



# 民间美术之旅

● 仇坤 张立 编著

中国纺织出版社



# 民间美术之旅

● 仇坤 张立 编著

中国纺织出版社



## 史前艺术的文化根源——代序

从广义上讲，大部分手工艺都起源于民间美术。新石器时代的彩陶、东汉时期的画像砖、西域的地毯、少数民族的织锦等，都是民间美术的范畴。

民间美术是一种独特的艺术创造，是劳动人民的智慧和美术趣味的重要体现。任何一个民族，只要有劳动人民生活地方，便会有民间美术存在。从人类的早期社会开始，民间美术便广泛地出现在人们生活中，并与各种工艺品及文化创造紧密相关。原始时代的各种陶器上的纹饰，如陶罐、陶盘上的网纹、鱼纹、人形纹、水波纹等，造型简练、粗犷，反映着原始劳动者对艺术的浓厚兴趣与追求。

原始编织具有明显的工艺性，其造型和花纹极具原始美术的风范。早在新石器时代就有较精细的纺织品，如西安半坡村遗址出土的陶碗上，就有清楚的织物印痕。在浙江吴兴等地新石器时代遗址中，也发现丝绢残片和丝带、丝线等物，这对于后来的蜡染设计、夹版印花、木版压印、纸版镂花、手笔彩绘等，都有着积极的促进作用。

民间美术，更多的时候是结合民俗活动，显示装饰美和观赏美，如泥塑、年画、剪纸等。民间美术是我国文化财富的一部分，也是我国美术的重要遗产。民间美术并不是孤立存在的，在民间生活中，它是与多方面的文化现象紧密联系的。人们的物质生活、各地风土人情和历史、社会、文化等都与民间美术作品有着千丝万缕的联系。民间美术是一种民间传承的文化现象，它大部分都以民俗活动为基础；同时，民间美术的内容与形式又充分反映着各种民间习俗。如轿帘刺绣、蒙头符的刺绣就来源于旧式婚礼俗；民间年画多以胖小子手持莲蓬赤身骑鱼或以老寿星、张天师射狗以及各种喜庆事项为内容，反映着民间百姓祈求吉祥富贵、和美顺遂等心理以及各地的信仰、民俗。

民间美术的形式还依附于民俗物品，包括人们的衣、食、住、行各方面的习俗器物，如在神龛、神器、棺槨、陶器上多有民间美术形式的各种表现。香包上的刺绣、衣物上的图案、点心模子、饽饽搥子、炕画、墙围画、锅头画、窗花、剪纸等这些民间美术作品，都能在人民生活 and 各地民俗中找到原型。民间美术丰富和加强了民俗的内容和兴味，民俗活动因为民间美术而增加了绚丽的色彩。民间年画为新年的民俗生活增加了趣味，民间刺绣为民间的服饰、佩饰和生活装点提供了条件，民间的剪纸、窗花为农村的生活增加了气氛；老虎鞋、老虎帽、刺绣肚兜不仅为民间庆贺生子的风俗充实了内容，而且本身也是民俗观念的反映。刺绣肚兜上的五毒图案，表明五毒护身，免灾免疾，使民俗观念具体化。

人类早期的物质活动和精神活动是交织在一起的。人类早期的原始宗教观决定了人类以后的一切艺术活动（神话、图腾等），人类在一个相当长的幼年期里，除了为生存或繁衍所从事的功利活动外，几乎不再有其他所谓纯粹的精神活动了。狩猎是人类为了生存而进行的一项物质生产活动，但在狩猎过程中，每个人所表现的机智、互相之间的思想交流以及相应的巫术意识则属于精神活动；一件剥割兽皮的刮削器，锋利的刃部一定会引起使用者精神上的满足和愉悦。人类当时的精神活动和意识形态是紧密交织在一起的，哲学、科学、宗教、艺术都是混合的，随着某些活动中精神内容的加强，它们才分开独立。换言之，精神活动和物质活动的分离，精神产品和物质产品的明确区分，关键在于某些创造活动或产品不再仅仅具有单纯的功利目的，而是获得了独立的意义。

人类的起源不仅为艺术的发生提供了最基本的条件，而且使其成为必然。一切精美的造型艺术品无不出自人类灵巧的双手，动听的歌声需要人的喉咙才能唱出，优美的舞姿也需要靠人的肢体来表现。一定条件下的社会历史关系，既为艺术的发展提供了产生和发展的条件，从根本上规定、制约着艺术的特征和基调。情感、思维、想象、欲求等人类内在的心理功能，更是艺术产生的极为重要的因素。艺术活动归根结底是精神领域的活动，狭义的艺术创作在很大程度上是对人类精神的需求和满足。在后来的发展中，艺术越来越明确地成为人类意识形态的一个重要部分。

在民族文化发展的长河中，民族艺术得以生存的源泉是作为文化潜流的民间美术。民间美术代表着一个民族文化最初也是最鲜明的文化血缘和情感气质，并且在相对独立的文化空间内，这种民族情感、气质得以相对留存和延续，成为民族艺术发展的基础。鲁迅在《且介亭杂文·门外文谈》中评论民间创造的东西时说：“（民间作品）偶有一点为文人所见，往往倒也吃惊，吸入自己的作品中，作为新的养料。”人民大众是历史文化的真正创造者，他们的生活，无论是精神或物质方面，真实、传统地存在于民间美术中，反映着他们对生活的感受、爱憎和愿望，蕴藏着可贵的知识、情感和技术。对于任何一种民族文化来说，如果缺少劳动人民所创造的那部分，不管它是在质还是在量上，都将是贫弱可怜的。

民间美术在劳动人民中间产生、流传、发展，在数千年的历史长河中，创造和积累了许多宝贵经验。民间美术的创造者，深入生活，就地取材，变废为宝，显瑜掩瑕，利用材料本身给人的美感，创造出各种艺术品。例如高粱秆（茨秆），一般作为薪柴烧掉，可农村的儿童把其劈成茨篾，剥出茨瓢，用来扎成小人、小马、小车、灯笼等玩具，还可以用茨瓢扎成梅花，用茨篾扎成菊花，也可编成蚂蚱笼子和鸟笼子；妇女们还用茨篾编成笼盖，用茨秆扎成瓮盖、盘子、盆子等实用工艺品。

鸡蛋壳通常是被扔掉的东西，可巧手农妇用蛋壳做成人头形状，再用一束龙须草做躯干，用纸糊上衣服，做成“鸡蛋人”。孩子们把“鸡蛋人”放在稍稍倾斜的席子上，用手轻轻振动席子，“鸡蛋人”就会向前移动。农妇在蛋壳上贴上一些剪纸装饰，做成小老虎、小狮子和金鱼等，用线系在床头，逗弄婴儿。

农村中吃完的南瓜瓜籽，被染上颜色后，粘贴成一排排小人或小花的形状，显出农村特有的乡土气息。枣和棉花也是孩子的玩具，孩子们选择个头不同的大枣，用棉花扎上眉、眼、须发，做成老汉或小人的形状，白眉白须，饶有意趣。吃剩的桃核或杏核，人们用砂石将它们磨成小小的镜框，里面嵌上玻璃，装上一枚小画片，便是一件小孩喜欢的玩具。裁衣服剩下的小块花布，妇女们用来缝制香包，作为端午节送孩子的礼品或姑娘送给小伙表达情爱的信物。

春节是孩子们最喜爱的节日，正月里，卖冰糖人的、吹饧糖人的、捏糯米人的、卖琉璃圪崩的，吸引着孩子们，点缀着人们的生活，给生活增添了不少乐趣。

民间艺术品运用简洁朴实艺术手法，表现着粗犷美和朴实美，追求“似与不似”之间的造型，表现出艺术的意境，体现了粗犷壮丽、火热豪迈的美。民间美术的创造者长期生活在群众中，他们懂得广大人民的情感，懂得群众的审美习惯和审美要求、使用要求，他们将这些习惯和要求作为创作的依据，运用大胆、夸张的变形，使作品的表现形式与群众的审美要求相一致。在生活水平低下、物质极度匮乏的情况下，民间美术作品成为广大人民群众的精神食粮，反映和满足着人们追求美好生活的愿望。

现行的艺术教育和美术欣赏教材，多以中国传统绘画和西洋美术史为主要介绍内容，民间美术被视为乡野粗俗文化，没有获得应有的艺术地位和文化尊重。在这种情况下，中国民间美术史几乎成了传统绘画史，民间美术成了历史上的文化空缺。因此，今天我们对民间美术给予公正的文化态度和艺术价值的确认，是非常必要的。

民间美术是经过无数代劳动人民集体智慧创造并延续传承下来的产物，渗透到民间一切精神文化情感之中，没有任何一种艺术像民间美术那样和民众的生存、生活、风俗有着这样广阔紧密的联系。民间美术对于我们开阔视野、提高审美水平、了解祖国的民族艺术传统、发掘各种潜在功能，具有不可低估的、潜移默化的作用。民间美术中那些蕴涵着强烈生命意识、充满美好希望和情感的民俗风物传说艺术，造型直率、大胆，作为中华文化实体中的隐性资源，它们越来越受到当今世界和现代设计的青睐。民间美术作为特定文化形态中的产物，为现代教育提供了新的媒介，可以促进人的思维意识向更全面的方向发展及创新。

搜集、挖掘和探讨民间美术，应该把它放在广阔的民间生活中。民间美术历史悠久，灿若群星，它在劳动人民的生活中产生、发展、流传了几千年，存在于人们的衣、食、住、行及娱乐之中，无处不在，无处不有，是人们生活的必需品，又是人们不可缺少的精神食粮。民间美术真实地表达着人民所理解的真、善、美，培养着人民的生活情意，丰富和增进着人民生活的乐趣。它在民族文化和民族性格的形成过程中，均起着良好、积极的促进作用；同时，它又反映着民俗、习惯和人民的物质文化水平。民间美术是一块未被开垦的艺术资源，是培养伟大艺术家的摇篮。挖掘、研究、整理民间美术，为研究我国远古先民的文化习俗提供了宝贵的资料，民间美术是传统艺术宝库中的一颗璀璨明珠。



# 目 录

第一章 源远流长的文化根源 .....	001
第一节 自然崇拜 .....	006
一、日月 .....	010
二、天地 .....	015
三、火 .....	018
四、水 .....	019
五、雷神 .....	020
六、石头 .....	023
第二节 图腾崇拜 .....	024
第三节 生殖崇拜 .....	037
第四节 鬼魂崇拜 .....	043
一、地狱 .....	043
二、厉鬼 .....	045
三、依鬼 .....	046
第二章 神话传说 .....	047
第一节 开天辟地 .....	048
第二节 人类起源 .....	050
一、抁泥造人 .....	051
二、葫芦生人 .....	052
三、图腾生人 .....	055
第三节 神话人物 .....	061
一、门神 .....	061
二、灶神 .....	065
三、羿射九日 .....	065

四、精卫填海 .....	066
五、鲧、禹治水 .....	067
六、钟馗除鬼 .....	068
七、牛郎织女 .....	071
八、夸父追日 .....	072
九、月下老人 .....	073
十、神鹤行医 .....	073
十一、城隍神 .....	074
十二、大黑天神 .....	075
十三、西王母 .....	077
十四、本主崇拜 .....	078
<b>第三章 阴阳五行哲学思想 .....</b>	<b>079</b>
第一节 阴阳八卦 .....	080
第二节 阴阳五行 .....	092
<b>第四章 表现形式多姿多彩的民间美术 .....</b>	<b>099</b>
第一节 平面造型 .....	100
一、剪纸 .....	100
二、木版年画 .....	112
三、皮影 .....	121
四、民间绘画 .....	130
五、刺绣 .....	137
六、染织 .....	146
第二节 立体造型 .....	154
一、泥塑 .....	154
二、木雕 .....	160
三、石雕、砖刻 .....	169
四、风筝 .....	178
五、陶瓷 .....	182
六、布玩具 .....	194

七、面塑 .....	198
八、编结 .....	203
<b>第五章 独立的美学结构 .....</b>	<b>207</b>
<b>第一节 民间美术的造型结构 .....</b>	<b>209</b>
一、意象美学 .....	209
二、特定的意象符号 .....	221
三、互渗造型 .....	223
<b>第二节 民间美术独特的审美意蕴 .....</b>	<b>224</b>
一、装饰变形 .....	224
二、多元造型 .....	226
三、独特的透视法则 .....	227
<b>第三节 民间美术中的构图法则 .....</b>	<b>231</b>
一、动静相宜——平衡构图 .....	231
二、心理时空描写 .....	235
三、空间布阵取势——写意构图 .....	237
<b>第六章 民间美术的继承、延续和发展 .....</b>	<b>241</b>
<b>第一节 中国传统节日的民俗活动 .....</b>	<b>243</b>
一、春节 .....	243
二、元宵节 .....	247
三、二月二 .....	248
四、寒食节、清明节 .....	248
五、端午节 .....	249
六、七夕 .....	251
七、中元节 .....	251
八、中秋节 .....	251
九、重阳节 .....	252
十、冬至 .....	252
十一、腊八节 .....	253
十二、小年 .....	254

第二节 民间美术中的灵物崇拜 .....	255
一、龙、凤 .....	255
二、麒麟 .....	271
三、龟 .....	272
第三节 民间美术中的动物 .....	273
一、虎 .....	273
二、蛙 .....	277
三、象 .....	280
四、鹿、鹤 .....	282
五、燕子 .....	283
六、鼠 .....	283
七、牛 .....	286
八、猴 .....	290
九、蝙蝠 .....	291
十、兔 .....	291
第四节 民间美术中的吉祥图符 .....	293
一、囍 .....	293
二、寿 .....	295
三、“卍” .....	297
四、盘长 .....	298
五、方胜 .....	299
六、宝相花 .....	300
七、缠枝纹 .....	302
八、祥云 .....	302
九、雷纹 .....	304
十、回纹 .....	305
参考文献 .....	307
后记 .....	308

# 第一章 源远流长的文化根源

曾有一个时期，地球的大部分地区都被厚厚的冰层覆盖着。随着阳光的照射、时间的运转，冰雪开始融化了。于是森林和草原繁荣起来，各种在今天看来稀有的或早已绝种的物种，还有一种对未来世界起决定作用的生物——人，开始活跃在这片大地上。

最初的人类完全生活在大自然里，所有的生存条件必须由自然界提供，因而从一开始人类就同大自然结下了不解之缘。大自然包括自然界的景物和现象以及在自然界中生存的各种动物、植物等。人类同大自然的关系，实际上体现了人类向大自然的斗争和索取、屈从和依存的辩证关系。史前人类在某些方面的知识和技能已经达到了比较高的程度，例如对火种的保存和使用、对石器的打磨以及制陶工艺、对具体形象的把握能力，史前人类具备的这些技能都说明他们已经具有一定程度征服自然的能力。但是，在当时特定的历史条件下，人类对世界的认识水平和改造能力还极其低下，面对陌生的自然现象，人类经常表现为茫然无知和无能为力，其征服欲远得不到满足。因此，他们对更广大的尚未征服部分的欲望只能靠崇拜的心理去平衡。

人类探索世界的触角在不断加长。每当后人去追溯几万年前或更遥远的史前时代艺术发生的根源时，一代代探索者总不免感到某种困惑与茫然。对于那久远年代里所发生事件的详细情节，我们也许不能获得满意的答案，但利用当时遗存的岩画、雕刻、饰物、陶器等，我们可以去探索、去感受史前艺术的无穷魅力。

大量的人类学和考古学材料表明，史前人类曾经历过一个所谓巫术统治的时代。巫术活动不仅经常以模仿的手段把现实分散的因素集中起来，把主要目标加以强调，从而获得对现实的印象，而且在其发展过程中总要伴随着强烈的情感、奇妙的想象、真诚的信仰和执著的追求，这些都是与艺术创作密切相关的因素。远古时代，巫术起着沟通人与天地、鬼神、祖先的作用，巫术除了参加各种祭祀活动，还履行占卜、除灾、诅咒甚至治病的职责。

人类史前的宗教活动大多集中在旧石器时代晚期。旧石器时代遗留下来的所谓壁画、雕刻艺术以及现存的蛮荒民族的某些歌舞大多包含了巫术的意义；我国周口店山顶洞人的遗骨旁撒有赤色粉末的遗迹，通常被认为具有宗教或巫术的意义；我国黎族信仰鬼神，祭祀仪式由巫师操持，流行鸡骨卜和蛋卜；古人生病以为是鬼神作怪，常请道公送鬼。

巫术活动实际上是一种为了实用目的而进行的盲目性活动，常常是人类为了生存或其他目的而进行的，它是狩猎、战争或收获等活动的有机组成部分。巫术活动那富有模仿和创造性的过程及结果本身，虽可视为史前艺术，但并非艺术之源。巫术伴随着人类相应的生产能力和认识能力的产生而存在，成为后来宗教的重要渊源。

我国的鄂伦春、鄂温克、赫哲、达斡尔等族，都有崇信萨满教的漫长历史。

鄂伦春人认为自己生活在一个充满神灵的世界里，他们膜拜古老的树木、高大的石粒、奇形怪状的影子，崇拜火神和北斗星。他们认为动物和植物都有生命，与人一样也具有灵魂，山中的回声被他们当作是远处灵魂的应和声。他们认为动物的灵魂寓居在它们的大脑或内脏里，所以他们将动物的内脏进行风葬，并举行隆重的葬仪。

鄂伦春人还崇拜一个被称为“玛鲁”的祖先神。“玛鲁”形制简陋，不过是在树干上刻一个人脸，有的紧扎一束草把而已。有些鄂伦春人则将崇拜的各种神偶装在一个桦树皮盒里，放在仙人柱后面的树上。萨满跳神时往往模拟鹿的跳跃动作或者公鹿争夺配偶时口吐白沫的疯狂角斗状态。萨满神帽上都饰有两支高耸多叉的鹿角。

满族早期也信仰萨满教，无论宫廷还是民间，都有主持祭祀和跳神活动的萨满。萨满跳神时，头戴神帽，缀五色彩条，下垂避面，外悬小镜，身穿长裙，腰系铜铃，击鼓而舞，口中念念有词，同时还配备神刀、神叉等神器。祭祀时的萨满祝词，初用满语，乾隆以后改用汉语。如图1-1所示内蒙古兽皮神偶，神偶胸部的圆形纸象征着治妖魔的法镜；图1-2、图1-3所示为萨满教法师祈祷时用的布贴神偶，图中的日月表示对自然物象的崇拜与信仰；图1-4为赫哲族用桦树皮雕刻的爱米神像。

20世纪70年代以来，考古学者在内蒙古自治区阴山地区发现了大量的岩画。所谓岩画，



图1-1 萨满教兽皮神偶（内蒙古）



图1-2 萨满教布贴神偶（内蒙古）



图1-3 萨满教布贴神偶

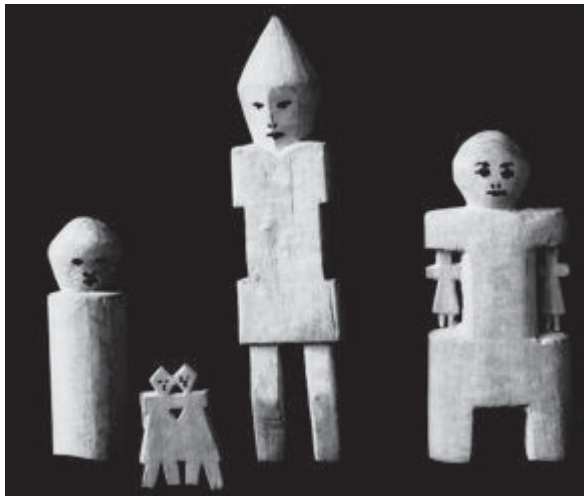


图1-4 赫哲族爱米神像(桦树皮雕刻)

就是刻画在山崖、岩穴或独立岩石上的各种图形。阴山岩刻上多为日月星辰和祖先神形象，其中带着太阳光芒线的人面像令现代的学者百思不得其解。新石器时代已从中国境内消失的鸵鸟和1万年前就已灭绝的大角鹿，居然出现在阴山岩画中，更令人惊叹的是狩猎的场景栩栩

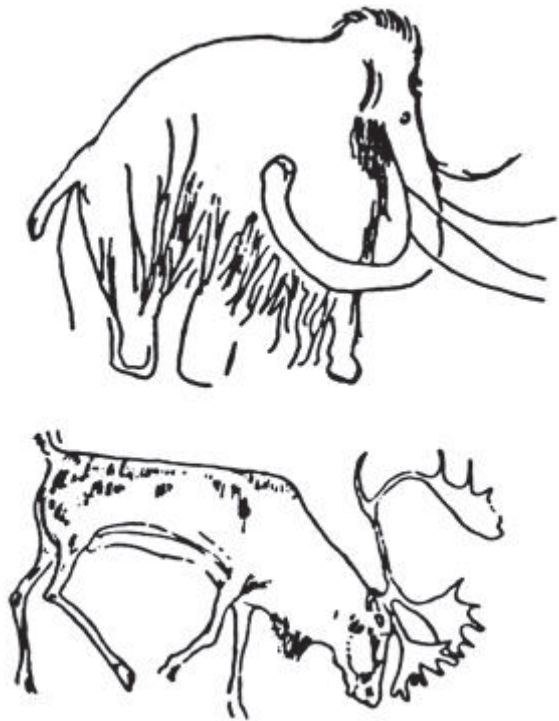


图1-6 古代岩画



图1-5 天体 西藏岩画



图1-7 交战 新疆呼图县宽沟岩画



图1-8 牧马和祭祀 内蒙古新石器时代岩画

如生。我国和世界其他地区也有类似岩画（图1-5~图1-8）。

原始宗教也称自然宗教，代表了人类童年时代在“万物有灵”的精神指导下的宇宙观，是人类在混沌思维条件下自然而然产生的对神灵的信仰和崇拜。神话和宗教认为是超人的神创造了世界和人类，而事实恰恰相反，是人类创造了诸神，并改变着原本就存在的大自然。

匈奴人相信万物有灵，认为对天地、鬼神和祖先都要认真祭祀，否则就会招致灾难。此外，他们对日月也要早晚礼拜。他们对日月的崇拜甚至与日常活动和军事行动紧密联系起来，“月盛则攻战，月亏则退兵”。

良渚文化遗址出土的大量玉器具有神秘的原始崇拜的意义，我们至今还不能完全理解。其中玉璧与玉琮（方柱形，中有圆孔）的组合，有象征天地阴阳的含义。

马克思说：“任何神话都是用想象力和借助想象力以征服自然力、支配自然力，把自然力加以形象化。因此，在宗教领域中发生了自然崇拜和关于人格化的神圣以及关于大主宰的模糊观念。”我们必须清醒地认识到原始宗教中包含着大量的愚昧观念和迷信行为，同时又要明确地认识原始宗教的意义，它对于各民族的文化传统、艺术特色的形成和发展起到了先入为主的决定性作用。人类在进入科学文明时代后，包含原始宗教和神话繁衍的民族文化艺术作为民族精神的结晶，在民俗文化中依然世代相传，继续起着民族“守护神”的作用，与民族共存亡。

## 第一节 自然崇拜

原始宗教中，自然崇拜早于其他崇拜。首先在认识上，史前人类是不自觉的唯我论者，有着类似儿童的“自我中心状态”心理，凭想当然去理解他们所不知的部分。在这样的认识基础上，史前人类的感知就经常会出现相应的错觉或幻觉。巨大的洪水、险峻的峰峦、强烈的风暴以及瞬间即逝的闪电，这些自然现象对史前人类的精神造成一种巨大的压力和威胁。动物的习性各异、出没无常及植物的春华秋实、荣枯生灭也使他们感到困惑，因而产生神秘的幻想和猜测。再者，不同自然对象也给史前人类带来各种帮助：正当饥饿时，意外发现某种可以食用的植物；在逃避猛兽追击的途中，进入某一环境而脱险……他们便会把这些有益的对象加以崇拜。而在另一些时候，当有人偶然遇到雷电袭击或是食用了某种有毒的植物致死，他们就会认为这些是有害的崇拜对象。

在人和自然的关系中，逐步发展起来的征服欲和崇拜心理是最基本和最原始的，这是由于史前人类同自然的关系最密切、最基本的缘故。对史前人类来说，周围的一切都是具体的、形象的：一块石头、一个山洞、无际的森林、澄碧的溪水、天空中的日月星辰以及朝夕相处的同伴，都是以各自外部形象体现自身特征的实体。这些都被史前人类赋予了某些神秘的意义或者被臆想出一些相互关系。每个具体形象都在他们头脑中留下“表象”，史前人类凭借此“表象”去感受、识辨、判断、记忆，把握每日每时所接触的各种对象。在长期的生产和生活中，他们也就养成了对形象的敏锐感受和准确的记忆力。时至今日，在民间传统的祭祀活动中，人们敬奉的神仙有不少仍是自然神：天、地、日、月、山、河、湖、海、风、雷、雨、电诸神等。这种做法是史前人类在“万物有灵”观念支配下对自然崇拜的延续，人们还将这些神仙塑造成生动活泼的拟人化形象。

民间美术中，无论用何种艺术表现方法，如绘画、雕刻、编织等，在题材和内容上统统包含着原始宗教的遗存。例如印第安人的绘画有沙土绘画、蜡画和文身等，都是绘画中独特的品种。沙土绘画用的彩色沙土是由不同色彩的岩石碾碎而成，它是美国南部印第安人在12世纪创造的古老民间艺术。民间艺术家熟练而有控制地把手里的沙土连续地撒在地面上，有的撒在布匹或公鹿的皮上，成为由沙土线条所组成的图画。它的规格、大小不一，短至一米左右，长到四五米。

沙土绘画是和宗教礼仪密切联系的，表现了印第安人祈祷神灵、追求美好生活的愿望。由于祈祷是在白昼和夜晚分别进行的，所以沙土绘画也分白昼和夜晚两种：白昼祈祷时撒下的沙土绘画创作于东方日升之时，销毁于傍晚太阳落山之时；夜晚祈祷时撒下的沙土绘画创作于傍晚

太阳落山之时，销毁于翌日太阳升起之清晨。绘画的内容大多是赞美和歌颂太阳、月亮、星辰、土地等，祈求有个好收成。印第安人对自然界的崇拜，包括对山峦、湖泊、河流、植物、动物、土地、星辰、风、雨、云等的崇拜，是由他们原始的农业、游猎生活状态以及不可避免的自然灾害导致的。印第安人认为所有的自然物都是有神灵的。如图1-1-1是平原地区印第安人用沙土描绘的收获之神，头上长着五谷，左手和右手都拿着芦苇，左手还拿着拨浪鼓，似乎是在唤醒沉睡的大地。图1-1-2是山丘地区的印第安人用沙土绘画表现的收获之神，



图1-1-1 平原地区印第安人的收获之神

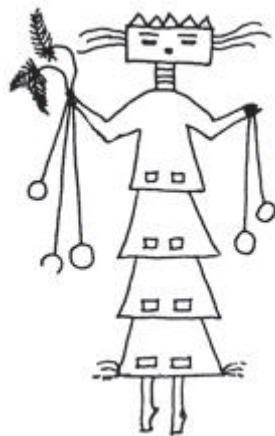


图1-1-2 山丘地区印第安人的收获之神

收获之神，头顶上画着凸出的山峰，双手都拿着拨浪鼓，而右手还拿着鸟禽的羽毛。

古代印第安人在兽皮、树皮、岩石上描绘各种动物、自然现象和图案等，线条简练，形象生动，这是印第安人的“象形文字”，实际上也是完美的绘画作品，表达了他们的思想和愿望。当猎人们在森林里发现熊、鸟的踪迹时，就在附近的树皮、岩石上画上熊掌和飞鸟的痕迹作为狩猎的标记；夜晚是用“黑圆点”来表示的，用斜线连贯的三个黑圆点则是表示度过了3个夜晚；急骤旋转的飓风是以旋转的圆球图案作为象征，而隐藏的人则表现为躲在圆圈中的人像；强壮是以长角的水牛为符号，而上下两支方向相对的箭则表示发生了战争。

我国的羌族是一个古老的民族，在中国古代传说中，有许多关于羌族的描述。传说中国第一个王朝夏的建立者禹“兴于西羌”。新石器时代的仰韶文化、马家窑文化、半坡文化、马厂文化等，都与古羌人有密切关系。古羌人是华夏民族的重要部分，也是今汉藏语系缅语族的源头。

羌族以其独特而精湛的建筑技艺著称，其中碉楼、石砌房屋、索桥和栈道最为著名。羌族民居屋顶上共有五块白色的石英石，象征天神、地神、山神、山神娘娘和树神。以上这些都体现了古老自然崇拜的遗风。

提起我国的纳西族，人们自然会想到东巴文化。纳西族的宗教信仰有藏传佛教、内地佛教和道教，但最普遍的是本民族的东巴教。东巴教是一种原始宗教，因其巫师称“东巴”而得名。东巴教信仰多神，崇拜日月星辰、山水风火等自然现象和自然物。如东巴画牌就是用来祭祀不同神祇的（图1-1-3、图1-1-4）。



图1-1-3 东巴画牌

东巴教内部有高低等级区分，但必须会诵经跳神，而诵经的前提是掌握东巴象形文字，精通东巴经文。东巴经文主要用一种象形文字来书写，这种文字被称为东巴象形文字或东巴文（图1-1-5）。

东巴文属象形表意文字，纳西语称为“森究鲁究”，意为“木石之痕迹”。这种文字起源于图画，并始终保持着图画的特征，成为一个个约定俗成的文字符号。相传这种文字创制于千年之前。美国国会图书馆所藏清康熙七年（1668年）的经书，是目前

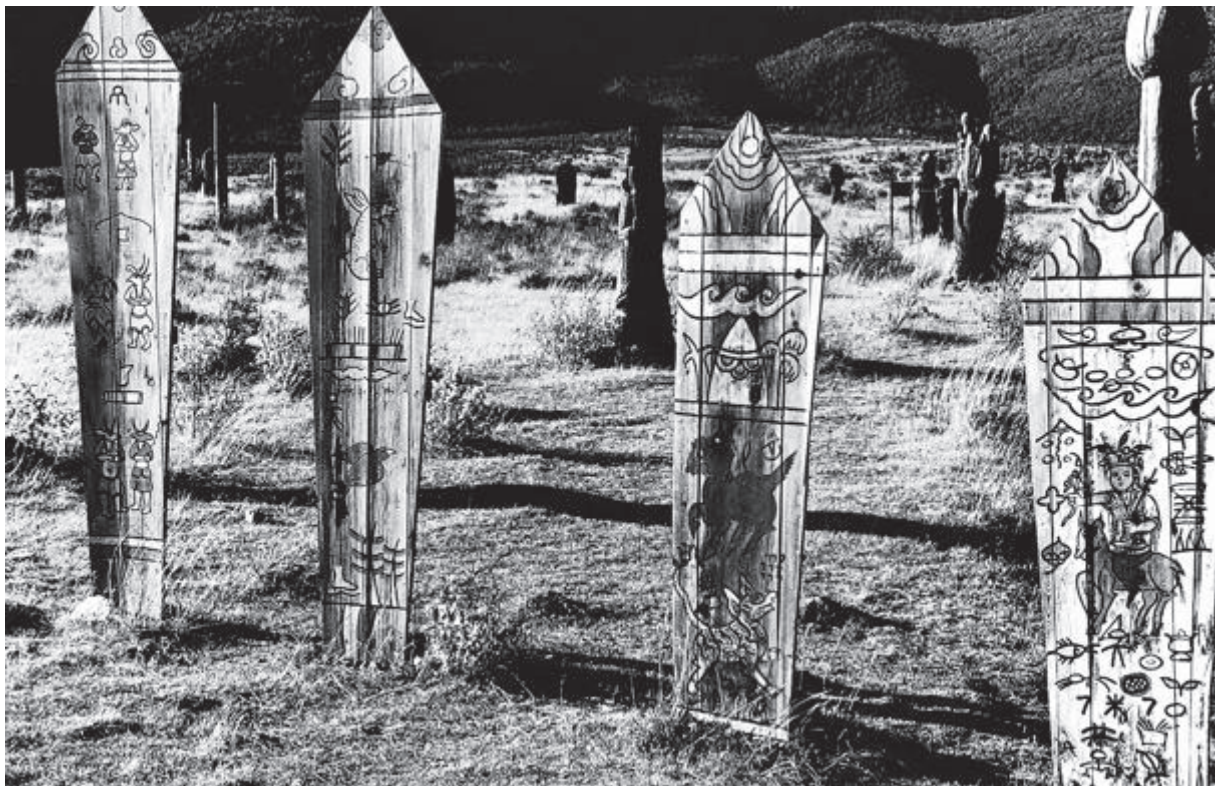


图1-1-4 东巴画牌



图1-1-5 纳西族象形文字

已发现的表明准确年代的最早的一个东巴文写本（图1-1-6）。

我们劳动人民创造了象形文字，这种文字从生活中提炼，也包含了艺术的因素。绘画性符号是为了传递特定观念、情感创造的，具有象征意义；象征性符号是由最早的图腾符号发展成的一种极其自由的造型方式。原始岩画中的人、动物、植物形象，就是象征符号。

纳西族还有一种音节文字，称



图1-1-6 东巴画卷

为“哥巴文”，创制于东巴文化后，其中不少字是东巴文化的简化形式，“哥巴”是表示以东巴为师之意。

云南省丽江纳西族自治县五区上桥头古吊桥处发现的明万历四十七年己未（1619年）四月十四日的摩崖石刻，是较早的哥巴文字迹；书写东巴经的象形文字，是世界上“唯一活着的象形文字”；东巴经中记载的东巴舞谱，是最完善的舞谱；东巴卷轴画中，长

达几十米的神路图，也是不可多得的艺术珍品。近百年来，东巴文化宝库吸引了国内外众多学者，使纳西族古朴璀璨的文化名扬四海。

## 一、日月

与生物的生命和生活密切相关的三大自然物——太阳、空气和水，在上古人类的直观印象里，其中应该以太阳最为神圣了。《周易》中说：“日月丽乎天。”又说：“日往则月来，月往则日来，日月相推而明生焉。”太阳和月亮，辉耀于蓝天，给大地带来了光明；日月昌明，对于远古时代在生产和生活上都依赖于大自然的原始人类来说，显得尤为重要，日月东升西降，日复一日，从无差错；阳光灿烂，月色幽明，这些都引起了原始人类的极大关注与好奇。原始人希望日月造福人类并由此开始探索日月的奥秘，因此产生了有关日月的崇拜和传说。

希腊神话中的日神阿波罗和月神阿尔忒弥斯，是宙斯和勒托所生的一对孪生兄妹。

美国加利福尼亚州的一个民族则认为，当初天地漆黑一团，野兽们互相搏噬，鹰带了能发火的东西来到天上，用火石打火来烧，就成了太阳和月亮。古代以色列人有在山头举烽火迎月的习俗；拉丁美洲大多数民族信仰月神，认为月光柔和，降露水滋润大地。

我国民间把金色的雄鸡当作太阳的象征，雄鸡的形象在艺术作品里表现得非常威武。其实这雄鸡，最早却是由乌鸦象征、演化而来的。无论是墨西哥、印加、日本还是埃及人的祖先，都把太阳当作信仰的对象。古代埃及将月神叫“托托”，光之神叫“霍尔斯”，大气之神叫“修吾”，而太阳之神则是居于一切神之上的最高神。



图1-1-7 鸟、太阳、旋纹彩陶盆 甘肃马家窑出土

印度教的教徒认为，只有太阳才能作为象征真理的具象物。不仅在古代埃及和印度宗教的绘画里，就连欧洲拜占庭神像的背光部位也一致使用金黄色，这是人们对太阳崇高神圣的形象信仰和崇拜的结果。

远古人类对日月和天体的关注与遐想，源于与人类生活密切相关的自然崇拜。在天象方面，人类对日月的崇拜很具代表性。凡是能看到太阳和月亮的地方，各民族都有关于日月神话的传说，这是一种世界性的崇拜与传说（图1-1-7~图1-1-10）。



图1-1-8 西藏玛尼石上的日月造型

日月是如何在天空中运行的呢？上古人饶有兴趣地解释了这个问题。《山海经 大荒东经》载：“日之出入，皆载于乌。”《淮南子 精神篇》说：“日中有三足乌。”“乌”即三足乌。《春秋元命苞》说：“日中有三足乌，乌者阳精。”三足乌俨然已成为太阳精魂的化身，因此又称“金乌”“阳乌”。远古人为何热衷于把乌和太阳联系在一起呢？原因有多种：一是乌有翅，能载日在空中运行；二是因为“阳数奇也”。上古人认为数起于一，立于三，“三足乌”是男性权威的象征。《尚书 尧典》中有“宾日”于东，“饯日”于西的记载。由此可见古老的祖先在日出日没时的迎送礼仪。古代神话中的“羲和浴日”以及“后羿射日”或者“日里有三足乌、神鸟”等说法，



图1-1-9 云南沧源岩画中的太阳神



图1-1-10 太阳与骑马人 贵州开阳小岩口汉代岩画

都体现了古人对日的崇拜（图1-1-11、图1-1-12）。

《伊索寓言》是最早被介绍到我国的欧洲民间文学作品之一，其中有一则叫“狐狸和乌鸦的故事”。在我国郑州发现的一块汉代空心画像砖上，也有一只乌鸦站在树枝上张嘴鸣叫；树下的一只狐狸正跑过来，像迎接食物似的。画面上的乌鸦有三只脚，狐狸有九条尾巴。九尾狐的动势与相对而立的三足乌及树枝形成鲜明生动的呼应对比，形成动静相宜、极富生命、画面丰满又穿插自如的构图组合。画面上的乌鸦与狐狸以三足分立和九尾分枝的特征，表明乌在太阳宫里共享神权与权威，还以九尾象征子孙繁衍。这三足乌鸦作为吉祥鸟，早在我国原始时期的新石器时代就开始传说和应用（图1-1-13、图1-1-14）。

秦汉时有关日月的神话，大都又与另一部族的首领西王母联系在一起，乌鸦与狐狸皆纳入其中。《汉书 司马相如》引《大人赋》：“低徊山阴翔以纡曲兮，吾乃今日靓西王母……有三足为使。”晋傅玄赋：“东父翳青盖而遐望，西母使三足之灵禽。”《酉阳杂俎》说：“天狐九尾，役于日月宫。”在我国古代，狐狸和乌鸦都有吉祥的寓意。



图1-1-11 日乌 山东泰安大汶口文化遗址出土



图1-1-12 乌载日 陕西华县新石器时代遗址出土



图1-1-13 狐狸与乌鸦 郑州汉代画像砖



图1-1-14 狐狸与乌鸦 民间剪纸



图1-1-15 扶桑图



图1-1-16 象形文字“桑”



图1-1-17 丹凤朝阳 民间剪纸

原始人不能将自己与自然分开，把万物看成是有意志的实体，也就导致了神话崇拜的拟人化想象。由此，太阳被安排在扶桑木上居住，十日轮流出巡，当十日一起跑出来捣乱时，又引出“羿射九日”的神话故事传说。先秦时期，人们认为地名“扶桑”是一棵日出其间的东方大树。《山海经》记载：“汤谷上有扶木。一日方至，一日方出，皆载与乌。”汉代承袭先秦的说法，在汉画像砖上常可看到一棵扶桑树上栖息着数个太阳或太阳乌（图1-1-15、图1-1-16）。随着社会形态的演进，人们逐步消除了原始崇拜的观念。乌鸦变成不祥之物，由凤替代；扶桑变成了梅花，并联系到日出而起的勤耕景象，演变成为今日的吉祥图案（图1-1-17）。

河南郑州大河村和山东泰安大汶口出土的日字纹的“日”中都加一点，这一点正是代表那只三足的乌鸦，它随着图腾社会的历史远远地飞去



图1-1-18 日字纹

了，却永远留下那作为神秘陈迹的一点。这个点应当是乌鸦在远观中被抽象化了的形态，今天的“日”字也由此演变而来（图1-1-18）。

我国神话传说中的日神是伏羲，月神是女娲，伏羲和女娲各捧日月。日中有三足乌，是阳性的象征；月中有蟾蜍和桂树，是阴性的象征。《淮南子》说：“尧时十日并出，尧命羿仰射，十日中其九，乌皆死，堕其羽翼。”在日后的发展演化中，三足乌鸦逐渐被鹏鸟（凤）代替。日月神话表达了初期人类对日月天体的认识，也是以后天体科学的萌芽（图1-1-19、图1-1-20）。

日有三足乌，月亮也有御者——“望舒”。《离骚》中说：“前望舒使先驱兮。”上古人类对月亮的崇拜主要集中在对月的盈亏和月中阴影的产生上。屈原在《天问》中说：“月光何得，死则又育？厥利维何，而顾菟在腹？”其中提到了月中有兔的说法，由此产生了“嫦娥奔月”的传说。传说嫦娥是羿的妻子，因偷吃了不死神药被西王母（万神之主，居于昆仑山）严厉制裁。古人认为桂花是从月亮上传下凡间的。《说文解字》曰：“桂江南木，百药之长。”相传食桂花能成仙。

《酉阳杂俎 天咫》中又说：“月中有桂，有蟾蜍。”月中蟾蜍的神话传说，暗含了白兔在月中捣制长生不老药的神话故事，也暗含人们食桂子长生不老的幻想。

日月崇拜的神话传说，说明上古人认识到自然形态中的日月对生存的重要性，有的民族将其信奉成图腾。印第安人认为太阳是丈夫，月亮是妻子；而斯拉夫人认为月亮是丈夫，太阳是妻子；古代的印加人认为世间万物都出于太阳这个造物主的恩赐，每当晨曦初露，就要向太阳朝拜。我国有的少数民族将太阳神作为自己村寨的“本主”，以保境内人民吉祥平安。我国的月亮神话、拜月、救月习俗由来已久，现今农历八月十五中秋节就继承了我国上古人崇拜月亮的祭祀活动的古老习俗。



图1-1-19 嫦娥奔月 汉代画像石

祭日月神是鄂伦春族的古老信仰习俗。他们把日月神视为恩主神，供奉的神像上都画有日月形象。有是非争议、苦难冤情或乞求降福时，他们都向太阳明誓祷告；打猎前有祭月仪式，他们认为月神是监视百兽的神。祈求时，晚上在外面放净盆，次日晨，盆中出现兽毛，主吉。彝族认为天地神、日月神都是善神，予以崇拜。

唐代小说《神仙感遇传》记载了唐明皇游月宫的故事。唐明皇在月宫暗记曲谱，回来后传授梨园子弟，后世才有了《霓裳羽衣曲》这支乐曲。可见，早在唐代，人们就幻想着要去探访月球了，这也可以被看作是人类早期的科学幻想。

秋季空气清爽，月光倍加皎洁，天清如洗、月似玉盘、光如水波、秋虫唧唧，那景色实在太美了，再加上月宫神话的传说，引人无限遐想。苏轼在宋神宗熙宁九年（1076年）中秋作词《水调歌头》：“明月几时有？把酒问青天。不知天上宫阙，今夕是何年。我欲乘风去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。起舞弄清影，何似在人间。转朱阁，低倚户，照无眠。不应有恨，何事长向别时圆？人有悲欢离合，月有阴晴圆缺，此事古难全。但愿人长久，千里共婵娟。”到今日，这首词被谱上曲子，成为家喻户晓的一首情歌。中秋节也可以说是中国人的太空节。维吾尔族、柯尔克孜族、哈萨克族都有敬日月的习俗。



图1-1-20 月蟾 汉代画像石

## 二、天地

对天地的崇拜也是原始信仰的重要部分（图1-1-21）。

供奉天地牌位是封建社会中国人独有的习俗。天地牌位的对联一般是“天高覆万物，地厚载群生”或者是“天地三界主，十方万灵神”，很明显地表明人们对天地的崇拜就是对大自然的崇拜。

天地的地位在人们的心目中高于一切，包括各种神灵都置于天地之内而不能超越天地。中国人结婚这一重大事件，必须在天地牌位前举行，“一拜天地，二拜爹娘，夫妻对拜”后，方能进入洞房。崇拜天地的习俗一直延续至今，求师叩拜“天地尊师”的牌位，最可怕的毒誓也要跪在天地之间说出。对天地的崇拜就是人类对大自然的崇拜，天是万物之父，地是万物之母，是任何神灵都替代不了的。

达斡尔族祭祀神灵的仪式颇具民族特色。他们认为天神是世界



图1-1-21 天地创造神石雕

万物的守护神，祭祀时用的祭杆，又叫天灯杆，用8米长的松木制成，杆顶有木制飞檐的灯楼棚，棚里设铁环，穿灯绳，用来起落蜡烛灯。祭祀的时间为每年的除夕到正月十五。满族皇室还在北京创建了固定的祭天场所——堂子（即今日的天坛）。

蒙古族人的传统祭祀活动，主要有祭天、祭祖和“烧饭”等。蒙古人敬天、畏天，非常重视祭天活动。元代时每年六月二十四日都有萨满巫师用马奶酒、马、羊等祭天，这些祭祀物品被称为“酒马奶子”。当时家家户户都供奉地母女神——“亦突根”，以求得土地的好收成和家庭的兴旺（图1-1-22）。这种仪式在元代以后逐渐演变成祭“敖包”。在特定的小山或小丘上，用石头堆成圆锥形实心塔，以肉食、奶酪、马奶等祭祀天、地，主持祭祀的人由萨满巫师变成了黄教的喇嘛，时间多在春、秋两季。

土族至今仍然保持着对“腾格热（天）”的崇拜，每逢节庆或举行祭祀时，土族人都要先将供品、香烛敬献给“腾格热”，然后再敬奉各方神灵。

裕固族对原始的“点格尔汗（天）”的崇拜在藏传佛教普及后仍然存在，每年他们要举行两次敬奉“点格尔汗”的活动。“也赫哲”是裕固族的萨满，除主持敬奉“点格尔汗”的活动外，还进

行治病、消灾等活动。对天地的崇拜在民间美术及民俗活动中一直完好地保留着（图1-1-23~图1-1-25）。

农历二月初二在中国古代是一个重要的节日，这一天是土地神的生日，称“社日”。对土地神的祭祀，远在周朝就有了。《孝经纬》云：“社者，土地之神。土地阔不可尽祭，故封土地为社，依报功也。”其实真正的土地神，在古老的传说中是一个披荆斩棘、开垦荒地，在古代的农业生产中建立过丰功伟绩的“劳动英雄”。《礼记》上说：“共工氏之子勾龙，能平水土，祀之为社神。”此神即土地



图1-1-22 地母像 辽宁喀左县东山嘴红山文化遗址出土

神。土地神勾龙的父亲共工，传说此人“人面蛇身”，掌管“百工之事”。在一次“共工与颛顼为争帝位”的斗争中，共工失败了，怒触不周山，柱断天穿，大雨不止，害得女娲氏花了好大工夫才把天补好。在以石器为工具的艰巨劳动条件下，谁能做出超人的成绩使部落里积聚的粮食比别的部



图1-1-23 天地 云南纸马



图1-1-24 山神土地 纸马

落多，谁就会被公认为英雄。勾龙凿渠引水，灌溉庄稼，对农业生产做出了出色的贡献，自然就成为人们心目中的“土地神”。

春秋以前，只有在国都方建立社稷台，用来祭祀大地之神和谷神。《史记》载：“地一神”由天子祭祀，又叫“地祇”。汉代把地神普遍称“地母”“地媪”，是多福的女神。在古代希腊神话中，把地神称作“地母（Gais）”。古人对大地亲近如母，是有根据的，《礼记效特祀》说：“社，所以神地之道也。地载万物，天垂象，取材于地，取法于天，是以天尊而亲地也。”所以自古以来就有不得任意掘土的禁忌，后来发展成五行阴阳、不得擅自动土等风水信仰。

亚洲一些落后民族的部落里，每逢播种前要杀人祭地。像菲律宾的土人、孟加拉的康德人，都曾用杀人祈求丰收，甚至把血肉烧成灰，遍撒耕地的习俗。

《周礼 大宗伯》也有用血祭社稷的记载。《尔雅 释天》记载，古代人把玉埋在土里祭地，叫做“瘞瘳”。到了后来，各村都为土地神修了庙，并把土地神塑造成一个身穿长袍、须发皆白、老态龙钟的形象，成为持掌一村治安的神灵。《西游记》中的土地爷，就是由先人所崇拜的大地之神演变而来的。

满族在17世纪初兴起时，保留着信仰萨满教的习俗。出征前及得胜回师时都要举行祭天地礼；在和蒙古各部实行联盟宣誓时，也要举行祭天地礼。按照满族信仰，天为阳，白色属阳；地为阴，



图1-1-25 镇宅土地 纸马

黑色属阴。祭祀时用的牺牲是白马黑牛，以血为祭物享天地。

祭天地是纳西族共有的信仰习俗，礼仪由村寨中各家轮流主持。祭台上插柏树枝于中间，两边各插一支栗树枝，求人畜平安。

到了近代，农历二月二离春耕之时已不远，人们需要春雨，继而把目光转向了龙。这时百虫出蛰，龙也该活动了，人们便称二月二为“龙抬头”的日子。这一天小孩耍龙尾，每家由井沿撒糠，一直延到家门，为引龙入宅，祈盼庄稼丰收。

### 三、火

在农历正月初八“火神诞”，人们都要进行祭祀火神的活动。《礼记 月令》载：“孟夏之月……其帝炎帝，其神祝融。”《淮南子 时则训》：“南方之极，自北户孙之外，贯颛顼之国，南至委火炎风之野。赤帝祝融之所司者万二千里。”高诱注：“赤帝、炎帝，少典之子，号为神农，南方火德之帝也。”上古人对火很崇敬，认为主宰火的是神。为了生存，古

人有保存火的习俗，每个部落由长者负责有关火的事宜，称“火主”，受到全部落人的尊敬。伊朗和印度也有“拜火教”。

我国蒙古族、赫哲族等少数民族地区，至今仍有敬火的习俗。他们平时吃饭、饮酒前先举行简单的仪式，把一些饭、菜、酒、肉投入火中，并祝词或默祷，然后才吃饭。新媳妇到男家，首先要拜丈夫家的火，将自己介绍给火。他们认为，如果渎犯火就会招灾，故对火有许多禁忌：如禁止用有刃的东西拨火、禁以水泼火、禁把污物扔入火中、禁止妇女从火上跨过，更有甚者认为山林野火是火神放的“神火”，意在驱魔，不能扑灭。

在汉族，每年正月初一五更时用秫秸或木柴等物，在当院点起熊熊之火，谓之“天火”。相传有只九头恶鸟，被二郎神杨戩斩去一头，常年滴血，每到除夕，即出而飞鸣，其血滴在谁家院内，谁家必遭祸事，唯见火光，则远避而去。祝融就是崇拜火神年代的英雄，他不但能保存火、利用火，还改造了取火法，人们为了纪念他、感激他，称他为“赤帝”。其实，赤帝祝融的故事，是一个神话，是为了纪念火的发明者。《海外南经》曰：“南方祝融，兽身人面，乘两龙。”此祝融之形象。

彝族星回节的一项重大活动是燃火炬，所以也称“火把节”。古时候有“火炬二节”之说，除了岁末，在年中六月二十四日或二十五日也过火把节。六月的火把节与火崇拜有关，人们期望用火驱虫除害，祈求农业丰收、人畜平安。后来，六月的火把节被附会许多感人的传说，成为彝族最重要的传统节日。白族、哈尼族、傈僳族、普米族等也过六月的火把节。

鄂温克族认为，火的主人是神，每户的火主就是他们的祖先，若火主亡，这户就要绝根，所以火是必须要尊重的。

#### 四、水

人类对水火的崇拜很普遍，各种类型的水神，如海、江、河、湖中的神的形象，都受到人们的敬仰。我国古代神话中就有海神禹京，后世发展为对龙王的崇拜。古代楚地信奉的江神湘君、湘夫人，各地的河伯与河神，湖中的水神、水仙都是对水的原始信仰的继续。佉族以“虹”为水神，每年都会先祭它。

中国是个临海大国，中国人在上古对世界的了解远比今人想象的要多。《山海经》中记载了日照无影的赤道风光。而传说中，北方太阳照不到的地方有一只烛龙，它睁开眼时天就亮，闭上眼天就黑了，这显然讲的是北极光。中国人早就知道有白色人种，传说夏朝时的后羿抢了一个全身漆黑、能照人的黑美人，名玄妻。《列子》中说东海之外的大豁是个无底的深谷。《山海经》据说是夏禹时伯益作的书，其中提到了“东海之外有大豁”，可见中国人早就知道太平洋大海沟。《山海经》中说皇帝的儿子禺豸虎，人面鸟身，耳朵上挂着两条黄蛇，脚踏两条黄蛇，住在东海，是东海神。禺豸虎的儿子禺𪔁（京强），也是人面鸟身，耳朵上挂着两条青蛇，脚踏两条赤蛇，是北海神。南海之神叫不廷胡余，打扮与禺𪔁相同。他们不住在海里，而住在海中的岛上。他们的打扮让我们想起新几内亚一些原始部落的首长，这说明中国古人同太平洋小岛上的一些居民也有往来。

中国最早的海神是海若。秦始皇曾为四海神君立庙祭祀，四海神君受到皇帝的礼遇，但在民间影响不大。民间都相信道教的“四海龙王”说，尤其是《西游记》出现后，四海龙王之名人人皆知。凡有水之处，皆受龙王支配，天上的龙王也是司水官。在中国人心中的海神就是海龙王，这些海神包括湖神（洞庭龙王）等（图1-1-26）。但在沿海又有不同，沿海地区的人们更崇拜一个民间神——天后娘娘。天后娘娘不是管理大海的神，而是航海之神，保佑航海的人，人们又亲切地称她为“妈祖”。这是中国这块土地上近古以来产生的最伟大的女神。农历三月二十三日为“妈祖”的诞辰。天后崇拜源于宋代，沿海的天后庙会格外盛大。



图1-1-26 龙王 纸马

## 五、雷神

汉族的农历六月二十四日为雷神的生日，也是二郎神和荷花神的生日。这一天是人们荡游艇、赏荷花的日子。拉祜族遇到耕种后雷电劈倒树枝或发生土地龟裂时，便杀小猪、鸡，用酒一瓶、米一碗、水一筒、盐一块，在属马日祭霹雷神“海姆特尼”；纳西族祭“都伯”，是祭风雨雷电之神；布朗族祭雷神时，在寨前杀鸡煮粥，吃完鸡、粥后，烧纸，并用纸沾鸡血贴在树上，祈求雷神保佑。

《北堂书钞》卷一五二引晋傅玄诗：“童女掣飞电，童男挽雷车。”近世雷公有鸟形之喙，而古代则没有。晋代干宝《搜神记》已谓“霹雳头似猕猴”，唐房千里《投荒杂录》更谓“雷公豕首麟身”，《三教搜神大全》谓雷为“鸡形”。传说孝子烹鸡奉母，为雷所殛，遂化为雷神，“妖其头，喙其嘴，翼其两肩，左尖右槌，足踏五谷而升，天帝封之为雷门荀

元帅”。雷公拥有鹰嘴、人面、鹰爪、人身的形象（图1-1-27~图1-1-30）。

海南岛在古代曾与大陆的雷州半岛相连，由于海面上升，它才离开大陆，有了琼州海峡，形成了今天的海南岛。黎族是居住在海南岛的主要民族之一。

黎族自称先人出自雷摄蛇卵。《峒溪纤志》记载：“相传太古之时，雷摄一卵至山中，遂生一女。岁久，有交趾蛮过海采香者与之相合，遂生子女，是为黎人之祖，因名其山曰黎母山。”黎母山今在海南省琼州中黎族苗族自治县境内，又名黎母岭。又有记载说：“雷破蛇卵，中有一女，据此诞生黎类，因民黎母。”先民出自雷摄卵的传说，表明其以龙蛇一类动物为图腾，我国台湾也有类似的人类起源神话（图1-1-31）。

黎族还有这样一个传说，远古时世界汪洋一片，所有生命都被淹没，仅留下一姐一弟。姐弟不能婚配，雷公得知后下凡，告诉他们姐弟可以结婚繁衍，他们仍坚持不肯，弟弟出去寻偶。雷公将姐姐的脸涂抹成黑色，弟弟与她相遇，不知其为姐姐，于是成婚，繁衍生殖，遂为黎人。黎族的后



图1-1-27 雷公 民间剪纸(陕西)



图1-1-28 雷公 明代《三教搜神大全》插图



图1-1-29 雷公打鼓 汉代画像石



图1-1-30 雷神 民间剪纸



图1-1-31 朱漆浮雕蛇卵生人图板 台湾地区



图1-1-33 雷神像 海南

人又认为有龙身人头的雷神，雷兽即为雷神，是黎族的崇拜偶像。雷公撮合姐弟婚姻的传说则是原始血缘婚姻的反映。

凡黎族居住的地方，都有雷神崇拜的遗迹。海南省澄迈县腊月祭祖祭雷神，凡婚丧迁葬，都于此月进行。黎族人每年还用连鼓雷车和酒肴等祭祀雷公庙。海南省的雷神人面，将雷与俚、黎相连，两者统称为雷民族（图1-1-32、图1-1-33）。



图1-1-32 雷神像 海南

美洲艾罗奎斯（Iroquois）部落以面具艺术而著称，他们把面具称为“虚假的脸部（False-Face）”，怪诞的雷鸟图案面具是给儿童佩带的。当孩子们在春天听到第一声雷鸣的时候，就纷纷戴上雷鸟图案面具，来到各家门前，模拟着雷鸣的声音，向人们报告春天已经来临。这时，大人们打开门，邀请孩子们在家中玩耍，并且送给孩子们礼物。这体现了美洲部落对雷的崇拜（图1-1-34～图1-1-37）。

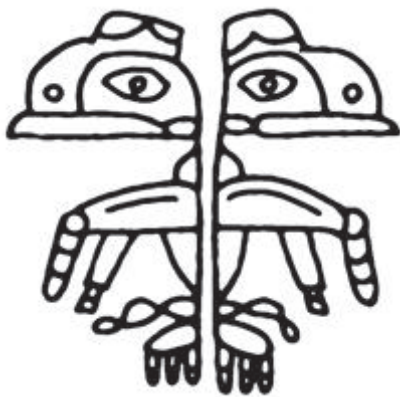


图1-1-34 雷鸟图案 美洲



图1-1-35 雷鸟图案 美洲



图1-1-36 雷鸟图案 美洲

## 六、石头

古代人对岩石的信仰是很重要的。远古神话传说中的女娲，就曾炼制五彩石块，修补坍塌了的苍天，足见石头在人们心中的地位了。《山海经》里记载的“精卫填海”故事，讲述了一只复仇的小神鸟——精卫，要把西山的小石块一口口衔去填塞东海，这也是对石头的崇拜。还有一个传说：古代羌人与戈鸟人发生了战争，羌人不能取胜，后来夜梦神人指点他们用白石做武器，结果战胜了戈鸟人，从此羌人开始供奉白石。

我国北方的少数民族对“鄂博”的原始信仰，也是以石块作为崇拜对象。彝族阿细人在自己的史诗里，保存了十月祭石神的记录。还有的少数民族在宗教信仰的影响下，也对石头加以膜拜。

达斡尔族人认为“敖包”（石堆）是山神的居所，祭敖包就是祭山神，所以格外尊敬。



图1-1-37 印第安人的雷鸟纹



图1-1-38 草原上的敖包

敖包多在山顶隘口处，人们路遇敖包要一一祭祀。仪式是在敖包堆上添置石块，祈求山神保佑（图1-1-38）。

在云南洱源县与云龙县交界的兔坪山上，有五间石屋，每间石屋里都供着一块巨石，人称“石头皇帝”，这是白族人对石头崇拜的遗迹。古老的石头崇拜源于对大自然的崇拜。不仅对岩石如此，人们对自然界中的山川河流、天地日月、风雨雷电、树木花草、飞禽走兽等

都有着一样的崇拜和信仰。这是远古传下来的“万物有灵”的观念导致的，并对后世有着深远的影响。

## 第二节 图腾崇拜

“图腾”一词的本音源于上古华人。大量考古学、人类学、民俗学的资料证明，美洲印第安人、澳洲土人、塔西提人是上古中华先人的一些分支。波利尼西亚的塔西提人将文身读为“塔图”，澳洲土人称图腾为“科旁”，都是图腾的变音或异读。

被印第安人读为“图腾”的这个词，与我国海南岛南丰白沙峒黎族对“文身”的称谓同音。而在商代，古印第安人和今海南白沙峒黎族有一个共同的图腾标志 $\oplus$ ，都刻在左腿根部。

