

乌菲齐美术馆藏大师自画像展在国博亮相

多元多彩、和合共生是人类文明发展的基本态势,不同文明之间的交流互鉴是人类文明演进的基本规律。中意文化和旅游年闭幕之际,中国国家博物馆在意大利驻华大使馆的支持下,与意大利乌菲齐美术馆携手举办“心影传神——乌菲齐美术馆藏大师自画像展”,展期至9月10日。此次展览既是中意两国博物馆合作项目,也是中国意大利文化和旅游年的闭幕项目,是中意友谊在文化交流中传承发展的见证。

乌菲齐美术馆位于文艺复兴的摇篮、欧洲著名艺术中心佛罗伦萨,素以收藏诸多绘画巨匠之作闻名,蔚为壮观的藏品使其在西方艺术史上有举足轻重的地位。自17世纪60年代以来,乌菲齐美术馆已收藏了超过1800幅自画像作品。自画像是肖像画的特殊类别,不仅记录了画家的容貌形象,也为研究其时代风格、社会文化提供了珍贵资料,更是画家精神世界的自我呈现与表达。此次展览从乌菲齐美术馆馆藏中精选了文艺复兴至当代的50幅画作,包括拉斐尔、提香、鲁本斯、伦勃朗、安格尔、莫兰迪、夏加尔、草间弥生、蔡国强等50位艺术大师的自画像,不仅使观众得以瞥见艺术家自身容貌形象与精神世界的表达,也使观众得以探索画家所处时代与社会文化的珍贵线索,揭示有关“自我”与“现实”的永恒主题。



拉斐尔·桑齐奥《自画像》 詹洛伦佐·贝尼尼《自画像》 彼得·保罗·鲁本斯《自画像》 伦勃朗·凡·莱茵《自画像》 乔治·莫兰迪《自画像》

拉斐尔·桑齐奥(1483, 乌尔比诺—1520, 罗马)《自画像》,1504—1506,木板油画(杨木),47.3×34.8厘米 拉斐尔是意大利文艺复兴三杰之一,曾在佛罗伦萨谋事,后前往罗马,迅速为两大教皇尤利乌斯二世和利奥十世所赏识。尽管他英年早逝,但在其绘画生涯的二十多年中仍留下了许多经典作品,对西方艺术的发展具有重大意义。

在这幅半身像中,拉斐尔披着一头栗色的齐肩长发,头戴帽子,乌黑的眼眸注视着观众,脸上流露出专注而忧郁的神情。他身穿当时流行的朴素衣着。科学研究证实,这幅画拉斐尔未打草稿,一气呵成。

这幅画可能是拉斐尔送给贵族蒙泰费尔特罗宫廷的礼物。1632年,这幅肖像作为维多利亚·德拉罗韦雷的遗产进入美第奇家族的收藏。维多利亚是乌尔比诺公爵的最后一位后裔、大公费迪南多二世·德·美第奇的妻子。自此,美第奇家族将此画收入囊中。

詹洛伦佐·贝尼尼(1598,那不勒斯—1680,罗马)《自画像》,约1635年,布面油画,62×46厘米 作为才华出众的雕塑家、建筑师、城市规划师和舞美设计师,詹洛伦佐·贝尼尼是17世纪的重要人物之一。他的一生极负盛名,作品大多与显贵或教皇宫廷委托有关,塑造出罗马巴洛克风格的雏形。

出于自身乐趣或应朋友所邀,他创作的小幅肖像画和自画像多以随意自由的手法快速完成,它们游离于正式画作之外,有些甚至到最后仍以草稿的形式呈现,这幅自画像即是如此。

这是一幅生机勃勃、情感丰沛的画作,艺术家善于在人物说话或行动时捕捉形象,就像雕塑家以精湛的技术和富有表现力的方式让大理石像“开口说话”那样。画家的技巧是通过强烈的灯光和微斜的头部姿态,以疾速、厚重的笔触完成画作。画中人物目光深邃,嘴巴微张,似乎在在与观者对话。

