试析博物馆文物类展览设计的多维表达 ——以“中国古代佛造像”展为例

An Analysis of Multi-dimensional Expression of Museum Heritage Exhibition Design

—— Take the Exhibition of Ancient Chinese Buddhist Images

蔡博洋

Boyang Cai

中国国家博物馆 北京 10000

National Museum of China Beijing 10000

摘要: 博物馆文物类展示设计要从内容与形式两方面进行阐释,二者不可分割,辩证统一。形式须服从于内容主旨,内容离不开形式表达。本文以中国国家博物馆“中国古代佛造像”展为例,分别讨论展览的“神韵”与“形态”,分析展览中文物从内涵到外延所起到的作用,转化为展览设计语言的表达,进而更好地为观众所服务。

Abstract: The exhibition design of museum cultural relics should be explained from two aspects: content and form. Form must be subject to the main purpose of the content, content can not be separated from formal expression. Taking the exhibition of "ancient Chinese Buddha statues" of the National Museum of China as an example, this paper discusses the "charm" and "form" of the exhibition, analyzes the function of the exhibition from connotation to extension, and transforms it into the expression of the exhibition design language. And then better serve the audience.

关键词: 历史;博物馆;陈列设计;实践

Keywords: Museum of History display design practice

DOI: 10.36012/etr.v2i12.3045

展览形式设计是一项复杂的系统工程。它需要设计师对展览大纲有系统性的梳理,对展览主题有深入具体的了解,对参展文物的来龙去脉有清晰的认识,对展厅结构有实地调查的数据支撑,对展厅设备的定位布局做到了然于胸,对预期使用的展览设备操作有全面的掌握等等。设计师要把握展览设计的“神”与“形”的结合,所谓“神”,指展览的内在信息,包括展览主题的提炼,展览设计元素提炼,展品本身的艺术提炼等,通过这些要素的种种提炼,产生“神韵”并落实在“形”上。所谓“形”,指展览外在传达,包括展览的空间布局,展览的色彩选用,展览灯光的运用,展览中展墙的搭建以及展览多媒体运用等等,这种外在传达是“神韵”的具体传达。立足于这种格局的设计,能最大限度避免展览设计同质化与单一的叙事模式,也能为观众营造更好的观感体验。

1. 把握展览“神韵”

展览主旨需要特定的艺术手法呈现出来,使观众在有限

的时间与空间中准确把握展览思想,展览设计应该是有创造性的,给观众以启迪的开放式的设计,设计者要站在观察历史事件的叙事角度去思考如何深化扩展展览主题。这种思考的角度要相对发散,不易就事论事,既要注意叙事的时间脉络,又要从时空感受中体会从展品所带来的“历史气息”,将展品看作历史的物证,去揭开展品背后的故事。另一方面,还要依托展品进而思考其背后的文化信息,将文明作为不朽的实证。这样的思考方式会更能激发创作灵感。在进行设计时还要把握展览主题的气氛渲染,注重从文物大纲中提炼设计节奏感,便于观众所接受并产生更好的共鸣。

把握展览的“神韵”,这是展览设计的主题升华。早在东晋年间,六朝四大家之一的顾恺之就提出“传神论”“以形受神,迁想妙得”的观点,主张在绘画中表现人物的精神状态和性格特征,重视对象的体验、观察,通过迁想妙得来把握对象的内在本质,在形似的基础上以形写神。《史记·太史公自

【作者简介】蔡博洋(1987~),男,汉,北京,硕士,研究方向:艺术设计,视觉传达,展示设计,博物馆学。

序》：“凡人所生者神也，所托者形也。神大用则竭，形大劳则敝，形神离则死。”“神韵”指一种理想的艺术境界，其美学特征是自然传神，韵味深远。在中国国家博物馆“中国古代佛造像”展览设计的具体实践中，通过对展览中的佛造像进行分析，挖掘文物背后的“神韵”，为展览主题与形式设计所服务。

