

2017/01 总第122期



# 西北 美术

西安美术学院学报

NORTHWEST FINE ARTS

JOURNAL OF XI'AN ACADEMY OF FINE ARTS

## 卷首语

自2014年改版以来,《西北美术》沐风栉雨,砥砺前行,以教学、科研、创作为支撑,剖析艺术哲思的形成及衍变,追踪美术成果的发展与动态。随着出版体制改革的逐步深入,社会各界对艺术学院学报的讨论日益激烈,为适应数字化发展新形势,我们将继续明确学科定位,树立品牌意识,秉承严谨的学术标准、宽博的人文气度、多元的审美视角、鲜明的时代风貌。同时依托重点学科,发挥自身优势,彰显地缘特色,发掘周秦汉唐历史遗存,弘扬红色美术时代精神,融合西北民族民间艺术,承继“长安画派”和“黄土画派”人文内涵,力求做到“一刊一品”。在此基础上,整合区域资源,开展联盟合作。坚持规范质量不放松,高端标准不动摇。充分发挥学报的“窗口”效应及学术导向作用,实现良性发展,扩大学术竞争力和社会影响力。

——本刊编辑部

## 《西北美术》杂志编委会

主 任: 郭线庐

副 主 任: 贺荣敏 贺 丹 李 青

委 员: (按姓氏笔画排列)

王志刚 王保安 石 村 史 纲 刘文西  
刘西洁 朱尽晖 任焕斌 李四军 李云集  
李玉田 宋晓峰 吴 昊 应一平 何 军  
沈宝莲 张 莉 张 凌 张 浩 张元稼  
杨 锋 武小川 周晓陆 周维娜 姜怡翔  
韩宝生 彭 德

艺术顾问: 刘文西

社 长: 贺荣敏

主 编: 贺荣敏

责任编辑: 伍安民 卢 昉

美术编辑: 杨 锐

主办单位: 西安美术学院

主管单位: 陕西省教育厅

编辑出版: 《西北美术》编辑部

印 刷: 陕西龙山海天艺术印务有限公司

发 行: 中国邮政集团公司  
陕西省报刊发行局

刊 号: ISSN 1002-1833  
CN61-1042/J

出版日期: 2017年01月10日

定 价: 22.00元

邮发代号: 52-186

电 话: 029-88219084

E-mail: xbms1993@sina.com

目录  
CONTENTS

## ■ 当代视野

朱尽晖	004	“一带一路”战略下的国家意识与工匠精神
	008	第三届全国艺术院校哲学社会科学发
	009	展论坛
	010	“工匠精神与当代设计”学术论坛
	020	第十一届中国艺术节全国优秀美术作品展览综述
		2016全国素描艺术大展回顾

## ■ 创作探索

李青 026 陇上花开——丝路美术作品联展述评  
032 刘起萌作品

■ 画坛百家

034 方济众作品

## ■ 院校空间

张凤 036 以中华优秀传统文化培育大学生的人文素养

王志琪 039 融合 发展——刍议综合材料绘画对水彩画创作及教学的影响

## ■ 美术史观

伍安民 042	北碑南帖的思想基础和文化基因
刘光喜 046	《广艺舟双楫》的内在理路及其审美体系的构建

## 学术论丛

王娟 张晓辉	050	书法美学的视角研究
李朝晖	054	试论书法的社会维度
欧阳昱伶	057	被释放的存在 —— 当代金属丝造型语言的内在命题
赵依莎	060	图像学及其实际应用 —— 以《玫瑰园的圣母》为例
贾成良	062	论米开朗琪罗的灵魂之痛
杨锐	066	从《徐显卿宦迹图册》看明式家具设计思想

陆萱	069	明代绘画中的清供图像研究
秦媛媛	073	当代语境下非物质文化遗产的困境——以安塞剪纸为例
宋蔚	075	面向民间道具艺术的审美教育
张玉平	078	古丝绸之路出土剪纸功能用途管窥
苟爱萍	084	试论沧源岩画遗产的多重保护方法——以沧源1、2、6号岩画点为例
张晓霞	088	通天河流域两岸岩画对比研究
林泽洋	092	辽阳墓室壁画门吏、门犬形象初探
胡清杰	096	试析钱穆论艺术与科学之关系
张艺帆	099	吴昌硕佛教人物像小议
杨红	刘菊梅 104	渐行渐远的陇中民间艺术“剃窗”
余宏刚	107	大理巍山和周城甲马艺术异同探析

## ■ 设计平台

黄向东	112	数字化媒体形态下的品牌发展战略	
甘锦秀	116	传统食品包装的时尚化设计实践与研究 —— 以漳州某品牌传统食品包装设计为例	
高振平	120	论阿德里安·福蒂的设计史观	
王珂	侯利业	123	产品设计与服务设计融合发展的路径探讨
	潘玥	127	西安城墙灯会艺术设计与展示路线规划
		130	樊雨作品
庄会秀	131	中国当代艺术设计的文化性标签	

## ■ 人文遗产

宋卫哲	134	青海古代石窟艺术保护情况调查
张婉莉	140	宋代“蔷薇水”考释
	142	《西北美术》杂志征稿启事

Jinhui Zhu	004	"The Belt and Road" under the strategy of national consciousness and artisan spirit
Research Office	008	Based on the traditional inheritance Seiko made for the future: Artisan spirit and contemporary design "academic forum grand opening at the Xi'an Academy of Fine Arts
		The Eleventh China Art Festival Selected works
Qing Li	026	Gansu bloom: a review of the Silk Road Art Exhibition
Jizhong Fang	034	Works of Jizhong Fang

# “一带一路”战略下的国家意识与工匠精神

● 朱尽晖

**摘要：**横跨欧亚大陆的“丝绸之路”，自古以来就是东西文化商贸交汇的重要枢纽。自2013年习近平总书记提出建设“丝绸之路经济带”和“21世纪海上丝绸之路”倡议开始，“一带一路”战略便被建设成“对话之路、开放之路、经贸之路、科技之路、文化之路”，是交融文化艺术、输出国家意识、树立国家形象的重中之重。结合经济文化发展现状，通过科学有效的切实改革创新措施，开创繁荣发展新局面是当代美术人推动美术新发展的历史使命与时代担当。

**关键词：**一带一路 国家意识 工匠精神 艺术创新

**中图分类号：**J0      **文献标识码：**A

“丝绸之路”与中华民族的教育及文化传输有极为密切的关系。文化内化为带有时代烙印的精神高度，物化为独具地缘特色的艺术语境，悠久的传统文化，现代的外来文明共同构筑着中国精神和中国文化。文艺事业的发展是和谐中国文化建设的重要因素，构建和谐社会要有和谐文化做支撑，和谐文化是产生高品位文化的根本，是建设高品位文化大国的基础。文化的核心部分是精神文化，而精神文化的重要组成部分就是艺术。所以，从文化结构上讲，文化中的精神文化将是构建高品位文化形象的重要元素。面向新世纪，中国精神应当包含博大精深的内涵，体现中华文化的深厚底蕴。中国精神的内涵既是中国文化和中国特色的构成要素，也是中国文化和中国特色的物化载体。这种精神可以转化为一种可见的社会效应和社会生存，同时充分体现于中国形象塑造的全部过程。精神往往具有丰厚的文化底蕴，中国精神体现了中国的文化价值与艺术向度，引导了现实和未来中国发展的时代向度，同时折射出发展中存在的缺憾与不足。

### 一、“一带一路”战略与沿途国家产生共鸣

“对话”和“开放”是当今世界的两大主题，“丝绸之路”是推动建设亚太、亚欧乃至人类命运共同体的优化发展平台。“丝绸之路”艺术品中的中国国家意识，能向世界展示中华民族优秀灿烂艺术文脉。今天，我们

重新关注它、重视它，就是希望它能促进不同文明、不同发展模式间艺术的交流对话，在竞争比较中取长补短，在交流互鉴中共同发展，为东西方艺术发展营造良好国际环境。国家意识输出的主要路径是提高“文化软实力”。软实力是通过吸引、而非强迫或收买的方式传达的综合实力。一直以来，国家文化软实力的提升是全球范围区域文化艺术共同面临和追寻的时代命题，它的有效传播必须借助特定通道或载体，纯粹的意识形态及政治理念无法直接转变成“文化软实力”。我们强调“丝绸之路”沿线艺术品中的国家意识，就是着重强调“文化软实力”。需要注意的是，这种“软实力”并不包涵意识形态、政治理念、社会制度等原本属性，而是一种抽象意义上的软力量，是一种体现民文化创造能力和民族艺术发展水平的人文精神力量。

“丝绸之路”不仅是商贸交通要道，还是承载文化输出、沟通艺术交流的“桥梁”，是输出国家意识，塑造国家形象的重要平台。“丝绸之路”艺术品中国国家意识的传播是文化的自我建构战略，是坚持中国道路、塑造中国形象、弘扬中国精神、凝聚中国力量的必然要求，是增强综合国力、实现民族复兴、提升国际竞争的关键因素。在新形势下，紧抓机遇，挖掘“丝绸之路”沿线艺术品优势，站在国家文化战略高度扩大国家意识传播，

对中国艺术整体软实力进行全面评估、重新审视、总体规划 and 深度整合，服务“一带一路”战略决策、提升中国文化“软实力”，助力中国文化资源走出去，支撑华夏文脉承继，为中华民族伟大复兴添砖加瓦，为子孙后代留下可资利用的文化给养。

国家意识是公民通过长期生产、生活形成的对国家的认知，态度、信念等情感心理总和，是鼓舞人民团结奋进，推进民族富强繁荣，激发公民责任感、自豪感、归属感，开辟国家未来发展的一面精神旗帜。中国艺术要实现中华民族伟大复兴的“中国梦”，首当其冲要输出国家意识。

横跨欧亚大陆的“丝绸之路”，自古以来就是东西方文化商贸交汇的重要枢纽。自 2013 年习近平总书记在访问中亚和东南亚时高屋建瓴地提出建设“丝绸之路经济带”和“21 世纪海上丝绸之路”倡议开始，“新丝绸之路”战略便被建设成“对话之路、开放之路、经贸之路、科技之路、文化之路”。“丝绸之路”艺术品中的国家意识不仅涉及艺术品本身，还关联多种人类行为活动，包括文化、艺术、宗教、科技、交通、经贸及国际关系等。它的精神内涵是坚持合作共赢，促进文明互惠。历史证明：“只要坚持团结互信、平等互利、包容互鉴、合作共赢，不同种族、不同信仰、不同文化的国家完全可以共享和平、共同发展。”经久不衰的“丝绸之路”是实现中华民族伟大复兴的必由之路，是交融文化艺术、输出国家意识、树立国家形象的重中之重。

### 二、发展“软实力”是国家强盛的重要举措

21 世纪是中国艺术“再出发”的新世纪，也是中国美学再次整合、重新绽放光辉的“大时代”。可以想见，21 世纪的艺术、艺术家、美术家肩负的使命在于开拓新的美学理念，展现新的美学语汇，生产出“传播当代中国价值观念、体现中华文化精神、反映中国人审美追求，思想性、艺术性、观赏性有机统一的，无愧于我们这个伟大民族、伟大时代的优秀作品”。中华民族为人类文明进步做出了不可磨灭的贡献，中华优秀传统文化是中华民族的“根”和“魂”。从艺术史角度看，21 世纪的中国美学系统及新艺术将不可避免地展开一次自觉、自省的“旅程”，并逐渐摆脱两百多年来西方艺术的囿限，从自身文脉生成出发，建构凝聚中国国家意识的“新美学”。这种新美学，必须传承弘扬中华优秀传统文化，从传统土壤茁壮成长出更大、更新的艺术。

当今世界正在发生深刻复杂的变化，区域竞争已转变为以经济、军事、文化为核心的综合竞争。中国跃居为世界第二大经济体，经济发展进入新常态，贸易顺差带来巨大利润，为发展提供了诸多便利条件。然而和经济飞速发展相对应的却是文化艺术的相对滞后，尤其是艺术的影响力和吸引力，远远无法和经济增长实力媲美。相对于域外文化艺术的不断浸润及涌入，中国艺术的输出却难以同经济发展相匹配。如何使中国艺术有效转换成文化软实力，让中国艺术在国际舞台发挥号召力、说服力和吸引力，使之在“一带一路”国家软实力建设中绽放光彩，是文艺工作者的历史使命和时代担当。自汉代开通的古丝绸之路，“积淀着中华民族最深沉的精神追求，包含中华民族最根本的精神基因，代表着中华民族独特的精神标识，是中华民族生生不息、发展壮大的丰厚滋养。”“一带一路”倡议是对古丝绸之路的传承和提升，顺应时代要求与发展愿望，为文化艺术交流共融提供了广阔发展平台，输出“丝绸之路”艺术品中的国家意识，处理好它的历史价值、艺术价值与当今社会所赋予的文化产业价值之间的关系，势必有助于加强不同地缘艺术的交流互鉴，开展互利合作，实现共同发展，在 21 世纪焕发新生。

无论是古老的“丝绸之路”，还是“一带一路”战略决策下的“新丝绸之路”，都与中华文化的传播及中国形象的树立密切相关。“丝绸之路”是一条文明之路、艺术之路、创新之路。“一带一路”战略是历史选择的回归，面对“一带一路”的历史机遇，如何让世界的目光聚焦在中国这个古丝绸之路起点？“一带一路”战略的实施在推动中国艺术发展中起到了怎样的促进作用？中国艺术又当如何依托资源优势实施好“一带一路”战略决策？如何让中国艺术的优秀“品牌”走出国门、迈向世界？在中国形象的塑造中实现中国艺术品牌战略的途径何在？这是文艺工作者无法回避、必须面对的新任务。



■ 古代丝绸之路路线图





■ 中国古代传统手工艺

横跨欧亚大陆的“丝绸之路”，自古以来就是东西文化商贸交汇的重要枢纽。自 2013 年习近平总书记提出建设“丝绸之路经济带”和“21 世纪海上丝绸之路”倡议开始，“一带一路”战略便被建设成“对话之路、开放之路、经贸之路、科技之路、文化之路”，不仅涉及经济贸易，还关联多种人类活动，包括文化、艺术、宗教、科技、交通、经贸及国际关系。它的精神内涵是坚持合作共赢，促进文明互惠，实现中华民族伟大复兴的必由之路，是交融文化艺术、输出国家意识、树立国家形象的重中之重。当前，精准把握新形势、承担新任务、履行新职责，结合经济文化发展现状，通过科学有效的切实改革创新措施，开创繁荣发展新局面是当代美术人推动美术新发展“复兴之路”的历史使命与时代担当。

用跨文化眼光审视“一带一路”沿线国家和地区经济与社会发展的历史机遇和严峻挑战，认识到在这些现实问题上熔铸文化艺术价值是当代艺术家面临的关键问题。先行者已然意识到通过文化交流增进“一带一路”沿线国家的相互依存与民心融合做出持续努力的重要性。实践表明，加强文化交流、推动文明互鉴，能够更好地架起心灵沟通的“桥梁”，汇聚共建“一带一路”的强大“正能量”。我们坚信，“以艺术为纽带，寄文化做依托”必定会增进“一带一路”沿线各国及各地缘文化之间的对话协调与交流合作。

关注艺术成果的现实转化和创新发展的，以艺术联盟增进文化认同，推动“一带一路”沿线国家和地区之间的战略协作。在这个大主题下，设立“一带一路”艺术联盟，深入把握中国美学“精神追求”，用科学发展观弘扬传统文化，遵照习近平总书记要求，立足中国、借鉴国外，挖掘历史、把握当代，关怀人类、面向未来，构建新时期视域下展现中国特色的新美术精神，在指导思想、学科体系、学术体系、话语体系等方面充分体现中国特色、中国风格、中国气派。以有利于解决现实问题、

助推社会发展、培育时代新人。凝练传承并发扬中国传统文化中的艺术精髓与时代生命力，努力使中华民族最美的文化基因与当代社会语境相适应、相协调，加强文化遗产保护利用，建构先进文化传承体系，延续历史文脉，展示中华之美，为民族艺术可持续繁荣发展培养具有中国基因的源源不断的“生力军”。

### 三、“工匠精神”是立国之本

要树立国家形象，“工匠精神”的弘扬势在必行。所谓“工匠精神”，是一个民族在一定时代、一定氛围中形成并发展起来的社会意识的集中反映。提倡“工匠精神”绝非机械式的重复劳动，而是追寻一份专注坚持的精神信仰，探求一方淡泊名利的高志林泉。精益求精的禀性，不计得失的心性，锲而不舍的韧性，锐意进取的个性，共同铸就“工匠精神”的内涵。然而，内在动因的缺失，导致利益主体难以坚定不移地维系同一性价值体系，尤其是在精神独立、选择多元、差异显著的文化视域下，形成趋同性认知显得更加曲折艰难。因此，当代中国设计的“工匠精神”须内化为人的本质力量，其动力来自利益主体的内在动因、离不开社会化的助力推动，需借助人文环境的群体意识。

《后汉书·马援传》言：“良工不示人以朴，且从所好。”精神是以情感和意识为载体的理念文化，“工匠精神”的原动力是中国设计薪火相传的吸引力和感召力，其核心力量来自利益主体的真、善、美。它的“真”是指设计人的恪尽职守、从容严谨与呕心沥血；它的“善”集中体现在设计人对行业的执着热爱、刮摩淬励及淡泊名利；它的“美”表现为设计人的精雕细琢、精益求精和尽善尽美，是诸层关系知行合一、践行理论的嘉言懿行。

中国是传统手工业大国，从先秦的《墨子》《周礼·考工记》到明人宋应星的《天工开物》，这首源深流长的工艺美术史诗，跨时空维度，显精神境相，内蕴先贤智光，外籍时代精神，看似朴拙，实则奥义，暗合主

体认知与客观世界的相融统一。遗憾的是，当我们回顾曾在人类工艺美术史焕发夺目华彩的青铜、瓷器、丝绸和漆器时，与之相对的却是当代手工艺生产在追求产能效益和短平快的同时，质量粗糙、品质下滑。以品牌制造业为例，截至 2013 年，全球范围内超过 200 年历史的企业日本为数最多，有 3146 家，其次是德国，有 837 家，荷兰有 222 家，法国有 196 家。而中国，超过 150 年历史的老店仅存 5 家，这不得不引起我们的警惕。

大力推广中国设计中的“工匠精神”，寻求新的发展视角，处理好它的历史价值、艺术价值与文化价值之间的关系，首先应从内动力出发。内动力指中国设计“工匠精神”利益主体的内在潜能。主体的需求包括物质需求、精神需求、政治需求、社会需求。内动力从根本上关系到当代中国设计“工匠精神”的时效性，促进主体对中国设计“工匠精神”理论体系做出正确的价值选择，是当代中国设计“工匠精神”大众化的能动力。

当今，中国已跃居世界第二大经济体，经济发展进入新常态，而中国设计的国际号召力、影响力和吸引力却处于相对落后阶段。可以说，正是这种滞后及域外文化的不断涌入为中国设计“走出去”的使命平添了紧迫感。当下，“中国制造”正努力向“中国智造”迈进，必须使中国设计有效转换成文化“巧实力”，使之在现代化进程中塑造中国形象、弘扬中国文化、展露中国精神，推动“品质革命”，实现“匠心筑梦”。“中国智造”和“中国制造”的区别在于，前者更注重科技含量的提高，关键技术的创新，人才优势的发挥，重大难关的突破，以及坚持不懈地研究并开发新技术、新产品，根据不同需求不断进行新创造，促进“工匠精神”转化为现实生产力，使我国从制造大国转向制造强国。

### 四、美术家的担当和责任

“一带一路”艺术联盟是旨在依托“一带一路”战略，在“丝路精神”主导下，结合习近平总书记关于“文化自信”的重要论述，强调与时代同行、与世界共赢理念，加深互动性、对话性，在交流共融基础上，凝聚“一带一路”沿线国家艺术共识，坚定文化自信，坚持创造性转化、创新性发展基本方针，大力传承、弘扬有益于当代的优秀文化。

首先，体现艺术创作的继承性、民族性，加强对优秀传统文化的挖掘和阐发，使传统文化基因与当

代文化语境相适应，推动中华文明创造性转化、创新性发展。使“一带一路”沿线各国的多彩文明一起为人类提供精神指引，通过构建艺术联盟带动全方位战略合作与共同发展。其次，体现艺术创作和研究的原创性、时代性，从改革发展实践中掌握新材料、发现新问题、提出新观点、构建新理论，这是中国特色文化艺术理论的着力点和着重点。不忘本来、吸收外来、面向未来，提出反映中国立场、中国智慧、中国价值的理念、主张、方案。最后，体现艺术创作和研究的系统性、专业性，在学科建设上突出优势、拓展领域、补齐短板、完善结构，打造一个全方位、全领域、全要素的科学体系。即基础学科健全扎实、重点学科优势突出、新兴学科不断涌现、交叉学科融合发展、冷门学科代有传承。

在人类文明发展进程中，每个地缘文化空间创造出的文明成就都离不开外来因素的浸透与耳濡目染，各文化区域在承继自身发展基础上，通过文化融通，吸纳借鉴其他文化区域的优势，使本土文化与其他文化良性互动、互利共赢，挖掘发展优势和潜力。

对中国美术人来说，“一带一路”不仅是商贸交通要道，还是承载文化输出、沟通艺术交流的“桥梁”，是促进艺术繁荣，推动文化发展、扩大中国国际影响的重要资源，对助力当今中国迈入大众创业、万众创新的新常态发展轨迹具有深远意义，尤其是推动中国美术有效转换成文化“软实力”，推动建设亚太、亚欧乃至人类命运共同体的优化发展平台。

在新形势下，紧抓机遇，以艺术联盟为平台，服务“一带一路”战略决策，在与世界交流共荣的同时，支撑华夏文脉承继，弘扬中华文化、发挥“一带一路”覆盖面广、人文荟萃的优势，必将有利于开创中外美术“请进来、走出去”的新格局，进一步确立中国在世界文化格局中的话语权，体现在国际文化版图上的新高度，为艺术与经济社会融合发展领域开辟出崭新天地。

我们相信，站在国家文化战略的高度，扩大国家意识传播，构筑“丝路共识”形成，定然会使古老的丝绸之路在 21 世纪重新受到重视，重新发出璀璨光彩，向世界展示中华民族优秀灿烂艺术文脉，具有“中国精神、世界身份”的艺术金名片，在建立繁荣、稳定、和谐的国际新秩序的同时，辐射亚欧大陆，共创时代辉煌。

**基金项目：**本文为陕西省教育厅2016年度人文社科重点科学研究计划项目《丝绸之路艺术品中的国家意识》研究成果（项目编号：16JZ048）。朱晖晖，男，西安美术学院三级教授、博士、博士后、西安美术学院科研创作处处长、院学术委员会委员。



# 第三届全国艺术院校哲学社会科学发展论坛

● 西安美术学院科研创作处

2016年12月24日,“第三届全国艺术院校哲学社会科学论坛”在西安美术学院盛大开幕。教育部社会科学司司长张东刚,陕西省决策咨询委员会副主任、第十届陕西省人大副主任邓理,陕西省委教育工委书记董小龙,陕西省教育厅厅长王建利,中国文联副主席、中国美协副主席、中国美术学院院长许江,中国美协副主席、中央美术学院院长范迪安,中国艺术研究院副院长贾磊磊等各界领导和嘉宾莅临大会。我院党委书记王家春,院长郭线庐,名誉院长刘文西,党委副书记赵万东,副院长韩宝生,副院长贺荣敏,副院长贺丹,副院长姜怡翔,副院长李四军,副院长宋晓峰,纪委书记李翔宇,院党委委员杨晓龙参加了此次论坛。论坛邀请到来自全国21个省、自治区、直辖市的63所高等院校与相关单位的参会代表158人,其中院长、副院长53人,各高校科研处长、系部主任、研究机构负责人55人,以及西安美院各系部和相关处室负责人。大会由西安美院副院长贺荣敏主持。西安美院郭线庐院长、教育部社会科学司张东刚司长、陕西省委高教工委董小龙书记对大会致辞,从不同角度阐释了此次论坛的高度与重要性。随后还进行了“刘文西艺术研究中心”的揭牌仪式。最后王家春书记宣布“第三届全国艺术院校哲学社会科学论坛暨2016年度教师新作展”正式开幕。

本次论坛的主题“一带一路——艺术印象”,跨越地域与时间,从民族精神当中汲取养分,以包容宽广的态度,从艺术角度进行哲学社会科学的思辨。论坛并通

过了“一带一路”艺术联盟宣言(丝路共识)。全体与会代表一致认为,要在“丝绸之路精神”的引领下,以中国高等艺术院校为发端,携手丝绸之路沿线国家、地区文化艺术组织,用科学发展观弘扬各民族传统文化与地方性艺术,助推新的世界艺术价值标准,传承并发扬中国传统文化中的艺术精髓与时代生命力,焕发中华民族艺术文化基因在世界各国社会语境下的重要价值,不断促进人类艺术文明的大繁荣。挖掘历史、把握当代,关怀人类、面向未来,构建新时代的艺术哲学社会科学体系,助推社会发展、培育时代新人。

本次论坛是艺术院校哲学社会科学发展的—次高峰论坛,云集了全国最顶级的专家学者,也是“—带—路”精神从艺术角度的—次同盟合作的发端。此次论坛的成功举办势必引导全国艺术院校未来发展的走向,开启艺术领域的深层次思考浪潮,助推和引领艺术范畴的哲学社科研究与创作。在“—带—路”大背景下建设具有中国特色、中国风格、中国气派的艺术话语体系,探索“—流大学和—流学科”改革创新趋势下艺术高等院校的定位、出路和发展。同时凝聚欧亚丝绸之路沿线国家的艺术共识,坚定文化自信,坚持创造性转化、创新性发展,大力传承、弘扬有益于当代的优秀艺术文化,从而助推世界文明的发展。

■ 图1 中华人民共和国教育部哲学社会科学司张东刚司长作主旨报告

■ 图2 中国文联副主席、中国美协副主席、中国美术学院院长许江教授作主旨报告

■ 图3 中国美协副主席、中央美术学院院长范迪安教授作主旨报告



# “工匠精神与当代设计”学术论坛

● 西安美术学院科研创作处

在李克强总理全国两会《政府工作报告》中提出的“培育精益求精的工匠精神”指导下,由《装饰》杂志社与西安美术学院共同主办的“工匠精神与当代设计”学术论坛,2016年11月4日至11月6日,在西安美术学院隆重召开。此次论坛是设计界最高规格的盛会与对话,是对传统中国精神的当代探索与发展,是在文化复兴、文化同盟大背景下对当代设计发展的思考与践行。

本次论坛开幕式由西安美术学院副院长贺荣敏教授主持,西安美术学院院长郭线庐教授,《装饰》杂志主编、清华大学美术学院院长助理方晓风教授分别代表主办方致辞,从历史的深度、世界的广度、国家的高度等不同视角阐述了“工匠精神”对实现“中国梦”、中国艺术设计理想的意义和路径。最后,西安美术学院党委书记王家春教授诚挚宣布本次论坛开幕,正式开启了本次学术之旅。论坛学术主持由西安美术学院科研创作处处长朱尽晖教授担任。

本次论坛与会代表来自全国29个省、自治区、直辖市与澳门特别行政区的186所高等院校及相关单位,共计430人,其中院长、副院长125人,系部主任、相关机构负责人118人,以及主办方清华大学《装饰》杂志社工作人员,西安美术学院各系处负责人和设计领域的专家们。本次论坛特邀嘉宾有同济大学设计创意学院设计理论与实践与创业首席教授乔治·理查德·布坎南(George Richard Buchanan),达姆施特塔应用技术大学工业设计系主任尤斯图斯·泰纳特教授(Justus

Theinert),中国建筑协会常务理事邵韦平教授,清华大学美术学院工业设计系石振宇教授,方太集团水厨电与市场部部长赵雪刚先生,广州美术学院工业设计学院张剑教授,西安美术学院设计系李瑾副教授,以及JRT聚仁堂文化机构创始人林飞先生。特邀嘉宾共进行了8场主题演讲,主题分别是:《热爱之手与设计》《工艺美术与工业4.0》《凤凰中心创作与建筑当代性思考》《中国卫浴基础研究》《仁爱之心与工业设计》《基于无意识与行为的产品叙事观》《朴素之美》和《东方的皮肤》。分别从美术家、理论家、教育家以及资深从业者的视角,系统地阐释和探讨新时代“工匠精神”的内涵与外延,引起与会来宾的热烈反响。

今天,“工匠精神与当代设计”论坛在西安召开,是在国家文化战略大背景下,全国设计领域的一次共识之举。全国设计同仁在古代丝路文明的始发地,文化交融的见证地,重新开启中国精神、中国标准、中国品质的设计复兴之路。最后,在与会嘉宾热烈探讨中,在对中国制造向中国“智”造转变的殷切期盼中,“工匠精神与当代设计”学术论坛圆满落下帷幕。

■ 图1 “工匠精神与当代设计”学术论坛现场

■ 图2 中国建筑协会常务理事邵韦平教授作主题演讲

■ 图3 达姆施特塔应用技术大学工业设计系主任尤斯图斯·泰纳特教授作主题演讲





# 第十一届中国艺术节全国优秀美术作品展览综述

● 西安美术学院宣传部/文 西安美术学院科研创作处/图

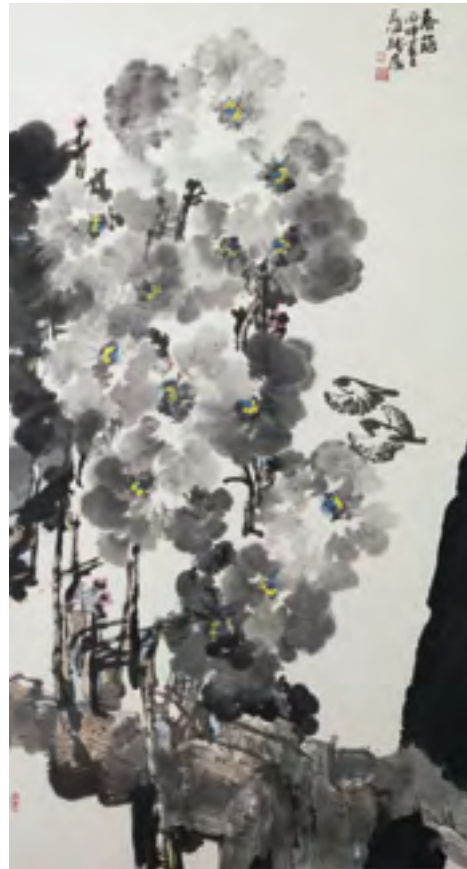
2016年10月15日上午,由中华人民共和国文化部、陕西省人民政府主办的第十一届中国艺术节全国优秀美术作品展览、书法篆刻作品展览、摄影作品展览在陕西省美术博物馆开幕。水彩、油画、版画作品展览在我院开幕。

文化部党组书记、部长雒树刚,陕西省委副书记、省长胡和平,陕西省副省长姜锋,西安市市长上官吉庆等出席开幕式。中国文联副主席、中国美协主席刘大为,中国文联副主席、中央文史研究馆副馆长冯远,中国书法家协会主席苏士澍,中国美术馆馆长吴为山,中国国家画院长杨晓阳,中央美术学院院长范迪安以及曹春生、高云、孔紫、王西京、张之光、郭北平、吴三大、雷珍民、言恭达、刘洪彪、曾来德、骆芃芃、张桐胜、吴鹏、胡武功、柏雨果等来自全国和陕西省的著名美术家书法篆刻家和摄影家,部分第十一届中国艺术节省市区代表,参展艺术家代表,展览各承办协办执行单位负责同志参加了开幕式。我院党委书记王家春,第十一届中国艺术节全国美术作品展览部部长郭线庐院长,副院长贺荣敏、姜怡翔参加开幕式。开幕式由文化部艺术司司长诸迪主持。

陕西省委副书记、省长胡和平致欢迎词,中国美协主席刘大为、中国书法家协会主席苏士澍、中国摄影家协会副主席张桐胜先后致辞,文化部党组书记、部长雒树刚讲话并宣布展览开幕。

郭线庐在接受记者采访时指出,这次展览是近年来准备最充分、内容最丰富的一次高水平美术作品展览。特邀的全国影响力大的艺术家们的作品、入选的优秀艺术家的作品以及脱颖而出的青年艺术家的作品融汇了全国各地域的特色、各位艺术家的表现形式,代表了国家美术的整体水平,与当今世界艺术发展的潮流相吻合。此次展览对推动陕西文化、美术事业的发展起到了强大推动力。当前的美术事业如何定位,艺术家们要找准自己的目标,创作有中国精神、中国特色的作品,努力开拓视野、走向世界。

- (右页右上)《黄土旋风》 刘文西 中国画 152厘米 × 190厘米
- (右页右中)《俏妹妹》 陈光健 中国画 68厘米 × 136厘米
- (右页左上)《春葩》 郭线庐 中国画 69厘米 × 138厘米
- (右页右下)《绥德汉》 刘永杰 中国画 200厘米 × 176厘米
- (右页左下)《齐跃山之春》 陈国勇 中国画 180厘米 × 96厘米
- (左页)《大唐横度——玄奘西行图》(两幅) 张小琴 中国画 68厘米 × 300厘米







■ (左上)《深谷生生》 姜怡翔 中国画 277 厘米 × 145 厘米  
 ■ (右上)《曙光》 刘西洁 中国画 180 厘米 × 90 厘米  
 ■ (下)《城市候鸟》 胡涛 中国画 200 厘米 × 180 厘米

■ (左上)《榜样》 杨季 中国画 230 厘米 × 200 厘米  
 ■ (右上)《冰川水墨》 朱尽晖 中国画 250 厘米 × 147 厘米  
 ■ (左下)《瑞雪逢吉年》 郭茜 中国画 180 厘米 × 190 厘米  
 ■ (右下)《春归帕米尔》 叶华 中国画 180 厘米 × 190 厘米





- (左上)《室内的风景之二》 郭北平 布面油画 162厘米 × 130厘米
- (右上)《新生命之二》 张元稼 布面油画 直径120cm (圆)
- (左下)《闻香》 何军 布面油画 200厘米 × 150厘米
- (右下)《远去的道路》 赵健 布面油画 142厘米 × 160厘米



- (左上)《有风的日子》 杨洋 布面油画 146厘米 × 185厘米
- (右上)《2013·暖冬》 柯建军 布面油画 150厘米 × 180厘米
- (左下)《佳县风光》 胡卫明 布面油画 100厘米 × 80厘米
- (右中)《预约》 张超 布面油画 160厘米 × 140厘米
- (右下)《晨雪》 柯研 布面油画 130厘米 × 160厘米





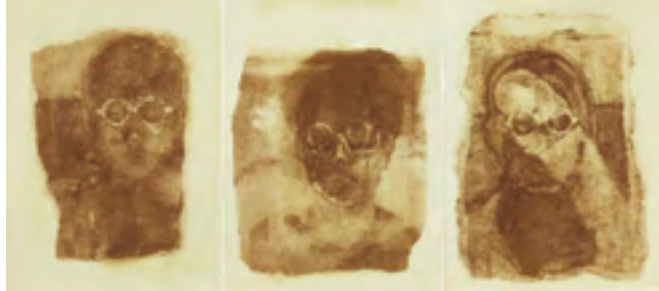


■ (左上)《柔光》史清 纸本水彩 110 厘米 × 80 厘米  
 ■ (右上)《终南之路——光》李萍 纸本水彩 167 厘米 × 107 厘米  
 ■ (下)《牧》吕智凯 纸本水彩 76 厘米 × 108 厘米



■ (上)《脊梁》郭朝成 纸本粉画 46 厘米 × 125 厘米  
 ■ (左中下)《东方红》金志钢 纸本粉画 75 厘米 × 105 厘米  
 ■ (左中上)《灰色的风景》王志强 纸本水彩 115 厘米 × 140 厘米  
 ■ (右中)《惬意》杜婕 纸本水彩 76 厘米 × 53 厘米  
 ■ (右下)《幻像》夏佳华 纸本水彩 60 厘米 × 135 厘米





- (左上)《飞雪迎春》李习勤 版画  
155 厘米 × 115 厘米
- (右上)《视力的危机》张凌 版画  
45 厘米 × 90 厘米
- (右中)《华阴老腔之关中古歌》许欲晓 版画  
75 厘米 × 105 厘米
- (中)《生活的横截面》周韦华 版画  
150 厘米 × 110 厘米
- (下)《可居住的风景》周仲铭 版画  
88 厘米 × 160 厘米



- (左上)《打马球图》马改户 雕塑 59 厘米 × 58 厘米 × 20 厘米
- (右上)《老长安》邢永川 雕塑 23 厘米 × 20 厘米 × 65 厘米
- (左下)《苏武牧羊》王志刚 雕塑 110 厘米 × 85 厘米 × 65 厘米
- (右中)《百年身影》项祎 雕塑 87 厘米 × 115 厘米 × 120 厘米
- (右下)《对弈》郭继锋 雕塑 60 厘米 × 30 厘米 × 50 厘米





# 2016全国素描艺术大展回顾

● 西安美术学院造型艺术部

2016年9月23日由中国美术馆主办，中央美术学院、中国美术学院、清华大学美术学院、广州美术学院、四川美术学院、鲁迅美术学院、西安美术学院、天津美术学院、湖北美术学院共同协办的“2016全国素描艺术大展”于中国美术馆开幕。开幕式由中国美术馆副馆长安远远主持。

该展览汇聚了这9所艺术院校师生素描作品近300件，旨在展示我国专业美术院校素描学科建设和发展历程，深入探讨高等美术院校素描教学改革的重要性、方向性和可能性，推动全国高等美术院校素描教学的新发展和我国美术事业的繁荣。本次展览既展示了九个学院素描教学的传统与特点，也体现了他们在传承与拓展素描语言表现空间等方面的成果。

吴为山馆长首先发言道：“中国美术馆组织2016全国素描艺术大展，一方面是为了回溯中国现代素描艺术发展的历程，特别是结合专业美术院校素描教学和发展历程，彰显素描艺术在不同历史时期的不同特点和作用；另一方面，通过对素描艺术历史的研究、梳理与展示，为今日艺术创作、美术教育的方向提供借鉴与启发。”

中国美术学院许江院长从素描一词的字形字义出发阐释素描的重要性，认为素描不仅是绘画的基础，也是绘画的方式。作为绘画的基础，素描是我们所有院校赖以培养造型能力的最基本的课程。素描作为绘画的方式，是众多从艺者思考和解决造型问题的秘密钥匙。中国美术馆举办这个展览有特别的意义，它为全国的院校提供了一个很好的平台，大家带着各个院校的力作，带着各个学校对素描独特的理解，汇聚在这里，借以这个平台，彼此交流，彼此学习，共同提高。

西安美术学院郭线庐院长认为素描是学院精神之所在，并谈了观看此次展览的四点感受，首先素描已从单纯的基本造型的训练拓展成为未来艺术发展与构建中的重要组成部分。其次，素描作为学科建设的重要部分，随着

学科建设平台的扩展，涌现出众多新的学科和新的专业，但都离不开素描的培养。第三，素描除了作为基本功的培养，更是重要的绘画表现形式，所以在高等美术学院教学过程中应让我们的学生通过这样的形式提升自我的艺术表现力。最后，中国的高等美术教育是肩负着传承和弘扬中华文化的重要学科，通过此次展览可以看到这九所院校在素描教学的理念、结构、方法上各有所侧重，在这个基础上希望能够总结出我们未来的发展方向和奋斗目标。

当日下午两点在中国美术馆会议厅召开了素描研讨会，会议由中央美术学院油画系主任马路主持。首先发言的是中央美术学院李晓林教授，他介绍了中央美术学院总体的素描教学体系，并以版画系为例具体阐释素描教学思路。李晓林认为如何使央美建院60多年来的素描传统在当代艺术教育中被广泛使用并被不断激活，是当下基础教学的重要课题。

中国美术学院基础部的曹晓阳认为，在现代艺术教育中，在各个学院发展自身学术思想与学术脉络的过程中，素描一直都处在中西、古今、传统与当代等等相关的二元语境中，高校教师自身又承载着艺术家与艺术工作者的双重身份，它会对素描产生在不同层面的发问，这个二元问题一直纠缠影响着他们。曹晓阳以韩黎明师生素描展作引阐述把素描作为生命的体验和感知世界的方式延伸到素描教学中的重要性。另一方面，在学院整体规划改革之下，素描作为一个看不见的线索，连接起了整个学院的学科建设。

清华美大学美术学院副院长张敢从素描当代性视角出发阐述素描应该是一个活态且最行之有效的、最简便的训练手、眼、心配合的方式，认为素描的语境、方式存在众多层面，我们不能一味追随西方当下的思潮，而更应该坚守本土层面，探索得更加深入。

四川美术学院油画系副系主任王朝刚介绍了川美整体教学的核心是以创作带教学，所有的教学都围绕着创



■ 出席中国素描大展开幕式的嘉宾合影留念

作开展编排整个课程的体系。油画系的素描课程针对不同年级的实际情况来安排相应需要解决的素描问题，这些课题的安排直接指向创作当中的具体问题。

鲁迅美术学院油画系教师于艾君从个人创作及艺术家个体经验出发谈及素描与个人创作的关系，认为素描教学从艺术家的个体经验出发影响学生会收到更好的效果。

广州美术学院教师罗奇介绍了学院基础教学提出将素描作为一个视觉规律的基础，相对于以前仅仅只谈造型有了提升，它更加宽泛不再局限。素描教学需要进一步的多样化，这种多样化是把学生的创作方法与样式打开，同时在教学里面找到共通性，抽出主线对学生进行引导，整个过程既要放开又要收拢。

天津美术学院造型基础部主任姜中立介绍了天津美术学院素描教学的沿革，主要从造型方面概括为三个阶段：第一个阶段素描教学恢复传统，提高学生造型的能力，第二阶段在素描教学中主张多元性和表现性，第三个阶段为再现式素描训练与素描的个性表达。

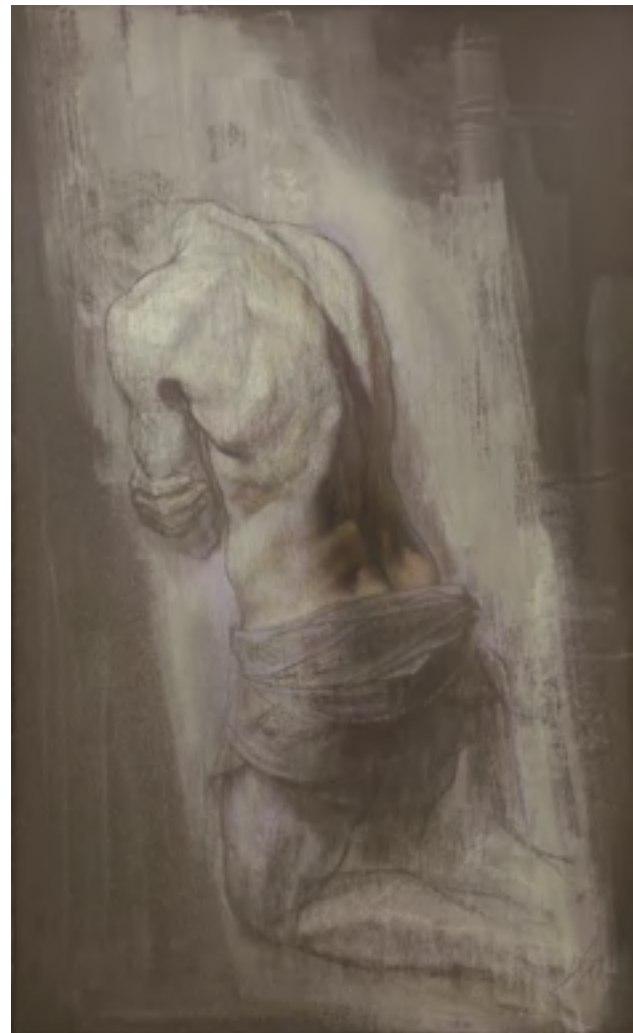


■《人物速写》武德祖 纸本铅笔 21.5厘米×12.5厘米 1945-1950年



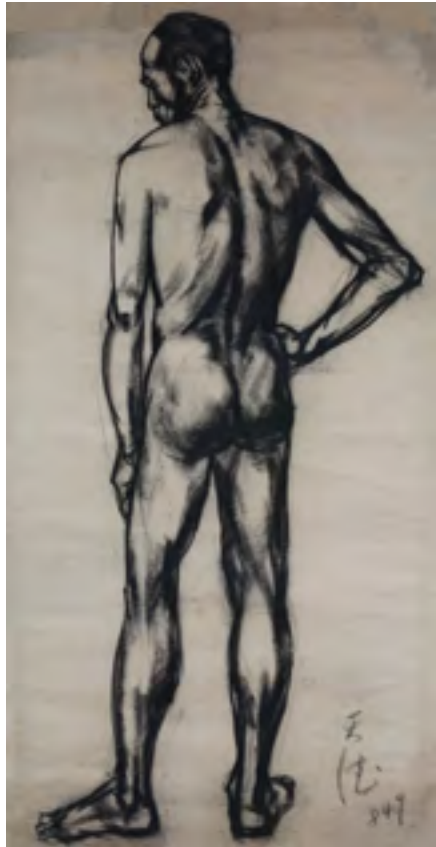
■ 西安美术学院展览筹备组成员同郭线庐院长合影

西安美术学院造型艺术部主任张元稼从素描课程的学理角度出发，阐释学院素描基础课的构架是源于对文艺复兴时期“disegno”本质含义的追溯。从这个线索和思路出发把造型部素描课程规划为主干课程（研究具象



■《素描人体》D·米切娃 布面综合材料 110厘米×180厘米 2014年





■(上)《男人体》王天德 纸本木炭 132厘米×69厘米 1984年  
 ■(下左)《老农肖像》孙宜生 纸本木炭 71厘米×50厘米 1982年  
 ■(下右)《莫里哀石膏胸像》武永年 纸本铅笔 48厘米×64厘米 1955年

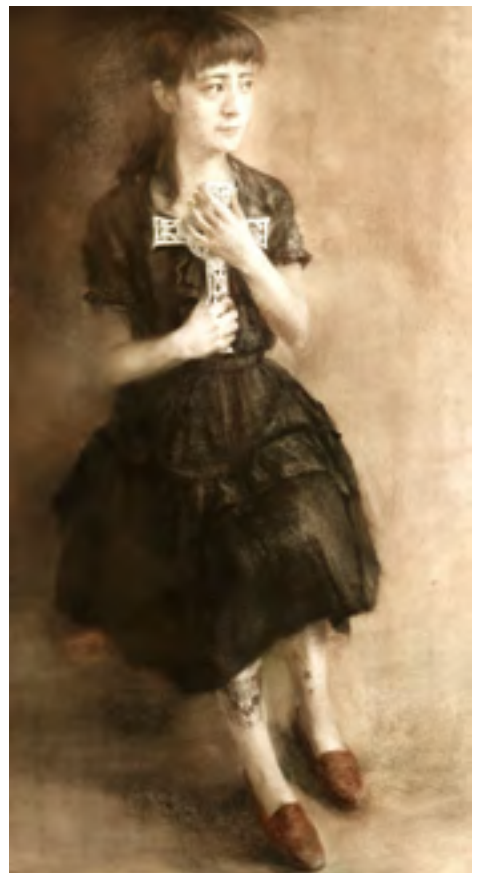
造型)、拓展课程(拓展disegno的含义,衍生出更多课程)、特色课程(中国古代雕塑写生训练)三个部分。通过这些课程的实施,达到对造型理念、图式、方法等的理解与掌握,并最终内化成造型艺术综合素养,为自我的艺术创作服务。

湖北美术学院基础部曹丹认为素描不应有太多边界,应把素描的概念放在不断扩展的范畴里理解和消化。素描教学也不应设立过多的限定和规范,使学生能更多激发出自己的本能,还原到绘画本初的冲动。

中国美术馆副馆长安远远最后总结道,美术馆是推广艺术和保存艺术作品,树立经典标准的地方,这样的院校之间的交流会能打开思路,通过磨合和展示可以造成长久的、阶段性的,大家共享成果的机制。如果这个机制保持好的循环,定期或者不定期的进行交流,对美术事业的发展有特别重大的益处。



■(上左)《人物场景速写二》贺荣敏 纸本签字笔 19厘米×17厘米 2015年  
 ■(上右)《素描3》贺丹 纸本签字笔毛笔 36厘米×41厘米 2004年  
 ■(下左)《北齐菩萨像》胡涛 纸本铅笔 43厘米×119厘米 2012年  
 ■(下中)《男人体》何军 纸本色粉 100厘米×61厘米 2004年  
 ■(下右)《信者》刘沛 纸本色粉 110.1厘米×60厘米 2015年







■ (左页上左)《静物练习》杨洋 纸本色粉 73厘米×73厘米 2013年  
 ■ (左页上右)《全身肖像》赵盈 纸本炭笔 83厘米×69厘米 2014年  
 ■ (左页下左)《男人体》陈君魏 纸本铅笔 78厘米×121厘米 1992年  
 ■ (左页下右)《静物》张天骥 纸本综合 74厘米×50厘米 2013年  
 ■ (右页上左)《路上的旅行》李巍 纸本石版 39厘米×49.5厘米 2015年  
 ■ (右页上右)《大卫石膏头像》徐棒鸣 纸本铅笔 120厘米×90厘米 2016年  
 ■ (右页下左)《男人体》李宁 纸本素描 21厘米×29厘米 2016年  
 ■ (右页下右)《纸本风景》陶加祥 纸本炭笔 37厘米×52厘米 2016年





# 陇上花开——丝路美术作品联展述评

● 李青

由中国敦煌吐鲁番学会丝绸之路专业委员会和甘肃省武威市文联等单位联合主办，武威元和文化传播有限公司承办的《陇上花开——丝路美术作品联展》于 2016 年 11 月 12 日至 16 日在甘肃省武威市文化馆举行。参展画家为铃鹿芳康、李青、杨挺、高鹏等四人，展出作品共百余件，其中包括油画、雕塑、摄影、水墨画和综合绘画等，这些作品从不同的视角，采用多样的手法，对丝绸之路人文与自然景观进行了创新性阐释。

年届七十的铃鹿芳康先生为当代日本知名艺术家，他早年留学美国，现为日本京都造型艺术大学教授、日本针孔摄影艺术学会会长。他的艺术实践主要涉及丝网版画、综合绘画、装置和摄影等。他曾在日本和欧美等国举办过多次个展，并数次获得日本和国际大奖。此次铃鹿芳康先生参展的作品，主要是用古典针孔摄影机所拍摄的海上丝路系列作品和影像合成作品。这些制作在手工特种纸上的图像，将传统与当代、自然与抽象、光与色彩、内容与意境等元素进行了高度凝练和有机融合，其形式和内涵远远超越了普通“摄影”的范畴，创造出了一种神秘、空灵、静寂并极富东方禅意的魔幻现实主义影像图景。

有着俄罗斯留学经历的艺术家庄杨挺，曾在圣彼得堡列宾美术学院系统地学习了油画和雕塑艺术。十余年前他



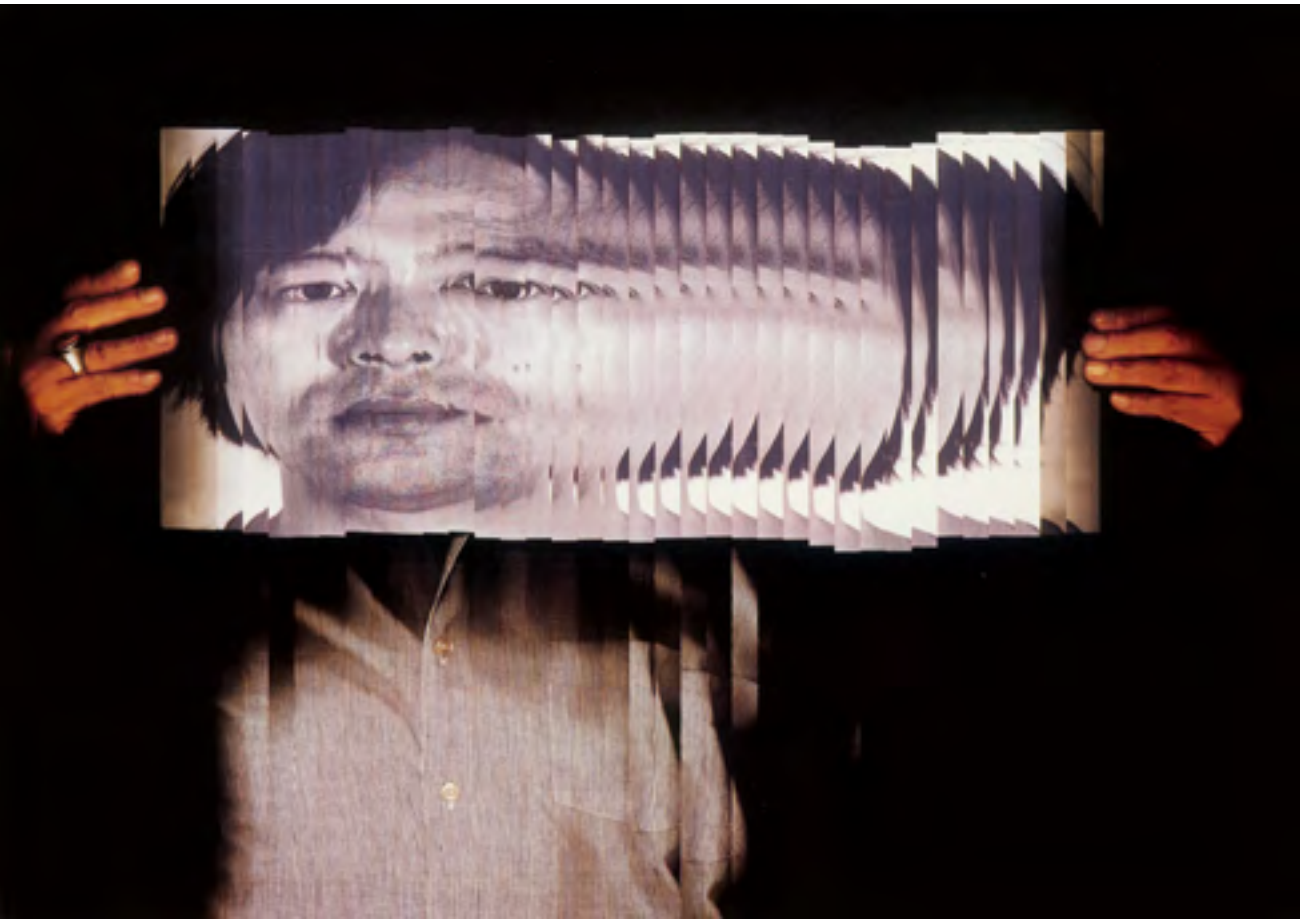
回国之后，一方面从事着油画风景创作，另一方面，他在西北地区逐步实施着他的丝路环境与雕塑设计的梦想。他的油画依然秉承着纯正的传统技法，然而在描绘自然物象时，无不洋溢着写意的精神，其灵动的笔触与斑斓的色彩，凝聚着他对生活和艺术的激情。他的雕塑作品则充分展现着他的艺术想象和创意天赋，在掇取丝路文化符号的基础上，张扬着鲜明的当代观念与个性意识，从而营造出了一系列具有传统审美特征和时代语境的公共艺术品。

作为一个职业画家的高鹏，他的油画可分为两种类型。一种是以灰白色调来描绘丝路古镇上的民宅，画面呈现出平淡、自然、宁静的格调；另一种则是以女人体和古藏文作为表现素材，在写实与抽象、具体与朦胧、平面与空间等相互矛盾的艺术构成中，传达着一种深沉而隐喻的内涵，画面的图形和肌理具有一种视觉震撼力。依我个人的看法，他这种类型的作品似乎更能反映出他的个性与观念并更具当代性。

自从去年我在中国国家画院举办《李青丝绸之路画展》以后，这一年多来，我又陆续创作了一系列用水墨和综合材料制作的实验性作品。这些作品的创作是在没有任何功利目的的状态下完成的，纯粹是一种兴趣而已。这次联展择其数幅参展，亦是对自己绘画创作的一个阶段性回眸。

此次丝路美术作品联展能够在中国历史文化名城甘肃武威举办，也是有其机缘和意义的。武威古称凉州，地处河西走廊咽喉，自汉武帝开通丝绸之路后，武威即成为欧亚交通的要冲和东西方文化的交汇之地，闻名于世的“马踏飞燕”铜雕和中国佛教美术中的“凉州模式”都诞生于古都武威。在这个丝路重镇举办丝路美术作品展，的确具有一种历史穿越感和当下意义。在此我们要感谢展览的主办、承办和协办诸单位，尤其要感谢展览的策展人徐鹏元先生，他是一位受过高等美术教育并具有人文追求的青年艺术家和企业家。

■（左页）《海上丝路》铃鹿芳康 针孔摄影 78 厘米×60 厘米 2013 年  
 ■（右页上左）《瞬间》铃鹿芳康 影像合成 50 厘米×78 厘米1990 年  
 ■（右页上右）《海上丝路》铃鹿芳康 针孔摄影 78 厘米×60 厘米 2013 年  
 ■（右页下）《瞬间》铃鹿芳康 影像合成 78 厘米×50 厘米1990 年







■ (上)《沙海遗韵》李青 综合材料 175 厘米 × 80 厘米 2015 年

■ (下)《日食》李青 综合材料 99 厘米 × 69 厘米 2016 年



■ (上)《春雷》李青 综合材料 99 厘米 × 74 厘米 2016 年

■ (下)《河西佛塔》李青 综合材料 86 厘米 × 91 厘米 2016 年







■ (上)《老街印象之二》杨挺 布面油画  
600 厘米×500 厘米 2012 年  
■ (下)《港湾》杨挺 布面油画  
600 厘米×600 厘米 2009 年



■ (上)《神堆之一》高鹏 布面油画  
800 厘米×800 厘米 2009 年  
■ (下)《神堆之二》高鹏 布面油画  
800 厘米×800 厘米 2009 年



# 刘起萌作品

- (左页左)《东方的联想之一》布面油画 100 厘米 ×55 厘米 2015 年
- (左页右)《东方的联想之二》布面油画 100 厘米 ×55 厘米 2015 年
- (右页上)《岩石上的桉树》布面油画 100 厘米 ×150 厘米 2016 年
- (右页下)《傍晚》布面油画 75 厘米 ×100 厘米 2016 年



刘起萌毕业于西安美院国画系，卅年前移居澳洲，留学、授教科廷大学。东方文化基因和西方造型理念在他的笔下达到高度契合。风景画以自我感悟诠释自然景观，既展现这片新大陆的场域特质，又内涵东方意象的韵致。《东方联想》系列，缘自客居环境常见物象与本人文化背景化合生成的创作灵感，在似与不似间寻找最佳表现语言。植物色彩斑斓，笔触跳跃，虚实相合，聚散有度，显现比自然状态更浓烈的艺术图式，隐现出文化原乡的记忆。《岩石上的桉树》具像与抽象交织，实景与符号同构，造型于凝重中透出灵气，笔法在松散中显示诗性，可引申多重审美释读。《傍晚》灰色的主基调，散发沉郁、空寂的氛围。上部铅云低悬，前置石壁占据近三分之二空间，画家精心铺垫的意象，引领观者的视觉投向遥远的地平线，透过光影的烘托，产生各自不同的联想。映现“这一幅”包含审美张力的心灵晚景。

—— 西安交通大学教授：王新生

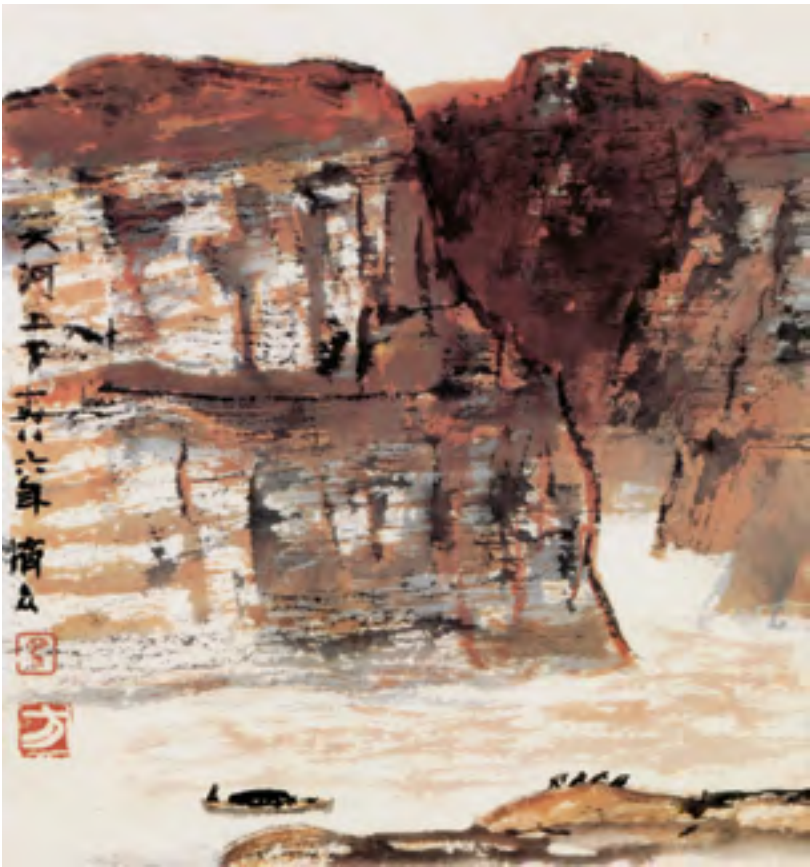


刘起萌，男，Curtin university western Australia 兼职教授，David Hart Galleries 签约画家。



# 方济众作品

- (左上)《秦岭深处》纸本设色 1959 年
- (左下)《朝晖》纸本设色 1987 年
- (右上)《巴基斯坦中古遗址》纸本设色 1980 年
- (右下)《春》纸本设色 1985 年



■ (上)《雁荡飞瀑》纸本设色 1986 年  
■ (下)《大河上下》纸本设色 1986 年

方济众（1923-1987），男，原陕西省美术家协会副主席、陕西省国画院院长。



# 以中华优秀传统文化培育大学生的人文素养

张凤

**摘要:** 中华文明上下五千年, 传载着人类优秀文化的底蕴。高等院校是培养高素质人才的重要基地, 大学生人文素质的高低关乎国家和民族的兴盛。在高等院校中开展主要包括理想信念、科学精神、诚信感恩、审美情趣、行为养成的中华优秀传统文化教育, 并探寻其实现的有效途径, 这不但是历史赋予的使命, 而且是时代的呼唤。

**关键词:** 传统文化 民族精神 大学生 人文素养

**中图分类号:** J0 **文献标识码:** A

自盘古开天辟地始, 中华大地上孕育的勤劳而善良的中华民族就不断地创造出一个又一个的物质文明和精神文明。中华优秀传统文化是一个不断演进、不断积累的过程, 和世界其他优秀传统文化一样, 在长期的发展过程中, 经历了否定之否定, 这些文化的精髓一直伴随着中华民族一代又一代人的成长, 融入他们的生命, 汇聚他们的生活。民族优秀文化之精华是人的人文素养, 人文素养是大学生整体素质构成的重要方面, 对于大学生的素质提升具有引领性和方向性的作用。作为当代中国大学生其基本的人文素养是优秀中华传统文化和时代精神相结合的产物, 人文素养教育是以培养学生优良人文素养为使命的教育。在高等院校开展中华优秀传统文化教育, 是全面提升大学生素质的必由之路, 也是培养合格的中国特色社会主义建设者和接班人的必然选择。

## 一、中华优秀传统文化教育的必要性

### (一) 中华民族伟大复兴的要求

优秀中华传统文化是中华民族脊梁。在建设中国特色社会主义的伟大实践中, 中华民族的伟大复兴和实现全面建成小康社会高度一致。中华民族在长期的共同生活、共同实践的基础上形成和发展的民族精神, 其思想品格、价值取向、精神风貌和道德规范的结晶为中华民族成员所认同和接受。中华民族的强盛, 不仅仅在于民族的规模和具体物质形态的实力, 而是更在于其拥有丰富的生存智慧

和远大的民族理想等文化软实力。中华民族的崛起, 决定性因素在于中国共产党用马克思主义的科学理论赋予了中华民族精神新的内涵, 并通过实践活动丰富和发展了中华民族优秀传统文化。在经济全球化和我国社会发展的现实背景下, 要实现中华民族的伟大复兴, 民族精神的支撑尤为重要。民族复兴有赖于民族精神的高度自觉, 民族精神的弘扬和培育只有以民族复兴为指向和依托, 才能拥有深厚的现实基础。大学生作为中华民族伟大复兴的中坚力量, 在面对全球范围内的各种思想文化相互激荡的过程中, 只有大力培育大学生的民族精神, 才能进一步弘扬中华民族优秀传统文化, 实现中华民族的伟大复兴。

### (二) 社会主义核心价值观的基石

习近平总书记曾经指出, 培育和弘扬社会主义核心价值观必须立足中华优秀传统文化。积极培育和践行社会主义核心价值观, 使社会主义核心价值观融入中华民族的精神血液, 是实现“中国梦”的重大战略任务。中华优秀传统文化是中华民族的精神基因, 也是社会主义核心价值观的思想源头。同时, 我们也应该看到, 社会主义核心价值观是对中华优秀传统文化的传承与创新。一方面, 社会主义核心价值观离开中华优秀传统文化的滋养, 将变成无源之水、无本之木, 另一方面, 中国特色社会主义共同理想的核心价值取向是当代中华民族的根本价值追求。因此, 我们说社会主义核心价观不但有

深厚的文化底蕴, 而且具有鲜明的时代特色, 既彰显了中华优秀传统文化的精华, 又是对中华优秀传统文化的继承与超越。中华优秀传统文化是中华民族在五千多年历史发展中创造的宝贵财富, 体现着中华民族的精神追求, 包含着中华民族的精神基因, 代表着中华民族的精神标识, 影响着中华儿女的行为方式、价值取向, 是民族凝聚力的精神纽带的体现。大学生最容易接受新生事物, 大学生社会主义核心价值观的形成, 关系到大学生的成长、成才, 关系到大学生的理想信念, 只有开展中华优秀传统文化教育活动, 把传承与创新有机地结合起来, 才能铸造出培育和践行社会主义核心价值观的基石。

### (三) 大学生个体发展的需要

大学生作为时代的佼佼者, 是中华民族未来的希望。大学生的个体发展, 不仅涉及我国一代人的成长, 更关系到构建社会主义和谐社会的百年大计。纵观文化的发展史, 它是一部多元文化并存、交流、不断创新的历史。多元文化的并存是推动人类社会文明进步的积极力量。几千年来, 中华文化在与世界其他文化相互激荡、相互交融过程中衍生、发展, 今天中华优秀传统文化已经成为我们中华民族之魂。当代大学生肩负中华民族振兴的历史使命, 为了使他们的个体人格获得更为完善的发展, 在他们中开展中华优秀传统文化教育, 给予他们正能量, 以社会主义核心价值观引领多样的文化现象, 铸造民族精神, 使优秀传统文化渗透到大学生的思想观念、日常行为当中, 形成稳定的价值观和人生观, 这直接关系到中华民族伟大复兴的愿景, 也是大学生个体全面发展的需要。

## 二、中华优秀传统文化教育的主要内容

### (一) 理想信仰教育

中华民族是一个有着不懈追求的伟大民族, 社会和谐是中华民族千百年来不断追求的社会理想, 也是中华民族的基本价值取向。社会和谐不但体现了中国特色社会主义的本质属性, 而且也是国家富强、民族振兴、人民幸福的重要保证。推进马克思主义中国化、时代化、大众化, 用中国特色社会主义理论体系凝聚全民族的共识, 构筑全民族的精神支柱, 从而形成新时期中华民族的共同理想信仰。大学生是国家的未来, 民族的希望。当前, 我国正处于全面深化改革的关键时期, 正确处理人与人、人与自然、人与社会的关系, 是构建和谐社会必须要解决的重大问题, 在这方面中华优秀传统文化给我们提供了强大的智力和方法上的支撑。用中华优秀传

统文化对大学生进行理想教育, 塑造他们的人生信仰, 引导他们树立社会主义核心价值观, 激发大学生的社会责任感, 提高大学生明辨是非的能力, 促使他们在成长的过程中逐步将理论知识内化为行动, 帮助他们完成对社会生活和人生价值目标的追求, 从而提升他们的人文素养, 达到坚定他们的信念, 完善他们的人格的目的。

### (二) 科学精神教育

中华民族是一个崇尚科学精神富有创造性的伟大民族。中华民族在长期的社会生产实践中形成的贯穿在整个科学活动内的实事求是的精神支柱与思维方式, 创造出了一个又一个的中华文明, 是人类文明的有机组成部分。大学生思想活跃, 拥有极强的求知欲, 在经济全球化时代, 多元文化的环境激发出大学生的自主意识、竞争意识、效率意识、创新意识, 大学生的价值追求也呈现出独立性。大学生是未来创新发展的源动力, 所有的科学活动与科学探究的过程中最离不开的就是科学精神, 强化当代大学生的科学精神, 让中华民族优秀传统文化所具有的科学精神发挥出自身特有的教育价值, 增强大学生的学科文化素质, 确保大学生各方面综合能力得到提高, 实现将大学生培养成为促进社会发展的创新人才的目标。

### (三) 诚信感恩教育

中国是一个礼仪之邦, 自古以来, 中华民族就非常注重礼仪。党的十八大报告提出, “把立德树人作为教育的根本任务”。习近平总书记也多次勉励青年大学生, “把正确的道德认识、自觉的道德养成、积极的道德实践紧密结合起来”, “坚持与祖国同行、为人民奉献, 以青春梦想、用实际行动为实现中国梦作出新的更大贡献”。这些重要论述为高校深化德育工作指明了方向。古人说, “大学之道, 在明明德, 在亲民, 在止于至善”, 继承中华民族的优良传统是每一个大学生的应有的责任和义务, 开展以中华优秀传统文化教育, 就是要以诚信教育稳守大学生的“行为尺度”、以感恩教育唤起大学生的“心灵温度”, 把中华民族的传统美德诚信和感恩内化为自觉追求。

### (四) 审美情趣教育

中华民族是一个热爱美的民族。美源于生活, 源于对事物的审美感知, 源于人心里深处的体验, 是人生价值的追求, 可以激发人的活力和创造力。大学生的性格意志特征决定了他们的审美价值取向、审美情趣和审美感受, 而审美价值取向是基础。中华优秀传统文化所体现的价值观对于大学生审美有很重要的意义。在我国社会转型中成



长起来的大学生群体，受新时代政治、经济、文化等各方面因素的影响，其审美价值取向呈现出鲜明的个性特征。新时代，理论自信、道路自信是对客观事物中进步力量的真实而完美的反映，其表达方式则是审美主体的积极的情感体验，这种积极的情感体验让人受到无穷的启迪，同时也激励人向着理想的目标奋勇进发。大学生只有把爱国主义精神作为始终高高飘扬的光辉旗帜，不断增强民族自尊心、自信心和自豪感，才能把坚定走中国特色社会主义道路的信念融入自己的审美体验当中。

（五）行为养成教育

《易经》上讲，“天行健，君子以自强不息。地势坤，君子以厚德载物。”古代哲学家荀子说：“知明而行无过”。中华民族在长期的实践积累过程中逐步把弘扬真、善、美，鞭答假、恶、丑作为安身立命、为人处世的准则。虽然不同时期对此的内容理解有所不同，但是如今在中华优秀传统文化基础上形成的社会主义荣辱观“八荣八耻”，是新时期做人的基本道德规范。世界观是情感产生的依据，是决定行为倾向的思想基础，是进行道德意志锻炼的内生动力。因此，社会道德和荣辱观教育是促进大学生道德内化的重要条件。加强大学生文明行为养成教育，引导大学生告别陋习，培养文明意识，加强自身修养，努力践行社会主义荣辱观，争做文明大学生，不仅仅是德育工作的重要内容，而且是践行社会主义荣辱观的重要举措，是把大学生培养成为合格的建设者和可靠接班人的重要保证。

三、优秀中华传统文化教育的路径选择

（一）校园文化建设

人的人文素养受许多方面因素的影响，人的成长环境的作用不可小觑。高等院校是培养高层次人才的前沿阵地，大学的精神与风貌是由一代一代的成员共同凝聚形成的，是大学校园文化的核心，校园的一草一木，一楼一景，学风、教风，校训、校徽等等，无不影响着大学生的成长与成才。大学校园因其所具有的浓厚的学术氛围和文化底蕴，成为精英的聚集地、文明的传播地。中华优秀的传统文化渗透于校园规划，乃至在大学制度建设，课堂教学，教风、学风的养成中，可体现出一所大学的传统与现代的韵味，也可焕发出历史的厚重与时光雕琢的魅力，其感染力绝不亚于空泛的说教。大学的校园文化建设，让学生感同身受地融入到中华优秀传统文化和时代精神相融合的氛围中，增强其对大学校园文化的认同。

张凤，女，陕西学前师范学院美术系副教授。

（二）社会实践

大学生的社会实践活动，不但可以锻炼大学生的社会适应能力，同样可以提升大学生的人文素质。大学生的人文素质，是指大学生发展为人才的内存于主体的精神品格。大学阶段是一个人人人生当中品格形成的关键时期，但是仅仅从教科书中和课堂上很难感受到中华优秀传统文化所具有的魅力。中华民族上下五千年所承载的物质文明和非物质文明，中国革命的光辉历程，中国特色社会主义建设的伟大成就，时刻激励着中华民族奋发前行，激发着每一个中国人的爱国热情。高等学校应当把自己居于中国这个大家庭之中，促使学生走出校门，走进社会，亲身感受和体验中华优秀传统文化。当然，学校还要广泛地建设校外大学生人文素质教育基地，让广大大学生直接参与到生产实践活动中去。

（三）第二课堂

今天，中国人民在中国共产党的领导下致力于中华民族的伟大复兴，实现“中国梦”。在这历史的大潮中，当代青年无疑是主力军，青年中的大学生是主力军中的生力军。因此，提升大学生人文素质的重要性不言而喻。知识经济时代大学生的人文素质教育是以“人”为中心的教育。第二课堂，顾名思义是指通过课堂外的各种活动培育大学生的才能。第二课堂是开展大学生人文素质教育的理想平台，通过学生自我主导，教师只起辅导作用而组织的各项活动，如社团活动、文体活动、知识竞赛、演讲比赛等，既可培育学生团结互助和积极进取的精神，又可锻炼学生的各种能力，从而提高大学生的人文素质。在第二课堂中，可以按照学生的兴趣爱好，以不同的活动形式，开展国学、国画、书法、中国古典音乐、武术等中华优秀传统文化的教育，以文史哲艺等知识和技能的内化，增强他们的民族自豪感，锻造他们的民族精神，增进建设中国特色社会主义的信心。

参考文献：

- [1] 李国娟. 高校加强中华优秀传统文化教育的理论思考与实践逻辑[J]. 思想理论教育, 2015, (04).
- [2] 方晓珍. 社会主义核心价值观与中国优秀传统文化的关系分析[J]. 思想理论教育导刊, 2015, (11).
- [3] 王雪飞. 文化全球化背景下的大学校园文化建设[J]. 重庆师范大学学报, 2014, (03).
- [4] 孙光辉. 当代大学生人文素养现状及原因探析[J]. 安徽理工大学学报, 2013, (04).

