

天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS



2024/5



北方美术

NORTHERN ART

2024/5

总第一七六期

天津美术学院学报 双月刊



“跨越时空的对话——恽南田没骨真迹与时代演进展”展览交互现场

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：2024年10月25日

刊 号：ISSN 1008-8822
CN12-1287/G4

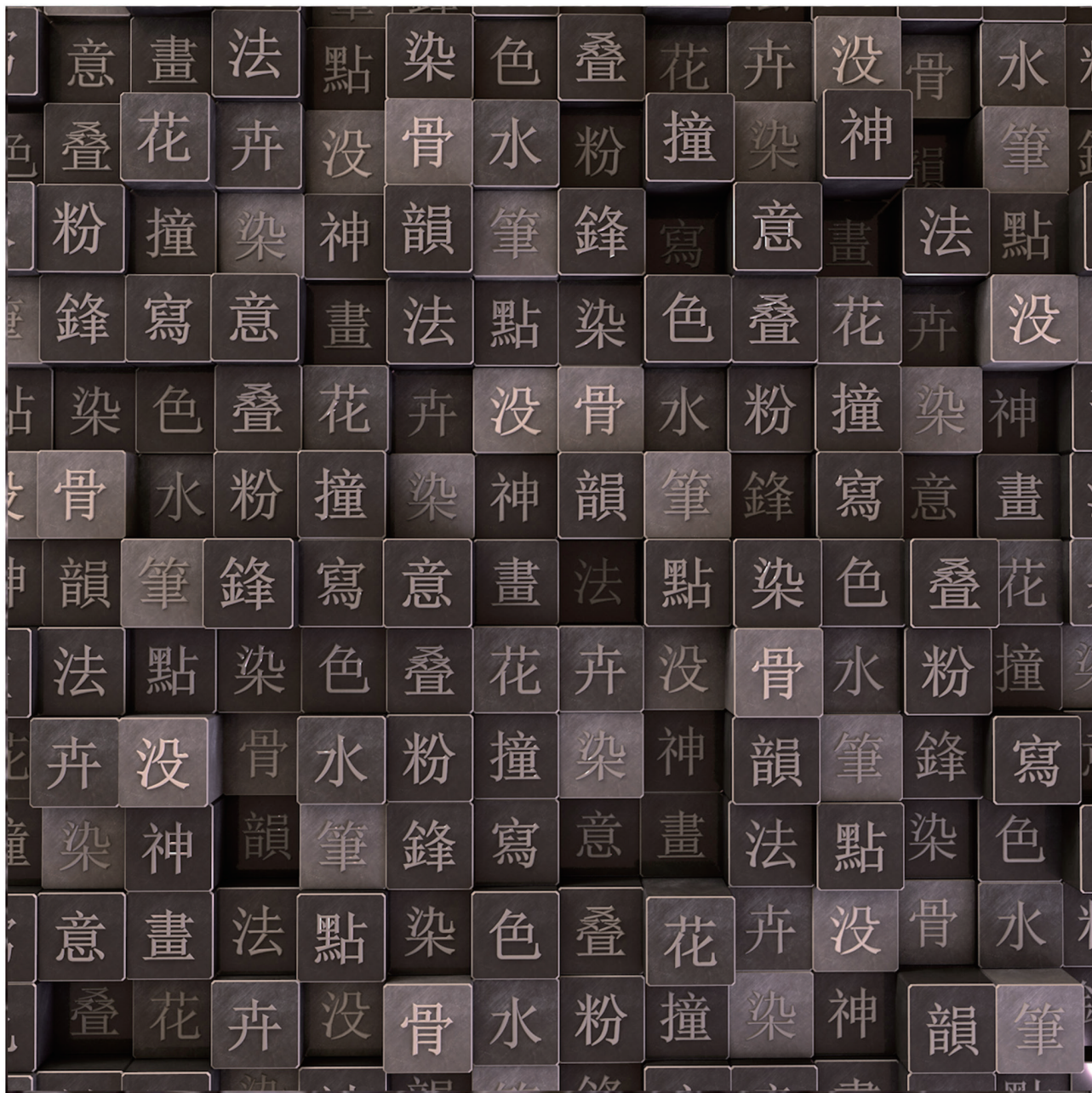
E-mail: beifangmeishu@tjarts.edu.cn

定 价：28.90元

ISSN 1008-8822



9 771008 882240



“跨越时空的对话——恽南田没骨真迹与时代演进展”中展示的矩阵画跋

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

2024年 第5期

总第176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 邱志杰

编委 于小冬 兰玉琪 吕铁元 刘永胜 李 通
李旭飞 邱志杰 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 邱志杰

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 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

022-26246098

制版印刷 天津午阳印刷股份有限公司

出版日期 2024年10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

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、博看网 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。

目 录

■ 专 题

艺科跨界实践

高校跨媒体艺术专业教学实践与探索 陈红汗 /004

虚拟制作——影像视效合成技术现状与发展研究 刘 嶝 /008

传统文化新媒体艺术展观众的感知体验及行为意向生成机制——基于扎根理论的探索性分析 郭 青 /013

没骨花卉的数字化表达——以“跨越时空的对话——没骨真迹与时代演进展”为例 沈心怡 /019

时代人物

回归的探索——谈赵宪辛的艺术创作 汪彦君 /026

■ 近现代美术史

“新民说”诉求下的民国初期美术变革 肖 笛 郭祥斌 /032

白蕉绘画中“魏晋风韵”的思想研究 李姝珮 /037

■ 古代美术史

双身与编织——战国中山王墓出土的错金银四龙四凤铜方案研究 赵 姿 郑以墨 /041

浅析泉州开元寺印度教石刻图像的中国化趣味 陶 宇 代鑫宇 /050

中国“书画同体”的新释解：基于莫里斯符号学三维配置的研究进路 刘 津 /057

“文化性”与“技术性”：基于董其昌视角的中国文人画创作理论愿景 曹 贵 /063

■ 设计研究

虚构想象与技术反思：思辨设计的概念、历史与特征问题 马丽媛 /066

“新丑”设计：现代平面设计中的审丑转向与实践 张泽怡 /069

ERIH 模式视角下天津近代工业遗产旅游线路开发策略研究 赵欣如 单琳琳 /074

系统论视角下作为本土文化符号的澳洲博物馆文创研究——以 10 所澳洲博物馆为例 曾 光 张 琪 /081

■ 美术教育

从电影“叙事”与“反叙事”看景观设计教学引导 方雯婷 冯亚星 /086

真诚质朴、仁心温厚——傅乃琳先生的教学与艺术创作历程 岳 杨 /091

红色校史铸魂育人路径探析——以天津美术学院为例 陈秋实 /099

■ 海外美术研究

西方当代雕塑中的日常物品是怎样创造隐喻的？ 郑 舒 /101

镜子与自画像——虚实转换下的观看与表达 赵艳妮 /105

Contents

■ PARTICULAR SUBJECT

INTERDISCIPLINARY PRACTICE BETWEEN ART AND SCIENCE

Teaching Practice and Exploration of Cross-Media Art Majors in Colleges and Universities..... *Chen Honghan/04*

Virtual Production: A Study on the Current Status and Development of Image Visual Effects Composting Technology..... *Liu Di/08*

Perceptonal Experience and Behavioral Intention Formation Mechanism of Audience at New Media Art Exhibitions of Traditional Culture: An Exploratory Analysis Based on Grounded Theory..... *Guo Qing/13*

Digital Expression of Boneless Flower Paintings: A Case Study of “Dialogue Across Time and Space: Exhibition of Yun Nantian’s Authentic Boneless Paintings and Their Evolution Through the Ages”..... *Shen Xinyi/19*

FIGURES OF THE ERA

An Exploration of Return: A Discussion on Zhao Xianxin’s Artistic Creation..... *Wang Yanjun/26*

■ MODERN ART HISTORY

Artistic Reform in Early Republican China Under the Appeal of “New Citizen Theory” *Xiao Di and Guo Xiangbin/32*

A Study on the Idea of “Wei-Jin Elegance” in Bai Jiao’s Paintings *Li Shupe/37*

■ ANCIENT ART HISTORY

Double Bodied and Interwoven: A Study on the Gold and Silver Inlaid Bronze Table, Featuring Four Dragons and Four Phoenixes, Excavated from the Tomb of the Zhongshan King of the Warring States Period..... *Zhao Zi and Zheng Yimo/41*

A Brief Analysis of the Sinicization Interest of the Hindu Stone Carvings in Kaiyuan Temple, Quanzhou..... *Tao Yu and Dai Xinyu/50*

A New Interpretation of Chinese Concept of “Unity of Calligraphy and Painting”: A Research Approach Based on the Three-Dimensional Configuration of Morris’ Semiotics..... *Liu Jin/57*

“Cultural Nature” and “Technicality”: Theoretical Vision of Chinese Literati Painting Creation Based on Dong Qichang’s Perspective..... *Cao Gui/63*

■ DESIGN RESEARCH

Fictional Imagination and Technological Reflection: Issues of Concept, History, and Characteristics of Speculative Design..... *Ma Liyuan/66*

New Ugly Design: The Turn Towards and Practice of Appreciating the Ugly in Modern Graphic Design *Zhang Zeyi/69*

A Study on the Development Strategy of Tianjin Modern Industrial Heritage Tourism Routes from the Perspective of ERIH Model: Model..... *Zhao Xinru and Shan Linlin/74*

A Study on Cultural and Creative Products of Australian Museums as Local Cultural Symbols from a System Theory Perspective: A Case Study of 10 Australian Museums *Zeng Guang and Zhang Qi/81*

■ ART EDUCATION

Guiding Landscape Design Education: An Exploration Through “Narrative” and “Anti-narrative” in Film..... *Fang Wenting and Feng Yaxing/86*

Sincere and Simple, Kind-hearted and Benevolent: Ms. Fu Nailin’s Journey in Teaching and Artistic Creation..... *Yue Yang/91*

An Exploration of the Path of Forging Inner Strength and Inspiring our Students with Red School History: A Case Study of Tianjin Academy of Fine Arts..... *Chen Qiushi/99*

■ OVERSEAS ART RESEARCH

How do Everyday Objects Create Metaphors in Contemporary Western Sculpture? *Zheng Shu/101*

Mirror and Self-portrait: Observation and Expression in the Transformation of Reality and Illusion..... *Zhao Yanni/105*

编者按：艺术与科技的跨界融合正在重塑我们对文化传承和创新的认知。本期专题精选四篇论文，集中探讨了这一融合在不同领域的实践与理论。陈红汗探讨了跨媒体艺术的理论基础，为艺术教育的跨界融合提供了理论支撑。刘頔聚焦电影视效，探索虚拟制作的技术革新。沈心怡以数字化展览为例，讨论了传统艺术的现代表达，而郭青则从观众体验出发，研究了此类展览的感知动力。这些研究展示了艺术与科技结合的多样性和可能性，为艺术领域的教育、创作和展览提供了新的视角和思考路径。

然而，艺术的探索并不止于科技的融合，它同样深植于对传统艺术形式的深入挖掘和纯粹追求中。本期的“人物”将目光转向赵宪辛的艺术世界。赵宪辛以其对油画本体规律的深入研究和对写生艺术的执着追求，展现了艺术探索的另一面。本文作者汪彦君，与赵宪辛携手同行，从更亲近的视角，为我们揭示了其艺术创作背后的思考与实践。

通过这两个不同的视角，我们可以看到艺术的探索是多维的，它们共同丰富着我们对艺术的理解与体验。

高校跨媒体艺术专业教学实践与探索

Teaching Practice and Exploration of
Cross-Media Art Majors in Colleges and Universities

陈红汗/Chen Honghan

一、发展现状及其问题

在新时代的艺术教育发展格局中，艺术表现的数字化、潮流化、跨媒体化不可阻挡。新文科语境下艺术创作的学科交叉特性为艺术教育带来了前所未有的跨媒体创作传播一体化的发展机遇。2023年经教育部批准跨媒体艺术专业正式成为美术学类专业目录新成员。此举表明跨媒体艺术专业是在顺应时代发展和现实人才需求的基础之上应运而生的，旨在超越传统艺术教育的一般范式，着力培养具有高素质高水平的跨学科、跨媒介、跨文化创作的艺术人才。其专业内涵高度契合“中国式现代化”“加快建设创新型国家”“数字化发展”，以及加速提升“新质生产力”等一系列国家发展进程中的重大战略布局，努力适应这些重大战略布局的需求。

跨媒体艺术专业在我国当下的高等艺术教育中扮演着越来越重要的角色。国家和社会对于跨媒体艺术创作传播一体化人才的需求关注度越来越高。但由于跨媒体艺术专业在我国当下的高等艺术教育中还处于新文科艺术教育的发展初期，国内大多数高校、艺术教育机构还没有申请开设跨媒体艺术专业的计划，某种意义上讲，某些传统守旧的艺术教育思维体系和教学模式的顽固状态，严重制约了新兴专业的教育理念和教学方法的探索与发展。新专业在对于飞速发展的社会及其多元化人才需求的估量方面还存在很大差距，对于

自身人才培养目标的想象和设定经验不足，与现实的人才市场需求之间存在认知错位，其课程体系与教学结构模式的构建，以及课程拓展与创新，与创业就业等实践环节的充分衔接，都面临着全新的问题和挑战。

二、理论认识与教学实践探索

（一）理论认识

传统意义上讲，艺术生产的内容和媒介选择与其后续的传播方式选定和发布通常处于分离的状态，也就是说，传统意义上的一般性大众传播媒介，诸如报纸、杂志、广播、电视等通常是不会作为艺术创作过程中的本体媒介参与 to 艺术家对创作载体的选择之中的。同样，传统的艺术表达媒介几乎都是缺乏媒体传播特性的，或者说，艺术家的艺术表达核心是基于对其所选表达媒介的话语寄托，或者将其相应需要表达的话语主题及其意义指向植入其中。然而，在互联网传播与智能生态社会即将全面联姻成型之际，艺术家们在创造性表达时代主题的同时，也必然促使艺术创造的本体符号语言及形式媒介与其时代发展中的媒体传播性逐渐融合，形成一体化的艺术存在样式，这种艺术样式可以称为具有传播功能特性的“媒体艺术”。而无论是传统的艺术表达媒体，还是新兴的艺术表达媒体，它们在不同艺术表现的路径中的媒体融合性、混合性表达，即可以被称为“跨媒体”的艺术表达了。

就传统的视觉艺术表达而言，比如，绘画中的油画、中国画、版画等，尽管它们相对比较稳定的表达媒介存在多样的变化，但其变化基本稳定在相应材料范畴之内。甚至多半画种都是因其艺术表达媒介的材料稳定性而得名。一般来讲，油画是指以油性液体材料与色粉材料结合在物体（画布、木板、建筑）表面所进行的图像建构；中国画是以墨汁或彩墨在宣纸或绢布表面所进行的图像建构；版画则是一种有多种材料媒介可选的图像印刷术，具有很强的视觉艺术的复制功能和大众传播可能性。从版画开始，艺术的表达媒介功能就不再是单一地表达艺术家的思想或观念审美意义，而着实还另具有大众传播的功能和特性。与此同时，版画的技术进步，尤其是印刷术的发展，所给予版画的大众传播性，使版画完全可以被理解作为一种或图像或文本的视觉传播媒体。至此，我们也可以因为版画中有印刷术和大众传播功能的存在，而称其是一种最为古老的视觉艺术的跨媒体表达。故此，跨媒体艺术在版画中所呈现的多样特性，既具备最为传统的通常艺术意义的表达，同时也具有技术发明和文明进步的体现，另外，还更具有大众传播意义上的媒体传播功能和基因特性。

传播学意义上讲，传统的视觉艺术表达媒介，如国、油、版、雕均是相对小众精英的美术门类，也就是说，它们自身的传播性能量是被限定在一定阶层范围内的，很难得到广泛的传播。即使是相对具有大众传播基因的版画，也同样被限定在定量印制的版次范围之内。中国画在传统上多半是文人士大夫阶层内部交流和把玩为主，尤其是文人画更是很难走进寻常百姓的日常生活，因此，就有了民间艺术与士大夫文艺之间的阶层差别；西方的油画出自早期的教会和贵族群体，也更是代表着精英而非大众的文化类别，自然与现代的大众传播关系不紧密。同样，附着在建筑边缘的雕塑艺术尽管在公共空间上有一定的可见性，但由于其空间性和阶级性的限定，这种艺术媒介也仅仅是被限制在权贵阶层的文化展示和意义自治中。

文艺复兴以来，现代人文主义和新兴资产阶级革命共同发力，逐渐推动了工业化大生产和大众传播媒体的崛起，尤其是印刷术和纸媒体生产的工业化，成就了报纸、杂志、书籍等大众传播载体的广泛流通，艺术的表达媒介便逐渐借助于工业化规模生产的大众传播的纸媒体走进大众的观看。与此同时，工业化大生产还带来了摄影术及其相关媒介的大众艺术媒介传播化生产，紧随其后，电影艺术的兴起、广播的电子化、电视的出现、互联网的光纤革

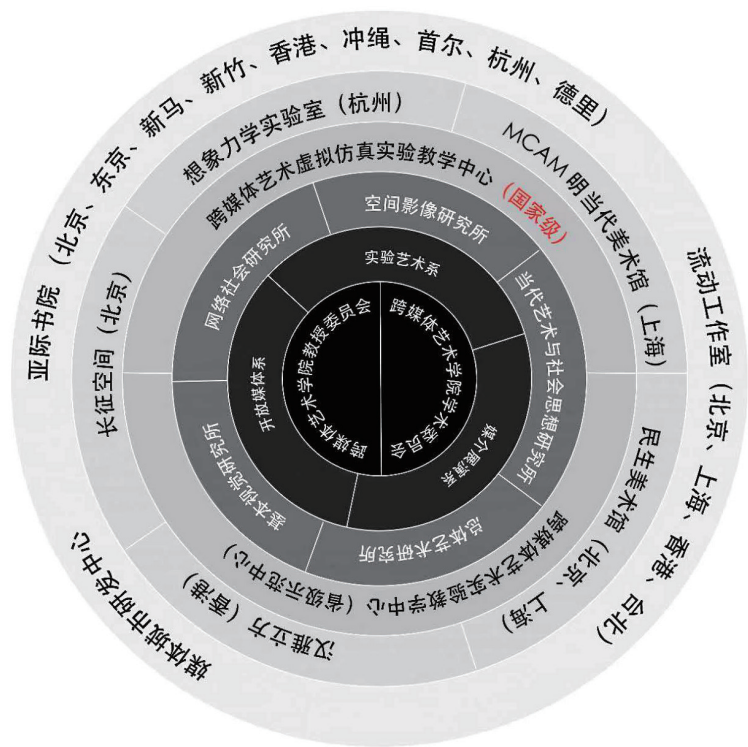


图1 中国美院跨媒体艺术学院专业架构

命，以及人工智能在媒体数字化中的应用等等，逐渐将艺术的表达媒体与艺术的传播媒介融为一体，从而生发出属于当代艺术家的真正的跨媒体艺术的综合表达。

当代艺术之所以能立得住，是因为其基于西方艺术发展史的方法和传统，生发起来的一种具有“弑父”基因的艺术革命惯性。从艺术史的角度来看，杜尚的作品《泉》是开启当代艺术的标志性作品，《泉》还有一个更加显赫的别名叫《小便池》。西方艺术家总是靠着“弑父”的革命性和破坏性重新定义艺术的传播效应。《小便池》和《蒙娜丽莎》都是对抗固有僵化思维或体制的猛药，只是，手段方法和形式媒介有了很大的差别。《蒙娜丽莎》微笑着对抗着神和教会体制，而《小便池》则以工业之矛对抗着工业之盾。与此同时，我们还可观测到艺术由崇高的“神颂”到“微笑的”的“人颂”，再到工业化时代《小便池》这样的“骂娘”式样的“物颂”，以及后来的消费主义时代的“欲颂”。从此，艺术与其媒介终于被搞破坏的“弑父”的艺术家们拉下了神堂。原来艺术家的精英身份，也彻底被博伊斯和安迪·沃霍尔从概念到行动上鼓捣的“人人都是艺术家”以及“每个人都能出名十五分钟”颠覆。可见，艺术家与传播的关联性已然成为当代艺术家改变行为模式的重要动力因素。

我们从上述的版画艺术所滋生而出的大众传播基因及其印刷复制所带来的工业化生产方式来看，艺术的媒体化生产已与大众化传播融为一体。艺术家也在时代的变迁中大踏步地践行着“人人都是艺术家”“每个人都能出名十五分钟”的艺术生产和传播理念。当代艺术家的艺术作品也许就是一本、一个网站、一身穿着、一个行为、一句口号、一场运动会等，实质上，所有的媒介都可以是艺术的媒介，即艺术即媒介，所有的传播都可以是艺术的传播，即艺术即传播。

虚拟制作

——影像视效合成技术现状与发展研究

Virtual Production: A Study on the Current Status and Development of
Image Visual Effects Compositing Technology

刘 頔/Liu Di

1898年，英国电影人乔治·阿尔伯特·史密斯（George Albert Smith）发现了双重曝光并将这种表现手法运用在其电影片段中。这一历史时刻标志着电影视效技术的开始，首先是双重曝光遮罩，然后是黑色遮罩和移动遮罩。有些人使用光学影印机或紫外线，有些人使用钠蒸气，还有人利用透视错觉效果从而制造电影的幻境。20世纪60年代，弗拉霍斯（P. Vlahos）创建了名为色差移动遮罩的解决方案，这种技术与今天仍在使用的视效技术相似。十几年后，随着计算机技术的成熟，电影中的实景替换和物体插入技术向基于计算机辅助的程序过渡，这些程序被称为色度键控或绿幕效果。

40多年后，色度键控技术已经在电影行业被广泛运用。无论是高成本的视效大片还是低成本的独立影像，如

今的绿幕拍摄几乎无处不在。然而，近几年出现的新技术对于电影视效解决方案领域提出了一个问题，即绿幕是否会成为过去。一种新的背景替换技术已经出现，它本质上是一种方法，使用一系列软件工具将现场拍摄的镜头和计算机图形实时结合，通过大型LED显示屏幕创建一个复杂的虚拟电影制作环境。如果深入研究虚拟制作是什么以及如何使用，人们会理解这种创新不是色度键的替代品，而是电影行业不断演变中的一个逻辑步骤，具有更广泛的影响，而其影响贯穿整个电影制作流程。

本文旨在提供一个关于虚拟制作技术的使用及其对电影制作的影响的视角。希望读者能够理解为什么向虚拟制作的转变是电影行业自然的前进步骤，传统的视效技术如何与虚拟制作范式共存，以及未来几年可能会发生的变化。



图1 物理合成 《摩登时代》 1936年

一、视效合成技术介绍

将两个或以上的图像组合在一起以使其看起来像一个画面的过程被称为合成。合成是视觉艺术中最普遍的技术之一，特别是在电影摄影中，允许基于多个现场拍摄的镜头、完全由计算机生成的图像或两者的融合来创建虚构的世界。合成过程可以在拍摄现场和摄像机内完成，也可以在后期制作过程中进行，它涵盖了众多的高级电影制作技术。

二、物理合成技术

最实用的合成技术是物理合成，图像的各个部分放置在摄影构图框中并在单次曝光中被记录下来。一个完美的使用例子是查尔斯·卓别林电影中的景深错觉视差（图1）。物理合成的一个变种是背景投影。在这种情况下，各个部分也在单次曝光中被记录下来，但背景是投影到墙上的图像或视频。这项技术至今仍在使用，有时为获得更逼真的效果也会借助虚拟制作的手段完成拍摄。

尽管使用绘制玻璃进行物理合成被视为一种遮罩技术，但遮罩镜头通常指的是对胶片本身的操控。最初，遮罩镜头是通过用剪裁好的卡片遮挡胶片上的背景部分来创建的。当拍摄场景的前景部分时，背景部分不会曝光。然后，将另一个剪裁好的卡片放在前景部分，倒回胶片，电影制作者会拍摄新的背景。这种技术被称为摄像机内遮罩。为了更好的图像稳定性和更好地保存原始曝光备份，遮罩镜头技术进行了多次发展，但这种初始遮罩的一个主要缺点是其遮罩线是固定的。

移动遮罩使电影制作者能够克服这一限制，使遮罩线可以每帧更改。通过非常耗时的逐帧手工处理，前景部分本身可以作为遮罩，使电影制作人能够在背景和场景中移动演员，从而完全整合他们。此外，遮罩技术的应用，不仅可以实现背景和前景的合成，还能处理更为复杂的场景制作。这些场景可能包含多个需要单独处理的遮罩元素。自多重曝光技术诞生以来，它就一直是制作包含丰富遮罩元素的复杂场景的重要工具。

随着色差移动遮罩的引入，遮罩过程变得更加流畅。该技术通过识别场景中明显的颜色差异来自动应用遮罩，替代了手动选择过程。这种方法标志着计算机技术在电影视效中的整合。

三、数字合成技术

计算机时代以来，数字遮罩已经取代了传统方法。与传统方法相比，数字遮罩可以非常精确地实现影像合成，避免了因微小的偏差而导致的光晕和其他边缘伪影。此外，传统方法的输出是多次复制胶片的結果，每次复制胶片都会降低图像质量，而数字图像可以在不损失质量的情况下复制。此外，使用蓝色或绿色幕布作为背景，通过数字提取目标物，使得遮罩速度更快速、更精确。图2展示了由沃卓斯基姐妹（The Wachowskis）导演的电影《黑客帝国》（1999年）中色度键控场景的前后对比图。

（一）色度键控

色度键控技术是通过移除图像或图像序列中的特定颜色，使得被移除的部分可以被替换。任何纯色都可以用作背景，但绿色和蓝色最常用的原因有很多：绿色和蓝色都不存在于人类皮肤色调中，而人类是最常见的键控对象；绿色和蓝色在数字摄影机上比其他颜色具有更高的亮度。选择这些颜色作为背景是为了避免幕布和镜头中的主体之间发生颜色重叠，确保键控效果的准确性和自然性。

尽管这种技术在理论上相对简单，但要实现专业级的高质量效果仍需额外的努力。首先，投射在纯色上的阴影需要在颜色范围内进行提取，而不是只提取单一颜色值（例如不同色调的绿色）。此外，大场景通常会在被键控的对象上产生所谓的颜色溢出。这种溢出在移除背景时可能会导致信息丢失，因此必须处理溢出情况，处理溢出的方法被称为溢出补偿技术。^[1]最后，有些情况下场景中布满了跟踪器或其他不同颜色的元素，如图2所示。



图2 色度键控 《黑客帝国》 1999年

在这些情况下，这些元素必须手动移除，有时需要逐帧处理。由此，便进入了电影视效技术中的逐帧转描（rotoscoping）领域。

（二）逐帧转描

逐帧转描是一种动画技术，它通过逐帧描绘实景拍摄的镜头，为动画和实景制作创造出图形资产。逐帧转描的使用可以追溯到20世纪初，动画师马克斯·弗莱舍（Max Fleischer）用它来制作具有更逼真和更流畅动作的动画效果。当逐帧转描应用于实景镜头时，工作流程包括为图像的部分创建遮罩以提取元素。这种技术具有宝贵的优势，例如不需要使用色度键控（绿幕或蓝幕）这类的背景平面，并且几乎适用于任何场景。然而，逐帧转描非常耗时，并且需要高技能的艺术家的操作。尽管最新的视效工具可以通过视觉元素追踪技术实现自动化，但手动调节仍然是流程中必需的一步。

（三）动作捕捉

另一种在动画和实景制作中使用的数字技术是动作捕捉。动作捕捉是追踪人体或物体运动的细微差别并实时或后期处理这些数据，即创建现场表演的实时3D呈现。与逐帧转描类似，动作捕捉属于更广泛的运动追踪技术的一部分。它被认为是一种合成技术，因为它通过计算机生成图像将现场表演整合到动画制作或实景电影中。这种类型的运动追踪在电影中已经使用了超过50年，可以通过多种追踪技术实现，如机械、光学、磁性、声学 and 惯性等追踪方法。

在捕捉画面元素（如演员）的运动轨迹时，通常会配备小型追踪器，以在一段时间内收集空间数据。图3展示了一个案例。追踪也可以通过图像处理或深度数据处理来实现，但通常精度不高。除了追踪画面中的目标运动外，动作捕捉还可以追踪摄像机的运动，以便将其映射到虚拟摄像机上，这样在视效制作上更容易将计算机生成的图像与实景录制结合起来。



图3 动作捕捉 《霍比特人》 2012年



图4 用于现场绿屏合成的混合虚拟制作影片

四、实时合成技术

电影摄影的历史中，人们一直渴望通过各种视听方法将观众沉浸在故事中。视效技术提供了强大的手段来实现这一目标，在多年来的发展中，电影视效无论在还原画面逼真度的能力上还是塑造画面奇境的能力上，始终追求创新和进步。它已经成为电影制作者们最重视的叙事工具。通过使用前述技术并利用计算机日益增长的处理能力，电影制作者们创造了拥有卓越视觉质量的特效作品，以至于它们与实际拍摄的镜头在观感上几乎无法区分。

然而，视效佳作的制作通常涉及耗时的渲染，最终图像是在完成一系列计算密集型处理任务后生成的，这些任务可能需要数小时到数天才能完成。这给人们带来了许多挑战：在拍摄实景镜头时，镜头与视效元素合成后的效果高度不确定；后期制作中的渲染时间需要管理，在此阶段进行的更改成本非常高。尽管可以采用传统的预览方式进行制作判断，但由于制作阶段相互脱节，只有当所有镜头都制作完成，整个过程才算结束。

于是最先进的虚拟制作和实时合成技术脱颖而出。正如史诗游戏公司（Epic Games）在《虚拟制作实践指南》中所述：“与传统制作技术相比，虚拟制作鼓励一种更迭代、非线性和协作的过程……使用实时引擎，可以从一开始就生成高质量的图像……资产在从预览到最终输出的过程中是兼容且可用的。”^[2]通过采用虚拟方法并利用当今先进游戏引擎的实时渲染能力，可以更快地向电影制作者提供视觉反馈，甚至可以在拍摄演员表演的同时进行最终效果合成。

混合虚拟制作是指使用摄像机追踪将绿幕电影摄影与计算机生成的元素合成在一起。采用这种方法旨在为电影制作者提供实时参考，以获得对虚拟元素（如计算机生成的角色和场景）更好的空间理解，从而使后期制作中的视觉效果更好地集成。这种技术在近三年间的电影和电视剧制作中被大量使用，其中现场合成通常以代理分辨率进行。图4展示了混合虚拟制作的一个使用案例。

这种混合方法可以作为现场拍摄的实时预览并在后期制作中完成，也可以作为摄像机内的最终画面被摄像机记录在成片。近年来，一些摄影棚用大型LED屏取代了绿幕背景。这些LED屏显示的是根据实时引擎渲染的环境图像，与现场演员的表演同步。与传统的绿幕键控技术不同，LED屏幕直接显示了渲染后的背景，省去了后期抠像的步骤，使得合成过程在摄像机内一次性完成，从而提高了拍摄效率和视觉效果的真实性和准确性。再次引用史诗游戏的指南——“将实时引擎的图像输出与摄像机追踪相结合，传

输到现场LED屏中，生成摄像机内的最终像素图像，代表了虚拟制作的最新技术”^[2]。

五、虚拟制作

本节重点从视效作为电影行业独立分支的角度，探讨虚拟制作的实际应用。具体包括讨论各种类型的制作，比较其与传统制作的优缺点，研究虚拟制作方案的真实案例，并提供关于科学创新的一些思考。

（一）虚拟制作方法

电影制作的虚拟领域涵盖了多种不同的方法，不同的解决方案适用于不同的场景。因此，可以将虚拟制作分为不同类型，它们都具有使用实时引擎的共同点：

可视化——在电影制片方谈论虚拟制作时，几乎肯定会涉及某种形式的图像原型制作，以传达镜头的创作构想，我们将这一过程称为可视化。在众多可视化形式中，如推介可视化（pitchvis）、预览（previs）、技术可视化（techvis）、虚拟堪景（virtual scouting）等，我们特别强调后期视觉化（postvis），这种图像处理方式涉及将实景元素与临时视效相结合。

混合绿幕——与帮助规划镜头的可视化不同，混合方法用于录制过程中，对应于前一节讨论的实时合成技术。在这里，摄像机追踪器提供数据，使背景在视角上发生变化，从而与摄像机完美同步视差。与可视化一样，输出的画面效果可以在屏幕上查看，也可以使用虚拟现实硬件进行空间理解上的改进。

全实时——混合虚拟制作输出的另一种方式是全实时LED屏摄像机内虚拟制作，需要将合成的图像达到最终像素质量并发送到以LED屏为背景的拍摄现场中。

动作捕捉——记录物体或演员的运动轨迹并使用这些数据来驱动数字模型的过程称为动作捕捉，尽管在过去这曾是视效的一个独立类别，但由于技术进步使得实时使用成为可能，现在这种实时动捕技术可以整合到虚拟制作领域。动作捕捉通常分为面部捕捉、表演捕捉和全身捕捉。

不同类型的虚拟制作之间存在重叠，很少单独使用其中之一。事实上，这些方法正逐渐内化于电影制作中，以至于现代剧本在编写时已经预设了某种形式的虚拟整合，甚至低预算制作也开始受益于商业硬件的普及。这意味着虚拟制作不限于某些项目类型。可以说，如果设计得当，任何电影都可以利用它。然而，有两种明显不同的制作类型在采用虚拟制作时有所不同：

完全动画——在早期，逐帧转描的使用对于制作动画电影至关重要，而今天，表演捕捉是其等效技术，通过精



图5 现场LED合成混合虚拟制作《曼达洛人》 2019年

确采样演员的身体和面部运动，将其转移到数字角色和环境中，这带来了更逼真的动画效果，以及更快、更具成本效益的工作流程。

实景拍摄——在实际场景中使用摄像机镜头拍摄的制作中，虚拟制作用于规划或直接增强图像，以制造出难以通过传统手段实现的场景和环境。主流视效电影越来越依赖这种技术，但虚拟制作在实景电影中的使用已扩展到非效果驱动的项目中，以此达到省时省力的成本控制目的。

（二）虚拟制作的现状

可以确定的是，在拍摄现场实时查看合成元素（无论是最终像素质量还是代理分辨率）是虚拟制作对电影制作者的一个主要价值。实时渲染引擎减少了与视效制作相关的不确定性，并消除了许多曾经限制导演和电影制作团队创意的技术障碍。摄像师可以获得实时画面反馈，从而完美地框定所有拍摄元素，美术师可以即时利用计算机生成的图像调整现场道具，在实景拍摄中演员和特技演员的表演变得更安全和可控。这使得电影的制作过程变得更加互动、非线性和协作性强。^[3]曾经只在后期制作中被召唤的视效艺术家现在成为拍摄团队的一部分，导演和演员像对待真实元素一样讨论虚拟元素，而不是基于绿幕道具进行想象，制作部门之间的互动总体上增加了。

将图像显示在LED屏上作为演员的背景并结合摄像机追踪的方式具有重要价值。演员感觉自己更融入虚拟世界，从而表现出更真实、更沉浸的表演。屏幕发出的光线和产生的自然反射直接为演员提供照明，避免了传统绿幕的颜色混合和眩光，增强了图像的真实感。^[4]一个完美代表LED屏实用性的案例是美剧《曼达洛人》的制作，其中主角穿着反光盔甲，如果在绿幕场景中使用，合成师将面临巨大的困难。图5展示了墙上的图像如何反射在盔甲上，

使演员完全融入场景中。

然而，使用这种技术也有一些缺点。与任何创新解决方案一样，其成本高且可用性有限。LED屏的成本是绿幕成本的几百甚至上千倍；能够在几秒钟内为演员创造出在不同环境中的错觉的同时，演员的活动也被限制在虚拟制作舞台提供的空间内，从而影响他们在表演时的自由度。此外，制作团队需要掌握更多的专业知识，包括实时图像处理、LED硬件操作、空间追踪和实时流媒体系统整合，这意味着团队必须要引入以前可能不需要的额外专业人员来管理这些基础设施。

电影《刺杀小说家》的视效总监徐建列举了一些LED屏拍摄的额外不便。例如，火焰或爆炸等实际效果不能在屏幕附近使用，演员必须注意自身与屏幕的距离，分清现实与虚拟从而保证动作安全。此外，摄像机的移动受到一定限制，因为LED通常只覆盖墙面，不包括屋顶和地板。另一个技术挑战是屏幕可能会产生的“摩尔纹”失真，导致最终镜头中出现干扰图案。为避免这种情况，一般建议摄像机与LED屏保持适当距离，并调整摄像机的对焦设置，使背景略微模糊。同时，业内人士也在探讨如何克服LED屏在颜色标准化方面的挑战，确保前期确定的颜色与LED发出的颜色和摄像机捕捉到的颜色一致。

过去十年中，诸多依靠虚拟视效制作方法实现的电影尝试被认为是值得的。以下是一些严重依赖虚拟制作的项目：《指环王》《哈利·波特》《侏罗纪世界》《星球大战》《加勒比海盗》《变形金刚》《阿凡达》《少年派的奇幻漂流》《流浪地球》《刺杀小说家》等。即使是不以特效为主要特征的电影，也越来越多地采用虚拟制作技术来制作和发布。这些电影由专门供应虚拟解决方案和尖端电影技术的公司提供支持，如工业光魔（Industrial Light and Magic）、虚

拟公司（The Virtual Company）、HYPERBOWL和PRG。这些基于虚拟制作的电影代表了电影行业正逐渐向高度依赖技术的方向发展。在大型制作中，现在通常有专门的团队负责摄像机跟踪，例如Vicon与工业光魔的合作项目，同时，舞台设置也得到了创新，如Vu Studio推出的LED体积技术。在电影拍摄现场出现了一些新的职位和职能，包括现场技术、虚拟创意支持、虚拟艺术指导、虚拟外景场地管理，以及虚拟资产的开发和管理服务等。

各种虚拟制作的工作流程正在不断涌现，这些流程的发展受到虚拟技术进步和新冠疫情对参与者地理位置限制的双重推动。在这种情况下，远程协作变得越来越普遍，而这实际上正是虚拟制作自身得以增长的主要原因之一。其他因素也推动了电影行业对虚拟技术的采用，具体包括：视效大片的流行、游戏引擎和消费级增强现实和虚拟现实硬件的发展（主要得益于游戏行业的推动），以及流媒体平台和传统电影公司之间的竞争。

无论是远程还是现场合作，电影虚拟制作的工作流程都需要关键的基础设施来支持摄像机内视效和其他目标的生产，其中一些基础设施前面已经有所提及。在摄影棚中，可以使用绿幕或者LED大屏。如果选择后者，所需基础设施包括LED模块、处理器和索具。此外，还需配备高性能的计算机工作站和网络基础设施，用于制作和编辑过程中媒体的传输和下载；对于数据密集型工作流程如动作捕捉，需要带有高带宽交换机的隔离网络。同步系统和时间码硬件被用来同步和对齐所有获取的数据。镜头数据（焦点、光圈和变焦）必须处理以确定镜头畸变、景深和摄像机节点，对于追踪任务，需要选择实时表演捕捉系统。虚拟艺术部门通常还配备其他系统，如虚拟摄像机和虚拟堪景系统。

在虚拟制作工作流中，实时引擎充当了一个核心且多功能的角色，从预览到最终渲染全程发挥作用。虚幻引擎（Unreal）在电影制作的虚拟技术方面处于前沿，且仍在持续改变几乎生产过程的每一个方面。Unity为其游戏引擎在电影制作领域的应用设置了专门的分区。德国巴登-符腾堡电影学院动画研究所通过欧盟资助的研究项目Dreamspace一直在开发商业级虚拟制作工具。以上所有的技术努力，都会在不久的将来甚至是明天为电影虚拟制作带来新的思路和颠覆性方案。

（三）虚拟制作的未来

实时渲染的普及化。随着计算能力和图形处理技术的进步，实时渲染将变得更加普及。这将允许电影制作者在拍摄现场即时看到合成后的效果，减少后期制作中的不确定性和调整时间，显著提高制作效率。

LED屏幕和虚拟场景的广泛应用。LED屏和虚拟场景技术的发展，将使得制作团队能够在拍摄现场创建更加逼真和沉浸的环境。这不仅可以减少实际外景拍摄的成本和时间，还可以在不可控的环境中保证拍摄的安全性和可预测性。

增强现实（AR）和虚拟现实（VR）技术的深度融合。AR和VR技术将进一步融入电影制作过程，使得制作团队可以在虚拟环境中进行堪景、预览和实时合成。^[5]这将大大提高制作的灵活性和创意空间，并为观众提供更加身临其境般的观影体验。

人工智能的应用。AI技术在图像处理和合成中的应用将进一步提升视效的质量和效率。例如，AI可以用于自动化逐帧转描、背景替换和颜色校正，从而减少人工干预和错误的可能性。

虚拟制作平台的标准化和开放化。随着越来越多的公

司和项目采用虚拟制作，标准化和开放化的虚拟制作平台将应运而生。这些平台将提供统一的工具和流程，促进不同团队和项目之间的协作与资源共享，降低制作成本。

低成本虚拟制作技术的普及。虚拟制作技术的成本将随着技术的进步和规模化生产的实现而逐步降低。这将使得更多的低预算电影和独立电影制作人能够利用虚拟制作技术，提升其作品的视觉效果和市场竞争能力。

跨平台内容制作和分发。虚拟制作技术的发展将推动电影、电视、游戏及其他娱乐领域的内容制作和分发实现跨平台的无缝融合。这使得制作者能够在不同平台之间轻松转换和共享内容，为观众提供更多样化和更具互动性的娱乐体验。

虚拟制作教育和培训的加强。随着虚拟制作技术的日益普及，相关的教育和培训也在同步加强。更多的学校和培训机构将开设虚拟制作课程，培养新一代的电影制作人才，推动行业的持续创新和发展。

六、总结

电影自诞生以来，一直与创造虚构世界和呈现难以复制的现实联系在一起。视效技术使电影制作者能够创造出传达信息并将观众带入故事的视觉幻象。视效技术的发展伴随着每一代电影的技术创新，许多解决方案在时间的长河中不断涌现又被淘汰。然而，有些方法也在时间考验中证明了其可靠性，如绿幕或动作捕捉，它们的价值和精度不断提升。当视觉效果达到了与现实难以区分的真实时，电影行业在视觉质量方面似乎达到了一个极限。

然而，随着可视化的虚拟制作技术在市场上的巩固和计算机图形越来越能够实时渲染高质量图像，电影制作人迎来了新的机遇，实时视效已从概念走向现实，其中全实时LED大屏完美代表了这一领域最先进的技术水平。现在，同样的技术可以在没有创意限制的情况下得到充分应用。部门间互动的增加、创意自由度的提升，以及对远程协作的支持，使得虚拟制作在电影行业的制作工作流程中引起前所未有的深刻变化。

尽管人工智能或体积视频等新兴技术尚未展现其对电影行业的全部影响，但我们很可能不需要等待太久就能见证它们带来的变革性效果。

参考文献：

- [1] 吴悠.《曼达洛人》与StageCraft影片虚拟制作技术分析[J]. 现代电影技术, 2020(11): 7.
- [2] KADNER N. 虚拟制片实践指南[EB/OL]. [2024-9-23]. <http://www.unrealengine.com/zh-CN/vpfieldguide>.
- [3] 徐玮, 肖一峰.虚拟制片技术的发展现状及应用研究[J].影视制作, 2024(4): 65-69.
- [4] 孙承健.由“拍”至“做”: 数字技术开启电影的虚拟制作时代[J].电影艺术, 2019(5): 6.
- [5] 陈军, 赵建军, 卢柏宏.基于LED背景墙的电影虚拟化制作关键技术研究[J].现代电影技术, 2022(1): 10.

刘 颀：天津美术学院跨媒体艺术系讲师

（责任编辑：赵 纯）

传统文化新媒体艺术展观众的感知体验及行为意向生成机制——基于扎根理论的探索性分析

Perceptual Experience and Behavioral Intention Formation Mechanism of Audience at New Media Art Exhibitions of Traditional Culture: An Exploratory Analysis Based on Grounded Theory

郭 青/Guo Qing

2022年中共中央办公厅、国务院办公厅印发了《关于推进实施国家文化数字化战略的意见》，从顶层设计层面阐释了文化产业向数字化转型的必要性，^[1]提出要发展文化数字化消费新场景以提升民众的文化获得感与幸福感。

“新媒体艺术”是指以数字技术为核心，运用多种技术要素如声光电、数字投影、互动装置等技术创造出丰富感官体验的艺术媒介，^[2]是打造文化数字化新体验的重要手段。“传统文化新媒体艺术展”则指以传统文化为主题利用数字技术与实体空间有机融合创造文化新体验的展陈方式，目的是让观众透过数字技术所营造的独特感官体验，完成对文化遗产和文化内涵的认知，从中汲取精神力量，进而增强对自身文化的认同与自信。纵观现有的研究，新媒体艺术相关议题多聚焦于本体研究^[3]、审美探析^[4]、创作方法^[5]、交互方式^[6]及个案研究^[7]，对新媒体艺术展观众的感知体验研究相对不足。然而，新媒体艺术展因其对数字技术及硬件设备的较高要求需要耗费巨大的人力成本与经济成本，如果忽视对观众感知体验的研究，展览易沦为“博眼球”的技术杂烩，是对公共资源的极大浪费，因此，传统文化新媒体艺术展观众的感知体验是一个亟待研究的新问题。

综上所述，笔者提出本研究的核心问题：传统文化新媒体艺术展是通过哪些要素促成观众感知体验生成？观众感知体验的生成过程是怎样的？具体生成了哪些维度的感知体验？触发了观众何种行为意向？为回答以上问题，本研究选取引发现展热潮的湖南美术馆齐白石“天趣画境”光影展作为研究案例，以受众网络文本和现场半结构式访谈资料作为研究数据，采用扎根理论的方法构建了传统文化新媒体艺术展观众的感知及行为意向生成机制模型，为传统文化新媒体艺术展的设计与创新提供一定参考。

一、研究方法和数据来源

（一）案例选择

湖南美术馆“客中月光照家山——北京画院藏齐白石精品展”于2023年1月10日开幕，展览线下多日人流量过万，参观总人数近60万人次，因过于火爆而延期一个月。展览以齐白石与家乡湖南的鱼水之情为主线，其中最具特色的部分是“天趣画境”数字光影展，该展区由“万竹山居”“五出五归”“一花一世界”“白石画屋”和“白石花园”五个单元组成，运用数字影像、交互装置与实体空间有机融合的方式呈现传统书画艺术，是较具代表性的传统文化新媒体艺术展（图1）。与此同时，从展览的火爆程度、调研访谈结果以及观众的网络评论三个维度来判断，此次展览较好地满足了观众对于传统文化新媒体艺术展的期待，是一个适宜从观众感知体验视角进行学术研究的典型案例。

（二）研究方法

个体的感知及行为意向的生成是一种心理学现象，选择质性研究的方法更能够突出主体性特征。扎根理论能够解决在具体的实质领域中的问题，产生抽象的概念，使概念的关系具体化。^[8]扎根理论秉持“一切都是数据”的理念，^[9]鼓励研究者围绕核心问题多角度收集数据，而不局限于访谈，这种方法有利于达到类属饱和。同时，适用于个体层面的行动类、过程类研究。^[10]本研究聚焦的议题和收集的数据满足以上标准。由此，本文采用扎根理论分析方法，通过对原始材料进行开放式编码、主轴编码和选择性编码三道程序，逐渐形成概念和范畴并最终形成理论模型。

（三）数据来源

笔者在征得湖南美术馆馆方同意的前提下，于2023年3月至5月期间在湖南美术馆齐白石精品展开展实地调研，以

参与式观察的方法获取研究材料，重点记录了受众在数字展厅的对话互动、行为表现、情绪状态等。同时，在小红书搜索“齐白石+湖南美术馆”、在大众点评网搜索“湖南美术馆”，使用Python爬取小红书笔记与大众点评网的评价，通过筛选剔除与数字展区无关的信息，共获得约6.5万字网络文本。为了保证类属饱和，于4月18日到4月30日期间在展览现场也对55名在场受众进行了半结构式访谈（受访者信息如表1），访谈围绕观众的观展动机、数字展厅的观展感受、满意度，以及与以往观展体验的对比展开，平均每个对象的访谈时间在15~20分钟，为保证访谈记录的准确性和完整性，经受访者同意对访谈进行录音，访谈结束后将音频转换为文本资料，最终获取访谈资料约16.5万字。

二、扎根理论分析过程

（一）开放性编码

开放性编码是用概念来标示资料的过程，^{〔11〕}即将文本中的关键要素抽象为概念。通过不断地分解、比较、概念化，再挖掘范畴，最终保留对本研究最具价值的概念与范畴。^{〔12〕}为了保证编码的客观性和有效性，在编码过程中尽量采用原材料中的表述方式作为概念和范畴的命名依据。经过对原始资料进行第一轮概念化，获得了377个基本概念，然后将类似的概念进行合并并删掉部分非重要概念，开放性编码分析后最终获得了128个概念和33个初始范畴，开放性编码示例如表2所示。

（二）主轴编码

原始资料经过开放性编码分析后得到了一系列概念和初始范畴，但是这些初始范畴还是处于零散和无序的状态，不利于理论模型的构建。主轴编码是将开放性编码所得到的初始范畴进行对比并进行分类，最终提炼出与本研究相关的共计9个主范畴，其中包括文化数字化要素、实体空间要素、沉浸感、临场感、情绪感、文化体验、意义体验、行为意向及受众差异，主轴编码分析过程如表3所示。

（三）选择性编码

扎根理论方法中由选择性编码形成主范畴后，需要对主范畴之间的可能关系具体化，能够串联描述整个感知及行为意向生成过程的故事线。目前已获得的类属与环境刺激、身体感知、情感体验与行为意向相关，本研究借鉴认知心理学S-O-R理论框架，故事线围绕受众的感知与行为意向生成而展开。该理论的目的在于探讨外部环境刺激对于个体感受及行为的影响机制，^{〔13〕}刺激（Stimulus）是指外界环境中影响个体的各种要素；有机体（Organism）是指接收和处理刺激的个体的状态，其生理和心理状态会影响对刺激的反应；反应（Response）是指个体对刺激的外在行为表现。将以上9个主范畴使用S-O-R的框架串联而成，即不同年龄特征、专业程度与观展动机的观众在参观展览时，接受“文化数字化要素”与“实体空间要素”的协同刺激后生成了具身感知维度的“沉浸感”“临场感”和“情绪感”，与持久体验维度的“文化体验”和“意义体验”，从而激发观众的行为选择和心理意向，由此形成了传统文化新媒体艺术展观众的感知及行为生成机制的理论模型（如图2所示）。

三、模型阐释与研究发现

（一）传统文化新媒体艺术展观众接受的刺激要素

研究发现，传统文化新媒体艺术展主要通过文化数字化要素和实体空间要素相协同来对观众产生刺激，以下是对两种类型的要素所涵盖的维度进行进一步阐释：

1.三重面向的文化数字化要素

文化数字化要素是指传统文化资源通过数字技术转译后观众所能接

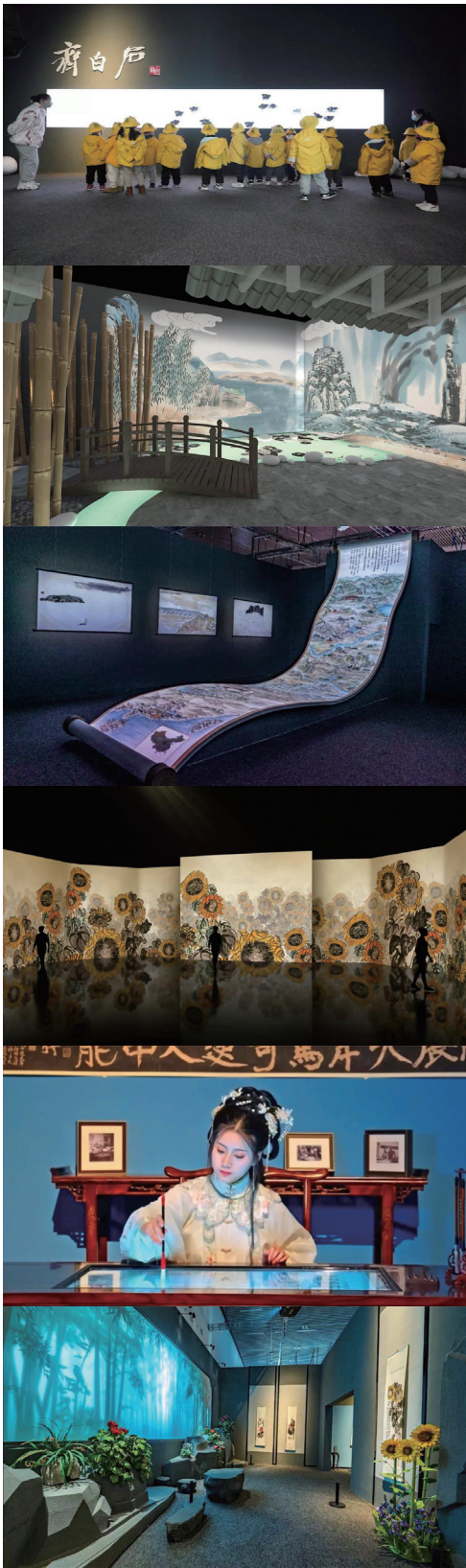


图1 齐白石“天趣画境”数字光影展展厅，从上至下依次为：序厅、“万竹山居”单元、“五出五归”单元、“一花一世界”单元、“白石画屋”单元、“白石花园”单元 图片来源：湖南美术馆

收到的刺激元素。笔者通过对材料的编码与逻辑梳理后，发现文化数字化要素涵盖了视听、叙事、互动三重面向。

视听层面是最重要的文化数字化面向，包括“视觉景观品质”“声音景观品质”“视听耦合品质”“动效品质”“中式风格”“视野占据”。景是指客观存在的环境，观是人们对客观环境的欣赏，^{〔14〕}

“视景品质”是指可被视觉所感知到的景观的可观赏性价值，“声景品质”是指听觉可感知到的声音风景的意义及价值高低。^{〔15〕}“视听耦合”则是指视景和声景需通过耦合机制以达到整体环境的和谐与舒适，根据格式塔理论，视觉动态和听觉节奏这种结构的亲属关系在知觉上极其明显，以致个体能够直接和自发地体验它，^{〔16〕}且视听交互品质越高越能够帮助环境中的个体缓解疲劳、释放压力。^{〔17〕}研究还发现，视觉景观的“动效品质”也是观众感知的要素，视觉元素的动效是否符合其存在情境与动态习惯决定了“动效品质”的高低。“中式风格”是指能够传递出中国文化、中国元素、中国故事、中国精神的一种艺术风格，^{〔18〕}研究发现，以上视听层面的要素只有融入“中式风格”才能够有效激发观众对传统文化内涵与精神的感知。除此之外，视听环境对观众的“视野占据”是文化数字化要素的独特构件，即数字化视听内容对观众的视野占据的程度越高，越容易形成对观众的感官刺激，这也是新媒体艺术展区别于日常数字化内容的视听感知的重要特征之一。

在叙事层面上，叙事是一个整合注意、情感和意向的独立心理过程，即通过故事来传递信息，^{〔19〕}研究发现观众对于以四季作为叙事线索整合文化资源的传达方式较为敏感，叙事传输是将“散点式”的数字影像内容用符合逻辑的方式贯穿起来，使视觉景观不仅仅停留于感官刺激层面，而是可以引发受众的认知整合，由此“叙事品质”也是文化数字化品质的关键构成维度。在互动层面上，“白石画屋”中的智能交互书写屏幕装置与“白石花园”中感应机械动态花卉装置为现场的观众提供了互动体验，观众感知体验受到了“互动品质”——互动体验中的交互的趣味性、操作的流畅程度以及学习成本高低的影响。

2.三个维度的实体空间要素

研究还发现，“实体空间要素”也会

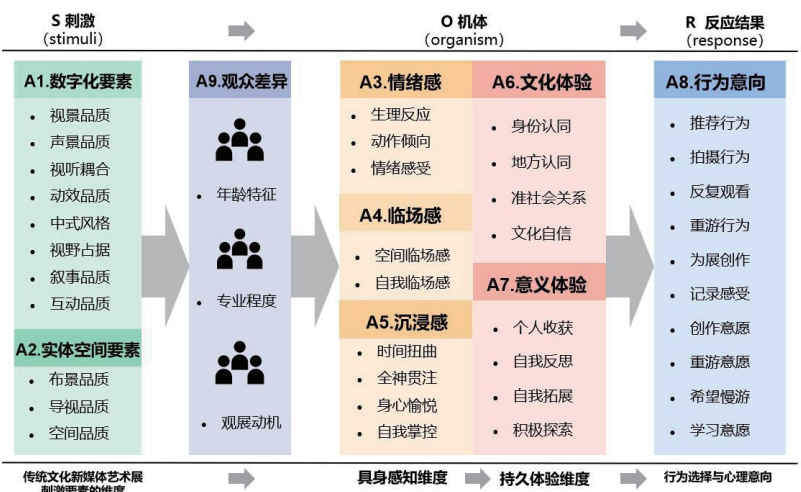


图2 传统文化新媒体艺术展观众的感知体验及行为意向生成机制

表1 受访者人口统计特征

人口统计特征		人数	百分比%
性别	男	18	32.73
	女	37	67.27
年龄	20 周岁及以下	9	16.36
	21~30 周岁	27	49.09
	31 周岁~45 周岁	11	20.00
	46 周岁~60 周岁	7	12.73
	60 周岁以上	1	1.82
学历	大专及以下	9	16.36
	本科	39	70.91
	研究生及以上	7	12.73
职业	在读学生	30	54.55
	自由职业者	3	5.45
	企、事业单位员工	11	20.00
	公务员	4	7.27
	教师	5	9.09
	退休	2	3.64
居住地	省内	36	65.45
	省外	19	34.55

显著影响到观众的感知体验，文化数字化要素需要实体空间要素的协同才能呈现其完整的感官体验与精神意涵。实体空间要素中的“布景品质”包含了材料细节、景致质感、环境色调以及氛围感；“导视品质”体现在清晰度、巧妙程度和引导效果上；“空间品质”则体现了实体空间的面积、高度、空气流通情况以及观众拥挤程度。以上实体空间要素所涉及的3个维度及11个

概念，成为传统文化新媒体艺术展影响观众感知体验的重要因素。

（二）观众具身感知维度的要素：情绪感、临场感、沉浸感

“情绪感”“临场感”和“沉浸感”是传统文化新媒体艺术展观众在具身实践层面所生成的三种重要的感知体验，这三种感知体验都属于身体在场的、无意识的感受，是机体针对外部刺激所产生的一种感官联觉效应，无须动用高级的认知精力即可完成。认知心理学的“精细加工可能模型”指出，人在处理外界信息时要通过两条不同的加工路径（中心路径和边缘路径），^{〔20〕}其中边缘认知路径是指基于直觉或者低认知精力对信息进行加工，由此可知，传统文化新媒体艺术展观众多使用“边缘路径”对外界刺激进行加工，也间接证明传统文化新媒体艺术展对于观众的年龄、专业程度以及观展动机所表现出的高度的包容性和适配度。

“情绪感”是个体的生理机能受到外界刺激后无意识产生的，其中包括“生理反应”“动作倾向”和“情绪感受”三个初始范畴。“生理反应”是个体在受到外界环境刺激后形成了一种本能的、不受机体控制的反应，在此初始范畴下发现了起鸡皮疙瘩、头皮发麻、眩晕感等概念；“动作倾向”是指个体不由自主产生的一系列肢体上的轻微动态，如呆住、停住脚步、语塞等；“情绪感受”是个体产生的一种非理性思考的、整体性、抽象的情绪反应，如震撼、惊艳、生动、开心、激动等。“临场感”（presence）是个体在特定情境下无意识的一种虚拟性的心理状态，^{〔21〕}通常也是指主体在媒介所营造

表2 开放性编码示例

原始语句	概念化	范畴化
电子展厅全都采用画作中的部件，进行动作设计后制作，以季节为线索的 360 度环绕的视频，十分值得体验（XHS099）	360 度环绕	视野占据
我最喜欢的是一花一世界，整个房间四面都是屏幕配合着动画，还有音效，看了一会儿真的感觉像和画里的蚩蚩一起经历了春夏秋冬（DZDP10）	四面包围	
再往前走就是我最最最喜欢的一个区，它是由 5 块很大的白色幕布围起来的区域，之后你将全方位地观赏到齐白石笔下的春夏秋冬花开花落，而且还有一点剧情在里面！（XHS186）	全方位呈现	
一楼的沉浸式新媒体数字艺术展，它将齐白石老先生的画全部融入视频里，像一条流淌的河流，栩栩如生、趣味横生。（XHS084）	像流淌的河流	
这扇屏风的打光也很美，似一盏舞台光，像是为这艺术绚烂起舞的白石先生这一生所打的一束光（XHS251）	环境灯光	布景品质
主色调也好看，是说不出具体的青绿色，是个老少咸宜的好展（DZDP09）	环境色调	
第一个区的主题是竹林小桥流水，竹子和桥还有石板路是实景，质感很棒！（XHS286）	景致质感	
展厅间指示方向的不是箭头，是游鱼，跟着鱼走，意境和细节拉满（DZDP04）	细节处理	
实景的竹林、木桥、石头、屋顶跟数字投影的内容一起营造出了中式美感氛围（F04）	氛围营造	时间扭曲
我们看看，逛逛，拍拍，一下子就玩了两个多小时呢（F21）	时间太快	
没想到一待就是一上午，以至于我忘了时间，啊！！！竟错过了高铁（XHS007）	忘记时间	
第一次去长沙，被齐白石作品展吸引前往，好好看好好“玩”，数字互动令展览增色不少，待两三个小时都不觉得闷（DZDP55）	逛久不嫌闷	
沿着长长的画卷向前，在一花一世界的空间里，看齐白石笔下的四时晴雨，灵活生动了起来（XHS113）	身在画中	空间临场感
四季流转到结尾更替的时候，齐白石先生的所有画作会在最中间的主屏上涌现，我看到那里的时候甚至泪目了，真的很感动，短短几分钟就在先生的笔下经历了一生（XHS386）	时空穿越	
“看完之后有大梦一场的感觉”真的很美很美很美（XHS064）	如梦一场	
非常喜欢这次展将齐白石先生的创作与现代科技技术相结合，利用影像光影来展现齐白石先生的作品，保留了传统，丰富了展现形式（DZDP03）	优势感知	
就好像是你到人家的世界里玩了一圈，现在你在这个收端点再看看他的一生。最后他和你说“丛菊月筛三径影，卷帘人约再来游”（XHS086）	与艺术家对话	准社会关系
湖南是齐白石先生的家乡，故“客中月光照家山”首展在湖南。齐白石先生，你艺术的月光今夕照在了家山（XHS250）	与艺术家为友	
借一场古典的梦，与白石热情相拥卷卷书画如春风，穿梭百年时空（XHS117）	与艺术家相拥	

的虚拟环境中所感受到的真实的程度，^{〔22〕}是一种通过身体实践所产生的心理幻象与体验。^{〔23〕}研究发现，在传统文化新媒体艺术展的语境下，观众的“临场感”具体涉及“空间临场感”和“自我临场感”两个分支，前者是指个体对虚拟环境中的空间真实性的感知，后者则是指在虚拟环境中对自我的独特感知。^{〔24〕}传统文化新媒体艺术展为观众提供了一个虚拟的时空隧道，使观众的身体产生了一种身临其境的幻觉，同时在虚拟空间中产生了对自我存在的独特认知。

“沉浸感”又可称为“心流体验”（Flow Experience），是指个体在参与某项活动时被深深吸引，感到心情愉悦且时间过得很快。^{〔25〕}研究发现，传统文化新媒体艺术展观众接受刺激后产生了“时间扭曲”“全神贯注”“身心愉悦”和“自我掌控”的感受，与“沉浸感”概念所包含的主要维度相融通，因此“沉浸感”也是传统文化新媒体艺术展观众具身感知的维度之一。

（三）观众持久体验维度的要素：文化体验与意义体验

通过编码分析发现，在传统文化新媒体艺术展情境下，观众不仅产生了短暂性

的具身感知体验，同时也产生了持久性“文化体验”和“意义体验”。

“文化体验”是指观众的情感体验与展览的文化主题相关，且相对于具身感知体验，需启动更多的认知努力和思考力从而形成在态度上和生理上复杂而稳定的评价和体验，一般持续的时间更长且更易影响到个体的行为意向。研究发现，观众产生了四种与文化相关的情感体验，其中“身份认同”是指观众对于自身与某一群体之间产生的归属感；^{〔26〕}“地方认同”则指观众对某个地方的归属感；^{〔27〕}“准社会关系”指个体在媒介消费过程中对媒介角色的反应和感知，^{〔28〕}研究发现观众对已故艺术家这一虚拟角色产生了情感上的链接；“文化自信”则是观众在展览中感受到技术与文化有机融合后所产生的一种对传统文化的确认感与自豪感。

“意义体验”指个体对所经历的时间所产生的一种有意义的感觉和对事件更加深刻理解的心理状态，^{〔29〕}强调自身经验与所经历的事件之间所发生的持久性的联系，意义体验能够最终通过产生评价而促使个体生成行为意向。^{〔30〕}通过对资料编码发现，观众在参观传统文化新媒体艺术展的过程中，产生了“个人收获”“自我反思”“自我扩展”和“积极探索”四个与“个人意义”相关的体验。

（四）观众行为选择及心理意向

S-O-R理论模型指出个体在受到外界刺激后，会产生相关的情感与态度，进而影响激励个体参与行为意向。研究发现，观众在传统文化新媒体艺术展情境下，产生了一系列行为选择和心理意向。通过编码和提炼，观众的行为选择包

