

東南大學

博士学位论文

凤翔泥塑艺术研究

专业名称：艺术学

研究生姓名：侯小春

导师姓名：陶思炎教授



Y1847487

Research into the Art of Fengxiang Clay Sculpture

A Dissertation (Thesis) Submitted to

Southeast university

For the Academic Degree of Doctor of

Literature

By

HOU Xiao- chun

Supervised by

Prof. TAO Si- yan

School of Arts

Southeast University

June 2010

东南大学学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得东南大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志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。

研究生签名： 侯小春 日期： 2010.6.20

东南大学学位论文使用授权声明

东南大学、中国科学技术信息研究所、国家图书馆有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权东南大学研究生院办理。

研究生签名： 侯小春 导师签名： 陶凤贵 日期： 2010.6.21

摘 要

中国关中地区浓郁的乡土民俗暨民间艺术氛围,孕育发展了凤翔泥塑这一具有鲜明地域风格的民间艺术形态,它自由地穿越于二维平面与三维立体之间的独特空间意识、法度谨严的线描与活泼热烈的色彩对比,建构出凤翔泥塑的艺术风格及审美价值体系。凤翔泥塑艺术平光造型、固有色与对比色结合的造型艺术手段,展现出其特有的装饰艺术风格,这不仅关乎审美,也是凤翔民间艺人借此来延续自己的理想生命、表达真挚的情感和他们与世界沟通的方式。凤翔泥塑艺人的创造过程是他们实现与世界沟通交流的过程,这些建基于他们游刃有余的精湛技艺,他们创作的凤翔泥塑所体现的艺术精神是对完美永恒的追求和对无限精神世界的渴望。

职业艺匠极其专注于技艺,文人艺术家则着力于富于格调、情趣的游戏,而包括凤翔泥塑艺人在内的民间艺人恰好沟通了这两个极端——既致力于技艺,又优游嬉戏。游戏的自我意识使得民间艺人成为乡野民俗活动的主角,他们对一种虚拟演剧情境的操控帮助乡民完成神圣的仪式,并通过艺术的实现自我完善及精神超越。由“器”而近乎“道”,凤翔泥塑艺术的审美创造图式表明,凤翔民间艺人对审美创造的规范、法则有深刻的认识,凤翔人在着手进行审美创造时,依照传统,遵循规范(特定的形式、风格),传承价值体系以形成自身的视野和胸襟,在与自然的对话中推陈出新,进行创造和发现。

凤翔泥塑艺术的发展,伴随着中国乡村迅猛发展的城市化进程、人口迁移、民间工艺品的产业化,其艺术的原生态与去乡土化趋势之间的深层矛盾更加凸显,成为影响凤翔泥塑艺术未来发展的重要问题。与此同时,一些短视行为,正在逐渐成为关乎凤翔泥塑艺术生死存亡的瓶颈,普遍存在的粗制滥造现象表明,缺乏规范的自毁形象的行为已到了非规范不可的程度,因此,规范、图式不仅仅关乎审美创造层面的问题,还贯穿于整个民俗艺术的发展道路。

材料和工艺是凤翔泥塑艺术传承的载体和途径,在保持泥塑原有乡土气息的同时,通过节约高效的方式,将实现大幅延长泥塑使用寿命,也相应提高其实用与收藏价值。

在现代管理科学、商业文化的大视野下，通过实证与分析，重构、优化凤翔泥塑生产运营模式，重塑凤翔泥塑文化品格尤为重要，科学研究与艺术精神的结合，必将使凤翔泥塑艺术在未来的发展中开拓出更广阔的空间。

关键词：民俗艺术，凤翔泥塑，功能，寓意，图式，传承

Abstract

The strong customs and folk art of the Central Shaanxi Plain cradled the Fengxiang clay sculpture, a folk art form of distinct regional style, which displays unique spatial consciousness that crosses two-dimensional surface and three-dimensional space. With its meticulous line drawing and sharp color contrast, Fengxiang clay sculpture demonstrates its art style and aesthetic value system, namely, a decorative art system that is formed in 2.5 dimensional space with smooth looks and the combination of intrinsic colors and contrasting colors. This art system reflects not only the aesthetic taste but also the way the Fengxiang folk artists communicate with the world through the creation of art works. Its art spirit is all about the pursuit of perfect eternity and infinite spiritual world.

Professional craftsmen are so keen on their workmanship; artists emphasize the play of styles and tastes. Folk artists, including the Fengxiang clay sculptors, skillfully balance the these two extremes---focusing on workmanship while enjoying the play of styles and tastes. The self-awareness of the plays turns the folk artists into the primary characters in the folk activities. Through the manipulation of a kind of virtual performance context, they help the country folks carry out some holy rituals, and realize self-perfection and spiritual transcendence. This shows that Fengxiang folk artists have profound understanding of the rules of aesthetic creation. They follow tradition, abide by rules (specific forms and styles), and inherit value system to form their own vision and broadmindedness. In the meantime, they create and discover new art through the interaction with nature.

With the fast urbanization of the Chinese countryside, migration, and industrialization of folk artwork, the development of Fengxiang clay sculpture is encountering deeper conflict between its primitive situation and the trend to be

urbanized, which has become the critical issue that affects the future development of this folk art. In the meantime, some short-sighted practices are gradually becoming the bottleneck that can determine the life and death of this art form. The widely occurring perfunctory manufacturing practices without rules are undermining the image of the art form itself. Therefore, rules and schemas are definitely needed since they are not only related to the aesthetic creation but also run through the entire development of the folk art.

Materials and craft are the vehicles and channels through which the art of Fengxiang clay sculpture can be inherited generations after generations. The lifespan of the clay sculpture can be greatly expanded in a highly effective and economic way with its rustic nature being well preserved. As a result, its practicality and collection value can be further enhanced. With the help of modern management science and in the bigger context of commercial culture, it is especially essential to reshape the character of Fengxiang clay sculpture by providing solid evidence, analyzing, restructuring, and optimizing the production and management model. The integration of scientific research and art spirit will by all means provide the art of Fengxiang clay sculpture with wider opportunities in its future development.

Key words: folk art, Fengxiang clay sculpture, function, message, schema, inherit

目 录

摘要·····	I
Abstract·····	III
目录·····	IV
绪论·····	1
一、凤翔泥塑的当代影响·····	1
二、本课题学术史综述·····	3
三、研究的目的与意义·····	12
四、研究方法·····	14
五、篇章结构·····	17
第一章 关中人文地理风貌与凤翔泥塑·····	18
第一节 关中人文地理风貌·····	19
一、关中自然地理·····	19
二、关中农业文明·····	21
三、关中民间艺术·····	26
第二节 凤翔泥塑·····	28
一、凤翔历史文化概况·····	28
二、凤翔泥塑的人文脉络·····	31
第二章 凤翔泥塑的题材、寓意与功能·····	36
第一节 凤翔泥塑的题材与寓意·····	37
一、动物类·····	37
二、人物类·····	55
三、其它类·····	67
第二节 凤翔泥塑的功能·····	69
一、审美与装饰功能·····	69
二、庙会文化-信仰表达功能·····	69
三、寓教于乐-文化传承功能·····	70
四、岁时节令-风俗彰显功能·····	71
第三章 凤翔泥塑艺术的图式与精神·····	72
第一节 凤翔泥塑的审美创造图式·····	74
一、2 维-3 维的空间图像: 图形感与必然视域·····	74
二、点线造型的意识与格调·····	83
三、法线贴图的低模与高细节·····	94
四、平光造型与装饰色彩·····	108
第二节 凤翔泥塑的艺术精神·····	115
一、现实与理想: 土地意象与生命表征·····	115
二、永恒与无限: 完美和谐与自然生命·····	127
1、驱俗藏雅, 雅俗并赏·····	131
2、必有静气, 方为神品·····	134
3、自然神妙, 亦动亦静·····	137
第四章 传承与创新: 凤翔泥塑的现状与未来·····	141
第一节 凤翔泥塑的传承谱系·····	142
一、胡深泥塑家族传承谱系情况·····	145
二、杜银泥塑家族传承谱系情况·····	148
三、胡新明家族传承谱系情况·····	151

四、韩锁存家族传承谱系情况	154
第二节 凤翔泥塑的工艺流程与市场运营	157
一、凤翔泥塑的材料技法与工艺流程	157
1、粘土材料及其制备	157
2、泥塑表层基色层	158
3、泥塑表面彩绘纹饰	159
4、纹饰上光	161
5、审美意识	161
二、市场运营与文化推广	165
1、专业分工与角色转换	165
2、市场开发与文化推广	168
第三节 凤翔泥塑的未来	170
一、凤翔泥塑的文化品格	170
二、凤翔泥塑的保护与发展	176
1、凤翔泥塑的定位	177
2、严格的民间艺术品生产与销售准入制度	179
结语	185
致谢	187
参考文献	188
附录	194
在学期间的研究成果及发表的学术论文	211

绪 论

一、 凤翔泥塑的当代影响

凤翔泥塑，形成发展于中国西部关中平原，以陕西省凤翔县为中心，联系着雕塑与彩绘两大艺术领域，它作为陕西关中地区一种特有的民间艺术形式，因其独特的文化意蕴与艺术价值，成为陕西关中地区民间艺术品的代表之一，并作为国家级、省级的非物质文化遗产之一，在当代受到了社会各界的广泛关注。

积淀深厚的传统文化、独特的地域风貌，以及民间艺匠遵循规范的独有的审美创造图式，孕育出热烈、质朴、粗犷的凤翔民间泥塑艺术。文化部公布的首批国家非物质文化遗产名录推荐项目名单中，凤翔泥塑就名列其中。¹

彩绘泥塑是凤翔六营村村民祖传的手艺，据传已有 600 年历史，其制作过程包括选土、砸泥、加纸筋、擀泥、上模、脱胎、挂粉、勾线、附色和上光等十几道工艺流程，全部是人工完成。目前，全村有一百多户约五百多人参与泥塑制作行列，最为集中的在三队，八十多户人家，家家从事泥塑制作加工。据当地艺人讲，这几年全村已有数百万件产品销往世界二十多个国家和地区，销售收入极为可观。凤翔泥塑在当今的殊荣还在于，2002 年村里泥塑老艺人胡深的泥塑马造型被选入当年的生肖邮票图案，2003 年年泥塑艺人胡新明的泥塑羊造型也被选入当年的生肖邮票图案。他们是泥塑村创作艺人的表率。2007 年由胡新民创作制作的“福寿猪”，再次被选为当年中国邮政的明信片图案，并且又成为当年的生肖邮票图案。凤翔泥塑三次入选国家邮票图案，这在任何地区、任何一种艺术形式来说，都是没有先例的，这些当地的彩绘泥塑带来勃勃生机，引起全国以至于世界范围的轰动，其色彩的浓烈与鲜明造型的洗练与独到折射出古丝绸之路曾经有过的辉煌岁月和博大精深的民族文化，反映了关中重土恋家、淳厚热烈的民风民俗。

民间艺术品类能够持续发展的一个原因就在于广大制作群体和受众。过去，农闲时六营村很多农户都在自家制作泥塑，虽然收入微薄但也够补贴日常家用，伴随着经济的

¹ 第一批国家级非物质文化遗产名录，第七项：民间美术，编号 346Ⅶ-47 泥塑（天津泥人张、惠山泥人、凤翔泥塑、浚县泥咕咕）

发展，泥塑产品因价格低廉和销售状况不佳使得不少村民改作其他农副业生产和加工，唯有土地面积相对较少经济整体贫困的三队的一些村民坚持泥塑制作和销售。如今，大量的订单和订货会让整个六营村三队的村民投入积极热情的泥塑制作和加工，由过去农闲时农户的业余手艺，现在变成流水工艺作业的批量生产，凤翔泥塑在世界范围内大量销售，对于材质与造型也开始出现了更多迎合社会市场需要的产品推出，但对此，社会各界人士褒贬不一，但是对于凤翔六营村三队的八十户农民而言，由昔日的贫困生活凭借着凤翔泥塑的被挖掘和发现、发展兴盛而改善了自己的生活环境，这在凤翔当地民间艺人眼中才是最实际的收获。

凤翔泥塑现今和很多民俗艺术品类一样存在传承保护和产业发展之间的矛盾，当代凤翔泥塑作为工艺品，市场销售的欣欣向荣与手工流程呈现的规模制作虽然在一定程度上迎合市场需求，但是彩绘泥塑中最能体现民间艺人的敦厚朴素心性的文化因素与情感因素逐渐被淡化。制作凤翔泥塑的民间艺人与受众对象，以及作为“耍货”、（玩具）镇物、祈福的实用对象与民众之间存在的情感联系，在大规模的加工过程中已经转化为简单的经济利益驱动。

民间艺术的自由性与本土性的文化特质在当代社会下必然伴随着市场运行与社会价值观念而不断发展变化。在关心泥塑市场前景的同时，也必须注意到泥塑自身文化价值的淡化。张道一先生在对中国民间艺术的现状时指出：一些想发财的人拼命将民间美术向钱里拉，以‘扶贫致富’、‘弘扬民族文化’等为名，把民间美术当作一棵摇钱树，好像衡量民间美术能否成为发展的标准，就只要看能不能卖钱……只是金钱能不能挽救民间美术，经济是不是发展民间美术的杠杆，需要深入思考，审慎研究。如果把它当作‘摇钱树’，就是能够拽下几个钱来，那枝干能够经得住摇到什么程度，是很难预料的。

1

当前凤翔泥塑所面临的主要问题，也如其它民俗艺术品类一样面临如何在当前的市场经济环境下，保留其民间艺术原生态的魅力，在传统与现代的博弈之中，继承传统造型和纹样，并融入了新的文化意涵，求新求变，使泥塑艺术品的面貌日新月异。

¹ 张道一，中国民艺的现状与未来【J】《美术观察》1997年（02），11

二、本课题学术史综述

作为中国最具代表性的民间文化产品之一，凤翔泥塑一直以来就受到较多的关注，它被世人视为中国关中地区民俗活动的重要载体，有着古老而神秘的历史渊源和重要的影响。在研究凤翔泥塑的过程中，不同的学者从不同的研究方法和思想体系出发，开拓了研究凤翔泥塑的六个不同的视角：

第一个方面，凤翔泥塑的起源，是讨论凤翔泥塑得以产生的文化背景和思想根源。

第二个方面，是对凤翔泥塑地域特色与其产生发展过程中的相关民俗的研究，其中心内容是凤翔地区的地理环境、独具特色的风物，以及这些因素与特定艺术品的对应关系，包括凤翔泥塑的题材及其文化内涵。

第三个方面，是对凤翔泥塑艺术风格的研究，包括凤翔泥塑艺术风格的基本特征、价值体系、历史传承和发展流变。

第四个方面，是讨论凤翔泥塑艺术风格在在国内外外的传播及其影响。

第五个方面，是讨论凤翔泥塑在未来的发展态势和发展空间，研究凤翔泥塑的价值传承，在市场经济和商业文化这一大背景下观照凤翔泥塑独特的生存和发展之道，分析凤翔泥塑相关从业者采用的商业模式及其对当代艺术思潮的独特回应。这是从艺术阐释学和文化研究出发以当代视角切入凤翔泥塑的文化生产过程。这一当代视角的引入以现代文学、艺术、哲学、心理学乃至管理科学知识的综合运用为前提，但也有极易陷于时尚流行及教条主义的风险。

第六个方面，是讨论凤翔泥塑与其它民间造型艺术间的内在关联，进行各种民间造型艺术间的比较研究。

1、凤翔泥塑的起源。

民间美术学家杨学芹、安琪在著作《民间美术概论》中谈到：“‘怪诞’在意大利文中来源于奇形怪状的山洞和乳石洞。在艺术中指尖锐的夸张造成的离奇古怪、玄妙幻想、令人惊心动魄的形式。”“怪诞以其神秘莫测构成的强大悬念，吸引着人们的好奇心与探索欲，从而产生独特的审美愉悦。怪诞的造型是充分的浑沌造型，是原始互渗的产物。在各种原始艺术中大量的造型具有怪诞性，它通过集体表象传承下来，也成为历代想象造型的一种方式。民间艺术中这类美感范畴的造型是从原始社会传承而来。如山东省日

照县出土的玉簪上的线刻兽面图案、良渚文化玉琮上的兽面图案，同现代陕西凤翔泥塑虎面挂片似为一脉相承。此外，在傩戏、藏戏、地戏面具，社火、戏曲脸谱以及木版年画中，很多造型都发展了怪诞美，形成了民间美术中丰富多彩、异想天开的怪诞审美形态”。¹书中，对凤翔泥塑怪诞造型的历史由来分析具体独到，有重要的指导性意义。

张西昌在《凤翔泥塑的手工艺调研》一文中谈到，凤翔泥塑起于明朝是现今比较固定的一种说法，可六营村的部分乡民更喜欢把泥塑的历史追溯到秦汉时期，青年艺人胡新民更愿坚持这种观点。他们的依据是：在凤翔县境内被大量发现的先秦王侯陵墓里曾有过不少这样的陶品出现，其形制与现今的凤翔泥塑十分相像。²

西北工业大学杨晓燕、冯东、张淑华、张之华《从“凤翔泥塑”看陕西民间艺术的存在与发展》一文指出，凤翔泥塑源于原始的思维方式和朴素的创作意识，以特定的生产方式和生产力水平为存在发展的前提和基础，体现社会生活习俗以及民俗活动的共通性。该文认为，凤翔泥塑的主要产区六营村位于陕西的偏远地区，信息闭塞、交通不便，生产力水平落后，这直接造成了该地域人民长期以来既稳定又原始的独特思维方式，其认识世界秉承万物有灵的朴素观念，以凤翔泥塑老虎、五色斗牛、奔马、憨猪、羊、十二生肖挂片、钟馗、关公、嫦娥奔月、十八罗汉、贵妃出浴、济公、唐僧、孙悟空、猪八戒等题材传递百姓对万物的崇拜、向往和寄托，表明凤翔泥塑是当地人民原始自然观的反映，“是一种社会的实践活动，具有早期维系和推动社会生产的功能”。³

中国艺术研究院杨萍《凤翔泥塑当代变迁研究》中提供了一种与前文显著不同的凤翔泥塑缘起：“凤翔自然条件相对优越，属半湿润半干旱地区，四季分明，冬夏长而春秋短，雨热同季，有利于粮农等作物生长。但当地人多地少，劳动力过剩的矛盾突出，六营村以出产的板板土和白土为六营村的百姓提供了制作泥塑的原料。人们利用当地这种特殊的自然资源制作有丰富人文意蕴和价值的泥塑，也缓解了人地不均的矛盾。”⁴

2、对凤翔泥塑地域特色与其产生发展过程中的相关民俗的研究

画家、民艺学家靳之林先生在著作《生命之树与中国民间民俗艺术》中对凤翔泥塑

¹杨雪芹，安琪. 民间艺术概论【M】北京：北京工艺美术出版社，1994，110-112

²张西昌. 凤翔泥塑的手工艺调研【J】西北美术，2007年（04），36-41

³杨晓燕、冯东、张淑华等. 从“凤翔泥塑”看陕西民间艺术的存在与发展【J】西北工业大学学报（社会科学版）2007（04），25-28

⁴杨萍. 凤翔泥塑当代变迁研究【D】北京，中国艺术研究院，2004年硕士论文，2

的挂虎作了细致分析,认为这一形象具有浓厚的象征意义,源自原始美术,是“饕餮虎头、双眉是双鱼相交于印堂,中央是男且形鼻祖花瓶生长牡丹、十六生命之花或生命之树直达额部‘天庭’,瓶底部是象征生命之源的符号……意即图腾阴阳鱼相交,由母体水平生命之源生出象征生命永生和繁衍的男阳生命之树。”¹书中将挂虎纹饰与人类群体文化意识与哲学观念相联系,见解独到,有一定依据,但也存在争议,争议主要集中于:某一纹样的符号化象征含义是否都是流传有序的。笔者也认为,看似有着明显的亲缘关系和传承脉络,但现今的风翔泥塑早已与远古的神秘隐喻拉开距离,装饰趣味在一定程度上取代了巫术、神话的地位。

民俗学家钟敬文先生的著作《民俗学概论》中,详细说明分析了人一生的开端礼——诞生仪式,在诞生仪式的三个环节中,向神灵祈子的求子仪式包含一个“拴娃娃”的环节:“祝祷之后,常伴有‘拴娃娃’的行为。神像前的供案上置有一些泥娃娃,祈子者从中挑选一个取走,或用红绳套在娃娃脖子上,把娃娃的小鸡儿掐下来带回家泡水喝下。如果口后果然生了孩子,要再往庙中去还愿。在各地,这种祈祷和拴领仪式常在正月十五前后或传说送子神灵的生日那天进行”。²这个使用泥娃娃的环节,实际上具有非常重要的象征性意义:“一个婴儿刚一出生,还仅仅是一种生物意义上的存在,只有通过为他举行的诞生仪礼,他才获得在社会中的地位,被社会承认为一个真正意义上的‘人’”。³

著名民艺学家张道一先生在《泥土情——中国民间泥塑引论》一文中,有一段点睛之笔,同样谈的是“拴娃娃”环节,他指出,出于情感的寄托而非物质价值的认知,人们选择了民间泥塑艺术品:“泥塑之‘泥’、之‘水’是属于大自然的,特别是制作‘粗货’,除了买点老粉、染料之外,几乎不花一文钱。因为它的价值主要在‘情’,而不是为‘钱’。有一首古代言情的民歌,题目和原文记不起了,大意是说:揉了一团泥,捏了两个人;一个是你,一个是我。将他们抻在一起,重塑两个人;便成了你中有我,我中有你。这是情之所寄。那些到娘娘庙里‘拴娃娃’的妇女,并没有思考泥孩儿值几个钱”。⁴因此,泥塑艺术品往往是与移情联系起来的。

¹靳之林. 生命之树与中国民间民俗艺术【M】. 桂林: 广西师范大学出版社, 2002. 124-126

²钟敬文. 民俗学概论【M】. 上海: 上海文艺出版社, 1998. 159

³钟敬文. 民俗学概论【M】. 上海: 上海文艺出版社, 1998. 158

⁴张道一. 泥土情——中国民间泥塑引论【M】. 张道一文集(上部), 合肥: 安徽教育出版社, 1999. 822

学者王海霞在其《中国民间美术社会学》一书中,也提及“虎是胎教的教具,挂于墙壁,孕妇观之以期生下个”虎子”。这一古俗在今天的陕西凤翔的泥挂虎中仍可见一斑,不仅两者作用有相同之处,在造型上也存在相同相似之处,传承关系十分明显。”¹

张道一、廉晓春著《美在民间》文集中收录有《陕西彩泥偶》一文,对凤翔泥塑有全面的评介,对于戏文人物的“人性”特征、泥偶三星的神话题材作为幸福标志、以及让人“又喜又怕”的泥塑坐虎,均有辩证的分析,对研究凤翔泥塑的题材及其寓意有重要参考价值。²

在陕西科技大学詹秦川、贺鹏所著《从凤翔泥塑看视觉艺术风格的地域传承》一文中谈到,凤翔泥塑可能源于明朝初年南方泥塑及制陶技艺的传入,并在此背景下产生了两种民俗文化的交汇,进而在竞争、排斥、融合中形成统一的风格样式和特定的文化内涵。文中将凤翔泥塑所采用的题材作了较为详尽的归纳总结,认为历经 600 多年发展、有 100 余个品种的风翔泥塑至少可分为三个大类,即泥玩具、装饰件和民间供奉的各种神造像。文中进而指出,虎在中国文化中历来就被视为神兽,所以凤翔泥塑多采用虎面造型并非偶然,自商周时期始,人们即以虎为百兽之长,以其形象作为部族的庇佑,至汉代,人们更是明确地将虎的形象作为保护墓地的视觉符号,因而,虎面造型最终作为视觉传统的凝结,成为凤翔泥塑中最具代表性的样式。³

与前者相近,杨萍在《凤翔泥塑当代变迁研究》一文中提及“面具御寇”的传说,而面具的形象即是兽头:“‘面具御寇’的话说法虽为泥塑的起源蒙上了一层神秘的、戏剧性的色彩,但避害观念和辟邪驱邪的法术传统,在民间是可以追溯久远的,而后人援引历史上的一些有意义的事件来渲染泥塑的驱邪护卫功效,在民间也是顺理成章的事情。这是根据杨先让、靳之林、曹振峰等学者的论著观点,认为凤翔泥塑中的兽面挂片与商周时期青铜器上的兽面纹有一定的内在联系。兽面上所体现的古老阴阳观,与当地出土的周代青铜户头盾牌相似之极。它的五官造型与新石器时期的彩陶纹相似”。⁴

张西昌在《凤翔泥塑的手工艺调研》一文中指出,凤翔泥塑典型的生产方式是以家庭为单位的,并进而指出:“以家庭为单位的生产品模式一直是传统手工艺赖以存在的历

¹ 王海霞.《中国民间美术社会学》【M】南京:江苏美术出版社,1995,231

² 张道一,廉晓春.《陕西彩泥偶》【M】美在民间,北京:北京工艺美术出版社,1987,273-275

³ 詹秦川,贺鹏.《从凤翔泥塑看视觉艺术风格的地域传承》【J】电影评介,2009(18)

⁴ 杨萍.《凤翔泥塑当代变迁研究》【D】北京:中国艺术研究院,2004,8

史动力,农耕社会的组织方式强化了家庭的社会功能,传统村落而形成往往是民族衍生的结果。所以,以家庭为单位的生产方式就成为民间手工艺生产的突出特点,这样可以使一人免去过多的人力和物力的投入,从而减少生产的风险,也可以使一人能过照顾农业生产,并有效利用闲暇时间从事手工艺劳动,在具体的生产中也能最大限度的获得家庭成员的支持。这是在长期农业背景中,远离都市商业氛围熏陶的民间手工艺生产的惯性思维。传统手工艺生产的地域性首先体现在就地取材,这是因为在低水平的农业生产条件下,人们适应自然环境的结果,其中也映射了人类与自然相协调的关系,后来,在其技艺不断发展的过程中才逐渐融入当地的地域性文化特征,最终成为区别于别处的一种文化标志。”¹由潘鲁生主编,黄永健著的《泥咕咕》,对凤翔泥塑的基本特征及其分类作了简要说明,对挂虎、坐虎、泥牛、泥马的民俗作用和象征意义作了简要分析。²

3、对凤翔泥塑艺术风格的研究。

民间美术理论家左汉中先生在其著作《中国民间美术造型》中,谈到中国民间玩具总的造型特征,即注重手感、团块感、突出主要特征,这一分析较为全面完整,对认识凤翔泥塑的艺术风格具有重要的指导性意义。³

《中国民间美术造型》一书中介绍并分析了一种凤翔泥塑中极具特色的组合时空结构的方法,即“非静止物象造型法”,它实际上不仅是关乎造型的,而且已由静态造型切入到一个完整的叙事过程:“……然而,用艺术的形式来表现自然界的运动感却是一个重大的课题,在二维空间的平面上体现某一物象的动与静,历来为艺术家所作难。民间美术家们找到了一种独辟蹊径的表现方法”。“民间美术家力图用理想营造新的现实,使之更合乎人的感情,“合理”让步于“表意”。“陕西凤翔泥塑挂片中有一件《鱼戏莲·莲生子》是我去年到凤翔六道营村偶然发现的作品。这件彩塑挂片表现了莲花生子的发展过程,下部为鱼钻莲,反映出莲子的孕育情形,上部为莲生子,反映出莲子的生长状态。这是一幅十分出色的鱼莲生命演示图”。“民间美术家善于把视觉认识的观念转换为可视的形象、图式。它抛开自然对象的实体存在的真实,依照作者对客观事物发展规律(的认识)⁴来安排形象和画面。多视角形态的刻划,多种时空形象的融合,使

¹ 张西吕. 凤翔泥塑的手工艺调研【J】西北美术 2007 (04), 36-41

² 潘鲁生主编、黄永健著《泥咕咕》【M】石家庄:河北美术出版社, 2003, 66-75

³ 左汉中. 中国民间美术造型【M】长沙:湖南美术出版社, 1992, 150

⁴ 左汉中. 中国民间美术造型【M】长沙:湖南美术出版社, 1992,335-337(原文似有错误,括号内文字为笔者所加)

人产生既是这种事物，又是另一种事物的幻象，从而表现出丰富的联想和神奇迷幻的艺术魅力”。¹

在陕西科技大学詹秦川、贺鹏所著《从凤翔泥塑看视觉艺术风格的地域传承》一文中，详细梳理了兽面造型在先秦历经汉唐直至当代凤翔泥塑的风格演化过程，揭示了兽面造型自古至今在中国西部关中地区显著的相继性，认为流传有序、技艺精湛的凤翔泥塑虎面挂片是凤翔泥塑发展成熟的显著标志和代表性的样式，意味着当地民间艺术家在艺术上的高度自觉意识。²

袁菁红、胡毅在《凤翔泥塑艺术特色探讨》中详细说明了凤翔泥塑造型的两个大类和彩绘工艺的两种基本模式，在造型方面，就是片浮雕和体圆雕；在色彩方面，就是彩绘和素绘：片浮雕者，“俗称挂片。如虎头、牛头、脸谱、十二生肖、蟾蜍、乌龟、土地神、财神、麒麟送子、关公、钟馗等。寓意吉祥如意，富贵长寿等美好祝愿，深受大家的喜爱。”体圆雕者，“可细分为摆饰和立人。摆饰通常以动物造型为主，多塑十二生肖形象，大至数米高，小到几厘米，个性鲜明，生动传神，极具灵性，最能体现六营彩绘泥塑艺术特色。立人一种是用作供奉的神龛塑像，如福寿禄三星、八仙过海、如来佛等；另一种是神话传说、历史故事人物，如《封神演义》中的人物等。”彩绘“主要以红、黄、绿为基本色，加上墨色勾线和粉洗的白色，与中国传统的五行观一致。因用色纯度高，又以墨线勾勒分割，作品效果鲜艳夺目，对比强烈，富有农家乡俗的审美气息，有极强的装饰性，整体色调稳定统一，烘托出凤翔泥塑的个性特征和艺术风格。”素绘“受中国传统书法绘画的影响，独创白描泥塑。在白的底色上，用墨线恰到好处地表现各种人物、动物的情态。黑白相间，相辅相成。既优雅又拙朴。除了纯白描外，还在此基础上进行二度彩绘，形成大俗大雅，别具一格的风味，为传统工艺品中所罕见。”³

左汉中在《中国民间美术造型》中同样谈到了凤翔泥塑中别具一格的素绘样式，认为它是中国民间艺术中体现单纯、简洁魅力的重要样式。⁴

李志军、谢林、马少亭、孔哲夫主编的《陕西民间艺术家》中收录有周克难所著《胡深和他的彩塑艺术》，对凤翔泥塑的代表性艺术家胡深的艺术风格有较为详尽的分析，

¹ 左汉中，中国民间美术造型【M】长沙：湖南美术出版社，1992，335-337

² 詹秦川，贺鹏，从凤翔泥塑看视觉艺术风格的地域传承【J】电影评介，82-83

³ 袁菁红，胡毅，凤翔泥塑艺术特色探讨【J】浙江纺织服装职业技术学院学报，2007（04），73

⁴ 左汉中，中国民间美术造型【M】，长沙：湖南美术出版社，1992，412-413

该文将胡深的彩塑艺术风格特征和精神气质概括为“形简”（“造型夸张简练，概括集中”）、“色艳”（“色彩明快、艳丽夺目”）、“传神”、“意美”、“装饰美”。¹

4、凤翔泥塑艺术在国内外的传播及其影响

凤翔县文化馆干部鲁旭在《凤翔泥塑艺术传四海》一文中提到：“目前，凤翔泥塑不仅作为工艺品、旅游产品行销国内，而且打开了海外市场，远销美德等 20 多个国家，而六营村 80% 的村民从事泥塑制作，年销售泥翔产品 50 多万件，实现收入 300 多万元。凤翔泥塑的生产经营初具规模，出现了将农户纳入管理的公司，如：凤翔工艺美术品开发中心等。周边地区出现了包装品专业户，解决其包装、运输等问题进一步带动了当地农民收入的增加。”²

在凤翔泥塑的发展壮大的过程中，各种问题也不可避免地出现了。杨晓燕、冯东、张淑华、张之华在《从“凤翔泥塑”看陕西民间艺术的存在与发展》一文中谈到，自解放初至今，尤其是上世纪七、八十年代以来，中国艺术界曾刮起多次“乡土风”，其中不乏在借鉴中拓展、提高的佳作，但也出现了许多不问语境、浮光掠影、简单照搬照抄的肤浅之作。³

5、凤翔泥塑在未来的发展态势、发展空间和价值传承

无疑，文化习俗以及相应文化产品的生成首先归因于特定地区人民的现实需要，是需要使之自然形成，而经济活动的活跃与社会生活内容的日新月异必然带来民间艺术形态的演化，一些学者由此出发，着力探讨民间艺术变迁的规律和在发展中保护民间艺术健康成长的途径。

民俗学家陶思炎教授的著作《应用民俗学》中，对于中国传统吉祥文化中的吉祥物、及其吉祥符号、构成材料作了详细的归纳总结，并重点分析了吉祥物、吉祥图案的应用现状及前景展望，书中指出，吉祥文化的应用以吉祥文化常识的普及和研究为基础，“对吉祥文化的应用可从文化保护与文化创造的思路去推进。例如，建筑装饰、家室器用、年节岁时、食谱名称、礼仪活动、人际交往、服装衣饰、商品广告、商品包装、图标设

¹周克难. 胡深和他的彩塑艺术【M】. 载李志军、谢林、马少亭、孔哲夫主编《陕西民间艺术家》，西安，陕西省文化厅、陕西省艺术馆，1996.256-257

²鲁旭. 凤翔泥塑名扬四海【J】西部开发，2003（11），19-21

³杨晓燕，冯东，张淑华. 从“凤翔泥塑”看陕西民间艺术的存在与发展【J】，西北工业大学学报（社会科学版）2007（04），25-28

计、城市雕塑,以及各种纪念品、馈赠品、用具、玩具等,都可因吉祥文化的注入,而带上民族特色和艺术情趣”。¹上述论述对研究凤翔泥塑作为地区标志性的吉祥物暨吉祥图像如何在应用中得到发展具有重要的指导意义。标志性的

杨晓燕、冯东、张淑华、张之华著《从“凤翔泥塑”看陕西民间艺术的存在与发展》认为,凤翔泥塑的发展将主要体现在三个方面:1.使民间艺术与现代艺术相融合;2.民间艺术市场化,成为商品化的艺术;3.通过发展,构成凤翔泥塑新的艺术形态。该文指出,民间艺术与现代艺术貌似归于不同的文化体系,却在许多层面具有显著的相似性,譬如其素朴天真、强调表现性和视觉冲击力,造型手法单纯、简约、概括,这都是两者沟通与交流的天然纽带,也意味着凤翔泥塑宽广的发展空间。与此同时,民间艺术品成为人们日常消费的商品,这已成为凤翔泥塑不可避免的生存之道,物质回报意味着对艺术创作活动的持续赞助和支持。但与此同时,商品化易于伴生急功近利、一切向钱看的思想观念。文中列举了两种凤翔泥塑的商业化模式,一是民间艺人面向市场直接生产、出售泥塑作品,二是民间艺人依据旅游相关从业者专业化的设计制造符合旅游纪念需要的商品,进而指出,商品化的艺术中,纯粹商品与具有艺术气息的工艺品之间的界限很难把握,民间艺术品由此很可能是去其内在的精神气质和民间艺术的淳朴本色。然而,与此同时,无法否认的是,鉴于民俗文化对于地方经济的独特影响和特殊地位,民间艺术品走向市场仍是大势所趋,因为它“符合社会发展的规律”,而在这一新的发展过程中,“老款”工艺品与“新款”工艺品都各自拥有其不可替代的独特优势和与之对应的消费群体。文中援引的问卷调查表明,以“老款”凤翔泥塑为首选的男性占总调查人数的33.59%,以“老款”凤翔泥塑为首选的女性占总调查人数的46.12%,另外的29.58%则选择“新款”的凤翔泥塑。另一面向在校学生的问卷调查则表明,凤翔泥塑的发展动力正是在于其生存的困境:收回问卷中,多数人表示对凤翔泥塑并没有认知,23.3%的学生因对于其地方特色的认同,愿意购买凤翔泥塑作为赠予亲朋好友的礼物;11.1%的学生则不愿以凤翔泥塑为可以购买的赠礼,理由是它太“土”。²

宝鸡文理学院的文彦君、韩梅在《凤翔泥塑的发展、现状及对策简析》中指出,分

¹陶思炎.应用民俗学【M】.南京:江苏教育出版社,2001,162-165

²杨晓燕、冯东、张淑华、张之华等.从“凤翔泥塑”看陕西民间艺术的存在与发展【J】西北工业大学学报(社会科学版)2007(04),25-28

散、没有较高管理标准为保障的生产模式和淡薄的市场意识正在成为凤翔泥塑进一步发展的巨大障碍：“凤翔泥塑家庭作坊式的生产模式在极大制约了它的发展。首先，它不利于形成统一的产品标准，使得仿制品到处泛滥，这些仿制品质量相对粗劣，而且低价倾销，形成恶性竞争，严重影响了凤翔泥塑的品牌形象和销量，也限制了它的市场拓展。其次，它不利于扩大生产规模和实现产业化。随着社会的发展变迁，农村地区家庭日益小型化，给凤翔泥塑的家庭作坊式生产带来了挑战，生产者不得不兼顾繁多的制作工序，更阻碍了流水分工及产业化发展”。而且，“由于地理环境及经济、社会发展等因素，泥塑生产者文化素质较低、思想保守闭塞，对市场经济规律的了解有限，市场意识淡薄。

首先，生产者品牌意识不强，多数凤翔泥塑没有商标品名，阻碍了品牌效应的形成，仿制品的泛滥严重损害了泥塑艺人的利益和创新热情，这对于凤翔泥塑来说，是一种无形的桎梏。其次，生产者经营理念缺乏，市场调研、市场营销等都比较薄弱，生产者在产业链中处于弱势地位，生产者不能适应市场规律，导致盲目生产经营，遭受重大经济损失，例如：2002 年生产者盲目‘造马’，造成重大经济损失。”¹

李霖波、许瑾、任社在《凤翔泥塑在标志设计中的运用》一文中指出，凤翔泥塑简约有力、形式感突出强烈的特色使之具备了优秀标志设计的基本属性，简洁而不失美观，能够以最少的笔墨传达最丰富的内容，因而对当代标志设计具有极为重要的参考价值。²