# 融合 发展

## ——刍议综合材料绘画对水彩画创作及教学的影响

◎ 王志琪

**摘要：**在当代艺术创作和艺术教育领域，综合材料作为艺术创作的物质载体在各种绘画创作中被广泛地运用，它对其他的传统绘画创作也有重要的影响。其中，综合材料的应用对传统水彩画创作的影响非常大，主要表现在水彩画家的创作观念以及高校水彩画创作教学方面。

**关键词：**综合材料 水彩画 创新性 高校创作

**中图分类号：**J0      **文献标识码：**A

### 一、综合材料绘画的概念及发展现状

这里讲的综合材料绘画是一个对观念与技法理解得比较宽泛的概念，并且在各类技法形态上均有体现。相对于传统的国画、油画、版画以及水彩画来说，它的内涵和外延要深远得多，涉及到视觉艺术的方方面面，学术释义是“单画种材料技法的演进、多画种或多种材料技法的互渗融通”。综合材料绘画的概念可以从以下三个方面来理解：从物质载体的角度来讲，各种工具材料都可以作为绘画艺术创作的媒介；从表现技法的角度来讲，在使用各种媒介材料中必然导致各种技法的融合，以及使用综合材料所形成的新的表现技法；从艺术观念上来讲，综合材料绘画是在传统绘画的基础上变革展开的，像国画、油画、版画、水彩画等传统画种都有着各自的材料与表现技法，有着单画种材料技法的演进过程，在这个过程中各画种并不是相互对立的，而是有着相互渗透、相互影响、共同发展的关系，从而建立起一种新的艺术思维模式和认知体系。

近十年来，综合材料绘画以材料表现作为切入点，在彰显时代精神、更新创作观念、探索表现语言等方面有着重要的影响，发展趋势迅猛。首先，在全国高等艺术院校中增设了综合绘画性质的专业与课程，综合媒材及其表现技法的课程学习与创作在美术院校的教学实践中越来越多地受到重视，各个高校根据自身的特点拓展教学思路，构建了新的综合材料教学体系，使学生在拓展基础知识、培养创造性思维、提高艺术审美等方面得

到了良好的发展；其次，综合材料绘画以开放的姿态和丰富、新颖的表现手法在当代中国多元化的绘画格局中发挥着重要作用和影响。如第三届、第四届全国青年美展；第一届至第五届北京国际美术双年展；第十届中国艺术节综合材料绘画特展以及第十二届全国美术作品展综合材料绘画展等，这些大展中都涌现出大量的优秀作品，通过多种多样的风格样式体现出作者在精神层面所表现出的创作观念和艺术追求，同时也反映出了综合材料绘画发展的迅猛趋势。

### 二、综合材料绘画的特点

#### （一）材料的多样性

工具材料作为绘画本体语言因素的一部分，通过动物、植物、矿物质和化合物为原料的颜色制作，以及各种纸本、布质粘合剂做底子为载体的发现，使得绘画艺术迅速发展。这是艺术表现的重要特征。这些材料语言技术在艺术历史漫长的发展中，不断演变，随着艺术家观念的变革、材料工具媒介的多样性形成了艺术样式与绘画多元化发展的格局。当今艺术家以及美院的教学在使用材料上变得更加丰富和多样化，除了传统的材料外，生活中很多材质都可能转化为艺术家表现思想感情的媒介。而且，新型材料的应用还在不断发现和挖掘中，处在一个持续发展中的状态。材料的多样性随之会产生多种多样的绘画技法与技巧，形成多种多样的绘画语言，这些绘画语言在传承与创新、吸收与融合的过程中，不断创新变化。著名大师林



风眠曾经说：“对于绘画的原料、技巧、方法应有绝对的改进，不再有束缚或限制自由描写的倾向。”这说明我们的生活与情感仅用几种单一的材料工具来表达是不够的，同时也说明材料的多样性可以使我们的艺术形式有所创新，更能激发创作者的兴趣和热情。

#### （二）全身心的体验

综合材料绘画是一个实验性比较强的课题，很多传统绘画材料的融合以及新型材料的应用都有一定的未知效果，只有亲身感受和体验材料的特性，切实感受材料的质感和肌理美，在频繁的实践活动中才能深入认识和把握综合材料绘画的规律，从而在创作中发现和拓展材料运用的新领域。如 20 世纪初，世界绘画大师毕加索和波洛克将一些媒材综合运用，通过拼贴、涂绘手法进行创作，导致绘画形式语言的重大变革。林风眠曾呼吁：“在各种材料和工具上试一试，或设法研究出一种新的工具来，加以代替，那时，中国的绘画一定可以有新的出路”。说明每一种新的绘画形式或绘画语言的诞生都是经过人类无数次的实践和体验而产生的。形成了探索综合材料绘画规律的重要特点。

#### （三）创新性的观念

创新首先是艺术观念上的，其次是材料语言的创新。在艺术创作的过程中，创造性的思维总是扮演着很重要的角色。创新是艺术的根本宗旨，每位艺术家都在试图改变陈旧的面貌，建立起属于自己的新的艺术语言体系，除了表现内容以外，更多的是想从材料及表现技法方面切入，探索、尝试新的材料所带来的新的表现手段和表现形式。那么，从材料表现的角度讲，思维创新与材料语言创新就成了一个事物两个方面的整体，材料的更新暨创新思维的体现。西方艺术批评家克莱门特·格林伯格倡导绘画艺术回归媒介，“绘画的物质性是绘画产生效果的根本所在。”德国新表现主义画家基夫把材料作为他创作的观念，借用丰富、复杂的材料语言来表达他对阴暗、辽阔、荒芜的大自然以及正在风化中人类遗迹、文明废墟的理解；西班牙艺术家塔皮埃斯将平面绘画的媒材进一步发展成浮雕，把平面的艺术感觉和抽象的表现方法糅合起来，材料的厚重肌理和质感很好地表达了艺术家哲学思想和创作观念。以上两个案例充分说明了材料的创新性特点。

### 三、综合材料的使用对水彩画创作及教学的影响

随着信息化社会的发展，科学技术、社会经济迅速

发展，各种各样的信息、观念大量涌现，绘画艺术的新媒介层出不穷。当代艺术家通过装置、影像、数码等媒介手段不断地丰富表现语言，积极地探索材料、技术的应用手段，研究一切与视觉表现形式有关的综合材料的应用方法。水彩画艺术是一个有着三百多年发展史的传统画种，传到中国也有百年的历史了。在当代艺术迅猛发展背景下，如何保持水彩画艺术与当代文化的深刻联系，同时开拓水彩画更为宽广的创作领域，是当代水彩画艺术所面临的重要问题。在这种大气候的影响下每位艺术家也开始关注水彩画本体语言的发展问题。第九届全国美展之前，中国水彩画长期处在一个边缘化的状态，造成这种窘状的原因除了艺术家创作观念滞后，还有就是水彩画材质单一，表达语言有限。

从水彩画的形成期、革新期的理论观点一直到九届与十届全国美展时期的理论观点，其实一直没有形成定论。其问题实质就是“守住传统”和“发展传统”之间的矛盾，随着社会经济的发展、文化多元的形成、社会文明的进步，加之综合材料绘画的影响，水彩艺术家的想象力、创造力获得了前所未有的发展空间，艺术家的创作观念也随之变化。在学术性的讨论中发生不同观点和争议，是在所难免的事情。从第九届全国美展到第十二届全国美展来看，水彩画艺术经过十几年发展，面貌较之以前有了很大的进步和变化，出现了许多“融合语言”水彩的作品，全国美展对全国的艺术家创作和审美取向有一种导向作用，鼓励、提倡艺术创新。从近十年的全国美术展览和全国水彩单向展来看，综合材料的应用，正逐渐改变水彩画创作的面貌，主要形成了以下两个方面的影响。

#### （一）水彩艺术家创作的影响

在当代绘画迅猛发展的背景下，每个水彩艺术家都通过内心的感知、运用各种可以表现绘画观念的媒介和方式进行着外在视觉与内在精神上统一的艺术创作，不断地冲破传统绘画的界限，将水彩媒介与综合材料融合应用，实现了创作意图和创作形式在材料技法上的诉求相统一。如湖北美术学院的青年水彩画家邵昱皓，他的作品《桌前一续集》正是运用水彩与丙烯的材料将中国心性的文化影响很好地在画面中呈现出来；再如第十届全国水彩画展中冯卫军的作品《2012》，充分体现了作者通过对材料质感和肌理的迷恋来表现对人生、文化与时空的反思；陕西画家陈振国的水彩作品《秋醉大巴山》，除了作者现代的创

作理念以及新颖的构图，更重要的是作者巧妙运用综合材料与水彩颜料营造了强烈的画面视觉效果，赢得了第十二届全国美展评委的一致好评。综合材料的使用使水彩画形成风格多样化，水彩画变得既轻灵氤氲，又湿润厚重；写实可以和古典油画媲美，写意可以达到国画的意境。既有西方绘画光暗、色彩、塑造等表现性，又最易向东方水墨特色和工笔淡彩等轻灵画风靠拢；既可向传统工艺的装饰风格借题发挥，又可以向水印木刻、套色木刻画的色块雅趣倾向靠拢。艺术家的这种研究和运用，在材料上既重视把握材料本身适于表达的空间，又最大限度实现材料综合运用在水彩创作上呈现的视觉效果。

#### （二）高校水彩画创作教学的影响

当代绘画多元化的发展，对媒介与材料的使用、研究，不仅影响了艺术家的创作，同时对各个高校的水彩绘画教学也冲击不小。中国水彩画艺术当下这种影响和规模，与全国各大美术学院的水彩画教学以及人才培养快速发展状况是密不可分的。当代许多优秀水彩画家既是水彩艺术家，又是水彩画教育家。如王肇民、刘寿祥、周刚、王维新、黄亚奇、吕智凯等，他们在中国水彩创作及观念方面，在水彩画人才的培养方面都发挥了不可估量的作用。从 20 世纪 80 年代末、90 年代初，广州美术学院、湖北美术学院、西安美术学院、鲁迅美术学院等高校相继设立了水彩画专业，招收水彩画本科生。为社会培养了众多的水彩画人才，不少学生现如今已成为著名水彩艺术家。现在有更多的高校也在招收水彩艺术本科生，如青岛大学美术学院、哈尔滨师范大学美术学院等高校的水彩专业在全国也影响非常大。水彩专业的设立，对于水彩画人才的培养有着巨大的作用，同时对中国水彩画艺术的发展起到了推动作用。各个高校的水彩专业都在研究媒介与材料在水彩画中的应用，拓展传统水彩画的表现空间，努力建构和整合学院绘画教学新体系。如湖北美术学院水彩系，在传统教学的基础上，成立了水性材料工作室，拓展水彩本体语言的表现；鲁迅美术学院根据学科的发展需求，2009 年在原有的水彩画专业基础上创建了以水为媒介的水性材料绘画系，积极探索以水为媒介的材料应用。通过多年的研究实践，建构与完善了学院的特色专业发展，形成了具有当代视野特色的教学体系。很多高校也正在水彩教学的改革，这些举措大大地调动了学生探究水彩艺术的兴趣和热情，又同时完成了对新材料、新视觉的体验。近年来许多高校的师生

王志琪，男，西安美术学院讲师。

水彩作品在国内外大展中获奖，就足以说明综合材料的应用对水彩画创作教学的影响力，同时，也形成了高校教学、科研、创作一体化发展的新型水彩画艺术的审美体系。

### 结 语

目前这一观点认为综合材料的应用会使水彩画失去透明性的特质，这种创新方法颠覆了水彩本体语言的特性。该观点还认为水彩是一个独立的画种，有着自己独特的审美特质，对水彩面貌多元化的追求和发展不应丧失这一特质，应该是在守住这一底线的原则之下进行的。笔者以为这种担心是多余的，其想法本身就是一种对创作观念的束缚。水彩画的媒材、技法和作画观念都会随着时代的变化而向前发展，水彩画语言的内涵也会随之丰富。水彩本体语言的传承与创新并不矛盾，传承与创新看似是对立的，其实不然。著名水彩艺术家潘长臻在《全国水彩金奖画家谈技法》论文集发表的《新世纪的“排头兵”》一文中谈到水彩画综合材料运用时讲：“随着科技的进步和发展，绘画材料也在不断的变革和更新。材料的变革也促使人们观念上的更新，当今世界画坛传统绘画的概念和框架，正在悄悄被打破。画可以用水来调制，综合材料在绘画上的油运用，模糊了画种的界限……至今我们有些画家还纠缠在水彩画使用的材料是不是透明上，以是不是纯水彩来为画种设框架，不能不说是观念上的滞后。”水彩画艺术的历史继承性同样表现在它的特质上。本文中列举的所有艺术家中，创作手法与风格都不相同，不管是写实的还是写意的，具象的还是抽象的，他们都是站在传统的基础上发展技法，拓宽语言范围的，虽然运用了综合材料，但是仍不失水彩画的特质：水与彩的韵味、水与彩的透明。水彩画本体语言的发展空间还很大，并且表现力非常强，需要我们不断地去挖掘、去开拓。

### 参考文献：

- [1] 蒋跃．中国当代水彩画研究[M]．杭州：中国轻工业出版社，2007.
- [2] 张元．油画教学材料艺术工作室[M]．北京：北京大学出版社，2007.
- [3] 黄亚奇．水性材料绘画表现[M]．沈阳：辽宁美术出版社，2014.
- [4] 袁振藻．中国水彩画史[M]．上海：上海画报出版社，2000.
- [5] 朱光潜．谈美[M]．桂林：广西师范大学出版社，2004.
- [6] 黄铁山、潘长臻．全国水彩金奖画家谈技法[M]．桂林：广西美术出版社，2001.
- [7] 陈守义．综合绘画基础课程教学个案[M]．杭州：中国美术学院出版社，2007.
- [8] 胡伟．综合材料绘画作品展在第十二届全国美展中确立学术形象[J]．美术，2014，(11).

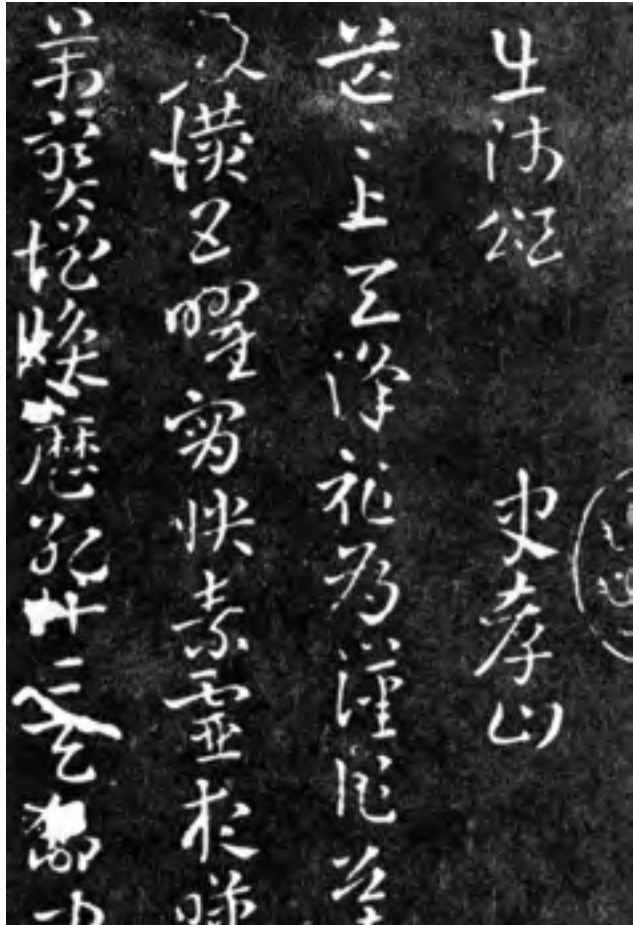


伍安民

中图分类号: J0 文献标识码: A

NORTH WEST FINE ARTS ▶ (043





■《出师颂》（局部）索靖 西晋

人的优雅情怀，堪称清淡领袖，好清淡喜书法则是他们率性文人的价值取向。清淡的内容主要是三玄，即《老子》《庄子》和《周易》，因此老庄和道家思想在士大夫阶层根深蒂固。像王导、谢安这样真正的清淡家只在学术层面就“以无为本”“崇本息末”“名教与自然”等命题对答、反诘，断不会把清淡风气引入治国大事商讨之中。在他们的玄学论辩中，诸如有与无、意与象、形与神、道与器等哲学概念被注入了美学内涵，自然对书法创作有所启迪。需要强调的是王氏家族和谢氏家族当时在江东权倾朝野，王导在东晋之初担任宰相，谢安则在东晋后期担任宰相。后世米芾曾称赞谢安的书法“山林妙寄，岩廊英举，不繇不羲，自发淡古。”王导、王羲之、王献之、谢安、谢万都是当时著名的书法家。王导在衣冠南渡的途中抛弃金银财宝，只把钟繇的《宣示表》缝在衣带携过江东，并且有“帖在人在，帖亡人亡”的誓言，成为南帖之祖。其做法表现出一副视书如命的气概，完全是书学版的“衣带诏”，很是值得在书法史上重重地记下一笔。正受这种风气的影响，魏晋文人才能文采风流，

借助玄学窥书法艺术之堂奥，体悟天地的久远，人生之况味。他们有着共同的文人率性，刘伶嗜酒、王粲喜驴、阮籍痛哭，不足为奇。王微之雪夜乘舟访戴逵，“乘兴而往，性尽而归，何必见戴。”他们崇尚老庄，恣情山水，感悟道家的“天人合一”思想。他们得江南山山水水的钟灵毓秀，开创出书法艺术的新格局，其书学思想在当时成为文化主流，并对其后南派书风的形成产生重要影响。

## 二、文化境遇的差异

从北魏灭北凉（439）至隋灭陈（588），北南双方对峙近两百多年时间里，北南书法各循其道竟自发展，形成了各自不同的面貌。其中北朝书法以魏碑最为耀目。究其原因，北方注重厚葬，以墓志来褒扬先世，显露家业，缅怀先人。同时佞佛造像，摩崖刻石为多，有着“上可窥汉秦旧范，下可察隋唐南派书法”艺术传承意义。南派书法长于尺牍，帖学盛行，疏朗妙漫。南北书风的不同风格固而有着许多历史文化方面的原因，但南北朝书家不同的创作氛围也应该是其中之一。北朝书法在全社会崇佛的情境下，其创作状态表现为或者虔诚抄写经卷，或是率性挥洒榜书摩崖，或者默默刻碑版墓志。佛教文化生态观主张“境由心生”。六祖慧能说，“人性本净，由妄想故。但无妄念，性自清静”。<sup>〔4〕</sup>在佛家看来，抄写经卷，造像题记，摩崖石刻，既是礼佛的重要形式，又有获得真谛、潜心修持的妙用。因此，在抄写经卷或其他弘法的文字传扬中，内心不为眼前任何事物所遮蔽，如明镜般清澈，才能抵达智慧的彼岸。北魏碑刻、安弘嵩经卷、北凉体经卷都是由浓郁的佛家思想滋养而成，此时此刻书法的简约、空灵、虚无与佛门禅竟相吻合。

《龙门十二品》《郑文公碑》《张猛龙碑》《张黑女墓志》《元怀墓志》无不本着佛家情怀，为逝者祈灭度，为生者求福荫。与北朝书法创作文化氛围不同的是，南朝续接了魏晋的文脉，而曹魏建安时期诗歌、书法、绘画和音乐和无不繁荣。书法家代表人物有钟繇、邯郸淳、韦诞等人。钟繇字元常，豫州颍川长社人（今河南长葛），在中国书法史上有着很大影响，与以后的王羲之并称“钟、王”。传说他苦练书法在被子上来回比划，以至于把被子都划破了。钟繇善楷书，身处隶书向楷书发展的历史时期，他利用高官身份鼓励下属上表奏章时多用楷书，对推广楷书起到很大作用。他书写的《宣示表》是楷书之祖。

曹氏父子既是当时的政坛领袖，又是文坛领袖。为了“使天下英雄尽入吾彀中”，经常把文人名士召集在

一起宴饮云游，吟诗饮酒，“或十日一会，或月一句盟，是谓雅集。”曹操、曹丕、曹植、孔融、王粲、刘桢、陈琳、徐干、阮瑀、邯郸淳等名流文士经常聚集在邺城铜雀台，铜雀台后来成为一大批文学家吟诗作赋的场所，人称“邺下雅集”，从此文人饮酒赋诗聚会以文化沙龙的形式固定下来。其活动的主要方式是游山玩水，诗酒相酬。在这种文化氛围中，文人思想放达，才思泉涌，曹操的《蒿里行》曹植的《白马篇》王粲的《七哀》颇有建安风骨，曹丕的《典论·论文》亦庄亦谐。有些诗文当场抄录，不仅内容流芳百世，而且书法笔走龙蛇，令人不能忘怀。再者，曹操本人就是一位书法大家，他在汉中褒谷山崖书写“袞雪”，巧借滔滔河水而成为书法创作的佳话。

永和九年（535）三月三日，王羲之携孙绰、谢安、支遁等人雅集于会稽山阴兰亭，在流觞曲水间饮酒赋诗。雅集接近尾声，王羲之的微醺之中为众人的诗集作序。此刻他风流潇洒，透过人生“修短随化，俯仰一世”的玄机，以空灵的道家胸怀对接天地，信手写下了《兰亭序》。兰亭雅集是邺下雅集三百年后的薪火相传，虽无邺下雅集庞大规模和豪华的阵势，但情趣和文采是不输他人的。王羲之也因此笔遂人愿，情感迸发，信手写下的《兰亭序》，被后世称为天下第一行书。南朝书法继承了东晋遗风，上至帝王、下至庶民，都喜好王羲之、王献之的书法，“二王”书法成为衡量书法家水平高低的标准。书法欣赏已经成为一种文化风尚。南派行书飘逸而清秀的线条，使晋人尚韵的思想发扬光大。“二王”之后，南朝宋、齐、梁、陈代有书法家出现，如刘宋的羊欣、南齐的王僧繇、萧梁的陶弘景以及王羲之七世孙智永。他们虽各有新意，但依然是二王书法风格的传承者和书法思想的践行者。

## 结 语

南北朝是一个社会动荡的历史时期，北南割据政权更迭纷繁复杂。若要了解此间书法发展的历史脉络，有必要对该时期的政权割据时段和历史区域作简要回顾和直观了解。晋建兴四年（316）西晋被刘渊所灭，晋室南渡立都建康（南京），统治区域大部分在江东，史称东晋（317—420）。东晋之后为宋、齐、梁、陈，共传五朝，历史上东吴孙权也曾在南京建都，又称六朝。与东晋对峙的北方政权主要为前赵（304—329）、后赵（319—352），前秦、后秦（350—394）等。北魏太延五年（439）北魏统一北方，与南方刘宋王朝形成南北朝对峙的态势。

伍安民，男，《西北美术》杂志社编辑。

在崇佛思想的影响下，北朝厚葬之风盛行，勒石为铭。碑碣、墓志、刻经、造像题记、摩崖石刻十分流行，大多遗存于河南、山东、陕西一带。北魏的居多，北齐、北周的较少，因此后世统称魏碑。晋室衣冠南渡时，王导怀揣钟繇《宣示表》等书法遗存墨迹过江，成为南派书帖之祖，后世凡素缣半纸珍藏墨迹，皆视之为帖。王导南渡后把《宣示表》传给王羲之，王羲之借给王修。王修病故，其母便将字帖随葬，此后的《宣示表》为王羲之临本。重温北碑南帖的这一段历史，对于今天进一步研究南北书风的成因，把握书法艺术的品鉴具有现实的意义。

## 注 释：

- (1) (唐)房玄龄等：《晋书》卷八十二·列传五十二，中华书局1974年版。
- (2) (梁)慧皎著、汤用彤校注：《高僧传》，中华书局2007年版，第535页。
- (3) (北魏)杨衒之著、杨勇校笺：《洛阳伽蓝记》，中华书局2008年版，第1页。
- (4) (唐)慧能著、郭明校注：《坛经校注》，中华书局1997年版，第三六页。

## 参考文献：

- [1] 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》[M]. 北京：中华书局，1983.
- [2] 韩国磐：《魏晋南北朝史纲》[M]. 北京：人民出版社，1983.
- [3] 吕思勉：《两晋南北朝史》[M]. 上海：上海古籍出版社，1983.



■《贺杰宅》（局部）钟繇 三国（魏）



# 《广艺舟双楫》的内在理路<sup>(1)</sup> 及其审美体系的构建

刘光喜

**摘要:** 在《广艺舟双楫》的书学理论研讨中,对其理论的批评与阐释往往牵涉“碑学”与“帖学”的学术议题以及文本产生的政治语境,这些因素虽不可忽视,却也可能带来解读的片面化或程式化。而作为现代书学史上的一部体系性著作,其内部理论的整体性与自足性仍值得深入探讨。本文以《广艺舟双楫》的内在理路为学术基点,从其审美构成中“古意”与“篆隶笔意”、“茂密”与“方圆”的两个层面来探究其深层的书学体系及思想。

**关键词:** 内在理路 古意 篆隶笔意 茂密 方圆

**中图分类号:** J0      **文献标识码:** A

《广艺舟双楫》<sup>(2)</sup>“尊魏卑唐”说,与当时的书学观既有联系又产生了分歧,<sup>(3)</sup>其中不免有康氏书学理论的牵强之处,但其背后的学术思路及其意图也易被忽视。因而在《广艺舟双楫》的书学理论研讨中,一些探究者或以孤立的视角解读,从而出现对其所谓“唯碑论”的驳斥以及“全面否定帖学”的不满,这些都对此书带来一定程度上的曲解。值得注意的是,在民国时期《广艺舟双楫》的书学研究中,如陈康、祝嘉等学者提出以碑学上溯篆隶笔法、熔铸各家的书学观点,同时在建国后学术界又多以审美理想的角度观照此书。这些观点同《广艺舟双楫》内在理路存在一种潜在的契合。

考察《广艺舟双楫》,康有为在《尊碑第二》中举出尊碑的五点理由分别是:“笔画完好,精神流露,易于临摹”;“可以考隶楷之变”;“可以考后世之源流”;“唐言结构,宋尚意态,六朝碑各体毕备”;“笔法舒长刻入,雄奇角出,应接不暇,实为唐宋之所无有”。<sup>(4)</sup>从康氏观照的角度而言,第一点从临写实用的方面,第二、三点就书体流变的意义,第四、五两点则从结构与笔法层面。其中第一点为康氏就上文“刻帖唐碑翻磨已坏”而提出的应对之词,立论薄弱已不攻自破,而后两点对于康氏“碑学”体系的构建实为关捩。以下试从这两个角度对其内在理路作一探究。

## 一、“古意”与“篆隶笔意”

康氏在《卑唐》中言唐碑不足取,一是因唐碑专讲结构,过于整齐,二是“浇淳散朴,古意已漓”。此处未对“古意”加以解释,但从其列举的能体现“古意”的唐代书法中,可以看出,主要指有“渊永浑厚之意”“丰厚古朴”风格的作品,它们都富有“六朝遗意”,康氏又云“南北朝碑莫不有汉分意”(本汉),这里与“古意”当是相通的。在《购碑》中又提及:“今世所用号称真楷者,六朝人最工。盖承汉分之余,古意未变,质实厚重,宕逸神隽,又下开唐人法度,草情隶韵,无所不有。”可见,“古意”亦指有汉分遗意。

在《碑品》中,康氏又提到“古质”,“古尚质厚,今重文华。文质彬𦰇,乃为粹美。孔从先进,今取古质。华薄之体,盖少后焉。”从列为神、妙两品的碑刻来看,《爨龙颜》《灵庙碑》阴、《郑文公碑》均有篆隶笔意,其“古质”当涵有此义。

在“古意”“古质”之外,康氏又提到“古气”。“吾于汉人书酷爱八分,以其在篆、隶之间,朴茂雄逸,古气未漓,至桓、灵已后,变古已甚,滋味殊薄,吾于正楷不取唐人书,亦以此也。”(说分)这里“古气”的含义较为直接,是指书体介于篆隶之间,且有朴茂雄逸的品格。

可见,此三语的内涵颇近,皆指具有“篆隶笔意”,尤其有“汉分遗意”,在风格上指朴茂雄浑、厚重宕逸的书法作品。通观《广艺舟双楫》,对“古意”(“古气”“古质”)的追求贯穿整个体系。但康氏在具体使用时,在不同的作品中其表现的意图也发生变化。

首先,康氏推崇的六朝碑版上承这种“古意”,此类评述所见颇多,兹举一二:《枳阳府君》笔法之佳,固也。考其体裁,可见隶、楷之变。(徐论)<sup>(5)</sup>北碑当魏世,隶、楷错变,无体不有。(体变)<sup>(6)</sup>

其次,这种“古意”与康氏所追求的变革创新、求变的思想又相联系,在此书中即表述为“新理异态”“新意妙理”“新体异态”等。如:凡书贵有新意妙理,以方作秦分,以圆作汉分,以章程作草。笔笔皆留,以飞动作楷,笔笔皆舞,未有不工者也。(说分)<sup>(7)</sup>杨少师变右军之面目而神理自得,盖以分作草,故能奇宕也。(本汉)<sup>(8)</sup>鲁公书举世称之,罕知其佳处。其章法、笔法全从《郾阁》出,若《裴将军诗》,健举沉迫,以隶笔作之,真可谓之草隶矣。(论书绝句)<sup>(9)</sup>

康氏将“古意”与“创变”结合的同时,也对一些唐碑加以“古意”化,同时对宋人书进行“古意”的装饰,“宋人书以山谷为最,变化无端,深得兰亭三昧。至其神韵绝俗,出于《瘞鹤》而加新理,则以篆笔为之。”(论书绝句)对唐宋书家的“古意”说尚有一定道理,但又将王羲之塑造成师法汉魏古碑、将“八分、章草引入隶字”的碑派书家,在其书法中亦具备“篆隶笔意”,这样无形中将帖学大家也纳入他的碑学体系。

可见康氏尊崇魏碑的根本原因是“篆隶笔意”的审美趣味,其目的是通过学习魏碑扭转唐碑带来的一些弊病,从而改革帖学一派。<sup>(10)</sup>在此意义上,康氏提出“备魏”、开唐人法的理由,实则不像后人(如朱大可)所批判的偏激疏浅。<sup>(11)</sup>而民国时期一些学者(如陈康)因注意到文本叙述中对“篆隶笔意”的推崇,故提出广义上“碑帖结合”论,<sup>(12)</sup>是在当时新的书学背景下对此书内在思路的体认与延展,应当说抓住了本书的核心旨意。

需要说明的是,对“篆隶笔意”的追求,在明末清初的篆隶复兴运动中已形成,至晚清碑学运动中的“篆隶笔意”,在阮元、包世臣、何绍基的书学理论中亦可见寻。而康氏的不同在于借“篆隶笔意”来提升北碑派楷书笔法的风格地位,从而转变书坛时风,以期借古开今。如果将康有为与何绍基的“篆隶笔意”加以比较,从创

作观念上看,康有为是将北碑派笔法与此相融合,而何绍基则是在唐碑的基础上融入篆隶笔意,虽然嗜好北碑,但只是取其篆隶笔意而已;在理论上,康氏虽然处处谈及“篆隶笔意”的意义,包括在创新上的旨归,但其落脚点却是六朝楷书碑版,而不是秦汉篆隶之书。而他列为神品、妙品的碑版又是有“篆隶笔意”的,所以康氏书学理论的意义在碑学运动而不是篆隶复兴。

其次,康氏文本中由于多次出现“体在篆隶之间”“杂沓笔端”等在结体和笔意上易产生歧义的语句,一些学者认为康有为此时的书学观中有“以此种字体的体势参入彼种字体的体势”,<sup>(13)</sup>进而有学者得出“康有为的书学思想其实是综合诸家见解之后的产物”。<sup>(14)</sup>这种观点虽注意到文本的内在思路,但有值得商榷处。康氏在《广艺舟双楫》中就“尊碑”所提出的“篆隶笔意”,是以“古意”为依托,通过“考隶楷之变”“考后世之源流”,以达到其“新理异态”的审美追求,这与中国四百年来书法流变中“篆隶笔意”的观念<sup>(15)</sup>有承接之处,但也参入了康氏丰富的个人色彩,即他对于笔意、体势的相掺相杂不是随意的,而是化古意于今法之中,从而完成他在碑学体系中借古开今的意旨;另一方面考察《广艺舟双楫》书写的时代书风与内在理路之间的关系,康有为当时的好友黄绍箕、沈曾植的书学观念,对“唐碑”“魏碑”以及“刻帖”的认识是南北相通,碑帖兼融,这一点康氏应该是深知的,但在其书学框架构建中又有意地造成了一种矛盾的疏离,在1915年《致朱师晦书》中他也承认:“至《书镜》尊碑,乃有为而发,仆者再续《书镜》又当赞帖矣。”此外,康氏书学思想在后期也发生了变化,“千年以来,未有集北碑、南帖之成者,况兼汉分、秦篆、周籀而陶冶之哉。鄙人不敏,谬欲兼之。”<sup>(16)</sup>可见,在康氏早期的书学思想中,北碑派书体虽融有“篆隶笔意”,但在当时狭义的碑学运动<sup>(17)</sup>中,这种熔铸各体的意图以及实践意识并不明显。实际上,在碑学理论和实践上这种真正意义的“杂沓笔端”要到民国初年才趋于自觉。

## 二、“茂密”与“方圆”:北碑派雄浑书风的审美构成

在《广艺舟双楫》中康氏对赵之谦多有贬低之处:“赵搨叔学北碑,亦自成家,但气体靡弱。今天下多言北碑,而尽为靡靡之音,则赵搨叔之罪也。”<sup>(18)</sup>而对赵之谦“北魏书”的评议,沈曾植也加以贬低。<sup>(19)</sup>且不论其评价是否符合赵之谦书法的真实情况,直到民国时期的马宗霍、符铸、张宗祥与沙孟海等人在认可其书法成就的同时,



亦指出其书体上的不足，认为其书法柔媚不古朴，缺乏一种浑厚之气。而康氏对张裕钊则极为推崇，称其为“集碑之成”：“完白山人纯乎古体，张君兼唐、宋体裁而铸冶之，尤为集大成也。阮文达《南北书派论》谓必有英绝之士领袖之者，意在斯人乎？”<sup>〔20〕</sup> 康有为认为张的书法“高古浑穆”，多用圆笔，且内圆外方，故其体势呈现出一种雄浑的力量。

实际上，光绪年间的书坛“尽为靡靡之音”，只是康氏在理论构建上假想的一个时代前提，而其对赵之谦的评论也充满了矛盾。在《卑唐》篇中，“近世邓石如、包慎伯、赵搢叔变六朝体，亦开新党也”，可见对赵之谦书法开启一代书风的肯定；另一方面，在杨守敬与向燾的只言片语<sup>〔21〕</sup>中也能看到光绪年间的书坛学赵（之谦）之风很盛行。可见康氏只是对当时陈陈相因的“赵体”书风加以贬低，而在“推张抑赵”的情感取向上，其内在意图是要构建朴厚古拙、雄浑宕逸的审美书风。此书风在晚清代表了新兴的碑学审美，而其中书体技法的构建对书学审美风格的建立起着重要作用，尤其《广艺舟双楫》还直接提出“书，形学也”的观点。

“茂密”属于书法结构的审美风格，是晚清碑派书家强调的碑学书体特征。在碑学派的使用中，邓石如的“疏可走马，密不透风”中的“密”字则暗含“茂密”意。它与“疏朗”相对。在书法理论中关于疏、密的评论，多是二者并提，言结字当疏密相间，布白得法。<sup>〔22〕</sup>而至晚清时期，碑派理论家在品评书法优劣和审美追求时则以“茂密”为重。包世臣以“茂密”贬低唐碑的严整无变化，赵之谦对馆阁体的“状如算子”亦提到“疏密者，各安其分而不相杂”，“古人之书争，今人之书让，至馆阁体出，则让之极矣”。<sup>〔23〕</sup>至康有为则认为北碑“体庄茂而宕以逸气，力沉著而出以涩笔，要以茂密为宗”。<sup>〔24〕</sup>言北碑字体具备“茂密”的结构体势，加之用笔沉厚，给人以雄强气势。可见至康氏已将“茂密”作为北碑书法的核心风格。考察《广艺舟双楫》直接以“茂密”称之者达30余处。而其内涵亦有不同所指。

首先在审美品格方面，康氏在《十六宗》篇中称“《爨龙颜》为雄强茂美之宗”，而《爨龙颜》被康氏列为神品，可见推崇之至。其在《论书绝句》中称：“宋《爨龙颜碑》浑厚生动，兼茂密雄强之胜，为正书第一。”这里将茂密与雄强置于同一审美范畴下。而与“茂密”相应的风格还有“静穆茂密”“丰厚茂密”“茂密苍深”“茂密

伟丽”“茂密雄厚”。从《十六宗》篇可以看出，康氏在“茂密”范畴下的品评语汇不仅具有风格上的差异，而且含有品第的性质，如将“雄强茂美”列为上宗，将“静穆茂密”“丰厚茂密”列为中宗。可见康氏更推崇一种雄强俊拔、深厚而又雄健的书风。“静穆”“丰厚”更多强调了蓄积的内敛之气，雄强则涵盖了内蕴外彰的薄发之势。而从“茂密”范畴的整体观之，虽有审美感觉陈述上的模糊性，但其共同指向了一种雄浑开张的碑学理想气象。同时“茂密”也派生出繁密、朴茂、劲健、奇崛等语汇，这种审美张力为碑学审美品格的构成亦提供了新的范畴。

其次“茂密”亦指向技法层面，包涵了笔法、结体、章法，不同于包、赵仅指的布白结字。如：下逮《少室》《开母庙》《建初残碑》《三公山》《是吾》，碑体皆方扁，笔益茂密。（体变）<sup>〔25〕</sup>《惠辅造像记》端丰峻整，峨冠方袍，具官人气象。字仅三四分，而笔法茂密，大有唐风矣。（徐论）<sup>〔26〕</sup>《舍利塔》运笔爽达，结体雍容茂密，而有疏朗之致。（取隋）<sup>〔27〕</sup>钟鼎亦有扁有长，有肥有瘦，章法有疏落有茂密，与隶无异。（说分）<sup>〔28〕</sup>章法茂密，以商《太己卣》为最古，至周《宝林钟》而茂密极矣。疏落之体，乃虫篆之余，随举皆然。（说分）<sup>〔29〕</sup>

可以看出，康氏对“茂密”的叙述在书体上多就篆隶笔意而言，这与其推崇的“古意”有关。同时，康氏言：“吾于汉人书酷爱八分，以其在篆、隶之间，朴茂雄逸，古气未漓。”则又将茂密的品格泽以朴质的气息，与“篆隶笔意”亦有相通之处，其内在理路表现为：篆隶笔意—茂密—北碑。而考察康氏推崇的书家中颜真卿、钟繇、邓石如，其作品均具备“茂密”之特点，此处似与其所构建的理论体系相矛盾。其实在文本的内在逻辑上康氏依然渗透着对“古意”的追求。如论及钟繇书，其言：“汉末波磔，纵肆极矣，久亦厌之，又稍参篆分之圆，变为真书。今观元常诸帖，三国诸碑，皆破觚为圆，以茂密雄强为美，复进为分。”（体变）<sup>〔30〕</sup>是将钟繇书法纳入“篆分遗意”的笔法体系之中；而评论颜真卿书，则言：“鲁公端合瓣香薰，茂密雄强合众芬。章法已传《郾阁》理，更开草隶《裴将军》。”（论书绝句）<sup>〔31〕</sup>已将鲁公章法上溯至东汉的《郾阁颂》。而康氏在《本汉》篇中亦有类似的叙述：“吾尝爱《郾阁颂》体法茂密，汉末已渺，后世无知之者，惟平原章法结体独有遗意。”<sup>〔32〕</sup>可见，“茂密”作为审美范畴下的品格构建与其“古意”中“篆隶笔意”的体系思考是紧密结合的。在此基础上，康氏

以结构乏变的唐碑为界，总结出北碑的笔势结构特点：密、茂、舒、厚、和、涩、曲、纵。故“茂密”也成为康氏碑学理论体系中区分碑、帖，推崇碑学的重要审美标准。

如果说在传统的批评经验中“茂密”更倾向于一种审美感觉的陈述，而“方圆”则具有了在视觉形式上直观表现的特征。<sup>〔33〕</sup>康氏对“方圆”用笔的关注无疑具有这一属性。方圆之笔，既涉及笔法问题，又因关涉字法形态，所以亦属于审美的范畴。在《广艺舟双楫·缀法》篇中，康有为对方圆运笔的技法与审美效果作了详尽论述：

书法之妙，全在运笔。该举其要，尽于方圆。操纵极熟，自有巧妙，方用顿笔，圆用提笔。提笔中含，顿笔中拓。中含者浑劲，外拓者雄强。中含者篆之法也，外拓者隶之法也……妙处在方圆并用，不方不圆，亦方亦圆，或体方而用圆，或用方而体圆，或笔方而章法圆。<sup>〔34〕</sup>

从方圆用笔的审美效果看，篆体用圆笔得其浑劲而隶书用方笔得其雄强。而在使用技法上，方圆用笔则很灵活。后文康氏补充，方笔圆笔在正书、行草书使用上要“交相为用”，而习字要先从方笔始。从康氏所列神、妙品碑版看，《石门铭》《郑文公四十二种》《鹤鹑铭》均用圆笔，篆书的笔意相对更浓，而《爨龙颜》《灵庙碑》阴，则用方笔书写，隶书意味更强。可见方圆笔法与“篆隶笔意”的结合与康氏尊崇北朝碑版的审美理想亦产生联系。其实无论圆笔抑或方笔，在康氏看来皆能表现出北碑的体势，因圆转笔法可内涵劲健，而方笔则能达到雄浑的外在气势。从其内在联系看则要具备“篆隶笔意”，这样方能得其气度。此外，联系赵之谦与张裕钊，从笔法看张氏内圆外方、方圆结合的用笔<sup>〔35〕</sup>正是康氏认为的最高境界，而赵之谦的用笔则侧锋铺毫用笔方峻，且赵氏用笔纯熟因而显得不够拙厚。<sup>〔36〕</sup>康氏推崇的方圆结合实为篆隶笔意结合，此亦其“古意”所在。

在“茂密”与“方圆”结体笔法的构建后，康氏审美理想中的北碑气象则表现出来，据此其提出“十美”的审美风格：魄力雄强、气象浑穆、笔法跳越、点画峻厚、意态奇逸、精神飞动、兴趣酣足、骨法洞达、结构天成、血肉丰美。其核心风格为前两种，这种气象与传统帖学风格显出极大差异，体现出康氏对当时帖学、包括碑学书风弊端的改革魄力，同时康氏也构建了以邓石如、伊秉绶、张裕钊为代表的、包蕴浑厚雄健审美理想的书学典范，此种审美风格直接影响了其后的民国书风。此外，

康氏对新的审美风格的探索途径也影响着建国后的书家，直至今天对《广艺舟双楫》书学精神的思考都从未停歇。

## 结 语

通过对《广艺舟双楫》“篆隶笔意”及其审美范畴中结构笔法的考察，可知这几点是彼此融合，交错相生的。而康有为“尊魏卑唐”的书学观正是在此内在逻辑上构建起来的，所以当我们重新梳理此书时，其中一些理由看似偏激实则有其潜在的合理性，对于书中的“帖学大坏”“唐碑磨之已坏”“靡靡之音皆赵氏之罪”“备魏”等说法，均能在其内在理路上找寻答案。基于这样的出发点，而再从接受史的角度进行解读时，有时也需反问一下曾经所谓的“定论”，如此书中康有为是否为“唯碑论”者，他对“帖学”是不是一概否定，此书的影响是不是真正造成了当时书坛与古典“帖学”的断层等一系列问题。同时康有为对于“篆隶笔意”的追求，不仅是一种笔法层面的，还包含了审美、复古革新上的理想诉求。这不仅是为帖学的改革复兴寻求出路，而且对于当时碑学的时风之弊也在进行书体、书技上的源流导向，这种现实意义和对后代的借鉴意义是颇有价值的。

## 注 释：

- 〔1〕“内在理路”一词借用余英时：《朱熹的世界》中的考察视角。
- 〔2〕本文所引《广艺舟双楫》为《历代书法论文选》版本（上海书画出版社1979年版），并参考崔尔平《广艺舟双楫注》本（上海书画出版社1981年版）。
- 〔3〕余绍宋评《广艺舟双楫》：“大体提倡碑版，攻击帖学，故有尊碑卑唐之论。此非康氏立异，实亦时会使然。”（《书画书解题》，北京图书馆出版社2003年版，第264页）又，徐利明言康有为：“其论有‘卑唐’之说，于碑刻系统，尊崇六朝南北碑刻，而贬唐碑，认为六朝以下不足论，偏激至极，实与碑学风潮中涌现出来的诸多碑学书法大家的艺术实践及其认识相背离。”（《中国书法风格史》，河南美术出版社1997年版，第513页）相关文献亦可参阅（清）黄绍箕《广艺舟双楫评语》（《黄绍箕集》，瑞安文史资料第十七辑，1998年版）。
- 〔4〕《历代书法论文选》，第757页。
- 〔5〕〔6〕同〔4〕，第836页、第776页。
- 〔7〕〔8〕同〔4〕，第788页、第796页。
- 〔9〕崔尔平：《广艺舟双楫注》，第254页。
- 〔10〕丘舒曼：《由〈广艺舟双楫〉论康有为碑学观的相关问题》，载《中国美术学院学报》2006年第2期。
- 〔11〕朱大可在批驳康氏之说中有扬晋唐刻本而贬魏碑的“卑魏尊唐”论，可见亦是走向他端。见朱大可：《论书斥包安吴康长素》，载《东方杂志》，1930年第27卷第2号。
- 〔12〕陈康：《书学概论》，上海书店出版社1990年版，第216页。
- 〔13〕周勋君：《物相杂而生文，物相兼而数贖——论清代碑学的实质》，北京师范大学博士后研究报告，国家图书馆2011年。



# 书法美学的视角研究

王娟 张晓辉

**摘要：**自古至今，关于书法美学的研究，妍蚩杂糅，条目纠纷，或讲结构之美，或述笔法之妙，或言章法之精，或议文义之通，或重情意之达，遂令初学者茫然。本文从形、意、情三个方面对书法美学的视角进行了归纳性的总结与研究。如果说写形是从技术层面来解决中国书法审美的自发性问题，写意则是对中国书法审美趋向自觉的阐释，而“写情”是书法创作的最高境界，是对中国传统哲学自然而然的最好解读。但是不讲形、抛弃意的感情是空洞的，虚假的，注定是不能给人带来审美体验的。

**关键词：**书法 美学 视角 研究

**中图分类号：**J0   **文献标识码：**A

英文中有三个词：Penmanship, Calligraphy, handwriting. 我们经常简单地将其译为书法。Penmanship 特指“writing with the pen”，这里 pen 特指差不多一个世纪前就开始淘汰的蘸水笔，handwriting 这个词一直以来指的是某个人的笔迹，“the way a person’s writing looks”。只有 calligraphy 含

有“beautiful writing”的意思。这是西方人眼中的书法。从传统意义上来讲，中国书法一直被认为是用毛笔书写汉字、创造意境、表达情感的艺术。历代以来，一些有志于书法理论研究的人试图对书法的本质作出概括和规定，说中国书法是线条艺术、造型艺术、具象艺术、抽象艺术、表达情感的艺术、生命

第 195 页。  
(22) (宋) 姜夔：《续书谱》，见《历代书法论文选》，第 392 页。  
(23) (清) 赵之谦：《章安杂说》，则七九。上海人民美术出版社 1999 年版。  
(24)《历代书法论文选》，第 776 页。  
(25) (26) (27) (28) (29) 同 (24)，第 775 页、第 836 页、第 811 页、第 789 页、第 789 页。  
(30) 同 (24)，第 775—776 页。  
(31) 同 (9)，第 254 页。  
(32) 同 (24)，第 797 页。  
(33) 参见丛文俊：《传统书法评论术语考释》，载《书法报》1991 年 22 期。  
(34) 同 (24)，第 843 页。  
(35) 康有为言其书法：“中笔必折，外墨必连；转必提顿，以方为圆，落必含蓄，以圆为方，故为锐笔而实留，故为涨墨而实洁。”见《历代书法论文选》，第 853 页。  
(36) 沙孟海言张廉卿的书法“不全是圆笔，他的好处还在用方笔的时候，不过平均计算起来，毕竟用圆笔的多”，以其方圆并用，而将赵之谦书法列为方笔一类，言其宛转流丽。见沙孟海：《近三百年的书学》，载《二十世纪书法研究丛书：历史文脉篇》，上海书画出版社 2008 年版，第 14、15 页。

刘光喜，男，中央美术学院人文学院艺术学博士。

艺术、纯粹艺术、最高的艺术等等，五花八门，不一而足。对不对？似乎都对，也似乎都不对。说对，是因为这些词所圈定的“集合”很大，说不对，是因为每一种说法都有盲人摸象、笼而统之之嫌。所以笔者认为，中国书法美学可以从三个层面去理解，即：写形、写意、写情，也可以叫书形、书意、书情。

## 一、写形

在过去，大部分人在家里挂字画是非常讲究的：画有四季：春夏秋冬，字也有四体：真草隶篆。图的就是一个圆满。这个真草隶篆，就是指“形”，也就是中国书法不同书体的表现形式。

第一，中国书法所说的“形”基于汉字这个载体，是物质的，记录性的，是具象的表现。《说文解字》序说，“黄帝史官仓颉，见鸟兽蹄远之迹，知分理之可相别异也，初造书契”<sup>(1)</sup>。汉字在古文献中被称为“书”“书契”，到了汉代才有“汉字”一词。汉字是目前世界上使用人口最多的文字，是世界上唯一在用的自源性文字，也是世界上最古老的文字，汉字是表意性质的单音节文字。现代常用的汉字有四千到八千个，大多数是形声字。现代汉字的字体是经甲骨文、金文、大小篆、汉魏隶书体、楷体、宋体演变而来的，在长久的实践中，中国汉民族创造的辉煌历史和长久积累的知识都依靠汉字保存至今。

第二，中国书法所说的“形”基于痕迹学范畴，是构成的，是抽象的表现。说白了，中国书法创作就是将黑色的墨汁在洁白的宣纸上留下痕迹。中国书法一般用毛笔书写，当然也叫笔迹。笔迹学(graphology)亦称“笔相学”，是研究书写者的心理特征和心理状态变化的笔迹的常说。关于笔迹同人的精神品质联系的思想渊源于古希腊哲学家亚里士多德等人。一些心理治疗专家认为：笔迹是人类大脑的写作。法国人米雄是笔迹学的最主要创始人，是笔迹分析学的奠基者。他经过多年的研究，将书写中的各种现象作出了归纳，于 1872 年在巴黎正式出版了他的专著《笔迹学的体系》。其后，法国人雅曼发展了米雄的理论，并使其更科学规范，将笔迹分成七大类，它们分别是：书写的压力反映了人精神和肉体的能量；笔画结构方式代表了书写人面对外部世界的态度；书写的大小是自我意识的反映；连笔程度反映了思维与行为的协调性；字和行的方向是人自主性及社会关系的反映；书写速度与人的理解力的快慢在关；整篇文字的布局反映书写人面对外部世界的态度与占有方式。西汉

文学家扬雄说“书，心者也，心画形而人之邪正分焉”，是一样的道理。

第三，中国书法所说的“形”还有承载形式的区别，是观看性的，是视觉艺术的表现。早期的甲骨文、钟鼎铭文、石刻、简牍及缣帛文字，即具有视觉艺术的基本特征。汉代造纸术发明后，函札、官文、一般自作诗文手稿及题跋普遍增多，明中叶以后，竖轴、中堂、对联、条屏、斗方、扇面等又极大地丰富了中国书法的表现形式。当今，国展及一系列讲究展厅效应的活动使得书法作品进入了一个拼接、组合、染色、做旧等等“做作”的多形式时代。

因此，从以上三点看，“形”是中国书法美学的必备要件之一。孔子说：听远音者，闻其疾而不闻其舒，望远者，察其貌而不察其形。告诉我们什么道理呢？就是说倾听声音或登高望远，只能隐约听到其声音、看到其形，正所谓“大音希声、大象无形”<sup>(2)</sup>，隐隐约约听到的或看到的，才是精彩的世界。

我们再引申一下，《易》曰：“形而上者为谓之道，形而下者谓之器”<sup>(3)</sup>。意为形而上的东西就是指道，既是指哲学方法，又是指思维活动；形而下则是指具体的可以捉摸到的东西或器物。

由此可见，“写形”是形而下的东西，是“器”，是中国书法一个低的层次，仅仅是物质层面上的一种审美境界。

## 二、写意

对于中国书法的写意，这里做两点阐释：

第一，作品所表达的意思。至少到目前为止，中国书法创作及鉴赏的主流还是离不开作品所表达的意思，即内容。从古至今，记事的铭文、碑文、帛书、简册，用于交流的书信，表现文人情怀的诗词文章等等，都是中国书法所表现的内容。这个内容上升到审美的高度，就看其有没有“意思”了。

王献之的小楷作品《玉版十三行》，内容是曹植的美文《洛神赋》，书法作品呈现出一股清秀、婉约、雅致的气息，似乎为我们展现了一幅画面：水波上的洛神梳着高高的云髻，风吹起了她的衣带，飘飘欲仙。而我们就是那痴情的曹子建。如若你让张旭用他那风樯阵马般的狂草来写《洛神赋》，将会是一种什么样的效果呢？

近代书家弘一法师的绝笔之作《悲欣交集》，其内容就是他一生的总结。弘一法师出身富商之家，后留学





日本，于书法、金石、美术、音乐、诗词、哲学、法学皆精，从小到大深受婉约派古典诗词的影响，所作诗词《送别》表现的凄美之情就是最好例证。由于后天的知识结构和人生经历加重了弘一法师的伤感、忧郁、一触即动的性格倾向，39岁时，弘一法师削发为僧，从此，开始质的演变，从以前锋芒毕露、挥洒张扬的书风慢慢走向安静、纯粹、淡然的更高境界。

再看唐代大诗人韦应物为其夫人元萍亲自撰写的墓志铭(图1)，其中几句“每望昏入门，寒席无主，手泽衣腻，尚识平生，香奁粉囊，犹置故处，器用百物，不忍复视。又况生处贫约，歿无第宅，永以为负。日月行迈，云及大葬，虽百世之后，同归其穴，而先往之痛，玄泉一闭”，读后让人心酸不已。但观其书法，工稳端庄，灵动隽永，完全是墓志书法的规范，若用兰亭笔法，则大不敬矣。这当然也是内容服从形式的佐证。

第二，作品所表现的意境。意境是艺术辩证法的基本范畴之一，也是美学范畴中所要研究的重要问题。这一艺术辩证法范畴的内容极为丰富，意是情与理的统一，境是形与神的统一。在两个统一的过程中，情理、形神相互渗透，相互制约，就形成了意境。

王国维先生在《人间词话》里谈到，古今之成大事

业、大学问者，必经过三种之境界：昨夜西风凋碧树，独上高楼，望断天涯路（晏殊《蝶恋花》）。此第一境也。衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴（柳永《蝶恋花》）。此第二境也。众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处（辛弃疾《青玉案·元夕》）。此第三境也<sup>〔1〕</sup>。这三句话本是描写情话相思的佳句，也是诗歌的意境之美，却被王国维先生用以表现“心迷—穷索—顿悟”（有人总结为“悬思—苦索—顿悟”）的治学三境界，妙不可言！书法的意境之美相对于诗歌所表达的更是有过之而无不及！

为了使书法作品达到意境之美，就须运用书法艺术独特的表现语言(笔法、字法、文法、墨法、章法及心法等)，来创造出一种黑白相生之有意味的形式。

笔法最著名的就是“永字八法”（侧、勒、努、趯、策、掠、啄、磔）。字法，就是在一幅作品中选用的字体。文法，是根据实际情况选用的文字内容及表现体裁。墨法就是干湿浓淡枯，和中国画一样。章法是既是布局，也是作品的样式。

心法应重点强调：心法原是佛教名词，是指心的一切法，也是心之王的意思，即生命的主宰。不是所有的心法都是以人为本的。有的是以神为本的，有的是以财富为本的，有的是以官本位为本的，还有的是以其它事物为本的。不是所有的心法都是有益的。舜传位给禹时说：“人心惟危，道心惟微，惟精惟一，允执厥中”，调整好了，就能得大智慧、大觉悟、大成功。

中国书法的意境是书法作品的灵魂。一个优秀的书法家能在有限的宣纸上，把要书写的内容通过毛笔的提按使转、徐疾张弛展现出来，从而表现或是壮美、或是优美的意境。因此，有人把中国书法誉为纸上的舞蹈，无声的音乐。

### 三、写情

凡是艺术都必须兼备不可缺少的两个方面：一是要具备一定的技巧；二是要有艺术表现主体的情感宣泄，并能让欣赏者产生共鸣。细观各艺术门类，不管戏剧、文学、还是音乐、舞蹈等等，无一不是如此，从艺术传播服务于人的角度来讲，艺术的情感表现，往往比技能的比划更为重要。没有情感内涵的艺术表现，无异于行尸走肉，既不能感染人，更不能感化人。

第一，情感的养成。以天下第一行书《兰亭序》为例，此帖系东晋永和九年（公元353年），王右军和其好友孙绰、谢安等人在浙江会稽山集会时所作。当时，

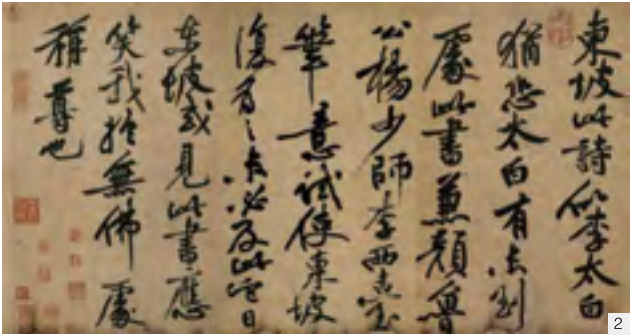
“少长咸集，群贤毕至”，又有“崇山峻岭，茂林修竹；又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水，列坐其次。虽无丝竹管弦之盛，一觴一咏，亦足以畅叙幽情……”，周围是佳山水，左右是好朋友，相聚是好心情，自然笔底生花。整幅作品用笔精到，变化丰富，牵丝引带，优美之极。这与当时兰亭雅集的欢乐气氛以及作者的美好心情有着直接的联系。然而笔锋一转，“死生亦大矣”，哀伤之情跃然纸上，这与王羲之身处魏晋玄学流行、崇尚清淡的社会大环境不无关系。

第二，情感的表达。如天下第二行书《祭侄文稿》，该帖是颜鲁公在758年为追祭在“安史之乱”中为国捐躯的亡侄季明，怀着悲痛的心情写下的一篇祭文。据文献记载，作者当时痛哭流涕，有感而书，所以不拘成法，点画狼藉，结体因情起伏，因伤赋形，帖中大量枯笔的运用，体现了作者悲愤激切的心情。纵观全篇，气势激荡，一气呵成，有极强的艺术感染力，作者将其娴熟的笔法、结体、行气、章法与其自身的气质和炽烈奔放、一泻千里的思想情感完全融为一体。后有米芾《海岳书评》谓颜书“如项羽挂甲，樊哙排突，硬弩欲张，铁柱将立，昂然有不可犯之色”，又有欧阳修《集古录》云：“斯人忠义出于天性，故其字画刚劲，独立不袭前迹，挺然奇肆，有似其为人。”所言极是。颜氏的书风与其忠臣形象不无关系，要全面理解颜氏书法，亦当留意与此。

第三，情感的共鸣。黄庭坚行书《跋东坡书寒食诗帖》为56岁时所书，与被称为“天下第三行书”的苏轼《黄州寒食帖》可谓“心有灵犀”。释文曰：“东坡此诗似李太白，犹恐太白有未到处。此书兼颜鲁公、杨少师、李西台笔意，试使东坡复为之，未必及此。它日东坡或见此书，应笑我于无佛处称尊也”（图2）可谓心神双契，相知相慕，若非达到情感的共鸣，是没有这种审美体验的。

如果说“写形”是从技术层面来解决中国书法审美的自发性问题，“写意”则是对中国书法审美趋向自觉的阐释，而“写情”是书法创作的最高境界，是对中国传统哲学自然而然的最好解读。但是不讲形、抛弃意的感情是空洞的，虚假的，注定是不能给人带来审美体验的。

中国书法的魅力还在于它有着与诗歌、音乐般的书法情感的意趣，有着达意传情的双重功能。“人愉快时，面呈笑容，哀痛时放出悲声，这种内心情感也能在中国



书法里表现出来，像在诗歌音乐里那样。”<sup>〔5〕</sup>不同的书体，张力不同，写形、写意、写情的程度各异，传情达意尤以草书为剧。以张旭的草书为例，“张旭的书法不但抒写自己的情感，也表出自然界各种变形的形象。但这些形象是通过他的情感所体会的，是‘可喜可愕’的；他在表达自己的情感中同时反映出或暗示着自然界的各种形象。或借着这些形象的概括来暗示着他自己对这些形象的情感。这些形象在他的书法里不是事物的刻画，而是情景交融的‘意境’，像中国画，更像音乐，像舞蹈，像优美的建筑。”<sup>〔6〕</sup>所以对于书法，尤其是对于书法的艺术接受而言，仅仅读懂了字里行间的意思，不能叫读懂了书法，而要领略创作者的感觉，创作者通过架构、置陈、笔走龙蛇等书法技巧之上所隐含和传达的个人情感，即为“写情”，只有真正体悟到了创作者的这份情感，并由此感受到与创作时代，与创作者的人生体验的关联等等，才叫读懂了书法，懂得了书法的鉴赏，而这正是书法美学的价值所在。

#### 注 释：

- (1) (东汉)许慎、(宋)徐铉校：《说文解字》，中国书店2013年版，第1页。
- (2) (春秋)老子：《道德经》，东篱子译，中国纺织出版社2014年版，第300页。
- (3) 杨天才译注：《周易》，中华书局2011年版，第362页。
- (4) 王国维：《人间词话》卷上，徐调孚标注，中华书局2008年版，第17页。
- (5) 宗白华：《中国书法里的美学思想》，载《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第160页。
- (6) 同(5)，第160—161页。

#### 参考文献：

- [1] (东汉)许慎、(宋)徐铉校：《说文解字》[Z]. 北京：中国书店，2013.
- [2] 王国维：《人间词话》[M]. 中华书局，2008.
- [3] 上海书画出版社：《历代中国书法论文选》[C]. 上海：上海书画出版社，2007.
- [4] 上海书画出版社：《历代中国书法论文选续编》[C]. 上海：上海书画出版社，2007.
- [5] 中国书法家协会：《当代中国书法论文选》[C]. 北京：荣宝斋，2009.
- [6] 宗白华：《艺境》[M]. 上海：商务印书馆，2011.
- [7] 欧阳中石：《书法与中国文化》[M]. 北京：人民出版社，2000.

