



当画中草虫和昆虫标本并置——

问虫：用齐白石的方式观察世界

◎刘欣雨

齐白石的草虫，是“写意”，还是“写实”？北京画院的“问虫”展没有停留在审美定论里，而是把画与标本、草稿与科学图解并置，让观众直面这个问题。展览揭示了一个被忽略的事实：齐白石画了一辈子，先画准了，才画活了。

当草虫遇见标本

一个将齐白石草虫画与昆虫标本、翅脉结构图并置的展览，在北京画院美术馆悄然开幕。展厅里，蝉的画旁放着蝉的标本，螳螂的草稿旁边是螳螂的结构示意图，还有形态各异的蜂和蛾，被昆虫学家逐一鉴定出属种。这不是一次常规的书画展，它有意将齐白石的草虫从传统的审美语境中抽离出来，置入一个介于艺术与科学之间的地带。

齐白石的草虫画，长期以来被包裹在“妙在似与不似之间”的审美定论里。这句话本是对他艺术的高度概括，却也常常成为终止思考的句号——既然“不似”也是妙处，那追究它到底“似不似”，似乎就显得外行了。“问虫”展做得最有趣的事，就是把这个问题重新摆到台面上：齐白石画的虫子，到底准不准？

科学验证到底准不准

展览没有直接给出答案，而是用整个单元展墙的并置让观众自己判断。蝉的标本、蝉翼的结构示意图、齐白石画的蝉，三样东西排在一起。翅脉的走向，在画与图片之间严丝合缝；翅膀的透明感，在墨色与水分的控制下被精准呈现。这不是“神似”层面的赞叹，而是“形似”层面的确认。

展览还往前走了一步：请昆虫学家鉴定齐白石笔下的虫，结果发现他画的不只是“一只虫”，而是“每一只不同的虫”。黄胸木蜂、方头泥蜂、马蜂、熊蜂——它们之间腰的粗细、腹节的形态、绒毛的分布，这些外行根本看不出区别的细微特征，齐白石都画对了。

这意味着什么？意味着齐白石的“写意”，不是建立在模糊和大概之上的。恰恰相反，它建立在对物象极其精准的观察和理解之上。他先做到了“似”，然后才有资格谈论“不似”。这个结论看似颠覆，其实在齐白石自己的话里早有线索。“余画虾数十年始得其神”——他用了大半辈子，不是在学习怎么把虾画“好看”，而是在学习怎么看懂一只虾。

时间与凝视

展览中大量展出的画稿，比成品更耐人寻味。《蝉稿》上，翅膀被画了又改，腹节处墨线反复勾勒；《螳螂画稿》上，前足的关节和大臂上的小刺被细细描绘。这些痕迹不是灵感的迸发，而是研究的过程。齐白石面对的不是“如何把这只螳螂画好看”的形式问题，而是“这只螳螂的前足到底怎么长的”这样的认识问题。他的画案，在某种程度上就是他的田野考察站。

这种观看方式，与中国传统的“格物”之学有隐秘的关联。宋儒讲“格物致知”，是通过探究万物来获得知识。齐白石没有理学的包袱，但他的做法与之相通——他不是坐在画室里对着画谱描摹，而是蹲在草从里日复一日地看。他看蜻蜓为什么停在荷尖，看蝉翼为什么透明，看螳螂举臂的瞬间是祈祷还是杀伐。这种观看，是为了把视觉形象转化为笔墨，但他的笔墨之所以有说服力，恰恰是因为观看足够深入。



《枫林亭》(《工虫画册精品》八开之七) 齐白石 1949年 北京画院藏

并置的深意

纵观齐白石的草虫画，其实触及了一个艺术理论中的核心问题：再现与表现的关系。西方美学史上，从柏拉图的“模仿说”到康德的“无功利愉悦”，再到格林伯格的“媒介纯粹性”，始终在讨论艺术与自然之间的距离。而中国画论中的“外师造化，中得心源”，则强调一种双向运动——既要向自然学习，又要经过内心的转化。齐白石的做法，正是这一传统的极致体现。