6、凤翔泥塑与其它民间造型艺术间的内在关联

西安文理学院巩珊珊、刘勃宏在《陕津苏三地泥塑艺术的比较分析》一文中，于题材、造型、色彩诸方面对陕西凤翔泥塑、天津泥人张泥塑、江苏无锡惠山泥人进行了详尽的比较研究：在题材方面，“凤翔泥塑题材虽分为戏文故事，十二生肖和五毒三类，但其中还是以十二生肖为主要题材，在动物中又以“虎”最为典型；“泥人张”和惠山泥人，从字面上就显而易见，主要以人物为主要题材，最为著名的代表作是“蒋门神”和“蟠桃会”，另外，惠山的“大阿福”也是极具代表性的题材之一”。在造型方面，“陕西凤翔泥塑与江苏惠山泥人在造型的写实性上都比不过天津的“泥人张”，凤翔泥塑和惠山泥人都通过夸张、变形的造型寄托着民间祈求祥瑞、辟邪纳福、丰衣足食的美好愿

¹文彦君、韩梅. 凤翔泥塑的发展、现状及对策简析【J】新西部, 2008(04), 161-162

²李霖波、许瑾、任社. 凤翔泥塑在标志设计中的运用【J】西北美术, 2004 (04), 43

望”。在色彩方面,“凤翔泥塑和惠山泥人都使用对比强烈、浓艳鲜亮的原色,体现出很强的传统色彩装饰韵味;而天津“泥人张”则用色淡雅、朴素,与现实生活紧密结合,真实感人”。¹

众多相关研究表明,对于凤翔泥塑的研究在当代已具有一定的深度和广度,有些研究立意新颖、方法独特。但与此同时,史料不够翔实、尤其图像资料不足成为研究中极端滞后的一个突出领域,一些研究满足于前人已有的少量现成资料,辅以经济决定论、地理决定论的官样文章,议论空泛,夸夸其谈,试图以某种“逻辑”直接推导出经验事实。无疑的,人类文明是一个整体,凤翔泥塑也在其中发挥着其应有的作用,但令人遗憾的是,凤翔泥塑的当代意义却是众多研究者所很少触及的话题,从而它仍然是一个悬而未决的问题,有待后人深入地思考和发现。

艺术品有别于其它事物的主要特征就是其所具有的独特艺术形式,也即,其特有的艺术风格特征是表明它是艺术而非其它的要件,但直至今日,关于凤翔泥塑风格特征的研究一直极其匮乏,绝大部分研究都对这一艺术领域的核心议题之于凤翔泥塑的特殊性语焉不详,以论带史,文不对题地言说“以形写神”之类的空话、套话;与此同时,满足于简单描述其生产过程。而且,描述本身也流于空泛,不做分析地对口头化的当地方言进行直接转述,以讹传讹,既缺乏由表及里的经验总结,也缺乏独到的理论分析。

三、研究的目的是和意义

凤翔泥塑的价值是多重的,这也是本课题研究的目的所在:

1.它提供了一种民间艺术立足乡土、逐渐发展成熟的范例。凤翔泥塑艺术是民间泥塑艺术的代表形式,对其个案的研究对于整个乡土艺术的发展演变有典型的现实意义。

2.凤翔泥塑鲜明的艺术风格展现了审美创造的独特可能性,成为人类文明进程中具有代表性的文化产品。

3. 凤翔泥塑的发展既是作为工艺品的实用物品的发展,也是作为审美理想载体的独特艺术品的发展,两者的辩证关系在当代恰恰是一个引人深思的核心问题,它促使我们注目于艺术与自然、人生的有机联系。

¹ 巩珊珊,刘勃宏. 陕津苏三地泥塑艺术的比较分析【J】陕西广播电视大学学报, 2009年(03), 47

4.当代凤翔泥塑营销推广的商业模式及其文化内涵为我们以更为宽广的视野研究当代文化提供了一个宝贵的机会。

5. 凤翔泥塑在发展中遇到的种种问题折射出商业文明与传统乡土文化的深层矛盾，它从一个极其重要的视角揭示了人类文明进程的复杂性以及其中蕴含的机遇与挑战。

本文的表述以对图像的分析开始，立足于对人与世界关系的深层思考与发现。所谓“图像”，本文取艺术阐释学（图像学）与文化研究中对图像一词的理解的运用：图像，即具体的、历史的时空关系中的人造的具有虚拟含义的形象（或人造偶像），它可以是二维平面的、亦可以是三维立体的，甚至是包含动态表征的。此一定义是以现代艺术史教学、科研的基本出发点为前提和背景，意图表明凤翔泥塑的价值体系可以放诸人类文明传统的整体之中来加以观照，而此时，人类自古至今对于自然（而然）和谐的追求、对于永恒的追求、对于无限的渴望，将清晰地在对凤翔泥塑的研究中获得呈现。

凤翔泥塑艺术，首先是一个艺术现象，作为艺术，它有相对自律的一面。相对自律意味着，当且仅当从艺者掌握艺术形式语言，了解风格图式和创造规范，并自觉地加以运用，他才可能成功地进行审美创造。因此，风格图式作为规范，使艺术家拥有其最基本的能力——形式感，并进而形成审美创造的视野。规范、法则又不仅仅是关乎审美的问题，它同时还是关乎凤翔泥塑艺术文化品格的根本问题。在商业文明与乡土文化不对称的比较和碰撞中，泥塑艺术的发展正面临着系统性示范的危险，为此，我们引入重构、优化凤翔泥塑生产经营模式、重塑凤翔泥塑文化品格的系统构想，通过对每一个细节问题的解决走向系统性规范、图式的建立，这样，凤翔泥塑艺术将在专业精神与具有深度、广度的视野之上开拓出广阔的发展空间。总之，凤翔泥塑作为艺术想象的风格图式问题与作为文化现象的发展图式问题，就是本课题的中心议题。也即，本课题的研究目的首先在于规范及其价值，因为规范是艺术创造与文化发展的前提和基础。

对于本课题，描述、介绍性质的研究方式仍是学界的主流，深入剖析每一幅实地获得的图像及其它各类第一手材料，并综合宏观与微观力图对凤翔泥塑这一艺术现象乃至文化现象做出基于精神价值层面上的理论研究，尤其是关乎其艺术特质的自律性方面，仍表现出极其鲜明的现实意义。

四、研究方法

1、田野调查与图像研究

田野调查，顾名思义，它是对第一手材料的获取和整理过程，为此，几年来，笔者亲赴凤翔泥塑产地，做了大量的实地调研工作，并拍摄整理了大量的图像资料。与此同时，笔者也同时意识到，人类的任何活动都不可能做到绝对的客观中立，方法背后有思想，而这一思想既意味着研究者思维的广度，也意味着视野的局限性，我们不必回避这种局限性的必然存在，并且承认，这里所做的一切田野调查工作都是有选择的，必然经过思维逻辑的梳理，当认识到这一点时，我们也就认识到了世界纷繁复杂、难于以一种直线式思维来把握的特征。也即，田野调查并不直接通向事物的全体样相，通过归纳总结直接汇总出结论的实证主义做法是行不通的。哲学家鲍桑葵在其名著《美学史》谈到：

要想在黑格尔的著作中找到干脆利落的结论，是很困难的。严格来说，在真正的科学中，也根本找不到干脆利落的结论，结论总是同推理过程不可割裂地联系在一起，不过，在有些人看来，历史—哲学方法总是在我们要求提供最细微的部分的时候给我们以整体，因此，这种方法是一种规避直接的问题的手段，实际上，在有些人手里，情况也是这样”。¹

田野调查过程中，归纳是必须的，但归纳并不走向一个单一而绝对的定论，通过辩证逻辑实践一个普遍联系的“正反合”的思维路径，使研究结论成为一种动态的、处于普遍联系之中的、在发展的过程之中的结论，从而实践一个具有现实意义的“具体—抽象—具体”认识发展路径：

具体和抽象在人的认识过程中是不可分割的两个方面，他们互相联系、互相渗透并依一定条件互相转化。人们为了获得对事物的科学认识，须从客观的具体实际出发，搜集丰富的材料，这时由于尚未揭露出事物的多方面属性及其

¹ [英] 鲍桑葵. 美学史【M】，张今译，桂林：广西师范大学出版社，2001，365 页。

内部联系，在认识上还只是感性表象的具体，即低级的感性的具体认识。这种具体认识只是研究工作的起点，对此必须运用思维的抽象力，把事物分解为各个部分、方面，逐一考察其不同的发展形态，形成各种简单的概念、判断，这时认识就从具体进到了抽象。但抽象的成果是包含着矛盾的。一方面，它比感性的具体深入了一步；另一方面，由于它对各部分、方面仅作了单独的考察，如果只一方面，由于它对各部分、方面仅作了单独的考察，如果只停留在这种方法上，就是使认识变成片面、空洞和不切实际的可能。因之，在抽象分析的基础上，还必须采取由抽象上升到具体的方法。即将已经获得的各种简单概念，结合具体条件，作系统而周密的综合考察，探寻出事物各方面之间的内部联系，达到在理论上再现具有多方面属性、特点、关系的统一整体，这才获得对客观实际的真正科学的知识，即高级的理性的具体认识。¹

总之，本文力图以大量的、第一手的材料为基础，力图将价值还原到具体的、历史的时空之中，通过“具体—抽象—具体”的哲学思维，寻求处于普遍联系和无限发展之中的、兼具深度和广度的认识体系。在这一实践过程中，经验事实的搜集整理是极其重要的，与此同时，对于“方法背后的思想”的自我意识也是同等重要的。为此，本课题的研究力图避免对关中地区、凤翔泥塑进行研究的单一性和绝对性，将视野延伸到中国民间艺术、民俗活动的整体，并力图通过本课题的研究表明，凤翔泥塑的价值是关乎全人类的，是人类文明传统的有机组成部分，正如鲁迅先生所说：“只有民族的，才是世界的。”²

2、艺术阐释学（图像学）与文化研究

研究一种艺术现象，必须赋予其宽广的历史维度，方能一窥其意义及价值，在这方面，著名的人文学者及艺术史家布克哈特、瓦尔堡、帕诺夫斯基、贡布里希将给予我重要的启示。正如前文所述及，本课题研究力求由艺术品生成的历史上下文入手，将艺术品生成作为一个文化现象进行全方位的研究。方法背后的思想、史料的翔实与全方位、

¹ 辞海。辞海编辑委员会【M】上海：上海辞书出版社，1979，288

² 鲁迅。且介亭杂文集【M】人民文学出版社，1958，128

多种人类活动（衣食住行，礼制祭祀，婚丧嫁娶，各类艺术活动，游戏）的激情形态，都是艺术阐释学（图像学）与文化研究关注的问题。

研究将是两个不同的视角入手：一是以大观小，通过人类文化与地域民俗的整体研究观照凤翔泥塑这一特定的民间艺术形态，挖掘其在人类知识系统中的结构功能与系统要素，即凤翔泥塑如何与最广泛的自然、社会、人生相联系；二是小中见大，研究凤翔泥塑的文化特质与精神气质的特殊性，揭示其对人类文明传统的独特贡献，从而上追到作为整体的人类文化的全体样相。

3、艺术风格学与形式分析

对艺术风格的研究有其悠久的传统，实际上，近现代的艺术史研究就是以对艺术风格的研究为基础的，当以风格特征为线索的艺术研究取代了对个体艺术家的纪传体经验描述，创生出基于（“古典艺术”、“巴洛克艺术”、“线描风格”、“图绘风格”等）风格范畴的“无名的艺术史”，注目于艺术孕育、成长、繁盛、衰退的整个历史进程时，艺术学科才真正得以确立了自身的独特地位与重要影响，成为科学共同体组成部分，进入科研院所的研究体系，成为知识体系与价值体系重要组成部分。温克尔曼对古希腊建筑、雕塑艺术四阶段的划分、歌德对哥特艺术特征的分析、黑格尔的艺术发展三阶段论、沃尔夫林的文艺复兴与巴洛克艺术风格范畴史、里格尔的装饰艺术史、沃林格的哥特艺术论，都是艺术风格学与形式分析研究中极具代表性的篇章。本课题研究援引中国古代传统艺术理论与海因里希·沃尔夫林等代表性艺术史家的艺术风格理论，结合哲学、人类学、心理学研究中的重要成果，挖掘凤翔泥塑中所体现的艺术风格特征与相应的人类精神追求，关照凤翔人如何通过这一民间的审美创造与世界沟通与交流。

凤翔人在着手进行审美创造时，如何看待传统，遵循怎样的规范（特定的形式、风格），传承了什么样的价值体系以形成自身的视野和胸襟，又如何在与自然的对话中推陈出新，进行创造和发现。这些关乎审美创造如何可能的中心问题，也是本课题研究的重点及难点。本文的中心议题就是：凤翔人如何通过其独到的艺术形式感，使想做到的事变为能做到的事。杰出的英国艺术史家罗杰·弗莱爵士曾如此评论沃尔夫林的艺术史研究，无疑，罗杰·弗莱所说的，也就是本课题研究努力的方向：

与其他许多艺术史家不同,沃尔夫林博士带着对创作者的问题的某种认识来看待艺术,他不仅看到在艺术品上有什么东西,而且也了解那种外形暗示了艺术家心中的何种精神境界。事实上,他在大多数艺术史家停步的地方起步,这些艺术史家满足于证明某幅画是某个艺术家在某一年代制作的,而沃尔夫林却试图说明为什么在这样的年代和在这样的环境下这幅画具有了我们所看到的形式。¹

五、篇章结构

本课题研究由凤翔泥塑孕育成长的历史上下文开始,在本论文的绪论和第一章,将从较宽广的视角说明中国西部关中西府地区特定时期的社会经济文化及其地理环境如何孕育发展了这一独特的艺术形态,通过大范围的比较研究和历史源流分析发掘凤翔泥塑的在风格样式、价值传承、社会影响诸方面的独特性。

由于以往对凤翔泥塑的历史上下文、题材内容等有较多研究,所以本文对该部分内容只作简要论述,而专注于凤翔泥塑艺术问题本身的研究,也即,本文研究的主要问题是艺术风格或规范、形式,是关于艺术问题本身的研究、是艺术的自律性研究。

论文第二章与第三章是本课题研究的核心,是对凤翔泥塑两个相互联系的大方面的内部研究。第二章讨论凤翔泥塑的图像志体系,即凤翔泥塑作为实用器的功能与寓意。第三章讨论凤翔泥塑的艺术语言暨风格特征,也即凤翔泥塑作为一种独特的审美创造如何由“器”而近乎“道”,它的艺术语言所意味的审美创造的独特可能性及其限度。讨论凤翔泥塑的价值体系,研究凤翔泥塑创造者的视野、胸襟与精神追求,以及这一精神追求在泥塑艺术品中的集中体现。总之,论文第二章讨论凤翔泥塑的题材及其实用器特征,论文第三章则讨论凤翔泥塑的艺术风格语言及价值体系。论文第二章与第三章是本课题研究的核心,是对凤翔泥塑两个相互联系的大方面的内部研究。

论文结语是本课题研究的结论,是站在人类文化这一大的背景下对凤翔泥塑的意义、影响、价值传承的整体观照与深入剖析。

¹ [瑞士]沃尔夫林. 古典艺术【M】. 封底, 潘耀昌、陈平译, 北京: 中国人民大学出版社, 2004

第一章 关中人文地理风貌与凤翔泥塑

我们在研究区域文化艺术时，往往首先会介入当地的地理、气候、历史、农业文明等诸多自然因素以及人文因素对文化艺术的影响，因为这些因素是区域文化艺术形成的相关背景，当然文化艺术类型及现象的生成应该还有其它因素的共同作用。

陕西省的区域划分为：关中地区、陕北地区和陕南地区三个区域。关中地区包含现今的西安、宝鸡、咸阳、渭南、铜川五地市；陕北包含现今的延安、榆林两地市；陕南包含现今的汉中、安康、商洛三地市。关中地区是陕西省重要的政治、经济和文化区域。

司马迁所著《史记·货殖列传》中提到，“关中自汧、雍以东至河、华，丰，武王治镐，故其民犹有先王之遗风，好稼穡，殖五谷，地重，重为邪”。膏壤沃野千里，自虞夏之贡以为上田，而公适邠，大王、王季在岐，文王作¹我们依稀可见，古代关中地区天然的地理优势、重要历史地位以及关中地区在西汉时期相对发达的农业文明。

关中在周秦汉唐时期就是中国政治经济文化中心，儒家文化在关中有深厚的积淀。自周公“制礼作乐”，崇尚伦理道德、移风易俗，到强大张扬的大秦帝国用以治国安邦的法家思想，再到汉代“独尊儒术”，以及后来宋代以儒文化为核心的关学的发展，形成了关中特有的文化氛围：以儒家文化为基准，非常重视中华传统的伦理规范制度，厚重务实，守己安分，重土恋家，和谐安宁。这种地域文化的根基就是中国传统的农耕文化，它蕴含于中华民族优秀的文化传统之内，渗透和影响中国社会的方方面面和各阶层。

关中特殊的地理环境和关中深厚的儒家文化积淀共同生成了关中地理文化圈，这里汇集着成百上千的带有鲜明地域文化特征的乡野民间艺术品类，成为中国西部民俗民间艺术的代表区域之一。

凤翔县属关中西府地区，亦指现今的宝鸡地区，它处于关中西部地区，是大关中地理文化圈的重要组成部分，凤翔泥塑正是产生于关中这样一个地理环境优美、历史文化积淀深厚的农业文明程度较高的区域，本章首先从大的关中地理、历史及农业文明的背

¹ 司马迁. 史记【M】卷一二九. 货殖列传，中华书局，1959，第六十九

景入手,论述关中的地理环境和文化环境下衍生的材料技法多样的地域风格浓厚的民间艺术品类,凤翔泥塑艺术正是浸淫在历史文化积淀深厚的关中区域形成的带有地域文化风格的民间艺术品类,它自身拙朴天真、充满本真的意趣,装饰意味深长,并且散发出浓郁关中区域韵味。

第一节 关中文人地理风貌

一、关中自然地理

关中地区土地肥沃,气候温和,四季分明,阳光充足,适合农作物生长,自然灾害较少,为农业发展提供了良好的条件,是我国最早进入农业文明的地区之一,著名的蓝田人猿人遗址、半坡仰韶文化遗址、临潼姜寨仰韶文化遗址等均位于关中地区,表明这里适合的地理气候环境为早期人类活动提供了便利。关中属于内陆地区,在众多天然屏障的维护之下,形成一个相对封闭的区域环境。

关中平原亦称渭河平原,是因平原在渭河干支流冲积作用下形成的平原。关中平原北起北山,南至秦岭,西自宝鸡峡——渭河出山口,东至潼关,东西长约 360 公里,南北宽约 10-80 公里,宝鸡一带平原很窄,愈东愈宽,呈一开口向东的喇叭形,西安以东宽达几十公里,是一个西部缩窄闭合、向东开阔的盆地平原,渭河自西向东从中部穿过。平原西高东低,西部海拔高度约 700-800 米,东部最低处仅 325 米,平均海拔高度 520 米。

关中平原是由渭河及其两岸支流共同塑造的冲积平原,是一个由河流阶地,山前洪积扇,冲积洪积平原、古三角洲以及槽形凹地组成的地貌综合体。渭河经过多次侵蚀和堆积旋回,两岸发育着多级河流阶地和河漫滩,成为关中平原的基本格局,也是河流冲积最活跃的地区。渭河河流阶地地区所占面积相当大,是关中平原的主体,“八百里秦川”就是指这一部分而言的。黄土台源分布在渭河及其支流中下游两岸,突出在第二阶地之上,成为沿河两岸呈阶梯式分布的黄土高阶地平原。黄土台源占关中平原区总面积的五分之二,一般海拔 460-850 米,源面宽坦,分别由秦岭和北山向渭河倾斜,一般高出渭河水位 100-300 米以上,以数十米或近百米的陡坎与阶地相接。关中平原南侧,即秦岭北坡断崖下有众多山溪河流北注入渭,自来有“秦岭七十二峪”之说,峪口均由洪积冲积物形成扇形地,组成与第一级河流阶地相互交错的山前洪积冲积扇裙。这些扇形地沿

秦岭北坡形成山前洪积冲积扇裙，是关中主要的果林区。沙苑位于关中平原渭河、北洛河夹峙的三角地带，是一个沙丘地貌区，东西长约 35 公里，南北宽约 6-10 公里，面积约 250 平方公里，略呈橄榄形。¹

关中地区属暖温带温和半湿润气候区，四季分明，冬季寒冷干燥少雨，夏季易发生伏旱，春季气候波动较大，秋季多连阴雨，大部分地方的年平均气温为 10—13℃，最冷月均温度一般—1—3℃，绝大部分地方无大寒期，小寒期也比陕北的延安、洛川一带少 20-25 天，冬长 5 个月。最热月均温 23—26℃，无霜期 130 天—220 天。炎热期比陕北高原普遍长 10—50 天，并出现暑热期。 $\geq 5^\circ\text{C}$ 积温 4200-4000℃， $\geq 10^\circ\text{C}$ 积温 3900-4700℃。土壤冻结期平均比陕北少一个月，比长城沿线一带少 2-3 个月。年平均降水量 550mm-700mm，秋雨较多。秦岭山区降水量在 800mm-1000mm。²

对关中优越的地理环境和良好的农业基础的描述的典籍不胜枚举，《荀子·强国篇》指出关中地区“山林川谷美，天材之利多”、《史记·秦本纪》、《史记·河渠书》、《史记·货殖列传》、《周礼·职方》《汉书·地理志》等等。如，先秦典籍《尚书·禹贡》称关中所在的雍州，“厥土唯黄壤”，“厥田上上”。³当时全国划分为九州，关中是当时九州中土壤最好的，属于上上等，我们由此可以得出，关中地区良好的土壤孕育出处处良田的美景，良好的土壤环境带来这里自古以来农业耕作业的发达。有关中地理环境的特点，在《诗经》中也有大量记载，《诗经》中的大量作品，都写到这里山水的钟灵，生态的平衡，环境的优美。如“关关雎鸠，在河之洲”，⁴据说写的就是现今的关中合阳韩城一代黄河湿地的景致。其中《秦风》、《邠风》以及《周颂》的全部内容以及“二南”和大小雅中的多篇诗作，都是对当时的关中地区山水风物的描述和赞美，这里就不再一一赘述。从《诗经》的记述中我们可以看到一个曾经湖光水色，郁郁葱葱的关中。在大量考古发掘资料也证明当时关中确是山林葱郁之地，修建秦始皇陵所有木材均采自关中地区，“其总数恐将达数万立方米”⁵，由于历史的变迁，地质的变化，气候变迁、自然灾害等诸多因素的影响，当年的关中地区类似与江南的美景只能在今天陕西秦岭以南的汉中和安康地区得以见到。

¹ 聂树人. 陕西自然地理[M]西安, 陕西人民出版社, 1981, 18

² 聂树人. 陕西自然地理[M]西安, 陕西人民出版社, 1981, 34

³ 陈熊根, 何志华, 先秦两汉典籍引《尚书》资料汇编[G], 香港中文大学出版社, 2003, 94

⁴ 于方译著. 诗经. 国风. 周南. 关雎[M] 远方出版社, 2006, 1

⁵ 袁仲一, 从秦始皇陵的考古资料看秦王朝的徭役[J] 中国农民战争史研究, 1983 (5), 38

近代一些学者虽然注意到了地域不同产生不同的文化风格,但是对于地域性微小的差别而导致的文化艺术之中具体变化的敏感程度依然不足。因此,很多文章对于关中地区的艺术风格总是一概而论,都是因为没有切身的考察与细腻的体会,难以对关中艺术的风格进行详尽精微的区别。由于关中地区东部地域开阔,而西部的缩紧闭合,以至于到宝鸡西部便成为崇山峻岭,高塬深沟,所以关中地区的文化发展态势是东部地区经济相对发达,从山西、河南等周边地区人口迁徙频繁,进而促其文化交流密切,因而民间艺术品呈现出样式与风格多样化的特点。而凤翔位于关中西部的黄土台塬之上,交通不如关中东部发达,历史上出现的人口迁徙现象不如东部频繁,但与西部各少数民族长期接触融合,这些影响加上民间艺匠自身的审美价值规范逐渐形成了其特有的艺术风貌。凤翔作为关中西部的政治文化中心,相对东部它的文化却显得保守、质朴。总体观察关中的民间艺术,诸如剪纸、面花、皮影、雕塑等艺术形式,西部显得浑厚古朴,而东部相对细腻精致。也许由于环境因素,凤翔泥塑一直保持其传统的工艺与风格,保持着其固有的民间文化的诸多特点,在改革开放之初,社会文化发展建设步入正轨,相对稚拙的凤翔泥塑很快就被大家关注起来。在民艺研究者的眼中,民间艺术一般都带有一定的地域色彩,因为产生于不同的文化生态环境,凤翔泥塑成为关中地区独树一帜的民间艺术品类,具有非常明显的文化意涵。所以对于地理环境的详细解读,逐步还原凤翔泥塑生成的部分原因。

关中地理环境包容博大、善于吸收异质文化与积极进取、勇于创新的特点相反相成,共同铸就了关中民间文化艺术的辉煌篇章。凤翔泥塑的可贵与可爱之处,正是具备了凤翔人民那种朴实的心性与勤俭的品格,在这片土地上,凤翔民间艺人们用自己饱满细腻的情感,用双手和笔触,演绎出泥塑作品的热烈和精彩。

二、关中的农业文明

自然地理环境在某种意义上说,与地域文明的形态有着一定的关联,而在定居的农耕文明形成至相对成熟时期,就有先民在关中地区繁衍生息,适合的气候以及得天独厚的自然地理环境、聚居族群的生活方式,逐渐在关中形成了固定的农业文明的文化底蕴。

关中地区农业经济发展悠久,在距今六千多年的原始社会新石器时代,原始氏族公社就有村落分布在关中的很多地区,最为著名的就是临潼姜寨遗址和半坡遗址,先人从

那时就在这里从事原始的制陶、捻线、原始农业等生产。自“炎帝神农耒耜是教”和周先祖后稷“播百谷以烝民”开始,关中地区农业经济持续发展,为关中后来成为“八百里米粮川”打下基础。

《诗经·小雅·信南山》云:“信彼南山,维禹甸之。畇畇原隰,曾孙田之”。¹这里我们可以看到,西周时期关中的农业生产已经非常发达,播种面积之广蔚为壮观。在这片广阔而又富庶的土地上,畜牧业逐渐退居第二,农业生产成为周人生活的最重要的部分。周人迅速崛起就是凭借着农耕文化形成的聚居性和稳定性强大起来,中国历史发展的规律中可以体察到,相对保守的势力最后往往可以取得政治上的成功。我们从《诗经》中可以看到,早在先秦时关中地区的农业耕作就业已成熟,并且这里土质优良使得收益丰盈。

先秦时期,关中地区耕种技术获得进一步发展,秦汉时期关中、陇东的耕种技术的相对更为成熟并已形成体系,受其影响整个黄河流域中上游已成为全国的主要农业耕作区域。正如《史记·高祖本纪》记载,“秦富强十倍天下,地形强”。陕西关中地区的农业经济在秦汉时期的发展是其它地区无可比拟的,关中平原地势平坦、土质肥沃、水源丰富,灌溉条件等方面都非常好,是陕西自然条件最好的区域。在农耕社会的背景下,商业以及其他经济作物不发达的时代背景中,关中地区首先就倚靠自己优越的自然地理气候和水土资源的优势,在中华民族历史上长期占据政治经济与文化的中心的地位。

在封建社会上的统治者阶层,如若拥有大量的土地和粮食,就会成为富甲一方的贵族。在《孟子》中关于“富”的记载就有多处,“富”指的就是粮食占有:“君不行仁政而富之,皆弃于孔子者也富”,²这里的富就是指粮食的多寡,粮食的多寡意味着对资源的占有量,进而更意味着能在社会生活中占有主导地位,孟子又曰:“富岁,子弟多赖;凶岁,子弟多暴,非天之降才尔殊也,其所以陷溺其心者然也。”³“富岁”即丰收的年景,指的主要还是农业产品的收获数量较大,在中国五千年文明史中,中国人的生活是与农业文明紧密相关的,因而,“富”的概念必然主要集中在农业方面,主要

¹ 诗经·小雅·信南山【M】于弁译著,远方出版社,2006.123

² 孟子·离娄上.第14章【M】载孟子,远方出版社,2009年,105

³ 孟子·告子上.第7章【M】载孟子,远方出版社,2009年,154

涉及土地以及农作物等因素。正如《孟子》中的记载和论述往往更多地注目于农业生产和老百姓的生活，农耕文化在关中地区有相当悠久的历史，因此，关中地区的财富观念长期以粮食占有的多寡为主要的衡量标准。

到隋唐时期，统治者建都长安以消解北方游牧民族的骚扰、对维护国家统一有着重要的历史意义，因此，关中地区继续成为当时全国政治经济文化中心区域。到了盛唐时期时，关中地区的农业耕作技术已经发展的相当成熟，这里的手工业、冶炼、酿造业、商业相当发达，成为全国最富庶之地。这些都是给予关中地区文化的厚重与深沉最重要的奠基。但这种状况在唐安史之乱以后就一去不复返。

关中“自潼关而西，垂杨夹道，稻香盈路”，至“终南、二华之阴，泉流交错，田宜粳稻，最称沃壤”，“自武功至扶风，高岸深谷，屡有登顿”地势较高；至平原中部，“原隰宽平，土脉膏润”，¹这些文字记载都足以说明，历史上关中地区是全国农业最为发达的地区之一。

宋代以后，关中在全国渐渐削弱，但它作为控制整个西北的重要区域，因为作为关中重心的长安在西北地区的政治、经济和文化上仍占有一定的地位。但毕竟曾经作为政治、文化经济的中心地位已被取代，在此后的数百年间关中只能以一个重要的区域与其它区域产生相互的文化和经济的交流。

明中期以后，关中地区农业经济因自然环境的恶化而恶化，旱灾、地震等自然灾害的发生极大的危害到农业经济，并且水利因经费欠缺而年久失修等因素更使得农业大受打击，腐败封建统治阶级根本无效顾及民众的疾苦，因此，这一时期关中地区的农业经济一直处于相对落后的状态。

明清时期，美洲作物玉米（玉蜀黍）、甘薯进入关中。玉米的种植大约是清朝中期传入关中，南山的各县大量的种植，几乎成为当地居民德主要食物来源。清末，关中各县大量种植玉米，其耐旱力强，适于山地与平原种植，特别适合陕西的地理环境和气候生长，并一直以来成为这里的主要粮食作物。“甘薯传入关中各县，是在清乾隆时期，陕西人称之为“红苕”，当时陕西巡抚陈宏谋亲自撰写《劝民领种甘薯谕》，其中谈到了蒲城、潼关、临潼、兴平、甘泉等县从浙、豫、蜀各省购买薯种和雇用善种人到陕的情

¹王士正 秦蜀驿程记载。小方壶斋舆地丛钞【M】第七帆。转引自：张晓红.文化区域的分异与整合——陕西历史地理文化研究【M】.上海：上海书店出版社.2004.85.

况。当时陕西食物紧张，灾害频仍，这两种高产作物很快被人引种入陕，尤其是玉米较番薯早传入一个半世纪，在农民逐渐熟悉栽培和管理技术之后，其种植比重在粮食作物中逐渐上升，播种范围也逐步扩大，成为首屈一指的大秋作物”。¹

新的农作物的引进，促使关中较为落后农业经济在清代获得一些发展，加之社会安定，使关中地区在清代前中期以来数百年间继续保持着农业经济在整个陕西的优势地位。“至民国时，关中还是一个典型的农业社会，除西安、宝鸡有些现代工业外，其他城市都属于消费型城市，工业生产在国民经济中的比重十分弱小。蒋杰 1935 年对关中农村的调查表明，绝大多数人依赖农业为生，只有 0.9% 的被调查人口从事农业以外的其他职业。”²

与此同时，关中地区的手工业发展也显然非常落后，主要是因为经济的相对贫困，人们不得不把主要精力放在农业生产之上，以解决人身最基本的温饱问题，相应地，手工艺从业者也就始终相对不足：

不但工匠人数少，即是工种也是远远落后于江南，遍查关中各县地方志，整个地区也没有嘉兴一个县工匠从事的工种多。有些精巧、技术性强的工种，即使到了清末、关中地区还是没有的。³

清代陕西兴平人杨岫⁴在《豳风广义》⁵中提到：

秦人岁岁衣被冠履，皆取给于外省，而卖谷以易之，谷卖之于远方，是输谷于外省矣，丝帛木棉布葛之属买之于江浙两广四川河南，是谷又输于外省矣。⁶

杨岫以《诗经》中《豳风·七月》这首诗为依据，确信陕西古时可以植桑养蚕，并发展丝帛加工。可是关中人对此并不热心，而更热衷于粮食作物的耕作。关中是传统的农耕区，传统的精耕细作是千年来不变的生活方式，人称“种地好像修花台”、“下雨下雪逢礼拜”：⁷每逢下雪，人们无法外出劳作，便如同上班的人到了礼拜天一样，可以休息，相互走访。在这种生活方式影响下，关中人笃信“一份耕耘一份收获”，形成了不尚妄想、勤劳务实的淳朴心性。长期以种植业为主，处在相对安定的自然环境之中，因此其

¹ 田培栋. 明清时代陕西社会经济【M】北京：首都师范大学出版社，2000，166

² 何军. 关中农村发展变迁研究【D】西北农林科技大学，2006 年硕士论文，15

³ 田培栋. 明清时代陕西社会经济【M】北京：首都师范大学出版社，2000 年，217

⁴ 杨岫（1687-1758）字双山，清代农学家，陕西兴平人，博学多能，未曾为官，一生居家讲学。

⁵ 地方性劝民植桑养蚕的农书【M】，民国插图本。

⁶ 《豳风广义》第三卷【M】，民国插图本。

⁷ 关中地区农谚。

民间艺术也表现出细腻、稳重、协作、朴实的艺术风格。

在中国的古代社会，无论是政治制度、经济结构，还是哲学思想、文化艺术等无不与农耕文化有着深厚的渊源。凤翔泥塑产业在关中地区的发展，也从属于普通民众的生活状况，尤其是以粮食多寡为主要衡量标准的富足或贫穷的现实处境。

关中地区农业社会倚靠自身这些得天独厚的优势，独自构成一整套社会经济生活体系，这个体系完全可以不依赖外部社会就能够完成自身的社会经济活动的循环，是一种独立的“自给自足”的经济生产方式。因为它的生活充满着本乡本土的独特内容，这种独特的内容一方面是对相对物质生活稳定的满足的，另一方面也包括人们对精神生活的寄托和追求，这也是关中民间艺术所依赖的区域的生态背景，促成关中地区民俗民间艺术在此形成自己的独特风格并且具备相应的地域风情。

钱穆先生曾指出，中西文明源于极不相同的地理环境和社会、经济、文化背景：

游牧、商业起于“内不足”内不足则需向外寻求，因此而为流动的、进取的。农耕可以自给，无事外求，必继续一地，反复不舍，因此而为镇定的、保守的。草原与滨海地带，其所凭以为资生之地者不仅感其不足，抑且深苦其内部之有阻害，于是而遂有强烈之“战胜与克服欲”。其所凭以为战胜与克服之资者，亦不能单恃其自身，于是而有深刻之“工具感”。草原民族之最先工具为马，海滨民族之最先工具为船，非此即无以克服其外面之自然而获生存。古草原、海滨民族其对外自先即具有敌意，即对自然亦然。此种民族，其内心深处，无论其为世界观或人生观，皆是有一种强烈之“对立感”。其对自然则为“天”“人”对立，对人类则为“敌”“我”对立，因此而形成其哲学心理上之必然理论则为“内”“外”对立。于是而尚自由、争独立，此乃与其战胜克服之要求相呼应。故此种文化之特性常见为“征伐的”、“侵略的”。农业生活所依赖。日气候、日雨泽、日土壤，此三者，皆非由人类自力安排，而若冥冥中已有为之布置妥帖而惟待人类之信任与忍耐以为顺应，乃无所用其战胜与克服。故农耕文化之最内感曰“天人相应”、“物我一体”，曰“顺”曰“和”。其自勉则曰“安分而守己”。故此种文化之特性常见为“和平的”。¹

¹ 钱穆，中国文化史导论（M），商务印书馆，1994，2

“顺”、“和”、“安分守己”的农耕民族文化体系在中国西部的关中地区获得高度集中的呈现，这也是凤翔泥塑及关中其它民间审美创造得以产生的现实条件。

三、关中民间艺术

关中地区处于四季分明的北温带，农作物的耕作属于一年二季的收割形式，由于长期处于文化经济的中心位置，对外文化交流亦相当繁荣和频繁，特别是自西汉以来，这里成为古丝绸之路必经的区域，因此，这里的汉人与其它民族的交往甚广，在待人接物上形成豪放直爽，热情好客的性格特征。其次，冬季这里的寒冷期较长，属于农闲时间，寒冷时间长达4、5个月之久，也因为寒冷而导致室外活动很少，“老婆孩子热炕头”的理念根深蒂固，大部分时间在家里与家人老少朝夕相处，容易养成尊老爱幼的善良品性和较强的耐心和忍耐力的性格，老人的口耳相传的民间故事、戏曲、歌谣、手工艺等，就很好的传承下来。因此，在关中地区的民间艺术中是汲取着关中古老的文化传统与社会伦理秩序的基础上，将自身的个性色彩在中规中矩的伦理与法度之中进行自由自在的创作。

关中地区长久固定的农业耕作和村落居住环境，给人们带来相互间的和谐往来，人类文明史上相对稳定的物质生活的基础上发展的文化艺术生活，都毫不例外的出现在相对居住环境稳定的农业及畜牧业社会中。这样情况下产生出来的民俗民间文化以及艺术品，逐渐形成某种固定了的形态或者观念，规则的标志。

关中文化是典型的中国儒家传统文化，其袭承的脉络非常清晰。关中地区的民间文化艺术品的一大特点，就是表现守孝悌助人伦的准则，民间艺术题材主要以农耕生活为核心，孟母三迁、岳母刺字、二十四孝、三娘教子、劈山救母、麒麟送子等传统文化典籍深入人心，其中有人人们对于美好生活、和谐家园的祈望，也满含祈求驱邪避灾与人丁兴旺的理想。关中地区的人民通过民间艺术品的各种表现形式，将儒家的伦理道德规范——安分守己、重义轻利、重土恋家为核心的道德规范得以传扬。

在关中农村，民众每逢年过节、赶庙会时要到当地有名的寺庙求神拜佛，祈求家庭的安康和谐，平日里民众在家中正房供奉菩萨、大门口专设土地神龕、灶房（厨房）里供灶神等小型泥塑神像，并且在大门、照壁、马厩等处贴上传统的土地神、门神、仓神、马神等木版年画以祈求民间神灵的护佑，以此来寄托自己祈望驱邪攘灾、家庭美满、健