彼得·保罗·鲁本斯(1577,锡根—1640,安特卫普)《自画像》,木板油画,85×61厘米 这是“弗拉芒画家王子”鲁本斯的著名杰作。17世纪初,他活跃在意大利,为巴洛克风格诞生做出了巨大贡献。随后的大半个世纪,奢华浮夸的巴洛克风格始终流行于欧洲的宫廷,这幅自画像将巴洛克风格表现得淋漓尽致。回到佛兰德斯后,处于事业巅峰的鲁本斯在46岁时绘制此画。画中他呈四分之三侧面角度,络腮胡勾勒出面部轮廓,头戴宽檐帽遮盖脱发,颈上戴一条金项链,彰显其尊崇的社会地位,这也是奥地利统治者和丹麦国王授予他的荣誉。

伦勃朗·凡·莱茵(1606,莱顿—1669,阿姆斯特丹)《自画像》,布面油画,74×55厘米 作为一位以明暗对照法来还原真实的画家,伦勃朗以其肖像画最负盛名。这幅自画像作于画家去世前不久,当时他已无意美化自己。昏暗背景中浮现出一张当代艺术评论称之为“丑陋的平民面孔”:浮肿的脸庞、眼袋、双下巴和塌鼻子。画家早年尚能利用阴影和笔触掩饰这些瑕疵,而今却被暴露在光线的审视下,甚至使用了画家晚期代表性的、偶尔用手指作为画具的厚涂技法粗暴地凸显出来,单调的画面被棕色主宰。

唯有从炯炯有神的眼睛中观者仍然能看到画家有过志得意满的幸福时光,毛皮饰边斗篷和胸前的奖章,诉说着画家曾经的辉煌成就与奢侈生活。然而这一切都已褪去,被反省和忧郁所掩盖,轻抿的嘴唇似乎意味着画家比任何人都清楚,昔日荣光一去不返。

乔治·莫兰迪(1890—1964,博洛尼亚)《自画像》,1924年,布面油画,53×44厘米,作品下方调色板上文字:“Morandi 924” 在这幅自画像中,35岁的莫兰迪身穿衬衫和马甲,目光专注,仿佛全神贯注于用平淡柔和的色调将自己的形象转化到画布上。他手中拿着绘画工具,分别是标有日期、签名的调色板和一些画笔。空旷且色调统一的画作背景让人想起精致的18世纪法国艺术,尤其是夏尔丹的作品,他是莫兰迪自学生时代起就最为欣赏的大师之一。正如我们从对莫兰迪的研究中了解到的那样,这种大面积的统一色调也是画家在生活中真实看到的样子,在他博洛尼亚家中卧室的墙壁同样也是这一雅致的暗灰泥色。而在他的画作中,水瓶、花瓶和杯子等日常物品构成了一个宁静安逸的家庭空间,它们通过多种形式的变化反复出现,在不明显却可以察觉的光线笼罩下,充满静谧安逸的氛围。(整理:顾盼 供图:意大利文化部 乌菲齐美术馆)

唯有从炯炯有神的眼睛中观者仍然能看到画家有过志得意满的幸福时光,毛皮饰边斗篷和胸前的奖章,诉说着画家曾经的辉煌成就与奢侈生活。然而这一切都已褪去,被反省和忧郁所掩盖,轻抿的嘴唇似乎意味着画家比任何人都清楚,昔日荣光一去不返。

陌上花开 此心归处



图2

「敦煌艺术临摹与精神传承特展」 苏州博物馆 汪阳



图1



图4



图3

近期,苏州博物馆西馆举办的“此心归处——敦煌艺术临摹与精神传承艺术展”正在展出中,这是苏州博物馆推出的“世界文化遗产系列”主题展览之一,得到了敦煌研究院、四川博物院、浙江省博物馆、苏州图书馆等单位的鼎力支持。

1900年,敦煌莫高窟发现藏经洞,出土文献、艺术品等各类文物6万余件。基于敦煌石窟、敦煌藏经洞、敦煌及丝绸之路文物等相关研究,世界范围内兴起了国际性显学“敦煌学”,持续一个多世纪方兴未艾。1987年12月,敦煌莫高窟被联合国教科文组织列入“世界遗产名录”。