原始人认为某种动物、植物与自己的氏族有血缘的同—性，这种物体被氏族视为神圣的祖先，受到崇拜。人们不能伤害它，如果万不得已而将其伤害，则要祷告赎罪，它进而成为这个民族的标志。

从贝加尔湖到黑龙江乃至库页岛这一辽阔地区内的几乎所有民族，无不流行对熊的崇拜，鄂伦春人把熊与其民族的产生直接联系在一起。鄂温克人的每个氏族都有自己的“嘎勒布勒”（图腾），以鸟类居多，也有野兽或山石。同鄂伦春人一样，他们对熊也奉若神明。捕杀熊以后，将熊头和骸骨进行风葬，并且禁食熊的某些部分。

突厥人最初以狼为图腾，建立汗国之后，他们的生活习俗中仍然可见原始图腾崇拜的影子。在突厥旗纛上，都饰以“金狼头”；突厥可汗赐封属部首领，隋唐政权册封突厥可汗，都要赐予狼头纛。突厥人把侍卫称为“附离”（狼），甚至一直作为可汗的称号。

为了标志氏族之间的区别，族人绘本氏族图腾之图像为标记，这个图像才是被称为“图腾”的东西。所以，作为标记的图腾是第一个氏族群体集体表现的艺术品。图腾有以下四个最显著的特征。

(1) 原始民族的社会集团，以某种动植物为名称，相信它是集团之祖先或与之有血缘关系。

(2) 对于图腾，集团中的成员都加以崇敬，不敢损害毁伤或杀生，犯者接受一定的处罚。

(3) 同一图腾集团的成员，概可视为一完整的群体，他们以图腾为共同信仰，身体、日常用具、墓地之装饰，皆采取同一的样式，表现同一图腾信仰。

(4) 男女达到规定的年龄，举行图腾入社式。同一图腾集团内的男女，禁止结婚（图1-2-1、图1-2-2）。

按中国古字本义，“图”是图像之意，“腾”是合婚之意。“图腾”一词具有“婚姻繁殖的标志图像”含义，因而它具有“祖先”的意义，也具有规定婚姻许可与禁忌的含义。氏族观念中的图腾物，往往是一种自然实有之物，但当它作为图像绘出时，又加上了神圣及神秘的变化和审美的变化。图腾雕刻之见于殷周骨器、铜器上，有夔龙、夔凤、蝉叶等纹样。最多的是各种兽头，学者多称之为饕餮。考吕氏《先识览》曰：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身，以言报更也。”图腾画之见于古代陶器上的，多为几何形、象征形，很少见写实形。饕餮纹多饰于食器、祭器和兵器。由各族图腾符号组合构成饕餮纹，由牛首（相传炎帝、太



图1-2-1 古代文面岩画



图1-2-2 新石器时代岩画中的人面像 江苏连云港将军崖



图1-2-3 山东龙山文化玉器上的饕餮纹

进入文明社会后，在继承原始文化意识的同时，完全以观念的、象征的造型方式，依照青铜器材料的特性，使饕餮图式更为完美（图1-2-3~图1-2-7）。

图腾民族的艺术描写手段有雕刻与图画两种形式。旧石器时代冰鹿时期的岩画全为原始图腾民族的仪式场所或住所的图腾记号设置的遗迹。壁画具有与线雕显示一致的趋向，也以野牛、冰鹿、马、巨象等动物形为描写对象。阿米拉一洞顶端及墙壁所描写的马的轮廓，表现力之雄厚，用色之精巧，为世所惊叹。如图1-2-8所示在法国西南部拉斯科洞窟发现的线雕原始壁画，轮廓全涂黑色或红色，其中一只黑色的野牛图形最为可观；距洞口不远的左边壁上所作动物壁画以野牛为多，



图1-2-4 西周青铜器上的饕餮纹



图1-2-5 商代青铜面具 四川出土

昊、蚩尤皆牛首人身）、龙、凤的纹饰组成如虎面、似牛头、像人脸的特异形象。

饕餮盛于商，起源可追溯到龙山文化和河姆渡文化。那时的饕餮已具初形，由牛首夔龙演变而来。它反映了先民各族——黄帝、炎帝、蚩尤、太昊、少昊等族兼并融合的历史。

进入文明社会后，在继承原始文化意识的同时，完全以观念的、象征的造型方式，依照青



图1-2-6 商代饕餮纹青铜鬲



图1-2-7 牌饰 杭州良渚文化遗址出土

非洲、澳洲及太平洋群岛等地区的民族。新几内亚土人的船首饰物、澳洲土人的武器雕刻、非洲马来群岛土人的文身、北美印第安人的住所装饰，一直有奇异的动物图形。

艺术是一定社会经济基础上的产物，其独有的特殊形态必然为生产条件所限制。一切民族都经过图腾制的社会阶段，作为史前图腾艺术遗迹之一的动物壁画，要从地域上寻找它的发源地是不可能的。今日所发现的旧石器时代岩洞遗址中，不止欧洲法国西南部及西班牙等地，东方如蒙古、中国的甘肃、印度的纳巴达河左岸、西伯利亚、贝加尔湖附近出土的骨器、角器上，多雕刻有翼之鸟形、鱼形、蛇形，与欧洲冰鹿时期的用具雕刻完全一致。

如古埃及王国那马王记功牌，牌为石板质，长约66厘米，表面施以浮雕，图1-2-9这一面，那马王立于中间，戴南部埃及的白冠，从者随其后，王的左手抓住战败部族成员的头发，表示征服之意。上方神鹰的爪，勾住战俘的鼻子，其人背上小

鹿、野猪较少；动物的形态有走动者，有低卧者，为史前艺术中最精彩之作。

冰鹿时期是旧石器时代的最后时期，新石器时代的人类不再以狩猎、采集为主要的经济生产活动，而逐渐进行农业、畜牧业的生产劳动。由于人类生产地域的变化，氏族制也形成了。冰鹿时期的社会关系，建立于图腾主义的基础之上。冰鹿时期的遗洞为史前图腾民族栖息之所，壁洞中描写的动物无疑为图腾记号的表现。图腾制广布于南北美洲、

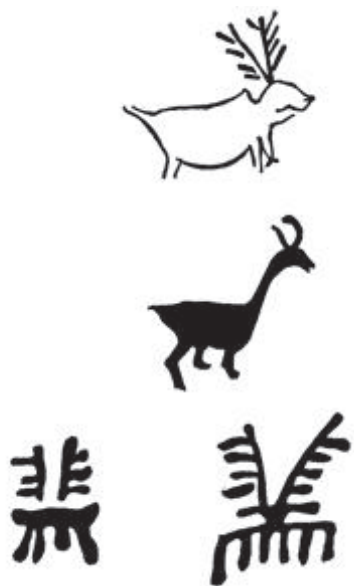


图1-2-8 法国拉斯科洞窟岩画

矢六支，表示神鹰援助国王获得6000俘虏。王之足下，有两个被逐的战俘。图1-2-10的上段，那马王戴北部埃及的红冠前进，四人持旗于前，王前后各有从人。旗杆上，最前面的两根雕神鹰，次为狼等，应是图腾旗帜。前方十人被刎其首，供血祭之用。中段，同族的两牧人，捆绑着两头长颈狮子，表示征服之意。那马王记功牌上所表现的有关于图腾的动物，除神鹰之外，最值得注意的，石板每面之顶端都刻牛首女神荷苏（Hathor）。荷苏最初为南部埃及某一图腾部族之保护神，后来变为自然神。由此可见，埃及后期神话中兽头人身之神，实由原有的图腾动物演变而来。希莱工波利（Hierakonpolis）发现的那马王记功碑，说明那马王征服北部埃及三角洲人民，统一各联邦为一王国的历史事实。

详细考察古代世界民族的神话传说与遗留物品，任何民族都可发现图腾的痕迹。埃及王朝建立以前，该地区原为许多图腾部族，其后集中形成许多联邦，联邦内的图腾部族逐渐取消原有的图腾信仰而崇拜联邦的保护神，再由联邦形成南北两个埃及王国，保护神亦存其二。南部埃及为鹰神荷鲁斯（Horus），北部埃及为蛇。最后南部埃及征服北部埃及，合为一国，神鹰被尊为唯一的保护神，国王以鹰神为称号，且自命为神鹰后裔。埃及社会的发展，实由图腾部族联邦而至王国，图腾信仰也随之变为帝王自身。金字塔中埃及国王的雕像，头上戴神鹰的王冠，正是表现连结图腾动物于国王自身。鳄鱼亦为埃及崇拜的对象，古代埃及遗迹中，曾有无数的



图1-2-9 古埃及王国那马王记功牌



图1-2-10 古埃及王国那马王记功牌



图1-2-11 古埃及神像

从左至右依次为康神、哈铎女神、索别神、赛特神，均为兽头人身造型。



图1-2-12 古代玛雅人的双头蛇神胸饰

双头蛇神胸饰的造型说明当时的古代玛雅人是以蛇为图腾的。

鳄鱼木乃伊出现。当时古代埃及人的图腾对象以动物最多，植物或自然物也都有，如太阳、火、云、犬、鹰、蝎、狮、毒蛇、山岳、芦苇等。

古代埃及的神像，常见半人半兽之姿态，是从动物崇拜到人类神崇拜的过渡形式。后期埃及自然神像之雕刻，以兽头人身出现：创造神为牡羊头，死神为狼头，太阳神为狮头，不死之神也为狮头。图腾崇拜转向国王一身时，原来的图腾保护神就变为国王的保护者了。埃及所有王族的装饰品，雕刻石板、纪功碑、神像，均有神鹰的形象（图1-2-11、图1-2-12）。

日本《故事记》及《日本书记》中，尚有以自然为神灵的事迹，当源自图腾无疑，举例如下：太阳——天照大御神、太阴——月读神、风——须左之男命、山——大山津见神、海——大佛津见神、地震——乃谈神、雨——古拉神、木——久久奴志神、草——鹿屋能比卖神、鸟——八咫鸟、兔——因幡白兔稻羽之素兔、石——道反大神，由此可见日本古代社会中的图腾制之普遍了。在美国密歇根湖与休伦湖间居住的阿泰哇族的各种不同的图腾部族，分区居住，竖立图腾柱，以为标记。西北部沿居阿拉斯加湾南岸的德林克特族，酋长住所概有奇异的图腾柱（图1-2-13、图1-2-14）。

希腊人崇拜的神，尤具图腾崇拜的形态。雅典市神的殿中，有神圣的蛇被保存，伊比特罗斯的亚里波斯神庙也供养着大蛇。在神话中，以动物表现神形者如宙斯为鹰、白马或牝牛，其妻赫拉为牝牛，阿波罗为狼，阿瑞斯为鸱，地神为蛇。而阿佛洛狄忒与金盏花、低荷索斯与葛藤、阿当尼斯与野猪也有不可分离的关系。罗马曾经有图腾制的存在，在神话传说中有所表现：罗马建国者罗缪鲁斯与雷末斯相传是被弃于泰伯河的婴儿，后为牝狼所救而抚养长大。罗马军旗上的狼、马、野猪、鹰、牛头人身之怪物等，也系原来图腾的记号。苏格兰人以动物、植物为姓的




图1-2-13 北美洲西北海岸  
印第安人图腾柱




图1-2-14 云南图腾柱

甚多，如猪（Hog）、狮子（Lion）、狼（Wolf）、猫（Cat）、鲑（Salmon）、狐（Fox）、天鹅（Swan）、鹬（Woodcock）、鹧鸪（Partridge）、樱草（Primrose）、苹果树（Apple tree）、玫瑰（Rose）、桦（Birch）、榉（Beech）等，均为图腾的遗习。今日欧洲人的风俗习惯也有许多保留了图腾原意（图1-2-15）。

中国史书记述的以兽为部族名称的甚多，如共工、兜、三苗、鯀等，《山海经》中均作兽形。《史记 五帝本纪》：“教熊、黑貔、貅、

豹、虎与炎帝一战于阪泉之野。”“天命玄鸟，降而生商。”“鸟兽跄跄，凤凰来仪。”“击石抔石，百兽率舞”的动物模仿舞蹈，历来的注解都不能尽释其原意。一切原始艺术之萌芽，到图腾文化期开始辉煌昌盛。所谓熊、黑、貔、貅、豹、虎等当为图腾的记号。古代部落祖先的传说，如天降玄鸟，姜原履巨人迹，都是以表明女系制图腾社会的意义。中国上古传说中的帝王，如伏羲、神农、黄帝、尧、舜等，均为动物的变形。

《大荒北经》云：“西北海外，黑水之北，有人有翼，名曰苗民。颡项生头……人面、鸟喙、有翼……”苗族自己的创世神话如《苗族古歌》中也有“飞天汉”的描述。长江下游新石器时代河姆渡文化遗址曾出土过一枚象牙雕刻，上面刻有双头鸟纹，其鸟似雉类，两头左右背反，连体中共拱一圆，被释为太阳，这个纹样与苗绣现存的双头鸟纹基本相同（图1-2-16）。黔东南苗寨与外界相当隔绝，制作这图案的妇女没出过远门，而河姆渡双头鸟象牙雕在20世纪70年代才出土，苗绣流传的纹样与埋在地下几千年前的东西如此一致，两者之间一定有深远的联系。图1-2-17为陕西凤翔的双头驴刺绣挂件。

《史记 殷本记》述商祖契云：“……三人行浴，见玄鸟堕其卵，简狄取吞之，因孕生契。契长而佐禹治水有功，帝舜乃命契曰：‘百姓不能不亲，五品不能不训，汝为司徒而敬敷五教，五教在宽。’封于商，赐姓子氏。”《史记 秦本纪》：“秦之先，帝颛顼之苗裔，孙曰女脩，女脩织，玄鸟陨卵，女脩吞之，生子大业。大业取少典之子曰女华，女华生大费……大费生二子，一曰大廉，实鸟俗氏。二曰若木，实费氏。其玄孙曰费昌……大廉玄孙曰孟戏、中衍，鸟身人言……其玄孙曰中涓，在西戎，保西垂，生蜚廉，蜚廉生恶来……蜚廉复有子曰季胜，季胜生孟增，孟增幸于周成王，是为宅皋狼。皋狼生衡父，衡父生造父……恶来革者，蜚廉子也，早死，有子曰女防，女防生旁皋，旁皋生太几，太几生大骆，大骆生非子，以造父之宠，皆蒙赵城，姓赵氏。非子居犬丘……”

明邝露《赤雅》中有一段关于鬲民的传说：“鬲人神宫画蛇以祭，自云龙种，浮家泛宅，或住水浒，或住水澜。捕鱼而食，不事耕种，不与土人通婚，能辨水色，知龙所在，自称神龙，籍称龙户。”图腾民族由于信仰自己与图腾动植物有血缘关系，都自称动植物后裔，如图1-2-18所示，我国古代神话传说中的伏羲、女娲均为人首蛇身。

图腾民族的身体装饰多有模仿图腾的习惯，或黥纹涂色，或毁齿洁发，将身体的全部或一部分模拟图腾动物外形。如澳洲吉西



图1-2-15 幻想的走兽 巴比伦墙面装饰



图1-2-16 新石器时代象牙雕刻上的双头鸟纹 河姆渡文化遗址出土



图1-2-17 双头驴刺绣挂件 陕西凤翔  
双头共身造型，是上古人类对生殖崇拜的再现。



图1-2-18 汉代画像石上的伏羲和女娲

头之故，可见贵州苗族的祖先是以前鸟类为图腾，故结发有模仿鸟头的习俗。据《隋书 突厥传》记载，因突厥以狼为祖先，故有狼头纛的建置。“故牙门建狼头纛，示不忘本也。”其他装饰用具如铜鼓手环等所造动物的纹样，亦多与图腾有关，如《隋书 西域传》记载诸国国王的王座镂刻动物的图像，亦属图腾文化期的器具遗风，如钹汗国王坐的金羊床、波斯王和龟兹国王坐的金狮子座、漕国王坐的金马座等。这是由于社会组织发展至氏族制或初期奴隶制时，图腾的威力转移到首领个人身上。

图腾民族都相信人死后，其灵魂将以图腾的世界为归宿，故必将死者尸骸作图腾装饰，象征灵魂的化身。北美阿玛哈人野牛部族以野牛皮包裹死者尸体，即存有使死者灵魂转化为野牛的冀望。《隋书 西域传 附国》有“死者无服制，置尸高床之上，沐浴衣服，被以牟甲，覆以兽皮”的记载。人死后以牛马革裹尸，焚于野，这显然是图腾制的遗俗。

我国黎族有文身的习俗，文身的范围很广，包括脸、胸、腿、手各个部位，一般从十二三岁开始。先用黄藤尖按事先画好的纹路刺点，随后涂上野黄汁，待创口脱痂后图案呈现，永久不变。文身或为护身之符，或为族属标志，或为装饰美观，也有说是为了下海捕鱼时可避蛟龙之害（图1-2-23）。

我国台湾的蕃族（高山族旧称）社会有很明确的组织系统，每族分为若干社，有头目世袭继承。蕃族有拜蛇的习俗，当出自图腾制，根据记载：“蕃族有以祖先死后灵魂转入动物者，又

斯人为象征袋鼠而毁齿，北美阿玛哈印第安人为模仿龟的四足及头尾各部而辮发，爱斯基摩人为描写图腾记号而文身等（图1-2-19）。我国东南边疆各族亦有此习俗。杜佑《通典》卷286《文身国》条：“文身，梁时闻焉。在倭国东北七千余里，人体有文如兽，其额上有三文，文大之者贵，小曲者贱。”几内亚人穿鼻饰及涂面表示成年，并以羽毛及谷物植物为装饰，作为对图腾的崇拜（图1-2-20~图1-2-22）。

我国贵州饭笼塘的苗族，有一个叫做凤头鸟的部落，汉人及苗人称之为凤头鸡。它的得名，乃因部落妇女的头发高结额前，形似凤凰



图1-2-19 太平洋西北岛屿亚津岛上的文身老人



图1-2-20 巴布亚新几内亚人的稻谷装饰



图1-2-21 巴布亚新几内亚人的羽毛装饰

有部族之起源系诞自动物者，由此而发生动物崇拜”。如派宛族崇拜扶仑，即龟壳花蛇，为台湾最毒的蛇，属管牙类之响尾蛇科。派宛本族对其极敬虔、崇拜，不敢加害，甚至酋长的家室中特备有一小房，以为其巢穴。屋饰器物，常雕蛇形。

现有的初级文化民族间图腾的分布情形更为突出。

非洲土人社会中，有图腾制存在的，以北部接近地中海及大西洋的巴巴利的柏柏人为多。土人遵守忌讳极严，羚羊、狐、鸟、乌鸦、兔等，私自杀害者处以死刑，又以鹤羊为其祖先。

阿尔及利亚土人的此等习俗尤多，他们惯以水蛇为其保护者，用食物喂水蛇且焚香敬拜之。住在旧英埃苏丹的孟巴拉人，呼野牛为爹爹。乍得湖附近土人也有同样的习惯。靠近印度洋居住的卑乞米拉加人，相信其祖先与牛有关，故禁食牛肉。非洲南部各族，有以野猪及羊为其祖先者。霍华族重要人物的住所，均竖有鹰的雕刻物。非洲西北部之萨喀啦哇族，每村均有一种特殊禁忌，家禽、鳄鱼都被视为神圣动物，鳄鱼及蛇化身为人之传说遍布全岛。



图1-2-22 几内亚人表示成年的穿鼻饰及涂面



图1-2-23 清代高山族的文身木雕武士

散布在北美的各初级文化民族间的图腾制，较非洲更为普遍，图腾集团间的关系也甚严密。格里克人用熊、豹、野猪、狼、牡鹿、狐、海狸、蛤蟆、鼯鼠等动物命名；乃止族及台拉哇人描其图腾记号于住所屋宇之上；东部易洛魁各族同样以动物区别其部族，如龟部族、熊部族、狼部族等；威尔士太子岛及沙罗德后岛上的海达族，惯以大乌鸦为祖先；英属哥伦比亚南部的萨里斯族，阿拉斯加湾以南与英属哥伦比亚间居住的丁尼斯族，再北的爱斯基摩人的文身、家具用品装饰均以动物为图案。我国马家窑文化遗址出土的内绘文面人纹的彩陶盆和绘有图腾文面的非洲面具均为图腾制的表现（图1-2-24、图1-2-25）。

在加拿大本国土地上也有世代生活的印第安人，在漫长的历史中，他们也创造了辉煌的古代艺术，至今还闪烁着光芒。古代印第安人居住在加拿大的太平洋沿海地区、内地高原、马更些山脉地区、太平洋地区和东部森林等地区，不同的地理环境决定了不同地区印第安人的生活方式，从而也形成了不同的艺术风格。西部的太平洋沿海地区多雨而且多雾，有着茂盛的森林和直耸入云的树木，特别以雪松为最多。木雕工艺，尤其是彩绘木雕图腾标识的旗杆，成为这一地区印第安人著名的民间美术作品。在沿海地区，人们以捕鱼为生，猎物包括海洋里的各种鱼类，因此，这一地区的鲸鱼骨、鹿角雕刻工艺非常发达，大多做成鱼钩、标枪、矛等，以适应捕鱼生活的需要。贝壳装饰也很流行，或制成项链，或缝于皮革的衣服上，或镶嵌在骨雕工艺品上（图1-2-26）。

图腾民族从出生到死亡的仪式，无不以跳舞为其中的重要活动。图腾中的舞蹈与音乐，多模仿动物的动作



图1-2-24 内绘图腾文面人的彩陶 马家窑文化遗址出土



图1-2-25 绘有图腾文面的非洲面具

与声音，模仿动物跳舞为图腾民族狩猎生活的再现。舞者多饰以动物皮毛、鳞甲及假面具。同时，图腾舞蹈的形式也是原始戏剧的萌芽。在跳舞的场合，正如其模仿图腾动物的动作一样，人们模仿图腾动物的喊声，声音随着有韵律的舞蹈动作，也有采用图腾动物的皮、骨等制造的乐器加以伴奏，乐器发出的声音和着舞蹈的拍子，图腾声乐自然形成（图1-1-27~图1-2-31）。

综上所述，图腾民族的器乐发展，在各地具有不同的形式。澳洲人仅有鼓类，北美及非洲土人兼有笛弦。事实上，图腾的器乐不过用于取得跳舞的拍子。在舞蹈的同时，人们还佩戴各种各样的面具和装饰品。

澳洲土人的劳动生产，有两种不同的形式交换举行。一为人口稀少的小集团，各自独立从事狩猎捕鱼活动；一为集中各部族的全体成员，协力采集生活资料，经历数日乃至数月之久，以“哥罗波里”为主要仪式的图腾集会即在此期间举行。

“哥罗波里”是为激励集团大量采取生活资料的咒术行为。狩猎民族的跳舞多为集团跳舞，通常一部族的成员或许多部族的全体成员都参加演习。全集团依从同一的法则、同一的拍子而做动作。一切记述原始舞蹈的人，无不异口同声地惊叹



图1-2-26 骨雕鱼钩 原始社会

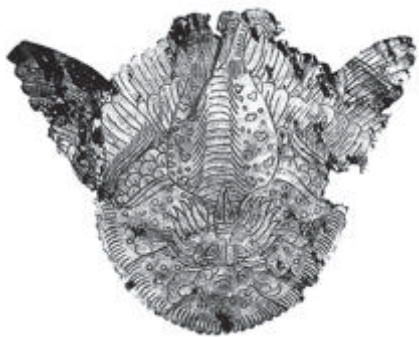


图1-2-27 用鱼皮制成的海东青



图1-2-28 木雕漆绘鸳鸯壶上的乐纹  
湖北随州曾侯乙墓出土



图1-2-29 巫师作法  
内蒙古阴山岩画



图1-2-30 云南开化铜鼓上的芦笙乐队纹饰



图1-2-31 广西花山岩画上的侧身舞蹈人物造型

这种动作的统一秩序。参加舞蹈的人，常被跳舞的热力所感染，为情感所激励而合成统一的动作。跳舞者完全沉醉于统一的社会状态之中，好像一个有机体的感觉与活动。换言之，各图腾部族成员于“哥罗波里”的群力融合之中，克服不规则的、不固定的游离生活状态，舍弃不同的需求、不同的欲望，采取同一目的、同一情感参与集团的活动。

“哥罗波里”为生产机能向上的表现。原始人类的情绪一受特殊的刺激，极易陷入兴奋的状态之中。当各集团各自独立从事生产劳动而引起生产力降低之际，忽而集合大量人群举行集会，便解消了原来经济生活中的矛盾。

原始社会的日本大概也有图腾的组织。日本神话中，残留图腾的痕迹很多，如鳄鱼神话中的素菟（Shiro Usageei）、和迹（Wani），即从图案发展而来的氏族观的表现。人名中，也多有保留图腾意义者，氏族时代之鲔（苏我氏）、见鲔、大省、若雀、智奴（以上为皇室），均与动

物有关，这种习俗至飞鸟、宁乐时代仍然残存。《万叶集》中带有动物的人名，不可胜举。今人由十二支而名辰之助卯太郎、丑五郎、阿酉、阿寅等带动物之名尤多。

由此可见，图腾崇拜阶段是各民族发展过程中一个必不可少的历史阶段。

### 第三节 生殖崇拜

民间美术作为个人情感的一部分，始终围绕着一个最大的母题——生命的表现。古老思维方法的传承、神秘互渗的“集体表象”，形成了民间美术坚固的思维堡垒，任何异己的、反传统的侵蚀都不能轻易使之瓦解。

原始人类在神话的熏陶和混沌思维的作用下，认为生殖神秘而神圣。他们虔诚地祭祀生育之神，生殖崇拜成为原始人类普遍的宗教信仰。从人类的远祖到今日的人类，都怀有一个生命繁衍的本能理想。人类祖先在艰苦的条件下，以极大的牺牲来维持生命的繁衍。

云南大理剑川县石钟寺最后一个石窟里的表现女性生殖崇拜的雕刻品，白族人称之为“阿央白”（女性生殖器）。除粗犷的雕刻物外，在它的两边还有一幅对联“广积阴阳路，打开方便门”。白族妇女婚后不育就来这里烧香祈祷。贵州和黄河流域的妇女若婚后不育，便由婆婆或自己用泥、面制作各种象征生儿育女的理想之物，举行一定的仪式后，便背着他人将其吞进肚子里。新疆维吾尔自治区呼图壁县康家石门子岩画“人虎图”的画面中，有雄性立虎两只，虎鞭粗长，另有男女各一人，生殖器暴露，是原始生殖崇拜的真实写照（图1-3-1）。

在旧石器时代的洞穴岩画中，有许多神秘的图画，大多表现出一种仪式场合的庄严气氛。他们用动物的形象表示雌雄，代表雄性的动物是马、山羊、雄鹿、驯鹿和长毛象，代表雌性的动物是野牛、母牛和母鹿。勇猛、矫健的动物代表雄性，温驯、柔和的动物代表雌性。

另外还有抽象的性符号，如圆形、三角形、长方形是代表女性的符号，点、线、羽毛形是代表男性的符号。这种符号是从男女性生殖器官外形的抽象简化而来，它反映了史前人类生殖崇拜的观念（图1-3-2）。

原始社会的大量彩陶作品都带有生殖崇拜的色彩。舞蹈彩盆中的



图1-3-1 野合 新疆呼图壁县康家石门子岩画



图1-3-2 法国拉斯科洞窟岩画中的人与野牛  
岩画中人与野牛的生殖器十分夸张，表明原始人类  
对生殖的崇拜。



图1-3-3 舞蹈纹彩陶盆 青海大通县上孙家寨马家窑文化  
遗址出土



图1-3-4 裸体人像彩陶壶 青海乐都县柳湾墓地出土

人物手拉手，生殖器暴露，舞蹈动作与今云南少数民族的舞蹈动作非常相似（图1-3-3）。青海省乐都县柳湾墓地出土的裸体人像壶，鼓腹，双耳，在陶壶颈腹部捏塑以裸体人像，最有特点的是它那有意突出的性器官部分，既有男性的特点，又有女性的特征。整个陶壶用黑彩勾勒出裸体像的各个部位，裸体像对称面饰蛙形纹，两侧为圆圈形（图1-3-4）。图1-3-5中的古代岩画裸女和斑点，也是原始人对生殖崇拜的一种表现。

在原始社会的遗址中，还发现了不少丰乳、丰臀、大肚的裸女像，这是史前艺术中最早的人类形象。像法国拉塞尔出土的持牛角的维纳斯浮雕、拉马得格林洞穴发现的女性裸像、奥斯塔里亚的温林多府维纳斯、苏联的加加里诺女性裸像、法国的来斯皮格维纳斯、乌克兰的科斯丹克维纳斯等，这些都是遥远的数万年前前的旧石器时代先民的创造，而且绝大部

分是孕妇形象。在我国辽宁喀左东山嘴出土的新石器时代江山文化地母像也是这样。这些雕像被现代人称为“丰产女神”，是人类祈求生命繁衍时祭礼用的神圣偶像。这一时期，妇女作为人种生产的主要承担者，她们的生殖能力决定她们在当时社会中的地位与价值。

法国拉塞尔的执牛角的女性裸像，是迄今所知世界上最早的人体浮雕，距今约3万多年。它们的造型显然都夸大了女性特征，被认为具有女性崇拜或生殖崇拜的意义。在法国南部发现的约2万年前的象牙雕刻，带有明显的女神特征。发现于奥地利华林多夫的原始石雕女像，夸张、肥硕、丰满的女性体态，表现了原始人类对自身后代繁衍的祈望。这些雕刻的制作动机和功能并不像今天所谓的雕塑那样是“纯欣赏”的，而更主要地在于某些实用的意义。

随着历史发展，父权制度逐步替代母系氏族社会，出现了对男性生殖器的崇拜，多为陶祖、石祖。在罗马尼亚的古美尔尼塔文化遗产中、巴尔干半岛及英格兰等地的新石器时代的遗址中均出土过陶祖。

在我国仰韶文化晚期和龙山文化时期遗址中，也都出土过“祖”，材质多为陶、石、木或金属。对男性生殖器的崇拜，也是人类童年必经的原始宗教崇拜阶段，这也是人类知识增长后认识到男性对生殖的巨大影响，两性生殖器才处于同等崇拜地位。这些原始生殖崇拜观念和祭礼，至今流传在民俗活动中。

例如，黔东南苗族“吃牯藏”祭祖仪式中，有模拟两性生殖器交媾的表演，形式多样。比如把糯米粑穿一个洞，由“牯藏头”的女婿挂在衣领上，粑上的洞表示女阴，女阴套于男人身上，明显有交媾的含义。另有“逗女”一节，将木头雕成男女生殖器模样，两个男人各背一件，背女阴者在前，背男根者在后佯追，并不断向背女阴者放箭。每发一箭围观者齐呼：“中子！中子！”仪式过后，未育的妇女到“牯藏头”家踩鼓时，将壁上挂着的捏成男根状的粑粑拿回家，煮来与丈夫同吃，以祈生育。

图腾崇拜、祖先崇拜、神灵崇拜和生殖崇拜往往交织在一起。

苗族和其他南方少数民族流行的洪水神话中，葫芦为人祖产生的母体。当大地遭遇特大洪水的毁灭性打击时，一对兄妹藏于葫芦中而幸免于难。洪水退后，为了不使人类绝种，世上仅存的这对兄妹破例结为夫妻，才传下了人种。苗族神话将这对兄妹称为“葫芦兄妹”，他俩就是人类的祖先伏羲、女娲。这时人类尚未意识到男性对生殖的作用，主要是以女性生殖器为崇拜对象，



图1-3-5 裸女和斑点

葫芦代表多子，象征女性的子宫。

苗族“吃牯藏”时，有一个“过桥受精”仪式，模拟男女交媾受精过程。由男人执葫芦盛甜酒酿（象征精液），向妇女身上泼洒，表示妇女已受精，葫芦实质上也是女性生殖器崇拜的产物。



图1-3-6 双头共身兽 苗族刺绣图案

双数代表两性，苗族称男女结为夫妻叫“成双”。民间美术中的两头共身、一头双身形象实际上就是代表两性交合。双头共体在远古时代就作为两性相聚的象征，如河姆渡文化的双头鸟纹和苗族的双鸟头图案，两只鸟中间夹太阳，太阳也象征性交合，“日”字表示阴阳两性交合之状，甲骨文写作“☉”，外圆为阴器，内一点为阳器。月亮和太阳在黔东南苗族地区还代表兄妹结为夫妻。苗绣中多出现双鸟、双兽与太阳、月亮相共，含两性结合的生殖意义（图1-3-6、图1-3-7）。牛角在苗绣中也经常出现，象征男根的坚挺，表示人丁的兴旺，牛角挂于大门外作祖灵。

四川省木里县大坝村有个鸡儿洞，里面供着一个30厘米高的石祖，当地妇女常到洞中烧香叩头，祈求生育。云南省宁蒗县永宁达坡村的摩梭人认为，他们村后的山冈就是男神之“祖”，妇女不育时向此山膜拜，以求子孙繁衍。



图1-3-7 双头鸟 苗族刺绣图案

早期的人类对于自身的繁衍以及动物的繁殖、植物的生长不能做出科学的解释，他们认为有种神奇的力量在主宰着这一切，于是将万物的生殖神秘化，从而产生了生殖崇拜。如红山文化出土的双耳双口壶（图1-3-8），这件陶器的造型表现出远古人对生殖的崇拜。

在广大汉族居住地，丰产女神以送子娘娘身份“活”在当代。各地区、各民族均以该族的神话及历史传说为原型而造出一个生育女神来崇拜。如陕西西部以后稷之母姜源为送子娘娘，陕西东部则以人类祖母女娲为送子娘娘，河南淮阳的人祖庙（太昊陵）体现了对女娲与



图1-3-8 红山文化双耳双口陶壶



图1-3-9 猴头人祖 泥塑

伏羲的生殖崇拜。盛大的人祖庙会主要祈求生育繁衍，庙会上民间艺人捏制的泥塑直接象征生命延续的寓意（图1-3-9、图1-3-10）。黑底彩绘泥虎和布老虎也是庙会上的工艺品，其中的草帽老虎和双身虎即象征两性交合，三头虎和五头虎象征生命的繁衍（图1-3-11、图1-3-12）。赶庙会的人在“人祖”像前许愿，并买几件泥虎或布虎回家，表达渴望新生命到来的愿望。

湖北的虎形小儿围嘴花样，当地称之为“蝉虎”（图1-3-13）。新婚夫妇的帐沿挂的小布人、虎头或布制的虎头、蝉身饰物，都谓之“蝉虎”，寓意人类生命蝉联不绝。福建惠安的小老虎头帽，两侧绣小虎、鱼身。鱼尾虎枕之上，一面绣一条大鱼，两尾相交，即代表生命的孵化（图1-3-14）。若仅在陕西、山西有这种鱼虎结合的民艺造型，还只能说是局部的文化现象，而不具有普遍性。

沿着黄河中下游查找，发现河南西部的灵宝地区有小儿虎头鞋，兽与一条龙交合，兽体的头、身、肢、尾齐全，后半身下部连接一段无头龙躯。兽头上长角，可能描述的是兽变龙的过程，因为牛角一般是龙头的特征。在苗族刺绣图案中这种结合非常多见，如龙虎结合（图1-3-15）。其他多动物合体过程浑然一体，没有像这幅纹样上两动物各自完整，但意义都是一样的，新生命的产生总包含两性结合之意，“变”亦为“化育”之意。有些动物神，如龙，常被认为具有给人送子的神性。



图1-3-10 鱼尾女媧泥塑 河南淮阳



图1-3-11 双头布老虎



图1-3-12 人虎交合泥塑 河南淮阳



图1-3-13 虎形小儿围嘴剪纸花样 湖北

贵州雷山苗族人祭龙时，以木头雕成龙或以竹子为龙，由男人把龙从野外领回来，在路旁插许多竹子，其上拴纸人。妇女在村口持酒相迎，向龙叩头、烧香，往龙身上系棉条和麻匹，然后每个妇女都抢三个纸人，俗称讨婴崽，也就是向龙要小孩。清水江一带常以家庭为单位举行“招龙”仪式，这个仪式在祖坟上进行，祭完龙，全寨小孩都来招龙的地方吃饭，然后把祭龙时插在坟上的小纸旗烧掉，以示吉祥。



图1-3-14 虎头鱼尾小儿枕



图1-3-15 龙虎结合 苗族刺绣图案

不同民族、不同地域的民间生活用品以及建筑、舞蹈、诗歌、习俗都被它们的创造者赋予了生命的寓意和象征。民间想象的对应物就是一切自然界中存在的物体，民间艺人借其体现精神寄托与理想追求。

## 第四节 鬼魂崇拜

古人认为人死后灵魂仍然存在，能对生者施以祸福，因此对死去的祖先十分崇拜，并认为死有善死与恶死之别，老死、病死为善死，打仗战死、野兽伤害死及自杀身死为恶死。埋葬的方式有瓮葬、崖葬、木棺葬、石棺葬等。

上古古人认为鬼魂是自由存在的，自由的鬼魂不会忘记人间。上古时人们把鬼、神并提，如《易经·系辞》：“精气为物，游魂不变，是故知鬼神之情状。”指出鬼神都是游魂，只不过神比鬼尊贵些。《墨子·明鬼》说：“有天鬼，亦有山水鬼神，亦有人死而为鬼者。”

### 一、地狱

坟墓是鬼魂的居处。《独异志》引《敦煌实录》说，王樊死了，有掘墓贼偷盗他的坟，看见他正在里面和一群鬼掷骰子耍钱，王樊让盗墓人喝酒，喝酒间有一鬼牵一匹铜马出去了。守城门的士兵见一神人骑着马对他说：“我是王樊派来的，今晚有人盗墓，我们用酒染黑了他们的嘴唇。”天亮时，盗墓人进城，嘴唇果然是黑黑的，士兵就捉住了他。

到了汉代，人们认为鬼魂要受阴间官府的管辖，这统管天下鬼魂的就是泰山山神。由于泰山是东方最高的山，古代帝王要封禅泰山。在西汉时又说泰山山神知道人的生死，到后来演化为招人魂魄、管理人间生死的神官了。东汉虽有泰山治鬼之说，但却无地藏王、阎罗王、地狱之说。这些说法是佛教从印度带来的。地狱之说在南北朝时很快被人们接受。主管地狱的神源自佛教之地藏王菩萨和十殿阎君。由此导致了人们对地藏王和阎王的崇拜。

人们对地狱的普遍信仰不是由于僧人的恫吓，而是相信人间有监牢，地下也应有地狱的原因。劳动人民对地狱的崇拜还源于对人间不平等的怨恨。他们认为天地间应有公理，而人间不平事太多，又没有公理，只有到了阴间，人才会被一视同仁地进行公平审判，没有贫富贵贱之分，每个灵魂都是平等的，这种判决便是中国人相信的“冤冤相报”。人们认为，地狱也解决不了的恩怨便在未来世偿还，偿还的方式还是由阎王裁决。如清代民间纸马阎君圣众，内蒙古巴林右旗白彦尔登辽墓出土的神荼、郁垒壁画就是古人对地狱崇拜的记录（图1-4-1、图1-4-2）。

中国漫长的封建社会，练就了民众的忍耐功夫，使他们在内心中信仰“善有善报，恶有恶报，不是不报，时候未到。”《地藏王菩萨本经》说地藏王菩萨是摩诃萨，他曾发愿说要解救所有在六道中轮回的苦难生命，然后再成佛；还说地藏王菩萨是一位婆罗门女子或是金



图1-4-1 阎君圣众 清代纸马

罗国（朝鲜）的一位金姓高僧；另有一种说法是说目莲为地藏王菩萨，敦煌变文中就有“目莲救母”的变文，旧时连本大戏《目莲救母》说的就是目莲为救母出地狱，诵念佛经，变成了地藏王菩萨。

由于地藏王、阎罗王都是从外传来的，因而他们不能做地狱的最高主宰。地狱的最高主宰仍是泰山山神。在民间传说中，泰山山神和阎罗王是经常撒换的，并不是一任到底。人们相信地狱之说，本来是为了补救人世之弊、儆戒世道人心的，无奈效果不大，因而人们产生了怀疑。明末清初无名氏作《后西游记》中说，孙小圣到地狱，与阎王辩论善恶报应等问题，辩得阎王还不了口。可见，地狱崇拜在清代开始受到人们的怀疑甚至嘲弄。



图1-4-2 神荼郁垒 内蒙古巴林右旗白彦尔登辽基壁画

## 二、厉鬼

厉鬼是指寻人报复的横死之鬼。古人相信不得善终之人的鬼魂心怀怨怒，总想报复，于是经常作祟带给人灾难，这类鬼便称之为厉鬼。厉鬼中的野死鬼没人祭祀，缺少饮食，怨恨更是厉害。厉鬼崇拜出现极早，《墨子·明鬼》中记载杜伯化为厉鬼射死周宣王的故事，后又载于《国语》《左传》《史记》等书。

从记载看，厉鬼不怕神灵，在人祭神时也照样复仇。《燕之春秋》记载，燕简公杀死大臣庄子仪，庄子仪在临死前说：“国王毫无道理地杀了我，如果人死了没有灵魂便罢了，若有灵魂，用不上三年，我一定让他明白。”庄子仪死后一周年，简公要祭祀驰祖。中午时，燕简公赶着车过来，人们看到庄子仪手持红木棒将燕简公打死在车上。庄子仪故意挑选这个地方报复就是为了给众人显示灵验，以证明自己的屈枉。对厉鬼的崇拜典型地说明了中国人的复仇精神。

### 三、伥鬼

伥鬼和厉鬼都是横死鬼，但伥鬼是迷失了本性而去害人的下流之鬼。唐朝以前未见伥鬼的记载，可见这是一种后起之鬼，可能源于唐代。宋人孙广宪《北梦琐言》广采唐末五代佚事，其中记载了伥鬼的故事：江河边上常有伥鬼出没，这些伥鬼呼喊人的名字，如果答应了，这人便会淹死。

伥鬼传说盛行于明清时代，这种鬼中最著名的是虎伥，人被虎吃掉而他的灵魂反而为虎服务，替虎寻找活人吃，有了新伥鬼才能替代他，使他重获自由。“为虎作伥”的成语也就由此而来。后来虎稀少了，人们转而最怕淹死鬼和缢死鬼。缢死鬼就是吊死鬼，也要引诱别人上吊后才能重获自由超生。缢死鬼是民间最常见的伥鬼。

## 第二章 神话传说

原始社会产生的诸多奇妙神话，是世界各民族民间艺术永恒的题材。神话是艺术的最早典范，也是历代艺术取之不尽的一个本源。希伯来神话和希腊神话造就了西方艺术，而印度神话和中国神话造就了东方艺术。世界各地各族神话的类型大体是一致的，主要有开天辟地神话、人类起源神话、图腾神话、英雄神话等。

面对辽阔无垠、神秘莫测的天宇，人类升天的想法由来已久。如从原始巫术舞蹈到尸身火化的“登霞”，就是表明人类从生到死都能升入天界的想法，并克服不能飞的人和能飞的鸟之间那道看来不可逾越的鸿沟。抛开古希腊神话里那些飞翔于天界的女神不说，单说我国以“三青鸟”为图腾的西部团族，后衍化成天上女神的西王母以及有关女娲的神话，就足以让后人考究一番。

《旧约 创世纪》载，上帝降洪水灭世之时，诺亚造方舟避水。洪水泛滥150天以后，诺亚为探测洪水是否退去，先放出一只乌鸦未归，又放出一只鸽子，鸽子衔回一片新啄下来的橄榄叶。诺亚知洪水已退，回到地上。从此以后，人们把鸽子和橄榄枝作为象征和平的吉祥物。无独有偶，世界上几乎所有的民族都有其各自的象征体系和吉祥物。直到今天，也还有类似的吉祥物诞生。

吉祥物因不同背景而被不同民族、不同文化所接受，其象征意义也被不同民族、不同文化的人所领会，因此，这些吉祥物有着浓重的民族特色，传承着自身的民族文化。

## 第一节 开天辟地

有史以来，世界各地、各族人民都有着对宇宙生成问题的探索，其答案就是开天辟地的神话。上古人认为世界开始是混而不分的一团，后被分离而创造成天地世界，这是原始人类对宇宙生成的共同猜想。但是直到今日，人类还是没能解开天地之谜。

在中华民族中影响范围最广的是盘古开天地的神话：“天地混沌如鸡子，盘古生其中。万八千岁，天地开辟，阳清为天，阴浊为地，盘古在其中，一日九变；神于天，圣于地，天日高一丈，地日厚一丈，盘古日长一丈。如此万八千岁，天数极高，地数极深，盘古极长。后乃有三皇。数起于一，立于三，成于五，盛于七，处于九，故天去地九万里。”中华民族的祖先早在上古时代就以混沌的思维方式把天地形容成一个人所共知的小鸡蛋。“天地混沌如鸡子”，蛋内包含着蛋清、蛋黄，清浊两者的对立统一，使天地变得易于感知。“盘古生其中”，又说明对立统一的物质世界是孕育世界生命的母体。《五运历年纪》载：“首生盘古，垂死化身，气成风云，声为雷霆，左眼为日，右眼为月，四肢五体，为四极五岳，血液为江

河，筋脉为地理，肌肉为田土，发髭为星辰，皮毛为草木，齿骨为金石，精髓为珠玉，汗流为雨泽，身之诸虫……”以上两者所引，为盘古神话之古说，其开辟之状，颇具哲理意味。盘古的身体变成万物：左眼变太阳，右眼变月亮；睁眼是白天，闭眼是黑夜；小牙变星辰，大牙变石头（图2-1-1）。

我国彝族有虎尸化生世界万物的神话，史诗《梅葛》载：“虎头作天头，虎尾生地尾，虎鼻作天鼻，虎耳作天耳，左眼作太阳，右眼作月亮，虎须作阳光，虎牙作星星。虎油作云彩，虎气作雾气。虎心虎胆作天地胆。虎肚作大海，虎血作海水。大肠变大江，小肠变成河。排骨作道路，虎皮作地皮，硬毛变树林，软毛变成草，细毛作秧苗。然后，天上撒下三把雪，落地变成三代人。”《苗族古歌》说，枫香树各部分化成了人、兽、神的共同母祖。蒙古族神话说，在混沌时代，一个恶魔在漫游，天神将它打败掷入海中，它逐渐变成大地，它的大脚支起了天空。印度神话说，自在以头为天，足为地，目为日月，腹为虚空，发为草木，流泪为河，聚骨为山，大小便为海。

原始人类受到经济活动中现实事物的刺激，将动植物与自身结合，表露于神话传说之中，各民族开天辟地的传说多以动植物为其创造者。

北美太平洋西北岸的印第安人的银狐创造世界之说即属此例，大意如下：世界之始，地上为汪洋大海，长尾狼及银狐住在天上。银狐屡欲创造各种东西，都遭长尾狼的反对。一日，狼外出，银狐取矢凿开天层，探看地上之海水。翌日，其矢从凿开的穴洞坠落海底，银狐随之而下，在水面上造一小岛。狼归，看到狐坐岛上，要求银狐帮它一起下到地面，银狐取矢射向天上，狼随之而下。但岛很小，两者住不下。于是银狐复将足用力一蹈，岛就变大了，最初蹈东方，次而为北、西、南，连续了五日夜，岛就变得今日那样大。世界创造好后，银狐又创造了人类、动



图2-1-1 盘古像 明代《三才图绘》插图

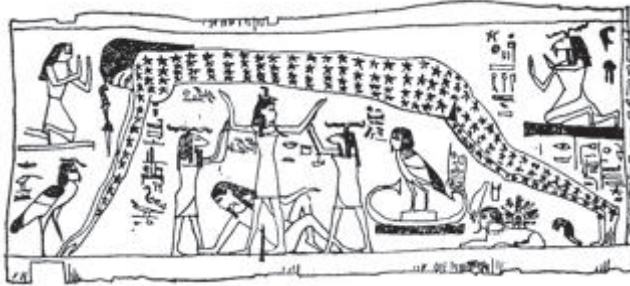


图2-1-2 古埃及壁画中的开天辟地神话

自然物的始祖。儿子们因天地闭塞，便想将父母分开，经过许多努力，终于想出一个办法，将森林之神倒立起来，头抵住母亲的腹，脚撑住父亲的身，硬将他们分开，才见光明，形成后来的世界。公元前1400年古埃及绘画中所描述的关于天空、星星、人、神和大地的传说，记录了人类开天辟地这个共同的神话故事（图2-1-2）。

物、树木、泉水……很明显，银狐成为世界的创造者了。

腓尼基人认为万物起源于混沌，在混沌中各种元素混合在一起，经过发酵之后分化出许多新的元素，火元素飞上天空，形成星球。

在波利尼西亚人的传说中，最初天地合在一起，生了许多儿子，每个儿子都是

## 第二节 人类起源

茅盾在《神话研究》中指出：“原始人的思想虽然简单，却喜欢去攻击那些巨大的问题，例如天地缘何而始，人类从何而来，天地之外有何物？”于是开天辟地的神话便成为先民的原始哲学，而原始哲学的思想首先是围绕着“人从哪里来”这一问题而展开的。原始先民创造了瑰玮的神话来解答。

明代女真人传说，长白山东北布库里山下有一个布勒瑚里湖，有三仙女浴于湖中，其中一女吞食了神鹊衔来的朱果，感而成孕，后生一男，名布库里雍顺，既满族始祖。

五代蜀杜光庭《录异记》卷八：“陈州为太昊之墟；东关城内，有伏羲女娲庙……东关外有伏羲墓，以铁锢之，触犯不得，时人谓之翁婆墓。”又云：“房州上庸界，有伏羲女娲庙，云是抁土为人民之所，古迹在焉；华、陕界黄河中有小洲岛，云是女娲墓。”据此所记，伏羲女娲兄妹繁衍人类之事已普传民间，故其祠墓所在甚多。

唐李冗《独异志》卷下云：“昔宇宙初开之时，只有女娲兄妹二人，在昆仑山，而天下未有人民。议以为夫妻，又自羞耻。兄即与妹上昆仑山，咒曰：‘天若谴我兄妹二人为夫妻，而烟悉合，若不，使烟散’。于烟即合，其妹即来就兄。”此即伏羲女娲再造人类说之大略。

各民族关于人类起源的神话传说大致可归纳为以下三种。

## 一、抻泥造人

在中华民族中，女娲抻泥造人的神话流传很广。女娲是中华民族共同的始祖母。

以泥塑人是人类以泥塑形制陶时代的幻想，对于泥塑的人物和生物，人们总认为它们具有一种神秘的生命力。山东高密妇女有到娘娘庙拴泥娃的风俗。泥塑的福相小娃被摆在送子娘娘的祭台上，名为“百子童”，凡抱泥娃娃者索钱一百文，希望怀孕的信女们用红绳把泥娃娃拴住带回家，以其生子。抱泥娃娃者回去真生了孩子，就是神助得子，要加倍还愿。河南浚县每年正月十五和七月十五有盛大庙会，妇女们会成篮地购买泥娃，在回家途中撒给讨泥娃的小孩子，以祈生育。孩子们唱着祝愿生子的儿歌：“给个咕咕鸡（泥娃），生子又生孙。”说明泥娃具有生命起源的象征意义（图2-2-1、图2-2-2）。



图2-2-1 泥娃

希腊神话是世界文学中的瑰宝。大多数中国人到了近代才对希腊神话故事有所了解，但是，早在公元2~3世纪，希腊神话中的一些神的形象已经在塔里木盆地出现了。其中出土于新疆维吾尔自治区若羌县米兰古城佛寺遗址的有翼天使像，就是希腊神话中的爱神，她先被传到中亚，后又传到塔里木盆地（图2-2-3）。1901年，英国探险家斯坦因在今新疆维吾尔自治区民丰县的尼亚遗址（汉代精绝国所在地，东汉时属鄯善）发现了大批回文木牍。斯坦因在清



图2-2-2 泥娃 河南淮阳



图2-2-3 有翼天使像 新疆若羌县米兰古城遗址出土

理第一颗封泥时，认出上面竟是希腊智慧女神雅典娜的形象，“她拿着盾和闪电，是一个古老的艺术形象”。同时发现的还有爱神伊洛斯的素描裸体像，站着的伊洛斯像和主宰神州的宙斯之子赫拉克里斯像。

在希腊神话中，天神普罗米修斯降落大地，以泥塑人，从动物心中摄取善恶，封入泥人胸中，智慧女神雅典娜把灵魂和呼吸吹送给泥人，人类就创造出来了；希伯来神话说上帝耶和华用泥土造人，吹以生气；北美印第安人的神话

说天地的开辟者用暗红色的泥土塑成男女两个人，他们经烧炼而活，从此世间便有了人类；古埃及神话说世上本来没有人，是大神赫努姆用泥土捏造人；古希腊神话说世上最早的人是大神宙斯用泥土塑造的；希伯来神话里有个叫亚当的男人，他的故事被记入《圣经》，“亚当”这个词的原意就是“出自泥土”，据说上帝按自己的形象塑造了他，因此他成了人类的始祖。

## 二、葫芦生人

葫芦生人是中华民族共同的人类起源神话，并在瑶族口传的古歌中得到保留：七月七日洪水发，葫芦浮上到天门。七月七日洪水退，葫芦跌落到昆仑。山上树木水淹死，世上全无一个人。尚剩伏羲两兄妹，遇见金龟在山林。伏羲问言金龟道：“世上有人没有人？”答言：“人民死尽了，你俩兄妹结成婚。”“我俩同胞又同奶，为何兄妹结成婚？”兄妹说出心里话，棒打金龟烂成尘。赌你金龟再复合，我俩兄妹自成婚。再过昆仑山脚下，碰见金龟再生身。当初金龟光滑滑，如今壳背有裂痕。行到紫微问生竹：“世上无有一个人？”答言：“人民皆淹死，你俩兄妹结成婚。”兄妹得闻如此语，刀斩生竹烂成尘……再过紫微山脚下，又逢生竹挺起身，当初生竹全无节，如今生竹留刀痕。兄妹两人心不服，两岸烧香开上云，香烟果然绕成圈，从此兄妹便成婚，终年生下一块肉，变成成千成万人，分开三百六十姓，百姓中间有瑶人。唐《独异志》中也曾记载伏羲、女娲兄妹因乘葫芦得救、后来结婚的神话故事。

繁衍人类的神话传说比母系氏族社会创造的“女娲抟泥造人”神话出现得晚一些，这个神话

记载了在母系氏族社会向父系氏族社会的过渡时期，先民对血缘婚姻的追忆。人类幼年时期尚未认识到男性对生殖的作用，生殖崇拜主要以女性生殖器为对象，所以葫芦神话实质上是对女性生殖器官崇拜的产物。

苗族的人头龙与山东汉代石刻的伏羲、女娲像也颇为相似。苗族本身又以伏羲、女娲为人祖，他们的神话传说中说到姜央与雷公斗，雷公放洪水淹没大地毁灭人类后，由“葫芦兄妹”结亲而重新传下人类，“葫芦兄妹”即“伏羲女娲”。伏羲、女娲也是汉族和南方一些少数民族公认的创世祖先。

葫芦在这些神话中被赋予了保护生命的神性，成为中华民族的一种信仰。清初陆次云在《峒溪纤志》里面曾说：“苗人腊祭曰报草。祭用巫，设女娲、伏羲位。”按苗族的传说，苗族全出于伏羲和女娲的后代。他们本为兄妹（或姊弟），遭遇洪水，人烟断绝，仅存此二人。他们配为夫妇，绵延人类。由此可见各民族关于人类遭遇洪水的传说大致相同，这种传说以民间美术的各种形式完整地流传下来，如苗族刺绣图案姜央兄妹成亲（图2-2-4）。

早在新石器时代的仰韶文化中，葫芦就已经成为孕育生命的神物。《礼记·郊特性》云：“陶匏（葫芦）以象天地性”，即阴阳两性的合体。《诗经·大雅·生民》有“绵绵瓜瓞，民之初生”之句。闻一多先生通过对49个神话传说的研究，认为伏羲、女娲就是葫芦的化身。伏羲，又写为包牺，包即葫芦之意；女娲之娲音与瓜接近；盘古又写作盘涅，意葫芦。由此可见，葫芦是龙女媧与虎伏羲的共同体，是阴阳合体，是生物的原初母体，它是“混沌”最早的象征物，它的破裂，即是一分为二：阴与阳、雌与雄，成为繁衍人类的始祖。

我国陕西临潼新石器时代仰韶文化遗址出土的彩陶葫芦瓶以及甘肃正宁宫家川半坡时期仰韶文化遗址出土的人面葫芦瓶，都描绘出古人对葫芦孕育人类的神话崇拜。这些彩陶葫芦瓶上有的正面绘有男人形象，背面绘有女人形象；有的正面绘有一个人面或兽面，背面绘有双鱼造型。葫芦瓶的两侧有环，当是为了悬挂之用，它可能是双鱼生人与葫芦生人神话的结合，是一种生殖崇拜的象征艺术品（图2-2-5~图2-2-7）。



图2-2-4 姜央兄妹成亲 苗族刺绣图案

葫芦文化在我国历代婚仪中均有反映。至今，哀牢山彝族婚俗中，仍流传着由巫师将葫芦破成两瓢，新人交瓢饮酒的习俗。在汉族的婚仪中，则演变为挂葫芦和用扣碗剪纸象征合卺葫芦的风俗。葫芦造型在民间美术作品中作为一个重要题材，表现在各个方面，用来寓意男女结合、子孙兴旺、五谷丰登等美好愿望。图2-2-8~图2-2-13是葫芦崇拜在人们日常生活中的诸多表现。



图2-2-5 葫芦形彩陶铃 马家窑文化遗址出土



图2-2-6 葫芦彩陶瓶 仰韶文化遗址出土



图2-2-7 葫芦彩陶瓶 仰韶文化遗址出土



图2-2-8 葫芦 民间剪纸



图2-2-10 现代葫芦挂饰



图2-2-11 金代白釉黑花葫芦瓶



图2-2-9 扣碗 民间剪纸

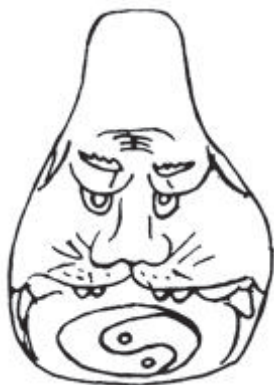


图2-2-12 现代少数民族吞口



图2-2-13 瓜瓞绵绵 吉祥图案

### 三、图腾生人

半人半兽和某些动植物图腾形象的出现，是转型时期图腾制的标志性图腾物。古籍记载：“伏羲鳞身，女娲蛇躯。”此人头蛇身之伏羲、女娲交尾像见于汉代壁画。如汉代盘古画像砖表现了盘古、伏羲、女娲三个形象，其中下身赤裸的巨人为盘古，他怀抱伏羲与女娲，三者构成了一幅完整的中国始祖神话图（图2-2-14）。



图2-2-14 盘古 汉代画像砖

当人类社会由图腾制转入氏族制，原先纯粹动植物信仰转化为动植物信仰与神崇拜的结合，动植物开始人格化，图腾形象也就出现了半人半兽和其他各种幻想形态。半人半兽的形象多数上半身为入形，下半身为兽形或非人非兽、似人似兽，有的由完整的人体加上动物的某些特征构成，如民间美术造型中的“人头龙”，由于龙本身是多种动物形象的集合体，其身体部分便也有多种形式：有的中上部为人的上半身，头手齐全，下身连接着蛇躯、鲤鱼尾；有的身部为鱼和螺丝的合体，粗壮肥大，尾巴成螺丝卷曲，这种龙体称作“螺丝龙”；有的人头较大，顶戴帽子，两耳如巨叶，身上段有两只短短的兽脚，肚内还有两个小人形。

鱼娃的作者王桂兰、人头龙的作者段永梅，都是穷乡僻壤的农妇，她们从未见过原始遗迹出土的文物，可是她们的作品形象十分接近甘肃省甘谷县西坪出土的鲩鱼纹彩陶瓶和人面鱼尾白瓷瓶上的图形。她们的创作中都沉淀有古文化的、民俗文化的意识，特别是“万物有灵”及原始图腾意识，即使没有流传下来具体的图样，她们也可以根据某些神话传说（并非有意识的），在剪纸过程中偶然幻想出极为原始的图式，出现神话母体的自我重视（图2-2-15~图2-2-19）。

图2-2-20中的女媧形象是民间剪纸作者无意中剪出的蛇精，这些作者可能并不知道女媧是谁，但这几幅剪纸中的造型恰恰有如女媧的形象。还有不少民间剪纸作者所剪的娃娃鱼、



