

正是山花烂漫时

潘鲁生

不久前,第十七届中国民间文艺山花奖揭晓。这是该奖项落户江苏苏州后的首次亮相。作为国家级民间文艺大奖,山花奖自1999年创办以来,始终致力于推动民间文艺创造性转化、创新性发展。本届评奖的突出特点是,更关注新大众文艺,聚焦中青年创作群体与新文艺群体,体现民间文艺融入新大众文艺的新活力、新面貌。这一评奖取向,映照出新时代民间文艺的发展脉络与时代转向。

在传统乡土社会,“劳者自歌”的民间文艺是一种自然发生的文化实践,大众在劳动生活中自然而然地创造和享用自己的文艺。伴随新大众文艺发展,创作群体在拿起剪纸、捏起泥塑时,有了明确的主体意识,既保留了民间文艺与生活的血肉联系,更增添了艺术创作的自觉。相较于过去传统手工艺多由家族、师徒传承的工匠所掌握,如今农民、返乡青年等“新匠人”已成为民间文艺创作的主力。他们主动将田野观察、生活经验融入艺术表达,实现了创作主体的人民性转向。他们还会熟练运用短视频、直播等当代媒介,将传统的“劳者自歌”转化为可传播、可分享、可产业化的文化产品,让民间文艺在数字时代不断延伸。

这些发生在创作一线深刻变化,清晰映照在本届山花奖的评选成果里。本届山花奖共设优秀民间文学作品、优秀民间艺术表演作品、优秀民间工艺美术作品、优秀民间文艺学术著作四大类别,20件作品全



▲剪纸《日常纸》之《晒被子》,作者刘冠玉。

国参评项目中脱颖而出,展现了中国民间文艺百花齐放的繁荣生态。其中,民间工艺美术作品尤为引人注目,以鲜明的时代气息和生活化表达,成为观察新大众文艺创作活力的重要窗口。例如,90后刘冠玉用百幅剪纸构成的《日常纸》,将民间烟火、乡土记忆与人文情愫熔于一炉,体现了日常即艺术的理念。在麦秆画《瓦雀栖枝图》中,黄艳泳选用田野间充满生命力的金黄麦秆,以“纤细单根叠层”“精准熨烫染色”等技艺,力求还原宋画的古朴质感,使平凡材料彰显惊人的艺术表现力。这些创作表明,当代民间工艺美术已不再是程式化的技艺传承,而成为个体情感表达与生活美学的载体。新大众文艺群体的创造性,还体现在对



▲麦秆画《瓦雀栖枝图》(局部),作者黄艳泳。

材料与形式的突破性探索上。在岫岩玉雕系列作品中,唐帅在坚硬的玉石上雕刻出线条婉约、富有韵律的线条,古老技艺生发出强烈的现代感。还有陈明伟的骨木镶嵌箱包系列,以现代审美进行设计,探索将传统手工艺转化为兼具实用性与审美性的日常用品。这些作品表明,民间工艺美术的语言正在从表现传统走向自由表达,推动民间工艺美术创造性转化、创新性发展已成为一种自觉的文化实践。此外,配套活动也展示了一条从文化遗产到文化资源的转化路径。正如配套展览“繁花绽放”的策展逻辑在于不为展而展,而是让民间文艺以更好的展陈方式融入我们的生活。民间文艺的新面貌正是当代中国大众文化生产机制转型

的生动缩影,反映了文化传承主体、创作范式与价值取向的时代演进。

山花奖落户苏州后,主办方将评奖转化为持续性生态建设。颁奖典礼期间,我们发起的“中国民间文艺创新设计联盟”正式成立,旨在推动民间文艺的转化创新和国际传播,欢迎全国乃至全世界的创意设计机构、人才、传承人、企业家入驻苏州桃花坞民艺大观园。这是民间文艺领域从文化保护走向设计赋能的机制创新,标志着民间文艺的创造性转化、创新性发展进入了跨领域协作的新阶段。在民间文艺产业转化集聚区,引进民艺品牌主理人和“两创”团队入驻,着力打造“研、创、产、展”一体化的产业转化高地。产业基金的设立,形成以奖促产、以产哺奖的良性循环机制,使评奖不再是一次性的荣誉授予,而成为一个持续运转的价值循环系统。从新大众文艺的视角看,“文艺两新”的崛起需要评奖制度提供更加灵活的激励机制,这一系列机制创新回应了民间文艺的生产与传播如何适应中青年和新文艺群体的创作生态这一根本性问题。

