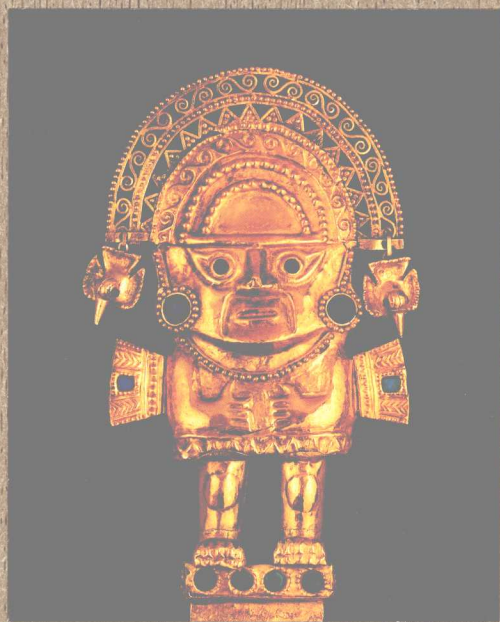


黄玉成 王蕾 郝寅祥 陈成军 著



豪华落尽见真淳

「失落的经典——印加人及其祖先珍宝展」展览设计

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

豪华落尽见真淳:《失落的经典——印加人及其祖先珍宝展》展览
设计 / 中国国家博物馆编. —北京: 中国社会科学出版社, 2007.1
ISBN 7-5004-5949-1

I. 豪... II. 中... III. 印加文化—文物—考古—展览会—陈列设
计—研究—中国 IV. ① J525 ②
K 887.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 155689 号

豪华落尽见真淳

《失落的经典——印加人及其祖先珍宝展》展览设计

黄玉成 王蕾 郝寅祥 陈成军 著

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010-84029450 (邮购)

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

制版印刷 深圳雅昌彩色印刷有限公司

版 次 2007 年 1 月第 1 版 印 次 2007 年 1 月第 1 次印刷

开 本 889 × 1194 1/16

印 张 5

印 数 2000 册

定 价 60.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社发行部联系调换

版权所有 侵权必究

黄玉成 王蕾 郝寅祥 陈成军 著
中国社会科学出版社



豪华落尽见真淳

『失落的经典——印加人及其祖先珍宝展』展览设计





目次

前言 5

内容设计 6 - 15

艺术设计 16 - 37

制作设计 38 - 51

地图设计 52 - 63

印刷品设计 64 - 75

主要参考书目 76

后记 77

前言

岁月犹如白驹过隙。曾记得2005年8月下旬,为筹备《失落的经典——印加人及其祖先珍宝展》,我与同事们曾登上喀喀湖的太阳岛,缅怀印加始祖的诞生地;站在印加萨克萨伊瓦曼城塞,俯瞰帝都库斯科城;爬上山城马丘比丘,眺望蜿蜒于安第斯崇山峻岭间的印加古道。如今,历时近五个月的《失落的经典——印加人及其祖先珍宝展》即将落下帷幕,而我们守望远古文明的心情却依旧难以平静。

南美洲的秘鲁是一片神奇的土地。早在公元前14000年前,人类就开始在这里生息繁衍,以后经过太古时期、远古时期、成长时期、区域发展时期、瓦里帝国时期、列国时期的漫长发展历程,他们最终在秘鲁创造了灿烂辉煌的印加文化,使秘鲁古代文明发展到顶峰。《失落的经典——印加人及其祖先珍宝展》以248件展品较为系统地介绍了源远流长的秘鲁古代历史,使观众对这一经典的不朽的人类遗产有了较为深刻的了解。

为了做好展览的设计工作,项目组诸位同仁付出了无数的艰辛,在设计实践中做了很多的探索,使该展览最终获得了同行的充分肯定,并成为2006年中国国家博物馆展览中一道亮丽的风景。在展览将要结束之际,他们又从内容设计、艺术设计、制作设计、地图设计和印刷品设计等方面对展览进行了认真的探讨,较为全面地总结了他们在设计中的体会。我相信,他们的努力必将进一步推动中国国家博物馆展览设计水平的不断提高。

中国国家博物馆副馆长

董琦

2006年9月12日

和印加帝国时期六个单元，每个单元由各个文化组成，每个文化下面统领所属的文物，从而构成一个相对完整的陈列体系。

陈列主题的确定，不仅是构建陈列体系的前提，也为调整和完善陈列体系提供了重要保证，使内容设计者在陈列主题的指导下，宏观地研究陈列体系的各个组成部分，探讨各部分所统属的文物是否具有代表性，在数量上和质量上是否与该部分的地位相称。如果不相称，就应该对该部分的文物进行调整，使陈列体系真正成为一个和谐有机的整体。秘鲁方面最初提供的本展览文物主要集中在区域发展时期和印加帝国时期，其他历史时期的相对较少，成长时期和瓦里帝国时期的更显匮乏。众所周知，成长时期始于公元前18世纪，止于公元前5世纪。在此时期，随着陶器的出现、冶金技术的发展、纺织机的问世和城市建设速度的加快，社会劳动的专业化程度愈益得到加强，由此导致了文化艺术的繁荣。当这些因素汇集一起时，安第斯社会发生了显著的变化，其中最为重要的就是新的社会组织开始出现，著名的查文文化就是新的社会组织形式发展到高峰的表现，安第斯文明也由此开始了辉煌的发展历程。瓦里帝国时期始于公元6世纪，止于公元11世纪。在此时期，瓦里统治者对很多城市的组织形式进行改造，强制推广统一的瓦里城市生活模式；以瓦里神灵登上祭坛，取代失去土地的地方神灵；修筑密集的道路网络，发展商业交通；规范各地流行的艺术风格，并试图创造新的艺术模式，奠定了后世尤其是印加帝国的发展基础。由于秘鲁方面提供的文物主要集中在区域发展时期和印加帝国时期，不仅无法彰显这两个时期的历史地位，还使整个陈列体系变得极不均衡。于是，我们与秘鲁方面协商，要求增加这两个时期文物的数量，使本展览文物失衡的状况得到了很大的改善。

