

## 【前沿理论】



张犇, 南京师范大学美术学院教授, 博士生导师, 设计学学科带头人, 南京师范大学校本科教学指导委员会委员, 南京师范大学教授委员会委员, 南京师范大学美术学院设计学博士后流动站站长。主要研究方向为设计艺术原理、民族造物艺术、非物质文化遗产保护等。苏州大学艺术学院文学博士, 清华大学美术学院艺术学博士后, 美国芝加哥艺术学院访问学者。

中国美术家协会会员, 中国文艺评论家协会会员, 江苏省高校“青蓝工程”中青年学术带头人培养对象, 江苏省第五期“333 高层次人才工程”第二层次培养对象, 《中国大百科全书》第三版设计分卷设计史论分支编写组成员, 曾任中国民主促进会、中华文化学院、中国民间文艺家协会“紧急保护羌族文化遗产专家调研组”委员。

已发表论文 80 余篇, 其中 CSSCI 索引 20 篇, 出版专著 3 部, 合著 1 部, 主编教材 1 部, 合编教材 1 部, 曾获江苏省第十三届哲学社会科学优秀成果奖二等奖, 江苏省哲学社会科学届第八届学术大会艺术与文化学专场二等奖; 第十届江苏省教育科学研究成果奖高校哲学社会科学研究类二等奖, 中国民协两大工程先进工作者, 四川省第十八次社会科学优秀成果三等奖, 广西高等教育自治区级教学成果二等奖等, 厅级、校级奖项多次。

目前主持 2020 年度中国美术家协会选派中青年美术家赴海外公费研修项目、2019 年度文化与旅游部艺术基金项目、2019 年度江苏省第五期 333 高层次人才培养工程科研资助项目、2017 年度国家社会科学基金艺术学项目。主持并完成 2013 年度国家社会科学基金艺术学项目、2013 年度江苏省教育厅与科技厅项目、2008 年度教育部哲学社会科学研究后期资助项目、2008 年度江苏省哲学社会科学基金项目各 1 项, 校级项目多项。曾多次在美国、土耳其、中国台湾等地进行学术交流和访问学习。

## 论民族造物艺术研究范式的构建

张犇

南京师范大学 美术学院, 南京 210046

**摘要:** 在当下的设计学基础理论研究中, 关于民族造物艺术的研究已渐成显学, 不过在具体研究中, 还存在只关注表象, 内涵性发掘不足的缺陷, 历史主义研究范式和解释学研究范式与民族造物艺术研究之间存在一定的对应性特征, 具备借鉴和引入的可行性。在具体研究中, 有必要加大对于“时空”、“变迁”和“作者”、“读者”几大要素的关注, 进而在设计学视野之下, 形成更加合理的民族造物艺术研究范式。

**关键词:** 民族; 造物艺术; 研究; 范式

中图分类号: J0

文献标识码: A

文章编号: 2096-6946(2020)04-0001-08

DOI: 10.19798/j.cnki.2096-6946.2020.04.001

收稿日期: 2020-06-15

基金项目: 2017 年度国家社会科学基金艺术学一般项目(17BG128)阶段性成果

作者简介: 张犇(1971—), 男, 安徽人, 南京师范大学美术学院教授, 主要研究方向为设计艺术原理。

# Construction of Research Paradigm of National Creation Art

ZHANG Ben

School of Arts, Nanjing Normal University, Nanjing 210046, China

**Abstract:** In the current research on the basic theory of design, the research on national creation art has become prominent gradually. However, there are still some defects in the specific research, such as only focusing on the appearance, and insufficient exploration of the connotation. There are some corresponding characteristics between the research paradigm of Historicism and Hermeneutics and the research on national creation art which is feasible for reference and introduction. Accordingly, it is necessary to pay more attention to the relationship about the “time and space”, “change”, “author” and “reader” in the specific research, and then form a more reasonable research paradigm of national creation art under the design vision.