表3 主轴编码分析

主范畴	对应范畴	包含概念（列举）
A1. 文化数字化要素	视景品质	光影酷炫、呈现自然、美不胜收
	声景品质	自然声音、人造声音、音效和谐、原声选择
	视听耦合	视听伴随、音画配合、视听双重享受
	动效品质	活灵活现、诗画活化、跃然纸上、动静嵌套、栩栩如生
	视野占据	四周环绕、360 度呈现、巨型画幅、像流淌的河流
	叙事品质	作品串联、四季变换、昼夜更迭、情节巧妙
	互动品质	交互有趣、操作流畅、学习成本
A2. 实体空间要素	中式风格	中式美学、华流顶流、古风意境、东方美学
	布景品质	材料细节、景致质感、环境色调、氛围感
	导视品质	导视清晰度、巧妙程度、引导效果
A3. 情绪感	空间品质	空间大小、空间高度、空气流通情况、观众密度
	生理反应	头皮发麻、起鸡皮疙瘩、眩晕感、心碎音画跳动、泪失禁
	动作倾向	身体后退、停住脚步、感慨万千、不肯离开、语塞
A4. 临场感	情绪感受	震撼、惊艳、生动、开心、激动、快乐
	空间临场感	身在画中、时空穿越、如梦一场、优势感知
A5. 沉浸感	自我临场感	身临其境、忘我状态、远离现实、拥有艺术家之眼
	时间扭曲	时间过得快、忘记时间、逛久不嫌闷
	全神贯注	专注不嫌累、全情投入、忘记周围
	身心愉悦	恬静清爽、安逸舒适、返璞归真、放松惬意
A6. 文化体验	自我掌控	保持安静、放慢脚步、观察周遭、把握节奏
	身份认同	吾乡湘潭之血性、作为长沙人民开心
	地方认同	想把画留在家乡、搞文化湖南没输过
	准社会关系	与艺术家对话、与艺术家做朋友、与艺术家相拥
A7. 意义体验	文化自信	中式美学是顶流、为中华文化骄傲
	个人收获	了却心愿、不虚此行、不留遗憾、值得参观、怀念过往
	自我反思	读书意义、个人追求、个人节奏、个人平庸、无畏做自己
	自我扩展	与君共勉、顿悟经验、复习应试、历史对照、启迪创造
A8. 行为意向	积极探索	探索方法、探索缘由、探索新境界、揣摩个性
	行为选择	推荐行为、反复观看、重访行为、为展创作、记录感悟
A9. 受众差异	心理意向	创作意愿、重游意愿、希望慢游、学习意愿
	年龄特征	小朋友、年轻人、年纪有点大了、小时候喜欢的大师
	专业程度	门外汉、艺术专业、艺术培训机构、非绘画专业
	观展动机	一睹真迹、拍照打卡、为数字展而来、因网络视频而来

括“推荐行为”“拍摄行为”“反复观看”“为展创作”和“记录感悟”，与此同时，观众也产生了对于未来期待的心理意向，例如“创作意愿”“重游意愿”“希望慢游”以及“学习意愿”，以上行为选择和心理意向与文化实践、文化传播有关，也证明了传统文化新媒体艺术展能够激发观众对于传统文化的认知与传承的积极性。

四、结论与讨论

本文聚焦传统文化新媒体艺术展观众的感知体验，选取湖南美术馆齐白石“天趣画境”光影展作为案例，通过参与式观察、现场半结构式访谈与爬取观众网络文本的方式获取事实材料，采用程序扎根理论的方法对材料进行编码，提炼出128个概念、33个初始范畴和9个主范畴，并以S-O-R理论框架串联起主范畴之间的故事线，形成了传统文化新媒体艺术展观众的感知与行为意向生成机制模型。该模型阐释了观众在接受传统文化新媒体艺术展的文化数字化要素与实体空间要素的协同刺激后，生成了具身感知维度的情绪感、沉浸感和临场感，以及持久体验维度的文化体验和意义体验，进而产生了与文化实践相关的行为选择和心理意向。

本文使用了多维度的事实材料，采用扎根理论的方法探究传统文化新媒体艺术展观

众的感知体验，在研究视角、研究材料和研究方法上有一定创新性。与此同时，发现了传统文化新媒体艺术展观众的感知体验和行为意向生成的影响因素和作用过程，明晰了文化数字化要素和实体空间要素中的具体概念与维度，其中文化数字化要素中的视听耦合、动态品质、视野占据、叙事品质和互动品质等新概念为传统文化新媒体艺术展的设计实践提供了一定的参考。再者，此次研究发现也凸显出传统文化新媒体艺术展更适用于激发观众的具身感知与情感意义体验，而在精细认知层面上给予观众的获得感较低。

在后续研究中，可通过研究其他典型案例来修正和拓展本文提出的文化数字化要素涉及的新概念，并且应对这些概念进行更深入探究，明晰其内涵指向。与此同时，可对该模型中所涉及的变量范畴进行操作化定义并开发量表进行测量，采用问卷调查的方式检验模型中变量范畴之间的关系，进而基于量化研究结果对传统文化新媒体艺术展的设计创新提供更加切实有效的参考。

参考文献：

[1] 中国经济网．借力数字赋能 加快文旅产业转型升级 [EB/OL]．（2023-04-24）[2024-5-30]．https://t.m.youth.cn/transfer/index/url/wenhua.youth.cn/whyw/202304/t20230424_14476590.htm．

[2] 朱轶灵．新媒体艺术的多种视觉感官设计——试论其在中国当代博物馆中的应用 [J]．南京艺术学院学报（美术与设计），2016（1）：201-204．

[3] 顾亚奇，刘盛．形态、维度、语境：论沉浸式新媒体装置艺术的“空间”再造 [J]．装饰，2020（7）：72-74．

[4] 滕锐，李志宏．认知美学视域下新媒体艺术的“亚审美性” [J]．福建师范大学学报（哲学社会科学版），2018（2）：154-160+168+172．

[5] 王之纲，姚童哥，陈焱松．“沉浸感”的营造：“大先生”主题光影秀的空间叙事设计 [J]．装饰，2022（8）：113-117．

[6] 周春源．新媒体艺术作品的人机互动方式及交互体验评估研究 [J]．装饰，2021（6）：140-14．

[7] 张晖．融合感官人类学的新媒体艺术设计：“体感场”的个案研究 [J]．装饰，2023（1）：92-96．

[8] [英]卡麦兹．建构扎根理论：质性研究实践指南 [M]．边国英，译．重庆：重庆大学出版社，2009（3）：11．

[9] [加]霍尔顿，[法]沃尔什．经典扎根理论——定性和定量数据的应用 [M]．王进杰，朱明明，译．北京：北京大学出版社，2021（8）：65．

[10] 苗学玲，解佳．扎根理论在国内旅游研究中的反思：以旅游体验为例 [J]．旅游学刊，2021（4）：122-135．

[11] 张天问，吴明远．基于扎根理论的旅游幸福感构成——以互联网旅游博客文本为例 [J]．旅游学刊，2014（10）：51-60．

[12] 黎耀奇，宋亚亚，梁斯琪，等．导游职业污名的形成机制——基于扎根理论的探索性研究 [J]．旅游学刊，202（4）：79-92．

[13] 黄思皓，肖金岑，金亚男．基于S-O-R理论的社交电商平台消费者持续购买意愿影响因素研究 [J]．软科学，2020（6）：115-121．

[14] 郑宏．环境景观设计 [M]．北京：中国建筑工业出版社，1999：3-6．

[15] PORTEOUS J D, MASTIN J F. Soundscape [J]．Journal of Architectural and Planning Research, 1995, 2 (3): 169-186．

[16] [美]阿恩海姆．艺术心理学新论 [M]．郭小平，翟灿，译．北京：商务印书馆，1994：307．

[17] 仇梦娜，杨加猛，张捷．视听及其交互效应对旅游者总体生活质量的影响研究——恢复性环境体验的中介作用 [J]．旅游科学，2021（4）：76-96．

[18] 杜羿伟．当代中式设计美学的回归 [J]．艺术评论，2019（8）：81-87．

[19] GREEN M C, BROCK T C. The role of transportation in the persuasiveness of public narratives [J]．Journal of Personality & Social Psychology, 2000, 79 (5): 701-721．

[20] PETTY R E, CACIOPPO J T. Issue involvement can increase or decrease persuasion by enhancing message- relevant cognitive responses [J]．Journal of Personality & Social Psychology, 1979, 37 (10): 1915 -1926．

[21] MACKENZIE S B, PODSAKOFF P M, PODSAKOFF N P. Construct measurement and validation procedures in MIS and behavioral research: integrating new and existing techniques [J]．MIS Quarterly, 2011, 35 (2): 293-334．

[22] ALGHARABAT R S. The role of telepresence and user engagement in co-creation value and purchase intention: online retail context [J]．Journal of Internet Commerce, 2018, 17 (1): 1-25．

[23] 黄亚南，黄艳丽．数字博物馆漫游模式与用户临场感关系实验研究 [J]．装饰，2023（6）：127-129．

[24] LEE K M. Presence, explicated [J]．Communication Theory, 2004, 14 (1): 27-50．

[25] 柳瑞雪，任友群．沉浸式虚拟环境中的心流体验与移情效果研究 [J]．电化教育研究，2019（4）：99-105．

[26] 张淑华，李海莹，刘芳．身份认同研究综述 [J]．心理研究，2012（1）：21-27．

[27] 朱竑，刘博．地方感、地方依恋与地方认同等概念的辨析及研究启示 [J]．华南师范大学学报（自然科学版），2011（1）：1-8．

[28] 马志浩，葛进平，周翔．网络直播用户的持续使用行为及主观幸福感——基于期望确认模型及准社会关系的理论视角 [J]．新闻与传播评论，2020（2）：29-46．

[29] SUH A, CHEUNG C M K, AHUJA M, etal. Gamification in the workplace: the central role of the aesthetic experience [J]．Journal of Management Information Systems, 2017, 34 (1): 268-305．

[30] BRENDA D. Users as research inventions: how research categories perpetuate inequities [J]．Journal of Communication, 1989, 39 (3): 216-232．

本文系湖南省社科成果评审委一般自筹课题
“数字游戏为载体的红色文化传播研究”
（项目编号：XSP2023WXC060）成果

郭 青：湖南财政经济学院人文与艺术学院讲师

（责任编辑：赵 纯）

没骨花卉的数字化表达 ——以“跨越时空的对话——恽南田没骨真迹与时代演进展”为例

Digital Expression of Boneless Flower Paintings: A Case Study of “Dialogue Across Time and Space: Exhibition of Yun Nantian’s Authentic Boneless Paintings and Their Evolution Through the Ages”

沈心怡/Shen Xinyi

没骨画是中国传统花鸟画的一种，以其独特的艺术风格和审美价值，深受大家喜爱和推崇。恽南田作为没骨花卉的代表画家之一，其真迹展现了没骨画的精湛技艺与深厚内涵。随着数字技术的快速发展，传统绘画艺术面临挑战与机遇，如何运用数字技术重新演绎南田没骨，既保留传统韵味又展现出现代创新，成为传统文化与数字艺术结合的关键。从文物到文脉，通过新媒体剧场演绎“跨越时空的对话”，尤其是将恽南田没骨真迹和时代演进相结合，并融入数字展演的元素，是一个富有挑战性和创新性的任务。

一、没骨花卉的文艺复兴

（一）何为没骨

“没骨”一词，源于宋人，沈括在《梦溪笔谈》中记载：“（徐）崇嗣，创造新意，画花不墨圈，直叠色渍染，号没骨花。”^[1]所谓没骨，特点在于运用彩色直接描绘出形象，而不依赖墨色线条的勾勒，作画之时，画家需胸有成竹，一气呵成，将墨色、水质、笔触融于纸面，重在寓意，依势行笔。^[2]

（二）南田没骨

恽南田，字寿平，是中国绘画史上的杰出画家，开创了“常州画派”，清初“六大家”之一。起源于五代徐熙、徐崇嗣祖孙的没骨画在元、明两代鲜有人问津，几乎淹没于历史的长河中，是恽寿平承担起复兴没骨技法的重任。他深受自然启迪，注重写生实践，在深入研究前人技法的基础上展现出卓越的创造精神，历经反复探索，在绘画造型与色彩运用上开拓出一条新的道路，最终形成了别开生面的没骨画风，并发展成新的画派，对后世乃至当代绘画领域产生了广泛而深远的影响。恽寿平的没骨花卉作品，构图上简洁精致，色彩运用古朴淡雅、清新秀丽，意蕴超



图1 贾广健的没骨画作画过程

脱，于绚烂多彩中追求一种平淡自然的艺术境界，让日趋衰微的没骨花卉艺术重放异彩。

（三）南田真迹特点和价值

《瓯香馆写生图》是恽南田晚年艺术造诣的巅峰之作，其中“四时花木”的塑造，以形化活，以色求真，以生为本，以香得情，一花一叶的“生香活色”，幻化为“南田没骨”中的一点一线、一笔一色，凝练为恽南田对于自然万物的体悟。^[3]可以说，在南田的作品中蕴含着一种风骨，一种凛然难犯之风，这种精神是不可以撼动的，其山水画浸淫宋、元诸家，而他的没骨花卉在气息上同样是得益于宋、元绘画的逸韵，他在艺术上的这种选择是能够启示当代的，教导我们如何深入理解和品味传统艺术的经典之处。^[4]



图2 VR交互体验没骨之美



图3 展览舞蹈现场

二、南田没骨的过去、现在和未来

清代画家石涛在其艺术中践行“笔墨当随时代”的精神，“笔墨当随时代”强调了人与时代、艺术与时代之间的联系，其内涵不是片面地弃古和脱今，而是在传承的基础上创新。^[5]2022年5月，中共中央、国务院印发了《关于推进实施国家文化数字化战略的意见》，今天，文化的数字化是传统文化模式转型的过程，更是中国传统文化借助数字化时代进行有效输出的时机。“跨越时空的对话——恽南田没骨真迹与时代演进展”展现了时代变迁与文化遗产，连接恽南田的作品与现代观众，以数字化手段展示了没骨花卉的精妙绝伦，再现了南田昔日风采。

（一）对话当代传承与创作教学

中国美术家协会副主席贾广健先生，是花鸟画界一位具有深远影响力的大家，他对中国花鸟画历代名家作品进行了系统的梳理与研究，通过研习清代画家恽寿平的没骨画法精髓，结合生活中的经验与素材，在继承传统的基础上寻求突破与创新，将没骨画法带到当代美术中。

恽寿平在《瓯香馆写生图》册扶桑一开的题跋里写有“昔人无此粉本，当以造化为师”，贾广健品读时谈及“上课教学没骨，很多时候也是如此，给学生示范，可能自己就没画过这个东西，就得考虑用什么样的技法，逼着自己去转化，面对自然，如何把看到的东西提炼成一种绘画语言，实际上就是这个意思”。他通过课堂讲解、亲身示范等形式将当代没骨“骨秀内含、雅静舒逸”的国画新风传授给学生，培养了一批优秀的青年书画家。

（二）以新媒体剧场展示文脉

在现代展示空间中将南田没骨真迹及没骨艺术的时代演进历史与数字化手段相结合，实现空间展示形式的提升，也利于历史文脉更好的传承。根据互动体验内容和目标观众，选择适合的新媒体形式，如虚拟现实、人工智能、交互式屏幕等，这些技术可以创造沉浸式的体验，让观众仿佛置身于历史与现代交汇的时空之中。

1.入画体验没骨之美

鲍德里亚（Jean Baudrillard）在其著作《拟像与仿真》中，引入了超真实这一后现代符号学的概念，描述的是虚

拟与真实之间的一种模糊界限状态。^[6]他分析了在后现代社会中，仿真和符号如何影响我们对现实的认知，他的理论为我们理解虚拟现实、增强现实和交互性数字媒介等技术如何塑造现代社会提供了深刻的洞见。这些技术通过创造仿真环境，挑战了我们对现实的基本理解，促使我们重新思考真实与虚构的界限。通过计算机和数字设备对信息的技术处理，传统的影像展示屏幕从以往的显性角色逐渐转变为隐性的媒介，观看界面不再仅仅是一个公共展示平台，而是成为个体观察者主体视角下的私人空间，这种改变使得主体更全面地沉浸于审美体验之中，超越了现实世界的限制。在中国传统绘画中，“虚实相生”是重要技巧，更是中国画意境美学中的重要衡量标准。^[7]这一美学理念与鲍德里亚所描述的超真实概念不谋而合，都强调了现实与虚构、具体与抽象之间的动态关系。

近年来，数字化展览中虚拟现实技术占据了重要的地位，为传统文化的传承提供了一种新的应用方式。为了更好地推广和传播没骨画法，“跨越时空的对话”策展团队使用高精度摄像机拍摄扫描贾广健的没骨画作作画过程（图1），提取笔触，在虚拟三维空间中进行呈现。展览中，观众在研读恽南田代表作的同时，还可以跟随贾广健没骨花卉的示范影像，进行没骨笔触训练，亲身完成一幅专属没骨画，这种身临其境的感性体验互动，正是经由媒介技术带来的（图2）。

2.光影交互塑造沉浸式体验

梅罗维茨（Joshua Meyrowitz）运用麦克卢汉（Marshall McLuhan）和戈夫曼（Erving Goffman）的理论，将媒介、情境与行为三个要素紧密地编织在一起，构建了“电子媒介—情境—行为”的理论框架，得出媒介对个人和社会具有深远的影响。媒介不再仅仅是传递信息的工具，而是已经演化成一种塑造感知、思考和体验的环境。如今，我们仿佛置身于一个“美”和“沉浸”无所不在的时代，随着科技的迅速发展和体验经济的崛起，具备身临其境、交互性特征的沉浸式体验，逐渐获得越来越多人的青睐。

在此次展览中，光影剧场空间由45m²的立屏与25m²的地屏组成，hecoos服务器带载交互板块的两块屏幕输出



图4 艾雯雯 图片来源于网络



图5 天妤 图片来源于网络

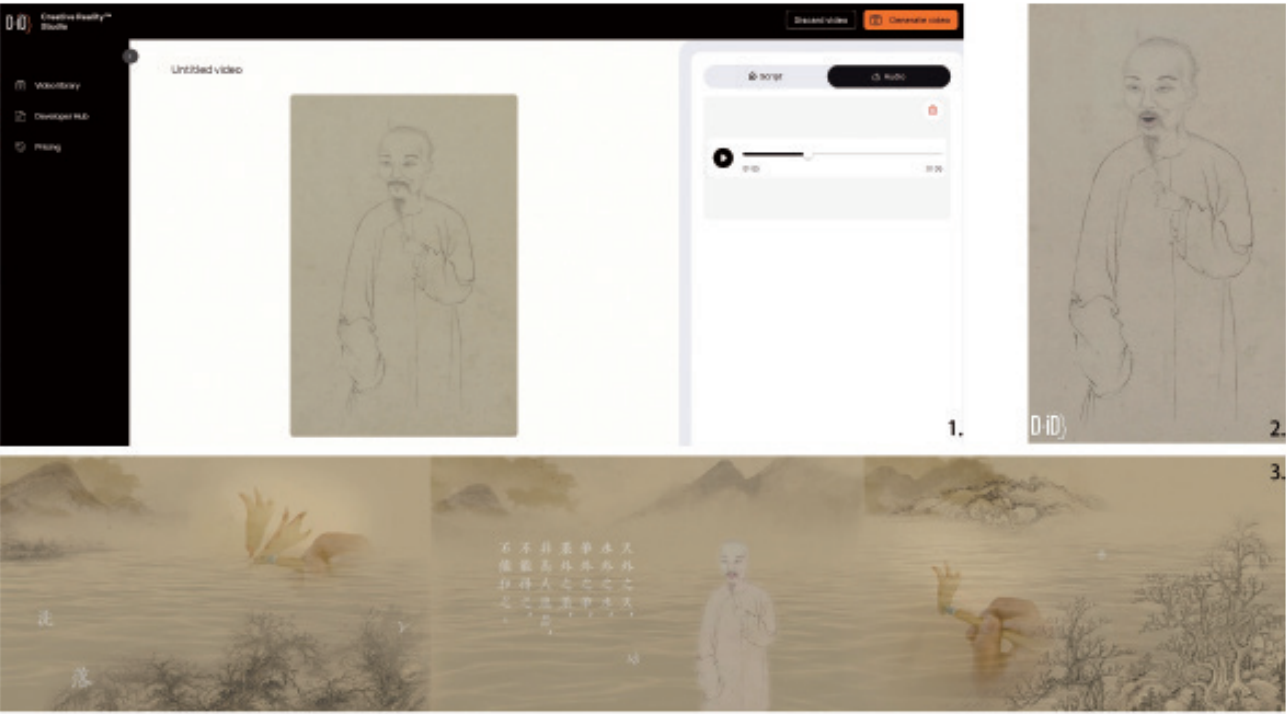


图6 恽南田数字形象



图7 虚幻引擎制作的江南场景

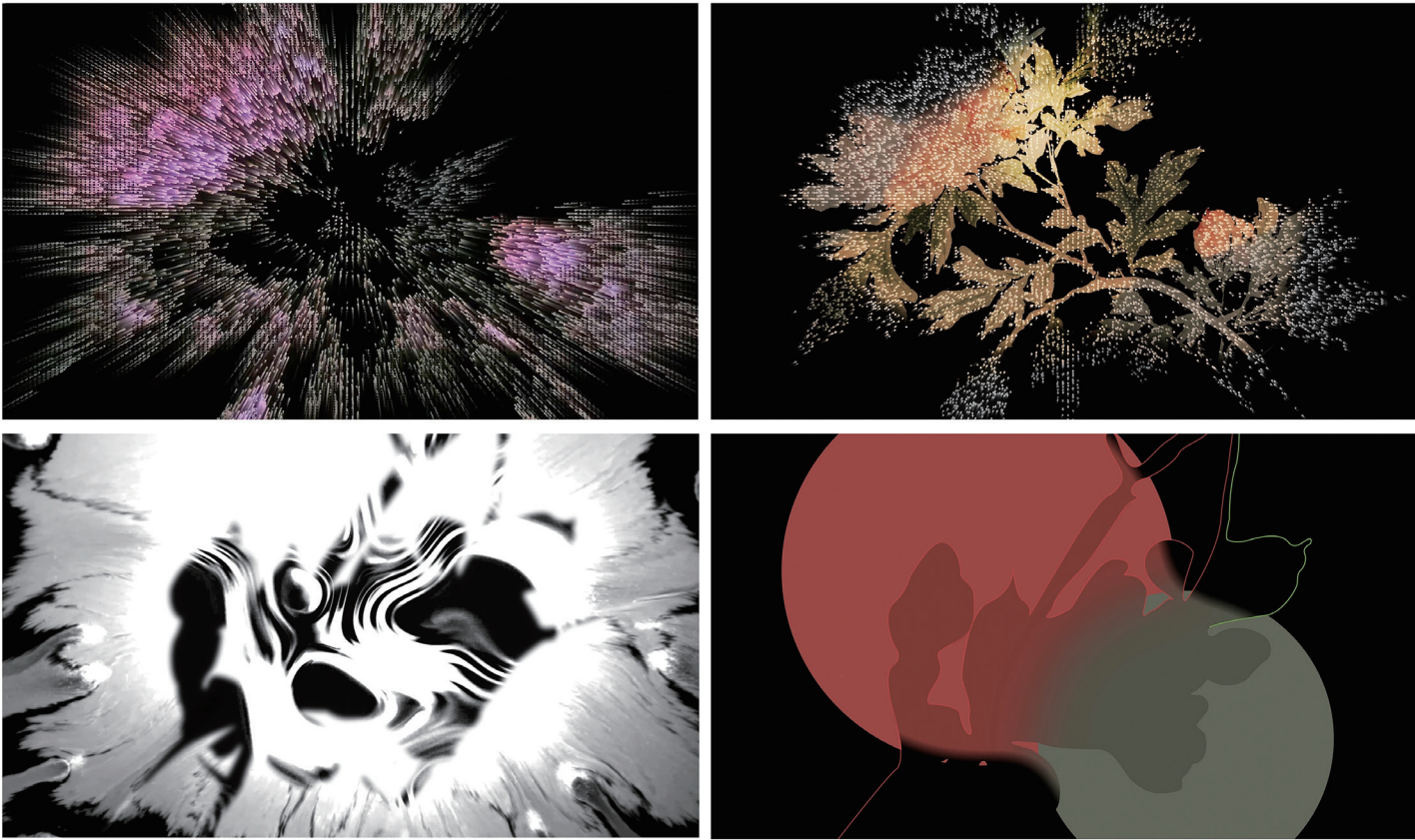


图8 点染法、叠色法、接染法、撞染法的数字表现

4K画面，使用Notch互动塑造交互体验。交互点位设置在使用虚幻引擎渲染的三维视效场景中，当观众触摸风格化的影像画面，没骨花卉就会伴随着粒子效果缓缓生长（封底）。一位舞蹈演员以恽南田为原型，在沉浸式的表演环境中轻盈起舞，与光影画面和谐交织，实现历史与现代、静态与动态、观赏与体验之间的完美对话（图3）。

3.恽南田AI念白
画论，源于艺术家持续的艺术实践和反思，是他们独到的见解和理论总结，揭示了艺术的深刻内涵。恽南田是清代没骨画成就最高者，他曾言：“作画须优入古人法度中，纵横恣肆，方能脱落时径，洗发新趣也。”^{〔8〕}他提倡在长期的艺术实践中，向古人学习，认为与古人相合，不仅仅是模仿其表面的形式，精神契合才是最重要的。^{〔9〕}在《南田画跋》与《瓯香馆集》中可以窥见恽寿平极具创造精神的绘画思想。

如今，人工智能作为数字化时代的重要信息技术，为中华优秀传统文化的数字化转化和传承开辟了新的路径，各种极具特色的数字人频频亮相。例如，中国国家博物馆与咪咕音乐联合打造虚拟数字人“艾雯雯”（图4）为全球旅客讲解文物藏品，让更多人了解中华文化的博大精深；来自敦煌壁画的“天妤”（图5），利用数字人技术让传统国风流行起来，凸显出中华民族独特的气质与美丽。

将南田的线描图像及画论音频基于D-ID平台的AI技术进行合成，并把生成的数字形象融合在新设计的场景中，添加恽寿平作品中的元素，包括没骨花卉、山水、枝叶等。借助人工智能创建的恽南田数字形象，用更自然的方

式讲述对艺术的深刻理解。同时，背景音乐也由AI生成，画面伴随着南田念白和实验音乐不断变化，观者在悠远的声音中与历史相遇，感受流淌在岁月长河中的没骨之美，体会江南文人的精神风骨（图6）。这种创新的呈现方式，让传统文化焕发新的生机，也让更多人在欣赏艺术的同时，感受到中华文化的独特魅力。

三、南田没骨的数字演绎 （一）设计对话场景

沉浸式剧场运用“布景”式的思维，将空间转化为多个相互交织的“场景”，各种场景的意境营造需要经由制造者的价值判断、主观处理。中国是个主张“一切景语皆情语”的诗学国度，从文人创作到民歌吟唱，由景入情或因情生景，情景交融是基本格式。^{〔10〕}

策展团队结合恽南田没骨真迹的特点，设计富有创造力和感染力的对话场景。例如，通过虚拟现实技术重现恽南田的创作环境（图7），以手卷的形式缓缓展开，将楼阁、小桥、树石等风景置入花鸟画中，经营位置，表达空间。山水泉流的细节与花卉生境生动结合，既可以是自然空间的写照，也可以是连续园林场景和观赏动线的表达。^{〔11〕}画面由印制着画跋的垂幔间隔，四周光影不断变化，与垂幔相映成趣，在虚实中传递着江南文人的精神风骨。随着水墨风格的转场，场景变为黑金色调，进一步凸显了南田没骨的华贵与精妙。

另外，在现代美术馆中设置互动展览，将恽南田与贾广健两位古今艺术家置于同一场景中，通过3D虚拟绘画技术，观者能够跟随贾广健的示范，洞察这位现代画家如何

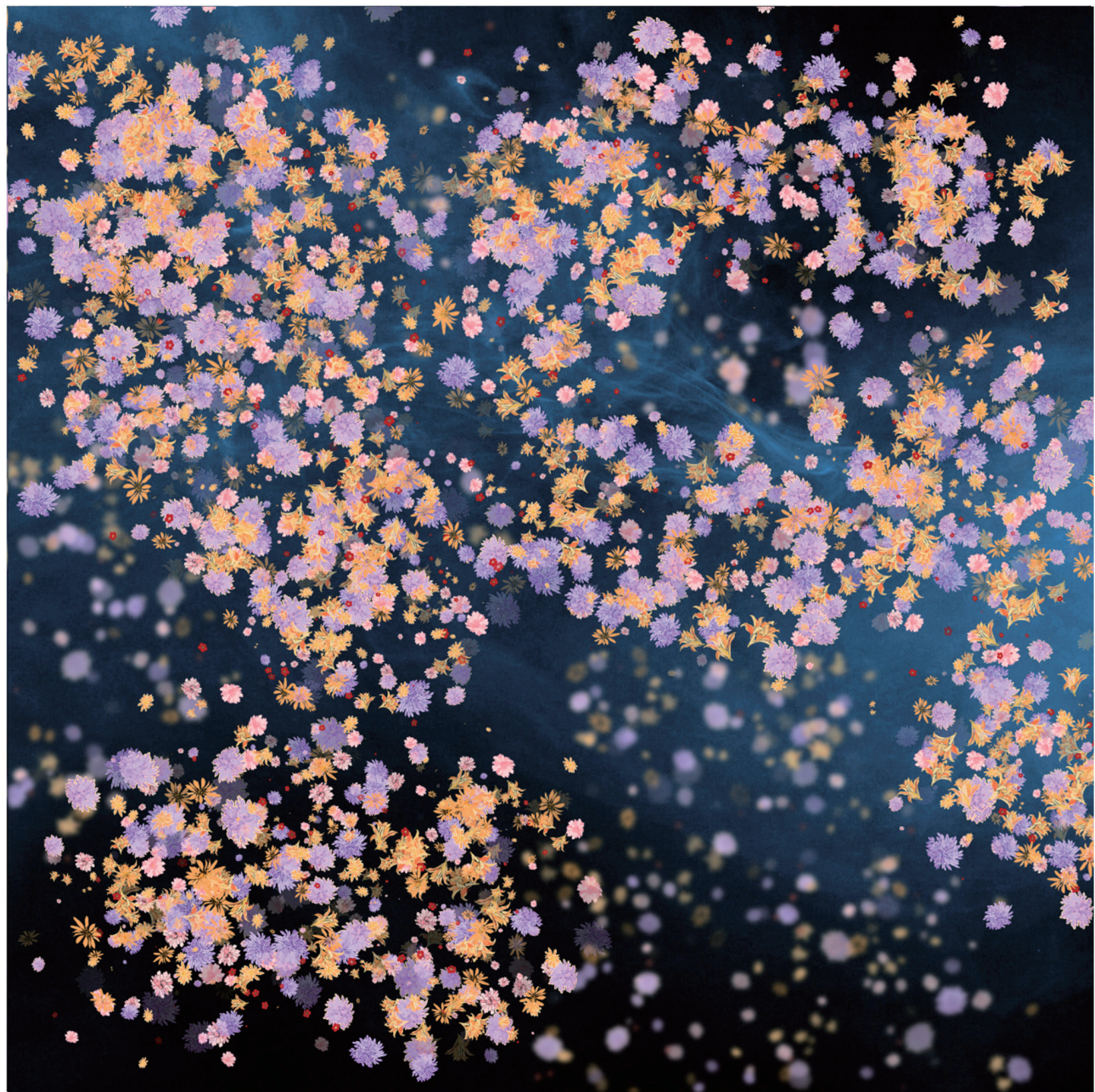


图9 没骨花海

汲取古代艺术的精髓，并将其融入当代艺术实践中；沉浸式影像则是让观众在音画中感受没骨大家的笔墨思想。

（二）编写互动内容

不勾墨线，直接以色彩塑造物象的没骨画法，从技法上看，主要涵盖了点染法、叠色法、接染法、撞染法等，恽南田作为没骨画法的杰出代表，将其个人情感和思想融入作品中，传达出深刻的文化内涵和艺术价值。策展团队在深入研究的基础上，编写了生动、有趣且富有启发性的互动体验内容。这些互动围绕恽南田的艺术创作过程、对

现代艺术的影响以及观众对作品的感受等方面展开，利用 Touch Designer、After Effects等数字创作工具，将这些传统技法应用到画面表现上，结合恽寿平的真迹《瓯香馆写生图》册呈现出没骨花卉的明丽雅致，使观众能够感受到传统与现代的完美结合（图8）。

在数字创作中，将点染、叠色这两种技法结合，先于二维平面上模拟出墨点汇聚的三维效果，增强了空间感，接着利用类似没骨笔触的笔刷层层叠染花卉的形态，通过饱和度的不断变化表现出层次，充分体现了没骨花卉设色



图10 园林花窗

鲜丽的特点。接染、撞染这两种技法都类似于晕染效果，将几何形色块模糊处理后两两连结，伴随着淡淡涟漪生长出花卉形态，使画面具有强烈的感染力。没骨画法的数字表达不是对照原作绘画过程的机械模仿，相反，是运用丰富的数字艺术语言去展现恽寿平创作过程的意境和神韵，让古画洋溢出青春的光彩。

（三）融入现代元素

在互动体验中融入现代元素，如现代艺术风格、流行文化元素等，以增加互动的趣味性和时代感，这有助于拉近古代艺术与现代观众之间的距离。

哲学家德里达（Jacques Derrida）基于对语言学中的结构主义的批判，提出了“解构主义”的理论。^[12]解构，是打破既有的模板结构，如同把整体性的存在细化为互不关联、各自独立的碎片或零件，重组则是对这些零部件再创造的过程。解构与重组带来画面表现的更多可能性，画面中的影像不再仅仅是客观再现，而是被拆解成单一个体，融入现代元素，重新搭配。^[13]在《瓯香馆写生图》册中，四时花果被单独抠像融合在一个画面里，辅之星星点点的粒子营造出遍地花海的效果，构成一种新颖的视觉风格（图9）。同样，每幅画的画跋也被拆分成了单个的文字，三维化之后组成高低错落的矩阵式地屏（封二），时而旋转，时而波动，配合立屏上十幅原作的动态展示，呈现出强烈的空间感，也增加了画面的可读性。

恽寿平是江苏常州武进县人，展览现场的影像也对其家乡的园林景色进行呈现，这一部分在内容上进行了拆解，将南田原作上的花朵进行图像处理放置于当代园林花窗中（图10），形成景中景，画中画，实现了时间与空间的拓展，通过内容与形式的冲突把不同的时代气息相互传递。

四、数字化在南田没骨花卉传承中的价值

在信息化时代，越来越多的传统文化与数字艺术融合得到了较好的发展，中国历代绘画作为中华优秀传统文化的瑰宝，在与数字艺术融合方面同样有着不同程度的尝试。不久前，中国国际电视台携手全球24家博物馆共同举办了一场年度数字特展，该展览汇聚了300幅珍贵的传世宋画，通过融合三维古画修复、4K级高清阅览、AIGC等多媒体数字技术，为全球观众带来了一场沉浸式的宋代艺术盛宴。而在恽南田没骨真迹回乡展中，数字技术从另一个角度介入展览，策展团队通过数字化的形式对没骨笔触进行采集与三维展示，对恽寿平的没骨技法及真迹进行解读和

再创作，以实现对传统国画的创新研究。数字化，给南田没骨插上了“翅膀”，让更多更美的作品“飞”到寻常人身边，观者在这场与南田对话的精神之旅中，能汲取到中国挺立于世界民族之林的文化自信。

五、结语

综上所述，数字艺术赋予了南田没骨及其当代传承新的艺术语言和表现形式，观众们仿佛被引领进了一个诗意盎然的花卉世界，身临其境般感受没骨的细腻笔触和绚烂色彩。在数字媒介时代，我们更应当珍视传统艺术的内在价值，通过对数字技术的合理运用，促进传统文化与数字艺术的和谐共生，共同书写艺术发展的辉煌篇章。

参考文献：

- [1] 林若熹.没骨风：岭南画派的现代意义[M].北京：人民美术出版社，2008：39.
- [2] 马海方.我说“没骨”人物画[J].艺术市场，2011（9）：2.
- [3] 梁雨.活色生香写亦工[D].南京：南京艺术学院，2019.
- [4] 贾广建.没骨花鸟简谈[J].艺术沙龙，2009（04）：238-257.
- [5] 陈怡，樊丽娜.以石涛“笔墨当随时代”为引探寻数字艺术中的传承问题[J].美术文献，2023（07）：2-5.
- [6] 陈楸帆.人工智能会梦见超真实吗？——AIGC时代的中国数字媒介生态观察[J].南方文坛，2023（06）：19-25.
- [7] 陈苗，朱明健.数字化博物馆审美情趣与中国画意境美学的比较研究[J].包装工程，2023，44（08）：325-330.
- [8] 杨巨彬.恽寿平[M].长春：吉林美术出版社，1996：183.
- [9] 郑博文.从《瓯香馆写生册》论恽南田“情”的审美意识[J].美术大观，2020（12）：40-43.
- [10] 孙若风.元宇宙三级跳：数字化、数智化、数艺化[J].人文天下，2023（01）：11-14.
- [11] 李艺琳.明清文人花鸟画中国林花卉的文化意蕴与造景手法研究[D].北京：北京林业大学，2020.
- [12] 吴东东.弗兰克·盖里与解构主义研究[J].文艺生活·文海艺苑，2017（002）：61.
- [13] 邓宇燕.解构与重组——优秀传统文化在影像中的创新表达[J].西北美术，2019（01）：123-125.

沈心怡：天津美术学院跨媒体艺术研究生

（责任编辑：赵 纯）

回归的探索 ——谈赵宪辛的艺术创作 An Exploration of Return: A Discussion on Zhao Xianxin's Artistic Creation

汪彦君/Wang Yanjun

2024年6月15日，由中国艺术研究院油画院主办、云上美术馆承办的“澄怀观道——中国艺术研究院油画院课题组学术研究个案系列展（第五期）”在云上美术馆举行。天津美术学院造型艺术学院油画系赵宪辛教授作为油画院的特邀艺术家和课题组成员之一，将近年来的油画创作和素描作品共计87件进行了展览。在展览期间，中国艺术研究院油画院还召开了相关的学术研讨会。中国艺术研究院油画院名誉院长杨飞云教授、中央美术学院院长林茂教授、中国艺术研究院油画院刘建平教授和孙文刚教授、清华大学美术学院王铁牛教授、天津美术学院孙建平教授、内蒙古师范大学美术学院王治平教授，以及天津市作家协会编审、一级作家康弘女士等多位著名画家、学者与参展画家进行了深入的座谈交流。

这次展览的油画和素描创作，集中呈现了赵宪辛多年来的艺术创作研究和教学实践研究的部分成果，充分印证了他在该展览中提出的艺术主张：“艺术是人类的精神载体，是艺术家精神的外化，也是艺术家生命的写照。无论是哪一种艺术形式的艺术作品都是如此。这就从两方面对艺术家提出了要求：其一是艺术家要有一个崇高的精神品格，其二是艺术家要有一个高质量的生活方式及高尚的生命形态。只有做到这两点，艺术家才能创造出高格调的艺术作品。”

首先，在近年来的油画创作方面，赵宪辛一直坚持以写生方式为主进行创作研究。在写生过程中，他持续关注油画艺术的本体规律研究。特别是在中国油画院课题组的探索研究期间，除了在画室内进行传统的模特写生创作之外，宪辛和课题组的成员们还经常往返于国内外不同的地区进行户外写生。他们的足迹遍及诸多地域，如国内的新疆、甘肃、山西、陕西、西藏、云南、山东、河北等地，以及国外的法国、意大利、德国、比利时、美国、俄罗斯、波兰等国家。在他的一系列油画风景写生作品中，我们可以看到他游历祖国各地自然佳境的热忱以及对古典深

邃的欧陆风情的迷恋。宪辛直面自然造化，以饱满的热情捕捉每一处景物的细微变化，目之所及处，心之所动处，他用灵动的笔触果断表现出对景物的主观体验与审美意象。无论是广袤逶迤的山峦沟壑、深沉质朴的乡村古巷，还是静谧清幽的森林河畔、别具特色的域外风景，在他的画笔下总会流露出一种理性的审慎与哲思，澄明、淡然的画风一如赵宪辛的内在性灵。

在他的油画创作中，特别是他在表现绘画对象的形态、色调以及运用笔法和表现技巧来塑造物象等细节处理上，我们不难看出画家主要是以自己的心理体验为基础，从自然现实中提炼出主观形状，把自然形体转变为艺术形体，运用不同的笔法，或薄涂、或厚粘、或揉腻、或扫略、或拍粘，塑造出绘画对象特有的形态和色彩，使之产生不同的形式美感。宪辛通过画面中强烈的主观性、直观性的绘画语言，传达出客观对象瞬间更为真实、生动的细节和情感，使绘画对象的再现性更具有艺术感染力。

杨飞云教授在指导油画院课题组的研究过程中一再强调：“写生是一个油画家必须经常持守的本分，是亲近自然、体验生命、锤炼画艺的最佳方式，是画家用画笔和心灵直接触摸生命本源的有效途径。”他还着重分析：“在今天这个获取高清图像手段异常便捷的年代，作为油画家，不应满足于各种处理手段提供的间接图像资料，而应经常走进自然，走入生活，重新回到绘画的本体，站在审美的原点出发，以赤热的心和纯真的眼，礼赞自然、热爱生命，重视表现美的那份激情，强调真切体验、真情实感，去写生创作，为新时代赋予我们的艺术使命而努力。”^[1]因此，无论在创作内容上，还是在创作方式上，宪辛始终坚持以现实写生为基础，深入生活、直面绘画对象进行油画创作研究。

强调对景写生的主张是由西方艺术理论的“模仿说”继承发展而来的。很多传统的欧洲油画大师都是在对景写



赵宪辛 弗罗茨瓦夫的中央广场之二 布面油彩 50×80cm 2015年



赵宪辛 弗罗茨瓦夫的旧警察局 布面油彩 45×68cm 2015年



赵宪辛 弗罗茨瓦夫的街道 布面油彩 45×68cm 2015年

生过程中完成他们的杰作。画家在尊重自然真实的基础上，深刻洞察自然事物的真实存在状态、光影的微妙变化、肌理的质感效果等等，从而恰当地运用空间、比例、线条、色彩、明暗、光影、笔触等形式要素。更为重要的是，通过主观的审美认识后，画家不仅能够感受到自然的生命气韵，而且能将自我的凝思寓于其中，从而孕育出一个全新的生命意象。可以说，对景写生的创作方式是画家获取作品独创性的最佳途径之一。画家直面自然，在体悟自然之生命精神的同时，触发自我的内在感兴，心为所感，情为所动，通过对自然生命意蕴的洞悉来赋予艺术作品别开生面的审美意象。正所谓“静观物我，认取性灵，放情宇宙之外，自足怀抱之中”^[2]。对景写生的主张与中国画论中的“师造化”说颇有相似之处，都是着力彰显自然万象之生命意韵，画家以虚怀若谷的胸襟、澄净纯真的目光，在与大自然的至真至美的景象默契神会中，发现弥漫于人心与自然之中的生机与和谐，浑然圆融，合而为一。

清初石涛云“搜尽奇峰打草稿”，又言“处处通情，处处醒透，处处脱尘而生活”。可见，对景写生并非仅仅是对自然景物的简单描摹，还要求画家具备“读万卷书，行万里路”的学识素养和丰富阅历。画家必须通过饱游饴看、经之众多、览之淳熟，才能在对景写生创作时，取其精微，穷其要妙，创作出独具个性的审美意象，使绘画作

品富有鲜活蓬勃的生命力，为欣赏者带来全新的审美意境和多元的生命体验。近年来，赵宪辛忠实践行了这一原则。读书、写书法、整理学术图文资料是他每天坚持的日课。在宪辛看来，坚持练习书法是平衡心境的最佳途径。在嘈杂纷乱的俗世喧嚣中，寻片刻宁静，让身心放空。他特别喜欢认真研读中外哲学、美学、历史和文艺理论等各类学术著作。他习惯于随手翻阅国内外的画册，及时整理读书笔记和图片资料，这是对研究欧洲绘画传统艺术语言和油画本体规律的理论积淀和创作间接素材的储备。因为探索油画本体规律不仅要有丰富的油画创作实践，还有赖于画家不断充实建构和深入研究相关理论知识体系。

对于如何在油画作品中建立真实和谐的色调关系，也是他研究油画本体规律的重要思考。在建立画面色调关系方面，宪辛侧重于把自己的心理体验与绘画对象相互融合，将这种直觉感受作为基础，在不脱离绘画对象色调的前提下，充分斟酌如何准确、精微地传达主观的思想和情感，避免使用概念化的色调，力求画面色调以现实存在为基础，使之具有强烈的现场感，从而形成真实可感、生动鲜活的审美意象。在画面中他将个性禀赋之真趣与自然之理趣巧妙地融为一体。

其次，在多年来的素描创作方面，赵宪辛有着独到的理解和大胆的实践。西方学院派素描教学要求画家必须



赵宪辛 都市自由人系列之三 布面油彩 195×120cm 1995年



赵宪辛 坐在精美竹椅中的女人体 纸本铅笔 46×38cm 2001年



赵宪辛 单人床系列之二 布面油彩 56×38cm 2009年

准确表达出绘画对象的体积感和空间关系，能够把绘画对象的结构、形体塑造、明暗与光影关系处理到位。在西方传统的古典艺术中，画家将古希腊艺术和谐的、理想主义的、强调共性的、典雅精致的审美理想视为经典。如何不囿于西方学院派素描因注重全面的准确而忽视主观个性表达的局限，别开生面、与时俱进地画出独具个性并且符合当下审美需求的素描创作，这是宪辛坚持不懈探索的学术课题。当他把德国哲学家胡塞尔提出的现象学理论与中国哲学家老子提出的“涤除玄鉴”观点联系起来思考时，创作思路豁然开朗。胡塞尔现象学晚期提出的“生活世界”理论强调直观性和主观性、丰富性等的重要意义。重视直观性和主观性启发画家在艺术创作中应该更重视回归到对客观生活和绘画对象的直接感受与生命体验，通过画面的微妙细节和物象精微之处的深入刻画传达出真实性和感染力，透过画家主观性视角下的独特生命体悟和审美认识，从而挖掘出独具魅力的艺术风格与表现手法，传达出画家对生活的独特见解和感受。艺术源于生活，植根于生活。当画家在艺术创作中更多地关注深层生命经验和情感时，则能够更多地引起受众的情感共鸣。画家从多元视角审视生活中的社会现象、文化传统、精神世界等内容，汲取创作素材，会创作出更多富有深度和内涵的艺术作品。宪辛在素描创作研究中，注重将素描作品的构图化繁为简，在

大面积的几何形式构图中，别出心裁地对模特的姿态和动势、构图的视角、道具的摆设等细节做了大胆的尝试。他有意打破古典素描艺术作品中常见的和谐、静穆、优美的范式，取而代之的是奇异化、疏离化和陌生化的视觉效果。他不会刻意用夸张或者变形手法塑造绘画对象，在严谨的学院派素描技法下，宪辛会随着笔触在塑造明暗和形体变化的过程中，敏锐地感受当下自我对绘画对象感知的轨迹，在细节真实与精微之处自然流露出真情实感。他努力摆脱经验与先入为主的观念带来的束缚，力求保持一种纯粹、澄净的内心去感悟绘画对象，超越表象的真实，以更加敏锐、澄净的视角去洞察和理解生活。

此次展览是赵宪辛探索回归油画本体规律研究和素描研究的一个阶段性成果，虽然积累了一些创作经验，但还存在一些有待深入挖掘和思考的问题。在通往对油画艺术原典与素描研究的朝圣之旅中，他始终保持着谦虚、虔敬的心态，不断地开阔和拓展自己的学术视野，提升对油画与素描本体内涵和规律的理解能力与实践的创造性。相信在不久的将来，他必定能为大家呈现更多优秀的艺术作品。

参考文献：

〔1〕《美术大观》编辑部.中国美术教育学术论丛·造型艺术卷3



赵宪辛 都市自由人系列之一 布面油彩 158×130cm 1995年

〔M〕.沈阳：辽宁美术出版社，2016：112.
〔2〕〔明〕高濂.遵生八笺（上）〔M〕.王大淳，点校.杭州：浙江古籍出版社，2017：311.

汪彦君：天津美术学院艺术与人文学院副教授

（责任编辑：赵 纯）

“新民说”诉求下的民国初期美术变革

Artistic Reform in Early Republican China Under the Appeal of “New Citizen Theory”

肖 笛 郭祥斌
Xiao Di and Guo Xiangbin

摘 要：美术变革是近代中国现代化转型的重要内涵之一。近代中国左翼思潮涌动，国民性改造被视为振兴中国的关键一环，这一观点也成为知识分子的共识，他们继承了中国“文以载道”的传统，利用美术培育新国民，但传统书画并不能满足这一时代任务的要求。为了改造国民性，美术需要变革。思想层面，先进知识分子提倡全民美育以重塑国民精神和道德培养；实践层面，留洋画家群体开展美术现代化运动，期望以西方写实主义打破近世传统艺术僵化局面，重新搭建民众与艺术接触的途径，为20世纪初期打造“新国民”奠定精神基础。

关键词：新民说；全民美育；写实主义

晚清以来，持续紧张的民族危机，迫使知识分子开始从国民性角度思考中国衰败的原因。自甲午海战以来，面对技术革命与制度革命的双重失利，士大夫群体中的先行者意识到改造国民性才能使社会面貌焕然一新。作为思想文化最直接、最广泛的承载者，知识分子看到了民众对于近代中国民主建设和现代化转型的意义：国家社会的面貌取决于民众素质，国家的富强依赖于每一个国民个人的改造。但是，近代以来“民力已荼，民智已卑，民德已薄故也”^{〔1〕}^{〔17〕}的现实情况延滞了中国的现代化进程。为此，唯有重塑国民精神面貌以及培养个人道德修养，才能实现人的现代化，而人的现代化正是中国走向富强的一个重要命题。

随着“民质而优则其国必昌，民质而劣则其国必亡”^{〔2〕}的观点被越来越多的人认同，振兴中国、改造国民性成为有识之士的共识。19世纪末，严复就率先提出中国的富强非标本兼治则不可，其中的“本”就是指国民性改造。他主张“鼓民力、开民智、新民德”的“三民说”，奏响了国民性改造思潮的先声。1902年，流亡日本的梁启超以“新民说”为主题，连篇累牍地写了大量文章，立足于政治角度系统地提出改造国民性的思想。他认为：“立宪政体者，必民智稍开而后能行之。”^{〔3〕}因此，“欲维新吾国，当先维新吾民”^{〔4〕}，“新民为今日中国第一急务”^{〔5〕}。“由于在新文化运动初期，陈独秀等人更强调国家的强弱兴衰取决于国民素质，将改造国民性视为改造中国的根本，因此他们对国民性改造更加重视，论述也更多。”^{〔6〕}

“培育新人”俨然成为新一代先进知识分子的社会任务。时任北京艺术专科学校校长的郑锦曾指出，国民文明与否，思想高尚与否，道德发达与否，往往取决于对美术知识了解的深浅程度。^{〔7〕}为了实现国民性改造，知识分子们在选择

科学、政治等理论化方式的同时，也秉持着“文以载道”的传统，他们看到了“美术之功用小之关系于寻常日用，大之关系于国家民性”^{〔8〕}的特殊性，积极倡导美术对于重塑精神和培养道德的作用。王国维在学习西学的过程中，继承了康德的“审美无功利”的观点，主张通过美育和艺术实践实现拯救人的灵魂的现实目的。鲁迅站在中西多元文化层上，近观日本维新之绩、远观欧美文化之实，提出文艺是改变人精神的首选。“文艺是国民精神所发的火光，同时也是引导国民精神的前途的灯火。”^{〔9〕}中国美术会理事兼主任干事王祺认为，美术与物质生产就好比车之两轮，鸟之双翼，在人生生活的意义与崇高道德的养成上不可或缺，否则人就 and 动物一样没什么不同。^{〔10〕}蔡元培也注意到美术“小之怡性锐情、进德养身，大之可以治国平天下”^{〔11〕}的特殊功能。

但是，知识分子们运用美术培育新民的理想蓝图与中国传统书画在社会上的现状却截然相反。一方面，中国绘画要么是文人雅集社交工具，要么藏于紫禁城高墙之内，为少数享有特权的人拥有，根本不具备民主特性，对于一般民众而言，书画就好比海上仙山，是瞻仰不到的。^{〔12〕}另一方面，庞大的失意儒生群体，向来会选择在书画中构筑起遁世的精神家园。而在这一过程中，所形成的笔墨程式，发展至晚清也并不利于普通大众理解作品价值，纯粹的笔墨形式无法承担救国救民新思想的宣传责任。

面对势不可挡的国民人格现代化进程，坚持思想文化改造的知识分子认为，唯有打破贵族对于文化与知识的垄断，培养全民的道德和理性精神，才能造就一代具有现代意识的“新民”。“培育新民”的时代任务号召社会各领域都要为之努力，而要消除美术与民众的隔阂，美术固有的笔墨表现形式就

必须进行变革。为此，他们不遗余力提倡美育、开展美术现代化运动，以唤起民众向善向智的心性。

一、培育“新民”的全民美育观

通过“美育”进行国民品格能力的培养源自梁启超对“戊戌变法”失败的反思。变法虽然以“戊戌六君子”殉没告终，但是此次事件却加速了中国传统政治体制的崩溃，同时也刺激着维新派人士意识到这种自上而下的政治体制改革是远远不够的，因为“国也者，积民而成”，中国数千年来所形成的“民质”^{〔13〕}难以在短时间内发生改变，只有培育新民，国家才能实现安富尊荣。如何培育“新民”呢？在梁启超看来“没有比美术再直捷了”^{〔13〕}^{〔26〕}。在《新大陆游记》中，梁启超谈到国民品性高尚问题时，认为欧美人高尚在于“以真、善、美三者为究竟”^{〔14〕}。而中国国民堕落之原因在于三者有所欠缺，“吾中国多言善而少言美”。为了助力国民进步，梁启超强调“真”。“真”从何来？源于美术。他认为美术的关键在于“观察自然”，由“观察自然”得“自然之真”进而得“自然之美”，“真”“美”合一。国民可以通过“美术”活动形成比肩科学的求真精神，进而达到“真”“美”合一的境界，与原有的“善”共同组成实现高尚道德的三个条件进而达成“民质”的转变。1922年，梁启超就美术与国民性改造问题做了进一步阐发。在《美术与生活》的演讲中，梁启超提出要培养“美术人”，就是培养将欣赏美术纳入生活中有趣味的人。他认为美术作为趣味的源泉，功用就在于把处于麻木、没趣状态的人、民族恢复过来，使之生活康健向上。此处提到的“没趣”“麻木”等状态其实就是梁启超总结过的国民劣点所在。我们可以看到，梁启超把描写自然之美、刻画心态或纯粹凭理想构造成的“美术”视为国民性改造和建设的命脉所在。梁启超把美育视为培育现代公民的手段，他对美术的认知开启了民国初期全民美育思潮的闸门，并一定程度上推动了民国美术现代化事业的发展。

面向全体国民的美育思潮并不是一蹴而就的。自先秦始，孔子就倡导“诗教”“乐教”，但将美术视为同德育、智育、体育一样，为培育“完全之人物”的重要手段是到近代才出现的事情。1902年王国维在《论教育之宗旨》中认为若实施“完全之教育”，美育“不可不备”。^{〔15〕}但是他同时也认为：“美术者，上流社会之宗教也。”^{〔16〕}显然，与蔡元培等人相比，王国维的美育思想并不具有立足现实的民主主义性质。^{〔17〕}基于全体国民将美育与现代人格培养联系起来的当数蔡元培。1912年，留学归国的蔡元培历任民国临时政府首任教育总长、北京大学校长和中华民国大学院院长等社会职务后，凭借卓越的社会地位，他提出了面向社会的美育理想和“美育代宗教”的命题，使之成为20世纪初美育思潮的中心思想。

随着近代平民主义等民族主义思潮的涌入，知识分子看到了“改造国民性”在中国未来建设中不可替代的地位，对“民”的发现使蔡元培意识到只有教育才是培养良好个人的关键。经过多年对欧洲美育美学课程的学习后，蔡元培提出了一系列发展美术教育的主张，在其发表的《对于教育方针之意见》一文中，颁布了德智体美“四育”并举方针，将美育列为国民教育五大宗旨之一。他认为培养公民道德是教育的最终目的，而“欲养成公民道德……不可不注重美育”。^{〔18〕}在蔡氏看来，“提出美育，因为美感是普遍性，可以破人我彼此的偏见；美学是超越性，可以破生死利害的顾忌，在教育上应特别注重”^{〔19〕}。而且，他还认为美育有助于体育智育的发展，可以引领人的道德走向美德的境界，这对于培养国民健全之人格、发扬共和精神起着重要作用。从蔡元培开始，面向全体国民，旨在构建“新民”的美育思潮风起云涌。总的来看，建立在“新民”与“强国”双重目标取向基础之上的民国初期美育

思潮，其发展所涌现出的变化可以初步概括成以下三个方面：

1.大众化倾向

中国近代美育思想的高扬首先得益于大众化的内涵。蔡元培认识到，人的全面发展不能缺少美育，只有使国人接触美术，培养大众的美感，中国人的民族素质才会大大提高。

“大众化”是相对于“私人化”而言的。所谓“私人化”是指自先秦至清代，美育的接受主体集中在宫廷、作坊等小圈子群体。该群体与民众的交流受到严格限制，他们的艺术也只能为所对应的美育提供者服务。鉴于这种带有某种严肃社会目的、为社会精英人物所倡导，并且主要是通过教师的教学引导所实施的美育活动，也有学者称之为精英美育范式。^{〔20〕}而“大众化”是指封闭的状况被打破，美术教育扩展到社会全体民众。近代以来蔡元培等人的美育思想从一开始就带有大众化、公开化特点。1912年，他以教育总长身份将“美育”纳入一项覆盖全体国民的教育政策公开颁布时，“大众化”“公开化”就已经是题中应有之义，而这种倾向随处可见于他的演讲稿、会议开幕词、著作之中。1928年，在南京召开的全国教育会议上，蔡元培再次强调：“提起全国人民对于艺术的兴趣，以养成高尚、纯洁、舍己为群之思想。”^{〔21〕}当然，蔡元培对于美术启蒙并未停留在艺术思想的理论层面，他身体力行推动着“不论哪种人，都时时刻刻有接触美术的机会”的誓言。1918年，蔡元培领导组建的北大画法研究会举办了章味三的“小万柳堂扇面大观”展览，共展出240余册；1919年，在法科大学举办游艺大会，同时展出美术品；1921年11月，特设函授部，分中西画部面向社会民众招生，不论男女，只需要经校长审查批准即可入校。1929年，民国首届全国美展也都是在蔡元培大众化美育思想指导下开展的。美育对于一般大众而言，不再是高高在上、神秘莫测的事物，民众获得了与艺术接触的机会，艺术从由少数精英所把持转移到为平民大众所共享。

2.世俗化倾向

民国美育思潮中独立美育取代宗教，是美育世俗化的显著特征。辛亥革命后，面对妄想赋予“孔教”正统合法地位的逆流^②，蔡元培在1917年正式提出了“美育代宗教”的观点。

蔡元培认为，宗教起源于人的精神作用——知识、意志、感情，所以在中国以儒学为核心的宗教与西方以基督教为核心的宗教，都承担着对民众的德、智、体、美的培育作用。但是随着社会的进化，科学的兴起打破了过去宗教拥有对万物解释权的垄断地位，人的知识和意志脱离了宗教，脱离了上帝、先知、圣贤的规约，回归近代现实生活。至于“情感”，“即所谓美感”，是通过宗教场所内部“精致之造像”“瑰丽之壁画”“微妙之音乐”来实现的。但宗教上美术材料的限制与美术本身之进化的矛盾，使得保守、专制的宗教美育不再适合调养人的感情。审美需要自由，需要无限制的美育取代有限的宗教，陶养人的性灵，使国人养成高尚纯洁之习惯。蔡氏的“美育代宗教”的观点主张在现实生活中创建一个广泛的审美情境，让人们自由地对美进行沉思体验，人们不需要再礼拜圣人，便可以获得美的享受，从而塑造符合时代需求的新国民的社会理想。

其次，蔡元培极为重视地方生活的美化，他认为学校和家庭确实是美育实施的重要场所，但如果身处恶劣的生活环境，仍然会阻碍着美育的落实，因此，美化市乡生活也是推行美育过程中必不可少的一环。在《美育实施的方法》中，他提出在道路、建筑、公园、风景名胜、文物古迹、公共坟墓这些生活中常见的地方都要进行一番设计以培养国人美感。这种世俗生活化的美育不再是来自他人的教育，而是强调自我进行教育的“大美育”，每个个体都能从审美文化中获得自己的审美提升，人人都是美育的教师，人人都是美育的学生。^{〔22〕}

3.社会化倾向

美育社会化倾向是建立在大众化、世俗化基础之上的。正是因为大众化与世俗化的倾向抹平了民众与艺术之间的鸿沟，拉近了现实与艺术的距离，才丰富了民国美育思想的社会化内涵。

蔡元培致力于改良基层社会文化品质，极为重视面向社会的系统性美育工程建设，主张构建从家庭到学校再到社会的三位一体的美育工程，尤重视公共美育设施的修建。为了实现对人彻底的教育，蔡元培这位理想主义者提出了“要从公立的胎教院与育婴院着手”^{〔21〕}410。公立胎教院要设在风景极佳、人文气息浓厚的地方；育婴院要么和胎教院一处，要么就设在安静优美的地方。“学生不是常在学校的，又有许多已离学校的人，不能不给他们一种美育的机会；所以又要有社会的美育。”^{〔21〕}412蔡元培为此提倡要设立美术馆、美术展览会、音乐会、剧院、影戏馆、历史博物馆、古物学陈列所、人类学博物馆等。人人都是有情感的，通过公共文化机构的美育实施，可以培养良好的个人，打造良好的社会，为巩固民主共和之精神奠定社会基础。受蔡元培的影响，林风眠的美育思想也含有浓郁的社会化色彩。不同的是，林氏希望以自己领导的艺术院校为中心，开展艺术运动，以期实现社会艺术化的理想。1927年，在北京国立艺术专门学校，他发起以“实现整个的艺术运动，促进艺术社会化”为宗旨的“北京艺术大会”；^{〔23〕}1321928年，在以“社会美育”为宗旨的国立艺术院，他领导组织艺术运动社，广事宣传以促进社会上审美之程度。^{〔23〕}120他们的这种社会化美育思想本质上就是为了把神圣的美感广播给全体民众，以期对社会作一种精神上的永久贡献，并与上述两种倾向形成多种途径实施的美育格局。

民国初期着眼于“道德”“人格”的美育思想毫无疑问是一种超功利的存在。梁启超、蔡元培、鲁迅等人构建的面向全民的美育思想体系的出现宣告了洋务运动以来“实用功利”型美育思想框架的解除。以塑造“新民”而展开的国民美育思潮，致使传统美术“言志”“载道”的超然追求转向了现实生活的叙事、审美人格的养成，中国美术由此获得了现代属性。同时，对国民初步的美术思想改造也为艺术叙事形式的变革打好了民众基础。

二、现代化美育中的自觉流露

全民美育思潮的传播带来了美术现代化运动的异军突起。在美育思潮下，年轻艺术家出国留学的风潮愈演愈烈，近代各种美术院校和形形色色的美术社团也相继成立，他们热衷于举办美展，创办美术杂志，竭力扩大自己的社会影响。他们别出心裁的艺术主张、挑战式的宣言，打破了近代美术界死水般的寂静，所掀起的一场又一场中国新艺术运动，不断助推着中国美术现代化转型。

整体上而言，中国美术现代化运动是在留洋青年美术家、近代思想家和本土美术家的自觉选择下开展的。每一类型艺术思潮的背后，其实是推动适配国人现代转型的中国美术现代化方案。每一套方案以及背后的坚定支持者都希望通过己方的画学提案帮助中国美术焕发新的生机活力，从而助力整个中国全民性的文化启蒙运动。

首先，是以吴大羽、庞薰蕡、梁锡鸿等为代表的美术全盘西化论方案。对美术全盘西化的倡导是以胡适、陈序经为代表的“西化论”观点为理论依据，后者基于“本土文化边缘化”立场，声称中国传统文化不如欧洲文化，欧洲文化才是现代世界的文化。只有像日本那样全盘西化，全体变革，才能实现社会的包括文化的现代化。因此，美术全盘西化论者认为，20世纪西方现代艺术代表了世界艺术发展的新趋势，中国艺术也应该追上西方艺术保持同步。“二十世纪以来，欧洲的艺坛实现新兴的气象：野兽群的叫喊，立体派的变形，Dadaism的

猛烈，超现实主义的憧憬……。二十世纪的中国艺坛，也应当现出一种新兴的气象了。”^{〔24〕}他们主张艺术的纯粹性，在学理、技法和趣味等方面与西洋画完全一致，^{〔25〕}320“以纯物质的形和色，表现纯幻象的精神境界”^{〔26〕}。对美术全盘西化的提倡在20世纪20年代就开始了，30年代前后艺术运动社、决澜社和中华美术独立协会等现代主义艺术团体的迅速崛起是西化派在中国美术界的第一个繁荣时期。这些“西化派”人士对艺术的理解既包含为建设中国现代艺术而作出的努力，同时也是他们为实现“艺术救国”而始终努力的方向。^{〔25〕}285

其次，是以康有为、蔡元培、徐悲鸿等为代表的东西融合论方案。融合派人士本着开放包容的思想，认为“今世为东西文化融合时代，西洋之所长，吾国自当采用”^{〔27〕}，主张“合中西而为画学新纪元”。所谓“融合”，当然不是简单的相加，而是“取”与“去”的关系。文化精英们以中西艺术为参考，从自身心理文化结构和民族习惯需要出发加以选择，取西方艺术之长补中国绘画之短以创造新的时代艺术。美术领域“融合论”的提出源于中国画改革，最早可见于康有为的《万木草堂藏画目序》中，后来经陈独秀、蔡元培的推动扩展到西画领域。具体来看，融合主义方案内部又有多种倾向——最早的岭南画派将日本画写实与中国画写意相结合实现间接写实的融合；康有为、徐悲鸿侧重于西方学院派写实主义与宋代院体画的融合；林风眠注重个人情绪的现代艺术和汉唐艺术、宋瓷绘画的融合以及刘海粟的后印象主义和文人写意的融合。这些不同艺术家的艺术实践极大丰富了“融合论”内部结构关系。尽管“融合论”是东西方文化互相妥协的产物，但对中国传统绘画精神和图式的有所保留，对于西方美术形式法则的借鉴，反而造就了中国传统绘画的现代演绎与西方艺术中国化交相辉映的景象，并暗含了近代美术大众化发展的实践选择。

