

清华大学

PERIODICAL OF
TSINGHUA UNIVERSITY
ART MUSEUM

艺术博物馆馆刊 总第 30 期

—— 2023 年第 4 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：谈晟广

博物馆天地：之 之

经典赏析：赵 晨

艺术资讯：苏 伟

责任校对：李 乘

主办单位：清华大学艺术博物馆

地址：北京市海淀区清华园 1 号

邮编：100084

电话：（+8610）62787532

邮箱：bwg@tsinghua.edu.cn

出版时间：2023 年 12 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

本馆主办的铁扬绘画艺术展和李斛中国画作品展，引起较大社会反响，获得艺坛好评。本期围绕这两个展览刊发一组评论文章。徐虹的《情感与表现——铁扬绘画观赏一得》，从情感与形式、情感与表现的视角，揭示铁扬绘画中的色彩的表现特征，认为其作品是将视觉构成与现实的经验感知融为一体，是其内心深处的一种律动。葛秀支的文章，认为铁扬的绘画，以独特的艺术语言，为乡土题材注入了新的生命力。刘壺梦的《由李斛的画作看中国绘画的中西融合之路》，分析李斛的素描、国画和速写作品在 20 世纪中国绘画向现代转型过程中的作用，揭示李斛在徐悲鸿的影响下，将素描方法引入水墨画，从而加强人物造型，在水墨人物画创作中取得突出成绩，是中西结合在水墨人物画创作中的杰出代表。李超的长篇论文《近代中国西画观三论》，以丰富的史料，深入论述明清之际圣像艺术与明暗法传入中国，使中国艺术家看到“与生人不殊”的西画中的逼真写实画法，在乾隆时期，随着郎世宁等人的“海西法”传入，画家们创造出中西结合的“新体绘画”，推动中国画的创新发展。该文是中国近代西画观研究的重要收获！

工艺美术是我国美术史的重要组成部分，我们应该加强对工艺美术的研究和收藏。本期刊发一组工艺美术研究和鉴赏的文章。陈彦姝的长篇论文《宋代官告与工艺美术——〈宋会要辑稿〉工艺美术笔记之一》，对宋代告身特别是官告制度进行梳理，对告身的书写和装裱材料以及工艺的变化进行研究，提出新的学术观点。桂立新对本馆收藏和展出的《致敬 1953：馆藏“全国民间美术工艺品展览会”作品选粹》展品中的一件景泰蓝敦煌大盘进行分析鉴赏，认为这一佳作是奢华气息与淳朴之风并存，雕饰繁美与自然之美相合，配色纹样具有敦煌壁画特色。刘雨的文章对清华大学美术学院关东海教授的玻璃艺术的风格和形式特征进行赏析和研究，关东海的玻璃艺术于前年在本馆展出，给观众带来新的审美享受。

进入新世纪以来，随着我国经济社会快速发展，文化建设也进入新的阶段，其中博物馆事业取得突出成就，在公立博物馆发展的同时，民营博物馆也得到蓬勃发展。冯博一的论文，探讨民营博物馆从大城市和中心城市向中小城市转移，将当代艺术资源带入到中小城市的趋势，创造中小城市当代艺术展览的经验，极具文化前瞻性。俞可的论文，探讨通过“植入计划”以美术馆为中心，形成社区文化与艺术创作之间的关联，如何发展和创新社区文化与艺术，是一个新的时代命题，艺术家在此领域大有用武之地！

学术主持

陳池瑜

目录



展览现场 TAM Exhibitions

路之歌：铁扬艺术展	6
禮运东方：山东古代文明精粹	9
铁笔丹华：谢磊明、方介堪、徐无闻篆刻艺术展	13
出光华记：袁运甫艺术教育思想暨于会见、马泉、张大力、袁加作品展	16
研讨会综述 情感与表现——“路之歌：铁扬艺术展”学术研讨会综述 葛秀支	21



史论经纬 Art History and Theory

近代中国西画观三论（上） 李 超	25
情感与表现——铁扬绘画观赏一得 徐 虹	33
烂漫的真情 永恒的瞬间 葛秀支	35



艺术与考古 Art History and Archaeology

宋代官告与工艺美术——《宋会要辑稿》工艺美术笔记之一 陈彦姝	37
--------------------------------------	----



博物馆天地 Museum Study

植入计划——社区的艺术实践 俞 可	48
“世间”并非你所见 冯博一	53



经典赏析 Classic Topics on Museum Collection and Art Research

景泰蓝敦煌大盘背后的传承故事 桂立新	60
由李斛的画作看中国绘画的中西融合之路 刘垚梦	63
心游广宇，天人合一——关东海的玻璃艺术 刘 雨	67



艺术资讯 Art News

清华艺博资讯	71
海内艺术资讯	77
海外艺术资讯	79





展览现场

路之歌：铁扬艺术展



展览海报

展览时间 2023 年 9 月 10 日—2023 年 12 月 10 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 徐虹

项目统筹 王晨雅 孙艺玮

学术助理 葛秀支 李星

视觉统筹 王鹏

视觉设计 杨晖

展陈设计 郭斌

展览执行 孙艺玮 郭斌 程思蕊 杨佳琳 邓浩哲

宣传推广 李哲 刘垚梦 周辛欣 肖非

公共教育 张明 周莹 王玟惠 张瑞琪

英文翻译 许小凡

英文校对 蒋真好

主办单位 清华大学艺术博物馆

协办单位 河北科技大学铁扬美术馆

2023 年 9 月 10 日，第 39 个教师节来临之际，适逢清华大学艺术博物馆开馆七周年纪念日，同时也是著名画家、美术教育家铁扬先生八十八岁寿辰，清华艺博迎来了“路之歌：铁扬艺术展”的盛大启幕。清华大学副校长杨斌，民盟中央副主席、中国美术家协会副主席、中国美术馆馆长吴为山，中国美术家协会主席范迪安，中国美术家协会分党组书记、驻会副主席马锋辉，河北科技大学副校长徐永赞，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞，艺术家铁扬先后致辞。开幕式上，杜鹏飞为铁扬颁发捐赠证书，感谢他为清华大学艺术博物馆捐赠《打筱麦》等八幅绘画作品。中国文联党组成员、副主席、书记处书记诸迪宣布展览开幕。开幕式由清华大学艺术博物馆副馆长李哲主持。清华大学部分师



“路之歌：铁扬艺术展”开幕式嘉宾合影

生校友、艺术界代表、媒体记者、社会观众等出席了开幕式。

铁扬是中央戏剧学院“舞台美术设计专业”科班出身，冯法祀、罗工柳等美术名家的亲授和点拨，让铁扬学会了“对画面的科学经营和大胆自由地对于形式和颜色的驾驭”。在毕业后的动荡岁月里，他不时藏身太行深处、拒马河畔，把山川、湖泊、田间、炕头、草木、人物和点点滴滴的感受都留在了画幅中，成长为一名优秀的专业画家。他兼善油画、水粉、水彩、水墨等绘画工具和语言，用画笔和颜料谱就一件件充满韵律与气势的色彩“交响乐”。

铁扬的艺术源自生活，他主张深入生活，对生活进行艺术的升华。本展所呈现的作品，虽只是铁扬艺术创作的冰山一角，但无疑是铁扬劳动轨迹的最好证明。本次展览展出了铁扬从艺 70 年来的油画、水彩水粉画、水墨画、插图等艺术作品，呈现了一位优秀艺术家对于家乡的土地和日常生活的入微观察和热爱，看到艺术家在艺术形式和语言上的深入探索，以及在中西文化艺术的融合创新上所做出的贡献和成就。

精神境界的造就，不仅源于艺术家对外部世界的习惯性关注与敏锐



展览现场



“路之歌：铁扬艺术展” 展览现场

捕捉，更有赖于艺术家无限的遐想与潇洒不羁的热烈情怀。画面上看似随意的笔触和色彩，形成了既有绘画性，又有文学性的叙事风格，清新隽永，真诚、朴实、凝练又大气，具有很浓厚的中华文化精神和诗意特征。看似技法自由、情怀放任的遐想，也许更接近于艺术的本质。□

杜鹏飞为铁扬先生颁发捐赠证书并合影留念



禮運東方：山东古代文明精粹



展览海报

展览时间 / 展览地点

2023 年 10 月 18 日—2024 年 1 月 14 日

清华艺博四层 12—14 号展厅

2023 年 10 月 24 日—2024 年 1 月 14 日

清华艺博四层 8 号展厅

总策划 / 向波涛 王 磊 刘少华

执行总策划 / 杜鹏飞 荣瑞峰 刘延常 郭思克 孙 波

策展人 / 谈晟广

展览统筹 / 杜鹏飞 陈 宇 李 哲

展览协调 / 谈晟广 王晨雅 吴晓波 张 萌

策展助理 / 蒋瑞霞 刘方舟 木 容 蒋真好 高 宁 袁 旭

视觉统筹 / 王 鹏

视觉设计 / 王 鹏 王美懿

展陈设计 / 刘徽建

展览执行 / 王晨雅 刘徽建 陈兴鲁 袁 旭 高 宁 董桂林 周 玥

贾 强 张 珺 马艳艳 桂立新 安 夙 高登科 翟亚辉

李旭东 赵 钦

图纸深化 / 李可儿 孙闻溪 郭 燕 鲁 雪 袁 琛 翟广东

行政事务 / 张 珺 谢安洁 马艳艳

宣传推广 / 李 哲 刘垚梦 周辛欣 肖 非

公共教育 / 张 明 周 莹 王玟惠 张瑞琪

英文翻译 / 刘方舟 木 容 蒋真好 蒋瑞霞 何小兰

开幕演出策划 / 韩飞雪

音乐作曲 / 张雅轩

音乐演奏 / 段 瑞 张澳暄 蔡晓琳 邹婉文 张 彧 连家杰 刘晓鑫

王兆翔 杜梦雨 许哲辉

策划团队 / 周梦璇 李昕畅 陈 俏 宋梦博 曹雅棋 孔晓沁

山东方面主要工作人员

庄英博 刘安鲁 周婀娜 韩敏敏 褚红轩 彭伟民 杜婷婷 林彦中



孔胜利 朱 超 徐倩倩 刘 晨 杨华胜 李华涛 付卫杰 许盟刚
 宋 松 董 艺 宋 杰 刘 燕 张伟伟 潘晓庆 张婷婷 吕国华
 何绪军 朱晓伟 钱建礼 胡可佳 缪小军 黄巧梅 张 超 于慧青
 王 娜 李慧竹 肖贵田 沙晓红 夏 璐 赵蓓蓓 焦金鑫 张 勇
 穆红梅 徐健美 王 琦 杨 晶 奚 栋 李 慧 张永平 狄小卜
 王 娟 程 红 郝高东 李晓刚 张淑敏 苏 飞 赵文彬 周之润
 马国庆 李林璘 侯 霞 刘好鑫 马祖栋 魏文通 王树臣 鞠金华
 李言君 孙全利 王 峰 汲斌斌 田海燕 赵 金 张晓彬 刘玉沛
 郑 澎 耿 波 杨淑娴 于欣媛 衣可红 王晓雁 魏茜茜 扈 红
 张 欣 张兆琪 杨雪峰 耿 涛 王春富 吕宜乐 刘 慧 英春天
 丁相廷 郭 立 常 青 王晓娜 庄 峰 昌秀芳 孙建平 王春兰
 王 勇 王 敏 宋瑞庆 李景法 付万刚 张振泉 曲纪丞 王浩军
 马 静 籍立君 蔡启华 祝延峰 陈红生 王淑芹 何 民 崔胜利
 郑 滨 王丽芬 杨昌伟 张 芳 曲 涛 王 艳 王小羽 于法霖
 李祖敏 郑德平 苏 琪 徐 昌 单 鹏 于 静 谢珊珊 张绪华
 寻铁勇 沙川清 郭 新 王 飞 王经芹 丁知之 崔 翔 张秀民
 徐晓宁 王伟涛 邵 毅 王忠保 吕宏伟 徐 静 王文红 孙晓婧
 李 燕 李 叶 刘 欢 王 霞 余鲁陶 (以承办单位、协办单位有序)

指导单位 / 国家文物局 山东省人民政府

主办单位 / 清华大学 山东省文化和旅游厅

承办单位 / 清华大学艺术博物馆 山东博物馆 孔子博物馆

山东省文物考古研究院

协办单位

青州市博物馆 烟台市博物馆 淄博市博物馆 滕州市博物馆 莒州博物馆
 青岛市博物馆 济宁市博物馆 山东大学博物馆 邹城博物馆 新泰市博物馆
 枣庄市博物馆 滕州市汉画像石馆 日照市博物馆 博兴县博物馆
 临沂市博物馆 齐文化博物院 寿光市博物馆 诸城市博物馆 五莲县博物馆
 东营市历史博物馆 泰安市博物馆 海阳市博物馆 潍坊市博物馆
 临朐县博物馆 沂水县博物馆 沂南县博物馆 成武县博物馆
 济南市长清区博物馆 济南市济阳区博物馆 安丘市博物馆 荣成博物馆
 德州市陵城区文博苑 菏泽市博物馆 巨野县博物馆 济南市博物馆
 平阴县博物馆 平度市博物馆 青岛市黄岛区博物馆 沂源博物馆
 汶上县博物馆 嘉祥县文化旅游服务中心 兰陵县博物馆 郯城县博物馆
 聊城中国运河文化博物馆 昌邑市博物馆 威海市博物馆 德州市博物馆
 临邑县文化和旅游局 聊城市东昌府区博物馆 菏泽市定陶区博物馆
 (以参展文物数量为序)

鸣谢单位 / 上海书画出版社 北京清尚 圣轩珍品 中央音乐学院音乐学系

为传播历史人文艺术，更好地利用文物讲好“中国”故事，清华大学艺术博物馆近年举办了关于中华文明起源和历史进程方面的系列大型特展，如“与天久长：周秦汉唐文化与艺术特展”（2019）和“华夏之华：山西古代文明精粹”（2021）等，获得广泛好评，产生了重要的社会影响力。2023年金秋之际，在国家文物局和山东省人民政府的指导下，以省校战略合作为契机，由清华大学和山东省文化和旅游厅联合主办，清华大学艺术博物馆又迎来了规模空前的“禮运东方：山东古代文明精粹”特展——以约440件组精品文物为线索，探寻中国“禮節”思想的缘起、传承与发展。

“禮运”二字典出记载了春秋时期鲁国伟大的思想家孔子（公元前551—前479年）言论或思想之真谛的《禮记》，其《禮运》篇借孔子的“喟然而叹”，论道了禮的起源、运行与作用。此次展览联合了山东省50余家文博机构，有近440件组文物参展，其中，有等级的文物占了绝大多数，一级文物的数量超过百件，规模相当可观，也有几乎没有公开展出过的文物。比如，淄博市博物馆藏矩形五钮龙纹铜镜（西汉/公元前202年—公元8年）是目前所知最大的古代铜镜，文物原件在此次展览上算是首次公开展出。



“禮运东方：山东古代文明精粹”展览题首



展览现场



“禮运东方：山东古代文明精粹”“亚醜钺”展区

展览共分“日出初光，饰節以禮”“海岱惟青，玉禮四方”“王禮在魯，天下久傳”“俾侯于魯，炜炜煌煌”“高山仰止，登泰觀海”“称工北朝，东方微笑”“图画天地，碑传千古”七个单元，从不同角度展示，始终一脉相承之中华文明的东方文化基因和自身发展历程，突出强调山东作为“东方文明”的起源地在中华文明发展历史进程中的重要作用。□

“禮运东方：山东古代文明精粹”展览现场



铁笔丹华：谢磊明、方介堪、徐无闻篆刻艺术展



展览海报

展览时间 / 2023 年 10 月 31 日—2024 年 1 月 3 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆四层 10 号展厅

总策划 / 杜鹏飞

学术主持 / 刘 石 韩天衡 林剑丹

策展人 / 谷 卿

项目统筹 / 谈晟广 王晨雅 高 宁

策展助理 / 高 宁 余惟杰

视觉统筹 / 王 鹏 王志勇

展陈设计 / 高雯菲 杨 恒 牛 杰

展览执行 / 兰 钰 袁 旭 安 夙 龙 云 桂立新 吴 威 陈祉羊
张德忠

宣传推广 / 李 哲 刘垚梦 周辛欣 肖 非

公共教育 / 张 明 周 莹 王玟惠 张瑞琪

英文翻译 / 刘方舟

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 西泠印社

协办单位 / 衍园美术馆 温州博物馆

特别鸣谢 / 方广强 王可万 王荣斌 刘云鹏 刘 禹 朱简寂 沈国林
杨 庆 肖成彦 林晓克 封琪刚 徐 立 曹 健 韩祥生
熊 甦 颜亦佳

2023 年 11 月 1 日，谢磊明、方介堪、徐无闻篆刻艺术展开幕式在清华大学艺术博物馆举行。西泠印社副社长、本展学术主持韩天衡（视频），中国艺术研究院中国文化研究所副所长、本次展览策展人谷卿，西泠印社理事、方介堪先生再传弟子张索，清华大学出土文献研究与保护中心研究员刘绍刚，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞，徐无闻家属徐立先后致辞。开幕式上，杜鹏飞为方广强、徐立、杨庆颁发捐赠证书，感谢他们为清华大学艺术博物馆捐赠《方介堪篆刻印屏》《徐无闻篆刻印屏》《谢磊明印屏》等六件作品。开幕式由清华大学艺术博物馆副馆长李哲主持。清



“铁笔丹华：谢磊明、方介堪、徐无闻篆刻艺术展”开幕式嘉宾合影

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。

在 20 世纪涌现的杰出篆刻家群体中，谢磊明（1884—1963）、方介堪（1901—1987）、徐无闻（1931—1993）三位无疑极具代表性，他们之间师弟授受、承先继后，在深入汲取传统养分的基础上，对文人篆刻和篆书艺术进行了有益的探索，他们的创作实践展现出古典文艺的丰富美感和独特魅力，同时也强调和重申了印学和书学的文化立场。三位先生之间的关系，正可明显地看到篆刻艺术与学术的传承递嬗、琢磨切磋。

杜鹏飞为徐立、方广强（其子代领）、杨庆颁发捐赠证书

杜鹏飞（右一）、清华大学艺术博物馆副馆长李哲（左一）与捐赠者合影





“铁笔丹华：谢磊明、方介堪、徐无闻篆刻艺术展”展览题首

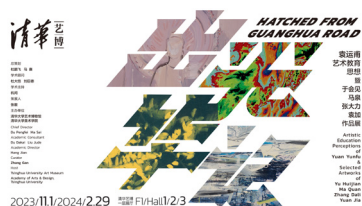
2023年是谢磊明逝世60周年、方介堪逝世36周年和徐无闻逝世30周年，西泠印社也迎来建社百廿周年，清华大学艺术博物馆首度举办篆刻艺术主题展览，以“磊庐延光”“玉篆凝神”“守墨烛明”“交游有道”四个展陈单元，通过大量篆刻原作、印蜕印谱以及相关书画、信札、手稿、器物等文献，期以观照和讲述现代篆刻史、鉴藏与交流史的一个重要面向，并藉此向保存金石、护持文物、研究印学、传播艺术、热衷教育的杰出学人和优秀传统致以由衷敬意。□

“铁笔丹华：谢磊明、方介堪、徐无闻篆刻艺术展”展览现场





出光华记：袁运甫艺术教育思想暨于会见、马泉、张大力、袁加作品展



展览海报

展览时间 / 2023 年 11 月 1 日—2024 年 2 月 29 日

展览地点 / 清华大学艺术博物馆一层展厅

总策划 / 杜鹏飞 马 赛

学术顾问 / 杜大恺 刘巨德

学术主持 / 杭 间

策展人 / 张 敢

项目统筹 / 王晨雅 陈兴鲁

策展助理 / 刘木维 刘 畅 冯 满 蒋 旒

视觉统筹 / 王 鹏

视觉设计 / 王 鹏 王美懿

展陈设计 / 陈兴鲁

展览执行 / 陈兴鲁 陈 戈 高 敏 刘亚鹏 李旭东

纪录片制作 / 李奔跑 邓 焯 张 帅 李翊宁

宣传推广 / 李 哲 刘垚梦 周辛欣 肖 非

公共教育 / 张 明 周 莹 王玟惠 张瑞琪

主办单位 / 清华大学艺术博物馆 清华大学美术学院

2023 年 11 月 1 日，“出光华记：袁运甫艺术教育思想暨于会见、马泉、张大力、袁加作品展”在清华大学艺术博物馆启幕。清华大学副校长彭刚，清华大学美术学院院长马赛，清华大学美术学院教授、策展人张敢，中国美术学院学术委员会副主任、包豪斯研究院院长、展览学术主持杭间，中国国家画院院委、中国文化艺术发展促进会副主席张晓凌，清华大学文科资深教授、清华大学吴冠中艺术研究中心主任刘巨德，清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞，艺术家代表袁加先后致辞。

开幕式上，杜鹏飞为艺术家于会见、马泉、张大力、袁加颁发捐赠证书，感谢他们为清华大学艺术博物馆捐赠《龙门印象》《马记综合材料 1 号》



“出光华记：袁运甫艺术教育思想暨于会见、马泉、张大力、袁加作品展”开幕式嘉宾合影

《百草园—狗尾巴草（5）》《气》等八件绘画作品。开幕式由清华大学艺术博物馆副馆长李哲主持。清华大学部分师生校友、艺术界代表、媒体记者、社会观众等出席了开幕式。

今年是袁运甫先生诞辰 90 周年、去世 6 周年，也是他任职的清华大学美术学院创校 67 年，他随庞薰琬、雷圭元两位先生从杭州北上正式开始从事“中央工艺—美术教育”70 年，艺术史对他的解读和理解，随着 20 世纪这些“时间”的变迁，而有了“新”的涵义。在展览的酝酿过程中，策划团队最终形成了袁运甫师生联展的工作思路。一方面，袁先生曾积极倡导“清华美术学群”概念；另一方面，恰逢 1983 年入学中央工艺美院的几位艺术家：袁加、张大力、马泉和于会见入学四十周年。他们在大学时代曾亲炙袁先生教诲，皆得益于中央工艺美院开放包容的育人氛围和袁先生国际化的美术与设计教育思想。

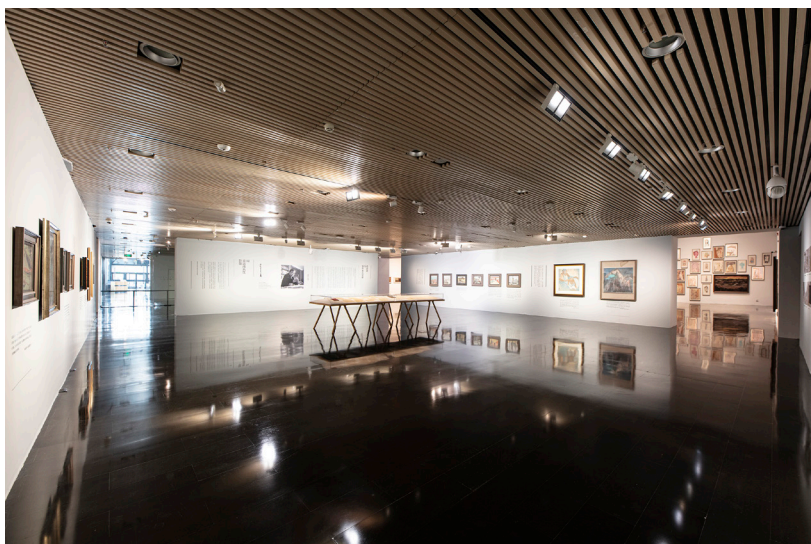
于会见多年来以布面油画、纸本水墨、纸本水彩等媒介进行创作研究与多元表达，他以鸟、树、塔等视觉符号为载体持续进行类似词汇学的训练，从而对作品中的寓言意义进行强化和升华，蕴含着对“家国情怀”的深刻解读，展现了他对民族、对土地的热爱和感怀。伴随着艺术观念和艺术语言不断发展，于会见坚持自我完善的追求和社会责任的担当，其作品流露出在现代化进程中对人与大地命运的关注、思索和追问。



“出光华记：袁运甫艺术教育思想暨于会见、马泉、张大力、袁加作品展”展览题首

马泉长期致力于探索媒介与叙事的可能性，探寻自然时空中生命个体的自我超越状态，探究宏观场域与微观物体的共存关系。他试图将艺术和人文、哲学、自然科学进行跨越整合，形成全新的结构性语言系统和艺术性表征样貌。近十年来，马泉陆续使用水墨、装置、影像、音乐、版画、油画等混合艺术媒介进行实验性创作，力图打破艺术与科学的壁

“出光华记：袁运甫艺术教育思想暨于会见、马泉、张大力、袁加作品展”袁运甫展区





“出光华记：袁运甫艺术教育思想暨于会见、马泉、张大力、袁加作品展”于会见展区

全，超越视觉的固有界限。

张大力的公共艺术始终围绕并介入中国的社会现实，其独有的敏感也始终与社会生活的脉动保持同步。从最初的“实验水墨”到“城市涂鸦”，再到之后的“历史影像”，直至今日的“古法晒蓝”，艺术家凭借油画、雕塑、摄影、装置、行为和文献等多种媒介展开对民生的热切关注和对时弊的

“出光华记：袁运甫艺术教育思想暨于会见、马泉、张大力、袁加作品展”马泉展区





“出光华记：袁运甫艺术教育思想暨于会见、马泉、张大力、袁加作品展”张大力展区

激烈批判。

袁加的绘画是他艺术之路的真实记录，亦是宣泄个人视觉认知的自由表达。在他看来，艺术就是真实生活经验的一部分。他受到家庭的熏陶、学院的教育，以及在西方的长期研学，形成了不拘于特定形式和主题、随性自由的艺术表达方式。

四十年来，几位艺术家秉承中央工艺美院的办学理念，秉承袁运甫、吴冠中等前辈的教诲，走出光华路，走出自己的艺术道路，已经成长为各具自家面目的优秀艺术家，他们以自己的艺术实践，彰显了以袁运甫先生为代表的“大美术”观，以及中央工艺美院曾经的育人理念与教育实践。中央工艺美院和“八五美术思潮”影响下的四位优秀艺术家，有幸将他们的作品与老师袁运甫先生的创作和文献同台展出，这是对袁运甫先生最好的纪念与致敬，也是本馆“以展带藏”展览与收藏策略的又一次成功尝试。四位艺术家的积极参与和慷慨捐赠亦是对本馆“清华美术学群”收藏系统的重要补充，也是对本馆现当代艺术收藏体系的完善。□

研讨会综述

情感与表现——

“路之歌：铁扬艺术展”学术研讨会综述

葛秀支

2023年9月10日下午，“情感与表现：铁扬艺术展”学术研讨会在清华大学艺术博物馆举行。本次会议根据馆内正在举办的“路之歌：铁扬艺术展”展开深入探讨，邀请来自绘画界、美术理论及艺术批评界的专家学者。铁扬是中国文学与绘画领域中的重要艺术家，畅神、抒情一直是铁扬艺术创作的动因与目的，他从来不曾被观念的迷宫所吸引以致遗忘艺术家自身和艺术本体。通过深度研讨我们将看到一位优秀艺术家对于家乡的土地和日常生活的入微观察和热爱，看到艺术家在艺术形式和语言上深入探索和在中西文化艺术的融合创新上所做出的贡献和成就。

一、抽象与抒情：东西方表现主义的不同

21世纪如何看待中国表现性绘画？展览策展人徐虹发表了主题演讲，她从情感与形式、情感与表现两个方面展开论述。她认为，“铁扬的作品色彩介于想象与现实之间，既有现实的可辨识度，也有主观强化和渲染。铁扬的作品结构和象征，蕴含着故事。历史、文化、个人经历的反思和情感体验充盈其中，所以能引起观众共鸣。那是‘人歌人哭’的痕迹，而不是单薄的绘画形式。铁扬表现于绘画作品，就是心情涵泳与形式力度的平衡体现。表现的符号或形式，是有情感的界限和意义指涉的，不止于空泛的观念。所以他画中的不同意象的形象，总是予以不同表现手法，产生不同的视觉效果。”尚辉谈到，“铁

