

时间落在针尖上

——从《汴绣清明上河图》看传统刺绣的手工价值

■ 本报记者　李亦奕

近日，在清华大学艺术博物馆的四层展厅中，一幅《汴绣清明上河图》静静悬挂，长680厘米，高30.5厘米。张择端笔下北宋汴京的街市、人物、舟车、桥梁，全被一针一线重新翻译成了丝线的颜色、粗细和走向。1959年，这幅绣品作为新中国成立十周年的礼物送往北京，入人民大会堂河南厅陈列。此后几十年，它深藏于中央工艺美术学院的库房。今年5月，它才被请出库房，作为“以丝造境——清华大学艺术博物馆藏织绣书画展”的重点展品。

站在画前，一个绕不开的问题浮出水面：机器这么快，AI这么强，为什么还要花时间手绣一幅画？

一段被误读的“毛驴”往事

1959年，为庆祝新中国成立十周年，河南决定制作一件具有地方文化特征的作品。《清明上河图》最终被选中——画卷描绘的就是北宋汴梁（今河南开封）。对于开封而言，这幅画几乎是一张跨越千年的城市肖像。

画家和技术人员赶赴北京，对照故宫原作观察记录。开封汴绣工艺厂的20多位女工凝心聚力，昼夜赶制，仅用35天便完成了这幅恢宏长卷。她们卷起铺盖住进工厂，白天研讨针法，夜里挑灯赶绣。一些传统针法不足以处理复杂画面，绣工必须在制作过程中边绣边试、拆掉重来。

画面中有一只“小毛驴”，其实是个美丽的误会。《清明上河图》在历史上被修复了很多次。有一块在前代修复时残缺了，后人补绘时误认为是驴耳朵，补成了毛驴。一直到1973年，故宫修复时揭掉那块补绘，才发现下面本该是草棚。

1959年的汴绣忠实复刻了当年故宫旧本。不是绣工做错了，而是版本迭代带来了图像差异。这恰恰说明，刺绣从来不是机械复制。它是对所见版本的转译，带着那个时代的眼光和理解。

“翻译”的难处

从绘画到刺绣，是一场艰难的“翻译”过程。汴绣国家级非遗传承人程曼萍介绍这套流程时说：“先根据原画描出线稿，把透明描图纸覆盖在图像之上，通过透光把轮廓逐一描下来。随后把白色缎料绷到绣架上，借助光线把线条重新描到缎面上。至此，张择端的一幅画才真正成为绣工面前的‘施工图’。”

但这还远远不够。绘画中的墨色可以浓淡晕染，而刺绣只有一根根线。同样是水，一处是平缓水面，一处是漩涡；同样是树，柳枝应该轻软，老树则粗粝苍劲。人物的衣纹、面部、草帽，船上的绳索、桥上的人群，都必须找到不同的针法。程曼萍举例道，绣瓦片用平针，显示不出立体感，必须用反戗针，一片压一片。蒙针绣水面，朦朦胧胧、有虚有实，再叠加滚针，体现水的层次感。

最难的是人物。原作中人物尺寸极小，放到这幅绣卷中，一张脸甚至不到米粒大小。但动作、表情不能因为尺寸缩小而消失。丝线要劈到极细——绣鱼尾时可以劈到几乎与水面融为一体。策展人高文静在研究时发现，画面中不少水纹细节使用了极细的丝线，从正常观看距离甚至很难意识到那里密布针脚。


汴绣清明上河图（局部）1959年　清华大学艺术博物馆藏

好画稿很重要。但设计师多画一笔，绣工就得多做三天。“既不能胡乱添针，也不能随意去减。”程曼萍说。手工复制从来不是一次完成后便凝固不变。完整长卷后来被拆分、放大，发展出虹桥、城楼等局部版本。不同年代的绣工不断调整色线和针法。每一次重绣，都是一次重新理解原作的过程。

一根线的较量

手绣与机绣的差距，藏在一根线里。河南省非遗“装裱修复技艺（吴氏宣和裱）”代表性传承人吴天放的说法很直白：“一眼就能看出来，区别在绣线不同、底料不同、色彩不同。”

据介绍，手绣用真丝线，可根据需要分成不同粗细，最细可达三十二分之一。有蚕吐丝形成的自然光泽和棱角。机绣多用棉线或涤纶线，不能分丝，有“贼光”。底料也不同——手绣用真丝软缎或真丝纱，机绣多用棉布或半丝缎。色彩上更是天壤之别。手绣的一套灰色线就有青灰、红灰、正灰等七八种，从深到浅十几种色阶，色彩过渡自然，而机绣色彩层次却十分有限。