最后，是以陈师曾、黄宾虹、齐白石等为代表的传统演进论方案。传统演进论是20世纪初期中国画发展外部环境和内部驱动相协调的结果。首先，西方现代艺术对于唯科学主义的反叛，使得绘画导向解构和抽象，这种对绘画综合元素中造型语言的突显，使得国画家们认为文人写意绘画与西方现代艺术旗鼓相当。其次，日本国粹主义思潮进入中国，同时本土文艺复兴思潮也悄然兴起，在此背景下，知识分子们致力于捍卫传统绘画精髓。最后，中国艺术在国际上博得了良好声誉，促使本土画家重拾对传统绘画的自信。当改革派把矛头指向文人画之后，陈师曾自撰《文人画之价值》一文捍卫中国传统书画的尊严。他指出，绘画的发展规律一般都是从客观形似到主观表现。但是，19世纪以来，欧洲现代派艺术的联袂演出“亦足见形似之不足尽艺术之长”；而“文人画不求形似，正是画之进步”。^{〔28〕}黄宾虹同样对中国传统艺术大加赞赏。他认为，中华民族之所以翹然于天地且精神浩然长存正是东方艺术独特精神使然。此外，一战爆发带来的西方物质文化危机以及西方文明对于中国艺术的重视也给予了他强有力的支持。致力于弘扬和保存民族文化的潘天寿、“衰年变法”的齐白石等不同程度的对中国传统绘画的自觉，都对中国画在时代变革期的持续性演进做出了重要努力。在东西方文化激烈交锋的时代下，他们的行为体现了对传统文化的真正领悟，是对人类文化应该是多元共存这一观念的认同，是20世纪中国美术现代化的另一种体现。

按照历史正常的发展进程来看，西学冲击下近代中国美术现代化方案的生成，应该使近代美术界呈现出欣欣向荣的景象。“西化论”“融合论”“传统论”等各有一方天地。但是今天我们站在民国美术史的尾端回首望去，“东西融合论”方案却成为解决中国美术现代化问题的关键，具体则是融合论中以康、徐二人为代表的科学写实主义与院体的结合成为民国美

术的主流。

三、“科学思潮”驱动“写实主义”以启发新民素质关于“写实”绘画，它的优势就在于其情节的可读性与形象的可识别性最易被民众所辨识和感知。早前的文学革命带来的白话文运动已经为广大社会民众解开了接受新思想的一道枷锁，然而文字作为一种文化传播载体，其接受和理解仍需要建立在一定的理性知识基础之上，但是动荡的时局并没有给民众提供充足的学习知识的机会，这就大大影响了先进文化思想传播的效率和民众的启蒙进程。相较于文字，图像是一种视觉化的呈现，一种感性的存在，对人来讲具有可感性和直观性。^{〔29〕}图像相较于文字往往能起到更好的宣传作用，而写实主义手法这种由自然界真实的色彩、科学的比例、具体的形象所组成的视觉符号，符合人眼视网膜观看的一般效果，因而具有一种近乎天然的通俗化倾向，在营造外表真实方面，具有无与伦比的优势。对于文化素养普遍不高的近代民众来说无疑是一种极佳的认识社会、接受新知的途径，也是近代艺术家表达“激越昂扬力量的手段”^{〔25〕}286的出处。

从康有为提倡为挽救中国近世画衰败景象而引进西方写实绘画开始，写实主义绘画迅速引起学界的反应，并很快发展为一场轰轰烈烈的“美术革命”，从而奠定了中国美术现代化方向。可是好景不长，抗战烽火把艺术家推向了时代前沿，救亡图存的伟大使命决定了艺术必须要走出狭隘的“象牙之塔”，写实主义成为动员广大民众投身抗战洪流的不二选择。如果说抗战的爆发是推动写实主义抬头的外部因素，那么为改造国民人格精神而被介绍到中国的科学思潮就是社会的内部驱动。

“科学”作为国民性改造的思想工具被引进中国。国民性改造的提出，引发了对人的近代化的关注，同时造成对以儒家伦理为核心的传统文化价值观的信仰危机。严复曾指出，中国文化向来重视“三纲”“亲亲”“孝道”“尊主”“节文”^{〔1〕}9“多识”“天数”等儒家道德伦理的传统，而致使民众“安于朴鄙颡蒙”，“民智因之以日窳，民力因之以日衰”^{〔1〕}2-3。封建统治者通过儒家伦理规范保持和培养了“驯服”的国民性，换来了国家的统一和稳定。但是长期如此，民性的衰弱带来的是国家的衰败，近代中国对外事务上的一系列失利正是被驯服的国民性带来的恶果。知识分子普遍认为以儒家伦理为核心的传统文化要对中国现状负责从而全面否定传统的价值，然而否定旧价值观以后价值观的“真空”状态迫使知识分子们急需一个新的文化价值观的确立。此时，留学西洋的青年人注意到了西方科学对培育现代人格的积极作用。“欧人之富强，由于欧人之学问与政治”，^{〔1〕}112简而言之，“不外于学术则黜伪而崇真，于刑政则屈私以为公而已”^{〔1〕}3，崇“真”即崇尚“科学”。“科学”的兴起，正是传统价值观动摇以后，人们必须对重建新的文化价值观而做出精神努力的体现。辛亥革命以前，严复在“三民说”开民智中就提到要力倡西学，即西方的技术与自然科学。^{〔30〕}中国科学社创始人任鸿隽在1914年《科学》发刊词中写道：“国人失学之日久矣，……民生苟偷，精神形质上皆失其自立之计。”^{〔31〕}要想“图存”，只有兴“科学”。“继兹以往，代兴于神州学术之林，而为芸芸众生所托命者，其唯科学乎，其唯科学乎！”^{〔31〕}41915年，陈独秀在《新青年》创刊号的第一篇文章，就表明了“科学”是改变人们思想的武器之一。他说：“近代欧洲之所以优越他族者，科学之兴……国人而欲脱蒙昧时代，羞为浅化之民也，则急起直追，当以科学与人权并重。”^{〔32〕}当然，科学也并不是为所有人欢迎。有相当一部分保守主义者认为，科学的到来造成了中国传统文化和思想的延续性被破坏。但科学与玄学双方的鼓吹者都认为，自由的论战对持相对观点的双方是公平的，在科学的坚定支持者看来，反而为一个扩大科学影响力的难得的、

可遇而不可求的思想舞台。现代化转型期的中国，科学被视为思想文化改革的利器，从而被知识分子引进以取代旧的文化价值，俨然已经成为培育现代国民理想人格的内涵之一。

在无数人文知识分子和科学家的努力下，科学的社会价值和批判力量得到了淋漓尽致的阐发，逐步形成了晚清民国以来中国文化思想界特有的科学语境。“科学”在中国逐渐成为一种信仰，并具有了道德律令的色彩。^{〔33〕}“科学的方法”“科学与人生”“科学与道德”“科学与美术”“科学与教育”，科学进入了社会生活的各个领域，在物质与精神两方面改变着人们的生活与思想，科学备受尊重，以至于胡适形容道：“这三十年来，有一个名词在国内几乎做到了无上尊严的地位；无论懂与不懂的人，无论守旧和维新的人，都不敢公然对他表示轻视或戏侮的态度。那个名词就是‘科学’。”^{〔34〕}

五四以后，“科学”在中国社会得到无以复加的推崇，引发了各知识阶层和各领域对于科学的广泛关注。美术方面，写实主义作为西方科学传统在美术上的表现，因其“求真”和“客观”的价值而备受重视。前文已经叙述过的蔡元培，他既站在艺术接受者角度提倡全民美育，又站在艺术创作者角度号召学习西画中的科学写实主义。1918年在《北大画法研究会演说词》中，他认为，西方绘画始自写实源于西方自古希腊时期就自然科学昌明。因为西方人如此重视自然科学，所以美术也应该从描写实物入手，描写实物就是写实主义。之后，他进一步指出，欧洲画家创造力的释放造就了画坛精彩纷呈的流派，他们在造型艺术领域深耕不辍，在表现空气透视、营造光影氛围、制造空间错觉、刻画人物结构等方面比起中国画家先进得多。^{〔35〕}显然，光影、空间、人物结构，这些无疑是科学的。所以，在蔡元培看来，落后的中国画要想走出困境就需要融入科学主义。正所谓“美术家得科学之助力，技术愈能进步”^{〔36〕}。梁启超谈到美术与科学的关系时认为“美术”（情感的产物）与“科学”（理性的产物）二者看起来毫无相干，但其实它们都是“Mr nature”之子，也就是“自然”的孩子，科学与美术关键都在于要“观察自然”。^{〔13〕}24-25很明显，梁启超看来美术与科学都要细心观察自然，才能创作出一流的艺术品，而写实主义最重要的一个特征就是要师法自然，描写出事物的特性，可见梁启超对科学性写实主义的推崇也是不言而喻的。在蔡元培影响下，徐悲鸿也直言，作画目的在“惟妙惟肖”，“肖”是“妙”的基础，但只有“写实”才能得“肖”。艺术只有绝对精确再现，才能“一若科学中之推论，宣真理之微妙”^{〔37〕}。有意思的是，站在“表现主义”旗帜下，尽情施展才华的刘海粟，面对科学浪潮，也发出了“宜乘此将亡未亡之际，师欧美诸国之良规，挽吾国美术之厄运”的呐喊。^{〔8〕}

正所谓“一个时代主流艺术风格的形成，并不取决于艺术自身规律，而是占统治地位的社会思潮选择的结果”^{〔38〕}。在科学大兴的时代，上述人士的立场代表了美术界一种基本的倾向，即“写实主义”是近代中国美术重获新生的必经之路，也是有责任感的艺术家通过美术来培养民气、充实国力的共同选择。科学思潮作为社会内部因素为写实主义的流行造就了适合的“土壤”；而现代主义艺术中个人情绪、前卫精神、批判意识却因为战争的爆发很难落到实处，无力为继。自此，写实主义凭借其自身具体可感的形象表现以及对社会民众现实情感的关注，在科学思潮和战争的推动下逐渐为民众接受，为近代国人现代性养成奠定精神基础，并最终在意识形态的介入下成为20世纪中国美术界的主流。

四、余论

20世纪初中国美术的变革是和整个中国社会一起走向现代化，封建制度塑造出的中国绘画长期以来封闭、自足的格局被打破，受社会因素的影响空前深刻和明显。晚清以来

国人的现代化转型是中国现代化进程的一个重要组成部分，同时也成为近代美术变革的精神动力。迫切的社会目标使社会各领域无法置身局外，知识分子也无法漠视这样一个事实——传统中国绘画在发展历程中越来越拒绝承担社会功利的职责，绘画必须回到早在唐代就已经成熟的“成教化、助人伦”的轨道上来。^{〔39〕}

可以说，20世纪初期全民美育纲领和科学写实主义思潮是为了回应培育新人的社会需要、重整传统美术面貌而掀起的。民国初期的美术变革不仅宣告着艺术“正人心、厚风俗”的社会功能的重新确立，并且与政治、科学等激进措施一起清除中国民族文化-心理结构上的积垢，重建和再造中国人新的魂灵和文化。尽管有人认为“这种变革无异于毁灭传统的本质精华，而这恰恰是西方艺术向中国艺术提出的挑战。这种挑战被证明无法视而不见，对于中国艺术来说也无法反抗”^{〔40〕}，然而，从另一个角度看，近代美术变革既诠释了思想启蒙的价值，同时也丰富了中国美学体系，开启了中国美术现代化的历史进程。

路其修远，上下求索。由书画转为美术，由玄学转为科学，变化的不仅是字面的含义，蕴含其中的艰辛与痛苦令人很难再次代入体会。审视当下美育现状，更感慨上个世纪之交中国进步文人之不易。他们为了国人精神世界的现代化在中与西、古与今的复杂交织的环境中，摸索前进的勇气和毅力，将为后人所铭记。

注释：

- ①严复认为，在“民智已下，民德已衰，民力已困”的情况下，“有一倡而无群和，虽有善政，莫之能行”。
- ②为配合复辟帝制，袁世凯颁布一系列政令倡导尊孔活动。如1912年《崇孔伦常文》、1913年《厘定崇圣典礼令》、1914年《崇圣典例》《褒扬条例》《祀孔典礼》等；1912年，曾主张维新变法的康有为竟然在《请飭全国祀孔仍行跪拜礼》中宣称：“万国礼教主无不跪，中国民不拜天，又不拜孔子，留此膝何为”之后，1916年以陈焕章为代表的孔教会请愿定孔教为国教。

参考文献：

- 〔1〕严复.天演之声·严复文选〔M〕.牛仰山，选注.天津：百花文艺出版社，2002.
- 〔2〕社说.论社会改革〔J〕.东方杂志，1906（3）：8.
- 〔3〕吴其昌.梁启超传〔M〕.长春：吉林人民出版社，2018：141.
- 〔4〕丁文江，赵丰田.梁启超年谱长编〔M〕.上海：上海人民出版社，1983：180.
- 〔5〕梁启超.新时时代·梁启超文选〔M〕.侯宜杰，选注.天津：百花文艺出版社，2002：45.
- 〔6〕张锡勤.论中国近代的“国民性”改造〔J〕.哲学研究，2007（06）：30-35.
- 〔7〕郑锦.平民教育与平民美术〔J〕.教育杂志，1927（9）：1-6.
- 〔8〕朱金楼，袁志煌.刘海粟艺术文选〔M〕.上海：上海人民美术出版社，1987：17.
- 〔9〕鲁迅.鲁迅全集（第一卷）〔M〕.北京：人民文学出版社，1981：416-417.
- 〔10〕王祺.艺术与人生〔N〕.西京日报，1934-11-8（0005）.
- 〔11〕高平叔.蔡元培美育论集〔M〕.长沙：湖南教育出版社，1987：291.
- 〔12〕徐志摩.美展弁言〔J〕.美展，1929（1）：0.
- 〔13〕殷双喜.20世纪中国美术批评文选〔M〕.石家庄：河北美术出版社，2017.
- 〔14〕梁启超.新大陆游记〔M〕.北京：中华工商联合出版社，2019：196.
- 〔15〕王国维，著；王楠，总主编.情志之美·王国维美学精选集〔M〕.长春：吉林人民出版社，2021：139.

- 〔16〕王国维.人间词话〔M〕.合肥：安徽文艺出版社，2015：158.
- 〔17〕安徽省审美教育研究会.美育研究资料专辑（第1集）〔M〕.合肥：安徽省审美教育研究会，1984：70.
- 〔18〕蔡元培.中国伦理学史〔M〕.长春：吉林出版集团股份有限公司，2017：176.
- 〔19〕高平叔.蔡元培年谱〔M〕.北京：中华书局，1980：27.
- 〔20〕王汶成.从精英美育到大众美育：两种美育范式的并存与共生〔J〕.山东社会科学，2005（11）：55-59.
- 〔21〕高平叔.蔡元培教育论著选〔M〕.北京：人民教育出版社，2011：560.
- 〔22〕金雅，聂振斌.蔡元培梁启超与中国现代美育：“蔡元培梁启超美育艺术教育思想与当代文化建设”全国学术研讨会论文选集〔C〕.北京：中国言实出版社，2014：255.
- 〔23〕朱朴.现代美术家·画论·作品·生平·林风眠〔M〕.上海：学林出版社，1996.
- 〔24〕素颐.民国美术思潮论集〔M〕.上海：上海书画出版社，2014：98.
- 〔25〕潘公凯.中国现代美术之路：自觉与四大主义〔M〕.北京：北京大学出版社，2012.
- 〔26〕傅雷，傅敏.傅雷文集·艺术卷〔M〕.上海：上海远东出版社，2016：261.
- 〔27〕蔡元培.讲演文稿〔M〕.北京：中国画报出版社，2010：84.
- 〔28〕郎绍君，水天中.二十世纪中国美术文选（上）〔M〕.上海：上海书画出版社，1999：71-72.
- 〔29〕何林军.视觉文化的出现及其原因略析——兼及图像与文字的比较〔J〕.湖南师范大学社会科学学报，2017，46（01）：60-65.
- 〔30〕王吉鹏，等.鲁迅与中国文学比较研究〔M〕.长春：吉林人民出版社，2002：219.
- 〔31〕林丽成，章立言，张剑.中国科学社档案整理与研究·发展历程史料〔M〕.上海：上海科学技术出版社，2015.
- 〔32〕林文光.陈独秀文选〔M〕.成都：四川文艺出版社，2009：20.
- 〔33〕姜丽清.“科学主义”影响下的五四文学〔J〕.社会科学战线，2022（02）：182-188.
- 〔34〕严文受.胡适学术代表作（下）〔M〕.合肥：安徽教育出版社，2006：327.
- 〔35〕蔡元培.美育人生〔M〕.北京：中国画报出版社，2022：250-251.
- 〔36〕蔡元培.美育人生：蔡元培美学精选集〔M〕.长春：吉林人民出版社，2021：128.
- 〔37〕林木.20世纪中国画研究（下）〔M〕.南宁：广西美术出版社，2021：211.
- 〔38〕郎绍君，水天中.二十世纪中国美术文选（下）〔M〕.上海：上海书画出版社，1999：654.
- 〔39〕薛永年，邵彦.中国绘画的历史与审美鉴赏〔M〕.北京：中国人民大学出版社，2000：422.
- 〔40〕〔英〕苏立文.20世纪中国艺术与艺术家（上）〔M〕.陈卫和，钱岗南，译.上海：上海人民出版社，2013：63.

肖 笛：华中师范大学美术学院副教授
郭祥斌：华中师范大学美术学院硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

白蕉绘画中“魏晋风韵”的思想研究

A Study on the Idea of “Wei-Jin Elegance” in Bai Jiao’s Paintings

李姝珮/Li Shupeì

摘 要：清代至民国时期，中国书坛碑学强盛，但帖学逐渐式微。当时，书学的发展直接影响了中国的画坛，在书画界出现了诸多既擅长书法又专攻绘画的艺术大家，以吴昌硕、黄宾虹、潘天寿、赵之谦、齐白石等人为主要代表。在时风的冲击下，帖学的处境十分窘迫。白蕉作为中国非常杰出的书画大师，在中国近现代的书画界中作出贡献，成为碑学独大的局面中逆袭发展的成功者。在书法上，他以“二王”的法帖为宗，继承了“二王”书法的法与韵，力纠碑学的丑拙弊病。同时，他又将书法中轻松潇洒的笔法运用在其绘画上，使得其笔下的兰花气质高雅，自然灵动，充满了脱俗不羈、文采风流、超逸潇洒的艺术品格。这些特点正如书法所表现出来的“魏晋风韵”，令人叹为观止，一笔一画，一气呵成。本文试图通过分析白蕉的书格、画格与品性的关系以及其绘画中所体现出的潇洒与素雅、远韵与流香、意先与无法的艺术韵味，进而指出“魏晋风韵”在白蕉绘画中的具体体现，并以此来说明书画技法与精神上的互通互融如何影响到白蕉的绘画。

关键词：白蕉；绘画；魏晋风韵；思想

一、白蕉与“魏晋风韵”

白蕉作为一位现代的书法家，在书法上崇尚“二王”的帖学之风，对当时书法界生硬造作的碑学风力挽狂澜，寻求帖学气质中的灵动洒脱以及势态上的变化多端，这种风格在某种程度上显示了“魏晋风韵”的思想。同时，他在绘画上亦有极高的造诣，是“书画一体”的提倡者与践行者，如其《云间画题小品摘存》所提到的——“书画不必言派别，有笔墨处自然飞动”^{〔1〕123}。从他的绘画作品、画中的题跋、手稿等等均可窥见他一生都爱兰、观兰、养兰、写兰。他以画兰花见长，题材亦无不以兰花为主，并深受其书法影响。清代梁巘在书学理论上提出：“晋尚韵，唐尚法，宋尚意，元明尚态。”^{〔2〕}不可否认，书法理论中常常提到的“晋人尚韵”不仅体现在书法的技法层面，也探讨了书法的精神美感，与晋人之真性情相吻合。而白蕉将这种“尚韵”书风转化在绘画上，使得其绘画也如书法一般颇有浓浓的晋韵风味。

我们所言及的“魏晋风韵”，是后世对魏晋高士放纵、洒脱的隐逸生活之描述。朱立元先生曾在《美学大辞典》中对“风韵”二字做过解释：“原指人的形体及精神风貌所体现出来的风神、风度与韵致。其在美学上，指人与文艺的审美，与风度、韵致等美学范畴多有相通之

处。”^{〔3〕}朱氏以“风韵”来诠释人们内在的精神气质和曼妙的外在体态，进而指代个人气质与文艺作品的内在风韵。关于“风”的含义，在不同的语境下解释不同，例如对自然现象的描述有“蕤兮蕤兮，风其吹女”^{〔4〕}；也有对人物风范、气度、身姿的审美品藻，如“铨学涉，有长者风”^{〔5〕}“汉世之所谓名士者，其风流可知矣”^{〔6〕}。而关于“韵”，《说文解字》提到“韵”即“和”，又以“均”来释义。^{〔7〕}“和”为声音的柔和、协调，而“均”是古代调节音乐节奏的工具。将“韵”释成“和”“均”之内涵，属于音乐领域的美学范畴。

魏晋时期，战乱不断，政局黑暗，时人由本来的姿态面貌开始逐渐注重内向的人文气质，“风”与“韵”此时合为一词，将原本指代的自然现象、音乐美感转移到人物、艺术、文学等方面，且渐渐内涵化。有关人物的品赏，《世说新语》集中阐释了魏晋士人的总体特点，例如“孚风韵疏诞，少有门风”^{〔8〕202}“澄风韵迈达”^{〔8〕244}等等，诸如此类，与“风流”“风度”“气度”“韵味”等美学词义相近，这既是当时人们对外在体态、容貌的夸奖词，也是对魏晋高士洒脱、优雅的行为进行的高度概括。徐复观先生指出，关于人伦鉴赏之“风韵”一类词语，皆源于魏晋玄学，尤其是庄学所倡导的生活情调，这些特征

灌注于人的形相之间，然后再延展到文学、艺术等各个方面。^{〔9〕}扩大到艺术的鉴赏和评论上，南齐谢赫提出绘画的“六法论”^{〔10〕}，其中“色彩”“位置”“模写”分别被置于之后的排位，可见“气韵”在中国绘画中所起到的旗帜性作用，这与书法史论中“晋尚韵”的内涵亦达到了一致性。从画学的角度观之，魏晋时期是人物画的成熟期，画史中记载了以人物画著称的曹不兴、顾恺之、陆探微等诸位画家，他们对魏晋视人的美为至高无上的理念起到了推波助澜的作用。

无庸赘述，随着人物品藻活动的广为流行，处于“美容之风”的魏晋时代掀起一阵新的风气。“气韵”被谢赫推崇为绘画“六法”的首位，凸显了对“魏晋风韵”的新理解，而当人们对人物外形的审美达到一定的高度时，充满活力的人性之美更是激发出绘画新的生命力，可见时人对艺术的欣赏已经产生了由“外形”到“神韵”的升华，宗白华先生提出，中国独有的美术书法，也是中国绘画艺术的灵魂，是从晋人的风韵中产生的。^{〔11〕}由此而知，“魏晋风韵”已成为时代的精神标志。

然而，到了动荡不安的清末至民国时期，一些文艺家渴望在自己的领域中寻找希望的出口，他们将目光锁定于同样处在“乱世”的魏晋文士身上，与其产生了时代精神上的共鸣。诚如贺根民所说：“民国文人从传统中挖掘革新的元素，纷纷将目光聚焦于魏晋文化，确是历史与时代的因缘际会。”^{〔12〕}白蕉便是众多与古为新的文人之一，当书法界面临“碑盛帖衰”之势，他穿越历史的时空与古人对话，由于时代具有共性，使得他在书学上直入“二王”帖学，以之与碑学之兴盛相抗衡，以宗晋唐之法寻求有益于书学道路的良药。而于绘画中，亦因其书法悟得“二王”三昧和气质上的飘逸，与魏晋士人的内在思想、志趣相通，创造了绘画艺术的独特语言。值得注意的是，“书画同源”的道理在他这里表现得非常充分，其作品无时无刻不透露出晋人在书画上的才气，是研究书画一体关系的经典范例。

二、白蕉书格、画格与人格的一体性

文人墨客自古就有“书画同源”“书画一体”的说法，在实践和理论上均有所提及。在书画作品中，笔墨乃论书法功力高低的关键要素，工画者多擅长书法。唐代张彦远将绘画的宗旨归结于书法的用笔上，大大提升了书法笔法对于文人画家的重要性。^①元代赵孟頫则以画竹为例，证明了画法通于书法的“永字八法”。^②清代的郑燮曾言“兰竹如同草隶然”^{〔13〕}，亦表明兰竹的笔法如书法的草书、隶书用笔有共性。白蕉平日悠闲之时喜画兰花，偶添竹石。兰竹是体现书画用笔的重要题材，他也一向推崇画兰如写书法的观念，常常将兰竹用笔、用墨与书法的功力并为一谈，若是书法能进入出神入化之境界，笔毫一挥，便能游刃有余，使绘画达到出其不意的状态。他又进一步谈到画兰的枝叶之法，认为古人多以顺锋行笔为妙，当花多时，一些画家倍感笔力软弱，力度不遁，下笔困难。白蕉传授画兰逆入的用笔诀窍，曾曰：“花多时，看去尤支撑不住，不如逆入，用笔作顿势。”^{〔1〕102}其秘诀在于，数花聚集时应藏锋用笔，就是所谓的逆锋行笔，这种用笔

方法有强劲的发力点，行笔则如锥画沙一般，与书法中含蓄的逆锋行笔如出一辙，使得画面看起来杂而不乱、疏密得当。与此同时，笔墨也将绘画推向了不拘泥于形似的境界，若书家将书法的用笔力度与气势倾注入绘画中，以抽象的线条来表现具体的图像，既能施展书法“写法”的独特价值，也带给画面风姿优美的灵动气息，如其言“绘画讲气韵生动，写兰尤其是如此。然而气韵生动，全在运笔用墨”^{〔1〕101}。书法的笔墨观念不仅给予绘画以笔墨技法，而且其笔法所带来的抑扬顿挫的节奏感也赋予了画面生动的气韵。

其次，书格与画格相通。白蕉认为“艺事无不讲神韵”，绘画如要拔高一层，画家必须摒弃简单的外表描绘，通过书法的笔墨意趣去追求不拘一格的超脱神韵，技进乎道。学者书字如其人，学艺如学做人，昔人时常这样提起，成功的书家就是他在法书艺术上有所建树，在师古人的基础上还将自己的真性情与风度表现得纯熟自然，形成独具一格的气质。白蕉曾言：“古人有句话：‘人心之不同，如其面焉’，恰恰是如此，历代书家的法书各有面貌……同时也决不可能强求和追求别人的东西虚伪地作为自己的来欺骗别人。”^{〔1〕93}书家所书写的每一笔一画都隐含着人的性情与风骨，每个人的书作都体现了不同的风貌，容不得任何伪装做作，德艺双馨之人，书格必占上风。另外，文人画围绕着书法的技法而创作，同时书法又为画者提供了以笔墨为中心的品鉴体系，笔墨水平高者，绘画技法愈高，那么，绘画格调也会进入更高的层次。中国画注重于内心的释放，寻找内在心灵的契合点，其笔墨艺术也是向往境由心生、象由心生的境界，以此窥见书格与画格的互通性。所谓“画乃吾自画，书乃吾自书”^{〔14〕}，是由学艺之人内外双修所散发出的品性魅力所致，这种魅力是执着于对“神韵”的探求，由此可以概见书格通画格，画格又通于人格的种种关联。

最后，绘画品格亦建立于人格基础之上，格高者画为上乘，文质彬彬、才学渊博之人，其绘画风格注定不平凡。白蕉说：“中国画家论画，从来又很重视‘画贵立品’，把画品与人品完全结合起来。”^{〔1〕107}他强调绘画与做人应具有一致性，学画先立品，画家所具备的种种特点如豪放、上进、机灵、质朴的性格正是书家所存在的，表明这些品质共同赋予了画家与书家旺盛的生命力，有了“人品”的基础，逸笔草草，行笔磊落，体现在画作上便会自出高格。在《兰花册页》中有一则题款：“人之气有清浊，无与穷达；书画气有清浊，无与纸墨。”^{〔15〕}在这里，他直接指出了书画与纸墨无关，一幅书画佳作不会因纸墨不和而俗不可耐，个人修为与精神境界才是决定作品超脱尘俗的高妙之处。格高之人，手挥墨笔均是个人气质和渊博学识的彰显。如此一来，修养、气质、才学具备的艺术家画作甚高，如为虚名所动之人，画作不端。换句话说，画作的气格完全离不开“人”这一主体的把控，人格的高下决定画格的高下，至此，作品被深深打上了“人格”的烙印，与“人品”难以分割。

三、白蕉绘画的“魏晋风韵”

魏晋风韵的思想内涵先存于白蕉的书法中，而后也

成为其绘画的精神指向。白蕉对绘画的悟解已经不限于对笔墨技巧的一般认识，而是人、书、画三者之间的紧密联系，由“技”进入对“道”之精神世界的高深探讨。处在变革与多元的20世纪，他能够直取本源，找到属于自己的精神归属，并将魏晋士人超逸的风范带入绘画上，真可谓近现代画家中“魏晋风韵第一人”。

（一）潇洒与素雅

白蕉在绘画上一直秉持着自己独特的“写兰观”，其笔下的兰草于潇洒中透露着素雅的风姿。洒脱不羁的风格源于他能信笔拈来而又不重名利，独醒于心是兰花素雅姿态的体现。他强调画兰是余事，但能把“余事”的功夫发挥到位也是不易之事，其不仅可以使画兰潇洒自如，也助长了书法行笔上洒脱不羁的劲头。白蕉写兰，行笔如风驰电掣，行云流水，妙笔生花，一挥而就，常被自己迅疾的笔势震惊，言其妙也！《兰题杂存》中有云：“骤去捷来，人谓是追真夺神之笔。”^{〔16〕}他对兰花的撇叶之法了如指掌，烂熟于心，骤去捷来，以行草相间的笔法打破陈规。兰花的潇洒姿态在他笔下尤为传神，常常引得其儿女前来观看——“吾女前男，闻声自隔室来，睹状大笑，言阿父写兰，为何若此”^{〔1〕139}。稚子笑问其父，为何写兰运笔速度如此迅捷，从中足以见得白蕉行笔的气势潇洒。他还时常酒后写兰，置酒奉茶，边饮边画，使得真性情能完美地抒发于纸上，曾提及诸多“画”与“酒”的诗句：“饮酒一升，欣然写此”^{〔1〕121}“画因有酒共离披”^{〔1〕140}等等。晋人的风韵在他的绘画上被发挥得淋漓尽致！

白蕉喜爱兰花自然天成的状态，绘画题材以墨兰居多。其画作洒脱又饱含着温情，柔而不媚，端正典雅，能真实地捕捉到兰花质朴高雅的本质状态。作画本应该是自然而然的，不应以任何形式来伪装，对“村姑作态，浓抹胭脂”^{〔1〕133}的媚俗状态深感厌恶，但并不是对色彩的唾弃，而是极力反对故意卖弄风姿的绘画作品。可见，他对画兰深有体悟，在《云间画题甲集》中引用眉山的诗句论画兰的四个关键点：“端庄杂流丽，刚健含婀娜”^{〔1〕124}。

白蕉将人格与画格并重，十分欣赏兰花的初始状态，赞扬其朴素无华的真实形象，并以此暗喻自己的品行，曾说“素心花对素心人，相赏无言契性真”^{〔1〕133}。可以发现，他追求的不是表面的光鲜亮丽，而是具备真实性的“素雅”，素雅的格调还原了绘画的本来面貌，也体现了画家内心深处的天真。为此，他还多次提及绘画的“真”，对“真”这个字的领悟可谓入木三分。如其所言“运思追真。摸索几何年，说明甚易”^{〔1〕104}“追真夺神之笔”^{〔1〕104}“写兰笔笔求异势，而不离自然”^{〔1〕141}“窥得自然”^{〔1〕104}等等，“自然”也为“真”之意。其运笔时，始终想通过画笔来挖掘兰花的真实状态，希望能将笔下的真实转变为人性的真、善、美，进而体悟心性上天真的乐趣。求“真”才能返璞归真，得其灵性，回归自然，也意在表明其画作延续了这种萧散超逸但不拒人于千里之外的灵境，这不就是魏晋高士所寻求的吗？

（二）远韵与流香

白蕉写兰如写韵，其曾遇到兰花的名品，先数次进行远近观想与思考，品读其中的韵味，而后下笔作画。他写

兰追求姿态万千而不刻意矜持，如其书法一般，书法之韵融入于画，我们能深深感受到他对“韵”的重视，他写道“看花日月回，写韵惠兰新”^{〔1〕137}——“写韵”其实就是写出兰花固有的特色，表达其内涵。他精于兰道，感悟兰之芬芳能传达兰韵，直抒“清芬传远韵”^{〔1〕140}。“清芬”亦即兰花散发的香气，清风拂来，兰香沁人心脾，似白蕉之品性，香而后生韵。白蕉自幼帮其父植兰，受父亲的影响深得养兰之门道，对兰香格外痴迷，有一方自称“管领清芬五百年”的印章。因而，对兰花的习性、姿容、气味等特征熟稔于心自然不足为奇了。

白蕉对养兰、写兰的熟练程度致使他始终对“兰香”情有独钟，题跋中句句离不开“香”，曾言“神全则秀，气全则活，韵全则香”^{〔1〕140}，其写兰之神、气、韵缺一不可，韵全则芬香四溢。气味虽仅仅作为人之感官体验，但画家意在突出自身人品的高度。他偏爱兰花之清香也是源于他在其中找到了翩翩君子的身影，其清雅之气，如书如画，比起兰花的香气，或许他更爱纸上流香，因为书家、画家能主观掌握住自己的“香气”，有兰香必生韵。他还曾特意活化了兰香从纸上溢出的动态感——“春意盎然，幽香似从纸上跳出”^{〔1〕124}。逸笔令画面生花，兰之香气不如写兰之香，香味愈浓，气质愈佳，看似画家将兰花扑鼻的香气“写”在笔下，最终是为了表现写兰之人“香韵欲流”的高尚品德。

写兰也是抒发心境，每当品茶悠闲之时触景感怀，一阵微风拂面，顿时芬香扑鼻而来，迅速让画家浮现出万千思绪，画者将万里飘来袅袅不绝的兰香与情思，用笔墨融会贯通，写出这幅佳思，让韵味在纸笔之间流淌、心间传递，白蕉即写“我心写兮我发矐，我歌允兮众则和”^{〔1〕137}。兰花的芳香，被他直接写入内心深处。写兰也为他每日修炼的任务，常挑灯夜战，当夜阑人静之时写兰，清风拂面，执笔挥毫，每时每刻都想抒发自身的心境，因而留下了许多半夜写兰的画题，如“争怪老头无寐，怜它夜短情长”^{〔1〕138}“小醺援笔走三更”^{〔1〕137}等。白蕉胸怀若素，万事俱备，夜半写兰，陶醉于其中。夜短情长，既写兰香，又写情怀，亦写心境。纸墨流香，花香画“香”，香传兰韵。

（三）意先与无法

作画之人，必须自定立意，当以心领神会为先。白蕉曾云：“浅尝薄植每事易易，转学转难，转难转悟，意在笔先，神在法外。”^{〔1〕141}他从养兰到写兰，深刻领悟到从“观”到“写”的绘画难度，认为学画先具备悟性、灵性，悟性低者则难以悟道。悟性在前，然后生“意”，意在笔先者能神闲意定，绘画作品自然会神韵超脱。意后笔先者，定会手足无措，缺乏思考的空间，使得主观情思与客观物象之间产生矛盾。作画前需认真观察、细细体悟，尔后胸有灵气，落笔后方可将“形相”上升为“神韵”表达，郑燮将眼见为实的竹子转变为心中之竹也正是这个道理。白蕉说：“既观既思，亦寻亦比。”^{〔1〕141}写兰应先在园中观察、思考，“观”“思”“寻”“比”是下笔前的准备工作，先蓄意，故能举止闲暇。当思路清晰，悟得其道时，下笔如有神，作画才能如行云流水般一气呵成，如此便可笔尽而意不尽。郭若虚所谓“意存笔先，笔周意

内，画尽意在，象应神全”^{〔17〕}，亦提出画画应意存笔前，明确立意，然后才能笔、意不断，笔与意相生相发，最后进入酣畅淋漓、神全意足的最佳状态。白蕉注重内心的审美体悟，通过不断发挥自我的主观能动性，试图越过表面的实物去感知兰花所体现的精神内涵，达到物我融合、神韵非凡的境界。

作画意在笔先，方能向“神韵超脱”“法外之法”进级。白蕉说：“疏疏密密，不疏不密……古文家云：文无定法。”^{〔1〕}¹²³意在笔先，便能有充足的时间随心所欲地经营绘画位置，否则整幅画面会显得平淡无味。关于画面的空间法则，他认为画兰是没有任何成法的，疏密之间好似故意设计，但当内心渐悟其门道时，抽象的绘画语言形成偶然生发的变化，疏朗有致的空间气息就自成章法，从而超越画面法则的心灵感知，达到了法外之神境界。对于写兰的法则，他自言毫无定法，但画家心中必然是有法度的。他指出了诸多兰花的作画规矩，不过，设立的种种规则无形中与画者放任不羁、旷放不拘的行为密切相关，因而这些法度都好像出于“无法”之中。值得一提的是，画家的境界既高，就不必刻意强调规矩的重要性了，有心设计而无意为之，法在无形中自然脱离了，仅仅依靠画者之“意”操纵毛笔不断运行。对于绘画追求“变”的规则，他提出“无心变化而有法外巧妙，不假安排处”^{〔1〕}¹⁴¹，当作画者心无所想，无任何拘束，心中一定自有安排，即使不刻意追求变化，冥冥之中也能巧妙地在法外求得新的方法。不过，无拘无束也应当保持心平气和，切勿心急气傲。在作画时，深入体会“意在笔先”的道理，仔细琢磨、确立画意，戒掉浮躁，平心静气，写兰方能游刃有余，体现出平淡冲和之气。

四、结论

白蕉所画之兰与其气质十分相符，真正做到了“兰生幽谷，不以无人而不芳”。他的绘画与其书格、人格深深融为一体，可以说是一种如兰花般儒雅的人生。其笔下的兰花，更多是在个人气质上与魏晋风韵的境界相暗契合，由“二王”体系中“温文儒雅”的书风为切入点，进而在魏晋高士独立的人格精神上体现，从“有法”进级到“无法之法”的高境界。虽不可避免“二王”书法中深厚的笔墨功力，但自身的人格精神才是关键的内核，于笔毫端灌注真实的心境，兰花之洒脱与素雅的姿态、远韵与流香的气息、意先与无法的神韵被完美地诠释，表现得淋漓生动，可谓晋人风流的延续。对白蕉绘画中“魏晋风韵”思想的探讨，并不是号召艺术家倒退到过去，任何人都不可能回到过去，而是向后人昭示了好的绘画作品可以经历从复古到创新的过程，焕发出新的艺术活力，也揭示了中国绘画艺术中的精、气、神。

注释：

①张彦远强调了“立意”与“用笔”的关系，进而指明“用笔”是绘画的基础：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气；骨气形似，皆本于立意，而归乎用笔。故工画者多善书。”参见《历代名画记》卷一，上海：上海人民美术出版社，1963年，第15页。

②元代画家赵孟頫创作了一幅《秀石疏林图》，其尾纸上自题诗句：“石如飞白木如籀，写竹还于八法通。若也有人能会此，方知书画本来同。”这首诗阐释了写竹之法与书法“永字八法”的关系，关乎画法与书法的“书画相通”之理论。此图现藏于北京故宫博物院。

参考文献：

- 〔1〕《白蕉文集》编委会，编.白蕉文集〔M〕.上海：东方出版中心，2018.
- 〔2〕黄简.历代书法论文选〔M〕.上海：上海书画出版社，1979：575.
- 〔3〕朱立元，主编.美学大辞典〔M〕.上海：上海辞书出版社，2010：238.
- 〔4〕于奔，译注；李健，主编.诗经〔M〕.太原：山西古籍出版社，1999：44.
- 〔5〕〔北齐〕魏收.魏书〔M〕.北京：中华书局，2017：1122.
- 〔6〕〔南朝宋〕范晔.后汉书〔M〕.延吉：延边人民出版社，1995：355.
- 〔7〕〔东汉〕许慎.说文解字〔M〕.北京：中国书店，1989：7.
- 〔8〕〔南朝宋〕刘义庆，撰；〔南朝梁〕刘孝标，注.世说新语（全二册）〔M〕.徐传武，校点.上海：上海古籍出版社，1982.
- 〔9〕徐复观.中国艺术精神〔M〕.北京：商务印书馆，2010：150-151.
- 〔10〕〔南朝齐〕谢赫，〔南朝陈〕姚最.古画品录·续画品录〔M〕.北京：人民美术出版社，1959：1.
- 〔11〕宗白华.艺境〔M〕.北京：商务印书馆，2011：155.
- 〔12〕贺根民.民国文人的魏晋情结〔M〕.北京：中国社会科学出版社，2016：15.
- 〔13〕〔清〕郑板桥.板桥论画〔M〕.王其和，点校纂注.济南：山东画报出版社，2009：5.
- 〔14〕俞剑华，编著.中国古代画论类编 上〔M〕.北京：人民美术出版社，1998：14.
- 〔15〕何民生.白蕉书画遗珍·兰花册页〔M〕.上海：上海辞书出版社，2014：26.
- 〔16〕白蕉，原著；金丹，选编.白蕉论艺〔M〕.上海：上海书画出版社，2010：112.
- 〔17〕〔宋〕郭若虚.图画见闻志〔M〕.北京：人民美术出版社，1963：6.

李姝珮：澳门科技大学人文艺术学院在读博士研究生

（责任编辑：陈期凡）

双身与编织 ——战国中山王墓出土的错金银四龙四凤铜方案研究

Double Bodied and Interwoven: A Study on the Gold and Silver Inlaid Bronze Table, Featuring Four Dragons and Four Phoenixes, Excavated from the Tomb of the Zhongshan King of the Warring States Period

赵 姿 郑以墨
Zhao Zi and Zheng Yimo

摘 要：文章首先对战国中山王髁墓出土四龙四凤青铜方案的双身龙的命名进行考证，进而重点分析双身龙形式、龙凤组合形成的编织形态的渊源与流变，以阐释工匠独特的设计理念。

关键词：战国中山王墓；青铜方案；双身龙；龙凤编织

四龙四凤错金银铜方案出土于平山县三汲村战国中山王墓，整体分为三个部分，下部有两牡两牝四只梅花鹿等距环列，侧卧昂首向外，共驮一圆环形底座。中间部分于环座的弧面上，立有四条神龙，分向四方。龙挺胸昂首，前肢撑立，每爪三趾，肩有双翼，均向中间聚集呈半球形，身分左右向两侧蟠环，双尾端反钩双角。相邻二龙蟠环交结处，均有长钩状彩羽形饰与中间璧形饰成拱状连接。其中连接的羽形饰一对为两根，一对只用一根，龙身蟠环纠结之间四面各有一凤，引颈长鸣，展翅欲飞。上部龙顶斗拱承一方案框（图1）。^{〔1〕}¹³⁷⁻¹³⁸

目前有学者对方案的形式^{〔2、3、4〕}进行分析，还有学者对其功能进行考究，认为这件方案可能是一件博局，^{〔5〕}另有学者对其制作技术进行分析，^{〔6〕}此外，还有学者对方案所涉及的龙凤题材进行探讨。^{〔7〕}笔者将在此基础上对方案的形式进一步展开讨论，分析其中长有双翼的一首双身龙该如何命名，器物中部的龙凤组织方式可能受到了哪些器物的影响，其中圆环与龙尾相结合的形式又是从何而来。

一、龙的命名

在四龙四凤铜方案座中，龙在方案的承托与组合中起到重要作用，龙的三个突出特点为长有龙鳞、龙角与双翼（图2）。那么，这一形象应该如何命名？

根据三国魏《广雅》所记：

有鳞曰蛟龙，有翼曰应龙，有角曰虬龙，无角曰螭龙……。^{〔8〕}

由此可见，古人对龙的分类和命名的依据是鳞、翼与角。南朝任昉在《述异记》中又将龙的进阶划分为五个等级：

施五百年化为蛟，蛟千年化为龙，龙五百年为角龙，千年为应龙。^{〔9〕}



图1 错金银四龙四凤方案（DK：33） 战国河北平山战国中山国国王之墓出土

此外，《山带阁注楚辞》记载：

有翼曰应龙，又虬龙千年谓之应龙。^{〔10〕}

因此，三国魏《广雅》中的虬龙与《述异记》中的角龙等同，蛟长有鳞，而蛟千年化为龙，龙五百年为角龙（即虬龙），角龙长有龙角，千年则成为应龙，长出翅膀，为进阶等级中的顶级形象。青铜方案中的龙亦长有鳞、角与双翼，与应龙的形象完全契合。

然而，值得注意的是，青铜案上龙呈双身造型，该形象与《山海经》中记载的肥遗极为相似：

有蛇一首两身，名曰肥遗，见则其国大旱。^{〔11〕}⁹⁴那么，双身龙到底是应龙还是肥遗？对此，杭春晓在《青铜器饕餮纹研究述评》一文中专门论述，他认为，对两种纹饰的判断，不应只考虑形式方面的相似，更应注重其内容的象征意义。^{〔12〕}相较两者，肥遗“见则其国大旱”，而应龙则具有风调雨顺的吉祥寓意，这在《楚辞集注》注引《山海经》中有明确记载：

禹治水，有应龙以尾画地，即水泉流通，禹因而治之也。^{〔13〕}

《山海经·大荒东经》中还记载：

大荒东北隅中，有山名曰凶犁土丘。应龙处南极，杀蚩尤与夸父，不得复上。故下数旱，旱而为应龙之状，乃得大雨。^{〔11〕}⁴¹³

意为最荒远之地的东北角中有一座名叫凶犁之丘的山，应龙住在这座山的最南面，由于他杀了蚩尤和夸父，再也不能回到天界，所以下界多次发生旱灾。每当下界大旱时，人们便模仿应龙的样子求雨，天上就会降雨。可见，应龙不仅可以在发生水灾的时候以尾画地使得水泉流通，亦可以在发生旱灾的时候降下雨水，起着调节雨水、控制水量的重要作用。

四龙四凤青铜案为中山王的日常用器，他不会允许工匠将不祥的肥遗装饰在案上，而更有可能选择具有吉祥功能的应龙进行装饰，因此，案上装饰的双身龙应为应龙。

二、一首双身的范式

这类双身龙纹并非中山国工匠首创，而是更早出现在殷商至西周中期的青铜器上，如妇好墓出土的“司母”大方壶（图3-1、图4-1）、安阳殷墟苗圃北地出土的方壘（图3-2、图4-2）、河南洛阳马坡出土的令方彝（图3-3、图4-3）、陕西淳化县出土的淳化大鼎（图3-4、图4-4）、现藏上海博物馆的旂父癸壶（图3-5、图4-5），其具体形态为，龙的头部处于纹饰中央位置，表现为正面形象，龙的双身分别对称分布在龙头两侧，表现龙身的两个侧面，且双身中分别有一龙脚出现。目前在中山国所处地区及其周边并未发现殷商时期装饰有双身龙纹的青铜器，但根据《鬲墓——战国中山国国王之墓》，该地区曾发现许多殷商时期遗址，且西周时一部分殷人集聚鲜虞，战国时中山仍有殷的遗民。^{〔1〕}⁵⁴²因此，四龙四凤中双身龙的形象极可能借鉴了流行于殷商时期青铜器上的同类纹饰。

有学者对此类一首双身龙纹进行了研究，马承源指出双身龙纹为“整体展开法”，他认为此类纹饰的出现是“透视画法产生之前的一种幼稚和有趣的尝试”。^{〔14〕}朱凤瀚称此类纹饰是“以平面表现立体的手法”，^{〔15〕}张昶则将其命名为“剪视图”，^{〔16〕}认为此类纹饰是解决立体想法与填充平面矛盾的办法。此外，亦有学者将其视为“剖展”的表现手法，^{〔17〕}即在保证头部完整性的同时，将龙身剖为对称的两部分，再把一分为二的龙身展开平铺在龙头两侧。几位学者都认为此类纹饰是在平面中表现动物的立体形象的处理方法，即其“双身”只是一种表现形式，而不关乎意义方面。

如果说一首双身形式是工匠在平面中表现立体的一种手法，那么呈现立体形式的四龙为何还要表现双身呢？关于这一问题，可从良渚文化中玉琮的兽面纹中找到线索（图3-6，图3-7）。巫鸿曾对这一图式进行了深入分析，他指出，玉琮拐角处的兽面纹，观者需要在相邻两个平面才能看到玉琮的完整正面形象，而在一个平面看到的则是玉琮的完整侧面形象，从不同角度看到的是两种不同的视

觉形象。^{〔18〕}由此推知，工匠将四龙安排在方案四角正是对这一设计理念的借鉴。如若把四龙四凤视为一个方体，龙的正面处于两个平面衔接的拐角处，而其双身则分别处于相连的两个平面中，与玉琮中兽面纹的表现方式有着异曲同工之处。于是，青铜方案上的四龙便出现三个观看角度，即在转角处看到龙的完整的正面，左右两侧则分别看到龙的完整侧面，随着观者目光的移动，就可获得更为清晰完整的龙的形象（图3-8）。

此外，由于龙凤的组织形式繁复交错，龙的立体形象的视觉效果受到限制，如若只表现一条龙身，龙身与凤交缠于一体，便很难从三个角度观察到龙的整体形象，因此工匠将龙表现为双身，使龙的形体更加清晰可辨。

三、龙与凤的编织结构

方案中的龙与凤并非简单的排列组合，而是交缠于一体，四条龙的双身分别经过其两侧凤鸟的尾巴前方、脚的后方、翅膀前侧与脖子后侧，紧接着又分别回钩住龙头上的两只龙角，每只凤鸟分别被其左右两条龙的其中一条龙身交叉缠绕，各个组成部分都相互交错，整体的组织结构极为严密（图5-1、图5-2），笔者将其视为编织的构成方式。

接下来的问题是，这种编织形式的来源是什么？

根据目前发现的材料，龙身交错编织的形式最早见于西周青铜器，如中国国家博物馆收藏的颂壶（图5-3），器身前后两面均以一首双身龙纹为中心，双身分别向龙头左右两侧下方伸展，两条龙尾一直延伸至器物的左右两面，并幻化为龙头。同时，龙的双身中部又分别有一无头龙身与其缠绕。器物的左右两个侧面，也分别有一条双身龙缠绕的简化龙纹（图5-4）。由此带来的视觉效果是，壶四面的纹饰均延伸到你相邻的两个面之中，器物正背两面的边缘能够看到左右两侧延伸而来的相交的龙尾与半个简化龙头，而左右两个侧面则能够看到由正背两面延伸而来的简化龙头与龙尾，于是，器物四面的纹饰便被巧妙地编织在一起，与器身达到完全贴合。

类似的图式还见于陕西省眉县杨家村出土的单父壶^{〔19〕}（图5-5）、曲沃县北赵村晋侯墓地8号墓出土的晋侯壶^{〔20〕}（图5-6）、山西白鹅墓出土的珣射壶^{〔21〕}（图5-7）、长清仙人台出土的壶^{〔22〕}（图5-8）以及明万历版《泊如斋重修宣和博古图录》卷六所载周高克尊^{〔23〕}（图5-9），只是在细节上稍有不同。此类以双身龙为主体的组合纹样可看作对殷商青铜器中的单体一首双身龙纹的延续与发展。

此种交缠编织方式还见于战国中山王墓中出土的其他器物，如铜鸟柱盆，底部的圆形圈座中装饰有四组镂空的蟠螭纹（图6-1），每组纹饰有二螭相互交缠，且二螭间有一小螭与其相连，还有同一墓葬中出土的木框架错金银铜接扣四角接扣（图6-2）、中腰接扣（图6-3）、铜绕（图6-4），另有战国中山王族三号墓出土的六博棋盘（图6-5），平山县三汲乡穆家庄的战国早期鲜虞墓中出土的铜鉴（图6-6），故郡遗址出土的铜鉴（图6-7）与铜牌^{〔24〕}（图6-8），以上几件器物中的纹饰都体现出与四龙四凤方案中相邻两条龙身相类似的交缠方式。以此推知，四龙四凤铜方案四龙双身的编织构成方式与上述纹饰极为相似，应是受到了这一设计观念的影响。

然而，四龙四凤的设计者似乎并不满足于双身龙与单体龙之间的编织，而是将方案设计为双身龙与凤鸟相互编织的形式，如此一来，工匠便需要解决这一重要问题：当



图2 错金银四龙四凤方案（DK：33）中Long有龙鳞、龙角与双翼的龙 战国 河北平山战国中山国国王之墓出土

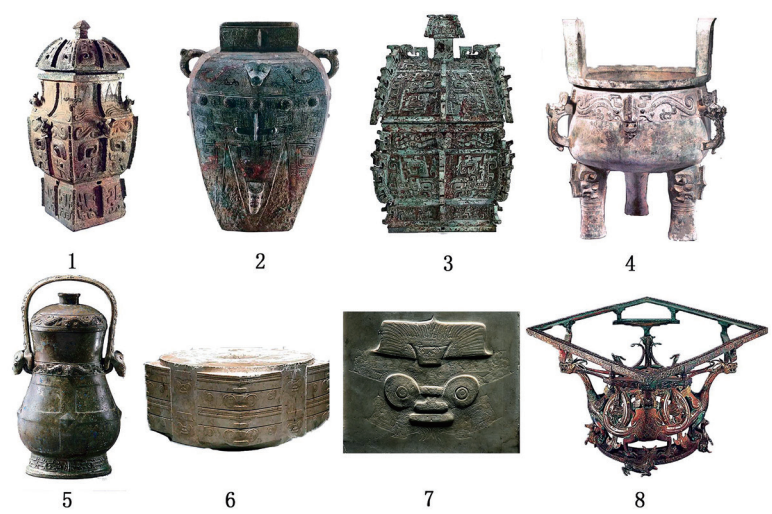


图3 一首双身的范式
1.司母大方壶 殷商 河南安阳殷墟妇好墓出土；2.方壘 殷商 河南安阳殷墟苗圃北地出土；3.令方彝 西周 河南洛阳马坡出土；4.淳化大鼎 西周 陕西淳化县出土；5.旂父癸壶 西周 上海博物馆藏；6.玉琮 新石器时代 浙江余杭良渚反山出土；7.玉琮局部兽面纹 新石器时代 浙江余杭良渚反山出土；8.错金银四龙四凤方案（DK：33）中龙的完整正侧面 战国 河北平山战国中山国国王之墓出土

龙与凤进行编织时应该如何组织缠绕才能使得整体结构更为严密与稳定？

在这件青铜方案的编织结构中，起到重要承托作用的是每相邻的两条龙身的交错缠绕，而龙尾交缠后反钩住各自的龙角则起到主要的固定作用，四面的八条龙身都进行如此的交缠勾连，使得四只龙相互制约，形成一个不会松散的整体结构。凤鸟被稳固在两条龙身交缠的空间内，凤鸟的头部及脖子向外探出，身体腹部也向外鼓出，双脚支撑在两侧的龙身上，双翅与尾巴经由龙身的里侧又向外翘起。四只龙的双翼与四条龙尾的分叉连接中央的圆环在内部形成一个镂空的半球体，起到支撑四只凤鸟的作用，四只凤鸟的双翅叠压在龙的双翼上，而双翅的边缘向外翘起，体现出凤鸟既稳固又展翅欲飞的状态（图5-1）。

此类龙凤交缠编织的形式，还出现在中山王墓中出土的其他器物之上，如龙凤白玉佩（图6-9）、中山王族三号墓出土的A型透雕饰（图6-10）与C型透雕饰（图6-11），这三件玉佩都表现有双身龙纹与凤鸟纹的组合，将C型透雕饰倒过来观察时，这件玉饰的下半部分为一首双身龙纹，处于龙纹上方的为相背的两只凤鸟，此时的凤鸟处于龙的双身外侧，与其边缘相连；同样将A型透雕饰倒过来观察，在这件玉饰中，凤鸟的位置已经由C型透雕饰中一首双身龙纹的外侧变换到一首双身龙纹的双身卷曲之内，而在另一件龙凤白玉佩中（图6-12），凤鸟不仅处于龙的双身之内，且被其缠绕。这几件玉佩虽为平面造型，但其设计思维却与四龙四凤铜方案座有着异曲同工之妙（图6-13），从中亦可看到工匠在处理多个形象的组合方式时所进行的探索和尝试。

四、圆环与龙尾

四龙四凤方案座中龙凤编织部分的顶端有一装饰有柿蒂纹的圆环，与四条卷曲的龙尾相连（图7），组成一种特殊的造型，笔者认为此种表现形式应是源于涡纹的变体。

（一）单体涡纹

根据目前发现的材料，青铜器上的涡纹最早见于夏代二里头文化的青铜罍，如1955年河南郑州白家庄出土的夏代晚期乳丁纹罍（图8-1、图8-2），^{〔25〕}这件器物的腹部饰有涡纹，^{〔26〕}主要是在圆形内表现围绕中心圆点的几条旋线，这是涡纹的最初形态。

类似的图式还见于商代，如郑州博物馆收藏的商代前期涡纹铜罍（图8-3），这件铜罍除在腹部装饰的涡纹外，还在口沿上立有的两个方形柱的柱帽顶部装饰有涡纹。此外，还有河南辉县出土的罍（图8-4）、偃师商城出土的罍^{〔27〕}（图8-5）、河南博物院藏的商代兽面纹罍^{〔28〕}（图8-6、图8-7）与上海博物馆藏的兽面纹罍（图8-8）中表现这类纹饰，其中两件兽面纹罍只在柱帽顶部装饰涡纹。除青铜罍外，商代另有其他类型的青铜器也装饰有涡纹，如河南博物馆藏涡纹中柱盂的中柱顶面（图8-9、图8-10），上海博物馆藏的兽面纹鬲的肩部（图8-11）与陕西城固出土的青铜盘底部^{〔29〕}（图8-12），其中的涡纹仍为基础样式。

在青铜器上装饰涡纹的情况多出现在西周时期，^{〔26〕}如陕西扶风县庄白一号青铜器窖藏陵壘肩部（图9-1）^{〔30〕}，陕西眉县李家村出土的盞方彝的器身与器盖中央（图9-2），北赵晋侯墓出土的双耳簋^{〔31〕}的口沿与圈足（图9-3）。

直至春秋战国时期，这类涡纹仍然存在，但在形式上已有变形与简省。^{〔26〕}如浙川下寺春秋楚墓出土的I式圆形泡（图9-4）中央装饰涡纹，此时涡纹中的旋线已经变成犹如逗号一般的块面形状，其中有时还装饰有线条状纹饰。类似纹饰的还有同墓葬出土的铜敦顶部的中央（图9-5）与河北行唐县故郡遗址M53墓出土的战国早期鼎盖中央（图9-6），与I式圆形泡不同的是：这两件器物中的涡纹没有 在逗号状的块面内装饰线条。除青铜器外，平山中山王族墓葬中也出土了多件花形圆玉饰片（图9-7—图9-10），

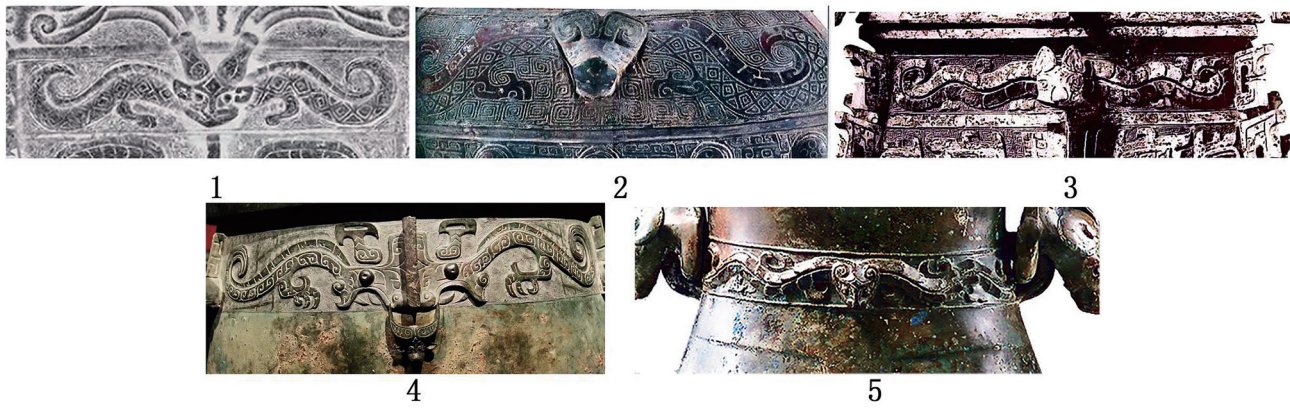


图4 殷商至西周时期青铜器中的一首双身龙纹
1.司母大方壶局部 殷商 河南安阳殷墟妇好墓出土；2.方罍局部 殷商 河南安阳殷墟苗圃北地出土；3.令方彝局部 西周 河南洛阳马坡出土；4.淳化大鼎局部 西周 陕西淳化县出土；5.旂父癸壶局部 西周 上海博物馆藏

其中的涡纹形式与上述形式基本相同。类似的器物还有很多，兹不赘述。

（二）涡纹与龙纹的组合

在涡旋纹的发展历程中，出现一类与龙纹相结合的涡纹，如湖北随州叶家山M28墓出土的西周早期曾侯方鼎（图10-1），内饰双体龙纹，龙体上下均有小涡纹作衬托^[32]（图11-1），但其中的涡纹与传统的带有旋线的涡纹形态存在一定差异，针对此种差异，马承源曾在其《商周青铜器纹饰》一书中作出解释，他认为较为简单的涡纹有时将中心的圈点省略，有时省略掉围绕中心圆点的旋转的弧线。刘敦愿在其《圆涡纹与〈考工记〉的“火以圆”》一文中，对位于一首双身龙纹躯体上下的涡纹进行讨论，认为这种体型较小的涡纹将其中的圆心与若干条旋线都简化为圆点状。相类似的组合纹饰还有山西石楼出土的商代龙觥（图11-2）、在《善斋彝器图录》中记载的作册大方鼎（图10-2、图11-3）、《流散欧美殷周有铭铜器集录》中记载的光方鼎（图10-3、图11-4）与噩方鼎（图10-4、图11-5），《试论新发现的坂方鼎和荣仲方鼎》中的坂方鼎（图10-5、图11-6）及《新收殷周青铜器铭文暨器影汇编》中记载的孟鼎（图11-6、图11-7），只是在细节上略有不同。

除上述写实的一首双身龙纹外，在春秋战国时期还有较为抽象的龙纹与涡纹的组合，如浙川下寺春秋楚墓中出土的春秋晚期“鄢子邨”铜浴缶^[33]（图11-7），器顶中央为一涡纹，其周围环绕四只龙纹，龙纹之外又有一圈以蟠螭纹为衬托的涡纹（图10-8），此外，在器物的腹部亦有一圈蟠螭纹，其中镶有十二个涡纹，在这圈涡纹的上下分别装饰有一圈抽象龙纹。^[34]装饰有类似纹饰的器物还有安徽寿县西门蔡侯墓出土的春秋晚期蔡侯铜盥缶^[35]（图10-9）与河南上蔡郭庄楚墓出土的战国早期曾侯與浴缶^[36]（图10-10），只是在排列方式上存在较小的区别。

然而，此时的涡纹与龙纹只是存在位置之间的排列组合，并未进行形态间的相互融合。

（三）龙纹形态融入涡纹

从目前发现的材料来看，至春秋战国时期，涡纹与龙纹之间的形态开始发生融合，可看作对上述两种形式的继承和发展，具体可分为两类：

第一类是将涡纹中的旋线表现为较为完整的龙纹，如

春秋晚期的“鄢子邨”铜浴缶盖顶上出现了涡纹与龙纹的排列组合（图10-8），龙纹的造型已经开始模仿涡纹中的旋转形态。而河北行唐县故郡遗址战国早期鲜虞中山国文化墓葬^[37]³¹出土的铜敦（图12-1）可看作上述形式的发展，发掘报告中对其中的此类纹饰的描述为：

铜敦盖顶中心饰涡纹，器底中心为圆点纹，其外饰一周窄带纹及4条龙……^[37]³²

可见，这件铜敦的盖顶中心为涡纹（图12-2），四条主要旋线围绕圆点，其中又有两条旋线在“旋”的过程中表现有分叉，有学者将其称为“双钩”，且认为无论圆内是线条还是图案，只要能够表现旋转的状态，都能被称为涡纹。^[38]因此，虽然铜敦器底以圆点、窄带纹与龙纹组合而成旋转纹饰（图12-3）与传统的涡纹形态有所差别，但可看作盖顶涡纹的变体。至此，涡纹与龙纹发生融合，进而形成铜敦器底的变体涡纹样式。

第二类为具象的、局部的龙尾契合涡纹的形态，如河北行唐县故郡遗址战国早期鲜虞中山国文化墓葬^[37]³²出土的铜鉴（图12-4）与贴金扣（图12-5），分别在其器底中心与盖顶饰有此类纹饰，发掘报告中对这两件器物中的此类纹饰的描述如下：

铜鉴器底中心为一周圆环状涡纹，由内向外依次为4只首尾相连的动物、有横向细刻线的宽带纹、8条首尾相连的蛇形动物各一周……贴金扣正面饰涡纹、点纹。^[37]³³⁻³⁴
铜鉴器底中心为圆环状涡纹，其外侧为“四只首尾相连的动物”，虽发掘报告中明确表明这件铜鉴的器底有涡纹，即最中心的圆环部分，但笔者认为其中四只首尾相连的动物仍是对带有双钩的涡纹的模仿，因为在贴金扣的纹饰中，其圆环内的旋状线条已经消失，圆环之外的四只首尾相连的动物可看作旋转涡纹的变形，换言之，原本位于圆环之内的旋转涡纹转换为动物形象，并移至圆环之外。可见，无论表现有几条弧线，无论圆内是线条还是图案，只要能够表现旋转的状态，都能被称为涡纹。^[39]除故郡遗址出土的两件器物外，还有河北平山战国中山国墓葬中出土的铜鉴（图12-6）与上述的铜鉴中的纹饰基本相同，另有浙川下寺春秋楚墓中出土的圆形金箔（图12-7）浴与铜缶（图12-8、图12-9），都表现有类似的纹饰，不同的是，这几件器物中涡纹中的龙尾不是相向卷曲的，而是全