1.1 从展览主题提炼

表达展览主题不能单一地就某一主题闭门造车，往往需要从历史的大格局中找准自己的定位。就展览设计本身而言，设计者既是历史的表述者，又应该是现实的启发者。设计师要用设计语言做到历史与现实的呼应。

佛造像是佛教物化为形象的具体表现。佛教自西域将佛引进中土以来距今已经经过相当长的发展变化，在我国的各个时期和阶段也有着不同的演进变化，其造像的表现风格和主题意义也根据时空而有极大不同。单纯提炼佛教的主题很难面面俱到，故而应该转换思路，表现佛教具有共识的部分，比如造型美感，艺术美感等。佛造像的“神韵”是一种内在美，它融合了人类数千年审美的沉淀。由此可见，将和谐、宁静、庄重、典雅作为展览设计的主题是恰当的，通过佛造像主题提炼艺术美，将其转化为展览的“神韵”，可以体现在例如展览色调的取舍、展厅灯光的搭配，展品展签信息的引申等展览设计的表达方式上。

1.2 从展览框架提炼

“中国古代佛造像”的展览框架主要基于中国国家博物馆馆藏藏品的特色而设计，以佛教发展脉络为线索分为古印度地区佛教造像、汉传佛教造像和藏传佛教造像三部分，这三部分既可以独立成篇，又具有一定的相互关联性。古印度地区的佛教造像是整个展览的铺垫，汉传佛教和藏传佛教分别表现了中国佛教文化在不同地域发展形成的区域特色。这样的架构既兼顾到中国古代佛造像艺术发展的基本脉络，又突出展示出了展品的特色。

仔细分析展览框架，才能够好地让展览设计有的放矢。展览结构中第一单元古印度地区佛教造像：展品根据地域分为斯瓦特、克什米尔、东北印度和尼泊尔，均是特色展品，具有较高的历史和艺术价值。第二单元汉传佛教造像：展品以时代为脉络、按照质地分为泥塑造像、石雕造像、木雕造像和青铜铸造像四组，其中唐代的石雕造像和宋代的木雕造像是重要藏品，需要强调展示。第三单元藏传佛教造像：展品按照造像风格分为各地藏传佛教造像和明清宫廷造像两组，展品均是藏传佛教造像的经典之作。经过对展览框架的全面了

解，建立起与之相适应的展墙搭建空间形态，从而使有效地空间中变现丰富的文化背景与时代特征。

1.3 佛造像的艺术性提炼

根据年代不同，地域不同，表达内容的不同等诸多方面因素，佛造像发展并衍生出很多造型，从大量壁画、唐卡以及佛造像造型不难发现，作为重视偶像崇拜的“佛教”宗教，佛教很早就很重视利用艺术形象来传道，佛教传入中国以后给东方艺术，特别是美术的发展带来了长足而深远的影响，这不仅体现在中国画内容上，还在形式、表现手法等多方面与中国传统文化相融合，佛教画刚传入中国时，其充满明显外族文化的痕迹并不被广大群众所认可。唐朝画家吴道子对印度佛教艺术进行合理且具有本土化倾向的选择、学习、加入自己对道释的理解，形成佛教画本土化的典范。纵观“中国古代佛造像”展中佛造像的形态，有的表情坚定自信；有的表情安详幸福；有的流露愉悦；有的在瞬间唇角带着微笑；有的又好像浸在不可测度的沉思中，无论外部的表情如何，人们都可以看出静穆与内在的和谐。从体态看，佛像大都处于静坐或者打坐形式，从容淡定，没有一丝浮躁。

1.4 佛造像的纹饰提炼

佛教由印度传入中国以来，对中国政治、文化、艺术、教育等方面都产生了深刻的影响，在我国工艺美术领域的发展尤为突出。在“中国古代佛造像”展的平面设计过程中，设计者对古代佛教传统纹饰进行分析，思考纹饰相关背景知识，总结提取具有代表性以及代表意义的元素加以提炼，从而更好地为展览主题服务。