**基金项目：**本文为西安美术学院人文社会科学研究项目研究成果（项目编号：2016XK030）。  
王娟，女，西安美术学院馆员。  
张晓辉，男，西安美术学院馆员。



# 试论书法的社会维度

● 李朝晖

**摘要：**改革开放以来，随着经济社会的快速发展，书法空前繁荣，对书法在当代社会的价值与意义的关注，显得尤为重要。本文主要从实用性、艺术性、文化性、精神性四个方面，对书法的社会维度作了分析探讨，以期通过书法的社会性方面的思考，使人们在对书法艺术的社会作用，特别是对当代的社会作用与文化意义的普遍重视的基础上，唤起中华民族文化与精神的自觉。

**关键词：**书法 社会维度 实用性 艺术性 文化性 精神性

**中图分类号：**J0   **文献标识码：**A

在全球化的背景下，随着中国经济日益发展以及对全球影响的日益增强，人们开始关注中国经济发展背后的文化因素。书法作为中华民族特有的传统艺术形式，是借助书写汉字表达个体情感与形式意味的一门艺术。在中华民族文化传统中，书法一直是作为一种文化行为来呈现的。当人们提到书法时，往往将书法界定为一种个体行为，诸如与个体的学养修为、精神境界等相关联。文化是每个个体体验与书写的，但是经历三千多年的历史嬗变与积淀，书法不仅仅是个人修身养性、完善自我的艺事，而是中国民族文化与精神的象征，更成为中华民族文化与精神的迹化形式，并在现今社会中，成为触动个体与社会心灵的情不自禁的关注，以及艺术文化的对话与交流的一种重要的社会行为方式。正是基于此，人们越来越关注与思考书法的社会性因素及其影响。

## 一、书法最基本的社会性因素：实用性

书法是以汉字为书写对象的。汉字的诞生，为书法艺术提供了最本质的客观内容。汉字作为中华民族语言交流的形式与载体，使汉字的书写即书法不可避免地成为社会关系中交流的实用工具。与日月星辰、山川海洋等自然物不同的是，汉字是人类社会的产物，在人类出现之前以及之初都是没有汉字的。汉字是一种社会事物，相应地，汉字形象是一种社会事物形象，是人类经历漫长的社会实践创造出来的。汉字出现之前，人类还经历了结绳记事和刻画符号、描绘图形的漫长历史时期。依据目前所能考证

的资料，直到殷商时代的甲骨文的出现，汉字的样式才得以形成。后来经历金、篆、隶、楷、草、行多种字体的演变，大大方便了实用的同时，尤为书体的发展及其丰富化提供了基本条件。由于汉字只能是人类文明的产物，故而它的形象也就必然是自然形态的社会化。

书法的实用性主要体现在两方面。一是语言记录和信息传达功能。其基本要求是便于书写与易于识读。书体的演变与秦朝推行的“书同文”为此创造了前提条件与制度保障。汉字书体的演变实际就是渐趋便于书写和易于识读的嬗变过程。实用性书写一般是把字体书写规范化置于第一位。但古代书面记录性书写如信札、文章、公告、奏章等等，则由于书写者的书法修养，以及文者“修身”的追求，而具有艺术性的某些特质。佛教的兴盛所催生的写经体便是一例。始于魏晋而盛于唐的写经体，是为传播佛法而进行的实用性书写行为，易于书写和识读是其基本标准，其往往布局均匀，字体工整，点画程式、规范、划一，不失持重。其或端庄雍容、或冷峻秀美、或丰盈圆熟，为达到与佛法经文相契合，精诚一贯，一丝不苟。二是书法作为个人实现政治仕途的一个工具，书法的这一实用价值功能直接关联古代学子的价值实现。始于汉末的楷书，承接汉隶的规矩法度，由汉隶演变而来，经魏晋南北朝，至隋唐而达完善。楷体更为追求形体唯美，更趋简化，横平竖直，易于识读和书写。唐代由于帝王好书，国富民强，好书之风盛行，朝野无不谈书。唐代

初期楷书大为时兴，“尚法”盛行，“以书取士”亦成国家惯例。这种对书法实用性的“强调”，使得唐楷渐趋范化，失于生机。时至盛唐，禅宗逐渐兴盛，重情书风蔚然，并开宋代“尚意”先声。明清以降，科举取士，“书或不正，辄举劾之。”明清科举取士的台阁体、馆阁体，先后以元代赵孟頫、明代董其昌的书法为楷模，要求楷书颇具规矩方正、工整平和等实用书写特性，“乌、光、方”为其标准，学子若不能及，将关系其仕途。书法的实用性，就其整个发展历程来说，主要是其本体功能与价值功能方面。无论以什么文本作为书写素材，无论以何种形式呈现，古代书法大多是个人化和实用性的作品，交流传达属性和社会实用属性是其基本观照点。

## 二、书法最能动的社会性因素：艺术性

虽然书法艺术的自觉化是在东汉末，但是汉字作为艺术品的习尚在甲骨文时代就已经存在。甲骨文是中国汉字的起源，也是中国书法艺术的滥觞。书法从根本上讲是人的书法，人是社会的人，人的社会性决定了书法艺术的社会性。书法的艺术性是通过人对汉字形象能动的再塑造实现的，这种能动的再塑造是书法艺术性的本质。对于以线为造型的书法艺术来说，其作品的形象艺术价值取决于两个方面：一是被书写对象字体的基本形态，一是创作者书法方面的综合素养。虽然汉字字体本身具有形式意味的美的因子，但是在书法作品中，人的能动性因素是作品艺术价值高低的最终决定因素。人的能动性存在于人的审美意识之中，而审美意识使人的能动性作用既体现在书写创作过程中，也体现在对他人与自己作品的审美欣赏之中。

艺术性是书法的天然属性。书法以汉字为载体，汉字的艺术性构成了书法形态的艺术性。一是抽象的象形性。抽象的象形性是汉字的本体特性。东汉许慎《说文解字》云：“画成其物，随体诘屈。”<sup>〔1〕</sup>最初的每个汉字都含有图画的象形意味。后来产生的指事、会意和形声等的造字方法，都是在象形字的基础上组合而成的，依然具有较为浓重的图画意味。东汉蔡邕《九势》亦云：“夫书肇于自然，自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出矣。”<sup>〔2〕</sup>汉字的“类物”形态使汉字具有事物的“形势”美，这种对自然“形势”的审美提炼和概括，形成了别具意蕴的汉字形式结构——一种抽象的“字势”形象。正如唐代张怀瓘所言：“囊括万殊，裁成一相。”<sup>〔3〕</sup>二是丰富多样性。汉字由甲骨文始，在漫长的历史过程中，经历了金文、篆书、隶书、楷书、

草书和行书多种字体的演变，而且，它们的点画形式亦各具特色，体现出汉字形象的丰富性和多样性特征。因此，汉字本身具有着与生俱来的美的因子，它为书法形态提供了一个可以充分展示想象和张扬个性的艺术表现空间。从书法发展的历程来看，魏晋时期玄学兴起，书法艺术进入高度自觉。讲求个性、感悟自然，“尚韵”书风盛行。此期，书法的艺术性与实用性虽仍紧密相连，但已一改之前以实用性为主的现象，书法的审美观照空前自觉化，书法开始进入艺术性为主的时代。时至明代中后期，专供欣赏之用的中堂、对联、条幅等大量厅堂式书法巨制的出现，书写工具的改革以及新书风的出现，使此期成为书法艺术性和实用性分野的重要时期。书法开始从手札简册等实用形式向纯粹的艺术表现形式过渡。民国以来，毛笔书写渐被硬笔书写所取代，特别是二十世纪末期以来，电子输入得以迅速普及，书法的实用性逐步淡出，书法向单纯艺术方向发展成为必然趋势。当代勃兴的书法展览机制，便是其有力佐证。而书法艺术性书写的社会性亦进一步得以彰显。

## 三、书法最核心的社会性因素：文化性

线是中国传统艺术的基本元素。书法作为最纯粹的线造型艺术，承载着中国传统文化的精髓，构成了中国传统艺术的核心。傅抱石曾经在《中国篆刻史述略》中谈道：“中国艺术最基本的源泉是书法，对于书法若没有相当的认识与理解，那末，和中国一切的艺术可说是绝了因缘。中国文字为‘线’所组成，它的结体，无论笔画繁简，篆隶或其他书体，都可在一个方形的范围内保持非常调和而镇静的美的平衡。这是和别的民族的文字不同的地方。试参观一次中国的印刷工厂，一粒一粒大小相同的铅字，这便是中国艺术的原子，中国人在这相同大小的范围上面，凝神静观，可以透过与生俱来的欣赏力而对这不同的笔画发生无限的境界，无限的趣味，无限的新意。中国一切的艺术差不多都是沿这个方式进展。”<sup>〔4〕</sup>在中国，书法是最高级的艺术形式，任何艺术都与书法或多或少地发生着联系。

书法本身来讲，是中国文化的一种象征，是一种文化现象。其线条、结体、章法都是蕴涵着内质的，这种内质，就是文化。书法对文化的这种承载性，一方面使书法成为“中国艺术最基本的源泉”，同时，亦使书法具备了“中国最高艺术的特质”。熊秉明曾给书法以很高定位：“中国文化的‘核心’是中国哲学，而‘核心的核心’是书法。”即“中国书法是中国文化核心的核心”。<sup>〔5〕</sup>另一



# 被释放的存在

## ——当代金属丝造型语言的内在命题

● 欧阳昱伶

**摘要：**当代金属丝造型的艺术实践是批量和唯一、大众和小众、通俗和观念、外在互动和内在体验的多重变奏，它既是源头的实践，也是被释放的存在。其每一类型都是一个指向极限的探讨，无论是对自我技术还是对材料，无论是对客体还是对构成本身。既有对自我塑造进行艰难突围的心智，也有自我技术的发展的终极实践；既有试图使自我关注显化的冒险经历，也有始终被藏匿的生命的低语。

**关键词：**当代语境 金属丝造型 内在命题

**中图分类号：**J0      **文献标识码：**A

### 一、金属丝造型的话语语境

金属丝造型的先决条件之一就是要把它的构成语言置于实际上是任何造型构成的根源：即源头的实践。它的构成性演绎将一种超验性引入表达，通过对已经固定的概念和命题进行超验化转换而生产和释放了它从材料内部——内部属性——实现出来的存在。形象的生产与意识的超验性之间的精确的平衡成为金属丝造型被思考的领域。一方面，尽管金属丝连贯的勾勒关涉着绘画秩序和绘画内部的经验和串联——也是线性的东西，但必须大胆假设造型界还有从未显化的地带、而将之引向造型的不可能性。也正是在这个语境上，金属丝造型中的

经典存在变得具有终极性质。在另一方面，金属丝造型中的这种超验指的是完美的颠覆，那是一种精神化的体验，一种由纯粹的观念联想所控制，把我们引向抽离金属介质并和精神性的生命存有相连接，因为产生于金属丝的真正转化而获取自身意义和生命的所有形象——与我们重新捕捉到的超现实知觉——不过是同一类。

线性建构了金属丝造型的内在序列或基础秩序，把具象与抽象、理性与感性、印象与观念、原型与反映、理解与改造串通起来。这些表达方式并非是同等的，区别在工与艺的意象之间摇摆。正是在这个意义上把金属丝造型的范畴在线性内部分化：一方面是依赖客体(原型)

方面使书法的文化性具有了两层含义，即书法本身的文化性和书法承载的文化元素。当代有学者认为：“书法文化即指书法本身的文化性和书法背后隐藏的文化元素。何为书法本身的文化？我粗浅认为就是通过线、形、墨、空白、纸张的和谐性的展示，在书法里表现出来的力、势、骨、气、韵、趣的美感性、目击道存般的人格心性以及情韵境界的高迈性。书法背后的相关文化元素是什么呢？我认为至少包含技法的哲理性、内容的诗意性、印章的感染性、音乐的律动性、绘画的同源性与冲击力、审美的体验性以及境界的和谐性等。”<sup>〔6〕</sup>书法文化的这一界定，面全而广，且具有深意，同时，明确了书法与其它艺术的共通性。书法本身的文化性源自书法本体的核心，即它的载体——汉字。“囊括万殊，裁成一相”的汉字本身就是一种文化，因此，书法书写汉字，实质就是书写汉字的文化。从这一点说，书法是文化的艺术，文化是书法的灵魂，书法与文化具有天然的统一性。书法艺术包纳着深厚的文化内涵。在其书写素材的文学意蕴之外，更重要的是融铸于其艺术形式之内的传统文化思想。书法是根植于中国传统文化沃土的一门独特艺术，启迪心智、滋润性灵的传统文​​化同样滋养着书法艺术。蕴含着老子对立统一思想的计白当黑、虚实相间相生等相关书法实践；魏晋玄学、盛唐禅宗等思想对书风嬗变之深刻影响；儒家“中庸”思想构筑起的贯穿书法发展历程始终的“中和”美书法基本审美思想等等，是其显著体现。书法发展史就是一部文化史。书法和文化，如同一个事物的两个方面，是分不开的。否则，书法便失去了其自身的基本特质。正是书法所具有的对文化的巨大包容性，才使得书法成为了时代与社会特征的迹化。

### 四、书法最深刻的社会性因素：精神性

书法不仅仅承载着中国社会文化与艺术的核心，同时书法也体现着中华民族精神与品格。书法作为艺术，必然要表达情感。书法对情感的表达，可以从两个层面考量。第一个层面是书家在书法创作过程中表达的情感。书家往往通过线条的快慢节奏、墨色的浓淡干湿、动态空间的疏密安排，表达一种或喜或怒或哀或乐或静或燥等等的瞬时情感。一位艺术家，在长期的生活阅历和素养气质等的影响下，会形成自己的一种内在情感，这种内在情感是艺术家的最稳定的情感，它体现着一个艺术家的个体品格精神。书家的内在情感是其瞬时情感的基础，也决定着该书家作品的总体面貌，而瞬时情感则能

增加书家作品的丰富性。第二个层面是书家创作的书法作品成果表达的情感。由于书法的抽象性和象征性特点，其表达的情感往往具有一定的“含蓄性”。也就是说，如果受众自身是书法“真空”，不懂书法文化，尤其是没有书法实践经验，则往往难以通过书法作品直接体味到书家的瞬时情感。而通过书家作品的总体面貌，书家的生命价值和个体品格精神则被展现出来。

书法的精神性，以书家而言，主要体现在两个方面，即书家熔铸于书法作品之中的情感和人格精神；以书法本身而言，则是彰显书家情感与人格精神的神、气、骨、韵等书法作品的精神性范畴。“笔性墨情，皆以人之性情为本。是则理性情者，书之首务也。”<sup>〔7〕</sup>书法作为艺术，当以抒情达意为己任。书法是一个从觉他到自觉的艺术。书家将自己对外在世界的所感，内化于自身情感与心灵，强调书法创作是来自于书家内心的书写体验。其实，早在汉代扬雄《法言·问神卷第五》已提出：“言，心声也。书，心画也。声画形，君子小人见矣。”<sup>〔8〕</sup>书家通过书写，借凭颇具神、气、骨、韵等意味的形式，散其性情与彰显人格。“人正则书正”<sup>〔9〕</sup>，“人品”成为界定“书品”的基本标准。清代朱和羹在《临池心解》中就云：“学书不过一技耳，然立品是第一关头。品高者，一点一画，自有清刚雅正之气；品下者，虽激昂顿挫，俨然可观，而纵横则暴，未免流露楮外。故以道德、事功、文章、风节著者，代不乏人，论世者，慕其人，益重其书，书人遂并不朽于千古。”<sup>〔10〕</sup>书家情感和人格精神寓于书法作品之中，书法之形式便具有了神、气、骨、韵等所蕴涵的生命力和感染力，以及超越形式本身的艺术特质和精神价值。这也正是中华民族的艺术情怀和精神内涵在书法艺术中的体现与表达。书法艺术的精神构成，正是从反映个体的精神、情感到体现普遍意义的精神内涵。这种普遍意义的精神内涵是民族精神与文化的象征。书家个体在自己的书艺自我完善中对普遍的精神内涵的个性化追求和取向，使中国书法艺术具有了稳定的延续性。

《中庸》强调：“博学之，审问之，慎思之，明辨之，笃行之。”<sup>〔11〕</sup>无论我们怎样界定书法，或曰“中国文化核心的核心”，或曰“艺中之艺”，书法的实践与审美体验，总是具有着社会属性。社会性是书法艺术从其诞生之日起便已具有的一种内在属性。而对书法社会性的考量必然引起书法社会作用的思考，特别是对改革开放以来，中国经济取得了举世瞩目发展的今天，书法如何

(接左页) 更好地发挥其社会作用的思考。关注书法的社会维度，认识书法的社会作用及其普遍的文化与精神意义，通过书法艺术的社会性思考与实践，唤起中华文化的自觉，唤起民族精神的自觉。

### 注 释：

- (1) (东汉) 许慎：《说文解字》，天津古籍出版社 1991 年版，第 314 页。  
(2) (东汉) 蔡邕：《九势》，载《历代书法论文选》，上海书画出版社 1979 年版，第 6 页。  
(3) (唐) 张怀瓘：《书议》，潘运告编注，载《中国历代书论选(上)》，湖南美术出版社 2007 年版，第 169 页。

- (4) 傅抱石：《傅抱石美术文集》，上海古籍出版社 2003 年版，第 192 页。  
(5) 熊秉明：《书法与中国文化 熊秉明文集(第三卷)》，文汇出版社 1999 年版，第 252 页。  
(6) 郭继明：《中国书法的文化性关切》，载《艺术与设计(理论)》2012 年第 3 期，第 142 页。  
(7) (清) 刘熙载：《艺概·书论》，载戴丕昌等编译：《古代书论选译》，山东文艺出版社 1999 年版，第 282 页。  
(8) 李守奎等：《扬子法言译注》，黑龙江人民出版社 2003 年版，第 67 页。  
(9) (明) 项穆著、赵熙淳评注《书法雅言》，浙江人民美术出版社 2012 年版，第 153 页。  
(10) (清) 朱和羹：《临池心解》，载潘运告编注：《中国历代书论选(下)》，湖南美术出版社 2007 年版，第 309 页。  
(11) 杨洪等注释：《中庸》，甘肃民族出版社 1997 年版，第 50 页。

李朝晖，男，大连工业大学艺术设计学院硕士研究生。



的相似原则——生产性工艺倾向，它们有合理的结构，以与客体的相像性衡量生产性效果。另一方面是从中抽取的原创观念——个人化纯艺倾向，是以主体性（作为一个时刻的我思）为基础的，附加一种内在的精神或意志，因为观念构成其内在的各种关系和比例。生产性取向与纯艺性取向明显的差异性只在这个目标上呈现：描述两种意象之间的潜在区别，定义它的所属。在这个条件下，金属丝造型的划分才具有了工与艺的自发性，而这个自发性既是针对概念的说明，又是针对类的解释；既是针对工的真实可靠，又是针对艺的选择。

金属丝造型中的线性与绘画线性虽然总有一种共边关系，但它们不属于同一个种类。两种形态区别开来的差异不只是表面上材料的和技法的，实际上性质迥异。金属丝造型中的线性主要指涉及其二维和三维的构成相对应的汇聚规律、交织习惯、编制风格和主体观念。

## 二、金属丝造型中工与艺的内在命题

（一）符号的发送者：生产性工艺倾向的金属丝造型

生产性工艺倾向的金属丝造型揭示出来的是这些相互关联的范畴：消费和需求、技术和产品、生产和利益、复制和拓展。正是这些社会学意义的生产法则之普遍而又稳定的形式既预示了金属丝造型符号的承载客体，又成就了金属丝造型符号的社会实践。对金属丝造型符号的主题——即对那些从一开始就将市场置于其中的技术选择、对产品外观实施设计的那些有风格的展现形式、对既以商业为目标又以其为工具的生产评估——以一种民众艺术的方式表明一种关联性，即，此种关联性作为原型与其副本之间的对话，在其中所有的体验都被有意识地引导，并不断地编织着从副本到原型以及从原型到副本的关联。

任何依赖客体( 原型 )的形式,任何对原型( 文化符号 )



■《马》 欧阳昱伶 金属丝 2016 年

的分析以及它们的基础形态，都被用来支持对这样一种生产性工艺经验的探索，以便获得这种经验。在生产性的工艺经验中，相似原则和金属丝结构之间的游戏，正是对以原型为主题的造型的最实质性考验。比如纯手工金属丝机器人，批量的生产从一开始就将工艺界定为零件组装这种创作形式，这也绝对是一种务实和快速的生产形式，动机亦与之相同，是一种同时对重复性和再现所进行的理解。其一样引发了自觉的关联介入：一种构成的替换衍生于、联结于新的呈现之上，并在后者之中重新建构了符号的携带者，为我们提供了一个文化符号副本。如果说生产性工艺倾向的金属丝造型被体验为一种类型化的构成，这并不是因为它放弃了对新事物保持敏感和经验的新鲜性，而是因为它必然被生产性限制了呈现的方式，类型化对它来说是自然而然的工艺选择。我们所体验到的并不仅是工艺命题启动的生产重复，而是它试图根据原型来确立自身的价值，它像符号那样演化于具体形象，又像观念那样储存于特殊形象，它是一种以最少的方法或规律来繁殖形象并让它们散播的目标处于一种预设状态：既在一种被替换后的造型语言中找到自我，又在被设定的结构所环绕的感觉语词中找到自我。

（二）观念的建立者：个人化纯艺倾向的金属丝造型

客体与艺术品之间交替和交织，关联和差异，解构和重构，存在差别和突然断裂：客体要么被更替，由于自身的解构而从中隐退；要么从主体所决定的领域再造，处于理想的预言式状态。金属丝线性把缠绕规程变成秩序，或把缠绕呈现变成秩序。其本身同时既由于缠绕而被终结，又实际得到多元化的表现。它们表明了这些客体与艺术品是如何紧密相关的，事实上又是如何预谋替代的，从而构建了界定三维金属丝线性的思想空间。

艺术家大卫·奥利韦拉用金属丝速写捕捉的形体装载了绘画速写“累积的”线性效果，并在与之共边的语境中与其表述能力所探讨的一个终极相关。在大卫·奥利韦拉充斥巨大线性张力的金属丝雕塑中，金属丝速写达到了自身的极限，即“觉醒的自由”的层面。速写性的直接捕捉在这里不仅是为了模仿绘画对一种艺术劳动的贡献：它进入了一种“线道”的运用，其本身变成形而上学的了。在金属丝速写中，存在的线就是被编制的东西，以及分解的或解构的一个形体中直接捕捉感官的东西。大卫·奥利韦拉的金属丝速写不仅是对线观念内部思考的一种行为，也是发展通过线观念自身获得观念

形象的范式。它未陷入一个知觉的存在，而确立了一个线观念实体的存在；涵盖了对观念诠释的解客体化，使形体看上去像是对抗客体的直觉性观念的一个纯粹超验的存在。

罗宾·怀特的钢丝精灵是以金属质料的视觉失重的神秘魔法出现的一种生命，是以神性原则的自由无束的精神穿越出现的一种能量——这构成特定和再现的基于“神的惬意生活”的共鸣和线的发展的表达形式。理查德·斯汀索普的一条线并不限定轮廓，而在轮廓之中，它是在结构之间穿插，它总是从水平线和垂直线倾斜，从对角线偏离，它常常改变方向，这样一种活动的线条没有内部或外部，没有形式或背景，没有开始或结尾，而始终是活着的连续变体。它伴随着表达的物质特点，逐步繁殖其效果。朴胜茂以同于素描的方式把这些丝网错综复杂地交织在一起，他在造型的源头实践一种影像的幻觉，将作为不确定的具体局部与作为确定的中心视角关联起来，即通过光影汇集为众多偶然性的序列构成制造神话。由于光影，丝网非工具性语言为自身再造了轮廓，采取了人像和肖像的形式，它在这个过程中释放出了另一种存在类型，即一个浪漫主义的符号和一种完全虚幻性的幻影所构成的统一体。

个人化纯艺倾向的金属丝造型的内在命题对“生成－精神性”保持敏感、把一种内在经验的扩张与表意之物非此非彼的思想形式的影像系在一起，显然，艺术家们已经创造出关于金属丝造型语言的界标语言话语，它是横亘于两个体验模式间的意识里的努力、精神的实践，它在划定了的领域呈现出完全自在地植入叙事空间中。

## 三、金属丝造型内在命题的运作密码

金属丝造型的内在命题，它的每一个话语单元，确实是指向先于它存在的内容；但是在金属丝那些重组过程中被以植入以人、他们的经验和他们的观念为中心形成的合成体的形式再次成为新的诞生。这种模式的内核是自我关注：言说主体的这种自我关注，其重心、目标和原则也只介入于每个特殊的自我技术之中：在符号的发送者那里，关注自我同关注日常生活、关注大众文化相关；在观念的建立者那里，关注自己是艺术家的责任，也是艺术家的自我知觉……都旨在让金属丝造型进入解构和重构之中，被解构和重构消化和吸收，使原型与客体为再次成为新的诞生做好准备——这不是去重复和再

欧阳昱伶,女,四川美术学院手工艺术学院。



■《松鼠》(上)《猴子》(下) 欧阳昱伶 金属丝 2016 年

现原型与客体的娱乐，而是去改造和优化原型与客体。金属丝造型已经描述出来的那些话语配置，并不与传统塑造的定界相吻合；因为它穿过了符号的空间，在这个空间内，金属丝被制成自己的形象，并通过观者在体验中重迭自己，消解了材料的界限。金属丝造型将终极放置在自身之内：一种颠覆而熔炼的终极，在这终极中，作品变成一个观照内在体验的镜子，一个内在的互动性在此得以相互回应的镜子。事实上，金属丝造型的内在命题（符号的发送者与观念的建立者）这两个序列并不仅是单纯的同时性，它们互为依存，不断地交织增补，形成一个金属丝造型的言词之网；同时，它们又是两种分叉的语言，言说主体的多元性要么在一种被替换后的符号副本中找到了价值，要么在被个人化、被理想的预言式状态所环绕的观念语词中找到了价值。

## 参考文献：

- [1][美]鲁道夫·阿恩海姆.艺术与视知觉[M].滕守尧编译.四川人民出版社,1998.
- [2]Jay Hartley Newman Lee ScottNewman.Wire Art: Metals, Techniques, Sculpture, Collage, Jewelry, Mixed Media.1977—10.
- [3] Cathy Miles.Sculpting in Wire[M].2009—5—8.



# 图像学及其实际应用

## ——以《玫瑰园的圣母》为例

● 赵依莎

**摘要：**用图像学的基本原理，潘诺夫斯基的图像学方法三个层次理论，即前图像志描述、图像志阐述、深义图像志分析，来分析斯特法诺达泽维奥的《玫瑰园的圣母》。

**关键词：**图像学 潘诺夫斯基 《玫瑰园的圣母》

**中图分类号：**J0    **文献标识码：**A

图像学及其实际应用——以《玫瑰园的圣母》为例

图像学是西方美术史研究的一个分支，是现代艺术视觉研究、实践探索中极其重要的一个理论学科。它强调对美术作品的题材、象征意义和文化含义的研究，对于作品的母题、主题以及其历史变迁有着很大的关注。<sup>①</sup>

“图像”一词主要来自西方艺术史译著，通常指 image, icon, picture 和它们的衍生词。图像学源于 19 世纪在欧洲美术史研究领域里发展起来的图像志研究，当时图像志是艺术史学科中的一个分支，它所关注的是艺术客体的主题内容以及题材背后延伸的深层喻意，从而自然减少了对艺术作品的形式和表现风格的关注，在这一点上同传统的艺术史研究方法背道而驰。早期的图像志研究基本都是宗教内容的，进入 20 世纪后图像志的研究领域不断扩展，与其它学科的联系日益密切，进而发展成为一种蓄势取代传统艺术史研究方法的新方法：图像学。

欧文·潘诺夫斯基是在 20 世纪涌现出一大批富有才华的图像研究者之一。在他的《图像学研究》中阐述了图像学的三个层次的理论：

在第一层，解释的对象是自然的题材，这一解释称为前图像志描述。为了得出这个层次上的正确解释，解释者必须有实际经验，即要了解对象和事件，这种经验至少在某个文化圈子里是人所共有的。不过，他的观察必须受控于对风格史的正确了解，即对不同历史条件下使用各种形式去表现对象和事件的方法有正确的了解。

第二个层次上的解释，称为图像志分析，其对象是约定俗成的题材，这些题材组成了图像、故事和寓意的世界，解释者的必备知识则是文献，这种知识使他熟悉特定的主题和概念，解释者的观察受到下述因素，即把握不同历史条件下运用对象和事件来表现特定主题和概念的方法的因素的控制。

第三个层次上的解释称为更深层意义上的图像志分析，或称图像学分析，它的对象是艺术作品的内在含义或内容。这个层次上解释者的必备知识是对人类心灵的基本倾向的了解，控制其解释的是：对各种不同历史条件下通过特定主题和概念表现人类心灵基本倾向的方法的把握。

意大利画家斯特法诺达·泽维奥是欧洲哥特风格绘画的重要人物之一，早期居住在意大利帕多瓦的他就已经在绘画技艺上崭露头角，直到他搬去了意大利维罗纳渐渐确立了他的哥特风格，所以人们也叫他，来自维罗纳的斯特法诺。<sup>②</sup>

《玫瑰园的圣母》是斯特法诺达·泽维奥的代表作之一，一幅木板蛋彩画，作于 1420 年至 1435 年，现藏于维罗纳的老城堡博物馆中。

在潘诺夫斯基的理论中第一层次是自然题材，属于前图像志描述阶段，其解释基础是实际经验，修正解释的依据是风格史。<sup>③</sup>他认为，“我们所能理解的和来自另一个文化背景的人理解的一样多。所见即所得，这些都发生在‘前图像学’层面。”根据这一层面分析，斯

特法诺达·泽维奥的《玫瑰园的圣母》所描绘的是玫瑰花园中圣母子被其他圣人所簇拥的场景。整幅画面以圣母子为中心，圣母面部表情谦逊含蓄，圣子体态天真可爱，虽然透视感不强，但是充满了细节。

《玫瑰园的圣母》所描绘的是披着黑色斗篷的圣母玛利亚抱着用金色布包裹着的小耶稣坐在有着凉棚围栏的玫瑰园中，他们若有所思地看着不同的方向。坐在草地上的圣母玛利亚一只手抱着小耶稣，一只手微微抬起，体态优雅大方，比坐在宝座上更显得庄重，威严。小耶稣一只手不自觉地放在嘴里，稚气童心。穿着红色斗篷的亚历山大的圣凯瑟琳也陪伴在旁边，一手接过天使送来的枝叶，一手拿着编制好的花环。画面中还有着其他五颜六色的小天使们，他们有的在忙着写作，有的在花园里采摘花朵，有的围绕着哥特式的喷泉玩耍，还有两只孔雀助兴，整幅画面充斥着欢乐和谐的气氛。

潘诺夫斯基认为，对于艺术的认识走向第二个层面时，那已不是“所见即所得”能表达的了，我们将从仅仅识别主题的第一个层面进入到解释图像的第二个层面，因为第二个层面才是图像学真正起作用的地方。图像故事和寓言世界的程式化题材组成第二层次，属于图像志分析阶段，他的解释基础是原典知识，修正解释的依据是类型史。<sup>④</sup>在第二个层面中，最重要的其实就是“象征意义”，而这些象征意义往往是由一些特征、代码或符号组成的。通过这些特征，我们可以辨认出人物以及他们的故事，也能破译神话和宗教绘画中的代码。那些标志并不是场景中随意的部分，而是超越了物质的存在，具有重要的意义。

《玫瑰园的圣母》是一幅很典型的宗教题材的绘画作品，主题是宗教绘画中常见的圣母子。画家用大面积的玫瑰花园作为背景，用玫瑰荆棘做围栏，很巧妙地起到了画面切割的效果，“玫瑰花”是圣母的标志，“荆棘围栏”象征着处女的纯洁。圣母玛利亚抱着小耶稣坐在画面的中心，让观者一下明白了画的主题，圣母穿着红色裙子配黑色披肩，黑色长袍在当代是丧服而在 15 世纪的西方宗教绘画中，表示着谦卑，耐心。在画面的右下角是亚历山大的圣凯瑟琳，从她公主等级的服饰和下面的殉难齿轮和剑很容易判断出，她就是亚历山大的圣凯瑟琳，她也是在哥特时代，人们最爱的圣人之一。在画面中有两只几乎对称的孔雀，让花园显得更加高贵华丽，“孔雀”在基督教象征意义中是基督的象征，因为



■ 《玫瑰园的圣母》斯特法诺达·泽维奥 木板蛋彩 1420 年 -1435 年

早期基督教徒们认为孔雀的肉是不朽的，正与耶稣相符。画面左上角精心设计的一个哥特式的喷泉，除了是一个不可缺少的装饰品之外，也暗指圣母是施恩的泉水。<sup>⑤</sup>

潘诺夫斯基理论的第三层面是图像学的“最终目标”，即“本质”意义或内容。<sup>⑥</sup>属于图像学解释阶段，他的综合直觉，修正解释的依据是一般意义的文化象征史。需要着重强调的是，与第一和第二个层面不同，这是一个无意识的过程。艺术家或许并没有打算把这么多文化的观点和设想压缩到他的绘画中，但那不等于它们不存在。

中世纪的欧洲在 12 世纪至 15 世纪达到鼎盛，其经济和社会产生了深刻的变革，其思想、文化和艺术也达到了空前的发展。这一时期的艺术风格，通常被称为“哥特式”风格。哥特式风格主要体现在建筑与绘画上，起源于法国的巴黎附近。从起源上看，哥特式美术和建筑借鉴了罗马技术，但是把它们置于与前辈完全对立的一种革新的美学观点。中世纪的艺术曾被认为是一种怪诞的艺术，是外国人和蛮族人才产物。而在意大利的斯特



# 论米开朗琪罗的灵魂之痛

● 贾成良

**摘要：**文艺复兴大师米开朗琪罗塑造的人物形象超验而崇高，其中却蕴藏着难以尽说的灵魂之痛。主要是“精神与物质的永恒矛盾”“基督教与古典信仰之间的矛盾”“生命的有限性与造物神的无限性之间的永恒鸿沟”“对人应该如何面对神的摇摆态度”这四对终极性价值追问与抗争的力量在大师体内的冲撞，才是此“痛”的精神症结与永恒魅力所在。这种“痛”也应当成为我们当代的艺术家在情感价值追求上引航的灯塔。

**关键词：**米开朗琪罗 灵 魂 痛苦 信仰

**中图分类号：**J0     **文献标识码：**A

意大利文艺复兴时代艺术大师米开朗琪罗，以其雄强而超验的人物形象征服着每一位“古往今来”的欣赏者。他人体从内到外皆蕴藏着不可穷尽的力量，且伴有些许狂乱与骇人的能量，那是不容人亵渎的崇高性存在。似乎艺术家本人也随同他所创造的形象一起，超脱了人类的所有缺憾。可实际上，在米开朗琪罗的精神深处却蕴藏着诸多难以言说的悲情（痛苦），而且这“痛”是永远也无法摆脱的灵魂之痛。即是“无论他有意还是无意，他创造的所有东西都包含着苦涩和悲哀。<sup>〔1〕</sup>”德国艺术史家潘诺夫斯基更是认为“米开朗琪罗人物雕像的悲壮是本质的，不可回避的。<sup>〔2〕</sup>”甚至，米开朗琪罗也在诗歌中多次袒露自己内心的痛苦，如这首：“人皆欢乐，而我，

（接上页）法诺达·泽维奥他是法国画家弗朗西斯科·让·阿尔布瓦的儿子，受其父亲绘画的影响，最后在维罗纳确立了自己的绘画风格——国际哥特式风格。

从《玫瑰园的圣母》中我们可以看出，人脸和体态的描绘不会像早期的哥特式那么的僵硬无神，服装衣服的褶皱比较自然流畅，在透视方面并没有像文艺复兴时期的绘画那么准确和自然，可以说这是一个由哥特过渡到文艺复兴的一个时期。在传统的宗教主题下，描绘的愉快和谐的气氛，也能感受到满满走出早期哥特式的黑暗沉闷，一步一步走向文艺复兴的光明。

用图像学的基本原理分析一幅作品，不仅能欣赏画赵依莎，女，意大利卡拉拉美院硕士研究生。

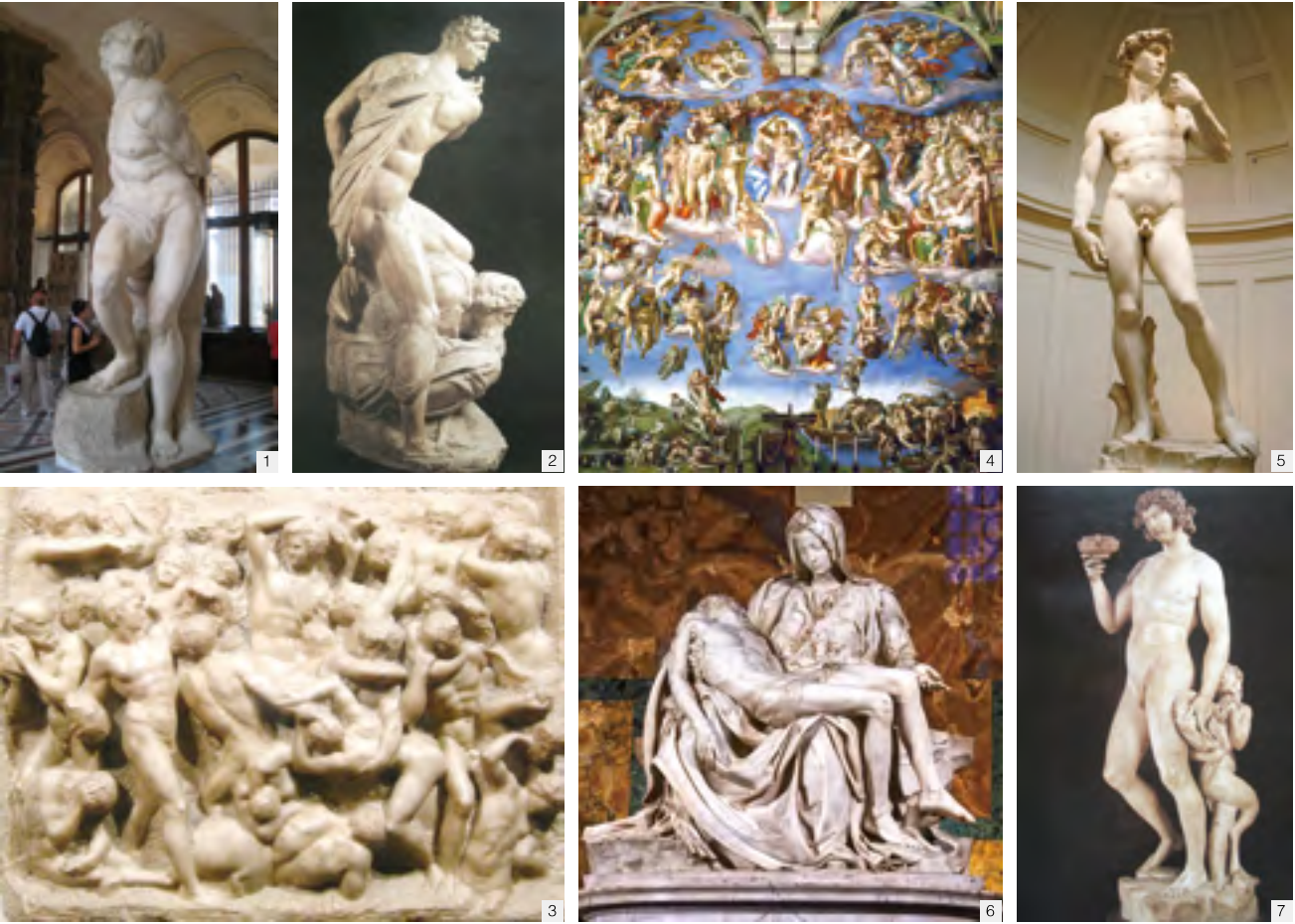
倒在地下，浸在痛苦中，呻吟，嚎哭。（米开朗琪罗诗集卷二十二）”

于是，“痛苦”便成为米开朗琪罗艺术精神的核心价值之一，从某种意义上来说，对大师之痛理解和认识的深刻程度，是能否触及其艺术灵魂的关键要素。下面，即借此来全面剖析米开朗琪罗内心深处那些痛感的“神经元素”，期望能够感受大师的灵魂呼吸，在精神上距离大师更近，得以更好地领略大师作品的美。

多舛的命运；生性多疑，可对待自己的信仰与热情又是那么的至真至纯；加上精神上的绝对孤独，等等这些都给米开朗琪罗的生活和情感带来极大的苦恼。可这些“肉身之痛”，只是奠定米开朗琪罗灵魂之痛的“物

面的构成，更加能使观者全面立体地了解理解作品，从作品的象征意义，历史背景，进而了解所反映的社会影响。用 360 度来思考和感受作品，从而获得更深刻的思想认识和更广阔的思维领域。

**注 释：**  
〔1〕沈静：《论艺术史研究的图像学方法》，载《美术教育研究》2014 年第 3 期。  
〔2〕〔美〕潘诺夫斯基著：《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，戚印平、范景中译，上海三联出版社 2011 年版，第 4—12 页。  
〔3〕〔4〕同〔2〕。  
〔5〕〔意〕Stefano Zuffi, Il Quattrocento, Electa, Milano 2004 [M], 第 36 页。  
〔6〕同〔2〕。



■ 图 1 被缚的奴隶 1513 年  
■ 图 2 胜利者 1534 年  
■ 图 3 卡西那战役 1492 年  
■ 图 4 最后的审判 1534-1541 年  
■ 图 5 酒神巴库斯 1496-1497 年  
■ 图 6 哀悼基督 1498-1499 年  
■ 图 7 大卫 1501-1504 年

质基础”；其深层的精神原因——大师对以下四个方面的终极性价值的不停追问与抗争上，才是促成这种痛苦的症结与永恒魅力所在。

### 一、精神与物质的永恒矛盾

在米开朗琪罗的人体中所喷发出来的是人类体验本身所经历痛苦，他们被看不见又无法逃避的枷锁无情地束缚着，无论躯体扭动的多么可怕，肌肉如何紧张，仍无能挣脱，也得不到片刻的放松；即使是表现休息的姿态，也是极不平静。灵魂在物质里挣扎，雕刻的过程就是灵魂从顽固的石头里获得自由的过程。这种冲突在大师身上表现为一种不可抑制的狂暴力量，如同他人体中那奔腾不息的团块意志力，裹挟着、滚动着，似乎永远没有结束，也没有开始。

在《奴隶像》《胜利者像》《卡西那战役》等雕刻杰作中，一个个呼之欲出的生命，虽然没有显示出真正物质上的障碍，但是他们的动作还是一直被一种无形的力量抑制着。即使在《最后的审判》中，神基督那重振乾坤般的豪迈姿态，还是被某种悲痛的力量牵绊着。于

是物质与精神的力量在彼此的较量中此消彼长，这种对立和较量在米开朗琪罗的艺术人生中的不同阶段又有着相应的差异。

米开朗琪罗早年歌颂人体与灵魂的完美和伟大，物质与精神虽然有冲突，但它们还是处于一种文艺复兴风格所追求的“完满与和谐”的秩序之中，此阶段的作品有《酒神巴库斯》、罗马的《哀悼基督》《大卫》等。之后，大师的创作倾向于表现灵魂的独立觉醒，灵魂与物质的冲突逐渐加剧，扭曲的身体里充满无限的力量，灵魂被困囚于躯体，如尤利乌斯墓室、美第奇家族墓室设计与雕刻。晚年的米开朗琪罗则更倾向于为灵魂寻求解脱之路，精神似乎获得了胜利，战斗趋于平缓；他强烈地追寻灵魂之美，理智之美与自然物质之美已不能满足他了。

### 二、基督教信仰与古典信仰之间的矛盾

古典信仰主要以新柏拉图主义思想为代表，倡导对人性的肯定和人性之美的赞扬，以古希腊和古罗马为代





■ 图8 摩西 1513-1515 年



■ 图9 龙达尼尼哀悼像 1552-1564



■ 创世纪 1508-1512 年

表的古典主义文化是其追寻的目标和高举的大旗。于是，对人的描绘和歌颂不仅成为可能，而且可以实现人与神之间关系的和谐与完满。这种新柏拉图主义思想给予早年的米开朗琪罗以决定性的影响，使他志在发现人类生命力得以弘扬的理想；以富于宏大、升腾、勃发与华美的生命力为追索的境界。而且在米开朗琪罗看来，人体是表现这种生命力之美的最好方式，从外部形象的细致刻画，到动作的连贯表现，再到人物内心的精神状态——他发现了美的完整过程。总之，大师希望在感性的美感世界中去体现精神的完美与和谐，继以发现崇高的境界；其终极理想旨在通过展现人性的完美，来接近永恒的“上帝之美”。

可是，这与传统的基督教信仰对人性的压制——坚持神的至高无上的地位，人的现世肉身是有“原罪”的，唯有上帝是“最美的”——是相违背的，冲突是激烈的。如此这般，古典主义和基督教这两种信仰便在米开朗琪罗的精神世界里异彩纷呈的争斗着，而在不同的艺术阶段又会表现的时而明显时而隐晦。

米开朗琪罗的早期作品有其浓厚的佛罗伦萨纤细优美风格，大多体现灵魂进入物质与之结合后的和谐之美，如《酒神巴库斯》就散发着很强的希腊雕塑之中特有的青春气息，于勃勃生机之中透着青涩的美感。到了中年时期，大师几乎与神同体，能够驾驭艺术的方方面面；古典主义的快乐、率真与他那深刻的精神追求和谐共存，达乎一种最佳的平衡状态。然而大师的晚年作品则含有

风格主义倾向，象征意味逐渐浓厚，重在表现灵魂希望冲出物质束缚，寻求返归上帝的思想。“这样，在米开朗琪罗最后的作品中，基督教与古典的二元性得到了解决。但这些解决是由于让步。<sup>〔3〕</sup>”当然是古典主义对基督教信仰的让步。

米开朗琪罗终其一生旨在调和的这两种信仰，最终似乎还是未能如愿——中年之前是古典信仰占据上风，中年之后则是基督教信仰逐渐铺满了大师的心灵。

### 三、生命的有限性与造物神的无限性之间存在的永恒鸿沟

米开朗琪罗在其塑造的每一个人体之中都注入了一颗伟大的灵魂，且蕴藏着天地的伟力，每一处肢体的扭转都似伴有风雷之音；型体的每一次穿插均具有时空转移般的宇宙之力。米开朗琪罗旨在通过他那超凡而完美的艺术形象来实现人与神的“相遇”与沟通。尽管他如此努力，可最终都会发现：无论生命体如何鲜活与自足甚至崇高；无论他的雕像如何雄强与伟岸，都难逃它的有限性。于是，有限生命与永恒的造物神之间便存在一道无法跨越的鸿沟。有限性，这是每一个生命都必须面对的，也是埋在每一个生命体内的隐痛。其中，最为根本的就是生命个体的“生”与“死”，这一永远不可控制的宿命；而“死亡”似悬在每个生命体头上的一把利剑。

“面对那既成的事物——死亡——人类总感到一种世界恐惧，其总想以振动不息的形式来制服和捕获那死亡的意志，也许从没有比米开朗琪罗身上表现得更为公

了的。在西方，再没有别的艺术家，其与石头的关系有如米开朗琪罗——既如此之密切，又如此强烈地想要主宰之。石头就是他有关死亡的象征。在石头中，有着一一种敌对的原则，而他的魔鬼天性总是驱使他去制服这原则，不论他是从石头中雕刻出雕像，还是用石头来堆砌出伟大的建筑。”<sup>〔4〕</sup>

大理石，世上能保存最长久的天然材质，也是生命的原始形态中最具无机感的材料。米开朗琪罗意在通过对这种材质的征服——凿击和打磨，在无机物中注入鲜活的有机形式，来实现这二者的完美融合，以到达永恒，使形体具备超自然的伟力。“这超自然的伟力使人类心怀宏大的抱负，但人并不具备实现其抱负的能力。这是永恒的人类悲剧，永恒的末世论的梦想。”<sup>〔5〕</sup>

借着石头，米开朗琪罗聚集了所有的能量、智慧和情感向着“有限性”发出了一次次的冲锋，试图找到一条能够通往“无限”的通道，以实现那永恒的自由。但其结果可想而知，这是一条注定了崇高但悲苦的求索之路。

### 四、对人应该如何面对神的态度的摇摆

对于信仰者来说，如何处理人与神之间的关系是其信仰的最重要的根基。信徒对神的态度主要有两种：一是匍匐跪拜在神的脚下，只有顺从和忍耐；二是，想通过不断的刻苦修行来实现与神的交流，甚至接近神。而这两种态度在米开朗琪罗的心中都有显现，还时常此起彼伏，令其痛苦非常。

在大师年轻时的作品中，艺术就意味着知识，取代了宗教天启；人在仿效神，在神的面前是自信的。在接下来的中青年阶段，他创造出超人与英雄式的人物形象，这是一种“与神同形”般的巨人形象。这时的人与神的界限已难以分清，近乎同体，尤其是在天顶壁画《创世纪》、雕塑《摩西》中。到了中年阶段艺术家对人体的掌握已经到了相当高超的境界，已突破人的内在限制，能够利用人体姿态与运动来表达源自丰富体验的崇高思想，如壁画《最后的审判》。可是，这种要诸神一争高下的艺术高峰注定要趋向瓦解，因为我们看到大师晚年的作品似乎进入了另一个世界。请看看《龙达尼尼哀悼像》吧，这是大师直到生命终止前八天，还一直在创作的作品。一切的花言巧语和修饰技巧在这件作品面前都以形同虚设，因为那与本质的信仰和情感已经毫无关系；大师已深深地陷入到对神秘的基督之死的深刻反思之中；

贾成良，男，南京大学金陵学院艺术学院讲师。

表现的并非是悦人的美，却能够使我们的内心充盈着生与死的强烈情感。这时的米开朗琪罗的信仰已经完全转向基督教传统信仰中对神的态度，回归神的怀抱。于是在他的作品中已经没有了肉身的力量，只有对神的激情；物质的灵性被抽离，唯独留下精神的充盈。

### 结 语

亨利·冯·克莱斯特曾说，人在痛苦中能够变得伟大，甚至成为英雄，但只有在不幸中他才是一个神。以此来阐释大师米开朗琪罗是再贴切不过了，因为他的一生，无疑是与环境 and 自我悲剧性格不断进行搏击的一生；承受着煎熬，却从来没有停止过思索与创造，从苦难中升华、走向精神生命的永恒。从某种意义上说，正是这样的“痛”锻造出其超凡的精神任性与厚度；才成就了他那旷世的天才艺术。这“痛”也是支撑起其艺术大厦的强大根基。

米开朗琪罗灵魂之“痛”的意义，绝非一般，永远也不会过时。因为任何时代的艺术家都可以从中领略到那份由于灵魂的颤栗而带来的魔力；它是悲剧艺术中最纯粹的精神境界，它是通往崇高之美的铸造力量。这“痛”是人类终极之“痛”的代表；是超个人的痛；是对艺术家来说最具有价值和最值得表达的痛苦。

也是此“痛”给予我们莫大的启示：真正的痛苦不是来自肉体；痛苦也不是哀嚎，更不是牢骚。像当今的有些艺术家，只会在作品中表达其生活的苦闷和对现实的不满，只会调侃、“吐口水”、发泄私愤，说到底都是些麻木不仁的“痛”；他们的灵魂早已失去了那种因炙烤与抗争而迸发的华彩之美。殊不知，艺术的价值正应该是给予人类的精神伤痛进行弥合的介质和途径，而不应沦为只是情感垃圾的“出气口”。总之，“灵魂之痛”，是铸就艺术家的“喜剧”要素。

### 注 释：

〔1〕〔瑞〕沃尔夫林：《古典艺术——意大利文艺复兴艺术导论》，潘耀昌、陈平译，中国人民大学出版社2003年版，第34—35页。

〔2〕〔美〕欧文·潘诺夫斯基《图像学研究 文艺复兴时期艺术的人文主题》戚印平、范景中译，上海三联书店2011年版，第177—188页。

〔3〕同上，第218—234页。

〔4〕〔德〕斯宾格勒：《西方的没落（第一卷·形式与现实）》，吴琼译，上海三联书店2006年版，第266—268页。

〔5〕〔奥〕德沃夏克：《作为精神的美术史》，陈平译，北京大学出版社2010年版，第127—129页。



# 从《徐显卿宦迹图册》看明式家具设计思想

杨锐

**摘要：**故宫博物院藏《徐显卿宦迹图册》描绘了大量真实可考的明代生活画面，家具与使用情境的同时呈现，为梳理明式家具的设计思想提供了全景式依据，通过对图像的分析与推测，理清家具间的层级关系，发现以往过度强调文人群体对家具设计的影响力是对古人以偏概全的误判。总结出明式家具设计追求的核心并非文人式的古雅，而是为尊者的威仪。

**关键词：**《徐显卿宦迹图册》 明式家具 设计思想 威仪

**中图分类号：**J0 **文献标识码：**A

## 引言

重振工匠精神的浪潮再度推高了明式家具研究的热度。然而当今的学者多从家具单品的功能设计及艺术成就入手研究，这种着眼于个体和子系统的研究方法难免有管中窥豹之嫌。把明式家具还原回当时的使用情境，再现古人活动氛围，综合考量方为正途。遗憾的是明代生活场景已随历史更迭而湮灭，故今人在还原明代生活语境大系统时，颇感力不从心。

故宫博物院所藏《徐显卿宦迹图册》，现存二十六开。绘有大量明代室内生活场景，画风精细写实，由当事者徐显卿本人亲作图册《纪遇诗》及诗序，史实真实可考，为我们研究明代家具的使用情境提供了难得的可信史料。徐显卿：字公望，号检庵，隆庆二年进士。官至万历朝吏部侍郎。《徐显卿宦迹图册》描绘了徐氏从幼童到中举，从初入宦海，到位居显要的全过程。他仕途的每一个重要节点都描绘有一帧图画，因为相当部分情节是在室内展开的，自然出现了大量的家具形象。

### 一、《徐显卿宦迹图册》中公务场合出现的椅具

首先看第六开《中秘读书》，此时徐显卿 33 岁，于隆庆二年（1568）考中进士，被选为庶吉士在文渊阁的侧庑阅读内府藏书，画中的他是一位排在品官之末，无官阶、无俸禄，穿素服的青年官员。坐一把木本色的扶手椅，此椅搭脑、扶手皆不出头，椅背不高也不加椅披（图 1）。坦率地讲，徐氏人生获得的第一个“位子”相当朴素。

今天的人们一般认为搭脑、扶手四不出头的椅子造型收敛含蓄，是文人使用者追求书卷气的表现，其实在当时可能是刻意压低等级的椅具样式。

到了第九开《司礼授书》。画中徐显卿在内书堂为司礼监宦官授书。此时他身份已是翰林院修撰，着装换上了胸前缀鹭鸶方补的红袍，坐一把髹朱红色漆的高背官帽椅，搭脑出头，加椅披（图 2）。较前一把升格明显。

第十八开《储案馆章》时年 48 岁的徐显卿于万历十二年（1584）官至兼詹事府左春坊左谕德（从五品），成为本坊掌印官。此刻徐氏所坐椅子（图 3）髹黑漆、加椅披，造型最不寻常之处在于椅背上有多达四个装饰出头。此种繁复型制据信是一种高规格公务用椅，在正式场合作主位之用。今天的社会也有类似设计，比如在法庭这样的严肃场合会配备造型超出常规，特别强调仪式感的椅具。以体现公权的威仪。

上述三把椅子在型制上呈现清晰的递进关系，对应着使用者身份的升迁，椅子搭脑的出头数也在进阶，髹饰和装饰也更加仪式化。由此不难看出这些椅具在设计上通过逐级增加具有象征意义的构件，来营造符合使用者身份和活动等级的仪态。

当徐显卿品级进阶到高级官员以后，画卷中开始出现皇帝的形象，处于家具位阶金字塔顶端的帝王用椅也随着君主的出现，展示在观者面前。

第二十四开《日直讲读》发生于万历十三年（1585），



图 1《中秘读书》局部



图 2《司礼授书》局部

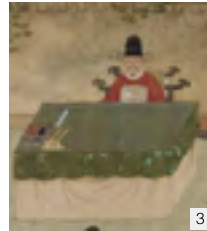


图 3《储案馆章》局部



图 4《日直讲读》局部

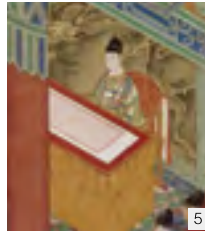


图 5《经筵进讲》局部

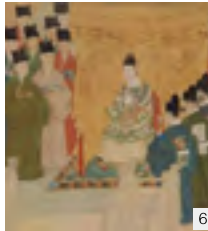


图 6《金台捧敕》局部

此时徐显卿担任明神宗日讲官。日讲在相对等级较低的文华殿后穿堂进行，徐氏在本开《纪遇诗》序中特别对皇帝日讲使用的家具作了记载：“御座不甚高，书案亦不甚大……”画中明神宗坐在屏风前御座上（图 4），徐显卿正为皇帝讲读，皇帝官员皆着常服。御座搭脑出头，扶手不出头，加椅披。御椅造型相对简洁。

第十七开《经筵进讲》为文华殿举行经筵的情景，此刻徐显卿任明神宗经筵讲官。经筵时皇帝与官员皆穿吉服，画中明神宗头戴乌纱翼善冠，身穿黄色龙纹云肩通袖膝襴袍。与高等级着装相对应，御椅搭脑、扶手均出头并雕有龙首，加椅披髹金漆（图 5）。两厢对比，不难看出，除了场所、着装的变化，家具也在微妙配合着活动的规格。

第十二开《金台捧敕》，表现的是徐显卿担任常朝捧敕官的场景。图中黄幄内的明神宗端坐披朱红色椅披的金漆圆后背交椅之上（图 6）。常朝是古时仅次于大朝的重要政治活动。大朝时帝王使用正殿里的宝座，由此可推知，圆后背交椅是规格仅次于宝座的高阶坐具。传世明式圆后背交椅实物座宽往往都在 69 厘米左右，远大于一般椅具 60 厘米左右的座宽。大位的特征非常明显。

从许多传世的明代上层人士容服像也可以看到，像主多数会选择坐在一把圆后背交椅上画像，可见圆后背交椅的社会尊崇地位。

当然，交椅方便移动，使用灵活，无扶手的直后背交椅就经常出现在古代休闲题材绘画上，气息闲适。而圆后背交椅一旦出现在画面中通常是在表明使用者的身份并非寻常。直后背式交椅无扶手，造型不够庄重，与更仪式化的有扶手圆后背交椅在仪态上拉开了距离。明代人在活动中会细腻地为不同身份的人或不同层级的场合准备不同等级的坐具。这背后隐含的是礼的无处不在。

### 二、《徐显卿宦迹图册》中公私各处出现的桌案

图册中最早出现的桌案形象是在第一开《孺慕闻声》。此时是嘉靖廿七年（1548）徐显卿 12 岁，年幼居家。画面中徐家一张长壁桌靠墙置于画轴前，样式寻常，特别之处在于通体髹红漆（图 7）。与此对照，在第十开《承明

应制》徐显卿被授为翰林院编修，在皇极门东庑的史馆内工作，场景中也有一张通体髹红漆的官用边桌。

史载明朝开国皇帝朱元璋制定了严格的服饰、建筑、器用等级制度。明朝国姓为朱，创建于南方，以火德王，故红色极受尊崇，一至四品的高官俱穿绯（即红色）袍，朝廷、衙署的家具多用朱红漆。而官民自用家具，漆色和纹饰均有限制；据明朝弘治年间李东阳（弘治朝阁臣）编撰，万历年间申时行（曾任万历朝首辅）重修的《大明会典》卷六十二记载：“洪武二十六年（1393）定……（公、侯及以下官员）木器并不许用朱红及抹金、描金、雕琢龙凤纹。”……“又令官员床面、屏风、榻子并用杂色漆饰，不许雕刻龙凤纹并金饰、朱漆。”但明代中期以后，纲纪逐渐松弛，世人都以拥有朱红漆家具为荣，当时拥有和使用全朱红的漆饰家具是身份与地位的象征。故在第一开中绘者安排红色壁桌出境。据信是在暗示徐氏家族的身份地位并非一般人家。

第五开《琼林登第》32 岁的徐显卿考中进士在众人簇拥下赴礼部参加琼林宴的画面里，路旁围观乡邻屋中红色机凳（图 8）起到了相似的道具作用，机凳的红色和旁边案上摆放的鼎彝香盒在暗示围观者富贵身份的同时，衬托出被围观者的荣耀。由此可见，古代家具设计中对色彩的运用，具有强烈的身份意识，而非业主的个人色彩偏好。

在徐氏步入仕途后，桌案每每伴随这位步步高升的官员出现在大明王朝的各个公务场合。这些公务用桌案中的主桌在绝大多数场合都会罩有桌帟（图 1—图 5）。从传世明代版画看，在举行大型堂会、宴会时堂上桌案皆会罩桌

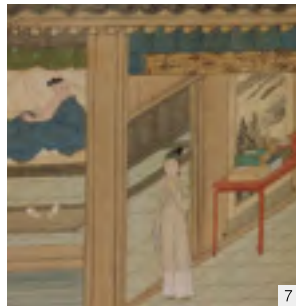


图 7《孺慕闻声》局部



图 8《琼林登第》局部



披，可见正式场合使用布艺披饰是当时通例。当代亦有在活动中铺桌饰强化仪式感的做法。这一点古今相似。

在高规格场所使用桌披、椅披，反映出布艺装饰在当时是家具的重要组成部分，反向而言，明代简素的家具设计，并不能完全满足当时社会、特别是上层人士的生活需求。简素往往并非业主的主观审美要求，更可能是受到当时生产力水平特别是成本和工具的限制，导致在很多情况下只适合生产比较简洁的家具，布艺装饰成为设计中的重要补充。而入清以后。随着工艺水平的提高，大量雕饰华美的家具出现，拿学者张辉先生的话说，家具观赏面在不断加大。布艺装饰自然也就逐渐减少了。总之，无论明清，实力雄厚的社会上层通常是把装饰华丽作为追求目标的。从实际使用情况来看，今天我们引以为豪的简约到极致的明式家具在当年时常扮演的角色却是华丽披饰下的骨架。虽经匠人巧手，这些桌椅也完全能满足在日常优美的素身摆放。但背后的设计思想恐怕不像今天一些人士总结的：“明式家具蕴含了明代文人的风骨，追求简素的风格，以期达到神骨俱冷的高洁面貌……”这显然与历史的真实面目是有出入的。

总之明式家具在对髹饰色彩和装饰布艺的运用上和其造型语言一样发挥着定尊卑，明贵贱，辨等列，序少长的作用。

### 三、《徐显卿宦迹图册》中私邸和休闲场所家具

在《徐显卿宦迹图册》中，除了反映徐氏各种公务活动之外，也有些私邸和休闲场所的画面，为我们展现了明代士大夫生活的另一面。其中第二十二开《旋魂再起》表现的是徐氏任国子监祭酒时在家养病的情景。不同于公堂家具视觉强烈的彩漆和华丽布艺装饰，徐氏内宅的桌椅、架格、床榻皆色彩素雅，呈现木本色或髹黑漆，亦无布饰妆点（图9）。士大夫退朝居家时宁静致远、淡泊明志的精神追求扑面而来。然而仕人的内敛也许并



图9《旋魂再起》局部



图10《荆岳卧病》局部

杨锐，男，《西北美术》杂志社编辑。

非出于本心，古代纲常礼法的要求可能是更主要的原因。朝堂上的争权夺利反映出士大夫们内心并不宁静。

传世明式黄花梨扶手椅的座高揭示了古人造物的内心秘密。这些坐椅座高普遍在52厘米左右，就坐需加脚踏（否则落座时双足悬空，现代人体工学认为人体最舒适的坐高应在42厘米上下），这种踏脚踏、坐高座，仪式感很强的坐姿显然不适合闲适文人的疏旷生活。可想而知高高在上、位高居显才是多数读书人的人生理想。

第十四开《荆岳卧病》反映的是徐显卿因病请长假的情况。画中徐氏与宾客凉亭对坐，在家具使用上把简约推到了极致，只有一席、一琴、一凭几（图10），徐氏着红衣依凭几，客着绿衣跽坐以对，一派与世无争的世外桃源之风。然而在封建等级观深入骨髓的时代，一个凭几宣示了谁是这里的主人。

### 结 论

中国古代社会受生产力水平的限制，统治者对整个社会的管控手段有限，为最大化发挥封建礼教对社会秩序的影响，可以说古代管理者在生活的每一个细节上都下足了功夫。家具作为陪伴各阶层人士在室内活动的主要器具，自然被赋予了重要的宣礼功能，从造型到尺寸，从色彩到装饰，无不是以礼乐制度为准绳，以宣示、规范和强化社会秩序为首要目的。设计上的许多符号就如同今天军人军衔上的徽记一样绝不仅仅出于审美的考量，而是有着实际的标示功能。在这个总的设计思想原则之下，才是家具使用者和制作者发挥创造力和艺术天分的空间。而使用者作为自然人的感受也被放在次一等考虑的位置。而当代简约家具设计风格则恰恰是把以人为本放在最重要位置的。所以设计界常把明式家具设计与西方包豪斯设计风格类比到一起论述，认为两者精神相通，这是对中国古人的误解误读；而过度强调文人群体价值取向的影响力，却忽视整个封建社会运转规则对家具设计思想的规范作用是另一种以偏概全的误判。明式家具设计的核心追求并非文人式的古雅超脱，而是为尊者的雍容威仪。溯本正源，站在厚重的历史之上方能生发出符合当今时代要求的新设计思想。

### 参考文献：

- [1] 王世襄．明式家具研究[M]．生活·读书·新知三联书店，2007．
- [2] 濮安国．明清苏式家具[M]．浙江摄影出版社，1999．
- [3] 伍嘉恩．明式家具二十年经眼录[M]．故宫出版社，2010．

# 明代绘画中的清供图像研究

陆萱

**摘要：**宋代以来，清供文化内涵十分丰富，不仅表达了文人墨客的思想情感，还杂糅了文物鉴赏，插花艺术，装饰艺术等，至明清兴盛。清供元素在中国绘画中经常出现，如花枝蔬果与器物相配的岁朝清供图、清雅别致的斋中清供图、文人品鉴古器书画的博古清供图。本文试图对明代绘画中的清供图像进行研究，尤以陈洪绶绘画为例，通过清供的象征和寓意反映出明代文人对其生命精神的体现。

**关键词：**清供 陈洪绶 文人

**中图分类号：**J0      **文献标识码：**A

## 一、清供与清供图像

清供，原指清雅的供品，旧俗凡节日、祭祀等用清香、鲜花、清蔬等作为供品。<sup>〔1〕</sup>后来发展为清玩，包括金石、书画、古器、盆景等可供赏玩的文雅物品。<sup>〔2〕</sup>清供表现出的是中国特有的趣味生活，人们总爱在窗前、在案头布置上供赏玩的清供风物。清供物品没有高下之分，关键是那份饱含着文人味道的生命体验。

清供图像是指画中那些以静态形式摆放于案头、书架或悬挂于墙上的清供物的图式。清供虽然是静物，但潜移默化中亦提升了主人的格调品位和情趣雅兴。所以古代文人常将清供元素带入画中，藉以挥洒才情、寄托忧乐。他们的绘画或是以清供物品作为专门的表现题材，或以清供物品作为陪衬物。根据现有图片资料，本文将从岁朝清供图和书斋清供图入手。

所谓“岁朝清供图”就是在岁首，画家在案头摆上古瓶、古尊、盆景，在里面插上时令花草，配以吉祥物件以揭示迎春贺喜、祈福迎祥的美好心情的设置描绘成图，它通常以静物画的面貌出现，以庆贺新年的到来，寄托美好生活的愿望。

所谓“书斋清供图”则是指描绘多与园林结合的书斋里或书斋旁，文人独处、与一二友人小聚或雅集场面中有清供摆设的绘画。书斋之斋，除了专指书房学舍之义，还蕴涵诚敬、素净之义。在此环境里，书斋与自然融合，山静日长，清供物不仅营造了闲适淡雅的氛围，更重要的是还可以安抚一个个遭受现实困窘之后的文人，使他

们涤除玄鉴，而获得虚静纯洁的心境。

这一图像又可细分为斋中清供和博古清供。图中的清供都是文人书房中那些表达高雅气息与无限情思的器物。如清代潘西凤就曾在笔筒上以隶书刻款：“虚其心，坚其节，供我文房，与共朝夕。”<sup>〔3〕</sup>值得注意的是，在博古清供图中，清供物不仅仅是摆设，还被文人把玩于手中，在博古情境里，那些以静态形式摆放于桌案、地上的古钟鼎彝器、怪石、古书画等充盈于画面。明代中后期的江南文人，对清供的鉴赏和收藏逐渐发展为文人忘怀世情，寻找山林之趣的一种补充方式。

读书是与古人对话，睹物更是与古人的亲切交流。因此，文人博古不仅是对古人艺术的追随，更是对闲雅生活的热爱，一方面是文人身份的象征，一方面也是通过营造审美之境获得心灵超越与自由。