他将“师造化”推到了近乎实证的高度，用几十年的凝视积累起对物象的深度认知，然后再以“心源”进行提炼。他的“写意”之所以有力量，不是因为它抛弃了形似，而是因为它超越了形似。这一点，在展厅中那些画稿与标本的对照里，得到了清晰的印证。

展览的布展逻辑也值得注意。它将齐白石的画与古籍图像并置，与科学图解并置，与昆虫标本并置。这种并置不是随意的拼贴，而是有意在建立一种“互译”关系。古籍中的蝗虫是示意图，后腿被夸张，目的是让人知道“这种虫子会跳”；齐白石的蝗虫是写生图，关节分明，翅脉清晰，让人看见“这只虫子正在准备跳”。科学图解拆解了蝉翼的结构，证明了它的力学原理；齐白石的蝉翼用淡墨晕染、细笔勾脉，证明了同样的结构可以用水墨呈现。二者指向同一个真相，只是表达方式不同。

这或许是“问虫”展最值得讨论的观点：艺术与科学，在观察的层面上是相通的。它们都要求长时间的凝视、反复的比对、持续的记录。差异在于，科学致力于形成可验证的知识系统，艺术则将这种经验转化为可感的视觉语言。齐白石没有显微镜，也没有昆虫学知识，但他用几十年的蹲守，达到了与科学观察相近的精确。这不是



巧合，是时间。

法国现象学家梅洛-庞蒂认为，画家是“将身体借给世界的人”，画家通过眼睛凝视世界，让事物的影响进入身体，再通过手的运动将这种影响转化为可见的绘画作品。齐白石的做法，或许可以理解为：他将自己的身体借给了草间那些微小的生命，然后用笔墨把借来的东西还给了我们。

从虫到天地

展览的第三单元《天地一息》将视角从草间扩展到更广阔的天地。《桂花缕带蜜蜂》里，花香无法被画出，但齐白石用蜜蜂的存在暗示出了香气；《秋蝉雁来红》里，蝉鸣无法被听见，但画中那只停在高枝上的蝉，让观众几乎能听到声音。这种通感的能力，来自画家对自然的深度体味。他不是画虫，他是在画虫活着的那个世界——有风，有光，有季节流转，有生命之间的相互依存。

这让人联想到中国传统美学中的“气韵生动”概念。谢赫六法将“气韵生动”置于首位，它指向的不是形似，而是生命感。齐白石笔下的虫之所以“活”，不是因为他画出了每一根翅脉，而是因为他画出了翅脉背后那股“活着”的气息。而那气息，恰恰来自他数十年蹲守所积累的对生命的理解。

“问虫”展的叙事线索是清晰的：从了解前人如何命名与描绘，到学习齐白石如何观察与记录，再到理解他如何将观察升华为对生命的感悟，有三个单元构成了一套完整的认知训练。展览没有用大段的阐释文字填满墙面，而是用并置、对比、画稿的裸露、标本的介入，让观众自己去观、去比较、去判断。这种布展方式，本身就在实践“问”的精神——它不提供标准答案，而是邀请观众进入同样的观看位置。

齐白石有一方印，刻着“可惜无声”。他画了那么多草虫，每一只都栩栩如生，可惜它们不会叫。但“问虫”展让人意识到，“可惜无声”的另一面是“有声”——那些蝉、螳螂、蜻蜓不是真的在叫，而是当你真正看见它们之后，心里会替它们发出声音。齐白石用几十年学会了这种“听见”，展览则把这种能力还给了观众。

当你蹲下来，凑近了看那只小小的灶马，看它六条腿的关节、两根长须的弧度、圆睁的眼睛——你心里会有一个声音说：它在看着你。那一刻，你不是在看一幅画，你是在和一个小小生命对视。“问虫”的价值，不在于它告诉你齐白石画得有多准，而在于它让你重新获得了这种对视的能力。在视觉被图像流不断冲刷、注意力被算法反复切割的今天，这种能力正在消退。图像生产的速度越快，我们凝视的单次时长就越短；信息越密集，我们与物象之间的心理距离就越远。而一个展览如果能让人停下脚步，对着一只巴掌大的灶马看上几分钟，它所做的就不只是艺术普及，而是一种观看伦理的复健。这或许才是“问虫”最值得被记住的地方。