康幸福、人丁兴旺等的美好愿望，以关学思想为核心的人伦道德的传播、渗透到关中民众生活的各个角落。

恩格斯曾指出：“人们必须吃、喝、穿、住，然后才会从事政治、科学、艺术等等”。

¹古代劳动人民也是在物质基础相对充裕的情况下，创作和享受民间艺术品带来的慰藉与快乐。历史文化遗产是实际的存在，它是不受后人的意志左右的。在中国文化生态环境中，自然而然的形成东、西部的分野，它们都是合理的存在，不可替代。西部民间美术少了些东部民间美术的新、巧、细的艺术风格，却多了些古朴、粗犷、雄浑的造型特征；缺少了些市场经济的技术先进性和反应的敏锐性，同时也缺少外来的文化色彩。

关中民俗文化艺术源远流长，民俗工艺品种类繁多、精彩纷呈，它们都带有着非常强烈的地域性和厚重的文化特征，传承至今深得广大受众的喜爱。无论是布艺、纸扎、染织、木艺，还是刺绣、剪纸、熏画、年画、木版年画、麦秆画、麦秆编织、皮影、泥塑、面花、马勺脸谱.... 令人目不暇接，它们是关中民间民俗文化优势的一个典型体现，然而多年来，不少民间艺术品因为保护不得当而失传，如当年关中有名的民间泥塑，除凤翔外还有蒲城泥塑和西安鱼化寨泥哨哨，但都已近失传，令人痛心不已。过去曾是全国十大木版年画产地之一的关中地区，当时凤翔、蒲城两地均有自己地域文化风格特色的木版年画，而如今只有凤翔木板年画还再继续传承，蒲城木版年画早已失传。现今的华县皮影、耀州瓷器、合阳面花和提线木偶等民俗工艺因为后继无人也面临失传的尴尬处境，有的因为宣传和开发不合理，为了迎合市场急于求成，降低了民间艺术品文化内涵，如关中户县的农民画等曾一度到了论斤两卖画的地步。

关中的民间艺术无论是直接表白抑或间接含蓄的伦理教化，都能使民众通过民间艺术这种物化的形式来认知世界，宣扬人与人、人与社会之间的道德伦理关系，在人与人之间的社会活动中规范民众的价值观和道德观，建立了人与人之间和谐完美的道德伦理关系。不容忽视的是，在民间艺术的创造、使用及传承的过程中，这种道德伦理关系又加拓展，使人与物、人与自然之间也同样建立了一种道德伦理关系。时至今日，我们所看到的关中民间艺术品类，具有往昔盛世所注入的博大与浑厚、朴质与圆融的中国文化与艺术的精神。

¹马克思恩格斯选集，第三卷【M】北京：人民出版社，1995，574

第二节 凤翔泥塑

一、凤翔历史文化概况

陕西关中平原西部的凤翔县,位于关中平原和黄土高原交叉地带,现属陕西省宝鸡市,毗邻闻名遐迩的军事要冲暨文化重镇岐山县和周至县,凤翔古称雍州,是周秦文化的发祥地,先秦时期秦国在此建都,历时294年,至秦始皇时期设置雍县,至今已有两千多年的历史,从两汉时期始,为丝绸之路的重要驿站之一,汉唐时期中外交流的桥梁和纽带,为盛唐都长安之郊,在安史之乱后凤翔府被称“西京”,当时的凤翔辖有今宝鸡、岐山、麟游、扶风、眉县、周至等九县一州,成为当时收复长安的重要区域,在唐肃宗至德二年(公元751年)成为凤翔府,管辖包括现今的宝鸡市在内的多个县市,至清代所辖区域还有所扩大(见清·毕沅《关中胜迹图志》)。

从凤翔秦雍城遗址以及岐山、宝鸡等市县发掘出土的大量青铜器来看,凤翔府所辖曾是先秦青铜文化的中心地区。凤翔属于长安的政治文化经济中心的辐射区域,因此,具有重要的战略和政治的价值。在中国历史上,凤翔是关中西部的中心,同时也是整个中国西北部的重要城镇。

奠定一代文豪苏轼诗名的早期杰作《凤翔八观》,即作于北宋嘉祐六年(1062年)任凤翔府判官任上,诗中吟咏的凤翔普门寺与开元寺、诅楚文¹、道子与摩诘²之画,以及秦朝的石鼓及其书艺,从中依稀可见凤翔民间艺术深厚的文化底蕴:

《凤翔八观》诗,记可观者八也。

昔司马子长登会稽,探禹穴,不远千里;而李太白亦以七泽之观至荆州。

二子盖悲世悼俗,自伤不见古人,而欲一观其遗迹,故其勤如此。

凤翔当秦、蜀之交,士大夫之所朝夕往来。此八观者,又皆跬步可至,

而好事者有不能遍观焉,故作诗以告欲观而不知者。³

至于杨惠之⁴在凤翔天柱寺所塑之维摩诘¹像,更直接说明,自古以来,凤翔当地即

¹ 诅楚文为战国前期秦国刻石。是秦王诅咒楚文之文。详细年代及书刻、人物尚无定论。传诅楚文共三石,其一为“巫咸文”,以“巫咸”为精,其笔迹超凡入妙,字法精工入微,实可与石鼓文相媲美初得于凤翔,发现于开元寺地下。

² 指唐大诗人、画家王维,王维字摩诘,在凤翔曾为寺庙绘制壁画。苏轼曾评价说“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。”

³ 宋·苏轼,苏轼诗集 册一,卷三【M】,凤翔八观,111

⁴ 中国唐代画家,雕塑家。生卒年不详,约活跃于开元天宝年间。吴县(今江苏苏州)人。初与吴道子同学绘画,师法张僧繇,后因吴道子功成名就,他便弃画专攻雕塑,经刻苦钻研,与吴道子齐名,时人称“道子画、惠之塑,夺得僧繇神笔路”。他所塑人物极为逼真传神,曾塑演员留杯亭像,置于街上,背对观众,行人都能从背影认出为留杯亭形象。创壁塑技术和千手眼菩萨形象。

以杰出的泥塑艺术作品而享一时之盛名：

金粟如来瘦如腊，坐上文殊秋月圆。法门论极两相可，言语不复相通传。至人养心遗四体，瘦不为病肥非妍。谁人好道塑遗像，鲐皮束筋骨扶咽。兀然隐几心已灭，形如病鹤竦两肩。骨节支离体疏缓，两目视物犹炯然。长嗟灵运不知道，强翦美须插两颧。彼人视身若枯木，割去右臂非所患。何况塑画已身外，岂必夺尔庸自全。真人遗意世莫识，时有游僧施钵钱。²

凤翔县是陕西省首批公布的省级历史文化名城，素有“民间工艺美术之乡”的美誉，

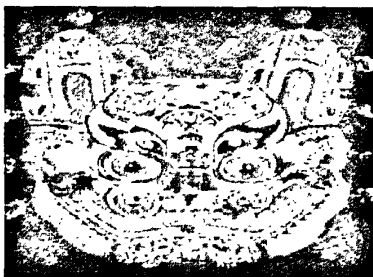


图 1-1 凤翔泥塑挂虎



图 1-2 凤翔纸扎

“东湖柳、西凤酒、女人手”，被称为“凤翔三绝”，“女人手”之说，本来指的是当地妇女心灵手巧，织绣、剪纸、家务样样精通，这也可以说，当地民间艺人技艺娴熟，游刃有余。而精湛的技艺当非一天铸成，关中平原四季分明，农忙时闲暇很少，另外一些时日则几乎完全没有农活可做，为度过枯燥的严冬，人们早已习惯于将生活中的大量时间分配给信手拈来的手工艺劳动，以此倾诉和寄托对人生的期许和对家人的情感并补贴家用，男性主要从事石器、木活和泥塑的制作加工，女性则是草编、刺绣、剪纸为主业，



图 1-3

凤翔布艺 毛驴、青蛙

¹ 梵文 Vimalakirti. 音译：维摩罗诃，毗摩罗诃，略称维摩或维摩诃。意译为净名、无垢称诃，意思是以洁净，没有染污而称的人。是一个在家的大乘佛教的居士，是著名的在家菩萨。

² 宋，苏轼，《苏轼诗集》 册一，卷三，凤翔八观·杨惠之塑维摩像，114

农闲时如此，农忙时也会尽量抽出晚间的空闲时间，于聊天、看戏之余见缝插针，游于艺，对于他们来说，既是一种需要，也是一种享受，是体力活，也是心智的游戏。

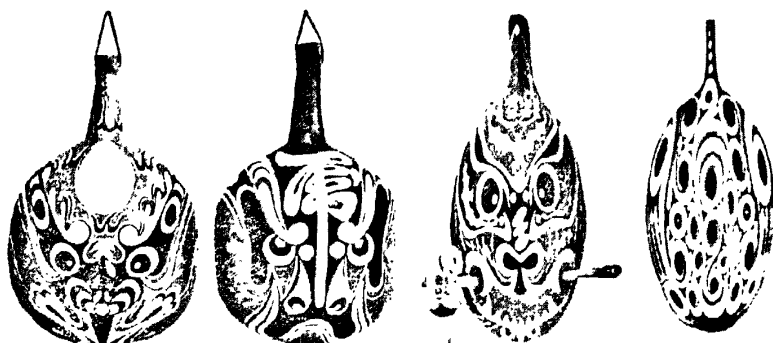


图 1-4 凤翔马勺脸谱

亚里斯多德曾说过智慧来自闲暇，或许凤翔人对此会有更深刻的理解。



图 1-5 凤翔木版年画

凤翔当地最有名的民间艺术品类有，凤翔泥塑（见图 1-1）、凤翔纸扎（见图 1-2）、布艺（见图 1-3）、马勺脸谱（见图 1-4）、木版年画（见图 1-5）、剪纸（见图 1-6）、皮影（见图 1-7）、凤翔草编（见图 1-8）、凤翔漆器、刺绣（见图 1-9）、面花、西府曲子、西府道情、社火等等，其中凤翔泥塑和木版年画已被列为国家级非物质质文化遗产名录，凤翔草编和西秦刺绣被列为省级非物质质文化遗产名录。



图 1-6 凤翔剪纸



图 1-7 凤翔皮影



图 1-8 凤翔草编

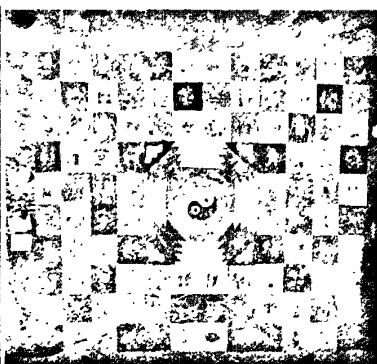


图 1-9 西秦刺绣

二、凤翔泥塑的人文脉络

凤翔民间艺人是凤翔这片土地辛勤的耕耘者，在艰辛的耕作收获之余的农闲时间，创造出民间泥塑这一艺术品类，这片土地上滋养和产生的民间艺术品类无一不体现着关中地区民俗文化的精神内涵，并代代传承，得到了当地民众的喜爱。

凤翔彩绘泥塑（见图 1-10）主要产于凤翔县城关镇，其中尤以凤翔县城向东约四公里的六营村地区的泥塑最为知名。作为闻名海内外的彩绘泥塑玩偶产业基地，六营村人几乎家家均以彩绘泥塑为业。而且，凤翔人极富聪明才智，在多年的经验累积下，兼擅经营管理与商业活动，使得其艺术作品获得了较好的商业推广，并以此形成地方民间艺术产业的造血功能，绵延传承并声名远播。



图 1-10 凤翔泥塑坐虎、钟馗、关公

有关泥塑的最早的记载是女娲抟土造人的传说,《太平御览》卷七十八引《风俗通》曰:俗说天地开辟,未有人民。女娲抟黄土为人,剧务,力不暇供,乃引绳于垣泥中,举以为人。故富贵贤知者,黄土人也;贫贱凡庸者,引垣人也。¹凤翔泥塑作为关中西部地区民间艺术的代表之一,也有着众多的传说。出现传说的主要原因是没有史料典籍的明确记载,从而促成了诸多的猜测与主观的判断,这也体现着传统社会中关中西部的这类民间艺术在过去得不到政府及文士们的足够重视,同时这些传说也意味着我们可以将凤翔泥塑的历史同凤翔地区的水土紧密的联系在一起,依据凤翔地区的文化生态的诸多因素而造就出独具魅力的凤翔泥塑。

相传明朝初年,朱元璋让大将李文忠曾率领军队于六营村驻扎,后来屯兵就地解散,其中军士多为江西人景德镇人,入伍前又多以制作陶瓷工艺品为业,因战事逐渐平息而留当地务农,遂重操旧业,就地取材,以当地所产的优质粘土(“板板土”)为基材,精制后和泥捏塑各类偶像,并以此制作胚体批量翻制,经彩色颜料绘制装饰图案后于各种节庆民俗活动中出售,用于祈子、护生、辟邪、镇宅、纳福及儿童嬉戏玩耍。这样,精巧的江南泥塑,与雄浑博大、积淀厚重的黄土文化,在凤翔六营村结合形成独具特色的凤翔泥塑。

这里还盛传的一个传说:明朝初年,朱元璋命令手下大将李文忠拿下凤翔,赶走鞑子兵(元兵),李文忠战胜元兵,在凤翔城外安营扎寨,他认为鞑子兵不敢再来进攻,就带兵进城去了,兵营中只剩下了二十四名士兵,由一个老兵管理。这名老兵本人是制作泥人的匠人,他怕鞑子兵来犯,就带领大家做泥面具。几天之后的晚上,鞑子兵忽然

¹ 汉籍全文检索系统[M/CD], info digger 软件工作室

来袭营，老兵让大家带上面具，手持兵器站立一排吓退了敌兵。面具却更多的与关中西部地区的马勺脸谱等艺术品的联系更紧密，这可以与少数民族的面具文化的渊源联系紧密，也与凤翔地区的社火戏曲的脸谱造型之间有默契的关系，与凤翔泥塑之间也可看作一种互动的促进。

当地艺人是对泥塑的来源众说纷纭的。泥塑老艺人胡深说，是江南来的驻军，在一次大雨过后，看到当地的河流边的芦苇上挂了很多的白色纸人，是从河的上游冲下来的。他们由此便想到用泥巴捏制泥人。由此便出现多姿多彩的凤翔泥塑造型，也说明人物造型的泥塑可能是凤翔泥塑最早的品类。这个传说的渊源，可以在历史中体察到，中国文化在宋代至清代，有记载并且享誉盛名的泥玩具多是以人物造型为主。譬如宋代的磨喝乐、黄胖，以及史籍记载陕北富县的泥孩儿玩具也在宋代具有深远的影响，至于明代的惠山泥人，以及清代的泥人张等等，都是以人物造型为主，并且在凤翔泥塑中也可以看到很多的人物形象。所以各种传说虽然未必是凤翔泥塑来源的主要原因，但是这些传说必然是受到文化生态大环境的影响而产生出各样的说法。

泥塑最早的出现，可以追溯到史前的仰韶文化时期，那时泥塑已是中国早期造型艺术逐渐走向成熟的标志。也许可以说，陕西凤翔的彩绘泥塑起源于周秦时期，盛行于唐代，到明代得到了进一步的发展，但是关中地区泥塑发展的历史与现今的凤翔泥塑虽然有一定的内在关联，但是至少不是直接的渊源。

凤翔文化馆的鲁旭馆长和泥塑艺人胡新民认为，彩绘泥塑的产生年代比民间传说要早得多，考古研究和史料记载，凤翔彩绘泥塑并非江西陶瓷艺人所为，而是当地先民的发明创造。城关镇一带出土了相当数量的春秋战国、秦、汉、隋唐各时代陪葬陶俑，其中包括汉阳陵等极其重要的考古发现，另外，秦始皇兵马俑遗址亦距此不远，都属关中地区，可见当地使用泥土制作偶像雕塑品有极其悠久的历史，甚至上追 2、3 千年亦不为过。而其他艺人也只是说凤翔泥塑的手艺是从祖上直接继承而来。从制作手法上而言，凤翔泥塑与秦汉的陶器甚至仰韶文化中的陶器塑像之间确实存在相似之处。但是凤翔泥塑的制作方法是依据其功能与销售而不断改变的。并且秦汉的陶器的整体风格是倾向于写实，而凤翔泥塑的造型更多的注入民间对造型多彩多元的认知，从审美角度与实际功能之间也存在许多出入。德国雕刻家、艺术理论家阿道夫·希尔德勃兰特在《造型艺术

中的形式问题》中，阐述了雕刻材料对造型形成的影响，他指出：“雕塑家在他的艺术作品中使用的材料必然对他的技术方法产生影响。”¹因此，说材料是否有利于与观念形成的方式相呼应的实施方法变得十分重要。就拿中国早期艺术题材的马作为例子，马的造型受到材料的制约与地域文化的差异，以及所处时代审美风尚的不同而体现出相异的风格与意趣。因此，不能单单以材质的接近而轻易断定当代泥塑与先秦的明器具有必然的传承关系。从功能而言，玩具与明器之间所承载的寓意与寄托是相互抵触的，若将祈福纳祥赠送儿童的玩具与为逝者安抚驱驰的明器相提并论，这在凤翔民间的真实生活中也显得难以接受。

早期的凤翔泥塑由于社会经济条件的限制、技术发展缓慢、生产力水平较低（生产泥塑主要在农闲时间）等原因，当时泥塑生产规模较小，数量、品种都不多。现今，凤翔泥塑打开了广阔的市场，伴随着激烈的市场竞争，生产发展迅速，分工越来越细，从而，凤翔泥塑在塑造与彩绘方面都引入了许多崭新的元素。在造型上，凤翔泥塑向群体、大型和精妙发展，在彩绘方面，凤翔泥塑追求多色、精致和工整。

凤翔泥塑与凤翔地区众多其它民间艺术具有一些地理环境给予的文化属性，如木版年画、西路皮影²、马勺脸谱³、面花、刺绣、剪纸等等，它们之间的民俗内涵和形式有着千丝万缕的联系。关中地区厚重的历史文化和特殊的地域环境形成根深蒂固的农耕文明，凤翔地区民间艺术之中所体现农耕民族那种勤劳质朴又活泼热情的生活观念，是因为保守的农耕文化导致宗教难以灌输与传播，因而，凤翔泥塑的纹饰含义并不含深刻的宗教意味，而是平实的寄托自己的感情与心性。同时凤翔又作为关中西部的政治经济文化重镇具有深厚的历史文化的积淀，凤翔地区的民间艺术的成型与其昔日重要的文化和政治中心地位，应具有同样的历史渊薮进行感应，凤翔地区所有艺术形式之间也都有一种天然的联系，保持着一贯的审美角度与品评标准与特有的风格样式。而儒家传统的深

¹ 阿道夫·希尔德勃兰特，造型艺术中的形式问题（M）潘耀昌译，中国人民大学出版社，2004，45

² 皮影在陕西又叫“影戏”、“影子戏”，几乎遍及陕北、陕南及关中各地。陕西皮影有东、西、南三路，影人形制大小和表演唱腔均不一样。东路一派主要在咸阳以东、华县、华阴、渭南、大荔一带，以碗碗腔皮影为代表。其影人形制小巧、约28厘米左右、男性角色多豹头深目、女性角色则妖媚秀丽。西路一派分布在咸阳以西的宝鸡、陇县包括甘肃、宁夏一带。以弦板腔皮影为代表，影人形制较大，约40厘米头脸多刻通天鼻梁。南路一派皮影，其影人形制介于东西路之间，一般约24厘米左右。

³ 马勺脸谱为陕西三秦民间所独有，由中国民间社火脸谱演化而来。当地民众将神话故事中的人物形象彩绘于马勺之上而因此得名。马勺采用树材，制作简便，历代农家乡民必备。彩绘简繁皆宜，人们将其悬挂厅堂居室用于扶正祛邪，镇妖降怪，表达祈福纳祥、招财进宝的美好愿望，因而马勺脸深得人们喜爱和崇尚。经现代民间艺术工作者的继承和发展，马勺脸谱已成为中国民间艺术中的珍品。

入,也使得凤翔地区的风土人情具有儒家道德伦理的基本要求,虽然教育方面由于凤翔地区后来经济落后而略显薄弱,但是在凤翔当地民众的待人接物和人情世故都能够和谐的体现中国农民朴实忠厚的生活观念与亲切深厚的情感。如果不对民间艺术的背景心理进行体会,那么对于这样的民间艺术的整体风格便难以做出令人折服的诠释。在凤翔地区的民间艺术的功能之中所体现的伦理与感情,其实都是民间最质朴的心性的体现。

凤翔泥塑的发展是与中国西部地区各种民间工艺美术形态的发展相伴随的,在凤翔泥塑演化流变、推陈出新的同时,民间剪纸、木版年画、拴马桩、面塑等民间艺术形式的发展则与之形成了强有力的合奏,共同的地域文化背景使各种民间工艺美术形态的艺术风格呈现出一定的近似性,而不同的艺术表现形式又使之得以再现各种民间艺术品类自身的丰富性。

“其实就是一块泥土,被想象之手揉捏,捏成了生灵无数。历史涂给的神奇保护层,叫做风俗,再被众多的目光阅读,读成艺术”。这是陕西著名学者商子雍所作的诗作《凤翔泥塑》,我们从中读到凤翔泥塑所体现的文化特征,从其内容上看便是在平和的日常生活之中寻找一种人生心灵的安慰;从其功能上观察也是在对于情感传递中一种祈福与祝愿,从其材质上更是体现着勤俭质朴与道法自然的平实与细致,从其纹饰上能体会到对于美好的期盼与温厚和悦。

作为土生土长的民间艺术品和出自朴实的民众集体智慧的创造,凤翔泥塑具有民间文化质朴的精神和真挚的情感,同时,也是中国西部独特人文精神与地域风情的凝聚。其自由活泼的艺术形式孕育发展于一个看似极端保守的社会文化环境之中,而法度严谨的一面,表现的又是人类对永恒的精神世界的无限热爱;其自由演绎发挥的一面,则恰恰是人类对无限的精神世界的向往。艺术意象辨证钟摆极致的两端——对永恒的追求与对无限的追求——在这里相遇了,从而,这种带有古风色彩的艺术品显现出极其“现代”的艺术特性,反映了凤翔民间艺人一直以来的艺术自觉。

关中地区自古就是中国西部的政治、经济、文化和交通枢纽,凤翔泥塑产生于关中这样辉煌灿烂的人文历史环境中,厚重的人文历史积淀和朴实的民风民俗使它形成独树一帜的风格特色,并且在漫长的历史长河中,在一种自给自足的社会经济环境下,不断更新变化至今保持自身独到的艺术特色。

第二章 凤翔泥塑的题材、寓意与功能

凤翔泥塑造型和纹饰的母题多传承有序,其演化伴随着“福”这一词语通过词源(时代与地域特征、人文生境)形成语义的整个过程,包括来自远古的图腾崇拜痕迹、来自当地风土的地方胜迹名产、取自传统风俗习惯的吉祥物件、异域文化风情的印迹,其中最常见的就是中国“虎文化”和伴随佛教文化而来的“狮文化”的猛兽类、与生产生活关系密切的畜禽类、植物类、戏文故事、陪葬用品以及各类小件耍货。之所以将“耍货”单独视作一类,在于其在民俗活动中的功能性并不强,主要是用于嬉戏玩耍。

分类有时是无力的,因为同一种形象可以归于不同的界别,或者两种不同类型之间存在显著的交叉。前者如各种虎的样式,后者如十二生肖与虎、牛之间,所以一切分类都是相对的,具体的价值在于具体的图像之中。将所有细小的差别简化,则泥塑作品可分为三个大类,即动物类、人物类、其它类(小型动植物“泥耍货”)。大类别之间会有更多的交叉,譬如小型“泥耍货”的动物也常在动物类的范围内,但分类的过程从另一个方面说也意味着价值发现的过程,譬如之所以将虎、牛分列于十二生肖之外,就在于生肖虎、生肖牛是虎、牛诸种图像中的一种,而且两者与狮的形象一道,向来受到特殊的重视:虎、狮分别是虎文化、佛教文化的代表,象征凡间君主与神灵代言者。而牛则是农人的友邻与亲密伙伴,替农人操劳,所以理应受到特别的“关照”,使之更好看、更好玩。、在人物类中,我们又可以找到诸如“小熊请客”、“马上封侯”、“智慧猴”等样式,这类动物题材往往是拟人化的,归于人物类反而更为合理,这也是凤翔人独特的艺术表现方式与生活情趣的体现。小型动植物泥耍货的尺寸并无一定之规,大体上有所谓“小货”和“杂货”的区分,但各人的标准也不统一,大体上,高在10厘米以下,多被称为“小货”,高10-15厘米或稍大,则被称为“杂货”。

泥塑上的装饰图像可分为纹饰和颤头,前者是平面、曲面的各种装饰纹样;后者是各种有趣的小型泥塑物件,以童子、小动物、莲花居多,它们往往有一定的独立性,自成一格而多有异趣,通过螺旋状的铁丝连结在泥塑主体四周或前方(口、鼻)。吉祥富贵的寓意往往被灌注于这些装饰图像之中,所以一般愈是民俗活动中不可或缺的道具,其装饰图像也愈繁复,宛如交响乐之合奏。

第一节 题材与寓意

一、动物类

1、虎

凤翔泥塑中最常见的就是虎的形象，包括坐虎、虎挂片，立虎、卧虎亦偶有之。凤翔人的创作以老虎为题材，但他们当初其实从未见识过老虎的模样，关于老虎形象的认知，多半来自于另外一些地方的手工艺匠人制作的图像，以及祖辈流传下来、同样源于外部间接知识的图像。这些图像的特征并不总是与真实世界的老虎相近的，它似乎是各种祥瑞兽类的一种综合体，由体量和外貌上总的特征来看，它很像家猫，局部看也有兔子或小型犬类的特征，繁复的装饰纹样与任何动物的皮毛都很少有相似之处，但又显然与古代传说中的怪兽有某种内在的关联，正如前文所述及，商周玉器、青铜器上的狰狞怪诞的饕餮纹样随时代变迁，逐渐向天真而富于童趣的可爱造型演化，孕育出民间艺术中的狮、虎形象。

虎，寓意富贵、长寿，因其活力而有“虎虎有生气”之意谓。其活力首先在于凶猛，所以早先当地艺人一直力图创造出一种让人“又喜又怕”的威猛造型；但玩味之余，虎身虎面上已被加上了各类颇有情趣的装饰，丰富的装饰消解了威严的气象，而生气却保留下来，并且恰好与少年儿童涉世之初的青春活力相契合，因此，每遇到孩童满月、百天、周岁，亲朋好友、邻里之间便常以泥坐虎赠之，家人将其置于炕头，庇佑子侄平安长寿、大富大贵。虎面挂片亦极受欢迎，若灾难降临，或婚后经年无子，以及或家人久病不愈，则购一个乃至数个虎面挂片祈福，庙会时节，泥坐虎则是最受欢迎的吉祥物，它意味好的运势，香客购之往往不止一个，甚至即使泥坐虎不慎被打碎也要带回去，意求平安富足、吉利祥和。最喜爱泥坐虎的莫过于身为婆婆的长者，她们去庙会，一般都习惯于按家中儿媳的多少购置泥坐虎带回，而且挑选的也极仔细，笔者采风时曾目睹这一场景，由当时的情形看，采购泥坐虎是相当仪式化的一个过程，参与仪式的人们也都相当投入。宝鸡群艺馆研究院王瑶安告诉笔者，西府地区传说，每年春季周公庙会中销售的泥老虎中，有一只是真老虎的化身，如有幸将其买回，必财运亨通、福禄双至、逢凶化吉。而且，民间习俗前门帖门神，后门悬挂虎。虎，这时成为正义的化身，用以驱

魔辟邪。

自古以来,虎就视为神兽,其超凡的法力沟通生死两界。艺术史学者林通雁先生援引张光直、李学勤研究指出:“在商周时期的青铜器中,以虎的形象作为装饰题材的佳作甚多,著名的有河南安阳出土的司母戊方鼎和妇好钺、江西新干出土的卧虎方鼎、安徽阜南出土的龙虎尊、湖北安化出土的虎食人卣、陕西宝鸡出土的虎尊等。其中,虎食人卣以及司母戊方鼎、妇好钺和龙虎尊上的浮雕。双虎有一个共同特征,即虎口大张噬人。对此,张光直先生指出,这些图像都不是食人的举动,‘张开的兽口在世界上许多古代文化中都作为把两个世界(如生、死)分割开来的一种象征。这种说法与我们把怪兽纹样作为通天地(亦即通生死)的助理的看法是相符合的。’李学勤先生则引证外国学者在民俗学研究方面的成果,认为虎食人意味着人与神性的合一,这不失为一种可能的解释”。¹在炎黄文化系统中,虎的图像是代表炎帝部落的符号,而炎帝部落活动于关中的一带,可知虎的神圣早在远古先民中就在关中西府的土地上确立下来。

凤翔泥塑虎的图像的大体分三类,即虎面挂片、泥坐虎、节庆吉老虎,最大的虎面挂片近一米见方,最小的泥耍货节庆吉老虎往往只有十余厘米高。

凤翔县今属宝鸡市,宝鸡地区因出土大量的商周青铜器而被誉为“青铜器之乡”,这也为凤翔泥塑“挂虎”造型提供了些许依据。今天看来,凤翔泥塑造型之源远,可上溯商周、秦汉先民的青铜及石雕造像艺术。凤翔泥塑强化动物面部形象的正面性,此一题材及趣味要素实际上正是发端于夏、商、周时期的青铜器。商周青铜礼器,多表现异兽的正面,往往有意弱化了其形态的侧面和背面(或眉目、鼻梁以外的“非主体”部分),有时,它是通过异兽正面浮雕造型的连续累积(如二方连续纹样),形成于四面八方都可一目了然的正面性。弱化鸟兽形态的侧面和背面的方式,往往以极具装饰趣味的轮廓线为主,这就形成了一种相当独特的艺术表现语言图式,即所谓立体塑造与平面装饰相结合的2.5维空间造型——既不是三维立体、也不是二维平面,而是介于两者之间。

虎面挂片(见图2-1)突出表情和装饰图像,面部表情肌群的剧烈内收和外张异常鲜明,耳部向上直立伸展,作威风凛凛状,而逐渐展开的装饰图像则以艳丽的色彩和幽默风趣的造型烘托了图像空间的整体气氛,以虎鼻为中心,层层向空间深处延伸;口鼻

¹ 林通雁、杨学芹. 石雕·泥塑[M]. 西安, 陕西人民美术出版社, 2003, 224

的塑造夸张具体，立体感鲜明，口鼻之外，则转为另一种构成方式，以向上下、两侧的推进为主，沿平面、曲面展开。虎面挂片的尺寸越大，其装饰图像越复杂，据笔者数次采访整理后统计得知，各类装饰图像中较常见的就有数十种甚至近百种名目之多，计有：蝴蝶、奔马、猴、鹿、春牛、莲花、金瓜、萱草、灵芝、佛手、石榴、牡丹、蝙蝠、桃、枣、梅花点、化生童子、鱼、葡萄、艾草、辣椒、海棠、贯钱、暗八仙、盘长、如意、八卦、云气纹、回旋纹、方胜纹、王字纹、双獾纹、一点纹、星纹、波浪纹、鱼鳞纹、螺旋纹、线描画符、胡须以及鼠、虎、兔、龙、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪等十二生肖。装饰图像的使用非常广泛，除虎面挂片外，其它类型的泥塑也使用同样的装饰图像，但图像的组合方式则各自不同。虎面挂片上最有趣的装饰物件莫过于虎口上插的辣椒，辣椒一般为红色，有时也使用绿色，常有3根之多。

泥坐虎（见图2-3）面部形制较小，而耳朵却奇大无比，形成小中寓大的视觉张力，以诙谐的构思表现虎威；其姿态则以前腿的有力支撑、后腿的引而不发、颈项的剧烈扭转取势，动态鲜明，但表现又较为含蓄，尤其扭转之后就“凝固”下来的特殊姿势，显然强调的是静态，尤其是其身姿圆融敦实，加之其体型较小，所以算是一种典型的温柔样式。联系到其图像的制作渊源，依稀可见其江南的血缘——盖因最早的艺匠来自江西，而江西当地的陶瓷制品自古以来就是以秀美精致著称。

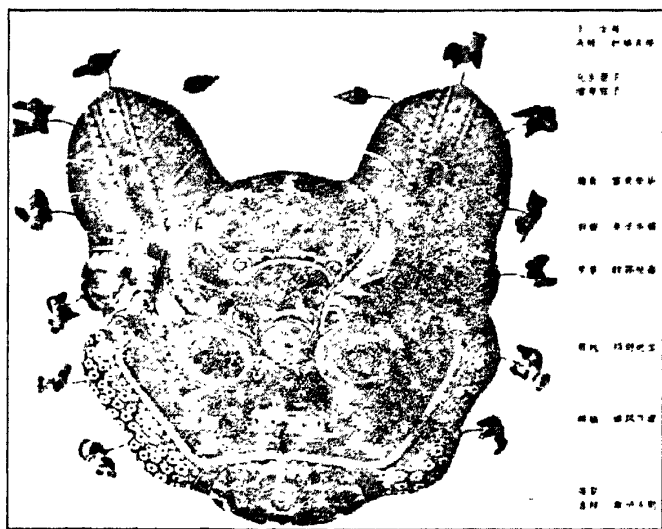


图2-1 泥塑挂虎

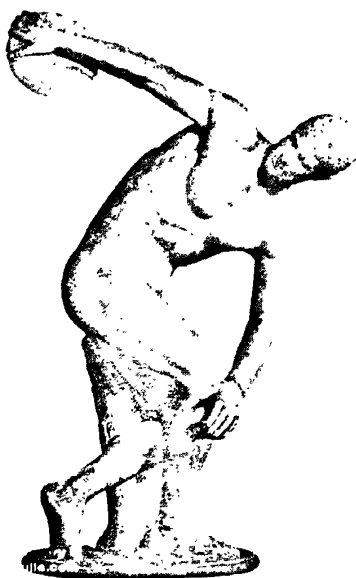


图 2-2 米隆 掷铁饼者 古希腊



图 2-3 胡深 彩绘坐虎 高 32 厘米

旋风般的、动感十足、给人以立足未稳印象的造型并不见容于凤翔泥塑之中，坚定、勇猛也不是这类泥塑造型的旨趣。可以比较三种不同风格特征的雕塑造型，分别是古希腊著名雕塑家米隆的《掷铁饼者》（见图 2-2）、文艺复兴巨匠米开朗基罗的早期作品《被缚的奴隶》（见图 2-4）、以及法国浪漫派雕塑家安托万·巴里的《狮子和蛇》（见图 2-6），比之三者鲜明有力的动势、肌肉隆起的躯体、优雅的均衡美、雕像头部的侧影而言，凤翔泥塑中的泥坐虎（图 2-3）是最天真、最富于童趣的。其扭动的动势其实是自我消解的，因为这是一个摆出来的姿势，并不强调颈项的有力，甚至将颈项与身体的连接简化为更为浑然一体的虎身造型，使虎的颈项无论功能还是造型都一概被取消或减弱：在坐虎造型中，虎的头部似乎是被“按压进”身体里的，艺匠们似乎有意规避了刻划虎的颈项。笔者初次发现这一现象时，曾询问当地艺人，他们说此一趣味确乎源于主题的需要，因为粗壮有力的脖子在此反而显得太夸张、太做作，也显得太“凶”，所以干脆取消，以突出面部的情态（见图 2-5）。此处，艺匠们有意无意地卸去了百兽之王为传统文化赋予的某种极具“使命感”的气质，使之生活化为农人的友邻——一个富态的、拟人化

的、也是更为平易近人的凡间统治者。



图 2-4 米开朗基罗 被缚的奴隶



图 2-5 韩锁存 大坐虎 高 32 厘米



图 2-6 安托万·巴里 狮子和蛇
青铜 近代 法国巴黎



图 2-7 彩绘坐虎 泥 高 35 厘米



图 2-8 米开朗基罗 被缚的奴隶 局部



图 2-9 胡深 彩绘坐虎 局部
高 32 厘米

中国传统的吉祥文化，以“福”与“富”为中心概念，并且两者本身就是相互联系、互为表里的，因为有福的人在传统观念中就应当是显得“富态”的那种人。殷伟、殷斐然在《中国福文化》一书中谈到，“福与富均起源于同一个字，其初文为‘𠫪’，是双手捧着长颈鼓腹的容器的样子，祈求鬼神佑助。后来‘𠫪’字又分为‘𠫪’和‘𠫪’两个字，其义一个是表示具有好的命运的福，一个是表示具有丰厚财物的富。福字的演变为：，富字的演变为：，从图中有关‘福’与‘富’的初文、异体和流变，可以看出两者同源一处，又分道扬镳。对‘福’的词义，古人释义多作‘富’。《释名》云：‘福，富也。’《礼祭统》云：‘福者，备也。’清人段玉裁《说文解字注》解释云：‘福者，备也。备者，百顺之名也，无所不顺者谓之备。’‘备’是‘具备’，有完全的意思，比如祭祀的酒肉之类皆备了，由此引申福是富。《诗经·大雅·瞻仰》云：‘何神不富。’，传云：富，福也。’《说文解字》释“富”是‘备’。可见福与富互解，表明福有富的意思。成语‘福国利民’意为国家造福，为人民谋利，清人林则徐在给妻子郑夫人家书中说：‘盖以身许国，但求福国利民，与民除害。’‘福国利民’又作‘富国安民’，《后汉书》许杨传云：‘明府今立废业，富国安民，诚愿以死效力。’唐代韩偓《朝退书怀》云：‘孜孜莫患劳心力，富国安民理道长’。传统吉祥图《百福图》就是以古字体与各样“福”与“富”字一百个组成，其中‘福’即‘富’。”¹

¹殷伟、殷斐然：《中国福文化》[M] 7 页，昆明，云南人民出版社，2005.7.