二 一与不一

清代文学理论家刘熙载曾提出一个“一”和“不一”相统一的美学观点。他说：“《易·系辞》：‘物相杂，故曰文’；《国语》：‘物一无文’。徐锴《说文通论》：‘强弱相成，刚柔相形，故于文：人义为文’。朱子《语录》：‘两物相对待，故有文，若相离去，便不成文矣’。为文者盍思文之所生乎？”又说：“《国语》言‘物一无文’，后人更当知物无一则无文。盖一乃文之真宰；必有一在其中，斯能用夫不一者也。”钱钟书先生对刘熙载这种美学观念评价甚高，他说：

“刘氏标一与不一相辅成文，其理殊精。一则杂而不乱，杂则一而能多。古希腊人谈艺‘一贯寓于万殊’为第一义谛，后之论者至定为金科玉律，正刘氏之言‘一在其中，用夫不一’也。”这种多样归一的观点不仅对文学评论和文学创作具有重要的价值，对陈列的内容设计同样具有重要的指导意义。就陈列内容设计而言，从宏观角度看，“一”指的是陈列的主题思想；从微观角度看，“一”指的是陈列单元、陈列组、陈列要点等局部的文物组合和相关陈列内容的表述都必须围绕陈列的主题思想进行，使陈列主题思想蕴涵和贯穿于局部的文物组合和陈列内容的表述中。其中微观的“一”是形成宏观的“一”的基础，宏观的“一”是对微观的“一”的制约。

本展览包括石器、陶器、骨器、木器、丝织品、金银器等众多种类，时代跨越秘鲁古代六个重要的发展时期，涉及到30个左右的文化。如何按照统一的标准梳理这纷繁复杂的内容，使陈列的主题思想落实到细微之处，可谓至关重要。以展品定名为例，在西班牙文中被称为“瓶”的器物就有几十件，但它们的造型却迥然不同，有人头形的、动物形的，有平底、圈底、尖底的，有单体、联体的，并且很难与现代“瓶”的形象等同。于是我们根据这些器物的流作为定名的主要依据，凡符合这一标准的，不管与现代意义上的“瓶”有多大差距，我们一律将该器物定



库比涅克文化陶瓶



鸟形陶瓶
纳斯卡文化



比路文化旋纹
联体陶瓶



莫切文化人像纹陶瓶

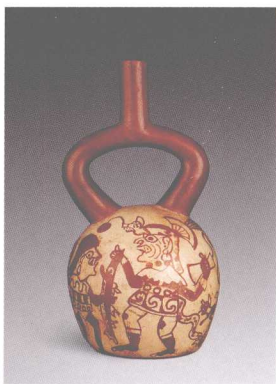
造型各异的陶瓶

名为“瓶”，避免了因造型差别过大而产生定名上的混乱。又以对各个历史分期和具体文化的处理为例，秘鲁考古界学派林立，学者们对于大的历史分期和小的具体文化的认识迥然不同。因此，在每一单元的历史分期上，我们采用的是秘鲁国家文化委员会主任刘易斯·吉列尔莫·伦布莱拉斯先生的观点；在具体文化的表述方面，我们尽可能地反映不同学派的见解，以免囿于成见。这样，在具体文化历史分期的表述上就出现了几种年代并存的现象，例如查文文化的年代就有公元前1600年—前200年、公元前1300年—前200年、公元前1000年—前200年和公元前900年—前200年等说法。至于每一个文化的说明，我们严格恪守自己制定的标准，从每个文化的分布范围、起止时间、主要特征及历史作用诸方面进行表述。例如，我们对于“比库斯文化”是这样表述的：“比库斯文化得名于最重要的墓葬发现地，其中心坐落在皮乌河谷，年代为公元前200年—公元6世纪。该文化不仅与沿海厄瓜多尔古代文化有联系，又与哥伦比亚的一些高原文化密不可分，从而将北部沿海、赤道地区以及中部安第斯山地的文化因素融为一体。比库斯人在陶器制作，尤其是在金属制作方面取得了很高的成就，奠定了北部沿海地区金属制造业的基础。”我们不仅在陈列内容的表述上遵循整齐划一的标准，在文物组合上也力求规律化，使观众能感受到不同时代文物的典型特征、同类器物在不同时期的演变情况和时代生活的变迁，能更深刻地体会到古代秘鲁文化源远流长这一重要的历史特征。为此，我们先将文物归属于每个文化之下，然后将文物按照质地进行分类，最后再根据文物的造型、文物的功能等进行组合。以区域发展时期莫切文化的文

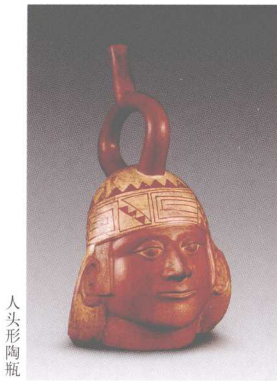
类，最后根据文物的造型和内容将31件陶瓶分成以人物、动物为造型的全身像形陶瓶，以彩绘纹饰、浮雕、贴塑为主要表现手段的装饰类陶瓶，以人物头像



