

Design Philosophy

設計哲學

Volume 3, Number 4, December 2025

第3卷，第4期，2025年12月

設計哲學

主 編 劉 振

副主編 劉 欣 田筱源

編委會

海村佳惟	安 娃	代福平	董 蓀
胡 欣	何 嶸	黃俊濤	李一鳴
劉 賓	劉 欣	劉 振	倪倩凝
潘 飛	史光輝	蘇 杭	田筱源
吳嘉寶	張子恒	趙妍婧	朱松偉

封面設計 *DumplingART*

版式設計 張斌

排版設計 李舒林

投稿信箱 designphil@outlook.com

國際標準連續出版物號 ISSN 2982-9666 (紙質)

ISSN 3092-1104 (在線)

出版日期 2025 年 12 月 10 日

Design Philosophy

Editor-in-Chief Liu Zhen
Deputy Editor Liu Xin Tian Xiaoyuan

Editorial Board

Amamura Kai	An Wa	Dai Fuping	Dong Sun
Hu Xin	He Rong	Huang Juntao	Li Yiming
Liu Bin	Liu Xin	Liu Zhen	Ni Qianning
Pan Fei	Shi Guanghui	Su Hang	Tian Xiaoyuan
Wu Jiabin	Zhang Ziheng	Zhao Yanjing	Zhu Songwei

Cover Design	<i>DumplingART</i>
Layout Design	Zhang Bin
Publication Design	Li Shulin
Email	designphil@outlook.com
ISSN	2982-9666 (Print)
	3092-1104 (Online)
Publishing Date	2025/12/10

卷首语

自画像与主体岛

这学期给学生讲美术史，讲到肖像画的时候心血来潮，让每位同学画一幅自画像作为课堂作业。同学们交上来的作品风格各异，千奇百怪，每个人看自己的方式是不一样的。与大家上课都低头看手机完全不同。

很多画家都画自画像，画惯了别人再来画自己，也许会有很多新的发现。这是画家关心自己、凝视自己的一种方式。刷视频的时候人们大概是不会关心自己的。人不正是一个可以为自己画像的物种。

从某种意义上，所有的艺术、设计，都是人类自身的自画像。一个时代的艺术、设计就是这个时代人们的自画像。只是未必有关心自己、凝视自己的意图罢了。而我又不得不为同学们多说了一句，我说 AI 是不会画自画像的。

AI 不会照镜子，甚至也根本不需要照镜子。AI 可以无处不在，但哪里也没有一个具体的 AI。哪怕日后具身智能达到了相当的智力，但它画下来的应该也不是自画像。因为具身智能也并不需要凝视自己、关心自己，其表情亦无关乎心灵。

有的学者说，未来的世界可能是双主体的世界，智能的主体和人类的主体。但是我想，在人工智能获得主体性之前，人类自身倒有可能进入到一个“主体岛”的时代。也就是每个人被一群人工智能包围，从而不需要与其他另外的人建立联系的状态。

每个人都有可能变成一个主体岛，通过人工智能满足其在世界上所需的一切，包括社交。人成了一个人和一群人工智能的组合物，却从与所有人的关联中解脱，变成一个纯而又纯的人。人直接就是自身，而无需返回自身。

现代人常常是往而不返，无家可归的。世界所展开的环节是那么丰富和漫长，以至于主体总是漂浮在路途上。现代的艺术也总是《奥德赛》式的艺术，而城市

就是爱琴海。现代人仍然能记录诸多环节，画出自画像。

但在自己的主体岛上，人可以每天都做一个奥德修斯，不断与人工智能所扮演的独眼巨人、塞壬抗衡而又原地打转。或者是一个新时代的堂吉诃德，带着自己的人工智能桑丘一起踏上征途，挑战人工智能的羊群和风车，却实际上没有任何作为。

主体岛上，所有环节都只在算法中。主体展开了，却未曾经验任何展开。所以，主体岛上的自画像应该怎么画呢？没有一笔一划，没有笔触和冲动。就像猪八戒直接吞了个人参果，主体把自己直接吞下了。

所以，如果有双主体，那就是主体和被主体自己吞下的主体。主体岛上，可能有双主体，但没有自画像。

刘振

2025-12

CONTENTS

目录

1 设计哲学

- ◎曹田泉教授专访：数字艺术与中国图像.....1
曹田泉 刘 振
- ◎张伟民教授专访：寻找张大千的寻找.....32
张伟民 刘 振

2 女性动画人系列（七）

- ◎曾伟京专访：全能多边形动画人.....62
曾伟京 何 嵘

3 设计新生代专题

- ◎模型玩具——浅谈《舟梦桥下》.....90
王 帅
- ◎图像形式的情感调性探究.....96
陈铂拉

4 装帧设计专题

- ◎一部中國當代裝幀設計史.....115
海村 惟一

5 广告博物馆专题

- ◎中国近代广告形成的历史渊源 127
吴 吟 刘 强

6 交互设计专题

- ◎从凝视到沉浸：竖屏微短剧的具身交互与叙事策略 135
蒋林慧

7 艺术教育专题

- ◎舞蹈艺术的创作突破与科学训练体系研究 144
贾晨颖
- ◎中国水彩画形式语言的演变与重构 152
饶 珊
- ◎基于建筑设计能力培养的《建筑材料》课程改革研究 160
韩景玮



设计哲学

曹田泉教授专访：数字艺术与中国图像

访谈人：曹田泉 刘 振

访谈时间：2024-12-29

曹田泉，中央美术学院教授，博士生导师，现任教于中央美院城市设计学院动画专业，中国书画院美术理论院副院长，北京动画研究院首席研究员。

刘：大家好！今天我们非常有幸邀请到中央美术学院教授、北京动画研究院首席研究员曹田泉教授做一期设计哲学访谈。我最近在阅读曹田泉老师文章的时候，非常佩服曹老师深刻的理论洞见和旺盛的学术精力。那么下面我主要想从曹老师您的求学经历、您对艺术本质的思考、您的学术研究还有艺术创作等几个方面，向您请教。

曹：谢谢刘老师！说起来我也不能算完全做设计的，我更多的精力花在了美术学上。从求学经历来讲，我本科是在安徽阜阳师范大学美术学院读的，当时叫阜阳师范学院。上个世纪 80 年代那会还没听说设计学院这一称谓，90 年代初本科毕业被当地派到北京工作才听说国外有设计学院，有人提出要把工艺美术学院改为设计学院才为妥当。所以那个时候只知道美术学院和工艺美院。读本科时，我主修的是油画，虽然美术教育专业啥都学一点，比如国画、设计。我本人比较喜欢美术理论，那时我觉得，如果没有艺术理论，尤其是美学和哲学方面的支撑，绘画艺术方向性的问题难于把握。因为当时正值西方现代主义巨大冲击，美学也正热，前卫派和传统派讨论也比较热。正巧买了几本介绍西方现代主义的书，看了后感到很新鲜。为了开拓知识视野，本人常去政教系（现为法学院）和文学系（现为文学院）去蹭美学和哲学课，美学概论、中西方哲学史对我有很大的助益。

在北京工作了两年后，又回到安徽，先做电脑图形设计培训，后又到机场工作。安徽毕竟发展乏力，信息方面也比较闭塞，所以人才纷纷往外走。上海是我心仪之地，90 年代末，在我的老师王大根先生的激励与帮助下，我前往上海寻求发展。有幸受聘中国华源集团，在集团网站主持工作。在那工作的两三年里，很累很充实，但没有闲暇从事自己喜欢的艺术创作。为了进一步提升自己给自己更多的时间，就报考了上海大学美术学院，拜汪大伟先生为导师，研习数码设计艺术。这个专业方向是新兴的，具有生长性，是人类发展到一定阶段的产物。我个人比较喜欢新生事物。

读研期间，汪大伟老师带领我们认识了什么是数码艺术。他毕业于中国美院国画专业，任上海大学美术学院教学院长，开创了数码专业，带领师生做了许多

数码设计项目。他很重视学科的建设 and 学理的研究，我记得特别清楚，很多同学还在玩 3D 软件、网站开发、游戏互动的时候，他极力推荐给我们美国算法艺术方面的书，好几卷本的。上大美院的同学，基本上都是文科生、艺术生，很难懂那些算法的东西。当年汪老师还是比较敏锐的，他说真正的数码语言的核心是算法。后来我们进行数码艺术创作或者交互实验的时候，有更深入的研究。他还主编了有关数码语言方面的书，我们每个同学都写了文章。



汪大伟教授

研究生毕业后就留校任教了。后来华东师范大学组建设计学院，我有幸参与创建动画和新媒体专业，当了专业的主任。再后来我到中央美院读博士，因为在高校任职研究生学历还是不足。中央美院是我向往的学术殿堂，所以读博我选择了中央美院。专业是美术学，有着深厚学术历史的学科专业。

从读本科到博士研究生毕业，学位都属于文学，美术学和设计学还没有一级学科，我们的文化传统里面一直很重视文学。中国人的学术，文史哲不分家的。

纯哲学和美学，我走不了的。因为我更喜欢艺术。曾动念要报考刘纲纪和蒋孔阳先生的美学专业，给他们写信表达意愿，很快收到两位先生的回信，勉励学习积极准备。本科毕业时赶上缩招，就进入社会工作了。我很喜欢抽象思维，更喜欢形象思维，动手写写画画离不了，就是到中央美院读博，也还是天天保持写写画画。

我对本体论和本质论比较看重，任一事物，区别于其他事物的理由、根据和特征的把握，是开展进一步的指南。艺术概论，美学概论，都有本质论。我那时读的王宏建的《美术概论》、王朝闻的《艺术概论》、叶朗《美学概论》等书里都有本质论。后来我写的《艺术设计概论》和《动漫概论》书里，也都有本质论。本质论是我们认识这一事物的核心内容。所以，我的硕士论文探讨的也是数码艺术的本质。

刘：我听史光辉老师说，您读研的时候就特别喜欢读书。

曹：是的，从本科的时候就开始喜欢读书，这得益于先生们的教导。当时我们的校长，是华师大中文毕业的。他在开学典礼上强调，一个人要进步，读书是很重要的。他说人一生有三个老师，一个是真正给你上课的老师。还有一个老师，就是书本。通过阅读书籍，开拓人的视野，通过对书的遴选，知道哪些书是好的，哪些书有什么深度，可以提高认识。再有一个老师就是自然与社会，所以我读书是比较多的。读研期间，虽然干了好多事，但是只要有新书，我都会买来读。教中国美术史的沈侗廪老师和艺术理论的王天民老师给我的启迪对我喜欢读史论方面的书影响很大。读书可以开智，我从牙缝里省出钱来买《印象派技法》《美术家手册》《西方现代文学与艺术》《美学大观》等书，这对一个本科生的启蒙非常及时。后来买的书、读的书就多了，第一类是哲学类，包括马克思主义哲学、西方哲学、美学，另一类是文艺理论，再者是美术学方面的书，美术的历史和技法的书。还有网站开发、三维动画、游戏设计方面、编程方面的书。

刘：像海德格尔的书，您也是研究生的时候读的吗？

曹：读研的时候读过海德格尔的《存在与时间》。我一开始不是直接读原典，因为直接读原著作有一定困难的。由于语境和翻译等等各方面的原因，一些概念，很难理解。于是我就是先看译者写的材料，先了解个大概，然后再去读国内研究海德格尔的文章，最后再去读原著。后来我研究生毕业留在上海大学任教，在影视学院给研究生开艺术理论原典导读课。一开始同学直接读我给予的材料，不太能读得懂，我知道怎么回事。学术上下文，是读懂原典的重要基础。除了哲学、艺术理论方面的书之外，由于专业学习需要阅读动画、编程类的书要看，专业技术开发方面的书也没少看。

刘：下面一个问题，您在上海大学还有华东师范大学任教的时候，有没有哪些特别的教学经历还有成果，这些经历对您后来在中央美院的教学有哪些影响？还有您现在是教动画专业，您认为比较重要的是哪些地方？

曹：体会还蛮多的。首先我从上海大学毕业后留校任教，第一门课是在美术学院教的交互设计这门课。这门课曾经请计算机学院的老师们来上的，结果美院的学生不是特别能够接受，因为一开始就讲函数，讲编程语言，大家都很抵触。对于艺术生来说，编程语言、函数不好懂。一般听第一节课的时候还马马虎虎，之后的课就听不下去了，听不懂了。我接了这个课以后，与同时留校的王征先生（现为北京交大教授）一块上课。我提出倒过头来教。先看作品呈现结果，解析在三维动画里边是如何表示的，再解析三维动画软件里程序语言是如何表述的。三维软件里直观的对象、名称、数据与方法，与编程软件进行对照来讲，使艺术生比较容易明白。大多数学生都是形象思维强于逻辑思维。所以，先看视觉结果，对比解析，方便了学生理解。课程中我们利用游戏视觉引擎，作为中间过渡，收到了良好的教学效果。

后来我教美术史也是这么做的。大多讲美术史、设计史、哲学史和人类史，第一节课总是先讲起源。我认为这种教法是极为有害。听受者对起源与当下的关系很难联系起来。我使用上溯法教学，也就是倒过来头教，先讲现在，然后问前

一代是啥，再继续上溯。当然不完全是一步一步上溯，也会直接跳到历史的某个重要节点，跳跃性回溯。讲历史和写历史有很大的不同。

刘：你的办法还是很有启发性的。

曹：从已知到未知，是知识探索的基本路径。发问让求索超越时间和顺序。人认识外部世界，都是从所知开始。知识的积累是慢慢扩展的。在上海大学教学时认识到这个道理，后来调入华东师范大学就用到了。华师大是全国网络教学教育部认证单位，为了开发网络课程，我做了系统性设计。引入系统论和发展论。只见局部不见整体，只见眼前必然缺失方向。十几门课程，要许多老师一起做。在华师大设计学院领导的大力支持下，我们运用系统论共同制定网络课程。实战教学也特别重要，当时我带领系里师生深入游戏公司一线实践，推动了教学的提升。到公司直面任务的时候，让学生知道要做什么，怎么做，这个很重要。回到学校里讨论的是问题和如何解决问题。

比方说运动捕捉动画，存在对运动数据修正的工作。这不仅是技术上的，也是动画表演的问题。运动捕捉数据修正，涉及运动曲线与运动规律和艺术表现的关系问题。后来在中央美院的教学里边，我跟学生讲，动作应反映个性、行为和意志。更进一步讲的话，这个人的动作必须放在更广大的文化的背景里，更广泛的人性的背景里考量，特征化这个人的心理和人格特征。这是我思考体会。

刘：刚才听您这一段非常受启发。您对课程的设置，还有学生教学过程的设置，也是我需要学习的。下面的问题是我最近读您的文章，特别是您 06 年 07 年发表的两篇文章，《从对话方式看数字艺术的本性》，还有《从媒介看数字艺术的本质》，您在文章里边有很深刻的理论洞见。那么我想问的是，为什么是在那个时间，您关注到数字艺术的本质这样一个话题。还有数字艺术，它的本质和人的本质是什么关系？

曹：你的问题很难回答。为了探寻数字艺术的本质，我阅读了很多材料，如阿斯科特 (RoyAscott) 有关新媒体的言论，ACM siggraph 网站里的大量文章。从成千上万的文章里边我们会发现，数字媒体的交互界面，计算机图形输入输出设备，图形生成，算法、人机关系、因数字媒介而产生的人与人的关系，改变了传统媒介与人共生的关系。作为数字艺术媒介，交互性在时间、空间和心理上重塑人类。



阿斯科特 (RoyAscott)

我觉得数字艺术的本质应该从两个方面讨论，一个是它的媒介性，一个是对话性，人机对话和人与人对话，广义地说是人与自然或造物主的对话。今天人工智能让我们看得更清楚，人与智能的关系，是多元生命关系。所以在人类的智慧里面，心智起到很大作用——我们过去一讲艺术，都要以人为本——但后人类学出来以后，就不能只讲以人类为本。要从更广大的生命交往的角度来考虑，不能仅仅以

人为本。以人为本，有时候意味着可以从自然中无限地攫取。如果以人类为中心，可能会不断地生杀。生命的多元性观念应该重塑文明生态。数码艺术，从对话方式来看，它不仅是人与机器的对话，也是人与机器背后或者另外一个用户的连通和对话，是思想情感的交流。另外也是世界无限可能地向我们敞开。

从哲学来讲，一种新方式的产生，往往会突破不可能的界限。当我们讨论元宇宙时，它里面会有形象和数字人，你可以不断地去改变你的替身，不断地改变你的形象，另外一端的人并不知道你是谁。交互中的人，具有多重性，可能是魔鬼，也可能是天使，也可能是动物，或别的什么。元宇宙里的对话和真实世界的对话应该不一样。人并非以唯一的方式存在，而是以可能的方式存在。

当时我觉得数码艺术的本质问题很重要。

后来我们讲动画的本质也特别强调它的媒介性。有一本书叫《动画机器》特别强调动画摄影机多平面媒介的重要性。动画影像与电影影像的根本区别根源于这种媒介性。把空间进行切分，每一层空间都可以植入无限的信息。所以小孩子或者成年人、善于思考的人都喜欢看动画的原因，便源于此，因为空间和时间可以按照想象堆叠。人的身体和心智也因此能够按照想象重构。数字媒介因软体的介入让灵魂出离了。



刘：您讲得非常深刻！特别是您讲到这两篇文章的背景，当时那个时代的发展背景，还有您跟汪老师实践的背景，论文不光是文字的表达，而是包含了您通过做工程做项目，从实践经验里边总结出来的思想。这个只看论文是看不到的，您刚才一讲就很清楚了。

曹：好的。我始终觉得“脚踏实地、仰望星空”这句话对我影响蛮大的，因为如

果不接触到具体的实践，理论或者想象可能是空的。如果只做理论或者是很空很大的东西，比如说佛教里面讲人从哪来到哪去，六道轮回，然后还可以讲到第七识第八识甚至第九识，乃至更高维度，讲心性的种子什么的，但是如果不进行实证，不去研究万事万物，可能很难理解。有人说有一种叫纯粹的理论家，从来没做过实践，也可以做出很好的东西来，比如康德。不然，他的哲学本身也是一个实践。他论证知识有三种类型。第一种是经验知识，经过实践得出结论。经验知识因条件改变就变得靠不住了。所以知识还有一类，叫先天知识。在经验知识之下还有一个更普遍的知识。但他又发现超出人所能感知的世界之外还有先验的知识。我始终认为，做学术研究，应穷理尽性，以至于命。

刘：我当时想到设计哲学这个题目的时候，也是觉得其他的哲学你可以从文本到文本，但是设计哲学不能如此，它必须得和设计师或者设计理论的专家进行交流，才会有更深刻的了解。

曹：对，所以我们讲设计哲学，它一定跟物用有关。中国哲学讲心物一元。设计要解决实际问题，但最终是心无相照。即使服务设计，除了功能性之外，也有心照的问题。心是最善变的，终极性的。我们可以用《易经》理、象、数的概念来描述心与物。心物一元关系不变，但缘境生变。此外还涉及到设计伦理学。“造物”这个概念已经被滥用，当下社会里充斥着各种各样的物，设计的产品太多了，已经成了人类的一个麻烦，严重把设计庸俗化了。减少光污染、声音污染、物品垃圾，应成为设计要考虑的一个关键问题。电子产品不断迭代升级，商业逻辑和生产逻辑给人类造成了极大的资源贫困和精神灾难。所以我们应好好思考心物相照的问题。

刘：刚才听您提到第八识第九识，理象数，您对哲学的了解非常系统！

曹：谈不上系统。哲学本来与玄学、佛学有很深的关系。中华文明三大支柱，一个是儒学，一个是道学，一个是佛学。古代或者近代许多学人，学术界给我们留

下了丰富的思想遗产。画学也一样，明末清初有四僧。画史中，每代转折期都有很重要的僧人，比如南宋的牧溪。常人一般不注意这一点，为什么僧人的画往往具有划时代的意义，创新度很高。这与境界有关，从佛学的角度来说，每一个大师都要开辟一个领域缔造一个境界，见凡夫所不能见。见地高远。佛学里边所讲肉眼、天眼、法眼、慧眼、佛眼，这五眼表明认知的不同层次。

我所以从物这个层面看问题就太浅薄了。陶瓷，家具，仅仅从优良品质来讲，属于传统设计学的概念。从更高一个层面上讲，物品极大丰富可能是个灾难。设计学人就提出了一个概念，比如城市的设计，着眼点落在生存设计上，就不仅仅是物的设计了。整个社会、城市和社区，要尽可能减少浪费。提倡文化自信，要不断地研究传统文化，特别深究儒道佛三家的学问。心物一元，万法归一，心性光明，这些概念能够规避设计为物所累的境况。

刘：您刚才提到的生存设计是很重要的一个概念。然后下面一个问题，我知道您是数字艺术非常重要的创作者，您认为数字艺术在当代艺术里占有什么样的地位？比如白南准他那个时代的影像艺术，逐渐发展到现在，那么它和现在的数字艺术有什么区别？

曹：我们都知道今天大家沸沸扬扬都在讨论人工智能，讲 2050 年人工智能超过我们人类。人工智能出来以后，人类就没有意义了，人类生存就没意义了，从碳基生命转化为硅基生命了。当然我们会积极面对这件事情，因为这意味着我们人类所有的艺术、知识都有一个转型，从技能到知识具有无限的可延展性。但对人工智能将来取代人类，我是不担心的。在机器复制时代，本雅明追问过灵韵问题。有了印刷术，摄影术，有人讲绘画没必要了，事实是绘画在不断地祛魅，剥离非本性的东西。我们日常的写作仍然保持着旺盛的生命力有人说人工智能出来以后，写作就没有意义了。我以为，人类的创造对于人本性而言永远都是蹩脚的。

因为从生命载体这个角度讲，碳基生命具有不可替代性，但人具有无限的可能性。刚才讲到白南准的影像艺术，因被看作生命的一种形式而高贵。艺术审美

深层功能是批判性。白南准的新媒体，目的在于批判电视文化。我们知道大众文化里边包含着娱乐文化，这是以美国为中心的电视文化或者电影文化的内核，效用是让人沉沦，在娱乐中致死。新媒体艺术家利用工业化手段从批判性出发戏讽工业文化，朝向自性光明，具有积极意义。今天讲的文化产业，是个糟糕的概念，趋于流俗，遮蔽自省。大众文化不可与娱乐文化等同，大众文化是人民创造的，蕴含着生生不息的意志。现在短视频文化里有很多优秀的东西，包含着人民倔强的生存愿望和意志。



白南准（1932-2006）

所以，我们要了解任何一个艺术门类或者艺术样式产生的社会条件和社会基础，这是一方面。另一方面，我们要知道艺术的根本功能是什么，即批判性。回溯历史，学者立言的作用不是歪曲真相，而是澄清真相。坏学者在不断地膨胀人类的欲望，好学者破解欲望。无论是动物还是人，乃至神，或转欲为五毒，或转欲成智。我很不喜欢一个电视节目为了舌尖上快感，将贪欲当作文明，其害大焉。生存与生态的关系有文明和不文明的分别。中华文明里一个很重要的观念，即人与自然的和谐共生。

从自然中获得，而不是攫取。西方工业化以来，不断抽取地球的血脉。尽管它有合理性，但更多的地方，就是破坏自然，破坏生态，这是很要命的。新媒体的发展也是这样，所以从白南准进行反思。在电视文化中，我们每天都面对这些机器，人被异化了，变得很糟糕了。每天看电影节目，看娱乐节目过后，人会变傻，人欲会膨胀。所以白南准有一个作品就是《电视佛》，用监视器做佛，提醒人们去思考，人怎么才能够成为人、成为佛。这样的作品，它是反工业文明的。工业文明对人类对自然具有极大的破坏力。同样，波德里亚的理论解释把炸筒子楼、把杀人都变成一种娱乐活动，实际上把人性善的一面给泯灭了，讲的也是大众娱乐和或者影像工业带来的负面影响，这是新媒体艺术家要批判的。新媒体艺术为人类文明而生，因其批判性而容光。

我们今天再看 VR，我们称之为元宇宙的时代快要到来的时候，你会发现厂商在不断制造这种设备，包括各种各样的眼镜。当然一方面这是时代的进步，另外一方面，我们要看到很多商人涌入这个领域。这几年我带着学生做了十几个 VR 方面的项目，像北京中轴线沉浸式项目。好多公司都在做，好多旅游景点都在用 VR，存在的问题也很多。如果仅仅是沉浸于设备所能带来的娱乐性方面，我是坚决反对的。因为 VR 更重要的是拓展我们的新思维、新感观以及思考性。近年来法国的 VR 项目，一个是《消失的法老》，还有《永恒的高迪》，《巴黎圣母院》，这些项目定位就挺好。比如《永恒的高迪》，特别强调高迪的建筑不是他的原创，而是上帝创造了这个建筑。他通过镜像发现了建筑的结构。他只是个发现者，设计只是他的手段。仅仅把设计师理解成设计产品，就把设计师看低了。设计师就

GAUDI
THE ATELIER OF THE DIVINE 圣家堂
永恒高迪
12.6 2023 3.16
2024-2025

XR
沉浸式探索体验
Immersive XR Experience

TOPART FOUNDATION
数字艺术中心

small creative

OLDFON
experiences

VIVE VIVEARTS

GOI 奥拓

A collective VR experience by Silvana Lanzetta & Gael Cabouat

百度 AI生成

像上帝一样，给你一个显现的世界期待你去发现光芒。《永恒的高迪》里面就讲高迪受到上帝的启示，告诉我们原来建筑应该有的样子。这个建筑的功用是要让人觉知像生命之树一样，具有生长性和生态性。反观国内 VR 项目，见物不见人，不见生命的呼吸和来源，自然见不到光芒。我们在设计学和文化产品，需要提高我们的能力和见解，尤其是我们的文化工业水平层次太低了，低到了让人汗颜。成为一个文化大国容易，提升文化自信，成为文化强国难。

理论和见解不够睿智，难于成就未来。屏幕理论告诉我们，人的时间是有限的，屏幕文化通过媒介争夺眼球而争夺人。如今的设计学人面对的境遇不同于传统媒介时代，因此人性的显现也自然不同，具身性便是一例，永恒不变的人性难以直接接触。因时而变，缘境而生，境随心转。

刘：您一方面有大量的艺术实践，但是您在艺术实践里面，同时保持着非常清醒的学人的态度，带有很强的反思性，我觉得很受启发。在 2014 年的时候，您在《后理论时代的中国图像》这篇文章里边，特别提到了图像转向，您认为这一转向目前的趋势是怎么样的？我们现在是不是已经处在一个视频泛滥的环境里边？

曹：在我读博士的时候，美院的老师们一直让我们读西方的原著。我比较关心的就是图像转向，尤其是图像学。海德格尔也讲世界的图像转向，也就是说一切的概念都可以图像化的过程。这里边涉及到好多命题，就是图文关系，文字霸权让位给图像霸权，身份政治、意识形态等问题。上个世纪 80 年代以来，中国曾掀起图像转向热。尤其互联网媒体出来以后，图像阅读成为更重要的阅读方式，不会读图的人比文盲更可怕，这是一个命题。还有一个命题，就是作为民族文化的图像变化。近 200 年来我们的学术，不管是哲学、文艺理论还是美术学，使用的很多词都是西方来的。这是很可怕的一件事情，对文化自信来说是很要命的事情。所以我在博士论文和后来出版的《20 世纪中国插图艺术》书里明言，任何一个民族，任何一个地域，它都要有自己的图像，图像即民族，图像就身份，图像即认同。可以借鉴外来的图像，但它不能丢失自己的图像，否则这个民族就没有了，本末

同观，体用相即。比如人种说，黄种人这个概念是一个贬义词，它从有色人种的角度来看，是白人炮制出来的白人优越论造成的。如果把我们也变成高鼻梁、蓝眼睛，染着头发，我们的民族性就丢失了，狭隘的、弱勢的民族心理就滋生。图像也是这样，中国的城市化在图像上可以说基本上是西方建筑样式的胜利，中国的建筑样式很少。从图像学的角度来说这种情况很糟糕，如何给孩子们解释我们的建筑传统如何如何优秀。



当然我认为这里边有两层含义。第一，从图像学这个角度理解、传递中华文明意识缺乏。第二，说明中华民族是极大包容的。这是很伟大的优点，极大的包容性。佛教造像进入中国经历了五百年才慢慢本土化。当然一方面我们也很汗颜，为了加入世贸组织，为了现代化，为了跟西方进程一致，保持全球化，结果很典型的就是把我们民族的本体性显现给取消了。我们过去叫中体西用，现在改成西体中用了，我觉得这是一个弱勢。我提出后理论时代之后，中国图像需要转向自觉。第一个转向是我们要

在国家层面当中建立各种各样的智库——像美国它有大量的研究所、研究院为美国提供这个东西——我们原来是文化部和艺术研究院给国家做智库。但随着现代化的进程，原本的智库不够用。各方面都放开以后，原来官方这些学者数量不够，我们需要大量民间的研究机构进来。首先是在理念当中认清楚，我们要给世界提供有益的东西，不能抄袭别人。不能够只是模仿别人、学别人的，我们还得有新的东西。不管从现代主义还是后现代主义，一定得有我们自己的。所以我特别提倡当代水墨，中国国画里面的水墨，中国的毛笔，这个东西正好体现了中国人的天地观、世界观和价值观。它是以包容性来结合的，不是说我们要抵制西方油画。我们是要用这种东西进行改观的，因为你在世界文化里边有什么贡献，这很重要。

改革开放以来，我们有了电脑，有了西方大量的资源，你看我们几乎所有的

设计产品,包括平面设计、信息设计、工业设计,形制、外表、材料几乎所有的东西,百分之八十到九十基本上全是抄袭和模仿。这就像当年佛教艺术刚进入中国时,也都是高鼻梁的过程。但是这个过程,我们要压缩。我们不能再经过五百年才改变。人类社会的发展是迭代的,是按照几何级数发展的,不再是过去那种渐进的方式。所以我们要给人看到,在跟别人打交道的时候,我们怎么变得更睿智,变得更有益。你想一个老外天天抄我们中国人的东西,不是很糟糕吗。即使他能讲一口流利的宁波话或一口流利的京腔,除了稀奇之外,我们也很烦。他就保持老外那个语言风格,我们觉得很有意思。所以图像转向的核心,就是我们要有更广大的智库,更多的艺术基金。

另外一个图像本身。你看我们圣诞树也有了,圣诞老人也有了,我们一张嘴就 ABC 全是英文字母,我们都有了。但是我们中国人自己创造的一些词也很重要,比如哲学本身就是一个关于概念的学问,所以我们得有构词的能力,创造新词的能力,这很重要。那么新词肯定跟我们的图像有关系,图像化的过程中,我们要挖掘民族文化当中的东西。包括日本的国旗,在大清国的时候,日本的国旗就在大清国的旗子里面,它是一个小部分。那时候它还没有国旗的。我们的学者不去挖掘古代的图像资源,人家挖掘了,说是人家的,等到你有意识去做的时候,就晚一步了。中国的学者,尤其是设计学学者,包括美术学学者,一定要挖掘我们的民族传统文化,要有民族图像意识。比如二十四节气、《易经》里的阴阳鱼。阴阳的变化是太阳的影子一年次序变化所造成的。我们有了这样的图像,然后有了二十四节气,知道什么时候该干什么,知道什么时候搞娱乐,什么时候搞生产,也就知道天命、人命和地理空间。

近五百年里,中国战乱也不断,外敌入侵也不断,再加上我们文化传承里边的图像文献资料,都放在图书馆或者达官贵人家里,老百姓也没接触到。新中国做了很多事情,国家的图书馆收藏了大量的图像,开放给大家看。不过我一直觉得国家层面缺一个像法国卢浮宫和英国大都会这样的国家常设展览馆,让中国人民能看到我们几千年的图像文化传承。我们的三星堆,陕西历史博物院,北京的中国历史博物院等等,都是散开的。当然我们地大物博,分开传播更有效,但也

有一个不足，就是作为国家层面当中的常设展。像工艺美术馆，文人画的馆，民间艺术馆，雕塑馆，让全国人民到北京来都能知道，原来我们几千年的文明是这么传承的。通过图像让人感受到我们从哪来往哪去。这就是我们要研究历史的原因，不研究历史，便不知道往何处去。

我写《后理论时代中国图像转向》一个重要原因，是因为过去都是学者们各自在做，没有把它纳入中西文明对比中去，没有深入到图像文明的核心里去。图文并茂的书一直很少，但我们过去是文与图结合的，比如河图洛书，一边是文，一边是图。我在《20世纪中国插图艺术》里边也特别强调中国图像的现代化转型，因为从美术学这个角度来说，油画、国画居于核心圈。核心圈的进化往往很缓慢，

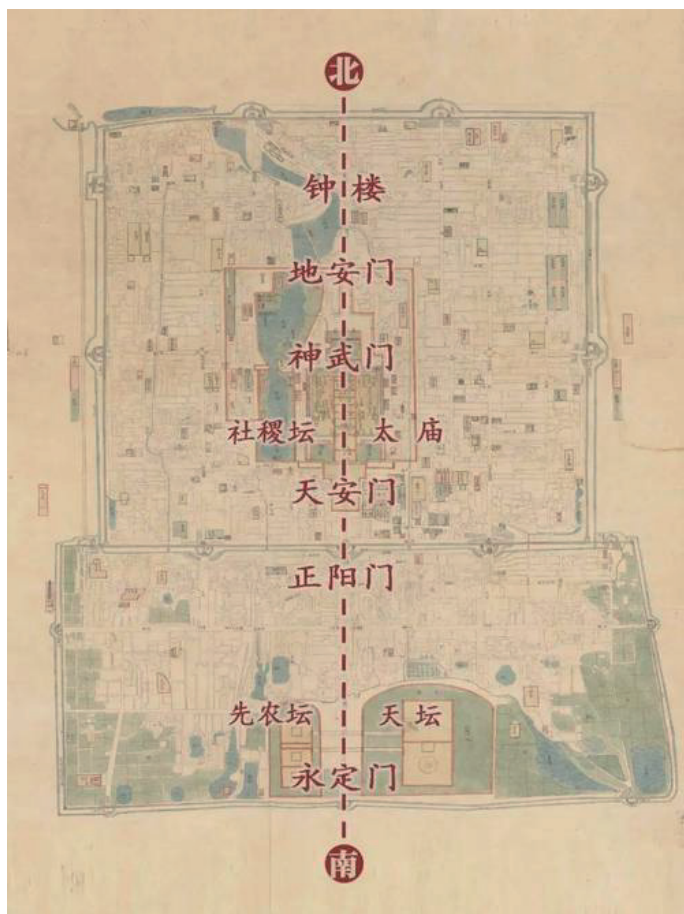


邵大箴先生（1934-2024）

外围进化是最快的，学科边界往往是在最前沿。我之所以研究插图，因为插图正好不受国家重视，介于民间和商业之间，外来的图像在光绪之前就大量进来了。插图也没有包袱，没有民粹性，所以你会发现中国人在引进西方事物的时候，很重要的核心不是抄袭，仍然坚守着中体西用。他画老外的东西都有投影，中国人自己画的东西就没有投影，把投影都略掉了。几十年来，那些人一边画西方的一边画中国的东西，就是不一样，这个现象很有意思。这是根深蒂固的民族文化和民族心理的东

