

The Chinese Fine Arts Education
Academic Symposium

中国美术教育学术论丛

民间美术卷 ③

辽宁美术出版社

Liaoning Fine Arts Publishing House



The Chinese Fine Arts Education
Academic Symposium

中国美术教育学术论丛

民间美术卷

The Folk Art Volume

③

辽宁美术出版社

Liaoning Fine Arts Publishing House

序

美术教育是一种有目标、有计划的文化传递方式，它所完成的任务有两个方面：一是要传承美术知识和技能；二是提高受教育者的审美情操，进而使受教育者在为社会创造财富的同时实现自身价值。

然而，长期以来我们的美术教育模式一直未能跟上时代发展的步伐，各类高等院校在培养艺术人才方面也一直未能找到理论与实践、知识与技能、技能与市场、艺术与科技等方面的交汇点。先行一步的美术工作者已经在探索一条新的、更为有效的教育方法，在对他们以往的美术教育模式进行梳理、分析、整合的过程中，辽宁美术出版社不失时机地将这些深刻的论述和生动的成果集结成册，在国内首次推出了这套具有前沿性、教研性和实践性且体系完备的美术教育学术论丛。

该论丛最大的特点是理论与实践相结合，配以大量的中外经典美术作品，以开放的学术观念深入研究各学科产、学、研的发展态势。论丛涵盖了美术教育的主要门类，重点论述了美术理念、创意思维、绘画要素、艺术设计及表现方法等内容，丛书由《教学研究卷》《美术与设计理论卷》《艺术设计卷》《建筑与环境艺术卷》《造型艺术卷》《民间美术卷》六大类共68本图书构成。

该论丛是在提取、整合现有相关学术论文及教学改革成果的基础上，针对当下美术教学的特点和要求编写而成的，紧扣现代教育理念，体现基础性和学术性，满足当今美术教育创新发展的需要，具有很强的实用性与参鉴性。

Contents

总目录

浅析传统吉祥图案意象表达是现代设计的启示	杜树贤 王艳晖 王辉	001
陕西关中东府“花花馍”	谢 迁	004
传承于民间的古老画语——彝族毕摩画溯源	叶 峰	006
蒙古族图案艺术探讨	康建春	008
传承·写意——浙西舞龙（灯）艺术考略	陈民新	012
客家民间美术色彩特征分析	何小勋 薛芳荣	016
论端砚名世	任漫丛	020
歙砚的艺术价值	宗华婷	023
信息时代民间美术发展新思路	梁昭华 张樱樱	027
苏州民间工艺美术与美术文化的关系及传承发展	李 涵	031
浅谈内蒙古花画工艺品艺术	国 庆	035
关于阎罗信仰和形象本土化历程的研究综述	张金东 刘亚璋	039
民俗文化下的江南灶台画研究	朱 俊	043
组合之美——论攒盘造型及其艺术特征的衍变	赵兰涛 刘乐君	047
民间瑰宝 雅俗兼具——浅析温州优秀民间工艺美术“瓯塑”	曾子睿	051
山东民间美术数字化保护研究	周松林 赵凤芹	054
科学有效的传承方式——北张村传统手工造纸技艺走进高校的探索	许欲晓	058
陕北民俗艺术中的色彩理念	王馨泥	062
论清代端砚制式、纹饰和风格特征	梁 善	066
山西面塑艺术面面观	张 瑞	070
萨满教思想观念对萨满教艺术的影响	胡卫军 付黎明	072
论山东高密民间泥塑玩具的艺术特色和审美特征	刘淑芳	074
关注民间美术的生态保护	陈 丽	078
平和自然之美 天真自由之心		
——赫哲族美术图案风格及成因探	杨子勋 郭 杰	080
鲁南郯城木旋玩具的美学特征和意义	王玉玲	084

萨满教艺术的特征 胡卫军 付黎明	086
南阳玉雕工艺的创意与开发研究 刘剑利	088
清水出芙蓉	
——大理白族传统扎染艺术“以自然为本”的理念 赵琛 蒋群	092
别具一格的扬州瓜灯(盞)雕刻艺术 燕建泉	094
吉祥图案与传统文化之间关系之我见 刘晶晶	098
靖西壮族绣球形式美特征初探 杨帆	101
浅析大理白族扎染蝴蝶图案的象征意义 蒋群 赵琛	103
谈佤族翁丁祭台的艺术特色 张雁梅	105
浅析敦煌唐代图案曲线形组织结构形式 陈熊俊 梁昭华 张静	107
民俗文化对装饰设计的影响 张秀梅 姚立志	109
民族文化与现代多向表现形态的思考——谈现代壁挂艺术 李亚晶	113
中国传统色彩的再认识 刘晓平	116
东方宝物——岫玉手球 霍光旭	120
具象性与抽象性的碰撞——从傩面具艺术出发 金成岑	122
略谈滕氏布糊画的艺术特征及新品研发 闫小荣 李春华 姜凤斌	125
从形态语义简析青铜爵的设计 张乐涵 张乘风	128
鲁迅与中国民间艺术 陈培丽	131
唐代敦煌艺术中的黄色颜料考 王冬松 王红梅	133
浅论民间传统铜瓷 徐美慧	138
试论江官屯窑的植物纹样 崔潇允	140
论三峡民间美术造型 崔毅	142
象征性符号语言的提炼——对官帽椅的形式语言研究 南溪	145
浅析中国传统祝寿图的文化意蕴 吴来龙	147
雕塑贴金技术的市场价值及在其他艺术领域的运用 刘卓	150
琼楼玉宇的缩影——汉代陶楼造型艺术探析 杨絮飞 崔翊升	152
论民间美术童子形象的民俗内涵 李永轮 盛子千	155
山西新绛剔犀漆器的艺术特征 史爱 何俊明	158
定陶皮影的制作工艺及造型特点 文明红	161
灵性茶宠——茶文化的延伸 肖祥红 毛海胜	164
白马藏族民间美术传承研究(一)——传承考量 龚浩	167
广东连南排瑶刺绣图形语言研究 宋争争	170
唐代日用器物蟠龙纹样研究 董岳 邓莉丽	172