图5 方案中龙凤的编织形式与西周时期一首双身龙纹青铜器
1—2.错金银四龙四凤方案（DK：33）中的龙凤编织 战国 河北平山战国中山国国王之墓出土；3.颂壶 西周 中国国家博物馆藏；4.颂壶侧面 西周 中国国家博物馆藏；5.单父父壶（2003MYJ：19）西周 陕西眉县杨家村西周青铜器窖藏；6.晋侯壶（I11M8：26）西周 曲沃县北赵村晋侯墓地8号墓出土；7.琱射壶（M5：10）西周 山西白鹅墓地出土；8.铜壶（M6：B31）西周 长清仙人台出土；9.高克尊 周 明万历版《泊如斋重修宣和博古图录》卷六载

部朝向相同，可见，这些龙尾代替的是涡纹中不带有双钩的旋线。

至此，我们可以看到一首双身龙纹与涡纹组合的演变过程：在商周时期的单体一首双身龙纹中就有一部分为龙纹与涡纹的组合，至西周时期，单体的双身龙纹发展为以双身龙纹为主体的交缠编织纹饰，而春秋战国时期，这种交缠的龙纹又以其龙尾贴合涡纹的形态。而战国后期四龙四凤方案座的内侧顶部形成以圆环为中心的立体龙尾的形象（图7），正是上述两种龙纹融入涡纹的形式的结合，其中既有完整的龙的形象（龙尾连接完整的龙），又有龙尾与圆环完全贴合的形式，而贴合圆环的其中两条龙尾分叉的形态可能是对涡纹旋线中的双钩的模仿。

四龙四凤铜方案中内侧以龙尾和圆环模仿涡纹的形式与外侧龙凤的交缠编织的形式是一个不可分割的整体，这种整体形式可从上述两件铜鉴中窥探，这两件铜鉴中的纹饰基本相同，其器底中央都是以龙尾表现涡纹，涡纹的外侧有相互交缠编织的龙纹（图12-10、图12-11），且涡纹中的龙尾与其周围相互勾连的龙纹中的纹饰极为相似，更有与这两件铜鉴同一形式的圆形金箔，其中以龙尾形成的涡纹与其外侧交缠的龙纹有明显的连接（图12-12），因此，两件铜鉴的中央涡纹内的龙尾可能是由外侧的龙纹盘旋纠结所延伸而来，这种内外侧的整体组织形式与四龙四凤中交缠的四龙分出叉尾与圆环相连接的形式（图12-13）相同。

五、结论

综上所述，四龙四凤方案座中塑造的龙形象可能为应

龙，其一首双身的范式应是受到了流行于殷商时期青铜器中的一首双身龙纹的影响。工匠将四龙安排在方案四角，于不同角度看到的是两种不同的视觉形象，这种设计理念可能是对良渚文化中玉琮的兽面纹的借鉴。方案中龙与凤的编织结构可能受到了西周时期青铜器上装饰的龙纹相互交缠形式的影响，铜案座顶端中心圆环与龙尾所组成的造型应是源于涡纹与龙纹组合的变体，而龙凤交缠编织的形式亦为当时的流行形式。因此，四龙四凤青铜方案便构成了一个由不同的视觉形式融合凝练的缩微系统。

参考文献：

- [1] 河北省文物研究所. 曾侯乙墓：战国中山国国王之墓（上）[M]. 北京：文物出版社，1996.
- [2] 巫鸿. 谈几件中山国器物的造型与装饰[J]. 文物，1979（5）：46-50.
- [3] 伍立峰，梁会敏，曹舒秀. 战国时期中山国多重形象组合器物造型风格探议[J]. 装饰，2005（12）：55-56.
- [4] 史石. 中山国青铜艺术的特色[J]. 河北学刊，1982（03）：150-153.
- [5] 莫阳. 战国中山王墓研究[D]. 北京：中央美术学院，2015：138-142.
- [6] 王利超. 中山国精致家具：错金银四龙四凤铜方案座[J]. 东方收藏，2019（09）：101-102.
- [7] 杨洁. 错金银四龙四凤铜方案鉴赏[J]. 文物世界，2014（06）：72-74.
- [8] [清]王念孙. 广雅疏证[M]. 钟宇讯，点校. 北京：中华书

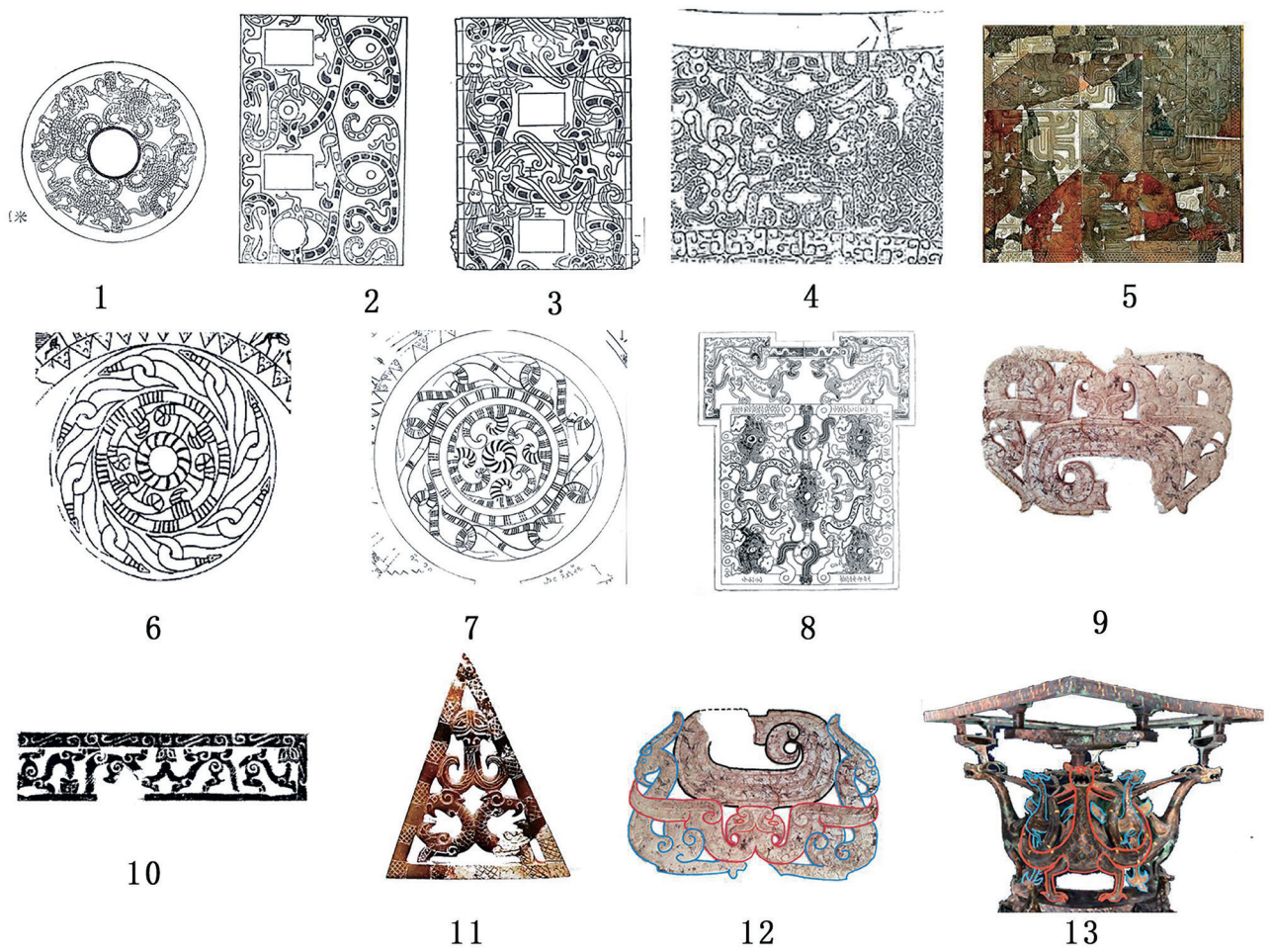


图6 中山国墓葬中出土的饰有编织纹样的器物
1.铜鸟柱盆（DK：21）底座 战国 河北平山战国中山国国王之墓出土；2.木框架错金银铜接扣四角接扣（DK：41—1）长边纹样展开 战国 河北平山战国中山国国王之墓出土；3.中腰接扣（DK：41—5）长边纹样展开 战国 河北平山战国中山国国王之墓出土；4.铜绕（CHMK2：69—1）局部纹饰 战国 河北平山战国中山国国王之墓出土；5.六博棋盘（M3：217） 战国 河北平山战国中山王族三号墓出土；6.铜鉴（M8101：4）局部纹饰 战国 河北平山县三汲乡穆家庄战国早期鲜虞墓出土；7.铜鉴（M53BK：7）局部纹饰 战国 河北行唐县故郡东周遗址出土；8.铜牌（M53：39） 战国 河北行唐县故郡东周遗址出土；9.龙凤白玉佩（GSH：66） 战国 河北平山战国中山国国王之墓出土；10.A型透雕饰（M3：110） 战国 河北平山中山王族三号墓出土；11.C型透雕饰（M3：115） 战国 河北平山中山王族三号墓出土；12.龙凤白玉佩（GSH：66）倒视 战国 河北平山战国中山国国王之墓出土；13.错金银四龙四风方案（DK：33）中一龙缠绕两只凤鸟 战国 河北平山战国中山国国王之墓出土

局，1983：370。
[9]〔南朝〕任昉.述异记〔M〕.北京：中华书局，1985：4。
[10]〔清〕蒋驥.山带阁注楚辞〔M〕.于淑娟，点校.上海：上海古籍出版社，2019：57。
[11]袁珂.山海经校注〔M〕.成都：巴蜀书社，1992。
[12]杭春晓.青铜器饕餮纹研究述评〔J〕.故宫博物院院刊，2005（01）：98。
[13]〔宋〕朱熹.楚辞集注〔M〕.黄灵庚，点校.上海：上海古籍出版社，2015：12。
[14]马承源.中国青铜器研究〔M〕.上海：上海古籍出版社，2002：357-358。
[15]朱凤瀚.中国青铜器综论〔M〕.上海：上海古籍出版社，2009：550-556。
[16]张昶.商周铜器双身龙纹非“肥遗”说兼论其图像辨析〔J〕.中国美术研究，2014（01）：28-34。
[17]韩鼎.早期艺术中的“一首双身”形象研究〔J〕.新疆艺术学
院学报，2019（04）：41-51。
[18]〔美〕巫鸿.中国古代艺术和建筑中的“纪念性”〔M〕.李清泉，郑岩，等，译.上海：上海人民出版社，2008：41-42。
[19]陕西省考古研究所，宝鸡市考古工作队，杨家村联合考古队，眉县文化馆.陕西眉县杨家村西周青铜器窖藏发掘简报〔J〕.文物，2003（06）：4-42。
[20]孙华，张奎，张崇宁，孙庆伟.天马——曲村遗址北赵晋侯墓地第二次发掘〔J〕.文物，1994（01）：17。
[21]杨及耘，张跃红，杨永信，等.山西垣曲北白鹅墓地M5出土有铭铜器〔J〕.考古与文物，2021（03）：123-129。
[22]崔大庸，任相宏.山东长清县仙人台周代墓地〔J〕.考古，1998（09）：19。
[23]屠学军.故宫博物院藏大克钟赏析〔J〕.文物天地，2023（03）：72-80。
[24]张春长，齐瑞普，常怀颖，等.河北行唐县故郡东周遗址〔J〕.考古，2018（07）：57。



图7 错金银四龙四风方案（DK：33）中圆环与龙尾相连 战国 河北平山战国中山国国王之墓出土
图8 夏代与商代青铜器中的涡纹
1.乳丁纹罍（M3：6） 夏代 河南郑州白家庄出土；2.乳丁纹罍（M3：6）腹部纹饰 夏代 河南郑州白家庄出土；3.涡纹铜罍 殷商 郑州博物馆藏；4.罍 殷商 河南辉县出土；5.罍（M1：5） 殷商 偃师商城出土；6.兽面纹罍 殷商 河南博物院藏；7.兽面纹罍局部 殷商 河南博物院藏；8.兽面纹罍 殷商 上海博物馆藏；9.中柱孟 殷商 河南博物院藏；10.中柱孟顶部 殷商 河南博物院藏；11.兽面纹罍 殷商 上海博物馆藏；12.青铜盘 殷商 陕西城固出土

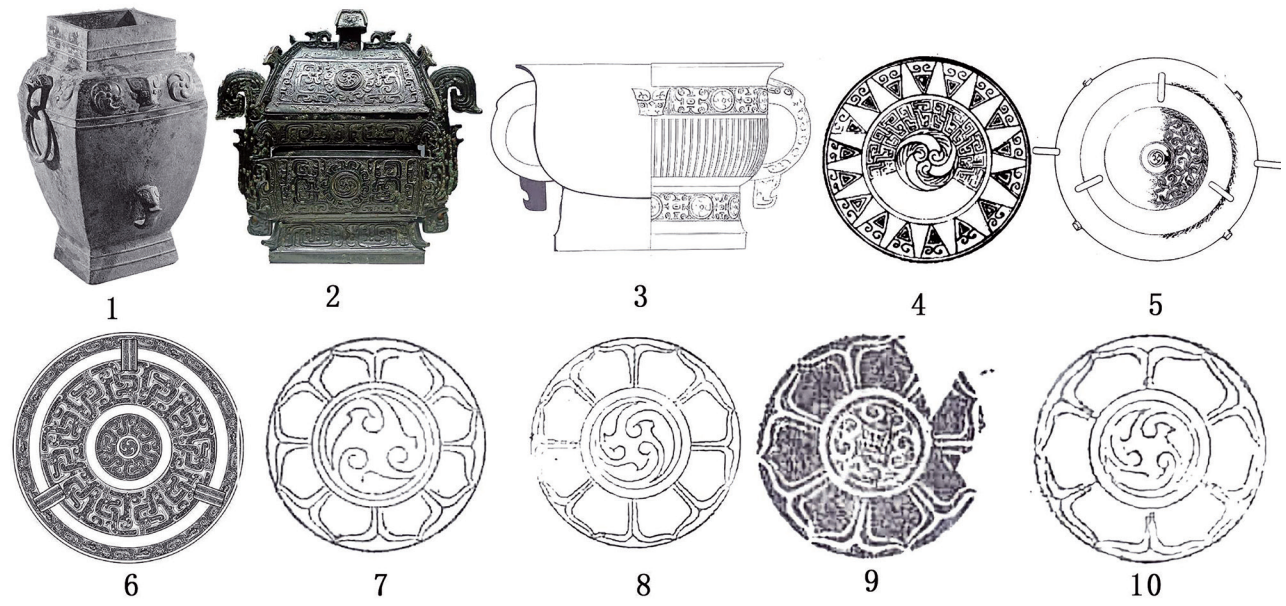


图9 周代与春秋战国时期器物中的涡纹
1.陵彝（76FZH1：17） 西周 陕西扶风县庄白一号青铜器窖藏；2.簠方彝 西周 陕西眉县李家村出土；3.双耳簠（M113：59） 西周 北赵晋侯墓出土；4.卣式圆形泡（M2：239） 春秋 浙川下寺春秋楚墓出土；5.铜敦（M10：46）顶部纹饰 春秋 浙川下寺春秋楚墓出土；6.鼎（M53BK：6）局部 战国 河北行唐县故郡遗址M53墓出土；7.圆玉饰片（GSH：99） 战国 河北平山中山王族墓葬出土；8.圆玉饰片（GSH：100） 战国 河北平山中山王族墓葬出土；9.圆玉饰片（GSH：103） 战国 河北平山中山王族墓葬出土；10.圆玉饰片（GSH：104） 战国 河北平山中山王族墓葬出土

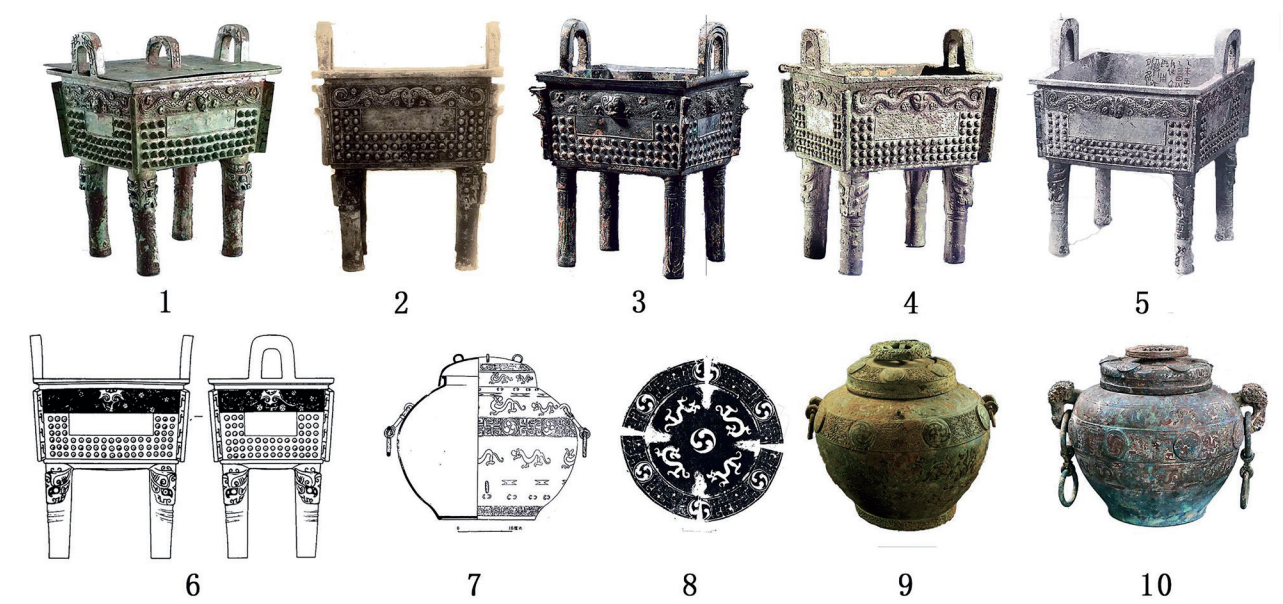


图10 涡纹与龙纹组合的器物
1.曾侯方鼎（M28：156）西周 湖北随州叶家山M28墓出土；2.作册大方鼎 西周 《善斋彝器图录》载；3.光方鼎 殷商 《流散欧美殷周有铭铜器集录》载；4.邲方鼎 殷商 《流散欧美殷周有铭铜器集录》载；5.坂方鼎 殷商 《试论新发现的坂方鼎和荣仲方鼎》载；6.孟鼎 西周 湖北省蕲春达城新屋垅窖藏；7.“鄫子圃”铜浴缶（M2：51）春秋 浙川下寺春秋楚墓出土；8.“鄫子圃”铜浴缶（M2：51）盖顶纹饰 春秋 浙川下寺春秋楚墓出土；9.蔡侯铜盥缶（21）春秋 安徽寿县西门蔡侯墓出土；10.曾侯舆浴缶 战国 河南上蔡郭庄楚墓出土

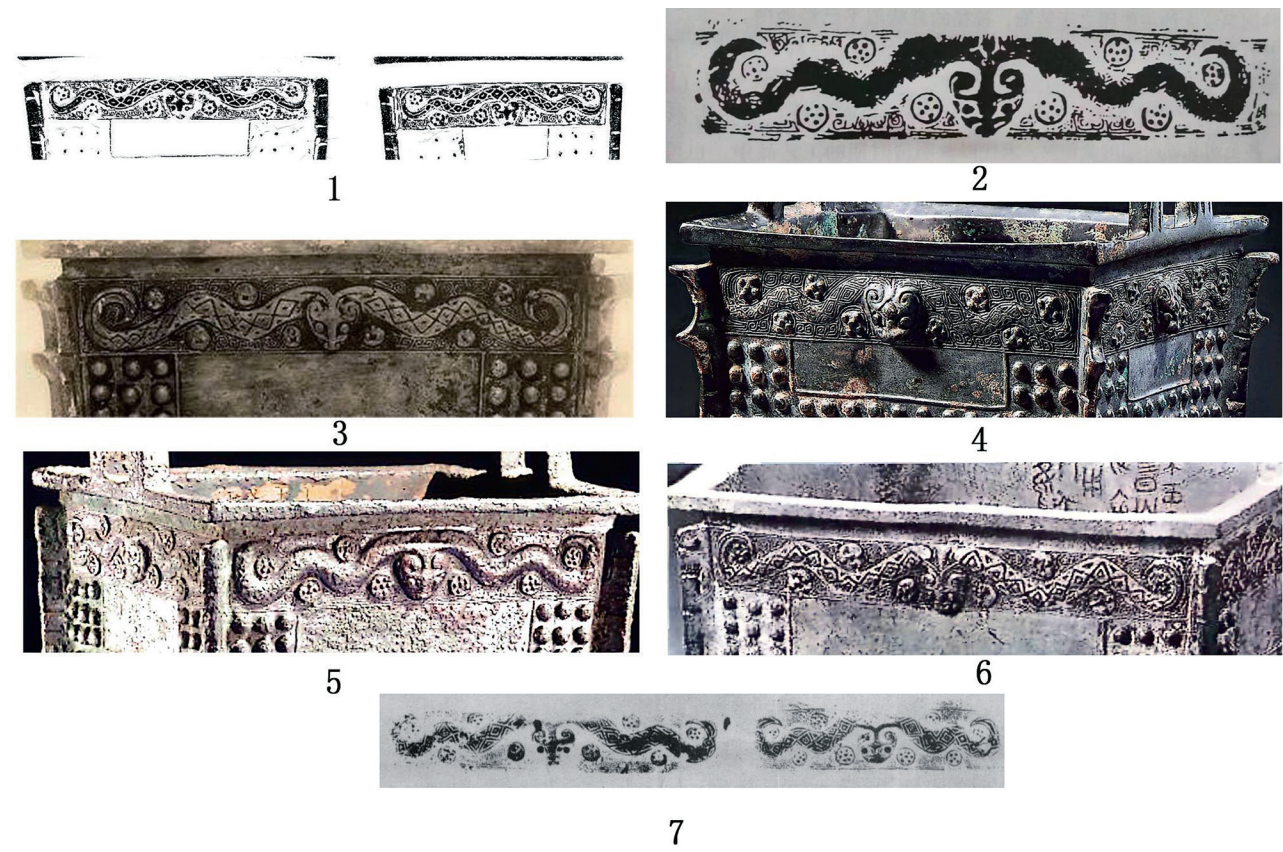


图11 涡纹与龙纹组合的器物细节
1.曾侯方鼎（M28：156）局部 西周 湖北随州叶家山M28墓出土；2.龙觥局部 殷商 山西石楼桃花庄出土；3.作册大方鼎局部 西周 《善斋彝器图录》载；4.光方鼎局部 殷商 《流散欧美殷周有铭铜器集录》载；5.邲方鼎局部 殷商 《流散欧美殷周有铭铜器集录》载；6.坂方鼎局部 殷商 《试论新发现的坂方鼎和荣仲方鼎》载；7.孟鼎局部 西周 湖北省蕲春达城新屋垅窖藏

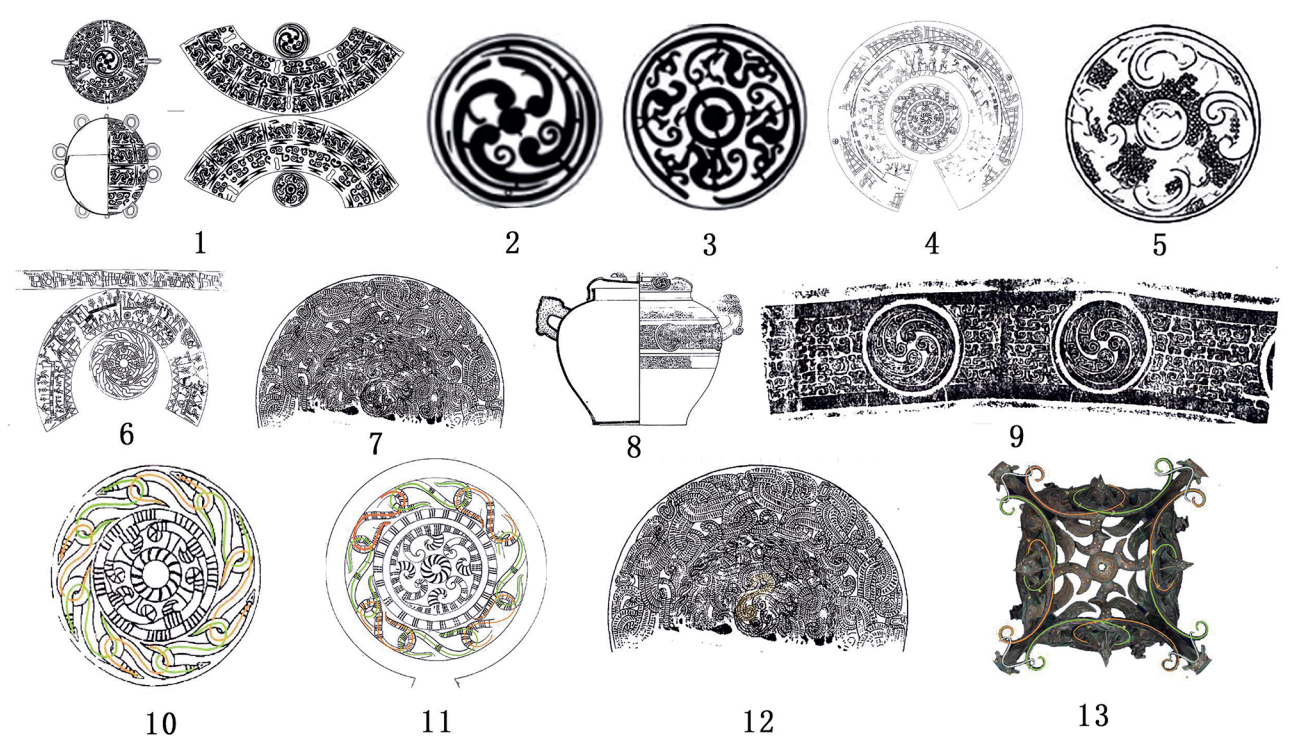


图12 龙纹与涡纹的融合
1.铜敦（M53BK：2）战国 河北行唐县故郡遗址M53墓出土；2.铜敦（M53BK：2）盖顶 战国 河北行唐县故郡遗址M53墓出土；3.铜敦（M53BK：2）器底 战国 河北行唐县故郡遗址M53墓出土；4.铜鉴（M53BK：7）器底 战国 河北行唐县故郡遗址M53墓出土；5.贴金扣（M53ZS：44）战国 河北行唐县故郡遗址M53墓出土；6.铜鉴（M8101：4）战国 河北平山战国中山国墓葬出土；7.圆形金箔（M2：212-2）展开图 春秋 浙川下寺春秋楚墓出土；8.铜浴缶（M11：8）春秋 浙川下寺春秋楚墓出土；9.铜浴缶（M11：8）局部纹饰 春秋 浙川下寺春秋楚墓出土；10.铜鉴（M8101：4）中勾连的动物纹饰 战国 河北平山战国中山国墓葬出土；11.铜鉴（M53BK：7）中勾连的动物纹饰 战国 河北行唐县故郡遗址M53墓出土；12.圆形金箔（M2：212-2）中涡纹与外侧龙纹的连接 春秋 浙川下寺春秋楚墓出土；13.错金银四龙四凤方案（DK：33）中内外侧结构 战国 河北平山战国中山国国王之墓出土

[25] 张建中.郑州市白家莊商代墓葬發掘简报[J].文物参考资料, 1955(10): 24-42.
[26] 朱凤瀚.古代中国青铜器[M].天津:南开大学出版社, 1995: 402.
[27] 赵芝荃, 徐殿魁.1983年秋季河南偃师商城发掘简报[J].考古, 1984(10): 874.
[28] 郭春媛.郑州博物馆藏几件夏商青铜器[J].文物, 2020(01): 69-74.
[29] 王寿芝.陕西城固出土的商代青铜器[J].文博, 1988(06): 5.
[30] 陕西西周原考古队.陕西扶风庄白一号西周青铜器窖藏发掘简报[J].文物, 1978(03): 2.
[31] 商形流, 孙庆伟, 李夏廷, 等.天马——曲村遗址北赵晋侯墓地第六次发掘[J].文物, 2001, (08): 19.
[32] 曾令斌, 黄玉洪, 余乐, 等.湖北随州叶家山M28发掘报告[J].江汉考古, 2013(04): 8.
[33] 张剑, 赵世刚.河南省淅川县下寺春秋楚墓[J].文物, 1980(10): 16.
[34] 河南省文物研究所.淅川下寺春秋楚墓[M].北京:文物出版社, 1991: 130-131.
[35] 中国科学院考古研究所.寿县蔡侯墓出土遗物[M].北京:科学出版社, 1956: 9.
[36] 崔欣.上蔡郭庄楚墓发掘及陪葬品简述[J].收藏与投资,

2022(05): 78-80.
[37] 张春长, 齐瑞普.河北行唐县故郡遗址东周墓M53发掘简报[J].考古, 2022(01): 27-29+46+30-45+2.
[38] 王望峰, 苏明静.同纹琐思[J].设计艺术(山东工艺美术学院学报), 2015(03): 97-102.
[39] 胡易容, 许春红.“永恒时间”隐喻:古代青铜器涡纹的传播符号学阐释[J].传媒观察, 2023(10): 58-65.

赵 姿:河北科技大学艺术学院硕士研究生
郑以墨:河北科技大学艺术学院教授

(责任编辑:陈期凡)

浅析泉州开元寺印度教石刻图像的中国化趣味

A Brief Analysis of the Sinicization Interest of
the Hindu Stone Carvings in Kaiyuan Temple, Quanzhou

陶 宇 代鑫宇
Tao Yu and Dai Xinyu

摘 要：泉州开元寺大殿后檐廊现存有元代印度教神庙遗留并挪移至此的两根石柱。本文从石柱形制及所雕的24幅图像入手，从题材分类、雕刻技法、艺术风格，及与南印度同主题图像比较的角度，分析开元寺印度教雕刻所体现的浓郁“中国风”趣味，充分见证了中印两国古文明的交流与借鉴。这些雕刻虽取材于“异教”，但却完全是古代工匠根据中国传统文化与习俗，广泛借鉴古代铜镜、佛教造像等艺术资源，自出机杼，进行主观创造的结果。

关键词：印度教雕刻；泉州开元寺；中国化趣味

印度教，古称婆罗门教，10世纪前后随海上丝绸之路的贸易往来传入泉州，并在此与中国文化相互碰撞，形成了多姿多彩的古代艺术遗存。泉州现存印度教石刻300多方，分别出土于南校场、天后宫、德济门等地点，^[1]目前遗物主要收藏于泉州海外交通史博物馆、厦门大学人类学博物馆、开元寺等地，其余则由个人收藏家收藏。

美籍学者余德恩通过将泉州海外交通史博物馆现存的石刻柱头石与南印度各时期神庙建筑装饰进行比较，发现其与晚期朱罗时期（1017—1129）、早期维杰耶纳加尔时期（1336—1565）神庙建筑装饰风格最为接近。前者对应的时间大致为我国宋元时期，据此推测泉州印度教神庙的建造时间大致为元代，^①并随海上丝绸之路经济贸易的频繁往来而逐渐兴盛，^[2]而中国与印度的直接交流，则在明宣德十年（1435）后随郑和航海时代的结束而终止。

一、石柱从何而来？

泉州开元寺始建于唐朝，历史上曾多次被毁与重建，最终在明崇祯十年（1637）对大雄宝殿进行了最后一次重修，殿柱悉易以石。究其原因，一说是为了防止木材腐朽及虫蚁啃食的伤害，另一说则是为了避免火灾。也正是在此次重修之时，将原址损毁多年而被遗弃在外的两根印度教石柱搬运至此，并安置于大雄宝殿后檐柱廊处。^②但目前并未发现有史料记载开元寺因何将印度教神庙建筑构件立于佛教须弥座之上的直接证据。

目前，学界对泉州印度教石刻的研究多偏向于历史学、宗教学等方向。^[3]从图像特征入手进行研究的，主要有余德恩将泉州印度教石刻与南印度同主题的石刻加以比较，并对图像内容进行溯源，得出泉州印度教石刻风格接近于南印度朱罗时期的作品，但却完全出自当地工匠之

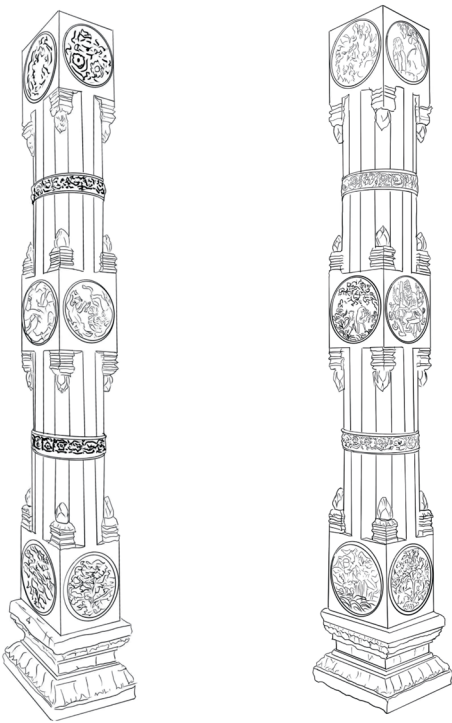


图1 泉州开元寺印度教东西石柱形制图

手的结论。此外，王丽明、汤博云试图从开元寺及泉州其他印度教石刻图像的艺术特点入手，比较其与印度本土宗教图像的造型差异，但仅从内敛、简洁等审美范畴着眼进行笼统论述，并未针对具体图像与细节进行系统和详尽分析。^[4, 5]本文则将从开元寺两件印度教石柱上的24幅图像入手，从艺术学的视角归纳并总结其题材分类、寓意、造型手法等，通过比较探寻其与南印度神庙建筑雕刻的风格异同，并着重从中国化趣味的角度对其进行分析与解读。

二、图像的总体分类与排布

开元寺两件印度教石柱各高375厘米，因石柱从上至下被均匀地雕刻成16个等大的切面，故又称为“十六边柱”。石柱上端、中端、下端造型呈三个大小接近的立方体（约38×30×30厘米），立方体四面相交的转角处分别用向上、下延伸的莲花骨朵进行呼应，上、中、下段之间则用两条环形花带分隔，立方体的四面各有一突出的、包含图像的圆形结构（外圆直径约28.5厘米，内圆直径约26厘米）。因此，两根石柱共有24个圆形结构，遂刻画出24幅图像：其中，花卉类图像12幅，位于柱子的上、下两端；动物类图像3幅，均位于柱式中部；印度教神话故事图像9幅，分别位于柱子的上、中部分，将其排列于石柱的视觉中心是为了突出宗教教化的功能。具体来说，东西两根石柱图像汇总见表1。

就其总体艺术特征而言，泉州开元寺印度教石刻图像以精美的装饰与精湛的雕刻技艺著称。所刻图像内容浩繁、细节丰富，处于核心地位的诸神及神话故事情节被视为印度教信仰的象征，营造出不同寻常的神秘氛围，其余精雕细琢的各类动植物姿态各异，形象生动，展现出古印度文化与中国古代雕刻技艺完美结合所创造的奇丽与独特魅力。

三、宗教故事形象的中国化

开元寺大雄宝殿后檐柱廊的十六边柱与大多数中国寺庙的素面方、圆柱在形制、装饰上存在明显区别。这种柱式以及柱身刻画印度教神祇与传说的浮雕图像在中国极为罕见，但在南印度朱罗时期及以后的印度教神庙中却曾十分普遍，这也是开元寺后檐廊石柱被判定为印度教神庙建筑构件的主要原因之一。^[6]石柱上的印度教神话故事主要来源于《摩诃婆罗多》《罗摩衍那》《薄伽梵往世书》等古印度经典。全部9幅宗教故事图像展现了南印度常见的印度教核心内容，并未发生明显曲解与误读，说明这些雕刻可能是在印度僧人的指导下完成或是有简略的画稿可供参考。全部图像中，湿婆形象占其一，在印度教神话中湿婆形象表现形式众多，均被冠以不同的姓名，开元寺石柱刻画的是湿婆的苦行僧形象，另外8幅图像表现了印度教另一大主神——毗湿奴及相关神话故事。毗湿奴在不同的故事场景中亦有不同的化身，开元寺石柱上出现了毗湿奴的两种化身：一是克里希那（Krishna），梵文中译作黑天、黑色，是其最重要与最有影响力的化身；二是那罗辛哈（Narasimha），梵文译作人狮，即半人半狮。^[7]尽管上述印度教故事图像主题均出自南印度，但具体细节特征与表现手法却都明显有别于南印度，更符合中国传统宗教造像艺术的风格特征。

（一）与南印度宗教风格的比较

全部图像中有一件从细节上看较为接近南印度的风格，只是在雕刻技法上进行了明显平面化的处理。《狮面毗湿奴》（T）刻画了半人半狮化身的毗湿奴将希兰亚卡悉布（Hiranyakasipu）放在膝上，将手伸进肚中抓其肠的场面，整个画面中复杂的肢体结构盘根错节，几乎无法分辨

表1 开元寺后檐柱廊东西两石柱图像汇总

西上	A：《偷洗浴牧女衣物的克里希那》	B：《缠枝荷》	C：《毗湿奴与两位妻子》	D：《缠枝牡丹》
西中	E：《吹笛子的克里希那》	F：《摔跤手》	G：《双狮戏球》	H：《苦行僧形象的湿婆》
西下	I：《牡丹》	J：《茶花》	K：《宝相花》	L：《牡丹》
东上	M：《迦楼罗鸟上的毗湿奴》	N：《缠枝荷2》	O：《缠枝牡丹与茶花》	P：《克里希那与阿周树》
东中	Q：《大象与鳄鱼》	R：《双凤衔瑞草》	S：《爵禄封侯》	T：《狮面毗湿奴》
东下	U：《缠枝宝相花》	V：《菊花》	W：《牡丹》	X：《荷》

其归属，但上半部的构图及人物表情却略显稳定而严肃，平静的面部与扭动的躯干形成了鲜明对比。

其余图像则均与南印度风格存在显著的差别。尤其是《大象与鳄鱼》（Q）这件更是绝无仅有的孤品，尽管此传说在印度家喻户晓，但在南印度神庙中却未发现同类主题形象的雕刻，说明这件雕刻完全是由中国工匠根据印度故事，用“图解”方式主观创造出来的，并无参考范本。^③故事叙述了在印度人们熟知的“解救象王”的传说，鳄鱼咬住了象王的一条腿，象王奋力挣扎，高举的象鼻卷着一朵盛开的莲花向毗湿奴求救，其余部分还出现了水波纹与莲花等形象。值得注意的是，毗湿奴在这里并未出现，且缺乏来自印度的原型，因此整个画面气息毫无宗教的神秘与严酷，完全变成了中国工匠笔下动物之间适者生存的自然画面。

余下7幅故事都曾在南印度神庙中反复出现，但细节与表现手法上都进行了不同程度的改造。在雕刻的过程中，中国工匠在潜意识上的理解使范本或多或少地发生了改动，体现于构图、细节、动势等的处理手法上，使印度教故事更符合了中国人心中的文化观念与审美特质。例如在对细节的把控上，印度教雕刻通常以“繁缛”取胜，细节之多令人眼花缭乱，而中国艺术在“惜墨如金”的传统观念支配下，并不追求过多细枝末节的表现，反而更偏爱一种“删繁就简”的效果。^[8]

《克里希那与阿周树》（P）刻画了毗湿奴是一个顽皮的孩子，母亲为了教育他将其绑在巨大的臼上，克里希那在阿周树间拉着臼，使自己能够移动。在印度教雕刻中克里希那均是被绑在两棵阿周树之间，而开元寺石刻中却仅表现了一棵树，但画面构图却已显饱满，并不空洞，这或许是出自工匠一人一树“足矣”的心中观念。《苦行僧形象的湿婆》（H）一幅与印度相比也缺少了随行的动物——湿婆的公牛或苦行僧形象中的小鹿。此外，《吹笛子的克里希那》（E）中有两只手的表现，而南印度的毗湿奴至少要有四只手，与多肢多头意指大神法力无边有关。

其他图像在细节上的差异明显是受中印两国传统、固有文化观念的支配，而“理所当然”呈现出不同的样貌。《偷洗浴牧女衣物的克里希那》（A）描述了克里希那与牧女的故事。克里希那盘腿正襟危坐在树上，四只手臂之一拿着牧女的衣物，树下则是用程式化手法表达的排列整齐的七位牧女，人体的刻画相当简练和概括，细节处理较为含蓄。明显区别在于，南印度此类题材中克里希那与牧



图2〔元〕牡丹(L) 辉绿岩 图3〔元〕茶花(J) 辉绿岩
作者摄于泉州开元寺 作者摄于泉州开元寺

图4〔元〕菊花(V) 辉绿岩 图5〔元〕宝相花(K) 辉绿岩
作者摄于泉州开元寺 作者摄于泉州开元寺

女皆作裸体表现，尤其追求丰乳肥臀的视觉效果，这是朱罗时期美少女的典型特征，两者间的互动也通常呈现出狂野、奔放的氛围。而中国传统艺术中则较少出现裸体的表现，反映出中国人固有的保守文化观念，或许是工匠认为即便是印度教故事，但所雕者毕竟是神明的形象，扎眼的裸体显然有伤大雅。

另一个例子反映在《苦行僧形象的湿婆》(H)上，南印度神庙装饰中这一形象通常衣着繁缛华丽，体格丰满，体量感突出且有明显的动势，一腿直立支撑地面，另一腿高高抬起，腰部向左或右扭动，躯干呈明显的“S”型。而这件作品则端正立于倒莲座之上，形象端庄、冷峻、肃穆，匀称、秀美，线条处理简练干脆，块面感被弱化，这或许是雕刻工匠认为既为神，就不该是那般“搔首弄姿”的形象。^[9]

开元寺石刻图像中这些细节变化的“蓝图”可能就直接来源于几千年来早在中国土生土长或已生根发芽的一些宗教题材。毕竟汉代以来道教与佛教信仰已在民间广泛流传并创造出了数以万计的鲜活形象，他们对于当地工匠来说是耳熟能详的，因此会自然地幻化为工匠们心中的“模板”，并在开元寺的印度教雕刻上打下明显烙印。

《毗湿奴与两位妻子》(C)刻画了毗湿奴与两妻并坐的画面，朱罗时期的作品大多为青铜雕塑，此题材一般被塑造为站立姿态，多为彼此分离的三件雕塑构成一组，且人物在高度上并未有明显的主从区别。而开元寺的石柱上，三者通过圆形锁定在一个单一图像之内，毗湿奴居中，两位稍矮的妻子从属位于两侧，且三者都坐于莲台之上，这一构图极可能是受到中国佛教造像常见的“一佛二菩萨”范式的影响，中国匠人或许从未见过南印度神庙此类题材的表达，只能根据脑海中的图式创造了这一形象。

《迦楼罗鸟上的毗湿奴》(M)与南印度神庙的毗湿奴及坐骑迦楼罗鸟(Garuda)被刻画成施救者的表现形式在构图上并无太大差别。前者除动势不同与“平面化”的处理手法外，两者的主要区别在于面部表情的不同。如同中国造像中常见的佛、菩萨形象一样，开元寺石刻中毗湿奴的眼睛微微闭合，表现出一种思维或冥想的状态，或许中国工匠认为作为宗教的主神就应该是如此做派，而“怒目圆睁”则更应是他们身边随行的金刚、力士和鬼怪才有的表情特征。

（二）由雕刻技法造成的中国化

开元寺印度教石刻在艺术风格上呈现出一种鲜明的线条化的造型手法。这一艺术特征源于传统中国艺术的精

髓，从顾恺之到吴道子，中国艺术的神韵恰在于线的运用，雕刻的工匠同样也十分善于用线的表达。开元寺石刻是如何运用雕刻手段来表现线条的特征呢？这就与开元寺石刻浮雕起位较浅、高与低点之间距离短的特点有关。较之南印度雕刻追求凹凸感与光影的效果，开元寺石刻使得图像平面化与线条感的特征浮现出来。工匠以柱身为浮雕的底板，其上用深浅、粗细不同的线条勾勒出一幅幅神态各异的画卷。于是线条本身便产生了一种内在节奏与韵律，有别于南印度雕刻靠肢体扭动造成的动势，是一种线条之间抽象关系形成的美感组合。

《吹笛子的克里希那》(E)在南印度神庙中普遍被塑造为头戴华丽冠帽、身着精致服饰的形象，他两手分别将象征毗湿奴的法轮与法螺举至头部两侧，同时两手拿笛，双腿前后交叉站立，脚部左右分别饰以一只向上仰望的动物。相比之下，开元寺石柱上的克里希那则更显朴素，头戴树叶做成的王冠，两侧悬浮着象征毗湿奴的法轮和法螺，双手斜拿长笛，眉眼低垂，一条五头蛇从右后方“U”形蜿蜒盘绕至左前方。其衣饰部分的起位更高，线条感更强，反观面部、躯干、腿部的起位相对更低，用线弱化或取消。作者充分利用线条的交织、穿插，以及转折的缓急来表现空间关系。例如，用线刻画的左臂与左腿突出上抬，营造出“前向”的空间，衣纹的褶皱配合身体的动势使这种效果更加突出，让人不自觉将视觉的重心集中至这一部分。同样，线条的交错又造成另一种“后退”的感觉，例如，被遮住的颈项、前胸和小腿逐渐向后隐退，营造出一个“虚拟”的纵深空间。雕刻者巧妙运用这种“虚实相应”的表现手法，创造出个若隐若现的神秘画面。

（三）在审美旨趣上的差异

在克里希那相关的传说中，摔跤比赛这一题材在南印度神庙雕刻中是辨识度最高的一类图像，^[10]据此也印证了开元寺雕刻的原型是来自南印度。印度此图像表达的多为摔跤手将两手举起并伸出，抓紧对方的脚踝，激烈纠缠，并扭打在一起的场面。二人用健硕的躯体构成一个圆形，画面中心用相互钳制着的手脚刻画出一个酷似“井”的造型，外部则用繁复的植物纹样加以衬托。开元寺的《摔跤手》(F)并没有将刻画重心放在人体肌肉的塑造上，而是化繁为简，两个主体人物除用头巾、臂环、腰缠加以点缀之外再无其他装饰。石刻用裁剪的轮廓与舒缓的过渡模糊人体与背景的关系，弱化空间的表现，但却并未舍弃重点部分细节的精心刻画。线的运用在画面中皆有呼应与对比，彼此形成一个动态的整体。例如，摔跤手四肢的动作



图6〔元〕缠枝宝相花(U) 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺

图7〔元〕双凤衔瑞草(R) 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺

图8〔元〕双狮戏球(G) 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺

图9〔元〕爵禄封侯(S) 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺

清晰可见，人体在剧烈扭曲，双手顺势伸出抓住对方脚踝，形成了向内的曲线。在画面的中心，手与脚的用线相交几成直角，形成视觉上的焦点。雕刻者统筹控制线条的走向，通过直线与曲线的对比，造成视觉上的夸张与变形，刻画出紧张的氛围与激烈搏斗的场面。

中国传统绘塑通常偏好表现一种动静相生的平衡关系，画面整体饱满、均衡却又极富动感，石柱上的摔跤手亦是如此。“气韵生动”是中国艺术的审美特征之一，圆形中蕴含了均衡、完满、灵性与动势，重在其内部的运动与变化。《摔跤手》利用了圆形的构图、人体轮廓的曲直对比，运用干脆、洗练的线条，营造出一幅趣味盎然的生动画面，体现出了动静相倚的和谐之美，虽作为一个异教的主题，但即使放在中国美术史的大视野中，亦堪称一件传神写照的精品杰作。

四、动植物图像的中国化趣味

（一）花卉

花卉共有5种，分别为牡丹、荷花、茶花、菊花和宝相花(B、D、I、J、K、L、N、O、U、V、W、X)，其在中国文化中各具特殊的寓意。绚丽、丰满的牡丹被视作富贵的象征；荷花历来被尊为神圣、净洁之物；茶花别致的形态代表清新、高雅与谦逊的品格；菊花通常被视为高尚、纯洁与长寿的象征。以上种类花卉图像在南印度地区却并不流行，当地神庙建筑装饰中虽也广泛使用植物纹样，但却鲜有将其作为画面主体加以表现的，而开元寺印度教石柱上则刻画了多件以花卉为主题的独立图像，此为体现中国特色的一种艺术表现形式。

从其整体艺术表现手法上看，开元寺石刻无论植物还是动物形象的刻画主要采用的是写实性的表现手法，与宋代绘画体现的“自然主义”画风一脉相承。元代由于国祚较短，且泉州地处边疆，因此当时本地的艺术仍然延续了宋代中原艺术的遗绪。正如宗白华先生所说：“中国宋元山水画是最写实的作品，而同时是最空灵的精神表现，心灵与自然完全合一。花鸟画表现的亦复如是。”^[11]而同时代的雕刻工匠亦是如此，他们没有只是将花鸟图案视为一种单纯表意的、抽象的或符号性的图像，而是将其视为一种自然的、美与诗意的表达。这种艺术的旨趣主要体现在三方面：一是雕刻者仿佛是以“观察家”的身份，在一定的距离上，一览无遗地观看并欣赏眼前的景物，并力图表现出每一株植物的完整样貌(I、J、K、L、V、W、X)；二是雕刻者仿佛以“科学家”式的严谨态度努力区分不同种类的花卉，植物的花冠、花蕊、茎干、叶片等细节形状

都能与自然中的花卉形态相互匹配，栩栩如生；三是雕刻者最终努力用“艺术家”的视角，将动植物形象放到一种真实存在的空间关系中来刻画，创造出一个生动与客观存在的艺术世界(I、J、L、S、V、W、X)。与此同时，上述写实手法也并非西方绘画中那种十分科学与精确的透视画法。为了清晰表达出花卉的全部特征，在花头的表现上，工匠通常采用了一种“半仰”式的表现方式，观众通过画面既可以看到花头的顶面，又可以看到花头的侧面，就连叶片也仿佛被远处虚空中吹来的清风鼓动，婀娜地将优美的姿态展现在世人面前。

植物形象的另外一种表现方式在直观上则更趋“平面化”，即通过植物的茎叶、藤蔓将一或两种花卉串联起来，形成连续不断、旋转运动的图案，即所谓的“缠枝纹”(B、D、N、O、U)。但即便如此，其中花头的表现仍然延续了前述那种“半仰式”的写实风格，与同时期宋代花鸟画中的表现手法同出一辙。

（二）动物

动物的形象有三种：双凤、双狮，以及多元素组合图像。

双凤雕刻名为《双凤衔瑞草》(R)，是将双凤与植物元素进行组合呈现。双凤各自展开的翅膀、长长的尾巴构成一个圆形的图案，头部位于画面中央，共衔一株瑞草。凤鸟纹最早可追溯至我国新石器时代晚期，到宋元时期双凤图案更是在日常生活器具中得到了广泛应用。而在古印度文明中，鸟类形象在佛教大兴时代便被赋予浓郁的宗教色彩，其后的印度教图像中亦作为毗湿奴第八化身黑天的坐骑——金翅鸟而频繁出现，但与中国的凤鸟在造型上存在明显差异，由此可见，开元寺石柱上的双凤完全是从我国本土艺术资源中“信手拈来”。

《双狮戏球》(G)将狮子放在了日常生活场景中，刻画出活灵活现的游戏场面。构图呈俯视的视角，狮子奔跑的四肢、健硕的背部与正在争夺绣球的头部构成一个圆形结构，形成了旋转盘桓、活泼灵动的美感，此主题在中国文化中代表了风调雨顺、吉祥如意的美好寓意。狮子形象在我国的出现最早可追溯至汉武帝开辟丝绸之路后。除了后檐廊石柱之外，开元寺被称为“东西塔”的两座著名宋代石塔基部至少另刻有9幅“双狮戏球”的图像。在南印度文化中，尽管狮子亦作为崇拜的对象，但通常是以狮头、狮身与人物拼接组合方式出现的，少有将其作为独立形象进行刻画。

《爵禄封侯》(S)是一幅多种动植物组合构成的图



图10〔元〕狮面毗湿奴(T) 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺
图11〔元〕大象与鳄鱼(Q) 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺
图12〔元〕克里希那与阿周树(P) 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺
图13〔元〕苦行僧形象的湿婆(H) 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺

像,是所有作品中最能体现封建民俗思想的一件。其中喜鹊、鹿、蜂、猴、灵芝都是带有明确寓意的符号元素,代表了爵、禄、封、侯等含义,使视觉图像与语言配合使用形成了一种图、音、意“三关”的关系,因此相同内容的组合图像在印度雕刻中是不会出现的。

五、开元寺印度教石刻对民间艺术的借鉴

用圆形外框圈出的印度教石刻图像在直观感受上很容易让人联想到我国古代的铜镜艺术。铜镜的制作与使用,最早可追溯至新石器时代的齐家文化,此后一直到元明清时期,圆板具钮仍是中国铜镜的一种最主要造型样式,并由于其实用性极强的特点在人们日常生活中扮演了不可或缺的角色。开元寺印度教图像雕刻创作时间大致在元代,^[12]且其中双凤、双狮、宝相花、缠枝纹等样式与铜镜中常用的装饰图案基本一致,因此虽并无史料记载及其他直接证据,但不妨大胆推测,开元寺石柱图像的雕刻是部分借鉴了古代铜镜艺术的造型样式。另外,得出这一推断的原因有两点:一是在南印度印度教神庙中并无此种将图像统一置于类似“开窗”结构中的原型;二是我国明清之前的宗教及民间石刻艺术中也未见这种成规制运用圆形边框来表现图像内容的范例。可以说,开元寺的印度教石刻是当地工匠为了应对“十六边柱”这种特殊形态,借鉴铜镜等本土民间艺术形式进行的创造性发挥。下文从构图形式、主题一致性、特殊花卉及纹样三方面分析彼此的联系,并借此重申开元寺印度教雕刻中国化趣味的创作灵感源自中华文明。

(一)“开窗”的构图形式

全部图像均被雕刻在一个圆形外框之中,是开元寺印度教石刻图像最突出的一个形式特征,这里不妨借用陶瓷设计中常用的一个术语,称之为“开窗”。这种手法将复杂的图像变成了一幅幅相对独立、清晰的画面,从艺术表现方式上看,它提供了一种简化的图式,体现出单纯、朴素与简约的审美特征。这种将图像约束于圆或方形构图中表现的手法在中外美术史中曾被广泛使用,如庞贝的壁画、明清的瓷器、欧洲近代的玻璃工艺……但对中国本土工匠来说,它更久远的源头无疑来自古代的铜镜艺术。

圆形的边框为我们提供了一种独特的看世界的视角,仿佛让人透过一扇窗、一个通道,平心静气地去远观别处的景致,而非在芜杂的世界中漫无目标地搜索。这是一种旁观的、理性与哲学化的视角,与此对比,南印度神庙上的图像大都直接刻在石柱上,鲜少为其设计出一个外框,这是二者在视觉表达方式上的最大不同。^{[13] 51}

南印度雕刻大多造型更加凸鼓,起位更高,而开元寺的图像在雕刻技法上属于更浅薄的浅浮雕。如宋代《营造法式》中所载“压地隐起华”^{[13] 51}:起位线与表面之间的厚度只是略微凸起可见。其主要的原因就是受到圆形外框的束缚,古代工匠在雕刻之初,即在开局谋篇的阶段就受到了圆形格局的约束,仿佛形成一个由外向内的收缩力,驱使他们在雕凿内部形象时削弱造型的凹凸感,采用一种平面化的艺术语言,而这种情况与古代工匠在铸造一个铜镜之时所遇是一样的。平面化同时造成了内部细节处理的图案化,需要对形象进行更简化、概括的提炼,而在这些细节的处理上工匠们同样参考了古代铜镜常用的主题与纹样。

(二)雕刻主题的一致性

双凤、双狮在铜镜中是常见的题材,多成双成对、首尾相接围绕镜缘形成一个圆形。开元寺石柱上《双凤衔瑞草》(R)、《双狮戏球》(G)两幅在同时代的铜镜中均能找到与其相似的作品,不论是构图还是形态上都十分地接近。

《爵禄封侯》(S)体现了对功名与官位的渴望及诉求,这与大量流传至今的“升官加爵”“宜官宜侯”铭文铜镜所体现的寓意别无二致。

开元寺印度教石刻中的荷花、牡丹等题材都在铜镜中频繁运用。宋镜中的花卉较前代体现出一种更为细腻与写实的风格。值得注意的是,宋镜中首次出现了将花朵、荷叶与池塘等场景组合起来表现的图像,开启了写实花鸟画发展的新风尚,这与宋代“小品”绘画兴盛的时代背景完全吻合,而同样的主题在前代的铜镜中通常仅作一种图案性的表达,开元寺石柱上出现的荷塘图像也与这一绘画新风高度一致(X)。

(三)独特的花卉与装饰纹样

全部花卉图像中最具中国特色者,无疑应数“宝相花”。开元寺石刻中有两幅图像(K、U)出现的花卉从形态上看,并非自然中已经存在的物种,而是以牡丹、莲花为主体,吸收自然中多种植物花卉的造型特征,主观创造出的一种形象,艺术史中称之为“宝相花”。这种纹饰自魏晋南北朝以来随佛教的盛行开始流传,宋元时期的铜镜中亦大量运用。所谓“宝相”是佛教徒对佛像的尊称,宝相花则是一种代表圣洁、端庄、美观的理想花形,同时也包含了“宝”“仙”等民间表示吉祥的寓意。开元寺石刻图像中这种极具中国特色的纹饰显然是工匠从传统艺术中直接借用而来。

另外一个极具中国特色的纹样是开元寺印度教石刻中



图14 苦行僧形象的湿婆Brihadisvara神庙 约1000年 坦焦耳 泰米尔纳德邦
图15〔元〕吹笛子的克里希那(E) 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺
图16 吹笛子的克里希那Hoysaleswara神庙 建于12世纪上半叶
图17〔元〕偷洗浴牧女衣物的克里希那(A) 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺

使用的“缠枝纹”。缠枝纹,俗称“缠枝花”,又名“万寿藤”,是以藤蔓、卷草经提炼变化而成,以植物的枝干或蔓藤作骨架,向上下、左右延伸,形成波线式的二方连续或四方连续,循环往复,变化无穷,委婉多姿,极富动感。因其形态连绵不断,蕴含了“生生不息”之意,寓意吉庆。这种纹样起源于汉代,到唐代已定型并大量运用,成为铜镜装饰艺术中最具特色的一种。开元寺两石柱共有缠枝纹图像4幅(B、D、N、U),有缠枝牡丹、缠枝荷,以及牡丹与茶花组合的缠枝两季花。

六、结语

作为一种外来的宗教,印度教在中国的传播鲜有记载,多是只言片语、灵光一现,所留遗迹更是区区可数。云南剑川、敦煌莫高窟、西藏布达拉宫、新疆克孜尔千佛洞等地仍有少数遗存,但大多因其零散而不为人所知。从20世纪初开始,在泉州陆续发现了300多件印度教石刻,是我国发现的仅有的一批具规模的印度教遗物,因此意义非凡。^[14]

从美术史研究的视野上看,正如佛教艺术的中国化是美术史研究的一项重要课题,作为一个特殊的案例,印度教艺术在元代传入泉州,其与本土宗教或民间艺术样式的相互借鉴、融合,以及由审美趣味转变创造出的新形象,本身就具有丰富的研究价值。此外,从图像或风格演变的角度入手进行分析是美术史研究之所长,能在一定程度上弥补史料与考古证据的不足。

开元寺两根印度教石柱、24幅图像,包含极其丰富的宗教故事内容与动植物形象,创造出一个意趣横生的艺术世界。作为外来艺术中国化的产物,见证中印两国古文明的交流,体现了中国文化兼容并蓄的非凡气度、自信自足。区区两根石柱,足以复现随海上丝路传入我国后的文化之盛,不仅丰富了地方美术史研究的资料,也为中国美术史研究提供了新的素材,并借此重新审视与深刻理解传统文化与外来文明碰撞融合的造化之功。

注释:

①泉州印度教神庙建造的时间和地点,以及开元寺大殿后廊两石柱的来源目前国内学术界都并无定论,相关问题难以突破的原因主要在:一是史料的缺乏,遗留下来的文献资料少之又少;二是实证资料与图像的缺乏,泉州的印度教神庙应为石砌,一座神庙至少有上千石构件,但目前发现的只是其中很少一部分,难以复现

当时的全貌;三是国内十分缺乏同时熟悉印度教文化与本土文化的学者。因而虽从20世纪20年代开始已有部分学者关注到泉州的印度教遗迹并做过一些相关研究,但断代的问题始终悬而未解。2007年,美籍华人余德恩在梳理前人成果的基础上,实地考察印度和泉州,查阅了大量印度教经典,并访问大批印度学者后撰写英文著作《泉州印度教石刻》,系统回顾泉州与印度交往的历史,使大部分印度教石刻图像的背景故事得以解读,堪称对此课题最为详尽的一个研究成果。他通过对泉州开元寺印度教石刻图像与印度朱罗时期神庙图像的比较,推论泉州的印度教神庙应建于元朝,此后的学者亦大多接受此观点。而笔者也支持开元寺大殿后廊两石柱为元代遗物的观点,从本土艺术风格的演变的角度上看,开元寺的印度教石刻图像应作为一种从宋代写实风格向明清时期程式化与繁复风格转变的过渡类型。②或许是由于闽南地区物尽其用、因地制宜的风俗习惯。③多数学者支持开元寺印度教石刻雕刻是出于本地工匠之手的观点,但也有人认为是来自印度的工匠。笔者支持前者的观点,如果是来自印度的工匠,在雕刻9幅宗教故事时,就不会出现如此明显的风格差异,另外更不会加入牡丹、荷花、菊花、缠枝花,以及爵禄封侯等带有鲜明中国民间文化特征的图像内容。

参考文献:

- [1] 庄为玘.泉州印度教寺址的调查与研究[J].泉州文史,1982(2):11-12.
- [2] [美]余德恩.泉州印度教石刻艺术的比较研究[J].王丽明,译.海交史研究,2007(1):3.
- [3] 王丽明.泉州印度教石刻研究回顾与思考[J].海交史研究,2016(1):122-136.
- [4] 王丽明.泉州印度教石刻里的中国美学观[J].中国文化遗产,2017(2):90-95.
- [5] 汤博云.泉州开元寺古印度教石柱图像及其艺术特征[J].泉州师范学院学报,2020(10):81-86.
- [6] 鲍月.中世纪南方式印度教神庙建筑与雕刻艺术[J].美与时代(城市版),2018(12):38-40.
- [7] 邱永辉.印度教概论[M].北京:社会科学文献出版社,2012:105.
- [8] 邱紫华.古代印度雕刻艺术的美学特征[J].华中师范大学学报(人文社会科学版),2005(1):6.
- [9] 孙晨蕾.南印度印度教神庙建筑研究[D].南京:南京工业大学,2015:35.
- [10] 陈巧莲.南印度神庙建筑之特性分析及其作用[J].赤峰学院学报(自然科学版),2016(3):82-83.



图18 偷洗浴牧女衣物的克里希那 南比拉贾神庙 Tirukkurundi 1400—1500年



图19 〔元〕毗湿奴与两位妻子（C） 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺



图20 毗湿奴与两位妻子 青铜



图21 〔元〕迦楼罗鸟上的毗湿奴（M） 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺



图22 迦楼罗鸟上的毗湿奴 Durga神庙 南印度 艾霍尔



图23 〔元〕摔跤手（F） 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺



图24 摔跤手 南印度神庙 建筑雕刻



图25 〔唐〕双凤镜



图26 荷（X） 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺



图27 〔唐〕宝相花葵花镜



图28 〔元〕缠枝荷（N） 辉绿岩 作者摄于泉州开元寺



图29 〔宋〕缠枝牡丹镜 忻县城南豆罗村北宋田子茂墓出土

〔11〕宗白华.美学散步〔M〕.上海：上海人民出版社，2015：181.
〔12〕陈履生.元代泉州的印度教雕刻〔J〕.美术史论，1986（04）：22.
〔13〕〔宋〕李诫.营造法式〔M〕.方木鱼，译注.重庆：重庆出版社，2018.
〔14〕杨钦章.元代泉州与南印度关系新证〔C〕//联合国教科文组织海上丝绸之路综合考察泉州国际学术讨论会组织委员会.中国与海上丝绸之路：联合国教科文组织海上丝绸之路综合考察泉州国际学术讨论会论文集.福州：福建人民出版社，1991：33.

社，1991：33.