西。所以说美术的现代化在断代上,是否应该从插图这种边缘里找值得思量。再者,近百年来我们的文化向哪儿走,在应对百年未有之大变局要有新的考量。油画民族化讲了几十年了,首先要明确是学习西方不是抄袭西方。引进新物种,生长在我们的土地上,要融入我们的文化血脉。邵大箴先生一直强调这个,油画一定要融入我们的血脉,这才是我们的文化。

不管是家具、汽车、火车、航天器、日用品,还有我们的艺术、哲学,都应该是中国式的。这样的话,老外看的时候才有意思。我们的文字,是象形文字,和西方的拼音文字不一样。最近好多人用短视屏图像化甲骨文,我觉得很有意思。中国人把天地人和事等所有的东西,融合在一个文字图像中。西方文字不是这样的,这是我们的优势。你看徐冰他用英文字写成的作品,老外为啥接受,他看得懂。然后他又用中国汉字,然后又能理解,我觉得这是了不起的创举。我们需要更多的人从中华图像意识,以中国人独特的方式,研究天地、事理、人情,这是我们学人应该做的事情。我在做博士论文的时候,花了好多年,一直在思考这些东西,一定要把它放在中西方文明文化对比的框架中。第一,有中华文化的根基。第二,用中国的艺术理念和艺术方法理解这些图像。我们今天好多家庭里边,家具基本上都是外来的,中国的东西基本都已经失去了,令人难过。年龄稍微大一点的,家里会有一些仿古的建筑和家具。“新中式”这个概念提得很好。第三,我们要有中国文化根性的东西,比如讲到北京中轴线的时候,人们经常会讲中华文化如何如何博大精深,基本上都说不清。关于紫禁城的尺度及南北线与子午线不一致的解释,见智者了了。李先逵先生《北京中轴线文化内涵与哲理意蕴探秘》一文颇为难得。文章在天机之数与易经哲理、磁偏角和孝文化的关系讲的很透彻。中国建筑里很重要的元素,即风水,映射的天地人三才之间的关系学。研究建筑及其哲学、文化观念,绕不开风水。明朝之前,中国的天文学是世界上非常发达的。中国很早就发现了天象学和地磁学,天上有紫微宫,地下有紫禁城。这不只是一个风水学的问题。中国人很早以前就发现地、人、天的关系,跟宇宙星辰的运转有关系,所以我们地上做的事情和天上是不一样的。在天成象,在地成形,是有差异的。



北京中轴线

前一阵子我看英国人做的有关地球研究的纪录片，用了许多颗卫星把地球围起来，拍摄地球的风水、雷电、热量。我发现，这和古代中国所构建的太极生两仪，两仪生四象，四象生八卦以及阴阳五行学说模型解释的很像。为什么会出现撒哈拉大沙漠，为什么会出现准噶尔盆地，山脉的雨量怎么变化，古人很早就知道这些。古人讲的龙脉，山海，你用宇宙地理学，利用时空观念来研究，就会发现水、空气还有热能，包括我们人的身体、心性等等出现的情况，都跟这个模型有关。

鉴于此，我们现在倡导生态文明，是个创举。整个世界是一家，整个地球是一家，我们应以自己的方式为探索未知做出贡献。我们艺术的图式要不断更新。我比较

赞同徐冰先生讲的，你不能用一种艺术形式表达诸多内容，因为形式和内容是不可分割的。有一种理念，就得有一种形式。霍金在《大设计》那本书里通过引力证明上帝没有存在的理由。黑洞从哪里来，就是天体之间的引力，能量、引力和天体，就这几个的关系。作为设计学人，要看到我们的图像。一个图像就是世界观，就是价值观，就是你个人的发现。所以河图洛书、八卦或者六十四卦，北京的中轴线、龙脉，这都是图像。

刘：如果我们专门成立一个像中国图像博物院这样的机构，能够专门去做图像方面的推广就好了。比如您曾经说过，我们有理由将我们民族的一切文化记忆都转化为数字，推动中国图像的国际化，我觉得是非常高屋建瓴的主张。

曹：是的，我那篇文章里面主张应将中国古代图像进行数字化。你会发现互联网上的资料，我们自己的图像资料资源很少。根据就近原则，大家在用图像的时候，基本上都是西方的，包括字体。还有人种学，现在的三维人体生成软件里面以被人为基础。现在提到元美学、元图像，我们的资源更少。四库全书数字化以后，由于商业化，很难被当作公共资源加以利用。在推动传统文化数字资源化方面，一直做得不好。

图像质量是另一件比较遗憾的事情。从网上所能找到西方几乎每一个博物馆的名画高清图像。但在我们的网站上，找到的图像都很小，看不清楚。宋画有多美，看不出来。张择端《清明上河图》和王希孟的《千里江山图》，里面很多细节都很棒，但是网上的图片都看不出来。外国网站上的名画，像墙壁上的裂纹都有。公共图像资源，就比如几大石窟的图像，也没有高清图像供给。

你刚才提的特别重要，就是要成立很多研究小组。像南京大学就成立了图像学研究中心，主要研究图与文之间的关系，研究文学与图像之间的关系。北京大学有系统地收集画像石画像砖数字图像。这种机构还比较少。有些研究机构，有名无实。图像研究不能仅限于收集、整理，更关键的是立足点和阐释。早起德国图像学研究，立足于每一个图像本身具有能量的，能说话。后来像贡布里希、阿

多诺等等都去研究图像学，包括海德格尔讲的图像文化，图像研究涉及艺术、文化、哲学、信息等众多领域。有图有真相，通过图像把种族、性格、命运、时空都说清楚了。无论如何描述林黛玉的样貌，都不如一张图来的直观。图文有别，关系复杂。今天人工智能试图打破壁垒，有文生图、图生图选项。图文不是完全对应尽人皆知。文与图相隔千山万水。公共图像资源建设的滞后，应该得到改观，无论采取怎样的方式。这样我们的研究就有参照了，文脉才能赓续。

刘：您之前主持过《中国书法大典》，还有《世界美术大典》这种媒体软件的开发，这也是您在图像化方面的具体实践。

曹：是的。在上海和北京都做过。中国的书法资源很庞大——我们过去都是买光盘，就是一个字一个字的东西，作为设计素材，有很多字体或者字库，但它不是书法性的，都是应用性的——中国的书法是特别了不得的一件事情，如何系统化地让人们学习和临摹，上海人民美术出版社有笔经费让我们来做。虽然不是特别全，做了24个光盘，但这个图像化的工作很重要。比如我们今天再去研究一个字，从王羲之到王献之，然后再到米芾，再到明朝董其昌，同样的一个字，因为时代不一样，由于书家性格的差异及书法见解不同，字势和气息不一样。我们发现按照传统这条道路，有一些新的发展，好多是非理性的、有个性的语言。像怀素、张旭，像后面八大那种艺术家的书法，写在绘画上的那些字都不一样。对艺术家来说，比较重视文字里边空间的概念。而对于书法家来说，可能更注重书写的动力学，性质不一样。经过对比显示，使用者就进行分析。但我们还没有做得这么深入。我自己在书法研究、书法练习和书法创作里边，我会这么做。现在网上有书法字典，作为一个基础资料是特别重要的。

后来做《世界美术大典》，为上海大学美术史系做的一些资料，开发成综合性、工具性、专业性的工具，还有很多内容有待开发。在美术史研究中，同样一张图像，几百年前后有什么不一样，是值得注意的，比如达芬奇《最后的晚餐》。我曾翻译过一本这个主题的书，还为意文网站做了翻译。这个项目是中国出版集团和

意大利的合作项目，利用了很高像素仪器，图中的龟裂纹，全部看得清楚，几乎每一个细节。今天的龟裂纹和几百年前的龟裂纹不一样，在审美上造成的感觉也不一样，所以通过图像超越时间看画会很不一样。法国著名的美术史家阿拉斯主张，一定要把时间性放进去做审美研究。到教堂和在家里看一幅画，情境感受不一样。一张图和周围的环境是血脉相连的。几百年前和现在你进去看，时间不一样，早上去看和晚上去看，还有你什么心境去看，有仪式的时候去看，还是静静的观察，这都不一样。我们研究美术史，个人对作品的感受，里边有很多的问题。所以我们在美院教学，尤其是绘画教学，简单化处理是有害的。这张图大概讲什么，甚至它有很多文学内容，一幅画讲圣经里边的内容，都是文学性的。更重要的是，作为视觉图像，它能指什么，从符号学的角度，从现象学的角度去研究这个图像，它的能指和所指，以及当下的观察者的身份概念、知识背景所能够体会到的东西，都不一样。还有你给观众营造的境地也很重要。有一个梵高的展览，是通过投影讲画投在地下、投在墙面上，这是非常糟糕的。抽离了它的媒介性，也就是说梵高那幅画材料本身的特性，艺术作品的生命便没有了。真身与影像绝不可等值。水墨画也是这样的，如果你不去看原作，仅仅是在屏幕上看，是不行的。我们当年开发软件是概念性的，一方面可以综合性地进行比较，一方面允许看细节，允许各个细节不同的比较，这对做研究是有裨益的。

我在写《20世纪中国插图艺术》的时候，关于“透视”这个概念出处，关于“美术”这个概念出处，通过数字化检索清朝一百多种报纸数据发现，比以前人们通过手工检阅报纸发现这个概念出现的时间早了很多年。所以图像学，尤其是像书法和绘画，通过数字化的手段帮助做研究是极为有益的。现在的研究越来越细化了，比如说以西方绘画当中的“云”作为一个主题进行研究，那么就会发现画圣经体裁的图像中，云是很重要的。云的画法不一样，方位不一样，与圣徒和圣母的位置关系不一样，显示含义也不一样。所以计算机图像化有很多好处，我们可以对比世俗的云和神圣的云有什么区别。

刘：下面一个问题，您刚才讲到了您的博士论文《20世纪中国插图艺术》，那么

我意识到，您对插画的研究其实包含了一个很强的方法论系统。您从美术的概念或者说图像的意义，而不是单纯对插画的历史进行梳理，包含了很多方法性的思考，我觉得非常深入。我想请您谈一下您这本书，它有哪些比较重要的发现和结论。这些研究成果对今天插图艺术的发展有哪些启示？

曹：好。这本书我写了好多年，因为从博士论文又增补了好多材料。首先是这本书的框架，采用多维结构。一是中西文化的对比框架，特别注意中西方文化的矛盾与冲突。一是中国文化的本体性特征和自我发展的内核。先讲这个方面是因为做20世纪研究，基本上100年，按道理是1900年到2000年。但深入研究时会发现，这个世纪的插图起源于上个世纪的某个时间段。清末，从杂志开始。这个时间段正好是西学东渐或者西图东渐，也是西方图像在中国大面积的传播的时候。当时的时务是西学东渐，以中体西用为主，后逐渐演变为对西体为纲。但是我们的画家从来都没有完全抄袭，还是站在中体的本位、本体的角度去做的。

还有一方面是历史发展方向纬度。这就必然触及中国政治、经济和文化的具体特点。清末民初是个大动荡的时代，西方的图像进来，我们的图像开始改革，透视引进来了，解剖引进来了，开始有特写了。我们古代的图像基本上全是大全景。西方的写真放进来了，但是趣味的东西始终要保持，中间经过五四运动，讲文学革命、文化革命，乃至社会革命，插图是当时最早介入到政治的。漫画也有类似的情况，但是国画离得还比较远。

这里涉及几个问题，第一是中国艺术的现代性转型的问题。只要谈论中国现代艺术的转型，大家都说应该从1919年之后或者是国画油画开始，当时插图还不能作为美术的一个正统门类——当然今天插图已经成为一个正统门类了，已经纳入到美学的考量里面了，当时还没有。按照今天来讲的话，我们艺术的现代化最早的是插图。但我们不能这么讲，只提一个概念，就是在外围的往往是最早发生革命的。这也是边缘学科为什么有时候很激进的原因。就像我们要研究画家，不要研究那些重要的画家，要研究那些没有进入体制内的画家。因为我们有很多画得很好的人，他们一直游离在体制外，跟社会、政治和经济是弱联系关系。恰恰

这些人是最具有革命性，可能是最前沿的。我们研究学问的时候，作为一个历史学家，你要有极大的雄心，要扩大你的视野来证明，不是当年那些在核心圈里的，或者风光尽头的人是代表，而是那些在边缘当中的人，可能是代表。

第二是近百年来的演变过程，就是民族化不断得到提倡和发展的过程。我们研究民国这个阶段图像的创作，图像创作如何参与到社会革命中，其中最核心的就是共产党的领导。通过大量的材料，不难发现，共产党在运用插图来推进革命，带领中国人民推翻三座大山起到了巨大的作用。只有共产党才能救中国，这不是一句空话，这是历史事实。当然之前也有一些画插图的，不是共产党党员，但他是激进的，后来都参加了共产党。所以，我们通过这些可以看出来激进的思想、激进的图像和激进的文明之间的联系。进入新中国，一直到改革开放，我们通过大量的图像，缔造我们的民族文化。我们推翻帝国主义的统治，推翻了地主阶级的统治、推翻资本主义意识形态，建构社会主义意识形态，图像中出现大量人民群众



图像，跟我们经典的绘画不一样。经典绘画里面是大量的领导人、大量的政治家，而插图里边主角全是人民。农民是图像的核心，还有女人。在封建社会，中国最底层受压迫最深重的劳动人民，一个是农民，一个是女人，所以农民的解放和女人的解放是共产党领导民族文化一个重要的方面，所以大量的图像是他们，因此说插图才是人民的图像是中肯的。

研究的材料是文学图像，不是商业插图。这里面都是知识分子的作品，艺术性比较

高。图像可以证明，共产党的政治诉求得到广大人民的认可，共产党领导的中国革命，人民大众的解放、妇女的解放是历史事实。从土地改革到改革开放，图像进一步转向城市化，你会发现画种出现了变化。早先插图主要是线描，由于石板画印刷之故。民国时期，大量的是中国画，油画有一点，照相印刷之故。新中国以后，版画是最多的，中国画有一大批，油画也有一些。从分量来看，线描国画版画，然后是油画，再是其他画种。改革开放以后，图像变多元了。但越来越多的书，都是中国画的。九十年代更为明显，中国画一跃成为最核心、最主流的样式。通过这个线索，发现中国人的艺术样式、艺术表达方式、图像的本体意识一直没断，而且一直在不断地增强。你说这是理性也好，非理性也好，我在书里面都有分析。我们党在里边起到很重要的作用，还有一个是我们艺术家的民族自信力。

这里还涉及到中国式现代化的问题。也就是说我们要把中国的图像，什么时候是现代的图像，什么时候是后现代图像，什么时候是近代的图像，要做一个细致的梳理。中国式的现代化，或者叫中国的现代艺术和西方的现代艺术，包括油画和国画其实也是不一样的，所以不能够用西方的理论来套中国的实践。西方的理论是形式主义理论，中国的理论是现实主义理论、是民族化的理论。西方是文化扩张的理论、全球化的理论，性质不一样。西方一直不断地在推动全球化，中国在不断地建构我们的民族文化，所以现代化转型从什么时候开始、到什么时候结束，也是我书里研究的东西。包括它的理论基础是什么，中国现代艺术的本质和核心定义怎么处理，我都在书里做了交代。

当然我无意于去研究国画和油画的现代性，那不是我所要讨论的。我要从更广大的图像里讲艺术家的情怀，因为这个图像不是一般的数字插图，它是艺术家的独立创作。我们采用的研究材料是文学图像。经过研究，我们可以揭示百年来中国艺术创作的自信力问题，给予这三个向度的多重框架。第一层是中西方文化的矛盾与冲突。第二层是中华民族建设民族文化，缔造民族文化、社会主义文化以及劳动人民文化的框架，特别典型的就是以人民为中心的图像。我对比了连环画、对比了国画和油画，最典型的人民艺术就是插图。以人民为中心，我们的人民领袖也是人民，其中人民领袖的图像比较少，不像油画里边这么多。插图里面

大量的全是农民和妇女，包括解放军和工人相对来说都比较少，其他更少了。第三层是关于艺术自律性和艺术民族性以及艺术世界性，有两个方面，一是学西方，一是学苏联，都是为我所用。

刘：听您这么一讲，虽然您的题目是插图研究，但是您根据插图做了一个博大精深的研究，把它扩展到了各个方面，非常不起了。接下来是关于您艺术创作的问题。您一方面强调数字化艺术的创造，另一方面，您近些年来也一直保持了水墨艺术的创作，比如说您画的荷花，您用的是很传统的绘画语言。我觉得很有意思的，就是西方的理论您很精通，传统理论用得也非常纯熟。所以想问您怎么看待数字艺术创作和水墨艺术创作之间的关系，您如何看待这两种媒介的区别，您的水墨创作占据什么样的位置？

曹：谢谢您的关注。我一直没有间断纸本或者是布上绘画。我年轻的时候曾觉得有了计算机以后不需要画画了，后来发现不是这样的。通过阅读艺术史，包括个人艺术创作，我发现艺术跟媒介有很大关系，人与独特艺术语言是一体的。吴冠中讲油画和国画对他来说都只是材料而已，最重要的就是人的心性，审美情趣。邵大箴先生一再强调写心写意，中国画里边特别强调的就是写心写意。不管是版画、油画、水彩、水粉，最重要的就是艺术家的个性，艺术家的心性。你画的过程，就是把你的心性，你的个性，用你的艺术语言或者艺术方式表达出来。我自育法，这个很重要。艺术媒介直指人心。

水墨画、油画、水彩，它跟新媒体创作有什么联系，这个问题也很有意识。从洞窟壁画，从最原始的在大地上画的图画一直到现在，一直不变的是我们心灵当中最自由的表达，最贴近我们心灵的表达。可能不是让人看起来最明显的一个表达或者容易接受的表达，但它是你心灵当中最有效的表达，最好的表达。所以这也是我一直在做的，绘画让我们集中在我们的心性和表达上，怎么能表达我的个性、趣味性和艺术性，以及我对人生的思考，对社会的思考。其实数字媒体作为个体独立创作来说，它的终极追求也与绘画一样，只是媒介不同。

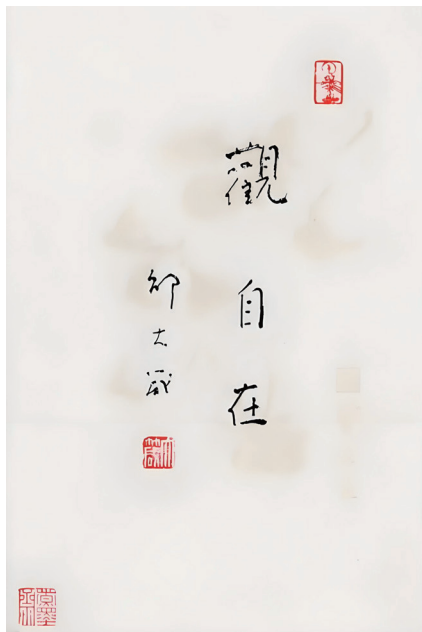


曹田泉《各自安好》110x50cm, 2023

但是越是历史深厚的地方，创新越困难。因为做的人多，你没有独特的、超人的或者完全不同于他人的东西，很难发现一条新道。中国水墨现代化的过程当中，像齐白石、李可染，传统四大家和新的一些大家，很多才俊，领域很广大，想找到一条新道是很难的。这也是挑战自我的一个地方，在这里边如何能够找到你自己的个性和特征，跟人不一样，可能就要上升到对于心和性的内证。所以李叔同写的悲欣交集，悲天悯人。邵大箴先生讲写心写意。邵先生学贯中西，书法绘画都有独特性，他的意境，他独特的审美性，不是一般学者能做到的，很独特。我师从邵先生，发现先生有一个很重要的特点，他有慈心，也是菩萨的慈悲。他的境界很高，总是从你的角度来理解你来帮助你。通过邵先生和弘一法师

的慈悲心，我们就能理解更大的关于人情世故、以及一个人在社会当中的情境。其实马克思也讲了，就是把你的小我放到大我里面去，敢于牺牲。像雷锋、黄继光为革命去牺牲，为社会做出贡献的好多人都是这样的。这也就是我们讲的大爱。当然我现在一直在探索中，大爱从自然当中来，从社会当中来，从思考当中来。不接触社会，不接触大众不接触整个人类的困境，就不会产生。我们现在的境遇，跟几十年前不一样，但是天同此理、人同此心，我们还要更多的去研究人。

新媒体创作，包括沉浸式体验和元宇宙也是一样。我们的画不仅仅是给人看，觉得好看，有审美愉悦，而是让人上一个境界，让人能够知道在社会当中要做贡献，每个人看到这个画以后都有自己的体会和认知，这个就是画的重要作用和意义。新媒体艺术创作也是如此。



刘：下面我们回到动漫的话题，您是北京动漫研究院的首席研究员，您对推动中国动漫产业的创新发展有什么样具体的建议？我们都知道 2015 年以来中国创作了一批比较有影响的动画电影，动画产业有了一个蓬勃发展的势头。您怎么看这样的趋势？

曹：这个问题问到我的本专业来了，我今年正好也接了一个课题，就是新时代中国动画艺术研究，对外发行。央美有一个不成文的要求，国内引领国际领先，我们在工作学习当中也在严格要求自己怎么能够做得更好。我们的学生已经进入奥斯卡了，但是我们一直也在揣摩，按照学院的要求，组织教学力量继续开拓。更为重要的是我们始终强调，教学要贯彻中华民族的文化价值观、文化自信，创作要在世界动画的比赛或者展览中看到中国人的气节、精神和情怀。

尤其是我们国家近几十年来对于动漫的扶持，文化部，教育部出台了文化产业发展的各种政策，各地也有动画展会等等。在国家层面上我们始终强调动漫发展的民族意识和动漫产业的共同发展。各地的动漫基地、动漫的机构也特别多。我们还有好多学人在做推广，包括我们动漫协会，动漫艺委会都做出了巨大的努力和贡献。总体上来说，近几十年从国家到地方到企业，然后到学者到文化交流，不同层次、不同层面都在积极进取。

我们的动画创作一直都在推进，比如说近十年来，从《大圣归来》，然后到《哪吒》《白蛇缘起》《姜子牙》等等这一系列的动画电影，在国际上影响都很大，带来了很好的口碑。这可以说是一种新的民族化，保持着中华民族积极进取，遇到苦难后群策群力，战胜邪恶，为人类做出牺牲的伟大精神和品质。尤其是《中国奇谭》这样的作品，让人眼睛一亮，完全是中国式审美。我们动画的各个方面也都在努力，不断创作。我们从知网里面也看到大量的硕士、博士学位论文，学术研究也是巨大的支撑。我们国内动画在国外受到极大认可，中国式的体裁，中国式的文本，中国式的故事，中国自己的原创，这都不得了。

新时代中国动画取得了巨大成就，主要在文化政策赋能构建产业新生态，重构动画角色的身份理论模型，对神话 IP 进行了现代化转译，民族认同与集体意识进一步强化，全球化语境下的文化输出推动人类命运共同体共识等方面。

刘：最后两个问题，就是对于当前中国美术理论界的研究现状，您认为哪些方面还需要进一步地深入探讨和研究？比如说您翻译了很多书，《费顿平面设计档案 500 例》《动画无极限》等等，您的书对我们当前的美术理论有很大的推动作用。那么您选择这些作品进行翻译的时候，是基于怎样的考虑，或者说选择的标准是怎么样的？

曹：确实我也做过一些翻译，主要是出版社找过来的，有时候是找好几本书过来，我会挑感兴趣的。我前面也说了，我对美术理论特别感兴趣，觉得美术理论对美术创作具有很重要的指导作用。当然，实践也会推动理论的新发展。所以对于理论和实践，我一直认为不可偏废。对中国美术理论现在的发展问题，邵大箴先生

强调要讲真话。基础工作、发现问题、讲真话是当务之急。到目前为止，我们的学人没有一本特别扛鼎的大部头《世界美术史》。《世界美术史》都是英国的和美国的人在写。因为我们始终没有站在全球的高点上，拿出一体化的撰写方案。美国人写过全球的美术史，牛津出版的。而我们一直是把中国的美术史和西方美术史或者叫外国美术史分开来写。我们一直没有这种大的力量，站在全球的高度，按照我们的理解去写全球的美术史，从中国人的哲学观、世界观、价值观去梳理全球美术史。我们现在美术史里边特别欠缺伊斯兰美术的专家和研究，我们还缺少很多学者，按照我们的体系和框架去做。这是个大事情。

美术理论其他方面的研究也很多，尤其是中国传统美术理论现代化的问题。以前的语言文字都是单音节字，新中国以后，我们用双音节字了，过去很多美术理论现在很多人读不懂，读不透。这方面的研究也很不足。因此我们对传统的理解就不够深入，制约了我们学人对于事物的评价。中西方知识的打通也有一定的难度，要有更多的青年才俊投入到这里来，这不是一两个人就能解决的，甚至不是一两代人所能解决的，可能需要好多代人不断地传承，不断地出现新成果，积累起来的。

刘：最后一个问题涉及到您做的项目，比如您刚才提到的北京中轴线的的项目。还有您承担过上海世博会的展示设计，秦淮河灯光工程这样一些重大的项目。那么您在这些项目的创作里边，最大的体会是什么？

曹：讲到项目，其实也不是完全商业性的项目，像上海世博会的项目，我在上大和华师大都参与了多年，那时候我还是上海大学核心团队里边的成员。那时候深刻体会到要出好多方案，涉及学科的广度和深度都不是一朝一夕能融汇的，团队很重要，智慧与创意是核心。比如说上海世博会的中国馆，它是作为文化地标性的标志性建筑，所以必须要考虑这个建筑的缘起，表征怎样的核心文化，这是第一个方面。第二个方面，就涉及到中国人的天地观、居住观。没有学术研究，你就做不到这么深，做不到这么透。第三个方面，是如何把这些视觉化。中国的很多建筑，它不是从居住和环境当中来考虑，而是从观念涌现出来的，比如天坛、

故宫的角楼,中国的象数理观念是一体的。西方的建筑给予几何体和神学。我觉得,样式的阐释不在样式本身,而是在于天人观念。从观念出发,然后把这个观念实体化。现在有很多人说这个建筑真丑的要死,这个建筑很有特色,丑和美本身都源于观念。它只是视觉化的过程不一样。所以核心还是要研究观念。

北京中轴线也是这样,讲中轴线就要讲到刘秉忠(1216-1274),要研究历史学,研究刘秉忠与忽必烈的关系,身份、学术渊源,都要有历史证据。考据学和历史学,文化学、甚至人种学。在做良渚文化的动画时,我们要研究良渚时期穿的衣服布料是什么样的,良渚时期的人长成什么样,要从人种学、考古学里边获取。不然的话你给他画的都像现代人,就有问题了。我觉得观念的源头第一,观念第二,事用第三个。我到北京学习工作以后,体会最深的,凡事必考证。依傍知识考古学,否则就可能闹笑话了。当然限于知识的能力,工期,可能不会一直这么做下去。所以有些地方可能做不到。

刘:今天特别感谢曹老师,我学到太多了,每个问题我都能学到好多的东西,特别感谢曹老师!马上就要新年了,祝您新年快乐!

曹:谢谢刘老师!也祝你新年快乐!



访谈现场



图1 张伟民导演，摄影：何嵘老师

张伟民教授专访：寻找张大千的寻找

访谈人：张伟民 刘 振

访谈时间：2025-11-4

张伟民导演，美国旧金山州立大学终身教授，历时十二年精心打造的长篇纪录电影《万里千寻》，首次展示被誉为“500年来第一人”的20世纪艺术巨匠张大千1949年后的艺术和人生，深入探寻和呈现张大千鲜为人知的海外艺术生涯，极具文献价值。影片自2023年10月面世以来，入选欧洲、南美洲、北美洲及亚洲20多个的知名国际电影节并获得奖项，例如：第47届圣保罗国际电影节“最佳长篇纪录片奖”；2023年广州国际纪录片电影节“最佳长篇纪录片奖”；2024年CINEQUEST国际电影节“最佳长篇纪录片奖”等。近两年来，《万里千寻》不断应邀在世界各国博物馆以及知名大学以及学术研讨会放映，所到之处均获得世界各地观众的热爱和好评。因其独特的拍摄经历和创作手法，在电影、纪录片、美术史、书画创作等领域引起广泛影响。

刘：张老师您好！首先祝贺您这部作品在完成之后，不断获得各大电影节的认可，而且拿到了很多奖项。同时随着放映活动的增加，引起了越来越多的关注。就像您近期很多的放映活动，大家对您的作品都产生了很大的关注。那么您怎么看待电影节还有世界各地观众的认可？参加电影节以及各种放映活动、学术活动的过程中，您有哪些新的感受？您认为这部作品成功的关键在哪里？



图2 张伟民导演手捧第47届圣保罗国际电影节“最佳长篇纪录片奖”奖杯

张：我自己是非常享受这个分享的过程！这部影片是2023年10月23号在巴西圣保罗国际电影节上世界首映。从两年前到现在，一直都深受世界各地观众的喜爱，我也不断地应邀在高等学府，在美术馆进行放映，参加一些映后的讲座、论坛和研讨会。

作为一个电影导演，能够有机会分享自己的作品，并且直接与观众对话，我觉得是一种很大的殊荣。因为有时候电影放映结束，其实并不知道观众真正的感受，对于电影人来说，多多少少会有一种“期待没有完全被回应”的失落。

这部影片能够得到电影节的认可，能够在高等学府和艺术殿堂，在艺术界和学术界引起关注，对我和这部作品来说，都是一种高度肯定。我们已经不仅仅把它当作一部面向普通观众的纪录片，更把它看作是一件艺术作品、一个学术成果。所以当它能在大学、美术馆、电影节等不同场域里获得这样的反响，这两年我不断在这些艺术殿堂分享这部影片，每到一个地方都会有新的感受。

我刚刚结束了在四川美术学院的一次放映会，这个放映会也非常特别，参与放映后座谈的是中国美术史学家，中国书画艺术家和影视创作导演，能够有这样的机会三个领域的人共聚一堂，围绕这部影片展开跨学科、跨媒介的讨论，这是非常独特而珍贵的。

至于说“成功”的关键，最近我也一直在跟各界专家学者和观众讨论这部影片与一般意义上的记录片的不同之处。它和我们所熟悉的那种以人物传记、历史文献为主的纪录片非常不一样。这部影片探讨的重点并不是史料的搜集和整理，也不是去呈现一个宏大的历史背景或者对历史的梳理。

这部影片则是以张大千这个人作为核心，却又并不是一部传统意义上的传记片。如果一定要谈“成功”，我觉得最重要的一点是：这部影片试图进入的是一个艺术家的精神世界，它以情感为主线，这在纪录片当中并不多见。我不敢说这就是“成功”，更愿意把它看作一次探索——对纪录电影艺术的一次探索，也是我个人持续思考的过程。

刘：是的，就像您刚才提到的，比如说主办单位是四川美院，但是承办的有电影学方面的专家，也有艺术史方面的专家，就说明您的作品同时对电影创作，还对艺术史研究，都产生了一定的冲击效应。所以这些专家会不断地邀请您来放映这部电影，然后和各个学院的学者做交流。他们应该非常希望从您这里获得更丰富的信息。

张：可以这样说。表面上看起来是一个“跨界对话”，但实际上我觉得又不是，因为我们共同在讨论的主题，归根结底都是“艺术”。



图3 《万里千寻》海报

艺术是什么？无论是影视也好、中国画也好、艺术史也好，大家其实都在围绕这个问题不断提问、不断寻找终极意义上的答案。最后会发现，虽然看似是不同的专业领域，殊途同归，大家探讨的最终、核心理念是相通的。‘



图4 张伟民导演在最近的四川博物院“张大千艺术国际研究中心”举办的国际学术研讨会上作论文演讲，题目为《从东方到西方的艺术对话：张大千的跨文化旅程》

刘：是的。这部作品我在北京看过一遍，然后电视上也看过，就是四川卫视他们的放映。那么这部纪录片里面，您把您寻访的过程，和张大千后半生的历程融合在一起，这样的呈现方式，是一般纪录片中很少见的。当时您为什么会选择这样的创作方式？

张：像我刚刚说的，对我而言，这部影片本身就是一次艺术创作上的探索，也是一个持续思考的过程。因为这部影片的初衷是要完成、弥补历史的空白——也就是张大千在海外的后半生。

一开始我只是想去找、拍摄记录这些历史遗踪，但最终决定把自己也融入

影片的过程,其实是一个自然而然发生的结果。这确实不是常规纪录片的表达方式:作者和拍摄主体在片中有时是平行的,有时又交错、缠绕在一起、最终融合在一起。



图5 工作中的张伟民导演

这是一种非常“反常规”的纪录片创作方式,也恰恰构成了影片的独特性。纪录片一直在探讨“什么是真实”这个问题。而我在寻找“真实的张大千”的过程中慢慢发现,仅仅搜集历史上残存的碎片,并不足以呈现一位艺术家、作为一个人最重要的精神境界的真实。

