

“杨子华”：一个概念在20世纪的生成

莫 阳

本文所研究和讨论的对象，并非北齐画家杨子华本身，而是作为一个现代知识概念的“杨子华”，通过对现当代核心文本中有关“杨子华”的知识概念进行逆向追溯，复原其生成过程。构成这一知识概念的材料包括文献、墓室壁画和传世卷轴画。本文探讨的重点是，“杨子华”如何在历史学、考古学和美术史等学科共同作用下，最终在20世纪80年代形成稳定叙述，并试图通过这一个案研究，揭示现当代语境下知识概念生成并产生影响的过程。

“杨子华”，作为一个稳定的知识概念存在于现当代美术史写作中，又通过包括教材、普及读物在内的文字和图像两个系统进入中国美术史的知识结构，在北齐画史中占据了重要地位。

对画史著录做一番梳理后不难发现，关于杨子华的最早记录出现在唐代，而非其同时代的文献。另一个值得注意的现象是，从宋到清的画史著作，鲜有关于杨子华的论述。换言之，关于杨子华的概念存有长达千余年的缺环。而这个空白是在近现代才开始慢慢填补起来的。

杨子华为何在今天作为北齐画史代表被接受？作为一个概念的综合体，“杨子华”的概念是如何在近现代美术史写作中一步步形成并确立的？这一过程又揭示了美术史写作怎样的方式方法？这是值得思索的有趣话题。

一、当代的“杨子华”概念

今人认知中的杨子华是一个层累形成的概念。现当代美术史写作中，关于杨子华有一套常用话语，如“北齐”、“宫廷画家”、“擅长鞍马人物题材”，以及阎立本评价他的绘画风格为“简易标美”等。在这几个关键性概念上，现当代美术史文本具有高度的一致性。这表明，倘若它们不是彼此传抄沿用，就是来自于同一母本。

由于缺少传世真迹,宋元明清极长时段内存在一个关于杨子华叙述的空白。民国是近代中国美术史格局形成时期,从这时期的文本入手(如俞剑华《中国绘画史》等早期美术史著作),可以看出,近代写作中出现的关于杨子华的关键词,并非承袭自宋元明清,而是直接指向更早的唐代文本,尤其是张彦远的写作。因此,从唐代文献中所归纳出的要点,成为现当代“杨子华”概念构成的第一步。

当代的“杨子华”概念不仅存在于文字体系中,同样也与一部分图像发生关联。在《中国美术全集》绘画部分,传为杨子华所作的《北齐校书图》被置于《原始社会至魏晋南北朝绘画》一卷中,与顾恺之的《列女图》、《女史箴图》、《洛神赋图》并列。虽然书中对其的判断是宋摹本,但不难发现,在编者的内在分类体系中,这幅《北齐校书图》与传为顾恺之的三卷作品被认为具有相同性质,即都是后代对于早期作品的临摹之作,并且被认为可反映出早至魏晋南北朝时期画家的艺术风格。而这一潜在的分类也通过图像的传播,进入艺术史学习者的知识体系中。

去除上文所论及的现当代文本中相似的描述,留下叙述中相区别的概念,进而追溯区别产生的原因,或可观察到“杨子华”概念生成的过程及其知识的来源。因此笔者着重提取出两条关键线索——文献著录下的作品和相关图像材料——作为考察的出发点。列下表以梳理两条线索随时代发生的变化。

表一：

出处	文本时代	著录作品			相关图像材料	
		斛律金像、北齐贵戚游苑图、宫苑人物屏风、邺中百戏	邺中北宣寺、长安永福寺壁画	狮猛图	北齐校书图(波士顿本)	北齐娄叡墓壁画
宿白《张彦远和〈历代名画记〉》 ^①	2008					√
金维诺《中国美术·魏晋至隋唐》 ^②	2004	√	√	√	√	√
《中国美术史教程》 ^③	2002	√			√	√
《中国大百科全书·美术》 ^④	1990	√			√	√
《中国书画》 ^⑤	1990		√		√	√
《中国美术简史》 ^⑥	1989				√	√
《中国美术家人名辞典》 ^⑦	1963	√	√	√		
朱铸禹《唐前画家人名辞典》 ^⑧	1961	√	√	√		
王逊《中国美术史》 ^⑨	1956					
俞剑华《中国绘画史》 ^⑩	1937	√	√	√		
张彦远《历代名画记》 ^⑪	唐宣宗时 (847—860)	√		√		
裴孝源《贞观公私画史》 ^⑫	原书成于贞观十三年(639)和显庆年间(656—661),今本为南宋人所辑	√	√			