**Key words:** national; creation art; research; paradigm

对于民族造物艺术的研究,近年来渐成显学,并已成为设计学科基础研究和实践转化研究的重要对象。民族造物艺术较之传统造物艺术,既有隶属关系,也因民族自身境况的不同而表现出个体差异,特别是民族造物艺术的表现特征多与其历史经历有着密切的关联,如族群的迁徙、战乱、内附、同化往往在构成民族特有的历史文化面貌的同时,也对民族造物风格的形成产生直接影响。

目前在关于民族造物艺术研究中,田野调查是最主要的研究手段,这种手段非常有利于获得和收集第一手资料,但也易出现只关注表象,内涵性发掘不足的缺陷<sup>[1]</sup>。因此,在将田野与文献两种研究手段进行有机结合的同时,对于其他学科研究范式的借鉴和引入也是非常必要的。哲学领域的历史主义研究范式和解释学研究范式与民族造物艺术研究之间存在诸多对应之处,若能进行合理的借鉴和引入,将有助于形成更加符合民族造物艺术特色的研究范式,这在当下文化语境中是非常必要的。

## 一、“范式”的概念

在中国古代,“范”通“范”。作为一种专有名词,“范式”在中国出现得较迟,但在传统文化中早有类似的表述,王充在《论衡·物势篇》中曰:“今夫陶冶者,初埴埴作器,必模范为形,故作之也<sup>[2]</sup>。”《说文解字》释为:“范,法也<sup>[3]</sup>。”“范”通“范”,此后,“范”逐渐被引申为研究、学习和取法的某种方式和榜样。

作为一种概念,“范式”(Paradigm)首先由美国科学哲学家托马斯·萨缪尔·库恩(Thomas Samuel Kuhn)提出,并系统阐述于其1962年出版的《科学革命的结构》(The Structure of Scientific Revolutions)一书中。库氏认为,“范式”就是公认的模式或模式:“无论实际上

还是逻辑上,都很接近‘科学共同体’这个词。一种范式是、也仅仅是一个科学共同体成员共有的东西。反过来说,也正由于他们掌握了共有的范式才组成了这个科学共同体,尽管这些成员在其他方面并无任何共同之处<sup>[4]</sup>。”

从库氏观点可见,“范式”主要由科学理论要素、社会心理要素和形而上学要素三部分组成,并决定着某一时期科学家们所秉持的共同信念、价值标准、理论研究方法和路线等。随着研究的不断深化,关于“范式”的认识逐渐一致。质言之,“范式”即“指某一科学家集团围绕某一学科或专业所具有的共同信念,这种共同信念规定了他们有共同的基本理论、观点和方法,为他们提供了共同的理论模型和解决问题的框架,从而形成了一种共同的科学传统,规定了共同的发展方向,限制了共同的研究范围。换句话说,人们所进行的科学研究,总是在一定的研究领域和既定的条件下,利用已有的研究工具、实验仪器和设备,运用公认的知识和方法进行的认知世界的活动,即在一定的‘范式’制约下进行的认识活动,而不是随心所欲的创造,是在过去承继下来的知识背景和科学传统的限制下进行的创造<sup>[5]</sup>。”1989年,上海社会科学院沈贤铭发表论文《库恩与中国科学哲学范式的变革》<sup>[6]</sup>,“范式”一词首先在中国哲学领域滥觞。及至今日,已被广泛接受和借用。

鉴于民族造物艺术的特性,在当下的研究中,建立行之有效的研究范式是非常必要的。当然,以某种相对固定的范式进行研究,也极易出现“八股”之弊,必须给予规避。民族造物艺术的最大特点就是具有丰富的历史经历和多样的精神诉求,族群的流动、文化生态的变迁、民间宗教信仰的流变等为民族造物艺术研究方面提供了多维度的入口。对此,笔者认为,在引入历史主义和解释学两种研究范式<sup>[7]</sup>的同时,需在历史主义研

究范式中,着重关注“时空”和“变迁”两大要素,在解释学研究范式中,重点关注“作者”和“读者”两者的关系。

## 二、历史主义研究范式及其两大要素

历史主义认为,任何思想都是时代的产物,也是环境的产物。概言之,思想是历史的产物,是对特定时代存在境遇的观念性反映,即任何民族,任何种群,其思想既不可能永恒不变,在其发展中也不存在判别和认识各类现象的永恒标准,必须以动态的眼光和认知思维来设定和判断。

民族造物艺术的发展、更新和延续是一种动态的社会现象,而由于时空的迭变,造成每个时期所处的“当下”内涵发生变化,由此出现了此“当下”造物观与彼“当下”造物观的差异。虽然民族造物观的变化相对缓慢,却依然有细微的表现。据此,若想析透民族造物之观念,就有必要从此“当下”回溯彼“当下”,从彼“当下”的历史境遇着手,基于历史的宏大叙事背景以探微彼“当下”造物观生成的缘由。换言之,就有必要在民族造物艺术中引入历史主义研究范式,从“时空”中获取历史的依据。