张大千已经离世，我们无法通过面对面的访谈来听到他内心深处的情感与精神世界。但我觉得，恰恰这是这部影片最重要、最“灵魂”的部分。我并不满足于把史料碎片拼接成一个所谓“真实”的图景，而是更想去触及他作为“人”的情感、作为“艺术家”的精神世界。那种真实已经远远超越了表面史实的拼接和所谓“真相”的堆叠。

我最终希望突破纪录片理论和常规中的种种“框架”，重新理解和探讨“真实”。如果说这部影片有与众不同之处，那就是我和张大千之间穿越时空的“灵魂对话”。真实的最高境界，是呈现艺术家内心最深处的情感和他艺术创作的精神维度，而我试图在这样的时空对话和融合过程中，把它呈现出来。



图6 张大千大师

刘：您说到穿越时空，我觉得非常重要。就像您作为一个通道，把张大千从历史深处带到了我们观众面前，这是一般作品达不到的效果。也恰恰是您把自己寻访的经历融入到作品里面的时候，它起到的一个非常特别的作用。

张：我自己也有一种很奇妙的感受。我沿着大千的足迹去了八德园，去了南美洲，

北美洲,欧洲,亚洲。走过他走过的地方,感知当时在他那个情境下可能的所思所想。在这样的过程中,有很多情境会在某一刻“神奇地”实现一种穿越时空的精神对话。在那一刻,我好像真的成为一个通道,通过我来连接观众与张大千的内心情感与精神探索。

从某种意义上说,这样呈现出来的“真实”,具有更高层次的意义,也更加完整。所以这样的创作选择,所以这样的选择其实也是一种水到渠成的感觉。就像植物的生长,有的时候并不是刻意设计,而是自然而然就生长出来了。当你的情感跟张大千的世界融为一体的时候,它自然就长成了今天这部影片的样子,不是人为堆砌的,而是一种自然而然的呈现,对我来说是非常神奇的体验。



图7 张伟民导演在四川

刘：是的，而且这种体验在某种程度上对纪录片的创作在理论上也产生了很大的冲击。我们都没有看到过这样一种纪录片的形式。然后我们知道您的纪录片用了12年的时间，其实是留下来了很多的素材，我们看到的只是素材里边很少的一部分。那么在那些素材里边，特别是您自身这种工作的状态，有没有比较完整的一些记录？我觉得光是这方面也很值得做一个分享。

张：十二年在中国传统文化里是一个“轮回”，是一个完整的 circle——从起点到终点，又回到起点。刚开始创作的时候，我并没有预想到有一天自己会走进画面，站到镜头前，与大千先生的世界在一种“穿越时空”的关系中呈现出来。



图8 张伟民导演在最近的中国电影资料馆的放映后为热情的观众签名留念

最初，我的角色完全是在摄影机后面，再加上我本身是摄影师出身，从来没想到要记录自己的创作过程。所以影片中关于我个人行走、寻找的影像，一开始

并不是刻意为之，而是后来在旅程中自然而然留下的片段。

我在寻找大千先生的寻找，不约而同在不同的时空相互融合，相互缠绕在一起的，影片中记录我在不同时空中的寻找，困惑，思考与与大千先生的对话就变成了最自然而然的呈现方式。

当你全身心地投入到创作中的时候，其实很难抽离出来再客观地记录自己。所以真正较为系统的记录，还是在后期我开始走进画面之后才慢慢出现。

我自己当时有很多的感想是做了一些记录的，我会写一些日记，把当时的感想记录下来。你说的非常有道理，如果能够把我走过来的这些路，我的经历和这些思考写成一本书和大家分享，我觉得会非常有意义。这个想法我一直都在心里，希望未来有机会把整段实践好好整理一下。

刘：我们非常期待您的这本书，能够出版的话，我们都可以更清楚地了解这样一个创作的过程。因为您自己的工作状态的记录，和下面的问题也是有关系的，您曾经说冥冥之中不是我选择了张大千，是张大千拣选了我，这一切都是天降大任。您的说法让我想起费孝通先生的话，他说：不是人挑选文化，而是文化挑选人。就是这样一种文化，它挑选了这么一些人来做这样一些事情。所以在某种程度上，我觉得您不仅是张大千所拣选的，而且也是中国文化所拣选的人。只有您才能够把张大千重新带回到我们这个世界里边来，您所具备的国际性、世界性的眼光，恰恰适合于这样的一个工作，来呈现张大千的后半生。

所以如果把您的工作状态记录写成一本书的话，我觉得是一件非常有意义的事情。那么另外一点，您的纪录片尝试揭开张大千万里投荒之后一系列的谜团，那么到这部作品呈现在我们面前的时候，您是否认为达到了这样一个目的？是否就像张大千说的那样，不负古人告后人这样一种境界？

张：“不负古人告后人，直造古人不到处”，这是我用 12 年万里千寻走过来之后最真实的感受。这两方印章，是张大千一生的理想和追求——他的所思所想、所作所为，都离不开这两个信念。



图9 张大千的桃花源

他深知自己肩负着一种历史使命——“不负古人告后人”，他要带着中国文化走向世界，希望成为一位中国文化的使者，与西方建立联系。

而“直造古人不到处”，对他而言，离中国最遥远的国度就是阿根廷。对很多中国人来说，阿根廷就是“天涯海角”，而这正是他所走到的地方，在哪里建立一个理想的桃花源世界。

这是张大千走过来的路。而我在寻找、在追求、在探索的，最终他呈现给我的，就是这样两句话。慢慢地，这两句话也变成了我的使命，因为我确实也深感“天降大任”。我能有机会拍摄这部影片，在冥冥之中就是一种“被托付”的感觉。

我无法也没有能力去选择一个题材，也没有任何的理由能够让我来解释它是怎样的原因。就像你说的，很多方方面面的机缘巧合，使我成为那个“最合适的人选”，去寻找“寻找张大千的寻找”。

所以最终对于我这个使命来说，“不负古人告后人”就是支撑我一路走下去的精神动力，让我可以坚守这样一个理念，坚持这样一个使命，最终，我希望能够对一个东方的艺术家在海外的历程做最完整、最真实的呈现。重要的是能够

将张大千那种“东西无界”的理想，他一生追求的这种精神传递下来，留给后人--这是我的使命。



图 10 张大千与夫人在加利福尼亚海岸

刘：您刚才说“寻找张大千的寻找”，我觉得这个表达特别动人。作为一个纪录片，《万里千寻》表现的并不是具体的某个作品、某件事情，而是他的一个寻找。这样一个相对来说比较抽象的东西，恰恰是您的作品才能表现出来的。而一般的纪录片只能呈现出某种物象的东西。您表现的是一个寻找张大千的寻找，而您通过寻找的过程把他给寻找了出来，这是很有意思的一个说法。

通过您的努力，把张大千通过这种时空穿越的方式重新带回来，让我们重新了解张大千的后半生曾经做过的那些事情。而张大千后半生所做的事情，也让我把和当时其他一些画家做了一个比较。比如说民国时期有很多大画家，黄宾虹或者齐白石，他们也都尝试着对文人画的传统做一个突破，但是有不同的路径。

有的想凸显民族性,比如说黄宾虹,他说浑厚华滋民族性。还有画家会凸显人民性。还有就是通过办画展的方式赋予国画一种公共性的意义。但是张大千和他们最大的不同,他的后半生一路西行,孤军深入,把中国画带到了国际上,带到了世界上。这是黄宾虹、齐白石他们都没有做到的一件事情。那么您认为为什么是张大千,他能够做到这一点?还有他和法国的安德烈·马松,还有瑞士的艺术家的交往,在这一过程里边发挥了哪些作用?

张:张大千之所以能够从中国走向离中国最遥远的国度,离祖国最遥远的地方,首先是因为他对自身文化有极为强大的自信。真的是非常坚信中国的传统文化和哲学思想,还有他对艺术的感受和理解,这支撑他可以走到世界的天涯海角。

他对艺术理念的坚守实际上也远远超越于我们所说的绘画的门派,还有东西方绘画的分界。对于张大千,就像他在片中说的那几句话:当艺术到了最高境界时,是没有“东西之分”的。他坚信,无论在东方还是西方,艺术最终追求的都是一个最高的精神境界,而这个境界是相通的,也不需要借助其他语言来解释。

安德烈·马松和张大千的对话,正好印证了这一点——那是一场真正意义上的东西方之间的艺术“高峰论坛”。两个东西方的艺术家,对艺术的感知已经达到炉火纯青的高度,他们的对话早已超越物象与技法的讨论,而进入一种“灵魂对话”。

就像张大千1961年在巴黎展示的《巨荷图》,非常巨大的泼墨荷花,已经超越了传统的中国画。安德烈·马松看到的是,张大千他已经成为了荷花,当他进入荷花这个世界的时候,他就像神一样。张大千也马上呼应安德烈·马松的评价,说一个艺术家进入创作的最高境界时,他自己就是神。

当东西方两位艺术家在这种交锋中,进入的是一种“天人合一”的精神境界,远远超越我们一般讨论的“东西方”“流派”“技法”的分别。

张大千之所以能够走向西方,并坚信中国画与西画之间不存在真正的障碍,我觉得这就是他的境界所在——他从来不是只把自己当作“中国画家”,而是真正站在“世界艺术”的高度来看自己。

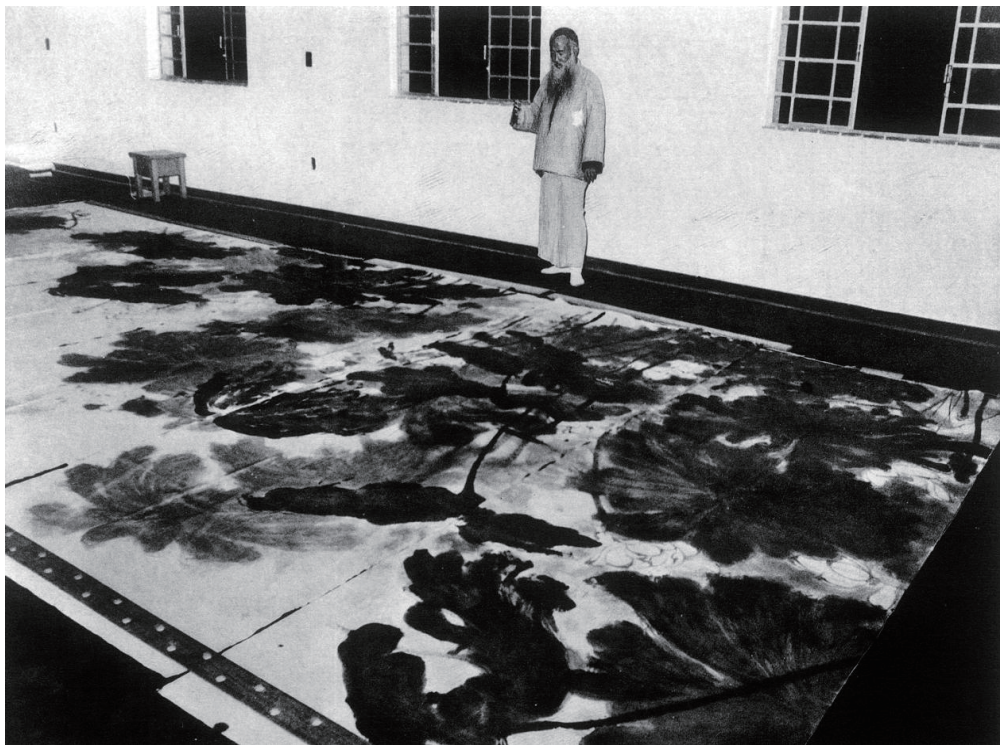


图 11 张大千 1961 年在巴黎创作《巨荷图》

刘：是的，我觉得您说的太好了。在张大千之后，我们当然也有很多的国画家走出去，比如说办画展什么的，但是都没有像您在这个纪录片里边所呈现出来的，就是达到那样的一种跨文化的高度，或者说跨文化的张力。就是只有张大千才做到了这一点，这个也确实是很值得我们去思考的一件事情。

张：张大千是“前无古人、后无来者”的艺术大师。他不仅在中国艺术史，在世界艺术史上，都是一代宗师，是对 20 世纪世界艺术史做出巨大贡献的艺术家。但在现有的艺术史叙述中，对他的记载和评价仍然不够，我们还没有真正认识到他的伟大。

当年徐悲鸿说“五百年来一大千”，我觉得说“两千年来一大千”也不为过。他的境界之高，确实是没有任何一位当代艺术家可以与之相比的。



图 12 张大千在巴黎

刘：是的，就像您刚才说的，张大千在当时的创作对西方也产生了很大的冲击，但问题就在于我们没有把这一次冲击记录下来。那反而是通过您在半个世纪之后对他的一个寻找，重新找到了这次冲击的痕迹并将其重新带回来的时候，重新冲击到了今天我们这些人，冲击到了国内的这些做电影的人、搞艺术史的人。原来这个世界上 50 年前曾经发生过那么大的一个冲击，我们竟然没有意识到，而您让我们重新意识到了这件事情。

张：对，我想这大概就是我这个使命的意义所在。



图 13 张伟民导演, 摄影: 何嵘老师

刘: 那么接下来的一个问题是这样的, 人文地理学里边有这么一个概念, 就是地方和无地方。海德格尔说过一句话, 人就是地方, 地方就是人, 每个人都是有从某个地方成长起来的, 接受这个地方的文化熏陶, 是这个地方所形成的。但是张大千他后半生恰恰是选择了南美洲这样一个他没有任何生存经验的无地方而且在这个无地方建桃花源, 建他八德园这样一个适合自己居住的地方。这样的情况, 我就想起《华严经》里的一句话, 叫“依真而住非国土”, 非国土, 比如阿根廷, 不是他的故乡, 不是他的国家, 但是他凭什么居住在这个地方? 是依照着那种真实的东西, 那种精神性的东西居住在这个地方。那么我想问您的问题, 您认为张大千有没有他所依持的这样的一种真的东西?

张: 我们可以这样理解张大千, 他确实是一个博学多才、博大精深的大师。中国

的传统文化和哲学实际上已经深入地融汇到他自己的实践创作和精神理念中——天人合一，故与“道”通。他对《道德经》，对“道”的理解非常高深，我们很难用普通人的思维方式和世界观去解释他那些不同寻常的选择。所以如果要用一个词来概括他所依持的“真”，我认为说到底，是他对“道”的寻找与追求。

他不仅仅走出了中国，也走出了中国传统文人停留在思想层面对“道”的讨论，而是用自己一生的实践去寻找、去验证这个“道”。这使他远远超越了我们通常说的“文人境界”和传统意义上的中国文人。如果我们能够领悟到这样一个维度的道，那就会明白张大千的所作所为都是顺乎这个大道的。

他在《大风堂铭记》——张大千收藏的古画合集的序言。他的第一句话就是“夫艺事之极，故与道通。”也就是说，艺术追求的最高境界，最终是要与“道”相通。我们可以把它理解成：人与“天道”的连接与贯通，这也是他艺术追求的终极目标。什么是“道”？可以对应到老子《道德经》中的那个“道”。这也和后来我在影片中放在最后的一段话相呼应——那其实是一个非常精辟的总结：当你到达艺术的最高境界时，就是“无相之相”的境界，是“超以象外、得其环中”。

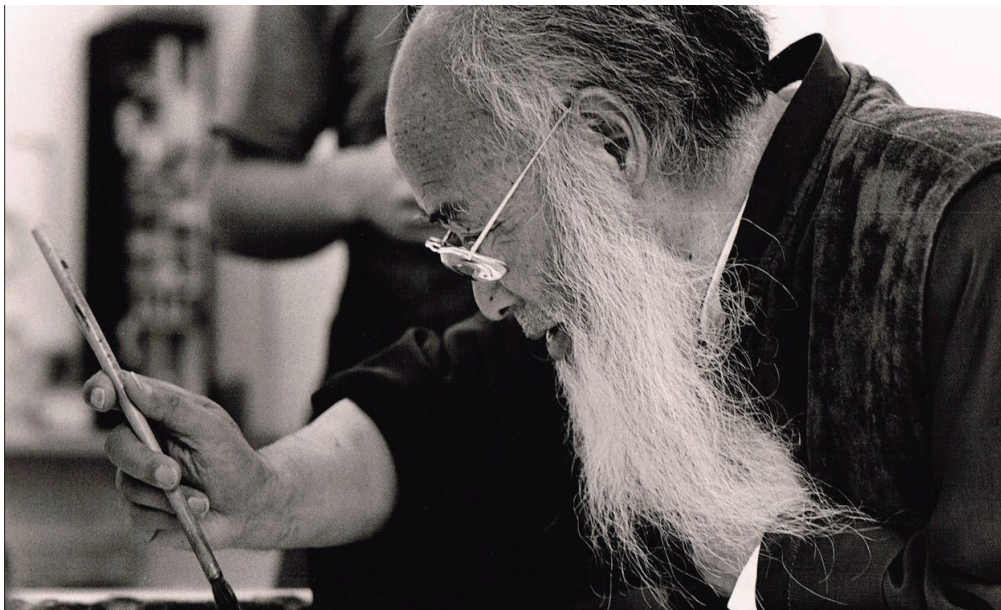


图 14 创作中的张大千

所以张大千能够做出这样一个不同寻常的举动——单打独斗，形单影只，你去打天下还容易一些——他是带着一家老小，一群孩子走向了天涯海角——他这份自信和勇气，是很难用常人的视角去理解的。所以“依真而住非国土”这个说法可能还是不够的，对于张大千来说，他已经突破了东方、西方，国与国文化的界限，他坚信，这个世界本质上是“东西无界”的。

另一方面，中国传统里一直有对“理想国”的追求：在西方是伊甸园、乌托邦，在东方是“桃花源”。那是一个没有纷争、没有矛盾、人人能够和平相处的理想境界，也是中国文人始终向往的精神故乡，是一个理想的生活境界。

当然这个境界也是张大千自己的境界，是一个精神境界。当你的精神境界达到这样一个维度的时候，才会真正进入桃花源的境界。如果你自己的境界达不到，即便进入了桃花源，也无法感知这样一份净土的价值所在。因此，对于张大千而言，这个桃花源可以“无处不在”，也可以是中国视野里的“天涯海角”。我甚至觉得，如果有一天他有能力去火星，他也一样会在火星建起自己的桃花源。物理坐标对他来说已不再重要，桃花源是超越国土的精神境界。

张大千之所以走得这么远，“直造古人不到处”，就是要走到古人没有去过的地方，用自己的一生去践行这个理念。



图 15 八德园废墟

刘：您说的太好了！刚才您提到文化自信的事情，那么我想张大千他的自信恰恰就建立在道的基础上，他对道的这种理解的基础上。道是无所不在的，这恰恰是他的一个自信，他可以走那么远而无所畏惧。那反而是留在国内的艺术家，没有办法充分地把他寻求的东西释放出来。张大千跑到这么一个无地方，在这么一个没有根基的地方得到了充分的释放。我觉得这也是我们理解张大千后半生一个非常有意思的点。

然后接下来的问题，您的纪录片主要是关乎张大千的后半生，那么在这十几年的过程里边，您有没有通过他后半生的历程去反观他前半生的诸多经历，他前半生的经历是不是说已经包含了后半生诸多行为的一些因素在里边？

张：当然！张大千最终成为张大千不是偶然的，也不是短时间内形成的，他的人生经历是不可复制的。他之所以成为张大千，后半生的一切，离不开前半生的铺垫、



图 16 张大千在敦煌

积累与“造化”。可以说，前半生是后半生的重要基础——只有在慢慢积累到某个高度之后，他才有那样的胆识与自信，而且有这样的一个突破，走出他自己本土的文化而走向世界。

我当然一直都在反观和思考张大千的前半生的经历，他的前半生是如何一步一步一个脚印，慢慢积累，然后成就了他的后半生。这个问题非常有趣，也非常重要。

我觉得他的前半生特别与众不同的，是他在敦煌面壁两年七个月的这段经历，对他来说是一场“修行”，是一段极为重要、非常独特的历程。当然他后半生的这种呈现，不仅仅是因为两年七个月的敦煌面壁，但是我觉得在他前半生中非常特别的这段人生经历，对他的后面实际上是息息相关的。我也是非常有愿望能够重新去感受张大千在前半生的经历，他的人生和他的思考，这个事都是息息相关的。

刘：在某种程度上，您寻找张大千的寻找的过程，好像还是在继续进行着的。那么接下来的问题，从您纪录片对张大千的呈现来说，我们依然能够感受到张大千身上很浓厚的孤独之感，即便是他带着家人一起去了阿根廷，去了巴西，但是总觉得他还是一个孤独的人。您以前也说过，包括他的弟子或者他的亲人，都并不是说真正能够理解他。那么您怎么去理解，就是张大千他身上的这种孤独之感？

张：我觉得这种孤独是必然的。一位大师之所以成为大师，首先是因为他与众不同的生命经历，以及他独特的精神思考方式。这种对人生和精神的思索很难真正被他人分享，所以注定是“曲高和寡”的。伟大的艺术家注定是孤独的，也正是因为他孤独的，所以他才能够走到这个境界。没有人可以跟他同日而语，也没有人与他为伍，能够跟他并肩齐行，这是不可能的。一个大师，首先是独一无二的。这样一个漫长艺术人生道路中，他注定要独自走很长的路。其实我有时候也会形容自己的12年拍摄，是一个孤独的“一个人的马拉松”。想要抵达某种“最高境界”，本来就不可能拉帮结伙，也不能寄望有人一直和你同行。



图 17 2015 年 1 月，张伟民导演独自来到巴西八德国废墟拍摄

刘：是的。但是我觉得自从您的纪录片出来之后，得到了那么多人的喜爱或者高度的赞扬，在某种程度上也是对您 12 年孤独之旅的一种回报。

张：可以这么说，所以这个还是让我很欣慰的。但这是可遇不可求的结果，是我在孤独之旅中不敢奢望的。因为这样一个孤独的旅程，我已经做好了孤独下去的心理准备的，真的是没有任何期待。后来这部影片能引发这么大的反响与共鸣，对我来说是一种惊喜——我原本以为自己要走进的是一条完全黑暗、看不到终点的道路，不知道尽头在哪，也无法预设结果。而且我觉得在一个孤独行者的状态中，去想象它的结果，其实也是没有任何意义的。



图 18 在八德园废墟采访张大千巴西弟子沈洁

刘：有时候我觉得这部作品它感人的一个地方，可能在于其实每个人多多少少都有孤独的一面，但是从来没有一个人用那么长的一个时间去寻找，去挖掘另外一个人的孤独。那么当大家看到这部作品的时候，原来还有人去探寻这样的事情，可能会触动很多人他对自身的一个感受。

那么接下来的问题，您曾经说过要带张大千回家，这个路可以说是很艰难的，用这么长的时间把张大千带回来，而且在国内有这么多的放映场次，有越来越多的观众认识到您这部作品的价值，也有更多的人理解到张大千，理解到您的创作。那么这一点也让我想到张大千他最后的那幅作品，《庐山图》，我们都知道他没有来得及落款，在他那里可能是一个还没有完成的作品。但是当大家看到您这部纪录片的时候，我觉得《庐山图》好像是完成了，有人真的找到了庐山的真面目。所以我这里边的一个问题，就是我们可不可以把您这部作品看成《庐山图》一个

真正的落款？

张：首先非常感谢你对影片这么高的评价！我不敢说这部作品是否可以能算作《庐山图》的一个落款。我自己从来没有这样想过。但你这么一提，从某种意义上倒也可以这样理解。

因为《庐山图》是张大千最后一幅巨作，他当时 81 岁高龄，他可以清醒地知道这可能就是他一生中最后的一幅巨作。这不是一副小品，也不是一幅小尺幅画作。他对于《庐山图》的呈现，更多的是呈现他对自己的回顾，反观他自己一路走来的人生旅程，心路历程，以及他对人生、对世界的理解，都融入到《庐山图》这幅巨幅的作品中。《庐山图》虽然他没有题名，但他已经把诗文写好了，只是没有题名，没有落最终的名款，没有盖印章。

而这个诗文就是他对古人、对陶渊明、对苏东坡的一种回应与承诺——他以一生的修行和实践，真正识得苏东坡所说“庐山真面目”的境界。

他似乎用这一幅最后的画在告诉古人：我如今胸中有庐山，而这个“庐山”，其实就是他一生修行后抵达的精神境界

所以在这首诗的字里行间，你可以感受到大千先生对自己一路走过来的这些经历，他的人生求索的一个总结。在这一点上，我不能回答他是不是回家，但是他找到了人生精神的最高境界。

刘：某种程度上，比如说您刚才提到的不识庐山真面目，只缘身在此山中。那么张大千的后半生，恰恰就是一个跳出庐山看庐山的过程，而您的这部作品也恰恰是跳出了纪录片来做一部纪录片，跳出张大千来看张大千的一个过程，反而是找到了一个真面目。所以我觉得从真面目的这个角度恰恰是补上了这个落款。

张：谢谢，我觉得这是对影片一个非常高的评价。

刘：最后面的问题，就是在这部作品里边，我意识到您旧金山大学的同事马克·詹



图 19 张伟民导演，摄影：何嵘老师

森，他出现的频率是很高的，我以前跟您交流的时候也知道，他在这部作品里边起了一个很大的作用，因为他是那一套胶片的承接人和守护者。那么您怎么评价他对这部纪录片起到的作用。

张：对我来说，他就像是冥冥之中“注定要遇见”的那个人，由此才真正开启了这段长达 12 年的修行之旅。当马克·詹森把这落胶片交给我的时候，他就像是一个“使者”把一项“天降大任”托付给我。没有他，就不会有后面这 12 年的一切，是他让我的命运与张大千跨越时空地连结在一起。

之所以在影片后半段他出现得比较多，是因为我非常认同他作为一位美国理论学者所提出的观点：张大千不仅是中国画家，而是一位“全球艺术家”（global artist）。这个提法非常精辟。

我们过去总是从中国的角度、以中国文化的视角来看张大千，把他视为“中国艺术大师”。却很少将他放到“世界艺术史”的格局里，放到世界的一个范畴中去重新审视他对世界艺术所做的贡献。在这一点上。马克·詹森实际上是在提醒我们，去用不同的视角来看张大千。这也是要跳出来，不是从里面看张大千，反而是从一个世界的格局再看张大千，这个是非常重要的一个点评。



图 20 在巴黎赛努奇博物馆（Cernuschi Museum）拍摄

刘：您提到这一点很重要，就是跳出中国人的视野，重新来看张大千的话，那是完全不一样的一个发现。那么还有就是在这部作品的创作里边，您还有没有哪些特别要感谢的人？

张：一路走来 12 年，我遇到了太多人——不计其数的人都在帮助我。如果用“孤独的马拉松”作比喻，那就好像：在漫长的赛程中，一个马拉松选手在经历过各种各样不同阶段的时候，会有人在路边喝彩，会有人递过一杯水，会有人陪他跑一段。

在我 12 年的过程中，虽然我是一个孤独的，是从始至终的跑者，但是在整个的过程中，都不乏很多人向我伸出援手，助我一臂之力，这真的是不胜枚举。另外，



图 21 在德国科隆莱茵河采访张大千生前好友德国艺术家的子女

我本身在大学任教，这对我来说也是一种很特别的优势——我有很多来自世界各地的学生，有研究生，也有本科生。无论我走到巴西、台湾、欧洲、中国、美国的哪里，几乎都有学生在帮助我。他们从不计较回报，全身心地投入，毫无怨言地在默默地支持我。我对此始终心存感激。没有他们，这 12 年的路会更漫长、更艰辛，也不可能今天有这样的呈现。当然，张大千的家人也极其重要。

还有我的家人。12 年里，我先生常常不知道我每次出门究竟要去哪里、要拍什么。很多时候是我今天决定，明天就启程。他只知道：“你又要走了。”至于我要去的具体地方，他几乎无法了解，因为有时候连我自己都不知道这趟旅程会遇到什么、会拍到什么。他能做的，就是在我需要时说一句：“我送你去机场”“我来接你回家。”

我也很感恩能有这样一个“天降大任”的机会，让我得以走进张大千，走进他的精神世界。

我常跟朋友和我的学生分享一句话：当你在做一件你真心认为有意义的事情，并且把它当作使命去完成时，整个世界都会来帮你——这是我最终的感受。



图 22 2022 年 5 月，张伟民导演的这张背影结束了在欧洲的拍摄，也结束了长达 11 年的长途跋涉的拍摄旅程

刘：是的。做这样一件事情需要很多人一起努力。就像您这部纪录片，它给我们带来的冲击，好像才刚刚开始，我觉得随着放映活动的增加，会不断强化这样的一种冲击的效果。而且对做理论的人也好，或者说热爱艺术的人也好，这种冲击都将会产生一种非常深远的效果。这个是我看这部纪录片还有和您交流的时候一种很强烈的感受，非常感谢张老师，每次交谈都能从您这儿学到很多，感受到很多激情。

张：也特别感谢你的付出和思考，让我有机会重新梳理自己的想法。我觉得这是非常幸福的一件事情。就像我在各地分享影片，与不同专家学者交流一样，每一次交流，对我来说都是一次让理念变得更加清晰的过程。我很珍惜这样的机会，也非常感谢你给我这样一个与大家深度探讨的机会。

刘：我也觉得非常荣幸，能够这么多次跟您交流，学到这么多的东西，非常荣幸！



图 23 访谈现场，摄影：何嵘老师

张伟民



张伟民 (Weimin Zhang) 是一位屡获殊荣的电影人、摄影师和教授，现任教于旧金山州立大学电影学院。作为中国第六代导演之一，她毕业于北京电影学院，后在美国获得电影制作 MFA 学位及多媒体设计硕士学位。作为中国电影的“第六代”电影人，张伟民曾在中国业界做为电影摄影师和导演创作了一系列获奖影片，包括：《鹤童》，《葛老爷子》，《首席执行官》；长篇电视剧《鸦片战争演义》和《中国老字号》，纪录片 Nushu: The Secret Writing of Chinese Women 等等。

作为纪录片导演和独立电影制作人，张伟民导演创作了一系列故事片，纪录片及艺术片。她导演的电影《精神之屋》(The House of Spirit, 2000) 荣获“女性影人奖”(Women in Film Award)，并入选十多个电影节展映。2008年，她作为美国组导演，拍摄美国奥运选手备战并参加奥运会的纪录片《永恒之火—北京2008》(The Ever-Lasting Flame – Beijing 2008)。该片获得2009年蒙特利尔电影节评审团大奖，并被瑞士洛桑奥林匹克博物馆永久收藏。

此外，她还担任制片人、编剧和导演，完成了纪录长片《胡同的最后日子》(Missing Home: The Last Days of Beijing Hutongs, 2013)，该片入选十多个国际电影节。

张伟民最新完成的纪录长片《萬里千尋》(Of Color and Ink)同样获得多个奖项。这部影片历时 12 年制作，揭开了中国杰出艺术家张大千（1899-1983）在海外的创作历程及精神追求的神秘面纱，探索他从东方到西方的艺术之旅，以及他如何成为一位享誉全球的艺术大师。



图1 曾伟京导演

女性动画人系列（七）

曾伟京专访：全能多边形动画人

采访时间：2025年11月26日 采访地点：北京猫猫家传媒

采访人：何嵘 被采访人：曾伟京

摄影：何嵘 图片提供：曾伟京

何：曾伟京老师您好！今天非常开心能来到猫猫家公司，同时感谢您在百忙之中接受《设计哲学》杂志的采访。我一直仰慕您和您的作品，今天能采访您非常荣幸。

曾：我也很荣幸，谢谢！



图2 曾伟京导演主理的公司内景

何：曾老师我可以先参观一下您主理的品牌公司吗？为什么公司的名字叫“猫猫家传媒”呢？还有这个工作空间虽说不是很大，但感觉真的好有趣呀，简直就是进入了童话世界，这些随处可见大大小小的玩偶，都是猫咪吗？还有一进门的右手墙壁上的那张有小动物背影的油画，我也非常喜欢，是您的作品吧？

曾：因为公司从创始人到每一位员工都是猫奴，公司里面甚至有五只在编的猫员工，我们都是一帮特别热爱小动物尤其是热爱猫咪的一群铲屎官。那张画是我画的。



图 3 左为猫猫家传媒内景，右为曾伟京导演创作的油画作品

何：曾老师我知道您从事动画行业 30 余年了，这期间做过不少知名度很高的动画片，您还曾多次主持国家级重大影视项目创作，获得国内外国家级奖项和其他地方级和行业奖项一百多个，在中国动画行业中作品丰富，成绩斐然。那么我的第一个问题是，您能简略地介绍一下您的学习经历吗？您是否从小就喜欢艺术？

曾：我从小就喜欢画画，记忆当中 6 岁就开始了。一直是小学、中学班级里画画最好的学生，这无形中在我成长阶段给了很强的暗示，在画画方面我是有天赋的。至于我受过的专业训练，是从初二才开始的，那时社会上美术班不多，我被邻居姐姐带到了一个考美院的考前班，那里面的哥哥姐姐都 18、19 岁，当时我 13 岁，是班里唯一最小的学生，跟着哥哥姐姐们一起画，进步极快。之后也在各种能画画的地方画过，比如石景山少年宫和学校的美术班等等，总之不停地画，每天晚