通过上表,由当代写作文本回溯这两条线索,可知近现代文本中关于杨子华的描述穿越宋元明清的画史,直接来源于唐代的画史论著,并以《贞观公私画史》和《历代名画记》为主要来源。

考察这两部文献发现,《贞观公私画史》仅著录杨子华的四卷作品和两处壁画,对其生平只字未提。而对杨子华其他信息的记载全部来自张彦远成书于唐宣宗之时的《历代名画记》。单就《历代名画记》的成书年代看,距杨子华的生活时代约有三百年之久。而以现可掌握的材料,无法更进一步判断张彦远信息的来源。唐代文献的可靠程度尚不能确知,更何况从版本角度看,今日能见到的上述文献也并非唐时原貌。今本《贞观公私画史》为南宋时人辑裴孝源《画品录》及《公私画史》两书而成。而《历代名画记》在《太平御览》和《太平广记》中均有引录,可推知当有北宋刊本,但是我们今天所见《历代名画记》的文本却又主要来源于明代刊刻本。因此除却传抄过程中文本可能出现的错漏,文献方面所能追寻到的最早线索,仍与杨子华所处时代有相当距离。那么在缺少同时代文本的情况下,唐人的知识来源在哪里?这仍是一个难以解答的问题。

另外通过表一,可以看到1989年成书的《中国美术简史》除继承民国以来对文献的梳理外,在对杨子华的写作中,又多出了两个组成“杨子华”知识概念的关键词——《北齐校书图》和娄叡墓壁画。二者为其后的美术史写作所继承,最终形成当代关于“杨子华”概念的稳定叙述。也正因如此,《中国美术简史》可被视作“杨子华”概念形成过程中的核心文本,考察其成书背景和关键词来源,是认识“杨子华”概念生成的关键一步。

二、关键概念的出现

由中央美术学院美术史系编写的《中国美术简史》作为美术史教学的通用教材,具有极大影响,它是这样叙述杨子华的:

杨子华是北齐的宫廷画家,传说他在壁上画马,令人“夜听蹄啮长鸣,如索水草”;在绢素上画龙“舒卷辄云气萦集”。他的作品多描绘当代题材和北齐的贵族生活。其画风对唐代人物画影响较大,唐阎立本称杨子华笔下的人物“自象人以来,曲尽其妙。简易标美,多不可减,少不可逾”。杨子华的作品传世极少,《北齐校书图》(宋摹本)是流传下来的作品之一。画中人物形象特点鲜明,面形较长,发际也较高,额圆颐方,略呈鹅卵形,画风与1981年在山西太原发现的娄叡墓壁画相近。相互印证,大致可以看出北齐高水准的人物画风格。^⑬

其中不难看出,“杨子华是北齐的宫廷画家,传说他在壁上画马,令人‘夜听蹄啮长鸣,如索水草’,在绢素上画龙‘舒卷辄云气萦集’。他的作品多描绘当代题材和北齐的贵族生活。其画风对唐代人物画影响较大,唐阎立本称杨子华笔下的人物‘自象人以来,曲尽其妙。简易标美,多不可减,少不可逾’”一段的内容是直接来源于《历代名画记》的叙述。而其对文献的剪裁,又明显受到1956年成书的王逊《中国美术史》影响。此段以后的内容,即传世品《北齐校书图》和北齐东安王娄叡墓壁画,却是之前所有文本都不曾提及的与“杨子华”概念紧密关联的图像系统。而其中所涉及的图像材料,又可进一步划分为传世卷轴画和考古发现的墓葬壁画两个部分。