供图/北京画院

展览：问虫——齐白石的草间世界
展期：3月20日-10月11日
地点：北京画院美术馆



《九虫图稿》齐白石 无年款 北京画院藏

展览：傅饶：极光 / 特斯法耶·乌尔盖萨：原初之径
展期：3月21日—6月21日
地点：红砖美术馆

他们一放一收，像极了我们面对人生

◎鲜卓恒

进入红砖美术馆的展厅，第一反应不是“这两个展怎么并置”，而是身体先被空间拿住了。不是因为人多，也不是作品摆得密，墙面和作品之间其实留了足够的距离。真正压上来的，是两股方向完全相反的力，同时落在身体上，像被两股风从两边同时吹着，重心一时找不稳。

把“极光”和“原初之径”放在一起，这两个展真正站住，不在“艺术家之间的对话”这种现代说法上，而在它把两种完全不同的受力方式，直接摆进了同一个空间。傅饶的画是往外散的，边界越来越松；乌尔盖萨的画是往里收的，压力最后都落回肉身。一个把人往更远处带，一个把人重新拽回眼前。砖红色的墙面和展墙空间，又把这种差异往前推了一步：傅饶的颜色在这里更热，乌尔盖萨的人物也更沉。空间不是背景，它本身就在起作用。

为什么是这两位艺术家？

傅饶2001年起在德累斯顿生活和作品，乌尔盖萨在斯图加特受训，去年代表祖国埃塞俄比亚参加了威尼斯双年展。表面上看，这当然可以被理解成一种“国际化背景下的双个展并置”，但如果只停在这里，还是太轻了。让他们放在一起真正说得通的，不是履历上的相似，而是他们都在碰同一个问题：人怎么安放自己？

傅饶不是把人放进一个稳定的风景里，而是在风景和人之间不断释放界限。人不再明确地站在世界前面，而是慢慢被拉进更大的流动里。乌尔盖萨则正好相反，他不断把一切重新压回身体：历史、迁徙、冲突、压迫、支撑关系，最后都不是飘浮在空中的概念，而是得有人用肉身去承受。

也就是说，这并不是两种“风格”的对照，而是两种面对现实的方式被放在了一起。一种是边界松开，人被带离原位；另一种是重量落下，人不得不在身体里接住它。红砖的展墙没有让这两种方式互相解释，反而让它们彼此顶住。观众进来以



《海市蜃楼》傅饶 布面油画 2022-2023年



《春天或秋天》特斯法耶·乌尔盖萨 布面油画 2024年

后，很难保持一种平稳、中性的看法，身体会先被卷进去，这才是这组并置最有意思的地方。

傅饶：边界一点点松开

傅饶的《深渊II》是420厘米宽的三联画，蓝、粉、黄、绿在画面里彼此交错奔涌，中间那个穿黄袍、低头凝视的人，并不真正统摄画面，他只是短暂停留在这片色彩场里。左侧人物群、右侧异形景观、远处天空和近处地面，并不按常规透视安分站好，而是在同一股流动里互相渗透。

我在这幅画前站了挺久，想找一点可以落脚的位置，没找到。视线总被带走：从人物滑到背景，从暖色滑到冷色，最后被那片不断扩开的光吞进去。傅饶很清楚他知道，怎样让人慢慢失去“站在外面看”的位置。

这种流动并不乱。傅饶对色层的控制很稳，暖色和冷色之间不是硬碰硬地对抗，更像雾气、空气和光线慢慢把彼此推开。人物的形体也不再靠轮廓站稳，而在流动中暂时聚起来，边缘随时会被颜色带走。身体和环境之间，不再有那种斩钉截铁的分界。