## 二、清供图像——明代文人内心世界的象征

明代以降，在折枝花绘画的不断发展下，补以器具，大大丰富了绘画中清供图像的内容，使之更具书卷气而深受人们喜爱，形成了可独立的清供画系列——岁朝清供（瓶花类）。后来由于晚明文人复古风尚的影响，“清供”在明清之际更加盛行。其中瓷器、美玉、玩石等多种清供物品，也包括佛教使用的香炉、鼎彝等均在画中有所显示。明代中期以后江南士人阶层在书画创作中很多是以书斋清供为题材的。此时的清供图像独具个性，不仅蕴含了文人市隐时清逸淡泊的情怀，更具有独特的个性和气节，尤见于陈洪绶的绘画中。他的清供图像彰



显出一种“狂狷”的气象，似在画中诉说自己对人生社会的看法。

#### （一）逸士情怀

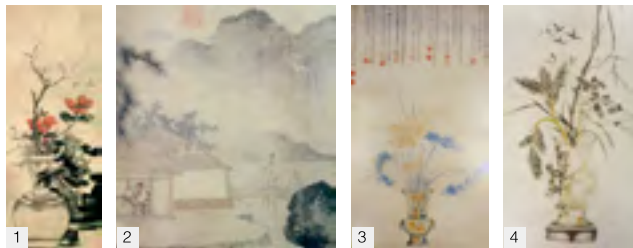
##### 1. 清雅崇古与安闲生活

由陈栝的《平安瑞莲图》、原济的《六君子图》和陈洪绶的《岁朝图》，我联想到了张谦德的“贵瓷铜，贱金银，尚清雅也。”原济的《六君子图》（图4）中设色淡雅，裂纹铜瓶古拙，瓶中松寓意长寿、竹寓意坚贞、梅兰寓意高洁、兰寓意君子间的友谊，有兰交之说，倘若将画中之物摆在家中，不仅满屋飘香，还顿生清雅之趣。

“清雅”既是在瓶花插制过程中形成的样貌，更是明代文人阶层共同的人生旨趣。清雅者，是清高拔俗，是清静古雅。明代江东伟曾言：“富贵者，哪得有学问，哪得有清福？”<sup>(4)</sup>清福，是更高的获得，而“贵瓷铜，贱金银”之清雅的瓶花生活，即为一种，文人品茗清淡、清鉴赏玩也属其中，清供图正是对这种生活体验的描绘，清福格外标举出“安闲”之乐，再加上阳明心学的影响，使整个社会各个阶层的人们在情与理之间摩荡互激，形成于崇古返朴与标新立异间来回摇摆、互相渗透的思想态势。晚明董其昌也认为，贤者在玩赏古物的生活中，既可体会到优游闲暇的情致，也可留心于学问，能够即物见道。这就是清供文化得以形成的审美语境与社会风尚。

##### 2. 高雅情趣与淡泊心态

明朝中期江南士人阶层在书画创作中很多是以书斋清供为题材的，且书斋多置于园林、庭院之中，显示出士人心无旁骛的闲逸心态与追求。同时书斋也成了他们寄托情志的重要处所。周臣的《春泉小隐图》中春泉潺潺，绿树掩映，斋中宽大的书桌上摆有毛笔、砚石、书籍等清供物，主人翁正沉浸在幽静的情境中静听春泉，此情此景正应和“静远斋”之名。沈周的《桂花书屋图》（图5）中，一人坐于两张书桌之间，闻香赏桂，一案摆满各种书籍，一案摆上笔墨纸砚待其取用。这些图式中，虽只是小窗一景，但这雅致的清供物陈设确实让我们看到了晚明文人闲适高雅的隐居生活。同样马轼的《归去来辞图》（之三）



中（图6）由半开的窗户望去，可见斋中文雅陈设，案前书籍，砚台整齐归一，墙上悬挂一大幅山水画卷轴和一把古琴，其旁还悬挂一摞未打开的卷轴，书卷气息悠然传出。此种与山林相伴，与笔墨纸砚为伍的适意生活怎能不让文人流连呢，可是这里的诗意栖居似乎另有隐情。

除了前述的斋中清供图，在博古清供图中这高雅的生活在也有所显现。古语云：“大隐隐于朝，中隐隐于市，小隐隐于野。”明代雅集类绘画也暗含着文人画家的市隐心态。如杜堇的《玩古图轴》中（图7），古树虬曲，绘有幽远山水的屏风围绕在文士身后，大小文案上，摆满古鼎青铜、剔犀漆盒、珊瑚树盆玩，彰显出文人雅士闲居生活的高雅格调。而其中瓷器的开片、锈迹斑斑的青铜器物 and 苔痕点点的盆景在斑驳中体现了天真古淡的意趣。暗示了一种“宁为宇宙闲吟客，怕做乾坤窃禄人”的市隐情怀。

自古以来，中国文人以儒雅淡泊为传统，晚明文人在高雅情致的追求中更有一种淡泊的心态和风度，他们于斋中著书、听泉、赏花、品茗、博古。

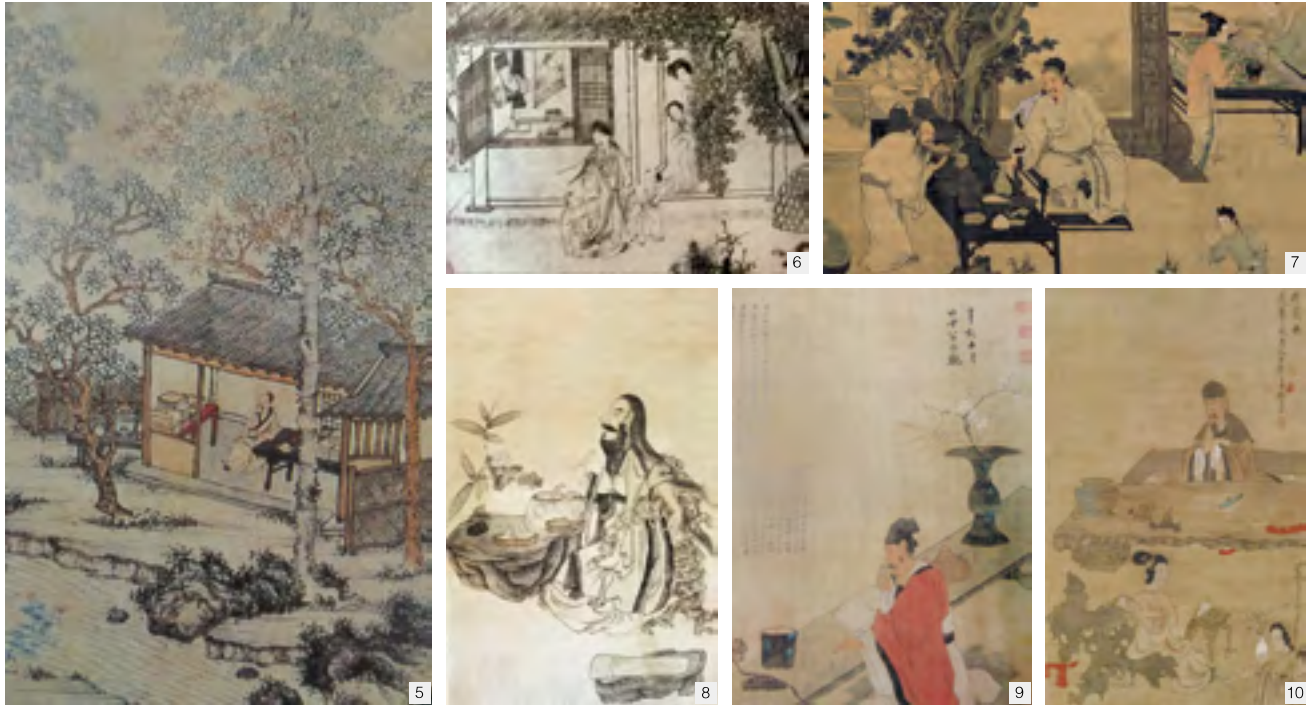
淡其实是追求一种雅致和自然之韵。杜琼的《友松图》中，卷首古松挺立，房屋隐路，树木丛围。正房中二人促膝而谈。画卷中段比较开阔之处，设有盆景、棋案，绘两组文人活动场景，一为伏案作画，一为赏景漫游。卷尾假山数峰，错落有致，结构密而不塞。整幅画作中人、清供物、山林自然地融合了，可谓会通物我，流露出文人的淡泊的情怀。这一类型的书斋清供图还有唐寅的《事茗图》、文徵明的《深翠轩图》、陈洪绶的《雅集图》《九老图》等。

淡其实还与拙有关，拙是不争。在陈洪绶的《蕉林酌酒图》《父子合册·醉愁图》中就描绘了大量古拙的器物——铜鼎、酒坛、羽觞、朴素的酒瓮等，这些器物造型简洁，颜色古朴，材质简单保持了天然材料，没有刻意的装饰而趋于简淡，这里他正是借器物而表达淡去欲望，荡涤尘埃，解除知识的羁束，而泊然自处，忘情融物，独守天真。

#### （二）君子人格

中国文人对自然风物之美的赞叹赏识，对人性中道德情操的强调，经过“比德”象征的方式联系得愈发紧密。学者张潮就喜欢将花品比德人品，曰：“梅令人高，兰令人幽，菊令人野，莲令人淡，春海棠令人艳，牡丹令人豪，蒸与竹令人韵，秋海棠令人媚，松令人逸，桐令人清，柳令人感”。<sup>(5)</sup>明代文人也寓意于绘画中的清供花枝。

此处，陈洪绶借莲花透显其遗民气节。《晞发图》（图



■ 图1《岁朝图》陈洪绶  
■ 图2《事茗图》局部 唐寅  
■ 图3《平安瑞莲图》局部 陈栝  
■ 图4《六君子图》局部 原济  
■ 图5《桂花书屋图》局部 沈周  
■ 图6《归去来辞图》局部 马轼  
■ 图7《玩古图轴》局部 杜堇  
■ 图8《晞发图》局部 陈洪绶  
■ 图9《痛饮读骚图》局部 陈洪绶  
■ 图10《吟梅图》局部 陈洪绶

8)中石几上瓷盆中素雅的菊花傲然挺立。菊花有凌霜盛开、西风不落的傲骨。画家以菊明志，以此比拟自己的高洁情操、坚贞不屈。《吟梅图》中，清吟者的旁边以奇崛之树根供奉着清供，幽谷的花瓶中有梅花一枝，红叶几片。梅花因其冰肌玉骨、凌寒留香被文人志士喜爱，更寓意高洁、坚强的品格。且梅花开在冬末早春，而红叶开在秋末，这里却被放在了一起，画家俨然在隐射他自己的人生境遇。

此种诗性表达的背后，不仅是文人清雅趣味的盛行，更源于明代心学的崛起，明代心学是从儒学中孟子一脉派生出来的，在生命气质上，王阳明与孟子极为相似：积极有为的人世进取之心在遭到阻碍和打击时，反弹出的是道德信仰的自觉和坚定、独立人格的坚韧不拔、人生境界的超逸。明代文人所追求的许多核心审美价值和理念——譬如：高古、雄浑、峻烈、厚重、沉郁、顿挫、豪壮、苍劲、悲怆等等——大多是通过人格美的鉴赏、品评、提炼延引出来的。<sup>(6)</sup>此时的清供画家就是通过对生命的体验，对生死的超越，对伟大人格不懈的追求而有所寄托，以绘画中的清供物表达他们的情与意。

陈洪绶对清供器物投入了情感和深入的思考，其画中器物被赋予崇高的人格化特征。比如在《痛饮读骚图》（图9）中，一文人于案前读《离骚》，满目愤懑，此处《离骚》是忧愤壮烈的代名词。长几上左侧的铁如意，也暗含“击

碎唾壶”的沉郁顿挫之意，有一种虽无奈也不愿屈就的骨气和忧国忧民的人格。在《醉吟图轴》《饮酒祝寿图》《痛饮读骚图》中，陈洪绶反复地描绘青铜、青瓷、白瓷等酒具，赋予这些器物古典素美的姿态，独立于明代纷繁的艺术中。这姿态不就是他坚强独立人格的显现吗。陈洪绶还将太湖石、老藤案椅、盆景、开片瓷瓶等多种意象组合在一起，以凸显人物倔强挺立的精神面貌。《陶渊明归去来兮图》中的“却馈”一段：暮年潦倒贫困的陶渊明坐于草席陋几上，身旁破缶瘦藤与开片瓷瓶一起置于地上，江州刺史带酒食拜访，劝他出仕，被他谢绝。这破缶不仅表现其穷困潦倒的生活，更是他不屈于名利，刚毅耿介人格的体现。值得注意的是，陈洪绶在其画作中还以石彰显他独立朴拙的清魂。如其《吟梅图》（图10）中青石桌铺纸，香炉，亮蓝色石形镇纸，奇石伴左右，这怪石不仅呈山形，其态势还奇崛，使得画面更添一份野趣。类似画作还有孙克弘的《文窗清供图》（图11）和丁云鹏的《煮茶图》等。这些画中的怪石清瘦顽拙冷硬。石之瘦，其实是指石的风骨——孤迥特出，无所羁绊，是独立不羁精神境界的象征。石之顽，实则强调无用。这无用与苏轼梦怪石是一样的道理。而石之拙，则是强调原初、本原的真实。所以画家以



# 当代语境下非物质文化遗产的困境

## ——以安塞剪纸为例

秦媛媛

**摘要:** 安塞剪纸作为民俗文化和非物质文化遗产的重要组成部分, 具有极高的学术研究价值。本文前期通过实地研究法考察安塞当地民俗剪纸技艺保护现状, 结合访问法、文献法分析提出当下以安塞剪纸为例的非物质文化遗产“活态”保护中无人为继、失其“本真性”、过度商业化等困境, 并试从在适应当下社会发展条件下, 探索传统民俗文化保护传承中的突破点, 以期在良性传承下发挥出自身价值。

**关键词:** 安塞剪纸 非物质文化遗产 困境

**中图分类号:** J0      **文献标识码:** A

### 一、非遗安塞剪纸简述

“人是符号动物, 人的本质也在于他能利用符号去创造文化。人类实践经验、情感, 以及文化的交流、发展、延续, 都要靠符号——文字、语言、图像。而艺术就是人类创造的具有审美因素、情感因素和表现因素的特殊符号——直觉符号或图像符号。艺术家总是在创造不同的艺术符号传达人类的普遍情感。”<sup>〔1〕</sup>

安塞剪纸正是表达安塞劳动人民为满足物质和精神生活需要的一种艺术符号, 它是以剪纸为载体, 在生活中所创造出的传统民间艺术形式。民间艺人们在大自然中看见什么便模仿剪什么, 所表现出的鲜活的艺术形象充分反映出民间文化在当地社会生活中所占据的地位和作用。与专业艺术家所追求的作品意义的严肃性和严谨性不同, 过去从事剪纸艺术的都是妇女, 她们的创作不需要事先画好图样, 形象在动剪之前就已了然于心(如图1、2所示)。安塞剪纸所表现的内容与它所处农耕地理环境的风俗习惯息息相关, 是其生活的物化体现。借物表意, 透过剪纸这一艺术手法表达驱邪、祈福等精神需求, 同时也是安塞人质朴性格的真实写照。

### 二、非遗安塞剪纸的困境

2006年, 安塞剪纸该遗产经国务院批准列入第一批国家级非物质文化遗产<sup>〔2〕</sup>名录。此后, 国家掀起了一个由政府提供资金支持、民间各方积极参与的非物质文化

遗产保护热潮。

按照这种国家机制的形成来看, 非物质文化遗产的传承接续应当是合理的。但通过笔者实地田野考察的现状来看, 笔者认为, 非遗传承中最根本的问题在于: (一) 安塞剪纸技艺类项目因传承人无法赖以谋生而无人后继, 虽然有政府提供的资金支持, 但资金的支出大多用于建立民俗博物馆等将之作品展览, 并非投入在对传统手工艺的传承上, 这种“只见物不见人”的保护, 是与非物质文化遗产保护的实质相悖的。《联合国教科文组织保护世界文化公约》中提到“保护不是要把它封闭在一个既往的历史时空点上, 保护并非是一种书斋里的历史研究, 也不是向博物馆提供某种展品。”<sup>〔3〕</sup> 研究、建立博物馆等只是保护“非遗”的必须过程, 并非最终目的。我们知道, 以安塞剪纸为例的众多非物质文化遗产大都是在农业社会形成的, 其自给自足的自然经济模式使得商业化程度非常低。随着全球经济社会的快速发展, 先进的生产力被推向全球, 手工生产方式因无法以此赖以生存, 原先的生产主导地位在当下经济社会的驱使下逐渐丧失, 使得传统手艺人失去了原有的经济保障, 不得不放弃赖以谋生的手艺。(二) 当下安塞剪纸的传承丢失了原有的“本真性”, 剪纸本质上它并不是一种技艺, 而是一种内涵深厚的文化表达。最初, 人们受地域和文化的局限, 为了乞求驱灾辟邪、健康长寿、繁衍生息,



■图 11 《文窗清供图》局部 孙克弘



■图 12 《南鲁生四乐图 - 逃禅》局部



■图 13 《仕女图》局部 陈洪绶

石示其不妥协的独立精神。石之冷硬, 则表达石裹着一个不容被浸染的世界, 它是荒野的艺术, 坦陈着它倔强的真实。<sup>〔7〕</sup> 画家从石中得到生命的鼓舞, 坚定自我的爱国意志, 于画中之石寄寓着倔强独立的精神追求。陈洪绶画中案头怪石的运用正是传达此意。

#### (三) 禅宗特有的静趣和意境

在明代, 尤其是书斋清供图, 营造了一种寂静之趣, 这里的静趣, 不是相对于喧嚣的安静, 也不是彰显静如止水的心灵气象, 而是中国艺术哲学所张扬的“永恒的寂静”。用禅宗的说法就是: “青山元不动, 浮云飞去来”。<sup>〔8〕</sup> 由此, 画家对这种静趣的追求, 也使得绘画中平添一份荒寒的画境。中国画由荒寒而直入永恒, 同时又强调高古, 这在陈洪绶的绘画中至为典型。

《高隐图》中, 怪石上的清供, 一鼎燃不尽的香炉, 一卷没有打开的书卷, 一盘没有终结的棋局, 五老默然相对, 在这静寂的世界中, 似乎一切都没有发生, 任由生命自由兴现。另如《南鲁生四乐图·逃禅》(图12)中, 画居士盘坐蕉叶上, 后有佛像和莲花, 佛像与莲花的入画使得画面更添禅意与静趣。禅宗认为, “一念心清静, 处处莲花开”。这里的一切似乎都静止了, 人的心也不动了。

画中不论是钟鼎、香炉、酒器、花瓶、书籍还是小小的镇纸都有一种历史的幽深感。如《仕女图》(图13)中布满了冰裂纹的花瓶增加了冷寂幽深的格调。《南生鲁四乐图之四》中的裂纹瓷盆置于石案上, 与简洁空阔的背景相呼应。朱良志说瓷器的开片是内涵上对生命的关怀, 使纹理成为“人”之“文”, “文”是“纹”的古字, 中间应该有“人”, 有对“人”的关怀。我也认同这种看法, 我想在陈氏画中的花瓶应该也寄托了其对生命的感悟。

而不灭的香炉、冷硬的怪石也使得画面更加空寂。在此种境界中, 人没有了意识, 没有了欲望, 无所羁绊而打开了生命的枷锁。陈洪绶其实是有意消解物品的实用特性, 使这些清供物在刹那间都幻化为永恒, 而成为人生命存在的关系物和人生命意义的对话者。在这寂静

陆萱, 女, 南京艺术学院美术学院书画美学研究生。

中, 画家摆脱外在的牵绕, 而回归澄明本心。如禅家所谓“休去, 歇去, 冷湫湫地去, 一念万年去, 寒灰枯木去, 古庙香炉去, 一条白练去”。着意于无生意处, 否定生生世界, 肯定无上永恒的超越境界, 而超越生生灭灭, 进而探索内在的真实。

陈洪绶画中清供物的古拙斑驳其实是其对“永恒”境界的创造, 朱良志将其称之为“让世界活”, 这是一种“无我的生命观”, 就如濠濮间想, 人放弃了主体性而与物相通。一个绚烂的世界变成一个淡然的世界, 世界在我的“寂然”——我的意识的淡出中“活”了, 文人也在此中超越生死、回到其本然的生命存在的“江湖”。

陈洪绶作为清供图式绘画盛行时期的代表画家, 其画卷中的清供物所特有的高古正如《二十四诗品》中的“高古”, 它分别强调时间和空间的无限性。人不可能与时逐“古”, 不可能与“天”比高, 但通过精神的提升, 可以“泛彼浩劫”, “脱然畦封”。

清供图像所表达的是一种生命的体验——文人内心对归隐和超越生活的向往, 反映出他们与世无争、淡然自处的生活状态, 彰显了他们刚毅耿介、坚强独立的君子人格。

#### 注 释:

- 〔1〕艾军:《蒙川先生遗稿》校注及研究, 广西大学2007年硕士学位论文。
- 〔2〕梁丹雯:《丹青贺岁——从“岁朝清供图”看文人画的审美选择》, 载《福建艺术》2014年第5期, 第59页。
- 〔3〕盛建国:《吴之璠竹刻笔筒》, 载《中华文化画报》2012年第10期, 第97页。
- 〔4〕江东伟:《芙蓉镜寓言》, 杭州浙江古籍出版社1986版, 第42页。
- 〔5〕(清)张潮:《幽梦影》卷上, 中华书局2008版。
- 〔6〕周睿:《儒学与书道——清代碑学的发生与建构》, 荣宝斋出版社2008版, 第32页。
- 〔7〕朱良志著:《真水无香》, 北京大学出版社2009年版, 第192页。
- 〔8〕(宋)释道原:《景德传灯录》卷十一, 广陵书社2007年版。

#### 参考文献:

- 〔1〕周睿:《儒学与书道》[M]. 北京: 荣宝斋出版社, 2008, 32.
- 〔2〕朱良志:《生命清供——国画背后的世界》[M]. 北京: 北京大学出版社, 2008.
- 〔3〕朱良志:《真水无香》[M]. 北京: 北京大学出版社, 2009: 192.
- 〔4〕江东伟:《芙蓉镜寓言》[M]. 杭州: 浙江古籍出版社, 1986.



# 面向民间道具艺术的审美教育

宋蔚

**摘要：**民间道具艺术是民间戏剧等时间性艺术形式中一个具有独立审美价值的分支，是中国民间艺术宝库中不可或缺的重要组成部分。这些道具艺术本身被赋予的民俗、戏曲和宗教等历史文化内涵，成为人们探究该艺术门类审美教育必要的非审美文化构成要素和导引。民间道具艺术审美教育的实施紧密围绕“民间”一词，提炼、归纳和整合其独特的视觉审美和情感审美价值，将整个教育过程放置在一个宏阔的历史人文背景下呈现给民间艺术学习者，呈现出多元文化教育的魅力。

**关键词：**民间道具艺术 视觉审美 情感审美 地域文化

**中图分类号：**J0      **文献标识码：**A

道具，是戏剧演出或拍摄电影时所需的舞台器物的总称。民间道具可以说是民间戏剧等时间性艺术形式中一个具有独立审美价值的分支。无论是历史悠久、流派各异的皮影戏影偶道具，或是地戏、藏戏中各具地域特征的面具，或是五彩斑斓、形态各异的木偶，皆是中国民间道具艺术宝库的重要组成部分。这些道具自身呈现的形态以及所承载的审美价值与情感，是人们探知民间艺术、民俗生活、地域历史文化的真实参照，和自然、传统以及自身蕴含的文化内涵血脉相连。

### 一、观照历史人文

面向全面发展的美学教育使命，仅仅培养民间艺术学习者的审美能力是不够的，必须包含非审美的文化构成。因此在审美引导下，相关历史人文知识的储备与传播也是

审美教育实施中不可或缺的构成部分。千百年来，民间道具艺术寄托了广大下层民众浓厚的乡土情感，将民俗生活与艺术创作紧密结合，随着历代人口的变迁、战争和宗教活动等流布于全国各地。在其发展与流变的历程中，地方宗教文化、戏曲文化以及民俗文化不断地融入和交汇，赋予了民间道具艺术的独特的审美个性，这些历史文化属性自然而然地形成相关审美教育的根基与源头。

#### （一）民俗文化与民俗活动

无论娱乐为目的的世俗戏还是宗教色彩浓厚的法事戏，道具始终起着重要的作用，而民俗活动则是包含民间道具艺术在内的所有民间艺术赖以生存和发展的基础。以皮影戏为例，早年间在广大村镇的乡间地头，因生产力落后、娱乐生活贫乏，皮影戏一度十分盛行：逢婚嫁、

借托剪纸这一手法表达来满足精神上的需求。而现如今，大量的流水线生产的剪纸作品大多是为了满足作为旅游纪念品的需求。此次考察中与剪纸艺人交谈了解到，现在大部分剪纸艺人通过开设培训班来传承自己的技艺，但由于年轻人与老一辈的手工艺人所处的生活环境的不同，其创作出的剪纸作品失去了老一辈人剪纸文化内涵的本真性，只习得了技艺而丢失了“非遗”，更多的沾染了商业气息，加之冠以“非遗”的噱头，利用“非遗”的名声扩大知名度，安塞剪纸工艺过度商业化从而导致工业化的生产方式出现，最终破坏非物质文化遗产保护和传承的本质。

### 三、非遗安塞剪纸的传承

#### （一）活态传承

活态传承是文化延续的一种方式，原则是必须保持它的本真性。安塞剪纸恰恰是以这样的传承方式延续至今，过去一般是由母亲传授给女儿，一代一代口传心授传承下去。对于剪纸艺人来说，她们的创作环境、技艺手法、灵感构思是“活态”的。因此，安塞剪纸传承的关键在于对传承人的“活态”保护。笔者认为，当下更应该关注的是传承人的生存状态，人亡则艺绝，传承技艺应该以以人为本为前提。目前大部分传承人都是老一辈人，技艺主要通过亲缘、师徒关系来传承，传承对象的相对局限，就会导致一旦传承人意外离世，这项技艺就会消失。并且，现在大多传承人的后代不愿意传承父辈的手艺，主要考虑到工艺繁复，利润较于机器化生产相对微薄，勉强只能够维持生存。受到现代生活的影响，他们更愿意远离这片黄土，去城市打拼，过上体面的生活。政府的支持应当首先在解决传承人生存问题的基础上再去扶持文化产业，而不是传承人需要考虑到自身利益，一味地强化商业化操作，最终导致这种项目的产业化，牺牲非物质文化遗产的传承本质。

#### （二）文化自觉

费孝通先生曾说：“文化自觉是一个艰巨的过程，首先要认识自己的文化，了解所接触到的多种文化才有条件在这个正在形成中的多元文化的世界里确立自己的位置，经过自主的适应，和其他文化一起，取长补短，共同建立一个有共同认可的基本秩序和一套与各种文化能和平共处、各抒所长、连手发展的共处守则。”<sup>〔4〕</sup>它的当代意义在于，多数情况下，文化的选择性接受必然加以改造创新。非物质文化遗产本身是不断发展变化的，

但当下保护过程中，为了迎合消费需求而创新的现象屡屡出现。面对市场经济的冲击，传统的安塞民俗剪纸逐渐淡化，我们今天所见到的更多是年轻剪纸艺人为了迎合市场创作的商业化的作品。这种忽视非物质文化遗产发展规律的行为必然是与保护的初衷相悖的。其次，政府主导下的保护仅仅是手段，真正的保护需要唤起民众们的文化自觉意识，自觉地去挖掘文化背后的意义而非局限于表象，去反思合理的存留之道。所以，如何引导民众自发的以主体身份积极参与到保护工作当中，是当下首要考虑的问题。

### 四、非遗安塞剪纸的保护研究

基于上述对非物质文化遗产安塞剪纸保护中存在的现实困境的分析，笔者试探索研究出适应当代经济、文化全球化发展语境下“两点一线”式的合理传承保护模式：

“两点”：（一）固化传承；固化传承是指传承人对非遗安塞剪纸的传统传承，即固定的陕北创作地理环境等客观因素和灵感构思、技艺手法等主观因素的保留。这就需要政府加大对传承人生存方面的资金力度，得以让传承人在不考虑外在因素的情况下，专于对非遗安塞剪纸原始状态的传承。（二）传承创新；传承创新是指传承人通过对传统安塞剪纸的创新，迎合当代审美趋势和市场经济发展，形成商业化产业模式，扶持年轻人创业，以期能够随着时代发展成为未来的“非物质文化遗产”。

“一线”：将“固化传承”与“传承创新”这两点有机结合成一条非物质文化遗产保护线，两点相互存在却互不干扰，在空间结构关系中，处于一种平行状态。以期达到非物质遗产在当代语境中传统与创新传承共赢的局面。

### 结 语

任何一种非物质文化遗产的产生、发展及其演变都是在特定环境中展开的，它反映了民众一定的认知方式、审美标准、价值观念，是一种精神性的文化形态。以安塞剪纸为例，其浑厚粗犷的地域特色在不同时代的不同理念下会形成不同的文化价值导向，这种局限性在某种意识形态下会表现出一定的不可知性。人的文化自觉和价值判断作为传统文化传承发展的重要因素，应当在运用民俗传统语言过程中把握一定的尺度，挖掘非物质文化纵向的传承与横向的传播的特征，深入了解其历史进程和发展规律，在不破坏原始固有基因的条件下顺应当下社会的发展。

（接左页）**注 释：**

- 〔1〕〔美〕苏珊·朗格著：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社1983年版，第65页。
- 〔2〕联合国教科文组织：《保护非物质文化遗产公约》，将非物质文化遗产定义为：联合国教科文组织的定义，它是指“来自某一文化社区的全部创作，这些创作以传统为根据，由某一群体或一些个体所表达，并被认为是符合社区期望的作为其文化和社会特性的表达形式，其准则和价值通过模仿或其它方式口头相传”。
- 〔3〕文化部外联局：《联合国教科文组织保护世界文化公约选编》，法律出版社2006年6月，第22页。

- 〔4〕费孝通：《费孝通文集》（第14卷），群言出版社1999年版，第197页。
- 参考文献：**
- 〔1〕钟敬文．民俗学概论〔M〕．上海：上海文艺出版社，1998．
  - 〔2〕唐家路．民间艺术的文化生态论〔M〕．北京：清华大学出版社，2006．
  - 〔3〕潘鲁生．民艺学论纲〔M〕．北京：北京工艺美术出版社，1998．
  - 〔4〕王文章．非物质文化遗产概论〔M〕．北京：文化艺术出版社，2006．
  - 〔5〕〔法〕让－保罗·萨特．存在主义是一种人道主义（Existentialism Is a Humanism）〔M〕．上海：上海译文出版社，2005．

**基金项目：**本论文为2017年度西安美术学院人文社会科学项目《当代语境下非物质文化遗产的困境—以安塞剪纸为例》研究成果，项目编号：2017XK019  
**秦媛媛**，女，西安美术学院服装系2015级硕士研究生。



寿诞、生子等喜庆大事，会请皮影戏班表演助兴，谓之“喜影”；遇有天灾人祸、祈祷风调雨顺等生产大事，事后以影戏还愿，谓之“愿影”。<sup>①</sup>

在湖北，皮影的演出时间和年俗有着密不可分的关系，艺人们会在农历正月演出《大回窑》；在土地菩萨生日演出《土地会》；在农历七月七演出《鹊桥渡》。<sup>②</sup>民俗文化及活动真实地折射出广大下层民众的素的情感追求，在一定程度上影响和制约着民间道具艺术的存在形式和表演形态。

#### （二）戏曲文化与交互发展

在中国戏曲文化发展的历程中，民间道具艺术与地方戏曲之间存在着并行或交互影响的关系，体现在民间道具的造型艺术、唱腔伴奏以及表演剧目等诸多方面。<sup>③</sup>如福建泉州木偶的制作技法，在一定程度上吸收了戏剧脸谱的创作方法，既具古代雕刻的朴拙，又富于装饰趣味。贵州的地戏出自古代军傩，它的“脸子”道具和京剧脸谱一样，刻有白脸的周瑜、红脸的关公、黑脸的张飞等。被誉为藏文化“活化石”的藏戏是藏族人民自创的戏曲表演体系，藏戏的面具以造型和色彩象征不同的角色特征，如红脸黑须的国王，黄脸的活佛、蓝面的勇士等，形成了别具一格、自成体系的地方戏曲文化。<sup>④</sup>

#### （三）宗教历史与教化色彩

在绵延数千年的历史长河中，宗教已经渗透到民众生活的方方面面，成为一种历史存在的社会现象。<sup>⑤</sup>宗教文化对民间道具艺术中的影响和渗透，着重体现在道具的造型、寓意以及地方宗教活动中。例如，陕西东路皮影中雕刻的“下油锅”影偶和“十八层地狱”砌末等道具造型与古代石庙或宗教石窟如出一辙，带有十足的教化寓意。如流行在我国贵州地区的一些充满了民间道教内容的端公戏和师公戏剧目，在少数民族的生活中扮演了驱邪酬神等重要角色。天津的“三段脸”鬼会面具每逢四月初六、初八在城隍庙会上演出，犹如城市里的傩戏，黑白无常等鬼面具的造型和寓意无不彰显出浓厚的宗教教化色彩，形成了独特的历史文化景观。<sup>⑥</sup>

### 二、视觉审美教育

任何艺术教育活动都离不开审美鉴赏，艺术的鉴赏不等于审美（意象），还包括非审美的东西（情感观念）。<sup>⑦</sup>由于民间艺术的范畴既包括时间性艺术也包括空间性艺术，因此民间道具艺术的审美呈现出大且全的特点。正因为如此，民间道具艺术的审美教育应当集意象与情感于一体，即审美与情感、感性与理性的融合统一。毕竟

千百年来，民间艺人始终以道具艺术的审美意象寄托和承载朴素的生活理念及情感。

#### （一）形式美感的继承

诸如图案、色彩、线条等民间独特装饰元素的运用，使得民间道具艺术与纯粹的上层的宫廷艺术、宗教艺术和文人艺术区别开来，构建了独属民间艺术范畴的纯朴、原始、奔放的视觉美感。道具造型中所运用的色彩、线条、体块、光影、留白以及装饰性的图案的有机糅合，赋予了这些道具以某种法事色彩和民众情怀，既充满了真情实感，又富于超现实的表现力量。如皮影戏影偶的脸部采用阳刻镂空的留白造型，意在表演时体现出白净儒雅的角色性格特征；反面人物如鬼怪角色，多采用原形雕刻的谱式，将其脸谱直接雕刻成熊脸、羊头等形态，满足了观众对剧情的解读和视觉审美需求，传递出民间艺人的独特的审美意念。

视觉欣赏的认知具有主观分散特性，民间道具艺术的形式美学理论则是客观系统的。对民间艺术学习者来说，通过鉴赏和认知民间道具艺术系统的、源于生活而又超越现实的形式美感，同时系统学习相关的民间艺术美学理论，有助于提升学习者对民间艺术的审美感知力和想象力。培养结果的衡量分为两个层面：一是学习者能够运用自己的语言，精准系统地描述面向民间道具艺术形式美的认知和感悟；再者，学习者能够将民间道具艺术传达出的形式美感吸收、内化甚至推陈出新，创作出具备民族形式美感的个性化艺术作品。

#### （二）多元视角的认知

民间道具艺术的根扎在民间，它是多元化的，同时也是动态生长的。在认知民间道具艺术的进程中，相对于西方艺术追求的精准透视比例的现代艺术，受教者会见识到诸多有悖于现代艺术的创作理论与造型手段的事物：如皮影艺术雕刻中常见的多角度平面构图方式，以特殊的概括性构图方式取得多角度视图的和谐，不强调透视比例，构图饱满呈现出强大的表现力。这些构图方式大都源自民间艺人的生活经验、及民间审美情致，散发出浓郁的乡土气息。

这种开放式的认知方式将赋予民间艺术学习者全新的艺术语言和认知视角，打破在脑海中先入为主的现代艺术观念及思维定式，增强他们对艺术创作的多元性和复杂性的认知，意在培养学习者构建海纳百川的认知胸怀，接触全方位的艺术创作语言以及更为立体、更为透

彻的审美感悟。这种理解对于民间艺术学习者一生的审美活动都是有益的，能够确保他们在今后的任何艺术创作和审美活动中，以一种开放、平和以及包容的心态去审视和感悟：艺术的美源于其多元与开放。<sup>⑧</sup>

### 三、民间道具艺术的情感审美

实用和自娱是民间道具艺术的两大特性。实用性指的是民间道具艺术在民众的生产生活中扮演的功能性意义；自娱性则是民间道具艺人在从选料到完成的整个艺术创作过程中，大胆采用夸张、变形、抽象等创作手段，通过道具作品传递出内心的多种情愫。<sup>⑨</sup>在民间道具艺术的审美教育活动中，应倡导民间艺术的学习者亲身参与民间道具艺术创作的各个环节，历经欣赏者、创作者以及使用者的角色变更，促使他们体味民间道具艺术的实用和自娱意义，感悟其独有的跨时空审美快乐和艺术感召力，增加民族归属感，以传统道德为依据进一步传扬民俗文化。

#### （一）感受审美快乐开发审美潜能

在教育实施的过程中，通过对民间道具艺术作品的视觉感受和相关艺术活动的亲身操作把玩，能够带给民间艺术学习者超越性的快乐，究其原因有二：一方面，民间道具艺人在千百年来的传承与创作过程中，延续了老一辈艺人不拘一格的创作理念与手段，大胆沿用夸张、变形、象征等创作手法，率性地表达出蕴藏在民间艺人内心深处的审美情趣与真情实感。这种审美快乐甚至会脱离时空的限制和理智的参与，让学习者很容易感受到民间艺人收获于田间地头的那种简单直接的快乐。

另一方面，作为民间艺术的一个门类，民间道具艺术本身就具备娱人娱己的特征，通过道具作品传递出诙谐、嘲讽、说教等多种情愫，从中获得一种精神上的慰藉或释放。人的审美感知能力有先天的因素，但后天的培育，就大部分人来说也是很重要的，而且许多审美快乐和潜能必须通过全方位的审美诱导才能激活，进一步激发强烈的创作激情与灵感。通过感知民间道具艺术审美快乐延伸而出的情感刺激，能够促使向心于“真、善、美”的民间艺术情感的理性精神内化，实现后续艺术创作的精神、智慧、情感、心理等综合素质的和谐发展和提升。

#### （二）继承传统美德传扬民俗文化

民间道具艺术在创立之初，就具备一定的教化的功能，不断将历史人文、伦理道德融入到皮影、木偶戏、地

戏藏戏等多种民间道具艺术中，使民众在欣赏、娱乐的同时，接受教化教育。相对于宗教艺术，民间道具艺术鲜少注入外来艺术元素，其艺术语言与造型手段更具乡土气息，直接呈现出民族原色；相对于宫廷艺术，民间道具艺术就地取材，用料简便，摒弃繁琐的装饰，蕴藏着更具活力的创作激情；相对于文人艺术，民间道具艺术更加注重民众情感酣畅淋漓的表达，蕴含着广大下层民众淳朴的生活愿景，是更为真实的民族艺术和大众价值观的本色出演。

在“地无三尺平”的贵州地区，借以“脸子”道具表演的《杨家将》《岳飞传》等地戏是经久不衰的保留曲目，生动演绎出忠贞爱国、尊崇孝义等中国传统美德，表现感情真挚深沉，每一次表演都是一次朴素的爱国主义精神教育。中华文明经历了漫长的历史发展，遭遇了无尽的忧患，依然生生不息，应该离不开诸如民间道具艺术之类的民间艺术中蕴含的爱国主义和家国伦理教育理念。因此，情感审美教育能够甄别、提取、提升民间道具艺术蕴含的积极教化功能，有助于传统美德和优良民俗文化的继承和传扬。

### 结 语

在民间道具艺术的视觉审美教育中，学习者会发现跳出西方艺术鉴赏的规范化视角，艺术可以呈现如此之多的表现形式且与民众的日常生活息息相关，如此质朴生动。而民间道具艺术的情感审美教育，能让学习者将艺术创作与身边灵动的民俗活动相互结合，获得审美快乐，进而发掘审美潜能，继承和传扬传统美德与民俗文化，建立文化归属感。视觉和情感审美，是民间道具艺术实现审美教育的两个方面，互为依附相辅相成。综上，面向民间道具艺术的审美教育，不只是一个视觉采集的过程，仅停留在“看”的层面上，更在于观照储备的历史人文知识，捕捉民间道具艺人凝聚其上的情感倾诉，最终获得对民间道具艺术形、神合一的立体审美与认知，唤起内心深处的情感共鸣与民族自豪感。

#### 注 释：

- (1) 孙建君：《中国民间皮影》，湖南美术出版社2003年5月版，第22页。
- (2)(6) 崔锦、王鹤：《民间艺术教育》，人民出版社2008年10月版，第124页。
- (3) 宋蔚：《安徽省蚌埠余家皮影戏的田野考述》，载《信阳师范学院学报》2016年第4期，第86页。
- (4)(7)(8) 宋生贵：《当代民族艺术之路——传承与超越》，人民出版社2007年8月版。
- (5) 左汉中：《中国民间美术造型》，湖南美术出版社2010年版，第57页。
- (9) 李滔：《浅谈民间美术的民间性特征》，载《艺术评论》2014年第12期，第91页。

**基金项目：**本文为安徽省2016年高等学校人文社科重大项目阶段性研究成果（项目编号：SK2016SD08）。宋蔚，女，安徽大学艺术与传媒学院讲师。



# 古丝绸之路出土剪纸功能用途管窥

◎ 张玉平

**摘要:** 20 世纪, 在古丝绸之路沿线甘肃敦煌、新疆吐鲁番地区先后发掘出土了第三批南北朝、唐五代时期的剪纸艺术品, 引起学术界的关注。本文通过对已出土剪纸的整理, 来探讨古丝绸之路出土剪纸的功能用途: 丧葬剪纸主要用于招魂和对生死轮回的寄托, 功德剪纸用途主要有三个: 寺院僧人佛教节日装饰佛堂之用; 佛教信徒佛教节日做供养之用; 过往香客在寺院做布施之用。

关键词：敦煌 吐鲁番 古丝绸之路 剪纸管窥

中图分类号: J0 文献标识码: A

随着汉代对西域的经营,这条从长安出发途经甘肃、新疆通往波斯及古罗马等地的国际性商贸古道逐渐繁荣,在汉唐时期成为东西文化交流的主要通道,后来被西方史学家称之为“丝绸之路”。今甘肃敦煌和新疆吐鲁番作为古丝绸之路上的商贸重镇,在中外文化交流过程中起着桥梁、纽带及中转性作用,随着中原农耕文化向边缘地区的传播,民间剪纸艺术在丝绸之路西段出现。进入 20 世纪,中国古代民间剪纸遗存随着考古工作深入而陆续浮出水面。其中,位于中国境内古丝绸之路文化带上的甘肃敦煌,新疆吐鲁番地区的居民历来有敬惜字纸传统,加之敦煌、吐鲁番地区干燥少雨的气候条件及塞外的地理因素,在丝绸古道上留下了北朝、唐五代两个历史时期的剪纸艺术品实物。通过整理出土剪纸,拟从出土剪纸基本信息、基本类型等方面进行探讨,试图管窥揭示其功能用途和价值意义。

## 一、古丝绸之路出土剪纸概述

剪纸作为中国古老的民间艺术形式之一，有着悠久的历史，是一种平面纸质镂空成图的艺术，它是在平面材料上，使用剪、刀、锥、凿等工具，采用剪、刻、镂、剔等手法，制作出具有一定的装饰性、象征性、喻意性的图案纹样的民间工艺美术。民间剪纸是剪纸艺术的源泉，它形式多变、用途广泛、且有很强的表现力，蕴含着深厚的民俗文化，带有浓郁的生活气息和强烈的时代感，集中体现着特定时代人们各种情感、愿望及所思所想。

关于剪纸手工艺术的历史，即真正意义上的剪纸，应该从纸的出现开始。汉代纸的发明促使了真正意义上纸质剪纸的出现、发展与普及。研究者们大都认可，名副其

表 1 敦煌莫高窟第 17 窟(藏经洞)发现唐五代流失海外剪纸统计

序号	瓷板名称	出土朝代	现馆藏地及备注情况	瓷板尺寸	有纸材料
1	晋阳立像 (图1)	唐代	现藏于法国吉美博物馆	残片 30.5 ×19.2cm	纸质
2	神像有菩萨像 (图2)	唐代	现藏于法国吉美博物馆	残片 30× 24.7cm	纸质
3	菩萨与鹿	唐五代	现藏于印度新德里博物馆	不详	在浮
4	菩萨与鹿 (图3)	唐五代	现藏于大英博物馆 (首都馆)	不详	纸
5	拜见拜塔 (图4)	唐五代	现藏于印度新德里博物馆 (光明王族)	不详	纸
6	佛塔有柱 (图5)	唐五代	现藏于法国巴黎吉美博物馆	不详	纸
7	佛塔	唐五代	现藏于印度新德里博物馆	不详	纸
8	方相多宝图花 (第一朵)	唐五代	现藏于大英博物馆 (花叶饰有残损)	对角直径 13cm	纸
9	圆形多宝图花 (第二朵)	唐五代	现藏于大英博物馆 (花叶已残, 只存中心)	对角直径 12cm	纸
10	方形多宝图花 (第三朵)	唐五代	现藏于大英博物馆 (花叶和中心纹章已残)	边长为 10.8×13.2cm	纸
11	方形多宝图花 (第四朵)	唐五代	现藏于大英博物馆 (花叶已残)	边长为 10.7×9cm	纸
12	圆形多宝图花 (第五朵)	唐五代	现藏于大英博物馆 (花叶已残, 只存中心)	边长为 9×9cm	纸
13	方相多宝图花 (第六朵)	唐五代	现藏于大英博物馆 (花叶略有残损)	边长为 11.7×13.1cm	纸
14	多宝彩色纸花	唐五代	新德里皇家藏馆因取得 许可, 藏而不详	直径为 7cm	和纸

资料来源：敦煌莫高窟第 17 窟（藏经洞）发现唐五代流失海外剪纸统计表中，菩萨立像剪纸（图 1）、持幡菩萨立像剪纸（图 2）、群塔与鹿剪纸（图 3）、对鹿拜塔剪纸（图 4）、《佛法》（图 5）剪纸资料参考谢生保《敦煌莫高窟发现的剪纸艺术品——兼论中国民间剪纸的渊源和发展》一文第 590——591 页；纸花剪纸的保存情况及纸花的序号资料参考《西域美术》第三卷，大英博物馆？敦煌绘画卷，日本讲谈社 1982 年版，第 45 页。

表 2 敦煌莫高窟北区(第 43 窟、47 窟、48、77 窟)出土唐代剪纸统计

编号	名称	朝代	洞窟及出土物概况	敦煌材料	尺寸
B45: 4	圆头彩瓶 (图2)	唐代	莫高窟北区石窟第45号窟出土(全长一截8枚的残)	彩釉瓶	残长27cm, 宽12.5cm, 瓶口直径1.5cm
B47: 30	圆头彩瓶 (图6)	唐代	莫高窟北区石窟第47号窟出土(与彩头彩瓶同出, 彩头彩瓶同出)	彩釉	残长一段残长12cm
B47: 44	圆头彩瓶 (图9)	唐代	莫高窟北区石窟第47号窟出土(共27枚)	彩釉	瓶身直径2.8cm
B47: 43	圆头彩瓶 (图10)	唐代	莫高窟北区石窟第47号窟出土(彩头彩瓶, 有边线内圈及彩头彩瓶)	彩釉	残长21.5cm, 宽6.5cm
B47: 44	圆头彩瓶 (图11)	唐代	莫高窟北区石窟第47号窟出土	彩釉	残长21.5cm, 宽6.5cm
B47: 45	圆头彩瓶 (图12)	唐代	莫高窟北区石窟第47号窟出土	彩釉	残长27.5cm, 宽6.5cm
B47: 46	圆头彩瓶 (图13)	唐代	莫高窟北区石窟第47号窟出土	彩釉	残长27.5cm, 宽6.5cm
B47: 47	圆头彩瓶 (图14)	唐代	莫高窟北区石窟第47号窟出土(彩头彩瓶同出)	彩釉	残长27.5cm, 宽6.5cm
B48: 8	圆头彩瓶 (图15)	唐代	莫高窟北区石窟第48号窟出土(残不全, 有彩头彩瓶, 彩头彩瓶同出)	彩釉	残长27.5cm, 宽6.5cm
B47: 4	圆头彩瓶 (图16)	唐代	莫高窟北区石窟第47号窟出土(彩头彩瓶同出)	彩釉	残长27.5cm, 宽6.5cm

资料来源：表二、敦煌莫高窟北区（第 43 窟、47 窟、48 窟）出土唐五代剪纸附表中数据资料参考：彭公章，王建军著：《敦煌莫高窟北区石窟》第一卷，文物出版社 2004 年 7 月版，第四章 36—70 窟第 113—115、148、154 页；王伯敏：《中国民间剪纸史》，中国美术学院出版社 2006 年 10 月版，第 67—74 页。

实的剪纸民俗滥觞于魏晋南北朝。本文中研究的剪纸从材料上分有娟、绸、纸等，不是完全意义上的纸。古时，纸帛不分。

20 世纪初,莫高窟藏经洞被发现后,国内外学者主要致力于佛经、社会文书、佛教绘画艺术等的整理和研究工作,对出土的剪纸艺术品遗存尚未给予应有重视。20 世纪中后期,吐鲁番古墓葬、莫高窟北区的考古发掘使丝路沿线出土剪纸的数量增多,式样增加,作为东方文化独特艺术品种的剪纸艺术,随着敦煌学研究的不断深入、丝绸之路文化的持续走热和对非物质文化遗产保护的重视,丝绸之路沿线出土的各个历史时期剪纸艺术亦受到了学界关注。

从表1中统计分析,藏经洞出土的剪纸内容主要包括:菩萨像剪纸、佛塔瑞兽剪纸、纸花剪纸等。另外,还出土了《对鹿夹缬幡》一件,现藏俄罗斯国立艾米尔米塔什博物馆。“夹缬”之法是用镂空的花版将织物夹住,在花纹处注入防染剂,然后浸入染缸内进行染色。这种技术明显受剪纸艺术的影响。另,英国阮振璇编著的《东亚古籍》

上刊有一朵直径为 7 厘米、颜色为棕色、米黄、玫瑰红做成的多层彩色纸花(图 6)。图版说明介绍说:这是斯坦因从敦煌莫高窟藏经洞取得的,但没有说明现藏何处。

从表 2 中统计可知,北区发掘剪纸内容包括:纸钱剪纸、植物纹样剪纸、绸幡剪贴等。剪纸的材质包括:白棉纸、麻纸、丝绸等。

吐鲁番阿斯塔那 306 号墓葬在 1959 年冬的发掘中,出土一件残存三匹马的土黄色剪纸,根据残存情况推断复原,可知原作的马为 8 对,共计 16 匹,图形中间为正八边形。采用折叠法四次对折而剪成。经王伯敏女儿王萍复原为“八(边)角形”。<sup>(2)</sup>这件剪纸作品学界普遍称为“对马团花”剪纸。<sup>(3)</sup>

除此以外，程征主编的《中国民间美术全集剪纸》（江苏美术出版社 2002 版）文中提到，“陕西陇县原子头村古墓中发现里一批唐代剪纸作品，共十余幅，均贴在一个陶瓷外壁上，为花卉图案，直径八厘米至十厘米不等，出土时呈白色，后即风化，只留下图案痕迹”。所以，



■ 图 1 菩萨立像剪纸 (叶长友提供)      ■ 图 2 持幡菩萨立像剪纸 (叶长友复制)

■ 图 3 群塔与鹿 (叶长友复制)      ■ 图 4 对鹿拜塔剪纸 (史希湘《敦煌图案集》)

■ 图 5 佛塔剪纸 (叶长友提供)      ■ 图 6 彩色纸花 (选自王伯敏《剪纸诗话》)

■ 图 7 圆形纸钱 B43.4      ■ 图 8 垂帐形剪纸 B47.36      ■ 图 9 圆形剪纸 B47.43.41

■ 图 10 忍冬形剪纸 B47.43      ■ 图 11 梅花形剪纸 B47.44      ■ 图 12 珠联形剪纸 B47.45

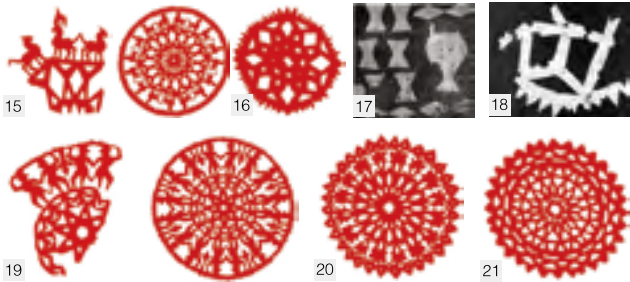
■ 图 13 珠联忍冬形剪纸 B47.47      ■ 图 14 珠联形剪纸 B48: 8

(注: 图 7、8、9、10、11、12、13、14, 均选自彭金章、王建军著《敦煌莫高窟北区石窟》第一卷)



表 3 新疆吐鲁番出土古代剪纸统计

剪纸序号	091AM006	091AM092	091AM306	091AM303	091AM319	071AM08	071AM08
剪纸名称	对马团花 (图 15)	团花 (图 16)	剪纸片 (图 17)	残团花 (图 18)	对猴团花 (图 19)	菊花团花 (图 20)	金银花团 花(图 21)
剪纸尺寸	10.8× 14.7cm	直径 25cm	菱形和 菱形形	菱形	15.8× 17.5cm	直径 25cm	直径 25cm
纸张颜色	土黄色	黄色			土黄色	土黄色	土黄色
出土地层	1959 年	1959 年	1959 年	1959 年	1960 年	1967 年	1967 年
出土墓号	阿斯塔那 306 号墓	阿斯塔那 306 号墓	阿斯塔那 306 号墓	阿斯塔那 303 号墓	阿斯塔那 310 号墓	阿斯塔那 98 号墓	阿斯塔那 98 号墓
剪纸年代	北朝(公元 441 年)	北朝(公元 441 年)	北朝(公元 441 年)	北朝(公元 441 年)	北朝(公元 441 年)	北朝(公元 507 年)	北朝(公元 504 年)
保存情况	残存三对 马, 部分 被虫蛀, 已 残缺不全 (图 15 左) 部分, 19 号	出土两对 保存一件	完整的 残片, 存十余片	团花图案 上有时有 虫蛀, 后 被虫蛀穿 成碎片, 只残留或 残片	残存四对 花, 残片 为六片 (图 18) 部分, 20 号		
备注	新疆博物馆新疆文物工作队, 分藏于 1959、1960、1967 年吐鲁番阿斯塔那古墓群考古发掘中, 出土土葬纸片, 出土墓号分装是: 065, 303, 306, 310。剪纸年代: 均为北朝高昌时期(公元 541—607 年)						



■ 图 15 对马团花残片、对马团花剪纸复原(张玉平复制)  
■ 图 16 团花剪纸(张玉平复制) ■ 图 17 剪纸片(选自王伯敏《中国民间剪纸史》)  
■ 图 18 残团花(选自王伯敏《中国民间剪纸史》)  
■ 图 19 对猴团花残片、对猴团花剪纸复原(张玉平复制)  
■ 图 20 菊花团花(张玉平复制) ■ 图 21 金银花团花(张玉平复制)

出土的古代剪纸品不止甘肃的敦煌、新疆的吐鲁番，还有陕西陇县，只是保存下来的仅敦煌和吐鲁番两地。

## 二、古丝绸之路出土剪纸的功能与用途

古丝绸之路沿线出土剪纸，从功能用途来分，可分为丧葬剪纸和功德剪纸。

### (一) 丧葬中有招魂之用的剪纸

丧俗是中华民族重要的民俗活动之一，在丧俗活动中会使用大量的祭花、纸钱、引魂幡、纸扎，棺木上粘贴的供养人以及供养团花、纸鞋、纸靴、纸冠等上面粘贴的剪纸图案等剪纸制品表达人们对亡者的哀思和悼念。丧葬祭祀时所用的剪纸花样叫丧葬剪纸，又叫丧葬花。举幡、烧纸钱、纸扎是人们企图取悦鬼神，使亡者灵魂升天，相信灵魂不灭，用大量的纸钱、纸马、纸人表达忠孝思想的一种形式。古时，富贵人家厚葬死者时，为表孝敬，用实

物做明（冥）器。平民百姓则只能剪纸糊纸帽、纸衣、纸腰带、纸鞋、纸靴、纸元宝等做纸明器，并在上面粘贴上图案对称、华丽庄重的剪纸作为装饰，以表孝敬哀思。

### 1. 招魂剪纸

剪纸作为一种“剪影”，自产生之初便成为招魂用具，因为剪纸的造型是一种平面化的阴影，尤其是人形的剪纸更容易被理解为象征灵魂的影子。在人类文化史上，影子常常是被当做灵魂的象征，“未开化的人们常常把自己的影子或映像当做自己的魂”。汉武帝思念亡妃李夫人，方士少翁就是通过剪影形式进行招魂的，《史记》《搜神记》等均有同类记载。汉武帝的事迹为剪影招魂的最早记录，应该是确凿无疑。学者或以此为皮影戏的起源，也有学者认为是剪纸的最早起源。

魏晋南北朝时期，人死之后，先要举行招魂仪式，即所谓“招魂复魄”。招魂葬是中国最古老的葬俗形式，剪纸招魂习俗就是由此衍生的，在唐代极为盛行。不仅民间为战死、溺死或死后尸骨无着落者举行招魂葬，宫廷里也为在政治斗争中的死难者实施招魂葬。除以死者或亲人的衣物招魂，合葬死者外，据文献记载，唐代还流行另一种招魂葬仪式。即以茅草或白纸做成死者的形象来招魂，然后合葬。杜甫在安史之乱中曾经写道：“暖汤濯我足，剪纸招我魂。”说的就是用剪纸作死者形象来招魂。

一般研究者认为：人日是招魂或祭祖的节令，源于原始巫术，其形成基础为信仰观念。吐鲁番阿斯塔那 301 号唐墓出土的“招魂娃娃”（图 22），出土报告认为“这是寓意招魂的人胜剪纸”。<sup>〔4〕</sup>学术界在后期的研究中都当“人胜剪纸”。其实，古人把农历正月初七定为“人日”。即人的节日，俗称“人辰”。此日家家剪春、剪纸人、剪彩戴胜，寓意人丁兴旺，来年平安。人胜是古代妇女们于人日剪彩或镂刻金箔为人形，贴于屏风或戴在发上，以讨取吉利的装饰物。《荆楚岁时记》载：“正月初七为人日，以七种菜为羹，剪菜为人，或镂金箔为人，以贴屏风，亦戴之头鬓。人人新年，形容改从新也。又造花胜以相遗。”



■ 图 22 招魂娃娃剪纸(选自王伯敏《中国民间剪纸史》)

时至今日，陕西兴平“招魂娃娃”是剪 3 个或 7 个抓髻娃娃<sup>〔5〕</sup>，用线吊在娃娃衣服的扣子上，说是能把娃娃的魂招回来扣住。3 或 7 个抓髻娃娃，寓意“三魂七窍”。甘肃陇东的剪纸招魂法，是剪一个纸人吊在墙上或放在炕下，用筷子敲碗，边走边敲边叫着娃娃的名字，一直叫到娃娃被惊吓的地方。人们认为娃娃就是在那里受惊吓掉了魂，灵魂离开了肉体，娃娃才得病的，现在请“招魂娃娃”这个沟通阴阳的天神，把娃娃的魂再由那里引回来，回归身体，使之还阳病愈。陇东环县剪纸“招魂娃娃”是一排 5 个头上双角、腹下垂阳的“拉手娃娃”，更强调生命本源意义。陇东西峰有一种招魂送病纸人“五道娃娃”，也是一串 5 个圆头束发手拉手的男性娃娃，表意驱邪送病的“东西南北中五道”。如果害腰腿疼病，就在五道娃娃边上腿下再剪一个小老虎或捏一个小老虎面花，送出门外扔在十字路口。

招魂剪纸是因招魂葬而产生的剪纸形式，是“剪纸为死者形象来招魂安葬”。阿斯塔那北朝 306 号墓出土的束腰形、菱形“纸片”，也含有‘招魂’之意，有的可能为“招魂”而剪。相传猴子也有招魂的本领，“所以高昌人剪“对猴”团花剪纸入墓，与猴能招魂之说相吻合。”

### 2. 团花剪纸

团花的装饰题材以植物为主，特别是花卉图案，但也不排除其它图案。吐鲁番阿斯塔纳古墓葬群出土的团花剪纸，除了有花卉图案还有马、猴等动物纹样。奇特的是，以花卉为主的团花剪纸，除了一些具有某种特殊指向的花卉以本身的特征出现，大部分花卉纹样并不特指哪一种花，枝叶是什么形状，有何特征。而是只描绘花的大概形貌，重复的有规律排列，中间填充以花卉的缠绕枝叶，显得华丽、壮观。对于这些团花纹样，我们不能确切指出是哪一种植物纹样，而只能笼统地概括为植物花卉题材。

新疆吐鲁番出土“高昌五剪”<sup>〔6〕</sup>，是我国最早的剪纸实物，整体造形为对称的圆形团花，也是魏晋南北朝丧葬剪纸的主要形式，可见团花格式是剪纸中最为古老的格式之一。正如贾逸逸先生所言，这些团花剪纸是将纸折叠数次后，再剪成四面均齐的几何形图案。经笔者仔细观察和复制实践，发现它们都是把纸四次对折剪成的作品，呈现出来的主题图案是八个或八对。另外，“菊花团花”“金银花团花”也是多次折叠后剪成的。团花剪纸是剪纸的布局格式，四面均齐，适合于圆形花样。纸张可折叠，如对角折叠两次、三次、四次不等，便可剪出四面均整齐的团花，折叠的层数不一样，剪出的图案纹样的重复数也不一

样，画面的美感也不一样。学者江玉祥把吐鲁番出土的团花剪纸依据图案的相似性，分为三组：第一组为植物图案；第二组为车轮或火轮图案；第三组为动物纹样。

以莲花纹样为原形的团花剪纸有人又称为轮纹，为佛教生死轮回的符号。北朝的莲轮团花剪纸，正是佛教生死轮回观的反映，图案中的莲纹是佛教的象征，而三道圈组成的车轮形寓意三世的因果轮回。放在墓葬中，期望死者转世轮回。

另外，团花剪纸外轮廓的锯齿圆形造型多追求一种完美造型。完美，即圆满、完整。满与完整也是“圆”本身的特性。它与中国人的宇宙观与时空观有关。团花纹构图格式集中体现了中国传统文化中的崇尚完整、圆满的综合思维方式，万物也永恒地遵循着周而复始的圆周运动，由此形成了一种牢固的思维习惯。体现在民间剪纸造型上，就是对造型的完美性——圆满、完整的追求。同时也是对生命周而复始，生生不息的阐释。

### (二) 佛事活动中用于敬献佛、神的功德剪纸

魏晋南北朝时期，在一些佛教节日及其活动中也出现了剪纸。晋代《范王集·新野四居别传》中也有“家以剪佛花为叶”的记载。南北朝时候，七月十五佛教徒设“盂盆会”，一日“僧尼道俗悉营盂供诸佛……广为华饰，乃至刻木割竹，饴蜡剪彩，模花叶之形，极工巧之妙”。反映了佛教徒利用剪纸艺术来渲染佛前气氛的情景，也逐渐形成了“功德纸花”剪纸。功德剪纸又叫功德花：是给佛、神敬献，做功德的剪纸花样。藏经洞出土的剪纸和彩色纸花，属于功德剪纸，流逝国外，分别藏于印度新德里博物馆、英国大英博物馆、法国集美博物馆等。虽然数量不多，但有一定的代表性。功德剪纸按用途可分为：佛教节日装饰佛堂之用；佛教节日做供养之用；来往香客做布施之用。

#### 1. 寺院僧人佛教节日装饰佛堂之用

敦煌地区在唐五代时期佛教盛行，莫高窟等宗教石窟香火旺盛。每逢佛教的浴佛节、涅槃节、盂兰盆等节日，莫高窟的寺院僧人都要用剪纸作品、彩花、彩幡装扮佛堂，渲染气氛，以此吸引香客。莫高窟北区第 77 号窟发现的编号为: B77:1 用红、黄、蓝、绿、紫等丝绸粘贴而成的幡，应该就是这种用途。它虽然用的是丝绸材质，采用的却是剪纸技法。另外，大英博物馆藏的纸花剪纸也兼有装饰佛堂的功用。莫高窟北区 47、48 窟出土的垂帐形剪纸、忍冬形剪纸、梅花形剪纸、联珠形剪纸、云形剪纸、绸幡剪贴等也都属于装饰室内环境一类。



## 2. 佛教信徒佛教节日做供养之用

古代敦煌人承受着戍守、征战、环境恶劣、异族统治等造成的多种苦难，诸事多求于神灵保佑。佛教传入中国后，平民百姓在浴佛节、涅槃节、盂兰盆等佛教节日时，除了焚香礼佛，还有敬献供品、挂经幡、功德箱里施舍钱币的习俗。一些家境贫寒的佛教信徒，或剪一些像菩提树叶、宝相花、莲花宝珠、小千佛、小佛塔、佛陀、菩萨像等带有佛教色彩的剪纸花样敬献给佛陀、菩萨做供养“祈求佛祖保佑去世的人往生善道，活着的人少灾少难、长命百岁、禄位高升。”藏经洞出土的古代剪纸品“对鹿拜塔”表现的正是这种功能用途。

敦煌是古代中西经济文化交流的大都会，佛教传入敦煌后，受西域和中原礼佛习俗之影响，敦煌地区佛事活动也逐渐频繁，至唐五代、宋时规模盛大。唐代以前以寺院为中心，以供佛斋僧为主要内容，此外，还在寺院举行诵经法会，举办水陆道场、放焰口、放灯等活动。后普及民间，以祭祀祖先和超度亡魂为主要内容。佛诞会上除了浴佛、行像、散花等宗教仪式外，还常伴有马戏、杂耍、绳技等演出活动，这使浴佛节从单纯的宗教信仰活动，逐渐演化成佛教信徒、帝王与士大夫以及平民百姓共同参与的民间节日。另外，梁代《荆楚岁时记》载：“七月十五日，僧尼道俗悉营盆供诸佛。”据《佛祖统记》记载，梁武帝大同四年（538年）七月十五日亲临同泰寺设盂兰盆斋。可见浴佛节已成佛、道共同的节日。

## 3. 过往香客在寺院做布施之用

敦煌是古代丝绸之路的咽喉之地，南来北往的香客络绎不绝。日本讲谈社出版《西域美术》共三卷，公布大英博物馆斯坦因从敦煌窃取的所有的艺术品。在第三卷中



■ 图 23 彩色纸花（选自《西域美术》第三卷）

有敦煌藏经洞（17 窟）出土的六朵唐代彩色纸花，六件剪纸整个图案布局均呈正方形，图案骨骼为四角对称式，大小在 9 ~ 13.5 厘米之间。纸花为五色层花瓣，因时代久远现已褪色，只留红、黄、绿三种淡色，花样多有残损。作为剪纸艺术品的纸花做法是，第一步：将彩色纸根据需要的大小剪成各种花瓣和花叶；第二步：按照花形重叠多层，扎贴成完美的花朵。藏在大英博物馆的《彩色纸花》（图 23）最多重叠的花瓣层数高达九层之多。

第一朵，对角直径 13 厘米，方形多层团花，保存基本完好。花叶略有残损。第二朵，对角直径 12 厘米，圆形多层莲花，花叶已损，只存花心。第三朵，面积为 10.8 厘米×13.2 厘米，方形多层团花，花叶和部分花瓣已损。第四朵，面积为 10.7 厘米×9 厘米，方形多层莲花，此为一幅剪花的图样，不是纸花。第五朵，面积为 9 厘米×9 厘米，图形多层莲花，花叶已损，只存花心。第六朵，面积为 11.7 厘米×13.5 厘米，方形多层团花，保存基本完好。花叶略有残损。

据英国人龙安那著，魏文捷译《从净土图到纸花——敦煌藏经洞出土绘画材料的价值比较》中描绘“大英博物馆所藏的 17 窟的各种绘制图画作品中有六幅纸花，被斯坦因粘贴在一起作为一类收藏。”可见，大英博物馆藏的粘在一起的纸花并不是出土时纸花的样子。王连海在《唐代剪纸略述》中推断“此类作品系用于室内的装饰品”，“敦煌莫高窟内发现的装饰纸花是更为成熟的室内装饰剪纸。”藏经洞出土的纸花到底是不是用来装饰室内的，还是另有它用？有待进一步考证。这些纸花是由画在纸上的花裁剪制作而成的，龙安那进一步推断认为“它们也许是被当地寺庙制作而出售给香客作布施用的，香客为了还愿而购买并将供奉给佛像。”因为敦煌特殊的地理位置，再加上在唐代时佛教兴盛，处在丝绸之路重镇的敦煌莫高窟的香火很旺，吸引了南来北往的香客，他们除了布施钱财等，一些条件差的也会请艺人、自己剪刻或在当地寺院购买纸花供奉给佛祖用来还愿。所以，“尽管在中亚发现的其它唐代纸花是送葬用的，但因为在 17 窟没有发现其它送葬用品，这就说明这些纸花布施作为送葬品使用的。”谢生保认为藏经洞出土的纸花“是现今发现最早的纸花。为中国纸花的制作提供了最早的实物，但却不是纸花的初创，在此之前当有更早的创作，只是没有保存下来。”从而可知，藏经洞出土的纸花剪纸除了装饰洞窟，还被香客用作布施。纸花剪纸的年代应该早于唐代。