从《中国美术简史》以来成为稳定叙述的“杨子华”概念,如上文所述可分为三部分,其中文献部分来源于前代文本,图像部分则是20世纪80年代以后出现的新关键概念。那么这两条

新信息又是如何产生并进入现有知识体系中的呢？

首先看传世品《北齐校书图》是如何与“杨子华”这一概念发生关联的。

波士顿美术博物馆藏旧题阎立本《北齐校书图》，于20世纪30年代流入北美市场，直至80年代才重新为中国学术界所发现。金维诺发表于1982年的《访问波士顿——欧美访问散记之二》^⑪，记录了他在1980年访问波士顿美术博物馆时的所见，其中对《北齐校书图》进行了描述和初步判断，并随文发表了图像，这是该作品首次出现在中国内地的刊物中。金维诺在文章中否定了旧有认识，并对该作品的归属做出了新的判断，认为其风格可指向北齐时代的宫廷画家杨子华，更进一步引用了黄伯思《东观余论》中所记^⑫，以北宋初年宋敏求将某卷题名为《北齐校书图》的作品定在杨子华名下为证据，认为波士顿本《北齐校书图》是杨子华同卷作品的摹本。

此后，金维诺又于1984年发表论文《曹家样与杨子华风格》^⑬，首次将杨子华与《北齐校书图》及娄叡墓壁画并置讨论，并以文献、传世品和墓室壁画三者相互印证的方式讨论杨子华的绘画风格。这篇论文所使用的材料、方法和得出的结论，直接影响了此后中国美术史关于杨子华的写作。《中国美术简史》和《中国美术全集》这两部影响颇深的论著，写作与分类就直接参考自金维诺的研究。

虽然，金维诺在《曹家样与杨子华风格》中将三者联系起来考虑，但首次关联杨子华与娄叡墓壁画的观点，却并非发生在美术史领域。

山西太原北齐东安王娄叡墓于1979年至1981年间发掘。其报告由文物出版社于2006年出版发行，其中结语部分单列出“墓葬壁画的绘画特色 精湛艺术 及宫廷画家杨子华”作为第八节，坐实了娄叡墓与杨子华的关联^⑭。但反观发表于1983年的《太原市北齐娄叡墓发掘简报》，其对杨子华却只字未提^⑮。

而联系娄叡墓壁画与杨子华的关键性文本则是与简报同期发表的《笔谈太原北齐娄叡墓》一文^⑯。该文收录了由吴作人、宿白、史树青、徐莘芳、汤池和杨泓等专家所作的参观记。其中，宿白在分析壁画的艺术风格时，以墓主地位为依据，推测壁画出自北齐宫廷画家之手，并进一步对照《历代名画记》对杨子华的记载，得出“此墓壁画或得诏特许杨子华挥毫”的结论。

不难看出，现有知识主要是来源于金维诺的美术史系统，但很难说金维诺的观点没有受到考古学研究的影响。

三、关键线索溯源

在还原知识生成的过程中，传世卷轴画与考古新发现这两方面图像都与“杨子华”概念建立了关联，但这种关联是单向的还是双向的？是否能成立？这还需要回归图像，梳理其本身线索。

现藏于波士顿美术博物馆的《北齐校书图》，为设色绢本，画面由三段组成：第一段共七人，胡服文士一、小吏四、婢女二，其中文士持书卷踞胡床；第二段共十人，文士四、婢女五、小童一，四文士坐于榻上，婢女、小童伺立榻周；第三段共三人，小吏一、奚奴二，另有鞍马二。卷前题签“北齐校书图”，除此外尚有“长沙周氏珍寿”及“董氏藏”白文印各一方。卷后有范成大、陆游、完颜景贤等人自宋迄清末的题跋十段。《大观录》、《墨缘汇观》、《穰梨馆过眼录》等书均有著录。