总之,新大众文艺意味着创作主体的大众化不再仅仅是接受层面的普及,更是生产层面的参与,传统与现代、民间与专业的边界正在消融。新大众文艺的崛起,证明民间文艺的价值正在被重新理解,从文化遗产到文化资源的话语转换,蕴含着民间文艺介入当代生活的新可能。新大众文艺呼唤评奖制度和文艺体制的相应变革,从“评完即止”到“评奖赋能”的理念转变,是国家级文艺奖项回应新文艺生态的积极探索。

山花烂漫,是颁奖典礼上的辉煌,更是民间文艺持续生长的生态图景。新大众文艺的使命,正是在传统与现代之间,找到那条属于中国民间文艺的传承与创新之路。

(作者为中国文联副主席、中国民间文艺家协会主席)



又逢上巳,再念“兰亭”。近期,浙江绍兴兰亭景区迎来参观热潮。人们纷纷踏上这片曾被无数人吟咏的土地,追寻古老节日内涵,领略千年墨香文韵,聆听“兰亭雅集”的文化回响。

上巳与“天下第一行书”《兰亭集序》的深层连接,使二者获得不朽的生命力。东晋永和九年(公元353年),农历三月初三上巳节,时任会稽内史的王羲之邀集谢安、孙绰等40余位名士,于会稽山阴兰亭举行修禊雅集。这原本只是一次遵循古老节俗的文化活动,因王羲之即兴写下文墨兼美的《兰亭集序》,使“兰亭雅集”不仅成为传统节日与书法经典交融互生的典范,也成为一个被争相追摹、不断激活、持续新变的文化母题。

不同时期,“兰亭雅集”的传承形态不同,但它从未脱离中国文人的精神世界。唐宋时期迎来了“兰亭雅集”范式的文人化与日常化,特别是宋代,苏轼、黄庭坚等人倡导的文书书法,将宋代官延拉回园林与书斋。以“西园雅集”为代表,虽然不再严格对应上巳节,却保留了“诗酒相酬、即兴挥毫”的兰亭精神。到了明清,文人结社之风盛行,明代西湖八社、复社,清代西泠印社等相继涌现,雅集有了更固定的组织形态,频次也随提升。在历史发展中,“兰亭雅集”范式逐渐演变为一套完整的文化符号系统:“兰亭修禊”成为绘画的经典题材;“流畅曲水”成为园林的标配景观;书法创作除却自书自作诗词外,对《兰亭集序》的临摹成为共通雅好。由此可见,以传统节日激发书法生产,以书法作品铭刻节日记忆的文化传统,在不断演变、深化。

“兰亭雅集”并非孤例,中国传统节日体系中,春节之写春联、端午之书“午时联”、重阳之题诗写字,皆可视为传统节日与书法艺术互促共生的典型。这种共生关系有其内在的互促机制。

节日的周期性为书法创作提供了稳定的文化节奏。回望中国书法史,大量杰作创作于特定节俗,如苏轼《寒食帖》等。节俗活动的仪式感与集体性,为书法艺术注入了超越个体情感的精神维度。寂静书斋中的创作固然能出精品,但节俗雅集中的书法活动往往带有更强的“在场感”。《兰亭集序》之所以既有“天朗气清”的欢愉又有“死生亦大”的悲慨,正是因为上巳修禊这一集体仪式将个体生命置于自然律律与社群关系的双重观照之下,从而获得了一种超越日常的精神高度。节俗的文化意涵也为书法创作提供心迹归宿。节俗中,春之生发与秋之肃杀的自然变化、团聚与思念的人际情感、除旧布新与慎终追远的生命体验,都成为书法创作最直接的触媒。