## 结 语

综上所述，在我国古丝绸之路沿线的甘肃敦煌和新疆吐鲁番遗存的北朝和唐五代剪纸艺术品的出土，其本身就有很高的历史价值和艺术价值，还有很深的现实意义。不仅填补了北朝和唐五代剪纸实物的空白，也为我国剪纸史提供了极为珍贵的图像实物资料，为学界研究中国民间剪纸在历史时期的演变增加了佐证，这充分证明了我民间剪纸有着悠久的历史，魏晋南北朝时期已经成熟，在唐五代时期已极为普及的历史真相。对了解魏晋南北朝唐五代时期丧俗习惯，中原汉文化与西域地域性文化融合过程有借鉴意义。

## 注 释：

- (1) 关于纸钱，据《事物纪原》卷 9 记载：“汉葬者有纸寓钱谓昏晚埋钱于圻中，谓死者之用。至唐王屿，乃于丧祭焚纸钱以代之也。”到了唐代，焚烧纸钱的习俗带有浓厚的佛教色彩，如《无常经讲经文》：“望儿孙，烧剩纸，相共冥间出道理。”《师师漫语话》：“顷刻中间，烧纸断送。”《庐山远公话》：“烧纸解禁，狂（枉）杀众生，如是之人，堕入地狱。”
- (2) 关于“对马团花”剪纸构图是“六边形”还是“八边形”？学术界也有不同看法：新疆维吾尔自治区报道（载《文物》1960 年第 6 期）中称“六角形”，《中国美术全集工艺美术编》（1988 年版）贾应逸对出土剪纸图录撰文中也称“六边形”。钱定一在《中国民间美术艺人志》（人民美术出版社，1987 年版，第 354 页）一二剪纸、灯彩、制花艺人一章中，提到吐鲁番阿斯塔那北区 306 号墓出土剪纸“另一件是土黄色纸剪成六角形”。王冠英在《中国古代民间工艺》（商务印书馆，1997 年版，第 120 页）中在剪纸一节中写到“另外两幅是对马（一说的对鹿）团花和对猴团花，团花几何内圈之外分别剪出 12 匹相对的马和 16 只相对的猴，造型非常复杂生动”。从 12 匹马可看出王冠英认为“对马”“六边形”。谢生保在《敦煌艺术剪纸》中，“对鹿剪纸，残存一小部分，圆心已无法分辨，仅存一段弧线。从残余形状看，可以判定为六边形团花图案，每边上各立相背的二鹿。两鹿尾梢相连，四肢直立。其中一鹿尚存犄角。”王连海在编著的《民间剪纸》（湖北美术出版社，2000 年版，第 4 页）概说中云，“对马团花剪纸，复原直径约为 25 厘米，中间为正六角形，是用一张纸三折后剪成的。”梁春兰在《中国民间剪纸技法教程》（甘肃人民美术出版社，2008 年再版，第 52 页，下面文字标注为“南北朝时对马团花（约公元 541 年）”剪纸图形，也为内正六边形）。以上学者认为“对马团花”剪纸构图为内六边形，共 12 匹马。王伯敏在《高昌对马》（山东美术出版社，2009 年版，5—10 页）中专门提到女儿王萍复原《对马》的过程，“这件残存三匹马的剪纸，经过手制与电脑的摹制试验，不能复原为‘四边形’，也不能复原成‘六边形’，只能复原为‘八角形’”。“否则，角度、线条位置都对不上”。笔者在撰写硕士论文的过程中，也根据当时出土的三匹残马资料，进行过还原，复制出来的图形有两种可能，一种是内正六边形，6 对，12 匹；一种是内正八边形，8 对，16 匹，后一种与王伯敏所说的观点一致，但也不排除有前一种的可能。

**基金项目：**本文为2016年度甘肃省社科规划研究课题“中国古代边疆地区文化交流与融合：以古丝绸之路出土剪纸为中心进行考察”阶段性成果（项目编号：2016YB142）。  
**张玉平**，女，甘肃民族师范学院美术系讲师，艺术学硕士。

- (3)1959 年新疆吐鲁番阿斯塔那 306 号墓葬出土剪纸的名称，学界有两种叫法，以王伯敏、仇凤皋、邓福星、程征、王树村、张玉平等为代表的称“对马团花”剪纸。以江玉祥、贾应逸、陈竞、谢生保为代表的称“对鹿团花”剪纸。经多方比对和复原试验，笔者认为“对马团花”。
- (4) 笔者认为唐代有在人日招魂的习俗，也有在人日剪人胜的习俗，但是这是两个习俗，不能合二为一，人日“剪纸为死者形象来招魂安葬”，是因招魂葬而产生的招魂剪纸。阿斯塔那北朝 306 号墓出土的束腰形、菱形“纸片”，也含有‘招魂’之意，有的可能为“招魂”而剪。相传猴子也有招魂的本领，“所以高昌人剪“对猴”团花剪纸入墓，与猴能招魂之说相吻合。”人胜是古代妇女们于人日剪彩或镂刻金箔为人形，贴于屏风或戴在发上，以讨取吉利的装饰物。显然与招魂并无关联，所以，笔者认为就因招魂剪纸剪于人日而与人胜扯到一起，未免牵强。
- (5) 民间剪纸中把招魂娃娃、送鬼娃娃、辟邪娃娃、送病娃娃等象征繁衍与保护的娃娃造型，统称为“抓髻娃娃”。焚化“送病娃娃”、悬挂“招魂娃娃”、张贴“送鬼娃娃”等行为，至今陕西、甘肃等地农村依然流行剪“抓髻娃娃”的习俗。
- (6) 民俗学家王伯敏先生著有《高昌五剪》一书，他把新疆吐鲁番古墓出土的五件团花剪纸，统称为高昌五剪。

## 参考文献：

- [1] 杨慧玲．唐五代宋初敦煌丧俗研究[D]．兰州：西北师范大学，2003．
- [2] 李妍容．唐五代敦煌婚丧礼俗概论[D]．兰州：兰州大学，2015．
- [3] 高晓丽．民间剪纸中的圆形造型研究[D]．开封：河南大学，2010．
- [4] 郑文林．隋唐五代西北地区丧葬风俗[D]．兰州：西北师范大学，2009．
- [5] 崔小清．中国剪纸的功能流变研究[D]．北京：中央美术学院，2016．
- [6] 张玉平．敦煌吐鲁番出土古代剪纸艺术品研究[J]．兰州：西北师范大学，2014．
- [7] 陈竞、新疆艺术编辑部编．从新疆古代剪纸谈中国剪纸渊源[M]．乌鲁木齐：新疆人民出版社出版，1985．
- [8] 仇凤皋．民间剪纸[M]．天津：天津人民美术出版社，1998．
- [9] 王伯敏．高昌对马[M]．济南：山东美术出版社，2009．
- [10] 王伯敏．中国民间剪纸史[M]．北京：中国美术学院出版社，2006．
- [11] 王贵生．剪纸民俗的文化阐释[M]．北京：北京大学出版社，2009．
- [12] 郑炳林主编．敦煌佛教艺术文化论文集[C]．兰州：兰州大学出版社，2002
- [13] 彭金章、王建军著．敦煌莫高窟北区石窟（第一卷）[M]．北京：文物出版社，2000．
- [14] 新疆维吾尔自治区博物馆．新疆吐鲁番阿斯塔那北区墓葬发掘简报[J]．文物，1960,(06)．
- [15] ロデリック・ウィットフィールド编辑．西域美术：大英博物馆·敦煌绘画参[M]．东京：讲谈社，1982．
- [16] 谢生保．丝绸之路上的剪纸艺术[J]．丝绸之路，1998，(04)．
- [17] 王晓庆．探赏丝绸之路上的剪纸艺术[J]．寻根，2008，(02)．
- [18] 陈竞．新疆民间剪纸[J]．新疆社会科学，1986，(03)．
- [19] 陈竞．新疆出土的古剪纸研究[J]．新疆社会科学，1984，(04)．
- [20] 江玉祥．吐鲁番出土剪纸研究[J]．民俗研究，2000，(01)．
- [21] 安尼瓦尔·哈斯木、艾尼瓦尔·艾合买提．吐鲁番阿斯塔那墓葬出土剪纸综述[J]．新疆地方志，2010，(03)．
- [22] 王连海．镂金传作胜荆俗剪彩为人记晋风——唐代剪纸述略[J]．装饰，1998(01)．
- [23] 张玉平．藏经洞出土《对鹿拜塔》剪纸图像考释——兼与高启安先生商榷[J]．西北美术，2014，(01)．



# 试论沧源岩画遗产的多重保护方法

——以沧源1、2、6号岩画点为例

苟爱萍

**摘要:** 岩画是重要的世界性文化遗产, 岩画遗产不可再生。但是, 目前已发现的岩画由于保护措施滞后, 很多岩画尤其是露天涂绘类岩画正在日渐消失。因此, 如何保护好已发现的岩画是岩画学界迫切需要解决的问题。中国岩画研究中心一行5人于2015年1月10日至20日, 对云南沧源1号、2号、6号岩画点展开为期一周的田野调查工作。在调查研究的基础上分析沧源岩画的保护现状, 提出沧源岩画的多重保护方法, 期望能对沧源岩画、露天涂绘类岩画以及其他地区岩画的保护起到现实作用。

**关键词:** 沧源 岩画 现状 保护 方法

**中图分类号:** J0      **文献标识码:** A

## 一、沧源岩画的发现、分布及地位

沧源县是山区县, 境内山多且河流交错, 属于亚热带气候类型, 气候温暖, 昼夜温差较大。沧源县境内树林茂密, 自然条件适合人类生活。据考古发现及出土文物资料可知, 在久远的古代, 这里就有人类在活动。现在, 居住在这片土地上的民族主要有佤族、傣族等。

20 世纪 60 年代中期 ( 1965 年 ), 汪宁生在云南省沧源县开展民族调查时, 首次发现了沧源岩画。随后, 对沧源岩画展开了正式调查, 经过 20 世纪六十、七十、八十年代的多次的岩画调查, <sup>(1)</sup> 沧源岩画逐渐被世人关注, 并随之而闻名于国内外。沧源当地的群众将沧源境内各处大山中山崖石壁之上的暗红色图画, 称之为崖画。“沧源崖画全部图形, 据我们粗略统计, 约有七百五十至八百个, 可识者不过十之二、三, 大体可识的图形归纳起来共可分为人物、器物、房屋、动物、神祇和神话人物、自然物、符号和手印七类。” <sup>(2)</sup>

“迄今发现的崖画集中分布于沧源县东北境。” <sup>(3)</sup> 目前, 在沧源境内所发现的岩画点有十处, 大致分布情况如下: 第一岩画点分布在距离勐乃东北方向的山崖上, 大约需要行进一个多小时的路程到达山下, 步行上山大约需要三十分钟即可到达一号岩画点, 一号岩画点的山路与二号和六号岩画点的相比坡度较平缓; 第二岩画点位

于丁来大寨通向曼坎大寨附近的山上, 距离丁来大寨大约需要半个多小时的路程到达山腰处的寨子, 从山腰处的寨子上山大约需要步行二十分钟左右, 到达二号岩画点需要攀爬一段非常陡峭的山坡; 第三岩画点位于曼坎大寨正南方向的山上, 从此寨出发大约需要一个多小时的路程; 第四岩画点位于曼坎大寨西南方向的山上, 距离曼坎大寨大约一个多小时的路程; 第五岩画点的方位与第四岩画点接近, 距第四岩画点大约为半小时的路程; 第六岩画点位于勐省的和平寨的山上, 从山脚开始上山, 大约需要步行一个多小时左右, 与第二岩画地点的山路相比较, 六号岩画点的山路稍显平缓; 第七岩画点位于和平寨的东北方向, 距离和平寨大约一个多小时的路程; 第八岩画点临近第七岩画点, 从第七岩画点向南出发, 行进半个多小时即可到达; 第九岩画点距离第二岩画点较近, 位置在第二岩画点正南方向, 距离第二岩画点大约需要一小时的路程; 第十岩画点位于贺勐的正西方向, 由贺勐上山大约需要一个半小时的路程可以到达该岩画点。<sup>(4)</sup> 根据汪宁生先生的研究和总结, 这些岩画点大多具有以下相似特点: “岩画地点都在山上, 海拔在 1200 米至 2000 米之间。有画的崖壁之前都有一块平地, 宽窄不一, 可供作画者立足; 或可供为数不多的人举行宗教仪式之用。绝大多数图形集中画在平滑的崖壁上, 凹凸

不平的崖壁上仅能见少量零散图形……距离崖前立足之地低者 1 米至 2 米, 高者可达 6 米至 7 米。” <sup>(5)</sup>

根据制作方法的不同, 岩画可分为涂绘类岩画与凿刻类岩画。中国的涂绘类岩画主要分布在西南地区的云南、广西、贵州等省区。沧源岩画属于涂绘类岩画, 沧源岩画具有考察完整、研究系统、数量较多、图像独特等特点。沧源岩画发现后, 在国内外声名显著, 首先是沧源岩画在中国西南岩画发现史中占有一席之地。其次是有关沧源岩画的田野调查与研究非常完整, 以汪宁生对沧源岩画的发现与调查及其著作《云南沧源崖画的发现与研究》为代表, 该著作在岩画与考古学术界具有较高的学术地位, 有关沧源岩画的研究至今仍然以汪宁生的研究最有影响力。第三是在西南岩画系统中, 沧源岩画具有数量多, 内容丰富, 图像独特、体系分明等特点。但是, 有关沧源岩画保护方法的研究至今仍相对滞后。通过将汪宁生著作中所收录的各岩画点的岩画图像, 与 2015 年田野考察中沧源岩画一号、二号及六号岩画点的岩画图像进行比对。可以看到, 20 世纪后半期闻名于国内外的沧源岩画, 当时不仅岩画数量多, 而且颜色较鲜艳, 图像较清晰。但是, 随着近 30 多年的经济建设与开发以及生态环境的日益恶化, 沧源岩画的存续现状非常令人忧虑。如今不仅岩画的数量在急剧减少, 岩画的颜色色泽暗淡, 岩画图像也在日益模糊与消失之中。尤其是距离地面位置较低的岩画, 由于离人近, 极其容易遭到人为因素的破坏, 增加了保护的难度。

## 二、沧源岩画的保护现状

岩画是不可再生的珍贵的文化遗产, 因此, 对岩画的合理保护是必要而紧迫的, 也是研究者需要关注与重视的首要问题。从沧源岩画一号、二号、六号岩画点的田野考察情况来看, 虽然, 有关部门做了相应的防护措施。但是, 沧源岩画的保护现状仍然令人忧虑。目前, 随着

自然因素、人为因素的各种破坏, 沧源岩画正处于逐步消失的危险边缘。

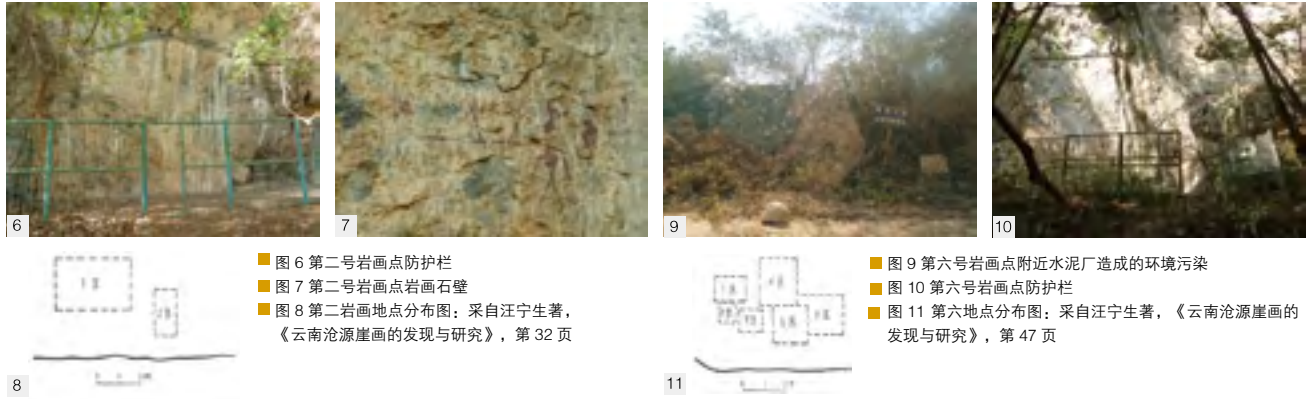
沧源境内第一号岩画点位于勐来乡岩画寨后山的半山腰处, 该岩画点已进行了旅游性开发, 向游人开放游览。一号岩画点的岩画涂绘在一块面积较大而且比较平整的山崖石壁之上。该山崖崖壁呈南北走向, 崖壁面朝西方, 山崖上端突出, 下壁微收, 前端有一块面积约为 70 平米左右的长方形平台。一号岩画点的岩画整个画面可分为六个区域, 整体岩画长约 30 米, 最高岩画距离地面大约五米左右, 最低岩画距离地面一米左右。崖壁中心地带岩画由于观看位置与岩壁间有天然形成的低矮沟渠, 画面距地面位置较高, 不易人为破坏, 但由于年代久远, 长期被阳光照射以及雨水冲刷, 因此, 部分画面模糊。文保部门在崖壁上端安装有防雨设施, 可以将雨水部分分流, 减少了雨水的冲刷破坏。在北入口处, 岩画绘制在低矮的崖壁之上, 崖壁上部缺少防雨檐, 崖壁下部缺少防护栏, 雨水的冲刷破坏和人为的双重破坏, 使得北入口处的岩画面面模糊不清, 难以辨认。总体来说, 一号岩画点中心部位的岩画保存一般, 北入口处的岩画保护状况较差, 部分图像已经消失。

第二号岩画点位于勐来乡丁来村的大寨与上寨之间的山崖之上, 崖壁朝南。山崖入口处虽然安装有防护栏, 但是已经遭到人为破坏, 失去防护作用。同时, 二号岩画点在近年山体自身的运动中, 崖壁曾经发生过比较严重的塌方, 涂绘有岩画的部分岩石已经剥离石壁。二号岩画点岩画分为左右两个区域。左边区域面积较大, 右边区域面积小。整体而言, 岩画数量现存不多。汪宁生在著作中曾经描述二号岩画点, “有画崖壁长约 25 米, 崖前平地宽 4 米至 5 米, 原有图形甚多, 现多因石灰浆所污损。仅中间部分崖面内凹, 上又有突石遮盖, 保存较好, 可分两区。” <sup>(6)</sup> 可见, 在 20 世纪 60 年代至 80



■ 图 1 第一岩画点上山环境    ■ 图 2 第一岩画点北口山崖  
■ 图 3 第一岩画点防护设施    ■ 图 4 第一岩画点岩画石壁  
■ 图 5 第一岩画地点分布图: 采自汪宁生著《云南沧源崖画的发现与研究》, 第 21 页





年代,二号岩画点的岩画面貌与当前的情况不同。目前,二号岩画点岩画数量不多,破坏比较严重。位置较高,不易碰触的岩画区域画面较清晰。位置较低的岩画几乎不能辨认形状,有些岩画被涂鸦遮盖,无法辨认,该岩画点人为破坏因素更甚。另外,塌方下来的岩画石未被采取任何防护措施。因此,这些塌方石壁上的岩画正在“消失”。

第六号岩画点位于勐省和平寨的山上,山下建有水泥厂。因水泥厂长期挖山采石,山体正在被破坏。挖山炸石污染了第六岩画点山崖附近的空气,空气中弥漫有大量灰尘,整个山下和山腰处尘土飞扬,环境异常恶劣。第六岩画点的岩画整体分为六个区域,崖壁面朝南方,崖前有一块平坦的空地。第六岩画点的岩画图像较密集,崖壁的上部凿刻有一条引水渠,保护岩画免受雨水剧烈冲刷。该岩画点中间部位的图像比较清晰,四周图像较模糊,崖壁下部岩画已遭到人为破坏,几乎无法用肉眼辨认。第六岩画点的保护现状非常令人担忧,主要是岩画点周边的环境状况恶劣,多年来,水泥厂生产中的不断挖掘与施工,对山中的生态环境造成不同程度的破坏,严重污染了当地的空气。这种现状如果任其发展下去,第六号岩画点山崖上的岩画图像很可能比其他岩画点岩画消失得更快。

通过对沧源岩画一号、二号以及六号岩画点岩画保护状况的分析可知,目前,对沧源岩画的保护现状不容乐观,不仅是一项必须尽快加强的紧迫任务,而且是一项需要多学科研究者积极参与的重要课题。若干年后,后人能否观看到沧源岩画的面貌,寄希望于今人在岩画保护方面所付出的各种努力。那么,需要采取何种措施与方法,对沧源岩画进行抢救性保护?需要采取多重性的保护方法。

### 三、沧源岩画的多重保护方法

与凿刻类岩画相比,露天涂绘类岩画更容易遭到破坏。对沧源岩画的保护应当采取多重保护法,除针对自然因素所产生的各种破坏而采取的相应措施外,对人类自身行为所造成的破坏也是重点防范及不可忽视的方面。应当在现实保护的基础上,采取多重保护方法,可能对沧源岩画的保护产生较好效果。

#### (一)资金支持与保护人才的培养

对岩画现状和存在问题进行详细登记造册,定期巡查,视不同情况给予不同程度的保护。同时,对岩画保护给予相应的专项资金支持。加紧对岩画保护、修复人员的培训,学习国外先进的涂绘类岩画的保护新技术,以便能够有专门人才及时修复受损岩画。建立图像文本资料库,吸收设计人才参与岩画保护工作,这些人才可以进行相关保护设施及宣传品的设计工作,设计的宣传标识既要具有文化气息,又要具有艺术气息,能够吸引观众的眼球,强化观者对岩画的保护和责任。

#### (二)电子数据保护方法

建立当地岩画的宏观与微观电子资料档案,微观层面采取图像摄影与图像摄像对各岩画点岩画相关数据进行详细记录。宏观层面是建立各岩画点完整的三维数码图像数据库,并构建集岩画所处环境、地形方位、岩画点的整体三维影像图以及卫星定位图。使岩画的实地情况通过三维空间影像呈现,既是对当地岩画的整体分布状况的展示,也是对各岩画点完整状况的记录与展示。在微观与宏观层面所建立的岩画图像数据库信息,对于以后的研究者而言,这些数据库信息与资料是最详细的电子档案。研究者在实地考察各岩画点的信息的基础上,通过三维影像能够宏观地把握当地岩画分布的整体全貌。摄影和摄像与三维电子档案的建立是对当地岩画遗址的

微观记录与宏观呈现,现实性强。同时,不断更新技术,学习其他地区岩画记录的新方法、新手段、新理念。

#### (三)岩画的物理、化学保护方法

在防止雨水冲刷对岩画的破坏方面,第一号、二号、六号岩画点均采取了在崖壁上部开凿引水槽的措施,将雨水进行分流,使雨水沿着引水槽流至地面,减少了雨水对岩画画面的大面积冲刷破坏。在第一岩画点上方还设立有防雨檐,也是为了防止雨水的冲刷破坏。对此,有人持不同意见,认为不必设立防雨檐。理由是第一次雨水冲刷可能造成化学反应,使得雨水与颜料发生化学反应,在岩画表面形成结晶层,第二次或者第三次的雨水冲刷可能会冲掉已经结晶的结晶层,会使得图像不被破坏而保持原貌。该观点在理论上有些道理,但是,在现实之中,无法做到让雨水保持规律性而不破坏岩画本身,而且第二次雨水冲刷同样会形成化学反应。云南沧源地区多为石灰岩石质,从诸多钟乳石的形成来看,雨水的多次冲刷还会形成更厚的结晶层。因此,结晶层冲刷理论只可能停留在理论层面,现实性并不确定。所以,在有条件的岩画点需要设立防雨檐,起着对雨水破坏的防护作用,设立防雨檐在现阶段是一种比较有效的物理保护方法。对于崖壁内部渗水,石灰浆对岩画的破坏,需要邀请地质专家进行实地勘察,采取切断崖壁水源,使崖壁附近水源改向等措施予以防护。还需要邀请化学专家参与研究,研发考虑光照程度,温度、水的酸碱度等多种因素在内的且不易于岩画色料发生化学反应的透明防护液,能够定期对岩画图形涂抹透明保护液,定期清理氧化物等措施,可以有效防止石灰水浆以及其他化学因素对岩画造成的氧化及化学腐蚀破坏。

#### (四)及时管理脱落的岩画石

当地文管部门应当管理好塌方岩石上的岩画,定期检查各岩画点岩石有可能会出现的松动情况,对于松动的岩石采取加固等措施,防止岩石脱落。另外,由于山体的自然运动、地震等不可抗拒因素造成已经脱落的岩画石,仍然需要采取相应保护措施。不应当将其视为无用之石,对岩石上的岩画弃之不理。依然要将这些已经剥离的岩画石保管好,将这些岩石之上的岩画保护好。在现实保护条件下,脱落的小型岩画石块容易被移动和被盗,这些已经脱落的小型岩画石块,在进行详细登记并记录清楚该岩画石的数据、地理位置等情况后,可搬至文物管理部门保存或者放置于当地博物馆内,以备日

后研究者的研究和查询。对于体积较大,不宜搬动的岩画石,剔除由于盗窃原因而不得不动岩画石块的因素外,应当倡导原生态——原址和原貌的岩画保护措施,有条件的地点可以在岩画石四周设置围栏和防护棚。无条件的可以设置告示牌,告知当地人该岩石为岩画石,需要保护,不可挪走或者它用。

#### (五)岩画保护的教育措施

沧源县地处西南边陲,由于需要劳力、经济问题等原因,当地人对儿童接受教育不够重视,许多少年经常辍学在家。辍学在家的孩子经常上山放羊、砍柴,孩童们在闲暇之余可能会在有岩画的岩石上进行无意识的胡乱涂鸦,也成为对岩画破坏的隐患之一。对当地人的岩画知识和保护意识需要进行深度的普及,尤其需要加强对儿童及青少年的深度科普,更加需要加强对辍学儿童岩画保护方面的普及教育。在教育中,应当注意教育与科普方式的灵活性、适度性和亲切性,避免灌输式的教育。采取青少年易于接收的教育方式,诸如岩画保护游戏软件的开发和制作科普性质的书籍与动画片,使岩画保护成为每个人义不容辞的责任。对于各处岩画点,设立电子眼监控系统,还需要增加游人的文物保护意识以及对文物破坏行为的惩戒措施。使人们在心理上产生强烈的保护思想才是最重要、最迫切的策略。对故意破坏和偷盗岩画石的行为,按照相应法律程序对行为人施以相应的法律处罚。

#### (六)岩画点周围大、小环境的评估与保护

增设或者加固各岩画点周围的护栏,使游人与岩画保持一定距离,减少人为破坏。专人定期检查护栏情况,以便及时进行维护和修复。对周边不利岩画保护的设施,诸如:水泥厂的开山采石等破坏污染环境的工业设施,应该及时予以清理或者迁移,以免因长期开山采矿及其他生产对岩画造成整体性的物理及化学破坏。城市空间的扩张、人口数量的膨胀以及不合理规划建设用地等原因,造成土地山林被大面积过度开发和使用。很多地方的政府由于利益的驱使,不经过严格的科学论证就随意将土地资源开发,不仅造成巨大的浪费,造成短时间内不可逆转的环境破坏,还造成了动物、植物及文物资源的日益破坏。很多岩画点不仅存在周边环境恶化问题,还存在被过度开发的危险,过度的开发和不恰当的保护同样会造成岩画消失。因此,应该在土地及山林的开发使用上采用有良知专家的建议,对开发项目进行理性评估、客观评估,环境评估和文化评估。经过评估和研判后,



# 通天河流域两岸岩画对比研究

张晓霞

**摘要：**通天河为玉树境内的长江干流上游段，该地区的岩画沿着通天河流域两岸分布，河流将岩画分布区自然划分为北岸区和南岸区。本文通过对北岸区和南岸区岩画的类型、内容、题材、数量、制作方式进行对比，对这两个区域的图像风格、动物分布、生计模式、文化内涵、年代等方面进行全面的对比，最后得出结论：北岸区岩画的相对年代要早于南岸区。

**关键词：**通天河 岩画 图像 比较

**中图分类号：**J0      **文献标识码：**A

根据现有材料，我们已掌握通天河两岸 34 个岩画点的图像和数据，岩画图像个体数量达 1767 个，分布在四个行政区域中，包括曲麻莱县、称多县、治多县和玉树市。这些岩画凿刻在露天的崖壁和岩石上，部分图像已被后

期的摩崖石刻和字符叠压覆盖。这些岩画的题材以动物为主，动物图像中又以牦牛、鹿的比重最大，其他还有一些人形、符号、车辆图像等。在进行资料的统计分析时，笔者发现通天河流域南北两岸的岩画不管在数量、类型、

计。旅游开发不应当成为某些人和集团攫取利益的手段，开发应当与科普相结合，而不是为了获取经济收入和追求业绩。如果尚未做好相应防护措施，也未曾经过科学论证，为了保护好岩画资源，将岩画静默在大山深处可能也是一种保护方法。即使这样，岩画遗产最终仍然需要被研究者探索以及被人们所认识与了解。因此，必须要将数千年前遗留下来的珍贵岩画遗产保护好，这是今人义不容辞的责任。

**注 释：**

(1)(2)(3)(4)(5)(6) 汪宁生：《云南沧源崖画的发现与研究》，文物出版社 1985 年版，第 7—9 页、第 68 页、绪论第 1 页、第 21—63 页、第 13 页、第 32 页。

**参考文献：**

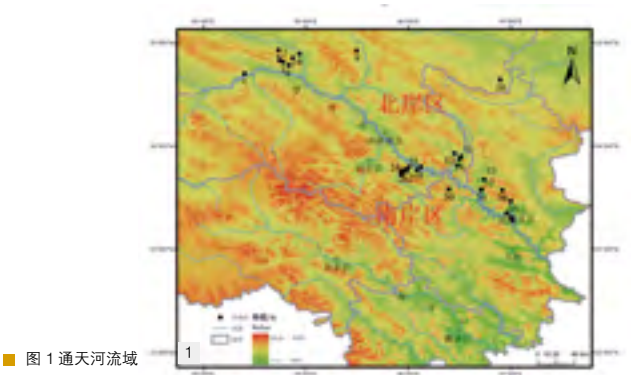
[1] 陈兆复：古代岩画 [M]. 北京：文物出版社，2002.

[2] 文物出版社编：中国岩画 [M]. 北京：文物出版社，1993.

[3] 范琛：略论岩画的实体保护——以云南省沧源岩画实体保护为例，三峡论坛（三峡文学·理论版），2010，（5）.

[4] 李浩、彭晓娟：贵州岩画资源的保护现状调查研究 [J]. 贵州民族研究，2013，（6）.

**基金项目：**本文为国家社会科学基金课题“中国西部岩画遗产的保护、开发与利用研究”阶段性成果（项目编号：10BM2030）。  
荀爱萍，女，西安美术学院副教授，中央民族大学中国岩画研究中心博士研究生。



题材，还是在制作方式和风格方面都表现出较大的差别。本文就从岩画本体出发，划分南北岸区区域进行比较，以期从具体数据中得到一些答案，并试图探寻形成这些差异背后的原因。

### 一、区域划分

通天河流域<sup>(1)</sup>所处的地区在青藏高原中南部，气候属于高原亚寒带半湿润地区，除少量河谷地，大部分地区的年均温在 0℃以下，年均温度从东南部 2℃向西北部递减至零下 4℃，降水量从东南部 700 毫米向西北部降至 100 毫米。<sup>(2)</sup>一些海拔较低的河谷地区自然环境相对好一些，有较密集的植物分布和野生动物资源。但大部分地区还是呈现出高原地区的空气稀薄、热量少、自然灾害频繁等特征。通天河流域的干流自西向东而流，河流自然形成了一道界限将岩画分布区域划分为北岸区和南岸区（如图 1）。除了南岸的支系水量丰于北岸，两岸自然环境的差异并不明显。但就岩画来说，两岸呈现出不同的面貌。

北岸区包括曲麻莱县和称多县，岩画分布地区的海拔约为 4200 米至 5200 米，包括有 21 个岩画点，勒池岩画、昂拉岩画、娘扎巴玛岩画、荣雄岩画、章玛岩画、章囊岩画、智隆岩画、塔琼岩画、宗青岩画、谐青岩画、统吉岩画、格玛岩画、曲孜岩画、尼希查加岩画、东果岩画、庚卓岩画、卡隆岩画、拉贡岩画、赛康岩画、珠姆棋、木莫桑朵岩画、木秀岩画、拉贡岩画。南岸区为治多县和玉树市，岩画分布地区的海拔约为 3600 米至 4200 米，包括有 13 个岩画点，毕色岩画 1、毕色岩画 2、普卡贡玛岩画、冷培塔岩画、角考岩画、尕琼岩画、章齐达岩画、岗龙沃玛岩画、云塔岩画、布朗岩画、麦秀岩画、觉色岩画。

### 二、北岸区与南岸区的岩画类型统计与分析

在区域划分后，我们按照区域对所有岩画进行分类统计。根据表一、和表二的统计结果，可知北岸区共有 1307 个岩画个体，占通天河流域岩画总数的 74%。

北岸区岩画类型数据统计表				
题材	曲麻莱县	称多县	合计	占北岸岩画总数
动物	136	118	254	65.34%
人	110	6	116	8.88%
符号	11	20	31	2.37%
植物	0	1	1	0.08%
帐篷	0	6	6	0.46%
车辆	10	2	12	0.92%
工具	8	3	11	0.84%
建筑	4	7	11	0.84%
宗教器	0	1	1	0.08%
其他	9	0	9	0.71%
不明	273	31	304	23.30%
总计	1112	195	1307	100%

南岸区岩画类型数据统计表(460)				
题材	玉树市	治多县	合计	占南岸岩画总数
动物	114	225	339	73.70%
人	23	20	43	9.35%
符号	1	17	18	3.91%
植物	1	2	3	1.09%
帐篷	0	1	1	0.22%
车辆	0	1	1	0.22%
工具	2	6	8	1.74%
建筑	0	5	5	1.09%
宗教器	2	1	3	0.65%
不明	19	29	48	10.41%
总计	130	330	460	100%

南岸区共有 460 个图像个体，占通天河流域岩画总数的 26%。首先从数量上看，北岸的岩画数量远远多于南岸，且种类也比南岸更加丰富。北岸区的曲麻莱县的岩画数量最为突出，为 1112 个个体，占通天河流域岩画总数的 62.93%。由此可知，通天河流域的岩画虽沿岸分布，但从数量和分布密集程度来看，曲麻莱县数量最多，分布最为密集。

曲麻莱县位于通天河流域的西北部，是长江黄河的主要水源涵养地，平均海拔在 4500 米以上，植物、动物、矿产等各类资源丰富。岩画之所以集中在曲麻莱，是因为曲麻莱境内的渡河要道——七渡口。玉树地区本就是汉地通往卫藏的重要途径，通天河流域更是重要的一条古道。<sup>(3)</sup>而位于曲麻莱的七渡口，具有河床最宽、分支最多、河水最浅等渡河的关键要素，成为一个重要的交通枢纽，至今仍发挥着重要的作用，有诸多重要的历史人物先后往来于七渡口。就在七渡口北岸的昂拉村，发现了大量的岩画（50 幅岩画、638 个图像）。岩画被凿刻在较大的岩体上，每个向阳的平整的石面都可以找到凿刻的痕迹。岩画的内容丰富，以动物为主，牦牛（210 个）、鹿（36 个）、豹（22 个）图像为主，鹰、羊、马图像等较少。其他还有人形、符号、车辆图像等。在昂拉岩画点附近，还有智隆、章囊、章玛等岩画点，形成



北岸区动物岩画三类数据统计表						
题材	种类	曲麻莱	称多	合计	占北岸动物总数	占北岸岩画总数
动物	牦牛	601	48	449	52.68%	38.33%
	鹿	90	39	129	15.11%	9.87%
	羊	35	7	42	4.92%	3.21%
	豹	47	2	49	5.74%	3.73%
	飞禽	29	0	29	3.39%	2.22%
	马	14	4	18	2.11%	1.38%
	犬	33	6	39	4.57%	2.98%
	其他	87	12	99	11.59%	7.58%
总计		736	113	854	100%	65.34%

南岸区动物岩画三类数据统计表						
题材	种类	玉树市	治多县	合计	占南岸动物总数	占南岸岩画总数
动物	牦牛	58	58	136	46.12%	29.57%
	鹿	36	64	92	28.61%	21.09%
	羊	5	26	31	9.14%	6.74%
	豹	2	8	11	3.24%	2.39%
	飞禽	4	6	10	2.93%	2.17%
	马	9	7	11	3.24%	2.39%
	犬	17	12	29	8.53%	6.30%
	其他	7	7	14	4.17%	3.04%
总计		114	225	339	100%	73.69%

北岸区人形岩画数据统计表						
题材	种类细化	曲麻莱	称多	合计	占北岸人形总数	占北岸岩画总数
人	猎人	3	0	3	2.78%	0.23%
	骑手	61	2	63	37.88%	4.92%
	交媾	1	0	1	0.82%	0.08%
	舞者	2	1	3	2.78%	0.23%
	其他	43	3	46	41.82%	3.52%
总计		110	6	116	100%	9.88%

南岸区人形岩画数据统计表						
题材	种类细化	玉树市	治多	合计	占南岸人形总数	占南岸岩画总数
人	骑手	2	9	11	25.58%	2.39%
	舞者	8	3	3	6.98%	0.63%
	佛像	2	0	2	4.52%	0.42%
	其他	13	9	22	51.16%	4.73%
总计		25	20	45	100%	9.34%

北岸区符号岩画数据统计表						
题材	种类细化	曲麻莱	称多	合计	占北岸符号总数	占北岸岩画总数
符号	卐	2	9	11	35.48%	0.84%
	回纹	6	3	9	29.03%	0.69%
	西夏文	0	2	2	6.43%	0.15%
	太阳	1	0	1	3.23%	0.08%
	六字星	0	1	1	3.23%	0.08%
	其他	2	5	7	21.58%	0.53%
总计		11	20	31	100%	2.37%

南岸区符号岩画数据统计表						
题材	种类细化	玉树市	治多	合计	占南岸符号总数	占南岸岩画总数
符号	卐	0	9	9	50%	1.98%
	其他	1	8	9	50%	1.98%
总计		1	17	18	100%	3.91%

了一个有岩画密集分布的岩画圈。这些岩画在通天河流域岩画整体中占有重要的比重。这些密集分布的岩画点与其所处的交通要道有密不可分的关系。

除此之外，我们根据表一、表二类型统计数据可知，通天河流域岩画的车辆绝大多数分布在北岸（共计 13 个

车辆图像，12 个分布在北岸区，1 个分布在南岸区）。青藏高原地区，除通天河流域之外，青海的卢山岩画点、野牛沟岩画点以及近日发现的札达度日坚岩画点中，也都发现了车辆岩画。而通天河流域车辆岩画的分布格局的特殊性，显示出本地区岩画中车辆图像的传播路线问题。从世界范围来看，车辆岩画的发现主要集中在欧亚草原，其他地区有零星分布。青藏高原地区的车辆岩画数量不多，点较分散，不成系统，我们无法从岩画图像材料来考证岩画的传播路线。通天河流域河谷开阔、河槽宽，在古代，两岸人们的往来只能通过渡口通过，一定程度上阻隔了两岸的交通往来文化交流。所以，仅从通天河流域的车辆岩画分布来看，车辆岩画的传播似乎受到了通天河流域的阻隔。

表三、表四为南北岸区的动物岩画的数据统计表。由表可知，两岸的岩画题材都以动物为主，北岸区的动物占到 65.34%，南岸区的动物为 73.69%。从动物群落组成结构来看，两岸基本一致，牦牛图像占了较大的比重。但从各种动物类型所占比例来看还是有些变化。牦牛是高寒地区特有的牛种，生活在 3000—5000 米海拔的青藏高原及其毗邻高山地区。牦牛岩画分布的核心地带为西藏和青海，通天河流域岩画中动物也以牦牛居多，制作方式以凿刻为主，显示出青藏高原岩画系统的特征。由表可知，鹿、羊和犬图像所占比例上升，鹿图像占北岸区的 15.11% 与南岸区的 28.61% 相比较，上升幅度较为明显。鹿在青藏高原地区具有特殊的地位，在西藏和青海其他地区的岩画点均有发现，且数量不容小觑。鹿不仅仅是青藏高原的一种分布较广的动物，还是宗教中重要的通天的媒介。这给岩画中鹿图像赋予了更多神秘的色彩。

从表五、表六南北岸区人形岩画统计数据我们可知，北岸中出现了猎人，且骑手图像增多，尤其在曲麻莱地区，骑手图像数量占有较大的比例。骑者的图像不外乎是关于两种主题的表达：狩猎与放牧。由此可知曲麻莱地区岩画主题更多是与生计模式相关，从表七也可知，曲麻莱地区具有象征意义的符号图像较少，与佛教信仰有关的图像也较少，表现动物和狩猎场面较多。在青藏高原岩画系统中，早期的岩画内容往往是非佛教的，佛教传入的初期约为公元 1 至 2 世纪，在公元 5 至 8 世纪才开始流行<sup>〔4〕</sup>，此时岩画中多出现佛像、佛塔和佛教符号的图像。南岸区发现了多个佛像和佛塔图像，制作方式较为成熟，为金属器在石面凿刻，痕迹清晰，这类图像一般所处的时代较晚。由此

我们可知，较北岸区以狩猎和放牧为主的题材，南岸区发现了更多具有佛教题材的题材，从整体上判断其年代，北岸区大部分岩画应该早于南岸区。

### 三、北岸区与南岸区的岩画制作方式统计

除了曲麻莱县巴干乡的谐青岩画较为特殊，为涂绘岩画<sup>〔6〕</sup>，其他地区岩画的制作方式都为凿刻（广义）。凿刻类的我们又可以具体分为通体凿刻、凿刻、磨刻、线刻、涂绘五类。之所以将通体凿刻单独划分出来，是因为这种制作方式仅在青藏高原岩画中常见，与国内其他地区岩画制作方式相比较为特殊。从通体凿刻的痕迹来看，是用金属器或硬度较高的石器在岩石上反复敲啄形成点状，无数的点状形成了“剪影式”的各种形象。通天河流域中的牦牛绝大多数就采用这种通体凿刻的制作方法，昂拉岩画点最具有代表性。从制作技术特征来看，通体凿刻在表现手法上拙朴简单，反映了人们对于物体整体外形的特征的认识和观察，是一种相对原始的制作方法。<sup>〔6〕</sup> 凿刻法是指除了通体凿刻的一般凿刻方法，一般用点成线，具有明显的凿刻痕迹，点不成面。这种制作方式 在北方草原岩画中常见，较通体凿刻，时代略晚。此处的磨刻法是指在凿刻后具有明显的磨刻痕迹，技术更加成熟，线条更加准确，称多县称文镇贝隆沟的东果岩画较为明显。<sup>〔7〕</sup> 线刻法是指用金属工具在岩石上凿刻出深浅粗细不同的线条，横断面多成“V”字型。这种制作方式所表现的图像更加生动，具有装饰性。这种制作技术的产生和普遍使用应当是在大量金属器出现后，所以时代可能不会太早。<sup>〔8〕</sup>

在此基础上，我们进一步分析通天河流域两岸岩画的制作方式。从表九我们可知，通体敲凿在北岸区所占的比例达到 73.60%，而南岸区则为 32.60%，由这一数据我们可知，北岸区岩画的制作方式显出更加原始的特征，比较南岸区，年代更久远。除此之外，我们从统计数据可知，南岸区以凿刻方式为主，伴有年代较晚的磨刻和线刻方式，

### 结 语

由于岩画图像的识别较为困难，可能会造成统计数据与实际情况的微差。但就通天河流域岩画的整体面貌来看，岩画主题内容明确，我们所得出的结论应该与实际基本吻合。

首先，就通天河流域岩画的整体结构来看，岩画主要集中在分布在北岸区，占总量的 74%。北岸区的曲麻莱

题材	北岸数量	所占总量比例	南岸数量	所占总量比例
通体敲凿	562	73.60%	150	32.60%
凿刻	325	34.90%	271	58.90%
磨刻	13	1%	17	3.70%
线刻	3	0.30%	22	4.80%
涂绘	4	0.30%	0	0

县岩画数量最多且分布最为密集，单体数量达到 1113 个，这可能与其处在特殊交通要道有关。除此之外，北岸区发现的 12 幅车辆岩画，更加证明此地作为重要交通枢纽所起到的文化交流作用。而南岸区却并未发现如此多的车辆岩画，河槽宽且难渡的通天河可能起到了一定阻隔作用。其次，从岩画内容与类型上来看，通天河流域岩画以动物题材为主，可识别动物占岩画总数约有 1100 余幅，占通天河流域岩画总量的 67.52%。在动物岩画中，牦牛题材的最为普遍，牦牛的个体数量达到 585，为动物总数的 49.03%。其次为鹿、羊、马等。南北两岸就动物群落组成来看，基本一致。但从题材看来，北岸区的狩猎、放牧主题较多，而南岸区多以佛教题材为主，在制作年代上，北岸区应该比南岸区早一些。根据南北两岸制作方式的比较，北岸以通体敲凿制作方式为主，南岸以凿刻、线刻方式为主，而通体凿刻这种制作方式在技术和风格上往往又早于凿刻和线刻。综合通天河流域南北两岸岩画的题材、类型、制作方式我们可得出结论，北岸区的大部分岩画的制作年代比南岸区相对更早。

#### 注 释：

- (1) 通天河为玉树境内的长江干流上游段，从沱沱河与当曲汇合处的囊极巴陇为起点，流经曲麻莱县、治多县、玉树市，至巴塘河口段后易名为金沙江。通天河河床海拔高 3000 ～ 4000 米，东经 92° 54′ 48″、北纬 34° 05′ 38″ 至东经 97° 14′ 48″、北纬 32° 58′ 34″，全长 813 公里，流域面积 13.8 万平方公里。
- (2) 尼玛江才：《玉树岩画·通天河卷》，青海人民出版社，第 138—139 页。
- (3) 尼玛江才：《玉树岩画·通天河卷》，青海人民出版社，第 12 页。
- (4) 霍巍：《从考古材料看吐蕃与中亚、西亚的古代交通——兼论西藏西部在佛教传入吐蕃过程中的历史地位》载《中国西藏》1996 年第 2 期。
- (5) 尼玛江才：《玉树岩画·通天河卷》，青海人民出版社，第 28 页。
- (6) 李永宪《西藏原始艺术》河北教育出版社 2000 年版，第 151—153 页。
- (7) 尼玛江才：《玉树岩画·通天河卷》，青海人民出版社，第 30 页。
- (8) 李永宪《西藏原始艺术》河北教育出版社 2000 年版，第 151—153 页。

#### 参考文献：

- [1] 尼玛江才：玉树岩画·通天河卷 [M]. 西宁：青海人民出版社，2016.
- [2] 李永宪：西藏原始艺术 [M]. 石家庄：河北教育出版社，2000.
- [3] 霍巍：从考古材料看吐蕃与中亚、西亚的古代交通——兼论西藏西部在佛教传入吐蕃过程中的历史地位 [J]. 中国西藏，1996，（2）.

张晓霞，女，中央民族大学民族学与社会学学院中国岩画研究中心在读博士。



# 辽阳墓室壁画门吏、门犬形象初探

林泽洋

**摘要：**门吏、门犬是辽阳壁画墓中常见的装饰题材，通常绘制在墓门两旁的门柱之上，通过对其初步分类、分期，发现辽阳地区壁画墓中门犬、门吏题材发展演变的规律，从门吏、门犬并用到单一使用门犬或门吏，直至消失。自燕国设置辽东郡以来，辽东地区始终与中原地区保持着密切的联系，东汉末年至曹魏时期，辽东地区的局势相对稳定，大量的中原人口迁居于此，门吏、门犬这种源自东汉中原地区壁画墓、画像石墓中的装饰题材也随着而来，并对周边地区产生了一定的影响。

**关键词：**辽阳 壁画墓 门犬 门吏

**中图分类号：**J0      **文献标识码：**A

辽阳地区壁画墓的发现与研究，至今已经有了将近90年的历史，其中对辽阳地区壁画墓的编年与分期问题已经有了初步的认识，为整个辽阳地区壁画墓的深入研究提供了较为良好的开端。门犬、门吏的形象是辽阳地区壁画墓中常见的装饰题材，本文依据现有的考古资料，对辽阳地区门犬、门吏的形象的组合关系、形式、渊源等问题，进行初步的探究。

### 一、资料梳理与分类

目前门犬和门吏形象在辽阳汉魏晋墓中见发掘报告的有：1943年李文信调查的北园1号墓，西南耳室的仓廩图中右下方绘有横卧白犬一只，图中题有墨书“万石”<sup>〔1〕</sup>，又1944年发现棒台子屯画壁古墓，即棒台子1号墓，墓门两旁立柱的外侧和内侧绘有门吏二人和守门犬两只<sup>〔2〕</sup>；1951年夏窑厂工人取土发现三道壕第四现场壁画古墓，墓门处绘有门吏，发掘报告中称其武士装束，像较高大，遭坍塌石板掩埋，像已不存<sup>〔3〕</sup>；1955年，清理发掘三道壕第1号壁画墓，在墓门左柱石侧面上部绘有门犬一只<sup>〔4〕</sup>；1956年清理辽阳棒台子2号墓，墓门两侧左右小室前壁各绘有门吏一人，二门吏皆作武士状，头戴红黑幘，顶饰红结，墨履<sup>〔5〕</sup>；1957年发掘辽阳市南雪梅村1号壁画墓，墓中出土残石板一块，报告称从形象来看极似门犬<sup>〔6〕</sup>；1959年辽阳市北郊发现了北园2号墓，墓中墓门内左侧绘有一门吏，约高70厘米，面向右侧，身披甲衣着短裤，头戴圆形发髻，左手持弓，右手持剑，墓门右侧绘有门

犬一只，墨线勾勒，只残存头部<sup>〔7〕</sup>；1978年辽宁省博物馆发掘北园3号墓，墓中左侧耳室中绘有门吏一人，着白色长衫带黑幘，手持弓箭，在墓中西耳室绘有属吏门犬图，图中下部画有一只门犬，体型壮硕<sup>〔8〕</sup>；1983年辽宁省博物馆和辽阳市博物馆联合发掘辽阳旧城东门里壁画墓，墓门内侧板形立柱东面绘有门吏一人，着右衽短衣，右手持方盾一面及环首铁刀一把，神情严肃，作守卫状，又绘有门犬一只<sup>〔9〕</sup>；1995年辽宁省文物考古研究所发掘南环街壁画墓，墓门中间立柱东侧绘有门吏一人，门吏面向东，口衔弩箭，双手持弩向下<sup>〔10〕</sup>；2004年辽宁省文物考古研究所发掘辽阳电力设备有限公司厂区内三座壁画墓，其中LDM1墓室正门中间立柱东壁绘有门吏图，面部彩绘已经脱落，人物双手持弩，口衔弩箭。根据辽阳壁画墓中门吏、门犬形象的不同，将其各分为三型。

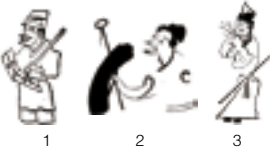

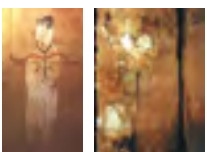



门吏根据服饰、手持物的不同分为三型：

A型门吏作武士状，带红白幘，身穿交领紧身短衣。持方形长盾和环首长刀，面部外侧，髯眉蜷立。例如棒台子一号壁画墓（图表一，1）、东门里壁画墓（图表一，2、3）。

B型门吏头戴黑幘，身穿交领袍，黑缘领袖，着黑履。手持物有弓、弩之分，本文在此不再做细分。例如北园三号墓持弓者（图表一，4）、辽阳电力设备有限公司LDM1持弩者（图表一，5）。

C型门吏作武士装束，面向右侧，仰面睜目，左手持盾，动态夸张。例如棒台子二号壁画墓（图表一，6）

图表一 辽阳壁画墓门犬、门吏形象分类

	门吏	门犬
A型		
B型		
C型		

■ 1. 棒台子1号墓 2、3. 东门里墓 4. 北园3号墓 5. 辽阳电力设备有限公司LDM1 6. 棒台子2号墓 7. 北园1号墓 8. 棒台子1号墓 9. 东门里墓 10. 北园3号墓

门犬根据动态的不同分为三型：

A型 俯卧状，双耳微圆而竖，犬目注视仓门。例如北园1号墓（图表一，7）

B型 蹲踞装，犬身瘦长，细颈竖耳，颈系红绳。例如棒台子1号墓（图表一，8）、东门里壁画墓（图表一，9）。




C型 蹲踞装，犬身壮硕，双耳竖直，张口向外，目视前方，姿态凶猛。例如北园3号墓（图表一，10）。

### 二、分期与演变

辽阳地区发现的魏晋壁画墓至今已有30座，前人已经对辽阳壁画墓的分期做了许多工作，主要有二期说、三期说、四期说、六期说这几种观点<sup>〔11〕</sup>，其中以三期说的研究居多。本文在前人对辽阳壁画墓分期的基础上，对出现门犬、门吏形象的10座壁画墓进行分期，根据墓葬形制的演变，将辽阳地区门犬、门吏形象分为三期（图表二）。

第一期，年代大致在东汉中期偏晚，有墓葬三座：辽阳旧城东门里壁画墓、北园1号墓、棒台子1号壁画墓。这三座墓都属于中、大型墓葬，其中东门里墓的形制较为特殊，并没有辽阳地区壁画墓典型的回廊结构，但墓室使用石板、石挑搭建的双棺室结构，还是符合辽阳地区的壁画墓的形制特征，发掘报告中记载东门里墓中出土的随葬品时代特征较早，发掘者认定东门里壁画墓的时代大致为东汉中期偏晚。北园1号墓、棒台子1号壁画墓属于多回廊的大型墓葬，面积约为30平方米以上，

图表二

	墓葬形制	时间
第一期		东汉中后期
第二期		曹魏时期
第三期		魏晋之际

■ 1. 东门里壁画墓 2. 北园1号墓 3. 棒台子1号墓 4. 北园2号墓 5. 南环街壁画墓 6. 三道壕1号壁画墓 7. 棒台子2号墓 8. 车骑墓 9. 南雪梅1号墓

在棺室的周围通过回廊连接耳室、小室、明器台、墓门等，这是典型的辽阳地区壁画墓的形制。北园1号墓中题有“季春之月漢”的朱书，这一期，辽阳地区壁画墓中门犬和门吏的形象开始出现，门吏形象常见A型、门犬形象常见A型和B型，门吏的形象整体呈武士状，持方盾和环首刀，门犬姿态由俯卧状变成蹲踞状，门吏和门犬的绘制位置也大多在墓门或墓门旁的立柱之上。同时，门吏和门犬的数量不定，棒台子1号墓中绘有门吏二人、门犬两只，东门里墓中绘有门吏二人、门犬一只，但门吏和门犬图像是相互组合出现的。

第二期，年代大致在曹魏时期，有墓葬5座：北园2号墓、北园3号墓、三道壕1号壁画墓、南环街壁画墓、辽阳电力设备有限公司LDM1。这几座墓葬属于中小型墓葬，棺室左右两侧的回廊已经消失，只保留了前后回廊，耳室的数量也大大的减少，墓室中棺室的数量开始增加，中型墓一般有2—3个棺室，汉末曹魏时期辽南地区家族墓地兴盛，流行家族合葬墓，辽阳地区壁画墓棺室增多应当受到了辽南地区的影响。

这一期，门吏流行B型，门犬流行B型，也出现了C型。门吏形象有较大的改变，动态逐渐消失，呈站立状，手持物由方形盾、环首刀变成弓、弩，服饰也由交领紧身的短衣，变成宽松的交领袍，门犬的形态由客观的写实面貌而变得逐渐夸张。该期中门犬、门吏图像的组合还可以见到，



如北园3号墓出现了C型门吏和C型门犬,北园2号墓发掘报告记载墓门内侧左面绘有持弓披甲武士,右侧绘有门犬。门犬和门吏的图像更多的开始单独出现,如南环街壁画墓出现C型门吏,三道壕1号壁画墓出现C型门犬,辽阳电力设备有限公司LDM1出现C型门吏。

第三期,年代大致在魏晋之际,有墓葬3座:棒台子2号墓 南雪梅1号墓、车骑墓。这一期的三座墓葬与第二期墓葬形制较为接近,属于中小型墓葬,墓中的回廊仍然存在,但从壁画的规模、制作、题材上来看,较第二期已经有所下降,呈现出衰弱的趋势。

这一期,门吏、门犬图像逐渐消失,门吏和门犬组合图像已经不见,只有单独的门吏图或门犬图,门吏的形象也逐渐脱离写实面貌,门吏、门犬的装饰题材逐渐在辽阳壁画墓中减少,至西晋时期的上王村壁画墓时,门吏、门犬的形象已经彻底消失,只有在墓中墓主画像背后小吏身上能依稀看到一些痕迹。

东汉中南期门吏、门犬形象开始在辽阳地区的壁画墓中出现,门吏作武士状,手持方盾和环首刀,门犬刻画写实,一般门吏、门犬相互组合出现;曹魏时期,门吏和门犬的形象开始改变,门吏动态减少,身穿宽松交领长袍,手持弓箭或弩机,门犬的形象逐渐由写实转向夸张,门吏、门犬组合在该期中仍然可以见到,但门吏、门犬也开始单独出现;魏晋之际,门犬、门吏的形象逐渐在辽阳地区壁画墓中消失,门吏、门犬不在组合出现,单独出现的门吏和门犬的形象也逐渐变得夸张起来。

### 三、门吏、门犬形象的初探

经过资料的梳理,辽阳壁画墓中的门吏的形象,主要有两种,一是持方盾、环首刀的形象,即A型门吏;二是持弓或弩机的形象,即B型门吏。门犬也开始作为一种独立性的图像出现,表现出明确的警戒守卫性。

#### (一)持方盾、环首刀的门吏

这类门吏形象,一般面朝墓门,头戴黑帻,眦目猥须,身穿右衽短衣,手持方盾和环首长刀,作守卫状,绘制在墓门两旁的门柱上,年代大致在东汉中南期,与同时期中原地区的壁画墓、画像石墓中门吏的形象十分类似,但又存在差别。唐河针织厂画像石墓中有类似形象,墓中墓门两侧的门楣下方刻有门吏二人,均面向墓门,北面门吏佩剑腰间,南面门吏捧盾胸前(图1),在主室的门间另有一名武士状门吏,腰间配剑,左手握鞘,右手拔剑,形象凶猛,该画像石墓在墓门两侧刻有门吏图像,墓室主室的门间又



图1 唐河针织厂画像石墓 墓门门吏、主室门间门吏

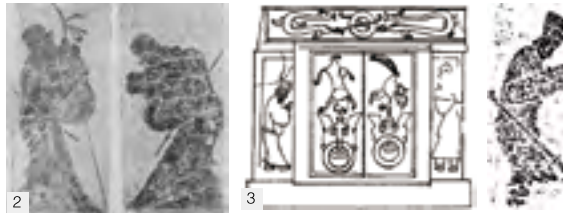


图2 河南方城东关墓门吏 图3 唐河汉郁平大尹冯君孺画像石墓墓门及南阁室北壁门吏

刻有武士状门吏,这与辽阳旧城东门里壁画墓门吏的配置相像。河南方城东关画像石墓中墓室北门两侧刻有门吏两人,一人执柴戟,一人持盾,皆戴冠,着宽袖大衣,腰间佩剑(图2)。唐河汉郁平大尹冯君孺画像石墓墓门也刻有门吏二人(图3),头戴冠帽,身穿交领袍,双手持剑作守卫状,南阁室北壁也刻有持盾佩剑吏一名(图3)。这几座画像石墓中门吏主要有持剑、捧盾这两种形象。持剑者,《后汉书·舆服志》记载:“公卿以下至县三百石长,导从,置门下五吏,贼曹督盗贼,功曹皆带剑”<sup>(12)</sup>,持剑门吏应为功曹门吏,河北望都一号汉墓墓室绘有一组人物,其中墓室北壁西侧绘有一跪坐人物,上方有墨书“门下功曹”。捧盾者,《后汉书·逢萌传》载:“逢萌……家贫,给事县为亭长。时尉行过亭,萌候迎拜渴,既而掷循……遂去长安学”,李贤注曰:“亭长主捕盗贼,故执盾也”。<sup>(13)</sup>望都一号汉墓南壁绘有“门亭长”的形象,身穿交领长袍,双手捧盾胸前,作拜渴状。中原地区持剑门吏、捧盾门吏的形象,体现了古人对地下世界中秩序的构建思想,将实现的官僚体系引入到了丧葬仪制当中,并赋予了它们守卫警戒、登记赏罚、拜渴迎礼等不同的功用,辽阳壁画墓中持方盾、环首刀的门吏形象与其有很多相似性,应当受到了中原地区的影响,但辽阳壁画墓中门吏持盾竖直向下,更多体现出警戒防御姿态,而非拜渴迎礼。

#### (二)持弓、弩的门吏

辽阳壁画墓中持弓、弩的门吏形象流行于曹魏时期,前期门吏形象中常用的方盾、环首刀已经消失不见,取而代之的是弓箭、弩机。两汉时期,为了抵御北方少数民族的入侵,弓箭、弩机开始成为战场上的主要兵器,东汉画像石中有很多与射箭相关的图像,如山东嘉祥县出土画像石战争图(图4)、四川成都市出土的画像石出行图(图5)等。

辽阳壁画墓持弓、弩的门吏形象较为特别,汉代壁画、画像石墓中的门吏一般持节、拥彗,佩剑或持刀,执笏、执金吾、执柴戟、执盾等,有学者认为辽阳持弓、弩的门吏形象与画像石中撇张形象相似,但“撇张”的形象更多地表达了崇尚武力的观念,与门吏的作用相差较远。

持弓、弩的门吏图像在辽阳地区的流行,可能与两汉时期边塞地区每年都会举办“秋射”活动有关,秋射一般在每年的8月到9月间举行,由当地的太守直接负责,太守府以“府书”的形式,将考核的时间、考核地点、考核规定以及考核要求等,明确下达到各塞、部、亭、燧,根据规定,侯长以下均要参加秋射比赛,并且最终根据考核成绩,奖励或是惩罚。<sup>(14)</sup>

#### (三)门犬

犬为六畜之一,早在原始时期就被驯化,成为人类看家护院的帮手之一。两汉时期,田猎之风极盛,贾谊疏陈政治云:“今不猎猛敌而猎田豕,不搏反寇而搏菴冤,玩细娱而不图大患,非所以为安也。”<sup>(15)</sup>上至王公贵族,下至地方官吏,无一不热衷于铍弓牵犬的田猎生活,汉代的画像石中有很多表现田猎之风的场景。《礼记·少仪》注曰:“犬有三种,一曰守犬,守御宅舍者也;二曰畋犬,田猎所用也;三曰食犬,充雇厨庶羞用也。”<sup>(16)</sup>辽阳壁画墓中的门犬应与画像石墓中守犬的作用相似,如南阳画像石中的“牵犬门吏”(图6)“立犬”(图7),但两者之间又有不同,辽阳壁画墓中的门犬已经作为独立性的图像出现,或与门吏组合、或单独地被绘制在墓门两侧的石柱之属,体现出明确的空间关系与警戒守卫的功能,这与画像石墓中作为附属性图像的守犬是不同的,除辽阳地区之外,内蒙古鄂托克旗墓的墓门两侧也出现有门犬形象(图8),河西走廊的魏晋十六国壁画墓中也有类似的形象(图9)。

这些地区门犬题材的流行,可能与周边的少数民族风俗习



图4战争图(《中国画像石全集》第2册,第140页) 图5出行图(《中国画像石全集》第7册,第63页)



图6 牵犬门吏 图7 立犬 图8 门吏、门犬 图9 嘉峪关新城5号墓前室东壁

林泽洋,男,西安美术学院硕士研究生。

惯有关,辽宁北票冯素弗墓<sup>(17)</sup>、朝阳袁台子墓的壁画中绘有黑狗的图案<sup>(18)</sup>,北票素弗妻墓中有犬殉葬<sup>(19)</sup>。《后汉书·乌桓鲜卑列传》中记载鲜卑人有殉犬的习俗:“俗贵兵死,斂尸以棺,有哭泣之哀,至葬则歌舞相送。肥养一犬,以彩绳纓牵,并取死者所乘马衣物,皆烧而送之,言以属累犬,使护死者神灵归赤山”。<sup>(20)</sup>

### 结 语

秦汉以来全国的礼仪制度在中央集权的影响下,在社会中形成了统一的规范,并以中原地区为中心向四周辐射其影响,辽阳壁画墓中门吏、门犬的题材受到了中原地区壁画墓、画像石墓的影响,但由于地域风俗差别、周边少数民族文化的影响,在发展演变的过程中也形成了新的艺术面貌。

### 注 释:

- (1) 李文信:《辽阳北园画壁古墓纪略》,载《沈阳博物馆筹备委员会汇刊》1947年第1期。
- (2)(3) 李文信《辽阳发现的三座壁画古墓》,载《文物参考资料》1955年第5期。
- (4) 东北博物馆:《辽阳三道壕两座壁画墓的清理简报》,载《文物参考资料》1955年第12期。
- (5) 王增新:《辽阳市棒台子二号壁画墓》,载《考古》1960年第1期。
- (6) 王增新《辽宁辽阳县南雪梅村壁画墓及石墓》,载《考古》1960年第1期。
- (7) 辽阳市文物管理所《辽阳发现三座壁画墓》,载《考古》1980年第1期。
- (8) 刘未:《汉魏辽阳魏晋壁画墓研究》,边疆考古研究,2003年。
- (9) 辽阳省博物馆等:《辽阳旧城东门里东汉壁画墓发掘报告》,载《文物》1985年第6期。
- (10) 辽宁省文物考古研究所:《辽宁辽阳南环街壁画墓》,载《北方文物》1998年第3期。
- (11) 二期说,杨泓:《辽阳魏晋墓》,载《中国大百科全书·考古卷》,中国大百科全书出版社1986年版。三期说,张小舟:《北方地区魏晋十六国墓葬的分区与分期》,载《考古学报》1987年第1期;刘晓路:《辽阳墓室壁画》,载《中国大百科全书·美术》,中国大百科全书出版社1990年版;张博泉、魏存成主编:《东北古代民族、考古与疆域》,吉林大学出版社1998年版;郑岩:《魏晋南北朝壁画墓研究》,文物出版社2002年版;罗世平、廖咏:《古代壁画墓》,文物出版社2005年版。四期说,赵东艳:《汉末魏晋辽阳地区壁画墓的分期》,吉林大学1992年硕士学位论文;刘莹堂:《集安高句丽壁画墓与辽东、辽西汉魏晋壁画墓比较研究》,载《博物馆研究》2003年第1期。六期说,刘未:《辽阳汉魏晋壁画墓研究》,载《边疆考古研究》,2004年。
- (12)(宋)范晔:《后汉书》志二十九·舆服上,中华书局1965年第1版,第3651页。
- (13)(宋)范晔:《后汉书》卷八十三·逢萌传,中华书局1965年第1版,第2759页。
- (14) 魏巍:《居延汉简中汉代边塞地区的“秋射”活动考》,载《兰台世界》2014年第10期。
- (15)(汉)班固:《汉书》卷四十八·贾谊传,中华书局1962年第1版,第3231页。
- (16)(清)孙希旦:《礼记集解》卷三十五·少仪,中华书局1989年第1版,940页。
- (17)(19) 黎瑶淼《辽宁北票西官营子北燕冯素墓》,载《文物》1973年第3期。
- (18) 李庆发:《朝阳袁台子东晋壁画墓》,载《文物》1984年第6期。
- (20)(宋)范晔:《后汉书》卷九十·乌桓鲜卑列传,中华书局1965年第1版,第2980页。



# 试析钱穆论艺术与科学之关系

胡清杰

**摘要：**在动荡的 20 世纪，科学与艺术的发展成为此时期两个重要的问题。人们注重学习西方的科学技术，艺术也因受到潜移默化的影响而被提倡科学化发展。艺术与科学的性质相同吗？可以按照同一模式发展吗？二者之间到底有着什么样的关系？这些问题并没有被重视。因而，本文即通过对钱穆关于艺术与科学方面的相关论述进行梳理分析，旨在探讨二者间的内在关系。

**关键词：**艺术 科学 二者关系

**中图分类号：**J0 **文献标识码：**A

晚清以来，中国艺术的发展一直是个争论不休的话题。因各人自持不同的观点和看法而形成众多派别，最主要的有传统、西化和折中三大流派。其中，主持西化者，认为中国艺术不科学，提出要用西方的科学方法来改良中国画，如徐悲鸿等人。由此而引出了艺术与科学的关系这样一个论题。