图2-2-15 鱼娃 民间剪纸（甘肃 王桂兰）



图2-2-16 人头龙 民间剪纸（陕西 段永梅）

人龙、送病娃娃等的造型，也常有很大的无意识性，即集体无意识性，但却都可以从仰韶文化的遗迹和汉代画像石中找到惊人相似的对应图形。

中国神话传说中的黄帝、炎帝、伏羲、女娲等均为人头蛇身。国外神话中的人物形象也如此，有牡牛头、鳄鱼头、双牛头等。苗绣中动植



图2-2-17 鲛鱼纹彩陶瓶 甘肃甘谷县西坪遗址出土



图2-2-18 人面鱼尾白瓷瓶

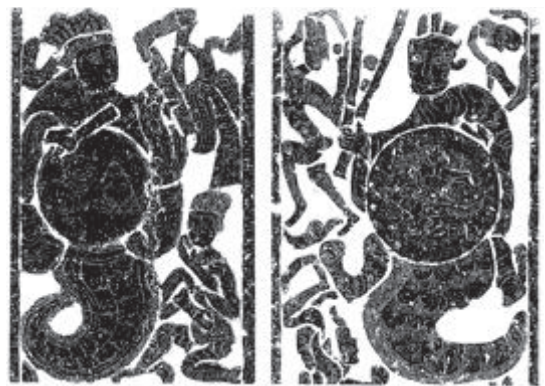


图2-2-19 伏羲女娲 汉代画像石(山东临沂出土)



图2-2-20 女娲 民间剪纸

物的形象也有苗族人图腾崇拜的遗迹，并且一些动植物的图腾形象在他们今天的生活中还是祖灵的象征，受到崇拜。

苗族许多人祖神话传说中，鸟、蝴蝶、龙等动物都以半人半兽的形象出现，而且这些动物的祖先都紧密联系在一起。如黔东南流传的苗族古歌中说：枫树生出蝴蝶妈妈与鹤字鸟，蝴蝶妈妈生下几个蛋，鹤字鸟帮助孵化，孵了12年还孵不出，正欲弃之，蛋中喊：“妈妈不要走，妈妈不要飞，多抱一天生，多孵一夜出。”这就是苗族的祖先“姜央”在蛋中说话，鹤字鸟回转又孵，先出姜央，又出雷公以及龙、虎、蛇、象、水牛、蜈蚣等兄弟。苗族人对祖鸟的崇拜的



图2-2-21 蝴蝶妈妈 苗族刺绣图案



图2-2-22 绣花拼条图案



图2-2-23 人驯蚕身龙 苗族刺绣图案



图2-2-24 龙象相争 苗族刺绣图案



图2-2-25 驯龙牛、驯象 苗族刺绣图案



图2-2-26 羽人飞镰 汉代画像砖

遗风至今保留，如黔东南各地苗族妇女都喜欢银雀头饰，有些地区苗族妇女头饰也饰鸟头。在苗族其他的刺绣图案中也都离不开这些神话形象（图2-2-21~图2-2-26）。

怒族的先民神话说：远古时候，天降群蜂，蜂与蛇交配，生下女始祖茂英充。她长大后又与蜂、蛇、虎、马鹿、麂子等动物交配，生下今天怒江怒族各氏族的祖先。

白族的《九隆神话》记述了龙图腾的故事。《后汉书》卷八六《西南夷列传》载：“哀劳夷者，其先有妇人名沙壹，居于牢山。尝捕鱼水中，触沈木若有感，因怀妊，十月，产子男十人。后沈木化为龙，出水上……后哀牢山下有一夫一妇，复生十女子，九隆兄弟皆聚以为妻，后渐相滋长，种人皆刻画其文，象龙文，衣皆著尾。”

图腾民族以动植物变化为其部族祖先的传说，在北美印第安各部族中发现最多。相传朱克都人（Choctaws）的祖先为蛙化身，其大意为：蛙原产生地下，住于洞穴之中，有时也掘开泥土出现在地面上。有一次，朱克都人取烟火驱逐它们逃出洞外，又将其捉回，教它们学朱克都语，双脚跑路，切断了它们的足趾与爪，拔去它们身上的毛。其后，这些蛙就为朱克都族承嗣者，而其他的蛙仍然存活在地下为蛙。



图2-2-27 古埃及人头鸟身神



图2-2-28 西藏大昭寺迦陵频伽鸟像

美国加利福尼亚州印第安人传说：神话中的野狼，为其族人的祖先。野狼初时用四脚跑路，后来开始产生人类身体上的东西，如一个手指、一个指甲、一只眼睛等。不久就变成两个手指、两个指甲，又脱掉了尾巴，学会了直坐的习惯，从此变成完全的人类。

埃及鹰人相交的神话流传甚广。古代埃及人相信皇后必与神鹰交合，才能产生第二代王子。部族中在特定的节日也会选出妇女与鹰鸟结合。在公元前15世纪古埃及新王朝《死者书》中记载了古埃及神鹰生人的神话传说，其人头鸟身神与西藏大昭寺的迦陵频伽鸟像、云南木雕偶像三者的形象大致相同（图2-2-27~图2-2-29）。

《后汉书》所言夜郎以竹为姓，某部族祖先也有同一类型的图腾传说：夜郎者，初有女子浣于遁水，有三节大竹流入足间，闻其中有号声，剖竹视之，得一男儿，归而养之。及长，有才武，自立为夜郎侯，以竹为姓……

视觉思维的过程，离不开审美形态的特征。在这方面，民间美术视觉思维更显示出它的传承性。民间许多审美形态都是世代相传的，即使创新的审美形态种类，也脱离不了原有的审美形式的思维习惯和方法，如陕北延川等地近年盛行的布堆画，就是由传统的“布堆花”发展而来的。这一带每逢婚嫁吉

日，女方送男方一对绣花枕顶，表示“女大一枝花，寻个好婆家”。男方就准备一对堆花枕顶，用花布作材料，堆堆垒垒，贴缝成美丽的图案，表示男女结合生儿育女的幸福愿望。现在，妇女仍然用堆贴的方法，将五颜六色的花布剪贴拼堆成美妙的画面。民间的视觉思维充满了对生活的祈愿和对生命的珍爱。

### 第三节 神话人物

世界各民族的童年时期都曾有过自己的神话，它的产生是必然的，是一种规律性的现象。同时，神话在历史发展的长河中始终保持着它的魅力。今天人类文明已经进入高度发展的阶段，可在人类童年时期所产生的神话仍然使人感到神奇瑰丽。其中英雄神话是对原始先民群体改造世界的丰功伟绩的记录，强烈表达出人类创造世界、追求幸福的伟大理想。



图2-2-29 云南木雕偶像

#### 一、门神

门神，顾名思义，是把守门户的神。旧俗贴门神于门上用来驱鬼。远古时，人们祭祀门神，其用意和祭灶差不多，主要是为了表示感激并纪念房子和门窗的发明者。中国古代典籍中关于门神的记载很多，大都是神话，大同小异。《独断》中说：“海中有度朔之山，上有桃木，蟠屈三千里，卑枝东北有鬼门，万鬼所出入也。神荼与郁垒二神居其门，主阅领诸鬼，恶害之鬼，执以苇索，而以食虎。故十二月岁竞，常以先腊之夜逐除之也。乃画荼、垒并悬苇索于门户，以御凶也。”

据宋、明话本小说《三教源流搜神大全》《历代神仙通卷》记载，唐太宗李世民年老多病。他因早年创立江山，杀人无数，常梦见寝宫门外，砖瓦乱飞、鬼魔呼号，还有许多鬼要扼杀他。于是，唐太宗请大将秦叔宝、尉迟恭着戎装，护守宫门两旁，夜果无事。随后他便请画师绘二将军真容，悬于宫门左右，从此画像为门神镇邪，并世代沿袭（图2-3-1）。传说贴于左边的门



图2-3-1 秦叔宝、尉迟恭 民间木版年画

神叫“门丞”，贴于右边的门神叫“户尉”（图2-3-2、图2-3-3）。

门神的画像除神荼、郁垒、秦叔宝、尉迟恭等武将的画像外，还有仿照佛寺里的四大天王的画像，头戴虎头盔，腰大十围，仗剑怒目而立。据《枫窗小牋》记载：“北宋末年（公元1119年左右），汴京中的门神为番样，头戴虎头盔，立于王公之门，则以浑金饰之。”

到了南宋绍定年间，宋理宗印发的门神又换成了钟馗。到了明清，各地门神更是不同。河南新乡、郑州一带的门神，多半是赵云、马超、赵公明或燃灯道人；陕西汉中一带的门神，则是孙宾、庞涓以及黄三太、杨香武；河北石家庄一带的门神，为《东征》里的薛仁贵、盖苏文或《三国演义》里的马超、马岱。清朝乾隆以后，天津杨柳青年画中却以门童代替门神，有的还以字替代画像



图2-3-2 大刀门神 民间木版年画（山西新绛）



图2-3-3 大刀门神 民间木版年画（山西新绛）

或在旁也添上蝙蝠、喜蛛以取吉利。此时门神的仪态日趋安详，早已失去图腾神祇“人兽不分”的相貌，而带有财神降福人间的模样了，如意长乐和丰财聚宝是我国华东地区民间门神的一种，象征事事如意、合家欢乐，又有辟邪安宅之用。

## 二、灶神

灶神又称灶君、灶王爷，是中国最古老的神灵，早在春秋时代人们就开始祭祀灶神。汉代著名的方士李少君自称是因祭祀灶神得道，活了几百岁，以致引诱汉武帝亲自祭祀灶神以求长生不老。后来李少君死了，汉武帝还以为他是成仙去了。李少君讲祭祀灶神可炼铁成金，可见人们祭祀灶神是源于上古的火崇拜。《礼记月令》说灶神为古代的火神祝融。火神本是大神，当然也就通天。每家都供奉灶神，这灶神无疑是上帝安置在各家的监听，人们自然希望他上天去说好话，所以灶神上的对联多是“上天言好事，下界保平安”，横批是“一家之主”，言外之意是一家人就托付给他了，请他口下留情。腊月二十三日要为灶神上供，供果为饴糖滚芝麻做成的糖瓜，一个糖瓜三炷香，灶王回宫保安康，意在粘住灶神的牙齿使他不得乱说。二十三日晚上一家人恭恭敬敬给灶神叩头，取下灶神将其焚化。除夕夜的傍晚，人们要在灶后重新贴上灶王，在房墙外的神龛中贴上新的天地牌，请祖宗神灵。宋代诗人范成大有一首叫做《祭祀诗》的讽刺诗，对此做了生动、深刻的描述：“古代腊月二十四，灶君朝天欲言事。云车风马小留连，家有杯盘丰典祀。猪头烂熟双鱼鲜，豆沙甘松粉饵圆。男儿酌献女儿避，酹酒烧钱灶君喜。婢子斗争君莫闻，猫犬触秽君莫嗔。送君醉饱登天门，勺长勺短勿复云，乞取利市归来分。”

少数民族地区的祭灶更是特别。广西环江壮族人民为乞求不生眼病和疥疮，每年农历正月初一至十五日四祭灶神，叫“灶王祭”。分大祭和小祭，大祭三至五年一次，小祭每年一次。大祭以小猪一头，公鸡一只为祭品；小祭仅用公鸡一只，猪肉一斤。无论大祭或小祭，妇女都要离开家里，否则灶王不敢出来领祭。

祭祀门神、土地神等，尤其是祭祀灶神在汉族地区已成为民间大祭。少数民族中，祭祀火神、水神也同样普遍。灶神在家中的重要地位与古人对火的信仰有直接关系。灶神的形象多见于民间年画中（图2-3-4、图2-3-5）。

## 三、羿射九日

羿的神话最早见录于《山海经》：“羿射落九日，落为沃焦。”《淮南子本经篇》记载羿的故事说：“尧之时，十日并出，焦禾稼，杀草木，而民无所食，**彘**、凿齿、九婴、大



图2-3-4 灶神 民间木版年画



图2-3-5 灶神 云南纸马

风、封竦、修蛇，皆为民害。尧乃使羿诛凿齿于畴华之野，杀九婴于凶水之上，缴大风于青丘之泽，上射十日而下杀，断修蛇于洞庭，擒封竦于桑林。万民皆喜，置尧以为天子。于是天下广狭、险易、远近，始有道里。”远古人们认为太阳共有十个，住在东海之外汤谷的扶桑树上，并轮流出来，后来十日并出，晒得大地一片枯焦。人们希望能除去九日，使大地恢复正常。神射手羿用箭射落了九日，虽很荒谬，但却体现了远古人们企图控制自然的积极愿望和自强不息的精神。羿射九日的神话故事的描写多见于汉代画像石刻“羿射日”和苗族民间剪纸“桑扎射日”（图2-3-6、图2-3-7）。

羿作为我国原始先民所创造的英雄神的杰出典范，技艺高超、勇于献身。羿在人民生存处于危机状态时，不畏险阻、挺身而出、千里奔波，与怪兽进行一场场恶战，砍杀长着九个头的水火之怪九婴，斩断能吞下大象的长蛇，逮住了巨大野猪等等，当然羿最了不起的贡献就是射日一项。像羿这样为民造福的英雄，在希腊神话中也有，如著名的赫拉克勒斯。他奉国王的命令，完成了十二项英雄事迹，其中也有杀死九个头的水蛇、捕捉野猪等项，只是并无射日之举。

#### 四、精卫填海

征服自然、驱除灾害、保护自身，这是人类与生俱来的愿望。这一



图2-3-6 羿射日 汉代画像石

愿望表现为远古人类艰苦的实践活动，同时也表现为神奇瑰丽的神话传说。

我国先秦时代著名神话典籍《山海经》最早并且完整地记载了有关精卫填海的故事：“发鸠之山，其上多柘木。有鸟焉，其状如鸟，文首、白喙、赤足，名曰精卫，其鸣自詘。是炎帝之少女，名曰女娃。女娃游于东海，溺而不返，故为精卫。常衔西山之木石，以堙于东海。”

在远古时期，浩瀚的大海在人类面前呈现出无比威力，曾有多少人葬身其中。是逃避还是征服它？远古人选择了后者。传说中的精卫鸟是华夏民族始祖炎帝的小女儿，名字叫女娃，女娃不甘于忍受悲惨的命运，死后灵魂化为一只花头、白嘴、红爪的鸟，衔石子立志填没东海。看似一件不可能完成的任务，而精卫坚忍不拔的意志却具有超越大海的精神力量。尽管当时人类的愿望与实际能力之间存在着无法逾越的鸿沟，但坚强的意志却不可屈服。在它的推动下，人类揭开了征服海洋的序幕。晋代大诗人陶渊明读《山海经》时，为蕴藏在一只小鸟身上的不屈意志感动了，曾写下诗句：“精卫衔微木，将以填沧海”，赞扬了这种面对困难、锲而不舍的顽强意志。从羿射日与精卫填海的故事中，可以看出中华民族在幼年时期就有自强不息的精神。



图2-3-7 桑扎射日 苗族剪纸

## 五、鲧、禹治水

洪水，从古至今是人类的灾难。尤其在上古时代，人类缺乏治水经验，治水工具落后，洪水四处泛滥，给人类生活造成了极大的威胁。鲧、禹治水的神话，就是中华民族为治水大业谱写的一曲雄伟庄严的战歌和颂歌。

远古时这场大劫难据说发生于尧在位的时候。《孟子 滕文公上》说：“当尧之时，天下犹未平，洪水横流，泛滥于天下。草木畅茂，禽兽繁殖，五谷不登，禽兽逼人……”在这危急关头，尧派鲧去治水。鲧采取了“水来土掩”的治水方法，但由于人少、工具简陋，运来的土石远远不够。在此关键时刻，鲧想起天帝那里有一种自生不息的“息壤”，于是“窃帝之息壤以堙洪水，不待帝命。”他为了拯救民众，甘冒犯上的生命危险，果然触犯天帝，招致杀身大祸。这令人想起希腊神话中的普罗米修斯，从天上窃取火种给人类，结果被宙斯锁在高加索山

上，每天被神鹰啄食肝脏。鲧治水失败了，从鲧的尸体中化生出禹。《山海经 海内经》：“鲧复（腹）生禹。”这也体现了从母权制过渡到父权制时的民俗观念。禹吸取了鲧的经验和教训，采取了堵塞和疏导相结合的方法来治理洪水。禹忘我劳动，大公无私，逐共工，杀相柳，化熊开山，三过家门而不入，终于治住了洪水，人民得以安居乐业。

禹治水的神话，体现了中华民族向洪水宣战、挑战自然的进取精神。

## 六、钟馗除鬼

钟馗—人们心目中的守护神。

相传唐玄宗于病中梦见一大鬼捉小鬼啖之，玄宗问之，自称钟馗，生前曾因武举未中，死后托梦，决心要消灭天下妖孽。玄宗醒后，命画师吴道子绘成图像。故事见《梦溪笔谈》。



图2-3-8 钟馗杀鬼 民间木版年画（潍坊杨家埠）

旧俗端午节多悬钟馗之像（五代时悬于除夕），谓之能打鬼和驱除邪祟。历代文人画家对钟馗题材都饶有兴趣，如唐吴道子《趋殿钟馗图》、五代牟元德《钟馗击鬼图》等。每当王道衰、礼仪废、政教失的时候，人们往往乞灵于神祇，希望通过崇拜，获得庇护和帮助，借助神力除暴安良、伸张正义、扶善惩恶、逢凶化吉，获得美好生活。钟馗正是通过某种自然现象和人类的活动，加以丰富的想象和艺术概括，形成的具有超自然的威力、主宰着世上阴间事物的神祇。换言之，钟馗是由人们创造并受人们崇拜的“守护神”。

钟馗除鬼的故事广为民间流传。神话传说中“钟馗嫁妹”原本乃“钟馗嫁魅”之讹。钟馗主要是驱鬼、击鬼、捏鬼、斩鬼、啖鬼，直至将鬼消灭殆尽。在大年三十，贴门神、挂鬼判钟馗，成为唐宋年间民间必不可少的习俗。元代以后，特别

是清代，钟馗像则悬于端午节以驱邪魅。钟馗的艺术形象经过千百年来不断丰富和充实，日臻完美，成为力量的象征。他驱邪逐魔、镇妖祛瘟，是肆虐者的煞星。

民间木版年画中的钟馗，有单幅的，也有双幅成对的，俗称“判子”、“武判”。在潍坊杨家埠木版年画《钟馗杀鬼》中，钟馗虎视眈眈，手执宝剑，几个小鬼或被夹在腋下，或被踩在脚下，寓意斩尽天下妖魔，将富贵带给人间（图2-3-8）。

另有赋予故事情节的画面，如《钟馗嫁妹》《蒲觞涤气》，多取“驱邪逐魔”“镇宅神判”“恨福来迟”等寓意。以钟馗为描绘对象的民间美术作品很多，包括年画、蜡染、石刻、剪纸等（图2-3-9~图2-3-11）。钟馗的形象能历久不衰，除了神话传说本身的魅力外，主要原因在于艺术作品独特的处理方式，它符合人们的心理愿望和审美要求。

首先，富于浪漫色彩的神话传说内容，采用了富有夸张形式的艺术手法。“头大身小”是民间年画的造型规律之一，在门神和钟馗画像的形体处理上尤为明显。民间画工匠师中流传着“行七坐五盘三半”的造型口诀。年画中的钟馗，头部约占整体比例的四分之一，却在艺术直观上丝毫没有侏儒的感觉，而是威武有力、粗犷豪雄的力士形象。可见“头大身小”这一造型规律在民间画师对题材、人物的独特理解下，能把民间年画塑造得有声有色。除了形体比例夸张外，动态造型也颇具特色，钟馗往往是开张式的“工架”，四肢呈放射状的亮相动势，身躯手臂的力度与五官表情有机配合并形成对比，以力感人、以情动人。钟馗像面如重枣，黑黝浓密的发髯中突出立眉竖目，配以夸张的动态，产生了强烈的艺术效果，使钟馗成为具有神力的超人，在人们的心理上产生震古烁今的威慑力量。勾线上采用雕



图2-3-9 钟馗 民间剪纸



图2-3-10 钟馗踢鬼 民间石雕



图2-3-11 魁头 民间木版年画 (山西新绛)

版刀锋，圆笔如韧钢、折笔若屈铁，笔笔有力、处处着意；色彩上强调色块对比，以明快浓重的“硬色”为主色调，局部配以“软色”“薄色”“水色”，在不影响整体的效果下，粗细、刚柔、强弱、浓淡、艳雅、严谨与豪放融于一体，引发人们心理上的震撼与共鸣；构图上采用顶天立地饱满式，对称均衡。



图2-3-12 牛郎织女 民间木版年画（山东杨家埠）

## 七、牛郎织女

牛郎织女，在我国自古以来被称为“双星”，“天河之西，有星煌煌”，“天河之东，有星微微”。两星隔河相对，似一对情人含情脉脉，遥相凝望。牛郎织女的传说也表现了上古人对天体星座的拟人化崇拜。每到农历七月初七，二星相距较近。美好而神秘的天象激发人们的想象，由此生发二星相恋的故事：天河西面的牛郎星，在他东南方有六颗牛宿星，看上去是牛的轮廓；东面的是织女星，在她的东南方有四颗渐台星组成四边形，像是一部织布机。牛郎织女这对恩爱夫妻长年被迫分离，只能在每年七月初七之夜相会于鹊桥。这一动人故事千百年来代代相传，可谓家喻户晓，老幼皆知（图2-3-12）。

民间有诗云：“昭昭牵牛星，皎皎河汉女。纤纤擢素手，札札弄机杼。终日不成章，涕泣零如雨。河汉清且浅，相去复几许，盈盈一水间，脉脉不得语。”《诗经·小雅·大东》：“维天有汉，监亦有光。彼织女，终日七襄。虽则七襄，不成报章。皖彼牵牛，不以服箱。”此为古籍记载中牛郎织女神话的雏形。

织女、牵牛尚为天汉二星，七襄、服箱为譬喻。这一故事的产生，与远古人类将自然物体拟人化的原始思维有关。天真而神奇的想象，反映了上古人类想要探索天体奥秘的强烈愿望。正如法国卓越的马克思主义者法拉格所说：“天上反映地上的事件，正如月亮反映日光一样。因为人只有以自己的想象、自己的风俗、自己的情欲和自己的思想赋予神灵，才能创造出自己的宗教。他把自己生活中一切卓越的事情带进神的王国，在天上重演地上发生过的悲剧和喜剧。”



图2-3-13 织女 汉代画像砖

牛郎织女的故事，是在奴隶制和封建制时期统治力量和礼教势力破坏人民幸福的基础上产生的。牛郎织女的悲欢离合表现了人民高超的想象力，具有现实性和大众性。

各民族都有对星体的崇拜。汉族人认为星是人的生命，地上有多少人，天上就有多少星，星的陨落标志人的死亡。至于对牵牛星、织女星的崇拜，“七夕”习俗的由来，也都是汉族人星体崇拜的结果。近代各少数民族也多有祭北星神的习俗，如鄂伦春族祭祀北斗七星时烧七炷香，尊北斗七星为指方向的“奥伦神”。这是与他们的游猎生活有密切关系的祭祀活动。汉代画像砖织女像上面描绘的北斗七星表明了古人对天体的早期认识（图2-3-13）。

七夕牛郎织女相会之说形成了民间的“乞巧节”这一民俗活动。到了七夕，人们摆上酒菜、香粉以祭牛郎织女。当人们看到了天河中出现白色云气时就认为牛郎织女相会了。人们要静地在瓜棚豆架下，倾听牛郎织女的私语，承受他们的悲欢离合。女孩子们则要在这一天晚上向织女祷告乞巧。《故事成语考 岁时》记载：“七夕牛女渡河，家家穿七巧之针。”《帝京景物略》云：“七月七日之午丢巧针，妇女日曝盎水日中，顷之，水膜生面，绣针投之则浮，则看水底针影，有成云物花头鸟兽影者，有成鞋及剪刀水茄影者，谓乞得巧。”在相当长的一个历史时期，七夕之日全国上下、千家万户纷纷乞巧。这不仅寄托了人们对织女星的崇敬之情，而且表达了妇女希望提高技艺、求得幸福生活的美好愿望。心灵手巧、勤劳善良、专一坚贞，这些品质是中国传统观念中女性美的表现，它们集中在织女身上放射出耀人的艺术光芒。

## 八、夸父追日

夸父，炎帝裔。《山海经 大荒北经》：“大荒之中，有山名曰成都载天。有人珥两黄蛇，把两黄蛇，名曰夸父。后土生信，信生夸父。夸父不量力，欲追日景，逮之于禺谷。将饮河而不足也，将走大泽，未至，死于此。”《海外北经》：“夸父与日逐走，入日，渴欲得饮，饮于河、渭，河、渭不足，北饮大泽。未至，道渴而死，弃其杖，化为邓林。”此二则神话表明原始先民欲征服大自然的雄心。《列子 汤问》说夸父“弃其杖，尸膏肉所浸，生邓林，邓林弥广数千里

焉”。古传夸父追日神话皆在于此。夸父既为炎帝之裔，在黄炎战争中助同属炎帝裔之蚩尤而败于黄帝，后被“杀”。

## 九、月下老人

爱情、婚姻是人类永恒的主题，数千年来，人类以各种各样的方式来表达对爱情的向往和追求。中国的司姻缘之神——“月下老人”的故事就是表现之一。月老司姻缘的故事见于唐朝李复言传奇小说《续幽怪录 定婚店》。其文曰：唐朝有个叫韦固的人，途经宋城，遇老人依囊而坐，在月光下检读书册。韦固问老人所检何书，答曰：“天下婚牍耳。”又问囊中何物，云：“赤绳子耳”，以系夫妇之足。即使是仇人或远隔千山万水，绳一系之，亦必好合。韦固问自己的婚姻前途如何，老人说其妻为城北卖菜的瞎眼老妇之女，才三岁。韦固前去偷看，见其丑如母，便派仆人刺女，伤其眉。后来，韦固任刺史王泰的参军，深受王泰赏识，便将女儿嫁给了他。王泰的女儿容貌端丽，只是眉间常贴花以饰。韦固问其故，才知她正是自己派仆人刺伤的女子，后被王泰收养。韦固追悔不已，并感叹姻缘难违，两人恩爱到老。从此，人们把月老当作掌管婚姻之神，俗称媒妁为月下老人，简称月老（图2-3-14）。



图2-3-14 月下老人 民间木版年画

在古今文艺作品中，月老、月下老人之称常可见到。元曾瑞卿《留鞋记》曲云：“何须寻月老，则你是良媒。”明张世维传奇《双烈记 就婚》云：“岂不闻月下老人之事乎？千里姻缘着线牵。”《红楼梦》第五十七回里，宝钗母亲薛姨妈说：“……自古道：‘千里姻缘一线牵。’管姻缘的有位月下老儿，预先注定，暗里只用一根红绳，把这两人的脚绊住，凭你两家哪怕隔着海呢，若有姻缘的，终究有机会做了夫妇。”月老的形象不多见于图绘，历代画传中有月老画像，但悬挂张贴者少见。

在古今文艺作品中，月老、月下老人之称常可见到。元曾瑞卿《留鞋记》曲云：“何须寻月老，则你是良媒。”明张世维传奇《双烈记 就婚》云：“岂不闻月下老人之事乎？千里姻缘着线牵。”《红楼梦》第五十七回里，宝钗母亲薛姨妈说：“……自古道：‘千里姻缘一线牵。’管姻缘的有位月下老儿，预先注定，暗里只用一根红绳，把这两人的脚绊住，凭你两家哪怕隔着海呢，若有姻缘的，终究有机会做了夫妇。”月老的形象不多见于图绘，历代画传中有月老画像，但悬挂张贴者少见。

## 十、神鹊行医

相传我国有位“医学之父”，名叫扁鹊，其形象是个名为鸟、身也为鸟的图腾“神鹊”。他出身于泰始年



图2-3-15 半人半鸟的神鹊 东汉画像石

间，在行医的名声上，和其身为龙的“医学泰斗”黄帝不相上下。

图腾时代远去之后，名医形象长期为神鹊，难免人质疑，于是到西汉司马迁所著的《史记》上，就改口说扁鹊是秦越人了。但战国时期的名医用鸟命名，也说明了原始形态的时代演化过程。如在山东西城山出土的东汉画像石半人半鸟的神鹊上，我们可以看到一个半人半鸟的神鹊式人物，神气十足地用一根石针对人做针灸行医状（图2-3-15）。

山东一带，曾是鸟图腾盛行的地区，从石刻画像的形状上看，证实了此地有远古图腾传说，并流传久远。上古时期的神鹊既是巫医，又是个能歌善舞的艺术家。“石针舞”在舞中运气寻穴，是世界医学界所公认的东方针灸和气功。只有在医学发达后，延续远古巫医所传承的“跳大神”，才露出医术原始、野蛮、落后的一面。

在大自然中，鸟兽运动的旋律美形态，能对以神经中枢为主导、以心跳节律为核心的人体运动功能，起到心神上的积极促进作用。天人合一，察言观色、对症下药，心神为先。病人的心神，是战胜各种疾病的精神基础。三国时期的名医华佗创造了医术与舞蹈艺术相结合的“五禽戏”，就是原始时期的拟兽舞蹈同气功相结合的一种医学演化形式。针灸、气功、五禽戏，同为中华医学的瑰宝，并将以其新的发展继续为丰富世界医学宝库做出贡献。

对神鹊的崇拜，说明了上古人在当时严酷的生存条件下，医师只能更多采取能鼓舞病人生命活力和信心的“精神疗程”。巫医的载歌载舞，正适合作为当时人们为战胜病魔所特别需要的精神支持。而原始的医学也不全是无药而医和无“法”而治。“尝百草”，虽“尝”死过不少“神农”，却也留下了不少因有疗效而留传后世的中草药方和许多为后人所称赞的“药圣”，这多记载于民间美术中。

## 十一、城隍神

城隍神的来历由来已久。中国古代称有水的城堑为“池”，无水的城堑为“隍”。城隍作为神，据说是由《周礼》记载蜡祭八种神中的水（隍）和庸（城）衍化而来的。因为他们是古代守护城池的神。这是上古人类对自然界恐惧、迷惑、无知的崇拜，渐渐形成一种原始民俗。

随着经济的发展，城市与水有了结合，于是水神和庸神也就合二为一了，成为城隍。《续

到藏》记载：道教以城隍为“剪恶除凶，护国保邦”之神。城隍神的祭坛最早见于三国东吴赤乌二年（公元239年），奉祀的是芜湖城隍。《北齐书 慕容俨传》亦有关于郢城城隍的记载：“俨镇守郢城（即湖北江陵），城里有一神祠，俗号城隍神。”当时的城隍神是一个抽象的神，没有具体姓名。唐朝以后，封建统治机构日益森严，偶尔出现一个开明的人物，人民便非常爱戴，并在其死后，希望他能继续作为地方乡里的保护神，于是将其抬出来当作城隍供奉，如张说、韩愈、杜牧、文天祥等。

到了明朝，明太祖朱元璋为了加强封建统治，对城隍神的封号、塑像、祭祀进行“封号爵级”，每月初一、十五，各府、州、县都要“赤服祭拜城隍”，意在“监察民之善恶而祸福之，卑幽明举不能幸免”。如此一来，老百姓的心灵上便又多了一层统治（图2-3-16）。



图2-3-16 魁头 民间木版年画（山西新绛）

## 十二、大黑天神

大黑天神的故事，在藏族、白族地区广为流传。传说玉皇大帝不喜欢人类，派天神下人间散布瘟疫，欲将人类消灭无遗。天神领酷旨，下至人间，见凡民男耕女织，纯朴善良，不忍以瘟疫毒害，又无以复帝命，乃揭开瘟疫瓶口，以瓶中瘟疫悉种己身，又吞下所有瘟疫符咒，由此天神身脸全部变黑，故称“大黑天神”。凡民感念他，奉他为“本主”。这是在阶级分化后，神话中出现的非常感人的反抗英雄故事。

南诏大理时期的摩崖造像独具一格，具有鲜明的地方色彩。其中大黑天神像是摩崖造像中的主要人物之一。大黑天神即佛教密宗护法神大黑天，梵文为“摩诃迦罗”，藏语为“玛哈嘎拉”，是大自在天的化身，受到特别的崇拜（图2-3-17）。据文献记载，元代以前，云南佛教寺庙中大黑天神是受到祭祀的一位神主。今云南大理市喜洲镇金圭村村中一块大理石造像，题刻“归源寺镇国灵天神”，其形象与《张胜温画卷》中大黑天神的形象相同。把大黑天神尊称为“镇国灵天神”，



图2-3-17 大黑天神像



图2-3-18 西王母 汉代画像砖

风景秀丽的瑶池设宴招待穆王一行，穆王则向西王母赠送了中原出产的丝绸和其他产物。临别时，穆王立碑亲书“西王母之山”，并种植槐树作为纪念。西王母在送行时唱道：祝君长寿，愿君再来。这个动人的故事，后来被唐代大诗人李商隐写进他的诗篇：“瑶池阿母绮窗开，黄竹歌声动地哀。八骏日行三万里，穆王何事不重来？”

西王母的故事流传很广，在民间记载见于各个方面，如汉代西王母画像砖和明代绘制的《西王母乘凤返瑶池》（图2-3-18、图2-3-19）。民间传说现在新疆维吾尔自治区的风景区天池，就是西王母的瑶池。神话传说往往是人间现实的曲折反映。历史学家认为，西王母大概是中国西部的一个部落的名称，这个部落还处在母系氏族社会阶段，所以他们的首领以女性的形象出现。

可见其地位之高。云南省密达拉摩崖石刻大黑天神像为浅浮雕，高四米，头戴牛冠，身着甲冑，三目八臂，手持兵器、念珠等，项系人头，腰挂骷髅，左上方凿刻“大圣摩诃迦罗大黑天神”字样。这是一尊尚未完成的造像，但仍展现了南诏大理国崇拜的大黑天神的形象。

### 十三、西王母

中国古代不少文献提到西王母，有的说是神，有的说是美丽的女性。

西晋太康二年（公元281年），汲郡（今河南省新乡市境内）古墓中发现了一批竹简，其中有不知作者和著作年代的《穆天子传》记载，周穆王（约生活在公元前10世纪）曾乘坐八匹骏马拉的车子漫游天下，到达西王母之国。西王母在



图2-3-19 西王母乘凤返瑶池（局部） 明代绘画



图2-3-20 萨满教青铜神偶



图2-3-21 石人 新疆



图2-3-22 天王石雕

#### 十四、本主崇拜

在白族的宗教信仰中，最富民族特点的是本主崇拜。白族聚居的村寨几乎都有本主。“本主”是“本境之王”的简称，白语称作“巫僧”，意为“我的主人”。本主是白族村寨祀奉的保护神，有“本主”“本著”“本境之王”的说法。白族崇拜的本主身份十分复杂，有自然神和历史上除暴安良的英雄，又有为民谋福的杰出人物、历史上的名人和为人敬仰的节烈孝子，还有神话传说人物、佛教神祇等。云南省大理白族自治州剑川县中山石窟中南诏王的雕像就是本主崇拜的表现。白族村寨每年都要举行一次集体送本主活动或在本主诞辰日举行隆重的祭祀活动，形成特殊的本主节。何时举办本主节，没有统一的时间，完全由各村以自己的本主情况来决定。各村迎本主过节的内容不尽相同，但祭祖祈福却是共同的。如今本主节已演变成为一种载歌载舞的民俗风尚。

本主崇拜起源于古代社神崇拜，随着时代的演进，不断增添新的内容。本主信仰中，既有自然崇拜、鬼神崇拜和祖先崇拜，又掺杂着佛教、道教的色彩，形成一种偶像崇拜（图2-3-20～图2-3-22）。

## 第三章 阴阳五行哲学思想

“人从哪里来？到哪里去？”这是人类与生俱来的哲学命题。我国先民创造的哲学体系，是以“天人合一”观念为贯穿线索的阴阳、八卦、五行系统。民间传说中的盘古氏夫妻，结合产生了生命，就如雌与雄、阴与阳，既不能同化，也不能分离。阴阳五行哲学思想代表着人类始祖的历史观念，也蕴涵着万物之母的生殖观念。由于民族的迁徙分化，从而被带到了各地，以各种方式变异、传承下来。

## 第一节 阴阳八卦

原始的哲学思想，首先围绕着“人从哪里来”这个问题而生。祖先从人类男女异性交和诞生新生命的现象出发，得出“男女精物，万物化生”的结论。这是由生殖崇拜而提炼出的对生命起源的答案。人类以雌雄两性来解释一切非生物和社会观念的相对性。这看起来好似荒谬幼稚的联想，却升华出一个光彩夺目的永恒真理，产生了阴阳辩论、天人合一的哲学体系，正确地反映了宇宙一切事物都是对立统一的客观规律。

八卦产生的根据，也是来自对事物发展变化的观察。《左传 僖公十五年》记载春秋时晋人韩简子对八卦的解释：“……物生而后有象，象而后有滋（生殖），滋而后有数。”八卦的两个基本符号“—”与“— —”是抽象的阴阳概念的简洁符号。有人说这两个符号来自原始社会的性符号，也有人说它们来自数中的奇与偶，都各有道理。由此可见，阴阳八卦是原始人类群体通过对人类自身、对周围各种动植物的生殖繁衍、对天地日月的运转和气候季节的轮回以及对各种相对概念、方位和象、数关系的长期观察研究，逐渐提炼出的蕴涵一切自然科学的哲学体系。

湖北地处我国中部的腹心地带，地跨长江和汉水，位于长江中游，湖泊纵横，古称“云梦泽”，有着悠久的历史 and 灿烂的文化。据考古发掘，郧西县、郧县发现的猿人牙齿化石和长阳县发现的“长阳人”上颌骨及牙齿化石，证明在10万年以前这里就有人类生息。以蛋壳彩陶等为代表的京山县屈家岭文化距今已有四千多年历史，此地发掘出的丰富多彩的陶纺轮，质地为泥质橙黄色，形体轻巧，彩绘图案以漩涡纹、编织纹、太极图纹为主。早在原始时期的陶纺轮等日用器物上，就有了或刻或刺的太极八卦的雏形，构成依圆而动、回旋往复的纹样（图3-1-1、图3-1-2）。

如果说阴阳观念主要来自原始人类对生物的生殖繁衍的认识，那么五行观念则主要来自原始人类对世界物质的分类认识，因而成为中国医学、天文学、地理学、地质学、化学、物理学等



图3-1-1 陶纺轮 湖北天门邓家湾出土



图3-1-2 3000年前的彩陶纹样

的基本原理。但是，由于混沌思维的互渗性，它们都没有向生物学与物理学的微观领域继续深入，而是向着哲学的宏观认识层面发展。

《易经 系辞下》中对此有形象的描述：“庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，鸡鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，始作八卦。”这就是说庖牺氏是在观察自然现象的基础上创造了八卦，而庖牺氏就是传说中的人类始祖伏羲氏，由此可见来历之早。《易经系辞上》说：“易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦。”两仪指天地，四象是太阴、太阳、少阴少阳，又称四星，八卦即指乾坤。《三辅黄图》载：“苍龙、白虎、朱雀、玄武，天之四灵，以正四方。”方位为东青龙、西白虎、南朱雀、北玄武，皆四方吉祥之神。这种观点由老子表示为：“道生一、一生二、二生三、三生万物。”

流行于黄土高原的原始艺术不正是对半坡彩陶双鱼相交这个阴阳原始释意的继承吗？所谓双双“鱼网”符号，即象征生命和繁衍的地之四极，也就是留传下来的“如意”符号（图3-1-3、图3-1-4）。这些纹饰联系起来，正合《易系辞上》的“易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦”之意。中心的太极图与四周的八卦纹饰组织在一起，正像是双鱼落网底，显示和原始人渔猎有关，大概也就是后人说庖牺氏观察大自然，并用八卦来推算的证据了。如太极阴阳鱼、太极图是由黑白首尾相接的两条鱼来表示，就寓意按三、五素数的数列差作双数递



图3-1-3 混沌 民间礼馍



图3-1-4 太极八卦鱼 民间剪纸



图3-1-5 太极八卦图



图3-1-6 太极阴阳鱼

进循环再生，泰始无极。这就是“易有太极，是生两仪”“阴阳相和生万物，万物永生不息”的观念，以其独特的表象符号与深刻内涵至今让后人揣摩（图3-1-5、图3-1-6）。

从形象上来看，所谓太极就是从远古回旋体纹饰逐渐演变、抽象而来的，相交成“S”形显示出不息的运动。圆形被分割为半边是黑、半边是白，恰如两条黑白分明的鱼，同方向地互回一个圆形之内，以两个“眼睛”显示黑中藏白、白中藏黑，但此时已脱离了现实的具象双鱼，单体地化成几何体画符了，这一点在出土的原始陶罐及各种器物上都可以找到痕迹（图3-1-7、图3-1-8）。

西安半坡是6000年前新石器时代的遗址，在此出土的人面鱼纹彩陶盆，很可能就是远古史传说中伏羲八卦图的原型，它与太极八卦图十分相似。在陶盆盆底的双鱼人面纹，不正是“易有太极，是生两仪”的太极图的生活原型吗？民间美术中有很多老虎的造型，有的是鱼虎结合，有的是鸟虎结合（实际上是龙



图3-1-8 旋纹尖底陶罐 马家窑文化遗址出土



图3-1-7 庙底沟类型彩陶钵

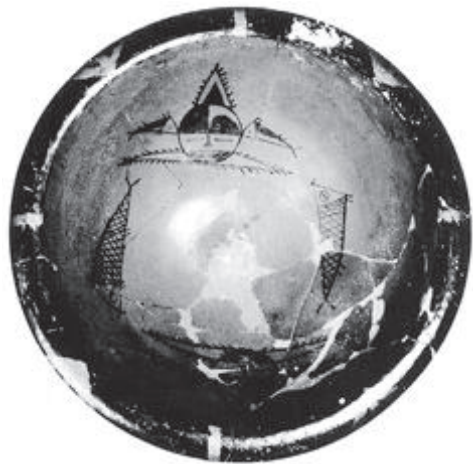


图3-1-9 人面鱼纹彩陶盆 西安半坡出土



图3-1-10 太极八卦图



图3-1-11 八卦鱼娃娃 民间剪纸

虎结合)的形式,也是阴阳结合,这是我国古代哲学观的反映(图3-1-9、图3-1-10)。

民间剪纸八卦娃娃鱼、八卦鱼抓髻娃娃在秦晋陇黄土高原流行(图3-1-11、图3-1-12)。这些剪纸图案以黄土高原为中心,遍及全国。这个象征繁衍之神的阴阳抓髻娃娃图案,如与新石器时代半坡彩陶鱼纹进行比较,前者不也是对半坡彩陶原始伏羲八卦符号的崇拜与延续吗(图3-1-13、图3-1-14)?民间美术中的阴阳鱼、八卦鱼、人头鱼、鸡头鱼、虎头鱼

尾、龙头鱼尾、凤头鱼尾、双鱼相交生万物的宇宙观,反映出先民渴望子孙繁衍、万世不殆的美好愿望,也是人类对生命生殖崇拜的一种认识(图3-1-15、图3-1-16)。

姜寨和半坡彩陶双鱼人面中“人面”的眼睛是以“⊙”和“—”,即象征阴阳、日月、昼夜的两个符号表达,证明它是阴阳的合体神,也正呼应《黄帝内经》说的“天圆地方,人头圆足方以应之。天有日月,人有两目”。所谓双双“鱼网”



图3-1-12 八卦鱼抓髻娃娃 民间剪纸

符号，实是象征生命和繁衍的地之四极。《易经 系辞上传》中说：“易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦。”这个公式后来由老子表述为“道生一，一生二，二生三，三生万物”。这个图式，在仰韶文化彩陶上有精彩描述。

旋转运动的彩陶圆盆=易=道，指宇宙客观运动规律。

双鱼交合为一=混沌=太极，指阴阳合体。

双鱼分体为二=雌雄=阴与阳，指天与地、日与月、男与女、上与下、东与西等一切相对事物的概念。

人面为三=盘古=新生命，指一切新生物。

三的新生命再进行阴阳交和的繁衍，即生出宇宙万物。

相传《易经》有三种，一种是夏代的，叫《连山》；一种是商代的，叫《归藏》；一种是周代的，叫《周易》。我国现存仅有《周易》。《周易》记载的八卦是说宇宙的原始是太极，它一分为二，就是阴与阳、天与地，称为“两翼”，用“—”“— —”表示。两翼再分为“四象”，即太阴（==）、太阳（==）、少阴（==）、少阳（=）；“四象”再分为“八卦”，即乾（☰）、坤（☷）、震（☳）、巽（☴）、坎（☵）、离（☲）、艮（☶）、兑（☱），分别代表天、地、雷、风、火、水、山、泽。

太极图像被认为是在宋代由四川民间收集到的，可见它在民间早已流传。但是太极八卦的哲学原理，却早在距今六千多年的母系社会就诞生了，也就是说在先诸子百家哲学体系之前三千多年，早已形成中华民族的本源哲学，而且它作为我们祖先群体的宇宙观，推进着由母系社会、父系社会一直到奴隶社会，历时三千多年的伟大历史变革。在长达两千多年的封建社会中，它作为中国民族文化基础的本源哲学体系，一直伴随中华民族进入21世纪。

《周易》强调事物的对立统一运动，认为事物是在这个运动中变化无穷的，即“生生之谓易”“变通之为事”“穷则变，



图3-1-13 新石器时代半坡彩陶鱼纹



图3-3-14 新石器时代半坡彩陶鱼纹



图3-1-15 人头鱼 民间剪纸



图3-1-16 福拥太极 民间剪纸 (甘肃庆阳)

变则通”。这些辩证哲学也成为社会秩序的纲领，它包含一切自然与社会事物发展的规律，表达了人们坚定、乐观的信心。

阴阳八卦起源于原始社会的新石器时代，是中华民族伟大的创造。“文王八卦”是周代根据伏羲八卦进而修改的八卦，即《周易》中的八卦。这种光辉的哲学思想经过《周易》、老子、庄子、道教、阴阳家、方士的继承、传播与发展，并为诸子百家及历代儒学、理学思想家的推进，在中华民族中形成了深刻的群体哲学模式，成为本土宗教——道教的哲学核心，并且成为使佛学中国化的思想武器，成为整个中国民族文化发展的中轴。从原始艺术到今传民间艺术，阴阳八卦观念一直是民间造型的哲学基础。至今在戏曲舞台上凡有道术的人，如戏曲《借东风》中的诸葛亮，都要以太极八卦为服饰。在民间社火、戏曲中，太上老君、黄帝的脸谱上有太极图，身穿八卦袍（图3-1-17、图3-1-18）。

从八卦的数列组合形式上看，又有“暗八仙”和八仙庆寿的吉庆图样，不是用八仙人物本身，而是以他们各自所持的一件具有特征性的器物所构成的纹样。暗八仙指八仙的法宝，八件器物分别是汉钟离的葵扇、吕洞宾的宝剑、张果老的渔鼓、曹国舅的玉板、铁拐李的葫芦、韩湘子的箫、蓝采和的花篮及何仙姑的荷花（图3-1-19~图3-1-22）。

到清代又扩展出“八宝”的吉庆图样。一种是根据佛经和佛教法物而来的“八宝”纹



图3-1-17 福祿寿三星 民间木版年画





图3-1-19 八仙庆寿 民间木版年画



图3-1-20 八仙 民间剪纸



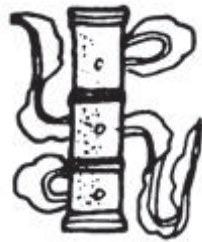
葫芦 (铁拐李)



宝剑 (吕洞宾)



葵扇 (汉钟离)



箫管 (韩湘子)



花篮 (蓝采和)



鱼鼓 (张果老)



玉板 (曹国舅)



荷花 (何仙姑)

图3-1-21 暗八仙

样，即佛家常用以象征吉祥的八件器物：法螺、法轮、宝伞、白盖、莲花、宝瓶、金鱼、盘长，又称“佛八宝”。

法螺：佛说具菩萨果妙音吉祥之谓。

法轮：佛说大法圆转，万劫不息之谓。

宝伞：佛说张弛自如曲复众生之谓。

白盖：佛说偏复三千净一切乐之谓。

莲花：佛说莲出五浊世无所染者之谓。

宝瓶：即罐，佛说福智圆满具完无漏之谓。

金鱼：佛说坚固活泼解脱坏劫之谓。

盘长：佛说环贯彻一切通明之谓。

这些纹样在民间长期使用中被演化成八吉祥，在暗八仙和八宝的纹样上，加以云彩或飘飞的彩



图3-1-22 八仙庆寿 民间剪纸



宝瓶



莲花



宝伞



盘长



双鱼



白盖



法轮



法螺

图3-1-23 八吉祥

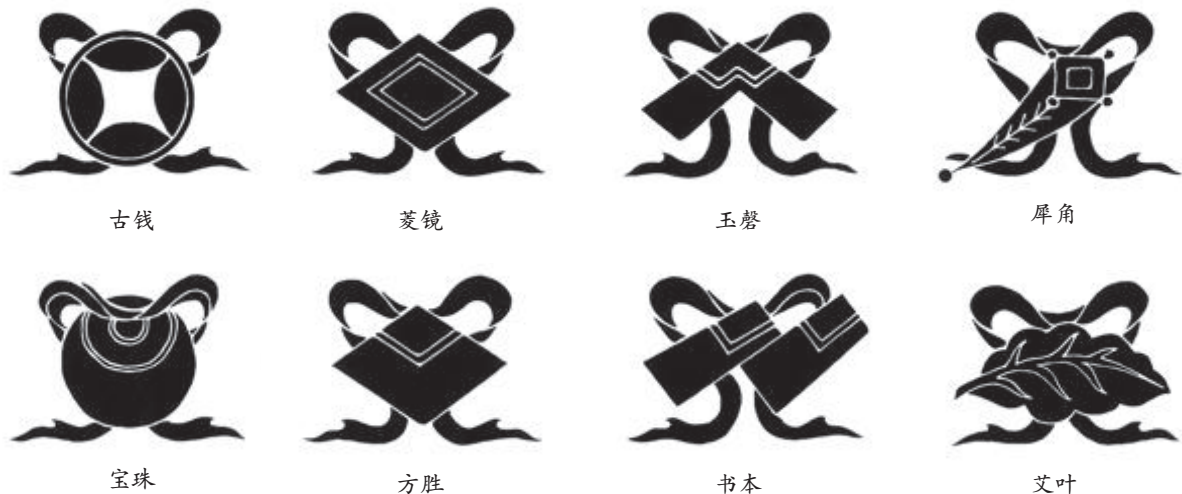


图3-1-24 八宝

带，作为图案的陪衬和构图的穿插，使图案生动活泼富有变化（图3-1-23）。

还有一种是“和合”纹样。所谓“和合”即多宝盒，类似于西方的多宝杯。一是盒子；二是鼓板，调整节奏用的中国乐器，与西方音乐中的拍节器作用类似；三是龙门，呈牌坊式，两根直柱上架起一根横木构成，上面聚花纹如彩虹，代表鱼龙的灵异；四是玉鱼，雌雄相并的小鱼，代表繁殖和昌盛；五是仙鹤，象征长寿；六是灵芝，是一种菌类植物，《瑞应图》称灵芝“有道则生”，从祥瑞的意义上说，灵芝是小型植物里的嘉木和权威；七是磬，为中国上古时代的一种乐器，能发出清脆悦耳的声音；八是松，象征巩固、统一和永久。这类八宝的纹饰曾由民间引入宫廷，于是又简

化为纹章形式的古钱、菱镜、玉磬、犀角、宝珠、方胜、书本和艾叶，这八种祥符合称“八宝”（图3-1-24）。四川省珙县麻塘坝岩画（宋代至明代）中的“执伞、配刀人物和符号”可能就是早期八宝吉祥纹图的记载（图3-1-25）。

以太极八卦的两仪派生出来的成双吉数构成的祥符还有“双喜”和“四喜”等，连食品里还有“四喜丸子”和“八宝粥”。

八卦是一种思维模式，二爻、四象、八

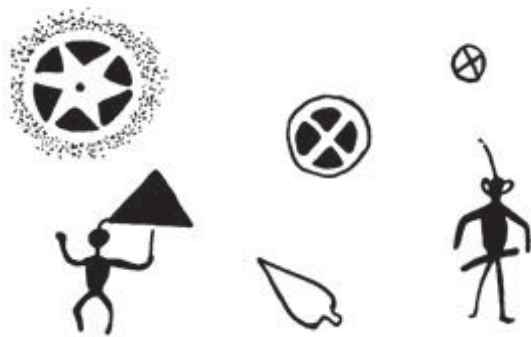


图3-1-25 执伞、配刀人物和符号 四川麻塘坝岩画

卦、六十四卦，千变万化，万物皆可寓意于其中。如四喜人就是太极观念在人们头脑中的自然流露。两个娃娃是围绕着一个中心在旋转，他们的头脚相接，这样看上去就变成四个人了，因而叫四喜人（图3-1-26）。



图3-1-26 四喜人

## 第二节 阴阳五行

中国传统阴阳五行与一系列不同类事物的对应关系形成一种通感，可称五行通感造型。以木、火、金、水、土五材为基本，对应东、南、西、北、中五方，春、夏、秋、冬和长夏五时，青、赤、白、黑、黄五色，心、肝、脾、肺、肾五脏等，它们之间的对应关系和相生相克关系，对民间美术的造型、用色有直接影响。

阴阳五行观念形成民间艺术中十字对称结构。五行是我国祖先在生存斗争实践中总结出的对世界物质元素的分类和概括。五行最早在殷商卜辞中出现，后见于《尚书 洪范》《国语》《左传》等古籍。其主要思想为“天生五材，民并用之”“地之五行，所以生殖”和“五行相生相胜”。箕子在《洪范》中解释了这五种材料的不同性质：“水曰润下，火曰炎上，木曰曲直，金曰从革，土曰稼穡”，并且赋予五材以五味：“润下作咸，炎上作苦，曲直作酸，从革作辛，稼穡作甘”。五行逐渐被赋予了相生相克的序列关系和周而复始的轮回性质。董仲舒在《春秋繁露》中研究了大量的原始阴阳五行资料，概括出“天地之气，合而为一，分为阴阳，判为四时，列为五行”的宇宙观，并提出周期性轮回的“阴阳终始”论。相生相胜的序列为“木、火、土、金、水……比相生而间相胜”，这样，五行又具有了秩序、方位、通行畅达的意义。

《说文》云：“五，五行也。”因此，“十”状符号当为五行图像，它是由四象——四方——五方的方位观念加上通行畅达的意义构成的，其双钩十字状是道路的图形。五方不仅是方位观念，而且是一个文化体系。四方之象所取的青龙、白虎、朱雀、玄武不仅规定了动物形象，而且规定了各自不同的色彩。五色实为对比强烈的红、黄、蓝三原色加上黑与白，各种颜色都具有五行相应的象征意义：“青，生也，象征生时之色也”“赤，赫也，太阳之色也”“黄，晃也，晃晃日光之色也”“白，启也，如冰启时之色也”“黑，晦也，如晦冥之色也”。原始的天人合一、阴阳五行的哲学思想，是人类适应自然过程中的精神力量（图3-2-1、图3-2-2）。

从阴阳合体的意义演变而来的龟蛇合体的玄武（真武）神，经历了以下六个重要的阶段。

- (1) 作为生活资料的供给者，天地是父母。
- (2) 天地是生殖之神。
- (3) 用男女拥抱像，象征天地的精灵。
- (4) 男女拥抱像，化为龟蛇抱像。
- (5) 龟蛇抱像由恋爱之神变为战斗之神。



图3-2-1 汉代四象瓦当(青龙、朱雀、玄武)

(6) 四方之象中龟蛇合为一体的，叫玄武。玄武的原形是一条长蛇拥抱着一只乌龟（图3-2-3、图3-2-4）。

甘肃省天水市麦积山石窟壁画中的乘白虎的仙人、乘龙的仙人、乘朱雀的仙人、骑鳌鱼的仙人，显然是道教中的四神，即前朱雀，后玄武，左青龙，右白虎，分别代表南、北、东、西四个方位（图3-2-5、图3-2-6）。

以太极八卦五行为装饰的应用面虽不是很广，但以“S”线作为形式美法则，千百年来，不知变化出多少美妙的图案和艺术佳品。它巧妙地象征着天地、男女、阴阳、虚实等对立面的统一发展与变化，充满了朴素的辩证观点，如马家窑文化遗址出土的旋纹尖底彩陶瓶和旋纹平底彩陶瓶，瓶上回旋反复的纹图不也正代表了生命的交替不息吗？再如商代女娲神骨雕、四兽纹金饰片、江苏良渚文化遗址出土的回旋纹彩陶罐、西藏自治区阿里扎达县古格王国遗址红殿天花图案四飞天天花、汉代双鱼纹铜镜都利用了“S”线进行造型（图3-2-7~图3-2-11）。



图3-2-2 汉代四象瓦当(白虎)



图3-2-3 龟蛇合体的玄武

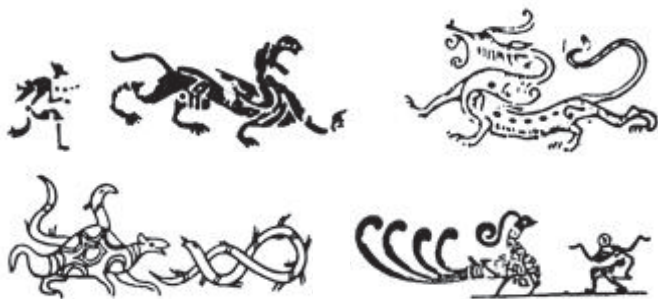


图3-2-6 汉代四神图



图3-2-4 玄武图 山东北齐崔芳墓壁画



图3-2-5 乘白虎的仙人 甘肃天水麦积山石窟壁画

从原始艺术到今传民间艺术，阴阳八卦五行观念一直是民间美术造型的哲学基础。五行也成为民间艺术造型、用色的基本规则。从彩陶文化至今，积累了很多十字形、四瓣花形、四方连续形的图案纹样，如景颇族、苗族等少数民族织锦、刺绣图案在民间活动及民间美术中至今保留着其独特风格，并表现在民间美术作品的各个方面（图3-2-12~图3-2-21）。



图3-2-7 商代女娲神骨雕

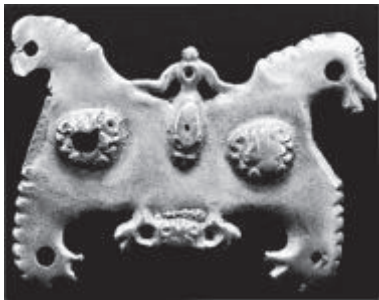


图3-2-8 四兽纹金饰片

阴阳八卦的观念赋予万物固定的阴阳性质，也对整个民俗活动的礼仪，民间美术的造像、构图、用色及对比等艺术造型手法有直接的规定。例如礼仪中的“男女左右”的规定，应当来自“大明生于东，生于西，此阴阳之别，夫妇之位也”。月精为“蟾”，日精为“鸟”，应当来自鸟翔于天，蟾穴于地，天为乾为阳，地为坤为阴，太阳为阳，月亮为阴。

这一系列的对应关系，构成民间美术先天的集体意识与集体无意识的规则。强烈的对比也被称为“阴阳”。黑白对比为阴阳色；人世为阳间，鬼府为阴间；剪纸、皮影、雕刻中，把虚

实手法称为阴刻、阳刻。总之，阴阳观念作为最基本的哲学观念，在中国人头脑中根深蒂固，中国人对一切事物、一切观念都不无遗漏地打上阴阳的标记，把整个宇宙、世界、社会组合成一个庞大而清晰的阴阳系统。

民间美术所有关于生殖、繁衍和联姻的意象组合，如凤穿牡丹、喜鹊登梅、鲤鱼闹莲、抓鸡娃娃、莲生贵子等都是这个阴阳哲学观念的象征形象。这些与彩陶双面人面纹很相似，它们都具有太阳图的原始寓意。它们整体是一个圆形即一混沌、



图3-2-9 回旋纹彩陶罐 江苏良渚文化遗址出土



图3-2-10 四飞天天花 西藏古格王国遗址



图3-2-11 汉代双鱼纹铜镜

太极；两条鱼为二，或鱼与莲为二（表示阴与阳）；阴阳相交，化生万物，这个小孩是三，就是抓鸡娃娃、瓜子娃娃等代表新生命。农村造新房破土动工时，雕画一块吞口象与八卦图镶在镜内，并与米筛、剪刀组合在一起，高悬长竹杆上，立于屋基旁，待屋成后又挂在新屋门梁上，取意“照妖镜高悬，富贵万万年”。