上在家也熬夜画，废寝忘食，有点成魔了。后来我一直责怪自己在那段长身体的最重要青春期，天天熬夜营养不良，才长成现在这样的小个儿（笑）。



图4 曾伟京导演美院附中时期的速写习作

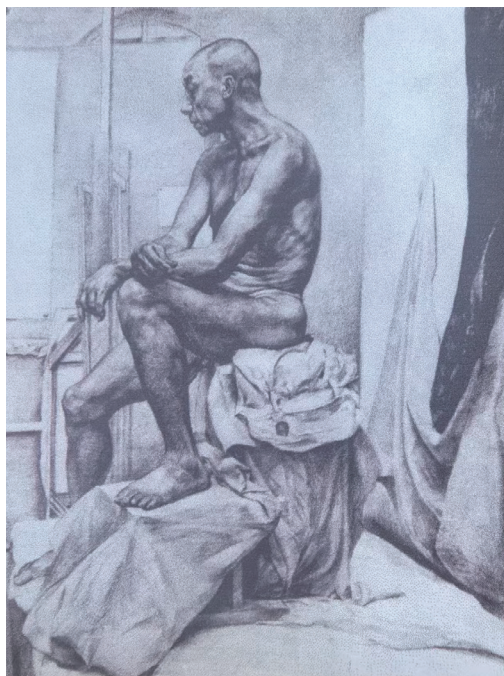


图5 曾伟京导演在央美时期的素描

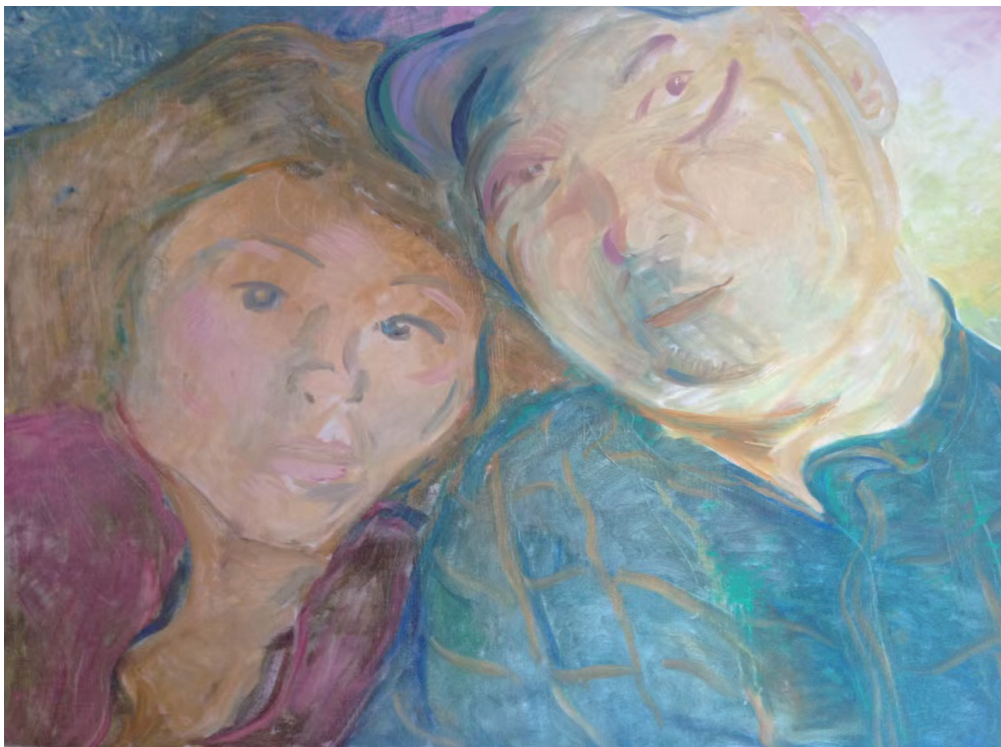


图6 曾伟京导演在央美大学时期的习作

何：从刚才的交谈中我知道您从小在石景山少年宫有过学习美术的经历，并且在上世纪 80、90 年代毕业于中央美院附中和中央美院壁画系，接受过非常严谨、系统的美术教育，有很深厚的美术功底。我知道在通常情况下，一个接受过 8 年系统美术教育的美术生大多在毕业之后想从事的工作应该还是纯美术方向的。而您却从纯美术一下跨界到电影行业中的动画领域，这多少有些令人意外，另外在当年动画片的主要创作方向是“寓教于乐”，为儿童服务的。这似乎与 90 年代一个央美毕业生的志趣有些距离，那您能给我讲讲是什么机缘使您愿意去从事动画片的生产与创作的？

曾：也不算很偶然，从小到大除了画画就是喜欢电影了。大学毕业找工作，梦想就是一定要找一个跟影视和画画都相关的工作。结果当时就去应聘了北京电视台，

因为觉得电视台是拍片子的，尤其是广告部，一定是出创意和画图的部门，后来才知道广告部原来是销售部门（笑）。实习了三个月就正式入职了青少部动画组。说实话，进去后适应了很久，的确和我的志趣有很大的距离。但用家里人话讲，动画片是影视和绘画结合的艺术，算是间接实现了我的梦想。但在最初职场的一年半时间里，“大材小用”这个词一直在我的脑子里萦绕，直到遇到了第一次可以独立做片子的机会。



图7 正在工作的曾伟京导演

何：曾老师刚才我们谈到您对电影的热爱和兴趣，使您在大学毕业后就应聘到了北京电视台，并且入职了青少部动画组。您为什么一直感觉是“大材小用”呢？是不是和您理想中的做动画片有比较大的差距？那么您又是如何开始第一次做动画导演的？在首次当导演的过程中，您遇到了什么样的挑战，您是如何解决的？

曾：工作第二年的时候，有一个机会，领导说可以报选题做台里的原创动画片，我当时就举手引荐了自己，我可以做。我的领导王建主任对我非常支持，同意了我的选题和预算。于是我自编自导的第一部 13 集动画片《电子将军》就问世了。一个新手上路有很多不确定性，为了节约资金和降低风险，我尽量在单位机房完成创作，从剧本、造型、分镜、绘制背景，全自己一人画。因为是自己导演的第一部片子，遇到了各种问题，压根儿不懂动画片的制作流程，但年轻时胆子是真大，就是坚信自己画画好，又热爱影视，这两大能力一定不会把事搞砸，就这么做下来了。当最终《电子将军》在电视上播出的时候，看到自己的名字，感觉做了一件特别有意思的事情，那份成就感是无以言表的，“大材小用”这个词从此在我脑海中消失了。现在想想，特别感恩我的老领导王建主任，没他的信任和支持，不会有我的今天。



图 8 曾伟京导演的动画片《1 的旅程》在新加坡获得 ATF 亚洲电视最佳儿童片大奖

何：真的是难以想象，您第一次当导演，就制作出了一部 13 集的系列动画片，而且还参与了整部动画片的全流程，这简直就是“全能冠军”。是否是由于第一部片

子的成功，和您的胆大心细，以及经验积累，又让当时的领导给予您充分的信任和支持，继续让您担任导演，那么在这之后您的第二部动画片《1 的路程》是一部什么题材的动画片呢？为什么会起这样一个有趣的名字？

曾：正好有个题材，就是探讨中国数字和阿拉伯数字的不同，中国的数字“一”是横着的，而阿拉伯数字“1”是竖着的，同样是一个数字，为什么有横有竖？疑问就来了，由于文化差异带来的冲突故事就出现了。现在回看，创作手法很稚嫩，有太多遗憾，但不管怎样，这次创作动用了许多广州深圳当年顶级的制作团队，他们都是加工片训练出来的高手，这部片子对我来讲，是一次重要的学习和积累经验的过程，让我对行业的认知、对中外制作水平的认识都产生了巨大影响。

何：从您的工作简历中我注意到您担任过很多大型项目的负责人和动画系列片的总导演，同时这些项目也获得过很多创作的奖项。但我个人认为其中有三部动画片的创作在您的职业生涯中非常重要。第一部是单本动画片《的笃小和尚》，第二部是 100 集动画片《福娃奥运漫游记》，第三部其实是以熊猫为主角和其他动物的四个分别是 52 集系列动画片。下面我就这几部片子分别提出一些我的问题好吗？首先是《的笃小和尚》，它的制作是在 1999 年，我记得当时中国的电视台已经放映过日本的动画系列片《聪明的一休》，这部日本儿童动画片以其风趣、幽默的故事情节，简洁、清新的美术风格，在那个年代非常受国内观众喜爱。而您的这部《的笃小和尚》和之后 2001 年制作的 52 集动画系列片《小和尚》在内容和主角设定上与《聪明的一休》可以说是同一类型的，都是讲述古代寺庙中的小僧侣的故事，当年这个项目是您自己设计的，还是北京台的领导提出的？您在创作上又是如何创新的？都采取了什么样的构思和设计，使您导演的这部《小和尚》更具有中华文化的特色？

曾：嗯，《的笃小和尚》是我偶然机会看到当时浙江少儿出版社郑凯军老师的漫画书启发出来的，郑老师的漫画书讲了师徒两代人的代际关系以及对人生的思考，

充满了中国传统文化的意境和哲思，和日本的《一休故事》完全不同，选题和立意更加的宽泛。当时我觉得漫画书基础非常好，故事生动有趣，改成动画片会更好看，于是就和郑老师谈了改编，先做个单本剧试试，双方一拍即合。我也算是国内较早进行漫改的动画导演吧。剧本是我自己改写，并画了部分背景和造型，那会儿正好在电影学院进修导演，于是把我对导演课程所学一并用在了此片创作上，很庆幸后来此片在国际上得了 ATF 亚洲电视最佳儿童片大奖。去新加坡领奖回来后士气大增，台里也很看好，加大了投入，和上海美影厂也进行了合作，就有了后面的 52 集动画系列片《小和尚》。



图9 曾伟京导演的作品《小和尚》海报

何：另外我注意到在制作完单本动画片《的笃小和尚》后，这部动画片就获得了几个国内外的奖项，可见大家对该片的喜爱。之后您又创作了 52 集动画系列片《小和尚》，而且除了担任总导演外，还担任了制片人的工作。有过制作电影和动画片工作经历的人都知道，在整个制片过程中导演和制片人的工作其实有时是很矛盾的，因为为了片子的艺术效果和整部片子的内容水准，导演有时会要求很高，让下属部门反复修改，从而忽视了周期进度，也增加了制片成本。但制片人的职责却是必须把控进度和经费的支出，对投资人负责。那么您当年第一次担任制片人工作的时候，又是如何平衡这两者之间的关系的？

曾：在电视台工作，最终还是要有制片管理的概念和意识，在做导演的过程中我是有很强的流程管理意识的，这在我做第一部片子《电子将军》的时候就自然出现了。所以对于身份的切换我比较自然，不是很纠结。可能这种能力也好也不好，



图 10 曾伟京导演获奖无数，这是在办公室陈列的很小一部分奖杯

好的一面是我会用制片人的思路来管理很多片子，会“弹钢琴”。另一不好的方面，会缺乏一种极致精神，缺乏对创作死磕的劲头，会妥协很多客观条件，比如工期、预算、播出等等这些因素，会出现困惑。不过，现在我又回归创作了，正在执导第二季短剧《薇薇猫的日常》，现在需要克服的是急躁感，短视频、AI创作的风头正劲，要沉下心来深挖创作本质是我最关注的。

何：我想问的第二部动画片是您担任总导演的 100 集动画片《福娃奥运漫游记》是一部在业界和观众眼中都非常有影响力的动画片，而且是一部采用三维技术制作的动画片，这在当年计算机技术还并不是非常成熟的年代，制作这样长的一部三维动画片，且具有非常强的时效性，我查了一下当年五个福娃造型公布的时间是 2005 年 11 月 11 日，也就是说距离 2008 年奥运会开幕只有 1000 天。也就意味着您必须在不到三年的制作周期内，要完成 100 集人物角色众多的大型动画片，且主角就有五个之多，难度和压力是可想而知了。另外我记得当年以福娃为主角的大型动画系列片还不止您制作的这一部，您是如何保证制作周期和寻找独特的艺术个性的？

曾：这片子当时算是临危受命，硬接下来的。用了一年半的时间，建立了 600 多人的剧组，用当时先进的三维技术手段，在水晶石公司建立了一个剧组。当时社会上各行各业对奥运会的举办都抱有巨大的热情，这也让项目的执行过程非常顺利。我记得当时根据福娃为题材的动画片就有五部，我们做的北京电视台的《福娃奥运漫游记》是当时规模最大的一部，这个“大”指的不光是 100 集体量，还有制作规模、宣发规模、市场运作、众明星参与等全产业链条的规模。原本福娃的造型是不适合做动画片的，都是大头娃娃，胳膊腿都极短，但奥运题材是运动片，需要激烈的动态和动势表演，所以在角色的造型绑定上下了一番功夫，还有就是剧情的模式化设计，当时也是邹静之老师确定了一个类型模版，才使 100 集的剧本能在一个框架思路下有序执行，故事的类型化创作更有了章法。最终成片是众多明星支持参与配音、配乐、唱歌，也不要费用，当时很受感动。



图 11 作为《福娃奥运漫游记》的总导演曾伟京导演接受媒体采访



图 12 左：曾伟京导演的作品《福娃奥运漫游记》海报，
右：《福娃奥运漫游记》剧组工作现场，曾伟京导演主持创作会议



图 13 曾伟京导演和刘欢老师在《福娃奥运漫游记》主题歌录制现场

何：我觉得您真是太谦虚了，这么大体量，而且制作周期又如此短，才一年半的制作周期，同时又能制作的那么好，真是太不可思议了。还有就是第三部片子我感觉很特殊，其实并非是一部片子，而是以熊猫为主角和其他动物之间发生的四部分别为 52 集的动画系列片。另外还都是与国外同行合作的合拍片。我本人也是学动画的，我知道从上世纪 90 年代起到 2000 年左右正是很多欧美国家的动画制作公司把项目拿到中国来制作的时期，当时是国外出剧本和前期设计，我们中国的动画师承接中期制作环节，此类片子我们称之为外加工动画片。而您担任总导演的这部合拍片，还是与几个不同的国家合作的，我想合作难度一定是非同一般，当然在合作的过程中一定也会有非常多有趣的经历和美好的回忆，那么请您与大家分享一下您是如何带领着中方团队与外方团队合作的好吗？我还听说为了制作这部片子，在 2014 年您毅然从工作了 20 余年的北京电视台的领导岗位上辞职去了央视动漫（当年叫“央视动画”），您当时是如何下了这么大的决心的？这可是

需要巨大的勇气的，真是令我佩服。是什么原因哪？



图 14 2025 年北京动画周创投大会上全体嘉宾评委合影

曾：当年正好有一个机会，就是央视在做《熊猫和小鼯鼠》这个项目，是中捷签约的一个国家级文化项目，当时在全国选导演，我特别荣幸有机会进入选拔的视野，最终被承制方央视动画选中作为了此片的总导演。为了全身心搞创作，我毅然决然地离开北京台投入到项目中。对于能创作和小鼯鼠相关的动画片是我的一个心愿，一是从小就热爱这部动画片，再有一个原因，我在 2006 年的时候，去捷克拜访过小鼯鼠的原创者米勒先生，当时和他面对面进行了切磋，留下了深刻印象，当时就被米勒先生极富创意和执着的精神深深感染。所以这次导演机会，就给了我热爱到参与的创作原动力，毅然决然地从北京电视台辞职到了央视动漫，全身心地完成了这部作品。最终此片获得了 2017 年精神文明五个一工程奖等多个大奖，再后来我就获得了更多地创作以“熊猫和和”为主角的系列中外合拍片的

机会。

对于合拍动画片，我有很多体会，不同国家的文化差异、不同观念、不同视角、不同节奏等创作方法非常不同，从中磨合出了很多值得研究的方法论，但有一点是共通的，就是国际上对儿童动画片的创作要求是极其严格的，比如，小孩儿骑自行车一定要戴头盔，不能用手指别人，追跑打闹的分寸，和年长者说话的公平角度等等，方方面面。我们国产少儿动画创作上原本重视的不够，经过这些合作，在整个创作过程中给了我们很多提示，我会不断地调整，无限地和国际水准看齐，包括技术上对细节的精益求精，都是在合拍片中磨练和学习到的。



图 15 曾伟京导演的“熊猫和和”系列合拍动画片作品

何：曾老师上面我们谈了很多比较严肃的问题，下面我来问个轻松一点的问题吧，我听说您的先生也是学美术的，也是中央美院毕业的，那么他与您是一个专业的吗？因为我的父母都是搞美术的，我父母在创作的时候他们就常常相互切磋和帮助，当然也会因为艺术观念的差异而发生一些分歧和讨论，我想问问一家有两个艺术家，您和您先生在创作理念上是否是一致的？他会不会给您创作的动画片提建议甚至是参与呢？

曾：先生郭 sir 是美院雕塑系的，是我师哥，我毕业后就和他结婚了。他刚开始从事的是三维动画制作和影视后期，也算最早那批三维动画人。他侧重技术和后期，我偏前期，动画专业上我们互相帮助，很互补。这几年他发挥造型优势设计了一只 ViViCat 潮流小猫，我帮他做主理人，负责商业。平时我们也愿意一起做事，沟通成本低，即互相吹捧也互相批评，不服了吵架也是常事，但我觉得在创作上有一个说真话可商量的人对彼此很重要。所以，我们既是家人，也是工作伙伴，平时非常和谐，但只要一吵架就是为了工作、为了创作，不过没有隔夜愁，第二天一切照常，哈。



图 16 曾伟京导演和她的先生郭 sir

何：曾老师我从上面的交谈中得知您这两年在做动画片的同时，又在做潮流品牌 ViViCat 的主理人，这部分涉猎是否可以谈谈？做这种主理人和您之前所做的频道负责人或者是动画的制片人之类的区别在哪里？

曾：主理人对我来讲是一个全新的领域，一个非常巧的契机，ViViCat 和泡泡玛特在 2019 年进行了合作，借助泡泡玛特的影响力，ViViCat 进入到大众视野中。这两年我因为热爱 ViViCat，也加入到这个领域里来，做商业我完全是新手，完全是以玩的心态在做品牌，对品牌来讲，也许我这样的新手上路会有很大风险，但另一点好处也是显见的，就是无限的热爱会赋予品牌力量，我是全身心付出任何代价无死角地投入。现在市场变化太快，需要更多跨界运营思维、更多市场敏锐度，

以及更好的操盘技能，这些我都在不断地学习和调试，确实是全新的专业赛道和挑战吧。



图 17 作为潮流品牌 ViViCat 的主理人的曾伟京导演

何：我知道您最近两年逐步放下了大规模的动画创作，您回到了自己的母校——中央美院，成为了在大学里教授动画创作的一名老师。众所周知大学中最需要就是如您这种曾经在行业有过深耕经历的双师型老师，尤其是动画这种应用型，实践性的学科。您是否可以谈谈您在大学教书的感受，以及您觉得您之前 30 年的创作对教学上的帮助是什么？在哪方面帮助最大？

曾：动画行业实时更新的能力非常强，尤其当今 AI 技术的应用，每天都对行业进行着刷新。虽然我在行业里工作了 30 多年，但紧迫感非常强烈。现在年轻人有眼界、有思考、有获取新鲜事物最快的方式，所以在大学里当老师不容易，正像你说，双师型的老师就是要找准和年轻人的沟通方式，发挥我的优势，用实操经验和时

间证明的有效方法给孩子们解决创作问题，相互互补。大学已经不再是讲授硬知识的地方，而是向年轻人提供思路、方法，以及告诉他们别踩什么坑躲开什么样的困难，提醒和避免他们犯错误，在此基础之上深耕学术和研究行业，这是我觉得最重要的。再有，就是和社会的对接能力需要老师来搭建和引导，其他不用担心年轻人，在学习能力和接触新事物的能力上来讲，有时他们甚至是我老师。



图 18 专注于工作的曾伟京导演

何：曾老师在和您的交谈中，我知道您在 30 余年了职业生涯中，除了做过动画导演、制片人、绘本作者外，还担任过动画频道的负责人、甚至做过记者、企业管理者、以及潮流品牌的主理人，现在又是大学动画专业的老师，感觉您的精力特别旺盛，而且永远敢于去挑战新的工作，新的领域，真是太令人钦佩了。我想问问在这么多的职业身份中，您觉得自己最喜欢的身份是哪种？为什么喜欢？

曾：铲屎官，哈哈，你没提我最喜欢的职业是铲屎官，这是我一切创作动力的来源，

开个玩笑。我是动画导演，对自己的评价是高产的动画导演，虽然我还没有顶尖的作品出现，但恰恰还有空间，还有继续努力的方向。导演本身就应该是个杂家，方方面面都要懂，所以从事这么多行业的工作这也算是我人生的一种积累吧。我现在在做的很多作品都和动物有关，也是我内心真实的热爱，热爱动物、创作动画片、画画，从事着几个热爱相加的工作，还能养活自己，我觉得自己已经是太幸运了。



图 19 2025 年北京动画周曾伟京老师作为评委参会认真记录评选项目

何：我听说您还是中国动画学会的副秘书长，您能否和大家介绍一下中国动画学会的情况好吗？

曾：中国动画学会成立于 1985 年，目前是马黎会长带领的新一届领导班子，今年

是学会成立四十周年，学会始终坚持“引导、联络、服务”的宗旨，以繁荣中国原创动画、振兴中国动画产业、服务好行业、服务好会员为终极目标。学会拥有全国最具实力的动画企业、传播媒体、高等院校、基地园区、科研单位及知名专家学者的资源。学会经常举办各种学术、行业活动，会员企业也多次在国内华表奖、星光奖、金猴奖以及法国昂西国际动画节、德国斯图加特动画节、莫斯科国际电影节、日本东京动画节等国际一流节展中获重量级奖项。



图 20 曾伟京导演和她的画作

何：我问一个当下比较流行的问题，我想您一定已经猜到了，那就是 AI 的出现，是不是在不久的将来，会彻底改变动画制作和创作的格局？您可否谈谈您对 AI 介入动画行业的看法？您目前的工作中有没有使用 AI，您觉得 AI 在哪些方面可以有效地辅助到您的创作？

曾：不管是主动接受还是被动接受，AI 都一定会强势改变动画制作和创作的格局，

甚至是整个决策的格局。刚开始我是有点抵触的，看到大模型一下子就生出来特别漂亮的大场面，一下子就恐慌了。恐慌之余去报了个班学习了一下，才发现 AI 实在是太好了，大大地压缩了我原本费力又不见效果的基础工作，省却了大量时间，不仅是对动画行业，AI 对工作生活方方面面都有非常大的益处。我现在已经充分在利用 AI 做事，做很多辅助工作，就是原来非常花时间且效益不大的事情，现在 AI 完全可以替代，所以对创作的整个效率帮助是巨大的。当然，我对未来 AI 会带给行业的巨变有一种危机感，我原来是文科生，现在也不得不接触一些新技术，我也在想，未来怎么界定国、油、版、雕的艺术家和他们的艺术？这是值得思考的问题。但不管怎样，我持绝对积极拥抱的态度，高效率的工具会改善行业的发展，会吸引更多的人才加入这个行业，发展总归是好的。



图 21 曾伟京导演的公司办公区内随处可见有关猫猫的玩偶，另外这里还养有好几只小猫



图 22 曾伟京导演非常喜欢养猫，这是她在工作之余在爱抚室里养的小猫

何：我想问一个比较私人的问题，听说您个人特别喜欢小动物，尤其喜欢养猫，并且刚才我也看到了在您工作室就有好几只不同品类的猫咪，听说您家里还养了好几只猫，这些猫都是如何来到您的身边的呀？您这么喜欢猫，是否想过为它们做一部动画片呢？

曾：都是我收养的流浪猫，路上捡的或者是濒死或者无家可归的小猫。我没养过所谓的名种猫，养猫对我来讲并不是玩宠物，所以我的猫长得都不好看。我养猫似乎是一种责任，看到因为我的救助他们越来越胖越来越活泼，我就无比开心。当然我也会去给他们看病做绝育，不会让他们无限制地生育，我和宠物医院以及动物组织关系非常好，每年冬天还会捐助一些钱和东西，感觉是自然而然的份内事。话说我们家园区的所有流浪猫都归我养，我风雨无阻，只要不出差，几乎每天都和先生去喂他们，给他们起了名字，猫咪们都认识我们，见到我们就无比的开心，

排着队的伴随着我们奔跑，那种幸福感呀。我们在 2016 年的时候就开始做了一部动画片叫《宠物旅店》，是以我家养的流浪猫乃乃为原型创作的，获得了很多奖项和观众的认可，现在还在国际上进行着发行，已经发行了四十多个国家了。



图 23 曾伟京导演画的和郭 sir 喂园区流浪猫的小漫画

何：最后一个问题，因为我们同为女性，我想问一下，无论在动画创作还是在绘画创作的题材方面，您作为女性是否在题材和形式的选择上有自己特别的考虑？

曾：我没有主观地界定自己的性别去搞过创作，我甚至不愿意把自己归到女性导演这个标签上。首先约定自己是女性导演，就是一种不自信，好像就可以弱一点安全似的，我完全可以像男导演那样去看待生活、工作和创作，不该也不可能就因为女性的身份得到观众更多的优待和照顾。可能是电视台历练的结果吧，台里女编导特别多，都跟男人一样很拼很优秀，不相伯仲。所以我心态上完全没有“女性”标签，当然可能从作品中会流露出女性的一面吧，比如喜欢动物喜欢温情的

故事等等，会自然带出来。



图 24 曾伟京导演在办公室

何：曾老师今天非常开心您能在百忙之中抽出时间接受我的采访，在和您的交流中，我感受到您是一位特别有亲和力，又十分谦逊的人，您在三十余年的职业生涯中做过那么多的项目，得过太多的奖项，对于其他人来说已经是极其重要的成绩了，而您却对这些成绩和奖项之字不提，真是让人钦佩。而且我感觉您永远在向前看，永远有新的想法，永远都是面向未来，这值得我们所有人向您学习。最后祝福您和您的家人以及您家的猫咪开心每一天，同时也期盼着能够看到您更多的创作。

曾：借助你的采访，我也梳理了一下创作心路，平时太忙了，很少静下心来想自己曾经走过的路，非常感谢你！希望我们都继续向前看，继续好好地生活！

曾伟京



曾伟京

- 国家一级导演
- 中央美术学院教授
- 中国美术家协会动漫艺委会副会长兼秘书长
- 中国动画学会副秘书长

作为总导演创作执导了百集奥运动画片《福娃奥运漫游记》、《2010年、2012年 BTV 动画春晚》、《星游记》、中捷合拍《熊猫和小鼯鼠》、中葡合拍《熊猫和卢塔》、中新合拍的《熊猫和奇异鸟》等，作为制片人的《敦煌的故事》《百鸟朝凤》《林海雪原》《延安童谣》等二十多部重点动画系列片，监制并策划了《PRORO 冰雪大冒险》、《我爱灰太狼》、《新大头儿子和小头爸爸 2、3、4、5 部》、《海底小纵队》等动画电影。

作品曾荣获美国第五届伯班克国际电影节最佳动画短片奖、ATF 亚洲电视最佳儿童片大奖、首尔动漫节最佳创意奖、两次“五个一工程奖”、“中国文化艺术

政府奖”、“金鹰奖”、“金猴奖”、“白玉兰奖”等诸多国际级、国家级奖项。个人曾荣获国务院颁发的“北京市奥运会、残奥会先进个人”、“北京市优秀青年知识分子”、“十大新锐动画导演”、中国动漫新锐榜十大新锐。2021年国家广电总局优秀导演人才奖。

多年来担任上海国际电影电视节“白玉兰”奖、四川金熊猫奖、厦门“金海豚”等国际动漫奖项的终评委、中宣部“五个一”工程奖、国家广电总局少儿精品工程等重大动画节展奖项的评委。

2018年发表原创绘本系列《乃乃你在哪?》《很高兴认识你》获得了2020年厦门国际动画节金海豚奖“最佳绘本银奖”。此套系列丛书一直以来从事救助流浪动物和援助边远山区学校的公益事业。

何嵘



何 嵘 中央新影集团动画导演 | 画家 | 摄影师 | 自媒体人

- 1994年毕业于北京电影学院，美术系，动画专业。获文学学士学位。
- 国家二级美术设计师。
- 中央新影集团动画导演、美术设计师。
- 北京电影学院动画学院外聘教授。
- 中国人民大学艺术学院动画专业客座教授。
- 中国电视家协会会员。
- 中国民俗摄影协会会员。
- 中国女摄影家协会会员。
- 北京工艺美术学会会员。
- 首届首都大学生创意文化节动漫设计大赛评委。
- 中国首部水幕动画“欢乐水世界”编剧、执行导演。

从事动画一线制作、创作 20 年，动画教学 15 年，参与制作过多部动画电影、百余集动画电视系列片的制作与创作，并独立创作和完成了多部电视广告片，

MTV 音乐电视片、纪录电影中的动画设计，参与图片摄影广告和城市宣传片的摄制与制作。动画主要研究方向为动画场景设计，曾参与的动画片和纪录片获得过包括中国电影华表奖、中国电影金鸡奖、中国电视金鹰奖、中国大学生电影节最受欢迎奖等一系列电影、电视类奖项。参与撰写和出版了三部动画专业著作，另有十余篇专业论文在《电影艺术》、《中国电视动画》、《电视研究》、《影视技术》、《现代电影技术》等有关国家专业核心期刊上发表。

个人举办过三次西藏绘画、摄影展。长期从事动画、油画、水彩、综合技法、插图、摄影等创作，各类作品多次参与过国内外绘画及摄影等综合艺术展及公益慈善拍卖活动。曾与国内如：《时尚》、《时尚家居》、《青年视觉》、《旅行家》、《好主妇》、《风采》、《中国大学生》等主流杂志有过长期的合作，部分绘画和摄影作品多次获奖并被有关机构和个人收藏。



设计新生代专题

模型玩具——浅谈《舟梦桥下》

王 帅（伦敦艺术学院）

在前两天学校的一次小组讨论的时候,我的一位同学问了我这样一个问题:“你想念宁波吗?”这是我近年来收到的最难回答的一个问题,而这个问题恰恰是《舟梦桥下》系列作品的核心所在。我思考了数周之后有了一些思路,现与诸位分享。

在历史中,唐朝的诗人最爱写思乡诗。那个时候交通不便,一旦出了远门便不知何时可以回来。我想过也许我和唐代的诗人们一样,有着因为种种原因回不到家乡的思念,但我的想想念又并非如此。我的想念是现代性的,甚至有些许时代特征的思念,最重要的,我所思念的也许并不是家乡。



我的童年和我们那代的小朋友很类似,父母因为工作等各种原因在我们的童年时代是缺失的。在我的回忆中几乎没有父母的印象,只有外公外婆对我的照顾和关怀。我和外婆早上会去菜市场,下午会去儿童公园。记忆最深的是外婆会在包里放一个洗干净的、带着水珠的、红彤彤的大苹果,然后到了公园的草地上喂给我吃。因为以前吃晚饭早,外公会带我出去散步。天边的夕阳还未完全落下,留着半边金黄映照在江面泛起的涟漪上,桥上出来层层的风带着水汽。我好喜



欢这样的感觉，外公告诉我这个时间有一个名字，叫做傍晚。现在想来，那个时候对世界的感知是那么清晰，甚至刺痛，好比把手指上的一层皮掀开之后触摸物体的感觉。

后来这样的感觉离我越来越远。外公得了癌症查出来的时候已经是晚期，在治疗了三年之后去世了，那个时候我小学五年级。虽然那时早已不和外公外婆一起住，而是和我父母一起住，但是我和世界的联系因为外公外婆的链接还在。然而外公走后，我的世界被撕碎了。我要和我那形如陌

生人的父母住在一起，生活在一起。而他们因为忙于工作，与我的交谈、了解是相当少的，对我的深刻认知更是少得可怜。我的不少时光是自己一个人过的。我开始对家里的书、电视、电脑渐渐地失去了兴趣。我也记得差不多是从那时候开始，我做起了白日梦。在梦里我可以去任何一个地方，和我喜欢的角色冒险探索新世界。我脑袋里的世界是我看过的书，看过的电影，玩过的游戏交织出来的。那时候我还有个爱好，我喜欢拿着望远镜看街上的人，透过窗子看别人在家里做什么，好似《后窗》电影里演的一样。

到了初中，因为学校在镇海，我开始住宿，每周回家的时间相当少。我那本身就陌生的父母变得更陌生了。甚至在我遇到困难向他们求助的时候也没有得到帮助，只是一味地安抚好情绪后把我送回冰冷的好似牢房的学校。在学校里我看到了太多极端利己的学生，对学生冷嘲热讽的老师和不近人情的制度。我的世界再一次被撕碎了，这些事情是一个从未接触了解过，没有任何心理准备的孩子难



以想象的。我在幼儿园和小学建立起来的世界观被摔了个粉碎。我没办法相信这样的现实，我没有选择加入，我要保护我的初心。我开始和学校里人保持距离，渐渐地在不知觉的时候我开始不再参与，变成了一个旁观者。而做白日梦则是保护我的最好方式，在一个绝对安全的世界里寻得片刻宁静。



我以旁观者的身份一直持续到高中，直到大学我到了伦敦。我和宁波的距离越来越远，我作为旁观者的位置也越站越远。打个比方，世界好像一场球赛，有人在场上拼搏，有人在看台助威，而我是买了几个监控，请师傅帮我装在球场的一些地方，在家里的监控上看球赛。不仅因为这几年我在国外的时候，宁波的变化越来越大，同时我的思考方式也因为要顺应英文教学，有时候的思维是英文的。这导致我用中文的时候，讲出来写出来的带着一种英文式的中文。这个时候做白

日梦则是带我回“家“的一张船票。而我脑海中的那个世界也在这些年里面慢慢发酵生长。我现在在做的这个系列作品，从学术的角度说是在创造一个世界。我作为这个世界的创造者好像一位创世主，有些神力甚至是宗教的味道。但是对我来说并不是这样，我只是把我心中所想所见制作出来与大家分享。总的来说，我没有创造而是忠实地还原罢了。

现在，我可以回答文章开头的那个问题了。我所想念的也许不是宁波，我想念的是一个被扯碎的世界。恰好，这个世界的发生背景就在宁波，我出生成长的地方。





图像形式的情感调性探究

陈铂拉

陈铂拉，江南大学设计学院硕士研究生，主要研究方向：视觉传达设计及理论，艺术现象学

摘要：在当今图像世界日渐丰富、充溢的时代，对图像本质的追寻导向了图像形式由何决定的问题。本文通过引入法国现象学家米歇尔·亨利的图像理论，以图像平面的实在性为切入点，在图像形式与情感调性之间建立决定性的联系。从“自我感发”理论推导出图像来源于自我体验的结论，进而揭示出无限的具体图像形式与有限的情感调性之间的“多对一”模式。