### (一)“时空”——先决条件

所谓“时空”,即由“时间”与“空间”组合的以历时性为轴线的纵向迭进的四维空间。于民族发展而言,即其历史的交替与更演。在此以聚居于川西北和甘肃陇南的藏羌族造物为观照对象,析论“时空”要素之于民族造物的强大影响。

藏族和羌族为隋唐以前氐羌后裔,因此其“时空”要素中涵括了从氐羌到藏羌各时期的意义语境、风俗制度语境、交流系统语境、社会基础语境、个人语境、情境性语境和历史语境等多种因素<sup>[9]</sup>,而由此形成的各类民俗、宗教、礼仪、服饰、农作、交易等社会行为,则通过在社会生活中并不居主流地位的造物活动获得表现、联结、附着和交融。

以该区域的民俗活动为例,流传于川西北平武、九寨沟和甘肃文县白马藏族中的重要民俗傩祭活动“曹盖舞”、“池哥昼”和“十二相”中的各类面具、服饰和道具等,正是风俗制度语境影响的造物结果,尤其是其中最主要的角色“池公”、“池母”的物化形式,其创作完全依赖于匠人对于该民俗诉求的理解,见图1。这种经历历代匠人传递、完善而形成的造物思维,已成为白马藏族广泛认可的族群符号之一。这种文化现象的形成与发展,很显然是“时空”要素影响下的产物。



图1 白马藏族的池公池母

因此,在民族造物艺术研究中引入历史主义研究范式,“时空”要素必然要成为关注的焦点。关注和认知时空,实际就是在关注其历史具象,将研究代入一个历史“场”中去理解民族的造物,造物本身也就成为了从当下回望过去的中间载体。也正因为此,以“时空”观念为法度,深入一线进行实地考察,依托文献梳理该民族的线性发展脉络,是升华民族造物艺术历史价值和文化价值的必由路径。

在具体研究中,如何寻找一个合理的研究切入点,是需要细致考量的。笔者认为,在“时空”的宏大叙事背景之下,又鉴于民族造物艺术不同于纯粹的历史研究、哲学研究等的特殊性,应在充分观照其本原性、功能性、民俗性等特点的基础上,进行其文化价值、艺术价值的提取和归纳。因此,田野调查与文献研究就有必要作为民族造物艺术研究中的“二重证据法”:田野调查的目的是通过记录、提取、分离等工作获取一手资料,而对文献资料的检索是为了进一步得到准确、真实的确证。概而言之,即将造物活动置于时空之“场”进行实体与理论的比对和分析。只有充分考虑到时、空、物三者的关系,“造物”的真正价值才有可能得到准确显现,研究者才有可能捕捉和判断“物”自身所存在的“前结构”<sup>[9]</sup>,通过对于“此时”和“彼时”语境下价值的对照,凝练出当下的价值。

对于纵向时空关系的观照是关注“彼”与“此”的历时性映照,而着眼于民族民俗、宗教信仰以及由此形成的各类傩祭活动则多表现为共时性背景下的“厚描”。

由于民族造物自身的固有功能与属性使然,对于民俗、信仰、祭祀等活动的认知,就必须从单纯的个体向具体的文化、社会语境进行转换。据此,所谓的造物之“艺术”才有可能获得合理的诠释和升华,而绝非仅运用理论或资料对其进行纯粹的造物方式、功能、材料等的还原,其与“时空”之“场”的结合是不可或缺的。如在川西北羌族和白马藏族的日常用具中均出现有一种名为“拐箢子”的早期背运工具<sup>[10]</sup>,见图2,从造物艺术的研究角度而言,就需要与该器具的应用场域、人群



图2 曾经出现于该区域的拐笏子



图3 川西北羌族羊皮鼓

进行勾连,不过这依然只是其产生的原因之一,还需运用共时性观念来还原该寻常物之情境,才有可能进一步提取出其产生的历史背景和社会需求的线索。换句话说,这种特殊的造物,一旦更换了“场”,就决然不再会具有其造物的目的和功能,而只能是一件无用的废品。