陶 宇：泉州师范学院教授
代鑫宇：泉州师范学院硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

中国“书画同体”的新释解： 基于莫里斯符号学三维配置的研究进路

A New Interpretation of Chinese Concept of “Unity of Calligraphy and Painting”:
A Research Approach Based on the Three-Dimensional
Configuration of Morris’ Semiotics

刘 津/Liu Jin

摘 要：“书画同体”是中国文人艺术传统的基本艺术观念，其理据性在于笔墨媒介的同一性与艺术意蕴的承合性。然而，书法与绘画作为两种异质符号系统，如何具体勾连，进而实现合一的艺术意义，却缺乏有效阐释。查尔斯·莫里斯的符号学理论为这一阐释缺口提供了一条艺术符号学路径。莫里斯将符号意指系统分为符形、符义与符用的三维结构，并指出其理论对于艺术美学领域的适用性。换言之，中国书画符号系统的耦合关系立足于符形层的形成与转换规则、符义层的符号表意系统以及符用层的意义接收机制，最终依归合一的文人艺术精神。

关键词：书画同体；书画关系；莫里斯；符形学；符义学

中国古代书画艺术的联袂研究是个略显陈旧的话题。已有研究多以张彦远“书画本来同”为定论，划分为“书画同源”与“书画同体”两重历时与共时的取径研究：或从美学与感性学出发提炼书画艺术审美特质共相，或从艺术史面向爬梳历代书画起源与共创实践。书画关系研究的符号学介入，有助于阐释书法与绘画作为异质符号系统如何以具体的符号意指形式生成合一的艺术意义。

20世纪初期，瑞士语言学家索绪尔（Ferdinand de Saussure）与美国哲学家皮尔斯（Charles Sanders Peirce）几乎同时创立了现代符号学。前者在语言学的基础上提出符号由能指（signifier）与所指（signified）构成，后者则是在逻辑学基础上提出符号由再现体（representation）、对象（object）与解释项（interpretation）组成。可以说，皮尔斯相对于索绪尔的一大创见就是对解释者及其功能的重视。作为皮尔斯的追随者，美国哲学家查尔斯·莫里斯（Charles William Morris）继承了皮尔斯对实用性 与有效性的考量，在《符号学概论》（*Foundations of the Theory of Signs*）与《符号、语言和行为》（*Signs, Language and Behavior*）中，他提出符号过程由符号媒介（sign vehicle）、意指项（significatum）、解释项（interpretant）、解释者（interpreter）与语境（context）五个要素构成。正是从这一角度出发，他认为符号意义过程是一个关于符号载体、符号环境、符号使用者等因素的有机过程，本质是一种关系。因此，根据关系互动双方的不同，可以把符号学的研究分为三个分支，分别是研究符号与符号间的关系即符形学（syntactics）、研究符号与对象的关系即符义学（semantics）、研究符号与符号使用者的

关系即符用学（pragmatics）。〔1〕¹³莫里斯明确表示，只有充分考量符号文本的组成形态、意义与使用，才能对任意符号文本进行全然把握。由此可见，莫里斯的符号三分理论最大的特征是全面、有效和可操作性。

将莫里斯的三分理论适用于艺术阐释的是当代著名的新艺术史家米克·巴尔（Mieke Bal）。巴尔秉信符号学、叙事学与传统艺术史学的融合能构建出互为主体性的多样化阐释。在探讨符号学三分科理论在语言与艺术领域的使用差异时，她指出“这种分工为三个研究领域的做法，在语言学界比艺术批评界更为普遍”〔2〕⁷。尽管如此，她也在有意识地将这一理论的有效性注入传统艺术史的解读。沿着莫里斯与巴尔的思路，本文将莫里斯的三维符号学理论引入中国艺术场域之中，重探中国书法与绘画的耦合关系，希冀为中国传统书画关系研究注入当代艺术符号学读解。

一、符形定位：书画符号形式层的形成与转换规则

与常见的形式分析不同，莫里斯所谓的“符形规则”主要聚焦于符号类型的形成与转换过程，呈现为符号的形成规则与转换规则。其中，形成规则决定符号集合诸成员间可容许的、独立的联合，而转换规则决定可有效推导的组成形态。〔1〕¹⁴可以说，书画文本正是借助形成规则与转换规则进行符形层的视觉秩序构建。因此，在书画符号系统的构建中，形成规则与转换规则的一致性将会决定书画符号在符形层面的相通性。

（一）形成规则：基于书画媒介层的双轴构建
索绪尔首次提出“双轴”理论，即“组合”与“聚合”是文本构成的基本二元关系。雅各布森在索绪尔理论的

基础之上进一步提出，组合轴的功能是邻接粘合，聚合轴的功能为比较选择。因此，任何符号文本都必然是这两个向度的展开与隐含，即任何符号在组合轴要素的最终确立都离不开对聚合轴要素的扬弃，是基于否定的肯定。也就是说，聚合要素是符号文本建构的隐蔽性选择，组合要素则是符号文本构成的外在结果。从双轴理论出发，书法与绘画符号系统在符形层面也应具备契合的组合与聚合的双轴程序。探讨双轴关系正是为了解决书画符号要素的选择问题，即为什么中国书画符号始终偏爱笔墨纸砚等符号媒介，而避用其他媒介材料？回答这一问题，需要考察组合轴上各符号要素本身，以及组合轴符号与聚合轴符号的双向对比。只有在对比和排异中，才能摒除笔墨媒介的泛论进行现象学还原。

首先，书画文本对于直接物质媒介即笔墨符号的采用，是一个持续选择与不断深入的过程。只有通过大量隐形的聚合轴上的符号选择，笔墨符号才能以“胜利”的姿态在组合轴上被固定下来。而符号选择与确定的过程也是意义构建的基础。在书画艺术的早期稚拙阶段，刀刻、绘漆因满足于实际需求而盛行过一段时期，直到审美过渡期的汉代与艺术自觉期的魏晋六朝时期，毛笔与水墨才真正被确立为书画符号的特定媒介。事实上，笔墨符号并非单个符号进行独一表意，而是笔与墨两种符号因同一文化经验而被解释者统一、联合起来，最终成为一个复合符号。从笔的材质上看，中国书画所用的毛笔与西方相异，选用特定动物的柔软细毛而非硬毛，笔头由圆至尖而非平扁，笔杆取材植物根茎坚硬不腐。从墨的材质上看，水墨也与西方色料不同，是水与墨的异质调合，水的流动性和稀释性碰到墨的黑醇会演绎出微妙的浓度变化，正所谓张彦远的“运墨而五色具”。从中国书画符号被解释者使用与阐释的维度看，笔符号与墨符号被最终组合、确定下来，不仅取决于组合轴层面的效用，更依赖于聚合轴层面的隐退。也就是说，被放弃的聚合轴要素决定了现在的组合轴要素的性质与特征。例如，在人物画的始兴阶段，谢赫“六法”之“随类赋彩”是指人物画以彩赋形的再现手段，历来主要流行于宫廷与民间画作。而当晋人之“随类赋彩”为唐人之“水墨为上”取替时，中国画之“笔墨”便从量与势上消弭了“彩”的基因，这充分说明了中国书画的笔墨符号组合是文人雅趣主导的结果，而与宫廷与民间的通俗趣味相排斥。

其次，除却笔墨这类的直接物质媒介，次要物质媒介如纸张、砚台也是书画符号组合轴必备要素。书画符号对纸张这一组合轴要素的确立，隐藏了历史时期的岩壁、龟甲、木片、丝绢帛等聚合轴要素。在纸张这一媒介类型内部也存在组合与聚合的选择与构成关系，正如唐宋的绢帛、普通纸张到明清改良宣纸的嬗递，都是纸的不同类型经过聚合隐退与组合显现的结果。宣纸相较于其他书画媒介的优点在于，生熟纸的控制效力，即渗墨性、保存时长、光滑与优良的柔韧度等适合创作的特征，为当时文人写意书画的掬扬与创新提供了极广的意义增值空间。另外，纸张质料本身也决定了书画文本的边界，即区隔。正是区隔使书画符号各要素能够组合成可感的符号文本，并借助接受者的感知意向性形成意义对象。一旦成为意义对象，区隔便提前雾化于对符号要素的观照之中，使纸张的二维平面成为观者目光可深入的三维世界。除纸张外，砚台也具有组合必要性。砚与墨是笔墨入纸的起始阶段，在符形层面具有不可替代的基础意义。从行为上说，它不仅是连接笔、墨、纸三种符号媒介的中介，也是生成韵律、

运力和浓度的开端；从符义上说，其价值在于符形的圆周循环对符义的生气周转与修养之道。总的来说，笔、墨、纸、砚四大基本符号媒介的确定决定了书画符号系统的符形特征与符义传达。

符形学研究“文本性”问题，但这并不意味着对符号文本视觉以外感知的忽略。赵毅衡指出，“探索符形学的全部领域，就必然要研究符号文本的渠道与媒介”^{〔3〕}。对于中国书画符号的呈现渠道，学界大多从视觉官能入手，而缺少对其他官能渠道的关注。事实上，中国书画媒材的客观物质性、片面感知性与形式化特征决定了主副渠道呈现的多元性与丰富性。首先，书画符号以视觉为主导，凸显再现性、直观性与形式感。其次，触觉与嗅觉也辅助表意，如笔墨纸触感、纸墨味的综合呈现，都是符形领域隐于可视范围的组合轴要素。书画符号的发送者正是通过一致的媒介和渠道进行符形组合与符义传达。创作者或观赏者往往通过卷轴、立轴、屏风、册页、扇面等不同的物质材料与空间框架而进入不同的艺术空间。例如，巫鸿就将卷轴称为“私人媒介”，因为观者在观赏卷轴时控制速度和方向的同时也要求一定的私人空间，从而在现实的层面拒绝多个观赏者的同时观赏。^{〔4〕}⁴⁹这也从侧面说明，书画创作与观赏的个人私密性与精神集中性也要求了把控者的身体感知能力。梅洛-庞蒂曾从现象学角度揭示，身体具有镜子一样反映可视化世界的具身性功能，“正是通过把他的身体借给世界，画家才把世界变成了画”^{〔5〕}。故而，书画艺术以物质材料和艺术语言为媒介，以创作者与观赏者一致的综合感知渠道为桥梁，将知觉系统与形式语言衔接起来。媒材与使用者渠道的交互性与沉默的视觉形象合二为一，成为符形纬度显隐的两部分。从物质载体与渠道感知的双轴关系维度上，书法与绘画两种艺术类型具备了在符形纬度联通的可能。

（二）转换规则：基于书画程式编码的符素嬗递

莫里斯的符形原则则来源于美国实证主义哲学家鲁道夫·卡尔纳普（Rudolf Carnap）的逻辑句法学。卡尔纳普对句法学的演算规则作出规定：在某种条件下实现语句的证明和推导。莫里斯进而提出：“语言的句法结构是符号媒介关于其产物或部件的反应的相互关系。形式主义者设定一套任意的规则，用符号的形式来代替这种反应。”^{〔1〕}¹⁷可见，预先规定的形式与依照的法则是符形有序组合的逻辑基础。从符号学看，书法与绘画文本的转换规则是基于双轴层的物质材料媒介而形成的艺术语言程式，形成规则与转换规则是紧密相关的。例如，软毛笔的笔杆、细腻的笔尖要求使用者的握笔姿势和运笔力度，实现连绵不断、流畅灵活的线条效果，故“以线造型”才成为书画创作者共同的基本理路。

书画符号在形式编码与演进上显然具备相通之处，这里只谈两种。在笔墨法则层面，现代山水画大师黄宾虹总结古人经验，提出文人笔墨之法“五笔七墨”，分别是平、圆、留、重、变五种笔法，浓、淡、破、泼、积、焦、宿七类墨法。墨法讲求浓淡干湿各得其宜，笔法讲究重复变化相映成趣。而智永所创“永字八法”的用笔准则，分别是侧、勒、弩、趯、策、掠、啄、磬八法，这“八法”显然是“五笔”的变种，仅是细微动势的区别。

在书画之“势”层面，笔势是整幅作品排列错落的空间关系的集中体现，在传统画论中被认为是道家之“气”的贯通。沈宗骞认为“笔墨相生之道全在于势”，“万物不一状，万变不一相，总之统乎气以呈其活动之趣者，是

即所谓势也”。^{〔6〕}宗白华则将其描述为“有生命的运笔功力所显现的充满气韵的线条”^{〔7〕}。赵毅衡从符号学角度提出，动势是“普遍性转入个别形体”的形式结果，^{〔8〕}¹⁴⁶认为中国古人的“气韵生动”论贯穿符形、符义、符用，将艺术与世界和人生联系起来，^{〔8〕}¹⁵¹着重凸显的是符用维度艺术对社会的有益作用。另外，“势”也往往与“虚实结合”一同成为书画兼用的重要法则。“虚”的表现在书法中称“布白”“计白当黑”，在绘画中称“留白”。书法的“虚”借笔墨符号在以线造型的过程中通过笔法、结体、章法、墨法四大要素进行空间营造，并以书体间隔与节奏暗示疏密与虚实。而绘画的“虚”则主要依靠画中主次形象以及空间关系实现，正如彭吉象所谓“虚象的形成有赖于实象之触发想象”^{〔9〕}。相对而言，书法比绘画天然地更为临近虚与实的二元关系，但画史的“白描”“墨戏”、画论的“虚实”“气韵”“意境”也证明了中国书画艺术在审美取向上的一致性。

二、符义联动：书画符号的意指方式与意义生成

莫里斯的符义学关注的是“符号与符号指称”的关系，以“指称”一词代替了皮尔斯的“再现”，以阐明符义学的清晰指向关系。艺术符号对实际对象的指向，需要以符形特征作为基础跳板。相对于索绪尔符号论的任意武断性，皮尔斯的符号三分论中像似符、指示符、规约符的前两种都强调意指实践的理据性。莫里斯将意指方式与内容进行更细致的划分，分为五种意指方式与意指内容，分别是识别符号、指示符号、评价符号、规定符号、形式符号。其中，评价符号和规定符号基本上对应于艺术等情感词汇，前者用来表达态度，后者用来促进意图效果。莫里斯虽未明确提出像似符在意指方式中的地位，却在讨论《艺术是语言吗》一节中专门论及绘画与像似的关系，故而这里首先将像似符纳入讨论范围。

（一）图像再现：书画文本的像似符号与再现光谱

关于像似性及图像符号的像似性的相关讨论不一，但基本认为图像符号的基本属性是像似性。如皮尔斯的符号现象学认为认知的第一性为“像似性”。莫里斯发展了皮尔斯对于像似性的看法，并肯定像似符号与对象之间“分享某些性质”。^{〔10〕}²⁷³1939年，莫里斯提出“符号美学”时，明确发出“艺术符号就是像似符号”的宣言。^{〔11〕}书法与绘画尽管类型不同，但都符合莫里斯所谓像似性的“分享性质说”。

首先，书法与绘画符号都以再现客观对象、创构审美意象为创建符号的基础，人类学家与考古学家早已告知我们原始时期艺术起源的思维能力是来自现实的敦促。18世纪意大利历史哲学家维柯（Vico）也关注到形象思维的原始性与普遍性，认为正是原始人的形象思维彰显出想象本能，是艺术的象征。事实上，中国书论与画论很早便对书画对于自然的像似性作出论述。唐代书法家李阳冰论篆书时对书法的起源作出阐释：“圣达立卦造书之意，乃复仰观俯察六合之际焉。”^{〔12〕}这一说法源自《系辞传》——“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”^{〔13〕}此处，李阳冰将卦象与书法的起源直接联系，并将观物取象的原则当作书法创作的法典。五代荆浩在《笔法记》中对绘画下定义，“画者，画也。度物象而取其真”^{〔14〕}¹⁷⁵，也是同一再现理路。在创作法则层面，书法与绘画共同要求多元丰富的执笔用墨之法，在命名上更是天然地与图像思维拉

近关系。有学者对“永字八法”进行研析，提出点为侧，如“鸟之翻然侧下”，横为勒，如“勒马之用缰”，竖为弩，如“用力地拉弓”等等阐释。^{〔15〕}事实上，这些书法笔法与现实经验的提喻关系在绘画之中更为显著，正如陆机所言“存形莫善于画”^{〔14〕}²⁸。书法与绘画符号在艺术语言媒介的层级一致性促发了二者统一的相合性。

其次，书画符号都以像似性符号进行表意，但因跨越不同的再现距离而分属再现光谱的两端。也就是说，二者的像似程度不同。书法符号以再现对象形态为初始目的，随着自身形式语言的衍变而远离再现客体，逐步抽象化，但始终无法脱离书法再现的本质。而绘画符号的再现距离更短，以天然模拟万物形态作为初始特征，绘画符号的再现不仅要求再现对象的外在形态，更引出某种不在场的意义，是一种更高纬度的再现。即是说，发展成熟的书画符号并不直接地指向对象，而常以一种待开发状态征召隐含的意义，抑或动用通感、概念比喻的方式暗示非在场对象的审美显现。例如，唐代张怀瓘曾在《书断》中对“飞白”技法激赏有加：“妙哉飞白，祖字八分。有美君子，润色斯文，丝萦箭激，电绕雪雰。浅如流雾，浓若屯云。举众仙之奕奕，舞群鹤之纷纷。”^{〔16〕}此处，张怀瓘将书法中的飞白之法比作君子、飞箭、雪雾乃至众仙与群鹤，是万物形态的模拟，更是不在场胜似在场的整体风神情貌的显现。在绘画中，姜绍书在《韵石斋笔谈》对吴镇的称许也是审美化的：“梅道人画秀劲拓落，运斤成风，款则墨沈淋漓，龙蛇飞动，即缓以篇什，亦摩空独运，旁无赘词。正如狮子跳踯，威震林壑，百兽敛迹，尤足称尊。”^{〔17〕}姜绍书从吴镇山水绘画赏至题款的书法，将题款类比为威震一方的雄狮。总之，书法符号与绘画符号共同凭借书法与图式的在场性引出某种不在场的意象。当这种意象被广泛使用而被文化规约成社会公识，便将由不在场的间接对象转变为动力对象的直接指向。

（二）识别与指示：书画文本的方向指涉与特征标显

莫里斯的识别符号与指谓符号意指方位与区别，其符号的用途是信息用途。这二者基本对应于奥格登和瑞恰兹的指称词汇，但在莫里斯的具体阐释时又分解为指示符号和特征符号的混合，即既有指示符号参考的明确性，又兼备特征符号所涉及的期望的确定性。为避免混淆，下文统一使用“指示符号”一词指代“识别”与“指谓”两种符号。莫里斯表示，“图像符号不适应空间和时间的识别，因此绘画并不令人满意”^{〔18〕}¹⁹⁴。也就是说，与科学话语不同，图像符号天然不适合进行科学陈述与为现实开处方，但这并不意味着图像符号对指示的缺失。米克·巴尔就在传统艺术史的符号学分析中以邻接性来说明指示符号的作用，例如张嘴暗示痛苦与尖叫。而关于特征，莫里斯指出图像具有诱导性，即是在其风格（形式）与主题（内容）的适当性中具有明显的标志性特征进行标识。而在书画符号文本中，指示符号往往体现于两种方式，一是位置、方向、顺序的指示，二是标志性特征的识别。

首先，在方位与顺序的指向层面，创作者与欣赏者的视觉经验与心理因素是起基础性作用的要素。书法线条的运动，是汉字的一次性、连续性书写，线条与图式以字与字从上至下排列、列与列从右至左书写，单字与行字的占位与排列都依循时人从右至左、从上至下的视觉观察规律。绘画也是如此，以典型的卷轴画为例，随着使用者握住圆形木轴将手卷从右至左徐徐横向展开，观者的视线也随着从右至左、从上到下看完所有内容细节，这种方向性与顺序性暗示了指示符的作用效力。米克·巴尔就将指示符类比为激光

笔，有效地反对了图像是静止、瞬时的观点，捍卫了人的视线导致的方向性、动态性与时间性。^[2]¹⁹只有在遵循方向与顺序的基础上，解释者才能正确接收符号的基本信息并读解意义。关于卷轴书画的欣赏，巫鸿还提出了一个有趣的“反向”欣赏过程，即观者在欣赏完后会有一个从后往前将手卷回卷的动作，而回卷的过程与从左到右的“反向”欣赏过程相结合，欣赏者会不时停顿回顾细节。这样的“反向”欣赏过程将会脱离再现与主题的指涉，集中观者的注意力于形式本身，并生发出图像符号的多义性。

其次，在标志性层面，书画文本主要通过符形层面进行邻接性的指示。效果最突出的是书画的留白，在书法中体现为疏密有致、计白当黑，笔墨塑造的结体与线条在无墨或淡墨的背景中被凸显，成为具有全局指向性的主体成分；而在绘画中则彰显为虚实结合，无墨或淡墨的部分通过邻接性指示天空与水面。以南宋马远的《寒江独钓图》为例，画中的孤舟旁的留白，正是以相邻的关系来暗示水面，是转喻修辞在创作构思与受众理解层面的实际运用。

（三）情感估价：书画文本的社会效益与艺术真实

莫里斯将“评价符号”定义为解释者对某些对象做出优先行为，其所意指内容为价值质、具有估价用途的符号。“评价符号对应于用来表达态度的词汇。”^[18]⁷⁰莫里斯认为，绘画符号在评价话语中表现出最不可或缺的作用，因为它们可以在其图像中生动而准确地体现出物体的特征。此外，莫里斯还对艺术语言与科学语言的真实性做出区分，后者依赖于信息真实性，前者则依赖于情感真实性。因此，莫里斯总结道：“像似性本身并不是艺术的绝对标准，因为小说可能和绘画一样是一件艺术品，而一幅物体的绘画可能在科学上可靠，但在美学上却很糟糕。”^[18]¹⁹⁵莫里斯强调的就是艺术在评价符号层面的情感估价属性，即艺术能够通过标志性特征的显现进而满足观者对目标对象的理解与使用需求，并赋予接收者相应的情感倾向。

在书画符号之于文人阶层的使用中，评价属性主要显现于社会意义与艺术意义两个层面。首先，从社会意义上看，书画代表了精英集团内部的自娱性、阶级性与社交性，是关于“仕”与“隐”的处世哲学的显示。显然，书画艺术是“隐”在文人精神世界中的显现，是文人日常为政与生活娱乐的内在平衡尺度。在对书画的依恋状态中，文士既心存道家的自由意趣，又不曾忘却儒家入世的抱负，这是书画给予文人情感充分性的表征。从符形与符义的关系上看，书画艺术对空间关系虚实、疏密的特殊偏好，也是对绘画主题与文字意涵的背离。以书法中的间隔与节奏、空间指涉无限意义，突破了传统语法学本体论的论调，以“无声性”“虚指性”呈现出文士无功利与怡悦情性的道家取向。

其次，从艺术意义看，书与画的结盟弥补了二者单独表意与成形的不足，能够更生动且准确地彰显特征、传达信息，实现艺术作为估价符号传达信息、表明态度与标显价值的充分性，而这种充分性与符用维度的价值与用途密不可分。以元代文人艺术传统中的“诗书画印”范式为例，其内部就存在着书法与文字、题跋与画意、书法与绘画这三层意义的交互指涉，最终构成复杂合一的表意实践。北宋米芾的《珊瑚帖》作为一个极端案例，可以充分说明这一点。由于《珊瑚帖》同时具有书法与绘画的两种基本属性，于是当我们把这件作品看成绘画、对画面呈现的不明状物还有疑虑之时，旁边的题跋便成为说明性文字定义了描绘对象——珊瑚，绘图动机——获得名家名画、宝物珊瑚的狂喜之际，随手作画所得；然而，当观者换以书法的眼光观此帖，可以见

到帖中倾斜体势明显，字形差异显著，用笔畅快多变，“珊瑚”二字形体兀然增大变重，尽显米芾书写的即兴狂喜情态。而一旁的珊瑚图像除了平衡画面空间与重心外，最直接的意义便是对“珊瑚”二字的强调，从指示符意义上对珊瑚进行突出性观照。《珊瑚帖》的例子昭示了书法的字义、绘画的题跋会与再现体本身相互影响，最终有效地向接收者传递一致信息，形成合一意义。这种意义传达的有效性则是估价符号最核心的功能。

（四）文化规约：书画文本的文图博弈与象征累积

艺术作为“更高的、悬浮于空中的意识形态”，马克思将其称为“掌握世界的第四种方式”，在社会系统中或多或少依存于知识结构与话语中。在符号学角度，这种被他律、被规约的品格是规约符的基本表征。皮尔斯对规约符号下定义，即“被用来表明一组对象总是被某种像似符所再现、被某种指示符所指称”^[19]。莫里斯更强调其规约符下行为习惯的效果倾向，“规约符号是解释者倾向于完成某些行为序列而不是另一些，其所意指内容为义务质，功能是促进意图效果”^[18]⁷⁰。在艺术领域中的规约符很常见，贡布里希就看到了人们已有知识对其所视与所画的建构，提出艺术与仪式的关系是一种规约关系——“艺术家所使用的图式一般是预先已在仪式之中形成了的……艺术与仪式无法轻易区分”^[20]。在书画文本的意指实践中，规约效力主要体现在文本集合与实践程序两方面，前者表现为书画文本中固有的文图关系，后者表现为符号重复累积下的象征效果。

1.文本集合层

文本集合层，书画文本的表意主要牵制于主题、思想与情感的传达，而这种规约关系是基于文图关系实现的。瓦尔特·本雅明在20世纪30年代将文人的“墨戏”称为“融书写、思考、图像生成于一身的整体艺术”^[21]，既看到了中国书画符号的形成离不开文化观念的限定与规制，也关注到了书画中文图关系的存在。但书法与绘画所涉及的文图关系并不完全相同，前者是文图同体，后者是文图异体。

首先，在文图同体的书法层面，涉及两方面的意指作用，一是作为文字的语言符号对符义的基础决定性作用，二是作为书法的艺术符号的符形结构对符义的辅助表意作用。正是这一原因，导致了学界关于书法的艺术形式与文字表意孰轻孰重的论争，最后达成的共识往往是：书法以文字为依托，因此，书法的形式始终无法脱离文意的影响。张彦远在《历代名画记》的《叙画之源流》一文中就提出这一观点，书法源自“圣人之意”，“无以传其意，故有书”^[22]¹。张彦远将书法称作传“意”的工具，就是一种将书法符号与文字语言符号并置的看法。

其次，在文图异体的绘画层面，也涉及两方面的意指作用，一是作为题跋的语言符号对符义的基础决定性作用，二是作为绘画的艺术符号的符形结构对符义的辅助表意作用。随着宋元时期绘画的主流解释权逐渐被文人阶层所掌握，对绘画符形的阐释既需关注图像形式，也需考察题跋款识的事实印证与意义补充关系。巫鸿曾讨论过在绘画文本中绘画与题跋间的复杂关系：“一方面，题跋是对画面的回应，从而承认了画作是第一位的；另一方面，题跋不可避免地改变了画作的内容以及人们对它的理解，从而把自身凌驾于画作之上。”^[4]³¹可以说，巫鸿的观点是超前的，超越了以往单一的语言本体论的观点。他在充分承认图像意识主体地位的基础上讨论其与语言意识的关系，这种看法正是后现代文化语境中罗兰·巴特的图像符号学所捍卫的图像主体意识的体现。

2.实践程序层

实践程序层，书画符号规约共性的最终稳定主要基于互文与复现的重复性要素，通过正相重复的意义积累形成被解释者固定下来的“象征”效果。^[23]皮尔斯所论“规约符”的英文便是“symbol”，常被直译为“象征”。书画符号相通的实践规约性来自书法与绘画之间在符形、符义与符用层面复现的跨文本联通。以张彦远记载于《历代名画记》的两则逸事为例，他认为，张僧繇画笔阵图、吴道子学张旭草书而志山水都是书画用笔同法的例证——“国朝吴道玄古今独步，前不见顾、陆，后无来者。授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣”^[22]²⁴。事实上，书画用笔同法的创作形式分别指涉了两层意义。首先，书法与绘画在创作中直接使用一致的线条造型与笔力控制等法度，使书画可以互相辅助与互相成就。大量的以书入画案例证明了这一点，例如宋徽宗作瘦金体用于花鸟画、晚清海派以金石古碑之法革新画风、吴昌硕提出“试演草作画”主张并应用于实践。其次，以书入画的实质是创作者跨文本经验的取材，是一种脱离自身主体文本而寻求有力“外援”的创作方法，是一种典型的由物及我、自有限突破无限的超越性取径，具有形而上的哲学意涵。可见，书画用笔同法是典型的符形层面跨文本复现的产物，表现为创作者积极主动的意义补充。

三、符用贯通：书画文本于士人系统内外的意义接收

莫里斯将研究符号与符号使用者的关系称为符用学，当考量符号接收者的语境、解释内涵与解释目的时，便自主进入符用学的研究范围。皮尔斯在其于1878年《怎样把我们的观念弄明白》一文里，正式提出了实用主义准则：考虑概念对象有什么效果以及可能具有什么实际关系。^[24]在《符号、语言和行为》的前言中，莫里斯说明了对皮尔斯思想的继承，即符号意义的确定依赖于对符号所产生的行为习惯的确定。^[18]⁵在符用学中，莫里斯讨论了解释者与解释项、语境与符号用途等因素对符号意义的决定性作用。

从符用学角度看，通过书法与绘画符号的符形结构独立表意是不可能的。书画文本的符形构建与符义传达必然受制于观者的解释、使用与再创造。德国接受美学与美国读者反应理论也极其重视读者对文本的重构作用，与皮尔斯-莫里斯的符号学理路有异曲同工之妙。石守谦在《山鸣谷应：中国山水画和观众的历史》中，将“画家”与“观众”视为以山水画为中介的两方互动主体，他通过将不同时代的观众纳入作品意义的生成过程，从而重新形塑画家以及作品的意义。^[25]石守谦要求考察作品乃至解读的情境对意义的重构作用，就是符用学在艺术领域的研究思路展开。

（一）群体殊异：基于解释效力的书画信息接收

莫里斯将“解释项”定义为“解释者面对符号媒介物对不在当前的对象所作出反应的那种习惯”^[10]⁴⁵，强调一种实用层面的行为倾向。当符号解释者与其所处语境不同时，艺术符号所指示的意义、解释者对于该符号作出的反应都存在差异。书画艺术在传统中属于小众精英阶层独有的智力创造，既需要长期的系统训练与知识积累，也要求脱离实践的身份标显与艺文交往。从使用与接收环境的角度看，书画符号孕育于生产力水平不足、无法普及知识与文化教育在经济文化背景，形成了不同阶层的解释者的解释效力与认知行为法则。

依据解释效力的差异，可将书画艺术符号的接收解释

者分为短效解释者与长效解释者两类。对于短效解释者而言，较短的时间与一定的范围内必然存在相对有效的解释意义。因此，一切解释在不同解释语境之中都有相适应的、文化规约的普遍定论，解释者的任务便是找出该语境中符号中的规约符号与指示符号，直接高效地赋予相应的意涵指示。故而，直接解释者的意指实践具有很强的业余性、直接性、规约性与实用性，服务于具体的阐释目标。对于这类阐释者而言，书法所依托的汉字语意、绘画题跋所明确点明的语境与主题，即符形之外直接的符用价值更受他们青睐。此类观者迫切地寻求这幅书画所附带的伴随文本如产生背景、创作意图、历史论断，从而判定这类书画作品所属类型、传达价值与意义。例如，李成《读碑窠石图》原本中残碑写小字二行，一书“李成画树石”，一书“王晓补人物”，就解释了人物与环境在画面空间中的分层原因，反而提高了这一作品的艺术人文价值，被艺术史家称为绘画画科分化、合作或二度创作的佳例，从这一角度看，此画的历史研究价值大于其气象萧疏、飞越尘世的艺术意义。又如清末海派的绘画市场受众认为，雅俗共赏的画作既以通俗的主题和色彩满足其功利性的感官偏好，又借文人书画的自娱与超脱的文化传统附庸风雅，自娱作用与社交功用同样显著，但在宏观视野下后者的符用意义更具优先地位。

对于长效解释者而言，书画艺术具有在艺术领域长期具有解释效力的艺术价值和审美意蕴，还有更深切、复杂与矛盾交织的文化价值取向。长效解释者往往是书画领域类的专家，不仅注重书画创作的过程和体验，还注重书画的形式表达和艺术情感，这一深入艺术符号的接收解码过程具有专业、丰富、复杂与深入的特征。以董其昌“南北宗论”的提出背景为例，董其昌对元四家“书画结合”的继承，实际是在符形与符义层面对前代文人书画艺术实践与理论的创造性接收，继而在符用层面以标榜反俗的文人画标出自身、应对晚明泛滥的通俗化趋势。由此，董其昌的选择一旦成功，便是以一己之力击退文人画格的受侵颓势，一跃成为引领新风潮的艺坛领袖，以阐释的专业性与统一性奠定自己的地位。

（二）语境漂移：士人系统内外的书画文本阐释

除了解释者的差异性，符号使用的语境也会直接制约符号意义的接收与阐释。只有在语境的规制下，中国经典艺术符号的书画文本才有可能出现符用大于符形、符义的特殊情况。从符形来看，书法所依附的汉字载体、绘画所增添的题跋款识都在潜在层面上为符用意义“添砖加瓦”，成为在实用语境中压倒形式语言的效力工具。“书法是汉字的书写艺术，书法由汉字符号变为艺术符号的同时，汉字语言属性仍然存在。”^[26]书法的文字与绘画的题跋之“语意”可识别性就是书画符号文本最核心的信息用途。

“语境”被莫里斯分为“外在语境”与“心理语境”，认为“外在语境”即符号意指具有支撑性的环境，是反应序列的必要条件。随着书画艺术的分化发展，书画符号在符形、符义与符用层面的三联滑动的使用场景和接收群体之变化，就是最明确的“外在支撑语境”差异性显现。首先来看书法，秦汉时期，第一批有记载的书法家出现，如秦朝李斯、东汉蔡邕。在这一时期篆书、隶书已然诞生并通行于官方法典，此时书法符号的符义与符用意义显然高于符形意义；魏晋时期，人的觉醒与审美解放占据时代文化核心，行书草书等彰显性情的自由书体风行，此时的书法才真正摆脱实际的功用而专注符形本身的本体价值，这种对符形、符义、符用的侧重取向在之后的时代不断交替出现，在不同情

境彰显不同意义。绘画符号也有相似的三联滑动现象：魏晋前的绘画因教化功能被视为政治文化工具，如周代铸鼎象物“使民知神奸”，秦朝的府衙壁画强调律法的功能，汉代的历史人物画遵循儒家伦理。而自魏晋时始，风气从对人物品藻的欣赏过渡到对人物画传神的追求，从对自然美的贴近转变为对山水、花鸟画的欣赏。在审美风潮的变革下，魏晋时期的绘画从意识形态的附庸逐步走向艺术的独立。此时，审美快感的绘画意义来自图像形式的无功利品读与自在凝视，故而符形意义大于符号与符用。

“书画同体”的论调受到主流精英阐释者的认同，但依然存在内部的阐释悖论，即在中国艺术环境下生成的既相互冲突又彼此和解的书画关系处境。首先，书论依附画论，书画作为跨符号文本能够相互补足并彼此成就。从实操角度来说，文人画家相比职业画家更具业余性。作为业余创作者的文人某种程度上受制于现实书画水平的不平衡状态，而选择以水平更卓越的艺术类型一同参与创作，以提升作品整体的艺术水平。元代文人画被认为是这一观点的经典案例。沈颢在《画麈·落款》中云：“元以前绘画多不用款，款或隐之石隙，恐书不精，有伤画局。”^[27]而到了元代，绘画中书法的地位却迅速凸显。在这种态势下，有评论指出吴镇“书名为画名所掩”^[28]也是情有可原的了。其次，书画符号的互涉过程也不乏对抗的因子，二者互动中的对抗与联合随情境而不断变化。如吴镇素不喜人在其画作上题跋，就是考虑到与画不符的题跋对画局格调可能生成负面影响。题跋的复杂性就在于题跋者需具有一定的艺术修养与认知水平，来实现诗书画印的合一意义。一旦题跋者在风格、空间位置、笔法、意涵点题等方面有所缺失就会适得其反，取得反面效果。这种解释旋涡的发生是文人语境下不断分化的元语言造成的，只有在阐释者符合相应条件的时候才能触发自身独有的理解与决策。

四、结语

莫里斯符号三分野理论被证明是研究符号的效力工具，他本人也指出，使用符号理论来研究艺术与美学可以得到更精确的表述，而非维特根斯坦所言的“不可言说之物”^[29]。通过莫里斯符号学的三元分析，书画符号的“同体”关系远不止符形与发展史层面的相似与互构，更是在符号与符用层面互文融贯，才能最终实现中国艺术精神中“书画合一”的艺术准则。具体来说，在符形层面，书画符号具有相似的形成与转换规则；在符号层面，书画符号都通过像似、指示、评价与规约符号进行符号表意；在符用层面，书画符号面对不同的解释者与语境具有相同的意义阐释与接收方式。可以说，莫里斯的三维符号学理论为书画符号关系提供了较为全面与独具效力的阐释理路，只有当串联起符形、符义与符用三个层面的表意形式，我们才能脱离书画比较命题中的泛谈与旧论，形塑出中国艺术精神之中的复杂意义空间，增进对中国文化艺术底蕴的深层次理解，助力于新时代文艺建设征程中民族传统承续与再创的文化自信积淀。

参考文献：

- [1] MORRIS C W. Foundations of the theory of signs [M]. Chicago: The University of Chicago Press, 1938.
- [2] [荷]巴尔.绘画中的符号叙述：艺术研究与视觉分析 [M]. 段炼, 译.成都：四川大学出版社, 2017.
- [3] 赵毅衡. 罗贝贝. 艺术意义中的三维配置：符形、符义、符用 [J]. 福建师范大学学报（哲学社会科学版），2022（04）：85-97.

- [4] [美]巫鸿.重屏：中国绘画中的媒材与再现 [M].上海：上海人民出版社, 2009.
- [5] [法]梅洛-庞蒂.眼与心 [M].杨大春, 译.北京：商务印书馆, 2007：35.
- [6] [清]沈宗骞, 史怡公.舟学画编 [M].北京：人民美术出版社, 2016：83.
- [7] 宗白华.宗白华全集 [M].合肥：安徽教育出版社, 1994：109.
- [8] 赵毅衡.艺术符号学：艺术形式的意义分析 [M].成都：四川大学出版社, 2022.
- [9] 彭吉象.中国艺术学 [M].北京：北京大学出版社, 2007：511.
- [10] MORRIS C W. Writings on general theory of signs [M]. The Hague: Mouton, 1971.
- [11] MORRIS C W, HAMILTON D J. Aesthetics, signs, and icons [J]. Philosophy and Phenomenological Research, 1965, 25 (03): 357.
- [12] [唐]李阳冰.论篆 [M]//[清]董诰, 等, 编.全唐文.北京：中华书局, 1983.
- [13] 叶朗.中国美学史大纲 [M].上海：上海人民出版社, 1999：73.
- [14] 俞剑华.中国历代画论大观（第一编）·先秦至五代画论 [M].南京：江苏凤凰美术出版社, 2015.
- [15] 诸宗元.中国书画浅说 [M].合肥：安徽人民出版社, 2013：18.
- [16] [唐]张怀瓘.书断 [M].太原：山西教育出版社, 2018：28.
- [17] [清]姜绍书.无声诗史·韵石斋笔谈 [M].上海：华东师范大学出版社, 2009：212.
- [18] MORRIS C W. Signs, language and behavior [M]. New York: George Braziller, 1946.
- [19] [美]皮尔斯, 李斯卡.皮尔斯：论符号 [M].赵星植, 译.成都：四川大学出版社, 2014：61.
- [20] [英]贡布里希.图像与眼睛：图画再现心理学的再研究 [M].范景中, 译.南宁：广西美术出版社, 2016：67.
- [21] GILLOCH G, KANG J. “Ink-Play”：Walter Benjamin’s Chinese curios [J]. Sociétés, 2016 (1): 124.
- [22] [唐]张彦远.历代名画记 [M].北京：人民美术出版社, 2016.
- [23] 赵毅衡.论重复：意义世界的符号构成方式 [J].河南师范大学学报（哲学社会科学版），2015（01）：120-127.
- [24] 张良林.莫里斯符号学思想研究 [D].南京：南京师范大学, 2013.
- [25] 石守谦.山鸣谷应：中国山水画和观众的历史 [M].上海：上海书画出版社, 2019：2.
- [26] 于广华.书法艺术意义的符形、符义、符用三科配置 [J].符号与传媒, 2023（02）：47-59.
- [27] 张兵.宋末元初款识题跋由隐入显的转折意义——兼论“诗书画印”一体论对中国绘画独立性的消解 [J].中国书法, 2018（16）：123-127.
- [28] 许春光.书画通灵：吴镇书艺理念与题画书法 [J].中国书法, 2021（09）：44-51.
- [29] [英]维特根斯坦.逻辑哲学论 [M].陈嘉映, 何怀宏, 译.北京：商务印书馆, 1996：189.

刘 津：四川大学文学与新闻学院在读硕士研究生

（责任编辑：陈期凡）

“文化性”与“技术性”： 基于董其昌视角的中国文人画创作理论愿景 “Cultural Nature” and “Technicality”: Theoretical Vision of Chinese Literati Painting Creation Based on Dong Qichang’s Perspective

曹 贵/Cao Gui

摘 要：董其昌是一位在中国文人画史上影响至深的重量级人物，对其关于文人画的美学理论主张，我们不应只是片面地依据其某一阶段的片言只语进行判定，而应以更宏观的视角，从其一生的艺术实践和体悟中加以全方位的探赜、归纳和总结。董氏的文人画创作理论愿景，继承和发展了苏轼的文人画美学主张，即追求一种“有道有技”的在“神品”基础上进而升华到“逸品”的绘画理想。光有技术性，未免太俗气；而光有文化性，又难免流于“墨戏”。因此，具体言之，董氏的绘画审美理想是以王维为鼻祖、以董源为实际领袖、以“米家父子”和“元四家”为中坚的“文化性”（文学性，以王维为尚）和“技术性”（造型、笔墨，以董源为宗）两者兼而有之的阴柔中和的美学旨趣。

关键词：董其昌；文人画；理论愿景；有道有技

董其昌（1555—1636），字玄宰，号思白，又号香光居士、思翁，谥号文敏，古松江府华亭县（今上海市松江区）人。明末官员和书画家。在中国书画史和书画美学史上，董氏是一位非常重要的人物。无论是在实践方面，还是在理论方面，董氏都堪称一位极有建树的里程碑式的大家，其艺术对明清乃至现当代都产生了深远和持续的影响。尤其是绘画上的“南北宗”理论，其影响已波及海外。因此，对于研究这样一位在中国文人画史上的重量级人物董其昌视角的文人画创作美学理想，我们自然不应以董氏某一个时段的片言只语加以判定，而应以发展的眼光，用他一辈子对绘画的从艺实践和体悟加以探赜、归纳和总结。

一、董其昌学画的实践和心路历程

董氏晚年曾多次表述了他一生的学画实践和心路历程：他22岁开始学画，“余少喜绘业，皆从元四大家结缘”^[1]²⁴，“顾独师黄子久，凡数年而成”^[2]²¹⁴。后来入长安，“与南北宋五代以前诸家血战，正如禅僧作宣律师耳”^[1]²⁴，“余少学子久山水，中复去而为宋人画”^[1]¹⁵，他曾寄书给陈继儒说：“（余长安时，寄仲醇书云：）所欲学者，荆、关、董、巨、李成”^[1]¹¹。同时，明代张丑《清河书画舫》记载董氏对唐、五代、宋和元时期画家的作品，“不惜饼金悬购”者，有“王维、李成、荆、关、董、巨、大小米，以迄高、赵、大痴、元镇，凡十二家”。^[3]他自己也曾公开宣称，最喜爱的画家可分为两家：“赵令穰、伯驹、承旨三家合并，虽妍而不甜；董源、巨然、米芾、高克恭三家合并，虽纵而有法。两家法

门，如鸟双翼，吾将老焉。”^[1]¹⁷到了中晚年，他又由学宋人而转头重学元四家，直至归宿学习董巨。清末震均在其所著《天咫偶闻》卷六《董思翁松林读书图轴》上载有陈继儒题云：“玄宰在长安，宋人为师。……摹拟转学三十年，复返元四家，正如律师作祖师禅，游戏自在，以意生身者也。”^[2]²⁰⁰对于董源的喜爱，董其昌可谓推崇备至，无以复加。依张丑《清河书画舫》所说：“董玄宰太史酷好北苑画迹，前后收得四本，内惟《潇湘图卷》为最，至以‘四源’名其堂云。”^[3]董氏在明天启四年（1624）70岁的时候说：“辛卯（按：明万历十九年，即1591年）请告还里，乃大搜吾乡四家泼墨之作。久之，谓当溯其源委，一以北苑为师。”^[2]²¹⁴此外，董氏亦言：“余非不好元季四家画者，直溯其源委，归之董、巨，亦颇为时人换眼。”^[1]²⁶

因此，从董氏一生的学画经历中，我们可以明确看出，他心目当中文人画（或“南宗”画）的创作理想是集具有诗意气质的王维的“文化性”加具有造型基础的董源的“技术性”于一体的“有道有技”的阴柔中和的美学格趣。毋庸赘言，这种“有道有技”的文人画艺术愿景，是苏轼首开其理论雏形。正如其《书摩诘蓝田烟雨图》诗篇有云：“味摩诘之诗，诗中有画。观摩诘之画，画中有诗。”^[4]又如他的《王维吴道子画》诗篇有云：“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翻谢笼樊。吾观二子皆神俊，又于维也斂衽无间言。”^[5]这里，诗里行间无不流露出苏氏对王维有“象外之象”的诗意（或意境）画风的欣赏和推许。而到了董氏这里，他则把“有道

有技”理论清晰化和定型化——“道”指王维，“技”指董源。

试想，如果将董源这样一个没有诗文传世的画家抬举出来作为“文人画”的鼻祖，总不免有点“名不正”和“言不顺”，那么，董氏把大文豪王维搬出来做“文人画”和“南宗画”的鼻祖，估计很重要的一个原因就是为文人画运动制造一种诗意的气氛，从而补救董、巨在学养和文化性这方面的缺憾。^[6]^[232]换言之，倘若就“逸品”画和“神品”画的关系论，仍从董氏一生的学画历程出发，我们亦可得出，他既推崇“神品”画，又嘉许“逸品”画，只不过，这里的“逸品”画格趣应是建基在“神品”画之上的既有趣味（按：美学标准——“平淡天真”）又有格法（按：技术标准——笔墨和造型）的两重标准完美结合的创作理想。正如清中叶方薰《山静居画论》妙言：“逸品画从能妙神三品脱屣而出。故意简神清。空诸工力。不知六法者。乌能造此。正如真仙古佛。慈容道貌。多自千修百劫得来。方是真实相。”^[7]应该说，方氏此处之言论和董氏的看法有着异曲同工之妙。

二、董其昌文人画创作理论愿景的深刻内蕴

明清之际的绘画理论，和前代相比，没有提出具有原创性的绘画实践命题，其特点仅是集前人之大成，颇为注重对传统绘画思想的整理、阐发和总结。而此时期文人画在理论上最显著的贡献，即是在明末万历年间，董其昌正式提出的“文人画”的概念。文人画虽在盛中唐之际滥觞，并与宫廷绘画和民间绘画相区别，到了北宋中后期，苏轼首次提出“士人画”的概念，但确切地讲，文人画在唐宋时期的理论和实践是脱节的，即与该时期文人画理论内涵相伴随的艺术实践还没有普遍开来。之后，文人画历经南宋及元代两百多年的发展，其实践和理论都渐趋成熟，可以说，元代文人画创作才真正实现了宋代文人画的理论。到了明清时期，文人画艺术达到极度的繁荣，进而风靡甚或统领了整个画坛。面对文人画的发展盛况，从明初开始，就有一些画家或艺术理论家开始从源流考辨、风格特征及美学追求等方面梳理和总结中国美术史（或绘画史）的发展脉络。正是在这样一个大的学术环境下，董氏顺应时势，提出了“文人画”的概念。当然，早在董氏之前，宋濂、文徵明、王世贞、王肯堂等人已经做了一些对画史演变的总结性工作，而且甚有见地。这无疑对董氏提出“文人画”的概念和山水画“南北宗”论铺平了道路。^[8]

诚然，欲想弄明白“南北宗”论的深刻内涵，细阅原文肯定是不可缺少的。此处，笔者兹将援引董氏关于“南北宗”的那段著名论述如下：

禅家有南北二宗，唐时始分。画之南北二宗，亦唐时分也，但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵干、赵伯驹、伯驎，以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法，其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之后，有马驹、云门、临济儿孙之盛，而北宗微矣。要之摩诘所谓云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化者，东坡赞吴道子、王维画壁亦云：吾于维也无间然。知言哉。^[9]^[217]

另外，董氏对于文人画的见解，还有一段精彩的阐述。这里，笔者亦摘录如下：

文人之画，自王右丞始。其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿，皆从董、巨得来。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。吾朝文、沈，则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹当学也。^[9]^[218]

考究董氏的文人画主张，他推崇到无以复加地步的

“南宗”绘画审美理想是以王维为鼻祖，以董源为实际领袖，以“米家父子”和“元四家”为中坚的“文化性”和“技术性”兼而有之的阴柔中和的美学旨趣。有学者指出，董氏的“南宗”绘画，“是以自娱为目的，以抒情为手段，以柔润为形式，以不为皇家服务和他人服务为原则，又以文人士大夫、高人逸士以及虽居官位而心存隐逸、又非贵族的画家为主要阵营”^[10]^[437]。相反，董氏所认为的“北宗”绘画，“它是皇族的产物，以刚性线条为形式，而缺乏柔润和平淡天真的韵味。又以贵族和从属于贵族的院画家（高级工匠）为主要队伍”^[10]^[437]。董氏“崇南贬北”，他大力倡导柔、润、淡、清、静的艺术，并把这种风格定为正宗，这对整个清代所谓正统文人画群体和柔美学格调的确立产生了直接影响。与之相反，刚性的、躁动的、具有激烈情绪的艺术，乃至于雄浑的、气势豪纵的艺术被视为非正宗，其追随者称之为“邪学”，皆在不可学之列。^[10]^[478]与此同时，我们再将董氏的“南北宗”论与莫是龙、陈继儒和沈颢等人的观点结合起来看，可知“南北宗”论的提出并不是董氏一个人的偏执见解，而是明代出现的一种带有很大普遍性的新时代的审美趣味或审美理想。这种新的审美趣味（或理想）即是对“南宗”派系那种“虚和萧散”“裁构淳秀”“出韵幽淡”艺术风格的充分强调和推崇，而对“北宗”派系那种“粗硬”“风骨奇峭”“挥扫躁硬”艺术风格的贬低和否定。^[11]

此外，我们也应该指出，董氏的文人画理论主张，是带有鲜明的理想主义色彩的。其原因在于董氏所处的时代环境和文化氛围造就了他是一个从浙派、院体和吴门画派三派中经过扬弃、取舍走出来的艺术大家。一方面，董氏崇尚的文人画理想趣味是一种平淡、雅逸和不偏不倚的审美品格。有学者指出，“他不会因为要反对浙派的放逸而去效仿文徵明的‘谨细’（细文），同样，他也不会因为要反对院画的精工而去仿抚沈周的‘粗放’（粗沈）”^[6]^[247]。另一方面，在董氏的眼里，他“上穷碧落下黄泉”，发现了董源（和巨然）那种以“天真幽淡”“以简为贵”作为格调趣味的文人画风正好是他梦寐以求的理想风格。如前所述，文人画鼻祖王维一直都是董氏心目中的崇拜者，但王氏的作品罕见，董氏只能“以心想取之”——他“以王维的气质和眼光发现了董、巨图式中那种平淡、雅逸的诗意，同样董、巨图式也一直诱导着他去寻找想象中的王维的那种清润、简远的画风”^[6]^[232]。所以，董、巨格法和图式，在董氏眼里，是一个可供后世下学而上达的技术门径。探寻到此门径，对他而言，无疑是天下至乐之事。但是，高兴之余，董氏仍然是高度理智的——一手高擎着“南宗”绘画审美理想，一手又紧攥着“北宗”绘画技术造型。董氏言道：“画家以神品为宗极，又有以逸品加于神品之上者，曰：失于自然，而后神也。此诚笃论，恐护短者窜入其中。士大夫当穷工极研（按：笔者以为此处应为‘妍’字），师友造化，能为摩诘，而后为王洽之泼墨，能为营丘，而后为二米之云山，乃是关画师之口，而供赏者之耳目也。”^[9]^[217]正因持有此见解，董氏自然对后人“信手点抹”而“自谓米家山”极其不满，并发出“此如仿颠张之草圣，而不从《郎官壁记》入门，真无本之学也”^[12]的让世人警醒之感慨。

的确，基于董氏视角的“南宗”和“北宗”绘画风格的形成，一方面缘自北方自然景象和南方江南山水的地理环境的差异，另一方面则由于文化上的强烈影响，明清之际中国文化的重心以江浙为主导，从而导致“南宗”那种柔淡秀雅的笔法成为文人画家的审美理想。进一步，从更为深层的文化角度分析，董氏和同时代以及稍后的信奉者

们为何要崇倡“南宗”？这应该归结为他们对中国传统儒道两家文化的高度认同。“南宗”的笔墨深刻体现出儒家文化之温文尔雅、怨而不怒，以及道家文化之法天贵真、不拘俗套的美学意蕴。相反，“北宗”的笔墨，诚如前文所言，则给人一种剑拔弩张、盛气凌人的“外扬”之感，与当时董氏所生活的大时代背景下的文化追求非常不符，故不被人们所看好。

三、董其昌文人画创作理论愿景给予后世的影响

毋庸赘言，董氏的艺术思想和艺术实践对后世产生了巨大的影响，特别是他的“文人画”观点与“南北宗”论，对明末、整个清代，乃至近现代，这几百年的中国绘画美学品格的陶养和塑造起到了一种主导性的作用。正如清初王士禛评价宋荦《论绝句》所言：“近世画家，专尚南宗。”^[13]亦如清末叶德辉所论：“自思翁持论尊南而抑北，自是三百年海内靡然向风。”^[14]两则言论鲜明地表明了这种影响之深远。

结合陈传席、樊波和黄专等诸位专家贤达的观点，笔者此处对“南北宗”论的价值影响暂作一个简短归纳。

第一点，它旗帜鲜明地确立了“董、巨”“元四家”为系统的“南宗”画的正统地位。董氏提倡“南宗”的动机，某种层面上，其实质就是以“南宗”这派的绘画风格和美学追求（或者旨趣）作为“正规”或“理想”的文人画。

第二点，董氏的同时和之后的画论大多以“南北宗”为据，例如明代的陈继儒、沈颢等，清代的王原祁、唐岱、华琳、沈宗騫、布颜图等人阐述的赞同“南北宗”观点就颇具代表性。陈继儒指出，“南宗”绘画“虚和萧散”，“北宗”绘画则是“粗硬无士人气”，“文则南，硬则北”；沈颢指出，“南宗”绘画是“裁构淳秀，出韵幽淡”，“北宗”绘画则是“风骨奇峭，挥扫躁硬”。到了清代，王原祁指出，“南宋之刘、李、马、夏，非不惊心炫目，有刻画精巧处，与董、巨、老米之元气磅礴，则大小不觉径庭矣”；唐岱指出，“南宗”绘画以“天趣”为尚，在形式技法上采用“雨点皴”“下笔均直”，“北宗”绘画则是“刻画工巧”，在形式技法上则采用“小斧斫皴”“下笔首重尾轻”；华琳指出，“南宗”绘画的用笔，“似柔非柔，不刚而刚”，而“北宗”绘画则“笔格道劲”“出筋露骨”；沈宗騫指出，“南宗”绘画“蕴藉萦纤”“温润和雅”，而“北宗”绘画则“刚健爽直”“粗厉强横”；布颜图指出，“南宗”绘画犹如南宗禅法“直抵性天，了无障碍”，“北宗”绘画则如北宗禅法“流入坐参，虚抱话头”。^[15]考察这些观点，一方面，它们对董氏“南北宗”论从各个角度进行修缮，或解释“南北宗”、或阐述“南北宗”、或发挥“南北宗”、或重新排列“南北宗”人物等，可谓大大充实和丰富了董氏的“南北宗”理论；另一方面，明清两代学人对“南北宗”论的斟酌完善，亦对近现代艺术家和理论家对“南北宗”问题的认识大有帮助。

第三，由于董氏“南北宗”论的强大影响力，此时期诗文、书法等艺术门类也有“南北宗”之分。更进一步言，甚至连体育中的武术也有“南北宗”之分（譬如拳术，柔性的太极拳为“南宗”，刚猛的少林拳则为“北宗”），虽然武术“南北宗”不是直接受绘画上董氏“南北宗”之影响，但这并不排除二者之间有着相互影响的可能。此外，董氏的“南北宗”论不仅在国内盛行，而且在日本也广为流传。日本画界受董氏“南北宗”论的影响，他们亦“崇南贬北”，后来日本人干脆把中国的主流绘画统称为“南画”。这虽和董氏之论或有出入，但从一个侧面却反证了他们受其影响之甚。

四、结语

总之，明末董其昌，因传统儒释道文化和所处时代精神的深刻影响，以及自身的个性使然，对以“董、巨逸轨”^[16]作为中国文人画范型的图式语言顶礼膜拜和赞叹至极，并且对中国文人画高倡一种“有道有技”的在“神品”基础上进而升华到“逸品”的绘画美学理想作了有史以来全面、深刻且系统的总结。可以毫不隐晦地说，在董氏以前的绘画理论中，也曾有人讨论过绘画风格、样式以及画史如何演变等的问题，如在明初宋濂的《画原》和明中后期王世贞的《艺苑卮言》两本著作中都有关于绘画“变”的理论见解的记载，但是若从宗派的角度来讨论中国绘画史，董氏应是第一人。无疑，董氏的这种“宗派”角度实乃是建基在一种绘画风格和审美风尚之上的，某种维度上言，中国文人画推重“有道有技”的“尚韵”的理论主张始于苏轼，成于董其昌，确是有些道理的。

参考文献：

- [1]〔明〕董其昌.画禅室随笔[M]//张连，〔日〕古原宏伸.文人画与南北宗论文汇编.上海：上海书画出版社，1989.
- [2]任道斌.董其昌系年[M].北京：文物出版社，1988：214.
- [3]阮璞.对董其昌在中国绘画史上的意义之再认识[J]//《朵云》编辑部.董其昌研究文集.上海：上海书画出版社，1998：361.
- [4]〔宋〕苏轼.东坡书画论译注[M].徐新韵，译注.上海：上海书画出版社，2023：111.
- [5]〔宋〕苏轼.苏轼集[M].于景祥，徐桂秋，郭醒，解评.太原：山西古籍出版社，2007：3-4.
- [6]黄专，严善錞.文人画的趣味、图式与价值[M].上海：上海书画出版社，1993.
- [7]〔清〕方薰.山静居画论[M]//于安澜.画论丛刊（下）.北京：人民美术出版社，1989：446.
- [8]曹贵.中国文人画的发展历程及其美学特征[J].天津美术学院学报，2018（03）：95.
- [9]〔明〕董其昌.画旨[M]//王伯敏，任道斌.画学集成（明-清）.石家庄：河北美术出版社，2002.
- [10]陈传席.中国绘画美术史（下册）[M].北京：人民美术出版社，2002.
- [11]樊波.董其昌[M].长春：吉林美术出版社，1996：190.
- [12]〔清〕高士奇.江村销夏录（江村书画目附）[M].邵彦，校点.沈阳：辽宁教育出版社，2000：127.
- [13]〔清〕宋荦.西陂类稿（第13卷）[M]//〔清〕纪昀，等.影印文渊阁四库全书（第1323册）.北京：北京出版社，2012：137.
- [14]叶德辉.叶德辉诗文集（第2册）[M].长沙：岳麓书社，2010：882.
- [15]樊波.中国书画美学史（下）[M].北京：荣宝斋出版社，2021：907-908.
- [16]〔清〕王时敏.西庐画跋[M]//李来源，林木.中国古代画论发展史实.上海：上海人民美术出版社，1997：259.