进入新时代,敦煌学研究站在新的浪头,面临着新的机遇和使命。随着“一带一路”主题的深化,“敦煌热”兴起,这一概念被更多提及并赋予时代光芒。苏博跳出以往的敦煌展览框架,聚焦敦煌壁画、敦煌石窟艺术、敦煌学与文献三个方面,以张大千、常书鸿、谢稚柳、卢禹舜、段文杰、史苇湘、欧阳琳、常沙娜等艺术家群体临摹、研究敦煌艺术的成果为主线,复原了敦煌最早的石窟275窟、敦煌藏经洞最早的原始记录稿本叶昌炽《缘督庐日记》等116件精品文物。

张大千《临摹五百强盗成佛图卷之三》(图1) 1941—1943,莫高窟北周第296窟,绢本设色,44.1×421.2厘米,四川博物院藏。张大千(1899—1983)是国内第一个到敦煌的著名艺术家,也是第一个将敦煌艺术大规模介绍给世人的艺术家。张大千临摹敦煌莫高窟、榆林窟壁画共计276幅,多为绢画、纸本设色的中国画,涉及故事画、经变图、尊像画、供养人像、藻井装饰图案等多种题材。

张大千所摹《五百强盗成佛图》又称《得眼林故事图》,是敦煌因缘故事图里的代表作品之一。此幅临摹的原壁画位于莫高窟北周时期第

296窟主室南壁。主要内容根据北凉县无谥翻译的《大方便佛报恩经》和《大般涅槃经·梵行品》绘制。

该卷采用横卷连环画式的表现手法,画中五个强盗象征五百强盗,形象简明。故事情节主要包括:国王发令、出兵剿贼、双方交战、擒押强盗、审判挖眼、山林呼救、度化复明、皈依修行。画面每段情节巧妙地运用山石、建筑、树木、花草作间隔连续故事情节,与人物的活动内容紧密穿插在一起,形成了这幅完整而生动的因缘故事画。画作为背景的山石、树木、花草、走兽等均小于画中人,体现了中国南北朝时期“人大于山,水不容泛”的早期山水绘画特点。

张大千《临摹盛唐鬼怪图轴》(图2) 1941—1943,绢本设色,218.4×71.9厘米,四川博物院藏。该画描绘的是南方天王座下的双鬼,前面一鬼上身裸露,下身着兽皮及红色裹布,正被他自己手杖上盘曲的小蛇咬住了耳朵,痛得龇牙咧嘴;站在他身后的绿发鬼怪,为此笑得下巴脱臼,赶紧用手托住张开过大的下巴。此二鬼体态健硕,表情夸张,生动诙谐;线条老辣劲健,敷色深淡的差异表现肌肉明暗和骨骼质感,立体而生动。

常书鸿《临摹北魏鹿王本生图》之一(图3) 1955,莫高窟北魏第257窟西壁,纸本设色,61×603厘米,敦煌研究院藏。常书鸿(1904—1994)是“敦煌人”的代表,名不虚传的“敦煌守护神”,他将自己的一生都献给了敦煌,在沙漠之上建立起“敦煌艺术研究所”。

常书鸿所摹《北魏鹿王本生图》记载关于九色鹿的故事。《菩萨本缘经》《九色鹿经》等均有详细的记载。故事情节大意如下:鹿王修凡(释尊前身)体毛九色,曾在河中救起溺水之人,请其发誓勿告他人己身所在。国王摩因光的后妃和致梦见

九色鹿,欲得其皮肉,溺人利令智昏地就去报告。王听从溺人之言,带兵渡江捕之。鹿王跪下,告知曾救溺水之人之事,王十分感动,宣布不能再去杀鹿而放之。溺人满身生了斑点,口吐恶臭,王后闻此,患感心碎而死。

常书鸿《临摹盛唐佛顶尊胜陀罗尼经变》(图4) 1959,莫高窟盛唐第217窟南壁西侧,纸本设色,173×159厘米,敦煌研究院藏。莫高窟第217窟为唐代敦煌望族阴氏家族所建的功德窟。画面依据佛陀利译《佛顶尊胜陀罗尼经》序文所绘制,记述了《佛顶尊胜陀罗尼经》传入中国的故事。故事情节大意如下:印度婆罗门僧人佛陀利,带着最虔诚的心,跋涉千山万水,来到山西五台山,五体投地拜向山顶。后返回印度取回《佛顶尊胜陀罗尼经》,于西明寺翻译梵文原本,最后永驻五台山。