再者,在借鉴历史主义研究范式中,以历史脉络为主线,注重具体化、微观化、专门化,强调研究对象的限定性,也应作为民族造物艺术研究的重要思路,进行分类型、分功能、分应用、分场域的对标研究是非常必要的,如在对于民族宗教法器的研究中,功能、场域上的细分是必须的,不能因形式相似就混为一谈,在羌族和陇南藏族民间流行的羊皮鼓,见图3,神职人员使用的羊皮鼓与舞者表演用的羊皮鼓,其文化性质和社会功能完全不同,当羊皮鼓被神职人员把握手中之时,神性(巫性)即已注入其中,造物的性质和价值也因此得到了升华。这与作为舞蹈器具或节奏伴生物的羊皮鼓的功能是完全不同的。

可见,只有将“时空”作为考量的第一要素,明确造物的时空之“场”,造物的特性和价值才有可能被准确把握,民族宗教法器的制作多为神职人员历代师承,文脉性特征显著。在主旨教义一致的前提下,各地、各寨的师承又因各自对于教义的理解不同,而呈现出多样的形式或功能,这种可控的“讹变”特征往往又恰能成为赋予法器神圣性和神秘性的成因之一。在研究视角的选择中,这种特点就完全可被作为民族造物艺术研究的切入点,依循历史主义视野,更深层次地理解民族造物的文化情境,进而总结出其文化和艺术价值。

这种具体化、微观化和专门化的研究视角,不仅体现出造物自然的物性意义,更重要的是有助于在析清其历史和文化症候的基础上,发掘出丰富多重的造物观信息,甘肃文县的“池哥昼”和平武的“曹盖舞”均为白马藏族的“佯舞”<sup>[1]</sup>,是一个主题的两重表现,由此也形成了两地面具制作的细微差异。这种差异,与其“时

空”的走向有着必然的联系。在具体研究中,正可作为研究的切入点,发掘和分析其民俗与地域文化、族群诉求之间的关系,从而更深层次地提炼出“神圣”、“世俗”、“亲和”、“疏离”、“中心”、“边缘”等具有民族特性的精神诉求和空间意象,延伸造物艺术研究的广度和深度。

简而言之,将“时空”作为民族造物艺术研究中的第一要素,本质上就是对于民族“本文化”和“他文化”、“本体”与“他体”的辩证关系的理解和思考。

## (二)“变迁”——发展主因

如果要分析影响民族造物发展的最根本原因,“变迁”是不可回避的,特别是在以汉文化为主流的中国历史发展长河之中,“变迁”是诸多少数民族社会发展的共性特点。如川西北羌族和陇南藏族正是因为“变迁”才造就其历史发展的宏大叙事特征。在民族造物上,无论是其服饰样式、饰品,还是民居造型、空间格局、器具功能乃至发式等,“变迁”都是其中最为活跃的因素。

若将“时空”视为民族造物艺术研究中的历时性,那么“变迁”就是其中的共时性。“变迁”是一个民族在其发展中与“他文化”间交流互动的活动行为。这种行为一般呈现出融通性、多元性、交叉性等不同于“时空”要素下的线性发展特征。因此,在实际研究中,除关注“时空”要素的影响之外,族群的迁移、融合、衍生等社会结构的“变迁”是研究民族造物发展的最重要的考察点。从民族造物风格发展流变的广度和深度考量,“变迁”较之“时空”,其影响力甚至更加深入和显著。

“变迁”的直接结果就是文化生态的迭变,既有主动之变,亦有被动之变。这在川西北羌族和陇南藏族的造物发展中体现得尤为明显,如古羌从西北进入西南,氏族内附中原而被同化等,其造物观念、技艺、材料、功能等在变迁过程中都发生了显著的变化。再者,历史上的“变迁”,除区域变化之外,还表现为强势文化对于弱势文化的影响、辐射乃至同化。作为历史上的“落后”民族,川西北羌族和陇南藏族的“变迁”多为被动之变,如早期的分布区域之变,秦汉时期的生产结构之变,中古时期的制度体系之变等,而这些变化无不在民族造物中获得体现。

基于此,将历史主义研究范式引入民族造物艺术研究之中,线性的“时空”可观测其流变的规律,动态的“变迁”则是考察其造物文化内涵和艺术价值的重要观测点,而非仅以静态的、“文化遗留物”的视角来审视造物。需要强调的是,文化无高低贵贱之分,虽然在总体

发展上,民族造物的形式、观念等方面均相对滞缓甚至落后,但若就此武断拉低民族造物的文化地位,将极易失去发现民族造物艺术重要性的可能,必须对此心态加以矫正。

如羌族自源起以来,在其聚居区域上就历经了青海、甘肃、四川等地;源起于甘肃的氏族,其族群主体也历经了甘肃、关中和川西北地带,各自的文化内涵也在一次次的“变迁”中不间断地吸收和充实进新的文化因子。“变迁”的共时性与“时空”的历时性共同构成民族的文化基因,形塑出其造物的特有表征和“艺术”风貌。