武士人像形陶瓶



神话人物纹陶瓶



人头形陶瓶

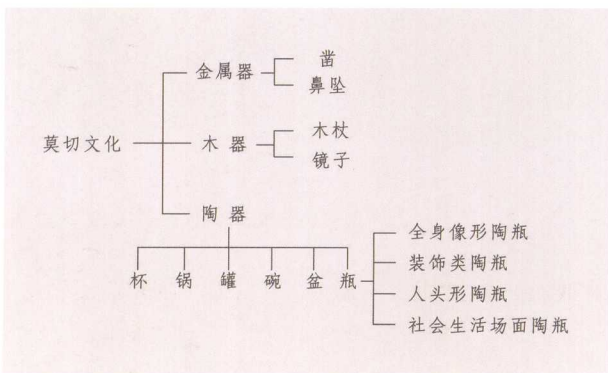


制酒场面陶瓶

莫切文化的陶瓶

为造型的人头形陶瓶以及展示社会生活场面的陶瓶。细心的观众不仅从中可以感受到这些陶瓶的流和提梁已经从最初位于器物顶部演变到器物的一侧，更可以感受到莫切文化陶器造型多样化的特征。正如清代文学评论家刘熙载所言，“主脑既得，则制动以静，治繁以简，一成到底，万变不离其宗。如兵非将不御，射非鹄不可”。我们对文物规律化、整齐化的追求，决不是机械的简单相加，而是为了展示文物既多样而统一、既复杂而深邃、既“万殊”而“一贯”的风貌，使观众更直观地感受秘鲁古代文化的一脉相承，陈列的主题思想也得到了很好的体现。由于在内容表述和展品组合上紧紧围绕着统一的陈列主题思想进行，整个内容设计才体现出“一”的韵律。

就内容设计而言，“不一”指的是陈列主题表述方式的多样性。著名学者苏东海先生在其著名的《文物在陈列中的两重性》一文中曾精辟地指出：“文物的历史内容能够给观众具体的历史知识，能够唤起观众对历史的回顾和形象的想象。它是在陈列中创造历史氛围、再现历史的物质基础。由于文物是历史的参加者，因此具有突出的历史感染力，给人以强烈



莫切文化陈列体系示意图

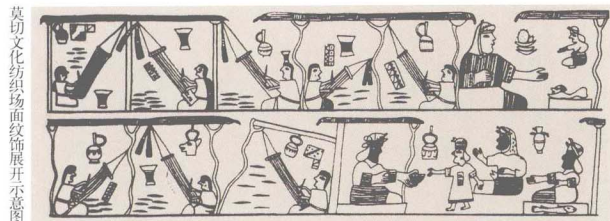
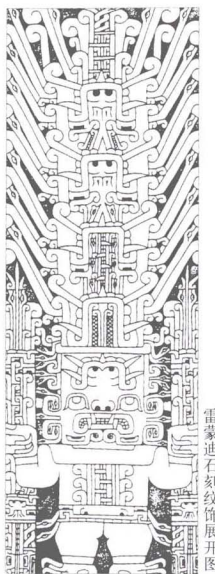
物组合为例，我们根据文物的质地将其49件文物分成陶器、木器和金属器三大类，然后按照造型和功能将其中的43件陶器分成瓶、杯、锅、罐、碗、盆数

的历史真实感。这正是博物馆具有特殊吸引力之所在。”同时他还指出：“一组陈列如果只是文物的历史现象的堆砌必然是软弱无力的，因此陈列者总是力图展示出文物的本质意义，从而提高陈列的思想性。”于是就出现了辅助展品或文物文字说明以加强文物本质的显现。本展览也无法回避这个问题，因为



仅仅依靠文物并不足以彰显秘鲁古代文明的特征和成就，必须通过文物之外的内容来加以弥补。例如，查文德万塔尔遗址是查文文化最重要的遗址，遗址内分布着由庭院和神庙组成的巨石建筑，上面浮雕复杂而神秘的图像，兰藏石刻、雷蒙迪石刻和特略石刻是其中最著名的三块巨石。如果我们在内容设计上仅仅依靠数量有限的查文文化文物，则无法

昭示该遗址是当时重要的宗教祭祀场所，是伟大的安第斯文明的中心。我们为此补充了兰藏石刻、雷蒙迪石刻的纹饰展开示意图，使查文文化的重要性得到了进一步的体现。又例如，纳斯卡文化得名于纳斯卡河谷，分布于秘鲁南部沿海钦查、皮斯科、伊卡和阿卡里等河谷，年代有公元前200年—公元600年和公元100—700年等说法。该文化源自当地的帕拉卡斯文化，以农业和捕鱼业为基础。其绚丽多彩的陶器装饰着各种神秘的图案，被誉为宗教万神殿里的图像词典。其纺织



品是帕拉卡斯文化传统的一个继续，品种多样，制作技术精细，用色繁多。此外，纳斯卡人还在高地留下了只有在高空才能看得见的地画，该地画成为迄今仍然难以破解的古代遗迹之谜。我们可以通过陶器和纺织品来展示纳斯卡文化在这些领域内的成就，

对于不可移动的地画，我们则补充了“纳斯卡地画部分图案示意图”，对该地画的成因和功用做了详细的文字介绍，使内容设计更加深广。又例如，印加帝国的前身为库斯科国，建立于公元11世纪瓦里帝国衰落以后。公元15世纪中叶，库斯科人完成了征服整个安第斯山区的大业，建立了一个幅员辽阔、政治统一、经济一体、文化合一的强大帝国，库斯科成为其首都。印加帝国修建了设施完备的道路交通网络，明确了在互助基础上的生产关系和分配原则，确立了金字塔式的管理结构，建立了健全有效的司法体系，制定了维持社会道德行为的基本准则，形成了强大而明确的以城市为中心的管理网络，推动了手工业生产向着大规模的生产趋势发展，将秘鲁古代文明发展到顶峰，体系严密的道路系统就是该文明发展至顶峰的重要标志。如果不通过图片等辅助展品对印加道路有所交代的话，我们无法更真切地感受到印加人雄张南北的威力。于是我们补充了数张印加道路遗迹的照片，详细介绍了印加道路系统的分布范围、主要特征，尤其强调这些道路大部分是瓦里人、奇慕人以及其他民族在几个世纪以前修成的，印加人修复、延长了这些道路，将帝国境内的所有城镇连为一体。通过这样的文字，观众就可以深刻地感受到古代秘鲁文化那种紧密的传承关系。这样，在内容设计中追求“不一”、强调内容设计的丰富性和多样性，并未使内容设计脱离陈列主题思想和“一”的观念的约束，而在某种程度上使陈列主题思想、“一”的观念得到了深化，使内容设计真正成为一个有机和谐的整体，而不是多种元素机械相加的拼盘。

