

河南大学

硕士学位论文

河南淮滨彩绘泥塑研究

姓名：马婷

申请学位级别：硕士

专业：艺术学

指导教师：王彦发

20090301

摘 要

河南淮滨彩绘泥塑作为民间艺术中的一个类型，决定了它是与当地群众的生产生活、民俗民风紧密联系的；是与当地百姓的审美心理、审美情趣结合在一起的；是民众按照自己的精神需要，参照周围环境、生活方式而进行创作的艺术形式；是把内心情感通过“物化”的形式表现出来。它积淀着丰富的文化内涵，并对群众的创造性思维活动加以确认，展现的是特定社会背景下人与环境的相互关系。

本文通过对“淮滨彩绘泥塑”的具体研究，把艺术特征及文化观念以理论分析的方式展现出来；把“彩绘泥塑”的“美”以具体、直观的方式表现出来，从而提升到一个更为准确、易懂的位置。全文分为引言、正文四章和结论共六部分。引言是对论文研究意义、现状、方法的概括叙述。正文第一章是从宏观上，简单的介绍淮滨彩绘泥塑的基本情况，包括起源、艺人以及制作工艺，使读者对其有个大致了解；第二章是从艺术学的角度，着重论述淮滨彩绘泥塑造型、色彩的艺术特征，与其它地方相比有什么不同，有什么独特的艺术魅力；第三章则是从文化学角度出发，以“民间美术观念”为切入点来阐释淮滨彩绘泥塑的文化内涵，解释其造型、色彩的吉祥寓意及象征含义；第四章则是从审美的角度来论证淮滨彩绘泥塑所产生的美学意蕴，全文以第二章、第三章为重点。总体说本文是把“淮滨彩绘泥塑”引入到艺术文化学的范畴中，通过对其纵向、横向的深刻探讨来展现民间彩绘泥塑所具有的艺术魅力。揭示出“彩绘泥塑”作为一种艺术形式在民间美术中的重要性，以及所蕴含的“艺术美”对广大民众的影响。

关键词：淮滨彩绘泥塑 艺术特征 文化观念

Abstract

Henan Huaibin painted clay as a type of folk art, decide that it is with the local people's production and life, is closely linked to customs; combined with local people's aesthetic taste and aesthetic psychology; according to people's own spiritual needs, in the light of the surrounding environment, lifestyle and the creation of art forms;is "materialization" of the form which inner feelings put through. It accumulated a rich cultural connotations, and the masses of creative thinking to confirm activity, display a specific context of human society and the environment of mutual relations.

In this paper, the "painted clay Huaibin" specific research, put it's artistic characteristics and cultural values to the theoretical analysis to show the way out, the "painted clay" and "beauty" to specific, intuitive way to show and thus to a more accurate and understandable position. Full text is divided into six part of Preface, four chapters and conclusions. Foreword is a dissertation of, research significance of the status quo, a general description of methods. The body of the first chapter are up from a macro, a simple painted clay Huaibin introduce the basic situation, including the origins, artists and the production process, so that reader can know there is a more or less; the second chapter of the study is from the art point of view, focuses on Huaibin painted clay modeling, color of the art features, compared with other places there is any differences, what's unique artistic charm; Chapter three is a study from a cultural point of view, to "the concept of folk art" as the starting point to explain Huaibin painted clay culture, to explain its shape, color and symbolic meaning of auspicious meaning; the fourth chapter is from the aesthetic point of view to prove Huaibin painted clay produced by the aesthetic connotation, the full text's focus is the second chapter and chapter three. Overall, "Huaibin painted clay" was introduced to study the scope of arts and culture, through its vertical, horizontal to explore the profound to show folk painting with clay by the artistic charm in this paper. Reveals the "painted clay" as an art form at the importance of folk art, as well as behind the "artistic beauty," it's impact on the general population.

Keywords: Huaibin painted clay, art characteristics, the concept of culture

关于学位论文独立完成和内容创新的声明

本人向河南大学提出硕士学位申请。本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下独立完成的，对所研究的课题有新的见解。据我所知，除文中特别加以说明、标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包括其他人为获得任何教育、科研机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同事对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

学位申请人（学位论文作者）签名：

马婷

2009年5月8日

关于学位论文著作权使用授权书

本人经河南大学审核批准授予硕士学位。作为学位论文的作者，本人完全了解并同意河南大学有关保留、使用学位论文的要求，即河南大学有权向国家图书馆、科研信息机构、数据收集机构和本校图书馆等提供学位论文（纸质文本和电子文本）以供公众检索、查阅。本人授权河南大学出于宣扬、展览学校学术发展和进行学术交流等目的，可以采取影印、缩印、扫描和拷贝等复制手段保存、汇编学位论文（纸质文本和电子文本）。

（涉及保密内容的学位论文在解密后适用本授权书）

学位获得者（学位论文作者）签名：

马婷

2009年5月8日

学位论文指导教师签名：

王彦发

2009.6

引 言

彩绘泥塑作为民间美术中一个较独特的门类，是以立体的三维形式来表现民间艺人们的情感，它把“游艺之道”与“艺术之美”结合在一起，娱乐与审美同时体现在一个事物中。在一小块普通的泥土中被赋予更多的象征含义。是普通老百姓们把内在的精神需求、心理满足以“物化”的形式呈现出来。以视觉与触觉的双重享受为基础，而形成的“游艺”之美。它的创作灵感来自于民众的日常生活、生产中，并与民间信仰、民俗活动紧密联系在一起。当然“对于民间艺术来说，特定的生活方式、文化方式是民间艺术产生、发展和生存的背景，是民间艺术的文化生态环境基础，一定的方式和文化方式决定、影响了民间艺术的创造动机、样式和存在形态。”^① 因此所处生活环境、地理位置的不同，文化模式的差异，也使得每个地方的泥塑有着相异的艺术风格。

本文是以“淮滨彩绘泥塑”作为个案研究，探究其艺术风格的独特性，文化内容的深刻性，以及其艺术形式在民间美术中所具有的代表性；揭示作为“游艺文化的物化形态”^②是怎样把娱乐精神与审美艺术联系在一起的；探讨彩绘泥塑所隐含的文化观念是怎样被普通大众接受，作为长期存在于当地的艺术形态，它必定有着深刻的文化认同感，符合集体大众的审美心理、生活习惯。同时真实地再现淮滨彩绘泥塑在民间原生态的生存状态和面貌，探究其发生发展规律，以及对当地社会和民众的影响。以淮滨彩绘泥塑所具有的艺术魅力、南北融合的艺术特征来反观中国整个民间彩绘泥塑。

但目前国内对“淮滨彩绘泥塑”的研究还是一片空白，没有任何相关著作与论文的介绍。本文也是通过与彩绘泥塑相近或相似的著述为参考。借鉴它们的文本研究方式，然后分析淮滨彩绘泥塑的艺术特征与文化内涵。全文采用的是先宏观后微观的论述方式；应用的是先提观点，后进行分析的研究方法。将文化现象

^① 唐家路：《民间艺术的文化生态论》，北京：清华大学出版社，2006年，第82页。

^② 孙建君：《中国民间美术教程》，天津：天津人民出版社，2005年，第492页。

的学术取向与整个的民俗活动、艺术价值取向相结合，进行综合整体的研究，全面的阐述河南淮滨彩绘泥塑的艺术文化内涵，让更多人了解到它的艺术魅力。

另一方面，针对国内对民间彩绘泥塑理论性研究缺乏的情况下，以艺术学、文化学、民俗学、社会学等相关理论为指导。不再如以往仅是做简单介绍、历史的追源，而是把艺术文化学引入到本文中，对看似简单的彩塑进行纵向的理论剖析，把其中所蕴藏的深层含义揭示出来，上升到一个理论深度。从审美角度发现创作者的审美取向和受众者的审美心态，从造型的深层含义去挖掘它的文化观念。从艺术构成的角度去审视它。同时也关注与之相关的民俗活动，采取理论与实践相结合的研究方法，全面深刻的论述河南淮滨彩绘泥塑的艺术、文化内涵。

第一章：活泼生动的淮滨彩绘泥塑

1.1、自然人文环境

“淮滨以居淮河之滨而得名。位于河南省东南部，北纬 32°15′—32°38′、东经 115°1′—115°35′之间。地处淮河中上游，豫皖两省交界处。”^①南望大别山，东连合肥、南望武汉、西邻信阳、北与安徽省阜阳市接壤；是一个内陆县，全县总面积 1208 平方公里，人口约 70 万。境内四面环河，淮河干流横贯中部，气候温和，雨量充沛，土地肥沃，物产丰富，素有豫东南“鱼米之乡”的美称。

淮滨县是建国后的新建县，由固始、息县两县析置。于 1962 年 10 月 20 日正式由国务院决定，以合并于息县的原淮滨行政区域和合并于固始县的原淮滨县期思、张庄两个区的行政区域为淮滨县的行政区域，现辖区有 17 个乡镇，9 个乡，289 个行政村，3002 个村民组，6 个街道居民委员会，489 个居民小组。

淮滨彩绘泥塑的生产作坊，解放前大多分布在淮河北岸的赵集、防胡、三空桥、麻王店等乡镇。而目前，则集中在三空桥乡的肖营村，该乡位于淮滨县西北部 25 公里处，地处豫皖两省三县交界，素有“黄金三角”之称。辖 22 个行政村，184 个村民组，总人口 38632 人，总面积 75.1 平方公里。境内有河南省重点文物保护单位“沙冢遗址”，正位于肖营村肖南村民组内，它曾出土过大量文物，其中尤以一对形象生动的陶鸟引人瞩目。



图 1-1 沙冢遗址

相传，中国从西向东有三条江河，北方的为黄河；南方的为长江；中间的一条按照方位叫它中河。由于这条河富饶秀美、气候宜人，“走千走万不如淮河两岸”，引得古人类纷纷来此集居，说淮水美如“鸟之短尾”。而后仓颉就用象形

^① 淮滨县志办公室编：《淮滨县志》，郑州：河南人民出版社，1986 年，第 6 页。

字“水”与“隹”(zhui, 短尾鸟名)合并,创造了“淮”字,并将中河之名改为淮河,淮滨也正是由于居在淮河之畔而得名。

淮滨地域文化发源较早,历史悠久,是楚文化的重要发源地。同时它还是蒋国故址,是蒋姓发源之地。历史上曾有明确记载,《左传》杜预注指出“蒋在弋阳期思县”,《水经注·淮水篇》载“淮水,又东北,过期思县北,县故蒋国,周公之后”,进一步指出蒋国是周公后裔。从周公旦子封于蒋,至公元前617年楚大夫复遂攻灭蒋,蒋国已有600年左右的发展史。后蒋国被楚国所灭,伯龄的后代子孙就以原国名命姓,称蒋姓。《元和姓纂》中记载:“周公第三子伯龄封蒋,子孙氏焉,国在汝南期思县。”

在楚统治时期,此地曾出现了历史上的一代名相孙叔敖,为了纪念他,后人在期思立庙树碑。历代都有文人雅士拜谒孙叔敖庙,孙叔敖庙也叫遗爱庙、楚相孙公祠,解放后尚存,旧址在今期思镇政府机关院内。

淮滨县城即古乌龙集,自古以来就是南北文化的交汇点。据乾隆《光州志法》载:“本州共计一万二百一十六引盐船,自淮北至正阳关,经乌龙集小船起驳,由淮河入境抵州。”也正是从古至今地理位置的便利,才使得淮滨的文化艺术在吸取南北特点的同时,又形成了自己的风格。

1.2、淮滨彩绘泥塑的起源、发展

肖营村,古有聚落,毁于战乱。明末,有肖姓迁此重新建庄宅,故名。后经淮河泛滥,几次大的人口迁移变动,现居于此村的多为郑姓人家。淮滨彩绘泥塑的技艺也大多为郑姓人家所持有,在当地也叫“小叫吹”。听老乡们讲,在清末民初时就已出现了,距今至少有几百年的历史了。

相传在很久以前有个老艺人在无意间发现,麦秆残留在泥巴中的气孔,经过烧制后可以发出声响。老艺人就用当地的泥土捏成小块,钻出气孔进行烧制,声音清脆响亮,哭闹的孩子一听就安静下来。从而引得大人们都来索要,觉的这小哨子是个好东西,能管住“瘟神”,叫娃开心。老艺人就以此为生,每逢庙会都

去出售，慢慢的整个村开始制作。传说的也不知是否准确，因现在已无法考证。不过它最初的造型，的确仅是一个类似长方形的可以吹响的小泥块，如今还可以看到，如图 1-2、1-3。虽然期间经过几代人的改进，色彩也更加多样化了，不过基本保持着原来的形态，但不再作为主要的制作对象。一般是在多余的剩料中用模具压制，最初的制作工艺也较粗糙，色彩单一，多采用矿植物进行染色，以黑色、青色或素塑为主。在货郎担的小挑上、庙会或节庆日的地摊上都可以买到。是长辈在赶集、逛庙会时带给孩子们的小礼物。

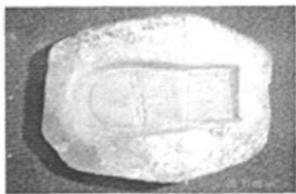


图 1-2 早期造型的模具

为什么由单一的造型到现在繁多的艺术形象呢？听老艺人们讲，刚开始的时候大家觉得泥哨子怪新鲜、好玩，也都乐意去买。可时间久了就开始嫌它的形状、色彩都太



图 1-3 早期造型

单调，也没啥个意思，买的人也就少了。没办法，为了迎合老百姓的需求喜好，老辈艺人们就把大家喜爱的动物、人物捏出来，这样一来买的人也就多了。这其实是与百姓的心理活动有关的，因为老百姓们不喜欢纯粹的不带任何功利性、目的性的玩具。在他们心中我买个啥、做个啥都是图个吉利、高兴、中个好彩头。这样艺人们就逐渐把十二生肖以及其他人们所喜闻乐见的动物联系起来，结合当地的习俗、审美习惯，赋予各自不同的象征含义，在给孩子的基础上更多了护佑、除灾的吉祥寓意，使其文化观念、功利性色彩大增。也就慢慢就形成了后来所见到的艺术形态。

这样既有个好寓意，又可以给孩子们带来快乐的泥玩具，如何不讨人喜爱。解放前后，肖营村基本上是家家户户都有制作，在农闲时加紧赶工以期望在庙会、集市上卖个好价钱。特别是在春节前后，哪家庭院里不是花花绿绿，五颜六色。虽然目前制作没以前繁盛，但是由于周边庙会、集会的频繁，彩绘泥塑的销路还是很不错，具有一定的群众市场。听艺人们说只要小摊往那一摆，就会立即围上一群老乡，做的彩绘泥塑基本上都可以买完。

1.3、淮滨彩绘泥塑的类型、制作艺人及工艺

1.3.1、淮滨彩绘泥塑的类型

淮滨彩绘泥塑造型大致可分为动物、人物两大类。型制尺寸有大有小，形象生动。以动物为主，人物为辅。第一大类动物又可细分为：1、十二生肖类：主要塑造的是十二生肖鼠、牛、虎、兔、龙、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪，如图 1-4 所示；2、常见