赵俊荣、段文杰《临摹盛唐都督夫人礼佛图》(图5) 1983,莫高窟盛唐第130窟,纸本设色,307.2×343.8厘米,敦煌研究院藏。此图临摹的原壁画位于莫高窟第130窟南道南壁。乃大像窟,古称南大佛,27米高。南壁绘有乐廷瑰夫妇供养像。乐廷瑰夫人太原王氏的画像最大,头饰抛家髻,身穿绿衫红裙,着巾帕,捧香炉,虔敬向佛。次为女十一娘,面饰花钿,身穿朱衫碧裙。再次为女十三娘,头戴凤冠,斜插步摇,衫裙帔帛。身后侍女九人,或半臂衫裙,或手捧香花、衣包、净瓶,或手持纨扇。显示供养者的虔诚和富有。

在展览结尾,苏博首次将数字藏经洞与叶昌炽《缘督庐日记》原稿本合璧展示,以“藏经洞专题”展示敦煌学的博大宏阔。保护,是对历史的敬重,而一份文化遗产产生生命力的延续,则更多来自于“研究”与“表达”。苏博希望借此展览传递“守护与传承”的思维和不断研究、开拓进取的理念,助力敦煌学在新时代焕发新生。

鉴往知来 宝镜风华

广东省博物馆馆藏铜镜展

冯远



瑞兽葡萄镜 犀牛望月铜镜架 牛郎织女铜镜

日前,由广东省博物馆主办的“宝镜风华——馆藏铜镜展”开展,展出馆藏铜镜及相关藏品200余件。展览较为系统地梳理并集中呈现了粤博的馆藏铜镜,展品覆盖了战国至明清时期的各类典型铜镜,明清时期的玻璃镜、日本的和镜等,较全面地反映了中国古代铜镜的发展史、中国文化的变迁史及中外文化交流互鉴的历程。

此次展览展出的铜镜数量较多,时间跨度大,涵盖战国到明清的铜镜,且种类丰富,时代特征鲜明。在介绍铜镜前,展览首先展出一座战国时期的铜镜,体现出中国铜镜“由鉴到镜”的发展史。汉代是中国铜镜史上的一个发展高峰,展出的汉镜,其纹饰包含博局纹、山字纹、蟠螭纹等典型纹饰,上有“长宜子孙”“见日之光”“大乐富贵”等常见的汉代铜镜铭文,反映出汉代铜镜的艺术成就。唐代则是中国铜镜发展史上的又一高潮,在唐镜部分,展览展出了葵花镜、菱花镜等多种形制的铜镜,纹饰有瑞兽葡萄纹、花鸟花卉纹及神仙故事等,刻画出唐代自由开放的时代风貌。宋代经济发达,城市发展,在宋镜部分所展出的牌记铭文镜、人物故事镜等,反映出宋代的商业气息与丰富的市民文化生活。明清时期,铜镜越发成为人们生活中日常使用的器物,展览在展出各类铜镜之外,还着重刻画铜镜的使用场景,同时展出了梳奩、首饰、书画作品等各类相关文物,力求呈现出明清时期人们使用铜镜时的生活细节。

蟠螭纹双耳青铜镜 战国,高14.2厘米,口径36.5厘米,底径21厘米。云浮出土。直口平沿,腹微鼓,平底加三个乳状短足,肩腹部饰细密的蟠螭纹,双耳,耳上有当,当上饰蟠螭纹组成兽面纹。蟠螭纹指的是环绕卷曲的首尾皆有口的小蛇造型,蟠,为环绕、盘曲之意。《诗经·小雅·斯干》曰:“维熊维罴,维虺维蛇。”《韩非子·说林》记载:“虫有虺者,一身两口,争食相齧,遂相杀也。”是该时期青铜器上的主流装饰纹饰。“鉴”通“监”,东汉许慎《说文解字》中,“监可取明水于月,因见其可以照行,故用以镜”。

瑞兽葡萄镜 唐,直径17.4厘米。半球形钮,圆钮座,纹饰以高挺的孛环分为内外区。内区饰海马葡萄纹及一周直角齿纹,一周锐角齿纹。外区饰凤鸟海马葡萄纹及一周锐角齿纹。

