

# 天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS



2022/6

北方美术  
NORTHERN ART  
2022/6  
总第一六五期

天津美术学院学报  
双月刊



彭怡 角色 玻璃 10×20×20cm 2017年

主管单位：天津市教育委员会  
主办单位：天津美术学院  
出版单位：天津美术学院学报编辑部  
天津市河北区天纬路4号  
邮 编：300141  
电 话：022-26246098  
制版印刷：天津午阳印刷股份有限公司  
出版日期：2022年12月25日  
刊 号：ISSN 1008-8822  
CN12-1287/G4  
E-mail: beifangmeishu@tjarts.edu.cn  
定 价：28.90元



北方  
美术

NORTHERN ART  
2022年12月



于小冬 教室的阳光 油画 200×186cm 2019年

## 【卷首语】

每一期刊物，让各个栏目的责任人推荐各自栏目的好稿子，这样久了，大家难免形成了某种框框，各自关注各自的领域，忘了墙壁往往是可以穿破的。

在这个各种观念相互融合的时代，艺术的各个领域更是相互融通的。本期的几个专题栏目，我们就看到了艺术界各种知识的贯通，要把这个领域的工作做得更好，大家仍然要不断打破观念局限，不断进步。

本期的几个传统栏目，也都汇集了一些富于新意、学术上有所突破的论文，最近几年来，在各界达人的支持下，我刊的稿件质量有了极大的提升，下一期，又是新的一年开始，在此恭祝各位朋友新年快乐，生活美好！

天津美术学院学报编辑部

# 北方美术

N O R T H E R N A R T

天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2022年 第6期 总第165期

主管单位 天津市教育委员会

主办单位 天津美术学院

编委会主任 贾广健

编 委 于小冬 兰玉琪 吕铁元 刘永胜 李 通  
李旭飞 张 锰 陈 钢 邵 亮 范 敏  
周午生 赵宪辛 赵振宇 贾广健 高 山  
郭振山 龚立君 寇疆晖 喻建十 路洪明  
(按姓氏笔画排序)

主 编 贾广健

副 主 编 赵振宇

执行主编 邵 亮

执行副主编 刘永胜

编辑部主任 金 山

编 辑 陈期凡 江丽红 赵 纯

英文编辑 李本正 蒙佳亮

美术编辑 张 睿

出版单位 天津美术学院学报编辑部

天津市河北区天纬路4号

发 行 本刊编辑部

邮 编 300141

电 话 022-26246098

制版印刷 天津午阳印刷股份有限公司

出版日期 2022年12月25日

刊 号 ISSN 1008-8822  
CN12-1287/G4

电子邮箱 beifangmeishu@tjarts.edu.cn

海外总发行 中国国际图书贸易集团有限公司

国外发行代号 Q4307

## 目 录

### ■ 专 题

第八届全国艺术院校哲学社会科学协同发展联席会议综述..... 张梓璇 /006

“礼赞新时代”主题创作暨天津美术学院十年科研(创作)成果展笔谈会...../012

献礼二十大——礼赞新时代展览作品选登...../016

### ■ 实验水墨

水墨边界——王宏州作品自述..... 王宏州 /022

### ■ 专题研究·灯工玻璃

国家艺术基金2020年度艺术人才培养资助项目“传统灯工玻璃创新人才培养”项目概述..... 彭 怡 王永乐 /025

基于中国传统玻璃技艺的红色文创产品设计研究.....陈丽伶 晋欣宇 彭 怡 徐玥玥 /028

文化赋能视域下传统手工艺非物质文化遗产创新转化的三重维度——以北京料器技艺为例..... 徐伟轩 /032

玻璃珠的当代活力..... 周小星 /037

### ■ 美术史论

傅山的书法思想探微..... 段为民 /041

论八大山人艺术中的自由精神..... 石 头 /045

从图像学的角度初探山水画对《郊园十二景图》的影响..... 王庭蔚 /050

潘曾莹《红雪山房画品》中绘画审美观念的两个维度——兼论晚清江南文人审美观念的传承与内省..... 张 晨 /054

清末杨家埠木版年画中的异国人物形象——从年画《各国庆寿》谈起..... 曹可欣 /060

探究“中国风格”对于布歇艺术的影响..... 高 妍 /067

浅析中西融合的中国水彩画..... 叶 武 /072

### ■ 艺术设计

基于网络人类学的设计调研路径探析..... 耿 涵 刘婷婷 /075

汾城古镇中木雕纹饰的文化内涵解读..... 冯利源 郭思思 /079

基于SPOC的在线学习主题知识树学习模式构建研究——以产品营销策划课程为例..... 李广栋 周 建 /083

浅析信息图表可视化设计中的符号语言..... 张慧阳 /087

民间“耍货”的回忆与发展..... 陈沐兮 /091

### ■ 新媒体研究

当代雕塑中的材料运用趋向研究..... 葛平伟 /094

新媒体叙事语境下非遗数字化传播研究..... 莫 灿 许秋仪 /097

中国民间泥塑艺术基因谱系的数字化创新——以免爷泥塑为例..... 苏 静 /101

互动性叙事在数字媒体艺术创作中的培养和应用..... 王亚东 王 俣 /105

### 本刊声明

本刊为中国学术期刊全文数据库、中国万方数据库、中文科技期刊数据库、博视网 www.bookan.com.cn、超星数字图书馆、中教数据库以及中国核心期刊(遴选)数据库收录期刊。本刊作者提交的论文、图片一旦在我刊发表,即承诺将其数字化复制权、发行权、汇编及信息网络传播权无偿转授于我刊,且允许我刊将上述权利转授给第三方。如果作者在来稿时没有特别声明,即视为同意我刊上述声明。

# Contents

## ■ PARTICULAR SUBJECT

An Overview of the 8th National Joint Conference of Art Colleges in China on the Coordinated Development of Philosophy and Social Sciences ..... **Zhang Zixuan/6**

Seminar in Writing on “Praising the New Era” Thematic Creation and Tianjin Academy of Fine Arts Scientific Research (Creation) Achievements in the Last Decade Exhibition ..... **/12**

Selected Works from the Exhibition of Offering a Gift for the 20th National Congress of CPC and Praising the New Era..... **/16**

## ■ EXPERIMENTAL INK PAINTING

Boundary of Ink Painting: About My Works ..... **Wang Hongzhou/22**

## ■ MONOGRAPHIC STUDY: FLAMEWORKING GLASS

An Overview of China National Arts Fund 2020 Art Talent Training Project “The Training of Creative Talents of Traditional Flameworking Glass” ..... **Peng Yi and Wang Yongle/25**

A Study on the Design of Red Cultural and Creative Products Based on Chinese Traditional Glass Craftsmanship ..... **Chen Liling, Jin Xinyu, Peng Yi and Xu Mingyue/28**

Three Dimensions of Innovation and Transformation of Intangible Cultural Heritage of Traditional Handicrafts from the Perspective of Cultural Empowerment: Taking Beijing Glassware Technology as an Example..... **Xu Weixuan/32**

Vitality of Glass Beads in Contemporary Era ..... **Zhou Xiaoxing/37**

## ■ ART HISTORY AND THEORIES

A Probe into Fu Shan's Calligraphy Thought..... **Duan Weimin/41**

On the Spirit of Freedom in the Art of Bada Shanren ..... **Shi Tou/45**

A Preliminary Study on the Influence of Mountains-and-Waters Painting on *Twelve Scenes of Lejiao Garden* from the Perspective of Iconology ..... **Wang Tingwei/50**

Two Dimensions of Aesthetic Concept of Painting in Pan Zengying's *Hongxue Mountain House Painting Appreciation*: Also on Inheritance and Introspection of Aesthetic Concepts of Literati in Regions South of the Yangtze River in the Late Qing Dynasty ..... **Zhang Chen/54**

Foreign Characters in Yangjiabu Woodblock New Year Pictures in the Late Qing Dynasty: The New Year Picture *Foreign Envoys at the Birthday Celebration* and Others ..... **Cao Kexin/60**

An Exploration of the Influence of “Chinese Style” on Francois Boucher's Art ..... **Gao Yan/67**

A Brief Analysis of Chinese Watercolor Painting with Fusion of Chinese and Western Styles..... **Ye Wu/72**

## ■ ART DESIGN

An Analysis of Design Investigation Path Based on Cyber Anthropology ..... **Geng Han and Liu Tingting/75**

An Interpretation of the Cultural Connotation of Wood Carvings and Decorations in Fencheng Ancient Town..... **Feng Liyuan and Guo Sisi/79**

A Study on Construction of Learning Mode of SPOC Based Online Learning Subject Knowledge Tree: Taking the Course of Product Marketing Planning as an Example..... **Li Guangdong and Zhou Jian/83**

A Brief Analysis of Symbolic Language in Visual Design of Infographics ..... **Zhang Huiyang/87**

Memories and Development of Folk “Playthings” ..... **Chen Muxi/91**

## ■ NEW MEDIA RESEARCH

A Study on the Trend of Material Application in Contemporary Sculpture ..... **Ge Pingwei/94**

A Study on Digital Communication of Intangible Cultural Heritage in the Context of New Media Narrative..... **Mo Can and Xu Qiuyi/97**

Digital Innovation of Gene Pedigree of Chinese Folk Clay Sculpture Art: Taking the Clay Lord Rabbit as an Example ..... **Su Jing/101**

Cultivation and Application of Interactive Narration in Digital Media Art Creation..... **Wang Yadong and Wang Yu/105**

### 基于中国传统玻璃技艺的红色文创产品设计研究

红色文创与其他文创类别相比，更注重其精神内涵的传递和延伸，需要有深层次的内涵及教育意义，连接于真实的历史故事或场景与国人共同记忆，从而达到“共情”。同样，当前红色文创也存在一定困境。首先，缺乏地方特色，同质化严重，五角星、伟人形象、红军等设计元素随处可见。其次，设计手法上创新不足，许多文创产品都采取将原始元素直接复制还原的方法，无法传达丰富的产品语义和精神内涵。特别是在材质上，市面上红色文创产品集中在景区售卖，很多产品质感单调，工业气质重，在审美层面难以抓住消费者眼球，更难以有效传达其中的深层文化。

28

### 文化赋能视域下传统手工艺非物质文化遗产创新转化的三重维度——以北京料器技艺为例

解决当下非物质文化遗产的传承发展困境，一直是有关部门与民间共同关注的重大议题，北京料器技艺所面临的难题并不是个例，其传承困境的根本问题在于与当下需求脱节。本文通过实际案例，以“文化赋能”为核心主轴，归结出内在、设计与艺术三重维度的创新转化试探路径，寻求传统文化新能量与新价值，从而将北京料器带回到民众的生活之中。文化赋能的作用是双向而非单向的，是一种活态融合发展的过程。在这个过程中所形成的刺激作用，促使彼此间产生新的连接点与突破点，发挥一加一大于二的优势。当然，除了本文所提及的部分，现今仍存在许多可着力之处，如教育实践与文化IP的打造等，都是未来值得持续完善的重要课题。

32

### 论八大山人艺术中的自由精神

庄子“游”的艺术精神深深影响着八大的艺术表达。八大在《鱼鸟图》题跋中谈到：“东海之鱼善化，其一曰黄雀，秋月为雀，冬化入海为鱼；其一曰青鸬，夏化为鸬，余月复入海为鱼。凡化鱼之雀皆以脰，以此证知漆园吏之所谓鲲化为鹏。”文中谈到的“善化”一词，朱良志先生概括为：“在八大的世界中，这一切的界限都不存在……它们不是在空间中存在的一个‘部分’，也不是在时间秩序中存在的‘过程’。没有时空秩序，只有怪诞的呈现。”

45

### 潘曾莹《红雪山房画品》中绘画审美观念的两个维度——兼论晚清江南文人审美观念的传承与内省

晚清无论是绘画还是绘画论著，学术界都认为是夕阳中的余晖，产生有影响的名家屈指可数，但是细细品读江南地区文人的绘画理论，仍觉有学术价值。在思想上他们承接前代“老庄”“禅宗”的审美，沿用康、乾时期诗词“雅正含蓄”的风气，依旧是对“清”“淡”“雅”的审美格调有所追求，但这种审美格调并非单一技法上的要求，而是最终达到“形”与“神”的统一。这就要求画家直抒“性灵”，这样画面才有“书卷气”，那么无论“南宗”还是“北宗”便都是佳作。

54

### 基于网络人类学的设计调研路径探析

新时代数字经济的发展、互联网技术的提升都推动了“线上社会”的加速成型。在此背景下，设计学需要从两方面作出应对：一方面是对新时代作出响应，从设计策略和设计实践角度去解决人们在线上社会所反映出的问题；另一方面是探索出一种借助网络技术的学术研究方式，即在学者无法在场的情况下，如何以远程或线上的方式展开设计调研。这就需要设计学首先解决路径和方法的问题，即如何借助网络空间开展研究，如何在纷乱的网络现象中甄别信息，凝聚视角，发现隐藏问题，形成有效回应。

75

## 第八届全国艺术院校哲学社会科学协同发展联席会议综述

An Overview of the 8th National Joint Conference of Art Colleges in China  
on the Coordinated Development of Philosophy and Social Sciences

张梓璇/Zhang Zixuan

**编者按：**党的二十大会议闭幕不久，由全国艺术院校研创管理协作会主办、天津美术学院承办的第八届全国艺术院校哲学社会科学协同发展联席会议，以线上与线下相结合的方式在天津美术学院成功举办。这届年会以习近平新时代中国特色社会主义思想为指导，以“中国特色、中国风格、中国气派”的学科体系建设为主题，邀请了多位艺术院校的专家学者，围绕促进学科交叉融合与新文科建设、提高人才培养质量、发挥美术在服务经济社会发展中的重要作用、把美术成果更好地服务于人民群众高品质生活需求等展开研讨。



与会专家线上线下合影

习近平总书记在党的二十大报告中指出，要深入实施马克思主义理论研究和建设工程，加快构建中国特色哲学社会科学学科体系、学术体系、话语体系，培育壮大哲学社会科学人才队伍，这为我们艺术院校哲学社会科学教学和科研工作指明了方向。2022年11月12日，由天津美术学院承办的第八届全国艺术院校哲学社会科学协同发展联席会议举行，会议致力于认真学习贯彻党的二十大精神，围绕新时代新征程

艺术院校的创作研究和人才培养等重大课题，集结高校专家学者，为促进艺术院校科研发展和学科建设发挥积极影响。本文对会议中专家学者的观点和见解进行综述，以飨读者。

### 一、建设“中国特色、中国风格、中国气派”的学科体系

西安美术学院院长朱尽晖在线上进行了《国家重大题材创作的人民性》的主题发言，从国家重大题材在人民性

中的表达方面进行了相关分享。在国家重大题材当中，面对新时代，我们现在主要要解决的是如何坚守人民性的问题。人民性不是简单地关注工、农、兵等，而是应该关注到所有人。真正让艺术走向生活、走向人、走向人的心灵，这是我们艺术表达的目的，也是在创作和科研工作中重要的一个方面。民族精神是我们人民性表达的一个核心，就是把中华民族伟大复兴的脚步用图像、丹青、笔墨记录，用艺术的思维来塑造国家的形象。人民性和群众性也是辩证的，人民性不是简单的群众性，更多的是国家形象以及民族精神的塑造和传播。人民不是简单的群体，而是中华民族思想和观念。我们今天提出国家重大题材的人民性，它的概念不仅仅是我们所关注的生活的细节，它的核心在于：对人民性、文艺的大众、以人民为中心的创作导向这三者关系的把握上。精湛的艺术，精深的思想，精良的艺术制作，把握住人民生活的真实性和社会实践的重要性都是艺术创作中的重要方面。通过满足人民群众对审美的需求，令人民在审美愉悦的过程中看到教育、看到美、看到艺术，这体现的就是我们艺术的人民性。

中央美术学院副院长吕品晶阐述了《面向2035发挥艺术院校特色优势，推进高校哲学社会科学高质量发展》的相关内容。首先是健全学科生态体系，筑牢专业基础。推进扎实弘扬中华美育的新艺科建设，立足新文科建设背景，构筑“大美术”学科布局。其次是专注高质量发展，丰硕科研创作成果。通过“新百年”战略中的学术引领工程，关注美术事业和美术教育领域需重点解决的和学术前沿的理论问题与实践问题。引导教师加强国际艺术发展态势和全球新兴趋势研究，加强重大现实题材和“一带一路”美术研究创作和国际研究交流，加强对中华美育精神的历史生成、独特观念、丰富形态、学科建设任务和评价体系的研究。建立完善以信任为前提的科研管理机制，推出多维度的创新性举措，凸显艺术学科特色，赋予科研人员更大自主权。其三，发挥特色专业优势，服务社会经济发展。以学术统领实践，以艺术服务社会，实现科研创作对新兴产业的强劲支撑以及对社会建设的反哺。作为中国高等美术教育的排头兵和促进文艺繁荣的主力军，艺术院校在思想认识和精神境界上要进入新征程，主动适应、有力支撑文化强国、教育强国、人才强国，深刻感受、深度参与世界之变、历史之变、时代之变。

中国美术学院副院长韩绪围绕会议主题，由设计这个切口进行了《设计设计的世界》的发言。韩绪对其发言的题目进行了解释，由此提出了五个世界的概念以及相关的思考。第一个世界是一个特别“快”的世界，一个“未及知往，迫于计来”的世界。而具有长期性特点的艺术、设计、哲学社科理论建设，如何面对这样的快世界是一个非常重要的问题。第二个世界是“扁”的世界。第三个世界是“谁”的世界，要探讨现在到底是谁的世界，要思考文化是否对年轻人进行谄媚的问题。第四个世界是一个“另”的世界，即虚拟的世界。今天的文艺创作、文艺教育和社科研究，对即将到来的新世界、新宇宙的塑造要进行充足的准备。“另”的世界当中还包括没有被纳入设计范畴的东西。例如对被人工智能替代后的人的相关设计，以及针对于老年人群体的设计。第五个世界是“声”的世界，听和说逐渐



教育部社科司领导致辞



天津市教育委员会副主任罗延安致辞



天津美术学院院长贾广健致辞



中国美术学院副院长韩绪致辞

成为当今人们日常交流时所用的重要媒介。但是我们要讲究所谓的中国气派、中国风格，就要从内理上真正找到中国逻辑。如果要去研究中文以及中国式的设计，首先我们要从语言逻辑上出发，例如运用五笔输入法来了解汉字逻辑。在此他又提出两个基本的想法，首先是要去分清哪些是设计、艺术和哲学真正要去解决的真问题。其次，设计解决问题和应对需求时要辩证地理解什么是以人为本。

清华大学美术学院副院长方晓风在《特殊性：设计研究的一个着眼点》中提出观点，对于科研方法论方面进行了一些思考。设计学科未来工作的一个很重要的方向就是形成比较稳定和清晰的学科范式。要看到整个现代学术发展中自然科学的发展对人文科学的影响以及人文科学对自然科学的回应。人文科学对自然科学的第一个回应是看到了认识论层面的这种科学路径，即强调证据的客观性、对特殊性的关注、强调讨论的规则性。人文科学对于自然科学的第二个回应，是走向具体并且强调了人的主体性、理论的精细性，以及实践层面的应用。因此对于人文科学来讲，对特殊性的认知具有非常高的价值。人文科学对于自然科学的第三个回应，是现实的观照。这里面包含了价值的批判、主题的日常性、论证的阐释性。现代设计的人文转向实际上是从功能主义到人文主义，背后的逻辑是从通用性的逻辑转向了一对一的解决问题的逻辑。整个学术发展有这些趋势：走向科学、走向日常、走向实践、走向文化，同时更关注案例的一种特殊性，强调对个案的研究。所以在“中国特色、中国风格、中国气派”这样的大主题之下，对特殊性的观照可能要成为我们未来从事研究的一个非常重要的起点和着眼点。

东北师范大学美术学院院长李书春表述了《中国式现代化语境下的美术知识体系范畴》的内容。指出我国艺术学科包括美术学科面临的主要问题，提出高质量发展的意义。他说，要构建“中国特色、中国风格、中国气派的美术知识体系”，包含创研体系和理论范畴两个重要方面。在实践的创研体系方面，关键在于提升美术作品的质量，构建完善的博物馆、美术馆体系，完善艺术策展体系和传播交流推广方式，优化艺术业态，完善艺术赞助体系，以及尊重艺术家个性、尊重艺术创造与探索、尊重艺术价值。构建中国美术学派关键在于以下几个方面。一方面，要加强中国传统书论、画论的当代阐释，另一方面，要做好当代美术史的书写。要形成世界美术中的中国话语，用中国视角和方法解读世界美术。但要注意，不能片面强调中国式，而弱化普遍性法则，违背学理。要打通古今中外艺术学理，占领前沿阵地，凝练中国理论话语体系、方法体系。建立总体人文观，打破学科壁垒，让艺术、文史哲、科学三者联动，为史论学术研究注入发展的人文动力。

天津美术学院院长贾广健进行了《大美之艺，厚德之行——中华民族伟大复兴背景下的中国高等美术教育之路》的发言，结合天津美术学院的发展经验，对于构建“中国特色、



中央美术学院院长范迪安视频寄语



中国美术学院院长高世名视频寄语



西安美术学院院长朱尽晖视频寄语



四川美术学院院长庞茂琨视频寄语

中国风格、中国气派”的学科体系与学术体系提出了几点认识。其一，坚定文化自信，弘扬传统文化。以时代精品回答时代课题，努力创作更多增强人民精神力量的优秀作品。其二是坚持特色赋能，厚植发展优势。“十四五”时期，天津美术学院以国家“双万计划”为契机，确定“四梁八柱，一基一顶”的学科架构，坚持“内涵式发展”要求，在贯彻新发展理念、构建新发展格局上统筹学校未来发展。其三是坚持引育并举，打造一流师资。其四是实施质量工程，培养拔尖人才，贯彻教育部高教司吴岩司长提出的“四金一化”（建好金专、金课、金师、金教材）。第五是赓续学府文脉，汲取奋进力量。将学府百年文脉作为学校的文化建设和事业发展的不竭源泉和丰富滋养。近年来，天津美术学院积极实施“学术与教学文脉梳理工程”，举办“大美之艺”系列展览（溥佐艺术展、王麦杆艺术与文献展，目前正在筹划孙其峰艺术文献展），开展名师名家系列研究，精梳细写百年学府文脉，为青年师生成长成才提供了丰富的滋养，引起了社会各界的广泛关注，收到了非常好的社会效果。

## 二、深化为党育人、为国育才的艺术科研工作

中央美术学院科研处处长于洋分享了中央美院近些年来在科研工作上的一些经验和成绩。中央美院在新时代十年中探索发展“大美术”学科的科研创作之路，以习近平总书记提出的“以大爱之心育莘莘学子，以大美之艺绘传世之作”作为艺术院校科研工作的方向，着力打造四大体系的“有组织的科研”工作。完善科研项目管理体系和科研机构管理体系，健全科研经费管理体系，进一步完善科研表彰体系。于洋表示，中央美院也期待今后的工作之中，加强跟各兄弟院校同人们的交流，形成一个科研工作共同体，共同为全国的艺术院校科研工作做出实质性的贡献！

中国美术学院科研创作处处长刘海勇谈到了对于研创工作的一些思考。例如，艺术院校的研创处职能普遍分为研究和创作，所以基于艺术的研究者是把创造艺术的原则结合到研究语境之中；强调研究与创作是一体两面、同等重要；在艺术院校中，认定创作也是一种科研；要认真思考如何避免科研数据化的空洞发展，以及如何使研创处成为学校学术的发动机和人才培养的方向盘这两个问题。通过这些思考，他总结出关于研创实践的五点经验：第一是以重大项目引领学科发展，第二是多方位培育引导开展有组织研创，第三是以研究机构建设为载体实施研创成果产出，第四是以品牌项目为驱动提升全校艺术创作，第五是协同校内各部门共同建设研创优良生态。

西安美术学院科研创作处处长刘晨晨提出“筑牢艺术领域意识形态阵地，共建美术院校特色研创体系”。其内容包括：第一，在国家场域下的科创工作中，艺术领域的科创工作事关国家集体意识的发展和集体价值观的导向，应对标党的文艺思想方针，弘扬时代精神，脚踏中国大地，传承中华文明，呈现中国特色，从而形成中国风格与中国样式，彰显在世界领域的中国气质。第二，传承教育的科创工作应反哺教学。“破五唯”不是不要“五唯”，强调教学不是不要科研。在美术院校，创作为先，创研并重，科创支撑学科，反哺教学。第三，科创工作的特色化体系架构。“人民”是学院科创工作的基本依据，因此西美科创工作围绕艺术创作的人民性、艺术理论研究的对标性、艺术成果的服务性进行架构。

四川美术学院创作科研处副处长杨一博提到，四川美术学院在过去



广州美术学院院长范勃视频寄语



鲁迅美术学院院长李象群视频寄语



湖北美术学院党委书记鲍清芬视频寄语



清华大学美术学院院长马赛视频寄语



云南艺术学院院长郭浩视频寄语

的几年间取得成绩的重要契机，就是结合国家以及重庆市相关的部署和战略上的安排开展工作，尤其是乡村振兴。介绍了四川美院在成果认定方面的评价工作。评价实际是对科研人员、创作者的精力投入的认可。坚持四个方面的基本原则：第一是问题导向，第二是试图建立一个全面学术观，第三个原则是进行分类评价，尊重不同学科的差异。类型划分主要有三大类：项目类、成果类、获奖类，每一类又都包含着具体的小类别。第四个原则是科学公正。尊重贡献、鼓励创新，平衡不同学术成果之间的赋值，还引入了同行评价标准，建立了同行库的相关制度与文献。不再把外文期刊直接放入评价方案当中去，不按照国外的体系，直接由同行专家进行评审。成果评价中，对自我标准的认定也进行了一系列探索。

广州美术学院科研创作处处长谢璇介绍了这几年广美以博士点建设，以及广东省高校“冲一流、补短板、强特色”提升计划为抓手，不断推动科研体制和机制改革的情况。通过整合科研力量，搭建跨学科、跨专业的科研创作平台体系。根据不同项目类别，有针对性地培育和培训。积极参与主题性美术创作，提升学校在重大题材方面的创作水平和影响力。例如2020年学校设立了广州美术学院国家主题性美术创作中心，面积达700多平方米，为从事主题性美术创作的教师搭建了创作平台。主动对接国家战略和大湾区的发展需求，发挥美术和设计在服务社会上的重要作用。围绕学习和领会党的二十大精神，广州美术学院探索建构一个有组织的科学研究体系，进一步结合国家和区域发展战略、区域经济发展需求，推动科教融合、产教融合，深化科研成果转化。同时进一步推动交叉学科的研究，深化学术成果认定工作。

鲁迅美术学院科研创作处副处长赵兵从纵向与横向两个维度介绍了学校的研创情况。在纵向科研项目工作方面，倾向于开展“有组织的科研”，整合学院三大学科以及不同专业优势，集中骨干科研力量，有组织地申报一些国家级重点项目。在横向课题管理方面，积极促进学院科技成果转化，提升社会服务能力。科研创作处将横向课题培训工作纳入年度工作常规化管理范畴。在人才评价工作方面，辽宁省开展了一项专项评估工作——辽宁省科研诚信和“三评”改革绩效评估工作。以科技部文件为纲领，进一步细化管理办法，加强制度建设，加强科研诚信教育和宣传。也期待国内美术学院形成一个科研共同体，在大美术环境下共同推动美术领域的新文科建设。

湖北美术学院科研创作处处长袁小山结合湖北美院的学科评估、科研立项等方面的做法和经验进行了细致的分享。作为科研院校，不仅要有规模性、标志性的成果，还要围绕院校自身特色展开专项性研究，实现集成式的科研成果群。在人才培养方面，把教学看作围绕科研平台和教研平台一体化的重要抓手，将最新党中央精神、国家地方政策、研究课题等与专业知识融合后导入课程，并输出成果。构建以德树人成效为根本原则的人才评价标准，以“质量、成效、特色、贡献”为价值导向，突出诊断功能，坚持以评促建、以评促升，强化分类评价，突出特色，体现优势。科研成果计分上除常规性成果外，增加科研平台申报、运行管理成效的内容。以最大限度、最大范围认定教师们的科研工作，以最高原则尊重标志性成果。在职评工作方面，贯彻“破五唯”精神，



中央美术学院副院长吕品晶线上发言



清华大学美术学院副院长方晓风线上发言



东北师范大学美术学院院长李书春线上发言



新疆艺术学院院长莫合德尔·亚森线上发言

提高学校职评所要求的论文质量，进行成果之间的“互换抵扣”。关于资助方面，把后期1:1配套转成前期的培育型的资助。袁小山还提及科研重大支撑计划的方向性转换，以企业为主，以学校为辅，促进科研成果跟企业对接，更具有实时性，提高转换的力度。

吉林艺术学院美术学院副院长韩文华在《新文科建设中的实践——数字科技背景下的雕塑创作与教学》中，介绍了对雕塑艺术数字化开展的工作，包括数字科技与雕塑教学改革、艺术科技融合下的雕塑审美演变、数字雕塑技术工艺流程中的标准化操作等。新文科的建设需要以创新为基础，以当代价值为目标，在分类推进的过程中，对专业不断优化，以递进方式提升课程质量，并且在更新和完善过程中，融合其他学科与新兴科技，使其保持自我的更新和完善。

山东艺术学院科研处处长胡春景从“优秀传统文化传承创新”的角度进行发言，介绍了山艺在弘扬优秀传统文化的实践路径中取得的许多成果。学校开设文化遗产保护、文物保护与修复等本科专业（方向），招收文物保护与修复专业硕士研究生。在全国同类专业院校中首个成立书法学院，持续开展“名家传戏”项目，成立山东首个年画专业的教学研究机构，建立了完整的传统文化人才培养体系和课程体系，产生了《新沂蒙》《灯塔颂》《沂蒙那座桥》《喜饽饽》等一批传统文化教学实践成果。并且以科研平台和基地为载体，推进传统文化“两创”落地生根。设立了“艺术与文化发展研究中心”等传统文化领域的科研创新平台5个，获批2个省级非物质文化遗产研究基地——山东地方戏曲研究基地、山东省传统技艺传承保护研究基地。以社科类项目为牵引，夯实传统文化艺术研究高地。以“非遗”培训为契机，担当活态传承使命。开展资源抢救保护，形成了“保护+研究”的传承特色。

广西艺术学院科研创作处处长陶雄军在会议中提出了以大型艺术创作促进科研集成创新发展的思路。标志性的实践即广艺的大型艺术创作三部曲工程，通过实施美术、音乐三部曲艺术创作项目，来讲好中国故事、广西故事，讴歌新时代。在做这些大型项目的时候，广西艺术学院多个学科参与其中，通过集成、协作，打造原创的精品力作。

新疆艺术学院美术学院副院长李万云简要地介绍了新疆艺术学院和其特色课程，如点石成金综合材料创作课程、户外雪雕实践活动和“新疆好”油画写生实践课程。提出学校专业基础部的特色课程的一大亮点——打破学院的壁垒。把美术学生带到舞蹈学院排练厅、音乐学院的排练厅进行绘画课程，让学生同时领略多种艺术形式带来的文艺熏陶和灵感启发。李院长向兄弟院校，特别是天津美院的同仁们发出诚挚的邀请，欢迎大家来新疆交流、采风 and 创作。

上海美术学院李超院长强调了艺术院校学科融合的特

点。他说，无论是美术学、设计学还是艺术学理论，都具有社科背景下的交叉融合的突破，都要注意文史学科和我们的艺术学交叉融合。并且要重点进行中国近现代艺术数据库的建设，为艺术院校的科研发展提供力量。

天津美术学院科研与研究生处处长范敏以“质量与特色——天津美院的科研工作”为题，介绍了天津美院的学科建设和科研工作。他将学科建设归结为两个层面：一个是表层，即围绕学科评估开展工作，提出了天津美院博士学位授权申报工作的目标。以评估、博士申报为契机，提升科研创作质量。另一个是深层的，即把建设为国家和社会地方经济社会发展做出较大贡献的高水平学科作为大学的根本目标。他还提出了几点对未来科研工作的构想：第一，构建“三全育人”的人才培养体系。第二，进一步强化学科内涵建设，把学科建设作为学校发展根基，进一步构建和完善具有中国特色、天美品格的一流学科体系。第三，进一步推动艺术精品创作，坚持以人民为中心的创作导向，创作出更好更多的文艺精品。第四，主动融入国家和京津冀协同发展战略，服务经济社会发展，提升公共文化服务的美学品质。同时不断提升学校的教学空间等硬件设施，促进科研的良性发展。

### 三、结语

第八届全国艺术院校哲学社会科学协同发展联席会议是一场高效和务实的会议，众位艺术院校的专家学者以线上和线下相结合的方式齐聚天津美术学院，从各自的领域出发，贯彻党的二十大精神，以多元化的视角，对“中国特色、中国风格、中国气派”的学科体系建设的主题进行了深入的交流与探讨。发挥了专业艺术院校作为中国艺术教育重镇的职责使命，对中国艺术教育如何紧跟时代步伐进行了思考和探索，为深入推进艺术院校哲学社会科学的协同发展、促进艺术创作繁荣、让艺术更好地服务社会与大众贡献了重要力量。

张梓璇：天津美术学院艺术与人文学院2022级硕士研究生

（责任编辑：赵纯）

## “礼赞新时代”主题创作 暨天津美术学院十年科研（创作）成果展笔谈会

Seminar in Writing on “Praising the New Era” Thematic Creation and  
Tianjin Academy of Fine Arts Scientific Research (Creation) Achievements  
in the Last Decade Exhibition

**编者按：**在党的第二十次全国代表大会召开之际，天津美术学院在学校美术馆迎来了献礼二十大的“礼赞新时代”主题创作暨天津美术学院十年科研（创作）成果展。这次展览共展出十年来天津美术学院教师精心创作的美术作品235件和著作150余册，集中反映了十年来天津美术学院科研创作的成就。展览开幕后，由于疫情的原因，没有举行需要人群聚集的线下学术总结研讨会。面对这些不同体裁、不同题材的美术作品聚焦新时代、新征程的恢宏气象，以及能反映十年来天津美术学院学术研究深度和广度的丰富的学术成果，本刊编辑部邀请了我院教师针对这次展览举行了一场笔谈，以作为本次展览的总结和交流。

**天津美术学院院长贾广健教授：**天地有大美而不言，艺术集众美而成大美，立德树人，德行天下，师者以厚德为行。我院献礼二十大“礼赞新时代”主题创作暨天津美术学院十年科研（创作）成果展是检阅和展示我院教师近十年来科研、艺术创作成果的一项重要学术活动，共展出十年来天津美术学院教师精心创作的美术作品235件和著作150余册。这些不同体裁、不同题材的美术作品创作手法新颖，聚焦新时代、新征程的恢宏气象；著作内容、题材丰富，体现出学术研究的深度和广度。展览既是对十年来天津美术学院科研创作的全面总结，又是向人民的汇报，更是以艺术的方式向党的二十大胜利召开献礼！

进入新时代以来，天津美术学院牢牢把握社会主义办学方向，为党育人、为国育才，遵循党的文艺工作方针，深入践行专业美术学院以专业特色能力承担起的举旗帜、聚民心、育新人、兴文化、展形象的光荣使命，在教学、科研和艺术创作特别是主题性美术创作等方面，紧紧围绕时代主题，恪守“崇德尚艺、力学力行”的校训精神，秉承百年办学的优良传统，取得了丰硕的成果。

习近平总书记指出：“广大文艺工作者要深刻把握民

族复兴的时代主题，把人生追求、艺术生命同国家前途、民族命运、人民愿望紧密结合起来，以文弘业、以文培元，以文立心、以文铸魂，把文艺创造写到民族复兴的历史上、写在人民奋斗的征程中。”天津美术学院的广大教师坚持以人民为中心的创作导向，勇担记录新时代、书写新时代、讴歌新时代的神圣使命，按照有力量、有筋骨、有温度的要求，用心、用情、用功回答时代课题，为时代画像、为时代立传、为时代明德，努力创作了一大批人民群众喜爱的艺术精品，凝聚起同心共筑中国梦的强大精神力量。

献礼二十大，建功新征程！天津美术学院将以习近平新时代中国特色社会主义思想为指导，深入贯彻习近平总书记关于教育、文艺工作的重要论述，坚持守正创新，培根铸魂，用精品力作开拓文艺新境界，奋力开创中国特色、品质卓越、国际知名的一流美术学院建设新局面，不断谱写学校事业高质量发展新篇章！

**科研创作与研究生处原处长范敏教授：**为庆祝党的二十大胜利召开，全面总结展示十年来学校的科研创作成果，10月18日在校美术馆举办了献礼二十大“礼赞新时

代”主题创作暨天津美术学院十年科研（创作）成果展。展览以习近平总书记希望文艺工作者“描绘我们这个时代的精神图谱，为时代画像、为时代立传、为时代明德”为使命，以创作“思想精深、艺术精湛、制作精良”的艺术作品为己任，展示了教师的作品235件。展览不但展示了天美人在新时代举旗帜、育新人、兴文化的政治觉悟，也体现了天美人注重守正创新、兼顾百花齐放的学术精神。

展示中的中国画和书法作品既注重笔墨传承又书写家国情怀。油、版、雕等作品铭记红色记忆，探索红色主题的表现领域。实验艺术作品以时代风貌为线索，将艺术与科技有机结合。设计作品充分发挥了艺术设计在社会经济发展中的作用，为人民而设计、为时代而设计。

十年来在校党委的领导下学校的科研创作水平也取得了长足进步。截止到目前我校共获国家社科基金艺术基金项目四项，教育部人文社科项目六项，国家艺术基金（集体和个人）项目三十五项。策划了“大美之艺”系列学术活动，先后举办李骆公、王雪涛、溥松窗、王颂余、孙其峰、张其翼等先生的艺术研究展。策划“春华秋实”研究生导师教学系列文集。“大美之艺”和“春华秋实”项目传承和梳理了学校学术脉络，对于教学以及科研创作有着重要的意义。

主办全国艺术硕士导师教学研讨会、中国当代工笔画名家小幅精品展学术论坛、中国高等美术教育基础教学研讨会、麦积山国际雕塑论坛、东西方七国新媒体艺术教育论坛等高水平学术研讨会；近年来在中国美术馆先后举办了四次展览，即“天津美术学院办学110周年教师作品展”“一杆铁笔刻诗魂——王麦杆艺术展”“油画系教师作品展”和“版画系教师作品展”等。

设计学科先后完成中华人民共和国第十三届运动会、外交部天津全球推介会、中国驻巴林大使馆、中华人民共和国成立70周年天津彩车等一批国家重大项目的设计任务，彰显了学科服务经济社会发展的水平。

本次展览既是一次科研（创作）成果的总结与展示，也是一次总动员，学校的科研创作工作将以习近平新时代中国特色社会主义思想为指导，深入贯彻习近平总书记关于文艺工作的重要论述，坚持守正创新，培根铸魂，用精品力作开拓文艺新境界，使学校的科研创作水平再上新台阶。

**设计艺术学院原院长薛明教授：**我想此次设计学科的汇报展必将载入天津美术学院的发展史。首先党的二十大召开，另一个是世界未有之大变局的时代正在进行，恰逢此时举办这个展览，让我们重新思考设计学科发展的内涵，通过设计作品看出教师的社会责任感，通过专业学会“关注民生”，体现人类命运共同体这一理念，就这一点已经超出了以往的设计展。今天的设计教学已经发展到以

解决问题为导向，并建立起以解决问题的思维方式和设计态度为核心的教学体系。所以今天的设计学科，是无界、无限，是融合的。对一个问题和事物，以前我们进行设计可能从一个维度、两个维度去考虑，现在我们必须要从四五个维度去思考，而且还要能够有机地结合起来。

近五年学院各个系室先后完成国家级横向课题或重大项目十项，如中华人民共和国第十三届运动会全部视觉设计及火炬塔设计，2022北京冬奥会主体形象公共设计及大量的天津市展示设计工作等。完成省部级横向课题五十余项，为五个省市地区乡镇建设进行规划设计。这种带有研究性的设计任务推动了相关领域跨专业、跨学科研究的发展。这是对设计资源再整合的有效方式。这样的大型综合性设计的理论支撑要从人类学、经济学、政治学、历史学、社会学和文化学的角度去理解社会的复杂性和相关性。这种理论与实践交叉的实践成果已经渗透到专业人才培养当中了。

通过展览的方式，观者可以看到专业的发展，看到人才培养的方向及目标，看到设计的人民性、服务性和以人民为主体的设计观。展出的作品体现出课堂与社会的对话，与社会需求的对话，也是提出问题与解决问题的对话，而不是简单的社会实践汇报。

百年大计，教育为本。今天，党和国家事业的发展对高等教育的需要，对科学知识和优秀人才的需要，比以往任何时候都更为迫切。心怀“国之大者”，应把握大势、善于作为，作为一名天美设计学院教师，要在教学中积极完善双一流建设，培养高质量的应用型人才，将我校设计学科推向新的历史高度；作为一名设计师，要始终将设计是为了实现人民对美好生活的向往这一理念贯彻在实践中。

环境与建筑艺术学院原院长龚立君教授：党的二十大为我们国家的发展指明了方向。而今，世界正进入新的变革时代。瞄准前沿，为国家的设计人才培养努力创新是我们义不容辞的职责。据此，研究社会重点、难点问题，关注民生，关注人民的精神诉求成为我们的必然。通过展出的作品可以感受到教师在努力寻求“新艺科”“新工科”加速融合的社会责任与担当。

近五年学院先后完成国家级横向课题或重大项目五项，如中华人民共和国第十三届运动会主火炬塔设计，2022北京冬奥会主场馆冰丝带带前的公共艺术品设计与监制，中国驻巴林大使馆新馆陈设设计等。完成省部级横向课题十余项，为多个省市地区城乡建设进行规划设计。其中不乏如天津地铁全网重点站“天津地铁场站文化气质研究”这种以研究带动设计实践的任务，推动了产教融合及相关领域跨专业、跨学科的研究与发展，得到政府相应管理部门的高度重视。凡此大型综合性设计我们还创新性地

采用了高校校际联合、校企联合的方式，切实提高了专业人才培养的质量。

设计是为人民服务的，必须体现出课堂与社会的对话，洞察社会需求、解决相关问题是准则。我们要将实践的认知提高到规律性的探索和引领社会发展的层面，发挥高校研究的专长，以更广更新的知识组合应对新时期新变化新需要。

为国家培养高质量人才是高校教师的终身课题，我们知道肩负的重任，会以饱满的热情、严谨的治学态度、先进的教学理念，将环境设计、公共艺术、历史建筑保护各专业推向融合创新的历史新高度。

创研中心李旭飞副教授：中国特色、中国风格与中国气派，这是此次展览整体展现的面貌，无论是绘画创作，还是工艺设计，均体现了我院十年来丰硕的科研成果。

从我个人近十年来的科研和创作经验来讲，首先是“守正”。天津美院的中国画教学体系，素来以坚守传统为根本。多年来，我以中国传统文化精神为创作的精神内涵，在中国传统青绿山水画的基础上，不断拓展对传统的研习，广泛汲取壁画、唐卡、岩彩等绘画的表现技法和形式语言，并为我所用。尽己所能来深入传统的经典艺术，其中敦煌壁画的气象体现了各个历史时期的正大气象，其写意精神更是传统绘画高超的技法体现；西藏的唐卡艺术，以其庄严和神秘的形式语言感染着我。多年的学习和探索，这些姊妹艺术的营养一直滋养着我的创作。

第二，就是“创新”。所有的学习，最终的目的是实现与时俱进的“创新”。如何立足传统，以新时代的角度观照当代艺术思想，解决好传统与创新的关系，既要避免陷入传统不能自拔，又要避免表面新而无内涵，这是当代所有艺术工作者都面临的问题。生活是创作之源，我一直坚信只要深入生活，在平凡的世界之中用自己的心灵来感悟，一定能够发现新的境界、新的形式来表现新的时代。

这次我参展的作品《祥云》，就是取材于西藏的山巅一景，崖壁之上，白云之间，它象征着新时代的“旗帜”迎风飘扬！

**艺术与人文学院副院长邢莉莉博士：**此次展览在宣传贯彻党的二十大精神中体现了天津美术学院创作和教学的风貌和特色。是用天美的方式来讲好“中国故事”，来礼赞讴歌新时代。坐落于海河之滨的天津美术学院有着红色的革命基因，峥嵘岁月里，从这里走出了众多的革命先辈、仁人志士。在新中国不同发展阶段，天津美术学院弘扬爱国主义精神，高举社会主义旗帜，创作出众多与时代同频共振的佳构力作。此次展览既展示了我校历史上的经典名作，也呈现了我校教师当前的创作面貌，从中可勾勒天津美术学院薪火相传、守正创新的文脉传统。

展览中的作品有国画、油画、版画、雕塑、壁画等传

统的艺术手段，这类作品或讴歌社美山河，或礼赞英雄伟人，或呈现时代风貌，艺术地展现了波澜壮阔、绚烂多彩的时代画卷。展览中的艺术设计作品聚焦社会发展需求，体现高校的社会担当，以及服务社会的能力和产研结合的水平。展览中移动媒体、数字媒体、影像动画等新的艺术形式，与新的科技手段、传播手段密切联系，带来人们生活的深层革命，以及对艺术的全新定义。在这些作品中，创作者对主流叙事的新方式进行了有效的尝试，有利于探索塑造主流舆论的新格局。

历史洪流滚滚向前，实现中华民族伟大复兴的梦想势不可当。作为艺术家，我们紧跟时代步伐，从时代的脉搏中感悟艺术的脉动；作为教师，我们立德树人，铸魂培根，为国育人。祖国大地是最宽广的画布，波澜壮阔的时代是如椽的巨笔，在新的时代征程上，天津美术学院也将继续创造新的绚烂画卷。

**艺术与人文学院高岭教授：**今年10月，我校献礼党的二十大的“礼赞新时代”主题创作暨十年科研（创作）成果展隆重举办，这是我校在进入新时代后举办的最为重要的展览活动。展览彰显出社会主义高等美术教育鲜明的政治属性和学术能力，是我校立足京津冀、面向全国，发挥自身优势，筑牢基础教学、提升科研创作水平的一次集中检阅。

艺术创作主题的形成，需要两个条件，一是作品的题材，二是作者的思想感情。而主题性创作就是从思想容量和社会意义的高度，既于丰富的社会生活中遴选出体现党和国家重大事件和伟大功绩的题材来，同时，也注重挖掘时代背景下普通人日常生活的闪光点和小浪花。因为主题性创作，不是自上而下的行政化的单一给定，而是具有丰富的生活感受、深刻的思想见识和深厚的艺术功力的艺术家，根据审美价值和社会意义相统一的艺术创作原则，全面检视社会生活中的方方面面，最终找到在形式和内容上最适合表达自己的富有深刻思想内涵和明确社会意义的题材，无论它们是重大历史性的，还是普通生活型的。

这次展览充分体现了在主题创作中题材的差异性与多样性的统一，代表着我校对主题创作认识和理解的成熟度。我们在《家家都在画图中》（贾广健）、《祥云》（李旭飞）、《雪舞》（景育民）、《大国速度》（伍璐璐）、《星火燎原——向赣南闽西进军》（张耀来）等作品中，能够感受到新征程上天美人坚实的脚步。

艺术与人文学院杨冰莹博士：天津美术学院至今已有一百一十余年历史，从北洋女师范学堂到直隶第一女子师范学校，再到河北省立女子师范学院，她培养出了诸如周仲铮、凌淑华、张秀亚、罗兰等才华横溢的艺术家和文学家；也从中走出过邓颖超、刘清扬、许广平等革命志士。新中国成立之后，天津美术学院一方面秉承悠久的历史传

统，一方面锐意创新，与时俱进，培养出一批又一批杰出的艺术家，他们已成为国内艺术界的中坚力量。本次展览，集中展示了我校教师在新世纪以来的优秀作品，涉及国画、油画、版画、雕塑、设计和实验艺术等各个领域，其中亦有众多斩获国内外重要奖项的作品。从中既可以看出参展者对中国文化底蕴与艺术精神的继承，亦体现出新时代的人文关怀；既有在传统框架中的突破与创新，亦有采用新媒体新技术对古典议题的探索。艺术是一个时代的文化符号，不同历史时期的艺术形式、风格和题材也许各不相同，但时代精神均凝结在艺术作品的创作之中。正如本次展览从序厅开始，再到各个展厅所展示的不同形式和材料的作品，我们从中可以看到新时代的艺术成果与往昔的辉煌成就是一脉相承的，并且在此基础上厚积薄发，继往开来，天津美院即使历经百年，依然焕发新生，未来可期。这是我认为本次展览最难能可贵的地方。

**艺术与人文学院教师刘建荣：**在这次主题创作展上，有歌颂老一辈革命者的，如傅杰老师的版画《共和国之星》，杨健男老师的油画《战地黄花香》等；有讲新中国取得成就的，如伍璐璐老师的《大国速度》截取了北京冬奥会的精彩瞬间，等等。

习近平总书记强调“教育是国之大计、党之大计。教育兴则国兴，教育强则国强”。我们所谓的美术教育，不单单是对学生授业，教给学生知识，也要塑造学生良好的人格和品行。天美的这次主题展览，坚持“为党育人、为国育才”的教育方针，通过这次展览，对参观者也是一次很好的思政教育。

1942年，毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》提出了文艺“为社会主义服务，为人民服务”的方针。“二为”方针指出，艺术家要把自己的创作实践与人民密切相联系，更好地为社会主义服务。这次“礼赞新时代”的主题展览，给予人的深刻启迪是，作为文艺工作者，应该立足于社会发展的广阔沃土，把握主旋律，并从中获取艺术素材，才能激发创作灵感，成就伟大作品。不忘“为国育才”的根本，坚守“二为”文艺创作的初心，唯有如此，才能实现中华民族的伟大复兴。

**艺术与人文学院王蕾博士：**纵观展出的235件作品，以绘画领域为主要板块。该板块的参展作品题材丰富，以现实主义创作为主导，兼有具象、抽象、观念方向的最新创作；艺术作品形式以架上绘画为主，偏向于学院化的艺术表达，在保持学院传统之外，也向外拓展了更为多元的艺术形式与风格类型，更突显出天津美术学院在坚守美术学院传统的基础上，积极迈向新时代跨学科、跨语境的新探索。

“礼赞新时代”展览的总体特色主要体现在以下几个方面：

第一，具象方向的创作，秉持写实主义为主导的整体局面，展出了《我逛地摊》《罗拉的解剖课》等代表性的作品，反映出新时代丰富的生活状态；在现实主义创作之外，还出现了表现、抽象、观念等多种形式风格共存的现象。

第二，非具象方向的创作，不再单一走形式主义的路线，相对于以视觉效果作为评判标准，更倾向于融合创作动机、创作过程、创作成果等整个过程的内在逻辑。以油画系第三工作室教师作品为代表，他们的作品在语言、材料、形态等方面有了更多元的突破。

第三，观念方向的创作，绘画、雕塑、综合材料、插画连环画等不同的艺术领域都有向观念转型的典型作品，尤其是实验艺术系、雕塑系一些教师创作的作品，充分体现了对观念艺术的容纳和吸收。

**《北方美术》副主编赵振宇博士：**近年来，我校教师坚持以人民为中心的创作导向，从新时代文艺创作的审美思想和艺术性等多维度、多层次进行艺术创作和设计实践。为庆祝党的二十大胜利召开，全面总结展示十年来学校学科与专业建设和教学科研创作成果，2022年10月18日，天津美术学院举办献礼党的二十大“礼赞新时代”主题创作暨十年科研（创作）成果展。从展览中我们看到，天津美术学院教师聚焦现实题材，紧紧围绕“讴歌党、讴歌祖国、讴歌人民、讴歌英雄”的主题，用绘画、雕塑、设计、动画、新媒体等艺术形式，表现党的十八大以来中国社会发生的巨大变化。

实现中华民族的伟大复兴，离不开中华文化繁荣兴盛。建设社会主义文化强国，是时代和人民的呼唤。习近平总书记曾指出：“只有牢固树立马克思主义文艺观，真正做到了以人民为中心，文艺才能发挥最大正能量。文艺的一切创新，归根到底都直接或间接来源于人民。”与人民同行、为时代画像是艺术工作者的使命，以现实主义精神和浪漫主义情怀观照人民的生活、唱响昂扬的时代主旋律也是天美人的历史使命。长期以来，天津美术学院倡导广大专业教师坚持“以人民为中心”的创作导向，用艺术方式高扬主旋律、传播正能量、彰显时代精神，创作出了一大批精品力作。

而在这次展览中，我们还看到天津美术学院涌现出一批中青年骨干教师，他们潜心探索、开展主题创作，不断探索发现中国精神，聚焦中国传统文化，用内心感应时代脉搏。作为学校主题创作队伍的后备军，在新的历史方位上，他们肩负着历史的嘱托和时代的重任，展望未来，豪情满怀的天津美术学院正以蓬勃的朝气，迈入新时代。

（责任编辑：赵 纯）

# 献礼二十大

## —礼赞新时代展览作品选登

Selected Works from the Exhibition of Offering  
a Gift for the 20th National Congress of CPC and Praising the New Era



贾广健 映日荷花别样红 中国画 240×200cm 2022年

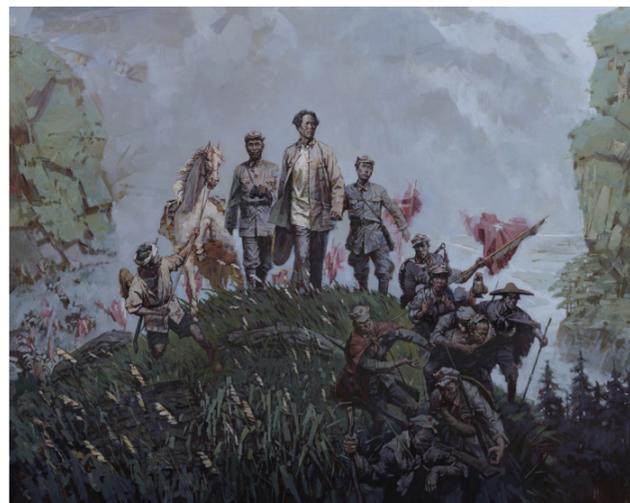


赵栗晖 山地百合 纸本重彩 168×103cm 2016年 周乐 啾啾 中国画 180×190cm 2019年



路洪明 宝塔晨曦 纸本水墨 170×170cm 2021年

李江涛 请叫我建设者 纸本色粉 108×150cm 2021年



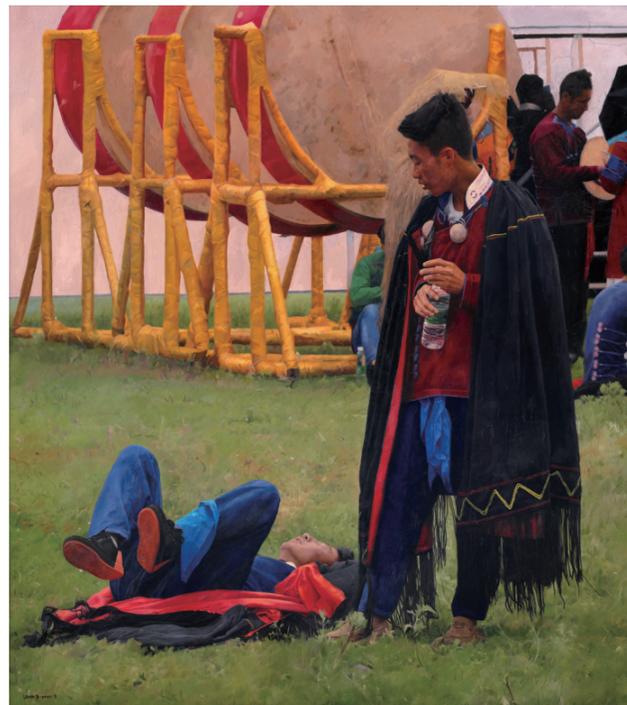
张耀来 星火燎原——向赣南闽西进军 综合材料  
168×190cm 2021年



袁文彬 海河新貌 布面油画 80×100cm



刘悦 快递 布面油画 200×150cm 2019年



田帅 大凉山的幸福生活 布面油画 180×160cm 2022年



王少春 我逛地摊 油画 220×450cm 2014年



杨健男 罗拉的解剖课 布面油彩  
180×160cm 2014年



陈九如 逐渐恢复的记忆·阵风 石版画 65×49cm 2011年



梁广明 寻味生活 丙烯 90×170cm 2019年



郭鉴文 暖光 丝网版画 78×56cm 2020年



丁伟 激情绽放 版画 80×120cm 2021年



景育民 雪舞·2022 高9m 共9棵 不锈钢 2021年



赵展 英雄出征 65×31×25cm 青铜 2021年



何元东、张耀来等 天津欢迎您 天津滨海国际机场航站楼壁画 200×600cm 2016年



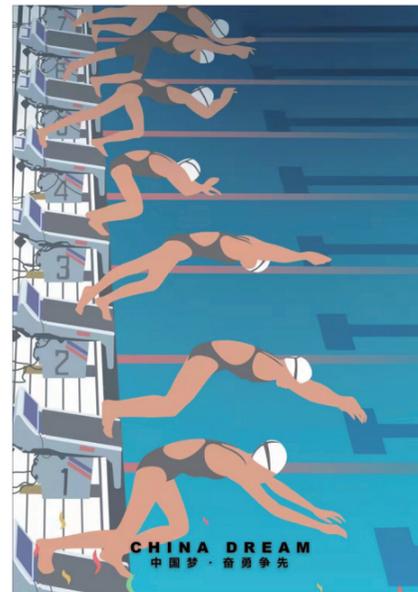
伍璐璐 大国速度 岩彩 120×240cm 2022年



王立德 硕果累累 陶瓷 72×60×60cm 2014年



郭振山、赵勋 旭日东升 水粉画 100×50cm 2019年



薛明 中国梦系列海报 之一 宣传画 120×90cm 2017年



高岩 风城 红岩山庄 摄影 120×150cm 2017年

## 水墨边界

### ——王宏州作品自述

#### Boundary of Ink Painting: About My Works

王宏州/Wang Hongzhou

大量的信息已经贯穿于我们每时每刻的生活之中，人们行色匆忙，来不及多思多想，不管是自己还是周遭。不断更新的当下时时推送到眼前，信息扑面而来，叠加在一起，顾不上咀嚼、消化当下，转而陷入怀旧，感觉因积重而迟钝，削弱感受力也许可以帮助我们降低生活成本，逐渐，“感受”这个词也就变得陌生、疏离。

对我来说，理想中的绘画过程就是一个可以暂停、消解情绪的途径，每日劳作意在培养一种属于自己的精神环境，其次才是将肉身置于其中。就像每个人都有自己的惯性和轨迹，稍不留神，便落入经验主义的内循环，尝试走出惯性已然是一个漫长的过程。我试图放缓，去体察个体之间变得日益宝贵的差异性，这是我所感兴趣的。个体特立存在的状态催促心绪滋长蔓延、肆意丛生，而付诸行动的却是每时每刻不得不面对的趋同，在同化的过程中，个体的境遇显得越发单薄、脆弱，惯性的选择倾向保守，本该属于自己的精神领域也需要反复确认证明，个体的塑造成了对应集体而言的迁就或迂回。我的创作或许只是描写一个“拒绝表达”的状态，拒绝本身顺势成了另外一种表达。

图像堆砌的时代里，带有距离感地观看物象本身就具有一定的难度，凸显了个人创造的必然性。因为距离而产生的误读、歧义，又将作品最初的单一原点逐渐衍生出多点，不确切地表述着我所面对的生活。在我看来，有距离的观看是保存自己最好的方式，努力踏入现实可能只是窘迫地将自己纳入到某种惯性之中，逃离亦难辨清方向。现代生活的乏味如同填缝剂一样充满在每个角落，重复循环，没了轻重缓急，只有在过滤之后的空间里去表达才算是建立了某种平衡，生活日常被碎片式地记录下来，转化为创作内容被不断堆叠又不断剔除，图像慢慢地生成、放