据画题可知，此本内容向来被认为描绘的是北齐天保七年，齐宣帝诏樊逊校定群书的情

景。这一定名是否准确,颇有可商榷之处,暂且不论。我们现在可以确知的是,在波士顿本《北齐校书图》辗转流传的近千年中,收藏者和经眼者皆将其视作唐阎立本真迹^①,直至80年代金维诺将此本归于杨子华风格,并逐渐为学界所接受,屡屡引用此图以论证高齐画风。

对波士顿本《北齐校书图》这幅流传有序的传世卷轴画的梳理,主要可以从文献和作品题跋两方面入手。北宋时期至南宋淳熙前,对《北齐校书图》的描述多只存文献,而与现有图像无直接对应关系。不过,对于考证波士顿本的出现和流传情况,仍提供了诸多有意义的线索。

《山谷题跋》卷三和补编记录了黄庭坚在两卷校书图后的题跋^②。另外,《东坡题跋》卷五有《书黄鲁直画跋后三首·北齐校书图》^③,可知两人曾跋过同一卷《北齐校书图》。其后黄伯思《东观余论》亦有《题北齐勘书图》跋文^④。现将上述文献所记各本校书图情况列表如下,以便比较。

表二 文献所见《北齐校书图》各本情况

	观者	时间	收藏地	藏家	题名	作者	作品说明	备注
A	黄庭坚	元佑九年四月戊辰	永思堂	徐彦和 ^⑤	北齐校书图	唐人	苏轼以为此卷底本应为前代粉本,后人赋彩	黄庭坚跋,苏轼跋
	苏轼	绍圣二年正月十二日	惠州星华馆思无邪斋					
B	黄庭坚	建中靖国元年二月甲午	富顺监京兆宋元寿所藏	文肃公 ^⑥ /荥阳盛孟适/宋元寿	北齐校书图	阎立本	画面包括胡床人物、榻上四人、对榻七人	粉本;黄庭坚跋
C	黄伯思	政和丁酉岁八月五日	洛阳	王氏	北齐勘书图	杨子华	白描	上有宋次道书
D		政和丁酉岁八月五日前			无		无款,画面中人物衣冠、华虏相杂	别本
E		政和丁酉岁八月五日前			北齐勘书图(?)		较黄伯思所见其他版本多画两榻	他本

据列表可知,北齐校书题材的画作在北宋初年已有数个版本并行流传于世,水平良莠不齐,且诸版本在画面内容和组成上不尽相同。根据苏轼和黄庭坚题跋,辅以黄伯思过目本情况,大致可推断,在时人认识中,此题材画作当以白描本为早,赋色本较晚。

文献所论及北宋年间诸本,皆与今波士顿美术博物馆藏本有所区别。但线索并未因此中断,反而扫除庞杂信息,将视线集中于画作本身。

波士顿本自身所提供的历代题跋和钤印信息,是梳理该卷流传情况最为清晰可靠的依据。

表三 波士顿本《北齐校书图》流传情况

人物	时间	对作品的影响			备注
		著录	题跋	印鉴	
金城	1926年前			√	

完颜景贤	1910年		√	√	
李慈铭	1882年		√	√	
周寿昌	1874年		√	√	第二次收藏
董麟	1864—1874年间			√	
周寿昌	1864年			?	第一次收藏
陆树声	未知			√	
陆心源	1864年前	√			《穰梨馆过眼录》
弘晓	1778年前			√	
安岐	1743年前	√			《墨缘汇观》
吴升	1712年前	√			《大观录》
周仪、陈奕禧、殷誉庆	1708年		√		
梁清标	1691年前			√	
曾宏父	南宋理宗时			√	
谢谔	1189年		√	√	
陆游	1181年		√		
郭见义	1181年		√		
韩元吉	1181年		√	√	
范成大	1180年后		√		