论死生信仰中的古代墓葬艺术	杨 嫣	174
河南民间艺术对中原经济区创意文化产业发展作用探析	王艳霞	179
河南民间美术的主要传承方式与特征新探	徐承凤	182
东北连环画风格及成因探析	吕进成	184
我国香道器装饰设计研究	吴闻超	188
潮汕桃粿印的文化渊源和抽象形式	姚 婷	192
生产方式与蒙古族民间手工艺	达妮莎 许 姣	196
山西民间工艺品之面塑艺术研究	王 静	200
作为文化的媒介：传统东巴画材料的文化诠释	和爱东 赵 伟	202
论灵渠古石刻艺术的跨时空文化生态性	毛雄飞	206
探析羌族挑花的艺术特色	熊丽娟 张鹭鹭	210
新疆东天山地区早期岩画与文化交流研究二题	罗 佳	214
广州街市人物外销画特色初探	王曼姣	216
对于广彩工艺门类归属的探讨	徐乐斌	218
浅析泰国色彩在泰国社会生活中的运用	张淑维	220
城市发展中的海派家具		
——清末及民国时期上海地区海派家具产业发展探析	严方圆	222
神怪的形象 俗人的欢宴		
——庆阳清代《西游记》脸子谱艺术形式考析	穆 静	226
感情因素在庆阳香包艺术传承中的作用	赵 涛 黄吉春	228
论鄂伦春桦树皮艺术的价值、特征与传承策略	张晓丽	230
山西忻州花馍的造型艺术探究	敬爱娟	232
瓯骆青铜——民族文化交流的印记	武 东	234
壶中天地大 圆满自不绝——任航的乾坤壶设计意象解读	石 硕 毛计中	238
中国画民族题材现象论——以“素雅”布依与“彩色”苗为例	周 丽	243
梳篦彩绘颜料的革新	吴 琼	247
浅谈阳新布贴的传承与发展	石小波 胡舒娟	249
浅析渝东枕头档子	郑开琴	251
河南非物质文化遗产背景下的浚县社火文化空间研究	郭永强	253
川东民间器物造型赏析	张丹萍	257
蒙古包装饰图案释义	郑庆和	259
幽地雉仪与雉面艺术初探义	蒋 娜 赵 涛	263
海南黎族纹身习俗	李 勇	267

甘肃盆景艺术概况 许 林	271
试论清末民初火花的艺术内涵与文化遗产 于海燕	275
从傩面具的艺术特色看民众的审美情趣 王兴业	278
浅谈海南黎族文学艺术 齐爱民 李 勇	282
谈清代玉佩饰——子冈牌 李 闯	286
客家遗风 独放异彩——连平忠信花灯制作艺术及吊灯文化 许远忠	288
赣南客家民间工艺品赏析 李 艳	291
浅谈古代面具的功能化转向 张凌云 王铁中	293
壮锦艺术的审美及其保护与开发 马 红	295
浅析民间皮影造型艺术特点 贾 涛 韦 凯	299
浅谈内蒙古地毯艺术 国 庆 包晓兰	301
论乌江流域民间脸架的艺术特色 闫 肿	304
象山竹根雕的艺术魅力 秦 瑾	306
齐文化对山东民间造型艺术的影响 赵英水 梅玉洁	310
华县皮影雕刻艺术造型研究 韦 凯 张 星 贾 涛	314
河南民间美术蕴涵的教育资源 陈 巍	318
文化遗产视野中潮汕文化与本土设计的关系思考 韩 然 吕小萌	320
如何在民间美术教学中传承民族文化资源 杨 晨	324
浅谈楚凤文化与心理学的关系 梁黎荔	326
客家民间图案的艺术设计特征 田辉龙	330
论良渚文化玉器纹饰的艺术表现形式 王淑兰	332
江西傩文化与面具工艺 周曙华 梅小清	336
饕餮纹源于蚩尤崇拜简考 陈丽霞 龙湘平	340
湘西少数民族传统纹样在现代设计中的应用 黎 华	342
楚风竹韵——楚文化鼎盛期的竹器工艺 吴 晓	344
浅析藏书票艺术在我国的繁荣之缘由 戴继明	346
解读梅山“脸子” 邹少灵	348
对“盘长结”形态的文化审美阐释 刘忠红	350
对河南省民间美术资源旅游价值的评价 蔡志红	354
挖掘民间工艺魅力 再现原生态艺术	
——对陕西东路皮影的思考 谢 迁 张 恒 谢登喜	356
浅析传统游戏及其表现形式中蕴涵的艺术因素 李 洁	360
淮阳“泥泥狗”中的楚文化元素 陈 巍	364