曹 贵：武汉理工大学艺术与设计学院副教授

（责任编辑：陈期凡）

虚构想象与技术反思： 思辨设计的概念、历史与特征问题

Fictional Imagination and Technological Reflection:
Issues of Concept, History, and Characteristics of Speculative Design

马丽媛/Ma Liyuan

摘要：作为新兴设计方法，思辨设计以提问式、反思式的虚构想象替代解答式、功能性的“实体”设计，打破传统设计范式与规则，近年来在国内外设计实践中逐渐受到关注。本文以当前对设计引领性和创新性的强调为引，通过对思辨设计的历史溯源，及其与批判性设计的词义辨析，总结提出其在借助物理道具进行非现实美学构建，及针对技术未来发展向公众提问并进行负面反思两个方面的特征，指出思辨设计在观众参与效度、终极目标乌托邦等方面存在的问题与困难。

关键词：物理道具；场景虚构；技术反思；设计之疑

什么是设计？设计的核心与本质是什么？设计在当前技术语境和发展环境中的立身之本是什么？这些原本答案似乎很清晰的问题在设计学科近几十年的边界拓展与交叉发展中，正在变得模糊和令人困惑。在带有些许泛化倾向的发展中，设计的“无所不能”和“无处不在”不免有了削弱设计作为一个独立专业、学科及职业的合法性的嫌疑。思辨设计（speculative design）正是这样一个具有属性争议的概念。其由于最终呈现的非“实用”性与非现实性，遭遇了“这不是设计，是艺术”的批评和质疑。张黎等学者则认为恰恰是因为这种对技术未来应用的虚拟构想，思辨设计能够有助于我们在技术主导社会变革的主流语境中找准设计定位，使设计真正成为引领和推动社会经济发展的关键性生产力。

概念与历史

思辨设计是由安东尼·邓恩（Anthony Dunne）和菲奥娜·雷比（Fiona Raby）2013年在著作《思辨一切：设计、虚构与社会梦想》中首次论及。两人以自身及英国皇家艺术学院交互设计专业学生的设计实践项目为依托，对这一概念进行了深入阐释。简言之，思辨设计打破了解决问题这一设计的正统性与正确性，以提出问题、引发思考为目的，通过兼具真实性与虚构性的“物”的设计，进行技术未来应用场景的构建和伦理反思，使人们能够跳出“‘以消费为元逻辑的脚本’，化被动消费者为具有能动性的行动主体”^{〔1〕152}，最终形成集体性合力，作用于当下社会，共同塑造合众意的美好未来。

如果从邓恩和雷比个人的学术观念追溯，我们会发现思辨设计与两人在20世纪90年代提出的“批判性设计”有上下承继关系及诸多相似。

对于批判性设计的讨论，最早可见于1997年邓恩与威廉·盖弗（William Gaver）合作的《数字时代的艺术家与设

计师：“枕头”项目》（The Pillow: Artist-Designers in the Digital Age》一文。作者指出其在设计项目“枕头”（The Pillow）中开发了一种新的设计方法，设计目的不是解决用户实际需求，而是希望通过设计原型的展示，向观众提出问题，激发观众的想象力，推动观众积极主动地去思考电子技术是如何融入并影响日常生活的。^{〔2〕}1999年，邓恩在《赫兹里的叙事：电子产品、审美体验与批判性设计》（Hertzian Tales: Electronic Products, Aesthetic Experience, and Critical Design）一书中正式提出并诠释了“批判性设计”这一概念。借用文学领域的陌生化概念，邓恩提出在设计中增添非人性因素，利用“疏离”与“异化”的方法将人与电子物品间的距离诗意化，即电子产品不一定是实现我们的期望，它们还能提供惊喜与刺激……（这种诗意化）其目的是为拉开人、物距离，将两者的关系模糊化，以便在认知的基础上进行欣赏。^{〔3〕}这里的“欣赏”并不是让观众对设计作品进行如艺术展品似的鉴赏，也不是进行功能、形式与需求角度的判断评价，而是通过距离的拉开与关系的模糊，创造新奇感，吸引观众进入，试图告诉观众和用户技术可能还会带来一些更为深入的、未曾预料的负面影响，并促使其进行思考和讨论。2007年，邓恩和雷比在个人网站的“关于批判性设计的问答”中进一步明确：批判性设计是使用思辨的设计方案来挑战关于产品在日常生活中的所扮演角色的狭隘假设、先入之见和既定事实，比如挑战消费主义的单一假设、批判设计是解决问题的手段的普遍认知等。^{〔4〕}

概括而言，批判性设计是将设计作为一种探索的媒介，它是一种情感的（affective）而非解释性（explanatory）的实践，^{〔5〕50}主要通过对物及其存在场景景进行设计进而提出并探索问题，反思前沿技术可能带来的后果，但并不像传统设计那样为用户或观众提供明确的设计结果和解决方案，而

是试图告知和促使其更加多元、广泛、深入地自主思考和反应。这是批判性设计的核心特征。但，无论是对于“解决问题”的传统的批判，还是对技术应用的负面反思，抑或是将熟悉事物陌生化、模糊化的创作手法，批判性设计实际与邓恩与雷比2013年提出的思辨设计本质上几无二致。

这里产生的一个问题便是，既然两个概念如此相似，两人又为何要再造一个新概念、新名词？邓恩本人提出，两个概念最大的差异在于彼此所处的技术语境的不同。但如果仅仅因为从电子技术变迁到以大数据和互联网为基础的数字智能技术和生物技术，而设计的实际关注重点与实质并未发生本质变化，那么重新提出一个相类似的概念仍然避免不了有多余和重复之嫌。张黎2020年在一篇题为“以物为媒：从技术哲学的‘物转向’看思辨与批判性设计的伦理潜能”的文章中意欲将批判性设计与思辨设计结合，提出“思辨与批判性设计”这一联合概念的意图，其实也说明了这一点。在关于两者关系的论述中，张黎明确了“思辨设计与批判性设计的差异并不是实质性的，而是设计所处的主要技术语境出现了变化，两者的核心立意仍然是基于‘技术—社会’的批判与反思，并体现出强烈的伦理面向……两者的核心要旨是一致的，均是以设计（物）这一非语言媒介，去讨论技术的社会影响，尤其是提请人们关注技术对其日常生活产生的负面效应”^{〔6〕}。

除此之外，有部分学者将思辨设计归类为批判性设计实践的一种，与批判性设计、关联式设计（associative design）并列。同时，在关于思辨设计的溯源中，还有部分学者提出参与式设计亦是思辨设计的主要历史源点之一，两者的相似之处在于将传统设计实践中属于或掌握在设计师手中的部分权力赋予了原本处于被动接受位置的用户和观众，思辨设计主要是将设计师手中的解读阐释、提问和反思的权力赋予了观众、用户和消费者。

总之，回到思辨设计这一概念，其与批判性设计在提出问题而非解决问题、技术负面反思，以及将设计作为物理道具进行未来场景虚构方面的相似性不容忽略，但在产生时间与概念上，两者确有先后与大小的差异。从时间关系上看，思辨设计是批判性设计在当代技术语境下的进一步发展与完善；从概念上看，批判性设计的指代大于思辨设计。思辨设计应是批判性设计的一个分支研究领域，是批判性思维指导下的一种设计实践方法，激进设计、反设计、参与式设计都可以归为宏观意义上的批判性设计这一设计实践类别。

特征与问题

从当前研究文献与设计实践中，我们可以提炼总结出思辨设计的五个核心关键词，即技术反思、未来场景想象、物理道具、非现实美学和观众参与。这些关键词最终指向思辨设计的两个主要特征。

一是物理道具及其所构建的非现实美学。在《思辨一切》中，邓恩和雷比指出思辨设计的一个关键特征是它既属于此时此刻此地，同时也属于未来的某个时刻。要想实现这一点，实物化、以具体的实体化道具为载体和依托是必需的，“设计的物质性会使故事更接近现实世界，而不是虚构人物的世界”^{〔7〕79}。物理道具的使用实际是通过对未来应用的某种可能性的“现在化”呈现，为观众搭建起一个可能的未来化的生活场景，提供一个了解技术和思考未来技术应用、发展可能的机会，使观众无须借助抽象的理论来认识和了解前沿技术可能带来的问题和影响。物理道具是连接观众与未来的中介，主要目的即是对未来技术应用可能性与生活场景进行“现场化”虚构与呈现，将被束缚于实验室的前沿技术的未来变得可看、可触、可感，从而激发和引导观众对技术未来及当下技术

应用的思考。例如，詹姆斯·奥格（James Auger）、吉米·卢瓦佐（Jimmy Loizeau）与雷耶·茨维格勒（Reyer Zwiggelaar）、巴沙尔·拉朱布（Bashar Rajoub）2010年合作完成的思辨设计作品《快乐生活》（Happylife），将生物特征采集与分析技术带入观众视野，通过对平和幸福的家庭生活场景的想象虚构，吸引和引导观众思考此类技术深度参与日常生活的可能性及其影响。他们设计了一个装有面部识别软件的计算机设备，可对人的表情、眼球运动、瞳孔扩张等生理特征的变化进行捕捉和分析，目的是通过对人情绪状态的记录、预测和判断，帮助家庭成员顺畅交流，减少矛盾，营造幸福的家庭生活氛围。

物理道具作为设计媒介，其一个显著的美学特性是能够创造虚构的、非现实的体验。思辨设计使用道具，为的是将人们从对现实的狭隘假设当中暂时抽离出来，当偏见与常识性的假设被虚构感十足的道具所隔离，那么观众就能轻松地进入到另一种、不同于现存世界的平行空间当中，并能反身对于当下的那个现实进行质疑、批评与改良。^{〔1〕158}这是因为观众对思辨设计作品中所提出的关于技术未来的问题的想象与思考，是思辨设计完整性的重要组成部分。正如前文所述，思辨设计与批判性设计的差别之一便在于其在面向观众时更为开放，是否能够吸引观众并激发观众积极主动的思考、反思是判断思辨设计作品是否成功的主要依据。这是思辨设计需要借助物理道具创造审美“歧感”，营造虚构的、非现实性场景的主要目的，同时也是“一种能够逃脱出商业化产品设计及其实用约束、将想法实物化并进行思辨的方式”^{〔5〕66}。但是，这种道具的虚构感并不是完全架空、脱离现实世界的，它与当下的现实生活是相关联的，物理道具带给观众的是一种既熟悉又陌生的混杂感受。譬如，邓恩的“The Pillow”项目中实体道具在保留枕头常见形态的同时，使用了半透明的塑料和一个可感应周边环境中的电磁辐射的发光装置以及LCD屏幕。这是一个不太可能被大规模生产和进入市场流通的枕头，它在拉近与观众的距离的同时，也促使观众在思维与智识层面将其与现实生活剥离，在一个介于现实与未来之间的空间维度中质疑与思考技术的现在和未来。思辨设计关涉的是与当下相关的未来。

二是提出问题与对技术的负面反思。思辨设计师詹姆斯·奥格认为，思辨设计作品或者某种替代性方案本质上是提问的工具。它们的目标不是提出可实施的产品解决方案或问题答案，而是旨在像一面镜子一样，反映特定技术在我们每个人的生活中所扮演或可能扮演的角色，引发思考和讨论。^{〔8〕}这正是思辨设计相比于传统设计最大的不同之处。它打破了传统设计满足需求与解决问题的核心价值取向，不为用户和消费者提供确定的设计解决方案或设计结果，只是针对未来发展的某种可能性提出或者抛出相关问题，激发观众更多的主动思考。

在提出的这些问题中，更多指向的是对信息技术、生物技术等前沿技术的负面影响的反思。这是邓恩和雷比提出思辨设计的主要缘由，即反对盲目的技术乐观主义。邓恩认为，当今智能产品设计在商业机制的主导下已经只剩符号学层面的操作了，智能技术内置的风险被包裹在黑箱之中，成为看不见的秘密。传统智能产品的所有属性均以“优化”为唯一考量，使得人工智能携带的伦理问题被束之高阁，最终将导致人工智能的发展“脱轨”。因此他……寄希望于思辨设计能够重新唤起人类对新兴智能技术伦理问题的意识与反思。^{〔9〕}这使得思辨设计常表现为对技术未来的一种悲观观、负面的想象与推测。卡梅伦·汤金怀斯（Cameron Tonkinwise）在《思辨一切》的一篇书

评中指出，虽然邓恩和雷比坚持认为思辨设计的目的不是试图预测未来，而仅仅是希望为民众提供关于技术未来的想象和讨论的多元选择，但是设计作品中却常常透露出一种“知道”的担忧，很少有看起来非常积极的东西，常令人感到担忧。^[10]例如，德国设计师恩德·霍普芬格特纳（Bernd Hopfengärtner）2009年的作品《信仰体系》（*Belief Systems*）是一个智能系统，该系统通过观察人类面部表情即可准确判断即时情绪反应，并精准把握人的喜好选择。作者设置了6种应用场景，如其可通过观察夫妻面部表情中是否出现蔑视的表达来预测他们在未来十五年离婚的概率，作品介绍页中声称预测准确率超过90%；在自动售卖机前，可通过观察消费者面部微表情，在消费者的无意识中帮助其选择到最喜欢的商品。这个看似“想用户之所想”的作品所展现的智能技术的未来应用场景不禁让人思考：如果未来产品真的变得如此智能，人的隐私、人的主体性又在哪里？英国设计师阿吉·海恩斯（Agi Haines）的作品《转化》（*Transfiguration*）对生物基因技术的未来应用进行想象呈现，构想人类，特别是婴幼儿在未来面对全球环境变化、生存压力以及疾病治疗等方面可以通过生物技术进行基因编辑和身体改造。比如通过延长头部表层皮肤，增加散热面积，以适应未来因气候变暖可能出现的更多高温工作环境；通过切除脚部中指，将伤口暴露给钩虫，以减少过敏反应，降低哮喘发病率等。乍看似似乎颇具合理性的技术应用背后，让人恐惧的问题是人类需要为此付出什么样的代价，代价是否可承受，诸如此类。当然这并不是针对思辨设计的什么问题，对于技术未来应用的“极端”推测和想象，实际更容易激发观众的积极思考，引起对当下的技术应用，包括技术伦理、设计伦理问题的广泛反思。

思辨设计在具体实践中面临两个关键问题。一个是如何将针对技术未来的推测、想象与提问准确传递给更广泛的观众群体。由于“非实用性”的属性，思辨设计并不能在日常生活中体验到，而是主要出现在画廊、展览馆等场所，受众有限。英国Dash N’ Dem设计小组尝试将参与式设计的方法引入其中，通过邀请公众参与小组设计项目，以打破此种局限。同时，思辨设计中对于前沿技术未来应用场景的虚构与思考，对观众智识也提出了一定的要求。邓恩和雷比也谈及，观众常常很难迅速、准确地理解设计师想要传达什么，以及他们应该如何将自身日常生活与一个思辨设计作品联系起来。观众需要提前了解这场“游戏”的规则，以及一个思辨设计道具在特定情况下的作用。但这是困难的，因为观众不习惯在媒体或展览中遇到这种有目的性的设计对象。^{[7][14]}

另一个则是无法衡量和判定的乌托邦理想。思辨设计中虽带有反乌托邦倾向，但终极理想却是非常乌托邦式的。对于未来场景的想象和描绘、对于观众的引导与激发，思辨设计的目的是希望实现由己及众、借未来反思作用于当下实践，最终实现未来的合意性。邓恩和雷比反复谈及，成为社会梦想的催化剂是思辨设计的终极目标——“我们相信思辨越多，尽可能覆盖到社会的所有层面，探索可能出现的场景，现实就会具备更多的发展空间，尽管未来不能被完全地预测到，但我们能以今日为背景，设定那些能够增加人们想要的未来实现可能性的因素。同样的，那些可能导致不想要的未来出现的因素也应该尽早被识别，进而解决它们或要么至少对其进行限制”^[11]。这种将社会变革寄希望于普通观众，试图以思辨设计激发民众反思当下，并采取具体行动的愿望，带有明显的乌托邦色彩。思辨设计师借助物理道具对技术未来应用进行消极可能性的想象与构筑，并将其直观呈现给观众，希望观众去自主思考和决定是否选择或允许这种技术进入未来，进而

采取相应动作去促成这种未来的实现。但是这真的是能够由观众自主决定的吗？观众的决定是否就是“正确”的？一件思辨设计作品能够激发多少观众产生何种程度的思考，以及改变多少当前的实践行为，是非常难以评估的，也就难以确保选择或决定是合众意的。

总结而言，思辨设计作为一种激进的设计方法，打破了传统设计几乎以解决社会问题、满足用户需求为唯一准则和目标的设计范式，使设计远离消费主义的束缚与限制，转而以提出问题的方式，将设计视作一种研究媒介，试图通过对具有非现实美学的物的设计，虚构未来技术应用场景，推测与想象技术可能产生的负面影响，最终吸引观众参与，激发观众对于技术未来的主动想象与反思，进而促进当下实践行为的改变或转向，实现合意未来的构建。思辨设计的学术意义与现实意义也在于此。一直以来的讨论中，思辨设计面对的最大的质疑便是“这是艺术不是设计”，但两者显然在作品的“物的使用性”方面存在差异。思辨设计借助“未来物”对技术进行提问和反思，以提问代替回答，某种程度上或许可以看作促进设计真正走向社会主导推动力的一种方式或途径。当前设计的逻辑总是围绕着“发现问题—解决问题”展开，设计跟随问题，也就难以超越问题及其制造方。提问式的思辨设计则让设计站在了问题前，通过提出问题及引导问题的提出参与社会的变革和未来的构建。尽管思辨设计存在着理想化的倾向和效度存疑的问题，但这种尝试、实践仍然有重要意义且值得肯定。

参考文献：

- [1] 张黎.虚构的价值：思辨设计的美学政治与未来诗学[J].文艺理论研究，2019（6）：152-158.
- [2] DUNNE A, GAVER W W. The pillow: artist-designers in the digital age [C] // CHI ’ 97 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems. New York: Association for Computing Machinery, 1997: 362.
- [3] [英] 邓恩.当技术无所不能以后……[J].李骥芳，编译.装饰，2012（3）：32.
- [4] DUNNE A, RABY F. Critical design FAQ [EB/OL]. [2023-10-27]. http://dunneandraby.co.uk/content/bydandr/13/0.
- [5] [英] 马尔帕斯.批判性设计及其语境：历史、理论与实践[M].张黎，译.南京：江苏凤凰美术出版社，2019.
- [6] 张黎.以物为媒：从技术哲学的“物转向”看思辨与批判性设计的伦理潜能[J].艺术设计研究，2020（1）：60.
- [7] DUNNE A, RABY F. Speculative everything: design, fiction, and social dreaming [M]. Cambridge, MA: The MIT Press, 2013.
- [8] AUGER J H. Why robot? speculative design, the domestication of technology and the considered future [D]. London: Royal College of Art, 2012: 29.
- [9] 张黎.想象与行动的伦理学：面向新兴技术的设计思辨[J].美术与设计，2021（3）：79.
- [10] TONKINWISE C. How we intend to future: review of Anthony Dunne and Fiona Raby, *Speculative everything: design, fiction, and social dreaming* [J]. Design Philosophy Papers, 2014, 12 (2): 186-187.
- [11] [英] 邓恩，[英] 雷比.思辨一切：设计、虚构与社会梦想[M].张黎，译.南京：江苏凤凰美术出版社，2017：7.

马丽媛：天津美术学院设计艺术学院讲师

（责任编辑：赵 纯）

新丑设计：现代平面设计中的审丑转向与实践

New Ugly Design:
The Turn Towards and Practice of Appreciating the Ugly in Modern Graphic Design

张泽怡/Zhang Zeyi

摘要：在20世纪90年代，随着“丑陋设计”在视觉上的风暴兴起，平面设计领域经历了一场审丑转向。这种转向以旧丑为基础，将否定性和非理性作为现代艺术的核心内容。每一段先锋艺术的背后，都隐藏着艺术观念的发展和变化，而“丑”的概念正是从绘画领域逐渐延伸至平面设计，从而引发了这场变革。文章在现代平面设计领域的审丑转向基础上，徐徐深入，分析新丑在平面设计中的具体应用，归纳出其艺术特征，窥探新丑设计中丑的价值。

关键词：新丑；平面设计；现代艺术

新丑设计的兴起与日本设计师高田唯的作品有着紧密的联系。高田唯指出：“仅止步于创造视觉上的悦目之物，这样的设计者在当今世界已不胜枚举。因此，我致力于探索一条非凡之路，旨在让设计不仅仅美观，更赋予其灵魂与生命力，使之生动鲜活，触动人心。”^[1]在Creator创想计划的纪录片《潜水：高田唯上海个展》中他谈道：“审视日本设计，常感其规整与严谨，规则似乎成了创作的框架。设计师们在遵循这些准则的同时，个人风格与创意空间似乎受到了限制，形成了一种固定的设计模式。我渴望突破这一界限，寻求设计的无限可能，探索更多元化的表达方式。因此，我渴望挣脱既有框架的束缚，向外拓展视野，在世界各地寻找灵感与新的设计方向。”^[2]

高田唯通过其大胆、创新的设计作品，挑战了日本传统的平面设计美学，引发了设计界的广泛关注。如JAGDA招新宣传贴及2017年日本平面设计年鉴封面，将新丑设计引入大众视野，对设计界产生了显著影响。他引领潮流，激发众多设计师勇于尝试此风格，共同塑造了设计界的新风尚。这些设计师通过不断探索和实践，逐渐完善了新丑设计的理论体系和实践方法。传统设计往往追求美观、规整和谐，而新丑设计则打破了这一观念，将“丑”作为一种设计元素引入作品中。这种转变体现了设计师们对设计本质的重新思考和对传统审美观念的挑战。

一、何为新丑设计

“传统设计往往追求美丽与秩序，但随着时代的变迁，这些标准开始受到质疑，设计界亟需重新审视和评估现有的美学秩序。”1993年史蒂文·海勒（Steven Heller）在*Eye*杂志上发表的一篇名为《丑陋崇拜》（Cult of the Ugly）的文章，率先在平面设计领域内引发了关于“美丽

与丑陋”的话题。^{[3][27]}

若询保罗·兰德（Paul Rand）何为美，他定会强调：形式与功能的割裂，以及概念与执行的分离，均无法孕育出具备审美价值的作品。反之，若问克兰布鲁克艺术学院（Cranbrook Academy of Art）学子，他们或会以独特视角回应：美，或许就潜藏于随意图案与形态间，于偶然间发现的字母排列所构成的混沌之美。在一堂充满创意的实验课上，他们利用光点、文字片段、随机单词等杂乱无章的元素创作出*Output*，被视为对“丑陋”设计概念在实践层面的回应。史蒂文·海勒在文章中所述的“丑”，实质上是将无序视为一种美学定义，它反叛了瑞士的传统风格，同时也逆反了那种追求秩序与对称的既定规则。^[4]

当“丑陋”的设计被置于聚光灯下，并被公众以一种开放和探讨的态度接纳时，引发了一场关于审美边界、设计多样性及文化批判的对话。帕特里克·伯戈因（Patrick Burgoyne）在《创意评论》（*Creative Review*）杂志上发表了《新丑》（The New Ugly）一文，文中将极端字体变形、高密度信息堆砌、鲜明色彩对比及规则颠覆视为视觉领域的“丑态新潮”，并赋予这类背离传统现代设计规范的作品以“新丑”（New Ugly）之名。

在中国，杨一兵的作品“边集”（Editor）品牌视觉识别系统设计荣获了2018年东京字体指导俱乐部奖，杨一兵通过将字体拉伸到极致的独特视觉语言，挑战了传统设计的规范与界限，这种在既定模式下寻求突破与创新的做法，与近年来国际设计界热议的“New Ugly”理念不谋而合，“新丑”的汉字表述也逐渐清晰起来。^{[3][32]}同年，高田唯在上海举办潜水平面设计展览，将那些草率变形的字体、粗糙简陋的图片和漫不经心的版式呈现在观众面前，

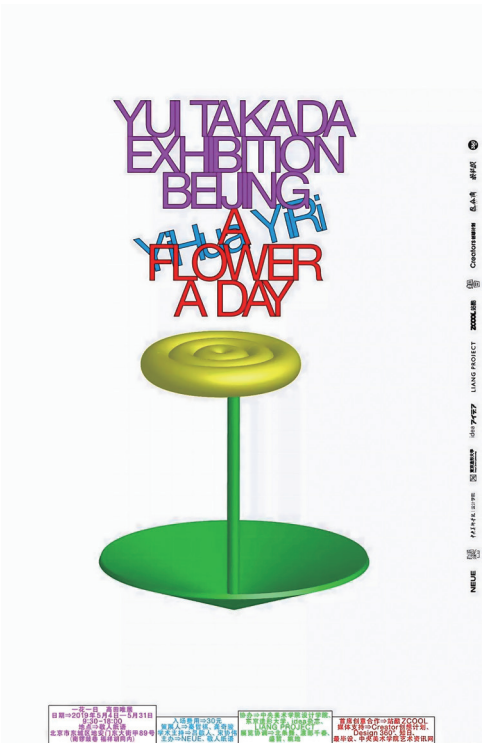


图1 高田唯 “一花一日” 展览海报 2019年



图2 高田唯 《2017年日本优秀平面设计年鉴》装帧 2017年



将设计中土和俗的一面不经修饰地袒露出来。此类充满搞怪色彩和挑衅意味的作品反映出具有当代性的审美动荡以及现代设计价值观的松动，^{〔5〕}平面设计中一种被称为“新丑”的美学印象逐渐在人们认知中清晰起来。

二、从“新丑”看现代平面设计中的审丑转向

在古典艺术中，丑只是美的陪衬，通过对比来凸显美的价值，而在现代艺术中丑不再是为了烘托什么，丑本身就是美的源泉之一。尼采认为，像古典主义那种纯粹的写实模仿是一种意志妥协顺从的表现，相反，将一切都纳入艺术家的自我范围之内并对它进行解构重组，是强力意志胜利的表现，这种艺术观念概括了现代主义先锋艺术在美学追求上的理念。^{〔6〕}艺术的每一个发展阶段都有代表性的先锋艺术，这些先锋艺术在题材、形象、色彩等不同方面求“新”的行为导致它们刚出现时也被时代定义为丑陋的艺术。从画面的形象发展来看，印象派抛弃了古典艺术题材内容的高贵和尊严，野兽派中出现了丑怪却仍然可辨析的形象，立体主义分割和消解了形象，抽象主义用纯粹的线条和色彩作为形象。在康德那里，丑陋必须借助崇高的外衣显示自己，而尼采将否定性的、非理性的东西引入美学，自此，西方现代艺术开始探索对“丑”的重新评价和表现。

然而，这些曾经的先锋艺术依然是在传统范围内改造艺术的形式语言。古典艺术从艺术的再现和工具论转向艺术形式的自律和艺术的纯粹语言，直到达达主义彻底拒绝观念绘画转向否定一切。^{〔7〕}达达主义的出现让艺术价值的焦点从物品本身的形象美转向了艺术行为背后所蕴含的观念。艺术中的新生事物无非有两种命运，或是被肯定，代表着这将改变美学观念的边界，或是被拒绝，则表明美学

观念为了自身的稳定性而将新事物毫不犹豫地剔除，而美的时代性则表现为对于美学观念的边界的重新讨论，具体来说则是它必然伴随着传统美学观念的解构和新的美学观念的诞生。^{〔8〕}

现代艺术不再局限于表现形式上的美以博取观众的喝彩，而是致力于引领欣赏者揭开每件物品所蕴含的艺术意图与思想观念。在这里，艺术观念的价值更胜于纯粹的形式表现，现代艺术的隐喻性由此更为突出，这种象征性的东西为人们思考新丑设计背后隐藏的某种艺术成为艺术的运行机制提供了示范。正如阿多诺所言：“丑的事物是一个历史的、中介的范畴。”^{〔9〕}⁸⁴丑随着历史的发展而不断演变，同时又与美保持着一种复杂的关系。新丑设计将创作的视角转向了那些平凡而常被忽视的领域，例如那些地摊儿上和电线杆上的宣传单。^{〔10〕}它们被人们戏称为“城市牛皮癣”，因为它们如同顽固的皮肤病一般，难以彻底清除，遍布城市的各个角落。然而，在新丑设计等创意者的眼中，这些所谓的“牛皮癣”却成为一种最通俗、最广泛的草根设计形式。

新丑设计的艺术价值袭承了达达艺术的精髓，其核心在于激发人们对艺术选择行为的理性的思考，它揭示了在现代主义设计的影响下，许多平庸的作品泛滥成灾，从而再次证明设计语言的纯粹性并非决定性因素。丑并非仅仅是美的否定，而是具有更为复杂的中介作用，它通过对美的质疑和批判，促使人们重新审视和反思美的本质和内涵。

三、“新丑”在平面设计中的艺术特征

（一）荒诞的图形

现代主义概念中的抽象性残余是艺术为了拥抱新事物

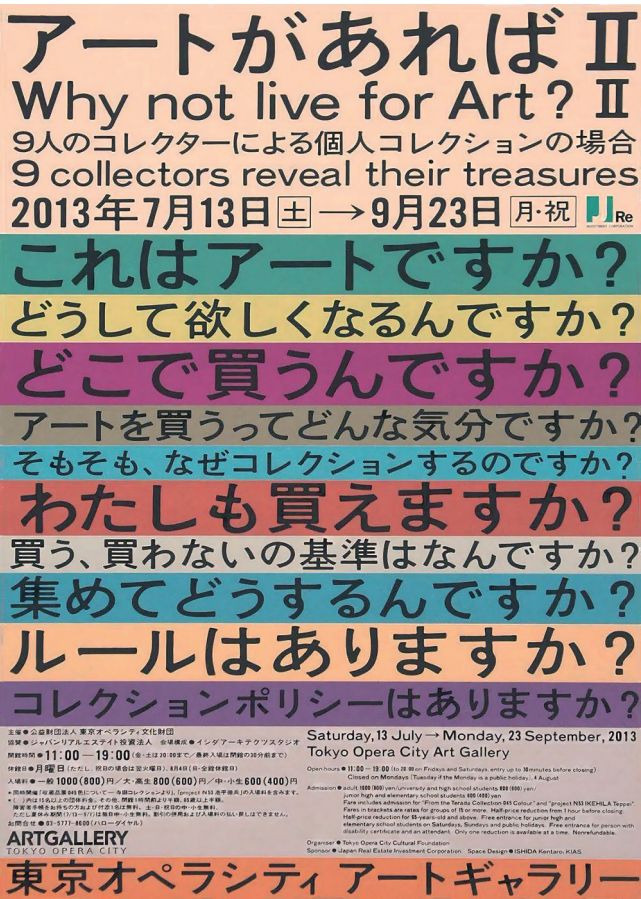


图3 高田唯 “Why not live for art” 活动海报 2013年

而不得不付出的代价，正如在资本主义垄断时期，物品的传统使用价值逐渐退居次要地位，而其符号价值则日益凸显，现代艺术中艺术的抽象性成了作品自身本质的密码。^{〔9〕}³⁹如“一花一日”展览海报（图1），花盆的黄色与绿色搭配，以及花朵的强烈色彩对比，构成了一种非现实的、高度提炼的视觉语言。这种色彩的运用，不再局限于自然物体的真实再现，而是成为表达某种情感、观念或氛围的抽象元素。材质上刻意模仿塑料的廉价质感。它摒弃了传统工艺对质感真实性的追求，转而通过简化、夸张或变形等手法，创造出一种具有象征意义的视觉形象。在高田唯的《2017年日本优秀平面设计年鉴》封面中（图2），硕大的字体几乎占据了整个视觉空间，其设计感似乎被刻意削弱，以至于给人一种未经雕琢的粗犷印象。加之一旁小太阳图案所搭配的“迷之微笑”，这种拟人化的处理虽然意图创造趣味性，但在书籍封面这种通常要求庄重和专业的设计领域中，显得有些突兀和不合时宜。这种组合在传统审美视角下，无疑被部分观众视为一种对传统设计美学的挑战，从而构成了一种荒诞感。

（二）灵活的版式

传统排版中常见的分栏布局在新丑风设计中很少见，取而代之的是文字瀑布式地撑满整个版面。新丑风设计中，字体和字间距的处理方式展现出对以往审美规范的突破。如



图4 广煜 “东京TDC2019选作展” 海报 2019年

图3，海报中的排版不受传统排版规则的束缚，信息呈现更加自由、灵活。整个版面都被文字、图形等元素填满，形成一种独特的视觉风格。尽管版面看起来可能杂乱无章，但巧妙的排版和色彩搭配，使得信息能够简洁明了地展现出来，观众在欣赏作品时能够轻松地捕捉到关键信息。

传统海报设计中，文字的字形有着严格的使用规范，例如标题常选用等线体或综艺体以凸显醒目，正文则多采用宋体、黑体以求清晰易读，注释部分则偏爱楷体以增添文化韵味。相比之下，新丑风海报在字体运用上显得更为自由与混搭。“GRAPHIC TRIAL 2019”海报中，衬线字体与无衬线字体的混搭使用，字号逐级递减的排列方式，以及近乎零行间距的紧密布局，搭配灰、蓝、黄、红、绿等多彩元素，营造出一种动态而充满活力的视觉效果。“东京TDC2019选作展”海报（图4），进一步将这一趋势推向极致，通过模仿数字屏幕上的“弹幕”效果，将主要信息文字间相互叠压，创造出强烈的动感与视觉冲击。同时，次要信息则以静态背景板的形式严谨排列，形成动静对比，各种字体与多彩颜色的混搭，构建出一个既混乱又和谐、充满创意与个性的视觉画面。这种字体的混杂性与色彩的丰富性，无疑为新丑风设计带来了别具一格的审美体验。

（三）通俗的题材

在中国街头巷尾随处可见的开锁广告，悄然成为新丑



图5 李艺雪 “当一名工厂工人”展览海报 2019年



图6 刘钊，詹火德 “广州语言观察展”海报 2014年

设计的重要灵感源泉，这些素人设计蕴含着浓厚的生活气息和地域文化特色。在新丑设计中，这些丑陋的、世俗的东西可以毫无保留地袒露自己的真实面目，不必借助任何美的形式表达自己，丑就是丑，无须掩饰。如图5，通过模仿住宿、餐饮、网吧的招贴广告形式构建出一名平凡的工厂工人的日常生活图景，高密度的信息堆砌细腻地展现了工人生活的繁忙与充实。这些源自市井生活的视觉语言形式，尽管在形式上偏离了传统设计的规范化框架，却以其独特的表达方式有效地承载并传播了信息内容，构成了一种在非精英文化领域中蓬勃发展的“野生设计”。如图6，设计师将视角转向日常俗语和粤语文化，通过文字文本可以感受到一种市井生活的氛围。如“味走鸡”“多士”“蛋散”等词汇，都是与日常生活、饮食文化紧密相关的，这些元素共同构建了一个充满生活气息和市井风情的场景。现代艺术中，丑不再是被回避或否定的对象，而是被赋予了新的意义和价值。新丑设计通过挑战传统美学观念中“美”与“丑”的界限，将丑作为一种审美元素引入设计作品中。在这个过程中，丑逐渐从一种被排斥和边缘化的审美元素转变为一种被接受和欣赏的审美对象，展现了一种适应时代变化的动态性。这种动态性使得丑成为一种具有生命力的审美形态，能够不断适应和反映时代的变化。

（四）模糊的内容

艺术经历了从仅限于高雅题材到题材无界限的演变，从具象表现过渡到抽象探索，并最终超越观念绘画，进入观念艺术的领域，这一过程体现了艺术内容从明确向多元模糊发展的路径。如图7，该海报从上至下被明确划分为三个区域，这种分区策略本身便是对传统设计布局的一种挑战。画面最上方的低分辨率花卉图像，其像素化效果打破了对图像细腻度的常规追求，再看中间部分缠绕在一起的黑色变形字体，在形态上突破了传统字体的规范与和谐，而底部椭圆形那不修边幅的笑脸，以独特的形态和表情为海报增添了一抹幽默与荒诞的色彩。画面中既缺乏能

够直接传达明确信息的具象形象，也未见含义清晰的抽象符号，这种设计促使观众从单纯欣赏艺术的外在形式中抽离，转而深入思考艺术家选择此等表现手法背后所隐含的动机与意图。

有些新丑设计会通过引入诸如箭头、几何图形等指向模糊的功能性符号，形成一种审美上的距离感。这些符号，既非纯粹装饰，亦非直接叙事，而是以其抽象性为桥梁，跨越了传统与现代、具象与抽象之间的鸿沟。例如台湾设计师叶忠宜的作品（图8），海报中大量使用了圆形和箭头等几何图形，这些图形不仅具有视觉冲击力，还能够有效地引导观众的视线流动。大圆圈和小圆圈的嵌套关系，以及箭头的指向性，都使得海报的构图更加紧凑和有趣。阿多诺所言的“抽象性也是获得传统幻想不再提供的那种审美距离的手段”在此得到了生动的诠释。这种审美距离，使得观众得以暂时抽离于日常生活的琐碎与繁杂，以一种超脱于常规视角的冷静与客观，重新审视自我与周遭世界。

四、“新丑”中丑的意义

“新丑”并不是传统意义上的“丑”。从意义上看，它既不符合古典艺术中以“丑”讽刺现实的批判意义，也不具有尼采所言的现代艺术中“丑”的暴力倾向。“新丑”这一艺术形式，在某种程度上，可以被视为介于现代艺术与后现代艺术之间的一种过渡或桥梁。它既吸收了后现代艺术在形式上的创新和多样性，又保留了现代艺术在内容上的批判性，通过避开消费社会文化下商品同质化所带来的审美同质化，展现了艺术的多样性和可能性。

五、结语

长久以来，美丑与善恶之间一直维系着一种紧密且固有的关联性，然而，新丑设计的兴起对这种固有的美丑与善恶之间的联系构成了挑战，并促使我们重新思考其定义。在新丑设计的语境下，“丑”并非简单的负面评价，而是一种艺术语言的故意运用，它展露出那些在传统美学

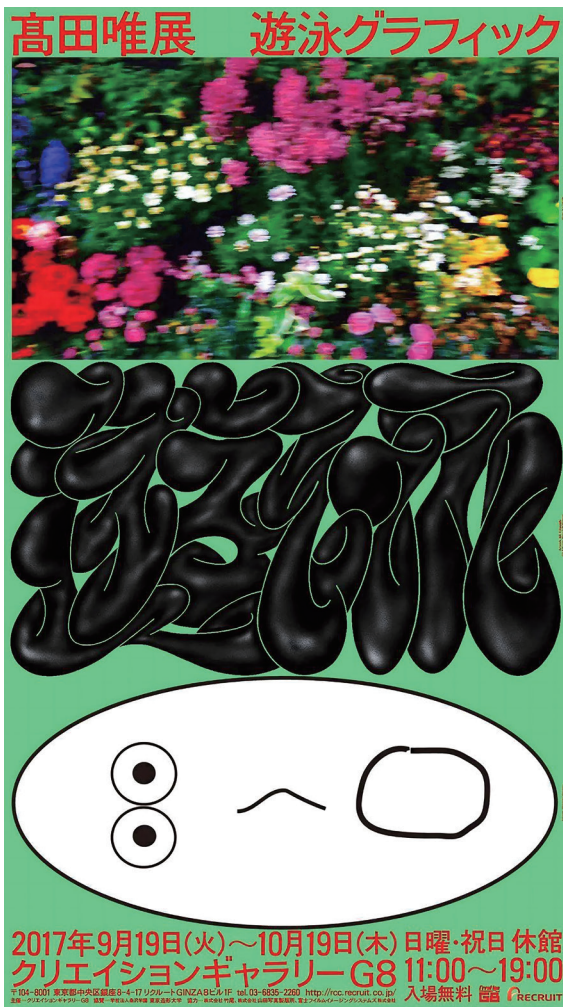


图7 高田唯 “游泳·Graphic”展览海报 2017年



图8 叶忠宜 “Lost File”展览海报 2019年

中被规避或掩饰的粗糙与不规则。

新丑设计选择了一条贴近大众阶层的道路。它摒弃了高雅艺术的精英化倾向，转而关注普罗大众的生活与情感，用独特的艺术语言反映社会现实，触动人心。这种对大众文化的尊重与挖掘，使得新丑设计不仅能够引起广泛共鸣，更在一定程度上促进了艺术的民主化与普及化。

参考文献：

[1] 毕子豪.信息拾荒：网络信息垃圾处理的创意设计研究[D].上海：上海师范大学，2023：22.

[2] 赵守成.反叛的延续——视觉设计形式的风格转向研究[D].北京：中央美术学院，2021：33.

[3] 王晖.日常、模糊与更多的拙稚——从“日常生活的审美呈现”到“新丑”[D].南昌：江西财经大学，2020.

[4] 杜昊宇，唐昌乔.“新丑”在当代视觉设计语境下的价值与意义探析[J].包装工程，2022，43（10）：7.

[5] 张磊.高田唯潜水平面设计展前言：当代平面设计中的审美偏差[EB/OL].（2018-08-15）[2023-05-31].https://mp.weixin.qq.com/s/iy1FqSq8QxcycNrf_sJ9WQ.

[6] 陈后亮.论西方现代艺术中的审丑转向问题[J].广州大学

报（社会科学版），2010，9（12）：82-88.

[7] 王拥军.反叛和否定：现代艺术的美学精神[J].思想战线，2004（02）：62-66.

[8] 潘知常.从美到丑 从美到非美——在解释中理解当时审美文化[J].上海艺术家，1995（3）：3.

[9] [德]阿多诺.美学理论[M].成都：四川人民出版社，1998.

[10] 王瑞雪，李鑫.“新丑风”的崛起——浅析现时代下平面设计的个性表达[J].艺术与设计（理论），2022，2（01）：87-89.

张泽怡：河北师范大学美术与设计学院
2021级硕士研究生

（责任编辑：赵 纯）



摘 要：本研究通过对ERIAH（欧洲工业遗产之路）这一成功旅游模式的研究分析，探讨其对于天津地区的工业遗产旅游发展的借鉴意义。通过采用文献梳理、实地调研、文化传播分析和个案研究等多种方法，本文系统分析了天津的工业遗产旅游的可行性措施，在天津的工业遗产中选出具有历史价值、文化价值、经济价值的锚点，再通过连接这些锚点提出区域路线和主题路线的具体设想和实施策略。同时，构建工业遗产的线上旅游信息平台，为游客和当地居民提供完备的旅游设施和信息。

关键词：ERIAH（欧洲工业遗产之路）；天津近代；工业遗产旅游；线上旅游信息平台

由于我国地域辽阔，工业遗产的分布和保护呈现显著的地域性差异，发展极不均衡，因此，建立国家层面的工业遗产保护与管理体系尤为迫切。目前，在我国这一领域的研究正逐渐成熟。通过研究ERIAH（欧洲工业遗产之路）模式，我们可以进一步加强对天津近代工业遗产的推广，并进行旅游主题线路开发。

在党的二十大之后，随着我国对工业遗产的重视和研究视野的拓宽，ERIAH模式为我国的工业建筑遗产旅游的多元化开发提供了新的想法和发展方向。因此，笔者计划为天津近代工业遗产搭建基于ERIAH模式的数字化收集平台，以便游客、本地居民和研究者们能够集中性地了解和研究工业遗产。通过工业遗产主题路线旅游开发，我们可以吸引更多的人了解工业遗产的历史和文化，并为参观、旅游的游客提供完善的基础设施和旅游信息。这一举措可以解决人们对于工业遗产了解浅薄、遗产文化得不到有效传播的困境。

一、ERIAH旅游模式概述
（一）定义
ERIAH（European Route of Industrial

表1 “欧洲委员会文化路线”认证保证内容	
序号	保证内容
1	研究与开发合作
2	展现欧洲丰富的历史遗产
3	为欧洲年轻人提供文化和教育交流；当代文化艺术实践
4	文化旅游与可持续文化发展

（作者自绘）

Heritage），即“欧洲工业遗产之路”，是一个由欧盟于1999年创立的综合旅游信息网络平台，旨在保护并弘扬欧洲丰富的工业遗产，同时为公众提供详尽的工业遗产旅游信息。这一平台不仅致力于文化遗产的保护，还构建了一条贯穿欧洲的特色旅游路线，将散落于51个国家的2300多处工业遗址串联起来。

“欧洲工业遗产之路”特别突出了鲁尔区——这个欧洲曾经的工业心脏的重要地位，它将区内最重要和最具吸引力的工业遗迹纳入线路之中，全长约400公里的路线，不仅展现了横跨150年的工业历史变迁，还精心策划了17个观景点、13个具有历史意义的定居点，以及多条主题路线。在主题路线上包含被称为“锚点”的核心工业遗产、全景景观、定居点、自行车路线、游客中心等较完备的旅游设施和信息。^[1]

ERIAH网站向公众展示工业遗产，并鼓励人们亲临这些地点参观。该网站被视为一座虚拟图书馆，汇集了大量关于欧洲工业遗产的信息，已成为全球范围内对于工业遗产研究的重要知识库。ERIAH的成功运作，为国内外的

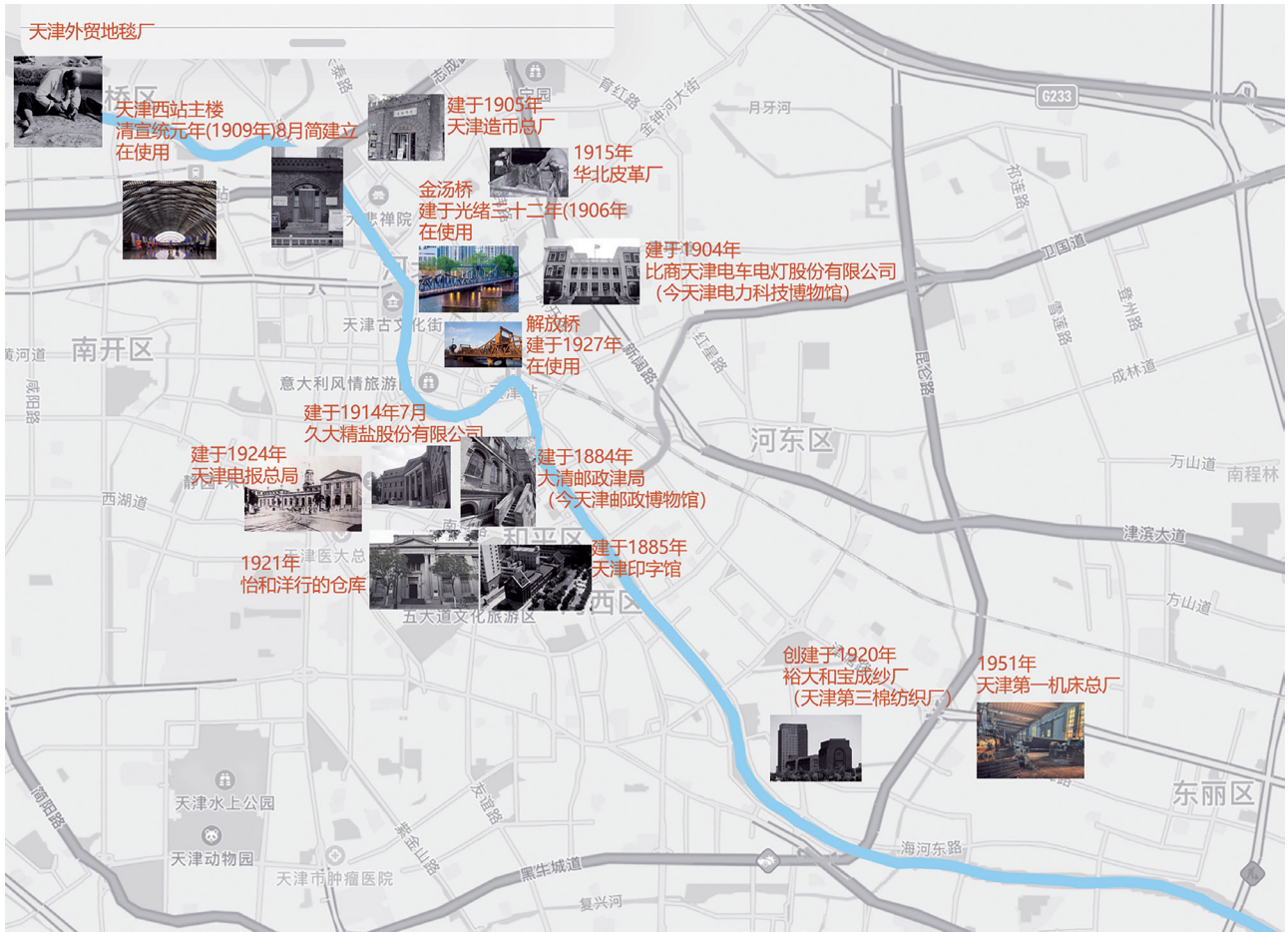


图1 天津市工业遗产分布 作者自绘

工业遗产保护再利用提供了宝贵的借鉴经验。

（二）路线系统

1.锚点

所谓锚点，是具有特殊历史意义的工业遗产地，有一定的价值因素。^[1]锚点需具备完善的旅游设施，为游客提供一系列有吸引力的服务和体验，如现场参观、多媒体数字体验、导游服务以及工厂操作演示等。锚点还需利用好周围的环境，开展各种文化创意活动。此外，为了确保游客的便利性和舒适度，此地还应该有更便利的交通系统、舒适的住宿设施以及多样化的餐饮选择。通过满足游客对旅游基础设施和服务的期望，这些地点不仅能够提供高质量的游览体验，同时也成为工业遗产之路上的里程碑。

2.区域路线

区域路线旨在将在欧洲范围内具有历史价值的景观和遗址串接起来，ERIAH激励和支持当地的参与者在该网络或者路线的框架内展示该区域路线中某一地的工业历史、开发旅游产品并且进行推广。在ERIAH中有以奥地利、捷克共和国、德国、卢森堡、荷兰、波兰、西班牙、英国为主的8条区域路线，每一条路线都详细介绍了其中的锚点信息。

3.主题路线

ERIAH展示了来自欧洲所有国家的2300多个工业分支的站点，从政治、文化、地理这三个角度来看，这些站点被认为是欧洲的一部分，无论是部分还是全部。而ERIAH也为这些站点分配了一个或多个主题路线，共设定了16条主题路线（有44个子类别）。^[2]这些路线主要是专注于欧洲工业历史相关的具体问题和潜在联系，并且还介绍了各个行业的发展历史。

（三）研究价值及经验借鉴

1.研究价值

ERIAH在2019年被认证为“欧洲委员会文化路线”，目前，已有47条线路获得了这一认证。作为“欧洲委员会文化路线”的一部分，ERIAH致力于实施与五个主要优先行动领域有关的创新活动和项目。这些领域的活动旨在促进人们探索和发现分布在欧洲不同国家和文化中的历史工业遗产，从而增进对文化多样性的理解和欣赏，加强不同文化之间的交流，ERIAH不仅促进了工业文化旅游模式的发展，也为工业建筑遗产的可持续发展奠定了基础。^[2]

表1列出了“欧洲委员会文化路线”认证所保证的内

容，这些内容体现了该认证的核心价值：

2.经验借鉴
ERIH以鲁尔区为例，建立了一个全面且便利的工业遗产信息交流平台。里面涉及锚点、区域路线和主题路线三个组成部分。对于每个工业遗产，平台都提供详细的历史信息介绍、精确的位置信息、附近的旅游服务设施、开放时间，以及导览服务等实用信息。所有年龄段的游客都可以通过引人入胜的导览游览、激动人心的多媒体演示和出色的特别活动来深入了解和体验当地的工业遗产。这个平台不仅极大地便利了游客的研究过程，也为鲁尔区的工业旅游发展带来了复兴。

ERIH的成功建立在欧洲有着大量的工业遗产旅游地的基础上，欧洲作为最早开始研究工业遗产旅游的地区之一，有着较完备的旅游服务设施，并在遗产保护再利用方面积累了丰富的经验。ERIH里面的锚点涵盖了欧洲工业历史的全貌，它的评选标准是：1.为参观者提供有吸引力的最新设施；2.以富有想象力的诠释和展览讲述其历史。^[2]这些锚点将工业遗产以新颖的方式呈现在众人视野之中，吸引着游客前去游览。

ERIH将欧洲的众多工业遗产通过主题路线串连在一起，形成巨大的工业遗产信息网，并提供了非常清晰的路线规划。这使得游客在游览过程中可以直接选择感兴趣的部分，所有信息结构清晰，分类明确。而区域路线涵盖了欧洲大部分工业遗产，构成了线上图书馆，让其他学者可以借鉴、查询。

二、天津工业遗产概述
天津因水而生，作为沿海城市，有着便利的交通条件，蜿蜒流经天津的海河也有着丰富的水资源。此外，天津的建筑也十分多样，通过对建筑历史、建筑文化、建筑装饰的分析，可以看出天津的建筑遗产非常之多。^[3]在洋务运动后，天津渐渐发展成为北方的工业中心，成为工业三大门户之一。起初，轮船航运业和近代军工业在天津兴起，后又建立起矿务局，以及机器、纺织、食品等多种类型的工厂，还修建了中国的第一条准轨铁路——唐胥铁路。现如今，天津将这些工业遗产分为三大形态构成：单点遗产、线性遗产、厂区遗产。^[4]天津的工业遗产分布主要集中在滨海、和平、河北三区。表2针对天津市区内的工业遗产现状进行了概述和分类。

通过整理天津工业遗产保护现状可以看出，海河沿线有许多正在使用的工业遗产，这些遗产足以建立一条区域路线供游客游览。其中有许多工业遗产已经具备成为锚点的基本条件，有着历史价值和文化价值。

（一）天津工业遗产的特点
1.工业遗产丰富
在近代中国工业发展的历程中，洋务运动时期，天津、上海与福州被视为对外开放的三大重要港口城市，之后更多的工业基地在沿海地区建立起来。天津作为沿海城市，因清政府在1860年签订《北京条约》而被迫开埠，这迫使清政府开始系统地学习和引进西方先进的技术和管理经验。洋

务运动也迫使手工业向机器工业转型，天津也因此逐渐成为北方的工业中心。^[7]

2.地理位置良好
如图1、2所示，天津的工业遗产沿海河一带呈廊道式分布的特点，这一区域有着便利的交通条件和丰富的水源，通过地图可以看出，天津工业遗产呈现出集中式发展模式，各工业遗址之间具有内在的关联性和互通性，这为旅游开发提供了优势，因此，这些遗产能够为游客和当地居民提供独特的、集中的和具有文化价值的旅游目的地。^[8]

（二）天津工业遗产旅游的影响因素
1.市场需求是构建天津工业遗产旅游的重要考量因素
随着旅游业的快速发展，越来越多的游客对于非传统旅游景点的需求不断增加。工业遗产旅游作为一种独特的旅游体验，具有吸引力。天津工业遗产之路可以满足游客对于工业历史和文化的的好奇心，提供不同于传统旅游景点的体验。
2.基础设施和服务的完善是天津工业遗产之路旅游模式的重要保障

天津作为大城市，已经有较为完善的基础设施和服务体系，如交通、住宿和餐饮设施等。然而，在开发工业遗产旅游时，还需要进一步完善导览服务、信息展示、交通接驳等方面的配套设施和服务，以提升游客的旅游体验。

3.可持续性确保天津工业遗产旅游模式成功的核心要素

在开发此类旅游项目时，必须将工业遗产的长期保护和维护作为优先考虑的事项，以防止其遭受不可逆的损害或功能丧失。为此，应采取一系列具体的可持续发展措施，包括但不限于：采用环保和清洁能源技术，减少旅游活动对环境的影响；推广生态旅游和可持续旅游的理念，引导游客和社区居民认识到保护工业遗产的重要性；培养和利用当地人才，通过教育和培训提升他们对工业遗产价值的认识和保护能力；利用数字化技术，如虚拟现实（VR）和增强现实（AR），为游客提供沉浸式体验，同时减少对实体遗产的物理干预。

综上所述，基于ERIH旅游模式，构建天津工业遗产之路的旅游模式需要充分考虑文化价值和历史意义、市场需求、基础设施和服务、可持续性等各个方面的因素。通过合理规划和开发，天津的工业遗产不仅可以成为独特的旅游目的地，吸引国内外游客，同时也可以促进当地经济的发展和工业遗产的保护。

三、天津工业遗产之路的构建
（一）锚点的选择

近年来，人们对工业遗产价值的认识逐渐加深，尤其是德国鲁尔ERIH模式的成功实施，对其他城市的工业遗产旅游发展有了很大的促进作用。在我国，福州市、重庆市、北京市已经成功借鉴了这一模式。

天津工业遗产之中，能够被选为锚点的地址应当是那些能够承载并传递其历史价值和场所记忆的地点，此地需具备完善的基础设施和旅游信息服务，具有较好的交通可达性，以便将天津的工业遗产串联起来，形成一个整体协

表2 天津市区海河沿线工业遗产现状概述及分类

	修建时间	名称	当下遗产认定	原始用途	现实用途	历史价值	遗产现状
1	1909年8月	天津西站	全国重点保护文物	交通	交通运营	天津市规模最大的铁路车站	改建在使用
2	1906年	金汤桥	中国工业遗产保护名录	通航可开启	步行桥、观赏	国内仅存的三跨平转式开启的钢结构桥梁	在使用
3	1927年	解放桥	中国工业遗产保护名录	合则走车，开则过船	通行	天津市的标志性建筑物之一	在使用
4	1884年	大清邮政津局（今天津邮政博物馆）	中国工业遗产保护名录（第二批）	全国邮务管理中心和邮运组织中心	博物馆	中国第一个邮政代办机构	在使用
5	1904年	比商天津电车电灯股份有限公司（今天津电力科技博物馆） ^[5]	第一批教育基地	公共交通公司	博物馆	天津第一条有轨电车路线，也是中国第一条公交线路	在使用
6	1920年	裕大和宝成纱厂（天津第三棉纺织厂） ^[6]	第四批国家工业遗产	生产功能	创意产业集群	近代天津六大纱厂之一	改建在使用
7	1908年	津浦路西沽机厂旧址	第四批天津市文物保护单位	机车修理厂	未使用	最先进的火车修理厂	保护
8	1914年7月	久大精盐股份有限公司 ^[1] ^[2]	中国工业遗产保护名录	制盐	驻津办事处仍保留	中国第一家制造精盐的企业	拆除搬迁
9	1878年3月	哈来牟机器磨房 ^[3] ^[2]	中国工业遗产保护名录（第二批）	磨面粉	拆毁	天津第一家近代化私人面粉工厂	拆毁
10	1885年	天津印字 ^[4] ^[2]	近现代重要史迹及代表性建筑	印字	写字楼	首家铅字印刷厂	在使用
11	1905年	天津造币总厂 ^[5] ^[2]	工业遗产	造币厂	服装商店	当时国内规模最大、设备最好、技术最先进的造币厂	在使用
12	1915年	华北皮革厂	工业遗产	皮革生产中心	拆除	第一家采用现代鞣革技术和机器设备的近代机器制革厂	拆除
13	1876年	怡和洋行的仓库	工业遗产	洋行仓库为粮食仓库	创意产业园	英国怡和洋行天津分行的仓库	在使用
14	1926年	福聚兴机器厂	第四批市级文物保护单位	铸铁、机器制造业	博物馆	天津市乃至华北地区唯一保留的中国早期旧工厂遗址	改建在使用
15	1956年	天津外贸地毯厂 ^[6] ^[2]	中国工业遗产保护名录	地毯出口	创意园区	20世纪50~90年代不同风格的14幢建筑	改建在使用
16	1951年	天津第一机床总厂	工业遗产	机床研发制造	国家机床博物馆展示中心	新中国独家生产弧齿锥齿轮系列成套加工机床的厂家	在使用
17	1924年	天津电报总局	天津市人民政府第四批文物保护单位	电信业	天津邮政局大楼	清末创办的近代电讯企业	改建在使用

调且体验舒适的工业遗产旅游网络。

上述表2中所涉及的海河沿线工业遗产，根据地理位置、历史价值、周边环境、文化价值、基础设施可以选出作为锚点的有裕大和宝成纱厂（天津第三棉纺织厂）、久大精盐股份有限公司、金汤桥、天津西站主楼和天津印字馆等五个（图3）。

1.裕大和宝成纱厂（天津第三棉纺织厂）
天津棉三创意街位于河东区，西临海河东路，北倚富民公园，东至国泰道，建筑面积约22.4万平方米，前身为始建于1921年的天津第三棉纺织厂（以下简称“棉纺三厂”）。主要由棉纺厂、1921艺术空间、中心广场、滑板广场等组成。

棉纺三厂是第四批国家工业遗产，它的原始用途为纺织生产，该工业遗产的文化价值主要体现在两个方面：首先，它记录了当时工人们的生产活动和文化生活，这些活动和生活不仅反映了当时的社会状况，也构成了工业遗产不可分割的一部分。其次，棉纺三厂的重要标志物，如历史建筑和机械设备，作为文化载体，承载着丰富的历史信息和工业发展的记忆。这些建筑和物品不仅是工业生产的见证，也是我们理解和传承工业文化的重要资源。现如今，此处工厂旧址通过功能置换，实现了工业遗产活化利用，成功转换为文化、科技、办公、时尚的集合地。棉纺三厂的地理位置相当优越，交通便捷，因此，具备着成为锚点的优势。^[9]

2.久大精盐股份有限公司
久大精盐股份有限公司位于天津市和平区中心公园北侧，它是国内首家精盐生产企业。1914年，范旭东在塘沽试验用当地粗盐制造精盐并取得成功，这一成就标志着中国精盐产业的开端，并直接促成了久大精盐公司的成立。在2013年公布成为第四批市级文物保护单位的久大精盐公司旧址，到2018年，入选第一批中国工业遗产保护名录。

久大精盐公司是中国最早的盐化工企业，拥有着最早的制碱工艺流程线，至今保存完好，工业化的风格尤其鲜明。在这里，还曾培养出一大批化工人才。^[10]

当前，该工业遗产周边区域已经发展成为一个综合性商圈，配备了完善的商业、餐饮、购物、娱乐和旅游设施。这些功能区的存在为游客提供了便利的休闲和旅游选择。鉴于其优越的地理位置和完善的基础设施，该工业遗产自然成为工业遗产旅游网络中的关键锚点。

3.金汤桥
1906年，金汤桥建成，成为天津现存的大

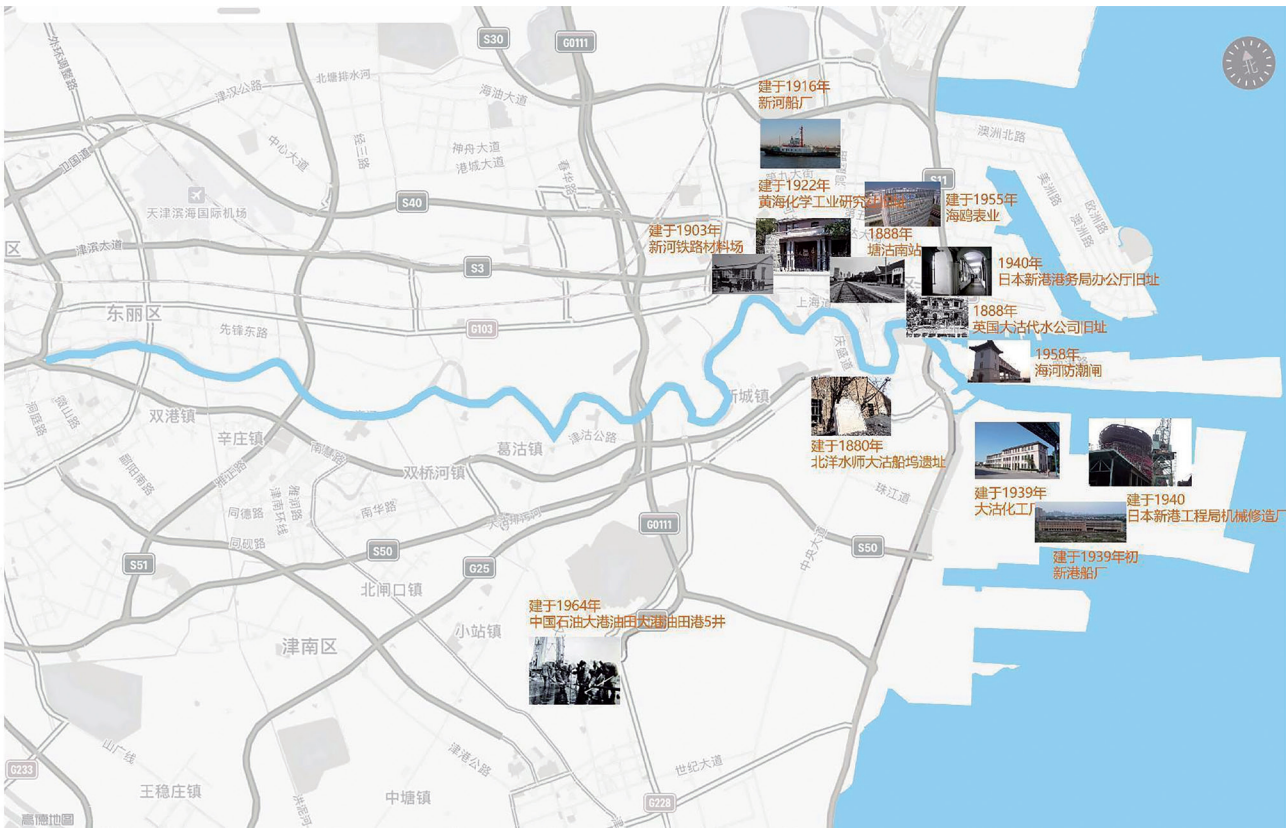


图2 天津津沽工业遗产分布 作者自绘

型标志性铁桥之一，是中国唯一一座平转式开启的桥梁。之后，为了适应现代交通的需求，金汤桥被改成了新式铁桥，为人们的出行增加了便利。在天津解放的历史时刻，人民解放军东西两路主攻部队在金汤桥会师，这一事件赋予了金汤桥特殊的历史意义。1994年，天津市委、市政府将其列为市级爱国主义教育基地。这一工业遗产不仅是技术成就的象征，也是社会改革的标志，通过参观金汤桥，人们可以了解前辈们的光辉事迹，并将其铭记于心。因此，金汤桥具有重要的历史价值和科普教育价值。^{〔11〕}

金汤桥位于天津市河北区，与天津古文化街旅游区、李叔同旧居、海河意式风情区相邻，周边旅游服务设施完善、交通便利，区位优势是其吸引和接待游客的一大优势。

4.天津西站主楼

天津西站主楼，作为天津市特殊保护等级的历史风貌建筑遗产，其历史价值和建筑美学得到了充分的认可。2005年，它被评为天津市特殊保护建筑，并于2013年被列为第七批全国重点文物保护单位。这座历史悠久的建筑不仅是华北地区重要的铁路中转站之一，也是保存较为完整的折中主义风格建筑的典范，其三层的建筑结构和独特的凸字形设计，见证了天津作为近代中国商业贸易中心的繁荣。

然而，尽管天津西站主楼已转型为铁路博物馆，但由于缺乏有效的管理和维护，建筑的内外部出现了一定程

度的破败。为了保护这一珍贵的工业遗产并发挥其在现代旅游中的潜力，有必要通过旅游开发和功能更新来重新活化这一历史建筑。通过引入新的管理机制和创新的旅游项目，不仅可以恢复天津西站主楼的昔日辉煌，还能进一步增强其作为工业遗产旅游锚点的吸引力和功能性。

5.天津印字馆

在1885年，英国商人在天津创办了第一家铅字印刷厂，英文版的《中国时报》就是在此地创办。1894年，这家印刷厂改名为天津印字馆。在这座印字馆里，印刷并出版了大量的报刊和书籍，很多珍贵的历史文献资料被珍藏，对研究天津乃至中国北方近代历史起了不可磨灭的作用。

通过对天津近代工业遗产的综合分析，我们发现这些遗产在历史价值、文化价值和科普教育价值方面有着重要意义，这为旅游开发提供了广阔的空间。根据ERIH模式，天津的近代工业遗产在坚持原址保护的同时，将进一步开发经济价值。

以上所选定的五个锚点，均具备良好的区位条件、适宜的环境条件、便捷的交通条件和完善的周边设施，这些特点与ERIH模式中对锚点的要求基本相符。

（二）主题路线

通过对天津工业遗产的搜集和整理，我们可以将其主要类型分为纺织工业、军工业、交通运输业、化工工业、

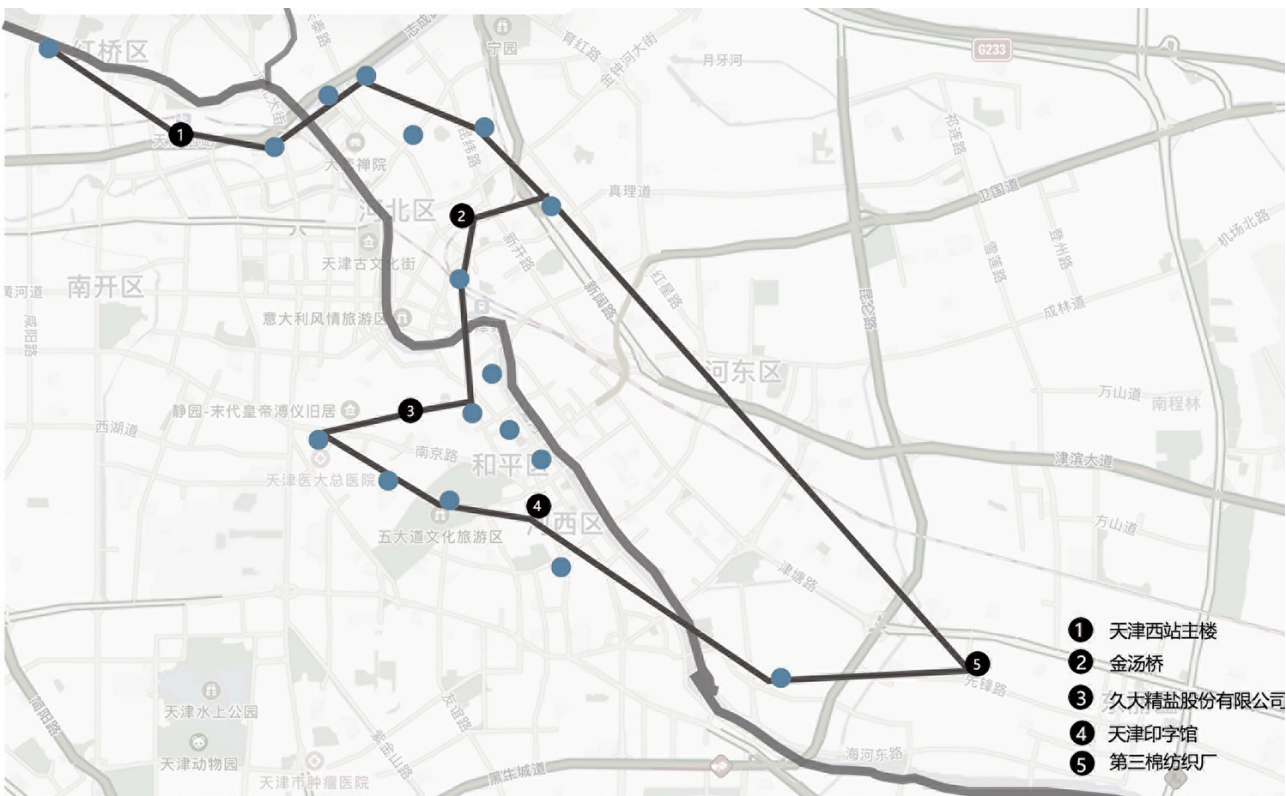


图3 天津工业遗产旅游之路锚点选取 作者自绘

水利工程、电力工业、机械制造业、船舶工业、食品加工业、通讯业以及石油工业等。刘抚英在《欧洲工业遗产之路初探》中介绍到主题路线不仅可以作为旅游景点供游客参观体验，也可以为学者提供一个系统的、完整的知识板块进行研究、学习。^{〔12〕}在主题路线的分配上会存在工业遗产交叉现象，例如天津棉三创意园区既有纺织工业也有制造业。这样，在主题路线的设计中，某些区域可能会被多个主题共享。

（三）区域路线

工业遗产之路的旅游开发中区域路线作为主干线，是由锚点、其他工业遗产和周边的交通路线连接在一起组成的。天津的工业遗产主要分布在河北区、和平区、红桥区 and 塘沽区。和平区，作为天津市的中心，拥有众多工业遗产，它们均匀分布在区域内，并由完善的交通网络相连。久大精盐股份有限公司作为该区域的锚点，应加强开发和建设，并完善周边旅游和服务设施。另外，对其他的工业遗产也要进行改造或完善，挖掘并展示每个遗产点的特色，从而丰富整个工业遗产旅游的体验。

结合天津工业遗产分布的地理位置分析，天津的区域路线主要可以规划为三条：和平区区域路线、河北区区域路线和滨海新区区域路线。这些路线的设计允许游客从任一锚点开始他们的探索之旅，并通过便捷的交通连接轻松访问其他工业遗产点。每条区域路线都旨在提供一站式的

旅游体验，游客不仅可以在锚点深入了解工业遗产的历史和文化，还可以享受到周边的住宿和餐饮服务。这种环形的游览路线设计，为人们旅途中减少了多项旅游选择的烦恼，也提供了完整、便捷的旅游路线。^{〔13〕}

（四）天津近代工业遗产信息平台建立

从对欧洲工业遗产之路的研究来看，线上信息平台的建立有着极其重要的意义，这类平台在网址中关联着众多的工业遗产景点，为用户提供便捷的访问途径。借鉴这一模式，我们可以对天津地区工业遗产的详细信息进行整理归纳，与计算机数据结合构建工业遗产的线上游览平台。工业建筑遗产数字化展现是目前文化遗产保护的新方向，在数字化的传播语境下，工业遗产旅游可以快速发展，让公众可以通过虚拟数字技术获取相关知识，线上和线下互动相结合体现出工业遗产的教育价值。游客可以通过网站获得更全面的遗产信息，并进行工业遗产地预约，^{〔14〕}此外，平台还建立了推荐路线功能，使游客们有选择性地规划行程安排。在此信息平台上，还可以进行学习交流，宛如一座线上图书馆，扩大了工业遗产旅游在民众中的认知度。^{〔15〕}

除了开发工业遗产旅游路线，我们还应在线上线下推广相关的产品、知识产权（IP）和标识，以此加强工业遗产旅游的宣传力度，使其深入人心。通过在各大宣传平台进行裂变式传播，我们旨在提升工业遗产旅游的知名度，将

其打造成为天津市的A+级旅游景区，进而成为城市的一张新名片。

工业遗产不仅承载着丰富的历史和文化价值，还蕴含着天津独特的地域文化特色。天津的地理位置和资源孕育了多样化的工业遗产，这些遗产地的地域文化特色能够激发广泛的共鸣，为当地居民塑造集体记忆，同时吸引游客的参与和体验。通过这种方式，我们不仅能够获得民众的认同，还能加强人们的文化归属感和文化自信。

（五）拟解决的关键问题

1.将天津地区工业遗产详细信息进行整理归纳，与计算机数据结合构建工业遗产的线上游览平台。该平台将覆盖天津大部分重要的工业遗产地点，形成一套系统的区域游览路线。通过这种方式，我们旨在创建一个类似于线上图书馆的资源库，以便学者和其他感兴趣的人可以借鉴、查询。

2.通过工业遗产价值评估，选出适合的锚点，建立与其他工业景点的连接，完善道路系统，设计主题游览路线。实时收集公民的想法和游客对于工业遗产旅游的兴趣点，进行工业遗产与游客之间互动方式的研究，以便打破工业遗产保护再利用领域专业人士的局限，从社会设计的角度，加强公民与工业遗产之间的联系，让公众能更深入地参与和体验工业遗产的展示与传承。

3.根据ERIH模式，对天津所选锚点进行全面的基础设施规划和完备的旅游信息设计，为游客们提供优质的工业旅游服务体验。

（六）可行性分析

天津，自洋务运动之后逐渐崛起为北方的工业中心，其丰富的近代工业遗产为研究提供了宝贵的资源。本项目选择天津作为研究区域，旨在深入探讨如何将ERIH模式应用于工业遗产的旅游开发。通过将ERIH模式与天津的工业建筑旅游开发相结合，本文提出了一系列创新的旅游开发策略。

这些策略包括识别并利用具有代表性的工业遗产作为旅游锚点，进而规划主题路线和区域路线，以系统化地整合和展示天津的工业遗产。尽管目前天津的工业遗产旅游开发尚处于起步阶段，但保护这些遗产的紧迫性不容忽视。因此，本研究不仅旨在推动旅游发展，也强调了对这些不可再生资源的保护和可持续利用的重要性。

在本次研究中，将引入计算机学习技术和数字化虚拟设计模型，通过互联网和人工拍摄收集优质的天津工业遗产建筑数据资料，在初步完成数据资料的整理和分析后，建立线上天津工业遗产数据信息平台，为后期的理论分析和设计提供可靠的数据依据。

四、总结

在当前的旅游产业发展背景下，对具有历史价值的工业遗产保护再开发是非常有必要的。根据目前的工业遗产旅游价值研究，工业遗产本身具有文化价值、历史价值、艺术价值、教育价值和社会价值。在当下政策的支持和旅游市场的不断推新之下，基于ERIH模式，笔者针对天津工业遗产进行本地特色的旅游路线开发，以便更深入挖掘工业遗产地的价值特色，把工业遗产打造成为天津市旅游的新名片。

参考文献：

[1] EUROPEAN ROUTE OF INDUSTRIA HERITAGE [EB/OL]. [2023-11-02]. http://www.erih.net.