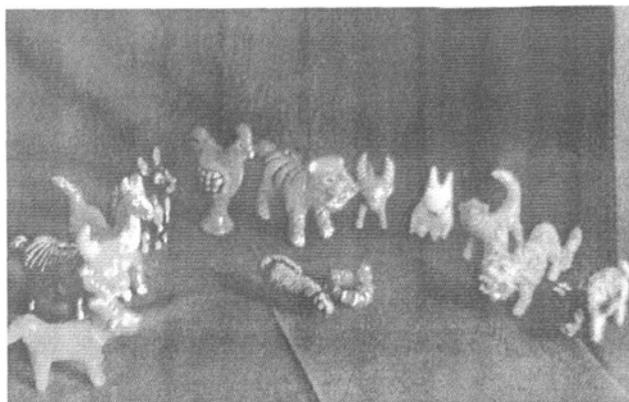


图 1-4 十二生肖

小动物：如猫、鸟、蝴蝶、蛤蟆、青蛙、乌龟等；3、大型动物：狮子、大象、孔雀、梅花鹿等。第二大类人物：老乡们都通称为“人骑马”，因为造型样式是固定的，一人骑于马上的飒爽英姿。人物都是以模成型，如图 1-5 所示。不同之处就在于细节，衣服、胡须、手中武器的处理上。多取材于戏曲人物的造型，因此刀、枪、戟、也是样样俱全。男性多为英雄豪杰如关公、杨六郎；女性亦是耳熟能详的女中巾帼如穆桂英、樊梨花等。如图 1-6 所示。

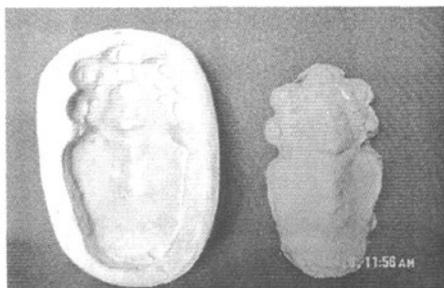


图 1-5 左为人物模具、右为人物泥胎



图 1-6 各种人物造型

在制作彩绘泥塑时，分为大件、中件与小件，大件造型基本都是以现实中形态漂亮或有气势的动物为主如孔雀、公鸡、狮子等，图 1-7、1-8 所示。大多是老

百姓买来作为装饰品，放于家中的玻璃柜中、或案几上。一般都是成双成对。小件的则大多是给孩子们，作为小玩意儿送给他们的吉庆小礼物。中件多是人物造型，是由两个小件连接而成：即用模具压制出的人与手捏马的组合。



图 1-7 孔雀造型



图 1-8 公鸡造型

1.3.2、淮滨彩绘泥塑的制作艺人及工艺

淮滨彩绘泥塑的制作艺人主要集中在肖营村，全村人口约 600 多，以“郑”姓为主。在七八十年代，村里制作彩绘泥塑的人家还较多，但目前还在做的主要有四家。基本上是夫妻二人一起制作，艺术风格也较为相近。

郑镇江大爷，今年 57 岁，廖灿芳大娘，今年 55 岁，夫妻二人制作出的泥塑形象写实，色彩艳丽。

郑保国大爷，今年 53 岁，黄伟真大娘，今年 55 岁。两人多做中小形的泥塑，造型写实生动。

郑增良大爷，今年 72 岁，郑大娘 67 岁。夫妻二人制作的泥塑造型形象生动，色彩绚丽多彩。由于两人年级较大，制作时家人多会在旁协助。



1-9 郑镇江大爷正在捏作



1-10 廖灿芳大娘正在上色

郑保民大爷，今年 63 岁，易兴芳大娘，今年 64 岁，他们制作的泥塑形象生动、风趣可爱。在制作过程中，一般是易兴芳大娘制作大件，而郑保民大爷负责小件。据易大娘说，是由于郑大爷手劲没有她的大，因此捏不成大的。



1-11 郑保民大爷与易兴芳大娘

由于地处淮河沿岸，属冲积平原地带，土质细腻，粘和性高。从农历 9 月份到来年的 3 月都是制作彩绘泥塑的时期；在这段时间里，庙会、集市活动比较多。特别是在春节前后，新年里，大家都想讨个吉利，图个心欢，因此也是彩绘泥塑的销售旺季。其制作过程可分为“取土”、“撮泥”、“塑形”、“钻孔”、“打磨”、“晾晒”、“烧制”、“彩绘”、“刷清漆”九个步骤。如图 1-12、1-13 所示。



上图 1-12、下图 1-13



首先“取土”，采用当地的红粘土，一般是采土层 2 米以下的土壤，因为土质湿润，粘和相对较高，放置屋内阴凉处密封，用时直接取出即可。在制作的过程中，有两种方式：一是手捏；二是模具压制，大多以手捏为主，仅有少量是使

用模具。在手捏时，要注意手的受力情况，尽量保持用力的均衡，先取出与所塑之物大小的粘土，进行揉撮也就是“撮泥”。感觉已经软硬适中，大小合适时，湿度恰当，就开始捏制即“塑形”。这是在此前的基础上把形象具体化，也是从无型到有型的关键，先捏出事物的大体形状，当总体形态出现时，再配以辅助工具：蔑子、高粱杆、细棍等，把细部眼睛、嘴、鼻子、耳朵、爪子刻画出来，这样基本造型就完成了，如图 1-14 所示。接着就是“钻孔”了：用高粱杆在隐蔽的地方



图 1-14 动物小马的塑形过程

钻两到三个回音孔，要保持孔与孔之间的通畅，多开在腹部或中部，吹之清脆响亮。不论入气孔，还是回音孔都要以不破坏泥塑造型为原则。紧接着就是“打磨”了，因为手捏的地方有些还是比较粗糙，不够光滑，就需要进行细化处理。首先是不够规则的地方，用蔑子进行修剪，突起的地方就用光滑的圆柱体（一般采用高粱杆、毛笔）进行赶压，使其平滑，这样初步的动物形态就完成了。所谓“晾晒”就是放置院内屋外进行自然风干，需要注意的是当阳光太强烈时，就要在屋内阴晾了，这个过程大概需要三到四天。感觉泥土中的水分基本上挥散完毕，就可以“烧制”了，注意要控制火的大小，要以文火慢烧，否则容易破裂。“彩绘”就是为造型加上绚丽的“外衣”，早期多是采用矿植物染色，比较麻烦，还需熬制颜料。现在条件好了，直接使用广告色，在上色时，注意层次，用毛笔一般先画重色，然后再接浅色。等完全干透后，再画装饰图案。期间注意用手的技巧，不要在形体上留下印记，把颜色粘的到处都是。成彩时，多以暖色为主，冷色为辅，间以黄、白、红、蓝、黑、玫瑰、紫等色彩纹饰，色泽亮丽，对比强烈。当颜色完全附着在物体上时，就可以进行最后一道工序“刷清漆”了，刷完晾干即可。这样，色彩鲜艳、造型生动的彩绘泥塑就立在你面前了，整个过程才算是

真正完成。

在制作过程中，为了便于区分、记忆，还有成套的顺口溜，如“羊嘴尖、牛嘴齐”、“羊角直、牛角弯”、“兔子耳朵尖、狗儿耳朵扁”、“老虎要露牙、龙要张大嘴”、“鸡要雄赳赳、孔雀俏丽丽”、“站着尾巴长、坐着尾巴短”等等，都是艺人们在创作过程中，经过不断摸索，总结出的宝贵经验。

在当地谁家要是盖个新房、置办个新家具，那是一定要在新屋里、新柜上摆上对如意狮子、俏孔雀、要么就是花公鸡、喜鹊鸟。一般都是成双成对的，讨个吉利、喜庆。客人来了也看着“美气”。对于彩绘泥塑的喜爱是不言于表的，在当地谁没有买过泥塑？谁没有玩过小叫吹呢？上至老人、小至儿童，都对其有着相同的情感记忆，泥塑也成为人们日常生活中的一部分。

第二章 淮滨彩绘泥塑的艺术特征

由于淮滨地理位置的特殊性，处于南北文化的交汇点。这种自古以来所形成的交融模式必定会对社会生活、文化艺术产生深刻的影响。特别是来自民众底层的艺术形态，更是与大众的生活环境、行为习惯、审美心理有着息息相关的联系，因为“民间艺术某种程度上就是民间生活方式的直接转述”^①。“大量的民间艺术创造既是特定地理生态环境下的产物，富有鲜明的地域性，同时也是民间艺术个性特征的体现”^②从淮滨彩绘泥塑的艺术形式上我们就可以看出，它既不同于北方各地，也与南方各地不同。有着属于自己的艺术价值取向。与淮阳泥泥狗的夸张厚重相比更显形象活泼；与凤翔的粗狂艳丽相比又较质朴生动；与无锡惠山泥塑的精致淡雅相比就较为概括鲜亮。

大体上来说淮滨彩绘泥塑是是一种“中和之美”：写实与写意的统一；理性与感性的交融；在“有我之境”与“无我之境”之间的自由转换。这与中国传统的思维模式：即注重综合思考，带有感悟性和求同的特质，追求内在情感的抒发，讲究天人合一的境界是一脉相承。在造型上体现的是一种生动之美；在色彩中展现的是一种绚丽之景；在装饰里宣泄着自由率真之性；在情感上它体现的是一种纯朴天真之情；在文化中它传达的是一种吉祥之意。它首先是为满足人们的心理需要而制作的艺术品，带有强烈的功利性、娱乐性。

2.1、淮滨彩绘泥塑的造型特征

“造型艺术语言是美术家用造型艺术方式表达思想感情的手段。”^③因此对于创作者来说，艺术的造型形象是自我思想、情感、审美心理活动的折射。倾注

^① 唐家路：《民间艺术的文化生态论》，北京：清华大学出版社，2006年，第75页。

^② 唐家路：《民间艺术的文化生态论》，北京：清华大学出版社，2006年，第113页。

^③ 王菊生：《造型艺术原理》，哈尔滨：黑龙江美术出版社，2000年。

着艺术家们对美的理解以及对现实生活的感悟，同时也是对事物直接的凝神观照。在这种观照中，艺术家所创造的艺术品应该是以“现实社会存在”为“蓝本”，因为凡是“艺术品都是旧材料的新综合，……艺术能超脱实用目的，却不超脱经验”^①。再天马行空，充满幻想的艺术品必定有一个“现实”的基础。应是欣赏者所了解、所认识的事物。这样，艺术才能算是成功的，才能引起大家的共鸣，能够享受到作品所带来的愉悦感。

淮滨彩绘泥塑创作正是建立在这种“现实存在”的基础上。造型讲究形象、生动，没有过多的神秘色彩。都是以日常所见的动植物为原型，不进行过度的变形、夸张，具有浓厚的生活气息。偏重的是对现实事物的“还原”，而不是对现实的“想象”，情感服从于情理，理性中透露着感性的光辉。从形式上看与一般的民间美术造型规律有着极大的反差。传统的民间造型观是求全、求大、面面俱到、互不遮挡，不追求表象的真实，而追求“心念本质”的真实：侧面的脸会出现正面的五官，把不在一个平面空间内的物象叠合重构，也会经常看到“三面人”、“多头马”“九头鸟”的造型。在创作者的观念中，这一切都是自然现象，不与自然规律相违背，所谓的夸张、变形并不是他们主观有意识、有目的作出的选择和处理，他们自己也不这样认为。因此被称为“概念再现”、“概念真实”^②。（再现事物的表象和再现事物的本质，都可以称为再现，前者是“感觉再现”、“感觉真实”，后者是“概念再现”、“概念真实”）。而淮滨彩塑在造型上更注重“感觉真实”、“感觉再现”，要求视觉上的真实、生动，从审美心理上要求艺术对象符合现实事物。讲究模仿现实物象、注重艺术形象的写实性。

2.1.1、现实物象的模仿性

民间美术是劳动人民在历史发展过程中，保留运用了原始思维的认知模式，

^① 朱光潜：《文艺心理学》，上海：复旦大学出版社，2005年，第17页。

^② 陈池瑜：《现代艺术学导论》，北京：清华大学出版社，2005年，第98页。

对事物、自然、生活各方面都有其独特的理解和表达方式。其思维不是以文化和知识做为媒介，而主要是通过与他生存有关的事物和现象的直接接触、交往和相互作用而产生。这对民间艺术的创作思路产生了深刻影响。人类最初的艺术形态就是比照自然，以自然为原型而进行艺术创造活动。因为人是存在于自然世界中的，是依靠自然界而生活生产的。对于自然界中的各种物象，都会引起我们不同反映。如在原始人眼里，万物是有灵的。他们模仿动植物的形象，便认为与这个物体本身的神圣性“互渗”^①了，有了灵性。当然在原始人那里，模仿自然对象，并不是为了艺术，而是为了自我的心理满足或寻求心灵上的安慰，即不用担心被所模仿对象伤害或可以获得其庇护。但是模仿性却成为人类世代相传的“集体表象”，不会说因为年代的久远而消失，它只会永远留存于人类的潜意识中，作为集体无意识而存在，在群体中发挥它的作用。当民间艺术的创作主体一普通大众，在进行任何艺术活动时都会带有其相似的思维特征，只是侧重点会有所不同。古往今来，东西方文化对艺术的模仿说基本上都是持认同的态度。如法国雕塑大师罗丹曾说过：“艺术上的唯一原则，是把看见的东西抄录下来。”^②这种“抄录”首先就是模仿自然物象，认识、了解艺术对象，然后是自我情感对作品的倾注。

淮滨彩绘泥塑的创作原则就是遵循对“现实事物的模仿”，而不是充满神奇的自由想象。作品必定有着现实的原型，并且大都是人们耳熟能详的事物。没有超出人们的认识之外，没有出现虚幻的样式。是以“真实存在”为“摹本”而进行艺术创作。正如刘纲纪先生所言：“凡是在艺术中存在的东西都可以在现实中找到它的根据或‘原型’。反过来说，凡是在现实中找不到根据或‘原型’的东西，都是艺术中没有也不可能有的东西。”^③。淮滨彩塑从动物形象到装饰图案，再到戏曲人物，都是从现实物象中吸取营养，模仿它们的形态动作。由于对模仿属性的强调，自然界的事物是不断被人类所发现、认识的，因此淮滨彩塑的

^① [法]列维·布留尔著，丁由译：《原始思维》，北京：商务印书馆出版，1986年，第69页。

^② 沈琪：《罗丹艺术论》，北京：人民美术出版社，1978年，第61页。

^③ 刘纲纪：《艺术哲学》，武汉：武汉大学出版社，2006年，第45页。

造型也不是一成不变的，而是随着每代艺人对生活、对自然的了解、感悟而不断发展的。生活品质的提高（特别是电视等视觉传媒的出现），所认识的东西也会越来越多，造型样式在原有的基础上也是不断地增加变化。

对于自然物象特别是日常动物的模仿，是淮滨彩绘泥塑最主要的素材来源。为什么动物造型成为淮滨彩绘中的主要部分。这是与人自身有关，因为人本身也是一切动物中最具社会性的动物。当人从原始社会中的动物崇拜觉醒时，意识到人与动物之间的真实关系，就会由敬畏转变为征服。最先被人类所驯服的动物，就会成为人类满足自我需要的生活用品，成为财产的一部分。作为生活物质在与人接触的过程中会在人内心留下满足、享受的愉悦性，便于激发人的情感体验发生，进而进入带有直觉性的审美体验。对于艺术创作的影响是：艺人们会下意识的模仿自然中与我们关系密切的形象。这种模仿现实的创作心理在淮滨彩绘泥塑中得到淋漓尽致的体现。