营造“年味儿”——谈春节与春节文化	李连志 段建坤 李琳琳	366
保护 发展 创新——对杭州传统工艺美术产业的几点认识	龚勤茵	370
唐代铜镜民族装饰纹样艺术特征述略	阴耀耀	374
无表情中的无限表情——日本“能乐”中的面具艺术	钱 锐	378
常州梳篦的艺术特色	蒋竹鸣 丁 峰	382
别具一格的编织艺术——壁挂	侯卫敏	384
释读“闲赏”视阈中明清文字组合锁的审美品质	谢 玮	387
传统与现代——浅谈传统与现代刺绣表现形式	雷 光 张宁宁	389
从湖南民间祭祀绘画看中国鬼神画的脉络	谷利民	391
探析民间传统艺术——凉山彝族漆器	马 山	395
楚国工艺美术的铺陈及其审美特征	杨克石	399
草原岩画与蒙古猎牧文明的渊源	阿斯巴根	403
方寸之间的凝练——战国、两汉、唐代铜镜的比较	乔 臻	407
蒙古族民间手工艺的尊卑观念	达妮莎	411
菊花石的艺术魅力	周利媛	413
蒙古族图案花纹的象征意义	任美平	415
浅谈民间美术	张宁宁	417
手工艺振兴之路	张 雷	419
民族艺苑中的一朵奇葩——石柱土家族刺绣艺术	钱 舜	421
在艺术设计教学中探求藏羌民间艺术的文化价值		
——四川省精品课程“藏羌旅游工艺品设计与制作”透视	杨瑞洪 刘晓平	425
论羌族民艺地域性设计的人文价值	鞠 斐	429
论中国结的寓意美	冉 冉	433
吉祥图案在民间工艺品中的应用研究	胡 澎	435
浅谈扎染在生活中的应用	陈 璐	439
承古衍今：脸谱艺术潜能的新开掘		
——浅议传统戏曲脸谱文化的继承与弘扬	庞君薇	441
试论民间美术的视觉设计创新	曹 伟	445
湘西地区竹编工艺发展探析	罗明金	449
论潍坊民间美术的现代文化价值	柴 刚	451
浅析河南民间美术的现实价值	胡俊涛	453
蒙古族传统图案的艺术特色和艺术价值	张曼娟	457
千阳布艺研究	郭 华 黄钦沐	460

科技、文化与市场的交融

——新徽派铁画艺术历史传承与创新发展	黄凯 郑千里	462
中部崛起背景下的文化遗产资源开发研究——以鄂州铜镜纹饰为例	毛连鹏	466
蒙古族习俗禁忌与民间手工艺	达妮莎	469
谈吉祥图案里的动物形象	刘虹	471
原平炕围画艺术形式分析	常晓君	473
泉州花灯的现状与发展	甘锦秀	477
中国潍坊的风筝艺术	齐军玲	481
巧夺天工的纤维工艺	龙俊	483
龙骨水车的形制与审美文化研究	陈民新	485
论汉江地区原始艺术和风俗民情对楚国漆工艺发展的影响	张晶	489
浅谈湘西苗族镢花艺术	周亚辉	493
从设计学角度看民间美术	丁文涛	495
浙江古铜镜装饰纹样艺术内蕴研究	彭亚丽 靳庆金	498
论江汉平原皮影戏的传统艺术特征与现代创新	杨永波	500
丝路上的艺术交流		
——波斯萨珊艺术特色及其对唐朝艺术的影响	张旻萌 徐建德	502
戏曲脸谱与中国传统文化	俞岚	504
浅谈乌江流域丰富别致的“背荚”文化	余继平 周道	506
从马六甲纸扎艺术看马来华人文化	易力	510
浅谈中国民间美术色彩的特征	吴静宏	514
十里红妆古越风——感受“十里红妆”经典之美	方艳 胡巍	516
潮汕传统民间工艺美术在艺术教育中的价值研究	邓亮生	519
满族和科尔沁蒙古族萨满教造型艺术的比较		
——以神服、神器为例	赵志红 哈斯巴根	521
论剪纸艺术的创意发展	王燕妮 冯东	524
浅析剪纸艺术与中国传统文化的关系	任文权	529
中国传统文化对唐山皮影造型的影响	张秀梅 姚立志	532

浅析传统吉祥图案意象表达对现代设计的启示

文 / 杜树贤 王艳晖 王 辉

中国这片广袤的土壤孕育着源远流长的民族文化，其中图形文化里的传统吉祥图案，品种之多，色彩之艳，花样之繁，无不让人为之惊叹。同时传统吉祥图案是中华文化的重要组成部分，是劳动人民的物质财富和精神财富的结合体，它不仅是一种符号，也是一种语言，体现了中华民族的生活风貌、风俗习惯、审美意识以及文化积淀。本文通过分析传统吉祥图案的表意要素及特征，探究其中的文化认同感，为现代设计寻求新的突破点。

一、浅释传统吉祥图案

传统吉祥图案一般是指流行于民间的视觉艺术形式，以营造喜庆氛围为目的，用美好的纹饰和造型来攘除各种民间禁忌，承载人们追求美好生活、向往平安富贵的心理需求。吉祥图案源于原始社会的巫术，是古人对生活的不安定感和对自身疾病、瘟疫以及死亡的迷惑和畏惧，以为厄运的产生是魔鬼附体作怪，由此希望借助某一物或神来帮助他们驱鬼逐妖，消灾灭害，保佑自身平安。之后这些原始图形与传统文化结合逐渐发展成为中华民族独具特色的符号语言。

几千年来，传统吉祥图案始终表现出鲜活的生命力，担负着中华民族对万事万物求真、求善、求美的心理意愿，这与我们民族的文化心理结构、传统习俗渊源、情感表达方式密不可分。在现代社会，人们对美好事物心存向往的心理需求只增不减，同样需要富有吉祥寓意的元素来传达这种情感。因此把传统吉祥图案的创作思维巧