大，水墨媒介成为我与外部关联的过滤器，以此来映衬庞杂的现实带来的生活感受，生活与我就保持平行。

我早期的创作一直围绕着自我画像展开，在作品中流露出更多的是成长过程中个人细微的心理感受，看似对自身的关注又被现实生活所淹没或左右。从2010年的作品“猜想”系列到2012年的“丛”系列，其中大量的自画像以组合的形式重复排列，形成一个矩阵，这些肖像各种角度、表情细微，偶尔在队列中出现一个背影或是巨大空间内向外张望的小人儿。2015年的作品《乱码》截取的是琐碎的生活片段，拼凑成错落起伏的横截面，这些日常碎片被打散重组，不断堆叠又不断被剔除，这些碎片化的图像堆积出另一个维度被物化的自我画像，映照出生活的残缺。庞杂的信息、物质漫过生活，遮挡视线，感受变得短暂易逝，看似重复的自我画像转而成为考证自我存在方式的印记。

2017年的《那年》，而后2018年的《朵朵》《红满》等系列作品，多是关于童年形象的刻画，既包含了我对个人成长轨迹的反观，也是一种对自我的消解。与自我的对视在此成为我与外界建立屏障的有效途径，创造也许就发生在这些被自我保护起来的秘境里，回望同样使眼前的判断越来越不确切。同年的作品《漫》（图1）塑造的空洞寂寥的城市景观恰恰成为这些童年形象最贴切的注脚，在阴霾中隐现的楼宇与城市的天际线混沌不清，屋顶闪过的烟花弥散开来，一切都浸没在被塑造的虚假幻境之中。

自2020年的一系列绢上作品《浸》（图2）、《隅》（图3）、《踽踽》（图4）等，试图将“自我”从外界环境中剥离出来，凝固在一个隐匿的非现实场景，人物沉浸在墨色水汽的升腾之中，神情怅然游离，与画外执意地保持



图1 王宏州 漫 纸本水墨 91×280cm 2018年



图2 王宏州 浸 绢本水墨 65×200cm 2020年



图3 王宏州 隅 绢本水墨 65×200cm 2020年



图4 王宏州 蹊蹊 绢本水墨  
82×120cm 2020年



图5 王宏州 凌 绢本水墨  
62×72cm 2021年



图6 王宏州 炽 绢本水墨  
62×72cm 2021年



王宏州 论 绢本水墨  
62×72cm 2021年



王宏州 微山 绢本水墨  
62×72cm 2020年



王宏州 畏火 绢本水墨  
62×72cm 2020年

某种距离感，模糊的边界使观者难以与现实生活图像形成串联。近期的作品《凌》（图5）、《炽》（图6）、《泛泛》中所表现的景观，在厚重饱和的底色上漂浮着或轻佻、或温存的火苗以及波澜不惊的细浪，“自然”和“虚拟”在新的处境里含混共生。

对传统的回看是水墨创作的坐标，也是创作养分的来源，如何把握传统和个人感受之间的表达分寸，体现出个人对于当代人和社会生活的鲜活感受，而非笼罩在传统背景之下的图式转换，这促使我反思水墨语言的边界，这个边界像是水墨创造的“抓手”，个人感受与水墨语言互为滋长，从而生发出新的创造。作品中的“不足”之处，像是完整面前的残痕，与其寻找标准的状态，不如不刻意修饰语言，虽不够严谨，却在不经意间流露出并建立起属于

自我的神经系统。有时习以为常的经验可能只是种错觉，对惯性的否定往往促成创作的另一个面向，而创作正是要对未知抱有期待，把握直觉和执拗之间的微妙差异，形成自己也许不够敏感的惰性语言。

王宏州：中央美术学院中国画与书法学院讲师

（责任编辑：赵纯）

## 国家艺术基金2020年度艺术人才培养资助项目 “传统灯工玻璃创新人才培养”项目概述

An Overview of China National Arts Fund 2020 Art Talent Training Project  
“The Training of Creative Talents of Traditional Flameworking Glass”

彭怡 王永乐  
Peng Yi and Wang Yongle

**摘要：**国家艺术基金2020年度艺术人才培养资助项目“传统灯工玻璃创新人才培养”是由天津美术学院主办，怀来天元特种玻璃有限公司和北京深白色文化传播有限公司协办。项目根据我国当前灯工玻璃艺术界的现状，针对性地制定培养方案，取得了良好的社会反响。本文将分享该项目课程设置逻辑以及培养方案，为我国灯工玻璃艺术教学提供参考，填补本领域教学资料缺乏的空白。

**关键词：**国家艺术基金；人才培养；灯工玻璃艺术

### 项目背景介绍

国家艺术基金2020年度艺术人才培养资助项目“传统灯工玻璃创新人才培养”的重点在于推动传统灯工玻璃器物工艺的传承与创新，提升灯工玻璃艺术创作的原创力和专业水平，拓宽艺术表达视野，强化专业知识体系系统性，同时为加强文艺队伍建设，培养出一批具有创新能力的玻璃艺术家，培育一批高水平玻璃艺术创作人才的目标助力。

项目自2019年6月初开始申报，经过了初评、复评，于2021年11月正式立项启动。之后又经前期准备、招生，于2022年7月26日开班，学员们在天津美术学院教学实践基地接受了为期36天的集中培训。培训以课堂教学、讲座、考察和指导创作等多种形式进行。10月27日于天津美术学院艺术创作研究中心艺术馆举办项目成果展与优秀灯工玻璃作品邀请展以及学术研讨会。10月30日正式递交项目验收报告，完成结项，全过程历时三年多（图1）。

### 正文

灯工玻璃在我国有着悠久的历史，从东周时代的琉璃珠到宋代的琉璃簪再到清代的料器鼻烟壶，都见证了这种工艺的辉煌。但是，在更多的时候灯工玻璃都是作为一种小众的创作媒介出现在我国的工艺美术历史中。虽然2008年灯工玻璃被划为国家级非物质文化遗产，但是对于大多



图1 项目培训期间教学现场（天津美术学院教学实践基地）

数人来说灯工玻璃还只是一个陌生的词汇，我国现存的灯工玻璃从业者越来越少，唯一的一位国家级灯工玻璃非物质文化遗产传承人邢兰香大师已经是77岁高龄。正如中国高等学校设计学学科教程中提出的，“人类的手工艺文明创造基础，是丰富的造物智慧之源泉，也是现代文明和现代设计的基础；手工艺创造无论在历史和现实中都有其不可替代性，进入大工业生产时代之后，手工艺创造以其独



图2 周小星 气系列一五 玻璃、陶瓷 25×20×20cm 2022年

图3 赵珂 葫芦·娃 玻璃 尺寸可变 2022年

图4 余巧倩 瓶颈1 玻璃 尺寸可变 2022年

图5 刘燕 花野 玻璃 45×25×15cm 2022年

特的单件手工制作方式与艺术品质而凸显新的价值特征”<sup>①</sup>。所以，针对这一技艺的人才培养就成了一个迫在眉睫的事情，我们急需相应人才培养项目来繁荣这一流传千年的艺术表现形式。

对传统工艺的保护不能简单重复过去，灯工玻璃从业者逐渐萎缩的事实已经表明这种工艺已经不能适应现代人的审美情趣，走到了濒临淘汰的边缘。在立足传统的同时，更要分析传统工艺落后的地方，只有找出问题才能拥抱时代，迎来符合当代人气息的创新。就如保罗·瓦雷里在《艺术断片》中说的那样，所有的艺术种类皆有其物质部分，对于这部分，我们再不能像从前那样观察对待；它们也不可能不受到现代科学与现代实践的影响。近二十年来，无论物质、空间，抑或时间，都已不同于远古时代。如此巨大的变革必将改变诸艺术的所有技术，并借此影响创意本身，甚或魔法般地改变我们的艺术概念。对此，我们必须做好准备。<sup>②</sup>

#### 现存问题

经过项目组的调研讨论，我们发现传统灯工玻璃的弊端主要体现在以下几个方面：

1.教学方式落后。灯工玻璃目前在我国主要还是以手工艺的形式出现，从业者的经验获取主要沿着传统的师徒制，大多来自于日常的动手，所谓由技入道。因此，从业者普遍知识结构单一，主要来自于自己的探索和摸索，以及师傅的口述，不善于获取间接经验，导致灯工玻璃艺术创作的工艺及理论发展缓慢。

2.创作环境封闭。大多数的灯工玻璃艺术创作者集中在山东博山以及其他一些零星区域，没有条件形成大范围交流和竞争，导致这个行业的自主创新动力不足。除此以外，该领域也缺少和其他工艺美术门类的结合与联动，是种局限于玻璃这一单一媒介的创作。

3.从业人群趋于老龄化，知识结构陈旧。创作环境的

恶劣，导致该行业对年轻人吸引力不足，人才储备出现断层。除此之外，这些问题也导致了创作方法单一，大多数从业者的作品造型都是对自然界的模仿。只强调技法和造型能力，对创造力和观念的探索比较少。

#### 解决措施

本项目根据目前灯工玻璃创作出现的问题，针对性地采用多种手段来保证本项目的创新性，有的放矢地优化艺术创作人才队伍，具体体现在如下几个方面：

1.理论与实践相结合。本次项目除了邀请非物质文化遗产传承人以及工艺美术大师亲临工作坊面授，以提升学员的动手能力外，还从各大高校邀请不同领域的著名专家，开设了21场不同主题的讲座，分别从玻璃艺术历史、当代玻璃艺术创作、东西方文化比较、论文写作等诸多方面开拓学员的视野。这些理论知识的获得也促进了大家对于实践经验的理解，更重要的是让大家明白灯工玻璃艺术创作是技艺和创造力之间的双向联动。

2.学员选拔遵循背景多元化和年轻化。本次遴选出的15名学员有来自全国12所院校相关领域的教学骨干、玻璃艺术博物馆策展人、国际知名玻璃品牌设计师，以及其他工艺美术领域的精英。我们通过自我介绍、辩论会、研讨会等形式加强学员间的了解，迅速把这些来自不同地域、不同领域的学员凝聚在一起，在学员内部形成了良好的交流氛围，互相分享彼此的经验。此外，我们也注重对年轻学员的选拔。最小的学员年龄29岁。这些年轻学员的出现，大大提高了本次项目的创新性。比如来自景德镇大学的青年教师周小星的几组创作分别与陶瓷、金属等其他材料结合，丰富了灯工玻璃艺术的表现语言（图2）。

3.教学的多元化。教学的多元化主要体现在两个方面，一个是课程设置的多元化，一个是授课方式的多元化。在课程设置上，除了基本灯工玻璃技法的教学，还引入了创作方法论、创作经验分享、创作理念辩论、工厂考察等一

系列课程。比如天津美术学院的李明谦老师和学员们分享了传统器物造型的背景、特点、工艺等等，让学员们在进行器物造型设计时有了系统的知识储备。从而本次项目出现了许多基于器物造型进行创作的优秀灯工玻璃艺术作品，比如赵珂作品《葫芦·娃》（图3）、余巧倩作品《瓶颈》（图4）、刘燕作品《花野》（图5）等。在授课方式上，我们采取了导师组统一指导的模式，保证学生与每个导师都有充分沟通的机会，导师按照自己的教学经验来自主地设计课程，学员可以获得全面的指导和建议，并根据自身的特点选择适合自己的创作方法和知识应用到艺术创作中。

4.设备和材料的易操作性。本项目全部采用先进的表面混合喷灯，它相对于传统的灯工设备具有噪音低、无烟尘、不回火等特点。我们还定制了一批专用的工具，使得制作的难度大大降低，提高了大家的制作效率。材料上也主要采取更为便于操作的高硼硅玻璃，避免了钠钙玻璃工序烦琐、成品率低的弊端。在这些举措的实施下，本项目最终达到了人均完成10件作品以上的喜人成果。

5.优质的师资队伍。项目围绕传统工艺的创新发展有针对性地设置了多个系列讲座与线上考察等课程。授课教师主要由国内27位玻璃艺术领域专家、高校教师、非物质文化遗产传承人、艺术策展人与品牌创始人等组成。高校教师方面，不仅聚集了天津美术学院最优的师资队伍，同时也邀请到来自中央美术学院、清华大学美术学院、中国美术学院等兄弟院校的众多专家学者。众多名师共完成了10个主要课程和21场主题讲座。可以说，优质的师资队伍是保证这个项目质量的关键因素。

#### 教学成果

基于本项目针对性的课程设置，学员迅速地进入状态，和项目组一起克服种种困难，最终取得了丰硕的教学成果。正如天津美术学院院长贾广健教授所言，这个项目是我国目前为止一次高水平的灯工玻璃艺术教学实践。在集中培训后，15名学员一共创作了125件极具创意的灯工玻璃艺术作品，每一件都体现了学员独特的艺术主张，让灯工玻璃这个传统的艺术媒介重新焕发了青春。

在本次项目的结项成果汇报展及研讨会中，很多专家都对项目进行了高度的评价。著名玻璃艺术家，清华大学美术学院教授、博士生导师王建中总结说：“本项目的完成很不容易，是对于中国玻璃艺术发展具有历史意义的推进，也是对当代玻璃艺术教育的尝试！”中国美术学院手工艺艺术学院党委书记、副院长李玉普教授说：“在很短时间内创作出了如此之多、质量如此之高的灯工玻璃艺术作品，并且在展览之中得到很好的展示和呈现，我感到非常感动。并且这次项目给了学员非常高的自由度，让学员有了更多遐想的空间用以创作，这是非常难得的！”天津工业大学张斌教授说：“15个学员可以做出今天展览这番气象是很不容易的，确实能够体现项目优秀的课程设置以及



图6 2022年10月27日在天津美术学院举办项目学术研讨会

教师和工作人员技艺的精湛。在传统与创新的话题上，在天美做传统灯工人才的培养，是非常适合我国的发展目标的，也会在全国范围内形成一股新的力量！（图6）”

除了行业内的认可，社会各界以及媒体也对本项目的成果给予高度评价。项目得到了包括光明日报、新华社、人民政协网、中国艺术报、中国文化报等10家央媒和首都媒体，以及24家省市级媒体共超过60篇多角度多形式的新闻报道。

#### 结语

随着技术的进步和知识的更新，很多传统手工艺已经不能适应时代的发展而逐渐走向衰落，这些边缘化的手工艺门类蕴藏着宝贵的人文价值，亟待年轻的艺术工作者进行挖掘、整理、创新、应用及传播，本次项目正是在这样的背景下得以开展。中华民族历经数千年沉淀下来的传统灯工玻璃艺术，依然可以为今天的艺术工作者提供营养。希望通过这次人才培养项目的实施，这15名学员把灯工玻璃艺术的研究继续深入下去，并将这个艺术门类传播到更远的地方。

#### 注释：

①中国高等学校设计学学科教程研究组：《中国高等学校设计学学科教程》，北京：清华大学出版社，2013年，第32页。

②保罗·瓦雷里：《艺术断片》，巴黎版，第103、104页。

彭 怡：天津美术学院视觉设计与手工艺艺术学院讲师 博士  
王永乐：北京深白色文化传播有限公司艺术总监

（责任编辑：赵 纯）

## 基于中国传统玻璃技艺的红色文创产品设计研究

A Study on the Design of Red Cultural and Creative Products Based on Chinese Traditional Glass Craftsmanship

陈丽伶 晋欣宇 彭 怡\* 徐明玥  
Chen Liling, Jin Xinyu, Peng Yi\* and Xu Mingyue

**摘要:** 中国传统玻璃技艺是中国传统文化的一个组成部分,而红色文化是特定历史时期对于传统文化的继承与发扬。本文着力于探究二者结合为设计和文化传承带来的积极影响。以红色精神内涵为指导、以延安精神为突破点、以红色文创产品为载体、以中国传统玻璃技艺为表现手法,设计一系列运用中国传统玻璃技艺的红色文创产品。实践验证,基于中国传统玻璃技艺的红色文创产品气质高雅、表现力强,传统玻璃技艺在文创领域大有可为。两种优秀文化的结合,搭建起了文化融合和文化创新的新桥梁,挖掘尝试了中国传统文化、红色精神的传承和发扬途径,为我国文化产业多元化及精神文明建设做出了自己的贡献。

**关键词:** 传统玻璃技艺;红色文创产品;延安精神

### 一、中国传统玻璃技艺发展历程

玻璃,在我们的日常生活中随处可见。从物质层面上看,玻璃是熔融体经过冷却而固化形成的非晶态物质,<sup>[1]</sup>可以经过各类加工成型工艺制作成形状大小各异的制品。在加热过程中,玻璃的黏度持续降低,团缩增厚,且材质粘连,不易断裂,借助玻璃这些特性,可以实现加工成型。

据考证,早在三千多年前的西周,我国就已经具备了独立制造玻璃制品的能力。起初,玻璃的制造是为了代替玉石器,满足装饰的需求。在我国的考古发掘过程中,各地墓葬出土了很多春秋战国时期的玻璃文物,如蜻蜓眼琉璃珠(图1)。该文物颜色艳丽、形态浑圆、做工精致,呈半透明状态,内含许多小气泡,代表了我国早期玻璃制品的艺术特点。两汉时期,玻璃器在继承中发展,在质量和数量上都有显著提升,日用生活器成为玻璃制造的主流。

魏晋南北朝,吹制法连同大量西方玻璃器具一并进入中国。到了隋唐时期,社会的多元化也体现在玻璃制品上,有各类配饰、陈设、日用品,以及佛教用品。宋代的玻璃器具多以造型取胜,不以装饰手法见长。元明清三代玻璃的生产更加普及,清康熙年间,皇帝曾命令工部设置御厂,专门负责皇家玻璃制品供应。在此过程中,匠人广泛结合西欧技术,创造出许多新兴玻璃品种。

在历史发展的进程中,所有出现的玻璃成型方法,均属于传统玻璃工艺的范畴。回顾整个发展路径,可以总结出传统玻璃工艺三种常用的制作方法。其一,窑铸成型法,其源于西周时期的范铸法,是利用耐高温材料制作成模具,再将流动的玻璃料倒入其中,冷却成型。其二,吹制法,其吹制流程是,首先将玻璃料在坩埚中熔化,用金属管一端蘸取玻璃料,或由人工直接吹制,或在模型的限



图1 战国蜻蜓眼琉璃珠 现藏于甘肃省博物馆



图2 彭怡 成长系列1—3



图3 彭怡 成长系列6



图4 彭怡 成长系列7

★通讯作者 (Corresponding Author)



图5 张路华 发向世界的声音  
1970 玻璃



图6 邢长圣 冲锋 玻璃



图7 张维刚、朱娟 长征 玻璃

制中进行吹制,或由手艺人辅助以捏塑成型。其三,灯工玻璃法,灯工玻璃技艺始于明代,它以各种颜色的低熔点玻璃管作为基材,利用其热熔性及热塑性,手艺人可以进行吹、拉、弯、按等操作,从而做出框架复杂、造型别致、壁薄剔透的玻璃工艺品。

在今天的玻璃制品生产中,依然能找到传统玻璃技艺的影子。现代玻璃制品的压制法、吹制法、拉制法,与前文所述的三种方法一一对应。现代的玻璃成型工艺更为成熟,契合现代化生产流程,原料成分精确、组分均匀,窑炉热效率高,成型机械自动化,可以达到很高的工业生产要求。

传统玻璃技艺发展两千余年,深受中国古代尚玉文化与陶瓷文化的影响,是现代玻璃成型技艺的基础和蓝本,更是我国优秀传统文化中必不可少的一部分。玻璃制品承载了特定时期的艺术精神和民族文化,是中华民族热爱生活、追求美的重要表现。不同历史时期玻璃成型工艺的差异,是社会生产生活变化的缩影,也是我国古代生产力发展、生产水平提高的有效证明。

如今,仍有很多艺术家和手艺人使用传统玻璃技艺,投身于玻璃艺术的创作中,玻璃的创作范围也逐渐发散到当代艺术装置创作中。比如,图2、图3、图4中展示的一系列玻璃艺术品,均来自于彭怡创作的“成长”系列,分别是《成长系列1—3》《成长系列6》《成长系列7》。《成长系列1—3》中彭怡使用民间手艺人制作的叶子与现代批量生产的玻璃杯,将二者通过“玻璃树”进行连接,生动地表现了一颗小苗茁壮成长、开枝散叶的过程。叶片代手工艺、杯子代艺术、连接的枝条代设计,三者交互,架构起手工艺、艺术、设计的桥梁。在《成长系列6》中,曾经在杯子里的小小植物长成了参天大树,象征着传统玻璃工艺在现代艺术与设计的陪伴和支持下蓬勃发展。并且,在《成长系列7》中,彭怡将玻璃艺术品与现代新媒体技术相结合,利用玻璃的反射和折射特性,配合以动态光影,表现出血液在静态枝干中流动的效果,象征着旺盛的生命力。<sup>[2]</sup>“成长”系列将传统玻璃技艺与现代玻璃制品结合,在艺术界与收藏界都广受欢迎。所以,传统玻璃技艺的创作前景和创新可能,是超乎想象的。

### 二、红色文创研究背景

2013年11月14日,人民日报刊登一篇《红色文化与中国梦》的文章,作者为中国红色研究会会长刘润。文章中写

道:“什么是红色文化?从广义上说,就是中国共产党领导人民在革命、建设、改革进程中创造的以中国化马克思主义为核心的先进文化。”<sup>[3]</sup>红色文化的产生基于人们在特殊的战争年代中所激发起的深刻感受,进而发展成一种文化。

党的十八大以来,习近平总书记多次强调红色文化的重要性,强调要不忘初心、牢记使命,把红色资源利用好、红色传统发扬好、红色基因传承好,让革命事业薪火相传、血脉永存。2016年6月,文化和旅游部发布的《“十四五”艺术创作规划》中提出,要推进新时代艺术精品创作,扶持各类题材,尤其是现实、革命、传统文化题材的发展。<sup>[4]</sup>红色文创作为一个重要的载体与突破口,应担负起传承红色文化、发扬红色精神的责任。

红色文创与其他文创类别相比,更注重其精神内涵的传递和延伸,需要有深层次的内涵及教育意义,<sup>[5、6]</sup>连接于真实的历史故事或场景与国人共同记忆,从而达到“共情”。

同样,当前红色文创也存在一定困境。首先,缺乏地方特色,同质化严重,五角星、伟人形象、红军等设计元素随处可见。<sup>[7]</sup>其次,设计手法上创新不足,许多文创产品都采取将原始元素直接复制还原的方法,无法传达丰富的产品语义和精神内涵。特别是在材质上,市面上红色文创产品集中在景区售卖,很多产品质感单调,工业气质重,在审美层面难以抓住消费者眼球,更难以有效传达其中的深层文化。

需要特别注意的是,年轻人群体与中老年人相比,对于红色文化的接纳程度稍低。大多数年轻人对红色文化的理解,局限于历史课本或红色影视剧,存在脸谱化的问题。如今文创产品的这些弊端,更加剧了红色文化在年轻人中的吸引力和号召力不足的问题。<sup>[8]</sup>然而,年轻人是文创产品市场主要面向的群体。可见,对红色文创进行优化是十分必要的。

### 三、中华优秀传统文化结合设计的立足点

将传统工艺与文创设计相结合,可以达到双赢的效果。传统工艺以文创产品为载体进行展示,让非物质文化遗产可视、可触、可感。这个过程也是对传统工艺本身的回顾和挖掘,拓展了传统工艺的传承渠道,增加了传统工艺的知名度与受众面。利用了传统工艺的文创产品,更精致细腻,更有厚重感和故事感,为工业气息浓厚的市场带来温度。

调研发现,玻璃材质的文创产品在文创市场中占比很

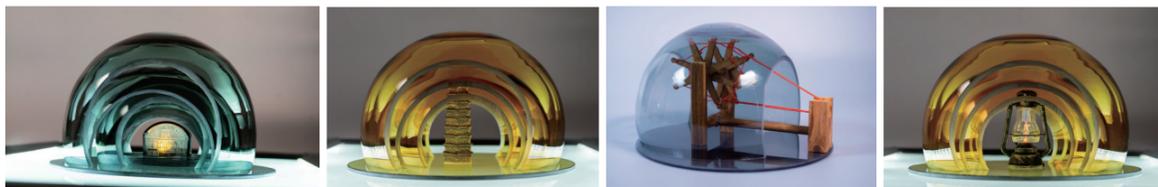


图8 陈丽伶 破晓

图9 陈丽伶 梦回延安

图10 陈丽伶 自力更生

图11 陈丽伶 诉说

少，与红色文化结合的产品更是屈指可数。但是搜索红色文化相关的玻璃制品后发现，玻璃制品对于场景的表现以及情感的抒发，都具有不可替代的优势（图5、图6、图7）。文创行业的发展需要逐渐摆脱快消品的限制，需要具备提供各个档次和价位的产品的能力，发展玻璃文创产品也是文创市场走向健全的必经之路。

把中国传统玻璃技艺与红色文化进行结合，不只是两个优秀文化领域的“梦幻联动”<sup>①</sup>，更是为了发扬民族精神的一次尝试。传统玻璃技艺蕴含的除了我国璀璨的千年工艺美术史，还有数十年如一日的工匠精神——刻苦钻研、精益求精、坚持不懈、诚信敬业。红色文化蕴含的红色精神，更是中国共产党领导我国革命、改革、建设的重要基点，包括对祖国伟大复兴事业的热爱、不畏艰险吃苦耐劳的勇气和决心。二者虽然外化于不同的领域，但在本质上，都具有热爱事业、艰苦奋斗、敢为人先的精神内核，是殊途同归的。将工匠精神与红色精神结合起来，是对我国社会主义核心价值观的创新诠释，也是顺应时代和民族发展潮流的必然结果，具有引领意义。

#### 四、延安红色文创产品设计案例分析

以延安为中心和立足点，追寻先人革命脚步，拓展出西北地区红色文化网络。从中选取几个具有地方代表性和故事性的元素，进行提炼和转码，与中国传统玻璃技艺进行结合，完成基于中国传统灯工玻璃技艺的红色文创产品设计和研究。

##### （一）“破晓”系列

窑洞是我国西北地区黄土高原上的传统民居，是黄土高原的产物，也是陕北人民的象征。一直以来，陕西窑洞都是爱国教育、革命教育以及思想教育的重要载体和阵地。据李国喜在《延安的窑洞有马列主义》中回忆，1940年底，毛泽东对从前线回到中央党校学习的同志们说：“延安的窑洞是最革命的，延安的窑洞有马列主义，延安的窑洞能指挥全国抗日斗争。”<sup>[9]</sup>

“破晓”系列在设计上让窑洞脱离地理位置和建筑本身的限制，独立存在于场景中，将外部结构简化到近似于平面，在正面还原窑洞的结构造型，并增加磨砂效果，以提高可识别性。外部使用不同规格的圆形玻璃罩，代表广阔的穹顶，灵感来源于中国古代朴素的哲学观，还原天地人之间的关系。当窑洞内部的小灯泡发光时，外部的玻璃罩会进行不同程度的反射，可以达到光线向外静静发散的效果，就像是层层的天光。色彩上全部使用黑色，寓意着那段黑色的岁月里，窑洞中的光透过层层黑暗和迷雾，照亮革命的路。

在工艺上，主要使用吹制法制作外部的玻璃罩，吹制完成后前后都进行切割和打磨，增加作品的通透感。窑洞部分主体也使用吹制法，并在正面利用激光手法完成图案

绘制（图8）。

##### （二）“梦回延安”系列

宝塔山是延安市的重要地标，诗人贺敬之曾写下“几回梦里回延安，双手搂定宝塔山”<sup>②</sup>的诗句，本系列“梦回延安”的名字正是源于此。基于红色革命题材的创作中，宝塔山一直被当作重要的创作源泉。比如，中华人民共和国1955年颁授的独立自由勋章，以及1953年发行的第二套人民币二元纸币，都使用了宝塔山的元素。

“梦回延安”在设计上，延续了“破晓”系列多层玻璃罩的穹顶，将作品主体位置更换为金属宝塔山，增加整个作品的厚重感和识别性。色彩上，全部保留了金色，突出宝塔山的纪念与象征意义。在工艺上，同样使用吹制法制作外部玻璃罩，并利用现代方法在前后两个方向进行切割和打磨（图9）。

##### （三）“自己动手”系列

1939年，面对根据地日益严重的经济困难，毛主席提出“自己动手，丰衣足食”的口号。在党中央的领导下，抗日军民在大后方开展了大生产运动。纺车就是这段历史时期的一个缩影、一个见证者。设计上，保留了最外层的黑色穹顶，维持了作品的系列化。纺车主体使用木制，整体感觉厚重和朴实，与作品想表达的艰苦奋斗的创业精神更为契合（图10）。

##### （四）“诉说”系列

作为特定的时代印记，煤油灯可以被打成一个红色文化尤其是延安精神的代表物。党中央于延安的十三年间，小小的煤油灯照亮了一个个陕北窑洞。在煤油灯下，领导人伏案工作，毛泽东同志在此期间完成了《矛盾论》《实践论》《论持久战》等多篇著作，指导中国革命走向胜利。本系列在设计上，仍延续系列化的穹顶设计，将金属制小煤油灯放入其中。点亮煤油灯，光线透过金色的穹顶层层发散，正所谓“星星之火，可以燎原”（图11）。

##### （五）“花环”系列

此系列包括《枣子红了》（图12）、《谷子熟了》（图13）、《山丹丹花开了》（图14）三件作品，选择枣子、谷子、山丹丹花等生长在黄土高原又与革命历史渊源颇深的代表性植物。三种植物都具有象征意义：枣子低调沉稳、默默汲取，谷子代表滋养和支撑，山丹丹花热烈而飞扬。正如我们的革命历程一般，前期默默积累，等待厚积薄发的时机；中期依靠源源不断的养分继续发展壮大；后期收获到一系列火红的革命果实。

利用现代设计手法，设计枝条交错的花环，再采用灯工玻璃的技法，将设计图还原出来。在工艺上，采取中国传统灯工玻璃技艺。各个零件分开制作，之后再进行粘合组装。

#### 四、结束语

中国传统玻璃技艺历史悠久，发展到今天，没有延续



图12 陈丽伶 枣子红了

图13 陈丽伶 谷子熟了  
(局部)

图14 陈丽伶 山丹丹花开了

明清时期的辉煌，而是迎来了自己的困境。近年来，中国传统玻璃技艺的从业人员减少、从业环境严峻、工具设备落后、厂房环境陈旧，随之而来的，是愈来愈低的行业认可度和公众知名度。但好在越来越多的人将目光投向传统技艺。中国传统玻璃技艺不妨利用这样一个机会，借助新平台与新形势，展现出自己厚重且独特的历史价值。

延安精神是红色文化中的重要组成部分，更是中华民族的伟大精神财富。当代，延安精神不仅具有极强的教育指导意义，更具有传承意义。将延安精神融入红色文创产品的设计中，是提炼红色文化、外化红色精神的可行之路，红色文创是让革命精神薪火相传、血脉永存的重要载体。

传统玻璃技艺与红色文化是我国庞大的文化体系与文化脉络上两个清晰而具体的表现结点。将二者进行结合，是文化传承的新途径和新经验。利用玻璃的艺术特性，撕掉红色文创产品现有的负面标签，打造大气高端、具有收藏意义的文创产品，有利于完善文创市场，促进文化传播。

基于传统玻璃技艺的红色文创设计研究，归根结底还是在寻找一个与时俱进的方式，去回答如何传承红色文化这一时代课题。红色文化与非物质文化遗产结合，是以我国优秀传统文化为契机，以中华民族高尚品质为纽带，达到一加一大于二效果的一个方法，值得进一步拓宽。我们应抓好文创产品这一途径，利用传统工艺为其加入新的活力和可能，挖掘红色内涵、讲好红色故事、发扬红色精神，担负起红色文化传承者的使命，为我国精神文明的建设添砖加瓦。

#### 注释：

- ① 梦幻联动：指的是本来互不相干，或本不可能有合作的两个人或者品牌等突然有合作活动，就像做梦一样，称为梦幻联动。比如说喜茶和回力鞋子联名，故宫博物院和化妆品厂家合作推出口红。
- ② 来源于诗歌《回延安》，贺敬之作，选自《贺敬之诗选》。1956年发表。抒写诗人回到阔别十年的延安时的喜悦之情，赞颂了延安在中国革命史上的伟大贡献和新中国成立后的巨大变化。

#### 参考文献：

- [1] 宋宝丰，谢勇. 包装容器结构与制造 [M]. 北

京：印刷工业出版社，2007：281.

- [2] 彭怡. 苍然齐屋——传统灯工玻璃在当代语境下的艺术创作 [J]. 天工，2021（12）：112-113.
- [3] 刘润. 红色文化与中国梦 [N]. 人民日报，2013-11-14（07）.
- [4] 中华人民共和国文化和旅游部. “十四五”艺术创作规划 [N]. 中国文化报，2021-07-15（03）.
- [5] 林伟，游蓉桢. 基于叙事思维的红色文创产品设计研究 [J]. 雕塑，2022（03）：72-73.
- [6] 李阳，文牧江. 彭德怀纪念馆红色文创产品设计研究 [J]. 东方收藏，2021（07）：82-83.
- [7] 侯佳，谢臻，夏敏燕，胡昊琪. 在地实践语境下的上海红色文创产品情感化设计探析 [J]. 包装工程，2022，43（04）：376-382+422.
- [8] 雷洲琳，郭依帆，简艺文. 浅析红色文创产品中情感化设计 [J]. 绿色包装，2021（08）：94-98.
- [9] 李国喜. 延安的窑洞有马列主义 [N]. 人民日报，2018-11-20（18）.

基金项目：本文为国家艺术基金艺术人才培养项目 [编号：2020-A-05-(041)-401]、陕西省教育厅高等教育教学改革研究重点项目（编号21BZ009）、陕西省哲学社会科学重大理论与现实问题研究项目（编号：2022ZD0614）、西北工业大学高等教育研究基金重点项目（编号GJJZ202301）、西北工业大学硕士研究生创新能力培育基金阶段性成果

陈丽伶：西北工业大学副教授  
晋欣宇：西北工业大学硕士研究生  
彭怡：天津美术学院讲师  
徐明玥：西北工业大学硕士研究生

（责任编辑：赵纯）

## 文化赋能视域下传统手工艺非物质文化遗产 创新转化的三重维度 ——以北京料器技艺为例

Three Dimensions of Innovation and Transformation of Intangible Cultural Heritage of  
Traditional Handicrafts from the Perspective of  
Cultural Empowerment: Taking Beijing Glassware Technology as an Example

徐伟轩/Xu Weixuan

**摘要：**当前传统手工艺的创新转化已成为国家文化战略中的明确目标，“文化赋能”概念的提出，更是指明了复兴传统非遗文化的具体行动方向。不可否认的是，在实际推动非遗传承和传统手工艺复兴的进程中，仍遭遇重重困难。本文以北京料器技艺为例，通过实际调研与观察，从内在、设计与艺术三重不同维度对传统手工艺当代转型的途径与实例进行探析，尝试发掘推动传统手工艺发展的统合力量，让传统手工艺再次回归到民众视野和生活中，使数千年来积淀的造物文化能够薪火不熄。

**关键词：**文化赋能；北京料器；灯工玻璃；创新转化

2022年8月，中共中央办公厅、国务院办公厅印发了《“十四五”文化发展规划》，在规划背景中特别提及了“文化赋能”：“贯彻新发展理念，构建新发展格局，推动高质量发展，文化是重要支点，必须进一步发展壮大文化产业，强化文化赋能，充分发挥文化在激活发展动能、提升发展品质、促进经济结构优化升级中的作用。”同时，内容中也提出加强非物质文化遗产保护与传承：“强化融入生产生活，创新开展主题传播活动，推进非遗进校园、进社区、进网络。”指明了非遗传承保护的重要方针。

非遗是中华优秀传统文化的重要组成部分，而北京料器是京津冀地区乃至国家层级的重要非遗代表性项目，具有深厚的历史文化意蕴及丰沛的文化能量。事实上，传统手工艺的传承发展，离不开外部文化的摄入，从而达到创新与改革的目的。在此过程中，传统文化既能获得传承与延续，同时当代文化也因传统文化的浸润而更显魅力，在相应的场域中形成“双向赋能”的积极效益。传统手工艺在与其他领域或载体的现代化连接和应用中，文化属性和文化导向将是核心所在，是集体的定位与价值观的表达，更是一种社会发展动力，赋予或提升当代生活的文化精神内涵，传统手工艺也将在新时代中产生新的价值。

### 一、北京料器技艺概述

#### （一）北京料器技艺发展概况

北京料器以“北京”命名，据文献指出原属清代宫廷技艺，可追溯到康熙三十五年（1696年）在养心殿造办处下设立玻璃厂。在国外传教士及来自博山、广州的能工巧匠的共同努力下，宫廷料器开始高速发展。此时宫廷垄断料器行业，并发展至历史高峰，留下许多精美绝伦的料器作品。乾隆以后国力日衰，宫廷的料器匠人逐渐归于民间，原本专属于宫廷的料器技艺也得以在市井继续传承。直至2008年，北京料器技艺进入第二批国家级非物质文化遗产代表性名录。

#### （二）北京料器发展现状

在传承发展中，北京料器品类由单一到多样，种类繁多，总体可分为三大类：实用器、配饰及玩赏品。实用器包括各式器品、文具、餐具，还有台灯、烛台、烟灰缸等。配饰类包括挂坠、珠串、仿真宝石、仿真玉佩、戒面、纽扣等。玩赏品包括料花、料瓜果、料鸟兽、人物、卡通造型等，也是北京料器的主要产品。从现有北京料器的品类看，除了少部分如珠串、仿玉、料花、料瓜果等样式是继承传统而来，其余大多数是在北京料器厂时期应市



图1 邢兰香 料龙凤

图2 汪志军 农家乐

图3 传统料器盆景

场需求所开发出来的品种。由此我们可以得知，20世纪七八十年代北京料器厂生产的料器畅销海外，带动了传统料器产业的高速发展，提升了料器研发质量，是继清宫料器后的再一次的历史高峰。

遗憾的是，随着市场经济的发展，北京料器厂在市场化变革中积累了不少弊端，终究没能维持以往的优势，很快走向衰落。从20世纪90年代后半期北京料器厂停止营运至今，大部分的传统料器技艺已濒临失传，现存少部分仍在生产的料器质量也完全不能和过去北京料器厂时期的老料器相比。因此，若不严肃思考抢救性的传承保护措施，实现其现代化转型，北京料器技艺很有可能会在不久的将来彻底走下历史舞台。

#### （三）威尼斯玻璃对北京料器的启示

要探索北京料器技艺的现代化转型之路，近代西方玻璃工艺的发展轨迹似乎有一定的参考价值。主要生产在意大利穆拉诺岛的威尼斯玻璃（Venetian Glass），几乎代表西方玻璃艺术的最高成就。然而，在拿破仑1797年征服了威尼斯共和国后，盛极一时的威尼斯玻璃美学样式和工艺也难以再现往日的辉煌。

直至20世纪，威尼斯玻璃出现复兴的曙光。在20世纪二三十年代，穆拉诺吹制玻璃工匠之子维托里奥·泽钦（Vittorio Zecchin）是当时最为著名的玻璃设计师与制造商，他确立了设计师在玻璃艺术创作中的地位：由设计师设计图稿，再交由玻璃工匠制作的模式逐渐形成。

利诺·塔利亚彼得拉（Lino Tagliapietra）与戴尔·奇胡利（Dale Chihuly）是两位极具代表性的当代玻璃艺术大师，出身背景不同的二人有许多交集，也都是威尼斯样式玻璃的践行者。1934年出生于穆拉诺的利诺，21岁时被赋予玻璃大师称号，具备精熟且正统的吹制玻璃工艺技术。生于1941年的奇胡利则是美国人，大学时师从美国玻璃工作室运动创始人哈维·利特尔顿（Harvey K. Littleton），在1968年赴威尼斯的维尼尼（Venini）玻璃公司工作，并前往穆拉诺岛访问了利诺，从而习得原本属于不传之秘的威尼斯玻璃工艺。奇胡利创办的皮尔恰克（Pilchuck）玻璃学校

在上世纪80年代邀请了多位穆拉诺玻璃大师到美国授课，其中也包含利诺。<sup>[1]</sup>

纵观威尼斯玻璃近百年的发展，呈现出一个不断分流的过程，由原本单一取向的传统手工艺，逐渐分为“原生态手工艺”“设计的手工艺”以及“艺术的手工艺”三个层次。传统威尼斯玻璃工艺能够持续发挥当代影响力，不因为专业化的分流而消失，其背后原因在于西方玻璃物质文化价值始终在不同领域中存续，不断吸纳设计、艺术、教育等专业人才投入玻璃工艺的研究、转化与革新，逐步延展了传统威尼斯玻璃的产业效益，这或可为北京料器未来的发展带来借鉴与参照。

#### 二、北京料器技艺当代转化的三重维度

笔者通过调研与梳理，将从内在（原生态）、设计和艺术三个维度进行展开，分析北京料器技艺在坚守传承的道路中勇于做出的改变与创新，并尝试发掘推动传统手工艺类非遗永续发展的新动能。

##### （一）内在维度：传承体系中的原生性创新

在保持传统技艺与特色文化的基础上，传承人必须尝试主动地将传统手工艺制作和创造与现代生活有机结合，设计并生产出符合当代民众审美与需求的作品，实现经济发展和文化转型的双赢。然而，传统工艺传承模式以“师徒制”为主，传承人经过口传心授，代代相传，在技艺养成的同时，行为模式也随之逐渐固化，在此情况下便很难有所改变，更遑论创新。因此，处在传承体系中，具有创新意识进而付出行动的传承人相当少有。诚然，不论是被动或是主动，在面临传承难以为继的前提下，创新似乎又是不得不的选择。北京料器技艺传承人在此关键时期，也逐步展开创新性的试探。

##### 1.老手艺遇上新材料

作为传统技艺，北京料器使用的原料是传统“软料”棍，具有熔点低、流动性强、色彩丰富等特点。软料经高温软化后在常温下硬化较慢，具有较长的热塑时间，缺点是软料升、降温不可太快，否则容易炸裂。软料的使用是北京料器重要的核心特色之一，由于软料软化后流动性强，

相当考验匠人的手作能力，在所有的玻璃灯工技法中独树一帜。

20世纪90年代中期北京料器厂积弊已深，当时在厂里工作的北京料器第六代传承人邢兰香受到一家美国玻璃工艺公司的邀请，担任该公司设计顾问。<sup>[2]</sup>由于这家公司使用的是透明硬玻璃料，邢兰香便将软料的技法应用在硬料的制作上，除了生产销往西方市场的玻璃烛台，邢兰香也制作了传统北京料器题材作品。北京料器的“料龙凤”不但尺寸大，工艺也属于“细活”，是北京料器厂最具代表性的品类之一。与软料相比，邢兰香的硬料龙凤呈现出不一样的风貌，虽然不具备软料的色彩及柔润感，但龙凤的形象更为明亮、锐利且精确，体现出软料表现不出的精神面貌，镀金工艺更能衬托出龙凤的尊贵气势，这也是在硬料灯工中经常使用的装饰手法（图1）。

软料虽然是北京料器的核心特色之一，然而停产多年却也是不争的事实，在原材料匮乏的情况下，邢兰香以硬料制作料器的尝试确实也指出了一条可行的出路。

#### 2. 乡村振兴赋能传统技艺创意转化

20世纪70年代末，国家鼓励大厂带领小厂，拉动乡村经济，北京料器厂派遣人员前往位于天津宝坻区的汪曹庄村，指导当地居民学习料器制作工艺。随着时间推移，天津宝坻逐渐成为北京料器异地生产的重要基地。近年来，天津市宝坻区积极践行习近平总书记“两山”理念，不断探索绿水青山转化金山银山的现实路径，挖掘区内自然资源、文化资源，发展乡村休闲农业，推动“文旅+农业”融合发展，先后建成多个旅游特色村，现已取得良好成效。

在1982年便进入汪曹庄村料器作坊工作的汪志军，是如今当地少数仍在坚持制作料器的手工艺传承人之一，他在库房中留有一批老料棍，由于颜色不讨喜，这些料棍较少被用来制作成成品，因而存留多年。天津宝坻地区大力推动休闲农业产业化，区内积极兴办农家乐、销售土特产、建设体验基地等观光特色项目，给予了汪志军创作的启发。他发现库存的老料棍很适合表现农村景象，于是设计制作出手工料器作品《农家乐》。结合当地休闲农业特色与非遗手工艺的料器作品一经问世，便受到了许多民众喜爱。原本色彩不起眼的老料棍，用来做成农舍、篱笆等构件，却能将质朴的乡村气息衬托得恰如其分，搭配上传统的料器鸟兽，一幅鲜活的田园意象便跃然眼前，充分体现在地文化特色，也是乡村振兴美好愿景与传统非遗创新转化融合发展的实际案例（图2）。

非遗和乡村振兴之间并非单向的助力，而是双向赋能，二者的结合使得非遗文化价值得到凸显，也使乡村振兴的发展得到强而有力的支撑。

#### （二）设计维度：设计思维的引导转化

作为一种生活化的文化形式，传统手工艺是为了服务民众的日常生活而存在，满足民众不断变化的物质和精神生活需求是其生存发展的主要目的。<sup>[3]</sup>然而随着时代变

迁，手工艺早已被工业化产品取代，离现代人的生活越来越远。因此，有论者认为，传统手工艺必须恢复其实用价值，才能回归到现代人的生活之中。<sup>[4]</sup>

但是，市场上成本更低更具实用性的现代化产品随处可见，实用与否显然不是传统手工艺回归人们生活的唯一诉求。以传统料器而言，料性偏软，耐热性差，以实用角度而言，料器确实不如现代高硼硅玻璃产品。有心推动传统料器创新的设计师们应该意识到，用户选择非物质文化遗产的设计产品时，除了一定程度的实用取向，满足其精神需求更是不可或缺的重要因素。<sup>[5]</sup>

根据笔者调研得知，料器盆景是最常被应用于创新设计的载体。料器盆景受到了宫廷宝石盆景的影响，很大程度上反映了宫廷文化的富贵气息，其做法是将事先以灯工工艺制作好的玻璃花瓣和叶子，用缠绕绒线的铁丝连同花心绑缠在一起，制作成料器花，再将一组花朵用铁丝固定于绒线与纸浆做成的仿真树枝上，最后整体放入花盆中，永不凋零的玻璃花盆便制作完成（图3）。现今的再设计实际案例中，宫廷盆景样式的改良，以及传统服饰文化与祥瑞题材的结合，为北京料器回归当代生活的可能提供了文化思考方向。

#### 1. 料器盆景的形式改良

传统料器盆景使用的料器花叶虽然意在仿真，但相较真实植物构造，显得繁复、厚重许多。有鉴于此，艺术家王婧针对传统料器盆花提出了改良的新观点：以往制作的料器盆景，花枝繁杂，除了过于厚重，还增加不少成本，可以进行一定程度的“减法”；而原来料器盆景中的“泥土”仅仅使用白石子，不同花型和花色无法妥善搭配，需要应用新的材料加以改良。王婧参考了现代插花艺术，重新设计料器盆花，减少花枝的数量，在简约中更能突显料器花的色彩与形式美。王婧以简驭繁的设计观正契合当代审美需求趋势，同时也大幅降低了材料的使用成本，枝干与泥土部分采用了回收材料，根据花型、色彩、意境进行多元搭配，更符合当下节能减排的可持续发展理念（图4）。

#### 2. 功能性的转化与应用

随着过去几年来清宫剧的盛行，剧中人物所佩戴的料器头饰走入了大众的视野之中（图5）。虽然影视作品中大量使用料器头饰的情况并不符合史实，但却无碍众多古风爱好者对于料器饰品的喜爱。他们通过不同渠道取得了料器盆景上的花瓣和叶片，利用其可以重新组装的特点，自行设计制作料器配饰，其中以发簪、发夹居多。这一群体通过网购、短视频平台进行作品的销售与交流，但由于老料器花叶材料昂贵且稀少，且以纯手工制作，目前并不具备产业化生产的条件。“松江府灵活的生姜”是一位活跃在网上的料器配饰设计师，其作品以花鸟为主题，巧妙结合了传统料器中花与鸟的常见元素，体现出北京料器经典的艺术样式与文化特征（图6）。

首饰设计师吴冕的作品《金玉满堂》另辟蹊径，大胆地



图4 王婧 料器盆景



图5 影视剧中的料器头饰



图6 松江府灵活的生姜 料器花鸟配饰

跳出了料器花朵意象，利用铜丝将各部件组成金鱼形象，以花瓣制作成金鱼尾，料器花瓣边缘不规则的造型正好呈现出金鱼尾鳍在水中变化多端的形态，给原本便富有祥瑞寓意金鱼增添了趣味性，料器元素的引入也体现出其他材质所不具备的文化价值（图7）。

北京料器形象的转化与创新，主要在于打破既定意象模式，设计师应不断尝试改变固有思路，找到新的切入点，主动挖掘工艺特性与文化内涵，在传统手工艺的改革创新进程中发挥积极作用。

#### （三）艺术维度：玻璃艺术家的创造与实践

##### 1. 传统北京料器与现代灯工之间的差异

虽然国内已经有许多新一代的灯工玻璃艺术家意识到了传统北京料器的文化和艺术价值，试图将两者之间进行连接，但现代灯工与传统北京料器技艺虽同样是以玻璃料棍为基本材料的玻璃热塑工艺，却也存在客观差异，主要体现在以下几点：第一，两者工艺体系不同。例如北京料器的火枪火焰是侧向火焰，现代灯工的火焰则是朝向前方，导致了操作手法产生区别。第二，软、硬料玻璃的膨胀系数不同。由于膨胀系数的差异，现代灯工的硬料与北京料器的软料之间无法进行热结合。第三，两者在造型的表达上有所不同。传统北京料器主要对烧成球形且具有一定体量的玻璃进行塑形，艺术语言上属于立体雕塑的范畴；而现代灯工主要利用了玻璃棍的线条特性，以线性彼此连接所形成的结构作为造型语言。第四，文化取向不同。北京料器是我国传统技艺，虽然也在一定程度上受到西方文化的影响，但其题材表现上仍带有鲜明的中国文化符号；而现代灯工工艺大体上成形于西方，近年来随着全球化发展，信息与技术快速流通，国内灯工玻璃艺术家大量吸收当代西方灯工玻璃艺术的养分，使国内灯工逐渐发展成为有别于中国传统文化的艺术范式，从而与传统北京料器、博山琉璃形成了一定的对比。

由于北京料器与现代灯工工艺存在难以相容的差异，因此新一代的灯工艺术家无法直接以北京料器技艺与材料

进行创作，北京料器的传承困境也并没有因为近几年国内灯工玻璃的快速发展而得到实质改善。

##### 2. 作为“文化符号”的北京料器在灯工玻璃艺术中的应用

文化符号在当今艺术创作领域中的应用越来越受到重视。建筑、景观、吉祥图案，或是特定的图形、色彩、线条、形象等，这些与特殊历史记忆和空间关系相关联的人、事、物，都可被视为文化符号。换句话说，文化符号的形象化需要借助与历史记忆或是文化想象相符合的媒介，才能发挥作用。<sup>[6]</sup>

在历史发展进程中，北京料器除了保有因地域与时代特征而形成的特殊性，也体现了中国古代玻璃发展的共同性：古代玻璃的发展是“一带一路”东西文化与技术交流的缩影，同时也是我国宫廷与民间共有的物质文化遗产。当下灯工玻璃创作者担负着创造、改革、转化的工作任务，文化符号的借用和挪用等创作手段有着举足轻重的影响力，北京料器正以文化符号的身份介入灯工玻璃的创作语境之中，从而引发观者更深层次的形象感知以及文化思考，并通过反馈与对话产出新的创作灵感。

灯工玻璃艺术家彭怡曾在英国留学，这段经历促使她不断思索“东西方”的含义，通过灯工玻璃创作不断探讨文化的内在意义，在其作品中常可发现东西方文化符号的结合与碰撞、解构与重组。从小在北京生活的彭怡也因为这些跨文化议题逐渐开启她对北京料器的探讨与应用。她曾前往北京梨园的料器厂采集已废弃的料器树叶，通过灯工工艺将其与现代玻璃杯具进行结合，创造东方与西方文化、传统手工与现代化生产之间的对话，引发观者从玻璃材质出发，重新审视跨文化语境下的时代意义。

熊勇的作品《海螺花》，以灯工玻璃中的盘线工艺为基础，在线条连接成的立体架构之上覆盖由早期料器花瓣所组构而成的花丛，缤纷生动的料器花蕊使作品释放出蓬勃的生命张力。由于盘线结构是透明的，人的视觉便自然聚焦于鲜活的花朵，所以作品呈现出与早期料器盆景不同的审美角度。这件作品似乎也意味着新材料和新技法的应用



图7 吴冕 金玉满堂



图9 熊勇 海螺花

正不断给予传统料器技艺新的养分，使得传统手工艺能够再次焕发生机（图8）。

当代艺术家虽然并不直接承担传统手工艺的传承工作，但不可否认的是，对于传统手工艺的未来，其创造性与艺术性的赋予和建构至关重要。<sup>[7]</sup>通过多元的审美洗礼，传统技艺在与艺术实践的相互作用下，正在开拓现代化转型的新思路。

### 三、结语与讨论

解决当下非物质文化遗产的传承发展困境，一直是有关部门与民间共同关注的重大议题，北京料器技艺所面临的难题并不是个例，其传承困境的根本问题在于与当下需求脱节。本文通过实际案例，以“文化赋能”为核心主轴，归结出内在、设计与艺术三重维度的创新转化试探路径，寻求传统文化新能量与新价值，从而将北京料器带回到民众的生活之中。文化赋能的作用是双向而非单向的，是一种活态融合发展的过程。在这个过程中所形成的刺激作用，促使彼此间产生新的连接点与突破点，发挥一加一大于二的优势。当然，除了本文所提及的部分，现今仍存在许多可着力之处，如教育实践与文化IP的打造等，都是未来值得持续完善的重要课题。

新时代下所推进的传统文化创新，是有机而协调的创新，更是多维赋能的创新。抱残守缺、墨守成规不足以传承，割裂文脉、凭空臆造更非真正的创新，只有正确认识到守正是创新的基石，创新是守正的根本，彼此互为表里、有机统一，才能在实践中为我国非遗文化的永续传承与外延效应的开展创造更有利的条件。

### 参考文献：

- [1] 李静. 荣光与余晖：玻璃艺术的威尼斯样式 [J]. 美术观察, 2019 (01): 67-68.

- [2] 李俊玲, 刘宇. 北京料器 [M]. 北京: 北京美术摄影出版社, 2019: 120.
- [3] 胡继艳. 基于文化生态视角的传统手工艺传承研究 [J]. 云南民族大学学报 (哲学社会科学版), 2018, 35 (06): 50.
- [4] 张君. 从文创设计与IP打造看传统手工艺进入日常生活的路径 [J]. 包装工程, 2019, 40 (24): 286-291.
- [5] 张祥泉, 叶丹. 基于用户需求的传统手工艺产品创新设计模式研究 [J]. 艺术百家, 2016, 32 (01): 237.
- [6] 王建民. 中华民族共同体意识之下的文化符号与视觉形象 [J]. 民族艺术, 2021 (06): 29-36.
- [7] 李砚祖. 手工艺之道的未来之眼 [J]. 美术观察, 2022, 327 (11): 8-9.