扬的表现主义绘画是乡土表现主义。”在他看来，“20世纪和19世纪之交的表现主义，是在工业文明剥夺人性的背景下，尤其是世纪末的颓废精神的作品里面凸显比较多。”尚辉进而分析，“铁扬的乡土表现主义并不是宣泄，本次展览主题‘路之歌’，某种意义上代表20世纪中国乡村走向现代社会。铁扬所描绘的乡村生活，比如说女性在炕头、剪指甲、在拒马河洗澡等，像这样带有人情色彩的乡土生活是我们陌生的，亦是现代文明已经消失的一种乡愁。从表现性内核来说，铁扬的乡土表现主义是以乡土逝去的现代文明寻找乡愁的意思来表现。西方的巴比松画派，柯罗、米勒等，他们表现的是宗教在田园里的，抽象的肃穆感和圣徒一样的情感。铁扬很少表现男性农民形象，而表现女性在炕头这种很日常琐碎的生活情节和乡土构成的关系。”尚辉总结出，“铁扬人生之路所经历的道路、麦田、青纱帐，都积淀在‘路’的描绘之中，路也是有色彩的：即冲撞、对比，又和谐、互补，体现出铁扬先生有关视觉艺术如何具有表现性的一种艺术特征。”张淳教授谈到中西方表现性绘画的不同。他认为，“铁扬的表现性绘画和西方的表现主义的根源来源于不同。第一，铁扬的艺术是真正从土地里生长出来的。如海德格尔说梵高‘农夫的鞋’，表现的是一个世界。第二，铁扬的作品充满了旺盛的生命力。西方表现主义源自于当时的那种压抑和对世界的反思、苦楚，铁扬的作品里，我们通过他饱满的色彩和鲜活的线条感受的



生命力。第三，铁扬的作品具有中国气派，他对人生得那种深层体物，对个人境遇的那种挚诚，这才是支撑我们文化自信和未来文化复兴的真正的内在动力。”王平分析铁扬艺术的两个方面。第一，铁扬是新中国艺术家在中国艺术传统与西方现代艺术两端深入的样本，同时也是一个艺术家在艺术道路上追求自我情感表达、追求艺术自由表达的自由之路。“铁扬的作品，讲究意境、诗境，张扬写意，并与印象派、后印象派有机结合起来。在艺术语言的表达上，像凡·高的表现、高更的象征、塞尚对自然运力和理法的强调，都能从他的作品当中找到一些痕迹。强调一种整体的感受，注重主观的色彩的调性。第二，这也是铁扬以其一生的行旅深入生活、感受生活、表达生活之路，如《塞上的六月》《水乡》《丽江之夜》。当然更多的是燕赵大地，是这块热土上的风土人情，像收土豆、收玉米、红柜、收获等。铁扬画的赵州梨花、玉米地，画得很轻松，也画得很自信、很自由、很自我，从当中我们看到了一个当代艺术家背后的那种乐观，对于艺术的轻松和追求唯美的一种表达的艺术之路。”

郭晓川从中国文学的深度来谈中国表现性和西方表现性的差别：“第一，尚真。第二，尚善。第三，尚理。尚真，从事艺术行业最可贵东西就是寻真，真是在自己的心里面、精神里面和灵魂里面。对真的认识以及它的发掘是从整个艺术史、整个艺术理论乃至我们做人层面，都是最宝贵的，是对个体的、个性的自己最深处的发掘，实际上也是寻真的一个途径。第二，尚善。真善美，所谓的‘善’，在郭晓川看来，是对人的一种关怀：人文主义。铁扬对人生、对整个世界的深度思考和体悟，对生命力的拥抱，是大善。第三，尚理。苏东坡在《净因院画记》中提到常形和常理的关系。尚理不是哲学上的理，郭晓川认为是绘画本身的一些规则、法则。常形是大家经常能够看到的。铁扬的表现形式我认为是平淡无奇的，他的这些笔触，在色彩当中是非常平淡的，

但是在平淡当中恰恰能够反映出自己的特点出来，这个难度是比较高的，不是刻意在那儿求新求变的状态，而是更有生命力，也更为深刻的一种形式追求。表现主义铁扬先生有自己的创造性，中国民间题材当中有很多是表现这种内容素材，这是铁扬自己提炼出来的特点。”

二、文人画与乡土中国

冀中平原是中国北方广阔而肥沃的地区，也是铁扬生活和创作的地方。铁扬深深地热爱这片土地。他的绘画和散文中常常反映了他对冀中平原这片土地的深情厚意。方李莉从人类学、艺术发生学的角度来谈。“艺术最开始的萌动，毫无疑问是来自于情感和欢歌，也来自于‘路之歌’。铁扬的绘画来自于他自身生活的种种体验，可以达到特别奔放的自由。这种自由的后边是他高歌的灵魂，看到在我们记忆中已经消失的非常生动的乡土生活。在他的乡土生活里有农妇，也有农夫。铁扬师偏重于大地的母亲的概念，引起我们共鸣和共情。这种共鸣和共情最后就是乡愁，中国是乡土国家，中国文化存在于乡土中，但是这个乡土好像在远离我们而去，让我们有点惆怅、伤感、沉重。”在她看来，好的作品里边一定有沉重，如果没有沉重，只是一路欢歌是分量不足的。贺绶绌从展览的主题“路之歌”以及翻译Ode to the Way Home说起。在她看来，本次展览这个“歌颂”的深层含义是对劳动者的劳动者之歌，“对劳动的一种歌颂，对于老百姓生活劳动的一种感情：深入生活、扎根人民，这个展览就是最好的解释。第二，铁扬绘画中的音乐性。铁扬的人生理想是当一名指挥家。对音乐的感觉也体现在了绘画创作上面，用一幅画去体现交响乐是很难，很抽象，但是这种节律感和直通灵魂的感觉非常冲击人。第三，绘画上面的文学性。第四，题材的独特性。第五，人民性。因为习近平总书记说，脚上沾多少泥土，心中就沉淀多少真情。展览也在这方面给我们展示

了什么是以人民为中心。”殷双喜教授从三个方面分析总结了铁扬艺术的特点：“第一，体现出艺术的本质：质朴和本真。第二，反映这片土地上逐渐远去的、几千年积累的以土地和乡村为载体的文明。铁扬先生的绘画和文学，如孙犁和汪曾祺，笔随心意，心手相应。第三，深入浅出的把专业素养融入自由表达，像一位行吟诗人，将大雅和大俗转换，最终把文学和艺术都导向了音乐。”在殷双喜看来，“艺术中自由即力量，而这种自由对优秀艺术家来说是带着镣铐跳舞，将限制转换为特长。艺术会有媒介材料等限制，艺术家如果超越这种限制，就获得了自由，这已经接近原始艺术的本真。”陈坚教授谈到铁扬过人的胆量与见识，在他看来，铁扬有坚韧的意志力，进而产生执着的力量，在此基础上形成了信仰：真、善、美。铁扬从现实梳理总结，创造并表现自己内心情感。铁扬在长时间作画后，会放下画笔，写那些已经抵达人生转折点的人和事，这也让我们理解、看到他的经历和经过。铁扬用他家族意识和感念去活化了一个个空间，从画面里可以感受到对生活的热爱，和他自己活过来的人生。河北美术家协会主席祁海峰从河北角度出发，他认为铁扬为河北美术事业的发展作出了独特贡献。一批批年轻的艺术家从铁扬手上推出来。正是铁扬的艺术之路，尤其是水粉、油彩、插图、文学创作等在各方面为河北艺术家树立了榜样。祁海峰还谈到铁扬艺术道路当中最前卫的一种状态：跨界融合。“铁扬几十年如一日，从最初的水彩，包括《馒头系列》《红柜系列》《河之女》等，扎根生活，立足于燕赵大地，把燕赵大地独有的文化内涵表现出来，他不是表象尤其是保定区域。他画的玉米地，所有的生活也是文学的传达，使我们在文学作品当中感受到生活当中最精彩、最独特、最难忘的镜头，以绘画的形式进行了诗意表现。”陈池瑜教授从身份、色彩和乡土风情三点分析了铁扬艺术的特点。“第一，身份问题。铁扬是文学家、画家，继承和发扬了中国古代文人画家的传

统，从顾恺之，到唐代王维，宋代的苏轼，他们更是大诗人、大词人，同时也是大画家，是文人画的开拓者。到了现代，鲁迅、丰子恺、闻一多、艾青等。文学家和现代美术联系十分紧密。铁扬很好的发扬了这个传统，小说散文写得好，同时绘画也画得好，这两者互相帮助、互相渗透，利于情感。诗歌小说的情感转移到绘画创作中来，相得益彰。第二，色彩。铁扬的色彩是中国的雷诺阿。第三，乡土。铁扬画劳动者、赵州这些河北的风土人情，同时他的形式又有一些现代因素，色彩、构图、笔触等，现代性特别强，带有抽象性，在具象和抽象之间创造一种具有中国乡土风味的现代主义。习近平总书记说要搞中国式现代化，那我们的现代艺术也要中国式的，铁扬的艺术给我们创造了一种新的中国式的现代艺术。”葛秀支谈到，“铁扬的绘画，冀中平原的风景是重要的主题。他描绘了平原上的田园景色、农民劳作的场景以及季节的变迁。通过丰富的色彩和细腻的笔触，他将冀中平原的美丽和宁静呈现在观众面前。他的绘画不仅是对冀中平原自然景观的再现，更是对这片土地的情感，让人们感受到他对家乡的深情。20世纪以来，中国绘画中的乡土题材一直是一个重要的创作方向，许多艺术家通过表现农村生活、田园景象和乡土人物，传递着对传统文化、自然环境以及人情世故的关注。这些作品不仅呈现了中国农村的真实生活，也承载了艺术家对于时代变迁和社会变革的思考。同样，农民与乡村也是20世纪中国现代中国文学的主要人物形象。”

三、绘画与文学性

丁宁认为当代艺术家中，在画画的艺术家当中，对文字特别在意的就是吴冠中先生。“吴先生的观点你可以不同意，但不能不承认他的文笔非常好，很多画家到不了吴冠中的写作水平。第一，铁扬如果不画画，也是一位很好的作家，他的文本创作积累的量以及他所写的内容，有些文字品非常耐读。从



这个意义上来说，画家的修养，写作是自我反思变成文字这样一个复杂的过程，这样一个过程从一定意义上拓展了自己的视野、格局。第二，从修养方面来说，铁扬非常注意吸纳西方油画中有成就的大家，如：诺尔德、费钦，并且深入研究，这一点对画家来说非常重要。第三，执着。同一个题材从20世纪50年代画到现在，非常坚定的支撑着他：半抽象。他的画不是事无巨细、写实、一步一步抠出来的作品，而是一个大印象、瞬间看到的东西，这种感触恰恰是抽象绘画能够发挥到最强烈的地方。”

于洋提出一个概念“绘画表现的承重力”。通过对铁扬的文学或者说通过其他文学作品的沉重感来反射、反观绘画在表现中如何体现情感 and 精神的承重。在叶浅予那一代的艺术家在画漫画、速写时，经常会讨论“以轻写重”的问题。于洋提出了两个问题，“第一，绘画的承重力有多大？跟文学媒介相比，文学叙事的承重力非常大，因为它要回味，可以去思考、反省。但是绘画要介于观看的一瞬间去展现，特别是展现日常当中的一些感触和所见。铁扬所表现的故乡冀西山地、冀中平原的那些人和事，不是我们惯常以为的很多风景画来表现的清新的、闲适的田园感，而是复杂、五味杂陈的乡愁感。其实是把自己的内心当作一面镜子来映照自己的感受，这就是写生的诗意。第二，在铁扬笔下的人与物，会让我们想到安德鲁·怀斯那种宗教般的安静。跟怀斯相比，铁扬的艺术意象是那种凝聚着沉重的而又夹杂着方言俚语式那种活脱脱的、有生命力的表述。”

四、润物细无声般的师友情

邵大箴这样评价铁扬：“画如其人，诚恳，勤奋。”铁扬是他的老朋友，彼此了解。他用了四个“非常”形容铁扬：为人非常诚恳、朴素，对人非常真诚，做事非常认真，画画非常自由。这几句评价源自于林散之先生：真诚，做人要真实，但是画画不要太真实”。邵大箴认为铁扬做到了这一点。在他看来，铁

扬的艺术是放得开的，这与戏剧学院的教学有关：吸收戏剧的因素，与中央美院的学院创作方法不同。铁扬有自己开放、散漫性的表现手法。艺术要有个性，但是个性必须建立在共性的基础上，所以铁扬的画非常自由。张庆山教授认为，“作为一个艺术家，从个体，到客观自然，再到作品，铁扬身上够淋漓尽致地体现到。铁扬对任何事情具备敏感度，代入性强。从生活到创作，到观众能够引起共鸣或者说共情。从整个中央戏剧学院，到基础的美术教育，铁扬是特别好的典范。”

作为铁扬学生中年龄最大的刘枫华谈到铁扬绘画中的戏剧性因素。在他看来，研究铁扬的艺术，需要从戏剧入手。刘枫华将在中戏教书时候的感受：“戏剧学院教育中不可替代的一种思维模式：你是一个从事戏剧的人，必须有戏剧的观念、构成戏剧的元素、人，然后是事件和冲突。这几个特点在铁扬的艺术当中有非常好的体现：通过绘画语言进行转换——无人的戏剧。所以铁扬的人物设置和绘画构图的经营，具有强烈的戏剧性因素，属于戏剧性的思维。

艺术家马琳回忆与铁扬一起学习的细节。1980年16岁的马琳跟随铁扬去写生，然后拿着画具挤公交车。公交车每天只有一班车，走的比较慢，100多公里要走五六个小时，车又特别挤。车来的时候，一群人追着车跑。他和铁老好不容易挤上车，可能是画框可能挤到了乘客，然后那位乘客抱怨的说，“挤到我了”。铁老慢慢的说了一句话，“你是怎么上来的？”然后那个人沉默了。马琳在跟铁扬写生、学习的时间中，开启了他的艺术启蒙，到今天还在起作用。□

近代中国西画观三论（上）

李 超

一、持久的对话

中国绘画自梁时“凹凸花”⁽¹⁾运用到明清之际“墨骨”法和“渲染”法⁽²⁾实施，表明中国绘画画法丰富，具有深厚的传统底蕴，并且具有独特的开放性，其中也包含着若干与西域画法的交流内容——这是一个历来为后人阐述未尽的问题。事实上，面对西方绘画画法的输入，中国绘画基于自身优厚的文化传统，所采取的态度是多元而复杂的。“东方是以完全不同的方式来看待西方艺术的。东亚的艺术家不是抱着游戏的态度，而是极其认真的。……在中国，西方艺术的影响较少戏剧性，中国人更为谨慎，更为自信。”⁽³⁾这说明，在明清之际的西画东渐过程中，中国传统文化往往以其高层次的精神价值判断，居高临下地看待西方绘画的技术传入，两者形成“位差”。而在两者的交流过程中，传统绘画体系不为所动，基本保持自身发展延续的规律。

我们知道，文化交流其实是不同文明的相互“对话”，而其中发生的文化影响，其实是不同文明的相互“翻译”。在西画东渐过程中产生的这种“对话”，是一种文化传播和文化利用相辅相成的反映，表明西画东渐作为一个文化整体现象，具有内在结构的立体系统。我们将这种“物质层次”“心理层次”与近代西画东渐的重要模式相对照，可以进一步发现：这种对话，具体置于三个层次方面展开。一是画法的感性层次，二是材料的物性层次，三是样式的理性层次。三个层次是由外而内，由表及里、由物质部分向心理部分变化的结构关系。而其中具有代表性的现象之一，

是近代以来中国人西画观的演变。

明清之际的西画东渐，造成了中西绘画的初具规模的接触。令人深味的是，西方人发现中国画的特征，与中国人发现西画的特征，发生了一种聚焦。而这种聚焦，显然呈现出交流过程之中的感应。或者说，各自基于自身文化中熟悉的立场，在对方文化中发现了最为陌生的东西，这是文化交流中的第一印象。而这第一印象，无疑是集中在“画法”问题上。

之一，明清之际的圣像艺术和明暗法。西方圣像画在明末万历时期，随着传教士而初具规模地传入中国。这些圣像艺术，带给中国人的印象，不仅仅是“心若神接，默感潜孚”⁽⁴⁾的宗教感化，更主要的是“与生人不殊”的逼真印象。这种印象，是中西绘画得以“对话”的一个重要契机和开端。

可以说，目前我们能够发现的明清之际关于圣像绘画的论述，几乎都是主要围绕“明暗法”的议论而展开的。明末顾起元在所著《客座赘语》，就曾经围绕圣像“正视与生人不殊”的特点，生动地记述了“阴”与“阳”的对比：“所画天主，乃一小儿，一妇人抱之。曰天母。画以铜板为巾登，而涂五采于上，其貌如生；身与手背，俨然隐于巾登上，脸至凹凸处。正视与生人不殊。人问画何以致此？答曰‘中国画但画阳不画阴，故看之人而躯正平，无凹凸相。吾国画兼阳与阴写之，故而有高下，而手臂皆轮圆耳。凡人之正面迎阳，则皆明而白；若侧立，则向明一边者白，其不向明一边者，眼耳鼻口凹处，皆有暗相。吾国之写像者解此法用之，故能使画像与生人亡异矣。’”⁽⁵⁾清初文人姜绍书《无声诗史》也以“明镜涵影，踽踽欲动”的描述，



记录所见的明暗法效果：“利玛窦携来西域天主像，乃女人抱一婴儿，眉目衣纹，如明镜涵影，踽踽欲动。其端严娟秀，中国画工，无由措手。”⁽⁶⁾清张庚《国朝国征录》又一次以“阴”“阳”“明”“暗”诸词，讨论圣像艺术：“明时有利玛窦者，西洋欧罗巴人，通中国话，来南郡，居正阳门营中。画其教主妇人抱一小儿为天子像，神气圆满，采色鲜丽可爱。尝曰：‘中国只能画阳画，故无凹凸，吾兼画阴阳，故四面皆圆满也。凡人睡面则明，而侧处即暗；染其暗处稍黑，斯睡面明者显而达也’。”⁽⁷⁾诸如此类的见说，分布于南北各耶稣会士所在的地区，如肇庆、澳门、北京、南京、福建等地，而论述者历时明清数百年之久。

之二，康乾之际的西学和透视法。清初禁教之风盛行，但西学却依然具有传播之势，这主要与康熙帝的政策相关。康熙自历法之争以后，对西方科学重视有加。因此，西学中的透视学，作为艺术和科学的双重影响，得以在清宫以及士大夫阶层传播。这是中西绘画得以“对话”的又一个重要契机和深化。

钦天监的历法活动，给予传教士传播西学一个重要的舞台，虽然曾经发生汤若望之案，但是西学已为广大士大夫关注。南怀仁、马国贤、格拉蒂尼等作为西方传教士中“会技艺之人”留用于清宫，他们在绘画中最为擅长的技法，就是透视法。早在郎世宁入宫之前，年希尧即受西学影响，研习透视法，并于雍正年间初版《视学精蕴》，后又于乾隆年间与郎世宁切磋此法，在再版《视学》（序）中，年希尧写道：“楼阁器物之类，……非取则于泰西之法，万不能穷其理而造其极。”清初王士禛《池北偶谈》卷二十六中“西洋画”条，就此画面特征记述道：“画楼台宫室，张图壁上，从十步外视之，重门洞开，层级可数，潭潭如王宫第宅，迫视之，但纵横数十百画，如棋局而已。”⁽⁸⁾邹一桂所著《小山画谱》关于“西洋画”的描述，也与“线法画”的特征相关，他亦写道：“布影由阔而狭，以三角量之。画宫室屋于墙壁，令人几欲走进。”⁽⁹⁾印光任、张汝霖《澳蕃篇》也记：“其楼台、宫室、人物、从十

步外视之，重门洞开，层级可数，潭潭如第宅，人更眉目宛然。”⁽¹⁰⁾随西方传教士在清宫所传播的透视法，淡化了其原有的神学象征意味，而强化了其数理技艺的功能，成为传教士在华活动的“技艺”资本，并为西画东渐的画法技术引入，客观上起到了推动作用。

之三，乾隆时期的“海西法”效应。随着郎世宁来华供奉朝廷，他在清官院画中的地位和影响，逐渐呈现上升趋势。由郎世宁所创导的参用中西之法的“新体绘画”，形成西画东渐中前所未有的“海西法”的传播和影响。

郎世宁、王致诚、艾启蒙、贺清泰、安德义等西方传教士画家，受到宫廷趣味左右，在时令、肖像、战功、赏趣等绘画题材方面多有涉及，并参与重大历史、军事事件的纪实创作和宫廷建筑中的设计和装饰。其影响所至，在中国画家中产生一定的效应。焦秉贞是其中比较突出的一位代表，其所作《耕织图》参用透视法，广受关注；另传为可能出自其手笔的屏风油画《桐荫仕女图》，又现出明暗、透视和色彩等方面的多方面尝试痕迹。这个时期“海西法”的滥觞，受到诸多士大夫人士的关注。胡敬《国朝院画录》以“海西法”为题记述道：“海西法善绘影，剖析分判，以量度阴阳向背斜正长短，就其影之所著而设色，分浓淡明暗焉。”⁽¹¹⁾邹一桂《小山画谱》又以“西洋画”为题，将其明暗、透视诸特点，进行描述：“西洋善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差锱黍。所画人物屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异。布影由宽而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦具醒法；但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。”⁽¹²⁾蒋廷锡在《牡丹》扇面题跋中也曾经写道：“戏学海西烘染法。”⁽¹³⁾……如是“海西法”的影响，一方面受到主流文化的反省，另一方面又超越宫廷，在民间产生了潜移默化的传播效应。

由上述三次重要的西画东渐发展阶段以及观念演变，我们可以发现，明清之际的西画观，首先在画

法的感性层次中得以充分地体现。在这一层次的“对话”范围最广、频率最高，相互交流及其实践的可能性也最大。这主要体现在明暗法、透视法为主的画法参照方面。也就是说，明清以来的西画东渐，首先引起广泛关注的是“泰西画法”问题。围绕“明暗法”和“透视法”为中心，出现了规模、数量最为深广的讨论。试以表说明如下：

由此可见，所有明暗和透视画法的一个焦点，是相对集中地聚焦在“逼真”的问题上。顾起元《客座赘语》所谓：“其貌如生。身与臂手，俨然隐起巾登上，脸上凹凸正视与生人不殊，”⁽¹⁴⁾这反映了明清之际中国人接触西洋绘画时的最重要的印象，即是与一个“生”字有关，此如吴长元《宸垣识略》、杨家麟《胜国文征》所语“俨然如生人”，黄均宰《金壶浪墨》所语“俨然如生”，以及汪启淑《水曹清暇录》所语“远望如生”等，都表明正因为围绕这个“生”，中国人才由感而发诸如

“明镜涵影”“如镜取影”“画像有拗突”“室屋有明暗”和“绘画而若塑者”等评说。而所谓“生”的最明了的注解，就是“逼真”。此如王临亨《粤剑篇》记：

“澳中夷人……有自然乐、自然漏。……其他传神及画花木鸟兽，无不逼真，塑像与生人无异。刘天虞为余言：‘向住澳中，见塑像几欲与之言，熟视乃止。’”⁽¹⁵⁾

中国人对西洋画“逼真”的赞赏，曾经在传教士眼里，是他们以西顺中的学术传教的一种自鸣得意的交流结果，甚至以此引起他们错误的推测，以为中国人所惊讶的正是他们传统中所没有的东西。自利玛窦时期开始，在许多西方人眼中，中国绘画是与“明暗法”和“透视法”无缘的。利玛窦曾经以带有误读的口吻，认为中国人“他们对油画艺术以及在画上利用透视的原理一无所知”。⁽¹⁶⁾顾起元的《客座赘语》曾经转述了利玛窦对于中西绘画差异的观点，认为西画是“兼阴

表

画法层次	描述内容	文献来源
以明暗法为中心	“画以铜板为 ^匣 ，而余五采于上，其貌如生：身与手臂，俨然隐于 ^匣 登上，脸之凹凸处，正视与生人不殊。” 中国画“画阳不画阴”，西洋画“兼阴与阳写之”。（转引利玛窦语）	明顾起元《客座赘语》
	“如明镜涵影，踽踽欲动。其端严娟秀，中国画工，无由措手。”	清姜绍书《无声诗史》
	“戏学海西烘染法。”	清蒋廷锡《牡丹》扇面题跋
	“泰西绘具别传法，没骨曾命写裹臙。”	清乾隆帝为金廷标《四骏图》题跋
以透视法为中心	“海西法善绘影，剖析分判，以量度阴阳向背斜正长短，就其影之所著而设色，分浓淡明暗焉。”	清胡敬《国朝院画录》
	莽鹄立“其法本于西洋，不先墨骨，纯以渲染皴擦而成。”	清胡敬《画征续录》
	“与泰西郎学士数相晤对，即能以西法作中土绘事。”	清年希尧《视学》初版序
	“楼阁器物之类，……非取则于泰西之法，万不能穷其理而造其极。”	清年希尧《视学》序
	“布影由宽而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。”	清邹一桂《小山画谱》
	焦秉贞“深明测算，会悟有得，取西法而变通之。”	清胡敬《国朝院画录》
	“其楼台、宫室、人物，从十步外视之，重门洞开，层级可数，潭潭如第宅，人更眉目宛然。”	清印光任、张汝霖《澳蕃篇》



与阳写之”，中国画是“画阳不画阴”。⁽¹⁷⁾龙华民也说“明暗画法”“在中国是不存在的”。⁽¹⁸⁾

乾隆年间英国使节来华。在他们的中国印象中，曾经留下了这样的记录：

“中国人认为一个物体的明暗面和它的光影只是偶然的，不应当把这处偶然现象搬到画面上来，这样就会破坏色泽的均匀。此外，他们反对指导画面上的几个物体按照距离人的视线远近，画成不同大小。他们认为，实际上几个物体既然是一样大的，只是由于人的视力错觉才显出有大有小；那么，画的时候就应当纠正这个错觉，而把它画成一样大小。事实上这种错觉画在画上，对于风景的美和协调是必要的。”⁽¹⁹⁾

“中国人在布置园林上虽然如此出色，在布置事务上如此到家，但他们却丝毫不懂配景法和调和明暗面，这从他们的绘画上看得出。当几位中国官员观看礼品中几张欧洲最有名画家作品时，他们不懂明暗的道理，问为什么左边和右边的色泽不一样。他们觉得人像上下面的阴影是一个缺点，认为那个地方可能偶尔画错了。一位名叫卡斯提略恩（按指郎世宁）的意大利传教士画家奉命画几张画，同时指示他按中国画法而不要按他们认为不自然的西洋画画。这位画家画了几张宫内建筑。由于不按照比例，不顾及明暗，结果前面的房子同后的房子画成同样大小。他还按照同样画法画了几张人像。画法和着色都很好，但就因为缺乏适当的阴影，而使得整个画没有精神。但中国人认为这样画法比西洋画法好。”⁽²⁰⁾

上述有关的评说出现于明清之际，深刻地反映了两种视觉文化之间的观念冲突，而这些冲突的重要表现之一，即是在“明暗法”和“透视法”方面的集中显现。在欧洲学者眼里，在18世纪，“如果说北京多少未受欧洲艺术的吸引，那是由于还没有什么东西能扰乱儒家学者的内心安宁或者暗中破坏传统的堡垒，官员们同时就是教会、国家和‘社会’，他们的世界是完整的、自足的。”⁽²¹⁾在这种“自足”的精神世界里，中国人对西方绘画的传入，经历了从“逼真”的惊奇到“画品”

的反思的思想演化。

这表明，这批在当时难得来华的西方人所得出的难得的发现，其实是一个错误。因为中国人对西洋画“逼真”的赞赏，其实是一种表象。中国绘画传统其实已经包含着诸多关于“明暗”和“透视”的思想，只是表述的方式和显现的角度不同。邹一桂《小山画谱》就曾经写道：“黑白尽阴阳之理，虚实显凹凸之形。”而在对话过程中，一个关键因素，是传统文人画正统思想作用。邹一桂在《小山画谱》中所列“西洋画”条，曾经这样写道：

“西洋善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差锱黍。所画人物屋树，皆有日影。其所用颜色与笔，与中华绝异。布影由阔而狭，以三角量之。画官室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦具醒法；但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。”⁽²²⁾

这是一段体现近代本土人士西画观的经典论说。可见，在这种“自足”的精神世界里，中国人对西方绘画的传入，经历了从“逼真”的惊奇到“画品”的审视的思想演化。事实上，如同当时来华的西方人错误的发现一样，邹一桂等识之士关于“西洋画”的发现和批评，同样也存在理解上的偏颇。西画中的透视画法，并不仅仅局限于“由阔而狭，以三角量之”的几何学范围，其他的光影的透视法和空气的透视法，同样形成了“阴阳远近，不差锱黍”的视觉效果。⁽²³⁾因此，来自于中西各方的有关“误读”性的相关评说，虽然包含有所偏误的成分，但却真实地反映出当时历史情境的合理性。就此而言，邹氏的这种西洋画评说，本质地体现了传统文人画正统思想的作用。其之所以具有正统思想的典型性，是因为这种思想在清代学者、画家中时有反映。张庚《国朝画征录》曾经就焦秉贞的参用西法的有关实践，评价道：