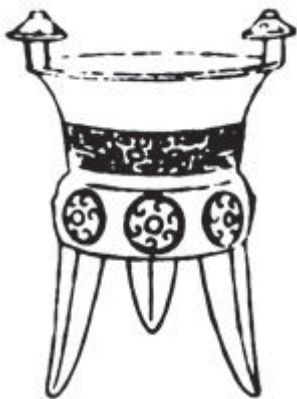


图3-2-12 青铜器上的漩涡形太阳纹



图3-2-13 彩陶上的漩涡形纹样



图3-2-14 朱雀、玄武 云南纸马



图3-2-15 青龙、白虎 云南纸马



图3-2-16 民间纸马



图3-2-17 金钟扣蛙 民间剪纸



图3-2-18 糕饼花 民间剪纸



图3-2-19 四喜图 民间剪纸



图3-2-20 五湖四海 吉祥图案



东岳泰山



南岳衡山



西岳华山



北岳恒山



中岳嵩山

图3-2-21 五岳真形图

## 第四章

### 表现形式多姿多彩的民间美术

民间美术作为世界文化宝库中的一个重要组成部分，在漫长的历史过程中表现了灿烂辉煌的民族文化。民间美术来源于生活，根植于民间，具有极大的广泛性与普及性。民间美术因其特定的意识、形态、功能而形成的各种民间美术的造型及表现形式多姿多彩，远远超过宫廷和文人美术的范畴，宛若群星璀璨，在艺术星空中散发着五光十色的光芒。民间美术是独立于中国美术史之外的艺术现象，是它伴随着中华民族美术的脚步，度过了千百个春秋。

民间美术的创造者主要有两大类：一为农民，他们在劳动之余进行艺术创造，这为多数；二为手工艺人，即专门从事民间美术和工艺品制作的艺人。在过去的时代，他们均生活在社会最底层，在艰苦的条件下，他们依然表现出惊人的智慧，给后世留下了传世绝作。如秦始皇兵马俑、霍去病墓大雕刻、宗教艺术壁画……中国农村妇女和民间艺人不顾生活的艰苦，在各种民俗活动中，利用面粉、布头、纸张、苇叶、竹子、石头、泥土、色线等身边的物质材料，为亲朋好友制作剪纸、馍花、面人、泥人、泥玩、虎枕、香包等，以此来寄托对生活的美好希望，凝聚了民族和群体乐观向上的精神。

民间美术作品丰富多彩，但终归其质料不外乎是由纸、木、竹、泥、布、石、颜料等构成的。民间艺人所创造出来的民间艺术品是人们实用与观赏审美的对象。任何艺术品都有物化形态，但物态结构却因艺术的目的、宗旨的不同而显出质的差别。民间美术作品的物的层次和物态表现形式不同于其他美术作品，具有特殊性。它因种类、分布地区、材料等的不同而变化，又因民俗、功用、生产者的风格等的不同显现出差异性。

民间美术是农民的业余创作，并不以盈利为目的，这是就民间美术的本意而言。但是随着经济活动的开展，商品经济活动的泛滥，民间美术踏上商品化的道路是必然的。早在宋代城市商业活动中就有不少民间美术作品作为商品出现。

以下依材料、工具分类，将民间美术分为平面造型和立体造型两大类。

## 第一节 平面造型

### 一、剪纸

剪纸是存在于民间最普遍、最单纯的民间美术形式，特别是在我国北方农村。有关剪纸的起源，说法不一，有说源于宋，也有说源于巫术等。剪纸属于一种雕镂剔刻艺术，也被称为“镂花艺术”。民间艺人用剪刀和纸剪出各种形状，并以虚实相同的手法刻画内部线条花纹，使之形成玲珑剔透的平面艺术效果。



图4-1-1 瓜子娃娃 民间剪纸

剪纸艺术历史悠久，在未发明造纸术之前，剪纸以皮革、树叶、绢等较薄的物质为材料来实现。《史记》中的“剪桐封弟”记述了西周（公元前11世纪～公元前771年）初期，成王用梧桐叶剪“圭”赐其弟，封姬虞到唐国（今山西翼县境内）去做诸侯的故事。“汉妃抱娃窗前耍，巧剪梧桐照窗纱”及《木兰辞》中“对镜贴花黄”的诗句都说明剪纸艺术的存在。古籍中“剪相”“花黄”“剪彩”“刻缯”之类的字眼，皆指剪纸的形式。杜甫在“安史之乱”中颠沛流离至彭衙（陕西洛川、白水交界处），写下了“暖汤濯我足，剪纸招我魂”的诗句。诗中反映的招魂剪纸风俗，至今仍在陕北、甘东一带流传。

瓜子娃娃，是另外一种流行于黄河流域的代表阴阳五行观念的五方神，它作为招魂辟邪的手拉手形式不正是青海孙家寨出土的、被称为舞蹈纹样的、5000年前手拉手五道娃娃的延续吗（图4-1-1）？新疆吐鲁番阿斯塔那唐代墓中出土的“人胜”剪纸与作为招魂用的手拉手娃娃有同样的寓意。

新疆高昌故城遗址出土的南北朝时期的对马、对猴等团花剪纸，是中国目前发现的年代最早的剪纸实物（图4-1-2、图4-1-3）。另有一种叫金银错的工艺，即将金丝嵌入铜器表面层的凹槽内，砸平磨光，作为装饰纹样，其连接性和平展的艺术效果近似于剪纸的表现形式。



图4-1-2 南北朝时期的对马团花剪纸 新疆高昌故城遗址出土



图4-1-3 南北朝时期的对猴团花剪纸 新疆高昌故城遗址出土

《荆楚岁时记》载：“民间乞巧曰，有喜字网于瓜面上……剪彩为人，或镂金箔为人，以贴屏风。”剪纸艺术还用于丧葬用的“纸钱”。

宋朝是造纸业的成熟期，纸业的兴旺，促进了剪纸的发展，街头出现了艺人竞技和专门经营剪纸花样的店铺。清代是民间剪纸的鼎盛时期，窗花、门笺、灯花、喜花、墙花、顶棚花、供花、葬花、刺绣花样等一应俱全，题材多样，内涵丰富，谐音和象征寓意的表现形式更丰富、全面，发展到“有图必有意，有意必吉祥”的境界。

剪纸用作织物图案纹样的也很多，如唐代的花树对华锦、对鹿夹缬屏风、鸳鸯印花纱、狩猎纹印花绢等。或将剪纸花版置于布面上，经刮浆、浸染、蜡绘、蒸煮而成蓝印花布或蜡染。

用于陶瓷装饰的剪纸纹样，北宋定窑（河北曲阳县）和南宋吉州窑（江西吉安市永和镇）便是突出代表。定窑的金箔贴花是将金箔镂花直接贴到瓷面上加温烧结而成；吉州窑贴花是将剪纸花样贴到挂了黑釉的坯胎上，喷以蛋黄的色釉后再揭下剪纸，入窑一次烧成。

剪纸还作为壁画的纸样。用剪纸作刺绣底样的方法也较为普遍和多见，从中原地区的汉族到边远地区的少数民族都有此习俗。

剪纸为什么有如此广泛的适应性呢？首先，剪纸艺术拥有不计其数的、处于社会最底层的劳动大众和艺人，剪纸图案已渗透到多种工艺流程中。其次，剪纸制作极为简便，一片纸经过不同方式的折叠，便可剪出方、圆、角等多种形状和图形，展开就是一个很对称的图形。法国著名画家和剪纸大师马蒂斯深有体会地说：“剪刀比铅笔更敏捷。”

剪纸主要用来表达喜庆祝福。最初的形式是纸钱、桌饰花、门笺，后来发展到一应俱全，如喜娃、团花、喜花等。表现的内容题材主要有神话传说、戏曲故事、历史人物、吉祥图形以及花鸟、鱼虫、禽兽、瓜果、器皿等。各地农村妇女中均有不少剪花样的巧手，也有专门以雕剪花样为副业的艺人队伍，俗称“雕花样的”“卖花样的”，这些艺人遍布城镇乡村。由此可见，民间剪纸在我国相当普及（图4-1-4~图4-1-9）。



图4-1-4 猫戏蝶 民间剪纸



图4-1-5 渔缸 民间剪纸



图4-1-6 王祥卧冰 民间剪纸



图4-1-7 吉庆有余 刺绣纹样



图4-1-8 喜花 民间剪纸

民间雕花剪纸在城乡的民间礼仪、民风民俗中广为运用，深受群众喜爱。如喜花多用于嫁娶时的被褥、衣箱、妆台装饰；礼花多用于小儿周岁、老人祝寿时的礼品，显得热闹红火；灯彩花及窗花多为各地纸扎业艺人雕剪，又称“凿花”，纸样简练粗壮，便于雕凿，别具一格，如春节和元宵节的各式花灯以及年节、寿庆、赛会、庙会用的挂门笺等、龙灯、狮子、采莲船，二月二娘娘会上的龙舟、送子娘娘轿，七月燃放的荷花灯，都要雕剪花鸟虫鱼、戏剧人物、民间传说、博古图案。挂门笺又因

用途不同而分成各种颜色：年节喜庆用大红色，做功德、庙会用黄色，做丧事超度亡魂等用蓝色。贴在格子门、窗户、回楼板壁上的剪纸叫“窗花”，这些花样幅面较大、造型粗犷，追求大的黑白装饰效果（图4-1-10~图4-1-22）。



图4-1-9 金玉满堂 民间剪纸

满族在有纸之前已有了“剪纸”，是一些用皮革、鱼皮、麻布、植物叶子等剪刻而成的粗犷图案，贴或缝在衣服、枕头等物品上，至今尚有这种剪纸作品遗存。在长白山地区，还有用苞米窝、红辣椒、绿树叶作为材料剪贴的，色彩明快，别具一格。长白山位于北国边陲，秦之前称为不咸山，汉代称为单单大岭，南北朝时称为盖马大山，金朝时才称为长白山。“山上终年积雪，草木不生，望之皆白，故名长白山。”长白山是满族的发祥地，《山海经》一书载：“大荒之中有山曰不咸，有肃慎氏之国。”这肃慎就是满族的最祖先人，居住在长白山之北。

满族剪纸起源于巫术，即满族的宗教信仰——萨满教。萨满教是一种原始的多神教，认为万物有灵，不但对天地崇敬、膜拜，而且把一些与自己生活密切相关的动植物也视为神，同时还奉祖先为神。满族生活在林海雪原之中，先人以狩猎为生，许多动植物与他们的



图4-1-10 荷花挂笺 民间剪纸



图4-1-11 肥猪拱门 民间剪纸



图4-1-12 荷包 民间剪纸



图4-1-13 榴开百子 民间剪纸



图4-1-14 镇锁花 民间剪纸



图4-1-15 童子骑虎 民间剪纸



图4-1-16 蝮蝮葫芦 民间剪纸



图4-1-17 猪八戒 民间剪纸



图4-1-18 孙悟空 民间剪纸



图4-1-19 老寿星 民间剪纸



图4-1-20 嫦娥 民间剪纸



图4-1-21 葫芦挂笺 民间剪纸



图4-1-22 鲤鱼跃龙门 民间剪纸

劳动、生活有密切关系，所以许多部落经历了图腾崇拜和自然崇拜阶段，多以图画、剪纸等形式加以表现（图4-1-23~图4-1-26）。

满族过春节，年前家家户户要贴春联，因有贱红贵白之俗，丧事用红，春联用白。满族人家为祈求吉祥如意，还要在门楣、窗户、祖宗板上贴“挂旗”。挂旗又称为“挂笺”，人们按照旗属，分别用红、黄、白、蓝各色。为烘托节日气氛，满族也有贴窗花和“福”字的风俗。

中国的封建社会到了明代（公元1368~1644年），经济和生产明显下滑，但在诗文上仍有一定建树。这时期文人士大夫重清玩，手工艺在民间工艺的基础上得到了较大的发展，折扇便是一例。据说折扇是朝鲜人创造的，北宋时已见使用。1965年在江苏江阴县长泾乡的明墓中出土了一把饰有剪纸的折扇。此扇竹骨共18根，高27.3厘米，宽1.3厘米，边骨的最上端宽1.1厘米，边骨下端的革肖子的直径为0.1厘米。扇面是用棉筋纸裱成，表面涂柿漆，呈棕色。有趣的是，打开折扇，朝着阳光看时，在两层的棉筋纸间夹裱一幅梅鹊报春图剪纸（图4-1-27）。梅花枝分左右，中间一只喜鹊站在枝头。周围沿着扇面的弧形构成一道花边，卍字、龟背纹与云纹交替。在疏密和明暗关系上分成三个层次，由里向外，渐密渐暗，中心主题突出，整体协调得体。这种形式不仅在当时显得十分新颖，即使在今天看来也是很别致的。曾有《列朝诗集小传》（清代钱谦益）记载：“白纸聚扇，



图4-1-23 嬷嬷人 民间剪纸



图4-1-24 武松打虎 民间剪纸



图4-1-25 剪锥定安宁 民间剪纸



图4-1-26 天仙配 民间剪纸



图4-1-27 梅鹊报春图 民间剪纸



图4-1-28 走娘家 民间剪纸



图4-1-29 除王（除害虫的王） 民间剪纸

中夹剪纸梅花一枝，照之宛然可见。”

剪纸作为一种民间艺术，既为人轻视，又不易保存。它的历史已长达千年之久，与人们的生活密切相关，是生活的延续，是人们美好愿望的寄托。劳动人民手中的剪纸形象不是直接从生活写生出来的，而是通过直觉加以程式化，用线条默画出来的，也称“心象”。它按照心灵的某种倾向和机能，把外部自然的面貌进行简化与更改。民间美术作品既整体、简练、生动、变形，又具象征性。民间剪纸作者在拿起剪刀和纸的时候，边想边创作，形象自然呈现，正如“剪剪相生”，每一剪都可以引出灵感，就如写意作画，可以“笔笔生画”（图4-1-28、图4-1-29）。

黑格尔在谈到人的本性——自我意识时曾说：“人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来表达这个目的，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。”民间艺人在一定的条件下可以全面实现自我，可以在艺术中直接表现心灵与个性。剪纸作为民间美术的一个重要组成部分，不仅在中国遍地开花，在国外也同样受到劳动人民的喜爱（图4-1-30~图4-1-33）。



图4-1-30 墨西哥祭祀剪纸



图4-1-31 美国情人节剪纸



图4-1-32 缅甸佛事剪纸



图4-1-33 印度剪纸



图4-1-34 连年有余 民间木版年画（天津杨柳青）

## 二、木版年画

木版年画是在木板上雕刻细线图像，以纸印刷，并套色、填色，便于大量复制。木版年画在我国有悠久的制作传统，天津的杨柳青、山东潍坊的杨家埠、四川的绵竹、苏州的桃花坞、陕西的凤翔、河北的武强等，都是著名的传统年画制作中心，并以鲜明浓郁的地方风格在民间广为流传。

木版年画多在春节前上市，以顺应广大百姓贴年画的习俗。民间木版年画之所以长期流传于广大人民群众中，受到人们的普遍喜爱，除了它的精神旨趣为人们易于接受外，也由于它独特的艺术特征。木刻版画在材料、刻版、印刷技术上的局限性，造就了它艺术上的特殊性（图4-1-34~图4-1-46）。

木版年画分单幅、对幅和多幅连环画等不同形式，内容多样：有以六神（天、地、灶、仓、财神及弼马温）为内容祈求来年幸福康泰的；有以祝福祈祥为内容的，多是吉庆有余、刘海戏金蟾（钱）等图案；还有以钟馗、门神等为内容，镇妖辟邪用的；有反映世俗风情、男耕女织、网鱼打

猎、田园生活情趣的，如女十忙、渔乐图、男十忙、打围郎等；有讽刺不良品质的，如爱钱钻钱眼、吹胀又捏消、扶上杆等；一些神话传说、历史人物、戏曲故事也进入木版年画中，如三国演义、孙悟空三打白骨精、白蛇传、嫦娥奔月等。

木版年画制作普及中国各地，云南少数民族也有类似的木刻版画（不包括大尺寸的年画、门画），统称“甲马”或“甲马纸”，这是根据最初收集到这种版画的保山、腾冲、大理等滇西部分地区的民间称呼而来。而在云南其他地区，如滇南、滇中、滇东北及滇西的楚雄却各有别称，多倾向于“纸马”的称呼。“甲马”、“纸马”不可混称，据农村的“乡通”（巫师）讲：“甲马”指专用于“捉魂捉命”的“纸符”，分为“顺甲马”与“倒甲马”。画面所绘的人在马之后称“顺甲马”，其作用是“迎神”；马在人之后称“倒甲马”。同时，必须由五张“顺甲马”来表示东南西北中五个方位。“倒甲马”厉害无比，专用于驱鬼除祟。楚雄农村流行的纸马为六种一套，由灶君、山神、土主、门神、桥神、水火二神组成，称作“叫魂马”。昆明市郊将印有“甲马”字样的



图4-1-35 四季平安 民间木版年画（潍坊杨家埠）



图4-1-36 大吉图 民间木版年画（河北武强）



图4-1-37 榴开百子 民间木版年画（潍坊杨家埠）



图4-1-38 平安富贵 民间木版年画（天津杨柳青）



图4-1-39 连年有余 民间木版年画



图4-1-40 安阳灯笼画



图4-1-41 招财进宝 民间木版年画 (天津杨柳青)



图4-1-42 麒麟送子 民间木版年画



图4-1-43 虎鹿门神 民间木版年画（山西晋南）



图4-1-44 对金挝 民间木版年画（河南朱仙镇）



图4-1-45 丁山射雁 民间木版年画（河南朱仙镇）



图4-1-46 花果山猴王开操 民间木版年画（苏州桃花坞）

称作“封门纸”，其他地区各有各的称呼，如“天地纸”“月神纸”“财神纸”等。红河一带称“纸马”或“利市纸”“领魂纸”，36张一套，其中不含印有“甲马”字样的纸马。大理则称纸马为“纸马板板”。

《水浒传》第三十九回中描写神行太保戴宗将“甲马”绑在腿上，便可日行八百里，用完之后将其数陌金纸烧送，“甲马”无疑是纸马中用于施行这种法术的专门纸符。我们今日所见到的标明“甲马”字样的纸符，都必有马的形象，有喻其疾行的意思。由此可见，“甲马”仅是纸马中的一类。北京、山东、江苏、河北等地大都称“纸马”。纸马源于何时不曾有考证，但在宋代时纸马已兴盛，明初掀起汉族人移民云南的高潮，纸马祭祀仪式也在这一时期被带入云南。

木刻插图在唐代已兴起，北宋时木刻插图的应用已很广泛，到了明清，木刻印刷术已相当普及。清初虞北溟《天香楼偶得 马字寓用》中记载：“俗于纸上画神佛像，涂以红黄彩色，而祭赛之。毕及焚化，谓甲马。以此纸为神佛之所凭依，似乎马也。”它与桃符、门神一样，早已进入人们的生活之中。



图4-1-47 牛王马王（河北内邱）



图4-1-48 天神 纸马

在万物有灵思想指导下，人们根据主观想象，用不同的表现方法制作出心目中所崇拜的偶像——神灵马，这也是与人们世代相传的宗教思想意识分不开的。这是一种自发的宗教活动形式，反映了人们对自然神及某些偶像的崇拜和祈祷，也反映了对祖先的崇拜和对美好生活的向往，祈求全家安居乐业，人寿年丰。

“纸马”这种民间艺术形式，在制作过程中不拘谨，是一种相当自由、粗犷浪漫、带有信手拈来意味的艺术之作。刻印制作者大多数是木匠或者说是从事木工艺的美术家。他们先把“粉本”贴在李木或枣木板上，用一把刀子即能一次创制完成。



图4-1-49 木神 纸马（云南）

纸马在造型上运用了夸张变形的手法，显得很有情趣，保持着独特的乡土气息。它并不讲究某种局部比例和结构的准确，不受客观的具象束缚，是一种下意识的“变”。这种造型处理完全是发自内心的—种情绪的表白，因而它是一种自然、原始又通俗的艺术语言的自我流露。造型的手法多采用肖像式、几何图案式、抽象化、符号式等。画面中运用并列与交叉，在并列中有变化，交叉中也有统一，形成一种有节奏的装饰美，加上黑白布局，阴刻阳刻的自由运用，强调了一种非常强烈的“势”的力量（图4-1-47~图4-1-60）。



图4-1-50 西方景 纸马 (清代河北磁县)



图4-1-51 龙车 纸马 (清代河北磁县)



图4-1-52 龙神 纸马



图4-1-53 甲马 纸马 (云南)



图4-1-54 牛王 纸马 (云南)



图4-1-55 和合喜神 纸马



图4-1-56 天狗 纸马



图4-1-57 云南纸马



图4-1-58 木神 云南纸马

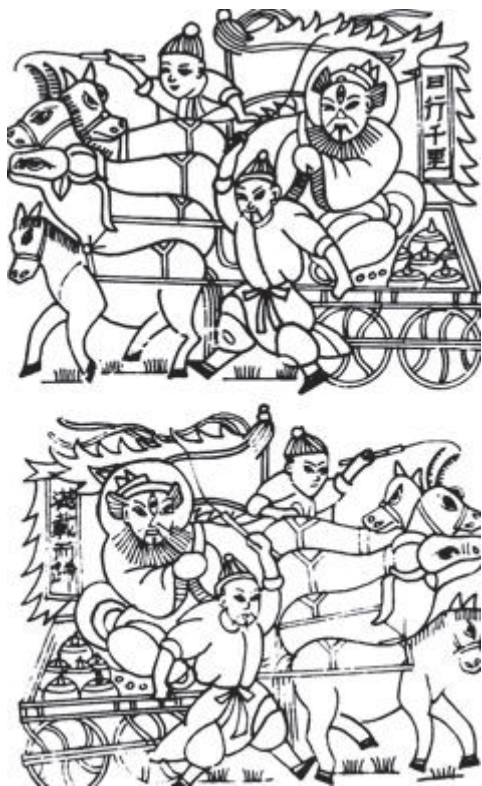


图4-1-59 春帖子



图4-1-60 天地水府三官 纸马 (清代河北磁县)

### 三、皮影

皮影是用驴皮或牛皮雕镂刻成的平面图像，是为皮影戏表演而制作的。中国的皮影戏始于汉代，由剪纸发展为影戏，出于五代。唐五代时，寺僧为死者超度，击钟铎而诵经，焚香烟以度亡魂，始以纸剪其魂影供奉。后人效之，用以传经教化，继而说今讲古，影戏脱胎而生了。

到两宋时，影戏日臻完善。后以皮代纸，遂有皮影戏之称。皮影实源于佛教流行的陕西境域而盛于两宋之时，其时汴京（开封）、临安（杭州）两地，皮影之弄不绝。《宋史》及《东京梦华录》《梦粱录》中皆有所载。

皮影造型与剪纸很类似，采用阴阳虚实对比的手法，但皮影更为精细纤巧，并着以艳丽的色彩。皮影外轮廓简练，整体效果强，内部精雕细镂，内涵丰富，特别是牛皮晶莹透明，着色后投影效果极佳。皮影人物多为侧面，以克服平面的局限，增加表现力。皮影的镂刻技术有阴阳刻之分。一般文质生、且多采用阳刻，以细而流畅的线条勾勒出人物的脸谱，显得秀美俊逸；而对于花脸黑

头，则以阴刻为主，保留面部较大面积实体，以便着色勾画出其独特的脸谱来，并在大面积的实体上以镂空的细线条来形成间隔，区别图案与色块，体现人物动态的结构纹理。皮影人物的服装上都刻有精美的花纹图案，人物、动物的关节都可活动，以适应表演的需要。长期以来，皮影戏形成一系列夸张、变形、象征、示意的具体程式。剧中的人物各自都有自己的脸谱、冠带，忠、奸、善、恶、地位、身份一目了然，由于戏剧情节的需要，也有动物、植物、建筑、家具等造型。

皮影戏是舞台戏的前身，拥有丰富多彩的剧目：如神仙道化戏、佛教变文戏、世俗生活戏、历史演义戏……现有的传统戏曲剧目，均可在皮影戏中找到依据。皮影戏表演时，艺人手执皮影偶像身上的拉杆，使偶人做出各种动作姿态，并配以锣鼓、音乐和唱腔。偶人经过灯光照射投影于幕布上，成为放大的五彩形象。观众在幕布外观戏，通过戏剧的情节、艺人的表演而获得艺术享受。皮影戏是我国的传统节目，特别在乡间，是广大老百姓喜闻乐见的艺术形式之一。

中国的皮影戏自明万历年间，至清代中叶发展到最高峰。在中国西部，以陕西为中心形成了中国西北的陕西二华（华阴、华县）影系；在中国东部，以河北为中心，形成了华东、河北滦州影戏；随着历史的变迁，又形成了近代影戏的新流派——二湖影系（湖北、湖南）。中国的皮影戏流派众多，约有五十余种，有的早年已失传，如老腔（老调影戏）、碗碗腔、遏宫腔、乐亭调、川西大头灯影、川北陕灯影以及陕西、甘肃各地的道情皮影。这些古老的影戏中的原始皮影脸谱即曰“传统影子”，数量多、类型丰富，造型皆是沿古老影子稿样演变而来，雕镂技术之精湛、造型程式之允当、工艺之严谨，反映了中国民间皮影的艺术特色。

元代山西宗教盛行，宗教故事不但成为陕西皮影木雕艺人模仿借鉴的“影本”，而壁画大师们也往往参与皮影戏稿本的制作。皮影戏于明万历年间始在河北滦州、乐亭、昌黎等县复兴振起。当时滦州有一位不得意的生员黄素志，颇有文采，屡试不第后投身于皮影戏的创办发展。他组织影戏班，撰写“宣卷”（戏文），以泄怀才不遇的内心积怨。受其影响发展起来的河北、辽宁、黑龙江、山东等地区的皮影戏，统称为滦州影戏。

传统皮影受地域风土人情和文化特征的影响，在快慢、粗精、拙巧、简繁等方面有着不同程度的侧重、因而传统皮影千姿百态，各具风采。皮影戏的演唱内容十分广泛，古今历史、民间传说、风土人情无不包罗其中。皮影戏蕴藏着劳动人民创造的民艺美学、民俗学和俗文学等艺术内容。在我国明清时期皮影里，保存着千种以上的脸谱样式，每一种都有它的含义。它反映出早年皮影艺人对皮影戏人物的性格、品质、能力以及武功的刻画。从遗留下来的“演员”原物，可以看出明清时代皮影戏与戏剧互渗、互融的关系。这些皮影遗物不但保留了原始的脸谱图案，对分析研究中国戏剧脸谱也有很大的参考价值，是我国古老文化艺术中的一株常青树。

皮影这种独特的夸张艺术，具有鲜明的色彩，勾勒精巧，寓意深刻，富有图案装饰美。皮影戏是我国古老的综合性艺术，它包括戏剧、音乐、美术、民间文学以及宗教艺术等形式。就镂空技术来讲，早在战国时期（前475～前221年）就有了镂空刻花皮革。皮影中的旦和生的人物造型，在一定程度上吸取了佛像的造型特点。这些侧面脸型的特点多表现为大额头、弧形的弯眉、卧鱼状的细眼、唇角见楞、人中长、长耳、下巴褶纹，有的旦角还在眉间点上一点红珠。民间艺人在雕刻方法上还总结了一套口诀：弯弯眉，线线眼，樱桃小口一点点，圆额头，下巴尖，不要忘记刻耳环。皮影戏里的净，吸取了古代宗教雕塑中的力士、迦叶的造型，从肌理、拧眉、瞪眼、龇牙、咧嘴、卷舌、大耳等方面，都可看出一些古代雕塑的蛛丝马迹。艺人在脸谱造型上有其独特的口诀：眼眉平，属忠诚。圆眼睛，性必凶。线线眼，性情柔。豹子眼，性情暴（图4-1-61～图4-1-69）。

皮影的造型广泛吸取了民间的艺术精华，它流传到各地，与该地的戏剧、歌曲互相流通、渗透，形成独特的影戏流派。早在宋代吴自牧的《梦粱录》里，对影戏的人物造型就曾有记载：“公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖以寓褒贬于其间耳。”皮影中净的脸谱，在各地皮影戏流派中有其固定的“底谱”，而且是世代相传，有的底谱还秘不示人，这些脸谱不是凭空臆造的，它是我国戏剧艺术宝贵遗产的一部分。这些古老的脸谱的谱式和所戴的帽、巾、盔、冠以及头面上的装饰在今天都有很大的参考价值。

皮影人物的头部（头梢子、头楂子）是同身子（戳子、身段）分开的，头部可插到身子上端的领套里，皮影在不同的部位又有不同程度上的扭转，而且在同一个部位也体现了侧面、仰视、



图4-1-61 闺门旦



图4-1-62 中年旦



图4-1-63 师盔旦



图4-1-64 师叁生



图4-1-65 师叁老生



图4-1-66 娃娃生



图4-1-67 扎巾 净



图4-1-68 红净



图4-1-69 皇姑

俯视甚至正面观的综合图像。这种造型充分体现了我国古代立体多角度透视原理。早年民间艺人镂刻皮影，在造型上既考虑到体形的美，也结合寓意、夸张和情趣。和戏剧脸谱所不同的是，它不受脸谱的限制，也不受身体比例的限制，艺人可尽情发挥。如图4-1-70《封神榜》里的杨任（西北山区），就直接地镂刻出“眼里生长出手，手里又生长出眼”的特征；猪八戒是《西游记》里十分有趣的角色，皮影就把它刻成猪头的形象；同样，神话剧里的虾精、蟹将都刻成虾脸形或蟹脸形（图4-1-71）。

皮影的脸谱不仅限于“净美”，大量的神妖、灵怪以至于各类的“丑”，都有独特的脸谱。脸谱大致可分为以下几类。



图4-1-70 杨任



图4-1-71 猪八戒



图4-1-72 包拯

### 1. 净脸头

净脸头有如戏剧里的整脸，整个脸部都染成单一的颜色，有红、黄、蓝、黑、绿以及粉红等色，如杨戬、包拯等角色（图4-1-72）。

### 2. 奸残脸

奸残脸又称老奸脸，有如戏剧里的粉白脸，以阳刻线条来表示肌肉与性格的寓意。奸残脸又分为以下五种。

(1) 奸佞脸：如影戏中的曹操、潘洪等角色，这些历史人物多是有权术的高官。此类皮影内眼角均有一向上挑的尖，有如戏剧脸谱里大白脸的内眼角有棱角一样。此外，下眼角都有红色蛇一条，以示其毒辣，眉子也有许多样式。

(2) 凶残脸：如李逵、秦英等角色，其脸部有线条及红纹，表示脸部各部分突出的肌肉及青筋。这类的头梢子只表示其性情凶暴残忍，而心底则刚强正直。

(3) 奸脸：皮影戏中的太监多用奸脸表示。由于太监是阴阳人，口唇的周围都是光裸的，面部的肌肉拧成了疙瘩（包括嚼肌、口轮匝肌、颧骨肌肉等）。太监是心底狠毒的人物，在其眼窝有一条红蛇，连眉子里都呈黑蛇状（图4-1-73）。清代民间艺人在设计皮影造型的寓意上是颇费苦心的，所以过去他们的家传底谱都秘不示人。



图4-1-73 太监



图4-1-74 丑官

(4) 奸丑脸：皮影里的丑类多为阴刻的“实脸”（不镂空）或仅把眼圈镂空（三花脸）。此类的奸丑脸则别具一番寓意，大多指善于动心术、邪正兼备的人物，如丑官（图4-1-74~图4-1-79）。有趣的是，清末民间皮影戏里把儒家圣人孔夫子也刻画成奸丑的人物。

(5) 付净：早年的皮影戏与地方戏曲相互影响，还保留有类似付净的脸谱。这种皮影脸谱利用皮子的原色，以阴刻刀法刻成，多表现奸佞的人物，如严世藩及《白玉钿》里的董寅。

### 3. 花脸

净脸头、奸残脸以外者，谓之碎脸、杂脸，均称为“花脸”。皮影里的脸谱采取五分侧面的表达方式，它既不受脸型及比例的限制，更不受透射角度上的限制，形象更为概括，对比更为明显，特征更为夸张。皮影花脸的另一特点是把一些动物形象特征与面部器官及自然纹理巧妙地结合成一体，如蛇状的眼窝、火焰状的眉子、蝙蝠状的眉心、蝴蝶形的颧颊、卧鱼状的眼窝等，借用某些动物或武器的形象来表达人物的特征（图4-1-80~图4-1-84）。

中国的皮影脸谱类型很多，它由世传的皮影底谱发展而来，并保留了原貌。这些丰富多彩的民间艺术，不单单是造型图案上的勾勒，而是与传统戏剧以至宗教壁画有着密切联系。

我国的皮影，是早年民间艺术家智慧的结晶，追溯其渊源，更体现出这些皮影脸谱的宝贵价值。雕刻皮影是皮影戏的主要艺术手段，它受平面影幕所限，只能出现五分侧面的形象。如头盔均采用侧面与后斜或前斜侧，混同俯视的构图法造型，这样就在表现正侧面物象时，可以把



图4-1-75 毡帽 丑



图4-1-76 妖怪 丑



图4-1-77 鬼卒 丑



图4-1-78 员外巾 丑



图4-1-79 道帽妖怪 丑



图4-1-80 鸭尾巾 花脸



图4-1-81 耳不闻王帽 花脸



图4-1-82 反王帽 花脸



图4-1-83 相纱帽 花脸

前侧面、后侧面、侧视面甚至正侧面、背面的具有特征美的物象都表现出来，影子蒙头、宫帽、相帽的正侧背面的帽翅子移向后方表现，就明显地说明了这样的原理。影子身段服装，从领口端向下，一开始就转向六分前斜侧的身段，从腰部往下，则又分为七分或八分前斜侧面，同时又把后侧转向过来，一直到足，这样就使整个人物服饰上自头盔、下至足履，充分地表现在雕刻的平面影人身上。为了突出影人脸谱形象，艺人们大胆地把七个半头高的人的比例化为五个头的比例。头占全身长的五分之一，如果再加上头盔、冠帽高度，竟和身段几乎相当。

皮影的雕镂方法及用料在晋南、陕西等地都差不多一样，同用牛皮雕镂以不满三岁口的牛皮为好皮，但最佳的是黑牛的牛皮。牛皮的泡制，通常都是由专业的刮皮匠刮制，方法有两种。



图4-1-84 马靠人物 甘肃正宁

一种是硬刮：把选好的皮浸入清水，每日换水泡至数日，用特别的刮刀，反复两三遍，刮去皮毛和脂肪质等杂物，撑于木架上，阴干即成。另一种是软刮：浸泡皮时用氧化钙（石灰）、硫化钠（臭火碱）、硫酸、硫酸铵等溶剂配方，分次化入水中，反复浸泡刮制而成，这种制皮方法刮出的皮料，近似玻璃，更易雕镂。雕刻艺人将刮好的牛皮放入浸过水的布层中，潮软后，用特制的雕刻推板，稍加油汁逐次推磨，使牛皮更加平展光滑，以解除皮质的收缩性。制图前，先用钢针笔谱样。熟练的艺人在用刀具时推运自如、刀迹流畅、起顿准确、曲弯有致、镂挫均匀、对垒严谨、繁而不庸、简易不框，每一刀痕都耐人寻味。

雕刻线有虚线、实线、虚实线、暗线、绘线之分。虚线叫阴刻，是镂空形体线而成，影子艺术大部分是采用这种刻法；实线是保留形体雕去余部，这叫阳刻，多用于生、旦、须生、丑的脸谱全部或部分，凡表示洁白体的形状都采用这样的雕法；虚实线是沿形体线的两侧镂以虚线，非常别致，多用于皇宫、富贵官宦之家的建筑、摆设、衣着等等，显得富丽堂皇；暗线也叫实用线，是用刀画形线，不透皮，大多用在接近多活动关节的地方，以免损伤影子使用寿命；绘线是以墨笔代刀，画在影子难以挫雕的微小装饰物上，如飘带缨穗之类。雕刻的刀锋起落之点叫刀口，刀口有断口、尖口、齐口、圆口之别。齐口多用于方正规范、截割整齐等物象的雕镂上，显示出物体形象的有序规整，如桌、柜、箱、橱、楼、亭、建筑等；尖口多用于成长发展、延伸飘荡的物体端梢，如炊烟、流云、茅草、水漾、衣褶、风带等；圆口多用于花卉、图案、带穗等的雕镂；断口，是用来截断过长的影子雕刻虚线，以加固影子体形的使用，它已成为影子艺术的特征。断口本来是为了加固影子而产生的“痣”，而由于雕刻艺人们独具匠心，使它变成影子艺术特有的“翠点”，给皮影带来独特别致的艺术风格。

影子雕刻完成，开始着色，老艺人用色十分讲究，大半都是利用紫铜、银朱、普兰、茄子等矿物质泡制的大红、大绿、杏黄等色，色彩鲜明，高洁清雅，耐蚀，长久不变。着色时首先把泡制好的纯色化入稍大的酒盅内，放入几块用精皮熬制的透明皮胶，然后将盅子放在灯架上，用酒精灯火将胶色溶为粥状，趁热敷之于皮，仅利用三原色，运用浓、淡、含、露、重点、轻描的手法，使色彩绚丽多姿，光彩夺目。

最后的工艺是出水与装订。出水，是老艺人的绝招，轻易不实传给徒弟。这是一种心数，需要用心领悟才可掌握熨货（皮影）的火候，使生皮变为熟皮，坚硬而永不变形。装订是将影人的各部分连结在一起，这关系到影子的生命。选择得当，影人便精神抖擞，栩栩如生地活起来，反之则佝偻秃瘪、垂死不振。在晋南流传有“三尺生绡作舞台，全靠十指呈诙谐，有时明月灯窗下，一笑还从掌中来”的说法，表明对皮影艺人的赞颂。

## 四、民间绘画

民间绘画指以民间实用为主要目的的绘画形式，主要分为以下几种表现形式。

### 1. 坑围画

坑围画指在经过粉饰、油刷的坑围上，用油漆画上的人物、风景、花鸟和花边图案，在陕西、山西农村较为普遍。内容多取材于传统戏曲或民间传说，如桃园三结义、四郎探母、三娘教子、八仙等；或画以花鸟鱼虫、琴棋书画、风景楼阁之类，采用工笔平涂形式，手法工整，富有装饰味。

### 2. 水陆画

水陆画是在佛家、道家及民间举行宗教祭祀活动、水陆道场时作为悬挂之用，在湖南洞庭湖地区及西藏地区至今还很流行。制作方法主要是用颜料在布上或纸上绘画，内容多为菩萨、鬼怪，有独幅的，也有整套故事的，大都带有神秘怪诞色彩。

唐卡是藏族地区独有的艺术形式。“唐卡”的藏语本意为“写在布上的告示”，后来专指把宗教或其他内容绘制在布上或者丝绸上。唐卡描绘的主要内容与佛教有关，题材有佛像、菩萨像、护法神、本生故事、历代高僧、坛城、著名寺院等，其他历史故事、藏历、藏医等也是民间唐卡画师们描绘的对象。

依据所用材料的不同，唐卡可分为两类：用丝绢材料制成的唐卡称为“国唐”，用颜料绘制的唐卡称为“止唐”。

国唐所用的材料也有区别：用各种不同的丝线手工刺绣制成的是绣像国唐；用各色丝绢分割为不同形状的布块拼成图像，然后用针线把它们缝合起来的是丝面国唐；与丝面国唐相仿，但不用针线，而是用胶粘在画布上的是丝贴国唐；完全用手工编织而成的是手织国唐；以墨或朱砂做颜料，用套版直接印在丝绢上的是版印国唐；尺幅特大的国唐称为“国固”，轻易见不到，只有在一些重要场合或节日，寺院才将其展现。具有一定规模的寺院都有专门的晒佛台，用来悬挂国固。

止唐也有不同的分类，人们一般根据绘制唐卡所用颜色的不同来区分它们：背景有多种颜色的是彩唐，用金颜料画背景的是金唐；用朱红色画背景的是朱红唐；背景仅仅是黑色的是黑唐。还有一种是版印止唐，制作方法与版印国唐一样，只是所用的画布不是丝绢，而是用棉布制成的。

绘制唐卡的人不一定是僧侣，还有具备宗教气质的画师，他们一般都是虔诚的信徒。画师的风格和技巧都与他的师傅有着很大的关系，通常一个画师要在师傅门下学习数年。唐卡

画师也有不同的门派，比较著名的是以拉萨地区为代表的吴则画派、以扎什伦布寺为代表的日喀则画派和四川的德格画派等。

绘制同一尊佛像，无论出自哪一种流派、哪一位画师的手笔，佛像的比例必须是固定的。所有的画师都必须熟练掌握《造像度量经》，它提供了藏传佛教像绘画和雕塑的依据和仪轨。画师们可以通过背景和装饰的不同来表现自己的水平和风格（图4-1-85）。



图4-1-85 药圣 西藏唐卡



图4-1-86 徐州农民画



图4-1-87 徐州农民画

### 3. 地画

在江苏秦兴的一些乡村，每年除夕在贴挂年画、挂笺之后，还以石灰在户外画上祈念的地画。地画上绘有仓廩，并画有四鱼与仓廩叠合，中心书有“福”字，旁绘推谷木铲、扫帚、草叉、谷梯、谷筛等农具，四周还绘上一串硕大的元宝图，以祈盼来年的丰收和幸福生活。这种地画后来便演变成了今日享誉国内外的“农民画”（图4-1-86、图4-1-87）。



图4-1-88 龙字盘



图4-1-89 山东民间青花鱼盘



图4-1-90 虎纹瓷罐

#### 4. 陶瓷绘画

民间陶瓷绘画采用钴料，用写意或抽象的形式装饰各种立体的陶瓷器皿。它吸收了传统中国画的表现技法，并充分发挥民间传统之特长，除用线之外，还善于利用钴料浓淡散晕的多变色调，使之获得与水墨画一样的美感，并独具泥土气息。图案多以花鸟、鱼虫、山水、松石、民间故事及吉祥图案等为主，表现手法的变化给平淡无奇的题材增添勃勃生气（图4-1-88~图4-1-94）。



图4-1-91 元代磁州窑白釉黑花婴戏图瓷罐



图4-1-92 清代青花瓷油灯



图4-1-93 唐代长沙窑青釉鸟纹壶



图4-1-94 金代白地黑花瓷罐



图4-1-95 清代邹金萱竹板书



图4-1-96 唐武则天太子升仙之碑

### 5. 花鸟字

以汉字为基础的花鸟美术字，是将书法和绘画相结合而形成的一种艺术形式。花鸟字的源头可追溯到先秦，东汉文学家许慎说：“秦书八体”，其中一体叫鸟篆，又叫虫书或虫鸟书，也就是现在民间所说的“花字”的早期形态。民间花鸟字，是用特制的硬扁笔书写，将笔画融会于形象之中，巧妙自然，干笔飞白，如古代的漆书，随形就态描写形象。

民间花鸟字有写、绘两种。写的也称“板字”或“加飞白书”。有的字只有笔画没有图形，通称为“花鸟字”。以汉字笔画为基础的花鸟字，是由中国的图画文字延续发展而来的。文字起源于图画，越古的文字就越像图画（图4-1-95）。



图4-1-97 龙凤 花鸟字



图4-1-98 金玉满堂 花鸟字

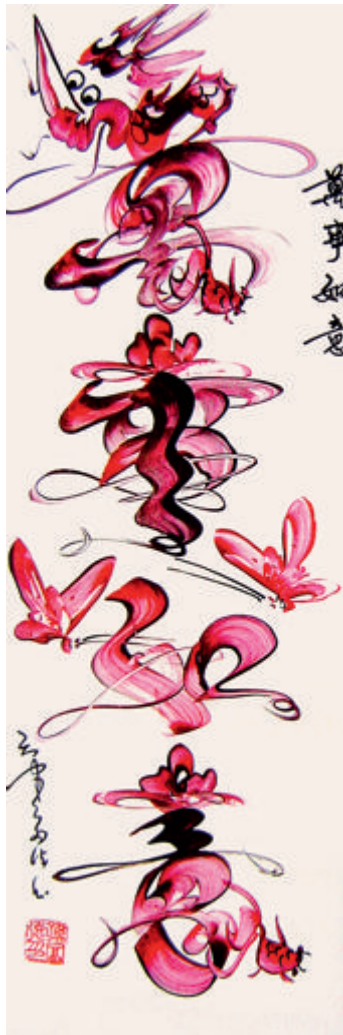


图4-1-99 万事如意 花鸟字

在汉朝末年兴起一种“飞白”书体，相传为蔡邕所创。这种书体的主要特征是笔画中夹白。同时有人把鸟书与飞白相结合，创作了一种飞白板书花鸟字，唐武则天太子升仙之碑就是这种书体的遗迹，不同形态的鸟有机地融汇于飞白笔画之中。这种书画结合、独具一体的花鸟字，独特多变，妙趣横生（图4-1-96）。古往今来，上至王者天子，下至平民百姓，有不少人专攻此道。见于记载的，从秦、汉、魏、吴、南朝、唐、宋以至清代，名家辈出，各种书体的花鸟字，如同百花争艳，各显神姿。

有人说花鸟字“俗不可耐”，是“江湖行当”，但郭沫若先生说得好：“俗到极处方入雅。”任何一种艺术形式，都不是为了它自身而存在的，而是为使大众生活得丰富多彩而产生的。花鸟字历经千百年而不衰，如今仍具有旺盛的生命力（图4-1-97~图4-1-99）。

花鸟字是用硬笔书写而成，它不但要具有书法艺术的三个要素（用笔、结字、章法），还要根据字的形态塑造形象。为了适合书写兼绘画的双重需要，花鸟字创作保留了竹、木、革、硬扁笔这一套古老的传统工具，所以又称“竹板字”“木版字”“草笔字”，概称“飞白板书”。

硬扁笔飞白的特殊效果加强了这种书体的装饰性，使形象融会于笔画之中，或奔腾起伏、纵横驰骋，或悠然回旋、骤然休止，无论轻重缓急或干湿浓淡，随形就势，绘写兼施，处处都显示出作者的巧妙构思和书法绘画艺术的功力和修养。一幅好的花鸟字，如同一曲优美的音乐，在书与画的组合

中，相互协调，以线条、墨块和色彩融合着多种多样的形体，通过种种构思形成一个完美和谐的、令人赏心悦目的优美图案。

花鸟字不但在我国民间广为流传，而且在日本和朝鲜也能生根发展，影响深远，生命力强韧，曾盛行于皇家官府，历代相传，经久不衰，至今仍为中国人民所喜爱（图4-1-100、图4-1-101）。



图4-1-100 朝鲜文字画



图4-1-101 日本上景年飞白书

## 五、刺绣

刺绣是用彩色丝线在布上绣出各种图案，主要用于鞋、帽、枕头、肚兜、帐帘、工艺品上。刺绣为我国各民族妇女的传统技艺，精致细密，表现力强，许多神话传说、民间故事及戏曲和小说中的人物、情节，也早已成为一种意象进入了刺绣艺术之中。



图4-1-102 苗族神话刺绣

在贵州的苗族刺绣中，神话传说的题材很多。苗绣构图简练而夸张，动植物图案的造型充满神奇的幻想和原始的野性，充分体现了人们对图腾和人祖的崇拜。苗绣将鸟、蝴蝶、葫芦、龙等生动的图案装饰在袖口、领边、围腰、烟袋上。尤其是苗绣中不断重复的龙纹造型，其想象力令人叹为观止，充满了田野气息和山村情趣，它是反映苗族社会风情和民族性格的独特文化形式（图4-1-102~图4-1-105）。

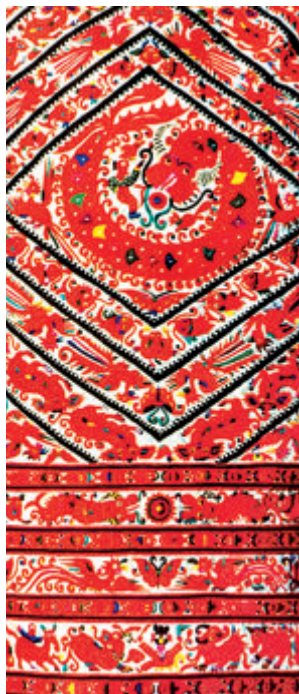


图4-1-103 苗族刺绣围腰



图4-1-104 苗族神话刺绣



图4-1-105 苗族龙 刺绣



图4-1-106 白族刺绣



图4-1-107 白族龙 贴绣

白族刺绣服饰常与布堆花工艺相结合，还镶有金属珠片，色彩对比强烈，十分华丽（图4-1-106、图4-1-107）。陕西东部与山西南部的刺绣中，戏曲题材非常丰富（图4-1-108）。



图4-1-108 刺绣枕顶



图4-1-109 八仙过海 刺绣



图4-1-110 榴开百子 刺绣肚兜



图4-1-111 麒麟 刺绣肚兜（山西永清）

刺绣根据物件的形状构图，达到饱满、对称、均衡等审美要求。传统方枕顶图案多为圆角方形（图4-1-109）；肚兜图案构图多为三角形、菱形（图4-1-110、图4-1-111）；鞋垫、耳罩则按其形状左右对称构图（图4-1-112、图4-1-113）。

老人用的刺绣多为福、禄、寿图案和纹饰；小孩用的刺绣多为五毒图案以辟邪，保佑其健康成长，虎的威严佑护儿童，寄托着父母希望孩子像虎一样健壮威武的心愿；结婚用的刺绣多为麒麟送子、鲤鱼闹莲、莲生贵



图4-1-112 刺绣耳罩



图4-1-113 刺绣鞋垫



图4-1-114 刺绣荷包



图4-1-115 多福多寿 刺绣荷包



图4-1-116 月花月有 刺绣荷包



图4-1-117 绵绵瓜瓞 刺绣荷包



图4-1-118 刺绣葫芦



图4-1-119 麒麟送子 刺绣荷包

子、蝶恋花等图案；还有以神话故事、戏剧人物等为内容的刺绣图案（图4-1-114~图4-1-120）。

刺绣起源于文身，在古代，人们将日、月、星、辰等图腾刻在身上，表示对大自然的崇拜。清代刺绣工艺在民间广泛发展，并形成各具特色的地方刺绣艺术体系。

(1) 苏绣：产于江苏，代表了以苏州为中心的刺绣艺术体系。苏绣以色调典雅、图案秀美著称，有柔和清秀之感，独具南方水乡气质。刺绣花纹多为“龙凤呈祥”“万事如意”等吉祥图案，表达了劳动人民对美好生活的向往。

(2) 湘绣：产于湖南长沙地区，历史久远，色彩鲜明，形象生动，特别善于借鉴国画的长处。

(3) 粤绣：产于广东省，多用金线绣制花纹的轮廓，图案采用百鸟朝凤、鱼、虾、瓜果等题材，具有浓厚的装饰性和地方风俗色彩，真实地映照出百姓人家的现实生活情趣。

(4) 京绣：是指清代皇都北京地区的刺绣，多用于绣制龙袍。

(5) 十字绣：也叫挑花，是严格按布料的经纬纹挑绣等距离、等长度的十字，排列成各种

花纹图案的刺绣形式，具有规整、对称、棱角鲜明的特征。这种方法使一切自然物都按十字形直角直线构成，形成独特的几何变形风格，别生异趣。挑花显示了我国民间妇女将自然物种形态概括为几何图案的创造性智慧，为几何图案的发展积累了丰富的经验和图案资料。十字绣在我国广为流行，颇受南方各民族的喜爱。各民族在配色、构图、花纹等方面形成了自己民族的传统特色。

(6) 布贴花：用彩色小布块拼接组成各种图案，用于装饰服装、帐帘、枕顶，上面还有浮雕式的动物、花卉等，少数民族还多串以金属的装饰珠、片。其色块对比强烈，形成规则的几何图案，具有粗犷、憨厚的美学风格。新疆维吾尔族男女老少



图4-1-120 刺绣挂袋



图4-1-121 刺绣图案

戴的绣花帽以及面巾、裤、鞋等衣物上都饰以刺绣，在裤脚下端绣制宽阔的花卉图案的裤子称为“扎花裤”。绣花帽则在玫瑰、橘黄底色上绣制五彩图案，如哈萨克的绣花帽图案线条粗壮有力，风格朴实敦厚，饰以牛、羊、鹿等图案，极具草原清秀之色，反映了牧民的豪爽性格。民间常把刺绣与布贴工艺综合运用，如白族的背布。汉族妇女还有给神做百花帐的风俗，全村妇女每人刺绣一小块布，然后拼接成一个大帐子，送给神以祈福求子。我国民间有给小孩子做百家衣的习俗，即向乡邻收集各色小布块，拼制童衣，取百家保佑之意。百家衣上面往往塑有五毒软浮雕，以求辟邪保平安（图4-1-121~图4-1-127）。



图4-1-122 五毒刺绣坎肩（陕西）



图4-1-123 布贴虎刺绣坎肩



图4-1-124 刺绣图案



图4-1-125 刺绣图案



图4-1-126 布贴虎刺绣坎肩



图4-1-127 刺绣蒙古靴

## 六、染织

在数千年前，我国各族人民靠夹版印花、刮浆漏印、蜡染、扎染和手工编织等民间染织土法来制作服装及室内纺织用品。

蓝印花布在我国各地非常普遍，一般是采用雕版刮浆漏印工艺进行手工印制。其花纹多选择吉祥如意组合图案或戏曲、神话故事题材等（图4-1-128～图4-1-131）。

蜡染古称“蜡缬”，是一种民间传统印染工艺。制作时，以铜制的刀笔蘸蜡液在白布上绘出花纹图案，再放入蓝靛缸内浸染，经沸水煮去蜡质，布上即呈现蓝白分明、花纹鲜艳的图案（图4-1-132、图4-1-133）。

中原地区的蜡染在汉就以前已经出现，唐代非常盛行，以后逐渐衰落。历史上，蜡染就是西南少数民族的一种出色的印染工艺，并且历久不衰，至今在苗族、水族、仡佬族、瑶族中仍十分流行。苗、瑶等族蜡染历史悠久，苗族古歌中有《蜡染歌》。关于蜡染，苗族有各种不同的古老传说。苗族传说蚩尤战败后所戴木枷弃于荒野，化为枫树。枫树红色的汁液被认为是祖先的鲜血，用来描绘祭祀用品的图案。枫叶中含有胶质和糖分，具有防染作用，于是产生了独具一格的“枫叶染”。

史籍中记载，宋代五溪蛮的“点蜡幔”很有名。瑶族的“瑶斑布”、溪州的“溪布”以及清代仡佬族的“顺水斑”都是极负盛名的蜡染制品，并且是向朝廷进奉的贡品。北京故宫博物院仍收藏着11~17世纪贵州蜡染文物。



图4-1-128 刘海戏金蟾 蓝印花布



图4-1-129 麒麟送子 蓝印花布

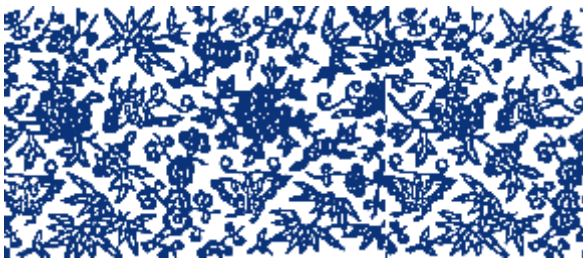


图4-1-130 蝶恋花 蓝印花布



图4-1-131 凤穿牡 蓝印花布

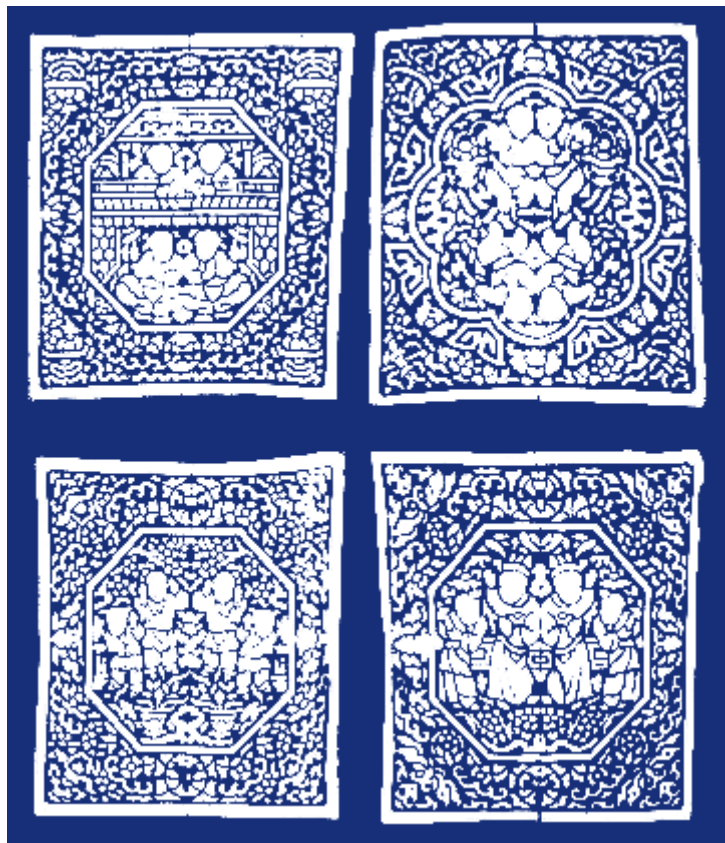


图4-1-132 浙江民间夹缬蜡染



图4-1-133 贵州马掌纹蜡染背扇(局部)



图4-1-134 狮子滚绣球扎染门帘(局部)

贵州蜡染纹样绚丽多彩，有龙纹、凤纹、鸟纹、兽纹、虫纹、花草纹和几何纹等。铜鼓是贵州各族的崇尚物，早期蜡染“模鼓取文”，将布覆盖在鼓面上用蜡摩擦就能把纹样逼真地拓下来。“涡妥纹”是苗、水等族蜡染中最受重视的传统纹样，呈螺旋纹造型。蜡染中的涡妥纹，由八个螺旋组合在一起，多用在妇女的衣袖上。只有在节日、祭祀等隆重场合人们才穿有涡妥纹的服装。蜡染花纹线条流畅，别具韵味，在国内外享有盛名。

扎染是我国民间的另一传统印染工艺，即把布料根据花纹需要扎结，形成由深而浅的抽象斑花，颇具浪漫情调（图4-1-134~图4-1-137）。我国新疆维吾尔族还有模戳多色印花工艺，以雕版木模印出黑色纹样，再用填色模戳和毛刷染上各种艳丽的颜色，风格瑰丽多彩。