本文系天津市艺术科学规划项目 (E22032)、天津市教育科学规划项目 (DGE21004)、“纺织之光”中国纺织工业联合会高等教育教学改革项目 (2021BKJGLX637) 阶段性成果

徐伟轩: 天津工业大学艺术学院讲师 博士

(责任编辑: 赵 纯)

## 玻璃珠的当代活力

Vitality of Glass Beads in Contemporary Era

周小星/Zhou Xiaoxing

**摘要:** 玻璃珠传承千年，其所蕴含的价值绝不能够以价格来衡量。玻璃珠在人类文明历史中长期代表着拥有者尊贵的身份，虽然如今玻璃珠在人们心中的地位不如从前，但其对于传统玻璃工艺的传承和发展，可谓具有不可估量的价值。本文从艺术创作者的角度，通过解读一些应用玻璃珠进行创作的当代艺术家和他们的作品，了解玻璃珠在当代环境下的具体呈现形态，并从文化、技术、艺术形式等方面探讨玻璃珠如何在当代艺术创作中焕发活力。

**关键词:** 玻璃珠；当代；玻璃艺术；传承；发展

### 一、“玻璃珠”概述

珠子是人类最早用来装饰的艺术形式之一，珠子作为财富和地位的象征长期在人类活动中扮演者重要的角色。珠子的出现至少可以追溯到10万年前，随着智人出现而出现。早在原始社会，人们就会将石头、贝壳、骨、牙等钻孔串在一起，用作装饰佩戴。珠子通常都以耐用的材料制成，而且一直被视为重要的财产，因此常被用作陪葬品，所以世界各地与珠子有关的出土文物，无论数量还是质量在考古记录中都极具代表性。玻璃自发明之初就被用来制作珠子，而珠子一直是一个极受欢迎的贸易品种，玻璃珠在埃及、西欧、北欧、西亚、中亚这一片广大的地域曾流行了两千多年。在中国，玻璃珠自春秋晚期从西亚传入，而后直至东晋时期也曾集中流行了300多年，在我国新疆、山西、河南、山东、湖南、湖北等大片地区都有出土，流通范围十分广泛。而出土的玻璃珠由于其历史价值和玻璃珠精美的制作与亮丽的颜色一直备受文物收藏者的喜爱（图1、图2、图3）。

珠子是拥有者地位、美貌、权力和财富得以彰显的一种

形式。在中国自古就有“珠玉”“珠宝”的说法，珠子在中国的价值和地位常常是与“玉”“宝”相提并论的。由于古代生产玻璃的技术条件较为落后，玻璃制品一直都是非常昂贵的，玻璃珠通常只有皇家和贵族才有机会使用，代表着极高的价值。也许正是因为玻璃珠代表着极高的价值，所以玻璃珠的生产和流通自有玻璃珠以来从未中断过，因而也促使了玻璃珠制作工艺的进步。时至今天，虽然玻璃珠代表的价值不如从前，但它无论在材质、颜色、样式，还是工艺技术上，都展现出空前丰富多样的姿彩。

尽管珠子仍然是人们非常喜爱的物品之一，但是随着人类科技和文化的进步，玻璃珠在人们心中的价值已不再像以前那样高了。一方面，由于玻璃的生产成本大大降低，玻璃早已成为一种随处可见的材料了，玻璃制品也已经成为人们的日常用品，因此相比珍珠、宝石、钻石、贵金属等天然的珍稀材料而言，玻璃珠也很难再像从前那样被当作宝物受人追捧了。另一方面，由于塑料、树脂等新材料的出现，各种新材料制成的比玻璃更廉价的珠子也大量出现，给人们提供



图1 在2003年至2008年间，在位于摩洛哥东部塔福拉尔特的鸽子洞 (Grotte des Pigeon) 中发现了一批纹饰螺贝壳珠，年代可追溯到公元前8.2万年，这些珠子（一组32个）显出红赭石的痕迹，似乎是故意穿孔和打磨的，胎圈长度从1.45cm到1.74cm不等，现藏于牛津考古研究所

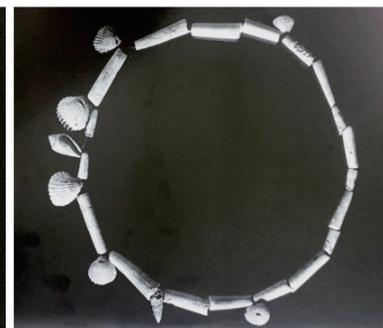


图2 在今天捷克共和国巴甫洛夫的东格雷特遗址发现了一个特殊的上古石串珠化石群，年代约在距今2.4万年，长度约为35cm，现藏于捷克布尔诺莫拉夫斯克博物馆



图3 釉砂蜻蜓眼玻璃珠串 汉 (公元前202年—公元前220年)



图4 彭怡 算盘(白) 玻璃、木、金属 16×40×3cm 2009年



图5 彭怡 算盘(黑) 玻璃、木、金属 18×42×3cm 2009年



图6 克里斯蒂娜·洛根 抽象的星座项链 玻璃、银 61×5.1×1.3cm 2007年



图7 克里斯蒂娜·洛根 琥珀色茶壶 玻璃、银 16.5×16.5×9.5cm 2007年

了更多的选择，因而玻璃珠作为装饰物的市场份额也已降低了，传统生产的玻璃珠销量低，生产者的收入也不高。虽然如此，仍然有人坚持制作玻璃珠，而且美丽的玻璃珠也仍然能够吸引人们。例如，博山的琉璃生产工艺作为非物质文化遗产得到一定保护，琉璃珠至今在博山仍有不少人在生产，目前仍在销售的玻璃珠类型就有米珠、擗珠、散珠、雪佛蓝珠、动物类型的玻璃珠等。也有些少数民族如台湾排湾族，至今仍把玻璃珠作为首饰、聘礼，当作传家宝，如同民族文化里的信物一样。

玻璃珠有着几千年的历史，小小一颗玻璃珠蕴含着人类的智慧，美丽的玻璃珠值得人们探究。在针对玻璃珠的相关研究中洛伊丝·谢尔·迪宾(Lois Sherr Dubin)所著的《世界珠子史》(The Worldwide History of Beads)整理了关于珠子的历史，介绍了历史上世界各地的珠子和当代欧洲和北美的珠子，其中涉及大量的玻璃珠，展现了玻璃珠在历史上浓墨重彩的一笔。杰里·L. 瓦哈夫提格(Jeri L. Warhaftig)《创意玻璃珠制作》(Creating Glass Beads)、金伯利·亚当斯(Kimberley Adams)《玻璃珠制作百科》(The Complete Book of Glass Beadmaking)和辛迪·詹金斯(Cindy Jenkins)《玻璃珠制作》(Making Glass Beads)介绍了玻璃珠制作的技术，向人们展示了极为丰富的玻璃珠制作工艺，同时也呈现了玻璃珠绚丽多样的艺术效果。通过了解前人对玻璃珠的研究和欣赏这些玻璃珠，就会发现玻璃珠就如同洛伊丝·谢尔·迪宾所说的一样，“我们在一颗珠子中体验宇宙”。

## 二、当代艺术中的玻璃珠

### (一) 文化的碰撞与文化身份——彭怡的玻璃珠艺术

彭怡是英国桑德兰大学毕业的博士，她博士期间主要研究方向是跨文化灯工玻璃艺术。她自2006年求学于桑德兰大学，曾在英国生活过九年，一方面她对西方文化沐浴至深，一方面她又深入探索中国传统文化。艺术家时钟曾在分析彭怡的作品时写道：“似乎当彭怡意识到利用材料可以让她渐渐厘清自己的文化身份时，她便对中国文化更加珍惜与喜爱，进而决定回到中国进行一系列的一手调研。她一面探索中国传统手工艺，一面沉浸在西方当代艺术中，她在传统与现代的碰撞下逐渐摸索自己的位置。”彭怡以中国文化与当

代灯工玻璃为“双向驱动”，创作了一系列西方文化与中国文化、传统文化与现代文化相互碰撞的作品。

“算盘系列”便是在传统与现代、东方和西方相互碰撞下产生的作品。玻璃算珠是传统算盘的一种组成材料，而随着科技发展和计算机的发明，算盘逐渐淡化于人们的视野中，如今生产的算盘也不再使用玻璃珠。彭怡以算盘为作品的形态，将现代计算机键盘的符号元素印刷在方形玻璃珠上制成算盘的算珠，这样的组合将传统与现代、东方和西方的激烈碰撞以一种平静缓和的状态呈现给我们。对于身处全球化浪潮的我们来说，传统文化与现代文化、东方文化与西方文化不断碰撞、交融或者撕裂，在各种文化的激荡中，我们的内心常常难以保持平静，而彭怡的作品却总能够引发笔者平静而理性的思考。

玻璃珠在“算盘系列”作品中连接着传统文化与现代文化，在传统灯工玻璃珠上印刷键盘的符号，让玻璃珠这一古老的形式以一种崭新的方式展现在我们面前。这似乎能够带给我们一些启示。一方面我们也许不应过分恪守传统，如果传统中没有新鲜血液融入，那传统必然会成为一潭死水，所以我们应该在传承和探索传统文化内涵的同时，结合外部的经验，从而活化传统，与时俱进。另一方面我们也应在当代多元文化中梳理自己的文化身份，构建自己的文化立场，从而在纷繁的文化环境中明确自己的方向(图4、图5)。

### (二) 延续装饰功能的“宝物”——克里斯蒂娜·洛根的玻璃珠艺术

克里斯蒂娜·洛根(Kristina Logan)以创作精美的玻璃珠而享誉国际。1996年至1998年她曾担任国际玻璃珠制作协会的会长，就当代玻璃珠的相关领域而言克里斯蒂娜·洛根可谓是泰斗级的人物。她烧制的玻璃珠从工艺技术上讲可以说是登峰造极，其精美程度令人叫绝，不但色彩斑斓夺人眼球，而且能在玻璃珠上制作丰富多样精彩绝伦的纹饰，实在堪称经典。自从克里斯蒂娜尝试用灯工烧制玻璃开始，她逐渐对烧制玻璃珠子产生了兴趣。她开始学习关于珠子的历史：不同的珠子从何而来，它们用于何处，以及为什么它们对世界上许多文化如此重要。在得知这些关于珠子的历史后，克里斯蒂娜对珠子的兴趣更加浓厚了。她开始将制作的



图8 劳拉·多尼弗 利拉乔伊护身符篮 玻璃 30×43×20cm 2022年



图9 劳拉·多尼弗 迷你热带产物护身符篮 玻璃 25×30.5×43cm 2022年



图10 凯瑟琳·瑞安 坏了的柠檬(发霉泛红) 宝石、玻璃珠、金属 47×71×49.5cm 2019年

珠子视为雕塑的对象，并用于装饰。她说：“通过珠子我看到我是世界的一部分，与古代人和现代人联系起来。”

后来克里斯蒂娜开始研究古代珠子，并对古代的珠子着了迷。她曾说：“珠子是我对艺术和装饰的终生迷恋的一部分。玻璃珠形成了一条历史线索，将我们历史上的人和和文化联系起来。”虽然她并不想重新制作已经发现的那些珠子，但这些曾经贴近肌肤，在人们手头流转，经历千百年不毁的珠子给了她很大的启发。另外她通过研究建筑的细节、文艺复兴和前文艺复兴时期的图案，以及14到15世纪的宗教圣物箱等，发现自己喜欢重复的和圆点样式的物件，而后她便将这种形式运用到玻璃珠的创作中。我们可以很明显地从克里斯蒂娜的作品中看出这一点。

克里斯蒂娜以玻璃珠创作的一系列作品延续了玻璃珠自古以来的功能性，并且在精美程度上更进一层。功能性的作品往往是更能够与人亲近的，这也是玻璃珠的历史能够延续几千年不断的重要原因。但倘若仅凭功能性，玻璃珠恐怕也很难在当代环境下立足。就像前文所说，由于玻璃生产技术的进步和新材料不断被发明，玻璃材料的名贵性和不可替代性已经比较低了。所以若想在装饰功能的方向延续玻璃珠的发展，克里斯蒂娜给了我们一个很好的答案，那就是把玻璃珠做到极致，使之成为瑰丽炫目、令人珍奇的“宝物”(图6、图7)。

### (三) 源于内心的独立表达——劳拉·多尼弗的玻璃珠艺术

对于加拿大过去几十年玻璃艺术的发展，劳拉·多尼弗(Laura Donefer)是重要的推动者之一，她的作品以浓烈的色彩和张扬的造型反映着她内心激昂的情绪。她曾说：“作为一名艺术家，我必须透过玻璃闪耀的表面来发现它的内在美，并用它来探索有关于记忆、打击、丧亲之痛、欢笑与疯狂等情绪和经历。”劳拉的创作总是非常“走心”，她的作品总是开始于一段特殊的情绪，对内心某种情绪的细微表达是她作品的灵魂所在。例如劳拉的“护身符篮”(Amulet Basket)系列作品结合吹制和灯工两种玻璃工艺，在吹制的瓶子上堆砌大量的灯工玻璃珠，用色彩鲜艳的玻璃珠和堆砌起来的张扬的造型反映内心激昂的情绪。

劳拉曾经被医生误诊为慢性焦虑症，这让她陷入了深度抑郁之中。在被这子虚乌有的疾病折磨了三年之后，医生告诉劳拉，之前是误诊，她得的只是一种能自行康复的心脏病类的疾病。对于劳拉来说，经历了这一切之后已经无法假装什么都没改变，而这种情绪与痛苦被劳拉用她色彩鲜艳的作品具象地表现出来了。劳拉曾说：“无论制作什么系列的

作品，我都希望从中找到一种内心与世界交流的方式。”内心世界的情绪和感受是劳拉创作的原动力，她似乎并不介意人们通过她的作品窥探到她的内心。她说：“我希望能用玻璃颜色的无限可能性为人们的生活增添一些亮色。”劳拉通过自己的作品向我们阐述了她对生活的态度和感悟，真诚地面对自己，乐观地面对世界，劳拉用她毫不做作的快乐与真挚，坦诚地与世界交流着。

玻璃珠在劳拉的作品中被赋予情绪化的色彩，她用玻璃珠将自己的内心和世界紧密地联系在一起，并以她快乐与真挚的情感感染着观者。玻璃珠与内心的情绪在劳拉的创作中汇成奇妙的链接点，成为劳拉创作时不会枯竭的源泉。对劳拉来说也许她并未想过她将色彩浓烈的玻璃珠堆砌在作品上对玻璃珠的历史意味着什么，但事实上她已经对玻璃珠自古以来穿成珠串作为装饰的传统做出了改变。她将玻璃珠堆砌在一起，让玻璃珠以本身的色彩和造型形成了极具表现力的作品。也就是说玻璃珠这一形式在她的作品中不再是单纯的装饰物，而是形成了独立的、不依附于任何功能或价值并且能够与之对话的意象。这与用玻璃珠作为马赛克的单位不同，马赛克形式的作品其表达的主体并非玻璃珠本身，而是以玻璃珠为单位构成的画面和肌理。玻璃珠在劳拉的作品中则是作为独立的表现意象，成为她情绪表达的延伸(图8、图9)。

### (四) 作为元素的无限可能性——凯瑟琳·瑞安和彻丽·戈德布拉特的珠子艺术

凯瑟琳·瑞安(Kathleen Ryan)和彻丽·戈德布拉特(Cherry Goldblatt)都是来自美国的艺术家。在凯瑟琳·瑞安的“坏了的水果”(Bad Fruits)系列作品和彻丽·戈德布拉特的“茶壶”(Teapots)系列作品中使用的材料包括玻璃珠和各种宝石与半宝石，这可能与本文玻璃珠的主题稍有偏差，但笔者认为这两位艺术家关于珠子的作品就其表现形式而言能够给当代玻璃珠相关的创作带来一些启示，而且玻璃在很长一段历史中包括今天，都具有仿造宝石的功能，这提示着人们玻璃与宝石的艺术品质和视觉效果并不相差，因而笔者认为凯瑟琳·瑞安和彻丽·戈德布拉特两位艺术家的作品对于当代玻璃珠艺术的表现有着很好的借鉴意义。

凯瑟琳的“坏了的水果”系列作品使用大量的玻璃珠、宝石和半宝石作为小元素覆盖在大型水果模型的表面，创作出尺寸巨大的宝石水果，并通过颜色的变化营造出水果腐烂的景象。既美丽又令人不适的形象，挑战着传统的审美，也反复玩弄着观者的感受。彻丽·戈德布拉特的“茶壶”系列作品灵感来自于彻丽·戈德布拉特每次拜访她在英国的奶奶



图11 彻丽·戈德布拉特 茶壶中的暴风雨 宝石、玻璃、陶瓷 尺寸不详 年代不详



图12 朱莉·冈斯 颠倒世界中的些许绿色 铜、木、玻璃 高150cm 年代不详



图13 朱莉·冈斯 颠倒世界中的些许绿色 局部

时，奶奶为她沏茶的茶壶。她的“茶壶”系列作品正是由瓷器茶壶为原始模型，在瓷器茶壶模型上绘制好图案后用镊子将小珠子拼贴上去。她希望大家的视觉体验到的是由光、颜色、纹理和形式汇成的景观。

凯瑟琳·瑞安“坏了的水果”系列作品和彻丽·戈德布拉特的“茶壶”系列作品都是较为典型的马赛克形式的作品。笔者认为以玻璃珠来制作马赛克形式的作品，是让玻璃珠在当代焕发活力的一个很好的方向。因为玻璃珠不但颜色丰富，质感又可与宝石媲美。再者，以玻璃珠作为小元素进行构成，所能构成的画面和形式是可以被无限拓展的。小珠子组成大作品，这何尝不可呢（图10、图11）？

#### （五）不同材料的对比与连接——朱莉·冈斯的玻璃珠艺术

朱莉·冈斯（Julie Gonca）作品中的玻璃珠与人们认知中的玻璃珠似乎有所差别，事实上那是玻璃珠工艺的延伸，是灯工吹制的或者被拉伸变形的玻璃珠。实际上在过往和如今的玻璃珠中，本就存在许多非圆形的珠子甚至像雕塑一样的珠子。因此仍可认为那是玻璃珠的一种。

朱莉·冈斯是法国的一位玻璃艺术家，自1997年以来一直从事玻璃艺术创作。她从小在艺术家身边长大的经历，也对她创造力和观察力的激发起了很大的影响作用，为她独特作品的创作奠定了基础。朱莉·冈斯应用传统的灯工玻璃技术进行创作，包括灯工吹制、玻璃热塑和玻璃珠等，她热衷于学习和传承古代法国的玻璃制造技术。就如她说的“我从事这个有着悠久历史的职业，尊重传承给我的传统和技术”。传统的灯工玻璃技术，让她得以以玻璃材料为核心，创作出非常独特的作品。加上她在从事工业和手工业的经历中对质量的要求和系列的生产经验，让她学会了坚持不懈的精神。她利用这些将灯工玻璃艺术的创作带到了新的境界。

朱莉·冈斯的作品通常是以玻璃材料为表现的核心，结合木材、纺织品、金属等材料，组合成独具特色的雕塑作品。她说：“通过与木材、泥土、金属或任何其他材料的结合，玻璃被带到了一个隐藏的维度，表达了我对宇宙的情感。”对于生活在森林附近的朱莉·冈斯来说，她与自然世界的关系是她艺术创作的重要灵感来源。自然环境中不断成长的生命，自然界不断变化的肌理、光线和颜色，是她创作的源泉，我们能从她的作品中看到自然变化的细节和静谧而蓬勃的生命。朱莉·冈斯在自然世界和灯工玻璃之间找到了一个奇妙的交汇点，再

结合木材等材料，创造出了一系列极具生命力的独特作品。玻璃珠在朱莉·冈斯的作品中被塑造成生命的形态，宛如生命的火焰，在枯木、金属或是纺织物上闪烁跃动。不同材料之间的对比，给人带来静谧的观感和澎湃的情感，让玻璃在不同材料的对比中显得更加闪耀动人。

另外还有一点值得特别关注，就是朱莉·冈斯作品中玻璃与其他材料的连接方式。她使用金属丝穿过玻璃珠和其他材料，从而将玻璃珠固定住，仿佛从其他材料上自然生长出的一般。这种固定方式与自古以来玻璃珠缝制在服装上的方式很相似，还有北京料器也曾大量应用这种方式将花瓣和叶子固定在主干和枝上。这似乎也在提示着我们，是否能够活用传统，传统工艺中积累的智慧和经验，乃是前人经过探索和积淀的，对于当代玻璃珠的创作和表现是非常有指导意义的（图12、图13）。

#### 三、结语

玻璃珠在世界各地历史中，通常都代表着极高的价值，而随着社会文明发展和科技进步，玻璃珠受到重视的程度已经大大降低。但是对于喜爱玻璃材料和了解玻璃历史的人们来说，玻璃珠所蕴含的价值绝不是能够用世俗的货币价值来衡量的。从传统灯工工艺的角度，玻璃珠的制作包含了绝大部分传统工艺技法，是学习灯工的必经过程。从历史的角度，玻璃珠是串联人类历史文明的一条重要线索。从当代玻璃艺术的创作而言，玻璃珠无论从颜色、纹饰、造型还是组合形式都能够给艺术家的创作带来无限的可能性。

对比当代玻璃艺术中其他类型的作品，会发现玻璃珠作品都有一个明显的特征，那就是“繁”。单个的玻璃珠往往很难成就一件艺术作品的完整表达，因而玻璃珠作品通常会通过组合的形式来完成。其组合的形式包括但不限于串联、堆砌、密集、秩序等。在极简主义已经较长时间流行过的当代，表现形式繁复的作品在大家的视野中也越来越多了。“繁”的表现形式也许在未来某段时间里又会成为一种流行趋势。因此也许我们应该更多地关注玻璃珠艺术的创作，让玻璃珠在当代环境中焕发新的活力。

周小星：景德镇陶瓷大学陶瓷美术学院助教

（责任编辑：赵纯）

## 傅山的书法思想探微

### A Probe into Fu Shan's Calligraphy Thought

段为民/Duan Weimin

**摘要：**明末清初的傅山，不仅是一位书家，在书法理论方面也有建树。本文从四个方面简要归纳了傅山的主要的书法观点，论述了这些观点的主要成因，指出了傅山这些书法思想对于我们书法学习的借鉴意义。

**关键词：**傅山；书法思想；借鉴意义

傅山是明末清初书家、学者，为人耿介。他博通经史、诸子百家及释道之学，精医学，工书画，尤以草书著名，包世臣《艺舟双楫·国朝书品》列其草书为“能品上”，其书品、学问、气节皆为当时所重。

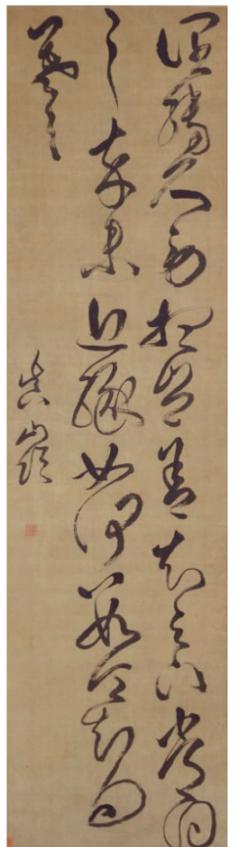
傅山不仅是一位杰出的书家，在书法理论方面，也提出了诸多颇有见地的观点，对我们今天的书法学习也很有裨益。笔者整理了傅山的《霜红龕集》中有关书法的论述，下面从四个方面作一简要介绍。

#### 一、作字先作人，人奇字自古

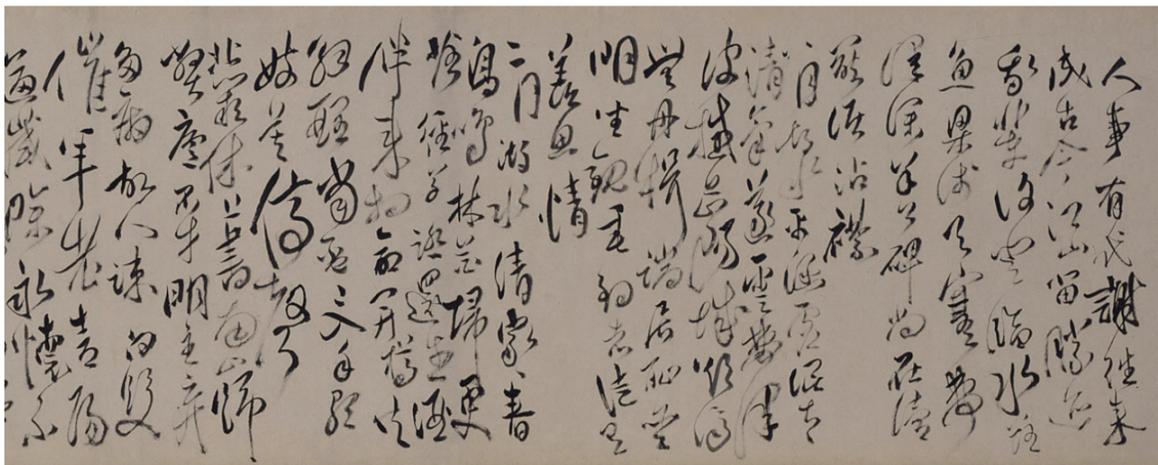
傅山性耿直，重气节。明亡之后，遗民身份更加强了他的气节，因而无论作文、作书，他都首先强调人格的作用，甚至把它放在一个前提的位置上。在《作字示儿孙》中，他说：“作字先作人，人奇字自古。纲常叛周孔，笔墨不可补。诚悬有至论，笔力不专主。”<sup>①</sup>强调作人是作字的基础，书者人格的完善与否决定了他书法的价值高下，若违背周、孔的纲常，违背了作人的基本价值要求，那么书法再好也不可补救。他非常赞同柳公权的“心正则笔正”，认为这句话道出了“心”与“笔”或者说“人”与“字”的关系：“心”决定“字”，人格的高低决定字的高低。

这种认识，影响了也可以说决定了傅山的书法价值观。他的书法实践，他的书法评价，都主要从这一点出发。他在《家训》中写道：“吾八九岁即临元常，不似。少长，如《黄庭》《曹娥》《乐毅论》《东方赞》《十三行洛神》，下及《破邪论》，无所不临，而无一近似者。最后写鲁公《家庙》，略得其支离。又溯而临《争座》，颇欲似之。”<sup>②</sup>我们看他的小楷，融钟繇《荐季直表》与颜真卿《家庙》，行草则主要来自颜氏《争座位帖》，这种探索实践过程正好反映了他对颜鲁公其人其书的认识过程，对颜书的喜爱来自于对其人的认同与景仰。晚年的傅山更是对颜真卿的人格称颂不已，谆谆告诫子孙：“未习鲁公书，先观鲁公诘。平原气在中，毛颖足吞虏。”<sup>③</sup>要学颜氏书法，先学其为人，只要气概在胸，则手中笔毫自有破贼吞虏之势。颜真卿忠贯白日、识高天下的人格精神首先打动了傅山，他心向往之，仰其人而爱其书。

傅山对颜书的肯定来自于对颜真卿气节的崇尚，而他对赵孟頫之书的否定也同样是因为对赵人格的否定。他曾经写过一段时间的赵书，那时大约二十岁左右，他偶然得到赵孟頫的《香光诗墨迹》，非常喜欢，自然就临习，不过几遍，就差不多到了乱真的地步。前面说过，傅山自述少时临元常、二王、虞书，无一近似者，临赵书却很快几欲乱真。这是为什么呢？很多人



〔清〕傅山 草书临轴绫本 162.2×44cm 年代不详 故宫博物院



〔清〕傅山 草书孟浩然诗卷 纸本 28.2×394.8 cm 年代不详 故宫博物院

应该都有类似体验，临魏晋书要比唐代及其以后之书感觉难一些，这除了时代因素以及载体比如碑帖的区别等之外，魏晋书法在点画、结体方面更丰富，变化也更多，临习起来当然也更困难。但是，傅山却是这样解释原因的：“此无他，即如人学正人君子，只觉觚棱难近，降而与匪人游，神情不觉其日亲日密，而无尔我者然也。”<sup>④</sup>他认为书如其人，学正人君子，望之俨然，即之也温，听其言也厉，感觉难以接近，也很难在短时间内见效，而与“匪人”交往，却很容易打成一片，学赵书易上手，正是因为其人低下所致，薄其人自然恶其书，因而痛斥赵书浅俗。晚年的傅山对赵书也能有了较为客观的认识，认为赵孟頫是用心于王羲之者，其书圆转温润，由《兰亭》变化而出，对赵书在承接晋法方面作出了比较准确的评价，但是赵孟頫只因学问不正，遂陷软美一途。他谆谆告诫子孙，要切知为人与为书的关系。

在明确说出颜书之所以高与赵书之所以低后，傅山接着提出了著名的论断：“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排。”<sup>⑤</sup>这一说法，本有所指，即针对于颜、赵二人其书其人而言。我们认为，傅山此论，既是论书，更是论人，“四宁四毋”说的不仅仅是书法，他更想强调的是为人之道，这是一种典型的儒家思想。《论语·子路第十三》中说道：“子曰：‘刚、毅、木、讷，近仁。’”<sup>⑥</sup>刚强、果敢、质直、讷言，反映了儒家“仁者”的价值观要求，君子崇尚气节，要“讷于言而敏于行”<sup>⑦</sup>，对于浮滑虚言者，儒家则极其鄙视，“巧言令色，鲜矣仁”<sup>⑧</sup>。傅山对颜、赵二人的态度，正是儒家价值观的体现。“四宁四毋”中更强调的是“四毋”：毋巧，毋媚，毋轻滑，毋安排。在“四宁”与“四毋”相矛盾时，哪怕是拙、丑、支离、直率，也不要巧、媚、轻滑、安排。

傅山认为，只要做到“四宁四毋”，“足以回临池既

倒之狂澜矣”，<sup>⑨</sup>可以弥补书法的欠缺，而“纲常叛周孔，笔墨不可补”<sup>⑩</sup>，在此，他强调的是人格对书格的作用。

## 二、崇尚传统

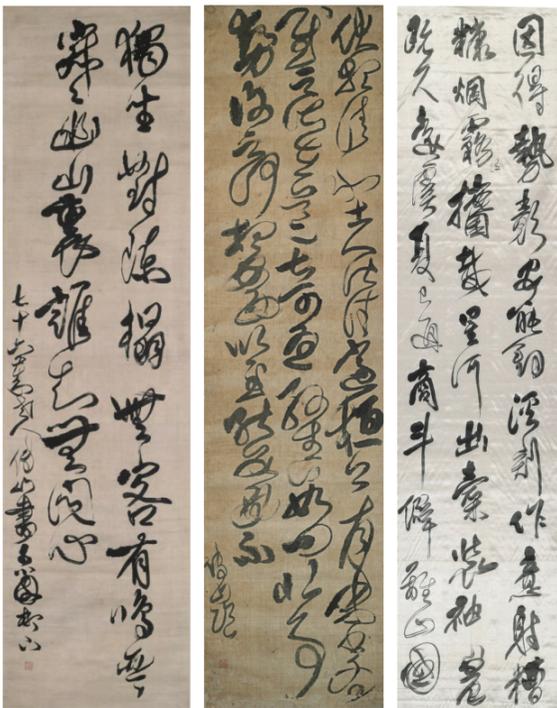
傅山书法给人印象最深的是他的狂草，起伏汹涌、波澜壮阔，有横扫千军如卷席之势，个性色彩非常强烈，但是，傅山的书法观点却是非常尊重传统、强调传统。

### （一）强调古法

傅山认为：“写字之妙，亦不过一正。然正不是板，不是死，只是古法。”<sup>⑪</sup>

他幼时学书从魏晋楷书入手，后又于颜真卿楷书、行书用功最深，又进而写王羲之。这种经历，一方面奠定了他扎实的传统基础，另一方面，也形成了他的书法理论观念。学习古法，既是他学习书法的基础，也是他评判书法的标准，要笔笔有出处，笔笔似古人。把古法、古人推到这种高度，我们很难想象，这是由一个气势雄阔、强调自我的狂草书家说出的话，这让我们不由想起王铎。王铎稍长于傅山，草书也是酣畅淋漓，而对传统的用功更是超乎常人，自称一日临帖，一日应请索。不仅是功夫下得多，临帖临得也够精深，临《集字圣教序》三年，字字毕肖，看看王铎的《琅华馆帖》，便知此言毫不夸张。王铎多次强调，“书未宗晋，终入野道”，“书不师古，便落野俗一路”<sup>⑫</sup>。这两位书家，如此张扬个性，却又如此尊敬重视传统，他们的书法实践与观点，对我们当前的书法学习应有警示意义。

傅山既尚古法，则对那些他认为不尊古法的人予以批评。他说：“晋自晋，六朝自六朝，唐自唐，宋自宋，元自元。好好笔法，近来被一家写坏：晋不晋，六朝不六朝，唐不唐，宋元不宋元，尚煨燂姝姝，自以为集大成，有眼者一见，便窥见室家之好。”<sup>⑬</sup>“一家”指的是董其昌，傅山认



〔清〕傅山 草书诗 绫本 193.5×51.5cm 约1683年 故宫博物院

〔清〕傅山 临王羲之伏想清和帖 绫本 180×47cm 1661年 山西省博物院

〔清〕傅山 《寿王锡予四十二韵》十二条屏之一 绫本 200×51.5cm 年代不详 山西省博物院

为其笔法不伦不类，让人一见，便知室家之好。“窥见室家之好”典出《论语·子张第十九》，有人认为“子贡贤于仲尼”，子贡曰：“譬之官墙，赐之墙也及肩，窥见室家之好。夫子之墙数仞，不得其门而入，不见宗庙之美，百官之富，得其门者或寡矣”。<sup>⑭</sup>傅山认为，在书法上，古人古法，才是具有数仞官墙的至圣先师。

### （二）楷书要自篆隶而来

傅山认为，楷书要从篆隶而来，他反复强调这一点，“楷书不知篆隶之变，任写到妙境，终是俗格”<sup>⑮</sup>。写楷书一要知篆隶之变，二要自篆隶而来，否则即是俗格、奴态。他特别推崇钟、王，其原因也恰在于此。他认为，钟繇、王羲之书法之所以深不可测，机关就在于二人深谙楷书来自于篆隶。傅山认为自己早已参透钟王此意，只是功夫不及他们。

王羲之在《题卫夫人〈笔阵图〉后》中说：“夫书先须引八分、章草入隶字中，发人意气，若直取俗字，则不能先发。”<sup>⑯</sup>康有为在《广艺舟双楫·本汉第七》中也说：“自唐以后，尊二王者至矣。然二王之不可及，非徒其笔法之雄奇也，盖所取资皆汉魏间瑰奇伟丽之书，故体质古朴，意态奇变。”<sup>⑰</sup>从傅山小楷可以看出，他可谓悟得其中

三昧。

傅山还说：“及其篆隶得意，真足吁骇，觉古籀、真、行、草、隶本无差别。”<sup>⑱</sup>不只道出了篆隶对真书的重要作用，即“篆隶得意”，则“真足吁骇”，更是指出从本质上看，古籀、真、草、隶没有差别，其理一也。

### （三）隶书推崇汉碑

傅山也写隶书，只是并未达到很高的成就，原因是囿于各种客观条件及其主观个性，但这并未影响他晚年对隶书的认识。

傅山隶书从唐入手，稍变其肥扁。我们看傅山隶书，除了他自己所说，还有一个特点就是好异尚奇，这也是唐以后隶书的特点之一，有些落于俗格。及至后来，傅山临习汉隶后，回顾自己写的隶书，非常不满，对所走弯路非常懊悔。在评价傅莲苏（傅山孙）隶书时，傅山认为他深得《夏承碑》之妙，又参以《乙瑛碑》《孔宙碑》，无一笔唐气杂于其中。宗汉法，无唐气，成了他评判隶书优劣的标准。他还说：“汉隶之不可思议处，只是硬拙，初无布置等当之意。凡偏旁左右，宽窄疏密，信手行去，一派天机。”<sup>⑲</sup>

清代隶书大盛，其主要原因是清人学隶一改前人，直追汉隶。钱泳说：“唐人用楷法作隶书，非如汉人用篆法作隶书也。”<sup>⑳</sup>“以篆法作隶”与“以楷法作隶”或许正是汉隶与唐隶的主要区别。刘熙载说：“汉碑气厚。”<sup>㉑</sup>这种气来自于对古籀之法的继承，至唐，杂以楷法，则隶斯为下矣。

傅山这种观点，在清代中后期人们对隶书的认识上得到延续。冯班在《钝吟书要》中说“八分书只汉碑可学，更无古人真迹”<sup>㉒</sup>，朱履贞《书学捷要》中也盛赞“汉碑气格尤厚”<sup>㉓</sup>，这种论调对清代隶书的发展起到了积极的促进作用。

### 三、重视天机

傅山认为，“凡字、画、诗、文，皆天机浩气所发”<sup>㉔</sup>。这种“天机”，与功夫有关，“积月累岁自知之”，但也和“天”有很大的关系，“期于如此而能如此者，工也；不期如此而能如此者，天也”。<sup>㉕</sup>这种“天”的因素，不是书者主观上所能够掌控的，“神至而笔至，天也；笔不至而神至，天也；至与不至，莫非天也”。这种“天”常常让傅山也感到无能为力，无可奈何。

傅山曾见学童写大仿，初学写字的孩童所书令他感到惊讶，觉得其中有奇古，进而感叹成人反而失去了那种天机，它是那么的可遇而不可求。

傅山重视“天机”的另一表现是反对造作，所谓正格奇生，大巧若拙。

不造作不等于可以信笔妄为，傅山指出：“写字只在不放肆，一笔一画，平平稳稳，结构得去，有甚行不得”<sup>㉖</sup>。反对信笔而书，明清以来不乏其人。董其昌在《画禅室随笔》中说：“作书须提得起笔，不可信笔，盖

信笔则其波画皆无力。”<sup>②</sup>清代朱和羹《临池心解》中也说“信笔是作书一病”<sup>③</sup>。写字不放肆，一笔一画，平平稳稳，这种话由傅山这位狂草大家说出来，值得我们认真思考一下。

#### 四、要下苦功

傅山强调书法的“天机自然”“纯任天机”，但他认为这种天机是建立在扎实深厚的功夫之上的。书法没有巧道捷径，在方法正确的前提下，多下苦功，自能入室。古来大家，哪个不是如此呢？张芝“凡家之衣帛，必书而后练之；临池学书，池水尽墨”<sup>④</sup>；钟繇“吾精思学书三十年，读他书未终，尽学其字。与人居，画地广数步，卧画被穿过表，如厕终日忘归”<sup>⑤</sup>。其他如智永师的铁门限，怀素师的笔冢，不一而足。和傅山同时的王铎，临《阁帖》至精至微，钱谦益在给王铎的墓志铭中写道：“趣举一字，矢口立应，复而视之，点画戈波，错见侧出，如灯取影，不失毫发”<sup>⑥</sup>。从《淳化阁帖》中任取一字，王铎能立马背临出来，且“如灯取影，不失毫发”，这需要积费多少时日！

傅山是这样说的，也是这样做的，他说：“写《黄庭》数千过了，用圆锋笔、香象力，竭诚运腕肩臂，供筋骨之输，久久从右天柱涌起，然后可语奇正之变。”<sup>⑦</sup>他反复提到“手熟为能”，而手熟来自于老老实实在的笨功夫，所谓精而精之，熟在其中矣，如此自能操舟若神，运斤成风。

#### 结语

傅山的狂草恣肆张扬、气势澎湃，可谓当时的现代书法，但就是这样一个人，对人格的要求那么严格，对书法传统那么尊重。傅山的这些书法思想，对于现在的我们，或许能有所启示。

#### 注释：

- ①〔清〕傅山撰、陈监先批注：《陈批霜红龕集》，太原：山西古籍出版社，2007年，第90页。
- ②同上，第695页。
- ③同上，第91页。
- ④同上，第91页。
- ⑤同上，第92页。
- ⑥杨伯峻：《论语译注》，北京：中华书局，2009年，第141页。
- ⑦同上，第40页。
- ⑧同上，第3页。
- ⑨同①，第92页。
- ⑩同①，第90页。
- ⑪同①，第677页。
- ⑫袁启明：《从临摹到创作·王铎》，上海：上海书画出版社，2006年，第16页。
- ⑬同①，第679页。
- ⑭同⑥，第202页。

⑮同①，第1037页。

⑯〔宋〕陈思编撰.崔尔平校注：《书苑菁华》，上海：上海辞书出版社，2013年，第6页。

⑰〔清〕康有为：《广艺舟双楫·本汉第七》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第794页。

⑱同①，第1037页。

⑲同①，第1056页。

⑳〔清〕钱泳：《书学》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第617页。

㉑〔清〕刘熙载撰、袁津琥校注：《艺概注稿》，北京：中华书局，2009年，第755页。

㉒〔清〕冯班：《钝吟书要》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第551页。

㉓〔清〕朱履贞：《书学捷要》，见上海书画出版社、华东师范大学古籍整理研究室选编：《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第605页。

㉔桂第子：《清前期书论》，长沙：湖南美术出版社，2003年，第88页。

㉕同①，第680页。

㉖同①，第678页。

㉗〔明〕董其昌：《画禅室随笔》，杭州：浙江人民美术出版社，2016年，第3页。

㉘潘运告：《晚清书论》，长沙：湖南美术出版社，2004年，第157页。

㉙〔西晋〕卫恒：《四体书势》，见《佩文斋书画谱》第二册，北京：文物出版社，2013年，第8页。

㉚〔北宋〕朱长文：《墨池编》，杭州：浙江人民美术出版社，2012年，第40页。

㉛同⑫，第11页。

㉜同①，第677页。

段为民：天津美术学院中国画学院教授 硕士生导师

（责任编辑：陈期凡）

## 论八大山人艺术中的自由精神

### On the Spirit of Freedom in the Art of Bada Shanren

石 头/Shi Tou

**摘 要：**一个画家的心境会影响画境的生成，画境亦能反映出画家的心境。清初画家八大山人的心境是困苦的，画境传达出一种孤寂感。但八大晚年撰写的大量题画诗中多引用《庄子》一书的典故，通过解读其诗发现，八大深受庄子自由精神的影响，八大画境中“异于常规”的形式表现也与庄子思想息息相关。可以说，八大晚年之心境正是在庄子自由精神的开启下，从被世情所裹挟的“自我”走向与天地万物相冥和的“无我”境界。

**关键词：**八大山人；自由精神；幻化；心境与画境

#### 一、八大山人诗中的“自由”内涵

八大山人（1626—1705）写过不少题画诗，大都表达了一种自由意向。例如：

河阳座上口喃喃，何处游仙树不凡。<sup>〔1〕</sup><sup>947</sup>

真个驴乡仙鹤在，成仙跨鹤尽徘徊。<sup>〔2〕</sup>

罗浮山望见，相唤那得晚。<sup>〔3〕</sup><sup>100</sup>

采药逢三岛，寻真遇九仙。<sup>〔4〕</sup><sup>252</sup>

深树云来鸟不知，知来缘想景当时，小臣喜谑宗何处，《庄子》图南近在兹。<sup>〔3〕</sup><sup>79</sup>

蝶化梦回吁幻迹，鹤鸣仙至忆前川。<sup>〔3〕</sup><sup>101</sup>

西江秋月正轮孤，永夜焚香太极图。<sup>〔1〕</sup><sup>942</sup>

在八大晚年的花鸟画题跋中，这些诗句常常复现，可以发现，这些题画诗，大多是老庄思想的发挥，有的则是

以老庄为基础的道家精神的体现。如“蝶化梦回”是出自“庄周梦蝶”的典故，“太极图”乃道家图式，“三岛”指道家昆仑岛、蓬丘岛和方丈岛，“九仙”是何氏九仙君（道家的神仙）。有些诗句则直接表明了庄子游仙的思想，如“鹤鸣仙至”“游仙”“可得神仙”等。“游”是庄子哲学的重要概念，乃是精神自由的指代。八大诗中的“游仙”，就是指“游心”的自由，也是指游遍山川大地的愿意，从而表达了心灵挣脱一切世情羁绊的超越意向。

在中国哲学当中，对自由的追求主要反映在音乐和诗歌领域，以孔孟为代表的儒家的文艺自由追求又伴随着人们对人们本性的克制，强调“克己复礼”，从而实现内心的理想和自由，这实属伦理上的自觉。但孔子对曾点生活理想的肯定则反映了儒家确有超越礼制追求自由境界的一面。

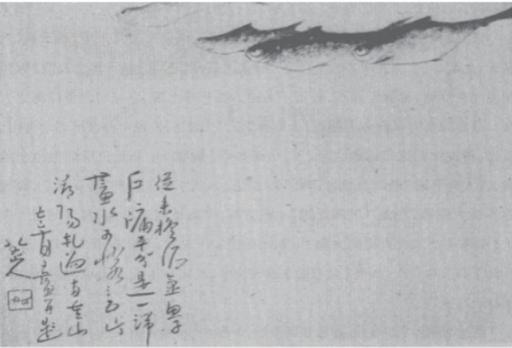


图1〔清〕八大山人 竹荷鱼诗画册之四 纸本墨笔 20×46cm 私人藏



图2〔清〕八大山人 书画册之十四 纸本墨笔 26.5×23cm 1694年 浙江西泠印社藏



图3〔清〕八大山人 杂画册之七 纸本墨笔 31.5×32.8cm 1695年 江苏苏州灵岩寺藏

而在老庄之道中，自由精神乃是天性绽放的自由，是摆脱一切名利与欲望的控制，寻求“至乐”“天乐”的理想状态。这与八大诗中“游仙”的思想较为符合。

庄子的自由精神与一些西方哲学家有着共同的祈向。尼采曾说，强大是透过怀疑展现出来的，它是从精神满溢的力量中萌生的自由。卡西勒在《艺术哲学的经验》中谈到，艺术是从有限世界的黑暗与不可解中的解放。海德格尔说：“心境愈是自由，愈能得到美的享受。”<sup>[5]</sup><sup>53</sup>如此等等，皆可与庄子自由观相比照。而黑格尔哲学的自由观与庄子的思想更为切合。所谓自由，乃是一种独立自主性，“在他物中即在自身中”<sup>[6]</sup>，如受他物的支配，“我”就无法自由，不依赖自身以外的任何他物，自己是自己的支配者。黑格尔所论及的“在他物中即在自身中”，正是庄子所说的“游”的精神状态。

庄子所说的自由，乃是在困境中寻求解脱的自由，这种解脱的方式，并不是求于现实，也不求于未来与上天，而是求于自己的心灵，是内心的释怀与解脱，是精神的自由与解放。庄子将这种自由与解放，以“游”的哲学概念来阐释。在庄子看来，欲达到游的精神状态需要满足三个基本条件。第一，对生与死的淡然。庄子是以一种悲剧主义的观点来解释人生，庄子曰：“人之生也，与忧俱生”<sup>[7]</sup><sup>541</sup>，认为人一出世，忧愁便随之而来，因此人只有遗生死然后忘忧愁。在《大宗师》中庄子又论“以生为痾赘悬疣，以死为决疣溃痂”<sup>[7]</sup><sup>244</sup>。“赘”“疣”都乃身体上无用之物，“决疣溃痂”则为摆脱病痛之意。庄子此句表达了道家的出世哲学，认为世俗生活是充满着苦难与桎梏，唯有死亡才能摆脱痛苦。概言之，人的肉体有生有死，只有不受外界事物与个人肉体的牵累，才能达到“游乎尘垢之外”的自在心境。第二，对世俗功利的舍弃。庄子认为，世人一旦执着于实用性的“利”，便会遗忘生命中最本质的“真”，其内在精神难以达到清静与自由。庄子在《让王》中曰“今世俗之君子，多危身弃生以殉物”<sup>[7]</sup><sup>851</sup>，则正是批判那些因追逐外物的享受而危害身体、舍弃生命的君子。第三，对和谐的向往。庄子言“我守其一，以处其和”<sup>[7]</sup><sup>348</sup>，“一上一下，以和为量，浮游乎万物之祖”<sup>[7]</sup><sup>593</sup>，以“和”为天地万物的本质，“和”是万物与人的谐调与统一，是化矛盾为“齐物”的境界。

当精神沉浸于“游”的状态中，只是一个浑全的“一”，一切皆忘，自然忘却生死、事功与矛盾，这是“游”的极致，是精神的大超脱、大自由。

## 二、八大山人寻求自由的时代和思想缘由

八大为何向往庄学自由精神的境界？这需从两个方面谈起。首先，从八大特殊的人生经历来看，甲申之变后，清军对朱氏皇族展开搜捕与追剿，八大被迫剃度为僧，虽然经历四十年的禅林生活，但其实心境并未真正入禅，家国仇恨、愤怒情绪交织于心，苦闷与孤独如“巨石之遏泉”，而禅宗的寂灭与四大皆空的思想显然无法安抚他落寞孤愤的心灵。八大患癫疾之后，弃僧还俗，定居青云浦，从而在道家思想中寻求内心的寄托。正是庄学让八大看清了世俗欲望的纷扰，因此晚年的八大，在人生中

面对种种困境、磨难，都能坚守内心的虚和平静，不计利害，不计得失，才成为一个真正精神自由的人。他渐渐认识到，朝代的更迭，世间的纷争、困境，以其一己之力根本无法改变，只能重换一种心境去面对，而庄学则为他的新的心境提供了思想支点。其次，庄学可以被视为中国艺术精神的重要根源。当代学者徐复观曾说：“由庄子所显出的典型，彻底是纯艺术精神的性格，而主要又是结实在绘画上面……中国艺术精神的自觉，主要表现在绘画与文学两方面，而绘画又是庄学的‘独生子’。”<sup>[5]</sup><sup>5</sup>从中国古代绘画理论的发展来看，宗炳在《画山水序》中提出的“澄怀观道”“畅神”以及“卧游”的山水画论，实即受到庄子“逍遥游”思想的滋衍；张璪的“外师造化，中得心源”传达出的一个画家的意向，与庄子“庖丁解牛”的寓言见解亦相契合；黄休复将“逸格”确定为最高品评标准，认为“逸”者必简，是由拔俗而达事物的真致，并托于真致之人，且寄于解脱束缚之人，依然是根植于庄学。由此可见，历代大画家、大理论家所达到的自由的精神境界，总与庄学的思想境界不谋而合。作为遗民的八大必然也不例外。学者何平华认为，老庄哲学对八大的艺术影响主要体现在任真自然与崇简尚淡的美学趣味上，但这里的“简”不是枯，而是一种真。<sup>[8]</sup>

一直以来，对八大作品的研究常常停留于政治性的解读，认为他的花鸟白眼看青天，是对清王朝的藐视，摇摇欲坠的石头是暗喻清政权的不稳定，这是一种单一化的认知。其实八大具有宏博气概的艺术胸襟，我们应从多角度、多维度去探求八大绘画艺术的情感表达，这样才能呈现出一个全面、真实的八大。八大晚年花鸟画“异于常规”的表现，隐含着画家对于天地万物更为深层的思考。八大在题跋中多谈及庄子思想，这或许是解开八大晚年花鸟画“荒诞”表现与思想的重要切入点。

## 三、庄子移情观对八大山人情感表达的影响

一些艺术形式蕴含人的情感表达，关于这个问题美学家立普斯（Theodor Lipps，1851—1914）曾提出一套移情理论，认为抽象形式与无生命事物知觉时的情感表现会涉及力的活动。就如我们在观看一个建筑的立柱时，物理学原理让我们认识到立柱的内部结构存在压力和反压力，假设个人知觉系统移入柱子之中，物理压力和反压力则会在身体内部产生。不仅如此，压力与反压力会在大脑机制中产生一系列的反应，从而产生情感经验。立普斯说：“当我将自己身体的力量和冲动投射到自然中时，我也就将这些力量和冲动在我内心激起的情感一起投射到自然之中。”<sup>[9]</sup><sup>859</sup>立普斯其实是从主体与客体的关系上来考察移情的状态，他认为在观照客体时，客体的感性性质与主体情感的流露是等同的，当他在分析审美情感产生的内在因素时，并不认为客体对象是诱发情感冲动的因素。因此立普斯所谓的移情冲动主要是自我情感的外射，他将自身的审美情感与审美客体等同，忽略了事物的客观属性。

需要指出的是，立普斯所强调的移情冲动与庄子的人与万物同体的观点相比较，二者存在一定的区别。在庄子哲学思想中所表达的共感思想是更趋向于审美客体本身的

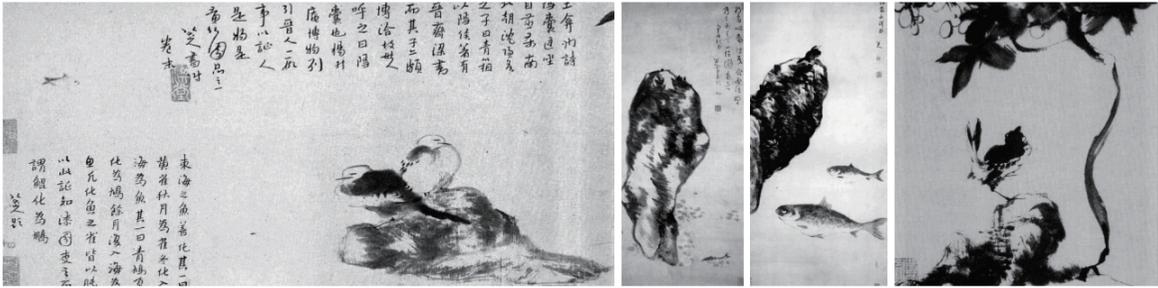


图4 [清]八大山人 鱼鸟图卷 纸本墨笔 25.2×105.8cm 1693年 上海博物馆藏



图5 [清]八大山人 鱼石图 纸本墨笔 134.8×60.5cm 1696年 上海博物馆藏

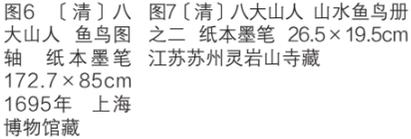


图6 [清]八大山人 鱼鸟图之二 纸本墨笔 172.7×85cm 1695年 上海博物馆藏

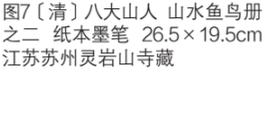


图7 [清]八大山人 山水鱼鸟册 纸本墨笔 26.5×19.5cm 江苏苏州灵岩山寺藏

情感，并且囊括审美客体的生命力与表现力。在“庄周梦蝶”的典故中，为何庄子幻化为蝴蝶，而不是其他物种，不正因蝴蝶本身具有生命力，具有自由的品格？其实庄子的共感是以虚静为先决条件，再充沛于整个人格内部的共感。庄子曰，“凄然似秋，暖然似春，喜怒通四时。与物有宜，而莫知其极”<sup>[7]</sup><sup>211</sup>，“使日夜无郤，而与物为春”<sup>[7]</sup><sup>195</sup>。这是其发自以虚无言德，以虚静言性言心，是以其人格的大仁所形成的“以物为春”“与物有宜”的共感。换言之，庄子的共感是要将个人的情感欲望从心中超脱出来，从而形成与世间万物相连接，因此庄子的共感乃是发源于虚静之心的共感。正如徐复观先生所说：“庄子是以虚静为体的人性的自觉，实将天地万物涵于自己生命之内，以与天地万物直接照面，这是超共感的共感，共感到已化为物的物化。”<sup>[6]</sup>

对于八大作品中情感表达的研究，一直停留于中国画传统的程式化寓言特征，如画梅则是表现自我傲霜斗雪的不屈性格，画兰露根则是效仿郑思肖的傲骨。在庄子共感思想的影响下，八大笔下的物象是背离了传统文人审美思维习惯的，他所创造的形象是具有个性主义色彩和个人情感的。李泽厚先生这样评论过八大的绘画：“花木鸟兽完全成了艺术家主观情感的幻化和象征，在总体上表现出一种不屈不挠而深深感伤的人格价值。”<sup>[10]</sup>八大的绘画则是以独特的鱼鸟造型为形式符号象征着明清之际的遗民群体，其表达方式不同于一些传统文人画家在情感表现上将惯性的审美思维自动纳入传统的比兴对象中，八大走出了文人画情感表现的又一种途径，其笔下荒诞的绘画形式与表现也由此具有悲剧性的美学价值。

## 四、自由精神在八大山人画境中的表现

将八大晚年的花鸟画与早中期的作品相比，不论是构图还是造型都呈现出更为鲜明的艺术特征。鸟禽形象表现得较为夸张，在构图形式上打破了时间与空间的秩序性，对物象的属性又进行糅合。其笔下的物象不受时间、空间、物性所局限，运动被改写，节奏被破坏，一切存在方式、时空秩序被虚化，八大创造出了一个异样的世界。

庄子“游”的艺术精神深深影响着八大的艺术表达。八大在《鱼鸟图》题跋中谈到：“东海之鱼善化，其一曰黄雀，秋月为雀，冬化入海为鱼；其一曰青鸠，夏化为鸠，余月复入海为鱼。凡化鱼之雀皆以脍，以此证知漆园吏之所谓鲲化为鹏。”<sup>[4]</sup><sup>268</sup>文中谈到的“善化”一词，朱良志先生概括为：“在八大的世界中，这一切的界限都不存在……它们不是在空间中存在的一个‘部分’，也不是在时间秩序中存在的‘过程’。没有时空秩序，只有怪诞的呈现。”<sup>[11]</sup>题跋中所展现的画境其实与庄子的《逍遥游》相贯穿，画与文都揭示了世间万物打破时空界限的自由运动。在八大的题跋中“东海之鱼”之化的运动是穿越了时间空间距离的，而在庄子的文本中则是突出“北冥之鱼”在广袤空间中的迁移运动，因此这里“化”的本意应是时空秩序的颠倒与扰乱，也是庄子所论及的“游”的精神状态。在庄子自由思想的影响下，八大在绘画中的呈现主要表现为以下三点。

### （一）自然秩序之颠倒

在自然界内，动物具有各自之运动规律，如猫狗奔走于大地，鸟鹰飞翔于天空，鱼游弋于江河，乃自然之定律。但是在八大的世界，鱼凌空而飞，鸟栖落于枯石并无翱翔之欲望。八大将自然秩序进行了颠倒，创造出了一个鱼飞鸟落的自在世界。

八大所作的《竹荷鱼诗画册》（图1），在画面方形的空间中，四条圆眼鱼居空间上方，如鸟群般翱翔于空中，像是要挣脱这有限空间，同时也暗示出画外的广袤世界。并有题跋：“从来换酒金鱼子，户牖平分是一端。画水可怜三五片，得阳轧过两重山。”<sup>[1]</sup><sup>946</sup>诗中后两句是在说可怜无水之鱼，却飞过浔阳江上两重山。《书画册》（图2）中画面形式较为简约，鸟的表现虽以简笔呈现，但神情清晰可见，鸟落于碎石，两小鱼悬浮于上空，画中鸟的眼神凝望着翱翔的鱼，似乎对此自在之状态羡慕不已，在八大看来，这鸟又何尝不是曾经的自己呢！为世俗为怨愤所困，无法挣脱。作于康熙三十四年（1695）的《杂画册》第七页（图3），他的思想与情感流露得更为明显，画中的鹤失去双翅，抬头

望向天空，两只小鱼在上空作翱翔之状，卿卿我我。《鱼鸟图卷》（图4）是一幅长卷式构图，画中物体还是以鱼鸟为主，在长卷的起手处，一黑一白闭目鸟蹲坐在枯石之上，中后端一大一小鱼凌空而起，动态夸张，题跋尾处盖有“可得神仙”印，其内涵有自在之意。

八大此种自由运动并非全然漫无限制的，其图像背后其实是个人生存境遇的介入。在《鱼石图轴》（图5）中更能体现这一点，画面大部分空间被巨石所占据，然而画面下方小鱼儿却悠闲游向巨石，对此庞然大物毫不畏惧，并题诗“朝发昆仑墟，暮宿孟诸野。博言万里处，一倍图南者”<sup>[1]951</sup>。昆仑，为道教的神山。孟诸野，引自唐代高适所作《封丘》诗中“我本渔樵孟诸野，一生自是悠悠者”<sup>[12]</sup>之句，不争不辩不显不露才是自在之性。康熙三十四年（1695）所作的《鱼鸟图轴》（图6），画面表达与《鱼石图轴》正好相反，鱼作庞然大物，一前一后，可与鲲鹏比拟，在视觉上枯石却变得小巧。画面下方同样盖有“可得神仙”印。八大的鱼石说大变大，说小变小，鱼飞鸟落，在他的世界里没有时空秩序与物性，只有自由的表现。

### （二）形态特征之互化

八大为题跋曰：“东海之鱼善化，其一曰黄雀，秋月为雀，冬化入海为鱼；其一曰青鸪，夏化为鸪，余月复入海为鱼。凡化鱼之雀皆以脰，以此证知漆园吏之所谓鲲化为鹏。”<sup>[4]268</sup>这段题跋描出了一幅鱼鸟动态变化的图式，其深意在于，黄雀秋月为鸟冬入海变化为鱼，青鸪夏为鸟闰月入海幻化为鱼，鱼之雀又善化为鹏，鸟变化为鱼，鱼变化为鸟，鱼鸟处于自由变化之中。庄子《逍遥游》认为，鲲与鹏不是固定的存在，二者也处于变化当中，此时为鲲，彼时为鹏，二者相互转变。在此自由观念的影响下，八大认为物天生有自主与他物相连接的渴望，物不再受其时间、空间、物性所局限，此物与他物在物象上可进行自由转化，这正是其绘画中表现鱼鸟互化、石鸟一体的思想根源。

八大所作的《山水鱼鸟册》之二（图7）中一鸟立于坚石之上，细看其翘起的尾部，竟是鱼之形态，画中鱼不是鱼，鸟不是鸟，鱼又是鱼，鸟又是鸟，没有什么是一成不变，一切处于自由变化当中。观其《鱼鸭图卷》（图8），如果以传统山水画空间法则来布局则理应以山体支撑起画面大部分空间，然而这幅作品中的山石被无限延伸的空白空间挤压成窄窄的一条，画中眠鸭与山石融为一体，因山石与鸟都处于上方，平添了漂浮与轻盈的自在之意。再看作于康熙二十八年（1689）的《眠鸭图》（图9），八大巧妙利用鸭的动态，将鸭的整个身体形成一个整体来表现，与所画的礁石相比较，鸭子在造型轮廓特点和技法表现上，与礁石（图10）的表现相同，其区别仅仅在于图像的外部轮廓具备鸭子的形态特征。八大将石头幻化为鸭，鸭又为石头所变，他以此种手段迷惑观者，诉说着这世界应是随着人的主观意识而变化，自在之心境成就自由之画境。

### （三）无限空间之独游

八大绘画中的自由精神，在那些形式构图技法简约

到极致的作品中得到了恰当的表现。在这类作品的画面上，八大将孤零零一物处于画面的中央，而四周则是无限广袤的空间。其代表作《小鱼》（图11）运用的就是这种处理手法，从题画诗境与画境中会认为是在传达孤独的感受，如若从孤独的角度理解画面主旨，则会将焦点聚于小鱼身上，而会忽视那吞灭和包围着它的无边无际的空间。八大用小鱼本身来暗喻个人暗淡的生存背景，倘若从庄子自由精神的角度看，画面整体其实更有一种内在的洒脱与自在，“八大这‘憔悴人’并不憔悴，就像他画面中的小鱼，鱼虽小，但尚可自在优游”<sup>[9]33</sup>。八大以鱼来自况，将庄子式的游鱼观注入画面之中，并赋予这一传统题材全新的美学内涵。正如八大诗中所示，“点笔写游鱼，活泼多生意”<sup>[13]</sup>，因为他意识到人类社会的种种矛盾、冲突以及个人的烦恼、痛苦都源于自身的欲望，所以要求极力消除主观的意识，也可以认为是对固定的状态与标准的去除，才能使内心达到如庄子所说的“无我”“坐忘”之境界，也就是“游”的精神状态。

以往文人画家在艺术表现过程中一般是先遵从解衣般礴式内心的解放，到庖丁解牛式对表现对象理法进行深入的了解，再到对技的精通与熟练掌握，才能逐渐达到自由的境界。然而在八大这里，一切法则与标准都发生了变动，情感已不再只赋予于技法的表现层面，现实世界中的物理规则无法约束其绘画形式，笔下的动物被赋予精神化的呈现，他将形式与造型服务于情感，是与传统的情感表现存在本质区别的。正如薛永年先生所说：“西方现代派抒精神的苦闷，八大山人则写苦闷中的超越，西方现代派重绘画性的官能刺激，八大山人则重绘画性的精神蕴含。”<sup>[14]</sup>八大画面中的一鸟、一鱼、一石都是其精神的栖居，是对自己心中精神家园的构建，是对逍遥自在境界的向往。因此八大在艺术创作上“异于常态”的表现是在唤醒世人要消除内心的主观意识，从世俗中挣脱出来，寻求精神的自由。

### 五、结语：从“自我”到“无我”

学界对八大山人的研究过分强调其经历的困苦与绘画的孤寂，认为其心境一生都无法摆脱王孙情结与故国之思的困苦，主要原因是对作品情感表达单一化的解读与先入为主的观念。八大由释入道，随着时间的推移，环境的改变，其内在心境应是动态变化的过程。早年，明朝覆灭清军入关，八大身份由王孙贵族转变为平民，再到遭受清军追捕，为求生存被迫落发为僧，此时期的诗画作品主要为对故国的怀念与无奈之情的表达。如在《花鸟册》中，虽然在构图上气势稍逊，但是其用笔用墨铿锵有力，多用直线，其造型多以方形为主，鸭子、八哥的神态表现多呈倔强之状，作昂头之势，眼睛的结构为方形，眼珠黑而大，瞪视着上方。康熙二十一年（1682）所作《墨梅图轴》的题画诗云：“分付梅花吴道人，幽幽翟翟莫相亲。南山之南北山北，老得焚鱼扫口尘。”<sup>[3]27</sup>诗意有驱逐胡虏恢复旧河山的豪迈之情。从这些诗画的表达来看，正是其不幸的境遇造就了早中期艺术结构特征的完成。他将强烈的民族意识、孤介高傲的品格和沉重的国仇家恨汇聚于诗画印，发泄情感，寄托自己的思绪。也因此他的诗晦涩

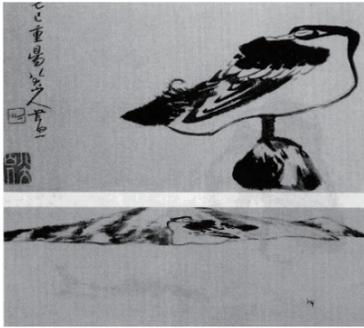


图8〔清〕八大山人《鱼鸭图卷》局部两段 纸本墨笔 上海博物馆藏



图9〔清〕八大山人眠鸭图 纸本墨笔 91.4×50cm 广东省博物馆藏

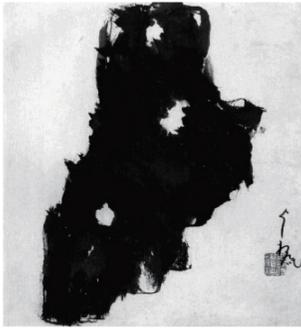


图10〔清〕八大山人杂花册 纸本墨笔 32.8×31.5cm 江苏苏州灵岩山寺藏



图11〔清〕八大山人安晚册之十三 纸本墨笔 31.8×27.9cm 日本泉屋博古馆藏

难懂，藏之于篋，不敢示人。这正是八大被世俗所裹挟的“自我”之情。

康熙二十四年（1685）后，清王朝的统治逐渐巩固，反清复明已无任何希望，八大的生活也逐渐安定。诗画中愤懑惆怅的形象消失了，代之以涵泳蕴藉。《安晚册》中有诗云：“六月鹤鸪何处家，天津桥上小儿夸。一金且作千金事，传道来春斗蔡花。”<sup>[1]949</sup>八大在多幅画上都曾题写过此诗，诗中蕴含对过往释怀之意。再看他的画，笔墨之表达，合乎天地之自然，即使画面中荒诞的表现也显得如此和谐。他印中的“何园”“黄竹园”“寤歌草堂”也都是他的屋舍，也是精神的安顿之所。由此可见，八大晚年时都在追寻着自己的精神家园与探究着生命的意义，他对故国情怀与王孙情结已然淡忘，此时的心灵已然不再具有现实世界的物质负担、心理困境。清代文人李伍汉曾这样描述过晚年的八大：“身世之故，殊难为怀。山人澹然而忘焉，略无悲愤之意。所见于歌咏者，虽极奇崛，其词率皆和平其度也。”<sup>[15]</sup>清代诗人周体观记载云：“逮有明之末，宁藩宗室裔，自称八大山人者，伤世变国亡，托迹佛子，放浪于形骸之外，佯狂于笔墨之间……。”<sup>[16]</sup>文中“形骸”一词，庄子早有论及，他提出“无己”与“丧我”，认为就是要除去形骸、功利、嗜欲所困住的自我，将自己狭窄的内心超脱出来，从而成就与世间万物相通的无我。

在直面八大的绘画时，总是不禁感叹其形能哀乐，但并非只哀而不乐，倘若说八大的绘画隐含着哀伤与不满的情绪宣泄，那这种渲泄中蕴含着某种娱乐性和自我的调侃。八大的艺术不仅具有悲情色彩，而且仍不失戏剧性与抒情之意。

### 参考文献：

- [1] 王朝闻，主编. 八大山人全集·第四卷 [M]. 南昌：江西美术出版社，2000.
- [2] 王朝闻，主编. 八大山人全集·第三卷 [M]. 南昌：江西美术出版社，2000：721.