“焦氏得其意而变通之，然非雅赏也，好古者所不取。”⁽²⁴⁾

由这种正统思想所致，松年《颐园论画》从中西绘画比较的角度，对西洋画提出自己的批评意见：

“西洋画工细酷肖，赋色真与天生无异，细细观之，纯以皴染烘托而成，所以分出阴阳，立见凹凸。不知底蕴，则喜其工妙，其实板板无奇，但能明乎阴阳起伏，则洋画无余蕴矣。中国作画，专讲笔墨勾勒，全体以气运成，形态既肖，神自满足……。”⁽²⁵⁾

晚清葛元煦《沪游杂记》专列“油画”部分，就盛行于晚清上海的这一现象，也曾经提出了自己的见解：

“粤人效西洋画法，以五彩油画山水人物或半截小影。而长六、七寸，神采俨然，且可经久，惜少书卷气耳。”⁽²⁶⁾

可见，上述清人所谓“笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”，“非雅赏也，好古者所不取”，“板板无奇”“无余蕴矣”和“惜少书卷气耳”之类的评说，才是对“逼真”的赞赏中真正的价值判断。“在如实地描写物体的一点上，中国画和西洋画有非常的差别，这是事实。因此洋画最初来到中国的时候，的确是一种使人惊异的事情。其最大的一点，不消说便是写实。……但是自尊心很强的中国画论者，……即绘画以气韵为第一，而生动乃形而下之问题，应置诸第二。”⁽²⁷⁾因此，由于正统文人思想的左右，明清以来的中国学者对于东渐而来的西画，有“赞赏”者，也有“反感”者，但“大多数则采其逼真而讥其有匠气”。⁽²⁸⁾

这里，所谓“采其逼真”，正是反映了“黑白尽阴阳之理，虚实显凹凸之形”的吸纳，而“讥其有匠气”又体现了“虽工亦匠，故不入画品”的排斥。因此，采“真”讥“匠”，是明清时期的“西画观”的一种典型倾向，而相应体现在相关实践中则具有了某种“戏学”特点。这表明：“使中国人在18世纪拒绝接受西方的艺术，这就是中国画自身存在的固有特征。尽管并不是所有的艺术都反映了士大夫的文化，然而却是这个处于中国社会顶峰的小集团决定了中国艺术的主旋律。是这些学者们建立了艺术的标准，而不是朝廷。”这种艺术标准导致的结果，即是由文人士大夫体现出来的主流文化“重神轻形”的价值观念。“西方风格

的绘画，和掺用西方写实主义作的画，即使达到让人惊叹的水平，它也不适合士大夫去实践的。在那个社会里，文人学士即是审美情趣的最终审判者，他们的判断就是一切。”⁽²⁹⁾

晚明以来，中国人的西画观的演变，由人物写真发展到山水造境，传统审美经验中的意象之观，发生了诸多复杂而微妙的变化，在为文人所不屑多齿的写真之法和界画之中，明暗法和透视法，在中国民间找到其“阴阳”与“远近”的对话方式，形成了一种交流形态，虽然这种形态，始终是处于“采其逼真而讥其有匠气”的观念笼罩之中，同时在文人画主流形态中，未曾留下明显和直接的实践迹象。但是，这种民间交流的空间，却蕴含着画法参照的某些可能——这启发着我们去进一步体会和发现明清画坛中另一条局部而隐秘的风景线。

二、奇异的组合

西画东渐在明清之际出现的第一个热点问题，即是“逼真”二字。这是由明暗法和透视法而导致的画法参照所形成的一种文化效应。这种文化效应的两个重要表现，一是写真传统与西画出现了一系列新的交流迹象；二是中国士大夫以采“逼真”而讥“匠气”的态度，对于西洋画进行了长久的讨论。其中，从逼真的画面效果引起中国人对西画思考的同时，材料带来的技术语言，同样也在一定程度上构成中国人关注的焦点。此如邹一桂《小山画谱》所列“西洋画”，既有“阴阳远近，不差锱黍”，“所画人物屋树，皆有日影”的评说，⁽³⁰⁾其侧重于画法方面的思考；又有“其所用颜色与笔，与中华绝异”的见解，其侧重于材料方面的比较。

如同“逼真”的讨论背后，是中国人亦纳亦弃的评判尺度，体现为其价值标准的“画品”处于至尊地位而不受影响；那么在“颜色与笔”之类的看法中，同样也有关于“油画”和“水彩画”取舍的价值评判。其中最为典型的是王致诚所谓改“油”转“水”的现象，



并相应地出现“写真传影用油画”之说。

“水彩画意趣深长，处处皆宜。王致诚虽工油画，惜水彩未惬朕意，苟习其法，定能拔萃超群也。愿即学之，至写真传影，则可用油画，朕备知之。”⁽³¹⁾

“德尼（按即王致诚）画法虽精，奈皇上以中国时尚，惟好水画，德尼不能尽其所长。皇上谕工部曰：水画意趣深长，处处皆宜，德尼油画虽精，惜油画未惬朕意，若使学习水画，定能拔萃超群，即著学习其法。至于写真传影，则可用油画也，令知朕意。”⁽³²⁾

这两段评说为后人关于“写真传影用油画”的展开，虽然两者措辞有别，但表达之意相同。其实，该说依然回应了明清以来西画东渐“逼真”的热点问题。而此“逼真”仅仅是在“写真传影”的次要范围。“由于清代宫廷的油画，除了小部分皇族肖像外，大部分是用于装饰用的屏风和墙画，这些供装饰用的油画不可能受到足够的重视，建筑物重新翻修时就会被掩盖或堆放在仓库的角落，所以当年尽管有不少宫廷画师画过油画，但留下来的作品极少”。⁽³³⁾因此清宫的皇家趣味，在一定程度上限制了油画材料的使用和推广。同时，明清以来的写真艺术，已经成为流入民间的非主流绘画形态，而在体现主流绘画“意趣深长”的文人画意境方面，油画为文人意识所不容。以至于有学者得出“在中国，外来的技法仅仅对于外来的题材、也就是描绘非中国传统的次要的题材才是有用的”的结论。⁽³⁴⁾

“写真传影用油画”，构成了一种明清时期又一重要的西画观。由这种观念所致，形成了所谓“油画水彩化”的倾向。由于水彩画和中国画在使用工具上的相近，两者都是用毛笔蘸水调合胶性颜料在纸上作画，所以水彩画的某些特点和艺术效果，同我国传统的彩墨画有“异曲同工”之处。而为了体现这种“异曲同工”的效果，清宫绘画中曾经特殊的“纸本油画”，其呈现了非常特殊的视觉效果：“表面比较平滑，不象欧洲画布那样有着或粗或细的布纹”，这在一定程度上接近了在“丝绸上进行水墨画”和“在丝绸上画

水彩”的感受。这种情形正如王致诚于1741年11月4日的一封信中写道：

“我必须忘记我曾经长期学习和工作才学会的东西，而要习惯于另一种绘画方式。我必须学会用水在一种白色薄纱上作画，这种绘画很难驾驭也很微妙，它比细密画具有某种更加微妙的特征。用油画技巧所画的一切，都应该以同一种无任何明暗部分的鉴赏能力来绘制，其肉色洁白如奶，衣褶被绷得很紧，被折成了管风琴的管状，其直线形的视线并无渐变，也无法实现空中视线。”⁽³⁵⁾

这种特定的“鉴赏能力”，从另一侧面表明了乾隆对王致诚弃“油画”而转“水彩”的要求，无疑是从水彩和水墨在“意趣深长”的画趣方面加以考虑和选择的。所以王氏油画“油色较薄”，正是出于这种特定的油画“水彩化”的限制，而他的油画中又依稀流露出“油画笔触还是清晰可辨”的迹象，表明王致诚在材料适应和折衷过程中一定的艰难程度。

自然，乾隆对“水彩画”的推崇，并非完全取消了王致诚绘制油画的空间。然而，即便是在“写真传影”之时可用油画绘制，这些“油画脸像”依然是基本以纸本为底材，如王致诚创作《乾隆射箭油画挂屏》，即是在“多层浅黄色高丽纸”上作“油画”；另如“西洋人王致诚热河画来油画脸像十幅，着托高丽纸二层，周围俱镶锦边”等，即可作为重要的引证；同时其为符合“朕意”，王致诚学习水（彩）画，舍弃其“所长”，在作品中流露出“油色较薄”的倾向，侧面反映了某种“油画水彩化”的影响。这位“出生在调色板和画笔之间”的法国画家，对于当时欧洲盛行的“坦培拉——油”的混合技法，具有同样的理解和运用的能力。然而，王致诚“虽工油画”，却“未惬朕意”，其在清宫所作，如《乾隆射箭油画挂屏》，限于高丽纸本等“非欧洲方式”的材料的制约，只能采取“油色较薄”的“水彩化”的折衷办法。

尽管受到传统文人意识的左右，油画及其材料特性，大都是在非主流文化情境中获得某种局部的关

注，但是，这并不等于其材料媒介的特性始终为国人所隔阂。相反，所谓“写真传影用油画”的限定，正是反证了本土人士对“油色”特性的某种理解程度。

这种“油色”的熟悉，显然是循序渐进的认知过程。当时在北京的“天主堂中供耶稣画像”，曾经引起诸多文人的注意。在“望之如塑”“俨然如生人”等之类的“逼真”效果的评述模式之间，有一则笔记即汪启淑《水曹清暇录》，则以不尽相同的评语，表达了其对清乾隆时期阜成门天主堂中的圣像的一种看法，汪氏写道：“堂中佛像，用油所绘，远望如生，器皿颇光怪陆离。”⁽³⁶⁾除了宗教圣像绘画之外，以线法画为特色的建筑壁画，同样引起人们的关注。乾隆年间“都中天主堂有四：一曰西堂，久毁于火；其在蚕池口者曰北堂，在东堂子胡同者曰东堂；在宣武门内东城根者曰南堂”。其中南堂“内有郎士宁线法画二张，张于厅事东西两壁，高大一如其壁。”⁽³⁷⁾据记载，乾隆二十二年，郎世宁“为南堂作壁画四，一曰君士坦丁大帝凯旋图，二曰大帝赖十字架得胜，存南北二壁。东西二壁则为第三第四图。”⁽³⁸⁾关于南堂的壁画，也曾经出现诸多详实的记述，比如清赵文恪《榆巢杂识》、清姚元之《竹叶亭杂记》、清徐昆《遁斋偶笔》以及清张景运《秋坪新话》等，在“千态万状，奕奕如生”（赵文恪语）“线法古无之”、“其精乃如此”（姚元之语）“神态俱活，皆有肉翅能飞”（徐昆语）等“逼真”画面的描述之外，张景运《秋坪新话》注意到了他人未曾注意的环节，张氏写道：“云其画乃胜国时利玛窦所遗，其彩色以油绘成，精于阴阳向背之分，故远眎如真境也。”⁽³⁹⁾

汪启淑的所谓“用油所绘”和张景运的所谓“彩色以油绘成”，表明他们所见西洋画及其“远望如生”“远眎如真境”的特色，不仅是由于“精于阴阳向背之分”的西画画法所致，而且还与“彩色以油绘成”的材料因素有关。这是中国士大夫文人们已经不期然而然地触及到了西画材料问题。相比而言，晚清葛元煦对“油画”材料方面的见解，显得更趋完整和深入。

其在《沪游杂记》中专列“油画”部分写道：

“粤人效西洋画法，以五彩油画山水人物或半截小影。画长六、七寸，神采俨然，且可经久，惜少书卷气耳。”⁽⁴⁰⁾

葛元煦的“油画”论说，是由兴盛于广州等南方口岸的外销油画而引发的。他首先提出“五彩油画”的概念。在此的“油画”之解，与汪启淑“用油所绘”说和张景运“彩色以油绘成”说有所关联。同时葛元煦又补充“且可经久”，这是由油画材料特性的进一步理解所得。然而，最终依然受到传统思想的作用，得出“惜少书卷气耳”的结论，这显然是与邹一桂《小山画谱》所说“笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”的本意相同，也同时体现“写真传影用油画”价值评判的一种思想延续。

从乾隆到邹一桂，从汪启淑、张景运到葛元煦，他们的论说，只是明清之际中国人对于西画材料认识的一种缩影。但是，其中却能够反映出一定的思想脉络。他们并不是从专业的角度，去真正区分油画和水彩各自材料的表现特性所在，而只是依据个人感性的偏好和观念的左右，影响了他们对于油画材料取舍的评判尺度。这种影响，一是来自于帝王的趣味。“西洋画在明清之际所产生的最烜赫的影响恐怕还是在宫廷绘画，这是聪明的传教士甚至欲倾毕生心血奋力冲开的一条重要文化通道；那么帝王的趣好规范也就密切地关系着西画在中国的命运。”⁽⁴¹⁾二是来自于文人的评判。“使中国人在18世纪拒绝接受西方的艺术，这就是中国画自身存在的固有特征。尽管并不是所有的艺术都反映了士大夫的文化，然而却是这个处于中国社会顶峰的小集团决定了中国艺术的主旋律。是这些学者们建立了艺术的标准，而不是朝廷。”“西方风格的绘画，和掺用西方写实主义作的画，即使达到让人惊叹的水平，它也不适合士大夫去实践的。在那个社会里，文人学士即是审美情趣的最终审判者，他们的判断就是一切。”⁽⁴²⁾而这两种影响，在清宫院画的繁盛时期，形成彼此相通合流之势，典型地表现为重



“雅赏”、推“古格”的审美取向；而在民间范围，文人思想的影响则占据主要的地位。

从某种意义上说，所谓帝王趣味，也是文人思想的一种特殊体现。因此，上述两种影响，其根本的核心在于中国“文人学士的审美情趣”，这是决定近代中国人对于西画材料评价的“最终审判者”。因此所谓“写真传影用油画”，深刻地反映了中国文人对于西画的取舍倾向和态度。这种倾向和态度说明，西画东渐时期的材料引用，其前提之一，只能是体现油画材料与逼真造型的局部对应。正是这种思想倾向的作用，在晚清黎庶昌《西洋杂志》中，尽管有西洋油画“以各种颜色调橄榄油，涂于薄板上，板宽尺许，有一椭圆长孔，以左手大指贯而钳之”和“张布于坐前，用毛笔蘸调，画于布上”的十分详尽的材料描述，但最终是与“人物、层次分明，莫不毕肖，真有古人所谓绘影绘声之妙”⁽⁴³⁾的画面效果相联系，而与“画品”及“书卷气”之类的文人理想境界是相距甚远的。

“写真传影用油画”，作为中国近代又一重要的西画观的典型反映，再次体现了西画东渐过程中两种不同文化观念之间冲突和碰撞，其中材料引用所表现出来的不同方式的适应和折衷，只是说明了在此过程中，所有参与其中的中西画家作出的若干调整。这种调整，尽管限于传统文化的主流优势，在局部范围内产生微妙的变化，但是这种调整，却在某种程度上，深刻地寓示着近代西画东渐过程中所呈现的复杂而曲折。○

注释：

(1) 如意书业《唐宋绘画谈丛》记：“中国古画中确有不少印度及‘西域’画法成分，可见中西文化的交流。除佛像画及‘凹凸花’外，尚有其他证据，如顾恺之‘云台山图’的画法，阎立本有‘销银作月色布地’（见米芾‘画史’）的画法，荆浩‘画说’中有‘烘天青，泼地绿’的话，徐熙、黄荃的画或‘天水通色’，或‘天水分色’，都与后世的中国画不同。”见如意书业《唐宋绘画谈丛》，第8页，中国古典艺术出版社1958年出版。

(2) 这两种画法，在张庚《国朝画征录》中得到总结。张氏写道：“写真有两派，一重墨骨，墨骨既成，然后傅彩，以取气色之老少，其精神早传于墨骨中也，此间中曾波臣之学也。一略用淡墨勾出五官部位之大意，全用粉彩渲染，此江南画学之传法，而曾氏善也。”

(3) (英) 苏立文《明清时期中国人对西方艺术的反应》(The Chinese Response to Western Art)，莫小也译，黄时鉴主编《东西交流论谭》，第313至314页，上海文艺出版社1998年3月出版。

(4) 此语为徐光启所语。转引自方豪《中西交通史》(下册，全二册)，第九章“图

画”，岳麓书社1987年12月出版。

(5) (14) (17) 顾起元《客座赘语》，卷六“利玛窦”条，金陵丛刻本。

(6) 姜绍书《无声诗史》，卷七“西域画”，画史丛书本。

(7) (24) 张庚《国朝画征录》，画史丛书本。

(8) 王士禛《池北偶谈》(全二册)，卷二十六“谈异七”，靳斯仁点校，中华书局1982年1月出版。

(9) (12) (22) 邹一桂《小山画谱》，清道光二十九年刻本。

(10) 印光任、张汝霖《澳蕃篇》。见印光任、张汝霖：《澳门记略》，广东高等教育出版社1988年出版。

(11) 胡敬《国朝院画录》，清嘉庆二十一年崇雅堂刻本。

(13) 蒋廷锡此画题跋落款为“戊戌”，应为康熙五十七年(1718年)。参见袁宝林：《比较美术教程》，第197页，高等教育出版社1998年6月出版。

(15) 转引自方豪《中西交通史》(下册，全二册)，第九章“图画”，第三节“明清间国人对西画之赞赏与反感”，第910页，岳麓书社1987年12月出版。

(16) (意) 利玛窦、金尼阁《利玛窦中国札记》，何高济、王遵仲、李申译，何兆武校，第22页，中华书局1983年3月出版。

(18) 龙华民的观点，客观上指出了“明暗画法”的事实，但却认为此法“在中国是不存在的”，应为对中国传统绘画的认识偏颇。利玛窦也持有这种观点。

(19) (20) (英) 斯当东《英使谒见乾隆纪实》，叶笃义译，第399页，上海书店1997年6月出版。原版为：Sir George Staunton AN AUTHENTIC OF AN EMBASSY FROM THE KING OF GREAT BRITAIN TO THE EMPEROR OF CHINA Printed for Robert Campbell, By John Bioren, Philadelphia, 1799.

(21) (英) G.F. 赫德逊：《欧洲与中国》，王遵仲、李申、张毅译，何兆武校，第251至252页，中华书局1995年4月出版。

(23) 参见宗白华《中西画法所表现的空间意识》，宗白华：《美学散步》，第114至115页，上海人民出版社1981年5月出版。原载于《中国艺术论丛》第1辑，商务印书馆1936年出版。

(25) 松年《颐园论画》，转引自周积寅编著：《中国画论辑要》，第288页，江苏美术出版社1985年8月出版。

(26) 葛元熙《沪游杂记》，卷二“油画”，郑祖安标点，上海古籍出版社1989年5月出版。

(27) 尼特《谈谈洋画的鉴赏》，《艺术旬刊》第一卷第七期，1932年11月1日出版。

(28) 方豪《中西交通史》，第九章“图画”，第三节“明清间国人对西画之赞赏与反感”，第911页，岳麓书社1987年12月出版。

(29) (英) 苏立文《明清时期中国人对西方艺术的反应》(The Chinese Response to Western Art)，黄时鉴主编《东西交流论谭》，第333至334页，上海文艺出版社1998年3月出版。

(30) 邹一桂《小山画谱》，清道光二十九年刻本。

(31) 转引自方豪《中国天主教史人物传》，第三册，第94页，中华书局1988年出版。

(32) (法) 樊国梁撰《燕京开教略》，第74页，北京救世堂光绪三十一年(1905年)刊本。

(33) 梁光泽《中国早期油画分期和发展脉络》，《艺术家》1999年第9期。

(34) (英) 苏立文《东西方美术的交流》，第311至312页，陈瑞林译，江苏美术出版社1998年出版。

(35) (法) 伯德莱《清官洋画家》，耿昇译，第36页，山东画报出版社2001年1月出版。

(36) 汪启淑《水曹清暇录》，卷四，一四一“天主堂本利玛窦旧居”，杨辉君点校，北京古籍出版社1998年6月出版。

(37) (38) (39) 转引自方豪《中西交通史》(下册，全二册)，第九章“图画”，第六节“郎世宁之中国画与乾嘉间之西画”，第918至919页，岳麓书社1987年12月出版。

(40) 葛元熙《沪游杂记》，卷二“油画”，郑祖安标点，上海古籍出版社1989年5月出版。

(41) 引自袁宝林《潜变中的中国绘画——关于明清之际西画传入对中国画坛的影响》，袁宝林：《比较美术教程》，第202页，高等教育出版社1998年6月出版。

(42) (英) 苏立文《明清时期中国人对西方艺术的反应》(The Chinese Response to Western Art)，黄时鉴主编：《东西交流论谭》，第333至334页，上海文艺出版社1998年3月出版。

(43) 黎庶昌《西洋杂志》，喻岳衡、朱心远校点，湖南人民出版社1981年6月出版。

情感与表现——铁扬绘画观赏一得

徐 虹

情感与形式

铁扬的作品色彩介于想象与现实之间，既有现实的可辨识性，也有主观强化和渲染。金黄色的玉米地，绿色植物、红色旧木柜子、土色墙壁……那些他所熟悉的物像与跃动的光斑，环境色的反光映衬，让一抹金色的温暖，大片绿色的清凉和整个天地漫透的金红橙黄的热情在画面流溢。使得画面色彩效果强烈而自然，且具有现实的感染力。他画面的形象大部分是具体且易于辨认的，但它们被融入个性情境，色彩经验和生活经验互为增强，最终达到色彩与心灵融合的境界。

由于铁扬作品中的视觉构成与现实的经验感知融为一体，画面生动和丰富，个性鲜明和富于变化。那些大块平面的草原像海洋一样涌动，那些生气盎然的大树，上面繁茂的白色花朵组叠成图案式的结构，就像漫天的雪花或天际散落的烟火，将童话想



收麦子 油画 130cm×150cm 2018年

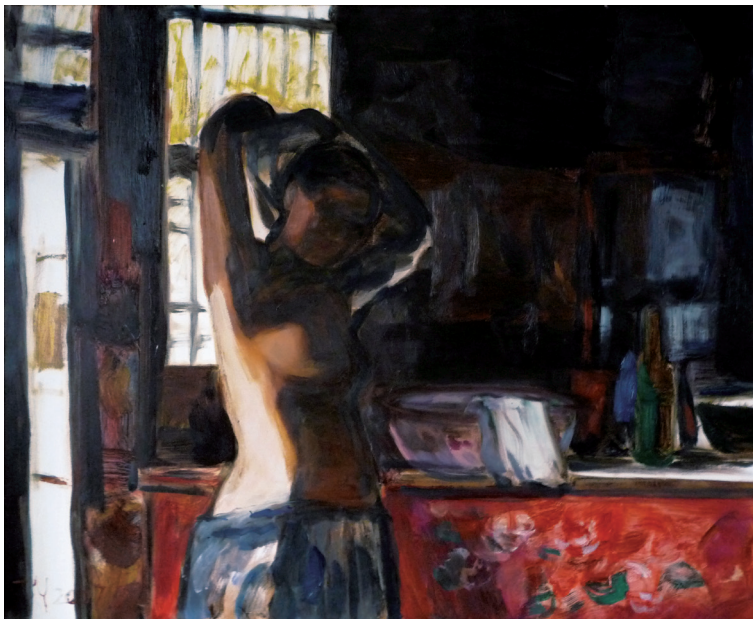
象和乡土记忆融合一起，让回味变得厚重旖丽和回味无穷。那些农家简陋房舍内的家具，其中的女人体，如盛开的生命花朵充满泥土和植物馨香。在厚实温暖的乡土气息中，那些直线和块面结构诉说浓浓的回忆思绪。那些飞扬的笔触和沉稳色块，组成如树木般的韧性和石块般的坚定，从中折射出饱经沧桑后的坚毅和豁达品性。

铁扬的作品结构和象征，是蕴含着故事的。历史、文化、个人经历的反思和情感体验充盈其中，所以能引起观众共鸣。那是“人歌人哭”的痕迹，而不是单薄的绘画形式。所以，在这意义上说——情感形式即内容。

情感与表现

铁扬的作品整体格调是鲜明与昂扬的，犹如穿行行云，跳动爽快的奏鸣曲，其间时时出现高低起伏的节奏。那是画家内心激情韵律化的表现，是将所描绘的事物统一于情感想象的世界之中，并经过人的理性认知和梳理的世界。它所凝结的形式表明这种能量在照亮外界事物同时，也回照画家内心世界。这使艺术家就像一个盘旋大地之上的飞鸟，既俯瞰大地万物，感受大地的气息，又掌握着飞翔的高度和速率。这是一种自由的律动。一切美好的艺术的产生，从本质上来讲是艺术家个人内心深处的律动。

铁扬的人生态度是寓深厚于洒脱平和。表现于绘画作品，就是心情涵泳与形式力度的平衡体现。表现的符号或形式，是有情感的界限和意义指涉的，不止于空泛的观念。所以他画中的不同意味的形象，



红柜 油画 80cm×100cm 2007年

总是予以不同表现手法，产生不同的视觉效果。就是一些借助于西方绘画的手段或形式，最终仍然是被融入画中成为有机部分。而对于观看者，这种组合包含更多曲折的内涵，需要反复品味和思考。这就如面对一首诗的韵律解读没有止境，一张画的节奏，解读也没有止境，一切在字里行间的高低起伏中穿行。而这些内涵无穷的语言，不可能全部“解码”，只能在凝视中对活，瞬间读懂和瞬间沉默。因为情感的世界无法固化，表现也应该变动不居。

模糊性和不确定性是相对于现实主义的写实形式而言。表现性绘画不是具体的日常描绘，不是眼见的真，而是提炼概括的有特定意味的形象、色彩、笔触，它所带来的情感张力使观者在情感上感到真实。这和写实绘画通过现实幻觉带来的明确性有显著差别。也就是说情感需求的真实性和丰富性要求艺术有强烈的表现性，形象上也需要抽象提纯，因其带来对事物的解释具有不确定性和模糊性特征，反而使其更具有覆盖性和广延性，并最终指向普遍存在的意义。○



话剧《阿Q正传》舞台设计（1980年为中央戏剧学院所做）



秋之韵之十八 布面油画 22cm×27cm 2007年

烂漫的真情 永恒的瞬间

葛秀支

铁扬的绘画创作风格和情感表现形式，是将烂漫的真情与永恒的瞬间交织在一起，他的作品不仅让人们感受到美的享受，融汇了诗意之美，更引导人们去思考生活的意义和情感的价值。铁扬（1935—）是20世纪50年代新中国美术教育培养起来的老艺术家，他涉猎的艺术形式和材料广泛，作品都具有很高的艺术品格。铁扬形容自己是一位劳动者，他把土地、乡愁、冀中平原、冀西土地、太行文化的性格，用他的艺术语言表现出来，真挚而纯粹。本次展览展出铁扬从艺70年来的油画、水彩水粉画、水墨画、插图等艺术作品，希望观众透过展览能够看到一位优秀的艺术家对于家乡的土地和日常生活的入微观察和热爱，看到艺术家在艺术形式和语言上深入探索和在中西文化艺术的融合创新上所做出的贡献和成就。

铁扬少年时期的生活经历深刻地影响了他的艺术观念和创作风格。在少年时代，铁扬就展现出对文学和绘画的浓厚兴趣，这种兴趣促使他在后来追求卓越的道路上不断努力。铁扬在晚年开始著述，他将画面无法表现的那些天、地、人和物付诸于文字，他以其敏锐的观察力和细腻的笔触，创作出一系列感人至深的文学作品，如小说《大暑记事》《美的故事》《大车上的我》，人物形象饱满，活泼，充满了生命力，管中窥豹，正如尚辉先生所言“记录了20世纪冀中平原的人文景观和社会变迁”。

铁扬绘画与20世纪以来中国绘画中乡土题材

冀中平原是中国北方广阔而肥沃的地区，也是铁扬生活和创作的地方。通过绘画，铁扬深深地热爱这

片土地，他的绘画和散文中常常反映了他对冀中平原这片土地的深情厚意。在铁扬的绘画作品中，冀中平原的风景经常是一个重要的主题。他描绘了平原上的田园景色、农民劳作的场景以及季节的变迁。通过丰富的色彩和细腻的笔触，他将冀中平原的美丽和宁静呈现在观众面前。他的绘画不仅是对冀中平原自然景观的再现，更是对这片土地的情感，让人们感受到他对家乡的深情。

20世纪以来，中国绘画中的乡土题材一直是一个重要的创作方向，许多艺术家通过表现农村生活、田园景象和乡土人物，传递着对传统文化、自然环境以及人情世故的关注。这些作品不仅呈现了中国农村的真实生活，也承载了艺术家对于时代变迁和社会变革的思考。同样，农民与乡村也是20世纪中国现代中国文学的主要人物形象。