淮滨彩绘泥塑的模仿形式可分为三种：

一是直接模仿，就是直接模仿“眼前”现实存在的，视觉可以看到，触觉可以感受到的实体事物，也即老百姓所说的“眼见为实”的东西。中间不经过其他“参照物”的影响。基本上是以身边常见的动物为参考，模仿其动作形态、特征。这种方式比较真实地反映出淮滨当地的生活环境、民俗民风。如淮滨彩塑十二生肖中的鼠、牛、兔、马、羊、猴、鸡、狗、猪以及常见的鸟、青蛙、乌龟、蝴蝶、小汽车等。如图 2-1 的动物造型形象逼真，都是直接取材于日常生活中可以见到的事物，然后再经过自我的艺术加工，较多地保留了事物的“原态”。

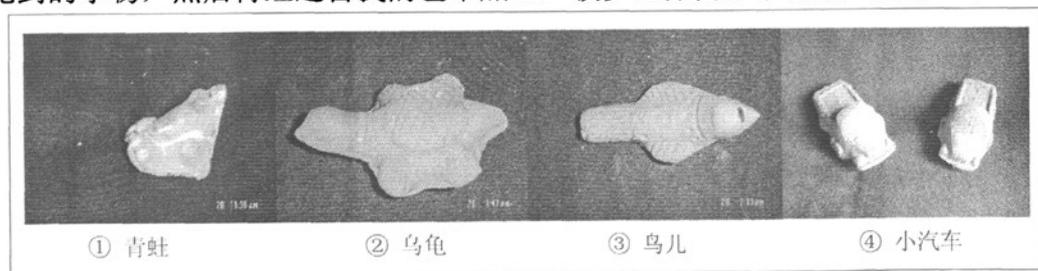


图 2-1 直接模仿的动物造型

二是间接模仿，即本身不能触摸到实体，依靠的是视觉对“参照物”的理解。

一般是以亲眼所见过的“图片”、“小雕塑”、“电视影象”为蓝本进行艺术创作，如彩塑中的大象、鹿、孔雀、等等都是参考“他物”，图 2-2 所示，因为本身这些动物并不是随处可见的，老百姓对它的了解、认识大都是通过“外界知识”



图 2-2 间接模仿的动物造型

而获得的。且它们由于在中国传统文化中具有吉祥如意而被普通大众所喜爱，这样为了满足群众的“心理需求”，艺人们必定会通过模仿“他物”来获得灵感。因此中间就多了“参照物”这一过程，不是直接模仿可以触摸到、视觉看到的实体。而是通过自己思维活动的观察、记忆；通过主观意识的加工、变化而得来的艺术形象。

三是戏曲人物模仿，这一类主要集中在彩塑中的人物造型上。如关公、穆桂英等，他们大多取材于平时庙会中看到的戏曲人物，从衣服到头饰、到手中所拿道具，都完整的体现在彩塑中，样样不少，如图 2-3 所示。对于戏曲的爱好，可以说是中国老百姓的一大特点，他们无法像上层知识份子那样把人性的好与坏、奸与恶用文学形式表现出来，就直接用“图象”或“人物现场演示”表现出来。这样无论有无知识都可以看懂、听明白。在淮滨就有着大量的戏迷群体，每逢大型庙会时必有唱台，老百姓就拥挤在看台下面，听的如痴如醉，看的津津有味，每个人在此时俨然都成为戏曲大师，人物的一招一式都可以比画两手。通过对戏曲的爱好，把人性的善、恶、美、丑表现出来，为好人喝彩，为坏人喊打，这也是他们朴素认识观的反映。

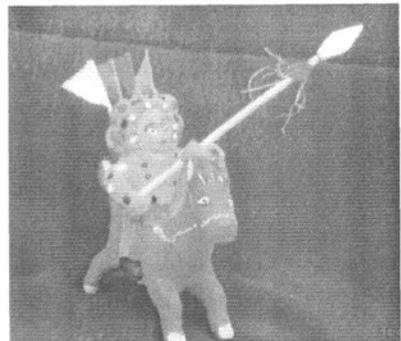


图 2-3 戏曲人物造型

总体来说，淮滨彩绘泥塑的造型取材于现实世界真实存在的事物形象，并不是想象、捏造、虚幻出来的。讲究模仿自然、具有浓厚的生活气息。这其中除去龙的造型是虚幻的如图 2-4 所示，但龙本身在中国具有着特殊性，我们自喻龙的传人。它的形象几千年以来就存在于集体的记忆中，被群众普遍接受、认同它的真实性。想象出的形态已经根深蒂固的存在人们心中，并以此为真实的存在。其它的造型样式，都是模仿现实中的动植物或戏曲人物，追求的是视觉形象的再现，造型的生动，基本上没有超出这一规律之外。



图 2-4 龙的造型

2.1.2、艺术形象的写实性

从整体上来讲淮滨彩绘泥塑造型生动、形象，注重事物的“真实性”，在创作手法上偏重于写实，追求感性形式的完美和现实的真实；在创作倾向上偏重于认识客体，模仿现实。把现实物象经过思维活动的简单艺术加工真实地再现在人们面前，这也是淮滨彩塑最重要的艺术特征。它不是把所见到的事物过度写意、抽象，难以见其本来面貌，而是在写实的基础上有适度的夸张，但前提是可以被普通大众识别、能够看出原初的形态，而不是一头雾水，不知所塑造的是何物。正如艺人们说：“做哩不像，老百姓该认为不是真的东西，骗人哩，就没人买了。”^①在当地艺人的眼里：艺术是自然的真实折射，在进行创作时，是按照现实生活的原态重现事物物象。遵循的是自然的再现，艺术的写实。

这种写实的心理可以说是与当地民众的生活环境紧密联系在一起。由于地处南北文化交汇处加之历史上淮河几次大的泛滥，使得人口曾出现几次大规模的迁移，造成文化知识结构的断层，并不是连贯整体的。对于艺术的影响来说，抽象艺术形态较难构成，因为“艺术中的抽象正是也只能是一种‘渐进式概括’，

^① 淮滨彩绘泥塑制作艺人郑镇江大爷所述。

不可能是突然形成的。”^①正是在这种情况下，形成了淮滨彩塑由于自身文化结构的不稳定，抽象艺术形式的内涵、意义难以保持，而偏重于写实性。不似淮阳泥泥狗，自古以来就有一支稳定的传承群体，不断保持着其抽象造型的意义可以被理解、被识别。加之写实的造型大多是再现、模仿事物原态，人们对这样的“写实图象”产生歧义的情况并不多，比较容易达成共识，且被真实再现的事物比起抽象性的事物也更容易记忆、传播。

从艺术本体论的角度来讲，艺术是一种心灵的产物。它源于人们对现实世界的反映，强调“艺术可以认识世界，反映现实生活，具有艺术真实性”^②，所谓“艺术的真实，是以生活真实为基础，通过概括、集中、提炼创造出来的具体生动的艺术形象”^③，

而淮滨彩绘正是以这种“生活真实”为基础，它的题材大多来源于人们的日常生活，以及身边所熟悉的事物为参考经过艺术的提炼加工而进行的艺术创作，讲究作品造型的真实性、写实性，通过所塑造的形象反映日常生活的各个方面，所体现的是艺术个体——“我”对生活、对未来所寄予的美好愿望以及带有吉祥寓意的文化内涵。而这种生动形象的产生，必须首先是通过人们的视觉观察，然后用各种“媒介”加以表现。人们的视觉“眼睛”都有着同样的结构，在观看外界时，有着相同的视觉原理。但是由于我们文化水平、生活经历的不同，导致了在观看过程中，艺术个体主观因素——“情感”的不尽相同，造成写实作品中有“再现”^④事物对象，也有“表现”事物对象。（再现事物在本文中指的是从淮滨彩绘的写实性出发，较多的按照事物原态进行设计构思，个人情感因素介入相对较少，简单的说就是摹写事物对象；而表现事物，在以事物原态为准则的基础上，个人情感因素介入相对较多，简单的说就是写实中带有夸张的成分。）在这里我

^① 刘纲纪：《艺术哲学》，武汉：武汉大学出版社，2006年，第279页。

^② 王宏建：《艺术概论》，北京：文化艺术出版社，2003年，第71页。

^③ 童庆炳：《维纳斯的腰带》，上海：上海文艺出版社，2001年，第147页。

^④ 关于艺术再现与表现的情感因素，主要参见刘纲纪先生在《艺术哲学》中对其的论述，在此主要是从淮滨彩绘写实造型中因情感因素的不同，而借用再现与表现这一对“概念”，并不包括再现与表现所有的艺术内涵。

们主要是从艺术创作者情感因素的多少来分析再现与表现，因为二者都包含着情感因素，只是所体现的力度不同。因为和再现相比，表现是“以人的心中各种难以言传的情感为对象的，……再现中也包含有情感的表现，但它是直接同对外在事物形象的描绘联系在一起，并且是通过这种描绘而表现出来。”^①从此段话可以看出表现比再现的情感因素相对要多些，这样所塑造出来的形象也就没有运用再现手法塑造出的形象更接近外在事物的形状。也即意味着运用表现手法所塑造出的形象带有更多的个人感情。例如在原始艺术中，原始人在再现一个动物时，仅仅是将对自己最有吸引力或最能满足自我需要的某些部分表现出来，他们之所以这样做并非是因为对周围的事物缺乏兴趣而导致的。而是他们对这些部分的敏锐性、情感性远远大于其他部分，也可以说它们是在自己的满足需求与情感因素上来观看世界并作出再现的解释的。

在淮滨彩绘泥塑中，造型写实性的不同表现手法都可以找到。因为它整体上讲究写实性，忠于自然事物的本来面貌，不进行过度的夸张。但是由于各自艺人们单独进行制作，不是工业化生产，这样每家都有着各自的特色。因为作品的构成是创作主体个性的观念情感的直接投射，特定的社会环境、生活经历、知识阅历、理想抱负使每一个创作个体在理想、愿望、兴趣、情感等方面各不相同，对待事物会有着不同的理解与看法，这种差异直接导致了作品的不同。虽然大的传统观念和共同的标准必然对个体进行约束，然而在不违背大的约束与要求下，通过对传统观念和集体意识的阐释，个体特征和主观倾向还是会显现出来，体现在作品中，形成了在统一艺术形态的基础上，又有着各自的艺术风格。并不是千篇一律，毫无特色。

如郑镇江大爷家制作的动物造型更注重真实性，他代表着淮滨彩绘造型写实性中“再现写实”的风格，如图 2-4 所示。一般都是对照着现实实体进行模仿的，没见过的动物，则是对照“参照物”进行如实摹写。掺杂的个人情感因素并不是很多，因为在他眼里：“这东西本来就是这个样子，我还有啥可改哩？没啥改哩，

^① 刘纲纪：《艺术哲学》，武汉：武汉大学出版社，2006年，第268页。

再说改了，哪个还看得出来像啥？看着像，就中！”^①（当然他对待色彩又是另外一种观念，认为色彩好看就中，不管现实情况是什么颜色，这在后面有详细论述）在他朴素的认知观中，认为过多的加工事物的本来面貌，就会有损事物的原滋原味，他更注重事物的原生态，不经过太多个人主观意识的加工，直接按照事物的本来“面貌”进行创作。因此他的作品更为写实，采用的是再现的艺术处理手法，对

我”的情感太明显，这说在作品中素一点没为在任何时间艺术的创都是带有鲜人情感因是相对来讲或少的问而郑保家则在偏重与写意的综图 2-5 所示。夸张动物的分，以增加味，吸引欣

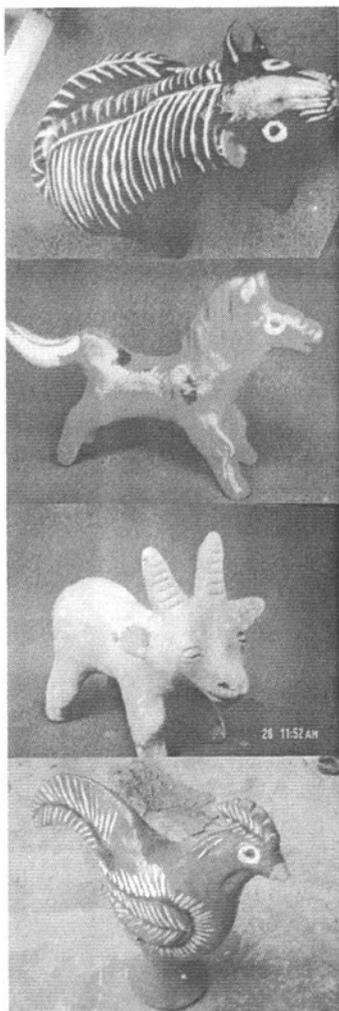


图 2-4 郑镇江大爷家动物造型

老鼠

马

羊

公鸡

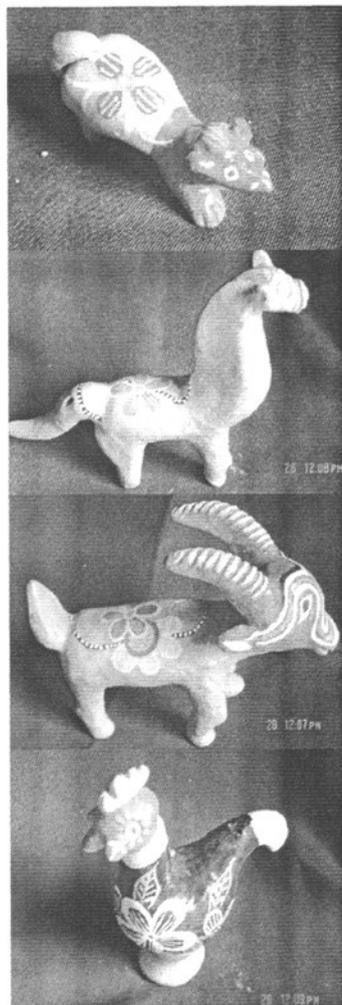


图 2-5 郑保民大爷家动物造型

“本倾诉并不是情感因有，因候，民作过程明的个素，只是或多题。民大爷于写实合，如会有意某个部欣赏趣赏者的

眼球，听他讲“我把耳朵捏大点，不是招风进财吗！眼睛画大点，不是看着有精

^① 淮滨彩绘泥塑制作艺人郑镇江大爷所述。

神吗！只要做哩能看出来像啥就中了，别做哩不像，就卖不了拉！”^①在他的作品中，给人更多的是一种风趣与可爱。可以说他代表的是淮滨彩绘造型写实性中的另外一种风格——“表现的写实”。在写实的基础上，适当的夸张，使其造型更具有较强的观赏性。在作品中添加了更多的个人主观情感因素。做成这个样子，是为了招财，做成那个样子，是为了好看，看着“怪喜欢人”，或则是为了吸引群众的眼球，把老百姓都引到自己的摊位上，获得更好的经济回报。这些不管是功利性目的还是纯粹的为了美而进行的艺术创作，都带有自己鲜明的个人情感在里面。

无论运用的是再现还是表现，总体上淮滨彩绘的造型是以写实为主，写意为辅。艺术形象是建立在现实对象的基础上，以现实存在为参考。讲究作品的真实性，不主张过度夸张与抽象的艺术形态。整体呈现的是一种质朴、活泼、欢快的艺术韵味。

2.2、淮滨彩绘泥塑的色彩特征

可以说色彩与人类的整个发展史紧密联系在一起。从人类开始认识到自己的存在，开始有了自我意识之时，人类就迈入了一个新的历史时候，这也正是海德歌尔所说人的“澄明”^②，只有这个时候，世界才在人的眼里具有了意义。而在此之前仅仅是人的原始本性——“动物性”在起作用，这之后的人类才开始步入“文明”的殿堂。当人类意识到“外物”的存在时，首先印入人们眼帘的是多彩的世界，对于色彩的理解、追求，从原始人在尸体旁撒红色粉末一直到如今丰富的民间色彩文化象征意义，人类都在不停的追寻色彩所带来的审美愉悦性。它以不同的表现方式出现在各个艺术门类中。如在中国传统文人画中追求用色素雅、协调，对于个体精神的体验与完善有着极高的要求；而在民间色彩中，要求色与色的关系在对比、面积、形状、方向的运动中求得平衡与饱满。色点、色块、色