二者之间的关系，与中国艺术出现功利问题有着较大的联系。对社会协调健康发展来说至关重要的一个论题，却没有引起当今学术界的重视。早在 20 世纪中叶，国学大师钱穆实已意识到此问题，在其著作中有着相关的论述，却没有引起学界的关注。那么，对有着深厚国学素养的钱穆关于此问题的研究，无疑能为我们分析中国艺术功利问题提供一些高瞻远瞩的见解。

## 一、对艺术与科学含义的界定

首先，需要对“科学”和“艺术”的概念和范围做个界定。

爱因斯坦的《探索的动机》曾说过，科学研究中存在着四种不同动机的人：（一）为了求知过程中所获得的快感和雄心壮志的满足。（二）仅是为了功利，为了达到某种目的而把研究作为一种工具。（三）缘于对现实生活的不满而把研究作为一种逃避现实的方式，是一种消极观念的体现。（四）为了求得真理真知，这是一种类似于宗教信仰的精神，是一种激情。

本文所要探讨的科学，主要是针对第二种动机而言。因为在民国时期，为了国家经济的发展，各行各业的人

都在努力向西方学习，发展科学，追求经济效益。“实业救国”的口号使一贯发展着的中国艺术，在此期也被戴上了“实用”的帽子。艺术的发展大多成为经济、政治的附庸和工具。因而，在某种程度上，这些以实用、发展科学经济为目的的艺术，在本文中也列入科学的范畴。而艺术则专指按其自身发展规律，不受任何外界影响的真正伟大的艺术。

## 二、艺术与科学之区别

### （一）对物态度之异

钱穆在《文化七要素》中讲，中国人相信有神灵，认为人是万物之灵，其哲学思维是唯心的，艺术创造也被认为和心灵、性灵是一体的，即物我合一；而西方人则认为人生只需重物质财富，并无灵性可言，多赞同唯物论，认为科学发明是人发明物，与物之性灵无关。

从科学的角度来看，物质与我是相互对立的。科学面对的是物世界，科学中的物只是客观的、可以被拆碎、破坏掉而进行具体分析的一物。所以物与物之间是客观、理智、竞争性的。

而在艺术的世界中，物我则是融凝合一、两相交融的统一体。物我相互感应，物即是我之生命与心灵。只有到达这样的境界，才是真正伟大的艺术。艺术世界把人生投向物世界，忘物于我，于非我中所发现有一‘想象我’。艺术重在欣赏，是偏于趣味的。如钱穆所言：“艺术精神则重在欣赏，把整个的我，即把我之生命及心灵，投入外面自然界，而与之融为一体。于是在自然中发现

有我，又在自然中把我融释了、混化了，而不见有我，而那外物也同成为一‘灵’，这是艺术的境界。”<sup>〔1〕</sup>

中国人视自然中之物为一大整体。其最高的人生理想，是同自然界互相融凝且圆满完整的。“中国人常抱着一个‘天人合一’的大理想，觉得外面一切异样的新鲜的所见所值，都可融会协调，和凝为一。这是中国文化精神最主要的一个特性。”<sup>〔2〕</sup>

分析中国的艺术，亦须明了这一思想。艺术世界中的任何一物，都被看作是和艺术家及其他一切事物都是平等存在的，一物即是一个完满的小宇宙。“正为万物一太极，一物一太极，所以无论一花一木，一鸟一虫，鸢飞鱼跃，翠竹黄花，道无不在。艺术家笔下一些小天地，小花草，却能令人欣赏到天地之大，草木之繁。”<sup>〔3〕</sup>故钱穆言：“故艺术心情贵能‘忘’，忘却外面一切万物，其心极纯无杂，只用心于一物上。如螭如钩，此一物甚卑微，若无足重轻，而艺术家对之一心深入，惟此卑微一物，不啻即外在之宇宙，亦不啻即内在之生命。”<sup>〔4〕</sup>

“物我合一”在工艺美术中之体现尤为明显。“他们虽说是人生日用的工艺品，其实在他们的后面，却包涵着甚深的诗情画意，甚深的道德教训与文化精神……物性与人性相悦而解，相得益彰，这是中国工艺美术界所悬为一种共同的理想境界。”<sup>〔5〕</sup>

### （二）对人态度之异

钱穆认为人的生活可以分为身生活和心生活两部分。身生活是物质的，而心生活则是精神的。科学重在物质、重在机器，可称之为“科学世界”或“机器世界”，而艺术则重人、重心灵，可称之为“艺术世界”或“心灵世界”。钱穆言：“西方科学重物质，乃为质世界。中国艺术重心灵，则为能世界。从质世界言，则人亦一物，其地位至为卑微。从能世界言，则人为万物之灵，天工人其代之，人之地位乃见其高。”<sup>〔6〕</sup>

由此可以看出，人在机器世界与艺术世界中的地位是不同的。机器世界人在外，与人心无关；而艺术世界中，人在内，艺术在心物之间，由心透到物，而后有艺术之发现。比如弹琴，既需要琴这一物质，同时也需要人用心才能弹出好曲子；再如唱歌，需要用嗓子来唱，而最后受感动的，却是人的心；又如乐器，其发声的是物质，但发出的乐声却是进入人们心灵的世界。

机器世界是为了改造自然，征服了自然之后让人们使用；而艺术世界则是人融化进自然供人享受，即自然

之心灵化。如电脑放在桌边，你若不打开，便对你的生活毫无价值可言，它只是一客观存在物，全无情感。但假如你的书桌边，或床头挂了一幅画，便是一个艺术的世界，可反复欣赏，琢磨其韵味，陶冶己性灵，修养我品性，因为它和我们心灵相通，主客融之为一体。如钱穆言：“画家称梅、兰、竹、菊为‘四君子’。此见花卉中亦经此心魂气、德性之融入，而花卉亦人文化……故名书名画，贵能主客融为一体，一切人生则然。中国人之文房四宝，笔、墨、纸、砚，融合会通，一皆本自书画家之内心所好，逐步发展而来。此亦艺术，非科学。”<sup>〔7〕</sup>另外，科学既无生命，又不具个性。比如发明制造一玩具，用同一模子制作出来的都一样；而艺术却有生命，个性亦被寓于其中。比如画一幅画，同样的对象，不同的人画出来却不尽相同；又如弹琴，缘于人的心性不同，所弹格调也因因人而异；再如同一场戏，不同人的唱腔却千差万别……这些都能说明艺术世界和人的生命是紧密相连的。艺术需从人的心灵里面再发现，每一件艺术品即是一人生。

总之，科学是外在于人生而发展的。机器由科学家精心创造，但当机器被创造出来之后，这一过程便结束了。机器仅是一客观实物，与科学家乃至其他一切都是外在而对立的。艺术世界则根植于人性。学唱学画，都与人的性灵相关。艺术品可由众多的人心不断相续、代代相传。如钱穆言：“艺术世界不同，需要不断从心灵中创造出来。学唱学画、一笔一钩、一声一字，须懂得要从心灵中流出。画家一幅画，作曲家一部曲，代代流传，不断临摹，不断演奏，前代后代，此曲此画之内在精神则依然存在，这就是精神世界。”<sup>〔8〕</sup>

故钱穆云：“科学中无人情，而艺术则极富人情味。苟无情，斯亦不成为艺术，亦可谓非中国之艺术。儒家言则为‘道德人生’，道家言则为‘艺术人生’。总言之，则为人情的，而非权利、功利的。”<sup>〔9〕</sup>

### （三）对自然态度之异

在《略论中国艺术》中，钱穆认为中国人将生命置之于自然界中，希与自然融洽相处，虽社会进步发展，亦能与天命和合为一，这才是人生最高的境界。因而，“乐天知命、安天顺命”，即中国人之一种艺术精神。钱穆言：“西方人视天地大自然亦如一物，以求科学来加以征服。中国人视天地大自然则如一大生命，一流动欢畅快活之大全体，科学亦当为艺术之用，乃庶尽其功能。”<sup>〔10〕</sup>



# 吴昌硕佛教人物像小议

张艺帆

**摘要：**吴昌硕绘画素以大写意花卉为代表，仅作有不多的人物，而仅存的人物又以佛教人物画为主。吴昌硕出身儒门世家，三代为举，读书人的身份影响着他对佛教的理解。审视吴昌硕笔下的佛教人物像，并没有像其他居士画家一样，对往生西方净土、觉悟成佛充满愿望与决心。相反，他的佛教人物像中总有一种文人访道登仙的情怀掺杂其中。同时，早年苦难的人生经历和刚正执拗的性格也造就了吴昌硕笔下不同于其他居士画家的佛教人物。本文即就吴昌硕所作不多的佛教人物像进行初步的探讨与分析。

**关键词：**吴昌硕 仙佛 人物

**中图分类号：**J0      **文献标识码：**A

## 一、离乱中的成长

吴昌硕出生在一个读书世家，书香门第，祖上三代为举，祖父吴渊，伯父吴开甲，父亲吴辛甲都是举人出身，吴家宅前树立的功名旗杆是这个家族文风昌盛的光荣象征。吴昌硕身为家中长子，本可以继续读圣贤书，像父辈们一样考取功名，一如既往地延续这个书香世家的荣耀，但是时代却没有给吴昌硕这个机会。吴昌硕出生于道光二十四年（1844），他的少年和青年时期可以说

正是天下最为动荡，满清王朝深陷内忧外患的年代。鸦片战争的失利，《南京条约》《天津条约》的签订，西方人的坚船利炮轰开了大清朝的国门。与此同时，太平天国的震荡，几乎横扫了半个中国，而同时也正是由于太平天国的缘故，改变了吴昌硕的人生轨迹。咸丰十年，清军再次合围洪秀全所驻守的金陵城，李秀成为解金陵之围，采取围魏救赵的方式，突击清军粮饷所在地的杭州，李世贤则由安吉北上，攻打湖州府，夺取太湖的交通，

（接左页）

联经出版社1998年版，第146页。

(4) 钱穆：《双溪独语》，载《钱宾四先生全集》（第47卷），联经出版社1998年版，第519页。

(5) 钱穆《宗教再澄清民族再融合与社会文化之再普及与再深入》载《钱宾四先生全集》（第29卷），联经出版社1998年版，第206、207页。

(6) 钱穆：《略论中国艺术》，载《钱宾四先生全集》（第25卷），联经出版社1998年版，第284页。

(7) 钱穆：《人生之阴阳面》，载《钱宾四先生全集》（第48卷），联经出版社1998年版，第264页。

(8) 钱穆：《中国文化中理想之人的生活》，载《钱宾四先生全集》（第38卷），联经出版社1998年版，第60页。

(9) 钱穆：《情与欲》，载《钱宾四先生全集》（第48卷），联经出版社1998年版，第990页。

(10) 钱穆：《略论中国艺术》，载《钱宾四先生全集》（第25卷），联经出版社1998年版，第277页。

(11) 钱穆：《国史漫话》，载《钱宾四先生全集》（第32卷），联经出版社1998年版，第15页。

胡清杰，女，西安美术学院硕士研究生。

中国的艺术，却又并非是完全照搬自然，而是创造胜过于模仿。如中国人画山水，并非画自然中之真山真水，而是经过画家百般观察与领会，模仿的意味已消磨净尽，呈现于我们面前的，乃是画家心中山水之创造，与自然山水不同。又如中国之乐声，需模仿自然界，但却又是经过人们心灵的创造。中国之人生，实可说是艺术的人生，各项活动，都贵有人之心灵、精神与自然结合再创造。故钱穆言：“中国人的艺术观，似乎重于没入自然，与自然相暗合，所谓得自然之天趣。乃使中国趋向于爱生动逼真，朴素有灵气，不见斧凿痕等等。而坚刚耐久，历却不磨，以及伟大雄壮，可割席而宣告独立之创作，中国人乃不喜为之。”<sup>〔11〕</sup>

因而，中国艺术首要在发现人性与天地大自然之一切可能，顺其自然而加以完善，并非外于自然与人性而创造。如钱穆所说：“科学违反自然，而艺术则依顺自然。中国人重艺术，修心、养性、齐家、治国、平天下皆艺术，非科学。”<sup>〔12〕</sup>

## 三、艺术与科学之联系

艺术与科学也并非完全对立，二者之间亦有联系，有时甚至是融合于一体之中的。在《艺术与科学》中，钱穆实已道出了艺术与科学的内在关系。文中提到了“空无所有的心”，即人我无别，万古常然、广大会通的一种心境，它能融通千千万万、世世代代的心。这是一种最刹那、却是最永恒；最空洞却又是最真切的心态。钱穆认为这样一颗纯洁无染的赤子之心，才是古代真的艺术、宗教、文学的共同泉源。由此心态展演出来的人生便是艺术的人生。因此，中国艺术最重人内在之心性。钱穆云：“一人之心，可通于千万人之心。然后此心乃可感格于天地万物，一若天地万物之莫不有心，而其心亦莫不与吾心相通。故天人、物我、内外之融和合一，其主宰与枢纽，即在己之一‘心’。”<sup>〔13〕</sup>

一般而言，人事是最复杂的。但是如果能把人事单纯化、抽象化和概念化，使人生达到只具形式，而无繁杂内容的境界，那便可说是人生科学化。钱穆认为人生科学化其实是可以实验证明的。人事根源于人心，若能把心纯洁明净而不着一物，便是对人生科学化做了一个最费工夫而又最基本的实验。在此过程中，做实验、求证明的部分是属于科学的；而使心灵纯洁空无、自然明净的部分，却是属于艺术的。也可以说，这一实验的形式是科学的，而内容却是艺术的。科学人生与艺术人

生在此结合、会通，其归结点便是人的一颗至纯无杂的赤诚心。具体而言，在科学生产之物质人生中，其实也有艺术之融入。如飞机、电灯、火车等物质发明都是属于科学的，但当人们刚接触飞机或火车时，其心情却往往是饱含艺术性的。另外，中国的陶瓷、丝织、刺绣等日用工艺品也都内蕴着艺术和科学之间的联系。钱穆说，“中国亦非无科学，如丝如瓷，皆科学而艺术化。”<sup>〔14〕</sup>它们并不单单是科学生产出来的日用品，且能显示出中国人“尚含蓄、尚自然”的艺术特征。最后，再说到科学精神之高深处，其发现并创造真理的这一精神，也可说即是艺术的。“必待你的心性，理智而纯净地趣味化了，才始有科学上伟大之发明。因此一切科学家，当其朝向发明的那一段精神过程言，全可说是艺术的。”<sup>〔15〕</sup>

## 结 语

综上所述，钱穆所说的中国艺术实是一种“心”的艺术，艺术世界便是“心灵世界”或可说是“精神世界”。学习中国艺术的过程，其实是一个修心养性、陶冶性灵、感受教化的过程。

当今的人们越来越注重科学的发展，物质的进步。艺术也如其他学科般越来越注重科学化，处于被客观地、被动地改造着的地步，渐使艺术本所具有的陶冶教化修养功用渐渐渐灭。同时，科学的发展抑制和阻碍了艺术的进程，两者之间的关系已严重失衡，科学经济不断发展，而艺术化的人生却离人们愈来愈远，最终导致艺术功利化问题愈发严重。

科学的发展可以为艺术提供条件和环境，应该被重视并予以发展。但前提是，科学的发展与艺术的进展应该大致同步，即机器世界和精神世界应该协调并行发展。人们既可以使用机器，同时又能欣赏艺术，这将是中国文化向前发展的一条大道。偏其一端，就会导致社会发展不平衡，更不能在发展科学时忽略了艺术的真谛。

最后，再用钱穆的一句话来结束全文：“中国之艺术，与西方科学，正可谓为人生对立之两端……惟艺术可以满足其要求。而科学则属理智方面，乃手段，非目的。”<sup>〔16〕</sup>

## 注 释：

(1) 钱穆：《文化七要素》，载《钱宾四先生全集》（第37卷），联经出版社1998年版，第51页。

(2) 钱穆：《中西接触与文化更新》，载《钱宾四先生全集》（第29卷），联经出版社1998年版，第213页。

(3) 钱穆：《中西文化体系中之艺术》，载《钱宾四先生全集》（第44卷），



很快吴昌硕所世居的孝丰县便成了尸横遍野的焦土，吴辛甲不得不举家逃亡。逃亡的日子是艰苦的，草根、树皮都成了果腹的食物，据记载有的地方竟公开贩卖人肉，价格还不到猪肉的一半。在逃亡途中，吴昌硕和家人也被清军冲散，失去了联系，他独自一人逃往安徽、湖北一带，避居在深山的石穴中，以观音土和野果为生，土匪、溃兵的烧杀抢掠，每天的日子都是恐惧难熬的。足足持续了五年的时光，直到同治三年，左宗棠调度清军水陆合围，一举攻下浙北各地，慌乱才得以结束，吴昌硕终于可以重回家乡。在这次离乱中，三十万人的孝丰县最后只剩下不到八千人，原先四千余人的障吴村连吴昌硕父子在内也仅剩下二十五人，同时吴昌硕还在这次逃亡中永远失去了自己的祖母、母亲、弟弟以及他新婚不久的妻子。可以说这段经历对吴昌硕的影响非常大，每天目睹逃荒与死亡，吴昌硕太早地体会了人间的痛苦与磨难，以至后来每当他回忆起当时的情境，仍旧心有余悸。曾作《忆昔》<sup>〔1〕</sup>一首，词句中充满着无限的凄凉：

忆昔避贼黄茅冈，重阳无酒天为霜，骷髅满眼大道旁，登高唯见斜阳黄。是时厉气乘秋凉，大母卧病六尺床，我父乞药龟山场，我母侍侧眠不遑。一镫挂壁秋无光，西风入屋鸣枯杨，软脚病我神凄惶，日拾橡栗难盈筐……

食不果腹，满目萧瑟，大路两旁，尽是骷髅，似乎一切都枯萎凋零了。洪杨之乱后，吴昌硕与父亲在孝丰县附近的桃花山上开辟出了一处新的家园。曾经的苦难让吴昌硕更加珍惜来之不易的安宁，远离尘世的喧嚣，父子俩开辟花圃、菜园，种植梅竹，每日读书写字，一切都要重新来过，新的家园被称作“芜园”，居室被命名为“饭青芜室”，意思是乱世之中，能有食之不尽的青草也是很难能可贵值得珍惜的。

1880年，吴昌硕制“饭青芜室主人”图章，款刻：昔余避难山中，欲求草根树皮代粮而不可得，同谷长饒之叹无以过之，以三字名吾室，亦痛定思痛之意。仓硕。<sup>〔2〕</sup>

痛定思痛，乱世之中，芜园便是吴昌硕心中新的世外桃源，竹木茅舍，抱膝长吟，听雨打芭蕉，除竹木茅舍之外，他还养了一只仙鹤，以期“梅妻鹤子”，效仿古贤。此时的吴昌硕似乎暂时忘却了往昔的痛苦，同时也无意于仕途，自给自足，每日沉浸在自己喜爱的书法与金石之中。田园生活的自由和快乐与吴昌硕身为读书人的性灵相呼应，在他这一时期的诗作中也有所体现：

东邻西邻携酒壶，南枝北枝啼葫芦，绿竹满庭自医俗，青芜做饭谁索租，眠展蕉阴叶叶大，坐听檐雨声声粗，梦醒灯火逗寒碧，城头曙色翻鸦雏。——《芜园梦中作》<sup>〔3〕</sup>

古城曲复曲，境闲心自遐，南面拥百城，不如书五车。——《城曲草堂》<sup>〔4〕</sup>

每日与友邻把酒言欢，看着满园的翠竹，尘世间的俗气被抛却在云霄之外，坐听雨打屋檐的声音，万籁俱寂，唯有青灯与书声与我相伴，与其坐拥百座城池，不如诗书五车，“境闲心自遐”，吴昌硕身为读书人的气质与心性展露无遗。同时也正是吴昌硕这种读书人自由浪漫的气质与早年乱世的经历，深深影响了他对佛教的认知，也为他日后佛教人物画的面貌埋下了伏笔。

## 二、古佛不类类古仙

关于吴昌硕与佛教的渊源，其实并未有过多的资料记载。目前只知道吴昌硕晚年寓居上海时曾参加过上海中国济生会。济生会成立于1916年，其前身是颇具佛教色彩的集云轩，集云轩以活佛济公为供养对象，主要以劝导世人积德行善为宗旨，同时在会内设坛从事扶乩活动，而后改做慈善事业，但仍延续着设坛扶乩的习惯。据传吴昌硕晚年曾多次在会中参与扶乩活动，像1916年，《墨臚》中就曾有吴昌硕因为足痛，至不能坐立，乃扶乩，求仙方于济公的记录<sup>〔5〕</sup>。而除此之外，吴昌硕更多的是像读书人一样把佛教作为自己获得精神自由的途径，耽于一种禅趣，而不是像民国时期其他佛门居士一样诚心皈依佛教，每日诵经念佛，真心希望成为一名身有实证的佛弟子，以期最终能够早离娑婆，圆满成佛。故而佛教在吴昌硕看来更多意义上是一种文化寄托，而佛、菩萨于吴昌硕而言似乎也自古文人所求的仙并无二样，都是一种出世的象征。

吴昌硕所作佛教人物像并不多，大致可分为佛、菩萨、祖师和布袋和尚像等题材。

### （一）佛像

吴昌硕曾言“因写佛不如花卉之头头是道也”，故若非挚友恳托，吴昌硕则尽力避免画佛像。同时其所绘佛像多有明确应酬性目的，故而多作无量寿佛，取佛光无量寿无量，祝寿者多福多寿之意。如为郑健安为其祖母贺寿所画佛像，就有“……谓我与君大父往岁曾存；更言大母健在寿正七十春，索我画佛寿大母，论交三世已见祖与孙。……寿筵开处罗盘飧，母寿无量我佛云。佛香亭亭照几席，依稀笔有南海之慈云。”的题款，明确记载了吴昌硕与索画佛像者的关系以及作此佛像为人



■ 图1《古佛》吴昌硕 纸本设色 122.5×54厘米 1915年  
■ 图2《观世音菩萨》吴昌硕 纸本设色 137×67厘米 1927年  
■ 图3《达摩祖师像》吴昌硕 纸本设色 1913年  
■ 图4《布袋和尚》吴昌硕 纸本设色 102.5×47厘米 1922年  
■ 图5《布袋和尚》吴昌硕 纸本设色 124.1×45.6厘米 1920年

贺寿的目的。另有佛像，乃是应人所求，画出与人作供养之用。如1914年作《无量寿佛》，落款：“性山仁兄嘱写，奉其太夫人供养。”这些都是有明确用途的佛像。而在这些佛像中值得注意的是吴昌硕于1915年所作的一幅《古佛》（图1），其题款内容直接反映了吴昌硕对“佛”的认知与看法，款题：“有客索我画古佛，古佛不类类古仙，眉长二尺爪尺半，捧经扬偈心虔虔。专气致柔能婴儿，神游出没崕峒巅。有时骑羊入西蜀，啖以绥山桃实犹垂涎。方瞳灼灼露真相，疑自上天谪偓佺。颜可驻衰骨成玉，寿历唐宋难记年。长生之诀非辟谷，比留旧术玄又玄。仙耶佛耶两无碍，仙能御风佛亦登青莲。老否今年七十一，耳聋足跛筋力绵。意欲从游四禅天，欢喜即可生因缘。痴顽难跨白鹤背，终日墨戏驱云烟。诵经不熟且面壁，求脱俗古参真詮。添毫颊上笔尖劣，愧对太白僧伽篇。”这张佛像，用笔大开大合，人物大耳长眉，不像是佛陀，反而“仙气十足”，更像是一个长须长眉的老神仙，吴昌硕自己也称“古佛不类类古仙”，同时接着辩解道“仙耶佛耶两无碍，仙能御风佛亦登青莲。”而他自己则是“意欲从游四禅天，终日墨戏驱云烟……”从中可以看的出来，在吴昌硕的眼中，无论是佛境还是仙境，无非都是一种摆脱现实困扰的理想之境，同时，“诵经不熟且面壁，求脱俗古参真詮”，吴昌硕也似乎对仙更为了解和向往，换句话说，纵情笔墨，像所有中国传统文人一样，吴昌硕也有着解脱归去藏身名山的愿望，与佛相比，仙似乎更象征着无拘无束。所以吴昌硕更意欲从游四禅天，而四禅天依佛门世界观来看，

尚属色界十八天中的天界有情，并未达到出离三界，了生脱死的境界。但对于吴昌硕而言，他却更享受这种境界。这样的想法在他后来题王一亭《无量寿佛图》时也有印证。1922年，吴昌硕题王一亭《无量寿佛》：“万古一蒲团，兀然坐空山，不习熊经鸟伸导引术，不炼玉鼎九转却老丹。历劫不坏后天老，阿罗汉体金刚坚。彭祖小子未闻道，麻姑只见沧海田。欢喜无量寿无量，与我长结翰墨缘。写成即是服特健药，何须御风再访蓬莱仙？”<sup>〔6〕</sup>无量寿佛在佛门中有四十八愿度众生，九品咸令登彼岸的大慈悲，是佛中之王，光中极尊。吴昌硕这里却把无量寿佛与麻姑、彭祖等以长寿闻名的神仙相对比，足以往得在他眼里无量寿佛似乎就是比彭祖、麻姑更高级更长寿的仙，而最终能够“欢喜无量寿无量，与我长结翰墨缘”才是吴昌硕的目的与归宿。

### （二）观世音菩萨像

观世音菩萨是佛教中慈悲的象征，无论是在大乘佛教还是民间信仰，都有极重要的地位。传闻观世音菩萨具有平等无私的广大悲愿，当众生遇到痛苦时，如能至心称念观世音菩萨圣号，就能得到菩萨的加持护佑，度过难关。相较于佛陀，吴昌硕对观世音菩萨的情感似乎更深一些。这可能和他早年逃荒的苦难经历有关，也可能与他晚年持观世音菩萨圣号化解病痛的体验有关。1925年，他曾于卧病期间写《观世音菩萨像》，题曰“南



无大慈大悲救苦救难观世音菩萨，愿为菩萨捧军持，为救饥荒不敢迟，五蕴皆空空不得，还求法水洒杨枝。甲子秋七月卧病经旬，药稀特健，诵持佛号，得以心地光明，题句自寿，吴昌硕年八十又一”这里明确记录了吴昌硕于卧病期间持诵观世音圣号祷告而最终得以心地光明的过程，足见吴昌硕对观世音菩萨救苦救难的信仰坚信不疑。而同时“五蕴皆空空不得”的自述也从侧面反映了吴昌硕于佛法修行上的局限与不足，所以愿为菩萨捧军持，希望大慈大悲的观世音菩萨能够播撒杨枝，助自己早离苦海。在另一幅观世音像中，更是赞叹观世音菩萨“慈荣端正妙绝世”，希望能够“写此独结清净因”，从而“借降诗魔灭幻想”，最终走进那莲花世界再无迷津。吴昌硕对观世音菩萨的信仰足见一斑，同时观世音菩萨像在吴昌硕佛家人物像中刻画也是最为细致用心的。

#### （三）达摩祖师像与布袋和尚像

在吴昌硕所画不多的佛教人物像中，达摩祖师像和布袋和尚像可以说是吴昌硕最钟爱的题材了。

##### 1. 达摩祖师像

达摩祖师为东土禅宗初祖，据《景德传灯录》记载，古印度高僧菩提达摩航海来到中国传禅法，住嵩山少林寺，终日默然，面壁而坐，并做偈曰：“外止诸缘，内心无喘；心如墙壁，可以入道。”禅宗主张“直指人心，见性成佛，不立文字，教外别传”<sup>〔7〕</sup>。相较于诵经念佛，这种参悟的法门似乎更能满足吴昌硕作为一个文人对无拘无束向往的需求。他在1915年曾作《达摩像》一帧（图3），全图用写意法作之，焦墨点睛，形神夺目，衣着绘制笔力强劲，其跋曰：“一苇渡江，九年面壁，咄哉头陀，具大力法。成佛志坚，救世心热，证罗汉果，佐圣贤席。我今在世，天踟地躅。安得随师，名山仗锡，得句长吟，霞红海碧。”足以见得，在吴昌硕看来，人生在世是“天踟地躅”与不如意的，是不能够抒发性灵的。而“安得从师”，能够一起参禅，“杖锡名山”，在大山大川中修行才是真正可以涤除胸中烦虑的途径。同年所作另一幅《达摩》也同样能说明这个问题，“离奇扛鼎笔，写此达摩像，祝我寿无量，身坚比山骨。美意能延年，欲拜乏袍笏。松下一炉香，观心坐寒月。”“松下一炉香，观心坐寒月”，“见月忘指”，就吴昌硕而言，达摩祖师所传的解悟禅法，可能正是他寻求内心清静最好的依托。

##### 2. 布袋和尚像

布袋和尚名契此，唐末至五代时明州奉化僧人，号

长汀子，是五代时后梁高僧。布袋和尚身世如谜，因他总随身带着一个大布袋，见物就乞，别人供养的东西统统放进布袋，所以人称“布袋和尚”。如有人问他佛法，他就把布袋放下，如果问的人不懂他的意思，继续再问，他就提起布袋，如果还是不理解，他便捧腹大笑，大步离开。若有人问他有法号否，他便回答：我有一布袋，虚空无挂碍。打开遍十方，入时观自在。曾有居士恭请和尚留斋宿，以尽弟子恭敬之意。翌日一早，布袋和尚复书一偈于居士屋门上：吾有一躯佛，世人皆不识。不塑亦不装，不雕亦不刻。无一块泥土，无一点彩色。工画画不成，贼偷偷不得。体相本自然，清静常皎洁。虽然是一躯，分身千百亿。据记载，布袋和尚坐化前曾在岳林寺石廊下留下偈语：弥勒真弥勒，分身千百亿，时时示时人，时人自不识。故而传闻这个举止古怪的布袋和尚正是弥勒菩萨的化身。

吴昌硕曾写过多帧布袋和尚像，在吴昌硕看来，布袋和尚为佛中散圣，是看破人间名利场，逍遥自在无迷津的代表人物。1922年作《布袋僧图》（图4）：“身披一领百衲衣，汝何所食痴而肥。赤足踏遍大千界，扪腹箕踞心忘机。看人名利牛马走，终日嘻嘻笑张口。布袋中亦有乾坤，应访壶公结为友。”“看人名利牛马走，终日嘻嘻笑张口”，远离尘世名利场的喧嚣，自由自在的生活是吴昌硕的夙愿。而壶公是东汉时期的神仙，传说常悬一壶于市肆出诊，市罢则跳入壶中，行迹让人无以追寻。故而在吴昌硕看来，布袋和尚“应访壶公结为友”，袋中有乾坤，壶中可藏身，来去自如，无拘无束。仙佛无二，这仍然是吴昌硕作为一个文人在对现世感到无奈时内心的真实写照。

而同时吴昌硕也曾借助布袋和尚来传达忧国忧民的恳切之情。1920年作《布袋和尚像》（图5），款题：“头光足赤颜色酡，其目不睨其腹皤，对人笑口常呵呵，偏袒箕踞同释迦。手携布袋贮何物？安得韬甲收兵戈，风云不起海不波，增辉佛日光山河。慈悲苦恼又欢喜，竞争一变真共和，六贼亦化善男女，合掌皆诵阿弥陀。吾尝见兰若汝背立韦驮，何使降魔杵，捣毁销金锅，节俭安乐罪不科。或云袋中所藏尽五谷，遍洒大地丰年多。”20世纪20年代，军阀大战进入了高潮，中原大地民不聊生。同时政局动荡，时而帝制时而共和，受苦的却总是百姓，吴昌硕佛门世家出身，虽对时局感到失望，再无意为官，但内心深处仍是儒家“修身、齐家、治国、平天下”的信念。看到中原大地一切凄惨，吴昌硕的内心是难以平

静的。故而作布袋和尚图，惟愿布袋和尚能显神通，让手中的布袋能够收尽天下兵戈，六贼亦变作善男女，都能弃恶从善，同时庙宇中布袋和尚背后的韦驮天王，能手持降魔杵，扫尽人间恶，再把布袋中的五谷洒满人间，让人间再无纷争，衣食富足，充满和乐。

#### 三、代笔的问题

关于吴昌硕的佛教人物画还有个问题值得我们注意，那就是吴昌硕晚年人物画的代笔问题。吴昌硕晚年的人物画，特别是一些应酬性质的画作，多是由他人代笔，而其中佛教题材人物画多由他的好友王一亭代笔，最后由其补以长款，属于典型的“王画吴题”系列（图6），可以视为二人的合作。王一亭是后海派的又一领军人物，与吴昌硕并称为“海上双璧”，最擅长人物画像，曾授业于任伯年门下学习人物，后又与吴昌硕结为亦师亦友的关系，书画用笔受吴昌硕影响，人物画风格为之一变。而最关键的是，王一亭是一名虔诚的佛教徒，最擅长写佛教人物像，曾言“五十后习禅，每日写佛一帧”，<sup>〔8〕</sup>相较于吴昌硕而言，他笔下的佛教人物像更是承载着一个佛弟子的信仰，而区分二人佛教人物画的依据则主要还是看画面的整体气息和用笔。王一亭自幼学画，人物造型与刻画能力突出，且常年从事人物画的创作，对人物画的塑造形神兼备。吴昌硕则是“半路出家”，学画的时间比较晚。据郑逸梅先生载“早年学画于任伯年，昌硕年已五十矣。”“伯年为写梅竹，寥寥数笔以示之。昌硕携归，旦夕临摹，积纸若干，请伯年正定。视之，则竹差得形似，梅则臃肿大不类……”，<sup>〔9〕</sup>故而王一亭在对人物画人物面部的刻画上更为生动，技法更为纯熟，而吴昌硕的人物则比较简率，就人物画技法而言，较王一亭略逊一筹。同时，王一亭爱用硬毫创作，以硬写柔，笔势刚峭，吴昌硕称“天惊地怪生一亭，笔铸生铁墨寒雨”<sup>〔10〕</sup>，用笔明快果断，作画迅速，想法较少（图7），而吴昌硕则工于籀篆，喜用羊毫运笔，人物画以柔写刚，金石味十足，故而在书画家用笔的内蕴上，吴昌硕又比王一亭高明许多。

#### 结 语

然而无论是否由王一亭代笔，吴昌硕的佛教人物画都是值得我们肯定与关注的。同时从吴昌硕佛教人物画的提拔中，我们也可以看出他对佛教是持认可态度的，希望佛法可以解除自己和人世间的痛苦，但同时他又不会像其他真心皈依三宝的佛弟子一样去真修佛法，期望

张艺帆，男，西安美术学院硕士研究生。

■ 图6  
《观世音菩萨像》  
王一亭代笔  
纸本设色  
1922年



■ 图7  
《观世音菩萨像》  
王一亭  
纸本设色  
1922年



早离娑婆，在他内心深处可能还是更向往着一种寄情书画，放浪形骸于山水之间，无拘无束，快乐逍遥的生活。对于佛教，也许正如他在跋王一亭十八应真像中所言的那样，是“予老而病，犹未能勘破幻境，懵懂于世”，而又“冀应真诸圣放大智光明，度我一切苦厄”<sup>〔11〕</sup>，始终是一种“中庸”的态度，他笔下的佛教人物也始终和神仙无二，是对自由的向往和对心灵与精神的寄托。

#### 注 释：

- (1) 吴昌硕：《缶庐诗·卷二》影印本，华东师范大学图书馆藏，第8页。
- (2) [日]小林斗盦：《中国篆刻丛刊·吴昌硕卷》，日本二玄社，第76页。
- (3) 王家诚：《吴昌硕传》，百花文艺出版社2007年版，第28页。
- (4) 同(2)，第29页。
- (5) 王家诚：《吴昌硕传·吴昌硕年谱简编》百花文艺出版社2007年版，第201页。
- (6) 吴昌硕著、吴东迈编《吴昌硕谈艺录》，人民美术出版社1993年版，第22页。
- (7) (宋)释道元：《景德传灯录》，海南出版社2011年版。
- (8) 沈文泉：《海上奇人王一亭》中国社会科学出版社2011年版，第114页。
- (9) 郑逸梅：《郑逸梅选集》，黑龙江人民出版社2001年版，第117页。
- (10) 同(6)，第63页。
- (11) 吴昌硕题、王一亭：《十八应真图》。

#### 参考文献：

- [1] 吴昌硕·缶庐诗·卷二·影印本[Z].上海：华东师范大学图书馆藏.
- [2] [日]小林斗盦·中国篆刻丛刊·吴昌硕卷[Z].日本二玄社.
- [3] 王家诚·吴昌硕传[M].天津：百花文艺出版社，2007.
- [4] 王家诚·吴昌硕传·吴昌硕年谱简编[M].天津：百花文艺出版社，2007.
- [5] 吴昌硕著、吴东迈编·吴昌硕谈艺录[M].北京：人民美术出版社，1993.
- [6] (宋)释道元著·景德传灯录[M].海口：海南出版社，2011.
- [7] 沈文泉：海上奇人王一亭[M].北京：中国社会科学出版社，2011.
- [8] 郑逸梅：郑逸梅选集[M].哈尔滨：黑龙江人民出版社，2001.



# 渐行渐远的陇中民间艺术“ 剥窗 ”

杨红 刘菊梅

**摘要：**陇中作为中华民族的发祥地之一，历史文化悠久而博大精深，孕育了璀璨的陇中文化；同时陇中又地处黄河中上游，属于神州西部，处于边缘化地带，加之在特定的历史条件下，由于各种原因致使陇中的政治、经济、文化出现过间断性的边缘化，导致陇中繁荣的文化形成独特的风格，陇中“剥窗”便是其中的一个见证，它不仅是当地风情、民俗和社会的反映，更是陇中文化心态、价值观的展示。

**关键词：**剥窗 手工制作 民间艺术 陇中探究

**中图分类号：**J0 **文献标识码：**A

世人皆知陇中是中华民族的发祥地之一，历史悠久而博大精深，黄河文化、始祖农耕文化、丝路文化以及红色文化水乳交融，形成了陇中深厚的历史文化积淀，孕育了灿烂的历史文化；同时陇中又地处黄河中上游，属于神州西部，处于边缘化地带，加之在特定的历史条件下，由于各种情况的影响，致使陇中的政治、经济、文化出现过间断性的边缘化，导致了陇中经济、文化的相对的滞后。然而，事物的发展具有两面性，有不利的方面也有有利的一面，由于陇中位于神州的边缘地理和后来特定的历史环境的影响，导致陇中繁荣的文化形成自己独特的风格、具有明显的地域特色和与众不同的魅力。近几年来，国家西部大开发政策的实行，促使陇中经济、文化等与外界的交流加大，导致了当地很多民间艺术被“外面”现代的东西所代替，也就说使当地的很多陇中民间艺术在完成了它们特定历史任务后快速消失时，竟然没有人去用文字或影音记载下来。笔者无意发现这种现象后，甚感不安，不得不抽出一些时间把自己熟悉的陇中民间艺术进行整理并用文字及照片记载下来。让世人能够了解、欣赏。前些日子，笔者针对大家比较关注而且有陇中文化专家研究过的陇中“板帘子”做了深入的解析，阐述了与众不同的观点。今天笔者主要探讨一下至今还没有引起注意尽管已没人制作的陇中民间艺术“剥窗”。

陇中民间艺术“剥窗”是陇中原生态的民间民俗艺术奇葩，它不仅仅是当地风情、民俗和社会的反映，更

是陇中人的文化心态、价值观念的展示，是陇中人格、精神风貌在深层意义上的文化体现。陇中剥窗会让目睹耳闻者流连忘返、惊赞不已。对此，笔者从探究起因、肖形描述、制作交代、学名探究、属性解读、起源追溯、开发潜力、研究意义及现状目睹等几个方面进行探究。

## 一、探究起因

2009 年岁尾，笔者写了一篇有关农家女题材文章，同时创作了一副有关农家女主题的美术作品，投给《农家女》杂志的责任编辑张建莉女士，不多时便收到她的回复，她说：“文学及美术作品她已经转投到其他编辑，以后投稿直接投到其他编辑电子信箱即可，她现在已经调到项目部了。”接着她便问，当地有没有可以发展成为产业的手工艺，她可以帮助立项而发展成为产业，这样她可以通过笔者而帮助陇中人民致富，笔者当即想到：小时候经常见到的当地的农家女做的手工艺“剥窗”，确实是一种好东西。十字绣可以发展成为产业，而笔者当地的“剥窗”与十字绣有很多相同之处，同时更有很多不同之处，独具魅力，笔者认为当地“剥窗”比十字绣更有发展成为产业的优势，“剥窗”比十字绣更有市场。于是，开始对它进行了深入探究。

## 二、肖形描述

陇中“剥窗”是陇中的农家妇女在农闲或放羊的时间里，用彩色的细线穿在当地人叫做是“剥针”（图1）的一种工具上，然后以农家生活场景或象征吉祥的图案及符



图 1 剥针

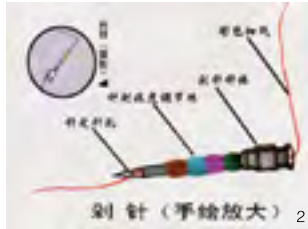


图 2 图解剥针



图 3 崩窗



图 4 将白布绷紧在崩窗上准备制作



图 5 制作完成还未取崩窗的样子

号等为主要题材，如荣华富贵、喜鹊报喜、雄鸡报晓、祥云、莲、松、鸳鸯、鲤鱼、莲花、胖娃娃或描述生活的抽象场景，再根据其所要制成的剥窗的用途而确定不同大小的白布（或黑布，有时也有其他颜色布为制作介质的）并绷紧且固定在当地人叫做是“绷窗”（图3）的一种工具上后“剥”出来的一种东西，一种以一色布为创作介质的工艺品。（剥，制作剥窗的主要技法。就是用穿了彩色细线的剥针在绷好的布上不断地向下刺进和拔出，使所刺的布之对面形成一系列小线环的剥窗制作方法。）剥窗的题材多但图案不太注重结构比例，一般色彩艳丽、形象夸张、格调浑厚，主要用途是：做枕头的左右堵头、鞋垫、遮被子的帘子、遮柜子的帘子、小孩书包或悬挂性装饰品等。

## 三、制作交代

陇中的“剥窗”制作并不难，制作方法如下：

（一）制作绷窗，由自己家男人制作或请木匠制作。

最初的绷窗是正方形的，不是太好使用，后来便用竹片或钢片制成圆形，这样的绷窗绷的白布会绷得很紧，为能剥好一个剥窗奠定了基础，后来市场上有了成品绷窗，而且质量相当的好同时价格也不太贵，当地女人便干脆就购买成品而不再制作了，当时的绷窗与现在十字绣的绷窗差不多。

（二）根据其所要制成的剥窗的用途而确定不同大小的单色布（一般为白布）和绷窗，并将布绷紧且固定在绷窗上。（图4）

（三）在布上画图或粘上、订上剪纸，即所要剥制的图案，一般是农家生活场景，或象征吉祥或祝愿等的图案及符号，如荣华富贵、喜鹊报喜、雄鸡报晓、祥云、莲、松、鸳鸯、鲤鱼、莲花、胖娃娃。

（四）找来剥针（一般是买来，也有用注射器针头制作的，即在注射器针头的尖端用钢锤钻个小洞，如图2），再在针管上穿上多个小珠子或细管子，通过增减剥针针管上的小珠子来确定在剥制时剥针针刺的深度。

（五）在农闲时间，用彩色的细线穿在剥针上，然后进行穿刺剥制（图5），与刺绣不同的是线不会直接穿过对

（六）剥制完成后，有时会将线环按一定高度平平剪断，叫做平绒，与现在的挂毯平绒差不多，但大多数不会平绒。

（七）从绷窗上取下，根据用途进行裁剪和再制作。

（八）一个陇中剥窗就制成了。

## 四、属性解读

陇中“剥窗”是源于实用为主也源于审美理念，所以成为民间艺术品是无可厚非的。

（一）属于刺绣的门类。在《百度·百科·刺绣》中这样诠释刺绣，刺绣是针线在织物上绣制的各种装饰图案的总称。就是用针将丝线或其他纤维、纱线以一定图案和色彩在绣料上穿刺，以缝迹构成花纹的装饰织物。它是用针和线把人的设计和制作添加在任何存在的织物上的一种艺术。刺绣是中国民间传统手工艺之一，在中国至少有二千年历史。中国刺绣主要有苏绣、湘绣、蜀绣和粤绣四大门类。刺绣的技法有：错针绣、乱针绣、网绣、满地绣、锁丝、纳丝、纳锦、平金、影金、盘金、铺绒、刮绒、戳纱、洒线、挑花等等，刺绣的用途主要包括生活和艺术装饰，如服装、床上用品、台布、舞台、艺术品装饰。<sup>(2)</sup>

（二）注重实用更注重审美。陇中剥窗作品主要包括鞋垫、枕头堵头、裹肚、烟荷包、书包、围裙、门帘、遮被的帘子等，不难看出它们首先是当地民众的实用品；其实这些东西完全可以不用剥制图案，单色的布直接制作出来照样能够使用，所以说陇中剥窗也非常重视审美性。陇中剥窗都是在白布或黑布（有时也有其他颜色布为制作介质的）的上面剥出了各种各样的图案，这些图案不但有很强的装饰性而且还有很深的含义，例如肚兜上的虎，是希望孩子像猛虎一样勇敢；荷包上的个蛇蝎，是要让邪气逃之夭夭；姑娘在鞋垫上剥的一只喜鹊，站在梅花枝头，象征喜上眉梢；枕头上剥的一对龙凤，比喻青年男女和睦相爱，白头偕老，在男孩的遮被的帘子



# 大理巍山和周城甲马艺术异同探析

余宏刚

**摘要：**本文以多年来的田野调查为基础，以大理白族自治州巍山县和周城村两地甲马艺术为田野调查对象，从艺术学和民俗学的视角分析两地甲马艺术题材、民俗现象、艺术特征、传承模式等方面的异同并存现象。大理巍山和周城的甲马艺术虽源于汉文化，在长期的发展过程中融入当地的本土文化于其中，充分再现了当地深厚的历史文化、人文环境、宗教信仰、风俗习惯、审美情趣等；甲马艺术的这些异同文化特征是当地民族文化的载体和表现符号，有着深厚的文化价值意义。

**关键词：**巍山周城 甲马艺术 民间美术 艺术特征

**中图分类号：**J506 **文献标识码：**A

## 一、甲马艺术题材的异同

地域文化造就了巍山和周城两地甲马艺术在题材上存在着诸多的差异。虽巍山为彝族回族自治县，而制作甲马的民间艺人却都为汉族人，据当地的甲马制作艺人讲道：“他们的祖先是在明朝时从江南迁入此地，世代以甲马的制作和销售为生，发展到他这一代已是第 18 代了”。在甲马艺术发展的历史长河中，融入当地的本土文化与其中（此部分主要是甲马中融入了诸多的彝族文化，因此并没有使用甲马的民俗习惯），从而创作了大量符合当地民众日常生活所需的作品，此地使用甲马艺术的民众多为汉族和彝族等。因彝族一直信仰万物有灵论，而甲马的内容和

（接左页）子、小孩书包或悬挂性装饰品等都可以很方便地购买，同时又加上人类喜新厌旧的共性的作祟，当地“剃窗”在当地农村已经完成了它的历史使命，即将退出历史的舞台。面对这种分外尴尬的境况，像笔者在《陇中民间艺术“板帘子”深探》<sup>〔6〕</sup>中所说一样，当现代文明逐渐取代了传统文明时，我们没必要复古，也不要悲哀，这是人类的进步，人类文明的进步，我们必须要做的就是，一定将陇中剃窗的精品予以收藏，并要把它的起源、发展及制作历史清楚后，用文字的形式写入史册或用影音的形式载入丹青；同时我们要从它身上找到有用的东西或受到某些

杨红，男，定西市安定区美术馆办公室主任、副研究馆员，“陇中板帘子”非物质文化遗产传承人。  
刘菊梅，女，中学一级教师。

据刺绣而借鉴衍生出来的，而且是陇中劳动人民创造的。保守一点说，其起源时间约在民国初期。

## 六、研究意义

（一）陇中剃窗是一种艺术，可以为其他门类艺术提供了技法参考、借鉴和启示。

（二）陇中剃窗是史料，它为研究陇中的风土人情提供了难得的有价史料。第一，见证了陇中的妇女一向非常勤快的美德，第二，证明陇中剃窗是当地妇女创造的艺术，第三，见证了当时当地的农民生活水平不是很好的境况，第四，见证了当地农民的审美标准。第五，见证了当地妇女就地取材制作工具和装饰品的聪明才智。

## 七、开发潜力

笔者在谈陇中剃窗的开发潜力之前，先来谈谈“十字绣”的开发状况。据统计，当地城区大概有 160 多家装裱店，几乎家家都有十字绣装裱业务，而且十字绣装裱业务份额占了装裱总业务的 60% 左右；同时经营十字绣制作材料的店铺也不下百十家。制作、装裱并在家悬挂十字绣近几年来在当地格外流行，也就说起源于欧洲（另一说起源于中国唐代）的十字绣在国内已经形成了一条非常健全的产业链条。然而笔者认为陇中剃窗与十字绣相比，有一定的相似性如实用价值，同时其艺术性等有过之而没有不及，可是面临即将灭失的剃窗为什么就不能形成产业呢，经过比较与分析，笔者发现陇中剃窗像十字绣一样大有开发的潜力，关键是谁发现它的魅力。

其实，陇中剃窗开发具备以下四方面的优势：（一）陇中剃窗具有很好的装饰性，可以像书画作品及十字绣一样进行装裱装框后悬挂，对房屋进行装饰；（二）陇中剃窗具有很好的市场，由于其强烈的地域特色和艳丽的色彩和极其独特的制作工艺，相信其作品大家一定喜闻乐见；（三）陇中剃窗的制作完全可以形成流水线，虽然陇中剃窗制作工艺比较特别，但是其制作方法并不是很难，同时它的制作材料及工具均都容易找到，而且价格也不贵；（四）陇中剃窗完全可以制出像十字绣一样的即使没有美术基础的人也可以制作的制作包。

## 八、现状目睹

随着当地农村城市化进程的加快，随着当地农民生活水平的提高，随着当地交通的快速便利，随着现代文明的进一步加剧，随着当地女孩的普遍上学，随着电视、VCD、DVD 等视频产品的急速进驻农家而占去了农家女的闲暇时间。枕头、鞋垫、遮被子的帘子、遮柜子的帘

上剃的不是“望子成龙”“状元进宅”，就是“马上封侯”“二龙戏珠”，还有石榴、桃、鹿、鸡、鱼之类的动植物，象征多子多福，大福大贵；给女孩的则以“丹凤朝阳”“莲生贵子”“胖娃坐莲”居多，还有荷花、牡丹、凤凰、百鸟等，表示子孙绵延，永保平安。

（三）制作工具独特。陇中剃窗制作的主要工具叫做剃针（由一段空心的管子和针尖组成，穿线的孔在针尖处，制作时整个针不会穿过布料），这与刺绣是完全不一样的，从工具使用上完全可以说陇中剃窗就一定具有独特的魅力，这也是与刺绣区别的本质所在。

## 五、起源追溯

陇中剃窗在 20 世纪七八十年代，广泛流行于西北、东北等地<sup>〔3〕</sup>。对于它的起源与发展笔者经过查阅资料，未找到比较直接的史料，如史书记载、化石发现、古墓陪葬、遗迹留存均无剃窗起源的记载。对于它的起源与发展只能有待再考。下面仅将笔者根据相关资料对它的起源与发展进行一番分析。

（一）刺绣起源很早。黼黻絺绣对凤对龙纹绣浅绢面衾之文，见于尚书。虞舜之时，已有刺绣。东周已设官专司其职，至汉已有宫廷刺绣。三国吴孙权使赵夫人绣山川地势军阵图，唐永贞元年（805）卢眉娘以法华经七卷，绣于尺绢之上，因刺绣闻名。自汉以来，刺绣逐渐成为闺中绝艺，有名刺绣家在美术史上也占了一席之地<sup>〔4〕</sup>。

（二）甘肃出土刺绣为东晋到北朝佛像供养人的丝织物，出土于甘肃敦煌，所见残片绣品无论图案或留白，整幅都用细密的锁绣全部绣出，成为满地施绣的特色<sup>〔5〕</sup>。从这一点可以看出陇绣的起源也相当的早。

（三）陇中有可考历史 7000 多年，陇中地处黄河中上游，是中华民族的发祥地之一，丝绸之路、唐蕃古道穿境而过，在此东西文化交汇，多民族文化融合。

（四）剃针的发明。旧石器时代就有了骨针，是用于打制石器刮削和钻孔的。但是对于剃针的发明至今笔者并没有找到可靠资料，只是通过对当地老人咨询得知，“文革”时期当地剃窗制作十分盛行，剃针也使用得非常普及，甚至连奖状都是用剃针在布上剃出来的。

综上所述，剃针的发明应源于社会下层，并且没有引起上层或文化人的注意和重视，还有一种可能就是剃针的发明应该正值社会动荡期或经济萧条期，再者就是在文化比较落后的时期发明而没有文化人记载，同时笔者还认为剃针的发明及剃窗的起源年代相对较晚，是根





■ 图1《甲马之神》甲马 图2《财神之神》甲马 图3《床公床母》甲马 图4《圈神》甲马

文化的影响,以及对农耕文化的延续,因此存在着诸多的同名同款的甲马。这类甲马作品充分体现着汉文化的烙印,因两地甲马艺术属于同根同源,在一定程度上存在着诸多的相似性,但随着历史的推进部分品名随之消失,但仍然能够看到与时俱进的甲马品名。从目前所保留的品种的内容上看,其中隐藏着深厚的民族文化痕迹。

大理巍山和周城同名同款甲马如下:

《甲马》(图1)《八卦》《招财童子》《利市仙官》《财神》(图2)《日光》《月光》《天地三界》《床公床母》(图3)《田公田亩》《树木之神》《张鲁先师》《喜神》《木神》《值年太岁》《口舌》《哭神》《灶君》《家福堂》《祖先之神》《圈神》(图4)《青龙白虎》《当年太岁》《土公土母》《城隍之神》《土地山神》《本家堂位》《白虎》《路神》《桥神》《子孙娘娘》《娘娘之神》《后宫娘娘》《圆通教主观音大王》《观音老祖》《龙王》《水府龙王》《当生本命星君》《火部之神》《水火二神》《水神》《五路刀兵》《五方五道大神》《瘟司圣众》。

这类具有同名同款的甲马多受汉文化影响,以及根据目前国内其他省份的甲马作品来看存在较大的相似性,可以说这类甲马可能是最初传入云南时的品种。但也不排除个别品种是两地共同拥有的文化背景下创造的,如《口舌》和《圆通教主观音大王》,这两款甲马在国内其他地区并不存在。《口舌》甲马是化解与家人或他人发生口角时所使用的,《圆通教主观音大王》甲马的产生与大理地区“佛香庙国”的现象有关,希望通过观音来化解一切不顺之事。

(二)不同之处

大理巍山甲马艺术中特有品种如下:

《功曹》《白鸢太子》《掌兵太子》《羊玺》《密指三姐》《解元》《送魂使者》《扫消消神》《血腥亡魂》《疯麻姐师》《五路之神》《白夜神》《水干之神》《体伴娘娘》《都司相公》《青山老祖》《翻解冤结》《替身》《城隍》《火龙太子》《本境地主》《癩龙之神》《阿姑之神》《逢凶化吉》《独角五郎》《往生净土神咒》《白龙苍龙财龙》《打猎将军》《黑敖三》《替身甲马》《羊星》《众神》《过关系列》等。



■ 图5《白鸢太子》甲马 图6《羊星》甲马 图7《本主之神》甲马 图8《红山本主》甲马

大理周城甲马艺术中特有品种如下:

《阴神》《武宣黄帝》《西山黄帝》《红山黄帝》《爱民黄帝》《东岳大帝》《地藏王菩萨》《马疫神》《牛疫神》《猎疫神》《鸡疫神》《粪神六畜》《森草木之神》《丧车神煞秧煞之神》《大爷之神》《大黑天神》《河伯水神》《柏节夫人》《青龙神君》《芭蕉龙》《大黑龙王》《五方鬼》《右门将军左门将军》《家门清吉人用平安》《天空过往之神》《王爷之神》《三木大王》《天王本主》《赵木本主》《本主之神》《雪山太子》《罗昌郭大王》《马三爷》《白马将军》《品煞大王》《血神之神》《男女阴神》《送男女客之神》《天鬼之神》《金花银花》《姑奶之神》《居屋木气之神》《天地之神》《山神之神土地之神》《难官司火王神》等。

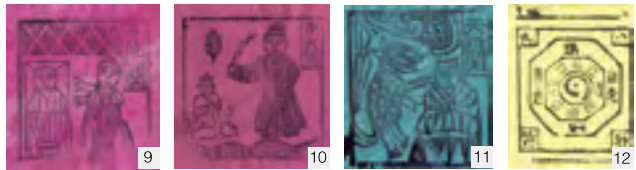
大理巍山和周城甲马艺术题材的不同之处在于两地的甲马艺术在表现主题上融入了不同的本土文化,使内容更贴近生活,反映不同的民风民俗和宗教信仰。如白鹰太子(图5)和掌兵太子是巍山当地的民族英雄,故将其纳入到当地的甲马艺术中。再如《羊星》《羊玺》(图6)甲马,巍山彝族一直有饲养羊的生活习惯,而羊容易生病对于农夫来讲是较大的损失,当地甲马艺人根据当地民间传说专门制作了“预防”羊生病的甲马。周城具有大量的此类甲马,如各类“预防”家畜安全的疫神。这类甲马的产生与当地生产、生活有密切的关系,也正是地域文化的差异性使得甲马艺术呈现如此多元化的局面。此外,周城甲马最大的特色之一便是将当地白族本主崇拜融入到甲马艺术中,(图7、图8)且占到当地甲马总数的百分之三十左右。白族的本主神是当地人的保护神,并不是某家的祖先,所以不是祖先崇拜。对民众来说,村子,而非家庭,是位居家庭之上的基本单位。住同一个村子的老百姓,不论姓氏如何都崇拜同一个“祖先”,严格地说是“奠基人”,公认的聚居地创始人,即本主<sup>(1)</sup>。白族的本主崇拜可谓是一种全民性的信仰,又由于白族的本主神分男性和女性,此外类型又相当地复杂。所以,白族对本主的称呼较多,一般称为“老谷”(又写为“劳谷”)。意为“男性始祖”,或者“老太”(又写为“老

泰”),意为“女性始祖”。此外,各地还有“武增”“武增星”“增尼”“东波”等称呼。这些称呼均有“主人”和“祖先”的含义<sup>(2)</sup>。这类甲马具有较强的地域文化特征,其种类繁多,运用于白族民众生活的方方面面。

## 二、两地甲马艺术在民俗中的异同

大理地区的甲马艺术是在人们追求幸福美满的理想生活和趋利避害的思想意识下产生的,是作为一种普遍的民间信仰活动的载体而使用、存在,有着使用时粘贴或祭祀后焚烧的民俗现象,起到消除灾难和祈福纳祥的作用<sup>(3)</sup>。由于两地民俗文化和信仰的不同,产生了诸多不同品名的甲马,但其功利性是一致的。在大理的巍山和周城两地的甲马艺术中,民俗类甲马占到相对较高的比重。概括起来其主要功能表现以下几个大的方面:祈福禳灾、护佑生长、保家宅平安发达、敬祖拜师、避免口舌是非、祈佑丰收、护佑家畜、驱邪除病、求财求运、降鬼除魔等功能<sup>(4)</sup>。它们涉及到当地民众信仰的各个方面,是当地民众的精神寄托,同时也是甲马艺术能够传承到今天仍然具有较强生命力的原因所在。

从甲马的功能层面分析,其中涉及到民俗信仰的品种之多。以护佑婴儿为例围绕婴儿为主题的民俗活动各地不尽相同而且样式繁多,大理地区的甲马艺术中就有专门为祈祷婴儿安全、健康成长或化解婴儿在成长过程中可能遇到的各类疾病或困难而制作的甲马品种。其中有这样的一套甲马最引人注目,品名为“过关马子”(图8至图11)的巍山甲马,共有36张甲马组成。它们分别是:《白虎关》《百日关》《鸡飞关》《急脚关》《劫难关》《金锁关》《邈邈关》《雷公打脑关》《落井关》《千日关》《三六九岁关》《深水关》《十日关》《水关》《水火关》《火关》《四季关》《四柱关》《汤火关》《天吊关》《天狗关》《天关》《地关》《铁蛇关》《王鬼众关》《无情关》《阎王关》《夜哭关》《鸟神》《浴盆关》《直难关》《断桥关》《和尚关》《将军箭关》《短命关》《鬼门关》<sup>(5)</sup>。从此系列甲马的品名可看出,当地甲马艺人费尽心思想小孩在成长过程中可能遇到的任何情况,并将其制作成甲马,在长期的发展和使用的过程中形成目前固定的程式化仪式去保护



■ 图9《鬼门关》甲马 图10《水火关》甲马 图11《天狗关》甲马 图12《八卦九宫》甲马

小孩健康、安全地成长。在使用的过程中当地人选用12张、24张或是36张为一套,张数的选择多与小孩当时的情况和父母的观念有关。在地点的选择上可以在家中举行相关仪式或是到当地的寺庙中举行,其规模大小完全根据当事人家庭条件和观念来决定,规模较大的选择在当地寺庙举行时间1天到3天不等。在大理的周城虽没有这种“过关马子”,但在护佑小孩方面也有类似的甲马,虽不像巍山有36款一套的甲马,但确有这样一款《八卦九宫》的甲马(图12),此款甲马在周城当地白族民众的生活中是这样使用的,如小孩生病时或是小孩经常性夜间啼哭,他们相信祭祀仪式上使用此款甲马并焚烧后,小孩就会平安无事,健康地成长。具有此类功能的甲马还有《送魂使者》《扫消消神》《替身》《后宫娘娘》《本命星君》等等。

其中“过关马子”甲马系列只是民俗甲马的冰山一角,在甲马艺术发展的过程中当地民间艺人结合当地风土人情、民间传说、宗教信仰等,根据当地民众的生活需求创造了不同功能的民俗甲马,突显了民俗的地域化、独特化和功能化特征,都是紧紧围绕人们追求幸福、健康、美好生活为目的。

## 三、两地甲马艺术特征的异同

大理巍山和周城甲马艺术虽受当地文化的影响在内容上异同共存,但从两地甲马的造型艺术来讲都遵循着民间美术程式化的特征。以平面化的视觉效果为主,在平面化表现手法上为突出主体与客体的关系往往以阴刻和阳刻的手法加强其艺术表现力;遵循图像与文字并存的故事性叙事的绘画手法;文字书写自上而下、从右往左,多以繁体字为主(因民间艺人多为农民,加之甲马在传承过程中反复刻印导致部分文字形式以繁体字和简体字并存,也有时常出现错别字的现象);画面主体图案除了呈现简洁、抽象、符号化的特征,还有主体神像较大,神像头大身小等艺术特征。此外大理巍山和周城甲马艺术在艺术特征上还存在着以下异同特征。

(一)豪放与精致并存

大理巍山和周城的甲马艺术,其艺术风格豪放与精细并存。但从整体艺术表现形式上讲,大理巍山的甲马



■ 图13《值年太岁》甲马 图14《桥神》甲马 图15《当年太岁》甲马 图16《子孙娘娘》甲马





■ 图 17《树木之神》甲马 图 18《树木之神》甲马 图 19《白虎》甲马 图 20《白虎》甲马

比起周城的甲马稍显豪放一些。因甲马艺术具有祭祀后便焚烧的民俗习惯，因此目前并没有此地甲马艺术最初的蓝本资料，也无从考证两地甲马艺术在其发展的过程中，是那个地区的甲马在此方面发生了改变。这种风格上的变化多与当地文化有密切的联系，值得注意的是两地甲马民间艺人的创作风格基本上在一定程度上再现了较强的地域特征。在整体表现上巍山甲马艺术表达较为豪放、不拘小节、线条刻画较为粗狂、稚拙一些；周城甲马艺术表达较为精致、柔和、线条较为流畅、物象刻画较为具象、生动一些。如图 13 和图 14 是巍山苏艺人和侯艺人的作品，画面构图严谨，主体物象表达较为清晰，手法简约，画面背景元素具有强烈的符号化特征，画面透露出浓郁的民间气息和稚拙意味。再如图 15 和图 16 为周城杨艺人和张艺人的作品，画面构图饱满，线条流畅，表达准确，主体物象与背景元素和谐统一，善用阴刻与阳刻并存的手法处理画面效果，画面视觉冲击力较强，表现出老练、成熟、精致、细腻的民艺之风。

#### （二）程式化构图特征

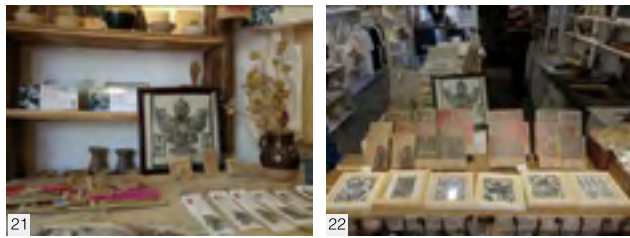
民间美术在长期的发展过程中，生活在相同文化圈内的民间艺人会自觉不自觉地接受着相同的审美情趣和造物方式，并在无意识间达成一定的共识，使用着相同或相似的材料和制作工具创造着极其相似的器物。随着同一门类工艺的稳定发展这种相似性就更加明显，使得同类型器物带有极强的地域符号特征。此外并不排除即使是同一区域同一门类的民间美术在造型上具有差异性，尤其是在当地已具有一定历史的民间美术此种情况并不常见。这种带有浓郁地域文化特征的民间美术在造型上的相似性称之为程式化造物现象。大理地区甲马艺术在造型和表现手法层面就带有这种强烈的程式化特点。其主要特征为，主体物象刻画清晰、细节较为生动、表现手法较为具象，背景物象往往采用抽象的符号化表现手法；以线条为主要的表现手法，尤其在处理画面层次和空间结构方面往往以线条为分割线，起到打破画面结构的作用，即在同一平面化的画面中表现“天与地”的场景；善于运用阴刻与阳刻相结合的手法去表现画面不同的物象，以达到突出主体物象，

弱化或区分画面各类物象，增加画面层次感。在不大于 15X15 厘米的空间中，当地民间艺人运用熟练的表现手法将画面装点得极富层次感、秩序感，运用当地民间艺人惯用的手法去营造、刻画画面所传达的寓意。

#### （三）同名同款造型艺术对比

相同门类的民间美术往往来源于相同的艺术母体，由于从事制作的民间艺人具有自己独特的审美情趣、生活经历、“艺术天赋”等，往往造成相同品名的作品多数存在着一定的异同现象，同时由于民间美术在传承的过程中，因出于不同民间艺人之手，也往往造成其造型艺术风格多有不同的现象。这种现象在大理巍山和周城两地的甲马艺术层面尤为明显，两地甲马制作艺人数量虽有限，每位民间艺人身为家族世代传承者，为保护自己的经济利益他们多互不往来，加之各家有各家的风格特征。在世代的传承过程中同一造型的甲马久而久之其造型和表现手法也逐渐发生着变化。此外，两地甲马艺人都声称自己的甲马造型多为翻刻 20 世纪 80 年代保留下来的模板。目前巍山和周城两地各有 3 位甲马传承人，其两地甲马艺术在造型和表现风格上各不相同。大体上同区域的造型基本一致，但细部特征还是存在一定的不同之处。

如图 17 和图 18《树木之神》为巍山两位民间艺人作品，从构图上可看出两幅作品同源，但在长期的发展过程中由于反复翻印逐渐与最初模板有一定的出入，最终呈现目前的现状。两幅作品最大的区别为图右边树木的表现手法，图 17 树木采用较为写实的手法，图 18 采用较为图案化的手法。此外两幅作品在细节刻画上图 17 整体比图 18 要更加注重细节，线条更流畅，手法更多样。再如图 19 和图 20《白虎》甲马分别出自周城两位民间艺人之手，两幅作品最初同样源于同一作品，从细节上看，图 19 表现手法较为一致，可猜测可能与最初模样最为相近。这种同名同款作品艺术表现风格不尽相同的现象，突显了民间美术的乡土气息，反映了民间艺人个体的审美情趣。



■ 图 21 和图 22 为周城甲马艺人张仁华先生的甲马文创工作室（位于洱海海舌开物集）

## 四、传承模式异同

甲马艺术属于工艺美术范畴，其传承模式与国内其他工艺美术一样，带有强烈的家族或师徒传承模式。在手工艺传承的家规中，所谓“艺不外传”“艺不传女”“艺有秘诀”等制度，就是这种观念影响下的产物，它准确地再现了中国家庭模式的传艺观念<sup>⑥</sup>。目前大理巍山和周城两地甲马艺术的传承模式就受此传统观念的影响，其严重地影响到甲马艺术的发展。大理巍山三位甲马艺术的传承模式就是父子传承，这些从事甲马艺术的民间艺人都是世代以此副业为生，如侯艺人和苏艺人从事甲马艺术到今已是家族第 18 代传承人，但从笔者近七年来的跟踪调查中了解到，两位传承人的子嗣中没人愿意从事此项工艺的学习。周城的情况与巍山基本相同，值得庆幸的是三年前张艺人开始跟随自己的父亲学习制作甲马并取得了较好的成绩。张艺人在三年前较反感从事甲马制作，可能是受当地传统文化的影响，以及政府对传统文化项目的扶持，使得他作为白族人逐渐对自己民族文化产生浓厚的兴趣和激情，近三年来重新雕刻了家中所有的甲马版而且根据当地的传说、神话、民俗等雕刻了相关的新版。不管是受家族传承模式还是拜师他人这些都不是真正影响两地甲马传承的主要原因。