在当今羌族文化的发展中,“变迁”的影响依然显著。2008年汶川大地震之后,聚居于高山地带的羌民整体下迁,所带来的影响,不仅表现在生产方式、生活习惯和材料等方面,对于造物的影响也是显而易见的,尤其是生产方式的改变。由于原有的适应于高山条件的器具已不再适应河谷地带的农作特点,所以不得不改变或淘汰,建筑格局和聚落布局也因此发生改变。而这些改变正是“变迁”的结果。

曾生活于大兴安岭深处的鄂伦春族,自然资源丰富,社会环境封闭,因此传统文化的保存相当完整。鄂伦春族17世纪以前以游猎为生。17世纪中期后,鄂伦春族迁徙至黑龙江南岸,受清政府统治,社会结构也逐渐调整为父系氏族与政府统治并存,并一直延续到20世纪50年代初。在这近三个世纪的时期中,清政府出于牟取貂皮等狩猎产品的目的,与鄂伦春族人多有联络,也将枪支、马匹、织布、铁器等生产工具和外部生活资料输入其社会生活之中,在极大提高鄂伦春族狩猎水平的同时,也对其传统文化形成了巨大的影响。20世纪50年代以后,政府将鄂伦春族划定为“半原始”社会形态,并“直接过渡”为社会主义社会。此后,鄂伦春族又经历了以猎为主阶段、以猎业饲养业同时并举阶段、单一农业生产阶段、农林结合多种经营阶段、林业向农业转产阶段等多个历程,曾经作为民族之“根”的狩猎文化,在经历一系列的“变迁”后逐渐弱化,引发了鄂伦春族极大的不适应,也对鄂伦春族传统造物产生了极大影响。如今,鄂伦春族从文化自觉的角度对民族传统文化进行重新打造,获批一系列国家级和省部级非物质文化遗产,传统造物在新语境下获得了转化和新的应用<sup>[12]</sup>。

由上述案例可见,在历史发展中,“变迁”往往成为一个民族文化的必然,当然问题也显而易见,如鄂伦春族传统文化具有高度的单一性和典型性特点,若一味

地按照客位主观的意识办事,势必会与其传统造物观形成冲突。对此,在将历史主义研究范式应用于民族造物艺术研究时,有必要进行重点关注。

仅限于地理的变迁,尚不能称之为根本性变化,因为这可以通过对文化的适应而达到整体的适应。“他文化”,尤其是现代文化的侵入,应成为历史主义研究范式重点关注的“变迁”。这是因为,“变迁”不仅是一种物质环境的变化,更代表着一种研究话语的转型。游牧或农耕的生产结构,在造物的观念和表现上是截然不同的,“动态”是其最显著特点,只有以动态的眼光来审视“物”,其历史造物观的流动轨迹、“他文化”的影响痕迹、宗教信仰的浸入、审美意识的流露等才有可能逐层显现,才有可能使简单的民族造物焕发出新的光彩。

在这种认识之下,传承与革新可视为“变迁”两大显著特征:传承表现为对民族造物文化本源的坚守,革新则显示为在适应文化生态基础上的再发展,是一种对于异质性与多样性动态发展的认知和价值追求,是与时俱进的发展观。只有秉承良性的传承和革新,民族造物艺术才具有持续更新的必要与可能。

申言之,“变迁”的实质就是文化个体或群体在新的时空背景中的解构与重构,在适应中的裂变与传承,包涵了生成、发展、传承、革新等多维度的动态行为。在民族造物艺术的研究中引入历史主义研究范式,“时空”的观照不可或缺,而“变迁”就是揭示造物本质的直接手段。由于“变迁”带来了造物“主体”观念的迭变,即基于生活理性与自身利益的驱动,通过造物活动,不断实现与现时情境的对接,以适应“变迁”之需,民族造物的“主体”——“作者”的适应力和创造力也因此成为适应“变迁”的关键力量。