妙融合到现代设计中不仅能体现设计作品的文化审美意蕴，而且还能满足消费者的情感诉求。

二、传统吉祥图案的意象表达及特征

吉祥寓意是传统图案的一种特有语言形式，使得传统吉祥图案具有表意和审美这两大功能。各色各样的吉祥图案都是把图形作为主要的表意空间，来表达民间艺人的思想、情感和心境，以图形符号涵括吉祥语意的表意形式。本文对传统吉祥图案的意象特征进行了表意和审美两方面的提炼，得出吉祥图案善用取象比类的表意手法以及和谐统一的审美观念。

1. 取象比类

所谓取象比类，是指运用带有感性、形象、直观的概念来表达物象的抽象意义。在中国传统文化中，松与鹤一直是吉祥图案里表达长寿文化的重要元素，但依据常识可知，鹤是临水之鸟，而松处深山之中，鹤鸟几乎不可能出现在松树下，更不会停留在松树上，这与现实情况相去甚远。然而松鹤同春、松鹤遐龄、鹤寿松龄等这样的组合图案长久以来一直是本国人的期盼长寿的直接表现。这种情况中松鹤能归为一类的主要原因就与古人取象比类的思维观念有很大的关系。由于鹤的寿命较其他禽类长久，这种生物特性使其成为长寿文化的重要象征；松同样表现出顽强的生命力，被喻为长青之树。取象比类的观念突破了自然规律的限制，使表面互不联系的事物依据共同的意义，出现在同一主题的画面之中。通俗地理解取象比类就是古人通过认识和

领悟，不局限于某种具体事物的物象特征，而是在图形和语意的意象相似性的前提下极大地限度地将各类事物联系在一起。广泛留传于民间的“连升”吉祥图案，也正是在这种思想的影响下，不断丰富其中的内涵寓意，喻义“步步连升”，利用莲藕的形意和语意，以及童子手持铜钱，荷花牙尖上还串着铜钱的直观表达，在这个图案中融入了升官发财的美好期望。“杏林春燕柳”是杏花、飞燕和柳树的组合图案，明清时期，每年二月进士科考，正值杏花开放的时节，杏花也就称为“及第花”，皇帝宴请殿试中考者，而燕与宴同音，由此“杏林春燕”赋予了进士及第、科举高中的吉祥祈盼。

另外中国人还将许多动物的生物特性比附归类，如羊的善群、从帅、死义、知礼，雁的知时、时序、贞烈、灵智等，并把这种作为伦理规范和道德标准的象征符号用于相应的礼仪活动。同时借助虎、狮、鸡等驱邪避凶，从蝙蝠、鹿、蜘蛛、喜鹊、龟、鹤等动物中寄托个人对福、

禄、喜、寿的追求。

2. 和谐美感

和谐美感正如周来祥所指出的“人和自然、主体和客体、理性和感性、自由和必然、实践活动的合目的性和客观世界的规律性的和谐统一”。也就是说，审美主体与审美对象的关系，实质上就是审美主体与人类自身的关系，就是个人与人自身的直接同一。吉祥图案的创作就是人们表达自身对美好的情感诉求的直接体现，为了实现各种夙愿，创造者将各种美好事物的代表符号和谐地运用到统一的画面中。“四福圆满”这个吉祥图案中借用了葡萄、佛手、牡丹、灵芝、兰花这五种植物造型，巧妙地利用枝叶弯曲的形状构造出五个圆形，中间穿插着四个动态十足的蝙蝠。这种构图的方式完全是在创造者的主动意识下设计和建构完成，整个创作的过程体现出创造者注重事物间的纯粹谋和，实现审美主体对吉祥图案的审美需求。

在审美活动中，人们利用吉祥图案的图形与表意的和谐组合，以情感为前提寻找到主观世界的合目的性与客观世界的合规律性之间的统一美。传统的吉祥图案不仅注重实形的完整性与装饰性，而且关注形与形之间的呼应，以及礼让和穿插关系，更重要的是利用图形间造型语言的统一，将寓意相同的不同事物和谐地组织在一起。因此，在吉祥图案中经常会看到一些不符合规律，非现实的景象出现，这是民间艺人在创作时为了满足观赏者的审美需求，即对美好事物渴求的心理，将各种美好物象有机地组织在一起，产生出新奇的景象，通过这种梦幻式的画面把人们带入一种超现实的美妙境界。如“马上封侯”、“连生贵子”、“日月同辉”等，都是以和谐审美为前提，摆脱客观事物特征的束缚，通过夸张变形实现不同事物的和谐统一。

三、传统吉祥图案意象表达对现代设计的启示

现代艺术设计涵括的内容十分广泛，跨越了标志设计、平面设计、包装设计、服装设计



等各部门艺术设计领域,但不论现代设计如何划分,在创作的过程中都可以从传统吉祥图案的表意方式与审美内涵中提取养分,寻找民族性和现代感的自在结合。传统吉祥图案在意象表达中注重取象比类,不拘泥于物象的表现形式,极大地启发了现代设计创作语言;同时吉祥图案注重和谐审美的评价标准,也能为现代设计提升审美内涵提供依据。