书法作品也为传统节日提供了可视化的文化载体。传统节日本质上是一套以时间流转为轴心的仪式与行为体系,其特点具有瞬时性、体验性——上巳节的修禊仪式结束后,被除不祥的寓意便随流水逝去;端午的辟邪祈求在蒲酒与艾草的气息中弥散。而书法的介入,将这些稍纵即逝的节俗意涵凝固为可视、可触、可传的文本,并赋予传统节日以跨时空的传播与再生产能力。比如,流行于南方水滨的上巳雅集,正因为《兰亭集序》,才从地方习俗升华为精神符号。同样,春节写春联的习俗之所以能跨越阶层与地域广泛传播,不仅因其具有祈福功能,也因为历代书法家、刻本、法帖将春联的书写升华为一门可学习、可竞技、可收藏的艺术形式。书法艺术在促使地方性、即时性的传统习俗演变为全民性、持久性的文化传统方面起着积极作用。

时光流转,“兰亭雅集”的文化回响仍在持续。从兰亭书法节到兰亭奖等,人们不断在深研经典中探寻笔墨意蕴与文化精神,在传统习俗与书画艺术交融共生中创造新的时代华章。

(作者单位:江苏省常州市文学艺术界联合会)
上图为文徵明中国画《兰亭修禊图》(局部)。

「兰亭雅集」的文化回响

杨东建

书艺之美提升“悦”读体验

张志伟

一本好书应具有理性之美、逻辑之美和秩序之美,书籍设计是实现这些美感的重要支撑。读屏时代,好的书籍设计能够留住读者,提升信息获取率并增强文化理解力,否则即便是用昂贵材料和复杂工艺“武装”起来的书籍,也很难打动人心。对于书籍设计而言,准确把握“美”与“用”的尺度尤为关键。这要求设计师运用与内容相和谐的设计语言,为读者构筑阅读空间,提升“悦”读体验。如今,不少设计师的理念从过去的“形式至上”,转为对文本内容的关注,通过有创意、有美感、有意境、有温度的设计,深化读者对内容的理解。近期获得第六届中国出版政府奖装帧设计奖的《时空针灸学》《燕京传薪录——中法汉学研究所未刊稿研究》等,便展现着理性、雅致、严谨且兼具东方哲思的设计追求。例如,《时空针灸学》的设计强调体现医学书籍的属性,书名和各篇章标题的创意字体,既有传统篆书韵味,又充满现代简约美感;严谨而不失变化的网格版面设计,层次分明,逻辑清晰,使阅读更顺畅。

当代书籍设计愈发注重重构阅读叙事,提供情绪价值成为其中一个趋向。先后获评“最美的书”、第六届中国出版政府奖装帧设计奖的绘本《吸呼》(见图),让人印象深刻。“吸”与“呼”两个字在页面轮换,成为串联事物变化的诗意概念,配以明亮的色彩和生动的艺术形象,将一吸一呼的律动,轻盈地转换为一页一页的阅读漫游。这种设计跨越了年龄、文化和语言的界限,为读者提供了情绪价值及美的享受。

近年来,随着社会设计理念的兴起,设计逐渐从商业与审美导向转向对社会责任的关注,致力于回应文化传承、环境保护、社会公平等问题。我们欣喜地看到,一些书籍设计通过本土化视觉语言与叙事策略,实现文脉焕新。获评“世界最美的书”的《江苏老行当百业写真》便是其中

一个经典案例。该书用“土得掉渣”的质朴设计形式,还原濒临消失的老行当的民间味道:暗沉粗糙的土纸、斑驳的黑白图片、古老的纸订装订、手工拉毛的书口等,配上彩色宣纸插页、简洁的文字版式等,形成粗中有细的视觉和触感节奏变化。近两年出版的《每一只你都惹不起:刺绣中的动物》及姊妹书《南山又花开:刺绣中的植物》,通过设计把传统刺绣专著变成时尚潮品——“背包书”,因而数次加印。

期待有更多的“美学”陪伴人们阅读,通过文字的力量、设计的力量,帮助人们在繁忙中安顿身心,构建更加丰盈的精神世界。

(作者为中国出版协会书籍设计艺术工作委员会主任、中央民族大学教授)



春深日暖,风意转柔。春总能以它独有的和煦清新,唤醒人们对自然和美好的敏锐感知与本能的向往。文人墨客则在笔墨间、诗行里,镌刻春之生机、春之意味、春之遐思,千载一如,生生不息。