由表三可知，波士顿本《北齐校书图》自南宋以来，可说流传有序。其中可追溯到的最早信息是南宋范成大所作的题跋，其时间大约在淳熙七年到八年之间^⑤：

右北齐校书图世传□□^⑥出于阎立本。鲁直画记登载甚详，此轴尚欠对榻七人，当是逸去其半也。诸人皆铅槧文儒，然已着靴，坐胡床，风俗之移久矣。石湖居士题。

正是范成大在这段题跋中，将此本无名的作品定为《北齐校书图》，并认为其作者是阎立本。范成大的判定依据是《山谷题跋》，但正如前文所论，黄庭坚所见B本《北齐校书图》在内容和赋色方面都与现存本有较大出入，可知范成大在定名方面是有疏失的。但在他之后几乎所有参与题跋和著录过此本的人都受到其首段跋文的影响，接受了这一定名和归属，直到金维诺提出不同看法。而金维诺在论证作品归属时引用了《东观余论》中引述的宋敏求的观点，但宋敏求所见的版本与今本除画名相同外似乎也并无更明确的关联。因此就方法而言，金维诺的定名并不比范成大有更充足的证据。

综合文献和波士顿本的具体流传情况，可知以《北齐校书图》为名的画作最早见于记载是在北宋年间，而现存波士顿本所能提供的最早信息指向的是南宋淳熙年间，不管是文献还是作品本身，在时代上均与杨子华生活的北齐有较大距离。这一题材是否产生于北齐，尚未可知，但波士顿本《北齐校书图》与杨子华建立联系是近三十年来的事，却是确证无疑的。

虽然不像传世卷轴画牵涉线索众多、情况复杂，但娄叡墓壁画与杨子华间关联性的建立

是否合法,仍值得进一步考察。上文已论述随着娄叡墓壁画的出土,在考古学界出现了将其画风与杨子华相关联的观点。进一步追寻这一线索,其中又以宿白《张彦远和〈历代名画记〉》最有代表性。该书第五章“《历代名画记》与考古发现和传世文物”,在论及北朝绘画时,引用《历代名画记》对杨子华的叙述,将娄叡墓壁画从时代、所属阶级、画题和文献中描绘的风格等因素与之一一对应,并得出二者直接相关的结论^③。

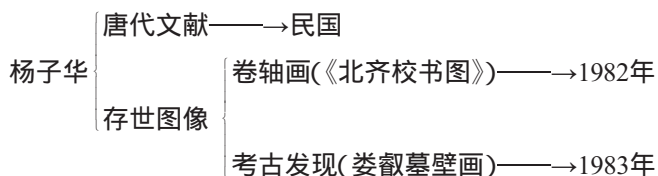
值得注意的是,虽然《张彦远和〈历代名画记〉》一书于2008年出版发行,但是作为讲稿,其中观点所产生的影响,却应远在此书出版之前。

尽管这一结论在论证过程中环环紧扣、论据充足,看似水到渠成,但变换角度思考,不难发现其中的问题。20世纪80年代以来陆续发掘数座北齐壁画墓,而娄叡墓是其中最早且保存较完整者,一经出土便弥补了学界对北齐绘画认知上的极大空白。在当时情境下,宿白有如此观点,也确是诸多证据所指向的合理方向。但现在重新审视北齐壁画墓材料,并不仅此一座墓葬符合上述条件,那么依据此逻辑是否可得出凡同时代、高规格壁画墓之壁画都与杨子华相关的结论?地下的材料与文献间明显存在信息不对等的情况,因此这些所谓可进行一一对应的证据,只能看作是必要条件,而非充分条件。

综上所述,根据两部分图像自身所能提供的线索看,它们在20世纪80年代与“杨子华”概念所建立的联系并不可靠。那么,这种关联产生和形成背后的原因又是什么?这是需要进一步思索的问题。

四、“杨子华”概念形成的背景

上文着重梳理了构成“杨子华”概念的三个组成部分,分别追溯了三个关键信息是在何时、如何与杨子华发生关联的,并进一步论证这些关联的可靠性。下一步的问题则是这些关联是如何产生的,是什么促使这三者共同构成“杨子华”这一综合概念。



如上图所示,构成“杨子华”概念的三个关键部分的形成时代,分别指向20世纪上半叶和80年代初,而三者被并置构成同一知识概念的时间则在80年代末,那么“杨子华”不论从哪方面看,都是一个近三十年来形成的现代概念。而这又引出了新问题,为什么在这个时期形成了关于“杨子华”概念的稳定叙述?