调色板上文字:“Morandi 924” 在这幅自画像中,35岁的莫兰迪身穿衬衫和马甲,目光专注,仿佛全神贯注于用平淡柔和的色调将自己的形象转化到画布上。他手中拿着绘画工具,分别是标有日期、签名的调色板和一些画笔。空旷且色调统一的画作背景让人想起精致的18世纪法国艺术,尤其是夏尔丹的作品,他是莫兰迪自学生时代起就最为欣赏的大师之一。正如我们从对莫兰迪的研究中了解到的那样,这种大面积的统一色调也是画家在生活中真实看到的样子,在他博洛尼亚家中卧室的墙壁同样也是这一雅致的暗灰泥色。而在他的画作中,水瓶、花瓶和杯子等日常物品构成了一个宁静安逸的家庭空间,它们通过多种形式的变化反复出现,在不明显却可以察觉的光线笼罩下,充满静谧安逸的氛围。(整理:顾盼 供图:意大利文化部 乌菲齐美术馆)

唯有从炯炯有神的眼睛中观者仍然能看到画家有过志得意满的幸福时光,毛皮饰边斗篷和胸前的奖章,诉说着画家曾经的辉煌成就与奢侈生活。然而这一切都已褪去,被反省和忧郁所掩盖,轻抿的嘴唇似乎意味着画家比任何人都清楚,昔日荣光一去不返。

日前,由广东省博物馆主办的“宝镜风华——馆藏铜镜展”开展,展出馆藏铜镜及相关藏品200余件。展览较为系统地梳理并集中呈现了粤博的馆藏铜镜,展品覆盖了战国至明清时期的各类典型铜镜,明清时期的玻璃镜、日本的和镜等,较全面地反映了中国古代铜镜的发展史、中国文化的变迁史及中外文化交流互鉴的历程。

此次展览展出的铜镜数量较多,时间跨度大,涵盖战国到明清的铜镜,且种类丰富,时代特征鲜明。在介绍铜镜前,展览首先展出一座战国时期的铜镜,体现出中国铜镜“由鉴到镜”的发展史。汉代是中国铜镜史上的一个发展高峰,展出的汉镜,其纹饰包含博局纹、山字纹、蟠螭纹等典型纹饰,上有“长宜子孙”“见日之光”“大乐富贵”等常见的汉代铜镜铭文,反映出汉代铜镜的艺术成就。唐代则是中国铜镜发展史上的又一高潮,在唐镜部分,展览展出了葵花镜、菱花镜等多种形制的铜镜,纹饰有瑞兽葡萄纹、花鸟花卉纹及神仙故事等,刻画出唐代自由开放的时代风貌。宋代经济发达,城市发展,在宋镜部分所展出的牌记铭文镜、人物故事镜等,反映出宋代的商业气息与丰富的市民文化生活。明清时期,铜镜越发成为人们生活中日常使用的器物,展览在展出各类铜镜之外,还着重刻画铜镜的使用场景,同时展出了梳奩、首饰、书画作品等各类相关文物,力求呈现出明清时期人们使用铜镜时的生活细节。

牛郎织女铜镜 宋,直径23厘米。圆钮,空中祥云弯月,镜面三分之二满布水纹,钮下方有一头牛伏卧在水边岩石上,昂首望天上的弯月。钮两侧水面站立一男一女,均着宽袖长衫,拱手于胸前,两人似隔着镜面的银河,在诉说相思。钮两侧各一人。下方一树一卧牛,抬头望月。右下角有“口口口口”款,是官府对铜镜监管的标记。宽镜。镜上所描绘的正是中国古老的爱情故事牛郎织女。

犀牛望月铜镜架 明,高11厘米。犀牛头独角,双目圆睁,两耳竖起,嘴下长鬃。犀牛卧地,回首望着背上的弯月和卷云,是承接铜镜的镜架。古人使用铜镜有三种方法,第一种,穿绳系镜,故铜镜上往往有铜钮用于穿系。第二种以架置镜,铜在古代属于比较贵重的金属,铜镜也是比较珍贵的物品,人们为了保护铜镜,常将铜镜放于镜盒、镜袋之内。第三种,以架置镜,将铜镜放在专门的镜架、镜台之上,使用时直接对镜照面整容。