丝绸锦缎是我国最著名的特产之一，欧洲人也把我国称为丝绸之国。丝绸锦缎的制作以长江流域最发达，特别是江浙一带最为精彩。传统丝绸图案的表现题材主要有梅兰竹菊、琴棋书

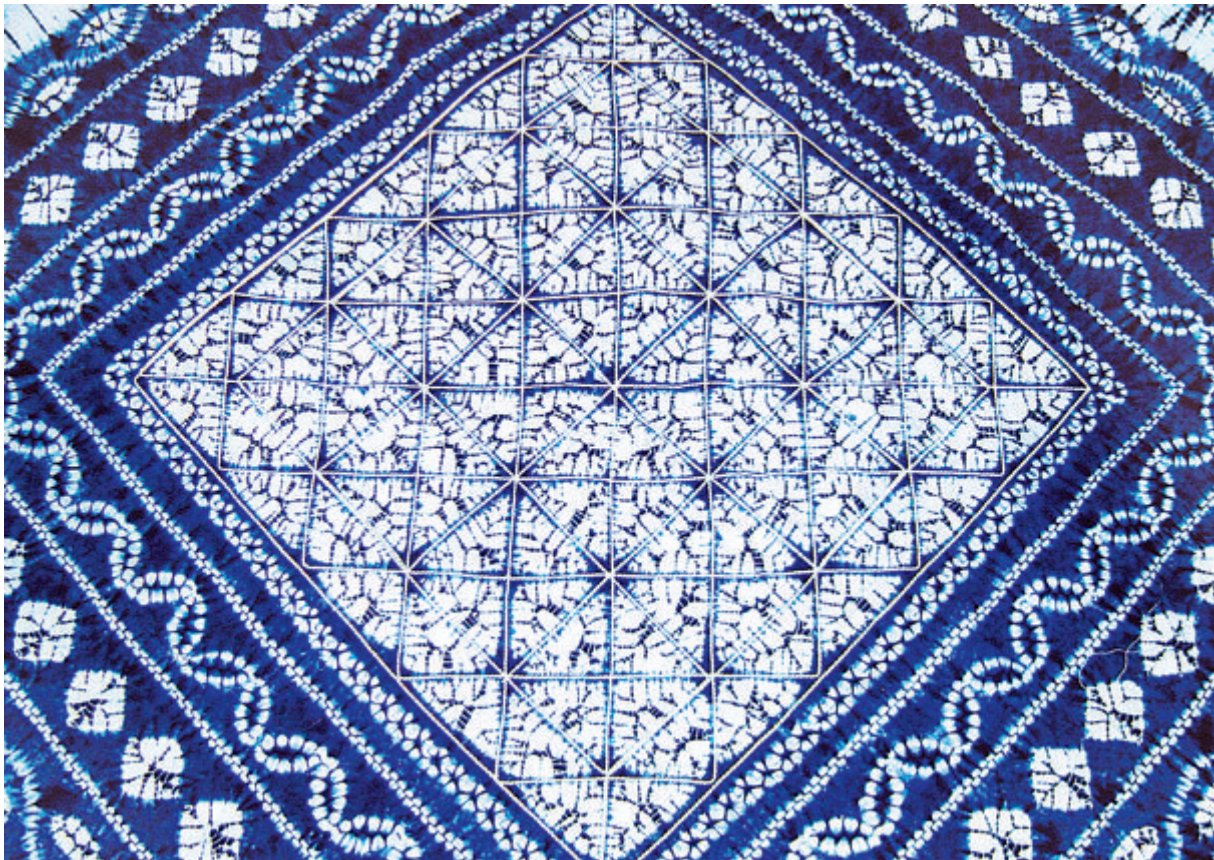


图4-1-135 贵州扎染

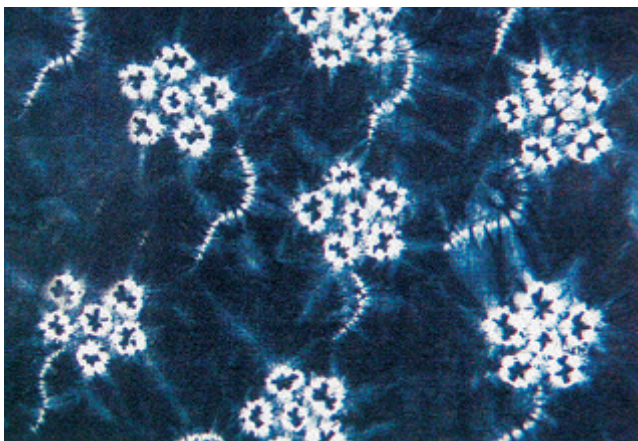


图4-1-136 云南扎染

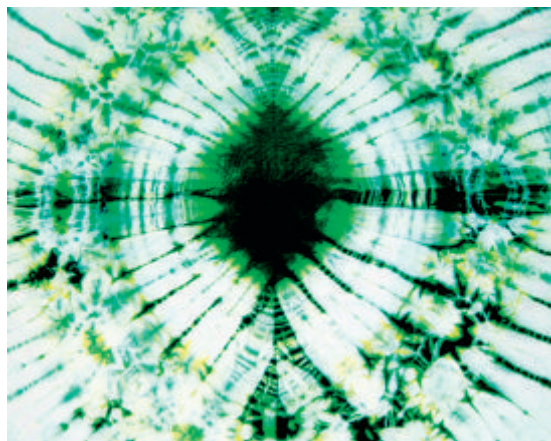


图4-1-137 贵州扎染



图4-1-138 唐代花树对羊纹锦

画、龙凤呈祥、凤戏牡丹、福寿纹、百子图等。如唐代花树对羊纹锦、唐代狩猎纹印花绢、新疆哈密五堡墓出土的黄地棕蓝色纹织品以及明代黄地缠枝莲暗花缎，可见当时的制作工艺和图案水平已相当高超（图4-1-138~图4-1-141）。

我国少数民族著名的织锦、壮锦、傣锦和景颇锦等，花纹多来自当地动植物变形的抽象图案和神话图案。纺织技术的发展是服装演进的必要条件（图4-1-142~图4-1-149）。北朝时期的纺织品，不但种类大量增加，花色也比以前复杂多样。



图4-1-139 唐代狩猎纹印花绢 新疆吐鲁番出土

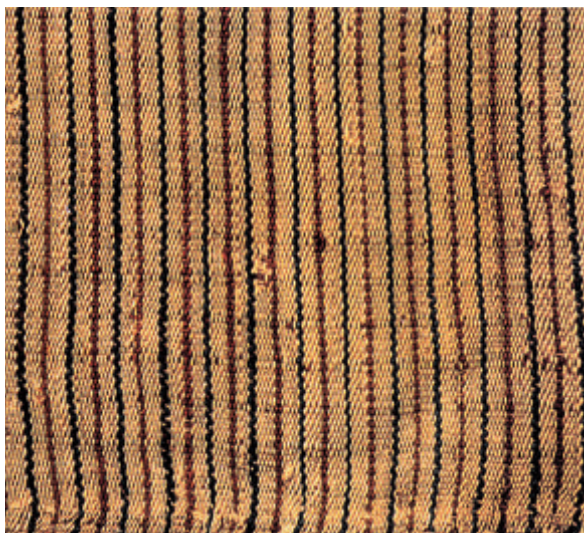


图4-1-140 黄地棕蓝色纹织品 新疆哈密五堡墓出土



图4-1-141 明代黄地缠枝莲暗花缎



图4-1-142 “卍”字纹 土家族织锦



图4-1-143 凤穿牡丹 土家族织锦



图4-1-144 大蛇花纹 土家族织锦



图4-1-145 老鼠娶亲 土家织锦



图4-1-146 黎族织锦

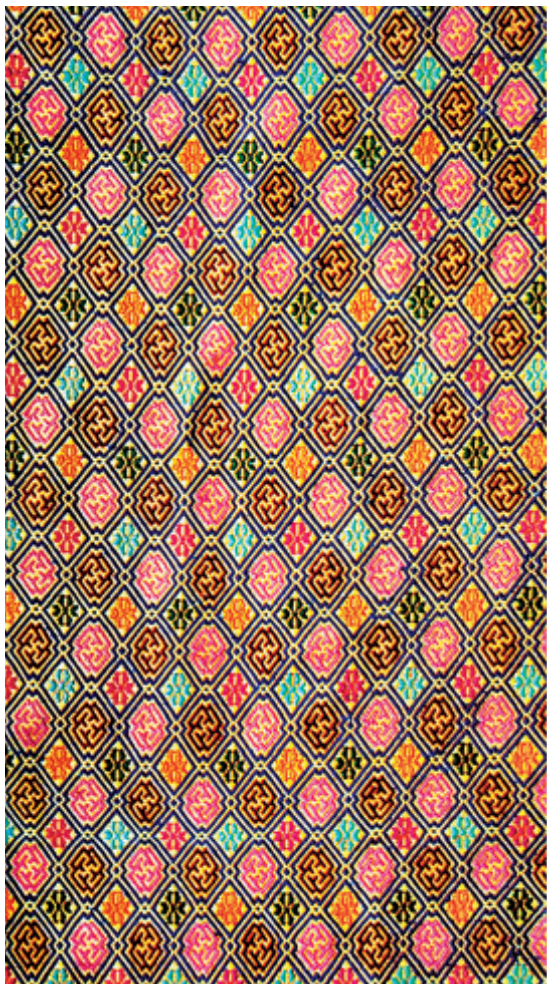


图4-1-147 壮锦



图4-1-148 壮锦



图4-1-149 黎族织锦

## 第二节 立体造型

### 一、泥塑

中华民族世代以黄土为生，黄土是最宽厚、最亲切的物质。人们以黄土来塑造动物、植物、人物，以增加生活的乐趣，寄托心中的理想与愿望。从产生于7000年前的河姆渡文化、大汶口文化、屈家岭文化中出土的陶制小狗、小猪、小鸡、小人等，证明我国泥塑是与人们生活密切相关的（图4-2-1~图4-2-4）。



图4-2-1 陶鱼 浙江河姆渡文化遗址出土



图4-2-2 陶猪



图4-2-3 塞人头像 新疆出土



图4-2-4 陶人 新疆出土



图4-2-5 小叫虎 泥塑（山东高密）



图4-2-6 叫虎 泥塑（山东高密）

泥塑在我国分布很广，各具传统艺术特色。从陕西、甘肃到海南岛，从山东到西藏，各地都有制作泥塑的作坊。以黄土塑造的泥玩色彩鲜艳、对比强烈，身上有花卉图案作为装饰。陕西凤翔的彩绘泥玩、河南的“泥狗狗”，风格粗拙、憨稚；北京的“兔爷”，江苏的“大阿福”，山东的“叫虎”“牛头哨”，天津的“泥人张”，广东潮州、福建泉州的泥玩都很精彩，风格精细灵巧，并带有很浓的佛教色彩，所塑造的形象多来自生活中的原型（图4-2-5~图4-2-8）。



图4-2-7 娃娃骑虎 泥塑（陕西凤翔）



图4-2-8 骑牛童子 泥塑（陕西凤翔）

每门艺术都有自己的风格特点，风格特点往往是与表现技法的特性分不开的，如江苏无锡“惠山泥人”具有浓郁的江南乡土味、强烈的写意装饰味和淳朴的手捏味。手捏泥人多以戏曲、人物为塑造形象，故又名“手捏戏文”。其手捏特性十分鲜明，与一般的泥塑技法有着明显的区别。手捏技法一气呵成，成型后不修改，是心手高度合作的结晶，其动态具有相当大的灵活性和随意性，是经过相当长的历史时期和一代又一代艺术实践的成果。



图4-2-9 孙悟空 泥塑



图4-2-10 戏剧人物 泥塑（河北玉田）

还有一种泥塑以神话故事、历史演义、戏剧故事中的人物为造型，如唐僧取经、麻姑献寿、八仙、福禄寿三星等。也有以神灵偶像，包括祖宗神、宗教神和神化了的历史人物为题材。例如土族居住区供奉的“蹦康”是用土做成的小亭阁，内有很多小泥佛像，“蹦康”意为“十万佛爷”（图4-2-9~图4-2-16）。



图4-2-11 泥佛龕



图4-2-12 大阿福 (无锡惠山)



图4-2-13 无锡泥玩



图4-2-14 抓鸡娃娃 泥塑



图4-2-15 彩绘泥佛龕



图4-2-16 彩绘弥勒佛坐像

苗族的泥哨艺人善用观音土（白善泥）捏成鸡、鸭、鹅、鱼、蛙等玩具，再用竹签凿孔做成哨子，很受儿童欢迎。民间艺人通过对物象的细致观察，敏感地发现其中蕴藏的美，通过运用夸张、变形的手法来塑造独特的泥哨形象。极具代表性的黄牛泥哨，在牛的脑门上印一朵向日葵，两只牛角被塑成两个玉米包，用泥模在其肩峰上印了一个南瓜，把牛的尾巴印制成高粱和谷穗等形式，将五谷巧妙而又恰当地装饰于牛身的各个部位。牛的造型运用了“九斤狮子十斤头”的传统手法，重点夸张了牛的头部，在牛的头部又着重刻画了又圆又大的眼睛。此牛虽有失实之处，但仍像一头牛，而且更加形象化了，以五谷装饰牛身，不仅强调了牛的品性，更体现了劳动人民对牛的挚爱和崇敬。任何一个艺术家都必须有自己独特的艺术个性，否则他的作品就失去了生命力。苗族的动物泥哨，在色彩的运用上也有其独到的见解。先采用熏烧法使泥哨自然形成黑色，以此为底，再绘上所需的颜色。河南的泥狗狗也多采用这种配色方法，端庄、完整中带有某种神秘的意境，形成极富民族特色的装饰风格。

鲁迅先生说过：“游戏是儿童最正当的行为，玩具是儿童的天使。”泥哨玩具以其特有的情绪、格调和趣味适合儿童娱乐和欣赏的心理特点，仿佛细雨滋润万物，悄悄地渗入孩子们的心田。泥玩以自己独有的朴实无华的品质和耐人寻味的寓意，拥有将人们引向童心和美丽的幻想世界的艺术魅力。西藏地区有一种独特的小型泥塑作品，称为“擦擦”。擦擦是将用酥油和好的泥土放在木制或铜制的模具里挤压而成的，内容主要是佛、菩萨、护法神、上师等。擦擦制作非常精美，既可以随身携带当作护身符，又可以放在家中或者寺院中进行供奉，如西藏阿里札达县托林寺出土“佛陀擦擦”（图4-2-17~图4-2-20）。



图4-2-17 佛陀擦擦



图4-2-18 佛陀擦擦



图4-2-19 佛陀擦擦



图4-2-20 佛陀擦擦

纳西族的泥塑主要是寺庙中的佛教造像，尤以丽江大觉宫移到龙泉寺的观音和释迦佛造型艺术最为突出。福国寺大殿二层的千手佛，也是泥塑中的珍品。

## 二、木雕

民间木雕多为案几陈设品和建筑、家具装饰，造型各异。汉族木雕多以龙、凤、麒麟、龟、寿星、八仙及戏曲人物为主；土家族有虎图腾崇拜的风格，许多人家在堂屋香盒（神龛）上供养木雕小虎。民间木雕涉及的题材范围内容较广（图4-2-21~图4-2-32）。

木偶戏在我国有悠久的历史，汉代已有木偶戏的雏形，到唐代日趋成熟，宋代达到鼎盛时期，明清更是普及城镇乡村。古代の木桶雕刻孕育了木偶戏艺术，也促进了木偶头雕刻艺术的发展。明清时期湖南民间木偶头的造型艺术和木雕技法已达到非常高的水平，刀法娴熟，雕工精细而简练，开相文静秀美，脸谱描绘简洁朴素，粉彩工艺细致讲究，直到现在还值得我们学习和借鉴。



图4-2-21 清代高山族木雕人形烟斗



图4-2-22 羊形柄木梳 新疆



图4-2-23 日本木玩偶



图4-2-24 云南木雕



图4-2-25 木玩具哗啦棒槌 山东临沂



图4-2-26 云南木雕



图4-2-27 木勺



图4-2-28 低棒棒人 临沂木玩具



图4-2-29 玩具



图4-2-30 玩具

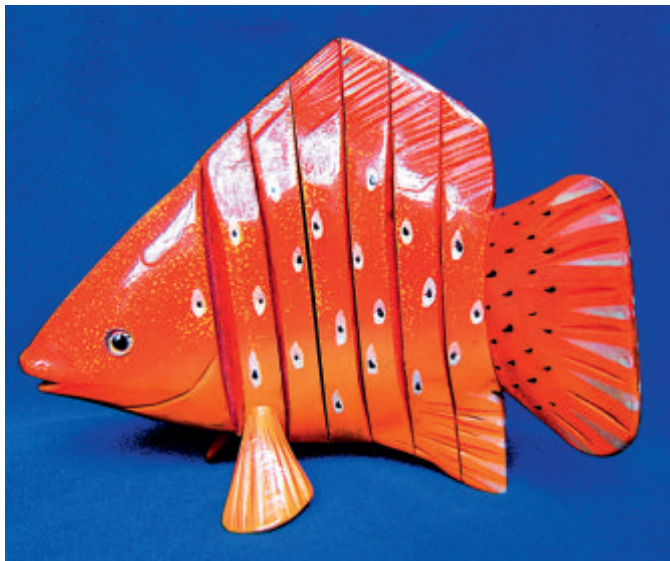


图4-2-31 民间木雕



图4-2-32 苗族龙舟头部木雕



图4-2-33 吞口 云南楚雄



图4-2-34 云南木雕偶像

云南一带少数民族辟邪用的吞口，也是一种木雕面具，多为怪异的兽面（图4-2-33）。西南少数民族的寨桩、仪式柱、镇墓木雕，极具鲜明的神灵崇拜色彩（图4-2-34）。白族、傣族的木雕工艺精细，内容多取材于佛经与民间神的传说。民间还有一些用桃核雕刻而成的小型木雕动物玩具，如小鸟，小猴等。有的民族使用的祖灵卡、巫术用具也为木雕，如第一章提到的赫哲族木雕神偶。

傩戏、地戏面具和悬挂面具，也是一种独特的木雕艺术，其造型夸张怪诞，色彩对比强烈。“傩”是古代驱鬼逐疫的一种仪式，又称“傩祭”。仪式过程中，巫覡（男巫师）戴黄金四目假面具，表演驱鬼逐疫的歌舞即傩舞，称“大傩”。汉代宫廷傩舞规模盛大，形成“宫廷傩”。同时，傩舞在民间也流传开来，至今保留在南方汉族的某些地区及西南土家、苗等少数民族中。明朝时，在傩舞的基础上发展出一种民间戏剧——傩戏，流传于长江中下游地区，以安徽南部的贵池、青阳等地最为盛行。随着明代军屯，傩戏传入西南各民族地区，土家、苗、布衣、侗、彝等民族都保留着傩戏，而贵州各少数民族的傩戏古朴、粗犷、神奇，被誉为戏剧的活化石，备受国内外研究者的青睐（图4-2-35~图4-2-42）。

贵州省威宁彝族回族苗族自治县中的彝族保留着一种原始面具戏，称为“撮泰吉”。彝语“撮”意为人，“泰”意为变化，“吉”是游戏、玩耍，这种面具戏表现人是怎样变化来的。“撮泰吉”十分古老，人们表演时戴面具，而且把面具当作神灵看待，所以说“撮泰吉”是一种原始的傩祭形式，是土生土长的，与外面传来的“军傩”不同。

地戏是贵州傩戏的一种重要形式，在布依族、仡佬族和汉族中流传，集中在安顺一带，因而又有“安顺地戏”之称。这种民间戏剧在平地上演出，不搭戏台，所以称地戏。布依族地戏是明



图4-2-35 贵州侗戏木雕面具



图4-2-36 贵州侗戏木雕面具



图4-2-37 贵州侗戏木雕面具

清时从汉族那里学来的，演出时人们穿戏服，戴面具，用汉语演唱，题材多为历史故事。面具是侗戏中最重要的表演道具。贵州侗戏面具又称“脸子”，一堂戏的脸子有数十面甚至上百面。面具用黄杨木雕刻，然后赋彩、上光（油漆），属彩绘木雕艺术。贵州侗面具主要流行于黔东北土家族、黔西南布依族、黔西北彝族以及黔南苗族、侗族聚居地。贵州侗面具保存最多、最完好，其中大部分为神灵偶像，造型威严神奇，具有神秘感。安顺地戏面具造型生动、神采飞扬，是侗戏面具中的珍品。

木雕作为一门独特的民间艺术表现形式，受到全世界人民的喜爱（图4-2-43~图4-2-47）。



图4-2-38 贵州地戏木雕面具



图4-2-39 台湾阿美族面具



图4-2-40 台湾葛马兰族面具



图4-2-41 贵州地戏木雕面具



图4-2-42 贵州地戏木雕面具

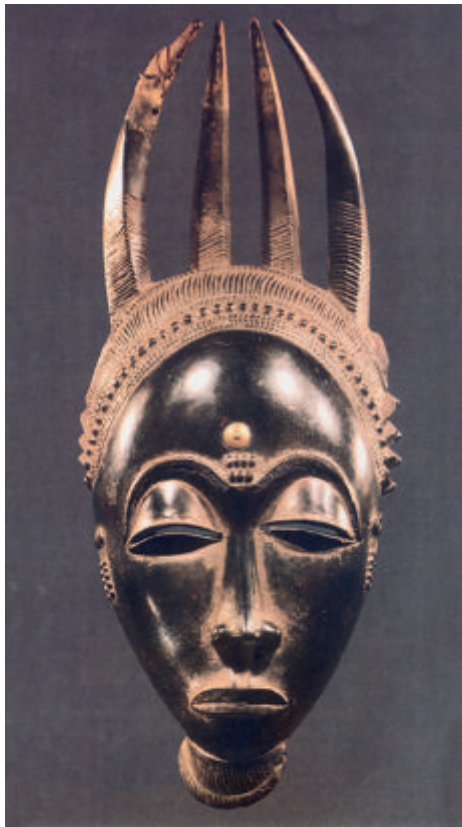


图4-2-43 科特迪瓦鲍勒族面具



图4-2-44 科特迪瓦鲍勒族双脸面具



图4-2-45 斯里兰卡面具



图4-2-46 尼日利亚面具



图4-2-47 非洲奎勒族面具

### 三、石雕、砖刻

#### 1. 石雕

我国的石雕艺术史可追溯到一万多年以前的旧石器时代晚期。到新石器时代已有了丰富的石雕艺术品，其造型生动，石雕技艺已经比较熟练。民间石雕的工具、材料与寺庙、陵墓石雕有天壤之别，艺术风格相差甚远。民间石雕强烈地体现了老百姓的世俗生活情趣，传递他们从原始文化继承而来的万物有灵的观念和对生活的美好向往。

民间石雕遍布中国大地，长期以来却为宏伟巨大的宗庙石雕和陵苑石雕的光华所掩盖。1985年陕西渭北拴马桩石雕在北京展出，使美术界惊喜若狂。民间石雕的创作动机是为了实用，拴马桩是拴大牲畜用的石柱，为了祝愿对牲畜的良好驾驭及牲畜的健康，人们在石柱上雕刻理想的御者，形象多为胡人、蒙人、弼马温（孙悟空）。这些形象在小小的空间中，散发出粗犷、生动、豪爽之气，使人仿佛置身于广漠的天地之间。

云南俗语说：“大理有名三塔寺，丽江有名石牌坊。”纳西族雕塑主要表现在宫室庙堂建筑中，石雕主要在碑碣、石坊、阶石及墓门上。民间的石狮，一是用来镇宅辟邪，二是用来拴婴孩用。小孩子一出生，即用绳子将其拴在炕头石狮上，保佑孩子长命富贵，同时避免孩子从炕上掉下去。孩子长大了，石狮就置于炕头以镇宅，伴随一生。有钱的大户人家还打制较大的石狮置于大门两侧镇宅。此外，民间还有一些很小巧的传统石雕，作为玩偶陈设或与金、银、铜器配套作首饰，以表达美好的祝福。其用料粗廉，造型稚拙，雕刻简练，仅示其大意而已，呈现了独特的审美趣味（图4-2-48~图4-2-55）。

雕刻石兽主要是狮子、虎、熊、猴、牛等动物造型，民间称之为“瑞兽”。用它逐妖、祛邪、镇宅、镇墓、送病，说它可以驱毒虫，保康



图4-2-48 巡山狮子石雕 陕西绥德



图4-2-49 拴娃狮子石雕 陕西绥德



图4-2-50 炕头石狮 山西保德



图4-2-51 石雕狮子



图4-2-52 石雕螭吻



图4-2-53 石雕狮子 山西万荣

富，也称之为“神兽”。这些艺术品，仍较完整地、代代相传地保留在农民的庄舍田园里。雕刻石兽品种繁多，内容也极丰富。从使用范围来讲，有镇庄兽、镇墓兽、拴娃兽、拴马兽、屋脊兽、送病兽和陈设兽等。在动物形象的刻画上，大胆地采用人格化的手法，将其刻成人面兽身，或为老者，或为青壮年，千姿百态，形象逼真。

(1) 镇庄兽：其高度最高三尺，最低也不小于一尺八寸。动态全部都是立蹲式，昂首挺胸，大睁着两眼，看上去气魄威武、雄壮，有一种神圣不可侵犯的威武祥瑞气势，深受老百姓的崇拜。形象多刻成老兽或壮年兽。



图4-2-54 狮子

(2) 镇墓兽、送病兽：造型多半是卧式，呈昂首

窥视状，有跃起蓄力之势，一般陈放在死者的棺木之内或病人的身旁，高度多在一尺之内，人们认为它可以吃掉来犯的鬼怪及毒虫，保护死者或病人不受伤害（图4-2-55）。

(3) 屋脊兽：还有屋廊檐角上的建筑雕塑，多为圆雕形的祥瑞禽兽，如龙、凤、狮、象、虎、鹿、麒麟等形象，形状多是互渗变形的综合造型，为取祈求祥瑞、镇宅辟邪之意，形态具有灵动昂扬之气。

各种石雕动物、人物均有各自的造型特征。民间艺人以独特的审美意识，根据自己心中的意想，创作出最朴实、最自由、最有生命力的形象，这些造型生动的石雕散发着诱人的艺术芳香（图4-2-56~图4-2-58）。



图4-2-55 人面镇墓兽 河北磁县出土



图4-2-56 男石座



图4-2-57 女石座



图4-2-58 石佛像 西藏

## 2. 砖刻

民间的砖刻艺术更为普遍，仅汉代画像砖就很丰富。砖刻图案多采用吉祥如意、戏曲人物、人物传说等题材，其构图饱满、风格古朴、雕镂精巧，显示出民间艺人的高超艺术造诣。我国农村尚存的一些古老的宅院内，从大门到住房都嵌有砖雕，装饰非常美观。大门两旁的墙壁上端，均雕有各种花纹的“马头座子”，进大门后便是影壁墙。每逢春节，都要在影壁当中贴上醒目的大“福”字或是挂上“福”字灯，着意装饰。整个影壁的造型打破平面方形的呆板，都有伸出的檐头，沿影壁四周，布满了形式多样而优美的动物、花卉图案砖雕，有“花嵌”（单独纹样），也有“角花”（适合纹样）和“通筋牙子”（连续纹样）。从影壁墙进入庭院，住房的显眼处都镶有砖雕，有的在尖端处嵌有方菱形的“垂云”，有的在上中部嵌有“山花”，都是很单纯的纹样。有的住户中，连养蜂的蜂窝也用一个单独纹样的花砖雕成。两边还刻上对联：“带花能酿蜜，出入知朝王。”在方形大块的住宅建筑上，嵌以玲珑的砖雕，于统一之中增加了变化，方中有圆，粗中有细，犹如画龙点睛，锦上添花，显得格外美观。另外，在一些庙宇及古墓中也有大量优美的砖雕。

民间砖雕，并不是一个模式，而是千变万化，丰富多彩。常见到的有寓意吉祥、兴旺和睦、长寿平安、富贵有余的各种动物，如龙、凤、羊、鹿、鹤、狮子、马、牛、鱼、蝙蝠等，这些动物神态各异，有静态的、有追逐奔跑的、有跳跃飞翔的，造型生动、夸张、概括，再加以景物衬托便构成了完整画面。除动物外，还有大量的花卉：春牡丹、夏荷花、秋菊、冬梅、青松、百合、翠竹……这些传统的美好寓意，也都出现在砖雕之中。这些花卉千姿百态，优美夺目。砖雕的图案花纹中，既有变形的动物、花卉，亦有几何纹样，如由双鱼变化出阴阳鱼，受龟背启示而创造的龟背锦，由绣

球花演变出的绣球纹，有类似葫芦的葫芦须，还有香案、盘长、三连环、车箭头、大十字套小十字口、水波纹等。这些动物、花卉、器具、文字及各种图案纹样，根据美化建筑的需要，运用夸张变形的手法，被雕刻在方形、长方形、圆形、带形、三角形等各种形体的青砖上，并起了寓意深刻的题目，如“海马朝云”寄托鹏程万里的理想，“犀牛望月”“丹凤朝阳”象征美好向上，“三阳开泰”“二龙戏珠”“鹿鹤同春”“龙凤呈祥”“凤穿牡丹”“狮子滚绣球”等表达吉祥、和睦、喜庆的美好愿望。

艺人们把马、牛雕刻得非常健壮，充分表达了六畜兴旺的愿望；牡丹、鱼是富贵有余的象征；羊、鹿、鹤、竹是“祥”“睦”“合”“爆竹”的谐音；凤、狮、松都是美好、吉庆、长寿的象征；民间戏剧人物；佛教信仰等在砖雕中都是着意描写的对象。房屋建筑用的瓦当也是其中一个重要组成部分，其中尤以汉代瓦当品种最多，涉及面最广。砖刻艺术在近代得到进一步发展（图4-2-59~图4-2-77）。



图4-2-59 益寿延年 民间砖雕



图4-2-60 喜鹊登梅 民间砖雕



图4-2-61 平升三级 民间砖雕（江苏苏州）



图4-2-62 骑马武士 青海出土



图4-2-63 骑马武士 青海出土



图4-2-64 龙凤呈祥 天津民间砖雕



图4-2-65 宝相花砖雕



图4-2-66 人物故事 汉代画像砖



图4-2-67 喜鹊登梅 民间砖雕



图4-2-68 鸡鸣富贵 民间砖雕 (安徽亳州)



图4-2-69 杂剧 民间砖雕 (山西)



图4-2-70 万岁瓦当 福建汉城遗址出土



图4-2-71 汉代单于和亲瓦当 内蒙古包头麻池召湾出土



图4-2-72 汉代单于天降瓦当 内蒙古包头出土



图4-2-73 金代兽面纹瓦当 吉林辽源出土



图4-2-74 屋檐祥兽



图4-2-75 梵文砖



图4-2-76 鬼面瓦 黑龙江出土



图4-2-77 元代兽面琉璃瓦

#### 四、风筝

风筝在我国具有悠久的历史。据说在春秋战国时期，鲁班削木为鹤乘而飞之，这是有关风筝最早的记载。西汉韩信放纸鸢（老鹰）搬取救兵，说明那时期的风筝不仅已普遍流行，而且还为战争服务，成为一种行之有效的通讯联络工具。

南通风筝，俗称“鹞子”，历来以其优美的造型、精巧的工艺、独特的音响效果而闻名于世。到清代末年，南通的风筝已与北京、天津、潍坊等地的风筝齐名而称誉全国了。

南通民间也有关于韩信、张良放飞“鹞子”的传说。据说这两个人制作了一只铁鹞子，大且坚固，用铁索放飞，上能乘人。一次张良乘坐铁鹞子从通州（南通古称）江边十万步荡（地名），一直飞到浙江杭州的西湖边上。那里是张良的故乡。他见地上有两位如花似玉的美女在芝麻田里割草，便唱起一首调情的山歌：“耕芝麻，削芝麻，芝麻田里两朵花。哪个陪我张良眠一夜，保你上穿绫罗下穿纱。”其中一个女子应声歌道：“耕芝麻，削芝麻，芝麻田里两朵花。我娘陪你张良眠过多少夜，也不曾上穿绫罗下穿纱。”原来，田里割草的不是别人，一个是他的结发妻子，另一个是他的亲生女儿。张良外出闯荡多年，不理家事，母女俩已很生气，现在又见他拈花惹草，如此轻薄，更是火上添油，便用山歌奚落了他一顿。张良听了又羞又愧，身子一晃，便从铁鹞子上跌落了下来，淹死在西湖里。此类传说，在朱自清所著的《中国民谣》一书中亦有记载。直到现在南通地区的老民歌手们在说起风筝和山歌、号子的起源时，总是要提到张良、韩信以及这个故事。

古老的传说、动人的山歌，给南通风筝蒙上了一层神秘的色彩。南通放风筝历史悠久，风气盛行，在群众口语中也有反映。如形容小孩学走路跌跌撞撞、东倒西歪，就说“像鹞子侧了，不稳”；形容一个人走后无踪影，就说“他是个无线（断线）鹞子”；听到板鹞哨口响，人们便说“鹞子口声急，明朝雨打壁”“鹞子满天飞，家家有得收”。这些俗语、谚语，有的是生活中形象的比喻，也有的反映了天气变化的规律。

从前，南通乡间放鹞子是很隆重的事，尤其是放飞大型板鹞。放飞以前，鹞子供在堂屋里（正屋），香烛纸马，恭敬如仪。放飞时，几个人甚至十几人分成“丢”和“背”两组，同时行动，“背”的人分头把、二把、三把，行动协调，配合默契，特别是拉头把的，一般是身强力壮、经验丰富的老手，并非任何人都可胜任。旧社会，人们放风筝是为了敬献神灵，袪除不祥，祈求消灾降福。

制作风筝的题材涉及的内容非常广泛，有人物、动物、植物、神话传说、戏剧人物、历史题材等，普及面覆盖中国整个大地（图4-2-78~图4-2-89）。



图4-2-78 燕子风筝



图4-2-79 燕子风筝



图4-2-80 寿字风筝



图4-2-81 蝴蝶风筝 山东高密



图4-2-82 葫芦童子风筝



图4-2-83 金鱼风筝



图4-2-84 蝴蝶风筝 山东高密



图4-2-85 牧童吹笛风筝



图4-2-86 燕子风筝 山东潍坊



图4-2-87 龙头风筝



图4-2-88 人物风筝



图4-2-89 骑虎童子风筝 山东潍坊

## 五、陶瓷

中国瓷器发明于上古之时，而瓷之名称则始于汉代，真正成功于唐宋时期，汝、官、哥、均各窑，名垂千古。陶瓷是以泥塑为坯，经火烧加热而成。由于泥坯的材质不同，形成陶器和瓷器两个品种。陶器质地比较粗疏，一般为土红色或砖青色，无光泽。一些陶玩具有动物和人物形象或为戏曲、神话传说中的人物，可吹响，称“陶哨”。瓷器质地细密，一般均上釉而具有如镜的光泽，有白色、青色等各种颜色。陶瓷主要用来做各种家具器皿，如坛、罐、盆、餐具、酒具、茶具、花盆等，上面多绘有花纹、图案、故事人物及场景等。另外陶瓷制品还有专供敬神用的神像，供玩赏用的工艺品及小玩偶等。

陶瓷是在泥塑的基础上发展起来的，在这个漫长的历史过程中，我国的陶瓷工艺发展到了世界其他地区无法比拟的水平，形成一个精彩绝伦的陶瓷艺术世界。欧洲把我国称为“瓷器之国”，就是“China”（中国）一词的来源。

上古人民，居于穴野，茹毛饮血，生产力低下，劳动工具简单，一切事物均围绕饮食为中心。因为食物易于腐烂，吃生食易致病，神农伏羲掘土为穴灶，以火烧土，即“神农做瓦器”。自黄帝以后至唐，敬祖尊天为统治者的思想武器，所以陶瓷一面随文化而发展，一面则受宗法社会思想支配，产生了一种祖族尊天的陶器，以供祭天祀祖之用，如泰尊、虎彝、瓦豆。夏代，因宗法思想渐浓厚，除日用饮食等陶器之外，以鼎、彝、豆等祭祀所用之物最占优势。祭器多用陶制品，上面多以云纹、雷纹装饰。古人以天为最大的权威，而天上的云雷之类则被认为乃上天喜怒哀乐之表示，认为有不可思议的神秘存其间，故人们在最贵重的祭器上描绘最神秘之物（图4-2-90）。

商代各种工艺渐渐繁荣，于是设分工制，将工艺分为六种，即土工（一），金工（二），石工（三），木工（四），兽工（五），草工（六）。土工即专门制造陶瓦之器，六工之中，以土冠



图4-2-90 双人抬物纹彩陶盆 青海同德出土

首，由此可见当时陶器之重要，实为诸工艺中之巨擘。此时陶器，有卍纹连续图样及星云鸟兽等变化物状装饰其上，此图案流行至今已有数千年，古人之智慧实在令人惊骇。周代陶器多以花叶粗线为饰，龙凤夔纹也多描绘于上，题材更加广泛（图4-2-91）。

《虞关父 左传》：“虞关父为周初陶正，武王赖其利器，与其神明之后，妻而封於陈。”一陶工之官，封为诸侯，可见当时陶器



图4-2-91 镇墓陶俑 内蒙古出土

的重要地位。宜兴瓷业相传为范蠡所创。范蠡居“蠡墅”（今蜀山之西），见此地之土粘力甚强，且耐火烧，于是建“蠡丘园”以烧陶器，时至今日尚有古窑十余座。人类社会初期，已知用朱色饰陶，至夏商周则用色较为进步，白、粉、朱、黄、青等色均有用之。

秦始皇倾天下之力，营造宫殿，至今虽无迹可寻，然《阿房宫赋》中的诗词“五步一楼，十步一阁”足见当时建筑砖瓦、日用器皿之多，其中还出现了两极八卦图形。

陶器是远古时代人类的主要生活器具，陶器的出现和制陶业的兴起，加速了社会生产力的发展，并促使人类的定居生活更加巩固。中原地区的彩陶，主要存在于新石器时代，到青铜器时代便衰亡了。在古代西域，彩陶的流行以及青铜冶炼铸造技术的兴起同时存在，主要分布在新疆东部和中部，西部很少。彩陶大都

为日常生活用品，烧制的温度不是很高，有无耳罐、单耳罐、双耳罐、带流罐、单耳杯、带流杯、单耳壶、碗、盆、釜等多种。一般都是在红色或黄色陶胎上绘黑色或红色花纹，纹饰比较简单，主要有三角纹、涡纹、网格纹、棋格纹等。

20世纪20年代初，瑞典考古学家安特生在甘肃省临洮县马家窑发现了一处以发达的彩陶艺术为重要特征的原始时代遗址。与其他文化系统的彩陶相比，马家窑文化的彩陶绘制风格以繁缛多变为主要特征，同时又具有明显的规律，表明其彩绘技术已达到相当成熟的水平。马家窑彩绘的部位也比其他彩绘文化器物广泛得多，许多细泥陶的外壁和口沿布满花纹，甚至一些大口径器物的内壁和其他夹砂的炊器上也常常绘彩。

在马家窑文化彩陶中，其纹样多取材于自然，以鱼纹、鸟纹、蛙纹、蝌蚪纹、水波纹、草叶纹、葫芦纹等较为多见，并由这些纹样变形而成各种抽象图形以及不同形式的几何纹等（图4-2-92~图4-2-99）。在马家窑文化时代，烧制陶器的陶窑窑室均呈方形，与中原仰韶文化多为圆形窑室明显不同。



图4-2-92 莲花纹彩陶碗



图4-2-93 树叶纹彩陶罐



图4-2-94 羽纹细颈彩陶壶 马家窑文化遗址出土



图4-2-95 网纹鸟纹彩陶罐 马家窑文化遗址出土



图4-2-96 蛙纹彩釉罐



图4-2-97 三角水纹单耳彩陶杯



图4-2-98 鸟纹双耳彩陶罐



图4-2-99 回纹双耳彩陶罐

甘肃兰州市东郊白道沟坪遗址还发现了一处规模相当大的制陶窑场，共有5组12座窑室，另有一些被破坏的陶窑残迹。窑场中还出土了研磨颜料的石板和配色调料用的陶碟，陶碟有

分格，格中有紫红色颜料，由此可见当时陶器在人们生活中的重要性。

甘肃地区的原始文化，以陶塑艺术造型优美和技巧纯熟而引人注目。其中甘肃省秦安县大地湾庙底沟文化遗址出土的以圆雕人头像作为器口的陶瓶，腹部破裂处有粘接的痕迹，表



图4-2-100 人头形器口彩陶瓶 甘肃秦安庙底沟出土



图4-2-101 回纹硬陶罐



图4-2-102 双耳人头饰彩陶罐

明当时的主人对这件器物的珍视（图4-2-100）。圆雕人头像造型生动，刻画细致，发式的表现非常具体，前额为整齐的短发，两侧及后部都是披发。

黑龙江省安宁市莺歌岭遗址出土了大量文物。其中出土的陶器为手制，有罐、碗、杯、瓮、钵、盘等，还有陶制的猪、狗、熊等动物形象。有的陶猪背呈高耸状隆起，吻端向前突出，四肢短小有力，前躯略大，像是尚未被完全驯化的野猪的造型；陶狗塑成长颈、尖嘴、竖耳的形象，着重刻画其奔向猎物时的形态，栩栩如生；陶熊的嘴向前伸，短颈，两耳微竖，四肢粗短，憨态可掬。

几何印纹陶作为东南部族的早期文化创造，在中国古代文化史上占有重要的地位。几何印纹陶，是在陶器上排印方格纹、曲尺纹、圆圈纹、叶脉纹、漩涡纹等几何形纹样的器物风格的统称（图4-2-101）。



图4-2-103 四足兽形陶器 江苏吴县草鞋山出土

崧泽文化的陶器制作普遍采用慢轮修整技术。陶器的造型多样化，反映了制陶技术的进步。在史前文物中，以人体为造型的陶瓶较少，甘肃省出土的双耳人头饰彩陶罐上塑人首，线条流畅，堪称崧泽文化代表器物之一（图4-2-102）。此时彩陶容器的造型开始趋向多样化，如江苏省吴县市草鞋山遗址出土的四足兽形陶器（图4-2-103）。

陶枕在我国北方是很普遍的实用工艺品，有的塑成猫形，有的塑成虎形，或在深底釉上刻画花纹，或在浅色釉上画深色花纹图案作为装饰。图案多为“喜鹊登梅”“鹤鸟戏莲”等民间吉祥图案。著名长沙铜官窑是中国陶瓷釉下彩装饰大规模烧制的原始地，它不仅以生产各种造型的壶、瓶、碗、罐、盘、枕驰名，还生产各种鸟兽陶瓷玩具，随手拈来，形神兼备。

陶枕之于现代生活，可能很多人已不熟悉，然而自唐宋以来，它却是北方人的一种日常生活用品，至今还见于河北、山东一带。北方睡火炕，炕的外缘多置以高于炕面的横木，这陶枕便卡在炕缘内。每到夏季，又多以凉席搭配，成为乘凉的一种卧具。在一件宋代的陶枕上还写有一首诗：

“久夏天难暮，纱橱正午时；忘机堪书寝，一枕最适宜。”从许多出土文物上得知，古代陶枕不仅作为一般的生活用品，有的还作为新娘陪嫁品。孩子用的陶枕，上面则写着“长命枕”。

唐宋以来陶枕的装饰，有“三彩”“绞釉”陶塑挂白釉，也有吉州窑所独具的带着天然意趣的“木叶纹”枕。陶枕中最为众多和最有特色的有两种，一种叫“铁绣花”枕，另一种叫“划花”枕。“铁绣花”是深褐色釉所画的图案，“划花”是一种锥状工具划出的花纹。这两种装饰方法，不仅用在陶枕上，而且见于其他各种器物。黑釉划花，是在陶坯未烧之前，经施釉、划花，并且各把花纹的空隙处铲去一层，成为白地黑花。在露着陶质的白地上，浮现出晶莹透亮的黑色花纹，使两种不同的质感相对比，非但不感单调，反觉“红装素裹”，显得厚重朴实。黑色的巧妙运用，刚健的花纹装饰，表现出一种豪放的力度。在构图中，对于主次位置、动植物的搭配，无不注意节奏和呼应，甚至连树枝干、花的方向，也赋予了生命，都环抱、簇拥着画面中的主体。在禽鸟与植物的比例上，作者心中的鸟大于衬托的花和树，正应了古人“水不溶泛，人大于山”的构图法则。为了达到美的追求，甚至改变了描写对象的大小比例，不但没有失调，反而显得自然得体。图案中刀锥的熟练，表现出民间美术制作者的胸有成竹。那弯弯的曲线，光洁、洒脱、挺拔、肯定，显得那么自信，铿锵有力，画面层次分明，神形具备（图4-2-104~图4-2-111）。

明代瓷器制品发达，多种图纹为后世印花之鼻祖。陶瓷形状多仿制古代铜器制品，陶瓷花纹出现凸花，以汉瓦当、汉砖最为突出。



图4-2-104 鹤鸟戏莲 陶枕图案



图4-2-105 猫形陶枕



图4-2-106 喜鹊闹梅 陶枕图案



图4-2-107 陶枕图案



图4-2-108 西夏褐釉剔花牡丹纹罐



图4-2-109 西夏褐釉剔花海棠纹瓶

唐代发明了“假五器”，洁白澄亮，至今乃叫“假玉”。唐代时烧窑极多，唐武德四年，命江西新平霍仲初等制器进御，所制瓷器色白质薄，其釉莹澈如玉，当时名为“霍器”。后来新平瓷业逐渐发展为今日名震全球的“景德镇瓷器”。越州窑，今浙江绍兴，以青瓷为最佳。《陆羽茶经》云：“碗，越州为上，其瓷类玉类冰而宜茶，茶色绿。”鼎窑，今陕西泾阳，专制白瓷。此外尚有唐三彩为唐代最贵重之杰作。

宋代，我国瓷器开始向国外输出，以河北的磁州窑为中心，窑口遍及全国各地，如定窑、汝窑、官窑、哥窑、均窑、景德镇窑等的瓷器出产蔚为大观。外国人运瓷器赴欧洲贩卖，其价格与黄金相等。元代瓷器持有蒙古族之奇特样式，多奇怪模样的兽鸟形等。明代瓷器受波斯、阿拉伯艺术影响，彩料多选自国外，景德镇成为瓷业中心。

陶瓷发展与社会经济地位密切相关。民间青花瓷多用廉价的青料，手工作坊生产，造型简朴，包括盘、碗、罐、壶等生活用品。装饰上汲取民间生活素材，如“牧羊图”“婴戏图”等，具有浓厚的生活气息和乡土味。民间青花在河北、山东、陕西、湖南、江西等地均有生产。如山东民间青花鱼盘，以行书笔法，几笔勾成神情动人的大鲤鱼，造型简括，用笔酣畅淋漓，表现出民间艺人独特的审美角度与深厚的功底（图4-2-112~图4-2-120）。

清代景德镇的官窑御厂集中了大批优秀的制瓷工匠，技术超群，品种多样。著名的有青花、釉里红、五彩瓷、粉彩和斗彩。

康熙朝青花独步天下，呈宝石蓝色泽，极为鲜艳，莹澈明亮。五彩是因装饰手法而得名的彩瓷，一般指红、绿、黄、紫、青花等五种色调，实际上已经远远超过了五种颜色，应指



图4-2-110 元代黑釉刻花罐



图4-2-111 金代定窑紫釉印花碗



图4-2-112 山东民间青花鱼盘



图4-2-113 狮子青花盘

多彩的意思。五彩瓷以其绚丽的色泽、精湛的技艺、流畅的纹饰、多姿多彩的造型而成为世间珍品（图4-2-121、图4-2-122）。需要特别注意的是，北方瓷器在南北朝时期有了明显的发展，并且在造型和种类上具有不同于南方的鲜明特征，如河南安阳出土的北齐黄釉舞乐纹扁壶，这显然是多种文化碰撞、融会的结果（图4-2-123）。

北方的瓷器，制胎、上釉等工序都不同于南方，造型古朴粗放。在河南安阳市发现的相州窑址，应始于北齐时期，它继承了汉、晋的青瓷制造工艺，并发展出新的青瓷制造流派。北齐时



图4-2-114 青花佛手碗



图4-2-115 山东民间青花鱼盘



图4-2-116 山东民间青花鱼盘



图4-2-117 山东民间青花鱼盘

还创烧出了白瓷，白瓷的出现为后来制瓷业开拓了一条广阔的发展道路。黑瓷也得到了长足的发展。各种民间陶瓷制品的造型、色彩千姿百态，以质朴、憨厚传达生机蓬勃的美，（图4-2-124～图4-2-126）。



图4-2-118 青花水注



图4-2-119 青花龙凤纹高足杯



图4-2-120 青花龙凤纹高足杯



图4-2-121 粉彩转心瓶



图4-2-122 粉彩白鹿尊



图4-2-123 北齐黄釉舞乐纹扁壶



图4-2-124 双龙戏珠盘



图4-2-125 清浅绛彩人物纹盖碗



图4-2-126 清浅绛彩山水纹钟形提壶

## 六、布玩具

用布做外壳的软雕，一般多为动物造型，如虎、鸡、牛、羊、兔、马、驴、狗等，上面都装饰有布贴花、挑花、绣花等，这是农家妇女为孩子做的玩具。虽然她们很熟悉这些动物，却不采用写实的方法造型，而是把儿童的形态精神与动物形象交融互渗，因此布玩具具有憨态可掬、稚拙可亲的儿童审美趣味，放射出纯真善良的光辉。再如端午节佩带的香包，既是辟邪之物，也是装饰性的小玩物，这些民间美术的形式至今保留在人们的生活中（图4-2-127~图4-2-131）。

民间的布老虎与写真的老虎有很大的不同。写实的老虎尖牙利爪，凶猛异常，身体较瘦长，四肢细长有力，动作轻捷迅敏，好像随时要向我们扑过来，令人望而生畏。而这些特征在民间的老虎身上却看不到，民间的布老虎只保留老虎的基本轮廓，但其具体形态有较大改变，



图4-2-127 马挂饰



图4-2-128 香荷包 山东沂蒙



图4-2-129 蛙挂饰



图4-2-130 鱼挂饰



图4-2-131 蛙挂饰

瘦长的身躯和四肢变得胖短，凶残的面部变得天真和善。它笨拙憨厚、憨态可掬，以其可爱的形象来吸引大家玩赏。这种胖乎乎的笨拙稚气是从哪来的呢？它是儿童形象的特征。民间艺术把儿童形象提炼为一种精神形态，倾注到虎的轮廓中，使虎具有了儿童天真稚气的精神形态。这种造型是由它的用途决定的，因为这类布玩具及泥玩是陪伴小孩成长的，聪明的民间艺术家剔除了虎的凶相，加入儿童的憨态，使它具有能够吸引小孩的美学趣味，并能以美好的形象来培育儿童的心灵。

再有一类是童枕、童帽、童鞋、荷包等，都被塑造成立体状的动物形象。如陕西西部和甘肃东部妇女所做的猫、虎、猪形状的儿童枕，极具装饰造型风格。花虎枕、双鱼枕、猪枕上面不仅有布贴花、刺绣作为装饰，连造型也让人爱不释手。虎枕腿短尾小，头、身浑然一体，头部只绣缝五官、双耳，显得稚气拙朴，可爱至极。耳枕是长辈和新婚夫妇保护耳朵的一种枕上枕，造型各式各样，有蛙、鱼、龟、石榴等。儿童戴的虎头帽、穿的虎头鞋也做成浮雕状的老虎造型（图4-2-132~图4-2-141）。



图4-2-132 布老虎 河南淮阳



图4-2-133 鸭鼻虎 山西昔阳



图4-2-134 布老虎



图4-2-135 双头虎 山西万荣



图4-2-136 独角虎 山西绛县



图4-2-137 布老虎



图4-2-138 娃娃虎 河南



图4-2-139 虎头鞋



图4-2-140 虎头帽



图4-2-141 虎头帽

## 七、面塑

在我国北方，黄河流域各省以面食为主，民间皆有在一定的民俗节令、喜庆纪念日做面塑的习俗，俗称“面花”“礼馍”。它是用发面塑造的各种形象，如狮、虎、鱼、龙、花卉、鲜果，还有娃娃及神话、戏曲人物等，塑好后如蒸馒头一样蒸熟，就定型了。它既是精美的工艺品，又是可口的食品。面塑起源于民间祭祀活动中用面塑动物代替宰杀牛羊等动物的习俗。当人们以面食为主要的、最好的细粮主食之后，必然要让神仙祖宗共享这样美好的食品。唐《封氏闻见记六》载：“玄宗朝，海内殷贍，送葬者或当衢设祭，张施帷帐，有假花、假果、粉人、面兽之属。”由此可见，面塑最早是作为祭品出现的。新疆吐鲁番阿斯塔那唐墓（永徽四年，公元653年）出土了面制女佣头，男佣上半身和小猪。

面塑不仅成为敬神祖的献祭贡品，同时，它也是年节喜庆日馈赠亲友的祝福礼仪食品，多用来庆祝丰收、祝寿、贺喜，如过年时多做枣糕、枣山，结婚时多做鱼莲、娃娃、凤凰戏牡丹等吉祥如意类物品。陕西关中地区小孩过生日时，外婆要送“混沌”花馍，即在一个原形馒头上插满各种面制小动物和花卉鲜果，象征混沌初生的生命，能够滋生万物，寓含对小孩健康成长、前程似锦的祝福。陕西东部和山西南部一带，多在面制狮、龙、鱼、虎等身上插各种小的飞禽走兽、花鸟虫鱼，还有表现戏曲场面的，制作巧夺天工。

面塑有本色的，还有彩色的，乍看宛如五彩缤纷、生机勃勃的花束，令人兴奋不已，细看则是万物生长、相互依存，是生生不息的生命交响曲。在流行这些民俗的地区，家家户户年年岁岁都要制作这类工艺品。制作这些工艺品的艺术家，绝大部分是农家妇女，她们通过面塑向亲人表达母爱、亲情。在制作的过程中，她们倾吐情感、愿望、理想，获得自娱的喜悦。

河南盛产小麦，以面食为主，长期以来，在河南民间流传着许多节日风俗食品，这些风俗食品有的还和民间传说结合在一起。宋代《东京梦华录》等书中记载：三月初三做“饊人”。三月三日是古代的“上巳节”，这天人们要到河边洗濯、喝酒。古代人把奇数作为阳数，认为是吉利的日子，要淋浴、曲水流觞、水戏除病。当时的面塑“饊人”已找不到原型了，但它很可能就是如今面塑的一种。

《东京梦华录》中还记载了在七夕这天，用油和糖蜜做的面塑人物“笑靛儿”，也叫果实花样。这种“笑靛儿”是以白胖可爱的小孩形象捏成的民间工艺品，供人欣赏玩味，同时也是一种香甜可口的糕点，人们看足看够、喜爱之极再将其慢慢吞入肚里，这也是中国人的一种喜好。河南的面塑，当地人称“面花”“面人”，在作为节日礼品的同时，它也是孩子们的玩具。河南沈丘、灵宝、淮阳、安阳、汤阴、鹤壁、尉氏、新郑等广大地区，是制作面食玩具和面花比较集中的地方，



图4-2-142 猪 面花



图4-2-143 松鼠 面花

除了自己送礼使用外，有的还拿到集市上去卖。河南民间面花流传广泛和本地的风俗习惯是分不开的。河南北部农村有一种风俗，每年五月小麦黄的时候，出嫁的闺女都要挎着一篮子白馍、花馍或面花之类，回娘家去看望自己的老娘，俗称：“麦稍黄，女看娘。”还流传着不少顺口溜：“正月里，春还忙，日后有空再看娘。二月里，要纺花，啥时闲了再看娘。三月里，更不中，担水做饭谁担承。四月里，地里忙，闺女不能去看娘。收了麦，打了场，谁家闺女不看娘。”

河南西部的灵宝县一带，还有一种面做的“窝窝花”，它是在正月十五赶庙会时用来“晒神”的祭品。“窝窝花”也成为一种结婚礼品或陪嫁品，它是由三至五层的糕花作为底层，在上面插上“巧巧”。“巧巧”也称“捏窝窝”，捏的都是一些花鸟鱼虫、小动物和各种戏曲人物形象。捏好后着上鲜艳的色彩，插在麦草绑的草塔上，等到庙会时把草塔送到庙上，求神保佑四季平安，求子求吉，五谷丰登。糕花分起花和平花两种：女的送给男的是起花，层多，巧巧的花样也多，表示女方心灵手巧、秀气可爱；男方回赠的是平花，敦实厚重，表示男方心诚老实、强武能干。糕花还通常作为祝寿礼品或作为子女满月、百岁及馈赠亲朋的礼品。

沈丘是河南著名的面塑玩具之乡。当地流传：“喝了下弯的水，人人都会捏个蛤蟆腿。”就是指面做的各种小动物。民间艺人将揉捏好的面捏出各种小动物，例如肥胖可爱的小老虎、小猪娃，生动稚气的小鸟、小象、小兔，小巧灵活的鲤鱼、金鱼、娃娃鱼、孙猴、猪八戒和人头鱼身、虎头人身的面人等。捏好的各种形象上笼蒸，蒸熟后晾凉再蒸一次，等到晾透变硬时便可以上色（食用颜料）。面花色彩鲜艳，半年不裂不变，不霉不生虫。这种蒸熟后的各种小动物，各个都圆滚肥胖，十分生动可爱（图4-2-142~图4-2-144）。

关于八月十五中秋节，在《东京梦华录》中记载了立秋和秋社的风俗，在秋社时有以社糕、社酒相赠送的习俗，后人将这种社糕称为“月饼”。这与董永和七仙女的儿子吃仙饼传说有关。另一种说法是，朱元璋八月十五起义推翻元朝，将字条藏于月饼中，人们看到字条后，纷纷响应。月饼是一种面塑浮雕，内容有花鸟鱼兽、五福临门、玉兔龙宫、嫦娥奔月等，表现出吉祥喜庆的意思。

五颜六色的米面，经过艺人的捏塑，变成栩栩如生的人物、喷芳吐蕊的花卉、跃跃欲奔的战马，这就是驰名中外的面塑艺术。这种面塑以面粉和糯米粉为主要原料，另有白矾、桃胶、蛋清、菜籽油、黄蜡、竹筏、稻草、草纸、棉花、棉线、羊毛、鸡毛、细铁丝等为辅料。面塑的主要工具有滚针、拨子、剪刀、印模、梳子、鸡毛刷等，这种面塑主要用来制作玩具。

制作时，首先将烫好的面揉好后放冷，以品黄、品红、品蓝、大白粉、锅烟墨五色分别揉入烫面中。制作面塑时，再根据不同色相需要，经配色制成各种不同色度的彩面。在制作时采用揉、搓、剪、挑、压、粘、贴等手法来塑造不同的物象。民间面塑人物形象夸张而简练，求其神情及形体的完美（图4-2-145、图4-2-146）。

在面塑艺术中，各种色彩混合所成的变化迷离的装饰条、装饰带，可做成龙袍上的龙和各种花饰、花边、彩带，使面塑艺术更具独特的艺术光彩。各种人物细部、表情都有精确的表达并相



图4-2-144 面花



图4-2-145 娃娃骑狮 面塑（山西定襄）



图4-2-146 八仙 面塑 (山西阳城)



图4-2-147 福禄寿三星 面塑 (山东菏泽)



图4-2-148 《西游记》人物 面塑

当传神。如一般人物的面部多用粉红色，而唐僧和妇女、儿童则以白色略施胭脂；在头发的处理上，姑娘的额前要加块刘海来与已婚的妇女区别。

长期以来，百姓为节约起见，以面粉调和后捏成猪羊代替真猪真羊，敬天地鬼神，祭列祖列宗，以求神灵保佑。将八仙、三星等形象，以竹筷为架，插在馒头底座上，供奉神灵，谓之“花供”，这便是最初的面塑艺术。

面塑按产生年代的不同，可分为以下几种。

(1) “花供”面塑：题材多为家畜家禽、瓜果桃李、胖娃娃、老寿星等。其捏制方法粗犷、风格质朴、色彩单纯、对比强烈，极具乡土味。

(2) 单人面塑：题材多为文雅官员、风流仕女、武将侠客、天真儿童。做工细腻，色彩丰富。不仅成为儿童的玩具，也作为艺术品供人观赏。



图4-2-149 鸟糖画



图4-2-150 孙悟空糖画



图4-2-151 猪八戒糖画

(3) 有声面塑和动态面塑：为了适应儿童需要，民间艺人还发明了有声面塑和动态面塑。有声面塑是在面人及动物身上安装能发音的“小鼻儿”，即哨子，儿童用嘴一吹，即可发出声响。动态面塑是利用风力使面人某部位活动起来。例如孙悟空迎风而站，手中的金箍棒即借风力上下挥舞。其制作结构比较复杂，捏制细腻。

(4) 盒装组塑：以福、禄、寿三星，八仙，《红楼梦》《西游记》《三国演义》《水浒传》等故事人物为题材的面塑作品，加以金银粉的装饰，以几个人物来表现一个故事，并在盒中配以衬景，以玻璃为罩，成盒装组（图4-2-147、图4-2-148）。还有一种民间艺人制作的糖画和糖人，是儿童非常喜爱的一种食品，既可以用来玩耍，又是可口的食品（图4-2-149~图4-2-152）。



图4-2-152 葫芦鸡糖人（山东成武）

## 八、编结

在我国各地，人们就地取材，用各种植物茎叶编结器物用品，主要有竹编的格式容器、花席、靠垫、草帽等，工艺精美，传统悠久，深受人民群众的喜爱。

湖北等地民间用竹丝、苇叶编制的昆虫、禽鸟等工艺品，十分生动可爱。编结的种类繁多，表现出劳动人民审美创造的惊人智慧（图4-2-153~图4-2-165）。



图4-2-153 草编



图4-2-154 竹编



图4-2-155 官灯 竹编



图4-2-156 巧粽 竹编



图4-2-157 编结挂件



图4-2-158 菠萝 编结挂件



图4-2-159 花生 编结挂件



图4-2-160 竹编玩具



图4-2-161 编结挂件



图4-2-162 竹编玩具



图4-2-163 竹编



图4-2-164 草编



图4-2-165 草编

## 第五章

## 独立的美学结构

在绵延数千年之久的民间美术史中，民间美术的材料既没有昂贵的，也没有专用的，民间美术艺人们总是因地制宜，利用唾手可得的低廉材料进行再创作。民间美术从形式上分有立体和平面两种，立体造型的美术品，除了布老虎、泥公鸡等外，还有风筝、风轮一类的手工纸扎品。它们都要顾及到各个观察方向，有的还要考虑到使用效果，因而创制手法、造型结构都极为丰富。

