

Design Philosophy

設計哲學

Volume 4, Number 1, March 2026

第4卷，第1期，2026年3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  | 齊 昕 | 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](mailto:designphil@outlook.com)

國際標準連續出版物號 ISSN 2982-9666 (紙質)

ISSN 3092-1104 (在綫)

出版日期 2026年3月25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       | Qi Xin    | Shi Guanghui | Su Hang      |
| Tian Xiaoyuan | Wu Jiabin | Zhang Ziheng | Zhao Yanjing |

Zhu Songwei

Cover Design            *DumplingART*

Layout Design            Zhang Bin

Publication Design      Li Shulin

Email                      designphil@outlook.com

ISSN                        2982-9666 (Print)

3092-1104 (Online)

Publishing Date         2026/3/10



## 卷首语

# 宏大而柔弱

偶然读到迈克尔·塞尔的访谈，他更偏爱宏大而柔弱的哲学，而批评曾经盛行的碎片哲学。他说自然就是柔弱的，“自然就像一个柔弱的婴儿，它诞生，即将诞生，准备诞生”。

在塞尔看来，柔弱是创造的条件。而越小便越坚硬的碎片，是非常保守的，无法带来创新。“碎片哲学是博物馆哲学和哲学博物馆的叠加之物：双倍的保守。”

哲学是精神性的，而精神本身就是柔弱的。塞尔的观点大约很接近老子，柔弱胜刚强。于是我也想，设计应该是怎样的，设计应该是柔弱的还是坚硬的呢？

以解决问题著称的设计，大约是不乏坚硬一面的。越是琐碎的设计，就越显得坚硬。但再看看设计史上的那些人和事，不难发现，设计史其实也还是柔弱的。水晶宫是一个大温室，那是现代设计刚刚萌芽的状态。

想要摧毁一切博物馆的未来主义，看似是强硬的。但与他们要摆脱的一切传统比起来，只能是柔弱的。他们既已脱离了起源，就只能自己去填补荒原。

再比如包豪斯，短短十几年的时间，不断面临各种困难，直到关闭，大体都处在一种柔弱的状态下。但包豪斯也是宏大的，格罗皮乌斯想把人们的创造力统一起来。今天的人们都无法否认，我们生活在一个包豪斯的世界里。那个曾经宏大而柔弱的包豪斯，反而成了设计的代名词。

本期我们为同济大学的张黎教授做了关于思辨设计、设计伦理、设计哲学研究方面的访谈。与通常的设计不同，思辨设计并不能直接解决什么问题，而更多是让人们意识到可能会出现的问题。所以思辨设计也有一种宏大而柔弱的特点。

塞尔说我们今天生活在一个“天使空间”中，“飞机、人造卫星、电磁波、电视信号、广播信号、传真、电子邮件从天空划过”，我们处在这样一种宏大而柔弱

的交流时空之中。设计哲学的访谈，大多也是借助网络 and 手机完成的。我们受益于这些创造。

说回来，设计哲学大概也是宏大而柔弱的。设计是宏大的。人的活动，无一不是设计。但设计哲学是柔弱的。不仅是因为关于设计的哲学思考才起步不久，也不是因为我们刊物力量薄弱。按照塞尔的说法，柔弱是必要的。

“建构大者则走向脆弱，并接受脆弱，以脆弱之躯冒险。”除了保守的碎片哲学外，所有的哲学都意味着冒险，并且，没有盔甲。

设计哲学也理当如此，甘愿如此。

刘振

2026-3

# CONTENTS

# 目录

## 1 设计哲学专题

- ◎张黎教授专访：思辨设计、设计伦理与合意的未来.....1  
张 黎 刘 振

## 2 平面设计专题

- ◎韩湛宁教授专访：设计的诗意、责任与逻辑.....27  
韩湛宁 刘 振

## 3 女性动画人系列（八）

- ◎姗一专访：在“表演”里找回人物的呼吸.....57  
姗 一 何 嵘

## 4 电影观察专题

- ◎中国电影出海的“第一线观察者”：100部华语电影国际发行人的十年手记——专访华人影业国际发行部助理总监段伟.....79  
段 伟 (David Duan) 齐 昕

## 5 文字创意专题

- ◎惟一中山幻想系列歌集 I（第一开场~第十三松燭）.....100  
海村 惟一

## 6 艺术乡建专题

- ◎当“外来者”成为“自己人”：乡村主理人的参与式设计 with 关系再造  
——以宁波北仑“九峰回村计划”为例.....135  
张金鹏

## 7 广告博物馆

- ◎近代中国广告史视野下的广告地理学.....145  
刘 强 胡雪瑾



---

## 设计哲学专题

---

# 张黎教授专访： 思辨设计、设计伦理与合意的未来

访谈人：张 黎 刘 振

访谈时间：2025-10-9, 16:30-17:30 线上

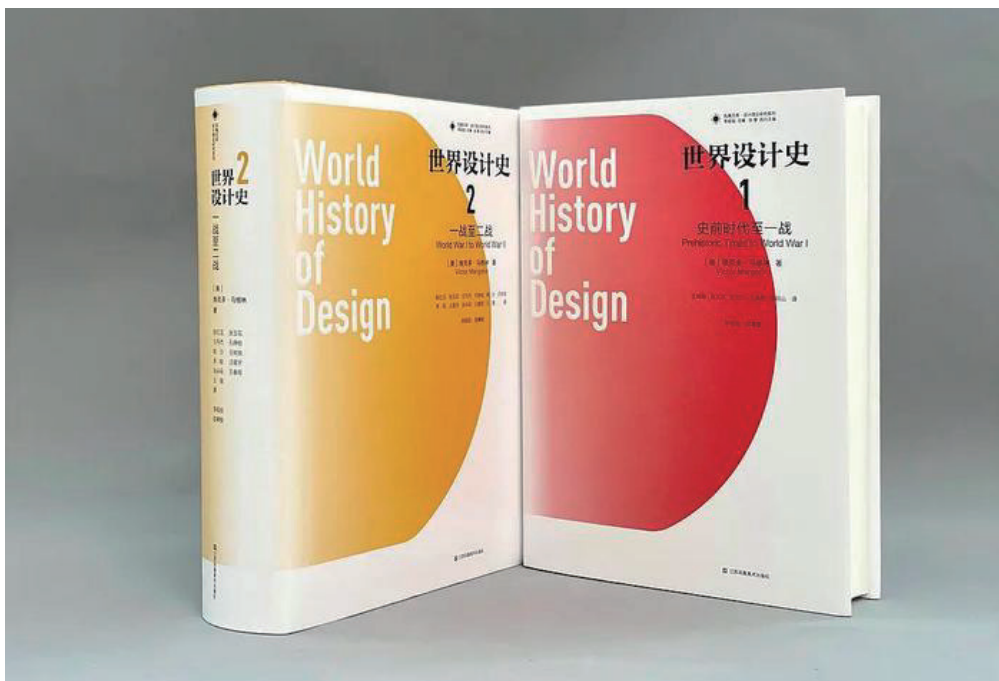
---

张黎，同济大学设计创意学院特聘教授、博士生导师，“凤凰文库·设计理论研究系列”和“设计与时代·译丛”联合主编。

---

刘：首先非常感谢张老师接受我们的访谈。第一个问题与您那篇关于马格林《世界设计史》的论文有关。我最近读了马格林的这部巨著，确实是非常伟大的作品。但这部作品只出了两卷，第三卷没有出来，所以很关心第三卷还能不能出来的问题。

张：我们当时买了两卷的版权之后，第三卷意向也是跟我们合作的，肯定是会出的。因为第三卷的内容都有，只是还缺整理。他的遗孀还有既是同事又有学生关系的一个教授在负责。我前几天有一个学生去英国参加 DHS 的年度会议，就是英国设计历史协会的会议，正好碰见他，然后也跟他交流这个事情，当面跟他确认了。他们的英文版其实还没有正式提交，所以他们提交之后，对方会提前跟江苏凤凰美术出版社联系，然后我们这边再组织相关的翻译工作。



刘：那我们还是可以看到这本书的，非常期待！您在文章里边对马格林的《世界设计史》做过一些评论，您提到说设计史的书写是不是可以用一种另类现代性的角度进行书写。所以就很想问您关于马格林之后设计史书写的问题，设计史应该用什么样的一个范式进行书写？

张：其实另类设计史的写法或者提法，或者另类现代性的提法还是比较西方话语的，是几年前的一个表述。我最近在从事的一些研究工作，包括跟央美周博老师的交流，他目前在承担一个教育部原创教材的项目，就是写《世界设计史》。



周博教授

刘：就国内的学者也在写这方面的著作。

张：这是一个必然。我不知道您有没有关注到，就是习主席对于中国自主知识体系的提法，现在实际上在 29 个哲社的一级学科全面铺开。国家层面上，包括教育部，包括文旅部等各个部门，都在从自己的口子上去构建学科的自主知识体系。马格林《世界设计史》的写法您刚刚也提到了，它里面关于中国的，甚至关于整个亚洲的设计史，他的了解相比于他对于西方设计史的熟悉程度，很明显不在一个 level，中国的部分就更少了。其实还有一个渊源，就是在中国的部分，马格林是见过周博的，所以他也提到了周博老师。但是我们当时第一版翻译的时候，译

者把周博的名字翻错了,周博还挺生气的。周博现在也在做这个事情,虽然也叫《世界设计史》,但是他一个很重要的提法叫从中国出发的世界设计史,而不是西方学者的视角。

虽然马格林提出一个去西方的世界设计史,但他有认知的局限。所以现在或者说未来 5 到 10 年,中国设计学科的发展是非常强调这种自主知识体系的构建的,设计史也是。当然肯定不能说拍脑袋或拍大腿、歪曲史实就一定说是我们在里面牵头。但是这种主体性,或者说从我们自身历史发展的视角,怎么再去看过往的关于人类历史构建的结果和过程,其实是一个更值得研究的新选题。

刘:我看您前一段参加杭间老师的重大课题,您的子课题就是《设计理论的中国转向》,应该也是和这个有关系的。

张:是,所以您提到那篇另类现代性的论文,其实也可以在那个思路下写。虽然“另类”这个词或“另类现代性”这个概念是西方学者提出的,但是今天中国学者的研究或者是我们这种动能也是一种另类现代性,是一种以中国为主导的或者以中国为主体的现代性,对于他们来讲也很另类,对不对?因为他们习惯的那种书写的范式,或者说知识的来源,还有知识生成的整个过程,跟我们这一套东西还是很不一样的。

刘:对,这个还是很有意思的。然后是第二个问题,马格林在《世界设计史》里边多次提到了设计哲学的说法,比如说理性主义的设计哲学。在您看来,设计史和设计哲学应该是怎么样的关系?当代设计哲学的研究和设计史研究,能够起到怎样的相互作用?

张:您的研究背景是历史吗,刘老师?

刘:不是,我是哲学背景。

张：OK。因为我看你比较关注设计史。我觉得哲学的思维方式跟学科没有太大的关系，它是一个人在成长过程当中逐渐建立起来的。而且我也觉得不管你是学什么专业的，这种哲学的思维方式如果能够了解一些，它会极大地去拓展你思考的边界和能力，您学哲学应该非常了解。从知识产出的结果来看，设计史和设计哲学其实并没有特别大的联系。因为我们在历史的研究当中，可能会更强调的是事实的识别或者意义的阐释。但是意义的阐释仍然是基于某些事实依据的，所以可能很多甚至有一些历史学研究的学派会认为说，在这个研究的过程当中，怎么样可以把那个 writer、那个主体的部分给它去除掉，尽量呈现出某种没有主体的视角。

但是我觉得这件事情是很难去做到的。所以包括了解或者说比较熟悉我的研究的人，会看到我不论在做哪一类型的研究当中，这种哲学思辨的部分体现的还是比较多的。前几天我们开线上会，娄永琪校长就跟我们去主持，他就问我说，你做杭老师的这个子课题，思路是什么样的？我说当时我们的题目定的是《设计理论与中国问题》，现在这个是杭老师出的，因为他觉得设计理论现在都是西方的，很难去解决中国的问题。

后来我说，杭老师，我们这个课题的目标是什么？他说你是做西方现当代设计理论的，希望从你身上可以发生这种转向，证明我们中国的设计史论研究还是可以看到成果或者说看到希望的。因为我是太西方了，就是太多地去做这一块的研究，我说那是不是可以理解成你想要看到这样一种转向？他说是。所以我就把题目换成了转向。但是当天的开题的时候，包括我们学校的副校长李翔宁老师，因为也是跟我比较熟，他就提到说其实“转向”这个词他不太建议提出来，他觉得原来那个题目可能更准确，“转向”这个词可能会有点太有野心，或者说怕做不到。但是可能其他的一些专家有一些不同的意见，更多的专家会认为说这个地方很好，因为“转向”它并不是——就像我写了一篇文章，《新兴设计实践的伦理转向》——一个结果，它只是一个动态的、瞬间的一个趋势。就像我们开车一样，我现在打左转向，但并不决定着说我就转过去了，我就一直往左边去走，我有可能转完之后还会再溜回来。所以它是一个过程当中的转向。我觉得“转向”这个词其实还

是比较准确的。

那回到您刚刚那个问题，哲学和历史研究有没有关系？既无关，就是新手或者说初学者会觉得说好像这两者之间没有关系，但我觉得哲学的思维方式，它其实跟任何的学科研究或专业研究都是息息相关的，它会决定我们去做这件研究的视角、方法。甚至你在里面，在不同的材料之间去游走的那样一种姿态，都会受到你自己哲学观还有哲学训练的影响。



杭间教授

刘：对，因为我看您的文章，您对技术哲学或者说科技哲学这方面有很深的修养。

张：不深，只是比较感兴趣。

刘：您对这方面的研究是不是会进入到您关于“设计理论的中国转向”的研究之中？

张：会的。其实技术哲学要从我读博士的时候开始说起，这个故事我在不同的契机也提到过。就是我当时读博士，我们新生博士一年级要选课，然后就我选了几门。其实博士要上的课不多，清华可以提供的课程有很多，所以我就跟李砚祖老师去商量，李老师给我提供了除了他的几门课，或者是学院、系里一些他觉得比较好的课，比较相关的课，让我去上一上。然后他就挑了这个——当时还没有哲学学院，好像是一个系，哲学系——他说你去上技术哲学。



李砚祖教授

首先我当时对于“哲学”这个词还是很有距离的，虽然我后来自我反思的时候，或者去回望的时候，发现我从小对于哲学问题会很感兴趣，但我并不知道那一块我感兴趣的问题叫哲学。所以“技术哲学”这四个字带给我的冲击是，第一我不知道哲学是什么，第二我说我不是美术学院的，我不是搞设计搞艺术的，怎么我要去碰技术？所以这两个字带给我的冲击就很大。然后李老师就说你要去，一定会很有收获。当时跟我们上课的老师非常负责，高亮华老师，给我们很大的训练，让我们去读很多经典的、当时没有中译版本的英文文献。然后我就选了那篇叫焦

点物与焦点实践，我就从设计学的角度去解读，所以那门课我拿到了很高的分，也跟高亮华老师建立了课程之外很多师生交流的关系。在他那里我开始读了很多经典的技术哲学文献，我会发现其实我们在设计理论当中，比如说设计概论里面提到的，也有一个问题你肯定回避不了，就是“什么是设计”，对吧？你需要自己去理解。



高亮华教授

同时我自己工作之后上的第一门课就是《设计概论》，你就要跟大一的学生讲清楚到底什么是设计。我去收集了所有市面上已经出版的书、还有论文里面关于设计的定义。但这个“所有”要打引号，就是我能够涉足到的范畴。然后我去对它分析的时候，会发现技术哲学当中对于技术的界定，它有两个特点，第一个是它比设计的定义更抽象，同时它可以包容它。第二个是它可以解释很多在设计领域的矛盾。因为你会看到设计的很多定义当中会有一些矛盾，但是你用技术哲学当中关于“技术”的理解再来看设计的时候，你会发现这些矛盾它是可以解释的。也就是相当于技术哲学提供了一个更丰沃的土壤，可以让那些小点点找到它合适

的位置。然后你在——相当于维度不太一样，也不能说升维和降维，但是维度确实是有差异的——技术哲学这个学科发展的，或者说知识生成的过程和结果之后，可以很明显地感到豁然开朗，就像你好像站在了一个你以前从来没有站在过的地方，再来看你面前的这座山一样的。



维贝克教授

所以我就很喜欢技术哲学，包括后来我在一些学术和科研的合作当中，都非常充分地跟各个学校搞技术哲学的一些老师有过交流。我会发现他们对设计很感兴趣，然后技术哲学当中有一派人，以维贝克为代表，对于设计也很感兴趣。国内我也发现比如说潘恩荣老师为代表的，我最近跟他们也走得比较近。他也谈设计，但他谈的设计仍然跟我们所说的设计有差别。这里起码有几个差异，从科学到技术到工程，到设计再到艺术再到美，你会看到一个纺锤体。然后每个人，比如说搞美学的跟搞艺术史论的，搞艺术学的、搞设计学的、搞工程的，我们可能都会

谈设计。但是我们所指向的这个概念，它的外延和内涵都不一样。但是我觉得这个放在哲学的整个思维方式，或者说这样一个棱镜当中，你都可以去理解它。

刘：对，这个很有意思。我跟潘老师也加了微信的，对他这方面的研究非常有兴趣。

张：嗯，你回头可以看一下，因为他们最近不是一直在搞设计哲学大会。今年的大会应该是在安徽大学弄第三届。我们初步的计划是第四届由同济来承办，当然我这个 proposal 还没有跟我们院长汇报，但是应该会得到他的支持。

刘：那太好了。

张：然后呢？我就跟潘老师说，我来办的话，因为是同济来主导，我们的设计可能就会跟你们前三届谈的设计不太一样，包括形式，包括主题，包括请的嘉宾。他说那当然没问题，你就用你们的方式弄。因为我觉得在设计哲学这个维度当中，如果同济可以作为一个很强的代表来参与其中，那么对于设计哲学这个概念的推广，或者说传播会是一个很大的帮助。

刘：是的，而且我看设计大哲学大会学者们提交的论文，其实也有很多设计学出身的学者提供的文章，也还是有一些。下面是第三个问题，您早年的研究是聚焦在性别、身体与身份议题。那么今天我们看到性别研究在设计史论与批评史中获得了更多的关注，但也面临意识形态和学术深度的双重挑战。那么您如何看待这一领域的学术状态？又会对新一代的女性学者提出怎样的期许？

张：女性主义到现在来说还是非常热。我不知道刘老师有没有看脱口秀？其实脱口秀里面女性或者说性别已经成为了一个有点过于热闹的点。因为我自己做性别研究，或者说设计跟性别关系的这种对比研究的背景，我后面自己听到都会觉得说有一点疲劳。因为所有的概念都是这样，或者所有的理论都是这样，比如说批

判性设计、思辨设计，包括女性主义，当涌入的人太多了之后，大家会被很光鲜、很前瞻、很前卫的那种东西吸引，但是可能把里面内核的点给抛去了。这个事情是我比较忧虑和担心的。

首先，从一种社会亚文化或者是逐渐地在变成主流文化的演变过程中，性别目前处在一个上升的阶段。任何社科领域，甚至自科的领域，加上性别，加上女性主义，它可能都会呈现出另外的样子。第二个从教学层面，我经常跟设计专业的同学们说，因为我们设计的本质可能就是求创新，那新的东西怎么去找？有一个很好的方式，就是有一个最简单的思路，比如我们选用户，你选中间那个部分的人，他的人设肯定会很难描述得很清楚，因为他很普通，很 average，他在中间。所以我们可能会鼓励学生，如果想做比较容易出新的东西，就要去找两个尖尖的、边缘的、特殊的，比如说老弱病残孕。还有一个思路就是我们是一个父权的社会，这点目前的主流仍然是这样，虽然在中国男女的平等的状态和程度不能说最好，可能就是前几名优生的状态了，但仍然还是可以说今天是一个父权的，父权为主的社会。所以在这样一个板块当中，你会发现女性永远是或者目前来看她是一个他者的状态，所以当你去关注她的时候，就会很自然地发现新意。

我们举一个很简单的例子，比如说医生的手术器材还有服装，很多时候包括我们现在看一些社会新闻，都有看到女的学生、护士或医师从医学院毕业了，进入了岗位，发给她们的实习服 size 都会非常大，很不 fit。为什么？就是因为前面的 target user 是男性为主，这种例子很多。所以我经常跟学生说找新意，找不到的时候就把性别反转一下，你就会看到一些很不一样的东西。从我个人的体验来讲，今天年轻的学生对于性别非常感兴趣，不论是从他自己自身的体验，甚至有一些男生的小朋友，他会在性别认知这一块有一些 confused，他也会听到我在讲关于性别的这些点，他也很感兴趣。然后女生也是，我前几天给同济新入学的硕士和博士做了一场讲座，里面就提了一嘴，我说我的博士论文是做女性主义设计批评的，然后她下来就问，跟您这个问题其实比较类似，她说我对于性别很感兴趣，但是我从来没有想到说还可以是一个学术研究的角度。我就跟她举了几个例子，她马上就 get 到了。

所以对于青年学者的一个建议，我认为他可能不仅仅是局限在跟女性主义相关或性别相关的问题。怎么去做自己的研究，我始终觉得“真诚”是非常重要的。甚至是不论是做人还是做事，我会觉得真诚是第一性的原则。为什么呢？我们每个人作为一个独立的、独特的个体，我们对于自己关注的或感兴趣的东西有非常细微的差异，但是那种细微的差异你自己是知道的。你碰到一些人、事物，你喜不喜欢，你感不感兴趣，那是一种本能的反馈，抓住那个东西。从研究的角度来讲，任何你们的关注那些点，都可以成为一个学术研究的问题。所以对于青年学者来讲，我说你们不要一上来就跟我谈各种主义，戴各种帽子，包括有很多学生想报我的硕士和博士，就会模仿我的文字风格，我甚至觉得说我可能误导了很多同学。他们上来就会给我拽很多概念，但是那些概念放在文本当中它的连贯性、语义性又很难去建立起一个很顺畅的语义表达。所以我对他们的训练是说，你能不能用最简单的、普适的、朴素的语言把你关注的问题进行描述。以前我写东西那个时候没有人工智能，没有大语言模型，所以可能我在拽一些概念的时候，你会觉得说，哇，好高级，但是今天我自己也很讨厌看那些拽概念，甚至可能这个概念就是他拽出来，但我还是会本能地怀疑这是人智协同的一个结果。

在今天这个可以随时生成很多文字的状态当中，怎么用最精简的语言、最真诚的人类的这种表述方式，把你关注的问题很行云流水，很直白的写出来，就是一种很高级的能力。我前几个月参加各种硕士、博士的答辩，包括一些论文的盲审。我跟其他一些评委老师的意见不一样，就因为三五个人，然后每个人都把论文堆你面前的时候，你会很明显看到有的人的博士论文非常厚。有个人这么厚，他说有 80 万字，说的时候非常激动和骄傲。但我当时是非常忧心忡忡的，80 万字在今天又算得了什么呢？对不对？而且当我问他或当我想从他的 presentation 就 PPT 里面找到他的问题、他的方法、他的结论的时候，都很难。他很难抽丝剥茧把那个东西给理出来，所以我觉得这个能力也非常重要。

因此还是回到您刚刚那个问题，对于青年学者的建议就是：第一，“真诚”两个字，这两个字既体现在你怎么去找到你的研究兴趣，你怎么发现到你个人的处境作为一种社会议题的可能，还体现在我们在进行研究成果的表述和传播的时



候，能不能尽量地去秉持这两个字。我们每个人都会用 AI，但是最后你的选择非常重要。所以这个部分包括我在平时的交往，不论是学生的交往，还是同事的交往，还是说跟我更长辈一点的人的交往当中，我都会非常的 value。这个部分就是真不真诚？不真诚，而且平时也很忙，其实没有太多时间去做一些修饰，或者是你去做一些 fake 的东西，所以我会觉得说真诚非常的重要。

刘：下面是设计伦理研究方面的问题，在设计理论研究系列里边，您刚才也提到了思辨设计。您翻译的那本《思辨一切》，应该是这套书里边可能最受关注的一本书，那么这本书还有您相关的一些论文的发表，把思辨设计引入到国内学界。那么在您看来就是思辨设计，对中国设计教育还有研究最大的启发是在哪里？又面临哪些挑战？

张：我觉得思辨设计对于国内的影响力可能分两块来说。一个在教学层面，一个在科研层面。在教学层面上，它其实跟一个新兴专业的设立正好有点不谋而合——但其实这两件事，这两个东西没有特殊的就是没有说商量好一块来——国内有一个新增的专业叫“艺术与科技”。我记得应该是 2006 年就提出来，但是当时很少有学校去提出说，有这个目录，然后我们去做这件事情。而且据我了解，艺术与科技专业，第一波去办的人，仍然把它做成是环境的那一块，转过来去做一些空间的策展，在空间里面搞一些光影的变化。他们理解艺术与科技为思辨设计里面提供了很多的案例，或者说他们的一些实践，其实我觉得是一种认知的更新。因为我当时去很多场合介绍，当时比较早，就算第一波阶段去介绍思辨设计的时候，讲完以后每一次给到观众或者说学生提问的时候都会有一个问题，就是老师这个算设计吗？这个就是艺术啊。

我说那有没有可能你换一个思路，就是思辨设计的意义和价值，就在于它挑战了你关于设计应该怎么样的一个边界。我说你可以这样理解，就是它可能是一个很朋克，染着头发、穿着破洞裤子的一个女生，然后你会觉得说女生能穿成这样吗？这个不是社会的小姐姐吗？这样穿。当我再告诉你，她可能还是一个大学教授，甚至还是一个孩子的母亲，她是不是更会刷新你的看法。但是谁又规定说设计或者说一个女性应该就只能是这个样子？好，慢慢去做了很多这样的梳理或者这样的一个普及，把大家脑袋当中关于设计一定要解决问题的很刚性的线，稍微把它模糊或者给它撑开一点。

然后关于思辨设计的第二个质疑就是设计就是要解决问题的，他说你这个思辨设计搞个流血的月经机器，搞一个什么泰迪熊的输液袋，它解决了什么问题？我说回答你这个问题之前，你先回答我一个问题，因为我需要跟你先进行一个概念对齐，不然我们有可能很多时候都是鸡同鸭讲。我说你先告诉我什么叫解决问题？那要区分一下，第一什么是问题，第二什么叫解决？我说面对着环境污染或者说气候变暖，它算一个问题，它是一个痛点，我们有一个需求现状跟理想情境中间有一个 gap，这种现状我们都可以把它理解为是问题。

刘老师，你会注意到，就是我会用提问的方式去启发学生，但是我给你提的这个问题，我一定是有答案的，起码是有我自己的答案。但是我后来发现很多学生特别逗，他们就学我的说话方式，我一旦问他一个什么问题，他就说老师你先定义。我说你们要注意，我问你问题的时候，这个问题我是有答案的，你问我这个问题，如果你有答案，你先把你的答案说出来，或者是我们先都写在纸上，但其实他们就没有，他们就是为了问而问。这是一个擦边的，因为最近有一个学生就是这个样子，我突然想到。

然后我说面对气候变暖，你怎么样做一个设计师，用你的方式，你觉得解决了它，他提不出来一个说我可以彻底解决。气候变暖、交通拥堵，或者说贫穷，或者说人种歧视，就是联合国 16 个可持续发展目标有哪一个？你觉得是你作为一个设计师，你说我出一个方案，我就把它一劳永逸给解决了，你可以吗？或者你举企业的真实案例，有谁可以拍着胸部说我解决了人类贫穷的问题。那所以说解

决问题这件事情本身就不是一个可以直接的、完全完成的状态，在这个解决的过程中，它是分过程的、分阶段的。我们说思辨设计，举个例子，我说交通拥堵，北京的交通拥堵那么严重，无数有智慧的人都在这个领域当中想方设法地提供自己的智慧，有人解决吗？包括有人提出说全部共享、无人驾驶就可以解决吗？因为全部的共享或者无人驾驶它涉及到一个很重要的前提，就是每个人需要将自己出行的所有信息的隐私进行公开，你觉得所有人都愿意吗？所以这件事情在这里也戛然而止了。