佛教传统纹样看似复杂繁琐，但都有其各自的含义与设计美感，尤以忍冬纹、莲花纹、如意纹、卷草纹、宝相花纹等纹饰为主。在佛教思想中，忍冬纹有“吉祥”之意，因其越冬而不死，被广泛运用在佛教上。“中国古代佛造像”展在平面元素设计中，将忍冬纹相对繁琐的花纹进行简化，保留其波状结构以及连续多段的表现形式，翻卷状侧面三叶样式进行“抽枝剪页”，经过电脑处理，让每一片花叶更加圆润。从寓意角度上考虑，符合佛教隐忍，谦和且低调的特点，从设计角度考虑，相对稳定且具有规律的变化更能较好诠释展览主题。

在展览序厅主标题墙上采取对称排列的经过处理的忍冬纹，放置于展览标题之下，使展览标题稳重，传达一种肃静稳重的气息。在单元说明以及说明牌等版面的左上与右下放置处理过的忍冬纹，使得每一块版面的首尾呼应，由于展品相对密度较大，又使得每一组版面之间多块说明牌紧密相

连,这种表现方法体现了该纹饰的动态感与生命力,这正与佛教敬畏生命的内在精神相吻合。

2. 表达展览“形态”

体现展览的“形态”,这是展览设计的外在具体表现。可以通过空间、色彩、灯光、展柜等多方面进行展览“神韵”的延伸。每一个展览都需要不同艺术形态的落实,“形神兼备”是最理想的艺术表达,多样化的表现形式的展现也是对展览“神韵”的最好体现。

2.1 空间设计原则与表现

展览设计首先要在展厅划分空间布局,设计师在考虑空间问题时要与展示内容紧密结合起来,不同的内容逻辑,不同的文物表现方式,不同的文物重要程度,不同的文物体量等等这一系列问题都决定了不同的空间布局。

中国国家博物馆“舟楫千里——大运河文化”展中的空间概念构思主要想把弯弯曲曲的大运河河水“流”入展厅之中,摒弃传统直线、斜线或者对称等空间展线所表现的模式,改为曲线布局,环绕整体展线,观众仿佛行走在大运河河水中,将文物、地图等文字信息贯穿在“岸边”,这种“人在展中游”的模式巧妙处理了空间表现难题,更好的贴切展览主题。

在“中国古代佛造像”展分为三个单元,第一单元“西来梵像”主要展示古印度地区佛造像艺术,第二单元“神采华韵”主要展示汉传佛造像艺术,而第三单元“汉藏交融”则表达藏传佛教对内地的影响与变迁。在设计时,优先根据大纲内容与文物主次程度,将展厅空间在草图上进行划分。这里三个单元各有主次,第一单元文物数量偏少而且相对文物的体量又偏小且此单元作为展览入口部分,考虑到客流的涌入,不宜将空间聚拢,给观众造成局促感,导致空间失衡,故而将几件具有代表性的用独立展柜分别进行展示,起到了化繁为整,突出重点的目的,并且有效疏导人流。第二单元细分的小组较多,文物数量比第一单元多且相对体量有大有小,就材质而言也更加丰富,适合对文物分层次进行归类陈列,其中不乏全展厅中最大的一件高达2米的佛像,为此将空间划分出一块相对开阔的空间进行展示,与第一单元空间部分形成疏密对比,让观众体会空间带来的节奏感;第三单元文物数量占整个展览文物数量的一半以上,故而需要相对大面积的陈列空间,其次就展品数量而言需要进行摆放上的设计加以陈列,而不是单一的将文物放入一般的展柜中。综上所述,空间布局上做到有主有次,有集中陈列,有密集陈列,有舒朗陈列,更有了某一件展品进行空间取舍以达到更好的