“杨子华”之所以在此时整合成为一个综合概念,其首要原因应是新材料的发现。在民国时期,学者对唐宋时代的早期文献进行的出版整理工作,使得在写作通史性的中国绘画史时,可以使用前人难得一见的古代文献。正是出于这样的原因,在20世纪上半叶形成了“杨子华”概念中包括其时代、绘画风格等方面的稳定叙述。这些关键概念来源于以《历代名画记》为主的唐代文献,因此,“杨子华”概念形成的第一步与近代以来的文献整理、出版工作密不可分。1980年金维诺访问波士顿美术博物馆过眼《北齐校书图》,并将其图版发表于国内刊物,也同样是对旧有材料的重新发现。而80年代初娄叡墓壁画的出土,更是考古新发现。

但是新材料的发现却远非“杨子华”这一概念在现代生成的全部原因,更需要追问的是——什么原因让我们觉得,将三种不同性质的材料并置、归入同一个概念之下,这样的方式是可行的?是在什么方法的指导下将不同性质的材料进行整合的?文献、传世卷轴画与墓室壁画三者间的联系是如何建立起来,并为人们所接受的?

关于这点,《中国美术简史》给我们提供了一些线索:“相互印证,大致可以看出北齐高水准的人物画风格。”^{②③}“相互印证”似乎就暗示出将三者拼合所依据的方法。这一关键词也同样出现在金维诺的论文中。而宿白的另一关键文本虽然并未直接提及,但将考古材料直接对应文献的做法,与前两者如出一辙。而这种种都不禁让人联想到更早在史学界提出的“二重证据法”。

但值得注意的是,王国维提出“二重证据法”是在清末民初“四大发现”的背景下,而所谓“二重证据”,则主要是指传世文献与考古新发现文献间的互证,从这一角度看,二者仍是同在文献层面上的讨论。但其后随着中国考古学的发展,这一方法逐渐被扩展并应用于对日益增多的实物材料进行的研究之中,且逐步波及美术史研究领域。正是在这一背景下,将画史文献、传世品和出土品整合入同一概念之下被认为是一种合理可行的方式。

在这一方法的指导下,美术史研究不断将实物材料与文献互相补充,这使得我们现有的知识被大大扩充了。正如“杨子华”概念的生成过程一般,多种不同性质的材料被用来共同支撑一个概念,这样的方式的确使我们对于诸如“杨子华”有了更丰富、更多层面的了解,但事实上,不论在材料与知识概念还是材料与材料之间,所谓的关联都是较为脆弱的,甚至可以说存在着偶然性和随意性,那么有时在对此方法的使用上,是不是走得过于远了?