图 2-10 百福图

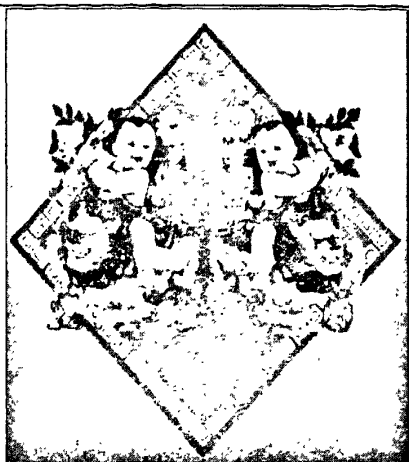


图 2-11 双福(富)图

“泥耍货”节庆小老虎（见图 2-12）是虎的形象中最有趣的一类，它体积较小，姿态以站姿为多，小号的坐虎、生肖虎也在此列，它便于把玩，是家长买给孩子的小礼物。因其一般不用于摆设，所以装饰图像也往往不似虎面挂片、泥坐虎般工整，用色大胆，并不拘泥于所谓“五行正色”，随意自然，极富天趣。常见的小型老虎耍货前后均有突出的装饰，譬如鼻子上插红辣椒，尾巴上一朵花，耳朵上还立着两只猴子，当地艺人胡新民母亲宁录翠告诉笔者，此装饰有“雌老虎”之义，大概是源于当地妇女性格泼辣、争强好胜的原因。

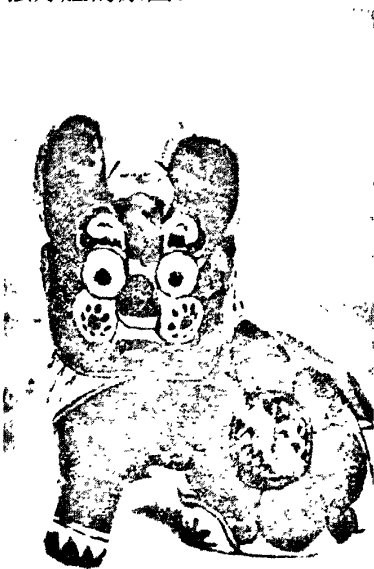


图 2-12 泥耍货吉庆 坐虎



泥耍货吉庆 立虎

2、狮

狮是原产于非洲、西亚的动物，其图像在中国文化中算是正宗中的异类：佛教文化中，狮具有至高无上的地位，象征神性的光辉，但佛教自印度传来，一旦汉化后渐渐向与中国传统文化合流的方向发展，渐渐削弱对人格神的崇拜，而转向对介于儒、道、释之间的抽象义理的精研，这一趋势在禅宗文化兴起之后愈发显著，所以狮子的神秘色彩也就逐步褪去，渐趋世俗化。

汉代以来，因张骞出使西域带回西方贡品，皇家园林中开始有真狮子，由此各种以狮为题材的雕塑也渐渐增多。至东汉时期，安息国王将狮子赠与汉章帝后，中国开始逐渐有了较多的圈养狮子，其形象也日渐普及，并开始有石狮的雕刻面世，如高颐墓石狮，在四川雅安，成于东汉，是现今所见最早的石雕狮子图像。年代略晚些，位于山东省嘉祥县纸纺镇武宅山村北的东汉祠堂和墓地嘉祥武氏祠（见 2-13），始建于东汉桓帝、灵帝时期，祠内现存石狮一对，高 1.24 米，长 1.45 米，旁边所立石阙正面饰有刻于建和元年（公元 147 年）铭文 90 余字，曾为宋代名士、山东诸城人赵明诚的《金石录》收录，铭文中记营造工匠名孙宗，以四万（钱）酬金制作石狮一对。武氏在京城为官，欲见真狮似非难事，所以孙宗所作石狮，应仍以皇家园林的圈养石狮为蓝本。汉代的石狮图像，是各类传说中瑞兽的综合体，兼有虎、狮、龙、饕餮、麒麟、狻猊、角端的样貌，称“辟邪”，形貌威武，凿刻手法简练概括，体块感强烈突出，刻意夸张巨大的方口、健硕的身躯和短小的尾巴，一般用于镇守官家墓园。

魏晋南北朝的狮子图像已较为常见，它没有雌雄之分，而且多为体积庞大的类型，形貌的威武因翅膀和其它一些瑞兽特征的加入而获得强化，现存江苏句容县梁朝墓前的石狮，距今也已有 1400 年的历史。

隋唐时代，狮的图像已在各地普及，不但用于镇守墓园，也是宫殿庙堂的守护神，隋唐狮子图像不分雌雄，其制作法度谨严，有如欧（阳询）、褚（遂良）的楷书；其形态更趋庞大，样貌更为威武，怒目圆睁。陕西咸阳市的唐代顺陵石狮雕刻（见图 2-14），气势豪壮，四肢圆浑有力，是隋唐时期有代表性的石狮图像。五代之后，狮子图像的应用已极其广泛，不但用于庙堂官府、豪门大户，一般百姓也逐渐开始使用，并且，图像的性格特征也平民化了，体积渐渐缩小，温柔敦厚与顽皮可爱的小狗转换成狮子的外貌，

狮子被宠物化了，狮身上被挂上铃铛，母狮与幼狮嬉戏玩耍，此时，狮子满头毛茸茸的卷发和满脸和悦的微笑成为艺匠们塑造的重点。元代狮子图像算是异类，因为其状貌有虎与狼的特征，身体强壮，毛发体块清晰整体，头部较小，算是较为新鲜且极有生气的北方游牧民族样式。

佛经《涅槃》、《大智论》中谈到，狮子代表佛祖释迦牟尼，梵文称狮子为“僧伽彼”，即印度所谓“众僧”之义，早期的狮子图像自异域传来，其形貌未必类同真狮，而是传达神性，佛教兴起于印度，自西汉末年传入中国，狮子的图像在传播的过程中曾扮演一个中介，成为信众膜拜佛祖时的一种精神凝聚，一个神圣的象征。神圣的象征在明清之前发展受到限制，明清以降佛教日益普及，而真正的狮子也不再进口，于是艺匠们变本加厉，进一步消解人们起先对狮子样貌较为固定的印象，狮子的模样更加多样，逐渐远离真狮体貌的束缚，借题发挥需要有好的彩头，所以佛教教义也被随意改造，成为借题发挥的源头，由此，狮子既被神圣化、又更加和蔼可亲，逐渐有了人物般的体态与表情，

人性化的狮子之主要特征已不再威猛骇人，而是顽皮可爱，凤翔泥塑中的狮子图像即是如此，与虎一样，狮是被视为百兽之王和凡间君主，在经过长久以来精神层面的互渗融合之后，实际上已成为关中地区虎文化的另一象征图像，作用与虎几乎类同而又更具顽皮可爱的特质。盖言之，狮子图像是一个各种吉祥兽类的综合体，也是诸如佛教文化、虎文化、庙会文化等吉祥文化的载体。



图 2-13 山东嘉祥县 嘉祥武氏祠 东汉



图 2-14 陕西咸阳市 唐 顺陵石狮雕刻

与虎相比，凤翔泥塑的狮子形象有几个显著不同的特点：

首先是形制，有虎面挂片，但并没有狮面挂片，这一点反映的是身为炎帝部落后裔

的凤翔人不言而喻的关于文化正脉的自我认知。其次是身形，狮子的体形本较虎为大，所以艺匠们在表现狮的身形时突出了对狮面的刻划，以狮面表征整个狮子的特征。

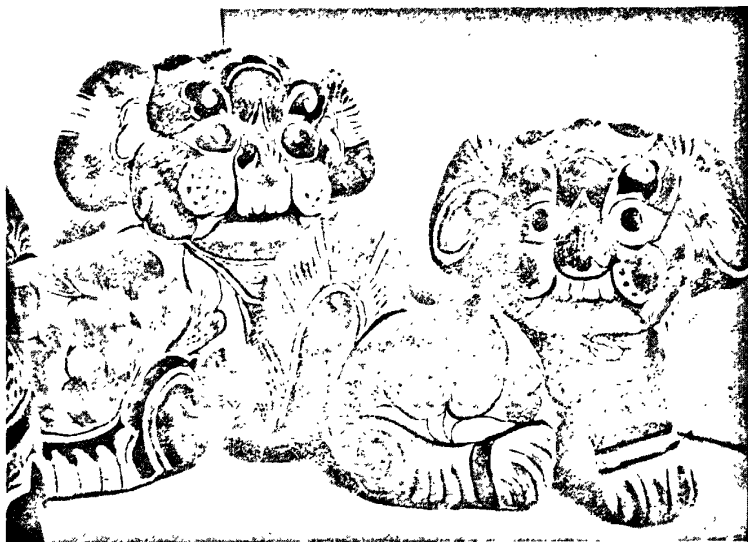


图 2-15 小坐狮 高 20 厘米

相对而言，虎的五官较为紧凑，突出血盆大口和向上竖立的耳朵；狮的五官则普遍比较突出（见图 2-15），尤其是两个象征日月的圆形大眼睛极其生动夸张，耳部的鬃毛与耳朵融为一体，形成一对近似横放梯形（梯形形态旋转 90 度）的形态，而横向发展的耳朵和鬃毛又使得狮子的头部更为阔大，头部极大的形态与较小的身体形成醒目的对比，成为另一种凤翔泥塑艺术中小中寓大的方式。



图 2-16 彩绘坐虎 泥 高 32 厘米



图 2-17 彩绘坐狮 泥 高 32 厘米

再次是姿态，两者中，前者（见图 2-16）多取向上发展的动势，后者（见图 2-17）

则向下蹲伏。虎的图像多取半蹲的坐姿，外轮廓呈三角状；狮的图像多取向下卧的姿态，无论卧狮还是坐狮，均重心向下发展，身体外轮廓呈矩形。

最后是装饰图像，全身纹饰，两者并无显著差别，甚至高度类似，区别主要在于颤头。虎的图像使用的颤头除辣椒以外以动物、人物为主，常见的有蝴蝶、奔马、春牛、猴、化生童子等；狮的图像使用的颤头以植物为主，主要是四季花，即莲花、石榴、牡丹、海棠，当然，这一区分并不绝对，本文中也引用了使用四季花做颤头的泥坐虎。

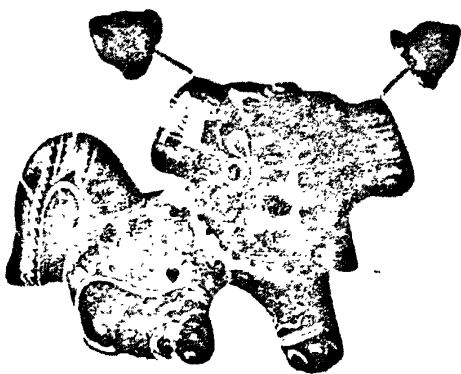


图 2-18 泥坐狮 胡深作
宝鸡市群艺馆收藏



泥坐狮 胡深作
宝鸡市群艺馆收藏

以狮为图像的凤翔泥塑可分三类，即泥坐狮（见图 2-18）、泥卧狮（见图 2-19）、狮子滚绣球（见图 2-20），一般以 20-40 厘米高的形制居多。狮造型除头部更大、耳朵向两侧发展及重心较低外，泥坐狮的造型及纹饰与泥坐虎多有相似之处，其通体圆润，圭角更少于泥坐虎，所以在温柔秀美方面比之泥坐虎尤有过之。

泥卧狮代表了另一类凤翔泥塑艺术造型的典型风貌，即更为浑然一体的团块状造型，其形制整体感强，因此对装饰图像潜力的深入挖掘也就相应地更易于展开，所以，许多创新型的表达方式常见于此类泥塑。以胡深所作的素绘卧狮为例，皴、染、勾、填不拘一格，细笔与粗笔、方笔与圆笔间形成多样化的对比，虽是素色，却并不单调，独有一种纯粹自然的雅韵；图像中并未使用四季花做颤头，而是在尾部安了一只小猴，

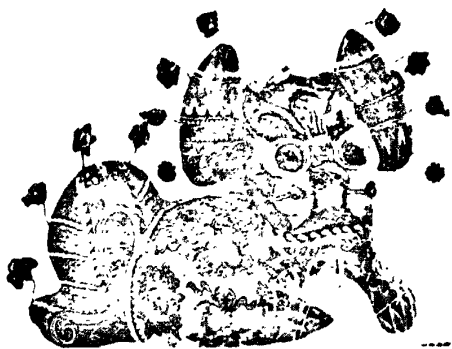


图 2-19 彩绘卧狮 李海龙作
宝鸡市群艺馆收藏



素绘卧狮 胡深作
林通雁收藏

猴子的直立与狮子的卧姿形成对照，试图使图像空间中的要素对比更趋于精致微妙；此卧狮的一大特色是密度对比，花朵、狮爪、狮毛等较大的纹饰形状与狮身各不同浓淡深浅、不同密度的点线交相辉映，形成形态各部分难以言喻的微妙空间效果。



图 2-20 狮子滚绣球 高 27 厘米 胡新民作品

在凤翔泥塑中，狮子滚绣球（见图 2-20）算是一种较为极致化的样式，这是由于这类泥塑的原始图像显然并非完全来自当地舞狮文化，而是兼容并蓄了异域风情，尤其是使人很容易地联想起西方人卷曲毛发的狮子头部造型。而且，颇为独特的是，其状貌向女性靠拢，显得温柔可人，早已远离了该图像过去关于权力的象征含义。狮子滚绣球的图像，自清代以来就成为法国人钟爱的凤翔泥塑艺术样式，所以其意趣也随着客户的需求而日益“西化”，但基本的造型法则并未改变。

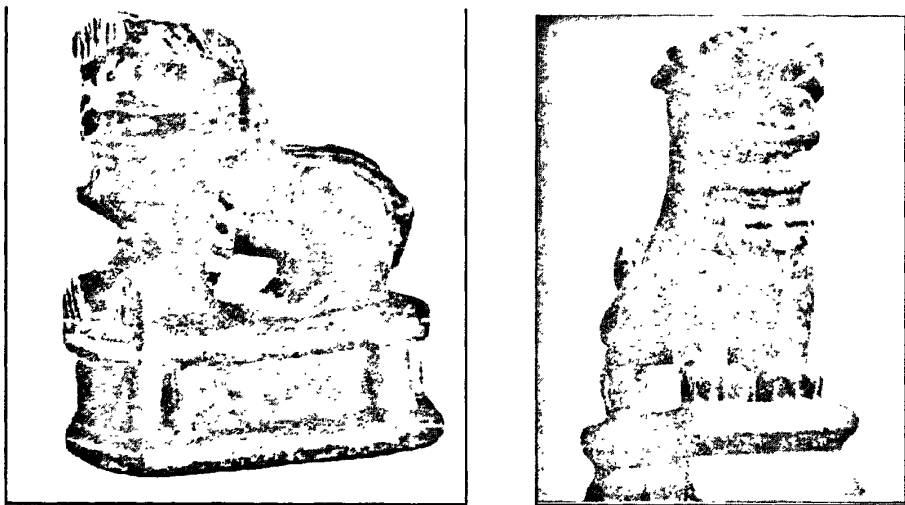


图 2-21 拴娃石狮 绥德 石雕 绥德县文化馆收藏

狮子图像温柔的一面首先在于其形态的圆润娇小，另一方面则在于五彩斑斓的装饰，此一意趣在中国西部地区有一定代表性，榆林地区的拴娃石狮（图 2-21），常见石雕后赋彩的样式，人们显然试图将其心目中至高无上的形象装点得更为美观悦目。

3、牛

凤翔泥塑中牛的图像品类，既有单独的坐、卧姿态，也有牛头挂片（见图 2-24）和各种人物与牛组合的姿态。农人的心目中，牛是人的友邻与伙伴，是通人性的，乐于为人类排忧解难，所以牛的图像往往受到艺人们格外的重视，被赋予各种用途，种类也相当多。

泥塑牛的图像，首先是与立春节庆联系起来的，旧时的迎春名目如“送春”、“打春”、“鞭春”等（见图 2-22），都是以泥塑牛为象征物，迎来的是泥塑牛，心里想的却是春天的来临，“送春”即“送牛”、“打春”即“打牛”、“鞭春”即“鞭牛”，迎春即是牛的图像在农家最基本的寓意。冬去春来的时节，也是耕种的时节，农人经过一个冬天的闲暇，即将开始又一年的忙碌，所以立春就是一个最值得纪念的日子。古时人们推算生肖，就以立春节气为首日，也即，立春就是中国传统的“春节”。现在所谓的“春节”是正月初一，它在上世纪初之前则一直称为“元旦”，后袁世凯当政时期将旧历元旦改为春节，于是立春的节庆地位渐渐不张，为正月初一所取代，其与迎春相关的意义也渐渐被淡忘了。虽然如此，泥塑牛在农人的生活中却从未被遗忘。

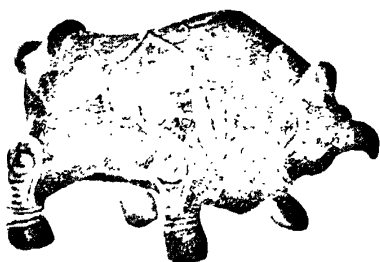


图 2-22 春牛 高 25 厘米 胡新民作
凤翔县文化馆收藏

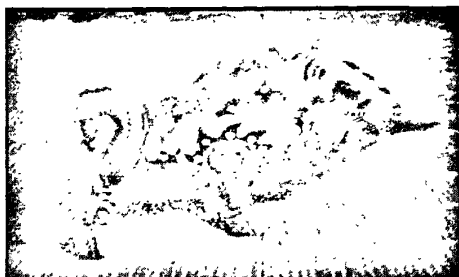


图 2-23 斗牛 高 12 厘米
陕西省凤翔县 韩锁存

“送春”是立春的另一说法，为迎接这一日的来临，民间艺人提前制作出许多被称为“春牛”的小型泥塑牛，送往各家各户，换取报酬，也帮农人们讨个吉利，农人们都自愿花钱，价钱常常多少不拘，但对牛的诚心喜爱却是相同的，因为送来的是“春”。

“鞭春”亦称“打春”、“鞭土牛”，是传统礼制祭祀活动的一项重要内容，其形式是由民间泥塑艺人制作泥塑牛，然后在立春时节举行迎春仪式时鞭打土牛，意为鼓励春季农耕。将发展生产的政策形式化为神圣的仪式，实际上是历朝历代的惯例，宋代高承撰《事物记原》记曰：

周公始制立春土牛，盖出土牛以示农耕早晚。¹

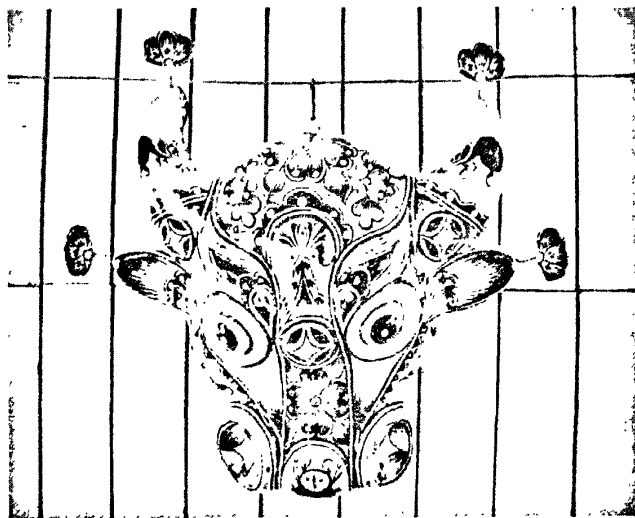


图 2-24 牛头挂片 高 23 厘米 陕西凤翔

¹ [宋]高承：《事物记原》。

周代立春时节，周天子须亲率王公贵族去郊外迎接春天的来临，意即迎接一个丰收的年景。回朝后，先要赏众卿，并布德和令以施惠兆民。至汉代，尤其是东汉，民间的迎春习俗业已确立，并形成了围绕服饰搭配和饮食的一整套礼仪，唐代以降，臣下入朝称贺已成惯例，有时贵为宰相者，亦不能免俗。此后各朝代，均有“鞭春”习俗，宋仁宗朝颁布《土牛经》，使习俗形式更趋复杂，隆重庄严。完整的迎春习俗并不能在立春当日完成，迁延日久，逐渐改为立春之后。明清时代，“鞭春”习俗已普及到社会的各个层面，成为极热闹的节日，清代富察敦崇所著《燕京岁时记》记曰：

立春先一日，顺天府官员，在东直门外一里春场迎春。立春日，礼部呈进春山宝座，顺天府呈进春牛图，礼毕回署，引春牛而击之，曰打春。¹

在山东，“鞭春”时行仪礼的泥塑牛在迎春活动行将结束时即被打碎，民众则争抢泥塑牛碎块分之，争得牛头者最吉利，但也最为不易。送走冬寒、迎来新春，就是迎来万物勃发的生机，其意义既在于平时的农业生产及其收成，也在于日常的生活起居。“鞭春”的热闹情景，首先有一种象征意义，即生命的气息。譬如浙江人在这样的时刻，都要向牛叩首，就是要完成这样的“鞭春”仪式。

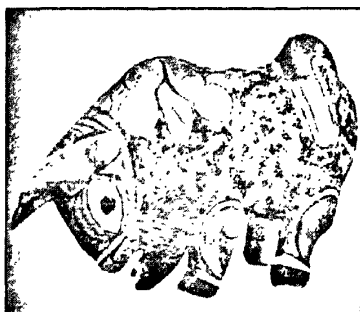
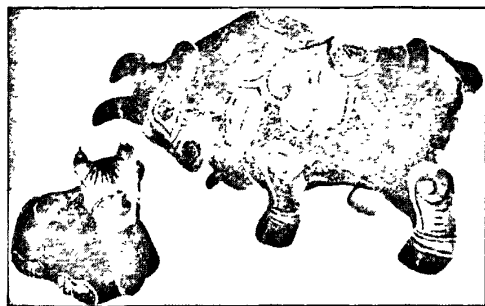


图 2-25 生肖牛 胡永兴作
陕西省艺术馆收藏



生肖牛 胡新民作
凤翔县文化馆收藏

¹ [清]富察敦崇：《燕京岁时记》。



图 2-26 泥春牛 长 38 厘米 胡新民作品



图 2-27 童子骑牛

以牛为图像的风翔泥塑可分六类，即泥春牛（见图 2-25）、泥卧牛、童子骑牛（见图 2-27）、牛头挂片、泥斗牛（见图 2-23）、生肖牛（见图 2-25），形制一般在 8-50 厘米之间，现今也有较大的样式，但并不多见。

泥春牛、泥卧牛、童子骑牛形制均较小，归于小货与杂货中，过去都是用于迎春民俗，其中泥卧牛的样式较新，制作手法也较自由，成为专家学者极钟爱的品类。也可以说，泥斗牛也算是生肖牛及泥春牛的一种，为凤翔县六营村的艺人胡永兴所创，其动势特征非常明显，体态呈向前冲锋的威猛架势。在一次采风调研中，笔者与同行的好友都有同感，所有品类中，泥斗牛算是功架最足的那一种。

童子骑牛（见图 2-27）的样式同样有喜迎春天之意，童子怀中常抱鲤鱼，意谓吉庆有余。童子与牛头一般较大，强化了稳实的空间构成，形成朝下的重力。

另一个新近的品种则是牛头挂片，据说为胡永兴创制。牛头挂片的出现可被视之为西南与西北两地民俗文化的交流与碰撞，西南地区的巫术及礼制祭祀活动长以牛头为道具，严格地说，这算是一种“前民俗活动”，带有明显的原始印记；凤翔人将这一就象征意义的符号化图像与当地民俗结合，形成虎面挂片的派生样式，其中既有原始符号的神秘感，也有热烈的喜庆气氛与吉祥的寓意。凤翔泥塑的艺人组合吉祥符号，既有遵从规范、惯例的考量，同时更多的则在于讨一个好的彩头，尤其是艺匠中的中青年，对装饰的艺术风格特征非常注重，纹饰、颤头的组合或选用首先服从于对整体空间构成的设想。

以传统的浓艳富丽色彩装饰泥塑牛的图像，其寓意往往与财富相关，寓意招财进宝，所以制作的彩绘牛身色彩往往更为饱满，譬如胡深所作的卧牛（见图 2-28），以相当纯净的大红与中绿形成补色对比，造成活泼热烈、静中寓动的视觉效果，胡新民的秦川牛（见图 2-29），以当地常见的秦川牛为题材，无论从色彩上还是造型上看，都带有浓郁的地方色彩。



图 2-28 泥卧牛 高 22 厘米 胡深作品

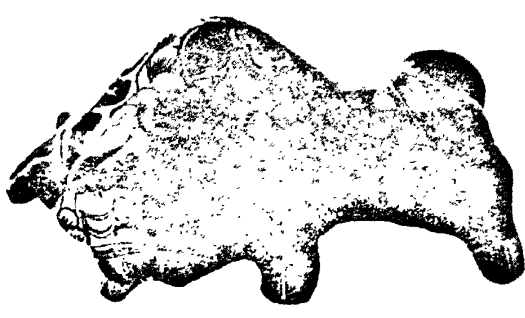


图 2-29 秦川牛 胡新民作品

5. 五毒

五毒，即蟾蜍、蛇、蝎子、蜈蚣、壁虎。在凤翔泥塑中，五毒多以挂片形式表现。端午节时挂五毒挂片，用以避除病疫，驱除邪魔。又说五毒的功效就是其毒性强、威力大，当毒物入侵，可以毒攻毒。民间谚语有“端午节，天气热，五毒醒，不安宁”之说，是提醒人们防止外邪入侵。

五毒之中，蟾蜍与壁虎的地位比较特殊，蟾蜍古称“月精”，被视为辟五兵、镇凶邪、助长生、主富贵吉祥的神圣之物，自先秦以来，就格外受到重视。而蟾蜍入药功效明显，可活血化瘀、消肿止痛；壁虎也可入药，功效亦与蟾蜍有类似之处，但壁虎并无毒性。大概，人们是觉得壁虎形貌过于丑陋，所以才将其归于厉害的毒物一类。

五毒入药的功效基本相近，均较为常用，这大概是五毒并列的另一个原因。既有毒，又辟邪，还能治病，归纳起来就是格外厉害、格外凶邪，因此，泥塑艺人往往着力于其外观肌理质感的细小变化，使之成为既恐怖又好玩的图像。恐怖在于细小装饰纹理的起伏感，而好玩则由于纹样的细腻多变颇具装饰效果。五毒挂片背部的图像以椭圆形最为

常见，以蟾蜍为造型主体、其它四毒物则位于蟾蜍背部，这是新一代艺人胡新民的创新创新型表现（见图 2-30）。

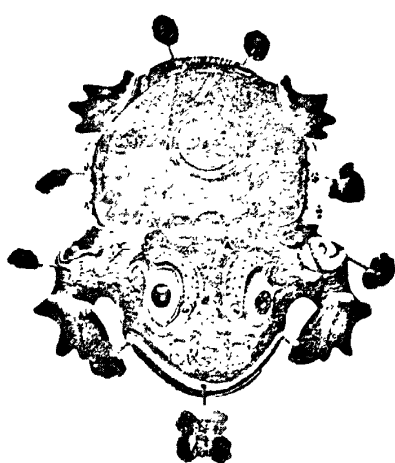
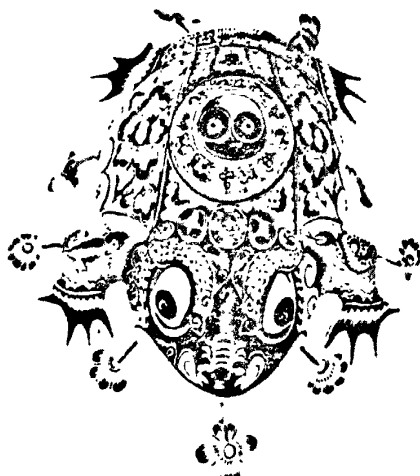


图 2-30 五毒蟾蜍 37 厘米
凤翔县文化馆藏



胡新民作品



图 2-31 五毒蟾蜍 35 厘米
凤翔县文化馆藏



图 2-32 五毒蟾蜍 35 厘米

蟾蜍的泥塑大形非常统一，而细节则着重于纹饰的表现，中心以对称或连续的图案为主，如八卦图（见图 2-31，图 2-32）、牡丹花（图 2-32），周围则对称装饰连绵不绝的水纹、波浪。

二、人物类

1. 立人·全身像挂片

立人即小型全身人物塑像，一般有 10-30 厘米高，造型并不很复杂，五官与躯体细节是以塑造与描绘相结合的方式概括地做出。不过，相对于其它造型样式，立人是最接近圆雕趣味的，比之其它一些造型较为简单的塑造方式，其工艺成本要高出许多，以至于现今只有 80 余岁的杜银老人一人在坚持制作。立人的躯体并非一次完成，而是需要分别完成几个部分之后再相互连接，成组的立人还可以表现大幅度的动势或故事情节。

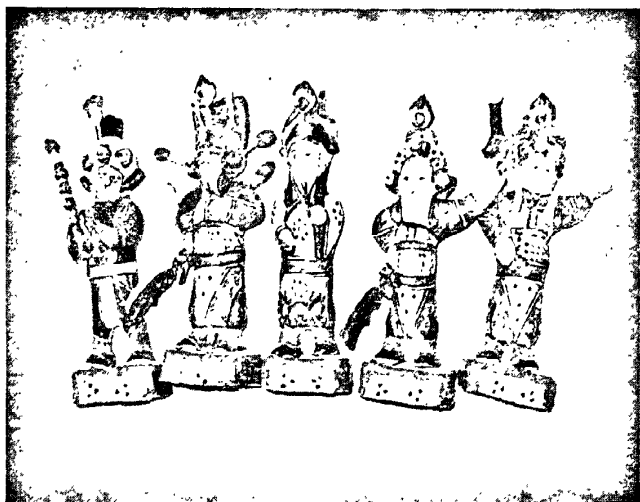


图 2-33 泥塑立人（三国部分人物）高 19 至 20 厘米 杜银作品

立人与人物挂片可大体分为三类，其一是戏文故事，其二是神祇偶像，其三是用于陪葬的童男童女像，由于丧葬文化的变化，这一类型现已很人没有制作。



图 2-34 泥塑立人（水浒部分人物）高 19 至 20 厘米 杜银作品

戏文故事是凤翔泥塑中极具知识性的图像，是传播文化知识的载体，由于其题材广泛、内容丰富，所以以往是极受乡民欢迎的图像类型。戏文故事往往是成套的，常将故事中的所有较重要的人物全部包括在内。

明代以降，各类戏曲演出形式日渐普及，戏曲中的一些广受欢迎的主人公也成为泥塑艺人乐于表现的题材，《西游记》（见图 2-35）、《水浒传》（见图 3-34）、《三国演义》（见图 2-33）、《岳飞传》、《牛郎织女》等尤其为泥塑艺人所钟爱和民众的喜爱。



图 3-35 泥塑立人（西游记人物） 高 20 厘米 杜银作品

在乡野民众普遍文化程度不高的过去，说书先生之口或西府戏曲、皮影的表演就是最好的文化传承与普及工作，其义理明晰易懂、故事生动有趣，有很强的教化作用。

戏曲表演逐渐向静态化的传播手段扩展，首先由受众面相对有限的书籍插图开始，后来逐渐扩展至皮影戏、剪纸、木版年画、泥塑、面花、布艺，其中尤以泥塑成就为高，因其携带方便，表现手段丰富，立体直观。戏文人物的造型以静态居多，动态多为示意，点到即止，其身軀各部分的组合关系有两类，一类是连续衔接的一体型，一类是分别塑造后再组装的分体型，越是复杂，艺人越会倾向于选择一体型的塑造方法，这种趣味罗丹曾经形容过，就是力求形体间互相照应、浑然一体的效果。如果这种饱满的样式是石雕，甚至可以滚下山而无大的损伤。

泥塑立人与泥塑人物挂片又遵循不同的表现程式，立人的动态幅度较小，便于寻找重心，以便立住，而挂片并不受这种限制，往往动态强烈鲜明，比之立人更为生动。后面还要谈到这个问题，就是立人与人物挂片的空间构成比较相似，都是以平面的展开为主，也即，由图像的正面看去，一般可以一览无余地把握到图像的特征，几乎完全不需要看图像的侧面与背面，这就是后文将要论及的 2.5 维度空间构成，它介于三维立体与二维平面之间，注重纹饰甚于立体塑造。



图 2-36 泥塑立人（八仙） 泥 高 19 至 23 厘米 杜银作品

泥塑立人是随类赋彩，一般一个局部一种主色。人物挂片略有不同，常选取舞台上的脸谱与戏装作为纹饰，所以，人物挂片的纹饰效果往往与其在舞台上的原型更相似。当然，立人也有舞台原型，但由于它是小型圆雕，细节不易表现，所以其服装取戏服效果，但面部则明显简化为单色了。



图 2-37 泥塑挂片 关公 高 22 厘米

图 2-38 泥塑挂片 钟馗 高 22 厘米



图 2-39 南斗寿星 15 厘米
凤翔县文化馆收藏



图 2-40 老子骑青牛 15 厘米

神祇偶像的许多题材实际上也来自于戏文故事，所以实际上这又是一个较难分类的泥塑样式。八仙（见图 2-36）是神祇偶像类的题材，还有关公、钟馗（见图 2-37，图 2-38）刘海戏金蟾（见图 2-41）同时也具有戏文故事色彩，这样的例子还有一些，此外，土地公、寿星、菩萨都是凤翔泥塑常使用的题材，当地常见的神龛也表明，凤翔人以虔诚的态度敬神，其崇拜的偶像或敬仰的神仙一般都是专司普通人具体生活的类型。由此又不难看出，凤翔人更多地是将神祇偶像与幻想中的美好世界相联系，而非认真地相信神灵能够解决他们的什么问题。

凤翔泥塑中，常见有骑鹿的白须长者，手持一长杆，其顶端饰有一六角形作为身份象征，这就是凤翔人深爱的南极老人星（见图 2-39），也即南斗寿星。图像体貌特征力求精炼，寿星为光头白须，表征长寿老者经历过的漫长岁月。

历史上，关中地区是唐王朝中心地域，因唐代君主尊奉道教，牵强附会地自认为老子后人，所以道教的影响深远，其地域也多见被尊为道教始祖的老子形象。相传老子曾骑青牛青牛往西部游历，经过涵谷关时，收关吏尹喜为弟子，并授《道德经》5000 言，两人结伴西去，不知所终。援引此一传说，凤翔泥塑就以老子骑青牛（见图 2-40）为老子图像的基本表现程式。老子的形象也是长寿的象征，购置老子骑青牛泥塑，意谓幸福长寿。



图 2-41 刘海戏金蟾 高 38 厘米
凤翔县文化馆藏



图 2-42 钟馗 42 厘米 胡新民作

捉鬼的钟馗（见图 2-42）是凤翔人喜爱的泥塑题材，大小各异、纹饰方法亦多有不同。钟馗的形象与关公的形象（见图 2-43）在表现方法上有类似之处，身形一侧变化复杂，另一侧则变化简单，形成松与紧、张与驰的节奏变化，略有“文武之道，一张一弛”之意，节奏变化形成外展与内收之力的动态平衡，形成平面化的团块状。人物一手扬笏板、一手按斩妖剑的姿态，既威武又滑稽，人物身上装饰的五彩图案与身上各处分布的颤头，则诙谐而俏皮，均暗示这是拟游戏的姿态制成的泥塑。钟馗是福神，其旗袍服上常绘有蝙蝠图案，意谓福从天降。

陪葬的童男童女像现今已逐渐在市面上绝迹，旧时，人们将神情肃穆、表情呆板的“小大人”样泥偶作为墓葬中的象征物，有时还配以瓜果等小货供奉在家中逝者画像的面前。



图 2-43 钟馗 33 厘米
凤翔县文化馆藏



关公 33 厘米

2. 童子·送子娘娘·马上封侯

人物与动物的组合是凤翔泥塑常见的母题，童子图像在凤翔泥塑中是早生贵子之意，凤翔泥塑中有公鸡送子（见图 2-48）、送子娘娘（见图 2-51）、莲（连）笙（生）贵子（见图 2-53）童子骑象（见图 2-52）、童子骑狮（见图 2-50）、麒麟送子（见图 2-45，图 2-46、图 2-54）、童子骑牛（见图 2-49）、骑马人（见图 2-44）、马上封侯（图 2-47）等等，都是以人物与动物组合的造型样式。有时，骑在动物身上的会是猴子，这时，猴子就是拟人化的，譬如马上封侯，至于偶见之的骑马人，虽是成人，情态也仍近乎童子；此外，所谓送子娘娘，是转喻生子，仍是以童子为“精神主体”，也正由于此，它成为庙会上最受年轻女性青睐的吉祥物件。

总的来说，凤翔泥塑应被视作玩偶图像，其基本功能与嬉戏联系密切；与此同时，在庙会活动以及婚丧嫁娶的各个环节，凤翔泥塑都是营造气氛的重要物件，使得日常生活中的活动具有某种重要的象征意义，使生活仪式化，通过各种借助这一道具的活动反映人们的诉求。



图 2-44 骑马人 高 15 厘米
陕西省艺术馆藏



图 2-45 麒麟送子

作为吉祥文化的符号化图像表现，凤翔泥塑首先与当地香火鼎盛的庙会活动密切联系。庙会活动的兴盛使与其相关的文化产品也随之进一步发展，现今凤翔泥塑产销两旺的局面在一定程度上即与此有关，其中，祈子又是核心的主题。

新石器时代的 5000-6000 年前，中国已有了近似现今庙会形式的活动，这在 1986 年辽西牛河梁“女神庙”地下遗址的考古发现中已获得证实。两汉及魏晋南北朝期间，战乱频繁，也不断造成社会财富的重新分配，其间，佛教的盛行使寺观聚敛了大量的财富，财富意味着话语权，所以其时由寺庙组织的各种吸引信众的活动已相当多样，既是人们的精神寄托之所在，也成为社会动荡的潜在根源之一。魏晋至唐代，统治者数次毁



图 2-46 麒麟送子 高 22 厘米 胡新民作品



图 2-47 马上封侯 高 28 厘米 胡新民作品

佛灭佛，正是源于寺观庙宇的势力过于庞大，已成为得影响社会经济的重要力量，从而为统治者所忌。五代以降，国力的衰微使政府对宗教的控制力逐渐减弱，而寺观庙宇也借此时机通过各种活动延揽未来的信众，如此一来，就使得庙会开始在各地盛行。人们

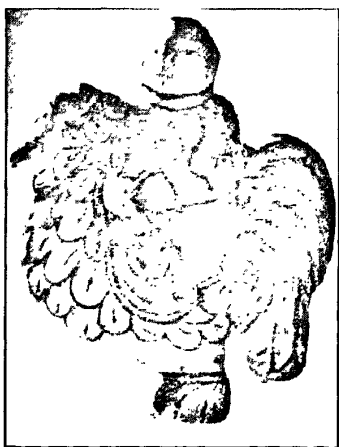


图 2-48 公鸡送子 高 15 厘米



图 2-49 童子骑牛 高 15 厘米

赶庙会，有时纯粹是图个热闹，可是一旦进入如此热闹的情境，又难免不被其糅杂庄严肃穆与热闹有趣为一体的独特氛围所感染，心灵进入“集体无意识”状态，随身边的人起舞。有人以庙会为滋生迷信的场合，其实并不尽然。庙会之于普通乡野民众，既不在于全然的宗教，也不在于迷信，而在于人们内心需要的某种仪式化的氛围，仪式化造成朝圣似的归属感，普通乡野民众其实是乐在其中的。

无所谓迷信与否，其实庙会就是百姓在日常生活中的信仰。而过于严肃的宗教活动自有其价值体系的传承系统，一般普通百姓对此并不感兴趣，所以常常以实用的方式，借由庙会这一场合，以参与的方式于不知不觉中颠覆了原本的宗教教义，这是非常独特的解构重组方式，其主持人正是各类贩卖庙会活动道具的民间艺人，当然，在关中地区乃至周边更为广大的地域中，泥塑艺人就是庙会活动的实际主持人之一，甚至于，小小的泥制玩偶成为人们膜拜的圣物。