“机绣绣风景、动物没问题，很多不比手绣差。但做人脸不行。《清明上河图》的人脸跟绿豆那么大，机绣难以精细表现。机器可以模仿外观，但无法复刻绣工在每一针里做出的选择。”程曼萍说。

从复刻到转译

刺绣不是复制，是二次创作。策展人高文静将展览中的织绣书画概括为两重“境”：一重是匠人依据材料、技法创造出来的“造物之境”，另一重则是借纹样寄托情感、伦理与理想的“人生之境”。以针代笔，以线代色。忠于原作，高于原作。这是汴绣的艺术特色，也是所有手工刺绣的底色。

清华大学美术学院博士研究生曾令栀关注的是另一个维度——AI技术如何赋能汴绣。他提出三层递进：建立知识、介入设计、连接生活。第一层是知识建构，对针法、历史作品及传承人工艺信息进行采集整理，建立数字知识库。第二层是设计创新，让AI基于汴绣知识体系参与设计生成，但要避免提取表层特征后形成泛化的国风视觉风格，必须持续关注汴绣的文化基因和工艺语言。第三层是文化活化，让汴绣设计重新进入当代生活。

在曾令栀看来，AI几秒钟便能生成一张刺绣风格的图片。但这只是起点，真正的价值不在于生成一张好看的图片，而在于重新建立传统工艺与当代生活之间的关系。

为什么要花时间手绣一幅画？在近日清华艺博举办的专题对谈活动中，这个问题被反复提及。程曼萍的回答仍然落在那根线上。机器用的是粗细基本固定的线。手工刺绣却可以根据一片水、一张脸、一根柳枝，不断改变丝线的粗细、方向和颜色。一根线究竟劈到多细，一针究竟落在哪里，最终都来自绣工的判断。

展厅灯光柔和，丝线泛着微光。那些细密的针脚里，藏着时间，也藏着人的温度。

守白：寇富平与建白瓷的美学底色

■ 寇婉琼

近日，中国美术馆工艺美术学术邀请系列展“大匠之道——寇富平德化白瓷展”，集中呈现了“中国陶瓷艺术终身成就奖”获得者寇富平从事陶瓷事业70年来的代表性作品。寇富平的艺术道路贯穿了对德化“象牙白”烧制技艺的两次抢救性恢复，以及在此基础上的持续拓展，从青年参与复烧到古稀重启窑火，再到带领家族三代延续技艺，完整对应了“恢复—中断—再恢复—拓展”的脉络。

德化窑的制瓷历史可追溯至夏商时期的原始青瓷，宋元时期以青白瓷为主，明代以“象牙白”驰誉天下，被欧洲人赞誉为“中国白”，成为中国陶瓷向世界输出的重要文化符号之一。然而，这一曾令世界倾倒的釉色与胎质，清代以降逐渐湮没于历史尘烟中，其烧制技艺失传逾百年。

寇富平1938年生于德化，1956年考入景德镇陶瓷学院艺术系造型雕塑专业，1959年毕业后进入福建省轻工厅研究所陶瓷研究室，投身到恢复“象牙白”烧制技艺的艰巨事业中。历经数年筚路蓝缕、反复试验，1963年，“象牙白”终于在继承明代传统的基础上复产成功，定名为“建白瓷”，意为“福建特有的白瓷”。复产的建白瓷实现了技术超越，瓷质可与明代产品媲美，釉面晶莹度甚至有过之而无不及。这是德化陶瓷史上配方与烧成的一次重要技术突破，也是寇富平艺术人生的第一个里程碑。

为服务地方生产，1966年，福建省轻工厅研究所陶瓷研究室下迁到德化，寇富平随之返回家乡。1969年，又随研究所合并到德化瓷厂。工作期间，寇富平承担了多项国家级重要的设计任务：外交部礼品瓷、北京人民大会堂用瓷的造型设计，其设计制作的《芭蕉花瓶》《羊头花瓶》《牡丹花瓶》自20世纪60年代起，连续30多年被选定为外交部礼品瓷。

因烧制难度以及原材料等原因，20世纪90年代，德化瓷厂的建白瓷生产线停产，好不容易恢复的技艺再度面临失传的局面。2011年，被德化瓷厂返聘留任10多年的寇富平真正退休了，这一年，他74岁。艰难恢复的建白瓷烧制技艺无人传承，成了寇富平的心结。为此，他带领儿子寇建勋成立了富平建白瓷庄。从2011年底到2012年6月，寇富平反复试烧十几窑，屡败屡试，不断调试矿料配比，终于，建白瓷再度闪亮呈现。直到当下，耄耋之年的寇富平依旧坚持创作。从1956年到2026年，寇富平70年来在复刻经典器型的同时，创新开发出近百款新作品。他一生的创作实践，深谙德化白瓷“胎骨坚致、釉色莹润”的技艺精髓，更懂得“器以载道、物以传情”的文化担当。通过寇富平的建白瓷作品，我们能够看到他守正创新的创作路径，体现的是老一辈艺术家在传承与变革之间的审慎平衡。