民族造物艺术的发展,本质上就是对时空转化、社会转型、主体转变三者的适应,如羌族传统民居为“垒石为室”<sup>[13]</sup>,随着“变迁”逐渐衍生出新的需要,由此出现了可以瞭望的碉楼和扩大空间的碉巢;陇南藏族宗教法器造物观中充满了苯教色彩,原因在于该区域隋唐以后受吐蕃文化的深层次辐射;而羌族宗教法器的造物观中,则表现出藏汉宗教色彩兼具的特点,甚至随着羌寨村落地理位置的变迁,藏汉宗教的影响程度也各不相同,这很显然是受“他文化”影响的造物观对于“变迁”的适应,见图4。

综上,民族造物不仅是一种为满足生活需求的社会活动,还表现为一种多维的文化现象;在文化上,它具有揭示民族民间生活俗制、风土人情的功能;在艺术



图4 宕昌民间宗教法器牛角号

上,也展示出朴素的造物技艺和朴实的审美诉求。将历史主义研究范式引入民族造物艺术研究之中,突出对于“时空”和“变迁”两大要素的关注,这既是对应的,也是可行的。

### 三、解释学研究范式及其两大要素

马克思指出:“人创造环境,同样环境也创造人<sup>[14]</sup>。”人的主体性是社会发展的最重要的因素,这在文化的发展中体现得更为明显。主体性是最本质的属性,是主体自觉活动中不可缺少的能动性、自主性和自为性。没有主体性的彰显,就很难出现丰富多彩的文化。反之,正是有了主体性的彰显,多元的文化才具备了形成的条件。这种辩证关系,在民族造物艺术活动中体现明显,尤其是造物活动至造物艺术的升华,更加充分地展示出了主体性的重要性。

#### (一)“作者”——造物主体

解释学一般是指对于文本意义的理解和理论的释读,是当代人文领域多学科间相互交流、渗透和融合趋势的反映。解释学认为,时间距离并非空洞的虚空,实际充满了各种持续存在着的、有生命力的习俗和传统。伽达默尔(Hans-Georg Gadamer)指出:“我们必须置于时代的精神中,我们应当以它的概念和观念,而不是以我们自己的概念和观念来进行思考,并从而能够确保历史的客观性。事实上,重要的问题在于把时间距离看成是理解的一种积极的创造性的可能性,时间距离不是一个张着大口的鸿沟,而是由习俗和传统的连续性所填满,正是由于这种连续性,一切流传物才向我们呈现出来<sup>[15]</sup>。”

伽氏的观点对于民族造物艺术研究范式的构建也具有良好的指导意义。审视民族造物艺术的发展,必然需要从历史的流转中去思索和考量,即必须在把握

“时空”和“变迁”两大要素的基础上,在历史中确立造物的合理对位,从而理解造物的初源和初心。因此,在“时空”和“变迁”中寻找“编码”与“解码”的合理对接,应成为民族造物艺术研究的主要目标。就此而言,在民族造物艺术研究中引入解释学研究范式也是必要和可行的。

进行民族造物艺术的研究,其目的是从具体的造物活动中获取民族发展进程中所涵载的民族性格、艺术品性和艺术特质,为释读和剖析该民族的历史、文化、宗教等文化内涵提供有价值的佐证;从艺术学角度而言,这种特质包含实用的造物智慧、朴素的审美功能及族群经历的符号价值。多维度地分析和理解,有助于对民族的文化内涵形成更深层次的辨识。显而易见的是,民族造物艺术具备了解释学的一般特征,或者说解释学的研究范式在一定范围内适用于民族造物艺术的研究。在这种认识逻辑之下,民族造物活动中的主客体,即“作者”与“读者”有理由被作为在民族造物艺术研究中引入解释学研究范式的两大要素。

笔者认为,在民族造物的关系中,“作者”即造物的主体——制作者,“读者”则是享用“作者”造物成果的客体——使用者(消费者)。有鉴于此,在民族造物艺术的研究中,以“时空”和“变迁”为两大前置要素,再引入解释学研究范式就具有了可能,即“作者”就是造物的人,“作”是手作、制作,而“作者”专指制作和设计器具的个体或者群体,与文学作者不同。而“读者”,除少数为使用者之外,主要为对于造物活动投入关注的群体,亦即研究民族造物艺术的群体。