三 显与隐

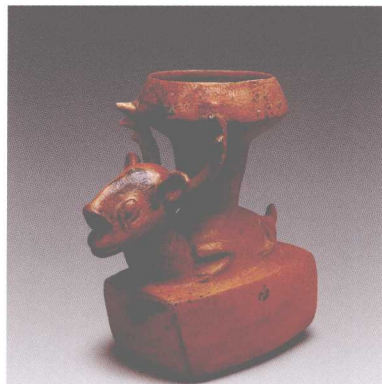
中国古代一些文学理论家非常注意艺术形象“隐”与“显”之间的辩证关系。隐是指某种模糊性和间接性，显是指鲜明性、直接性。成功的艺术形象应当是“隐”与“显”的和谐统一。该显则显，该隐则隐，如果人为地追求显，主观地调动各种手段突出艺术形象，使其显得过度，反而模糊了个性。清代学者陈廷焯在其《白雨斋词话》中说：“意在笔先，神余言外……若隐若见，欲露不露，反复缠绵，终不许一语道破。”讲的正是隐与显的辩证关系。

艺术创作中的显与隐的辩证关系同样可以用于陈列的内容设计中。就内容设计而言，显的鲜明性和直接性主要指陈列主题的相对明确、展示主题思想的陈列体系的严密和支撑陈列体系的文物内涵的丰富而清晰。如果一个陈列的主题思想模糊，陈列体系

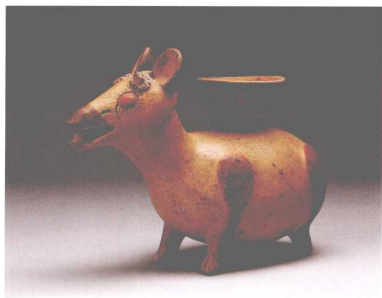
破碎,文物内涵飘忽不定,这样的内容设计势必失去了最坚实思想和物质根基,这样的展览注定是失败的。只有陈列主题、陈列体系和文物内涵充分表现出其鲜明性和直接性,这样的内容设计才称得上是合理的、科学的,这样的展览才可能是成功的。如前所述,秘鲁考古界学派林立,对于大的历史分期众说纷纭,并且这些学说均可用于展示源远流长的秘鲁古代文明。如果我们不选择其中一种学说,陈列的主题思想依旧可以很明确,但整个陈列体系却难以构筑,因为陈列体系不可能“脚踩数只船”,建立在数家学说的基础上。为此,我们采用了秘鲁国家文化委员会主任刘易斯·吉列尔莫·伦布莱拉斯先生的历史分期,为构建严密的陈列体系提供了坚实有力的学术支撑,也使陈列主题的展示更充分、更准确。

就内容设计而言,隐的模糊性和间接性主要指内容表述的不确定性。明代学者徐祯卿在谈到掌握艺术分寸时说应掌握其“大略”。他说:“夫情既异其形,故辞当因其势。譬如写物绘色,倩盼各以其状;随规逐矩,圆方巧获其则。此乃因情立格,持守圜环之大略也。”对于徐祯卿的“大略”之说,著名文学评论家刘再复曾有一番精彩的论述。他认为,以徐祯卿所讲的画圆来说,画家画圆,决不能画成方的,不能画出角来,哪怕“稍微”地画出一角来,也会越过圆的临界点,破坏了圆的本质,但是画家画圆又不是真正精密度的圆,只是“大略”的圆,即不可能像圆规画出来的那种绝对精确的圆。画家如果用圆规画太阳,就没有艺术。我们所从事的展览工作是一项非常复杂的系统工程,我们的内容设计必须建立在扎实可信的学术研究的基础上,但是学者们并未穷尽世间万物的奥秘,这就决定我们的内容设计在展示其鲜明性和直接性的同时,难免会出现某种不确定性和模糊性。本展览就存在着这种情况。由于造型的多样化,有些文物很难完全按照我们设定的统一标准来命名。例如,在瓦里帝国时期的展品中有三件器物,一件颈呈柱形,器体为虾形,上面彩绘四幅放

射状纹饰,周边带有点状图案;一件采用卧驼的造型,颈呈圆柱形,驼的眼睛和耳朵为黑色的,器表面图案似乎表现的是皮毛;一件采用驼头的造型,驼头为深棕色和奶油色,双耳竖立,两眼凸起,舌头伸出,似乎在舔舐嘴边的余物,颈呈圆柱形,手柄上有三只题材不明的深棕色的小装饰物。对于这样的器物,我们很难套用“瓶”、“壶”、“罐”的概念,只能将其命名为“虾形陶容器”、“卧驼形陶容器”、“驼头形陶容器”。又例如,在印加帝国时期的展品中有两件陶器均采用鹿的造型,类似于中国古代的肖形尊。由于我们无法确知印加帝国这两件器物与中国古代尊的功用是否相同,如果“中为洋用”势必会引起更多的歧义,于是我们明智地将其定名为“鹿形陶容器”。对于重要文物的释读,我们也时刻遵循该隐则隐的原则。如在莫切文化的展品中有两件表现性爱场面的陶瓶。对于其性爱内容,有学者认为是现实生活的真实再现,有的认为是生殖崇拜的反映,有的认为是关于人类自身生产仪式的生动展示,有的则已经鉴定出一些色情图案所包含的人类的疾病,认为类似的陶器具有排除性病的目的。实际上,根据现代知识和对疾病的认识,我们目前很难对这些图像有一个结论性的统一认识。再例如,印加文化的几何形石雕由三层对称的直角方格组成,其用途有游戏棋盘、建筑物模型、计算用具三种说法。我们对此均采取模糊性的处理方式,将几种说法汇集到一起,认为强调任何一



鹿形陶容器



鹿形陶容器



虾形陶容器



卧驼形陶容器



驼头形陶容器

种说法都有失其科学性、客观性。有人认为,在内容设计中不应该将一些不确定的模糊的信息提供给观众,只有这样才能充分张扬内容设计的明确性。这种做法实际上并不可取,因为它用所谓的明确性简单地取代了不可或缺的模糊性,导致了陈列信息的匮乏。