图 2-50 童子骑狮 高 14 厘米



童子骑狮 高 12.5 厘米

庙会活动首先是被视为一种世俗化的礼制祭祀活动，严格地说，这种活动的形式远大于内容，在岁月流转中早已转化为世俗的热闹集市，所以庙会亦称庙市。作为一种岁时风俗，是设在宗教寺观内外的节日活动，其中包含含混未明的宗教信仰及充满活力的热闹氛围。尤其明清时代以来，各地的“行香走会”活动已变得热闹非凡，此时参与庙会活动，人们的着眼点已逐渐转移到游戏之上。

庙会上，商品种类繁多，形成比平时大数倍乃至十倍以上的热闹集市，可参与的游戏项目也极多，不但十里八乡，甚至远在外省的人们也自发前来。清末，蒲城县文人吴

克联，针对庙会贸易中的民俗现象，写过一幅对联：

看光景即速到场，为买些东东西西，设立三天大会；

这热闹不纯是戏，还借它吹吹打打，惊醒二月闲人。¹

凤翔县所在的关中西部地区（宝鸡地区），历来就是中国庙会文化发展的中心地域之一，唐宋以来，宝鸡市、县、城镇、乡村建造庙宇众多，各处寺庙大都定期举行庙会，庙会种类繁多，均是人们祭拜心中圣灵和相互交流的场所，关中地区作为旧时的政治、经济、文化中心，庙宇众多，民俗活动丰富而活跃，每年仅凤翔县所属宝鸡地区，相当有名气的庙会暨节庆祭祀活动就不下百余处（详见附表2）。其中最为著名的当是周公庙庙会、灵山庙会、卧龙寺古会、长寿山古会、陈村古会等等，均有史料记载，在当地和周边地区享有盛名。



图 2-51 送子娘娘 高 15 厘米

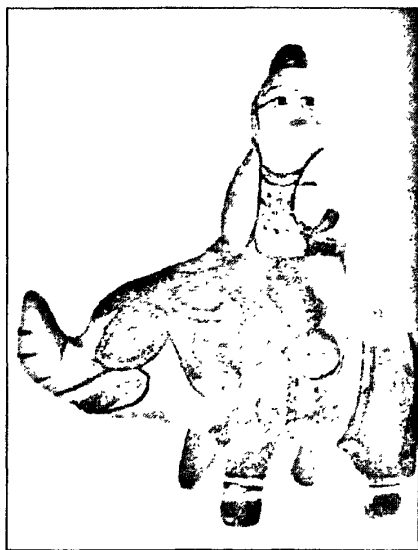


图 2-52 童子骑象（吉祥）高 15 厘米

岐山县城北 7 公里处有数百年来一直享有盛名的周公庙。其影响遍及中国的西南、西北，甚至远到淮南及川黔一带，人们对这里举办的庙会都有着浓厚兴趣，每年农历三月十二日至二十二日间，来往于此的本地与外地香客与商贩络绎不绝，人头攒动，人们满怀热情，欣赏包括凤翔泥塑在内的大量工艺品，并选购之而乐在其中。在庙会时节，凤翔泥塑艺人们会挑上担子，将泥塑送到集会现场售卖，香客也格外愿意在此刻购买泥

¹ 引文见陕西省蒲城县人民政府网站 <http://www.pucheng.gov.cn/>。

塑艺术品，因为，人们相信在此类活动中购得的泥塑具有某种神性，能帮助人们心想事成。

宝鸡净慧寺卧佛殿位于凤翔县城西的灵山，当地人称之为灵山庙会，这里供奉的是“姜塬娘娘”，（亦称送子娘娘）比之自宋代起就香火鼎盛的岐山周公庙会，规模略显逊色，但其历史更为久远，在唐代，当地就兴起甘庙会的习俗，庙会期间的各种活动亦别具特色。每年的三月底四月初，每天均有数万人从各地赶来参与庙会活动，其间，就近赶来的凤翔泥塑艺人成为受到瞩目的一群，因为无论如何，几乎每一位参与庙会的人都要购买他们的泥偶。与生意更好的周公庙一样，买卖泥偶的方式也很多，套圈、摇彩、打枪等等不一而足，最有意思的就是打枪，枪的准星已被摊主敲歪，以免游戏者命中率太高，泥偶很快被拿走，摊主赔钱。



图 2-53 连生贵子 高 15 厘米



图 2-54 麒麟送子 高 18 厘米 韩锁存作品

2005、2006 春节期间，笔者均曾前往凤翔六营村调查访问，发现许多从事泥塑制作的乡民即使是在春节当日，都没放下手中的泥活，经询问得知，春节期间的各种节庆活动都需要泥偶，所以工作比平时更忙，几乎每年都在赶活，以免耽误了上门的生意。

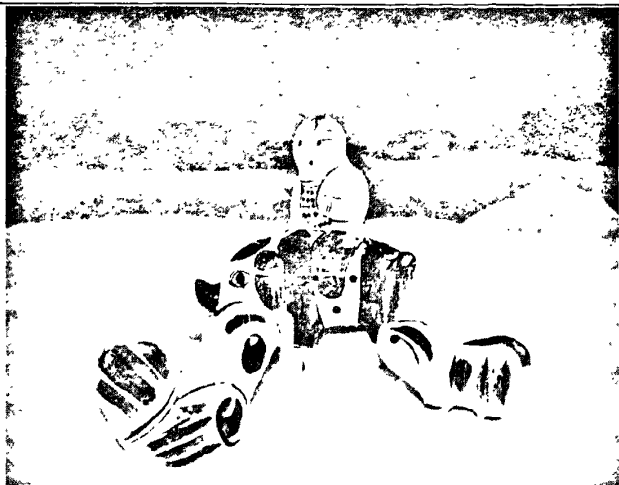


图 2-55 童子骑象（吉祥）和小鸟 泥 高 5 至 8 厘米
韩锁存作品

各类庙会、社火等节庆纪念活动出于不同的信仰体系，在创建初始就有争夺信众的初衷，而活动要成功，首先场面、气氛要能够吸引到一般民众，如此一来，庙会的组织者必竭力吸引泥塑艺人参加他们的活动以壮声势，于是，艺人们反而好整以暇，反客为主。

对于家里的婆婆和育龄妇女来说，庙会就是祈子会，对于另外一些男性香客来说，庙会是好玩的地方，是购货的地方，而购买泥坐虎等泥偶仍是不能省略的活动内容。

娘娘与麒麟可以“送子”，代表万象更新，象征吉祥如意的大象也可以“送子”，所以泥塑送子娘娘、麒麟送子、童子骑象泥偶（图 2-55）常是热销的品种。“鸡”者，“吉”也，鸡是吉祥之禽，此说古已有之，所以公鸡送子也为人们所喜爱。狮子又称“辟邪”，是天生的祥瑞之物，代表佛祖保人太平，而且其谐音“师”有太师、少师之义，所以童子骑上狮子，既可财运亨通，又能仕途通达，即民间所谓“金童骑狮狮，富贵登梯梯”。



图 2-56 灯曲罐（等娶罐） 高 18 厘米 凤翔县文化馆藏

所以，童子骑狮又是一个受人欢迎的好彩头。至于莲生贵子，寓意与受欢迎的程度，也都大体与童子骑狮类似。马上封侯，寓意与童子骑狮类似，但骑在马上的是猴子，而此时，小猴显然是比一般童子更有趣的“顽皮童子”。

除了马上封侯，还有一些新近的样式，诸如“小熊请客”等，一般并不用于民俗，市场反应也较冷淡，但部分专家则交口称赞，可见众口之难调。

寓意年年有余和连生贵子的灯曲罐（等娶罐）（见图 2-56）是童子造型泥塑中最浑然一体的样式，特别受到年轻女子的欢迎，图像中将莲花、鲤鱼与童子组合在一起，鲤鱼为阳，莲子为阴，童子则是阴阳相合的结晶，姿态中蕴含多个层次的内收和外张，简约而丰富，无时无刻不是强调两种相反的力所形成的自然平衡。

三、其它类



图 2-57 捧寿桃小儿及春牛 高 5-7 厘米 动植物小耍货 高 3-4 厘米 韩锁存作品

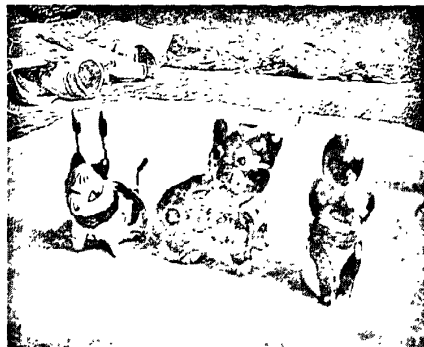
其它类主要是指小型动植物泥耍货（见图 2-57），它们一般是专供儿童玩耍的品种，尺寸较小，在 3-6 厘米之间，既包括除立人外的杂货，也包括更小的小货。常见的小型动植物泥耍货包括鹿、马、牛、猴、小鸟、金瓜、桃、拨浪鼓等，小型的摆件和十二生肖图像也应属此列，而其中尤以十二生肖图像受到人们的重视，艺人们每年都对该品类作出改进，不断推陈出新。

按大小分类，十二生肖（见图 2-58）等小型泥塑在凤翔泥塑中属“杂货”类，高约 10-20 厘米之间，尺寸小，不便于精工细描，所以用笔及敷色均较为自由，其制作工期

较短，成本较低，同时也因此而避免了繁缛柔靡的过度表现。



图 2-58 泥塑耍货马、老鼠及狗 高 5 至 7 厘米



泥塑耍货 兔、虎、猴 高 5 至 8 厘米 韩锁存作品

十二生肖的图像中传达着一个非常特殊的意趣，这在关中地区民间是较有代表性的观念，即人自比动物，以谦卑且天真的眼光看世界；同时动物又被视作人，寓意生命的神奇与人生的乐趣。十二生肖的图像有小型圆雕玩偶（见图 2-59，图 2-60）与挂片（见图 2-61）两类，一般高度均在 8 厘米以内，这一类的图像普遍不使用颤头，纹饰也以红、黄、绿、黑这些基本用色为主，在突出强对比的同时，也通过黑色的点、线、面及留出白底色协调统一画面，使色彩对比既鲜明强烈又和谐自然。留出白底色是杂货类和小货类纹饰的主要特色之一，也是统一图像空间色彩的基调。

小型动植物泥耍货的形态较小，便于携带把玩，过去在儿童中得以广泛流行，其寓意常在于风物特征的启蒙，帮助成人以轻松愉快的方式向子孙传达关于世俗生活与外部世界的知识。形态较小的物件，其塑造与装饰的图像尺寸却往往并不相应缩小，而是通过简化刻划的手法，使艺术表现更为精炼集中，所以，用笔的洒脱帅气常是此类泥塑的主要特征：舍去精工细描后，艺匠们转而以一笔之中的多种变化寻求多样统一的丰富和有力。中国古代绘画艺术有“疏”、“密”二体，小型动植物泥耍货的造型及装饰图像，显然是典型的疏体。



图 2-59 兔、马、猪



高 5 厘米至 8 厘米



陕西凤翔

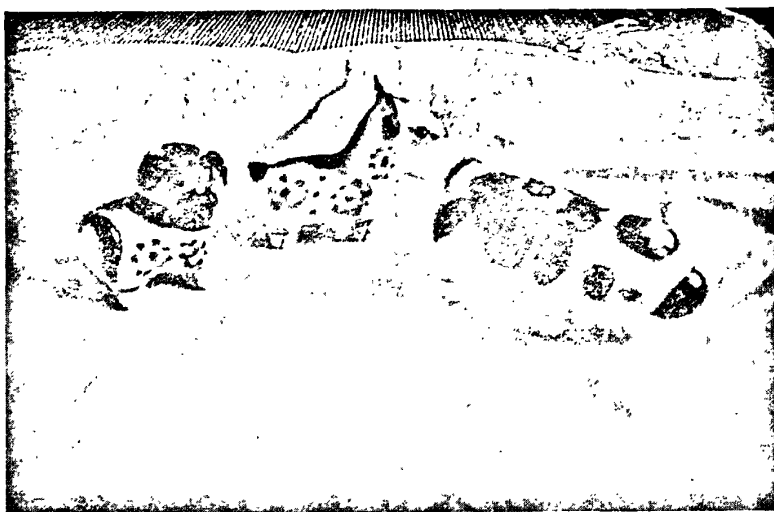


图 2-60 要货 狗、羊、猪 高 5 厘米至 8 厘米 韩锁存作品



图 2-61 十二生肖挂片 高 8 厘米 胡深作品

总之，凤翔泥塑的每一图像都对应着某种寓意，大部分寓意来自民俗，少部分则源于艺匠根据主题需要自创的好彩头，有时，这两者的界限是很模糊的，因为单一图像的寓意可能是有其渊源的，但图像间的组合方式却很难绝对遵循旧俗，如此一来，就行成一种新的趣味，新的趣味源于新的综合，盖言之，就是“旧瓶装新酒”。如将凤翔泥塑所涉及的主要图像的功能及寓意进行分类，则可知凤翔泥塑的寓意，不外乎福、禄、寿、喜、财，它囊括了中国民俗吉祥文化的主要内容。

第二节 凤翔泥塑的功能

凤翔泥塑艺术作为传统民俗艺术的代表品类，它与广大民众的生活息息相关，审美装饰功能、庙会文化中的信仰表达功能、岁时节令中的风俗彰显功能、寓教于乐的文化传播功能是其最为主要的功能，它们伴随着凤翔泥塑以及当地的其它民俗艺术品类传承至今。笔者在附录凤翔泥塑的图像列表中有其功能和来由的详细介绍。

一、审美与装饰功能

审美与装饰功能是所有被称之为艺术品的作品的基本功能，当然也是凤翔泥塑最为基本的功能，因为泥塑的购买者已逐渐以来自五湖四海的游客及订货商为主，较为纯粹意义上的民俗功能、文化传播功能以及信仰功能因此而相对弱化了。与此同时，凤翔泥塑成为公认的艺术美的载体，民间艺人们承担着发现美、表现美的重任。

由于其基本功能的地位，所以审美与装饰功能存在于凤翔泥塑造型、纹饰、颤头、色彩诸方面。凤翔泥塑艺人现在主要在泥塑的形式感上多下功夫，相对细化纹饰彩绘，使其更具美感因而更受到民众的喜爱。

二、庙会文化-信仰表达功能

关中西府地区的民间庙会，多达百余（见附录3）。凤翔泥塑中的几种典型样式，公鸡送子、拴娃娃、送子娘娘、麒麟送子、莲生贵子用于祈子庙会期间，祝愿妇女早生贵子。而凤翔泥坐虎作为护子、保家的泥塑品类，也是庙会期间大家最为期望求得的泥塑，据说庙会里求的这些泥塑，已经被赋予神性，会为祈祷祝福的善男信女实现心中的美好愿望。

据宝鸡群艺馆研究员王瑶安老师介绍，每逢当地的“祈子庙会”，求子心切的妇女或者婆家的长辈都要在娘娘殿里燃香祷告，将供桌上的拴娃娃用早已准备好的红绳拴住，悄悄揣入衣服口袋，赶紧离开庙宇，在回家的途中均不得说话，否则祈得的孩子就会跑掉。还要在庙会上买一只泥坐虎，虎的头部和尾部一般都插着“娃娃坐莲”或“并

蒂莲花”等寓意生子的颤头，用以保护自己求得的孩子，同时也起驱邪镇宅的作用。在庙会期间娘娘庙外，常有卖吃食的吆喝，“吃些蜜粽子把娃粘住，吃些面皮把娃拴住。”回家后，祈子的妇女和家长“请”回家的娃娃置于炕席之后或无人发现处。若求子者如愿生子，则必须还愿，逢会时再多买些拴娃娃，以及贡品和水果置于供桌之上，以备后来祈子的人继续仪式。

当然，庙会期间还有很多其它泥塑样式受人们的欢迎，譬如，马上封侯、童子骑象、鸡、大象等等，那些家中有孩子读书之人和期盼来年吉祥如意的人们必买回家供奉，祈望自己的美好愿望得以实现。

三、寓教于乐-文化传承功能

凤翔泥塑不仅是民间信仰和民风民俗的载体和把玩欣赏的物件，它还承载着教育和娱乐的传统文化传承功能。传统的娱乐用泥塑主要是十二生肖、小动物、瓜果、拨浪鼓等小型动植物泥耍货以及各种立人。为了吸引孩子，艺人们会在泥塑的腹中装入干燥的小泥豆或者其他豆类，摇动玩偶时“叮咚”作响，令孩子感到新奇而有趣。

旧时，泥塑艺人一般没有很多科学文化知识，甚至目不识丁，他们都是通过先人的口传身受学习技艺和知识。因而，为了教育好下一代，他们用立人、小型泥耍货作为直观的教育工具，其中主要有三国人物、水浒人物、西游记人物、八仙人物、三英战吕布、岳飞、岳云等神话传说与戏文故事里的英雄人物作为典型；十二生肖、小春牛、卧牛、拴娃娃、象、骆驼、鹿、对马、对鹿、金瓜、鸽子、飞燕、桃、拨浪鼓、豆豆鼓、三殿阁老、童子骑虎、童子骑狮、童子骑象等造型样式是给孩子了解世俗世界的窗口，能够给孩子最为直观的教育。这里面包含着关中地区人们所崇尚的儒家伦理观念和行为规范，家长在给孩子讲述时，将传统文化的理念已经潜移默化的注入孩子的心底，起到很好的寓教于乐的作用。

四、岁时节令-风俗彰显功能

风俗彰显功能是凤翔泥塑的主要民俗功能，泥塑承载着人们的美好的祝愿，节令、生日、幼儿满月乃至亲友间来往走动时，都需要借由凤翔泥塑送上祝福，祈祷万事如意，早生贵子、招财进宝、飞黄腾达。

老子骑青牛、小春牛、牛头挂片、童子骑牛、斗牛、卧牛用于立春，多是送给孩子的礼物，祝愿新的一年生机无限。

坐虎与虎面挂片与小老虎，用于春节、幼儿满月、生日，祝福平安快乐、多子多福。

坐狮、卧狮、狮子滚绣球、马头挂片、羊头挂片、用于春节，用以祝福平安快乐。

麻姑献寿、天官赐福、关公、文武财神、刘海戏金蟾、财神赵公明、观音、十八罗汉、太平有象、对马、对鹿、十二生肖、辣椒、石榴、八仙、小熊请客、熊猫吃竹、猴吃桃等，一年四季均可使用，用以避邪招财、祝福平安长寿。

钟馗、五毒、三足金蟾、五毒蟾蜍、五毒八卦、蝙蝠用于端午节，用于镇宅辟邪、驱邪避祸、祈福纳祥。

南斗寿星、五福捧寿、福星、禄星，用以祝福生日快乐、祈福纳祥。

彩蝶起飞、童子坐莲、并蒂莲花、灯曲罐、金瓜，用于婚嫁，祝福百年好合。

桃、童子立人，用于丧葬，祝福往生极乐。

近年来，随着社会经济的快速发展，凤翔泥塑的这些传统功能呈持续弱化之势，因为新的电动玩具、塑料玩具、毛绒玩具成为现代孩子们的最爱，泥塑的相对易损坏与单调限制了它在娱乐功能方面的拓展。人们有了更多的选择，电视和工厂化生产出的玩具成为孩子们了解世俗生活与外部世界的主要窗口。

总之，凤翔泥塑艺术现今的功能，主要凸显于审美功能，现代的语境造就新型的泥塑艺术品与新一代艺人，原有的民俗活动中大量使用的民俗风物，随着时间的推移，已逐渐被转化为较为纯粹的审美对象，器物原有的功能相对弱化、甚至消失了，甚至泥塑艺人们都不再能记住一些旧习，时令节气的种种象征意义所对应的图像的象征意义，业已渐渐消失，除了祈子功能，泥塑的传统功能正在经济迅猛发展的过程中已逐步被消解。

第三章 凤翔泥塑艺术的图式与精神

艺术风格是最普遍的再现或表现形式，比较文学史家和文学、艺术理论家雷内·韦勒克（1903-1995）指出，各种用于界定巴洛克、浪漫主义、现实主义等特定时期文学艺术风格样式的概念，都与人类关于整个文明体系与价值传承的基本观念紧密相关：

人们一定不要把名称当作任意规定的语言标签或形而上学实体，而要
把它们看作历史过程中某个特定时期支配当时文学的规范体系的名称。‘规
范’一词是一个统称常规、主题、哲学、风格等的方便说法，而‘支配’一词则
表示有一组规范占统治地位，相比之下，过去占统治地位的却是另一组规范。¹

相应的，凤翔泥塑的创造者也同时是某种形式、风格图式的继承者。艺术史研究者周保彬指出：“形式、风格即审美创造领域的规范，在社会学中，规范意味着在特定的社会语境之中行为的得体适度是受到激励或约束的结果。人类群体对规范的遵守是必须的，是义务性的，从另一方面来说，各种各样的教育和奖罚机制支持了规范的效力。在语言学中，规范性方法和描述性方法是两个相互对立的体系，前者将规范的合法性绝对化，有意忽略各种语言表达在风格上的差别；后者将特定的规范作为参照，但是并不承认任何一种特定的语言风格优于另外一种风格。”²凤翔人对规范的看法是很独特的，显然，他们同时接受了这“两个相互对立的体系”，但又更崇尚后者——“描述性的方法”：凤翔人相信价值的存在，所以在创造过程中，他们往往会基本遵循已有的风格图式，表明他们首先承认作为受众的普通民众对已有的风格图式及其相应的表意结构会相当熟悉，在此基础上，创作中也会稍稍融入与所处时代、身边事物联系密切的事与物，这就形成了某种“新的综合”——某种独出然而又易懂的风格样式，这一极具特色的处世哲学也是他们的判断力之所归依之处；而已有的风格图式又并非单一而绝对，游戏的精神扩展了视野所及，从而，民间艺人得以在相当广阔的创造可能性中寻求联系，显然，这是关乎想象力的。

¹ [美] 雷内·韦勒克，批评的概念 [M] 张金言译，中国美术学院出版社，1999，4

² 周保彬，海因里希·沃尔夫林艺术风格理论研究 [D] 上海师范大学博士学位论文，2007.74

凤翔泥塑的艺术是生活的艺术，人们生活在一个现实的世界，遵循最为普通的经验抑或常识安排自己的生活，所以，他们并不寻求沉重的、形而上意味的哲思与玄想，或许有些表面，但从来不缺少愉快活泼、富于生气的审美想象，通过对塑、刻、绘等各种艺术手法的综合运用与即兴发挥，他们在创造出泥塑艺术品的同时，在有意和无意之间形成了一种具有古风艺术暨装饰艺术价值体系。

在深入研究凤翔泥塑的过程中我们就会惊奇地发现，凤翔人的技艺及视野是远远超乎其生存的狭小地域的，种种实存的审美创造业已表明，其使用材料、造型手法和相应的独特形式感与东西方艺术世界中具有主流意义的艺术有许多尚不为人知的相同与相近之处，虽然相隔遥远，但凤翔泥塑的艺术风格却出人意料地近乎伟大艺术史家及美学家温克尔曼、沃尔夫林笔下的所谓“古风艺术”。的这一点却又并非偶然，因为古今中外从事装饰艺术创作的艺术家所使用的媒介物不外乎各种粉状、块状矿物质（岩石、泥土）和水胶材料（水彩、水粉、酪蛋白、丙烯、乙烯、胶彩，包括中国画、日本画颜料）、乳液材料（鸡蛋坦培拉、乳胶坦培拉）、油性材料（油画、上光油），其处理工艺当有相当多的相似之处，这并不令人意外。真正令人意外的是，相似点是如此的多、如此的广泛。另一方面，现代数码科技在图形图像领域的开拓遵循了一些被广泛证明为行之有效的方法步骤，这是数十年来无数科技人员与艺术家共同努力的成果，同样不难发现的是，现代数字影像技术的一些基本点乃至创新点实际上在凤翔泥塑的审美创造过程中是贯彻始终的，譬如2维—3维空间图像的创新表现、以及低模高细节的法线贴图方法。显然，“造型艺术作品都是由占有实际空间的物质材料构成，其效果建立于具体的时空之中，艺术家选用何种材料、使用何种技法对艺术作品的表意具有非常重要的影响。很难想象，采用坦培拉（蛋彩或其它油胶混合乳液）材料作画的艺术家与采用油画材料作画的艺术家会有完全一样的观看世界的方法，如果我们认为不同的时代、不同的民族、不同的艺术家之间存在着观看世界方法的差异，那么这种差异很大程度上就在于其以何种方式介入这个世界，材料和技法限定了艺术家观看世界的角度，制作一种效果与希望获得的效果之间本来就存在着差别，使用不同材料的艺术家对这种差别有不同的解决方法，甚至于以不同的方式来适应这种差别，从而以独特的材料技法印证其眼中的自然”

1。

超自然的形象不必有全然世俗的外貌，它是精神层面的凝聚——一种内在的真实。相应地，首先作为玩偶的风翔泥塑所体现的技艺之凝聚源于不拘一格的挥洒，线条的运用不一定仅以形态特征运笔，它可以是一种更具表现性的书写动作；纹饰也是如此，它可以夸张地运用一些纯色之间的对比，求得鲜明富丽的视觉效果。而与此同时，挥洒的笔触随着刻画의深入也逐渐规限了图像的空间位置（及其限度）；同样，色彩的对比无论如何强烈，也仍旧服从某种制造和谐的规律，既是对比又是调和。生于乡野之中的民间艺人对于风格图式的掌握，却是出人意料的自觉，当然，这也就是艺术的自觉：艺术作品的空间构成始终是清晰、有序而完整的，表意结构源于成熟且极具高度的价值体系，当且仅当一个人拥有了成熟의艺术家才会具备的能力——形式感。

第一节 风翔泥塑的审美创造图式

一、2维-3维的空间图像：图形感与必然性视域

当艺术家试图赋予其作品完整精炼的特质时，他首要的选择是赋予其图像以一种毋庸置疑的优势地位，如果是在当代，一个摄影家或许会通过强烈的明暗对照获得这样的视觉效果，但对于风翔人来说，则意味着图像具有某种典型的姿态，换言之，其迎向观者的视角应具备某种“必然性”。获得必然性的一个要件是创造一种显而易见的、极易辨识的图形感，正如鲁道夫·阿恩海姆那个著名的实验，当给一群非洲土著人观看一张人脸的黑白照片时，他们露出难以理解的困惑表情；当出示的是一幅只有几个大小圈圈的潦草的线描人像时，他们却立即认了出来。无疑，任何形态在普通人的常识体系中都可能具有类似的典型特征以及与之相应的典型视角。

譬如，当表现动物时，如果只是面部，那么全正面的面部是最富于表情，也是最易于辨识的；如果是整个身体，全侧面的姿态则是人们最习惯的。当然，有时也会有例外，如果是乌龟或甲虫，我们也许会更习惯于从上往下看的那个视角。

法国摄影家卡蒂尔·布勒松有所谓“决定性瞬间”之说，对于制作风翔泥塑的民间艺人来说，则是“决定性瞬间的决定性视角”，它一般都是形象最宽或接近最宽的面，

¹周保彬. 海因里希·沃尔夫林艺术风格理论研究[D]. 上海师范大学博士学位论文, 2007, 78-79

的，观者是由基督的双脚开始望向其躺着身体，这样一来，大部分身体都被处于前景的腿脚所遮蔽。当然，如此一来也很容易造成难以适应的视觉感受，所以，它绝对不可能存在于一幅（类似凤翔泥塑这样的）极富乡土气息的图像之中。为了易于辨识，图形与图形间的遮挡似乎是应当极力避免的，当然，在此处凤翔人也尚未掌握并且无法认同某种更为复杂的空间构成方式。而无疑，避免强烈透视的方法并不复杂——它是不言而喻的，凤翔泥塑传统上是作为“耍货”来定位的，它就是有立体感的玩偶，常常用于在手中把玩，手掌的方寸之间，不可能显现强烈的透视遮挡效果。这样一来，其极易辨识的特性就始终是不言而喻的。



图 3-1 安德烈亚·曼坦尼亚 哀悼基督 意大利 近代

眼睛的刻画又是另一个例证，正面的眼睛与侧面的眼睛其形态的区别是极大的，但中国传统艺术长久以来一直坚持无论任何视角都尽量采用眼睛正面的透视效果。在凤翔泥塑的一些全身形态中，这种例证很多。

试看笔者摄于凤翔县文化馆的“骑虎娃娃”，（见图 3-2）显然是出于对老虎所张开的血盆大口的强调，作品面向欣赏者的主要视域被有意设计为虎的全侧面，显然，离开这个角度，老虎的口到底张得多大就是不好把握的，而更重要的是，如果从其它角度观看这幅图像，那么残缺不全的视觉印象将显而易见，因为“骑虎娃娃”在这个角度是正面的，其形貌特征只在这个视角才能够被观者清晰把握。老虎的眼睛显然也是为这个视角而描画的，它与形态的其它部分很协调，具体说，就是在侧面的老虎上安了正面视角才能看到的眼睛形状，而且，仅仅是“形状”而已，因为它基本上是平面的，沿左右上下展开，但只有极微弱的深度变化，须知，标准的、较为成熟的圆雕样式会在老虎的眼

窝安放一个球体，通过这个代表眼球的形体揭示形体结构与空间推移变化。而在此处，眼睛已被简化为一个符号化的形状，仅通过外轮廓来表征。



图 3-2 骑虎娃娃 泥 34 厘米



图 3-3 生肖羊 泥 25 厘米

凤翔县文化馆藏

另一个实例更为鲜明，也更有说服力，即高 25 厘米的生肖羊，（见图 3-3）该形象的眼睛完全是平面状的，同样是将正面视角的眼睛线描轮廓图像表现在羊的侧面，而且，这件泥塑由于羊的面部相当平滑，所以如果转动视角，显而易见的结果是，羊的眼睛长的是何种模样将难以知晓，透视变化甚至使眼睛的形状在正面望去时变作了一条线，以圆雕的规范来看待这一现象，似乎只可能认为其造型方法极不合理，但如果换个角度去看，亦不难发现其独特意趣的一面。

凤翔泥塑“决定性瞬间的决定性视角”似乎是被理解为在平面上延伸的图画，形象中的所有“部件”由图像的中心点出发，沿左右两边顺次展开。由于是雕塑，所以当我们将其外表纹饰称之为“平面”似又并非足够完善，更准确的称谓或许是“装饰性的曲面风格”，而如果我们试图将装饰于凤翔泥塑表面的纹饰加以展开，形成一幅平面性的图画，将并不很困难，盖因泥塑上的纹饰布局其实很像矿泉水瓶（见图 3-5）上贴的商标纸，它首先就是一个平面设计作品——一幅装饰画抑或浅浮雕。且看凤翔泥塑中的常见品种泥塑灯曲罐（等娶罐）（见图 3-4），显然，形态的基本特征就是左右几乎完全对称，中间的那个灯曲罐中的人物臂膀是有变化的，但也幅度很小，重复是节奏、变化是韵律，它符合最基本的造型反则；张开臂膀的两个灯曲罐中的人物已“规定”了形态最宽的一个面，中间那个人物虽取的是含胸内收的造型，但两肩的左右对称仍非常明显，

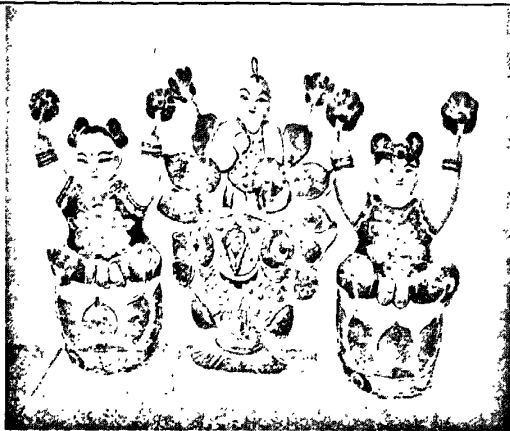


图 3-4 泥塑灯曲罐（等娶罐）



图 3-5 矿泉水瓶

而且，其背后的花瓣装饰图案起到了与张开臂膀同样的强化标准视域、视角的效果。至于矿泉水的商标，须知其标识主体只是整个商标纸的三分之一甚至四分之一，如需确切地概览商标纸的表意，唯一的选择就是将标识部分当作商标纸的主体，以面向标识正面的视角为主视角，并相应地规定出标准的视域，这才顺次转向左右。



图 3-6 玉器饕餮纹 山东龙山文化



图 3-7 战国 瓦当饕餮纹

当然，上述比较只是对主流的造型风格图式的运用方式进行观照，并不包含任何风格化程度、审美价值的比较，因为矿泉水瓶与民间艺术品显然有极大的不同。暂时搁置审美的问题，可以更为清楚地看出，凤翔泥塑所使用的造型风格图式是运用极其广泛的视觉传达范式，其所以广泛，就在于其表意的有效性：作者规定了图像空间的整体构成及其主次、强弱、正形负形（主体背景、图形基底），而这一设计也获得了观者的认同，观者的视线随图像创作者而确定。从而，作者以完整的、相对封闭的图像空间构成引导

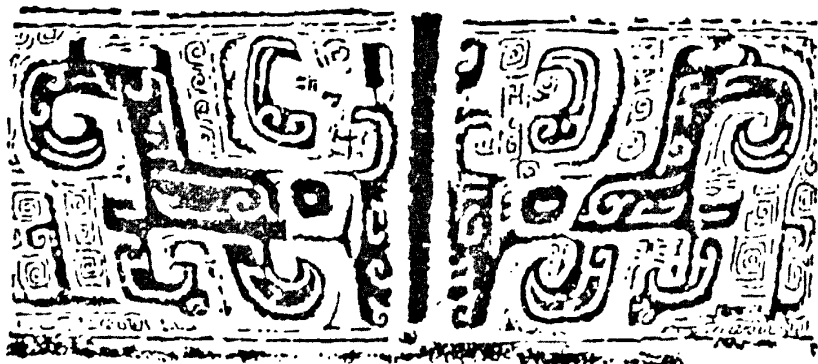


图 3-8 商 青铜器饕餮纹

欣赏者，使清晰的表意最终获得实现。这是一个经历了至少数千年发展的传统母题，从新石器时代山东龙山文化的玉器饕餮纹（见图 3-6），到夏商周青铜器饕餮纹（见图 3-8，见图 3-9），以及战国瓦当饕餮纹（见图 3-7），在雕塑中形成的母题逐渐发展成为一种最常见的装饰趣味——沿着图像的中轴，纹饰顺次向左右两边扩展，而须知，其中最具影响的青铜器纹饰，恰恰来自于泥塑并烧制而成的陶范，青铜的铸造方法与包括凤翔泥塑在内的泥塑造型方法本身就具有视野上的一致性。风格的演化随后更趋平面化，衍生出包含各种连续或重复装饰图案的对称造型，不但左右对称，有时甚至在上下也形成对称，而连续或重复装饰图案再进一步发展基于重复中有变化的节奏韵律。北朝团花剪纸（见图 3-10）、现代民间剪纸之雷公（见图 3-11）的形象、蛙的形象（陕西安塞）（见图 3-12）、八卦五毒背心（陕西）、太极八卦剪纸（甘肃）、精细的延安剪纸（见图 3-15）等等，都提供了有力的佐证。

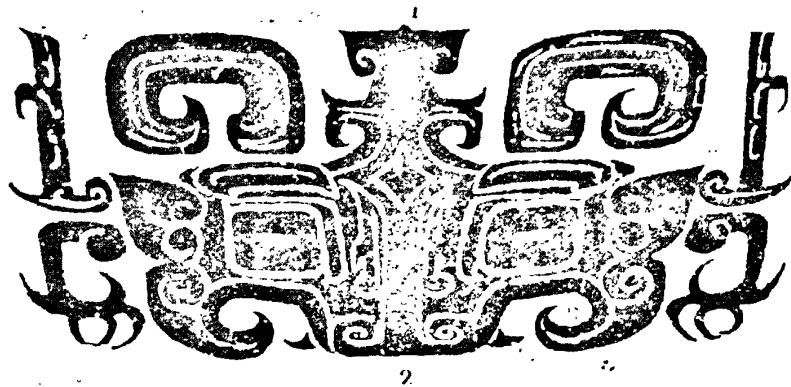


图 3-9 西周 青铜饕餮纹

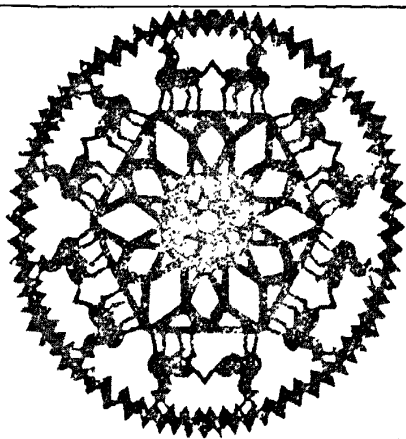
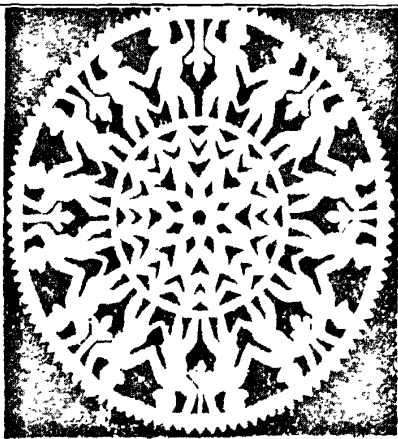


图 3-10 北朝团花剪纸

这样一来，形态的纹饰日渐具有相对独立性，而非仅止于解释说明被纹饰的立体图像，图案化意味着抽象化和平面化，这一趣味又反过来影响到雕塑之类的三维立体图像，使之游弋于二维平面与三维立体之间，而最为典型的代表就是凤翔泥塑的虎面挂片。（见图 3-16）