但思辨设计的思路是什么呢？它会认为说你需要开车的这个事儿，实际上是一种观念上的智障。就是我会认为说开车虽然很慢，但是开车代表了我的身份，所以我就要开车。那你看国外很多发达的城市，它就不是这个样的，它的公共交通就很发达。为什么我们的公共交通也很发达，堵车这件事情还是因为很多人的观念没有被解决？所以思辨设计做的事情，它的思考过程是，我如果可以回到这个问题产生之前，就是什么样的一种观念或认知的错误导致了这个问题的产生？我回到这个问题产生之前，把这些认知的观念上东西解决了，这个问题就会消失掉。当然不是说完全消失掉，而且我也不能说改变了你刘振的观点，这件事情消失了。它是慢慢地一个积累，我说它算不算某种程度的试图去解决，所以提出问题引发大家的思考或者行动本身也是解决问题的一种方式。所以你在提出这个问题和质疑之前，首先是你对于解决问题这件事情有你自己的迷失和限制。我觉得这个就是思辨设计带给国内设计教育界非常重要的影响和价值。当然在不同领域当中也会有其他的一些，比如说唐纳德·诺曼，我2014年去同济参加一个活动的时候，他就有提过相似的观点，他说设计师都觉得自己能够解决所有问题，但是我告诉你这是不可能的，不过他没有像思辨设计这样走得那么的远。

而且思辨设计很关注的一个点就是，新兴技术的产生所带来的一些伦理的影响。这个就是后面启发到我转入到设计伦理的板块，我会发现说所有的这些新兴的设计对抗性、批判性、思辨性。我当时去广工工业大学的时候，当时的领导就说你要不要成立一个研究平台，我们这边学院支持你，然后就让我起名字。当时就思辨设计很火嘛，他说要不就叫思辨设计实验室或研究所。我说我觉得太窄了，

虽然解释起来张力仍然很大，但是我说我同时还接触到很多新的东西，它们中间有共性，我希望把这个“共性”提炼出来。

然后我现在提炼的共性——当然这个共性其实是取决于你的研究视角的——我就发现这个共性可能是说它们都在关注的是一种新兴技术的产生导致一些社会文化层面发生了转变，然后这些社会文化层面实际上影响到了每一个普普通通、真真实实的人。那这个部分其实就跟设计相关。所以这一类新兴的设计研究，它们实际上都是希望以设计为媒介去帮助每一个普通的人。我们不叫用户，就帮助每一个这样的公众和老百姓去理解到说，这种变化对于他们来说意味着什么。



比如说 2018 年基因编辑婴儿那个事件，我当时发了一个朋友圈，我说这件事情为什么会首先出现在中国？可能有很多原因，但是从我的角度来看，就是因为思辨设计在国内还不够普及。因为思辨设计当中关于基因就是通过基因编辑这种手段的产生，人类的这个 story 已经变成一种俗套了。就是所有玩思辨的人都会去讲一下这个故事，所以他会让老百姓很直观地感受到说如果我们真的用这种方式造出了一个 human beings，那种 shock 会有多大？但是中国老百姓，我跟学生说，你现在走到学校门口去跟那个煎饼摊子上的老板，问他你是否同意基因编辑婴儿？

他根本就不能理解你在说什么。但是你如果用手机给他看一个思辨设计的作品，告诉他如果你接受基因编辑婴儿，你未来的后代可能会长这个样子，你觉得这个可怕吗？所以思辨设计有个很大的价值，就是它实际上是做了一个技术伦理的科普，让更多不理解这个技术后果的人们可以了解到原来是这样。当然这里面可能会有误导，可能会有一些偏见，这是没有办法的，也是很多人对于思辨设计的批评。但它做到一个很重要的事情，就是伦理的前瞻性的预警，所以这个整体的思路也是我当时拿到第二个国社科立项的一个很重要的点。就是国家包括习主席在很多场合都提到中国要做科技伦理的治理，科技哲学、科学哲学、技术哲学、工程哲学的人都在谈，要从过程当中前瞻性地导入进去。但他们都忽略了，或者有些人也提到了，但是很少有人去谈怎么去落实。就是你们这些事都是专家在那儿说，这个技术的结果承担是老百姓。那有没有一种方式能够让老百姓参与到这种技术治理的过程当中？比如说有些技术要不要去市场化？我在街上抓两个人来，这两个人能不能听得懂？

所以我觉得思辨设计在这一块有非常大的价值，就是它帮助技术治理这件事情，技术由专家治理这件事情变得公众有某种方式可以介入和参与进来。当然具体如何去介入，如何去参与，效果如何，它又是另外一个学术问题。而且它也是CO design，协同设计或参与式设计当中目前非常火的几个点，我有几个研究生都在做。比如说参与式思辨设计或者说女性主义思辨设计，就是把一些因为有人对于思辨设计有批评，觉得它很封闭，所以我们就提参与式。有人提它很男性白人的视角，我们就提女性主义，其实都是这样的一个补充。

刘：我看您的论文里边也提到过一个说法，叫“大多数人合意的未来”，就是我们可能还是想通过这个思辨设计，对大家的未来做出某种程度的期许，可能是那样的。

张：是的，你的理解非常准确。

刘：那这个也是思辨设计想达到的一种效果。

张：对，因为这个未来其实是所有人的，everyone，但是这个 everyone 又是统计学意义上的 everyone，不可能是真的每一个人。那怎么去做到这一点？尽可能地让那些没有话语权、没有表达权、没有参与渠道的这样一些人可以加入到其中，这个是思辨设计真的要做的。我觉得这个部分很伦理，所以我把这些新兴设计当中的部分拎出来了，就是提到它的伦理转向。

刘：您有一个说法，就是讲伦理先行。伦理在思辨设计里面扮演了一个非常重要的角色。而且您也有设计伦理的国家级科研项目，还有很多的论文。那么您能不能介绍一下，您研究设计伦理的时候，有哪些问题的领域，还有理论方法，它是值得学术界关注的。

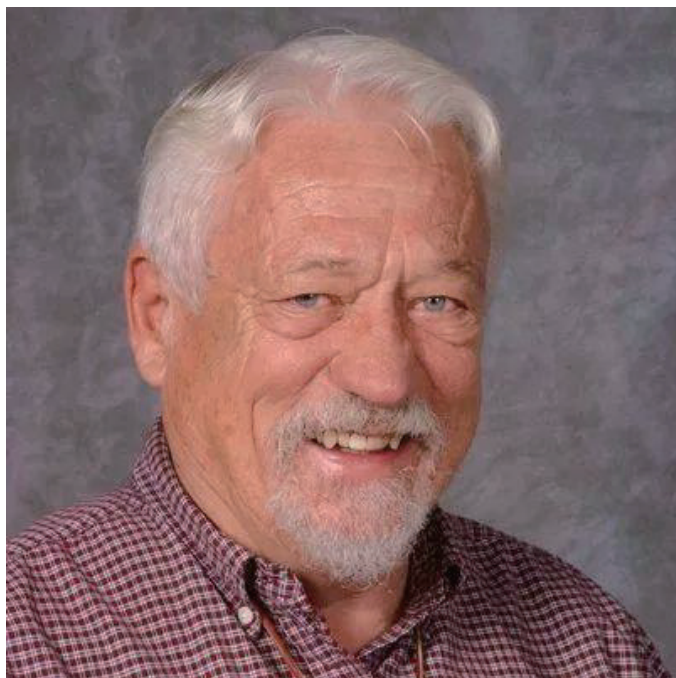
张：现在肯定就是人工智能，因为你刚刚也提到技术哲学，包括思辨设计，它里面有一条共同的线索就是技术。但是我这个技术不是我去做的技术，而是对这个技术进行反思的一个技术。所以今天看设计伦理也是这个板块。我那个社科基金叫《当代设计伦理实践与方法》。第一段我就破题，为什么我这个叫“当代”？并不是说中国没有人，或者说全球没有人做过设计伦理，那我的当代性体现在哪几个点？我在里面说的非常清楚。比如说有一个前瞻性，就是刚刚说到伦理先行在前面去做，我说包括我的导师在内的很多前辈，他们也做设计伦理的研究，但是那个伦理的研究接近设计批评。就是这个杯子做完了，我先对它的伦理性来进行评价。但是当代伦理性是这个杯子还没做，我们现在要讨论说这个杯子能够让所有人买得起，它用完之后丢到地上不会对地球产生污染。这些伦理的原则我们先要设定好，比如说价值敏感，在设计过程当中我们会把所有的价值区分出优先等级，然后用不同的方式去对这些优先等级不一样的价值来进行支撑和表达，因为你不可能说用一个设计的方案去解决所有的价值。还有第三个点就是它的参与性，传统的伦理它其实是一种 top down 的，就是专家说的。但是当代的设计伦理很多时候是 down up 的，就是我们的体验和感受，可能反过来会去改变伦理的一些规则的制定。比如说我们在用很多社交媒介的时候，它老在跟你推相似的广告或者一

些游戏，你就可以选一个我不喜欢，对吧？或者内容重复，甚至是有时候它这种设置可能没有那么明显，很多的时候我可以后台去提交，或者是我可以在小红书上发一个帖子，去引起一些相关的反馈，反向的去 push 这样一个设计团队去修改他们的东西。那我觉得这个都是我在谈设计伦理的时候，我希望去突出的一些点。这个也是传统设计伦理研究有所忽略的，或者说并没有很强调的这个部分。

刘：就是等于说是把这种批判性给提前了，以前是这个做出来之后再进行一次批判性的思考，那么现在是说在这个出现之前就已经做了一种预判。

张：对，但是这个里面就很有道，但这个道其就是一种学术性。就会有人说，比如我说这个杯子低成本、材料环保这几个标准你是怎么确定的？然后这几个标准之间的优先关系你又是怎么确定的？你不能说你是设计这个杯子的设计师，你就定了。你怎么定的？你的理由是什么？这里面又会有一些不同的怎么去处理这个价值的方法。刚说的价值敏感是其中一个，大家熟悉的其实还有很多，比如说什么价值引导、价值驱动等等，很多。但是他们都是在工程哲学的领域当中提出来的，而且他们关注的人群都是工程师，而不是设计师。

虽然我们说在做这个杯子的过程当中，分了工程和设计，工程解决的其实是物本身，它面向这个东西，它的工艺。材料我觉得是设计解决的，是体验，是面向，是人。所以在唐·伊德的（（人 - 技术） - 世界）的这个公式当中，我在上课的时候在人跟技术当中又画了一个短横，把设计放进去了。我说设计跟技术有很多差别，但是从这个图式上来看，我会觉得设计离人更近，因为它关心的就是人。比如说工程师做一个座椅，可能他解决结构性的东西就可以了，稳不稳定啊？对你的腰部有没有支撑啊？但对于人来讲，比如说我女儿她就喜欢暖暖的颜色，有图案的，那这些东西工程师根本不 care，我反正把这个结构做完了，你爱是什么图案是什么图案。但这些东西对于人来讲很重要，它是一种体验，它是一种情绪，它是决定这个产品它可以标 10 块钱还是 100 块钱，还是 1,000 块钱很重要的一些维度啊。所以我会觉得说这个是其中一个差异。



唐·伊德

然后你刚刚说到把批判性提前。我们平时在说批判或说批评的时候，它里面有个很重要的点，其实还是跟价值相关。就是我们会觉得什么东西好，什么东西不好，它取决于我们自己对于价值的判断，对于价值的理解。所以有好几次就是有学生问说张老师，您觉得什么样的人适合学设计？我说三观正的人。你的世界观，对吧？你的人生观，你的价值观，三观正，实际上就是你的伦理状态。我觉得一个人的道德状态，或者他的伦理可能更公共，道德可能更 personal 的这样一个处境。所以就您刚刚提到的批判前置，也可以这样理解。我在好久之前，2019 年在北京服装学院做过一次讲座，题目就是《作为前瞻性批评的思辨设计》，其实就是您刚刚说到的这个意思。

刘：嗯，我觉得这点还是非常重要的，那么这个问题里面也有一个，就是您认为设计伦理它的核心问题域正在发生什么样的一个变化？



费俊教授

张：设计伦理的核心问题域我自己之前为了去做当代设计伦理的研究，其实是把设计伦理做了一个基于学习，基于设计研究结构的一个转化，一个类比，就是弗莱林提的 research through design, research on design, research about design. 关于设计的，通过设计的，为了设计的研究。比如说在同济的研究生阶段，我们的设计研究更多就是 through design research, through design 就是设计，只是我们完成研究的一个媒介，所以在我的设计伦理的区分当中也采用了这个结构，Ethnic about design, ethnic for design and ethnic through design. 当代设计伦理其实就是通过设计的伦理，通过设计做一种媒介，使伦理这样一种很抽象的价值，不论是公平、正义、透明、包容、无私，就是各种价值。但是通过设计，这个设计可能是各种各样的，可以是二维的视觉的，可以是三维的产品的，可以是四维的交互的，anyway，甚

至是一些流媒体的视频的，或者是跨媒介的，各种各样的，但是它都只是手段，它的最终目标是让某一种抽象的伦理价值变得可感知、可体验、可判断。从而让大众可以对某一种技术所带来的伦理影响 say yes or no，所以这个是包括我们现在研究团队做的事情。

我前几天去云栖大会。云栖大会是阿里的技术开发者的一个大会，它里面的人都比较偏理工，偏技术这个维度。所以艺术那一块请了央美的费俊老师，然后伦理这一块或者说思辨这块就找了我。然后我的题目是《AI 与爱的设计伦理》，他们的工程师就非常兴奋。第一是他们没有想到说我可以把这个看上去很宏大的问题讲得很有趣，当然给我的时间很少。第二个是说这么冷冰冰的，在他们看来这样一些基于算法、基于大语言模型的 AI 系统还有这么多可以再探讨，可以再去剖析的一些层次。所以他们又约我说十月中下旬去阿里的内部给他们工程师做一个，时间可以久一点，就是通过设计伦理去让这些毫无人文意识的工程师了解一下他们落地的技术对于公众的一个影响。

刘：这应该是非常重要的一个题目，就是关于设计伦理对设计师的影响。那么其实这个问题里边也有面对人工智能还有算法治理这些新兴议题，就是说技术它越来越深度地嵌入到我们的社会结构里边，所以说设计伦理在新的技术社会里边，它的位置应该是怎么样的？

张：设计伦理吗？我觉得太把它拔高了好像也不太符合现实。因为目前各国，尤其是中美关系还是比较紧张的，我们主要或者比较聚焦的有矛盾、有争议、有竞争的部分就在人工智能。所以互相之间大家都是挺掐着的。那在这个阶段下，因为伦理它是这件事情，就是有些事情是不能做的，对吧？它是有边界的。当然很多时候伦理是试探出来的，这在生命伦理或者说生物艺术那个领域非常常见。当我去这样做了，比如说我用染色体的技术改变了一个兔子的皮肤颜色，你们会觉得说，哇，这个不能接受。那这里就是我们对于生命伦理的一个可以接受的边界，那我就往后退一点。所以它其实是设定 boundary 或者 limitation 的一个部分，就是

我告诉你这里是有一条线的，虽然说跨过去可能会有更多的利益和价值，但是我们不能跨那一步，就像 DNA 的编辑技术一样。但是目前在我刚刚说的这种技术的军备竞赛的关系当中，包括我上次在哪看到了一个新闻，就是特朗普说谁现在要是以各种理由抑制 AI 的发展，就是在犯叛国罪。

其实伦理在很多时候就是在做这件事情。但是我会觉得，其实我们讨论伦理或设计伦理，它影响到的仍然是一小波人，跟设计师有关，跟用户更相关，然后向前端可能让工程师了解，他会让你们在处理技术、算法或者说在界面，因为人接触这个部分总是有一个 interface，可以说我有一个维度说这里可能会有问题，而不是像以往一样，说我都没有意识到这里可能会有问题。上次去安徽大学，暑假的时候安徽大学一位院长请我过去，就是讲想建构设计哲学的一个学术网络，就从他们的角度，工程哲学的角度。然后我就说“设计哲学”这四个字我们的认知都不太一样。

刘：对，是这样。

张：对吧？他在说设计的时候跟我说的设计不一样，他在说哲学的时候跟我说的哲学也不一样。所以全场的发言只有我在聚焦设计哲学，我说我们如果要建立这个学术共同体，就需要把它的内延和外涵先确定清楚。但他请去的专家绝大多数是技术哲学的，他们都只讲自己擅长的那个领域，然后有一个专家就是上海交大的闫宏秀教授，他也提到说在有些网站的界面上都会让他去证明他是人类，他说这里就非常的反伦理。然后另外一个坐我旁边的女老师，她是他们软件学院刚刚引进的一个从国外回来的很年轻的优秀的学者，搞技术的，她说这个东西就是我们做的，我们从来没有想到过他会产生这种感受。这里还有这个维度，我们说为什么要提倡跨学科？是因为跨过去非常的难，很多时候不是说你不想跨的问题，而是你根本就不知道在我这个腿朝北边 36 度的位置还有一条小路，是通向一个很迷人的森林的，你根本就不知道。所以我觉得很多时候我们是要让他知道，就是你刚刚说设计伦理对这些人的意义，就让他知道你可能在一个宽阔的大河，浩瀚

的海洋，但是我也让你知道说在你的经度多少，纬度多少的一个方位当中，你向下去探索，那里也有一块宝藏。你可以不去，你可以说 I don' t care，我不感兴趣，但是它仍然是世界的一个存在，你没有办法否认它。我觉得设计伦理可能要做的事情就是这么一点。



闫宏秀教授

刘：我听您刚才讲这一段，您的设计伦理会把很多我们从来意识不到的一些问题给揭示出来。

张：嗯，“揭示”这个词您用得非常的准。因为我们最近带同济的同学做本科毕业设计，分了两组，第一组就是做揭示 AI 系统的偏见，用思辨设计的方法；还有一组是用对抗性设计的方法去做慢性病叙事的。这样一个对抗很多人会觉得就是对

他们有一些疾病的污名化，或者有一些羞耻感文化的这样一种压迫。然后也有同学在关注这两个领域。

刘：那刚才您也提到说对设计哲学的一个定义，您在安徽大学跟他们做交流的时候，对设计哲学的定义是怎么样的？

张：我当然不会那么直接给出我的定义，但是我会解析，就是我们应该怎么去处理这个问题。因为在座的 20 个人就我一个是我们设计哲学的，其他人是另外一种。我说就按我们今天来参会的两类学科，我们可以区分出两种。因为其实设计哲学它是一个交叉学科的概念，有设计学，有哲学，对吧？还有人家哲学的学科历史比你设计强多了。我说那对于你们 19 个人来讲，你们的设计哲学，你们的主干学科是什么？是哲学。然后你们是从设计这个学科当中找一些资源也好，什么的也好，最终是为了繁荣哲学，就是为哲学，对吧？那我这种设计哲学是为设计，我的主干学科是设计学，所以我是用你哲学当中的一些资源来补益或赋能，或说提高我们对于设计问题的理解和解决，基本上可以区分这两种。但是说你怎么去具体的界定，那又 depends on 你怎么理解设计，怎么理解哲学，对吧？那就很难去说清楚嘛，这个也不是我们那个议题的重点。

刘：对，因为我做这个设计哲学的访谈也有二十几次。其实也是每一位老师对设计哲学的理解也都是不一样的。

张：我今天刚刚上面的倒数第二个会，还是跟辛老师一起开的，辛向阳老师。

刘：嗯，我之前跟辛老师有过几次交流，都是线上的，但是辛老师的理解也不一样，他是布坎南教授那样一条路线的。

张：对。

刘：今天跟您聊这么一个小时学到了很多知识，而且也接触到很多新的信息，那非常感谢张老师！有机会的话就是想可以继续跟您交流、跟您请教！

张：客气了，可以的！



---

## 平面设计专题

---

# 韩湛宁教授专访：设计的诗意、责任与逻辑

访谈人：韩湛宁 刘 振

访谈时间：2025-10-7/8

---

韩湛宁：

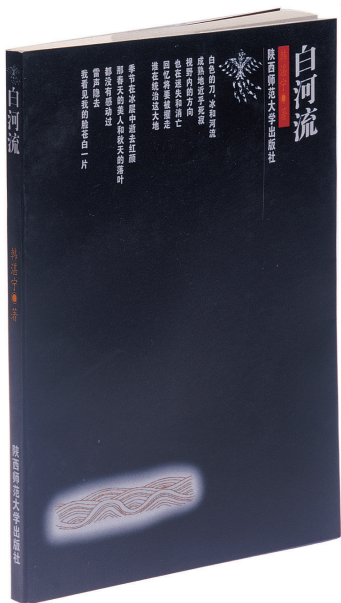
设计师 策展人 设计学博士。中国出版协会书籍设计艺术委员会副秘书长，第四届中国设计大展及公共艺术专题展策展人，鹤湖国际海报展执行主席，深圳亚洲铜设计顾问有限公司创始人，深圳市平面设计协会顾问，山西师范大学特聘教授，厦门工学院特聘教授，以及鲁迅美术学院、湖北美术学院等多所院校客座教授。迄今在国内外荣获设计奖逾两百项，策展多个重要展览。

---

## 诗歌让设计超越了视觉与表象

刘：韩老师您好！您是著名的诗人设计师，我最近读了您的诗集《白河流》，非常佩服您的才华！特别是您写了很多十四行诗，一直以来我都认为十四行诗是最难把握的一种题材，所以很想问下您，为何对十四行诗情有独钟？您现在还常常写诗么？

韩：首先感谢你的邀请和用心，我不敢说是“著名的诗人设计师”。但是很高兴你读了我差不多快 30 年前出版的诗集《白河流》，在诗集中我的确写了很多十四行诗。十四行诗说难把握，是因为它是欧洲古典的抒情诗体，有固定的结构与严格的韵律。我其实只是模仿了个形式，格律就实在谈不上。我早期比较喜欢诗人冯至、卞之琳，他们的诗很多都是十四行，后来读了莎士比亚才发现他们都学过莎士比亚，于是也去读莎士比亚。



《白河流》，韩湛宁著，陕西师范大学出版社，1997年第1版。

实际上，大多数现代诗人不再严格遵守莎士比亚他们的格律，我的诗就是这样。我只是按照莎士比亚十四行的框架来写，节奏比较自由，强调内在的情绪结构而不是外在韵律。我大部分都是三段四句诗加上最后一段两句诗，这两句对我来说其实是点题的，是核心句式。我觉得是比较好写的方式。

我对诗一直很钟情，十四行只是其中一种。之前我写过很多，现在其实一直在写，只是相对写得少了一些，也没有对外发表和展示，因为这么多年来我的重心一直在设计上。另

外，我认为诗是一种感觉，是一种状态，是一种对世界的态度。诗心诗意可能是更重要的，不一定表现为诗歌这样的文字，也可以是绘画、摄影、设计等等，其实都有诗的表达。

刘：您现在的设计公司以“亚洲铜”命名，取自海子的诗歌，能否请您谈谈对海子诗歌的理解？您曾说海子那种史诗般英雄主义的探索对您影响很大，海子的诗和远方总是在草原和高原，您现在的诗和远方在哪里？您从山西来到深圳，深圳算不算一个诗和远方？

韩：我公司名字的“亚洲铜”，的确是取自于海子诗歌的名字。我是在青春时代接触到海子的，而且是我最为迷茫无助的岁月遇到的，因此对我的影响和帮助极大。对于海子的诗歌，我一开始接触的就是长诗，那是一种英雄主义的史诗，有一种世界的、广阔的使命感，一种宏大的、哲学的世界观。那个时候年轻嘛，想得都非常宏大，在探索诗歌的时候，正好遇到了海子，是这样一个机缘。当然，海子本身不需要我去歌颂他，因为近年来人们谈得太多太多，所以我反而不好意思谈他。

海子是天才一般的诗人，我们大部分人都熟悉他的短诗，就是他的大部分抒情诗，特别好特别美，意象纯粹，语言清澈，比如被大家牢记的“面朝大海，春暖花开”这样一些短诗。我公司名字命名的《亚洲铜》也是短诗，但是《亚洲铜》是他早期最成熟、最具标志性的短诗之一。其实我认为《亚洲铜》的气魄是宏大的，可以说是他长诗的开端，是他史诗意识的真正开端，比如他的土地意识、民族意象、死亡与永恒等等观念都已经体现了。

海子的长诗，比如《太阳·七部书》《土地》《弥赛亚》等，是史诗性的英雄主义，是跳出了个人情怀的东西。比如说之前我们刚看朦胧诗的时候，这个冲击就是非常震撼的。但是我们回看中国古诗，五言七言这样古诗，对比起来就觉得朦胧诗就相对“小气”了，当然个别像北岛、杨炼、欧阳江河在我心目中是非常大气磅礴的。虽然我这么说，但是丝毫不影响我对朦胧诗的赞美，其实我们要回到历史中去，回到文学史诗歌史中去，你会发现，朦胧诗太伟大了，我们要看朦胧诗之

前是什么诗歌？是“假大空”的政治抒情诗，是集体的口号，是非个体情感的，而朦胧诗是个体的，内心世界的，是抒情、含蓄、象征、隐喻，是“朦胧”，是怀疑、是觉醒。朦胧诗其实是结束了“假大空”的政治抒情诗时代，是建立了诗人的独立人格与批判精神的，甚至可以说重塑了当时中国人的语言和精神世界。

那么再来说海子，海子年纪比较小，不是朦胧诗派，其实也不是后面的先锋派，他特别独特，更加个人化，但是他具有极强的先锋性。特别是他拒绝世俗化、追求神性其实很另类的，甚至很极端。因此他是孤独的，又是英雄般的，内心狂热的这样一个理想的情怀，包括他的自杀，其实对我都挺震撼的。在我的心里，他超越了朦胧诗。这种影响实际上是一种成长的影响，也就是和我的青春时代一起成长出来的。因为我的青春——我在之前的文章或者访谈也谈过——就是残酷的青春。我们那个年代实际上是非常的艰难。就像贾樟柯在他很多电影里表达的那个时代，青春的迷茫，青春的残酷。我觉得实际上是诗歌拯救了我，对我来说意义非凡。

至于说今天的诗和远方在哪里？我想今天我的诗和远方是更辽阔更深厚的，诗和远方影响的是在漫长的人生中态度的一个转变。比如对文学的理解、对文化的理解、对世界的理解都越来越深厚，所以你会觉得不只是一种表面的诗和远方，它是内心的广阔。这是回答你的问题。我从山西到深圳也算是诗和远方，但是它是另外一种，或者说它一定是远方，但不一定全是诗。我到深圳，当然也可以说是波澜壮阔的转变，是一种我们对时代洪流的认知把握，以及对自身与时代关系的认知把握。也就是说，要把握一个时代的浪潮，要投身到浪潮之中，因此，算是更宏大的诗和远方。

刘：您曾在为刘美松老师的诗集写过文章，特别提到了那种“不安”之感，还曾就此征集答案，那么，有您满意的答案么？英国诗人丁尼生写到尤利西斯时说“不旅行我无法安身”，您会不会觉得，现代社会，不安可能是某种常态？田中一光先生曾说“设计的作用在于寻找功能和社会间的接点”，找到这种接点是否会让一个设计师感到安定呢？

韩：谢谢你注意到我写过这篇文章和这种态度。其实刘美松这本诗集是在2015年出的，诗都是之前写的，他在世俗的、商业的拼搏与合流之中，写了大量的直面现实、不安与抗争的诗，当然也有美好和快乐。那个时候我觉得深圳，包括全中国都是还处在一个激进的时代，大家都为那些外在的东西去努力，其实充满了不安定感，特别是内心的那种不安，内心的那种漂泊感与不可名状的失落，所以我当时对他的诗是深有同感的。

其实现代社会中，不安就是一种常态。因为我们这个民族长期以来是一个农耕文明，过惯了那种日出而作、日落而息的定居生活。现在我们漂泊，离开家乡，投身到远离家乡的大都市，投身到时代的洪流之中，与之前的定居生活不同了，每个人都是不安的。这种不安也是我们努力的一个出发点。正如你说的，田中先生讲设计是寻求这种功能和设计社会的连接点，的确是让我们的设计师找到一种安定感，找到自己的价值，找到自己安身立命的东西。所以对于这种不安感，我们会因自我的努力和成长而感到稍有一丝的安定。

刘：韩老师您自己写了很多诗，也给诗人写过序言和评论，参与了很多诗歌活动，那么诗歌与您的设计，或者说生活是什么关系，您的诗歌创作对您到底有什么影响？

韩：诗歌对我的影响是毋庸置疑的。首先是对人的影响是内心的，是精神世界的，它能给予热爱它的人细腻的情感与丰盈的精神；让你学会观察和体会生活中的细微美好，在平凡日常里发现诗意；还有就是在你迷茫与低落时，诗歌成为慰藉与



《你是哪里人》，一回（刘美松）著，  
韩湛宁书籍设计，海天出版社2015  
年第1版。

力量，让你获得情绪的出口与心灵的安宁，这个对我就很有慰藉；还有就是让你的语言表达更凝练、含蓄，让你的审美感知更加敏锐，内心也更加从容，让你能保持清醒，拥有对抗未知或者平庸生活的勇气。