^① 淮滨彩绘泥塑制作艺人郑保民大爷所述。

^② 转引张世英：《哲学导论》，北京：北京大学出版社，2006年，正文第4页。

条要相互照应，要有十分充盈的视觉张力。是以最大的限度来表达美满、幸福的心理愿望，营造生活的喜庆与红火，色彩的使用直接是与生活联系在一起的，已经成为生活的有机组成部分。总体上来讲民间色彩是属于一种“观念色彩”（即“意象色”）。不是被动的接受现实世界所给予的“事实”（事物的固有色），而是由人的“主观意识”而决定。“要求色彩的运用服从自己的感受，表达民间画家内心感情”^①，体现的是一种“实用”的色彩观念。是用色彩的形式和特定的形象满足大吉大利、祈福求祥、发财平安的心理。

淮滨彩绘泥塑作为民间艺术大家庭中的一员，不可能脱离民间用色的基本规律。当然由于各地的文化、环境、习俗的不同，每个地方都或多或少有着自己的风格、特色。淮滨彩塑也不例外，从色彩形态上讲它具有跳跃性的美，用色大胆、活泼、冷暖色并用，特别以主色的并置尤为突出。有意使用夸张的色彩，抓住事物的某些特点，加以夸大、强调，以突出自然形态和本质特征，强化艺术的感染力。采用冷暖色互存，并不强调偏重于那一种色系，以纯色为主，多用红、黄、绿、紫、蓝等色，间色运用也较频繁，尽量避免使用暗淡无光的色系，一般偏重于色系中明度较高的色彩。

2.2.1、色彩的“尖”与“阳”

淮滨彩绘在用色上讲究“尖”与“阳”：在此，色彩的“尖”就是指色彩要

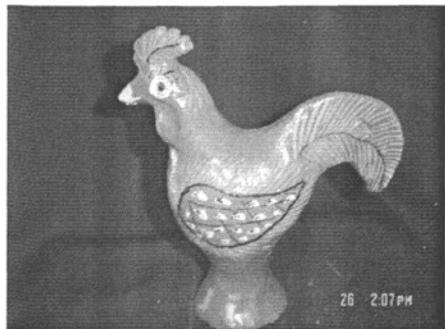


图 2-7 公鸡

突出，能够在众多的事物中，直



图 2-6 黄牛

接吸引欣赏者的目光，要求放在哪里都很出众。色彩多是纯度比较高，如纯红、纯绿、

^① 刘源：《中国画色彩艺术》，重庆：西南师范大学出版社，2000年，第63页

纯黄等等，不添加任何的混合色，如图 2-6、2-7 所示。色彩的“阳”指的是色彩要强烈，无论是暖色与冷色都要够“响亮”，而不是暗淡无光，要能够“鲜”要鲜的“新”，“艳”要艳的“俗”色彩要求明度较高的，如红要用大红，朱红等，黄要用明黄、桔黄等，蓝要用湖蓝、淡蓝等，绿要用翠绿、粉绿等等，如图 2-8、2-9 所示。

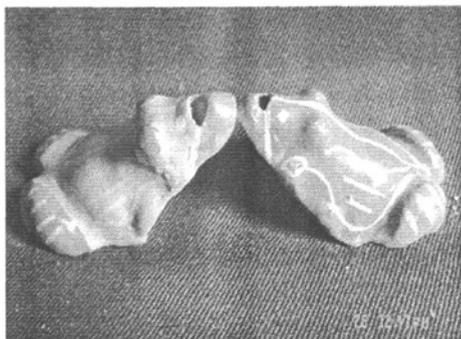


图 2-8 青蛙

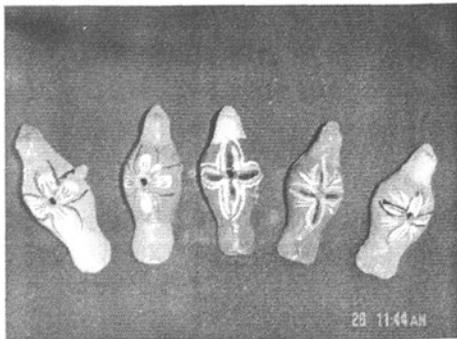


图 2-9 鸟儿

总体上来说淮滨彩绘要求色彩的“尖”与“阳”搭配要和谐统一，色与色之间的关系按照一定的“色彩认同”^①观(所谓色彩认同是指许多人由于自发的色彩感情没有全面抒发，在传统世俗情感色彩影响下，不自觉地顺应了某种色彩习惯模式。这种习惯模式在此就是民间用色的模式)组织和连接起来，要求色彩要有起伏变化，形成各种对比关系，又要彼此衬托呼应。以暖色为主、冷色为辅，在处理上相对喜欢用明度亮的色系。色彩在艺人们的眼里被无限的放大、想象，把抽象的意味充满于具象中，既不脱离自然，而又超越自然。

为什么淮滨色彩可以那么绚丽、突出，颜色纯到及至。大量采用红色、黄色、绿色、紫色、蓝色，给视觉以愉悦的享受，给精神上以满足的需求。因为从心理机制上来说：这些“尖”与“阳”的色彩也是老百姓所想要的色彩体系。因为“偏暖的色系容易使人兴奋…高明度、高纯度之色具有兴奋感…”，^②而且“主动的色彩能够产生出一种‘积极的、有生命力的和努力进取的态度’^③（暖色、高纯度的

^① 李广元：《色彩艺术学》，哈尔滨：黑龙江美术出版社，2000年，第44页。

^② 黄国松：《色彩设计学》，北京：中国纺织出版社，2003年，参考第155-156页。

^③ [美]鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，北京：中国社会科学出版社，1984年，第469页。

色系被歌德称之为主动的色彩),可以为群众烦闷的生活添加一抹亮彩,增加一份对生活的激情,不被贫困的生活打倒,使其保持着积极努力向上,对未来充满希望。从民众的心理层次上来看暗淡、雅致、细腻的色彩风格是上层社会的专有色,是与繁重的日常工作,穷乡僻壤的贫困生活搭不上钩的两个色彩世界,他们所要的是“红要红的鲜,绿要绿的娇,白要白的净”,所想的是“红红绿绿,图个吉利”带有功利的象征性色彩。在色彩的认知上:要有浓郁的生活特征;要与自身的需要联系在一起。以艳丽的色调、大胆泼辣的色感来渲染苦困、贫穷的日常生活。这种“尖”与“阳”的色彩体系是与淮滨当地劳动人民的生活环境、心理活动紧密相关的。

2.2.2、主色的并置

所谓主色的并置,主要是根据淮滨彩绘泥塑在用色方法,以两种主色同等重要的习惯而提出的解释。在传统的民间美术中,一般是采用一种色彩为主,其他色为辅,如淮阳泥泥狗以黑色为主,其他色作为装饰色或补色而存在。或是以多种色彩共同构成,如凤翔泥塑则多是以红、绿、



图 2-10 猫

黄、黑混合使用。而淮滨彩绘则大多是以两种色相共同作为主色,并不偏重于那一种,用色一般不会超过三种。它的着色规律有两种情况,一种是以动物造型的“颈部”为分界线,把头部与身体分为两个部分,各自上色。如图 2-10 猫的造型就是以头部的黄色,身体的黑色,加以寥寥红色共同构成,用色简单、大方,并不用过多的颜色。

二是把整个造型分为上下两个部分,以“腹部”为中间线,上半部分用一种颜色,下半部则采用另外一种颜色。如图 2-11 所示。这两种情况都是直接显示出色彩的差异,二者之间并不进行



图 2-11 老鼠

自然过度。如果你问他们为什么不进行过度衔接下？为什么把头和身子染成不同的颜色？他们会说“啥是过度呀？这样看着不是怪好看，多有精神呀！多亮堂！”^①对于他们来说，色彩是自己审美观念的直接表现，用什么色不是按照现实的存在，而是依据自己的爱好、喜欢，观照的是内心情感冲动。

这种主色的并置，可分为三种情况：一是冷暖色的并置，如图 2-12，即一种暖色、一种冷色分别出现在同一个造型中，形成强烈的对比，如红绿、黄紫、橙蓝、黑红、红蓝、绿紫搭配等等；二是暖色并置，如图 2-13，即以两种不同明度或纯度的暖色作为主色，一般这样的色彩效果看起来明亮、欢快，如红黄、红

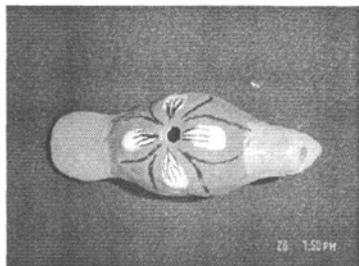


图 2-12 冷暖并置

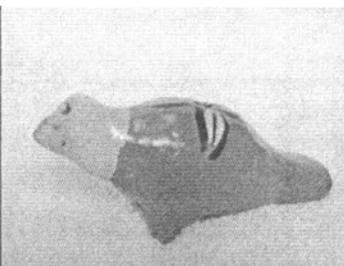


图 2-13 暖色并置

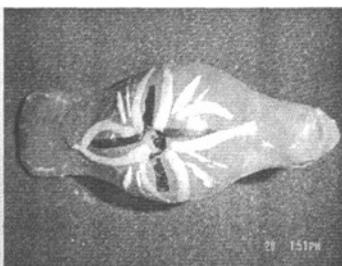


图 2-14 冷色并置

橙搭配等等；三是冷色并置，如图 2-14，即以两种不同明度或纯度的冷色作为主色，这些大多看起来比较厚重、深沉，如绿紫、黑蓝、绿蓝搭配等等。当然在淮滨彩绘中并不仅仅是主色并置一种用色规律，还有其他一些用色规律，如以一种色彩为主，其它色彩作为装饰色而存在，但基本上不会用过多的色系，一般不超过三种以上。

2.3、淮滨彩绘泥塑的装饰特征

装饰是出自人的内在需要，取材于自然形态，是人与世界取得联系的最初形式。装饰艺术从石器时代的彩陶纹样就已经形成，比照自然，其形式效应又把我们引入自然，引入对生命的感悟，对生活的体验。从而使其艺术形式至今还具有强烈的感染力。这也是未失去本真和淳朴的早期人类，通过敏锐的观察而创造出

^① 淮滨彩绘泥塑制作艺人廖灿芳大娘所述。

的艺术形式。人类早期那种贴近自然和人性的形式，仍是我们现在应该学习思索的。因为“如果我们想要回到一个更适合于装饰艺术的状态，我们就得是小孩或野蛮人，我们就得摆脱一切学来的东西和一些人造的东西，回到自然本能的状态，并对自然本能加以发展。”^①

淮滨彩绘泥塑的装饰艺术正是在这种“状态”下，取材于自然，来自于生活。以是随处可见的植物形象为摹本，尤其以四瓣花儿为主，经过艺人们的观察思考、提炼加工，对生活和自然中的物象作抽象概括等艺术处理后得到的结果。这种与自然生活发生密切关系的装饰，以阿恩海姆的话来讲，“那就是装饰性结构同人与自然的状态具有同构性”，是源于人与自然的天然属性。人生活在自然中，就不可能脱离自然而存在；从艺术角度讲，“艺术家对于自然有着双重关系；他既是自然的主人，又是自然的奴隶。他是自然的奴隶，因为他必须用人世间的材料进行工作，才能使人理解；同时他又是自然的主人，因为她使这种人世间的材料服从他的教育的意旨，并且为这较高的意旨服务”。^②这种“教育的意旨”也可以说是艺术家们的审美心理活动，作用于现实的“自然存在”，从而创作出繁多的艺术作品。

对于淮滨彩绘来说，这种“自然存在”是艺术的来源，是审美情感的载体。对于装饰风格、特征的影响则是带有浓厚的生活气息和象征意义。它在艺术创作上是以“植物”为参考经过艺人们的审美心理活动，采用抽象与概括的思维模式。将植物形态进行归纳、比较、分析，抽出其内在的精神实质，忽略其具体的外部形象，表达人们对世界万物中某些形态的理解。最显著特点就是服从审美的需要，强调主观创意，用夸张、自由的态度，随心所欲、自由挥洒将装饰图案与造型结合起来，使整个艺术形式更加趋于完美。正如艺术理论家所言“装饰性的美化功能在于能在不改变事物性质的情况下使事物形式变得更美”^③

^① [英]E·H·贡布里希：《秩序感》，杭州：浙江摄影出版社，1987年，第94页。

^② [德]艾克曼著，杨武能译：《歌德谈话录》，北京：人民文学出版社，1980年，第137页。

^③ 王菊生：《造型艺术原理》，哈尔滨：黑龙江美术出版社，2000年，第307页。

2.3.1、象征性

出现在淮滨彩绘泥塑“画面”中的每一个装饰图形都代表着各自独特的象征含义：如线条是象征着动物的毛发、胡须；网纹象征着鳞片；树叶象征着翅膀等等。是以具体可感的形象对应地暗示出一定的观念意识。或一定的观念意识需要用一定的形象暗示出来。这些观念中的毛发、鳞片、翅膀在艺人们眼里，并不觉得有什么不妥，反而更具有观赏性。这也是由民间艺术独特的思维模式所决定。对于装饰形象包含的“内容”和所指的“意义”往往不是直接表露出来，而是运用比喻、联想、隐喻、寓意、象征的手法曲折地“暗示”出来，将我们的视觉意识从现实的具体形象带领到预定的含义、思想中去。也是老百姓们在长时间的艺术积累中加入自我的情感因素把对事物的认识以另外一种形式，采用象征的手法表现出来。正如卡西勒认为“象征的形式是人类所特有的构成和揭示现实的普遍形式。……它的特点就在于情感因素占了主要地位，艺术既是象征内容的体现者，又是情感的形象化了的体现。”^①这种情感的形象化是依靠艺人们丰富的想象力，在他们眼里，只要符合“我”的审美观，符合我心中所想，任何不可能都可变为可能。因此淮滨彩绘装饰中这些装饰图案象征含义的出现，不是偶然的，而是经过艺术家的情感作用而产生的。它们一旦可以纳入装饰的范畴，就是以它的装饰形式来表现其隐藏的象征含义。

总体来说淮滨彩绘的象征性装饰，多用于动物造型，大致可分为两种情况：

第一是隐喻象征：以事物 B 表达事物 A 的深层含义，既以事物本身所具有的象征含义来隐喻另一事物，使其具有了与之相等的意义内涵。在淮滨彩绘中多是“花儿”类型，尤以四瓣花为主。艺人们除了因为花儿好看而描绘，更多的是运用花朵本身的含义：如四瓣花以“四”喻“事”，以“花”拟“好”，来象征着美好、富贵、喜庆。包含有四季平安、“事事”如意、心想“事”成，万“事”大吉、万“事”亨通等等的吉祥寓意。一般绘于造型的显要位置，如腹部、背部