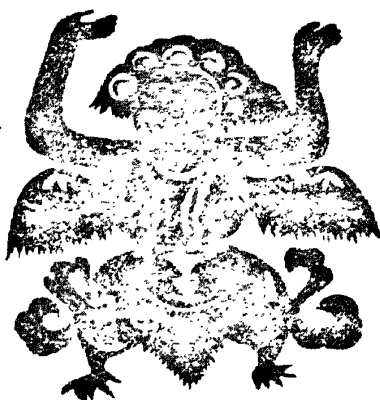


图 3-11 雷公 现代 陕西剪纸



图 3-12 蛙 现代

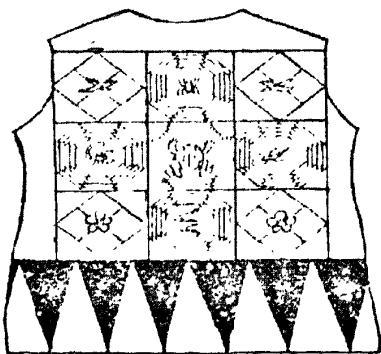


图 3-13 八卦五毒背心 现代 陕西安塞

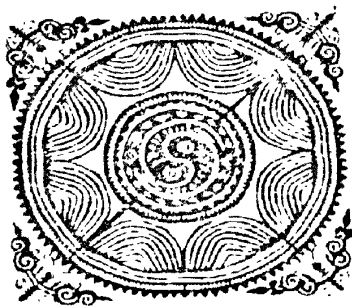


图 3-14 太极八卦剪纸 现代 甘肃

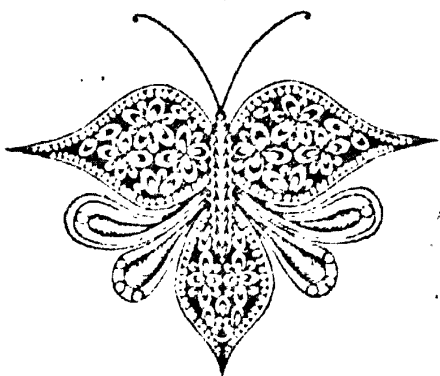
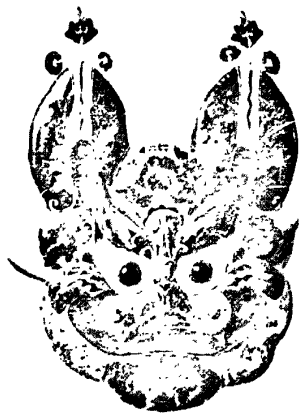


图 3-15 精细的延安剪纸 现代 陕西延安

图 3-16 虎面挂片 高 80 厘米
凤翔县文化馆藏

那么,相对而言,对形象纵深感的挖掘和空间透视效果的强调就不是这类艺术品的主要母题。诚然如此,我们仔细观察凤翔泥塑艺术品的侧面及背面时,并不难发现:几乎无一例外,愈是转向后方(譬如背部或脑后),刻画愈粗略,甚至完全省略掉雕刻细节、也不使用彩绘装饰描画,很多作品的背面就是留白的部分。

这样看来,泥塑艺人意图为我们呈现的,就不是一种完全意义上的圆雕图像,因为显然,标准的圆雕图像应适于从四面八方观看,近乎单一而绝对的规定视域应是绘画和浮雕的规范,此处的自然形态,已被转换为一种半立体的独特风格样式,它是有意压缩层次所获致的效果。

图 3-17 泥塑虎 高 56 厘米
凤翔县文化馆藏

图 3-18 詹博罗格那 维纳斯

试比较笔者摄于陕西凤翔县文化馆的凤翔泥塑坐虎(见图 3-17)与文艺复兴时期的艺术家詹博罗格那的圆雕作品《维纳斯》(见图 3-18)相比较,显然,坐虎泥塑是有相对单一而绝对的规定视域的,而后者《维纳斯》却绝非仅限一个视角观看,由于维纳斯身体扭曲的态势使得全身形态的每一个部位都在前后相继的动作过程中(作者将前后相

继的动态呈现在同一个形象上，以造成一种立足未稳的感觉），图像中因此而表现出各种复杂多变的细节及其组合，所有这些细节及其组合是在一个视角难以完全把握的，这就迫使欣赏者围绕着雕像四周转动以获得一个综合的、总的印象。



图 3-19 泥塑猴 高 23 厘米 陕西艺术馆藏



图 3-20 乔波隆那 掠夺萨宾妇女

另一组对比结果是相似的，笔者摄于陕西凤翔县文化馆的风翔泥塑猴（见图 3-19）与文艺复兴著名艺术家乔波隆那的代表作品《掠夺萨宾妇女》（见图 3-20）相互比较，泥塑猴的动态比泥坐虎相对复杂，眼睛的表现也呈现出球状体或半球状体的空间变化，但总的来说仍在整体空间的层面上强化了单一视域的视觉传达，最宽的面与表意充分完整的面是重合的，欣赏者能够清晰地感知创作者的意图。在凤翔县文化馆展厅，笔者曾随机访问了十位参观者，结果表明，所有参观者在未经任何提示引导的情况下均将理解艺术品的视域选择为笔者拍摄的视域；随后，笔者再次随机访问另几位参观者，并有意将其分别引导至泥塑的侧面或四分之三正面、半侧面，结果，几位观者又不约而同但又非常“坚定”地转到笔者拍摄的视角。至于《掠夺萨宾妇女》，人们可以从各个角度观赏，雕刻家巧妙地将三个形体的动作缠绕在一起，同时这些连续的姿势和动作把人们的视线螺旋般地引向上端，就是由一种旋转动势所驱使，欣赏者愿意选择沿雕像四周观看同样是不言而喻的。



图 3-21 米开朗基罗 大卫

在西方，典型的圆雕母题直至文艺复兴盛期之后，才逐渐发展成熟，此前，伟大的雕塑家们同样不试图涉足这一领域，而是尽量在平面化的视域展开其设计。利用建筑的画框效果，艺术家将雕塑图像的展示效果设计在一个特定的舞台，并竭力塑造出一个完美的视域去影响欣赏者的眼光。有时，建筑物几乎就是与雕塑贴在一起的，譬如原安放在一面墙前面的米开朗基罗早期作品《大卫》（见图 3-21），墙成为图像空间中的负形部分，将雕塑作为正形以剪影轮廓的方式完美地呈现出来，力感鲜明且一览无余。

此时，已经很清楚了，凤翔泥塑的空间构成暨表意结构与西方的早期文艺复兴也即古风艺术是有相当多的相似之处的，采用这一显然来自于古风艺术的图式体现的是凤翔人有关审美价值的独特眼光，也反映了人们对艺术的认识水平达到一定层次时时常面临的选择。那么，创造这种效果的原因何在呢？首先，似乎是经济原则在起作用，因为省略某些不重要的部分可以相应地降低泥塑的成本，一般说来，这样做更为节约高效。其次，规定视角意味着在有限的范围内可以做出更为精微深入的表现，从而使艺术形象更为结实耐看，富于韵致，而非流于空泛的平均用力、面面俱到；而视野的限制则在于，人们似乎在某一特定的艺术发展阶段会更倾向于轮廓规定的形状，而习惯性地令创作对象或欣赏对象简化为一个类似于舞台的平面化空间及其组合。

二、点线造型的意识与格调

线描造型是早期艺术的普遍样式，发展得早，所以体系亦极其完善。西方艺术历来不乏线描造型的高水准艺术，古代的希腊陶瓶装饰画，近代的文艺复兴三杰（达·芬奇、



图 3-22 壁画草图 粉笔 纸 拉斐尔作品



图 3-23 女子肖像 粉笔 纸 拉斐尔作品

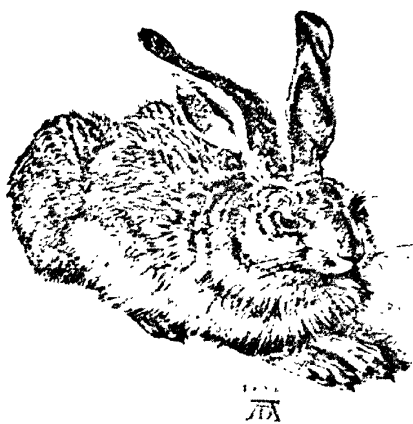


图 3-24 兔 毛笔 墨 纸 丢勒作品

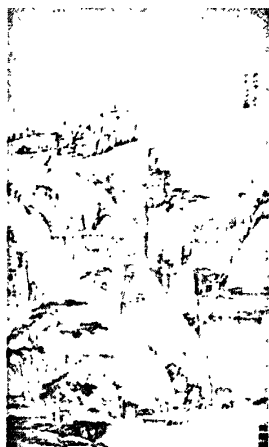


图 3-25 清 弘仁 松壑清泉图

米开朗基罗、拉斐尔)、丢勒、荷尔拜因的艺术、现代早期安格尔的艺术，都是其中的典范之作。只是，自近代以来，西方的线描艺术一直是与明暗色调相联系的，附丽于形体结构，但也很少尝试以线描刻画实体空间的强烈的透视效果，即使是西方传教并且以强化完美的空间构成（构图）关系为主要特色，强调实体与量感。中国传统艺术中，亦不乏线描杰作，而且显然更多。唐代艺术家如吴道子等，线描程式尚有近似于西方线描艺术的表现，此后的历代院体名家杰作，以及一些造型严谨的宋画，也多有形貌近似

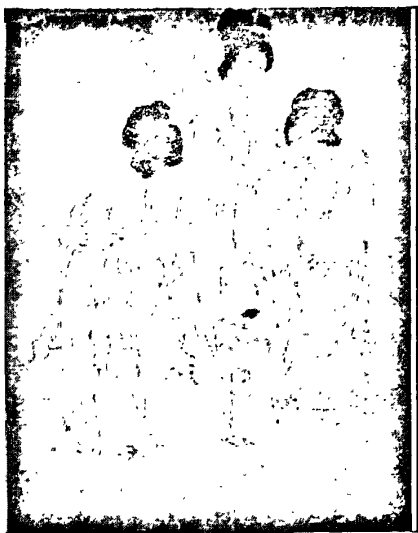


图 3-26 明 唐寅 东篱赏菊图



图 3-27 清 龚贤 仙山楼阁图



图 3-28 明 佚名 徐光启夫人像

西方线描艺术之处，但细察之，却早已在笔意上拉开距离。其主要分野则在于，东方人使用毛笔写字作画，绘画中早已引入书法笔意，从而更为强调图像之于形体的精神独立性，随意挥洒生出无穷妙笔；而西方人极少抽象地看待笔线，所以其变化的丰富性受到描摹手法的限制，起于物象轮廓，也终于物象轮廓。西方线描又有另一层面的程式，即利用网状的纵横描摹模仿“织网”以表征形体的结构及其空间推移，既可以非常粗疏，亦可以极其精微，甚至比照片还要细致，即所谓“结构素描”，中国传统艺术中则较少有这样的范例，虽然明代、清代的宫廷肖像画受西方影响较大，士在宫廷中供职者，也同样尽可能地减弱形体的凹凸变化，极力以“淡”为宗，这样一来，有内在强度的实体感往往让位于“混沌包破碎”¹水墨淋漓。而能够将东西方的造型意趣冶于一炉、兼擅二者之长的，却是凤翔泥塑的纹饰线描艺术。

凤翔泥塑艺术的成就之一就在于，其不拘一格的线描既深入地表征形体，亦充分地传达笔意。

胡深的作品彩绘虎头挂片（见图 3-29）高 46 厘米、宽 42 厘米，就尺寸来说并非很大，但细节繁多，而且线描手法极其丰富多样。虎牙部分描法依方折处随转随变，一笔之间的粗细变化妥帖地传达了物象细微的形体转折变化，使介于平面与曲面之间的薄

¹ [清]龚贤：《课徒画稿》。

片一变为厚度鲜明的三维幻觉图像，表现牙齿厚度的部分，线描向窄面的效果转化，窄面是有宽度的，其迎向欣赏者的一边形成一条标示结构转折的明暗交界线，其距欣赏者稍远（仅以线条宽度极微弱的距离变化为限）的一边则形成投影的边缘；牙齿的厚度终



图 3-29 彩绘虎头挂片 胡深作品 高 46 厘米 宽 42 厘米

究是有限的，从正面望去，真实的牙齿在一些局部交合处往往只有极窄的空间距离，这一般是牙齿的上半部分，所以此处的线描就相应地较细较微弱，这反映的是厚度较小的



图 3-30 男子肖像 银笔 有色纸 康波夫作品
德国 现代



局部



图 3-31 彩绘虎头挂片 局部

牙齿空间透视最强烈的部分——也是最不“立体”的那部分。现代德国艺术家康波夫以精深的线描功力名世，其素描肖像作品（见图 3-30），也使用了一笔之间有数种粗细变

化的线描技法，而且同样圆中寓方、坚实有力。



图 3-32 彩绘虎头挂片 局部

胡深作品

彩绘虎头挂片中的用线结体程式（图 3-32），就是长短不一的弧线交错递进、分割图像各个区块，长短不一，转折的锐利或平滑程度也各自不同，这样一来，图像空间中的任何一个局部都经由线描的组织形成统一而富于变化的效果。在图像的任意半边，相邻部位之间绝对没有任何一处的处理方式是完全雷同的，诚然，都是弧线，都是表征某个有机形与几何形之间的形态，但是，长短不同，粗细不同，方圆亦极尽变化。

彩绘虎头挂片，还展示了各种点法的对比。首先是大小的对比，虎面的鼻唇沟附近设计了两个锥状物的细节，靠近锥尖处，较细小，向两颊发展的过程中逐渐变大，强化由内而外的发射状效果，以极有趣味的方式表征了凶猛厉害的情态，既是凶猛、又是滑稽；小点还被设计为不同区域的两种不同的颜色，上方深绿、下方玫瑰红，这又使对比多了一重。在两腮处，小点的结体既随形转，又并不仅仅拘泥于此，形成翻卷的旋涡状，生动而自由。凤翔泥塑艺术中，点法的丰富性有时并不逊于线描造型，密点与疏点的对比形成密度对比和相应的层次变化，大点和小点的对比则形成鲜明的方向感和力感以及由此而形成的动势，有一些皴法所获致的效果则近乎密集的点，成为调节画面层次关系和丰富画面的较为自由和更近乎书写意味的方式。

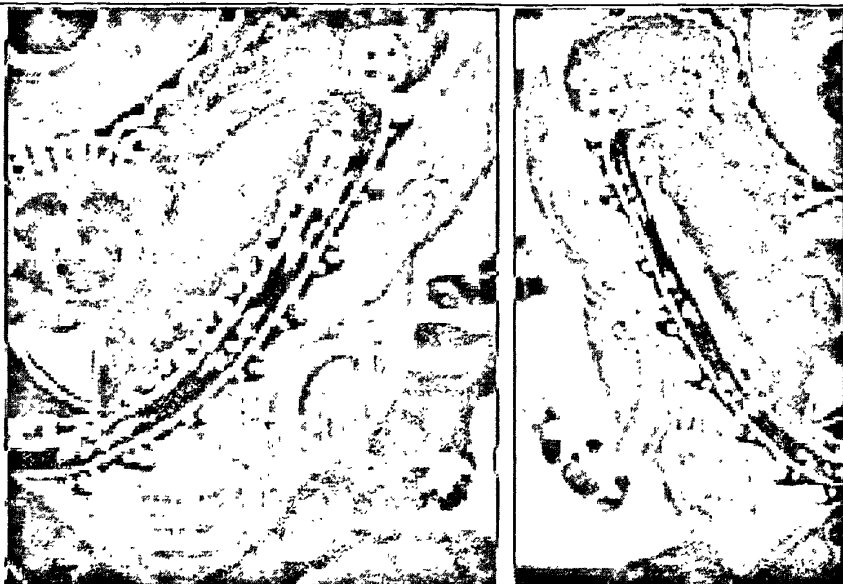


图 3-33 彩绘虎头挂片 局部 胡深作品

左汉中藏凤翔泥塑小虎（见图 3-34），仅高 10 厘米，其线描笔触多有奇趣，为我们展示了一幅装饰领域的“草书”。小虎身上的笔触，随意而简洁，因形设势，不仅表征轮廓，还常常能够以简约的手法概括块面，而且同样于一笔之间有多种变化，与徐渭的行草书（见图 3-35）笔意颇多相近之处，欲断还连，忽大忽小，一时疾驰、一时腾跃，短笔如矛如刺，尖锐而锋利，长笔触则挺劲中不乏弹性，而且一笔之间可见多个长短粗

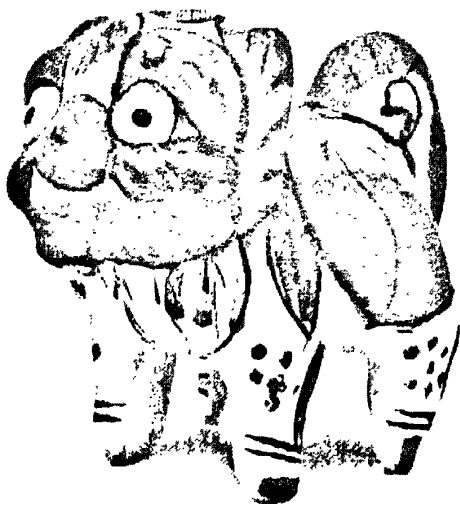


图 3-34 泥塑小虎 高 10 厘米 左汉中藏

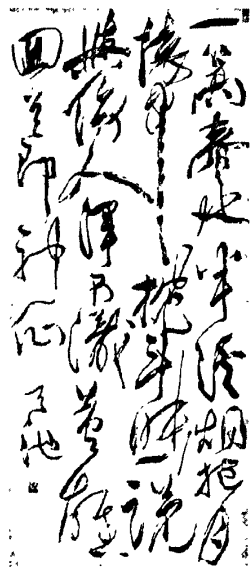


图 3-35 徐渭 行草诗卷

细不同的转折处，起、承、转、合的笔意清晰可辨。艺匠的装饰趣味于此处早已远离外

观的奇巧漂亮，而向兼具自如潇洒和沉实粗犷的书法笔意发展。自如潇洒和沉实粗犷，两种极致情态的汇合，形成独具拙朴天真意趣的图像。



图 3-36

凤翔剪纸

凤翔泥塑艺术之笔法墨法的学习传承，一是家传，二是艺匠之间相互学习，再有，应是对其他一些民间艺术的借鉴。尤其是剪纸（见图 3-36）与刺绣，以及与此较近的皮影艺术（见图 3-37），往往主要是由女性制作完成，其手法与装饰图案形象对从事泥塑创作的家人，有时会产生一定影响。剪纸中，线条常被处理为两头尖、中间稍厚，这是剪切手法镂空的常见样式，有时并非趣味，而只是简便而已，年深日久，迁延成习，就形成了剪切手法线描造型的基本语汇。婚嫁促成男女艺人最好的交流机会，在典型的泥塑艺匠家族中，男性一般从事泥塑工作，女性则勾线彩绘，发挥其在女红方面的特长。因之，女方在娘家学得的剪纸、刺绣手艺常被融入到泥塑的装饰造型中，从而，凤翔泥

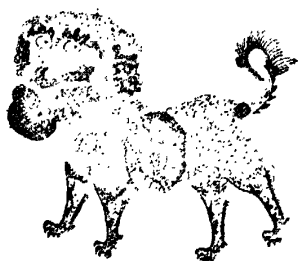


图 3-37 西路皮影（凤翔皮影）



图 3-38 生肖猴 泥 高 36 厘米
凤翔文化馆藏



图 3-39 关中西府皮影 牛皮

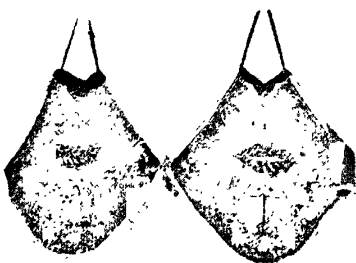


图 3-40 五毒裹肚



图 3-41 绣花枕套



图 3-42 芥子园画谱 战笔水纹描

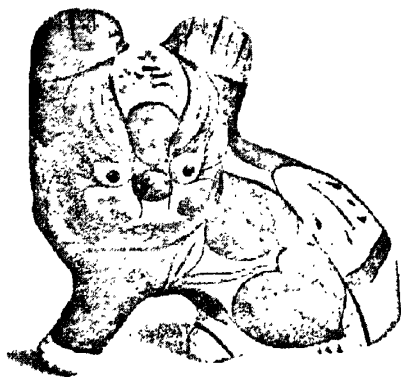


图 3-43 泥坐虎 高 25 厘米 现代 李寸松藏

塑中亦常见与剪纸、刺绣（见图 3-40，3-41）、皮影类（图 3-39）的刻画手法和装饰纹样，而且女方学得的一些新样式应用于泥塑，常常有出奇制胜的效果，也成为家族的特色。

笔法墨法是有法度可循的，如果追溯中国古代传统线描造型图式，可知凤翔泥塑的

造型与古代中国画艺术有较深的联系。

试以传统中国画造型汉服艺术的表现手法“十八描”为例,“战笔水纹描”(见图 3-42)是表现衣纹单薄而褶皱繁多的图式,山水画中的水纹亦常采此法,而李寸松所藏高 25 厘米的风翔泥塑坐虎(见图 3-43,图 3-44)中,多见“战笔水纹描”的画法,一波三折,顿笔与提笔的反差形成鲜明的起伏来表现老虎身体纹样。老虎皮毛的起伏和纹饰(各种水果)表面的质感,其提与按间的鲜明有力与轻盈欲仙的相反相成甚至可以上追褚遂良名作《雁塔圣教序》与隋代名碑《龙藏寺碑》(见图 3-46)堪称经典的“顿笔—轻提”笔意。

而风翔泥塑中中间粗、两头细的剪纸刀法图式,同样也可追溯到十八描的传统风格,本于吴道子、梁凯线描技法的“兰叶描”、“柳叶描”,(见图 3-51)都以虚入虚出的



图 3-44 泥坐虎

局部



图 3-45

战笔水纹描 局部

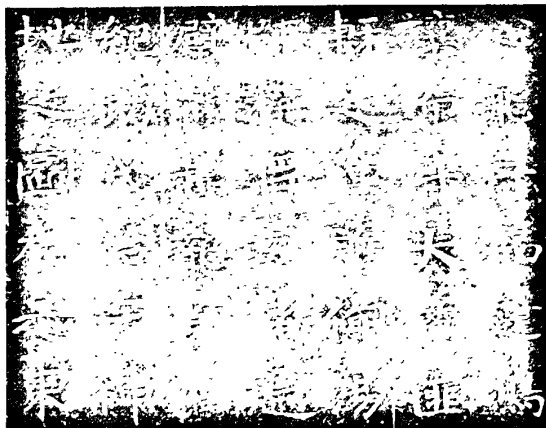
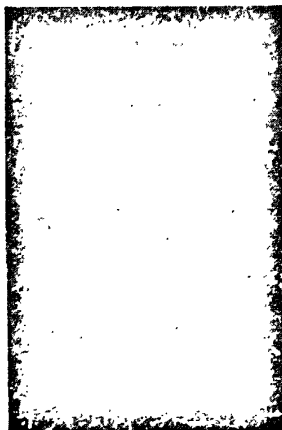


图 3-46 隋 佚名

龙藏寺碑



唐

褚遂良 雁塔圣教序



图 3-47 芥子园画谱 竹叶描

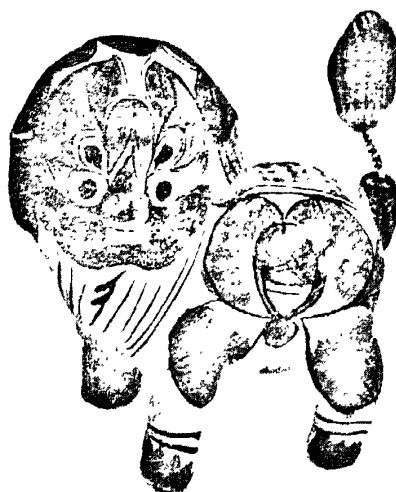


图 3-48 花狮 泥 高 25 厘米 现代
李寸松藏

笔意作画，与剪刀的刀法实际上颇为类同。梁楷最喜用“兰叶描”等“减笔描”类画法，其入笔轻，侧锋略下压、疾速擦出再提笔，使力道集中在笔线中段较前的位置，以细线转至块面，行笔变化明显，在凤翔泥塑装饰线描中常见之，李寸松所藏、高 25 厘米的花狮（见图 3-48），就是其中代表。

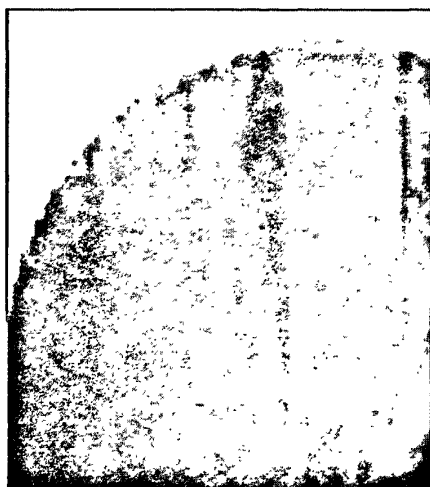


图 3-49 泥坐虎 局部 高 25 厘米 现代

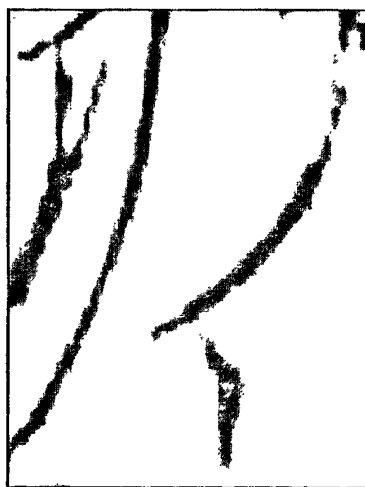


图 3-50 芥子园画谱 战笔水纹描 局部



图 3-51 芥子园画谱 柳叶描

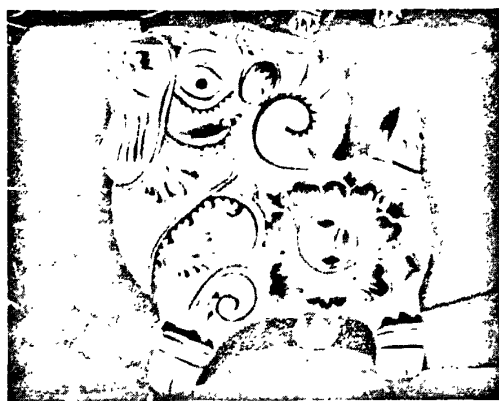


图 3-52 泥塑羊 高 12 厘米

行笔同样很快，变化很多，力道一般集中于笔线的中段，谓之“柳叶描”，吴道子、武宗元喜用之，泥塑羊（见图 3-52）中亦可见，其笔线较长，一笔之间概括出多种变化。

线描法凡“高古游丝描”（见图 3-56）“琴弦描”、“铁线描”、“混描”、“曹衣出水描”、“钉头鼠尾描”、“橛头钉描”、“马蝗描”、“折芦描”、“橄榄描”、“枣核描”、“柳叶描”、“竹叶描”、“战笔水纹描”、“减笔描”、“枯柴描”、“蚯蚓描”、“行云流水描”等十八种，虽花样繁多，（甚至不止十八种名目）也不外乎“游丝描”、“柳叶描”、（见图 3-51）“减笔描”三大门类，其中，中锋用笔、笔线绵长、运笔缓慢、工整而均匀、少见力道变化的“游丝描”笔法当属所有线描法中最基本的一类，“铁线描”、“高古游丝描”、“琴弦描”、“曹衣出水描”、琴弦描等均在此列。“游丝描”的代表人物很多，因为它是一种发展最早的图式，魏晋南北朝的顾恺之、曹仲达、唐代的张萱，均是此道的名手；甚至于，西方文艺复兴盛期之前，艺术家的视野普遍以此图式为限，其较长的弧线着意强调轮廓，均匀一致，变化较少，但也较为挺劲有力，譬如曼特尼亚、波提切利、利皮、西格诺里等意大利文艺复兴早期艺术家的杰作（见图 3-53）。



图 3-53 波提切利 《神曲》插图 纸

西格诺里 创作草图 纸 粉笔

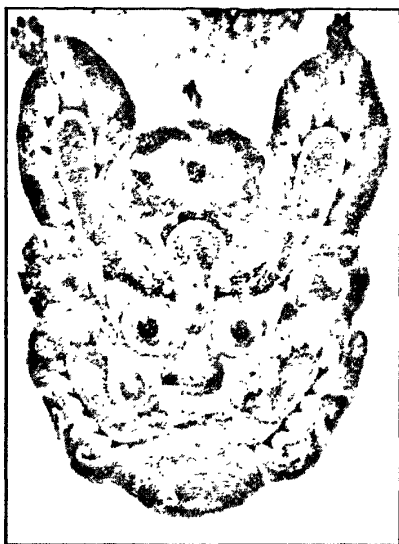


图 3-54 泥挂虎 高 32 厘米 胡新民作

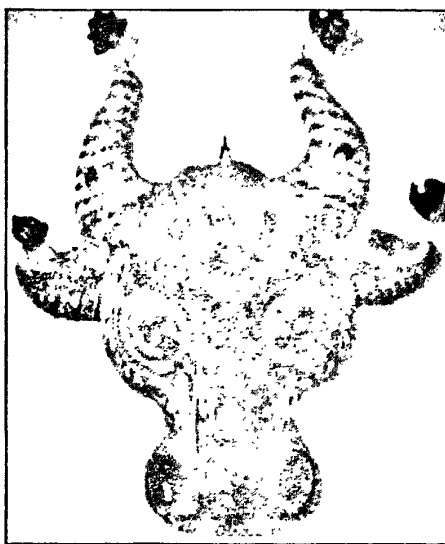


图 3-55 牛头挂片 高 35 厘米 胡新民作



图 3-56 芥子园画谱 高古游丝描



图 3-57 泥兔 高 8-12 厘米



图 3-58 泥兔（局部）高 8-12 厘米 左汉中藏



图 3-59 芥子园画谱 高古游丝描

凤翔泥塑的纹饰笔线变化繁多，而且有时一笔之间就有多种变化，不过其构图主线的运笔常常还是以“游丝描”类为主，尤其是一些较大型的挂片类作品，（图 3-54，3-55）整饬工细，富于秩序感，勾线运笔挺劲有力而又连绵不绝，使图像整体空间构成强烈而突出。

三、法线贴图的低模与高细节

在电脑三维动画设计制作过程中，首先要进行的工作是三维形态的数字立体模型的制作，即三维建模或三维雕塑建模。数字立体模型的制作需要较强的软硬件条件作为支持，包括较快的运算速度和高速存取数据的能力，因为通过三维雕刻建模获得的模型细节繁多，动辄千万个乃至上亿个细分小块面以上。没上色的模型需要通过上色渲染完成建模工作，这就给模型添加了更多的细节。通过有千万个以上细分小块面并经过上色渲染的模型直接变成动态的三维数字图像是不可想象的，因其所需存储空间实在太，会直接造成高速的运算系统瞬间崩溃，此时，高细节与相对有限的运算及存取能力就成为突出的矛盾。既然此路不通，科学家们就发明了另外一种解决三维数字图像应用性的图式，即通过贴图的方式置换原有的高细节雕塑图像，或许非常出人意料的是，这一过程与凤翔泥塑先塑造、再绘制装饰的制作过程非常相似，尤其是绘制细节，两者的原理实际上是相同的：

1. 建立单色模型

打开建模软件，建立一个单色的几何模型，（见图 3-60）然后逐级细分，塑造细节。这一步要不断修正错误，使模型特征逐渐准确。

凤翔泥塑造型的第一步，也是塑造一个单色的模型，（见图 3-61）首先将制备好的

粘土薄板拓印在模具内核上，不断按压使之服帖，干后则泥塑初步成型，再将不同的部

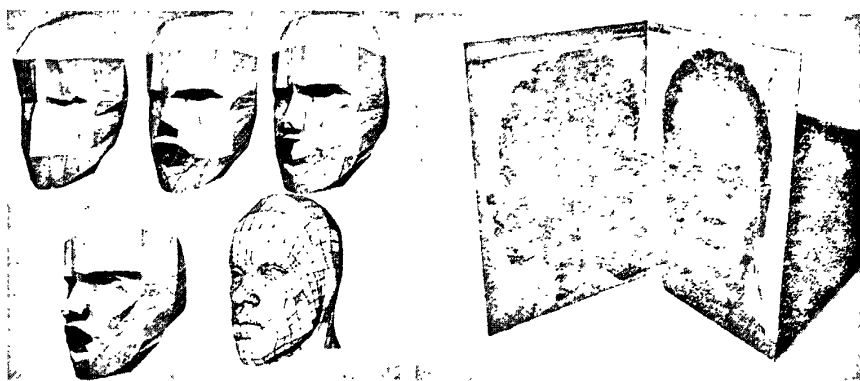


图 3-60 沉默男子 数码三维模型 制作步骤 1、2 Patrick Eischen 作品



图 3-61 刚翻制出的小耍货 泥 高 9 厘米



兔泥 高 8 厘米 现代 现代

分（圆雕类，挂片不必进行此步骤）粘合在一起，打磨刮刻使之表面平滑洁净，则泥塑部分的工艺完成。不同的绘制方法须采用不同的底色效果，红色粘土在最近些年使用渐多，其干后以原色为底色；黄色粘土塑造的泥塑则须以的白色粘土加熬制好的骨胶和水调制的底色涂盖数遍，白色粘土产自距六营村 94 公里之外的冯家山桃园。

凤翔泥塑的创作生产过程中所涉及的一切工具材料的取得及运用均以简便易得为原则，这也是传统民间工艺最为明显的特征之一，其中的绝大部分都可以自行制备。泥塑粘土产自当地，基底涂层色料、胶料亦可在方圆不足十里之地获得，涂刷工具是常见的羊毫大号毛笔、勾线工具为自制的长锋硬毫笔。

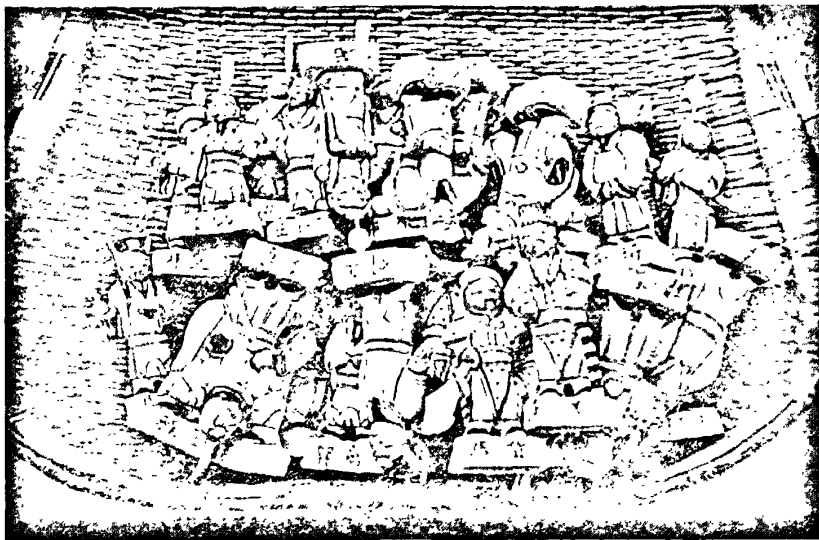


图 3-62 杜银 未完成彩绘的三国人物 陕西凤翔 现代

凤翔泥塑塑造所使用的粘土主要是产自当地的“板板土”，又称“观音土”，即一种较常见的黄黑色粘土；另一种土质是红色粘土，即红陶土，购自外地。用于涂敷泥塑底色的白色粘土当地俗称“白土”，主要成分是高岭土和碳酸钙。

作为的粉末状的岩石，粘土的基本成分是水铝硅酸盐，其中二氧化硅约 46% ，三氧化二铝约 40% ，水分约 14% ，其形成经历了极其漫长的岁月，巨大的长石经由风吹日晒，逐渐在水中塌陷裂解，成为可分解的粉状物，粉状物彼此连结，形成粘土矿层，如果粘土矿层未被冲刷太远，则其颗粒一般会较大，颜色很白，粘性也较差，如瓷土（高岭土）冲刷愈远，则夹杂的杂质愈多，逐渐变得轻而蓬松，成为具有吸收性的矿物质集合，包含一定数量的动植物化石或无机物，即所谓硅藻土、矽藻土；较粗的粘土在不断冲刷的过程中再进一步，这些矿物质被冲刷得更远，既有水分和有机物的共同作用，又有遍布铁元素的自然环境，这就融合出一种富含腐殖质和铁质的陶土及其矿层，其质轻而细腻、粘性和吸水性极好、易于成型，干后还有较好的硬度，相对于含石英较多的粗颗粒粘土，它又被称为二次粘土。二次粘土由于石英成分很少，所以极易成型，是优质的粘土。

凤翔泥塑塑造所用黄色粘土产自凤翔县六营村附近约 600 米处万泉沟干涸河道中，笔者曾随韩锁存亲自前往取土处，其色偏黄略黑红，可见其含铁量较高，有较多的黄色

氧化铁、黑色氧化铁和红色氧化铁，即天然颜料中的土黄、赭石、土红、马斯黑，黄多红少，颜色并不纯净，又可见其所含有的有机物腐殖质较多，质地细腻，说明其杂质较少。这种粘土可塑性强，笔者曾试将其先搓成小球，再搓成较粗的泥条，弯曲成马蹄形，观察其在逐渐变干过程中的表面变化，可见拱状泥条始终未见开裂。另一种红色粘土，常用于制陶，含红色氧化铁较多，与黄色粘土性质较为接近，细腻程度和黏合力略逊于前者。白色粘土笔者找研究所友人化验分析得知，其成分基本上以硅藻土为主，质地较为细腻，含一定量白色碳酸钙，作为底色层或白颜料均较为适宜，试将其用于笔者之油画底涂层，亦获得较好效果。塑造时，黄色粘土或红色粘土要加入一定量桃胶和麻绳、纸筋等纤维成分提高塑像干后强度，最新的发明则是使用糯米熬煮的淀粉胶和泥，可使泥塑的强度大幅度提高，甚至跌落数次毫无破损，当地人称“摔不烂”。

采集的粘土成为可用的湿粘土需要经过分解和揉练。首先将采收或购置的粘土砸碎过细筛（见图 3-63），再加水加胶、纤维揉练，主要是使用工具砸泥以去除气泡、提高柔韧性，有时也用手揉练粘土，以求质地细腻的湿粘土。湿粘土被压成薄泥板（当地称“擀泥饼”），则可用于翻模塑造。

泥塑的内核模具原是由黄色粘土制成，上世纪 80 年代后，经陕西雕塑院专家指导，内核改用石膏，降低了成本、也使内核经久耐用。



图 3-63 韩锁存之子韩建辉在砸泥、练泥

现代 陕西凤翔

总之，基本程式与目的是相同的，材料工具确乎迥然有异，不过，数位绘图板在三维雕塑建模中的作用实际上就是泥塑时的手掌，尤其是，数位板雕塑运笔与手掌一样，也有轻重压感的不同效果与不同宽度的笔刷（有如手掌与手指的区别）。

2. 搜集整理模型皮肤外观

搜集真实人脸各个角度的照片，作为模型表面皮肤颜色、质感肌理的依据。

凤翔泥塑艺人心目中的真实则要宽泛许多,他们心目中的老虎、狮子、大象都穿着五彩的花衣,花衣上的每个图案都有相应的象征意义,因此,每一位凤翔泥塑艺人都是一位图像志专家,虽然或许某些寓意也无非是自编的好彩头,但装饰的总效果必须是自成体系的,一如人面总是一个整体。同样的,这些装饰纹饰也是模型表面皮肤颜色、质感肌理的依据,因此,在搜集整理模型皮肤外观这方面,凤翔泥塑与数码三维雕塑建模基本程式与目的仍是相同的。