值得注意的是,在我们的内容设计中也有着将显与隐融为一体的情况。例如,葵布为结绳记数工具,用来记录官方所需要的统计数字。它采用十进制记数

体系,结在绳子上的位置表明它们的位置数,离主绳最远的结所代表的数字是个位数,依次是十位、百位、千位。这是已经为大家认可的定论,属于显的范围。有学

者还认为,葵布的颜色、位置,甚至结本身还有可能代表着概念、事物和言语模式,可以帮助记忆历史和文学。这种认识尚无确论,属于隐的范围。因此我们对整个葵布的文字说明将显和隐较好地整合为一体。

在内容设计中,我们强调显与隐的对立统一关系,在该确定陈列内容时,就应当表现出确定性;在无法确定时,不要硬去把它确定。明确是一种质,模糊也是一种质。当事物的质应该明确时却把它模糊化,或者事物的质本来就带有模糊性时却硬把它明朗化,这都违背了事物发展的规律。同时我们必须明确在显与隐的对立统一关系中,显的一面应该占主导地位,隐的一面应该占次要地位。只有在内容设计中,充分发挥显的作用,使隐的作用不断减弱乃至消失之时,内容设计的主题思想、陈列体系和相关内容的表述才会给观众更多的启发。反之,如果隐的作用上升至主导地位,显的作用处于次要地位,那么这样的内容设计就很难做到鲜明有力,从而无法成为令人信服的设计。

四 简笔与繁笔

学问家周先慎先生曾发表过一篇文艺随笔《简笔与繁笔》。在该文章中,周先生认为,“从来的文章家都提倡简练,而列繁荣拖沓为作文病忌。这诚然是不错的。然而,文章的繁简又不可单以文字的多寡论。言简意赅,是凝练、厚重;言简意少,却不过是

平淡、单薄。‘繁’呢,有时也自有它的好处:描摹物态,求其穷形尽相;刻画心理,能使细致入微。有时,真是非繁不足以达其妙处。这可称为以繁胜简。看文学大师们的创作,有时用简:惜墨如金,力求数字乃至一字传神。有时使繁:用墨如泼,汨汨滔滔,虽十、百、千字亦在所不惜”,因此主张“简笔与繁笔,各得其宜,各尽其妙”。周先生的观点固然是针对文艺创作,但对于陈列说明文字的语言表达亦具相同意义。

关于陈列说明文字的语言表达,博物馆同仁们的观点并不一致。有学者认为,尽管陈列说明文字相对文物展品而言,是人工制作的辅助物,但陈列说明文字在博物馆的展陈中具有不可取代的地位。关键是说什么,怎么说,说多少,必须从实际出发,切合主题的需要。这样再多的文字也不应认为其冗,再少的文字也不会认为陋。在实践中不断完善与提高的陈列语言,正是现代博物馆科学和谐的陈列语言充满迷人魅力的奥秘所在。有学者认为,文字说明必须具有真实性,完全符合展品、文物的实际情形;要具备简洁性,文风要质朴,要简洁易懂,明白清楚,不能冗长呆板,模糊不清;要具有知识性和普及性,要让普通观众看得懂,喜欢看。有学者认为,博物馆陈列的文字说明对于帮助观众理解陈列主题,满足求知欲的要求是不可少的。它也起着传达与补充信息的作用。恰当的文字说明并不妨碍观众对展品的观赏,而在某种程度上由于借助文字说明,加深了观众对展品的理解。但文字说明的编写要求简明准确,通俗易懂,切忌冗长枯燥。尽量减少文字说明是广大观众和博物馆共同的希望。还有学者认为,历史陈列中内容设计体现着博物馆工作人员对历史的认识,但历史及其意义蕴涵在展品中,无需我们特意地“说出来”。展品或单独或并列的不同组合,可以赋予不同的命题。观众在观看经过我们主观整理、按照一定逻辑组织、串联起来、传递了特定信息的展品陈列时,根据自己的知识、经验和联想解读其内涵,主要不是通过文字,而是从各种实物构成的情境中得知历史的真实,领悟其间的含义。一般性、普遍性附着在一个个具体的独特的展品中,观众通过具体的、独特的感观,达到对一般、普遍的认识。因此,要想在参观中使观众获得感受,就要使展览能够打动观众,激发他们的情感和情绪。显然,缺乏细节的一般性议论是不可能打动人心的。历史陈列内容设计中需要的是利用具体事物来体现正确的历史观念。由此可见,博物馆专家们对于陈列说明文字的语言表述的认识分



葵布

歧很大,有的甚至截然对立,它可以使我们通过讨论将认识趋向一致,更能使我们克服文物的属性和举办文物展览的目的性的认识上存在局限性。

有学者认为,文物是历史的参加者,它以自己的经历和存在提供给观众原始的感性材料。这些感性材料虽然容易被观众把握,但是观众是看不出这些感性材料的内容、价值和蕴涵其中的陈列设计者的思想的。来博物馆参观的人是由许多的个人组成的。每个个人对向他们提供的东西除有自己的看法以外,还各有自己的兴趣、知识和接受能力的不同。因此,我们在做内容设计时,不应该忘记除了具有专业知识背景的人能够解读这些形象的语言外,大多数人基本上不可能甚至是无法解读的,他们需要借助我们提供的陈列说明文字来了解文物的内涵,认识文物的价值,从而完成感性认识到理性认识的飞跃。期待观众在短时间内理解我们的设计意图,接受我们的观点,从而支持我们的态度和信念,是我们的主观意愿,与实际情况无疑有相当大的距离。因此,在陈列展览中,认为文字是辅助展示手段,如果使用过多,会削弱展览的形象性,向教科书倾斜。这种论点有很多值得商榷的地方。博物馆展览的内容设计从根本上主要涉及两个方面,一个是在陈列主题思想制约下的文物组合,另一个就是与文物组合相匹配的陈列说明文字。文物组合尽管在选择、编排和陈列上暗含着许多内在的逻辑和思想,但一般观众是很难看出来的。因此,这些文物似乎充满了活力,但在本质上是死的,它需要设计者用陈列说明文字将它们击活,让那些含苞待放的花朵尽情地吐放其醉人的芬芳。一个好的内容设计应该是这两方面有机而完美的结合,在这个意义上,陈列文字说明不是内容设计的辅助手段,它应该是历史类展览中与展品无法分离的解读展品的主要方式,它们之间的关系应该是一种密不可分的唇齿相依的关系。只有这样,我们在内容设计中才能够真正处理好陈列说明文字的简与繁的关系,才能够为观众提供充分而合理的信息。

