护”“遗产与人”“遗产之美”五个部分，首次全景呈现冲突地区文化遗产现状和保护成果，彰显文化遗产保护工作者携手捍卫人类共有精神家园的坚定信念，表达重建和平的美好愿景。

展览从过去 30 多年间世界文化遗产遭受破坏的现状出发，回溯“联盟”这一新型多边组织的创建和发展，以及标志性的文保项目。之后从可移动文物、非物质文化遗产、建筑类遗产等三个方面展示不同文化遗产保护和修复的特殊技术和专业知识，以及当地社会群体参与的重要性。在这里，观众可以看到马里破损的古籍手稿、粉碎的黎巴嫩古代玻璃器，以及碎成几百块的伊拉克拉玛苏雕塑如何在传统技艺和现代科技的共同加持下得以复原；可以看到阿富汗非物质文化遗产手工技艺如何得到完整记录与传承；也可以通过尼日尔古代土制民居和贝鲁特近现代别墅的修复，直观了解建筑遗产修复工作面临的挑战。

海外艺术资讯

“巴塞爾艺术展巴黎展会”

展期 2024 年 10 月 18 日—20 日

地点 巴黎大皇宫

近日，巴塞爾艺术展公布 2024 年巴黎展会的艺廊参展名单及部分详情，展会将于 2024 年 10 月 18 日至 20 日在全新修缮、全球最具标志性和历史悠久的展览场地之一的巴黎大皇宫举行。展会汇聚来自 42 个国家及地区合共 194 间艺廊，其中包括 64 间于法国设有展览空间。参展艺廊将为当地及国际观众呈献独一无二的艺术精品、文化遗产及严谨精妙的策展。巴塞爾艺术展移师至大皇宫，象征了展会与法国首都及其独特文化生态所建立的深厚联系的彰显。大皇宫于 1900 年巴黎万国博览会时首次启用，现经历时三年的修整后，再度启用，2024 年巴黎展会将是在这座翻新的建筑物里首次举行的盛事。

自 2022 年名为“艺 + 巴黎：由巴塞爾艺术展呈献”的展会，现已正式重新命名为“巴塞爾艺术展巴黎展会”。是次更名决定是与法国文化部长 Rachida Dati 达成共识，并经过与巴塞爾艺术展的本地合作伙伴和相关方的广泛咨询后而定，当中包括法国文化部、巴黎市政府、Grand Palais RMN，巴黎大皇宫运营集团，以及巴黎多间艺廊。在 2024 年的展会上，来自巴黎的艺廊有如往年，将再次占到全体参展单位的三分之一以上。

巴塞爾艺术展巴黎展会将设三个展区：“艺廊荟萃”（Galleries）展区，参展艺廊将在此展示其完整的艺术项目；“新艺初探”（Emergence，原为 Galeries Émergentes）展区，专门聚焦新晋艺廊和艺术家；以及全新加入的“艺新领异”（Premise）展区，将有 9 间画廊呈献独特的策展项目，当中包括 1900 年之前的作品。同时，本届展会将有 10 间艺廊选择共享展位参展，创下巴塞爾艺术展历史以来新高。

大型博物馆回顾展“贝聿铭：人生如建筑”

时间 2024 年 6 月 29 日——2025 年 1 月 5 日

地点 香港，全球性当代视觉文化博物馆 M+ 西展厅



2024 年 6 月 29 日，建筑大师贝聿铭（1917 - 2019）的首个大型博物馆回顾展“贝聿铭：人生如建筑”将在全球性当代视觉文化博物馆 M+ 西展厅向公众开放。贝聿铭是二十世纪和二十一世纪深具影响力的建筑师，本展览巨细无遗地审视这位生于中国的美籍华裔建筑师的作品，并回顾他的传奇人生。

贝聿铭的建筑项目备受瞩目，纵贯七十载，横跨辽阔地域，包括华盛顿国家美术馆东馆、巴黎大罗浮宫现代化改造计划、香港中银大厦和多哈伊斯兰艺术博物馆，这些地标奠定贝聿铭在建筑史和流行文化的显赫地位。其人生与事业，亦由权力关系、复杂的地缘政治、文化传统和世界各地千姿百态的城市风格互相交织，形成绚烂繁富的经历。他的跨文化视野为当代世界奠下了基础。