两地甲马受以下两种因素的制约难以得以传承。其一，随着社会的快速发展，部分民俗活动逐渐淡出人们的生活，甲马是当地民俗活动重要的载体之一，主体在逐渐减弱的趋势下客体便随之失去它的功能。其二，当地民众尤其是年轻人并不知甲马为何物，自然不会从事自己都不了解的行业。随着当地文化事业的发展，以及甲马制作艺人的创新精神，相信它依然会有更好的生存空间。起码从现有的局面来看，它仍然坚强地带着它那份独特的、古朴的性格扎根于大理巍山和周城两地民众的生活之中。

## 五、创新异同

随着近年来各地非物质文化遗产保护项目的实施和落实，大理甲马工艺也处于转型阶段，从前几年的传统印制，当地人消费的模式中逐渐转变为尝试文化产业的转型阶段，甚至根据当地的传说、历史等重新刻印新的

**基金项目：**本文为 2016 年度云南省教育厅科学研究基金课题《大理白族元素在纺织品类旅游商品设计中的运用研究》阶段性研究成果（项目编号：2016ZZX276）；国家旅游局“万名旅游英才计划”——“双师型教师培养项目”《旅游纪念品研发课程建设》阶段性研究成果（项目编号：WMYC20164-1182）。

**余宏刚**，男，云南旅游职业学院旅游管理系讲师。

甲马品种，有部分学者称之为“造神”现象。大理巍山甲马在创新方面还存在欠缺，基本保持甲马原状任其自由发展，周城甲马在创新方面做得较好，利用甲马所传承的文化符号，将其拓展到相关产品的设计中，初步实现甲马艺术的文化产业转型模式，另外部分甲马艺人开始根据当地民间传说等重新创作一批新的甲马。受甲马特性的限制，其创新转型较难，而甲马艺术自身图案、造型、故事又较为吸引人，因此将其小规模产业化发展使得甲马艺术的传承与创新得以延续。此外，在社会高度发展的同时甲马这种带有浓郁民俗色彩的民间艺术形式正在当地民众中逐渐消失，而抛开其原有的文化特征对其进行文创化，赋予其新的文化内涵，让它在新的文化背景中依然拥有自身的发展空间。这种发展模式对于具有相似特征的民间艺术具有一定的指导和帮助作用。

## 结 语

大理地区巍山和周城两地的甲马艺术虽源于中原地区，因其带有浓郁的祈福文化色彩，是在当地民众趋利避害和追求幸福美满生活的文化基础上发展起来的。为当地民俗文化重要的载体之一，也是民间美术与民俗结合最为密切的一种民间艺术形式，并对两地各少数民族之间的和谐发展起着重要的连接作用。两地的甲马艺术融入了两地少数民族丰富的宗教文化、民间信仰、民族审美、工艺文化等诸多方面的内容，从而形成了各自在题材、功用等方面的、艺术特征、传承模式上存在着诸多的差异。这些差异形成了甲马艺术的地域文化特征，是当地珍贵的文化遗产。今天研究其差异性为进一步细化相关研究提供为一份详尽的参考资料，同时为民间美术的保护与传承起到一定的促进作用。

## 注 释：

- (1)[澳]C·P·菲茨杰拉德：《五华楼：关于云南大理民家的研究》，民族出版社 2006 年版。
- (2)董建中：《阴苍玉洱间的神奇信仰——白族本主》，四川文艺出版社 2003 年版，第 14 页。
- (3)(4)(5)余宏刚：《大理甲马艺术及其在现代设计中的运用研究》，云南民族大学 2012 年硕士学位论文。
- (6)邓福星主编：《中国民间美术学导论》，黑龙江美术出版社 2000 年版，第 243 页。



# 数字化媒体形态下的品牌发展构想

● 黄向东

**摘要：**全新的数字化时代彻底改变了个人与社会的互动模式，具有数字化媒体威力的网络时代，已形成一股不容忽视的科技发展潮流，重塑 21 世纪的品牌营销方式是传统品牌改造和升级非常重要的战略手段。如何应对时代挑战，发展品牌的全新商业模式，从而完成现代品牌数字化媒体形态下的良性发展，是一个值得探讨的重要问题。

**关键词：**数字化 媒体形态 品牌文化 发展战略

**中图分类号：**J0    **文献标识码：**A

## 一、品牌彰显文化软实力

进入 21 世纪后，中国数字化媒体发展迅猛，相关的理论研究异常活跃，数字化媒体在发展实践中也经历了多种思潮的洗礼，碎片化、虚拟化、快速化等观念遍布于社会生活的方方面面。而数字化媒体自身的时尚性和普及性随之愈发显现，被越来越多的人所接受。美国学者道格拉斯·凯尔纳在《媒体奇观——当代美国社会文化透视》一书中提出以“媒体文化”来替代“大众文化”“流行文化”的观点，即改变媒体以往的“贵族”身份，与平民百姓的生活息息相关，“昔日王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。”所以说数字化媒体是继报刊、户外、广播、电视四大传统意义媒体之后，在大数据技术支撑体系下出现的新媒体形态，如数字杂志、数字报纸、数字广播、手机信息平台、移动电视、网络、桌面视窗、数字电视、数字电影、触摸媒体等。相对于传统媒体形态，新型数字化媒体通常被称为“第五媒体”。

大数据时代，人们从思维模式到生活工作都产生了巨大变革。在这种社会背景之下，传统的品牌建设与推广也必将发生一系列革命性转变。自从《蓝海战略》一书问世，人们头脑中惯常的品牌营销思维模式即被打破，该书中重新设定了游戏规则，把品牌营销的目光不再聚焦于现有市场，而是转向潜在的大众需要。其实，这种策略对于当前的品牌发展很有借鉴意义。换言之，当媒体文化与大众文化名称互换之后，消费大众和文化大众之间便悄然拉近了距离。

当然，品牌还是一种经营资源，其知名度及影响力是一种看不见的资产，其发展属于企业经营战略的范畴，是品牌社会性整体战略的一部分。关于品牌发展具有宏观与微观研究的双重意义，一般涉及到四个方面：其一，经济学和管理学，特别重要地指向营销管理方面的知识。大数据时代使商业活动的分析决策更为快捷、准确与便利，管理方式更加直截了当、行之有效。其二，心理学，特别指向消费心理学和营销心理学方面的知识。为了重树品牌形象，一改消费者和营销者“退而求其次”的妥协思维模式，而力求完美双赢的结局。其三，社会学和历史学，特别指向传统文化与现代文化、国际文化与民族地域文化方面的知识。现代品牌具备经济和社会的双重效益，只有传统文化和现代文化皆不偏废，能够在当今社会保持持续发展并产生良好传播效应。其四，法学及有关法律法规的知识。不仅如此，经营品牌必然会涉及知识产权保护，在此特别强调要积极把握维权的空间和时间效应。这四个方面无不与时代发展息息相关。软实力的概念自 20 世纪 90 年代出现，传入我国已经 20 多年，并且成为初具中国特色的文化战略理论。该理论无疑对我国在国际政治、经济、文化等全方位博弈中具有指导意义，而品牌则是最能够彰显软实力的文化形态之一。因此，我们不能够仅仅从企业形象和商品价值的层面关注品牌，还应该从承载民族文化精神的层面加以弘扬。本文以教学实践案例为题，对数字化媒体形态下的品牌建设与推广展开讨论。

从教学实践及众多案例的研究分析中不难看出，利用数字化媒体形态创造品牌之间的差异化竞争优势，已经成为品牌成功发展的利器。目前企业核心竞争力更多地来源于业务的流程架构、信息处理能力、管理实施性以及员工随时掌握信息和处理信息的能力，企业资产已经从过去的可视化实际资产转到现在的数字化虚拟资产，就是为了充分利用数字化的视觉元素。在这个资产转化过程中，品牌核心能力和品牌商业竞争模式的转变是目前所有品牌企业所面临的燃眉之急。新媒体以其形式丰富、互动性强、渠道广泛、覆盖率高、精准到达、性价比高、推广方便等特点在现代传媒产业中占据越来越重要的位置，预计未来几年，中国新媒体产业的总体市场规模将保持快速的增长，市场的平均增速超过百分之三十以上。以此为基础，“反馈经济”等新的商业经济模式也开始大行其道。数字媒体实现了对传统媒体的颠覆，拉近了传播者和受众之间的距离，使传播内容和方式更加符合受众的心理追求。同时，数字媒体突破了传统媒体空间和时间上的局限性，可以随时随地进行有效传播，受众也无时无刻不忘接受。可以说大数据背景下的数字化媒体形态开启了品牌战略发展的转型时代。

## 二、数字化媒体是品牌发展的推手

当今社会是一个大规模生产、分享和应用数据的新时代，数字化媒体新形态为社会生活带来了前所未有的巨大便利。随着智能手机以及“可穿戴”计算设备的普及，人们的行为、位置，甚至身体的生理数据等每一点变化都成为可以被记录和归纳分析的数据。如新媒体形态的微信平台在 2012 年以来发展势头一直强劲，手机 APP 发展势头良好。

信息分析为数字化媒体形态下的品牌发展带来以下三个重要转变：其一，通过云计算可以分析更多的具体数据，甚至可以搜集和整理某个特别针对性案例的所有数据，可以更清楚地看到个别样本无法揭示的细节信息，从而有效回避了传统手段采集信息可能会以偏概全的陷阱，这一点对于品牌发展至关重要；其二，同种类品牌的相关信息数据如此之多，使消费者追求最高心理满意度的靶向选择成为可能；其三，无论是品牌拥有者还是品牌消费者都不再主观臆断，大家通过数据说话，可以发现很多以前不曾注意到的品牌细节，不断达到完善自我的更高境界。

全新的数字化时代彻底改变了个人与社会的互动模式，具有数字化媒体威力的网络时代，已形成一股不容忽

视的科技发展潮流，重塑 21 世纪的品牌营销方式是传统品牌改造和升级非常重要的战略手段。如何应对时代挑战，发展品牌的全新商业模式，从而完成现代品牌数字化媒体形态下的良性发展，是一个值得商榷的重要问题。在“品牌为王”这样一个全社会认可和推崇品牌文化的时代，我们既要借助品牌带动当地经济的发展，又要把品牌文化同快餐文化进行甄别，避免误入歧途。就此而论，法兰克福学派的大众文化批判理论值得我们借鉴。该理论揭露了社会文化日趋商品化的倾向，批判了“一切皆可买，一切皆可卖”的社会病态风气。目前的大众文化流于形式，大多归属于快餐文化，主要以刺激大众消费为目的，其中不乏时尚外衣之下掩藏了赤裸裸的商业目的，而很少考虑社会价值，这与我们国家在文化领域所倡导的经济价值和社会价值并重、加强文化软实力举措是格格不入的。鉴于这样的现状，笔者对文化快速发展积极的和消极的两个方面进行利弊权衡，带领研究生从不同领域对数字化媒体形态下品牌发展的课题进行了多方位研究。

案例一：《指尖下的交互设计——旅游城市住宿预警 APP 界面设计的研究》。该课题针对国内知名的旅游搜索引擎进行了相关信息的深度搜索，发现这些旅游网站并未能够更加详细深入地考虑开放旅游城市的住宿数据。特别是旅游旺季期间，游客在未知的旅程有可能会遇到无房入住等一系列问题。通过一系列的数据调查，得出国内外关于旅游城市住宿预警开放数据研究仍有缺口的结论，面对这样的实际情况和市场需求，也因为智能手机的普及，这款以西安为标本的旅游城市住宿预警 APP 界面设计课题具有一定的理论与实践意义。

众所周知，西安是著名的世界级历史文化名城，拥有着 5000 多年文明史、3100 多年建城史、1100 多年的建都史，是中国四大古都之一，中华文明和中华民族重要发祥地之一，丝绸之路的起点，历史上有十三个朝代在此建都。长安情结使得西安成为中国最佳旅游目的地之一，尤其在旅游旺季，一床难求成为很多游客面对的尴尬而大扫其兴。

该课题以西安现有酒店的住宿情况为例，通过大数据平台研究旅游旺季期间的酒店住宿情况，将入住量数据开放，以期可以给游客带来预警指示性的帮助。游客登录 APP 应用客户端，可以及时掌握所去城市不同的住宿情况，对未来行程做出合理安排，通过可视化图形与色彩将实时入住数据可视化，以开放数据让公众的生活更加智能。



丁蕾同学通过多级界面的层层导入,使游客所需的人住信息呈现靶向性质的清晰所指,是一款比较成熟的旅游城市住宿预警开放数据的手机 App 交互设计界面产品。

案例二:《“花语”品牌概念店》手机 APP 设计的应用研究。陈静同学的开题报告中对这款数字化媒体形态下的品牌做出比较清晰的陈述:随着社会的进步和人们消费水平的提高,移动交互应用媒体和虚拟的网络销售模式迅速普及和发展。从最早的实体店销售,后来在互联网的条件下人们可以直接在网上购物,到现在越来越多的人开始选择以移动应用为媒介的消费方式。

从传播载体、情感诉求、视觉消费行为等方面进行分析和解读。本次毕业创作实践以手机 APP 为应用设计传播载体,通过对《“花语”概念品牌店》多样性属性的解读和梳理,帮助引导用户提高对花卉的属性及门类的认知,并且通过鲜花不同的属性所营造的生活情调、艺术品位提升。通过鲜花所营造的不同品质概念生活方式及情调的引导,达到情感认同的品牌认知目的,继而

产生消费冲动和行为的手机 APP 应用概念设计。

## 结 语

在大数据时代,云计算是信息储备的主流,海量信息铺天盖地,令人目不暇接。倘若以传统手段进行数据搜集和分析整理的确是一个耗时耗力的工作过程。随着数字化媒体技术的不断发展,这些困难迎刃而解。但是,新问题的出现又会要求进行数据的重新搜集和分析整理,而形象生动的可视化数据开放平台,将进行清晰明确的信息数据反馈。大数据时代的到来使得搜集、存储和处理信息数据变得既方便又快速,达到了样本与成品丝毫不差的可识别程度,从而使品牌信息的管理与传播效率得到很大提升。

当一个品牌创新型的数字化媒体形态建成时,公众都能够随时随地通过智能终端获得品牌的全部信息并且了解各种相关问题的解决方案。当然,技术与设计的结合,需要立足于以人为本,传播工程与个人生活品位兼顾的原则,更好地服务于人。及时发现问题、解决问题,满足消费者物质文化和精神文化的共同需求。设计师应该合理地



图 1 《指尖游走》首页部分页面图示



图 2 《指尖游走》一级界面部分页面图示



图 3 《指尖游走》二级界面图示



图 4 《指尖游走》三级界面图示



图 5 《指尖游走》四级界面图示

应用科学技术与艺术设计服务于社会的可持续发展。

数字化的新媒体形态标志着品牌文化在寻求全新发展的道路上前进了一大步。数字化媒体形态下如何将品牌的设计与推广,包括提升市场销售额等综合因素,借助文字图形、图像,进行宏观和微观的科学研究,对思考和建构中国当代品牌多元化的文化战略,具有重要的启发性的现实意义。

## 参考文献:

- [1][美]道格拉斯·凯尔纳.媒体奇观——当代美国社会文化透视[M].史安斌译.北京:清华大学出版社,2003.
- [2][韩]W·钱·金、[美]莫博涅.蓝海战略[M].吉宓译.北京:商务印书馆,2005.
- [3][美]唐·泰普斯科特.数字化成长:网络时代的生活主张[M].陈晓开、袁世佩译.大连:东北财经大学出版社,2003.
- [4]周庆山.传播学概论[M].北京:北京大学出版社,2005.
- [5][美]托马斯·弗里德曼.世界是平的:一部二十一世纪简史[M].何帆、肖莹莹、郝正非译.长沙:湖南科学技术出版社,2006.
- [6][美]维克多·迈尔—舍恩伯格、肯尼斯·库克耶.大数据时代[M].盛杨燕、周涛译.杭州:浙江人民出版社,2013.

基金项目:本文为2015年度西安美术学院人文社会科学研究项目研究成果(项目编号:2015XK065)。  
黄向东,男,西安美术学院设计系教授、硕士研究生导师。

- [7][美]马克·波斯特.第二媒介时代[M].范静哗译.南京:南京大学出版社,2005.
- [8][美]约翰·帕夫利克.新媒体技术:文化和商业前景[M].周勇等校译.北京:清华大学出版社,2005.
- [9][美]尼古拉斯·尼葛洛庞帝.数字化生存[M].胡泳译.海口:海南出版社,1997.
- [10][法]让·诺尔·卡菲勒.战略性品牌管理[M].王建平、曾华译.北京:商务出版社,2000.
- [11][美]罗伯特·J·希勒.金融新秩序[M].郭艳、胡波译.北京:中国人民大学出版社,2004.
- [12]陆剑清.现代营销心理学[M].北京:首都经贸大学出版社,2010.
- [13][美]菲利普·科特勒、凯文·莱恩·凯勒.营销管理[M].王永贵等译.北京:清华大学出版社,2011.
- [14]冯宁、张明立.品牌管理[M].北京:清华大学出版社,2010.
- [15]杨小辉.当品牌遇上网络:悄然兴起的互联网品牌营销[M].北京:电子工业出版社,2010.
- [16]翁向东.本土品牌战略[M].南京:南京大学出版社,2008.
- [17][美]伊莱休·卡茨.媒介研究经典文本解读[M].常江译.北京:北京大学出版社,2010.
- [18][英]利萨·泰勒、安德鲁·威利斯.媒介研究:文本、机构与受众[M].吴靖、黄佩译.北京:北京大学出版社,2005.
- [19]贾秀清等.重构美学:数字媒体艺术美学本性[M].北京:中国广播电视出版社,2006.



# 传统食品包装的时尚化设计实践与研究

## ——以漳州某品牌传统食品包装设计为例

● 甘锦秀

**摘要:** 此次设计实践以福建漳州某品牌传统食品包装设计为主线,以创新型设计的概念理解传统食品品牌,借助时尚设计理念将传统食品包装进行更具特色的展现。通过包装标志、图形、色彩、版式以及结构的设计实践,融入当地的特色文化,赋予传统食品新的附加价值,提升人们对传统食品的重新认识和界定,探索传统食品包装设计的新思路。

**关键词:** 传统 时尚 包装设计 视觉文化

**中图分类号:** J0      **文献标识码:** A

食品的包装设计并不仅仅是设计食品的外衣,更是对人们生活方式的设计。时尚是当代社会生活的一个重要文化现象,传统食品包装的视觉时尚化设计研究将是一个重要的课题。

### 一、传统食品包装的视觉化设计研究

在人们长期认知活动中,视觉规律的积累形成一种特殊的符号语言体系,以特殊的图形创意设计为载体,把一系列的举止行为和情感的表达通过图形、色彩、文字等形式进行语意传达。<sup>①</sup> 这样的视觉符号常常在传统食品包装设计中被理解并且被使用,形成了“集体视觉符号的共识”。具体表现为:

图形设计上,通常是通过中国传统视觉图形的运用来增加自身文化内涵,如旧石器时代彩陶图形、太极图、中国传统水墨艺术、京剧脸谱、木版年画、民间剪纸和吉祥纹样等等……这些传统图形代表着中华民族的群体情感,保存极其丰富古老的历史文化遗产,形成了独特的区别于别的世界其他民族的文化,<sup>②</sup> 在传统食品包装设计中展现出至善至美的本质。

文字设计上,常用的有传统汉字书法、东巴文、藏文、满文以及印刷字体中的老宋体等等,这些文字给人一种古老、朴实的美感,主要用来表达思想、感情、信息交流和食品内涵。在传统食品包装设计中挖掘古老文字符号的视觉审美特质,是传统食品包装文字设计表现的重要手段。

彩色设计上,传统食品包装对传统色彩的应用总是按照一定的规范来进行,如传统色彩元素的民族象征性表现,从中表现出不同民族在不同的生活习俗和文化认同下不同的色彩感受;再如中国传统色彩在象征意义上呈现出程式化审美的特征,红色象征吉祥,黄色代表富贵等等,在种种规范的指引下赋予传统食品以特色。

材质应用上,传统食品包装的一大特点就是自然材料的应用,比如竹子、草木、叶子、兽皮、果实等包装材料都是来源于自然,人们巧妙地利用这些材料来包装食品,通过自己的智慧和创意对这些自然材料进行加工,使之使用更加方便。如竹编容器、陶瓷、金属、纸张、布匹等人工包装材料便是人类对自然材料进行深加工的结果。

### 二、时尚化研究

当代包装设计正在脱离传统意义上的设计模式,因此,有必要对中国传统图形元素进行时尚化运用,了解最新的时尚资讯,对设计师是非常必要的。

《中国设计趋势报告》是 YANG DESIGN<sup>③</sup> 设计策略研究所每年一度的、具有前瞻性的时尚流行趋势预测项目。在系统分析中国大背景、生活形态、消费趋势的基础上,采访各领域的前沿专家,并根据资料收集和访谈总结未来 2 年中国消费者的心理诉求,提出《2016—2017 中国设计趋势报告》。<sup>④</sup> 笔者通过对其进行分析总结,落实到包装设计可应用的有萌动的色彩、自然的材质、和暖中式格调。



图 1 流行色      图 2 漳州木版年画      图 3 漳州木版年画      图 4 漳州木版年画

#### (一) 萌动的色彩

2016—2017 流行色将时尚、生活与自然联系在一起,以绚烂、平静、柔和的节奏,表现出最简单而直接的色彩冲击,在第一眼就俘获受众,快速建立心理的连接。时尚溶于生活而高于生活,色彩的演绎就是都市人对自然生活的向往、积极乐观的心态,主动的表达自我、充满自信的活力以及鲜明的个性特征。(图 1)

#### (二) 自然的材质

城市环境问题是国人关注的焦点,人们开始关注和欣赏大自然的价值,注重新能源和可替代材料的开发,希望借助更有效的方法达到自然与自我共生的状态。找寻回归真实的自然的材质,营造舒适而悠闲的氛围,如万物之悄然安静,不张扬,不喧嚣,静静享受自然之美。

#### (三) 暖中式格调

中国传统的家庭观念越来越融入设计之中,新中式美学从风格上趋向简约,并从视觉、触觉、味觉等多种感官维度营造温暖感,深入中国文化精髓,以简洁凝练的语言表达沉稳儒雅的气蕴。

### 三、漳州某品牌传统食品包装的时尚化设计实践与研究

#### (一) 漳州某品牌现状调研

漳州某品牌传统食品店坐落于在福建漳州古城老市区,主要经营漳州地方小食品,主要产品有酥糖、枕头饼、土楼米酒、琵琶酒、青梅酒等。商店比邻漳州最繁华的商业街区,这里有大型的商业购物中心,与漳州最大园林——中山公园仅一墙之隔。调查发现,这里的消费人群主要为爱美、追求时尚的年轻人。

因此,寻找既能够表现不同产品特点,又能够在视觉审美上达到和谐统一,且让年轻的消费者对于自己所熟悉的传统食品包装,从简单信息类别的选择转变为喜欢性选择,让视觉设计影响着人们,让人们更加乐于选择看上去可以让心情愉快且符合时尚审美的包装,这是本案设计的目标。

#### (二) 漳州民间文化艺术调研

由于各地方的文化各不相同,不可能所有市场兼顾,只能因地制宜。<sup>⑤</sup> 因此,对漳州本土的民间文化调研是必不可少的。漳州位于闽南,是一个历史文化名城,它拥有福建最大的平原,有“鱼米花果之乡”的美誉,木版年画、木偶、骑楼、土楼建筑、织绣、竹马戏、大车鼓舞舞和民间剪纸艺术等是漳州民间工艺的精髓。从中挖掘出一个适合地方产品特点的地方文化艺术做为本案的视觉语言表现形式,以它为切入点,再进行深入的了解,再运用它,是本案设计的一个很重要的步骤。

经过不断的探索发现,漳州木版年画(图 2、图 3、图 4)兼具闽南本土古朴神秘的东南沿海风格,流露着浓郁的地方特色。其设色丰富、奇幻、大俗大雅,对比明显,空灵又虚幻抽象,十分古趣;雕版线条是构成年画画面造型的主要要素,粗细迥异、刚柔相济,以挺拔黑线为主;构图讲求对称、完整、饱满,主次分明,多样统一;布局上追求“满”与“空”,“争”与“让”的对立统一,讲求刚柔结合,疏密有致,具有强烈的节奏感,艺术效果独特<sup>⑥</sup>。而传统食品包装设计结合现代流行时尚,寻找适合的表现风格,正是本案要研究的重点。





5

■ 图5 标志设计 甘锦秀 陈纯纯 2016年  
■ 图6 图形和色彩 甘锦秀 陈纯纯 2016年  
■ 图7 土楼米酒包装 甘锦秀 陈纯纯 2016年  
■ 图8 青梅酒和琵琶酒包装 甘锦秀 陈纯纯 2016年  
■ 图9 酥糖和枕头饼的包装 甘锦秀 陈纯纯 2016年



6



### （三）漳州木版年画启示下的某品牌传统食品系列包装时尚化设计研究

无论是齐白石，还是毕加索，他们的作品都堪称那个时代的时尚，我们能够从他们的作品中看到传统民间艺术构成的元素。漳州木版年画所具有的地方性，同样也为某品牌的传统食品包装的本土性设计提供了参考蓝本。

#### 1. 标志设计

某品牌的标志设计（图5）从文字设计入手，在笔画起笔收笔和笔画转角的处理借鉴了漳州木版年画中（图3）外框的装饰处理，文字中直线与曲线的形式美对比，增添了字形的生动变化，更富现代美感。图形标志外形采

用正圆，从木版年画（图2）中提取的放射线条和水波纹以更简洁的极富现代感的方式呈现，与中间的文字标志在疏密上形成强烈的对比，突出了品牌名称。而“古早味”和“漳州特色小食”两组文字的外形传统装饰纹样的植入，强化了传统的对称美。加上时尚的孔雀蓝和大红的强烈对比，使标志既有乡土气息又不乏时尚美。

#### 2. 图形设计

漳州木版年画有一个独特的画面构图特征，那就是“满”，年画中无论是门神，还是传统故事又或是娃娃题材，都会有将画面布满（图2、图3、图4）。图形以轮廓线造型为表现对象的主要方法。形并不显示立体的面，它只是把立体的对象化成了平面的剪影，再在轮廓里辅以颜色，

逐步丰富所要表现的内容。构图中，形与形之间存在“让”的原则，就是每个形都有自己应该占据的位置，应该相互避让，不应该相互侵犯，无论是塑造形像，还是组合形象构成画面也都是如此。

某品牌系列包装的图形内容以直接表现不同产品图形或产品的主要原材料图形为主题，如土楼米酒、琵琶酒、青梅酒等，直接以土楼米酒、琵琶、青梅为主要图形，枕头饼和酥糖以原材料橘子和花生为主要图形（图6）。构图方式采用年画常见的中间主图，两边副图的对称形式，但中间的主图则以不规则、非对称的图形，打破了对称的平衡形式，图形表现不受任何条件和环境的约束，随心所欲，自由自在地构建画面。主图与两边副图的形体体现出年画的构图中“争”与“让”的意义，把主图放在“争”的部位，而两旁的副图则以“让”的方式放置在画面中。如此画面能够达成有机的统一而趋向构图的完整。图形的表现手法则采用同漳州木版年画一样，以线为主要表现形式，线的交错或者接近于交错，线与形接近于接触而未接触，这种前无遮挡、无体积的平面艺术在视觉形象中十分惹人注目。

#### 3. 色彩设计

漳州木版年画的颜色既简练又有表现力，色彩鲜明热烈，基调相互对比而非协调，以达到彼此强调的作用，使画面强烈又明快。这与《2016—2017 中国设计趋势报告》的萌动色彩用色有异曲同工之妙。

某品牌系列包装的色彩（图6）取漳州木版年画热烈鲜艳的色彩表现，受《2016—2017 中国设计趋势报告》中萌动色彩用色的影响，打破传统木版年画在黑线内填色块的手法，代之以白色的线条，背景铺满大面积不规则的对比色块，色块的组合不拘泥于图形的轮廓造型，色块在面积上产生对比，在构图上产生呼应。这种不受具体轮廓约束的简单而直接的色块具有强大的视觉冲击力，能第一时间抓住受众的眼球，在强化图形和色彩的时尚感的同时，又不乏木版年画独有的色彩语言。

#### 4. 系列包装的时尚化设计

土楼米酒的包装（图7）采用以土楼造型为主图，装饰花边为副图的传统中式对称式构图，主图土楼造型与装饰花边“争”“让”得当。色彩以中国红为主要基调，绿色为点缀。结合包装结构时，采用现代简洁化排版方式，图形直接占据版面上方的三分之二，且向包装的侧面和背面延伸。包装主版面下方产品名称等文字信息以传统的中心对称排列，与正面主图上的对称花边相呼应。而圆形标志的倾斜和边角处理，又打破了传统的平衡，赋予现代气息。手提的麻绳自然材质更是在本案的时尚与本土品味的关系上，增添了多重文化意义。

琵琶酒和青梅酒的包装设计（图8）和土楼米酒的设计表现比较一致。不同的是琵琶酒和青梅酒是果酒，考虑到主打消费人群是年轻人，因此大胆采用极具时尚感的瘦长瓶型。在色彩表现上兼顾产品的固有色，在配色时琵琶酒以产品的固有色黄红为主调，青梅酒以产品的固有色青绿为主调。

酥糖和枕头饼的包装设计（图9），图形构图依然采用传统的主图为主，装饰花边为辅的中心对称形式（图6），而在结合包装结构的排版处理时，主版面只采用局部的图形，但传统的中心对称感依然有整体的体现，浓烈的色彩辅于黑色的边框加以调和，圆形标志的倾斜化处理 and 恰当的版式位置，使视觉更为时尚化，内涵更厚重、更丰富。

#### 结 语

时尚是当代社会的一个重要文化现象，是视觉文化研究的重要课题。作为视觉符号的时尚具有生产功能，它不仅生产出一定的意义，而且生产出相应的解读和认同方式。以中国传统造型元素设计时尚包装，符合当前的市场需求，因此，包装设计师必须充分了解当代时尚设计理念、当代审美倾向和市场需求，在设计中提高产品文化附加值、满足时尚消费需求，这对缔造品牌以及开拓国际市场具有重要意义。

#### 注 释：

- (1) 刘思彤：《中国传统视觉符号在食品包装设计中的应用研究》，东北师范大学2015年硕士学位论文，第2页。
- (2) 张宏：《对中国传统图形与现代包装设计的探讨》，载《艺术与设计》2006年第11期，第104页。
- (3) 杨明洁设计顾问机构，中国最高品质的产品设计顾问机构之一。
- (4) 杨明洁设计顾问机构：《2016—2017 设计趋势报告》，北京理工大学出版社2016年版。<http://www.asiaccoat.com/NewsFile/2015-7/20157101821745252.shtml>。
- (5) 杨培：《论全球化背景下的本土化设计》，载《消费导刊》2007年第14期，第204页。
- (6) 林蔚文、刘晶：《漳州木版年画研究》，海峡文艺出版社2014年版，第56页。

甘锦秀，女，福州大学厦门工艺美术学院副教授。



# 论阿德里安·福蒂的设计史观

高振平

**摘要：**福蒂的《欲求之物》一书突破了佩夫斯纳《现代设计的先驱者》的线性撰写设计史的方式，以新的视角来重新思考设计史的建构问题。福蒂关注设计与生产、消费和积累的关系，认为除设计师的因素之外，这些社会因素才是设计史构建的重要内容与设计史研究的意义体现。

**关键词：**阿德里安·福蒂 设计与社会 佩夫斯纳

**中图分类号：**J0    **文献标识码：**A

英国设计史学家阿德里安·福蒂（Adrian Forty）1986年出版了《欲求之物——1750年以来的设计与社会》（Objects of Desire; Design and Society）一书，书中六次提到尼古拉斯·佩夫斯纳（Nikolaus Pevsner）的著作《现代设计的先驱者——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯》（Pioneers of Modern Design: from William morris to Water Gropius, 以下简称《先驱》），十次提及佩夫斯纳的名字。福蒂打破了一贯向佩夫斯纳致敬的叙事路径，而是另辟蹊径地书写设计史。他的著作确实让人耳目一新，富有挑战性。福蒂著作的视角与观点突破了佩夫斯纳以来逐渐形成的设计史的人物线性模式，而是从设计与生产、消费和文化的关系方面来陈述现代设计史。

## 一

佩夫斯纳的《先驱》首次出版是在1936年，整整50年后1986年福蒂出版了向佩夫斯纳宣战的著作《欲求之物》。这50年来，设计史从无到有，成为设计系的课程和学者研究的一个新领域。设计系开设设计史课程是因为要培养设计系的学生具有设计知识和历史的意识。学者们研究设计史几乎都受到了佩夫斯纳《先驱》的启发，按照这个基本的框架进行研究与叙事。因为，《先驱》是设计史的开山之作。佩夫斯纳描述了一个完整的历史单元，从莫里斯到格罗皮乌斯的努力，成就了现代设计。在此，佩夫斯纳的确是以建筑为主线进行描述的，可是其中同步关注到了艺术思潮、工艺美术、产品设计。

在《先驱》中，相互之间的影响与关联，共同形成了一种时代精神，就是现代主义；也同时形成了一种新的角度，叫设计，伴随着艺术与工业的结合，一种被公认的风格汇集成了现代设计的基本特征。设计史从此诞生了。佩夫斯纳选择了一个历史单元，从拉斯金和莫里斯到格罗皮乌斯，这个阶段完成了艺术与工业的结合，在建筑方面现代建筑的基本形式框架确立起来了，产品风格也与之心有灵犀。这源于格罗皮乌斯向拉斯金和莫里斯、还有贝伦斯、德国工业同盟的致敬，这里是基于同一种理想的沿革。1960年佩夫斯纳的博士生雷纳·班纳姆的重要著作《第一机械时代的理论与设计》虽然对其老师的先驱名单稍有改动，但依然是按照《先驱》所建立的谱系来进行撰写的。

而后的设计史几乎都沿着《先驱》的框架书写。在现代设计的开端问题上，基本没有什么争议。大的背景从工业革命开始，有的从18世纪中期写起，有的从1851年第一届世界博览会写起。基本上重点都是从莫里斯开始的工艺美术运动、新艺术运动、装饰主义运动和现代设计、二战后的设计状况、后现代等等结构形式进行延续性的构建。这里有两层含义：第一，《先驱》诞生后的50年中，设计史的构建几乎都是以《先驱》一书的视角和结构框架为公认的模式进行书写。第二，《先驱》一书的开拓精神，并没有被很好地传承。也就是说佩夫斯纳的《先驱》本身就是一种创新和开拓，书中的建筑、艺术、设计以及工程之间的联系性比比皆是，社会的变

革与设计的诞生相互关联，艺术形态的转化微妙清晰。这才是《先驱》一书的价值与魅力，有着经典的意义。

佩夫斯纳从纷繁芜杂的社会中有所选择地找到了事物联系的主线，可是这种选择性成了众多追随者的局限，如果把这种选择看成唯一，就是一种倒退与僵化。作为经典的《先驱》的目的性也往往被当成一种禁锢。局限与禁锢，完全使设计史的研究停滞而僵化。自然形成了一种老生常谈的神话故事，现代设计的诞生与发展就好似先锋设计师传递的接力棒一样。这样的叙述，只能将观者的视线不自觉地吸引到传递接力棒的伟大设计师身上，而忽视了其他的众多方面。

## 二

五十年后，阿德里安·福蒂的《欲求之物》完全突破了原先的设计史翻版历史剧的格局，从设计与社会的关系出发，以新的视角来构建设计史。福蒂并不是最早进行这种尝试的，早在1948年出版的西格弗里德·吉迪恩（Sigfried Gideon）的《机械化主宰》（Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History）一书，就已经进行了一次出色的尝试，从社会层面而不是从个人层面来讨论设计。吉迪恩的可贵之处在于试图解释主导设计的社会因素，他意识到了这个朝着领域研究的重要性。福蒂评价道：“吉迪恩的问题在于这些观念的状态不明：他在书中反复称这些观念‘悬而未决’，仿佛他们是悬在社会上空的大片浮云，让下面的一切黯然失色。”<sup>〔1〕</sup>吉迪恩的尝试反倒让后来者望而却步。因此，设计史又回到了以前的设计师的描述的老路上。一边是设计作品一边是设计师的介绍、职业生涯与之言论等类似的排版模式的设计史书籍已经司空见惯。

这样的设计史会形成一种偏见，人们把设计先驱的设计作品看成古董一样收藏，反而把无名的设计作品看成过时之物无人问津。另外，人们会错误地认为设计的结果完全取决于设计师的创意，而忽略了企业家的作用与选择。设计师固然设计了作品，但通常会作为多项预案被选择，选择投产的设计是一项重要的设计决策，并不亚于设计师的工作，而且通常是由企业家来做出决策的。当然，社会的习俗与观念的变更对设计作品同样起到了方向性的作用。福蒂认为这种以设计师为陈述对象的设计史，会造成把设计这种社会综合行为看成仅仅是设计圈内部的事情。社交媒体、书籍包括学校都在传授这种错误的认识，造成严重的后果是让学生很容易产生

错觉，认为他们的技能和所从事的设计行业是无所不能的，结果是迈入社会后的职业生涯中备受挫折与打击。总之，是知识面局限的结果。因为设计史的局限，造就了设计教育的知识面的局限。

福蒂分析了雷蒙德·罗维1940年对好彩香烟（Lucky Strike）盒包装的再设计，新旧版本的对比之中，你会惊奇的发现罗维只是在香烟底色上面把绿色改为了白色，另外把香烟盒下部的字体进行了改动，并且把原本只有一面红色圆靶标志镜像为两面统一。罗维在他的自传《追求卓越》（Never Leave Well Enough Alone）中描述了这款设计的过人之处，白色既简化了印刷，也创造了清新感，品牌符号更加突出。如果不加思考的接受好彩香烟包装是罗维设计的这一事实，那不过是沿袭设计史的常规做法。“尽管看上去很可信，但这种版本有很大瑕疵。我们不能否认这个设计之中包含了技巧和创造力，但很难相信只有罗维才能想出白色香烟盒的点子；一旦我们承认其他设计师也有可能取得类似的结果，那么将设计的成功完全归于罗维个人的创造力就不成立了。如果其他人也能将它制作出来，那么设计成功的原因不定在设计师的个性之外的其他方面。”<sup>〔2〕</sup>

福蒂分析了美国作为一个大杂烩由多民族移民构成的国家，其基本特征中对于洁净的追求是美国化的特点。这期间产生了很多稀奇古怪的事，比如美国人喜欢白壳鸡蛋而不是棕壳鸡蛋，这一点和英国人恰恰相反。“设计师利用洁净和美国裔的特征之间的关联，赋予好彩烟盒一个美国形象，确保它能占领全国市场。任何民族的人都会因为好彩香烟设计的干净而将它视为美国的香烟，也许买上一包便立刻能体会到美国文化。”<sup>〔3〕</sup>该设计在特定社会取得成功有两个原因。一是，设计所象征的洁净和美国族裔特征的观念存在于所有美国人的头脑中，绝不只是设计师的发明。设计成功的另一个原因是设计师和他的工作室团队用一种图像和色彩成功地把洁白、干净这样的美国概念联系了起来，而这个图像是设计师的创造。福蒂认为这种理解才是一种完整地理解。

## 三

在20世纪70年代传统的观念“好的设计”已经奄奄一息，可是表面上却依然显得安然无恙，在过去50年内，绝大多数设计文献对设计的主要功能定位是美化事物，还有一些为数不多的文献指出设计是解决问题的一种方法；极少情况下有把设计与利润挂钩进行研究的成



果，更稀少的认识到把设计视为概念的传播。设计专业的学生依然被劝告要读佩夫斯纳的《先驱》，读佩氏经典本身没有问题，而且是首要必读书籍，但是“而对于他们将要吸收的学说，无人给出任何的提醒和警告。实际上，当时没有评论来抗衡这两本书的影响。”<sup>〔4〕</sup>学说的单一性，局限了学生的思路和观念。设计与经济的联系，设计对人们思维方式的影响都被忽略了。

福蒂认为设计的概念同时包括了两层不可分割的涵义，一个涉及到了美的概念指的是事物的外观，一个是商品的制作方案。这与帕帕奈克 1971 年发表的关于设计的概念侧重点不同，并且与 1990 年彼得·多默的界限之上和界限之下的划分还是有所区别。福蒂要研究的是设计的社会关系，他认为这个对于设计更加重要。但是，他又不满足对于社会语境和社会背景的泛泛而谈，就好比玻璃鱼缸中的水草和碎石景观一样，对于生活在鱼缸里的鱼儿没有必然的联系，你把这些景观移走，鱼儿照样在里面游荡。福蒂的企图心是揭示设计与现代社会进程的相互作用。其中不但包括了设计产品和概念，同时也包括了赋予它们的可推广的神话，这些神话成为现实并产生影响。

福蒂依据大量资料的支撑，得出了 18 世纪设计的新古典之风是进步中的一种解毒剂，新古典的风格调节是当时社会对技术进步产生心理上的不安感。当时，学术界对古希腊、古罗马遗迹的考古热情，对 18 世纪后半期的新古典风格的主导起到了一定的促进作用。韦奇伍德就是这种新古典风格的典型代表。书中大量细致入微地论述了他是如何与艺术家、制模师研究开发新古典风格的产品的。制模师又是如何通过他们所创造的样式圆满的将生产和消费的要求融合在一起。福蒂对韦奇伍德的陶瓷工业进行了深入的研究，纠正了很多著作在谈及韦奇伍德的成功时总是归于韦奇伍德用机器生产代替了传统的手工陶瓷制作这种不准确的表述。陶瓷的工业化并非韦奇伍德的首创，在他之前机器已经成功地进入到了陶瓷制作中，陶瓷工业是大潮。韦奇伍德的成功在于建立了一套合理化的生产体系，具体来讲就是组织分工协作的现代企业方式的尝试，这其中就有设计开发在生产环节的出现。

在书中的第三章《设计和机械化》中，对传统的手工艺逐渐消亡，机械的大量出现严重影响了产品的美观等论断，进行了研究。结果发现其中包含了很多模糊和

严重的错误。在第一节《机械有害于设计？》中，开篇就提到了佩夫斯纳的《现代设计的先驱者》一书中的观点，把美学趣味的危机归于机械的使用。佩夫斯纳的确把焦点集中在了机器大生产上，在他的语境中机器也包含了工厂制度，可是并没有很清晰地解开这个机械的心结。包括对威廉·莫里斯的现代设计之父的地位也存在着争议，这种“文化卢德主义”（intellectual Ludditism）的对立面是接受机械生产，认为现代文明是建立在机器之上。佩夫斯纳接着说：“现代运动的真正的先驱们是那些从一开始就支持机械艺术的人。”<sup>〔5〕</sup>这就为后来形成了一种矛盾的辩论，莫里斯到底是不是现代设计之父。佩夫斯纳随后给出了他自己的答案：“作为艺术家的莫里斯也许最终也没有超越他的时代的局限，但作为人和思想家的莫里斯却能做到。”<sup>〔6〕</sup>

然而，福蒂深入分析资本主义的生产与利润，在《机械谬论：时装和家具》一节中，在对缝纫机和服装生产进行分析时，你就会感受到和莫里斯的观点的一致性。在《设计政治学》中，福蒂才解开了这个结。莫里斯认为是资本主义的贪婪导致了美学的危机，而非是机器本身。在莫里斯的大量演讲中，他都提到机器可以创造闲暇造福于人，可是机器掌握在资本家手里就成为了压榨工人的工具。在《乌有乡消息》中他也提到资本家对工人的压榨使得工人长相变得丑陋，人体畸形。虽然，莫里斯也讨厌机器，可是作为社会主义者的莫里斯却敢于批判资本主义的本质。福蒂认为把糟糕的设计归罪于机器恰巧回避了对资本主义的批判，这种做法只是关注了生产的技术问题，而没有思考更具挑战，更具争议的社会问题。这种机器导致糟糕设计一说至今仍然没有消亡，这是把设计问题降低到了技术层面，而没有置于一种社会制度中进行研究。

### 结 语

福蒂的《欲求之物》探讨了设计与社会发展的历史，从工业的进步到设计的机械化，从设计的差别化到多样性的追求，从家的设计到办公室文化，从卫生与洁净的观念和设计到新能源电力的使用再到家务劳动的改变，最后探讨了设计和企业形象以及设计、设计师和设计著作。这是一部设计史的贡献，它的更大作用在于启发人们用不同的眼光和视角去审视设计史，对设计史问题进行多角度的深入分析。而不是人云亦云，陷入僵化的语境。设计史是一门跨学科的研究，不但需要在研究视角与方

# 产品设计与服务设计融合发展的路径探讨

王珂 侯立业

**摘要：**随着以计算机、互联网为代表的电子信息技术的快速发展，以及市场需求的大力推动，制造业和服务业这两个原本泾渭分明的产业，出现了越来越多的交叉与融合。产品设计与服务设计也相应地消弭界限，融合发展，在业界进行了有益的探索，积累了不少成功案例。本文尝试梳理了产品设计与服务设计融合发展的四条主要路径，力求为产品设计与服务设计更深入、更广泛的融合发展，提供参考和借鉴。

**关键词：**产品设计 服务设计 融合发展 路径探讨

**中图分类号：**J0      **文献标识码：**A

论及产品设计的概念，有广义和狭义之分。广义的产品设计包括有形产品的设计和无形服务的设计，<sup>〔1〕</sup>狭义的产品设计仅指有形产品的设计。本文中提及的“产品设计”，均是指狭义的产品设计。

服务设计是设计领域中一个比较新的门类和专业方向。直到 2008 年，其概念才逐渐明晰。国际设计研究协

会（Board of International Research in Design）在当年主持出版的《设计词典》（Design Dictionary）中给出服务设计一个较为权威且被广泛接受的定义：“服务设计是从客户的角度来设置服务的功能和形式。它力求使顾客觉得服务界面是有用的、可用的、所需要的，并使服务的提供者觉得服务界面是有效、高效且有识别度

（接左页）式上的多样性，同时也需要其表述的语言更加丰富，精心呵护这个可贵的文化财富。

### 注 释：

- 〔1〕〔英〕阿德里安·福蒂：《欲求之物——1750 年以来的设计与社会》，苟姻熙译，译林出版社 2014 年版，第 308 页。
- 〔2〕〔英〕阿德里安·福蒂：《欲求之物——1750 年以来的设计与社会》，苟姻熙译，译林出版社 2014 年版，第 314 页。
- 〔3〕〔英〕阿德里安·福蒂：《欲求之物——1750 年以来的设计与社会》，苟姻熙译，译林出版社 2014 年版，第 314 页。
- 〔4〕〔英〕阿德里安·福蒂：《欲求之物——1750 年以来的设计与社会》，苟姻熙译，译林出版社 2014 年版，前言页。
- 〔5〕〔英〕尼古拉斯·佩夫斯纳：《现代设计的先驱者——从威廉·莫里斯到格罗皮乌斯》，王申祜、王晓京译，中国建设工业出版社 2004 年版，第 7 页。
- 〔6〕〔英〕尼古拉斯·佩夫斯纳：《现代设计的先驱者——从威廉·莫

**基金项目：**本文为北京理工大学珠海学院教学质量工程《现代设计史》优质课项目阶段性研究成果（项目编号：2016023YZK）。  
**高振平**，男，北京理工大学珠海学院设计与艺术学院副教授。





图 1 Cartier tank 手表（左）与 Apple Watch 智能手表（右）



图 2 宜家餐厅

的。”<sup>(2)</sup>如果说产品设计是“及物”的设计，那么服务设计在某种角度上可以被看作是“不及物”的设计。产品设计更关注人对物的功能使用和审美需求，服务设计更关心人的存在感与愿景表达，关注文化感受的传递，以及深入的生活和情感体验。<sup>(3)</sup>根据国家统计局公布的《三次产业划分规定》<sup>(4)</sup>，产品设计的对象主要集中于第二产业中的制造业，而服务设计的对象主要集中于第三产业，即服务业。

随着以计算机、互联网为代表的电子信息技术的快速发展，以及市场需求的大力推动，制造业和服务业这两个原本泾渭分明的产业，出现了越来越多的交叉与融合。越来越多的实体产品开始承载除产品原有功能以外的各种服务，如智能手机、智能手表等智能硬件；而如旅游、文化创意等越来越多的服务行业，也开始通过实体产品拓展服务的增值空间，提升用户的体验。

因此，今天的产品设计与服务设计也相应地需要融合发展，并且这样的融合发展已经在业界进行了有益的探索，积累了一定的成功案例。本文尝试梳理出产品设计与服务设计融合发展的四条主要路径，力求为产品设计与服务设计更深入、更广泛的融合发展，提供参考和借鉴。

### 一、科技的进步,使原本不相关的产品和服务通过设计产生了融合

科技的进步尤其是计算机、互联网等信息技术的发展赋予了原本不相关的产品和服务产生融合的技术基础。通过产品与服务的设计，从而实现了产品与服务的融合。近几年兴起的智能硬件浪潮，是其中的典型代表。

2014 年 9 月 9 日，苹果公司在每年一度的秋季新品发布会上，发布了苹果的智能手表 Apple Watch。尽管 Apple Watch 并不是首家推出智能手表产品，但不可否认它是迄今为止最受关注的新款智能手表，智能手表一词也由此进入了大众的视野。

在智能手表出现之前，手表是具有显示时间这一单一功能的实体产品，而运动记录、健康监测、定位导航、即时通讯等功能是需要通过各种传感器等硬件、软件乃至网络而实现的服务，两者没有交集。

但随着软硬件技术的进步和移动互联网的发展，苹果首席设计官乔纳森·艾维（Jonathan Ive）得以带领团队将提供上述服务所需的各种硬件整合在 Apple Watch 长 38 毫米、宽 32 毫米、厚 11 毫米的表盘内，再通过软件和移动互联网使手表成为了承载这些服务的终端。原本不相关的计时工具和眼花缭乱的互联网服务，因为技术的进步和设计师的努力产生了融合。

这样的例子还有很多：汽车作为交通工具与代驾服务原本没有关联，但随着地图导航和自动驾驶等技术的发展，无人驾驶汽车的设计使得交通工具和代驾服务产生了融合；作为视力矫正产品、同时也是装饰品的眼镜，原本与拍照、视频通话、天气交通信息提醒等服务并无关联，但瞳孔追踪和显示成像等技术的进步，让眼镜和这些服务通过设计产生了融合。

### 二、为了差异化竞争的需要,原本以销售实体产品为主业的公司开始进行服务设计

工业革命后生产力不断得到发展，尤其是二战后科技的进步，使得制造业快速发展，人们的物质生活需求得到了极大的满足，很多行业的产品都从供不应求的卖方市场进入了供大于求的买方市场。在这样的背景下，为了能从较为同质化的产品本身竞争中脱颖而出，实现差异化竞争，很多原本以实体产品为主业的公司开始进行服务设计。

对于成立于 1943 年的宜家（IKEA）来说，1953 年是一个重要的年份——第一个家具展间在瑞典阿姆霍特开业。顾客第一次能够在定购宜家家居用品之前看到和触摸这些产品。家具展间是从与宜家的主要竞争者的价格战中诞生出来的。随着双方公司都在降低价格，质量



图 3 “夜上海”檀香扇



图 4 睡眠音乐大碟（左）与 360 度身体数据测量服务（右）

受到威胁。通过开设家具展间，宜家将其低价格产品的功能和质量清晰地加以展示。<sup>(5)</sup>随着宜家展间规模的不断扩大，其被人称道的样板间展示方式、“不走回头路”的动线设计都应运而生。

在宜家之前，很少有人会觉得销售家具产品的卖场需要自营餐饮服务。但自 1960 年第一个宜家餐厅在瑞典阿姆霍特宜家商场开业以来，一元圆筒冰淇淋、三元热狗等餐品以高品质低价格给很多顾客去宜家又增添了一个充分的理由，并且显著增加了顾客在宜家停留的时间，刺激了产品的销售。

宜家提升用户体验的服务设计项目还有很多：提送货服务、组装服务、厨房和浴室安装服务、旧厨房拆除服务、旧床垫回收服务、布料加工服务、装饰设计服务、儿童乐园等等。其中值得一提的是，宜家在全球化的进程中，服务设计也越来越结合当地消费者的消费习惯和文化。中国市场旧床垫回收服务的出现，正是源自宜家 2014 年 8 月发布的《中国都市人居生活报告》：“88% 被调查者表示他们意识到家里近五分之一的空间放置着不需要的东西，但是在面临收纳空间不足的难题时，他们依然不习惯舍弃一些不用的东西，而是用他们自己的方式和问题生活在一起。”<sup>(6)</sup>针对这个特点，宜家中国推出免费上门回收旧床垫的服务，从而拉动了卧室产品的销售。

这些服务设计，让宜家从众多的家具卖场中脱颖而出，成为全球最大的家具家居用品企业。通过服务设计进行差异化的另一个经典案例是：苹果公司在 iPod 之后推出 iTunes 音乐商店服务，不仅立即与其他数字音乐播放器区别开来，推动了 iPod 产品的销售，也颠覆了音乐产业的商业模式，使服务成为了产品销售之外新的业绩增长点。

### 三、为了拓展行业价值,服务业开始引入相关实物产品的设计、生产和销售

“不及物”的服务业带给人们的往往是感官的经历

和情感的体验。对于消费者而言，在服务业拓展到相关实物产品之前，这样的经历和体验是缺乏记录和分享的实物载体的；对于服务业的提供方而言，这些相关实物产品的销售，也极大地拓展了行业的价值。

以电影行业为例，美国电影衍生品的收入高达电影总收入的 70%，远远高于票房。比如电影《星球大战》三部曲全部票房收入为 18 亿美元，其衍生品入账却超过 45 亿美元。<sup>(7)</sup>这些衍生品在拓展电影行业商业价值的同时，也给用户提供了实物产品得以记录和分享观影时感官的经历和情感的体验：每当看到这些产品时，就回想起电影情节和观影时的体验；每当赠送亲友这些产品时，也提供了关于电影这个共同话题的分享契机。

旅游业也同样是典型的服务业。2010 年上海世博会如火如荼举办期间，8 月 20 日的上海久光百货举办了著名设计师刘传凯操刀设计的“夜上海”檀香扇全球首发式。当世界各国游客因为世博会齐聚上海，惊叹于上海这座东方现代化大都市由摩天大楼和黄浦江组成的瑰丽天际线时，刘传凯“夜上海”檀香扇的出现恰逢其时。

“夜上海”檀香扇将上海有名的地标建筑以中国特有的折扇形式表现，以此表达延展的寓意。每一片扇骨的上端和中部都以镂空的形式设计成一幢幢上海的地标高层建筑和低矮楼房的形象，而下端的波形花纹则代表着黄浦江。古朴的造型与现代的建筑完美融合，徐徐展开之际饱览上海的建筑和城市之美。

传统的东方折扇，配以 22 幢地标高层建筑和滔滔江水的镂空纹样，“夜上海”檀香扇这一旅游纪念品对于众多的中外游客来说充满吸引力。它一方面方便游客记录来上海参观世博会对这座城市的感官印象，另一方面也提供了一个非常有新意的馈赠礼品，将这个城市的现代之美分享给更多的人。同时，这把折扇自然也为上海世博会的旅游经济之火增添了一把干柴。



# 西安城墙灯会艺术设计与展示路线规划

● 潘玥

**摘要：**西安城墙灯会从 1985 年第一届<sup>①</sup>举办至今，几十年来立意创新，在造型设计、灯具展示、游览规划、景观观设计等方面，成为多学科交叉的艺术体现，使灯具设计中灯彩这一品类置于古建筑公共空间环境且深入市民生活的节庆活动场所。

**关键词：**西安城墙 新春灯会 灯具设计 游览路线

**中图分类号：**J0      **文献标识码：**A

人类利用自然界夜明之物或是掌握取火技术之始，就开启了人工照明的历史，由此随着人类社会发

### 一、对灯具设计教学的启示

灯具设计是公共艺术设计教学的一部分，室内灯分为吊灯、台灯、壁灯等类别，室外灯分为路灯、霓虹灯、花灯等，往往是环境艺术中的亮点。

新年中国各地举办灯展，以中国传统灯笼制作成型方法为主要造型手法，即，先起骨架，裱糊绸纱，内置光源的基本艺术形式，成组形成规模展示。

在艺术设计教学环节，灯具本体的设计制作、结构是重要内容，通过解析优秀灯具设计作品，在传统文化思维模式基础上，形成灯具造型形象构思创新和表达能

力，启发设计创意，分析灯具设计的程序和方法。

此外结合灯具与室内外环境、照明与人体学工程学、设计陈列与展示等内容，拓展灯具设计在当代的应用性和文化内涵。

本文探讨西安城墙灯会的花灯设计，并从公共艺术和特定空间的游览路线规划两方面展开论述。

### 二、西安城墙灯会艺术设计

首先，在灯具造型设计方面，西安城墙灯会展示荟萃众多历史人物、经典故事、传说、名胜、动漫、新事物的造型形象，提供了大量形象创意的思路。课堂教学中，能提供给学生的更多是投影展示和展板示范，灯具

■ 图 1 西安城墙花灯内部金属结构 2012 年  
■ 图 2 西安城墙南门花灯 2012 年  
■ 图 3 西安城墙南门花灯 2012 年



## 四、为了全面提升用户体验，越来越多的企业尝试进行产品与服务的整合设计

如果没有超过 150 万应用程序的 APP Store 应用服务商店，苹果 iPhone 手机的销量和用户忠诚度想必会大打折扣；如果没有线上电子书商店，亚马逊也很难使 kindle 在电子书阅读器市场占据霸主地位；如果没有为用户提供充电桩勘察和安装服务的“特斯拉充电伙伴计划”，特斯拉电动车的销售也势必举步维艰。

不同于前文所述产品设计与服务设计融合的三种路径——或是科技的进步使原本就有的产品和服务产生融合，或是以产品和服务中的一方为基础延伸出另一方——上述所述的产品与服务，无论是 iPhone 和 APP Store，kindle 和亚马逊电子书商店，特斯拉电动车和“特斯拉充电伙伴计划”，均是在商业计划创立之初，即以全面提升用户体验为出发点，将用户所需要的产品与服务通盘考量，整合设计。

这样的尝试在国内企业中也不乏拥趸。成立于 2004 年的慕思寝室用品有限公司，从广东东莞众多生产弹簧床垫小厂中的一个，成长为中国软床行业的领军企业，除了经营管理上的诸多努力之外，其在研发和设计上的投入与创新，尤其是产品与服务整合设计的理念与尝试起到了举足轻重的作用。

第一代慕思产品从弹簧床垫起步，和大多数床垫生产企业一样，让中国市场的广大消费者告别了硬板床时代；第二代慕思床垫从人体工程学的应用出发，采用排骨架结构，通过调节控制床垫的不同曲度，满足看书、看电视、睡眠等不同使用场景下最贴合人体生理曲线的舒适状态；第三代慕思床品继续深入进行结构和材料的研发和设计，开发出全自动智能调节排骨架、根据不同体重体形进行适应性调节的气动床垫、贴合头颈曲线且亲肤性好的凝胶枕头等产品。

如果说前三代产品还是单纯从产品设计角度进行研发创新，慕思第四代健康睡眠系统的推出，则完全是从产品与服务整合设计的角度进行了大胆的跨越与尝试。不同于传统软床的产品设计角度，也不同于前三代的设计出发点，慕思第四代床品从用户睡眠全过程所涉及到的全部感官体验出发，总结为“眼耳鼻舌身意”，全面提升用户体验。

王珂，男，西安美术学院设计系产品设计教研室讲师。  
侯利业，男，西安美术学院设计系产品设计教研室讲师。

举例来说，第四代床品内置丹麦 Vifa 音响，可与 IPAD、IPHONE 连接，并制作了《觉》和《梦》两张睡眠音乐大碟供用户入眠时播放，此为“耳”；集成负离子生发技术改善呼吸环境，并集成澳洲 Air Aroma 香薰辅助入睡，此为“鼻”；采用 KREAMAT 公司的 360 度智能测试系统，一分钟全身扫描即能获得 24 个准确的身体数据，根据该数据量身定制出个人专属的睡眠系统，并由慕思提供终身养护服务，此为“身”……

以上设计已超越软床设计的产品设计范畴，亦非单纯的服务设计，而是从全面提升用户体验的角度出发，研究用户睡眠全流程，进行产品与服务的整合设计。

### 小 结

由于市场的需求和科技的发展，制造业与服务业的融合不断涌现在很多行业，成为一股不可逆转的潮流。无论是历经百年的传统行业由于科技进步而产生的产品设计与服务设计的融合，还是原本以销售实体产品为主业的公司出于差异化竞争需要开始进行服务设计，再或是服务业为拓展行业价值进行相关实物产品的设计、生产和销售，抑或是从全面提升用户体验出发而进行的产品与服务的整合设计，这四条路径都最终都汇入了产品设计与服务设计的融合发展之路。

通过以上四条路径的总结与相关案例的梳理，对于仍单一处于制造业或服务的企业来说，关注并投入技术研发，使产品设计与服务设计延展融合或许可以成为其体现差异化或拓展行业价值的重要借鉴；对于不断创新的新商业来说，产品设计与服务设计已不再区分割裂或偏重一方，从用户体验角度出发进行产品与服务的整合设计，是新商业发展不可忽视的路径选择。

### 注 释：

- (1) 丁熊、秦臻：《论服务设计》，载《装饰》2009 年 4 月，第 133 页。
- (2) Erlhoff Michael and Tim Marshall, Design Dictionary: Perspectives on Design Terminology, Boston, MA: Birkhauser, 2008, p. 355.
- (3) 高颖、许晓峰：《服务设计：当代设计的新理念》，载《文艺研究》，2014 年第 6 期，第 140 页。
- (4) 中华人民共和国国家统计局：《三次产业划分规定》，http://www.stats.gov.cn/tjsj/tjbz/201301/t20130114\_8675.html, 2013-01-14。
- (5) 宜家中国网站：《宜家历史—宜家是如何起步的》，http://www.ikea.com/ms/zh\_CN/about\_ikea/the\_ikea\_way/history/1940\_1950.html。
- (6) 宜家中国：《中国都市人居生活报告》，2014 年 8 月。
- (7) 王成军、潘燕、刘芳：《美国电影产业发展对中国文化产业兴起的启示》，载《科技与经济》2014 年第 5 期，第 49 页。



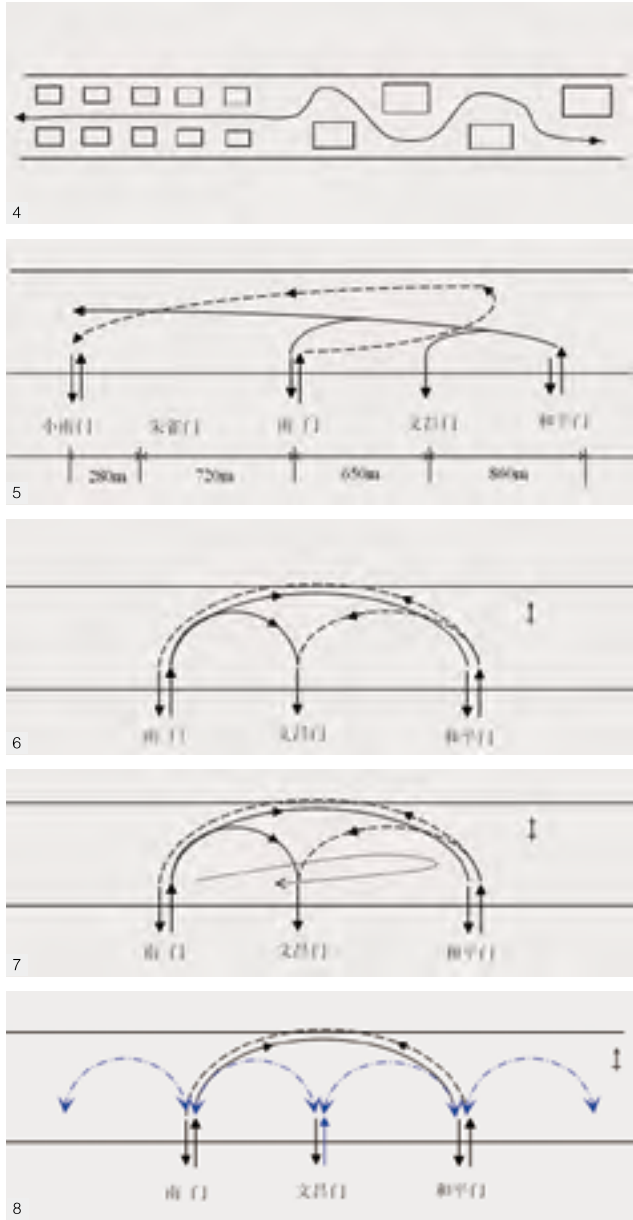


图 4 西安城墙灯展的观展路线组织（平面投影）

图 5 西安城墙灯会观展路线规划 2011 年

图 6 西安城墙灯会观展路线规划 2012 年

图 7 西安城墙灯会观展路线规划 2012 年（往返型）

图 8 西安城墙开通文昌门登城墙入口

市场的灯具式样在品类上以中小型、室内灯具为主。每年西安城墙的新春灯会，作为大型的室外景观艺术灯展，是一个能够在实际空间中供游客欣赏灯彩艺术、体验游憩照明空间的公共游憩场所，新春正月直至元宵佳节上百的花灯绽放之时，也是设计者的艺术表现思想与受众共鸣互动的佳地。

其次，关于西安城墙灯会花灯的制作成型，据近年实地调研，因花灯体量较大，大部分是在城墙景区内现

场制作，个别灯组异地制作完成后，利用吊装设备升上城墙顶部。制作过程，第一步先是焊接金属骨架（图 1），中小体量的灯具设计采用铁丝和钢筋，大体量的则用钢筋焊接内部支架和底座（图 2）。北方冬季风大，灯具又是带电设备，安全性是设计的基本点，不但要求展示的花灯自身安置稳定，还须确保儿童嬉戏既不伤灯也不伤人。内部结构骨架成型后，传统花灯的做法是在骨架上糊制绸面或薄纱材质，量轻，并具有透光性能，内部安装通电照明，外部根据需要依照轮廓线装饰 LED 照明。

在灯光效果方面，过去花灯点亮，呈现固定模式的一种照明状态，现在，随着灯具本身的发展如 LED 的应用以及电子程序设计技术发展，通过编程照明设计，使花灯达到变化闪烁交相辉映的动态照明效果，带来新形式的视觉展现。对于本身不发光的灯体设计造型展示，使用投光灯照明。

### 三、西安城墙灯会展示和路线规划

在公共艺术的陈列与展示方面，西安城墙灯展分以下几种展示方式。

一是壁面装饰花灯，在西安南门瓮城内部形成的四面围合空间，城墙墙面上附以半立体形式的覆面造型的灯具，以城墙墙面为背景，形成大型有主题的图景（图 3）。在南门城墙瓮城外侧壁面，悬挂圆形或矩形等适合图形的几何平面造型灯饰，南门交通行人车辆多，这部分展示内容，对灯会活动起到宣传作用，在展示策划层面是吸引游客之处。

二是横跨式门头花灯，设在灯展起讫段的两端，以及区分中间各主题展区分段处，在景观学上也起到划分建筑空间的作用。

三是每个展区内所设的与当年属相、热点、文化相关的花灯展示，龙年有龙凤主题的组群灯彩，陕西八大怪等文化主题也是秦地的特色表现。西安城墙顶部属于典型的限定线性空间，女墙内侧之间部分构成半开放空间，天然具备规划灯会展示路线的功能。小型的、系列的花灯作品，采用沿城墙顶部两侧布置成穿过式的展示方式；较大体量的采用波形展示路线。通过路径规划的手段，能够使游客流量的方向秩序有更为稳定的组织状态（图 4）。

2011 年西安城墙灯会展区规划为小南门（勿幕门）至和平门段，白天城墙全段售票与普通日游览相同，灯会期间晚间亮灯，三个灯会入口分别是小南门、南门（永

宁门）、和平门，灯会出口为小南门、南门、文昌门、和平门。灯会展览夜间开放时段，小南门、南门、和平门三个登城处，可出可入，文昌门仅作出口，不设入口检票功能。

游客路线分析（图 5），分为从灯展两端或中部两种城墙入口游览选择。

从全段灯会展区的西侧小南门上城墙，而后从东侧和平门下城墙，参观新春灯会的全部作品，或者，从东侧和平门开始参观，走到灯会另一端小南门下城墙。这种从线性空间起讫点入口观览的模式，游客路线更顺畅、便捷，在游览规划层面减少路线重复。