[3] 朱安群，徐奔，选注. 八大山人诗与画 [M]. 武汉：华中理工大学出版社，1993.

[4] 王朝闻，主编. 八大山人全集·第二卷 [M]. 南昌：江西美术出版社，2000.

[5] 徐复观. 中国艺术精神 [M]. 沈阳：春风文艺出版社，1987.

[6] [德] 黑格尔. 小逻辑 [M]. 贺麟，译. 北京：商务印书馆，1980：83.

[7] [清] 郭庆藩. 庄子集释 [M]. 王孝鱼，点校. 北京：中华书局，2013.

[8] 何平华. 八大画风与楚骚精神及其他 [D]. 上海：华东师范大学，2003：102.

[9] LIPPS T. Ästhetik: Die Ästhetische Betrachtung Betrachtung und die Bildende Kunst [M]. State of Tennessee: Nabu Press, 2010.

[10] 李泽厚. 美的历程 [M]. 北京：文物出版社，1981：208.

[11] 朱良志. 八大山人研究 [M]. 合肥：安徽教育出版社，2008：15.

[12] 雅瑟，主编. 唐诗三百首鉴赏大全集 [M]. 北京：新世界出版社，2011：153.

[13] 王朝闻，主编. 八大山人全集·第一卷 [M]. 南昌：江西美术出版社，2000：182.

[14] 薛永年. 论八大艺术 [J]. 收藏家，2002（6）：7.

[15] [清] 李伍汉. 整云篇文集 [M] // 四库禁毁书丛刊编纂委员会. 四库禁毁书丛刊. 北京：北京出版社，1997：462.

[16] 南昌市青云谱区地方志编纂委员会. 青云谱区志 [M]. 北京：方志出版社，2004：853.

石 头：澳门城市大学艺术教育研究中心在读艺术学博士

（责任编辑：陈期凡）

## 从图像学的角度初探山水画对《郊园十二景图》的影响

A Preliminary Study on the Influence of Mountains-and-Waters Painting on  
*Twelve Scenes of Lejiao Garden* from the Perspective of Iconology

王庭蔚/Wang Tingwei

**摘要：**中国园林绘画脱胎于中国传统山水绘画，二者对世界的转译与架构存在共通性。明代沈士充所绘的《郊园十二景图》是具有代表性的园林画作，文章提出“母体克隆”的概念，从图像学的角度分别在形象构成、形象提炼与形象演变三个方面初探山水画对十二景图的影响：在形象构成方面，十二景图传承了山水画“三层三远”的构图方式；在形象提炼方面，传承了山水画以“点、线、面”为基础的建构思路；最后以沈士充的师承关系为切入点，系统地论述十二景图对明代山水画的传承与创新。从图像学角度探讨《郊园十二景图》对传统山水画的继承，为当代语境下解析前人画作提供了新的思路。

**关键词：**《郊园十二景图》；沈士充；图像学；园林画；山水画

中国传统风景绘画拥有漫长的发展历史，风景绘画最初成型于以自然风光为灵感的山水画。到了唐代，以园林为题材的风景绘画开始萌芽。至明代中后期，风景绘画的主题由自然山水逐渐向私家园林过渡，园林画继承了山水画的哲学观念与形象母题，成为古人表达精神意象的重要媒介。

《郊园十二景图》为明代画家沈士充<sup>①</sup>于天启五年（1625）绘制完成，图中所描绘的乐郊园是沈士充好友王时敏<sup>②</sup>的私人园邸。乐郊园的设计者张南垣<sup>③</sup>是从山水画创作中脱胎而来的造园家，<sup>[1]</sup>因此乐郊园的设计体现了山水艺术对园林艺术的影响。此外，沈士充在创造十二景图之前擅画山水，故《郊园十二景图》是山水艺术与园林艺术经过不断融合孕育而出的画作，是探讨园林画对山水画继承与发展的良好范本之一。

### 一、山水画与园林画之间的“母题克隆”现象

从图像学的角度探析山水画与园林画的共同性，二者之间存在“形象”的传承。在美国视觉艺术批评家和图像

理论家W.J.T.米歇尔所著的《图像何求：形象的生命与爱》中，将形象之间的传承问题阐释为“母题”与“克隆”：形象是高度抽象的、用一个词就可以唤起的极简实体。美国德裔图像学家潘诺夫斯基提出的“母题”与此相关，它是图像中引发认识，尤其是重新认识的元素，即“这就是它”的那种识别。形象与图像之间的关系可以用“克隆”的双重意义加以说明，“克隆”既指一个活的有机体的个别样本，是其母体或捐赠机体的复制品，又指它所属的整个序列的样本。<sup>[2] xii-xiii</sup>

由此引申出“母题克隆”<sup>④</sup>的概念：由同一原型引申出来的形象，在同一图像媒介的不同语境内不断进行形象的复制，并在此过程中不断更新成长。沈士充《郊园十二景图》脱胎于传统山水绘画，在形象构成、形象提炼与形象演变上与山水画存在着“母题克隆”现象，并在此基础上进行了更新与发展。

### 二、形象构成——三层三远

“三层三远”是中国古代绘画中将抽象空间转译为图像



图1 [明]仇英《辋川十景图》 绢本青绿设色 纵28厘米，横428厘米 现藏于吉林省博物馆



图2 [明]仇英《辋川十景图》空间结构分析



图3 [明]沈士充《郊园十二景图》册页第一开“雪斋” 纸本设色 纵30.1厘米，横47.5厘米 现藏于台北“故宫博物院”

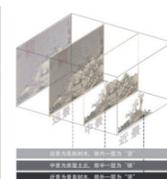


图4 [明]沈士充《郊园十二景图》之“雪斋”空间结构分析



图5 [明]沈士充《郊园十二景图》册页第八开“扫花庵” 纸本设色 纵30.1厘米，横47.5厘米 现藏于台北“故宫博物院”

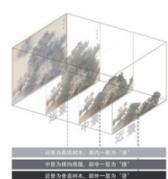


图6 [明]沈士充《郊园十二景图》之“扫花庵”空间结构分析

的基本方式，展现一种提炼过后的空间形象。所谓“三层”即每一景点的停留处都有外竖、中横、后竖的空间对比，清代沈宗骞<sup>⑤</sup>《芥舟学画编》记载：“凡画当作三层：如外一层是横，中一层必当多竖，内一层又当用横；外一层用树林，中一层则用栏榭房屋之属，内一层又当略作远景树石，以分别之。”<sup>[3]</sup>“三远”即高远、深远、平远，“自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈缈”<sup>[4]</sup>。由此可见，古人通过安排花草树木、房屋建筑、山川湖泊等构图要素之间的层级关系，意图在扁平的二维图像上营造出三维的立体层次。

虽然中国古代山水绘画和园林绘画的主题不同，但“空间”这一艺术原型在二者交叠演进的过程中不断复制更新，存在“母题克隆”的现象。图1为明代画家仇英<sup>⑥</sup>绘制的《辋川十景图》，画面中的近景为树木房屋湖泊，即外一层为“横”，中景为高耸的山川，即中一层为“竖”，远景为连绵的山脉，即内一层为“横”，三层递进关系构成了《辋川十景图》的空间内涵（图2）。《郊园十二景图》传承了《辋川十景图》此类山水画作中“三层”的概念，例如在“雪斋”（图3、图4）和“扫花庵”（图5、图6）两幅画作的构图手法中，采用了“外竖中横内竖”的均衡构图，完成了对传统山水画空间形象的复制与传承。

然而，《郊园十二景图》在继承山水画空间形象的基础上，沈士充在继承传统之余又有所创新。在传统的“三层三远”构图中，每层景物沿水平布置构成静谧均衡的空间形象，在此基础上，《郊园十二景图》出现了“对角线”的构图方式：将“三层”中的每层景致沿着册页的对角线布置，形成了由几组相互平行的斜线构成的动态空间图像，在全册图像中“秬阁”（图7、图8）、“就花亭”（图9、图10）为代表，画家以几近罕见的视角，将地平面作倾斜处理，<sup>[1] 27</sup>《郊园十二景图》斜向对角线的构图方式为传统中国绘画“四平八稳”的空间母题注入了新的活力。

沈士充在《郊园十二景图》中通过对斜向构图的探索，不仅传承了中国传统绘画中的空间母题，还进一步在新的构图逻辑之下为图像空间赋予了新的意义。

### 三、形象提炼——点、线、面的抽象架构

上文中提到，中国传统画师会用“三层三远”的方法将自然空间从原物状态抽象为图式形象，将无形无限的空间转化为一种可视化的图像母题，随着明代画师沈士充的对角线构图又将“三层三远”的图像母题进一步演化为动态的空间形象。画师在绘制图像的过程中使用了一种极简式的抽象设计思维，那就是将事物结构抽象简化为“线条”的形式——空间素描，即用线条把握原物形体的设计能力；通过这种方法，古代画师可以完成对自然的重新解读与还原。

然而，“循科学角度而言，大自然之中根本没有线条。在几何学上，线不过是点在空间移动的痕迹。然而，中国的图式绘本与线构描本却有助唤起观者的记忆，借此引发对自然原物的联想……在构图方面，中国画的空间由多个‘平面’（Plane）或平行四边形（Parallelogram）组成，采用的多是多点平行透视法（Parallel Perspective）”<sup>[5]</sup>。山水画自隋唐以来都使用空勾无皴的形体构造方式，用线条勾勒事物的形态结构；直到南北二宗的荆浩<sup>⑦</sup>才在前人思想的基础上进行了对山水画的系统化的革命，创造了以点、线、面为基础构架的“勾斫技法”系统，首次系统地构建了整体连续、梯度重叠的空间母题，即“主轴对称、正面垂直平移、梯度致深、连续完形的重叠”<sup>[6]</sup>的透视法则。

沈士充所在画派——“松江派”也是山水画派的一支分流，所以即使《郊园十二景图》所描绘的主题是园林，其事物形象的提炼方法也同构于山水画，沈士充传承了自荆浩改革以来以皴法为主体的绘画技法。如果从科学的视角解读皴法之美，会发现皴法会存在一些由二维平面表现三维空间的一些“点、线、面”基本结构的立体构成。《郊园十二景图》使用皴法模拟三维立体的原物世界，与前人仅用线条勾勒的方式相比更加真实细致。

同时，《郊园十二景图》体现了以凹凸感为基础的视



图7 [明]沈士充《郊园十二景图》册页第二开“稼阁”纸本设色 纵30.1厘米,横47.5厘米 现藏于台北“故宫博物院”

图8 [明]沈士充《郊园十二景图》之“稼阁”构图特征分析

图9 [明]沈士充《郊园十二景图》册页第六开“就花亭”纸本设色 纵30.1厘米,横47.5厘米 现藏于台北“故宫博物院”

图10 [明]沈士充《郊园十二景图》之“就花亭”构图特征分析

觉结构。中国古代并没有探讨光线如何作用于物体的理论法则,画师使用墨色来模拟自然环境中的明度变化,诞生出“凸处稀、凹处密”的视觉审美观,通过远近、阴阳、疏密的构成对现实物体质地的概括,对提炼出来的原物形象进行最大程度的还原。

沈士充在《郊园十二景图》中,在前人笔墨线法的基础上进行了一定革新。“筋、肉、骨、力”是五代时期荆浩对山水画用笔的线法要求,与荆浩的线法并重同义的,是明代董其昌<sup>⑧</sup>以“勾、皴、点、染”等不同技法对笔墨的灵活运用,再现阴晴、风霜、雨雪等不同气象,从而实现行云流水式的平深布局;沈士充继承了其师董其昌的绘画风格,运笔比较工能,多湿笔,少董其昌生拙秀雅之趣;<sup>[7]</sup>此外在墨色的运用方面,沈士充相较于董其昌更善于表达事物的质感,例如运用湿笔表现水波、雾气、白雪等等,在笔墨线法的应用方面进行了部分创新。

#### 四、形象演变——原物形象的历史演变

在图像学中,所谓“形象”,指的是任何一种相像性,一种或另一种媒介中出现的图、母题或形式;所谓“物”,指的是在所说形象中出现的,或支持这个形象的物质,即一个形象所指或使之出现的物质的东西;所谓“媒介”,指的是把形象与物体放在一起以生产一幅图画物质实践。<sup>[2] xviii</sup>中国传统绘画是在继承与创新中保持活力的,沈士充师从山水画名师董其昌、赵左<sup>⑨</sup>,其作画风格与思路受二者的较大影响,故从“形象演变”的角度将《郊园十二景图》放入沈士充的师承脉络中,以系统论述十二景图对山水画作的传承与发展。

植物:最初,中国古代绘画中的植物形象常以简易线描的方式传达出人类先祖对自然事物的崇拜;在五代荆浩山水皴法革新之后,使用“披麻皴”“点错皴”等手法来塑造树冠与树干,这一点也体现在明代山水画的植物绘制方式上,例如董其昌《葑泾访古图》(图11)、《延陵村图》(图12)以及赵左《茅屋闲眺图》(图13)等山水画作品很好地继承了皴法为主脉的植物绘制方式,并在此基础上进行了一定创新;沈士充师承董、赵,在其所绘的园

林画《郊园十二景图》中,树木的画法又回归到了古人用线条勾勒塑形,再用彩墨着色的方式,但值得注意的是,虽然画法在一定程度上回归了古人,但是其树木骨架的形象却是对皴法树木骨架形象的模仿,使图画中的树木形象具有了双重意义。

山川丘陵:在五代时期,古人对山川的形象已经构架出初步的理解,由简单线条模仿出山川的外轮廓,但空间景深概念还未成型。在明代董其昌《葑泾访古图》与赵左《秋林书屋图》(图14)等山水画作品中,山川形象逐渐写实,人物树木与山体的比例逐渐协调,对山川的描绘出现了虚实、疏密等写意手法。回到沈士充的《郊园十二景图》中,山体丘陵的形象在对董、赵模仿的基础上,利用更加细腻的皴法与淡彩来概括原物的质感,相比之下减弱了五代两宋时期山川的“筋、肉、骨、力”之气势,走向了温润雅秀的文人画风格。

建筑与构筑物:中国绘画中对建筑空间的理解类似于今天的“轴测图”,即一个投影面上同时反映出物体三个坐标面的形状。所以古人绘画中的房屋多由一组“立面”“底面”及其所夹的“侧面”组成,粗略地构成一个“斜轴测图”,形成了中国建筑的图像母题。随着各个绘画时期的更迭,该图像母题基本保持不变,董其昌“华亭画派”、赵左“苏松派”等明代山水画流派也承袭了这一母题;沈士充在其园林画《郊园十二景图》中,除了继承明代山水画“斜轴测”母题外,还使用“正立面”直接表达建筑的形象,在绘画中属于比较新颖的尝试。

#### 五、结语

《郊园十二景图》与中国山水画在形象构成、形象提炼与形象演变等方面有着相同的意趣,并揭示了山水画与园林画之间的传承关系。通过探索这些同构现象之间的联系,我们可以初步构架出图像从无到有的生成过程;通过对“构图”“母题克隆”“形象”等概念的探讨,我们可以从图像学的角度剖析人类创造图像这一行为背后的精神活动,从古观今,园林画与山水画也势必在新的时代语境下得到更加积极的发展。



图11 [明]董其昌 葑泾访古图 纸本水墨 纵80.0厘米,横29.8厘米 现藏于台北“故宫博物院”

图12 [明]董其昌 延陵村图 绢本设色 纵78.5厘米,横30.2厘米,现藏于故宫博物院

图13 [明]赵左 茅屋闲眺图 绢本设色 纵97.5厘米,横39.2厘米 现藏于天津博物馆

图14 [明]赵左 秋林书屋图 绢本浅设色 纵103.1厘米,横51.4厘米 现藏于台北“故宫博物院”

#### 注释:

- ①沈士充,字子居,明代画家,生卒年不详,华亭县(现属上海市松江区)人。
- ②王时敏(1592—1680),本名王赞虞,字逊之,明末清初画家,江苏太仓人。
- ③张南垣(1587—1671),名涟,字南垣。明末清初造园家。
- ④母题克隆:此概念是笔者基于W.J.T.米歇尔“母题”与“克隆”的概念延伸而来。
- ⑤沈宗骞(1736—1820),字熙远,号芥舟,清代画家,浙江湖州人。
- ⑥仇英(约1498—约1552),字实父,号十洲,明代绘画大师,江苏太仓人。
- ⑦荆浩(约850—911年),字浩然,号洪谷子,五代时期著名山水画家。
- ⑧董其昌(1555—1636),字玄宰,号思白、香光居士,华亭县(现属上海市松江区)人。
- ⑨赵左(1573—1644),字文度,明代万历时期的山水画家,华亭县(现属上海市松江区)人。

#### 参考文献:

- [1]何鑫.沈士充《郊园十二景图》研究[D].武汉:华中师范大学,2015.
- [2][美]米歇尔.图像何求:形象的生命与爱[M].陈

永国,高焱,译.北京:北京大学出版社,2018.

- [3](清)沈宗骞.芥舟学画编[M].济南:山东画报出版社,2013:126.
- [4](北宋)郭熙.林泉高致[M].南京:江苏凤凰文艺出版社,2015:80.
- [5]方闻.中国艺术史九讲[M].谈展广,译.上海:上海书画出版社,2017:35-36.
- [6]樊靖.浅析《溪山行旅图》空间关系的营造[J].知识文库,2017(02):20.
- [7]潘深亮.古今书画作伪纵横谈[J].收藏家,2021(10):190-192.

王庭蔚:中央美术学院建筑学院在读硕士研究生

(责任编辑:陈期凡)

## 潘曾莹《红雪山房画品》中绘画审美观念的两个维度——兼论晚清江南文人审美观念的传承与内省

Two Dimensions of Aesthetic Concept of Painting in Pan Zengying's *Hongxue Mountain House Painting Appreciation*:

Also on Inheritance and Introspection of Aesthetic Concepts of Literati in Regions South of the Yangtze River in the Late Qing Dynasty

张 晨/Zhang Chen

**摘 要：**晚清绘画理论著作颇为丰富，编纂、刊印十分频繁，学界普遍认为晚清时期的画论总体成就不高。尽管如此，江南地区的文人依旧有一些理论具有一定的学术价值，他们继承前代绘画理论观点并在此基础上进行新的解读，同时也结合时代风气对前代画论不足之处进行补充和修正。其中，《红雪山房画品》是晚清潘曾莹总结出的关于绘画的十二条审美境界，这十二条境界不仅是对晚清时期江南地区文人审美观念的折射，同时也是对前代审美观念的延续和补充，更是对画坛不良风气的反省。本文以《红雪山房画品》为出发点，结合潘曾莹的书画交游，从传承与内省两个维度讨论得出晚清时期江南地区文人在绘画审美观念上大致延续传统文人追求“淡”“清”“雅”的格调，但同时也不排斥“北宗”一派“豪放”“雄强”的风格，进而强调“性灵”的抒发。

**关键词：**《红雪山房画品》；潘曾莹；江南文人；审美观念

潘曾莹（1808—1878），字申甫，一字黼廷，号星斋，吴县（江苏苏州）人，工诗擅画，有《墨缘小录》《小鸥波馆题画诗》《小鸥波馆诗钞》《红雪山房画品》传世。其中《红雪山房画品》是潘曾莹绘画美学观念的反映，共列十二个美学境界。

美学范畴上的“品”在魏晋南北朝时盛行，曹丕（187—226）制定“九品中正制”使得人伦鉴赏之风盛行，进而书画品评也因此兴盛，对“画品”的界定也反映了一个时代的审美观念。谢赫（生卒不详）在《古画品录》中开卷便说“夫画品者，盖众画之优劣也”<sup>〔1〕</sup>，姚最评谢赫《古画品录》则言“人数既少，不复区别，其优劣可以意求也”<sup>〔1〕</sup>。谢赫和姚最的“画品”指的是绘画的优劣等级。他们审美的要义是“气韵生动”<sup>〔1〕</sup>“事绝言象”<sup>〔1〕</sup>“穷理尽性”<sup>〔1〕</sup>，虽说姚最对谢赫有不满之处，但品评的审美标准仍大体延续了谢赫的说法，如“学穷性表”<sup>〔1〕</sup>，就是对谢赫“穷理尽性”的转化。唐代绘画品评更加的丰富，张彦远（815—875）在《历代名画记》中设定“自然”“神”“妙”“精”“谨细”五品，张怀瓘（生卒不详）《画断》分“神”“妙”“能”三品，朱景玄（约785—848）所著《唐朝名画录》列

“逸”“神”“妙”“能”四品，后三品又分上、中、下三等。唐代开始出现文人审美的萌芽，如张彦远说“自然”为“上品之上”<sup>〔1〕</sup>127，朱景玄以“宛若神巧”<sup>〔1〕</sup>168“物势皆出自然”<sup>〔1〕</sup>168来评价画家，他们对自然天成的“逸品”开始重视。宋代文人士大夫活跃，刘道醇（生卒不详）《圣朝名画评》中分“神”“妙”“能”三品，每品之中又分上、中、下三个等级，明显是对唐代的延续。黄休复在《益州名画录》中列“逸”“神”“妙”“能”四格，并明确将“逸格”放在首位，认为是“笔简形具，莫可楷模”<sup>〔1〕</sup>188。黄休复（生卒不详）的“逸格”是对前代画品的总结，也是后世所追求的“标准”。郭若虚（生卒不详）在《图画见闻志》中品评胡瓌“用笔清劲”<sup>〔2〕</sup>16，刘彦齐“颇臻清致”<sup>〔2〕</sup>17，崔白“体制清赡”<sup>〔2〕</sup>43。邓椿（生卒不详）《画继》评赵令穰“甚清丽”<sup>〔3〕</sup>8，赞陈常“有清逸意”<sup>〔3〕</sup>86，并延续黄休复将孙位放在“逸格”的看法。由此观之，宋代的审美是得之自然的“士人画”，审美核心是“清”和“逸”，元以后文人画基本沿着“清”“逸”这条路发展。元代汤垕（约1262—1332）《画鉴》在书中对所列画家作品评，寥寥数语便能道破画家的风格特点，如“董源得山之神气，李成得山之体貌，范宽得山之骨法”<sup>〔4〕</sup>37，这是对前代山

水画论的总结。又赞成苏轼（1037—1101）的重神轻形，谓“古人最以形似为末节”<sup>〔4〕</sup>67，强调写意“四君子”要“至清”<sup>〔4〕</sup>70，“清”是“四君子”品质的象征，所以“画者，当以意写之，不在形似耳”<sup>〔4〕</sup>70。元代“品评”观念延续宋代文人观点，形成主流，也改变了“品”是高低优劣标准，而成为鉴赏的标准。明代李开先（1502—1568）《中麓画品》一反前代“逸”“神”“妙”“能”的划分，自立五品，并赞扬浙派苍劲风格。但明代的绘画审美主流还是以沈、文、董其昌为代表的“清雅”的格调。至清代黄钺（生卒不详）《二十四画品》、潘曾莹《红雪山房画品》皆仿照司空图《二十四诗品》将前人用于评价优劣等级的画品提升到绘画“意境”的地位，戴熙（1801—1860）、盛大士（1771—1839）、李易修（1811—1889）等晚清文人皆是如此，他们指向共同的审美，即文人所追求的“清”“淡”“雅”的境界，但又能挣脱藩篱，对南宗的弊端进行补充。下面将以潘曾莹《红雪山房画品》为出发点，探索潘曾莹绘画审美观念的具体特点以及此篇所折射的晚清江南文人审美的共性特征。

《红雪山房画品》指出了绘画的十二个境界：  
 幽秀：流水几曲，夕阳乍沉。娟娟修竹，微风吹襟。美人何处，时闻玉琴。疏花隐红，寒烟满岑。  
 高洁：寒泉清冷，古石崖罅。岩花独秀，木叶初落。空山无人，白云满壑。松风萧萧，飞来孤鹤。  
 古淡：远山苍苍，中有茅屋。脱巾微吟，洒然绝俗。老梅著花，红隔修竹。苍苔满阶，时滴冻绿。  
 清丽：画帘潇碧，香风乍吹。幽兰自芳，谁吟楚词。美人婵娟，姗姗来迟。芙蓉红笑，微波写之。  
 豪放：悬崖削铁，飞泉琤琮。苍龙破壁，后鹤盘空。云梦八九，吞其胸中。划然长啸，萧萧天风。  
 超逸：神仙缥缈，时结松阁。邈不可即，萧然有托。白云无心，舒卷寥廓。飘飘松巅，翩若孤鹤。  
 神韵：美人独处，铅华不施。悠然清怨，手弄琴丝。微风淡淡，流水差差。群花未开，寒梅一枝。  
 闲远：白云在空，吹来檐宇。时见邻屋，炊烟一缕。遥山孤青，日暮延伫。呕鸦舳声，恍答烟语。  
 蕴藉：瑶瑟初抚，幽怀邈如。好山平远，微云卷舒。抱兹蕙质，萧然独居。寒花一瓶，名香一炉。  
 娟润：微雨初过，苍苔乍湿。墙角秋花，依依黄蝶。佳人萝屋，依竹羞花。冰蟾一痕，翠绡红裹。  
 舒爽：修竹千个，梧桐四垂。中有秋气，沁人心脾。  
 冷僻：荒烟袅白，湿云乍紫。落叶满径，窅无人行。危亭多风，垂杨弄晴。斜日一角，寒鸦数声。<sup>〔5〕</sup>  
 这十二条境界中，“清丽”“古淡”指向的是“淡”“雅”的境界，是“南宗”审美观念的延续，而“古”则是要求绘画要“戒俗”，是“古意论”的传承。虽说潘曾莹对“南宗”审美观念持赞成态度，但他又能看到按照风格南北宗划分的不足之处。“豪放”一品则是对“北宗”绘画意境的赞扬，体现他包容的艺术审美态度。

“超逸”“闲远”指向的是“老庄”精神的延续，追求的是“安静”“闲适”之境。“高洁”“冷僻”二境，指向的是“空灵”的“禅境”，而“舒爽”则是对“禅境”的升华。“幽秀”“神韵”“蕴藉”则是“雅正含蓄”词风影响之下，将其深入到绘画境界中，产生新的表达方式。由此可以看出，这十二个境界在继承前代审美观念的基础上又有新的见解，并且还能结合时代风气提出补充，下文将归纳这十二条境界做具体分析，并结合此时期江南地区其他文人观念进行总结。

### 一、“清丽”“古淡”与“豪放”：“南宗”审美观念的继承与划分的重审

明末清初，以董其昌和“四王”为代表的画坛正统，皆尊奉“南宗”的审美观念。至晚清，“虞山派”“娄东派”在江南地区形成一股强大的势力，占据了画坛的半壁江山，他们亦是以南宗的“淡”为审美标准，如董其昌（1555—1636）在《容台别集》中提到：“苏子瞻曰：‘笔势峥嵘，辞采绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。实非平淡，绚烂之极’”<sup>〔6〕</sup>。恽寿平（1633—1690）评价倪瓒，说“云林画天真淡简，一木一石，自有千岩万壑之趣”<sup>〔7〕</sup>63，又“迁老幽淡之笔，余研思之久，而犹未得也”<sup>〔7〕</sup>59。王原祁（1642—1715）《麓台题画稿》评价唐寅，称其“有平淡天真之妙”<sup>〔8〕</sup>。潘曾莹一生为官且居于吴县，所以他的审美观念也会受到“南宗”正统的影响。

#### （一）“清丽”之“淡雅”

清人段玉裁（1735—1815）《说文解字注》云：“清，腴也，澍水之兒。腴者，明也。澄而后明，故云：‘澄水之貌。’引申之凡‘洁’曰‘清’，凡人洁之亦曰清”<sup>〔9〕</sup>，“清”趋向于“淡”。“淡，薄味也。馥之反也。西部，曰馥厚酒也。又澹、淡，亦作泊、淡，水满貌。杨雄赋：‘秬鬯泔淡。应劭曰：泔淡，满也。’”<sup>〔9〕</sup>越清也就越淡，所谓“其水淡而清”<sup>〔10〕</sup>。对于环境来说，“清”是“静”的象征，是远离尘世的象征，是恬静淡泊的象征；对于人来说，是“纯洁”“高尚”的象征。结合潘曾莹的诗文理解“清”在他绘画审美中的含义，诗中“乍吹”“幽兰”“微波”凸显出环境的“清”与“静”，而美人吟唱楚词更是“以声衬静”。“丽”是形容女子外貌漂亮，诗中“婵娟”“姗姗”“芙蓉”“红笑”等词，皆能将女子最美好的一面描绘出来。美丽女子形象的衬托恰是因为环境的“清”与“静”，颇有顾恺之（约345—409）《洛神赋图》之妙。其实“清丽”意境的描写，也道出了“环境”与“人物”在艺术中的关系。南北朝刘义庆《世说新语》载顾恺之画谢幼舆之故事，其言“顾长康画谢幼舆在岩石里，人问其所以，顾曰：谢云：‘一丘一壑，自谓过之。’此子宜置丘壑中”<sup>〔10〕</sup>，交代了人物与环境的关系。又如王绎（约1333—？）作《杨竹西小像》，倪瓒为之补景，仅是一树一石，“清幽”之境和“高洁”之士便跃然纸上。所以，在潘曾莹所描绘的“清丽”之境中，以美人之“丽”来表现境界之“清”，实属高人一等。

不独潘曾莹追求“清淡”之境，黄钺在《十四画品》中就“清旷”一品解释道：“皓月高台，清光大来。眠琴在膝，飞香满杯。冲霄之鹤，映水之梅。意所未设，笔为之开。可以药俗，可以增才。局促瑟缩，胡为也哉。”<sup>〔11〕</sup>775在黄钺诗中，“皓月”“清光”“眠琴”“冲霄之鹤”“映水之梅”都是对“清”的描绘，但黄氏还突出“旷”的要求，进而转向对人品的要求。纵使与潘氏在细节之上要求不同，但是所共同追求的就是“清淡”之境。潘曾莹在《墨缘小录》中评画家张吉安“偶作小画，饶清逸之致”<sup>〔5〕</sup>。由此可见江南地区文人对“清”审美观念的追求。

### （二）“古淡”之“古雅”

“古”在绘画史上常常被讨论，也是美学概念的重要组成部分。宋代米芾（1051—1107）提出“高古”的美学观。他说“余家董源雾景横披全幅，山骨隐显，林梢出没，意趣高古”<sup>〔1〕</sup>980，“余乃取顾高古，不使一笔入吴生”<sup>〔1〕</sup>981。米芾的“高古”经过赵孟頫的倡导，遂成为美学的标准。唐代窦蒙（生卒不详）《语例字格》对“古”做出解释，即“除去常情曰古”<sup>〔12〕</sup>。除去人情世故，才不会被世俗污染进而才能免“俗”，进入“古”的境地。陈传席在《中国绘画美学史》中讨论“古意论”的价值和意义时写道，要想摆脱庸俗，“那就要多读古人的书，得其真朴的精神、高雅的品质，使自己的心摆脱世俗庸俗之境，既雕既凿，复归于朴，而后才能进入淳朴之境”，“古到极点就是新到极点”<sup>〔13〕</sup>325。潘氏诗中“脱巾微吟，洒然绝俗”就是淳朴、高雅的表现，而“老梅”“修竹”的意象又是高洁品格的象征。清代的文人艺术成果，不再是纯然的精神产物，也作为商品流通，从而被赋予较之之前时代更复杂的经济属性，所以“人愈世故，思想愈复杂，真和朴的东西也就愈少”<sup>〔13〕</sup>323。晚清大量画家一味地模仿古人，以致绘画走向阴柔萎靡的状态，完全曲解了“古意”。事实上，“古意”是因为画中“淳朴”的东西太少，只能通过“古人”来寻找“真”和“朴”，越是“幼稚”状态，“天真淳朴”的东西就越多。潘曾莹提到：“应酬太多，毫无性灵，便堕恶习。梅花道人挥洒淋漓，直抒己见，独辟町畦，不求于人，而其品愈高，亦其宜画，亦愈可贵矣。”<sup>〔5〕</sup>“应酬太多，毫无性灵”是对时代的风气的总结与鞭挞，这是“俗”的表现，是“复古”扭曲的表现，而吴镇的画挥洒淋漓，直抒性灵，这是淳朴的表现，所以后代将其作为学习的标准。程庭鹭（1796—1858）在《小松园阁书画跋》中有言“画虽师古人，须见本色，乃得天趣”<sup>〔14〕</sup>328-329，“师古人”是“古意”的表现，“天趣”则是画家“脱俗”的表现，只有“师古”与“天趣”相结合，这样才能不为古人所束，而自出新意。

“淡”，前文说到，“淡，薄味也”，是与“清”相似。除“清”以外，“远”也可以表现“淡”，“远山苍苍，中有茅屋”，“远山”呈现出的就是“淡”的境界。郭熙（约1000—1090）在《林泉高致集》中提出“三远”：高远、平远和深远。“远”能够将人的情感与思想带到远处，远离尘世的喧闹，这就是“林泉之心”

的体现。陈传席在解读“远”时说道：“思想随着山水的‘远’无限飞跃，直到飞到‘一尘不染’的境地，就是‘淡’‘无’‘虚’的境地。‘远’的飞远和延伸，渐入‘无’的境地，‘虚’的境地，‘淡’的境地……‘平远’给人以‘冲融’‘冲淡’之感，不会给人的精神带来压迫。一般来说，‘平远’的用墨较淡，其在平和中，把人引向‘远’和‘淡’的境地。”<sup>〔13〕</sup>264-265据此再看“远山苍苍”中的“平远”之意就明晰了。越“远”，就越“淡”，也就越“脱俗”，创作出的作品也就越“平淡天真”，越具有“古意”。

潘曾莹的“古淡”指向的是“淳朴”“脱俗”的境地，而“古”常常又与“雅”连用，“淡”又是雅的一种表现，所以“古淡”还指向“雅”的境地。沈宗骞（1736—1820）提到：“古淡天真，不着一色，高雅也……能集前古各家之长而成一家风度，且不失名贵卷轴之气者，大雅也。”<sup>〔15〕</sup>“不着一色”是“淡”“朴”的表现，“集前古各家之长而成一家风度”是不落古人“俗套”的表现。

### （三）“豪放”：对南宗划分标准的重新审视

前文分析了潘曾莹的审美观念是受南宗正统的影响，但这仅仅是对于观念上的认同，对于以绘画风格、技法来划分“南北宗”，并有“扬南抑北”的行为开始重新审视。诗中描绘的“悬崖削铁”“飞泉琤琮”“苍龙破壁”“后鹤盘空”“划然长啸”“萧萧天风”都是对大气磅礴、构图奇险一类绘画意境的赞扬。从潘曾莹《临梅花道人山水》可以看出，潘氏用笔豪放，水墨淋漓，大笔皴擦，得吴镇意趣，而这种“大笔皴擦”“不含蓄”的技法，正是南宗所排斥的风格。潘曾莹尤醉心吴镇，《小鸥波馆画识》中评：“梅花道人，挥洒淋漓，直抒己见，独辟町畦，不求知于人，而其品愈高，宜其画，亦愈可贵也。”<sup>〔5〕</sup>此外，《小鸥波馆画识》中有一段他对“刘松年”的评价：“旧藏刘松年《十八学士图》，绢本，工细绵密，设色厚重，人物衣褶，曲尽其妙，无一笔不灵动，一洗院体习气，是可宝也。”<sup>〔5〕</sup>又对晚清绘画风气作了评价：“今人以淡墨作画，自谓‘雅趣’，涉笔稍浓，便嫌其俗，不知胸无书卷，即随意一二，笔便露俗态。若酝酿既深，即楼台殿阁，金碧辉煌亦何尝不雅，何尝无书卷气耶？”<sup>〔5〕</sup>潘曾莹对于南宗划分的依据开始重新审视，尽管刘松年是院体画家的代表，以工整的界画见长，但是画面“灵动”，那他就是好画家。反而对晚清南宗一味地追求淡雅进行批判，只要胸有“书卷气”，即是“金碧山水”依旧可视为佳作。还有要注意的是，《墨缘小录》载，潘曾莹与“海上画派”的张熊有交游，说明潘氏对上海画派豪放、朴拙之风的认可。再看潘氏传世花鸟作品《秋色圆扇》《牡丹图卷》都能见到“海派”的风格。潘曾莹在晚清“虞山派”“娄东派”的“模古”风气下能有这样的见解无疑是有一定价值的。

晚清江南画家对南宗划分的重审不止潘曾莹一人。黄钺《二十四画品》对“沉雄”“朴拙”山水意境的描绘，

显示他对金石书画“力能扛鼎”之势的赞扬。“淋漓”则是对随意挥洒、自然天授的绘画的认可。沈宗骞在《芥舟学画编》中“宗派”一节说道：“天地之气，各以方殊，而人亦因之。南方山水蕴藉而萦纤，人生其间得气之正者，为温润和雅，其偏者则轻佻浮薄。北方山水奇杰而雄厚，人生其间得气之正者，为刚健爽直，其偏者则粗厉强横。此自然之理也。于是率其性而发为笔墨，遂亦有南北之殊焉。”<sup>〔15〕</sup>沈宗骞从画风上肯定了南、北都有各自的优点，不应厚此薄彼。钱泳（1759—1844）对南北宗的重审则更加直接——“无论南北，只要有笔有墨，便是名家。”<sup>〔16〕</sup>李易修在《小蓬莱阁画鉴》中说：“近世论画，必严宗派，如黄、王、倪、吴知为南宗，而于奇峰绝壁定为北宗，且若斥为异端。不知南北宗由唐而分，以由宋而合。如营丘、河阳诸公，岂可以南北宗限之？吾辈读书弄翰，不过抒写性灵，何暇计及某家皴某家点哉！老子曰：‘上德不德，是以有德。下德不失德，是以无德。’吾愿学者勿拘拘于宗派也。”<sup>〔17〕</sup>269又：“山水之有酝酿，南宗固胜于北宗，平淡天真，自饶奇趣，若北宗非工致之极，难见雅驯。然今之学南宗者，不过大痴一家，大痴实无奇不有，而学者又仅得其一门。盖耳目为董尚书、王奉常所囿，故笔墨束缚，不能出其藩篱。”<sup>〔17〕</sup>269江南文人将北宗“雄浑、豪放、刚强”的风格强调回来，这是晚清时期绘画理论的进步。

### 二、“超逸”“闲远”：老庄精神的延续

#### （一）“超逸”：无我之境

老、庄认为“道”是万物的起源，“以‘道’为宇宙万物之本体和发展之源”<sup>〔18〕</sup>62，是“天地与我共生，万物与我为一”<sup>〔19〕</sup>，推而至美学思想，就是“物我交融”的超逸之境。宗炳提出“神超理得”<sup>〔1〕</sup>144“卧游”，王微则言“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡”<sup>〔1〕</sup>144，石涛在《画谱》中说“山川与予神遇而迹化”<sup>〔20〕</sup>，这皆是精神超脱的结果。潘曾莹诗中“神仙缥缈，时结松阁”，描写就是超然脱俗之境，是“庄周梦蝶”之旨。

关于“逸”，朱景玄《唐朝名画录》中列“王墨、李灵省、张志和”三人为“逸品”，并评王墨“多游于江湖间”，又“……应手随意，倏若变化。图出云霞，染成风雨，宛若神巧”<sup>〔1〕</sup>168；评李灵省为“一点一抹，便得其象，物势皆出自然”<sup>〔1〕</sup>168；记张志和“常渔钓于洞庭湖”<sup>〔1〕</sup>169。宋代黄休复在《益州名画记》中解读“逸品”，是“笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表”<sup>〔1〕</sup>188。“逸”是自然天授的，艺术主体是超然脱俗的。陈传席就美学概念上的“逸”认为“逸的本义是超众脱俗”<sup>〔14〕</sup>218。潘曾莹所描绘的“白云无心，舒卷寥廓。飘飘松嶂，翩若孤鹤”，便是超众脱俗的意境。“超逸”是老庄追求的“万物”与“我”相合的境界，对画家而言就是“性灵”的抒发。

黄钺在《二十四画品》中列“超脱”，曰“峨峨天官，严严仙扃。置身空虚，谁为户庭”<sup>〔11〕</sup>774，是超然世外的境界表现，而“机无留停”“意趣高妙，纵其性灵”<sup>〔11〕</sup>774，就是“逸”的表现，强调性灵的抒发。

#### （二）“闲远”：闲雅之境

“闲”是一种格调，一种“安静、恬淡”的意境，和“远”一样，都是追求远离尘世的喧闹，让自己静下心来，以淡泊悠闲的态度面对生活。宗炳（375—443）在《画山水序》中有言，“闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒”<sup>〔1〕</sup>144，追求的就是老庄的“无为”的状态，是精神的超脱。潘曾莹所描绘的“白云在空”“炊烟一缕”就是漫不经心、闲适的状态。“遥山孤青”“呕鸦舫声”则是“静”的状态，整个意境呈现的是“安静、平和、闲适”的氛围。张曼华在评潘曾莹的“闲远”时说道：“清代潘曾莹的《红雪山房画品》所列十二品中第八品即为‘闲远’，即是一种闲适恬淡的品格。画家闲适恬淡的心境让画家能够脱离世俗的污浊，营造悠闲高远的境界。”<sup>〔21〕</sup>425“闲远”的境界还是追求“淡”和“雅”的境地，是对“平淡生活”的向往，同时亦是对画家人品的强调。李易修在论“逸”品时说道：“画至逸品，难言之矣……若论高远闲旷之致，又如登黄鹤楼，亲听仙人吹笛，一时寄托，不在人间世。”<sup>〔17〕</sup>272“逸”的意境就是“高远闲旷”“不在人间世”，是闲适、平淡的表现。

### 三、“高洁”“冷僻”与“舒爽”：“禅境”的升华与补充

#### （一）“高洁”“冷僻”的“空灵”之境

关于“空灵”，叶朗在《美学原理》中就有过详细的分析，他认为空灵与禅宗的“悟”有关，“空灵”就是禅宗“妙悟”下产生的一种特殊的审美形态。<sup>〔22〕</sup>388“空”是空寂的本体，“灵”是活跃的生命。<sup>〔22〕</sup>389推而言之，“空”和“灵”是“动”和“静”的结合，苏轼说“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境”<sup>〔23〕</sup>，宗白华说“禅是动中极静，也是静中极动，寂而常照，照而常寂，动静不二，直探生命本源”<sup>〔24〕</sup>103。王维诗“明月松间照，清泉石上流”<sup>〔25〕</sup>以及“空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上”<sup>〔26〕</sup>，以“此时无声胜有声”将“无人之境”表现得淋漓尽致。与王维同时代的常建（生卒不详）在《题破山寺后禅院》诗中写“清晨入古寺，初日照高林。曲径通幽处，禅房花木深。山光悦鸟性，潭影空人心。万籁此俱寂，但余钟磬音”<sup>〔26〕</sup>。诗文是描绘古老的寺院“清幽”“空灵”的环境，寺院远离尘世的喧闹，足可令人“心旷神怡”。

潘曾莹诗中“寒岩花独秀”“空山无人”“荒烟袅白”“窅无人行”是“空”，是“静”；“飞来孤鹤”“寒鸦数声”则是“灵”，是“动”的描写。此外，往往“空灵”的境界，就会带来冷清、孤寂、安静之感。倪瓒《渔庄秋霁图》描绘的是太湖清秋之景，空山无人，整洁清爽。弘仁（1610—1663）《黄山天都峰图》则是描绘的“一尘不染”的蓬莱仙境，这两幅作品可看作是对潘曾莹“高洁”“冷僻”二品绘画意境的诠释。《墨缘小录》中录戴熙诗句，“寒日下峰巅，西风起林杪。野亭时一来，秋空数归鸟”<sup>〔5〕</sup>“猎猎霜风厉，冥冥云路永。日出苍烟开，寒塘下秋影”<sup>〔5〕</sup>，亦是对“空灵”之境的描写。

### （二）“舒爽”：对“无人”之境的补充

上文讲到“高洁”“冷僻”虽有生命，但却是“无人之境”，是倪瓒、弘仁与世无争退隐之士的心境。潘曾莹就无人之境进行补充，秋天的清冷、萧条之境加上“舒爽”之境，这样“空灵”的境界就能带上“平和”的意趣。诗中屡次以“木叶”作为意象，林庚在《说“木叶”》一文中，就表示“木叶”的意象在诗词中“有落叶微黄与干燥之意，它带来整个疏朗的清秋的气息”<sup>[27]</sup><sup>302</sup>。所以“高洁”一品中“木叶初落”、“舒爽”一品中“木叶离披”，就是对传统写秋景冷清之境作了补充。作者从“空山无人”到“沁人心脾”，将人的感受与自然结合，将“人自然化”而后“自然又人化”，这种“万物与我为一”的状态，正是前文所说的“超逸”之境。戴熙诗中“袅袅垂杨敛细雨，茸茸浅草蘸寒烟。不识是烟还是雨，耐人寻味是春山”<sup>[5]</sup>之句，也与潘曾莹的“舒爽”一品有异曲同工之妙。

### 四、“幽秀”“神韵”“蕴藉”：“雅正含蓄”词风的延续

#### （一）“幽秀”与“神韵”

戴熙有言：“画有诗人之笔，词人之笔。高山大河，长松怪石，诗人之笔也。烟波云岫，路柳垣花，词人之笔也，旖旎风光，正须词人写照耳。”<sup>[28]</sup>他将绘画的意境分为“诗人之笔”和“词人之笔”，前者是豪放派诗人“雄浑厚重”，后者则是婉约派词人“清新淡雅”之感。同时，其认为，美好清雅的风光只能是“词人之笔”才能描绘出来。晚清常常以诗词来论绘画意境，黄钺、戴熙、潘曾莹等，不胜枚举。这些江南文人共同追求“词人之笔”描写绘画意境，这是时代审美的体现。但他们也不忽视“诗人之笔”的长处，这是对时代的弊端的审视。究其原因，康熙时期，诗词文章理论开始追求“雅正含蓄”<sup>[18]</sup><sup>83</sup>的格调，施闰章（1618—1683）强调“温润敦厚”的“诗教”，之后朱彝尊（1629—1709）则以“醇雅”的标准来衡量诗词文章，朱彝尊说：“言情之作，易流于秽。此宋人选词，多以雅为目。”<sup>[29]</sup>这种观念开始慢慢渗透至绘画中，如恽寿平写“秋夜烟光，山腰如带，幽篁古槎相间，溪流激波又澹荡之，所谓伊人于此盘游，渺若云汉，虽欲不思，乌得而不思”<sup>[30]</sup><sup>24</sup>，笪重光（1623—1692）写“空本难图，实景色清而空景现；神无可绘，真景逼而神境生”<sup>[31]</sup>，皆描绘了一个“清雅”的境界。

“雅正含蓄”的诗风崇尚“淡”，是当时文人士大夫所追求的绘画审美倾向，这种审美倾向一直到晚清都在延续。郭麐（1823—1893）作《词品》，亦列十二则，其中“幽秀”“神韵”二品与与潘氏所用画品名一致，且都将“幽秀”置于第一品。现将郭麐《词品》中“幽秀”“神韵”二品誊录，以助解读潘氏之画品：

幽秀：千岩巉巖，一壑深美。路转峰回，忽见流水。幽鸟不鸣，白云时起。此去人间，不知几里。时逢疏花，娟若处子。嫣然一笑，目成而已。<sup>[32]</sup>

神韵：杂花欲放，细柳初丝。尚有好鸟，微风拂之。

明月未上，美人来迟。却扇一顾，群妍皆媿。其秀在骨，非铅非脂。眇眇若愁，依依相思。<sup>[32]</sup>许慎《说文解字》云：“幽，隐也。”<sup>[33]</sup>段玉裁注：“幽，从山，犹隐从阜，取遮蔽之意。”<sup>[9]</sup>《尔雅》云：“幽，深也。”<sup>[34]</sup>《毛诗》云：“幽幽南山。幽幽深远也。”<sup>[35]</sup>可见，“幽”是“深”之意，亦有“远”之意。复旦大学毛文琦在他的博士论文《中国古代词学范畴举隅》中，对“幽秀”进行了分析。他通过分析郭麐《词品》中的“幽秀”得出结论——“‘幽秀’范畴天然带有幽深之意”，又引杨慎（1488—1559）《词品》评《水龙吟》词说明，“‘幽秀’将原本‘曲折深幽’之意带向冲和淡然之境”<sup>[36]</sup><sup>95-98</sup>。以此再看绘画意境上的“幽深”，郭熙“三远”其中就有“深远”，谓：“深远之景重晦”“深远之意重叠”<sup>[1]</sup><sup>500</sup>。宋代韩拙在此基础上提出“幽远”：“景物至绝，而微茫缥缈者，谓之幽远。”<sup>[37]</sup>从中可知，“深远”和“幽远”都是“幽深”之意，是冲和淡然之境。潘氏《画品》中写“美人何处，时闻玉琴”，描写只闻琴声，却不见佳人的身影，来表现环境的“深远和幽静”，而“娟娟修竹”“疏花隐红”则是对环境“秀丽”的描画。郭氏《词品》中“千岩巉巖，一壑深美。路转峰回，忽见流水。幽鸟不鸣，白云时起。此去人间，不知几里”之句，是对“幽深”的描绘；“时逢疏花，娟若处子。嫣然一笑，目成而已”，则是对“秀”的描绘。整首词是“婉约”“含蓄”的基调，潘曾莹借以表现绘画的意境，是南宗以“淡”为宗的传承，亦是“雅正含蓄”诗词风尚下的必然结果。

关于“神韵”，王士禛（1634—1711）诗论的核心就是“神韵说”，而绘画审美受到“神韵说”最大的影响就是“清远”“冲淡”的审美。其《池北偶谈》中“神韵”云：汾阳孔文谷云：“诗以达性，然须清远为尚。薛西原论诗，独取谢康乐、王摩诘、孟浩然、韦应物，言：‘白云抱幽石，绿筱媚清涟’，清也。‘表灵物莫赏，蕴真谁为传’，远也；‘何必丝与竹，山水有清音’，‘景昃鸣禽集，水木湛清华’，清远兼之也。总其妙在神韵矣。”<sup>[38]</sup>又王士禛《高津草堂诗集序》列司空图《二十四品》中“冲淡”“自然”“清奇”，并认为“是三者品之最上”<sup>[39]</sup>。王士禛“神韵说”的宗旨是“清远”“冲淡”，而这恰恰是南宗画所追求的意境。所以论画也受其影响。反观潘、郭两家的诗词大致就是“淡”的基调。

值得一提的是，郭氏《词品》写“其秀在骨，非铅非脂”，潘氏《画品》写“美人独处，铅华不施”，两者在表述上相近，其旨都是要表现人物的“神韵”。郭氏所说的“秀”和“骨”，“秀”是内在“韵”，“骨”是外在“神”，“秀骨清象”就是对“秀”和“骨”之间关系很好的说明。潘曾莹虽说未直接言“秀”与“骨”之间的关系，但是也间接说明了表现人物“神韵”的重要性，“悠然清怨”就是对女子神韵的描写。晚清时期仕女画趋向描写女子“凄、清、怨”的容貌，典型的是改琦、费丹旭的仕女画，而《墨缘小录》中也记载了潘曾莹与他们的交游。改、费在表现仕女“清怨”时，总是能将人物置身于

特定环境中描绘，而潘曾莹在“神韵”一品中有“微风淡淡”“流水差差”“寒梅一枝”的环境描写，与人物共同构成“神韵”一境。

#### （二）蕴藉

“蕴藉”可以说是对“幽秀”“神韵”在“雅正含蓄”词风影响之下的总结。“蕴藉”一词词义就是“含蓄不外露”。沈约（441—513）诗云：“蕴藉含文雅，散朗溢风飙。”<sup>[40]</sup>“蕴藉”之中本就含有“雅”。诗中“好山平远”，平远之景前文已有论述，是“淡”“空”的境界，“微云卷舒”是“闲适”的境界，“萧然独居”是“清高”的境界，“寒花一瓶，名香一炉”是“雅”的境界。这些意象都指向“含蓄”的格调，而“含蓄不外露”恰恰是南宗追求的，北宗“刚猛外露”的技法不符合文人的审美，就变成南宗排斥的风格。

#### 五、结语

晚清无论是绘画还是绘画论著，学术界都认为是夕阳中的余晖，产生有影响的名家屈指可数，但是细细品读江南地区文人的绘画理论，仍觉有学术价值。在思想上他们承接前代“老庄”“禅宗”的审美，沿用康、乾时期诗词“雅正含蓄”的风气，依旧是对“清”“淡”“雅”的审美格调有所追求，但这种审美格调并非单一技法上的要求，而是最终达到“形”与“神”的统一。这就要求画家直抒“性灵”，这样画面才有“书卷气”，那么无论“南宗”还是“北宗”便都是佳作。虽说这是前代画论的总结，但这些文人或多或少都在自己长期实践的基础上对前代的画论观点进行新的补充，后人可以站在他们的基础上更好地了解前人的审美理念，其史学价值是不言而喻的。

#### 参考文献：

- [1] 卢辅圣.中国书画全书（第1册）[M].上海：上海书画出版社，1993.
- [2]（宋）郭若虚.图画见闻志[M].沈阳：辽宁教育出版社，2001.
- [3]（宋）邓椿.画继[M].北京：人民美术出版社，1964.
- [4]（元）汤屋.画鉴[M].马采，点校.北京：人民美术出版社，1959.
- [5]（清）潘曾莹.小鸥波馆画著五种[M].潘承弼，辑.上海：上海书店出版社，1987.
- [6]（明）董其昌.容台集[M].明崇祯三年（1630年）董庭刻本.
- [7]（清）恽寿平.南田画跋[M].杭州：西泠印社出版社，2008.
- [8]（清）王原祁.麓台题画稿[M].清道光昭代丛书本.
- [9]（清）段玉裁.说文解字注[M].清嘉庆二十年（1816年）经韵楼刻本.
- [10]（南北朝）刘义庆.世说新语[M].刘孝，标注.四部丛刊景明袁氏嘉趣堂刻本.
- [11]（清）黄钺.壹斋集（下册）[M].陈育德，凤文学，点校.合肥：黄山书社，2014.
- [12]（唐）窦众.述书赋[M].窦蒙，注.清文渊阁四库全书本.

- [13] 陈传席.中国绘画美学史[M].北京：人民美术出版社，2012.
- [14] 陶名君.中国画论辞典[M].长沙：湖南出版社，1993.
- [15]（清）沈宗骞.芥舟学画编[M].清乾隆四十六年（1781年）冰壶阁刻本.
- [16]（清）钱泳.履园丛话（卷十一）[M].清道光十八年（1838年）述德堂刻本.
- [17] 俞建华.中国画论类编[M].北京：人民美术出版社，2016.
- [18] 邓乔彬.中国绘画思想史（上）[M].芜湖：安徽师范大学出版社，2013.
- [19]（周）庄周.南华真经[M].（晋）郭象，注.四部丛刊景明世德堂刻本.
- [20]（清）石涛.画谱[M].清康熙刻本.
- [21] 张曼华.中国画论史[M].南宁：广西美术出版社，2018.
- [22] 叶朗.美学原理[M].北京：北京大学出版社，2009.
- [23]（宋）苏轼.东坡集[M].明成化本.
- [24] 宗白华.美学的境界[M].北京：文化发展出版社，2018.
- [25]（唐）王维.王摩诘文集[M].宋蜀本.
- [26]（唐）常建.常建诗集[M].天禄琳琅丛书景宋临安本.
- [27] 林庚.唐诗宗论[M].北京：商务印书馆，2017.
- [28]（清）戴熙.习苦斋画絮[M].清光绪十九年（1893年）刻本.
- [29]（清）朱彝尊.词综[M].清文渊阁四库全书本.
- [30]（清）恽格.南田画跋[M].上海：上海人民美术出版社，1987.
- [31]（清）笪重光.画筌[M].清乾隆知不足斋丛书本.
- [32]（清）阮元.定香亭笔谈[M].清嘉庆五年（1800年）扬州阮氏琅嬛仟馆刻本.
- [33]（汉）许慎.说文解字[M].清文渊阁四库全书本.
- [34]（晋）郭璞.尔雅[M].四部丛刊景宋本.
- [35]（汉）毛亨.毛诗[M].（汉）郑玄，笺.四部丛刊景宋本.
- [36] 毛文琦.中国古代诗词学范畴[D].上海：复旦大学，2011.
- [37]（宋）韩拙.山水纯全集[M].清刻函海本.
- [38]（清）王士禛.池北偶谈[M].清文渊阁四库全书本.
- [39]（清）王士禛.带经堂集[M].清康熙五十年（1711年）程哲七略书堂刻本.
- [40]（唐）欧阳询.艺文类聚[M].清文渊阁四库全书本.