1. 运用取象比类丰富创作语言

传统吉祥图案中取象比类的表意特征体现出民间艺人对意象的合理把握,在创作中经过人为的抽象、体悟而提炼,把万事万物转化为富含感性形象的概念或意义符号,并将同类寓意的物象组合并用,丰富图案的造型花样。这种取象比类的思维通过带有直观性的类比形式来把握和认识物象间的联系,使得创作的空间更加广阔。

吉祥图案在取象比类的运用中强调主观表现,不注重外在形式,而重本质的神似,运用夸张、概括和变形,从而对自然界得到一种本质的理解和把握。这种造型手法与现代设计所追求的单纯、简洁、形象的纯粹性不谋而合。如北京奥运会的申奥标志,将传统吉祥图案中的“盘长”元素与中国的太极文化巧妙地结合起来,很好地表达五环相扣的效果,在似与非似之间为观者留下了足够的意想空间。借鉴这种传统的创作思维,现代设计中出现了不少经典的优秀作品。联通的“盘长”图标就是利用造型中迂回往复的线条与现代通信网络的相似之处,取其源远流长,生生不息,相辅相成的寓意,既体现出现代气息又具有传统文化的亲和力。另外在“盘长”纹的内部造型中加以修饰提炼,形成四个方形和六个圆形,意寓四通八达、事事如意和路路相通、处处顺畅,而标志中的十个内部虚形正好符合了圆圆满满和十全十美的吉祥寓意。这种标志设计无论从对称美,还是从传统寓意,都洋溢着古老东方的吉祥之气。

2. 利用和谐审美突出设计内涵

现代设计可以借取传统吉祥图案和谐审美观

中的文化认同感,突出设计作品的文化内涵。这种文化认同感是指个人受其所属的群体的影响,而对该群体的文化产生的认同感。中华民族曾经历经苦难,但在任何环境下中国人从不放弃追求吉祥、幸福,对万事万物始终希冀祝福的心理意愿和生活追求。利用这种追求和谐审美的文化认同感,现代设计应该重于展示和谐价值观,即主体与客体、人与自然、个体与社会、自由与必然,在对立的基础上重新达到更高层次的和谐统一美。在文化认同感的基础上更广泛取材,更自由地继承与发展和谐审美精神。

但是在现代创作中经常会看到对传统符号的重复抄搬,却没有实现对中国传统文化中审美精神的继承。要达到现代设计外观与内涵的真正和谐统一,这需要对千年民族文化瑰宝进行深入的学习和研究,感悟其中的精髓,同时以现代的审美观念对传统吉祥图案中的一些元素加以改造、提炼和运用,使其富有时代气息。理解中国文化偏经验,注重善,在于表现艺术的特点。在现代设计中,挖掘深藏于世代代为人们所反复描摹的图形中的吉祥意义,体悟传统吉祥图案隐含的和谐美感,感受图形外在形态与精神意蕴和谐交融的表达方式,实现设计作品的内在含义和外部形态的巧妙融合。中国银行标志之所以能成功地给人们留下深刻的印象,正是因为一直以来人们对象征财富的古代铜钱形象有着根深蒂固的认同感。在美的形式当中图形艺术有着丰富的文化内涵。

四、结语

传统吉祥图案的意蕴往往预示着好运之征兆、祥和之瑞气,是民间艺人借用艺术形态表现出深刻的生活态度与社会意志,是中华传统文化的延伸。传统吉祥图案对于设计师来说是一个取之不尽、用之不竭的宝藏,它的创作思维和审美观念为现代艺术设计提供了可贵的审美来源和设计语言范式。作为当代设计师,只有不断提炼研究,合理借用传统吉祥图案中的精华,才能丰富设计的表达方式,赋予作品深厚的文化底蕴。

陕西关中东府“花花馍”

文/谢 迁

“花花馍”俗称面花，是流传在陕西关中民间的传统风俗礼馍，经历几千年历史岁月，贯穿历代人生风俗礼仪中。在我国山西南部、甘肃东部、河南西部、陕西关中一带，都盛行这种风俗礼馍。它不仅以制作精巧、造型丰富而称著，还是严肃庄重的礼仪面食，具有观赏价值，是艺术性颇高的民间艺术品，所以能广泛流传经久不衰。

关中东部，土地肥沃，生产的小麦品质优良，面粉柔软而劲韧，有很大的可塑性，为面花的制作提供了优越的条件。由于关中在古代是京畿之地，受宫廷礼仪、祭祀的影响，民间礼馍也很盛行。面花亦是食品，当天制作后，少则一两天，多则十天即要吃完。经过脱水制作后的面花，最多保存一年余，所以面花没有遗物考证，也无文字记载，全是民间艺人口传身教，世代相传，流传至今。

关中东部面花比起外省的面花有着它突出的特点。它一般不着色，洁白如玉，保持了面食那种白、香的特点。

从民俗的角度看，面花一般可分为两类：一类是以表示风俗时令、节气为主的，如春节、清明、端午、中秋节等。如小花馍、包子，有鸡、鱼、燕子等造型。另一类以观赏为主，如婚嫁、生子、祝寿、丧葬时用的面花，俗称谷卷高馍盘，又称“箔子馍”，有立虎、卧虎、荷花、银果等造型。