从全段展区中间南门入口登城墙的游客，选择向东方赏灯，则南门以西的小南门至南门区段尚未观看，游览时观察到，在文昌门至和平门区段未下城墙而是向西往回走的人群，游览路线如虚线所示（图 5）。

同理推测，南门进入先向西行参观，也会有部分游客向东折回。

2012 年西安城墙新春灯会展区规划为南门至和平门段，中间文昌门设置一个出口，常规观览路线主要分为南门起始参观和和平门起始参观两种方式（图 6）。

分析这样一个两端出入口式的线性展区规划类型，城墙灯展区段长度较 2011 年稍有缩短，路线组织更为简洁明确。

至于说有没有游客从南门入口进入，登城观赏灯会，经文昌门，行至和平门，不下城墙，折回又观览一遍，仍从南门下城回家，这种情况也存在可能性。例如家住南门附近的游客，可能会出行全程不使用交通工具，选择步行。此应属于点状虚线所示往返型游览路线（图 7）。

2010 年为止，在南门永宁门登城墙参观的人群仍然要冒险在车流中穿梭，解决的方案有：（一）开通地下通道，（二）增设交通灯，（三）在南门东西两侧的顺城巷口架设云梯，等等。<sup>〔2〕</sup>

作为游览入口的云梯，曾经在西安城墙北段火车站解放门西侧架设有此类设施，2011 年春拆除后建设了新的登城入口，相对而言，云梯作为临时设施尚可，不适合老者以及推儿童车的游客。

过去灯会仅作出口的文昌门，在 2012 年冬修建了新的登城墙入口，今后举办新春城墙灯会，作为南门与和平

平门之间的登城入口，能够起到一定的分流参观者的作用（图 8）。

在灯展期间以及全年其他时段，文昌门增设入口，既分担了向西 650 米（南门）、向东 860 米（和平门）的部分参观城墙游客，同时，文昌门登城墙入口紧邻西安碑林博物院，增加了城墙与碑林两处景区的游览互动关系和景点连续性。

2014 年 5 月，南门城墙景区北侧联通了南门地下通道入口，解决了参观城墙进入景区过马路的安全问题，同时，也从游客视线层面局部地改变了南门景区入口的视觉景观模式，由过去的步行穿过地面入口通廊进入，改为经过地下通道，直抵南门城楼城下。

2013 年至 2014 年西安城墙南门区域进行综合提升改造工程<sup>〔3〕</sup>。西安新春灯会在大唐芙蓉园处举办，公园内环湖路线与林间草坪的景观格局，与城墙顶部直线区段型的游览空间，两者路线规划形式不同，本文分析的城墙灯会游览，更突出了直线区段型两端封闭式展示空间路线规划的意义。

### 四、灯具设计教学与实际应用结合

城市文化与城市历史有着密切的渊源，灯具设计的室外公共艺术设计部分，作为城市灯具的要素，是城市景观文化的点睛之笔。西安城墙灯会多年举办，立意创新，为市民游憩和游客旅游带来历史与当代、传统与科技、民间灯彩与时尚照明、艺术设计与实际应用相结合的活态灯展文化。

灯具设计教学的重点之一，是灯具在三维立体空间中的呈现效果，以及灯具在实际空间中的照明效果，前者说的是现实环境中的灯具本体，包含其造型与设计的诸多方面，后者说的是灯具对环境的实际照明功能以及对环境的艺术影响和美化改善。一项产生于空间的设计，从空间中来，到空间中去，会有更好的艺术形式，能从草图走向大众的文化艺术设计，最终会在空间中迎来观者。

#### 注 释：

〔1〕[http://news.xinhuanet.com/travel/2013-01/17/c\\_124245328.htm](http://news.xinhuanet.com/travel/2013-01/17/c_124245328.htm)。

〔2〕潘玥：《西安城墙景观文化价值的开发与利用》，西安建筑科技大学 2010 年硕士论文，第 57—58 页。

〔3〕<http://news.163.com/14/0103/06/9HL4QU8T00014AED.html>。

潘玥，女，西安美术学院讲师。





■ (左上)《Redemptio》招贴设计 84 厘米×120 厘米 2016 年  
■ (左下)《Oil pollution》招贴设计 84 厘米×120 厘米 2016 年

樊雨, 男, 西安美术学院设计系教师, 设计学博士。



■ (右上、右下)《脑力博物馆》招贴设计 84 厘米×120 厘米 2016 年

# 中国当代艺术设计的文化性标签

● 庄会秀

摘要：近代“美术救国”论的倡导者从西方引进“图案”不久，便开始被赋予其“民族化”的文化标签，这一文化性标签在中国大机器生产落后的很长一段时间里，成为中国艺术设计发展的动力，在当代也成为中国艺术设计的一个特征。然而这一文化性标签同时也影响着中国艺术设计对功能性的态度，很多工业产品、数码产品在设计上的落后情形被掩盖。

关键词：当代社会 艺术设计 文化性标签

中图分类号：J0 文献标识码：A

## 一、“艺术设计”一词的模糊性

对于“艺术设计”一词的概念，很多学者选择从“艺术”—“ART”或“设计”—“DESIGN”两个词去分别解释，大多都很难对其有明确的定义。正是因为这种模糊性，致使其与“工艺美术”“实用美术”等词之间的区别与联系也无法明确给出定义，区分或者等同都不合适。

“艺术设计”概念的模糊性与其发展历史是分不开的。在美术革命的呼声高喊起来之前，中国绘画的正统是以“四王”画风为代表的文人画传统，而美术革命是伴随着“实业救国”而来的，康有为说“绘画之学，为各学之本，中国人视为无用之物。岂知一切工商之品，文明之具，皆赖画以发明之。”<sup>〔1〕</sup>此中的绘画就已经包含了我们后来所称的“图案”。在美术革命的倡导下，抱着“美术救国”思想的学子负笈国外，除了将目光投向写实主义绘画之外，还有人选择美术与工商业结合的设计之路，如庞薰霖等人。然而以中国当时的社会发展状况，机械化普及程度不高，他们只能在手工艺品的设计上做尝试，设计与传统工艺美术的区分显然不大。这种情形与英国的“工艺美术”浪潮有着明显的不同，英国的“工艺美术运动”是在工业革命之初，因工业产品的粗糙而痛恨机器生产，倡导工艺美术，所以工艺美术与现代设计的距离一下子拉开了。而 20 世纪初的中国因为缺乏工业生产，使原本与之对立的手工艺成为替代品，艺术设计也就与工艺美术产生了千丝万缕的联系。机械

化水平低所导致的另一个结果是平面设计的一枝独秀，李叔同等人回国后所进行的创作便是报刊版面等的设计。无论是手工艺产品的设计还是平面设计，“图案”是非常重要的，于是“图案”“实用美术”等名词成为设计的代名词。

中国作为四大发明的文明古国，在清朝末年出现落后局面，虽然不得不向西方学习先进的技术，但同时也忘不了历史上的成就，在学习用舶来的方式进行“图案”的设计时，便有人提出中国工艺美术的历史悠久，应该考虑将民族固有的图案用于此类的设计，于是中国的艺术设计跟中国的悠久历史联系在了一起，艺术设计的概念更加模糊了。

回顾历史，我们发现，不论是把设计纳入艺术的范畴还是把中国传统手工艺与传统图案纳入设计的范畴，都是设计被赋予的文化性标签，正是因为被赋予了这些文化性的标签，才出现了“艺术设计”一词，出现了其概念上的模糊性。

## 二、艺术设计的民族性标签

新中国成立后的很长一段时间，设计艺术是以手工艺的发展为主线的，机器生产发展缓慢，艺术设计的现代性自然是谈不上的。

改革开放后，轻工业开始发展，同时西方的产品也涌现在人们的视野，艺术设计的现代性开始受到重视，工业产品开始替代手工艺品出现在人们的日常生活中，大家



都争相选购物美价廉的工业产品，手工艺迅速衰减。而此时，西方的工业文明经历了一个多世纪发展，人们在使用机器生产的产品很长时间后又开始怀念起手工艺的温馨，当人们的生活因为机器制造变得大同小异之后，又开始怀念起个体的差异。此时跟随着西方工业文明发展起来的日本早已经将自己的民族文化应用于现代设计中，英国设计师石汉瑞也在香港使用中国的传统纹样进行设计创作。20 世纪 80 年代，张道一就曾提出，“我们应该把传统工艺、民间工艺和现代工艺像辫子股样编结起来……使传统的不老化，焕发青春；使民间的不冷落，进入现代生活；使现代的不洋化，创造出中国的特点”<sup>(2)</sup> 由此可见，改革开放后，中国的艺术设计在步入现代性之初就在国际大环境中遇到了民族性与现代性的关系问题。

尽管更多的人还是有感于西方现代工业产品的现代性，努力学习西方的设计风格，但是由于中国现代工业起步晚，在设计上基本是跟随着西方设计的脚步，一时间很难在这条路上出现自己的面孔。所以中国大陆流行的物品基本上都是西方的样式，不用说自行车、缝纫机等，甚至连牛仔裤都是按照西方人的身材设计的。接下来进入千家万户的电视机、冰箱、洗衣机起步都晚于西方，不论技术还是外形都是跟随着西方，更不用说电话、电脑、手机等电子产品，基本上都是跟在西方的后面学习技术，在设计上根本无暇顾及是否符合中国人的生理特征及生活习惯。

祖籍广东番禺的香港设计师靳埭强把中国传统图形应用于现代视觉设计的思想传播到大陆，于是引起了大陆设计界的重视，掀起了现代性与民族性的较量。随着中国的发展，工业化水平的提升，传统的手工艺呈现衰退，甚至有些手工艺在逐渐地消失，于是民族性深受设计师的重视，民族图形这一文化标签在艺术设计中的应用成了设计界的主旋律。经过几年的发展，民族文化的发掘与应用在艺术设计的各个领域展开了充分的探讨，平面设计、环境艺术设计、服装设计、动画设计……都在这个大话题下，发掘各地区、各种形式的民族文化遗产并且讨论如何在艺术设计中充分予以利用。民族传统这一文化标签被广泛使用。

### 三、文化性标签对中国艺术设计发展的促进

文化性标签自属于艺术设计范畴的“图案”被引进之初便被提出，改革开放不久又引起学者的重视，近些年来，民族传统在艺术设计中的应用更是一个持续了很久的话题。这种文化性标签对中国艺术设计的发展所起的作用是显而易见的。

在呼喊“实业救国”的近代中国，工业的发展几乎完全依赖于对西方的学习，“师夷之技以制夷”口号的提出，必须建立在民族自尊的基础上，当我们总结出“图案”在西方工业发展的过程中产生了巨大的作用，而我国传统上又有很多优秀的图案，甚至有被西方人借鉴的例子后，赶超的信心便油然而生，艺术设计也在此标签下不再是完全照搬西方，也吸引了更多的有才华的美术人才投身于艺术设计事业。

改革开放后，西方的工业产品以极大的优势涌进中国市场，崇洋媚外之风盛行，民族性标签的提出有利于抵制这种思想，也有利于在低起点的基础上发展中国的艺术设计，我们在功能性上一时无法追赶，但并不是就要一直追随西方，失去民族特点，也正是这种文化性标签的提出，使中国的设计师知道我们除了照搬西方已经成熟的样式，还要考虑这种样式是否符合中国人的使用习惯与审美观念，使中国的艺术设计能够得以发展。

近些年兴起的挖掘中国传统文化在艺术设计中可以利用的一切形式，以资解决设计风格上的问题，这一方面是在应对国际上的全盘西化，强调自己的民族特征，另一方面这一话题所引起的积极响应说明中国的设计师也在努力地探求中国艺术设计发展之路，不愿意照搬、照抄西方的设计，致力于改变西方设计对中国市场“绑架”的窘境。民族性这一标签也让消费者在一定程度上愿意支持中国的艺术设计，当具有现代功能性又具有民族特点的产品被设计出来后，也会获得一片叫好声与市场的支持。

可以断言民族特征成为鼓舞中国艺术设计一路发展壮大文化性标签，对中国艺术设计的发展产生了不可低估的贡献。

### 四、文化性标签对中国艺术设计发展的阻碍

现代设计由包豪斯而起，在当时机器生产已成定局的情况下，格罗皮乌斯倡导形式服从功能，其主导思想是给使用这些机器制品的普通人以美的享受。在此基础上形成了国际主义风格，以简洁的功能主义，集实用、精美与舒适于一体，从使用者的实际需求出发，不做过多的装饰以节省成本，所以风靡全球。不论艺术设计一词的内涵与外延用何种方式去解释，由包豪斯发起的现代设计的概念是包含在其中的。于是中国艺术设计如何解决功能性这一问题，便被隐含在文化性的标签下。

正是因为近代中国机器生产发展缓慢，我们在改革开放之初就遇到了现代性与民族性的问题，在还无法实

现现代性的当时便开始思考民族性，于是我们发现了在人居设计上的传统民居，在家具设计上的明式家具，在服装设计上的民族服饰，在书籍设计上的传统线装书、古籍善本，它们都能提供给我们参考，将它们用于现代设计。而遇到那些从来没有的新鲜东西，无法赋予其文化性标签的东西或者仅有文化性标签无法满足产品的需要的时候，我们便显得有些束手无策了，只能借鉴、照抄，或者是在满足了实用功能之后稍加美化。比如拥堵在马路上的汽车、人手不止一部的手机、甚至家用的冰箱、洗衣机等，几乎都是跟着国际大品牌走，以手机为例，苹果、三星的价格远在国产手机之上，是有些国产手机价格的 2 至 3 倍，但是大家依然争相购买，成为大陆手机的主打品牌。文化性标签的作用在此似乎显得微乎其微，到目前为止还没有见到以民族性文化标签为宣传的国产手机出现。

当代中国的艺术设计正在遭遇文化性标签无法解决的问题，这也是在现代化进程中始终无法避免的人与机器的关系问题。如何把“中国制造”转化为“中国设计”就是这样一个问题。人们期待生活更美好，因此艺术设计终究无法回避思考所有产品如何从功能或全方位角度去实现“中国设计”这一目标。

在这个问题上，文化性标签又成为了一种阻碍。中国当代艺术设计因其文化性标签的浓厚已经越来越偏向于艺术品而非日常用品。铺天盖地的艺术设计展览中如果没有投入市场的概念设计为主，或者以文化性的平面设计作品为主，而人们日常生活所需的东西比例却很小。另一方面是在大型的博览会上，我们又会发现工业设计、电子产品设计几乎还停留在学习欧美、日韩的阶段，缺少自主设计的影子，甚至很多重要的零件都需要进口。面对这种现象，我们不得不反思，文化性标签也从另一方面蒙蔽了我们的眼睛，让我们对现代性方面的缺失有些熟视无睹。

### 五、文化性标签与民族自尊

从伴随着工业文明而来的设计进入中国人的视野以来，我们所赋予它的这些文化性标签其实都彰显着我们的民族的自卑或自尊。虽然近代中国积贫积弱，为救国而提倡西学，然而民族自尊在合适的时候便会显露出来。在中国落后的时候，人们一刻也没有忘记历史上的辉煌，

**基金项目:** 本文为陕西省科学技术研究发展计划项目“陕西民间艺术与科学及应用研究”成果(项目编号: 2012KRM103)。  
庄会秀, 女, 西安美术学院美术史论系讲师。



■《节日》 靳埭强 HANA HARU 国际节日海报户外展作品 2001 年

辉煌的历史必然要被写入艺术设计史。然而一旦文化标签被强调，艺术设计的天平就有走偏的可能，实用和美观是天平的两头，文化性标签大多属于美观这一头，有限的功能性在现代社会所能体现出来的是非常少的。郑可在 1982 年就曾提出要“自觉地运用设计的手段去达到某种功能，这其中包括物质使用功能，精神的欣赏功能，这两者是不可分割的。”<sup>(3)</sup>

随着中国的崛起，我们已经不再需要刻意去强调民族性特征来维持民族自尊，艺术设计也需要思考如何真正把工业设计、建筑设计等跟人们生活息息相关的设计涵盖进来，从使用者的角度、环境保护的角度去深入思考。

### 注 释：

- (1)清)康有为:《物质救国论》,上海广智书局 1908 年版(光绪三十四年),第 78—79 页。
- (2)张道一:《辫子股的启示》,载《装饰》1988 年第 3 期,第 39 页。
- (3)郑可:《对工艺美术教学谈一点初步看法》,载杭间、张丽娉编:《清华艺术讲堂》,中央编译出版社 2007 年 7 月版,第 162—169 页。



# 青海古代石窟艺术保护情况调查

宋卫哲

**摘要：**古代石窟作为历史传承和积累下来的有形文化遗产，是青海地方文化传承和延续的重要载体。保护好古代石窟艺术遗产关系到能否进一步增强文化影响和文化吸引的软实力。本文分析了青海古代石窟保护中存在的问题及原因，对古代石窟寺的价值和现状以及当前各石窟寺的保护普遍存在的危机进行讨论和分析。从完善古代艺术遗产保护制度、合理利用古代石窟艺术资源、增强古代艺术遗产研究意识等方面，为青海古代石窟寺保护规划及科学研究工作实践提供尽参考。

**关键词：**青海 古代石窟 遗产保护 调查研究

**中图分类号：**J0   **文献标识码：**A

“石窟，也是佛教徒进行宗教活动的场所，指的是在山崖开凿洞窟，或者沿山崖雕造佛像。前者也叫石窟寺，后者通常称为摩崖造像”。<sup>①</sup>自魏晋以来，在青海 72 万平方公里的土地上，从最早的西宁北山石窟，到唐、宋、西夏以后的玉树大日如来佛、互助白马寺弥勒佛、门源岗龙石窟的释迦牟尼佛，以至元代以后湟源、平安、化隆等地的各类石窟，遗存了青海悠久的石窟艺术文化。在它们当中，有的已经进行了广泛的研究，有的虽有考察，但记载过略。针对青海古代石窟艺术遗产保护情况调查，必须依靠考古学、人类学、历史学、宗教性等提供的实物资料，进行研究。从已掌握的考古资料和现存实物来看，青海古代石窟与西藏、甘肃、新疆等地的石窟既有着共同性的一面，又存在着特殊性的一面。所以，对青海地区的古代石窟艺术遗产进行专题调查研究，无疑是非常必要的。

## 一、青海古代石窟艺术遗产的特征

青海现存的古代石窟，除石窟内的造像、壁画艺术文物外，还发现了附属于石窟艺术的题记文物。其独特的文化内涵，多元的表现形式，描绘了一道独特的艺术交融画卷。

### （一）青海古代石窟的地域性和民族性

在青海，关于西王母的传说，不可胜数。地域性和民族性在青海省的古代石窟风格中得到了充分反映。如

天峻县的二郎洞，也称西王母石室，（其中，湟源宗家沟为西王母国全盛时代的王母石室）这在青海文史界已成为主流认知。特别是佛教在青海传播之前，不同的宗教信徒都有在山中开凿石窟从事修行的方式，人们相信通过修行可以获得智慧和力量。佛教的发展无疑极大地促进了青海石窟的开凿，其早期的石室、佛洞以及魏晋之后的大部分古代石窟均以石室、佛洞造型为主，兼容中原、西域、西藏石窟的风格，这些因素与青海一直是多民族聚居的历史紧密联系。如，湟源地区流传的西王母石室，具有鲜卑文化的印迹；玉树地区的大日如来佛石窟造像就是唐代汉藏文化融合的例证；岗龙石窟的佛塔就是西夏文化融合的典型等等。古代石窟艺术体现了青海古代社会和宗教的发展状况。

### （二）青海古代石窟的历史性和文化性

古代石窟遗产的最根本特征就在于其见证历史，不同历史时期的艺术面貌体现着不同历史时期人们建造和利用的实践，石窟艺术的历史特征是形成古代艺术遗产历史价值的重要因素，有助于我们以古代石窟艺术遗产作为载体，还原历史过程中呈现出来的重要历史信息。

青海作为中国接受佛教较早的地区之一，最早的北山石窟就在河湟地区，大多数位于古代东西交通要道“丝绸之路”和“唐蕃古道”沿线。青海历史上保留下来的石窟造像较为丰富，魏晋、唐、宋、西夏、元、明、清

各个时期均有遗存，魏晋时期保存到现在的古代石窟遗存散布有 10 余处<sup>②</sup>。按照开凿的时间可分为早、中、晚三期，不同时期的石窟艺术风格也各有特色——早期的北山石窟“九洞十八窟”气势磅礴，具有浑厚、纯朴的河湟情调；中期的玉树大日如来石窟则以精雕细琢，装饰华丽著称于世，显示出复杂多变、富丽堂皇的唐代艺术风格；晚期岗龙石窟、白马寺石窟窟室规模虽小，但人物形象比例适中，是中国青藏高原石窟艺术的典范和“佛教造像”的源起。其中，化隆县的丹斗寺作为藏传佛教“后弘期”的发祥地，“在藏传佛教史上有重要位置，一直是各派信徒们向往的圣地，朝圣者络绎不绝，三世达赖等西藏重要人物都曾到过丹斗寺。”<sup>③</sup>此外，石窟中留下的壁画和摩崖雕刻，也是当时佛教思想流行的体现和社会生活的反映。如，西宁北山石窟和平安寺台石窟的壁画，包含有佛教造像、古梵文、古藏文题记、汉文榜书等。此外，河湟地区古代石窟内泥制的小型佛像之类也较常见。

### （三）青海古代石窟的艺术性

古代石窟以物质形态的方式表达其文化内涵，其开窟龕型、雕刻工艺、壁画装饰及宗教信仰必然通过实体形态体现出来。特别是“石窟佛教造像特点在于对典型形象的刻画及主题的突出。不论是佛、菩萨或天王、力士，都按照他们的身份、性格以及不同的职司要求而给以恰当的人物形象。……但唐代雕塑者并没有因袭前代的格式，而是严格地区别出不同人物应有的身份，表达出恰当的典型美。”<sup>④</sup>青海以后历朝的佛造像基本上是在此基础上演变发展的。

在青海古代石窟中现存的历代佛造像，有许多就是妆銮过的石雕造像。不仅仅是佛像雕刻技艺精湛，造像题记也不乏艺术精品。如，在岗龙石塔窟的北部石崖口上面有藏文六字真言和汉文题记“宝塔建在戊寅年”。特别是青海古代石窟壁画因大多数洞窟毁塌而损失严重，存有壁画的洞窟其艺术价值凸显，如化隆丹斗寺岩窟窟顶的如同向日葵的莲花样式在西宁北山石窟窟顶也可以看到，半山岩壁开掘的窟室的形制与西夏时期的石窟样式亦有相似之处，丹斗寺岩窟窟底堆积层中发现的藏文蝴蝶装雕版印经断片与内蒙古额济纳旗黑水城遗址所出极为相似，千佛的画法亦是西夏时期壁画所常见。特别是，西宁北山西窟东壁残存顶壁的千佛莲花藻井图案。这组壁画由四个同心圆组成，把每个同心圆又分成若干个格，每格一尊袒胸露臂的坐佛，四隅为忍冬角花，其绘画有

佛教密宗风格，时代稍晚，大约是宋元时期。西窟可见大日如来圆形构图坛城。<sup>⑤</sup>东窟壁画遗存有宋宣和三年（1121 年）的游人题记。

### （四）青海古代石窟的宗教性

李泽厚在《美的历程》中提及：“在宗教雕塑里，随着时代和社会的变异，有各种不同的审美标准和美的理想。概括说来，大体（也只是大体）可划为三种：即魏、唐、宋。一种是理想胜（魏），一种是现实胜（宋），一以二者结合胜（唐）。”<sup>⑥</sup>青海古代石窟艺术的上述各种特点，都不是孤立的，它们互相关连。其石窟及造像设计匠心独运，形成了独特的地方造型艺术体系，其中宗教信仰对石窟风格有很大的影响，不同民族由于信仰不同，造像、壁画、题记也呈现出不同的特色。它们当中，既有以理想胜的西宁北山石窟，也有以现实胜的互助白马寺弥勒造像，而唐代的玉树大日如来佛就是以二者结合胜的典型。它们既是青海历代劳动人民和艺术家无穷智慧和血汗的结晶，又是外来文化和藏传佛教文化结合而成的一朵奇葩。特别是石窟开凿匠师们，承担着为神佛造像的使命，却又大胆地突破了宗教和礼教的“仪轨”束缚，在开窟过程中融进了大量的现实生活，活生生表现了各种石窟造像的动人情景。石窟造像、壁画、题记等完备了青海石窟艺术表现形式和宗教美学观，其所达到的艺术高度无疑是青海宗教艺术发展史上的一大进步。

## 二、青海古代石窟艺术遗产的价值

青海古代文化较中原定居农耕文化显得丰富和宽广，这种混交型游牧文化深深影响着古代石窟艺术的发展。现存的古代石窟艺术多与各类宗教文化有关，笔者根据石窟文物保护单位被公布时的分类，实地考察后认证属于石窟寺的有 11 处。（非常遗憾的是，以往的《青海文物》以及后来出版的《青海美术史》都没有公布完整的石窟的照片。）其中，现存石雕造像集中在玉树、门源、互助的 3 处古代石窟中，以藏传佛教造像数量最多，共 21 尊造像，占古代石窟造像总量的 89.2%；其次为石窟壁画遗存，集中于西宁北山石窟 3 处、互助白马寺石窟 2 处、化隆丹斗寺 3 处，共计 8 处，占石窟壁画总量的 88.1%。现存魏窟 1 座，唐窟 1 座，宋窟 3 座，西夏窟 2 座、明清窟 5 座。石窟、石雕、壁画相互影响、相互融合，创造出了色彩纷呈的具有民族特色的石窟艺术形态。

### （一）青海古代石窟的历史价值

石窟建筑、佛造像、壁画及摩崖石刻等的历史价值



是青海古代石窟艺术遗产的基本价值。其中，青海最古老的北山石窟寺，在北魏郦道元的《水经注》中便有记载：“湟水又东迤土楼南，楼北倚山原，峰高三百尺，有若削成。楼下有神祠，雕墙故壁存焉。”<sup>〔7〕</sup>同时，玉树文成公主庙造像是唐贞观十六年（642）左右开凿，永徽四年（653）竣工。为我国（不只是藏区）现存最早的大日如来八大菩萨曼荼罗，意义重大。现存石窟内最小的泥质擦擦佛像只有2厘米，最大的玉树大日如来佛主尊高7.3米，多为神态各异的宗教人物形象。另有形制多样的仿木构建筑物、主题突出的佛传浮雕、精雕细刻的装饰纹样，以及色彩丰富的壁画。其开窟、造像、壁画艺术继承并发展了鲜卑、吐蕃、汉、党项族雕刻艺术传统，吸收和融合了佛教艺术的精华，具有独特的艺术风格。此类石窟艺术，有助于进一步了解南北朝以及隋唐、西夏、元明清等时期丝绸之路及唐蕃古道上的宗教传播情况。石窟造像以佛教题材为主，刻艺精湛，内容丰富，在宗教艺术史上占有举足轻重的地位。它们见证了青海社会、政治、经济、宗教、文化、艺术的发展、变迁、更替，同时，具备了时间久远和类型稀少两方面的稀缺性，尤显珍贵，具有重要的历史价值。

#### （二）青海古代石窟的信息价值

佛造像、壁画、题记等都是石窟载体与其内容的有机结合，这就决定了它既是实体文物又是记录有文字的档案史料。如玉树地区的吐蕃摩崖石刻，包括闻名于世的贝库（贝纳沟）大日如来佛殿，又称“文成公主庙”，勒库（勒巴沟）摩崖石刻，这两处古代石窟及摩崖石刻既有联系又有区别，它对研究藏汉的历史文化有着极其重要的历史价值，化隆回族自治县的丹斗寺石窟，在5座岩窟内发现总面积大约200平方米的宋代唵厮啰时期佛教壁画遗存。残存壁画画面主要由释迦牟尼、弥勒佛、千佛、供养人、莲花及诸多表示某种佛教教义的几何形图案组成。在岩窟堆积土层中还发现了大量“擦擦”（身高在10厘米左右的泥塑佛像和佛塔）。浙江大学汉藏美术研究所谢继胜教授近年侧重西夏藏传绘画的研究，出版《西夏藏传绘画》，并着手考察藏传佛教的中国内地的遗存，尤其是青海黄河上游和湟水谷地、河西走廊的藏传石窟寺壁画，他初步判定这批壁画作品的年代在公元11世纪至12世纪。如果推断准确，这些壁画将成为藏传佛教史上的一个重大发现，弥补了佛教后弘初期实物资料之匮乏，意义深远。这些石窟艺术遗产可以使

我们认知、了解它赖以产生并存在的历史时间及社会环境的各方面状况，承载的信息涵盖社会的、文化的、政治的、经济的等诸多方面，这就是石窟艺术遗产的信息价值。

#### （三）青海古代石窟的情感与象征价值

“宗教内容的塑、雕、刻和绘画神像之所以受到崇拜，是因为人们的心理在冥想佛尊时，必须借助于这些神像，它们具有鼓舞和激发信徒想象的功能。迎神人像并安住于像的意念指导下，按照佛经里的描述精心刻塑，这样，所有信徒和造像工匠也由此得到无量功德”。<sup>〔8〕</sup>如，岗龙石窟寺是有明确纪年的摩崖造像，也是佛教东渐中的重要一环。再如，西宁北山著名的“露天金刚”，赵生琛认为其：“利用笔直的崖壁雕凿成的两尊露天金刚（亦叫天王），当地群众叫闪佛，意即从山里闪出来的佛像。两尊金刚中，西面的一尊因自然塌崖而破坏，只辨东侧轮廓；东边的一尊仍完整地矗立着，金刚高约二、三十公尺，远看似土塔，仔细观察，头、身、下肢及五官隐约可见。金刚雄伟粗犷，具有唐代风格。”<sup>〔9〕</sup>其所具有似与不似之间的佛像造型并没有影响西宁地区信教群众对佛的礼赞。

青海古代石窟与石刻、壁画等艺术具有承前启后、孕育新生的作用，并以自成一体的内涵与形式展示出独特的品格与价值。

### 三、青海古代石窟艺术遗产保护调研分析

#### （一）保护体系有待完善

青海省各级政府虽然在保护古代文化中制订了一系列保护措施，但是内容不够全面，操作性也不够强，保护措施滞后体现在保护法规文件缺乏，目前还没有系统完善的针对古代石窟艺术遗产的调查资料，对古代石窟艺术保护缺乏科学的指导和完善的遗产保护法律体系。

古代石窟昔日的神圣性虽然依旧存在于许多人心中，从现实的旅游价值角度考虑，古代石窟现存的残窟残画，对于中外学者和大量喜爱佛教艺术的国内外游客都是有很大吸引力的。随着“大美青海”形象得到广泛宣传，带动青海文化旅游持续升温，与旅游产业的高速发展相比较，古代石窟艺术遗产保护却相对滞后，两者矛盾日益凸现。如湟源县东峡乡下悖项村东山崖处的佛儿崖石窟，由于青藏公路路基垫高，洞窟下部被埋于地下，所有窟檐也被拆除。游客在古代石窟中留言刻字现象屡屡出现，危及古代石窟艺术本身的完整保护。可喜的是，青海玉树贝大日如来佛石窟寺和勒巴沟摩崖石刻灾后危

岩体抢险加固工程，已由国家文物局以文物保函〔2011〕854号文件批准。

#### （二）保护规划亟待加强

青海在文化遗产方面的投入的财力并不多，从国家文物局官方网站通报的信息中可知，遗产保护资金的投入方面处于全国排后位置。许多古代石窟艺术遗产因为保护资金不能及时到位，造成了严重损坏的后果，并且古代石窟的维护并不可能一劳永逸，要经常进行维护，费用比较高，大多数古代石窟难以被纳入保护体系。如位于海东市乐都区碾伯镇西大古城北的红崖石窟。原有洞窟数十处，现存大小石窟7处，洞窟前沿部分已坍塌，窟内皆空无一物；位于海东市平安区寺台乡寺台村西的寺台石窟，现遗存5窟，窟内有泥塑佛像及部分壁画，而壁画多脱落残损。因受雨水冲蚀、阳光辐射和粉尘污染等影响，以上石窟列柱剥落，壁画酥碱脱落，保护迫在眉睫。

#### （三）科学保护不够到位

古代石窟艺术受到不同程度的破坏和滥用，保护意识淡薄是一个重要的因素。在古代石窟艺术受破坏的诸因素中，人为的破坏更加严重，公众没有意识到保护古代石窟的重要意义，而政府部门忽视了古代石窟的利用，管理上忽视保护的必要性，这与缺乏足够的宣传有很大联系。涉及古代石窟艺术的科学研究工作本身就比较欠缺，至今没有涉及古代石窟的系统研究，相关资料多集中于文物考古简报，在国内石窟研究中几乎没有影响。在青海古代艺术研究领域，也没有真正将石窟遗产纳入规划课题进行研究。如，笔者在2015年8月考察平安寺台石窟时，仅见省文物保护石碑一座。石窟周边民居、牛羊散布。既没有相关看护人员也无相关保护措施，任凭风吹日晒，其中距地面约3米处的部分洞窟已经坍塌，风化极为严重。

青海古代石窟艺术是随着时代变迁和现实生活的发展而变化的，石窟艺术风格具有明显的时代特征，同样的佛教造像与壁画，在不同的时代反映了不同的人世内容，体现了不同时期人们对于宗教的实用性和工具性诉求。特别是，在青海同时存在藏传佛教和汉传佛教的不同石窟，因此有助于探讨两者的关系。如，西宁北山石窟为东汉时期河湟名人修建的“贤圣之祠”的土楼神祠，后来逐渐成为佛教活动的地方，明清以来又成为佛道混杂的宗教场所，这一系列的演变情况值得探讨。

### 四、青海古代石窟艺术遗产的破坏原因

青海古代石窟艺术遗产破坏的原因可以分为自然因素和人为因素两个大的方面。

#### （一）自然因素

古代石窟艺术遗产遭到破坏的自然因素主要是一些具有不可抗力的自然灾害，如地震、洪水、泥石流、滑坡等。自然破坏力对古代石窟也存在持久的、时刻地侵蚀，它们对石窟的破坏是缓慢进行，日积月累的，最后导致石窟遗产损毁。如西宁北山、平安寺台、互助白马寺石窟仅存洞窟内外的壁画轮廓模糊，遭受不同程度的损毁，有的被烟火熏黑了一片，有的残破龟裂，有的甚至被刻下了模糊难辨的字句。其中许多壁画历经上千年的氧化风蚀开始褪色，这给研究造成了极大困难。由于特殊的地理环境，北山石窟、寺台石窟、丹斗寺石窟、白马寺石窟等佛教文化与丹霞地貌圆融结合，形成了青海河湟地区独树一帜的石窟寺风格。北山石窟残存的洞窟只剩下残顶、残壁，残存的壁画已不足4平方米，非常珍贵。如果发生地震，壁画就很容易脱落，从而堵死洞窟。如，北山东部洞窟这一带，这20多年来仍然在持续不断地发生滑坡、垮塌情况。造成北山寺山体滑坡的主要原因为“高陡的斜坡地形、陡倾的斜坡地质构造，构成了北山寺滑坡形成的基本条件，大气降水、灌溉水的入渗以及人工开挖坡脚为滑坡的引发因素。”<sup>〔10〕</sup>山体经常出现滑坡崩塌的情况，使残存的洞窟和壁画进一步遭到破坏，随时都面临着彻底毁灭的危险。

#### （二）人为因素

与自然因素相比，人为因素造成的破坏结果往往更为严重，常常会造成某个类型或某个地区古代石窟的大规模破坏，对古代石窟遗产造成的破坏都是无法挽回的。历史上的战乱和政权更替使青海古代石窟不可避免地遭受到了破坏。其中，由于化隆丹斗寺、玉树文成公主庙地处偏僻、交通不便，免遭了“文革”时期的破坏，主要洞窟和造像都得以保存。但是，省内其他石窟都是各地自然保护的，其中仅有部分石窟内的小型泥塑造像保存在文博部门，这种保存方式使得一般观众难以观览全貌，而青海省博物馆的展览形式中也没有石窟及造像、壁画的（仿制品）供外来者参观。因忽视其文化价值而对其不恰当利用或处理，对石窟遗产的完整性造成了真正的威胁。



## 五、青海古代石窟艺术遗产保护的对策建议

所谓历史文化遗产，《国务院关于加强文化遗产保护的通知》(国发[2005]42号)首次明确了我国历史文化遗产的概念，指出“文化遗产包括物质文化遗产和非物质文化遗产。物质文化遗产是具有历史、艺术和科学价值的文物，包括古遗址、古墓葬、古建筑、石窟寺、石刻、壁画、近代现代重要史迹及代表性建筑等不可移动文物，历史上各时代的重要实物、艺术品、文献、手稿、图书资料等可移动文物；以及在建筑式样、分布均匀或与环境景色结合方面具有突出普遍价值的历史文化名城（街区、村镇）。”在《中华人民共和国文物保护法》指导下，青海省也相应制定了文物保护管理条例，但条例内容过于宏观，对古代石窟艺术的保护也欠缺详细规定，对古代石窟的破坏行为也难以有效遏止，因而，制订并颁布更具有微观操作层面的古代石窟遗产保护条例显得十分重要。同时，研究制定古代石窟艺术遗产保护的一系列配套政策。在文物管理部门对古代石窟艺术进行评估的基础上，对古代石窟进行分级保护，在古代石窟艺术周围进行保护工程建设，其工程的结构布局、风格应当与古代石窟艺术的历史风貌和周边环境相协调。如，互助白马寺石窟的弥勒望河石雕造像，尽管加装了钢制护栏，虽然强化了安全措施，但影响了佛像本身的可视性。并且相关介绍过于简单。

对古代石窟寺遗产的有效保护，目的在于真实完整地延续其全部价值和历史意义，保护的對象是石窟寺的全部遗存及历史环境。截至目前，青海石窟寺保护领域尚未有以保护规划研究为核心的课题或著作正式发表，但从遗产保护的需求来看，这是一个紧迫的任务，而且研究方向具有多种意义。

### （一）古代石窟保护的重要性

本文所讨论的青海古代石窟艺术遗产保护范围主要指定级或虽未定级但有价值的石窟、造像、壁画、题记等遗迹、遗址，能够体现出某一时期石窟艺术成就，反映青海石窟发展的历史空间序列。它们形象地记录了印度及中亚佛教艺术向中国传播发展的历史轨迹，反映出佛教造像在中国逐渐世俗化、民族化的过程。多种佛教艺术造像风格在石窟造像实现了前所未有的融会贯通，由此而形成的“青藏高原模式”成为青海佛教艺术发展的转折点。其中，西宁北山石窟窟以其闪佛、九洞十八窟及壁画而著名，玉树文成公主庙、岗龙石窟、白马寺

石窟以其石刻、石雕闻名，丹斗寺、寺台石窟、佛尔崖石窟则以壁画、浮雕闻名。而玉树文成公主庙内大日如来佛则以精美的雕塑独树一帜，以造像丰富、塑像完美、延续时代长久而被称为“汉藏艺术的结晶”。

青海古代石窟雕塑的各种宗教人物形象神态各异。如，岗龙石窟为西夏人雕刻，族属为党项人。<sup>〔1〕</sup>其释迦牟尼佛外观庄严，佛塔雕工细腻，主题突出。在雕造技法上，继承和发展了我国石窟艺术的优良传统，又吸收了西夏、藏传佛教艺术的有益成分，创建出青海独特的艺术风格，对研究雕刻、建筑及宗教都是极为珍贵的宝贵资料。西宁北山石窟的九洞十八窟和悬空寺形态既是历史的产物，也是现实存在的文化，其现今的儒道佛混杂的现象突出反映了河湟石窟寺文化遗产的历史传承形态。因此，政府要将古代石窟艺术遗产保护事业纳入文化艺术发展规划，制定和落实古代艺术研究发展目标、任务和措施。

### （二）古代石窟遗产的合理利用

古代艺术遗产保护得越好，其价值就越高，社会认知度也会就越高。建立古代艺术文化遗产保护体系，有利于增强地区文化整体竞争力。在保护古代石窟艺术完好的前提下，重视合理利用，并在利用中促进古代石窟保护和管理。众多文物保护实践证明，古代石窟艺术的保护是利用的基础，没有保护就不可能谈利用，古代石窟艺术依法得到有效的保护才能合理被利用。既注重规划保护，把古代石窟艺术遗产的社会效益和经济效益适度开发出来，为文化建设服务，也促进经济发展，就能实现文物保护与经济发展的和谐发展。如研究制定开辟观光旅游线路，吸引国内外游客由传统的寺院、景区转入古代石窟艺术游览。其中，被纳入旅游发展规划的（西宁北山石窟）或者辟为参观游览场所的（玉树文成公主庙），所在地政府应当加强环境整治，落实和改进保护措施，在确保古代石窟艺术安全的前提下合理开发利用。

青海省的古代艺术遗产保护的資金主要依靠政府投入，但这部分资金只能解决少量古代石窟艺术保护的维护问题，目前，仅玉树大日如来佛石窟寺和勒巴沟摩崖为国家级文物保护单位。尖扎县马克唐镇洛科村的宋（始建）洛多杰智合寺及其石窟，玉树县结古镇然吾沟村的唐（始建）然吾沟石窟及经堂对于其他分布于乡野的古代石窟仍缺少经费，因此扩展资金的筹集渠道是十分必要的。

可以采取设立古代艺术保护基金、接受社会各界捐赠、吸纳市场运作等进行筹资。

### （三）古代石窟遗产的系统研究

青海古代石窟艺术是青藏高原与河湟地区石窟艺术体系中比较重要和特殊的艺术遗存，无论是在石窟文化和佛教艺术方面，还是在艺术形象和创造思维等方面，均体现出多元与唯一的并存，内涵与形式的统一。浓缩了中国石窟艺术从北魏向明清过渡的概况，它们既有遵循官制的特征，又有较为显著的民间特色，是研究青海地方古代历史文化的极好艺术样式。

从青海石窟的造型来看，多以藏式石窟样式为主。特别是，元代历朝极力笼络藏族宗教上层人物，崇其封爵，厚予赏赐，《元史》有国库半耗于蕃僧之语……藏族形式的塑像、造塔、用具、工艺等技术，也是在这一时期自藏族传入内地的”。<sup>〔12〕</sup>再如，湟源县佛尔崖（佛爷崖）石刻佛像，从佛像图案的一般特征及凿雕工艺来看，其像也具有典型的宋元风格，其中四尊小佛像则属晚清之作。但对于主佛像镌刻及彩绘的确切年代以及有关佛尔崖是历代高僧活佛沿途必憩之地的说法，尚待进一步考证。因此，可以从石窟看佛教密宗在青海地区的本土化》进行相关研究。

就青海现有科研条件，古代石窟保护工作可以分三步走。其一，依托青海省文物考古所成立“古代石窟及壁画研究保护中心”，对现存石窟文物本体及其环境开展调查、分析、研究，提高科学保护水平。采用现代信息技术手段，展开各类洞窟危岩体加固、雕塑及壁画修复和保护性窟檐建设。其二，为了让更多的人了解青海石窟博大精深的文化艺术内涵，通过复制及临摹品，将青海古代石窟的过渡性、地域性、多元性予以系统研究，并给予适度的艺术定位与价值判断。其三，与相关媒体合作，制作影视节目，形成包括图书期刊、影视作品、科普知识、文物鉴赏等内容的古代石窟艺术信息资源库系统。可以将古代石窟艺术复制品搬入博物馆进行展示宣传，弘扬和展示灿烂的古代理窟艺术文化。

## 结 语

在当今社会，文化遗产的概念有着普遍而深刻的历史和文化和社会意义，成为社会可持续发展的战略资源。古代石窟寺代表了青海佛教艺术的杰出成就和创造高度，是不可多得的文化资源，它们既有中国石窟文化艺术的

宋卫哲，男，云南民族大学艺术学院副教授，陕西师范大学美术学院在读博士。

传承，也蕴涵着藏传佛教文化艺术的精华，具有鲜明的地域文化特色。这些历史悠久的古代洞窟、造像、摩崖、壁画艺术作品承载着当地的民俗风情，传承着青海传统民族文化，向世人展示了青海石窟艺术历史风貌和深厚的文化底蕴，其保存了大量的重要历史、文化、艺术信息，是青海古代艺术不可或缺的组成部分，值得我们从考古学、历史学、美术学、宗教学等角度进行相关深入研究探讨。

## 注 释：

- 〔1〕史仲文：《中国艺术史·建筑雕塑卷》，河北人民出版社2006年版，第465页。
- 〔2〕青海省地方志编撰委员会：《青海省志·文物志》，青海人民出版社2001年版，第174—176页。
- 〔3〕蒲文成：《甘青藏传佛教寺院》，青海人民出版社1990年版，第111页。
- 〔4〕王子云：《中国雕塑艺术史》（中），人民美术出版社2012年版，第623页。
- 〔5〕张宝玺：《青海境内丝绸之路故道上的石窟》，载《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，第150、151页。
- 〔6〕李泽厚：《美学三书·美的历程》，天津社会科学院出版社2003年版，第113页。
- 〔7〕（北魏）酈道元：《水经注》，时代文艺出版社2001年版，第15页。
- 〔8〕尼玛多吉：《藏族的造型艺术》，载《雪域文化（春季号）》1991年，第15页。
- 〔9〕辛存文：《土楼观志》，载谢佐、格桑木、何玲编：《青海的寺院》，青海省文物管理处1986年版，第204页。
- 〔10〕李传生、张树恒、于漂罗：《西宁市北山寺滑坡成因分析》，载《青海国土经略》2006年第1期，第30—32页。
- 〔11〕青海省地方志编撰委员会：《青海省志·文物志》，青海人民出版社2001年版，第146页；许新国：《青海门源岗龙石窟的年代与族属》，载《青海民族大学学报（社会科学版）》2010年第4期，第77页。
- 〔12〕王森：《西藏佛教发展史略》，中国社会科学出版社1996年版，第82页。

## 参考文献：

- 〔1〕宿白：中国石窟寺研究〔M〕.北京：文物出版社，1996.
- 〔2〕闫文儒：中国石窟艺术总论〔M〕.天津：天津古籍出版社，1987.
- 〔4〕青海省文物处、青海省考古研究所：青海文物〔M〕.北京：文物出版社，1994.
- 〔5〕中国文物地图集·青海分册〔M〕.北京：文物出版社，1994.
- 〔6〕青海省地方志编撰委员会：青海省志·文物志〔Z〕.北京：文物出版社，1994.
- 〔7〕青海省志编纂委员会主编：青海历史纪要〔M〕.西宁：青海人民出版社，1961.
- 〔8〕蒲文成：青海佛教发展史〔M〕.西宁：青海人民出版社，2001.
- 〔9〕崔永红等主编：青海通史〔M〕.西宁：青海人民出版社，1999.
- 〔10〕王志艳：文化遗产〔M〕.呼和浩特：内蒙古人民出版社，2007.



# 宋代“蔷薇水”考释

张婉莉

**摘要：**宋代是中国古代香文化的鼎盛阶段，出现了许多新的香料品种和使用方法。本文以蔷薇水的使用为例，探讨其进入中国的途径和制作使用方法，从中窥看中国古代香文化及其更深层次的文化内涵。

**关键词：**蔷薇水 宋代 香文化

**中图分类号：**J0 **文献标识码：**A

香文化是中华民族在长期历史进程中，围绕着各种香品的制作、配伍和使用而逐步形成的能够体现传统民族独特性的精神气质、民族传统、美学观念、价值观念、思维模式和世界观的一系列物品、技艺、习惯、制度和观念。宋朝时，随着香品种类、用香方法增多，香文化发展到鼎盛阶段。本文以蔷薇水的使用为例，探讨其制作、进入中国的途径和使用方法，以从中窥看中国古代的香文化的内涵。

## 一、蔷薇水的记载、制作

蔷薇水是一种古代香水，第一次进入中国是在五代时候由南部藩国进贡而来，据《新五代史》记载：

“显德五年（958年），其国（占城国）王因德漫遣使者莆诃散来贡，猛火油八十四瓶，蔷薇水十五瓶，其表以贝多叶书之，以香木为函。猛火油以洒物得水，则出火蔷薇水云得自西域，以洒衣虽敝而香不灭”。<sup>〔1〕</sup>

蔷薇水虽是占城国进贡而来，却不是占城国的产物，蔷薇水的原产地在阿拉伯地区，祖法尔（今阿曼的佐法尔），史载：“王及臣民悉奉回回教，婚丧亦遵其制，多建礼拜寺，遇礼拜日市绝贸易，男女长幼皆沐浴更新衣，以蔷薇露或沉香油拭面，焚沉、檀、俺儿诸香，土罐入立其上以熏衣，然后往拜所，过街市，香经时不散。”<sup>〔2〕</sup>阿拉伯人在发展炼金术时掌握了蒸馏提香术，且蒸馏提香术出现的时间和关于如何蒸馏提香以及域外朝贡蔷薇水的记载大量出现的时间不谋而合。<sup>〔3〕</sup>蒸馏术是一种热力学的分离工艺，它利用分离物各组分离点不同，使低沸点的组分蒸发再冷凝以达到分离目的的操作过程，

比起其他分离手段，蒸馏术封闭的操作过程保证了分离物不会被其他杂质污染。《铁围山丛谈》中有这样的记载“旧说蔷薇水乃外国采蔷薇花上露水，殆不然，实用白金为甑，采蔷薇花蒸气成水，则屡采屡蒸，积而为香，此所以不败。”<sup>〔4〕</sup>再次证实了蔷薇水是用蒸馏术这一方法获取的。制作好的蔷薇水被装进专门的容器一琉璃瓶中，并且以蜡密封。尽管蔷薇水“闻香不待蜡封开”，这一举措仍方便了运输，也能一定程度减少香气的挥发。

《宋史》卷四百八十九中记载“其国（占城国）前代罕与中国通，周显德中，其王释利因德漫遣其臣莆诃散贡方物，有云龙形通犀带菩萨石，又有蔷薇水洒衣经岁香不歇，猛火油得水愈炽皆贮以瑠璃瓶”。<sup>〔5〕</sup>

卷四百九十中更有多处关于藩国进贡蔷薇水的记载，“太平兴国二年（977年），（大食国）遣使蒲思那、副使摩诃末、判官蒲啰等贡方物。……雍熙元年（985年），国人花茶来献花锦、越诺、拣香、白龙脑、白砂糖、蔷薇水、琉璃器。”<sup>〔6〕</sup>此后，在淳化四年（993年）、至道元年（995年）、大中祥符四年（1011年）大食国又陆续进贡来蔷薇水数百瓶。

宋人陈敬撰写的《陈氏香谱》集结了数十家香谱的精华为一体，全面而详细地记载了各种香品、香料，其中有蔷薇水这一条目：

“蔷薇水，叶庭珪云大食国花露也。五代时蕃将蒲诃散以十五瓶劾贡厥后罕有至者，今则采末利花蒸取其液以代，焉然其水多伪杂试之，当用琉璃瓶盛之翻摇数四，其泡自上下者为真。后周显德五年昆明国献蔷薇水十五

瓶得自西域，以之洒衣，衣敝而香不减”。<sup>〔7〕</sup>

撰成于南宋晚期的珍宝谱录《百宝总珍集》对蔷薇水也有记载：

泉客贩到蔷薇露，琉璃瓶贮喷鼻香。

贵人多作刷头水，修合龙涎分外馨。<sup>〔8〕</sup>

这条民间的记载说明除了进贡外，蔷薇水也作为货物进入中国并在市场上販售，也能看出蔷薇水不仅是能享受贡品的皇族使用，社会上层也可以通过购买获得。

蔷薇水奢侈品的属性是由其制作工艺决定的，“屡采屡蒸，积而为香”的复杂制作流程，决定了蔷薇水不可能大批量地被生产。物以稀为贵，而且蔷薇水一度是当时中亚进贡而来的贡品，亦显示了其珍贵性。

综合上述资料看，蔷薇水作为消费品在市场中有着一定的需求量，所以借着当时蒸馏术的发展，国人也尝试制作自己的蔷薇水。许是花的品种不同又或者技术不够完善，制作出的花露与阿拉伯的蔷薇水总有一定差距。《陈氏香谱》中记载的鉴别真伪一说，也说明时人对蔷薇水十分了解。

## 二、蔷薇水的使用

蔷薇水以其芬芳馥郁、香味持久的特性一进入中国便受到贵族特别是女性的追捧，宋代刘克庄有诗云：“旧恩恰似蔷薇水，滴在罗衣到死香”<sup>〔9〕</sup>，说恩情就像蔷薇水一样滴在衣服上直到死去时都是香的。用蔷薇水香比喻情深意重的恩情，既突显了这份感情的美好也说明了蔷薇水作为香水其留香度之长。《陈氏香谱》中有个非常有意思的记载，有一种叫飘香香料，是把盛过蔷薇水的葫芦弄碎，大火蒸香，原本无香味的葫芦因为接触了蔷薇水后摇身一变成为一味香料，可见蔷薇水香味之浓郁。

有关蔷薇水，前人研究成果明确的有二，一为扬之水在《琉璃瓶与蔷薇水》一文中对贮存蔷薇水的专门容器一琉璃瓶做了图文并茂的详细考证；二则是藤花燕子对扬之水文章中提及的诗词进一步分析，从而在《蔷薇水调香粉》一文针对以蔷薇水调香粉入女子妆容的使用方法做了具体描述。

下文在总结前人研究的基础上又以宋代文献及诗词为本，考证蔷薇水的使用方法。

（一）施洒于衣物上

不同于现代人用香水是直接涂抹于手腕内侧、耳后等这些裸露的皮肤上的用法，宋人鲜有把香直接用在皮肤上的。从《陈氏香谱》中蔷薇水条目最后两句“以之



图1 前县独乐寺地宫出土琉璃瓶

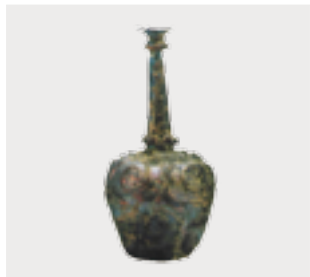


图2 伊斯兰蔷薇水瓶



图3 扶风法门寺出土琉璃瓶



图4 波斯琉璃瓶

洒衣，衣敝而香不减”可知蔷薇水多用于衣物上，另外，宋词中也有一些描述可做参考。如王安中的《蝶恋花》：

高奇是蜡梅。

剪蜡成梅天著意。黄色浓浓，对萼匀装缀。百和薰肌香旖旎。仙裳应渍蔷薇水。

雪径相逢人半醉。手折低枝，拥髻云争翠。蕊捻枝无限思。玉真未洒梨花泪。<sup>〔10〕</sup>

这首词一共提到两种香的使用，一为用多种香料配制的百和香熏香身体；二则为蔷薇水在衣物上的使用，值得一提的是“仙裳”一词的使用是表明衣物与蔷薇水相对应的华贵。

权无染的《南歌子》：

一点檀心紫，千重粉翅光。蔷薇水浸淡鹅黄。别是一般风韵、断人肠。

有艳难欺雪，无花可比香。寻思无计与幽芳。除是玉人清瘦、道家妆。<sup>〔11〕</sup>

这首词中同样提及两种香的使用，一为需点燃的熏香紫檀香，二就是蔷薇水了。这首词也用了“渍”一词描写蔷薇水的用法，不过此处“渍”的不是“仙裳”而是“淡鹅黄”。“淡鹅黄”为何物？在同代词人张孝祥的《风入松·腊梅》一词中这样写到：

玉妃孤艳照冰霜。初试道家妆。素衣嫌怕姮娥妒，染成宫样鹅黄。宫额娇涂飞燕，缕金愁立秋娘。湘罗百濯蹙香囊。蜜露缀琼芳。蔷薇水蘸檀心紫，郁金薰染浓香。萼绿轻移云袜，华清低舞霓裳。<sup>〔12〕</sup>



由“素衣嫌怕姁娥妒，染成宫样鹅黄”这句可知此处“淡鹅黄”应为一种宫廷的服饰样式，结合前词内容可得知权词所写为宫廷中女性在衣物上用香。

（二）与其他香料一同调配和香

前文解释“淡鹅黄”时引用的张孝祥《风入松·腊梅》一词中有这样一句：

蔷薇水蘸檀心紫，郁金薰染浓香。

其中“蘸”一字表示蔷薇水与紫檀香两种香料的结合。

《陈氏香谱》中记载了逾百种香料和各种香的配伍方法，如现今的前中后调香水一样，香料配伍就是由多种香料按一定比例调和而成的香品，即“和香”。调香是为达到最佳欣赏效果，较于普通香料，和香有着丰富的层次，嗅觉效果更佳。

《陈氏香谱》记载的和香甚多，如前文“蘸檀心紫”一样，杨古老龙涎香就是和香的一种，书里有详细的调配方法：需沉香一两，紫檀半两，甘松一两，脑麝少许，右先以沉檀为细末，甘松别研，罗侯研，脑香极细，入净拣去土甘松内三味，再同研，分作三分，将一分半入沉香末中，和令匀入瓷瓶密封窖一月宿，又以一分用白蜜一两半重汤煮干至一半，放冷入药亦窖一宿，留半分至调时掺入搜匀，更用苏合油，蔷薇水，龙涎，别研再搜为饼子，或搜匀入瓷盒，内掘地坑深三尺余窖一月，取出方作饼子，若更少入制甲香尤清绝。这种方法可以发挥各种香料的优点调配出香味更持久、丰富也更让人满意且使用方便的香料。

（三）在敬佛、婚礼等正式场合喷洒，营造氛围

陈亮有词《贺新郎》（人有见诳以六月六日生者，且言喜唱贺新郎，因用东坡屋字韵追寄）

镂刻黄金屋。向炎天、蔷薇水洒，净瓶儿浴。湿透生绡裙微褪，谁把琉璃藉玉。更管甚、微凉生熟。磊浪星儿无着处，唤青奴、记度新翻曲。娇不尽，蕲州竹。

一泓曲水鳞鳞蹙。粉生红、香脐皓腕，藕双莲独。拂掠乌云新妆晚，无奈纤腰似束。白鴛褥、霞觞浮绿。三岛十洲身在否，是天花、只怕凡心触。才乱坠，便簌簌。<sup>〔13〕</sup>

蔷薇水作为香水，因其芳香馥郁的特性在此处被用在婚礼这种正式的以欢喜的氛围，而蔷薇水最初的使用正是在类似场合作此用途。此处引证扬之水《琉璃瓶与蔷薇水》一文：“释典称香水为昌伽水，“本尊等现前加被时，即应当稽首作礼奉期伽水，此即香花之水”（《大日经疏》十一），“由掷伽香水故，行者获得三业清淨，

洗涤烦恼垢”（《如意轮念诵仪轨》）。因知供佛原为香水的一大用途，塔基中发现的蔷薇水瓶，自是奉佛之物”。<sup>〔14〕</sup>

（四）用于女性妆容中调和脂粉

藤花燕子《蔷薇水调香粉》文中：“宋人虞俦《广东漕王侨卿寄蔷薇露因用韵》二首，其之二为：“美人晓镜玉妆台，仙掌承来傅粉腮。莹彻琉璃瓶外影，闻香不待蜡封开。”此诗实际上涉及到蔷薇水（玫瑰香水）在化妆中的一种用途。……化妆的时候，要先把饼粉研成细末，然后用水、奶汁等将其调湿，再将湿粉搽到面上。其中最奢侈的做法，就是用蔷薇水来调和妆粉。”<sup>〔15〕</sup>

（五）用作卸妆水

《苇航漫游稿》有《徘徊花》中有这样一句：

独擅春花掩众芳，蔷薇水洗内家妆。<sup>〔16〕</sup>

化妆是为了面目更美丽，卸妆则起到洗尽铅华的作用。无论在古代或是现代卸妆都是护肤的一个重要步骤，干净清洁的皮肤才能吸收护肤品的营养才能让肌肤越发光鲜亮丽。

（六）用于染布工艺

《宋朝事实类苑》有南唐时用蔷薇水和染料一起染布的记载：

“天水碧。金陵将亡前数年宫中人按蔷薇水染生帛，一夕忘收为浓露所渍色倍鲜翠。因令染坊染碧必经宿露之，号为天水碧。宫中竟服之，识者以为天水赵之望也”。<sup>〔17〕</sup>

文中虽未提及染料为何，但结合诸多资料来看，蔷薇水作为一种香水是不具备染色的色素需求的，因此，这里推测蔷薇水应是搭配染料使用的。香料搭配染料用以染布，染出的布帛不仅颜色鲜艳并且香气袭人，又因为忘记收而被露水浸湿颜色更加鲜翠，实属意外之喜。后来便有收集露水染布的做法，而这种颜色也有了“天水碧”这样的美称。

### 三、蔷薇水与香文化

自古中国一直就有用香的传统，现代用香，主要体现在三个方面，一是把香水喷洒在身上，以达到修饰自己的目的；二是在宗教场所使用线香，带有香味的烟雾缭绕中，神秘的宗教氛围浑然天成；三是将一些诸如桂花、玫瑰、茉莉等有香味的鲜花制成各种食物也是香料在当今一种普遍应用。其实，香料在古代中国就开始使用了。据史料记载，春秋战国时期就已开始就有对植物香料的使用，如蕙、兰、桂、椒、郁、芷等，同时“香”这一美好感受也成了对人品性的褒奖，如《孔子家语·六本》

有云：“与善人居，如入芝兰之室，久而不闻其香，即与之化矣。”<sup>〔18〕</sup>还有用来形容女子品质纯洁高雅的“蕙质兰心”和形容人品性高洁的“沅芷湘兰”，因此香的使用不仅源远流长，而且在早期即和美好的品格挂钩了。

秦汉时中华民族大一统，生产力进步，人类生活水平也大大提高；另外，丝绸之路开通，对外交流频繁，西域及南亚的香料能够进入中国；同时，道教思想的产生和佛教的传入也为香文化的发展起到推波助澜的作用。发展到隋唐时，人们对各种香料有了系统化的认识和利用，能针对不同的场合调配出不同的香，不同的香使用不同的香具。而焚香也不再是单纯的居室祛秽、身体留香这种美化环境的手段了，在文人士大夫看来，品香赏香更是一种上升到了审美层次的活动，这一活动不仅有着完整的形式和丰富的内容，更是一种用鼻子达到的高级心灵活动。

宋朝是中国历史上商品经济、文化教育、科学创新高度繁荣的时代。和谐稳定的社会是一切社会经济特别是文艺文学发展的基础。宋代航海技术发达，海上丝绸之路较之前朝也更加繁荣，巨大的商船把各种香料从南亚、欧洲运往泉州等沿海港口，再转往内地，同时也把中国产的香料运往南亚和欧洲。香文化便在此时发展到鼎盛阶段：世界各地的香料通过进贡、商品贸易等方式被运送到中国，据统计，宋代各种包括贵金属、珍珠首饰、香料香药等多种舶货（即进口货）在内共445种，其中植物类进口货占80%，而这80%（352种）植物类进口货中香料、香药占了73%（258种），<sup>〔19〕</sup>前文的蔷薇水便是其中之一；香的使用范围由处于社会中上层的王宫贵族、文人士大夫扩大到下层的平民百姓；伴随着更多香料的应用的推广，一批如《陈氏香谱》《洪氏香谱》等关于用香的专门著作出现。

当人们基本的温饱问题解决后便自然而然地希望精神需求也得到满足。吟一首诗、作一曲词、焚一炷香、品一壶酒，都是追求更加精致的生活罢了。郭熙在《林泉高致集》中还有关于作画时焚香的记载：

凡落笔之日，必明窗净几，焚香左右，精笔妙墨，盥手涤砚，如迓大宝。<sup>〔20〕</sup>

不因静居燕坐，明窗净几，一注炉香，万虑消沉，则佳句好意亦看不出，幽情美趣亦想不成。<sup>〔21〕</sup>

当人们不停地熏香衣物、变着花样地佩戴香囊、花

张婉莉，女，西安美术学院史论系教师。

露用在了从服装到面妆，当人们不停地用香来装饰自己时，便是他发现并开始关注了自己身体的时候。他们让身体笼罩在香气中，郁烈的香气夸张地表达着他们对自己作为人这一个体的关注。他们用香且爱香，他们为香著书立说、吟诗颂香又在香里参禅悟道，并组织雅集斗香。香气的风格、香雾的形态、留香的时间等都成为评判一种香是否为高品质香的条件，不仅如此，香具及焚香环境都被苛刻考验。<sup>〔22〕</sup>在香料、香具、香仪逐步完善的过程中，香文化也逐步形成。用香也渐渐摆脱了其为居室除秽留香的实用功能而变成文人雅士内化的日常修行，是对风雅精致生活的追求。这种香文化一直延续到现在，并不断创新丰富着。

#### 注 释：

- 〔1〕（宋）欧阳修：《新五代史》卷74，中华书局1974年版，第922页。
- 〔2〕（清）陈梦雷：《古今图书集成·边裔典》卷106，中华书局，第1934页。
- 〔3〕严小青：《中国古代的蒸馏提香术》，载《文化遗产》2013年第05期，第122—131页。
- 〔4〕（宋）蔡绦撰：《铁围山丛谈》卷6，李欣、符均注，三秦出版社2005年版，第177页。
- 〔5〕（元）脱脱等：《宋史》卷489，中华书局1985年版，第14079页。
- 〔6〕（元）脱脱等：《宋史》卷490，中华书局1985年版，第14118—14119页。
- 〔7〕（宋）陈敬：《陈氏香谱》卷1，《四库全书》子部。
- 〔8〕（宋）佚名：《百宝总珍集（外四种）》，上海书店2015年版，第55页。
- 〔9〕唐圭璋主编：《全宋词》，中华书局1965年版，第2591页。
- 〔10〕唐圭璋主编：《全宋词》，中华书局1965年版，第747页。
- 〔11〕唐圭璋主编：《全宋词》，中华书局1965年版，第993页。
- 〔12〕唐圭璋主编：《全宋词》，中华书局1965年版，第171页。
- 〔13〕唐圭璋主编：《全宋词》，中华书局1965年版，第2109页。
- 〔14〕扬之水：《琉璃瓶与蔷薇水》，载《文物天地》2002年第06期，第58—62页。
- 〔15〕藤花燕子：《蔷薇水调香粉》，载《读书》2000年第02期，第128页。
- 〔16〕（宋）胡仲弓：《苇航漫游稿》卷4，《四库全书》集部。
- 〔17〕（宋）江少虞：《宋朝事实类苑》卷46，上海古籍出版社1981年版，第618页。
- 〔18〕（三国·魏）王肃撰：《孔子家语》，廖名春、邹新明校点，辽宁教育出版社1997年版，第43页。
- 〔19〕〔日〕土肥祐子：《试论宋代的舶货》，载《国际社会科学杂志（中文版）》2014年第02期，第70—111页。
- 〔20〕（宋）郭熙：《林泉高致集》，山东画报出版社2010年版，第23页。
- 〔21〕（宋）郭熙：《林泉高致集》，山东画报出版社2010年版，第59页。
- 〔22〕于洁、魏洁：《文人香事》，载《大众文艺》2014年第18期，第266—267页。

#### 插图出处：

- 图1：（日）出光美术馆，《地下官殿の遗宝》，1997年版，页20。  
图2：（日）由水常雄，《香水瓶》，二玄社，1995年版，图47，页31。  
图3：法门寺博物馆，《法门寺》，陕西旅游出版社，1994年版，页81。  
图4：希声，《寒凝美器中的文化交流——丝路上的玻璃器》，《中国宗教》，2015年02期，页52。



西安美术学院学报《西北美术》杂志(国内统一刊号 CN61-1042/J 国际标准刊号 ISSN 1002-1833), 季刊。148 页。由陕西省邮政报刊发行局面向全国发行。

本刊践行“继承和创新并举, 传统与现代同行”宗旨, 立足西北, 放眼全国, 把握当下, 关注世界。目光投向学术前沿, 追踪艺术思想的形成衍变, 彰显严谨的学术标准、宽博的艺术气度、多元的审美视角及鲜明的地域风貌, 展示美术创作和理论研究的新成果。

2017 年依然向社会各界广泛征稿, 敬请参与, 欢迎投稿。

### 投稿要求:

1. 文章应学风严谨, 观念鲜明, 言之有物, 论据充分, 文字精炼, 有创新看点, 具真知灼见。
2. 论文格式包括: 题目、摘要、关键词、正文、注释、参考文献、各级基金项目及课题编号, 字数以 5000 左右为宜(优秀稿件不受字数限制)。美术作品需提供高清图片, 另附画题、材质、尺寸及创作年代。
3. 来稿格式请使用 word 文档, 在文尾按顺序排列: 作者姓名、性别、单位、职称、地址、电话、邮政编码及电子信箱。
4. 本社对来稿按栏目要求可进行必要的删改, 不同意删修的稿件请在来稿中申明。
5. 来稿应确保文章原创, 严禁抄袭, 作者文责自负。本社对拟用稿经 CNKI 社科期刊文献检测系统软件查重, 超过标准, 概不采用。
6. 向本刊投稿者皆视为专投稿件, 请勿一稿多投。因编辑人员有限, 杂志社概不退稿, 务必自留底稿。一个月内未到接电子邮件回复, 请自行处理。

来稿请寄: 陕西省西安市含光路南段 100 号

西安美术学院《西北美术》杂志社

电 话: 029-88219084

邮政编码: 710065

本刊信箱: xbms1993@sina.com

编辑 QQ: 1421994951 1926484549 794699517