铁扬的绘画与这一题材有着紧密的联系，他以自己独特的艺术语言，为乡土题材注入了新的生命力。《炕头》《玉米地》《打苜蓿》等系列和作品，体现了中国绘画中乡土题材的丰富性和多样性。铁扬不拘泥于传统的表现方式，而是融入了自己的创新观念。他的色彩运用、笔触处理以及意境构建，都体现出表现主义的特点。这使得他的绘画作品既在传承传统的同时，也为乡土题材赋予了更多的现代艺术内涵。铁扬的绘画与冀中平原的关系不仅展现了他对家乡的情感，更是他创作的源泉之一。通过这些联系，铁扬的绘画为观众呈现了一个既具有个人情感又与时代相呼应的乡土世界。

已有千年历史的赵州梨花是铁扬经常画的题材，



表现形式多样，有油画、水墨、水粉、水彩以及素描等。尤其是油画版《赵州梨花》，这幅作品展现了中国北方农村的春天景象，以赵州梨花盛开的场景为主题，突显了春天带来的希望和新生。这幅画通过绚丽的色彩和生动的表现，捕捉了梨花盛开的瞬间，呈现出一幅生机勃勃的画面。画面中的色彩鲜艳、雅致，以白色的梨花和黑色的枝干为主调，让整幅画面充满了春天的生机和活力。光影的处理也十分巧妙，透过树叶和花朵之间的光线，创造出明暗交错的效果，增强了画面的层次感。尽管画面中的梨花盛开美丽动人，但整幅画作中的情感却更为深远。铁扬通过这幅画作，似乎在表达着对生命和自然的感悟，他将生命的美丽和脆弱、时光的流转以及人与自然的关系融合在一起。

抒情与表现

铁扬善于运用流畅而变化丰富的线条来构建画面。他的线条有时优雅流转，有时粗犷有力，这种线条的变化为他的画作增添了层次感和动感。通过线条的变化，他能够精准地表达出画面中的情感和意境。铁扬的作品常常使用鲜明而温暖的色彩，这些色彩不仅能够增强画面的视觉效果，还能够传达出作品中所

蕴含的情感。他的色彩运用自然而然，既能表现出大自然的美丽，也能够反映人物内心。

铁扬的绘画作品常常在抒情与表现之间寻找平衡点。他擅长用简洁的笔触表现丰富的情感，使抒情成为表现的一种形式。在他的作品中，抒情不仅是一种技巧，更是情感宣泄的出口。他运用灵活的笔法，通过虚实结合、用意的点缀，将写意的自由性与表现的准确性结合在一起。他的风景作品常常以简约的笔触勾勒出山川河流，但却能够传达出深邃的自然氛围。他的人物画也常常运用几笔简洁的线条，却能够抓住人物的神态和情感，抒情与客观再现融合。铁扬追求的并不仅仅是物象的再现，更是内心情感的传递，使人物不再是静态的形象，而是活生生的存在。这种情感的抒发超越了客观表面，使作品具有更深刻的意义。

结语

铁扬作为一个多领域的艺术家，不仅在绘画领域有杰出的成就，舞台设计领域展现了他独特的创作才华。他的舞台设计与他的绘画之间存在着紧密的关系，这种关系不仅在艺术语言和创作风格上有交织，还在情感表达和审美观念上有共通之处，这使他的舞台设计具有独特的视觉魅力，也强化了他的绘画与舞台设计之间的联系。他的文学作品和绘画关系体现在艺术创作的主题、风格和情感等方面如内心的情感起伏，对大自然的敬畏，对日常生活的感悟，这种共通的主题使他的文学与绘画作品产生了内在的联系，不同的艺术语言，实现了文学与绘画之间的丰富互补，也展示了铁扬作为多才艺术家的独特魅力和创造力。

人类无法孤独地行走于天地之间，世界去向何方，取决于我们如何与生命和自然相处。铁扬以自然为道，以自己所能，描绘万物之美。因为，生命无非是尽所能依靠大地，虽短暂而艺术又让我们永恒。○



收麦子 油画 130cm×150cm 2018年

宋代官告与工艺美术

——《宋会要辑稿》工艺美术笔记之一

陈彦姝

告身是官府授职文武官员、加封内外命妇和诸蕃首领加勋的身份证明文书。自南北朝以后制度不断完善，至宋形制完备，制作精良。关于其制度、书写和管理，历史学已多有讨论。入宋，工艺美术也不断发展，特别是绫锦类丝织物大量用于装裱书画和官告度牒。故本文希望以工艺美术知识为依托，谈谈告身尤其是官告的用料、生产管理和防伪设计等问题，从“物”的角度对宋代官告制作进行若干梳理。讨论的基础材料，主要来自对《宋会要辑稿》的爬梳整理，故作为其研读笔记之一。

一、告身主要材料

目前传世的宋代告身真迹，大约有十余件。但在流传过程中，并非所有部件都能得以保存，所以难以展示原本的装裱格式和面貌，需要通过对历史文献的梳理来重塑认识。

宋代官告制度创于太祖乾德四年（966），随后在咸平、景德、皇祐、元丰年间多次调整，于徽宗大观初年再次大幅修订，“著为新格，凡褱带纲轴等饰，始加详矣”，形成的定式又为南宋延续。¹

制作官告所用的工艺美术品，主要涉及书写内容的绫纸、包裹装饰的锦褱、收卷支撑的轴杆、外罩收纳保护的丝网丝带等其他配件四部分。它们的材质、工艺、颜色、纹样和使用数量不仅为了美观，更承担着区分不同官职，明辨等级高下，维护礼仪秩序的作用，即“凡绫纸幅数，标轴名色，皆视其品之高下”²。

故而每类之下，还可细分为数种。总之，“品位愈高，则物采愈华。”

宋制是基于唐制的沿革变化，唐元和八年（813）规定了文武官告纸轴制式：

五品已上，用大花异纹绫纸，紫罗里，檀木轴。六品下朝官，装写大花绫纸，及小花绫里，檀木轴。命妇邑号，许用五色牋，小花诸杂色锦褱，红牙碧牙轴。其他独窠绫褱，金银花牋，红牙发镂轴钗等。³

绫纸分大小花、轴有染色牙轴、拔镂轴、木轴诸类、使用锦褱等在宋制中都能寻见，正是对唐代的继承。以下分类述之：

1、绫纸

绫纸是官告内容书写的载体，发挥着核心作用，所以关于官告的制度格式，也是以绫纸为纲，然后由内及外的是轴、褱、网等。

纵观前后，绫纸的种类没有太大变化。早期的乾德格式中的“无金花五色白背绫纸”，应该就是后来的“白背五色绫纸”。到徽宗朝新定《大观格》，文、武官告绫纸按品秩共分五色背销金花绫纸、白背五色绫纸、大绫纸、中绫纸、小绫纸 5 种；内外军校封赠绫纸分大绫纸、中绫纸、小绫纸 3 种；册封蛮夷酋长及蕃长的绫纸有五色销金花绫纸、中绫纸 2 种。⁴

“销金”一词大约是用金装饰的统称，绫纸较为适用的工艺当为印金和描金，因为它们制作纹饰可以繁缛华美，操作又较为简便易行，适合大批量的生产，特别是效果平整适合书写。

依官位高低，官告使用的绫纸数量为5—18张不等，各色绫纸的数量也就不一。“五色”究竟是哪些颜色，文献鲜少直接说明。可以类比的是命妇告身罗纸，“五色”指的是红、黄、青、赤、绿五种。以南宋乾道年间为例，“文武升朝官以上封赠母妻”用七张五色罗纸书写，为“红、黄各二张，青、赤、绿罗各一张”。具体制度历朝会有所调整，偶尔也引出些小麻烦，如上述类型，一度改为红、青2张，赤、绿、黄各1张，结果“书写告命黑青一同，不见字迹”，只能又改回去。⁵

“大、中、小绫纸”，一般认为是绫纸的尺幅大小。宋初乾德格式中，又曾见“大花白绫纸”和“小花绫纸”的称谓。在唐制中，也称大花异纹绫、大花绫、小花绫等，是宋制前身。唐代图案流行团窠结构，这里的大、小花指的就是圆形单位图案的直径。

总体上，绫纸的等级，从工艺角度是按是否饰金，是否五色，尺幅大小或单位纹样大小的顺序排列。

2、轴

装裱之后，收卷的轴杆被隐藏在内部，外露的是轴头。它在保护支撑之余，也起到美观装饰的效果，所以官职的高下由其体现。轴头材料按等级高下依次为犀、牙、角、木。犀轴在宋初，曾用过“宝装”工艺。所谓宝装，是加嵌了玉石之类高档材料的螺钿。⁶这种工艺始于唐，五代和北宋沿用。受限于较小的装饰面，这类犀轴上的宝装应该是纹样精致小巧的。宝玉石和蚌片组合，不仅有丰富的颜色，还有隐隐珠光幻色，极为绚丽华贵。

至徽宗朝，新制的变化集中在高档轴。一来增添玳瑁一种，地位仅次于犀；二来犀轴不再使用宝装，改用滴粉缕金工艺；三是牙轴上使用“拨花”工艺。“滴粉缕金”或接近壁画的沥粉贴金工艺，以胶调和细粉、色料，再用特制工具挤出细线纹堆帖在装饰面上，线纹隆起。其上再贴金、银箔，上色，图案华美厚重且有立体感。“拨花”应该就是唐代的“拨镂”，指在象牙上雕刻，往往还要加以染色，令图案效果更明显。日本奈良东大寺正仓院藏品中有镌刻图案并染做红、

绿色的牙尺和红、蓝色的围棋子。唐制官告的轴也有红牙、碧牙之分，可见已经有染色。徽宗朝的拨花牙轴，还有图案“穗草”和两面、细花等做法的区分。按《鹤林玉露·告身》条⁷，“染牙以为经，凡五等，升朝历数而上也，而穗草为尊。”正可对应徽宗朝新制中的五等牙轴，也透露出牙轴会有染色处理。另外，犀轴、玳瑁轴和角轴都分两等，区别在于大小和是否加绘图案。

3、锦褙

与书画装裱类似，官告也会用到锦褙。其基本作用在于保护内芯，织锦的图案既是装饰，又以它来区分官职的高低。

早年，晕锦的等级最高。由于不论是出土还是传世，宋锦的数量都极少，所以很难确指晕锦的面貌。“晕”当为晕染、晕渲之意，指颜色浓淡过渡。绘画的分染多以清水晕色，浓淡渐变自然没有明确的边界。但丝绸受限于纺织工艺，往往是先染出渐次浓淡的邻近色丝线，有序排列，再上机织造，细观仍可察觉分界线。品种上具有参考价值的是唐代的“綢”，又称“晕綢锦”或“綰锦”。它具备抽象的晕色效果，其基本工艺手法是依靠经线的色彩浓淡规律排列，故而晕散方向为横向。两宋时期，色彩浓淡渐次变化的装饰手法还见于建筑彩画。《营造法式·彩画作》⁸称之为“叠晕”，对颜色调和、配色和运用时深浅色的排布规律都有归纳。从彩画图像看，叠晕能起到烘染主题物象的效果，令图案远观有一定的空间感。参考它们，宋代所谓的晕锦应该也是以主题图案为中心，向内或外做色彩的叠晕变化。

徽宗朝新格锦褙的变化较大，大中小锦被多种明确纹样的锦所取代。其中，“八答晕”是一类几何式花纹，结构是从单元中心向四面八方辐射线条，相互之间联通，铺满整幅。它骨架均衡，排列匀齐，具有对称性和节奏感。其形式与建筑彩画联系密切，所保留的“晕”字也表明其用色依然有叠晕效果，这在较晚的织锦上也可以得到证实。“天下乐”作为锦

纹的名称，在宋代文献中多次出现，可惜既无对图像的解说，迄今也尚无实物对证，一度与灯笼锦混淆。但两者一是等级纹样，一是时令纹样，同时还存在工艺类型和出现时间先后等多种区别。⁹“翠毛狮子”是狮子题材的织锦，颜色青翠。宋锦中与之同类的还有黄狮子和白狮子，三者均属于等级纹样。“盘球”的骨架是圆形适合纹样，它与唐代团窠一脉相承，但单位较小，单元之间又会相交或相切，组成复杂的几何类图案。总之，《大观格》新加入的几种锦都是首先被用于朝服、绶带等礼仪性服装上，至徽宗朝才进入官告，是等级图案使用范围的扩大。其中的八答晕、天下乐等级尤高，前者用于三公、三少、侍中、中书令，六尚等女官，宰相曾祖母、祖母、母、妻，亲王妻；后者用于左右仆射、使相、王，不见用于女性告身。在其他场合，这类高等级纹样的使用一样严格，当年王安石嫁女以天下乐锦帐陪嫁，引出神宗的质问，一方面是奢华，另一方面隐含的潜台词还有僭越。¹⁰

4、其他

最外层，用以收纳官告的还有丝质囊袋。而所谓“粉辖”，《鹤林玉露》解释说“丝囊之制，以小铃十系之。按式名曰粉辖，黄金、涂金、白金三等。外廷之系，惟白金耳”，¹¹可知是附有金属小铃装饰的囊袋。到《大观格》，丝网粉辖不再用于文武官员告身，只用在册封蛮夷和官掖及内外命妇。最后，系扎用的丝带较为简单，只分色带和青带两种，后者等级低。

为令眉目清楚，可依《宋会要辑稿》和《宋史》材料，可将制作文武官员官告的材料汇总为附表。（见附表）

宋代的官告院负责管理“四司告身案”，即文武官将校、诸蕃、封赠和内外官命妇。从材料和装裱格式的角度，前三者是一类，而内外官命妇告身另有制度。首要区别在于命妇告身用罗纸，其次纹样和装裱材料也有差，差异既因等级，也有官掖和内、外命妇身份的不同。相关制度在咸平、皇佑、治平年间数次调整，同样于徽宗大观初年再次大幅修订。也简要

汇总入附表。（见附表）

限于篇幅，此处对内外官命妇的告身不做太多展开，仅简单总结其在材质工艺和纹样上的特点。命妇告身用金更频繁，不论罗纸、轴芯还是网带，销金、遍地销金、滴粉缕金、金涂、金花这类工艺常常出现，则其视觉效果较男性告身更显华贵精致。如徽宗朝《大观格》¹²的7种10等罗纸，只有最末等是五色素罗纸，其余皆用到销金或金花。在图案上，罗纸频见“团窠花”，它在咸平三年（1000）首次制定官掖命妇告身制度时就已明显，延续至徽宗朝。随后的改变出现在政和四年（1114），议礼局拟定：

诸妃告身绫纸：四妃用云龙，贵仪至婉容用葛藟、鸞，昭仪至充媛用兰、燕，婕妤至美人用苻、鱼。内命妇告身绫纸：内宰、副用遍地云凤，宫正、尚宫、内史、郡夫人、治中用云朵凤，国夫人用遍地云鹤，宝林至掌乐、管勾仙韶公事用云朵。¹³

这次对于诸妃和内命妇告身罗纸调整，加入一些新的图案元素，它们有着共同的结构，云纹或植物纹与鸟或鱼的结合。团窠是唐代图案的典型构成形式，但晚唐以后花卉和花鸟的组合地位不断抬升，到北宋后期，占据绝对优势。仅凭名称，虽难以确认政和新定图案是何种构成形式，但延续团窠的可能性较大。一来这次只是局部微调，团窠作为样式使用已久，能保证产品前后视觉系统的一贯性；二来团窠排列起来规矩整齐，符合礼仪制品端庄严肃的气质。但即便仍是团窠，窠内也不会再是唐式的轴对称，而应变化为圆形框架中填充折枝花鸟、或者是两组盘旋追逐的喜相逢样式。整体上更偏向绘画性构图，而这也正是北宋后期装饰图案的新潮流、新样式。

《大观格》中，女官和外命妇告身的锦褙，涉及的图案名称有八答晕、翠色狮子、云雁几种。其中云雁不见于文武官员官告，构成要素却与政和新增的内命妇告身里的云凤、云朵凤、云鹤一致。而文武官员官告中等级次于八答晕的“天下乐”，并未见于女性。

二、绫纸管理和官告样

官告使用正式绫纸始于唐后期，元和初年质地由笺纸改为绫纸，元和八年（813）又进一步区分了官品、形制细节。¹⁴ 宋承其制，所以早在太宗淳化四年（993）设置官告院的同时，也设置了其下属的绫纸库，由专人专职管理。前者总管相关行政事务，并擢选“书札精熟者”承担官告的书写；后者负责材料供应，并收纳兵、吏部、司封缴纳的绫纸钱。¹⁵ 稍迟，在真宗大中祥符二年（1009）废考功绫纸库，将其并入官告院绫纸库。书写官员政绩考核结果的绫纸，使用量远大于官告，所以每次取纸都是 50 或 100 幅。¹⁶

由于格式数次调整，涉及的部件和等级对应关系也比较复杂，为了便于制作环节的检验和管理，官告还会预先做出样品。大中祥符三年（1010），官告院绫纸库要求三司与提举司“定逐色绫罗纸、縹轴”，制作一式三份的样品，分别留存在官告院和两处作坊。¹⁷ 交付时，通过与“样”的对比，即可迅速完成核验，如不合制，也能迅速指出具体错漏。南宋绍兴二年（1132），高宗也下诏，要求制作官告“依旧制描样，开版制造，先装背四轴，申尚书省”。所谓旧制，应该就是《大观格》。¹⁸ 可见大量生产之前，也有标准样品的制作。

以文字或实物的“式”和“样”管理官府工艺美术生产，在两宋时期较为普遍，它们确保产品合乎礼制、品质精良、面貌统一。¹⁹ 官告涉及的复杂的官制，又联系礼仪身份，对于具体加工的工匠而言，难免出现纰漏。而有了直观的标准件“样”，在装裱中以之约束工匠，指导工作，检验成果，就要简便得多。

三、原料织造和防伪

既然告身看重标准一致和品质精良，它们的各类部件或材料应该来自官府作坊。目前能够梳理线索的是锦縹和绫。

徽宗朝《大观格》的锦縹，在原有的晕锦、法锦、

中锦等基础上，新增八答晕、天下乐、翠毛狮子、盘球 4 种。这几种花色的锦之前频繁见于宋代官府礼制服饰，主要用在朝服绶带、旋栏锦、冬日赐时服上。蜀中成都地区自东汉以后一直是锦类的主要产区，以品质精、花色新而闻名天下。元代编纂的《蜀锦谱》是丝绸史中关于两宋时成都地区蜀锦生产的重要文献，内容涉及官府机构、设置渊源、管理方式、产品类型和花色。其中，关于成都锦院产品的记载提到：

……自今考之，当时所织之锦其别有四：曰土贡锦、曰官告锦、曰臣僚袄子锦、曰广西锦，总为六百九十疋。……

转运司锦院织锦名色：（即成都府锦院）

……官告锦四百疋花样：盘球锦、簇四金鹏锦、葵花锦、八答晕锦、六答晕锦、翠池狮子锦、天下乐锦、云雁锦。

臣僚袄子锦八十七疋花样：簇四金鹏锦、八答晕锦、天下乐锦……²⁰

成都锦院每年固定生产的锦有 4 类共 690 匹，其中有 400 匹官告锦，花色与徽宗朝官告制度所用花色正可应证。可知，北宋晚期所用的官告锦縹主要由蜀中的成都锦院负责织造。另外，官告锦的花色也与臣僚袄子锦重合，这些锦正是用来制作十月朔授衣礼上赐给大臣的时服。所以，徽宗《大观格》的锦縹，是把官告装裱格式与官员服制关联，建立共通的视觉辨识系统。

冗官一直是宋朝的弊政之一，官员群体数量庞大，仕宦生涯中又有初授、转官、擢升等变化，需要多次更换告身。从制作上讲，委实费工耗力，成本不小。自唐以来，获得告身者需要缴纳一定的绫纸钱。宋代延续这种做法，也会根据财政情况进行增减或免收，但总体而言，缴纳的情形更多，偶尔涨幅还挺大。以南宋绍兴十一年（1141）的调整为例，规定文臣太中大夫（从四品）、武臣观察使（正五品）以上免；余者原本为 20、15、10 贯三档，“各欲增五贯”；封赠绫纸钱从七贯五百文到一贯共有 8 档，“并欲增一

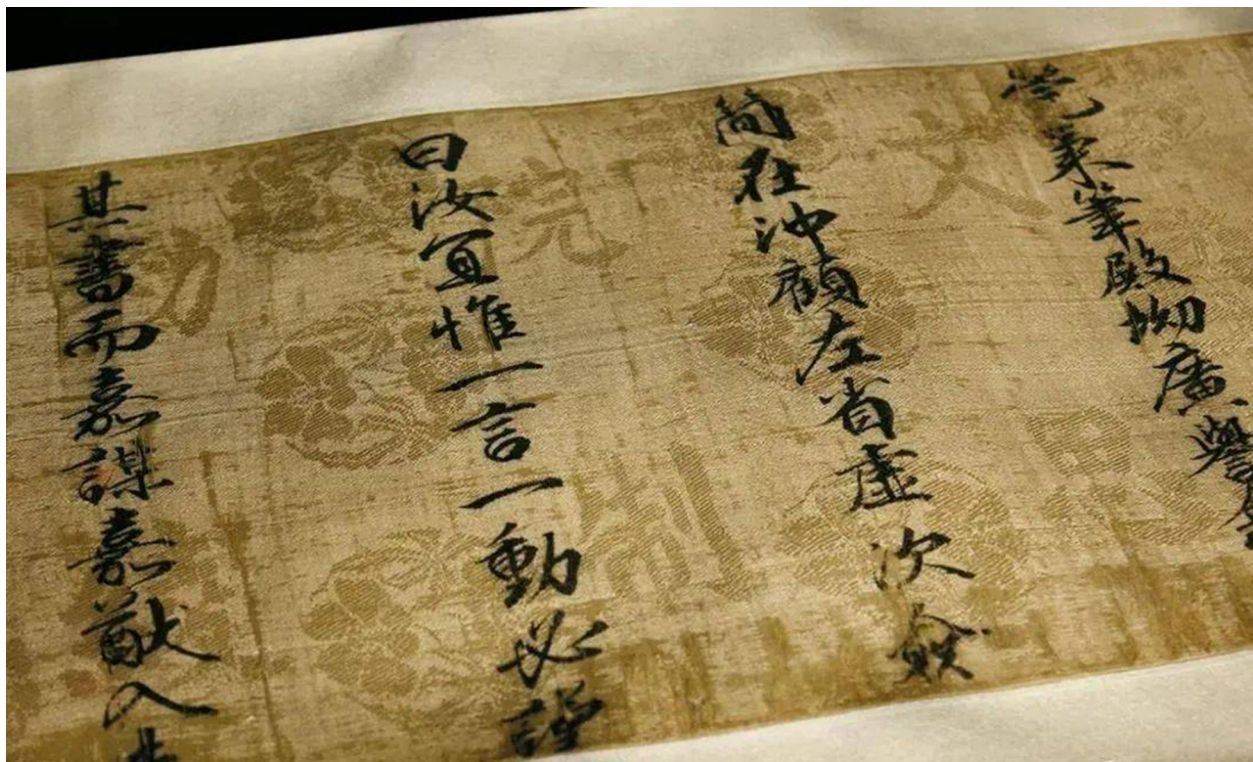
倍”；命妇告身也有 5-6 成的涨幅。²¹ 可观的“绫纸钱”渐渐又成为卖官鬻爵的敛财之道。牵连到告身，引出的问题是如何防伪。

绫纸是告身的核心，但作为织物，绫比锦的工艺简单、成本低，也就比较好生产。所以在较早的记述中，并未特别提及产地，这却也引出了仿制假冒的问题。《大观格》颁布后十余年，到徽宗朝后期时，民间出现“私辄仿效织造及买贩服用”，这违背礼仪，有损等级秩序。并且，民间的违法仿造获利颇丰，与官争利，这也令朝廷无法容忍。于是，宣和元年（1119），明定条例“诸官告院制造告身、法物应用绫锦，私辄仿效织造及买贩服用者许人告，赏钱三十贯”²²。官府所用者，皆由有司专职织造。在靖康元年（1126）废罢法物库后，官告的绫纸、襖、轴交由文思院作坊和后苑造作所制造。²³ 两者皆是综合性生产机构，区分在于后苑造作所规模小，一般只为内廷和皇家婚嫁服务，则官掖妃嫔等人的告身材料由它提供；文思院

隶属工部，规模更大，其产品供上方、给百司，是官告材料的主要生产者。

南渡之初，政局飘摇，各类官府作坊很难即时恢复运转，尤其像文思院这种原来设在汴京的中央综合性官府作坊。高宗绍兴二年（1132）官告院供到的 8 种“格法合用锦襖”，应该来自蜀中。那里偏安一隅，未被战火侵扰，产品属于成都锦院的持续生产。随后，南宋朝廷将官告度牒绫的织造派到潼川路，当地也有较好的丝织业基础，是北宋时绫绮类的主产区之一，仅绍兴五年（1135）就要求“岁织绫十万匹赴行在，为官告度牒之用”。²⁴ 可是，次年又宣布取消停罢，除了数量巨大，超出当地的织造能力之外，²⁵ 还有一个问题就是交由地方生产不能杜绝民间的私仿。

随着逾制仿冒愈演愈烈之，绍兴六年（1136）二月工部提出一种解决方案：原本的绫纸花样不一，让伪冒有机可乘，如果由“文思院别织一体花样，仍于绫上织字号，专充官告”²⁶，那管理起来就较为方便了。



詹仪之告身（局部），全长 546cm，其中告身 235.5×25.2cm，南宋淳熙年间，龙美术馆，原为遂安詹氏旧藏

随后，高宗的诏书中称要依法惩处伪造者，至于绫上专织一体花样字号事宜，虽未有明确记录，但应该还是开始着手执行。因为一个月后，南宋朝廷开始对官员提出要收取“官告绫纸钱”，尚书省给的原因就是“新法绫系专一织造，费用倍多故也”。²⁷当然，新型防伪绫纸的全面使用和推行需要一定的时间，到绍兴十四年（1144）更换和封赠的告身中还在不断使用杂花绫纸，在尚书省的要求之下，诏令今后这类告命也“并用新法绫纸”。²⁸

近年来，有若干宋代告身现身拍卖市场，历史学家和文物专家从相关史实、书法印鉴特征角度对其真伪和历史价值进行讨论。其中的“吕祖谦告身”（淳熙五年，1178）和“詹仪之任官告身”（淳熙九年、十年，1181、1182）上，都能见到绫纸上有“文思院制敕绫”字样。

以最近的“詹仪之任官告身”为例（图1），能清楚看见“文思院制敕绫”六字在绫面上分做3组，每组两字上下排，文字之间为纵向的3组小团花均匀排布。每组团花由两支一花一叶的黄蜀葵构成，花头呈3/4侧面，两朵分据左右、方向相背，上下空闲处各用一片叶子填充。依告身文字，他先任“授朝奉大夫、起居郎、兼太子侍讲”，后迁“朝散大夫、起居郎、兼太子左谕德、权吏部尚书”，若参考《大观格》，则告身应该用大绫纸。那么，这件告身所展示的即为大绫纸面貌。

有专家结合《宋会要辑稿》，将此六字视作重要的判断依据。关于这个问题，还想提供更多的材料。

常被引用，关于“文思院制敕绫”的文献，仅限于以下两则：

孝宗乾道五年（1169）三月四日，诏：“文武官诰身及僧道度牒并依旧式，以‘文思院制敕绫’六字织造，复行旧法。”以工部侍郎姜诜言：“自罢文思院制敕绫，用诸州杂货绫，假冒犯禁者多，乞依旧法。”故有是诏。²⁹

（乾道）五年三月四日，权工部侍郎姜诜札子：

「先将文武官告身及僧道度牒从之旧式，间以‘文思院制敕绫’六字织造。复行旧法，庶几绝奸伪，以为制敕永久不易之利。」从之。³⁰

两者意思一致，文字上稍有差别。目前讨论隐含的倾向是，含此6字的告身是1169年以后才有的，顺延也将此作为传世品真伪判断的标准之一。

需提醒的是，乾道五年（1169）只是“并依旧式”“复行旧法”，并非新创，原因在于“自罢文思院制敕绫”之后，引出的假冒犯禁问题。恢复使用旧式绫纸在两年前就已经很迫切，且开始着手解决。乾道三年（1167），兵部侍郎周操上书，称自绍兴二十六年（1156）已后，制度混乱：

契勘官告绫纸自命官九品而上给降之式，用五等葵花样制，品则具在。自绍兴二十六年已后，许用杂花、凤绫二色，兼用已造下制敕绫参杂书填，制度荡然，无复别识。欲望睿断，尽复制敕绫纸旧制，将杂花、凤绫二色并行住罢。³¹

其中提到，制敕绫纸旧制中“五等葵花样制”是“品则具在”的，也有“已造下制敕绫”成品，只是与杂花、凤绫二种混用填写，造成制度混乱。对比詹仪之告身绫上的团花黄蜀葵，应该就是所谓的“葵花样制”，并非新的设计。