关键词：情感调性，自我感发，图像平面，形式，色彩

如今，无须阅读海德格尔对世界图像的描述，人们便会有这样的感觉，那就是，眼前充满了无尽的图像。电视剧、短视频、商业广告等图像及影像无处不在，视觉感知在图像的洪水中日渐疲劳。同时，信息，作为一种语言形式，也以各种方式充斥于我们的脑海。图像与语言，这两个自人类诞生之初就存在的概念，比曾经任何一个时代都更紧密地纠缠在一起。图像与语言之间，是怎样一种关系？显然，语言并不是图像。那么，图像是一种语言吗？本文无意解答这个问题，但基于的正是以上的思考，并选择从对图像自治性（图像独立于语言）的角度出发，尝试论证图像与情感调性之间的决定性联系。调性（tonality）是一个音乐术语，被用以描述乐曲整体的音色与情感表达。法国现象学家米歇尔·亨利则将作为音乐术语的调性延伸到艺术领域，乃至一切事物的领域。亨利所说的调性，是“情感调性”（affective tonality）一词的简写，指的是事物（包括图像）的所呈现的情感特征。

一、图像平面的实在性与调性的确立

我们通常将画面，或者说图像平面视为一种空无的空间，图像要素被置于这个平面空间之中进行各式排列组合。但这就否定了图像平面自身的实在性，空无的平面空间本身不会对图像有任何作用和影响。然而事实上，图像平面切实地影响着图像，这也就反证了其实在性。对图像平面实在性的研究，则分为两个方面：一是图像平面作为要素的自身特性，二是它对其他要素的作用关系。

（一）图像平面调性：运动与重量

图像的纷繁组合总是位于一个平面之中。这个平面的边界，或许清晰明确，或许隐而不现，但边界总是存在。图像，就是居于这样的平面之中，我们可以按照法国现象学家米歇尔·亨利的术语，将其称为图像平面。人们通常将图像平面视为一种空无的空间，那里什么也没有，等待着图像的填充。随后，图像要素被置于这个平面空间之中，进行各式排列组合。我们现在来逐步反思这一认知。

首先，需要探讨的是，图像平面是如何形成的。图像平面是个特殊的面，由线条的运动所形成。一条线段围绕自身的一端旋转，就形成了圆或圆弧。折线之间形成了锐角，闭合后就成了三角形。曲线的围合同样也会形成平面。严格意义的直线并没有直接产生平面的能力，因为它不受约束地向着固定方向运动，只有在外力作用下，直线才会变形为折线或曲线，从而形成平面。理念中的线条，只有长度，没有宽度；而画面中的一个线条，不论其多么细，终究有一定宽度。既有长度，又有宽度，那么就己经是一个面了。因此，图像中的线条形式，具有线条和平面的双重性质。

在生成平面的能力之外，线条还有构造平面的能力，这体现在直线之中。康定斯基将直线分为水平线、垂直线和对角线。水平线是人类站立的基础，这一原初的经验维度，意味着停留或移动。人类在水平地面的运动方式就是如此，要么停留在一个位置，要么在水平面的基础上向任意方向移动，水平面在图像中减少一个维度，就是水平线。由于点就是或静止，或向单一方向移动而成为直线，所以水平线又是点运动所形成的。水平线，无限地向着两边延伸，平稳而冷漠，成为冷色调。垂直线则相反，它没有一个人可以立足的点。水平的平坦被垂直的险峻所取代，成为暖色调。对角线则是两者的结合，通过直线斜率的存在，同时在水平与垂直的方向延伸，融合了冷暖色调。

在艺术与设计作品中，图像平面通常的既定的形式，不是由曲线围合的稳定圆形，也不是由折线形成的坚固三角形，而是不稳定、易变形的矩形。罗丹认为，雕塑就是把多余的部分去掉，让隐藏的作品自动显现。图像平面也是如此，图像要在这个平面中生成，而不是在任意的某个地方。图像平面不是无边无际地延展，

而总是被限定在两条水平线与两条垂直线的范围里。四条线段的限制，不只是划分出一个特定的平面，同时还向图像平面提供了四个调性，两个冷色调和两个暖色调。于是，我们可以发现，图像平面的大小并不是任意的，由于图像内容本身的调性要求，四条线段的调性也叠加到图像整体之中。因此，图像整体调性的和谐，决定了画面尺寸。一件作品，就是在画面之中，在图像平面之中，诞生的。

西斯廷大教堂的天顶壁画证明了矩形构图的创造性所在（图1）。当我们把图像看作一种创作乃至创造的活动时，就会发现矩形构图中水平线的上下界定与垂直线的左右界定的意义。天顶壁画中创世的景象，在矩形平面中得到了突出的展示。我们在此将矩形画面与圆形、三角形画面进行对比。



图1 米开朗基罗，西斯廷大教堂天顶壁画局部

圆形是点扩大而成的平面，当其向着理念化的方向还原的时候，就会回到一个无面积的点，而点本身是自我的、一元的，并不会在自身之中形成变化。也就是说，圆本身的调性是单一的、稳定的。我们可以将其称为中心的空间。而三角形同样是稳固的，当其三条边的长度固定时，就不再可变。稳定性意味着，其调性也是相对单一的，缺乏冷暖色调在构图空间中的渐变，而渐变是潜在的可能性，当图像形式在图像平面中呈现时，特定的调性就能显现。也就是说，从潜在调性的连续之中，离散的调性被表现了出来。

而矩形构图是一个非中心的空间。其独一无二在于，它虽不是非稳定构图的唯一形式，却是唯一最简洁的形式：它的边数为非中心构图中最少的。创作，作为一种创造的活动，当然是从最简洁的构图中进行的，这一图像平面必须为创作活动提供无限的、连续的潜在调性。米开朗基罗在创作西斯廷大教堂天顶壁画时，就面临要分割画面的问题，他的选择是划分出矩形的小画面，像一个个格子，不朽的先知、圣徒与上帝的形象都居于其中。

丢勒的《四使徒》同样是在矩形构图中切分出矩形（图2）。垂直的切分方式，使得画面在暖色调上走得更远，动态的激情与活力被注入四使徒的形象之中，每个人物都充满了力量感，他们的动作、神情与注视，都是不容置疑、不可动摇的，而修长的人物身形，又显得庄严肃穆。力量与庄严的结合，就是这幅作品充满设计感的构图的动人之处。这里的“重量”之感源自何处？可以这么总结，图像平面是图像中内容的调性统一，而不是图像存在的对象性空间。也就是说，图像中的各个要素不是一件件物品，堆放在图像平面这个杂物间之中；正确的理解应当是，一件件物品（图像各要素）和它们所在的空间（图像平面）作为一个整体而存在，而这种统一的整体性就在于其调性的统一。因此，“重量”就不是图像描绘对象的某种特性，我们不能简单说，一棵树是沉重的，一朵花是轻盈的。繁茂的大树也可以是轻盈的，娇嫩的小花也可以是沉重的，图像不是在表现物体的物理重量，而是其调性的重量。



图2 丢勒《四使徒》

康定斯基指出,图像平面的上方会加强画面要素的调性,而自身的支撑力薄弱。小而轻盈的元素,当处于画面上部时,就会变得更轻,彼此距离渐渐变远,重量感逐渐消失,似乎在自由地飘浮。而沉重的元素一旦位于画面上部,就会变得更加沉重,在向上运动的过程中,它在自身及周围产生了放射般的力量,这种力量试图维持元素的高度。图像下部的支撑力则很强,沉重的元素在这里能保持稳定的状态。但是如果元素试图向上运动,则会受到巨大的阻力。想要突破这种阻力,就需要有猛烈而锋利的力量。

图像平面上部的轻盈与下方的沉重,天然地为画面提供了戏剧性的元素,构

成了内在的张力，为图像的戏剧冲突预备了条件。几乎所有的图像都蕴含着这种对立的冲突性，对戏剧冲突的运用可以形成无限可能的画面。例如，康定斯基的《反向协议》这件作品，从重量感的维度出发，让画面的整体视觉重量达到平衡稳定的状态（图3）。既然图像平面自身的上部比下部要轻，那么画面的元素就要倒转过来，上部的元素更沉重，下部的则较轻，这样，元素与图像平面在重量上的叠加，就达到了平衡。可以看到，这两幅作品中倒三角的形状，尾部是尖锐的，具有穿透图像平面底部的凝重的效果。而三角顶部是直线或曲线的形式，曲线向内凹陷，形成了漂浮的力量。



图3 康定斯基《反向协议》

图像平面水平线的上下有重量的区别，垂直线的左右在重量上也有所差别。左侧与上方的调性接近，有自由之感，右侧与下方的调性接近，更显凝重。左右在重量上的调性相对于上下部分，差别较小。调性的渐变，则是相对于图像平面的中心而言的，可以将中心的点位视为无调性的原点。这就与点和圆大相径庭，因为点和圆的调性就是自身中心的调性，而矩形的中心则可以视为无调性的。与图像平面的相对位置，也就是相对运动的结果，产生了调性的差异。向左的运动意味着激进的形式，尝试脱离惯常的环境，探索崭新的领域，这种运动是冒险而激烈的。向右的运动意味着归家的渴望，在一场旅程结尾的疲惫，使图像的冒险踏上了归途。

（二）图像平面通过统一的调性以锚定要素

回到前面的问题，如果图像平面是一片空无，要素间唯一的力就是其相互作用，那么，多个要素作为集群，可以出现在画面的任意位置。顶部与下方，左边与右边，中心与边缘都没有差别，图像的运动性与重量都不复存在，毕竟我们前文论述的重量，都是基于图像平面的。如果将要素间作用力视为画面中唯一起作用的力，就否定了要素与图像平面之间的作用力，根本上既否定了图像平面的实在，也把要素看作非运动的。这一思路的矛盾与谬误在此终于显露出来：它不承认图像世界的存在，而认为画面就是些色彩与线条的排列组合。

亨利指出，图像平面的空间，作为要素放置场地的特性，是图像平面的外在显现。^[1]各个要素在图像平面上的确定性，是相对于画面的位置而言的，而非仅是要素相互间的位置关系。这意味着，本质上，图像平面不可能是空无的、想象的一片空白，而是实在的，并且自身就是一个要素。只有如此，图像平面才能以要素的身份与其他要素形成外在统一的图像。就保罗·克利的作品《阿德帕那松》而言，这些离散的色块，不可能机械地计算着彼此之间的排列方式，以数学的方式安排每一个点位和色彩的变化，因为那样的组合既不具备整体性，有没有实质意义（图4）。事实上，是克利本人的激情引发了他的创作，他将自身的体验表现为可见的图像形式。

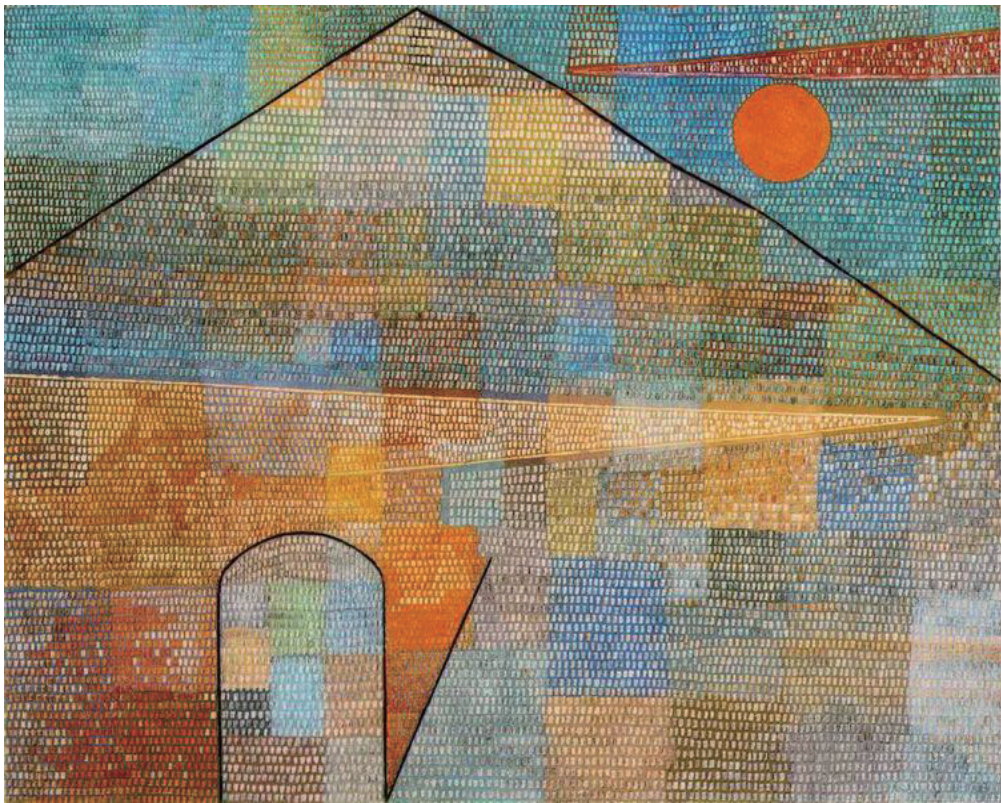


图4 保罗·克利《阿德帕那松》

图像生命的内在发展，变现为外在形式的逐渐形成与扩充，它不断给予自身内容，而又将这一内容自我保留。图像平面的外在扩张并不会无限扩张，它被线条所打断，被形式的成形所分割。所以，图像平面并不是同质的平面，后者中的任意位置都完全相同。图像平面的各个部分则各不相同，并不是某个连续的调性在单调重复，而是有着丰富各异的调性。就最基础的而言，水平和垂直方向的冷暖调性包含了：水平的冷静与垂直的迸发，向左是旅途，向右是归途。

我们可以总结，由于图像平面自身的实在性与要素身份，要素与平面的统一方式，也就被归纳于要素与要素的统一方式之中。要素被锚定在图像平面之中，意味着画面终于在整体上得以获得确定性。而它们最终的统一与否，就取决于调性的统一，即情感的吸引力与斥力。亨利将图像脱离了现实世界的范畴，因为世

界范畴的推论不可避免地将图像平面视为空无，进而导致图像的外在形式垄断了图像的全部可能。

二、色彩与体验：对“自我感发”的推导

线条是点在受力时的运动轨迹，这意味着线条内在有一种驱使运动的力量。而图像平面也隐含着重量与运动的调性，也就是平面自身的激情。图像的各要素之间的统一，也就是调性的统一。如果这种统一能够实现，图像形式与色彩之间就应当存在和谐的关系，那么色彩就必然也由自身的激情之力所决定。可是色彩似乎并未包含任何力量，单色的平静与纯粹，就像无风的水面一般波澜不惊。那么，色彩的情感调性应该是被其外在的可见性所遮蔽了。

色彩天然地与调性紧密相连，而这调性会让人们联想到各式情感：红色的热情、蓝色的忧郁，不过那些联想出的情感，毕竟只是衍生物。亨利所寻求证明的则是，色彩的本质就是一种情感。有人会视这样的论断为荒谬，因为色彩最显眼的特性就是其颜色，而颜色不是绝对客观的吗？难道我们要将色彩给人的主观感觉，归为其本质，从而本末倒置吗？关于这个问题，我们从“感觉”这个词出发，就会发现端倪。所谓冷热，到底是指事物本身的特性，还是其给予人的感受呢？冰箱里的一块冰，其温度是一个确定的数值，尽管那个数值也是人为规定的。不过我们并不会用数值来描述它，而是会说，这块冰是冰冷的。夏天的柏油马路，在阳光照射下会达到一个确定的温度，我们不会用数值来表达，而是会说，地面是滚烫的。所谓“冰冷”“滚烫”，恰恰不是冰块和地面的固有特性，而是其给人带来的感受。只有当一个人触摸、体验了冰块与地面，他才会说出冷和热，因为他想说的并不是冰块是冷的、地面是热的，而是他自己感受到了冷和热。这意味着“体验”决定了事物的存在。那么，这种体验的主体是谁呢？

现象学的意向性概念，指的是意识指向自身之外的某一物。意向性将主体与意向对象联系在一起，但同时也将主体与意向对象进行了区分。亨利则在此基础上更进一步，他指出，不是人体验到了冰块，冰块才能是冰冷的。毫无疑问，在人的体验发生之前，冰块就已经是冰冷的，而且一直如此。在人类诞生之前的冰川，

难道不是冷的吗，冰川并不需要被人触摸到，而是自身就是冷的。而“冷”的概念之存在，又必须依赖于体验。如果不是冰块之外的一个人触摸了冰块，那这种感受、体验又是由谁触发呢？既然前文论述了这种体验决定了存在，就必然不来自于“自我”之外。因此，是冰块先于任何人而体验了自身，而自身也就在“自我体验”中而诞生。亨利将这种“自我体验”称为“自我感发”（auto-affection），突出了体验中的情感性，也就是“激情”（pathos）的存在。

我们将对“自我体验”的探讨转向色彩。一块红色的石头，在阳光下晒得滚烫，棱角十分锋利。我们立即会想到三种感受：红、热、痛。后两者最容易分析，石头不可能是痛的，而是人们触摸时扎到手，所感受到的痛。石头也不是热的，毕竟，石头就是达到了一定的温度，无所谓冷热，是人们摸石头时感到烫手，所以才有了热。同理，石头并不是红的。自然界中各类生物的视觉都有所不同，在许多哺乳动物眼中，世界是黑白的。在一只狗看来，红色的石头与黑色的石头可能颜色相近。所以，石头的所谓“红”，是人对石头的视觉体验。当体验的主体切换至自我，“红”就是石头对自己的色彩体验，也就是生命的激情。色彩并不是偶然的，而是确定的，有些动物缺乏特定的视觉细胞而无法辨识色彩，而正常视力的人能准确地识别颜色。人们对颜色的辨识，不会因人而异，而是完全相同，如果有谁看到的颜色有所不同，那一定是视力出现问题，这就证明了色彩的确定性。同时，色彩又是内在的情感调性，是知觉与主体。而物体表面的颜色，或图像中的颜色，则是投射于物体、图像的颜色，即对象性色彩。人们对特定色彩产生的联想，都是基于同一个印象的扩散。该印象是恒定的，而非偶然的、修辞式的。“自我感发”这一概念证明了：对色彩的感觉就是色彩本身。

当我们描绘冰块时，会用冰冷、冻手、粘手这样的表达。冷冰冰的，也被用来表达冷漠的人或氛围。于是物体与情感之间似乎产生了联系，指涉的语言构建了一个庞大的世界，任何物体都有了对应的描述方式，于是物体都变成了一个词汇，语言就此成为知识的统合。在语言的思维模式面前，宣称图像的内在激情与自我感发，显得荒诞不经。也正因此，图像并不使用语言。唯有最沉沦的观者与解说员，才盯着一幅设计作品前的设计说明。文字代表含义，含义则具备意义，

唯有图像对他们来说毫无意义的那些人，才会寻找零星的文字，因为他们看不见任何意义。解释、说明、构建一套可理解的体系，语言在这方面做得最好。可也正因其符号、逻辑、各式分析，图像的内在生命受到了否定。而图像重新揭示了生命的存在，它并不向人们描述什么，分析什么，说明什么，而是通过纯粹的体验，让生命呈现在我们眼前：痛苦，无聊，麻木，激动，振奋，快乐。

无力感受任何情感之人，看到任何图像都视而不见，或者一无所见。他们的视野被现实生活所压迫，以至于缺乏非对象性的感受。在一幅作品面前，他们阅读的却只有空洞的介绍性文字。他们需要指号，从一个符号到另一个符号，从一个象征到另一个象征。对他们来说，一个符号的意义，仅仅在于它指向了另一个符号。奔波的道途，来回辗转，通向的只是虚无。康定斯基或许看到了这一点，他则用纯粹的色彩去表达内在，消除了外在的介质，即语言、表现与思想。

绕开语言与文化，对色彩的描述不再是修辞与解释，而是直达其本质。在康定斯基的作品《菱形的色彩研究》中，色彩就几乎从图像中独立了出来，对象色彩的纯粹色彩性在此得以突显（图5）。如果忽略菱形的图像形式，那么整个画面的内容就是几种颜色。康定斯基从两个维度对色彩的性质进行划分，即冷与热，光与暗。冷热表明了运动的趋势，其运动方向垂直于图像平面，或远离观者而运动，或接近观者而运动。冷色以蓝色为一极，有着后退的运动趋势，即沿着画面到观者眼睛的反向延长线运动。暖色以黄色为一极，具有接近的运动趋势，试图靠近观者。于是，冷热对比就形成了向内与向外不同的运动倾向。在该作品中，蓝色部分似乎是凹陷的，而黄色则有着凸出的效果，就是冷暖色在同一平面上向内外不同运动的表现。光与暗的两极则是白色与黑色，两者都是空无的沉默，但又有所不同。白色的沉寂蕴含着可能性，其纯粹地一无所有，不包含任何东西，但是能孕育出内容，不过它的一切内容都是未实体化的可能性。黑色同样寂静无声，但它是所有可能性的彻底终结，或者说，它经历了无数实现了的可能，其可能都已成为既成现实，一层层地覆盖，直到所有可能性变为两类，一类成为现实，另一类永不会成为现实，于是黑色就成了黑色，它的空无与沉默，意味着那里不会有新的内容。在某种程度上，光与暗的两极就如同起点与终点。

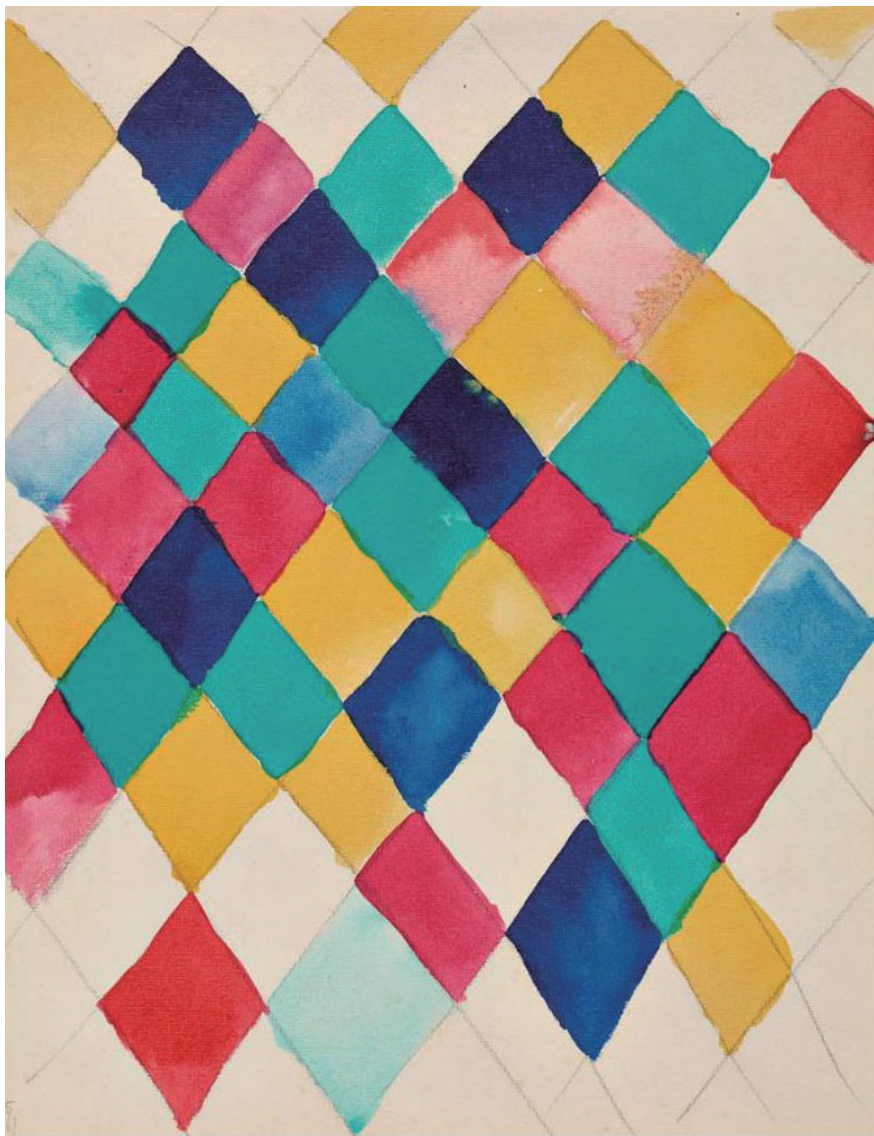


图5 康定斯基《菱形的色彩研究》

极点色彩的混合，创造出新的颜色，而後者的性质也由前者所决定。绿色作为蓝色和黄色的混合，也就是向平面外运动和向平面内运动的叠加，因此处于较稳定的状态。正如我们在生活中注视大片的草坪，会有一种平静之感，因为绿色偏向于静止的状态。在康定斯基的另一件作品《色彩研究之同心圆的方格》中，

我们也能看出，同心圆中绿色的部分是最“平面化”的，既没有凸出也没有凹陷。而其他颜色突破平面而运动的倾向则较明显（图6）。此外，冷热、光暗之间似乎也有所联系。热与光联系更紧密，因此黄色的运动趋势在浅黄中更明显，深黄色的运动感则有所衰减。明亮的黄色对观者的视觉有着威胁感，有时会让人睁不开眼睛，这种威胁来自于运动倾向所带来的距离变化。明亮的黄色似乎在不断靠近观者的眼睛，使得观者不自觉地后退。与之相对应，冷与暗之间相关联，蓝色在趋于黑色的深蓝中，明显在图像平面中凹陷，试图远离观者。而观者在注视深蓝色时，就会不自觉地靠近画面，去追逐这凹陷的颜色。因此，黄色与白色之间较亲和，蓝色则与黑色较亲和。



图6 康定斯基《色彩研究之同心圆的方格》

由此，我们可以描述纯粹的色彩，尽管图像中的色彩一定都是对象性色彩，但他们都包含着纯粹色彩的调性。黄色不断地向观者逼近，既是热情的，也是尖

锐而冒犯的，它不断刺痛人的视觉神经，逼迫观者后退。黄色是一种持续突进的力量，它能够穿透屏障，也能实施破坏。蓝色是深沉的，因为它不断后退，永远都不会压迫观者。浅蓝遥远而冷漠，表现出距离感与疏离。深蓝则融合了黑色的经验与虚无，充满悲伤，就像一位饱经沧桑的老人，远远地站在路口，还要走向更远处。绿色最为平静而和谐，它是一种静滞的力量。劳碌的成年人在绿色的风景中能得以休憩，而有些儿童则并不喜欢绿色的玩具，因为绿色的非运动性也会带来乏味之感。白色凌驾于世界之上，很多人甚至不认为白色是一种颜色，因为其纯粹在现实中并不存在。黑色的悲伤，在于它经历了一切，且不会再经历更多。红色的力量感，则在于它自身之中的涌动。不过，对色彩的具体分析并不是我们所要做的，我们的目的在于，证明色彩自身的情感调性，唯有如此，它才能与其他要素形成统一的图像生命。

三、色彩与形式：同一调性的多样性

色彩与形式看似是两种截然不同的东西，毕竟，色彩指的是图像的颜色，而形式是线条几何化的组合。但我们也会发现，现实生活中、图像中并不存在孤立的色彩或形式，没有一个不具备颜色的多边形，也不存在一个纯粹的无边际的红色。事实上，色彩与形式已然在图像中形成了统一，作为图像的两种要素和谐地共存。尽管如此，这种和谐是未说明的，传统的解释没有从图像生命本身出发，而是从图像与现实的关系上进行外在的解释。西方传统绘画中，图像作为摹本与作为正本的自然之间存在依附关系，就是在做一种外在的解释。因为自然的色彩与形式是和谐的，而图像是对自然现实的描摹，因此图像中的色彩与形式当然就是统一的。图像未得到自治性，因此色彩与形式之间的统一问题本身就被忽略了，或者说，转移到了现实世界之中。而在现实中，并没有一个研究两者关系的突破口，这一问题就一再被拖延、无视。

正是由于康定斯基的抽象绘画将自然的参照彻底消除，人们才再次关注自治图像中色彩与形式的法则，简单地说，就是色彩如何确定，形式如何确定，两者的分别确定，又与色彩与形式作为一个整体的确定有着联系。如果色彩与形式遵

循的是两套法则，那么当两者分别被确定时，色彩与形式的整体将是割裂的，因为色彩走的是它的路，形式走的是另一条路，两者之间不可能统一，只能说是堆放在一起。而事实绝非如此，这就使得我们回到对色彩与形式本质的思考，可以大胆作出设想，色彩与形式在本质上是同质的。

两者本质的同质，又是以何为基础呢？我们最先想到的一定是数字与几何。因为色彩的色相可以用数字表达，而形式的线条结构呈现为几何形态。但我们此前的论述已经表明，形式与色彩都具有调性，而调性来自于“自我感发”。无论色彩还是图像形式，都是在对自身的体验之中确定了自身的存在。如果我们武断地将两者之间的联系几何化、数字化，实际上就造成了本体论上的颠倒，从而否认了其情感调性。换句话说，此处有两种思维线索：一是，先有了数字与几何，而特定的数字与几何形态会引发特定的情感；二是，先在自我体验中产生了情感，而情感呈现为特定的数字与几何形态。我们先思考大多数人赞成的第一种思维，即数字与几何引发了情感，这在现实生活中不胜枚举。但是情感的存在是否来自于数字和几何呢？如果回答是，那么就是说，人的一切情感都只是对数字和形状的反应，那么情感本身不是荒谬的、无意义的吗？人的情感被程式所创造，并由程式所驱动，情感就仅是机械式的回应。如果回答不是，那么情感的源头就依然没有得到回答，而前文所述的情感调性与图像要素之间的联系，就成了偶然的。事实上，线索一必然要和线索二连接在一起，并在本体论顺序上位于线索二之后。可以总结，本源的情感产生于内在体验，并呈现为特定的数字与几何形态，而后者又会激发个体之中的情感。

康定斯基在抽象绘画的实践中早已发现了上面的结论，他将艺术图像的法则归为感性法则，并一语道破理解色彩与形式的关键所在：“比例和尺度不在艺术家的外面，而是在艺术家的里面。”^[2]这句话不难理解，却长久受到质疑。图像的要素之统一，取决于创作者本身的情感，与作者以外的一切都无关。亨利在胡塞尔现象学的基础之上，发展出了“自我感发”的理论，这一理论在逻辑层面有力地回击了对康定斯基的质疑。从意向性的角度出发，艺术家之外的一切意向对象，都在意向活动中与创作者本人联系在一起。正如海德格尔所说：“意向对象……不

是作为存在者的被感知者，而是存在者所从出于其中的被感知状态、意向对象所从出于其中的被意向状态。”^[3]我望向远处的一只喜鹊，然后画下一只喜鹊，这只喜鹊并不只是天空中飞行的一只鸟类动物，而是被我的意识所捕捉到的那一只喜鹊。然而，意向性依然没能让存在自立，那只喜鹊终究是在世界之中的喜鹊。“自我感发”理论突破了这些局限。那只喜鹊不是被我的意识所捕捉而成为那只喜鹊，也不是被世界之中的、自身之外的任何意识所捕捉而成为那只喜鹊，而是，它首先自己体验到了自己，从而成为自己，创造出自己。因此，亨利说：“身体性作为一种感知是先于意向性的。”^[4]。进而，法国现象学家马里翁如此表述：“绘画的显现是在自身发生和涌现。”^[5]



图7 康定斯基《未题》

色彩与形式的统一性在于，他们都是图像生命的激情。两者在调性上并不是互不相融的，而是拥有相同的一套调性模式。我们已发现，纯粹色彩在冷热、光暗两极上对应的极点色彩，在调性上是相反的。一种色彩与另一种色彩，作为同质要素，调性可能相近，也可能大相径庭。那么，一种色彩与一种形式，作为异质要素，调性可能不同，也完全可能是相近甚至相同的。以下图康定斯基未题的一幅作品为例，黄色的尖锐三角形穿透进蓝色的圆形（或者说圆角化的矩形）中（图7）。黄色的三角形的穿透更像是真正扎了进去，而旁边绿色的尖锐三角则在穿透力上逊色一些，更像是放上去的。这意味着，黄色的色彩，与三角的形状，在调性上相近，都是尖锐的，同时像高音喇叭一样带有穿刺性的声波。而蓝色的圆形则是凹陷、后退、收缩的，对比黄色、绿色的圆，它凹进了平面的里面，似乎有一种要收缩为一个更小的同心圆的趋势。蓝色似乎与圆形在调性上相近。同样一种调性，会有两套图像模式，分别是色彩与图像形式。

四、结语

图像形式特征的确立，来自于图像的“自我体验”，也即“自我感发”。“自我感发”决定了图像的情感调性，色彩与几何形式的本质都是情感调性。类比与音乐中的调性及可见光的光谱，可以对情感调性进行定性研究。本文并不打算进行量化研究，以确切地证明色彩与几何形式的一一对应关系。实际上，由于色彩与几何的无限性，这种对应关系也是无限的。一个更重要的发现已然在我们面前：世界的多样性可以统一于情感调性之中。现实世界中无穷的色彩与形式组成了无穷的图像，而其对应的情感调性是有限的。换句话说，现实生活中有无尽的事物，而我们对其的感受与体验是可以分为有限类别。几件不同的物品，可能给我们带来的是同样类型的感觉。在此，无限与有限的对应呈现为“多对一”。就其根源而言，是先有了类别数量有限的情感调性，由这些调性扩展生成了无限的客观事物，从而实现了世界的多样性。如果进行逆向回溯，就可以把无限的事物化约为有限的调性类型。

参考文献：

- [1] Michel Henry. Seeing the Invisible [M]. New York: Continuum, 2009.
- [2] [俄] 瓦西里·康定斯基. 康定斯基艺术全集 [M]. 北京：金城出版社，2023.
- [3] [德] 海德格尔. 时间概念史导论 [M]. 北京：商务印书馆，2014.
- [4] [法] 米歇尔·亨利. 走向生命的现象学——米歇尔亨利访谈录 [M]. 上海：东方出版中心，2024.
- [5] 陈辉. 可见者与不可见者的交错——亨利、马里翁与图像现象学研究 [M]. 北京：中国人民大学出版社，2024.