陈列效果的陈列方式。

2.2 色彩的作用与表达

“中国古代佛造像”展在色彩搭配时首先考虑到有关佛教的种种具象形式表现,比如寺庙、僧服、木鱼、武功、佛经等等加以提炼设计元素。其中袈裟作为僧服且在群众中有广泛认知,故而在这方面进行一定的研究。在《魏志》卷三十裴注中引《西戎传》说:“浮屠太子也,父曰屠头邪,母云莫邪,浮屠身服色黄。”这是汉地人对释迦如来衣色的记载。佛教不许贪恋一切可以使人贪恋的事物,追求朴实无华的生活,所以规定法服的颜色必须是一种“不正色”,它的本意是指一种草,引申为由这种草取汁染色而成的“赤褐色”。因此,袈裟上那种颜色从西方美学角度,应该是偏灰、偏暗的色度,尽可能降低饱和度与色彩鲜艳程度,这与佛教遵循的律制一致。

经过反复比较,结合展品本身色彩的提炼,研究,并仔细琢磨色卡上的颜色,最终选用棕色(也被称为褐色、赭石)与红色进行搭配组合。在色谱中棕色常常被联想到泥土、大地、自然等物象,给人以简朴、保守的感觉。这与佛教所传达的宁静、祥和、与世无争的追求相符合,这种颜色比袈裟的颜色更暗,在展厅基础灯光照明关闭后更增加了神秘感与和谐感。选用红色与之搭配,主要是通过较亮的色彩来弥补棕色带来的不足,此外,“赤”在中国传统色彩文化中解释为“火的颜色”,象征着希望与重生。棕色与红色,二者反差相对明显,将佛教肃静、端庄而不失生命力的特质展示出来,配以暖光进行烘托,让观众步入展厅随即静下心来,带来一种神秘且隆重的展览感受,用色彩带动观众的情绪,更好地烘托展览的主题,突出展览的艺术性。

2.3 灯光的取舍与运用

因为展览要传达视觉效果,所以灯光照明极为重要。相对其他各种展览技术,照明是用来营造展品特殊氛围的最佳手段。设计师应该具有关于照明技术和各种灯具所呈现美学效果的基本知识。尽量避免因为操作不当或者一些低级失误给展览效果造成损失甚至对展品造成无法挽救的后果。

首都博物馆2014年举办的“呦呦鹿鸣——燕国公主眼里的霸国”展中,其中第三单元“丧葬——事死如生”小组,设计者为了表达霸国丧葬观念的“事死如生”原则,特意在展厅中心的独立展柜顶部用柜内展品对应的铭文,制作成具有“通天”寓意的“灯柱”,这其实是用灯光效果的艺术表达形式,展示一种对待死者如他活着之时,侍奉、供奉到底的态度,表达了霸国人民对生命的敬畏。

在“中国古代佛造像”展的第一单元与第三单元,采用将展柜内打造成“佛龕”的效果,因此将每个小“佛龕”中配以独立光源的射灯,起到了较好得照明展示效果。根据文物体量考虑,体型较小的佛像厚度大约在 15cm 左右,而体量较大的在 25cm 左右,由于展柜条件所限,展柜内进深的厚度要控制在 50cm 以内,因为要在柜内底部放置展签等必要信息,所以需要除去一级基础台座前段斜坡的角度,这样一来展柜的厚度进深只有可利用的 38cm,所以即便是相对体量较大的“佛龕”其厚度也不能超过 35cm。这里的原则是将文物尽可能放置于龕内的中心点偏后的位置,为龕内顶部的射灯留出照射角度与空间,灯光光源点的位置接近龕口的上臂,顶部留出灯头的距离防止眩光,由于佛造像年代久远且具有较高艺术价值,对于这类展品而言,照明强度要尽量将至 50 勒克斯,在色温范围的选择上,为了更好地烘托展览主题,表现佛造像艺术造型之美,柜内独立灯光的色温选择暖白,低于 3300k(开尔文度数),整体效果展现出偏庄重的感觉。

2.4 展柜内外的展现与创新

2.4.1 包裹展柜的“外造型”