^① 朱狄：《艺术的起源》，北京：中国社会科学出版社，1982年，第98页。

等，多出现在动物身上，造型也是多样化，如图 2-15 所示。



图 2-15 不同的四瓣花装饰图案

而有些回音孔开于动物背部上的，则以背上的回音孔为中心，巧妙的把其当做花蕊，四周围绕着花瓣，此种情况多出现在鸟类的身上，如图 2-16 所示。

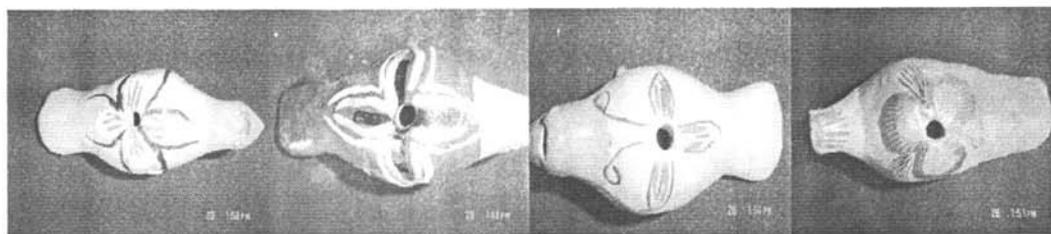


图 2-16 以回音孔为花蕊的装饰图案

第二是拟喻象征：以事物 A 的形象拟喻事物 B，既由于事物本身的形象与之所要传达另一事物形象具有某些相同、相近点，以此来拟喻另一事物。在淮滨彩绘中多是“树叶、圆、线”组合的图案，以其造型的形象性来象征毛发、鳞片、翅膀、多是在龙、公鸡、孔雀、老虎等动物身上。如图 2-17，大公鸡就是以一整片树叶来拟喻其翅膀，把树叶的饱满与翅膀的振翅欲飞，完美的结合在一起；而龙的装饰更是形象，如图 2-18 是以小圆片仔细的绘满全身，象征着龙光滑的鳞片，栩栩如生；如图 2-19 牛则是以有次序的线条排列来代表身上的毛发。在淮滨彩绘中，还有许多这样的象征造型，在这就不再一一赘述。



图 2-17 大公鸡



图 2-18 龙



图 2-19 大黑牛

第三章 淮滨彩绘泥塑的文化观念

在淮滨彩绘泥塑中，为什么其象征含义大于艺术形态本身，带有鲜明的个人感情倾向。所有的作品都必须是在“有图必有意，有意必吉祥”的指导思想下进行。不是为“艺术而艺术”，而是为“实用而艺术”带有功利性的行为活动。这都是背后的“文化观念”在起作用。正如美国人类学家克利福德·格尔茨所言“我们的思想、我们的价值、我们的行为、甚至我们的感情，像我们的神经系统自身一样，都是文化的产物……沙特教堂是由石头和玻璃建成，但是沙特不仅仅是石头和玻璃；……为了理解它的含义，你需要知道比石头和玻璃的一般属性和所有的教堂的共性更多的东西。……上帝、人和建筑之间关系的特殊概念，因为他们决定了教堂的产生，并最终形成了它。这与人类没有什么不同：他们中的每一个毫无例外都是文化的作品。”^①

因此我们在欣赏淮滨彩绘泥塑时，不仅仅只是观看它由何种材料、哪种色彩、什么动物造型构成，更多的是你需要知道这些共性背后的文化观念。如动植物造型的象征含义、所要传达出的吉祥如意；采用此种色彩的审美心理以及与当地民俗文化的关系等等。这样你才会真正的看懂它、理解它。

整体上淮滨彩绘泥塑所蕴含的文化观念大体分为三类，一是在造型中的护子延寿观念、招福纳祥观念、忠孝观念，分别体现了生命主体对人的生物性存在的热切追求和对基本生存资料的占有欲，以及对人性真善美的赞扬；二是色彩创作心理中的唯我观、求吉观，表现的是创作者自身的审美态度与审美观念；三是与当地相关的民俗观念，展现的是特定社会背景下人与生活环境的相互关系。

3.1、淮滨彩绘泥塑的造型观念

在前一章已经论述过淮滨彩绘泥塑造型的艺术特征，在这章我们主要探讨

^① [美]克利福德·格尔茨著，韩莉译：《文化的解释》，南京：译林出版社，2006年，第63-64页。

“造型”背后所隐含的以“吉祥如意”为主的“文化观念”。这种隐含的文化是通过艺人们所创造的真实艺术形态而得以实现，否则它只是人们意识中的“理念”构成，而不具可感可触的视觉效果。正如吕品田先生在论述民间文化观念时所说：“人们对隐型的文化观念的领悟和体认，往往是通过显型的造型形象来进行并实现的。”^①

淮滨彩绘艺人们之所以大量采用“吉祥如意”作为造型的文化内涵，可以从两个方面来探讨。一方面：从人自身的本能来讲“趋吉避凶、好生恶死，是人的天性。它基于人类对于生存和安全的自我保护本能”^②，从人类开始有了意识活动起，这种本能就存在于人类的集体记忆中，隐藏在大众的无意识中。对祈福禳灾、趋吉避祸的心理需求是人的本能需要。这种需要深刻地渗透到民众的日常生活中，成为慰藉精神、改善命运、向往美好的重要途径。显示出民众对以生存为核心的肯定和期望，这些期望不断唤起人们内心深处的“纳吉”意识，继而把这种对幸福、吉庆、美好生活的要求通过艺术的形式表现出来，表达出他们对生活的热爱以及对生命的颂扬。而承载着祈福禳灾要求的吉祥艺术形式，更多是从民众耳熟能详的吉祥动植物、戏文故事中吸取营养。

另一方面从当地百姓的心理层面上来讲，由于淮河水患时有发生，老百姓们长期生活在恶劣的环境中，过着苦难与贫困的生活，这样的环境反而使他们产生了一种强烈的逆反心理，以幸福吉祥对抗灾难困苦，“以艺术的虚构来补偿对欢乐的渴望和对理想的追求。他们内心不需要在艺术中再现已饱尝过的痛苦”^③需要用艺术来构造自己的理想世界，正如弗洛伊德所说：“一个幸福的人从来不会幻想，幻想只发生在愿望得不到满足的人身上，幻想的动力是未被满足的愿望，每一个幻想都是一个愿望的满足，都是一次令人不能实现的现实的校正。”^④老

^① 吕品田：《中国民间美术观念》，长沙：湖南美术出版社，2007年，第365页。

^② 刘道超：《择吉与中国文化》，北京：人民出版社：2004年，第452页。

^③ 左汉中：《中国民间美术造型》，长沙：湖南美术出版社，2006年，第130页。

^④ [奥地利]西格蒙德·弗洛伊德著，张唤民、陈伟奇译：《弗洛伊德论美文选》，北京：知识出版社，1987年，第32页。

百姓们把自己对现实世界中所“得不到的愿望”“幻想”成真实的物体，或“移情”于手中的“泥塑”中。这样一个个代表着“护子延寿、祈福纳降、忠孝两全”具有深刻含义的造型样式也就出现在人们的面前。同时祈福禳灾、趋吉避祸也是人类社会特定历史阶段的精神需求，以禳灾纳吉为主题的吉祥艺术创造，缘于民众对无力征服却又渴望能够抗拒的自然灾害和人为祸患的心理希冀。

3.1.1、护子延寿观念

“一要生存，二要繁衍，这是人类发展的基本要求，因此生命意识与繁衍意识也就成为人类发展的基本文化意识。”^①人从出生那一刻起主要目的就是该如何生存下去。希望健康、长寿，但人生不总是事事如意、一帆风顺的。幼童的夭折、老人的早逝都给人们内心留下不可磨灭的创伤。对于这些无可奈何的事情，老百姓们只有借手中的作品，期望它可以为自己带来好运。也就造成了民间艺术中普遍存在的生殖繁衍意识、护子延寿观念。

而在淮滨彩绘中，更多是以护子延寿来代替生殖繁衍意识。在这里护子的关照对象是孩子，而延寿的关照对象则是指老人，因此它具有两方面的意义。

一是护子：对护子的祈求是由于在“当地早期”生活条件比较艰苦，幼儿的成活率极其低。一方面是生活质量的不高，另一方面是环境的恶劣，为了使孩子可以健康成长，除了提供必要的条件外，面对一些无能为力的情况，他们就会把希望寄托在单纯的“信仰”中，祈求孩子的平安、健康。把孩子与外在的“物化形式”联系在一起，以其保佑自家孩子健康成长。这样，“现实事物”慢慢代替了“精神想象”。这些代表着特殊含义的“物化形态”就成为一种习惯定律，是现实事物合目的性的感性特征在实践过程中逐渐被人们重视及神化，从而具有一定的效力和象征意义，一直存在于集体意识中。如果你要问它为什么要做“十二生肖”，她会说：“有啥为啥的，小孩拿个与自己属相一样的不是好吗？保佑他呗！”^②

^① 靳之林：《绵绵瓜瓞》，桂林：广西师范大学出版社，2002年，第1页。

^② 淮滨彩绘泥塑制作艺人易兴芳大娘所述。

在他们眼里，每一个生肖都是一个保护神，保护着本属相孩子健康、快乐成长，而不受病魔侵害。因为在老百姓的心目中，周围的事物已不再是单纯意义上的物态形式，当它进入到人们的思维里产生出艺术品时，就具有了一定的灵性，具有了某种“神秘的巫术”功能。成为自己祈福纳祥的外在工具，是自我精神的寄托，这也就是所谓的“万物有灵”。我们知道原始人最初处于对自然力的恐惧和无能为力，在自然物上附会了一层浓厚的神秘色彩，在他们的观念中，认为不可控制的事物背后有着某种神秘、不可知的力量存在。因此为了获取或避免这种神秘力量的迫害，原始人一方面用人格化的方式去同化事物，另一方面又有着强烈的自我物化以契合事物。这种人化（同化）与物化（异化）的对立统一，派生出人类与动物、植物等之间的交感互动。

这种“交感作用”在淮滨彩绘泥塑中一直存在、发展着。大量的十二生肖造型在这里已经不再是属相的功能，更多的是其中所蕴含的“护子”功能，把孩子与“外物”即造型相互等同起来，孩子的好坏可以由这个“外物”所护佑、照顾。可以说在淮滨泥塑中，十二生肖主要的销售对象也是孩子，庙会上有顺口溜“属啥买啥，护你家娃”^①。这十二生肖已经在当地老百姓心里由简单的属相变为保护神啦！

二是延寿：长命百岁、无病无灾，谁人不希望。“人类生存最基本的目标，就是利用一切手段保证生命体的延续，这是衡量一切事物的标准。”^②这种保证生命延续的心理，在人类的脑海中一直闪耀，不断的促进着人类对生命的重视、追求。当人们满足了基本的物质需求时，就开始不满足于现状，又要求生命的长存。这种欲望从古至今都在不停的膨胀着，上至皇帝寻求不老仙丹，下至老百姓画符去病，那个不是希望可以延年益寿，可以说是人类本性的流露。

这种“流露”在淮滨彩绘泥塑中更多的是采用隐喻的艺术手法表现出来，当地艺人们根据群众要求长寿的心理需求把内在的情感以“物化”的泥塑表达出

^① 淮滨当地庙会上的顺口溜，绘彩绘泥塑制作艺人郑镇江大爷转述。

^② 唐家路、孙磊：《中国吉祥装饰》，南宁：广西美术出版社，2000年，第40页。

来，以猫、蝴蝶、龟等动物形象来寓意着高寿延年。因猫、蝶谐音耄耋，因古语有：“七十曰耄，八十曰耋。”而龟在民间则有千年寿、万年龟之说。因此这些动物造型在当地群众眼里，更多是“吉祥观念”的载体。人们之所以喜欢它，也是因为它所蕴含的长寿寓意，而不是“载体”本身。

3.1.2、纳福招财观念

《礼记·礼运》中曰：“饮食男女，人之大欲存焉。死亡贫苦，人之大恶存焉。故欲、恶者，心之大端也。”意思是说，食物和性，是人类最强烈的基本需求；死亡、贫困、疾病是人类最厌恶、最忌讳的东西。一个欲求，一个厌恶，也就构成了人类欲望的两大方面。这也可以说是我国先哲对人类本性或本能的最有代表性的经典概括。它揭示了人类希望万事如意，祈求多财好运、能够纳福招财、趋吉避凶的本质。

这种纳福招财思想尤以在广大乡村得到最迫切的体现，因为老百姓们过着靠天吃饭的日子，天灾人祸、社会动荡使物质生活资料不够充分甚至是饥饿、贫困、疾病、灾荒总在威胁着人们。这就使得民间价值观念注重现实人生，强调人的切身利益和功利需要，崇尚实用价值，因此祈福、求财、保平安的题材在民间美术作品中不胜枚举，有些成为约定成俗的带有“吉祥”寓意的艺术模式。这些模式大多采用事物形象之间的组合、谐音字的搭配运用：如“马上封侯”、“花开富贵”、“五福捧寿”、“六合同春”、“连年有余”、“刘海戏金蟾”等等都已经在民众心里形成了固定的艺术模式。当人们一眼看到它时，就已经理解它所传达出的含义。而淮滨作为民间艺术中的一种艺术形式不可能不具有以上的基本内涵。

在淮滨彩绘中这种“基本内涵”则是以单纯的动物造型表现出来，并不是以动物组合的形式展现。即每一个单独的动物造象就代表着一个特定的吉祥含义。在这里艺人们已经把心中的所想所愿，固定成为一种“艺术符号”。以各种特指的动物形象如：大象代表着“和气”；青蛙、金猪代表着“财气”；鸟儿代表着

“喜气”；狮子辟邪、孔雀代表“好”；鹿、代表着“长寿”等等。其表示成分“能指”（即大象、青蛙、鸟儿、孔雀等）是集体意识的意象，其被表示成分“所指”（即和气、财气、喜气、福气等吉祥含义）则是集体意识的意愿，这些艺术符号经过艺术家们的重新并构，就对应生成不同的寓意。

在淮滨彩绘泥塑中这些代表吉祥寓意的艺术符号大致可分为三种情况：

一是谐音生成，以动物形象名称与所要传达出的吉祥用语，是同音或同字的情况。在这里主要是大象、鹿的造型。因“象与‘祥’谐音，在民间被誉为吉祥的象征”^①，而鹿与“禄”谐音。在民间艺术中一直其他形象蝙蝠、小兽、喜鹊共同构成“福禄寿喜”的图案，而在这里它则是单个造型，寓意着升官发财。正如老百姓所说“买个鹿回去，好发财呀！”^②。

二是传统习俗生成，根据传统风俗习惯或当地的习俗，以及对事物认知的态度、方法而为动物添加上不同的含义。主要有鸟儿、金猪、青蛙、狮子等动物形象。在淮滨“鸟儿”主要指的是布谷鸟和小斑鸠，而不是传统中的喜鹊。因为在当地老百姓的心中，这两种鸟都是对农民有帮助的益鸟，认为只要听到它在门前叫唤就代表着好事将近了。正如他们所说“捏这鸟好呗！对人有帮助，只报喜不报忧”^③，是由于老百姓对它们的极度喜爱，而把它们“神圣化”了，潜意识中认为它的出现就代表着好；而金猪更不用说了，在中国传统观念中，“有‘肥猪拱门’之说，贵州苗族地区也有‘肥猪到家财源大发’的说法”^④，在这里猪也是代表着财运来；青蛙在传统的民间艺术中多是代表着多子多孙的意思，而在淮滨则变成了求财意识，这可以说是受到当地习俗的影响，因为在当地有“青蛙到家，年年都发”^⑤的说法，在这里青蛙已经成为一种“财气来”的象征。而狮子从传入我国后，就逐渐成为门前的辟邪之物，在淮滨的小对狮也是具有辟邪、祛病的作用，造型威武中透漏着俏皮，显然在这里它由门前的威风八面的转为柜桌上的憨

