

# 云南民族美术史论丛

李正刚 著

云南民族出版社



PDG



# 云南民族美术史论丛

李伟卿 著

云南人民出版社

(滇)新登字 01 号

责任编辑:肖功川 鞠洪深

封面设计:李伟卿

云南民族美术史论丛

李伟卿 著

---

云南人民出版社出版发行(昆明市书林街100号)  
云南新闻图片社印刷厂印装 云南省新华书店发行

---

开本:787×1092/32 印张:9 字数:18000.00

1995年6月第一版 1995年6月第一次印刷  
印数:(1-1000)

---

ISBN7-222-01670-8/J·105 定价:12.00元

# 序

## 何满子

截至 50 年代为止，李伟卿在我的心目中是水彩画家。60 年代和 70 年代，记得只因我们共同的朋友叶帆之死，才通过一次信，此外没有也不可能有相濡以沫的心思。他留给我的印象仍然是画家。这个印象大约是从 1942 年的冬天建立的，我从叶帆那里，看到一幅表现“满岭寻春不春，芒鞋踏破陇头云”诗意的小品，虽用西洋的水彩画法，却充溢着中国情调。这幅画成了我们订交的媒介，当然也从叶帆口中得知他的生平，以及他爱说有趣的谚语。

1949 年我在上海大众书店编辑部负责，缺少编辑人员，尤其是美术编辑，向滞留在广州的叶帆发去一封电报，邀他和伟卿一道来沪。叶帆来了，伟卿却随进军大西南的队伍远去昆明。叶帆曾多次叹息，以我们“三剑客”未能在一起合作为憾。1952 或 1953 年，伟卿出差来沪，三人匆匆会晤了一次，此后便彼此不通音讯了。等到 70 年代重新取得联系时，从他寄给我的杂志上发现，他正沉溺于中国南方古代铜鼓的研究，但仍未能获知他涉猎的范围如此广泛。

1985 年我应云南大学之邀云昆明讲课，使我们有了阔别

30多年后的良晤。我才发现这些年来，他所孜孜不倦追求的，再不限于水彩画创作，而是深入到西南边陲古代民族美术和民间美术中，去窥探其奥秘：上自新石器时代的原始崖画、青铜时代的铜鼓和贮贝器，越过汉魏墓砖花纹而至南诏大理国的辉煌画卷，下及宋元以降的佛教壁画，乃至少数民族的服饰艺术、民间剪纸、甲马、瓦猫、吞口、面具……无所不究。论述所凭依的大多是他经过调查、实测、临摹而得，有的还是他参与田野发掘的出土文物，与道听途说辗转裨贩二手材料者迥异。

原来他在50年代便着意这一工程。在荒村古庙里，他秉烛临摹佛教壁画；在风雨交加的山道上，带着粮食去观测剑川石窟；在堆积如山的废铜仓库，他检选出古代铜鼓；在穷巷深处的古建筑前，他危梯墨拓瓦当的花纹……水到渠成，几十年的辛勤劳动，终于结出了丰硕的成果，他先后在《文物》、《考古》、《美术研究》、《美术家》等学术刊物上，发表了大量的研究论著，以致可能结集问世。

历来编写中国美术史的，主要是以汉族画家及其作品为对象，而且偏重于内地的名家名作。不仅边疆少数民族的美术活动罕见有述及，连明清之际名噪一进的担当和沿，就因生活在云南，而未在美术史上占有一席之地。伟卿旅滇40载，有幸能窥视云南民族美术深邃的文化内涵和高度的审美价值，及

早进行此项开拓性的工作。本书虽是陆续写成各自独立的论文结集,但自有其内在的时序联系,通过各个不同历史时期的代表作品,大体展示云南民族美术发展的概貌。其中,应该指出的是:《云南民族美术史的若干问题》一文,对云南民族美术史的资料情况、研究方法、分期问题等方面均曾论及,可视为本书的纲领;而《云南各族民间美术及其特点》,则在民族美术与民间美术的互相关系中,点明民间美术的“历史文化石”性质,指出它有补充云南美术史现存资料中某些环缺的可能性。简单说,本书在一定程度上具有美术史的格局,未来有人撰写云南民族美术史时,恐难离开这一筚路蓝缕的贡献。