民间能制作面花的艺人很多，有六七十岁的老艺人，他们名扬十里八乡；也有跟学的十多岁

的小姑娘，其作品有优有劣。因为这些老少艺人出自民间，没有忌律，没有条框，得以自由相传和发展。面花艺术时盛（如在丰收年、欢庆年、有余年）、时衰（如在歉收年、灾害年、困难时期），真可谓民间艺术的一朵奇花。面花艺人制作面花的工具很简单，一把剪刀、一把木梳，主要靠巧妙的构思和灵活的双手。形制只有概括的模式，制作时，其大小、长短、高矮根据材料的多少而定，依靠制作者的思绪活动。她们将拳头大小的一块面团几番揉搓，形成一个圆形球体，用剪刀在一端剪出两只耳朵，在另一端剪出一个翘起的短尾巴，再在头部配以两个红豆做的眼睛，于是，一个机警灵敏的招人喜爱的小兔子就诞生了。再如，鸡、鱼、猪、羊的造型更是别出心裁，删繁就简，妙趣横生，突出特征，透其灵性。民间艺人那丰富的想象、大胆夸张的手法，就连专业雕塑家也赞叹不已。

陕西面花多以虎为制作题材。因为龙、虎本是中国民众心中美好的图腾，但自龙被帝王占据之后，民间就剩虎文化了。小孩只能戴虎头帽，若戴龙头帽，就犯大忌了。

东府面花的代表作，当属关中渭南华县一带流行的面花。面花的体型较大，小的五六斤，大的则二三十斤，由虎头、龙身（或鱼身，龙鱼不分）、鱼尾组合而成，远观似虎，近观则变化无穷，花、鸟、草、虫各显其异。虎头是飞鸟作底，双鱼作眉，菊花作眼，卧雀作鼻，睛仁则用两颗大红枣作点缀，光亮四射，炯炯有神。龙身是以一条粗短略显弯曲的面团作基底，上面控以

条面团结合的鳞状纹饰，周边用剪刀剪出羽状的鳍，其线条流畅，动感特强。龙身上满插有各种小面花，如“二龙戏珠”、“喜鹊闹梅”、“双鱼喜莲”、“龙凤呈祥”、“蜜蜂探菊”、“石凿牡丹”、“唐僧取经”、“花园借水”、“十二生肖”等二十余种造型，是面花中的精品，主要是观赏用。鱼尾是以鱼体作基本造型，有曲有直，有弯有卷，使整个面花或静，或动，或稳重，或雀跃，各显其能。

“高馍盘”是面花中另一个稀有品种，说它稀有是因为其礼仪较高，只有关系至亲的人才赠送它，多用于男女婚嫁。另外，它用料较多，总重量有百余斤，俗称“四斗麦”（一斗麦30斤，即120斤），制作耗时较长，故现时很少有人制作。“高馍盘”面花是一组合面花，由7层或9层不同形状的面花捆扎在箔子上而成（故又称箔子馍）。这多层的造型和喻义都有讲究。一层是水担勾搭花馍，其两端卷起形似云纹，显得健壮有力，意为男女双方结为良缘，百年之好，坚如磐石；二层是蝙蝠；三层是桃果，蝙蝠、桃果，喻多福多寿；四层是游鱼；五层是莲花，鱼喜莲，喻夫妻恩爱；六层是凤凰；七层是牡丹，凤凰喜牡丹，喻吉祥如意；顶端多为连生贵子、龙凤呈祥的花馍。高馍盘高达丈余，常立于花堂之首。

人们喜欢面花，不只是因为它在造型上贴近生活、亲切自然，更由于它令人感到情真意切。面花的制作往往是主人亲自动手或请几个邻居高手帮忙，帮手们不计较报酬，不图功利。艺人们坐在一起，谈笑风生，看起来漫不经心，实际上却颇有匠心，一控一剪，任凭思绪、情感自然流淌，故做出的面花能神似形巧，品味无穷。

面花与其他民间艺术如刺绣、剪纸、泥塑相比，还有一个特点，就是可吃性。这些精美的面花，在参与庆典活动供人们欣赏之后，还要走上餐桌，有些人称之为可吃的艺术。面花与馒头同是面粉，就本质而言没有什么区别，但通过民间习俗演化和它的各种制作形状，面花具有了更多的审美价值。如，“二月二”龙抬头、虎睁眼，

浪孩子吃枣山尖子，称“咬蝎子尾巴”，以伏五毒壮体魄，于是吃起来味道更美了。参与庆典后的大面花还要切开，主人挨门挨户“打撒”（即散发）以和睦邻里关系。在酒宴上主人总要端来一大盘小面花赠送亲友。有礼者挑几个作为纪念，喜爱者往往把面花抢要一空。拿回家后有的送给未赴宴者，让大家分享，有的用红绳子系于墙壁上更显出乡土韵味，有的则放入藏物架上，与现代玩具、饰品一起相得益彰。

面花看似简单，但蒸制过程也很有难度。首先要选用上好的优质白面，蒸出来才能洁白如玉，和面亦要软硬适度，过软会塌体变形，过硬则胖涨开裂。为制作好面花还要把它放在略高于人体温度的炕上“发启”。此时艺人们要守在其旁，观其发启程度，不启或启发不够，面花会死而且发青发硬，启过了则失形开裂，味道变酸。所以在发启的过程中，艺人们要时时翻动观察，掌握温度。面启后要在滚开的锅上加笼屉蒸制，一般要烧蒸40分钟，大面花要烧1小时以上。在蒸的过程中不能降温，停火，否则水滴下会染了面花，以致黄斑遍体，黯然失色，前功尽弃。蒸制的各个环节都要恰到好处。即使如此也不能保证面花全部合格，一般成功率在80%~90%，约20%的面花不能展示，但可食用。