^① 倪宝诚：《另类童话一玩具》，上海：上海文艺出版社，2002年，第138页。

^② 经淮滨彩绘泥塑制作艺人郑保民大爷转述。

^③ 淮滨彩绘泥塑制作艺人郑镇江大爷所述。

^④ 倪宝诚：《另类童话一玩具》，上海：上海文艺出版社，2002年，第81页。

^⑤ 经淮滨彩绘泥塑制作艺人郑保民大爷转述。

厚可爱。在当地狮子是成对出现，分雌雄。如图 3-1 所示，左边的是雄狮，右边的是雌狮，在摆放时一般是雄狮在左，雌狮在右。

三是形象本身由于造型优美而被人们所喜爱，因此被附加上吉庆的含义。

这一类主要指的是孔雀造型。孔雀的美丽不言而喻，出现在这里是由于它自身的漂亮而吸引了老百姓的兴趣，获得了当地百姓的喜爱，而被附加上美好、幸福的含义。因为“人们在选择材料或是塑造形象上，……总是选择与自己有关的、感兴趣的东



图 3-1 雌雄对狮

的、感兴趣的东

西，作为表现的内容，通过联想、类比、夸张等方法，把对象的涵义延伸开来。”^①如果说孔雀是由“自身的美”而被当地老百姓赋予了象征的含义，那么鸟儿则是由于“自身的善”而被老百姓赋予了吉祥含义，这符合民间艺术的创作规律，对真善美的追求。

3.1.3、忠孝观念

淮滨彩绘中的忠孝观念，直观来说是受到戏曲人物的影响，但从深层次来讲是受到中国传统文化的影响，是来自于中国传统的道德伦理观念，受到儒家思想的熏陶。儒家思想强调把忠孝作为个人品格的象征，不忠不孝会被视为大逆不道之人，这种思想影响到社会的方方面面。追其根源是由中国独特的社会结构“家国一体”制所决定。首先“家”的构成是以“血缘关系”为基础的。这种以血缘纽带相联系的社会组织形式必然形成“长老制度”：即辈分越高越具有特权，具有德高望重的声威，在家地位较高，相对的也就要求子女儿孙们要具有“孝”心。当这种血缘关系下的家族制度与国家政权联系在一起的时候，在“家国一体”的作用下，君主又成为最高的家长，为了自身利益必然要求臣民的“忠”，就形成

^① 杭间：《手艺的思想》，济南：山东画报出版社，2001年，第228-229页。

了中国特有的伦理道德——以忠孝观念为主。整个中国历史也就是在这样的社会环境中生成、发展的。

而对于广大老百姓来说，这种思想是上层阶级采用“以此道觉此民”的方式，将其主张的伦理道德规范解说成人的内在需求。使外部伦理规范与人内心欲求协调一致，从而使以官本为主的上层文化观念根植于下层文化观念中；使民间下层文化受到其规范和约束；使社会各个阶层遵守一定的伦理道德。

因此在老百姓心里这种思想已经深深的印刻在集体记忆中，并不因生命个体的消失而消逝，一代又一代在集体记忆的作用下，谨遵“忠孝制度”，并以此作为个人品格好坏的象征。人们会下意识的拿它来比照自身，看自己是否是一个品德端正的人，简单的说是否是一个好人；是否会得到大家的认同。因为人是一个群体动物，不可能脱离这个社会圈；不可能无视别人的目光、无视集体“遵守”的习俗、规定。

淮滨民众作为中国社会中的一个群体，不可能脱离这个大的社会背景，而独自发展出新的文化。这也可以理解为什么在淮滨彩绘泥塑中，人物造型以戏曲中的良臣忠将、孝子孝孙为题材，因为它来源于中国传统的道德文化观念。在淮滨老百姓的心中，这些人是值得称赞、值得敬仰的人。对我们的人生观、世界观会起到帮助的人，竟然我们文化水平不高不能从书本中获得知识，那么我们可以参考他们来比照自身，明白是非曲直、善恶良丑；竟然无法天天去看戏，那么我可以买个自己喜欢的泥塑放于家中，提醒自己，教育子女。



图 3-2 庙会中摆放的各式英雄人物造型

或许你会问淮滨彩绘中为什么不选择才子佳人、旷世奇缘为题材。这与当地的民众心理是有关系的。因为在他们的心中，生存都已经成为问题，还有心情去关注浪漫的事情吗？至少忠孝观念还具有现实的功利性作用：教育下一代要尊老、

孝敬父母。当然并不是说爱情在这里已经不存在，而是当物质需求还没有被满足时，精神需求会退而求次之。因而当儿女私情在现实中没有任何的功利性作用时，老百姓就不会过多的重视。

因此出现在淮滨彩绘中的人物造型也多是在“忠孝观念”的基础下，选择历史上的英雄人物如关羽、穆桂英、樊梨花、杨六郎等作为原型。这些人物背后是以即忠、即孝的行为打动着淮滨百姓的心，是得到群众认同、喜爱的人物。也暗藏着老百姓强烈的是非、善恶标准，指引着艺人的创作。希望好人更好，坏人则永不超生。

3.2、淮滨彩绘泥塑的色彩观念

淮滨彩绘泥塑的色彩绚丽多姿，是艺人们透过色彩宣泄出自我的情感，不追求现实的真实，而是把我对世界的“真实认识”表达出来。用色不是对照现实，而是比照心念的真实。着重“真实地想象，而不是想象的真实”^①，想象大于现实，“不是眼见为实，而是心想为真”。观看的真实让位于观念的真实，客体形象的真实也让位于心像的真实。首先满足的是感官的享受，然后才是遵循自然规律的法则，把情感的抒发放在了第一位，不过多的考虑现实的因素，讲究“以色传意”。色彩中张扬着一种欢快、轻扬之情。可以说这与艺人们的审美观念是紧密联系在一起的。

对于淮滨彩绘泥塑的制作艺人来讲，采用什么样的色彩，并不是早已就准备好的，或者有什么参考的，而是根据当时制作的心情。如果心情愉悦，那么制作出的大多也就是色彩明亮、鲜艳，用色也较为丰富；如果心情糟糕，一般就会停止制作或直接参照之前所上色彩，这样用色也就相对比较单一。采取“唯我”的创作态度。同时尤其喜爱具有吉祥寓意的色彩如红色、绿色、黄色等，正如民间色彩中所说“红红绿绿，图个吉利”。

^① 参见李泽厚：《美学三书》，北京：商务印书馆，2006年，借用的是第21页中关于对“巫史”的解释，他们“不是想象现存的各种事物，而是能够真实地想象某种东西”。

3.2.1、唯我观

淮滨艺人们在用色观念上，采取是“唯我”的态度，即我所想就是我所画。主观情感因素占据着主要的地位，是以色喻情达意。通过将自然中的色彩形态进行归纳、比较、分析、提炼出内在的精神实质，忽略具体的外部形象。一般不考虑所表现对象的生理和物理的科学属性而以创作者自己的心中之意念、意象为指引，以“心”的幻象去补充“眼”的不及，将表现的对象赋予传统所规定的吉祥意蕴。因此他们的色彩不是按照现实，而是依照自我内心情感的发泄。因此在用色上多是充满幻象、抽象，在他们眼里没有现实的真实，只有观念的真实。正如吕品田先生所说“发挥想象，唯我并且有选择地将现实事物纳入自己的意念秩序之中，创造出一个个‘虚幻的空间’。”^①

在这个虚幻的空间里，只要他们认为好看的、美的，就都是合情合理的，不注重现实的客观情况。色彩在这里已经变为他们情感的载体，艺术家的主体地位得到鲜明的体现，“我”的思想直接作用于艺术作品中。色彩成为一种使用符号，首先是为了满足人们的需要而存在，其次才注意到色彩的本身性质。可以说这是符合群众的审美心理，以满足其精神需要为前提的“功利性”、“实用性”的色彩体系；是不以显示的真实存在为依据，而是以内心的需要为根本。艺人们有着



图 3-3 彩色青蛙

惊人的想象力，在他们脑海中，似乎并没有什么不可做、不可能的。幻想的艺术在淮滨泥塑中得到完美的体现：青蛙除去绿色，还可以是蓝色、红色…如图 3-3

^① 吕品田：《中国民间美术观念》，长沙：湖南美术出版社，2007年，第332页。

所示。老鼠不光可以是黑色，还可以是黄色、蓝色、彩色…；还可以有蓝色的马、绿色的牛、紫色的猴子等等，如图 3-4 所示。在这里不是按照物体的本来颜色，而是要求颜色服从于自己的感受，依照对客观事物的观察体会和经验的即兴发挥，



图 3-4 蓝色的马、绿色的牛、紫色的猴

随意而就，情理服从于情感。是“得意忘‘色’”；是“意足不求颜色似”；是“以色扶形”之作。这种色彩的虚幻性，可以说是从孩子们的喜好出发：孩子喜欢色彩斑斓、纯度高的颜色，为了引起孩子的兴趣，当然会把玩具做的多姿多彩而不局限于现实；从创作者的角度来讲，则是在面对长期的真实色彩而产生的反抗心理或是一种显现内心情感的心理即“以色写意”（意指心中所想之意，自我的思想体现和心理活动的轨迹），就是“画画无正经，好看就行”，随心所欲的表达而不受逻辑思维的限制，或则说“他创造了一个自己的世界，用使他快乐的新方法重新安排他哪个世界的事物”。^①可以让淮滨泥塑身上色彩多样，不局限于现实，老虎可以是红色、黄色，小马可以是橙色、绿色，鸟儿身上可以似凤凰，在现实中无法实现的都转移到艺术中，这是一种“替代性”的满足心理。也可以说是普通老百姓在长期的劳动生活中，对自然、对身边所熟悉的事物进行直观朴素的理解认识后，经过心理活动的重组，把对生活情趣的理解以“艺术”（这里的艺术特指色彩艺术）的形式表现出来，是建立在“唯我”认识观之上的艺术形式。

3.2.2、求吉观

求吉观念可以说是整个民间艺术中普遍存在的现象，并不是说哪一个类型所单独具有。只是每个类型、每个地方的侧重点不同，或以造型为重，或以色彩为

^① [奥地利]西格蒙德·弗洛伊德：《弗洛伊德论美文选》，北京：知识出版社，1987年，第29页。

重，或二者兼之。在淮滨彩绘中，就属于两者兼之。色彩与造型同样具有吉祥的含义，不允许色彩脱离吉祥的意识范围之外。多采用红、黄、绿等高纯度的色彩，因为这些色彩在长期的演变发展中，已经在人们的意识中形成一种约定成俗的观念。各自代表、象征着不同的吉祥内涵。



图 3-4 大红大绿的彩绘泥塑

如红色自古以来就是中国民众心中的吉祥之色，从大红的灯笼高高挂，红红的春联门前贴，到红鞭炮、红嫁衣、红蜡烛、红寿字、孩子出生时染的红鸡蛋等等，可以说在中国人眼里红色可以是辟邪、可以是喜庆、可以是庆生等等，已成为一种“遗传基因”存在民众的潜意识中无法磨灭。而黄色则是皇权的象征，是民间无法使用的色彩，但随着封建皇权社会的覆灭。这种色彩开始在民间艺人中大量流传开来，并且黄色象征着财气，它有着华贵、辟邪、财气的含义，在老百姓趋避求利、求福求贵的心理作用下，会促使艺人们使用这些色彩以满足心理需求。绿色则是生命的象征色，是原始先民从树木的枯荣中得出的经验。这些用色经验代代流传，在民间艺术中被广泛采用，并被赋予丰富的文化内涵。

在淮滨艺人眼里，运用这些色彩没有什么可解释的，就是吉利、就是喜庆。如果你问他为什么用这些色彩，他们说：“没啥为啥的，你看这色看着多好看，心里就舒服呗！老话说的好‘红红火火，过个好年’、‘大红大绿，事事如意’”

^①在他们的心里，每种色彩都是有生命的，可以祈福消灾、庆生祝愿。

淮滨色彩虽然是随意而就，按自己的情感意思来安排颜色构图，但是也有各种规定的，不允许出现暗色系列的搭配，如黑与紫、墨绿不与深色相搭。俗话说的好“黑靠紫，臭狗屎”，“青间紫，不如死”。因为从人的心理机制上讲，这些颜色的搭配容易形成色调的灰暗、僵硬造成心理上的压抑不痛快，与大众的审美心理不符；从民间信仰角度说，色彩的暗淡无光，会使中国人联想到失败、死

^① 淮滨彩绘泥塑制作艺人郑镇江大爷所述。

亡、霉运当头等等的心理暗示。这样就需要从集体的审美心理定势出发，要求色彩的亮、饱满等；要色与色之间的搭配艳丽。另一方面从色彩本身的自然属性来看，这些色彩放在一起，使其自身的物理光线自我消弱，色与色之间界限不明显造成作品失去光彩。视觉效果的不突出不易使人们注意，引起兴趣，导致作品的无意义。如当地人所说：“看着就黑不拉几的、乌不溜鳅的，有啥好喜头”^①。因此根据当地人们的喜好，淮滨彩绘艺人们在用色上，讲究大量运用传统中富含吉祥寓意的色彩，讲究个喜气祥和、幸福美满。

3.3、民俗意识与淮滨彩绘泥塑

民俗是一个国家、一个民族普遍存在的现象，每个民族和地区都有各自不同的风俗习惯、民俗活动。继承的同时也传承着悠久的历史文化。表现在日常生活、岁时节令、人生礼仪、民间信仰等方面。或以文学、或以艺术的形式进行传达。而民间美术正是建立在民俗基础上的“视觉传达艺术”。正如孙建君先生所说：“民俗活动是民间美术赖以生存和发展的基础；同时，民间美术的内容与形式又充分反映了民间风俗的各种事象。”^②在这种相互影响、交融的状态中，民间美术得到不断的充实、发展。同时民俗也得到不断的丰富、展现。

3.3.1、当地民俗与彩绘泥塑的关系

淮滨彩绘泥塑就是与当地的民俗活动——“庙会”紧密联系在一起。听艺人们讲：“只要有庙会，就有买‘小叫吹’的，赶集人都喜欢买这玩意”^③。从其发展历史来看：当地最为悠久的金顶山庙会早在清末时就已久负盛名，那时已有泥塑出售，庙会中有首童谣：“扯啰啰、捞啵啵，南先来个花姑娘，捎地啥包，小叫吹子，俺孩吹了命也长，身也强。”^④七里八乡的赶集人大多会在临走时买

^① 淮滨彩绘泥塑制作艺人廖灿芳大娘转述。

^② 孙建君：《中国民间美术教程》，天津：天津人民出版社，2005年，第29页。

^③ 淮滨彩绘泥塑制作艺人易兴芳大娘转述。

^④ 南先：即南边；捎的包：即带东西、带礼物。

几个带回家是给孩子们“捎的包”，孩子们则是在自家门口等待家长回来，大老远看到自己父母时就会冲上去拿着泥塑跑开，然后与小伙伴们比谁泥塑吹的最响、最亮。

淮滨彩绘泥塑的主要销售地、受众对象也大多集中在各个庙会中。可以说是依靠着庙会的繁荣而繁荣。由于淮滨特殊的地理位置，地处南北交融处，人们所敬仰、供奉、求拜的各路神、佛、人也相对较多，造成庙会活动也较比其他地方繁盛。如正月十二的金顶山庙会、二月二十五的人祖爷庙会、三月二十三的黄寺庙会、四月初八的连天寺庙会，还有附近