**张 晨**：南京师范大学美术学院在读硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

## 清末杨家埠木版年画中的异国人物形象 ——从年画《各国庆寿》谈起

Foreign Characters in Yangjiabu Woodblock New Year Pictures in the Late Qing Dynasty:  
The New Year Picture *Foreign Envoys at the Birthday Celebration* and Others

曹可欣/Cao Kexin

**摘要：**杨家埠木版年画题材广泛，形式多样。《各国庆寿》是其中少有的一张表现时事的年画。画中绘有十余位外国“国王”，形象多样，神态各异，在晚清年画中尤为少见。本文将从年画《各国庆寿》入手，分析晚清杨家埠时事类年画中的异国人物形象，观察以民间艺人为代表的晚清民众视角中的海外诸国人物，思考清末民初动荡社会下民间百姓对域外世界的认知与想象和他们对封建皇权、侵略战争的意识转变。

**关键词：**杨家埠木版年画；异国人物形象；《各国庆寿》

### 一、年画《各国庆寿》的基本情况概述

今上海图书馆中藏有一幅名为《各国庆寿》（图1）<sup>[1] 113</sup>的晚清木版年画，为山东杨家埠增利盛画店所作，纵55厘米，横115厘米，其篇幅大小与制作难度在现存的清代杨家埠古版年画中均较为少见，是一幅不可多得的木版年画珍品。

年画《各国庆寿》描绘了慈禧寿宴之上，各路大臣和海外诸国国王前来贺寿的情景。寿宴在金碧辉煌的宫殿内举办，殿上悬挂金黄色的匾额，上书“金銮殿”标示寿宴的具体地点。殿内有六根立柱，最内侧的两根为盘龙柱，各有一条神龙盘旋而下，龙头都略微低垂，指向坐在中心的寿星。其余四根立柱上悬挂两副对联，自大殿内侧到外侧分别写着“皇后寿比南山松不老”“天子福（如东海水长流）”（括号内为作者补充），“圣德远被英法美等咸望中土而翘首”“王化广施士农工辈共居诸夏以赏心”，

均为贺寿祝词。慈禧端坐于画面正中心，身后是一扇精美巨大的屏风，饰有繁复的祥云纹样，屏风正中心贴着一张硕大的红纸，上书“寿”字。殿内种种装潢都表明，这是一场规格甚高、华丽盛大的皇家寿宴。

宴会之上，宾客众多，整幅画中共有四十余人，为了更明晰、具体地刻绘这场寿宴，画匠贴心地在每个人物身侧都附加了小字来标注身份，为我们研究这幅年画提供了极大的便利。宫殿的最内侧是作为寿星身着华服接受祝福的“皇后”，她面前的桌上摆放着寿桃、美酒等庆寿用品，身旁坐着的两人分别是“万岁”和“北洋大臣”，正殷勤地向她献寿，二人身后是“阁老”“尚书”等朝廷重臣和几位“太监”。大殿正中心铺有一方花毯，毯上以花草图案饰边，中心绘有五只蝙蝠环绕着祥云与明珠的图样，有“五福呈祥”的寓意。花毯上，“文状元”和“武状元”对称站立，手捧托盘向上进献，托盘中同样装着美



图1 各国庆寿 大横披 彩色套印 55×115cm 上海图书馆藏



图2 两国合（和）好 大横披 彩色套印 55×115cm 上海图书馆藏



图3 朝鲜国民 出自〔清〕傅恒等编纂《皇清职责图》，广陵书社2008年版第14页

图4 暹罗国夷官 出自〔清〕傅恒等编纂《皇清职责图》，广陵书社2008年版第26页

酒与寿桃，两位状元身后各跟随着一名进献白象的使者，他们头戴尖帽，高鼻深目，须髯浓密卷曲，一手拿着训象用的尖钩，一手指向前方，似是在引导白象行进。使者身侧有小字标注“回回”字样，意在说明他们的族属。

除了画面中心部分正在献礼的文武状元和牵象的使者，大殿两侧还整齐站立着众多前来贺寿的宾客，双方阵列上方都有文字标注他们的身份。例如左侧的宾客被标注为“外国王子”，共十四人，分别是红毛国王、大人国王、日本国王、小人国王、美国王、“回回王”、大法国王、高丽王、女儿国王、俄罗斯王、大西洋国王、大英王、小西洋王、德国王、东洋王。各位“国王”身穿自己本国服饰，容貌各异，有的抱拳行礼，有的像是在介绍自己，有人正与北洋大臣身后的“太监”小声攀谈。右侧阵列被标注为“四十八家王子”，实际仅有十一位，人物旁的小字标注应是他们封号，有周王、尹王、僧王、沈王、宗王等，其中既有年轻力壮的青年人，也有鹤发童颜的长者，都头戴清代的花翎官帽，身穿不同品阶的官袍，一齐注视着画面中央的慈禧。两侧祝寿阵列的最后方均有数位“镇殿将军”一字排开，手持各式兵器，护卫着这场华丽的寿宴。画中虽登场人物众多，但场面井然有序，丝毫不显拥挤，画面工整大气、繁而不乱，再现了一场热闹、庄重的寿宴庆典。

年画《各国庆寿》的主题是慈禧的寿宴，通过这一选题与画中“北洋大臣”等人物，可以判断其刻印的时间大致在清末。与同时期的许多年画不同的是，年画艺人在创作《各国庆寿》时没有使用传统木版年画中常见的“散点透视”构图方法，而是采用“焦点透视”的技法，通过近大远小的透视规律来作画。运用这种技法，一来使图中的金銮殿在视觉上呈现出宽阔、敞亮的立体效果，二来画家能够对图中的人物站位做出更为合理的安排，身为寿星的慈禧、前来贺寿的宾客和官员、负责寿宴“后勤”的“太监”和“镇殿将军”都站在了恰当的位置上，加强了图像的叙事性。大殿两侧正在贺寿的阵列中，数十名宾客被画家有序地层层叠排列，在巧妙地彰显出来宾众多的盛大场面时，也使海外诸国与清廷的亲疏远近关系一目了然。同为增利盛画店所作的另一幅年画

《两国合（和）好》（图2）<sup>[1] 114</sup>，描绘了中日签订《马关条约》的场景，该年画采用了与《各国庆寿》相似的构图技巧与人物布局，使画面看起来秩序井然，庄重而华丽，说明当时的杨家埠年画艺人已经对一部分西式绘画技巧有所吸收，并能够较为熟练地运用在创作当中。然而，讽刺的是，《马关条约》是我国近代历史上最臭名昭著的不平等条约之一，尽管它的签署标志着中日甲午战争的结束，但这之后依旧为国家和人民带来了数不尽的屈辱和痛苦，对近代中国的国家主权和领土完整都造成了长期的恶劣影响。年画艺人将签订条约理解为中日之间的“和好”，极尽所能地营造出一派和谐的宫廷外交场景，用各种言语赞美清政府的“丰功伟绩”，暴露了民间艺人对时局认知不清的现实。

在制作工艺方面，《各国庆寿》篇幅大、细节多，其刻版与印制上都有一定难度。以这幅年画印制时所用的色彩为例，除使用黑色的墨线版外，还运用红、黄、紫、绿四种颜色套印，印制工艺复杂。杨家埠年画创作者中通行着一句口诀，用来传授印刷年画时的色彩搭配技巧：“紫是骨头绿是筋，配上红黄画真新。红主新，黄主淡，绿色大了不好看。紫多发恶黄多傻，用色干净画鲜艳。红间黄，喜煞娘，红重紫，臭其屎。”<sup>[2]</sup>将《各国庆寿》的色彩布局与这一口诀相对比后可以发现，创作者在刻印过程中几乎遵循着口诀中所有的用色技巧，规避了各种配色忌讳，还将口诀中提及的几样容易使画面沉闷、压抑的颜色用小色块印出，画中仅有四种颜色，但民间艺人巧妙地将各种颜色小面积交错运用，使画面呈现出了色彩活泼饱满、鲜艳悦目，但又均衡和谐的视觉效果。

为了使画面更加贴合皇家寿宴的主题，突出人物的身份、族属差异，画中各处细节都能看出作者在颜色搭配上用足了巧思，例如大殿上方红、黄、绿三色交错，看起来如同琉璃瓦一般流光溢彩的屋檐，殿内金黄的匾额、对联和颜色鲜红的盘龙柱，都令宫殿愈发富丽堂皇。慈禧和皇帝身穿金黄色的礼服或龙袍，贵气逼人，各位藩王、大臣的官袍样式相近，但颜色各异，以此暗示“四十八家王子”的品阶各不相同。虽说年画艺人在创作的过程中一定程度上受西式画法影响，但显而易见的是，这幅年画在色彩运用上依旧遵循着传统杨家埠木版年画的创作规范，其内容虽为刻画时事政治，但在观感上却有年画独有的喜庆大气。

杨家埠年画题材广泛，既有常见的用于辟邪、祈福的神仙画像，也有传达农事顺利、发财添丁、平安吉庆等寓意的耕织图、童子图、四季花鸟等，还有不少刻画历史故事和戏曲桥段，借此传播道德观念与封建教化的故事类年画，像《各国庆寿》这样刻画时事的年画较为少见。时事类年画在晚清与民国之际之时才大量诞生，有的反映列强的侵略行为，展现了激烈的战争场面，有的则反映外来文化冲击，刻画新鲜人物、事物，尽管杨家埠的时事类年画数量不多，但作为一种记录着当时社会剧变，有着独特时代性的“新”题材年画，仍有着重要的历史文化意义。《各国庆寿》是这类时事年画的代表作品之一，它的寿宴主题既贴合了劳苦大众对长寿、平安的普遍追求，又满足



图5 “回回进宝”窗花 墨线版 12×60cm 武强年画博物馆藏

了部分年画购买者对时事年画的猎奇心态，无论是制作工艺，还是题材选用，都是晚清杨家埠年画中一幅不可多得的佳作。

## 二、年画《各国庆寿》中的“外国王子”形象

前文中提到，在年画《各国庆寿》中有众多前来贺寿的宾客，其中，左侧的“外国王子”阵列当中，绘入了十四位域外国家的“国王”，结合清末的中西交往情况，将这些“国王”看作是各国使者或许更为贴切。画中的使者们各自穿戴本国独有的服饰，他们的人物形象都有着鲜明的地域特征，形形色色的外国使者与画面右侧统一穿戴各品阶官服官帽、整齐站列的“四十八家王子”形成了鲜明的对比。画中的海外使者大多是须发浓密、高鼻深目的西洋人相貌，他们或是头戴西式的宽檐礼帽，或是身穿军装制服，不少使者还披着缀有绒边的斗篷，一副风尘仆仆、不远万里赶来的模样。年画艺人极尽所能地对每位“国王”都作出了细致的刻画，使他们有着丰富多样的形象，似乎这庞大的贺寿团队都是他亲眼所见。

但年画艺人对这十四位“外国王子”的刻画，有不少细节与当时的社会现实相差甚远：法国、美国等国家在同时期早已没有国王存在，海外诸国“国王”前来贺寿的场面也与清末的政治、外交状况有所出入，更不用说在各国使者组成的阵列中还掺杂了女儿国、小人国、大人国等民间传说中常见的几个虚构域外国家的“国王”，使画面多了些幻想色彩，显得荒诞滑稽。尽管画家已尽可能地发挥想象，使每位使者的形象都细致、华丽、独具特色，但对比画中英、法、美国、高丽等国家“国王”的形象，三位虚构国家使者的样貌和衣饰都被刻画得较为单调。三人的服饰、样貌大同小异，仅通过对身高、性别的刻画来加以区分，大人国使者被画得异常高大，与他衣着打扮高度相似的小人国使者却仅有常人一半的身形大小，他们的面容面貌皆是高鼻深目，蓄络腮胡，与众多欧美使节近似。女儿国的使者虽有着女性的面庞，在行礼时微微侧身的动作也显现出了一些女性化特质，但她却穿着与周围众多男性使者相似的裤装。画中这些与真实世界的偏误都暴露了年画的创作者在时代局限之下对真实域外世界认知不清的事实。

与三位虚构国使者的单调形象不同的是，画中的其余使者的形象更为精细饱满，也更加贴近现实，不少使者的

形象可以与《皇清职贡图》这类展现国内外各族群服饰风俗的清代工艺美术作品相照应。例如，使者阵营中站在前列的“高丽国王”身穿白衣白裤，头戴笠帽，蓄八字胡，与《皇清职贡图》中的“朝鲜国民人”（图3）<sup>[3]</sup><sup>14</sup>形象非常相似。站在“外国王子”第二列最外侧的“东洋国王”，虽然小字标注存在误差，但他的姿势和上半身的装束都与《皇清职贡图》中的“暹罗国夷官”（图4）<sup>[3]</sup><sup>26</sup>相似。此外，画中美国、英国等欧美国家使者的对襟上衣、俄罗斯、德国、小西洋使者领口处向外翻折的尖领，“大法国王”披风下隐隐露出的肩章，俄罗斯、德国使节头上的三角帽和部分使者头上的西式宽檐礼帽等服饰细节，都与当时的欧洲列强装束近似。虚构国家使者与这些使者形象在细节上的这一巨大差异也侧面说明：民间艺人并非单纯依靠想象力来刻画各国使者的形象，而是在一定的现实或图像基础之上进行想象与再创作，正是因为大人国、小人国、女儿国等虚构国家缺乏现实参照，他们的使者形象才看起来较为单调、简陋。

《皇清职贡图》的编纂始于乾隆十六年（1751），比杨家埠这幅年画早一百多年。乾隆十五年，四川巡抚策楞奉谕，将苗疆地区各少数民族的服饰喜好、风俗习惯以图文并茂的方式记录下来。原图送至军机处后被进一步加工整理，规定了统一制式，于乾隆十六年推向边疆各地，《皇清职贡图》的前期绘制得以工作全面铺开。<sup>[4]</sup>图册中用满汉两种文字记载了乾隆时期海外诸国和境内各个少数民族的贡赋数额、风土人情、文化历史、山川地貌等诸多事项，与之相匹配的六百余幅人物画像，真实地展现了各个族群不同阶层男女的穿着打扮，为人们研究当时各民族的服饰与民俗有着重要的参考价值。《皇清职贡图》的第一卷中，绘有朝鲜、琉球、安南、英、法、荷兰、俄罗斯等近三十个国家和地区的七十余幅人物画像。可以说《皇清职贡图》是一套研究当时世界各地人民装束的可靠图像资料。尽管将《各国庆寿》与《皇清职贡图》的人物形象进行比对并不能证明后者就是年画艺人在创作海外诸国人物形象时的主要参照，但也能通过二者的相似之处看出，清末杨家埠艺人并非对域外世界一无所知。在清末民初的动荡时局映衬下，这样模糊又局限的认知显得有些局促可笑，可它却反映出了民间百姓在中西文化剧烈碰撞之际，



图6 推车进宝 方笺笺 半印半绘 40×60cm 徐震时供图

对域外世界认知逐渐清晰过程中的一个节点。

在图中的“外国王子”中，有几位使者的形象较为特殊，他们不是年画艺人结合现实发挥创造的成果，而是借鉴自杨家埠木版年画中的传统图像。例如站在前列的一位国王，身旁文字标注为“回回王”，他高鼻深目、须发浓密，虬髯根根竖起，身披毛皮大氅，戴一顶尖顶向前卷曲的锥状帽，打绑腿，穿布鞋。他的服饰是在场诸位“国王”中被刻画得最为繁复华丽的，服饰古朴典雅，有鲜明的传统年画风格，与周围几位国王的西式制服有显著差异。这一形象来源于明清两代在我国北方大部分地区流传甚广的“回回进宝”年画，民间百姓常张贴此画用来祈求财运。这些年画中常绘有一位或多位携带各式域外珍宝，不远万里献宝而来的异族使者（图5）<sup>[5]</sup>，他们或推着满载宝物的推车，或牵引身负宝物的动物，有时还恭敬地将宝物捧在手中献上。画中的进献宝物的使者形象大多沿袭自汉唐以来工艺美术品中的西域胡人形象，他们通常面部轮廓深邃、毛发浓密而卷曲，头戴尖顶胡帽，有时帽上还缀有绒毛，服装上也多见兽皮纹样的装饰，以代指北方游牧民族常以动物皮毛为衣。当受到年画的尺寸限制而无法对人物面部进行细致刻画时，年画艺人也会保留进宝人显眼的尖帽作为异族身份的标志。将年画命名为“回回进宝”，一方面是明清时期活跃的回商因为异族身份、擅长经商、常能带来域外珍稀物产特质，使民众常常将这一群体与历史上的胡商形象相关联，另一方面，“回回进宝”也包含了“次次进宝”的吉祥寓意。《各国庆寿》一画中出现了被标注为“回回”“回回王”的人物，也是与民间长期以来创作“回回进宝”的传统有关。

在清代杨家埠年画中也有这样一幅刻画“回回进宝”场景的《推车进宝》（图6）<sup>[6]</sup>，由顺成画店刻印，画面最右侧是一个华丽宅邸的大门，有一位盛装官员站在门口提灯相迎，两位童子正抬着装满宝物的托盘和摇钱树向宅院内走去。在画面正中有一位汉人文官打扮的财神，他一手托举宝盘，一手为身后推着宝车的使者指引前进的方向，



图7 文财神 中堂画 扑灰年画 120×60cm 增祥永画店胡奉诏画 胡鸿书收藏

二人带有各式钱币元宝、红绿珊瑚、灵芝、宝石等宝物，还有因谐音“招”而寓意招财的芭蕉叶作为装饰，无论是财神、童子还是推车的使者，他们手上或车上的宝物都散发出熠熠宝光，如同火光冲天，地上还散落着铜钱、宝珠、元宝，足见进献宝物之多。年画左上角的一行打油诗道明了几位进宝人的身份：“西洋回回来进宝，七星宝珠放光豪，财门大开忙接进，辈辈封侯在当朝。”画面左侧的财神与使者的衣物下摆的兽皮、头上的尖帽、二人显眼的红色胡须、与众不同的肤色都是他们“西洋回回”身份的显著标志，年画背景处还绘制了几盏西式的立柱街灯，或许也是年画艺人为迎合二人的特殊身份而作。

在晚清时期，“回回进宝”年画还衍生出一种较为特殊的题材，是一类叫作《增福财神》年画。这类年画虽是在前者的基础上发展而来，但《增福财神》相较于传统的“回回进宝”，其创作套路与张贴方式都更为规范。传统的“回回进宝”年画内容丰富，有的刻画使者进宝途中的场景，有的描绘使者送宝上门的场面，年画的名称也会随着画作的内容而加以改动，例如山东这幅就命名为“推车进宝”，河北年画有的被叫作“万里进宝”等，各地都有其鲜明的地域特色，堪称百花齐放。而《增福财神》有其固定的创作格套，一般是一位汉人文官装扮的财神端坐正中，座下或身后有两位侍从分立左右，一汉一胡，一文一武，都怀抱或手捧宝物，恭敬地向财神呈上，年画的名字也以《增福财神》或《文财神》为主。其次，传统的“回回进宝”年画形式多样，既有单张张贴、装点宅院的笺笺、横批、月光马（主要在中秋张贴）等不同尺寸的装饰画，也有成对贴于门上的门画，在部分地区还有四张或八张、十六张为一组，用来糊窗户、灯笼用的窗格纸、灯画等。而各地遗留的增福财神体裁统一为中堂画，是百姓悬挂、张贴在家中固定的位置用来祭祀或镇宅的年画。

无论是传统的“回回进宝”，还是清末出现的《增福财神》年画，与其他地区同题材年画中以西域胡人形象为主的进宝人相比，山东境内的杨家埠、高密等年画生产中心的清



图9 《炮打日本国》之一 横披 木版套印  
27.5×44.5cm 山东省博物馆藏



图10 《炮打日本国》之二 横披 彩色套印  
24×46cm 苏联科学院民族学博物馆藏

代木版年画遗存中的进宝者形象有不少细节上的差异，在保留高鼻深目的面貌特征和尖帽、胡服的服饰特征基础上，又添加了部分西洋人物的特征。在山东高密的扑灰年画《文财神》（图7）<sup>[7]</sup>中，位于画面最下方的两位使者造型就颇为独特，或许是由于地处东部沿海地区，较早接触西方文化并产生碰撞的原因。可见年画艺人在绘制《各国庆寿》时，不仅有时下新文化的影响，也有传统年画中在一系列地方文化底色之中诞生的形象提供参照，这都为《各国庆寿》中一众“外国王子”的形象创作奠定了基础。

### 三、年画《各国庆寿》的时代底色

《各国庆寿》诞生于清末，在当时木版年画还是一种流行度甚广的大众文化传播载体，木版年画的印制能够在短时间内对一幅画作进行大批量的高效复制，生产效率为很多传统绘画形式所不能及。年画还有极强的商品属性，其生产的主要目的是被视作为商品来出售，作为一种与年俗活动密切相关，能够承载劳苦大众精神寄托的特殊图像，其题材与内容往往受消费者的审美及价值取向影响巨大，各式年画可以满足民间百姓关于平安美满、财源广进、婚姻和谐、人丁兴旺等任何美好的生活愿景。然而年画在印制前的刻版环节需要耗费大量的人力物力，有时候，一张遗存年画的背后可能代表着数百上千张的印制，意味着无数百姓人家将它们购买回家，装点生活，若没有足够的经济收益作为保障，寻常的民间画店画坊不会轻易地去创作、刻绘一张新年画。因此，我们可以通过这些表现新兴事物的时事类年画来窥探百年前杨家埠民众的精神世界，看到他们对晚清动荡时代的朦胧认知。

晚清时期，西方文化对传统文化的强势冲击使社会文化发生了巨大的变化，在这一冲击之下，各地年画中都出现了刻画时事的年画，主要集中在苏州桃花坞、上海小校场、山东杨家埠、天津杨柳青、福建漳州几个年画生产的中心地区，这些区域都处于当时与西方文化接触较早的东部沿海地带。如前文所述，这些年画有的表现社会剧变下的城市风貌，有的记录列强侵华和太平天国运动期间的战争场景。这类题材年画出现的原因是多重而复杂的，一方面是民众对新文化、新事物的猎奇心理，一方面是部分清醒的爱国艺人在列强蜂拥而来、山河破碎之际，借年画这一形式来宣扬自

己的爱国反战、救亡图存的思想，意图通过年画的传播来唤醒大众心中的爱国情感。而年画的创作者并不是在孤独地呐喊，在民族危机之时，这类宣传反帝反侵略的年画因其宣扬时事的效果而在当时广受民间百姓欢迎，民国年间的刊物中记载：“天津自甲午之战，串小巷敲锣卖糖者皆代卖木刻小画，用粉帘纸印，横九寸，高五寸。所印除滑稽故事外，多战事意想上的消息，幅值一文。”<sup>[8]</sup><sup>144</sup>刊物中还举例叙述了一则甲午战争期间官员捉拿日本间谍和汉奸的真实事例，事情发生后“木刻小画有此图矣”<sup>[8]</sup><sup>144</sup>，说明在战争时期，民间百姓对时事有着较高的关注度。

有资料记载，咸丰年间山东有一套以《谨遵圣谕辟邪全图》为名的年画，共三十二幅，内容均为号召民众以佛、道、儒三教为正宗，反抗传教；<sup>[8]</sup><sup>155</sup>上海、河北等地的年画中都有劝戒吸毒恶习的题材，例如武强年画《新排洋烟阵，捉拿樱徐花》，在创作上仿照传统的戏曲年画，将罂粟花拟人为一位名叫“樱徐花”的女武将，率领“烟斗大仙”“黑土大仙”等手拿烟枪的随从，迎战“地花丸”“茶膏老祖”等人物，据王树村先生研究，与樱徐花对战的几位人物姓名，都是当时民间用来戒除烟瘾的中草药。<sup>[8]</sup><sup>202</sup>藏于俄罗斯的上海年画《戒鸦片烟条程劝世图》中，画面被分为八个部分，用近似连环画的形式绘制了政府官员关闭烟馆、销毁鸦片、收缴烟枪的场景，在左上角一格中刻画了一幅“三人合照”，画中是分别处于“未戒洋烟”“既戒洋烟”和“脱离苦海”三个阶段的三位民众，利用他们的精神面貌相互对比，告诫吸食人们鸦片的危害。

杨家埠的时事类年画相较于别的地区创作较晚，虽然无法确定这些年画的具体创作年份，但根据目前遗留年画的题材推断，其创作时间大多集中于甲午战争爆发之后。学界关注较多的是杨家埠同盛号画店的艺人刘明杰所绘的几幅《炮打日本国》（图9、图10、图11），其中，藏于山东省博物馆的年画《炮打日本国》（图9）<sup>[9]</sup>中，通过标注的文字清晰明了地阐释了艺人的创作动机：此画最上方的标题为“大清光绪二十年九月初八日，高丽对敌炮打日本国”，描绘的应是甲午战争早期爆发于朝鲜的陆上战争。画中绘制了双方军队激烈交锋的场景，右侧的队列中的人物面部轮廓深邃，服装偏向西化，队列中有人举着写有“法国”等字样的旗



图11 《炮打日本国》之三 横披 彩色套印 24×100cm 苏联科学院民族学博物馆藏

帜，是这场战争的侵略者。阵列后方有数人站在一栋建筑物中，其中有一位衣着华丽、与西式装扮差异颇大的贵族，他身旁的柱子上写着“高丽王子遭囚”。队列上方题写“五国洋人能，点齐百万兵，拱（攻）打这一阵，得胜天不容”。左侧的队列中显然能看到穿戴官服官帽的清代官员在指挥战斗，前排的兵卒手持长枪，驱策龙头大炮，正向敌人激烈地开火，双方脚下都有子弹飞溅出的泥土，队列上方题写“大国兵将勇，鸿章点齐兵，统领点百万，五国一扫平，得了五国地，黎民不受穷”。

藏于俄罗斯的另外两幅《炮打日本国》（图10、图11）<sup>[10]</sup>，篇幅更大，内容更丰富，制作工艺也更为精致，在这两张套色版年画中，我们可以看到年画艺人对域外人物形象独特的理解。与《各国庆寿》同样，几幅遗存下来的《炮打日本国》也并完全符合史实，有多位学者都曾指出，画中的“德国洋兵”“法国”等字样不应入画，因为这两个国家并未参与这场战争，年画的主题虽在号召抵抗日本侵略，但画中的日本军队作为侵略者的一方，随着画面愈发趋于精美，他们的形象也展现出更为鲜明的细化特征，不仅服饰、帽子与西洋制式的军装和宽檐礼帽更加近似，他们的面容也被刻画成了鼻梁高挺、眼窝深邃的欧洲人相貌，军队后方挥舞大旗指挥战斗的军官，同样变成了一位肤色白皙，须髯鲜红，有着欧洲人长相的将领。

与《各国庆寿》系同一画店所作的《两国合（和）好》也是一幅刻画时事的年画，它描绘了甲午战争之后年画艺人想象中的中日两国“和好”的场面。这一场和谈同样在一座宫殿内举行，年画最上方用来标识地点的金色匾额上写着“大清馆”，匾额后有一排小字作为整幅年画的说明，其中有“大清国力宏天下”“百战百胜”“日本从此欲合（和）好，请诸国来观”等字样，大殿中心的花毯上是一名使者与两位穿戴官袍官帽的大清官员，使者手中捧着一页金黄色的文书，正单膝下跪呈给坐在上方的钦差大臣，文书上写着“日本觐见”的字样。与《各国庆寿》相同，大殿两侧同样有法国、俄罗斯等国的众多使节见证着这场“和好”。不同的是，使者们不再是并排站立，而是坐在自己的座位上，每位使者身后都站着两名与使者形象近似的随从，都在相互交谈、议论。

相较于《各国庆寿》，《两国合（和）好》的内容更

充实，画工更细腻，德、美、英、法等国的人物形象更加具有区分度，画中的文字说明也更为详细，应是创作时间稍晚于《各国庆寿》。两幅年画虽然都暴露了年画艺人对于当时清政府的国力与外交有所误解，但通过对比画中的异国人物形象，还是可以看出创作者对当下的“外国”认知逐渐清晰的过程，例如画中的“日本国王”变成了“明治日本国”，德国使团的人物的头发、胡须、眉毛被画为金色，端坐在椅子上的德国使节正拿着一杆烟枪吸着大烟。说明年画艺人在创作此画时，不仅了解到日本已经开始明治维新，也逐渐意识到祸国殃民的鸦片与西方列强之间的关系。

在全国各地的木版年画中，很难见到红胡须的人物形象，而在杨家埠大部分刻画域外人物的年画中，都有一位或多位“红胡子”人物。如《各国庆寿》中的“红毛国王”，《炮打日本国》中的日本将领，《两国和好》中大美国、大英国和明治日本国的官员，甚至在题材较为传统的年画《推车进宝》中，两位“西洋回回”财神的形象也在沿袭传统的“回回”装扮的同时，蓄上了红色的长髯，可见在杨家埠的年画绘制传统中，红色的须发是西洋人物的代表性特征之一。“红毛”在民间曾被用来代称荷兰，但随着民间百姓与更多国家发生接触，“红毛”这个称呼所具体指代的国家也一度被模糊，袁枚《小仓山房文集》卷八《记富察中丞四事》中写道：“东粤近海南诸夷，中国两戒之守以广州虎门为限。乾隆八年，红毛国伐吕宋……”<sup>[11]</sup>此处的“红毛国”指的则是英国。

在现存的诸多杨家埠年画中，也可以看到“红毛”这一人物特征所指代对象的变化。在创作时间较早的“回回进宝”题材年画《推车进宝》中，民间画匠敏锐地注意到了“西洋回回”异于常人的发色与肤色，并在画中表现了出来，虽然两位财神在面容面貌上没有表现出显著的西洋特征，但白净的肤色和鲜艳的红须还是与画中的汉人官员对比鲜明。在《各国庆寿》中，正与“太监”交流的“红毛国王”说明，在这时红色的须发还是一个指代性较强的国家的特征，与英、法、美、俄等国的使节形象有清晰的区分，或许创作者在当时还认为“红毛”的概念与小入、夫人或“女儿”一样，是某一西洋国家中所有国民都具有的生理特征。而随着民间百姓与各国传教士、商人、

官员等殖民团体的接触加深，人们逐渐意识到西洋各国都有红发红须的人物，这一生理特征再次被扩大到各国列强，因而在《两国合（和）好》和《炮打日本国》中，无论法国、美国还是日本，都有一头显眼的红发、红须、红眉毛。在《各国庆寿》中，日本国王的形象还未展现出鲜明的西洋特征，而在《两国合（和）好》中，“明治日本国”的使者与随从穿戴着西式军装礼帽，高鼻深目，红发鲜艳，与在场的西方列强形象几乎一致，也许在年画艺人和民间百姓的认知中，开始维新西化，继而发动战争的日本，便有了同欧美列强各国一致的样貌。

《各国庆寿》《两国合（和）好》《炮打日本国》等多幅年画在细节上都或多或少地与史实不符，在刻画清代晚期尤其是中日甲午战争前后列强侵扰、战争不断的时事上，都对清政府有所粉饰。《各国庆寿》中将侵略的列强“国王”都刻画为恭敬祝寿的宾客，殿中写着“圣德远被英法美”等话语的对联勾勒出艺人和百姓关于“天朝上国”不切实际的幻想；三幅《炮打日本国》中，清军一方永远被画作骁勇常胜的军队，作为敌军的“五洋军队”则略显颓势，看起来力不从心；《两国合（和）好》中，更是将签订条约的耻辱场面美化为清军屡战屡胜，日军在诸国见证下求好的画面。

但通过年画中异国人物形象的变化，我们能看见以民间艺人为代表的广大人民群众对域外世界的认知逐渐丰满、充盈的过程。在娱乐形式匮乏、信息相对较为闭塞的晚清乡间，色彩浓艳、样式丰富的年画在装点老百姓精神世界的同时，也是民间百姓了解异国世界的一个窗口。尽管年画艺人笔下的异国往往是主观、片面的，但粉饰清政府“万国来朝”、百战百胜的年画能够流入市场，又何尝不承载着当时民间百姓对国家强盛、国泰民安的殷殷期盼。然而，随着百姓们对西方列强所发动侵略战争的认知逐渐清晰，对晚清政府所作所为的逐渐失望，逐渐意识到国家的危难境遇，年画中所绘制的美梦也被替代为别的题材，用来表现来自民间百姓的隐隐愤怒。创作《炮打日本国》的艺人刘明杰在八国联军攻破京城之后，创作了《炮打日本鬼》《义和团与红灯照》等年画，以此来表现自己对列强、对无能的清政府的憎恶。相传他还创作了名为《慈禧太后逃长安》的年画，描绘慈禧带着光绪帝仓皇逃离北京的场景，这幅年画因其鲜明的政治色彩还一度遭遇官府的追查，但在民众的保护下得以保存。民间至今还流传着售卖《慈禧太后逃长安》时的唱词：“八国联军进北京，吓得慈禧要了命，拽着光绪快逃跑，三天跑到长安城。快哉，快哉！”<sup>[12]</sup>而售卖《打日本鬼子》时，则要唱：“打洋鼓，吹洋号，董福祥性子傲，领人马，扛台炮。头里走的义和团，后面跟着红灯照。打得好，打得妙，打败了鬼子争功劳。亮红灯子头上戴，天下的大人数着你好。”<sup>[2]</sup><sup>356</sup>可见年画艺人的创作并不是“单打独斗”，而是有民众高涨的爱国情感为支撑，才得以创作并贩卖、流通。

#### 四、结语

总体而言，《各国庆寿》实际上是一幅民间年画艺人在现实基础上发挥充分想象所作的装饰年画，画家笔下

的众多“外国王子”也不过是在那个年代民众对西方世界的模糊认识下诞生的，它不仅取材自现实中的异国人物形象，也借用了历史上人们刻画域外世界的诸多形象。它让我们看到民间艺人对清末外交形势的认知不清，但也反映出了民间百姓对国富民强的美好期许。但对比《各国庆寿》在内的众多晚清时事类年画，观察其中的众多异国人物形象变化，可以看到以民间艺人为代表的晚清杨家埠民众对各国列强认知逐渐清晰、丰满，对帝国主义侵略战争的看法逐渐明晰的过程。《各国庆寿》或许是杨家埠年画艺人借作品反映时事政治的起点，尽管它们都有着不同程度的偏误、错漏，充斥着年画作者的个人理解与想象，但仍反映了那个特殊时代沿海地区民众不断觉醒，通过年画认知世界，又以此关心国家命运的历史。

#### 参考文献：

- [1] 上海图书馆近代文献部.清末年画汇萃：上海图书馆馆藏精选（上卷）[M].北京：人民美术出版社，2000：133.
- [2] 冯骥才，主编.中国木版年画集成：杨家埠卷[M].北京：中华书局，2005：355.
- [3] [清]傅恒，等.皇清职贡图[M].扬州：广陵书社，2008年.
- [4] 畏冬.《皇清职贡图》创制始末[J].紫禁城，1992（05）：8-12+43.
- [5] 王海霞，主编.中国古版年画珍本·河北卷[M].武汉：湖北美术出版社，2015：94-95.
- [6] 王海霞，主编.中国古版年画珍本·山东卷上[M].武汉：湖北美术出版社，2015：108.
- [7] 冯骥才，主编.中国木版年画集成·高密卷[M].北京：中华书局，2009：28.
- [8] 王树村.中国年画史[M].北京：北京工艺美术出版社，2002.
- [9] 山东省博物馆.山东省博物馆藏年画珍品[M].北京：文物出版社，2010：150.
- [10] 王树村，李福清，刘玉山.苏联藏中国民间年画珍品集[M].佟景韩，译.北京：中国人民美术出版社，列宁格勒：苏联阿美乐尔出版社，1990：257.
- [11] 王英志，主编.袁枚全集·二[M].南京：江苏古籍出版社，1993：154.
- [12] 张道路.关于杨家埠年画的思索[M]//郑金兰，主编.潍坊年画研究.上海：学林出版社，1991：13.

曹可欣：陕西师范大学中国西部边疆研究院硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

## 探究“中国风格”对于布歇艺术的影响

### An Exploration of the Influence of “Chinese Style” on Francois Boucher’s Art

高 妍/Gao Yan

**摘要：**如康定斯基所言：“任何艺术作品都是其时代的产儿，同时也是孕育了我们情感的母亲。”（康定斯基《论艺术的精神》，中国人民大学出版社2003年版第6页）随着“中国热”在西方世界的流行，中国绘画对法国艺术产生了影响，其中，布歇绘画对于中国风格的学习借鉴，从某种程度上传达出欧洲人对中国艺术的理解。但正如戴维·洛奇《小世界》一书中主人公莫里斯·扎普（Morris Zapp）口头禅所说的那样，“每一次解码就是另一次编码”（戴维·洛奇《小世界》，上海译文出版社2007年版第37页），绘画艺术鉴赏本身就是一项主观性很强的活动，其表现出的审美判断总是渗透着本土文化对于异质文化的曲解，但同时也不可否认中国美术风格对布歇绘画所起的积极作用。布歇带有中国元素的绘画表现是洛可可时期“中国热”的缩影，显示出异质文化间交流碰撞出的火花。

**关键词：**中国艺术；洛可可风格；布歇绘画；中国元素

#### 一、中国风格对布歇艺术创作题材内容的影响

中国艺术元素对布歇绘画活动的影响，主要表现在为售卖东方商品的店主设计名片、布置演出场景、设计中国式挂毯、室内中式装饰等类型之中。据考证，布歇生活的年代可以轻易买到中国工艺品，名为“佛塔”的商店大量提供着此类商品。<sup>[1]</sup><sup>86</sup>在1734年，布歇便首次接到了韦伯和哥白林的壁毯工厂负责人让·巴蒂斯特·乌德里（Jean-Baptiste Oudry，1686—1755）的壁毯设计订件《意大利节庆》；1737年，布歇又依仗官方展览为他带来的名气受到巴黎歌剧院委托，着手设计了芭蕾、歌剧、戏剧的舞台装置和服装；<sup>[2]</sup>1740年左右为一位名叫热尔尚的画商设计名片，值得注意的是热尔尚经营着售卖丝绸、瓷器、漆器、屏风等商品的店铺，从此中可见布歇与中国工艺品的紧密关联；<sup>[1]</sup><sup>87</sup>并且在这一年，他还为G.尤基埃介绍中国娱乐

的书籍《五感》创作了插画；1742年，为让·乔治·诺维尔的芭蕾舞《中国的节日》创作了舞台布景，为蓬巴杜夫人设计贝尔维尔宫殿的室内装饰。此后由于蓬巴杜夫人的中介，布歇大量参与了塞夫勒瓷器的设计，尤其是1752—1766年间，布歇设计了该厂几乎所有的立像。布歇所描绘的独具中国风貌的作品，在画面经营以及人物的配置上具有独特魅力，颇受当时市场的欢迎。布歇著名作品“一系列中国人物像”，其中所描绘的人物被后来很多瓷器厂改制成瓷器。1755年，布歇被任命为戈布兰壁毯工厂监督。从上述情况来看，布歇一生中对于中国风格的吸收借鉴是广泛且多样的，他所表现的“中国风”获得了巨大的成功，以至于欧洲瓷器上都可见他所创作的面带微笑的中国式人物像。<sup>[3]</sup>

中国风格对于布歇绘画的影响，表现在家具上，呈现



图1 弗朗索瓦·布歇 早餐（局部） 布面油画 1739年 巴黎 卢浮宫博物馆藏



图2 菩萨的青铜镀金座像 清嘉庆时期



图3 弗朗索瓦·布歇 布歇夫人像（局部） 布面油画 1743年 纽约 Frick收藏



图4 天蓝釉 清康熙时期

图5 弗朗索瓦·布歇 火星与金星 (局部) 布面油画 1754年

图6 弗朗索瓦·布歇 中国捕鱼风光 (局部) 布面油画 1752年

出桌椅橱柜等家具的“C”与“S”形造型。洛可可风格的家具，脚腿从直腿样式转变为弯曲样式；其结构纤细，在洛可可风格家具的脚腿四角处有向下弯曲呈漩涡状的装饰，并在其上装饰有卷草纹、莲花纹图样；椅子的扶手，也仿照了中国明清时期的造型特点，体现出浓厚的中国风格。如在《梳妆》（*Toilette*, 1742）一画中可看出轻巧美观的家具桌椅，并且墙面上贴满金色且具有曲线的装饰性图画——中国传统纹饰卷草纹的壁纸，绘有中国花鸟画的屏风也被布歇描绘得精致而富有中国韵味。中国的外销茶杯套装也被摆放在了画面左侧的漆器之上，放置在地面上的扇子与中国宫廷侍女所持的扇子外形近乎一致，它的使用在当时的欧洲并非罕见。原因在于中国纸扇于16世纪初通过西班牙人的帆船运入欧洲，在洛可可时期开始欧化，欧洲人出于对扇子的喜爱，不断地对中国折扇进行改良、变形，如出现了“扇形装饰”“扇形穹窿”等名词，为当时欧洲社会增添了异国的情趣。发展到17、18世纪，这种中国式的扇子名为聚头扇，又曰折叠扇，用绢制成，流行于社会的各个阶层之中，有的还作为装饰物出现在画家所绘的肖像画中，如蓬巴杜夫人的画像中就有这样的扇子出现，形制不同于16世纪所用的羽毛扇。

除了中式桌椅橱柜、茶杯、漆器、扇子作为布歇绘画的创作题材外，在《早餐》（*The Breakfast*, 1739）（图1）中，我们可以看见壁炉一侧的玻璃罩内摆放着一尊佛像，神态与中国的弥勒佛（图2）近似。类似的佛像也在布歇另一幅绘画《布歇夫人像》（*Madame Boucher*, 1743）（图3）中出现，具有明显的中国风韵。

此外，法国的丝织业在洛可可时代为欧洲之冠，有特设工厂专门制造各款印花造型的丝织品。特设工厂专门负责生产带有中国样式的丝织品，随着技术的普及，中国手绘丝织品从法国宫廷逐渐走向民间，在法国社会中受到广泛的喜爱。洛可可时期的人物服饰华丽，装饰繁复。其中女性的裙子均由飘逸的织物所制成，裙子的裙摆用鲸须撑开，仿佛是一朵盛开的鲜花，有些贵妇还佩戴由羽毛做成的发饰，还杂以花边束成的缎带，这些特征在布歇绘画

《梳妆》《早餐》中也有体现。

## 二、中国瓷器、漆器对布歇绘画用色的影响

明清时期，总数超过1.5亿件的中国瓷器漂洋过海来到西方，影响了这些地区人们的生活状态和生活品味的追求，促进了中西之间的经济文化交流，并将中国古老的制瓷技术带到了世界各地。法国来华传教士Louis-Daniel Le Comte（汉名李明）于1699年论中国的著作中，分瓷器为三种：一为黄色，二为灰色而有裂纹之瓷，三为大多数欧洲人所喜爱的彩瓷。他说：“欧洲惯见的，就是这种绘有人物鸟兽花卉的白地瓷器。”<sup>[4]</sup> 17世纪中国瓷器以青花瓷为主，发展到18世纪彩瓷盛行，逐渐取代青花瓷成为主流。尤其是在康熙年间，清朝的彩瓷多偏绿色调，欧洲人称之为“famille verte”，意为绿彩。在康熙后期、乾隆年间出现的彩瓷多偏粉色调，欧洲人将其命名为“famille rose”，意为粉彩又称洋彩。<sup>[5]</sup><sup>61</sup>

### （一）中国粉彩用色对于布歇绘画的影响

粉彩最早源于瓷胎画法技术，它在传统釉彩的基础上加入粉质的白彩，冲淡各种颜色，从而达到增加色彩层次、渲染出颜色深浅变化、增强画面立体感的效果。<sup>[6]</sup> 在这种具有“渲染剂”功用的乳油效果的催化下，瓷器表面产生出多重浓淡的叠加，转换在画面色彩的使用上也显得更加柔和，起到过渡作用。

我们在布歇绘画的颜色搭配中，常常能看到像粉彩一般的多种淡雅、透彻的颜色，营造出一种田园牧歌式的和谐画面，主要表现在“绿彩”与“蓬巴杜红”的运用中，<sup>[5]</sup><sup>209-210</sup>这种着色方法与同时代画家善用纯色形成鲜明反差。可以看出，布歇对于色彩的选择也与中国粉彩作为外销瓷器的釉色密切相关，例如清朝康熙年间（1662—1722）烧制的天蓝釉（图4），其釉色表现为蓝中隐约透出淡淡的绿色。18世纪后期法国余塞夫勒瓷厂所制外销瓷器仿照上述样式烧制并售卖，再结合上文所说布歇与中国工艺品的密切关联、法国18世纪兴起“中国风”热潮推测，他见过此种配色瓷器的可能性极大。在绘画中，其创作于18世纪中叶的《火星与金星》（*Mars and Venus*, 1754）



图7 弗朗索瓦·布歇 蓬巴杜夫人像 (局部) 布面油画 1756年 英国 苏格兰国立美术馆藏

图8 中国出口定制盘

图9 18世纪粉彩花鸟纹鱼缸 (局部)

图10 青花描金花亭人物图纹盘 (及其局部) 1740年 布鲁塞尔皇家艺术历史博物馆藏

（图5）和《中国捕鱼风光》（*Fishing*, 1752）（图6）里天空的颜色和周围的田园风光相得益彰，这种蓝色与绿色的降纯提灰式搭配使画面更具有纵深感。

除蓝绿色的用色搭配外，布歇在描绘《蓬巴杜夫人像》（*Madame Pompadour*, 1756）（图7）时，对其衣着纹饰的描绘别具风情，淡粉色偏橘色调的蔷薇衣削弱了视觉上的跳跃感，与蓝绿色的绸缎衣裙相得益彰。再对比清代大量出口的粉彩盘（图8）的配色可以看出二者具有相似性，布歇巧妙地吸收了外销瓷中对于花草虫鱼的描绘配色，将这种用色智慧地运用到了人物肖像的绘制中，突出了蓬巴杜夫人高贵与典雅。

由于清代外销瓷器在彩料搭配上新品迭现，单双色彩均有创新。单色彩种类多样，如胭脂红、干红、金彩、墨彩、麻色，双色彩如青花描金、红彩描金、蓝白彩料、墨彩矾红等等。

中国瓷器对于颜色的使用，极大地丰富了布歇绘画的调色盘。在绘画时，布歇多用调和色，降低色彩纯度，使画面更显丰富多彩。巴洛克时期的绘画大师伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因（*Rembrandt Harmenszoon van Rijn*, 1606—1669）用色大胆、抢眼，善用纯色，如在其绘画作品《大卫将歌利亚的头颅献给扫罗王》（*David Offering the Head of Goliath to King Saul*, 1627）中使用黄、大红、蓝等纯度亮度较高的颜色，在画面中形成了鲜明的色彩反差。不同于伦勃朗对纯色的大量使用，在布歇的绘画之中，如《维纳斯的梳妆室》（*The Toilet of Venus*, 1743）一画中，则很少使用纯正的红、蓝、绿、黄等色，而是将这些纯正的颜色加以调和，加入其补色或是环境色，降低其纯度和亮度，削减颜色对比度，进而在画面中呈现出粉红、粉蓝、淡雅的绿色、嫩黄等调和色调。

### （二）中国漆器对于布歇绘画风格的影响

布歇的绘画不只受到中国瓷器的影响，同时也受到了中国漆器的影响。17世纪，中国的漆器已大量输入欧洲，在法国宫殿应用最为广泛。法国的漆器制造，在欧洲居于首位，17世纪法国设计师设计出黑、红、金三色组合式漆器。其中，最为有名的漆器制造商就是马丁（*Martin*）一家，其中尤以罗拔·马丁（*Robert Martin*）最为重要，伏尔泰在其《尔汝集》中表达出他对法国漆器的高度赞扬：“马丁的漆器，胜于中华器。”漆器所常用的黑色、红色、金色，在布歇绘画中也是能够看到的。拉斯克

（*Laske*）认为：“可以断言，如果没有中日手工艺术的强烈影响，法国就一定不会有，因而欧洲的其他部分也就一定不会有巴洛克及罗柯柯的艺术。”<sup>[5]</sup><sup>62</sup>可见中国漆器、瓷器对于布歇绘画风格的发展具有不可忽视的影响。

### （三）中国瓷器上的纹饰对布歇绘画的影响

早在16世纪末17世纪初，景德镇陶工便已开始为欧洲商客制作定制瓷器，并且样式不断地丰富，以动植物、人物故事、时事风俗为主题，主要绘制的纹饰有徽章纹饰、动植物纹饰、人物纹饰三大类。

对于第一类徽章纹的设计，除满足订单或画稿要求绘制主体徽章纹饰外，陶工们还经常自由发挥，在其器物边缘上饰以缠枝、卷草、莲瓣、中国传统山水人物、折枝花卉、鸟类等辅助装饰纹样，使得出口的外销瓷器整体具有中西融合而又不死板单一的特质。并且随着制瓷技术的不断改良，最先流行的青花徽章瓷逐渐被饰以墨彩或是粉彩的彩绘徽章瓷所取代，成为被广泛青睐的徽章纹瓷器。第二类出口瓷器中的动植物纹饰主要有四季花卉纹、松树纹、竹纹、梅花纹、莲荷牡丹纹、鸟雀、虫鱼纹等传统纹饰，同时为了迎合外商的审美情趣，还设计出融合符合西方视觉经验的玫瑰花纹、郁金香纹、山茶花纹、孔雀纹等西洋题材的动植物纹饰。<sup>[7]</sup><sup>189-192</sup>如18世纪外销瓷器粉彩花鸟纹鱼缸（图9）。第三类纹饰是人物纹，清代寂园叟在所撰《匋雅》中说道：“西乡青花重仿古，而五彩则重武装。”<sup>[8]</sup>这种“武装”表现在瓷器上，大多指刀马人等戏曲故事人物、婴戏、仕女等具有中国传统文化的人物形象，如青花描金花亭人物图纹盘（图10）描绘了女主人、孩童及其仆人在凉亭中嬉戏的场景，这种图案被欧洲人认为是东方文明最为真切的反映。除中国传统纹饰外，绘有西洋风情的纹饰瓷器也是比较常见的，题材起初从《圣经》故事中汲取，还有神话人物、皇室人物、欧洲平民商贩、农民、船员肖像等，<sup>[7]</sup><sup>194</sup>极大丰富了外销瓷器的样式和表现手法，拓宽了中西交流的渠道，对这一时期中西文化交流具有积极的推动作用。

布歇从未到过中国，因此其绘画中的中国人物形象的主要参考便是外销瓷器上的人物图案和传教士书籍、歌剧中所呈现的中国人物形象。其中最具有代表性的就是布歇的中国主题绘画，如《中国皇帝上朝》《中国捕鱼风光》《中国花园》《中国集市》《中国园林》（图11）。画中人物形象与清朝人的装束相似。不同于中国宫廷、地方人



图11 弗朗索瓦·布歇 中国园林 (局部) 布面油画 1742年 法国 贝桑松艺术博物馆藏  
图12 弗朗索瓦·布歇 中国舞蹈 (局部) 布面油画 1742年 法国 贝桑松艺术博物馆藏  
图13 五彩婴戏图罐 (局部) 明嘉靖六年

民所穿的朝服、布衣，绘画中的人物形象具有舞台感和戏剧性，人物排布有序，头饰、衣着造型精致，穿着与戏服较为相似，这就能够与上文提及的外销瓷器上的“武装”图案有着或多或少的联系。并且，从布歇人物画中，似乎能看到与意大利著名作曲家贾科莫·普契尼 (Giacomo Puccini, 1858—1924) 以西方人想象的中国为题材所作的歌剧《图兰朵》(Turandot) 中演员的服饰有相似之处。

值得注意的是，在布歇四幅中国主题绘画中，能看到类似中国瓷器上出现的人物形象，尤其是以男人头扎辫子形象为典型，如在《中国舞蹈》(Dancing, 1742) (图12) 中呈现面貌有的为中年男子，其他画中有的则为幼儿，这类人物形象多次出现在布歇不同的绘画之中。对比外销瓷器上如明嘉靖年间 (1522—1566) 的《五彩婴戏图罐》(图13) 所描绘的人物纹，不难找出其中的关联，但同时也具有“似是而非”的特征，画中的人物并不是对瓷器上的人物的如实描摹，而是在总体具有中国明清人物形象的基础之上，其在五官、头饰、服饰、动作等细微之处又能看到欧洲人的影子。

结合上述所言，布歇画中人物形象是参考出口中国瓷器上所绘的人物，大多呈现出男人圆脸小嘴，眼睛细长，留有胡子，常戴形如斗笠的帽子；女人鹅蛋脸，细眉悬鼻，五官精致，盘发扎髻，留有美人尖，姿态端庄多呈坐卧状。常常出现同一主题中绘有相似的人物形象，这种情景似乎也是合乎常理的，因为布歇通过有限的中绘画建构起来的中国人的形象，自然会出现类型有限并且身份模糊的情况，<sup>[9]</sup>但也不能否认中国古代人物形象对布歇绘画产生的影响。

### 三、中国艺术中的构图原则在布歇绘画中的体现

#### (一) 打破对称原则，追求形式动感

不同于古典时期构图的对称统一、讲求平直结构、略显僵硬的线条，洛可可时期布歇画作的构图更加具有动感，遵循非对称法则，多用灵活的构图以及C形、S形的曲线，<sup>[5]</sup>是对古典时期风格的打破。这一变化受到了中国绘画构图原则的影响。

《皇帝上朝》整幅画面到处是非对称的C形曲线，这

是欧洲绘画中所少有的，中间有一人盘腿而坐，许多人沿着两边的阶梯前去朝拜，这些都是典型的中国式风格，而画像左右两侧上方起到装饰作用的图案则明显体现了西方肖像画的特点。

#### (二) 中国山水画构图原则对布歇绘画的影响

中国山水绘画构图自古就讲究构图原则与气韵的营造，谢赫“六法”中的“经营位置”即是对绘画构图提出的要求。我国北宋著名画家郭熙提出的“三远”论，即“高远、平远、深远”更是开辟了中国式散点透视的先河。在郭熙画论《林泉高致·山水训》中记载道：

山有三远，自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈。其人物之在三远也，高远者明瞭，深远者细碎，平远者冲淡。明瞭者不短，细碎者不长，冲淡者不大，此三远也。<sup>[10]</sup>

这是对北宋后期山水画创作的总结，是对山水画理论的阐发，体现出山水画创作美学思想和认识方法。<sup>[11]</sup>如果从郭熙的“三远论”所描绘的中国山水画转向布歇的风景画，可以发现布歇有几幅风景人物画，其视野开阔，所描绘的都是人物与自然风光，寄托了画家的审美与情感，同时也与中国风景画有异曲同工之妙。西方的风景画在15世纪之前，只是作为人物画的搭配，一直到15世纪，风景才从人物画中摆脱出来，成为独立的画种，到17世纪的荷兰风景画逐渐发展成熟。尽管中西方风景画在审美情趣上存在前者偏重写意，后者偏重写实的差异，但在布歇生活的17世纪的法国，大量流入中国外销品，其中有一部分外销瓷器、漆器、挂毯等工艺品成为中国山水画的载体，由中国画师所绘运往欧洲。中国人高类思和杨德望于1764年在中国购得绢花、象牙扇和数十幅画等交由法国商船带给国务大臣贝尔坦，贝尔坦将其所赠之物开辟专室陈列，布歇作为备受宠爱的皇室首席画家，自然能够欣赏临摹皇室所收藏的中国画，并从中获得其绘画的灵感。

在布歇体现田园风光的绘画中，如《田园风景与女人钓鱼》(Idyllic Landscape with Woman Fishing, 1761) (图



图14 弗朗索瓦·布歇 田园风景与女人钓鱼 1761年 布面油画 49×66cm 印第安纳波利斯艺术博物馆藏

图15 [北宋]郭熙 窠石平远图 绢本设色 120.8×167.7cm 故宫博物院藏

14)，画作整体统一于和谐绿色调之中<sup>[12]</sup>，将其背景依据透视的方法有层次地推远，用明暗的方法表现出树木、房屋、小桥的体积与空间。善于光的运用，注重天光与景物的协调一致，呈现出阳光照耀下树木郁郁葱葱的景象，达到了对自然风光真实的表现，表现出了最质朴的美感。北宋画家郭熙的《窠石平远图》(图15)，描绘出近景溪水的清澈、岸边裸露的坚硬的岩石与石上的一丛杂树，远景寒烟苍翠，群山横列如屏与苍茫的荒原，画面上半部分几乎不着笔触，用以烘托寂寥萧瑟的秋景。两幅绘画虽有中西之别，但在氛围营造与构图上有异曲同工之处。

#### 四、结语——布歇“似是而非”的中国风格

从布歇的绘画作品中，我们可以看出欧洲人对中国文化的接受，是站在以其自身视角来进行的文化交流的立场之上，是以一种“非我”的眼光来审视中国，这种对于作为他者的中国的想象，暗含着某一群体确立了关于标准和习俗的主要体系，以至于其他的人及其价值都被排除在体系之外。<sup>[13]</sup>在布歇绘画中所体现的中国元素，为布歇对其绘画进行改造提供了借鉴的依据，<sup>[14]</sup>从未到过中国的布歇在其“中国风”作品之中，创造了一个自己幻想中的中国，那是一个既不神秘，也不庄严，而是欢乐的和精致性感的中国。<sup>[15]</sup>他通过创作具有“中国风”的作品，为中国艺术创造了一个新的幻想空间。

同时，中国外销品或多或少都具有欧化的倾向，有些外销品直接根据欧洲商人的要求定制，甚至由于利益的驱使，出现了美国学者阿诺德·罗伯山姆所说的“仿制品的仿制品”：欧洲人根据想象仿制中国瓷器，这些瓷漆部分回流至中国后，部分商人看准商机，依据那些仿制品再造仿制品，再次流入欧洲。<sup>[16]</sup>所说的布歇绘画中的中国元素，并非能完全体现出中国本土艺术的美感，相反，是在这种“仿制”中发展出来的，是一种“似是而非”的中国艺术。

#### 参考文献：

- [1] 刘博. 奢华的底线——洛可可艺术 [M]. 天津: 天津科学技术出版社, 2011.
- [2] 马任翔. 论布歇绘画的色彩特征及其成因 [D]. 北京: 中国人民大学, 2017: 25.

[3] IMPEY O. Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration [M]. New York: Charles Scribner's Sons, 1976: 9.

[4] [德] 利奇温. 十八世纪中国与欧洲文化的接触 [M]. 朱杰勤, 译. 北京: 商务印书馆, 1991: 21.

[5] 袁宣萍. 十七至十八世纪欧洲的中国风设计 [M]. 北京: 文物出版社, 2006.

[6] 林瀚. 海外珍藏中华瑰宝: 斗彩瓷·珐琅彩瓷·粉彩瓷 [M]. 北京: 北京工艺美术出版社, 2011: 70.

[7] 牟晓林. 瓷上“中国风”——明清景德镇瓷器的生产与外销 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 2018.

[8] [清] 寂园叟. 旬雅 [M]. 杜斌, 校注. 济南: 山东画报出版社, 2010: 190.

[9] 孙莎岚. 16至19世纪期间中欧绘画的相互影响 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2018: 229.

[10] [宋] 郭熙. 林泉高致 [M]. 章宏伟, 主编. 郑州: 中州古籍出版社, 2013: 105.

[11] 王胜乾. 郭熙“三远”之美学解析 [D]. 长沙: 中南大学, 2008: 3.

[12] 张卫平. 客观再现与心灵写照 [D]. 长沙: 湖南师范大学, 2010: 101.

[13] WINDSCHUTTLE K. The Killing of History [M]. New York: Free Press, 1997: 58.

[14] 高妍. 探究布歇绘画中的中国元素 [J]. 艺术科技, 2019, 32(16): 101.

[15] HONOUR H. Chinoiserie: The Vision of Cathay [M]. London: J Murray, 1961: 93.

[16] ROWBOTHAM A H. Missionary and Mandarin: The Jesuits at the Court of China [M]. Berkeley: University of California Press, 1942: 259.