装帧设计专题

一部中國當代裝幀設計史

海村 惟一

去年（甲辰）秋日，家住深圳的中國著名書畫評論家、裝幀藝術家、散文家張進賢先生特意繞道從香港寄吾其剛出版的兩部三冊大著《編輯生涯 60 年（上）——暢懷抒情卷》（見圖 1），其中有簽名墨寶（見圖 2《編輯生涯 60 年（下）——書畫賞析卷》（見圖 3）《裝幀設計彙編》（見圖 4）。

對此，吾隨即以下面的方式，署名感恩道謝！

集書籍裝幀之語以日本漢詩（上平聲一東韻）遙賀著名書畫評論家裝幀藝術家張進賢先生三部編輯生涯六十年自傳巨著刊行於世澤被寰宇並謝恩賜讀於吾：

米壽南山業績豐，花甲書海映蒼穹。

波瀾壯闊千秋續，編輯生涯振海東。

日 / 福岡國際大學名譽教授、文學博士、一般社團法人惟精書院理事長

日 / 世界漢字文化與設計學會常務副會長兼秘書長、文藝評論家

中 / 深圳大學饒宗頤文化研究院客座教授

令和六年十月十六日甲辰年神無月癸丑日於日本九州香椎聽濤閣北書房

我因出版社催書稿，埋頭執筆，故至今年（乙巳）秋日才斷斷續續地粗讀了一遍，收穫極大。此套書有五大特點，便是編年而記、實事求是、情出由衷、圖文並茂、以圖證文；此套書的設計事理、學術價值、歷史意義亦在此五大特征。並使全球的讀者在愉快的閱讀中不僅能體悟一位中國當代書籍裝幀藝術家“一個甲子”的燦爛人生，更能使全球的讀者鮮活地瞭解一部有血有肉的中國當代裝幀設計史。

此套書雖然是張進賢先生個人的“編輯生涯 60 年”，其編年而記、實事求是、情出由衷、圖文並茂、以圖證文式的細緻敘述和暢懷抒情，讓讀者感受到“一個甲子”的時代風貌和書籍裝幀藝術的發展史。尤其對於日本的讀者來說，可謂一部“栩栩如生”的中國當代書籍裝幀藝術史。張進賢先生 1955 年就職於美術事業，而由此引發出筆者“1956 年”日中美術交流的記憶，容後敘。

翻開《編輯生涯 60 年（上）——暢懷抒情卷》，第一頁便有作者“收筆套書編前語”的題為《甘苦並香六十年》，其曰：

1994 年，筆者曾出版過一冊《書畫賞析》，是筆者的首部專著，內容一部分是筆者為編輯出版的書畫冊等美術讀物所寫的序跋或評介，也有一些是筆者業餘所寫的書畫專論。《書畫賞析》是筆者從事編輯設計工作的一點印跡吧！可說是編輯工作的副產品。

而今雖已退休 28 年，仍不時應友人之邀寫有一些書畫及圖書評說之文篇。與此同時，由於年邁，往往憶舊蒙生，感知到自己所處的時代轟烈而多變，個人的工作也相應流動起伏，酸辣苦甜雜陳。有一些記憶深刻而又不凡的事項時常湧現腦際，這些往事鮮為人知，值得追憶回顧、陳述，有必要介紹給讀者了解，尤其想與平輩、晚輩同行進行交流。

該書名定為《編輯生涯 60 年》，內容分作兩部分：即編輯設計紀實（暢懷抒情卷）、序跋評介論文（書畫賞析卷）。本書所納文篇，或報刊發表乃至轉載的專論，或是學術研討會上宣讀的論文，更主要的還是結合筆者已往多年所從事的編輯、設計工作追記的紀實文篇，總之既有贊頌名家學者及其豐碩成就，又有筆者工作活動中的甘苦如實的記述，同時也是闡明筆者的思想觀念及對藝術法則的認識，既有工作所需的急就章，又有退休後的閑暇漫筆。兼容並蓄，納為一書。除此套外，另還編著《裝幀設計匯編》一單冊。套書與單冊從外貌看，完全一致，也可為一整套。

本套書及一單冊所納的文圖，內容涉及的時間始自 1965 年我從事出版社編輯設計工作以來，直至當今，跨度長達 60 余年，可以說是筆者本人大半生工作生涯的總結，是筆者的一部辛勤勞動的結晶，借此作為對指導自己專業的諸師長及鼓勵與幫助自己的同窗、同事友好的匯報，以及對父兄家親支持關切的報答，也是對自己幾十年兢兢業業工作的慰藉。

我將此書奉獻給廣大讀者，尤其是同輩及晚輩的同行者，了解壹位編輯設計者在特定歷史時期下工作之艱辛，其作品留下了時代烙印特征，以作紀念。此即本書筆者之初衷。

由於筆者學識有限，本書文圖難免差誤與不妥，敬請尊敬的讀者批評指正，不勝感激。

如果說此套書是“龍”的話，那麼這篇《甘苦並香六十年》便可謂“畫龍點睛”之筆，故筆者不厭其長，全文錄於此。理由有三，其一可見八十九歲作者老辣精煉的筆力，其二可知此套書的來龍去脈，其三可悟八十九歲作者編此套書之深意。

此套書基本上是編年體的記述和述懷，正如其自述的“感知自己所處的時代轟烈而多變，個人的工作也相應流動起伏，酸辣苦甜雜陳。有一些記憶深刻而又不凡的事項時常湧現腦際，這些往事鮮為人知，值得追憶回顧、陳述”。

此文之題欲為“燦爛人生一甲子”，這一個甲子的“燦爛人生”，既是張進賢先生的“燦爛人生”，更是“轟烈而多變”時代的“燦爛人生”，故最終定題為《一部中國當代裝幀設計史》。

《編輯生涯 60 年（上）——暢懷抒情卷》記載著張進賢先生四個時期的“燦爛人生”，即“鄭州時期（1955-1960）”“北京時期（1960-1972）”“長沙時期（1972-1985）”“深圳時期（1985-2020）”（見圖 5-8）。作者以其真實的照片、圖片和文字“陳述”著其個體編輯生涯的“酸辣苦甜雜陳”和共時“轟烈而多變”中的書籍裝幀藝術發展史，例如，“長沙時期（1972-1985）”的第一篇中的真實的照片、圖片（《抒情卷》86-87 頁）和文字“陳述”著其個體編輯生涯的“迷茫”和共時“轟烈而多變”的新聞圖片報道史，為“歷史”留下了珍貴的歷史真實圖像：面對歷史真實圖像，1992 年的張進賢先生敢於道出：“說明在特殊歷史時期出現或存在一些欠客觀非歷史地看待問題，使文藝家或人們無所適從，處於被動境地，這一社會現象但願不再發生，讓它按本來的歷史面貌呈現於觀眾。（《抒情卷》87 頁）”可謂文人之擔當也。亦為當今世界“圖像學”的研究提供了範例。故此套書顯得格外珍貴，亦可謂當代的《史記》和《漢書》，千年之後的價值可超越《史記》和《漢書》，成為經典。

《編輯生涯 60 年（下）——書畫賞析卷》亦以圖像、作品、照片證文，不僅縮短了讀者、作者、被研究者之間的距離，而且使賞析之文吸引讀者眼球。“為他

人作嫁衣裳”的編輯之功力，賞之由心，析之憑理；如“吳冠中創立的設計性書法”一文便是（《賞析卷》180-183頁，見圖9-12）。其白描性的文字功底，亦引發讀者的親近感；“執教創作並重的篆刻家——朱鴻祥（半江）”一文便是（《賞析卷》241-242頁，見圖13-14）。

《裝幀設計彙編》亦以圖像、作品、照片甚至簽字公文來證文，分五大部分來敘述、記錄其超身的“為他人作嫁衣裳”的遍歷：“著作·編輯的圖書”22種，“責編的圖書”41種，“設計的圖書”49種，“設計的報刊”14種，“策劃·審理的圖書”26種；更有價值的是“未得出版的圖書·設想出版的圖書”27種。此書的圖像、作品、照片超過了文字的陳述，但是，其“設計哲學”則充盈其中。順便提一下，近年，吾之學術好友劉振教授創辦《設計哲學》雜誌，“設計哲學”之火漸漸燃及寰宇。

最後，《編輯生涯60年（上）——暢懷抒情卷》記載著其1955年就職於《河南青年報社》，以及“我為郭沫若《甲申三百年祭》的封面設計”一文（《抒情卷》86-87頁），還有《賞析卷》中的賴少其合影、《裝幀設計彙編》中的賴少其贈書作等，觸發了吾之記憶。即1955年郭沫若重返曾經留學過的日本九州大學給後輩們演講的情景（見圖15），以及1956年8月1日中國舉辦“世界文化名人雪舟等楊逝世四五〇週年紀念會1506-1956”，日本藝術家代表團長山口蓬春（畫家）、橋本明治（畫家）、北川桃雄（美術評論家）一行應邀前往北京參加紀念會，山口蓬春並在紀念會上致辭（見圖16）。據山口蓬春《昭和31年日記》記載，其間山口蓬春等在廣州與廣州美術界的方人定（中國畫）、黃鳴[篤]維（油彩）、趙本（雕塑家），在北京與陳半丁、傅抱石（南京）、郭勞為（北京）、張撰（北京）、華君武（漫畫家，北京）、郭沫若、梅蘭芳、劉開渠、江豐、張諤，在上海與張樂平（美術家協會理事，漫畫家）、林風眠（油畫）、陳煙橋（秘書長，木刻家）、程十髮（國畫院管理處秘書）、賴少其（上海美術家協會會長）、劉海粟（國畫家），在杭州與潘天壽（中央美術學院國畫教授），等交流，其中的郭沫若和賴少其便是此套書中所提及的人物。在這次文化交流中，山口蓬春不僅去大同參觀雲岡石窟（見圖17），還把自己的作品送給毛澤東、周恩來、郭沫若、楚圖南等。山口蓬春一行回國大張旗鼓

地宣傳了新中國以及這場特殊的日中美術界文化交流。

1955 年至 56 年的這場在邦交回復之前的日中美術交流，不知在《河南青年報社》就職的張進賢先生是否有所知。

令和七年十一月三日乙巳年霜月丙子日文化之日初稿
令和七年十二月十日乙巳年師走癸丑日納金毘羅日再稿
於日本九州香椎聽濤閣北書房
海村 惟一

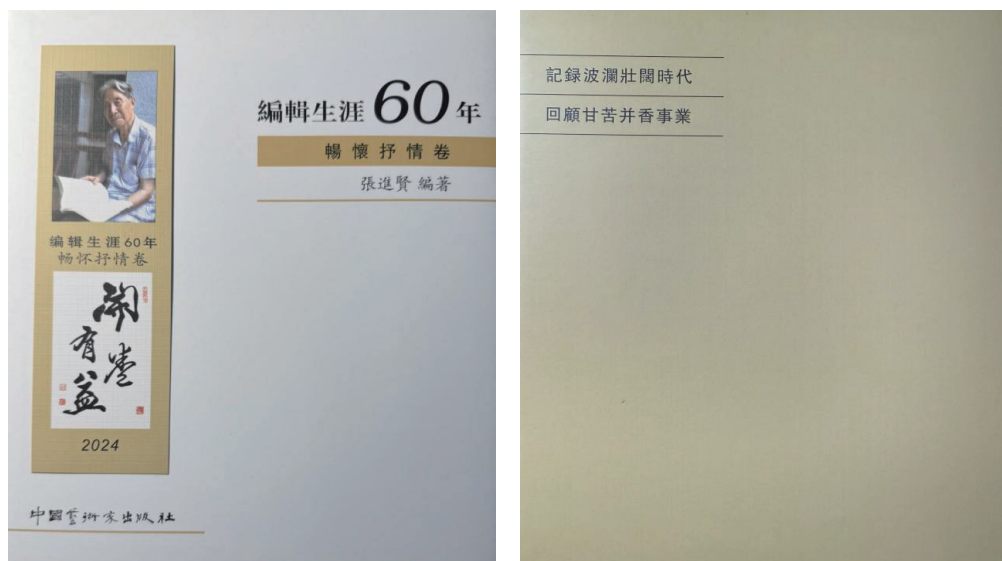


圖 1

《編輯生涯 60 年（上）——暢懷抒情卷》封面、封底

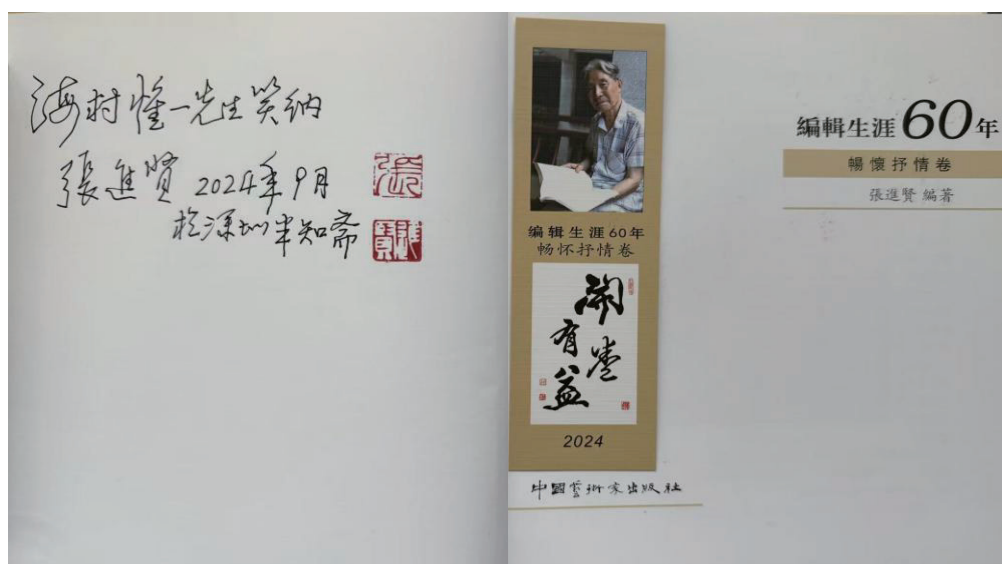


圖 2

簽名墨寶

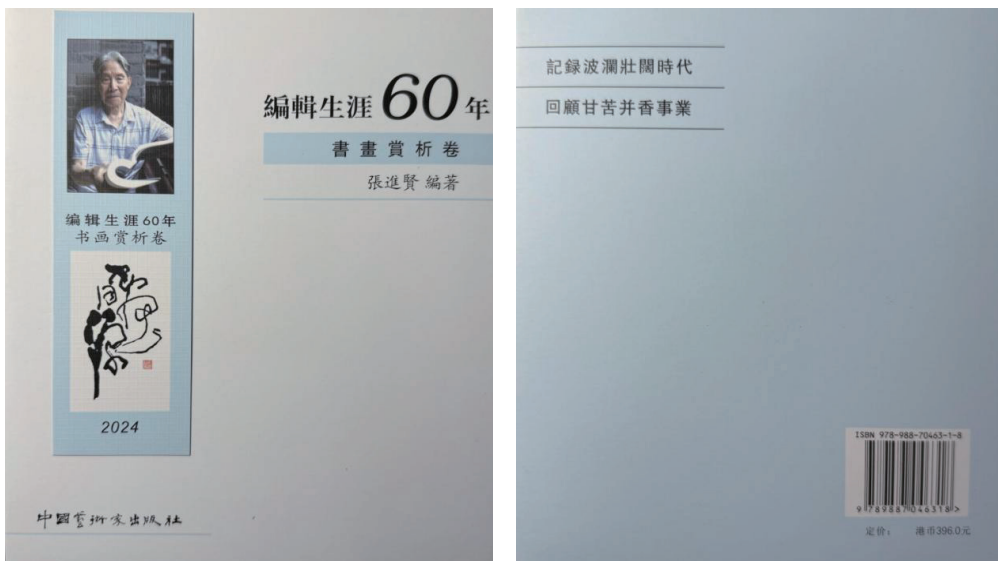


圖 3

《編輯生涯 60 年（下）——書畫賞析卷》封面、封底

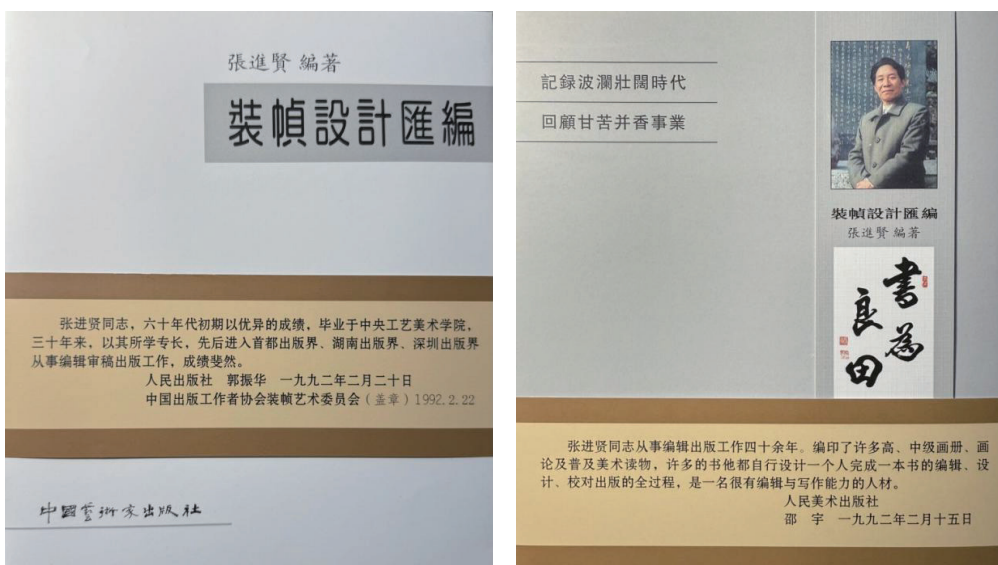


圖 4

圖 5

《裝幀設計彙編》封面、封底

目 录	
编前语	甘苦并青六十年 / 1
郑州时期	我做美术编辑的起步阶段 ——我在河南青年报社工作的五年 / 3 我与胡瑞总编辑相处时的一二事 / 5
北京时期	我做美术编辑的充实阶段 ——我在中央工艺美术学院书籍装帧专业学习的五年 / 9 真知灼见 高屋建瓴 ——环陵教授装帧艺术思想之我见 / 13 我的专业老师余楠楠先生 / 18 我在商务印书馆时的图书设计 / 22 我在“文革”期间所从事的编辑出版工作 ——我在人民出版社工作八年的经历 / 24 《农村文化》——小刊物 大动作 / 32 “红彤彤 金光闪闪” ——“毛选”五卷封面的设计与装帧 / 34 我为章士钊《柳文指要》封面设计的前后 / 36 (附文)《柳文指要》出版的前前后后(摘要)章余之 / 38 我为郭沫若《甲申三百年祭》的封面设计 / 42 我为郭沫若《出土文物二三事》的装帧设计 / 44 学者的痛惜 ——我与语言学家张世禄老史就室中文字差错的面谈 / 46

图 6

	(附录) 张世禄传略 / 52 我与出版家、美学家王子野先生的往来 / 54 优秀的美术编辑及著名装帧家郭振华 / 59 注重书籍整体设计的装帧家张慈中 / 63 一心从事装帧艺术的张慈中 / 66 样板戏综合本的编辑设计 ——我与著名装帧家张守义的合作 / 69 我与著名装帧插图家张守义的友谊 / 72 中国古籍的插图版式简介 张进贤 张小平 / 79
长沙时期	由粉碎“四人帮”后的图片报导引发的联想 / 85 个性鲜明、手法别致的《丁聪插图》 / 88 景仰书道妙 出书报师恩 ——我与陈叔亮院长的往来 / 91 智慧之手 《敦煌手姿》编后 / 97 文词精妙 书法绚丽 ——我为《当代极联墨迹选》出任责编 / 100 水落石出见小人 ——我曾遭受居心不良者的陷害 / 102 《胜利的人体与肖像画技法》及《中外城市园林雕塑图选》出版的遭遇 / 105 (附文一)“无事生非者居心何在?” ——连云港市教师进修学院陈报伦校长致张进贤的信(摘录) / 109 (附文二)我和张进贤同志交往的13年 吴越中 / 113

图 7

	(附文三) 吴越中社长给张进贤的信 / 118 (附文四) 满江红(“十月会议”)及附言 吴越中 / 119 (附文五) “何某权欲胜过一切” ——学长季玉璞给张进贤的信 / 121 (附文六) 回忆我编著出版《中外城市园林雕塑图选》的往事 钱海源 / 123 (附文七) 有关笔者的聘函、证书、公文 / 129 (附文八) 湖南美术出版社政宣出版局党组的报告 / 133 (附文九) 湖南省出版局黎维新副局长给张进贤及夫人的信 / 134 书籍整体设计的核心——版式设计 张进贤 张小平 / 135
深圳时期	情真意切 真实感人 ——责编《回忆那字》的感受 / 147 值得纪念的中国摄影奠基者 ——我为《沙飞纪念集》责编、设计 / 149 罕世巨献 功载千秋 ——赞《道德经百家书》出版 / 155 远见卓识 锲而不舍 《中国古今书画名人大辞典》序 / 158 奋斗在艺术创新的征途上 ——谈刘绍荟装帧、插图及绘画成就 / 163 忠于装帧事业的宁成春 / 167 装帧家、画家秦龙的出色成就 / 169 淡装浓抹总相宜 ——陶秀莲的装帧艺术与儿童画 / 174

图 8

	笔简意浓 ——我对倪天煦设计的《美学概论》封面观感 / 183 造型及装饰能力出众的装帧家赵兴隆 ——兼谈我与赵兴隆先生的合作 / 185 精益求精的装帧设计家徐中敏 / 188 我辞去海天出版社经理部经理前后 / 194 我作为被告方代表上法庭的经历 / 197 “印制甚佳 几可乱真” ——我监制的北京故宫珍藏书画仿真精品 / 200 在市场经济大潮下的书籍封面设计 / 207 发挥电脑先进工具的作用 / 211 全身心为家乡文化建设添砖加瓦 我用十余年功夫为家乡写书三部 / 215 已出版、已发表、已撰写而未纳入本书的文篇 / 217 天道酬勤 / 220 笔者与书 / 222
附录	我在开封艺术学校打基础的三年 / 225 我为古老的家乡而骄傲 / 230 我神奇的童年及起名 / 232 我的亲密无间大家庭 / 235 全面配合我著书出版的小家庭 / 242 笔者与家乡文艺界学者 / 244 笔者在家乡参加的文化活动 / 246 笔者八十八岁返里掠影 / 247 笔者生活掠影 / 249

图 9

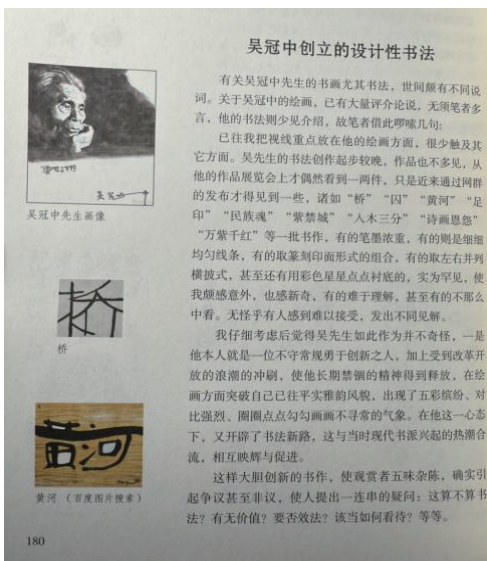


图 10

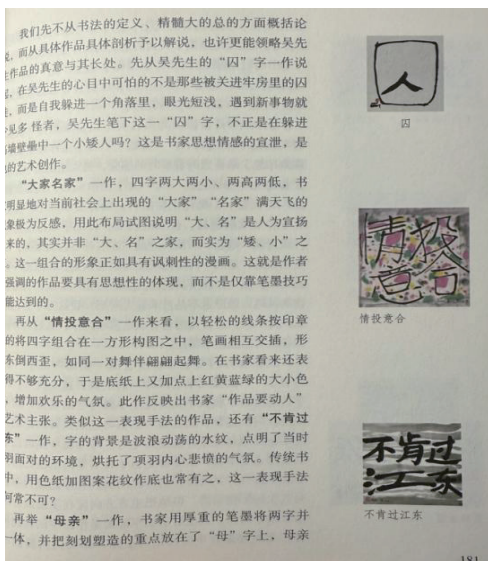


图 11

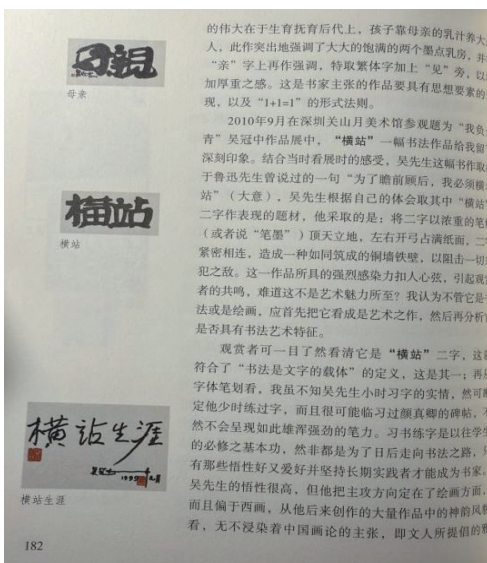


图 12

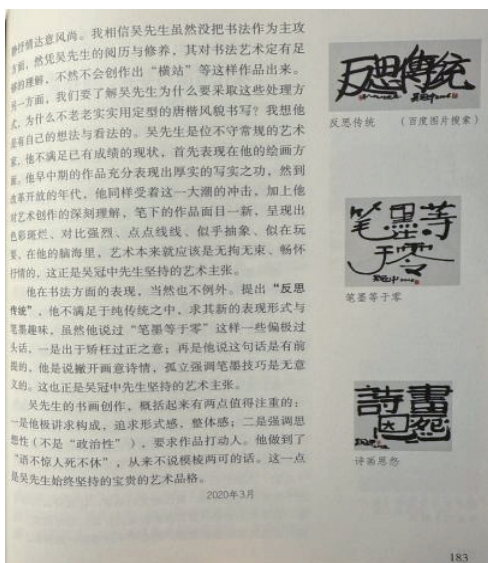


图 13



图 14

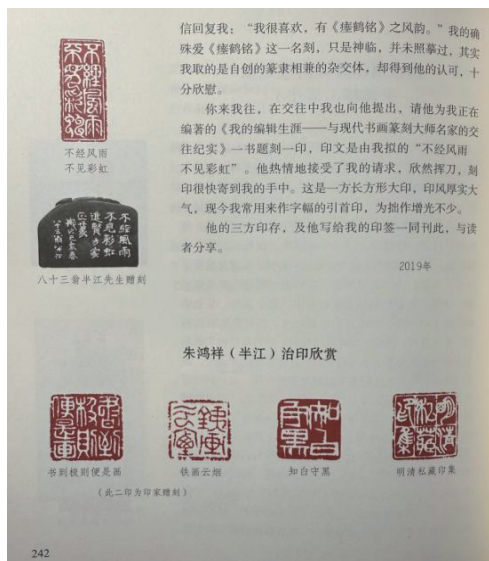


图 15



图 16



圖 17



在雲岡石窟的合影，後派右 2 傅抱石、右 3 山口蓬春、右 4 橋本明治、右 6 北川桃雄。



广告博物馆专题

中国近代广告形成的历史渊源

吴吟 刘强（宁波财经学院）

近代广告是工业化革命的产物，是扩大消费、拓展市场的重要工具。鸦片战争后，作为新的营销方式和大众传播方式的近代广告在中国出现，标志着中国社会开始走上了工业化和城市化的道路。在这种历史语境下，广告既是一种文化现象，深刻地影响着人们的生活方式和消费理念，也是中国走向近代化的催化剂。然而，推动中国近代广告形成和发展的外在动因是什么，至今几乎所有的中国广告史研究都未能提及。我们认为，一方面是近代中国广告史料的缺乏，使人们难以把握中国近代广告生成的真相；一方面是研究者缺少历史观和宏观的国际传播视野，导致中国广告史体系建构的迷失。因此，全面梳理中国近代广告形成的历史渊源，对于重构中国广告史研究来说至关重要。



民国时期可口可乐广告

一、英国与欧美广告：中国近代广告形成的先声

近代以来，为抢占中国市场，英国广告率先进入中国，成为中国近代广告形成的先声。1883年，《申报》已经刊登英国烟草公司的香烟广告。因此，近代广告是伴随着工业革命而出现的营销方式和大众传播形式。在鸦片战争之前，中国是没有以商业推广和大众传播为载体的近代广告形态的。因为当时中国既没有完整的跨区域市场体系和市场竞争，也没有大众传播媒体和工业化的生产体系，这一历史条件决定了中国不可能出现近代广告形态。

鸦片战争后，以英国为代表的西方列强，为了迅速占领中国的市场，扩大国际市场的竞争力，倾销工业产品，即以广告这一现代营销工具为开辟市场造势壮威。原来在中国市场上是没有香烟、细棉布、香皂、奶粉等现代工业品的，老百姓也没有相应的消费习惯。西方工业品输入中国后，不仅对中国传统的手工业造成



民国时期可口可乐广告

了极大的冲击，而且随着欧美企业的广告在中国铺天盖地的宣传，也深刻地影响了中国人的消费观念和生活方式。市场开发，广告先行，这一近代营销理念，在西方企业开发中国的过程中得到了充分体现。以英国为首的西方企业的开始在中国城乡大量投放广告，布局中国市场。由于当时中国缺少大众传媒，加之老百姓识字率较低，洋行和中国本土的广告画家，在19世纪末的上海创造出了月份牌这一广告媒体形式。当时在上海出现了一批著名的月份牌画家，如郑曼佗、杭稚英、徐咏青、周柏生、李慕白、

金雪尘等。月份牌本质上属于赠品广告，即把带有西历的广告画免费赠送给潜在的消费者，使之在潜移默化中接受到广告信息的影响。早期月份牌广告的内容主要是香烟、阴丹士林、西药、化妆品等欧美舶来品。

清末民初，由于中国缺乏现代印刷设备，也没有广告公司，靠着传统的木刻印刷和石刻印刷，在中国本土难以制作高品质的广告作品，尤其是表现丰富色彩的彩色印刷设备的缺乏，成为制约近代广告创意与制作的瓶颈。英国等欧美国家一方面引进了现代印刷设备，以提高广告印刷与制作的质量，尤其是彩色印刷技术被广泛应用于广告制作，极大地提升了广告印刷质量和广告的表现力。另一方面，英国等欧美国家，也把一部分在本国制作完成的广告画册、广告传单等运往中国，在中国市场直接投放，有的甚至连一个中文字符都没有，因为很多产品广告是以绘画和摄影来呈现的，所以广告受众能够理解，对广告的传播没有产生很大负面的影响。

二、东南亚广告的渗透：近代广告进入中国本土的跳板

在中国近代广告形成和发展过程中，以港澳为中心的东南亚地区的广告，始终充当了欧美商业和文化连接中国大陆的一个跳板。自清末起，利用港澳和南洋的地理位置优势，欧美的商业和广告通过港澳不断渗透进入华南乃至整个中国市场，使之成为欧美窥探和进入中国市场的一个窗口。

港澳广告对中国内地的影响，始于 19 世纪中叶以后。1553 年葡萄牙人占领澳门后，又于 1887 年与清政府签订《中葡和好通商条约》，使葡萄牙对澳门的占领合法化。1841 年，英国通过《南京条约》等三个不平等条约，全面占领香港。葡、英两国不仅把港澳作为进入中国市场的枢纽，而且还培养了一批通晓欧美与中国文化的买办和商人，为顺利开发中国市场创造了有利条件。同时，毗邻港澳的华南地区也接受了欧美近代商业观念的影响，从而为欧美企业的广告在中国的推广铺平了道路。



民国时期德国拜尔药业广告

在港澳被葡、英占领之前，作为华南和东南亚商业中心的广州，与欧美洋行一直没有中断过海外贸易活动，清政府通过十三行管制与欧美的商业活动。所以华南地区有着与欧美商业合作的悠久历史，这一历史惯性也为日后欧美广告活动在华南地区的推广奠定了重要基础。只是后来广州作为华南地区和东南亚商业中心地位被港澳取代了。欧美企业以港澳为跳板开展广告活动的方式主要有两种，一是欧美企业利用港澳特殊的地理位置优势，以洋行为依托，开展广告推广活动，直接向内地输入产品；二是中国本土商人利用欧美经商特权开展诡寄经营，即通过境外注册船籍、悬挂洋旗、委托洋行代理，以欧美商人名义开展商业活动，它所开展的广告和商业推广活动也是以欧美企业的名义进行的。这种挂羊头卖狗肉式的经营活动，在一定程度上引发了品牌认知和市场秩序的混乱。

东南亚广告对中国的渗透还表现在，居住在新加坡、缅甸、马来西亚等东南亚地区的华人，以港澳为桥头堡向中国内地开展广告宣传，推广产品，开拓市场，有的甚至还在内地创办企业。由于居住在东南亚的华人与中国人同根同源，在文化和民族身份上有强烈的认同感，因此其产品在中国内地市场推广有得天独厚的优势，其产品不仅品牌用汉字标示，而且南洋华人企业家大多以中国为自己的祖国，在广告传播诉求中常常表现了强烈的中华民族情结，以及对西方列强同仇敌忾的民族气节。1905年，由简照南、简玉阶创立于香港的南洋兄弟烟草公司，



清末民初美国洋油广告

针对英美烟草公司在中国的经济侵略，以实业救国的理念，打出“中国人请吸中国烟”的广告口号，生产“双喜”“飞马”等民族品牌的香烟，是近代华侨投资国内的民族品牌的代表，也是当时唯一能与英美烟草公司抗衡的民族卷烟品牌。

民国时期，另一位在中国内地为推广产品，大举进行广告宣传的东南亚企业家是出身于缅甸仰光的客家人胡文虎、胡文豹兄弟，他们以永安堂字号创立的品牌虎标万金油，这一产品不仅畅销东南亚，而且在中国内地市场也畅销不衰，在西方列强瓜分中国市场的严酷市场环境中，杀出了一条血路，成为民族医药产品中的佼佼者。