对于平面造型的民间美术作品，创制的局限要相对多一些。如剪纸，要在一张平面的纸上剪镂出许多造型，首先是三维空间很难表现，其次是剪纸只能剪出物象的轮廓，同时还要考虑到物象处处可连，这就决定了剪纸人物、动物、植物造型只能强调整体的轮廓效果，特别是要点明人物的动态轮廓效果，这就像汉代画像石的造型一样。汉代画像石也是在平面上进行雕琢，同样难以表现三维空间的场景，也只能在物象的轮廓上选择某一典型的动态进行创造。尽管有的画像石细部，如山东地区的画像石人物的面部五官都做了刻画，但一般而言，最能体现其神韵的是人物的动态轮廓造型，如陕西绥德的汉画像石一般都不做细部刻画，有的只刻出物象轮廓，五官细部均用毛笔描绘，但同样具有相当的艺术魅力。

河姆渡文化时期骨制的笄、管、坠、珠等饰品，造型精巧、磨制光润，有些骨器上还雕刻有细致精美的花纹，体现出精湛的技艺。

西南夷灿烂的青铜文化中，动物造型艺术独树一帜，被誉为艺术史上的一枝奇葩。这一时期青铜雕塑表现的动物繁多，有牛、马、猪、羊、狗等家畜；有虎、豹、熊、鹿、猴、狐、兔等走兽；有孔雀、鹦鹉、鸳鸯、鹰、鹞等飞禽；有鳄、蜥蜴、穿山甲、蛇等爬虫，还有蜜蜂等昆虫，种类达四十余种。

西南夷青铜动物造型别具匠心、构思奇妙，最具代表性的是李家山出土的“牛虎铜案”。此案主体铸成大牛形状，以牛的四脚为案足，牛背铸成椭圆凹形的案面，牛的尾部铸成一只直立猛虎，虎口紧咬牛尾，前爪紧抓牛臀。铜案的另一端是牛头。在大牛的四足之间又另铸一头小牛犊。整个铜案造型新颖、匀称，是一件不可多得的古代艺术珍品。西南夷青铜动物造型艺术品，写实性强，所表现的对象大多是现实生活中的动物。它们在艺术构思上主题突出；整体感觉上布局奇巧、层次分明、饱满匀称，概括性极强，写实中又带有强烈的夸张色彩；表现手法上既注重外部特征，又注重内在刻画。总体而言，这些艺术品达到了形神兼备的效果。

民间美术创造者们都没有经过系统的专业美术学习，头脑中也没有诸如比例、透视、构图法则、色彩学之类的概念，他们运用大量的象征手法来表现他们的作品，就像中国文字中除了象形之外，还有指事、会意和假借一样，民间美术创作既发挥了人所有的形象联想能力，也发展了人的形象思维的创造能力，这也就是所谓艺术的真谛。民间美术家以其独特的造型观念、审美意趣创造了一个独立的美学系统。

## 第一节 民间美术的造型结构

美术作为艺术的一类，是用一定的物质材料和结构方式，通过塑造静态的视觉形象来表现精神世界的。我国古代文献很早就指出了艺术的主要特点是言志、寄情。《尚书》云：“诗言志，歌咏言。”艺术是人类审美本质能力的创造物，它的形式载体纯然是人工制作的，即虚构的。民间美术以其特有的艺术形态存在于美术系统的长河中。

艺术形态是情、志、理的象征载体，也是艺术家与观赏者之间交流的信号。民间美术拥有最悠久的传统、最广泛的地域、最众多的人群，而且最大限度地保持了混沌思维方式和集体无意识的传承方式。因而，民间美术拥有任何一种美术形式都无法相比的、丰富多彩的、神奇变幻的艺术形态。原始文化的思维模式、哲学观念、宗教信仰由民俗传统充分地传承下来，而民间美术作为形象物质载体就必然最充分地继承原始艺术。尽管历代民间美术创作在具体内容和形式上有很多的发展变化，但在创作的动机和艺术形态中采用的形式与原始艺术模式一脉相承。

民间美术中的象征手法是一种转化联想的方式，它不是以甲物来代表乙物，而是前后两个物象之间并没有必然的直接联系，但经过启发、联系成为一种暗示，为人们所理解。如“松鹤长寿”“山高水长”都是福、寿的象征表意，“鱼戏莲”“莲桂齐芳”也都带有特定的象征意义。实际上象征手法是借助于在群体中已经约定俗成的习俗，对某些动植物赋予特定含义后来表现的。采用象征手法制作的民间美术作品，对于不熟悉民间文化的人来说，无疑是一部难以通晓的天书。

### 一、意象美学

原始艺术诞生的初衷和本意，决定了民间美术的意象美学结构。

当人们比较中西方艺术的时候，一般认为写意性是中国美术的传统特征，写实性是西方美术的传统特征。这种看法纯系误解，写实与写意的分别，是源于艺术美学观念的区别。写实艺术是模仿自然的美学观念的产物，写意则是“言志寄情”的美学观念。民间美术也是出于实用的动机，以“言志寄情”为目的，用“以象寓意、以意构象”来造型，而不是依靠客观的自然物象来造型。例如民间美术创作者将不同种类的动植物和人物交织在一个有机体上，以表达万物朝气蓬勃的景象；将福、禄、寿、喜四字同植物组合为一体，以表达“福禄寿喜”的意思；将两只阴阳鞋（男女鞋）置于画面上，以表达百年好合的涵义。这就是民间美术中独特的表现方式（图5-1-1、图5-1-2）。



图5-1-1 福禄寿 民间剪纸



图5-1-2 鞋垫 民间剪纸

每个人都希望平安顺利，这种心理也体现在一个民族的集体意识中。4000年前，人们占卜，会在乌龟壳上刻上“大吉”的字样；在这1000年之后，人们在铜洗中铸出一只山羊，并冠以“大吉羊”之称。古人云：“吉者，福善之事；祥者，嘉庆之征。”这些历史陈迹在民族心理上留下了鲜明的痕迹，成为民间美术作者在美术创作中取之不尽的源泉。民间美术家在创作上讲究“画中有戏，百看不腻；出口吉利，才合人意”的造型原则。这一美术创作原则广为流传，历经千年不衰，它反映了民族心理的内涵。

象征手法也可以看作一种巧合，因为巧合才让人联想，并产生兴趣。从事实看，象征手法的物象和寓意之间没有真正的必然联系，但因为有了这种趣味，它才能一直绵延不断，成为民间美术重要的表现手法。

借喻也是民间美术常用的表现手法。它利用了中文字单音而多义的语言文字特点，通过一些同音不同调的物象名称组合成一句寓意吉祥的俗语，例如：一只鸛鸟叼着一条大鱼的剪纸图案，可以和“多（叨）、十（食）、余（鱼）”发生谐音，这带有吉祥祈福的意义；一只猫和蝴蝶相戏的图案，就是“耄（猫）、耋（蝶）”，即长寿的意思；一只鹿和一只鹤，周围穿插梅竹的图案，就是“六（鹿）合（鹤）同春”（图5-1-3、图5-1-4）。

吉祥图案是我国民间美术中的一部分，表达和体现了真善美的意境和情趣，它把含有哲理内涵和吉祥寓意的构思与富有装饰风格的形象统一在一起，成为中华民族特有的、瑰丽的传统图案。

吉祥图案在一定范围内代表了各阶层人民的思想、感情、愿望，它是人们思想意识和社会心理的具体反映，体现了各族人民共同培育创造的艺术，为我国的文化艺术增添了丰富的内容。吉，善也，美也，无不利也；祥，好也，福也。吉祥图案是形象化的福、禄、寿、喜、瑞庆的词语图案，它通过多种多样的图案形象来寄寓人们祈吉呈祥、福善嘉庆的愿望和理想。

民间美术创作中也常常运用“标号”手法，更多的是和谐音结合，共同组成一幅吉祥图案。“五谷丰登”的图案，是由谷子、稻穗等各种谷物以及中间的一盏灯（登）笼和几只蜜蜂（丰）组成的，谓丰收之意。白居易诗：“豈伊循良化，赖此丰登年。”五谷丰登，预祝农业丰收，表现了人们追求美好生活的愿望。宋代还创造了一种“灯笼锦”或“庆丰年”的图案，以灯笼为主体，巧合以莲花、如意或嵌以寿字，灯旁悬挂谷穗作为流苏，两只蜜蜂围绕灯笼飞舞，灯灯相连，隐喻连年丰收之意（图5-1-5、图5-1-6）。这些吉祥图案多用于民间刺绣、挑花、桌椅靠饰、围裙、头巾等上。如“月花月有”是民间荷包上采用谐音手法的刺绣图案，用“月”寓意“越”，取钱财花不完之意。太平天国时期流行一幅大炮轰打蜻蜓的图案，用大炮作为太平军的标志，用蜻蜓来谐音“清廷”。

吉祥图案是千余年来民间美术中流行的形式，是广大人民为



图5-1-3 耄耋老居 民间剪纸



图5-1-4 富贵耄耋 民间剪纸



图5-1-5 五谷丰登 吉祥图案



图5-1-6 五谷丰登 吉祥图案

为了满足自己精神生活而创造的一种艺术。它用一个美好的词语、语意双关的命题和比喻、谐音的表现手法，组成一意一图、二意一图、三意一图，来表达人民丰富的想象力和淳朴善良的民族性格。例如以蝙蝠寓意“福”，以鹿寓意“禄”，以桃子寓意“寿”，以喜鹊寓意“喜”……这种象征手法是民间艺术的精华。它以深邃而丰富的思想内容，融物、意、情、趣于一体。如用万年青、柿子、灵芝的形象组合寓意为“万事如意”，云中有松竹、水仙的图案寓意为“丰年献瑞”，几只蝙蝠和几个桃子的组合寓意为“多福多寿”。

前人运用生动的想象，通过各种可以借喻的形象，赋予各种吉祥如意，使图案看起来既生动又耐看，意趣横生，使人享受真善美的精神境界。吉祥图案来自社会的基层，具有特定的广泛性。如将天竹地瓜寄寓“天长地久”之意；把枣子和桂花组合寓意“早生贵子”的心愿；用瓜和蝶组合寄寓“瓜瓞连绵”、丰收在即之意；用莲和鱼寓“连年有余”之意；以松、鹤组合构成“松龄鹤寿”之意，以柏、竹、梅、石组合表示“百岁平安”之意。这种刻意装饰的意象和色彩，说明了广大人民对美好未来生活的希望。

作为产生于封建社会的吉祥图案，少不了受封建迷信色彩的影响，如用鸡冠花、铜镜、爵等组成的“加官晋爵”图案，用珊瑚和孔雀组成的“红顶花翎”图案，用鹤和竹子组成的“位居一品”图案，五个小孩争冠嬉闹称为“五子夺魁”图案。两只栖在树枝上的小鸟配上菊、蝶以及花卉，构



图5-1-7 喜庆三多 民间剪纸



图5-1-8 长寿 民间剪纸



图5-1-9 喜鹊登梅 民间剪纸

成“二人登科”图案；荔枝（利）、桂圆（贵）、核桃（寿）三种圆形水果，组成“连中三元”或“三元及第”图案。人们借用这种谐音和相应的形象来表达求官的思想（图5-1-7~图5-1-35）。

新人的洞房，就如一个吉祥图案的展示场所，如将“双鱼戏水”“彩蝶双飞”“鸳鸯戏莲”“双喜吉祥”“龙凤合欢”“百年和合（百合、万年青、荷花、果盆）”“欢欢（獾）喜喜（喜鹊）”“永结同心（彩带、同心结）”等象征美满、幸福、欢乐的图案装饰于新房中的器物上，增添了喜庆气氛，表达了对婚姻美满、夫妻和睦、白头偕老、家庭幸福的美好祝愿。

在漫长的历史岁月里，吉祥图案的内容也在不断发展、淘汰、充实，题材也更加接近现实，形式也丰富多彩，这都使传统艺术得到了较好的继承和发展。吉祥图案是民间美术中常见的表现形



图5-1-10 金玉满堂



图5-1-11 喜鹊登梅



图5-1-12 瓜瓞连绵 吉祥图案



图5-1-13 莲花童子 民间剪纸



图5-1-14 麒麟送子 民间剪纸



图5-1-15 娃逗雄狮 民间剪纸 (陕西洛川 王兰畔)



图5-1-16 榴开见子 民间剪纸



图5-1-17 连年有余 民间剪纸



图5-1-18 连年有余 民间剪纸



图5-1-19 必定如意



图5-1-22 加官受禄 民间剪纸



图5-1-23 刘海戏金蟾



图5-1-20 年年如意



图5-1-21 犀牛望月



图5-1-24 花蝶庆春 吉祥图案



图5-1-25 鹿鹤同春 民间剪纸



图5-1-26 鱼跃龙门 民间剪纸



图5-1-27 喜在眼前



图5-1-28 一品清廉



图5-1-29 莲开并蒂



图5-1-30 连中三元



图5-1-31 攀桂图



图5-1-32 前程万里



图5-1-33 瑞应祥麟



图5-1-34 三多图 民间剪纸



图5-1-35 跃马争春 吉祥图案

式，千余年来递嬗、衍化、流传至今，是我国民间美术中最悠久的装饰图案之一。它以最单纯的艺术语言，寄托了各族人民热爱生活、追求幸福生活的向往，它借物言志、托物兴辞的表现手法（组合想象），同样符合现代人的审美心理（图5-1-36~图5-1-42）。

民间美术的这种意向美学结构，由于历史、地理的原因，在神州大地上得到了长足发展。漫长的原始社会中丰富多彩的创造与积累，为后世历代民间美术继承并发扬光大，最终成为中华民族艺术美学的精髓，积累了丰厚的意象对应程式体系。这种对应程式体系共划分为五大类：祝福祈祥类、镇妖辟邪类、爱情婚姻类、家族繁衍类和神仙圣贤类。

### 1. 祝福祈祥类

祝福祈祥类主要有：吉祥（鸡羊）如意、龙凤呈祥、五谷丰登、万象更新、金玉（鱼）满堂、五子登科、吉庆（击磬）有余（鱼）、福（蝠）自天来、祝（竹）报平（瓶）安、吉星高照、百鸟朝凤等。

### 2. 镇妖辟邪类

镇妖辟邪类有：钟馗捉鬼、镇宅狮虎、五毒辟邪、端午节香包、青龙、白虎、神荼、郁垒、尉迟敬德、秦叔宝、蚩尤、巧粽等。

### 3. 爱情婚姻类

爱情婚姻类包括喜鹊登梅、鸳鸯戏水、鲤鱼闹莲、凤穿牡丹、蝶恋花、凤求凰、并蒂莲、阴阳扣碗、喜娃、双喜、连理枝等。



图5-1-36 黄金万两



图5-1-37 一片冰心在玉壶



图5-1-38 老鼠偷葡萄 民间剪纸



图5-1-39 三阳开泰 民间剪纸



图5-1-40 照人欢爱烛摇红



图5-1-41 招财进宝



图5-1-42 日进斗金

#### 4. 家族繁衍类

家族繁衍类有：连（莲）生贵子、麒麟送子、榴开百子、送子娘娘、葫芦、金瓜、抓髻娃娃、生生不息、葡萄等。

#### 5. 神仙圣贤类

神仙圣贤类又包括以下五类。

- (1) 祖先神：盘古、伏羲、女娲、炎帝、黄帝。
- (2) 自然神：龙王、雷公、海神、山神、龙、凤、龟、麒麟、天、地、日神、月神。
- (3) 宗教神：元始天尊、灵宝天尊、太上老君、玉皇大帝。
- (4) 神仙精怪：神话、传说、志怪小说中的超人形象，如《西游记》《封神演义》《东游记》中的人物。
- (5) 历史人物神：周公、关公、药王、李冰、屈原、诸葛亮、岳飞。

## 二、特定的意象符号

在漫长的人类历史中，民间美术形成了民族群体的共同集体表象、共同的思维逻辑，并由此产生了特定的文化圈。当它们创造表意的象征形象的时候，所依据的“蓝图”必然是头脑中的集体表象的积累。这些集体表象由此演化为民间美术中特定的意象符号。



图5-1-43 连年有余 民间剪纸

“连生贵子”“鱼儿戏莲”“鱼变娃”等作为中国民间美术中的主要题材，就是通过鱼和莲之间的密切关系产生想象，再用具体化、形象化的手法寓意于美术作品中。民间艺人利用鱼和莲的自然特征，将鱼喻男，莲喻女，在民间集体情感的神秘安排下，使鱼在水中自由嬉戏、撞莲摆子，莲在水中生芽、结苞开花结子的情景，组成特定的符号：鱼在水中嬉戏=男女爱情的萌芽；鱼穿莲摆子=男女相爱的高潮；莲儿结苞=受孕；结子=生子。

潮；莲儿结苞=受孕；结子=生子。

民间艺人把生命与自然用生动具体的想象进行融汇。民间美术作品中的鱼的形象都有一定的造型差别，如用它表现生殖力旺盛时，忽略其外形结构，突出理念本质（鱼多子，成千上万），带有生殖崇拜的神秘情感（图5-1-43~图5-1-45）。

### 1. 形象通感造型

如意云头象征男阳，菱形孔或莲花象征女阴。



图5-1-44 莲花坐娃 民间剪纸



图5-1-45 鱼戏莲 民间剪纸

## 2. 意义通感造型

葫芦、金瓜、石榴等植物和鱼、蛙等动物是多子的象征。

## 3. 谐音通感造型

蝙蝠代表“福”，鱼代表“余”。

## 4. 意象通感造型

双鱼、双猴、鸳鸯、并蒂莲等是“成双对”的象征。

## 5. 情势通感造型

凤求凰、蝶恋花、鱼戏莲，是追求爱情的象征。

## 6. 性质通感造型

松柏是青春常在的象征，寿星、寿字是长寿的象征，花儿代表女性，彩陶双鱼中间的人面、莲花童子、抓鸡娃娃、喜娃则是生命繁衍的象征。

## 7. 色彩通感造型

大红代表喜庆，青、赤、白、黑、黄五色对应心、肝、脾、肺、肾五脏。

## 三、互渗造型

互渗造型是用互渗的思维方式创造的超自然物种形态的综合形象。这种造型表现了人类无限丰富的想象力和创造性，形成了强大的艺术感染力和奇特的美学趣味。

原始的互渗造型规范，都来自原始的混沌思维。从上古人那里传承下来的万物有灵的宇宙观永远地保留在人的意识形态中，成为一种全能的艺术思维符号。

原始艺术和民间美术神奇莫测，怪诞诡谲、绚丽多姿的混沌造型形态，为人类文化艺术创造了永恒的珍品。民间美术作品作为原始思维的创造，和希腊神话一样，是人类童年时期的伟大作品，“作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力”，是后世发展创造艺术“高不可及的范本”。

龙、凤、玄武、麒麟等瑞兽祥禽，雷公、王母等神像，有的是综合图腾的演化物，有的是自然神的演化物，有的是生殖崇拜的演化物，它们都不是现实中存在的动物，而是人们通过互渗的想象，把多种动物的优点、特征综合组接而成。民间艺人采用拼接组合的造型方式，把多种事物的元素拼接在一起，形成一个整体形象。原始艺术中的神灵偶像，例如在巴布亚新几内亚地区发现的正在分娩鲶鱼的女神偶像，就与图腾崇拜观念有关；中国的人首蛇身的女媧像，也是图腾崇拜的产物。如今的民间美术作品中，仍采用这种方式造型，如猴头人身、人首蛇身、人身生树、猪头开花、鱼身娃娃、狮子尾巴上长出小孩头等。

## 第二节 民间美术独特的审美意蕴

### 一、装饰变形

西方的现代造型艺术，受复杂的审美意识的支配，为表现个体自我观念、情感，多采取变形的的方法造型。但现代艺术的变形是自觉的，经过了一系列科学训练的结构变形和抽象变形，是为形式、为变形而做的变形。民间美术则受图腾崇拜、具体思维方式和实用功能等思想的支配，进行不自觉的意象或象征变形，是自然而然的变形。

原始彩陶中变化无穷的几何纹样，均由蛙、鸟、鱼等自然界中动植物的形象变化而来，其中古人极具装饰意味的变形图案的想象令现代人惊叹。半坡出土的鱼纹彩陶，由单鱼、双鱼的变形到鱼纹的几何抽象符号交替变形，画面十分生动、绝妙。

秦汉时期的贵族艺术，是劳动人民智慧的结晶。瓦当艺术、石雕艺术、陶俑艺术、壁画艺术（包括墓室砖画）、漆画艺术等，它们的规模之大、数量之多、反映生活面之广、技艺之高超，堪称世界艺术史上之精华。

秦汉瓦当是建筑上使用的装饰性材料。直径一般为20厘米的瓦当圈内，除了以写意剪影的方式塑造生动的动植物形象外，还可将其加以意象变形，产生写意加装饰的审美意蕴。秦汉瓦当绘画艺术中的双兽纹、四鸡、子母凤、朱雀和双鸟等图案造型，都表现出秦代劳动者巧妙卓越的审美想象力。

在瓦当的艺术表现上，它的寓意有浪漫主义色彩。瓦当艺术多运用夸张、变形、概括的手法，对各种动物侧重神态的描绘，而忽略形体、细节的描绘；花卉图案更是不拘泥于写实的表现手法，有的夸张花的部分，有的强调叶的部分。瓦当艺术运用对比规律，方中有圆、稳中求动，曲线以突破方形建筑的呆板，直线在圆形图案中又强调表现动势。它在造型上粗犷、生动、婉转、优美，讲究印象突出、盘结清楚、层次分明、线条清晰流畅；在构图上均匀饱满，适应性强，讲究平衡、对称，追求装饰性效果；在制作上主要是运用浮雕的表现方法，阳刻为主，结合阴刻，只有个别的柱头需要塑造一朵花时采用圆雕，这是由于它镶嵌在建筑物上的装饰作用决定的。这一切都充分体现了民间艺人丰富的想象力、卓绝的艺术才华（图5-2-1~图5-2-6）。

我国烟台的瓦饰图案具有很大的特异性，它多以蝴蝶和蛾子为题材。因为烟台东濒大海，有看不尽的漩涡纹和各式各样螺纹的贝壳、倒置的三角滴水，此地的民间艺术作品极适合采用蝴蝶的造型，比盘龙、翔凤题材更为合理（图5-2-7、图5-2-8）。

装饰变形的表现方法多见于青铜器上兽纹、鸟纹、鸟兽结合的纹饰造型，它不同于彩陶自由



图5-2-1 汉代双鱼图



图5-2-2 汉代砖雕



图5-2-3 延年益寿



图5-2-4 鼎湖延寿宫



图5-2-5 秦瓦当



图5-2-6 秦瓦当



图5-2-7 烟台瓦饰



图5-2-8 瓦饰

流动的变形花纹，前者因其严格的程式和错金镂刻的手法，产生狞厉森严的装饰效果。其中最具代表性的是饕餮纹，就是由夔龙组合虎、牛头形构成的一种图腾纹样，由此衍变的铺首形象出现在汉画像石、砖刻和历代门扇上。

## 二、多元造型

从造型艺术的发生、发展历程来看，人类先天就有一种创造形象并把形象和原型事物视为同一物的本能，也就是说，在审美意识产生以前，人类就有再现的能力。但是这种再现却向着不同的图式观念与方式发展着：一种是三维空间写实性方式，一种是二维平面、多维或自由时空的方式。自由时空的造型方式又包括写意性符号、象征性符号、装饰图案、吉祥图案等观念与方式。

在中国，遗留下来的史前艺术品和后来几千年出自劳动者之手的艺术品，都反映出劳动人民的创造智慧、造型才能和丰富经验。国外对我国民间造型艺术“平面观”装饰学的研究一直盛行不衰。中国劳动者的艺术写实方式是幻想性的。它按人们理解的固有形态想象并进行创造，不模拟对象，而是熟识暗记，取本舍末，以神造型。民间美术家以口传心记的方式使这些造型规律代代相传，如“立七坐五盘三半”“横五眼，竖三头”“一个巴掌半个脸”“文胸武肚”等口诀是人物造型的比例法则；“马嘴升子形，牛嘴地包天”“画马三块瓦，画鸟两个蛋”等是动物飞禽造型的口诀；还有“皮肉明备，骨节暗全”的造型方式至今在民间美术创作者中广为流传。民间美术以幻想写实的方式进行创造，并不忠于眼睛所见，却忠实于心理感觉，服从心里所想。

装饰变形方式多为创造工艺，多表现在建筑装饰艺术上，但劳动者在创造中使之具有艺术性，绝无匠气。如陕西凤翔泥塑辟邪物“面虎”以玩具形式出现（图5-2-9）。这个原为统治者创造的形象，一旦作为劳动者自己的艺术品，形象就由狰狞变得具有喜剧性的诙谐天真。它似虎如猫，用红、绿、黄、黑等鲜艳对比的色彩描绘突出大圆眼睛，额头、下巴、两颊后部皆以变形莲花（象征阴性）装饰，两耳上翘，上面伸出晃动的彩绘小蝴蝶（象征阳性），充满生活的生机和乐趣。有的面虎做得很大，鼻孔喷火焰，四周插满了象征物。西秦和甘东妇女做的猫、虎、猪状儿童枕和山东高密的叫虎，也极具装饰变形的意味。



图5-2-9 泥塑面虎 陕西凤翔

### 三、独特的透视法则

#### 1. 环形透视法

民间美术作品采用的是与写实艺术迥然不同的透视方式，一种是环形透视法。它的特点是以不固定视点围绕描写对象做环形运动，而且对描写事物进行各个侧面及背面全方位的展现。这种透视法则在旧石器时代的艺术中就存在，如云南沧源岩画中表现原始村落的透视方法，宛如沿着村落外圈面向村落中心走一圈所看到的景象，所有房顶都朝同一圆心（图5-2-10）。有趣的是，这种环形透视在现代民间美术中很完整地表现着，如民间剪纸（图5-2-11~图5-2-16）。

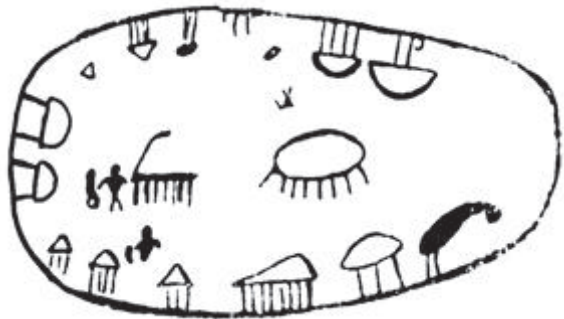


图5-2-10 云南沧源岩画

#### 2. X光透视法

在民间美术创作中，还有一种X光透视



图5-2-11 爆米花 民间剪纸



图5-2-12 鸡栏 民间剪纸



图5-2-13 跑旱船 民间剪纸



图5-2-14 公鸡 民间剪纸(甘肃)



图5-2-15 虎 民间剪纸(甘肃)



图5-2-16 牛 民间剪纸(陕西)

法，如透过母鸡可看到腹内的鸡蛋，透过老虎肚皮可看见腹内的虎崽，石榴、瓜、葫芦要显示出其内部的籽或其他物象，透过房屋可看见屋内的景象等。原始混沌思维的整体性使民间艺术家追求对事物完整、透彻的表现，不局限于视觉定点感觉，而是以全部的感性与理性认识来综合表现对象，所以艺术家把长期观察事物所获得的感悟充分表现在美术形象的创造中（图5-2-17~图5-2-19）。



图5-2-17 怀子猫 民间剪纸(甘肃镇原 祁秀梅)



图5-2-18 老虎出五毒 民间剪纸 (山东蓬莱)



图5-2-19 虎吃五毒 民间剪纸 (安徽)



图5-2-20 闹元宵 民间剪纸

### 3. 自由时空式

民间美术作品中经常把不同时间存在的花卉、鲜果放在一起，把不同地点出现的飞禽走兽放在一起，把太阳、月亮、云彩、星星同时画在一个天空上。这些不符合自然规律的造型，恰恰体现了民间美术自身独特的造型逻辑。民间美术根本不受客观自然逻辑的约束，而是以超客观的自然逻辑，任意挪动时间、空间，把一切物象拿来表意。民间美术造型是以主观愿望的心理逻辑进行创作，这是超越自然客观时间、空间位置的局限而表达意义的自由时空式的造型。自由时空的造型方式，为民间美术的写意赢得了充分的表现力，同时为它达到形式美开辟了自由的航道，使画面达到饱满、对称、均衡等形式美，如闹元宵，创作者为了好看，在画面中的龙身上塑造了许多小人的形象，创作者在造型逻辑上完全超越了自然空间（图5-2-20）。

### 第三节 民间美术中的构图法则

民间美术中的章法布局，讲求在富有实用性装饰韵味结构轨迹的时空律动中布阵取势，从而构成一定韵律的中心骨线，表现出气势生动、活泼充沛、姿态各异的艺术特点。民间美术作品的构图讲求空间取势，动静相宜，力度均衡，层次分明，隔物换时，格局严谨，循序相因。

民间美术主要是以内容由此及彼的顾盼、气势的延伸来表达主题的。所谓的构图，就是在布局取势中通过对形象、姿态变化的把握，来刻画人物的心理。“情态轨迹”是无形的，但又可以明确地通过运用花、鸟、草、木、人的移情作用，来表达主题，达到“感时花溅泪，恨别鸟惊心”的境界。宇宙万物无不处在运动之中，太阳的东升西落、人类的喜怒哀乐、日复一日的生活，无不处在运动之中，人类由此对自然界的动与静有了深切的感悟。用艺术的形式来表现自然界中的运动感却是一个难题，尤其是二维空间的平面上表现动与静的物象更是难上加难。然而，民间美术创作者却找到一条独辟蹊径的表现方法。

#### 一、动静相宜—平衡构图

史前人类的艺术作品中，最能表现出人物、动物、植物及生活中神采流动的动态之美。中国民间美术作品善于在严格的构图中以动静组成对比性韵律骨式，使万物贯穿于相对的时空中。构图中的动与静相生相成，共枯共荣。在格局严谨、疏密相宜的构图空间里，这动与静的关系与心理时空的构图法则结合、贯通，使画面显得不动而动、动者越动。

如黑龙江绥滨县出土的金代饰品双鹿纹玉透雕，三角形，玉质，透雕一鹿回首与另一鹿相对，构图新颖，雕刻精湛，是一件难得的佳品（图5-3-1）。

四川成都凤凰山出土的汉代狩猎耕作画像砖，画面的上半部分是一片荷塘，水面上的野鸭群被放箭的猎人突惊飞起，有的野鸭拍打翅膀冲过荷丛的水面，有的则刚刚振翅飞起，大



图5-3-1 金代双鹿纹玉透雕 黑龙江绥滨县出土

部分已扬翅斜向起飞，并在高空引导人们的视线进行流动性的时间轨迹运动。画面根据人物、动物的动作重心及方向连成“动势骨线”，体现出画面构图动中有静、静中有动的力度平衡。画面构图分散中求集中，局部中连整体，在动势中安排宾主。画面中最静的是垂直的荷叶、疏林和微风中轻轻摇曳的稻丛，飒飒秋风吹得树枝轻摇、草叶低落，展现出一幅极富时空感的秋季丰收景象（图5-3-2）。

画面时空的构成，就在野鸭将起、初起和高飞的动作延续中产生，其时空关系的转换，既生动又自然。从这全局性的衔合形态中，我们可以看出古人造型艺术的奔放感情、巧妙构思。创作者将野鸭姿态间的动静全部构思于一体，各个形体间韵律线在图中扣合相应，形成完美的骨线运动。为了加强形态的生动联系，表现画面的动势，在画面中有三条受到惊动而向外遁去的大鱼。与野鸭和鱼的动势相比，放箭的两个猎人各自依鸭的飞势踞地瞄准，具有动作上的斜直呼应，但却是属于静止的形象，正如司马相如《子虚赋》中所说：“微矰（古代射鸟用的拴着丝绳的箭）出，千缴施，戈白鹄，连驾鹅。”画面在中间横画一线，却不是截然分割，而是如田分界，使画面形成上下两部分的自然分割和上下、远近的分明层次。画面中右前方有两人，男前女后，挥长镰割稻，复回首顾盼，如表演舞蹈动作，在欢乐中庆贺一年一度的田谷收成。画面的上部，田中的荷花已结莲蓬，与割稻相呼应，表明时间正是田谷收获的时候。自左向右随于割稻人之后的，有三人正在弯下身来拾稻和扎稻，与割稻人舞镰之势构成抑扬相向的艺术对比效果。最后面的一个人则直立起来欲行，他一手提食具，一肩挑谷物，表明他饭后提食具并挑稻回家。三组人物的组合，既均衡又富有节奏的变化。



图5-3-2 狩猎耕作图 汉代画像砖（成都凤凰山出土）

在中国民间美术中，民间艺人充分利用造型韵律线在画面中的“导向”功能，巧妙地发挥适合的构图方法，将一幅又一幅涌现活跃生机的画面呈现在人们面前。如泥土味最重的陕西绥德、米脂汉墓壁画像石刻，四川成都汉墓室砖刻艺术中表现牛耕、嘉禾、家禽、狩猎的情景以及表现骑射、收获、播种、拾芋的场面，都以浅浮雕刻画出情态动势的轮廓，删略了内部的一些细节，给人以深厚纯朴之美感。狩猎、追逐、搏斗的形象飞动激越，虚实有致，不受时空局限的画面布局，虽无结构，但



图5-3-3 牧马图 南北朝画像砖（甘肃嘉峪关出土）

对人物表情和衣饰的细致刻画却已达到视觉艺术的最佳效果。

这种情态剪影造型方式被民间剪纸艺术继承下来。剪纸的功用不同于墓室石刻或砖刻，它多用于装点美化劳动者的居住环境，在年节、嫁娶时贴入窗格内（窗花）、棚顶上（顶棚花）或置放在结婚用品上（礼花）。剪纸工具、材料简单，造型仍如画像石刻，只剪出轮廓大形，有的不再精细剪刻，如在陕西千阳的一种浑体影式剪纸，有的象征性地剪出五官服饰，有的只加装饰花纹，形式千变万化。画像石的内容有一定的局限，而剪纸的内容是有限的、自由自在的，人物、动物、花草、菜果皆可入画。创作者想怎样剪就怎样剪，内容再复杂，也只是采用平面剪影的造型方式。创作者在造型时，不用肉眼看物象，而是用心去想形象。这种独特的造型观念与方式，在今天仍有其独特的学习价值。在民间的秧歌舞、腰鼓舞、戏曲武打的动作里，无不涌现着承自远古舞风的强烈的动势。

在戏曲和舞蹈舞台上，人物、动作、舞台布景形成有机联系的整体，布阵取势更不能脱离平衡的原则。在舞台艺术中，“偏台”（即一头沉）现象是相当忌讳的。“偏台”不但给人以舞台倾斜的感觉，而且会导致部分场景的空旷无力，违背了民间艺术的平衡法则。如民间彩画里流水行舟的画面上，天空常缀以云朵和吉祥的飞鸟，亭台杨柳的画面上，则总有隐约可见的远山；再如国画采用竖幅的构图，倘若上方有葡萄或牵牛花之类，那么下方的某处则必盖有一印章，这不但是为了标明作者，而且是用以克服上重下轻的构图。平衡不仅表现在上下关系上，也表现在左右的关系上。



图5-3-4 牧马图 内蒙古小板申村1号汉墓出土



图5-3-5 农耕图



图5-3-6 榆林汉画像石



图5-3-7 挽马图 汉代画像砖（四川麻浩崖墓出土）

如民间传统戏曲年画《三岔口》的空间构图，当中的人物居高临下，与两旁人物在激烈的武打动势中起落呼应。构图取“基线求平”，使三个人物构成一个稳定的三角形。而整个背景除了一件静置的案桌外，却只是一片素净的空白。这出戏主要表现在夜间漆黑的店房内的肉搏战，通过人物面部细致表情传达出人物一瞬间的内心活动把人们一般都不能感觉到的心理活动，鲜明地摆在观众面前。

甘肃嘉峪关出土的南北朝时期画像砖，画中牧人的动作与马的奔跑形成动与静的对比（图5-3-3）。内蒙古自治区呼和浩特市和林格尔县新店子小板申村1号汉墓壁画《牧马图》，是描绘乌桓人生产生活场景的珍贵画卷。图中上半部绘汉人权贵乘车出行，就连给权贵拉车的马都四蹄高抬，旁若无人；图中下半部的乌桓人从容自若，马群昂首挺胸。全图气势恢弘，是汉代绘画中的佳作（图5-3-4）。

动势情态是剪影造型的灵魂，抓住典型

动态，夸大特征，造成强烈的形式张力，融写意、变形于一身，采取动静相成的造型方式来表达劳动人民的内心对美好生活的向往及现实的生活场景，构图饱满，动静相宜（图5-3-5、图5-3-6）。

## 二、心理时空描写

四川汉代画像砖中的《挽马图》好像一曲激昂的赞歌。此画原刻在麻浩崖墓的亭堂里，画中表现一个人用力勒绳索挽烈马。那铿锵有力的艺术韵律，赞美着人驯服烈马时所迸发出来的生命力量。此图的灵魂，全部出自这缰绳一线之美。它以无比简洁的艺术形态来表现匠师对事物节奏感的把握，并被还原成艺术最原始的元素，在一切空间场域的置阵布势里得到新生。在这幅活跃着生命力量的浮雕里，作者选择了最能代表勒挽之势的瞬间——由人的勒挽与马的不驯所产生的造型之间反向力度的僵持——这是强劲中的“静止”，大动中的“暂停”。这位生活在汉代耕战时期的无名刻工，画出了他对驯服烈马写实图景的深刻观察与体验（图5-3-7）。

画中的人马，被布阵于一个类似舞台面的“基线水平”的狭长空间内，画面显得力度充溢。驯马人以拔河般的动势力挽不驯的烈马。他上肢弓挫，下体蹲裆，左足踞踏，右足前蹬，足跟已蹬进了地面。那紧紧握住缰绳的双手把力度集中贯穿在一条介于人马之间且被拉得笔挺的绳线上。在缰绳的另一端，马因受到了衔勒而激动地张至极度，双耳则向上尖耸，马体的背柱顶端显得“钝中有锐”。马颈因用力而鼓起一道美丽的弧线，马尾则如书法用笔之提扬而挥出有力的“燕尾”般的一撇……马的脚、踝和腹部皆向前挣，烈马全身肌肉紧张而绷直，形成马的外形韵律线中曲与直、横与斜的对比。虽然落地的马腿被缰绳拉得向后倾斜，可是蹄子却随着马腿的下蹬力而在地面上构成全身的“动力均衡”，而马颈向前弓与马蹄向前蹬，则都是为了对付向后去的勒挽力的，于是前蹬力成为支撑马儿重心的力点。那只扬起的马腿还是要向前迈进，只是由于矛盾力的僵持不下而暂时处于凝铸状态。

这时期艺术创作者的“心理时空”苏醒，并被注入自然生命体态的血脉流动和颤抖里，从立体的完整中得出抽象而纯粹的艺术轨迹。这种艺术创作，不是舒舒服服地坐在屋中想出来的，它是来自狂风骤雨、烈日暴晒或是生命与大自然的搏斗中。如甘肃嘉峪关出土的南北朝时期画像砖《宰羊图》，画中的牧人牵拉着羊准备去宰杀，画面中的羊四足向后挺立，不肯向前，眼睛向上既愤怒又无奈地看着主人，希望能逃过这一劫。这幅作品描写了人与羊不同的心理时空（图5-3-8）。

甘肃省酒泉丁家闸北凉5号墓壁画《舞伎图》，画中两舞伎身着三角褶裙，五彩接袖，足穿黑履。其中一舞伎眼望墓主人，另一舞伎似在歌唱，两手做击节拍状。画中人物表情卑微地看着主



图5-3-8 宰羊图 南北朝画像砖（甘肃嘉峪关出土）

人，通过画面我们可以清晰地看到人物当时的心理状况（图5-3-9）。

民间美术始终延续布阵取势的心像流程，并在创作者的精神世界里贯通一线，穿引万物。民间美术作品也正是善于在这种心理时空中化立体为平面，以运气生姿态，以姿态来传神。由于民间艺术内包含着无比生动的生命活动，所以在表现生活场景的事物时存在着富有生命内质的“时空构成”法则，它使民间艺术家在创作时处于双重想象中：一方面是生命活动的原理、定律和机制；另一方面则是空间的现实，在这现实空间里，存在着民间艺术家眼中生动明媚的立体结构和色彩。民间艺术家通过平面的构图予以变通和简化。几乎所有的艺术门类，都是遵循着平衡的构图法则，其中力度均衡是很重要的方面。



图5-3-9 舞伎图 北凉墓室壁画（甘肃酒泉丁家闸出土）

### 三、空间布阵取势——写意构图

汉代画像砖很少雕琢细部，而是在时空律动的序列组合下布置空间层次、印象效果和动作效果，并以时间贯穿序进，以心理时空来抒发心神。不管是动物、花卉，还是一些成语题材，都寄托着劳动人民美好的向往，表现了当时的传统观念，具有浓郁的生活气息。

民间美术中的“势”，外观于姿态，内发于气质。中国民间美术中的章法布局，和绘画及一切造型艺术中的构成是一样的，讲求“以大观小”之法。民间美术构图讲究大中见小、小中见大。大中见小是“人大于山”造成的，小中见大是由于环境结构的“空间虚拟”造成的。

唐代张彦远在《历代名画记》中评论魏晋南北朝的绘画是“或水不容泛，或人大于山”。纵观古代美术品，不论是青铜器纹样、漆画、汉画像石、模印砖刻上的狩猎图，还是敦煌壁画中南北朝前后的佛教故事，在表现手法上皆有同样的艺术特点。画面通过二维空间造型轮廓，装饰处理简单，但注重动势情态的整体表现。人们有时虽看不到画面中人物的五官表情，却同样可以体味画面的内涵。

民间美术作品运用写意构图手法，视点围绕对象做环形运动，对物体的各个侧面及背面进行全方位的展现。这种构图方法在各民族历代的民间美术中都很常见。在民间美术作品的构图中，视点不是固定在对静态画面的复制，而是着重体现理性综合的象征意义，它有自己的逻辑，这是一种表达主观愿望的心理逻辑。

在透视关系的处理上，民间美术作品采用的“散点透视法”，不同于西方绘画中的“成角透视法”。西方的“成角透视法”在艺术上既是科学的，又不是科学的，科学的方面是它可以帮助画家和其他造型艺术家解决对于三维空间的深刻理解；不科学之处，就是它把艺术降低为光学仪器，只表现眼睛看到的，不能表达心所看到的（图5-3-10、图5-3-11）。如西藏自治区阿里扎达县托林寺壁画《高原湖泊》，就表现了高原居民对湖泊的心理感受（图5-3-12）。托林寺的另一幅壁画《牧牛图》，采用了散点透视法，将人、牛、云、树、马等按照创作者的心里所想，都完整地表现在画面上（图5-3-13）。

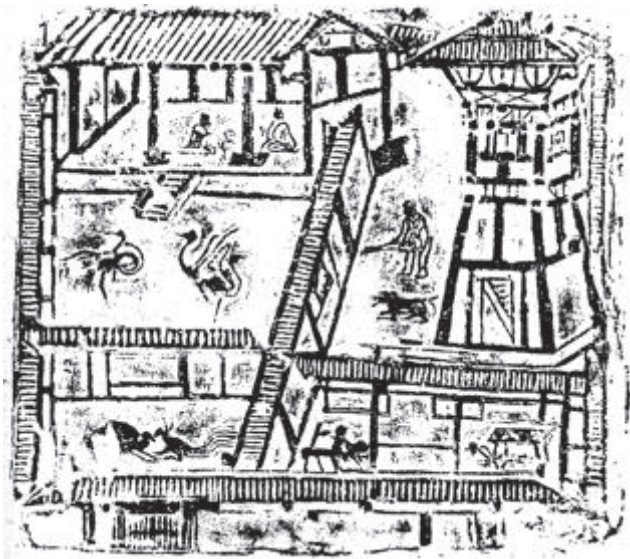


图5-3-10 庭院鸟瞰图 汉代画像砖（成都羊子山出土）



图5-3-11 白山狩猎 民间剪纸

中国的民间美术强调对心理空间感受的充分表达，并在空间取势中达到力度均衡的效果，是对生命力度的充分发挥。中国民间美术作品的章法与布局，源于远古人的实用工艺制作方法。在民间工艺作品中，我们可以看到民间艺人独特的造型方式和超前的审美意识。构图表现中以白当黑，对于各部位间的远近聚散、高低呼应、屈伸低昂、纵横反正和起落疏密的关系，去其雷同、增强对比、密处加密、疏处更疏，正所谓“密不透风，疏可跑马”。

从新石器时代陶器上的线描纹样和殷代青铜器及甲骨上，可看出中国传统造型艺术以线塑形的法则。当时多采用一些适合图案花纹，尤其殷

代青铜器上那些蜷伏状的动物造型，出自刻镂精细的奴隶之手，画面构图多倾向于实用性和适合性，但已经失掉了原始渔猎时代粗犷自如的装饰风范。至战国时期，封建制取代奴隶制，社会日益兴盛，器物上的狩猎、生产、耕战等图景的构图又开拓出一个新的“环境空间”。但此时仍以空隙均匀的平列为适合的构图方法，画面整体有余，但扩展不足，具有填充性质。

到了汉代，由于社会的发展，作为生命活动空间的构图取势发生了明显的变化。具体来说，



图5-3-12 高原湖泊 西藏托林寺壁画



图5-3-13 牧牛图 西藏托林寺壁画

这种变化是从原来的以填充空白来附加形象，过渡到以利用空白来指挥形象。这实在是一种化被动为主动的布阵取势的艺术创造，这种艺术创造后来被一直延续到作为民间美术创作代表的年画艺术及剪纸艺术中。从许多富有农民气质的汉代造型艺术的表现形式来看，由于使生命实体的力度关系布势于广泛的空间之中，就使物象与周围环境自然而然地融合成一个有声有色的整体。这种构图方式是向唐代绘画构图发展的一种过渡，实质上是一种疏密和力度均衡关系表现于心理时空的艺术手法，这种艺术手法后来又发展到中国水墨画表现大空间的V字形和对角线等以白当黑构图法则的新阶段（图5-3-14~图5-3-19）。



图5-3-15 聂政刺韩王 汉代画像石



图5-3-16 豫让二刺赵襄子 汉代画像石



图5-3-14 桂树 汉代画像石



图5-3-17 跳绳子 民间剪纸（江苏邳县）



图5-3-18 冲霄楼 民间木版年画（河南杨家埠）



图5-3-19 双锁山 民间木版年画（天津杨柳青）

## 第六章 民间美术的继承、延续和发展

民间美术像民歌一样古朴而又清新，抒发着劳动人民对大自然、对生活的无限深情。它像回荡在广袤无垠的草场上的牧歌，又像那高亢嘹亮、幽雅动人的小曲，它来自人民，为人民群众所孕育和喜爱。

远在新石器时代，原始人创造的精美彩陶，从口、颈、肩、腹到足的造型以及各部分的装饰，整体和谐而变化无穷，体现着原始人自然造物的法则及对美的认识和体现。我国许多民间艺术品都以古老的神话传说为依据，至今深受人们喜爱。几千年以农为本的中华民族，对气候的变化有特殊的敏感性，反常天气带来的灾难，给人们以惨痛教训。在科学落后的远古时代，人们只能祈求神明的护佑，他们把天体的种种现象都看作是某一神灵的行为，将太阳、月亮、星、风、雨、雷等。都当作神，予以顶礼膜拜。先人们在对天体的观察过程中，掌握了四季变化的顺序，产生了历法，并以此为农业生产的时序依据。我国传统历法至今被称为农历，二十四节气依然是农耕时序的法则，围绕不同的农作内容，指示何时开犁和种植什么作物，何时收获与怎样处理劳动果实，同时还制定了农耕时应进行的祭祀与节日庆典。民间美术就是伴随着这些活动应运而生的，它发展了人们的才智与社会活力，鲜明地反映出我国的传统习俗和民族心理特征。

当今科学高度发展，人们已破除对神灵的迷信，但民族传统节日庆典与民间艺术却被部分地保留下来。古代作为魔胜或祭祀用的艺术品还广为流传，它们是在历史的洪流中沉积下来的民族智慧结晶。如果说古代的年节庆典目的在于“讲好和礼，以笃思纪”，以维护封建的宗教制度，那么今天它已是一种全民性的娱乐活动，是一种表达与陶冶民族感情的方式，是联系民族感情的纽带，是稳固民族心理的手段。因此，保留种种传统节日与民俗活动，不仅对社会的进步发展有极大推动，而且在很大程度上它们是增强民族凝聚力的催化剂。当今世界许多发达国家不但保留本民族的传统习俗，并且还有所发展，原因就在于此。从这一角度出发，发掘与探讨我国古代民俗以及有关的民间艺术，阐明它们原有的深邃内涵，意义重大。民间美术体现着民族文化的内涵，是民族文化的传统，但传统不是枷锁，我们研究和学习民间美术，在保存文化遗产的同时，要做开拓者，不做缠脚带。

民间美术是原始造物艺术的延续。原始先民在造物活动中所取得的艺术成就，为后世的艺术发展奠定了基础。民间美术主要是劳动人民创造的生活文化，与人民的生活、生产、风俗习惯有着密切的联系，多数直接用来美化自身、美物品和美化生活环境；其简洁的造型、完美的功能，在精神上和物质上满足了劳动者多层次、多方面的需求；其通俗的形式受到劳动者的欢迎，并为劳动者所掌握和运用。民间美术是劳动人民按照美的规律来创造的艺术。

现代仍在民间流传的民间美术现象是复杂的，因为民间美术在长期发展过程中受到各种思想的影响。如今，许多专业美术工作者通过学习民间美术，领会民间美术的精神气质，并借用民间美术

的形式进行新的创作，其风格特征是民族的、民间的，是一种在民间美术的基础上升华了的专门的艺术。

作为一种文化形态，民间美术在它的产生、发展、流传的过程中，显现出许多与其他美术不同的特殊性质，它的创作者、传播者、使用者、表达传播过程、延续方式、艺术传统及内容、形式等，都与一般的美术作品存在着性质和程度的差异。这些特殊性差异，通常被称为民间美术的特征。这些特征，一方面是区别民间美术与宫廷美术、宗教美术、文人士大夫美术及其他造型艺术的主要依据；另一方面，也是正确认识和学习民间美术的基础所在。

民间美术显现出来的特征很多，其中一些由于民间美术自身固有的性质而特别突出，如集体性特征、娱教性特征、区域性特征和延续性特征。

## 第一节 中国传统节日的民俗活动

中国古代以农业立国，几乎一切活动都是以农业为中心，旧的历法农历，实际是阴阳合历。全年十二个月，划分为二十四节气，表示四季寒暑变化时期对农业生产的重要意义。因此，一些岁时节令也因此而产生，并形成众多民俗艺术活动。南朝时梁代（公元502~557年）宗懔的《荆楚岁时记》，就是写湖北一带的岁时节令和风物故事，自元旦至除夕按月令排列，是一部研究中国民俗的重要著作。以下依汉族地区的民俗，以农历月令为序，列举一些重要的、仍然流行于民间的美术活动加以介绍。

### 一、春节

春节是中国人古老又最为隆重的节日，全国都沉浸在欢乐的节日喜庆气氛之中。当时针划过农历十二月三十一日半夜十二点（子时），春节到了，人人穿新衣，相互拜贺，家家摆宴席，庆祝丰收。除夕之夜，张灯结彩，鞭炮齐鸣，彻夜不息。家家户户门扇上贴门神，门框上贴春联，门楣上挂门笺，照壁上贴斗方（斗方是用斜方形的红纸，上面墨书一个大“福”字），并故意倒贴，意喻福到了，幸福来了。

大年初一的早晨是一年的第一个早晨，所以也称作“元旦”“元辰”“元日”“元朔”“朔日”等。还有称正月初三为“三元”的，意为“岁之元、月之元、时之元”。辛亥革命后，将1月1日称为新年，将正月初一改为春节，俗称“大年初一”。

传说“年”是太古时代的一种怪兽，头上长着触角，十分凶猛，每到寒冬将尽、新春快来之

时，就要出来掠食噬人。人们为了防御它，一到这里，便聚集在一起，燃起篝火，投入一根竹子，发出“劈劈啪啪”的爆裂声，将“年”吓跑。一夜过去了，天明大家平安无事，于是高高兴兴地相互表示祝贺，拿出丰盛的食物一起吃。这样年复一年，便形成了一个欢乐的节日——“过年”。

还有一种说法，“年”有谷物成熟的意思。《谷梁传》说：“五谷大熟为大有年。”甲骨文中的“年”字是果实丰收的形象，金文中的“年”字也是谷穗成熟的样子，后来又逐渐形成“岁”的代称。除夕守岁，是从南北朝时开始的，梁朝的庾肩吾、徐君倩，都是喜爱守岁的诗人。“欢多情未极，赏至莫停杯。酒中喜桃子，粽里觅杨梅。帘开风入帐，烛尽炭成灰。忽疑鬓钗重，为待晓光催。”

春节一般在“立春”前后，这时大地回春，万物复苏，正是春耕春播的好时机。古代帝王常率群臣举行迎春典礼，表示对农耕的重视。汉代文帝、景帝，也常颁发诏书：“朕亲耕为天下先。”这种迎春仪式，一直沿用到清朝。唐朝时，孟元老在《东京梦华录》里写有“从岁前到正月十五日，开封府前御街西廊下，有奇术异能，歌舞马戏，还有击丸，蹴鞠，踏索上竿”等盛况，可见那时候的过年活动已经相当多了。

对联是我国特有的一种文学形式，千百年来为人们所喜闻乐见。不同阶层的人通过对联来表述自己的愿望、见解和爱憎。封建时代，统治阶级的对联多是“帝德乾坤大，皇恩雨露深”之类；仕宦文人则常用“文章华国，诗礼传家”“春风大雅能容物，秋水文章不染尘”以示清高；地方阶级的对联往往都是“向阳门第春常在，积善人家庆有余”等，意图掩饰自己的剥削本质；而处于最下层的劳苦大众，则用对联写出内心的辛酸和不平：“年年难关年年过，处处无家处处家。”生动真实地反映当时劳苦人民的悲凉状况。五代时，西蜀的宫廷里，有人在桃符上题写联语。据《宋史世家西蜀》载学士辛寅逊题桃符板：“新年纳余庆，佳节号长春。”这便是我国最早的春联。古往今来，在数不尽的民间对联创作中，产生过许多构思奇特的联语，它们像朵朵奇葩，在艺术这座万紫千红的大花园里，引起人们的惊赞。如以金木水火土五行偏旁所作的对联：“烟锁池塘柳，炮镇海城楼。”对仗工整自然，令人回味。

年画是我国特有的绘画载体，伴随着我国农历春节喜庆祈年和驱凶辟邪的活动而产生。年画又以门画起源最早，门画旧称“门神”。

春节期间，很多地方还有舞龙的习俗。龙是古代传说中的神异动物。它有蛇身、鹿角、鹰爪、马脸，浑身金灿灿，两须宛若飘带。舞龙的历史悠久，在宋人吴自牧著的《梦粱录》中，记述南宋临安（杭州）元宵赏灯的情景：“草缚成龙，用青幕遮草上，密置灯烛万盏，望之蜿蜒如双龙之状。”古代劳动人民在农业生产中对自然现象不能用科学知识解释，他们幻想龙是雨水的掌管者，以舞龙来祈保风调雨顺和五谷丰登。

作为和舞龙相应的一种春节庆典活动是舞狮。狮子有“百兽之王”的称号，象征雄伟、威武。每逢新春佳节等喜庆日子，人们爱以舞狮来助兴，希望狮子那威武、勇猛的形象驱魔辟邪，带来和平安宁的好日子。

舞狮由国外传入。唐代的白居易写有《西凉伎》一诗：“西凉伎，假面胡人假狮子。刻木为头丝作尾，金镀眼睛银贴齿。奋迅毛衣摆双耳，如从流沙来万里。紫髯深目两胡儿，鼓舞跳梁前致辞。应似凉州未陷日，安西都护进来时……”描写了西凉艺人舞狮的情景。

舞狮有南北之分。北方舞狮相传是北魏时代由胡人从塞外传到中原来的木雕兽头狮子舞演变而来的。北方舞狮外形和真狮相似，全身狮披覆盖，舞狮者只露出双脚，下身穿着金黄色裤子和花靴。

北狮又有大狮和小狮之分，大狮是双人舞，小狮是单人舞，另有一人扮武士，手拿绣球作引导。动作一般有跌扑、翻滚、跳跃和搔痒等，还有滚绣球、跳板、上楼台等技巧动作。狮子舞动时，配以京鼓、京钹、京锣，动作合拍，生动活泼，惟妙惟肖（图6-1-1）。

南方舞狮主要流行于广东一带，所以又称为广东狮。广东狮历史悠久，唐书《太平乐志》记载，起始于南北朝。广东各地的狮子形象各不相同，如清远、英德等地就舞“鸡公狮”，它的钩鼻像鸡公，狮头很小，狮披相对缩小；东莞是舞麒麟；鹤山舞“鹤山装”，是像鸭嘴一样的比较长形的狮头。广东舞狮由一人舞狮头，一人舞狮尾，狮头具有各种形式和颜色，狮披用五彩布条或绸布制成，有一人或两人头戴大头佛面具作引狮、戏狮、单舞等。舞狮者穿各色灯笼裤，上身穿密纽扣的唐装灯笼袖衫或背心，舞狮时要使出浑身解数和不同招式。人们可从狮子的动作中，看出舞狮者的南派武功程度（图6-1-2）。

我国少数民族达斡尔人最重要的节日也是春节。大年初一早起，晚辈向长辈请安、敬烟、磕头。男女老幼穿着节日盛装，逐家拜年。到了正月十六，这一天称为“黑灰日”，人人



图6-1-1 北方舞狮狮头



图6-1-2 南方舞狮狮头

往脸上抹黑，谁若是不往脸上抹黑，在新的一年里将难逃晦气。烟是达斡尔人待客必不可少的东西，姑娘们参加舞会，总是带着亲手绣的烟荷包，作为定情物，送给心上人。

藏族在长期的历史发展过程中，为纪念一些重要的历史事件或重要历史人物，形成了固定的节日和特定的节庆习俗，其中大部分与宗教有关。最具群众性和最受重视的节日有正月法会、藏历新年、娘乃节、林卡节、雪顿节、沐浴节、望果节等。

正月法会即传召大法会，亦称“祈愿法会”，藏语称为“毛兰姆”，是祈求来年人畜两旺、万事如意之盛会，在每年的正月初一至十五举行。法会期间，僧侣聚会诵经、辩论、放生、晒佛、跳神、举行酥油花会，附近群众前往寺庙朝佛、观看藏戏等。祈愿法会源于1409年，藏传佛教格鲁派祖师宗喀巴在拉萨大昭寺举行第一次规模空前的祈愿大会，纪念正月初一至初八佛祖释迦牟尼破除外道、广弘佛法，并借此宣扬整顿宗风、创立格鲁派的善行。

藏历新年是藏族最为隆重的节日。除夕夜各家都将屋内院外打扫得干干净净，撒上清水，门旁用白底红饰的纸糊上三角香斗，屋檐下挂上纸糊的方灯笼。佛龛披彩挂绸，酥油灯彻夜不息。半夜以后，燃灯点香，到房顶上煨桑、吹海螺、放鞭炮，庆贺新年的到来。大年初一，天未大亮，各家带礼物到长辈和亲戚家拜年，各家各巷挤满了提着灯笼拜年的人，欢呼之声直到天明。在家里，全家老小穿上新衣，按辈分而坐，共进象征吉祥团圆的早餐。

一年一度的春节，自然少不了食物，大部分人都有吃年糕和吃年粽的习惯。吃年糕，希望生产和生活步步高（“糕”与“高”谐音）；吃年粽则象征天天都足食，岁岁有余粮。有的人家还在春节这天咬一口生萝卜，叫“咬春”，以防疾病。总之，春节是一个迎新、隆重的节日，也是一个欢乐、幸福的节日。

## 二、元宵节

每年的农历正月十五，称“上元”。根据我国民间传统的习惯，在一元复始、大地回春的第一个月圆之夜，家家户户亲人相聚，共同欢庆，因而这天就叫“上元节”，又称“元宵节”或“灯节”。