苏轼“诗中有画,画中有诗”一语,概括出中国艺术诗画相通、精神一贯的审美观。诗讲究空间感、画面感与境界感;画摹写景致,追求情思、节奏与言外之意。诗和画,与春天相遇,共同奏响一场悠扬的春之交响。“每日读画”系列策划“课本里的春天”首期视频“杜甫《绝句》”便以人工智能魔法赋予诗画新的生命力。

“迟日江山丽,春风花草香。泥融飞燕子,沙暖睡鸳鸯。”这首脍炙人口的五言诗,写尽春日万般意趣,也留给画家无尽想象。清代华岳以一幅《好鸟鸣春图轴》,呈现花木馨香引来禽鸟欢鸣的景象,绘出浓浓时令感。中国画鸟画有注重写生的传统,通过师法自然,捕捉对象在天地时序中的神态与气息。如这件作品所示,华岳要在无声的平面中唤起听觉,在静止的瞬间唤起时间感,使观者感受到清晨初暖,枝头有声,春意正从沉寂中被一点点唤醒。这不禁令人想到李白所咏“邹子一吹律,能回天地心”,借律吕、气感言阴阳转换。在华岳笔下,这“吹律”之功化入鸟鸣、花枝初舒的瞬间,引观者感知春意流动。

生机盎然的春色,也往往引发人们万千情思。不论是咏春诗还是颂春画,文人墨客常常于所见所绘之景物中抒发对天地自然和个人生命体验的感悟。展卷明代陈桱的《桃花鸳鸯图轴》,其所以动人,不仅因为将“泥融飞燕子,沙暖睡鸳鸯”的意境视觉化了,还因为在自然与象征之间保持微妙平衡:桃花灼灼,烂漫如烟霞而不艳;春水之滨,鸳鸯成双而不滞,既描绘出春日明媚,又充满美好寓意。含蓄、温润、节制,让画作于柔和中见意味、静美中见深情,这是对天地和畅、物我两安的直观诠释。

桃花是春日的生命礼赞。由自然之景而生发的“桃源”之境,在中国传统文化中有着独特意义,即不仅是现实中的桃林,还象征着理想世界、幽居之境与精神归宿。继陶渊明《桃花源记》之后,后世无论文学还是绘画,凡写桃林深处,往往都与此有关。明代陆治《桃源图卷》(局部见图)中的春,便是理想中的春。画面中,桃林深处,花影重叠,观者所见,不再是一枝一叶,而是整个可游可赏的春日世界,是一个润养身心、万物生长的精神空间。中国画的观看方式,不同于西方绘画的一次性透视观看,它要求观者在展开、停顿、再展开的过程中进入画境。也就是说,观者不是站在外部“看”桃源,而是在观看过程中“走入”桃源。这种观看经验,使画面中春色具有了更强的时间感与空间感,也使春不再只是视觉对象,而成为一种可以亲近、可以游历、可以寄托心绪的世界。

中国的诗和画,均重视气韵的流动与意境的托出。《好鸟鸣春图轴》写其“生”,《桃花鸳鸯图轴》写其“和”,《桃源图卷》写其“广”。这些画作虽各有侧重,却透显一种相通的气质:明亮、温煦、生动、和雅,这是真正的春之生机、春之意味、春之精神。诗情画意,共奏春之交响,所奏出的,是历久弥新的东方之韵。



▲扫描二维码,观看相关视频。



▲富贵有余(中国画) 李联起



本版邮箱:msfk@peopledaily.cn
本版责编:吴艳丽 马苏薇
题图设计:赵德汝

“谷雨三朝看牡丹”。这个春天,随着“花开盛世——菏泽牡丹书画艺术展”在中国美术馆举办,牡丹花会、文化节等相继在四川彭州、河南洛阳、山东菏泽、北京景山公园等拉开帷幕。社交媒体上,牡丹簪花、汉服巡游频频刷屏。从画卷到花园,牡丹又一次成为品质赏焦点、文旅热点。