三、日本广告：对中国近代广告的启迪

日本广告对中国近代广告发展的影响具有特殊的意义。甲午战争以来，伴随着日本对中国的侵略，日本广告也扮演了对华经济侵略和文化侵略的帮凶的角色，

日本最大的广告公司日本电通就曾利用户外广告，隐秘地为日本军方传递情报。同时，日本的广告策略对近代中国广告的形成与发展也产生了深刻的影响。



晚清英国缝纫机广告

明治维新以后，日本开始迅速推进工业化进程，甚至提出“脱亚入欧”了口号。由于日本的工业化刚刚起步，其实能够出口到中国的工业品并不多，况且在中国市场还要面临西方列强的竞争，所以，日本最初进入中国市场的产品主要是医药、火柴和化妆品等，工业化产品并不多。但是日本为了开发中国市场，在一边学习西方工业化技术的同时，也迅速吸收了西方现代广告与营销理念，并应用于中国的市场开发中。

当时日本在中国市场开发最成功的产品是药品仁丹，其广告策略是广告宣传与产品推广同步推进，广告媒体策略以户外媒体为主，目标市场不仅仅局限于城

市，更聚焦于中国的乡村，构建了一个遍布中国城乡的市场网络。因此，在中国乡村几乎处处可以看到日本的仁丹广告。这一广告策略是相当成功的，对中国本土广告公司也颇有启发。以至于有些中国本土医药企业模仿日本的仁丹广告的策略，一时间市场上出现了各种与仁丹相似的广告，这从侧面说明了日本仁丹广告策略的成功。另一方面，日本在华广告积极学习欧美企业的成功经验，也大量采用月份牌广告、目录广告、样品广告、赠品广告等各种广告形式，取得较好的广告传播效果。



民国时期布匹样品广告

区域国别文化艺术交流与场景设计研究所成果



交互设计专题

从凝视到沉浸： 竖屏微短剧的具身交互与叙事策略

蒋林慧（贵州民族大学）

摘要：随着智能手机成为“人体延伸的器官”，竖屏作为移动终端的原生画幅，重构了媒介内容的生产与消费逻辑。竖屏微短剧作为典型产物，以其轻量化体量、高密度情节与竖屏专属镜头语言，实现了从“远距离凝视”到“身体在场”的沉浸式观看体验。用户通过滑动、双击、弹幕等交互行为，由被动观者转变为主动参与者，实现了从“凝视”到“沉浸”的体验跃迁。本文以具身认知理论为基础，结合媒介叙事学与数字传播理论，系统剖析竖屏微短剧中具身交互的实现维度，包括物理适配、多感官触发与社交延伸；并在此基础上，探讨适配具身交互的叙事策略，涵盖视角重构、碎片化结构与情感锚点设计。研究揭示，具身交互与叙事策略的协同耦合，是竖屏微短剧实现沉浸传播的关键机制，亦为理解移动互联网时代的内容形态演进提供新的理论视角，对行业内容创新与高质量发展具有实践启示。

关键词：竖屏微短剧；具身交互；叙事策略；沉浸体验；

引言

当智能手机成为人体“延伸的器官”，竖屏作为移动终端的原生画幅，彻底重构了媒介内容的生产与消费逻辑。竖屏微短剧正是这一变革的典型产物——以单集 1-5 分钟的轻量化体量、高密度的情节冲突、竖屏专属的镜头语言为特征，其在 2023 年已实现超 300 亿元的市场规模，成为覆盖全年龄段用户的“国民级”内容形态。相较于传统影视艺术所构建的“远距离凝视”范式，竖屏微短剧依托触控交互的即时性、载体的贴身性，催生了“身体在场”的新型观看体验：用户不再是隔屏审视的旁观者，而是通过指尖滑动切换剧情、双击屏幕完成情感反馈、参与弹幕互动构建共鸣场域，最终实现从“凝视”到“沉浸”的体验跃迁。这一体验变革的核心驱动力，在于具身交互对媒介使用逻辑的重构，而叙事策略作为内容与用户的连接纽带，其设计逻辑必然与具身交互形成深度耦合。当前学界研究多聚焦于竖屏微短剧的产业模式或内容伦理批判，却鲜少将具身交互与叙事策

略纳入统一分析框架，对二者的协同机制及内在规律缺乏系统性阐释。本文以具身认知理论为核心视角，结合媒介叙事学与数字传播理论，系统剖析竖屏微短剧具身交互的实现维度，探究适配其交互特性的叙事创新路径，旨在揭示这种新型内容形态的传播密码，为实现高质量发展提供理论支撑与实践镜鉴。

一、核心概念界定与理论基础

（一）竖屏微短剧：媒介变革下的内容新形态

竖屏微短剧并非传统影视形态的简单压缩或格式转换，而是移动互联网技术迭代、媒介消费场景重构与用户需求升级共同催生的独立内容新形态，其核心特质在于对媒介变革的深度适配与对内容生产逻辑的革新。从媒介属性来看，其以智能手机、平板等移动设备为主要播放终端，竖屏画幅与人体视觉习惯高度契合，摆脱了横屏内容在移动场景下的“黑边限制”与“观看不适”；从内容特征来看，单集时长通常控制在5分钟以内，剧情以“强冲突、快节奏、高反转”为核心，每集结尾设置“钩子”引导持续观看；从传播逻辑来看，依托短视频平台的算法推荐机制，实现“内容找人”的精准分发，形成“即点即看、随停随续”的消费模式。与长视频的“仪式感观看”和普通短视频的“碎片化娱乐”相比，竖屏微短剧兼具叙事完整性与消费便捷性，构建了“短平快”与“强沉浸”并存的内容体验，这一特性为具身交互的实现提供了基础。

（二）具身交互：从“离身”到“具身”的媒介体验转向

具身交互的理论内核源于具身认知理论，该理论颠覆了传统认知科学的“离身性”误区，约翰逊便指出“认知始终扎根于身体经验”，强调认知是身体感知与环境刺激互动的产物。在媒介领域，这种理论延伸为“身体在场”的传播体验——具身交互即用户通过视觉、触觉等感官与媒介形成物理或情感联结，而非单纯的信息接收。传统影视依托横屏载体构建的是“离身”体验，正如麦克劳德所观察的，观众多以固定坐姿远距离凝视屏幕，互动仅止于开关、换台等机械操作，身体与内容处于割裂状态。而竖屏微短剧依托手机的贴身属性，将屏幕转化为“可触摸的媒介延伸”：指尖滑动直接推进剧情，双击点赞触发设备震动，这些“动作-反馈”

闭环,“使人们更易获得图像中传递的内容、信息、价值与认识,强化了微短剧的具身性效应。”^①这种转变并非技术的简单叠加,而是媒介逻辑的革新——身体不再是观看的“附属品”,反而成为内容传播的核心纽带,最终实现从“被动接收”到“主动参与”的体验跃迁,为沉浸感构建提供了核心支撑。

(三) 凝视与沉浸:两种媒介体验的核心差异

凝视与沉浸表征了两种深刻的媒介体验范式差异,其分野根植于观看主体、身体参与及感知机制的迥异。经典电影理论中的“凝视”是一种保持审美距离的理性观照模式,观众如同透过画框“窗口”静观一个自洽的虚幻世界,主体与对象间存在清晰的物理与心理界限,视觉优先而身体悬置,是一种“我思故我看”的体验。与之相对,“沉浸”则是数字交互时代凸显的身心浸入状态,它竭力消解主客二分,通过多感官包围与即时反馈使观众产生“身临其境”的在场感。^②正如契克森米哈赖所言,“心流”体验中的个体完全投入而忘却自我与时间,这正是沉浸追求的理想效应。

二、竖屏微短剧的具身交互:实现路径与核心特征

(一) 物理适配:竖屏载体与身体感知的天然契合

竖屏微短剧的兴起,本质上是对移动终端媒介特性与人体工学需求的深度回应。相较于横屏内容,竖屏画幅(9:16)与智能手机单手持握的物理形态高度契合,这种适配性不仅体现在视觉呈现的“天然舒适”,更在于其重构了用户与媒介的“身体关系”。竖屏传播通过“人性化趋势”弥补了横屏在移动场景中的局限,其垂直构图更符合人体单手操作的视觉焦点轨迹,“减少了用户在不同空间中的操作繁琐和不便,因此竖屏的视频格式得以常态化发展。”^③例如,用户无需翻转设备即可完成观看,拇指滑动操作与屏幕滚动方向一致,这种“无意识”的交互设计使身体感知成为媒介体验的延伸部分。

① 吕南西,谭泽明.智媒时代微短剧的竖屏转向、媒介具身及算法推介研究[J].视听,2025,(13):63-66.

② 张书端.由“视觉中心”到“身临其境”:数字时代电影艺术的沉浸美学转向[J].厦门大学学报(哲学社会科学版),2025,75(06):161-170.

③ 倪乐融,钱思羽.媒介进化论视域下竖屏传播的思辨与展望[J].中国广播电视学刊,2024,(12):48-51.

竖屏的物理适配性强化了无边界感的观影场景的构建。传统横屏影视依赖大屏空间营造公共性观影仪式，而竖屏微短剧则通过压缩横向视野、聚焦中近景画面，将用户从集体性观看中解放出来。竖屏形式通过“去空间化”设计，使用户在碎片化时间中也能获得“身体在场”的沉浸感。例如，在通勤、排队等移动场景中，竖屏微短剧的竖屏画幅与手机屏幕高度重合，用户无需调整姿势即可专注内容，这种“无界感”使媒介消费从“固定场所”延伸至“身体移动轨迹”，实现了媒介使用与日常行为的深度融合。

（二）多感官触发：触控反馈与情感共鸣的双重驱动

竖屏微短剧的具身交互不仅依赖于物理载体的适配，更通过多感官协同刺激实现用户情感的深度卷入。在移动终端的媒介语境下，触控操作、视觉焦点与听觉反馈的同步激活，构建了“身体-媒介-内容”的闭环反馈系统，使媒介体验从单一的视觉接收升级为多维度的感知融合。触觉层面，移动设备的触控功能使交互从“间接”变为“直接”——用户滑动屏幕的动作直接对应剧集推进，双击屏幕的点赞操作会触发震动反馈，这种“动作-反馈”的即时关联，使身体动作与内容传播形成闭环，强化“我的动作影响内容”的参与感。在视觉层面，竖屏微短剧常用“第一视角拍摄”手法，如职场剧以主角的视觉角度呈现对话场景，让用户产生“自己就是主角”的代入感；悬疑剧通过镜头晃动、特写切换模拟主角的视觉体验，使用户的视觉感知与角色情绪同步。在听觉层面，伴随式音效（如脚步声、呼吸声）与竖屏空间的“环绕感”结合，构建“声音包围身体”的听觉环境，进一步强化身体的在场感。多感官的协同触发，使用户的身体感知与内容场景深度融合，实现从“观看”到“体验”的转变。

（三）社交延伸：交互行为的场景化与共享化

竖屏微短剧的具身交互并非孤立的个体行为，而是通过社交功能实现“身体在场”的延伸。短视频平台内置的“评论区互动”“弹幕发送”“好友分享”等功能，将用户的个体观看行为转化为社交行为——用户在观看过程中，可通过指尖输入评论表达观点，通过发送弹幕与其他观众实时互动，这些行为本质上是“身体表达”的延伸，使个体的具身体验转化为群体的共享体验。而且竖屏微短剧的

“高密度爽点”与“强情绪共鸣”设计,^①使用户在观看过程中极易产生“不吐不快”的分享欲望,而竖屏画幅与短视频平台的无缝对接,则进一步提高了在短视频平台切片的传播率。例如,在家庭伦理类微短剧中,用户针对“婆媳矛盾”的剧情发送弹幕争论,或在评论区分享自身经历,这种互动不仅强化了个体与内容的联结,更构建了“基于内容的社交共同体”。此外,部分微短剧推出“剧情投票”功能,让用户通过触控操作决定后续剧情走向,这种“集体决策”的交互方式,使个体的身体动作转化为内容生产的动力,进一步深化了具身交互的深度与广度。

三、适配具身交互的竖屏微短剧叙事策略

(一) 视角重构: 第一人称主导的“代入式”叙事

为适配具身交互的“身体在场”需求,竖屏微短剧普遍采用“第一人称叙事”或“准第一人称叙事”视角,通过视角重构强化用户的代入感。第一人称叙事以主角的视觉和心理活动为核心,镜头即“主角的眼睛”,用户通过屏幕看到的内容与主角的视觉体验完全一致——例如,在爱情微短剧《肆意偏宠》中,第二幕是主角苏卿的头晕一视角,画面眩晕模糊,这种视角让触觉交互与视觉体验形成呼应,强化是“我”在经历这段故事”的沉浸感。准第一人称叙事则以第三人称视角为基础,但通过镜头聚焦主角的肢体动作和面部表情,减少环境镜头的使用,使用户的视觉注意力始终集中在主角身上,形成近距离观察的体验。与传统影视的“上帝视角”相比,这种视角重构削弱了叙事者的权威性,将解读权部分交还给用户,配合触控交互的参与感,使叙事从单向传递转向双向互动。

(二) 结构设计: “碎片化+强钩子”的节奏控制

适配移动场景的碎片化消费特征与具身交互的即时性需求,竖屏微短剧形成了“碎片化单元+强钩子结尾”的叙事结构。在单集结构上,每集内容聚焦一个核心冲突,开篇30秒内必须抛出“戏剧爆点”(如误会、反转、危机),快速抓住用户注意力;中间部分以“对话主导+动作辅助”推进剧情,避免复杂的场景转换和支线情节,确保用户在短时间内理解核心内容;结尾则设置未解决的冲突

^① 夏鑫雨. 基于多案例的竖屏微短剧叙事特征研究 [J]. 声屏世界, 2025, (14): 67-69.

或意外反转作为“钩子”，如“主角突然收到匿名短信”“反派露出真面目”等极具戏剧性的一幕时，这一集就会戛然而止，驱动用户通过滑动操作继续观看下一集。在整体结构上，多采用“线性叙事 + 阶段性高潮”模式，将完整剧情拆分为多个独立又关联的碎片化单元，每个单元对应 1-2 集内容，既适应碎片化观看场景，又通过单元间的关联保持叙事连贯性。此外，部分竖屏微短剧还通过“互动钩子”（如“滑动解锁隐藏结局”“点击选择剧情分支”）将用户行为纳入叙事逻辑，进一步强化具身交互的沉浸感。这种“碎片化 + 强钩子”的叙事结构设计，不仅适应了移动端用户的消费习惯，更通过节奏控制与“钩子设计”实现了用户注意力的“精准捕获”。这种结构设计与具身交互形成协同：强钩子激发用户的情感期待，而滑动操作的便捷性则满足了这种即时期待，形成“情感驱动 - 交互响应”的循环。

（三）情感锚点：“强共鸣 + 快共情”的情感叙事

具身交互的深度实现还依赖情感共鸣，竖屏微短剧通过“强共鸣主题 + 快共情节奏”的情感叙事策略，强化用户与内容的情感联结。在主题选择上，聚焦用户熟悉的日常生活场景与情感需求，如职场竞争、爱情甜蜜、家庭温暖、友情羁绊等，这些主题贴近用户的生活经验，容易引发“这就是我的经历”的情感共鸣——例如，职场微短剧《职场菜鸟逆袭记》聚焦新人被排挤、加班压力等问题，让职场用户快速产生代入感。在共情节奏上，采用“快速铺垫 + 即时爆发”的方式，通过简短的对话和动作镜头快速建立角色背景（如“主角加班吃泡面”的镜头暗示职场压力），随后通过冲突爆发（如“被同事抢功”）引发情感高潮，使用户在短时间内完成“认知 - 情感 - 共鸣”的过程。此外，部分微短剧通过“互动式情感表达”强化共鸣，如在剧情高潮处弹出“你会为主角打抱不平吗？”的互动提示，引导用户通过评论或投票表达情感，使情感共鸣转化为具身交互行为，进一步深化沉浸体验。通过“视角重构”实现用户从“旁观者”到“参与者”的转变，通过“结构设计”实现用户注意力的精准捕获，通过“情感锚点”实现用户情感的快速激活。

这些叙事策略不仅重构了竖屏微短剧的叙事逻辑，更在更深层次上推动了媒介技术从内容传递向情感连接的进化——未来的竖屏微短剧，将不仅是看的故事，更是体验的故事、共情的故事。

四、竖屏微短剧的传播价值与发展反思

竖屏微短剧的“具身交互+适配叙事”模式，为内容传播带来双重价值。从用户层面看，具身交互打破了传统影视的观看壁垒，使“身体参与”成为可能，满足了用户对“主动参与”和“情感联结”的需求，提升了内容消费的体验感与满意度；叙事策略的轻量化、强共鸣特征，适配了碎片化时代的信息接收习惯，让用户在短时间内获得情感满足，缓解生活压力。从产业层面看，具身交互带来的高参与度与高粘性，为平台积累了大量用户数据，算法可通过分析用户的交互行为（如观看时长、点赞评论、剧情选择）精准推送内容，实现“内容找人”的高效传播；而轻量化的叙事策略降低了内容生产门槛，使中小团队甚至个人创作者能够参与其中，丰富了内容供给，推动了内容产业的多元化发展。从文化层面看，竖屏微短剧通过贴近生活的叙事主题，传递主流价值观（如奋斗、善良、亲情），借助具身交互的沉浸感强化价值认同，成为主流文化传播的新载体。

尽管竖屏微短剧发展迅速，但“具身交互与叙事协同”模式仍存在诸多问题。在交互层面，部分作品的交互设计流于表面，如“剧情投票”仅为形式，用户选择对后续剧情无实质影响，在短暂的出现分支剧情后又回归同一个剧情线，导致交互体验虚假化；过度依赖触控反馈可能引发“交互疲劳”，影响观看体验。在叙事层面，为追求“强钩子”和“快节奏”，部分作品陷入“情节套路化”“内容低俗化”的误区，如爱情剧多为“霸总爱上灰姑娘”，悬疑剧依赖“无逻辑反转”，缺乏思想深度；碎片化结构也导致部分作品叙事不完整，难以传递复杂的情感与价值观。对此，行业需从三方面优化：一是深化交互设计，将交互与叙事深度融合，让用户行为真正影响剧情发展，实现“实质性交互”；二是提升叙事质量，在保持快节奏的同时，注重剧情逻辑与思想内涵，挖掘多元主题，避免套路化；三是规范行业秩序，建立内容审核标准，杜绝低俗、违规内容，推动行业健康发展。

结论

本文以具身认知为理论视角，探讨了竖屏微短剧如何通过“具身交互”与“叙事策略”的协同，推动用户观看体验从“凝视”向“沉浸”的转变。研究发现，

竖屏微短剧借助移动终端的物理适配、多感官触控反馈与社交互动,成功构建了“身体在场”的交互基础。与之相应,其叙事通过第一人称视角、“碎片化+强钩子”结构以及强共鸣情感设计,有效引导并强化了用户的沉浸参与。二者的深度融合,构成了这一内容形态的核心传播逻辑。

当前,这一协同模式仍面临交互形式化、叙事同质化等挑战。未来,竖屏微短剧的持续发展需进一步推动交互与叙事的实质融合,并在追求沉浸体验的同时,注重内容的思想深度与文化价值,从而实现媒介技术、用户体验与社会意义的良性互动。

综上所述,竖屏微短剧不仅是一种新兴的内容产品,更体现了数字时代媒介与身体、叙事与体验关系的重塑,为理解当下视听传播的演进提供了具身性的观察路径。

参考文献:

- [1] 吕南西,谭泽明.智媒时代微短剧的竖屏转向、媒介具身及算法推介研究[J].视听,2025,(13):63-66.
- [2] 张书端.由“视觉中心”到“身临其境”:数字时代电影艺术的沉浸美学转向[J].厦门大学学报(哲学社会科学版),2025,75(06):161-170.
- [3] 倪乐融,钱思羽.媒介进化论视域下竖屏传播的思辨与展望[J].中国广播电视学刊,2024,(12):48-51.
- [4] 夏鑫雨.基于多案例的竖屏微短剧叙事特征研究[J].声屏世界,2025,(14):67-69.



艺术教育专题

舞蹈艺术的创作突破与科学训练体系研究

贾晨颖（武汉设计工程学院）

摘要：本文主要论述舞蹈艺术由学习创作到科学训练的内部逻辑及具体步骤问题，即所谓的舞蹈学习并不是一些简单的方法或技巧的学习和操练，而是不断地动态地完成“关系型重构”的过程。而此过程对于创作者来说就是一次次艺术认知上的进化。因此舞蹈创作上突破的是要从“具象表达”上升到“哲学升维”，靠的是“行动-反思”的螺旋式往复。除创作部分之外，本论文还介绍了基于身心学的科学训练体系：身心学科学训练体系是以身心学为核心出发点，基于拉班动作分析建立，在提高动作效率的同时防止受伤，并用“有意识的身体觉知”给艺术增添魅力，是一条成熟的道路，体现出了舞蹈是身心合一的艺术。

关键词：舞蹈创作；身心学；艺术哲学；科学训练

引言

当下，舞蹈不仅仅是传统的肢体表演，舞蹈已经是包含了创造性思维、身体科学和哲学思辨等多元维度的综合实践，一方面它是艺术家发现自身和世界的一种方式，另一方面它又是对身体动作的精确管理技巧。经验依赖的束缚、浅层化的枷锁以及无意识模仿对舞者在训练上存在的高损耗及低效用的问题都是阻碍舞蹈艺术向纵深发展的一种不利因素。

本文认为解决问题要建立一个融会贯通艺术创作和科学训练为一体的整体格局，在学习和创作中需要引导舞者不断突破自己的方法论；在身体训练方面则需要回归到符合人体生理规律的训练法则。因此本文围绕“舞蹈学习与创作的迭代模式”、“身心学训练的科学原理与实践价值”两个核心问题展开，探寻一个由技入艺，由艺到悟的清晰路径，并对舞蹈艺术未来的发展贡献一份力量。

第一章 舞蹈学习与创作：在循环迭代过程中打破僵化

1.1 学习：由“模仿”走向“关系型”的认知重构

不是通过身体模仿外部形态的动作外化实践，而是在一个具有多重维度（包括教师和编导们的创造的自体）、含有矛盾体存在的过程中，建立起来的一种充满关系性的认识的综合活动。舞蹈学习中，“我”是一个一边拥有既定的身体记忆、审美偏好和技术手段，一边又是因接触不同的技术流派、创作观念或来自老师的意图等新元素和新客体，并从这里出发去实践一种持续不断的“吸收—消化—转化”的螺旋形过程。

例如，一名长期接受古典芭蕾训练的舞者，其身体记忆中对“开、绷、直、立”有着深刻的烙印。当他开始接触玛莎·格莱姆现代舞技术时，会发现其对“收缩-释放”和地面动作的强调，与芭蕾的向上轻盈感截然不同。起初，他可能会用芭蕾的发力方式去“套用”玛莎·格莱姆的动作，导致身体僵硬、动作失调。但随着学习的深入，通过教师的引导与自我的反复体悟，他会逐渐理解两种体系背后的美学哲学与身体逻辑，并开始有意识地在自己的身体上“重构”一种新的动作理解。他可能会发现，玛莎·格莱姆技术中的地面下沉，反而能赋予跳跃起跳时更大的力量；而芭蕾的直立感，又能为现代舞的倾倒动作提供核心稳定。这种学习成果，不是对过去知识的否定，也不是对新知识的全盘接收，而是一种在关系中产生的、个性化的、更高层级的整合。

此外，所谓“关系性”，突出反映在与人相处以及与外界的关系上，在集体课上观看同伴动作处理，接受教师个性化的评点建议，进入即兴时与他人的身体对话，都是以与人相处以及与外界相互作用为前提的。他人就是一面镜子，从他人身上会看到自己所没有意识到的习惯性的动作或传达方式，并且从对方那里会发现自己的可能性，这些都能丰富舞者的“关系性”以及获得一些相关的认知感悟。

1.2 创作：是从“具象表达”到“哲学升维”

艺术创作存在的最为突出的一个问题就是浅层化、标签化的倾向严重。很多的作品都绕不过宏大的叙事或显而易见的人们能够一眼看出其内里的具体题材(比如爱情、神话、历史事件等),表达浅显、议论化、大而空,一看就会,很难触动心灵,不易产生令人回味的东西,这里最难得的是要求创作者能够做到跳出事物本身去把握它的内在精髓,是拥有思维能力上的“哲学升维”。

以“水”为例,浅显地模仿水的各种形体。溪流的潺潺,波涛的涌动,水珠的圆润……舞者用水般的臂的波浪、步的姿态做模拟;但倘若升华到真正有哲学维度的时候,就是将水这一意象链接到“时间”、“记忆”、“适应性”、“生命的本源”等等上来,舞者的身体就不只是水了,它是可以把各种意象带进舞台中间来供自己呈现的东西。此时的他,可能做一个非常慢的动作、非常沉的定格、非常短促的转折或是猛然一跪,那这显然是“时光深重”,或者说动作是速度非常快的交互奔撞、左右移动,甚至瞬间原点倒地,那么这里就是在表露内心的记忆突如其来。还有前凸后挺间的往复、起合之间从一个姿势转化为另一种完全相反的姿势的动作、有如胶水一样的停顿黏着感与骤然放开的状态相交替。当这一切发生时,观众就不再是一个有关“水”的故事,而是一种有关存在本身的经验,就好像每一个人都把自己的生命体会也融在里面,产生了与己相关、于己得宜的感动了。

同样,“鸟”的表现也可以由最初的简单形态模仿发展为从“自由”、“约束”或者“向往”的高度去表达,不再是单纯的手臂挥动作出有形的翅膀,而是在生活中,我们可以通过紧憋着的胸口上下起伏、咽下去却又出不来那哽咽的声音来呈现一只被关进一片晶莹透亮的玻璃墙中的鸟儿焦虑而又迫切地想出去的心理活动;也可以通过蜷曲着的身体像弹簧一样突然弹开的状态释放自己内心灵魂挣脱的过程带来的狂喜感受。让舞蹈从一种讲故事的方式变成叩问生命本源的方式。

1.3 突破：建立“行动-反思”的创造性闭环

即便知道有这种哲学升维的道理,舞者还是会在实际动作中陷入自己习惯的一些套路和结构里,一种“无意识循环”,要想跳出这种循环,仅靠意志力是没用

的，还必须要建立起一套“行动 - 反思”的机制，让自己的创作始终处于一个不停地自我探索与试验的状态当中，这套闭环系统包含着三个方面。

首先，抛开完美的束缚，在这个无畏行动的阶段里，把你的身体和思想暂时交给“实验”，让身体先行，“错误”和“意外”都可能发生。身体的本能自然会启动，你就能看到和感受被洗练和严密思辨模式下的逻辑所抛弃的一切未经修饰的素材。

其次，客观记录阶段是记录下来的行动阶段所有即兴部分的全过程拍摄和辅以文字笔迹，在每一刻都记下当时的身心感受、情绪、意向（包含想法）、意象等以及失误的情况，把外部观察拍下来，把内部经历记录下来，综合成一份可资参考的“身体行为档案”。

最后，突破诞生的关键阶段是深思阶段，在这个过程中舞者要像分析家那样一遍又一遍地去看并给出激烈的发问：每次都在情绪高昂的时候使用转啊转的行动吗？这个蜷起来的动作是从哪里来的？若不用手表达悲伤还可以用身体的什么地方来表达？那些似动非动的崩盘跟预设的东西是不是更符合表现主题的呢？这时候就相当于把之前积累下来的“动作惯性和模式”进行了彻底挖掘和反刍，从而促使自己有目的、有针对性的针对某类运动模式去开发另一种变化发展的可能性。

例如，正在创作一部有关“束缚”作品的一位舞者，看着之前拍下的录像机发现了自己经常使用“双手缠绕，并试图用尽全力向外挣脱”。她想到这样的符号太过直白且平常，并不是特别想用。于是当她第二次尝试该轮即兴创作的时候，自己立下了“在做的过程中始终保持手部静止”的规定，并开始尝试用脊柱做极限后仰以及做一些憋气的动作，表现无形的压力，最后呈现出了不一样的动作语汇。

第二章 身心学训练：科学的发掘人自身潜在的能力

2.1 核心认知：由“无意识模仿”转变为“有意识觉知”

身心学训练的目的就是重新搭建舞者的大脑和身体之间一条畅通的对话路径，

让大脑从原来的“无意识模仿”，转化为现在的“有意识觉知”。对于没有学习过身心学训练的人来说，在做完一个“旁腿控”时，他们所关注的是要把腿举起来180°，所以他们会用尽全身力气来实现这个要求，从而可能会出现髋关节提紧、骨盆后倾或者支撑腿后超等问题。但是对于经过身心学训练后的舞者来说，在做出同样的动作时，他是分多个部分分散的去感觉和完成的，比如重心脚的足弓是不是均匀地贴着地面去压，保证身体的稳定；骨盆是在怎样的位置上，水平中立；主力腿的臀部肌肉是什么时候开始工作的；呼吸又怎样去配合动作的更进一步展开？他所求的不仅是腿的上升高度，而是要在这样一个过程中整个身体所处的状态。

“有意识觉知”的基础练习就是“身体扫描”，舞者平躺或者处在简单动的状态下，让自己的注意力像扫描仪一样从脚趾到头顶不间断地扫描整个身体，每经过一个地方都不带任何评判地感受到这个地方的重量感、温度感、紧绷度以及该部位所存在的一块肌肉、一条韧带或是骨骼对地面以及空间的感觉，这不是一种放松练习，而是一种神经系统在对长期形成的习惯性动作的一种解放，让被“遗忘”掉的身体部分再次回到运动的大环境中来。

2.2 理论基础：拉班动作分析

身心学训练并不是经验主义产生的东西，而是有其坚实科学基础的理论，其中鲁道夫冯拉班的动作分析系统是最为重要的支柱之一，拉班动作分析为人类动作提供了一个描述、分析的通用语言的架构，把人的动作解剖成四个互相关联的维度。第一，身体：哪几个部位参与执行了该动作，又如何完成连接和串联动作之间的顺序关系？（例如头-尾，上身-下身）第二，力效：指称这一组动作中所含的“质感”、“内在冲动”，比如：流动、力量、时间、空间。第三，形状：身体占据的空间发生变动。第四，空间：个人空间和一般空间所走过的路线，以及运动的方向。

这一方案能让舞者从“手举高”、“脚划圈”之类的浅层次指令中跳脱出来，让舞者感受这一组动律展开的空间形状是怎样的，发力感觉是飘还是刚；动作力

度是瞬间爆发还是连贯、持久等。帮助舞者更好的体悟到一首舞用怎样的动作呈现更为合适。

2.3 实践价值：有效提高训练效力和增强创作能力

身体心智训练具有提高训练效能和赋能在地创作的意义两个层面。相比之下，在练习方面强调聪明地练，而不是一味地苦练。比如，本来需要一个舞者反复地练习成百上千遍，才会找到感觉的“挥鞭转”，现在会追问转的时候以什么轴心，头部有没有留头甩头，手是不是合、开的手臂力量是否能与躯干的力量协调起来，侧躺预压好之后蹲到多深，起转需要多少力量……并着力建构这些关键问题的意象 / 感知 / 感觉，用这样的“聪明”的方式，通过积极调试动作，会有一遍顶十遍的效果，不容易过度用力或者急于求成造成肌肉劳损等问题。

身体经验和动作本身都能赋予舞者更多拥有强大“动作语汇库”的可能。人本身心学让舞者对自身有了更加清晰而准确的体验，在此基础上，人们就可以发现或者挖掘出自身更多的动作可能性。比如，“注意到肋骨如手风琴一般开合着呼吸”，或者“意识到头部重量带动全身的起伏”，就会出现类似两种截然不同又极其真实的内在蠕动式身体运动。这样的动作非常具有原生性和独特性，不会有作者进行这样的创作容易出现的千人一面现象。另外，由身体内部向外延伸的动作也赋予了舞者将自己的“抽象感受——纠结着”、“舒适畅快地笑起来”、“莫名的恬静”等外化为身体可呈现的画面的能力，使得自己的作品更具力度。

第三章 结论

作为舞蹈艺术家的升级发展之路是一种包含了持续创造性思维的舞蹈和注重科学的身体运动行为的发展之路。文章围绕着作为“关系型重构”的舞蹈学习，认为其要在体现舞蹈创作的“哲学升维”过程中呈现出特殊的价值功能；而且需要依托“行动 - 反思”闭环实现破茧成蝶的人格成长。在此基础上，论述了科学训练是以身心学为核心的一个完整的系统化训练过程，以“有意识身体觉知”为

要义，以拉班理论为基础，以提高动作效益、预防运动损伤、助力艺术创作为立足点的一种科学的训练体系。

优秀的舞蹈艺术并不是靠机械性的重复或是灵感的偶然的出现，而是通过对“身心合一”的深刻理解和系统遵循，从而达到技艺上日臻精湛、艺术上脱胎换骨。至于未来的相关研究，不妨借助于神经科学、运动生物力学等学科的理论和技术，更多地从事于对舞蹈训练及创编的方式方法进行定量研究，发掘其中的艺术奥秘和创作法则，在此基础之上促使中国舞蹈进入一个新境界。



中国水彩画形式语言的演变与重构

饶 珊（武汉设计工程学院）

摘要：本文主要探究中国水彩画的历史和在当代的演变。首先，阐述了历史上 19 世纪中叶水彩画被传入中国后的本土化萌芽阶段，梳理了水彩画作为“小画种”的边缘化危机，重点阐述了改革开放后水彩画主题叙事的重要转向，以及在此基础上对当代水彩画语言本体的自觉“回归”，即通过对水彩画“水性”的进一步开发，对水彩画形式边界的拓展，其中包括对综合材料、跨界观念、数字媒介的探索，论证了水彩画视觉的、再现的、观念的、精神性的回归，进而推导出中国水彩画在继承基础上的创新，在跨界基础上的融会贯通，使水彩画拥有独立大画种的“品格”，也拥有无限延展的可能性和未来。