另外,伟卿在写这些论文的过程中,没有忘记一个画家的本分,从可视性的角度去对各类艺术品进行具体的艺术分析。但,他也强调民族民间美术的文化内涵,从民族学、民俗学、宗教学、心理学、考古学、审美学……作多角度的审视,既注意作品的美学评价,也看到母题的社会意义。如云南古代崖画研究中,他把沧源崖画与甲骨文、东巴文进行比较,先弄清其造型规律和审美取向,然后以“知觉的恒常性”作为基础,联系儿童画、农民画的画法特点,去阐明原始绘画中的求全性:人物形象的正面律,透视变形的排斥,以及作者置身画中的空间表现法,等等。在铜鼓纹样的研究中也是如此,他不仅从形式规律上去剖析每个纹样形成、发展、消亡的过程,同时还力求揭示

其深层的含义。为此而进行的预备性工作，常为他带来一些“副产品”，如《竞渡考》、《秋千考》、《说尾》之类的考证文字。这种方法当然也见于南诏大理国画卷和傣族小乘佛教绘画的研究。细心一点，便不难觉察伟卿并非以一个画家的偏爱去对待他的研究对象。

我和本书的作者是老友，不能让溢美之辞把多年来建立的友谊庸俗化；而我对美术所知甚少，又无法对本书内容作出精当的评价，这一点只好让关心这个课题的专家和读者，自己去作判断。但我从对有关美术论著的泛觉确认，他在这个方面所付出的辛勤，不会徒劳。

1991年11月于上海

# 目 录

- 云南民族美术史的若干问题····· (1)
- 云南崖画研究方法浅谈····· (16)
- 云南各族民间美术及其特点····· (24)
- 云南古代崖画艺术····· (40)
- 云南古代的铜铸艺术····· (55)
- 云南古代铜鼓纹饰研究····· (68)
- 贮贝器及其装饰艺术····· (91)
- 南中大姓美术简貌····· (117)
- 从南诏图传到大理国梵像卷····· (128)
- 大理国梵像卷总体框架试析····· (141)
- 大理国梵像卷的艺术成就····· (153)
- 云南明清绘画的文化取向····· (172)



论担当·····	(182)
丽江木氏土府寺观壁画初探·····	(194)
云南傣族小乘佛教的绘画·····	(202)
大理甲马及白族民间诸神·····	(217)
云南少数民族的剪纸·····	(229)
漫话瓦当·····	(237)

附图:1·沧源崖画	2·青铜艺术	3·贮贝器
4·铜鼓艺术	5·东汉墓砖	6·晋墓壁画
7·南诏图传	8·大理国梵画卷	9·担当作品
10·丽江壁画	11·大理甲马	12·傣族壁画
13·民族剪纸	14·云南瓦当	

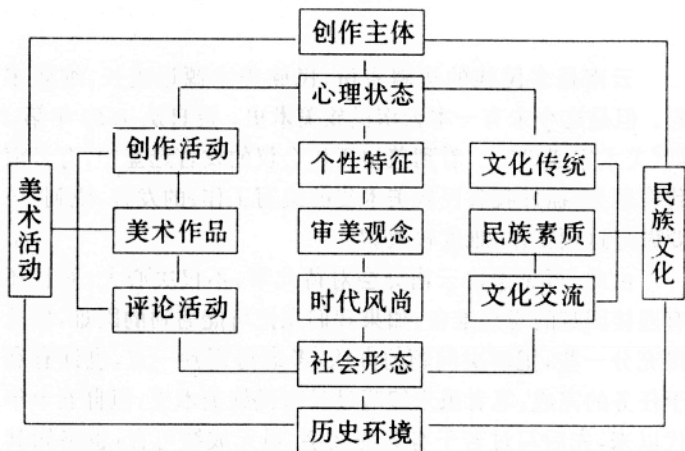
# 云南民族美术史 的若干问题

云南是多民族的边疆省份，民族美术源远流长，绚丽多彩。但是迄今未有一本云南民族美术史。近日从1991年第2期《美术家通讯》上，看到美协工作会议的发言选登中，有云南代表题为《抓好我省民族美术史的编写工作》的发言，说到“…要做好这项工作，难度较大。”