其次，说一下诗歌对我设计的影响，诗歌对设计的影响并非表面的文字装饰，而是一种从思维方式到精神内核的深度渗透，可以为设计提供了灵感与逻辑支撑，让设计从单纯的视觉表现，升华为有思想、有诗意和温度的作品。比如，诗歌的意象思维、留白思维与凝练思维，能重塑设计的思考方式，是“孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”“明月松间照，清泉石上流”这样的含蓄意象。这种手法被设计借鉴后，就是设计师开始用符号、隐喻代替直白说明，让观者在联想中体会设计的深意，以及设计中对负空间的运用、对节奏呼吸的把控，甚至追求“少即是多”的设计理念，实现视觉语言的高度提纯与信息层级的清晰呈现。

再比如诗歌的形式美学直接转化为设计的视觉语言，成为设计版式与构成的底层逻辑。诗歌的平仄与押韵，对仗与重复，成为设计中的字体对比、行距把控、网格布局、重复与跃迁，让设计有了韵律与节奏。更重要的是，诗歌为设计注入了文化内核与精神深度，让设计拥有了独特的辨识度与文化根脉。诗歌所承载的家国情怀、自然敬畏、生命思考、自由追求等价值观，也让设计超越了视觉功能，成为品牌价值观输出、文创产品精神表达、公共艺术空间叙事的重要载体。

可以说，诗歌让设计超越了视觉与表象，也让生活超越了平淡与琐碎。

## 深圳是中国现代平面设计的引领者

刘：深圳毗邻香港，您如何看待二者之间的差异，如何看待两个城市设计师之间的交流？

韩：首先毫无疑问，深圳深受香港的影响，无论哪个层面和领域。因为改革开放，使深圳能够走向世界和成为中国现代城市的标杆和典范，但是深圳又是通过香港

这个窗口和路径看待世界以及走向世界的。世界的设计资讯也是通过香港这个主要渠道进入深圳的，我们崇拜的设计英雄，靳埭强先生、陈幼坚先生、刘小康先生、黄炳培先生、李永铨先生等等被我们了解。当然还有石汉瑞先生，石汉瑞先生是外国人，年龄最长，可以说是把现代平面设计带到香港的人。他们都是我们的偶像。其中靳埭强先生最为代表，他为人特别好，不仅创办设计公司，还与朋友一起创办了几次设计学校，对年轻人特别鼓励，因此大家都尊称他为“靳叔”。



1992年，“平面设计在中国92展”在深圳开幕。

深圳的第一代设计师和第二代都是被他们激励的，包括现在年轻人，也都是被他们激励的。其次，虽然深受香港影响，但也有明确的不同。首先是交流，交流非常多，早期是请他们来演讲，做评委，向他们学习，去香港拜访他们。到后来我们深圳也做展览请他们来交流，由向他们学习到平等交流，我觉得这是一个变化。但是他们独特的面向世界的这种设计语言的能力，我们还是要学习的。当然深圳来自内地的设计师对文化的深厚表达，已经对中国文化丰富性的熟悉和表

达，香港的设计师就没有那么强。还有一个就是香港的竞争太激烈，年轻设计师实际上很难有成长的空间。而深圳呢，面向全中国的市场，加上我们深圳市平面设计协会的推动作用，所以深圳有一代一代年轻设计师的成长，我觉得这都是不一样的。可以说，因为得益于香港这个因素，深圳成为了中国现代平面设计的重要推动者、引领者和核心聚集地。

刘：早在 1999 年，您就接触到靳埭强先生，后来又受邀担任汕头大学长江艺术与设计学院的教授，可以说深受靳埭强先生的赞赏，能否谈一下您与靳先生的交往？



1999 年，韩湛宁与靳埭强在无锡轻工大学平面设计大师班。

韩：我和靳叔交往，最早就是在 1997 年认识的，到现在已经是三十年了。到了 1999 年秋天的时候，我去无锡轻工大学平面设计大师班学习，当时大师班的创建者是林家阳老师，林老师请靳叔、德国设计大师冈特·兰堡等很多大师来给我们讲课。那时候林家阳老师是无锡轻工大学设计学院院长，特别忙，就对我说，湛宁，你之前就认识靳叔，你就陪靳叔吧。所以我在这种情况下，早上会打车去接靳叔到学校，晚上打车送他回酒店，林老师没空的时候我陪靳叔吃饭。这个过程中，我就恨不得把一肚子的问题都向靳叔请教，所以这种交往就变得比较密切。那时我的学习劲头、我的设计作品都给他留下了比较好的印象。后来他很快就邀请我参加他与刘小康策划的 2000 年香港与柏林的“城市发现”海报展览。这是我第一

次受邀参加国际展，非常感谢靳叔对我的赏识。

我到深圳以后，因为深圳和香港距离毗邻，两地交往密切，所以与靳叔来往就更多，往往他来深圳，我会陪他，并向他请教问题。到了2004年，靳叔受邀创建汕头大学长江艺术与设计学院的时候，2006年我受他和吴勇邀请就加入到了长江艺术与设计学院担任老师，吴勇之前已经受靳叔邀请担任设计系主任了。在学院，靳叔给了我非常多的鼓励和赞赏，给我很好的条件，我当然也要非常努力，不辜负他老人家的期望，我做了很多教学创新和改革，很受老师们和学生们的赞许和好评。



2011年，韩湛宁在汕头大学长江艺术与设计学院与学生们在一起。

我们学院教授团队都是一批特别顶尖的老师，除了靳叔，还有王受之和杭间两位著名设计史论家担任副院长，还有吴勇、徐岚、韩然、蔡仕伟、邴亭亭、张宇等等，还有来自国外的，来自港澳的老师。还有不是本院教授但是经常来上课的，比如清华美院的吕敬人、赵健，中国美院的毕学锋、韩绪，南京的

赵清、朱赢椿等等，还有中央美院的蒋华等，还有香港设计师刘小康、艺术家陈育强等等，他们都来上课。甚至周星驰也被邀请来举办电影工作坊，学生们都很激动和努力。所以，那是一个激情澎湃、大师云集的时代。我也是很受感召，在那个年代自己也是非常努力。



2025 年，韩湛宁与靳埭强在中国美术学院中国国际设计博物馆“中国精神：靳埭强创意六十年”展览现场。

后来我在 2012 年的时候辞去了这个教学工作，因为我那时正在清华美院读硕士，顾不过来了，就辞去了汕头大学的教职。但是我一直跟靳叔关系非常密切，互动特别多，经常代表我们深圳市平面设计协会联系他，后来我做“设计之都（中国·深圳）公益广告大赛”的时候，也经常邀请靳叔做评委。包括我最近几年做“鹤湖国际海报展”，也都邀请靳叔做评委。靳叔在香港的设计艺术活动等，也经常邀请我过去。靳叔这么多年跟我的交往中，对我的影响很大。同时他也非常欣赏我，认为我是一个优秀的设计师和策展人，所以他在 2025 年把中国美术学院国际设计博物

馆为他举办的大展——“中国精神：靳埭强创意六十年”，交给我以及黄炳培老师、刘一蓝老师三位联合策展，我算主要的吧，另外我也是展览的总设计师，我负责的事情应该是最多，这也是靳叔对我的信任。通过这次展览，我系统梳理了靳叔的历程、作品和思想。对靳叔有了更深一层的了解，也因此，我把展览名称定为“中国精神”。

刘：我看到您在2001、2002年的时候，在《广告大观》上有一系列与新锐设计师的对谈栏目，当时为什么会做这些访谈？您在访谈中经常会问他们对商业设计的看法，这和当时深圳的设计环境有关么？当时和您对谈的新锐设计师，您还有持续的关注么，他们的发展如何？与20年前比起来，当前我们的平面设计有没有大的进步？

韩：《广告大观》的一系列专栏，其实是很偶然的情况下产生的。就是我之前在无锡轻工大学首届平面设计大师班的同学，他那时候在《广告大观》做负责人，就邀请我说，你能不能来杂志开个专栏？因为他看过我写的设计文章，觉得挺好，就邀请我。那个时候我已经到了深圳，认识了很多年轻的设计师朋友，都非常优秀，而且我认为这一代人跟我们的上一代是不一样的，他们表现得更加激进，或者更加新锐。就觉得可以从深圳这批设计师写起，于是就开始写了个系列专栏了，应该说中国的平面设计师最早的第一代就是从深圳开始的，1992年“平面设计在中国”展开始产生影响的第一批设计师，他们大概出生于1950年代中1960年代初，这一代人开创了一个时代。在他们这个年龄之下，1960年代末1970年代初出生的算是第二代，就我这个年龄的一代人，不同的人有不同的探索。包括那时候也认识了各地的一些优秀设计师，比如北京的吴勇，广西的徐岚、深圳的梁小武和王文亮、宁波的蒋华和潘沁等等，他们各有自己不同的锋芒。所以我就觉得要写出我们这代人在思考什么，我们会做什么样的作品？我们和我们背后这个时代是什么关系？所以我当时就决定从这个角度来做一个系列访谈。



2004 年，韩湛宁与设计师朋友在广州（左起：蒋华、潘沁、韩湛宁、陈雄伟、曾军、姜赛罗）。

这个访谈本身确实和深圳有关，因为我在深圳嘛。深圳的设计得益于深圳的改革开放，以及改革开放所带来的市场经济。市场经济其实就需要商业设计，你的品牌、你的广告、你的包装，都是基于市场需要，基于商业的需要。而且我采访的大量设计师，他们都不是体制内的，不是教授，不是单位的设计师，大部分就是自己开设计公司。所以这种情况下，我自然会谈到他们对商业的看法和对商业设计的理解。这批人我其实持续关注着，我们都成为非常好的朋友，而且这么多年一直都保持着非常密切的关注和交往。

20 多年来他们已经成为主力了，已经是中国最重要的一批设计师了。你像那时候采访过的吴勇、徐岚、蒋华、潘沁、王文亮、梁小武、陈雄伟、黄扬、曾军、黑一烺等等，还有香港的区德诚，澳门的张国伟等等，他们都已经是中国平面设计的杰出人物了，还有欧宁，更是跨界的代表人物了。其实我在 2015 年的时候也曾经说，想到 2020 年再做一次访谈，做个对比，但后来 2020 年我太忙，没有成功。那么对比 20 年前，我们的平面设计当然是巨大的进步，这个毫无疑问。我们

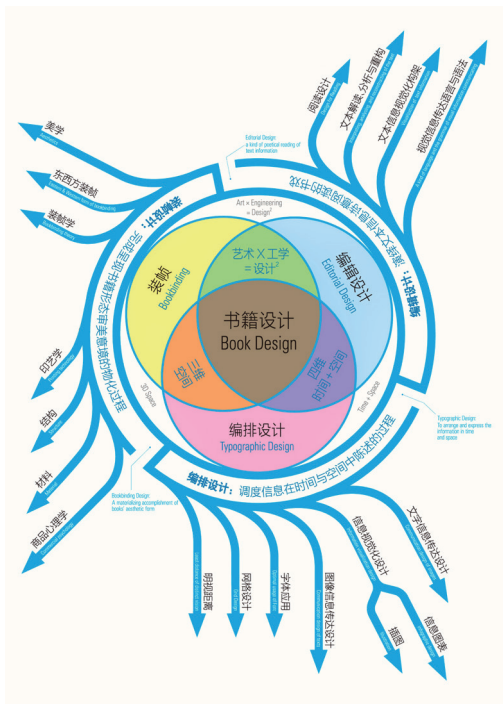
那个时候是在探索，今天已经非常成熟了。今天我们已经开始走向平面设计的深处，或者说已经开始不是把平面设计当一个专业，而是当一个基础学科去对待了。它已经非常丰富，非常多元化，成为整个设计行业的基础学科，对整个设计的构建起到了巨大的作用。这个是20年前无法比拟的。我认为，在历史构建中，这一批人其实是非常重要的—批人，他们为这种进步是付出了非常大的努力的。

### 书籍设计是一种传承和使命

刘：很多年前您就指出，海报和书籍设计为中国设计走向世界做出了突出的贡献，特别是书籍设计，更是带有文化传承的使命感，您如何看待这种使命感？您曾经为很多设计界的老前辈进行访谈，留下了非常宝贵的口述史材料（也让我意识到手头一些书都出自名家之手），我想您也是非常有意地在传承书籍设计的传统，您觉得从张慈中等几位先生那里感受最深的是什么？

韩：是的，海报设计和书籍设计都为设计走向世界做出贡献的，特别是书籍设计，更有一种中国文化遗产的使命感，当然海报设计也有使命感。因为国内平面设计是从海报设计开始，大量的设计师其实都是因为做了海报成名的。因为海报有一种非功利的，或者说非商业的，具有设计师自我决定的成分，它能够更加突出地表达设计师的想法。早期中国设计师基本上都是以海报在国际上获奖来获得肯定从而激励自己走下去。我个人受前辈影响，也特别热爱海报设计，这也是一种传承。

那么书籍设计，它其实比海报设计更加久远。因为我们中国的书籍历史是很漫长的，我们有自己传统的书籍装帧形制。更重要的是，我们的现代书籍设计也比较早，比如说我们从清末民初开始有的平装书的设计，像鲁迅他们那一代——鲁迅先生可以算是中国第一代的书籍设计师——就开始书籍设计了。所以中国的书籍设计家已经有很多代了。我认为，解放前至少有两代，第一代是鲁迅、丰子恺、



吕敬人先生的“书籍设计”概念图表。

陶元庆他们；第二代就是钱君匋、叶灵凤他们，也有不少研究者把这两代算都为第一代；第三代应该是解放后邱陵、曹辛之、张守义、张慈中、曹洁等；然后第四代应该就是文革后，比如说吕敬人、宁成春、速泰熙、陶雪华等等，当然宁成春老师等许多前辈都是跨越文革前后设计，但是他们更多杰出作品是在文革后，所以我把他们算在第四代，当然这个不完全准确，是我个人的判断。

其中吕敬人老师是划时代的，他把传统的“装帧”概念提升到了“书籍设计”概念，包含了装帧、编辑设计、编排设计，以及艺术工学、信息

图表设计等，使中国的书籍设计进入一个前所未有的阶段。那么吕敬人老师之后还有 1960 年代出生的那一批算是第五代，像袁银昌、吴勇、张志伟、朱赢椿、赵清、刘晓翔、张国梁、陈楠他们这一批，相对来说我可能稍微年轻一点，也算是第五代吧，另外还有一下比我更年轻的 70 年代出生的，小马哥、杨林青等等也算第五代吧；现在更多优秀的青年一代算是第六代，比如潘焰荣、周伟伟、曲闵民、张志奇、白凤鸢、尹琳琳等等很多设计师，这种代际就是一种传承。但是我们这种传承，之前没有很好地去整理、研究前人的成果。很多老一辈设计师默默无闻地就过世了，甚至他们过世的时候也没人知道。

2008 年的时候，我的恩师吕敬人老师说，湛宁，你去做一些书籍设计家的访谈，采访和整理一下当时还健在的老前辈的作品和设计思想。因为他知道我之前做过那些访谈，所以他就说你去做一些访谈，抢救性的访谈、口述史。这种访谈非常重要，因为你像张慈中老师，可以说是新中国第一个书籍设计师。他开始做书籍设计的

那个时候，1950年年初，当时新中国还没有出版社，只有新华书店的美术科，是这样情况下他开始做书籍设计的。其他包括曹洁老师、吴寿松老师、宁成春老师、郑在勇老师等等，这些前辈都是各大出版社的美编室主任，张慈中老师长期是人民出版社的美编室主任，后期去了大百科出版社，曹洁老师是人民美术出版社的，吴寿松老师是外文出版社的，宁成春老师是三联书店的，郑在勇老师是人民音乐出版社的。他们都退休很多年了，像我采访张慈中老师的时候，他已经将近90岁了，退休30年了，其他人也差不多。他们的出版社已经把他们给忘了，更不要说后面的年轻人了，所以当时我做访谈有一种紧迫感，非常的紧迫。



2012年，韩湛宁与吕敬人老师、宁成春老师采访曹洁老师。

那么我感受到的是什么？我感受到的是他们那种非常单纯地、执着地对中国书籍的热爱，以及从这个热爱中的表现出的对中国文化的热爱。他们那个时候其实很少能够说受国外的影响，他们都会回到中国的传统，但是他们又在传统中创新。所以我觉得他们带来的就是对中国文化的热爱以及对这个事业的坚持。很多人退

休了还一直在做设计。比如我刚才谈到郑在勇老师，我记得前几年他应该快 90 岁了，他还在做设计。比如像宁成春老师，是三联书店原来的美编室主任，宁老师现在 80 多岁了，还在做设计。吕敬人老师现在马上 80 岁了，也还在做设计。他们这种热爱是一生的。我觉得这种坚持的力量非常感人。还有一个就是他们对年轻一代那种深深的责任感，他们对你的那种帮助、指导，你能感受到他们身上那种期待。我觉得特别感人。



2014 年，韩湛宁与张慈中、宁成春、黄永松、速泰熙、吕敬人等诸位先生在其为几位老先生策划的书籍设计展——“脉流”展览的论坛上对谈。

## “义”是一种责任和担当

刘：您和韩国出版前辈李起雄先生的访谈，提到过创建坡州出版城的“七义士”，我突然意识到在您的身上，其实也很有这样一种“义”的精神？您做的很多事，特别是书籍设计、文化传承这方面，是有一种“义气”在的，对文化的“义”，不

知道您是否认同？能不能说，您的这种义气，是对书籍的、也是对老师的，同样也是对与您“共生”的深圳的？



2019年，韩湛宁与韩国著名出版人、坡州出版城创建人李起雄先生在坡州出版城。

韩：我觉得“义”是一种——我们中国人特别尊崇的那种侠义精神——或者说一种责任和担任，一种站出来的勇气。我不敢说我有这种义气、义的精神。但我觉得我有这种责任，我对很多东西都有一种责任。比如你谈到我对书籍、对老师或者对这个城市，我都有一种责任。这种责任会让你做很多事情。你从我的履历看到我早期做的访谈录，我其实做了三个访谈系列。第一个就是你谈到的《广告大观》的，当时做了两年，做了24个青年设计师；第二个是从2004年深圳准备申办世界设计之都的时候，我做了几十个深圳的平面设计师的访谈，当时登在《深圳商报·文化广场》报纸上；第三个就是2008年开始做中国书籍设计家的访谈录，刊登在《书籍设计》杂志上，这都是完全没有经济回报的，而且需要付出很大精力和许多时间的，中国书籍设计家这个系列，一篇访谈需要半年到一年甚至更长，

访谈交流多次，文章也很长，最长的两万五千字吧，在杂志上刊登文章加图片大概有 50 多个页码。所以，我觉得这就是一种责任，也可以说是“义”的一种吧。



《书籍设计》杂志刊登的“中国书籍设计家访谈录”部分页面。

我从 2002 年投身到深圳市平面设计协会的恢复工作，还有 GDC（平面设计在中国）的恢复，花了好几年，那几年真的是全力以赴，几乎所有的时间和精力，还贴了很多钱啊，直到现在我还参与一些协会的事务，这是因为我热爱协会，我有责任。还有，我一直觉得有责任写一部“深圳平面设计发展”主题的书，这都是一种责任，把历史记录下来。另外我近年来做了很多文化上的事情，特别是深

圳城市文化，就是您说的文化传承。对这个城市，我觉得都是一种责任。



2005年，深圳市平面设计协会（重新恢复）成立大会，协会主要负责人王粤飞（左2）、陈绍华（右4）、韩家英（右5）、毕学锋（右3）、张达利（左1）、韩湛宁（右2）、孔森（右6）、董继湘（右1）等与王京生（左6）、董小明（左7）、陈威（左3）、刘小康（左5）、丁旭光（左4）等嘉宾在主席台上。

刘：我觉得您身上一直保有一种读书人的纯粹劲儿，非常难得，每年还保持了很大的阅读量。您说过一句非常有意思的话，“吃了鸡蛋非要寻得那只母鸡”，我想这也是每个读书人内心深处的想法，但是您是那个把想法变成现实的人。您说“让事情发生”，还说“把自己作为方法”，有学者说您有一个从作品设计到文化设计的转变，这种转变是如何发生的？您如何看待文化设计？

韩：这个问题其实是很有意思的。它其实是一个缓慢的过程，不是说哪天你突然就转了。实际上我那本《设计作为动力》里面有三个部分。第一个部分就是设计本身，就我作为一个平面设计师，我怎么做设计，具体就是我是如何做海报设计；第二个部分其实就是做文化设计，是我这么多年为深圳文化艺术活动所做的设计；第三个其实就是主动为这个城市做的文化设计。三个部分都是以海报作为载体进

行呈现的，所以那本书是三个部分。也可以看作是我的转变吧。



《设计作为动力》，韩湛宁 著，上海人民美术出版社，2024 年第 1 版。

如果说有具体转变的话，应该是从 2005 年开始。我当时做了深圳 2011 世界大学运动会的申办会徽设计。因为这个设计使我能够在深圳社会上有一定的影响，于是很多人邀请我开始做一些设计。而我非常喜欢文化项目，慢慢的就开始做了很多文化项目。所以从那几年开始，我就做了很多的文化品牌设计，比如我做了深圳图书馆之城的 logo、深圳文学季的 logo、深圳一带一路音乐季的 logo 等等很多大型活动的 logo，还参与了深圳读书月、深圳文博会、深圳许多图书馆的文化活动。这是一个转变，因为我的热爱，也就是你会不自觉地做这个事儿。别人可能觉得这个不挣钱就不做了，但对我来说很有趣，一方面是我热爱文化方面的项目，另一方面其实是很多人看到你文化项目做得好，有许多成功的案例，所以大家就邀请你来。

再一个转变是 2015、2016 年。那时候我发现很多文化方面的事情，其实他们没有想到，就是政府也好，文化企业也好，他们没想到，或者我发现有许多空白，然后觉得这些事情自己能做，所以我就开始主动地做了一些事情。开始做得有些杂，

慢慢地集中到艺术展览策划和文化艺术讲堂等方面。比如我创办了“坪山国际雕塑展”“坪山国际插画展”“鹤湖国际海报展”等展览品牌，以及“山川上的中国”中国文学系列讲堂、“知美学堂”中国艺术之美系列讲堂、“鹤湖美谈”城市美育讲堂等等文化艺术讲堂，这些都是比较主要的项目。这个转变大概从开始到清晰也有好几年时间，我书里面写的还是比较详细的。



深圳设计 03 展招展海报；深圳文学季 2015 海报；深圳（坪山）国际雕塑展 2018 海报；深圳（坪山）国际插画展 2019 海报；在大万过大年 2019 海报；“山川上的中国”系列中国文学讲座 2017 海报之一；“知美学堂”中国艺术之美系列大家讲坛 2019 海报之一；“鹤湖美谈”城市美育讲堂 2024 海报之一；

如何看待文化设计？文化和设计我觉得它是一种相互扶持的领域。就是说文化能为我们的设计带来一种人文的精神，但同时设计能把文化变得可视、可感、可体验，也更加美好愉悦。所以这是非常美好的一个互动，我因为这些而受益良多。同时设计师通过这样一个路径，就是通过文化设计的路径，把我们在专业上的想

法呈现给更多的社会大众。我觉得这是非常有意思或者非常有成就感的事情。

我个人觉得深圳这个城市非常的年轻，非常的发达。它是经济科技的先锋城市，但是它的历史毕竟短暂，文化积淀相对薄弱。我很多时候能看到大家对文化的要求和渴望，那恰好我有一些资源和机会去做，于是就做了。我其实能感受到做了之后的变化，活动受众、市民他们的喜爱很明显，比如我有很多活动会有观众问，韩老师你下次活动是什么在哪里？你看到这种变化就非常有成就感。还有活动激发观众的热爱，比如我请北京大学文博考古学院院长杭侃教授做来“知美学堂”演讲，演讲完了马上就有观众提问如何报考北大的考古专业，还有很多问题，使我和杭侃都很激动，就觉得非常有价值。所以这种坚持的意义是巨大的。

其实很多事情估计你也有这个体会，就是我们很多事情是很难分开的。比如我从大学时代，我的专业是中国画，我是学国画出身的。但那个时候我在学校也做诗社，也做其他一些活动。我已经在替我们诗社出诗刊，就是征稿、编辑、设计、印制一起做，还要筹措经费，另外也替我们系、替我们学校做很多设计活动，画版面、做 logo、设计宣传册、宣传海报，都是手绘的。所以那个时候就算开始了设计，也开始了策划啊编辑啊，我觉得没有一个明确的界限。

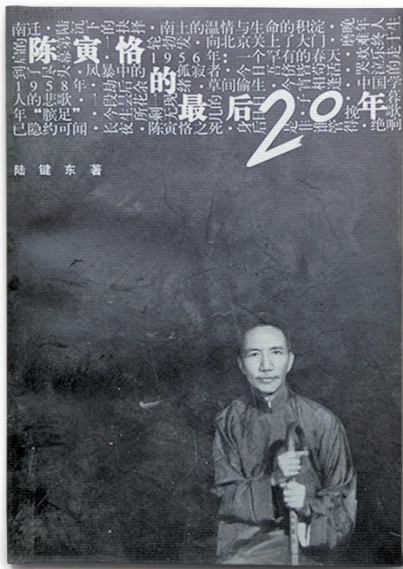
## 有些设计，是为了“值得活”

刘：您曾专文提到过陆键东先生的《陈寅恪的最后 20 年》，将其称为涤荡灵魂的领路书，陈寅恪先生也成为您人生航道上最明亮的灯塔。这篇文章让我感受到您作为读书人的一种“人格厚度”。其实从陈宝箴、陈散原到陈寅恪，陈氏一门与中国近代历史的升降休戚与共，堪称一代诗史，有时我会觉得，这不仅是一种使命感，而更有对整个民族命运的承担。使命感可能只是去完成某件重要的事，承担命运则意味着荣辱与共，甚至于荣少辱多也在所不辞。从设计学的角度看，这是否也是我们文化中特别的知识人格的设计？但是从设计批评的角度，这算不算一种好的设计？

韩：首先，我觉得中国知识分子那种特别深厚的使命感，那种担当，它是历史和文化塑造的，这是一个传统。比如横渠四句，“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平”，还有“天下兴亡，匹夫有责”一类的，这是知识分子的一种责任，是我们民族文化塑造的，也是我们整个民族经过各种离乱、危机所塑造的，所以也可以说是历史和文化设计的一个结果。所以可以说是一种历史的、文化的“知识人格”设计。

从陈宝箴到陈三立到陈寅恪，陈氏一门所呈现的知识人格，在中国文化传统里，是一种“人格范式的设计”，而且是极高阶、极成熟、极稳定的文化设计。从设计学来看，它是一套完整、自洽、可传承的人格系统。从设计批评来看，这算不算是好的设计？我觉得这个比较复杂。一方面，它在文化意义、文化价值、精神维度上是“顶级好设计”，首先它是维系了一个民族，维系了一个文化传统，让我们的文化得到内驱力和绵延的动力，对社会和文化进行了富有责任感的构建。知识分子面对时代问题时，他会站出来进行批评，勇于担当。陈氏一门就是代表，我们这个民族有很多这样的代表，比如像我喜欢的梁启超就很典型，在社会需要的时候能够站出来，让这个社会、文化有一种纠偏机制。

但在世俗生存、权力结构、现代功利体系里，不是好设计，是高风险的设计，甚至是一种失败的设计。从世俗角度看，失败的例子很多啊，屈原啊、岳飞啊、文天祥啊等等，陈寅恪本人，都是世俗角度失败的例子。但是有些设计，不是为了活下来，而是为了“值得活”。所以，从设计学的角度看，它是中国文化为“知识人”做的最高级的人格设计，不是工具性的使命完成，而是存在性的命运承担。



《陈寅恪的最后20年》，陆键东 著，  
生活·读书·新知三联书店，1995  
年第1版。

刘：您是吕敬人先生的关门弟子，也有专门的文章写吕先生对您的影响，几乎可以说是“言传身教”，这是非常令人羡慕的师生情缘！在访谈中，吕先生特别说到设计师是书籍设计中的编剧和导演，让我印象特别深刻。而现在您做的事情，您创建“亚洲铜文化”的文化品牌，推出一系列文化活动，在某种意义上，我觉得您也成了深圳文化建设的编剧和导演，“赢得深圳都姓韩”，你是否认可这样的身份？