对于周操上述，孝宗的回复是，杂花绫与现有的制敕绫仍“相兼使用”，等新的制敕绫织好后再全面停止使用杂花、凤绫。

如前文所述，自徽宗以来，绫纸的仿冒问题一直存在，官府针对违法数次诏令严惩。绍兴六年虽然已经有了防伪字号绫的思路，甚至也开始织造使用，但制度的执行并不严格，允许混用。而乾道初，正是孝宗继位不久，励精图治、革新除弊之时，复行旧法旨在整肃仪礼，彰显皇权。

可惜，现实情况是错综复杂的。即便帝王有心，新政策的执行也并非自此就可一以贯之，总会不断遇到各种难题。两年后的乾道七年（1171），文思院供到制敕绫共计1274匹，可是院内还存有杂花绫334

匹，旧存不能浪费，所以自当年7月起，“僧道度牒、将仕郎助教绫纸并权用杂花绫充”。次年，主管的官告院又觉得文思院供大于求，造成“过数积压”以至损坏的问题，希望它能够按“每岁合用之数制造”。到孝宗后期的淳熙十三年（1186），制敕绫又不够了，原因是当年遇到大礼、庆典封赏等特殊情况，仅此一类就消耗制敕绫5—6万道，再叠加常规的转官和初补，告身数目太多以致绫纸短缺。几番讨论之后，决定大理封赠用杂花绫纸，其余的还是坚持以制敕绫纸制作。第二年，文思院支请生丝3万两，预计织造制敕绫1500余匹。结合前面的记录，预计在孝宗朝，文思院制敕绫的年产量也就大约在1200—1500匹左右，属于基本能够满足使用的状态。再到宁宗嘉泰元年（1201），又因为文思院失火无法织造制敕绫，不得不用杂花绫书写官员磨勘转官及奏补告命。³⁵

综合上述线索，关于南宋“文思院制敕绫”的相关情况汇总如下：

则自绍兴六年（1136）以后，就已经出现由文思院专门织造、含有字号的防伪绫，只是并未覆盖所

有类型的官告。尤其绍兴后期一度约束减弱，允许混用其他绫纸，造成制度混乱。乾道五年（1169）恢复旧制，含有“文思院制敕绫”6字的绫纸是以现有旧法绫纸为模板，大量生产，规范使用。此后，限于各种原因，有些时段、若干较低官职的告身又会用杂花绫替代。那么，在判断现存实物时，不能仅凭一条文献判断，需理清史实的前后渊源流变。乾道五年不应是“文思院制敕绫”的上限，而替代混用在身份较低的官员告身上会更明显。

四、同类：度牒绫

顺便还可讨论的，是“别织一体花样，仍于绫上织字号”这种防伪设计的思路来源。其实，早在徽宗朝已经有苗头。古代官府为了管理僧道，发放度牒作为其身份证明文件。至宋，获得和更换度牒也需缴纳一笔费用，渐渐成为政府敛财的手段之一。类似的效用和有利可图，使得民间私仿货卖的，不仅有官告，还有度牒。官府管理时，两者常常一并提到，形制设计上也有相通之处。

	时间	事件
1	绍兴六年（1136）2月	工部提出，文思院于绫上织字号，专充官告。因“新法绫系专一织造，费用倍多”，提出收“官告绫纸钱”。
2	绍兴十四年（1144）	更换和封赠的告身，也要求用新法绫纸。
3	绍兴二十六年（1156）以后	许用杂花、凤绫二色，兼用已造下制敕绫参杂书填。
4	乾道三年（1167）	承认弊端，着手恢复旧制。
5	乾道五年（1169）	复行旧法，以‘文思院制敕绫’六字织造。
6	乾道七年（1171）	文思院供到制敕绫共计1274匹。僧道度牒、将仕郎助教绫纸并权用334匹杂花绫充。
7	乾道八年（1172）	令文思院据每岁合用之数制造，不得过数积压。
8	淳熙十三年（1186）	大礼并庆典告命，约用制敕绫5、6万道，一度造成短缺。大理封赠用杂花绫纸，自余告命依元格并用绫纸制敕出给。
9	淳熙十四年（1187）	乞岁支生丝3万两，织造绫1500余匹。
10	嘉泰元年（1201）	文思院被火，权住织造制敕绫，许用杂花绫书写。

度牒原本为纸印，伪冒工艺简单，只要“雕成一块，则摹印无穷，兼染成黄纸，便可印造”。宣和二年（1119）12月，福建路收缴到一批伪造度牒，该路转运判官柯晷上奏，建议“于后苑作织造异样绫帛在民间所无者印造，……兼加以字号，如举人试卷然。”³⁶所提出的织造专门图案丝绸，并加以字号防伪的思路，正与后来的文思院官告绫一致。此前一年，官府正苦于解决私人仿效织造及买贩服用告身绫锦的问题。所以，这是防伪设计思路从试卷、到度牒，再到官告的迁移，工艺从印刷变成了织造。不过，官告早于度牒践行了相关设计。

大约是在宣和六年（1124），徽宗诏令度牒“改用绫纸，依将仕郎、校尉例”³⁷。可惜此时已经是北宋末，新规并未很好贯彻执行。但是管理思路已经定下，南渡不久，建炎三年（1129）“欲改用绫纸，背造仿官告”，则度牒和官告的形制设计自此一致，而工艺和材质有区别，只是限于财力，执行时“新法度牒改用绢”³⁸。

官府鬻卖度牒敛财，民间宵小贪利，仿冒也就一直跟进。即便改用绫纸或绢纸，但其织造并不困难，伪冒难以断绝。惯用的解决之道是当伪造愈演愈烈，官府就修改一下度牒制式的细节，令民间已有的假货失效。例如，淳熙四年（1177），礼部改造紫衣、师号绫纸式样：

（淳熙四年）十二月二日，诏：“礼部改造紫衣、师号式样，紫衣并二字、四字师号绫纸面上改织造栀子花各十二朵。内紫衣绫纸面上织造‘文思院制敕紫衣绫’八字，其二字、四字师号绫纸面上织造‘文思院制敕师号绫’八字，仍织字在绫上。应官司支使不尽、见行桩管师号并将来缴到，日下委长貳监视焚毁。”³⁹

则度牒绫上的“文思院制敕”字号是沿用，变化是纹样改为12朵栀子花。这次变化，正是应范成大之请，试图遏制蜀中违法造假牟利。同时，这也向我们展示，官府织造的制敕绫和度牒绫用语和装饰类

同，都是花卉纹和特定字号的组合。印证了之前说的它们设计上源出一脉，生产上也都是有文思院承担。

即便形制类似，但相对于告身，度牒还是样式简单些，单件耗费绫纸也少些。乾道六年（1170），礼部上言要求文思院织造度牒绫，估算的数量是“见管度牒数少，得旨制造一万道，准备支用。寻行下度牒库勘会，合用绫三百四十四匹”。而乾道七年，文思院供到制敕绫共计1274匹。

五、充代、减省

宋代告身面貌复杂，除去制度调整、执行混乱外，还有暂时的充代减省问题。南宋初，高宗在制度上是希望遵循徽宗朝官告格式，以维护国家礼仪秩序，及彰显其合法的统治地位。可惜由于南渡后的一段时间内，政局不稳，经济拮据，很难严格执行《大观格》，有时也要用其他花色、材质“充代”。建炎三年（1129），“封赠官告如阙绫罗，即以绢充”。绍兴二年（1132）官告院拟定的“格法合用锦襖”有8种，高下顺序同前朝。无奈苦于无法及时凑齐运至行在，只能先保证四品以上官员，其余的用缣罗替代。五年，连系官告的丝带也因匠人难寻，只能保障四品以上告身的供给，余者从机织的青白丝带换成了碧绿绫带子。⁴²

充代之余，还有减省，最简单就是降格，减少使用绫纸的数量。如绍兴五年（1135）“太师至尚书令绫纸，可降本格二等，用十五张色背五色绫纸”⁴³，而这个等级若按《大观格》是要用18张绫纸的。

这种“权宜充代”，可以说也是南宋初期朝廷礼仪用工艺美术品的一种常态，以陶瓷代替青铜、以质劣价廉的阶石等代替玉的例子并不鲜见。其背后，既有战乱对经济的破坏，也有国土南缩后，传统手工业产区陷落、中央性官府作坊南迁、转向地方供给等一系列变化。

小结

在唐制基础上，宋代的告身制度愈发完备，装

裱格式复杂，用料精良。从工艺美术角度而言，徽宗年间的《大观格》对材料工艺做出较大变化，也影响深远，一直为南宋所遵循。北宋晚期，社会富庶，徽宗本人也关心营建和造作，他的一系列诏令和举措对工艺美术的生产和风格走向起到关键作用。于官告装裱格式，他带来的变化是引入服饰中的八答晕、天

下乐等等级纹样，令官告的视觉识别系统与朝服冠带一致。另外，虽未来得及实施，但文思院专织字号防伪绫纸的设计思路在徽宗朝已经萌发，这也为南宋所践行。○

（陈彦妹 清华大学美术学院艺术史论系副教授）

告身制作材料汇总表⁴⁴

（1）文武官员

时间	乾德四年 ⁴⁵ (966)	咸平三年 ⁴⁶ (1000)	皇佑四年 ⁴⁷ (1052)	治平 ⁴⁸ (1064—1067)	大观 ⁴⁹ (1107—1110)
绫纸	· 五色背金花绫纸 · 白背金花五色绫纸 · 无金花五色白背绫纸 · 大花白绫纸 · 大绫纸 · 中绫纸 · 小花绫纸	· 五色背金花绫纸 · 白背五色金花绫纸 · 白背五色绫纸 · 大绫纸 · 中绫纸 · 小绫纸	· 五色背金花绫纸 · 白背五色绫纸 · 大绫纸 · 中绫纸 · 小绫纸	· 背五色金花绫纸 · 白背五色金花绫纸 · 白背五色绫 · 白绫大纸 · 白绫中纸 · 白绫小纸	· 色背销金花绫纸 · 白背五色绫纸 · 大绫纸 · 中绫纸 · 小绫纸
轴	· 宝装犀轴 · 大牙轴 · 中牙轴 · 木轴	· 犀轴 · 大牙轴 · 中牙轴 · 木轴	· 犀轴 · 大牙轴 · 中牙轴 · 大牙轴 · 小角贴金轴头 · 木轴 · 牙轴	· 犀轴 · 牙轴 · 大牙轴 · 中牙轴 · 角轴 · 木轴	· 滴粉缕金花大犀轴 · 滴粉缕金花中犀轴 · 玳瑁轴 · 两面拨花穗草大牙轴 · 两面拨花细牙轴 · 拨花常使大牙轴 · 大牙轴 · 中牙轴 · 角轴 · 次等角轴
褙	· 银钩晕锦红里褙、袋 · 红里银钩法锦褙 · 法锦褙 · 大锦褙 · 中锦褙 · 小锦褙	· 晕锦褙、袋 · 法锦褙 · 大锦褙 · 中锦褙 · 小锦褙	· 晕锦褙袋 · 法锦褙 · 大锦褙 · 中锦褙 · 红地黄花锦褙 · 小锦褙 · 锦褙	· 晕锦褙、袋 · 法锦褙 ⁵⁰ · 大锦褙 · 中锦褙 · 黄锦褙 · 小锦褙	· 八答晕锦褙、韬 · 天下乐锦褙、韬 · 翠毛狮子锦褙、韬 · 晕锦褙、韬 · 法锦褙 · 盘球锦褙 · 中锦褙 · 黄花锦褙
时间	乾德四年 (966)	咸平三年 (1000)	皇佑四年 (1052)	治平 (1064—1067)	大观 (1107—1110)
其他	· 紫丝网，银粉箔	· 色带 · 青带	· 色带 · 青带	· 色带，紫丝网，银粉 · 色带 · 青带	· 色带 · 青带

(2) 内外命妇

时间	咸平三年 (1000)	皇佑四年 (1052)	治平 (1064—1067)	大观 (1107—1110)
罗纸	内命妇： ·遍地销金斜花凤子罗纸 ·销金团窠花罗纸	·遍地销金斜花凤子罗纸 ·销金罗纸 ·金花罗纸 ·销金团花窠罗纸 ·五色销金常使罗纸 ·玉色素罗纸	内命妇： ·销金云龙罗纸 ·销金大凤罗纸 ·销金小凤罗纸 ·金花罗纸 ·团窠罗纸 ·素罗纸	·遍地销金龙五色罗纸 ·遍地销金凤子五色罗纸 ·销金团窠花五色罗纸 ·销金大花五色罗纸 ·金花五色罗纸 ·玉色素罗纸
	外命妇： ·团窠金花罗纸 ·金花罗纸 ·五色金花绦纸 ·金花五色罗纸 ·五色罗纸		外命妇： ·销金团窠五色罗纸 ·金花罗纸 ·团窠罗纸 ·销金罗纸 ·素罗纸	
轴	·犀轴 ·牙轴 ·犀轴 ·玳瑁轴 ·大牙轴		内命妇： ·宝装轴 ·瑇瑁轴	·滴粉缕金花凤大犀轴 ·滴粉缕金花凤子中犀轴 ·滴粉缕金云凤玳瑁轴 ·滴粉缕金葵花玳瑁轴 ·滴粉缕金栀子花玳瑁轴 ·滴粉缕金玳瑁轴 ·缕金玳瑁轴 ·大牙轴
褙	·晕锦褙袋 ·法锦褙袋 ·大锦褙袋 ·中锦褙袋		内命妇： ·销金褙袋 ·法锦褙袋 ·晕银褙袋 ·法锦褙袋	·褙带，两面销金云凤褙 ·褙带，销金凤子褙 ·褙带，销金盘凤褙 ·八袞晕锦褙带 ·翠色狮子锦褙带 ·云雁锦褙带 ·法锦褙带 ·锦褙带
			外命妇： ·晕锦褙袋 ·法锦褙袋	
其他	·紫丝网、银粉褙		内命妇： ·红丝网，涂金银粉褙 ·紫丝网，粉褙	·红丝网子，金样钹花涂粉褙 ·红丝网子，金样钹花涂粉褙 ·红丝网子，金涂银粉褙 ·红丝网子，金涂银粉褙 ·色带，紫丝网子，银粉褙 ·色带，紫丝网子，银粉褙 ·色带，紫丝网子，银粉褙 ·色带，紫丝网子，银粉褙 ·色带，紫丝网子，银粉褙
			外命妇： ·紫丝网，粉褙	

注释：

- 1.[元]脱脱等：《宋史》卷163《职官志三·吏部官告院·官告之制》，中华书局1977年，3842—3843页。
- 2.[宋]马端临：《文献通考》卷52《职官六·吏部尚书·官告院》，中华书局，1986年影印版，考477中页。
- 3.[宋]王溥：《唐会要》卷75《选部下·杂处置》，中华书局，1960年，1364页。
- 4.同1。
- 5.[清]徐松辑，刘琳等校点：《宋会要辑稿·仪制一〇·官告》，上海古籍出版社，2014年，2498页。
- 6.尚刚：《隋唐五代工艺美术史》，人民美术出版社，2005年，197页。
- 7.[宋]罗大经撰，王瑞来点校：《鹤林玉露》丙编卷二《告命》，中华书局，1983年，261页。
- 8.梁思成：《〈营造法式〉注释》，生活·读书·新知三联书店，2013年，304页。
- 9.陈彦姝：《天下乐锦与灯笼锦》，《装饰》2020年第4期，70-73页。
- 10.[宋]曾纡《南游记旧》，见[元]陶宗仪《〈说郛〉选五十九种》《全宋笔记》第十编第十二册，大象出版社，2018年，104页。
- 11.[宋]罗大经撰，王瑞来点校：《鹤林玉露》丙编卷二《告命》，中华书局，1983年，261页。
- 12.《宋史》卷163《职官志三·吏部·官告院》，3842—3846页。
- 13.《宋会要辑稿·后妃四·内职》，329页。及《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3354页。此处的“绫纸”当为“罗纸”之讹，因为之前咸平、皇佑、大观年间制定的制度均为罗纸，南宋记录中称沿用《大观格》也说的是罗纸。应是《宋会要》在辑录过程中的疏漏所致。
- 14.邹贺：《绫纸考》，《中国典籍与文化》，2014年第4期，150—159页。
- 15.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3346页。
- 16.《宋会要辑稿·职官九·司封》，3272页。
- 17.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3350页。
- 18.《宋会要辑稿·仪制一〇·官告》，2497—2498页。
- 19.陈彦姝：《法式与官样——宋代官府对工艺美术生产的管理》，《艺术生活·福州大学学报》（艺术版），2021年第3期，4-13页。
- 20.[元]费著：《蜀锦谱》，美术丛书三集第五辑，浙江人民美术出版社，2013年，247-253页。其中“翠池狮子锦”，当为“翠毛狮子锦”之讹。
- 21.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3357—3358页。
- 22.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3355页。
- 23.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3353页。
- 24.[宋]李心传：《建炎以来系年要录》卷89，绍兴五年五月庚辰，中华书局，1988年，1479页。
- 25.《建炎以来系年要录》卷99，绍兴六年三月壬申，1625页。
- 26.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3357页。
- 27.《建炎以来系年要录》卷99，绍兴六年三月戊辰，1621页。
- 28.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3358页。
- 29.《宋会要辑稿·仪制一〇·官告》，2498页。
- 30.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3360页。
- 31.《宋会要辑稿·仪制一〇·官告》，2498页。
- 32.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3361页。
- 33.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3362页。
- 34.《宋会要辑稿·职官二九·少府监·文思院》，3787页。
- 35.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3363页。
- 36.《宋会要辑稿·职官一三·祠部》，3383页。
- 37.[宋]王楙：《燕翼诒谋录》，《全宋笔记》第七编第一册，大象出版社，2016年，284页。注，原文应有漏字，此处当是政和或宣和六年，结合前引文，宣和六年可能性更大。
- 38.《宋会要辑稿·职官一三·祠部》，3384页。
- 39.《宋会要辑稿·职官一三·祠部》，3389页。
- 40.《宋会要辑稿·职官一三·度牒库》，3391页。
- 41.《宋会要辑稿·仪制一〇·官告》，2497-2498页。
- 42.《宋会要辑稿·仪制一〇·官告》，2498页。
- 43.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3356—3357页。
- 44.本文主要从工艺美术角度讨论制作官告的材料，为使表格简洁，暂省去对应官职、身份。
- 45.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3346页。

46.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3347—3348页。

47.《宋会要辑稿·职官一一·官告院》，3351—3352页。

48.[宋]宋敏求撰，诚刚点校：《春明退朝录·中》，中华书局，1980年，第19—21页。

49.《宋史》卷163《职官志三·吏部·官告院》，3842—3846页。

50.原文注：近者用翠毛狮子锦以代晕锦，非旧制也。

植入计划——社区的艺术实践

俞 可

“植入计划”，我们希望通过以美术馆为中心，由里及外地再次认识其外延功能、场域和精神性，形成社区文化与艺术创作之间的关联。今天人们认识中的“公共艺术”是在西方 20 世纪 70 年代以来祛除美术馆权力化和神圣化基础上产生的，它旨在对既有的和建构起来的美术馆系统以及被这个系统所认定的作品意义进行消解。这种关于“公共艺术”的认识前提和中国现实语境之间，其实存在着较大文化差异。到目前为止，在全国范围内，中国尚未建立起与欧美比肩的专业美术馆机制，除了北京、上海这两个超一线城市的美术馆资源相对丰富外，其他二、三线城市还处于起步阶段，甚至连重庆这个拥有 3200 万人口的超级大都市，其美术馆、博物馆的存在都远远不能满足市民的文化需求。另一方面，从美术馆自身的场域属性来看，这种空间所拥有的特定话语权是人类用 2000 多年的历史所赋予的，它就相当于教堂一样，让人不禁地将其神圣化，并对其仰望。当观众进到美术馆，他们会自然而然地带着“观看作品”的心态和眼睛去感知那些作品。而从杜尚“小便池”开始的现成品艺术和由未来主义所发起的，旨在强调社会介入的参与式艺术，在今天仍然是艺术创作的重要方式，当然也是公共艺术常用媒介。阿兰·巴迪欧曾说过，“在艺术行为的无限意义上，艺术的目的并不是用来满足平庸日常的生活。相反，它的目的在于迫使思想

宣布，在其相关领域内存在例外状态”，而这种“例外”状态也可以理解为一种超越日常生活的精神性。但要让艺术创作超越现实生活的实用功能而获得某种精神性，就需要作品所在场域生成某种仪式感。过去，美术馆场域提供了这种仪式感，而今天公共艺术作品就面临着在城市生活化语境中如何建构仪式感的问题，失去特定的环境，一些公共艺术作品其实很难被普通观众认定为艺术品。回过头来看，在西方公共艺术发展过程中一些反美术馆体制的作品，它们依托的背景也是美术馆，只有美术馆这个中心的存在，艺术家才有可能完成去中心化的内容。

由此，“植入计划”选择了以悦来美术馆为核心，辐射周边。当然，展览不会因为想获得某种场域的仪式感而让公共艺术回到美术馆单纯、独立的白盒子中。我们要做的努力是，将展示公共艺术作品的社区环境营造得更像一个室外美术馆。改变过去那些由来已久的模式，即把装置或雕塑当作装饰附属品，放置于建筑入口处，广场中心，花园周围的作品摆放模式。从研究社区具体的环境入手，不仅要规划出与悦来这个社区实际山形地貌、人居环境相适应的都市交通和人行道路，也要让植物、建筑、灯光和园林所构建起来的场域环境共同营造出符合今天城市居民对艺术和文化的感知体验，使被放置其中的作品真正生成其内在的意义，同时也会尽可能地在文化上挖掘悦来社区的历史资源，使之成为重塑未来的基础。同时，这次展览也希望通过建立数字媒介演示的动态关联，来模糊美术馆内外



悦来美术馆外景 - 徐冰、马岩松作品

空间的固有边界，形成不同场域之间的互动关系，使作品产生更多的空间层次，并以此探讨公共艺术的可能性。从更远大的目标上讲，我们希望“植入计划”展览是一次跨学科社区文化外延的开始，以此创建一个不断更新的文化舞台，串联起国际展览中心、废旧的化肥工厂、嘉陵江沿岸的自然人文景观。

今天伴随着城市发展而快速变奏的社区生活告诉我们，不能再将艺术与空间，尤其是公共空间的关系仅仅定位在过去常态化认识中的尺度、面积、体积、边界等物理学、几何学概念的简单叠加与诠释上。新型的科技产品和网络技术的不断更新，使今天的人们拥有了前所未有的空间体验方式。在实体空间和虚拟空间的交叠过程中，今天对“空间”的定义更多地包含着模糊、无界、虚拟、循环的内涵。基于此，“植入计划”重新思考了艺术创作与社区空间的关系，这也是对社区文化建设新诉求的回应。同时，作为生长于社区公共环境的孵化器，

“植入计划”也希望公共艺术也能像互联网、智能产品一样，在具体社区环境中，更广泛深入地作用于人们的生活，创造理想的公共性体验。

二

“植入计划”，其中“植入”并不是一个名词概念而是一个动词行为。一方面，它所强调的是艺术创作的存在方式，不会刻意将艺术作品塑造成环境的中心，让观众成为视觉客体而被动地感受艺术品的存在。另一方面，“植入”的行为中还包含了对时间和历史的考据，用假设与想象来重新构建这个社区未来的基础。展览最理想的结果是“把一物逻辑地安放到另一物之中”，希望借用公共艺术的展示平台让艺术家的作品和社区居民的文化述求逐渐融合为悦来社区文化肌理的一部分。所以，“植入计划”既是对上一季公共艺术的再认识，也是当代艺术通过公共空间促成人群交流，建构文化共同体的一次尝试。

纵向地看，始于2018年的第一季公共艺术展，就是围绕悦来这个以会展为主导的新型社区的文化议题而展开的。悦来的城市化开发始于2010年，从乡镇到城市的转换过程中，也曾考虑到要为此社区带来相关的艺术内容。只是在开发初期，人们对艺术文化的认识仍停留在一种简单的审美关系中，而过去那种添加式的环境装饰观念，也很难再满足今天的公众的文化述求，同时也脱离了公共艺术的精神实质。具体来说，那些被放置在公园中的雕塑，以及周围园林中的植被、道路、景观、灯光，更多都是基于功能性的简单认识，它们无法对应今天城市生活中关于流行、时尚、科技、新媒体的文化想象。2018年，当国内外社区文化建设的优秀案例越来越为人们所熟悉时，悦来也逐渐意识到自己的社区文化建设也需要更新。在这样的背景下，悦来公共艺术第一季启动了。它的实施不仅在悦来社区的文化基因中植入了十位具有国际影响力的艺术家作品，调整了悦来社区与重庆的文化关系，同时也为悦来的文化艺术建设总结出了一条具体可行的文化途径。

今天反观第一季公共艺术的实施过程，其实展览隐含着某种文化上的“困境”。公共艺术的主要特点之一是它关于“在地性”概念的讨论和挖掘，



悦来庄稼 - 盐田千春作品布展中

即艺术创作与展览所在地自然环境与传统文化、生活方式的关联性。悦来第一季公共艺术展中，我们通过实地调研和文本研究发现，那些不连贯的文化叙事并未形成这一地区的地域文化特征。而且在几次社会生产结构变更的时间节点上，又不断地去旧建新，从而使得这一地区的建筑形态、社区规划和人文生态更加处于飘散零落的状态。虽然在《地方志》文献里记载了悦来从清代、民国到新中国的历史过程，但很多具体的事件和人物都是基于耳闻与口传。其中只有一些零星的现象值得推敲，大部分与这个地区相关的政治事件、历史人物和民间故事的描述都带着某种功利性而显得牵强。所以，今天中国公共艺术展中所强调的“乡愁”，在悦来可能更多地是出于实用主义的目的。另一方面，通过诸多公共艺术展的启蒙以及媒体的宣传，“地域原生态”这一概念被放大。实地调研后的第二历史很难言说，一个地域到底有没有完全由自身文化逻辑发展起来的“原生态”文化，而且这样的文化形态在今天究竟有多少合理性与存在的价值，仍需与当下的文化场景有关。从具体的事实上看，不仅悦来社区，就连整个重庆的城市文化也是在被外来文化基因不断“植入”的过程中发展而成的。近代史上，一次因为抗日战争的爆发，南京沦陷，重庆成为陪都，因国破家亡而造成的大规模人口迁徙强行将“洋气”的海派文化植入到“野性”的重庆码头文化中，只是这一次文化植入主要集中在重庆主城的核心区域——渝中半岛，虽然与悦来这一地区的乡土文化并无太多后续，但也算是一次文化洗礼。第二次是新中国初期的三线建设时期，在国家工业战略部署下，重庆被设定为重工业城市，大重庆城范围内的九区十二县都被植入的工业化基因而强行改变，这其中也包括悦来。今天看到的化肥厂旧址，就是20世纪60年代工业建设的历史痕迹。2010年，悦来迎来了它的第三次改变，大规模的城市化建设，让悦来彻底脱离原来的“乡土气息”，一跃成为兼



术家与悦来美术馆团队在悦来庄稼（原江北化肥厂）对话



盐田干春、宋冬以记忆为关键词在悦来庄稼对话

具科技、智能与环保的成长型社区，这样的社区当然离不开它应该匹配的文化状态。而“植入计划”的艺术实践在某种程度上就是通过当代艺术的创作和展示来讨论宏观经济下社区文化建设的模式和路径。展览希望在这次城市建设，社区新文化构建过程中，通过将科技、文化、艺术直接植入的方式，缩短悦来社区与其它文化高地的差距。所以，第二季公共艺术展的“植入计划”也是艺术实验的主观性介入。值得强调的是：展览并非要还原余光中所描述的“乡愁”，而应该是当下悦来正在进行的社区文化变迁。所以，我们将“植入计划”设定成为一次前卫的城市文化实验，让这些作品具有文化上的前瞻性。从宏观的角度看，展览希望能以一种包容的态度深入悦来地区，使其在未来较短的时间里能够被纳入到重庆城市文化的主流叙事中。

三

“植入计划”也是以当代艺术为内核的公共艺术通过社区实践，建立自身美学立场的一次新尝试。今天的公共艺术的概念由西方学者在城市文化发展进程中提出，即用艺术的语言和方式解决公共问题的创作方式。它以“制造相遇”、让公众“走进”艺术作品为前提，关注个体感受，强调公众参与对