[2] route-industriekultur [EB/OL].[2023-11-02]. https://www.route-industriekultur.ruhr/

[3] 单琳琳.逐水筑居舍 [M].天津：天津人民出版社，2022：1-2.

[4] 青木信夫，闫觅，徐苏斌，等.天津工业遗产群的构成与特征分析 [J].建筑学报，2014（S2）：7-11.

[5] 张家浩，徐苏斌，青木信夫.天津市工业遗产廊道体系建构研究 [J].新建筑，2021（01）：136-140.

[6] 田勇，张长锐，温泉.天津工业历史遗存的调查统计分析及更新研究 [J].工业建筑，2013，43（07）：26-28.

[7] 吕博学.工业遗产之路视角下京津冀工业遗产保护性旅游开发策略研究 [D].天津：河北工业大学，2023：33.

[8] 吴静雯，刘翠云，白学民.天津市中心城区工业遗产分布结构与保护利用案例研究 [C] //中国城市规划学会.多元与包容——2012中国城市规划年会论文集.昆明：云南科技出版社，2012：11.

[9] 张戈，冯璐.遗产生态视角下的工业遗产保护与再利用研究——以天津棉三厂为例 [C] //中国城市规划学会，沈阳市人民政府.规划60年：成就与挑战——2016中国城市规划年会论文集.北京：中国建筑工业出版社，2016：9.

[10] 赵津，李健英.久大精盐公司的萌生 [J].经营与管理，2018（01）：044.

[11] 王磊.解放天津会师地——金汤桥 [J].求知，2021（11）：59-61+65.

[12] 刘抚英.欧洲工业遗产之路初探 [J].华中建筑，2013，31（12）：138-143.

[13] 刘歆，吕博学，邢文路.“欧洲工业遗产之路”模式下京津冀区域工业遗产旅游开发研究 [J].工业建筑，2021，51（10）：217-224

[14] 张应韬，单琳琳.建筑文化遗产数字化体验设计策略研究 [J].自然与文化遗产研究，2022，7（06）：97-111.

[15] 左秀明，陈雳.基于ERIH模式下的工业遗产旅游路线探究——以北京电子工业遗产为例 [J].艺术与设计（理论），2022，2（06）：35-37.

2023天津市哲学社会科学规划项目：
文旅融合背景下的天津海河沿线近代建筑文化遗产线性变迁与
活化利用研究（编号：TJJC23-001）

赵欣如：天津师范大学美术与设计学院硕士研究生
单琳琳：天津师范大学美术与设计学院教授

（责任编辑：赵 纯）

系统论视角下作为本土文化符号的澳洲博物馆文创研究
——以10所澳洲博物馆为例

A Study on Cultural and Creative Products of Australian Museums
as Local Cultural Symbols from a System Theory Perspective:
A Case Study of 10 Australian Museums

曾 光 张 琪
Zeng Guang and Zhang Qi

摘 要：本研究采用系统论视角，深入分析了澳大利亚10所博物馆的文创产品，旨在探讨这些文创产品如何作为本土文化符号，在传播和保护澳大利亚土著文化方面发挥作用。通过对博物馆文创产品的特征、设计背后的文化含义，以及这些产品在社会中的传播效应进行系统化分析，研究揭示了文创产品不仅有益于本土文化的传承，更在促进文化多样性和社会和谐中起到桥梁作用。通过实地考察、博物馆文献资料分析及与博物馆店员的访谈，本文构建了文创产品作为文化系统的分析框架，重点研究土著文化元素的融入程度和文化传播路径。主要发现表明，澳洲博物馆文创产品通过将土著文化的象征性元素和现代设计相结合，不仅加深了公众对土著文化的认识和尊重，也促进了文化的持续活力与创新。此外，系统论的应用为理解文创产品在文化生态系统中的角色和影响提供了新的视角，强调了在文化传播与保护过程中考虑整个系统的相互作用和平衡的重要性。

关键词：澳洲博物馆文创产品；系统论；文化符号；文化传播；土著文化

一、澳洲博物馆文创产品特点分析

作者于2024年1月底至2月初在澳洲墨尔本、堪培拉、阿德莱德三个城市的主要博物馆进行文创产品相关的调研和考察，一共探索了10所广义上的博物馆，包括澳洲国家博物馆、国家美术馆、墨尔本博物馆、南澳博物馆、南澳美术馆、墨尔本战争纪念馆、堪培拉国立战争纪念馆、墨尔本澳大利亚活动影像中心、堪培拉新国会和旧国会。通过提前邮件联系获得博物馆的年报、当场和店员交流获得博物馆文创产品销量相关信息，以及现场拍摄产品的实物照片等方式，作者获取了这些博物馆文创产品的重要信息，经过后期归纳总结，发现如下特征：

一是，有独立主题的博物馆，其对应的文创产品也有独特性。例如，墨尔本ACMI（澳大利亚活动影像中心）销量最好的产品为一个切合本馆电影主题的创新设计，该产品通过博物馆工作人员的协助，将参观者的一系列身体动作录制下来，随后立即打印成册，最终形成一本翻阅时如同播放电影的小册子。再如墨尔本战争纪念馆（Shrine of Remembrance）和堪培拉国立战争纪念馆（National War Memorial）销量最好的产品，均为和本馆战争主题相关的、刻有象征纪念的罂粟花图案的制品，包括冰箱贴、盘子、丝巾等（图1）。又如堪培拉旧国会（Old Parliament），结合此展馆的性质，销量最好的产品为纸质版的澳大利亚宪法口袋版（图2）。

二是，不论是有独立主题的博物馆，还是较为大众的博物馆，其销量最好的产品，普遍为当地土著人

（indigenous people）设计的富有多种花式图案的产品，包括盘子、杯子、头巾、丝带等（图3）。

通过以上分析，澳洲博物馆文创产品的特征可以总结为：在保留自身馆藏特色文创产品的基础上，普遍重视对于本土（indigenous）文化的保留和传播，注重历史，保留传统。

二、文创产品中的土著文化

为什么澳洲博物馆的文创产品会如此重视对于本土文化的保留？以下将结合文化理论，对此现象进行分析。

土著文化在澳洲并非一直受到保护和重视，相反，自欧洲殖民以来，澳大利亚土著人民的历史充满了被主导文化群体压制的经历。在殖民的第一个世纪，这些压制主要表现在：土地被强制掠夺、妇女被绑架、奴役和战争的苦难、外来疾病的威胁，以及传教士强制土著人放弃自己的精神信仰而接受西方宗教，比如土著人的梦境信仰。同时，殖民统治还带来了英国的主权和法律体系，这实际上取代了土著人的习惯法。^[1]

在20世纪，澳大利亚政府对土著人文化和生活的干预进一步加剧，体现在推行“白澳政策”，以及强制使土著儿童与原生家庭分离并寄养在欧洲人家庭的策略上。后一种被称为“被拐走的一代”，它破坏和动摇了土著社群的社会结构，可能是对土著文化最重要的打击，它剥夺了土著儿童参与核心文化实践的机会，从而阻碍了土著文化的传承。

澳大利亚近期的一些事件也破坏了土著人民在维护其文化权益和追求自治生活方式方面的努力。这些事件包括政府对《土著土地法案》的立法干预、对土著和解目标



图1 墨尔本战争纪念馆文创 摄影：曾光

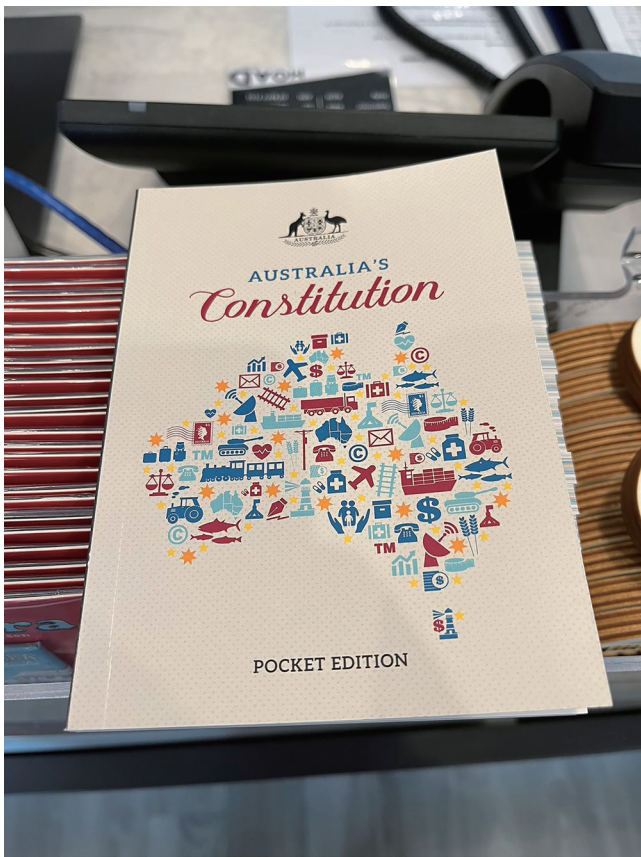


图2 堪培拉旧国会文创 摄影：曾光

的含糊支持，以及对“被拐走的一代”调查报告结果的不明确态度。此外，还有对土著及托雷斯海峡岛民委员会（ATSIC）的解散。

澳大利亚土著人民在当代和历史上所遭受的干预，可以被视为一种文化灭绝。这种文化灭绝直接导致了澳大利亚土著的文化创伤，具体表现在多个方面：土著人的监禁率、婴儿死亡率、自杀率、药物依赖和滥用情况，以及健康问题发生率都明显高于平均水平。此外，土著人民还显示出极高水平和发生频率的绝望、无助和迷失感，以及焦虑、易怒和失眠。^[2] 精神障碍的高发导致土著人的死亡率是非土著澳大利亚人的四到五倍。^[3] 这样的状态，直接导致了澳大利亚土著人和非土著人的冲突。两种人群的冲突必然会导致社会的不和谐，那么如何解决这种种族间的冲突？提升社会群体对于澳洲土著居民的尊重，加强土著文化的传播，在笔者看来，是解决这一问题的有效方式。澳洲博物馆的文创产品的特色，正是符合了这一方式。

三、设计中的系统论思想与澳洲博物馆文创产品研究

（一）系统论视角下的澳洲博物馆文创

当代设计是系统的设计，而非某个门类的设计。这点目前已经成为设计学界的共识。研究博物馆的文创产品设计，同样不能脱离系统的思维。在这方面，钱学森的系统思想提供了一个合适的理论框架。钱学森指出，“惟一能有效处理开放的复杂巨系统（包括社会系统）的方法，就是定性定量相结合的综合集成方法”^[4]，同时，他的系统论思想将认知对象作为一个系统，从系统与要素、要素与

要素、功能与结构、系统与环境的对立统一关系中来认识对象。简言之，就是用系统的观点来看待事物。

杭间强调扩大设计的概念，将设计“从原来专业性或者局限性的设计概念里摆脱出来，进入一个更大的、整体性的、系统性的设计里”^[5]。陈永怡教授强调将中国传统整体观作为中国系统设计思维之内核，认为中国系统设计思维包含设计与人、设计与物、设计与社会三个范畴，强调彼此之间的系统关联。^[6]

基于这种认识，我们可以将博物馆文创产品设计模式看作一个系统。我们可以把这里的分系统再继续细分为要素，例如基于北京故宫博物院文创产品的设计模式的具体情况，将其商业模式创新再细分为授权和商业合作两个要素。区别于中国的很多文创产品和博物馆之间的紧密关系，澳洲的博物馆文创在很大程度上和博物馆本身并没有特别直接的关系，或者可以说是独立于博物馆本身的展览，却又依托于博物馆场地和氛围。很多产品并非博物馆制作，而是土著艺术家，或者某个艺术机构的产物，这就构成了一种合作开发的模式。很多产品的标签上也有明确的说明——文创产品销售的部分收益会给出到艺术家本人（图4）。这样的模式，不仅支持了文创产品创作者，也极有效地促进了本土文化的保留。

系统论思想包含若干核心观点。一是对于系统设计的理解。多伦多大学商学院教授罗杰·马丁（Roger Martin）最早提出了整体性思维（integrative thinking）的概念，知名设计师蒂姆·布朗（Tim Brown）基于整体性思维提出了设计思维（或设计思考，design thinking）概念，认为这一概



图3 墨尔本博物馆土著特色文创 摄影：曾光



图4 特色文创的介绍中会注明“一部分收益属于艺术家” 摄影：曾光

念在设计中意味着平衡各种条件，例如人类的需求、科技的可能和经济的可行性。这种情况下，澳洲的文创产品设计模式可以被视为一个独立的分系统，并与其他要素相互作用和相互依赖。

在这一系统中，澳洲文化产品的设计与系统论思想中的整体性思维和设计思维密切相关。整体性思维强调对于各种条件的平衡，设计思维则强调以人为中心的创新解决方案的开发过程。这些观点为澳洲文化产品的设计提供了指导。在澳洲文化产品的设计过程中，也需要考虑如何平衡不同的条件和因素。例如，产品的设计需要满足人们对文化体验的需求，同时考虑科技的应用和经济的可行性。设计师需要运用整体性思维，将这些条件相互协调，创造出具有独特价值和吸引力的文化产品。

二是强调设计驱动品牌。施振荣提出的微笑曲线价值链模型指出，企业应集中于“微笑曲线”两端——设计研发和品牌营销，生产制造则交由战略合作供应商，以提升产品的附加值和构建品牌。蒂姆·布朗的设计思维强调从整体商业体系出发看待设计。澳洲文化产品设计同样注重这两个盈利能力最强的端点，通过外包生产，设计师可以将更多精力投入产品创新和品牌建设中，增强市场竞争力。此外，设计师需深入了解目标用户需求，将其融入产品功能、外观和使用体验中，从而打造符合品牌形象且富有独特魅力的文化产品。

三是设计师角色的转变。在系统设计过程中，设计师由传统意义上的着眼于“物”的形态和功能的设计，转变为既要着眼于“物”的形态和功能的设计，同时又要扮演“协调人”的角色。用英国著名设计史家彭妮·斯帕克（Penny Sparke）的话来讲，这里所说的设计师协调人的角色可以理解为“应用设计思考来应对超出产品制造之外，与设计相关的问题”。^[8]对于澳洲文化产品来说，特别是由土著艺术家创作的产品，这一角色转变非常适用，并且有更深层次的含义。

澳洲文化产品的设计师不仅关注产品形态和功能，还需承担更广泛的协调责任。他们需要处理产品制造之外的设计相关问题，并运用设计思维来解决这些问题。其中，

与土著艺术家和文化机构的合作尤为关键。土著艺术家在澳洲文化产品的创作中发挥重要作用，他们传承和展示了澳洲土著的文化和艺术。设计师则需与他们密切合作，尊重其文化传统，建立良好的合作关系。通过这种协调人的角色，设计师能够创造出既具有独特文化特征又具有市场竞争力的澳洲文化产品。作为协调人，设计师要理解土著艺术家的需求与想法，并将设计思维应用于产品形态和功能之外的问题。设计师需考虑如何在文化产品中体现土著人的价值观、故事和传统，同时确保文化的纯正性和尊重艺术家权益。通过这一角色，设计师能够创造出具有独特文化特征和市场竞争力的澳洲文化产品。

（二）澳洲博物馆文创的作用分析

澳洲博物馆文创，作为极具象征意义的物品，其作用可以从以下几个方面进行分析。

首先，这些产品在设计上充分融入了澳大利亚土著文化的元素，如土著艺术、传统图案和符号等。这些文化符号不仅仅是装饰性的元素，更承载着土著文化的象征意义，通过与观众的互动，传递着澳洲土著的故事和价值观念。例如，南澳博物馆（South Australian Museum）中一个印有土著图案的手提袋文创，其标签中的说明文字介绍了艺术家的背景，讲述了其背后的故事：梅琳·阿普玛·戴利（Merryn Apma Daley）来自澳大利亚中部阿伦特族的爱丽丝泉地区。她是“被拐走的一代”的一员，于35年前与她的家人重新联系上。梅琳通过绘画展现了她的旅程，向她的族人致敬，她描绘了强大的女性形象和沙漠的颜色、花朵、水坑，以及她的族人在乡土上的生活（图5）。通过阅读这个标签并观察手提袋上的图案，我们可以了解到这些花纹所蕴含的深层意义：沙漠不仅仅是人们想象中的昏黄或黑白，它是一个色彩斑斓的世界；沙漠上的花朵更是给沙漠增添了色彩与生机。

如果仔细阅读标签，还能够了解艺术家和艺术产品背后的故事。比如，“被拐走的一代”究竟经历了什么？这样的专有名词摆在标签上，为那些愿意深入探究的读者提供了一个研究的起点。这一术语指的是20世纪初，澳大利亚政府实施的一项政策，旨在剥离土著家庭和文化。这一政策导致



图5 南澳博物馆印有土著图案的手提袋文创 摄影：曾光



图6 墨尔本博物馆书籍区书籍 摄影：曾光

数以万计的土著儿童被迫与他们的家人和社区分离，被安置在寄养家庭、修道院或政府机构中。这些儿童被剥夺了与自己文化和身份的联系，经历了文化断裂和心理创伤。直到20世纪70年代末期，这一政策才逐渐被废止。通过阅读和进一步研究，读者会对“被拐走的一代”的历史有所思考，进而通过文创产品更深刻地理解土著文化。此外，标签上还有说明，消费者购买产品的一部分钱会直接回馈给艺术家，那么消费者的购买行为同时也是对艺术家的支持。

再如，墨尔本博物馆中有相关书籍作为文创产品在售卖，种类琳琅满目，为了便于读者选择，馆内标有详细的推荐语。例如，一本名为“飞行”的书，书架上贴着这样的说明：这本书由本地艺术家绘制了美丽的插图，特别详细地介绍了博物馆收藏品背后的人物、地点和故事。对于对本地历史、艺术和文化遗产保护感兴趣的读者来说，这本书特别具有吸引力（图6）。

通过书籍的推荐，我们意识到，这不仅仅是一本介绍历史、艺术和文化遗产保护的书籍，更是一个承载着土著文化象征意义的文化产品。图片通过艺术的方式展现了土著文化的美丽和独特之处；读者通过阅读，了解土著人民的历史、文化和文化遗产保护的价值观念。

这些文化产品不仅仅是商品，更是文化传承的重要媒介。它们通过书籍、艺术品等形式，将土著文化的故事和价值观念传递给观众，引发其对土著文化的思考。这种文化产品的展示和销售，不仅为当地土著人带来了经济收益，还促进了文化交流，加深了公众对土著文化的认识和尊重，有助于土著文化的保护和传承。

另外，这些文创产品通过视觉叙事来展现土著文化。这与澳大利亚土著文化传统相呼应，这一传统通常不依赖书面文字，而主要使用图像来传达故事和知识。博物馆文创产品运用了包括图案和色彩在内的多种视觉元素，以直观的方式向观众传递土著文化的故事和情感。

关世杰总结了文化的特征：（1）文化必须是由人类加工制造出来的。（2）文化是人们后天习得的知识和经验。（3）文化是一个由各种要素组成的复杂体系，各部分在结

构上互相联结，功能上互相依存。（4）共享性。文化是一个群体共同创造的社会性产品，必须被一个群体共同接受和遵循。（5）相对性。各种社会的文化差别巨大，一种文化中的习俗在另一种文化里可能是不被接受的。（6）变化性。不同文化间的交流、生产力的发展都是文化变化的原因。（7）民族性和阶级性。文化常以民族或阶级的形式出现。（8）文化常有本民族文化优越感（ethnocentrism）的倾向。各个民族常把自己的文化置于中心地位去解释和判断其他文化，因此带有思维偏向，会阻碍文化沟通。（9）文化建立在象征符号之上，是可以传递的。符号是人类各种文化的精髓，而语言是最为重要的象征符号，是进行认识的构成理论的工具。由于符号的负载性，文化得以保存和传递。^[9]以上，关世杰在论述文化时，强调了语言这一象征符号的重要性。

尽管书面文字在语言组成中的重要性不言而喻，然而澳大利亚土著文化的一大特点恰恰是没有书面文字，而主要是以图像来传达信息（图7）。于是，以这些符号作为基础图形，有规律或无规律重复出现的土著文化图案，则成了澳洲文创产品保留土著文化的独有方式。这样反复出现的设计，笔者认为，是在一定程度上试图唤起澳洲各民族对本土文化的尊重，同时也在以这种方式，提醒来自世界各国的游客，不要忘记自己民族文化的根源。

这些文创产品也具有文化传播的功能。通过将澳大利亚土著文化融入产品设计中，博物馆文创产品在全球范围内传播着澳大利亚独特的文化形象。观众通过购买和使用这些产品，成为文化传播的参与者，进一步推动了澳大利亚土著文化的传承和发展。

比如，在堪培拉澳洲国家博物馆售卖的文创中有一种夏季围巾，它的包装上印有创作者的自述：“我的艺术反映了我所生活的海岸环境和周围的元素，包括河口、海滩，以及其中的生命。我作品中的许多符号代表了我对海岸生活、和谐与团结的诠释。”（图8）博物馆的文创产品巧妙地融合了艺术家对澳大利亚海岸环境及其生物多样性的理解和其个人的艺术追求。这些文创产品不仅展现了

australian aboriginal symbols



图7 澳洲本土符号 图片来自网络



图8 澳洲国家博物馆土著特色文创 摄影：曾光

对澳大利亚土著文化的尊重，也体现了和谐与团结的价值观。而这些观念也会传递给购买这类产品的消费者。

此外，这些文创产品还具备维持社会稳定的作用。博物馆通过将澳大利亚土著文化融入文创产品设计中，增强了社区成员的文化认同感，促进了社会和谐与多元共融。文创产品成为一种连接人的纽带，激发了公众对土著文化的兴趣，加深了对它的尊重，从而增进了社会稳定和文化多样性的维护。

四、结语

本研究对澳大利亚10家博物馆的文创产品进行综合研究和分析，揭示了这些产品作为本土文化符号的角色，以及在促进文化传播、文化和谐和维持社会稳定方面的功能。从系统论的视角，本文分析了这些文创产品通过融入澳大利亚土著文化元素，不仅以视觉的方式展现了土著文化的故事和价值观念，而且在全球范围内传播了澳大利亚独特的文化形象。它作为文化传播的载体，增强了社区认同感，促进了社会和谐和多元文化的共融。

本研究的局限之处在于，由于调研时间有限，对于一些文创产品的了解主要依赖于照片的拍摄以及与当地博物馆工作人员的访谈，对于澳大利亚博物馆文创产品的研究仍然有待深入。未来的研究可以进一步探索不同博物馆文创产品之间的异同，以及这些产品在不同受众中的接受程度和影响力。此外，还可以深入研究这些产品对土著文化的保护和传承的作用，以及如何进一步提升这些产品的设计和营销策略，实现更好的文化传播效果。

参考文献：

- [1] HALLORAN M J. Cultural maintenance and trauma in indigenous Australia [C]. Proceedings of the 23rd Annual Australia and

New Zealand Law and History Society Conference. Perth, Western Australia, 2004: 5.

[2] KOOLMARTIE J, WILLIAMS R. Unresolved grief and the removal of indigenous Australian children [J]. Australian Psychologist, 2000 (35): 158.

[3] BHATIA K, ANDERSON P. An overview of Aboriginal and Torres Strait Islander health: present status and future trends [M]. Canberra: Australian Government Publishing Service, 1995: 78.

[4] 钱学森. 一个科学新领域——开放的复杂巨系统及其方法 [J]. 上海理工大学学报, 2011 (6): 528.

[5] 杭间. 系统性的涵义：万物皆“设计” [J]. 装饰, 2022 (12): 12.

[6] 陈永怡. 传统整体观与综合设计 [M] // 郑巨欣. 设计东方学的观念与轮廓. 杭州：中国美术学院出版社, 2017: 135.

[7] 施振荣. 微笑曲线：缔造永续企业的王道 [M]. 上海：复旦大学出版社, 2014: 47.

[8] [英] 斯帕克. 大设计：BBC写给大众的设计史 [M]. 张朵朵, 译. 桂林：广西师范大学出版社, 2012: 256.

[9] 孙有中, 等. 跨文化外语教学研究 [M]. 北京：外语教学与研究出版社, 2023: 50.

曾 光：厦门大学嘉庚学院英语语言文化学院副教授
张 琪：厦门大学嘉庚学院人文与传播学院副教授

（责任编辑：赵 纯）

从电影“叙事”与“反叙事”探索景观设计教学引导

Guiding Landscape Design Education:
An Exploration Through “Narrative” and “Anti-narrative” in Film

方雯婷 冯亚星*
Fang Wenting and Feng Yaxing

摘要: 电影“叙事”与“反叙事”既是电影中信息交流与传播的行为方式，又是两种本质与目的相同，但结构与关注点不同的有效性动作策略。鉴于以往景观设计教学的单一模式化特点，高校风景园林专业在新教改中以借鉴其理论与方式为突破点，旨在引导学生建立更合理的、以受众为设计服务对象的思维体系，从动态影像化的设计视点培养景观设计

关键词: 电影叙事；电影反叙事；景观设计教学；思路；引导

叙事是一类交流或信息传递之行为，承担着叙述一段时间之内的一个或多个系列事件的任务，更形象地说，是“通过讲故事的方式把人生经验的本质和意义传示给他人”^{〔1〕}。叙事学最早可追溯至亚里士多德和柏拉图对于叙事文体的讨论，正式产生于20世纪60年代文学批评处于盛世的背景下。由托多罗夫在其《〈十日谈〉语法》中第一次作为科学概念被提及。20世纪80年代大卫·波德威尔通过自己的理论著作将电影叙事理论进一步发展，将电影叙事作为行为或动作的“叙事”，其自身具有时序性、常规性、主题多样性、视角多向性、结构多元性、模式多态性、介质多类性等典型特点。基于其惯例、准则，一些电影人勇于反思和创新，对常规叙事或常用叙事手法予以反叛，形成了部分学者总结的“反叙事”策略或发展方向，同“叙事”互补并行（图1）。^{〔2〕}

与电影学相比，景观设计亦是一个具有强势动态性的学科。它链接城乡规划、环境工程、人文地理等学科方向，为城乡环境系统、公园、滨水、绿地等提供服务，同样也应具有系统性、时序性、多态性等特点。然而因长期效仿美术学教学模式，使传统景观设计教学重点关注三大构成（平面构成、立体构成、色彩构成）版块各自的纵深发展而忽略其中的关联性；在对学生的设计思维引导中也缺乏灵活的思维结构调整；在后期的方案汇报阶段对学生图纸的排版、汇报PPT制作与叙述也有着近乎一成不变的教学方式，这已远远跟不上当下“以高品质城乡建设引领高质量发展”景观设计

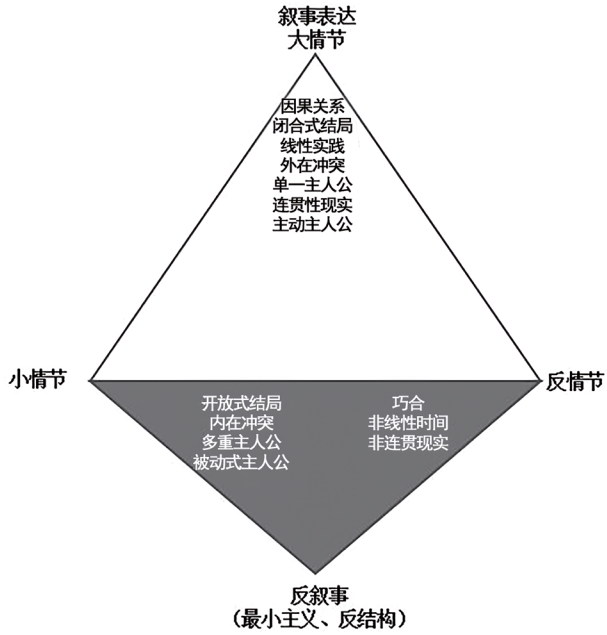


图1 电影“叙事”与“反叙事”特征

要求。要解决这个问题，我们尝试借鉴电影“叙事”与“反叙事”理论策略，为传统景观设计教学改革提供一个崭新的思路。

一、电影“叙事”“反叙事”与景观设计的契合

叙事环境与景观空间：电影有着“观众根据提供的信息所创建的虚拟世界，这些信息包括：时空信息、人物和定义与一种以似真性和美学规则为基础的类型叙事逻辑”^{〔3〕}。电影叙事的环境所包含的信息几乎是全方位的，能够引导观众建立对于自然现象、文化背景、诸多物质器具以及它们之间维持相对稳定关系的想象。在此环境下通过取景、拍摄、分镜头画面、确定景深、设计动作、视听模拟、后期特效等工作方式完成预先设定好的叙事流程。景观空间设计在创造的过程中，亦需要主体（设计者）构建通过深化设计后的“最终环境”，并需以叙事表述将其传达给受众，此即景观叙事。叙事环境与景观空间的契合将是营造人居环境的重要手段与有效方法，可以不断激发师生在设计教学中的创新性和媒介拓展，增进空间媒介联动下的“叙事”“反叙事”的讲述与体验的链接形成（图2）。

（一）人物

电影与景观设计均既为文化产业，又为服务行业。人物是“虚拟环境”中的行动主体，也是推动叙事与反叙事的动因。正如法国结构主义学者罗兰·巴尔特的“功能型”人物观：“人物是描述的一个必要的部分，离开了这部分，世界上没有一部叙事作品是没有‘人物’的，或没有‘行动主体’的。”^{〔4〕}针对叙事结构与关系，格雷马斯曾提出过三组对立的人物行动模式，有主体与客体、发送者与接受者、帮助者与敌对者之分属。景观设计中亦有发起设计行动的主体（设计者），接受设计创意的客体（受众或景观体验、使用者）；有提供设计支持或阻碍的限定因素（发送者），如建设单位、技术、各现场条件等，以及被支持或被限定者（接受者）。其中，通常是主体与客体作为叙事或景观中的重要人物，起到对叙事过程与结果的决定性作用；发送者与接受者作为次要人物，对整体及叙事的各个方面具有显而易见的影响作用。

还有至关重要且易被忽视的一点，就是在叙事过程中人物的身份转换（或称为角色转变）。作为电影叙事或景观中的行动主体，每个人物都会有着出于自身目的或潜意识体验的反馈行为，例如在电影中可以看到随着情节的推进，人物在接受叙事逻辑后产生的情绪变化，也通常会听到在体验景观高潮节点后人们的使用评价等。在这个或由情感，或由行动，或由声音等不同媒介作用的短时（或瞬时）信息反向回馈的过程中，人们会由原本的客体变为信息的发送主体。叙事过程结束后，他们还会根据自身兴趣或需要持续这个主体身份，通过不断更新和传递的意见与建议，关注景观叙事的设计创作修正；也会在设计得到改进的景观中反复去体验叙事进程，他们的身份就再次有了变化。正是在作为行动主体的人物灵活且跳跃的身份转换中，景观叙事的信息不断得到整全，叙事结果不断趋向贴合人物各类需要的完善层面。

（二）时间

电影叙事学将作品的时间分为故事时间以及叙事时间两类。与传统电影叙事模式相似，在传统景观设计中，学生通常以顺叙的方式组织设计流程，完成设计构思：先考虑场地整体功能块分区、功能细分、道路级配、高程，而后是植物种植等，逻辑完整但缺乏变化。是否需要犹如“叙事”与“反叙事”一般，将故事时间与叙事时间打破、压缩、停顿、重组，呈现出崭新的设计结构与表达创新，是目前景观设计教学可以考虑的改革方向。就犹如成

功的解构主义以及后现代主义作品，前者着重对时间游离性的探索和运用，如《盗梦空间》《降临》，在电影中会出现平行时间、逆向时间的逻辑叙事；后者将故事时间与叙事时间或叠合，或离散处理，如《出租车司机》《罗拉快跑》，刻意营造出反叙事逻辑的娱乐或人文属性氛围。在2021年美国一项基于纽约中央公园现状的创新性设计竞赛中，一项以破碎化叙事元素和折返路径为公园叠加层的设计作品或可为我们带来一定的启示。

（三）内容

在电影中，无一例外以故事的情节作为叙事重要内容。因此，很多学者都将电影叙事的目的直白地解释为“讲好故事”，这意味着内容和情节的完整性、条理性、生动性，且能体现电影的主旨。在以什克洛夫斯基和艾亨鲍姆为代表的形式主义学者看来，“故事”具有结构，是有时间和因果关系的一系列事件；而“情节”则是对这些事件在形式上的艺术组构。^{〔5〕}在传统叙事法则中，情节设置备受重视，比如《开国大典》《建国大业》等众多历史题材影片，以历史大事件为内容，以人物情感为表达手段来构建情节，通过艺术画面展现两者的空间关系，与观者建立良好的沟通和互动，从而产生了良好的美学效果。

与上述电影以情节作为叙述内容类似，景观设计师同样可将场地的历史事件作为叙事内容，将每个景观节点如同电影情节一般进行设计营造。如朱育帆教授及其团队主持设计的青海原子城国家级爱国主义教育示范基地纪念馆，从置于“拂晓”石组的纪念广场，到体现“596”科技自救攻关之路的钟摆式路径纪念馆，最后到人名纪念墙和原子弹纪念碑园，其中的高瞻台、“夫妻林”下沉广场、和平“鸽门”等节点，无不完美体现串联内容和情节的条理性叙事逻辑。故事亦可打破原本的序列，最为常见的是在讲述同一类目的内容中提炼不同的主题进行打破和切割叙事，在景观创作中此种非逻辑性的内容布置可以引人入胜、留人驻足、令人回味，在风格特征充分显露的营造中向人们展现设计的创意，体现景观的社会功能，如各类花卉展等。

（四）结构或模式

结构即是框架，是支撑起影片，使之充满血肉的骨骼。叙事结构相较其他元素来说有着复杂化特点。其一，电影的设置有着特定的叙事结构：第一层级调整人物、事件、时间、环境等叙事元素，第二层级多运用叙事蒙太奇手法组合元素，第三层级为组合整体系统关系，最终将画面、声效、特效协调组装。每类系统均有着自己的元素，景观设计中的结构层级与之相当，不过是元素相异、组织手法不同罢了。其二，叙事结构如分段，应有轻重长短之分。各部分将整个电影序列分为开端、过渡、发展、高潮、（过渡、）结局，其间的各情节均是影片亮点或转折点。景观设计中序列性亦很强。优秀的设计作品，各段路线及行进时限控制均很巧妙，例如苏州留园、沧浪亭、狮子林。只是传统教学中常以音乐作为比喻对象进行讲授，未曾关注过电影的“叙事”与“反叙事”特征。其三，叙事结构模式无固定分类标准。常见的有经典叙事结构、因果式线性结构、戏剧性结构、散文式结构、反戏剧式叙事结构等等。著名叙事结构影片如《鸦片战争》《天空之城》《龙猫》《小武》等作品中，各结构运用变化多样，而这正是传统景观设计教学中所欠缺的部分。

拉维莱特公园项目就体现了设计大师屈米的“没有

*通讯作者（Corresponding Author）

事件的发生就没有建筑的存在”的观念，通过点、线、面三系统的解构与重构来实现空间事件的延续，24个景观装置带有贝克特式的反叙事的多元可能性，就像开放式的电影叙事结局一样赋予观者无限的想象。因此，景观空间叙事性特征在该公园的设计中很好地表达出来。电影“叙事”“反叙事”思维方式的介入成为屈米打破传统景观设计寻求差异化的最佳实践，叙事学思维让景观设计包含空间系统、故事系统和时间（运动）系统三个层次，为景观与人的交互体验提供了策略（图2）。拉维莱特的成功也为景观设计师在未来的创作过程中提供了方向，即要努力传达空间的多样性和原创性。^[6]

二、景观设计教学中的引导思路建构

将电影“叙事”与“反叙事”策略引入景观设计教学，旨在引导学生建立更合理的、以受众为设计服务对象的思维体系，关注不同的设计视点，培养从另一角度深化设计内容的能力，以及建立多元层级的设计结构模式。

（一）循规蹈矩的整合顺接与平稳性、大众式引导

在传统景观设计教学中，教师会要求学生以景观各种功能和审美需求、意趣表达为基点来设置各景观节点的主题，就如同讲述故事，如“诗词迷宫”“静思徜徉”“喷泉广场”等。这些构思无所不在，贯穿于设计始终，埋伏在景观的组织与细节中，通过观赏体验或使用强加给受众。学生仅有主体（设计者）的单一角色，站在全知全能的叙事视点来思考。他们处于设计环境之外：优势在于能够自由地组织故事时间，比如按照设计缘起，景观节点的主次设置，设施入场、调整细节、方案形成的设计进程时间，将所要表达的“情节”系列性安排；劣势在于是以“上帝”的姿态出现在任何设计的场景范围内，妄图以完全主观的意念全面干预受众的行动，掌控其内心、思想、感情。这无疑是一种单方面的强势控制。于是受众便会“不知不觉地成为人物的观念、信仰、立场、情感的俘虏，自觉不自觉地成为人物的同盟和叙事的响应者”^[7]。更因为此种设计范式源自教学这种令人信服的传输途径，所以这已然成为绝大多数受众都欣然接受的理念。

现代景观设计更加强调人性化。在教学中，教师也在逐步引导学生从具有强势控制性的思路模式中走出来（因为毕竟大多受众并非对此“全知全能”）。若是从经典电影叙事法则借鉴，其实景观设计亦可有着不同的叙事视点及角色选择。教师可引导学生置身于双重角色中：既是主体（设计者），又是体验叙事者。两种角色不同时出现，且叙事者角色完全处于主导地位。这意味着：首先，作为设计者要相对理性地控制自我情感，不直接参与叙事，仅“冷眼旁观”，观察、跟随着设计叙事的正常进行。如影片《猫的报恩》统筹设计但不强制性掌控。这就抛弃了全知全能的“上帝”视角，“排除了作者的无所不知，或者说排除了在主人公的治理范围之外的见闻，因而，一开始就显得‘超现代化’”^[8]，这句话便是对此种叙事视点具有创新性的肯定。其次，学生将自身作为叙事者或体验者，平视设计场景，从进入景观开始“限能限知”，按照设定的景观体验时间与单一流线行进，一步步“发现”各设计的亮点，体验各设施使用的合理性，同时注意记录自身的行为冲动与迸发的情感。此类叙事视点以及设身处地的角色转换在后期方案汇报中较之前述更易引起受众的共鸣。因为体验叙事者可从受众中来，其余受众亦可成为体验叙事者，融入景观，而非“高高在上”的主体（设计

者）。这无疑体现着设计的平等，是近人的、亲切的。

需要注意的是，从需要出发的传统设计中亦有“设身处地”的角色转换范式，然而却为单一角色。这对于设计者来说是难以做到完全的角色抽离的。因此就需配合大量、反复的受众调查以验证设计的合理性。双角色且以体验叙事者为主导的叙事思路引导更加符合设计工作的实际情况，也有利于整合化“设计—体验+叙事—反馈—完善”的进程。

景观设计的内容关联性大，比如功能块处于道路系统层级之上，依附于地形的高差，而地形又决定了场地排水，影响着植物的分布与生长，进而影响铺装以及局部小气候变化等等。这就如同一套已经设定好因果的“情节”，要“把它们集合起来形成各个连贯的场面，它们对构成整体都有所贡献，最后把这些场面加以安排，以便构成段落，进而构成整部影片”^[9]，关键就在于怎么去讲“故事”。对善于组织游线的学生，教师可以引导其运用游览先后逻辑，主次分明地组织设计语言，并且强调可以制造悬念，以强化设计结构的张力：“和朋友一起走出入口集散广场，我的视线可见一座小山坡，上面一棵孤植的桂花树是那么舒展，它的主枝指向右方，迫不及待地看去，那里地形急转直下，慢慢走过去才发现有水流汇入一处小池……”对有意描述数理关系的学生，则可提示其在与之相关的如构图、完形等方面叙述整体设计，同时注意数据的铺陈与照应：“眼前可见单列植8棵作为背景的白桦树，这相对应主景区的8级跌水。它们分隔的种植场地长度与基地总长度呈黄金分割的比例……”对不同思维逻辑的学生应有相异的思路引导，形成各种不同的，但效果良好的整体景观设计叙事形态。

为了符合受众的体验惯常和生理感知特点，确保叙事过程的连贯，叙事方式宜中规中矩，以平稳的单线顺接为佳，做到重点突出、主次对比明确，与生活节奏相契合，从而使受众能够体验到串联、通贯的景观“故事”关系。

（二）反常规的跳跃拼接与突破性、小众式引导

如果循规蹈矩的整合顺接，如“一人一事”或“多人一事”的叙事方式结构在景观设计过程中易被理解和运用的话，那么景观设计结合电影叙事中反常规的跳跃拼接则是一种非线性性的叙述方式，这种方式以故事情节的跳跃把线性的逐时间推进变为逐空间推进。因此，景观设计中的跳跃拼接是反常规的，是习惯于传统景观设计过程的设计者所难以想象和接受的。它是“反叙事”的、反模式化的、小众的，在景观设计领域亦是创新的。“反”不是反对叙事的本质，而是就规则进行反向思维，结果仍旧是为了寻求能够将“故事”讲好、令设计推陈出新的有效途径。

就平常而言，景观设计中可总结出的教学方式很多，比如前述之于“上帝”视角的强制性控制设计。而贾樟柯电影的“反英雄、反象征性”手法以及克里斯托弗·诺兰的“拼图式”叙事电影提示我们：话语权也可以属于普通人；情节也可以是碎片，可以“呈现生活化的故事场景，以反戏剧的方式展开叙事，打破商业片所表现出来的快节奏、强冲突……”^[3]设计教学过程中，教师首先应摒弃自身的定式思路，可明确告知学生受众的小众性，以锻炼其具有针对不同对象使用不同的设计结构方法或叙说不同的“故事”，达成设计成果被接受认可之目的能力。

受众可进行假定并具体化，如针对个性鲜明但注重生活情趣的对象，设计应尽量贴近其生活，设计语言避免

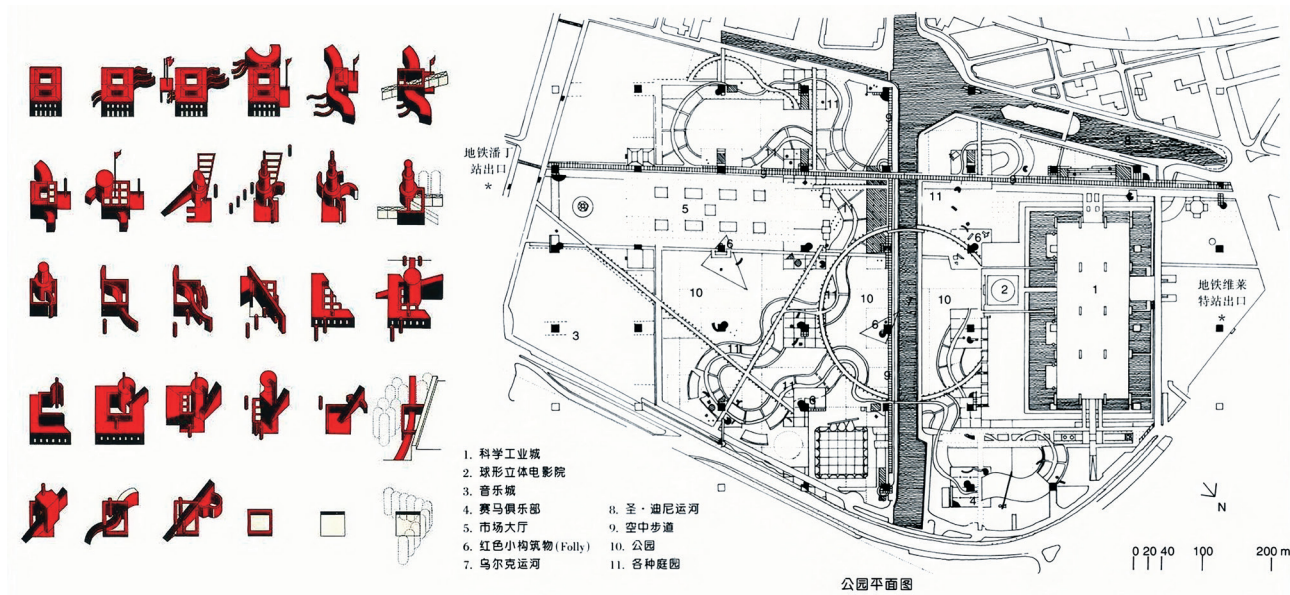


图2 拉维莱特公园设计

过多隐晦含意，将受众自身的生活事件（可为散漫、琐碎的日常细节，如购物、商谈、约会）、场景（熟悉的街道、超市、社区或大环境）或经验（需预先了解）编入“故事”（为了设计而编列出的系列性景观产生、运作过程事件）。比如在某文化街区景观设计中将某段街道场景作为设计环境，模糊时间线索，设定受众本人的就餐、散步为具体事件，按照其处事或使用习惯组合街铺、街巷、出入口、小品、户外家具等，使之以不同的组合形成不同的“情节”。因为时间的弱化，原本应清晰顺畅的叙事脉络被虚化，受众就会自然而然地从线性叙事的模式中解脱出来，重点思考“情节”的纵深——诸如街巷口的意义、道牙的穿插走向等景观的细节处理并关注最终的效果。各节点可跳跃性呈现，在功能或视线关系上削弱彼此之间的顺承关系，形成“破碎化”、颠覆性的设计叙事，引发受众自行想象并思索其内在联系和强化的方式。再如一处商代遗址展示设计的环境区域不远处，有红色文化象征的雕塑，亦有现代式儿童活动场地——几者之间是游离的、松散的、无时间顺序的组合。需要注意的是，教学过程中教师需提醒学生对于自己的设计主题要始终保持清醒的认知，并可适度调整设计推进的掌控度。亦可将设计时间线索颠倒，夹叙或倒叙多元交叉，如历史性景观设计的时空变换。此种方式犹如现代电影叙事，“让观众不断摆脱叙事的引诱，反思叙事”。^[10]令每处作为故事情节的景观节点都充满了展示性，令受众在乐此不疲地欣赏与猜想中推进设计的叙事进程（图3）。

三、“叙事”与“反叙事”教学思路的碰撞互补与融合并行

在景观设计教学中，“叙事”与“反叙事”教学思路的碰撞、互补与融合并行，是一种创新的教学方法。这种方法旨在培养学生从多角度理解和创造景观设计的能力，将这两种思路结合在一起，可以创造一个更为全面和多元的教学环境。学生不仅学习到如何尊重和融入景观的

传统和文化背景，还能学会如何打破常规，探索创新的设计方法。这种综合方法有助于培养具有批判性思维和创新能力的设计师，他们能够在尊重传统的同时，也勇于实验和探索新的可能性。因为没有本质的冲突，在申丹教授的经典叙事学与后结构主义叙事理论研究的基础上，笔者认为“叙事”与“反叙事”的实质是一类内部形成的互为促进、互为补充的共存关系。

（一）从人物与视角方面

教学中可以通过案例研究、设计工作坊、实地考察和理论讨论等方式，结合叙事和反叙事的人物和视角，这种教学方法不仅强调了设计的内容，还特别关注了设计叙述的方式和角度。^[11]

叙述方法通常围绕特定的人物或群体，例如社区成员、历史人物或文化象征，来构建设计故事。这种方法强调个体或集体的经历、记忆和文化价值，并将其融入景观设计中。反叙述方法倾向于挑战传统的人物角色和叙事，强调解构和重新定义人物角色。例如，它可能会探讨边缘化群体的视角，或者以非人类中心的视角来探讨景观设计，如自然元素或生态系统的视角。

叙述视角往往是线性的、历史性的，注重讲述故事和发展过程。设计师会通过地点的历史、文化和社会背景的深入理解，来创造具有叙事性的空间。反叙述方法采用非线性和多元的视角，鼓励学生从不同的角度和层面理解和解读景观。这种方法强调视角的多样性和复杂性，鼓励设计师探索更加抽象和概念化的设计理念。

在景观创造中，为了更好地完成设计任务，完善设计教学效果，学生身兼多重设计身份，既能考虑到设计的大众需求，又能针对不同受众的特点考虑使用可达到不同效果的叙事设计思路无疑是全面的。其中面向小众的“反叙事”设计组织方式与大众性叙事引导思路并无矛盾，前者是从一个侧面对于后者的补足。多重叙事视角的转换亦有优势：既有全知视角、限知视角，又有景观中普通角色（第三人称）的

视角，如此多维度、多层面的灵活切换能令受众耳目一新，是受众对景观产生深刻印象，并有进一步了解并体验意愿的前提。

（二）对于学生叙述的景观“故事”与“情节”

在景观设计教学中，引导学生叙述景观的“故事”与“情节”是一种重要的教学策略，旨在培养学生的创造力、批判性思维和情感投入。故事讲述可以帮助学生更深入地理解和连接景观的文化、历史和社会背景。通过构建故事，学生能够探索景观与人类经验之间的关系，理解空间如何影响和反映社会行为、文化价值和历史进程。情节是将故事元素（如角色、事件和背景）串联起来的线索。在景观设计中，情节可以帮助组织空间布局、设计要素和用户体验。引导学生思考如何通过景观设计讲述一个连贯的故事，包括设计的开始、发展和结局。^[12]

故事与情节的叙述不仅是关于事实的陈述，更是关于情感和体验的传达。教学中鼓励学生将自己的情感和体验融入设计，使景观作品能够触动人心，与使用者产生共鸣。也使学生对传统的叙事方式提出质疑，探索多元和包容性的叙事视角。例如，考虑被边缘化群体的故事，或者探讨自然环境的角色和视角。

最终，对于学生叙述的景观“故事”与“情节”既需要“叙事”的平稳、抒情、章法来迎合大众，又需要在此基础上碎片化各设计节点，淡化景观线索，以突出自我设计风格和情感，注重景观创造的精神性表达。因此，“叙事”与“反叙事”教学思路的融合并行是全面的，亦是更为复杂的创造性工作。

四、结语

鼓励学生在设计实践课题中运用这两种方法，以发展独特的设计语言和表达方式。这种教学方法的目标是培养学生的全面视角，使他们能够在尊重景观设计的历史和文化传统的同时，也能够创新和突破传统框架。景观设计教学是对设计师综合素养的培养训练，设计教学内容既关注物理场地与建筑，也涉及历史与文脉，引入电影叙事学理论与方法是改变传统单一制图式设计思维的重要手段之一，将学生的情节性体验意识融入设计课堂教学和任务制作的过程之中。^[13]在设计实践教学中教师强化学生的原创性、艺术性和体验性，使学生不拘于传统景观的单一功能性、视觉性表达，更好地培养其综合设计能力和创新能力，也有助于养成学生的批评性和创造性思维。总体而言，将叙述与反叙述方法应用于景观设计教学，可以促进学生对设计过程的深入理解，培养他们从多元视角进行创造性思考的能力。

参考文献：

[1] 浦安迪.中国叙事学[M].北京：北京大学出版社，1996：3-4.

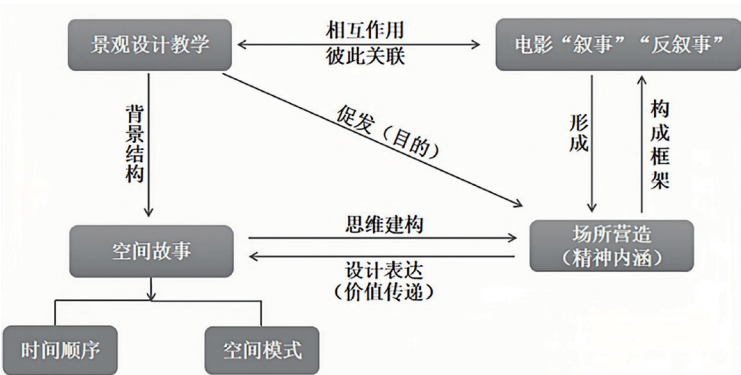


图3 电影“叙事”“反叙事”与景观设计教学关联思路建构

- [2] 俞欢.贾樟柯电影的“反叙事”策略[D].苏州：苏州大学，2016：68-69.
- [3] [法] 茹尔诺.电影词汇[M].曹轶，译.北京：中国电影出版社，2006：43.
- [4] [法] 巴尔特.叙事作品结构分析导论[M].王泰来，编译.重庆：重庆出版社，1987：82.
- [5] 苏月舄.中国当代电影的叙事伦理研究[D].济南：山东师范大学，2016：2.
- [6] 凌艳，周景崇.基于建筑叙事的公园空间策略分析——以拉维莱特公园为例[J].美术教育研究，2022（02）：102-103.
- [7] 李显杰.电影叙事学：理论与实例[M].北京：中国电影出版社，2005：287.
- [8] [美] 摩里塞特.“视点”论[J].闻谷，译.世界电影，1991（02）：35-62.
- [9] [美] 波布克.电影的元素[M].伍菡卿，译.北京：中国电影出版社，1986：27.
- [10] [法] 里斯丁·麦茨，克里斯蒂安·麦茨.电影与方法[M].李幼燕，译.北京：生活·读书·新知三联书店，2002：296.
- [11] 祁尧，张博.人工智能参与博物馆展览叙事的应用研究[J].创意设计源，2022（02）：22-26.
- [12] 王宏飞，艾苗，姜康.设计类课程“艺工融合”模式的探索与教学实践[J].创意设计源，2023（02）：53-58.
- [13] 吕贵菊.园林景观课程教学的思考——中式景观设计师的培养[J].科技视界，2012（08）：80-81.

基金项目：2022年湖南省教育厅科学研究青年项目（项目编号：22B734）

方文婷：湖南工程学院设计艺术学院讲师
冯亚星：湖南工程学院设计艺术学院讲师

（责任编辑：蒙佳亮）

真诚质朴、仁心温厚 ——傅乃琳先生的教学与艺术创作历程 Sincere and Simple, Kind-hearted and Benevolent: Ms. Fu Nailin’s Journey in Teaching and Artistic Creation

岳 杨/Yue Yang

摘 要：傅乃琳先生是在新中国建立初期即对天津美术学院油画教学发挥过重要作用的艺术教育家。作为油画教学的拓荒者，她辛劳耕耘，将一生奉献于天津美术学院油画专业教学。本文以时间为线索对傅乃琳先生四十余年的教学与艺术创作历程进行梳理，以四个阶段分别介绍其在教学与艺术创作方面真诚质朴的追求与所取得的成就，回顾她坚韧谦和、仁心温厚的师德风范。

关键词：傅乃琳；教学与创作生涯；天津美术学院；油画教学

傅乃琳先生（图1）是天津美术学院油画教学的奠基人之一，在油画系还未创建之时已来到天津美术学院（时为河北师范学院美术系）任教。天津美术学院先后于2007年、2023年举办两次展览回顾傅乃琳、沈毅伉俪的艺术生涯。先后有同窗、师友多篇文章缅怀两位先生，但并未对傅乃琳先生四十年的教学、艺术创作生涯进行系统性研究，本文希望通过史料的收集和整理，以时间为线索对傅乃琳先生的教学与艺术创作历程进行梳理。

一、傅乃琳先生的教育经历

傅乃琳先生1923年出生于黑龙江双城县，家中一共五个孩子，她排行老大。1930—1935年在哈尔滨南岗十七小学学习，1936—1939年分别在黑龙江省双城县女子中学和哈尔滨女子两级中学学习，1940—1941年在哈尔滨女子国立高等学校学习，之后参加工作。1942年在铁道局经理科会计股从事职员工作，同时学习山水画。1944—1949年在哈尔滨启东烟草公司会计科做职员。1946年4月哈尔滨解放后，参加了哈尔滨美术工作者协会举办的业余美术学习小组学习绘画，1949—1950年在哈尔滨美术工作者协会附设的美术社会服务部任画师工作。1949年4月至1950年7月，在哈尔滨美学美术社会服务部担任画师工作，其间与沈毅结为夫妻。1950年傅乃琳以专业第一名的成绩考入中央美术学院绘画系。1951年沈毅自哈尔滨调动至天津河北师范学院美术系，任素描教研组组长。1953年7月傅乃琳先生毕业（图2），同年9月来到天津，和丈夫沈毅一起任教于河北师范学院音乐艺术系美术组。

二、真诚质朴的四十余年教学与艺术创作历程

1953—1961年

那时的河北师范学院音乐艺术系美术组，是在新中国建立时由李立民先生（后名李骆公）组建，另有穆家麒、王之江、鲁汀（原名陈凤皋）共四位教师及1949年初次招收的八位学员。1950年，美术系在原园艺系美术组基础上正式建立。“随后，沈毅、王麦杆、康明瑶、李昆祥、刘典先生又来加盟。接着，53年作为第一批毕业生的王双澄留校任教，中央美院毕业的傅乃琳、郑录高先生也来到了这个学校。”^[1]傅乃琳先生1953年参加工作初期，因历史悠远，关于个人的相关教学资料匮乏，但我们可以通过学校的教学文献，了解当时傅先生的任教



图1 傅乃琳先生

环境及所从事的相关教学活动。

穆家麒先生新中国成立前在吉林长白师院任过教职，具备一定教学经验，河北师范学院音艺系美术组最初的教学计划由穆家麒先生负责起草。笔者据穆家麒先生的描述，将1949年9月河北师范学院音艺系美术组建立初期教学计划制成表格（表1）。^[2]

在1953年傅乃琳先生到河北师范学院美术系任教之时，正在执行的是经1952年“思想改造运动”调整后的教学计划。1956年8月，河北师范学院更名为河北天津师范学院，美术系分为三个教研室，素描教研室沈毅任主任，色彩教研室王之江任主任，理论教研室穆家麒任主任，教师关系融洽和睦，1956年傅乃琳先生加入了中国美术家协会天津分会，1957年被评为河北天津师范学院美术系讲师。

1958年8月，河北天津师范学院经调整后更名为河北艺术师范学院；1959年8月，河北艺术师范学院美术系与河北美术学院合并为河北美术学院。傅乃琳先生1953年来校任教以来的教学工作成绩优秀，1960年开始担任绘画系素描教研组组长，同年获得了先进工作者称号。

这段时期傅乃琳先生的创作以和沈毅先生及他人合作的主题性美术创作为多，她1954年与沈毅合作油画《第一课》（图3）同年作为封面发表于《连环画报》第十六期；1956年与沈毅合作油画《夜读》（图4）、《先进工作者李尚文》参加“天津市青年美术展览”，其中《夜读》获三等奖；1959年与沈毅合作油画《献礼》刊登于《河北画报》上；与沈毅合作为天津历史博物馆创作油画《登高英雄杨连弟》（图5）、《吉鸿昌烈士像》刊登于《天津画报》；与沈毅、李锟祥、闫素等合作油画《反扫荡》（图6）发表于《河北日报》，油画《登高英雄杨连弟》《反扫荡》参加“河北省庆祝建国十周年美术作品展览”；1960年与沈毅合作素描《反扫荡》发表于《河北美术》，与沈毅合作油画《安装自动线》发表于《河北画报》，与沈毅、李锟祥合作油画《饲养员》发表于《河北画报》《天津画报》，并为天津历史博物馆与他人合作油画《李大钊肖像》等。这一时期，傅乃琳先生的创作主要分为两种类型，一为具有代表性的时代人物肖像，如《先进工作者李尚文》《登高英雄杨连弟》《吉鸿昌烈士像》等，画面构成通常以单人主要人物为主体，以周边环境背景为辅助烘托人物形象；二为具有叙事性的主题性创作，如《反扫荡》《安装自动线》等，人物群像居多，用色大胆、形象生动。

1961年，傅乃琳先生的爱人沈毅先生因带学生外出采风途中感染伤寒误诊而未得到及时治疗去世，她从此一人担当起照料家中一双儿女、妹妹的重担，生活已经非常艰辛，而此时的学校也即将面临着巨大的变化。

1961—1973年
1961到1973年，是傅乃琳先生人生最为坎坷的时期，在她的家庭遭受重大变故的同时，学校经历了从河北艺术师范学院到停课，再到天津五·七艺术学校三个阶段。1962年8月，河北美术学院精简教师职工队伍，原有科系缩减为绘画、工艺美术两个系，再次更名为河北艺术师范学院。1966年文化大革命开始，学院停止招生并停课，傅先生度过了风雨飘摇的十余年光阴。



图2 傅乃琳先生1953年7月中央美术学院毕业证书

表1 1949年9月河北师范学院音艺系美术组建立初期教学计划

年级	公共必修课	造型基础课	专业课
一年级	政治	素描	速写、图案、简易透视和色彩学、艺术概论
二年级	语文	素描	图案、水彩画、木刻、简易解剖学、中国美术史
三年级	外文（俄语）	素描	水彩、国画、油画、外国美术史
四年级	教育学 心理学 体育		国画、油画、美术教材教法、教育实习

1970年9月，河北艺术师范学院被宣布撤销，校舍改建为工厂，部分干部、教师，被抽调出来组成“天津五·七艺术学校”。河北艺术师范学院被撤销后，傅乃琳先生被分配到南开区渭水道中学任教。

这一时间段傅先生由于生活的动荡，作品数量及艺术活动都是相对较少的，但可贵的是她在这段日子里没有放弃自己的艺术追求。1962年与沈毅先生合作的素描《反扫荡》参加全国“纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表20周年美术作品展览”，1963年油画《夺泥战》发表于《河北日报》，1971年油画《三·七批示》参加天津美术作品展，1972年油画《喜讯传来》入选天津市美展，并收入天津人民美术出版社出版的《天津工农兵画选集》。

傅乃琳先生所写的论文《素描习作的整体感问题》在《河北美术》杂志1962年第二期上发表，论文对素描的整体感进行了剖析，强调整体意识在画素描时的重要性，针对初学者易出现的忽略整体感、怎么建立整体意识、感觉和理解两方面辩证统一的关系等几个方面进行了论述，提出要解决整体感问题，要在思想方法和观察方法两方面下功夫，画面需有主有次，不能拘泥于细节而失去大体。天津美术学院孙建平教授曾经回忆，在70年代初期，一位画友在夜间停电无法画画时，点着蜡烛为大家读起他珍藏的有关素描学习的文章，即是这篇傅乃琳先生所作《素描习作的整体感问题》。他说：“在那个文化荒芜的年代真知灼见的东西传播得太少了，对于我们这些如饥似渴的学艺青年来说，这篇文章‘句句是真理’，大家都记住了文章的作者——傅乃琳。”^[3]从孙建平教授的“真知灼见”“句句是真理”的形容中我们可以看到当时的学生们对傅乃琳先生专业教学水平的认可



图3 沈毅、傅乃琳 第一课 布面油画 1954年



图4 沈毅、傅乃琳 夜读 布面油画 1956年



图5 沈毅、傅乃琳 登高英雄杨连弟 布面油画 1959年



图6 沈毅、李锟祥、闫素、傅乃琳等 反扫荡 布面油画 1959年

和肯定，当然也从侧面反映出当时青年学生对于知识的渴望和学习资源的匮乏，从而更加映衬出当时这篇论文的珍贵。

1973—1990年
1973年2月天津艺术学院成立后，傅乃琳先生调回学校，在美术系任教。部分其他教师也慢慢回归学校，1977年高考恢复，教学秩序得以逐步回归常态，傅乃琳先生于当年被评选为天津艺术学院先进教师。1978年开始为学校撰写素描技法教材，教程的部分由学校打印使用。1979年，傅乃琳

先生开始任天津艺术学院美术系油画教研组长，她在教学笔记中清晰地记录着当时工作的教学大纲、教学计划、课程教案等教学相关内容，还包括对教学与创作关系的思考、对于美与哲学问题的思考、油画材料技法研究等内容，字里行间透露出傅乃琳先生的认真严谨，还有对待教学事业的发自内心的热忱。

70年代后期，傅乃琳先生重新开始了艺术创作，1977年为天津市周恩来总理纪念馆周总理青年时代的肖像，

素描作品《阳光雨露照天大》在《天津日报》上发表；1977—1978年，她创作了一批优秀的风景写生作品，包括油画《午后的阳光》、《柯桥的早晨》、《黄山春早》（图8）、《雨》，水粉《大山深处》等；1979年，她的油画作品《亲人》（图9）、《赤子心》参加“天津市建国三十周年美展”并获得了优秀作品奖，作品在《中国青年报》《新港》等报刊上发表，同年她被选为全国素描教学座谈会代表。傅先生这一时期的风景作品，无论是油画还是水粉作品，都有一个共同的特点，就是色彩明亮、富有光感，笔触轻松自由，好似体现了艰辛岁月终于过去的清明舒朗。