在陈列说明文字的语言表达中,我们首先应该提倡简笔。所谓简笔,就是指说明文字的精练。“句有可削,足见其疏,字不得省,乃知其密”。准确地讲,博物馆的陈列说明文字,不同于文艺创作,它应该是在不以简害义的基础上的精练,如果精练却未能尽释文物的涵义,那则是简陋,这样的“精练”难以与展品相映生辉,是不足取的。同时,内容设计者必须处理好文字说明与展品展示效果之间的关系,因为陈列说明文字所能占据的空间毕竟有限,说明

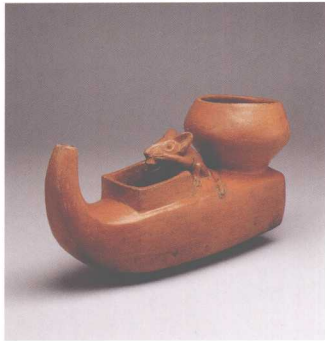
文字过于繁冗势必会给艺术设计师的处理带来诸多的困难。尽管我们常说只要艺术设计师别出心裁,采取多种多样的设计手段,繁多的文字肯定不会影响展览的效果,这实际上是夸大了艺术设计的能量。因此,在内容设计中,我们必须首先提倡简笔,这是陈列说明文字立于不败之地的根本。在关于博物馆陈列设计的许多著作中,专家们往往强调展品的文字说明一般应该包含展品的名称、时代、出土地点等主要因素,也是从陈列说明文字应力求简练的角度来考虑的。至于内容较为丰富的部分说明、组说明,我们也应遵循简练为文的原则。对于《失落的经典——印加人及其祖先珍宝展》,无论是普通观众还是业内人士都是极为陌生的。即便这样,我们在内容设计中也未刻意尽笔墨之能事。展览前言有二百余字,涉及到展品出借国的地理位置、古代秘鲁文化的发展历程、本次展品的数量、功用、陈列的主题以及秘鲁古代文化的历史地位,字数虽然不多,内容却十分丰富,基本上达到了为文简练而又不失其义的目的。单元说明将各个时代的起止时间、分布范围、主要历史特征以及在秘鲁古代文明发展中的地位囊括殆尽,基本上做到言简意不减。对于单元下面的各个文化的说明,我们亦采取了同样的表述方式,即无论文字的多寡,都力求抓住该文化的主要特征。至于每件展品的说明,我们力求通过文物的若干要素将文物的纹饰、质地、特征、时代等内容解读清楚。除此之外,不再附加任何烦琐的解释。

当然,在陈列说明文字的语言表达中,我们不应该忽视繁笔的作用,并且应该根据内容的需要将其摆放到相当重要的位置。所谓陈列说明文字中的繁笔,主要是指对内容设计中的特殊部分给予重点的介绍,不仅使观众能够真正解读展品,又能够更加细致而全面地展示陈列主题,增加展览的信息量,使内容设计更加厚重。同时,陈列说明文字中的繁笔还表现在叙事风格的变化上。有人曾辛辣地嘲讽:“博物馆变成学术神殿决非偶然,学者以理智而不是以感情来作出反应,但是,大多数来博物馆参观的人并不是学者或知识分子,这是博物馆花费了相当长的时间才认识的一个事实。”这点在陈列说明文字上表现得尤为突出,因为我们以往常常为了力求简明准确而使陈列说明文字变得味同嚼蜡。为此,博物馆的内容设计者尝试用抒情的表达方式来改变说明文字的叙述风格。我们认为,这种叙述风格不应该为文造情或以辞害义,以日渐冗长的文字为其主要特征,将主题内容淹没在可有可无的枝蔓细节中,它应该是适

星形石锤头



蒲船形陶容器



度合理的繁笔的一种更高级的表现形式。由于《失落的经典——印加人及其祖先珍宝展》展览内容的特殊性，我们借助繁笔的形式来解读展品的地方较多，约占整个展览的五分之二。即便这样，我们对繁笔的使用也非常慎重。有的仅仅是一句话带过，如印加文化的“星形石锤头”的文字说明为：“此锤头安装在木柄上，用作武器。”有的稍显复杂，如奇慕·印加文化的“蒲船形陶容器”的文字说明为：“此容器采用蒲船造型，由两部分组成，每部分都有各自的入水口和出水口。船头瓮形器是其中一部分的入水口，趴伏在船中央

猫科动物纹、蛇纹陶瓶



的老鼠为其出水口。船中央老鼠趴伏的方口为另一部分的入水口，其出水口位于船尾。”以将该容器构造的特点解释清楚为原则。对于内容相同的展品，我们则采取“资源共享”的方式。例如，猫科动物、蛇和鹰在成长时期的器物装饰中占有重要地位，因此我们用这样一句话对它们做总体说明：“猫科动物、蛇和鹰在古代安第斯世界是最受尊崇的三种动物。”在纳斯卡文化的纺织品和陶器中，战利品头像作为装饰频频出现。我们于是将首先出