图 3-5 庙会中的彩塑摊

息县三月初三的葡萄山庙会等等，以及一些在特定日期举行的庙会，如正月十五、二月二庙会等等。只要有庙会活动，艺人们都会推着小车早早来到现场，找个好位置，等待着百姓们的到来。当活动正式开始时，那泥塑摊上都会围满了人，大家左挑右拈的，希望带个符合自己心意的，小朋友则是挑个与自己属相一致的，希望给自己带来好运。随着庙会由神圣转为世俗，泥塑的销售也是越来越好，因为早期庙会一般是为某个神灵所设置，敬神是主要的，泥塑只是一个附带。但随着娱乐性、世俗化的增强，现已成为人们集会、买卖东西、购置日常所需或出售手工艺品的集中地。正是当地民俗活动的频繁，也使得淮滨彩绘泥塑得以长久的存在；也正是有了这样的展示场所，艺人们在即可以获取额外经济收入的同时又可在泥塑中得到



图 3-6 庙会中的彩塑摊

最大的快乐，才会调动他们更多的积极性去不断的传承、发展、创新。

艺人们在庙会上出售泥塑，以劳动成果换取回报；老百姓在泥塑中祈求吉祥、幸福，以泥塑换取“心理上的满足”。只要家中没事，大家就会相约去逛庙会，哪怕什么也不买，只是为了感受那种热闹、那种喜气。是“人们通过一系列活动，将久久郁积在内心深处的苦闷、惆怅和悲哀，一吐而快。庙会使人的心理得到有益的调整，形成轻松愉快的心境。”^①

3.3.2、民俗心理对彩塑的影响

在淮滨彩绘泥塑中几乎没有其他艺术中的悲哀、失落和痛苦的表现。即使在生活极其落后，物质贫乏的年代，它也总给人以强烈、浓郁和乐观的情绪，充满情趣。不仅使得艺人在创作的世界中得到精神上的快乐，同时也使得周围的老百姓们从泥塑中得到心理上的满足。把不幸遭遇、困苦生活寄托于“物化”的形态中，借以抒发情感、对未来充满希望。反映了当地群众追求幸福生活的积极态度。



图 3-7 庙会中挑选彩塑的人们

为什么淮滨彩绘泥塑中不是充斥着失望、悲苦、不幸，而是给人以祈望、欢快、幸福，这是因为背后的民俗心理活动。所谓“民俗心理，是指特定人类群体中蕴含着的一种较稳定的习俗意识定势，是民俗生活相在人们头脑中循环往复潜留下来的心理意识，经过历史的传承而逐步成型的”^②。在这种心理活动中，他们总能把生活本身的内容和形式能动地理解或改造为“美的”，并从中获得一种精神上的愉悦，使得自己不至于在不尽如意的现实面前沮丧、消沉、颓废或堕落，保持着对未来的无限希望，是以艺术的形式宣泄出底层老百姓对生活的积极态度。

因为民间美术“它来源于民俗，是民俗的组成部分，他的内容和形式大多是

^① 高有鹏：《民间庙会》，郑州：海燕出版社，1997年，第10页。

^② 陈勤建：《文艺民俗学导论》，上海：上海文艺出版社，1991年，第272页。

受民俗活动或民俗心理的制约。”^①并呈现为特定的民俗事象，相对来讲民俗心理是一种内在的、隐性的民俗结构，而民俗事象则是外在的、显性的活动内容和图式。表现在淮滨彩绘泥塑中则是以民俗心理中乐观向上的精神、对美的追求、苦中做乐的态度指导着彩塑的制作、发展。在制作泥塑时，会把不幸当做对自己的考验，把幸福生活都寄藏在所做的作品中，以艳丽的色彩、生动的造型来渲染困苦的生活，挑选具有吉祥寓意的造型来传达对美好生活的希冀。而受众群众则是在作品得到精神上的、心理上的满足。是把人的精神需求和生活理想紧密结合的情感化的艺术作品。充满悲哀的作品在这里是不受欢迎的，是得不到大家的认同。因为她们对待生活是保持着良好的心态。正如当地老百姓说：“再不好的事总会过去，就算再赖，能赖到哪去，还不就这个样子啦！能有咋赖，以后还是有望头的。”^②可见淮滨彩绘泥塑不仅受到当地民俗活动的影响，并且也受到当地老百姓乐观向上的民俗心理影响，彩塑才会做的色彩艳丽、造型生动。

正如钟敬文先生所言“忽视民间艺术，就不可能真正了解民族文化及其基本精神。不将民间艺术当作民俗现象来考察，不研究它与其他民俗活动的联系，也就使民间美术失去了依托，不可能对民间美术有深层的了解。”^③正是二者的紧密关系，才使得民间美术在创作上带有鲜明的民俗特色。

^① 张紫晨：《民俗学与民间美术》【C】 见民俗与民间美术，长沙：湖南美术出版社，1990年，第16页。

^② 当地彩绘泥塑制作艺人转述，望头：即希望的意思。

^③ 钟敬文：《话说民间文化》，北京：人民日报出版社，1990年，第117页。

第四章 淮滨彩绘泥塑的美学内涵

为什么淮滨彩绘泥塑的造型、色彩在老百姓眼里是美的、具有强烈的吸引力。或许在某些人眼中，它不就是一块泥巴做成的小塑像吗？有什么好的、有什么值得我们去感叹的？从深层次来看淮滨彩绘泥塑是将人生的悲欢当作一种审美现象进行观照，也就意味着是一种从艺术的视野来观察和感悟生命的人生态度，具有强烈的功利性。这也是我们所要论述的：淮滨彩绘泥塑的美学意蕴，主要是从审美角度来阐述彩塑的美、以及形成此种风格的审美心理活动、产生的审美愉悦性，即感官享乐与精神享乐的统一。

淮滨彩绘泥塑的审美现象主要体现在三个方面：一是审美性与功利性的统一，即创造心态是实用与审美交互存在的，正如吕品田先生所言“民间审美意识更多地保持了中国传统审美意识的原初意义。它更实在、更功利、也更执著人生的生命价值”。^①在淮滨彩绘泥塑中对于生命价值的追求可以说是贯彻始终的，它把世俗文化与艺术内容紧密结合在一起，也可以说是创作者把现实存在、民众需要以艺术形式表现出来。二是审美心理活动的独特性，它以当地普通老百姓的心理活动为指引，关注的是他们的日常起居、生活习惯，以及对美的认识、理解，也正是建立在这样的基础上，才使得淮滨彩绘泥塑不同与其他地方，具有自己独特的艺术风格。三是彩塑中所引发的审美愉悦性，它把普通老百姓带入到艺术的天地，同时又不脱离当地的环境。是群众按照自己的心愿，自己的理想，幻想出的艺术天地，在这个环境中人们挣脱了现实的种种束缚，自由地随其所愿，畅其所想，心灵得到了暂时的解放。因此给受众者带来精神上极大的享受及感官上的愉悦。

^① 吕品田：《中国民间美术观念》，长沙：湖南美术出版社，2007年，第227页。

4.1、审美性与功利性的统一

在淮滨彩绘泥塑中，能够获得大家的喜爱、欣赏，并不是单纯的因为造型多么优美、色彩多么亮丽，审美因素仅仅是一部分，更多是其中所蕴含的功利性因素，由于此类造型、色彩符合人们的心理需求，可以为人们带来吉祥、如意。可以说是由于它们自身所蕴含的吉祥含义，才会被用到作品中。因此淮滨彩绘泥塑在讲究美的同时更多关注的是功利性因素。（当然这种功利倾向是精神性的而非物质性的）审美的实现也在于它先实现了功利性，正如成复旺先生所言“功利先于审美，审美源于功利。审美的超功利，只在于它是实现了的功利。人通过改造客观世界的实践实现了自己的功利目的，就会在和于自己功利目的的对象上产生超功利的精神快感，即美感。”^①这种美感才是民间美术中最常见的，也是淮滨彩绘泥塑之所以对老百姓来说是美的、好看的、具有强烈吸引力的。

淮滨彩绘这种功利性与审美性的统一，是来源于原始文化中的“审美—功利”的混合性。同时与“中国传统的审美意识始终关注对人生生命价值的关注，强调合于意的幸福感觉”^②是相一致的，（因为民间美术生长的土壤就在传统文化中）它强调把现实生活中的人生要求和生命需求作为自己的审美理想使主体乐于遵循自身的功利意愿和心之所向来进行审美判断，并把愿望诉诸于审美形式。因此它的功利性往往是和审美性同样重要的，美是建立在“用”的基础上。

例如在淮滨彩绘中，群众在购买或欣赏时，首先考虑的是这个泥塑有什么吉庆含义，或者可以给我们带了什么福气，如买个生肖猴子是为了给自家娃娃，保平安的；买个青蛙是求财的；拿个鹿回家是给老人的，祈望他能够长寿；买个雀儿、象回家是为了求个福气等等。每一个都代表着不同的含义，因此当地老百姓也是根据自己的需要而选择。没有小孩的就求个财气、福气，有老人的求个长寿。对于彩塑的喜爱，首先是建立在彩塑背后所蕴含的吉祥文化观念上，具有强烈的

^① 成复旺：《神与物游—论中国传统审美方式》，北京：中国人民大学出版社，1989年，第271-272页。

^② 唐家路、孙磊：《中国吉祥装饰》，南宁：广西美术出版社，2000年，第41页。

功利性色彩。在选择好对自己有利的或则自己需要的之后，才会从中挑选造型好看的、没有残缺的，色彩艳丽、明亮的。也就是说只有“客观对象”符合了群体文化观念的规定性，它才能成为审美的对象。在艺人们进行创作或民众进行欣赏购买时，造型形象只有体现了特定的文化观念才有可能成为美的形象。

4.2、审美心理的独特性

一般来说，包括感觉、知觉、表象、想象、情感、理解在内的整个审美心理过程，无论是感性认识，理性认识或集体无意识（潜意识），它都依赖于特定的生活环境，接受特定的信息（刺激）、文化而产生。淮滨彩绘泥塑作为传统民间艺术的一种类型，它并非像一般人所理解的那样是一种随心所欲的夸张或异想天开的想象。它来源于传统文化的积淀；来源于当地特定的社会结构和文化结构所形成的集体审美意识；来源于当地艺人们独特的思维方式和审美心理，积累了劳动人民按照美的心理把握世界的经验和技巧。是人民大众为了满足自身的生活、心理需要而创造的“集体性”艺术。在对事物的认识和表达中，保留和运用了原始思维的认识方式，是个体意识和集体意识的统一，是个人心理活动和集体潜意识的调和。集体意识使那些与人的切身利益相关的客观对象逐渐固化为观念的替代物，成为彩绘泥塑中特定的艺术语言（指吉祥寓意）。是老百姓在长期的劳动生活中，对自然、对身边所熟悉的事物进行直观朴素的理解认识后，经过“审美心理活动”的重组，把对美好生活的向往以“艺术”为载体，传达出自己内心感情的一种“移情”方式。

在这种方式下，淮滨彩绘遵循着特定的道德标准，无论是创作者还是受众者在心理上，都遵循着“善”的审美原则，在他们的观念中，只有与善结合时，美才是真实的，才能够成为美的。这与中国传统的审美意识一脉相承。正如日本学者等原伸二所言：“在中国，…‘美’的东西往往不一定是‘善’的东西，

而‘善’的东西往往就是‘美’的东西。”^①

这在淮滨彩绘中得到充分的体现。例如对人物造型的选择上，艺人们内心往往倾向于对“好人、英雄人物”的青睐，如关公、穆桂英、樊梨花等。因为在老百姓心中，都有着衡量标准：一颗“向善”的心，会使人们在制作与欣赏中，首先选择与自己心理相符合的对象，然后才能形成愉悦的心情，产生美感。正如老艺人所说：“捏他们，不为啥，他们就是大英雄，俺们看着心里也舒服，高兴”^②。对于动物造型在考虑功利性的同时，也把是否对人“有益”考虑在其中，之所以塑造小斑鸠、布谷鸟，因为老百姓认为它是益鸟，是对我们有帮助、对我们“有恩”的动物，像老艺人所说：“它们是好鸟，吃虫子”。^③看似简单的一句话，其实包含着深刻的含义，对于鸟儿当地百姓是有着一颗感恩的心，因此受到大家的喜爱，才会被捏制出来。其他的动物也大多是与生活紧密联系，与人有益的。而民间艺术中传统的“五毒”形象：壁虎、蝎子、蜈蚣、蛇、蟾蜍在这里并没有得到重视。因为在当地老百姓认为这些动物有毒，非善类。人们厌恶、讨厌，因此五毒所蕴含的吉祥含义也就被忽略。可以说正是由于这种恩怨分明的审美心理活动，也才造就了当地彩绘泥塑的造型风格和形象选择。

而对于色彩的选择，艺人们则是在“自在心”的心理状态下进行的，淮滨彩塑色彩之美，在于创作者的“自由的心”，在于没有功利性的心态下自然而然的制作，正如佛语“求美而不得美，不求美而美矣”。这种质朴、简单的美在于没有规矩的约束，没有外界功利因素的影响，作品仅仅是为了使用而制作，制作者的心是自由、自然的状态，是以诚实、自然的态度对待手中之物，心中无一物而创造出的非凡的美。正如日本民艺大师柳宗悦先生所言“所谓美，归根到底是与‘自在心’相关联的。……美的本质最终是‘自在性’。”^④

在淮滨彩绘中，对于色彩的设计、应用。艺人们由始至终是在“自在心”的

^① [日]笈原伸二著，魏常海译：《古代中国人的美意识》，北京：北京大学出版社，1987年，第195页。

^② 淮滨彩绘泥塑制作艺人郑镇江大爷所述。

^③ 淮滨彩绘泥塑制作艺人郑镇江大爷所述。

^④ [日]柳宗悦著，孙建君等译：《民艺论》，南昌：江西美术出版社，2002年，第123、125页。

审美活动下进行创作的。正如艺人们所说：“上色只要好看，自己瞅着中，没啥讲究”。^①（至于有些禁忌色彩搭配，前面已经论述，在这就不多赘述了）可以说艺人们是根据自己的喜爱、笔由心走，随意而就的审美心理来设计色彩。现实中没有的色彩我给加上，创作的心态完全自由。老鼠我可以是彩色、青蛙不仅有绿色还有粉色；羊儿、牛儿、猪儿等都可以是彩色。只要艺人们喜欢的都可以变为现实，都可以采用。

对于善的肯定、对于自由的追求，淮滨彩绘正是在这样的审美心理状态下，才使得泥塑具有独特的艺术美，形成自己的风格。

4.3、审美愉悦性

我们知道，审美是一种感情，是一种喜悦和愉快的感情。无论什么样的审美对象，它总是能给人们带来审美的愉悦性（当然这里所说的愉悦性包含比较广泛，只要给人内心造成震撼、触及内心深处的所有情感。即悲欢、喜忧都会出现）。这种愉悦感来自内心审美活动的和谐运动，不同的艺术作品会产生不同的愉悦性，有可能令人感到一种恰然恬然，左右逢源，轻柔流畅，游刃有余的自由。如听高山流水，读李白的诗，登万里长城，都可以获得或激动或平静或喜悦、愉快的美感享受。而描绘山峦奇峰，霹雳闪电的作品，虽然使我们的眼睛受到强烈的刺激，但往往在感情上却能给人以一种愉悦感。会由生出一种崇高美，感叹大自然造化的神奇魅力。而淮滨彩绘泥塑会带来怎样的审美愉悦性呢？