由于民族造物受“时空”和“变迁”要素的制约,因而显示出非常鲜明的代际、地域特征。在研究中,若只关注“物”而轻视其创作的主体,缺乏对于民族造物“作者”的认识和重视,那么所谓引入解释学研究范式,无异于纸上谈兵,只会导致对于“物”的表征的过度关注,也就极易堕入到将“物”与遗产并列,而缺乏活态的研究和关于“用”的研究,走入一种静态的、回顾性的研究误区,所谓的展望性研究也将不复存在。更进一步来说,如果在民族造物研究中忽略了对于“作者”的关注和研究,就只能看到民俗事象的形式表征,从而导致对于“物”的局限性理解,那么,所谓的造物观和造物艺术价值也就无从谈起了。

因此,构建民族造物艺术的研究范式,不管是引入历史主义研究范式还是解释学研究方式,“作者”均为最核心要素之一,缺乏“作者”的智慧和技艺,无论时空

如何交替、生态如何变迁,都很难对造物观念产生根本性影响。当然,如果只强调“作者”的贡献,而忽视“时空”、“变迁”要素的影响,关于其造物观和造物艺术价值的研究也极易出现僵化和死板的不足。只有将“作者”置于“时空”和“变迁”的空间维度之中进行考察,民族造物艺术研究才有可能表现出应有的风貌。也正是有了“时空”和“变迁”这个四维之观,“作者”作为其中最关键的行动者和创造者,其角色光环才会获得闪耀,“作者”身份和由“作者”实现的各类物象,才有可能为“读者”带来价值的思考和丰富的视角。

## (二)“读者”——解码主体

由上可见,在将解释学研究范式引入民族造物艺术研究的过程中,“作者”是造物活动的“主体”,不过需要明确的是,“作者”在造物活动中有意识或无意识所注入的文化性征或审美特质,若需获得外部社会的广泛认可,必须依赖于“读者”合理和准确的诠释。因此,此处的“读者”并非造物的直接使用者,而是将民族造物作为文化对象的研究者。

如何使“读者”真正准确地理解和判断“作者”的造物意图,剥离出其中的文化艺术价值,途径有二。

第一,“读者”必须将自身置于“时空”背景之下,以“变迁”的视角来解读和诠释造物,这就需要“读者”基于自身的“历史视域”与“作者”进行“视域融合”的沟通。

第二,由于所研究的对象——造物的“作者”以及造物本身与当今的“读者”之间存在“时空”上的错位,所以易形成“作者”与“读者”、过去与现在之间的移位,而这种移位恰可使“作者”的造物与“读者”之间形成一个“可看”、“可读”的空间,也正因为此,“作者”的造物观和“物”的实际价值才有可能被充分地析出,“读者”也才能获得造物真正的“前结构”。

还有一点必须强调,民族造物的目的是实用,艺术审美次之甚至被忽略,对于其中的审美因素的展示,极少数是出于“作者”的本意,更多的是源于“读者”形而上的诠释。

民族造物强调“用”的属性,表现自发和自觉的特点,有一定的群体性特质,个体“作者”则是群体性的主要组成因素。在诠释中,“读者”有必要对于其群体性特征加以深刻观照,这是因为,群体性特征的出现,归根结底与传统的民族生产结构和生活水平有着不可分割的关系。但必须看到,群体由个体组成,“读者”对于民族造物艺术的诠释不仅要以群体性视野介入,对于个体“作者”的关注和对其行为的解释也应重点关注,

如羌族羌绣的发展绝非只限于纯粹的手工艺人群体之中,而是一种全民性的创作行为,“读者”在诠释过程中,虽可以将其作为一种群体性艺术类型对待和分析,但若不对“作者”个体进行考察,必然会出现结论的同质化。因此,遵从解释学研究范式的要求,对于非专业绣娘们的思维、观念、经历等进行收集和分析,以一种平视的角度诠释“物”与“作者”的关系,才有可能避免以一种精英身份俯视每一个“作者”和每一件“物”,才有助于更加理性地释读和提升民族造物观的内涵和造物的艺术价值,从而形成对于民族造物艺术的总体把握。

## 三、结语

在民族造物艺术研究中,尊重和了解“作者”,利用“作者”与“读者”间既有的空间距离,参透和理解“作者”造物观的初源、初心和造物的“前结构”,作为在民族造物艺术研究引入解释学研究范式的理由是可以成立的。同时,使“读者”真正置身于“时空”之下,以“变迁”的视野,通过以“物”为媒介,与“作者”形成沟通和融合,使“读者”在诠释活动中成为“第二主体”。若没有立足于“时空”和“变迁”视野上所形成的思考,就不可能实现对于造物的真正理解,更不可能形成“作者”与“读者”间的联通,所谓的在构建民族艺术研究范式中引入历史主义研究范式也就成为了空中楼阁。