2016年，吕敬人先生与十位弟子在韩国坡州“法古创新：吕敬人的书籍设计与他的十个弟子”展览中合影（左起：小马哥、杨林青、刘晓翔、吴勇、吕敬人、韩湛宁、马仕睿、李让、郭琏、李旻、何明）。

韩：首先，可以说我是吕敬人先生的“关门弟子”，因为我是吕敬人先生在清华大学美术学院带的最后一个硕士研究生，之后他就退休了，可以说是确凿无误的关门弟子；其实这个说法不全是，是因为我跟随吕敬人先生学习其实比较早，是在1999年，在吕老师众多的弟子学生中算是较早的。大家都知道吕敬人先生几乎影

响了当代整个中国书籍设计领域，弟子学生非常非常多。在2016年，韩国为先生举办了一个大展，名字叫“法古创新：吕敬人的书籍设计与他的十个弟子”，除了他的作品，十位代表性的弟子也参加了展览，因此，参加展览的弟子后来被外界称为“十大弟子”。按照入师门时间先后的话，我排第三，算是“三师兄”，因此，我也不能算“关门弟子”。



2016年，韩湛宁与恩师吕敬人在深圳。

但是“三师兄”为什么又是“关门弟子”？这其实是吕敬人先生提携晚辈的一个典型案例了。我从2006年起在汕头大学任教，在深圳和汕头之间来回奔波，吕老师看到我当时非常辛苦，而且不断消耗自己。他认为这样不可长久，劝我专注一些，在设计上深入研究下去，于是建议我去国外读书，甚至帮我联系了学校。那时候我又开公司又教书，孩子年纪又小，无法去国外读书。大概两年，吕老师见我无法出去，就说你到清华美院考我的研究生吧。但是我还是太忙，又拖延了两年，后来吕老师实在生气了，就说，你再不考，我就退休了！这次吓得我赶紧

认真复习准备，终于在 2010 年以优异的成绩考取了清华美院的研究生，成为吕老师的最后一名研究生。这件事经常被吕老师调侃说，我是“求”着湛宁读我研究生的。这一直让我羞愧。但是这件事其实是吕老师对后辈、对设计行业年轻一代的提携和激励的许多故事之一。

接着你前一个问题，其实我觉得吕敬人老师身上有强烈的使命感，他对中国文化的那种热爱，以书籍设计的角度来推广和传播，来研究和传承。除了他亲自设计的无数杰出的引领中国书籍设计的作品，以及在清华美院教学之外，他还做那么多的书籍设计的活动，比如创办《书籍设计》杂志亲自担任主编、举办了十几届书籍设计研究班，培育了几百名书籍设计骨干，还策划了众多的设计比赛、论坛和活动，比如全国书籍设计艺术展、大学生书籍设计展等等，还到德国、法国、日本、韩国、美国各个国家去办中国的书籍设计展，把中国的书籍设计推向世界，他就是有一种责无旁贷的使命感，一种担当，是我们的榜样。吕敬人老师也是前面说的陈寅恪一样的人，他也是中国文化存在性的命运承担。



《书籍设计》杂志系列，吕敬人主编，刘晓翔设计。

所以我向吕老师学习着做了很多事情。我也在做书籍设计展，做各种海报展，做各种设计和艺术展，另外也做了很多文化活动。也从某一个角度，可以说是一种编剧和导演。因为吕老师一直强调，一本书就是一出戏，设计者你就是一个导演，就是个编剧。像我以前有一个讲座的名字就是“其实我是一个编辑”，吕老师就很喜欢这个标题。我觉得我是受到吕老师很多影响。其实我觉得有一个机会能为深圳的设计文化做很多事情，是一个使命感、责任感，也是历史给的一个机遇，我很荣幸。

至于“赢得深圳都姓韩”，是千万不能这么讲的，我的这一点点作为与先贤韩愈无法相提并论，只能说算是对得起“韩”这个姓而已。

刘：近几年您担任鹤湖智库秘书长，主持“知美学堂”“鹤湖美谈”等等，有意打造深圳乃至全国同类文化活动的示范标杆。同时鹤湖国际海报展也进行了一系列城市推广，您所推广的设计活动、美育活动，越发从深圳走向全国和国际，既新颖又一以贯之。这种以设计为平台，不断与其他领域相互碰撞的组织方式，是否是您有意创造的一种全新的文化生态，一种有设计的文化盛宴？您是否认为，我们的城市、我们的文化，还是太缺少真正的设计了？

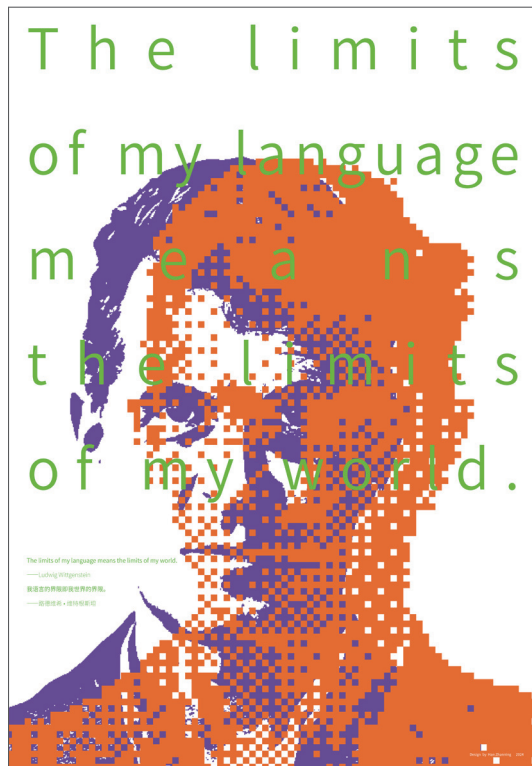
韩：因为设计发展到现在，它跟生活的关系越来越密切，跟社会文化关系很密切。其实全国各地都有设计师介入到社会文化，当然我觉得这个介入中做出好设计是非常重要的。深圳因为是设计之都，设计师数量非常多，加上深圳率先做平面设计，所以深圳这块儿相对来说整体质量是比较好的。那么以设计不断与其他领域碰撞的组织方式，确实是我有意做的，包括我的博士毕业论文的题目，就是研究设计推动城市文化。我这是有意而为之。其实设计本身就是一种生产力、创造力，而且设计能够改变文化的形式，改变文化的内涵。

## 设计是世界的逻辑图纸

刘：您在 2019 年度阅读总结和书单中，特别提到了维特根斯坦的《逻辑哲学论》，后来在听到刀郎的《罗刹海市》后，又特别提了维特根斯坦一次。维特根斯坦是头一个让我觉得不必读很多书也可以做哲学家的人。您如何看待维特根斯坦的哲学？您认为设计和哲学之间有没有某种特别的关系？

韩：首先说维特根斯坦，大家熟悉他的就是那句非常著名的“语言的边界就是世界的边界”，它实际上是一种通过语言来对世界进行界定或者命名的一种观点。这算他早期的哲学主张，是一种语言图像论的表达。他认为语言和世界应该共享一种逻辑形式。如果我们表达不清楚，我们就领会不到这个世界的意义。所以他认为对于不可言说之物，必须保持沉默。他是用最简练的方式把他的哲学主张提了出来。其实他后期有些变化，比如说他已经开始对语言游戏这种观点做了一些改变，认为语言最终还是根植于我们的生活方式。我觉得应该这样来理解，语言是一定要嵌入到个体，一定要嵌入到我们的世界和语言之中，就是人和世界的关系之中。

至于说设计和哲学的联系，从早期维特根斯坦角度看，“语言的边界是世界的边界”这句话，我觉得就是一种很好的设计方法。就像“奥卡姆剃刀”一样，剔



2023 年，以维特根斯坦的肖像与“语言的边界是世界的边界”为概念，为“平面设计在中国 2023”获奖作品集《GDC23》设计的封套。

除了很多复杂的或者说含糊不清的东西，追求清晰、秩序、确定性。好设计是对世界的“逻辑建模”，好设计能清晰、无矛盾、完整地映射功能与结构。因此，可以说现代主义、包豪斯、极简、系统设计等等都是建立在这个哲学基础上。如果早期维特根斯坦说设计，他也许会说，“设计是世界的逻辑图纸”。

从晚期维特根斯坦角度看，哲学是把语言的用法带回日常，嵌入到我们的生活。对于设计来说，就是，设计没有“本质”，只有“用法”，好设计要符合“生活语法”，在具体情境中“如何用得对”。也就是说，设计不是发明逻辑，而是澄清、整理、优化生活的语法。这就是当代设计、交互设计、服务设计、体验设计的底层哲学。如果晚期维特根斯坦说设计，他也许会说，“设计是生活形式的语法”。

把两个维特根斯坦合在一起看设计，哲学与设计的关系其实被他彻底统一了：哲学让你看清思想的边界与用法，设计让你看清生活的边界与用法。

刘：您和宁波之间似乎有一种有趣的渊源，比如您参与过宁波平面设计的活动，吕敬人先生在北大荒时期认识的贺友直先生，也是宁波人；您对黄永松老师的访谈中，也提到了宁波的慈城。您和宁波设计界的交流多么，对宁波的设计活动有没有什么建议？

韩：我和宁波有一些渊源。我的师爷贺友直先生是宁波人，但是我只是跟随师父吕敬人先生去上海看望他老人家，遗憾没有机会跟他回到家乡宁波。黄永松老师在宁波慈城做了10多年的文化遗产，他跟宁波关系很深，我是陪他去过宁波的，甚至还陪他最后去告别慈城，说起来很伤感。另外，宁波有很多好朋友，像蒋华、潘沁两位好友，还有我的博士同学王若，还有许多我尊敬的教授在宁波等等。蒋华、潘沁他们之前在宁波做的设计活动也很好，特别是宁波国际海报展特别好。后来蒋华去北京读书，后来留在中央美院做教授了，潘沁还是留在宁波，好像是宁波城市学院的美学院院长，有可能已经退了院长，之前我们交流很多。如果让我对宁波设计活动提建议，那我觉得宁波国际海报展要坚持做下去，因为从1999年

到现在，它的影响力是巨大的，世界性的，它可以是宁波设计活动的代表。作为一个有影响力的品牌来说，应该把它保持下去，双年展，三年展也好，坚持下来才能产生影响，才能推动设计和社会。我觉得能恢复起来会比较好。

刘：在电子书盛行的时代，吕敬人先生说要“用品质书对抗电子时代”。近几年由于人工智能的发展，冲击了很多大厂公司，传统的设计师面临了很大的挑战，您认为视觉传达设计进一步的发展方向应该是怎么样的？

韩：这个问题其实是现在大家都非常关注的一个问题，就是人工智能发展会冲击我们的设计、广告、插画等等。这种冲击是必然的，我们要正面去面对这个挑战。首先，我认为这是个好事儿，人工智能是非常好的工具，但目前还无法替代人。现在我们看人工智能生成的东西，尽管已经非常惊艳了，但是仔细看的话，几乎所有生成的东西都是从网络上获取的一些东西杂糅出来的。它其实是盗用模仿别人原创的东西，没有原创性。其次，它其实很难做出特别好的设计，即使一些我们认为还不错的设计，也有赖于使用者或者设计师的操作和命令，也就是下命令的人给它复杂的命令和引导，以及修改的意见。也就是说真正产生作用的不是AI，不是机器，而是设计师所下达的指令。

所以这也要求我们今天的视觉传达设计者，设计师也好，老师学生也好，要对审美，对设计背后的逻辑，对设计背后的哲学提出一种思考。最终还是由你的思想决定的，你的审美决定的。技术上如果我们只会P图，只会用软件，那肯定会被取代的。作为真正的设计师，作为视觉传达方面的使用者，你要关注的是什么？是思想，是智慧，而不是表面的技能的特效。

访谈时间：2025年10月7-8日

校订完成：2026年3月10-18日



---

## 女性动画人系列（八）

---

### 姗一专访：在“表演”里找回人物的呼吸

采访时间：2025年11月13日      采访地点：北京诺富特和平宾馆

采访人：何嵘                      被采访人：姗一

摄影：何嵘                        图片提供：姗一

场地提供：圆加（北京）家具有限公司金宝街店

---

她（姗一）说自己小时候学国画，老师并不急着教她怎么把鱼画得像，只说：“你要感受鱼在水里的感觉，才能画出鱼在水里嬉戏的样子。”多年后，当她在法国的动画课堂上讲人物表演，她发现自己仍在做同一件事：不是画外形，而是画状态；不是追求“像”，而是追求“活”。

---

何： 姗一老师您好，很高兴您在这么紧张的行程期间能够抽出宝贵的时间来接受《设计哲学》的采访。这是我带给您的新一期的《设计哲学》杂志，可以先随便翻翻，大致感受一下杂志的整体风貌。我的第一个问题是您此次回国是探亲还是公务呢？这次大概在国内会有多长时间？要走几个地方？

姗： 这次回来主要是公务。我陪同我的母校——法国埃米尔·科尔高等艺术学院（Ecole EmileCohl）两位校长回国进行交流访问、院校访谈和讲座，我以研究生班“人物表演”方向教师的身份随行。在国内停留时间不会太长，主要在北京，并会根据交流安排去到几所院校和合作机构。

何： 此次与国内院校交流中，您印象深刻的地方有哪些？您上次回国是什么时候？与上次相比有什么不同感受？

姗： 印象最深的是国内同学们真的很“乖”（笑）。法国学生个性更强、更敢质疑，课堂经常像辩论场；国内学生会更害羞、更拘谨一些，也更习惯先听老师把话讲完。我上次回国是疫情前。每次回来都能感到变化很大，不只是技术更新，连审美和大家谈创作的方式都在变。

何： 姗一老师，我冒昧的问一下您是南方人吗？您的家乡在哪里？

姗： 我出生在安徽合肥，是安徽人。

何： 我很喜欢您的家乡安徽，那里不仅风景绝佳，还是自古以来文人画家辈出之地。您从小就学画吗？父母也是画家吗？

姗： 对，我从小就学画。后来系统学习阶段师从安徽省美术教育协会副会长贾跃民老师，他的写意油画训练对我影响很大。我的父母并不从业艺术行业，他们都

是体制内工作人员。

何：原来您的父母是公职人员，那么您的家庭环境怎样？您父母有没有如大多数中国父母一样送您去学各种兴趣班？我还听说您是从几岁起就学习了国画，是您自己要去的，还是家人的选择？学习国画的经历对您日后的工作有没有影响？

姗：六岁时我母亲带我去家附近一个国美退休老教授办的幼儿班学国画。老师对我说过一句话我一直记得：“你要感受鱼在水里的感觉，才能画出鱼在水里嬉戏的样子。”

这句话后来变成我理解动画表演的底层逻辑：不是画外形，是画状态。国画训练让我很早建立起一种“观看方式”——体会气与势、节奏与留白，而这恰恰是动画里“时间感”的来源。



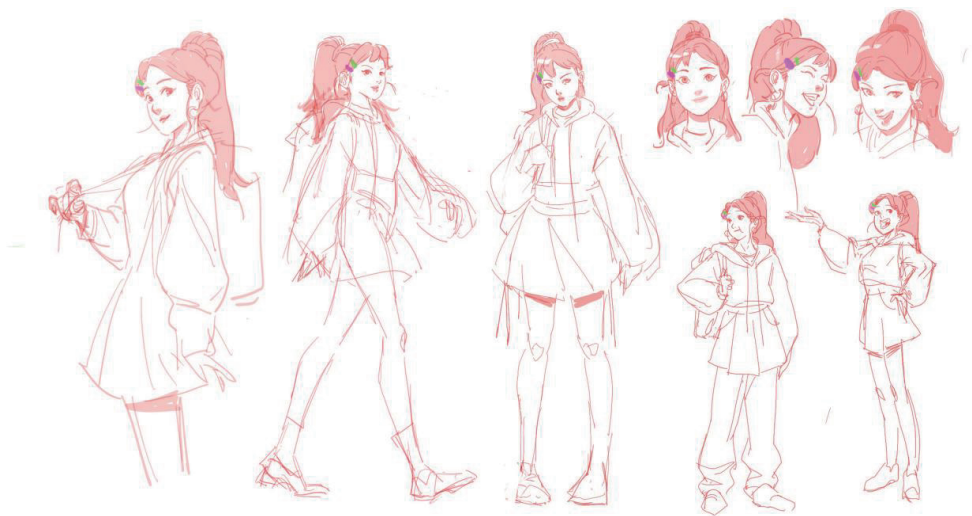
姗一导演



姗一导演

何：您选择出国与家庭情况有关吗？您哪一年出国？是什么契机让您决定去法国？

姗：出国对我来说确实和家庭情况有关（细节不太方便展开）。我能走出来离不开几方面的支持：法国相关资助机构的援助、贾跃民老师精神上的鼓励、父母尽力的经济支持，以及我母校创校校长 Phillippe Rivière 对我专业能力的认可与引导。我是在 2008 年在北京遇到 Phillippe 先生并得到引荐，2009 年来到法国并进入体系学习。那次相遇让我第一次意识到：我可以把画画变成一条严肃的道路。



姗一人物设计作品



姗一老师代表 Emile Cohl 和校长在北京电影学院交流

何： 姗一老师通过您给我讲述您在国内学习美术和去法国留学的经历，我想您是很幸运的，首先您是在艺术上很有天赋人，其次您的父母对您的兴趣和学业上的追求非常支持，第三您在艺术学习方面遇到了三位贵人，他们分别是您儿时的国画老师，高中时的贾跃民老师和将您带去法国接受正规美术和动画教育的老校长。

姗： 是的，可以这么说。虽然我忘记了启蒙老师的名字很抱歉，但是当时真的太小，等长大再回去找的时候，已经无处可寻了。启蒙老师带我入画，贾跃民老师教我构图，我的母校校长 Phillipe 先生教会我怎样成为画。

何： 您去法国上学时年龄很小吧？语言和生活适应了多久？您在法国上的哪所大学？

姗： 我的情况确实比较特殊。初到法国时语言关非常难，后来 Phillipe 先生帮我解决了初期大量生活与学习困难，还专门请了里昂二大的法语系老师陪我上专业课——从单词到句子，一句一句教我表达，持续整整一年，直到我能真正融入法国班级。我的母校就是法国埃米尔·科尔高等艺术学院（Ecole Emile Cohl）。

何： 我在 2023 年和同事一起带领北京电影学院动画学院的近 30 名学生到法国两所大学游学了两周，短期感受了一下法国动画专业的氛围，感觉很好，和国内的教学相比老师的教学有观念上的一致性，也有教学形式上的差异。可能是因为我也在大学教动画的原因，我非常想多了解一下法国大学同类专业的教学的情况。能否介绍一下学校学制、课程设置、学习状况？基础课阶段心态变化？基础课对后面动画课是否有用？

姗： 我只能分享我当时的情况，因为毕业后学校也调整过。我们当年是四年制，入学大约 150 人、三个班。前 1—2 年是高强度基础课训练，之后才分方向选专业。我选的是动画方向。最后能顺利拿到毕业证的，大概只有 40 人左右。

基础课一开始我也不服气：在国内已经学了很多年美术，为什么还要从结构、透视、材质、节奏重新磨？后来我明白，基础课不是在教你“画得像”，而是在训练你用同一种语言和世界沟通。对动画来说，基础课解决三件事：

- 1) 结构：角色任何角度都站得住；
- 2) 节奏与构图：镜头里每一条线都服务叙事；
- 3) 观察方法：你不是画五官，你在画动机和情绪。

所以基础课不是绕远路，它在帮你把“画画”升级成“创作”。

何：看来这是一所非常严格的学校呀。那么您能从这所学校的动画专业顺利毕业，并且还成为这所学校的动画表演老师，真是非常厉害，令人佩服。您一毕业就留校当老师吗？法国学生和国内学生有哪些差异？

姗：非常感谢，只是我运气好遇到了擅长做的事！我一毕业学校就和我谈留校。最开始是全职专业课的陪教老师，但本质上就是老师：一个班 50—60 人，我和主讲老师各负责约 30 个学生。法国学生更有个性，也更不服管（笑）。你不能靠权威压他们，只能靠“专业”和“理由”说服他们：为什么这样画、这样演更有效、能解决什么问题。国内学生我没有长期系统带过，不敢下结论；这次回国看到的同学们普遍更害羞、更谨慎，但我能感觉到大家心里有火，只是需要一个更安全的空间去释放。

何：另外我很想知道您是如何带学生的，您的教学理念是什么？因为我也是动画老师嘛，我主要教的是动画场景方面的，您主要教授哪些课程？您的学生年龄、国籍构成如何？就业情况如何？法国与中国艺术教育最大异同是什么？

姗：我教学最核心理念是：让学生把“技法”变成“表达”，把“临摹”变成“选择”。

我主要教授人物表演（Character Acting/Performance）相关课程：表情与身

体语言、节奏控制、镜头中的表演可读性，以及从观察到动画的转译。学生大多 18—25 岁之间，以法国学生为主，也有欧洲其他国家与国际学生。

就业方面，法国动画产业链相对成熟但竞争也激烈。能否就业最终不在“会多少软件”，而在“能否持续产出可靠的镜头与想法”。

中法教育差异上，我感受到法国更强调过程与批评、不断追问“为什么”；中国学生基础普遍更扎实、更能吃苦，但有时更习惯寻找“标准答案”。我希望两边互相学习：中国的扎实+法国的开放，会非常强。

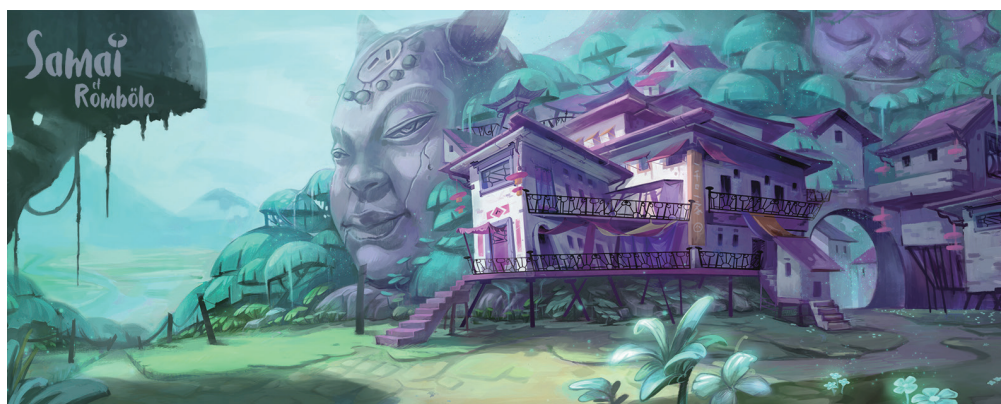


西山工作室 - 游戏美术角色动态面板

何：您教人物表演这么多年，有没有一个“最常用的训练方法”，也能给国内正在做项目的同业一点启发？

姗：有，我最常用的训练其实很“笨”，但有效：先观察，再转译，再选择。我会让学生先去观察一个真实的人——不是观察长相，是观察“动机、节奏、停顿”。然后我要求他们只用三到五个动作单位把情绪讲清楚：比如“忍住一崩一下一装没事一又忍不住”。最后一步才是选择：同样是“难过”，你可以演得很大，也可

以只让肩膀沉下去一点点。这套方法放到商业制作里也一样好用：当你发现一个镜头怎么都不顺，别急着加帧、加特效，先回到“动机”——角色为什么这么做？观众要读到什么？把原因讲清楚，动作自然就顺了。



西山工作室 - 场景设计

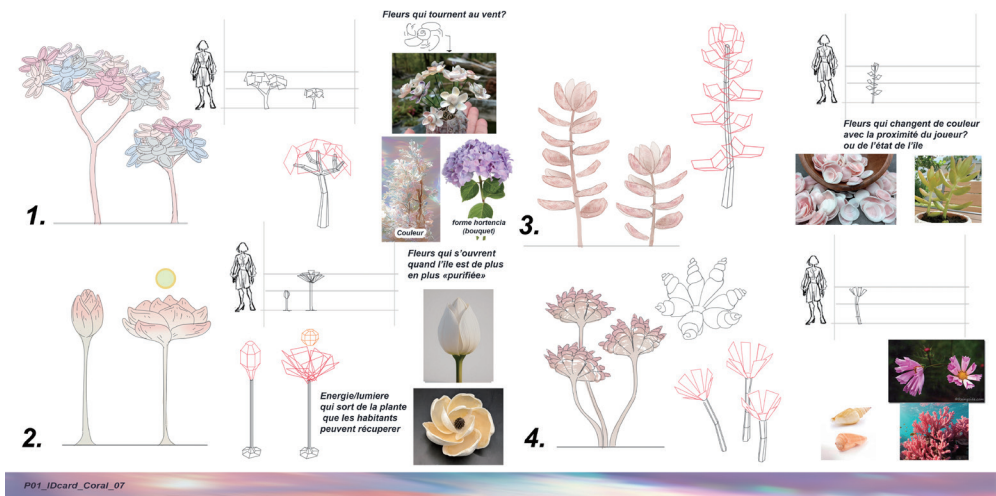
何：我还想替我的学生们问个问题，如果他们想大学毕业后去法国或是欧洲其他国家继续读硕士，甚至是博士，除了语言和生活习惯之外，他们还会面临哪些最难以逾越的文化差异？还有如在法国读艺术专业的费用贵吗？我想这些应该对于中国的家长和学生很重要，会是他们很关心的问题。

姗：最难的文化差异，我觉得不是生活习惯，而是：

- 1) 表达与争取：法国课堂默认你必须表达立场，你不说就等于你不存在；
- 2) 对“批评”的理解：critique 很直接，别把它当否定人，而是针对作品的讨论；
- 3) 自我管理：自由更大，意味着你要对进度负责。

费用要看城市、学校性质和生活方式。巴黎生活成本确实高，但也有成本相对友好的城市；

同时存在奖学金、助学金和兼职机会。最重要是想清楚目标：你是为了学历、为了作品集、为了行业入口还是为了研究？目标清晰，钱才花得值。



西山工作室 - 游戏元素设计

何：对于一个学习艺术的人来说，法国有着得天独厚的艺术氛围，有着众多的博物馆，巴黎有卢浮宫、奥赛博物馆、蓬皮杜中心、各类艺术家的私人博物馆，其他城市也有很多类博物馆，那么您最喜欢的博物馆是哪座？它有什么特别之处？

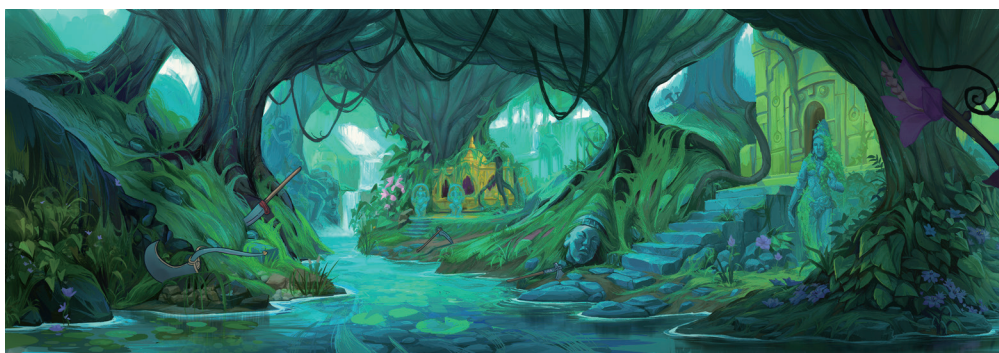
姗：如果是在巴黎，我最常去的是蓬皮杜和奥赛。蓬皮杜对我来说像一个“当代语法库”，你能看到观念、材料、媒介如何不断更新；奥赛则更像“时间的肌理”，你会重新理解光、颜色和情绪怎么被组织成叙事。

对动画人来说，博物馆不是“去吸收灵感”，更像“去校准眼睛”：从绘画到雕塑、从摄影到影像，你会发现不同媒介都在处理同一个问题——如何让时间被看见。

何：我想作为一个在法国生活和学习、工作了近二十年中国人，您的作品是否具有东西方文化融合特点？哪一方影响更显著？

姗：我更愿意说自己在两种系统之间“来回穿梭”。东方给我的是对留白、气韵、含蓄节奏的敏感；西方给我的是结构、逻辑、叙事推进与角色动机的训练。

如果一定要说：在“看”的层面更东方，在“讲”的层面更西方——先用东方方式感受世界，再用西方方式把它组织成可沟通的作品。我不想追求符号化的“中式/法式”，更想让观众感到一种复合的真实。