荷口牡丹瓶　喜上眉梢　龙凤呈祥　八仙过海

最直接的体现是对釉色美学的终身坚守。建白瓷的釉色白中泛黄，视觉上呈现如脂似玉的质感，强调内敛、含蓄与温润，这是明代德化白瓷最重要的美学特征，也是寇富平个人艺术语言的底色。他始终坚守建白瓷的材料本体与工艺规范，不随意更换胎釉配方以迎合市场趣味，也不为追求视觉冲击而牺牲德化白瓷特有的素雅气质。这种坚守并非保守，而是建立在对一种美学传统深刻认同基础上的文化自觉。

其次是对器型设计的持续精研。德化传统陶瓷以人物雕塑为主，独树一帜，名扬天下，何朝宗等明代大师的作品已成为世界各大博物馆的经典藏品。寇富平始终坚守、深耕器型这一方向，涵盖瓶、尊、筒、炉等品类，造型浑朴端方，不事奇巧，不逐流俗，克制而庄重。

在数十年的创作中，寇富平逐步建立起一套具有高辨识度与系统性的个人造型语言。从《螭龙瓶》到《龙凤呈祥》，从《喜上眉梢》到《福至祥临》，这些作品既保留了传统器皿的基本形制逻辑，又在局部处理、比例关系、纹饰组合上融入了个人化的审美判断。这种“开新”是渐进式的、内生的，而非断裂式的、外来的，它使得传统技艺在保持连续性的同时获得了当代生命力。

寇富平的装饰主题多取法传统吉祥意象，如牡丹、芭蕉、喜鹊登梅、螭龙、狮首、羊首、象首等，作品兼具工艺精度与文化寓意。他的装饰技艺以刻划花、堆贴及浮雕见长，尤其喜欢运用浮雕与捏花两种技艺并重的策略。例如刻花技法，刀法需与胎体的厚薄、釉层的流动相配合，在烧成后形成若隐若现的纹饰效果；堆贴工艺则需在生坯阶段精准控制泥料的湿度与附着力，经高温烧制后达到与器壁浑然一体的视觉效果。寇富平对这些技法的掌握，是建立在对材料性能的深刻理解之上，体现出“技进乎道”的创作境界。

所谓“大匠之道”，不在于炫技，而在于以毕生之力深耕一种材料、一种釉色、一种造型语言，在有限的技艺边界内开拓无限的艺术可能。寇富平七十年如一日地守护这一抹“中国白”，以泥为墨、以火为笔，在瓷土与烈焰的交响中书写了一位匠人的坚守与追求。那些如脂似玉的作品，既是时光与窑火的淬炼，也是一位匠人对本土文化最深情的告白。

让民间美术从学术库房走向公共现场

■ 孙　婵

民间美术根植于乡土社会，年画、傩面具、刺绣、挑花等载体承载着民众的信仰、审美与生活智慧。长久以来，民间美术的田野调查、文献整理、谱系考证积累了丰厚学术成果，但大量研究成果囿于专业圈层，难以转化为大众能够共情的文化经验。如何打破学术研究与公众认知之间的壁垒，推动民间美术实现创造性转化，成为当下美术馆策展需要直面的时代命题。

作为地域美术建设的重要阵地，湖南美术馆打造民间美术系列展览品牌，建立“研究、收藏、展览、公教、传播”五位一体的工作机制。其中，“‘年文化’的生活画卷——湖南滩头木版年画展”与“面具、迷宫或游戏的主人——傩面具艺术体验展”是极具代表性的实践案例，两个展览连续两年入选文化和旅游部全国美术馆优秀展览提名项目。两个展览跳出传统文物陈列模式，把策展视作文化培育的过程，形成“夯实学术土壤—展厅体验活化—向外扎根生活”的完整路径，为国内民间美术类展览提供值得观察的样本。

民间美术的当代活化，首要前提是守住学术根基。脱离田野语境的创新，很容易沦为流于表面的形式游戏，展览的感染力也将成为无源之水。上述两个展览均将田野调研、跨机构协作作为策展前置工作。筹备滩头木版年画展时，策展团队联合民俗专家深入隆回滩头古镇，梳理技艺脉络、题材谱系，同时对标全国九大木版年画产地开展横向比较。展览汇集200余件老刻版、古版年画以及传承人新作，不孤立展示图像，而是将作品放回湘西南乡土年俗的原生语境之中。