此展览获得贝聿铭遗产管理委员会和贝考弗及合伙人事务所（该公司继承自贝聿铭创立的建筑公司）的支持，由 M+ 设计及建筑策展人王蕾、荷兰鹿特丹 The New Institute 馆长兼艺术总监陈伯康共同策划。此回顾展将展出逾三百件展品，包括一系列来自机构或私人收藏的绘图手稿、建筑模型、相片、录像和其他档案纪录，



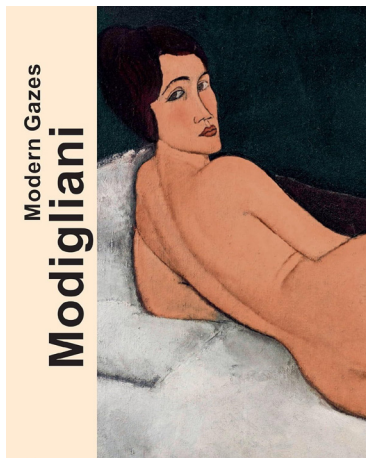
当中不少展品将首次于公众亮相。

展览分为六大主题，近距离探索贝聿铭的生活和工作。这些主题不但充分展示贝聿铭独特的建筑手法，更将其作品与社会、文化及其人生轨迹交相对照，显示建筑和生活之密不可分。

莫迪利亚尼：现代的凝视

时间 2024 年 4 月 27 日—8 月 18 日

地点 德国波茨坦，巴贝里尼博物馆



这是德国博物馆自 2009 年以来首次为莫迪利亚尼举办的大型回顾展，共汇集了约 100 件素描、油画、版画和雕塑作品。展览以欧洲现代主义的兴起为背景，介绍莫迪利亚尼作为艺术运动先驱的艺术视野和革新精神。

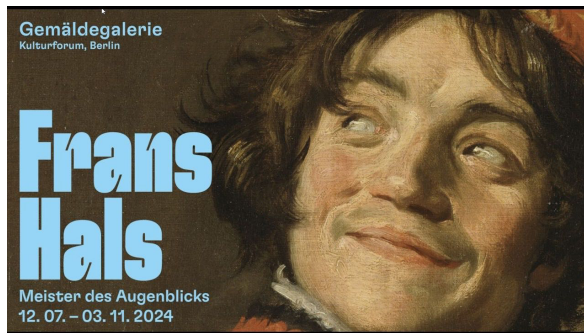
展览中将出现克利姆特、毕加索、席勒等人的作品，与莫迪利亚尼的画作进行对话，反应其肖像画和裸体画作品对巴黎、维也纳、柏林等多地艺术家产生的影响。

莫迪利亚尼在母亲的影响下经常接触受过良好教育的女性，在创作中格外关注女性人物的塑造。他习惯于将女性刻画成冷漠的形象，故意弱化人物的社会身份和背景，继而突出现代女性由内而外散发的自信气质。

荷兰黄金时代画家哈尔斯专题展

时间 2024 年 7 月 12 日—11 月 3 日

地点 德国柏林，国家博物馆



哈尔斯是荷兰黄金时代最杰出的肖像画家之一，与伦勃朗、维米尔齐名。他以非传统且富有表现力的肖像画作品闻名，生动的人物刻画和自由大胆的笔触是其最大的艺术风格特点。

他在绘画对象的选择和创作手法上展现出来的自由、随性的特征，被认为是现代主义的先驱。后世艺术家马奈、利伯曼、莱贝尔等人均以哈尔斯的画作为学习范例和灵感来源。

本次展览由柏林画廊、英国国家美术馆和荷兰国立博物馆三方合作策划，共展出来自全球逾二十家公共机构和私人收藏的七十件作品，包括五十件哈尔斯的作品。重要展品包括荷兰国立博物馆藏《艾萨克马萨与比阿特丽克丝》、英国国家美术馆藏《拿着头骨的年轻男人》、法国卢浮宫藏《鲁特琴演奏者》等。