高妍: 中国人民大学哲学院在读硕士研究生

(责任编辑: 陈期凡)

## 浅析中西融合的中国水彩画

A Brief Analysis of Chinese Watercolor Painting with Fusion of Chinese and Western Styles

叶 武/Ye Wu

**摘 要：**水彩画在我国历经百年，已然成为具有地域和时代特色的重要艺术形式。经过中国的水彩画家们的不断追求，其创作也逐渐融合了中国传统审美、本土文化和水墨意境，形成融合中西、独具一格的中国水彩画。中国水彩画根植于正在变革的中国现代社会土壤中，具有“西学东渐”与“东学西渐”融合的特征。

**关键词：**水彩；民族性；中西融合

### 一、水彩画的“西学东渐”

水彩画是以水为媒介调和水性颜料的绘画。水彩艺术起源于欧洲，但真正发展成为独立画种则是在18世纪的英国，被称为“现代水彩”。

在人类文明的发展中，散落于世界各地的岩画、壁画是美术这门艺术各个画种的起源。西方绘画包括水彩画传入我国，始于清朝中期，可追溯为三个途径：第一个途径最早，以意大利画家郎世宁为代表，郎世宁于1715年作为修道士来到中国传教并且在清宫从事50多年绘画工作，他将欧洲绘画方法和技巧融入中国画中，他的画是一种优雅的、颇受清朝宫廷认可的中西艺术的融合；第二个途径是在1906年南京两江师范学堂设立了图画手工专修科，学堂监督李瑞清邀请盐见竟、巨理宽之助及杉田等外籍教习担任教员，由此在中国师范高等教育中水彩画有了开端；<sup>[1]</sup>第三个途径是包括李毅士、杨廷宝、李剑晨等一大批中国画家留学欧美，学成归来后传播了水彩画理论和技法。

如今，移植于中华大地已有百年历史的水彩画，经过中国画家的不断探求，逐渐融合了中国传统审美、本土文化和水墨意境，形成融合中西、独具一格的中国水彩画。

### 二、西方水彩画与中国画技法之差异与融合

水彩画使用的水性颜料与中国画的水墨表现具有天然联系，因此，中国画家自觉地探索把西方水彩画“本土化”，使西方绘画的写实语言符合中国人的视觉习惯。

中国画起源于象形文字，字与画本一途，因此，素有“书画同源”之说，“伏羲画卦”“仓颉造字”的传说被认为是文字和绘画之源头。中国画在古代无确定名称，多被称之为“丹青”，泛指画在绢、宣纸、帛上并能加以装裱的绘画。近现代以来，为区分于西方输入的水彩、油画等（统称

西洋画）绘画形式，“丹青”改称为“中国画”，简称“国画”。中国画是用我国所独有的笔、墨和颜料作画，按照中国画所使用材料和表现方法，以水墨画为主，还可以细分为重彩、浅绛、工笔、写意、白描等。南朝谢赫的《古画品录》为我国最早的绘画论著之一。谢赫提出中国绘画“六法”，被后世画家、评论家、鉴赏家们所遵循与推崇，其提出的“气韵生动”则是“六法”之首。

西方水彩画使用的是软毛、硬毛平头笔与木浆、棉浆纸及水性颜料等绘画工具，与之对应的，中国传统绘画使用的是羊毫、狼毫毛笔，宣纸、绢及水性国画颜料等绘画工具，它们都有着诸多相似之处，在表现技法上也有较多内在联系。中国的水彩画画家在技法上受到传统中国水墨画影响，讲究“意在笔先”“意到笔不到”的境界，用笔严谨，高度精练，画风朴拙，非常注重描绘对象的新鲜感和艺术作品的情与意。画家们还经常将“留白”这种传统中国水墨画的绘画技巧运用到中国水彩画中。如八大山人的国画《游鱼图》（图1），画面的留白和游鱼的“白眼向天”给人极强的视觉冲击力，营造出虚实相生的画面，带给人无限的想象空间，因此被水彩画家师法，运用于其创作中。

以享誉世界的18世纪英国水彩作为西方水彩作品之代表，经过比较研究，会发现作品往往理性重于感性，并常用标准的程式化作画方法。西方水彩画注重画面的光影变化，善于运用色彩的反复叠加，并利用工具的刮涂等手法来加以呈现。西方水彩画画家的用笔多为方头笔，选用材质稍硬的貂毛等来制作。<sup>[2]</sup>西方水彩的代表人物当推保罗·桑德比，他对景物以如实描写为本，首创了以多种色彩来点染描绘画面的技法。对水彩画技法进行了革新提升，也使保罗·桑德比成为英国水彩画的奠基人，他的作



图1 [清]八大山人 游鱼 图 纸本水墨 96×46cm 1691年



图2 [英]保罗·桑德比 诺丁汉运河全景 水彩 30×40cm 1752年



图3 [清]石涛 枇杷清藕 纸本水墨 88.5×39cm 1705年

品题材着重刻画英国本土的风光（图2）。西方水彩作品特别强调所表达物象的时间、光影和空间感等，不懈地追求精湛的水彩画技艺。

中国水彩画家一方面学习西方水彩画技法的精华，但另一方面也根据自身对艺术的理解，将西方水彩画写实语言体系及工具材料等加以改造，使中国水彩画与西方水彩画在技法和材料等因素上又有所区别，水彩画和水墨画这两种息息相关的绘画技法，形成了中法和西法融会贯通的中国特色水彩画。

### 三、中西方水彩画的意境之差异与融合

“中西融合”是中国水彩画家立足本土传统对西画写实语言的改造，体现了“中体西用”的文化逻辑。<sup>[3]</sup>中国画注重真实情感，而西方绘画却注重客观写实。无论中国水彩画还是西洋水彩画，都讲究虚实共存，这也是绘画构图常用的技巧，用清晰可见的事物体现主体，再用模糊、虚幻的事物加以衬托，可以让整幅画有神秘的审美意境。绘画中审美意境的产生是画家的主观感受、审美情趣、感受方式与感受对象的有机融合、高度统一。

艺术创作的目的一，就是唤起内心曾体验过的情感与思想，且用一定形象表现出来。中国水彩画艺术受文化传统影响，独具东方意韵，这种审美理念的形成有其渊源。深谙中国文化传统的中国画家注重画面中人与大自然的心灵沟通。画面的具体表现形式上既具体又抽象，既客观又主观，是“外师造化，中得心源”的意中之象，从而做到以意舍形、取形，创造出源于自然又归于自然的画面形象。正如清初大家石涛所讲，“无法而法，乃为至法”。这个“无”并不是实际的虚无，而是画家的绘画技巧达到高度成熟，是不求肖似形貌，但求其意象，石涛所作《枇杷清藕》（图3）

正体现了传统书画的这种意境神韵。

西方画家往往通过绘画作品表现对客观世界“形式和谐”的理解，也为此生发出高深的造诣和风格。<sup>[4]</sup>西方水彩画移植于中华大地已有百年历史，历经几代中国画家的不断创新、演化，逐渐将中国水墨画的意境神韵融入创作，把传统审美、把本土文化和水墨意境，深深地融入“西学东渐”的水彩画之中，融合中西、独具一格的中国水彩画风格也在此基础上得以形成。

中国画的意境历来体现于情景交融的渗透，追求的是人、物、山水与自然之间的终极和谐之美，而西方绘画是在图形的比例、结构等物理特征中寻找和谐之美。这些艺术追求上的差异更凸显出中国水彩画在继承传统国画水墨意境方面的天然优越性。此审美形式更易为中国大众接受，也具有长久的生命力。

### 四、中西融合下的中国水彩画的创新与民族性

中国水彩画是具有独特审美的艺术形式，可以展示出艺术家对民族文化的感悟和对现实生活的深切感受。世界各民族艺术相互交流影响，中国水彩画家在吸收西方水彩画的光色、空间塑造的同时，也融入中国传统文化、哲学理念与创作技法，从而探索出水彩画创作的新模式。当代中国水彩画家将传统水墨写意融入水彩画创作中，用折中与融合的思维方式，表现出具有东方哲理的当代水彩画，实现了水彩画的“西学中用”。

东西方艺术从来就是互相吸收借鉴的。西方一些知名画家很注重中国文化，他们也曾感慨求真写实的西方传统艺术的没落，同时赞叹东方艺术的勃勃生机。比如西班牙著名画家、现代艺术开拓者毕加索，他的作品在艺术表现上多注重精神性表达，强调意境创造，这同中国哲学、文



图4 吴冠中 远山 纸本设色  
68×42cm 1980年



图5 李剑晨 长江大桥建设工  
地 水彩 45×33cm 1959年

学、绘画的追求是一致的。同样源于西方艺术的中国水彩画，其发展与民族发展同步前进。1938年，李剑晨去法国的巴黎研习绘画、雕塑时期，在毕加索个人画展的展厅里与毕加索相遇，他们共同探讨了艺术创作的意义、艺术的审美取向问题。李剑晨认为艺术创作离不开它的“源”，要坚持自己的创作道路，同时，艺术也应根植于百姓生活之中。中国水彩是中西绘画艺术融合的产物，“西学东渐”是个过程，而非界碑，其过程与中国社会发展始终同步。20世纪30年代，以林风眠、吴冠中为首的一批有影响力的画家开始在绘画中探索中西艺术结合的形式，采用抽象的手法来描绘事物，其画面中对水墨的形式语言的运用可谓淋漓尽致。在海内外享有极高声誉，并在美术创作和美术教育领域取得了巨大成就的吴冠中先生，一生致力于绘画民族化和中国绘画的现代化探索（图4）。吴冠中认为，在借鉴西方艺术的同时，注重水墨的表现力并突出作者的情感与思想才是创新之路。西方绘画语言中点线面之间的相互呼应，与中国画中色墨统一的气韵生动，共同营造出新的水墨氛围。深厚的民族传统文化是中国水彩艺术发展的根基。民族传统层面上的文化特征与审美情趣，正是中国水彩创新性形成的“源”。

艺术的民族特征也具有时代性。“西学中用”的中国水彩画，在历史进程中，自然而然地形成了与西方艺术具有共性的绘画语言。艺术创作一定根植于民族生活的土壤，从而深深表现出民族的思想感情，因此，无论采取何种艺术形式，都不会脱离民族的文化精神。中国画里蕴含着老庄与禅宗的思想，讲究画面意境，具有特有的多理论体系融合的民族文化风格。在此基础上，随着中西文化的交融，绘画艺术领域的中西方融合发展必不可少。李剑晨被誉为“中国水彩画的开山大师”，他的水彩画写生作品完美地继承了中国画干湿并用的笔墨手法，营造出浓厚的水墨写意氛围，体现了中国传统的文化内涵与审美特点，又依托中国风土生活，吸取西画技法，与东方色彩情调完美结合，形成了独特的水彩艺术语言。“亦中亦西亦我，有血有肉有神”，是对李剑晨水彩画（图5）的高度概括与评价，在他的努力下，中国水彩画在“洋为中用，古为今用”的道路上又迈进了重要一步。所以，“西学中用”的中国水彩画具有中国水墨画的精神内涵，融汇了中国绘画中的气韵、意境、造型、布局等传统元素，亦将

东方的水墨写意在水彩画创作中创造性地融入贯通，用折中与融合思维方式，来表现具有东方意韵的民族特征。

现代意义上的“中国水彩”已走过百余历程，展现着时代风气与时代故事。曾根植于西方文化的水彩画经过百余年的发展，在中国成为具有中国时代特色的艺术形式，但已不姓“西”，而是姓“东”了。可见，中国水彩画已经根植于正在变革的中国现代社会生活土壤中。

### 五、结语

中国水彩画的发展与中西绘画理念的有机融合息息相关，也体现了异域文化逐步发展成本土新文化的成长历程。中国水彩艺术在思想上吸收了中国绘画中的气韵、意境等传统元素，在绘画技法上融入了中国画的“水墨元素”，这两方面体现了浓厚的东方美学色彩。同时，中国水彩画家也吸收了西方绘画表现客观世界的“形式和谐”的技法，在水彩画中体现西方绘画中的光色、空间塑造，达到高深的创作造诣，形成了特有的风格。在新时代、新文化背景下，水彩画家们持续地为作品注入新的思想、新的精神内涵，折射出当代精神和气息，当代人的新心态、新风貌。<sup>[5]</sup>一代代水彩画家的不懈努力促成了中国水彩画民族风格的形成。中国水彩画正是凭借这种风格，以不断创新的面貌屹立于世界水彩艺术之林。

### 参考文献：

- [1] 齐康.建筑水彩有知音[J].建筑与文化, 2015(2): 211-213.
- [2] 吴思韵.中国水墨画和西方水彩画的交流与创新发展[J].美与时代, 2016(8): 109-110.
- [3] 权坚.中国水彩画的语言变迁及文化语境探析[J].艺术与设计(理论), 2018(08): 103-105.
- [4] 樊佳琛, 赵玉琢.中西水彩画之差异与融合[J].艺术科技, 2015(8): 108.
- [5] 叶武.建筑风景水彩表现法[M].北京: 化学工业出版社, 2010.

叶 武：天津大学建筑学院副教授

（责任编辑：陈期凡）

## 基于网络人类学的设计调研路径探析

An Analysis of Design Investigation Path Based on Cyber Anthropology

耿 涵 刘婷婷

Geng Han and Liu Tingting

**摘 要：**数字时代，虚拟文化的高速发展呼唤着设计学网络调查新田野的开辟。这里的“新田野”，不仅代表着以网络为场域的设计调研范围划定，而且意味着对网络虚拟田野本身的新认知和与之相关的田野调查新方法。本文在设计调研路径中引入网络人类学的视野与方法，提出一种基于网络调研的长效设计学研究和实践机制，以此促发设计学在新时代中的系统性更新。

**关键词：**设计学；虚拟田野；网络人类学；虚拟民族志；设计人类学

新时代数字经济的发展、互联网技术的提升都推动了“线上社会”的加速成型。在此背景下，设计学需要从两方面作出应对：一方面是对新时代作出响应，从设计策略和设计实践角度去解决人们在线上社会所反映出的问题；另一方面是探索出一种借助网络技术的学术研究方式，即在学者无法在场的情况下，如何以远程或线上的方式展开设计调研。这就需要设计学首先解决路径和方法的问题，即如何借助网络空间开展研究，如何在纷乱的网络现象中甄别信息，凝聚视角，发现隐藏问题，形成有效回应。下文循着这些问题，将网络人类学置于新时代的设计学调研之中，以期在设计学研究提供新形势下的思考角度和方法路径。

### 一、设计学调研手段及其局限

设计调研是设计学的基础性工作，也是设计研究的重要依据。长期以来，设计调研都强调“在场”，通过对“一手材料”的获取和分析得出调研结论，用结论支撑研究成果或指导设计实践活动。李立新先生概括了设计调研的两种资料获取方法：一是通过观察设计者、设计成果或设计发生的场地以获取资料，二是通过与设计者、使用者或其他相关者的面对面访谈获取资料。<sup>①</sup>在这种经典的设计调研中，人们不仅能够获得设计的物、设计的图像、设计的信息，更能够以具身的参与式观察获得造物的手段、物的用法、人与物的关系，以及以物为媒介的人与人的关系。不难发现，这种经典设计调研方式与人类学田野调查方法不谋而合。

一直以来，理想的设计调研是“让自己站在受众的立场上，与这个群体进行互动，并让自己尽可能深入地熟悉项目的背景信息……（由此）以最佳的方式完成调研”<sup>②</sup>。这是“参与式观察”的立场。人类学研究者通常会在某地长时间地工作和生活，反复观察当地人的行为习惯，通过融入文化对象来获得调研材料。<sup>③</sup>但设计调研并不满足于“观察”，而是更加强调“参与”，于是出现了一种“描述性研究”方法。在“描述性研究”中，学者“可以与自己的受众群体进

行互动，也可以就可能的设计解决方案征求意见，同时要求对方对自己的设计作品进行反馈”<sup>④</sup>。这样就形成了一种建立在互动基础上的“观察式参与”的设计调研方法。

设计调研方法在美国IDEO设计公司得到了系统化应用和发展。其从分析、观察、询问、尝试四个层面建立了一套方法模型（表1），分别是：分析——解释并分析收集到的信息；观察——观察人们是怎么做的，而不是听他们说怎么做；询问——争取人们的参与，并引导他们表露出与项目相关的信息；尝试——制作设计模型或亲身体验，以便更好地与用户沟通和评估设计方案。<sup>⑤</sup>

如表1所示，人类学方法在设计调研中占着非常大的比重，诸如“快速民族志研究”“非参与式观察”“文化探寻”等观察和询问中的主要方法，都可看作“设计学化”的田野调查法。这实际也从另一方面显示出设计学的多学科交叉属性。对设计学的研究需要从此学之外着手，亦即“设计在设计之外”抑或“超以象外，得其环中”。也因此，设计学的自身茁长需要其他学问的聚生蕃息。设计学的这种开放性决定了设计调研方法向外部世界的敞开。这一点在网络时代体现得极其明显。

### 二、网络人类学田野及其调查手段

截至2021年12月，我国网民规模已达10.32亿，互联网普及率达73%。<sup>⑥</sup>网络社会文化空间的形成和发展也促使设计学不得不更深入地思考如何在网络中开展工作。在传统设计调研工作的“在场”诉求与新时代研究者活动半径的限制所产生的张力中，网络空间势必成为研究者的新田野，而与之相关的设计调研方法也将应运而生且层出不穷。在此意义上，网络人类学已形成的一些工作思路和方法可资设计学借鉴、挪用或转化。

一般意义上，网络人类学是人类学家以网络空间为“田野现场”，对网络中涌现和发生的社会文化现象进行观察、分析和解释的人类学学术分支。其主要工具由民族志进化为虚拟民族志（Virtual Ethnography）或网络志

表1 IDEO设计公司的设计调研方法	
类别	具体方法
分析	活动研究/行为分析、人体测量分析、故障分析、典型用户、流程分析、认知任务分析、二手资料分析、前景预测、竞品研究、相似性图表/亲和图、历史研究、跨文化比较研究
观察	个人物品清单、快速民族志研究、典型的一天、行为地图、行为考古、时间轴录像、非参与式观察、向导式游览、如影随形/陪伴/跟随、定格照片研究、社交网络图
询问	文化探寻、极端用户访谈、画出体验过程、非焦点小组、五个为什么、问卷调查、叙述/出声思维、词汇联想、影像日记、拼图游戏、卡片归类、认知地图、驻外人员/地域专家、概念景观
尝试	场景测试、身体风暴、行为取样、成为你的顾客、角色扮演、体验草模、快速随意的原型、等比模型、情景故事、未来商业中心预测、非正式表演、亲自试用、纸模、移情工具

表格来源：作者自制

（Netnography）。海恩（C. Hine）在《虚拟民族志》一书中提出了同名概念，论证了通过人类线上行为进行民族志书写的可能性。其理想方法是研究者沉浸在网络“田野现场”之中，结合线上、线下两种考察场景，收集数据直到信息饱和，然后形成格尔兹（C. Geertz）意义上的“深描”文本。<sup>①</sup>虚拟民族志为人类学开辟了新的空间，让人类学的论域呈指数级扩展。此后，由网络展开的民族志研究逐渐增多，“在线民族志”“赛博民族志”或“数字民族志”等名称不断涌现。这些是不同学者的个性表述，其内核大体趋同。而在此之前，库兹奈茨（R. Kozinets）早在1995年就创造性地将互联网与民族志合成为术语“网络志”，建立了一套线上社区非参与式观察、网络日志和数据跟踪相结合的方法，提供了一种更加结构化也更便于商业分析应用的新型民族志。<sup>②</sup>虚拟民族志和网络志虽然互有交集，但二者指归和侧重各有不同：前者将线上社区作为线下社区的延伸，属于对传统民族志的补充，方法上更注重描述和意义建构，重视文本和知识生产，偏向建构主义；而网络志将线上社区看作独立于线下的单位，其更加强调查观性和应用性，更加注重网络现象的量化分析，具有更强的实证主义和实用主义特征。

如果对二者进行归纳，那么此类新型民族志在学术实践中会面对四个基本问题。它们为设计学调研提供了基础性的思考和问题域。

#### 1.虚拟田野的场域

传统意义上的田野是一个具有明确地域边界特征的物理空间，比如一个城镇、一个村落或一个社区。数字人类学将田野视角转向网络空间，其着眼点的定位与研究的边界划定是首要问题。

网络空间是虚拟田野的载体，在这个空间内存在多种形态的社会互动，这些社会互动的集合体在一定意义上就是“虚拟社区”。“虚拟社区”一词由霍华德·莱茵戈尔德（H. Reingold）提出，其定义为“从网络兴起的社会集合体，足够多的人进行足够长时间的公共讨论，伴有充分的人类情感，在赛博空间形成个人关系的网络”<sup>③</sup>。虚拟社区是网络田野获得信息的主要场所。与真实社区不同，虚拟社区是一个无形的空间。其依托于共同的兴趣爱好或需求所构建，不被国家、地区、文化背景等因素所限制。每一种兴趣爱好实际都是一个专题。在这个专题里，观察者

可以方便地获得该领域的信息或知识。虚拟社区是人类学家网络田野的主要站点。

为了便于开展对应性研究，人类学将虚拟社区归纳为四种类型。<sup>④</sup>第一类是兴趣型社区，如微博粉丝群、豆瓣小组、虎扑步行街等，具有共同兴趣爱好的人聚集在一起进行交流。第二类是关系型社区。该类型社区为具有共同经历、观点、现实关系的人聚集在一起交流并建立的个人社会关系空间，如微信群、QQ群或交友平台及论坛。第三类是娱乐型社区，如在线游戏等提供娱乐、消遣的空间。第四类是交易性社区，如淘宝、58同城等进行商业信息交换的空间。纵然这四类空间都在向功能相互渗透的方向发展，但这种一般性区分还是为研究者进入定点观察提供了入口。大多数情况下，研究者都会根据研究内容选择一个或多个虚拟社区开展跨类别田野调查。这种虚拟社区相对清晰的场域区分是现实世界的田野所不能提供的。

由于网络田野调查中有较多跨场域工作的情况，因此要做到探赜索隐和分类递进。于是就有了虚拟社区的两类结构划定。<sup>⑤</sup>第一类是“圈式”结构。该类型社区边界明确，通常具有固定的名称或主题。其成员的交流互动发生在一个固定的“圈”内，是一个较为稳定的群体，如前述的微信群、QQ群等兴趣型社区及关系型社区。第二类是“链式”结构。该类型社区没有明确的边界，人们没有长期固定交流互动的地点，“社会聚合”依托于“标签”“好友”等方式所形成的关系链条。前文所述娱乐型社区及交易型社区大多为此种结构。“标签”关系链条一般建立在内容的关联上，如微博中的“话题标签”和B站中的“频道”“分区”等。“好友”关系链条则建立在人际关系的认同上，如微博中的“关注”“粉丝”“好友圈页面”等。研究者在进行虚拟田野场域的选择时，可先在内容上通过信息交流集群定位与研究内容相契合的虚拟社区类别，再在组织结构上考虑“圈式”“链式”两种开展渐进性调查。

#### 2.虚拟田野的进入

研究者面临的第二个问题就是如何进入田野。“上网”是当代人的一种存在方式。网络体验具有沉浸性，因此研究者需要与一般意义的“上网”有所区分，要始终保有一种问题意识，即对“上网”这一行为保持客观性。其次是认知到在网络上存在着和现实社会并行的结构和功能，“在那里真切地感受到人们借助虚拟技术手段对自己文化进行独到、特有的文化解释”<sup>⑥</sup>，然后才面临田野方法的选择。在传统田野调查中，顺利融入当地群体的办法通常是依托于“中间人”，由“中间人”为研究者打开田野入口。而网络田野调查取消了“中间人”，人的身体成为线上、线下田野的交互边界。<sup>⑦</sup>更进一步说，新的“中间人”是一个由自我衍生出的“虚拟身份”，也即ID（Identity Document）。借助这个虚拟身份，一方面人们能够拥有更高的自由度，现实中难以表达思想和语言在这里可以表达，一定程度上呈现了人们更为真实、隐蔽的自我；另一方面，研究者可以在完全潜伏的状态下进入某一虚拟社区并进行观察，以非介入的方式获取较为客观的调研信息。

网络人类学很青睐对这种“非参与式观察”方法的使用，但其也存在一些局限。首先是被观察者的身份不容易认定，于是调研的信度就不好保证。其克服方式是在研究中结合话题、语言方式、表述逻辑、表情使用等还原群体画像，而这需要额外的工作时间。其次是论题的分散和离散化。常见的现象是某个话题或在讨论中戛然而止，或被

引向其他方向，也即网民常说的“歪楼”。这种散乱的话题走向会降低研究者的能动性。第三是网络特有的大跨时空空观，即所谓的“互联网记忆”，能够引出话题在时空中的“分岔”，对关键论题的追索工作往往面对大量的冗余信息。

“参与式观察”是另一种入场方式，与“非参与式观察”形成互补。参与式观察注重在搜集文本、图片和视频等基础资料的同时，深入到论题相关的虚拟社区进行观察并与社区其他成员进行交流互动，以探寻某技艺、某手段、某形式、某现象或某事件的内容、成因和其影响等，从中得到真相或知识，形成理论或思想。“参与式观察”和“观察式参与”的界限通常是模糊的，或者说二者在网络虚拟田野中是一体化的。“参与”往往伴随着强烈的目的性和引导性。研究者会在虚拟社区中建立话题，或者在已有话题中插入明显观点，以此来形成互动信息收集。网络志的提出者库兹奈茨就用这套方法为金宝汤公司（Campbell Soup）的网站社区创建了“给繁忙厨师支招”“配比控制”“随情绪搜索”等由人们的话题生成的在线功能，将品牌嵌入人们日常生活的膳食规划中。<sup>⑧</sup>这完全可以看作一种设计人类学意义上的学术实践方式，其过程和结果很容易转化为设计应用。在技术升级的过程中，其与大数据算法相配合，能够在很大程度上建立产品与消费者更紧密的黏合度。但从另一个角度看，这当然也是值得警惕的问题。

#### 3.线上与线下融合

与网络志相比，虚拟民族志更侧重线上与线下的融合。人们在虚拟社区进行活动的同时并不能脱离现实生活。这种虚拟与现实的共在性使人们的意识、情感和文化表达在两个空间内流动。因此，需要将虚拟社区（尤其是兴趣型和关系型两种社区）的话题、言说以及表演实践理解为现实生活的一种折射，从中探究更深层次的群体文化差异和诉求差异。在现实中，人们被身体、语言、教育、家庭以及圈层等不同条件建构为不同特点的人。在网络中，尤其是以视频形式展示和参与的平台，这些不同特点的人就成为千差万别的特色“景观”。研究者在线上观察到的往往是带有本我和表演者双重角色的群体，因此就需要围绕被研究对象开展线上和线下的同步调研。正如《快手人类学》作者朱靖江所说，研究者“会强调线上和线下的交叉式调查，既看影像要表现什么样的价值观，或者什么样的文化状态，同时深入到现场，去看这些人在日常生活中的真实生活，以及真实生活和他们所呈现出来的短视频影像之间的差异性或者张力”<sup>⑨</sup>。实际上，线上与线下的互构性正是网络成为人类存在空间之延伸的重要体现，也是田野调查的重要落脚点。需要认识到，虚拟田野并不是对真实世界田野的排除。在学术实践中，只有两者共同观照，才有可能整体性地把握研究对象，获得更具理论深度的研究成果。

#### 4.虚拟民族志

虚拟民族志既是虚拟田野调查所形成的知识成果，同时也体现为借由田野调查所生发的思想。完整的虚拟民族志含涉五个步骤：选定研究主题、确定虚拟田野、开展虚拟田野调查、分析解释所得资料、撰写虚拟民族志文本。

在田野调查阶段的“参与”和“非参与”两种观察法中，线上资料采集和在线访谈等方式也是通行的实践手段。线上资料采集主要指对网络中已有资料的收集和在线问卷调查收集，其能够形成基础性材料和量化分析结果。在线访谈包括闲聊式访谈、深度访谈和线上小组访谈，其有助于察觉线上群体微妙的文化理解。<sup>⑩</sup>线上深度访谈的交流互动可以

使研究者对所观察的文化或事件有更深入的理解，从而能够形成更准确的描述。在以往的访谈中，研究者通常与被访者采取面对面或点对点的方式进行；而在网络技术的加持下，访谈方式变得丰富多样。例如被广泛使用的ZOOM、阿里钉钉、腾讯会议、飞书等视频工作软件可将不同地点的人聚集到同一个网络空间中，基本能达到与面对面交谈近似的效果，从而为访谈提供一系列替代性方案。

网络田野资料的采集和分析往往是同步进行的。互联网特殊的时空开放性为研究者重返田野带来了极大的便利，田野调查过程中的部分记录会被互联网自动保存，比如文字访谈记录、语音视频、场景截图等。但田野笔记依旧是虚拟民族志研究的基础。其尽可能详细地描述所观察到的事实、发生情境及日常感悟等以完成“深描”写作，是质性分析和知识生产的主要材料。

虚拟民族志是技术驱使的民族志的演化形态，是一种研究思路的扩展和方法上的调整与改进。传统民族志的基本理念和核心方法在虚拟民族志研究中依旧适用。虚拟民族志的不同之处在于它依托网络场域而存在，研究者可以通过浸入式地参与到虚拟社区来理解、分析、解释网络文化现象及其产生过程、背后相关的含义。显然，这和设计调研的方法取径是一致的。对于设计学而言，以网络为田野的调研方式打破了时间和空间的界限，一方面为设计调研提供了时空便利，另一方面也扩展了设计调研的认知边界、思考角度和实践路径。

#### 三、网络作为田野——设计调研的新路径

设计学人对利用互联网进行调研并不陌生。对许多新生代学者来说，对它比对传统田野调查更为熟悉。实际上，使用互联网搜索引擎获取信息和资料已经内化为所有网民的习惯。基础信息和图像资料的获取通常比较容易；但牵扯到更深层次的研究层面，许多已经被习惯的方法就显露出仍有需要完善的空间。以当下设计学较为依赖的工具“线上问卷调查”为例，其结论固然可以作为设计调研一般性依据的组成，但问题是这种调查方法通常是单一启发式的，引导性的“选项”通常会消解受访者的能动性。其看似在了解研究对象，但启发问答之中已经暗含了研究者预设的结果。同时，受访者在面对选项时的态度也不容易把握，空洞的量化数据所导出的结果往往在研究者的预想之中，而又常与客观事实存在不同程度的偏差。这看似是一个量化分析和质性分析关系的老问题，但其内里却是设计调研的惰性问题。惰性的形成恰恰是由研究方法的长期被忽视所造成的。这让人们落入了对数据报表的迷信之中。不断优化的大数据算法实际上很大程度上加剧了人们对量化结果的依赖，这势必形成极端的实用主义和功利主义的设计价值观。

数据无法言说潜在内容，它依赖人们的研判和解读。这就要求一种理解角度的更新。人们言说的信度通常需要结合行为来判断。如果想要获得信度更高的依据，就需要了解研究对象或群体在自然真实场景下的行为活动方式，而不仅仅是听取被访者的描述。参与和非参与式的网络人类学观察手段无疑都是对数据结论的平衡或修正。设计学需要这种综合的观照，这是设计的人文性所决定的。基于网络的设计调研因此需要开展不同侧面、不同程度、不同方法的观察，而不是止于数据分析。网络人类学的引入无疑能带来更开放的方法，提供更平衡的主客观数据、更贴近真实的质性材料、更少的考察资金成本、更有效的时间管理，当然还有病毒的零接触。

此外，网络人类学还为设计学提供了一种“观察式参与”的思考角度。这一点在社会与生活已被深度“媒介化”的当下表现得尤为突出。

首先，设计可以借助网络争论而改变实践结果。例如第十届北京国际电影节的先导海报，其一经发布便在网络上引发了围绕“海报设计标准与范式”“高级与平庸”“商业派与学院派”等话题的激烈争论。该事件在微博上的讨论热度累计达上千万，被视为平面设计“出圈”的标志性事件之一。网络让平面设计进入公共讨论的空间，而公众的舆论反过来也会影响设计结果。类似的例子还有2025年日本大阪世博会会徽的发布，也因其造型奇特在海内外网络平台激起了公众强烈的反响。众多网友纷纷基于该会徽进行“恶搞”式的二次创作，这让一直以来的设计美学判断及其相应的设计观念都发生了转向。类似事件是设计学的，而视角却是网络人类学的。如果以这种视角对事件加以反向操作，那么设计学的一种网络研究范式就露出了雏形。

其次，设计活动借助网络平台快速响应现实问题。2020年新冠肺炎疫情暴发伊始，在口罩供应不足的困境下，一项关于口罩的公益活动借助网络平台被设计并迅速组织起来。美国佛罗里达的社会实践者率先策划并发起了全民自制口罩的公益活动。其在社交网站上创建了“全民口罩倡议”（Para Todos Mask Initiative），志愿者可以在这个虚拟社区内分享制作经验、讨论制作手法、展示自己独特的设计成品。这是一次深具鼓舞性和借鉴意义的观察式参与实践，也是危机状态下基于网络的一个社会创新设计案例。

第三，虚拟世界推动脱实向虚的参与式设计。元宇宙扩大了互联网在现实生活中的应用。人们更加热衷于虚拟社交和体验活动，线上展览、线上虚拟互动、3D虚拟展厅等纷涌而至。人们感到数字化生存近在咫尺。2021年，Facebook更名为Meta，开启了“元宇宙”的创世之旅，NFT（非同质化代币，non-fungible token）兴起，《集合啦！动物森友会》等深度在线游戏获得空前成功。人们热衷于在互联网上建造起新的家园。生存在这种语境下的设计者必须张开怀抱，与更多人一起在参与中共同创造。

互联网科技仍在高速发展，其催生的文化变革不可预知。2021年，中国短视频用户已经突破了8亿人。在这样的用户规模和传播方式下，“视频直播”建构出一个不同于先前“虚拟社区”的更加碎片化的文化空间。这是我们能够观察到的变化，而更大的革新还在酝酿中，元宇宙的创造和滥觞势必给设计学带来新的问题和与之相应的思考空间。在一个强调创新和变革的时代命题下，设计调研应该及时扩展自己的视域，从包括网络人类学在内的相关学科中获取方法和经验，帮助设计学生产文化内容，从而更深刻地嵌入到社会发展之中。

#### 四、余论

网络人类学的参与为设计学带来了更广阔的跨学科视野。基于两个学科之间的内在联系，虚拟民族志能够很好地化入基于网络的设计调研之中。其最终目的是建立起围绕“人”而展开的设计学研究新范式。设计实践者简·苏瑞（Jane F. Suri）认为，设计调研的要义在于“关注人们没有做的，倾听人们没有说出来的”<sup>⑩</sup>。而网络人类学的引入恰恰能够帮助设计学更容易地了解到人们总在经验却无法清楚描述的需求。对那些习焉不察的行为的关注、对新异文化的开放态度、对业已成为惯习的上网行为的工具化运用，既为设计学提供了方法和途径，也为其提供了反思

性的审视角度。在新时代，理想的新型设计调研应该参与到设计研究及实践的整个流程中，包括前期的基础调研、过程中的实践反馈、实践后的效度评估以及基于网络田野的长效调研。所谓“长效调研”，即借助在线条件为长期地考察、追踪设计成果的影响，在较长时段内对设计应用效果作出调适，并对各种由设计产生的连带问题进行反思，从而担负起设计的文化责任。

#### 注释：

- ①李立新：《设计艺术学研究方法》，南京：江苏美术出版社，2009年，第99页。
- ②[美]伦纳德著，蔡克中等译：《设计调研》，北京：中国青年出版社，2013年，第10页。
- ③[美]费特曼著，龚建华译：《民族志：步步深入》，重庆：重庆大学出版社，2012年，第42页。
- ④同②，第29页。
- ⑤IDEO, *IDEO Method Cards: 51 Ways to Inspire Design*. San Francisco: William Stout Architectural Books, 2003.
- ⑥中国互联网络信息中心：《第49次中国互联网络发展状况统计报告》，2022年，第1页。
- ⑦参见C. Hine, *Virtual Ethnography*, London: SAGE publications, 2000.
- ⑧参见R. Kozinets, *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*, London: SAGE publications, 2010.
- ⑨H. Rheingold, *The Virtual Community*. London: Minerva, 1994, p. 5.
- ⑩参见J. Hagel and A. Armstrong, “Net Gain: Expanding Markets through Virtual Communities”. *Journal of Interactive Marketing*, 1999, 13（1）, pp. 55-65.
- ⑪彭兰：《网络社区对网民的影响及其作用机制研究》，《湘潭大学学报》（哲学社会科学版），2009年第4期，第23页。
- ⑫赵旭东：《网络民族志的涌现——当下世界人类学书写的文化转型》，《广西民族大学学报》（哲学社会科学版），2021年第5期，第38页。
- ⑬任钰：《身体的在场：网络民族志的性别反身性》，《新闻大学》，2014年第2期，第69页。
- ⑭R. Kozinets, Netnography, “The Marketer’s Secret Ingredient”. *MIT Technology Review*, 2010.10.14.
- ⑮彭晓玲：《“土味”还是真实？人类学家在虚拟社区做田野调查》，《第一财经日报》，2021年11月26日第A11版。
- ⑯[美]罗伯特·库兹奈特著，叶韦明译：《如何研究网络人群和社区：网络民族志方法实践指导》，重庆：重庆大学出版社，2016年，第55页。
- ⑰[美]布朗著，侯婷婷译：《IDEO，设计改变一切》，沈阳：万卷出版公司，2011年，第38页。

本文系教育部人文社会科学研究青年基金项目《新时代中国设计人类学理论与实践范式研究》（项目编号：18YJC760015）成果

耿 涵：天津大学冯骥才文学艺术研究院副教授 博士

刘婷婷：北京交通大学建筑与艺术学院硕士研究生

（责任编辑：江丽红）

## 汾城古镇中木雕纹饰的文化内涵解读 An Interpretation of the Cultural Connotation of Wood Carvings and Decorations in Fencheng Ancient Town

冯利源 郭思思  
Feng Liyuan and Guo Sisi

**摘要：**古村镇是区域文化的代表，是政治、经济、环境以及历史等各种因素共同作用下的产物。本文以晋南汾城古镇中的建筑构件为突破点，从宏观的历史背景入手，探究影响其产生与发展的客观因素，剖析构件中木雕纹饰的图形寓意与组合方式，揭示其背后特定的思想文化内涵，探究汾城古镇悠久的历史文化与人文情怀，以期促进传统装饰艺术与文化的传承与发展。

**关键词：**汾城古镇；木雕纹饰；寓意；文化内涵

### 一、影响汾城古镇木雕发展的因素 （一）地理因素

汾城旧称“太平县”，位于汾河流域，地处晋南地区襄汾地界。其西面是西北走向的姑射山，东面是隶属太岳之脉的崇山余脉。西部树木林立，形成了一道天然屏障；东部山脉绵延起伏，起到了收气挡风的作用。汾城地处临汾盆地，属平川区，地势平坦，周边有清水泉、汾河等水源的滋养，可谓是环山抱水、负阴抱阳的形胜之地。四季分明的气候使其拥有丰富的植被资源，这里盛产的松树、杨树、桦树等为民居提供了充裕的建筑材料。同时，良好的耕种基础为该地区的商业发展提供了强有力的物质保障。且山西的煤炭与黏土资源非常丰富，烧制青砖更为便利。汾城古镇房屋、院落的建造充分利用水泥土等原始的建筑材料，建造方式也是传统的。土木相对于石头是较为容易开采的原材料。本着就近取材的原则，明代时，这里的民居大多是纯木结构。随着木材外销的增加与树木不断被砍伐，到清代时，这里可利用的木材已经减少。这时候的民居演变为上木下石的土木或砖木结构。<sup>[1]</sup>灰青的砖石配以原色的梁木，使得汾城古镇整体呈现一种色调统一、质朴自然的风貌。这种得天独厚的自然馈赠也是造成晋南民居不同于以窑洞为主的晋北民居的关键所在。

### （二）经济文化因素

我国古代很长时期属于传统农业社会，以发展农业和自然经济为主。自宋代以来，随着“工商亦为本业”思想的产生和推广，晋中一带的商品经济开始有了迅猛发展。到了明清时期，晋东南地区的商业也开始繁荣起来。<sup>[2]</sup>汾城古镇因有着得天独厚的便利交通条件，一直以来都是附近村落的商品交换集散地。其最为重要的贸易空间是乡村集市。不同村落的居民在固定的时间、地点进行物资交换。乡村集市在推动村落经济发展的同时，也为附近村民

提供了一个交流与往来的平台。与山西大部分商铺院落的格局设置一样，汾城古镇的建筑，临街一面作为生意往来的商铺使用，院内则是生活、生产的场所。商铺一般分上、下两层，一层做商铺，二层为居住场所。这种“前店后宅”“下商上寝”的建筑方式和空间格局，就是汾城古镇建筑受商业影响的典型案例。<sup>[3]</sup>

因优越的地理位置带来的便利，汾城古镇专门设有庙会空间。它主要是依托人们的神灵信仰并以社稷庙为中心开展相关的祭祀以及集会活动，进而形成一种公共空间。在这个空间里，不仅有拜佛求神等仪式性展演，还可游玩、会友等，场面热闹壮观。汾城的商人在过去称为“太平帮”，是晋商的一部分。汾商中较为有名的有支持郑板桥科举考试的商业巨贾酒庄尉家、“承接过接驾差务”的北柴盐商王家、领导山西矿权的争矿运动并兴办山西第一座发电厂的南高村刘家以及在抵制洋货运动中贡献一己之力的南赵村杨家。这些人不但为当地的经济发展做出了贡献，更是以其勇于拼搏、积极进取的精神影响着后辈。

明清时期，佛教在山西的影响更为突出，“家家弥勒，户户观音”的俗语便是对当时的最好写照。<sup>[4]</sup>佛教的兴盛在促进木雕工艺发展的同时，也培养了许多优秀的木雕匠人。山西木雕最初的制作方式与南方木雕不同：它没有固定的作坊区去承接、设计、制作，而是由零散的木雕工匠根据庭屋格局与屋主身份地位去量身定做适合该房屋的木雕纹饰。所以相比南方成规模的齐整风格而言，山西木雕的纹饰种类更加繁多，雕刻风格也更为多样；每处建筑都是木雕匠人充分展现中国传统文化的一个媒介，渗透着其思想认知、价值伦理观念和个人喜好等。

综上所述，汾城古镇不仅拥有丰富的自然地理资源，还有深厚的人文底蕴的熏陶、富饶的物产资源、成熟的商品交易模式以及技艺高超的木雕匠人等。这些都为该地区



图1 垂柱上刻有卷草纹和石榴的木雕纹饰

图3 小正方形窗棂设计

民居建筑的建造提供了物质与技术支持。

## 二、汾城古镇木雕的纹饰组合与寓意

建筑作为特定时代历史文化的物质载体，承载着每个时代特有的历史印记及精神内涵。汾城古镇的木雕纹饰作为一种实用和审美相结合的造型艺术，主要应用于建筑装饰，体现了中国古代建筑理念的精髓。其木雕装饰图案与建筑本身融合在一起，处处洋溢着浓郁的当地特色，为古朴典雅的古建筑增添了无限生机，彰显着建筑主人对美好生活的向往与期许。汾城古镇中的木雕纹饰大都依附在室外的垂柱、花板、雀替、窗棂以及室内的挂罩等建筑构造之上。题材的选取大都采用较为简约质朴的植物纹饰如荷叶、莲子、卷草、向日葵、柿子等，也有麒麟、龙、仙鹤、鹿等动物纹饰和以福、禄、寿为主题的人物纹饰。汾城古镇的建筑一般采用植物与动物、人物与动物相间的二方连续的组合方式，将这些富有吉祥寓意的纹饰搭配组合在显眼的位置，彰显出中国传统文化与当地民俗文化的内涵。

### （一）垂花柱上的木雕纹饰

垂花柱上的“花”一般为莲花，因而垂花柱亦称“垂莲柱”。木雕纹饰一般布置在二门中门亭，半悬式柱头向下，占天不占地，在节约空间的同时又兼备装饰的功能。汾城古镇中的垂柱多见于庙宇建筑中，至今我们还可看到社稷庙献殿中的垂柱底部雕刻着菊花，周围以层层叠叠的花叶作为装饰，寓意吉祥安泰。有的垂柱四面雕刻的是卷草纹，底部则为八卦图，寄托着祖先福泽后代子孙的美好愿望。戏台进深方向的垂柱四周雕刻着回纹，底部刻有梅花，寓意喜上眉梢、喜事连连。社稷庙正殿檐梁下的垂柱四周雕刻着莲花瓣，底部雕刻着饱满的莲蓬，九颗莲子栩栩如生。古镇中亦有一些民居的垂柱四周雕刻着卷草纹，底部雕刻石榴，石榴的四周非常细致地将石榴籽雕刻出来，寓意多子多福多寿，能像卷草一样绵延不绝（图1）。这些带有象征意义的纹饰也是中国特有的一种文化表现形式。人们从石榴、葡萄等瓜果以及一些花草纹饰中寻求心灵的慰藉，祈求家族兴旺。除此之外，垂柱的设置不仅能保证建筑稳定结实，而且还让建筑具有古色古香的典雅之气。

### （二）雀替上的木雕纹饰

雀替最初是作为支撑构件出现在建筑物中的，一般位于建筑物外檐梁枋之下。最早出现的雀替外形十分简洁，主要是起到一个承重的作用。汾城古镇中较有特色的雀替形式为小斗拱式。以社稷庙大成殿花板上的雀替为例，它在原本雀替的位置安放了一个小斗拱来支撑横向的花板，斗拱上方的左、右两侧分别为两处小雀替，酷似两只镂空“小翅膀”（图2）。这种对称的结构设置，正好横向、纵向相互交错在一起，分担了梁的重力，降低了梁枋裂损的风险，使二者不会轻易发生变形。从视觉上来看，雀替的设置掩盖了柱枋连接处的生硬直角。其精美的雕刻造型不仅分担了整个建筑的重量，同时又给建筑增添了赏心悦目的视觉效果。两侧的雀替镂空雕刻着卷草纹，简洁而又不呆板。这样的建造形式虽然没有传统意义上的雀替雕刻精美大气，但以构造之美取胜。清代以后，雀替才由主要的结构功能转向装饰功能。它直接穿入柱内，由柱身延伸出两侧的悬挑即为雀替，一般在其悬臂雕刻各种纹饰。<sup>[5]</sup>古镇村落中也有些传统的雀替样式，从侧面看呈现一个倒三角形的形态，采用多层次雕刻手法雕刻卷草纹与牡丹花等。

### （三）窗棂上的木雕纹饰

窗作为汾城古镇建筑中的重要组成部分，对其设计要在兼具采光、通风的实用基础之上融入一定的文化理念，即要“透气”。民居在建造过程中应该充分考虑到与外界的融合，达到人与自然的和谐与共。窗的作用就是在实墙上形成“虚”与“空”，通过窗来加强民居建筑内外空间气息的流动，从而生成一种以建筑为主的虚实结合的和谐韵律。<sup>[6]</sup>窗的建造在考虑如上因素的同时，还要融入当地的文化理念与匠人的思想认知，在保证整体建筑协调的基础上突出建筑的自身艺术个性。汾城古镇的窗棂设计在遵循古制的基础之上渗透着匠人高超的技艺与淳朴率真的情感。其纹样多呈现为简约的几何图形，由间隔相同且纵向平行的枋条组合而成。有的是由纵横交叉的小正方形网格构成，或者枋条分别斜向排列，组合成菱形，在保障采光效果的同时又极具装饰



图4 菱形窗棂设计

图5 社稷庙正殿的檐柱花板

图6 大成庙正殿中的花板

效果（图3、图4）。也有造型较为复杂的几何纹饰：纹饰的中心是小的正方形，四周围绕一圈八边形，外形与“铜钱”相似，天地分别由五根纵向的枋条同时上下穿插着两根横向的枋条来保持整体的稳定性。

### （四）花板上的木雕纹饰

雕花木板其实并没有结构上的功能，对整个建筑来说纯粹是起到一种锦上添花的装饰作用。山西民居建筑中的雕刻纹饰讲究“图必有意，意必吉祥”。其雕刻的题材与内容大多以连续的几何图形与藤蔓植物、珍禽瑞兽、花卉祥云等纹饰有规律地组合在一起，凸显出吉祥美好的寓意，使得整体纹饰精美而不冗长，具有强烈的视觉冲击力。雕花木板和其他建筑构件相互映衬，把庄严朴素的民居点缀得古典高雅。<sup>[7]</sup>汾城古镇中常见的是柱间花板，一般位于檐柱之间。社稷庙正殿的檐柱花板采用了工艺烦琐的透雕技法（图5）。花板上雕刻着从花中穿过的双龙，龙身卷曲游动，龙爪苍劲有力，龙眼炯炯有神，同时搭配纤细的花枝、卷曲的花叶以及层层叠叠的花瓣，构成了一幅精美绝伦的画面。东西次间的花板与其不同的是雕刻了两条巨龙，以祥云纹为背景，中心处刻有宝珠，宝珠两侧刻有飞鱼，俨然一幅二龙戏珠的画面。献殿南面的花板采用单面透雕，刻着枝繁叶茂的卷草龙纹，中心处雕刻着笑容满面的福、禄、寿“三星”，以此来表达人们向往美好生活的愿望。献殿北面的花板也是以卷草龙纹打底，采用单面镂空的技法，雕刻了博古瓶与书卷。城隍庙山门正门上方的花板上分上、中、下三层。最上方分五部分，都采用高浮雕的技法雕刻着繁茂的花枝。中间一层分为三部分，中间雕刻着游龙，龙的两侧则围绕着盘旋飞举的凤凰，寓意龙凤呈祥。最下边一层的花板雕刻着枝繁叶茂的牡丹花，寓意富贵吉祥。大成庙正殿花板的中心刻着吹笛子的牧童骑着黄牛，两侧布满茂盛的荷花与荷叶，再外侧分别有两只鸟，大小不一，酷似喜鹊（图6）。

王体复院是汾城古镇民居中木雕纹饰最为精美的院落。其正房花板的雕刻技法最为复杂：在单面透雕的基础上，镂空背景，加上最底下的一块背板，这前后三块板子均以博古纹装饰，四周搭配绵延不绝的拐子龙纹和草龙纹。如明间花板上共有九件博古件，中间的三角宝鼎最大，雕刻着麒麟纹，两侧各为一个小的博古瓶。再往外的左、右两侧有仙鹤和麋鹿各驮一个博古瓶，其外侧分别为小的博古瓶，最外侧则是大的宝鼎，右侧的宝鼎上还刻

有一头伏卧的狮子。这幅画面看起来繁而不乱。院倒座上也有三块花板。明间花板的中心刻有“寿”字，左右两侧配以茂密的卷草纹，花板大面积刻有书画卷的博古纹。次间花板上的纹饰较为简约，刻有大体量且旺盛的卷草纹。其他民居中可见有的花板以“福”“禄”“寿”三字为中心，左右两侧分别围绕着绵延不绝的藤蔓，寓意多福多寿；或以“双狮戏绣球”为中心，两侧的花板两边分别雕刻着博古瓶与绵延不绝的卷草纹，将植物与动物合二为一，按一定比例融入花板的纹饰中，表达人们对喜庆的盼望，寓意子孙代代有出息、人人为“麟子”。

### 三、汾城古镇木雕纹饰的文化内涵解析

汾城古镇建筑的装饰纹饰其实是审美感受和精神体验的高度统一。传统民居建筑作为世俗生活与时代文化的载体，在木雕纹饰的选材与雕刻上首先会受到当地自然环境等客观因素的影响。更重要的是，它反映着特定时代的意识形态以及当地人的生活方式与民俗文化。匠人们雕刻出来的作品在满足装饰目的的同时，会将雕刻样式与风格尽可能地与民居主人的身份地位相匹配，进而赋予民居丰富的文化寓意。<sup>[8]</sup>民居木雕纹饰的题材非常广泛，有“松鹤延年”“喜鹊闹梅”这样的吉祥寓意类，有以“吕洞宾携李”为代表的戏文戏曲类，有以“二龙戏珠”为典型的神话历史传说类，还有“渔樵耕读”“琴棋书画”等民俗风情类。民居建筑以富有多种寓意的纹饰来加以装扮，不仅传达着人们的审美观念以及当时社会的流行趋势、社会发展状况，也体现出时代给予的文化信仰。这种信仰与精神是中华文化的主要内核，同时维系着中华文明的血脉，是使汾城古镇民居持续发展的精神主线。中华民族数千年来价值取向、观念意识、民族气质、文化艺术等都主要源于这一精神的滋养。

#### （一）汾城古镇中木雕纹饰的自然之美

受道家思想的影响，汾城古镇民居的设计都是围绕院落空间而建。院落中心上为天、下为地，象征着自然。有屋顶遮盖的建筑分布在四周，向中心开放，包裹着自然空间。这样的建筑形式体现着人们在居住空间中寻求的是与自然和谐相处之道。<sup>[9]</sup>同时，木雕装饰纹样不管是从内容的选材上还是构图的组合方式上来看都极具自然之美。如窗棂的设计首先考虑到的是其自然实用的采光、御寒功能，在此基础上变换枋条的组合样式，使其达到平面装饰的效果。明清时期，社会生活的各个方面都深受追求本

真自然之美的道家思想的影响，所以民居中其他构件在设计应用上也都遵循着“自然为本，装饰为辅”的原则。木雕纹饰的取材与设计则追求自信、风流、潇洒的文人精神与不拘礼节的行为风尚。其构图多以简约大气的抽象几何来深化主题，彰显着质朴优雅的自然美。如古镇中很多建筑构件上的木雕出现了马、香炉等纹饰。马与龙组合在一起，表达的是中华民族所崇尚的自强不息、矢志不渝的龙马精神。又如香炉，看似一个普通的物件，却总是默默无闻地燃烧着自己，为别人贡献着一份清香。这些纹饰都在体现着道家思想的精髓：虽主张清静无为、与世无争，但也并不是绝对的出世，而是时刻践行着“圣人之道，为而不争”。民居中出现最多的纹饰则是植物纹。如荷花与兰草，分别指代独善其身的清廉品格与高洁的品行；蜡梅与菊花，则象征屋主悠然自得的心境。汾城古镇的人们将这些处世品格物化在他们日常起居的建筑上，时刻提醒着后人要谨记教诲。

#### （二）汾城古镇中木雕纹饰的礼制思想

汾城古镇木雕装饰纹样的取材与构图深受传统儒家思想价值观的影响。儒家思想作为当时社会的一种意识形态，弘扬其精神内涵的最直接方式就是在人们日常生活起居最重要的场所将其显而易见地刻画出来。汾城古镇利用雕刻组合艺术形象的方式展现出民俗风情与民族精神，进而对人的思想进行净化，达到对礼制文化的无限崇尚。古镇中木雕纹饰有的取材于儒家思想精髓的“忠孝节悌廉”以及代表儒学品格的“岁寒三友”，也有的选用“二十四孝”故事来表现传统美德，用“劝学图”以及大面积的云纹来寓意耕读传家、光耀门庭。古镇民居木雕纹样在构图设计上也暗含着儒家思想的和谐之美，主要以均衡统一为宗旨，进而起到维护封建社会道德规范的作用。汾城古镇传统民居建筑不仅给人们创造了日常生活的空间，而且也是弘扬传统礼制的载体。它将从上而下的礼制观念同化到民众的价值观与伦理观中，堪称中国封建社会礼制文化的缩影。民居建筑作为礼制观念下的产物，自然会反映当时社会的主流意识。但建筑首先要具有满足人们居住需求的实用性功能，所以建筑中的木雕纹饰则成了礼制与吉祥观念物化的载体。人们在遵守人伦、道德、礼制的前提下，将富有美好生活寓意的纹饰雕刻在日常生活起居的方方面面，世代传承下来。<sup>[10]</sup>

#### （三）汾城古镇中木雕纹饰的地域民俗

汾城古镇木雕纹样彰显着丰富的民族文化色彩，在建筑木雕中所展现的吉祥如意也营造了独特的传统文化环境。汾城古镇建筑中出现了很多富有吉祥寓意的纹饰，如用福、禄、寿“三星”的不同组合方式来象征幸福、吉利、长寿。莲花和鲤鱼的组合则象征着“连年有余”，用以祈祷生活富裕美满。此外，还有一些象征吉庆的桃子，象征富贵的蝙蝠，象征喜事连连的喜鹊，象征品行高洁的荷花，象征喜悦丰收的葵花，象征延年益寿的松树与仙鹤，象征生生不息的瓜蔓，象征富贵吉祥的牡丹，象征多子多福的石榴、莲蓬等纹样。另外，也有一些神灵崇拜的纹饰，如“二龙戏珠”。“龙”是汉民族早期崇拜的图腾之一，青龙代表着东方；“珠”一般理解为太阳，太阳是从东方升起。龙、珠两者结合则象征着希望与力量，用以表达吉祥安泰之意。汾城古镇木雕纹样中也有麒麟、狮子、大象等动物纹饰的出现，寓意吉祥美好。木雕纹样利用不同的组合方式结合美好寓意来表达人们对生活的热爱

与对未来的期许，既可陶冶后人情操，又能让这种文化和民族精神得以延续。<sup>[11]</sup>

综上所述，汾城古镇民居无论是建筑设计还是构件的纹饰装饰组合，无一不渗透着当时的思想文化：或是体现着道家思想中清静无为的自然之美，或是传达着儒家思想中对于礼制文化的无限崇尚，或是利用民族地域特色彰显着浓厚的吉祥文化色彩。古镇居民将这些美好的生活期许映射在建筑的各个细小构件上，世代传承。

#### 四、结语

木雕纹饰与古建筑两者之间是相辅相成的关系。木雕归根到底是依附在古建筑中，跟随时代的变化不断融入新鲜血液，洋溢着属于每个时代特有的生活气息，具有浓厚的地域性和民族性。它在赋予建筑外观美感的同时，也传达着特定时代的社会文化及意识形态。古建筑也正好借助栩栩如生的木雕纹饰避免了风格与样式的千篇一律，构成了具有本土风格特色且熠熠生辉的人文景观。其通过富有吉祥寓意的纹饰组合慰藉着人们的心灵，满足人们的精神需求。在当地特有的自然因素与历史文化的影响下，汾城古镇建筑中的木雕纹饰造型整齐简约，洋溢着古朴典雅的气息。汾城古镇民居将木雕的艺术特色与时代文化巧妙结合起来，充分展现出其实用功能、审美价值、文化价值。通过对汾城古镇民居中木雕纹饰的解读，我们可以更好地理解中华文化的精髓，明确当地特色建筑传达出的时代精神，对于汾城古镇建筑的保护与传承也会起到一定的促进作用。

#### 参考文献：

- [1] 田毅.山西民居地理研究[D].西安：陕西师范大学，2018（5）：169.
- [2] 蔡晓冰.苏州传统民居建筑装饰要素的文化分析[J].美与时代（城市版），2021（9）：10-11.
- [3] 薛林平，罗腾杰，雷雪璨，于丽萍，李杨.汾城古镇[M].北京：中国建筑工业出版社，2014：9-11.
- [4] 高志灵.浅谈山西木雕[J].名家名作，2020（8）：98.
- [5] 郭戊娜.晋中地区建筑雀替艺术特征研究[D].太原：太原理工大学，2016.
- [6] 张苙岷，李树涛.美术辞林·建筑艺术卷[M].西安：陕西人民出版社，1993：83.
- [7] 冯永荣.山西民居木雕装饰图案研究[D].太原：山西师范大学，2013.
- [8] 赵明，刘梦琪.中国传统木雕图案造型的艺术风格与审美取向[J].林产工业，2020（8）：103-105.
- [9] 尹力.山西民居建筑空间装饰艺术的特征及应用价值研究——以晋东南地区传统民居建筑为例[D].北京：北京林业大学，2015.
- [10] 务海涛.浅谈徽州古民居门窗木雕纹饰艺术[J].科教导刊，2009（6）：156-157.
- [11] 韩瑞婷.晋南民居建筑木雕装饰纹样研究[J].天工，2021（5）：30-31.