1980年3月14日，天津艺术学院正式更名为天津美术学院，并逐渐发展成为一所独立的、具有美术学与设计学多种专业方向的高等美术院校。80年代是傅乃琳先生教学生涯中最为连贯的一段，除1982年她响应支援兄弟院校号召，去甘肃省张掖师专讲学，课程即将结束时因劳累引发心脏病病发导致1983—1984学年未能正常教学外，其他时间都在进行持续的教学工作。1980年她荣获“先进工作者”称号，加入了中国美术家协会，1981年她加入了中国共产党，同年4月被评为副教授，1983年担任中国共产党天津美术学院绘画系支部宣传委员，不为人所知的是，她还可以通过字典翻译日文文字资料。特将目前天津美术学院教学档案里1982—1983 学年至1987—1988 学年油画系课程表中可考的傅乃琳先生80年代在油画专业教学中所担任的课程制成表格（表2）。

天津美术学院1984年建立中国画、油画、版画、中国美术史专业首批硕士研究生点，傅乃琳先生开始担任硕士生导师。从以上图表中我们可以看出，1984—1988年，傅先生教授的本科课程只有1984—1985学年第二学期的5周油画肖像一门课程，更多的时间主要负责教授研究生课程，包括素描头像、半身像、人体，速写人体、油画肖像等。1986年傅乃琳先生受聘为教授，同年被评选为天津美术学院职称评定绘画系学科组成员，1984年至1989年间共指导硕士研究生5人。1989年4月工艺系服装教研室填写过申请培养硕士学位研究生指导教师简况表，学科专业名称是工艺美术设计（服装设计），傅乃琳先生为导师，但日后有否进行该专业的硕士生招生需要进一步求证。

傅乃琳先生80年代除了在本职教学工作外，还积极参与社会艺术工作：1980年她作为会议代表参加天津市文学艺术界联合会第二次代表大会；1983年参加天津市第七次妇女代表大会和中国共产党

表2 傅乃琳先生1982—1988年所授课程					
学年	学期	本科课程	研究生课程	专修班课程	备注
1982—1983 学年	第一学期	油画组合着衣女青年二人（4周）、毕业创作（20周）			和吕小鹏共同上课
	第二学期	创作油画（3周）、素描群像一老一少（2周）、甘肃张掖师专素描（6周）			因心脏病复发，张掖师专素描课差20节课未能上完
1983—1984 学年	第一学期				因心脏病病情未能上课
	第二学期				
1984—1985 学年	第一学期		素描（4周）（包括速写记忆画，头像一张，半身像两张）、人体速写（1周）		
	第二学期	油画肖像（5周）	素描（6周）		
1985—1986 学年	第一学期		油画肖像（5周）	油画肖像组合（3周）	
	第二学期		油画人体女（2周）、速写女（1周）、肖像男老年女青年（4周）		
1986—1987 学年	第一学期		油画肖像（4周）		
	第二学期		油画肖像（4周）、油画男老人肖像（2周）、油画女老人肖像（2周）		
1987—1988 学年	第一学期		素描头像（4周）、素描半身像（3周）、素描人体（2周）		
	第二学期		素描人体（包括速写，女2周男3周共5周）		

天津市第四次代表大会；1987年，她受邀在天津电视台录制《素描基础》系列讲座，参加天津市工艺美术学校职称评定工作，被聘为天津市群众文化系列高级职务评审委员会委员和河北省高级出版专业职务评审委员会专业评议组成员；1988年参加中国美术家协会天津分会第三次代表大会和天津市文学艺术界联合会第三次代表大会，之前录制的《素描基础》系列讲座也在1988年播出。

80年代稳定的创作教学环境使傅乃琳先生格外珍惜时间，她在这一时期创作出多件优秀作品，包括她的代表性油画作品《报春》（封三）、《心潮》（图10）、《场》等；还有众多优秀的肖像油画作品《女儿》、《西若坚赞》（图11）、《艺术青春》、《化妆》、《樱桃红了》、《凝思》、《书外音》等；静物及花卉油画作品《窗前》《静物》（图12）、《无暇》等；体现对孙辈温暖的爱的油画作品《？……嗯》《我要读书》《生命的旋律》（图13）等。这些作品参加了“天津市建党六十周年美展”“天津市美展”“建国三十五周年美展”“全国第一届教师节美术作品展览”“全国教师书法、绘画、摄影展览”“中国首届油画精品大赛展”“中国油画艺术展”等展览；多幅作品发表在《美术》《羊城晚报》《东方少年》《作品与争鸣》《画廊》《支部生活》《天津社会科学》《当代中国油画》等报刊上；艺术生平与作品被编入《天津社会科学手册》《中国美术年鉴1990》《中国妇女名人录》《中国当代书画家大辞典》等出版物中。《傅乃琳、沈毅油画选》画册（图14）1987年由河北美术出版社出版，共收录35件油画、素描作品，其中27件为傅乃琳先生在1980—1987年间创作的油画作品，2件1987年创作的素描头像作品。

傅乃琳先生80年代的作品依据内容题材分类主要有主题性创作、肖像、花卉静物、人体等类型。其中，《报春》《心潮》等主题性创作相对傅先生50、60年代的主题性创作主题表达更为充分，画面更为丰满，《报



图7 沈毅、傅乃琳 反扫荡 纸本炭铅笔 54×42cm 1960年



图8 傅乃琳 黄山春早 布面油画 39.5×27.2cm 1978年



图9 傅乃琳 亲人 布面油画 134×120cm 1979年



图10 傅乃琳 心潮 布面油画 151×141cm 1984年



图11 傅乃琳 西若坚赞 布面油画 82×61cm 1985年



图12 傅乃琳 静物 布面油画 45×61cm 1988年



图13 傅乃琳 生命的旋律 布面油画 75×81cm 1989年

春》中巧妙地把盛开的水仙作为近景，玻璃窗外透出几位可爱孩童富有生机的画面，再加上画面右侧伸出的黄色迎春花枝条，在那个动荡刚刚过去的年代，富有无限诗意。这一时期的肖像作品也不仅仅是简单的肖像写生，可以看出傅先生在每张肖像作品如《红衣少女》《艺术青春》《樱桃红了》等作品中对于构图、色彩的用心经营，每张作品都有对人物精神气质的不同追求。而80年代的多张花卉、静物作品也包含着傅先生对于绘画语言的探索，如《静物》《静物——清代瓷瓶》等写实风格作品，《窗前》等带有印象派风格的作品。

《素描教学随录》（图15）是1990年2月由天津人民美术出版社出版的傅乃琳先生教学专著。书中集中收录了她多年以来的素描教学心得、关于素描教学所需要关注的问题及针对性的解决办法。主要内容包括《谈习作性素描之前要明确的》《观察、思考与表现》《习作性素描的科学规律》《习作性素描的艺术规律》《画法步骤》《其他》六个章节。书中傅乃琳先生提到在讨论习作性素描之前要明确素描的实质、素描的种类与派别，习作性素描是画家深入观察研究生活的开始；强调作画之前观察及整体感的重要性，阐述了观察与表现的方法；将习作性素描的科学规律从形与神、结构的规律、形体及明暗的规律、人体运动的规律、空间感质感与量感的问题几个方面进行论述；将习作性素描的艺术规律从主次虚实概括取舍、和谐、对比、韵律与节奏感、线的美感与运用几个方面进行了论述；详细介绍了静物、石膏像、人物半身像、全身像及人体的画法步骤并分别列出步骤图；列举了学习素描需注重的学习方法，并提供了30张中外优秀素描作品供读者学习欣赏。1991年，《美术之友》杂志第五期作了《素描教学随录》一书的专题介绍。

1990—1997年

90年代，傅先生的教学活动逐渐减少，但创作热情并未减退，她创作了《初冬》（图16）、《对比与和谐》、《银星海棠》（图17）、《鸡冠花》等一系列花卉题材作品，其中《浓重的紫》《对比与和谐》《傲霜》等作品延续了傅先生80年代对于印象派风格的探索，而《银星海棠》《紫叶铁》《玉洁冰清》等作品则加入了更多的线性元素，画面出现了装饰性的倾向。另外傅先生还不断拓展自己的绘画语言，晚年作品还出现了颇具探索性的、突破以往个人风格的《温暖的家》、《黄花》（图18）、《太虚幻境》等带有表现性的作品。这一阶段她的作品参加了浙江美术学院举办的“西湖艺术节”和“1991中国油画年展”“1992中国油画艺术展”“中国女画家作品展”等展览；作品收录于香港艺苑出版社《当代名家油画集》、上海人民美术出版社《中国当代美术家名人录》、中国档案出版社《20世纪中国女艺术家美术作品荟萃·璞玉集》等出版物；1992年开始享受国务院政府特殊津贴。1993年在她的《自画像》作品中傅先生手握画



图14 河北美术出版社《傅乃琳 沈毅油画选》1987年（封面作品为傅乃琳《书外音》，布面油画，73cm×100cm，1987年）

图15 天津人民美术出版社《素描教学随录》傅乃琳编著1990年

笔，目光炯炯，似是在对自己一生进行回望（图19）。1994年这张作品作为特邀画家作品参加了由中国美术家协会油画艺术委员会主办的“第二届中国油画展”，并被收录于《第二届中国油画展作品1994》画册中。

傅乃琳先生在遭遇国家变革、家庭变故的情况下认真对待教学事业，各个时期的作品真挚感人，反映出她真诚质朴的人生追求。晚年的她仍炽热地对待艺术创作，直到病痛使她停下画笔。1997年8月26日，傅乃琳先生因病逝世。

三、坚韧谦和、仁心温厚的师德风范

傅乃琳先生一生对待教学事业尽职尽责、孜孜不倦，在教学中把自己的专业知识毫无保留、尽心尽力地教给学生，历经坎坷的岁月、艰苦的生活却始终对油画教学事业充满热情，是作为教师的一份宝贵的师德师风促使她对几代学生悉心教诲，给她的学生、同事、友人都留下了深刻的回忆。“傅先生性情温和谦厚，但当她遭受沈先生早逝的打击后，却能肩负起抚养两个幼小儿女和教学、作画的双重重担，并熬过了“文革”剃头、强迫劳动的劫难与屈辱，表现出常人少有的坚毅与顽强。她治学严谨，诲人不倦，对学生总是像慈母似的耐心诱导，培养了一代又一代优秀人才。自60年代起傅先生多次被评为先进工作者，成为教书育人的楷模。”^{〔4〕}

这种关于傅乃琳先生教学的正面的、优异的评价得到了多个方面的证实。1984年傅先生评选研究生导师时，时任绘画系油画教研室主任的周光玠负责提供教研室意见，他对傅先生的评价是能够胜任本科和研究生班的教学工作，备课教学认真负责，并能做到教书育人，教学效果好，是教学骨干，创作能力强等。穆家麒先生也曾评价：“她的造型基本功很强，是典型的学院派，更因极耐心地进行辅导和亲自动手示范，这种卓有成效的教育，使学生进步很快。学生对她的平易近人，很为感动，师生情谊亲密无间。”^{〔5〕}

邓家驹先生的夫人，资深作家、编辑徐礼娴女士曾写过两篇文章追忆傅乃琳先生，其中《慈母教授傅乃琳——以此文祭悼我和邓家驹挚友傅乃琳》一文中，她记录过一段傅先生悉心帮助当时的学生，现已成为著名国画家的陈冬至的往事。陈冬至进入学校学习后因看不清所画的静物，只能走到前面看一眼再回到画架前画一笔，反复来回走动被其他同学误认为扰乱课堂纪律，陈冬至只好不再走动，将画架搬到成绩好的同学身后跟着画，细心的傅先生发现后马上带他去检查眼睛。不仅如此，傅先生还介绍其去黑牛城农场做暑



图16 傅乃琳 初冬 布面油画 51×61cm 1990年



图17 傅乃琳 银星海棠 布面油画 66×81cm 1993年



图18 傅乃琳 黄花 布面油画 90×61cm 1994年



图19 傅乃琳 自画像 布面油画 99×81cm 1993年



图20 天津人民美术出版社《我们心目中的沈毅、傅乃琳》 郭卫华编 2007年（天津美术学院2007年“沈毅、傅乃琳艺术展”展览画册）



图21 2023年傅乃琳先生子女捐赠给天津美术学院的十本傅乃琳先生笔记

假工，所得工钱不仅配好了眼镜，还买了一双新皮鞋，陈冬至至今仍感念傅先生对他学习和生活的帮助。^{〔6〕}

2007年，天津美术学院在傅乃琳先生逝世十周年之际举办“沈毅、傅乃琳艺术展”时，靳尚谊、詹建俊、郎绍君、穆家麒、秦征、赵友萍、郭文培、徐礼娴、陈冬至、刘贵宾、孙建平、郭卫华等两位先生的同窗、师友、学生均作文追忆，无不称道傅乃琳先生经年累月、持之以恒奉献于美术教育事业的敬业精神，质朴真诚、求索不止的艺术追求，严于律己、勤劳刻苦的优秀品质，表里如一、宁静淡泊的行事风格，为人师表、事必躬亲的师德风范（图20）。

傅乃琳先生一生崇尚实事求是，正如她在《素描教学随录》序言中写到的：“我所能说的只是我所熟悉的，通过实践和理性认识的不断更替、升华、总结的。我说不出我不熟悉的，而且我所熟悉的不一定都是正确的，更不会全面的。……我谈的一些问题都是我在教学中遇到的，通过教学笔记的日积月累综合起来的，望我的前辈和同学，以及后来居上的年轻同志们予以教诲。”^{〔7〕}句句朴实无华，严谨谦逊，如同傅先生其人。

2023年适逢傅乃琳先生诞辰一百周年，天津美术学院为铭记傅乃琳、沈毅两位艺术先辈为天津美术学院油画教学事业作出的贡献，于2023年7月在美术馆举办“大美之艺——傅乃琳、沈毅捐赠作品与文献展”，以“因艺结缘、伉俪情深”“唯变所适、笃行致远”“文华缜思、艺道传心”三大板块展示了两位先生子女沈言先生、沈深女士所捐赠的近百件两位先生不同时期的作品，包括革命历史题材创作、静物、风景、肖像、人体及晚年持续探索求变的作品，另有珍贵的傅先生教学及学习笔记（图21）、讲座和艺术座谈会发言及记录文稿、专著《素描教学随录》书稿、学术活动记录、受邀参展证书、出版物、照片影像等宝贵文献资料，较为全面地呈现两位先生艺术创作与教学等多方面成就及其发展历程，使观众可以从多角度了解二位先生的生平及艺术教学事迹。

作为新中国成立以来杰出的美术教育家和画家，傅乃

琳先生将自己的一生全身心地投入到天津美术学院的美术教育事业之中，为油画专业教学作出了毕生的贡献。她对待教学工作认真负责、严谨治学、勤奋不懈、桃李天下，培养了众多优秀的学生，一生都致力于教书育人。她的作品不仅凝聚了她对时代和人生的深刻思考，更饱含了对生命和艺术的无限热爱。在她一生的教学与创作生涯中，始终保持着对教学的不断探索的精神和对艺术真诚质朴的追求，用坚韧的毅力面对生活的苦难，以漫长岁月中的一言一行，修悟为人师表的真谛，以一颗温厚仁心关怀学生，是后辈教师的楷模。傅乃琳先生的人格魅力和崇高品质不应隐没在历史之中，永远值得我们敬仰和怀念。

参考文献：

- 〔1〕野风.几代艰辛 几度辉煌——天津美术学院油画专业的发展略述〔J〕.北方美术，1996（1）：14.
- 〔2〕穆家麒.峥嵘岁月 创业维艰——追忆河北师院美术系科的建立〔J〕.天津美术学院学报，2006（3）：9.
- 〔3〕孙建平.傅乃琳——生命不息求索不止的女画家〔J〕.天津美术学院学报，2007（4）：50.
- 〔4〕周茂生.沈毅、傅乃琳追忆〔J〕.天津美术学院学报，2007（4）：57.
- 〔5〕穆家麒.忆故人追思画家沈毅、傅乃琳伉俪〔M〕//郭卫华.我们心目中的沈毅、傅乃琳.天津：天津人民美术出版社，2007：9.
- 〔6〕徐礼娴.慈母教授傅乃琳——以此文祭悼我和邓家驹挚友傅乃琳〔EB/OL〕.〔2024-05-18〕.https://baijiahao.baidu.com/s?id=1770719455020164629&wfr=spider&for=pc.
- 〔7〕傅乃琳.素描教学随录〔M〕.天津：天津人民美术出版社，1990：1.

岳 杨：天津美术学院造型艺术学院油画系讲师

（责任编辑：蒙佳亮）

红色校史铸魂育人路径探析

——以天津美术学院为例

An Exploration of the Path of Forging Inner Strength and Inspiring our Students with Red School History: A Case Study of Tianjin Academy of Fine Arts

陈秋实/Chen Qiushi

摘 要：红色校史是高校校史最鲜明的底色，挖掘校史中的红色资源，开展红色教育、传承红色基因、赓续红色血脉是高校培养时代新人的应有之义。加强红色校史资源建设、打造红色校史文化场域、红色校史融入课堂教学、多措并举构建工作矩阵、组织红色校史主题创作、馆校合作共筑育人合力是红色校史铸魂育人的重要路径。

关键词：红色校史；铸魂育人；路径

党的十八大以来，习近平总书记高度重视发挥红色资源的教育作用。习近平总书记在中国人民大学考察时强调：“要加强校史资料的挖掘、整理和研究，讲好中国共产党的故事，讲好党创办人民大学的故事，激励广大师生继承优良传统，赓续红色血脉。”这为高校用好校史中的红色资源、用红色基因铸魂育人指明了前进方向，提供了根本遵循。红色是高校校史最鲜明的底色，充分利用高校办学历史中的红色资源，开展红色教育、传承红色基因、赓续红色血脉是高校培养时代新人的应有之义。天津美术学院高度重视弘扬革命传统、传承红色基因，采取多种措施，在立德树人中充分利用红色校史资源，积极弘扬红色校史文化，不断推动学校事业高质量发展。本文结合天津美术学院校史文化建设的实践，就“大思政”视域下红色校史铸魂育人路径进行初步的探讨。

一、天津美术学院红色校史资源概述

天津美术学院的前身是北洋女师范学堂，创建于1906年，是中国近代最早的公立女子师范学堂。百年办学历程中，学校始终与民族共命运、与时代同成长。这所百年学府有着深厚的红色基因和光荣的革命传统，百年办学历程中孕育形成了深厚的红色文化，红色基因深深植根于天津美术学院的精神文化之中。校友邓颖超、刘清扬、郭隆真、张秀岩从这里出发投身革命事业，成长为中国妇女运动的先驱；校友中还有辛亥滦州起义领袖白雅雨烈士、“永不消逝的电波”原型王新、“潜伏”英雄郑黎亚、红

色作家颜一烟、用生命捍卫真理的张志新烈士……天津美术学院天纬路校区是五四运动在天津的重要遗址之一，校园内现有天津市重点文物保护单位、天津市首批革命文物等，邓颖超等在津从事革命活动旧址（天津美术学院天纬路校区）入选天津市第一批红色资源名录和天津市首批文物主题游径，学校现为天津市高校红色研学实践教育基地、天津市延安精神学习宣传教育基地。

二、红色校史融入高校思想政治教育的意义

有助于落实立德树人根本任务。历史是最好的教科书，以史育人可以更好地引导青年学生坚定历史自信，立志为强国建设、民族复兴贡献青春力量。红色校史是一座宝贵的精神“富矿”，是高校立德树人的营养剂，蕴含着丰富的现实观照与价值意蕴，是培养时代新人的生动教材和重要资源，红色校史在立德树人中具有不可替代的独特作用。

有助于增强铸魂育人的实效性。红色校史可亲可感，红色校史中关涉的人物、事件、故事、精神，生动具体而又鲜活感人，更容易激荡心灵、凝聚力量，让青年学生产生认同感，通过红色校史教育帮助身处拔节孕穗期的青年学生增强做中国人的志气、骨气、底气，让红色基因融入时代新人血脉，坚定理想信念、立志明德，系好人生“第一粒扣子”。

三、红色校史铸魂育人的路径探析

加强红色校史资源建设。2021年4月印发的《教育部办

公厅关于开展第六届全国高校“礼敬中华优秀传统文化”系列活动的通知》，指出要加强红色校史研究，深入挖掘校史中蕴含的红色基因、中国共产党人精神谱系。加强红色校史资源建设，深入开展红色校史资源的挖掘和系统研究是用红色校史立德树人的前提和支撑。构建红色校史资源数据库，有组织有计划地征集与红色校史相关的图书报刊、影音图片、手稿日记、传记资料等档案文献，开展红色校史亲历、亲见、亲闻者的口述访谈。开展红色校史研究，编研出版红色校史研究成果，提供更丰富的红色校史文化资源，为学校文化软实力建设、教书育人事业提供不竭动力。近年来，天津美术学院组织力量深入挖掘红色校史中“人”“物”“史”“事”，开展《直隶女师党史人物群体的形成与成长》《河北省党史人物传——齐璧亭传》《王麦杆艺术文献整理与研究》《天津高等美术教育体系演进研究》等项目研究，系统梳理研究红色校史蕴含的丰富内涵与精神特质，发表出版了一批优秀校史研究成果，服务红色校史文化育人，赓续红色血脉。

打造红色校史文化场域。将红色校史所蕴含的文化内涵和精神特质有机融入校园物质和文化环境建设中，用红色校史浸润校园，构建红色校史文化场域，增强思想政治教育的沉浸感，达到润物无声的教育效果。加强校史馆建设，开发利用校内革命文物资源，把校史馆建设成为爱国主义教育基地和校史校情教育阵地。天津美术学院着力推进校史馆建设，以学校校史馆和天津市首批革命文物“直隶第一女子师范学校旧址”为主要宣传教育载体成功获评“天津市高校红色研学实践教育基地”；建造校园红色景观，营造红色校史文化育人的良好氛围，讲好校园内的革命文物故事，在校园内敬立《周恩来、邓颖超青年时代在天津》《傅增湘》等红色雕塑景观，让青年学生零距离、沉浸式感悟身边的红色文化。

红色校史融入课堂教学。充分发挥课堂主渠道作用，积极推进红色校史“进教材、进课堂、进头脑”，把红色校史教育贯穿教育教学全过程。红色校史资源是思想政治理论课程用之不竭的源头活水，将红色校史中的英模人物、重要事件、感人事迹融入思想政治理论课教学课堂；拓展思想政治理论课教学场景，将思政课堂延伸至校史馆、纪念馆、革命旧址等场所，提高思想政治理论课教学的感染力。助力“课程思政”，将红色校史元素融入专业课教学目标、体系、案例，厚植青年学生爱国情怀，引领青年学生忠诚于党、报效国家、不负人民。

多措并举构建工作矩阵。多维度、全方位、立体化构建红色校史文化育人工作矩阵，将红色基因、红色校史与校园文化活动和专业实践有机融合，积极探索新路径、尝试新办法、用好新媒介，注重统筹协调，以“融”为切入口，打好红色校史文化育人“组合拳”。天津美术学院注重实践育人，通过组织青年学生开展红色研学、口述访谈、实地考察、志愿讲解等活动，让与红色校史相关的革命纪念馆成为“教室”，红色史料成为“教材”，努力把红色血脉融入青年学生灵魂、化为自觉行动；开展校史

文化讲座和校史题材电影展映，邀请周恩来总理的侄女周秉德女士讲授“传承红色家风 弘扬革命精神”专题党课，组织重大革命历史题材电影《青年邓颖超》展映活动，打造立体多元的红色校史育人矩阵。

组织红色校史主题创作。红色校史主题性美术作品是立德树人、培养时代新人的生动教材。天津美术学院坚持以美育人、以美化人，积极弘扬中华美育精神，发挥美术专业优势，引导教师创作了一系列红色校史题材美术作品，并将作品融入立德树人事业之中，取得了积极的育人效果。学校教师创作的雕塑《周恩来邓颖超青年时代在天津》、中国画《周恩来和邓颖超》等作品被中国共产党历史展览馆收藏；庞黎明教授创作的油画《觉悟的宣言》被天津觉悟社纪念馆收藏陈列；张耀来教授为重大革命历史题材电视剧《觉醒年代》绘制220余幅插画作品，产生了广泛的社会影响。

馆校合作共筑育人合力。2021年7月，教育部、国家文物局印发《关于充分运用革命文物资源加强新时代高校思想政治工作的意见》，指出高校要与革命场馆共建实践育人共同体，推进高校课堂教学与实践教学深度融通。通过与革命纪念馆场馆合作共建，在重要的时间节点联合策划举办专题展览和教育活动，馆校协同联动，共享育人资源，探索构建文化育人共同体。天津美术学院加强与学校校史相关的革命纪念馆场馆共建合作，形成用好红色资源协同育人的合力，与北京市西城区委党史办、北京市李大钊故居管理处联合主办“李大钊在京津冀的光辉足迹”京津冀巡回展天津站展览；与全国爱国主义教育示范基地——觉悟社纪念馆共建爱国主义教育基地，联合天津觉悟社纪念馆举办“党风楷模周恩来”“邓颖超与直隶女师”线上展览和“觉悟薪火 信仰之光”觉悟社成立105周年纪念会，协助天津电视台拍摄人文历史电视纪录片《小楼春秋 红色记忆系列之直隶第一女子师范学校》。

四、结语

红色校史彰显大学精神、折射文化底蕴，深入挖掘红色校史资源，通过多方资源链接、协同联动、内容供给、场景拓展、资源建设等方式，善用活用红色校史育人资源、汇聚铸魂育人合力，让校史中的红色基因渗进青年学生血脉、浸润青年学生心灵，让思想政治教育针对性更强、有效性更高，让党史学习更加鲜活、更有特色。

陈秋实：天津美术学院艺术与人文学院辅导员

（责任编辑：蒙佳亮）

西方当代雕塑中的日常物品是怎样创造隐喻的？ How do Everyday Objects Create Metaphors in Contemporary Western Sculpture?

郑 舒/Zheng Shu

摘 要：随着当代艺术创作的不断发展与创新，雕塑作为一种重要的表现形式也在不断地颠覆着传统。许多艺术家选择与时代密切相关的材料来进行创作，随着现成品艺术自20世纪形成以来，以日常物品为材料的作品也大量出现。区别于传统艺术材料的是，这些物品在艺术品中被赋予了超出其本身的含义或不同的解读方式，表达了艺术家对于社会问题的反思，这便是它们所赋予的隐喻效果。本文旨在探讨当代雕塑中使用日常物品作为艺术材料的三种不同创作方式，以探讨在本身所处的社会环境下，它们如何通过隐喻帮助艺术家更好地表达自己。

关键词：当代艺术；雕塑；隐喻；综合材料；现成品艺术

雕塑作为最为重要且应用广泛的艺术形式，从古典到文艺复兴乃至现代主义，其创作方法和风格随着时间和文化的演变而不断发展，对当代艺术的出现和发展产生了深远影响。相比于二维的架上绘画，雕塑的形式原本就更为丰富。如今，随着科学和社会的进步，雕塑不再局限于对原始材料的雕刻与塑形，创作中可供艺术家使用的材料越来越多样化，而人们更积极、更广泛的思考也激励着艺术家去探索更多充满创造性的媒介和灵感，这充分体现了这个时代和社会文化的特点。其中，在创作中将日常物品用于创造隐喻的媒介，逐渐成为一种十分常见的表现手法。

隐喻是一种修辞手法，将一个事物或概念与另一个事物或概念进行比较或联系。通常，隐喻通过暗示或非直接陈述来建立关联。当代艺术创作中的隐喻通过视觉形式来表达，即为以具象的方式以物喻物。雕塑的形式经历了巨大的转变，挑战传统的技术和材料，同时重新定义了艺术与日常生活之间的界限。纵观许多作品，艺术家通过将日常物品转化为艺术表达的符号，以新颖创新的方式反映了世界的多样性。

与传统的材料相比，这些生活中最普通的东西提供了更丰富的形式和更多样化的选择。艺术家可以直接使用或



图1 [西]巴勃罗·毕加索 藤椅上的静物 布面油画 1912年



图2 [罗]丹尼尔·斯波里 散文诗 装置艺术 1959年



图3 [罗]丹尼尔·斯波里 淋浴 装置艺术 1961年



图4 [美]塞尔·瑟帕斯 展览HEAD BANGER BOOGIE 装置艺术 德国柏林Barbara Weiss画廊 2022年

者重新改变它们的外观和功能，将它们转化为创作材料，这为艺术家提供了探索个人表达的方式。显然，日常物品所带来的隐喻可以探索各种主题，如物品与人之间的关系、艺术与日常生活的交汇，以及环境和社会的发展。这些隐喻使作品拥有更广泛的受众基础，将普通观众与作品联系起来，使其更易于理解和参与其中。此外，日常物品的隐喻通过质疑何为艺术挑战了传统的艺术规则，打破了艺术与日常物品之间的界限，为我们提供了对社会中艺术角色的新视角，并鼓励我们对所产生的价值观进行质疑。

在如今的艺术环境下，此创作类型得到了许多艺术家的不断实践和探索，展现了日常用品在雕塑中丰富的应用和再创造。为了更好地理解这些常见物如何转化为艺术材料并产生隐喻效果，本文特意选择了几位西方当代艺术家作为例子。

一、将现成物品作为雕塑的一部分

在英国泰特现代美术馆常设展“材料与物品”的展览导言中，策展人写道：“20世纪初出现了一种新的艺术创作方式，艺术家们将传统上不被视为艺术品的日常物品融入自己的作品中。”1912年5月，毕加索创作的《藤椅上的静物》，被认为是现代艺术中的第一幅包含现成品的拼贴画（图1）。在这幅作品中，毕加索用厨房的油布作为背景，在纸上贴上了藤椅的胶带，以及信件和其他物品，作品打破了油画固有的神圣感和传统美术媒介的同一性，隐喻着艺术家对旧有艺术观念的质疑和革新。毕加索模糊了真实与幻象之间的界限。这种模糊性也隐喻了毕加索对于艺术本质的探索，希望证明艺术始终是基于现实生活产生的，试图打破艺术与现实生活之间的界限，使其紧密联系。这类作品敏锐地捕捉了生活中瞬息万变的瞬间，由于艺术家对生活的深切关注，他们经常用物品代表人们作为隐喻。同时，这些艺术作品存在的形式也受到了挑战。艺术家们从从无到有的创造者变成了存在物的选择者。普通观众也开始对他们熟悉的物品有了新的认识，原有的感知已不再是唯一的标准。

丹尼尔·斯波里（Daniel Spoerri）是一位瑞士艺术家兼作家，出生于罗马尼亚，以“陷阱图画”而闻名。这是一种拼贴现成物品的艺术形式，他捕捉了人们用餐后留下的食品

残渣、盘子、银器和玻璃酒杯，并将这些物品固定在桌子或板子上，然后垂直悬挂在墙上，将这一瞬间的餐桌定格下来，成为一种打破雕塑和绘画边界的艺术形式（图2）。时间停滞下的食物残渣，隐喻了对消费文化的批判——人们往往追求即时的满足和享乐，而忽视了资源的浪费。

在法国的蓬皮杜中心，斯波里的作品《淋浴》（1961）尤其引人注目：该作品以一幅描绘阿尔卑斯山风景的古典油画为背景，画面上描绘的自然景象细腻、逼真、传统。然而，斯波里却在这幅风景画的前方，突兀地安装了一个固定在木头上的淋浴喷头、管件和软管，二维和三维、真实和虚拟的结合，形成了一种强烈的视觉对比和时空错位，使得这件作品呈现出一种幽默而不寻常的感觉（图3）。山作为自然的象征，而淋浴设施则代表了人类工业化进程中的产物，带有一定的侵略性和破坏性。这种对比引发了观众对于人类活动对自然环境影响的深刻思考，隐喻了自然与工业的对抗以及对人们生活方式改变下消费主义盛行的质疑。

通过干预现有物品、挑战传统艺术形式，丹尼尔·斯波里的作品引发人们思考：艺术能否以呈现现成品的形式存在？艺术究竟是生活的一部分，还是生活实则是艺术的一部分？又该如何确定艺术形式的分类？显然，日常物品给予艺术更多的可能性，并提出更多值得思考的问题。此外，不同国家的艺术家在不同的时代选择不同的物品进行创作，通过艺术为人们提供了当下时代背景和主流思潮的一些参考。

二、将多个现成物结合或改造为一体

塞尔·瑟帕斯（Ser Serpas）是一位年轻的美国艺术家，她经常使用在街头上找到的物品进行雕塑创作，这种方式让人不免想起意大利20世纪60年代下半叶兴起的贫穷艺术（Arte Povera），这种反对工业化社会、反对过度制造的艺术形式，无疑激发了她进行当代雕塑创作的灵感。瑟帕斯对马塞尔·杜尚的“现成品”和罗伯特·劳申伯格的“结合绘画”进行了颠覆，将她由废弃收集物组成的雕塑展出后重新放回街头，让它们恢复原本被丢弃的状态，并挑战了博物馆内外所能接受的界限（图4）。她在被丢弃的物品中找到了自由。在她看来，将被视为垃圾或已经被使用过的材料制作成艺术品，这是一种解放。在处理来自街



图5 [法]马塞尔·杜尚 喷泉 现成品艺术 1917年



图6 [意]毛里齐奥·卡特兰 无题 装置艺术 2007年

头的废弃物时，瑟帕斯巧妙地将这些材料转化为自己的作品，挑战了传统的价值观念，并赋予被丢弃的物品以重要性，并形成一种隐喻：世俗对于身份、存在价值的定义。

瑟帕斯曾因为反对激进的左翼活动并对自己在社区的政治活动感到失望而选择离开她的家乡。她的作品大多隐喻了边缘群体的生存状态和情感世界，通过艺术创作为他们发声。从洛杉矶到苏黎世和柏林的展览，塞尔·瑟帕斯的雕塑总是强烈地体现出展览其所在地区的特点。她的艺术创作过程涵盖徒步城市、收集附近展览场地的物品以及在现场制作雕塑的全部过程。通过这种转化方式，收集到的物品经历了从原本的背景脱离、被分割后再重新组合成新形态的过程，最终呈现在陌生的艺术空间中，并区别于原有的物理状态。在选择使用具有故事性的废弃物时，她注重雕塑的整体和谐而非个别细节。通过看似混乱的方式，她赋予了其新的诠释和可供思考的视角。

使用现成品作为主要媒介无疑比仅仅替换部分材料更具挑战性。在当代雕塑中，随着越来越多的艺术家试图使严肃的雕塑更具创意，与生活更相关，他们作品中使用的材料变得更加多样化。传统的雕塑材料通常具有特定的属性，但往往缺乏内在意义。观众可以通过视觉甚至触摸来感知它们，但很少建立起能产生共鸣的连接。相比之下，把日常生活中的材料作为艺术品本来就展示了它们预先存在的社会意义，因为每个人已经对这些物品的原始形态有特定的解读。因此，当艺术家将它们重新组合、复制或扭曲成雕塑时，又赋予了它们第二层不同的含义或独特的视角。对于观众来说，这些艺术品不再陌生而冰冷，而是充满活力和发人深省的。

三、单一现成物品作为艺术品

亚瑟·丹托在《寻常物的嬗变》中认为，艺术品之

所以是艺术品，是因为其与世界处于某种关系中，被赋予了具有语境的意义。人们针对作品所呈现的视觉效果进行联想从而引发隐喻，将某种现成品直接作为艺术的作品，这类作品擅长保持物品的内在形式和价值，同时完全摆脱了抽象表现。在这些雕塑作品中，物品的物理形态完全保留，但通过它们在被重新放置，新的隐喻出现了。艺术家往往选择与他们作品内容相关的普通物品，或者选择具有特定象征意义的物品进行创作。

谈到将整个现成物品作为雕塑展示，就不得不提到著名的达达艺术家杜尚。现成品这个词本身就源自他的作品，最著名的例子就是他在1917年创作的《泉》（图5）。这件作品在当时引发了巨大的争议，因为它涉及日常物品的重新语境化，赋予了非艺术物品新的定义，挑战当代艺术的价值。在安德烈·布勒顿和保罗·艾吕雅的《超现实主义简明词典》（1938）中，有杜尚写的这样一句话：“通过艺术家的选择，普通物品被赋予了艺术品的尊贵。”这充分说明了其隐喻语境下赋予艺术品的价值。

在20世纪80年代末，意大利艺术家毛里齐奥·卡特兰（Maurizio Cattelan）以其富有玩味和讽刺意味的作品突然崭露头角，给当代艺术界带来了轰动。在他的作品中，不管是人还是物都展现出幽默和荒诞的叙事手法，熟练地使用真实的标本和骨骼制作成逼真的雕塑，巧妙地运用动物来隐喻人类的社会问题。例如，人们会在卡特兰的作品中看到被悬挂着、充满着死亡气息的马匹（图6）。因为在西方文化中，马匹象征着力量、权力和权威，但在这些作品中，它们不得不屈服于命运和更强大的力量。在作品《二十世纪》（Novecento <1900>）中，一匹被悬挂在空中的马，高度概括了电影《一九〇〇》中阶级和权力内部的深层矛盾。这匹马不仅是一个具体的形象，更是对现实世界中权力

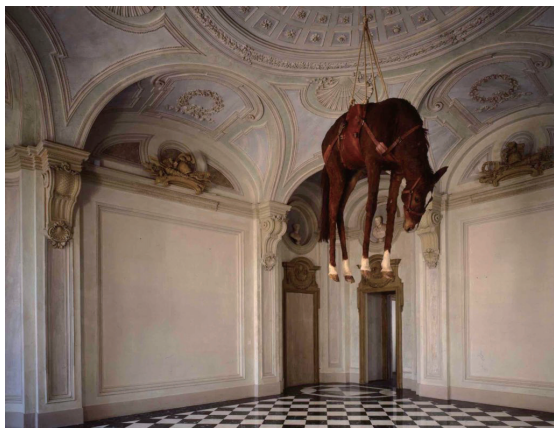


图7 [意]毛里齐奥·卡特兰 二十世纪
装置艺术 1997年

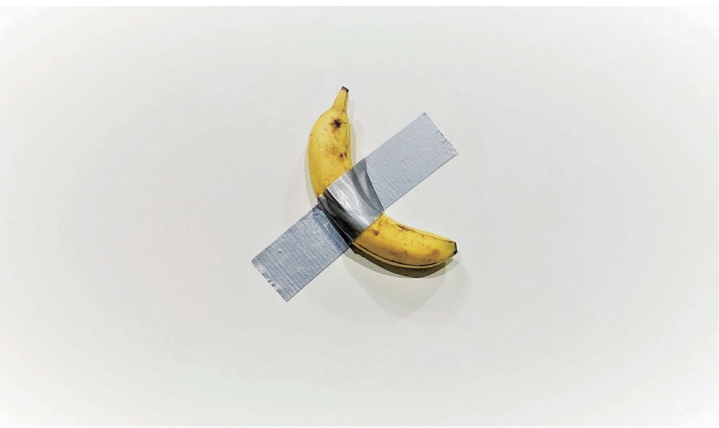


图8 [意]毛里齐奥·卡特兰 喜剧演员 装置艺术 2019年

结构的一种寓言化表达，揭示了被束缚和操控的命运（图7）。卡特兰的作品是充满戏剧性而有些荒诞的，观众可以清楚地看到他对政治的讽刺和对人性的表达。

更有趣的是，卡特兰的艺术品并没有手工雕塑的迹象，因为对于每一次展览，卡特兰都在当地的画廊里试验并实现自己的想法，制作适合展览场地的作品。从他的创造性中，无数现成产品进入了艺术画廊，并成为引人注目的艺术品。综合来看，卡特兰的雕塑无疑是具有争议性的，例如他将可食用的香蕉用胶带贴在墙上，又将此件作品在巴塞尔拍出85万的天价，这在艺术界引起了轩然大波（图8）。观众被邀请触摸这根香蕉，同时也引发了诸多质疑：艺术究竟是形式、内容还是观念？是否隐喻了当今艺术市场混乱的高价和炒作？所谓的价值是不是如同不断氧化、腐败的水果，转瞬即逝？这类作品背后的意义往往令人惊讶，并吸引更多的普通人参与艺术，思考艺术，讨论艺术。

从杜尚到卡特兰，艺术与非艺术之间的界限逐步被打破，艺术与生活之间的关系也变得更加模糊。在某种条件下，任何物品甚至行为都可以被视为艺术，关键在于人们是否能以艺术的态度和视角来对待和解读它们。将日常物品转化为创作媒介使艺术从传统和神秘走向了生活化和大众化，为未来艺术的发展奠定了总体的基调和方向。如今当代艺术更加强调作品的隐喻和批判意义，突出了与社会的互动性和批判性，挑战和更新固定的美学思维和创造方式。

四、结论

艺术本身就是对世界的表现和隐喻，它的存在意味着人类的日常生活所关注的话题已被隐喻化。实际上隐喻作为艺术中的修辞手法，存在于艺术家个体经验和集体经验的张力之间，可以是艺术家有意为之，也可以是第三方给予的结果。而雕塑作为艺术的重要形式，隐喻也被广泛使用其中，日常物品作为主要的载体之一，扮演着重要的角色。

当代艺术中使用的日常物品，携带着人们心中特定的象征意义，代表着日常生活、消费文化和社会价值等元素。随着艺术家将这些物品作为隐喻的载体融入作品中，他们赋予了它们额外的符号意义和文化内涵。这种方法使艺术家能够传达复杂的思想 and 深刻的情感，从而产生了丰富多样且富有深意的艺术作品。对日常物品的创造性运用超越了传统界限，继而突破了表达和解释的新维度。将普

通物品与艺术的构想融合，产生了一幅意境纷呈的画卷，邀请观众探索和思考当代生活中所面临的问题以及人类生存中种种社会行为的复杂性。日常物品在当代艺术的隐喻表达中产生了更加细腻且具有感染力的效果，引发了普通物与特殊品之间引人入胜的对话，让大众也可以更加容易地与艺术家和他们的作品产生共情，进一步增添了艺术所带来的魅力。艺术不再远离日常生活，而是成为世界变化痕迹的证明。

参考文献：

- [1] Tate. Materials and Objects – Display at Tate Modern | Tate [DB/OL]. [2024-05-17]. www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/materials-and-objects.
- [2] Centre Pompidou. (n.d.). La Douche. [EB/OL]. [2023-07-31]. https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/4EtOngu.
- [3] ASHBY C. On the rise: Ser Serpas [EB/OL]. [2023-07-31]. https://parisplus.artbasel.com/stories/on-the-rise-ser-serpas.
- [4] DANTO A C. The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art [M]. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006.
- [5] NOORATA P. Five horses stuck with their heads through a wall [EB/OL]. [2023-07-31]. https://mymodernmet.com/maurizio-cattelan-kaputt/.
- [6] 陈琳.现成品介入雕塑的几种形式[EB/OL].[2024-05-09]. https://site.douban.com/190871/widget/notes/11299793/note/297912747/.
- [7] 孙洪枫.莫瑞吉奥·卡特兰的艺术风格[J].教育教学论坛, 2017(46): 69-70.
- [8] 嵇心.另类的闯入者: 莫瑞吉奥·卡特兰的艺术[J].艺术当代, 2022, 21(03): 18-23.

郑舒：英国伦敦艺术大学纯艺术专业
2022级硕士研究生

（责任编辑：蒙佳亮）

镜子与自画像 ——虚实转换下的观看与表达 Mirror and Self-portrait: Observation and Expression in the Transformation of Reality and Illusion

赵艳妮/Zhao Yanni

摘要：镜子使主体有机会不断地介入本质与表象的辩证关系中，产生新的视角，它是现实与虚构之间的联结。镜子既可以展示不可见的空间，扩大视觉范围，制造幻境，也可以通过相似性造成主体的异化，成就客观视角的全新体验。镜子的出现让画家成为真正意义上的创造者，他们操纵镜像、凸显自我，获得有形的主体，形成无形的观念，进而挖掘镜像背后不可感知的分身。

关键词：镜子；自画像；自我认知

人对自我的认知并不能自然建立，镜子作为媒介，帮助人认识自身，将自我客体化。经过漫长的技术革新，清晰的平面镜在18世纪逐渐开始普及，而人类对镜像的好奇，对自我的探究，早在神话故事中就已经出现，但要达到客观认知自我，肖似就成为重要的前提。不具备肖似的镜像将现实与虚构分隔，成为认知的鸿沟。技术、思想、知识让镜子有机会脱离法术与宗教成为一种视觉语言和认知媒介，画家最早发现了镜子“再造”空间与自我的魅力，他们通过自画像表征时代变革下的自我价值。

一、镜子：现实与虚构的冲突

镜子曾被认为是具有神力的器物，因为它呈现出可见却不能触摸的世界，这个左右颠倒、似是而非的虚构世界成了现实的另一面，引发了人类的无限猜想，诱惑了那喀索斯。

（一）镜像引发猜想

肖似性使人类认识自我成为可能，镜像一旦脱离外部世界的感知、不具备肖似性，镜子就会被赋予神秘力量。汤显祖的名剧《牡丹亭》第五十五出《圆驾》有一个照镜场景，已是状元的柳梦梅欲与返魂而来的杜丽娘白头偕老，却遭到杜父反对：“中间劾奏柳梦梅系劫坟之贼，其妖魂托名亡女，不可不诛。”于是三人来到金銮殿，请皇帝一辨真假。皇帝想出了一个办法：“朕闻人行有影，鬼形怕镜。定时台上有秦朝照胆镜。黄门官，可同杜丽娘照镜。看花阴之下，有无踪影回奏。”最终有影的杜丽娘通过秦朝照胆镜的镜像确认了人身。

镜子被赋予的这种监视万物的能力，可能与古人相信

目光与镜像接触会产生特殊效果有关。丢勒的版画《搔首弄姿的恶魔》描绘了一位年轻贵妇正在镜前梳理长发、欣赏自己，身后却突然出现了一个扭动身体的恶魔，而且镜子里贵妇的面庞已经被恶魔的屁股取而代之。对镜梳妆原本无可厚非的功能，在过去很长一段时间里却被赋予了恶魔隐匿之所的暗喻。

镜子能够将现实与虚构扭转过来，并依照某种信念启示现实，是因为镜像脱离了现实，模糊的镜面异化了主体。秦朝照胆镜显示的自我，版画中恶魔化的自我，都源于某种信念或者意愿，镜子为其提供了第三者的旁观姿态，扰乱了人的视野。

（二）分身带来不安与兴奋

据《资治通鉴·唐纪十八》上的一段文字可知，唐朝皇帝李世民曾建造了一座镜厅，却被宰相劝谏拆除了。这位善于劝谏的宰相恰恰是利用了主体与分身之间的关系，为皇帝制造了政治焦虑：

（裴）匪舒又为上造镜殿，成，上与（刘）仁轨观之，仁轨惊趋下殿。上问其故，对曰：“天无二日，土无二王，适视四壁有数天子，不祥孰甚焉！”上遽令剔去。

这种因为镜像错位引发的不安，让镜中的影像有机会获得独立。当肖似的镜像超出了反射现象被认为是一个独立的个体存在时，这种威胁就更加明显。李世民看一张张经过反射呈现出的是他又不是他的面孔时，内心也会不自觉地产生恐惧，宰相的劝谏正是利用了这种心理。不过清晰的平面镜激发的探索欲望，让人类开始了解视觉形象的

形成原理，光的传播规律，以及视网膜、晶状体的作用机制，这种镜像错位带来的不安就逐渐散去，主体与分身之间的关系开始改变。

14世纪北欧人制造出了凸镜，它只能映射出变形的人和空间。即使这样它也受到了追捧，因为镀锡凸镜能够吸收更多的光线，呈现明亮清晰的世界。15世纪下半叶，威尼斯人制造出了明亮平整的玻璃镜，将人与镜像的关系进一步社会化。一方面，通过照镜，人可以端正衣冠，保持一定的风范，从而让自己的外表符合整个阶层的审美，在这种借由他人认可的社会关系中构建自我，领会自己的角色。另一方面，清晰镜面反射的虚拟世界成为一个隐秘的窥视空间，让人有机会单独面对自己。镜子作为外部存在，为个体提供了能够注视自己和他人的空间，注视自我可以保持镜像映射的身份，窥视他人并反馈则完成在他人注视下的自我构建。一位公主照镜子的时候被好友撞见，公主涨红了脸立刻起身又坐下。^[1]这是因为原本隐秘的镜像被人看到，泄露了一个自我注视的我，这种被注视的注视彰显了内外两个我。这一阶段，镜子在社会关系带来的张力和社会伦理压力下保持着一种平衡，随着人类认知的发展，镜子的曙光照进了对自我的观照中。

二、镜子：现实与虚构的联结

人类一直试图探寻镜子背后的虚构世界，但始终无法触及。镜子可能混淆虚实，也可能复制并超越现实，制造视觉屏障、欺骗眼睛。它就像中介，唯有通过镜前有形的现实才有机会认识镜子背后无形的幻象。

（一）隐秘自我映照的现实

1434年尼德兰画家扬·凡·艾克绘制《阿尔诺芬尼夫妇像》，他利用镜像将自己隐秘地记录在画布上。这幅作品是一幅婚礼肖像，记录了乔万尼·阿尔诺芬尼和妻子缔结婚约的现场。根据艺术史学家欧文·潘诺夫斯基的分析，画布上画家写下“扬·凡·艾克在此”的原因在于中世纪的尼德兰婚约主要取决于双方意愿，可不受形式、地点、宗教等限制，可能阿尔诺芬尼夫妇考虑到无法证明他们缔结婚约的问题，便邀请画家绘制了这幅具有现实意义的肖像，旨在让画家成为二人婚礼的见证人。在这幅肖像画的中轴线上有一面镶嵌在精致的木质雕刻图案框里的凸面镜，画家特别巧妙地利用了镜面反射，隐约呈现了自己的影子和室内的另一个部分，让观众看到了这个故事场景的后半场，成为“在场”视觉证据。

这个“在场”不仅仅具有婚礼见证人的现实意义，还隐喻了画家对自己身份的认同。因为在很长一段时间里，画家的创造性被忽略，往往与厨师、工匠等体力劳动者拥有同等社会地位。人们在赞赏艺术家技艺的同时，却认为他们只不过是一个工匠。对艺术家而言，他们在不断创造艺术奇迹的同时，思想意识与观念也在迅速提高，这种精神上的进步与低下的社会地位和公众对于他们人格力量的漠视之间产生了激烈的冲突，人文主义思想又进一步加剧了这一矛盾。因为“文艺复兴让每个人开始注重‘自我’，人们不但开始在周围人身上寻找和发现个性，也开始从自己的个性出发进行分析、观察和思考”^[2]，画家开始在绘画中留下自己的签名或者画像用以确认自身技艺和

才能。当时画家主要通过在神话、宗教等大型作品的角落或者人群中画上自己若隐若现的形象，来回应画家社会地位变化的需求和对这一身份的自我认同。

在《阿尔诺芬尼夫妇像》这幅画中画家在镜子里画出手执画笔的自己，利用镜像构成的虚构世界向现实发出邀请，从而实现了现实世界与虚构世界的联结。值得注意的是，画家这一动机极其隐蔽，首先凸镜映射的世界因为扭曲变形而不易察觉，其次处在画面中心位置的凸镜常常被用来辨别主人的身份阶层。生活在15世纪尼德兰的扬·凡·艾克一方面在观念先行的哥特式传统语境中进行创作，仔细安排并描绘着每一样事物，另一方面频繁贸易往来带来的文艺复兴思想和社会关系转变中的身份认同又让画家小心翼翼地探索着个性的表现，并最终在画面镜子上记录了自己作为画家的形象。

（二）边界模糊的现实与虚构

纵观人类制镜历史，会发现镜子意味着光明，光线对人类的吸引才是镜子追求的最终目标。光线经过清晰镜面能够不断反射无限延伸，从视觉上扩大空间，打破了现实与虚构之间的界限，带给人类全新的视觉和情感体验。

路易十四和法国宫廷在制镜历史上拥有重要的地位，因为他们对镜子带来的虚实幻想极其痴迷，凡尔赛宫镜厅以会客厅的形式体现了皇帝和宫廷对这种虚实空间界限的探索。路易十四为了能够实现镜厅设计初衷，命人成立了皇家制镜工厂专门研发、制造玻璃镜。凡尔赛宫镜厅成功地展示了做成窗户样大镜子带来的视错觉，一眼望去整个室内似乎都是园林景观，重重叠叠无限延伸，室内外界限被消除了，连建筑的内部结构都被隐藏起来，这种打破虚实平衡的人造艺术暗合了路易十四引领的巴洛克艺术审美，实现了艺术与自然的结合。

凡尔赛宫镜厅空前震撼的视觉效果极大地推动了镜子在空间中的应用，特别是镜子延伸视觉空间、模糊室内外界限的作用开始在更大范围内传播。康熙皇帝于1696年在北京建立玻璃工厂，雍正皇帝在圆明园内多处安装玻璃镜以映照周围自然景色，乾隆皇帝在翊坤宫安装镜面屏风，一方面说明法国皇家工厂的模式、产品和销售已经传播到了古老的东方帝国，另一方面让我们看到法国宫廷的审美趣味引起了清朝皇帝广泛的兴趣，镜厅、镜像经由中国皇帝之手开始了新的变体。

雍正皇帝在园林中安置镜子体验镜像延伸空间的视觉效果，比如安装在莲花馆的镜子就是为了映照室外瀑布并将室外景色引入室内，形成虚实不分的视觉效果。值得注意的是雍正皇帝还命人在镜子两侧配了一副对联，让镜子与对联构成的视觉样式暗合了中国传统绘画的展示方式，又与中国传统建筑的中堂布置遥相呼应。^[3]

乾隆皇帝反复改造养心殿，试图通过视觉空间的延伸形成镜像间的互动，这一探索让他对镜子的理解更具现代性。先是在三希堂的入口命人绘制带有透视关系的壁画，用绘画模糊了室内空间的边界，形成“入室幡然者，不知此是谁”的对话关系。而后又在三希堂内坐榻旁安装通顶的玻璃镜，创造“自我对话”的场景。乾隆皇帝反复探索绘画与镜子在建筑中的排布关系，逐步形成了其非常个人化的空间改

造逻辑——“匡床坐对寂万缘，我方与我周旋久”。

三、镜子：认知自我的媒介

制镜技术的发展让镜子从凸面镜到平面镜变化，进而投射出人文主义者与知识间的崭新关系。扬·凡·艾克笔下的凸镜可能还不具备科学的透视关系，而布鲁内莱斯基已经可以利用镜子反射投影出教堂的透视图。这种知识形式映射在绘画领域既增加了观赏者的乐趣又展示了画家多维的视角，让绘画从观念中的象征图式成为人为视角下复杂的思维活动，让个人开始将自己作为主体。

（一）成为视觉语言的镜子

历史上有人因为走私玻璃镜而获刑，也有人为了购买一面镜子不惜变卖家产，镜子曾经的附加价值远超其使用价值。也正是因此，镜子作为财产和身份象征被画家记录下来，但只有当扬·凡·艾克在《阿尔诺芬尼夫妇像》的镜子里留下自己的影子时，镜子才超越早期仿效、交流的策略，成了画家自省的形式语言符号。

奥地利画家约翰尼斯·甘普于1646年完成的《自画像》展示了画家利用镜子绘制自画像的过程，画家借助镜子看到背后和四周的环境，将不同视野并置起来，让画布上的镜子成为看与被看的双重隐喻。画布中间背对观众、处于前景的是画家本人。他被浓缩为一个手中拿着画笔的背影。画家的容貌，观众只能通过人物左边镜子里的形象和右手画布上的形象反复来确认。对比画布上的镜像和肖像，我们会发现这两个形象除了眼神以外相似性很高。镜像中的眼神是画家看向自己的眼睛，这是在专注观察自己的外貌特征。绘画过程中画家需要把眼睛从看镜子移动到看画布，重新定位目光所向，最终体现在自画像中的眼神就成了一种妥协：不再是看向自己，而是看向他处，窥视或者迎着投向这里的目光，通过旁观者确认一种相似性，完成被看到的互动。从而凸显主体与其表现形式之间的分隔，自我、分身之间的分隔。甘普运用多重视角强调了相对视点下镜中像和画中像之间隐秘的矛盾，从而体现对自画像创作过程的反思与批判。

画家通过镜子和画布向旁观者发出邀请，将他们带入情境创造出来一种视觉互动，进而消除了镜像与现实之间的鸿沟，建立了一种基于理解所产生的虚幻。在这个过程中，画家们还有意或无意地消除了镜像的颠倒性，强调对现实的理解而不是镜像的真实。举一个简单的例子，如果按照镜像来画自画像，那么很多用右手执笔作画的画家在自画像上就应该被描绘成左手执笔，但事实上，1860年以前的自画像中绝大多数画家都是右手执笔、左手握着调色盘。^[4]这种画家主观消除镜像颠倒性、让认识与现实保持一致的做法，在一定意义上构成了早期自画像的一种策略，而且得到了绝大多数旁观者的认同，同时又在客观上发出了一种邀请，邀请观众去翻转这种镜像颠倒的状态，想象绘画场景中的人物是如何观看，镜像是如何发生的，甚至这幅画是怎么产生的。在一种未知、自觉、自然的情况下，旁观者就完成了画家预设的观看体验。

（二）作为自我对话的媒介

视觉为思考提供基础，对所见之物进行推演是思考的范式，眼睛之所见与精神之所见在镜子这一主题下有了交

集，在反射过程中完成对自我的辨认。丢勒13岁时为自己画了第一幅自画像，多年后丢勒在这幅画上写下了一段文字——“我在1484年对着镜子给自己画像，我那时还是个孩子。”这句注解提供了成年丢勒对少年丢勒的回应。

纵观丢勒自1484至1500年绘制的5幅自画像，其中4幅侧面自画像的朝向基本一致，在一定程度上说明了他的工作方式。画布上的画家都是朝向右侧，展示左侧脸及半身，那么镜前和画前的丢勒是什么姿势？简单来说画家镜中姿势一定和画布上展示的一致，镜子应该在画家的左手侧前方，画布应该位于画家右手前方。就像甘普那幅自画像提供的样式，画家先通过左前方的镜子研究自己的外貌特征，然后向右侧旋转上身将这些信息送到画布上。镜像里的画家需要直视自己，目的在于观察、获取、抽离自己的特征进而形成一种认识。画布上人物面孔微侧，双眼看向别处，好像是转向了当时正在画画的画家本人或者说转向了未来某位旁观者，并期待与之目光交汇达到一种确认，如维特根斯坦所说：“当你看到眼睛时，你看到的某些东西从中出离，从而得到一个眼睛的凝视。”^[5]或者说，这种通过目光达成的指引最终还是将观者带回到作品上来。从这个角度来看，镜子是有形的面容在交互投射目光中捕捉到与之对应的、无形的面容间的联结，并发展成为一种文化符号。而作为有明显的意图、指向性和经过精心设计的绘画形式则构成了一种特殊的表述结构，进而完善了自画像的基本范式。这类“看向别处”的自画像在镜像中是一种自我观察与提炼，在画布上则成为异化主体，从而实现对自身的反思。

这种与镜子密切相关的自画像自第一次产生之后，在人类文明的长河中从未消亡，经过画家、旁观者的反复实践与确认，呈现出更多复杂的面貌。丢勒的《1500年慕尼黑自画像》似乎有意背离“看向他处”的传统。这是一张正面自画像而且尺寸仅有当时常规画布四分之三大小。从画布表现的视角来看，它完全正面的视角具备传统宗教绘画的格式——正面图像画法。根据画布上的形象和前文分析的画家作画习惯来推测，画家应该是在自己的正前方安置了一面镜子，目光与镜面成直角，在自己的右前方放置了画布，正面观察后，上半身向右侧旋转将基本特征送至画布上，从而形成这幅正面自画像。正是这样特殊的观察方式使得这类自画像的目光能够直接迎着旁观者或画家本人的来访。传统的四分之三侧面自画像目光会消失在画框以外的某处或者旁观者的视线盲区，而正面自画像恰恰利用直视来营造一个开放的场景，让旁观者与画布上的形象处于同一场景中并始终保持同时在场来达到观看的目的，而观看与被观看就在此时悄无声息地进行转换，为旁观者建立了一个私域从而达到透视世界深层观看的目的。

除此以外，丢勒这幅正面自画像里还多了一层宗教意味。根据欧文·潘诺夫斯基的分析，丢勒在这幅自画像中，对自己的相貌进行仔细的修饰，优化了头发形态，拉长了面部比例，扩大了双眼并且对微有斜视的眼睛进行了调整。而这一系列高度符号化的形象特征与上帝正面像高度一致，画家的目的在于让画布上的形象相似于自身外表独特之处以外，又不同于现实中的自身，而是相似于相似

性本身，相似于那个作为自身相似性的人的理念——每个人都是上帝的映象与形象。最终画布上的形象接近上帝的模样但又具有画家的个人特征，从而既实现了历史性真实，又达到了人神合一的真实，通过镜像中的客观视角，造成一种图画语言的错觉，揭示或隐藏“我”的身份。

只有通过镜子这种媒介，人才有可能摆脱依附他人目光形成的自我，逐步建立一个独立空间来面对自己。古往今来的画家都巧妙地利用这个媒介，在一种内在的矛盾性中表达主体对自我的反思，探究自己的容貌，实现自我神秘性、独特性。伦勃朗通过“多变”这个关键词，拓宽了自画像的维度，增加了图像的复杂性。他一生的自画像既有手握画笔的画家形象，也有化身乞丐甚至国王的形象。这种多变的形象维持了一种真实与虚构间的转换，画布上的人物不断回应即将到来的观者，通过表面的对视发出诘问：“我是谁？”

在遥远的东方有一位皇帝也对镜像情有独钟，如巫鸿所述，乾隆时代发展出了“镜像”和“绘画”之间更复杂的视觉关系。^{〔3〕}^{〔20〕}故宫博物院收藏了四幅被称作《一是二图》的作品，这几幅作品大小一致、构图相似，每幅画上都有两个乾隆。一个是坐在屏风前的全身像，一个是按照传统方式装裱起来挂于屏风上的半身像。这两个形象之间的镜像关系是让这一系列作品广受关注的原因之一。目前学术界普遍认为乾隆的《一是二图》应该深受他收藏的古代绘画《高士图》影响，后者的画面是两个身份不明的士人形象，一个坐在位于画面中心位置的屏风前，一个以卷轴半身自画像的形式悬挂于屏风上。图中卷轴半身自画像的人物目光一直注视着坐在屏风前的人物形象，二者之间存在一种指向关系，通过这一暗示，观看顺序就会悄然地依照画家的意图慢慢展开。

在乾隆的四幅《一是二图》上，卷轴半身像的人物不再注视屏风前的人物，二者之间没有了《高士图》中的暗示。卷轴半身像中的乾隆形象处于静态下的“看向别处”，与坐在屏风前的形象保持一种镜像翻转的图像关系。如果回到作画的当初，这种关系可能会发生巧妙的变化。这一系列作品中的原型、拥有者甚至观者就是乾隆本人，他不厌其烦地命人绘制自己的镜像与分身，意在创造一种与“自我对话”的场景，因为他早已领会了镜像的秘密——他展开画幅看到的是分身还是镜像？画里人物是形象还是图像？是两个还是三个“我”？就像丢勒《1500年慕尼黑自画像》，画家本人是画作的创作者、拥有者、观者，他有意将自画像尺寸调整为普通画幅的四分之三大小，目的之一就为了随身携带。将自己的面容特点与上帝的图像样式进行高度融合，甚至自画像中正在举起的、做祷告状的右手都是对上帝的仿效，更像是一种宣言：“我活着，但这不是我，而是上帝，他活在我体内。”不论是乾隆试图通过镜像与图像展示或者隐藏的政治意图，还是丢勒通过图像达成人神合一的宗教意图，都向我们揭示了镜像带来的观看意义，并且让现实与虚构、自我与分身存在于一种多变的关系中，进而放大图像的迷惑性。

借由镜像达成的观看深化了图像复杂性的维度，这种观看既拥有一种不可回避的先天视角，凝视内在，实现理

想化的想象并最终完成图像转换，又存在一种预设的关注从而达到与之对话的目的。在这种强烈冲突中形成的自画像传统，伴随着影像技术的飞速发展，变得大众化、个性化、多样化，并开始进入摄影、电影等更大的视觉表现范畴，由镜像所引发的反思也获得了更多关注。

四、结语

综上所述，镜子提供了人类观看、反思自我的可能，自画像则成为镜像反思的表达策略。早期镜像的模糊性导致的混乱以及由此带来的超自然解读加剧了现实与虚构之间的冲突。随着清晰玻璃镜的普及，镜像开始脱离宗教、神启的束缚，让每个人都能看见自己，镜子带来的观看方式便开始体现在社会的各个角落。镜子既是画家在认识自我过程中的形式语言符号，又是认识自我的媒介。画家通过镜子观看自己，去探索心中的我与他者眼中的我之间的转换，甚至探索现实与虚构之间的边界并以此展现或隐藏第三视角的“我”，最终通过另一面不可见的镜子向旁观者展示一个新的身份，表达了在时代变革下的自我意识。

参考文献：

- 〔1〕〔法〕梅尔基奥尔·博奈.镜像的历史〔M〕.周行，译.桂林：广西师范大学出版社，2005：121.
- 〔2〕〔德〕韦措尔特，丢勒和他的时代〔M〕.朱艳辉，叶桂红，译.北京：北京大学出版社，2009：14.
- 〔3〕〔美〕巫鸿.物·画·影：穿衣镜全球小史〔M〕.上海：上海人民出版社，2021：53-54.
- 〔4〕〔美〕弗雷德·达维特/马拉：1794年自画像〔J〕.孙峥，译.世界美术，2019（2）：101-106.
- 〔5〕〔法〕南希.肖像画的凝视〔M〕.简燕宽，译；张洋，校.桂林：漓江出版社，2015：75.

基金项目：教育部人文社会科学研究青年基金项目西部与边疆项目：1874—1940年间丢勒研究资料的再研究（18XJC760007）；西安财经大学科学研究项目：阿尔布雷希特·丢勒研究（15XCK02）

赵艳妮：西安财经大学副教授

（责任编辑：蒙佳亮）



傅乃琳 报春 布面油画 111×120cm 1981年