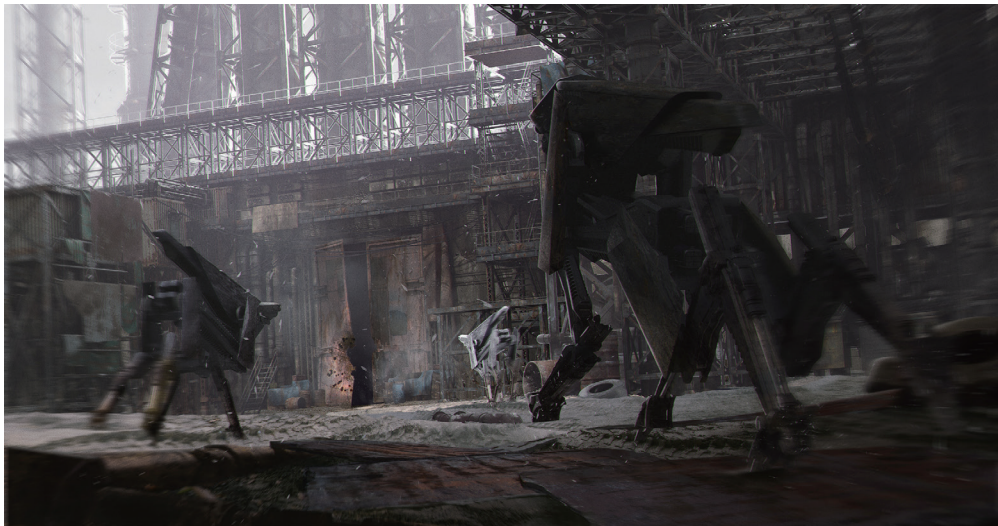
西山工作室 - 场景设计

何：我从您的简历中得知您不仅是一位动画老师还是一位多产的创作者，您能给我们介绍一下您的创作领域和作品吗？同时我也想问问您最近正在搞哪方面的创作？方便不方便和我们透露一下？

姗：我的创作主要分三条线：

- 1) 动画创作与表演相关：人物表演、镜头段落设计、导演性表达；
- 2) 绘画与视觉开发：角色设定、氛围稿、色彩与质感研究；
- 3) 教学与研究：把创作过程拆解成可传递的方法论。

最近我在参与腾讯视频的动画剧集项目制作，目前项目在制作当中；同时也在推进自己的原创开发。对我来说，商业项目训练可靠与效率，原创项目训练野心与诚实，两者缺一不可。



西山工作室 - 科幻概念短片美术设计

何：您刚才提到“商业项目训练可靠与效率”，能不能更具体一点：在商业项目里，您最擅长、也最常被需要的“专业价值”是什么？

姗：我在商业项目里最常被需要的，其实不是“画得多漂亮”，而是把角色变得可信——也就是人物表演与镜头段落的可读性。很多项目卡住不是因为技术不够，而是角色“动起来不对劲”：情绪不清、动机不明确、节奏不成立，观众就进不去。所以我的工作通常会落到三个点：

- 1) 表演设计：把情绪拆成动作单位（重心、力、速度、方向），让动作有因果；
- 2) 镜头节奏：让一个段落从“发生”到“被看懂”，节奏是可控的；
- 3) 一致性：多人协作时，角色不因为镜头不同而“性格飘移”。

我喜欢把这件事说得更直白一点：我负责让角色在镜头里“活着”，并且活得稳定。



西山工作室游戏开发介绍会

何：我听说您还创办了一家工作室，您这间工作室是专门从事动画项目的，还是也有其他业务？业务内容是什么？合伙人情况、优势、项目、招人原则？给大家介绍一下吧？

姗：是的，我在法国创办了 Xishan Studio / 西山工作室，与三位合伙人一起推进原创孵化，也会承接外包美术与视觉开发，用商业项目反哺原创。

我们目前正在孵化一个原创游戏项目，同时推进一部长篇动画电影、一部短片动画的开发。

团队成员来自不同背景，各自分工互补：有人强叙事，有人强造型，有人强制作流程。

招人时我最看重三件事：

- 1) 作品集里有没有真实“观察”，而不是素材拼贴；
- 2) 能否接受批评并持续迭代；
- 3) 是否有团队意识——动画更像接力跑，不是一个人的英雄主义。

何：如果用一句话把西山工作室介绍给国内的业内人士，您会怎么说？

姗：一句话的话：我们是一支“角色表演驱动”的小团队，擅长把视觉开发和制作落到可执行的镜头里。我们很在意“好看”，但更在意“好看能不能被做出来”。



何：那具体到业务上，西山工作室能为国内团队或出版社、品牌方提供哪些服务？

姗：我们目前比较成熟的合作方向主要有四类：

1) 视觉开发：角色设定、氛围稿、风格探索、分镜/关键帧，把“风格”变成可执行方案；

2) 角色表演支持：关键镜头表演设计、动作节奏把控、表演统一性指导；

3) 动画短片/动效制作：从概念到成片的小体量项目，我们能做整包，也能分模块配合；

4) 培训/工作坊：面向团队或院校做“人物表演/镜头段落”的短训，把方



姗一老师创办的‘西山工作室’在法国的办公地内景

法论交付出去。

我不太喜欢把它说成“接单”，更像是：在节奏很快、沟通成本很高的项目里，我们用更清晰的流程把东西落地，让大家少走弯路、少返工。

何：你们跨国协作时，怎么保证交付稳定？有没有一套你们自己的“工作方法”？

姗：我们很早就把流程做成“可复用”的模板，因为跨国协作最怕的就是：想法很美，落地很糊。

我们一般会先做三个确认：

— 风格边界：什么能做、什么不做；

— 镜头标准：表演、节奏、构图的统一标准；

— 交付颗粒度：按周 / 按节点交付，保证每一步都可检查、可回退。

还有一个小原则：先把关键镜头做对，再去铺量。关键镜头对了，团队就有“尺子”，后面就不会越做越散。

何：如果有团队想和您合作，您最在意对方具备什么？或者说，您会选择什么样的项目？



姗一老师人物概念设计



生活中的姗一老师

姗：我选项目其实很简单：我想不想为它负责。

如果一个项目只是“把某个风格复制一遍”，我兴趣不大；但如果它有一个清晰的情绪目标、或者一个我能帮它“变得更活”的角色，那我会很兴奋。

从合作角度，我最在意三点：

- 1) 对方愿意把需求讲清楚（哪怕讲得很朴素）；
- 2) 允许专业讨论（我们可以争，但要为了作品）；
- 3) 尊重制作规律——动画是接力跑，不是许愿池。

说白了，我愿意和“认真做作品的人”站在一起。

何：您在法国工作十多年，是否打算与国内合作？法国人对中华文化有兴趣吗？你的朋友，们会问中国吗？

姗：我这几年确实在增加与国内合作，比如参与国内平台项目，也结识了很多国内动画人。

法国人对中华文化的兴趣是真实存在的，但他们对“当代中国”的了解有时还停留在一些符号上。我的法国朋友会问我很多问题：从饮食节日到城市生活节奏、教育方式、年轻人的压力与选择。我也愿意把中国的当代经验讲清楚：不是用“宣传”的方式，而是用“交流”的方式。文化交流最动人的部分，往往不是宏大叙事，而是一个具体的人、一个具体的日常。

何：您长期在中法之间工作，您觉得跨文化合作最容易踩的坑是什么？您会怎么帮国内团队避坑？

姗：最大的坑其实不是文化差异，是表达方式差异。法国团队习惯把“为什么”讲很多，国内团队习惯先跑起来再修。两边都没错，但如果不对齐，沟通成本会爆炸。

我能做的，是在中间做一个“翻译器”：把国内团队的效率优势保住，同时把

法国体系里那套“前期把逻辑讲透”的方法引入进来。这样会带来一个很现实的收益：返工变少，决策变快，作品反而更稳定。

何：您是否计划为中法文化交流做些具体事情或项目？

姗：我一直想做更具体的事情，比如：

— 促成更多中法院校在“动画表演 / 导演 / 视觉开发”等细分方向的短期工作坊交换；

— 帮助国内学生更准确理解法国体系的作品集与面试逻辑，减少信息差；

— 也希望把一些中国当代叙事与美学方法引入法国课堂，让法国学生看到“东方不是古典符号，而是一种仍在生长的当代经验”。

如果条件成熟，我也愿意推动一个以“青年动画人共创”为核心的中法联合短片计划：让学生在真实制作流程里合作，而不止停留在讲座与参观。

何：还是要问一个现在公众特别是学习艺术的学生家长都很关心的问题，我想您一定猜到了，那就是 AIGC 时代学生们还需要学习严格的基本功吗？是不是太浪费时间了。

姗：完全不会。人再快也快不过 AI，所以不要拿自己的短处去和 AI 的长处竞争。基本功反而更重要：结构、节奏、审美判断、叙事能力、表演理解、以及对人的观察——这些 AI 可以辅助，但很难替代你成为一个创作者。

未来最值钱的不是“生成”，而是“选择”：你知道该生成什么、不该生成什么，你知道什么是好、为什么好。

何：我们今天聊了这么多，真的很开心，我感觉您是一位经验丰富，特别有责任心的老师，同时更是一位非常多面手的艺术家。最后再次感谢您能接受我的采访，希望以后我们能有更多交流的机会。



工作中的姗一导演

姗：也很感谢何老师的邀请，受宠若惊。作为动画人，我们习惯了生活在阴影里，但这次你们给了我们被看见的机会。谢谢您，也谢谢杂志的主编老师们。

## 姗一



## 姗一

动画导演

动画总监 | 艺术总监

西山工作室 (Xishan Studio) 创始人

角色设计师 | 高等教育教师

姗一，动画导演、动画总监及艺术指导，西山工作室 (Xishan Studio) 创始人。长期从事动画导演、视觉开发、角色设计及动画前期艺术指导工作，参与动画剧集、影视、出版及跨媒体项目创作，主要负责世界观构建、角色设计、视觉风格开发及项目整体艺术方向制定。

2024年10月创立西山工作室 (Xishan Studio)，专注于动画及跨媒体项目的前期视觉开发与艺术指导，服务领域涵盖动画、广告、游戏及出版行业，提供世界观设计、角色设计、视觉风格开发及艺术指导等创意服务。

曾参与腾讯视频动画项目《纸嫁衣》三维动画剧集制作，担任执行导演与美术制作，负责视觉设计、剧本修正、故事版制作以及世界观与整体视觉风格建立，并监督视觉系统在制作阶段的统一实现。

曾在法国埃米尔科尔高等艺术学院 (Emile Cohl) 任研究生动画人物表演导师及角色设计导师，教授角色设计、动画表演、叙事表达及情绪板课程，并指导人体写生课程教学。

曾与多家欧洲动画公司合作参与国际动画剧集制作，包括 Silex Animation、Caribara Animation、Xilam Animation 等。参与项目涵盖 France Télévisions、Netflix、Disney 等国际平台。

在动画剧集《Les QuiQuoi》中担任动画导演及 Layout 组长，负责角色设计、场景概念开发及团队表演指导；在《Galactic Agency》中担任高级 Layout 艺术家，负责镜头构图与角色表演设计；并参与《Paprika》(迪士尼项目) 及《Oggy and the Cockroaches Reborn》(Netflix) 等动画剧集制作。

## 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。



图 1 华人影业国际发行部助理总监段伟

---

## 电影观察专题

---

# 中国电影出海的“第一线观察者”：100部华语电影国际发行人的十年手记

——专访华人影业国际发行部助理总监段伟

采访时间：2026年3月6日

采访地点：悉尼 卡林福特

访谈人：齐昕

被采访人：段伟 (David Duan)

图片提供：段伟

## 第一问：从零到百——十年国际发行路的起点

齐：David 你好，还是称呼你英文名字更方便点，非常高兴能有机会和你做这次深度对话。我知道你这些年一直在国际发行的第一线，从 2017 到 2026，经手了差不多 100 部华语电影的海外宣发。这个数字让我非常震撼。今天想和你聊聊这十年间，你在国际市场上的真实观察和思考。首先想问你，是什么机缘让你进入了国际电影发行这个领域？

D：说实话，我进入这个电影行业某种程度上是“意外”，但回头看又像是某种必然。转折点是在 UNSW（新南威尔士大学）就读的那段时间。那是我第一次长期离开祖国，在完全西方化的环境里生活、学习、社交。很多人以为出国后会更“国际化”，但我的感受恰恰相反——我第一次如此强烈地感受到文化归属和认同的冲击。

你知道那种感觉吗？当你和本地同学聊天，他们对中国的认知还停留在功夫、熊猫、长城。当你打开 Netflix，想看一部能让你产生共鸣的电影，发现几乎找不到。那种被简化、被误解的感觉，让我第一次意识到：文化认同不是一个抽象的概念，而是关乎你在这个世界上如何被看见、如何被理解、如何定义自己的根本问题。

我相信这是很多有相同经历的人的共同感受，尤其是长期居住海外的华人，甚至第二代、第三代、第四代移民。我们生理上、法律上可能是澳洲人、美国人、加拿大人，但文化身份呢？主流社会如何来认定你？你自己又如何认定自己？

这种身份焦虑，激发了我对文化交流工作的热情。所以在后续的工作中，我一直从事文化交流方向的工作。从朗朗、久石让这些音乐家的专辑宣传，到各类明星演唱会、电影首映式等，我一直在做“把中国文化内容带到海外、让不同文化背景的人产生连接这件事。



图2 电影《我和我的祖国》2019年悉尼首映10米国旗激动人心

电影，是我找到的最好的文化载体。它比音乐会更叙事化、比书籍更直观、比展览更大众化。一部好电影，可以让一个从没来过中国的澳洲观众，在两小时里完全进入一个中国故事，感受中国人的情感、理解中国人的价值观。

2017年，正好是华人影业 (CMC Pictures) 国际发行部门建立的初期。他们需要一个既懂中国市场、又熟悉海外环境、还有实战经验的人来搭建团队。我的背景——双语能力、跨文化经历、活动和媒体经验突然变成了稀缺的优势。

我加入的时候，团队才刚刚成立，没有成熟的流程，没有现成的资源网络，一切几乎从零开始。但也正因为从零开始，见证过比如《喵星人》《逃走的女人》这样项目的挣扎，也见证了《流浪地球》的国际突破、《哪吒》《我和我的祖国》等影片的现象级成功、包括在《巨齿鲨2》《哪吒2》等项目上和好莱坞公司华纳及A24全程合作，也见证了团队、乃至整个华语电影海外直发的赛道的每一步变化。



图3 《巨齿鲨2》2023年澳洲首映礼

感恩这样的机会，但经历了这些项目，看到好莱坞、印度、韩国、日本等国家影片的成功以及发行网络的成熟，也清醒地认识到：文化出海这条路，才刚刚开始。

## 第二问：100部电影背后的“类型图谱”

齐：在我看来，你发行的这100部华语电影作品类型繁杂——有科幻、奇幻、喜剧、主旋律、战争片。在你看来，不同类型的华语电影在国际市场上的接受度有什么明显差异吗？哪些类型更容易突破华人观众圈层？哪些类型在海外推广时遇到的阻力最大？

D: 你的问题很准确, 也很犀利。类型, 是华语电影国际发行最重要的维度之一。为什么? 因为华语电影在国际市场缺失了很多国内市场的宣发优势。

在国内, 我们可以靠明星号召力、靠档期优势、靠铺天盖地的宣传、靠社交媒体话题、靠“全民热议”的氛围。但在国际市场, 这些优势基本都不存在。

国际观众不认识你的演员, 国际媒体不会主动报道你的电影(除非你已经是现象级), 国际观众的观影决策路径也完全不同。所以在国际市场, 华语电影更多会被当作独立电影(Independent Film)来看待。既然是独立电影, 我们真正能突围的核心竞争力, 就是我们的独特性——也就是类型和内容创新。



图4《哪吒2》海外首映 David 和首映嘉宾张萌和李景亮合影

相对比较有潜力的类型比如, 科幻、奇幻、动漫和武侠功夫等。中国电影近年来在制作规模和工业化水平上已有显著提升, 但在内容层面, 故事内核的独特性与创意表达仍有提升空间。同时, 文化“翻译”的问题依然存在。

记得25年初我坐在《哪吒2》英配版首映礼的现场, 特意观察本地观众对不同笑点的反应, 发现只有偏动作型或较为直接的喜剧桥段能够被理解, 而依赖语

言梗或文化背景的笑点则很难产生与华人观众相同的共鸣。映后与一些观众交流时，他们也坦言，就简单的，由于中国角色名字本身较难记，再加上登场人物较多，短时间内很难建立清晰的人物记忆和情节理解。

所以我的判断也很明确：未来华语电影要实现真正的国际突围，不能只依赖发行网络，更关键的是在类型表达和内容独特性上持续突破。我们不应该简单地模仿好莱坞，而是要用全球观众能够理解的叙事语言，讲述只有我们能够讲出的故事。

要实现这一点，就需要有计划地引入国际团队与创作者的合作，在项目开发之初就为作品注入国际市场的基因，从创作源头上提升其全球表达能力。

### 第三问 票房数字背后的“真相”与“焦虑”

齐：David，我记得你在《哪吒2》海外首映礼上说过一句话：“每一次票房数字的跳动，都在创造一个新的历史。”这句话说得很自豪，也很真诚，那一刻深深打动了在场的每个人。但我想和你聊一个更真实的话题：华语电影在海外市场的票房成绩，和我们的预期、和投入的资源相比，是否达到了理想状态？我们经常看到新闻说“某部华语片创海外华语片票房纪录”，但这些“纪录”的绝对值，放在全球电影市场里，其实还是很小的数字。作为第一线的发行人，你如何看待这种“相对成功”和“绝对差距”？

D：如果我们拿历年的国产片和好莱坞电影的国际市场票房结构，其实会发现一个很有意思的对比。

今天中国电影在制作规模、工业体系和技术层面都在快速追赶，在制片成本、单一市场的体量上，已经具备与美国电影市场比肩的实力。但从全球票房结构来看，差异依然非常明显。

今天中国最成功的电影，票房几乎完全依赖中国本土市场；而好莱坞最成功

的电影，全球市场的票房回收往往可以达到北美市场的两到三倍，甚至有时还会出现五倍。

| 年份   | 中国票房冠军  | 中国本土票房  | 海外票房     | 海外占比 | 北美/全球冠军   | 美国本土票房   | 海外票房     | 海外占比 |
|------|---------|---------|----------|------|-----------|----------|----------|------|
| 2020 | 八佰      | ~4.6亿美元 | ~142万美元  | <1%  | 绝地战警：疾速追击 | ~2.06亿美元 | ~2.2亿美元  | ~52% |
| 2021 | 长津湖     | ~8.6亿美元 | 315万美元   | <1%  | 蜘蛛侠：英雄无归  | ~8.14亿美元 | ~\$11亿美元 | ~57% |
| 2022 | 长津湖之水门桥 | ~6.1亿美元 | ~57万美元   | <1%  | 壮志凌云2：独行侠 | ~7.18亿美元 | ~7.7亿美元  | ~52% |
| 2023 | 满江红     | ~6.7亿美元 | ~150万美元  | <1%  | 芭比        | ~6.36亿美元 | ~8.1亿美元  | ~56% |
| 2024 | 热辣滚烫    | ~5.1亿美元 | ~330万美元  | <1%  | 头脑特工队2    | ~6.5亿美元  | ~10亿美元   | ~61% |
| 2025 | 哪吒2     | ~23亿美元  | ~5000万美元 | ~2%  | 疯狂动物城2    | ~3亿美元    | ~8亿美元    | ~70% |

(票房数据来源于 Box Office Mojo 与 Comscore, 因不同平台统计口径及汇率换算可能存在误差, 仅供参考)

这正是华语电影与好莱坞电影在全球市场上的一种结构性差异。这种差距既是真实存在的，但我认为这也意味着巨大的机会。差距并不是用来让我们气馁的，而是提醒我们需要更加清醒地面对和思考：如何让中国故事真正进入全球叙事体系。

在一线发行工作的过程中，每天都在思考这个问题：如何真正打破华语电影的天花板，让中国电影走出本土市场，进入全球市场。

很多时候，一线市场的反馈恰恰是最重要的答案来源。观众的真实反应会非常直接地告诉我们，哪些内容能够跨越文化边界，哪些表达仍然停留在本土语境之中。

与此同时，在与好莱坞公司的合作过程中——包括与华纳兄弟、A24 等公司的项目合作，让我也有机会更近距离地观察他们成熟的全球发行体系和工业流程，充分的尝试各种可能性。

比如在《哪吒2》的国际发行过程中，第一轮中文版发行没让我们停下脚步，我们也在思考如何助力华语电影更好的进入海外市场。所以英配版本不仅邀请了杨紫琼参与配音，还与《黑神话：悟空》的翻译团队合作，并与好莱坞知名配音工作室完成后期制作，同时与 A24 进行联合发行。这些尝试本质上都是希望在语言、文化表达和发行层面建立更接近国际市场的体系，而这一次勇敢的尝试是也给了

团队和华语电影国际发行一个非常好的经验和市场反馈。

再加上这些年来不断与中西方电影人的交流与合作，让我逐渐意识到，华语电影如果想真正进入全球市场，不只是前面内容层面的突破，同样需要比如语言转译、发行策略 & 节奏、窗口规划、节展策略以及国际合作机制等等更多维度上建立更加系统的能力。

举一个很简单的例子，在中国这样一个拥有庞大英文人口的市场，好莱坞电影进入中国几乎都会进行配音版本的制作，最终可以达到和英文原版同步上映。而对于中国电影来说，如果要进入以英语为主的国际市场，英文版本的制作、翻译与配音体系，就是一个必须认真建设的基础能力。

我相信，中国电影全球化的未来空间很大，大有可为。但它也一定是一条需要尊重市场规律、一步步搭建能力体系的长期道路。

#### 第四问：现在是否是电影出海的最好时机？

齐：今天中国电影正处在一个快速发展的阶段，但国际市场的突破依然有限。从产业角度来看，现在是中国电影系统性走向全球市场的正确时机吗？还是说，我们可能正在用还不够成熟的方法，去做一件长期来看必然正确的事情？

D：所以你问是不是错误的时间，我的答案是恰恰是正确的时间，只是需要一把正确的钥匙。

为什么说是正确的时间？因为中国电影走向国际市场这件事，越来越不是“想不想做”的选择题，而是被一整套结构性力量推着往前走，很多趋势甚至不以我们的意志为转移。

我可以提取当中五个正在同时发生的驱动力，它们在共同推动跨文化项目进入加速期。问题不在于“会不会发生”，而在于“我们准备好了没有”。



图5《唐探1900》2025年墨尔本澳华博物馆活动

### 第一，票房回收压力在倒逼。

中国电影工业化越成熟、制作成本越高，对单一市场的依赖就越危险。只靠本土市场，风险敞口太大，尤其是在大体量项目上，国际市场将从“加分项”变成“安全垫”。

### 第二，亚裔影响力正在上升，主流观众的接受度在提升。

无论是 Jimmy O. Yang、Ronny Chieng 这样的亚裔喜剧人，还是《瞬息全宇宙》里杨紫琼、关继威带来的文化能见度，都在让“亚洲面孔、亚洲叙事”更容易进入主流视野。更重要的是，海外新移民与多代移民后代面临身份与归属议题，华语内容天然具备连接母文化的情感价值，这是一种长期存在的观众基础。

### 第三，好莱坞正在经历内容瓶颈，全球市场更渴望“新鲜叙事”。

超级英雄疲劳、续集泛滥、题材同质化，让观众对新世界观、新神话体系、新类型表达的需求更强。中国的科幻、奇幻、神话宇宙，本质上是一座还没有被系统开发的内容矿藏。机会不是“我们能不能做”，而是“谁先把它做得全球能懂”。

第四，AI 技术正在重塑内容生产与本地化，规则会被改写。

AI 会显著降低跨语言、跨文化传播的门槛，包括翻译、配音、混音、本地化营销素材的生产效率。它不一定解决所有文化差异，但它会让“全球化尝试的成本”快速下降，从而让更多项目具备试错空间。

第五，文化软实力的战略需求越来越强。

中国的经济、科技、商业都在全球化，但文化输出相对滞后。电影是最具穿透力的文化载体之一，这既是商业逻辑，也是更长期的战略逻辑。

所以，我们能清晰的感受到，这些行业趋势共同指向同一个结论：华语电影出海不是“可做可不做”，而是“必须做、而且必须做好”。



图6 《飞驰人生3》悉尼首映 David 和中国驻悉尼总领馆文化参赞

但关键其实是找到正确的路径。在这样的大背景下，我的理解是一方面要用全球观众能够理解的表达方式，讲述只有我们能够讲出的中国故事，从项目开发阶段就把国际化当成一个系统工程来设计。另一方面，海外发行的基础设施和体系建设，也需要同步推进。

### 第五问：从 100 部电影中看到的“华语电影出海行业真相”

齐：David，我还是要从你经手了 100 多部华语电影的国际发行与宣发的角度，来提问，因为这个数字不仅仅是一个量的积累，你 2017 年至今，近十年间，从《流浪地球》《哪吒》到《长津湖》，不同类型的电影，更是经历了包括非典期间的不同市场环境的变化。在这 100 多部电影的实践中，有没有一些关于华语电影出海的行业真相，是你一开始没有预料到，但后来一次次被市场验证的？

D：在海外发行第一线的工作中，有太多不足为外人道的背后故事了，我这里简单分享一些比较宏观的认知：

第一，国际化不能发生在发行阶段，而必须从项目开发阶段开始。

很多项目是在电影完成之后才开始考虑海外发行，但这个时候其实已经太晚了。

真正的国际化，需要从项目最初阶段就开始设计，包括：是否有跨文化的叙事入口，是否有国际节展路线，是否有全球发行节奏的规划？很多成熟的国际项目，节展策略和海外上映窗口往往在很早期就已经确定，这样才有充足的操作空间。

第二，国际发行其实是一套高度工业化、标准化的体系。

如果你看好莱坞电影进入中国，会发现他们背后有一整套非常成熟的流程，比如：提前很久锁定全球上映日期，配音与本地化版本制作，宣传物料全球标准和各地区本地化，媒体与影评体系运营，盗版与窗口期管理等等。

这些看起来都是细节，但实际上构成了发行工业的一部分。而华语电影在全

球市场，很多时候还没有完全建立起这样一套标准化体系。

### 第三，不需要过度妖魔化海外市场。

很多人会问：海外市场是不是对亚洲内容存在偏见？坦白说，偏见一定是存在的。但电影行业最终还是一门生意。如果一部电影能够吸引观众、带来票房和讨论度，市场自然会给它空间。

所以很多时候，与其把问题简单归结为“偏见”，不如反过来问一个更现实的问题：如果你站在院线、发行商和观众的角度，你会不会买这张票？当你真正从对方的角度去思考问题时，很多看起来复杂的障碍，其实都会变得更清晰。

## 第六问：100 部电影磨出的“方法论”

齐：刚才我们一直关注在你量的积累下，总结出的经验。那么我现在非常的期待的就是你对华语电影的海外发行认识上的质的飞跃又是什么呢？亲身经历了 100 多部电影的国际发行的全流程之后，你与海外发行公司合作、与海外放映机构合作，自己策划主持宣发活动，与当地的观众互动，你的这些经验是否让你产生深度的思考，并逐渐总结出一些关于华语电影出海的“方法论”？而这些无疑是对中国电影的创作与制作是非常重要的建议。所以我的问题是：面对今天这样的市场环境，真正推动华语电影进入全球市场，你认为行业接下来最需要补足的关键能力和方向是什么？

D：越来越多的中国影人其实在开始关注和尝试国际市场，出海的形式也多元化，包括直接财务投资、合拍、电影直发、版权销售等等。但海外如果华语电影真的希望在全球市场建立长期的影响力和持续的盈利能力，就必须接受一个现实：出海不是一次性的爆款行为，而是铺垫建设的系统工程。



图7 《叶问4》首映 David 和刘思慕合影

当然，这样的体系建设，也绝不是一两个人，一两家公司可以完成的。它需要整个行业的协同，包括制片方、发行方、院线方、政府机构以及行业协会共同参与。在这个过程中，我自己也一直在尝试做一些今天很多看起来是“额外投入”的工作，但我相信这些努力都将是真正助力华语电影从“游击战”走向“阵地战”的坚实积累，比如：

**第一，国际影人交流：**影视行业的合作，本质上是人与人的合作，因此影人交流必须先行。这些年通过一个个具体项目，我们不断连接中西方影人，逐渐建立起一个跨文化的影人资源网络，也让更多中国影人有机会与国际电影节、海外媒体以及全球创作者建立直接联系。