冯利源：大连大学美术学院副教授 硕士生导师  
郭思思：大连大学美术学院硕士研究生

（责任编辑：江丽红）

## 基于SPOC的在线学习主题知识树学习模式构建研究 ——以产品营销策划课程为例

A Study on Construction of Learning Mode of SPOC Based  
Online Learning Subject Knowledge Tree:

Taking the Course of Product Marketing Planning as an Example

李广栋 周 建

Li Guangdong and Zhou Jian

**摘 要：**基于SPOC的在线学习主题知识树学习模式是课程改革与教学模式的融合创新。本文借助SPOC混合学习模式及主题知识树学习模式的优势对课程内容进行整合，将课程知识进行分层，呈现条理清晰的树状结构，打破原有的对互联网技术的单一模式的运用，开发课堂的深度教学模式，打造“线上+线下”的完整衔接，使教学真正做到以学生为中心。在课程学习过程中，学生根据自身对课程知识的掌握情况，以课程知识树为主线，进行不同层次的知识点学习。线上资源能够帮助学生进行多次巩固温习，为学生带来良好的体验性。教师也可以在此基础上实现差异化教学。为解决高校学生在课程学习中遇到的困难，本文对产品营销策划课程进行改革研究，努力为高校课程改革建设提供有价值点的教学思路与方法。

**关键词：**主题知识树；SPOC；产品营销策划；课程改革

基于SPOC的在线学习主题知识树学习模式，能够为学生在学习阶段提供认知、资源、情感、情境、交互、评估等多方面的支持。线上资源以主题知识树的样式进行呈现，使知识主线更加清晰，让复杂的知识内容更加简洁。普通课程线上资源建设较多采用教材目录、资源录屏拼接、随堂混录等方式进行呈现，知识点存在较多的重叠问题，扰乱学生学习的思维及认知层次，既浪费学生大量的时间、精力且学习效率较低，与当下高校的高效智慧课堂教育理念相违背。

线上资源的主题知识树构建需要采用一定的规则及逻辑顺序对知识点进行梳理。教师需要对课程的整体内容进行详细分析。与此同时，主题知识树的构建需要与课程属性相匹配，并对课程知识内容进行辨析。如果课程内容过于偏向文本理论，则不利于主题知识树教学法的使用，严重程度上反而会使内容复杂化，不利于学生对知识的学习和理解。

#### 一、基于SPOC的在线学习主题知识树教学法所处环境

当下科学技术发展迅速，“互联网+”是出现频度较高的热词。当下教育也逐步形成了与互联网相结合的热潮，

呈现出线上和线下相结合的态势。主题知识树教学法也不例外。较多学者开始研究知识和知识之间的内外关系，知识之间如何以知识树的形式在网络上进行运用和演示，或是如何与互联网线上教学相融合来构建知识层级架构，并在网络教学中使用和发展。信息化时代，信息碰撞愈演愈烈。在开展混合式教学过程中，线上信息的展现状态与主题知识树结合使用的现象会更加普及。这是信息显现一个大的发展趋势。

在高校教育不断发展的背景下，传统教学理念与实际教学需求产生了一定的间隔，不能更好地满足教学与学生需求。以产品设计专业产品营销策划课程来分析，想要让学生能够更好地掌握策划案以及平面广告设计等，就要让学生掌握产品营销策划中的市场调查与分析、广告策划案的设计撰写、广告创意设计以及广告媒体的策划应用等产品营销策划知识。这对于产品设计专业学生来说存在一定难度。传统课堂讲授方式存在讲授方式枯燥、学生学习积极性差、知识点琐碎、学生认知层次浅薄等问题。针对课程要求和目前产品设计专业学生的学情进行分析得知，产品设计专业学生具有较强的软件实操技能，但是自身认知的水平有待提升。传统教学只是从课程内容的广泛程度方面去进行知识讲授。学生

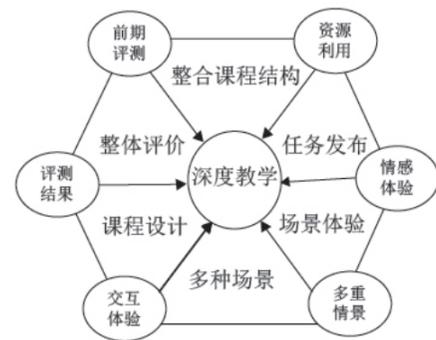


图1 基于SPOC的深度教学模式

在进行产品营销策划案及平面广告设计学习过程中虽然会对学习内容产生一定的兴趣，但因为传统教学与教材的无差异性，每个学生的不同需求往往很难得到满足。产品营销策划案设计的核心主要为内容提要、市场调研、营销提案、创意设计执行提案、媒介提案以及广告预算。学生往往对这六部分缺少认知深度，致使其所学内容难以连贯。经过分析与推敲，不难发现主题知识树教学法是产品营销策划课程改革的最佳选择方案。

## 二、传统教学法的不足

(一) 章节内容孤立，碎片化严重。鉴于传统教学模式长时间教学思想的影响，传统教学的逻辑顺序以课程章节的顺序关系为讲授顺序。较多教材在首页前会以绪论内容的形式为学生讲述课程的主要内容以及课程的主线；但是在学生的具体学习过程中，各章节关系、知识点先后顺序都是孤立的、碎片化的。所以针对课程的授课计划和大纲要求，需要对课程中的内容进行整合，以课程主线为主干发散出各章节的内容与框架，以及各章节内容在达到服务于课程主线的同时所处的位置，保证各章节关系的内在衔接，以提升学生对课程知识内容整体性、系统性的认识。

(二) 知识认知度过于浅淡。在传统授课过程中，知识的无系统性往往会导致学生对于理论观点的理解过于浅淡。较多学生对于知识的接收是被动的，而他们更加渴望多样的授课模式来激发学习兴趣。

(三) 应用性不强，不能学以致用。学生对于课程知识缺少实际的应用能力，只停留在对课程案例的掌握。很多知识点学生以为已经熟记于心，可以展开实战应用；但是在实际的操作应用过程中缺少灵活的变通，在进行设计表达时所表现出来的设计思维是不完整的。

## 三、基于SPOC的在线学习主题知识树教学法的运用

所谓的SPOC (Small Private Online Course) 的含义是指“小规模私密在线课程”。

其融合了MOOC的教育理念，将微课在线学习方式及

优势与传统的线下课堂相结合，从而让线下的教学深度和动态变得更加高效灵活，达到提高教学质量的目的。在整个教学过程中，教师可以运用在线平台发布线上资源学习任务让学生进行课前预习，对课程内容进行摸底排查，找出薄弱环节。这种学习方式可以激发学生的学习兴趣，提升学生对于课程知识的深度理解。教师通过线上的方式，借助信息智能媒介对学生在线学习任务的完成度进行追踪，了解每个学生的学习状态，加强对学生学习行为的管控。学生学习进度可由平台大数据以信息图表可视化的形式进行详细分析，便于教师根据学习进展及学情动态调整课程教学设计，有效地整合课程结构，弥补线上教学和传统教学的不足（图1）。

任何课程都有其贯穿始终的主线。就产品营销策划课程而言，课程主线是研究产品营销策划案的撰写设计思路及广告创意设计的方法和途径。课程的主线与课程的每一个章节之间的关系相辅相成，课程关系中看似原本独立的知识章节其实都是服务于课程的主线。课程中教学资源的创建也同步以课程主线为主体。教师需要优化教学内容并对课程进行整体设计，确定并分析章节与章节之间、知识点与知识点之间存在的直接与间接的关系。通过总结多年教学经验发现，产品营销策划课程整个知识架构体系就像一棵枝叶繁茂的大树，课程主线为大树的总枝干，各章节的核心知识点及重要内容为大树枝叶及果实。由此，我们提出了SPOC的在线学习主题知识树教学法。

### (一) 课程主题知识树的构建

产品营销策划课程在产品专业设计专业占据重要地位，课程性质强技能、重实践。课程知识点较多，依托课程教材授课体系存在较多重复性内容，所以在课程建设前期，教师需要全方位把握课程知识内容，对课程大纲和授课计划进行重新拟定。本课程若采用传统意义上的教学方式，学生对于知识的掌握会存在较大困难。学生所需要的教学方式为：以学生为中心，课程知识具有条理性、易理解，课程内容便于学习和查找，学生可以采用个性化学习方式，所学内容能够应用于课程及项目实践的课堂。基于SPOC的在线学习主题知识树教学法更加注重学生自主学习和合作能力的培养，更能突出学生的主体地位，符合学生的需求。

课程主题知识树的构建现以产品营销策划课程为例进行说明。产品营销策划的课程主线是研究产品营销策划案及广告创意设计（树干）。课程的基本概念不仅非常重要，而且贯穿于整个课程的始终（树根）。第一章“产品营销策划案概述”作为课程的导入部分，让学生首先了解课程主题（顶层树枝）。第二章“产品营销策划中的市场调研与分析”（底层树枝）、第三章“产品营销中的广告创意设计”（底层树枝）是产品营销策划的两大理论基础，是广告创意设计和策划案撰写必须遵循的基本规律。广告设计的创意原则及表现手法支撑后期平面广告的创意设计。知识树左边部分更加注重技能实践和学以致用。广

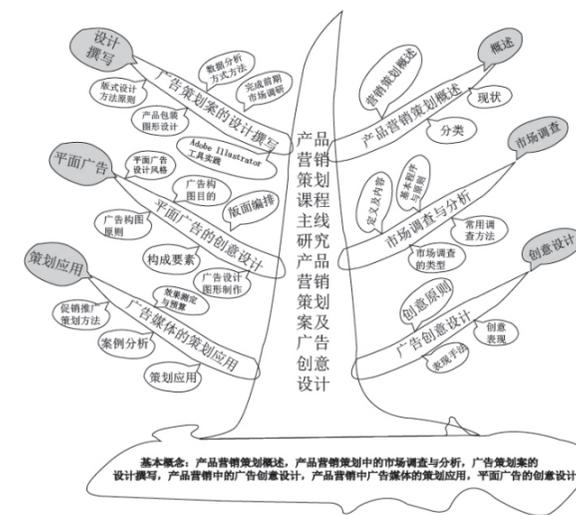


图2 产品营销策划课程知识树

告媒体的策划应用及平面广告创意设计（底层树枝）是课程中两大重要实践环节，中间穿插实践案例，最终完成广告策划案的设计撰写（顶层树枝）（图2）。其中，课程知识统一按树状结构的形式进行归纳整理。这样也为线上资源的建设指明了方向，即以课程主题知识树的形式进行线上资源整理。

### (二) 教学方法的运用

基于SPOC的在线学习主题知识树教学法可以使原本看似独立的各章节层次化、系统化，使原本复杂多变的基本设计概念和设计规律条理化、具体化。

1.在产品营销策划概述中，以国内外咨询营销策划业现状、营销策划的分类、营销策划的程序、撰写技能为切入点，在阐述营销策划的程序和撰写技能的基础上引入课程主题知识树——产品营销策划案及广告创意设计。为了使更加直观地了解知识点，以产品营销策划案的撰写及设计为例，完成前期设计调研、数据分析方式方法、版式设计方法原则、产品包装图形设计及AI工具设计实践等相关知识点的串联分析构建。学生在学习过程中不仅可以了解产品营销策划案的意义和设计的重要性，而且可以通过知识树对本章节的知识点有一个全面、深刻的认识。

2.章节前后内容服务于课程主线，并形成具有前后逻辑顺序的课程体系，引导学生按照一定的知识层级进行学习，并根据知识树的知识点划分进行巩固和复习，加强对所学内容的理解和巩固。

3.广告创意设计实例全面依托运用知识树。对各章节的核心内容知识点进行分析，让学生通过对广告创意设计的特征与分类、产品营销与广告创意之间的关系、广告创意原则与创意表现的学习，掌握广告创意设计的有效方法和

必备的核心技能。

### (三) 教学效果分析

我们通过基于SPOC的在线学习主题知识树教学法对课程知识进行整合梳理，借助混合式教学的优势对课程章节知识进行整合，以主题知识树的形式对线上资源进行筹备并录制线上教学资源，采用课程实录及实操录屏的方式对教学方法进行改革。

#### 1.提供丰富、优质的学习资源

产品营销策划课程改革旨在构建线上、线下混合式教学模式。线上以打造“金课”作为建设标准，筹建丰富的、与课程契合度较高的教学资源库，包含视频资源、课堂案例、试题库、教学课件等，供学生随时进行学习。

#### 2.教与学有机融合

基于SPOC的在线学习主题知识树教学法能够将教师的教与学生的学进行有机结合，而不是简单地以混合式教学代替传统教学。其具体价值体现在学生可以根据线上主题知识树资源进行系统学习，线下以实践案例对线上学习进行补充和提升，实现真正教和学的有机融合。

#### 3.多种学习方式相结合

引入基于SPOC的在线学习主题知识树教学法，可延伸出四种学习方式：线上+线下相结合的学习方式、自主学习与小组协作相结合的方式、教师引导与学生主导相结合的方式、理论学习+动手实践相结合的方式。这样可打破时间、空间、地域等多方面物理维度的限制，充分调动学生学习的积极性，从而实现更高的教学目标。

#### 4.提高学生学习效率

基于SPOC的在线学习主题知识树教学法可以节约传统课堂教学中不断重复学习课本知识内容的时间，使学生和教师可以在延展性知识投入更多精力。学生可通过线上主题知识树教学资源进行线上学习，完成线上作业、在线随堂测评、实验报表和课堂互动报表，并可根据自身学习情况进行反复学习和练习，弥补自身知识点短板，提高自身学习效率。

为进一步了解学生对基于SPOC的在线学习主题知识树教学法的认可度，我们进行了数据调研。调查结果表明，基于SPOC的在线学习主题知识树教学法对于课堂教学有一定的促进作用。它不仅为学生提供了快速了解课程知识体系的便捷方式，而且还为学生的学习与探索提供了更优质的平台（表1、表2）。

## 四、基于SPOC的在线学习主题知识树教学法运用的改进措施

(一) 教师在进行课程建设和改革过程中可以依据专业特征、课程属性采用多元化的教学方法。将课程建设与时代潮流相结合，当然也要考虑课程的性质

表1 产品营销策划课程的考核指数

开课名称：产品营销策划 累计各项数据统计发布							
数据统计形式	线上考勤	教学资源线上学习详情	学生作业完成详情	在线随堂测评报表	实验报表	课堂互动报表	不良行为记录报表
完成度百分比	100%	100%	100%	98%	97%	95%	0%

表2 学生对此教学方法的认可程度及教学效果调查

题号	问题	题目选项	样本数	百分比(%)
1	你认为基于 SPOC 的在线学习主题知识树教学法对你的学习是否有促进作用	有较大的作用	25	58
		有一定作用	15	35
		作用一般	3	7
		无作用	0	0
2	你是否喜欢继续采用这种教学模式进行学习	十分喜欢	24	56
		喜欢	17	40
		一般	2	4
		不喜欢	0	0

是否适合预定的教学方法，不能一味追求方法变革而忽略了课程特定的知识体系；要做到课程与方法的有效融合，以达到更好的教学效果，而不是硬性嫁接。

(二) 构建高效的教学课堂，改变传统授课的基本形式。基于 SPOC 的特征，在线下的课中教学环节可以共建链接教改的深层次目标，提高学生的自主学习能力、对知识的深度挖掘能力以及团队的配合协作能力。在线上的有效学习课中可以穿插与课程契合度较高的比赛项目，让学生在交流协作和思维碰撞中合作完成，从而同步提升学生学习、探索的积极性。

(三) 打造线上金课，淘汰水课温床的资源建设理念。为迎合目前混合式教学的开展热潮，较多高校都相应开展了混合式教学的课程改革，线上资源建设成了必不可少的一个环节。线上资源作为学生了解课程知识的第一窗口，其重要性不言而喻。所以课程资源的建设者必须做到对课程内容、知识层级、知识主线的全方位把控，努力打造线上金课。

### 五、结论与建议

总体而言，线下教学与在线教育相结合作为一种新的课程改革形式，对教师素质和能力提出了新的要求。基于 SPOC 的在线学习主题知识树教学法与当下课程建设相结合，将有助于进一步提升学生的学习效率和技能，落实以学生为主体的办学教育理念，符合当下高校教育培养应用型人才的宗旨。通过验证基于 SPOC 的在线学习主题知识树教学法在高校课程建设中的有效性，得到如下关于课程改革的启示：一是要结合专业特色和课程建设探索并采用多样化的教学模式；二是要注重高品质线上资源建设，注重线上平台建设；三是要注重教师职业技能及素质培训，加强团队建设，为课程建设与信息化融合打下良好基础。

### 参考文献:

[1] 李光, 孙爱华.SPOC 课程教学模式在体育学科核心素养培育中的应用——以健身瑜伽为例[J].惠州学院学报, 2021, 41

(06): 104-110.

[2] 张俊杰, 张庆, 骈瑞琪.SPOC 与“慕课堂”相结合的混合教学模式在高校公选课上的应用研究——以“生物技术与人类”课程教学为例[J].长春工程学院学报(社会科学版), 2021, 22(04): 98-101.

[3] 邹淑芳.基于知识导图的课程在线学习模式设计与实践——以高等数学为例[J].云南开放大学学报, 2019, 21(03): 85-91.

[4] 罗国权.面向在线学习的知识导图学习模式[J].开放教育研究, 2015, 21(03): 98-105.

[5] 许敏.SPOC 混合式教学中的在线学习投入研究[J].山西青年, 2022(11): 11-13.

[6] 田华.SPOC 学习者在线学习行为分析——以“发酵工程”课程教学为例[J].信阳师范学院学报(哲学社会科学版), 2022, 42(03): 71-77.

[7] 吴白兰.基于 SPOC 模式的高职学生在线学习调研[J].桂林师范高等专科学校学报, 2020, 34(04): 117-121.

[8] 孙笑微.基于 SPOC 平台日志数据的在线学习行为分析及其影响因素研究[J].沈阳师范大学学报(自然科学版), 2017, 35(01): 103-107.

[9] 王晓春.基于 SPOC 的大学课程对分教学模式研究[J].黑龙江高教研究, 2017(09): 173-176.

[10] 王世宇, 苏轩艺, 王海, 孙立明, 杨帆.基于数据挖掘的线上教学学习行为研究及启示——以中医药创新创业在线开放课程为例[J].成都中医药大学学报(教育科学版), 2020, 22(03): 102-104+107.

[11] 刘小杏, 孙笑倩.混合式教学环境下 SPOC 学习行为影响因素研究[J].河南科技学院学报, 2019, 39(10): 21-26.

基金项目：2021 年度安徽省高等学校省级质量工程项目（项目编号：2021jyxm0656）

李广栋：安徽信息工程学院艺术设计学院讲师  
周建：安徽信息工程学院艺术设计学院讲师  
高级工程师

（责任编辑：江丽红）

## 浅析信息图表可视化设计中的符号语言 A Brief Analysis of Symbolic Language in Visual Design of Infographics

张慧阳/Zhang Huiyang

**摘要：**随着时代的发展，人们越来越注重信息的可读性与视觉性。在此基础上，信息图表可视化设计有了飞速进展。信息图表可视化设计主要涉及统计学、艺术设计、科学技术以及跨学科等信息及数据的可视化表现。本文主要针对信息图表可视化的发展历程、如何使信息图表形成符号化的视觉语言即视觉编码的构成要素、如何设计出让观众更好理解和识别的解码符号语言等方面进行论述，以便使信息图表的符号语言表达更加明晰，将信息更加高效地传达给社会大众。

**关键词：**信息图表；可视化；编码解码；符号语言

### 一、信息图表可视化概述

什么是信息？什么是图表？我们可以将它们拆开来理解。从狭义上解释，信息即消息或数据，而图表则可以看作注明数字参数及各种进度情况的图形、表格等的综合。

信息图表是一种由信息、知识、数据、图形、符号等内容组成的可视化展示方式。根据大脑更容易接受视觉记忆的特征，我们可以得出图形比文字更具识别性的结论。不仅如此，信息图表还能更高效、清晰地传递我们需要记忆或理解的信息。

其实对于信息图表的可视化研究并不是到当代社会才衍生出来的，它的出现可以追溯到远古时期的洞穴壁画，只是在当时还没有形成这样的概念。随着社会的发展，到中世纪之后，真正具有现代意义的图表技术与应用才得以产生。而“信息可视化”这个概念的首次出现是在 1989 年，由斯图尔特·卡德（Stuart K. Card）、乔治·罗伯逊（George G. Robertson）、约克·麦金利（Jock D. Mackinlay）三人提出，其主要目的就是研究跨学科领域中信息图表的图形图像处理等问题。

由于我国对信息可视化的研究时间尚短，很多理论还未有明晰的方向。即便如此，在纯粹的艺术设计面前，设计者也可以在充满不确定性的现在与未来，在注重易读性与审美性的前提下勇敢前行。

要素 时间	天气现象	气温 (°C)	相对湿度 (%)	降水量 (mm)	风向	风力
15日10时	小雨	17	86	1.4	西西北风	2级
15日11时	小雨	17	87	1.4	西西北风	2级
15日12时	小雨	18	88	1.7	西西北风	2级
15日13时	小雨	18	90	1.7	西风	2级
15日14时	小雨	18	91	1.7	西风	2级
15日15时	小雨	18	90	1.3	西风	2级
15日16时	小雨	18	88	1.3	西风	2级
15日17时	小雨	18	87	1.0	西风	2级
15日18时	零星小雨	18	89	0.1	西西南风	1级
15日19时	零星小雨	17	90	0.0	西南风	1级
15日20时	阴天	17	92	0	南东南风	1级
15日21时	阴天	17	93	0	南东南风	1级
15日22时	阴天	17	94	0	南东南风	1级
15日23时	阴天	17	95	0	南东南风	1级

图1 天气预报表格 图片来源于网络

### 二、信息图表可视化设计的构成要素

信息图表可视化设计的表现方式主要包括三个方面，即图形、表及色彩。

第一是图形。什么是“图形”？在信息图表可视化的范围内，图形不单单是静态的图片、照片、图画或文字，还包括动态的影像材料或动画材料等，可见其表现形式



图2 天气预报UI界面 图片来源于网络

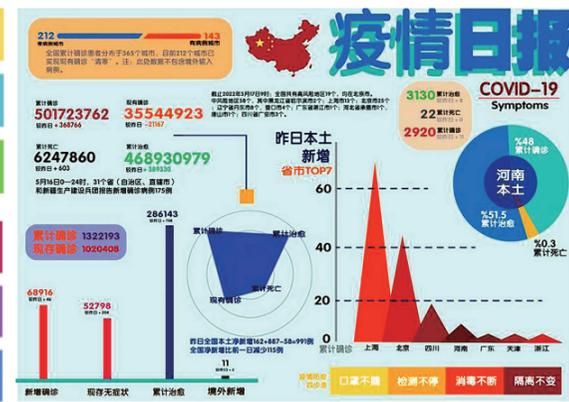


图4 2022年5月17日疫情防控数据图 图片来源于网络

的丰富性。其实我们生活中必不可少的文字语言，除了本身是文字之外，它也是图形设计的一种。因此，文字可以作为图形在设计中转化为图像符号，从而具备图的功能。这样的图文转化不仅能丰富可视化设计的视觉效果，也能使信息的表达更加准确。

第二是表。与单纯的图形或文字表达不同，表具有梳理数据、明晰思路的作用，能将读者的目光引向富有逻辑性的语言表达。它不仅是信息可视化设计的重要表现方法，也是给社会大众带来更加愉悦的信息阅读体验的有效手段。

当然，我们这里说的“表”除了指常规的表格之外，也指一种组织和整理数据的形式。在信息图表可视化理念之下，表的形态已经不单单是单元格的组合，而是在此基础上加入了更多符号元素，从而将数据或信息形成编码。如图1是某市某地某天的天气预报表格形式，而图2则是我们手机中常见的天气预报UI界面。通过信息图表可视化设计，阴天、小雨、多云、晴天等抽象词汇变成了可视化的视觉符号，又通过界面整体颜色的变化突出了当时的天气情况。这样，一个清晰明了的天气预报图就展现在人们的视野之中。

第三是色彩。色彩语言的信息表达能够在人脑中产生强烈的刺激反应。设计者通常在色彩上赋予信息与逻辑，强调信息内容的分门别类，控制色彩的有效输出。换句话说讲，根据不同行业或者不同领域，色彩的使用呈现出一种固定的搭配。图3为各行业的色彩搭配习惯。通常，我们看到红色就能联想到激情、热烈、吉祥、斗志，看到绿色就能联想到健康、环保、和平、自然等。我们可以根据使用场景的不

同，选择合适的色彩传达出特定的信息与理念。

事实上，色彩不只是处于从属地位而服务于图形或表，它本身也具有陈述事实的功能性。我们可以利用颜色的不同色系、明度、饱和度等来表示数据或者变量的变化程度。如图4是疫情防控数据图，通过运用色彩的深浅程度、对比色、同色系等来表示疫情的严重程度，且每组数据的排列布局都在无形中建立了信息秩序。

由此可见，信息图表可视化设计的构成要素之间是相辅相成、缺一不可的关系。无论是图形、表还是色彩，在信息图表可视化设计中都起着至关重要的作用。当然，我们在运用三者进行设计时还应注意画面整体效果的差异性与统一性，不可为了使用而使用，需避免杂乱堆砌，要让读者能够通过这些符号迅速解析编码。

### 三、可视化设计中的符号语言

#### (一) 编码与解码模式

编码不仅仅指程序员编写程序代码。在艺术设计领域，它是信息从一种形式转换成另一种形式的过程。在这个过程中，设计者可以采用任何一种媒介。当媒介开始以传播者的身份对信息产生正相关的对应关系时，信息编码就开始了。同样地，当媒介进入观者的视野，即信息被社会大众读取时，信息的解码过程就开始了。

20世纪中叶，信息论学说的创始人香农（Claude E. Shannon）认为，过于烦琐的信息在解读时缺乏有效率的传播方式。在他的理论之下，“图像编码”这一概念产生了。在几十年的发展，图像编码一直朝着更加数字化、更加科技化、更加便捷化的方向演变。无论是信息的图像化还是图像的符号化，都是信息图表可视化的必经之路。

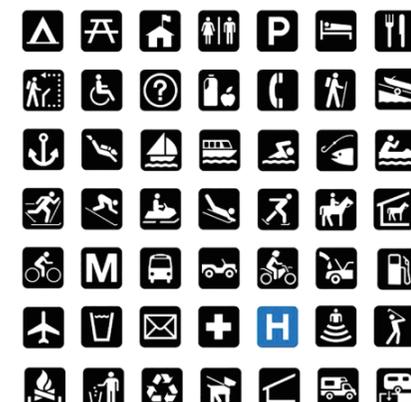


图5 ISOTYPE图形符号系统 图片来源于网络

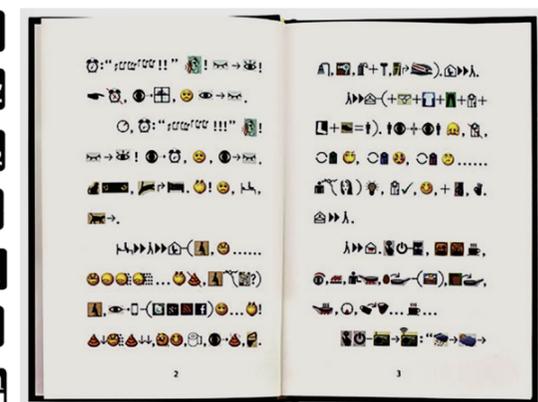


图6 徐冰《地书》 图片来源于网络



图7 奥运会运动图标设计 图片来源于网络

一般认为，信息传播需要遵循“5W”模式。这“5W”即要表现的对象是谁、要表达什么内容、通过什么渠道来表达、针对什么群体、想要取得怎样的效果。在拉斯韦尔（Harold Lasswell）的《社会传播的结构与功能》一书中，我们可以了解到有关“5W”模式的详尽研究。该书通过线性的叙事方式向读者阐述了媒介运行的存在意义。但这里的媒介运行一般不是归属于某个单一的学科领域，而是在跨学科、跨媒介的基础之上，将编码端口与解码端口联系在一起，从而使设计者和观者之间在认知上取得趋近性甚至一致性，以便使观者能够第一时间理解符号与编码的意义。

当然，信息的编码和解码虽然不需要社会大众刻意或者专门去学习，但也需要一定的生活常识积累。比如，我们生活中常见的手机界面的设计就是目前非常有代表性的视觉符号系统。它的编码方式一般都是相对统一的。无论是哪种手机品牌或是哪个手机型号，它们的界面设计都大同小异。这样就使图标形成了一定的规范，以方便人们识记。即便如此，仍然会出现这样或那样的情况，导致图像符号解码无法完成。比如生活中不常使用手机进行娱乐活动的人群、生活中对图像符号不敏感的人群等，这类人就需要对信息符号适当加以学习。同时，设计者在今后的界面设计中也需要增加图像符号的可识别性与易读性，设计出更加易于解码的视觉语言符号。

#### (二) 符号语言系统

符号即社会公认的、约定俗成的或规定好的用来代表某种意义的记号或标记。符号学是20世纪时慢慢发展起来的学科类别，是事物或抽象词汇的意义载体。在艺术设计

中，设计者一般将精神内容外化为可视化的符号，以便人们进行通讯交际。

可视化设计离不开符号的参与。如今，快节奏的社会使人们进入一个读图时代。人们每天面对的是海量信息。如何快速处理信息，使人们拥有舒适快捷的信息体验，是我们信息图表可视化设计的一大重要课题。又因为视觉信息比文字信息更容易进入人脑，从而促进信息的快速识别，所以我们能够利用符号设计出更易于社会大众理解的作品。当然，符号不能瞬息万变，它要依照标准化原则在一定范围内建立一种秩序，如图5“ISOTYPE”图形符号系统的确立。只有有了秩序，人们才能快速识别信息。

符号语言“ISOTYPE”是一种国际通用的图形符号系统。这一系统的提出就是希望用图来代替文字的主符号作用。该系统的创始人奥图·纽拉特（Otto Neurath）还将此图形设计运用在教育中。而且，这一系统已经成为我们日常生活中常见的公共场所或国际活动的图形设计的基础。

因此，我们应优先使用目前已经存在的符号元素加以设计，同时应以简化、直观、可识别性强、风格统一为基础，这样便不至于使人们在捕捉信息时一遍又一遍地重新学习解码。此外，随着科技的发展，视觉设计还出现了动态的、视听结合式的语言符号。其将声音、图像、数据等多种符号系统融合在一起，满足了人们对于信息处理的更深层次要求。

再如当代艺术家徐冰将世界各地的符号做了整理，从中找出符号之间的共通之处，创作了如图6展示的《地书》。这件作品不是在创造符号，而是梳理了现有符号的

脉络。一般来讲，我们日常接触到的符号都在我们的认知范围之内，我们很容易理解符号的意图。人们的编码与解码能力并不是由受教育程度的高低决定的，这里更强调人们对当代生活的体验与理解。

#### 四、符号语言在信息图表可视化设计中的使用原则

作为信息可视化的必备条件，不管是文字还是图形，都离不开“符号”的概念。符号的设计和使用不是可以随心所欲的。我们在设计和使用符号时，需要遵循一定的规范。无论是形式层面还是内容层面，都需要遵循以下四个基本原则：

1.以形式吸引目光。我们生活在一个信息高度发达的时代。在这一时代背景下，如何使我们想要表达的信息被大众注意？这就需要设计者的视觉表现能力了。信息图表的视觉吸引以符号设计为主，更需要给人以与众不同的表现方式。以图表意、用图说话，是视觉符号设计的最终目标，当然，形式虽重要，却不能忽视内容的主导性地位，但好的形式却是宣传内容的第一步。

2.内容表达要清晰。我们做信息图表可视化设计需要对信息内容进行解码再编码，创造出更加有趣、更加丰富的视觉符号来传播我们要表达的信息。其最终目的是更加方便社会大众解读信息，而不是使信息表达更加复杂多变、意义更加不明晰。如果是这样的话，就偏离了当初创造符号语言的初衷了。

3.符合“少即是多”的原则。这句艺术圈的经典名言出自建筑大师路德维希·密斯·凡德罗（Ludwig Mies van der Rohe），他提出了“少即是多”（Less is more）。但“少”不代表“没有”或空空如也，而是主张技术与艺术相互统一，而不能搞纯艺术化的表现，其主要目的是创造精确的、完美的艺术效果。同样，这句话也适用于信息图表可视化的符号运用。我们需要的符号是精确的、艺术性的、生动形象的，就如同图7所示奥运会的运动图标，寥寥几笔就形象地刻画出各类运动项目的经典动作。

4.要建构流动空间。就信息的读取而言，人们习惯于从左至右、从上到下、从里向外读取内容。设计者只有了解这些规律，才能将一级信息、二级信息、三级信息进行合理排版布局。这时，当观众的目光停留在符号之上，设计者想要传达的信息内容就可以被轻松读取出来了。

在这个跨媒体叙事和信息可视化的时代，媒介的融合与促进让当今社会变得更加丰富多彩。无论是信息的相互争夺还是认知层面的迎合协商，我们都可以看到信息化的发展、数字化的发展。因此挖掘生活中的符号世界，共同

探索符号里的信息系统，也是我们研究符号的意义所在。

#### 五、结语

在信息图表可视化设计中，除了图形、表、色彩三大符号构成要素的表现方式之外，还有图表、图解、图形、表格、地图、列表等丰富多样的表现类别。总的来讲，符号语言的可塑性在信息图表可视化设计中被不断挖掘，正如奈杰尔·霍姆斯（Nigel Holmes）在《无言的图表》中所说，除了数字不使用任何符号予以解释之外（但其本身亦是一种符号），其他东西都可以使用符号来传达它所想要传达的信息。可见，减少文字或不使用文字也是能够将信息表达清晰的。因此，无论在信息图表可视化设计中还是在其他形式的视觉传达设计方面，符号语言都是至关重要的一项探讨内容。古今中外，人们对于信息可视化的探索一直没有停息。不论是设计者还是观众，都是信息传播的媒介体。因此，在信息可视化、符号的编码解码等方面，只有双方都参与进来才能将内容与美感融合在一起。

#### 参考文献：

- [1] 刘佩芳.探析信息可视化的设计要素及设计方法[J].工业设计, 2020(03): 103-104.
- [2] 秦金璐.浅析信息图表设计的有效性[J].艺海, 2015(4): 118-119.
- [3] 孙慧琛, 孙琦.信息图表中的架构设计方法[J].大众文艺, 2018(10): 67-68.
- [4] 彭小丹.信息可视化设计中的图形语言研究[J].科学技术创新, 2019(18): 84-85.
- [5] 黄婷.浅谈信息时代现代信息图设计[J].西安文理学院学报(社会科学版), 2015, 18(03): 117-120.

张慧阳：郑州工业应用技术学院艺术设计学院教师

（责任编辑：江丽红）

## 民间“耍货”的回忆与发展 Memories and Development of Folk “Playthings”

陈沐兮/Chen Muxi

**摘要：**面对商品经济全球化的浪潮和外来文化的冲击，我国提出伟大民族复兴计划，号召我们中国人要讲好自己的故事，传播好中国文化。我们的传统文化博大精深，饱含着真、善、美，凝聚着劳动人民的智慧和创造，是世代流传下来的宝贵财富。民间传统文化是中华文化的重要组成部分，理应得到传承和发展。但在飞速发展的当今社会，民间传统文化的保护和传承却面临着诸多困难。抢救民间传统文化遗产是历史赋予我们的伟大使命。本文以此为出发点，对各地民间“耍货”进行研究，挖掘其情趣价值、审美特质及其相关的民风民俗，以引起社会对这一民间传统文化遗产的重视，并采取相应的保护、传承措施。

**关键词：**伟大民族复兴；传播中国文化；抢救民间传统文化遗产

“耍货”也就是“耍活”。一听到这个词，人们普遍会联想到这只不过是孩子们平时玩耍的小物件，或者是供成年人解闷的“小玩活儿”。“耍货”一般用最简单的泥巴、碎竹木、传统土布、纸张等材料手工制作，价格相对便宜。在古代，“耍货”曾被“上层社会”鄙夷，斥之为“庸俗”的民间手工艺，难登大雅之堂。然而，就是这些流行于民间的“耍货”，却为民族文化贡献了自己的一份价值。它由无数热爱生活的人们传承、创作、演变而来，凝聚了人类文明的智慧创造，体现了人们的审美情趣，是平民百姓祖祖辈辈生活乐趣的来源。“耍货”延续到今天，必有它非凡的传承价值。

老一辈人从婴儿时期开始便与“耍货”相伴相依，靠这些玩物认识世间事物、增长智力，在愉快的玩耍中健康成长。生活中，人们离不开物质保障，同时也离不开精神上的滋养和补偿。即使在极贫困的日子里，人们也要让生活过得光彩有趣。民间“耍货”便在人们生活中发挥了精

神愉悦的功能。“耍货”题材极为广泛，归纳起来大致有辟邪祈福、吉利祥和、风俗民情、传统故事、神秘传说、戏曲文学、讽刺幽默、百戏娱乐、祥禽瑞兽等。从传承的审美价值来看，“耍货”以朴实、真切、慈善、幽默的人文精神陶冶着人们的灵魂，融入了人们的亲情、族情、乡情，具有很强的民族凝聚力。

民俗学家钟敬文先生曾说过：“假如我们没有自己的东西，或者说自己的东西没能保存下来，不去发扬光大，要想抵制外国文化中不好的影响，那也是很困难甚至不可能的。”他又说：“任何一个没有自己文化的民族，不管它的物质方面如何发达，它在精神方面也必然成为外国文化的俘虏，其结果是悲惨的。”在商品经济全球化浪潮和外来文化的冲击下，我们的一些具有民族特色的物质文化遗产出现了传承和发展的危机，被一些人认为“过时”了、不“时兴”了。毋庸讳言，在当今社会，传统文化的确面临着种种冲击。一位新加坡友人也呼吁：“希望中国



图1 泥叫虎 图片来源于网络



图2 方城石猴之一 图片来源于网络



图3 方城石猴之二 图片来源于网络

一定要守住中华文化的根基，千万不能丢掉。”他列举了中国许多传统节日活动，以及庙会上孩子们手中玩耍的风车、空竹、风筝等，认为这些都体现了中华文化的传统特色。这些在过去都是再普通不过的了，而在中国漫长的历史中却经过了一代代人的传承，浓缩了温馨的生活气息、深厚的民族情怀。

中华大地，岁月绵亘；昔日璀璨，今朝辉煌。中华文化在缓慢的历史岁月变迁中衍变，有着丰厚的积淀，浸润着子孙后代的心灵，影响着每一个从中华大地上成长起来的炎黄子孙。我们穿梭于古代岁月，遨游于中华文明，将洒落在中华大地上的文化碎片整合起来，获得的是民族历史的丰厚馈赠。中华传统文化饱含着华夏民族的真、善、美，凝聚着劳动人民的智慧和创造。民间传统文化遗产是中华文化的重要组成部分，是世代民间工匠艺人传承下来的宝贵财富。在当今民间传统文化发展举步维艰的形势下，抢救民间传统文化遗产是历史赋予我们的伟大使命。

“耍货”在今天来讲就是传统民间玩具。黄河流域是民间玩具相应集中的地域，最具代表性的有山东高密聂家庄、惠民河南张村、临沂褚庄、即墨龙湾头、聊城马官屯、莘县西敦村，河南浚县，以及陕西西安、宝鸡、凤翔等地。民间玩具由日常生活中比较常见的土、木、竹、布、纸等材料手工制作而成，以泥玩具、布玩具、木旋玩具最为常见。

### 一、泥玩具

扑灰年画、剪纸和聂家庄泥塑被称为“高密三绝”，“三绝”之一便是泥玩具。从艺术造型角度上看，聂家庄泥玩具形态各异，充满奇趣和巧思。其在制作中就地取材，以当地特有的黑泥为主要原材料，再掺入一小部分当地黄泥制坯，以免晾干后开裂。其制作过程是先将挖来的泥土晒干，并用筛子筛出杂质；细土加水后反复揉、压、砸多次，以增加泥土的黏性与韧性，同时挤出泥中的气孔；翻出的泥坯要反反复复地修整，再趁泥胎未干时进行削、刮等细致处理。泥胎形成后需要三天左右的时间才能彻底晾干，干透后再精细勾线上色。其用色基本以两种最古老的颜色即桃红、大绿为主，颜色靓丽，对比强烈，有着鲜艳醒目的艺术效果。如“泥叫虎”（图1），在老艺人看来，这“玩货”是给孩子们娱乐的，不仅颜色要红红绿绿些，而且要能够发出悦耳的声音，制作不能太真实，要有奇趣和喜感。因而“泥叫虎”的制作多运用夸张的手法，把老虎的头部和嘴巴特意夸大，以彰显老虎八面威风、威风凛凛的气势。为了整体造型的美观并惹人喜爱，老虎的其他部位如鼻子、耳朵、尾巴则会被有意设计得小巧玲珑。过去每逢过年过节，长辈们总会给孩子们买上一对“泥叫虎”。“泥叫虎”除了充当孩子们的玩具之外，还被大人当作家里的镇宅摆件，寄托着全家对平安、健康、幸福的美好期盼。

“泥叫虎”是山东高密最具特色的民俗工艺品，也是唯一能叫的传统泥塑，2008年6月被列入国家级非物质文化遗产名录。随着古老工匠精神的传承与发展，这些栩栩如

生、有声有色的小泥疙瘩——“泥叫虎”摇身变成了珍贵的“金疙瘩”，从艺人手里跃然飞出高密、飞出国门，走向了世界。

方城石猴又称“画石猴”，其以一种独具特色的“猴文化”流传至今。“画石猴”起源于河南省南阳市的方城县独树镇砚山铺村。这里虽然土地贫瘠，但却盛产一种质地绵软的滑石——面石。这种石头绵软易雕，因而成为制作“画石猴”的最佳原料。“画石猴”这项古老的民俗雕刻艺术起于宋、盛于明清，历经沧桑，经久不衰。“石猴”谐音“时候”，“小石猴”与“好石猴”谐音“好时候”。古人在岁末时节自己购买或互赠“好时候”，希望它能为自己或亲朋好友带来一年的好运。石猴被百姓如此宠爱的原因，除了祈祷平安好运和相互祝福外，还有就是这种石质磨成粉状之后能够止血，具有一定的药用价值。

别致的小石猴的最大特点便是随料而调、形态多样、内涵丰富且各具特色。在小石猴的整个制作过程中，要经过采石、创意、裁石、粗雕、致雕、打磨、加热、着色、涂保护漆九步程序。手艺人刀法简洁，只求大形而不拘小节，注重造型小巧玲珑而又神韵独特。石猴的造型有单猴、双猴、多猴等，高度在3—5厘米。“单猴”的寓意是“祖师封侯”，“母猴背小猴”的寓意是“辈辈封侯”。石猴成形时只是素色，上锅加热半个小时后才能对石猴着色。着色时以黄、红、绿、黑四色为主。黄或红为主色调，色泽艳丽、炽热喜庆、浑厚吉祥。这些寓意喜庆吉祥的“画石猴”个个憨醇可爱，是民间艺术家智慧和想象力的结晶。“画石猴”在民间流传了一年又一年，其种种吉祥如意形成了一种独具特色的“猴文化”。2017、2018年，“方城石猴”作为我国文化遗产先后被带到国外的十多个城市及厄瓜多尔、澳大利亚校园开展活动。2019年，“方城石猴”被列入国家级非物质文化遗产代表性项目保护单位名单，方城县文化馆获得“方城石猴”项目保护单位资格。

### 二、布玩具

布老虎、布狮子、布猴、娃娃、荷包，这些都是有着悠久历史的民间布艺文化代表。在这些布玩具上都有挑花、布贴和剪花等工艺精美的装饰。每年11月份以后，山西、陕西一带的母亲们便在家穿针引线，缝制造型各异的民间布艺，以寄托对子女们的殷切祝福。传统布艺玩具由于颜色喜庆且能烘托节日氛围而深受老百姓的喜爱。山东布玩具有“狮子滚绣球”（图4），“四季平安虎”（图5），“老鼠娶亲”等传统题材。而济宁的布老虎玩具则实现了艺术性与实用性的完美结合，其代表作品有虎头帽子、虎头鞋、虎头手套等，取“生龙活虎”“虎虎生威”之意。山西、陕西一带的布玩具则有布猴、虎背娃、虎头鞋、娃娃等。地域文化差异造就了布玩具浓郁的地方色彩。这些布玩具绣工精细、针脚细腻，有较强的装饰性。由于其起源地受外界干扰较少，因而形成了造型淳朴、色彩明快的风格。

布老虎玩具的乡土气息尤其浓厚，在民间流传广泛，



图4 狮子滚绣球 图片来源于网络



图5 四季平安虎 图片来源于网络



图6 燕车 图片来源于网络



图7 棒棒人 图片来源于网络

大人、孩子都喜爱。布老虎玩具既可作为礼品馈赠他人，也可作为个人收藏。这也是布老虎玩具广为流传的原因之一。民间百姓对老虎的推崇，追根溯源是远古时期人们对大自然的敬畏而产生的图腾崇拜。老虎不仅勇猛无敌，而且民间还有“虎毒不食子”的说法，因此百姓也把老虎作为保护生命和繁衍后裔之神。

### 三、木旋玩具

山东省临沂市的郯城县被誉为“木玩具之乡”，以制作木旋玩具闻名天下。木旋玩具是一种古老的汉族传统手工艺制品，发祥于明成化年间。相传早年制作木旋玩具的是樊氏先祖樊木。他根据手工拉皮带动钻头飞速旋转的原理制成了最简易的旋刀、旋枪、旋剑、旋车等日常用品，后来又制作出哗啦棒槌等玩具，开启了樊埝村制作玩具的历史。之后历经樊氏子孙世代代不断研制，木旋玩具渐渐走向完美。木旋玩具的品种、内容、形式多富有浓郁的乡土气息。其以圆柱形为主，局部带有各种圆形、半圆形、弧形、锥形等，具有形象真切、色彩鲜艳等特点。部分作品运用了机械原理，运动功能强且又伴有音乐。木旋玩具的题材多来源于神话故事、民间传说，代表作品有古代人物、虎头、棒槌、不倒翁、高低棒棒人、燕车、鸟车、八仙花盆、花篮、杂货、撵钻子等。

木制玩具中的极品是燕车和棒棒人。燕车制作巧妙细致，深受孩子们喜爱。推动车轮时，受铁丝传动，车轴中间的三角木轮被拨动，纸燕的双翅即可上下舞动，发出击鼓声。有的燕车还装上人物，让人用手敲锣、用脚打鼓。棒棒人是由过去江湖术士的“耳报神”演变而来，术士用它向神鬼祈福祛祸。郯城棒棒人的头部能左右自由旋转，身体为圆柱造型，便于儿童手握。棒棒人中的男孩一律戴小帽，帅气又可爱；女孩都束两个小髻髻，眉清目秀，非常招人喜欢。此外，棒棒人一般都是一高一低、一胖一瘦、一男一女，取男女成双成对之意，幽默诙谐。郯城传统木旋玩具于2006年被列入山东省第一批省级非物质文化遗产名录，2014年被列入第四批国家级非物质文化遗产名录。

民间“耍货”是历代辛勤劳动的人们以他们的聪明才智和勤劳的双手创造的。由于民间“耍货”深蕴辟邪、纳福、祈盼的含义，一般来说都会出现在民间的岁时节日中或人生重大仪式上。中国民间玩具经历较为漫长的发展，

已逐步走向成熟。20世纪七八十年代，民间玩具发展达到顶峰。在这一时期，单单是郯城木旋玩具就有传统作品和现代作品共十大系列、五百多个品种，拥有作坊约四千家，机床设备约五千台，参与劳力万余人，生产玩具上亿件并且畅销海内外。

中国四十余年改革开放取得了辉煌的成就。如今，全球产业链发生了巨大变化，我们国家的经济增长方式也发生了改变。我们没有过去的便宜地价，没有过去便宜的劳动力，用过去的方式来解决今天的问题显然是不可能的。所以我们国家强调要把“中国制造”变成“中国创造”，把“中国产品”变成“中国品牌”。未来的中国产品一定要卖到全世界，未来的中国品牌一定要在国际上叫响。中国品牌走向全世界，中国文化、中国故事走向全世界，这才叫伟大民族的复兴、民族的伟大复兴。中国五千年的文化需要传承的东西太多了，可以讲的故事太多了。我们的品牌在未来传播中一定要学会讲好我们自己的故事，传播好我们的中国文化。民间“耍货”具有鲜明的民族性和鲜活的生活气息，相信也能在传承和发展中向全世界讲好我们自己的故事，传播好中国文化。

### 参考文献：

- [1] 郑军, 乌琨.民间手工艺艺术 [M].北京: 北京工艺美术出版社, 2007.
- [2] 王海霞.民间工艺美术 [M].北京: 中国社会科学出版社, 2006.
- [3] 龚怡慧.基于非遗文化阳新布贴的儿童布艺玩具开发设计 [J].包装工程, 2020, 41 (24): 209-213.
- [4] 王玉娟, 周著.凤翔泥塑现代适应性发展路径探义 [J].包装工程, 2022, 43 (10): 421-426.
- [5] 郭庆丰.符图记 [M].北京: 中国人民大学出版社, 2009.

陈沐兮：中央美术学院艺术管理与教育学院本科生

（责任编辑：江丽红）

## 当代雕塑中的材料运用趋向研究

### A Study on the Trend of Material Application in Contemporary Sculpture

葛平伟/Ge Pingwei

**摘要:** 材料作为雕塑创作中的重要造型表现媒介,其运用是当代雕塑创作实现艺术效果和艺术家思想观念传达的重要途径。通过对当代雕塑中材料运用发展的概述,和对专业院校中雕塑材料教学的梳理,分析材料运用的多元表现趋向背后当代雕塑创作中材料运用的拓展方向与创作实践。

**关键词:** 当代雕塑; 材料运用; 趋向

材料作为雕塑造型表现的物质载体,在雕塑创作的观念表达和视觉呈现中发挥着重要的媒介作用。除了土、木、金、石等传统雕塑材料外,自杜尚对现成品的运用以后,艺术创作的材料界限、范围得到拓展,材料选择更加自由和宽泛,促进了雕塑创作观念传达与视觉表现。基于材料所开展的理论研究与创作实践,从材料的观念隐喻、技术方式和视觉呈现等方面进行的探讨,使得当代雕塑创作中的材料研究成为学院教学和学界讨论的热点问题,材料运用的多元趋向拓展,推动了当代雕塑创作的发展和材料美学创作。

#### 一、当代雕塑中的材料运用发展概述

自西方写实雕塑引入国内到改革开放后,雕塑创作基本上是在延续过去的写实传统,雕塑中的材料运用基本以传统材料为主,且材料仅仅作为造型的置换替代。星星美展中王克平带有其思想观念性和材料表现意味的木雕作品,标志着中国当代雕塑的开启,但就整体创作面貌而言,20世纪80年代初期的雕塑作品,始终未能形成材料上的自觉。随着85美术思潮和89现代艺术大展的推动,在形式语言的探索过程中,材料意识才逐渐显现。同时,观念、装置艺术的发展,带动了雕塑创作的材料表现。到90年代初,综合材料作品开始升温,“‘雕塑1994’的参展雕塑家对于雕塑媒介有了自觉的、理性的认识,匡正了由过去材料至上的观念和用简单的材料实验替代当代雕塑创作的倾向”<sup>①</sup>。艺术家由材料研究和实验转向对材料背后所折射的问题关注和个性化的观念表达。2000年以来,随着新材料、新技术的广泛运用与加持,在材料创作的观

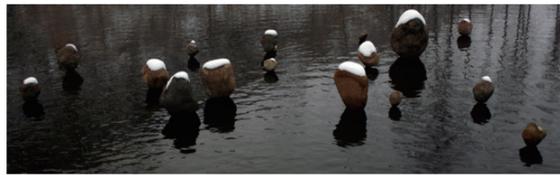


图1 葛平伟 漂浮的石头 鹅卵石、雪、自然水面 尺寸可变 2013年(图片由作者拍摄)

念、方式与呈现上,对材料研究的广度和深度不断拓延。目前,从国内主要的雕塑展览来看,雕塑创作的材料运用呈现出多元融合的趋势和方向上的拓展。当然,当下雕塑中出现的材料创作的热潮,离不开学院雕塑材料教学的发展、助推。

#### 二、专业院校的雕塑材料教学助推

在专业院校近百年的雕塑教学进程中,现代雕塑教学基本上学习法国、苏联的写实雕塑传统,注重造型语言本身,材料只是塑造对象的附属。国立艺术专科学校时期,虽设有材料课程内容并聘请外教授课,但由于整体师资匮乏,加上战乱导致学校颠沛迁转,材料教学时断时续。改革开放后,随着高校恢复招生,学院雕塑教学陆续增加了材料课程内容,但仍以传统的石雕、木雕课程为主,且基本上作为写实雕塑的变体,并未形成真正意义上的材料教学。“1993年中国美术学院雕塑系的《金属焊接》课程,预示着真正以现代艺术审美观念为指导的雕塑材料教学在中国开启”<sup>②</sup>,随着师资队伍扩充,教学资源

的配备,专业院校的雕塑材料教学才逐渐步入正轨。1994年四川美术学院雕塑系开设“综合构成”课程,进行材料的拓展训练,通过塑造、引导的方式让学生深入认识构成中的形体、空间和材料,培养学生的创新思维方式和制作技巧,鼓励学生自由选择有利材料进行图像、声音、地景艺术等创作练习,取得了明显成效。2000年鲁迅美术学院雕塑系,先后引进了六名外教,进行大地艺术和材料创作的课程训练,打破了传统架上泥塑训练的单一模式,开始走向更加开放的户外公共空间进行在地化的材料创作训练。“2005全国高等美术学院雕塑材料教学研讨会”在中央美术学院召开,材料教学逐渐开始作为雕塑教学中的重要基础课程内容。另外,关于材料教学的配套教材陆续出版,如谭勋的《雕塑综合材料教学》、孙璐的《玩铁:直接金属雕塑》、吕品昌的《陶艺》、肖立的《木雕》、秦璞的《综合材料》等,为专业院校的材料教学提供了教学范本和理论支撑。随着材料教学的推进、理论梳理和创作实践,其前瞻性和学术性的教学内容和训练方式,拓宽了雕塑创作的表现方式和视觉观感。专业院校教学的课程设置、外聘专家、教学研讨、院校交流、校地合作等一系列措施、保障的出台,成为当代雕塑创作中材料多元趋向表现的隐性推动。

#### 三、材料创作的多元表现趋向

当代雕塑材料创作在学院雕塑材料教学的内在推进与新技术、新材料发展的外在驱动下,在材料与空间、身体、属性、日常、时间、动态、生态等方面的延伸,使得材料在空间介入、身体参与、属性转化以及对日常物的再造等方面,表现出雕塑创作材料运用的维度拓展。“艺术家对这些不同寻常材料的特殊运用方式,大大拓宽了雕塑领域惯常的材料界定,并开启了蕴藏在这些材料中新的意义解读。”<sup>③</sup>呈现出材料创作的丰富面貌。

##### (一) 材料与空间

形体、空间、结构是传统雕塑造型语言的核心内容,这里的空间更多是指雕塑的自体空间。随着艺术创作的发展,技术的推动,对于空间的拓延也开始从造型语言本身扩延至更广阔的展示场域,由传统的架上逐步走向户外公共空间以及虚拟的数字空间和意象化的精神空间等。

大地艺术家罗伯特·史密斯的《螺旋形防波堤》,将砂石堆置成螺旋形的堤坝,在湖水的侵蚀作用下溃塌消失,表现人与自然环境间的互动关系。克里斯托夫妇的《包裹海岸》,用聚乙烯布和绳索包裹一片海岸,创作出人与自然协作的景观空间,给人以视觉上的震撼。安迪·高兹沃斯善于就地取材,运用自然界中的草、木、冰、石等进行诗意的再现。另外,除作品的展示空间外,对作品材料所处空间的位移,产生了超越材料物理定律的人工创造的摆置形式。如《漂浮的石头》(图1),将原本沉浸在水底的卵石进行空间位置的移动,使之产生漂浮于水面上的轻盈观感,对材料常态空间的改造,给观众以惊奇。



图2 谭勋 彩虹艺术计划11.8 彩钢板、铆钉 850×550×450cm 2018年(图片由谭勋提供)

在自然空间、公共空间的介入过程中,艺术家通过人工、自然材料进行材料与空间的对话。在数字造型艺术中,空间的变化带来了材料媒介的变革,材料的介质形式发生改变,通过数字建模、生成、贴图等电子媒介形式所建造的虚拟“真实”物象,在物理实体与数字的虚拟技术中切换,拓展了雕塑的空间维度。如蒙德拉贡的作品《声音的雕塑》,借助数字软件技术的解构与重构,将我们不可见的声音频谱转换为可视化的立体造型,在听觉感知与视觉呈现的幻化中,将声音以实体的形式呈现。池田亮司的作品《图形测试》中,声音的频谱与频闪图像所营造的互动空间,给观者带来视听感官上的极致体验。徐冰的作品《何处惹尘埃》,将收集到的“9·11”事件后的尘土在展厅空间中筛撒落定,来探讨物质空间与精神空间的关系并表达对永恒的追问。

##### (二) 材料与身体

在漫长的雕塑发展史中,身体一直作为传统雕塑的塑造对象,从威灵道夫的维纳斯夸张的母体形象,到希腊雕塑的完美人体比例,再到现代抽象雕塑的身体形式抽离,雕塑创作的发展带来了身体表现形式上的变化,但身体始终作为艺术家创作的被动客体。与过去对身体的再现不同,艺术家通过身体感知、行为介入或身体借助附属媒材,强调身体的主观参与,来进行作品创作的观念表达。艺术家马克·奎恩的作品《自我》,通过抽取自己的血液到亚克力盒子中,将血液作为材料在冷凝器固化下模塑了艺术家自己的头像,来探讨血缘、基因等问题。来自身体的材料,以塑造对象与被塑造对象主体身份的互换,颠覆了我们过去对材料与身体的固有认知。

##### (三) 材料与属性

艺术家以微观的材料叙事方式,对材料属性进行认识、挖掘,包括自然属性、社会属性和精神性的提炼。在材料的自然属性的探索上,艺术家关注材料自身特有的生物、物理或化学属性等特质,进行作品的思想表达。如

焦兴涛的全国美展金奖作品《烈焰青春》是以木雕的方式创作的，它巧妙利用木材的灼烧痕迹与制作时切割的自然肌理，以木的易燃属性与雕刻对象隐含的观念逻辑冲突，来表现与火抗争的青年消防战士英勇无畏的日常工作状态。梁绍基通过桑蚕吐丝创作的系列作品，经过了与桑蚕长时间的协作过程，那看似柔弱的生命织造所形成的自然张力，使观者产生了强烈的视觉与心理震撼。在对材料社会文化属性的表达上，艺术家关注的是材料背后的社会问题、文化内涵和人文关怀等。如傅中望的木质榫卯作品，将中国传统建筑中的榫卯构件进行重组、拼接、榫契等，以这种方式进行当代语境下的观念建构。展望创作的假山石系列不锈钢作品，利用工业制成品的不锈钢材料进行传统文化语境中太湖石的塑造，形成工业文明与传统文化的碰撞。谭勋的《彩虹》系列作品（图2），以华北平原日益严重的环保问题为社会背景，将建筑工地、贫民住房经常使用的廉价彩钢板进行材料几何化的形体空间拼接，透过材料形式背后的隐喻来反映深层次社会问题。蔡志松的作品《浮云》，在云的外化形式下，内置的茶叶飘散着芳香，给观众带来视觉与嗅觉的感官体验。王雷的作品《一个幻觉》，将收集自仰韶村的废旧农具，进行装置化的空间悬置，工具的文化溯源，为作品增添了材料的寓意深度。由农具所构成的龙头、棉花塑造的云朵和泥土铺就的土地，暗含了对农耕文化的精神敬畏。材料的精神性体现在艺术家赋予材料的对传统认知、寓意想象的观念表达。基弗的作品《历史天使：罌粟与记忆》，以具有历史记忆的材料来表现德国的历史事件，所用的铅皮、罌粟带有沉重的社会、文化寓意，来烘托作品的精神主题。蔡国强的《天梯》，以他惯常的火药为材料，在家乡的夜空中将其点亮，表现对梦想的追逐。艺术家对材料属性进行创作探索，关注材料特质，强化创作的观念逻辑，成为雕塑创作的一种趋向。