①②③ 宿白:《张彦远和〈历代名画记〉》,文物出版社2008年版,第49—54页,第49—54页。

② 金维诺:《中国美术·魏晋至隋唐》,中国人民大学出版社2004年版,第219—221页。

③ 薄松年、陈少丰、张同霞编著《中国美术史教程》,陕西人民美术出版社2002年版,第82页。

④ 《中国大百科全书·美术II》,中国大百科全书出版社1990年版,第964页。

⑤ 杨仁恺主编《中国书画》,上海古籍出版社1990年版,第24—26页。

⑥⑬⑲ 中央美术学院美术史系中国美术史教研室编著《中国美术简史》,高等教育出版社1990年版,第95页,第95页,第95页。

⑦ 俞剑华主编《中国美术家人名辞典》,上海人民美术出版社1981年版,第1175页。

⑧ 朱铸禹:《唐前画家人名辞典》,人民美术出版社1961年版,第38页。

⑨ 王逊:《中国美术史》,上海人民美术出版社1985年版,第115页。

⑩ 俞剑华:《中国绘画史》上册,商务印书馆1937年版,第75页。

⑪ 张彦远:《历代名画记》,上海人民美术出版社1964年版,第157页。

⑫ 裴孝源:《贞观公私画史》,何志明、潘运告编《唐五代画论》,湖南美术出版社1997年版,第18—20页。

⑭ 金维诺:《访问波士顿——欧美访问散记之二》,载《美术研究》1982年第1期。

⑮⑲ 参见黄伯思《东观余论》卷八,卢辅圣主编《中国书画全书》第一册,上海书画出版社1993年版,第884页,第884页。

⑯ 金维诺:《曹家样与杨子华风格》,载《美术研究》1984年第1期。

⑰ 山西省考古研究所、太原市文物考古研究所:《北齐东安王娄睿墓》,文物出版社2006年版,第204—215页。

⑱ 山西省考古研究所、太原市文物管理委员会:《太原市北齐娄叡墓发掘简报》,载《文物》1983年第10期。

⑲ 《笔谈太原北齐娄叡墓》,载《文物》1983年第10期。

⑳ 如《山谷题跋》卷三题校书图后,范成大题跋等。

㉑ 《山谷题跋》卷三,《中国书画全书》第一册,第677—678页;《山谷题跋》补录,《中国书画全书》第一册,第718页。

㉒ 《东坡题跋》卷五,《中国书画全书》第一册,第639页。

㉓ 参见杨庆存《苏轼与黄庭坚交游考述》,载《齐鲁学刊》1995年第4期。

- ②⑤ 查宋谥文肃者共计二十二人,其中卒于建中靖国元年(1101)前者计四人:吴奎、盛度、郑戡、钱勰。因此卷后为盛孟适所藏,所以推测此处黄庭坚所言文肃公当为盛度。
- ②⑥ 范成大跋尾自称“石湖居士”。按周必大《资政殿大学士赠银青光禄大夫范公神道碑》“……(淳熙)七年三月,改帅江东,兼行宫留守。奏事毕,陛辞,诏明日辞选德殿。……公饮讫,二内侍捧缣素来,上有石湖二大字,御墨尚湿……”,可知范成大因受御赐“石湖”二字而引以为号。因此称“石湖居士”当在淳熙七年后,可知“石湖”称谓使用之上限;又后段韩元吉题跋作于淳熙八年正月庚申,此为范成大题跋时间之下限。
- ②⑦ 有挖补痕迹,两字被刮去。参考吴升《大观录》著录,此二字当为“笔法”(卢辅圣主编《中国书画全书》第八册,上海书画出版社1994年版,第367页)。

(作者单位 中央美术学院人文学院)

责任编辑 陈诗红

·书 讯·

《走向剧场的乡土身影——从一个秧歌看当代中国民间舞蹈》

刘晓真 著

上海音乐出版社 2012 年 3 月出版

刘晓真《走向剧场的乡土身影——从一个秧歌看当代中国民间舞蹈》对以鼓子秧歌为代表的当代中国民间舞蹈风貌作了细致的历史探究和发展论述。但作者并未耽于线性的考察与民间舞蹈“知识性”描摹与梳理,而是从一个较为宏观的角度,对当代中国民间舞蹈在政治与文化格局变化中的生存境遇选择,在经济冲击与信仰衰落之中的身体变化,在面对非遗时形态“新”与“旧”的价值迷茫做了深入的思考和理性的阐述。本书究竟是去拓展、探索或者巩固、充实学科边界,还是在采访和文献资料里进行文化的重新判断,是贯穿作者写作始终的问题。作者在这种问题意识下,既从一个秧歌的视野展现了中国民间舞蹈的当代史,也力图在文化价值的追溯中洞悉时代风云。

由于农耕社会长期的文化特质和历史积淀,中国的乡土艺术走向当代的进程并没有消失在大传统的精英光环中,而是在“剧场”和“乡土”的双重行走中完成互动与吸纳,并在新的形式中开始雅与俗、精英与大众、大传统与小传统的文化循环。把 1949 年作为民间舞蹈研究的时间起点,并非是对“新舞蹈艺术”、“边疆音乐舞蹈大会”以及“延安新秧歌运动”所形成的民间舞蹈舞风进行切割,而是在这个的特殊的时间节点中找出横跨两个世纪、不同历史时期民间舞蹈发展共同的文化和政治底色。