在不同的活动与项目中，我们也邀请和合作过来自不同领域的电影人，例如奥斯卡前主席 Janet Yang、漫威演员刘思慕，以及刘德华、梁朝伟等华语影人参与国际媒体群访；同时也组织了宁浩、孔大山等导演的海外媒体交流与国外高校电

影节活动等等。在创作领域,我们也与作曲家 Roc Chen(阿鲲)、好莱坞编剧与演员,以及《黑神话:悟空》的翻译 Leo 等等创作者保持交流与合作,也将这些优秀的创作者推向国际舞台。

未来,我也希望在本地持续组织更多影人交流活动,促成中西方电影人的深度对谈与经验分享。例如围绕印度电影如何建立国际发行体系、韩国电影的内容开发机制,以及 AI 技术对影视创作与发行的影响等议题展开讨论。通过这样的交流平台,让不同电影工业体系之间形成更直接的对话,也为华语电影的国际化探索提供更多启发与可能。

**第二,资源网络:** 国际发行其实非常依赖长期积累的合作网络,包括海外媒体、KOL、影评人、院线和落地团队等,并且逐步迭代升级。如果每一个项目都从零开始谈合作,那效率和影响力都会受到限制。真正成熟的市场,一定是建立在长期合作关系之上的。

**第三,数据积累:** 海外市场同样需要数据驱动的决定。每次项目结束,不要直接翻篇,而是通过长期积累观众数据、市场偏好分析、城市票仓分布以及口碑趋势预测,助力未来在海外发行策略上做出更科学的判断。

**第四,类型品牌建设:** 全球电影市场其实非常依赖“类型品牌”。比如大家提到日本电影会想到动画,提到韩国电影会想到类型片工业。未来华语电影如果要在国际市场形成稳定影响力,也需要逐步建立属于自己的内容品牌,比如中国动画、中国神话、中国武侠等等。

**第五,风险管理:** 并不是每一部电影都适合国际市场。真正成熟的发行策略,应当根据项目类型、市场匹配度以及风险结构,进行有选择、有节奏的国际布局。如果缺乏这样的筛选机制和长期投入,华语电影在海外市场就很难建立稳定的品牌认知:投入产出难以保障,合作网络也无法逐步升级。久而久之,容易形成一种恶性循环——票房预期偏低、院线排片减少、宣传预算受限,最终导致市场表现进一步下滑。

除此之外,就像前几个问题中提到的,华语电影走向国际市场,还需要逐步建立一整套国际发行的基础配置。很多环节单独来看,似乎只是发行流程中的某

一个步骤,但如果缺乏整体性的布局和长期规划,就很难真正形成规模化的影响力。

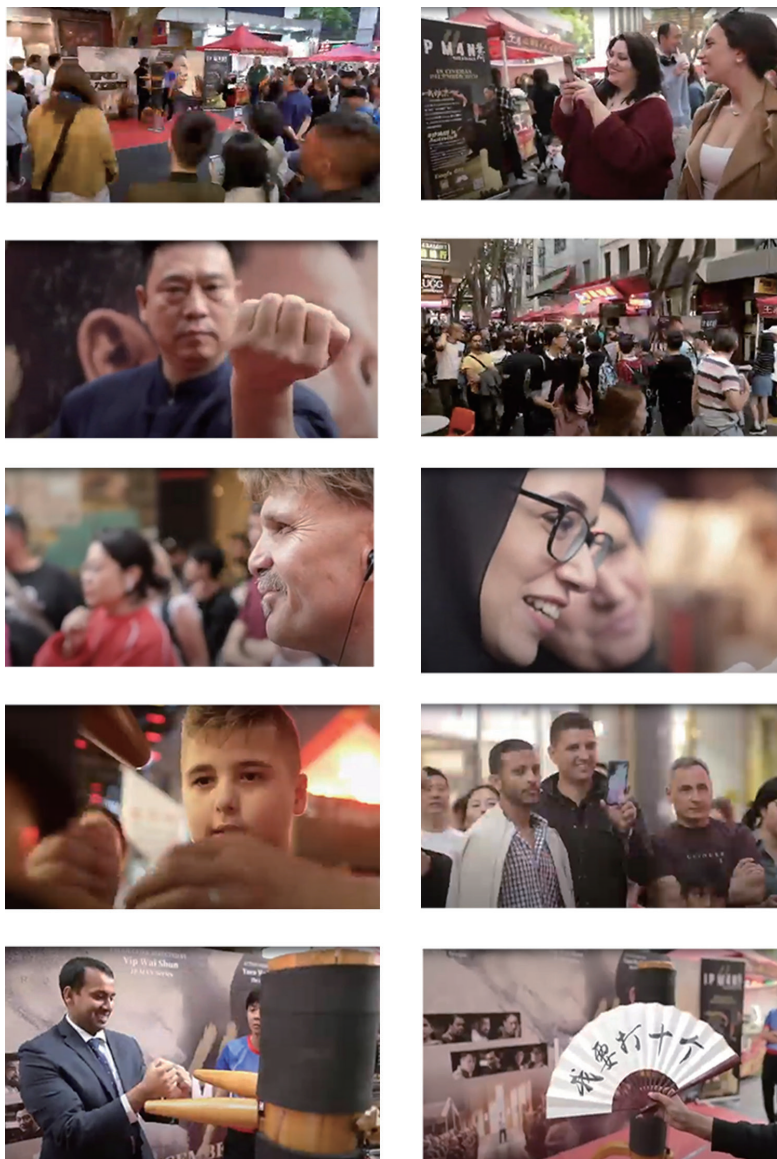


图8《叶问4》悉尼唐人街咏春擂台

在经历了这么多不同类型的项目,特别是与好莱坞团队深度合作之后,我也越来越确信一件事情:华语电影真正进入全球市场,是完全可以实现的。

只是这条路需要耐心，也需要协作。只有当海内外团队之间形成更加顺畅的信息互通与协作机制，中西方电影人建立更加有机的合作关系，我们才能真正直面、理解并应对国际市场的复杂环境。

### 第七问：从国际发行端看，创作者最容易忽视观众的地方是什么？

齐：我本人是编剧出身，有幸一步一步成长，做了导演、制片人，已至出品人。所以在我的认知里，电影从策划阶段就应该与发行人一起进行。但是因为大家的工作习惯，个人偏好或者认知不同，并不是所有的创作者和制作人都有与发行深入合作的意愿。因此我也想请你作为长期站在市场一线、直接面对观众反馈的电影发行人，将你每天看到的是创作者很少直接接触到的那一端——观众与市场。给电影的策划、编剧、导演和制片人分享你的经验和思考，我想对大家而言是非常有价值的。所以我的问题是：在追求艺术表达与思想深度的同时，电影工作者应该如何更好地理解市场？你将给电影行业前端的创作者什么样的建议？

D：作为发行人，我们每天接触的或许是创作者很少直接看到的一面——观众最真实的反馈。

比如在每一次物料投放之后的留言，在放映活动现场观众最直接的反应，以及很多本地映后交流中的坦诚讨论。这些反馈往往是非常真实的，有时候甚至是残酷的，但也正因为如此，它们非常有价值。因为市场不会说客气话，观众只会问一个问题：这个故事是否真正打动我？

电影是一种文化商品，它既是文化表达，同时也是一种商品，需要面对市场和观众。所以创作与市场其实并不是对立的关系，一个真正成功的作品，往往是在艺术表达、文化价值和商业传播之间找到一种平衡。



图9《惊蛰无声》悉尼首映礼现场

尤其是在面对国际市场时，我其实也看到一个比较常见的误区。有些国内创作者会去猜测“国外观众想看什么”，甚至试图拍一个“好莱坞的电影”。但在这个过程中，反而可能会丢掉自己最独特的文化气质和表达方式。很多国际观众真正感兴趣的，恰恰是作品本身的独特性。所以如果让我给前端创作者一些建议，我觉得有几点是很重要的：

### 第一，在创作阶段就建立“国际观众视角”

很多电影的问题，其实不是在发行阶段才出现的，而是在剧本阶段就已经决定了。一部电影未来的传播路径、受众范围、甚至很多营销空间，其实在创作阶段就已经被确定了。如果一开始就希望作品能够进入国际市场，那么在创作阶段就需要思考：这个故事的情感入口在哪里？不同文化背景的观众是否能够进入这个故事？这并不意味着要改变文化表达，而是要找到更具普遍性的情感入口。



图 10 David 参与的过往项目



图 11 外媒采访

## 第二，让国际市场的视角更早进入创作讨论

在很多成熟的电影工业体系里，发行团队往往会比较早参与到项目讨论中。因为发行团队长期面对不同国家观众的反馈，他们会更清楚不同市场的接受方式，比如哪些文化表达需要转译，哪些类型结构更容易被理解，哪些题材在国际市场更容易传播。

所以未来电影创作其实需要一种更开放的协作机制，让创作团队、制片人和国际发行团队在更早阶段形成沟通。尤其是当电影希望进入国际市场时，这种协作会更加重要。

## 第三，国际化并不是模仿，而是强化独特性

在国际市场上，我其实看到一个比较常见的误区：有些创作者会去猜测“国外观众想看什么”，甚至试图拍一个“像好莱坞的电影”。但在这个过程中，反而可能会丢掉作品最独特的文化气质。很多国际观众真正感兴趣的，其实恰恰是作品的文化独特性。他们希望看到不同文化背景下的故事，而不是一个模仿好莱坞的电影。所以真正能够走向国际的电影，往往同时具备三个元素：1. 清晰的类型表达。2. 可以跨文化理解的情感共鸣。3. 鲜明的文化独特性。

## 第四，国际市场需要提前准备，而不是临时应对

还有一个很现实的问题，就是很多电影在国际市场上的准备其实是比较仓促的。比如没有提前准备英文配音版本，国际发行档期没有规划好，电影节投递也没有系统安排。等到电影在国内成功之后才开始考虑出海，这时候其实很多窗口已经错过了。

如果一部电影真的希望进入国际市场，那么从一开始就应该做好更完整的准备，比如国际版素材、语言版本、电影节策略以及海外发行节奏等等。这些事情如果提前规划，电影在国际市场上的机会会完全不一样。

最后我想说，国际市场并不是华语电影一个临时增加的环节，在未来应该是电影创作生态的一部分。

## David Duan



### David Duan

David Duan, 长期活跃在华语电影国际发行与出海实践的一线。过去十年间, 他参与推动了超过 100 部头部华语电影的全球发行与市场推广, 项目覆盖北美、澳新及欧洲等主要海外市场。

他参与发行的作品包括《巨齿鲨 2》、《哪吒》系列、《流浪地球》系列、《唐人街探案》系列、《战狼 2》、《飞驰人生》系列、《叶问 4》等。其中相关项目保持北美近 20 年来华语电影最高票房排片纪录, 并创造澳新地区华语电影影史第二高票房成绩。

在国际合作方面, 他与 A24、华纳兄弟等好莱坞公司保持深度合作, 对全球电影宣发体系及跨文化传播具有丰富经验, 持续推动中国电影进入更广阔的国际市场。

David Duan has been working on the front line of the international distribution of Chinese-language films for over a decade. During this time, he has helped bring more than 100 leading Chinese-language films to global audiences, overseeing their

international distribution and marketing across major overseas markets including North America, Australia, New Zealand, and Europe.

Projects he has worked on include the Ne Zha series, The Wandering Earth series, Meg 2: The Trench, the Detective Chinatown franchise, Wolf Warrior 2, the Pegasus series, and Ip Man 4, among others. Films from these projects hold the highest North American box office record for Chinese-language films in nearly two decades, and have also achieved the second-highest box office record for Chinese-language films in Australia and New Zealand history.

In terms of international collaboration, David has worked closely with major Hollywood companies including A24 and Warner Bros. He has extensive experience with the global film marketing and distribution system, and is dedicated to expanding the international reach of Chinese cinema while fostering cross-cultural storytelling and collaboration.



---

## 文字创意专题

---

### 惟一中山幻想系列歌集 I

(第一開場~第十三松燭)

編者 海村 佳惟

作者 海村 惟一 郝韻宇 郝建文

編者按：海村惟一教授認為“感悟和融化日常生活之美是在家禪修的最佳境界”，在治學之餘，作句吟歌悟詩填詞已成為他感悟和融化日常生活之美的樂趣之一。關於這些資訊可以參閱《世界文學評論》20輯（2025年春，天津人民出版社）中的《春風秋月憑自悟—海村惟一教授訪談錄》。

此《惟一中山幻想系列歌集 I》是海村惟一教授以其藝術好友郝建文用中山契書（中山篆）所書的畫題以及其令媛郝韻宇所畫的《“中山幻想”系列畫作》為吟歌的對象，並以創作之日發表在 SNS 上，若圖片文字有錯，則以本文所列文字為準。

關於“中山王國”之名稱，見於 1981 年在日本隆重進行的《中國戰國時代の雄—中山王國文物展》（東京：東京国立博物館，1981 年 3 月 17 日 -5 月 5 日；神戶：兵庫縣立近代美術館，1981 年 5 月 12 日 -6 月 28 日；名古屋：名古屋市博物館，1981 年 7 月 4 日 -8 月 30 日）的圖錄（與《文物展》同名）之名。文物展的中方（中華人民共和國出土文物展覽工作委員會）致辭曰：“這裏展出的一百四十多件文物，是從我國河北省平山縣中山國王墓出土的大量重要文物中挑選的珍品。這些文物大都是第一次到國外展出。中山國是中國春秋末葉至戰國時期（公元前六世紀至公元前三世紀初），由中國北方少數民族白族所建立的侯國，位於今河北省境內，是史稱“戰國七雄”－齊、楚、燕、韓、趙、魏、秦之外的壹個重要諸侯國。1974 年以來，河北省文物部門配合當地農田水利建設，對中山國都城靈壽古城遺址和中山國王陵墓群進行了考古調查和發掘。發掘了春秋戰國時期墓葬三十多座，共出土文物一萬九千余件。其中大部分是從中山王壘墓出土的。這一重大發現，為研究中山國的社會、歷史提供了重要資料。展出的這些文物，屬中山國王生前享用的禮樂器、生活日用器皿、宮廷內的陳設和裝飾用品，其中不少是中國考古學上的首次發現，具有重要的科學和藝術價值。中日兩國是一衣帶水的鄰邦，有著二千年的友好交往。1973 年以來，中國的珍貴文物多次到日本國展出，受到了日本人民的熱烈歡迎和稱贊。現在，應東京国立博物館，日本經濟新聞社，日中文化交流協會以及日本的主辦單位的邀請，我們又組織了這批珍貴歷史文物向日本國專家、學者和廣大人民展出，期望通過這次展覽，為增進中日兩國的

友好關係和文化交流，加強兩國人民之間的相互了解和友誼，作出進壹步貢獻。”以“中山王壘墓出土”為主的此展文物驚艷了日本國民，也驚動了日本的藝術界和學術界。

2018年6月5日海村惟一教授應邀在河北傳媒學院創立國際漢學研究中心，翌日舉行首屆中山國文化國際學術研討會。2019年4月22日-23日舉行第二屆中山國文化國際學術研討會。之後，河北傳媒學院申請到了河北省科技廳批准的“國際視域下中山國文字的創作與藝術推廣”引進海外智力項目。此項目主講人海村惟一教授於2021年11月14日-18日以《國際語境下的中山國文字文化在日本的傳播和研究》《漢字書寫書體系統的再建構視域下甲骨文書法中山篆應有的書體地位》《跨文化視域下中山國文字文化的創作（書寫）與藝術推廣》為題，對學員進行了專題講座和培訓，並策劃和編審了《中山三器字典師生項目成果》。這一項目開展記錄編輯成《追溯·弘揚—國際視域下中山國文字的創作與藝術推廣》一書，於2022年1月由河北美術出版社刊行。此書對項目作了這樣的介紹：“河北傳媒學院“國際視域下中山國文字的創作與藝術推廣”是河北省科技廳批准的引進海外智力項目，聘請日本學者海村惟一教授，開展以中山國文化為起點的中山國文字藝術創作和推廣。此項目通過培訓、研討、實地調研、定期創作、專題展覽等形式從國際視角開展對中山國文字藝術創作和展覽推廣的思考，進一步將中山國文化作為河北文化一張閃亮的名片推向國際。參加本項目的對象主要是河北省內從事中山國文化研究、文字創意、書法創作、文創設計等從業人員以及相關教師、學生。本項目集合國際、國內、省內專家學者優勢，重點突出對中山國文字的研討，從文化傳承到探討創新的角度打通中山國文字藝術再創作的脈絡，應用於文化創意產業。對中山國歷史文化資源的利用，開發和組合中山國文字元素，把文化創意產業應用要素與中山國文字文化結合起來。此項目具有活化河北歷史文化資源，優化文化創意產業要素的作用，試圖把河北獨有的中山國文化要素推廣到國際。”

關於著名中山國文字書法家郝建文先生，則有海村惟一教授為其書法展所寫的賀文，請參見附錄1；發表在此的作品均由郝建文先生特意為此和歌集所

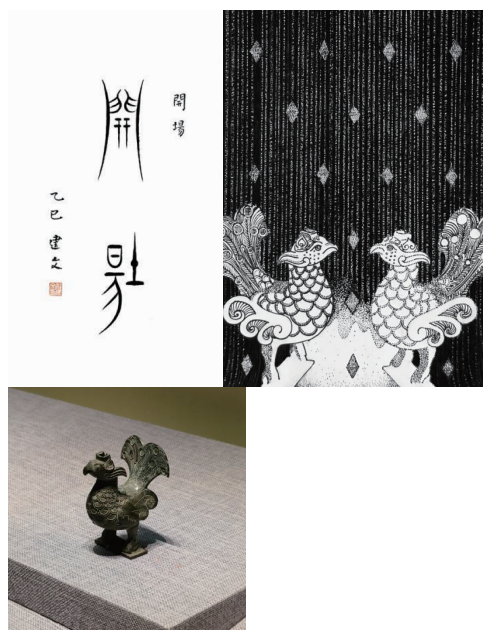
最新創作之品，關於“中山契書”之說，則是海村惟一教授獨創的與許慎的文字構造之六書相對應的漢字書寫體形之六書：篆書、隸屬、楷書、草書、行書、契書（內分甲骨契書和中山契書，眼下通稱為“甲骨文書法”、“中山篆”，故本文附以括弧的“中山篆”）。“中山契書”是契書之一，其以穩健的中鋒行筆，入木三分，筆畫猶如刀刻之痕，故謂之“契”。此說可參見《追溯·弘揚》一書中海村惟一教授的《漢字書寫書體系統的再建構視域下甲骨文書法中山篆應有的書體地位》。

關於郝頡宇的“中山幻想”畫，則是其所畫的《“中山幻想”系列畫作》共有39幅，剛以《黑白秘境 重返中山—郝頡宇中山國文物題材繪畫作品展》為題的個展在石家莊市圖書館新館A館一層知微展廳隆重舉行（2015年7月5日-8月31日），海村惟一教授亦為其個展寫了賀文，請參見附錄2；另外其作品的創意談，在和歌作品、書畫作品和實物照片之下，以“頡宇曰：”的方式呈現（其文見於郝頡宇的個人公眾號：郝頡宇），以供讀者參考。關於中山國文物的實物照片均攝於河北博物院，中山國文物之名，若《中國戰國時代の雄—中山王國文物展》中有展出的話，則以其日語命名為主記錄於和歌作品中，在實物之下則與河北博物院的命名並錄，再加其英語的譯名（均見於《圖錄》）。

## 第一、開場

250920（土）乙巳年長月壬辰日（旧七月二十九日）、神奈川寒川神社例祭、空の日、バスの日、動物愛護週間、彼岸入り、二黒、大安、氏、大潮、有明月6、月齡27.9、日の出は6:05、日の入は18:16、曇り雨。空氣質49-32良。朝から曇り、午後から雷雨があつた体感26~31°C「15節白露末候45候玄鳥去3」に『中山幻想』第1回大合唱にある中山王国の銅孔雀形飾、郝建文の中山契書（中山篆）作、郝頡宇の「開場」図をよめる 惟一

中山の 開く孔雀は 何処から 幻想の幕 双双開く



郝建文《中山契書(中山篆):開場》紙本墨書,2025。郝韻宇《中山幻想:開場》紙本鋼筆 2024年。銅孔雀形飾,長6.2厘米,高9厘米,羽寬6.5厘米,靈壽縣崗北村戰國中期墓出土,拍攝於河北博物院。

韻宇曰:大家好!“中山幻想”系列畫作,是我以中山國文物為靈感創作的。文物雖有時代與出土地點的界定,但其承載的美卻能跨越時空和地域。數千年前,工匠們用雙眼觀察,憑大腦想象,以手與心制作。我想,每一件器物中,都沈睡著工匠靈魂的碎片。如此,又怎麼能說文物不是“活”的?基於這種想法,在構思畫面時,我視文物為有生命的個體,將它們置於想象的場景中。出於構圖的考慮,繪制時我對文物的比例做了一定程度的調整。此後我會持續更新“中山幻想”系列,就以這幅《開場》作為系列的開場。《中山幻想:開場》中的文物是“銅孔雀形飾”,兩只孔雀面對面,宛如照鏡:我用實線描繪左側孔雀,右側孔雀則用小點勾勒輪廓,呈現虛像的效果。背景參考了派對、舞臺上常用的由金屬絲組成的閃亮垂簾,以此營造華麗感和戲劇氛圍,仿佛兩只孔雀即將破簾而出、閃亮登場。我刻意用尺子把一根根“金屬絲”的間距調整為不均勻的狀態,在畫面最下方將它們畫成向外傾斜的,讓畫面顯得更靈動,增添輕盈感。組成“金屬絲”的小點也點得疏密不均,讓畫面看起來像是在閃爍。而仿佛從畫面上方飄落的一個個菱形圖案,一是為了和背景的垂簾統一風格,二是為了調整畫面節奏、豐富畫面層次。

## 第二、喜雨

250921(日)乙巳年長月癸巳日(旧七月三十日)、秋の全国交通安全運動、国際平和デー、天上天一、一白、赤口、房、大潮、有明月7、月齡28.9、日の出は6:06、日の入は18:15、晴れ。空氣質36-40良。旭を三日月山より迎え、夕日を御島崎より見送る体感25~31°C「15節白露末候45候玄鳥去4」に『中山幻想』第2回大合唱にある中山王国の銀製獸面飾金具、郝建文の中山契書(中山篆)作、郝韻宇の「喜雨」図をよめる 惟一

神獸に 宿る魂 喜雨の歌 王の守りに 民に幸せ



郝建文《中山契書（中山篆）：喜雨》紙本墨書，2025。郝韻宇《中山幻想：喜雨》紙本鋼筆 2025 年。三銀獸面銅環飾，直徑 5.2 厘米，中山王壘墓出土，拍攝於河北博物院。此文物亦見於《中國戰國時代の雄—中山王國文物展》（圖錄，東京国立博物館，1981 年）第 29 圖：銀製獸面飾金具（Bronze ring decorated with three animal masks）。

韻宇曰：《中山幻想：喜雨》的創作靈感來自中山國文物“三銀獸面銅環飾”。看著這件文物，我想象出這樣的場景：三只小動物在春天開滿野花的草地上嬉戲玩耍，玩累了，便和夥伴們躺在草地上仰望天空，心中充滿幸福。最初在草稿本上構思時，我打算將畫面背景畫滿各種野花，再添加落雨的場景。但是在畫紙上打完鉛筆稿後，我發現這樣畫存在問題：整個畫面元素過於混亂，無法突出重點，畫面的黑白關係也不明確。於是我只挑選了幾種植物圖案，畫在幾個區域，以此確保文物在畫面中的主體地位。但是我又意識到另一個問題：這件文物看上去像是一個獨立於背景的圓環，與植物之間缺乏呼應，畫面顯得松散。經過考慮，我在畫面的幾個位置添加了幾組漣漪：漣漪的圓形與文物的圓形相呼應，漣漪的意象和雨線相呼應。大型漣漪用來穩定畫面，小型漣漪融入植物的組合。雖然漣漪和雨線位於畫面最上層，但我用密集的小點來描繪，讓它們有一種沈入背景視覺效果，就像畫面的波紋。因為這件文物上有動物元素，我在創作時盡量營造出濃郁的幻想氛圍和童趣感。

### 第三、花雲

250922（月）乙巳年長月甲午日（旧八月一日）、旧八朔、青森岩木山お山參詣、新月、太宰府天満宮神幸式大祭お下りの儀、九紫、友引、心、大潮、朔、月齡 0.3、日の出は 6:06、日の入は 18:14、晴れ曇り。空気質 33-39 良。旭を三日月山より迎え、午後から曇り空となった体感 23 ~ 29° C「15 節白露末候 45 候玄鳥去 5」に『中山幻想』第 3 回大合唱にある中山王国の乳釘双鹿紋半瓦当、郝建文の中山契書（中山篆）作、郝韻宇の「花雲」図をよめる 惟一

中山や 粟に小鹿 花の雲 輝く空に 半瓦当の美



郝建文《中山契書(中山篆):花雲》紙本墨書,2025。郝韻宇《中山幻想:花雲》紙本鋼筆,2025年。乳釘雙鹿紋半瓦當,直徑13.5厘米,靈壽古城銅鐵器作坊遺址出土,拍攝於河北博物院。

韻宇曰:第一次看到這件乳釘雙鹿紋半瓦當時,我覺得上面的兩只小鹿很像兩個正在避雨的小夥伴,四處張望著。於是在畫這幅畫的時候,我運用瓦當自身的弧度來表現屋檐,線條比較簡潔,使畫面下半部保持明亮的感覺。在畫面上半部,我用幹脆的直線畫出濺水的樣子來表現下雨。原本的構圖只設計了這兩部分,但在畫鉛筆稿時,我覺得畫面太平了,於是又從畫面兩角畫出兩條長弧線,構成一個蝴蝶狀的部分。其中的花紋參考了中式園林的花窗圖案。為了凸顯這部分線條,我沒有把背景完全塗黑,而是密集地點了一部分點,作為襯托,並增加層次感。

#### 第四、爛漫

250923(火)乙巳年長月乙未日(旧八月二日)、太宰府天満宮神幸式大祭お上りの儀、秋分、彼岸の中日、二日灸、不動産の日、八白、先負、尾、大潮、三日月1、月齡1.3、日の出は6:07、日の入は18:12、雨曇り。空気質34良-55中。朝から雨、昼から曇り空となった体感24~31°C「16節秋分初候46候雷乃収声1」に『中山幻想』第4図大合唱にある中山王国の鳳首流銅匱、郝建文の中山契書(中山篆)作、郝韻宇の「爛漫」図をよめる 惟一

鳳首から 流れる春の タンポポに 千年も超え 文字の魂



郝建文《中山契書(中山篆): 爛漫》紙本墨書, 2025。郝韻宇《中山幻想: 爛漫》紙本鋼筆, 2025年。鳳首流銅匱, 高 16.5 厘米, 通長 24.3 厘米, 口徑 11 - 14.9 厘米, 它的喙部可開合, 倒水時自動張開。唐縣北城子戰國初期墓出土, 拍攝於河北博物院。

韻宇曰: 這幅畫中的文物“鳳首流銅匱”造型秀美, 花紋精緻。因為它整體比例略扁, 我將它安排在畫面右側, 只露出一半, 這樣畫面的平衡感更好。最初我打算在背景畫上一株株蒲公英以及隨風飄揚的種子。但經過多次考慮, 我希望畫面能夠呈現更奔放、更燦爛、更具幻想色彩的風格。所以最後我決定這樣畫: 畫面左側是鳳首一口氣呼出一個春天的奇幻場景, 右側則描繪星辰在夜空閃爍的靜謐感覺。蒲公英後面的條紋上半部較密, 下半部較疏, 通過這種變化來增強畫面的動感和生命力。

## 第五、幽光

250924 (水) 乙巳年長月丙申日 (旧八月三日)、東京巢鴨とげぬき地蔵尊例大祭、結核予防週間、一粒万倍日、七赤、仏滅、箕、中潮、三日月 2、月齡 2.3、日の出は 6:08、日の入は 18:11、曇り雨。空氣質 35-38 良。朝から曇り空、夜から雨が降る体感 27 ~ 35° C 「16 節秋分初候 46 候雷乃収声 2」に『中山幻想』第 5 図大合唱にある中山王国の金銀象嵌屏風台座「犀」と金銀象嵌屏風台座「牛」、郝建文の中山契書 (中山篆) 作、郝韻宇の「幽光」図をよめる 惟一