#### （四）材料与日常

杜尚的《泉》，利用工业制成品小便池，在艺术家署名后以艺术品的方式展出，他以现成品的日常材料使用，打破了传统对于艺术品的概念界定，从而成为现代主义艺术之父，为后来的装置艺术、观念艺术的兴起，起到了重要的开拓作用。艺术家选用日常生活中的丰富媒材所负载的记忆、情感进行作品的观念表达。如宋冬的作品《物尽其用》，是艺术家在父亲去世后，与母亲合作的一件装置作品，把母亲平时使用积攒下的日常之物，在空间场域整齐摆列，物件背后的故事与记忆，形成了超越日常视觉经验下的情感触动。戴耘选择以红砖为材料，将日常媒材进行造型的雕凿，突显材料语义与塑造物的逻辑转换。日常化的材料与材料的日常物表达，形成了材料与日常间紧密的联系与真切的情感。

#### （五）材料与时间

雕塑一直以三维的实体形式存在，除了空间的维度，在当代雕塑创作中，艺术家还借助于材料的缓慢形体变化

进行时间性的表达，长期笃定坚持的重复性劳作所导致的微妙形变产生了强烈的视觉冲击和心理感触。如艺术家何云昌禅修式的长期劈柴行为与日期记录隐含着重复性的精神力量。隋建国的作品《时间的形状》，通过每日的油漆蘸取，在漫长时间线上漆球的体积不断生长，呈现出时间和空间的外化形状。

#### （六）材料与动态

动态雕塑得益于工艺技术的发展，近年来受到艺术家的追捧，通过手动、风能、机械电动等方式来带动的动态雕塑层出不穷。艺术家通过精密的组件制作，利用自然动能或机械传动装置进行动态雕塑创作。与传统静止的架上雕塑不同，动态雕塑的视觉变化给观众带来新奇的感官体验。安东尼·豪的作品《八爪鱼》以数字建模和手工敲击的方式进行风动力的机械装置创作，在微风的吹拂下，雕塑仿若有生命的生物体，变换出灵动的视觉形态。

#### （七）材料与生态

近年来，随着人们对环境问题的关注，在雕塑创作上，关于生态雕塑的展览、创作也愈发活跃。生态雕塑在强调选材、制作以及呈现的过程性生态问题上，体现艺术家对社会问题的关注。在生态雕塑的材料选用上，艺术家除了运用自然材料之外，也选择工业垃圾、生活废品、可再生材料等材料进行雕塑的创作表达，以贴近自然，降低能源损耗，形成绿色的、环保的雕塑作品，生态雕塑尝试为当代雕塑建立了一种有序、积极的创作生态趋向。

#### 四、结语

在当代雕塑创作中，材料语言发挥着重要的观念表达、物象再造和场域的构置作用。随着学院雕塑材料教学的发展改革和不断完善，新材料、新技术的涌现，以及由材料所带来的体验更新、观念改变，当代雕塑已经远超传统雕塑的材料使用范围和表现方式并呈现出材料语汇表达的积极态势。对材料运用的多元创作趋向，为当代雕塑创作在思想观念、技术方式和视觉呈现等方面提供了创新突破与实验的可能性。

#### 注释：

- ①孙振华：《中国当代雕塑史》，中国青年出版社，2018年，第69页。
- ②钱云可：《中国雕塑材料教学研究》，中国美术学院2012年博士论文，第34页。
- ③焦兴涛：《新具象雕塑》，重庆出版社，2010年，第82页。

葛平伟：四川美术学院造型艺术学院副教授  
中国美术学院雕塑与公共艺术学院在读博士研究生

（责任编辑：蒙佳亮）

## 新媒体叙事语境下非遗数字化传播研究 A Study on Digital Communication of Intangible Cultural Heritage in the Context of New Media Narrative

莫 灿 许秋仪  
Mo Can and Xu Qiuyi

**摘 要：**对新媒体叙事语境下非物质文化遗产传播研究现状进行梳理与分析。以本土动画电影《哪吒》《大圣归来》的叙事视觉语言为例，对比分析、探讨动画等新媒体作为当代教育目标用户的范例。年轻人是最有效地弘扬文化遗产的群体，动画电影作为他们喜闻乐见的传播方式，用来传播非物质文化遗产知识，可以有效地将值得保存并可以在更大范围内传播的数据转换成新一代更容易获取的流行方式，并将这种方式作为一种教育工具延续下去。我国非物质文化遗产由于公众意识的匮乏和与大众的隔离，正在逐渐衰败。通过新媒体对这些遗产的传播，我们相信人们会再次对我们已经流失或正在流失的非物质文化遗产及其文化产生兴趣，并最终将我国的非物质文化遗产带入公共知识领域。通过探讨将文献记录和有形的传统视觉方式转换为易于访问的当代数字动画方式，来激发新一代年轻人了解传统艺术的动力，以保护和传播我国非物质文化遗产的价值。

**关键词：**新媒体；知识保存；视觉分析；非物质文化遗产

在5000多年的文明发展过程中，我国流传下丰富多姿、种类异彩纷呈的非物质文化遗产。在目前我国公布的第一至第三批《国家级非物质文化遗产名录》中所划分的非物质文化遗产有十三大类别，其中包括语言、民间文学、传统音乐、传统舞蹈、传统美术、民俗等。而这些非物质文化遗产在全国各地都有不同的古老传统。尽管它们都是我国文化遗产的体现，但是由于经济的发展，人口的流失，这些非物质文化遗产逐渐脱离人们的普通生活，另外，工业化大规模生产迅速替代了手工业，使得手工业被淘汰，这些都会影响到我国非物质文化遗产的可持续发展。

随着科技的进步和社会行为的变化，人们越来越多的社会活动进一步取代了日常的传统仪式等文化遗产。由于工业化，传统艺术和工艺正在失去其潜在的市场。如何让我们的非物质文化遗产重新焕发活力，如何使传统手工技艺与技能再次与更多的人联系起来，是当今需要思考的课题。相对于大规模生产，传统的手工艺的优势主要在于其在材料使用和对环境影响上创造了可持续的绿色模型。但传统手工艺的生存主要依赖于其制品的兴旺市场。露西·唐金（Lucy Donkin）表示，市场复苏可以让工匠们重拾从事自己职业的动力，避免新一代学徒转向其他职业。我国

传统的非物质文化遗产与社会实践、仪式、节日等民俗活动交织在一起。传统的艺术和手工艺制品如果不能满足人们的需求和适应社会与文化的转型，传统手工技艺制品市场就不可能复兴，加之市场化的扩大和手工技艺从业人员的流失，我们的非物质文化遗产更会加速消亡。

笔者以为，合理的技术干预不失为一条办法。即通过新媒体将传统美术手工技艺的实践与实际设计应用联系起来，并增强与社会的联系来保护非物质文化遗产。运用从传统艺术形式向当代大众传媒方式转换的方法，来减少传统与社会的隔离。新媒体技术可以帮助文化遗产在大众之间广泛传播，而且，无论人们空间位置如何，都可以统一使用它们。设计过程侧重于传统民间美术的视觉语言融入新媒体的过程，以惠及更大的目标受众。目的是为了发挥数字新媒体的潜力，以在转移到新的方式之后以数字方式保存有形的传统民间美术，并在此基础上创造出一种保护非物质文化遗产的途径。

#### 一、非物质文化遗产保护的新方式

在过去的几十年里，新媒体的概念发生了迅速的变化。在技术不断进步的今天，新媒体可以为数字保护领域提供更多的服务，并且在增强用户交互体验和扩大虚拟叙

事过程方面具有巨大的可行性。在我们的传统艺术和工艺实践完全消亡之前，现在是转向新媒体进行记录、再现和传播的最佳时机。

在当今的文化背景下，提高认识应该是将文化遗产带入更多目标受众的第一步，流行的范式可能会更具影响力。讲故事和互动方式可以在年轻人之间产生更强的认知影响。由于新媒体上的虚拟遗产充当着社会与遗产之间的纽带，并最大程度地减少了时空差距，因此它可以作为提高认识的工具或者纽带。在信息方面，它可以展示文化遗产的丰富性，但必须惠及更多人，特别是年轻人，因为他们是传承和弘扬文化遗产的主力军。基于这些原因，动画和数字游戏可能在表现我国非物质文化遗产方面发挥更大作用。

## 二、新媒体应用促进数字遗产保护和社会意识的产生

### （一）文化遗产的虚拟数字再现

我国近年在文化遗产的数字化保护工程方面有了一个质的飞跃。2010年以前，我国文化遗产数字化基本上只集中在敦煌研究院、故宫博物院，以及巴东博物馆，而且这几个博物馆都先后与国内外大学、科研机构以及知名企业合作，对文化遗产进行数字化开发。如数字敦煌、数字故宫、数字龙门石窟、数字兵马俑、数字三峡、数字东巴文化中心等项目在我国使用数字媒体技术保护和传承非物质文化遗产的道路上，提供了有效的方法和宝贵的经验。

尽管在我国非物质文化遗产数字保护项目发展较晚，但由于各级政府的极力重视，2010年以后，各省市都在全力打造数字化文化遗产景观。张效娟（2018）撰文以青海刺绣为例提出利用现代信息技术保护非物质文化遗产，在三维场景建模、特效渲染、虚拟场景协调展示等技术方面，实现非遗数字化展示与传播。张燕峰（2021）提出从保护与传播两个方面中的应用价值与实现方式出发，利用三维影像采集技术、增强现实交互技术和互联网传播相结合的方案来实现江苏惠山泥人数字化保护与传播。邓抒扬、许旸（2021）等在江苏“广陵刻书”和“金陵刻经”技艺数字化保护中建议重点从应用计算机辅助成型、三维建模技术、数控加工技术三个方面对古籍版片和佛像经版进行逆向复制。张辉、张好静（2022）借助交互设计、虚拟现实、动画视频等数字信息技术对唐陵文化遗产进行艺术再创作。楚文化编钟乐舞数字化和泉州拍胸舞数字化过程中均应用了动作捕捉技术。数字技术不仅可以保护非物质文化遗产，而且可以展示非物质文化遗产的生动形象和內容。

当下国内的文化遗产的数字化进程中，均提到虚拟三维模型搭建、三维影像采集、动画视频等技术，这些技术均应用在动画中。动画作为当代媒介语境中一种流行的数字媒介，其为非物质文化遗产注入了现代艺术语言。将非物质文化遗产融入动画中，既可以很好地传播非物质文化遗产，又为非物质文化遗产建立了交流平台；将非物质文

化遗产与现代文化艺术相结合，在数字化过程中创造了新艺术，既发挥非物质文化遗产的文化价值，展示非物质文化遗产的独特魅力，有利于非物质文化遗产的传承，又保护非物质文化遗产，共享可再生数字文化遗产，也促进经济发展，提高社会效益。

### （二）新媒体技术下通过叙事性故事描绘文化遗产的内涵

非物质文化遗产所能提供的各种社会文化背景下的文献资料（故事、色彩、造型、音乐等）在动画片的设计中都能运用上（表1）。动画设计过程在运用文化遗产上既有创新，又可以使非物质文化遗产传承人与设计师形成经济和文化上可持续的合作。动画片是一种融合传统遗产的视觉描述和数字技术的新方式，可以探索新媒体应用的多种形式的可能性。动画片这种生动的数字文化在人们的视觉交流过程中，让人们在潜移默化中了解非物质文化遗产的内涵。这种新方式可以在对非物质文化遗产缺乏了解的人群中留下文化意识的印记，可以迎合更大的目标受众。由于最终产品本身是与原作不同的艺术作品，它并不与原作竞争，可以作为一种营销传播和品牌推广的原始艺术形式和文化遗产。文化意识将建立在游戏化学习经验或讲故事的背景下，在动画设计介入探索新的视觉表现技术的同时，原有的艺术作品也不失其神秘性。同时也不会产生任何版权问题。

### 三、新媒体中我国文化遗产的应用与传播

以电影《哪吒之魔童降世》为例。《哪吒之魔童降世》（以下简称《哪吒》）是2019年暑期电影领域最强的黑马。截止到影片下线，全国累计票房近50亿元。《哪吒》是根据中国传统神话故事改编而成，它的原型最早出现在《三教搜神大全》中，后经《封神演义》在民间广为流传。在电影《哪吒》中，它的故事原型、人物服装造型、江山社稷图情节的山水画、陈塘关的建筑、民间乐器等都与非物质文化遗产有着天然的密切关系。

#### （一）人物服装造型

以哪吒、敖丙为例。出世不久的小哪吒身穿的肚兜，与另一部根据中国传统神话演绎而来的《西游记之大圣归来》里傻丫头穿的肚兜，同属于中国传统服饰中护胸腹的贴身内衣。《清稗类钞》记载：“抹胸，胸间小衣也，一名抹腹，又名抹肚；以方尺之布为之，紧束前胸，以防风寒入侵者，俗称兜肚。男女皆有之。”肚兜面上的图案常为印花和绣花，图案多为“麒麟送子”“瓜瓞（蝶）绵绵”“连（莲）年有余（鱼）”等吉祥图案，寓意多子多福，丰稷殷实。肚兜以绣花较为常见，刺绣纹样题材多为中国民间传说，如喜鹊登梅、鸳鸯戏水等，大多是趋吉避凶、吉祥幸福的主题。同时，《封神演义》中哪吒于莲花之中化身复生，与影片中小哪吒肚兜上的莲花图案相呼应，既致敬原作和传统文化，又使对哪吒有一定了解的观众产生情感认同，或使新一代尚未了解哪吒的儿童对其产生一定的兴趣。

表1 中国动画史上运用传统民间美术的优秀动画短片

片名	民间美术元素	片名	民间美术元素
《神笔》	木偶	《骄傲的将军》	京剧脸谱、民间年画，古代绘画、雕塑、建筑
《孔雀公主》	装饰画、民间玩具	《小鲤鱼跳龙门》	装饰画、年画
《阿凡提的故事》	木偶与传统艺术	《大闹天宫》	绘画、庙堂艺术、民间年画、传统戏曲
《崂山道士》	木偶、民间玩具、水墨画	《好猫咪咪》	年画
《真假李逵》	漫画和木偶、民间玩具	《哪吒闹海》	民间木版年画、敦煌壁画、永乐宫壁画
《孔雀的火焰》	布偶	《善良的夏吾冬》	新疆地域民俗
《假如我是武松》	木偶、戏曲脸谱	《九色鹿》	敦煌重彩壁画、装饰画
《猪八戒吃西瓜》	皮影、剪纸	《鹿铃》	水墨画、皮影、剪纸
《渔童》	皮影戏和民间窗花、染色剪纸	《三个和尚》	京剧脸谱、写意水墨画
《南郭先生》	汉代画像砖	《天书奇谭》	工笔重彩、戏曲脸谱、油漆
《小熊猫学木匠》	纸偶、水墨画	《蝴蝶泉》	装饰画
《猴子捞月》	水墨拉毛剪纸	《女娲补天》	壁画、岩画
《鹬蚌相争》	水墨、剪纸、拉毛	《三十六个字》	象形文字
《火童》	剪纸、皮影	《山水情》	水墨画
《草人》	工笔花鸟画、剪纸	《小蝌蚪找妈妈》	水墨画
《除夕的故事》	年画	《牧笛》	水墨画

#### （二）发型造型

小哪吒的发型造型符合古时儿童或未婚少女之发式——髷发，即将头发平分两股，对称系结成两大椎，分置于头顶两侧，并在髷中引出一小绺头发，使其自然垂下。哪吒眉心的红色胎记，是其经典的传统荧幕形象。无论是1979年的《哪吒闹海》、2003年《哪吒传奇》还是2016年的《我是哪吒》，眉间红胎记、红色头绳绑起的双髻，都成了如今众人对哪吒的外形认知。红色在我国传统文化里象征情感的热烈、地位的尊贵和火的旺盛，在“五行”中五物与五色相对应，火对应赤，而代表哪吒的赤（也就是红）反映到人的身上上即为喜庆。因哪吒是魔丸的化身，性格上有“恶”的一面，故红色不是正统的大红色，而为橘红。与火性哪吒相对的，是象征水（龙）性的敖丙。与西方人眼中的龙不同，中国的龙是古代神话传说的神兽，为鳞虫之长，是中华民族的象征之一。相传龙能飞行，擅呼风唤雨，敖丙在毁灭陈塘关时便使用了这一能力，这与中国人对龙的传统认知相符。

#### （三）场景与道具造型

除了人物造型做到传统和创新相结合，视觉景观也呈现出传统民俗符号象征。借助三维动画技术、虚拟现实技术展现的文化元素，使观众对传统文化有更进一步的了解和兴趣。《哪吒》中的《山河社稷图》，源自神魔小说《封神演义》，其带有浓厚的中国传统山水画色彩。山川河岳、大千寰宇、日月星辰，扑面而来的山水文化以电影新媒体形式呈现出唯美清新的画面，让观众直观地感受到中国传统山水的灵逸、气韵和格调。而影片设立的地点陈塘关也时刻在传递中国对于规则的敬重的传统思想。陈塘关模仿古代长

安城，整齐划一的石板街道、对称分布的低楼，整个建筑群基本是围绕一条中轴线向两边对称排列分布，错落有致，体现出“无规矩不成方圆”的传统思想。太乙酒瓶原型为马家窑文化涡纹彩陶罐，结界兽原型为古蜀青铜文明的金面罩人头铜像，李靖和殷夫人铠甲上的花纹是商朝和周前期流行的兽面纹。这些遍布在影片中的传统文化遗产，正潜移默化地深植于观众的心灵。在《大圣归来》中，导演田晓鹏也巧妙地加入许多传统文化建筑，如门前石狮子和山西省大同市的悬空寺。门前石狮从汉唐开始出现，经过不断演变更改后形成如今的神兽，其寓意为装点门面、镇宅辟邪、权贵象征和子孙绵延。大圣与混沌决斗的场地，为中华民族伟大建筑成就悬空寺，意大利威尼斯考古专家尼诺赞扬道：“仅仅是为了这座奇特的寺庙，就值得到中国来一趟。”

#### （四）声音设计

除视觉景观以外，听觉符号表征的中国非物质文化遗产也无处不在。《哪吒》中伴随哪吒出场的唢呐，是我国民族管乐器，象征敖丙的箫声，其历史可追溯溯源到远古时期。《大圣归来》中，开头出现的皮影戏源于1500余年前的中国古都长安，而混沌唱起的歌曲为昆曲《祭天化颜歌》。这一系列为中国汉族传统文化艺术，更是我国珍贵的非物质文化遗产。比起如今综艺节目偶尔宣传的阳春白雪艺术和受众范围不广的文化遗产相关书籍，将文化遗产与数字技术相结合的电影模式更能让人印象深刻和口口相传。其在做到扩大受众群体和深入人心之后，可以激发观众对中华传统文化和非物质文化遗产的民族认同感和文化自信。采用新媒体方式抢救、保护和发扬我国非物质文化遗产，是传承中华优秀传统文化的重大战略举措之一。

#### 四、结论

为了拉近非物质文化遗产和社会大众之间的距离，必须利用当代的流行范式，尤其是对于目标受众中更广大的年轻人群体来说，就更是如此。在现行经济高速发展的背景下，意识的产生和知识的传播更具决定性。同时新媒体的发展为展示传播带来广阔的空间，各种数字化呈现手段的成熟、交互性体验装置的应用、互联网与物联网技术的广泛普及等为非物质文化遗产的数字化传播带来了新的契机。因此，在新的形势下研究非物质文化遗产数字化的展示手段和传播模式具有重要的现实意义。特别是针对国际化的非物质文化遗产展示传播研究将增强民族自信心，有利于民族文化的弘扬，有利于维护民族团结。

## 参考文献:

- [1] 张鹏.跨文化视域下中西动画电影的符号学解析——以《哪吒之魔童降世》和《冰雪奇缘》为例[J].东南传播, 2020(04): 52-54.
- [2] 邓抒扬, 许旸.非物质文化遗产雕版印刷技艺的数字化保护研究[J].出版广角, 2019(20): 47-49+78.
- [3] 张效娟.非物质文化遗产的数字化保护与开发——以青海刺绣艺术为例[J].青海社会科学, 2018(03): 201-204.
- [4] 连俊杰.基于文化传承的安徽省传统戏剧非遗保护研究[J].通化师范学院学报, 2021, 42(09): 33-39.
- [5] 张燕峰.在非物质文化遗产保护中新媒体影像发挥的功能[J].文化月刊, 2021(04): 56-58.
- [6] 张辉, 张好静.唐帝陵雕塑文化遗产的数字化传播研究[J].装饰, 2022(04): 127-129.
- [7] 杨程, 孙守迁, 苏焕.楚文化保护中编钟乐舞的复原与展示[J].中国图象图形学报, 2006(10): 1474-1479.
- [8] 韩美群, 周小芹.近二十年来非物质文化遗产数字化传承研究回顾与展望[J].中南民族大学学报(人文社会科学版), 2022, 42(01): 65-74+184.
- [9] 解梦伟, 侯小锋.非物质文化遗产数字化传播的反思[J].民族艺术研究, 2021, 34(06): 139-145.
- [10] 严宝平, 黄秋野, 袁超.玩兴视域下非物质文化遗产的数字化设计研究[J].包装工程, 2021, 42(22): 40-46.
- [11] 吕燕茹, 张利.新媒体技术在非物质文化遗产数字化展示中的创新应用[J].包装工程, 2016, 37(10): 26-30+10.
- [12] 庞涛, 朱荔丽.新农村建设语境下非物质文化遗产数字化保护[J].包装工程, 2015, 36(10): 28-31.
- [13] 宋俊华.关于非物质文化遗产数字化保护的几点思考[J].文化遗产, 2015(02): 1-8+157.
- [14] 陈日红.基于数字化非物质文化遗产的城市形象传播[J].包装工程, 2015, 36(06): 1-4.
- [15] 周致欣, 谷菁菁.非物质文化遗产传统保护手段与数字化研究[J].包装工程, 2015, 36(10): 36-39.
- [16] 章立, 朱蓉, 牛超, 邵丝语.非物质文化遗产三维数字化保护与传播研究——以惠山泥人为例[J].装饰, 2016(08): 126-127.
- [17] 宗蔚, 肖洋, 李刚存.云南少数民族地区非物质文化遗产的数字化传播研究[J].民族艺术研究, 2021, 34(06): 131-138.
- [18] 杨国兴.数字化背景下非物质文化遗产影像的适应性传播[J].云南民族大学学报(哲学社会科学版), 2022, 39(05): 46-51.
- [19] 谭必勇, 张莹.中外非物质文化遗产数字化保护研究[J].图书与情报, 2011(04): 7-11.
- [20] 曹玲, 张丽.江苏非物质文化遗产数字化保护实践分析[J].兰台世界, 2011(26): 74-75.
- [21] 杨红.非物质文化遗产数字化记录的利弊与策略[J].文化遗产, 2015(02): 9-13.
- [22] 吴雪松, 赵江洪.基于语境的非物质文化遗产数字化方法研究[J].包装工程, 2015, 36(10): 24-27.
- [23] 王云庆, 彭鑫.国内非物质文化遗产数字化保护研究综述[J].档案与建设, 2017(04): 9-13.
- [24] 谈国新, 张立龙.非物质文化遗产数字化保护与传承刍议[J].图书馆, 2019(04): 79-84.
- [25] 张旭.非物质文化遗产的数字化展示媒介研究[J].包装工程, 2015, 36(10): 20-23+48.
- [26] 杨磊.新媒体背景下视觉传达设计的创新研究[J].包装工程, 2022, 43(06): 345-347+358.
- [27] 王建罡, 郑勇, 王宁.新媒体交互语境下的传统工艺文创推广探究[J].包装工程, 2021, 42(24): 306-313.
- [28] 陈哲.融入新媒体技术的视觉传达设计[J].包装工程, 2020, 41(20): 280-283.
- [29] 詹秦川, 赵洋.基于新媒体技术的乾陵大遗址数字化展示[J].包装工程, 2020, 41(04): 306-311.
- [30] 马寰.新媒体技术在传统工艺展示创新设计中的应用[J].包装工程, 2017, 38(14): 14-18.
- [31] 李晓珊.影视动画在新媒体领域的延伸设计[J].包装工程, 2013, 34(12): 34-37.

基金项目: 2021年度广东省教育科学规划课题《基于新兴技术(AR)的非物质文化遗产学校教育框架研究》(C2206001008)研究成果之一

莫 灿: 广州航海学院讲师 硕士  
黄埔海上丝绸之路文化研究中心特约研究员  
许秋仪: 广州航海学院在读本科生

(责任编辑: 蒙佳亮)

## 中国民间泥塑艺术基因谱系的数字化创新 ——以兔爷泥塑为例

### Digital Innovation of Gene Pedigree of Chinese Folk Clay Sculpture Art: Taking the Clay Lord Rabbit as an Example

苏 静/Su Jing

**摘要:** 按照模因论理论, 中国艺术是由无数艺术基因构成的图式网, 民间泥塑是其中一支独具民间特色的DNA谱系。文章探讨运用数字化技术研究以兔爷为对象的民间泥塑艺术基因谱系: 通过数字化辨识、采集、数字还原等工作, 定性与定量分析其艺术基因链上的显性元素, 建立物质识别基因图谱; 将兔爷的历史、民俗、地域、风格等进行文献历史研究, 构建文化识别基因图谱; 将兔爷的艺术基因进行数字化重组、转译, 应用在文创设计领域。

**关键词:** 艺术基因; 民间泥塑; 兔爷; 数字化

习近平同志在讲话中多次使用“文化基因”“精神基因”等概念来肯定中华优秀传统文化, 从而形成了以“文化基因”为核心的关于传统与现代、中华优秀传统文化与中国特色社会主义之间关系的系统论说。<sup>[1]</sup> 艺术是文化的体现, 每个民族的传统艺术都具有稳定的典型的内在因素, 可以被视为它的艺术基因。艺术基因是从生物基因概念移植过来的一种类比借用, 指艺术范畴内传承、延续所依靠的核心元素和遗传密码。在数字化时代, 将中国传统艺术的内在特性和代际传承密码进行数字辨识、采集、还原, 形成艺术基因谱系, 是一项长远而有意义的工作。本文选择了中国民间泥塑中的典型——兔爷作为案例, 通过基因的数字化汲取、分析与创新, 为艺术基因谱系研究提供一种方法与实践。

#### 一、基因谱系理论国内外发展现状

20世纪中叶以来, 在结构人类学和生物遗传学逐渐兴盛并取得丰硕成果的大背景下, 一些文化学者尝试从“基因”角度考察人类文化现象。20世纪50年代, 美国人类学家克罗伯(Alfred L. Kroeber)和克拉克洪(Clyde Kluckhohn)提出“不同文化中是否具有像生物之基因那样基本而又齐一的文化基因”的猜想。1976年, 英国学者理查德·道金斯提出了“模因”(Meme)概念,<sup>[2]</sup> 用来指称“文化传递单位”。苏珊·布拉克摩尔在此基础上提出“因为互惠关系而相互结合在一起的一组模因”的模因丛的理论。<sup>[3]</sup> 爱德华·威尔逊在1981年提出的“基因-文化协同进化理论”, 把文化基因定

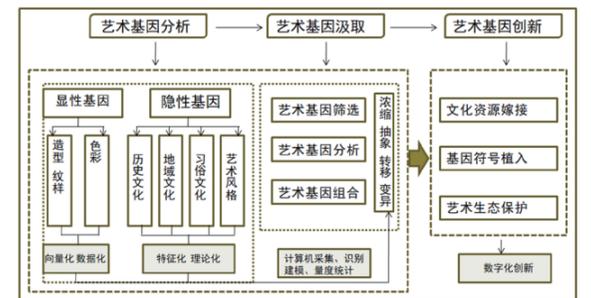


图1 艺术基因研究路径

义为“语义记忆的节点”。<sup>[4]</sup> 国外的模因论研究早期一直围绕文化复制和传播机制进行, 进入到21世纪, “文化基因”理论辐射到建筑、艺术等更广泛的领域, 如美国学者克里斯多芬·劳伦斯·沃伦(2010)借鉴DNA序列分布的特性, 联想到不同艺术景观的特异性, 将两者结合绘制村落景观的DNA序列图谱, 这是文化基因谱系的雏形。

国内学者对于文化基因的研究起步较晚, 但是发展较快, 特别是习近平总书记“文化基因”系统论<sup>[1]</sup> 在批驳西方文化中心论中具有重要意义。近五年来, 以文化基因、艺术基因为关键词的论文逐年增多。在研究领域上从传播学拓展到人类学、社会学、建筑学、人文地理学、艺术学、体育学等多个学科。具体在艺术领域的研究, 如《中国艺术史的文化基因·笔谈》<sup>[5]</sup> 汇集五位中国艺术研究院

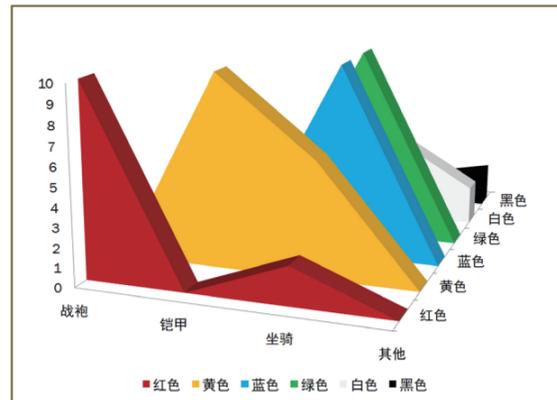


图2 兔爷泥塑色彩分布图

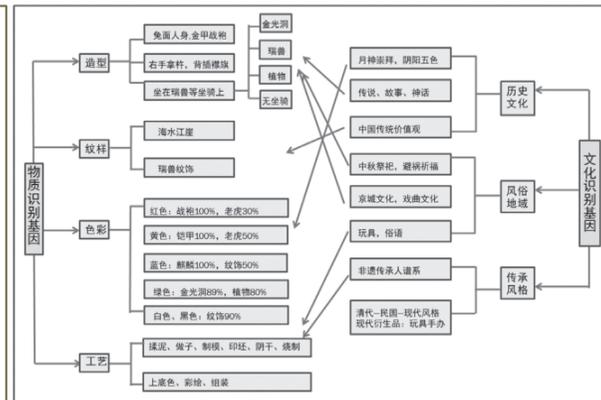


图3 兔爷的艺术基因图谱

学者，从原始艺术、视觉文化、传统音乐、民族性格等多个视角出发，考察了中国艺术史中的文化基因问题。《文化基因的谱系图构建与传承路径研究——以古滇国文化基因为例》<sup>[6]</sup>等文章从基因谱系角度对中国传统民居聚落景观、民间艺术等进行实体研究，是近几年出现的研究热点。

## 二、研究内容

### （一）研究对象

中国民间泥塑是我国常见的一种民间美术形式，也是非物质文化遗产的代表。它以泥土为原料，手工捏制，或彩或素，趣味无穷，源远流长。本文以兔爷为典型案例，将其艺术基因细分为物质识别基因与文化识别基因，运用数字化技术进行分析，为民间泥塑的研究添加一种思维角度。

### （二）理论构架

模因论运用在泥塑艺术的研究：模因论认为人类的文化如同生命，都是由“模因”复制和繁衍进化，从文化遗传密码的提取、转译与重组角度研究文化传承。将模因论引入中国传统艺术研究领域，有助于深入挖掘中国传统艺术的文化内涵。本文旨在将民间泥塑“模因”提取出来，绘制成艺术基因图谱，以揭示民间泥塑的艺术本质及其传承规律。其中，民间泥塑的造型、色彩、纹样、工艺等显性基因是适合定量进行分析的图像模因丛，可以通过计算机逆向工程法等找到图像的图式节点，使其特征化、向量化、数据化，形成物质识别图谱。隐性基因要从中国文化基因更深层次地挖掘，整理归纳为文化识别图谱。“物质识别”和“文化识别”就像艺术基因中的“双螺旋”结构，互通互摄，缠绕共生，最终形成中国民间泥塑艺术的谱系全貌。

数字化创新：科技的发展带来了数字化时代的革新，转变了人们对于信息接受的方式、态度及视角，主导了视觉文化的发展方向。在数字时代，传统文化基因要保持鲜活，达到文化代际传承，数字化技术的创新是必不可少的手段。在这种前提下，本文对民间泥塑艺术的研究，充分利用了计算

机技术进行艺术基因的提取与分析工作，而且利用信息可视化技术的信息解构与信息重构功能，重塑民间泥塑艺术的艺术基因，形成动画娱乐、交互游戏、文创产品等设计。

### （三）研究内容及路径

从习近平总书记“文化基因”系统论的战略高度出发，依据模因论理论基础，基于中国民间泥塑的现状与文献分析，运用逆向工程法等计算机数据分析方法，完成对其艺术基因的分析、汲取与创新。从文献、历史、案例等入手分析民间泥塑的历史、风俗、地区等形成的内在逻辑等隐性基因；采用计算机采集、识别、建模、量度统计等方式，搭建民间泥塑显性基因识别系统的框架；通过对艺术基因嫁接、植入、变异等获得新元素，完成创新设计，最终形成中国民间泥塑的艺术基因谱系（图1）。

### 三、兔爷的艺术基因谱系

泥塑是中国传统艺术的典范，从新石器时期的陶猪、陶狗，到春秋战国时代的殉葬人偶，从作为佛像被膜拜，到作为“耍货”玩赏的风俗，在民间流传广泛。北方最具有代表性的民间泥塑是兔爷，是混杂了民间传说、戏曲和京朝气派的产物。兔爷分布在北京、河北、山东等北方地区，造型质朴可爱，用色大胆，兼有玩具的功能，体现了中国北方幽默诙谐的特点。兔爷的艺术基因分为以造型、纹样、色彩、工艺等为主的物质识别基因，以及包括历史、风俗、地区、传承人等隐性基因的文化识别基因。文化识别基因决定着兔爷的物质识别基因，相伴相生，互相作用，这种双重性随着历史发展呈现多义性。

#### （一）物质识别基因数据的获取

当前，信息可视化采集数据的手段非常丰富，方便了物质识别基因信息数据的获取。本文对32个兔爷泥塑案例进行了计算机数据分析，总结有以下几种艺术基因获取途径：

##### 1. 逆向工程法获取造型信息

逆向工程法是利用仪器获取采集目标的三维数据，并



图4 黄哲信 兔爷文创——伏兽兔手办

进行分析的一种方法。具体做法如下：利用三维扫描仪器对所需采集目标的表面的点坐标进行信息采集，然后对数据分析后获得兔爷的几何特征，再利用CAD建模把物体实物转换成数字化模型。扫描阶段，兔爷泥塑的造型相对复杂，为了保证其采集数据的精准性，首先选择非接触式的3DSS三维坐标扫描仪，对兔爷的泥塑进行分方向多次扫描（兔爷的耳朵、后背旗要单独扫描）；第二，最好选择素胚，以排除兔爷纹饰与色彩的干扰；第三，扫描设备通过捕捉扫描对象上的光点来获取信息，需要对扫描目标粘贴合适的参考点。进入点处理阶段，要运用Geomagic Studio的逆向设计原理调整计算虚拟空间中的点云和三角形面片，经过点云的降噪、分割、修补等工作完成NURBS曲面的构建，为CAD还原实体模型做准备。将模型数据导入到Keyshot中进行渲染，产生真实的3D渲染影像。

通过对兔爷泥塑的造型识别与分析，获得以下数据特征：

（1）大小、比例：资料证明历史上兔爷最高大的一米有余，是祭祀用的尺寸。测绘使用的32个兔爷泥塑大小在15cm—45cm之间，其中，13m—25cm的小型兔爷占比93.7%，是最通用的尺寸，这个尺寸正适合在手中玩赏。兔爷主体的头身比在1:1.83~1:2.25之间，这是儿童喜爱的大头身子小的比例范围。早期的兔爷强调祭祀功能，主体与坐骑的比例为2:3，民国以后的兔爷与坐骑的比例为1:1左右，突出人物的威武，坐骑的头部也比较大，显示了玩具的可爱的特点。

（2）主体造型结构：兔爷泥塑基本上是一个兔面人身的主体骑各种瑞兽或者在金光洞上的形象。武将兔爷形象基本上戴金盔，头上插兔耳朵（可拆卸），身披带金甲的战袍。右臂微微蜷缩，右手拿杆左手拿石臼，右腿露出铠甲，背后插一面后背旗，少数兔爷泥塑后背插一个伞盖代替后背旗。除了具有戏曲特征的武将兔爷形象，还有身穿红袍的文官形象，三百六十行均可化作兔爷，显示了市井百态。

（3）坐骑造型：兔爷坐骑分为以下几种：金光洞、瑞兽（麒麟、老虎、大象、鹿）、植物（葫芦、荷花）、站

立姿势（无坐骑）。

#### 2. 纹理映射技术分析纹饰信息

纹理映射技术是在三维扫描后形成的网格模型中，通过处理三维数据获得纹理的各个顶点位置，将图像上点相连，并将像素的颜色贴到所得到的3D模型上，实现纹理的映射。

兔爷泥塑的纹样主要有以下几种：衣服纹饰（铠甲纹、海水江崖纹）、瑞兽纹饰（鳞片、毛发）、植物纹。

#### 3. RGB色彩分析法读取色彩信息特征

RGB色彩分析法是运用二维提取法读取泥塑色彩特征的一种方法。首先使用数码摄影摄像设备对兔爷泥塑进行数字拍摄，再利用Photoshop软件，提取采集图像的RGB三通道颜色，通过OpenCV库获得样本在RGB空间中的颜色分布。通过对数据进行处理和分析，绘制兔爷泥塑的主要颜色分布图（图2）。

如兔爷泥塑战袍颜色为红色占比100%（阈值[158, 44, 46]~[213, 0, 6]），铠甲为黄色（或者金色）占比100%（阈值[234, 259, 3]~[197, 159, 48]），这是兔爷程式化的颜色设计，基本不得更改。战袍下摆海水江崖纹饰以蓝色为主，占比50%（阈值[47, 58, 200]~[8, 28, 213]）。颜色差异大的地方是兔爷的坐骑，有蓝色的麒麟，黄色、红色与黑色的老虎，白色的大象，绿色的金光洞和植物等，花样繁多。

#### （二）兔爷的文化识别基因

对于兔爷的隐性基因，需要用文献法、访谈法、问卷调查等研究方法，深入挖掘其历史、风俗、地域、传承人等基因，理解其与兔爷泥塑物质识别基因之间的联系。

中国自古有月神崇拜，日月相对，一阴一阳。汉代刘向《五经通义》中：“月中有兔与蟾蜍何？月阴也，蟾蜍阳也，而与兔并明，阴系于阳也。”从此，月神与兔相联系；嫦娥奔月的故事，有白兔陪伴；《西游记》中月兔下凡，化作天竺国公主；《封神演义》中有长耳定光仙……北京城流传的兔爷下凡救人的传说是百姓在瘟疫的笼罩下对美好生活的寄托。由于兔代表了阴性的月神，也寓意生育，中秋节祭月是妇女的主场。在明代祭祀使用一种木刻板画——“月光纸”，后有人照着月光纸上的玉兔形象做成泥塑，祭拜之余，还能够成为儿童的玩具，从此流行。明人纪坤（约1636年）在《花王阁剩稿》中有关于兔爷最早的记载：“京中秋节多以泥抟兔形，衣冠踞坐如人状，儿女祀拜之。”以此算来，兔爷泥塑已经有400多年的历史。兔爷的造型色彩深受戏曲形象、年画的影响。如兔爷的金盔金甲就是戏曲造型，一些兔爷画有脸谱，自成一类。兔爷的坐骑很多，都离不开北京民俗的吉祥寓意。最常见的是骑虎兔爷，寓意虎镇五毒；白象来自普贤菩萨，代表吉祥如意；骑麒麟代表的是多子、仁义、天下太平；骑梅花鹿的兔爷寓意长寿；坐在金光洞的兔爷暗示其



图5 黄哲信 兔爷文创三维建模

道教神性（长耳定光仙），也是最早出现的形象；此外，还有骑葫芦、莲花、坐灶的兔爷，都能够在民俗与吉祥话里找到原型。

### （三）兔爷的艺术基因图谱

结合以上数据与资料，可基本绘制出兔爷的艺术基因图谱（图3）。

### 四、数字化创新实例

传统艺人面临的困境是市场减少、手工艺的技艺流失、作坊的生产很难完全满足市场的需求等问题。而随着时代变化，传统玩具不能满足人们的审美和使用需求。要保持兔爷等传统艺术的活力，就要在厘清其艺术基因的图谱之后，通过文化资源的嫁接、艺术符号的植入，以及对其文化生态的保护等方式进行数字化创新。本文选择了一个文创产品——兔爷潮玩手办作为案例，为传统艺术的创新之路提供一种思路（图4）。

文化资源嫁接：二次元、功夫熊猫等卡通形象深入人心，是新时代的文化艺术资源。该设计顺应年轻人喜爱的潮流，把兔爷的形象改为可爱的女孩，坐骑选用熊猫的形象，是对流行文化与传统艺术的嫁接。

艺术符号植入：该设计选择中华传统服饰、纹饰和配色体系，保留兔爷造型结构的基因，如三瓣嘴、兔耳朵、有坐骑等元素，嫁接上敦煌壁画的艺术符号。把坐骑改为九色鹿，人物服饰选用飞天的装饰，手中的道具改为琵琶。这些艺术符号植入后，在兔爷的手办上激活，造就了新的艺术形象。

文化生态保护：传统艺术的文化生态需要借助数字技术、互联网技术的力量。该文创产品在制作工艺上运用数字化建模、数字打印技术制作出手办，获得了年轻人的喜爱（图5）。在宣传与发行期间，采用互联网众筹、元宇宙NFT等方式，数码艺术的在线性、交互性和虚拟现实等为民间泥塑的文化生态提供了更加广泛的空间。

### 五、结论

中国民间泥塑形成独立于世界其他民族的“中国面貌”，归根结底就是扎根于中国传统文化的“基因转译与重组”。在当代背景下，民间泥塑只有在艺术基因上不断

获取新的生长点，不断地寻求激活其发展的因子，才能得到应有发展空间与价值体现。民间泥塑的传播与创新，重在利用新科技在思维与审美的创新。互联网在信息传播、大数据集成、资源配置中的优势，将会成为提升文创产品创造力与生产力的利器。

### 参考文献：

- [1] 耿识博. 习近平“文化基因”论的内涵探析[J]. 中共中央党校学报, 2016(6): 5.
- [2] [英] 道金斯. 自私的基因[M]. 卢允中, 张岱云, 等, 译. 北京: 科学出版社, 1981: 1-3.
- [3] [英] 布莱克摩尔. 谜米机器——文化之社会传递过程的“基因学”[M]. 高申春, 等, 译. 长春: 吉林人民出版社, 2001: 12-14.
- [4] 吴福平, 李亚楠. 文化基因概念、理论及学术史批判[J]. 深圳社会科学, 2020(6): 95-103.
- [5] 邓福星, 练春海, 王清雷, 李修建, 任大援. 中国艺术史的文化基因·笔谈[J]. 艺术学研究, 2020(06): 4-14.
- [6] 赵鹤龄, 王军, 袁中金, 马涛. 文化基因的谱系图构建与传承路径研究——以古滇国文化基因为例[J]. 现代城市研究, 2014(05): 90-97.
- [7] 殷华叶. 北京泥塑玩具兔儿爷研究[D]. 北京: 北京印刷学院, 2020.

本文为2021年天津仁爱学院-天津大学教师发展基金合作项目《京津冀地区民间泥塑非遗艺术的信息可视化研究》论文，项目编号：FZ211010

苏 静：天津仁爱学院艺术系教授

（责任编辑：蒙佳亮）

## 互动性叙事在数字媒体艺术创作中的培养和应用

### Cultivation and Application of Interactive Narration in Digital Media Art Creation

王亚东 王 俣  
Wang Yadong and Wang Yu

**摘要：**互动性叙事是新媒体和计算机技术快速发展的全媒体时代下艺术创作中叙事方式的一种转变，人工智能、虚拟现实、增强现实、沉浸式等数字媒体领域技术改变了叙事的形态和方式，这种转变打破了创作者和受众之间的界线，从形式的互动到文本的构成元素，艺术作品的叙事方式不断被重构，这使得更多受众能更积极主动地参与到艺术作品的创作和互动之中，从而带来动态的感官和情感体验，甚至重构其认知体系。

**关键词：**互动性叙事；数字媒体艺术

叙事学是一门探讨叙事相关问题的学科。叙事可以简单理解为故事的叙述，包括故事的构成、走向、表达方式、表现手段和意义等，属于文学、符号学等学科范畴内的概念，因此对于叙事的理解要从“讲故事”说起。而对于数字媒体艺术创作来说，能通过作品来讲故事对作品的广泛传播也至关重要。如何运用数字媒体技术构成叙事、讲好故事并呈现出一个完整的作品，这是目前从事数字媒体艺术教育和行业领域的人员都应思考的重要问题。

### 一、互动性叙事的重要理论来源

叙事，通俗来讲就是“讲故事”，人类的历史和文明正是在讲故事的过程中不断传承和发展的，而在艺术创作过程中，艺术家的讲故事能力，对其作品的传播同样具有重要作用。互动性叙事（Interactive Narrative）是叙事学、媒介学、符号学等理论领域研究的交叉点，其研究对象为技术与内容结合的互动性媒介内容形态。<sup>[1]</sup>

叙事以及互动性叙事理论化的不同方式，使得我们可以进一步思考数字媒体叙事作品和用户体验之间的联系，以及个人的叙事发展和所使用的技术、概念性技能的方法向使用者所传达的叙述性。以下是有关叙事学的几个关键理论。

#### （一）亚里士多德的《诗学》

古希腊哲学家亚里士多德的《诗学》被公认为是西方叙事学的源头，其系统地阐述了艺术的本质、功用、情节等组合以及文学的语言等问题，<sup>[2]</sup>作者通过对技艺与虚构

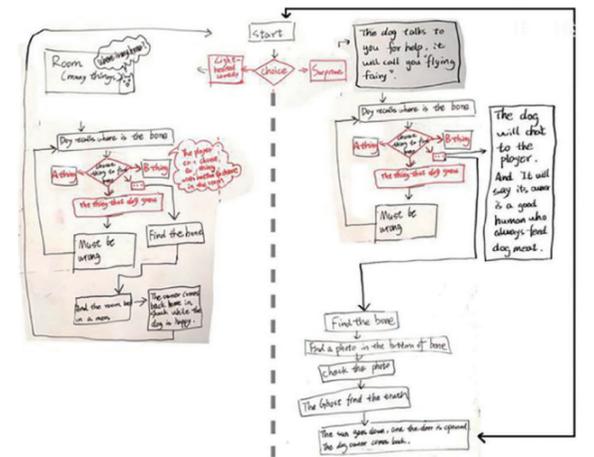


图1 马羽彤、赵萱、万欣欣、张琦 互动叙事作品《Find the bone》规划流程图

两个层面的探究，以求证主体在艺术创作中架构与创建的相互关系，从而奠定了其作为叙事学基础的重要地位。

#### （二）弗拉基米尔·普洛普的《故事形态学》

结构主义的叙事学先驱、俄罗斯文艺学家弗拉基米尔·普洛普在他的著作《故事形态学》中，首次提出富于独创性的结构形态分析法的观点，被结构主义理论家们奉为精神源头。<sup>[3]</sup>普洛普通过对100个俄罗斯神奇故事所做



图2 徐滢、潘宇薇、贺雨璐、谢欣怡 超文本漫画作品《Snow Mountain Hut》

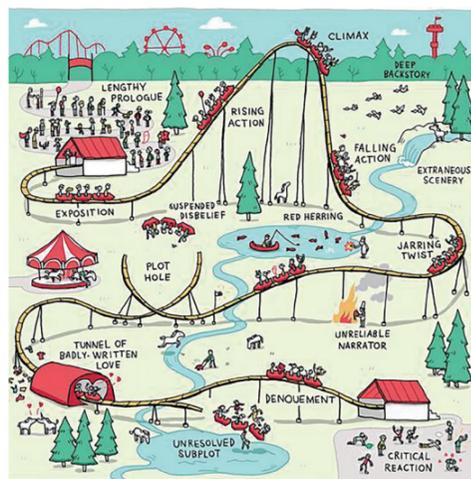


图3 Snider, G. (2013) The Story Coaster, NY Times (故事的复杂形式)

的形态比较分析，从中发现了这些故事的结构要素，提炼出了31个功能项并对这些组合的规律、关系进行了分析。<sup>[4]</sup>普罗普对叙事学理论的贡献，在于他在研究过程中首次运用“功能项”来定义故事中的重要因素，并将它作为分析故事的基本单位，这对于结构主义叙事学研究来说，可谓是一个具有里程碑意义的节点。

### (三) 列维-斯特劳斯的《结构人类学》

列维-斯特劳斯的《结构人类学》是在普洛普“功能项”观点的基础上，立足于现代语言学结构主义文化理论，更注重作品本文及其结构分析，主要研究作者与叙述人、叙述人与作品的人物、作者与读者等相互关系，以及叙述话语、叙述动作等。<sup>[5]</sup>

基于以上诸多叙事学理论的影响，互动性叙事在科学技术发展以及人本主义思想在艺术创作中主体地位不断提升的环境下应运而生。

### 二、互动性叙事理论的培养和实践

互动是人类信息需求的本能冲动，对于互动性叙事的研究萌芽于20世纪60年代，主要研究数字媒介上具有互动特性的叙事作品，从聊天机器人的出现，到超文本小说，再到仿真“游戏”、三维模拟的虚拟世界，数字媒体技术由于其自身的互动性特征，通过环境设定、数据分析、视听手段等给受众带来了心理、生理乃至物理层面的独特体验，使受众基于自身叙事体验而创作出新的原创故事，这在很大程度上革新了艺术创作者的创作思路。因此，如何在数字媒体艺术创作中培养互动性叙事具有重要意义。

#### (一) 将不同的选择放在故事中

故事是叙事功能的直观呈现，在互动性叙事的语境

下，凭借新媒体技术，故事以多种形态的互动方式进行讲述和传播。作为艺术创作者，能够讲述一个充满吸引力的故事，在叙事之初首先需要思考的便是如何将不同的选择放在故事中，通过多条故事线使受众或用户在体验的过程中，根据自身独有的叙事体验和知识经验，不自觉地进入故事情节之中。

例如，设计师在创作一个基于屏幕的互动作品之前，需要花费大量的时间在资料搜集和故事创作中，而将故事可视化的过程则是通过设计流程图实现的，这其中，能够体现出设计师清晰的思想脉络和叙事的发展过程，包括完成的叙事脉络、界面数量、每个界面中呈现的屏幕内容、不同界面的相互关系、用户能够展开多条故事线的节点等等都一目了然。设计流程图既能帮助设计者理清思路，又能为后期实践制作做好准备（图1）。

#### (二) 超文本漫画

超文本漫画是随着新媒体技术发展而产生出的一种新的艺术形式，相较传统的纸质媒介而言，超文本漫画受益于计算机等平台的快速扩展而迅速普及。计算机和互联网等新的传播媒介，其最显著的特征就在于“互动性”，而互动性恰恰成为新媒介与传统媒介之间的重要分界特征之一。超文本漫画突破了漫画自身媒介的单一性和固定性，在一定程度上既保留了传统漫画的风格特征，又从其他题材借鉴相关内容中（如解密、纪录片等）达到用户对叙事的掌控，强化了独特的个人体验，使得受众不再只是单纯地接受，而是凸显了用户的主观能动性（图2）。

#### (三) 动机和原因

充分明确故事发生的动机和原因。在这个过程中，艺



图4 郭恒宇、刘展维、刘瀚文、张琦睿 叙事性游戏《Agent 917》



图5 郭恒宇、刘展维、刘瀚文、张琦睿 叙事性游戏《Agent 917》

术创作者往往会发现故事发生的动机和原因将不止一个，而动机和原因的设计将决定故事情节和结构的复杂性和戏剧性。一个完整的故事至少要包含故事中的五个基本目标，即赢得、逃避、停止、传达以及危急关头，而动机则是实现这五个目标以及故事线条发展的源头。

#### (四) 故事形式

故事的形式包括功能性、戏剧张力、多样视角以及事件的深层结构。故事的功能性可以区分故事的整体风格，如何设计戏剧张力意味着效果方面的呈现差异，不同视角则使得故事叙事从步调上实现多样性，而深层结构决定了事件会不会千篇一律、如出一辙。

#### (五) 故事结构

每一个好的故事叙事，都需要三个基本的部分：引入、危机和解决。叙事者可以采取不同的方式将这三部分进行组合，这样就会构成故事的不同形状。通过了解故事的基本原理并将其解构，可以看到一个能传达思想、传递信念的故事，必然具备逻辑性和可靠性，并至少应具备以下基本要素：

1.角色。角色是故事的载体，角色的形象、行为等具象表现，将直接影响叙事本身及受众体验。

2.场景。场景是角色所在的环境，可以是虚拟环境，也可能是真实世界。

3.情节。情节的逻辑性和完整性，实现了对人活动和理性的肯定，要讲究因果逻辑，力图以环环相扣的叙事链条吸引观众沉浸于剧情之中。<sup>[6]</sup>克里斯多夫·布克（2010）曾提出七种故事情节，即“Overcoming the Monster”（斩妖除魔）、“Rags to Riches”（从贫穷到富有）、“The Quest”（探寻）、“Voyage and Return”（远行与回归）、“Comedy”（喜剧）、“Tragedy”（悲剧）、“Rebirth”（重生），<sup>[7]</sup>情节设置应注重起承转合，在组织好故事结构后，在故事板中展开叙述。具体构思时，首先要有故事背

景，帮助受众理解剧情；之后进入剧情上升期，即主要角色开始追求目标，上升的动作包括所有那些导致戏剧故事发展的主要转折点或高潮的场景；故事的高潮到来时，必定伴随争论和戏剧转折，而充满情感的行动和转折才是故事最感动受众的地方；高潮过后，故事情节由升转降，剧情逐渐回落；最后是解答、结束期，即事件归于终结，或和解，或趋于平稳，问题得以解决，故事结束（图3）。<sup>[8]</sup>

#### (六) 互动性叙事

在多媒体、互联网技术迅速发展的当下，视听传播发生了深刻变革，叙事也通过媒介的更迭融合而逐渐新颖多样，大家都在思考在叙事的过程中加入互动，将会发生什么。这也是互动性叙事这种叙事方法被广泛运用在艺术创作之中的原因之一。

互动性叙事将传统叙事内容层中的角色、目标、情节、结构等通过数字化技术表达出来，使受众在虚拟的叙事体验中通过互动来理解故事，并按照自身体验能力对情景产生感知和反应，这种行为是互动性叙事，其突破了设计者在故事构建和表达方面的困境，产生了更完整、更全面、更多元的艺术创作（图4、图5）。

### 三、“互动性叙事多媒体创作”课程作品分析

“互动性叙事多媒体创作”是天津美术学院中英合作办学项目的一门英方引进课程，该课程深挖叙事性内涵，介绍互动叙事理论、实践方式以及数字媒体叙事产品和用户体验之间的联系，并重点探讨关于叙述性、游戏和交互媒体的相互关系，旨在研究数字媒体艺术专业课程中对叙事性的践入和发展，作者通过对该课程的全程追踪，梳理出互动性叙事在多媒体艺术创作中的运用成果及分析。

#### (一) 亮点和特色

1.作品画面具有较强的艺术性，加入互动后的画面与之前的风格能保持一致，互动操作模块反应灵敏，每格画面的排版和场景转换流畅，故事的叙事性和选择性非常清

晰,选择的多样性和故事方向都很好,有很好的用户体验。背景音乐和音效也很好地贴合了故事的主题,烘托故事的氛围。

2.作品排版精良,画面布局、排序和交互创造了有趣的用户体验。故事构思巧妙,每个支线故事中都含有巧妙的彩蛋,增加了用户良好的体验感和沉浸感。

3.故事中画面的运行方式、不同界面的聚焦点和视角的选取俱佳,情节发展方向、线索和结局具有相对复杂的体验感。

4.作品呈现的主题内容引人入胜,包含了大量复杂的面板和故事元素,并且场景转换流畅,素材的艺术性较高。

## (二) 存在问题

1.作品易出现较多文字性叙述内容,可适当增加一些图片内容以传达故事,增加用户的选择机会,而不是线性的机械点击。

2.页面布局整体良好,但易出现故事不完整、主题不清晰现象。按钮的使用缺乏明显的可见性。不同人物隐藏的揭示部分在故事铺垫前期可以更多地提及和暗示。

3.画面中的指引标志(navigation)不明确,用户在定位界面时体验感较弱,故事中用户可进行的选择较少。

4.作品的艺术性较强,但整个故事在传递过程中,故事情节和画面简单,结局缺乏一定的吸引力,没有足够的神秘感、紧张感和线索,导致用户无法多样性选择。

5.故事本身立意简单,结局没有给出解决方案,可增加额外的元素让互动按键更加明显,让用户的操作感更强。

## 四、互动性叙事的当代思考

随着互动性叙事在艺术创作中的作用逐渐凸显,如何在叙事中加入互动,如何在数字媒体艺术的创作中进行叙事,引发了我们的诸多思考。在我们更进一步地了解叙事和交互媒体的相互关系时不难发现,无论是传统意义上的叙事作品还是互动性叙事作品,其实都是在为既定的目标服务的,它们都具有较完整的作品结构和表达体系。只不过,互动性叙事产品的创作者与传统意义的作者不同,他们更加注重通过作品传达某个特殊信号或信息,利用编码或技术手段搭建一个故事框架,而受众则根据自身经验去体验作品,也可以说,互动性叙事的创作者是站在“上帝”的视角将叙事产品的故事线铺展开来的。

互动性叙事是“一种人机的数字互动体验形式,用户通过他们的行为创造或影响一个戏剧性的故事情节。其目标是让用户沉浸在虚拟世界中,使用户相信他们是展开故事不可或缺的一部分,并且他们的行为可以显著改变故事的方向或结果”。<sup>[9]</sup>随着互动性叙事的发展应用,互动叙事理论作为数字化媒介技术语境下的叙事学理论,为数字媒体艺术的教学和创作提供了理论支持。

同时,大数据已成为时代特征的今天,大数据叙事也成为互动叙事的一种极为重要的叙事策略,<sup>[10]</sup>互动性叙事在创作背景、故事内容、数据分析、技术应用等方面不断推动着艺术创作的发展和创新,并帮助数字媒体领域应对未来的技术性发展。另外,从视觉、听觉输出、呈现来讲,互动叙事作品具有逼真、动态的特征,更注重受众的认知和情感体验,同时可以引发更多思考,对于扩展人的认知能力和加强思维灵活性具有重要意义。

## 参考文献:

- [1] 高慧敏.VR纪录片的互动叙事模式探究[J].电视研究,2019(09):45-48.
- [2] 徐素旋.亚里士多德与悲剧[J].大众文艺,2009(01):142.
- [3] [俄]普罗普.故事形态学[M].贾放,译.北京:中华书局,2006.
- [4] 杜嘉悦.从普罗普的故事形态学叙事理论看《美女与野兽》的叙事特色[J].艺术大观,2020(22):71-72.
- [5] 列维-斯特劳斯.结构人类学[M].陆晓禾,黄锡光,等,译.北京:文化艺术出版社,1989.
- [6] 张书端.数字文化语境下影游融合的叙事学考察[J].电影新作,2020(4):40-43.
- [7] BOOKER C. The Seven Basic Plots [M]. New York: Continuum, 2010.
- [8] SNIDER G. The Story Coaster [J/OL]. The New York Times Sunday Book Review, 2013-07-14. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2013/07/14/books/review/12snider.html?smid=tw-share> last accessed 20 December 2022.
- [9] 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典(修订版)[M].北京:中国电影出版社,2005.
- [10] 王兰侠.互动叙事理论视角下的中国网络剧发展[J].电影评介,2017(14):92.

资金资助:天津美术学院校级科研项目《互动性叙事在数字媒体艺术创作中的培养和应用》,项目编号2020005

王亚东:天津美术学院国际艺术教育学院助理研究员 硕士  
王 侯:天津美术学院国际艺术教育学院助教 硕士

(责任编辑:蒙佳亮)



李旭飞 祥云 中国画 200×150cm 2022年