话，并以解决问题为最终导向。同时它也强调艺术创造和社会、历史情境之间的文脉关系，突出艺术在社会中的功能和意义，使其具备一种天生的社会介入性。正是由于这样一种跨学科背景，所以很难从某一个方面去定义它，而我们往往看到的是外在的表现形式：一尊雕塑、一栋建筑，或者是一场演出、一个事件，甚至一场游戏、一次聚餐都可能被认定为公共艺术。然而，在这些事件、活动、游戏的公共艺术过程中，当作为艺术认知原有的美学边界越来越模糊，甚至完全退场时，其实在某种程度上也会影响当代艺术在公共领域的传达。艺术，特别是当代艺术本来就是一个复杂的知识系统，它的极端性决定了与普通观众有着较远的距离。而一般是公众对艺术的认知，除了知识传统的传承，更重的途径是依赖于来自个体感知系统。如果我们在进行公共艺术的过程中，只强调问题、批判，参与和在地等形而上概念，而忽略作品形式对人知觉系统的影响力，那么艺术家的观念和公众的认知可能就会因为惯性的审美经验而产生极大的误读，也可能阻碍公众对作品进一步的理解。另外，前卫艺术通过政治、经济、文化所形成的城市秩序，也让人产生了各种眼花缭乱的文化知识，它或多或少让某些审美标准横亘在当代艺术的主流认识之外，形成了



宋冬作品《化肥为慧》在悦来庄稼（原江北化肥厂）

模糊性的边界。一方面，当回顾西方公共艺术的发展过程，我们反复讨论和强调“公共性”和“参与性”，更容易从政治学的角度来理解公共艺术，将艺术的自由等同于政治的自由。阿兰·巴迪欧说：“艺术创造必须在民主定义的自由之外，创造一种新的自由”，这种“新的自由”必然属于艺术自己。相较而言，日本的公共艺术展在这方面的经验值得借鉴，北川富朗在濑户内海和越后妻有的公共艺术展览中，很好地平衡了公共性、在地性、参与性与视觉感知力之间的关系，树立了公共艺术的美学范式，拉开了与欧洲的距离。让公众能够从展览的不同侧面形成对公共艺术的认识和理解。

如果此次展览能够以视觉张力与思想更新来弥合艺术创作与普通观众在艺术认识上的隔阂，那么“植入”就可能会缓解误读与漠视的尴尬处境。从过去公共艺术的经验来看，那些围绕作品而展开的

人的互动，环境中的形式、多层次的灯光仍然是使作品具有视觉感染力的关键。由此看来，“植入计划”不仅要注意环境的上下文关系，还应该反思，现代艺术之后的那种强调理性和观念，甚至有些霸权和冰冷的创作模式。而在现在这个后全球化已然开端的非常时期，“植入计划”也将不可避免地面对即将发生在艺术和文化身上产生的裂变。或许，今后可以更多地从具体的日常生活以及地缘特征出发，去重新思考多元化的公共艺术美学标准，让当代艺术在公共艺术展览的过程中衍生出不同的、混合的、不同于经验主义的城市文化。

进一步讲，我们要做的是通过这次展览设计出悦来文化旅行的线路图。横向地看，最近10年中，发生在中国的诸多公共艺术实践，很难说已经让艺术真正有效地作用于我们城市、社区和乡村。相比较而言，国外的优秀案例则更多，日本的越后妻有、德国的明斯特、英国的约克郡、美国的高线公园，无疑都成为国内公共艺术参考的范本。除了相对纯粹的文化环境和坚持不断的决心，他们在文化扩展与社会介入过程中的多渠道开发也值得我们进一步研究。在北川富朗所主持的越后妻有大地艺术祭和濑户内海国际艺术节中，其周边艺术衍生品的开发成为展览重要的形成社会辐射的重要载体，让社区居民的生活与展览形成一种强烈的关联性。重庆最近几年的旅游资源开发，尽管少有文化艺术的内容，但总体来说，也为这次植入计划提供了考量的背景。而悦来作为重庆下属的实验型智能社区，目前的人居饱和量是亟待解决的问题。特别是博会之后的新科技和新经济策略，在多大程度上能改变悦来的现有情况，其中艺术的介入，是否真的给这一地区带来改变？这些都是“植入计划”所要面对的问题。作为对展览的目标假设，如果选择优秀艺术家的创造性思维，来作用于这样实验性的社区或许艺术真能够作用于后全球化时代，也能为科技革命，社区经济带来积极的结果。△

“世间”并非你所见

冯博一

和美术馆坐落在珠江三角洲的顺德市，作为家族投资的民营美术馆是由政府部门及国有机构以外的社会力量兴办的向公众开放的非营利性社会公益

机构。这一属性决定了民营美术馆在中国当代艺术的生态链中是不可或缺的一个环节，相对独立于各级官方美术馆及其他艺术机构，具有民间自主的公共艺术空间的性质，并将成为平衡艺术生态主流化倾向及多样性的补充力量。尽管在中国民营美术馆还是一个含混的概念，其生存和处境不尽相同，有的则举步维艰。正因为如此，和美术馆的兴建与开馆，以当代性、学术性和知识型的公共艺术机构的基本定位，致力于中国近现代美术和全球当代艺术作品的收藏、研究、展示、教育与传播。从而为顺德建立一个具有地缘文化意义的交流、沟通与推广审美教育的平台，以促进国内外当代艺术以及中国艺术史的多维发展。这在中国建造美术馆的“大跃进”时期，对逐步建立中国民营美术馆生存发展的正常机制具有现实作用与意义。

将当代艺术资源带入到中小城镇的趋势，已经成为中国当下比较流行举办当代艺术展览的方式之一，形成了城市化的文化艺术功能开始向有条件的中小城市进行分化和转向的一种现象，有着“泛城市化”与“逆城市化”的特征。所谓“泛城市化”可以理解为在一个区域内，广泛而普遍推进的一种城市化过程；“逆城市化”是指人口从主要的大都市区，向中小城市或非城市区迁移的分散化过程。当城市的发展到了一定极限，甚至形成了库哈斯在《癫狂的纽约》所说的“拥挤文化”（Culture of Congestion）时，调整和优化城市的功能和空间结构就变的迫在眉睫。中心城市的各种功能，比如政治、经济、文化中心，以及居住和休闲娱乐等功



莫娜·哈透姆《地图》展览现场 透明玻璃弹珠 1000cm×1800cm 2015年



露西亚·布鲁《无题》展览现场 瓷器、砂岩 尺寸可变 21件 2017年

能纷纷向有经济、文化条件的中小城镇及乡村分解。这些功能的分解形成了“逆城市化”现象。这种趋势与转向牵涉到如何在中小城市空间、“公共”概念、“本地”品质以及不断扩张的全球市场领域诸问题语境下，重新考察策展和展览形式本身也就显得格外重要。

对于策展人来说，这次南方以南的和美术馆开馆展，与我们以往在中心城市的美术馆、艺术中心等机构的策展经验是有所不同的，也是我们试图寻找中小城市策划当代艺术展览的中国经验。因为，这种类型的策展和展览本身，既要满足“国际性”又要具有“在地性”的双重要求。为此，主题展我们对邀请到的40位参展艺术家的选择上，强调的是多媒介方式，并且具有活跃性、创新性、实验性，

以及国内外、资深、青年艺术家混合的构成。其中著名的国内外艺术家约占30%，新媒体艺术家占20%，特别委托创作的新作品有30%，青年艺术家10%，还有结合顺德地域的、行为的、互动性作品约有10%，由此构成了主题展艺术家及7件\组作品的比例和基本结构。这是我们对这次展览策划的基本诉求。由于将开馆展的整体标志为顺德市第一家大型美术馆的功能与作用，并带动与其他文化相关活动为宗旨，才能成为开馆展的有效性影响。而这种影响除了艺术生态之外，还带有促进当地经济、文化发展，并将未被充分认知的顺德地区艺术纳入到国际艺术的托盘之中。

如果当下的艺术生态仅仅依赖于“本地”资源，已经不足成为各种类型美术馆建立与发展的独特之处，要在今天复杂的全球化文化之中，从大都市美术馆等艺术机构的模式过渡到中小城市，就难以以差异性文化资本将自己与其他城市相区别，而是需要不断考量自身与世界各地其他城市所构成的全球网络之间的关系。这是我们在策展过程中一直思考和不能规避的问题之一。为此，我们将和美术馆开馆确定为“世间风物”的题目。

这是根据中国目前现有条件的局限而比较温和、保全的展览主题。所谓“世间”，可以释义为人世间，包括人类居住的空间，以及时间、物质、能量、速度等含意；而“风物”指涉的是风景和物品，意味着大自然气候下凡世的生活景观。“世间风物”可以说包罗万象，具有无序的、不确定的，但又相互依存的变量。但并不意味着如梁实秋对“世间风物”的赞誉与眷恋（见梁实秋《世间风物好》散文集，梁文茜选编，中国友谊出版公司2019年4月版），我们更多地是将“世间风物”看做是一种自然与人文的现象，确切的针对性在于将其作为中性词语而构成丈量人与自然、物质、生态，乃至食物的一种艺术尺度。我们试图邀请的参展艺术家利用物质媒介材料的创作，探讨人类文明在自然规律中的

处境，即关注物质媒介和现实生活的具体性，审视现代化过程中所导致的人与物、人与自然等生态系统的相关性，以及区域性文化的传承和可持续性发展等问题。

当“世间风物”所包含的自然、人文内容延伸到社会、生产、消费、欲望等问题意识时，物质能量艺术地转化成为超越于物质之上的存在，便成为时代精神的当代性表达和演绎。抑或可以说艺术家以物承载的创作，折射出社会发展背景下的一种特殊的现代性特征，并提示出认同的危机和给予艺术上的警觉。包括从物质本身的属性、技术手段、创作方法到作品的具体形态，从媒材利用到视觉语言实验，从展览空间到陈列方式等。由此构成了这次开馆主题展，既植根于本地，又具有全球视野，并在探寻传统与当代、物质与视觉文化之间的内在逻辑关系和多维度地呈现。

二

“万物”作为一切存在物的宽泛概念，有着不可预测的自然奥秘，也有取之不尽的能量；而“经验”则是人类接触客观事物过程中所获得感性认识的起点和总结。

在当代艺术范畴中，或作为主题展的“经验万物”单元，物质材料是艺术家创作最主要的媒介之一，无论直接或间接都涉及到创作材质的物性与质性。他们通过挖掘、利用、发现其中的特质与能量，以及积累的创作经验，重构了我们与自然界相互作用的关系，尤其是超越我们经验之外的艺术实验，而成为记录自然、时间和文化记忆痕迹的一种作品标识，甚至直接对应和测度着自然、人文生态的沧桑变化。换句话说，他们没有把对时间、空间的表现限制在记录的层面上，也不仅仅把媒介转换为一种简单的视觉形象，而是将对自然、生活的态度和感受沉淀为作品的底色，构成了艺术家在物质与视觉文化上，对“经验万物”的不断认知、思考和艺术

转化的多种形态，获得了视觉上的朴素而直接的力量，也赋予了一种艺术的物质性和超验的视觉张力，并超然物外地透过时光的浮尘去发现、思考我们习以为常的现实处境。

根植于自然、日常之中的艺术，首先是在最无意义的事物中去发现有意义的东西的能力，一种将自然的或日常随处可见的，甚至垃圾等废弃的东西提升到重要位置上的能力。而自然与日常题材经过艺术家的选择和加工有所升华，甚至是在“互为塑造”的关系上对原有物质表现方式的颠覆与拆解。但这



宋冬《一隅全厨》展览现场 旧家具、旧门窗、镀膜镜面玻璃、灯具、日用品
320cm×320cm×320cm 2019—2020 年

种处理不是要把意义强加在物品身上，而要体现在人与物的具体生活情境之中。也许，意义或价值就是从这种最不起眼、最中性的超日常的间隔中产生和获得，也使观者得到的是一种介于自然的真实与非具体之间界限的关系，并在这种间离当中，相对充分地寻求到人与物的新诠释和新体悟。

对当代社会和文化变迁的敏感将导致旧有观念的改变，而对材料与媒介的敏感也将导致作品视觉语言方式及形态的变异。因此，这些参展艺术家的创作与实验，一方面提供了多元的创作意识来重新认识我们的日常经验，重新认识我们的现实与自然的生活；另一方面在物质内部处理物质，用物质本身的能量破坏它们的控制力，从而改变了以往自然属性的作用方向，揭示了已被接受的视觉模式的局限性，而对物质单一形态进行解构，使这些自然生成和耳熟能详的物质所提供的标准变得短暂而不可靠，也在熟悉与陌生的交汇点上，体会出更耐人寻味的认知与觉知。

如果从我们所处的时代背景上考察他们的创作观念、视觉语言及作品形态，这既是他们对以往创作直接投射“现实”的可能性反思，并导致了他们对艺术表现题材的复杂性再认识，具有艺术与现实复杂想象关系的重置；同时，也是关注现实生活的具体性，致使一种自然的物质和日常生活的特色开始呈现出来。从而在现代性宏伟叙事中被忽略和被压抑的自然状态，变成了艺术表现的主要关注点之一，并赋予了不同寻常的价值和意义。这种对自然与日常生活的再发现，以及通过对自然物象的表现，将日常生活的琐碎细节和消费的价值被凸显出来，自然生命的历史和个体生命的书写被赋予了越来越大的意义。这并非是传统人文主义式宏大“主体”的展开，而是一种个人生存经验对物质性的认知与表达。这种经验不是一种对于现实的彻底反抗，而是同自然世界的辩证关系中获取。所以，他们表现的不仅是一种“物化”的情结，而具有了具体的可



黄永砅《双饵》展览现场 不锈钢、玻璃钢、彩色喷漆、铁、古纸
1400cm×700cm×300cm 2001年

量度的空间，即以一种非政治化的、普遍风尚和习俗的形式，将个人发展、即时满足、追逐变化等特定价值观念，合理化为个人日常生活中的自由选择。

尽管他们不是直接地表现现实的复杂，但不过这也也许反而成就了其中的创作。隐逸于喧嚣的现实使他们的艺术作品保留了寓情的细末微节，凸现了视觉语言的质感与神秘，我们在观看他们的作品时常常会遭遇到这样的细末微节。当然，这也和新的资本逻辑从实物经济的“物化”转向了虚拟经济的所谓“新经济”的抽象和虚拟的“物化”时代有关。所以，这次展览的作品从某种程度上动摇了以往有关艺术创作的许多宏伟想象，对艺术创作也因此在更纯粹的自然语境下，成为他们艺术创作的基本态度。当然，这是我对这次参展作品中对低物质概念的一种理解与现实逻辑关系的阐释，抑或也是一种

将寻常化的低物质的提升与反诘。

因此，他们的艺术创作与实验不是将传统画种、类别的自身语言和风格的不断提升和丰富化，而是对艺术表达、媒介、视觉语言方式等边界问题的不断思考，注重于对传统艺术，乃至现存艺术系统的重新定义，所希望达到的是对传统与现实文化资源，在表达方式、视觉语言、审美趣味之间的相互打破，甚至对未来的艺术创作具有前瞻性的影响。

三

工业化、现代化的影响涉及人类生活的各个领域，尤其是我们生存的自然环境。但在认识论上对于人类主体无限能力的崇拜，以及在政治、经济领域权利的作用之下，对于自然资源的过度开发，正是所谓现代化得以滋生的土壤。当现代化以其动人的诱惑和无以复加能量向我们呼啸走来时，它高高擎起的正是“发展”的这面大旗。发展的价值观似乎是超文化的，没有民族性，甚至也没有界限。由此为这种观念提供了所谓不断“进化”的哲学基础和现实策略，并导致或潜隐于现代化背后的自然生态失衡、失控现象的存在。

现在，从未有哪个时代的人们像现在这么对“当下”和“未来”如此的纠结与不确定，我们似乎也都在狂热地渴望在下一轮全球转向中占据先机；也从未有哪个时代，“未来”距离我们如此毗邻，那些曾经难以置信的预言，如生物工程、遗传密码、人工智能等，转瞬就开始实现了。高速运转的社会系统推搡着我们，甚至有时一步就能抵达曾经遥不可及的未来。幸好人类拥有与生俱来的自觉反省和预言热情，这既包括科学家、人文学者，也包括具有问题意识的当代艺术家。当然，反省与预言背后存在着坚固的社会体系及现实诉求。

比如在《万历十五年》中，历史学家黄仁宇发现，有一次偶然的天象变迁引爆的预言，决定了世界上最强大的王朝长达数十年的命运；孔飞力（Philip

A.Kuhn）同样通过《叫魂》（Soulstealers）发现，一个谣传的预言故事印证了整个体制的潜在危机。这样的预言事件在历史上曾经层出不穷，影响深远。又或者，在已经过往的世纪之交，诺查丹玛斯破灭的末日预言，所幸我们已经平安度过。其实，警醒式的预言始终体现为一种趋同文化的心理暗示，我们更应将这种暗示理解为一种超越当下的反思方式，而让我们不再跟世界一起紊乱。

由“经验万物”过渡到“‘惟’”物质发展主义”单元，或许正是一枚硬币的正反二面。在这一单元中，参展艺术家以他们科学的或艺术的方法和具有的敏锐观察力，利用多媒介方式，以置换或重构了他们对生态破坏处境的一种带有警示与预知作用的视觉显现。可以说这是他们与我们之间对过去、现状及未来一切的多维感应，更是他们对自然环境、人文生态危机的焦虑与纠结，以及提示出一种警醒的作用。或许正是在这种表象背后隐藏着深刻的社会问题，才能在和美术馆的展览现场，显示出这种不露声色的洞察力与表现力，并引起观众对人类生存境遇在心理和意识上的认同危机。

在这里，他们显然不是一个乐观的预言家，而是一个关注者和边界的穿越者。也许他们对自然资源枯竭充满了关切与堪忧，同时他们又用艺术家的眼光面对着生态变迁的急剧变化。他们并没有承诺什么，但他们借助于艺术方式对社会问题和现象，表现了生态所涉及到的自然世界的关键点，提供了一些不可或缺的警醒线索和踪迹，抑或也表现出了一种来自自身状态的切近和逼仄的视觉张力，体现的是一种悲情、体恤和救赎的情怀。他们作品里有许多我们需要的能量和想象，而我们需要反思的是究竟是什么权力导致了所谓的现代化、发展观，使一切过度性开发变成合理化、合法化，并最终成为社会群体共同遵循的心理暗示和行为方式？

真正的艺术家不是哗众取宠的炫技或新概念的贩卖，亦不能“一个人”去战斗。他们需要灵魂附

体地设置现在，针对未来，以期形成全社会乃至全世界的合力，提示或解决问题，创造未来。而这恰恰是当代艺术范畴里重要的意义——以一种艺术方式唤醒我们对社会乃至世界的责任，激励人们去实现愿景或修订时弊，并尽力使所有的人都参与到未来世界的建造中，从而开创更美好的未来。这既是我们探讨这些艺术家创作的现实针对性，也是我们在顺德和美术馆策划开馆展的现实依据。从现在开始，我们与其说是生活在一个现代化社会，不如说生活在未来的世界，我们都需要直面这场跨越时差的转折。因为，它为我们的生存环境遗留下一个共时性的命题，使我们深陷其中，无处逃遁。

四

食物是人类生活经验的根源，味道也可以说是文明的根系。“吃”作为人类的一种本能行为，与我们的身体、生存息息相关，食物链还可以成为测度自然生态多样性的指标之一。而饮食文化的变迁、融合，不仅成为民族的礼仪、禁忌和宗教信仰的标识，还饱含着社会历史、事件、权力、阶层的冲突，甚至也是政治势力潜隐于日常生活中的多种显现。

顺德是最具有中国传统饮食文化底蕴的城市，将“人间食堂”拎出作为主题展的一个单元，既是结合顺德特殊地域文化“在地性”的现实依据，又是从“世间风物”中抽离出来一种具有物质规定性的媒材样本。艺术家们从不缺少可用来创作的媒材。但有谁能想到，餐桌上人们最熟悉的食物经艺术家之手竟变成了耐人寻味的食物艺术作品。尽管早在20世纪60年代，法国兴起的新现实主义（Nouveau Realisme）艺术团体，就已经开启了将食物作为艺术创作媒材的先例。其中，最有代表性的艺术家达尼埃尔·斯波埃里（Daniel Spoerri）的实物画系列，以及他在丹麦哥本哈根的科普克画廊（Galerie Kopehe）举办了名为“食品杂货店”（Lepicerie）的展览和1970年将他的餐厅改为“吃—艺术画廊”

（Eat-Art Gallery）的食物艺术创作（见《新现实主义：西方后现代艺术流派书系》，王端廷著，人民美术出版社2008年6月第1版）。但在中国将食物艺术作为一个单元在开馆展给予呈现，好像还是第一次。是为这次展览的亮点之一。

艺术家将日常生活中不可或缺的食物转化为艺术创作的媒材，以特定的空间重塑一个“食堂”场所进行食物烹饪的交流，抑或以一种偶然激进和超日常的方式，形成一个极具趣味性与互动性的艺术项目。即依赖于来自不同国家、族群与迭代的传统饮食文化经验，追溯了有关食物的人生、故乡的记忆。而在中国“食堂”概念的历史和现实的语境中，“食堂”不仅具有“吃饭”的物理空间功能，而且是中国集体主义形式的显示和舆论、情感交流的场所；“厨房”也不是因为空间本身的属性适宜成为厨房，还是因为具体的空间支持了“做饭”这一行为。

所以艺术家在这一单元对食物、食堂、厨房的使用是通过艺术方式使其状态改变来实现的，其意义在于通过“做与吃”的相互转化来模糊艺术与日常生活之间的界限，并在展示时借助观者的参与而得以公开及释放。

当食物只有被食用这一个用途时，它们是中性的，很难触发任何主观情感。而当艺术家对食物进行二次利用与创作之后，作品中的食物才能真正成为传递信息的媒介。观众由感官品尝到的食物艺术，传递的信息、能量或许也因此能影响更多的普通观众，使饱含生活气息的创作元素，通过艺术家尝试溶解艺术和生活界限的目的被更多人所理解、接受。观者不仅可以观看艺术品，还能参与创作艺术并成为艺术品的一部分，这种互动参与无论对观众，尤其是对于顺德的大众来说也就具有了特别的意味。尽管我们因已经逐渐失去了对天然食品的美味感受力而耿耿于怀，但我们仍可以嗅到食物艺术所带来的殊异体验。这不是记录观众在“食堂”的餐饮过程，而是观照现实生活的处境，与艺术家一起在这样境

遇中对生活的态度的直觉感受。

由此可见，食物在当代艺术中扮演着可塑性极强的角色，除了食物本身，制作、分享食物的过程乃至食物的残渣都可以作为艺术创作的契机。而艺术家们以食物元素为突破口，不断挑战着定义艺术的标准，刷新着当代人对食物和艺术的认知。同时，也重新诠释了我们赖以生存的基础，并延伸到广义的艺术之外的物质文化领域，形成了生产、消费、欲望在艺术家与观众之间多重“吃”的体验，以分

享我们“世间风物”的味道和生存环境与食物系统的共生关系。

五

从“经验万物”的积累、挖掘、发现物质的能量和艺术创作上的转化，到现代化导致生态危机的揭露、批判和警示作用，再将食物艺术纳入到展览空间及生存环境的共生关系之中。这种在策展上将三个单元主题进行三段式走向、链接，并由此所构成的递进式联系，不仅是对艺术家当下现实境遇的反应，也是对国内外当代艺术创作，乃至顺德和美术馆建馆开张的一种将“把国际艺术资源带入顺德”和“在顺德地域上的国际艺术”进行的一种选择。从而使这次开馆主题展赋予了国内外当代艺术家对自然物质、日常生活经验的表达的必要性价值，并成为—个值得思考的意义范畴和思辨对象。

中国“现代性”过程对深刻的历史、复杂的现状超越还远远没有完成，在获得“物质”满足之后，恰恰是丧失了正常生存、栖居的安全感和正当性。世界正是以我们建造世界的方式而建造着我们，我们更多需要思考的是在世界格局出现了急剧变化的时代中，全球化已经走到了令人困惑的境地，甚至陷入了一种混乱不安与迷茫焦虑之中。而真正具有价值的生活方式越来越不安稳或边缘化，尤其是自然与人文的环保问题意识，业已成为我们这个时代“世间风物”的文化表征。△



尹秀珍《轮》展览现场 钢、铁、穿过的旧衣服、不锈钢日用品、刹车设备，
870cm×260cm×330cm 2020 年



景泰蓝敦煌大盘背后的传承故事

桂立新

在清华大学艺术博物馆为迎接清华大学 112 周年校庆，所举办的《致敬 1953：馆藏“全国民间美术工艺品展览会”作品选粹》的展品中，有这样一件景泰蓝工艺品显得格外与众不同：宝相花纹居中，葡萄纹镶边，奢华气息与淳朴之风并存，雕饰繁美与自然之美相合，配色纹样颇具敦煌特色。（图 1）

除了这一件敦煌图案大盘，展厅还有同系列的另外两个景泰蓝大盘，与惯常所见的珐琅器传统图案也大相径庭：和平鸽大圆盘的盘面中心，对称的缠枝花卉图案丰富华美，寓意中华民族文明绵长，六只和平鸽口衔花枝，花枝姿态随着鸽子的飞翔自然飘荡，充满生趣，代表世界人民向往和平，歌颂团结友谊。鸟衔花枝的构图，与敦煌莫高窟 138 窟女供养人上衣图案，有着异曲同工之妙。在此盘底还标有“北京市特种工艺公司实验工厂制造”的字样。（图 2）飞天大盘构图动态有力，姿势自如优美。两名飞天乐伎身披彩带，翩翩翻飞，扬眉动目，横笛斜吹。配饰衣着轻盈华丽，画面鲜明富丽堂皇，给人以太平安乐之感。（图 3）

敦煌图案缘何会与传统京粹景泰蓝工艺相结合？如果留心深入探究下去，就会发现在这组形式新颖、工艺精湛的景泰蓝制品背后，还隐藏着一段传承民族文化、革新发扬光大的珍贵历史，更与林徽因和常沙娜两位清华前辈有着不解之缘。景泰蓝又叫铜胎掐丝珐琅，它集历史、文化、艺术和独特传统工艺于一身，制作工艺融汇了中国的传统绘画、吉祥装饰、金属雕錾、宝石镶嵌以及冶金锻造、玻璃熔炼等技术，堪称中国传统工艺美术集大成者。到了明景泰年间，这一工艺更加成熟，加之当时的制品底色多为宝石蓝或孔雀蓝，故又得名“景泰蓝”。受到历代皇帝推崇的这项国粹，到了 1949 年却因多年战乱，已经处于濒危的境地。

为挽救这一民族传统工艺，1950 年 6 月国营北京特种工艺公司成立，北京市工业局张锦成局长，委派北京特种工艺公



图 1



图 2



图 3

司领导，到清华大学聘请梁思成、林徽因作顾问，研讨新图样设计和改良图案，指导工艺美术创作设计。梁、林二人也愿意把过去曾进行过的景泰蓝新图样设计的尝试性工作，变成一件正式的有组织、有计划的工作，于是便欣然接受了公司邀请，在清华大学营建系成立了“工艺美术抢救小组”。

林徽因除了在中国古建筑研究方面建树颇丰以外，对中国传统装饰艺术亦有研究。她着手抢救百废待兴的中国传统工艺，并立志系统整理中国历代传统图案纹样，把中国传统图案与现代的设计相结合，服务于新中国的人民大众，也由此与景泰蓝结缘。就在这同一年，后来被誉为“敦煌女儿”的常沙娜，为了投身新中国建设，提前结束了原定在美国学习四年的学业，回到祖国。按照父亲常书鸿的原先计划，是想让她到当时徐悲鸿任校长的北平国立艺专继续学习绘画。然而，一个新的机遇为其一生的艺术生涯确定了方向。

按照周恩来总理的指示，1951年4月11日至5月15日，在北京故宫午门举办了《敦煌文物展览》，展出了北魏、西魏、隋、唐、五代、宋、元壁画摹本900多件，还有元朝彩画墓碑摹本及塑像等。这是新中国成立之后首次规模宏大的敦煌艺术展，由常书鸿及其他相关单位的很多专家学者筹办。梁、林夫妇抱病来观展，给予了高度评价。林徽因在同年撰写的《景泰蓝新图样设计工作一年总结》中，还特别提到了这次展览：“在景泰蓝的新图样设计中，我们是作着各式各样的试验。最初我们主要的借鉴于古代铜器花纹。因为我们对于景泰蓝最初只认识到它的庄重端丽，风格上和铜器相似。经过一年来的试验，我们发现景泰蓝的表现能力很强。它可以表现出很多种其他的材料所能表现出的风格。景泰蓝能产生古玉的温润的半透明的效果，也能够有宋瓷的自然活泼，锦缎的富丽，甚至京剧的面谱也给我们以启发。我们曾利用过建筑彩画的手法，战国金银错的手法，唐宋以来乌木或黑漆镶嵌的手法。尤其今春，敦煌文物展览开幕以来，

敦煌艺术宝库的丰富内容更供给我们大批材料。结合着这个展览，结合着爱国主义教育，同时为了推动借鉴古人以创造新艺术的运动，我们吸收敦煌图案来设计了景泰蓝，并且也试验带画烧瓷，使烧瓷也表现活泼生动的新风格。”