由此，可见美协云南分会对待此事，不仅决心大，而且还有迎接困难的思想准备。如果我们先把可能遇到的困难，估计得充分一些，把解决问题的办法，考虑得周到一点，也许有利于任务的完成。笔者虽未编写过云南民族美术史，但自五十年代以来，先后写过若干有关的文字，虽无成绩可言，也略知其中的甘苦。故不辞谫陋，略陈管见以就教于美术界诸君。

编写云南民族美术史，是把云南各族的美术活动，当作一个整体对象，与研究某些美术成果或局部活动有所区别。因此，应辨明整体对象的内涵和外延。即：内部结构的各方面，外部有关的诸条件，以及它们之间的相互关系，等等。应该是庖丁解牛，而非瞽者摸象。美术史研究的是，特定时空范围的美术活动。具体说，美术史研究的直接对象，是美术作品和美术家，美术理论和评论家；换言之，通过作品的风格、理论的取向，以及美术家和评论家的研究，去感悟整个时代的审美观

念。而特定时代的审美观念,从主体角度来看,是众多作者个性和心态的集中表现;从客观条件而言,则受社会风尚、民族文化、历史环境等外部条件的制约。概括起来,美术史的研究对象,包含直接的、间接的,内部的、外部的诸种因素,在特定的时空范围里所构成的系统。为节省文字,图示如下:



如此说来,美术史研究的对象,并不限于美术家及其作品,评论家及其论著,而是一个内涵丰富、关系复杂的体系。但这是就一般情况而言,实际是很难遇见这么完整无缺的体系。所以要注意应该和可能的区别。

云南民族美术史研究的对象,是云南境内各族美术活动的历史,理当全面占有各种资料。全面包括:时间上自古至今,空间上三迤全境,活动主体则包括 25 个少数民族和汉族。各种资料是指:直接、间接资料,实物、文献资料,等等。但可供选

择的资料却是很有限制的。

大体的情况是，实物资料方面有田野发掘出土的美术品、文博机构库藏的民族美术品、流散于社会的民族美术品、具有艺术价值的文物保护单位。其中包括古建筑、石窟、墓葬、雕塑、绘画、碑刻、书法、工艺美术品，以及其他的民俗美术品，如吞口、面具、甲马之类。文献资料方面，和实物相比，是十分贫乏的，几乎没有画论、画评，很难见到艺术家的传记、年谱；历史载籍和方志游记之类，也鲜有美术活动的记录；近人的著述如《滇南书画录》、《担当年谱》、《胜温集》等，也很少涉及艺术分析；至于创作方法、艺术风格的专论，就更谈不上了，带有画论性质的东西，似乎只有唐泰的题画诗、论画诗。

可能占有的资料和工作实际的需要，存在巨大的矛盾，这便是编写这部美术史的基本困难。其中，有的是完全没有历史文献可供参考的，如新石器时代的美术遗存。在这种情况下，可以采用和考古研究相近的办法，即通过对作品的具体分析而深入其内涵，然后依次揭示与之有关的各方面。上文说过，作品是创作活动和评论活动的联结点，又是创作主体和环境条件的交汇处。故通过对作品的深入剖析，便可能接近创作主体，了解其心理状态和个性特征；同时从作品所反映的内容，也许能窥视产生它的时代生活和历史条件。如果再有其他的辅助手段，或者还能推断其年代、族属、文化内涵乃至民族文化之间互相影响的痕迹。

现举一例以说明上述的方法。云南的崖画均未见于历史文献，要探索其奥秘，须有特殊的方法，其大体的步骤是：

1. 从观赏者的角度出发，以直观的感受作为深入的突破口，然后由感性活动转向理性活动，由表现什么和如何表现两

方面,分别进行具体的剖析。

2. 在表现什么方面,如果看到人物图像使用的是石斧、投枪、木盾、弓箭……那就表明生产水平不高,不可能有明显的社会分工;如果图像中有猪、牛、羊、狗和舂杵,便知其驯化家畜并兼营早期农业(锄耕);要是图像中还有各种野生动物,以及狩猎和采集的画面,则说明物质生活还相当困苦;假如图象中有太阳神,神秘图象,歌舞飨祭,以及人像中头饰、耳环、装扮与众不同者,则是已有原始宗教活动和专业或半专业祭司存在的证据。以上这些都有助于我们去推断崖画产生的历史环境,以及创作的动机——战胜自然的主观愿望。