关键词：中国水彩画 独立画种 美学

第一章 水色交融：从边缘到主流的艺术之路

1.1 从“小画种”到独立语言的蜕变

艺术史的推进与发展得益于媒介语言的革新，水彩画起源于欧洲，它以“水”为媒介，水的透明性以及流动性是其重要的语言特征。在艺术史的发展过程中，水彩画长期处于“小画种”的地位，最初更多是作为油画创作的草稿或习作而存在。随着全球化的进程和多文化思潮的发展影响，当代水彩画所处的创作语境发生了较大变化，水彩画不再满足于对客观事物的描绘，而是开始寻求突破，以观念、媒介的拓展与跨界碰撞延伸其语言边界，从“技法”工具被动的附属地位转变为承载观念的主动地位。

在中国，水彩画的发展历史就是一场西学中用的水彩画中国化实践。19 世纪中叶以来，中国水彩画家不断吸收西方的光色写实技法，同时又不断融入中国传统绘画的气韵、意境、留白等精神，这种深层交融使水彩画的形式语言在西方传统的基础上有了更为广阔的发展空间，甚至具备了成为“大画种”的潜力。因此，对水彩画形式语言的探索研究，是对一门画种如何随时代发展，而重建自身的发展史研究。

1.2 理解水彩“形式语言”的内涵

“水彩画形式语言”是指水彩画创作的视觉美感，包括最基本的点、线、面，以及色彩、明暗、构图等形式语言，它还特指水彩画独有的“水性”特质，如透明性、流动性、渗透性与偶然性，这些特性在当代创作中被升华为重要的美学选择。所谓“当代嬗变”，不仅是风格之变，更是指水彩画语言在中国特定文化语境下所发生的、带有实验性与观念性的根本性转变，是艺术家创作观念、哲学思维等根本性的转变，而不是简单的技术、材料之变。

第二章 百年回望：水彩画在中国的历史足迹

2.1 “土山湾画馆”与早期西画人才

历史上，水彩画的传入与中国“西学东渐”的历史进程同步。早在明代万历、天启年间，来华传教士随行携带着宗教画及其他西方绘画进入中国，其中便包括水彩画。然而，真正系统性地向中国人传授西方绘画技法，并为水彩画在中国土壤生根发芽奠定基础的，是19世纪中叶在上海成立的“土山湾画馆”。这一艺术场所由外国教士所创办，旨在正式向中国孤儿传授素描、水彩、油画等西方艺术。

土山湾画馆的办学实践，培养了一批中国早期的西画人才，其中徐咏青、周湘等被视为中国早期水彩画家中的佼佼者。这一时期的水彩画创作，主要是在吸收西方写实技法和光影表现的基础上，尝试描绘中国的自然与人文风貌。同时，一些早期留学生，如李铁夫，作为最早留学西方的中国艺术家之一，也尝试将中国画的笔墨意趣与水彩画相融合，创作出了独具中国特色的本土化水彩画。

2.2 “小画种”的困境：早期水彩的边缘化

尽管有着较早的探索和尝试，但在很长的一段时期中，水彩画仍处于“小画种”地位。造成这种现象有以下几个主要原因：一是由于当时中国画以及油画已经发展成熟，并占据主要地位。其二是早期创作受限于材料，水彩画受纸张大小影响

难以进行大面积的主题创作,故而多为尺寸较小的随性创作,以“抒情性语言”为主。其三是早期创作者仍处于如何将这一外来画种本土化,并用其语言来表达中国的人文精神和社会现状的摸索困境。

2.3 时代转折：从“抒情小调”到“叙事史诗”

改革开放后,水彩画发展进入了新阶段。创作材料和工具的更新迭代为水彩画提供了物质基础,使得大画幅的主题叙事创作成为可能。另一方面,国家日新月异的变化和人民群众的生产生活逐渐成为美术创作的重要题材来源,使得水彩画也顺理成章地从“重抒情”转向“重叙事”。这一过程是水彩画形式语言从边缘走向核心的关键一步,为其后续向“大画种”迈进提供了强大的有力支持。

水彩画在中国的发展经历了以下几个阶段:19世纪中叶,水彩画通过“土山湾画馆”进入中国,徐咏青、李铁夫等早期水彩画家开始尝试将西方技法与中国本土元素融合,但作品多为抒情的小幅即兴之作。直到1984年,黄铁山《金色伴晚秋》获得第六届全国美展获奖,水彩画完成了从题材到尺幅的巨大转型,也完成了从“抒情”向“叙事”的转变。进入21世纪后,随着“新水彩”思潮的兴起,艺术家们开始自觉回归对水性本体的挖掘,并大胆进行跨界与材料实验,使得水彩画从单纯的技法工具转变为承载观念的独立语言,涌现出张宁、康海涛等代表性艺术家。

第三章 语言的根基：水性美学与东方哲思

3.1 水的哲学：在“偶然”中寻觅东方意境

水彩画形式语言的特殊性在很大程度上源于“水和色”的结合,水作为调和剂,更具流动性、偶然性,传统技法旨在通过精准控制水的流动以达到写实效果,这是西方理性主义创作观的体现。而现代画家则开始主动运用水的偶然性在纸张上自然晕染,使水与颜料的流动和沉淀为画作创造出独一无二的意境和肌理效果。

这种对偶然性的利用已从技法上的“偶然”演变成带有审美目的的“有意识”，这与东方美学“随意”“自然”“神似”“气韵生动”等哲学思想不谋而合。当中国水彩画家不再一味仿照西方技法，而是自觉地利用水的“偶然性”从技法上的“偶然”变成带有审美目的的“有意为之”时，水彩画自然而然也蕴含着东方哲学。这种对水性本体的深度挖掘，标志着水彩画的“本土化”已不再是题材、风格的融合，而是观念、哲思的融汇。

3.2 虚实相生：中国画美学的水彩新论

水彩画的形式语言并非孤立存在，而是通过遵循一系列形式美法则来组织和呈现，如统一性与多样性、对称与均衡、节奏与韵律等。这些法则在水彩画创作中得到了广泛而灵活地应用。但其中最具有东方民族文化特色的“虚实相生”则来源于中国传统水墨画美学，通过画面中含糊朦胧之“虚”与明确具体之“实”的对比、融合，创造画面的空间感、层次感，烘托画面氛围、意境。

中国画以“气”为本，强调“气韵生动”，而“虚”与“空”正是实现中国艺术“意境”的首要前提。在水彩画家柳毅的绘画创作《清涵》中，就是以湿画法水色淋漓书写江南水乡的氤氲之雾，他表现的不仅仅是客观现实，而是用“虚”诠释“言有尽而意无穷”的东方意象。这种基于“虚实相生”的本土化重构，使得水彩画在吸收西方形式美学的同时，也成功地融入了中国传统艺术的精髓，使其在审美上更加符合中国文化基因审美。

3.3 水性与彩性：一场媒介的自觉回归

对水性媒介属性的回归、强化，即所谓“水味”的追求，是21世纪以来的中国水彩画创作的一个新的趋势和潮流。它体现为画家对水性媒介属性的自觉回归、强化，即艺术家们娴熟地运用湿画法、水痕处理、水色渗化等技法把水性媒介的流动转化成画面的内在韵味、气质，使之具有独特的审美品性。

同时，画家还强调要发挥水彩材料的透明、清透与饱满的特性，追求“彩性”的纯粹性与象征性表达，色彩的渗透、叠加与流淌，不再仅仅是塑造形体的手段，还成为抒怀写意，增加画面冲击力的独立语言。值得一提的是，对“彩性”的强

调与对“水性”的复归并非矛盾，而是中国水彩画在媒介自觉层面走向成熟的两个互补方向。早期中国水彩画在“西学中用”过程中，部分作品因过度模仿水墨画的“水性”而忽视了水彩独特的色彩表现力，而造成“中国化”的局限，所以后来画家自觉地回归水彩语言，在深挖水性、水韵造化东方意象的同时强化“彩性”，用颜色的纯粹性与象征性来增加画面的力量与时代感，这样“两极”的探索，使得中国水彩画最终形成了区别于西方且具有中国风格和时代精神的多元创作样貌。

第四章 观念的飞跃：从技法到大画种的蜕变

4.1 新水彩：一场“去技术化”的观念革命

在当今艺术多元化背景之下，水彩画的形式语言不再是单纯的传统媒介材料与技法，以“新水彩”运动为代表的当代思潮，明确提出了对水彩画进行“去技术化”和“去审美化”的革新。不是反对美感、审美趣味，而是旨在反对对技术本身的过度迷恋和对传统审美趣味的固化追求。过度沉浸于技术细节会制约艺术家个人的语言表达，使创作流于肤浅、流于形式。

“新水彩”思潮的诞生正是解决这一问题，将水彩画的创作重心从“怎样画”转向“画什么”“为什么画”，将水彩创作上升到精神、观念的层面。这是水彩画从“匠人”到“艺术家”身份的回归。一大批艺术家从“技术之思”到“观念之思”，从“视觉模仿”到对“当代艺术思维、当下价值观之思”。正是通过这种对水彩画自身属性的反其道而行之的实验，通过引入“不透明”和“厚重”来反衬水彩的“轻盈”，在视觉上形成张力，解放水彩语言，使水彩语言与时代精神相契合。

4.2 打破边界：综合材料与跨媒介的实验

水彩画形式语言的创新实践，在很大程度上体现在其媒介边界的不断拓展上。当代艺术家大胆挑战传统水彩颜料的局限，如融入水彩画创作中不透明、有较强遮盖力的丙烯颜料甚至方解石粉等综合材料的运用，极大地丰富了画面的物质感

和表现力。这种对水彩画固有属性的“反向实验”，本质上是通过媒介边界的挑战，来扩大其表现的维度，使其能够驾驭更具力量感、历史感的题材。

另外，水彩的创新还体现在与其他画种之间的跨域交融。随着数字技术的飞速发展，将水彩的创新带到了虚拟世界中。水彩画在 IPAD 等设备上的作画软件，能够最大限度地模拟出水彩画流动、渗化、叠压的效果，让水彩画从一种“有形”的画，变成了“无形”的意向，开辟了全新的创作维度。

4.3 观念的升华：从再现到精神表达

许多当代水彩作品已不局限于技法或形式，而成为艺术品品质的组成部分，承载着个人生命经验和感悟。这种从视觉再现到精神表达的转变，在多位艺术家的创作实践中得到了生动地体现。这些艺术家们通过各自独特的创作理念和形式语言，共同推动了水彩画从单纯的视觉再现向精神表达的重构。

第五章 结论：无界的探索与未来的可能

5.1 核心要点：水彩画的蜕变之路

中国水彩画的形式语言演变并非单一线性过程，而是一个多维度的、动态的过程。从“西学中用”到改革开放后主题叙事与材料的突破，再到 21 世纪之后水性本性自觉回归、观念与媒介跨界，最终完成了中国水彩画的形式语言自我建构的自主性重建，形成了区别于西方的独特面貌，使得中国水彩画具备“大画种”的品格。这种嬗变使中国水彩画不再满足于对西方技法的简单模仿，而是将媒介的物性特性与东方审美深层融合，使其能够承载更具时代精神、文化意义的深度表达。

5.2 未来的挑战：在创新中突破自我

虽说中国水彩画所取得的成就是有目共睹的，但其发展仍面临挑战。例如，相当一部分画家仍然沉溺于“过度技术化”之中，抑制个人语言的生成，这导致

创作流于表面，缺乏灵魂的深邃，未来的发展需要加强体系化的理论建构，用新的艺术观念来推动创作，摈弃创作浅薄化、流于表象的弊病，艺术的“重建”是一个重新认识和否定固有观念的过程，需要不断“走出舒适区”，在新领域不断探索寻找新的认识。

5.3 无界未来：“大画种”的持续探索

未来水彩绘画的形式语言是开放的、无限生成的。现有的资料表明，当代水彩画已经超越了单纯的技法层面，而更加注重“对生命状态的追求、历史人文精神的诉求”，这就要求水彩画的形式语言应更多地带有“观念性”“表现性”，而非单纯的视觉再现。

因此，未来水彩画将不断通过借鉴、吸纳其他艺术门类的艺术语言，如汲取中国水墨画的写意精神、油画的厚重、综合材料的实验，同时运用数字媒介等新技术，进行改造、嫁接、融合，成为能够完全自由表达时代和画者精神的、完整的系统，在传承中发展、在跨界中融合，让水彩画在广袤的艺术之林中占据一席之地。

参考文献：

[1] 石明祥, 刘永健. 从全国美展看当代水彩画的叙事延展与媒介复归 [J]. 美术, 2025, (07): 57-61+56. DOI: 10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.007772.

[2] 宋昕宇. 当代水彩画形式语言与情感表现的关系探究 [D]. 鲁迅美术学院, 2025. DOI: 10.27217/d.cnki.glxmc.2025.000016.



基于建筑设计能力培养的《建筑材料》 课程改革研究

韩景玮（浙江万里学院）

摘要：针对建筑学本科教育中技术类课程与设计实践脱节、学生兴趣不足的普遍问题，本文以“建筑材料”课程为切入点，围绕建筑设计能力培养目标展开改革研究。通过分析课程现状与学情，指出原有教学存在内容独立、模式单一、评价重理论轻实践、学生应用能力薄弱及材料认知资源不足等问题。研究结合建筑设计各阶段（方案、初步、施工图设计）对材料能力的具体需求，提出以实践为导向的改革路径，包括重构教学内容体系、采用案例教学法、设置多层次实践项目、建设师生共建共享的材料资源库，并优化以能力为核心的评价方式。实践表明，改革有效促进了材料知识与设计应用的融合，提升了学生的材料认知与应用能力，为建筑技术类课程改革提供了可操作的参考。未来，课程可进一步探索与人工智能等新技术的融合方向。

关键词：建筑材料课程；建筑设计能力；课程改革；教学实践；实践项目；资源库建设

引言

在建筑学本科教育教学中，普遍存在学生对建筑技术类课程兴趣不高、难以深入学习的现象。究其原因，主要在于建筑技术类课程的教学内容往往自成体系、相对独立，未能与建筑设计直接融合，导致学生课上所学在后续的建筑设计中应用不足。此外，教学模式多以理论讲授为主，未能突出建筑学专业特色。建筑材料课程作为建筑技术类课程之一，同样存在上述问题。

建筑材料课程的教材内容多偏向土木工程专业，建筑学专业学生对技术规范、生产流程及微观实验等内容较难理解。期末考核通常以理论测试为主，考试与评价方式较为单一。尽管课程中设置了材料调研与运用分析等课题，并试图与同期开设的建筑设计类课程相结合，但学生往往不知如何实际运用材料，材料调研内容与建筑设计应用几乎完全脱节，材料运用分析也仅停留在表面。此外，这部分内容在建筑材料课程评价中占比不足，而在相关设计课程中，教师也难以对其进

行有效评价。这反映出学生运用建筑材料知识服务建筑设计的能力明显不足，同时也暴露出材料运用分析环节缺乏有效评价机制的问题。

建筑材料是建筑设计的物质基础，建筑材料课程在建筑技术类课程体系中具有承上启下的作用。该课程与建筑力学、建筑构造、建筑结构选型及建筑施工等课程在教学内容上前后衔接，兼具理论性与实践性。因此，从建筑材料课程入手推动建筑技术类课程改革，容易取得成效。

本文以学生的学习成果为导向，以建筑设计能力培养为出发点，通过强化实践环节，在教学内容、教学模式、学习成果与评价指标等方面进行一系列改革。研究旨在优化建筑材料课程内容，强化实践教学体系，创新材料认知与运用方法，促进建筑材料知识点与建筑设计的有机融合，提升建筑材料课程对建筑设计的直接支持效果，为学生后续在建筑设计中深入选用材料奠定基础，同时也为建筑技术类课程改革提供可资参考的案例。

1 “建筑材料”课程改革现状分析及拟解决的问题

1.1 “建筑材料”课程改革现状分析

建筑材料是建筑学专业的一门建筑技术类必修课程，与建筑结构、建筑构造及建筑设计密切相关，属于重要的专业必修课程。该课程的主要目的和任务是使学生熟悉常用建筑材料的基本性质，能够合理选择并运用材料，从而服务于建筑设计。

我院建筑学专业为五年制，建筑材料课程开设于大学三年级第一学期。课程原为3学分、48学时，在2022年建筑学专业人才培养计划修订后，学分与学时均被压缩，调整为2学分、32学时。然而，教学目的与任务基本保持不变，这就要求在教学组织与模式上寻求突破。

改革前，建筑材料课程分为理论与实验两部分。理论教学主要涵盖建筑材料的基本性质、无机胶凝材料、钢材、木材、混凝土，以及功能性材料（如防水、防火、保温、隔热等）和装饰性材料，采用多媒体授课。在理论教学过程中，设置了“建筑材料市场调研与运用分析课题”，要求学生结合同期开设的建筑设计课程开展材

料调研与分析，并尝试应用于设计之中。实验教学采用课内实验与实验集中周相结合的方式，完成水泥强度与混凝土强度的测试内容。课内实验主要为实验集中周预先制备水泥胶砂试块和混凝土试块；实验集中周的“建筑构造与材料实验”则完成水泥与混凝土的强度测试。实验在学校建筑材料与构造实验室进行，一般由教师讲解并演示实验原理与方法，随后学生动手操作。教师依据学生操作表现、个人总结及实验报告予以评价。实验内容多侧重于水泥、砂子、石子等原材料以及水泥胶砂、混凝土等半成品的测试或验证，偏向土木工程专业，缺乏与建筑设计紧密关联的实验项目。

建筑材料课程总成绩由过程性评价与期末考核综合评定，各分项及占比为：

(1) 课程思政（含学习态度改进程度、学习过程表现、课程思政作业等）：20%

(2) 小组汇报（建筑材料调研分享）：5%

(3) 随堂作业（理论知识巩固练习）：10%

(4) 课程中期测试：10%

(5) 建筑材料调研及运用分析：15%

(6) 期末综合测试（含课程思政内容）：40%

总成绩中未单独体现课内实验的占比，主要因课内实验与后续“建筑构造与材料实验周”集中实验属于整体安排，需合并评价，并在该实验课程中统一计分。从评价结构可见，测试性评价较多，实践性、综合性评价相对较少且占比不高。因此，有必要对实践项目进行优化整合，提高其实践内容与评价比例。

从课程总成绩构成来看，学生出勤、课堂秩序及随堂作业完成情况较好，但在材料运用方面表现薄弱。由于学时有限，建筑材料调研与运用分析课题需在课后完成。学生普遍存在自主学习能力不足、学习主动性不强的问题，尽管教师提供了丰富的教学资源，课后能主动、持续深入学习的学生比例不高，导致对调研内容的分析归纳能力欠缺，调研成果难以有效融入同期建筑设计之中。建筑材料理论知识与设计实践严重脱节，影响了后续建筑设计深化的能力提升，使设计停留于表面，难以落地实施。因此，亟需开展以强化实践能力为导向的建筑材料课

程改革。

1.2 “建筑材料课程”改革拟解决的问题

学情分析表明,学生对实践性项目普遍抱有较高兴趣,这也是建筑学专业教学的突出特点。因此,改革需着力于促进建筑材料理论与建筑设计的融合,适应建筑专业的学习习惯,通过创新教学模式、引入多元化实践项目开展创新训练,从而提升学生综合运用建筑材料进行建筑设计的能力。由于课时压缩,建筑材料课内实验已与实验周内容合并,课程重心偏向理论。在此背景下,如何重构课程内容、加强实践环节,成为亟待解决的焦点。具体而言,需要重点解决以下问题:

1.2.1 课程内容相对独立,与建筑设计融合度不高

建筑材料课程内容高度依赖教材,而现有教材多从土木工程视角出发,侧重材料的生产、组成、技术性质及微观层面的应用,知识体系自成一体,常涉及大量技术规范。其编写逻辑与建筑专业的教学习惯存在差异,未能充分考虑与宏观层面的建筑设计相融合。因此,教学改革中需开发符合建筑专业需求的实践项目及评价方法,以促进技术与设计的有机结合。

1.2.2 教学模式较为单一

由于教学内容技术性强、学生自主学习存在一定困难,教学往往以理论讲授为主,模式较为单一。学生多仅以满足课程考核为目标进行学习,难以将所学知识有效迁移至后续设计实践中,无法充分实现课程的教学目标与任务要求。

1.2.3 课程评价偏重理论测试,实践环节内容与评价明显不足

课程评价对学生的学习具有积极的导向作用。原有评价体系中测试性评价占比较高,而实践性、综合性评价不仅项目少,且所占权重偏低。因此,有必要对实践项目进行优化整合,丰富其实践内涵并提高其在评价中的比例。

1.2.4 学生主动学习、分析与归纳能力较弱,学习成果形式单一

学生对实践项目兴趣较高,课程中可引入结合企业需求、乡村振兴或学科竞赛的实践项目,以项目驱动学生深入学习,通过创新训练提升学习兴趣,锻炼其分析、归纳与综合应用能力。

在评价方面,除理论测试外,应鼓励多样化的学习成果,如与材料相关的建筑模型、设计图纸、竞赛作品、视频等,以此全面反映学生的能力发展。

1.2.5 建筑材料认知资源不足

认识与了解材料是运用材料的前提,亦是本课程的重要任务。目前,学院虽设有建筑材料与构造实验室,学生可接触部分材料,但面对日新月异的材料发展,仍需系统建设并持续更新建筑材料资源库,以支撑学生的拓展学习。

2 建筑设计能力培养对建筑材料课程改革方向的影响分析

根据《建筑工程设计文件编制深度规定》(2016),建筑工程设计一般分为方案设计、初步设计与施工图设计三个阶段。本院建筑学专业在工作室制度下,对学生实施从低年级到高年级的全过程设计能力培养,以建筑方案设计能力为主,同时兼顾初步设计与施工图设计能力的训练。

在建筑工程设计的各个阶段,都不可避免地涉及建筑材料的选择与应用。因此,“建筑材料”课程不应是孤立的知识点传授,而应成为贯穿设计全过程的决策依据与创意语言。学生在不同设计阶段对材料的需求与认知深度各有侧重。

2.1.1 建筑方案设计阶段

在此阶段,材料知识是概念生成的催化剂与空间氛围的塑造者。学生需掌握材料的感性认知与宏观特性,如质感、色彩、透明度、反射性、文化象征意义,以及它们对空间体验的直接影响。学生应理解如何运用材料叙事——例如以夯土传递乡土气息,以玻璃营造轻盈通透。本阶段的重点在于材料的表现力、意象及其与设计概念的契合度,同时也需初步考虑材料的可实施性与概略成本。

2.1.2 初步设计阶段

进入初步设计阶段,材料的选择需进一步深化,并走向技术整合。学生应关注材料的物理性能、构造层级的组合方式,以及如何通过节点大样来表达设计意图。材料的热工性能、防水、与结构的配合成为重点。学生需思考墙体、屋面、地坪等多层材料的构成,并绘制关键构造详图。此阶段,材料知识发挥着将概念转化为可建造系统的重要桥梁作用。

2.1.3 施工图设计阶段

在施工图设计阶段,材料知识变得非常具体与精确。所有前期的材料选择都必须实现量化、标准化与可采购。学生必须掌握材料的精确规格、施工工艺、与其他系统的接口处理,以及相关的国家规范与标准图集。例如,需明确石材的厚度、表面处理、铺设方式与勾缝要求,并解决其与结构、排水、保温层的细部连接问题。此阶段是对材料知识掌握程度的全面检验。

基于以上分析,为促进学生贯通应用建筑材料知识,教学中可采用如下策略:在授课时,依循“性能—感官—构造—案例”的逻辑组织内容,强调材料性能如何影响感官体验与构造形式;引入“从节点反推设计”的练习,让学生先绘制详图,再思考其对空间的影响;设立“材料与构造一体化”的设计专题,要求方案阶段即融入初步的构造思考;同时,建立“材料信息库”,引导学生收集实物样品、技术参数及本地供应商信息;在评图环节中,增设“材料与构造答辩”,深入追问材料选择的依据与技术可行性。

结合本院建筑学专业的办学实际,为提升“建筑材料”课程在建筑设计能力培养中的落地性,课程改革应朝以下方向推进:建设并持续丰富建筑材料资源库;以案例教学法改革课堂教学模式;以及结合方案设计、初步设计与施工图设计各阶段对材料的要求,系统设置实践项目。

3 “建筑材料”课程改革相关文献研究

尹新雅在《“建筑材料”在建筑学专业中的课程教学改革探讨与实践》中,从学科特性出发,区分了建筑学专业与其他专业的材料课程,将教学聚焦于实践应用环节,强调设计代入感,以促进学生深入了解建筑材料的用法^[1]。该研究在教学内容与教学方法两方面提出了创新性对策:教学内容突出更新时效、绿色设计、主材与辅材应用等,并设置了市场调研与模拟设计环节;教学方法主要采用案例教学法^[1]。

曹婷在《材料、形式、力的互动:设计导向下建筑材料课程的教学改革》中,针对建筑学本科技术类课程普遍存在的与设计脱节的问题,借鉴苏黎世联邦理工

学院建筑系技术类课程的目标与任务，对三年级的《建筑材料》课程进行了尝试性改革^[2]。改革将建筑材料与力学、结构、构造知识联系起来，通过案例形式将建筑技术知识点与建筑设计有机融合，以激发学生学习兴趣^[2]。课程选择“砌体、木材、金属和混凝土”作为主体材料，以历史建筑为主线进行讲解，同时介绍部分功能性材料，并在理论课中增加了课堂练习与设计内容，建议融入注册建筑师考试的相关内容^[2]。研究表明，理论课中融入实践环节更能激发学习兴趣，提升教学效果^[2]。

闫瑞强等人基于产教融合背景，结合台州学院《材料专业技能拓展训练》课程建设中的不足，提出了相应的教学改革措施，包括优化实验内容、精选企业案例、开展企业现场教学以及更新实践评定办法等，旨在切实提高学生的工程实践能力^[3]。

梁惠萍在《项目教学法在设计材料工艺课程教学中的创新实践思路》中，从实践教学角度出发，围绕设计材料工艺课程的教学目标、内容与模式等方面进行了阐述，旨在探索一种符合工业设计教育发展、能使学生适应社会与地方产业需求的实践教学体系^[4]。

杨医博等人分析了《土木工程材料》课程教学中存在的问题，介绍了华南理工大学建筑学院在教材建设、课堂授课与实验环节等方面的改革设想与实践^[5]。

综上所述，相关文献研究对“建筑材料”课程改革的启示在于：课堂教学应突出建筑学专业特色；教学内容需从建筑设计能力培养出发进行梳理，将建筑材料所涉及的技术知识点与建筑设计有机融合；可采用学生熟悉的案例教学法；在理论课程中设置市场调研及模拟设计环节；并针对实践项目建立有效的评价机制^[1-5]。

4 基于建筑设计能力培养的“建筑材料”课程改革实践研究

基于建筑设计能力的培养导向，结合建筑材料课程教学的动态性及课时限制，本次课程改革并未试图解决设计中材料应用的所有问题。改革同时立足于实际学情，充分考量学生所处的专业学习阶段、课程的连续性以及实践项目的可实施性，重点针对教学内容、教学方法、实验项目的教学组织与设置、课内实践项目设计

以及实践环节的评价方式等方面进行了系统改革。

4.1 教学内容改革

课程改革立足于建筑设计能力培养与学生可持续发展的需要，并参考一级注册建筑师资格考试教材《建筑材料与构造》的相关章节。改革后，课程内容在保留必要技术知识点的同时，划分为理论教学与实践教学两大部分。理论教学部分增设了绿色建材及其设计应用的内容，并将除“建筑材料的基本性质”外的教学内容整合为三大模块：结构性建筑材料（包括无机胶凝材料、混凝土、钢材、墙体材料等）、功能性建筑材料（主要包括防水、保温、隔热、防火等材料）以及装饰性建筑材料（涵盖石材、木材、陶瓷、玻璃、涂料及新型装饰材料等）。实践教学部分则包含水泥强度、混凝土强度等验证性实验，以及与理论模块相对应的实践项目，如建筑材料调研、模拟设计、材料认知与应用等。所有教学内容均依据建筑设计能力培养的目标进行系统梳理，并随行业发展与设计规范更新而动态调整。

在实际授课中，根据内容的难易程度，将课程划分为必讲部分、拓展部分与自主学习部分。必讲部分主要为理论核心内容，对应结构性建筑材料；拓展部分通常包括验证性实验与工程构造做法设计；自主学习部分则主要针对装饰性材料的市场调研与认知分析。

4.2 教学方法改革

根据不同的课程内容与实践项目，采用与之相适应的教学方法。对于与土木工程专业交叉、学生理解困难的结构性建筑材料部分，以教师理论讲授为主，通过案例分析与视频演示，将材料知识点与建筑设计相融合，以激发学习兴趣。水泥及混凝土强度等验证性实验，则通过慕课或网络视频进行讲解，节约课堂时间的同时使实验过程更为直观易懂。教学注重将抽象知识点与具体设计案例结合，例如在讲解混凝土时，基础理论由教师讲授，而坍落度实验、维勃稠度实验则通过视频演示；随后播放“山东荣成市青少年活动中心 - 清水混凝土工程施工动画”视频，帮助学生理解混凝土在真实项目中的应用。

功能性材料的教学主要结合工程做法进行，讲解其性质与选用，课后要求学生编制工程做法表，以衔接施工图设计能力。对于装饰性材料，因学生认知渠道

较多,采用自主调研与共建共享材料资源库的方式进行学习。此外,教学过程中利用“雨课堂”的24小时学伴功能,保持师生互动,辅助学生复习理论、拓展视野,并引导其有意识地将材料知识应用于设计。

4.3 实践项目设置

围绕理论教学内容设置相应的实践项目。针对常用的结构性材料(如水泥、混凝土),设置了水泥强度与混凝土强度验证实验,课上通过视频学习,实验操作则在“建筑构造与材料实验集中周”完成。针对功能性材料(防水、保温、隔热、防火等),通过编制建筑设计说明中的工程做法表进行强化训练。装饰性材料在建筑设计中应用广泛,其认知与应用能力培养是本课程改革的重点,因此设置了建筑材料市场调研、调研汇报、建筑案例材料分析、工程做法选用及效果图设计等多个环节,并通过建设共享材料资源库,帮助学生反复认知与学习,从而提升实践教学效果。

4.4 建筑材料资源库建设与共享

建筑材料资源库建设是本课程改革的一项重点内容,旨在为学生将材料知识应用于设计奠定坚实基础。学院实验室虽能提供部分材料实物,但面对日新月异(尤其是装饰材料)的市场变化,资源库需持续更新。资源库采取师生共建模式:教师提供部分基础材料内容与资源库样板格式(包括材料目录、二维码、材料内容、案例应用、图片或视频等),学生负责搜集补充资料,经教师甄别、指导并最终定稿后,进入共享环节,以拓展全体学生的材料认知。每次课程中,教师通过分享新材料案例,引导学生掌握材料查找方法,了解行业主流及绿色材料动态。此教学环节普遍激发了学生的浓厚兴趣与积极性,学习效果显著提升。

4.5 实践项目成果及评价

实践项目形式多样,成果丰富,主要包括实验报告、市场调研报告、课堂汇报、典型案例分析、材料认知库建设、模拟设计图纸及工程做法编制等。这些内容极大地丰富了实践教学内涵。除实验报告在集中实验周考核外,课程总评中实践项目的评价占比也得到提升。改革后的课程总成绩构成如下:

(1) 课程思政(含出勤、课堂活跃度、提问与抢答等): 10%

- (2) 雨课堂测试: 5%
- (3) 小组汇报(或案例分析): 5%
- (4) 建筑材料调研报告: 10%
- (5) 建筑材料认知库建设: 10%
- (6) 工程做法编制: 10%
- (7) 模拟设计(立面图、效果图等): 10%
- (8) 期末综合测试(含课程思政及实验内容): 40%

5 结语

基于建筑设计能力培养的“建筑材料”课程改革,从建筑设计程序与深度要求出发,研究了各设计阶段对建筑材料知识点的具体应用与能力培养目标。通过借鉴相关文献中关于实践项目设置的思路,改革重塑了实践教学体系:在教学内容上突出建筑学专业特色,在教学方法上采用更贴合学生学习习惯的案例教学法。实践教学体系的构建兼顾学生可持续发展的需要,保留了必要的实验项目,同时拓展并深化了与建筑设计紧密关联的材料认知、材料应用及设计实践环节。创新性地开展建筑材料资源库建设,有效激发了学生的学习主动性,增强了其材料应用能力,取得了预期成效。随着人工智能技术的不断发展,“建筑材料”课程与AI融合的改革也将迎来新的变革机遇。

参考文献:

- [1] 尹新雅. “建筑材料”在建筑学专业中的课程教学改革探讨与实践[J]. 低碳世界, 2023, 13(07): 178-180.
- [2] 曹婷. 材料、形式、力的互动: 设计导向下建筑材料课程的教学改革[J]. 建筑学报, 2023, (01): 98-104.
- [3] 闫瑞强, 张贤康, 刘贵花, 等. 产教融合背景下《材料专业技能拓展训练》课程教学改革[J]. 高分子通报, 2022, (06): 106-109.
- [4] 梁惠萍. 项目教学法在设计材料工艺课程教学中的创新实践思路[J]. 艺术

百家,2011,27(S2):366-367+334.

[5] 杨医博,梁松.《土木工程材料》课程教学改革的设想与实践[J].北京大学学报(哲学社会科学版),2007,(S2):104-105.

[6] 曹纬浚.建筑设计[M].3版.北京:中国建筑工业出版社,2024:22-24.

[7] 曹纬浚.建筑材料与构造[M].3版.北京:中国建筑工业出版社,2024:1-107.

西紀二零二五年十二月十日 印刷
西紀二零二五年十二月十五日 發行

發行處 한국중앙문헌출판사
編輯 오로라 리뷰 편집위원회
세종시 고운동 가락마을 2104동 1002호
電話 零四四九零三零九零三
팩스 零四四九零三零九零三
편찬대표 위원장 유진

不許複製

圖書出版 한국중앙문헌출판사
세종시 고운동 가락마을 2104동 1002호
電話 零四四九零三零九零三
이메일 sejongpublish@daum.net