面花有着悠久的历史，但究竟起源于何时，一无资料记载，二无实物考证。从它的造型和民俗风情看，它是随着人们的习俗、地域风土、风情一起变化，在不断地丰富和发展。市场上的圆馍、方馍、杠子馍、罐罐馍、窝窝头等可能是它们的始祖。

现在的农村，人们的生活条件有了很大的改善。优质小麦的出现、粮食的丰产，为面花的发展提供了丰富的物资基础。面花这一民间奇特艺术，将丰富人们的精神生活和物质生活，对传播我国民族文化、弘扬民间艺术起着不可低估的作用。

传承于民间的古老画语

——彝族毕摩画溯源

文/叶 峰

彝族毕摩画在其漫长而非连贯性的演进过程中，呈现出了多元化的态势。它以宗教鬼符语言的形式折射着彝族人的物质世界和精神领域，以其神秘深邃的艺术造型与文化内涵吸引着彝学界专家和少数民族绘画爱好者，同时也给予现代彝族绘画的发展诸多的启示。它迷恋于鬼魅世界的探索和对彝人现实生活的描绘，以扭曲变形的表现手法揭示毕摩们对现实与灵界的认识。

一、关于毕摩与毕摩画渊源

彝学界有学者曾指出，毕摩是彝族社会的文化人，是彝族文化的集大成者，也是彝族文化的重要传播者。同时，也是彝族艺术内容与形式的重要搜集、整理、创造、升华者。由此，我们也可以这样说，彝族毕摩画是伴随毕摩文化而产生和发展的。

据彝史记载，毕摩^[注]产生于母系氏族公社时期，成熟于父系氏族公社时期。毕摩原是原始宗教祭祀活动中的祭司。在彝族宗教祭祀活动的发展中逐渐形成了彝族自己独特的文化，并派生出了毕摩绘画。今天保存的众多毕摩古籍中，还蕴藏着图为文，图为字的痕迹，因此我们可以推断毕摩画是彝文的前身，即彝文字在演进过程中也从象形文字逐渐演进成今天社会能目睹的成熟的彝文字。额毕斯乌是彝族神话故事中毕摩的鼻祖，其生存年代大约与华夏民族传说中的伏羲时代相当。大约在距今五千年前的华夏民族传说中的黄帝时代，彝族毕摩有伙毕石祖和提毕渣慕。彝族古代史上还有维勒秋布、阿堵鲁普、毕阿苏

拉则等一代代宗师为毕摩绘画、彝文字的创造与彝文化的传播作出了巨大的贡献。

早期毕摩画艺术是伴随原始宗教祭祀而产生的，与作毕法式有着不可分割的联系。

“插神技”是毕摩在举行各种宗教仪式中常见的一项活动，其布阵的方式往往是根据天象星座，气势宏大，规模达几亩地，具有神秘的原始宗教意味。毕摩祭司用神技在大地上构造成一幅幅神秘而深邃的毕摩教特有的美丽图案，是最原始的以图式表达的鬼神世界。并用“鬼板”驱邪“鬼板”彝语意为“尼次斯波夹”，是毕摩驱邪、念咒时常用的道具。再如“扎草鬼怪”、“狄目”（即泥塑小鬼怪）等也都具有彝族原始宗教绘画的实物化表现。所以说毕摩画来源于彝族原始宗教，是宗教活动的产物。

二、毕摩画的形成与彝先民的图画思维

在众多的宗教活动中，彝人常用图画语言代替文字内容，用图式符号来阐释传教内容。因为，绘画语言是直观的、生动的、形象的，先民们在图画与文字间选择，更容易读懂图画。在彝先民中，靠识字能理解毕摩经文的人是少数，因此，毕摩哲人们在传播彝族文化中，一方面是用文字，另一方面是借用图画思维来传播其教旨，使毕摩文化深深扎根于彝民间，即使在外来传教士强势深入彝区传教时，彝族毕摩教依然成为推不倒的本土教。也正因如此，毕摩画才能流传百世。2001年1月笔者在美姑调研时拜访了一位老毕摩，他热心地把他的毕摩画作品拿出来给我

们看,从熟练的传统技法中我们可以领略毕摩绘画的深度与魅力。其大部分作品多为“龙”、“凤”、“支嘎阿龙”(彝族传说中的英雄人物)、“怪兽”、“日月星辰”等凉山毕摩常表现的题材。这些作品实证了毕摩绘画具有传承性。彝学家张纯德教授在其《彝族古代毕摩绘画》一书中谈到:毕摩绘画上承岩画风格,具有晋代昭通霍承祠墓壁画和唐宋时《南诏国传》、《大理国画卷》遗风,其历史背景有类似之处。又以画龙为例,据晋《华阳国志·南中志》记载,诸葛亮根据“九隆”神话而作《龙生夷图》。可惜除文字记载外,诸葛亮之画已失传。到今天类似诸葛亮《龙生夷图》的作品及夷人画龙之风犹存。

毕摩绘画大多是对彝文经籍的译意与补充,在阐释和译文图像文化方面有具体化、直观化的作用。同时,有部分毕摩绘画也不完全释义经书内容,而是对彝族人生产生活及历史、文化、政治、军事的纯艺术化创作与描写。这些毕摩绘画的作者,虽未受过学院正规的训练,但其作品生动而朴实,简洁而准确;有自然式的写实,有大道无形似的“抽象与写意”,所用笔法娴熟,构思奇巧,以图画文字化或图文并茂的处理,展现彝族文人画的典型风貌。