3. 从如何表现方面来看,假如若干崖画点的画法很少差别、风格上的变化也不大,那就表明作者的个性是处于强大的群体观念的制约下;要是图形的细节是被排斥的,那就表明这种概念化的形象是产生于记忆中的表象,而不是来自作者的瞬间视象;如再结合儿童画创作过程的心理学研究来看,也许能推断崖画的作者,是在自我暗示的催眠状态下进行创作,审美意识浸渍在功利潜求之中。作者有可能是巫师、祭司一类人物。

4. 倘若崖画上有树居、干栏、麒麟首、饰翎、衣着尾,使用长方形木盾等民俗特征,那就可以通过民族志材料的比较,而判断其民族归属;若崖画经过有关学者的研究,提供了碳 14 测定的数据,或孢粉化石组合的化验报告之类,则有可能判断其创作年代。

5. 有了年代依据,便能将某崖画排入云南民族美术史的序列之中,从而对它作出相应的历史评价。历史评价与一般观赏的审美感受有别,评价者要“回”到崖画创作的历史时代,而

不是用现代尺度去衡量它。只有公正的历史评价，才能确定它的历史贡献，从而剥离出对我们有益的艺术经验来。

举一反三。这种方法原则上适用于缺少文献资料的作品——包括青铜时代、铁器时代的某些作品。但要注意：1. 这种方法和考古学近似，而美术史研究的角度和终点，与考古学并不相同；2. 应谨慎从事，不能滥用推论，否则便会偏离客观实际。

说云南民族美术史的实物资料多，仅仅是相对于文献的十分贫乏而言。其实单就实物来看，并不是没有问题的。

一、时间先后排列的情况。不论是按何种方式去区分阶段，都存在大大小小的缺环。暂按考古时代来分，其情况是：

1. 云南石器时代的遗存，具有一定艺术价值的，只有石器、陶器、崖画、数量极少的装饰品。人体化装、服饰、民俗艺术品等，均无实物传世。

2. 青铜时代出土物最多，品类近百种，其中还有铜鼓、贮贝器、镂花饰物、刻纹铜片、铜俑、杖头、铜枕、铜案等物，均为工艺精美而有浓郁的民族特色。是实物资料最为丰富的一个历史阶段。

3. 铁器时代情况复杂。南中大姓统治时期（东汉至隋），实物甚少；南诏大理国时期（唐宋），传世品虽不算多，但绘画、石窟、建筑的艺术水平都极高；中央王朝直接统治时期，元代几乎是一无所有，明清两代少数民族地区的宗教美术颇有成就、汉族地区建树不大。

二、空间分布上的情况。石器时代比较分散，青铜时代文化的中心点在滇池和洱海地区；铁器时代的遗存集中于主要的交通线，即现代的昆明、曲靖、昭通、大理、保山等地。地区性

的分布不均,实质是民族历史发展的不平衡。秦汉时期,“椎髻、耕田、有邑聚”的滇人,比“编发、亡常处、亡君长”的昆明蛮青铜艺术的水平要高一点,而“只知有母不识父”的共同体,则很难有什么艺术品。唐宋前后,东爨乌蛮落后于西爨白蛮;“上方夷”(山区)落后于“下方夷”(坝区)。这种社会历史发展不平衡的情况,一直保持到 1949 年。反映在美术文化上,便是民族间的差别极大,而且这种差别还因民族矛盾和阶级矛盾的交叉,而更加复杂化。表现为:

——边远山区生活落后、阶级分化尚不很明显的民族,除开实用美术之外,便只有与原始宗教有关的“民俗美术”。

——坝区先进的少数民族,已有专业和半专业艺人者,美术作品的水平较高,并在不同程度上呈现杂揉倾向。其统治者对中央王朝的依附关系较深者,官方美术多有汉族文化因素;但民间美术则仍保持其民族传统,有的还利用或改造某些外来形式。

——边地跨境而居的民族,统治者与中央王朝不即不离,常借助传统文化去强化其民族内部的凝聚力,故在美术上保持其鲜明的民族色彩,官方美术和民间美术,只存在艺术加工程度的不同。