值得关注的是,“春日流量”不断转化为“经济增量”的热潮,难掩牡丹文化所面临的社会窘境:知名度极高,认知度很低;符号化极强,内涵性很浅。不少问题引人深思:为什么有人追着看牡丹,但有人觉得牡丹是“土味”审美?为什么在中国文化中牡丹被誉为“国色天香”,但“牡丹最易近俗,殆难下笔”贯穿了整个中国美术史?答案或许在于,牡丹美学色罗万象,需要慢慢品、反复看,今人对牡丹的认知,往往被窄化了。从九大色系的缤纷斑斓,到十大花型的千姿百态;从四大名品的绝代风华,到古树牡丹的岁月沉淀;从单朵直径可达20厘米所带来的视觉冲击,到单株爆开三四百朵给人的心理震撼;从“天香夜染衣”的灵性韵味,到“花开时节动京城”的盛世气象……牡丹之美,远非常人所能看到的更丰富、更精微、更富层次感。

极致的才是牡丹的“表”,复合的内涵才是牡丹的“里”。它是中国传统文化中唯一兼具“庙堂之贵”与“江湖之傲”、“世俗之兼”与“风骨之雅”的物种。这种多维并存的辩证美学,并非古人的凭空臆造,而是深植于牡丹生长特性之中的文化意象——木本为“骨”,深根为“节”,晚发为“谦”,舍命为“烈”。这些特质,古人一一赋予其人格化内涵。所以牡丹从来不只是富贵花,它

同梅兰竹菊一样有风骨、有品格。可惜的是,人们常常记住了杨贵妃与沉香亭的雍容,却淡忘了武则天贬牡丹的刚烈;只看到“花开富贵”的吉祥,却忽略了“舍命保花”的悲壮;“长一尺,缩八寸”的坚韧。在不少公共文化场所,牡丹的形象被简化为一个“大红”的空壳,风骨被富贵淹没,品格被符号覆盖。

牡丹文化被符号化、浅表化,主要原因之一是过度依赖视觉传播。牡丹入画难,难在其美到几乎让画家无路可走。它的形色过于完备,花瓣繁复、色彩丰富、形态饱满,吸引着观者的全部注意力,形成了极高的审美期待,也挤压着画家的阐释空间。牡丹自身“著粉则太白,施朱则太赤”的高度完美性,以及复合式的美学特征,更是极大提升了创作难度——写形尚且不易,何况传神。创作者必须在画出牡丹的形神和写出笔墨的意趣之间艰难平衡。稍有不慎,便会沦为标本式的描摹,或者概念化的书写。这便是古人反复强调牡丹最难脱俗的根本所在——“涂红抹绿,虽千花万蕊,总一形势,都无神明”。画家被牡丹的美所俘虏,难以打破审美惯性、抓住国花神韵,更难以实现艺术的个性化表达、发挥国画语言本身的独立价值。

令人欣慰的是,历朝历代不乏牡丹题

材佳作传世,一些大家以超凡的才情和深厚的修养,在“无路可走”中艰难突围。徐渭以水墨写牡丹,不施粉黛,自称“富贵花将墨写神”——不要颜色,只要精神;吴昌硕以金石笔法入画,用篆籀草隶的骨力赋予牡丹朴拙厚重之气,以“金石气”压住“脂粉气”;齐白石独创“红花墨叶”制造对比,用“野”化解“艳”,用“拙”平衡“巧”,将民间审美与文人意趣熔于一炉;于非闇承宋人之法,复兴工笔重彩,致力于表现牡丹雍容华贵、富丽典雅的庙堂气象……他们所追求的,并不是更好再现牡丹的美,而是用自己的艺术语言重新定义牡丹。这些成功实践启示人们,太美的物象不是不能入画,而是不能直接入画,画家必须先“消化”它,用自己的修养、性情、笔墨去超越它的完美,在超越中找到理想的表达。

今天,牡丹已从“富贵花”变为“富民花”,年轻人也他们用他们的方式重新“发现”牡丹。他们不再觉得牡丹“土”,反而“很中国”。这正是牡丹回归“顶流审美”的社会基础。期待牡丹的文化传播和艺术再造早日呈现与相适配的高级感,让繁华与风骨并存的盛世气象,通过“五感”的打开,成为人人可享的综合体验——写生、闻香、品茶、插花、听曲、美妆,其中的具身性、仪式性、审美性,将帮助人们真正理解牡丹的物性与画理,继而用当代艺术语言重新诠释牡丹,走出一条由物及魂、由古及今、由雅及众的“两创”新路径。