犀牛も 梅の光に 照らされて 農耕の知恵 デザインの美に



郝建文《中山契書（中山篆）：幽光》，紙本墨書，2025。郝韻宇《中山幻想：幽光》，紙本鋼筆，2025年。錯金銀銅犀牛屏風座，通長55.5厘米，高22厘米，錯金銀銅牛屏風座，通長53厘米，高22厘米，中山壘王墓出土，拍攝於河北博物院。此文物亦見於《中國戰國時代の雄—中山王國文物展》（圖錄，東京国立博物館，1981年）第19-20圖：金銀象嵌屏風台座「犀」（Bronze stand of a screen in the shape of a rhinoceros inlaid with gold and silver），金銀象嵌屏風台座「牛」（Bronze stand of a screen in the shape of an ox inlaid with gold and silver）。

韻宇曰：畫這幅畫的時候，我想象有一束光照進畫面，照亮了茂盛的植物和兩只嬉戲的小動物。由於兩只動物是綜合使用實線、虛線、點來畫的，比較細密，所以畫面中間的部分就不適合安排太繁復的內容，於是我想到畫三角梅。之前觀察三角梅這種植物時，我覺得它雖然整體輪廓比較簡單，但如果畫出苞片上的紋路，應該會很有意思。苞片堆疊的狀態，可以呈現出動感和空氣感。我將光束畫得上寬下窄，是為了讓畫面保持平衡，避免出現頭重腳輕的情況。

## 第六、流螢

250925(木)乙巳年長月丁酉日(旧八月四日)、太宰府天満宮秋の千燈明、六白、大安、斗、中潮、三日月3、月齡3.3、日の出は6:08、日の入は18:09、晴れ曇。空氣質31良-59中。旭を宝満山より迎え、暮れから曇り空となった体感27~36°C「16節秋分初候46候雷乃収声3」に『中山幻想』第6回大合唱にある中山王国の金銀象嵌屏風台座「鹿を食う虎」、郝建文の中山契書（中山篆）作、郝韻宇の「流螢」図をよめる 惟一

黄昏の 雨に蛍も 流れ星 鹿を食う虎 美の結晶に



郝建文《中山契書(中山篆):流螢》,紙本墨書,2025。郝韻宇《中山幻想:流螢》,紙本鋼筆,2025年。錯金銀虎噬鹿銅屏風座,通長51厘米,高21.9厘米,重26.6公斤,中山王壘墓出土,拍攝於河北博物院。此文物亦見於《中國戰國時代の雄—中山王國文物展》(圖録,東京国立博物館,1981年)第18圖:金銀象嵌屏風台座「鹿を食う虎」(Gold and silver inlaid bronze stand of a screen in the shape of a tiger devouring a deer)。

韻宇曰:“錯金銀虎噬鹿銅屏風座”是中山國文物中我畫得最多的一件,它是那麼生動、華麗而神秘,從姿態到花紋都令人賞心悅目。這次我想畫俯視角度的“虎噬鹿”,突出它優美強勁的曲線。這次我基本只用白描手法來畫“虎噬鹿”,讓它呈現“素”的狀態。關於背景,我想要營造一種動靜交織的美感:夏天雨後的黃昏,一只只螢火蟲在空中飛舞。在畫的過程中,我又想到可以把背景中的元素畫得既像螢火蟲與漣漪,又像星星和星星的軌跡。這樣畫面中的“虎”既像踩在積水的地面上,又像漂浮在宇宙中,以此表現奇幻的感覺。

## 第七、飛星

250926(金)乙巳年長月戊戌日(旧八月五日)、社日、彼岸明け、和歌山日前国懸神宮例大祭、五黄、赤口、牛、中潮、三日月4、月齡4.3、日の出は6:09、日の入は18:08、雨曇り。空気質57中-35良。朝から大雨、昼から曇り空となった体感26~33°C「16節秋分初候46候雷乃収声4」に『中山幻想』第7図大合唱にある中山王国の蛙形小玉獣、郝建文の中山契書(中山篆)作、郝韻宇の「飛星」図をよめる 惟一

藤の花 泳ぐ蛙も 飛ぶ星も 童話の空に 豊物語り



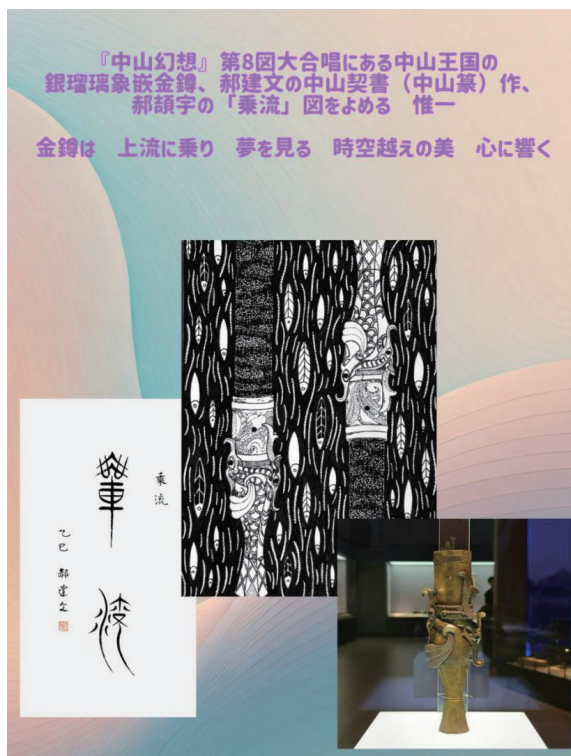
郝建文《中山契書(中山篆):飛星》,紙本墨書,2025。郝韻宇《中山幻想:飛星》,紙本鋼筆,2025年。蛙形小玉獸,長1.9-2.1厘米,寬1.3-1.6厘米,高1.1-1.2厘米,中山王壘墓出土,拍攝於河北博物院。

韻宇曰:這幅畫最初的草稿設計了一個開花的藤堆和一些流星,後來我想到把尺寸較小、雕刻較簡單的蛙型小玉獸融入這個構圖中。蛙型小玉獸們錯落地分布在天空中,和流星一同滑落,營造童話般的感覺。而畫面中高大的花藤,則表現一種肅穆感。

## 第八、乘流

250927(土)乙巳年長月己亥日(旧八月六日)、小田原道了尊大祭、四緑、先勝、女、中潮、三日月5、月齡5.3、日の出は6:10、日の入は18:07、雨曇り。空氣質38-46良。朝から雨、昼から曇り空となった体感25~30°C「16節秋分初候46候雷乃収声5」に『中山幻想』第8図大合唱にある中山王国の銀瑠璃象嵌金罽、郝建文の中山契書(中山篆)作、郝韻宇の「乘流」図をよめる 惟一

金罇は 上流に乗り 夢を見る 時空越えの美 心に響く



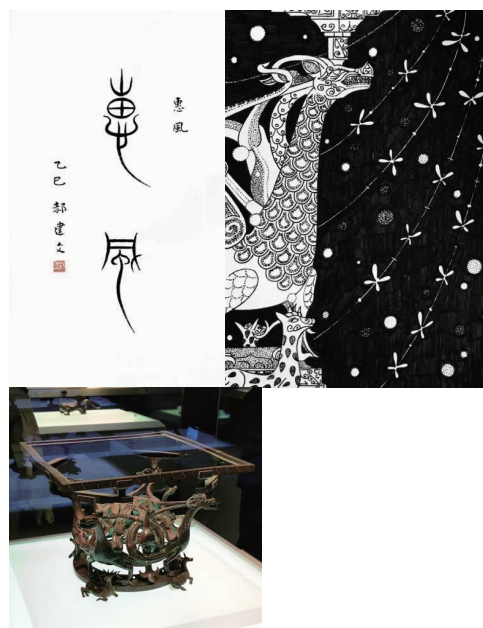
郝建文《中山契書(中山篆)：乘流》，紙本墨書，2025。郝韻宇《中山幻想：乘流》，紙本鋼筆，2025年。金鐔，長21.2厘米，長徑4.4厘米，重902克，中山王壘墓出土，拍攝於河北博物院。此文物亦見於《中國戰國時代の雄—中山王國文物展》(圖錄，東京国立博物館，1981年)第28圖：銀瑠璃象嵌金鐔(Bronze ge (halberd) with gold staff rest)。

韻宇曰：因為金鐔上有兩條反方向的龍一只向上攀、另一只向下爬，所以我構思了讓兩只金鐔在畫面中一上一下、一正一反相對的構圖方式。我在金鐔的插口處畫了樹幹——先畫出樹皮的紋路，再用短豎線覆蓋，這樣既顯得層次豐富，又不會過於搶眼。所有元素都是豎向排列的：在兩只金鐔之間我畫了數條樹葉狀的魚——既有樹葉的脈絡，又有魚的眼睛。出於畫面黑白關係的考慮，並不是所有樹葉魚都被畫上了脈絡。在樹葉魚之間我用小點勾勒出大量的波動線條，這些線條既可以被理解為水紋，也可以被看作是風的形狀。

## 第九、惠風

250928(日)乙巳年長月庚子日(旧八月七日)、孔子2576歳の誕生日、パソコン記念日、三碧、友引、虚、小潮、三日月6、月齡6.3、日の出は6:11、日の入は18:05、雨曇り。空気質45-31良。朝から雨、昼から曇り空となった体感24~31°C「16節秋分次候47候蟄虫壊戸1」に『中山幻想』第9図大合唱にある中山王国の金銀象嵌龍鳳形方案、郝建文の中山契書(中山篆)作、郝韻宇の「惠風」図をよめる 惟一

春の風 柳絮の舞いに 蝶々も 舞い乱れるる



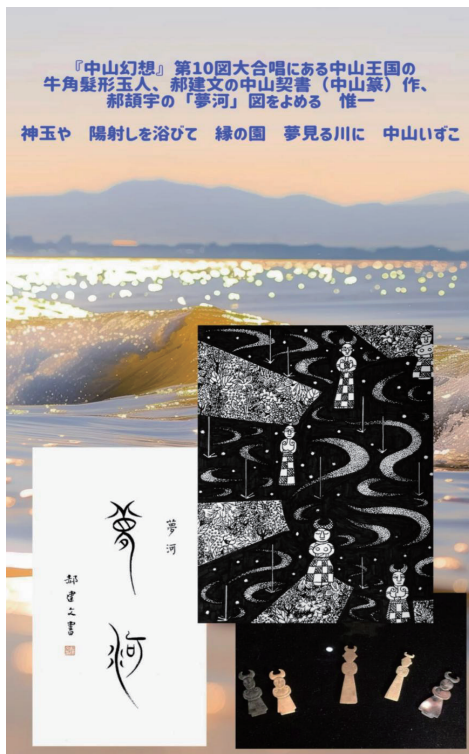
郝建文《中山契書(中山篆): 惠風》, 紙本墨書, 2025。郝韻宇《中山幻想: 惠風》, 紙本鋼筆, 2025年。錯金銀四龍四鳳銅方案座, 通高 36.2 厘米, 上框邊長 47.5 厘米, 中山王壘墓出土, 拍攝於河北博物院。此文物亦見於《中國戰國時代の雄—中山王國文物展》圖錄, 東京国立博物館, 1981年)第 4 圖: 金銀象嵌龍鳳形方案(Bronze table inlaid with gold and silver and supported by four dragons and four phoenixes)。

韻宇曰: 畫面左側是錯金銀四龍四鳳銅方案座, 右側是被風吹起的柳枝。但我沒有在枝條上畫柳葉, 而是畫了類似蝴蝶的圖案。我想通過枝條的排布角度和間距來表現韻律感。畫面中四處飄浮著由小點點成、大小不一的圓形, 靈感來自春天滿街飛舞的柳絮。這幅畫最初的構圖只有文物和枝條這兩部分, 但我覺得這兩部分沒能恰當地融合在一起, 於是想到了柳絮。不同位置、不同大小、不同灰度的圓形, 能和畫面中的任何一處元素相呼應。這幅畫選擇錯金銀四龍四鳳銅方案座的這一視角, 是為了讓龍呈現有點仰頭的姿態, 像是迎面看向飄揚的柳枝, 感受吹來的春風。(雖然現在已經是夏天, 但畫這幅畫的時候還是春天。)

## 第十、夢河

250929 (月) 乙巳年長月辛丑日 (旧八月八日)、曹洞宗道元禪師忌、クリーニングの日、二黒、先負、危、小潮、三日月 7、月齡 7.3、日の出は 6:11、日の入は 18:04、雨曇晴れ。空氣質 30-48 良。朝には雨、午前は曇り、昼から晴れとなった体感 23 ~ 29° C 「16 節秋分次候 47 候蟄虫壤戸 2」に『中山幻想』第 10 図大合唱にある中山王国の牛角髮形玉人、郝建文の中山契書(中山篆)作、郝韻宇の「夢河」図をよめる 惟一

神玉や 陽射しを浴びて 縁の園 夢見る川に 中山いずこ



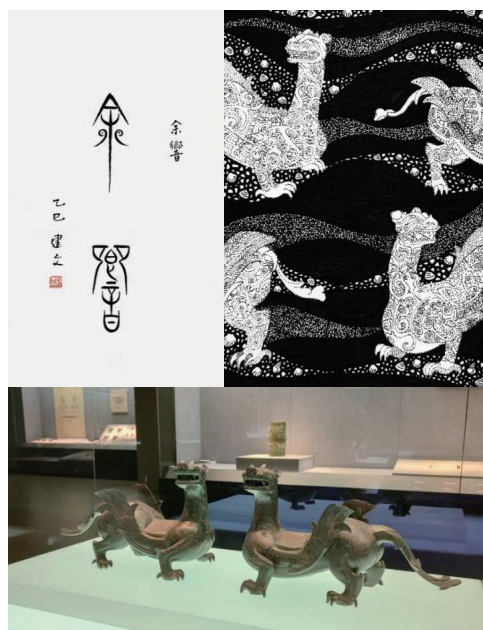
郝建文《中山契書（中山篆）：夢河》，紙本墨書，2025。郝韻宇《中山幻想：夢河》，紙本鋼筆，2025年。小玉人，女性：高3.2～4厘米，男童：高2.5厘米，中山王族3號墓出土，拍攝於河北博物院。此文物亦見於《中國戰國時代の雄—中山王國文物展》（圖錄，東京国立博物館，1981年）第69-71圖：牛角髮形玉人（Jade figurines with two hair-knots on top of the head）。

韻宇曰：這幅畫的靈感來自公園的花圃。我讓小玉人站成一個半圓，花圃在小玉人身後呈放射狀鋪展，使小玉人和花圃的組合呈現出半個太陽的圖案。其余的部分畫什麼，我考慮了很久。最後想到既然靈感來自公園，那就畫一些水波紋。我用豎向的直線表現水花，以此來和豎向的小玉人相呼應。

## 第十一、余響

250930（火）乙巳年長月壬寅日（旧八月九日）、蕎麦の日、一白、仏滅、室、小潮、上弦、月齡8.3、日の出は6:12、日の入は18:02、晴れ曇り。空気質40良-54中。旭を宝満山より迎え、午後から曇り空、夜は晴れだった体感21～29°C「16節秋分次候47候蟄虫壊戸3」に『中山幻想』第11図大合唱にある中山王国の銀象嵌双翼神獸、郝建文の中山契書（中山篆）作、郝韻宇の「余響」図をよめる 惟一

神獸や 草原駆ける 雄姿の美 白狄いずこ 蒼穹に余響を



郝建文《中山契書(中山篆):余響》,紙本墨書,2025。郝韻宇《中山幻想:余響》,紙本鋼筆,2025年。錯銀銅雙翼神獸,通長40厘米,高24厘米,中山王壘墓出土,拍攝於河北博物院。此文物亦見於《中國戰國時代の雄—中山王國文物展》(圖錄,東京国立博物館,1981年)第43圖:銀象嵌双翼神獸(Bronze image of mythical monster with two wings)。

韻宇曰:錯銀銅雙翼神獸共出土2對4件,形制相同。為了讓構圖看起來更有趣,我安排它們在畫面的四個對稱位置分別露出半個身體,看起來有點像它們排著隊正朝不同方向前進。背景怎麼畫,我之前構思過很多種,都覺得不夠好。後來有一次我在海邊散步,看到沙灘上被海浪推上岸的貝殼碎片,堆積成一條不規則的波浪線。我馬上覺得用在這幅畫裏很合適,再添加幾條用小點畫出的波浪狀的帶子,讓背景呈現類似地層的效果。如果雙翼神獸用實線來畫,整幅畫看起來就太實了。所以我選擇用小點畫出輪廓,讓雙翼神獸在畫面上顯得更精致、耀眼。

## 第十二、月明

251001(水)乙巳年神無月癸卯日(旧八月十日)、京都北野天満宮ずいき祭、日本酒の日、一粒万倍日、九紫、大安、壁、長潮、十日夜1、月齡9.3、日の出は6:13、日の入は18:01、晴れ。空氣質54-53中。旭を宝満山より迎え、晴れ渡る秋空、夕日を御島崎より見送る体感23~30°C「16節秋分次候47候蟄虫壊戸4」に『中山幻想』第12回大合唱にある中山王国の錯銀銅雙翼神獸、郝建文の中山契書(中山篆)作、郝韻宇の「月明」図をよめる 惟一

明月の 流れる光り 神獣に 繋ぐ古今に 中山の夢



郝建文《中山契書（中山篆）：月明》，紙本墨書，2025。郝韻宇《中山幻想：月明》，紙本鋼筆，2025年。錯金銀銅神獸，長22.1厘米，高11.8厘米，中山王壘墓出土，拍攝於河北博物院。

韻宇曰：錯金銀銅神獸造型敦實，紋飾絢麗，這對似牛非牛的小動物看起來很可愛。我把它們面對面畫在畫面底部，因為是成對出現，所以構圖也採用對稱設計：以長長的有弧度的樹枝作為框架，左右對稱的枝葉讓畫面更有平衡之美。從畫面上方的彎月流瀉而下的月光，如絲線般纏繞、流淌，既作為貫穿畫面的視覺軸線，又能將觀者的目光引向一對神獸的所在。為了突出月光的輕盈、明亮，我沒有用實線來畫，而是用小點點出，讓月光看起來更柔軟。

### 第十三、松燭

251002（木）乙巳年神無月甲辰日（旧八月十一日）、宗像大社秋季大祭、八白、赤口、奎、若潮、十日夜2、月齡10.3、日の出は6:13、日の入は18:00、曇り。空氣質50良-64中。朝から曇り空、昼から時々晴れ間があった体感22~30° C「16節秋分次候47候蟄虫壊戸5」に『中山幻想』第13回大合唱にある中山王国の十五連盞燭台、郝建文の中山契書（中山篆）作、郝韻宇の「松燭」図をよめる惟一

月明かり 松葉に流れ 光る蒼穹 蠟燭の火に 匠の心



郝建文《中山契書(中山篆):松燭》,紙本墨書,2025。郝韻宇《中山幻想:松燭》,紙本鋼筆,2025年。十五連盞銅燈,通高82.9厘米,底徑26厘米,中山王壘墓出土,拍攝於河北博物院。此文物亦見於《中國戰國時代の雄—中山王國文物展》圖錄,東京国立博物館,1981年)第40圖:十五連盞燭台(Bronze lamps fitted on a branched stand)。

韻宇曰:十五連盞銅燈不僅整體造型生動精美,而且使用了復雜的分鑄工藝,設計科學,構思巧妙,我已經畫過很多次。這次我想嘗試一個沒畫過的角度,於是考慮用半俯視的角度來畫。有一次觀察松樹時,一組組松針簇擁松芯的形態讓我想到燃燒的蠟燭和散發的光暈,於是我將它們融入十五連盞銅燈的背景裏。背景我特意塗得斑駁了一些,表現光芒的靈動感。

附錄 1

## 中山國文字美徹環宇慧及人間

海村 惟一

遙賀石家莊圖書館新館隆重舉辦由曾任天津文史館館長著名古文字學家陳邦懷先生之孫著名考古學家天津文史館原副館長陳雍先生親書展名的“向美而行：郝建文中山篆書法作品展”！

陳邦懷先生對甲骨學的創立貢獻極大！其《殷墟書契考釋小箋》（1925年）以及《殷契拾遺》（1927年）對我的“書體六書之契書”說的建言影響極大！家學傳三代，陳雍先生力挺新銳學者書法家郝建文先生弘揚古文字之精神令吾感佩無量！亦隨之留此感言。

近 2500 年前、“向美而行”的中山國人為人類留下了“美徹環宇”“慧及人間”的中山國文字。把中山國文字從青銅禮器層面請至宣紙藝術層面的有徐無聞（1931-1993）、張守中（1935-）等先行學者、書法家。

而近年的新銳學者、書法家郝建文先生在提煉中山篆的審美精髓、修行中山篆的書法內涵、普及中山篆的觀賞興趣和增補中山篆的應用範圍等方面用力最大，最為感人。

在提煉中山篆的審美精髓方面，郝建文先生有其得天獨厚的細心專研中山王三器原器的條件。其深悟三器字形之精髓，再創於宣紙藝術層面的字形神韻，滋潤觀眾心靈。

在修行中山篆的書法內涵方面，郝建文先生既得名師精髓，又有勤奮參悟。故筆墨古樸，線條挺拔，濃枯有致，氣韻盎然；中鋒運筆，入木三分，契感優雅，書耀中山。

在普及中山篆的觀賞興趣方面，郝建文先生作為“中山國傳人”厚力薄發，近年佳作頻頻走入世人之眼。已出版的書籍有《戰國中山三器銘文》《戰國中山三

器銘文圖像》(文物出版社),《戰國中山三器銘文字卡》也將由文物出版社出版。其佳作真跡也在北京、吉林、山西、河北等省一飽大眾之眼福。去年還與其令媛頡宇在大同舉辦了《中山之美書畫聯展》,父女同臺,書畫相映,反響極大,深受年輕人歡迎。此外。還經常為書籍、藝術、展覽、文宣等揮毫中山國文字:“氤氳中山”、“書香河北”等,均為上乘之作。

在增補中山篆的應用範圍方面,郝建文先生用力最大。本次個展的50幅作品中,有42幅是中山篆《千字文》,這就需要創作許多中山國文字;郝建文先生秉承中山國人的造字理念,遵循中山國人的審美精神,補全了中山國文字的《千字文》,並請安徽大學徐在國教授在學術上把關字形的準確性。這實在是驚人的創舉,極大地豐富了中山國文字的應用範圍,讓中山國人的文化智慧穿越時空走進今日的文化生活。

故吟日本漢詩以頌之:

銘文入篆靠無聞,今有傳人郝建文。  
美徹環宇傳後代,慧及吾輩美秋雲。

以此詩文遙賀郝建文先生的“向美而行:郝建文中山篆書法作品展”圓滿成功!  
美徹環宇!慧及人間!

中國 / 深圳大學饒宗頤文化研究院客座教授

日本 / 福岡國際大學名譽教授、文藝評論家

甲辰年葉月己酉日(2024.8.13)

於日本九州香椎聽濤閣北書房

引自公眾號《壁間篆語》2025年5月3日 10:36

附錄 2

## 遙賀“黑白秘境 重返中山——郝韻宇中山國文物題材繪畫作品展”

日本 / 福岡國際大學名譽教授、文藝評論家 海村 惟一

欣聞學藝摯友郝建文先生令媛韻宇的題為“黑白秘境 重返中山——郝韻宇中山國文物題材繪畫作品展”將於7月5日在石家莊市圖書館新館A館一層知微展廳隆重舉行。不勝驚喜！

郝氏父女在兩年前曾有同台大展亮相山西大同，我亦呈詩：“喜逢父女大英才，遙賀同台創未來。光耀中山懸日月，拓開插畫創新台”以賀之（230417 賀郝建文父女展）。細賞韻宇作品確有“拓開插畫創新”之旅的潛在能力，興奮不已！

此番展出的一部分作品，我曾於上月在其微信公眾號《郝韻宇》裡發現的“中山幻想”系列作品：開場、喜雨、花雲、爛漫、幽光、流螢、飛星、乘流、惠風、夢河等十幀作品，其幻想式的描繪極其細緻，構圖穿越時空，覽之心曠神怡。我當即請其父書中山契書（中山篆）“乘流”兩字，配上其畫以及出土原物照片，吟“即日之歌（和歌）”而和之（參照下圖）。並計劃把此系列的和歌納入韓國出版的《文字禪》第1卷，第2期（今年秋季出版）。今日悉知這一系列作品三十九幀原畫將於7月5日在石家莊市圖書館公開展出，其速度要快於我一個季度，故謂之“不勝驚喜”。

“39”在日本語的諧音是“Thank you”。本展的三十九幀原畫作品，也許是韻宇感謝中山國出土文物賦予她極致的創作靈感，也許是韻宇感恩天地之靈讓中山國的寶物破土而出，也許是韻宇感激中山國寶物改寫了“戰國七雄”為“戰國八雄”。她的這些作品既忠實於出土文物，又想象豐富、構思闊達、構圖縝密、筆觸細膩，觀之令人回味無窮。我相信觀眾一定會隨韻宇的作品之妙穿越時空，神遊中山故國。

遙賀“黑白秘境 重返中山——郝韻宇中山國文物題材繪畫作品展”圓滿成功！

並請現場的觀眾與我一起隨著韻宇的精彩筆墨細細品味和聯想中山國出土寶物的超前典雅，以飽眼福，以養心靈。並以藏頭賀詩為證：

韻頑巨匠越時空，  
字內清風繪八雄。  
中悟暢遊神秘地，  
山河佳境照蒼穹。

乙巳（2025）年文（7）月壬申（2）日於日本九州香椎聽濤閣  
引自公眾號《壁間篆語》2025年7月6日 18:35

### 【編者簡介】

海村 佳惟，文學博士，文字學博士後，翻譯家，日本／社團法人惟精書院院長、久留米大學兼職講師，中國／華東師範大學客座研究員、河北傳媒學院客座教授。出版過學術專著《村上文学的文化精神》（單著、貴州人民出版社）、《日藏唐代漢字抄本字形表》（九卷、共編、華東師範大學出版社）等。

### 【作者簡介】

海村 惟一，文學博士，俳人，歌人，文藝評論家，日本／福岡國際大學名譽教授，中國／深圳大學饒宗頤文化研究院客座教授，中國／中央工藝美術學院師友書法藝術研究院名譽院長，有諸多關於“五山文學”研究的論文以及其他論著等。

郝建文，從事文博工作41年，供職於河北博物院陳列展覽部，文博研究館員，中國壁畫學會會員，中國考古學會會員。長期從事古文字及古代壁畫臨摹和研究工作。負責了河北博物院《北朝壁畫》展的大綱編寫、壁畫臨摹和布展工作，策

劃了《縱橫有象——侯馬盟書與中山三器文字藝術》《壁上丹青——走進毗盧寺壁畫的藝術世界》等展覽。組織並帶領大家臨摹河北行唐清涼寺流失到大英博物館的三菩薩壁畫，摹本先後參加中國美術家協會壁畫藝術委員會第三屆“壹帶壹路”壁畫論壇——傳統壁畫的復制與修復研究暨作品展以及國家藝術基金資助的“千年壁畫 百年滄桑——古代壁畫暨流失海外珍貴壁畫再現傳播與展示”全國巡展。書法作品入展中國畫院、國家圖書館主辦的“緣於圖像背景的社會和藝術·金石書法研究與創作系列展——篆書廿九品新探”。2023年，參展《吉金文光——郝建文、郝頡宇中山之美書畫聯展》（中共大同市委宣傳部、大同市文旅投資集團共同主辦）；2025年，舉辦《向美而行——郝建文中山篆書法作品展》（石家莊圖書館主辦；河北博物院、中共石家莊市委宣傳部、石家莊市文化廣電和旅遊局指導；中山國王陵陳列館、河北傳媒學院美術與設計學院等單位協辦）。著有《壁上丹青照千秋——河北古代壁畫精品賞析》；編撰有《戰國中山三器銘文》《戰國中山三器銘文圖像》《戰國中山三器銘文字卡》等。

郝頡宇，青年畫家，文創設計師，知識漫畫《圖說中山國》作者。繪畫師從費正、何家英先生，書法師從張守中先生。2012年應邀為河北博物院創作文物題材插畫；2013年出版《凝視——郝頡宇作品集》（河北美術出版社）；2014年以中山國文物為靈感的“虎噬鹿木梳”參加第二屆全國博物館文創設計活動，獲最佳人氣組金獎；2015年參展《九九歸一——費正、郝頡宇師生畫展》（河北省美術家協會、河北畫院、河北博物院共同主辦），合作出版《九九歸壹——費正、郝頡宇師生畫展作品集》（河北美術出版社）；2019年文創作品“壁畫主題眼罩”獲“2018河北省文化創意大賽”優秀獎，於河北博物院展出；2023年出版《圖說中山國》（花山文藝出版社）；參展《吉金文光——郝建文、郝頡宇中山之美書畫聯展》（中共大同市委宣傳部、大同市文旅投資集團共同主辦）；2025年舉辦《黑白秘境 重返中山——郝頡宇中山國文物題材繪畫作品展》（石家莊市圖書館主辦，河北畫院、河北省中山國文化研究會共同指導）。