“元宵节”一名的由来，是因为人们在这天要吃元宵。元宵，即南方的汤圆、水圆。宋人陈元靓的《岁时广汇》中称它为“元子”，《乾淳岁时记》称它为“乳糖元子”，《大明一统赋》称它为“糖元”，《武林旧事》称它为“团子”。各地制作的种种元宵，虽然风味各异，但均带有团圆的寓意和象征，为广大群众所喜爱。宋代诗人姜白石曾写过“贵客钩帘看御街，市中珍品一时来。帘前花架无行路，不得金钱不肯回”的诗句。诗中把元宵比作珍品，看来当时元宵的价钱是相当贵的。

人们除了吃元宵外，还喜欢在夜里燃灯和观灯，因而元宵节也称“灯节”。关于花灯的制作始于何时，已不可考。不过周朝已设有专门管灯的官员一司。相传战国时代，鲁班在营造宫殿的同时，就制作了宫灯。元宵观灯的习俗，据《文乐书》记载，始于汉代。汉明帝永平年间（公元58~75年）提倡佛法，敕令在元宵节点灯敬佛，这就开始了元宵节放灯的先例。《春明退朝录》中记载，唐太宗时，“观灯独盛”。《开元天宝遗事》载，唐玄宗时，“置百枝灯树，高八十尺，竖之高山，上元夜点之，百里皆见，光明夺夜色也。”《朝野金载》又记：“作灯轮高二十

丈，衣以锦绣，饰以金银，燃五万盏灯，簇之如花树。”这些引人入胜的描绘，可见唐代元宵灯市规模之大。宋朝时，元宵灯市更是盛况空前，以五色琉璃甚至白玉制成各种各样奇异的灯，灯上绘有山水人物、花竹翎毛，如嫦娥奔月、西施采莲、刘海戏蟾等传统图案，还有宫灯、西瓜灯、莲花灯、走马灯、夹纱灯等。

除了放灯，不少地方还设有灯谜盛会。灯谜的起源最早可以追溯到春秋时代，那时群雄崛起，列国纷争，一些游说之士为了劝说君主，往往不把本意说出而借用别的话语来暗示，使之得到启发。这就是灯谜的雏形，当时叫做“庾词”（庾音s.u，隐藏之意），也叫“隐语”。我国民间所产生的灯谜浩如烟海，千变万化。人们有时用老虎的难以捕捉来比喻谜的难猜，因而“灯谜”又称为“灯虎”，其中用文句作谜面的叫“文虎”，用诗句作谜面的叫“诗虎”，猜谜就叫“射虎”或“打虎”。

元宵节的种种活动，富有民族风格和生活情趣，凝结着我国劳动人民的聪明智慧，也是中华民族的艺术创举之一。

女真人在上元节这天，还流行“纵偷”的旧俗。在这一天，偷盗别人的财物、车马以至妻室，均不惩治。更奇怪的是，情郎事先与意中人私下约定，于这天将她偷偷领走，他人不得过问。女真人沿袭契丹旧俗，在端午、中元、重阳等节日举行祭天活动。祭天礼毕，又有射柳、赛马、击球等游戏。

### 三、二月二

农历二月初二又叫“龙抬头”，预示大地复苏，生命就要萌动起来了。北方农民为孩子炒黄豆，爆玉米花。将玉米花插在干枯的枣枝针刺上，犹如繁花盛开。人们要吃龙须面，渴望新的一年风调雨顺，庄稼获得好收成，生活幸福美满。

### 四、寒食节、清明节

寒食节在清明前一天（有的地方是前两天），禁火寒食是为了纪念春秋时代晋文公的贤臣介子推。在两千六百多年前，晋献公的儿子重耳流亡国外，臣介子推曾割自己腿上的肉为重耳充饥。重耳回国当了国君后，犒赏了当初陪伴他流亡的功臣，唯独少了介子推。介子推便和母亲隐居绵上山（山西介休东南）中。后来文公重耳想起此事，到处找不到介子推，便放火烧山逼他出来受赏，三天三夜大火，把绵山烧了个干干净净，殊不知介子推宁死不愿下山受封，他和老母抱着一棵参天枯柳一同烧死了。晋文公为了表彰介子推的品德，下令这一天，也就是清明的前一天，全国禁止烟

火，家家吃冷饭、喝凉水，以示纪念，这一天就叫寒食节，也叫禁烟节。当时晋国老百姓在清明前后这几天，门上挂柳枝，带食品到介子推墓前祭扫。三国时，曹操曾下过“绝火寒食”的命令。老百姓还用面粉和枣泥做饼，捏成燕子模样，叫“子推燕”，并用柳条串起来，插在门上，表达自己的追思。清明节扫墓活动，以后得到沿袭。

唐代白居易《寒食野望吟》一诗，对古人在清明时到郊外扫墓的情景做了逼真的描写：“乌啼鹊噪昏乔木，清明寒食谁家哭。风吹旷野纸钱飞，古墓累累春草绿。棠梨花映白杨树，尽是生死离别处。冥冥重泉哭不闻，萧萧暮雨人归去。”

“清明”这一名词，最早的文字记载出于汉代《淮南子 天文训篇》：“春分后十五日，到指乙，为清明”。清明是我国二十四节气之一。每年4月5日前后太阳到达黄经15度时，开始的一日为清明节（准确时间原是当天17时18分）。因而清明节并不一定是在4月5日这一天，据历书记载：

“1931、1935、1939、1943年的清明是在阳历4月6日；而1976年的清明则在阴历4月5日；只是从1944年到1975年的32年间，阳历的4月5日才是清明节”。

清明期间，春天到了，草木繁茂，完全改变了寒冬的枯黄寒冷景象，于是，人们三五成群到野外去游玩和旅行。士人多作“春郊驰马”之戏，在芳草连天之际，马蹄得得，疾驰如飞，兴趣不浅。宋代欧阳修在《阮郎归 踏青》词中描述到：“南园春半踏青时，风和闻马嘶。青梅如豆柳如眉，日长蝴蝶飞。”这“踏青”实际上就是郊外远足，因而清明节又有“踏青节”之称。

清明期间，人们常举行一种叫“射柳”的竞赛活动，就是把装有鹌鹑的葫芦挂在柳树上，用箭射之，矢中葫芦，鹌鹑受惊飞出，以其飞的高低分胜负。此外，还盛行放风筝、荡秋千、蹴鞠（踢足球、打马球）等民间活动。杜甫曾有诗描写道：“十年蹴鞠将雏远，万里秋千习俗同。”由此可见当时清明的气氛是很热闹的。唐代著名诗人杜牧曾写下一首脍炙人口的七绝《清明》：“清明时节雨纷纷，路上行人欲断魂。借问酒家何处有？牧童遥指杏花村。”清明时期，各地“土宜”纷纷上市，作为踏青的纪念，以泥偶、彩蛋（彩绘的鸡蛋）最有特色。

## 五、端午节

农历五月五日，是我国民间传统的端午节，又叫端阳节。“端”是开始，它和“初”的意思一样，而农历的正月是“建寅”月，按地支顺序推算，五月正是“午月”，古人也常把五日写成“午日”，因此，“初五”也就可以写成“端午”了。再由于“午月”和“午日”的两个“午”重复，所以又叫“重午”。又因古人把“午时”当作“阳辰”，于是“端午”也可以说成“端阳”。

在我国广大人民心中，这个节日是纪念战国时期伟大爱国诗人屈原的。相传屈原于五月初五这

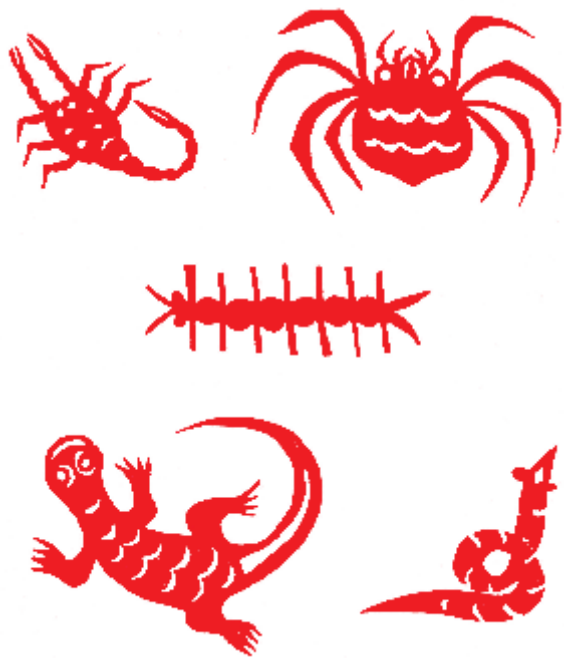


图6-1-3 五毒 民间剪纸

天在汨罗江抱石投水自沉。但是，不同时代、不同地区又有不同的说法：贵州黔东南人民认为五月竞渡，是为了纪念一个舍生杀毒龙的老人；而云南傣族人民赛龙船，则是为了纪念前代英雄岩红窝；东汉邯郸淳所作的《曹娥碑》则记载的是战国时大将伍子胥；《越绝书》记载越王勾践卧薪尝胆的故事，以示纪念。每到端午节之时，人们往往倾家出动，争相观看。

“两岸罗衣扑鼻香，银钗照日如霜刃”，指的是深居简出的富家女也梳妆打扮，去一饱眼福。另外，晚上也有张灯竞渡的。《江南志书武进县》叙述道：“……近日又有夜龙舟之戏，四面各垂小灯，竞渡如白日。”一条条光

灿灿的火龙争游水中，那情景可想十分壮观，引人入胜。

端午节这天，吃粽子，门前悬艾人，儿童扎五彩缕，贴钟馗像，挂张天师符，祛凶禳灾；以彩丝缠的“彩粽”为挂饰，佩带香荷包，用以避除“五毒”。端午节的传说和习俗，凝聚了我国美好的文化传统（图6-1-3、图6-1-4）。



图6-1-4 天师镇宅 民间木版年画

## 六、七夕

农历七月七日之夜，称“七夕”。传说在每年“七夕”，牛郎与织女都要走在喜鹊所架的桥上，渡天河（银河）而相会。在天文学上，牛郎星也叫河鼓二，位于银河的东面，它两旁的两颗暗星，恰似牛郎挑的担子，因此我国民间又把它叫做“扁担星”。织女星在银河的西面，它旁边的四颗星组成了一个织布梭子形状。《诗经》曾载：“倬彼云汉，为章为天。”指的就是天河，即云汉。东汉的《风俗通》：“织女七夕当渡河，使鹊为桥。”牛郎织女的神话，反映了劳动人民追求男耕女织的爱情和对美好生活的向往。按照国际上的星座划分，织女星属于天琴座，它是天琴座最亮的星，叫做天琴座 $\alpha$ ；牛郎星属于天鹰座，它是天鹰座最亮的星，叫天鹰座 $\alpha$ 。它们是夏季星空中著名的恒星。这两颗星，一河之隔，看来相会并不难，可是实际上它们之间相距16光年（每光年约9万4千亿公里），这样遥远的路程，牛郎就是乘坐和光速一样快的宇宙飞船去看织女，也得用16年的时间，一夜之间根本不可能相会。

“七夕”还被称作“乞巧节”“女节”。“乞巧”是妇女向织女乞求智巧。戏曲中有《天河配》《鹊桥会》等曲目，七夕也是年画和剪纸常表现的题材。女孩子在“七夕”这天晚上捉小蜘蛛（鸾子）讨喜乞巧。关于“七夕”的种种故事传说，美艳动人，丰富多彩，反映了人民群众美好的心灵、善良的愿望、丰富的想象力和创作才华。

## 七、中元节

农历七月十五是“中元节”，也称“盂兰盆节”，俗称“鬼节”。

在古代，中元节要祭祖。祭祖的风俗早就有了，黄帝死后，他的臣子将他的衣冠、手杖拿到庙堂里来祭祀。此后，各代帝王都相继模仿。民间为了纪念祖先，也盛行祭祖。不过那时祭祖多在春季，后来改为中元节，而且还要打樵、放河灯、祭鬼神，这与佛教传入我国有关。佛教自汉代传入我国，到六朝时已很盛行，佛教信徒为了宣扬轮回学说，便编造了一个“目莲救母”的故事。讲述的是目莲为了救母亲，替母亲洗脱罪行，解除厄难，求众僧施法，用盆盛百味五果供十方大德佛，用钵盛水饭泼给众饿鬼。这就是中元节又叫“盂兰盆节”和“鬼节”的原因。“盂兰盆”是天竺语，译为“解民倒悬”之意。在中元节，民间百姓要扎制各种衣物器具，焚化祭祖，并于河中放莲花灯。

## 八、中秋节

每年的农历八月十五，是我国传统的中秋节。“中秋”二字，按我国古历法解释是：农历八月在秋季中间，叫“仲秋”；而八月十五又在仲秋之中，因称“中秋节”或“仲秋节”。中秋



图6-1-5 兔儿爷 (北京)



图6-1-6 三兔奔月

之夜，月亮最圆、最亮，月色也最美丽。人们把月圆看作是团圆的象征，因而也称八月十五为“团圆节”。桂花飘香，家人团聚，共赏明月。制作精美的月饼饼模多雕刻“嫦娥奔月”“广寒宫里的嫦娥起舞”“玉兔捣药”“吴刚伐桂”等与嫦娥有关的神话故事。街市上还有卖泥塑“兔儿爷”的（图6-1-5、图6-1-6）。

### 九、重阳节

农历九月初九是中国的“重阳节”。重阳之说来自《易经》。该书以九为阳数，九月九日，两阳相重，故名“重阳”，又称“重九”。爱国诗人屈原在《远游》诗中，曾写下“集重阳入帝宫兮”的诗句，说明重阳节在战国时就已经有了。重阳节的风俗很多，主要是登高、插茱萸、饮菊花酒、赏菊、吃重阳糕。在古代重阳节，人们还开展骑射活动。南北朝时，每年重阳，人们骑马射箭，并把骑马射箭作为一种武举应考项目。到了唐代，皇帝曾做出规定，允许五品以上官员，在重阳时齐集于玄武门，练习骑射。

### 十、冬至

在民间很多地方都有过“冬节”的习俗。“冬节”就是冬至，时间在每年阳历的12月22日或23日。冬至原是二十四节气中的一个节气。节气是以地球在环绕太阳运行时，太阳在黄道上所处的相对位置来决定的。太阳在黄经0度为春分，以后每隔黄经15度为一个节气。当太阳位于黄经27度时，阳光直射南回归线（南纬 $23^{\circ} 27'$ ），北半球白昼最短，夜晚最长，气候寒冷，称为“冬至”，即冬天到来的意思。在冬至这一天，人们要包饺子，这是源于古代的一个传说。在当时生活水平极差的条件下，人们缺衣少食，冬天到来以后，很多人的耳朵都冻了，一位医师看到这种情况，将一些发热驱寒的草药包在面皮里制成“饺耳”煮熟，分给大家吃，减少了冻伤的人数。从此人们在冬至这一天吃饺子，以预防冻伤（图6-1-7）。



图6-1-7 九九消寒图 民间木版年画（河北武强）

唐代大诗人杜甫在《小至》诗中曾写道：“天时人事日相催，冬至阳生春又来。”对冬至进行描述和赞咏。在古代，冬节是一个隆重的节日，二十四节气也是以冬至为首的。周代时，除日（年三十）和除夕不在年终，而在冬至的前一天。从天时来说，过了冬至，太阳就开始北移，春天就一天天临近了。

### 十一、腊八节

每年农历腊月（十二月）初八，是腊八节。

在我国远古时期，“腊”本是一种祭礼。人们常在新旧交替时，用猎获的禽兽来举行大祭，以祈福求寿、避灾迎祥。当时，“猎”、“腊”是同一字，“腊”原是“合”的意思，并有“接”的含义。古人常把祭祀祖先和天地神灵合在一起，称为腊祭，所以就把冬末的十二月



图6-1-8 灶神 民间木版年画

叫做“腊月”。《礼记月令篇》载有：“是月也，大饮蒸。天子乃祈来年于天宗。”这就是说，奴隶主们在每年的十二月，大宰牲口，大量蒸酒，举办“腊”这种仪式，求天地祖宗保佑，以取得来年的丰收。南北朝时，流传有“腊鼓鸣，春草生”的民谚，反映了农民敲打腊鼓，跳起舞蹈，兴奋地迎接新春的欢乐情景。

“腊八”也是佛教徒的节日，称为“佛成道节”。相传佛教创始人释迦牟尼在得道成佛之前，游遍印度的名川大山，苦苦修行。当他到了北印度的摩揭陀国（比哈尔邦的尼连河）附近时，由于地僻人稀，酷热难熬，又累又饿，晕倒在地。这时一位放牧女将各种黏米和糯米做成粥喂他，释迦牟尼如饮美味甘露，霎时元气恢复，精神振奋，在尼连河中沐浴，在

菩提树下静坐，于十二月初八得道成佛。此后，每至腊八这天，寺院的僧侣们便取清新谷果，涤净器皿，终夜熬制，到天明时熬成熟粥，以供奉佛祖，群僧集会，诵经演法，喝“腊八粥”以示纪念。

还有一种说法，说腊八粥源于朱元璋。传说朱元璋小时候给地主放牛，经常挨饿。一天，他发现一个老鼠洞，想抓老鼠充饥，挖到深处，发现里面竟是一个小粮仓，有大米、芋艿、玉米、豆子等，于是他将它们熬成一锅粥，喝得十分香甜。后来，朱元璋当了皇帝，每日山珍海味，极是厌烦，在腊八这天，他想起旧事，令御厨以各色五谷杂粮煮粥进食，吃后大悦，因此将此粥赐名为“腊八粥”。

## 十二、小年

农历腊月二十三俗称“小年”。这一天人们用糖瓜祭灶，晚上还要恭恭敬敬地给灶神叩头，并取下在灶台边贴了一年的灶神图将其焚化，希望上天汇报工作的灶神能“上天言好事，下界保平安”。旧时这一天，形式多样的灶神图和纸马便进入了千家万户（图6-1-8）。

## 第二节 民间美术中的灵物崇拜

在动物世界里，各类鸟兽虫鱼不仅有着自身的习性，相互之间也有着非常复杂的关系，这些都引起了人们对于生态学、遗传学、仿生学、社会学等的思考。而神话、寓言、童话和各类艺术中借动物形象、习性喻人的情况，更为普遍。

### 一、龙、凤

#### 1. 龙

龙的形象来自传说和想象，又不断发展变化，仅靠几条孤立文献来印证，是不能解决问题的。

龙虽然是人们想象中的动物，但在历史发展中，却不断为艺术家丰富以新的形象，龙的样子是多种多样的。有传世陈客的画龙，多做风云变幻中腾跃而起的姿势；有磁州窑瓶上墨绘和剔雕的龙，同样凶猛有力，但它是宋式；唐代、明代的风格与其大不相同，最有代表性的是山东曲阜孔子庙大成殿那几支盘云龙石挂，现在天安门石华表的云龙既是从它脱胎而出，精神却不一样；在锦绣艺术中最著名的，是宋徽宗赵佶所绘《雪江归棹图》前边那片包首刻丝龙，配色鲜明，造型美丽，是宋代龙形中的一件珍品，但是如不用它和明清龙鳞袍服比较，还是看不出它的艺术特征的。

《说文解字》十一曰：“龙，鳞虫之长，能幽能明，能细能巨，能短能长，春分而登天，秋分而潜渊。”不仅描述了龙具有神奇变化的功能，而且从季节气候上表现了它司雨水的功能，这显然是自然神的功能。在民间艺术中，龙的形象更多保留了原始龙的短粗简洁、稚拙可爱的形态。

古者神人多乘龙，如祝融乘两龙，夏后启乘两龙，颛顼乘龙而至四海等。闻一多先生在《伏羲考》一文中，对龙的形成有过一段见解：大概图腾未合并以前，所谓龙者只是一种大蛇，这种蛇的名字便叫做龙。后来有一个以这种大蛇为图腾的团族，兼并吸收了许多别的形形色色的图腾团族，大蛇这才接受了兽类的四角、马的头、鬣的尾、鹿的角、狗的爪、鱼的鳞和须……于是便成了我们现在所知的龙了。

殷商青铜器上的龙纹，有呈人面之形的大夔龙，主要为适合于盘形之内的蛇体蟠结之状；也有作为动物综合形态雏形的小夔龙，有的像龙，有的像虫，有的像鱼，有的长着兽头，还有的是兽头鱼尾等综合形式。商末周初，龙首之“且角”才添加上一道沟纹，为龙角分叉的起始现象之一。

春秋时代，流行成组列的佩玉，有一部分雕成鱼形，部分发展成弯曲的龙形，当时正是鱼龙变化传说盛行时期，由此派生出龙生九子的故事。明杨慎《升庵外集》卷五：“俗传龙生九子，不

成龙，各有所好：一曰夔夔，形似龟，好负重，今石碑下龟趺是也；二曰螭吻，形似兽，性好望，今屋上兽头是也；三曰蒲劳，形似欲龙而小，性好叫吼，今钟上纽是也；四曰狻猊，形似虎，有威力，故立于狱门；五曰饕餮，好饮食，故立于鼎盖；六曰虬夏，性好水，故立于环；七曰睚眦，性好杀，多为刀剑上的吞口；八曰金倪，形似狮，性好烟火，故立于春炉；九曰椒图，形似螺蚌，性好闲，故立于门铺首（图6-2-1~图6-2-9）。”这些实际表现了龙蛇部族的繁衍及姻亲的扩大，更因夏商周之革孽替嬗、部族间的文化交往而延续下来，导致龙蛇综合体的装饰观念的延伸。随着秦统一中国，这种综合体制的装饰观念到汉代达到全盛的高峰。

秦汉时期，进一步发展了新石器时期以来装饰艺术的“神兽观”，从造型概念到创作实践上，皆为大龙特征综合体的集成时期。先秦《吕氏春秋 本味篇》：“马之美者，青龙之匹。”到汉代《论衡 龙虚篇》里则记述着：“世俗画龙之象，马头蛇尾。”西汉金银错铜车饰图案中细致刻画的大龙，已颇具现代大龙的规模，具有动物特征的图案性质的大龙替代了人形龙。广州南越王墓出土的汉代饰品透雕龙凤纹重环玉佩，璧形，双面透雕，中心雕一游龙。龙成飞腾

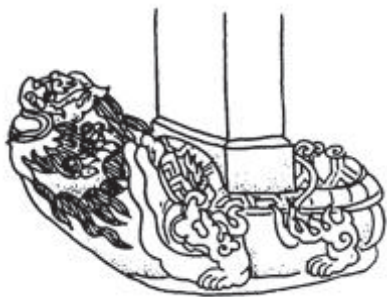


图6-2-1 夔夔



图6-2-2 螭吻

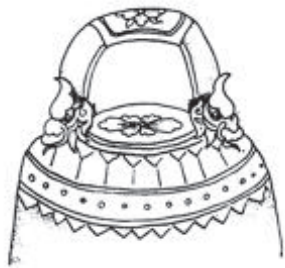


图6-2-3 蒲劳



图6-2-4 狻猊



图6-2-5 饕餮

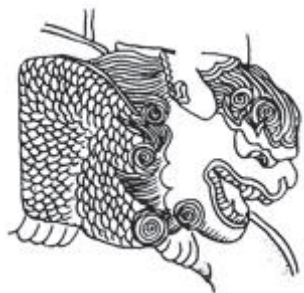


图6-2-6 虬夏



图6-2-7 金倪



图6-2-8 椒图



图6-2-9 睡毗

状，矫健有力，前爪伸向外区，托起一婀娜多姿的凤鸟，凤回眸伫立，与龙相对凝视，画面充满活力，富于立体感（图6-2-10）。

从历代龙形象的嬗变历程看，中国文化中的龙形象，始终都不是自然实物的模拟，而是各种图腾综合的想象形象。属仰韶文化的濮阳出土的用蚌壳摆塑的龙，似长尾爬兽，其头似马，尾似鱼，有四爪；半坡陶纹龙似蛇似鳞；属江山文化的女神庙玉雕龙，头似猪，尾似蛇；属兴隆洼文化的翁牛特旗玉雕龙和江山文化丹东后洼石雕龙，头似猪如马，尾似蛇。它们均有原始艺术稚拙厚朴的特点。夔，一角一足，是殷人幻想的龙形象，如内蒙古翁牛特旗三星他拉村出

土的红山文化猪嘴玉龙

（图6-2-11）。浙江省出土的商代蟠龙青铜盘，盘内铸一蟠龙，龙首昂立，挺出盘心近10

厘米。这种立体浮雕蟠龙纹饰应是吴越之地龙蛇崇拜的产物。广东省广州市南越王墓出土的汉代蟠龙屏风铜托座，托座盘龙昂首、屈体、



图6-2-10 汉代透雕龙凤纹重环玉佩 广州南越王墓出土



图6-2-11 红山文化猪嘴玉龙 内蒙古翁牛特旗三星他拉村出土

盘尾，四足踏在一个有两条蛇各缠一只青蛙的底座上，龙口大张，口内又蹲一只青蛙。元代龙纹银碗其碗底铸有二龙戏珠的图案，外侧有几何纹样（图6-2-12）。

古神话中有庆都与赤龙交而生尧的故事，从秦始皇视龙为其祖先开始，历代帝王便模仿这个故事，自称为“真命天子”。龙成为帝王的象征和中国的象征，它的综合形象逐渐复杂化，成为今传的鹿角、虎眼、狮鼻、马鬃、鹰爪、鱼鳞、蜃腹和蛇身，腾云驾雾，张牙舞爪，威武狰狞的形象（图6-2-13~图6-2-17）。



图6-2-12 元代龙纹银碗（碗底）



图6-2-13 龙柄银杯 元代酒具



图6-2-14 金代双龙镜

汉高祖刘邦虽然被神化为其母刘媪梦中与蛟龙相遇后所生，可是从来没有人能够再画出半人半蛇状的汉高祖造像，因为他已经不是图腾时代的神祇，而是封建王朝的帝王，没有必要再装扮成断发文身的样子，龙形只是脱离他的身体而拼凑成的蛇、鱼、鸟、马、羊等各种动物特征的皇权代表物。历代皇室以龙为符应，在旗章、服饰、器甲、建筑装饰上都刻画着张牙舞爪的龙纹，龙成为封建王朝的象征。历代帝王都以自己为龙的化身，以封建皇帝的龙冠作为文面，以封建皇帝的龙袍作为文身，将皇帝的容颜称“龙颜”，皇帝的身体称“龙体”，皇帝高兴了称“龙颜大悦”，发愁了称“龙眉不展”。



图6-2-15 团龙藻井 敦煌莫高窟



图6-2-16 龙 染色剪纸

《山海经 大荒东经》上说：“有兽状如牛，苍身而无角，一足；出水则必风雨，其光如日月，其声如雷，其名曰夔。”《龙经》则说：“夔龙为群龙之主。饮食有节、不游浊土，不饮渴泉，所谓饮于清，游于清者。”《广雅》又进行了详细的分类：“有鳞曰蛟龙，有翼曰应龙，有角曰虬龙，无角曰螭龙。”近代民间戏曲和小说故事里，那位深居水晶宫殿里统帅虾兵蟹将的“老龙王”，也不过是脱胎于最初有关夏禹受禅的史前传说。平原统帅黄帝为黄龙，水上龙王夏禹为黑龙，山中龙王祝融又称烛龙、火龙、赤龙……都是华夏部族的老祖。民间龙舟竞赛的习俗，也可追溯到图腾时代的祭龙日。

从历代龙的造型和应用形式上看，无论是汉代浮雕四神图中的青龙，还是王暉墓石棺画像石上的四足龙，都表示出夔龙几经演变，已变成蛇躯为主体、兽足为四肢的大龙形状，加上鱼龙变化说，龙造型在吉祥物特征基础上，经隋唐时代的进一步演化、添加、肯定，到宋代定型。宋代习惯把整条大龙画在身上，成为“锦身”的装饰形式之一。如《水浒传》中的九纹龙史进，就是由于身上刺着的九条青龙而得到的诨名（图6-2-18、图6-2-19）。

百越人有文身的习俗。《墨子 公孟》记载：“越王勾践，翦发文身，以治其国。”《史记 赵世家》所谓“夫翦发文身，瓯越之民也”，也说到百越部族文身风俗的普及。《说苑 奉使》记载百越人文身多取向于龙，“以象龙子者，将避水神也。”《淮南子 原道》也记载百越之地“民人被发文身，以象鳞虫”。东汉学者高诱解释文身就是刻画体肤，中染以墨，仿蛟龙之状，用意在于入水时避免蛟龙的伤害。长期以来，百越



图6-2-17 战国龙形铜饰

人的后裔仍保留蛇崇拜的遗风。海南岛的黎族，近世尚保留文身的习俗，其图案也有蛇纹。如所谓美孚黎的一支，妇女在脸部和四肢刺刻模仿蟒蛇花纹的图案，于是有“蚺蛇美孚”之称。

清末民初的民间年画里，把龙当作至高无上的吉祥征兆。如年画“招财进宝”中的财神赵公明身坐元宝，手托云龙，祥龙口吐元宝于赵公元帅手中。赵公明是道教信奉的财神。年画“魁星图”中的魁星又名“奎宿”，相传为二十八宿之一，道教奉其为主宰兴衰的神，另有“奎主文



图6-2-18 汉代浮雕四神图中的青龙



图6-2-19 四足龙 四川芦山县东汉王晖墓出土



图6-2-20 商代青铜器上的龙纹



图6-2-21 中原龙

章”之说，后世建奎星阁作为纪念。此画中的魁星头部像鬼，一脚向后翘起，如魁字的大弯钩；一手执笔，意用笔点定考生的姓名；足踏海鳌，寓意金榜高中，独占鳌头。此说与“鲤鱼跳龙门，上者为龙”的说法有相应之处。

龙的形象，又有说法是东夷族集团的图腾演化物。以龙为图腾的苗、瑶、畲、壮、侗、水、布依等越族群，是以女媧和帝舜为代表的东夷之后。《孟子 离娄下》记载：女媧生于山东，帝舜为东夷人。东夷族后来与伏羲族融合为华夏族，并且向南发展至长江、闽江、珠江流域，甚至传至印支半岛。《淮南子 泰族训》中说“越人以箴刺皮为龙文”，即是文身图腾。帝舜为殷商之祖，故殷商崇龙祀夔。

东汉时期，在滇西一带有一个很大的族群十分活跃，名为“哀牢夷”，遍布于今云南省西南澜沧江、怒江流域及缅甸迈立开江、恩梅开江流域。

南朝范曄的《后汉书》第一次把哀牢夷载入正史，其中记录了哀牢夷著名的“九隆神话”。传说哀牢人的女祖先名叫沙壶，有一天沙壶在河中捕鱼时碰到一块沉木，就怀孕生十子。后来河中沉木变成一条龙飞来，问沙壶：“你给我生的儿子在哪里？”九个稍大的孩子惧而逃走，只有最小的孩子不害怕，背靠着龙坐着。哀牢人把“背”说成“九”，把“坐”说成“隆”，因而沙壶给最小的儿子起名叫“九隆”，意为“背靠龙而坐”。后来九隆被推举为王，九隆兄弟生息繁衍，形成哀牢夷。哀牢人喜爱文身，在皮肤上刻画龙纹，穿的衣服戴尾饰。触木而孕、龙舐子背的传说折射出哀牢母系氏族图腾崇拜的影子。

上古先民认为，水生动物、两栖动物乃至鸟类，都是可以相互转化的。《女媧考》中认为：“女媧神话的来源来自母系氏族社会以蛙为图腾的系族。”龙其实是图腾与自然神综合演化的产物，《易》说“云中龙”“飞龙在天”，意为龙司雨水，能飞翔，龙图腾当是蛙、蛇、蜥蜴、鱼、龟等水族图腾与飞鸟族图腾的综合。崇龙观念的出现，反映了由狩猎到农耕转变过程中的先民们对气候、气象，特别是雨水的关注，寄托了人们对农业丰收的希望（图6-2-20~图6-2-31）。



图6-2-22 西汉帛画上的青龙

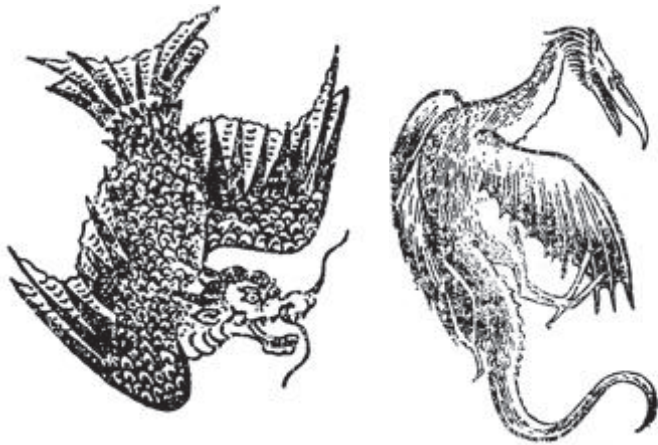


图6-2-23 西方的龙



图6-2-24 神龙 云南纸马



图6-2-25 汉代铜镜上的青龙



图6-2-26 汉代瓦当上的青龙



图6-2-27 龙凤呈祥 民间剪纸



图6-2-28 二龙戏珠 民间剪纸



图6-2-29 龙 汉代画像石



图6-2-30 富贵龙 民间剪纸



图6-2-31 二龙戏珠 吉祥图案

## 2. 凤

神鸟名皇，作凰。《山海经 南次山经》：“丹穴之山……有鸟焉。其状如鸡，五采而文，名曰凤凰，首文曰德，翼文曰义……是鸟也，饮食自然，自歌自舞，见则天下安宁。”《书 益稷》云：“箫韶九成，凤凰来仪。”孔颖达传：“雄曰凤，雌曰皇。”《说文解字》四云：“凤，神鸟也。”天老曰：“凤之象也，鸿前喙后，蛇颈鱼尾，鹳颡鸳思，龙文龟背，燕颌鸡喙，五色备举。出于东方君子之国，翱翔四海之外，过昆仑山，引砥柱，莫宿风穴，见则天下安宁。”

殷代妇好墓出土的玉凤，接近鸚鵡形象。《论衡》《淮南子》等古籍中记载“日中有三足鸟”，汉画像砖中常将三足鸟作瑞鸟列于西王母座旁。日中之鸟，当为红色，与神鸟朱雀似一致。朱雀之造型，依据鸵鸟类型而变化，在四象中，朱雀代表南方，其红色当是太阳之色，代表温暖。秦汉瓦当中的神鸟多为朱雀。

奴隶社会的甲骨文中，已有凤字（图6-2-32）。据考证，甲骨文的风和凤是通用的，凤的象形文字就是一只有冠、长羽、卷尾的鸟，从尾部特征看，像一只孔雀。象形文字是对原始社会客观事物的记录，因此可以推测，早在殷商之前，就应有凤鸟这一概念和形象了。

商代青铜等工艺品上并不完全是单一的凤鸟图案，还有不少的龙属形象，如螭、虬、虺、夔等图案。自商周以来，龙凤就始终结合在一起了，人们将凤作为神鸟看待，由此变成夔凤，有蛇状长条形、单足、曲卷的特点，并由此产生凰、鸾、朱雀、朱鸟等称呼。汉代的瓦当和画像石上的朱雀、朱鸟形象和凤的形象完全一致。汉代画像石刻中，出现长尾的雌雄成对的凤凰形象，比体大翅短的朱雀秀长宛丽，成为以后凤凰的基本范式。这种造型保持火红色的基本色调，头上加了孔雀才有的王冠，尾羽很长，并在尾端加上了孔雀羽的圆形图案，十分婆婆多姿。图6-2-33~图6-2-38表现了凤凰的演变过程。



图6-2-32 甲骨文中的“凤”字



图6-2-33 日精



图6-2-34 朱雀 汉代画像石



图6-2-35 朱雀 汉代画像石



图6-2-36 宋代磁州窑瓷器上的凤凰

龙凤的结合，源于图腾部族间的合并。《西次山经》中说：“其子曰鼓，其状如人面而龙身……鼓亦化作鸕鸟，其状如鸱……”钟山本在北方，钟山之神烛龙（即祝融）的儿子鼓化作鸕鸟，说的是祝融的后裔迁到南方，征服鸟图腾的淮夷而占其地的故事。龙形与凤形的再一次大结合是在夏商，夏在王室重器上将凤变成了龙的伴侣。当时已是青铜器时代，当时青铜器上除了侧面做一足形状的小夔龙和小夔凤之外，夔龙盘上横眉瞪眼的正面大夔龙、铜雕中发丛蔓散的大夔凤，却依然带有人形的遗痕。

早在商周时期，凤鸟已经被作为神鸟看待了。商周的青铜器上，除了饕餮是主要装饰题材外，就算是龙和凤了。特别是祭器上，更离不开夔凤。此时的凤主要作为图腾崇拜标记。

如江苏省丹徒县烟墩山出土西周时期器具凤鸟纹青铜觥，造型四肢较短，躯干较大，刻有凤鸟纹（图6-2-39）。



图6-2-37 近代织锦上的凤凰图案



图6-2-38 近代织锦上的凤凰图案

秦汉开始，采用金银作凤头，以玳瑁为脚，代替了以往的发笄作为皇后、女王专用的凤钗。汉代，帝王乘坐的轿称“凤辇”，帝王即位前住的旧居叫“凤邸”，天子的仪仗先导叫“凤盖”。汉制太皇太后入庙的首服，饰以凤凰，作为头戴的“凤冠”。

龙历来代表一种权威或势力，中古以来的传说附会更加加强了这一点。汉唐以来，由于方士和尚附会造作，龙的原始神性虽日减，新加的神性却日增，凤到此时却越来越缺少神性，逐渐和诗文爱情相联系，与人日益亲切。现代造型艺术中，龙的图案还在继续使用。戏文中有身份的角色必穿龙袍，皇帝必坐龙床。在新社会里，春节舞龙灯也是一个普遍流行的热闹有趣的节目。龙凤结合，成为上层统治权威的象征，凤成为女性后妃的象征，“龙凤呈祥”主题图案也成熟于这个时期。

春秋战国时期，儒家学派抛弃了龙凤作为图腾崇拜的含义，逐渐把它作为象征社会祸福的瑞应。周武王伐纣时，曾有“凤鸣岐山”的传说，所以他就能兴周灭商。《论语 子罕》记载孔子临死时，曾哀叹：“凤鸟不至，河图不出，吾已矣夫！”《左传》中记载：“懿氏卜妻敬仲，其妻占之曰吉，是谐凤凰于飞，和鸣铿锵。”凤凰来仪表示爱情的和谐，成为后世吉祥图案的重要内容之一。

《东周列国志》记载，秦穆公有爱女弄玉，姿容绝世，聪明过人，擅长吹箫，其声如凤鸣。穆公专门为其筑了座凤楼，楼前修一凤台，供弄玉吹奏。弄玉发誓要找一个善吹箫的男子为夫。后来，有萧史者，善吹箫，“才品一曲，清风习习而来，奏二曲，彩云四合，奏三曲，白鹤成对，翔



图6-2-39 西周凤鸟纹青铜觥 江苏丹徒烟墩山出土



图6-2-40 战国漆盘上的凤鸟图案

舞于空中，孔雀双栖集于林际，百鸟如鸣，经时方散。”于是二人结为夫妇。一日，夫妇月下吹箫，引来紫凤和赤龙，于是双双脱离凡尘，乘龙跨凤而去了。后人将女婿称为“乘龙快婿”，并进一步加强了凤凰的爱情浪漫主义色彩。因此，在战国时期的漆器、金银错等工艺品上大量使用凤鸟图案（图6-2-40）。

秦汉时期，统治者对西王母曾乘翠凤之辇和周穆王相会的神话深信不疑。于是，秦始皇千方百计寻觅神仙，求取仙药；汉武帝听信齐人少翁的胡诌，下令改造宫殿，把宫殿的顶子、柱子、墙壁都画上了祥云缭绕的龙、凤图案，车饰、帷幕和衣被也绣以龙凤云彩。龙凤云彩图案作为建筑和生活实际用品的装饰，一直沿用至今。

秦汉时期的天文科学发达，《淮南子》和《史记》中都有具体记载，人们利用二十八宿观察气象（即对日、月、星的运行位置做系统的观察、测量，绕天一周选取28个星座作为观测标志，叫二十八宿），不过那个时代的自然科学也被赋予神的色彩。二十八宿被分为四组，每组七宿，分别与东、南、西、北四个方位，青、红、白、黑四种颜色以及龙、鸟、虎、玄武（龟蛇相交）四种动物相配，称为“四象”“四陆”或“四宫”。鸟代表朱雀（凤），表示南方，红色对应东井、卯兔、柳、七星、张、翼、轸七宿。将凤鸟作为“四象”之一，并非始于汉，在战国初年已有记载，到了秦汉，“四象”又变为“四神”和“四灵（龙、凤、龟、麟）”（图6-2-41、图6-2-42）。

六朝时期，早在东汉初传入我国的佛教开始昌盛，佛寺、佛窟艺术随之兴起，本来与佛教艺术无关的凤鸟，又“飞”到外来的菩萨身边去了。以举世闻名的敦煌莫高窟为例，早期的洞窟中已有龙凤图案，隋唐的洞窟中就更普遍了。对于凤，葛洪在《抱朴子》中说：“凤具五行，夫木行为仁，为青，凤头上青，故曰戴仁也。金行为义，为白，凤颈白，故曰绥义也。火行为礼，为赤，凤背亦故，曰贫礼也。水行为智，为黑，



图6-2-41 汉代瓦当上的凤鸟图



图6-2-42 凤 民间剪纸

凤胸黑，古曰向智也。土行为信，为黄，凤足下黄，故旦蹈信也。”把凤鸟说成是木、金、火、水、土，仁、义、礼、智、信俱全的神鸟，愈加理想化了。近千百年来封建上层艺术中，龙凤图形始终占有主要地位。

到了隋唐以后，牡丹花又被统治阶级抬上了“花中之王”的宝座。以往“非梧桐不栖”的凤鸟如今又找到了一个新的伙伴，即花王配鸟王，名正言顺，合情合理。源于唐代的“凤穿牡丹”图案，虽有帝王、富贵的吉祥寓意，但流传于民间后，通常是夫妻恩爱、幸福和谐的象征，这一时期的凤形象格外秀美华丽（图6-2-43~图6-2-46）。

宋元以来，凤鸟的声誉与日俱增，文学、诗词、绘画中描写、借喻凤鸟的作品屡见不鲜。明清时期的龙凤装饰图案集历代题材之大成，普遍出现在建筑、家具、陶瓷、染织、金属工艺上。从图腾标号到权威的象征，龙凤图案随着历史的发展被赋予新的时代精神。元、明、清三个朝代中，龙始终代表一种神性，又成为九五之尊的象征，因此不能随便亵渎，服装上更是不能随使用龙图案。凤冠霞帔是官僚夫人的尊贵象征，明清以后民间女子出嫁时也可用



图6-2-43 凤穿牡丹 高密桌围



图6-2-44 凤穿牡丹 吉祥图案



图6-2-45 凤穿牡丹 蓝印花布



图6-2-46 凤鸟几何纹锦

凤冠霞帔，据说是明初马皇后的特别恩典。乡间平民女子的鞋帮或围裙上都可凭想象绣凤或凤穿牡丹的图案。至于送给情人的手帕和抱兜，为了表示爱情幸福，绣凤穿花图案更加常见。凤的图案已不是封建主独有，早已成为人民共同的艺术主题了。凤接近了人民，给广大人民以生活幸福的希望，人民因此丰富了凤的形象和内容。从表面来看，凤的抽象地位日益下降，实际上凤和人民感触合在一起，特别是在民间刺绣中，人们赋予凤图案以无限丰富的艺术生命，使之不朽，使之永生。

## 二、麒麟

周代处于封建社会萌芽时期，注重礼仪，动物与人的和谐关系被礼充分利用，出现了不少知文达礼、俨然有“君子之风”的驯兽形象。这些驯兽的秉性，多是按人的礼法要求来加以夸张，于是在有蹄有角的驯兽中间，产生了一个举世无双的千古异兽——麒麟，并出现了歌颂麒麟的诗歌，称赞其以麟之趾（蹄）不踢人、定（额）不抵人和角不触人的仁厚公子形象。汉许慎《说文》十：“麟，灵兽也，麋身牛尾一角。”传说中的麒麟为灵物，人们将其奉为祥瑞之物。“麟、凤、龟、龙，谓之四灵。”民间美术作品中的麒麟和龙凤都由多种动物的特征综合而成，鹿和牛在麒麟的造型中是最重要的原型。自汉以来，麒麟就被归入“四灵”，一直成为民间美术中吉祥纹样的重要组成部分。其形象被神化成龙头、鹿身、牛尾、马蹄，能腾云驾雾，口吐玉书。明朝时，人们把麒麟当做一位和平吉祥的大使。到了清代，程世爵撰写的《笑林广记》中有段《牛联宗》的故事，说牛郎以金钱万缗载在牛背上，送斗牛官交纳，牛突然逃逸到下界，到东海去找麒麟攀亲戚……这虽是段笑话，可是从越来越细致的清代麒麟形的装饰造型看，纤弱的鹿体已难于配合那威武厚重的龙头了，倒是老牛的体格能衬托起来。麒麟又被分出雄雌，牡称麒（公），牝称麟（母）。清代后期的麒麟头部和周身的装饰更多吸取了龙的特征，而基本的体形、动态和神气却进一步与牛联宗了。

在封建社会，作为群兽之长的麒麟被赋予“机星得其所，则麒麟生，和平和万民”以及“麒

麟在圉，鸾凤来仪”等自上而下的祥瑞之说，到了老百姓中间，它更是成为给人类带来好处的神兽了。“麒麟送子”的主题既见于图画、祝颂之语，也见于岁时活动，表现方式十分广泛，其意在祈求、祝颂早生贵子，子孙贤德。这一文化现象的源头当源于孔子。孔子生活的年代，礼崩乐坏，社会动荡不安。传说麒麟见于郊野，为人所残，孔子喟叹“出非其时”，所写《春秋》于此绝笔，故《春秋》别称“麟经”“麟史”。又传说孔子出生前，有麒麟在他家院中口吐玉书，说他是王侯的种子，却生不逢时，这就是所谓的“麟吐玉书”。从此，便有了称赞人家孩子的美称“麒麟儿”或“麟儿”。杜甫诗《徐卿二子歌》：“君不见徐卿二生奇绝，感应吉梦相追随，孔子释氏亲抱送，并是天上麒麟儿。”再后来，麒麟又转化为可求子嗣的送子灵兽。并由此引出“麟吐玉书”、“麒麟送子”“赐福麒麟”等民间美术中最为常见的题材。

汉语中除“麒麟儿”等称呼外，还以“麟子凤雏”比喻贵族子孙。旧时常以“麟趾吉祥”作为结婚喜联的横额，祝颂生育仁厚的后代。小儿长命锁常以金银打制成麒麟状，以寄“麟子”之意。故宫慈宁宫门前有鎏金麒麟，唐时官服有麒麟袍，清代一品武官补子为麒麟，可见其地位之高。

### 三、龟

龟与龙、凤、麒麟并称“四灵”，为我国最大的神物、灵物、吉祥物之一。《山海经 西次四经》：“崦嵫之山……其阳多龟。”《古小说钩沈》辑《玄中记》云：“千岁之龟，能与人语。”龟千年生毛，寿五千年谓之神龟，万年谓灵龟。古时占卜用龟，筮用蓍，合称“龟筮”。晋葛洪《抱朴子 仙落》云：“千岁灵龟……剔取其甲，火炙捣服……尽一具，寿千岁。”《庄子 外物》：“宋元君夜半梦人被发……杀龟以卜，吉乃剖龟，七十二钻而无遗筮。”龟之所以为占卜所用，根源在其生物特点。龟背有纹理，称作“龟文”。相传“河图洛书”，河图为龙图，洛书为龟书，也就是龟背上的纹理，这种纹理被认为蕴藏着神秘莫测的内容。古代占卜时的烧烤龟甲，视所见坼裂之纹，以兆吉凶休咎。因龟寿命极长，经验丰富，能鉴往知来，所以被用作占卜。《淮南子》曰：“必问吉凶于龟者，以其历岁久也。”

在神学政治的浸染下，龟渐渐成为帝位的象征，与龙相近；铸龟成为国之重器，与鼎相近。“龟鼎，国之重器，以喻帝位也。”龟寿多在百年以上，故以龟代表高寿。龟作为吉祥灵物，应用颇广，古今都有人养龟，以供博览、赏玩。龟的形象也多被雕镂、铸锻。有单铸龟者，北京太和殿前，列龟鹤彝器各二，以祈国运久远。印章刻龟形为纽，称“龟纽”；碑座刻龟形，称“龟趺”。唐朝时有“龟纽镜”，其纽亦铸作龟形。“龟龄鹤寿”为祝寿之词，喻人长寿。寿联多取吉语为：“高龄稔许同诡鹤，瑞世应知有凤毛”。吉祥图案有“龟鹤齐龄”（图6-2-47、图6-2-48）。



图6-2-47 龟 内蒙古阴山岩画



图6-2-48 铜龟 魏晋时期

### 第三节 民间美术中的动物

#### 一、虎

我国古代天文学家发现恒星和月亮的位置随北斗在变化，于是把月亮在天空中的运行轨迹分成28个弧段，每段包括一个星座，叫二十八宿，每组七宿，共分四组，各代表一个方位、一种动物，叫四象：东方是龙，西方是白虎，南方是朱雀，北方是玄武（蛇和龟的合体）。

我国彝族纪年、纪月、纪日，广泛使用“十二兽历”，与中原地区的十二生肖基本吻合。记载十二兽历的彝文经书和金石铭刻很多。彝族先民把太阳天、月亮天和恒星天设想成三个天球，推动它们做周期运动的是威力无比的神兽塔伯。神话传说中有一位名叫孜格阿洛的英雄，制服了塔伯。塔伯是彝族崇拜的虎的化身。在云南哀牢山南涧彝族自治县虎街土主庙，有一幅壁画“纪日十二兽图”，相对应的是彝文《十二兽碑》，以虎居首，被称为《母虎历书》。四川省甘罗县的耳苏人也将自己的隶书称为《母虎历书》，并在书后画有四幅虎踏天球旋转的示意图，以象征四季变化。彝族二十八宿的星名全部以动物命名，并运用二十八宿占卜和定吉凶。少数民族的虎崇拜在藏族《生死轮回图》中有很好的表现（图6-3-1）。

我国神话古籍中记载了远古时期曾有过崇虎的部族和崇龙的部族。人们对于大自然中的虎是惧怕的，而存在于观念形态中的虎，则是人们崇奉的神物。历代的虎造型艺术，动势大而多变，有很强的韵律感。动物的任何姿态，都是其固有特征的生命运动形式的反映，动物的生活习性反映出不同生存条件下的特有的生命活力。能工巧匠继承上古猎虎遗风，创制猎场观虎新作，如枚



图6-3-1 生死轮回图 西藏

乘在《七发》田猎段中所描述的“恐虎豹、慑鸷鸟。逐马鸣镳，鱼跨麋角”，在惊心动魄的大狩猎中观虎势的起落俯仰，于昂扬的气魄中刻画猛虎威武的特质，充分体现出“动”的魅力。我们祖先由猎虎、拜虎，到驯虎、做虎，是一段颇为有趣和激动人心的经历。秦汉时的瓦当雕刻有文字、图案，其中龙、凤、虎、鹤为主要图纹。甲骨文中的虎字和青铜器上的虎纹，都是张着血盆大口的侧面形象，显出老虎腾跃的英姿（图6-3-2、图6-3-3）。四川省广汉市三星堆商代文化遗址出土的商代青铜虎（图6-3-4、图6-3-5）、中山国金银错虎的塑形（图6-3-6），云南石寨山出土的汉时滇池地区少数民族塑制的虎牛搏斗铜饰上的虎形（图6-3-7），都是猎手在荒野观兽的产物，使人如亲临现场，眼观虎兽搏击，耳闻到血迸肉绽的咀嚼之声。

经过漫长的历史演化发展，崇虎的文化意识已成为中华民族的共同文化观念。从古代遗迹中发现的最早的虎形象，是1987年在濮阳西水坡发掘出的距今7000年前用贝壳摆塑的虎形象。新石器时代良渚文化中的玉琮上的兽面和殷商青铜器上的兽面很相似。后来白虎成为汉代以来的瑞兽之一，出现在瓦饰上。



图6-3-2 甲骨文“虎”



图6-3-3 青铜器上的虎纹



图6-3-4 商代青铜虎



图6-3-5 商代青铜虎



图6-3-6 金银错虎



图6-3-7 虎牛搏斗铜饰

6000多年前的仰韶文化、丹东后洼文化，5000多年前的良渚文化，4000年前的二里头夏文化，西部半山文化和马厂文化，是孕育中国龙虎文化的土壤，是地地道道的中国固有文化。黄河流域是远古龙虎文化和鱼文化的发祥地，大概由黄河流域扩展到长江以南，至今民间保留的鱼虎文化仍可以映现出远古的影子，可以说是历史文化的积淀。陕西凤翔彩塑挂虎和坐虎，虎的眉是两条头朝下相对的鱼，鱼口下是莲花或莲蓬。两鱼相对即阴阳两性结合，莲便是生命绵绵之意。这种虎的形象与半坡彩陶抽象的对鱼、纳西族的“蛙”字、金文“母”字的形、意是吻合的。鱼和蛙多子，是生命的象征，虎便是人类的生命。

《华阳国记 巴志》记载：“秦昭襄王时，白虎为害，自黔、蜀、巴、汉患之。秦王乃重募国中‘有能杀虎者，邑万家，金锦称之’。于是夷胸忍廖仲药何射虎秦精等乃作白竹弩于高楼上，射虎，中头三节。”有所谓“专以设白虎为事”的部族，受到官府的优待，被称为“白虎复夷”。

《隶续》中可见“白虎夷王谢节”“白虎夷王资伟”等名称，很可能与“白虎复夷”有关。《后汉书 南蛮西南夷列传》记载“巴蜀南郡蛮”立廩君为首领，“廩君死，魂魄世为白虎。巴氏以虎饮人血，遂以人祀虎。”廩君“魂魄世为白虎”的传说，或许可以说明其部族曾以白虎为图腾。有的学者认为，“白虎复夷”和胸忍地区的“白虎夷人”，可能是相互敌对的部族。



图6-3-8 白虎 汉代画像石



图6-3-9 虎 民间剪纸



图6-3-10 虎 民间剪纸



图6-3-11 白虎 纸马



图6-3-12 白虎 纸马



图6-3-13 虎头贴花



图6-3-14 染色剪纸

现居住在湘、鄂、渝、黔交界地区的土家族和古代巴人有种族渊源关系。土家族也崇拜白虎，继承了古代巴人部族的文化特征。湖北省长阳土家族自治县流传“廪君化白虎”的传说，当地白虎陇，据说是廪君化白虎升天的地方。当时掩盖廪君尸身的是覃姓人家，于是覃姓专门在这里设置祠堂，命名为“白虎陇堂”。湖南省永顺县土家族居民门顶雕白虎装饰，意在用虎的雄风来驱恶镇邪，保佑平安。重庆市巴南区东笋坝与四川省广宁市宝纶院巴人墓发现的铜兵器上刻有虎形纹饰。蜀地以前与巴地接壤的地方，也多有虎纹铜兵器出土。这些现象都表明巴人曾以白虎为图腾。

鄂伦春族特别敬畏老虎，认为虎是非常聪明的动物，他们对虎不敢直呼其名，而称其为“乌塔其”，这本是对长辈的尊称。虎的形象通过劳动人民的创造，成为人们心中的吉祥物、保护神（图6-3-8~图6-3-14）。

## 二、蛙

人们对青蛙的崇拜，自上古就有了。

蛙崇拜，也是值得重视的南方少数民族的礼俗。我国少数民族流传一种说法，青蛙指导人喝了圣洁的神水，人才比其他动物更聪明，更有智慧，才成为万物之灵。一直到今日，在广西壮族自治区南丹、东兰、天峨、巴马、凤山、河池等红水河流域的壮族地区，仍保留着过“青蛙节”的习俗。广西称青蛙“蚂拐”，因此也称“青蛙节”为“蚂拐节”“蛙婆节”。正月初一早晨，村寨中的男女争先恐后地到田垌里找蚂拐。谁第一个找到，谁今年的运气就最好，万事顺遂。找到蚂拐后，向主祭人呈献，放入小棺材中游村过寨，村寨中的老人、青年、小孩手执各色纸旗、魂幡（三



图6-3-15 广西壮族人的祭蚂拐习俗



图6-3-16 蚂拐婆石雕

角形、四角形），上画日月星辰、各种动物、粮食等。首先打开去年埋葬的蚂拐遗骨，以遗骨颜色来占卜今年的收成。黑色代表灾年，灰色是常年，白色预示棉花丰收。最后将今年的蚂拐埋葬，将所有的旗、幡插在坟周围，漫山遍野的人群，到处唱着“蚂拐歌圩”。“蚂拐婆”即蛙婆，身体扁平，四肢短小，呈青蛙状，是壮族蛙崇拜的偶像（图6-3-15、图6-3-16）。

清人李雨村在《南越笔记》中写道：“农家无五行，水旱卜蛙声。”蛙崇拜源于农耕民族对于水旱灾害的恐惧。在壮族传说中，青蛙是雷神的儿子。广西天峨壮族传说，古时天下大旱，人们在布洛陀的指点下，杀猪宰羊，将青蛙放在铜鼓面上供祭，青蛙为人类的虔诚之心所感动，向父亲雷神喊话，天才降雨，从此人们年年都要祭祀青蛙。壮族民间老人死后，家中请巫师来跳“雷鼓舞”。

古代铜鼓可分为不同的类型。在广西壮族自治区玉林、钦州、南宁等地出土的北流型、灵山型和冷水冲型铜鼓上，鼓的边缘大都铸有四只或六只青蛙，比雷王的鼓多两只，预示雷王不敢来劈人。在龙州县和靖西县出土的西盟型铜鼓上，还多铸有一大一小相背负的叠踞青蛙。广西壮族自治区藤县古竹出土的三国时期铜鼓，鼓面上铸有青蛙。

《吴越春秋》记载勾践出巡，见蛙鸣鼓噪而对立作揖之事。中原还有杀蛙祭雷的习俗。为什么要杀蛙祭祀呢？有一种说法说蛙名叫契高，是雷王手下大将，但其背叛了雷王，因此，雷王非常憎恨青蛙，见到就劈。所以至今宾县的壮族有一句谚语：“手不抓蚂拐，不怕雷王劈。”

从考古发掘及文献记载中看到，中国最早出现蛙类的图像，当推属仰韶文化的姜寨遗址出土的



图6-3-17 蛙形人物舞蹈 广西左江花山岩画（战国至汉代）

陶器，上面已有彩绘蛙形的图像，可见黄河流域一带早就出现对蛙的崇拜。蟾蜍形象在民间美术作品中，特别是陕西一带很常见，关于蟾蜍的传说和民间工艺品也很多。据考证，蛙是属于女娲部族的某个氏族的图腾，由此产生了“女娲造人”的神话。它保持了母系氏族公社的观念，把图腾祖先动物蛙拟人化地化为人类的始祖母——女娲，且“娲”与“蛙”同音。《论衡 风俗篇》记载了比较原始的女娲造人神话：“俗说天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人……”“女娲祷神祠，祈而为女谋，因置昏姻”。

广西左江花山岩画上的人物造型，姿态大多为双臂向左右两侧展开，曲肘向上，双腿向两侧分开，屈膝半蹲，酷似青蛙的体态。有的学者认为，这是古越族先民在祭祀时模仿青蛙动作进行图腾舞蹈的图像，是远古蛙崇拜的一种形式（图6-3-17、图6-3-18）。

在古蛙族活动的地区，今中国陕西、晋南、河南、山东、四川、甘肃等地，方言均把人子女称为“蛙”，即娲的子孙。在这些地区，民间至今还盛行给小孩子做蛙形耳枕，蛙纹围涎、肚兜，香包中也有传统的蛙形象。在所谓的五毒图案中，以蛙为中心，造型特大、特精，而其他诸毒虫则以小形体围绕蛙旁，它具有震撼五毒的威力与神性，是儿童的守护神，意在驱邪接福。

原始人长期过着宗法式农耕社会生活，在与自然斗争中对宇宙变化有些不理解，在天命观支配下乞求神灵战胜现实生活中的邪恶，保佑生活更加美好，故有不少以“驱邪接福”为内容的作品，有的高悬门庭，有的披挂儿童身上和炕沿中间，以示驱邪恶、除百病、保安康、得富贵、遇难呈祥。到端午节时儿童穿五毒花鞋，头戴狮子形凉帽，身背虎踏五毒香袋（袋内装雄黄香