## 参考文献

- [1] 张犇,邵迪莎.口述史方法对于非物质文化遗产传承与保护的价值探讨[J].创意设计源,2020(1):33-37.  
ZHANG Ben, SHAO Disha. Discussion on the Value of Oral History Method for the Inheritance and Protection of Intangible Cultural Heritage[J]. Idea & Design, 2020 (1):33-37.
- [2] 王充.论衡校释·物势篇(卷三)[M].黄晖,撰.北京:中华书局,1990.  
WANG Chong. Balance Proofreading[M]. HUANG Hui, Compile. Beijing: ZHONGHUA Book Company, 1990.
- [3] 许慎.说文解字·说文五上·竹部[M].北京:中华书局,1963.  
XU Shen. Origin of Chinese Characters[M]. Beijing: ZHONGHUA Book Company, 1963.
- [4] 托马斯·S·库恩.必要的张力[M].纪树立,范岱年,罗慧生,等,译.福州:福建人民出版社,1981.

- KUHN S T. The Essential Tension[M]. JI Shuli, FAN Dainian, LUO et al, Translate. Fuzhou: Fujian People's Publishing House, 1981.
- [5] 刘放桐, 等. 新编现代西方哲学[M]. 北京: 人民出版社, 2000.
- LIU Fangtong, et al. New Edition of Modern Western Philosophy[M]. Beijing: People's Publishing House, 2000.
- [6] 沈铭贤. 库恩与中国科学哲学范式的变革[J]. 上海社会科学院学术季刊, 1989(4): 124-132.
- SHEN Mingxian. KUHN and the Transformation of the Paradigm of Chinese Philosophy of Science[J]. Journal of the Shanghai Academy of Social Sciences, 1989(4): 124-132.
- [7] 黄其松. 论政治思想史研究的四种范式[J]. 政治学研究, 2010(6): 60-69.
- HUANG Qisong. Discussion about the Four Paradigms in the Study of the History of Political[J]. Political Science Research. 2010(6): 60-69.
- [8] 张星久. 政治情境中的“华夷之辨”——秦汉以后“夷之辨”的历史语境与意义生成[J]. 武汉大学学报(哲学社会科学版), 2015(05): 5-14.
- ZHANG Xingjiu. The Distinction of “Hua” & “Yi” under the Political Situation: Its Historical Context and Meaning Generation after Qin and Han Dynasties. Journal of Wuhan University (Philosophy and Social Sciences) 2015(5): 5-14.
- [9] 毕素珍. 文学阐释过程中前置立场与前见的区别[J]. 文学评论, 2015(3): 16-19.
- BI Suzhen. The Difference Between Preposition and Pre-conception in the Process of Literary Interpretation[J]. Literary Criticism, 2015(3): 16-19.
- [10] 张彝. 羌族造物艺术研究[M]. 北京: 清华大学出版社, 2013.
- ZHANG Ben. Research on the Creation Artistic of Qiang Nationality[M]. Beijing: Tsinghua University Press, 2013.
- [11] 余永红. 陇南白马藏族“十二相”的文化渊源[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计版), 2011(5): 124-127.
- YU Yonghong. The Cultural Origin of “Twelve Phases” of Baima Tibetan in Longnan[J]. Journal of Nanjing Institute of Art (Art and Design), 2011(5): 124-127.
- [12] 何天明. 试论中国鄂伦春族社会形态的变迁[J]. 内蒙古社会科学(汉文版), 2015(6): 39-45.
- HE Tianming. Discussion the Changes of Oroqen's Social Form of China[J]. Inner Mongolia Social Sciences, 2015(6): 39-45.
- [13] 范晔, 李贤. 后汉书·西南夷列传[M]. 北京: 中华书局, 1965.
- FAN Ye, LI Xian. Southern Dynasties and Song Dynasty [M]. Beijing: Zhong Hua Book Company, 1965.
- [14] 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局. 马克思恩格斯选集(第1卷)[M]. 北京: 人民出版社, 1982.
- Central Compilation and Translation Bureau. Marx Engels Selected Works[M]. Beijing: People's Publishing House, 1982.
- [15] 汉斯-格奥尔格·伽达默尔. 真理与方法(上卷)[M]. 洪汉鼎, 译. 上海: 上海译文出版社, 1999.
- GADAMER H G. Wahrheit und Methode (Volume I) [M]. HONG Hnading, Translate. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1999.