常沙娜正是在这次展览上结识了二位先生，梁林伉俪看重她自小在莫高窟受到敦煌艺术熏陶，在绘画、图案方面的基本功都很扎实，又有留学的经历，所以破格推荐其到清华营建系做助教，协助林徽因从事中国传统工艺美术品的抢救、研究和复兴工作。也正是这一机遇，使常沙娜从此走上了工艺美术研究和艺术设计的道路。

林徽因主张利用传统的工艺技术，但改进原有的一些功能、造型、装饰主题，将古代宫廷皇家的陈设品转化为日用品，与人民的日常生活结合起来，突出实用性。但当时用于景泰蓝的图案只有荷花、牡丹花和勾子莲寥寥几种，几百年来一直没有太大变化，而中国的装饰图案始终是在千变万化中发展着。林先生找出了珍藏的历代装饰图案，让抢救小组成员学习钻研。后来他们又多次到景泰蓝作坊调查研究，从掐丝、点蓝、烧蓝、磨光、镀金，一道一道工序跟着老艺人们干活，熟悉每一个工艺流程。

学生们综合调研了当时北京的景泰蓝、雕漆、地毯等工艺美术品类，并从景泰蓝工艺入手，运用传统技艺，设计新的日常用品，如台灯、盘子、盒子等，应用于现代生活。林徽因指导小组为景泰蓝设计了一批具有民族风格的新颖图案，突破了以往单调的荷花、牡丹图。由于常沙娜熟悉敦煌艺术，所以做出了一些以敦煌图案为元素的新设计，很受林先生的赞赏。特种工艺公司还在崇文门外喜鹊胡同3号成立了研究、制作景泰蓝的国营特种工艺公司实验工厂，将许多散落民间的景泰蓝艺人请回厂参加实验，这正是景泰蓝和平鸽大盘的盘底字迹之来历。

1952年，北京召开了新中国成立之后的第一次国际会议“亚洲及太平洋区域和平会议”，林徽因带



领常沙娜等，参与了赠送会议代表礼物的设计工作。在阐述和平会议景泰蓝礼物设计思路时，林徽因这样写道：“这些礼品中的景泰蓝图案，有出自汉代刻玉纹样，有出自敦煌北魏藻井和隋唐边饰图案，也有出自宋锦草纹，明清彩瓷的。但这些都是经过融会贯通，要求达到体形和图案的统一性的。在体形方面，我们着重轮廓线的柔和优美和实用方面相结合，如台灯，如小圆盒都是经过用心处理的。在色彩方面，我们要对比活泼而设色调和，要取得华贵而安静的总效果，向敦煌传统看齐的。这些都是一反过去封建没落时期的繁琐、堆砌、不健康的工艺作风的。所以这些也说明了我们是努力发扬祖国艺术的幸福人民。我们渴望的就是和平的世界。”

在林徽因支持下，常沙娜大胆地将敦煌图案，运用到现代生活所需的工艺美术设计中。她和小组成员为会议设计了一批景泰蓝和平鸽装饰盘和同题材的真丝头巾，以及具有民族装饰风格的景泰蓝台灯、香烟盒，作为纪念礼品赠送给各国代表。这两种国粹结合的创新设计，既具有新颖的主题，又具有浓郁民族特色，获得了与会代表的一致赞赏，还被郭沫若誉为“代表新中国的新礼物”。昔日皇家之器，终成大国之礼。而清华艺博所藏的这组景泰蓝大盘，正是这七十年前国礼设计的实物，其艺术价值和纪念意义都非同凡响。

在林徽因的身边，通过她的言传身教，常沙娜更加深了继承民族优良传统的思想宗旨。除了敦煌艺术，中国传统工艺美术也是异彩纷呈。其材料、技艺、图案纹样、文化内涵，都值得深入研究。更重要的是，林先生还提出：学习传统不仅仅是继承，还要发展出新时代的民族的、科学的、大众的人民工艺。新时代的设计必须是民族的，而更重要的必须是今天的。“所谓科学的至少包括两点：（1）新图样的设计必须从技术和材料出发。设计一定要充分利用技术和材料上的特长方便，一定要避重就轻，使一定的技术和材料在它的限制之内，充分发挥它的长处回避了它的短处，这样才能使设计出来的东西可以省工省料。（2）设

计的东西要合于使用，便于使用，并且牢固耐久。反对过去有闲者嗜好的单纯小摆设。”而这次国礼设计，使得常沙娜既切身实践了这个契合时代进步的观点，也成为她从事艺术设计的重要开端。

在之后的岁月中，常沙娜长期从事中国古代壁画及传统装饰图案的研究和临摹，并结合现代装饰图案设计的创新需要，进行了多方面的、具有中国传统风格 and 现代装饰特点的创作设计。她在熟悉和擅长运用传统图案的同时，注重探索艺术的“源与流”的融合关系。从敦煌艺术和大自然的花卉形态中，不断汲取丰富多样的造型素材，作为图案造型、构成及色彩的补充，从而形成她独有的装饰图案风格。

敦煌文化是中华文明同各种文明长期交流融汇的结果，展示着中国文化的自信。今天，如何将这份宝贵的遗产传承有序、发扬光大，是历史留给当代人的时代课题。发扬传统文化，要与时俱进，如何将传统文化融入现代设计？林徽因先生早已指明方向：“在我们的设计中，或单纯花纹来说，我们会尽量利用古代花纹的精华。把古代工艺家的杰作作为我们组织花纹的借鉴。在选择了一种古代花纹的时候，我们先进行分析研究，总结出它的规律。根据它特有的规律，例如虚实相间的规律，疏密对比的规律，曲线重复应用的规律等，然后把它重新组织到一个新的形体上去，给它一个新的安排。通过今天景泰蓝的材料与新技术，让古代工艺的精美成就重新再出现一次。大家看了今天的景泰蓝还能联想到，认识到我们的老祖先的创造力的杰出的智慧。这不是单纯的仿古，因为它们是重新组织过了，并且充分发挥着景泰蓝材料和技术的特有性能。”

新中国第一次国际会议礼品——景泰蓝大盘，知行合一地给出了优秀答案。而今细细欣赏这些精美的珐琅工艺品，如同漫步于悠远的历史长廊，比工艺珍品更加让人感动的，是隐含在这些藏品背后，两代清华人挽救、恢复、传承景泰蓝的精彩往事。□

（桂立新 清华大学艺术博物馆典藏部馆员）

由李斛的画作看中国绘画的中西融合之路

刘垚梦

李斛（1919—1975）原名李心源，号柏风，出生于四川省东部大竹县观音镇。1933年，李斛考入四川省立成都师范学校学习美术。1942年，李斛又考入中央大学艺术系，师从著名画家、美术教育家徐悲鸿、黄显之、吕斯百、陈之佛、谢稚柳、傅抱石、黄君璧等先生，从此开始了专业学院派的美术教育。作为徐悲鸿绘画思想的继承者与开拓者，李斛在短暂的56年人生里，为20世纪中国绘画的现代转型和中西融合的美术教育做出了重要贡献。

2023年4月12日至8月20日，“将何之：李斛与20世纪中国绘画的现代转型”展在清华大学艺术博物馆举办。展览试图透过李斛先生的150余件绘画作品，包含水墨、设色、油画、素描和速写等，展现在时代洪流的大背景下，李斛这位本土培养的第一代中国画家和美术教育家，如何在继承恩师徐悲鸿先生倡导的中西合璧的写实主义思想下，努力结合时代特征，探索中国绘画“现代转型”的艰辛之路。

师从悲鸿 苦练素描

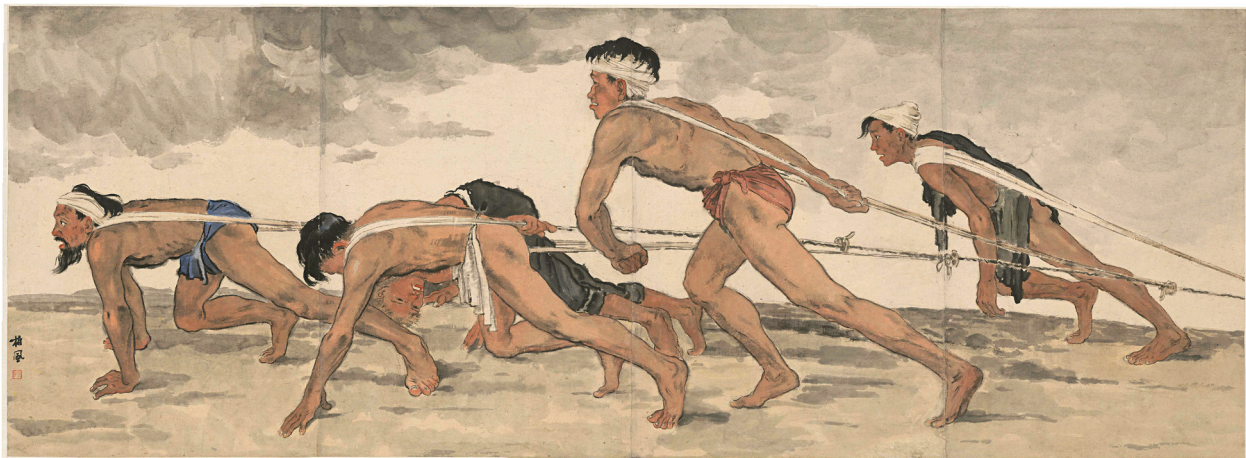
徐悲鸿在中央大学艺术系的美术教学中，极力主张中西融合的艺术变革，提出了“素描为一切造型艺术之基础”的见解，对待传统与西方艺术主张“古法之佳者守之，不佳者改之，未足者增之，西方画可采入者融之”。徐悲鸿以科学主义的眼光和标准进行美术教学，将写实能力作为衡量画家水平的重要标准。在中央大学就读时期，李斛深受徐悲鸿中西

艺术融合主张的影响，苦练素描。他在《自传》中提到，在中央大学习画期间，曾把“素描画好一生受用”奉为艺术信条。

一幅绘于1944年的《自画像》体现出李斛深厚扎实的素描功底。画中是李斛年轻俊秀的侧脸，额前散乱的发丝与棱角分明的脸庞形成鲜明对比。他头戴军帽，表现出转头一瞬间凝视前方的清澈眼眸，转到眼角处的黝黑眼珠刚好与观者的目光相交，这直击心灵的传神笔触不仅与观众产生强烈的情感共鸣，更体现出李斛超强的绘画写实能力和塑造人物性格的表现力。



李斛 《自画像》 纸本铅笔 20cm×15cm 1944年



李斛 《嘉陵江纤夫》 纸本水墨设色 85cm×231cm 1946年

李斛对素描的重视与训练，并未仅仅停留在自己的创作中，也贯穿于他的美术教学中。1951年，李斛被徐悲鸿邀请到中央美术学院绘画系任教，与李可染、宗其香、倪貽德、司徒乔、萧淑芳等成为色彩课教研组同事。李斛先是主教水彩兼授油画，中国画系成立后又从事素描和创作课的教学工作。“这段时期正好是美术界关于国画变革不同主张发生激烈争论的时期，李斛遵循徐悲鸿先生的教学主张，坚持在彩墨画系开设素描课，练习速写，培养造型能力，用西画技法服务中国画艺术创新。”

李斛认为，无论是传统技法或素描、水彩，教学内容和教学方法愈科学则收效愈大。因此，在中央美术学院执教期间，李斛对学生的素描训练也十分严格，培养学生深入的观察能力和造型能力。据李斛的学生、中央文史研究馆书画院名誉院长马振声回忆：“在艺术上李斛先生非常严谨，包括那时候我们画石膏像，他都要让我们了解石膏像背后希腊的那些历史故事，了解那个人物再画石膏，他不是纯粹的技法训练。”

速写底层 劳动人民

1946年，从中央大学毕业后，李斛来到重庆北碚兼善中学教书。因中学美术教学工作相对清闲，

所以李斛有了充裕的时间进行绘画创作。经过长时期的社会生活体验，李斛目睹了国难战乱、民生疾苦，他拿起画笔为民众写生，为时代记录。在绘画技法表现层面，李斛延续了徐悲鸿中西融合的写实主义风格，用中国传统的水墨创作现实主义题材的作品，人物造型精准、姿态刻画生动，淋漓尽致地记录了特定时代的社会与人文风貌。

如其代表作《嘉陵江纤夫》，与俄国批判现实主义画家列宾的名作《伏尔加河上的纤夫》是同类题材作品——二者表现的都是“纤夫”这一底层劳动群体的苦难生活，但他们的不同之处在于对材料的运用——李斛以中国传统水墨来表现写实的人物场景，水墨流动变化的特性与油画颜料的稳定性相比，进行写实创作的难度性更大；另一方面，不像《伏尔加河上的纤夫》身着长衣长裤，李斛以人体入画，画中的纤夫身着短裤，裸露躯干和四肢，以写实的手法极力表现出人体骨骼和肌肉在拉纤动作中产生的紧绷力量感与视觉冲击力。

徐悲鸿的名作《愚公移山》是融合中西写实画法、最早以人体入画的典范，不惜选用印度模特表现人体肌肉的体积感和力量感，尽管人物动态有些僵硬，但具有巨大的开创性。李斛继承了徐悲鸿的中西融合之路，在中国画表现写实的道路上继续探

索，但他笔下的人物动态更加自然，体形特点更贴近民族性，比徐悲鸿的写实主义更进一步。如他的《嘉陵江纤夫》在重庆展出后，因此画在艺术上大胆探索——力求吸收西洋画的写实优点融汇于中国笔墨之中，不仅引起了社会舆论的重视，而且因其在革新中国画方面的尝试，也深得徐悲鸿的赞扬。徐悲鸿亲笔为之题词并给予高度评价：“以中国画的纸墨，用西洋画法写生，自中大艺术系迁蜀后始创之，李斛仁弟为最成功者。”

描绘祖国 自然风光

“夜景山水”是李斛对中国传统山水画在20世纪发展的最大贡献，他一反传统山水画“以白当黑”用留白表现水面的表现手法，而是从科学的角度用写实的画法，以人眼的真实感受为基础，运用色彩对比的手法，描绘出夜景山水在各种光线的照射、折射、反射下相映成辉的动人效果。最为独特的是，他将中国水墨材料与西方印象派绘画的技法相融合，用水墨的明暗变化模仿印象派油画的光影表现，形成了山水画独特的审美意韵，开创了中国当代山水画的崭新面貌。

将中国水墨与法国印象派相融合的画法，是李斛中西融合的又一条道路。1954年和1956年，李斛拖着胃部手术和肝硬化的病重身体，坚持带学生先后两次去武汉长江大桥工地采风，创作了一系列以长江为创作主题的作品。他画的《江汉关之夜》很容易令人联想起法国印象派画家莫奈《日出》中朝阳倒映水中的光影。画中水面光影晃动的几缕光亮，来自远处的高楼和江上的游船，也来自画面并未直接表现的月光。朦胧的云天、幽暗的建筑与波光粼粼的水影，在宁静幽远与震颤涌动的画面语言间，谱写出长江深沉优美的水墨夜景。

李斛并不是孤立地描绘夜景山水的美，而是在新中国成立初期的时代大背景下，将夜景山水与祖国的发展建设紧密结合在一起，他的夜景山水画遍

祖国大江南北，用画笔记录时代进步的印迹。1958年5月，李斛与中央美术学院师生一起参加十三陵水库工地劳动，创作的《十三陵水库工地夜景》被选送“社会主义国家造型艺术展览会”展出。在这幅画中，远景是宛如城墙一般壮阔的十三陵水库大坝修建工程，远远望去，堤坝上下灯火辉煌的景象，预示着工人们日夜兼程、挑灯夜战的热闹场面；近景是广阔的河滩由两条曲折汇合的湾流包裹缠绕，明镜一般平静的水面映射出堤坝璀璨的光影，与大坝形成强烈的动静对比，将自然宁静之美与人类改造自然的劳动之美浑然结合。

人与自然的和谐发展，这一恒久的社会学话题，在李斛的画作中被完美地融合成一道灿烂炫美的夜景，这也是艺术来源于生活并高于生活的生动写照。1971年，正在与中央美术学院教职员工一起下放到河北邯郸磁县部队农场劳动锻炼的李斛，奉命借调回京，为次年（1972年2月21日）迎接美国总统尼克松访华所下榻的民族饭店创作中国画《三峡夜航》。

在经历了政治运动和劳动改造的李斛身体每况愈下，他抱病坚持创作，经过反复思考设计，决定要把祖国大好河山通过画笔描绘出来。李斛出生于四川，三峡就是四川最著名的山水，也是李斛心中故乡最美的风景，以其独有的险峻奇美使无数人魂



李斛 《江汉关之夜》 纸本水墨设色 14.9cm×20.5cm 1954年



李斛 《三峡夜航》 纸本水墨设色 68cm×87cm 1972年

牵梦绕。三峡风光奇美壮阔，但航道九曲险峻，世代代流传着一句老话“三峡自古不夜航”。1949年后，经过对三峡航道的治理，如今夜间已能通行。李斛曾说，他就是想通过对三峡夜航这道特殊景致的描绘，使大家在欣赏三峡美景的同时，从这样一个角度看到国家在社会主义建设中取得的瞩目成就，同时领略社会不断前进的步伐。

李斛翻找出多年积累的有关三峡的速写、素描、彩墨素材，殚精竭力、精益求精地完成了《三峡夜航》。在这件作品中，李斛大量运用了西洋画中的透视、色彩、光影等技法，来表现三峡夜景山峦重叠、沉静秀丽之美：两块巨大的山崖呈现出斧劈的嶙峋褶皱，如同巨幅帘幕拉开深沉唯美的夜色。一轮明月高升于远山之巅，照亮了波光粼粼的水面，远航行船仿佛游走于明亮澄澈的镜面。远山连绵起伏雾霭重重，与近景中的巨石山崖形成强烈对比，增强了画面的纵深与深远意境。

拖着肝硬化的病重身躯，李斛完成了《三峡夜航》这件大尺幅作品，画面中的每一处细节都描绘得细致入微、淋漓尽致——他用中西融合的绘画方法，将夜景山水推向了新的高峰。李可染在看过这幅作品后，挥毫写下“千锤百炼，精益求精”八个大字赠予李斛。

苦心求索 继古开今

李斛遵循着恩师徐悲鸿融合中西的道路积极实践、努力探索。然而，时代的旋涡使李斛的艺术探索之路变得异常崎岖。1974年“四人帮”大搞所谓批“黑画”，使李斛在精神上受到极大打击，肝病日益恶化，但他仍以“胸怀远志，不畏近难”自勉。1975年11月10日凌晨，李斛病势垂危，经抢救无效，不幸逝世，终年56岁。

李斛在美术教学和艺术创作中，继承了徐悲鸿所主张的将西方民主与科学的方法即“写实主义”引入绘画中，强调素描作为绘画基本功和艺术创作基础的核心地位，这一思想举措从根本上改换了传统中国画自晋代以来，延续了1700余年以“传神”和“写意”为主导的绘画传统。

以“写实主义”入画，既是李斛继承徐悲鸿对中国画革新的贡献，同时也成为局限其艺术创作与艺术风格多样性的不利因素。一方面，写实的画风无论在人物画还是在山水画中，均体现出李斛扎实的素描功底和绘画技巧，但写实主义的严谨与理性必然会压制艺术家主观情感的个性化表达。所以，我们在李斛的画作中，更多看到的是一位画家的审慎、精准与克制，而缺乏了现代主义艺术所主张的个性解放与浪漫想象。另一方面，由于时代氛围和文化环境对艺术家创作思维的限制，也导致艺术家不能在特定时代下完全自由地进行创作与表现。

因此，今日重新回顾李斛的绘画作品，便有了更加深刻的意义——中国画艺术在当今时代的发展，不仅要在技法层面进行中西融合、东西互鉴，更要在创作理念层面显现艺术家的独特个性和语言表达。有法与无法、继承与创新，经过李斛毕生的努力探索，将西方写实主义与中国水墨相融合，从而使古老的中国画在20世纪焕发出继古开今的崭新面貌。□

心游广宇，天人合一 ——关东海的玻璃艺术

刘 雨

2021年9月关东海在清华大学美术学院的“大朴凝华——关东海玻璃艺术展”可称其20年玻璃艺术创作的小结。2000年，彼时已在水彩艺术领域颇有成就的关东海，毅然接受学院关于建设玻璃艺术专业的学科调整安排，踏上了从零开始的玻璃艺术求索之路，成为中国现代玻璃艺术的先驱。近二十年的创作生涯，关东海一直用质朴、真诚、执着的态度践行着对玻璃艺术的探索。

初至英国，在玻璃艺术创作中，如何令作品有“自己的语言”成为关东海一直的困惑。在大英博物馆看到与其他文化截然不同的中国馆，如此熟悉、厚重、蓬勃的生命力几乎令关东海热泪盈眶。他豁然开朗，原来美好的东西一直就在身边。此后，关东海扎根研究中国传统文化，汲取其精髓，与当代审美相结合，赋予玻璃艺术强烈的民族属性和时代特征。老中央工艺美院扎实的图案功底，使他的作品具有很强的装饰性，传递创作理念的同时给人以视觉上的美感，形成个人独特的艺术风格。

浑厚大气的力量之美

初次看到关东海作品的人，都会惊讶玻璃呈现的不透明、厚重且粗糙的质感。关东海的作品颠覆以往人们对玻璃材料“透明、易碎、脆弱”的认知，他认为玻璃的迷人之处正是其千变万化的特质。不

同于捷克玻璃的晶莹剔透，有别于美国玻璃的个性张扬，他的作品给人以中国文化浑厚大气的力量感，如《城门系列》作品。《城门系列·一》造型简约凝练，方中带圆的肩部线条充满张力，底部并非笔直的长线，微微向外的造型饱满而不张扬；对称结



关东海 《城门系列·一》 玻璃、铜 私人收藏，中国



构的运用，赋予作品沉静大气的气息，淋漓尽致地展现了中国低调厚重的历史韵味。城门上光滑透亮的乳钉整齐排列，加之铜粉与铝箔的使用，与城门的粗糙质感形成对比，使作品有了更丰富的表现力和装饰美。值得一提的是，该作品采用沙模浇铸工艺，现场成型的浇铸更考验艺术家对玻璃料性的把握和技术的娴熟。

城门系列作品共 30 余件，虽属同个系列，但关东海强调每件作品的独一无二性，不断寻找形式或工艺上的创新点。他还将铅字及下水道井盖上的汉字运用于作品。如作品《城门系列·表》中心的汉字与纵横交错的线条，构成了极具装饰性的画面，这也成为他作品的一个特色。由于工艺的限制，铸造玻璃需要留有铸口，作品只能从一面观赏，关东海从博物馆的汉代陶楼获取灵感，创造了分体模具窑制玻璃工艺，创作出《城门系列·红城门》和《城门系列·蓝城门》，使作品可以从多个角度进行观赏。

道器合一的造物之美

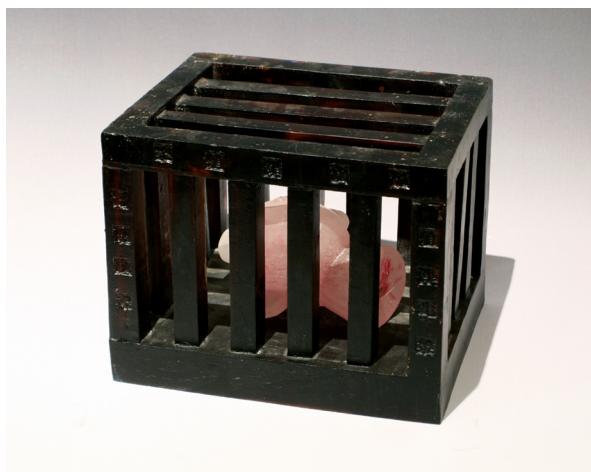
中国传统造物活动讲究“道器合一”，无形为道、有形为器，古代匠人将无形的道融入有形的器物中，通过器物的造型、装饰、颜色、工艺等表达人的思想观念和精神需求。下图所示的古代青铜钺，造型饱满，质感古朴，在器物表面镂刻出形象夸张、带有浓厚神秘色彩的兽面纹，表达了人们对自然的崇拜。他从古代石器和青铜器感受到古人的造物智慧，创作的《兵器系列》，表达他对艺术创作“道器合一”的追求。《七剑》是该系列的代表作，中国思想讲究“群体本位”，个体的命运与群体息息相关，强调个人对家族、社会等群体的责任和贡献。《七剑》以古代青铜剑造型为基础进行演化，选取在中国传统文化中意味阴阳五行之和的数字七，长短相依，宽厚相称，造型各异却整体平衡，正是对群体意识“和而不同”的反映。作品颜色主要集中



关东海 《海母》 玻璃 私人收藏, 美国



关东海 《蓝城门》 玻璃、铜 Galerie Internationale du Verre, France



关东海 《笼子-头》 玻璃 The Alexander Tutsek-Stiftung, Germany

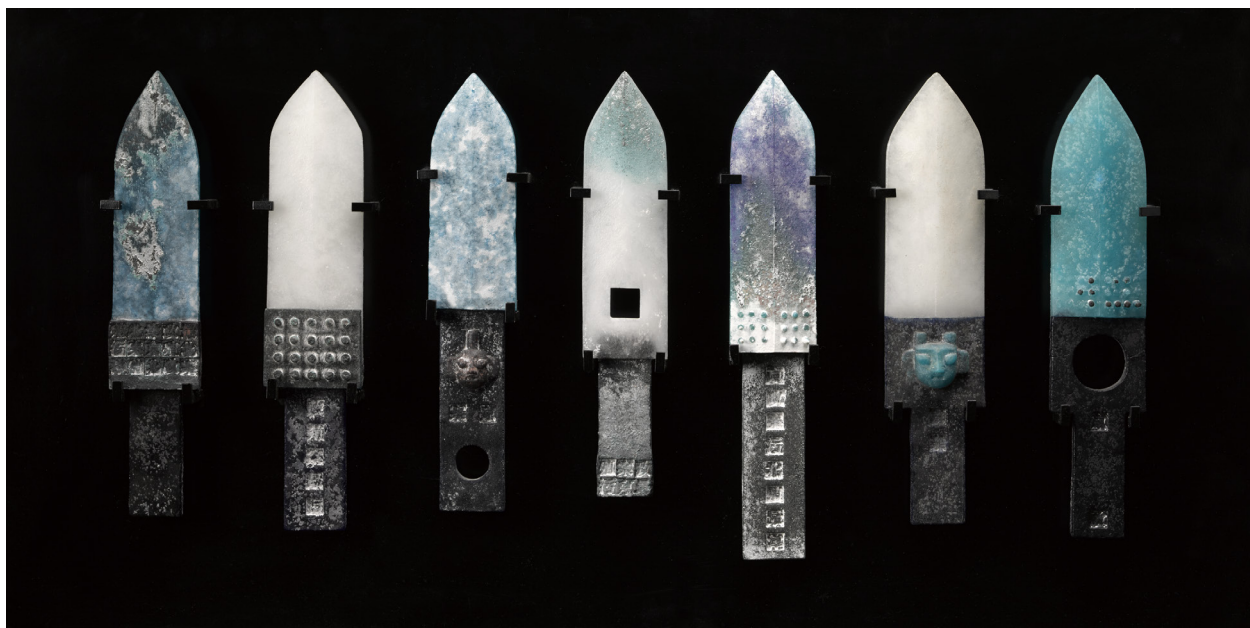
于黑、白、蓝，模拟了青铜器经时间变迁生锈氧化沉淀出的蓝绿色，不仅丰富了色彩表现力，也增加了历史沧桑感。

剑柄上两次出现的小人头，经过长期的实验与探索，已经成为关东海的个人符号。繁琐细节刻画的舍弃，大刀阔斧的形体变化以及夸张的五官造型

令人想起三星堆出土的青铜面具，略带神秘色彩的造型使人脱离具象世界的联想，不分国家，不分性别，也不分时间，成为和天、地、万物并存的“人”。该符号也作为主体出现在《制度》《笼子》《枷锁》等作品中。该系列是关东海关注人与人、人与物关系的另一个维度，笼子和枷锁作为人用于禁锢同类而创造的物品，是束缚、恐惧的代名词。同类相残，干戈伐戮，易碎的玻璃人头与斑驳的金属铁链相连接，反映了关东海对人与人矛盾对立关系的思考。

心游广宇的生命之美

宇宙在演化中诞生了生命，进而产生人类。随着科技的发展，“人定胜天”的观点甚嚣尘上，人类可以算是地球的主宰吗？关东海对此是有疑惑的。人类对宇宙的认知从神话想象到如今的科学实验，都是为了更好理解宇宙、自然和人类自身，从而更深刻理解生命的意义。随着对人与人、人与物关系探索的深入，关东海的视野放大至如何通过艺术表达人与自然、宇宙的关系。