图 3-64 沉默男子 数码三维模型 制作步骤 2 Patrick Eischen 作品

3. 制作皮肤外观草图模板

复制一个单色模型备用,将各角度照片顺次投射粘贴到这个复制模型人脸上,建立一个完整的皮肤外观草图模板。(见图 3-64)

凤翔泥塑艺人在构思一个新样式的纹饰之时,会作草图并试制雕塑原型,这既是一个整理并进而重构图像志的过程,也是一个探讨审美创造可能性的过程,其中包含一个试将某特定纹样与特定位置相联系的实验过程。显然,其目的也在于建立一个完整的皮肤外观草图模板。

4. 绘制形体结构法线网络,重建低模形体

法线就是结构线、形体剖面线,根据模型面部的形体结构绘制一个剖面图,以精准的结构素描方法概括面部的主要形体结构,并以纵横交织的剖面线区分不同方向的形体块面。这一步很关键,其重点就在于,剖面线所描绘的形体是高度概括的,高细节的单色模型由此又被转化为低细节的单色模型,只是,这次的“低模”能够准确地反映形体特征,而非模型初创时那个单调且不完全准确的“低模”。而交织法线之间的形体,其细微的起伏已被平滑的过渡效果取代。这就像画素描,通过强化主要形体结构的艺术表现,获得鲜明突出且层次有序的效果。低细节的单色模型既准确,又鲜明有力,并且以

其简洁节约大量的系统资源，使模型的成功应用成为可能。经过这一步，模型已由上千万个细分小块面的模型简化为一个数十万面以内的模型。小块面被整合为大块面。将模型的法线网络展开平摊，就可以为下一步绘制贴图做准备。



图 3-65 沉默男子 数码三维模型 制作步骤 3 Patrick Eischen 作品

凤翔泥塑艺人松鼠尾毛自制的长锋毛笔勾线，使用锅底灰制成的炭黑调制骨胶作为勾线的墨色，其配方近似墨，但略嫌粗糙，所以近年来已逐渐改用成品普通墨汁。由于极其熟练，所以凤翔泥塑的勾线一般迅疾而流畅，但其中也做了相对凝重的笔法与轻快的笔法之间的对照；同时，主要结构线相对粗重甚至与黑色块相结合，从属性的小块形体及其装饰则采用较细的线条，这同样形成鲜明的对照。

数码三维雕塑建模的法线是示意性的虚线，凤翔泥塑则是用极其鲜明的实线来标示形体转折，虽然虚实效果不同，但法线的作用则显然是共通的，由于凤翔泥塑中线描框架之于其形体结构的作用是首要的、决定性的，所以，起的作用也几乎与数码三维雕塑建模的法线没有区别，在此意义上，我们甚至不妨直接将其线描称为“法线”，这也是两者之间共通性最强的一点。

与此同时，两者关于布置法线的义理也是相同的：抓住形体结构的大框架作鲜明概括的视觉表现，同时节约资源、降低成本，使创作过程具备可操作性。

凤翔泥塑的模型是通过模具翻制的，而且翻制过程相对比较简单，强调总的团块感而减弱局部细小形体，着力进行平滑处理，以方便纹饰的绘制，并寻求确切而不流于琐碎的表意，这都是简化形体块面总数量的具体表现，从义理到过程同样与数码三维雕塑

建模中绘制形体结构法线网络、重建低模形体的过程及义理高度相近，由其母题的来源之一铜铺首（见图 71），可以明显地看出凤翔泥塑的表面更为光洁，有更多平面和曲面元素。

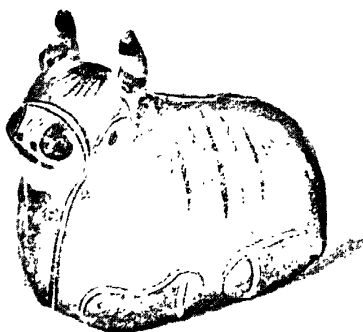


图 3-66 泥卧牛 泥 高 15.5 厘米 长 20 厘米
李寸松藏



图 3-67 霍去病墓石雕 陕西省兴平县

凤翔泥塑多为小型玩偶（见图 3-66），艺人在制作过程中若试图死抠细节必事倍功半，况且细节过多玩偶容易损坏、成本也高，不利于把玩嬉戏，所以艺人们自然地规避了妄生主角之弊。同时，物件小，细节少，却并不可以单调，多样统一以求丰富变化的法则仍是以艺人们必须遵循的，为此，艺人们自觉地在用笔用色的简练而富于变化这一点着力，在装饰刻画中融入书法笔意，一笔之间的起、行、止，以及每一笔之间，在创造重复、渐变节奏的同时，引入多样的变化，使图像形成鲜明的韵律感。细节的相对较少又显然首先在于塑造的方法，形象的整体感来自于玩偶实际功能的需要，使形象的直观效果极其鲜明突出，浑然天成。所以一些杂货、小货图像实际尺寸虽小，却有着极其充实的体量感，浑厚大气，与霍去病墓石雕（见图 3-67）有异曲同工之妙。

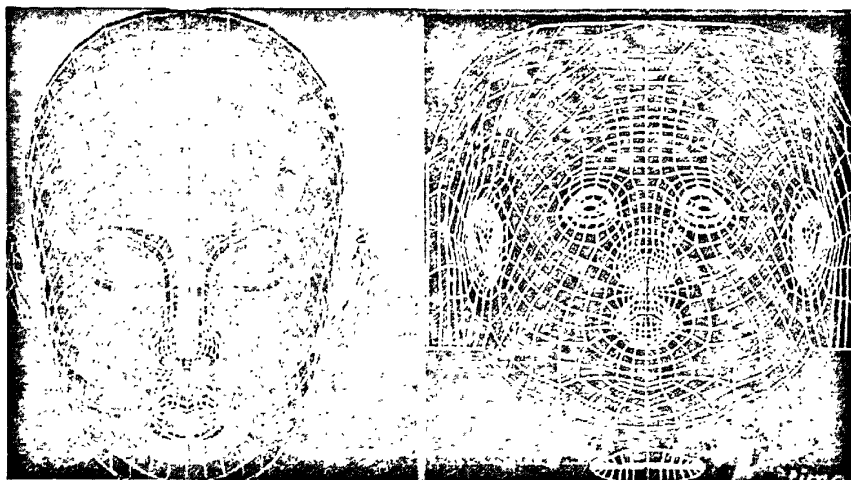


图 3-68 沉默男子 数码三维模型 制作步骤 4 法线绘制及展开效果示意

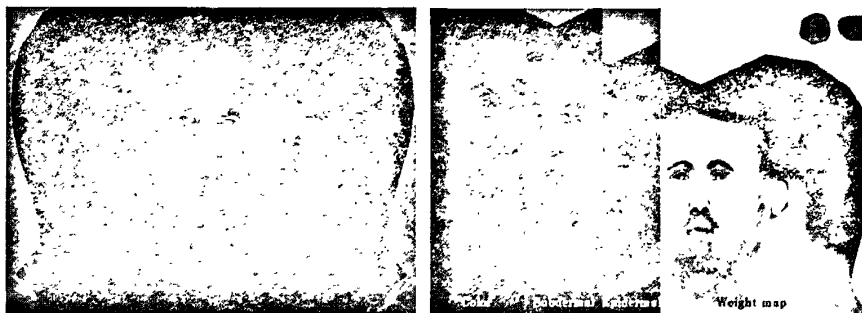


图 3-69 沉默男子 数码三维模型 制作步骤 5 Patrick Eischen 作品

5. 展开皮肤外观草图模板并在平面上重绘，制作完整的皮肤贴图

将模型上初步绘制的皮肤外观草图模板展开为平面，绘制调整，使皮肤上的高细节外观更为清晰可信，也使皮肤质感肌理更合乎表现的需要。这一步，通过修改所采集原始照片画出来的高细节皮肤色泽、质感肌理鲜明，但只占用很少的系统资源。归根结底，贴图是平面的图片而已。

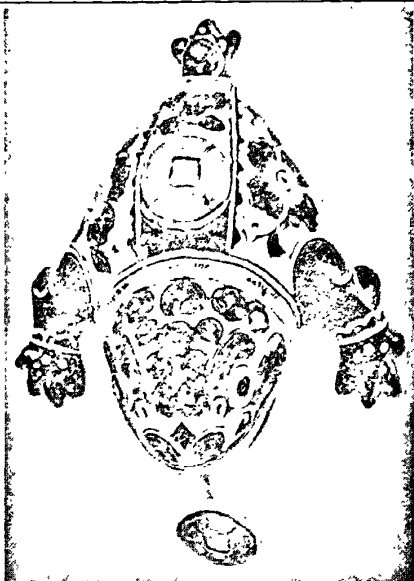


图 3-70 金蟾 泥 30 厘米 现代 陕西凤翔



图 3-71 铜铺首 铜 高 28 厘米 汉

凤翔泥塑的皮肤纹饰同样被构思为高细节的，甚至极尽变化为能事。即使是很小的泥耍货，也尤其强调了笔触与色彩的丰富变化。勾、皴、点、染，各种笔法的变化强化了泥塑皮肤表面色泽、质感肌理的丰富性，其中不乏许多偶然而极富奇趣的效果。由于不是意图创造真实世界的幻觉，所以这一步骤的准备工作，对于凤翔泥塑艺术来说，确乎并没有绝对的独立性，这一点还是显现了创造真实世界幻象与通过装饰美化这两种不同的意趣与价值观。因此，此一步骤的比较说明了凤翔泥塑与数码三维雕塑建模最大的不同之处。但与此同时，两者都是纹饰的准备过程，都市意图将平面的图画用于立体形态的表面装饰，这仍是共同的。



图 3-72 沉默男子 数码三维模型 制作步骤 6 Patrick Eischen 作品

6. UV 贴图

将贴图成品顺次重新贴在经过法线划分的各个模型块面上，完成模型皮肤的绘制。

凤翔泥塑则是将各种纹饰绘制在经过法线划分的各个模型块面上，完成模型皮肤的绘制。不同于直接复制、粘贴，但这一步骤两者的装饰部位是相同的，也同样依据法线。凤翔泥塑的色彩装饰一般以矿物质色彩为主，个别透明色也曾采用植物色，色彩以天然色粉与骨胶和水调制，实际上与西方人绘制布景和插图的胶彩是同一类材质，性能相同，



图 3-73 廖志桂在使用刚刚加热并调制的胶彩颜料彩绘 陕西凤翔

不过西方人使用兔皮胶做结合剂。调制胶彩需要相当的技术，而且骨胶完全放凉后颜料就干结了，也不便于衔接，所以现已逐渐改用水粉色和水彩色。彩绘以平涂为主，使用大小不等的数支羊毫笔涂刷数遍，以罩染为主，强调薄而透明，通过数遍的累积使色彩达到预期的浓度。



图 3-74 杜银在彩绘 陕西凤翔

杜银 赵云（三国演义人物）

7. 绘制身体各部。

以同样的方法，绘制法线、制作贴图、贴图，制作身体及其服装。



图 3-75 沉默男子 数码三维模型 制作步骤 7 Patrick Eischen 作品

8. 完成模型。

将模型置于模拟真实空间的场景中进一步渲染，最终完成模型。至此，一个凭空创造出来的虚拟世界的人物诞生了。

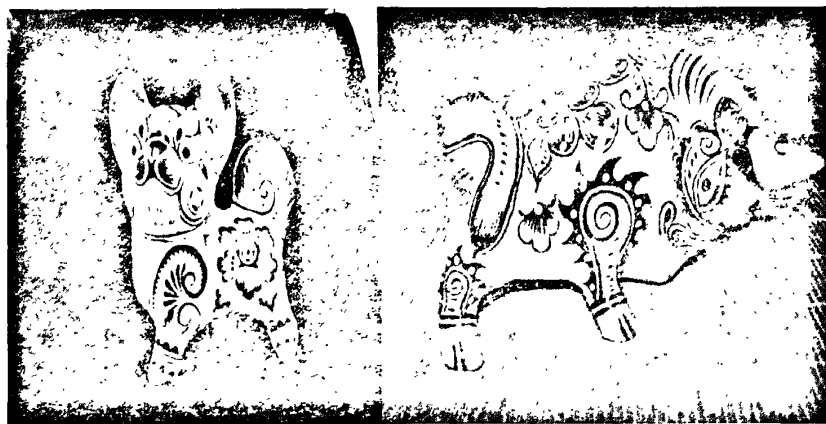


图 3-76 素绘生肖狗 泥 长 27 厘米 自摄

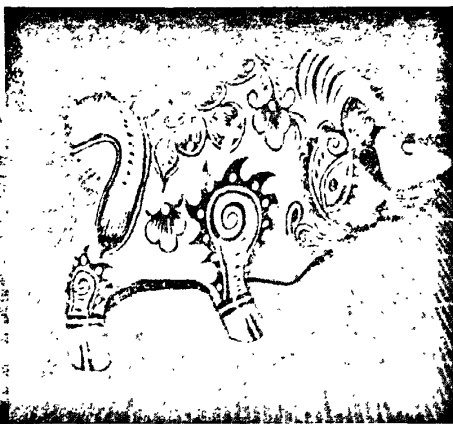


图 3-77 古铜色斗牛 陕西凤翔六营村

作为完成作品的最后一个步骤，凤翔泥塑艺人同样考虑到了展示的效果，为了使色彩具有深度，使用了上光油材料渲染，一般是普通醇酸清漆，而传统的工艺则是使用蛋清涂盖数遍，这种方法可获得更为微妙但又不刺目的色彩效果，应是更为理想的选择，更好的选择是全蛋或蛋黄，其强度更高，光泽也更好。也有一些作品是不上光的，这是淡雅含蓄的表现程式，譬如古铜色（见图 3-77）和素绘的泥塑（见图 3-76）。



图 3-78 沉默男子 数码三维模型 成品 Patrick Eischen 作品

凤翔泥塑的造型特征和造型方法，与数码三维建模，显然是非常相似的，这在分析数码三维建模的过程中也已表露无遗了，当然，两者的意趣也显然不同，只是，变形金刚、阿凡达与钟馗（见图 3-78）、灯曲罐（见图 3-79），从外观上看是那样的风马牛不相及，又何以会源于同样的风格图式呢？答案或许可以从基础的造型原理说起，基础的造型原理来自于古典艺术日积月累的成果，即所谓“成熟的理论”，而“古典”，在这里的特殊价值意涵则在于，追求没有瑕疵的完美和谐。



图 3-79 钟馗 现代

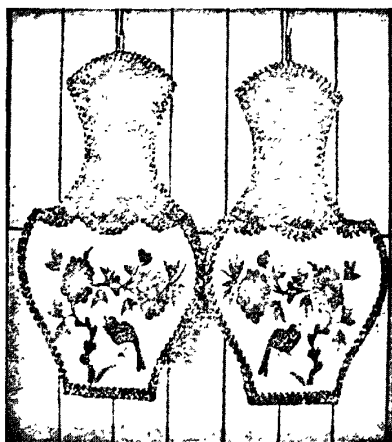


图 3-80 陕西凤翔 灯曲罐（等娶罐）

凤翔县文化馆藏

数码三维建模给我们传达的信息就是，雕刻出很多细小的局部事倍功半，不但影响图像整体效果的传达，使图像变得琐碎，而且浪费大量资源，而明确主要形体结构的基础上进行彩绘则不同，工程量缩小很多，但效果却并不单调，而是更具操作性的，它强调的是具有统一效果的多样。

琐碎的雕塑细节太多，只会使图像更加琐碎单调，这实际上是基本的造型原理，所

以真实世界中的雕塑与数码虚拟的雕塑都遵循一个“边刻划边平滑”的方法步骤，但平滑的局部却不是单调的，平滑赋予纹饰创造的可能性。也即，富有整体感的结构框架与细节平滑的外观，是与表意的清晰完整相联系的，绘制法线与概括形体的过程，也是风格化的过程，所谓艺术品的格调，就来自于此。周保彬在分析古代的艺术品时曾谈到：

“理想化”是在逆水行舟的情境之下唯一的生存选择，如果试图被动地照抄自然，只能获得比自然更差的效果，因为缺乏经验的观察将注意力停留于琐屑的细节，从而为自然添上了琐碎的缺陷。所以有经验的素描家画柔软的物体或烟雾，常常会将其刻画得比较“硬”、比较“方”。自然光色有无穷的变化，但一幅画有 20 个左右的色调层次就已经相当多了，而且，其级差是被有意加大的，其间用笔用色的分寸感，往往决定了整件作品的品质。为了这样一种分寸感，当然也可以把调子的变化限制在极其微妙的幅度或使用极其强烈的黑白对比，一切取决于所要的效果。

线条最基本的功能是刻画出形态的方向感，也即运动的趋势。譬如表现出人是直立的还是弯着腰，或走廊朝哪个方向延伸。此时，对线条的处理将是艺术家遇到的第一个关于整体感的问题。如果一张方桌的边缘在若干个小豁口，那么先从这些豁口画起还是先将桌边概括成一条直线？做出两者择一的选择将是不难的。同样，如果一个齿轮有一百个齿槽，画它的正视圆时，是从一个一个的齿槽开始画起，还是先从一个圆圈开始画起（然后再将 100 个齿槽依次等分）？这也是不难回答的。当然，并没有唯一正确的答案，一切取决于所追求的效果。但是，能表现出主要的运动趋势的线条是创造“理想化”效果的可能性，也即它可能导向更符合形态本来面目的效果。因此，线的造型艺术语言往往首先被用以强化主要的运动趋势，并籍此形成最有力的对比效果。¹

数码三维建模与凤翔泥塑艺术的材料、工艺流程有一定差别，这是不可避免的，因为前者是使用虚拟的资源创作，后者是使用物理的方法，但两者基于风格图式的视野则彼此接近，简言之，两者建构图像的风格图式都是“低模高细节”，以相对少的资源，获得多样统一的视觉效果，使图像更具完美的特质，使细节与整体之间形成恰当的平衡关系。凤翔泥塑艺术的材料、工艺流程见下表：

¹ 周保彬：海因里希·沃尔夫林艺术风格理论研究[D]上海，上海师范大学博士论文，2007，247

图表 1 凤翔泥塑的材料、工艺流程

步骤	工艺	采用工艺当地称谓	选用材质	选用材质当地称谓	制作目标	原理		备注
1	挖掘粘土	挖土	黄色粘土	板板土（黄胶泥）	准备泥塑材料	辨析土质		制备素绘、彩绘泥塑用
	购置粘土	买土	红色粘土（红陶土）	红胶泥				制备古铜色底泥塑用
2	分解粘土	筛土	黄色粘土 红色粘土	板板土（黄胶泥） 红胶泥	准备材料	提高粘土纯度		
3	揉练粘土	砸泥	黄色粘土 红色粘土 水 纤维 桃胶 淀粉胶	板板土 红胶泥 水 纸屑 麻绳 桃胶 糯米	制备湿粘土	制作韧性好、不易破碎的湿粘土，提高泥塑成品质量暨保存周期		
4	制作泥板	擀泥饼	湿粘土	泥胶泥	调节湿粘土厚度	控制粘土膨胀收缩率及泥塑成品重量		
5	塑造阴模	制模	湿粘土 石膏	泥胶泥 石膏	制作用于翻制泥塑的模具	使泥塑形体结构定型化，实现特定泥塑批量制作	利用湿粘土可塑性翻模塑造	
6	翻制泥塑	制坯	湿粘土	泥胶泥	制作泥塑体			
			油脂	油脂	脱模	利用水油不相融原理翻制泥塑		
7	润饰	修坯	刻刀 锉刀 砂纸	刻刀 锉刀 砂纸	提高泥塑表面光洁度	利用干粘土韧性磨光泥塑表面		
8	粘合	合坯	胶水	胶	使泥塑不同部分合为一体	利用胶水粘性使泥塑最终成型		
9	制作泥塑表面装饰底涂层	粉洗	白色粘土（硅藻土） 水 骨胶	白土 水 骨胶	形成装饰基色，提高装饰牢度	使装饰基层材质与装饰表层材质接近并相互融合；利用白色涂层初步创造色彩和谐统一效果		制作古铜基色泥塑时省略
10	勾墨线	勾墨线	松鼠尾毛长锋勾线笔 炭黑 骨胶 水	松鼠尾毛长锋勾线笔 锅底灰 骨胶 水	线描装饰	造型原理 形体结构		当代制作工艺一般直接采用成品墨汁作为墨色
11	敷色	上色	羊毫笔 胶彩颜料（成分：矿物质色粉、骨胶、水）	羊毫笔 色粉 骨胶 水	色彩平涂装饰	色彩原理：色彩的对比与调和	当代常采用广告色等成品代替调制胶彩	
							素白底或古铜色底泥塑省略此步骤	

四、平光造型与装饰色彩

凤翔泥塑的造型规避了对明暗色调的表现，艺匠们在塑造及纹饰过程中实际上是假设光线是从正面照向泥塑，使得泥塑图像显现出清晰的轮廓和与之相应的有限视域。因此，凤翔泥塑的造型是平光造型，虽然作为雕塑的团块感显而易见，但艺匠们有意弱化或模糊三维立体与二维平面间区别的意图是鲜明的，这赋予其创作以独特的可能性。



图 3-81 泥坐虎 高 23 厘米 现代 陕西凤翔 凤翔县文化馆藏

色彩也是如此。凤翔泥塑的色彩是平涂的，平涂这一词语，在造型艺术史上是有着独特价值的样式，波提切利、拉斐尔作品（见图 3-82）的色彩都是平涂的，永乐宫壁画（见图 3-81）也是如此。平涂色彩与固有色体系相联系，强调大面积色块的鲜明对比，同时出于与之相应的装饰趣味，类似巴洛克艺术、印象主义的小面积色彩互渗形成的更为柔和的对比则被有意放弃了。辽纳多·达·芬奇当然也是采用平涂固有色彩体系，这是他有意作出的选择，而非观察不到各种复杂的反射光，沃尔夫林曾就此指出：

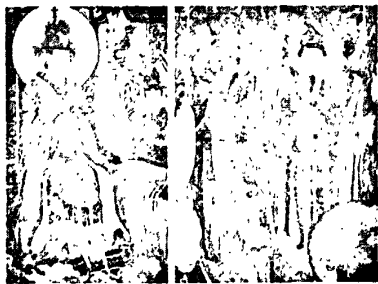


图 3-82 朝元图 元 马君详等作品
壁画 山西永乐宫



图 3-83 拉斐尔 西斯廷圣母
意大利 近代



图 3-84 彩绘坐虎 泥 高 16 厘米



图 3-85 关公挂片 泥 高 18 厘米 现代

“辽纳多具有关于阴影中呈现补色的明确知识。但是他从来没有想到把这种理论知识用于艺术。L·B·阿尔贝蒂恰恰也是以同样的方式观察到一个人在绿色草地上散步时，脸上会映出一种绿色。但是他也同样认为这一事实似乎与绘画没有重要关系。由此我们看到风格很少是仅仅取决于对自然的观察，而被赋予最后的决定权力的总是装饰的原理和对趣味的确信。年轻的丢勒在他表现自然的彩色习作中的作法与在他的绘画作品中的作法很不相同，这一点和同一个原则有关系。”¹

一切色彩都是光的表现形式。当日常生活中有人提到某物体是呈现某种色彩，实际上是指这种物体具有在无色光（白光）下反射某种色光而吸收其他大部分色光的特性。物体在无色光下能够反射某种色光及这个物体具有某种“固有色”。物象的色彩因环境中的光线条件不同而发生着变化，如果物体出于某种光的照射（包括反射）下，则显现在我们眼前的不是“固有色”，而是“条件色”。巴洛克艺术、印象主义的小面积色彩互渗也即一般所谓的“条件色”，在物理学上，这意味着光色与固体物是被同等看待的——光色也被视为物体，正如周保彬所说：“文艺复兴时期，人们经验到的世界中，固体相对而言是可以测量的，因此，线描轮廓有能力赋予其某种规定性；到了 17 世纪，光、色、液体、气体也不再是难以捉摸的了，人们更多地看到实在世界的整体，因此，他们的观看也相应地使用了另外一种方法，空间作为一个被表征的对象超越了形体和形体结构的概念。线描方法与平面相联系，它是二维平面向三维立体观念发展并走向成熟

¹ [瑞士] H·沃尔夫林：艺术风格学 [M] 潘耀昌译，沈阳：辽宁人民出版社，1987，60

的阶段，是静观的；图绘方法与纵深相联系，它引入了运动和变化，是三维立体向四维空间观念的发展。”¹



图 3-86 财神 高 38 厘米
凤翔县文化馆藏



图 3-87 生肖狗 28 厘米
凤翔县文化馆藏

“固有色”和“条件色”仅从字面上讲，似乎不是科学的概念，然而这两个概念却包含着色彩运用方面的一些主要问题。实际上，正是“条件色”的运用使得画面上的色彩呈现一个整体的效果，而色彩的效果基于两个层面，一是若干相互区别的色块在画面上的分布，二是这些色块之间对比和调和的色彩关系。

平涂的固有色体系又是与线描风格紧密相连的，轮廓的清晰完整所形成的色区意味着色彩的相互渗透所形成的运动感受到明确的限制，连绵不绝的光色会使得形体与更大的空间范围联系起来，这也就意味着严密的构图被消解了，为避免这一显然存在的可能性，凤翔民间艺人在彩绘泥塑时，非常严密地运用黑白对比装饰画面，色彩不但是被黑色的线条约束的，还是被白的底色、黑的色块（它有时是由黑的线条扩大而成的）所调节的，黑线条本身又是边界，起到限定总的视域这一根本性的目的。

¹周保彬：《海因里希·沃尔夫林艺术风格理论研究》114 页，上海，上海师范大学博士论文，2007 年 4 月。



图 3-88 泥挂虎 高 42 厘米 凤翔县文化馆藏

任何绘画都存在色区分布的问题。即便是黑白画，画面各部位之间也存在着色彩的差别，一般来说以黑白为基本元素的素描作品中，黑、白、灰色块愈深愈暖、愈浅愈冷，这是由于一般人的经验中白色是最冷的色彩。上述情况也使用于另一种常见的素描形式赭石或土红加白所呈现的色彩关系中。

凤翔泥塑艺人在处理图像纹饰色彩的初级阶段，首先会关注画面上几块大块色区的分布，找出几块大色块之间明确的色相区别，因为大的色块之间对比强烈，则作品效果往往更为鲜明有力。在西方，以往的画家喜欢将基本的色区区分为明暗两大块，两大块之间有明确的冷暖对比和与之相对应的色调对比。在此基础上，将暖色的基本构成放一些在冷色区，将冷色的基本构成放一些在暖色去、区，逐步形成在同一光源下调和色彩关系。印象派之后的艺术家全方位地突破了统一光源这一传统模式，此后，现代绘画的色区划分得更为灵活，冷色、暖色相互之间自由地交错，打破了色彩对比与色调对比的对应关系。最强烈的色彩对比是补色对比，例如红与绿、黄与紫、蓝与橙。在大的对比关系之下，强烈至柔和之间尚有无数的层次差别。纯粹的补色对比往往显得更刺目和粗俗，所以一般以选择不完全的补色对比更为合适。例如在红色—绿色之间。绿色相对于红色，尚有一系列倾向于黄—红或蓝—红的“阶段”变化，即补色之间存在着一系列的过渡色。将这类过渡色适当地加入主要的对比色之中，可以掌握整个画面上色彩对比的

节奏，而在大的对比基础上的一系列变化微妙的灰色正是色彩对比的精华所在。

颜料的三原色是青、品、黄，即青色（略偏绿的淡蓝色）、品红（略偏紫的红色）、淡黄色。三原色又形成四组最强烈的色彩对比，即青、品、黄之间的对比，以及红与绿、黄与紫、蓝（青）与橙之间的补色对比。其中，凤翔泥塑主要采用了红色与绿色之间的补色对比，青、品、黄之间的对比和互相渗透则隐现其中，形成一系列过渡色。在常见的凤翔泥塑的纹饰中，划分大的色彩区域与形成主要色彩对比的是黄绿色与大红色，常见的过渡色是玫瑰红和淡黄色，过渡色的采用赋予图像对比的级差与渐变，起到统一中求多样的效果。

而对红色与绿色之间的补色对比起调节作用的主要方式，仍是黑色与白色，包括黑色的线描。作为最重与最亮的色素，黑色与白色调节图像的色调对比关系。

在一幅绘画艺术作品中，色彩效果往往是最为明显、最为突出的，所以认为色彩是绘画中第一位的并不为过。不过色彩效果的产生很大程度上取决于整个图像空间的色调对比关系。在画面上，色调关系与色彩关系总是作为一个整体在起作用

以画面的整体和谐为前提，画面效果强烈往往意味着色调对比强烈，反之亦然。这一点可以解释为什么科尔内留·巴巴的作品比雷诺阿的作品更加有力度。在巴巴的作品中，色彩被划分为强烈而单纯的大色块，大色块之间的色调对比黑白分明、极其简约；而雷诺阿作品层次丰富、过渡柔和，形成甜美柔和的画面效果。色彩效果也取决于调色、敷色的技巧。总的来说，调色、敷色技巧可大致区分为两种倾向，即物理调合和光学调合。直接将原色、间色、复色在调色板上调合被称为物理调合，这种手法因其自由、流畅而被广泛使用。所谓光学调合即小的色彩笔触并置的手法，这种手法的运用也有很长的历史，荷兰小画派、委拉斯凯兹、夏尔丹、德拉克罗瓦、方丹·拉都、印象派和后期印象派画家不同程度地使用这种手法，而新印象派（点彩派）画家修拉、西涅克则将这种手法推向极处，他们的作品只使用光谱色（即原色和间色），以补色对比的方式将各种纯色小点（允许纯色中调白色）尽量互不接触地并置在画面上。西涅克在其纲领性的专著《从德拉克罗瓦到新印象派》中系统地分析和比较了德拉克罗瓦和印象派画家用色的主要缺陷，就是在洁净的、纯的光谱色之中夹杂了大量类似泥土的灰色（即复色）；而新印象派在艺术上的突出贡献则在于通过使用纯的光谱色获得了掺杂灰颜色的画面

难以企及的强烈、清晰、明确的画面效果。事实却反驳了西涅克的说法，现在看来，新印象派画家的作品并没有获得西涅克所宣称的那种效果，总的来说，这类绘画作品显得机械、刻板、平淡。或许现代的彩色印刷术能对此作出解释。现代彩印的基本技术是网点分色技术，并置的网点除青、品、黄三原色之外，尚有黑色；加上白纸的颜色，可知现代印刷术的色彩再现至少是建立在使用五种颜色的基础之上，即四分色的青、品、黄、黑和纸张的白色。纯粹的光谱色并置在一起，视觉上往往显得比较弱、比较平淡，而一旦运用了黑色这类中性色加以平衡，画面则显得更有深度、更有力度、更有重量，尤其是代表明、暗两极的白色、黑色插入画面可以相当自由地调节画面的色调对比关系。德拉克罗瓦是深谙此道的高手，他的许多作品都是在重灰的颜色之上并置条状的笔触，而使画面显得既鲜明又有力。而中国画更注重中性色的价值，画家们往往习惯于在上纯色之前先用黑色打底，无论是水墨画还是工笔重彩，清浊互见都是画面醇厚耐看的秘诀。



图 3-89 关公挂片 25 厘米



钟馗挂片 33 厘米

凤翔县文化馆藏

凤翔泥塑中常使用的灰色涵盖了灰色系中几乎所有代表性的品种，其中包括黑色、白色、土红、赭石、土黄、金色、银色、肉色，另外，凤翔人有时使用的草绿基本上也倾向于灰色。在关于色彩的审美创造中，最为有效的调色、敷色技巧既不是纯粹的物理调合、也不是纯粹的光学调合，我们不妨称之为不完全的光学调合。这意味着尽量使用未搅拌均匀（没“调熟”）的调和色或在使用纯色的同时使用了中性的灰色加以平

衡。这样就既保持了纯色的鲜明又保持了灰色的调合及画面色调对比。凤翔人的泥塑艺术之所以独一无二，很大程度上就来自于非常自觉地运用了最为有效的调色、敷色技巧。使用金、银、黑、白、灰等中性色平衡色彩的画面有着悠久的传统。西方的教堂中鲜艳的玫瑰花窗以黑色的铅格加以分割更显得神秘而优雅，而众多的装饰壁画则经常采用在整个画面中分散地涂上某种中间色（甚至于直接用砖块、浮石等材料在新完成的画面上摩擦）来取得和谐的效果，架上绘画往往通过有意识地露出部分底色从而统一画面，所有这些程式凤翔人都善于熟练地运用，因为它反映的确乎为凤翔泥塑艺人关于色彩对比的色彩对比的视野所及，也可见凤翔人在色彩审美上的艺术自觉。并且，此时，装饰艺术在色彩运用方面的共通特性业已表露无遗，显然，凤翔泥塑因其特色鲜明的色彩装饰而表现出近似装饰绘画的特质。

至此，我们业已形成的，对凤翔泥塑审美创造图式的特殊性的印象，将是多重的，而其中有几个最重要的特征：泥塑本来是立体的，而且凤翔泥塑的团块感特征也加强了欣赏者的这种印象，并且其线描法也是典型的结构分析方法绘出的，也近似于数码三维雕塑建模的法线。可是，所有这些并不通向纯然的三维立体效果，却出乎意料地走向相当鲜明的装饰效果。通过强化边缘轮廓的剪影效果和组合最有特征的视域，泥塑成功地给予欣赏者一个 2.5 维半立体的视觉印象，典型的当然是各种挂片，但即使是最立体的圆雕亦如此，因为重点并不在于塑造，装饰效果——首先是多变的线描，其次是丰富的色彩纹饰——才是真正重要的，法线贴图的低模与高细节共同导向一个以多样统一的装饰效果取胜的古风艺术审美创造图式，雕塑，在此处充当的，是一个具有 2.5 维半立体特征的基底，借由此，凤翔泥塑艺人的视觉想象得以自由穿越于二维空间与三维空间之间。

第二节 凤翔泥塑的艺术精神

一、现实与理想：土地意象与生命表征

古人借诗文以使生命不朽，这在魏文帝的《典论·文论》曾有论及，曹丕说，人的生命最长不过百年，死后便化为尘土而湮灭，而其作品（诗文）却可以永留后世，并因此而使精神不朽、灵魂永存。¹在此意义上，艺术品对于凤翔泥塑的艺匠，就意味着生命的延长。而艺术品本身，从来就被视为是完整的生命体，它是植根于土地的生命结晶——一种独特精神气质的凝聚。独特的精神气质谓之“神”、谓之“神气”，其源泉可以追溯到上古世界及其先民“万物有灵”的世界观。

先民关于“万物有灵”的思想意识，缘于对世界万物生长、运动、变化的持续感知，既有疑惧、又有感动，于其间，感同身受于万物生命的成长。进而，这一意识逐渐凝练为对雷电、雨雪、畜牧、狩猎乃至土地诸神灵的崇拜，进而又有礼制祭祀活动的常态化 and 规范化。世易时移，始于“万物有灵”的“万物有神”渐渐淡化了、模糊了，神灵被转化为一种独特的精神气质，即所谓“神”、“神气”，如孟子所言，中国哲学中神的概念，并非人格神，而是精神上的完整生命体，即意象。意象联结作为整个世界——大宇宙（自然、天）和与之对应的个体存在——小宇宙（人），两者同声相应、共鸣回响，从而“天人合一”。天人合一之优游忘我，对于朴素的农民而言，正是在于对土地的深深眷恋，这一深情，被幻化为完整的生命意象，而意象的物态表征，即是各种朴拙中饱含深情的民间艺术品，而凤翔泥塑以其与土地紧密联系而被升华为内在的美，与世界内在的真暗合，从而美善合一、真善一体，在古代哲人看来，这就是至美的境界，即老庄所谓的“大美”，大美即世界之“道”，东方人谓之道者，西方人谓之理念、逻各斯，柏拉图同样说得很清楚：真善美统一于理念，美即最高的真。凤翔泥塑之美，其可贵之处即在于以其远离了漂亮外表的拙朴、天真、内在，使之与整个世界的内在秩序暗合，从而，从不以艺术家自居的关中农民，以其“无为”，而“无不为”。

与之相近，古希腊如菲迪亚斯这样的伟大艺术家从未有过自以为是艺术家的观念，（对于当时的希腊人而言，毫无疑问，只有工匠，没有艺术家。）却创造出了最完美的

¹魏文帝（曹丕）：《典论·文论》。

艺术品。凤翔泥塑艺人都是普通的农民，生活于乡野，然而，他们的作品所关注的问题却不仅仅是关乎乡野生活琐事的，他们拥有一种持续的能量，并意图借由此来照亮眼中的世界，这就是艺术。凤翔泥塑艺术及其所意味的价值，对于出身于乡野的泥塑艺匠来说，就在于此。经由凤翔泥塑艺术及其价值，凤翔人的精神世界与整个人类的文明传统联系起来，何为真、善、美，生存的意义，生命的价值，自由及其限度，信仰，自我，人的行为方式何以得宜适度，人如何与世界沟通交流……等等，这些千百年来人们都在思考的中心问题（根本问题、“大问题”），凤翔人以其对凤翔泥塑的审美创造为契机，作出个性化的回应。而无疑，每个人看世界的方式都是不可重复的而弥足珍贵的，对于艺术品的创造者，尤其如此。

中国民间艺术是基于市井乡野的民俗的，而关中西府地区自西周时期开始，就是全中国重要的政治、经济、文化中心，也是中国民俗的发源地之一，其民俗文化和与之相应的民间艺术因之而具有一定的典型性；也是小中见大、观照中国民间艺术整体的重要窗口。

与关中西府地区民间艺术乃至作为整体的中国民间艺术联系起来的市井乡野的民俗，往往具有“将生活理想化”的特征。也即，民间艺术并不基于野蛮的陋习，食人肉、杀人祭祀这些活动在某些时代、地域可能是常态化的，但并不是民间艺术涉足的题材，更不会是其主题。之所以如此，就在于民间艺术是生长于市井乡野中的精神超越，它本身就是对生活理想的表征，所有关于古代大同世界以及未来美好生活的幻想，都被民间艺人们演绎为美好的图像，这一图景，早就在《淮南子·齐俗》中述及，无疑，这是一个恬淡安逸、小国寡民的世界：