---

## 艺术乡建专题

---

# 当“外来者”成为“自己人”：乡村主理人的参与式设计与关系再造

——以宁波北仑“九峰回村计划”为例

张金鹏（宁波财经学院）

**摘要：**乡村主理人是近年乡村振兴中出现的一类新兴创业群体。他们“带资进村”，带着资金、手艺和城市积攒的经验，却常常卡在一个老根儿上的难题里：外来身份如何与本土社会融合？本文以宁波北仑“九峰回村计划”为田野，采用行动研究方法，跟踪观察了二十多位主理人一年多的扎根过程。研究发现，参与式设计在这片乡土上走出一条清晰的路径：从资源可及到主体激活，再到关系嵌入——三层递进，层层咬合。其核心不在于设计技术本身有多精巧，而在于能否通过设计过程激活主理人的主体性，并让外来者与在地社会重新长在一起。在此基础上，本文提出“赋能式陪跑”概念，试图揭示参与式设计从操作“方法”上升为系统“机制”的内在逻辑。这一概念为理解乡村主理人生态培育提供了新视角，也为参与式设计在乡村场景的深化应用提供了可迁移的模式语言。

**关键词：**参与式设计；乡村主理人；赋能式陪跑；关系再造；行动研究

## 一、引言：从一个人说起

第一次见到梁昌英，是在九峰山脚下一处还没完工的农房里。那天下着小雨，她蹲在院子里，对着一堆水泥发愁。脚下是刚浇筑的地基，身后是四面透风的毛坯房，手里攥着一张被雨水打湿的设计图。这个从福州来的85后姑娘，之前在城里做服装设计，现在要在这里砸下四百万，做一个窑炉面包坊。

那扇窑炉的门还没装。门框的位置用几块木板临时挡着，雨水从缝隙里渗进来，在地上洒出一片深色。

“等我爸退休了，也从福建搬过来，”她站起来拍了拍手上的灰，眼睛看向院子外面那片还没收拾的山坡，“三代人，把根扎进乡村。”

这句话我记了很久。不是因为“三代人”这个说法有多动人，而是她说“扎进”这个词时，用的是方言里那种往下使劲气的调子——像是种树，又像是钉钉子。

过去两年，宁波北仑的“九峰回村计划”，陆续引来了二十多个这样的年轻人。马术营地、茶咖风物馆、自然教育基地、农耕研学工坊……他们带着真金白银，带着手艺，带着城市里积攒的经验和眼光，成了乡村新的“主理人”。

但扎下根从来不是一道容易的题。

南京响堂村的主理人让非遗重获新生，湖州窑里村的乡村 CEO 用艺术涟漪激活古村，安徽梅村的数字游民以共创重塑乡土社会。这些被媒体反复讲述的故事背后，藏着一个共同的难题：那些“带资进村”的外来者，怎样才能真正扎下根？怎样才能和当地人形成休戚与共的关系，而不是各过各的？是从外面“植入”，还是从里面“长出来”？乡村建设的老根儿上，一直缺的，是中间那条路。

北仑的“九峰回村计划”，恰好让我们看见了这条路的样子。

## 二、谁是“乡村主理人”？一群在两张网之间行走的人

在村里蹲了大半年，跟着丁一统跑过手续，陪叶茂升喝过茶，听梁昌英讲过她和村里大婶的那些事。慢慢看出这群人有三个共同点。

其一，他们是真金白银投进来的。丁一统和合伙人凑了三百万，做马术营地；梁昌英砸了四百万，做面包坊；做自然教育的那小伙子，把自己在城里的一套房子卖了。不是来做公益的，是要靠自己活下来的——这一点，把他们和那些“项目制”的驻村者分得清清楚楚。

其二，他们自己下场干。咖啡馆、民宿、农场、手作工坊，每一个主理人，都守着一个具体的空间。不是做规划、写报告的，是要天天开门迎客、算水电人工的。叶茂升的茶咖风物馆开业头一个月，他自己站在吧台后面做咖啡，手上磨出茧子。

其三，他们得会“织网”。丁一统说过一句话，我印象很深。他说，回来之后，自己从“财务”变成了“乡村杂工”——焊门、开挖机、刷油漆，啥都得会。这话听着像自嘲，其实是对乡村创业的清醒认识：在这里，没有现成的岗位说明书，你要能随时补位，得主动去链接村民、政府、同行、游客。

何镇飏教授给他们起了个名字，叫城乡融合的“接口人”。身上有本地文化的根，容易获得熟人社会的信任；又见过世面，知道城里人想要什么。这种两头都能搭上的本事，让他们成了乡村新的连接点。

但这个“接口人”的身份，也带着天生的张力：他们是外来的，却要扎下根；是投资的，却要融进人情网；是做生意的，却要跟村民分利。

怎么让张力变成动力？这正是本文要追问的问题。

### 三、两种传统在乡村相遇

丁一统第一次跟我们聊起他的马术营地时，手里拿着一沓图纸。“你们做设计的，能不能帮我们看看这布局？马厩放这边，露营区放那边，游客从哪进从哪出——我们几个商量了好几个晚上，总觉得哪儿不对。”

他问这话的时候，我们正在他租的那间临时办公室里，窗外就是那片十亩山地。那一刻我突然意识到，我们正在做的，就是让“被设计的人”变成“一起设计的人”。

这个思路，其实有个五十年的老根儿。

参与式设计源自上世纪七十年代斯堪的纳维亚的“合作设计”传统，核心理念是让用户成为设计过程的平等参与者。这些年，这套思路被用到乡村建设里，长出了“共同缔造”“艺术乡建”“社区营造”等多样实践。四川农大的一项调研显示，超过71%的受访村民愿意让艺术介入来活化公共空间。澳大利亚的农村社区研究也建构了一套“人本设计”框架，让村民自己来定义问题、出方案。这些研究的共同指向是：参与式设计的关键不在于“设计什么”，而在于“怎么设计”——能否把在地人的主体性和创造力激发出来。

这个思路与行动研究的路数正好契合。行动研究讲究研究者与实践者一起干，在“行动—反思—再行动”的循环中生产知识。宁波工程学院在毛岙村的庭院改造是个例证：师生团队跑了二十八次村，入户调研、开板凳会、用三维动画与村民沟通，硬是把村民的“心里话”变成了空间的“新模样”。这种“蹲在村里陪着干”的方式，让研究者从“旁观者”变成了“协作者”，也让知识生长在真问题里。

我们在北仑的角色，往好了说是“催化者”，说白了就是“搭把手的”。丁一统那张图纸，我们确实帮着看了，提了几条动线调整的建议。但更重要的是，我们蹲在那儿，看着、听着、陪着，把那些正在生长出来的东西记录下来，想明白，再讲出去。

有一次，梁昌英问我：“你们老往村里跑，图啥？”我说：“图能看见你们把根扎下去。”她笑了笑，没再问。

#### 四、“扎下根”的三重门

##### （一）资源地图：让“睡着”的资产“醒来”

梁昌英刚到九峰山的时候，满村转了一个月，没找到合适的地方。她想找一个带院子的农房，最好离公路不远，又能看见山。村里的房子倒是不少，但哪些是闲置的、哪些能租、房东是谁——没人能说清。

九峰山底下有十一个村，闲置农房、闲地、老手艺都不少，但各管各的，谁也不清楚谁有什么。就像一个装满东西的仓库，灯没开，谁也看不见。

清泰社区做了一件事：画一张“资源地图”。二十多处闲置农房、五十亩闲地、八类老手艺，全标在上面，动态更新。这张图不是挂在墙上的那种，而是一张能按图索骥的活地图。创业者来了，不用满村乱跑，按图就能找到想要的东西。

梁昌英的面包坊，场地在城东村，食材从城联村买，客源靠城湾村的旅游底子。“不是我一个人的项目，是三个村一起拼出来的。”她说这话时，指着那张地图上的三个点，手指在三个村之间划了一条线。

资源地图的用处，就是让沉睡的资产变得可见、可用。这是个打底子的活计：创业者进门容易了，资源的主人也看见了变现的路径。

那张图，像是一把钥匙，把一扇扇锁着的门打开了。

但门打开了，人进不进得来，是另一回事。

##### （二）从“等人帮”到“自己干”

资源可见之后，下一步是对接需求。社区把创业的事拆成十二个模块——场地、资金、审批、用工、导师、宣传……每个模块都有专人负责。

丁一统的马术营地，靠资产库以低于市场价三成的租金拿下十亩山地，七天内办齐十二道手续。创业导师还建议增加露营、自然教育，让项目从单一的“骑马场”变成复合的“马术露营地”。

“我现在啥都得干，”他说，“焊门、开挖机、刷漆……但你知道最不一样的

是什么吗？不是有人帮我，是有人跟我一起想。”

这话让我记了很久。从“等人帮”到“一起想”——这就是主体性被激活的起点。赋能的关键不在于“满足需求”，而在于让主理人从“被动的受助者”变成“主动的行动者”。

叶茂升的茶咖风物馆是另一个例子。这小伙之前在波兰做跨境电商，被他爸叫回来，把一间危房改成了“咖啡+农耕博物馆+村民议事厅”的复合空间。开业十天卖了两万块，“五一”时院子里坐满了人。这种跨界的本事，不是别人教的，是自己长出来的。

主体性被激活之后，人会自己往前走。

但走着走着会发现，一个人走不远——得有人跟你一起走。

### （三）从“外来者”到“自己人”

更有意思的事情发生在后面——各个业态之间自己串起来了。

马术营地和农场弄了个“骑马+摘果子”的套餐，客单价涨了四成；茶咖风物馆里摆了个卖农产品的摊子，帮周边村民每月多挣两千多块。这些不是政府安排的，是主理人们看地理位置近、客群重叠，自己撮合成的。

等利益绑在一块了，日子也过到一起了。

梁昌英的面包坊开业那天，窑炉的门终于装上了。那是一扇定制的铸铁门，沉甸甸的，关上时“哐”的一声，打开时能看见炉膛里跳动的火苗。

开业当天，隔壁村的大婶送来一篮鸡蛋。“自己家鸡下的，给娃吃。”后来梁昌英才知道，这位大婶的儿子就在她的工地上干活。再后来，大婶的孙女放学后常来面包坊写作业，梁昌英给她烤小饼干，小女孩最爱趴在窑炉门口看面包一点点鼓起来。去年秋天，大婶家收红薯，特意留了一筐给梁昌英送去。

“那个做面包的姑娘，现在也来我们这买鸡蛋，孩子还一起玩，跟自家闺女似的。”大婶跟村里人这么说。

那扇窑炉的门，每天早上由梁昌英打开，晚上由她关上。门开着的时候，村里人知道，面包坊在营业，可以来买面包，也可以来坐坐。门关上的时候，是一天的结束，但第二天早上，它又会打开。

“外来者”，慢慢就成了“自己人”。

主理人能不能扎下根，关键不在房子租了几年，而在关系是否生长进去了。在北仑，这种生长有两条路径：一是经济上长在一起——那些日常的经济往来，让利益绑在一块。二是生活上长在一起——这种生活层面的融入，比任何仪式都更有说服力。

一起走的人，慢慢就走成了一家人。

这个发现，把参与式设计的边界拓宽了。以往讲参与式设计，多着眼于人与人、人与空间的关系。但在乡村，真正让主理人留下来的，是人与人之间的关系。当他们自己串成网、与村民在经济和生活上生长在一起，参与式设计就从“设计的方法”变成了“关系再造的机制”。

## 五、讨论：“赋能式陪跑”的逻辑与意味

把北仑的经验从头梳理一遍，可以看见一条清晰的路径：资源可及是门槛，迈过去之后，主理人才开始“活”起来；而当他们真正“活”了，与乡村的关系就不再是“外来者”与“本地人”，而是“一起过日子的人”。参与式设计的核心，不在技术，而在这种关系的重新生长。

这条路径在三层含义上与既有研究形成呼应，又有所推进。

第一，赋能不是一次性的投喂，而是层层递进的链条。

以往讨论参与式设计赋能，常止于“输入资源、输出结果”的黑箱描述。胡绍宗研究农民画时曾遇到类似的困境——面对那些画作，只看“输入”（谁画的、用什么画的）和“输出”（画了什么、卖了多少钱），永远看不懂农民画真正的意义。得把中间那段“怎么画的、画给谁看、画完了之后发生了什么”填上，才算真正看懂。

在北仑，我们看到的正是这个“中间那段”：资源地图让沉睡的资产“醒来”，快速响应让被动的人“动起来”，业态联动让外来的人“留下来”——赋能不是一个点，而是一条链。少了任何一层，都难以形成闭环。

第二，参与式设计的深层效果在于“社会关系再造”。

经典理论多关注“用户参与”和“过程民主”——让用户参与产品设计、空

间设计。但北仑的经验表明，在乡村场景中，参与式设计不只在改变人与物的关系，更在重塑人与人的关系。

设计，在九峰山下不再是画图纸，而是织一张网。梁昌英的面包坊、丁一统的马术营地、叶茂升的茶咖啡馆，它们之间的联动不是画出来的，是聊出来的、喝出来的、处出来的。核心不是技艺，是关系。

第三，“赋能式陪跑”这个概念，或许可以成为一个可迁移的工具。

它既区别于传统的“扶持型陪跑”——那种模式将主理人视为需要帮助的“弱势群体”；也区别于纯粹的“市场型路径”——那种模式将主理人视为单纯逐利的“经济人”。“赋能式陪跑”试图在政府、市场、社会之间寻找新的平衡：政府搭台但不唱戏，市场运作但不冷血，社会织网但不排外。

这里需要追问一个元问题：高校作为“第三域”介入，其合法性从何而来？

我们在北仑的角色，不来自理论的高深，而来自在场的时长、倾听的真切。梁昌英问我们“图啥”的时候，我们答不上来什么大道理，只能说“图能看见你们把根扎下去”。这话听着不够学术，但可能是最诚实的答案。行动研究的底线，正在于此——不是替别人做决定，而是陪着他们把决定做好。

## 六、结语：共生之后，乡村还是原来的乡村吗？

把北仑的经验从头梳理一遍，可以看见参与式设计赋能乡村主理人的一条清晰路径：

从资源可及起步——通过资源拼图，让沉睡的资产“醒来”，降低创业者的进入门槛；

到主体激活为核心——通过需求拆解和快速响应，让主理人从“被动等待”转向“主动行动”；

再到关系嵌入为归宿——通过经济共生与生活融入，让“外来者”变成“自己人”，并催生出“产业共生圈”的雏形。

正是这条从“资源可及”到“主体激活”再到“关系嵌入”的递进链条，让“赋能式陪跑”从概念变为可操作的机制。它让参与式设计从一种操作“技法”上升

为一种系统“机制”——关键不在于技法多精巧，而在于能否激活主理人的主体性，能否重构外来者与在地社会的关系。

这一研究的实践启示是多层面的：

对政策制定者而言，培育乡村主理人生态的关键，不是单纯给予资金和项目支持，而是搭建“资源可见—需求可及—响应快速”的制度平台。只有让赋能链条的起点扎得住，后续的激活与嵌入才可能发生。

对高校研究者而言，进村工作的合适姿态不是“设计下乡”，而是“陪伴式思考”——在行动中生产知识，让知识回馈行动。在赋能链条的每一个环节，提供理论支撑，而不是代替实践者做决定。

对主理人自身而言，要在乡村扎根，既要保持“外来者”的新鲜视角，也要以“自己人”的姿态过日子。主动编织与村庄、与彼此的关系网络，才能真正走向“共生”。

当然，北仑的实践还在进行中。丁一统的营地、梁昌英的面包坊、叶茂升的茶咖啡馆，都才运营一两年。“产业共生圈”能否持续运转？“陪跑式”机制能否固化为制度？这些问题都需要更长时间的观察来回答。

但有一点我越来越确定：当“外来者”通过这套机制慢慢变成“自己人”，乡村还是原来的乡村吗？

当梁昌英的窑炉烤出第一批面包，当村里大婶的孙女在面包坊写作业，当丁一统的马术营地和农场自己撮合成套餐——乡村还是原来的乡村吗？那个熟人社会的乡村，那个对外来者天然警惕的乡村，那个资源沉睡、关系凝固的乡村，正在被这些“外来者”一点一点改写。这种改写，是融合，还是再造？是“外来者”变成了“自己人”，还是“自己人”这个词本身，正在被重新定义？

梁昌英的爸爸明年退休，要从福建搬过来。他来了之后，会不会也在院子里种点什么？会不会也去隔壁大婶家串门？那扇窑炉的门，会不会在他来了之后，每天由他打开？

三代人，把根扎进乡村——根扎进去之后，会长出什么，我们还不知道。但能确定的是，这片乡土，正在长出新的东西。

越来越多的年轻人“带资进村”，乡村能否托住他们的梦想，就看我们能否营造出真正包容、可持续的生态。参与式设计在这个进程中的角色，不是提供标准答案，而是陪伴他们问出更好的问题。

### 参考文献

[1] 甬派客户端. 深一度 | 青年人，正“带资”回到乡村 [EB/OL]. 浙大宁波理工学院, 2025-05-30.

[2] 王蓓. 从沉寂到焕彩 激发乡土深层活力 [N]. 中国妇女报, 2025-07-28.

[3] 王如意. “艺塑心绿·旧隅新生”：以艺术赋能乡村社区更新 [EB/OL]. 四川农业大学新闻网, 2026-02-05.

[4] Smith J, Wang L. A Human-Centred Co-Design Framework for Developing a Web-Based Platform to Engage With Rural Australian Communities[J]. Australian Journal of Rural Health, 2025, 33(2): e70028.

[5] 陈圣炜. 响堂村的“回响”：乡村主理人唤醒诗意生活 [EB/OL]. 新华社, 2025-10-06.

[6] 徐瑾. “共同缔造”理念下乡土空间微更新的高校实践——以宁波工程学院“艺术赋能”庭院改造项目为例 [J/OL]. 人民论坛网, 2025-12-31.

[7] 吴建勋, 徐斌姬. 她用“艺术涟漪”漾活窑里新生 [N]. 湖州日报, 2025-07-01.

[8] 胡绍宗. 中国农民画文化实践的历史出口 [J]. 广西民族大学学报(哲学社会科学版), 2023(1).

[9] 胡绍宗. “跃进农民画”：乡村社会建设中的诗性表达 [J]. 民族艺术, 2019(1): 148-155.

[10] 胡绍宗. 回归日常：农民画作为画乡民俗生活中的文化休闲 [J]. 黄冈师范学院学报, 2018, 38(1): 49-52.



---

## 广告博物馆

---

## 近代中国广告史视野下的广告地理学

刘强（杭州市公益广告促进中心） 胡雪瑾（宁波财经学院）

中国近代广告的产生与发展与地理因素有着深刻的内在关联。或者说，中国地理空间的区位及其构成要素，在很大程度上决定了广告产生的方式及其构成的内容与特征。广告作为一种商业信息传播与生产活动，它的形成与发展不是独立产生的，而是与人口、消费方式、媒介资源、商品观念、消费能力、生产方式等因素具有不可分割的关系。广告活动的产生、广告资源分布、广告产业布局、广告活动的特征等，在很大程度上都是由地理因素决定的。因此，广告生成与发展与其说是一种经济现象，毋宁说是一种文化现象，文化、社会制度、传播生态、经济活动、人口因素等整合形成的场域，构成了广告文化景观。按照文化地理学



民国时期上海月份牌广告

的理论，任何文化现场的产生与发展，都是空间分布、空间组合密切相关的。新文化地理学则更强调文化、社会与自然、景观、空间等地理因素之间的辩证关系与相互建构，由此构成的文化与地理因素之间的互动关系。广告作为一种文化现象，自然也不能例外。

中国近代广告的生成与发展，与其地理因素的关联更加明显。中国疆土广袤，地形地貌

# GANDE, PRICE & Co., LTD.

WINES, SPIRITS & CIGARS  
/T. GEORGE/ BUILDING, ICE HOUSE /T. HONGKONG.



**Haig**  
WHISKY

酒忌士威牌金益尊



三理拔蘭地酒  
馬爹利藍帶啤

酒忌士威牌聖英



祖

西曆壹仟九佰卅  
四年至三十五年

中華民國二十三  
年庚辰次中成



酒啤啤寶美



牌頭牌波打酒



酒毡牌人老



網提子汁  
花金馬美

贈敬行洋和源

@艺文添活

民国时期上海月份牌广告

差异极大，这一自然条件不仅决定物理的生存环境，在很大程度上也造成了人口经济与文化差异。在地理学上有著名的胡焕庸线，用以阐释中国东西地理特征差异所带来的人口、经济与文化特征的不同，这一理论也适用于解释中国近代广告形成的特征，或者可以称之为“广告胡焕庸线”。中国近代以来，广告活动主要集中在东部沿海地区，尤其是中国商业最发达的上海。1883年1月25日《申报》诞生了最早的月份牌，从而成为中国广告史上最独特的文化景观。1979年1月28日，以上海电视台播出“参桂补酒”广告为标志，宣告中国广告进入元年。在跨越近一个世纪，不同社会制度背景下，为何中国广告里程碑事件都出现在上海？这绝非偶然。因此，用广告地理学视角来阐释这一现象，对于准确把握中国广告史有着重要的意义。



民国时期广州王老吉广告

中国广告地理学形成的背景与特征。从发生学意义上来说，广告不仅是时间维度，而且是空间维度的经济传播活动。特定的时空交汇节点，构成了广告史演进的内容与特征。近代以来中国广告发展史，更充分说明了这一规律。因此，我们把基于地理特征的广告史研究称之为广告地理学。近代以来，中国社会经历了西方列强入侵，被迫从农业文明转型走向工业文明，客观上推动了中国近代广告的形成与发展。但仔细审视中国近代广告的产生，总是聚焦在几个核心城市带，即以上海为中心的长三角城市带；以广州-香港、澳门为中心的粤港澳城市带；以京津为中心的渤海城市带，并以此为中心向周边地区扩散与渗透，形成了以上海、广州、天津等沿海中心城市为中心的广告传播的文化波（cultural wave）。这三个核心城市群都处于沿海区位，其中两大城市群在中国南方。



民国时期上海户外广告

从广告地理学视角出发，重新梳理与审视中国近代广告史的演进与特征，可以清晰地发现，地理因素对广告发生的重大影响及其历史惯性，凸显了中国广告史形成与发展的鲜明个性，主要表现在四个方面，一是沿海地区在地理位置的优越性，因其发达的工商业基础和文化禀赋，为中国近代广告的出现提供了不可或



民国时期天板广告海报

缺的产业基础。二是粤港澳在地理位置毗邻东南亚，长期受到东南亚经济与文化交流的影响，是中国最早吸纳近代国外广告的区域，频繁的商业交流，直接催生了中国近代广告的形成。三是鸦片战争后，随着五口通商口岸的开放，西方列强

在上海、宁波、广州等口岸，不仅引入了近代产业生产方式，而且引入了近代西方的市场观念与营销方式，西方列强在中国市场推销其工业品的同时，也输入了近代广告传播与品牌建构方式。四是中国近代以来的广告形成与发展，明显地表现出以地理空间为维度，对市场要素的配置方式，包括产业、市场、消费人群、产品、媒介形态、生产企业等，这种市场要素的配置形态，在地理因素的整合机制下，成为构成广告传播的内在动因。



民国时期鹰派牛奶广告



民国时期广州户外广告

上海、广州、天津作为东部沿海城市，不仅人口密集、产业聚集度高、消费人群集中，自然成为了广告地理生成的核心城市，在经济和文化上分别辐射到长三角和长江上游地区、华南地区和华北与东北地区。因此，这三个核心城市作为中国近代广告传播的中心和枢纽，扮演着不同的角色，发挥着不同的功能，承担着不同的责任。这种角色与功能的划分，在日后的中国广告进化中，不断地显现

出历史的惯性和文化的传承关系，对中国近代以来的广告发展发挥了巨大的作用，即使在十年动乱中，这三个城市的商业广告也没有完全消失，只是以较为隐蔽的方式继续开展广告活动，因此，在改革开放后，这些蛰伏的市场经济潜流迅速地躁动起来，成为中国广告元年的直接推动者。



民国时期广州五羊电池广告

基于广告地理学视角的上海、广州、天津广告形态特征。上海、广州和天津作为中国沿海的中部、南部和北部的核心商业城市，在近代广告的形成过程中，因其地理因素的差异与特征，直接影响到广告形态与传播方式的特征。鸦片战争前，上海仅仅是江南地区边缘化的普通小县城，但紧邻苏州、宁波、南京、杭州等人口密集、经济发达、文化积累深厚的城市，这是日后商人、文人和劳动力人口的流入的天然优势，又因地处长江出海口，具有天然对长江上游城市和乡村的辐射能力。1843年上海开埠后，西方商人大量涌入，一桩桩高楼沿着黄浦江拔地而起，港口、海关、商行、工厂星罗棋布，迅速使上海成为工商业中心和消费城市。另

一方面，从宁波、无锡、扬州、福建、广东流入大量商人和劳动力人后，使上海迅速成为一个人口数量庞大的消费城市，为广告活动的开展提供了有利的市场基础。



民国时期上海可口可乐广告海报



民国时期上海户外广告

另一方面，清末近代大众传媒在上海的出现，为广告传播提供了媒体平台。1861年7月1日，英国人奚安门在上海创办了《字林西报》(North China Daily News)。1872年4月20日，英国人美查在上海又创办近代中国第一份商业媒体《申报》。这两种报纸都是中国近代最早的报纸之一。大众媒体的出现，为发布广告提供了条件。事实上，第一个月份牌广告正是《申报》上发布的。此后，月份牌广告迅速蔓延，成为中国近代广告史上最亮眼的文化景观。随着上海城市的繁荣和人口的大量增加，上海的户外广告、霓虹灯广告、招贴广告、戏单广告等广告形式层出不穷，与上海都市文化景观交相辉映。而这些广告形式更适用于上海的

都市环境，由此形成了基于都市地理环境的消费者、媒体、产品要素的有机匹配。





民国时期广州户外广告

广州的广告发展状况与上海有所不同。除了西方等外国商品直接输入外，广州还承担了与东南亚国家交流的枢纽职能。在这个过程中，香港、澳门、新加坡、马来西亚、菲律宾、印度尼西亚、泰国等国家和地区，在输入商品的同时，也带来了西方的广告营销理念与传播方式。而东南亚又是华人华侨最为集中的地区，相对于西方产品而言，东南亚华裔生产的产品，更容易获得中国消费者在心理和文化上的认同。于是，广州成为了东南亚华商进军中国市场的桥头堡，如知名品牌虎豹万精油、红双喜香烟都是东南亚华商生产的产品。广州本来就是具有两千多年的对外贸易传统，具有良好的商业氛围和传统，其市区内的十三行是对外贸易的聚集地，正因其优越的地理条件，成为了承接东南亚贸易和文化交流的枢纽。当时广州城市户外广告也非常普遍，但报刊广告则远没有上海丰富，具有原创性月份牌广告则几乎鲜有所见。其原因在于，华南地区的消费者可能并不认同月份牌广告的形式，另外一个原因在于广州作为粤文化的传播中心，当时没有知名的

月份牌画家群体，导致月份牌这一广告形式主要流行于长三角地区。





民国时期天津户外广告

天津成为对外通商口岸是在 1860 年第二次鸦片战争失败后。所以天津的广告活动的形成与发展主要在 19 世纪 60 年代以后。根据《北京条约》确立了天津作为通商口岸。天津的工商业没有上海、广州发达，城市人口也没有上海和广州

集中，此后，天津的广告迅速崛起，所以支撑广告的工商业基础没有上海和广州雄厚，在很大程度上也决定了天津广告的规模和影响力。其主要辐射范围主要在环渤海地区。由于距离日本比较近，其广告受到日本的影响比较大，广告风格不够活泼生动，创意也显得单薄。同时，由于北方经济不如南方发达，消费者人群比较少，因此广告发布总量比较小，媒体形式也比较单一，主要广告形式是广告传单、户外广告，广告海报等，与上海、广州广告相比要逊色一些。



民国时期天津户外广告



西紀二零二六年三月二十日 印刷  
西紀二零二六年三月二十五日 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