基于“宝相花”纹饰提取并设计的展柜设计外造型

展柜外造型在设计之初设计者考虑佛教的特定含义。查阅资料得知佛教中“宝相”象征佛、法、僧三宝的“庄严相”,在佛教中有佛像庄严端正之意,旨在说明“佛像庄严”。佛家称佛像为“宝相”,装饰佛像的花纹图样则称之为“宝相花”,象征着人们对平安、幸福和美满生活的向往,传递着平安是福的深厚文化内涵。设计者认为“宝相花”既有佛教寓意又充满了对美好生活的向往,符合展览的主旋律,于是加以抽象提炼。“宝相花”本身作为佛教纹饰过于复杂、华丽,作为展柜的造型来说应该取其具有典型线条的部分提炼。首先对称是均衡稳妥的手法,其次将其主体莲花花瓣作为原型,从整体上把握弧度,减弱顶角的饱满感,加入双层结构,使得整体造型更有层次与丰富感。根据展览大纲内容的分布,可以衍生出单个以及多个相结合的手法,将具有原中国历史博物馆特点

的传统金丝楠木柜嵌入抽象的“宝相花”造型之内,这种经过抽象提炼的包裹展柜的“外造型”,巧妙符合展览主题。

2.4.2 展柜内的“内造型”

中国国家博物馆“玉出红山”展览中,设计者将所有柜内展品放置于基于我国平均身高的视平线位置以下约 10 公分处,相较于以往将文物置于基础展柜的首层基础展托之上的设计,这种展示方式将文物抬高了约 20 公分,以至于观众变“俯视”为“平视”,甚至“仰视”,这种故意抬高文物摆放位置的方式是从展品性质角度出发进行的考虑。该展览多以展示新旧石器时期出土的礼器或随葬品为主,这些文物记载着对神或某种信仰的崇拜,大多在祭祀等神圣的场合出现,故而为了表达祭祀场景那种崇高的仪式感,需要思考文物摆放的形式感,图中一组展柜内还设计了具有对称结构的带有梯度的展品展托,既由上自下,由中间至两侧,表达了文物的重点程度,又更好地烘托注重文物摆放的仪式感这种表现手法。

将柜内打造成“佛龕”,还突出了重点文物的展示力度。在设计时根据文物大小进行“佛龕”高度的调整,早期留存下来的佛像相对较小,平均高度大约在 15 公分上下,以往的陈列方式会被观众所“忽视”,新的设计方式是将此类展品独立成龕,一对一放入高度大约 25 公分的龕中并配以独立光源,解决了原有展品展示效果欠缺、灯光昏暗、展品不够突出等一些列难题。一尊尊佛龕也起到了对展品的重视与保护。在柜内“佛龕”的布局结构中,也要做到力求变化中求统一,有对称式的,如中间较大,两侧依次递减;有密集与舒朗结合式的,如一侧是善业泥那种在 10 公分高度的,放置四行,四列,共计 16 组这样的密集陈列,另一侧放置一个相对较大的“龕”,做到协调柜内平衡感,营造出庄严、典雅、肃静的氛围。这种柜内龕的表现方式也是对于佛教偶像崇拜的一种体现,好比在家中供奉的佛像一样,这是一种源于日常生活的个人化宗教崇拜行为。

在展览三单元“汉藏交融”部分,为 161 尊藏传佛造像特别设计了弧形玻璃的展柜,其跨度达 15.8 米。在展柜内部,一共分为 9 组,左右各 4 组相同的佛龕墙,中间 1 组主龕。两侧的佛龕墙分为上下 8 个小龕,以每组中线为中心再设置 1 个主龕。中心的主龕上下各 4 个小龕,中心为一尊高 1 米的大龕,作为整个展柜的中心。从文物的摆放方式看,根据文物数量,尺寸,以及观众欣赏区域和角度的问题,将相对较小的器型放在佛龕墙的是上端;相对适中且品相精美的器型放中间,处于观众视平线的位置;相对再大一些的器型放下边,最