现在展线上的“战利品头像纹棉地羽毛方巾”中对该纹饰进行了简明扼要的介绍：“在纳斯卡纺织品和陶器装饰中，战利品头像不断出现。有学者认为，这可能与日益增加的战争以及对战利品头像的崇拜不无关系，这一点可从墓葬中发现的大量武器和千尸头得到印证。”陈列说明的繁笔，不仅体现在文字数量的增加上，还体现在我们有意识地通过重复来加强主题思想展示、突出展品内容的目的上。例如，阿伊阿帕艾克是古代秘鲁莫切文化中的主神，在本次参展的仪式用木杖、陶器贴塑和纹饰中都有重要的体现。奈音拉普是兰巴耶克文化的始祖，相传他曾乘坐木筏，带着自己的家人和随从来到兰巴耶克。在本次参展的金银制品中，就有三件描绘了奈音拉普的形象及其传说。我们于是在展品说明中通过不厌其烦地解读这些内容，来突出诸神对秘鲁古代文明的深远影响。

在陈列说明文字的语言表达中，无论是采取简笔还是繁笔，以及在确定它们在解读展品中所占的比重方面，我们坚持认为都应该根据展览内容的需要来确定，而力求排除没有根据的主观妄断！

五 传统与现代

在《2003年·首届中国北京国际美术双年展》学术研讨会上，著名画家丁方先生曾有一番振聋发聩的发言：“艺术为什么一定要先锋、前卫不可？难道因为时代的变化，我们对艺术的判断标准就非得参照类似电脑、手机的更新换代的标准？难道就可以置人类文化艺术史长期积淀下来的具有人文因素的价值系统于不顾，而另造一个所谓全新的标准系统？又有谁能保证它不是魔鬼呢？”他尖锐地指出：“（由于）消费人群流动的欲望与跨国资本流动的欲望合为一股，使双年展从过去相对纯粹的学术性而迅速蜕变为讲求表演新奇、感官刺激和震惊效果，成为攀附在城市旅游、消费经济巨大身躯上的一条藤蔓，它使得国际上绝大多数的双年展都患上了某种恐慌病。每个人都生怕跟不上时代，而竞相在形式和花样方面不断地折腾。但事实却是：先锋、前卫越来越如同一只被泼尽水的空碗，已经没有什么内涵可言。与此相应。先锋、前卫艺术的存在周期就像门捷列夫元素周期表一样，也变得越来越短，似乎人们都是要以自己短暂的成功来证明当代艺术永远的不成功。”在这段精彩的发言中，丁方先生针对绘画创作中一味追求现代形式和花样翻新的做法，对无视内涵的日渐空虚、摈弃传统的历史积淀的现象进行了

战利品头像纹棉地羽毛方巾



无情的嘲讽和批判。

传统与现代的关系，不仅仅存在于绘画的艺术创作中，在博物馆的陈列艺术设计中也是一个争论不休的问题。有学者认为，“传统的博物馆产品主要是陈列和教学活动，这些陈列只是将博物馆研究人员的研究成果加以物化和视觉化，教学教育活动也是基于这样的陈列，或说是将陈列的内容灌输给观众。这些陈列多布置在博物馆的馆舍中。在新的工作观念指导下，当代博物馆的产出主要包括陈列、教育和服务，增加了新的产出形式，即便一些具有传统样态的产出，其内涵、功能也有显著的扩展。如陈列，传统型陈列强调系统地展示知识和物品，而当代博物馆陈列则关注信息的交流，博物馆工作人员通过展览与观众沟通，满足观众获取信息、学习、愉悦、休闲等多种需求”。有学者认为，“透过这些色彩纷呈的花环，我们稍微留意就不难发现，一些博物馆在改陈设计中竞相追求陈列艺术设计的现代化而出现了种种弊端。许多博物馆的陈列艺术设计，把过分强调、运用高科技手段和现代装饰装修、装备博物馆作为现代化的标准：要么把陈列展厅装修得好像宾馆，

古代秘鲁与古代中国历史年表

古代秘鲁	古代中国
太古时期 (公元前 14000 年 - 前 6000 年)	史前时期 (170 万年前 - 4000 年前)
远古时期 (公元前 6000 年 - 前 1500 年)	夏、商、西周时期 (公元前 21 世纪 - 前 771 年)
成长时期 (公元前 18 世纪 - 前 5 世纪)	春秋、战国时期 (公元前 770 年 - 前 221 年)
区域发展时期 (公元前 4 世纪 - 公元 6 世纪)	秦、汉时期 (公元前 221 年 - 公元 220 年)
瓦里帝国时期 (公元 6 世纪 - 11 世纪)	三国、两晋、南北朝时期 (公元 220 年 - 589 年)
列国时期 (公元 11 世纪 - 15 世纪)	隋、唐、五代时期 (公元 581 年 - 960 年)
印加帝国时期 (公元 15 世纪 - 1532 年)	辽、宋、西夏、金时期 (公元 916 年 - 1279 年)
	元、明时期 (公元 1271 年 - 1644 年)

古代秘鲁各历史时期主要文化一览表

历史时期	主要文化
远古时期 (公元前 6000 年 - 前 1500 年)	卡拉尔文化
成长时期 (公元前 18 世纪 - 前 5 世纪)	可多什文化 查文文化 库比涅克文化 昆图尔 - 瓦希文化
区域发展时期 (公元前 4 世纪 - 公元 6 世纪)	帕拉卡斯文化 纳斯卡文化 比路文化 比库斯文化 莫切文化 普卡拉文化 提亚瓦纳科文化 卡哈马卡文化 雷瓜伊文化
瓦里帝国时期 (公元 6 世纪 - 11 世纪)	瓦里文化 提亚瓦纳科·瓦里文化 纳斯卡·瓦里文化 涅维利亚·利马文化 涅维利亚文化 桑塔文化 阿塔尔科文化 华乌拉文化 奇里巴亚文化
列国时期 (公元 11 世纪 - 15 世纪)	兰巴耶克文化 奇慕文化 昌凯文化 钦查文化
印加帝国时期 (公元 15 世纪 - 1532 年)	印加文化 兰巴耶克·印加文化 奇慕·印加文化
说明：有些秘鲁古代文化持续时间很长，跨越数个历史时期，本表仅根据展品所处的具体历史时期制作。	