4. 明代云南的汉族移民急剧增加,在先进生产技术的传播上,确曾发挥积极的作用。但他们远离汉族的文化中心,由于交通不便信息迟缓,使其美术上的创造能力受到局限。从总体上看则处于相对的落后状态。

实物资料纵的环缺现象、横的分布不平衡,给编写云南民族美术史,带来了全局的困难,直接影响体例的选择。参照中央王朝或地方政权的更迭进行分期吗?面对着许多缺环,不易

处理。按照族系分章的写法呢？民族源流复杂、文化发展极不平衡，困难更大。唯一的可能是面对实际，寻求适应云南特殊情况的办法。即以民族美术发展的涨落为经，以民族美术创作的风格研究为纬；突出重点民族的美术活动，通过作品分析而揭示其有关诸方面的关系。根据这个原则，我们将云南民族美术的发展过程，分为五个阶段：

### 一 云南民族美术的形成阶段

1. 磨制石器和制陶工艺，为原始锄耕农业提供了条件，并诱发起人们的审美意识。但“按照美的规律来制造”，还局限于实用的前提下：石器形状的对称、轮廓线的节奏感，以及器面磨光后的滑泽感，不同程度地满足人们的审美要求；特别是陶土的可塑性，在成型中提供发挥创造性的机会。另外，泥坯还可随意刻划、印压、堆花，因此，陶艺可以视为装饰、绘画、雕塑的幼苗。云南的新石器时代始于四千多年前，遗址遍及全省各地，包括多种不同的文化类型，其多样性表明云南自古以来居民的民族成份复杂，并分别受到西北内陆、长江上游、东南沿海的多种不同影响。云南原始美术的多元倾向，对其后民族艺术的成长，发生深远而积极的作用。

2. 随着生产水平的提高，在审美意识的催化下，观赏性开始明滋暗长：陶鸡壶、骨珠、海贝等饰物的出现，使观赏性和实用性有点疏离；而崖画的观赏性，则是不从属于实用性的。云南的崖画分布于沧源、路南、丘北、西畴和元江等县。这些崖画的内容和形式不尽相同，其中以沧源丁莱和元江它克最具有代表性。

3. 云南新石器时代的原始美术，品类并非太少，但其中的缺少实物遗存。如纹身、雕题、服装，以及其他与礼俗有关的



美术品(和美术活动),则只能通过现代的“原始美术”和民族志材料,去加以推断。

## 二 云南民族美术的繁荣阶段

金属的使用是从红铜开始的,但红铜的硬度不高,只有二元或三元合金的青铜器,才可能取代石器。所以剑川海门口早期铜器时代的遗址,仍有大量石器,铜器数量极少,而且从石范上还看到铜斧的形状,是模仿有肩石斧的。随着铸铜工艺的改善,青铜艺术的水平续有提高——祥云大波那精美的铜棺,是铸造技术进步的证据;同时出土的粮仓模型、六畜和人骑俑,则是青铜铸像的雏形,农牧业生产水平的提高,氏族长老的富有和奢靡,也为青铜艺术的迅速发展添加动力,于是出现了专业作坊和技术分工,可以铸造复杂的工艺品。所以,春秋战国时期的铜鼓少纹饰,西汉时期的铜鼓,纹饰已经十分华茂,并逐渐向艺术性更强的贮贝器过渡。

云南民族美术的繁荣,虽以本地区之石器文化为基础,但不应忽视文化交流所起的积极作用:沿横断山脉河谷南下的氐羌文化、溯珠江水系西上的百越文化,以及越过长江涌入南中的汉族文化,与百濮文化的互相碰撞、互相吸收而融汇为土著的艺术创造力。云南民族美术便是在这样的条件下,进入其全盛期。

云南青铜艺术的历史,虽可追溯到 3000 多年前,但其高潮主要在公元前 100 年左右,那段不太长的时间里。云南的青铜文化虽然包括滇南、滇西、滇西北、滇池等类型,但从艺术成就来看,只有滇池类型才是云南民族美术繁荣阶段的代表。

所谓滇池类型是以晋宁、江川为中心,包括 14 个县市的 40 多个出土点。其东北,曲靖珠街八塔台的遗存,与夜郎相似