傩面具艺术体验展的前期工作同样扎实。策展团队联动澧县溪上傩面博物馆，走访省内多地，梳理湘西毛古斯、湘北打侗、湘中梅山傩戏等不同区域傩文化面貌，综合民俗学、人类学、艺术学多维视角开展整理。策展并未止步于器物登记，而是进一步提出思考：古老的傩文化如何回应现代城市人的精神世界？面具背后“自我与他者”的命题，能否和当代观众形成内心对话。这一问题意识，直接决定了后续迷宫式体验叙事的搭建。学术研究一方面保障展览史实严谨，另一方面挖掘传统与当代的精神连接点。但学术报告不能直接搬进展厅，策展人的重要使命，就是搭建起乡土传统与城市公众之间沟通的桥梁。

两场展览在展厅内部摒弃单向灌输式的陈列逻辑，转向参与式的文化体验，推动观众从被动信息接收者转变为文化共建者。滩头木版年画展划分三大展厅，兼顾学术深度与大众接受度，既设置原作陈列，也开辟全国年画对比单元，凸显滩头年画独有的地域特质。展厅专门设立共创体验区，邀请钟建桐、尹冬香等非遗传承人现场演示套色印刷工序。观众可以亲手印制年画并带走作品。配套学术讲座、青少年美育工作坊，学生创作也纳入展陈体系。策展团队优化展板表达，用手账、手绘图示替代晦涩考据文字，在降低阅读门槛的同时守住专业标准，唤醒大众对于年俗生活的集体记忆，让年画走出玻璃展柜。

傩面具艺术体验展更进一步，以迷宫式游戏化空间完成精神层面的对话。展览设置四个单元，基础板块完成湖南傩文化的科普梳理；核心板块打破线性参观动线，分出“自我通道”“他者通道”两条游览路线。“傩面ID由你定”“面具彩绘”等互动项目，引导观众将个人情绪投射到古老面具之上，在沉浸式游戏体验中探讨自我、情绪、他人等现代议题，所有参观路径最终汇集圆形展厅，形成完整的心理体验闭环。

需要厘清的是，体验化不等于娱乐化。两场展览的互动设计没有消解学术内核，谱系梳理、地域比较等研究内容完整保留，只是转换为身体可感知的空间经验。策展人的角色由此发生变化，从权威的知识宣讲者转变为文化情境的搭建者。

民间美术诞生于烟火日常，张贴年画、佩戴傩面具本是乡土生活与仪式的组成部分。仅仅把观众吸引进美术馆，远未完成民间美术的创造性转化。湖南美术馆的可贵探索，在于主动打破场馆物理边界，推动展览效应向外溢出，让民艺重新回归大众生活。

滩头木版年画展恰逢春节，提出“把文化新年带回家”，开发冰箱贴等生活化文创，观众现场印制的年画可直接作为家庭陈设。同步上线VR线上展厅，展品资料、工艺演示视频全部对外开放，打破地域阻隔。傩面具艺术体验展复刻迷宫展厅搬到线上，相关话题在社交平台持续发酵，不少青年观众分享观展感受与彩绘作品，原本冷门晦涩的民俗走进年轻人的公共话语。

当然，民间美术向外传播并非简单挪用视觉纹样。美术馆实践也暴露出行业共性问题：文创开发、网络传播容易陷入浅层符号消费，只截取视觉外壳，剥离民俗内核。民间美术走向日常生活，向外拓展必须与内部学术研究持续联动，做到活化而不异化，创新而不离根。

从这两个案例可以看见一套良性的策展生态：民俗学者的田野成果化作展览叙事骨架；非遗传承人不再是单纯的展示对象，而成为公共教育的共建者；普通观众从观展旁观者，变成创作与情感投射的参与者；美术馆则成为连接田野、学术、公众与城市的中介平台。

民间美术的创造性转化，无法依靠单次展览一蹴而就。湖南拥有滩头年画、梅山傩戏、凿花、蓝印花布等丰富的民间美术资源，后续仍需要持续的策展培育：向下扎根田野，守住文脉根脉；向内打磨展厅体验，呼应当代人的精神需求；向外拓展传播渠道，接入百姓现实生活。策展不必预设民间艺术的最终模样，重在搭建桥梁、厚植土壤，相信植根乡土的民间美术，本身就拥有在当代社会持续生长的内生力量。

（作者单位系湖南省文学艺术界联合会）