《海市蜃楼》把这种“向外”推进得更远。三联画把空间一下拉开：左边躺卧的人，中间被拖长的山地，右边沉思的老人，同时存在，却并不服从同一个时空秩序。到了这里，风景已经不只是外部景观，更像心里那片起伏不定的地势。你站在画前，不大概是在看一个地方，更像是进入一种漂移状态。地平线被拉长了，时间也像被拉长了，过去、现在、将来不再分得那么清楚，而是一起卷进同一片颜色和地形里。

傅饶画里的人，并没有被取消，只是他们不再牢牢占据中心的位置。边界一旦松开，主体也就退后了。人不再是世界的支点，而只是这股流动里暂时显形的一部分。这也是为什么他的作品会一直带着一种介于停驻与漂移之间的状态：画面并不拒绝人，但它也不再把人放在最稳妥的位置上。

乌尔盖萨：压力都回到身体里

乌尔盖萨的作品则完全相反：傅饶在打开，乌尔盖萨在收紧。《春天或秋天》用了温暖的棕色和粉色调，第一眼看到标题时，人会误以为它是柔和的。但真正站到画前，只觉得闷。人物之间几乎没有间距，肢体彼此叠压，轮廓互相侵入，脸部又

被处理得模糊，谁压着谁、谁托着谁、哪一部分还算一个完整的身体，都不再清楚。画面没有出口，所有力量都在内部打转。

他想表现的压力并不靠夸张表情来制造，而是直接写进身体的结构里。肌肉的扭结、衣物的褶皱、姿态的失衡，都不是装饰，而是受力后的痕迹。力没有被释放，只能留在身体里，最后变成形态本身。乌尔盖萨笔下的身体，从来不是平静站立的，它们总处在被推挤、被耗损、又不得不维持平衡的状态里，连存在本身都显得吃力。

《沉潜之梦》把这种压缩推得更彻底。六联画里挤满了人物、器物 and 带有仪式意味的场景，中央那个深蓝色巨大形体像是舞狮，多个人体被包裹在其中，彼此托举，向上生成。但这个动作在这里已经不是节庆性的，而是一种沉重的承载：向上的动作和向下的负重同时发生，支撑他人身体，自己也被压在结构之中。

也因此，乌尔盖萨笔下的“集体”并不轻松。托举不只是合作，也意味着消耗；结构能够成立，代价是一直有人在承受重量。他没有把身体画成单纯的受害者，它们在承压，也在支撑；在被挤压，也在维持秩序。这使得他的画始终绷着，不松口。他们曾经面

对的迁徙、冲突和生存压力，最后都不是飘在空中，而是要回到肉身里去承担。这是他作品最沉的地方。

这场双个展真正留下了什么

把两位艺术家放在一起看，差别当然先落在画面处理上，但走完整个展厅以后，会发现更紧要的差别，其实是空间怎么对待人。傅饶把边界一点点化开，让人滑进更大的流动里；乌尔盖萨把边界重新压实，让人没法绕开身体本身。前者让你失去稳定落点，后者逼你重新感受重量。一个把身体带离原位，一个把身体钉回现场。

展厅的空间内，没有一个能轻松把两位艺术家同时纳入视野的点位，你必须转身，必须在两种力量之间来回切换。观看不是平稳推进的，它带着一点拉扯。你刚在傅饶那里被光和颜色带远，转过楼梯，立刻又会被乌尔盖萨那些承压的身体拽回来。双个展的意味，也就在这一次次转身里慢慢显出来：它把观众直接放进这两种经验里：同样是面对现实，有的人慢慢松开，有的人只能硬撑。

离开展厅，那些向外漫开的颜色，那些向内承压的身体，还在那里，朝着相反方向持续运动。今天的人，并不只活在一种感受里：有时候被推向更大的流动，有时候又被现实压回肉身。傅饶和乌尔盖萨，各自抓住了一头。所以看完以后，留下来的不是哪件作品最“好看”，而是那种拉扯还在身体里：人想往外走，重量却还在身上。

供图/红砖美术馆



北青艺评 扫码关注