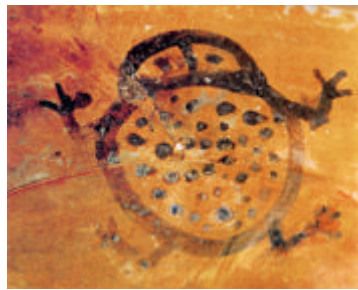


图6-3-18 新石器时代彩陶盆上的青蛙形象 陕西临潼出土

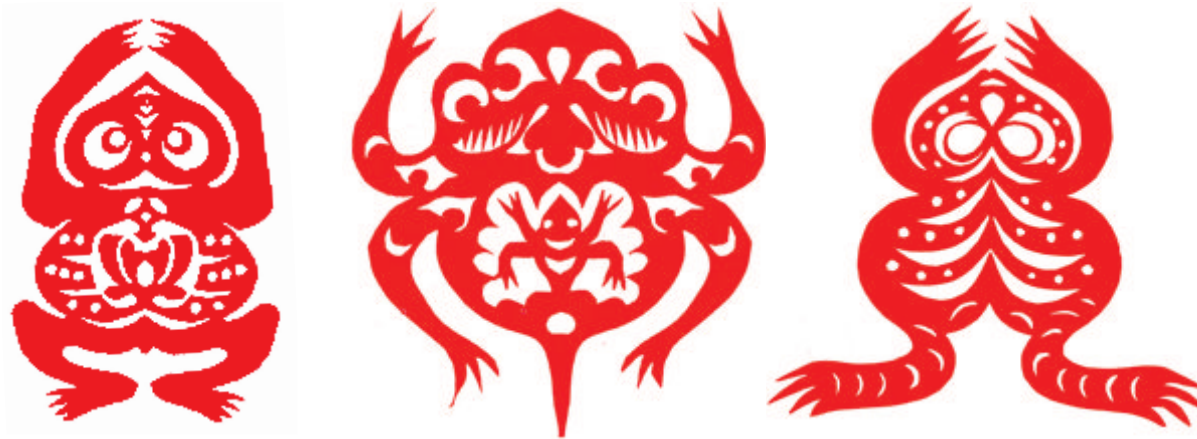


图6-3-19 蛙 民间剪纸

药)。富人家的儿童手脚上带的响铃更有讲究，是用化缘来的棺材大铁钉请银匠打制后镀上金，着色而成，意在锁蛟龙，辟邪气，保健康。

蛙形象没有上升到皇族文化中，也没有与龙凤为伴而成为以皇权推行的中国文化的象征物。它以质朴无华的形象世代伴随着女娲族的子孙，保护着他们的生命。至今，中华各族多以女娲为其祖，它的文化意义要比龙更古老，图腾意义比龙更确实。蛙与虎当是中华民族先民们的两个原生图腾，而龙与凤则是后代在民族融合中形成的图腾演化物，进而成为一个庞大的中华民族的共同文化观念的象征（图6-3-19、图6-3-20）。



图6-3-20 蛙 民间剪纸

蛙中还有一种金蟾，是三足大蟾蜍，为灵物。古人认为得之可以致富，故其形象寓意财源兴旺、幸福美好。吉祥图案有“刘海戏金蟾”或“刘海洒钱”。刘海在民间多称刘海蟾或为民间传说的八仙之一，图形中的形象多为一蓬发少年手执连钱之绳，戏钓金蟾。

### 三、象

春回大地，万象更新，花香鸟语，马叫人欢，愿春长住，日升月恒。《韩非子》曰：“人稀见生象也，而得死象之骨，案其图以



图6-3-21 石象 西藏桑叶寺

想其生也，故诸人之所以意想者，皆谓之象也。”商代甲骨文中曾记载：“今夕其雨，获象。”从当时文字看，象已被驯服供役用。象本身有一些可贵的品格。它温和柔顺、安详端庄，《南州异物志》记载：象“驯良承教，听言则跪，服重致远，行如丘徒”。滇越作为古代百越的一个民族，被称为“乘象国”。滇越之民以乘象著称，表明当时人们已普遍驯养大象，并掌握了高超的使役大象的技能。象由于其价值上的珍贵、品格上的优良及瑞应象征被人们视为吉祥物。《魏书》卷十二：“元象元年（公约538年），正月有巨象自至碭郡陂中，南兖州获送于邳。丁卯，大赦，改元。”因获得一头象而改年号，象的受重视程度可想而知。

由于大象象征吉祥，在民间美术的创作中，它便成了不可缺少的题材。在雕刻、绘画作品的象背上驮有一盆万年青或是在象披上饰以万字，名为“万象更新”。古时，花瓶、香炉的左右耳环有取象的眼鼻状者，亦称“太平有象”；也有在象背上驮一花瓶，取其谐音，以表达“太平有象”之意。出土的象尊祭器多为全刻象形、凿背为尊者。

人们视象尤其是白象为祥瑞应，将其图绘于物上，表达祈盼太平盛世的心愿。象的纹图最早多见于钟、鼎等物，商周青铜器纹饰已有象纹，后应用于民间美术创作中并形成一系列的吉语图案，如童子或仕女骑象，持如意，寓意吉祥（象）如意（图6-3-21~图6-3-24）。



图6-3-22 万象更新 吉祥图案



图6-3-23 吉祥如意 民间剪纸



图6-3-24 铜象座宝瓶 清代

#### 四、鹿、鹤

每至新春，家家贴“六合同春”的横幅，表现了对春天的喜悦。“六合”是指天地四方，“六合同春”便是天下皆春，万物欣欣向荣，带着新的生机，标志着新的开始。

“六合同春”运用谐音的手法，主要选取了人们珍爱的鹿与鹤这两种动物为原型。“六”即“陆”，以“鹿”取“陆”之音，“鹤”取“合”之音，“春”的寓意则取花卉、松树、椿树等。鹿性情温和，鹿茸是名贵的药材。李时珍在《本草纲目》中说鹿“能别良草”，故民间常画鹿衔灵芝。《瑞应图》曰：“王者承先圣法度，无所遗失，则白鹿来。”据说老子曾乘着白鹿下托李可之碑，西王母的使者也乘着白鹿献皇帝以金方，《述异记》说吃了鹿脯“可以长生”，印度佛教也视鹿为吉祥之物。据说佛于鹿苑说四谛之法，因为鹿为转法轮的标志。鹤称“仙禽”，丹顶素羽，长颈修足，姿态潇洒，声唳云霄，人们视之为长寿的象征。晋代葛洪曾有“谓生必死，而龟鹤长存”的感叹。传说中的神仙是乘着仙鹤飞翔于云端的。

民间将鹿、鹤这两种象征长寿的动物组合在一起，来喻义春天。“六合同春”的图案在明清最为流行，至晚清时，在宫廷中甚至取代了威严的团龙（图6-3-25）。徐珂《清稗类钞》

服饰类记载：“光绪朝，孝钦后（慈禧）六旬万寿，内务府人员定制礼服，改团龙为六合同春。形亦圆，一鹿一鹤一松枝。盖六之音，南人读之同鹿；合之音同鹤；春之音近松也。鹿鹤皆享遐龄，松亦四时常青，于以颂扬万寿耳。朝士从风而靡，团龙遂不入时矣。”在明代，还有画六只鹤的。杨慎《升庵外集》卷九十四：“北之语合鹤迥然不分，故有绘六鹤及椿树为图者，取六合同春之义。”

### 五、燕子

在古人的画轴中或民间工艺装饰上，常见有杏林双燕的画面。燕子代表欣欣向荣、青春的活力，杏林的故事则寓意妙手回春。据葛洪《神仙传》，相传三国时吴国人董奉“颇多神异”，善医道，有人病故三日，他用药使之起死回生。又传董奉居庐山，不种田地，每日为人治病，亦不收钱，他让治愈的病人为其栽种杏树，作为报酬。凡重病得愈者，栽杏五株，轻者一株。如此数年，有杏树万株。于是故事流传下来，后人便以“杏林”为称颂扬医家之词，如“誉满杏林”、“杏林春满”等。杏林中飞着双燕，以燕喻春，正是“妙手回春”的写照（图6-3-26）。

### 六、鼠

说起十二生肖，中国人会一个个数出来，可其中的来历，却未必清楚。上古人用干枝（树干和树枝）来表示次序的符号，是天干和地支的合称。十天干依次为：甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸；十二地支依次为：子、丑、寅、卯、辰、巳、午、未、申、酉、戌、亥。相传在黄帝时代，我国人民就创造了干支记日法。东汉以前，古代术学家用十二种动物同十二地支相对应，来代表每天十二个时辰。后来用这十二种动物纪年，用纪年借用为生肖，即十二生肖，也叫十二属相（图6-3-27、图6-3-28）。



图6-3-25 六合同春



图6-3-26 杏林双燕图



图6-3-27 十二生肖 剪纸挂笺

古人根据动物出没时间规律配以十二时辰，对十二生肖进行排序。

子：子夜11点到第二天1点，此间鼠最活跃，称“子鼠”。

丑：牛从凌晨1点到3点还在“倒嚼”，准备清晨出来耕地，称“丑牛”。

寅：凌晨3点到5点的老虎最凶猛，所以称“寅虎”。

卯：凌晨5点后，太阳还没露脸，玉兔（月亮）还在照耀大地，因此称“卯兔”。

辰：早晨七八点钟是群龙行雨时，所以辰时就称“辰龙”。

巳：早上九十点钟，蛇不在人行走的路上游动，隐蔽在草中，不会伤人，因此称“巳蛇”。

午：上午11点到下午1点，太阳当头，据方士说法，午时阳气刚产生，马跑路离不开地，属阴类动物，因此称“午马”。

未：下午1点到3点，羊吃了这时候的草，并不影响草的再生长，所以称“未羊”。

申：下午3点到5点，将晚未晚之时，猴子喜欢此时啼叫，因此称“申猴”。



图6-3-28 老鼠娶亲 民间剪纸

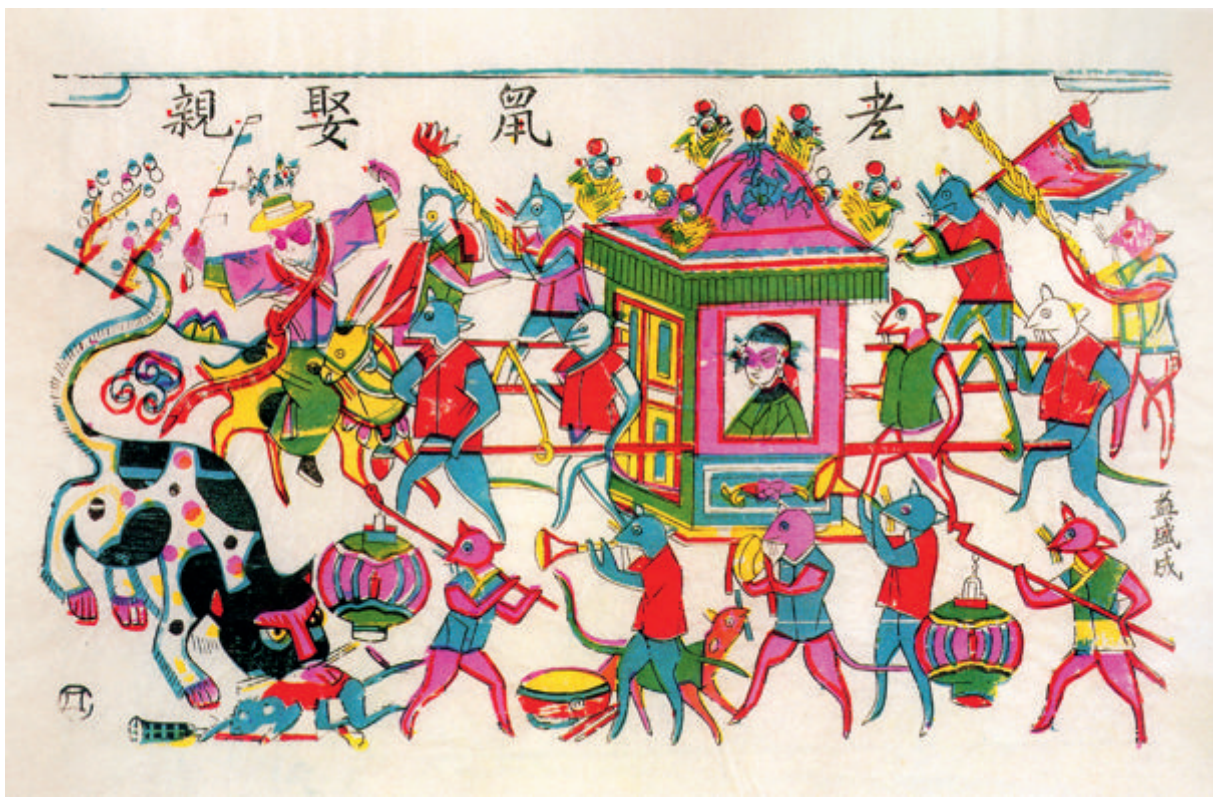


图6-3-29 老鼠娶亲 民间木版年画（山西新绛）

酉：下午5点到7点，傍晚来临，鸡开始归窝，因此称“酉鸡”。

戌：下午7点到9点，黑夜来临，狗开始看家、守夜，此时称“戌狗”。

亥：晚上9点到11点，夜渐深，万籁俱寂，猪睡得更熟了，此时称为“亥猪”。

干支纪年，就是在天干、地支中依次各取一个搭配起来，如甲子、乙丑、丙寅、丁卯……甲和子分别在干支首位，从甲子到癸亥，正好60年一个循环，为一个“花甲子”。成语“年逾花甲”，说的就是年龄超过了60岁。一个甲子终了以后，另一个甲子又开始循环。古诗说：“山僧不解数甲子，一叶落知天下秋。”甲子适逢金鼠，被认为是头名登科、金甲及第的“状元年”，所以鲁迅在童年时期看过的民间画里，成亲的老鼠都是“像煞读书人”的模样。过年时，老鼠成亲已是年画里的福寿图景之一（图6-3-29）。

过年贴年画是我国民间流传已久的习俗，苏州桃花坞、潍坊杨家埠、山西新绛等地都流行过“老鼠娶亲”题材的年画。以山西新绛的年画“老鼠娶亲”为例，以浓墨，红、绿、黄、紫等

重彩，将鼠儿沉浸在喜气洋洋的生活情趣里。图中的鼠形极富人情味儿，又不失老鼠的原型特点，寥寥数笔，就使它或踞或立，似人似猴，憨态可掬。这种拟人化的装饰手法使人不自觉地感到“鼠”的欢乐。

我国的民间艺术家对刻画老鼠的形象早就得心应手，早在国外的米老鼠问世之前，我国民间艺人就在对老鼠的形象默默地进行着艺术创造，如儿歌、玩具、花纸、剪纸等民间艺术创作中都



图6-3-30 老鼠上灯台 泥模



图6-3-31 老鼠偷油 民间剪纸(甘肃通渭)

体现了他们对鼠的奇异构思。河北地区曾流行一首关于老鼠的儿歌：“小老鼠，上灯台，偷油吃，下不来，叫奶奶抱下来。”唱儿歌的同时还结合游戏。“老鼠上灯台”的儿歌还被做成了泥模。唐代传说，天宝元年（公元742年），安西城被番兵围困，毗沙门天王在城北门楼上出现，大放光明。有“金鼠”跃出，咬断敌军弓弦，几百名神兵穿金甲击鼓助阵，声震三百里，地动山崩，蕃君大溃。被刻画为豪杰人物的“五鼠”，将人物的性情、动物的灵活紧凑结合在一起。民间艺术中老鼠的喜庆造型可以让我们从中获得新的艺术灵感（图6-3-30、图6-3-31）。

## 七、牛

中国自古以农业立国。中国的农历，就是以春耕秋收等气节制定的。耕牛，是农民劳动的老伙伴。牛年，被人们认为是农畜兴旺的年头。逢年过节，农村的妇女们捏个面牛图吉庆，取牛半卧的姿势，边捏边对旁看热闹的孩子念叨：

“老牛风来雨去，长年劳累，过年了，让他歇歇吧！”民间艺人用土、木、金、石等材料和各种艺术手法制作的牧童骑牛形象，在民间喜闻乐见，百看不厌。鲁迅先生曾用“俯首甘为孺子牛”来比喻甘当老黄牛的献身精神。

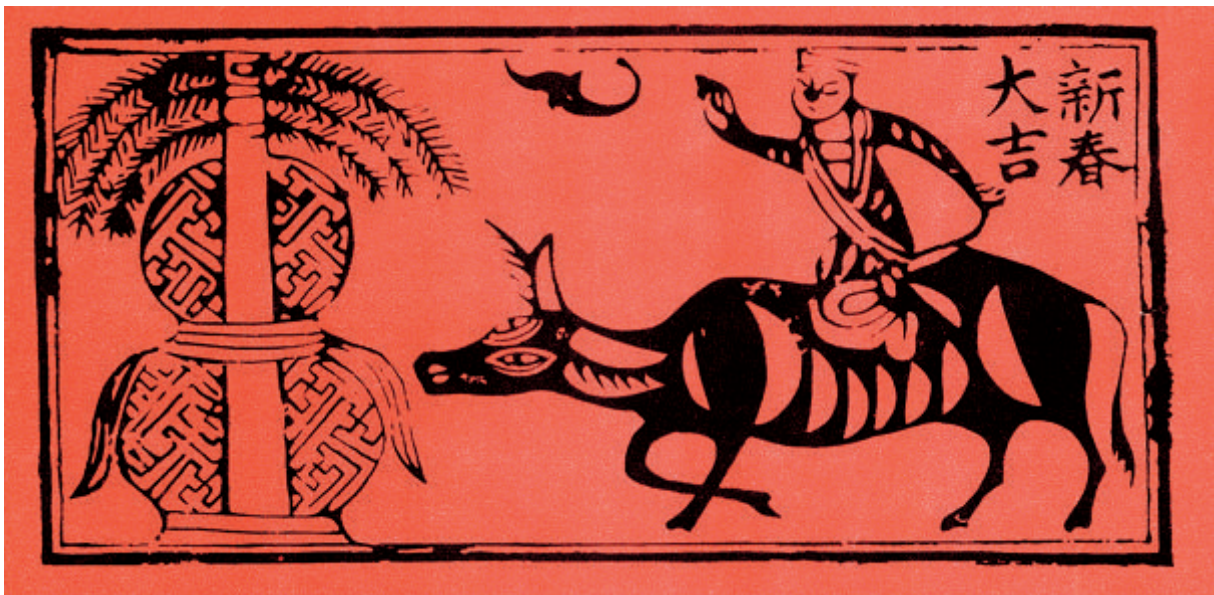


图6-3-32 春牛帖子 西安

伴随着人类的步履、社会的发展，牛的造型也在不断演绎。民间制作的牛形，贯通着“牛史”，野牛变家牛，斗士化牧童。原始的荒野中，留下了人类远祖们狂啸激荡的生存记录，其中之一就是那令人拍手叫绝的岩洞壁画上的野牛。它勇猛粗犷、顽强不屈的力的形象，引发出原始宗教的祭奠。

在美洲的部族中，族民们在庆祝战斗胜利的舞蹈中，往往佩带水牛颅骨面具，因为水牛是强壮和力量的象征。

拨浪鼓（rattle-drum）是在印第安人中流传最为广泛的乐器，在人们唱歌、跳舞时，它频频摇动，产生有节奏的音响。拨浪鼓的种类很多，一般用水牛角、葫芦、天然的皮革、贝壳等材料制成。其中水牛角制成的拨浪鼓是古代印第安巫师在祈祷病人病愈时跳舞所使用的。在今天的美国乐器中，仍然有小公牛角制成的拨浪鼓。由此可见，上古时代对牛的崇拜，是不分国籍界线的。

近代，我国西南一些少数民族还常把牛头挂在门口，像独龙族人门前挂牛头，便表明是祭祀鬼神的。相传我国远古的一些强悍部落，以牛为图腾，其中最主要的是作“人身牛首”打扮的炎帝族。《述异记》里说冀州的蚩尤川即古涿鹿之野，当地民间盛行一种叫“蚩尤戏”的娱乐。人们头上戴了牛角，两两三三地互相触抵。汉代的“角觝戏”的杂技，就是模仿“蚩尤戏”而来的。《吕氏春秋 古乐》里所述古舞中的“八阙”，即是以牛尾为道具的“载民”“玄鸟”“逐草木”“奋五



图6-3-33 春牛帖子 西安

谷”等农耕气息很浓的舞蹈。此时，人同牛的关系也逐渐变成以和谐为主，时刻流露出一种舐犊情深的情趣。由于牛成了受人重视的家禽，每当冬去春来、万物复苏之时，牛也成了春耕开始的象征（图6-3-32、图6-3-33）。

我国古代春天祈年的祭典是十分隆重的。早先殷人祈年只分春秋两季。传说天地成于子时，被神鼠咬破，所以称子鼠；牛开辟了无垠的大地，顺理成章称丑牛。自周代开始，历代帝王都要亲自率领大臣躬耕籍田，以劝天下百姓。《后汉书 礼仪志》载：“立春之日……京师百官皆衣表衣……立春幡，施土牛，耕人于门外，以示兆民。”到了宋代，天子劝耕的仪式已化作全民性的庆祝活动，称为“打春”，也叫“鞭春牛”。当时被打的春牛，有泥塑的，也有真牛，有时以彩仗鞭打活牛甚至鞭打后宰割。这些做法，反映出原始时代动物崇拜的部分遗痕。明代将泥塑春牛为农业神“芝神”并列在仪式中，可见牛的地位之高。清代民间举行“土牛彩仗迓燕郊”的活动，形式更加丰富多彩。

牛在重鬼神的商代，仍然是祭祀中的重要标志。牛是奴隶主的祭品，羊是巫师的祭品。青铜器上的饕餮纹以甲骨文中的牛为基本骨式。战国中山王墓出土的小玉人可见到当时以牛角为发型的化妆。后来，这种牛角在民间又化作女童头上梳的抓髻。牛角在我国云南少数民族地区代

表生殖崇拜，在门前挂有牛角，象征家族繁衍旺盛。

人类从渔猎生活转为农业生产，已有数千年。在原始社会，人们将捕获的野牛驯为家畜，并为农业生产所服务，从那时起，牛在人们心中成为一种财富的象征，人们对牛更有着一种深厚的感情。立春之时要进行鞭打春牛的仪式，以牛象征一年农事的开始。在民间美术创作中，多以“春牛图”为题材。如木版年画《春牛图》，牛背上驮着聚宝盆，赶牛人为牧童，手执牛鞭，另外还画有一个官样人物，两相对照，很是有趣（图6-3-34）。早在殷商时期的雕塑工艺品中，就有遍体花纹，方正粗壮，做踞跪形态的小石牛。汉代及南北朝的俑塑及画像石中，牛多采用写实形象手法。如汉代画像石上的奔牛，凝合了汉代和北朝俑的力感和清朗的造型作风，牛的形态昂鼻凝目，双角尖耸，颈背肌隆，四肢挺进（图6-3-35）。

写实牛形的塑造，又经常含有宗教的寓意，并依此刻画牛的生活情节与品性。斗牛宫的“春牛”为道教所宗，调伏心意的牧牛为禅师所颂。四川大足宝顶山第三十号摩崖宋代石刻，从南崖进口，由东至西到园觉洞止，依山崖之势雕牧童的牧牛活动十组。这组“牧牛图”的主题是以牧牛的情景来譬喻僧人比五修行“调伏心意”的过程。十组石刻集牛形基本动势之大成，被当地人称作“放牛坪”。第一组，牧童用力拉牛回头；第二组，牧童一手举鞭，牛已回头；第三组，牧童挥鞭鞭牛；第四组，牧童牵牛行走；第五、第六组，两牧童拥坐攀肩谈笑，一牛立右侧，一牛在左侧下跪饮泉水止渴；第七组，牛昂首舔食树叶，牧童吹笛；第十组，牛卧地上，牧童袒胸仰卧。这十组含有宗教寓意的雕刻画面，在民间匠师手下，充满牧牛活动的生活情趣。

传说商汤灭夏时，人们用牛运送军需品，因而才在长距离的战争中取得胜利。春秋战国时，有“千乘之国”“万乘之国”的说法，说的就是在战争中能够出动一千辆甚至一万辆牛拉或马拉的车子的国家。大约在两千年前，



图6-3-34 春牛图 民间木版年画



图6-3-35 奔牛 汉代画像石



图6-3-36 老猴 泥塑玩具（河北玉田）

人们就开始用牛耕田。“土能出万物，地可出黄金”“一耕银，二耕金”。我们祖先以辛勤劳动耕耘土地、种植粮棉，牛是人们的忠实助手。牛郎织女的故事，也正是我国封建社会男耕女织小农经济的反映。

## 八、猴

侯为中国古代的爵位之一。人们希望加官封侯，为表达此种心愿，便选择“猴”为“侯”的谐音，象征官运亨通，表现多见于吉祥图案“封猴挂印”和“马上封猴”，前者即猴向枫树上挂印的图案，后者即猴骑马的图案（图6-3-36）。

藏文古籍中记载着独特的创世神话，讲述青藏高原上人类起源的故事。古老的苯教经典中有这样的记载：世界最初由五种本原物质中产生出的一个发亮的卵和一个黑色的卵组成。从发亮的卵中生出什巴桑波奔赤，由他繁衍出苯教中的众神；从黑色的卵中生出巴塞敦那

波，由他繁衍出苯教中的恶魔世界。人类是从什巴桑波奔赤的后裔——天界和地界的神当中繁衍出来的。

藏传佛教关于人类起源的神话传说则说，有猕猴和岩魔女结合繁衍出西藏人种：一只猕猴与岩魔女结为眷属后，生下六只神猴，它们被其父送到一处称为“鸟集林”的水果丰盛的地方生活，不断地繁衍。当神猴数目增加到五百只时，已经没有了可吃的食物，于是观世音菩萨发了善心，取来青稞、小麦、豆类等种子撒在大地上，谷物丰收后，神猴能够吃饱。由于吃谷物并参加收获谷物的劳动，神猴身上的毛和尾巴逐渐变短、消失，并在劳动中学会了使用语言。神猴终于变成了人，成为青藏高原上人类的祖先。

神猴变人的传说，不仅见诸佛教经典，也被作为大型壁画或大型雕塑的题材，在藏传佛教寺院中占有一席之地，用生动的形象向后人传递神话传说的魅力。

## 九、蝙蝠

民间传说蝙蝠为老鼠变化而成。老鼠食盐，即变作蝙蝠，故蝙蝠的首及身如鼠，又有“飞鼠”“仙鼠”之称。《抱朴子》云：“千岁蝙蝠，色如白雪，集则倒悬，脑重故也。此物得而阴干末服之，令人寿万岁。”蝙蝠之所以被视为吉祥物，原因仅在于一音相谐，即“蝠”与“福”的谐音。由于中国人认为“福”是幸福如意的统称，故而蝙蝠图案的应用极广（图6-3-37、图6-3-38）。

(1) 单绘蝙蝠纹样：“双福”，由两只相对的蝙蝠构成。“五福”，由五只蝙蝠构成。

(2) 与其他吉祥物组合的纹样：五福捧寿——圆形篆书“寿”字居中，四周围绕五只蝙蝠；五福和合——盒中飞出五只蝙蝠；纳福迎祥——一个童子仰望数只飞翔的蝙蝠，另一个童子捉蝠入缸；多福多寿——很多蝙蝠和桃或寿构成纹样；福在眼前——蝙蝠与古钱搭配的纹样。

## 十、兔

日月神话在天体神话中是一个突出部分。中国古代神话传说月中有白兔，《太平御览》引晋傅玄《拟天问》：“月中何有？玉兔捣药。”月亮被称为玉兔、兔轮、兔魂，月影被称为兔影。因地区和民族的不同，月亮那银灰色的斑影产生了种种古老和神秘的神话故事。

苗族史诗《铸日月歌》里说月亮是银子铸成后挂到天上的。亚洲印度人中间也广泛流传着“月兔的故事”。美洲居民墨西哥人传说月亮是个男人，是一位神把一只兔子抛在他脸上，才使他终生留下这个斑点。

兔为十二属相之一，是一种玲珑柔顺的动物。在汉语中，有关兔的成语典故很多，最著名的要算源自《韩非子》的“守株待兔”，此外还有“兔死狗烹”“兔死狐悲”“得兔忘蹄”等。在民俗信仰里，有关兔的习俗也很多。《波物



图6-3-37 福寿剪纸 民间剪纸



图6-3-38 五福临门 民间剪纸



图6-3-39 玉兔寿桃娃娃 民间剪纸 (陕西榆林)



图6-3-40 蛇盘兔 民间剪纸

志》载：“妊娠者不食兔肉，令儿口缺。”说的是孕妇妊娠期如吃兔肉，生子豁唇，这种说法几乎是家喻户晓。

兔的吉祥特征最突出地表现在“蛇盘兔”的民俗信仰中，这里的蛇与兔是就婚配属相而言。在中国民俗信仰中，婚配属相有相生相克之说，如“白马犯青牛，鸡猴不到头。”说的是某些属相的人不能婚配，否则将有灾异；有的属相相配则定会美满幸福，蛇相与兔相即如此。古人认为，蛇机智、灵动，善于敛财，又俗信梦见蛇兆财，同时，兔柔顺、温和，善于守财，古时早就有“兔走归窟”之语。

山东地区渔民有一种古老的风俗——“打个兔子腰别住”：谷雨清晨，妻子等丈夫一进屋，便出其不意地把白兔塞进他怀里，让丈夫怀揣吉祥、幸福的白兔，意在祝福亲人出海平安，捕鱼丰收。

俗语有云：“蛇盘兔，必定富”。民间美术图案中“蛇盘兔”的纹样应用极广，剪纸、字画、刺绣等都有，有的做成窗花，有的则巧妙地组成一个大“福”字，彩绘或雕镂于照壁、屏风上（图6-3-39、图6-3-40）。

## 第四节 民间美术中的吉祥图符

吉祥图符以其优美的意境、独特的风格，散发着带有地方特色的乡土气味。鲜明浓郁的民族性、遍及千家万户的普及性、讨人喜欢的趣味性，构成吉祥图符别具风格的艺术特色。吉祥图符是千百年来民间艺人用独具匠心的艺术构思组成的寓巧于拙、寓美于朴的特定图案。

### 一、囍

囍，习惯称双喜，它形似汉字，其实是一个图符。囍由两个汉字合成，故有双喜之称，在民间它是家喻户晓、尽人皆知的吉祥符号。据传，囍为宋代大文豪王安石所创。王安石进京赶考，见一大户人家门前张灯结彩，灯上悬一幅上联，说谁若对出下联就将女儿嫁给他。王安石对此上联颇觉有趣，但应考在即无心理会。科考结束，王安石再次路过此处，仍无人能对出下联，王安石凝思一想，对出了下联。洞房花烛之时，他又得知金榜题名，欣喜之余铺纸濡墨，挥毫连写两个大喜字，以表达喜上加喜的心境。从此，“囍”字就成为喜庆，尤其是婚娶的吉庆符号。

囍在日常生活、礼仪生活中的应用极广，尤其是以在婚娶仪式及新婚用品中的运用为多。结婚嫁娶，人们都要在大门左右贴上大喜字（男方贴囍，女方贴喜），新房中的家具、墙壁、门窗，连娶亲的轿子（今日的汽车）都要贴上；新婚用品中的被褥、脸盆、梳妆镜等，一切有关结婚用的物品都要贴上。倒贴于房顶四角的喜字，俗称“喜到”，以“倒”谐音“到”；锦缎被面上织有“龙凤双喜”的图案；另有许多以喜字为内容的吉祥图案，如“新凤双喜”“双喜临门”等（图6-4-1~图6-4-6）。

在中国人的传统观念中，民间以喜为“五福”之一，由此可见对喜字的重视。人们把生活中的婚娶、中考、路遇旧故、亲朋来访等都视为喜，由此衍生出诸多吉祥物，如喜鹊、喜蛛等，如民间剪纸夫妻双喜中的喜鹊。



图6-4-1 喜上眉梢 民间剪纸



图6-4-2 饽饽花 民间剪纸



图6-4-3 双喜 民间剪纸



图6-4-4 喜虎 民间剪纸



图6-4-5 双喜同心 民间剪纸



图6-4-6 夫妻双喜

## 二、寿

寿，本是一个平凡的汉字，但由于人们渴望长寿，便将其赋予特定的含义，如此不但使字义延伸丰富、字体变化多端，而且使寿在中国传统“五福”观念中占据第一位。《尚书 宏范》曰：“五福，一曰寿。”吉祥图案中的“五福捧寿”是由五只蝙蝠围绕寿字组成。古人认为，“人在一切在”“留得青山在，不怕没柴烧”，人们追求生命的长久与无限。《辞源》载“寿”的释义有七项，其中六项都与长寿的主题有关，如长久、年纪长—寿命；老年人—祝人长寿；生日—寿辰、寿诞。以寿为主题组成的祝颂和吉祥词语也很多，如寿元、寿安、寿考、寿恺、寿康、寿乐等。许多事物也被冠以寿字，如菊称寿客、桃称寿桃，老人星被视作“寿星”，祝寿的酒称“寿酒”，祝寿的酒樽称“寿尊”，还有祝寿专用的“寿序”“寿诗”“寿联”等。

人们通过联类比喻、谐音假借等手法，将寿字图案化、艺术化，变成了吉祥符号。据统计，寿字有三百多种图形，变化极为丰富。其中有单字表意的图案，如字形长的叫“长寿”（图6-4-7），字形圆的叫“圆寿（无疾而终称为圆寿）”或“团寿”（图6-4-8）；也有多字表意的

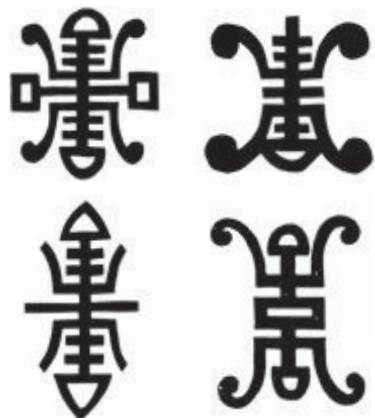


图6-4-7 长寿



图6-4-8 圆寿



图6-4-9 福寿如意



图6-4-10 五福捧寿



图6-4-11 万寿五福



图6-4-12 五福捧寿 民间剪纸



图6-4-13 福寿绵长



图6-4-14 福寿双全



图6-4-15 福到眼前

图案，譬如常见的“百寿图”“双百寿图”是由不同形体的寿字组成；此外还有组合图案，如将寿字配以万古长青的松柏，寿可千年的龟鹤，食之延年的灵芝、仙桃、枸杞，菊花，色彩缤纷的绶鸟等。

独立的寿字图案与其他事物的组合图案广泛地运用于日常生活和礼仪生活中，如北方农村居民的寿字炕围画及夏天用的寿字行框架纱门，椽头漆有寿字，砖墙马头刻有寿字，进院门的照壁雕有寿字或鎏金百寿图等。寿字图案广泛用于衣饰、建筑、家具、什器（如图6-4-9~图6-4-15）。

- (1) 万寿团：擅字和寿字组成。
- (2) 如意寿字团：如意与寿字组成。
- (3) 如意团万寿：如意头与擅、寿组成。
- (4) 多福多寿：许多蝙蝠和寿字的纹图。

### 三、“卍”

“卍”原本不是汉字，而是梵文，意为“胸部的吉祥标志”。“卍”原为古代的一种咒符、护符或宗教标志，被认为是太阳或火的象征。佛教著作说佛祖在世时，胸前隐起“卍”字纹。这种标志旧时译为“吉祥海云相”，传说佛祖释迦牟尼是三十二相之人。

“卍”是吉祥幸福的象征，《华严经 入法界品》云：“胸标‘卍’字，七处平满。”

佛教传入我国后，以其强大而坚韧的渗透力，影响人们的物质生活和精神文化的诸多方面。语言文字方面也是如此，比如汉语“三生有幸”就是对佛语的借用，“卍”也是如此。“卍”正式被用作汉字，是在唐朝武则天当政的周长寿二年（公元693年）。唐慧苑《华严音义》记载了此事：“‘卍’本非汉字，周长寿二年，权制此文，音之为万，谓吉祥万德之所集也。”

由此，以后的佛经中便将“卍”写作万。

“卍”不仅受到军主官宦的青睐，也受到大众的喜爱。皇家用它象征和祝颂天下千秋万代，百姓用来祈盼子孙绵延、福寿安康。吉祥图案中的“万字流水”，借“卍”字四端伸出，连续反复而绘成各种连锁花纹（四方连续图案），意为绵长不断，万字锦的纹样便为万字流水。长脚“卍”字意为富贵不断。擅字与寿字组成“团万寿”“万字锦”（图6-4-16~图6-4-20）。

旧时的乡绅多以“卍”字锦缎衣料为长袍马褂，君主大臣的龙袍朝服也绣以“卍”字。另传有万果，又称万寿果，是吉祥珍品。清代李调元《南越笔记十三 广东诸果》云：“万果，果作‘卍’字形，画其方正，蒂在字中不可见，生食香甜，一名蓬松子。”



图6-4-16 “卍”字纹长颈壶 青海省出土



图6-4-17 “卍”字纹石刻 西藏



图6-4-18 万事如意



图6-4-19 团“卍”字

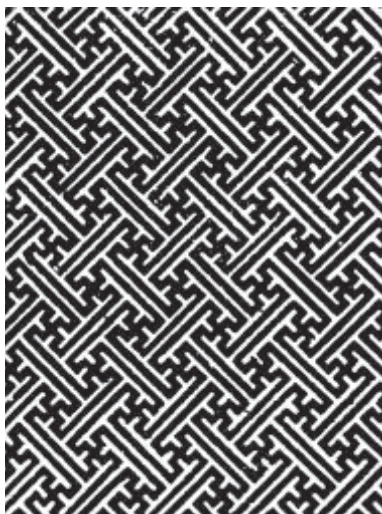


图6-4-20 “卍”字锦

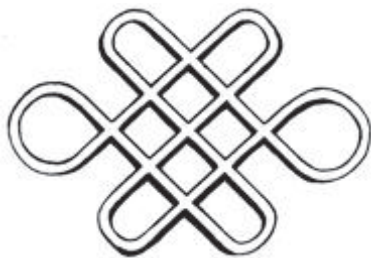


图6-4-21 盘长

#### 四、盘长

盘长本为佛家“八宝”之一。八宝为法螺、法轮、宝伞、白盖、莲花、宝瓶、金鱼及盘长，为佛家法物。北京《雍和宫法物说明册》载：“盘长，佛说回环贯彻一切通明之谓。”八件法物中的第一件是法螺，其意为“妙音吉祥”，故八宝总称“八吉祥”“八吉”。

按照佛家的解释，盘长“回环贯彻，一切通明”，含有事事顺，路路通的意思。同时，盘长图形的本身盘曲连接，无头无尾，无休无止，显出绵延不断的连续感。作为连绵不断的象征，盘长图案的适用性很强，世代绵延、福禄承袭、寿康永续、财源滚滚，以至于爱情之树常青等都可以用它来表达、象征。

盘长的应用有很多种变化，有单独应用的，有采用二方连续式应用的，有用作角花的，也有变形的双盘长、梅花盘长、万代盘长、方胜盘长、套方胜盘长等。另外还有的将其外廓线形变化成葫芦的造型，有的则与几何形的篆体寿字组成花边纹样（图6-4-21、图6-4-22）。

盘长不仅在古代是一种吉祥图案，今人也将其视为吉祥、祛邪的宝物，如“中国结”就是盘长图案在现代社会应用的典型范例（图6-4-23）。



图6-4-22 盘长

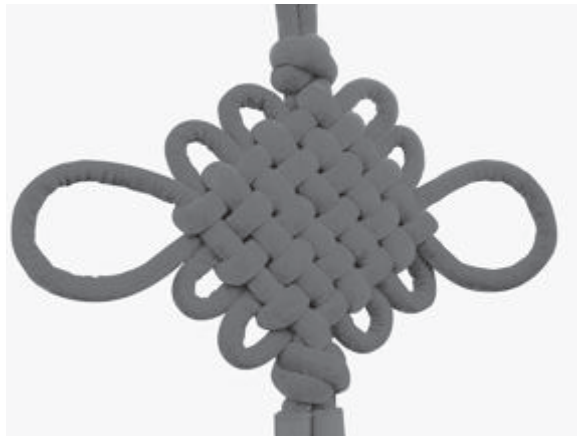


图6-4-23 当代“中国结”编结挂件

## 五、方胜

胜本是妇女的首饰，用金、铜或玉做成，戴在头上作为装饰。胜取意“优美”“优胜”，《辞源》释“胜”第六条云：“事物优越美好的叫胜。”传说中的西王母曾戴过这种首饰，《山海经 西山》云：西王母“蓬发戴胜”，注解“胜，玉胜也”，可知西王母所带胜是玉制的。胜是优美首饰的总称，它实际上又分数种。

(1) 华胜：亦称花胜，是花形的胜，剪彩为之，其形近于现代的花结。《后汉书 舆服志》载：“太皇太后，皇太后入庙服端为华胜，上为凤凰爵，以翡翠为毛羽。”

(2) 人胜：是人像形的胜，镂刻或剪刻金箔等支撑。中国民俗以正月初七为人日，旧时有人日做人胜相互赠送、表达祝福的习俗。温庭筠《菩萨蛮》词云：“藕丝秋色浅，人胜参差剪。”

(3) 方胜：华胜、人胜都是肖形的，方胜则是几何形的，是两个菱形压角相叠组成的图案或花样。方胜一方面取胜的吉祥意义，寓意“优胜”，一方面取其形的压角相叠，寓意“同心”。同时，方字也可形意双解，形指方胜图纹的方直，其意为“正”、“优”。方胜除取胜字优美、优胜的意义之外，又增添了同心、昌盛的意义，成为寓意丰富、图案优美的吉祥符号。

方胜多以图案形式出现，或独立为纹图，或与盘长组成方胜盘长、套方胜盘长。此外，方胜也多见于八宝图案中，八宝为古人认定的八件宝物，从宝珠、古钱、玉罄、湘云、犀角、红珊瑚、艾叶、蕉叶、铜鼎、灵芝、银锭、如意以及方胜中，取其中八件即为八宝。《宋史 舆服志》载：“方胜宜男锦绶，为第三等，左右仆射至龙图、天章、宝文阁直学士服之。”可知此种朝服的图案是方胜、萱草的纹图（图6-4-24~图6-4-26）。

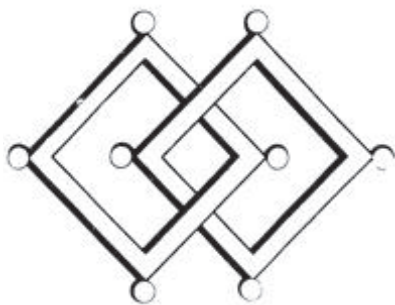


图6-4-24 方胜

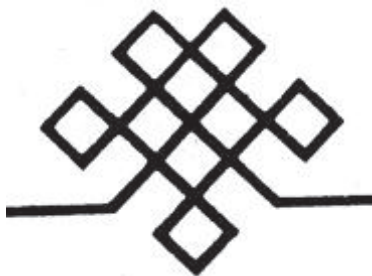


图6-4-25 方胜



图6-4-26 双鱼吉庆

## 六、宝相花

宝相原为佛教词汇，佛家称庄严的佛像为宝相。南齐王简栖《头陀寺碑文》云：“金资宝相，永藉闲安；息了心火，终焉游集。”宝相花纹样之名由此借用而来。

宝相花，又名保仙花，蔷薇的一种，其花朵硕大，颜色艳丽，花瓣繁多。宋代梅尧臣和范成大都有咏宝相花的诗文，范诗云：“一架蔷薇四面重，花工不肯费胭脂。淡红点染轻随粉，偏幽香清露知。”宝相花纹与此种宝相花当有所仿效。后来的宝相花图案经过了艺术加工，一般以某种花卉（牡丹、莲花等）图案为主体，中间镶嵌形状不同、大小粗细有别的花叶。尤其是花蕊和花瓣的基部，用圆珠作规则的排列，恰似闪闪发光的宝珠，配以多层次的晕色，显得珠光宝气、富丽华贵，故称“宝相花”或“宝仙花”“宝花花”。宝相花纹样并非是对某种实有花卉形象的描摹，而是对多种花卉的集中、提炼，是一种独特的、具有符号意义的纹样，是富贵吉祥的象征。

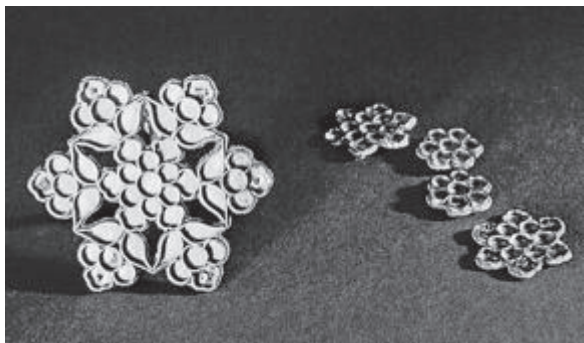


图6-4-27 宝相花金饰片

宝相花纹样始盛于隋唐时期，它的使用范围极为广泛。在传统的建筑、家具、金银物件、瓷器、石刻、木雕、织物、刺绣等上面，均可见到宝相花纹样，民间绘画中也多见此图案。宝相花纹样多为平面团花，但也可见椭圆状或不规则矩形者，可作为立式纹样。其适用情形多因器物外形而定，如瓷盘底部绘团花，边沿绘多个立式纹样等（图6-4-27~图6-4-32）。



图6-4-28 宝相花织锦刺绣袜



图6-4-29 汉代青铜饰牌



图6-4-30 宝相花



图6-4-31 宝相花纹黑绒嵌银撒袋



图6-4-32 宝相花纹弓箭袋



图6-4-33 缠枝忍冬花结 镀金饰片

## 七、缠枝纹

与宝相花一样，缠枝纹也是以花草为原型的写意纹样。缠枝纹的原型是各种藤萝、卷草，如常春藤、扶芳藤、紫藤、金银花、爬山虎、凌霄、葡萄等。这些植物的共同特点是藤蔓绵长、缠绕不绝或枝干细软，细叶卷曲。如金银花，又称金银藤、忍冬，种植于墙角、屋檐下，其藤蔓攀援而上，凌冬不凋。又如凌霄，枝柔叶茂，茎蔓常攀大树或它物，青云直上，高可达百尺。宋代杨绘《凌霄花》谓“直

绕枝干凌霄去”。寓意吉祥的缠枝纹就是由这些植物的形象提炼、概括、变化而成。

缠枝纹委婉多姿，富有流动感、连续感，造型优美生动。图案结构韵律不断，寓意生生不息、千古不绝、万代绵长。缠枝纹起源于汉代，盛行于南北朝及以后各朝代。雕刻、家具、编织物、什器、刺绣品上都可见这种纹样。由于这种纹样缠绕延展的特点，多以二方、四方或多方连续为组织骨式，常作为边式纹样，用于各种物件的边缘装饰，如碑刻的四边，器物圆盖、铜镜、陶瓷盘的周围边沿。书画作品、民间木版年画及其他木模制品（月饼、糕点）也常有以此为边缘纹饰。此外，这种纹样还与其他纹样组合，如它与莲花组成“缠纒莲花”图案，佛教始入中土的时代，墓穴雕刻、民间绘画多见此纹饰；它与牡丹、葡萄组成“缠枝牡丹”图案、“缠枝葡萄”图案；与人物鸟兽组成“人物鸟兽缠枝纹”图案，还有“缠枝菊”“缠枝宝相花”“缠枝石榴花”等图案（图6-4-33）。

## 八、祥云

云为自然界最常见的自然物象。古人将这种自然现象加以神秘化，称某种情形的云为“祥云”，同时，云行天空，谈云即谈天，故而又以云代天。云从双重的角度被视为吉祥的象征。

一般的云纹，是以云的回环状貌构成的，最早见于青铜器上。云头是以描摹云端卷曲的形状构成的纹图，古今各种物件多以此为角花装饰或直接雕刻该纹样，古时有“云头鞋”。流云纹，是由流畅回旋形线条组成的复杂多变的带状纹饰，似流动的云彩。套云拐子为互相连接而曲折的纹图，表示绵绵不断。介于一般云和祥云之间的是青云，指青天之云，喻高官显爵。青云也可作为官名。汉代的应劭曾说：“黄帝受命，有云瑞，故以云纪事也。春官为青云……”后世有

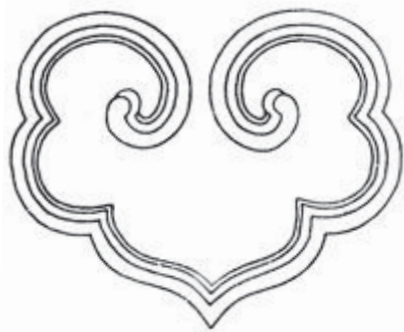


图6-4-34 云头

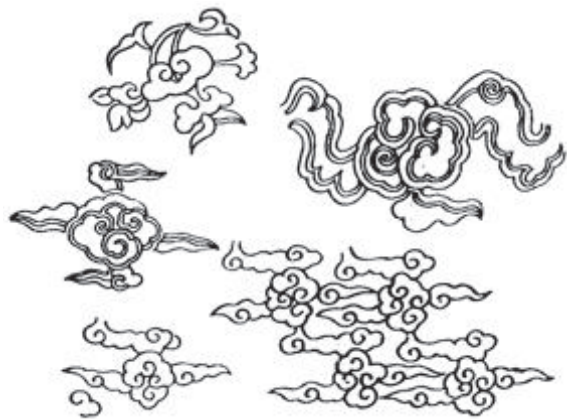


图6-4-37 云纹



图6-4-35 云纹岩画

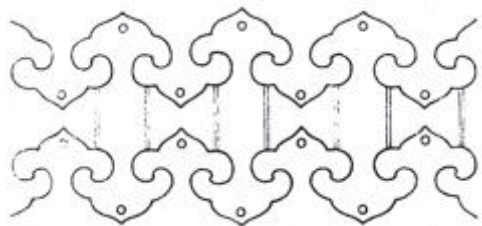


图6-4-36 如意头



图6-4-38 云纹

吉庆语“青云直上”“平步青云”等，都是祝颂官运亨通之词；古又有“青云干占”，指庆云翔集，为吉祥之兆。“青云得路”图案描述牧童放风筝入云端画面，蝙蝠飞于云中的纹图称“福运”（图6-4-34~图6-4-39）。

“慈善祥云”图案为莲花配以慈姑叶，四周围绕云彩。此处的云为专门的祥瑞之云，即“五彩云”，《旧唐书 郑肃传》云：“任表（肃孙）文章尤称俊拔，然恃才傲物……”尝曰：“天瑞有五色云，人瑞有郑任表。”五色云又称庆云、景云、卿云。《汉书 天文志》云：“若烟非烟，若云非云，郁郁纷纷，萧索轮囷（古代一种圆形的谷仓），是谓庆云。喜气也。”此类祥瑞之云多与其他吉祥物结合，寄情寓意。



图6-4-39 云纹瓷罐

### 九、雷纹

雷纹为青铜器、陶器上常见的装饰纹样。雷纹又分云雷纹、乳钉雷纹、勾连雷文、曲折雷纹、三角雷纹等。

雷纹可用作底纹也可单独使用。云雷纹的基本特征是以连续的回旋性线条构成几何图形，其中

圆滑的也称云纹，方直的就叫雷纹。

乳钉雷纹，通常是方格或斜方格内饰有雷纹，中间为一颗凸起的乳钉。

勾连雷纹，是指斜条勾连接，中间填以雷纹。

曲折雷纹，以雷纹组成多道狭带，做曲折排列或粗线雷纹与细线雷纹间隔交替。

三角雷纹，呈倒置锯齿状，连续排列（图6-4-40）。

## 十、回纹

回纹为传统寓意纹样，寓意福寿吉祥、深远绵长。它是由古代陶器和青铜器上的雷纹演化



图6-4-40 雷纹陶器

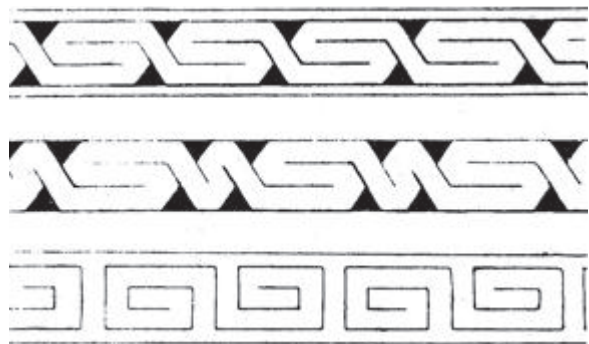


图6-4-41 回纹

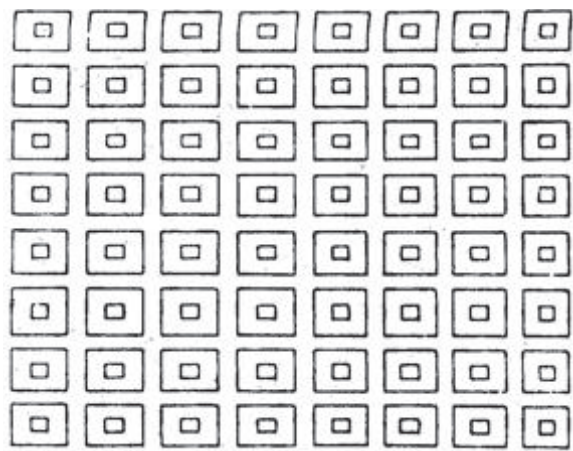


图6-4-42 回回锦

而来的几何纹样。回纹最早只是陶器和青铜器的装饰纹样，是先民从自然现象中获得灵感创造而成的，并不具备吉祥意义。

在宋代，回纹被用作瓷器的辅助纹样，多饰于盘、碗、瓶等器物的口沿或颈部或用以隔开其他纹饰。明清以来，回纹广泛用于织绣、地毯、木雕、瓷器及建筑装饰上，主要用作边饰和底纹（图6-4-41~图6-4-43）。

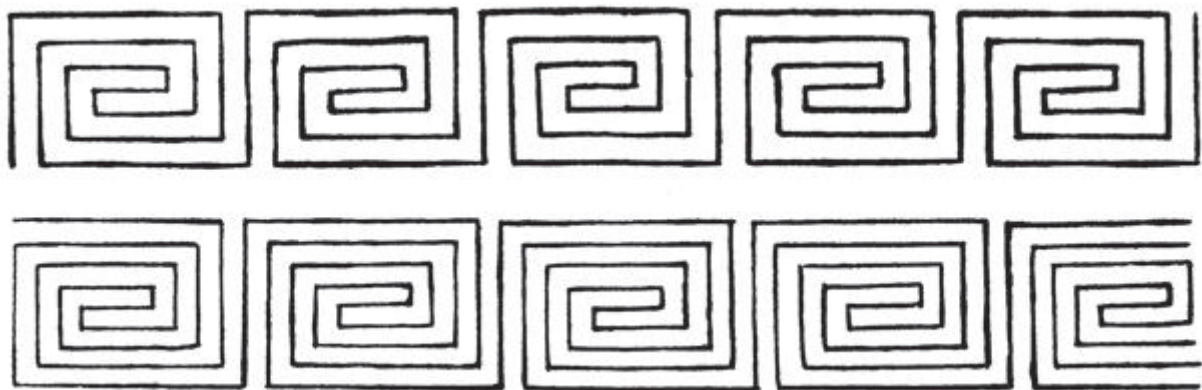


图6-4-43 回纹

回纹不仅有整齐划一的特点，而且造型丰富。回纹具有吉祥寓意，表示诸事的深远、绵长，与吉祥符号擅的寓意相近，俗称“富贵不断头”。回纹的形式有弹体、一反一正相连成队和连续不断的带状形，二方连续纹样是最常见的形式，也有四方连接组合的，俗称“回回锦”。

## 参考文献

- [1] 王树林.中国民间年画史论集:第一卷[M].天津:天津杨柳青出版社,1991.
- [2] 潘鲁生.论中国民间美术[M].北京:北京工艺美术出版社,1990.
- [3] 袁珂.中国神话传说词典[M].上海:上海辞书出版社,1985.
- [4] 乔继堂.中国吉祥物[M].天津:天津人民出版社,1990.
- [5] 岑家梧.图腾艺术史[M].上海:学林出版社,1986.
- [6] 房松令.中国民俗中的崇拜[M].沈阳:沈阳出版社,1991.
- [7] 邓福星.艺术前的艺术[M].济南:山东文艺出版社,1986.
- [8] 盖山林,盖志浩.中国岩画图案[M].上海:上海三联出版社,1997.
- [9] 宁宇,荣华.陕西民间美术研究:第一卷[M].西安:陕西人民美术出版社,1988.
- [10] 罗塞娃等.古代埃及西亚美术[M].严摩罕译.北京:人民美术出版社,1985.
- [11] 荣华.陕西民间美术研究:第一卷[M].西安:陕西人民美术出版社,1988.
- [12] 顾方松.凤鸟图案研究[M].杭州:浙江人民美术出版社,1984.
- [13] 刘小娟,姚其巩.皮影[M].天津:天津人民美术出版社,1998.
- [14] 仇凤皋.中外剪纸艺术[M].沈阳:辽宁美术出版社,2000.
- [15] 徐维,徐林唏.中国传统吉祥寓意图案[M].天津:天津杨柳青画社,1994.
- [16] 薄松年,段改芳.中国民间美术全集·山西卷[M].北京:人民美术出版社,1993.
- [17] 吕胜中.中国民间剪纸[M].长沙:湖南美术出版社,1994.
- [18] 左汉中.中国民间美术造型[M].长沙:湖南美术出版社,1992.
- [19] 郑军,乌琨.民间手工艺术·山东卷[M].北京:北京工艺美术出版社,2007.
- [20] 王树生,李晓阳.唐山玉田泥塑[M].北京:中国文联出版社,2005.
- [21] 张道一.画像石鉴赏[M].重庆:重庆大学出版社,2009.
- [22] 孙建君.中国民间皮影[M].长沙:湖南美术出版社,2003.

## 后 记

民间美术自成体系。今天的美术家们十分喜爱民间美术作品，但却很少有人能够阐释各种形象象征寓意的内涵，更很少有人能指出其深层次的古文化意义和形象变化的原因。民间美术一旦经过刻板的训练，它原有的民间审美情趣、造型观念可能会全部崩溃瓦解，再难回到纯民间的艺术创造上来。民间美术不仅是民俗文化的组成部分，也是一个特殊的艺术符号交流。它带有人类的原始思维特点，并形成独具审美情趣和审美尺度的视觉思维体系。

民间美术，在传承远古文化符号的基础上，积累形成了一个独立的、丰富多彩的、灿烂绚丽的视觉符号系统，它包含了生殖崇拜、祖先崇拜、自然崇拜、图腾崇拜和原始宇宙观念的深层涵义。如今许多民间美术作者已不能明确阐释符号的远古文化象征意义，而是赋予原始艺术符号以美好生活的祝愿和追求完美的质朴情感。

对于民间美术的研究，笔者虽有志于此，但因识见、学养所限，举步维艰，其中的稚嫩之处已不难发现。幸而先辈款言细语以教诲、励策，才得以完成此书。在这里，向这些先辈及给此书写作出版以帮助的友人道上深深的谢意。书中有些观点还可再深入发掘，表述上也需再力求精确，个别地方，有的刚刚研究，却又收住未能深入。在民间美术研究成为热点的今天，本书的出版，希望可以增强读者对民间美术的理解和兴趣，有利于民间传统文化的继承和发扬。



## 图书在版编目 (CIP) 数据

民间美术之旅 / 仇坤, 张立编著. —北京: 中国  
纺织出版社, 2015.9

ISBN 978-7-5180-0873-5

I. ①民… II. ①仇… ②张… III. ①民间美术—介  
绍—中国 IV. ①J528

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第186743号

---

策划编辑: 余莉花                  责任校对: 寇晨晨  
责任设计: 由炳达 余莉花        责任印制: 王艳丽

---

中国纺织出版社出版发行

地址: 北京市朝阳区百子湾东里A407号楼 邮政编码: 100124

销售电话: 010-67004422 传真: 010-87155801

<http://www.c-textilep.com>

E-mail: [faxing@c-textilep.com](mailto:faxing@c-textilep.com)

中国纺织出版社天猫旗舰店

官方微博<http://weibo.com/2119887771>

北京利丰雅高长城印刷有限公司制版印刷 各地新华书店经销

2015年9月第1版第1次印刷

开本: 889×1194 1/20 印张: 16

字数: 215千字 定价: 69.00元

---

凡购本书, 如有缺页、倒页、脱页, 由本社图书营销中心调换