在熙熙攘攘的庙会中，人们挤到泥塑摊上，面对着五颜六色的泥塑，左挑右选，买一个称心如意的回家。而制作艺人们则在自己的艺术天地中，不知疲惫的打磨着手中的泥塑。无论从受众者还是制作者，泥塑在当地人眼里，就是可以为自己带来好运、带来幸福的吉祥物。人们在观看之前，内心就已

^① 淮滨彩绘泥塑制作艺人郑镇江大爷所述。

经对泥塑才生了好感，因此在审美的过程中，会更容易与人产生情感。这种情感首先给人以心理上的满足，因为它满足了人们对美好生活的向往、追求，在淮滨彩绘泥塑中，引起人们购买的欲望，首先就是能够带来某种吉祥如意，即可以为自己的愿望提供一个精神平台。人们可以在泥塑中得到精神上的满足，从而对苦难的生活保持着昂扬的斗志，而不是被生活的艰苦所打败。其次是彩塑本身所带来的审美愉悦性，面对着色彩斑斓、艳丽明亮的作品，老百姓内心也会无意识的跟着快乐起来、亮堂起来，因为老百姓喜欢大红大绿、喜欢纯度高的色彩，正如当地老百姓说的：“亮堂堂地，看着多好看，瞅着心里也舒坦”^①，这也是淮滨彩塑之所以运用这些亮色、纯色的原因。

总体来讲，淮滨彩绘泥塑所张扬出的审美情感是向外散发的、强烈的、并把老百姓带入一个精神上极度满足、心理上无比喜悦的境界。泥塑中所隐藏的吉祥含义，以及由此所带来的欢乐，愉悦的心情都传达给普通大众。每一个制作者都会满怀喜悦的去创作，而每一个欣赏者都是心怀愉悦的去接受。都与作品达到物我相容的审美境界，散发出强烈的欢愉气氛。

^① 淮滨彩绘泥塑制作艺人郑镇江大爷转述。

结 语

淮滨彩绘泥塑作为中国民间美术中的一个艺术门类，是建立在传统文化的基础之上的，以当地的生活习惯、民俗活动为背景；是当地民众在长久的生活学习中，对身边频繁出现事物的记忆与观察；是对自然的“模拟”，是自我情感的直接抒发；是按照自己的审美心理和审美习惯对“现实物象”进行加工的艺术活动，使“自然存在”打上“人”的痕迹，“著我之色彩”，显“我之兴情”。可以说是源自于群众内心深处对美的追求，本质是人类有目的的创造。

当小小的泥块在民间艺人们手里被捏制成不同的形状时，它就由简单的物质存在（泥块）变为更复杂的艺术作品（彩塑）。对于老百姓来说这种艺术品不仅仅可以给视觉带来“美”的享受，同时还具有深刻的功利性，即“求财纳吉”思想。泥塑中承载着人们的希望、需求。因此从艺术学角度来讲，它是一种艺术表现，是艺人们把外在事物经过我们审美活动的内化转变成“有意味的形式”；而从文化学角度来讲，更多是“吉祥观念”的构成形式，是以“泥塑”作为“文化”的载体，表现特定的文化观念，使其具有丰富的象征寓意。满足人们对幸福生活的向往，对美好未来的追求。正是淮滨彩绘泥塑这种审美性与功利性的结合，才使得百年来一直存在于当地，并具有广泛的受众群体。

然而目前淮滨彩绘泥塑的发展，也面临着不少问题：

首先是“后继乏人”，以及制作规模的缩减。由于中国七八十年代的改革开放，整个社会经济的突飞猛进。在经济大潮中，淮滨当地许多人都参与到这次大规模的经济建设中。特别是在90年代，外出打工的人，逐年增加。老手艺人面临着技艺传承的问题。现在淮滨当地彩绘泥塑艺人大多在50岁以上，儿女大部分都不再“子承父业”制作彩绘泥塑啦！

其次是，由于社会的发展、经济的繁荣，高科技玩具的大量涌现。如儿童玩具，各种会跑、会叫的电子玩具、洋娃娃，对儿童来说这些玩具吸引更大，也更容易引起他们的兴趣。

当然面对上述问题，当地也是在不断的寻求解决办法。

由于近几年，随着国家、政府及相关人士对民间艺术的重视与保护，使得某些民间艺术得到了很好的发展，并形成规模化。正是在这样的时代背景下，淮滨彩绘泥塑也逐步得到当地政府及有关部门的重视。不断推出新的政策、方案：如申请省内“非物质文化遗产保护”；加大对艺人们的经济帮助；同时不断鼓励艺人的后代或当地对彩塑感兴趣的爱好者加入到这一手工艺传承的工程中；同时也大力扶植彩绘泥塑的产业化生产；提供新型材料（主要是用色材料），使其彩绘色更加持久、鲜亮。

而对于市场上塑料玩具的竞争，政府部门则是鼓励艺人们不要有压力，不要因此而产生放弃制作的念头。讲解二者之间的差别：两者的出售场所，不太相同。彩绘泥塑大多是在庙会中销售，一般集中在春节前后，而塑料玩具大多是在商场中。虽然对彩绘泥塑销售有一定的影响，但是它缺乏彩塑所具有的文化内涵。并且当地老百姓也大多习惯在庙会中，买个小叫吹子回家，求个财保个平安，图个喜庆，而这些都是塑料玩具所没有的。

当然面对塑料玩具的竞争，艺人们也不是无动于衷，而是不断增加新的造型，如小飞机、小汽车。满足小朋友们对新鲜事物的需要，同时也为彩塑的发展不断注入新的“血脉”，不至于一成不变，丰富其造型的多样性。虽然这些小飞机、小汽车在农村并不常见，与生活、生产的关系并不密切。但是它们却是时代发展的产物，也说明当地艺人在面对高科技玩具竞争的同时，可以保持清醒的头脑，不是一味的贬低新型玩具，而是在借鉴、参考，不停的完善自我。也可以说是当地艺人利用这一“契机”，不断地把群众喜闻乐见的造型形象添加到彩绘泥塑这一大家庭中。

由于与当地庙会活动的紧密联系，也使得淮滨彩绘泥塑的发展不会消亡。因为当地庙会活动不仅繁荣，更为重要的是庙会活动的频繁，它不是一个地方，而是好几个地方在不同的时间都有庙会举行，（这在前文已有详细论述过，在此就不再过多赘述。）

如何对待淮滨彩绘泥塑在当今社会环境下的发展、变化，我们要有着客观的认识。对其不利的因素，我们要把握时机，使其不利因素尽量减少。在利弊的条件下我们应该继续发展有利的，而把有弊的逐渐改变为有利的，当然这也是需要时间与外在条件的。目前，淮滨彩绘泥塑正是处在这样一个大好形式下，（国家对民间美术的重视，对非物质文化遗产的保护）本文也正是在这样的大环境下完成的，笔者在考察期间就曾得到当地文化部门的大力支持。同时当地制作艺人也有意识的把自己的艺术品带到外面进行展示，并得到不同程度的关注。

笔者之所以选择淮滨彩绘泥塑作为研究的对象，其目的不仅是为研究民间美术中的彩塑艺术提供了可供参考的个案资料，对以后进行与此类相关的彩绘泥塑研究具有一定的启示作用。同时也为淮滨彩塑在当今非物质文化保护中能够挖掘自身的优势，继续延续发展下去做出微薄之力。

参考文献

参考书目:

- 1、陆君玖:《彩塑——塑形赋彩》[M],上海:上海科技出版社,2006年。
- 2、徐华铛:《中国传统泥塑》[M],北京:人民美术出版社,2005年。
- 3、吕品田:《中国民间美术观念》[M],长沙:湖南美术出版社,2007年。
- 4、吕品田主编:《中国民间美术全集·玩具卷》[M],济南:山东教育出版社,1993年。
- 5、倪宝诚:《淮阳泥泥狗》[M],哈尔滨:黑龙江美术出版社,1999年。
- 6、王连海:《中国民间玩具简史》[M],北京:北京工艺美术出版社,1997年。
- 7、孙建君:《中国民间美术教程》[M],天津:天津人民出版社,2005年。
- 8、王毅:《中国民间艺术论》[M],太原:山西教育出版社,2001年。
- 9、唐家路:《民间艺术的文化生态论》[M],北京:清华大学出版社,2006年。
- 10、王树村:《中国民间美术史》[M],广州:岭南美术出版社,2004年。
- 11、倪宝诚编:《大河风》[M],郑州:河南人民出版社,1995年。
- 12、倪宝诚:《另类童话—玩具》[M],上海:上海文艺出版社,2002年。
- 13、钟茂兰,范朴:《中国民间美术》[M],北京:中国纺织出版社,2003年。
- 14、姜哲编著:《中国民间美术解读》[M],北京:地质出版社,2005年。
- 15、刘道超:《择吉与中国文化》[M],北京:人民出版社,2004年。
- 16、乔晓光,李振球:《中国民间吉祥艺术》[M],哈尔滨:黑龙江美术出版社,2000年。
- 17、唐家路,孙磊:《中国吉祥装饰》[M],南宁:广西美术出版社,2000年。
- 18、左汉中:《中国民间美术造型》[M],长沙:湖南美术出版社,2006年。
- 19、吕胜中:《造型原本》一看讲卷[M],北京:生活·读书·新知三联书店,2002年。
- 20、王菊生:《造型艺术原理》[M],哈尔滨:黑龙江美术出版社,2000年。

- 21、吕胜中：《再见传统》[M]第 I、第 III 卷，北京：生活·读书·新知三联书店，2004 年。
- 22、李广元：《东方色彩研究》[M]，哈尔滨：黑龙江美术出版社，1994 年。
- 23、姜澄清：《中国人的色彩观》[M]，南京：江苏教育出版社，2000 年。
- 24、刘源：《中国画色彩艺术》[M]，重庆：西南师范大学出版社，2000 年。
- 25、黄国松：《色彩设计学》[M]，北京：中国纺织出版社，2003 年。
- 26、[德]爱娃·海勒著，吴彤译：《色彩的文化》[M]，北京：北京编译出版社，2004 年。
- 27、靳之林：《绵绵瓜瓞》[M]，桂林：广西师范大学出版社，2002 年。
- 28、乌丙安：《中国民间信仰》[M]，上海：上海人民出版社，1986 年。
- 29、张道一：《张道一文集》[M]，合肥：安徽教育出版社，1999 年。
- 30、钟敬文：《话说民间文化》[M]，北京：人民日报出版社，1990 年。
- 31、钟敬文：《民俗文化学》[M]，北京：中华书局，1996 年。
- 32、张紫晨：《民俗学与民间美术》[C]，长沙：湖南美术出版社，1990 年。
- 33、高有鹏：《民间庙会》[M]，郑州：海燕出版社，1997 年。
- 34、[日]柳宗悦著，孙建君等译：《民艺论》[M]，南昌：江西美术出版社，2002 年。
- 35、[美]克利福德·格尔茨著，韩莉译：《文化的解释》[M]，南京：译林出版社，2006 年。
- 36、梁一儒，户晓辉，宫承波：《中国人审美心理研究》[M]，济南：山东人民出版社，2002 年。
- 37、滕守尧：《审美心理描述》[M]，北京：中国社会科学出版社，1985 年。
- 38、[美]鲁道夫·阿恩海姆著，周宪译：《艺术的心理世界》[M]，北京：中国人民大学出版社，2003 年。
- 39、[美]鲁道夫·阿恩海姆，滕守尧译：《艺术与视知觉》[M]，北京：中国社会科学出版社，1984 年。

- 40、[法]列维·布留尔,丁由译:《原始思维》[M],北京:商务印书馆出版,1986年。
- 41、张晓凌:《中国原始艺术精神》[M],重庆:重庆出版社,2004年。
- 42、成复旺:《神与物游—论中国传统审美方式》[M],北京:中国人民大学出版社,1989年。
- 43、叶朗:《中国美学史大纲》[M],上海:上海人民出版社,2004年。
- 44、李泽厚:《美学三书》[M],上海:商务印书馆出版,2006年。
- 45、朱光潜:《谈美》[M],合肥:安徽教育出版社,2001年。
- 46、[奥地利]西格蒙德·弗洛伊德:《弗洛伊德论美文选》[M],北京:知识出版社,1987年。
- 47、[日]笈原仲二著,魏常海译:《古代中国人的美意识》[M],北京:北京大学出版社,1987年。

期刊文献:

- 1、潘鲁生:“论中国民间玩具的审美形式特征”(节选),《南京艺术学院学报(美术及设计版)》[J],1995年03期。
- 2、倪宝诚:“民间玩具概说”,《寻根》[J],2002年06期。
- 3、冯骥才:“民间审美”,《北方音乐》[J],2005年01期。
- 4、王海霞:“庙会与民间传统玩具”,《美术观察》[J],2002年02期。
- 5、靳之林:“论中国民间美术”,《美术研究》[J],2003年03期。
- 6、杨振廷:“民间泥玩的艺术魅力”,《美术观察》[J],2007年12期。
- 7、莫虎:“中国民间泥塑”,《神州学人》[J],2006年02期。
- 8、李洁:“中国传统民间玩具的语义学研究”,《郑州轻工业学院学报(社会科学版)》[J],2008年02期。
- 9、李磊:“试论民间泥塑玩具的审美与价值观”,《艺术与设计(理论)》[J],2008年05期。
- 10、吴非:“民间美术形象寓意论”,《湖南师范大学社会科学学报》[J],1994

年 01 期。

- 11、靳之林：“我国民间艺术的造型体系美术研究”，《美术研究》[J]，1985 年 03 期。
- 12、唐家路：“民间美术的造型观念”，《湖北美术学院学报》[J]，2000 年 02 期。
- 13、孙献华：“再现?表现?——浅议民间美术造型”，《艺术探索》[J]，2008 年 01 期。
- 14、张天星：“民间美术造型体系初探”，《苏州大学学报(工科版)》[J]，1993 年 S1 期。
- 15、范涛：“民间美术造型语言独特的真实性”，《美与时代》[J]，2002 年 14 期
- 16、阎超：“山野的花香——中国民间美术色彩论析”，《华夏民间艺术》[J]，2001 年·第 1 期。
- 17、冯钢：“民间美术与色彩视觉符号”，《东华大学学报(社会科学版)》[J]，2004 年 04 期。
- 18、尹国有：“论民间美术色彩观念”，《通化师范学院学报》[J]，2006 年 01 期。
- 19、萧睿：“论中国民间美术的色彩特点和造型规律”，《中国美术教育》[J]，2004 年 05 期。
- 20、邹克瑾：“吉祥艺术的生命力来自民间对美和吉的追求”，《吉林工程技术师范学院学报》[J]，2007 年 12 期。
- 21、雷琳：“中国民间艺术的吉祥物语”，《艺术探索》[J]，2007 年 04 期。

后 记

时光荏苒，三年的时间，有苦、有甜。在众多学识渊博、治学严谨老师的指导、培养下，学到很多很多。他们不仅在学术上以认真、求实、创新的学风影响着我，而且在思想和学习诸多方面使我受益颇多，这些将是学生一生的财富。

饮水思源，首先要衷心地感谢我的导师王彦发教授、高有鹏教授，三年来对我的教诲。并在论文写作过程中，对我进行及时的指导、鼓励与关心。以及胡山林教授，贾涛教授所给予的帮助。同时也感谢与我一起走过三年时光的同窗好友们，大家在学习生活中一起努力、互相支持、共同进步！

此外，衷心感谢身后默默支持、关心我的父母，他们给予我太多太多……

同时也要感谢淮滨当地的文化部门，以及文联主席郭文宾、制作艺人郑镇江大爷、郑保民大爷等等的支持与帮助！

前途漫漫，我心依旧……

马 婷

己丑年二月二七日于河南大学