关东海 《笼子-头》 玻璃 The Alexander Tutsek-Stiftung, Germany



《神话系列》的创作灵感源自中国古代神话传说，古人把无法理解的现实通过想象串联成各种神话故事，试图去表达人和自然的关联。古籍《山海经》就记载了大量人首兽身的造型，汉画像砖中也常有人首兽身的瑞兽形象。

关东海在创作时无意将神话故事重新描摹还原，而是希望用当代审美特征重新诠释人与自然的关系。例如作品《海母》以人鱼形象象征性地表达了海洋母亲对生命的慷慨孕育和广阔无私的胸怀。《九子》则取材神话“龙生九子”，九个具有符号性的小人头沿作品边缘环绕，象征着同根同源的中国人都是龙的传人，面向世界齐心协力勇敢探索的精神。

近年创作的《星座系列》是关东海对宇宙真诚热烈的呼唤，星座是人类对浩瀚无垠的宇宙世界充满浪漫的想象。关东海将星座作为探索人、自然、宇宙关系的纽带，摆脱了现实中存在物像的束缚后，最终实现了在精神宇宙中畅快翱翔的自由。此时，人与自然、与宇宙融为一体，协调统一，所谓“天人合一”也不过如此吧。



关东海 《海母》 玻璃 私人收藏，美国

关东海常说，自己是极其幸运的，能够在充满束缚的世界诉诸艺术这个可以无限探索的领域，实现精神上的自由。他始终以赤子般地虔诚、心怀好奇，从传统里寻新意，在限制中求自由，并用真诚勤恳的行动，影响着周围的学生们。□

（刘雨 清华大学美术学院博士生）



关东海 《制度》 玻璃 The Alexander Tutsek-Stiftung, Germany

清华艺博资讯

展览预告

明灯——从威廉·莫里斯到麦金托什

2024.1.27—2024.5.26

清华大学艺术博物馆三层展厅

本展呈现的不仅是以威廉·莫里斯 (William Morris) 为代表的工艺美术运动本身，就现代设计史的发展历程而言，“从威廉·莫里斯到麦金托什” (From William Morris to Mackintosh) 隐含着从工艺美术运动到新艺术运动 (Art Nouveau) 的伏线，交叠着装饰艺术运动 (Art Deco) 的流行直至现代主义风格 (Modernism) 的露首。伴随着从约翰·拉斯金 (John Ruskin) 的理论奠基，到罗杰·弗莱 (Roger Fry) 引领的艺术趣味转向，这个历史阶段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。

云导览

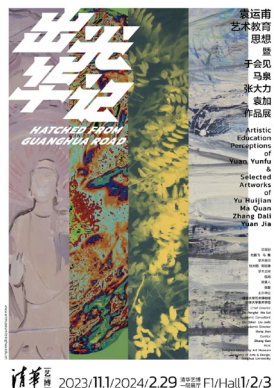


“路之歌：铁扬艺术展”正在本馆三层展出。铁扬是 20 世纪 50 年代新中国美术教育培养起来的艺术家，他涉猎的艺术形式和材料广泛，作品具有很高的艺术品格。铁扬形容自己是一位劳动者，他把土地、乡愁、冀中平原、冀西土地、太行文化的性格，用他的艺术语言表现出来，真挚而纯粹。画面上看似随意的笔触和色彩，形成了既有绘画性，又有文学性的叙事风格，清新隽永，真诚、朴实、凝练又大气，具有很浓厚的中华文化精神和诗意特征。本期直播导赏特邀本展学术助理李星，带领观众了解艺术家在艺术形式和语言上的深入探索，以及在中西文化艺术的融合创新上所做出的贡献和成就。



“禮运东方：山东古代文明精粹”正在本馆四层展出。“禮运”二字典出记载了春秋时期鲁国伟大的思想

家孔子（公元前 551 - 前 479 年）言论或思想之真谛的《礼记》，其《礼运》篇借孔子的“喟然而叹”，论道了礼的起源、运行与作用，名“礼运”者，“以其记五帝、三王相变易，阴阳转旋之道”。“礼运”的核心是“大道之行，天下为公”，实际上反映了儒家的核心政治思想和历史观点，对历代政治与文化都有深刻的影响。“东方”，包含两层意思：其一，在中国核心天下观“五方”（东、西、南、北、中）体系中，山东属于古九州之一的青州，代表东方，《易·说卦》曰：“帝出乎震”，“万物出乎震，震，东方也”，东方主生，万物所出，是中华民族生生不息的象征；其二，是世界的东方，即中国，而中国之“礼”和“节”，又是从其东方诞生的，正所谓“万物出乎震”。本期直播导赏特邀策展助理蒋瑞霞、刘方舟，带观众了解始终一脉相承之中华文明的东方文化基因和自身发展历程。



“出光华记——袁运甫艺术教育思想暨于会见、马泉、张大力、袁加作品展”正在本馆一层展出。中央工艺美术学院是新中国第一所艺术设计高等院校，开创并书写了中国现代艺术设计教育史的重要篇章。1999 年底并入清华之后，重整为清华大学美术学院。为了铭记“光华路”的历史，清华大学将穿越美术学院的大路冠名为“光华路”，以昭示“中工不朽，光华永存”。袁运甫先生是“中央工艺”初创时期的第一批教师，为新中国现代艺术设计教育做出了开创性贡献。今年时逢袁运甫先生诞辰 90 周年，又恰逢 1983 年入学中央工艺美

院的四位艺术家——于会见、马泉、张大力、袁加入学 40 周年，他们在大学时代曾亲炙袁先生教诲，现在已经走出了各自的艺术道路。

本期直播导赏特邀艺术家于会见、马泉、张大力、袁加，带观众了解艺术家以自己的艺术实践，所彰显的以袁运甫先生为代表的“大美术”观，以及“中央工艺”的育人理念与教育成就。



在 20 世纪涌现的杰出篆刻家群体中，谢磊明、方介堪、徐无闻三位无疑极具代表性，他们之间师徒授受、承先继后，在深入汲取传统养分的基础上，对文人篆刻和篆书艺术进行了有益的探索，他们的创作实践展现出古典文艺的丰富美感和独特魅力，同时也强调和重申了印学和书学的文化立场。此展为清华大学艺术博物馆首度举办的篆刻艺术主题展览，通过大量篆刻原作、印蜕印谱以及相关书画、信札、手稿、器物等文献，期以观照和讲述现代篆刻史、鉴藏与交流史的一个重要面向，并藉此向保存金石、护持文物、研究印学、传播艺术、热衷教育的杰出学人和优秀传统致以由衷敬意。本期直播由策展人谷卿带观众线上赏析展览作品。

学术讲座



9月8日，我馆举办“凝固的韵律：如何欣赏现代陶艺”讲座，演讲人为清华大学美术学院教授、特展“凝固的韵律：国际当代陶艺作品展”策展人白明。讲座由清华大学艺术博物馆公共教育部副主任张明主持。讲座围绕如下问题展开：如何从一块泥开始认识陶艺？在陶艺的国度中我们将如何处理我们的历史和当下？“有用”与“无用”，“工艺”与“艺术”，“传统”与“现代”，“东方”与“西方”，生在“瓷国”的我们可以如何看待陶瓷这种材质？一块泥土又和世界大事、艺术潮流以及我们眼下的生活有着什么样的联系？这样一种关系着人类发展史的材料又如何绵延至今？现代陶艺如何起源，何为“现代”，何为“陶艺”，当今的中外陶艺又是什么面貌？从中国现代陶艺的缘起，到五年前的“大道成器：国际当代陶艺作品展”，再到今天“凝固的韵律：国际当代陶艺作品展”，它们有着怎样不同的取舍和变化？现当代艺术在某种程度上都是传统艺术与时代产生的紧密联系，在今天，艺术的中外交流已经成为常态，这些中外陶艺家们将他们鲜活的创作呈现在展厅当中，当他们来到中国的青瓷发源地创作，这样的冲击又会产生怎样的转化？一件件的作品背后又有着怎样的文化与思考，它们如何从时间中走来，又如何在空间中表达？讲座为本馆正在展出的“凝固的韵律：国际当代陶艺作品展”专题讲座。



11月3日，我馆举办“蛇与龙：从商代艺术母体的观点看甲骨文字”讲座，演讲人为美国达慕思大学（Dartmouth College）荣誉教授、清华大学杰出访问教授艾兰（Sarah Allan）。讲座由清华大学艺术博物馆常务副馆长杜鹏飞主持。本场讲座分析了蛇纹在中国早期艺术中的发展，并将其与甲骨文、金文中常被释为“它”（蛇）、“虫”（虺）等字（以及包含“它”“虫”元素的字形）的演变过程进行对比。通过对比，揭示蛇纹与“蛇”字演变所存在的明确的相关性。讲座为本馆正在展出的“礼运东方：山东古代文明精粹”特展专题讲座。



11月15日，我馆举办“研究与阐释：从东夷文化到齐鲁文化”讲座，演讲人为山东博物馆馆长、党委书记、特展“礼运东方：山东古代文明精粹”执行总策划刘延常。讲座由特展“礼运东方：山东古代文明精粹”策展



人谈晟广主持。东夷文化是海岱地区古代文化的根，齐鲁文化是魂。史前文化谱系、文明起源和早期国家的形成发展，彰显出海岱地区是中华文化多元一体中的重要一元；东夷文化、商文化、周文化及周边古文化交流融合形成的齐鲁文化，是解读中华传统文化形成的典型案例。周代开始的历史文献记载的出土金文、甲骨文等证明了以山东地区为中心的古代东方为夷，中国考古百年发现研究实证了一脉相承的东夷文化发展谱系：大汶口文化—山东龙山文化—岳石文化—珍珠门文化，大汶口文化与山东龙山文化代表了传说时代东夷文化的兴盛与逐鹿中原，岳石文化反映了夷夏东西对立、夷商文化融合的历史，珍珠门文化证明了商、周文化东渐与东夷文化的融合。东夷文化反映了海岱地区古代文化发展史，也反映了中华文明形成、中华传统文化融合过程。在商文化东渐、夷商文化融合基础上，周文化再度东渐与融合，逐渐形成了齐文化、鲁文化、莒文化、莱文化等考古学文化，东周时期与吴文化、越文化、楚文化、燕文化及诸多古国文化的交流，形成了丰富且具有地域特色的齐鲁文化，丰厚的文化沃土产生了诸子百家学说，是中华优秀传统文化的典型代表。考古研究阐释东夷文化到齐鲁文化，能够实证山东地区古代地域文化发展脉络、突出特征和对中华传统文化的突出贡献，对讲好中华文明故事、建设中华民族现代文明具有重要学术价值与现实意义。讲座为本馆正在展出的“礼运东方：山东古代文明精粹”特展专题讲座。

6月28日，专题讲座（三）《艺术疗愈课：心音之旅——来自艺术的自我身心照顾》开讲，演讲人为北京师范大学艺术与传媒学院艺术治疗博士生毛琦，由王玫惠主持。演讲者分析了如何从音乐与健康的关系出发，通过团体音乐疗愈活动，科学调节情绪，处理压力，促进社交技能与人际沟通，积极面对生活。



11月18日，我馆举办“镜中之王：淄博西汉齐王墓器物坑龙纹大方镜品读”讲座，演讲人为中国国家博物馆研究院副院长、研究员霍宏伟。讲座由特展“礼运东方：山东古代文明精粹”策展人谈晟广主持。在清华艺博举办的“礼运东方：山东古代文明精粹”展览中，淄博市博物馆藏龙纹大方镜成为世人瞩目、熠熠生辉的“明星展品”。1978至1980年，考古工作者对位于山东省淄博市临淄区大武乡窝托村南的西汉齐王墓五个随葬器物坑进行了科学的考古发掘。其中，一号坑为器物坑，二号坑为殉狗坑，三号坑为兵器仪仗坑，四号坑为车马坑，五号坑为兵器与器物坑。五个坑保存完整，共计出土遗物一万两千余件，种类包括容器、生活用具、兵器、乐器、车马器、仪仗器及其他等。在五号坑内西侧，清理出这面龙纹大方镜，另有四面直径24厘米的圆形方花连弧镜。发掘整理者根据五个器物坑的出土遗物判断，器物坑年代为西汉初期。五号坑内的大方镜年代下限亦为西汉初期，有学者认为其上限有可能早到战国时期。通过对大方镜五个基本要素的深入剖析，主讲嘉宾提出了自己的看法，并总结出大方镜的三个特点。此镜出土于齐地，其背后有着较为复杂的历史原因。将考古发掘品与历史文献记载中的大方镜资料相结合，从而能够更加清晰地看到淄博龙纹大方镜在中国古代铜镜史上具有的重要地位。历经两千多年的岁月沧桑，五个器物坑被幸运地保存下来。地不爱宝，大方镜重见天日。“见日之光，天下大明”，我们终于可以在清华艺博的展厅中

一睹传说中大方镜的尊容，感受到先民们的智慧与巧思，谛听历史的款款足音，追寻着腾空而起的龙纹所幻化出的一方胜境。讲座为本馆正在展出的“禮运东方：山东古代文明精粹”特展专题讲座。



11月25日，我馆举办“青铜鹰首何壶：收藏史、金石学、艺术史、金属史和辨伪的纠葛”讲座，演讲人为中国科学院自然科学史研究所教授苏荣誉。讲座由特展“禮运东方：山东古代文明精粹”策展人谈晟广主持。青铜何壶是晚清涌现出的一件造型独特的青铜器，属齐国风格，具有很高的艺术价值和高超的工艺技巧。其跌宕起伏的流传故事，反映了清后期直至二十世纪诸多藏家、金石学家的学养、取向和认识，包括吴荣光、吴式芬、许瀚、陈介祺、朱善旗、吴云、方浚益、吴大澂、刘心源、容庚等名家，也涉及叶慈、本尼迪克特、坂本五郎、王恩田、吴振烽、汪涛等诸多金石学、艺术史、文博学者和藏家。经讲者爬梳考证文献和档案，认为此器从鲁中流落沪上，顾湘舟在盖、底伪作了铭文“荷作日王卣宝尊彝口”，为吴云所收藏。后辗转散出英国，曾在大英博物馆展出，叶慈以为盖铭后刻，H. J. Plenderleith在实验室考察，确认盖、腹铭均伪。壶再流转予坂本五郎，2014拍卖时，对其进行了X射线成像分析。吴式芬曾藏一件青铜卣（盖），铭文与何壶相同，先经许瀚释读，后为多家著录和考释。陈介祺据以认为何壶铭系顾湘舟伪作。但容庚坚持认为何壶为真器，年代属殷商，吴振烽从之。毕经纬以为是伪器，而王恩田认为铭伪器

真，王涛依然。梳理、分析各家著录，颇能体现清后期以来金文及青铜器研究水平，窥知不同领域学者的研究取向与方法，揭示不同学者心态与问题。本期讲座参比鲁中出土鹰首壶，分析其工艺，确认何壶为真器，铸于齐，十分独特的铰接工艺在其制作中颇为突出，其年代当在春秋晚至战国早期。讲座为本馆正在展出的“禮运东方：山东古代文明精粹”特展专题讲座。



11月26日，我馆举办“从御赐礼乐器看清代帝王的尊孔崇儒及其影响”讲座，演讲人为孔子博物馆副馆长，文博研究馆员杨金泉。讲座由特展“禮运东方：山东古代文明精粹”策展人谈晟广主持。本次清华大学艺术博物馆“禮运东方：山东古代文明精粹”特展，孔子博物馆作为承办单位之一，共有80件珍贵文物参展，其中清代帝王御赐的专用于祭祀孔子的礼乐器极具代表性。本期讲座结合对参展文物的解读，阐释清代帝王尊孔崇儒的治国理政之道及其影响，以历史实例来审视“国之大事，在祀与戎”的传统理念所蕴含的文化价值。讲座为本馆正在展出的“禮运东方：山东古代文明精粹”特展专题讲座。



艺术沙龙



9月29日，我馆举办《海上升明月》中秋音乐会。演出嘉宾为女高音歌唱家苏小博、钢琴演奏家王晶和小提琴演奏家范柏松。本次演出由清华大学艺术博物馆公共教育部主办，邀请艺术爱好者和广大师生共度中秋佳节。



“路之歌：铁扬艺术展”正在本馆三层展出。如何描述铁扬的艺术？用铁扬先生自己的话说：“艺术家和作家都把反映自己民族的生存状态作为己任，要反映一个民族的生存状态，作品就要有属于自己的题材，要讲的故事就蕴含在你所占有的题材之中。我们的故事要反映我们所处的时代的特征，就只有深入生活，扎根人民”。本期沙龙题为“路之歌：铁扬的艺术与生活”，邀请国家一级美术师、河北科技大学铁扬艺术研

究院院长、铁扬美术馆馆长铁扬，中国美术家协会美术理论委员会主任、上海美术学院、首都师大美术学院等多校特聘教授尚辉，中国文联主席团委员兼中国文艺评论家协会副主席、北京师范大学文艺学研究中心教授王一川和河北省作协副主席、河北师范大学文学院教授李浩参与对话。活动由“路之歌：铁扬艺术展”策展人、清华大学艺术博物馆学术研究部主任徐虹主持，围绕艺术家在20世纪的中国、历史性文化积淀与个性化艺术风骨、我心目中的铁扬三个主题开展对话，带观众一同深入探寻作品背后铁扬先生的艺术与生活。

手作之美



特展“凝固的韵律：国际当代陶艺作品展”正在本馆四层展出。展览共展出来自清华大学艺术博物馆、浙江上虞青·现代国际陶艺中心以及特邀陶艺家的86组/件国内外当代陶艺精品，将不同形态、观念和制作技术的作品并置展出，使观众在观赏和思考中获得差异性或均质性的认识。“金气秋分，风清露冷秋期半”。恰逢秋分时节，本期“手作之美”结合该展览开设陶艺体验课，以展览中杰米·克拉克的作品《大本营》为创作原型，通过陶土、色彩、质感等元素，体验陶艺泥板成型技艺。共同感受陶艺作品的个性化魅力与独特风格，了解陶瓷艺术和艺术家的新角度。本次课程由我馆公共教育部教育项目主管周莹主讲，由我馆公共教育部主办。

学术论坛



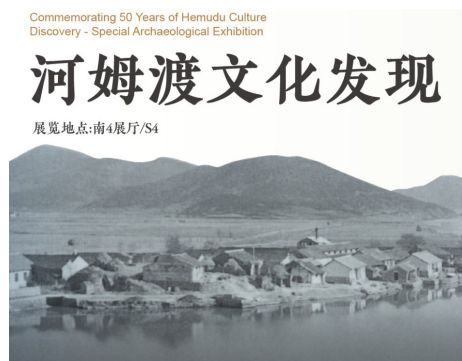
9月10日，我馆举办“情感与表现：铁扬艺术展学术研讨会”，研讨会由“路之歌：铁扬艺术展”策展人徐虹主持。铁扬是中国文学与绘画领域中的重要艺术家，他以其独特的创作风格，将烂漫的真情与永恒的瞬间交织在一起。畅神，抒情一直是铁扬艺术创作的动因与标的，他从来不曾被观念的迷宫所吸引以致遗忘艺术家自身和艺术本体。他的作品不仅让人们感受到美的享受，融汇了诗意之美，更引导人们去思考生活的意义和情感的价值。本次展览展出铁扬从艺70年来的油画、水彩水粉画、水墨画、插图等艺术作品，通过深度研讨我们将看到一位优秀艺术家对于家乡的土地和日常生活的入微观察和热爱，看到艺术家在艺术形式和语言上的深入探索和在中西文化艺术的融合创新上所做出的贡献和成就。会上，丁宁、于洋、马琳、方李莉、王平、田莉、朱乐耕、刘枫华、张庆山、张淳、尚辉、邵大箴、陈坚、陈池瑜、祁海峰、贺绶绌、殷双喜、郭小川、潘世勋、葛秀支等专家学者做了精彩发言。

海内艺术资讯

远古江南·海陆山河——河姆渡文化发现 50 周年考古成果特展

开幕 2023.11.7

地点 中国国家博物馆



11月8日，“远古江南·海陆山河——河姆渡文化发现 50 周年考古成果特展”在中国国家博物馆开幕。特展展出河姆渡遗址、田螺山遗址、塔山遗址、井头山遗址等出土的陶器、石器、骨器、贝器、木器、编织物等 324 件 / 组文物，涵盖丰富的稻作遗存、成熟的干栏式木构建筑遗迹、独特的夹炭陶器和精美的手工艺品等河姆渡文化重要标志性考古成果，生动呈现河姆渡人丰富多彩的社会生产与生活情况，引领观众走进河姆渡，直观感受饭稻羹鱼、万物有灵的远古江南风情。

大河流金——黄河流域青铜文明特展

展期 2023.9.16—2023.12.17

地点 山西博物院

展览汇集了国内 11 个省、市、自治区 30 余家文博单位 160 余件 / 组青铜文物。通过中国青铜器及其蕴含的礼乐内涵两条线，从冶铜技术的滥觞到夏商周青铜文明的鼎盛、从青铜礼乐文明的创建到礼乐精神的延续传承，全方位呈现黄河流域多元一体的文化发展历史。展



品中有距今 4000 多年前的“中华第一镜”七星纹铜镜；夏都二里头遗址出土的嵌绿松石兽面纹铜牌饰和“妇好”司母辛觥等。此次展览是继“黄河文明的标识——陶寺·石峁的考古揭示”（2020）之后，山西博物院策划的又一个诠释黄河文明的主题大展。

笔无常法，雅丽丰繁——任伯年绘画作品展

展期 2023.9.9—2023.12.9

展览地点 绍兴博物馆



绍兴博物馆（徐渭艺术馆）携手故宫博物院、中国美术馆、上海博物馆、天津博物馆、广东省博物馆等国内 24 家文博单位，共同推出“笔无常法 雅丽丰繁——任伯年绘画作品展”。此展是全国首次全面、系统展示任伯年生平经历、艺术成就和历史影响等专题特展，展

览甄选相关书画精品 158 件 / 组，其中一级文物 27 件、二级文物 32 件、三级文物 79 件。本次展览除了展示任伯年如镜取影的人物画，还有他工写兼精的花鸟画、气象万千的山水画。其中有《羲之爱鹅图》《钟馗图》《东山丝竹图》《献瑞图》等代表作都是首次外展与观众见面。

“宇宙电影”：第十四届上海双年展

展期 2023.11.9—2024.3.31

地点 上海当代艺术博物馆



本届双年展参展作品的形式和方法之丰富犹如对繁星的多重解读。它们反思多元的宇宙学说和微观现实，指出人类与天地互动以及理解宇宙的不同方式。然而，这些作品似乎来自类似的发问：我们如何融入这个支配时间与空间的系统？同样的法则是否适用于所有尺度，我们对宇宙的理解将如何改变我们在地球上的行为？我们将如何与彼此，与非人类，甚至地球之外的生命体共存共生？

“宇宙电影”提出，古往今来对于宇宙的思考或许可以帮助我们抵御当下时代普遍的疏离——疏离于彼此，于自然，甚至于时间本身。我们的世界无法脱离太阳、月亮及天体的影响，“宇宙电影”认为，重构我们与宇宙的联系将鼓励我们通过更为复合全面的方式来思考当今世界的挑战。

星空下、银幕前的我们是平等的，但这并不意味着我们彼此相同——此次参展作品的多样性即是佐证。每种文化都以不同的方式诠释宇宙，并由此构建起他们自

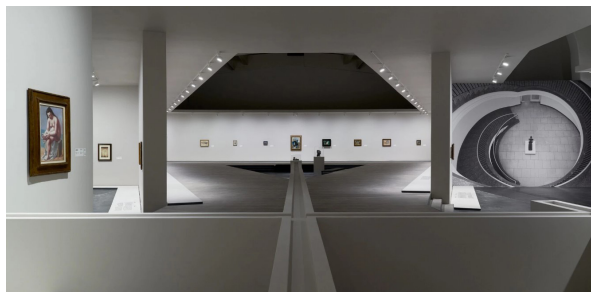
身的哲学。我们都敬畏苍穹，每个人却在天空中找到不同的归属。仿佛一部实验电影，“宇宙电影”用蒙太奇的手法将展览中独立的元素编辑出新的关系。它并不是为了图示某个固定的理念，而是鼓励观众通过创造意想不到的联系，发现新的意义。

在一个拥有宇宙哲思及艺术表现深厚历史的国度，来自世界各地以及中国的艺术家聚成星群，呼应着上海，这座国际大都市，这个中国电影诞生的地方。而为这一文化传统贡献一己之力，也正是第十四届上海双年展“宇宙电影”的期望。

现代主义漫步：柏林国立博古睿美术馆馆藏展

展期 2023.11.11—2024.2.25

地点 北京尤伦斯当代艺术中心



2023年11月11日至2024年2月25日，UCCA与柏林国立博古睿美术馆携手，于北京UCCA尤伦斯当代艺术中心压轴呈现“现代主义漫步：柏林国立博古睿美术馆馆藏展”。本次展览从柏林国立博古睿美术馆的珍藏中精心挑选巴勃罗·毕加索（1881—1973）、保罗·克利（1879—1940）、亨利·马蒂斯（1869—1954）、阿尔伯特·贾科梅蒂（1901—1966）、保罗·塞尚（1839—1906）、乔治·布拉克（1882—1963）6位20世纪现代艺术巨匠的近百件代表性作品，以时间为序，通过对立体主义、超现实主义及多种抽象表现形式的呈现，追溯20世纪欧洲现代艺术的发展历程。

海外艺术资讯

北宋书画精华

日本根津美术馆

2023.11.3—2023.12.3



11月3日，日本根津美术馆“北宋书画精华”正式拉开帷幕。主体作品将在11月3—19日、11月21日—12月3日两个阶段呈现，另有（传）宋徽宗《猫图》和宋徽宗《桃鸠图》将分别在11月28—30日、12月1—3日展出。本次展览基于东京大学东洋文化研究所教授板仓圣哲先生在中国美术史领域的多年研究与筹划。展品以北宋代表画家李公麟的《五马图》（睽违九十年后再次展出）为中心，借展两件美国大都会艺术博物馆藏珍贵文物——李公麟《孝经图卷》，北宋人物画名迹《睢阳五老图》册页中的《毕世长像》，与现藏日本的北宋书画名品一同展出。

仿佛我们把太阳藏在故事的海洋里

柏林，世界文化宫

2023.10.21—2024.1.14

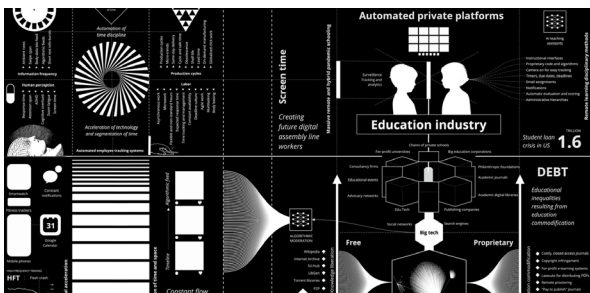
此次展览和研究项目，突出了艺术家、策展人、作家和传统知识持有者的叙事编织的不完整性。它追溯



了许多平行存在的世界，这些世界往往是在历代政权控制着东欧、中亚和北亚地区压迫性景象的情况下存在的。展览副标题中的“北欧亚大陆”既不是另类的标签，也不是对未来的想象，而是一种地理学的称谓，它努力做到地理学所能做到的中立，它依赖于过去和帝国本身标签的缺失。在这种虚无中，被压抑的丰富生活，在逆境中生存下来的社区，可以自由想象一个充实而有意义的未来。本次展览沿袭了其前身《前逃亡黑奴》（O Quilombismo）的主张，即依靠多元的认识论脉络作为新的共同生活模式的基础，摆脱生活和知识各个层面的压迫。此次展览 Iaroslav Volovod、Nikolay Karabinovych、Saodat Ismailova 以及历史学家兼前苏联空间研究员 Kimberly St. 共同策划。

计算帝国

米兰，普拉达基金会
2023.11.23—2024.1.29



展览由 Kate Crawford 和 Vladan Joler 策划，在位于米兰维托里奥 - 埃马努埃莱二世广场的 Osservatorio

艺术中心进行。Osservatorio 是普拉达基金会致力于视觉实验和研究技术与文化表现形式之间潜在交叉和碰撞的中心，对各种艺术和媒体语言及其在不断变化的政治和社会环境中的影响进行反思。此次展览通过描绘自 1500 年以来权力与技术如何相互交织，描绘了我们的技术现状。通过融合研究与设计、科学与艺术，策展人创造了一种新的方式来理解当前的人工智能景象，询问我们是如何走到这一步的。展览讨论了如何将企业保密文化和技术架构、殖民主义的复杂性、地球供应链、不透明的劳动合同、缺乏监管以及历史本身等系统可视化并对其进行长期批判。