认为越豪华越好；要么就把陈列展厅遮盖得黑乎乎，认为光线越暗品位越高，而忽略了对博物馆性质、建筑特点、陈列的主题内容以及文物展品特色、内涵的研究，其结果是，那些高档的装饰材料和设备与建筑环境、陈列展品都非常不协调，不仅没有起到对整个文物陈列的烘托作用，反而在其中喧宾夺主，使文物展品失去了所固有的光彩，导致整个文物陈列的失败”。其实，陈列艺术设计是内容设计的物化和艺术的升华，如果在内容设计上把握不好传统与现代的关系，那么势必会给陈列艺术设计留下种种缺憾。从这个意义上讲，在展览中谈传统与现代的关系，首先应该从内容设计谈起。

众所周知，传统的内容设计虽然并不完美，但也有很多可取之处。我们应该取其精华，去其糟粕，在

新世纪实现对其很多方面的再发现、再利用和再创造。具体而言,传统的内容设计强调通过文物和辅助展品系统地展示历史,向观众传播知识。由于文物承载的信息量十分有限,我们常常通过增加大量的多种多样的辅助展品来连接历史或弥补历史的缺环,这样就造成有限的文物被淹没在大量的辅助展品中,从而影响整个展览效果。但这并不意味着依靠多种多样的辅助展品来击活文物、链接历史的做法是错误的,它需要改进的只是如何处理好辅助展品与文物展示之间的关系,强调它们之间的作用应该相得益彰。遗憾的是,许多内容设计者为了保证展示效果,常常在内容设计中将辅助展品清除得一干二净,来满足视觉上的愉悦。如前所述,尽管本展览的展品非常丰富,但仍然难以完全通过展品来全方位地展示秘鲁古代源远流长的文明。我们为此使用了包括地图、表格、纹饰展开图、照片、模型在内的大量的辅助展品,它们均从不同层面、不同角度丰富了展览的内容设计。其中《古代秘鲁与古代中国历史年表》旨在展示秘鲁古代与中国古代各历史时期的发展历程,进而揭示秘鲁古代历史的独特发展轨迹。《古代秘鲁各历史时期主要文化一览表》主要使观众明晓秘鲁古代各历史时期所涵盖的主要文化,为观众参观展览提供导览。查文文化的雷蒙迪石刻、兰藏石刻和纳斯卡地画部分图案示意图旨在使观众全面了解各个文化的伟大成就。这些辅助展品使展览的内容设计繁而不冗,确保了展览高水平的艺术效果。

传统的内容设计强调在陈列体系的构筑上主线和辅线的运用,力图通过展品所蕴涵的内在逻辑来更好地反映历史。这种做法在历史类展览中也不过时。一个有价值的展览绝不应该是简单的精品文物展,而应该是体系谨严的文化展。我们只有把一件件孤立的文物放置在历史的链条上和还原在当时的文化体系当中,其独特的历史价值和艺术价值才能被彰显出来。只是在现代的内容设计中,我们在强调构筑陈列体系中主、辅线的运用时,还十分重视展览内容纵与横的结合、主题陈列与专题展览的结合,尽量摆脱以往陈列体系构筑较为单一的模式。《失落的经典——印加人及其祖先珍宝展》是一个构筑在考古发掘基础上的历史展览,强调历史发展的脉络和各文化之间的传承关系,每个历史时期都是以众多的文化作为构成元素,每个文化又相当于一个小的专题展览,集中展示该文化的特征和所体现出来的历史风貌。因此在内容设计上,它既有传统展览主线的特征,又蕴涵了现代历史类展览的风格。

可以说,以往在展品解读上,传统的内容设计强调用简洁朴实的语言来揭示展品的内涵,只是说明文字的数量有些偏多,解读展品的语言风格也略显单一。有学者曾调查,如果同许多担负着博物馆陈列设计任务的专业人士交谈有关他们希望并认为会引起观众兴趣的陈列时,那么你就会清楚这些学者可分为两类。第一类人,主要抱着一种教导的目的:他们设法教给观众一些东西,或者至少是鼓励和帮助观众学习一些东西。第二类人,则把更大的兴趣放在观众身上,努力使观众感到愉快、有趣、惊奇和兴奋上面。可以说,第一类人的目的主要在于智力;第二类人则主要在于感情。不论博物馆专业人员的性格和爱好如何,没有一个人会完全以教育为目的,或完全以娱乐为目的。每一种活动必然会包含着另一种活动的某些色彩。这些调查告诉我们,博物馆的展览不应该仅仅以教育为目的,还应该注重其娱乐性,从而满足现代观众多方面的需求。这就要求我们:一方面在以往简洁地解读展品的基础上,增加娱乐的情感因素,使解读展品的语言风格更加多样化。另一方面我们还应该吸收信息时代的特点,在展品的解读上强调视觉的展示。我们生活在高科技信息化社会,高科技手段为现代陈列设计提供了更为丰富的表现手段。陈列设计中的声、光、电设施在中心计算机的控制下,能够在一定范围内产生预期的展示效果,拉近观众与展品之间的距离,使观众在现代化的展览氛围中获得强烈的历史感受。这些表现手段是传统陈列形式所望尘莫及的。以往人们常常认为展览设计的现代化应该更多地体现在陈列的艺术设计中,但是如果有良好的内容设计做基础,陈列艺术的现代化也只能停留在陈列设备和材料的现代化上,根本无法落实到最为根本的陈列观念的现代化上。因此,在最近几年展览的内容设计中,我们都强调采用视听的手段来赢得消费者和观众的青睐,使我们的内容设计更亲切和更生动,更带有艺术性和人情味。我们为此在本展览中特意围绕着库斯科城、萨克萨伊瓦曼城堡和马丘比丘遗址编辑了一部短片,来展示印加文化所取得的最高成就,达到了以往内容设计所未能达到的设计效果。