大的最中心的佛左右留出一定“虚空间”,避免过于密集的佛龕“拥堵”,做到疏密适度。在柜内佛龕墙与玻璃之间留出65cm的“过道”,一来使观众与展品之间产生相对的距离感,避免文物“扑面而来”产生的压迫感,二来方便摆放以及更换文物。

从整体效果看,这是一种用严谨的对称结构进行的设计,产生和谐、平衡的稳重感,这符合佛教众生平等的精神。整体佛龕造型来源于石窟的场景复原,但又加入了秩序感。疏密相间且主次有序的柜内佛龕位置设计,带来庄重肃静的仪式感,整面有弧度的佛龕墙以及文物前面的“过道”空间,使观众感受到文物与内心存在一种相对的“亲切感”,这种与楠木展柜的“柜内龕”一样,都是生活和集体宗教崇拜的再现。

博物馆展览的表达需要从内容与形式两方面入手,结合前文,笔者将内容设计归纳为展览的“神韵”,将形式设计归纳为展览的“形态”。关于“神”与“形”,南北朝范缜在《神灭论》一书中提出:“神即形也,形即神也。是以形存则神存,形谢则神灭也。”可见二者是辩证统一的关系。笔者认为,博物馆展览设计中抽象的“神”与“形”,可以具体化成为“神韵”与

“形态”,进而转变成展览的主题思想与表现方式。如同展览内容设计与展览形式设计辩证统一的关系一样,在进行展览设计时,要深入全面把握展览主题,提炼展览内在的必要信息,这种提炼可以是历史的空间维度、时间维度、文物价值、文物造型美感等等多方面发散思维并汇总成若干节点进行整理归纳。这种提炼的“神韵”再用具象的展览“形态”表达出来,体现在展览的空间布局、色彩选取、灯光与多媒体的运用,展柜的造型纹饰,材料的选取,展签的表现等等诸多方面。展览设计真正做到“神形合一”这种理想化的境界需要不懈的努力与探索,设计师要找准历史定位,站在历史与现实的交汇点上承上启下,努力实现展览主题与受众群体的深入交流,发挥博物馆的传播功能,更好地为广大观众服务。

参考文献

- [1] 【美】爱德华·P.亚历山大、【美】玛丽·亚历山大著.陈双双译:《博物馆变迁:博物馆历史与功能读本》,译林出版社,2014年,第203页。
- [2] 苏东海:《文物在陈列中的两重性》,《中国博物馆》1986年第1期。
- [3] 丁宁:《艺术博物馆:文化表征的特殊空间》,《浙江社会科学》2000年第1期。

(上接第69页)

防工作管理标准等;

(3)基坑开挖后,应及时在基坑周边做好挡水墙及排水沟,并做好地面硬化工作,防止雨水深入基坑坑壁,影响基坑安全。

(4)工人在槽内进行护坡施工时必须配戴安全帽,防止高空坠物伤人。

(5)加强对基坑边坡的观测力度,如发现裂缝、墙体外鼓等异常情况应立即处理。

4.结束语

深基坑支护属于建筑工程中最为基础的工程项目,直接决定着整体工程的质量和安全水平。虽然,当前建筑工程中的深基坑支护工作依然存在一定问题,施工人员和技术应用

均存在一些不足,但是,随着社会的不断进步,只要我们不断加大深基坑施工技术的提升,加强对施工设计的重视,采用科学的施工技术,就一定能够有效实现深基坑支护施工质量提升,更好的保障建筑工程的质量水平,为我国建筑工程发展奠定良好基础。

参考文献

- [1] 吴文栋.基础工程的深基坑支护施工技术与施工管理[J].工程建设与设计,2019(6):36-37.
- [2] 储耀.建筑工程施工中深基坑支护的施工技术管理[J].建材与装饰,2018(46):126-127.
- [3] 廖予.建筑工程施工中深基坑支护的施工技术管理[J].河南科技,2019(5):103-105.