据《物始纪略》记载:天地和人类未形成之前,什么也没有,到处是黑洞洞的景象,后来产生清浊二气,即两种叫“哎哺”的物质元素,又由“哎哺”形成了天和万物。清气的“哎哺”形成了白色的米古鲁;浊气的“哎哺”形成了黑色的靡阿那。米古鲁又称天父,生天、生日、生鹰,代表阳;靡阿那又称地母,生地、生月、生虎,代表阴。白色的米古鲁与黑色的靡阿那纠缠回互的符号称“输必孜”,由它们不断分合,不断变化而产生万物。这是彝族人对原始形态与色彩审美的概括,这种观念无疑支配着彝族古代绘画的创作。米古鲁与靡阿那既有形,又有色,具备了绘画构成的主要元素:形体与结构,明暗与色彩。“输必孜”作为一种古代彝族图式化的符

号,不仅出现在绘画中,而且也出现在彝族人的服饰图案中,有人称它为“涡旋纹”。它是彝族古代绘画的基本形态,是彝族人对宇宙万物朴素的、原始的最初写照。在彝族古代毕摩绘画中,各种符号、形象都有其特定的含义,而这些含义又出自宗教实用这一根本出发点,具有明显的功利性。首先它是为彝族的毕摩教服务的,内容涉猎毕摩文化所传颂的教旨、教义,涉及天文、历法、人文精神、政治经济、军事、医药卫生、风俗礼仪等。其次作为绘画语言,它具有审美性,毕摩画师把彝族人认为最美的内容题材,由图式化的方式加以美化记录,无论是四川大小凉山彝族毕摩画还是贵州、云南彝族毕摩画,皆描绘的是各地人民喜闻乐见的题材内容。

古代毕摩绘画与彝族宗教有着密切的关系。原始宗教的各种活动为毕摩绘画艺术的产生创造了条件。毕摩绘画形象地展现了彝族宗教“万物有灵”、“图腾崇拜”、“自然崇拜”等崇拜论的全过程,也展现了彝族原始宗教向人文宗教过渡阶段的倾向。它是经过世代毕摩继承和发展而来的绘画语种,是彝族的绘画之源,是深入研究彝族文化的主要载体之一,也是毕摩文化的一种外化形式。

注:毕摩是彝族人的祭司和神职人员

基金项目:该论文系四川省青年科技基金课题《彝族传统绘画研究》研究成果

蒙古族图案艺术探讨

文 / 康建春

蒙古族图案艺术历史悠久,丰富多彩,具有浓厚的草原文化气息和鲜明的民族特色,几百年来一直吸引着国内外学术界的注目,它在民间流传也十分广泛,是蒙古族文化艺术的重要组成部分。蒙古族图案艺术是蒙古族审美意识的反映,是在不同的历史阶段和社会环境中逐渐沉淀而形成的一种民间民族艺术传统,它以其独特的艺术形式,充分展示了民族艺术价值。

一、蒙古族图案艺术的产生

早在公元前12000年前就出现了蒙古族工艺品。这些工艺品大多是以生活实用的物品出现的,精彩的几何图案,点、线、面相结合的纹样,表现出极强的形式美感。在内蒙古赤峰市敖汉旗兴隆洼发现了8000年前的新石器文化,文物中有蒙古草原最早的地母天神石像和最早的玉雕工艺品,还有最早的成排的建筑遗址。陶器上有蛇体龙纹图案,考古学家认为这是龙的起源时代。还有赤峰市敖汉旗夏家店出土的距今4200~3500年间的夏家店下层文化中令人眼花缭乱的图案艺术。其中多见的是兽面纹(饕餮纹)、夔纹、回纹、云霄纹、云纹、蛇纹、鸟纹、蛇雁纹、植物花卉、犄纹、鱼纹、陶龙纹与兔纹等。图案风格自然活泼、朴实动人,具有条理清楚、节奏明快、图案对称、章法平衡的绘画形式。类似的发现还有许多。红山文化和夏家店下层文化就是北方游牧民族的图案艺术造型规律与装饰纹样的“母本”。它凝聚着北方蒙古族的艺术智慧、思想感情,同时又突出了蒙古民族认识自然

和适应自然的顽强的生命力。

二、蒙古族图案艺术的内容

在蒙古族文化中,图案艺术有着很重要的位置。它是人民群众思想感情、理想信念、审美意识的具体艺术表现。每种图案都有其特定的风俗用途及传统象征意义。通常是师父传授徒弟或父母传授子女这样一种传统技艺的传承风俗。蒙古族图案艺术凝聚着人民的智慧、理想信念,反映了他们生活劳动与自然和谐共生共融的现象。这也正折射出他们的世界观及对美好生活的向往。如蒙古族的衣、食、住、行、用都喜欢用刺绣图案作为装饰,其中有动物、植物图形和自然存在物及宗教等色彩浓郁的装饰图案,以此反映出对大自然的热爱,表达对和谐美好生活的向往之情。

三、蒙古族图案艺术的民族特色

蒙古族图案艺术作为民间艺术的一个种类,它是由人们对现实生活中的事物及现象的认知和审美活动产生的一种装饰艺术。图案艺术是蒙古族形象艺术的最实用的普遍形式,它是蒙古族献给人类艺术宝库的一份瑰丽的艺术珍品,它所蕴涵的色彩、形式及内涵都是由蒙古族人民千百年来劳动生活进程积累的结晶,与其他民族艺术相比较具有以下特点:①蒙古族图案艺术作为一种实用性装饰具有突出的审美作用。②蒙古族图案艺术是高度抽象的现实存在物与现象的反映。它不是直接再现生活,而是通过人们的艺术思维塑