民童蒙不知东西，貌不限乎情而言不溢乎行，其衣致暖而无文，其兵戈铍而无刃，其歌乐而无转，其哭哀而无声。凿井而饮，耕田而食，无所施其美，亦不求得。¹

在这个世界中，或许“山无径迹，泽无桥梁，不相往来，舟车不通”²，或许“往古之人居禽兽之间，动作以避寒，阴居以避暑”³，“人民少而禽兽多，人民不胜禽兽虫

¹ 刘文典. 淮南鸿烈集解 [M] 卷十一, 北京: 中华书局, 1989.344

² 《鹖冠子·备知》,《道藏》太清部 [M], 颠, 27 册, 文物出版社、上海书店、天津古籍出版社影印本, 1988 年。

³ 黄帝内经素问 [M] 卷四,《二十二子本》, 890 页。

蛇”¹，或许“民茹草饮水，采树木之实，食羸蠃之肉，时多疾病毒伤之害”²，但“有知者不以相欺役也，有力者不以相臣主也”³，“天下为公，选贤与能，讲信修睦……老有所终，壮有所用，幼有所长，矜寡孤独废疾者，皆有所养”⁴。这是一个虚拟的民间社会形态，村落、街区就是民间艺人心目中普通百姓的“天下”，是“人们生活的基本单位，人们日出而作，日落而息，生活平稳而安定，尽管获得的很少，但人们的贪婪和野心都没有萌生，他们在朴素的生活里保持着朴素的心境，而朴素的心境就是社会安定的前提”。⁵

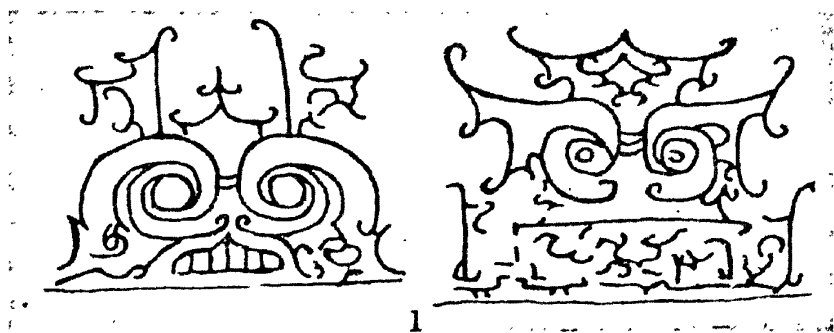


图 3-90 怪诞美感范畴的历史演化 1 新石器时代龙山文化之玉铎上的线刻图案（山东日照出土）



图 3-91 怪诞美感范畴的历史演化 2 现代社火脸谱（陕西宝鸡）现代泥塑虎面（陕西凤翔）

现实世界中的权力话语体系至少在这个理想世界是暂时失效的，民间艺术实际上是非常自觉地对现实世界中的秩序做了反方向的解读，超然神秘的力量似乎仍是存在的，但定然不会是有如商周青铜雕刻那样的狞厉之美，喜庆的、富于幽默感的情趣消解了威严而神秘的不可知的力量，而消解的过程本身却仍然是神性的，仍然来自一种神秘的

¹ 《韩非子》卷十九《五蠹》，《二十二子本》，890 页。

² 刘文典：《淮南鸿烈集解》[M] 卷十一，北京：中华书局，1989,344

³ 《鹖冠子·备知》，《道藏》太清部，颠，27 册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社影印本，1988 年。

⁴ 礼记·礼运 [M] 载《十三经注疏》，1416 页，中华书局影印本。

⁵ 葛兆光：《中国思想史》[M] 第一卷：七世纪前中国的知识、思想与信仰世界，复旦大学出版社，2004,8

力量，只是，这种神秘的力量似乎是与普通百姓亲密无间的，其中一个极其典型的代表就是凤翔泥塑乃至遍布中国西部地区的虎头虎身的形象——表征权力的具有神秘色彩的形象在此早已转化为承载人们美好期望的载体。

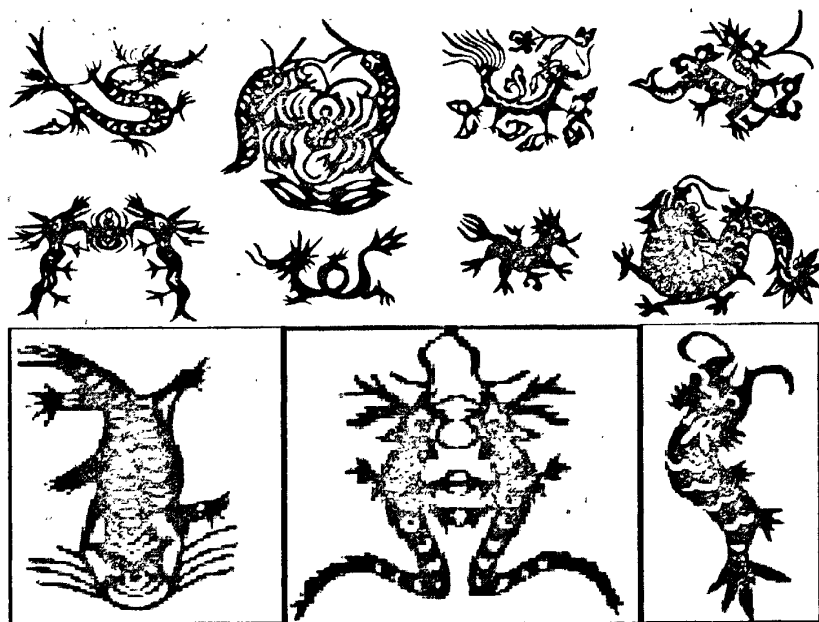


图 3-92 龙的不同造型风格 山西新绛



图 3-93 虎的不同造型风格 山西

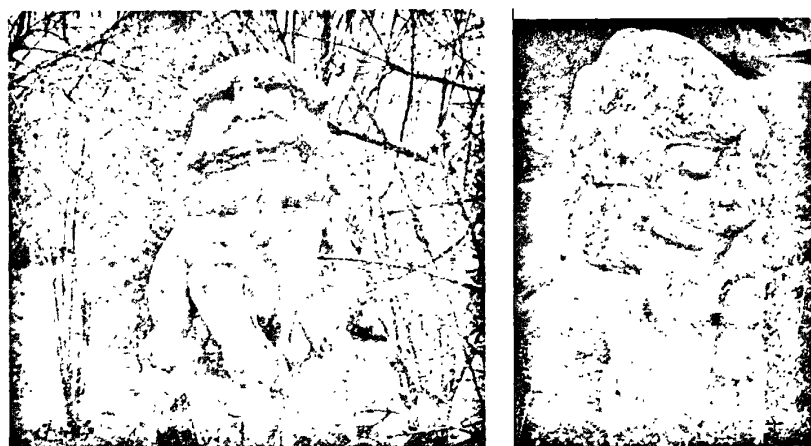


图 3-94 拴马桩 陕西关中地区 西安美术学院藏

于是，当民间艺人刻画、描绘某一具有统治力的形态时，他心目中的这一形态似乎

就是尧、舜、禹而已，无论它实际上是龙，还是老虎抑或狮子、大象之类的灵兽。

中国关中西府地区的龙、狮、虎的形象又是极其典型的中国民间艺术图像，遍及整个关中西府地区的拴马桩（见图 3-94），有很大一部分都是以狮的形象为题材；凤翔泥塑中最主要的题材就是老虎、狮子，包括卧虎、坐虎、立虎、虎面、坐狮；而关中西府地区除凤翔泥塑外最为人们所熟知的，就是布老虎（图 3-96）及虎头鞋（9 见图 3-100）、虎头枕（见图 3-97）、虎头帽（见图 3-98）。



图 3-95 泥挂虎 高 26 厘米



现代 凤翔六营村



图 3-96 布虎 布 高 28 厘米
岐山县文化馆



狮子布 现代 高 26 厘米

饶有趣味的是，古代社会极有影响力的巫术、禁忌在中国民间艺术中几乎是彻底失效的，民间艺人们以其达观和善意远离了各种对消极事物的联想和心理暗示，那么，它们的力量何在呢？

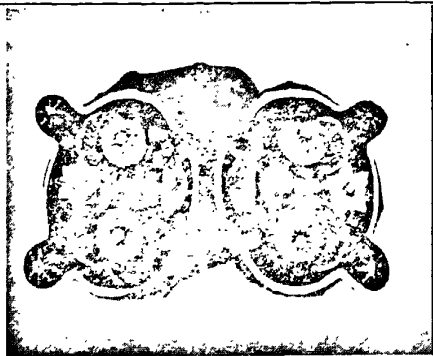


图 3-97 虎头枕套 布 长 38 厘米

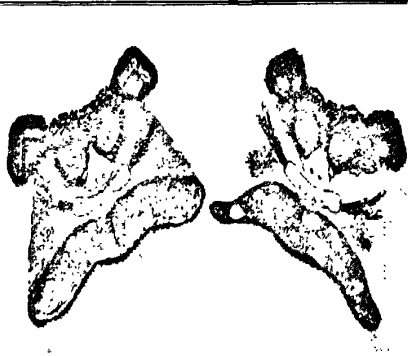


图 3-98 虎头帽

答案出乎意料的简单，艺人赖以生存的是技艺，而一定水准之上的技艺赋予其精神自由，游刃有余之余，审美创造成为可能，而创造者本身，则既是虔诚的——对于美好的事物，又是自信的——不愿迷信和盲从，在创造的过程中，民间艺人通过高超的技艺发挥出全部的力量。阿瑟·瓦莱在他研究老子《道德经》的著作《“道”和它的力量》中就曾这样写道：

造车的人、木匠、屠夫、弓箭手和游泳者，其熟练的技巧并不是来自于对有关的事实的积累，也不是靠拼命地使用自己的肌肉和外部感官，而是对隐藏于各种表面的差异和多样性中的那种最根本的一致的利用，通过这种利用，就使存在于自身中的最根本的要素同他使用的工具的最根本的要素达到一致。¹



图 3-99 虎头甩子（当地方言）现代

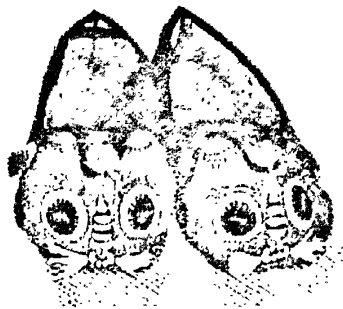


图 3-100 虎头鞋 布 17 厘米 现代

而凤翔泥塑之重要性，就在于它正是中国民间艺匠通过高超的技艺创造出来的理想世界生活图景的一个典型代表，在中国民间艺术乃至民俗活动的长河中，凤翔泥塑只是

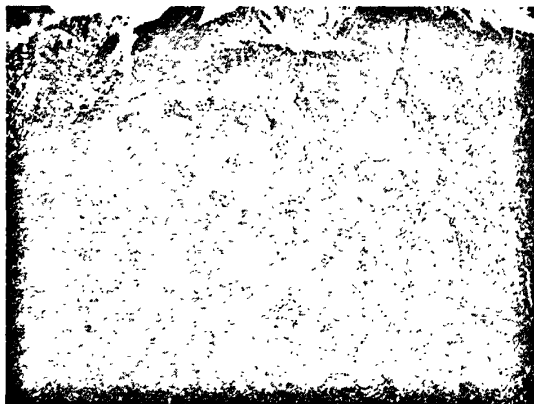
¹ A·瓦莱. “道”和它的力量 [M] 纽约: 谷鲁弗, 1958 年第 55 页. 载 [美] 鲁道夫·阿恩海姆著. 视觉思维 [M] 滕守尧译, 北京: 光明日报出版社, 1987, 45

“一花”、“一叶”，然而，“一花一世界，一叶一菩提”，于此处展现的，却是自古以来中国普通民众对理想世界的美好期许，以及与之相应的创造技艺。

植根于民俗活动之中的、中国关中西府地区民间艺术的代表凤翔泥塑，是在原始艺术的土壤之上生根发芽的，首先，原始的，具有公众色彩的（集体性质的）活动逐渐转化为民间的具有世俗色彩的活动；与之相应，神秘怪诞的原始艺术也逐渐被活泼明朗的民间艺术所取代。时至今日，这一过程也并未结束，因为各地区的经济社会发展是不平衡的，但总的来说，从隋唐至明清，中国关中西府地区民间艺术已逐渐发展成熟，凤翔泥塑艺术亦如此。



图 3-101 阴山岩画围猎图
新石器时代



阴山岩画猪牛图
新石器时代

远古时代是无所谓民俗活动的，除了日常劳动，所有活动都被人们自觉或不自觉地与攸关自身生存的神秘力量联系起来，这些活动必须经由集体参与才能完成，其中占据主导地位的毫无疑问是礼制祭祀活动与巫术活动，相应地，活动中制作的相关产品也只是供礼制祭祀或巫术活动之用，因其显而易见的公众色彩，这些制成品很难被定位为“民间的”。葛兆光在《中国思想史》中指出，所有上古遗物大体可分为三类：“首先，最多的是人们日常生活中使用的物品，这当然比较多地反映了上古三代人的生产与生活，但也能让我们从中透视到当时普遍的社会状况和一般的知识与思想水平准。其次，相当多的是古人死时殉葬的物品或在他们埋葬时所陈设的物品，前者是他们使用或喜爱的东西，后者是安葬他们的活人认为有益于他们死后生活的东西，其中有着上古人观念的痕迹。再次，还有一部分可以确信是古人在祭祀仪式上或平时象征性活动中使用的，虽然还不能把它们称为‘礼器’，但它们折射了古人思想深处某些隐秘的观念。”¹

¹葛兆光. 中国思想史[M] 第一卷：七世纪前中国的知识、思想与信仰世界，复旦大学出版



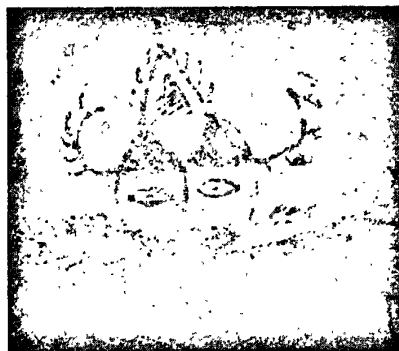
图 3-102 乌兰察布岩画坐舞图
新石器时代



将军崖岩画稷神崇拜图
新石器时代



图 3-103 沧源岩画太阳神巫祝图
新石器时代



彩陶盆绘人面鱼纹
新石器时代

礼制祭祀活动与巫术往往是与上古先民及其原始的生活方式相联系的，而且必须经由众人的集体参与才能够完成，当这类活动的神秘色彩逐渐褪去时，它就被形式化了，正如前文述及的万物有灵——万物有神的逐渐转化过程，其通过仪式确立的神秘的权力话语实际上已是被士人阶层、民间艺人等一些新兴的力量所颠覆。

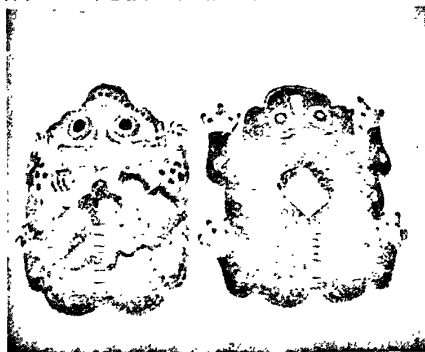


图 3-104 蛙枕 现代
长 28 厘米宽 25 厘米



鱼形五毒枕 现代
长 30 厘米宽 24 厘米

士族阶层的立身之本是高贵的出身与渊博的学识，出身来自家族背景、师生之谊，学识来自于系统的教育，这些都是民间艺人很难具备条件去获取的优势，而其所唯一能够凭籍的，无疑是其技艺，此一技艺对于世人来说，其独一无二的意义就在于民间艺术的创造者是唯一有能力展示虚拟的、反映了普通人的欲求、期许的美好图景的人群，并且显然能够以较为令人信服的方式。仪式化的礼制祭祀活动与巫术在此可以被转化为一种演剧活动中的情境，而演剧活动的导演即是民间艺人。也即，上古世界之后，人们似乎仍在庙会、重要的节日进行象征性的礼制祭祀活动与巫术活动，但活动的主角已不是祭司、巫师这样一类曾经的神秘权力代言人，而是作为导演登场的民间艺人，他们是在用自己的独特技艺所创造的大大小的玩偶建构一个活动的演剧的舞台，乡野街巷的普通民众自觉甚至自在地参与其中，共同表征一个之于普通百姓的完美的精神世界。显然，在有限的时空范围内，此时，庙会、节庆纪念活动实际上是被当做是庙堂乃至江山社稷来看待的，这样一来，虔诚的情态、神圣的气氛都变得合乎情理，而在其中，民间艺人的重要意义当然也被放大了。甚至于，民间艺术品也不限于各种玩偶，许多看似极其普通然而确乎具有某种价值的物品、产品在此处也是被视为某种审美活动的对象的，正如波兰美学家符·塔达基维奇所说，在普通民众的心目中，掌握规则，拥有纯熟技艺的人所从事的，都是艺术：“希腊文的 ‘τέχνη’ ——罗马时代、中世纪，甚至直到近代初期文艺复兴时代的 ‘ars’ ——是表示一种技艺，亦即制作某个对象，一间房屋，一尊雕像，一只船，一张床，一把壶，一件织物所需的技艺；而且还可以表示统领一支军队，丈量一块土地，打动一批听众所需的技艺。所有这些技艺都被称作是艺术，如：建筑师的技艺，雕匠的技艺、陶工的技艺，裁缝的技艺、战将的技艺，几何学家的技艺、论辩者的技艺。技艺依赖于对规则的认识，所以，无规则的、非理性的艺术是没有的。建筑师的技艺有其规则，而不同于雕匠的、陶工的、几何学家的、军事家的技艺。因此，规则概念也就深入到了艺术的概念之中，也就进入到艺术的规定之中。离开了规定，仅凭灵感或奇思异想做事情，这无论对古代人来说还是对经院哲学家来说都不属于艺术，这是艺术的反面。在早期，希腊人曾认为。诗产生于由缪斯而来的灵感；正因此，他们才

否认了诗是艺术”¹

这又牵涉出一个问题，即民间玩偶艺术应当如何定位，它是审美的抑或是实用的：

它当然关乎实用，如果没有用，实际上面临谋生问题的民间艺人根本不会选择生产它，或者至少不会系统化地坚持下去，它在普通人的生活中，至少应是活动中的道具或用于游戏中的玩具，因而，道具和玩具就是民间玩偶艺术品实用属性的两个方面；与此同时，第三个属性也呼之欲出，即它是可以换取劳动价值的商品。

它也必然关乎审美，因为民间艺人经由自己所拥有的创造的技艺把握到（或者至少初步把握到）世界的全体样相，经由掌握世界的“是”（存在、实然），从而知道了怎样做才是“应该”（应然），这是古人认识、把握世界的普遍范式：通过认识真实存在的事物，形成驾驭自身乃至身外物、世界全体的能力，从而获知应然的事物，譬如人的行为举止如何得宜适度（关于善）、人的身心如何既美好又充实（关于美），技艺在此处充当了沟通真、善、美，并将其统一于世界全体的桥梁和通路。

中国古代哲人心目中的世界之“道”，是美善合一、真善一体的，即所谓“尽善尽美”；而此处，（正如我们业已说明的，）古代的西方哲人也并无不同，即所谓“真、善、美统一于理念”、“美是最高的真”。生活于现实世界中的普通人，借由自古至今流传下来的生活方式，一直习惯于如此以整体的眼光把握世界，而此时，他们已经自觉或不自觉地在精神超越的道路之上，通过在极其普通的劳作中不断锤炼技艺，他们接近了关乎世界至美的“道”、“理念”、“逻各斯”。无论是中国人所谓的“道”，还是西方人所谓的“理念”、“逻各斯”，都是这个世界的全体样相。此处，一个民间艺人与一个普通农夫的差别有时会很微弱的，他们同样拥有技艺，同样可能经由游刃有余的高超技艺而近乎“道”，相对而言，前者只是在“优游”、“忘我”之处有更多的艺术自觉而已。

从而，民间艺人的定位已逐渐变得清晰了：职业艺匠极其专注于技艺，文人艺术家则着力于富于格调、情趣的游戏，而民间艺人恰好在两者之间（从某种意义上说，它成为辩证两端之间的钟摆，沟通了看似水火不相容的两个极端）——既致力于技艺，又优游嬉戏。

游戏，于此就是一种本质意义上的生活态度，正如荷兰人文学者赫伊津哈所说：

¹ 符·塔达基维奇. 西方美学概念史 [M], 褚朔维译, 北京, 学苑出版社, 1991, 14-15

人类社会的伟大原创活动自始都渗透着游戏。举语言为例——语言是人类据有的首要工具，用以交流、传授和命令。语言使人可以区分、确认和陈述事物；简言之，命名事物或通过命名使之进入到精神的疆域。在言谈和语言的制作中，精神一直在事物和心灵之间不断地“引发”，或说，以其令人叹服的主导能力在游戏。在每一抽象表达背后都存在着极多鲜明大胆的隐喻，而每一隐喻正是词的游戏。这样，人类在对生活的表达中创造出了一个第二级的、诗的世界来沿合物质的世界。

或者举神话为例。这也是一种转换或说是外在世界的一种“想象物”，只是这个过程较诸个人言词更精细复杂、更华美。在神话中，原始人似乎致力于把现象界奠定在神性的基础上。在所有神话的狂野想象中，一种幻想的精神在诙谐和肃穆的毗邻处游戏，而最终就给我们带来了仪式。原始社会进行它神圣的仪式、祭祀、供奉和秘拜，所有这些都是为了确信这个世界的完好存在，而只有在纯游戏的精神上才可真正理解。

而如今文明生活的伟大直觉力量在神话和仪式中都有其根源，如：法律和秩序、商务和谋利，涂鸦和艺术、诗歌、智慧和科学。所有这些都植根于游戏的原始土壤中。¹

游戏的主体随时代变迁会逐渐发生变化，其最主要的土壤无疑是特定的社会经济条件和与之相应的文化氛围，譬如在上古时代，巫师与祭司的权力是绝对的，在古代乃至近代之后，神职人员一度有较高的地位，但社会上对他们的观感已变得五花八门，在西方，惯常的戏谑将神父、牧师比做演员，当法国艺术家雷诺阿得悉自己的长子既想当演员，又想当神父时，不禁笑道：两个（职业）本来就是一回事啊。可见此时，在世俗世界中，神圣与非神圣、掌握权力话语与不掌握权力话语，两者之间的界限已变得很模糊了。而正因为如此，奋力争取掌握某种神圣的权力话语，以证明自身的存在，却在此时变成了一个甚至攸关自身生死存亡的迫切问题：职业精神是必须的，它表明职业主体是有存在价值的，在其擅长并从事的事业范围内他是有为人所信赖的理由的。专业的态度与高超的技艺使游戏活动变得神圣庄严（在一定程度上），这就构建出一种形式化的氛

¹ [荷兰]约翰·赫伊津哈：《游戏的人》[M] 多人译，杭州，中国美术学院出版社，2003，82

围，各领域的专家也通过这种方式取代了世袭的权威。而权威与神圣的、仪式化的游戏场景（暨演剧场景）又非常符合普通民众的现实需要，因为这使得现实世界变得井然有序，秩序感使人们得到内心的安宁，在一个相对封闭自足的小社会中，地方的、某专业的（当然，包括民间艺术暨民俗活动）的权威与君主的地位其实是是非常相似的，他们的存在建立起乡民的归属感与安全感。葛兆光援引文化人类学家弗雷泽的论述指出：“一些最能干的人垄断了对世界现象与神秘力量的解释，并把它们转化为一种秘密的知识和技术，而这些知识和技术是可以普遍适用的，如祈雨、禳灾、避祸及沟通人与鬼神等等，当这种权力进一步集中，就形成了文化的‘卡里斯玛’（Charisma）即思想的权威，弗雷泽说，‘君主制的出现乃是一个使人类从野蛮状态脱离出来的基本条件’，因为‘人类再也没有比民主的原始人更加受到旧传统与习俗的严重束缚的了，任何社会再也没有比在那种状态下前进得更加艰难和缓慢的了，旧的观念以为原始人是人类最自由的人，这恰恰同事实相反，那时，他确实是一个奴隶，虽然不隶属于某一个看得见的奴隶主，但却隶属于他的过去，隶属于他已经死去的祖先们的阴魂’，所以弗雷泽特别批评‘一些蛊惑家、梦想家’把上古说成是‘人类的理想国度和黄金时代’”。¹

上古之后，人们逐渐有较为明确的职业分工的概念，大部分职业是与谋生直接联系起来的，非常平凡，无所谓神圣与否，这意味着每个人都有各自的职责范围或使命，相对地生活在自己的小天地中，对他人影响与管辖能力是相对较小的。但是，人们又往往并不满足于此，他们时常会蠢蠢欲动，试图通过对狭小天地的超越实现自我，而游戏的技艺是超越的可能性之所在，所谓“游于艺”，从精神层面上，意味着自我实现，也即对自身能力的终极确认和与之相应的极度快感——“高峰体验”²；在现实层面上，即马斯洛所谓较低的层面上，则意味着自身为社会所接受和容纳³，进而获得影响社会的某种话语权，实际上，这就是他们“做人的权利”⁴。也是由于如此，在仅出于爱好之外，民间艺人从事其职业，们还有更为现实的考量权衡与更为超脱的精神境界，爱好、现实的考量权衡、超脱的精神境界，这三个不同质层次其实是统一的，——统一于一个完整的民间艺人心理结构中，并进而形成自成体系、来自民间的权力话语，在这一领域，民间

¹ 葛兆光，中国思想史[M] 第一卷：七世纪前中国的知识、思想与信仰世界，复旦大学出版社，2004，14-15

² 参见马斯洛关于人本心理学的相关论述，譬如《动机与人格》中关于人类需要（欲求）层次阶段的理论

³ 参见马斯洛关于人本心理学的相关论述，譬如《动机与人格》中关于人类需要（欲求）层次阶段的理论

⁴ 马斯洛传记中译名

艺人就是“君主”，人们可以理所当然地相信，他们在劳作的时候，是虔诚的；而其创作，也自有其神圣之处。

如果试图以一个非常宏大的总的视角来观照，我们将意识到，游戏的自我意识使得民间艺人成为乡野民俗活动的主角，他们对一种虚拟演剧情境的操控帮助乡民完成神圣的仪式，并通过艺术的自觉自我实现，以游戏的方式创造土地意象，表征自然生命，从而实现生命的延长。

二、永恒与无限：完美和谐与自然生命

当我们称呼民俗活动（或者其中的某些类型）为“艺术”的时候，实际上是赋予了民俗活动关乎审美的、关乎价值的重要地位，而一旦与审美乃至价值联系起来，它也就成为人类文明传统的有机组成部分：于纯真朴实的民间艺术作品之中，我们看到的是人类对永恒生命的期许，对无限世界的渴望。

海因里希·沃尔夫林将以盛期文艺复兴艺术为代表的古典艺术称作是追求完美的艺术，而将巴洛克艺术作为一种追求无限的“非形象艺术”，并指出：“完美，正好在过与不及之间。而非形象艺术，则不存在任何限制，其表现也无穷无尽。文艺复兴古典时期的感受观和古希腊古典时期的如出一辙。为了把文艺复兴和巴洛克作一最有力的历史对比，我想引用尤斯蒂的一段话，真是再好也没有了。他在概括温克尔曼——被认为是标准的古典主义天性——的艺术感时描述道：重形而有节，线条简洁而高贵，灵魂平和，感情温柔，是他的艺术信条；清莹如水晶的水，是他最喜爱的象征。——只须把这每一个观念颠倒一下，那就是巴洛克风格的本质特征。”¹由这一定义出发观照凤翔泥塑的艺术，将不难发现，凤翔泥塑的艺术兼有两种艺术风格的特征及其优长，但又表现出鲜明的乡野特色与地域特色：

凤翔泥塑强调独立、清晰的边界，以完整统一的造型体现对完美的艺术追求；但其构造特征又并不明显，二维形状优先于三维立体，成为主要的造型元素，这又显然是一种早期艺术的趣味，特别强调装饰。而早期艺术趣味的一些代表性范例，我们可以举出中国商周青铜器与古希腊的陶瓶，它们与凤翔泥塑的造型趣味都有些许相似之处。完整

¹ [瑞士]沃尔夫林：文艺复兴和巴洛克[J]（“从文艺复兴到巴洛克风格演变的成因”），载《美术译丛》1984（4）63，黄河清译，杭州：浙江人民美术出版社

统一的造型意味着创作者意图周详地把握图像在表意上的分寸感，但不够“立体”的造型实际上使得图像的各个局部特征不够鲜明突出，作为一种替代的丰富性，创作时强调了笔法的变化。

笔法的变化使得形态的局部又在一定程度上打破了线描轮廓给予的限制，这多见于一些小型的泥耍货。当笔法的丰富可变优先于形态轮廓的清晰完整时，“非形象艺术”的特征也就呼之欲出，加上对比鲜明的色彩，它开始向运动变化的方向发展，运动的效果使形象的视觉外貌凸现出来，严谨、封闭的图像空间被延伸了、扩散了，被不对称地强调的、压倒一切的力量取消了严格的空间构成规则和素描方法的限制，代之以更为灵活的看待规则的眼光。可以看出，凤翔泥塑也同样有追求无限的精神气质。

日神的精神与酒神的精神在此相遇了，并巧妙地彼此包容、和谐共生。

凤翔泥塑又是朴实的，其鲜明的乡野特色与地域特色使之具有相当多的古风艺术风格特征，这就是前面业已提及的浓郁的装饰趣味，就此，沃尔夫林同样有过精彩的论述，他指出，这是爱好生活的人们所喜爱的艺术，由于并不刻意追求文雅庄重，也就避免了假古典主义（学院派折中主义的）模型化之虞，以其自然多变的形态而独具某种乡土的新鲜生动意趣：

对我们来说，“古典”这个词听起来有点令人打寒噤。我们觉得它把我们
从生机勃勃的光明世界拖到令人窒息的房间中，那里居住的不是健康热情的人们而只是影子。“古典艺术”似乎是永远死灭的、古老的，是学院派的产物，是学问的而不是生活的结果，而我们对生动的，现实的和可触摸到的东西的期待却是如此迫切。现代人首先要求的是一种有强烈世俗气息的艺术，因此不是16世纪艺术而是15世纪艺术才是我们时代的宠儿，这是因为它具有鲜明的现实感和视觉与知觉的朴实性。作为一种妥协，我们接受古风的某些表现，因为我们如此热切地赞美它们，同时也感受到了乐趣。

过去的大师们质朴而真实地描绘他们的故事，使佛罗伦萨的游客怀着无穷的乐趣凝视着他们的画，感到自己被邀请到佛罗伦萨人舒遥的房间中。……有披着迎风飘拂的纱巾、衣着鲜丽、苗条可爱的姑娘，有鲜花盛开的草地，和修长圆柱支撑着阔大拱门的宽敞大厅。这意味着非常充沛的青春与

力量，真挚、自然，但带有一抹神话故事的光彩。我们极不情愿地步出这个欢乐明朗的世界而走入古典艺术巍峨而肃穆的殿堂。这里是些什么样的人呢？他们陌生的姿势使我们心神不安，而且我们失去了较早艺术的纯真自然。¹

以内在的完美和谐为价值取向的古典艺术风格，其典型特征首先在于匀净清晰的轮廓，以及与之相应的富于体量感的形体、开阔的空间以及优雅的情态。轮廓的鲜明意味着图像空间是经过高度概括提炼的，富于整体感和内在的力度，外在的形象也会更接近于有机形乃至几何形。形态是规则的但又并非无个性，在总体上呈现文雅精致的前提下，形态的基本性格特征仍然是非常清晰的。由于轮廓的清晰和准确，所以形态中每一个富于表情、具有特征的成分都是清晰可辨的，它们小形态之间是拼合的方式，大形态的整体感源于细小形态之间主次强弱的恰当关系，这种恰当关系不是通过简单的虚实来把握的，而是在于更为精确的比例关系，因为精确的线描轮廓精确地规定了由大到小的形态起于何处止于何处。简而言之，线描轮廓无论是看见的还是看不见得都是古典艺术的基础。

而凤翔泥塑同样如此。我们现今能看到的凤翔泥塑绝大多数都是呈现有机形态的，较为接近更为规则的几何形体，不但外轮廓是非常规则和非常鲜明的，而且内部的纹样同样是非常规则和鲜明的。每一色块都填充于非常清晰明确的位置，其外轮廓仍然是硬边的有机形态或几何形态的（组合），大大小小的几何形和有机形相互连接，构成了一个个非常富于秩序感的整体。一般而言，古典艺术的雕塑有一个单一而绝对的视域，这个视域往往是这个形态的全侧面或者四分之三正面，在这样的角度，形态呈现出其最易于被辨认的外观，如前文述及的几个实例，米开朗基罗的“大卫”，在准备正式安装之前，经一个主要由艺术家组成的委员会讨论，决定将其安放在兰齐敞廊之前这，样兰齐敞廊作为背景限定了观者的视域，“大卫”背靠兰齐敞廊所象征的远方，身体正面朝前观者，身体侧面朝前观者。黄荃的《写生珍禽图》中，各种飞禽走兽乃至昆虫都是以最易于辨认的角度排列在画面上：鸟类必然是全侧面的而乌龟必然是由侧上方看去。又如李公麟所画的《马》，不言而喻定然是全侧面的，由马头到马尾一目了然。所有这些特

¹ [瑞士]沃尔夫林：《古典艺术》，7页，潘耀昌、陈平译，北京，中国人民大学出版社，2002年。

证,几乎无一例外的反映于凤翔泥塑的作品中,几乎所有的凤翔泥塑作品都有一个单一而绝对的视域,民间艺人只装饰艺术品能够被观者看见的部分,而不被呈现的部分,很少经过精心的处理,甚至完全被忽略了。

但是我们能够说,凤翔泥塑是古典风格吗?当然不是,传统样式的凤翔泥塑,其外轮廓与典型的古典艺术的外轮廓相比,是更为挺拔的,但是缺乏较为微妙的视觉感受。在古典艺术家的作品中,线描轮廓只是隐现其中的,准确但并不强烈,因为这种轮廓线结合了对线条和色块的双重感受,实际上是压缩的块面,是形体转向观者背后的那一部分,比较拉斐尔的线条和波提切利的线条,显而易见,凤翔泥塑虎面挂片(见图 3-108)的轮廓线和纹饰线条更接近与波提切利作品(见图 3-107)线条的表现,更富于装饰性的整齐线条,它在很大程度上消解了更为充实的空间感和体量感,而代之以艳丽的图案化的装饰。达芬奇作品(见图 3-106)、米开朗作品和拉斐尔的作品(见图 3-105)这些文艺复兴盛期的艺术家,与其前辈相比,其线描轮廓是复合的多层次的,隐现于形体之



图 3-105 拉斐尔 大公爵的圣母



图 3-106 达·芬奇 利塔圣母

中,成为形体的有机组成部分,它实际上是对透视压缩的最好诠释。而波提切利、委罗基奥这些早期艺术家虽然与前者生活的年代相距不远,但其线描轮廓显然是较为简单生硬的,图像空间中可以直接将线条和色块一目了然地加以区别,线条起到的是平面分割的作用,形态是横向展开而不是向空间深处发展,这是更富于生活情趣的艺术风格,也是更为平面化的雕塑,从某种意义上说,凤翔泥塑就是几何有机立体造型与平面装饰化的结合,甚至于,凤翔泥塑的装饰图案虽然是表现在立体型上却表现了平面装饰化的所有特征,它没有透视缩形,没有层次概念,其独特的造型表现出二维平面与三维立体两种造型意识之间奇妙的自由穿越。



图 3-107 波提切利 豪华圣母



图 3-108 虎面挂片 胡深作品

与此同时，在一些环节和方面，一些凤翔泥塑艺术品的图像既充实饱满，又没有过度的表现，即所谓“过与不及之间”，含蓄、平静、开阔、多样统一，形成了古典艺术所具备的完美和谐特质。

1、驱俗藏雅，雅俗并赏

晚明恽向《玉几山房画外录》中论及“驱俗而藏雅”：“人之所有而我无之，驱一俗字而已。人之所无而我有之，藏一雅字而已。”¹“驱俗而藏雅”，就是强调一种有尊严的生活方式，内在而含蓄。在此意义上，含蓄庄重的优雅举止才意味着完美和谐。这一意趣恰当地运用于凤翔泥塑艺术品中一类独特的样式，使之发展为呈现艺术与世界完美和谐的重要母题，它在 20 年的时间里，逐渐兴盛起来，成为凤翔泥塑艺术的主要样式之一，这就是素绘的凤翔泥塑艺术品。

¹ 恽向：《玉几山房画外录》。

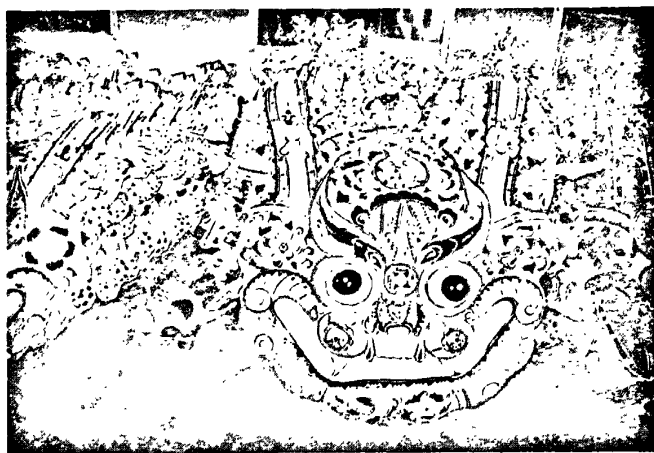


图 3-109 素绘泥挂虎 胡深作品 泥 高 25 厘米 宽 22 厘米

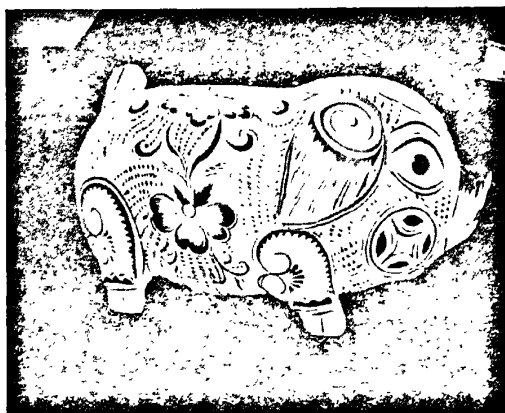


图 3-110 素绘生肖猪 长 27 厘米



图 3-111 泥猴 高 16 厘米

素绘泥塑作品（见图 3-112）只使用（偶见少量局部彩色纹饰）黑色进行纹饰，并利用白的底色与墨色相互映衬，形成以形态轮廓为主的造型特征，形态轮廓在成熟的线描程式导引下，呈现微妙的节奏变化，尤其是在质感上长与短、宽与窄、方与圆的对比，形成有限空间中反复发展的对位关系。纯熟的线描是凤翔泥塑艺匠独特艺术风格的前提和基础，而专注于黑白则给予艺匠们一个机会，即通过有变化的线描用笔简洁优雅地传达形象的美态。

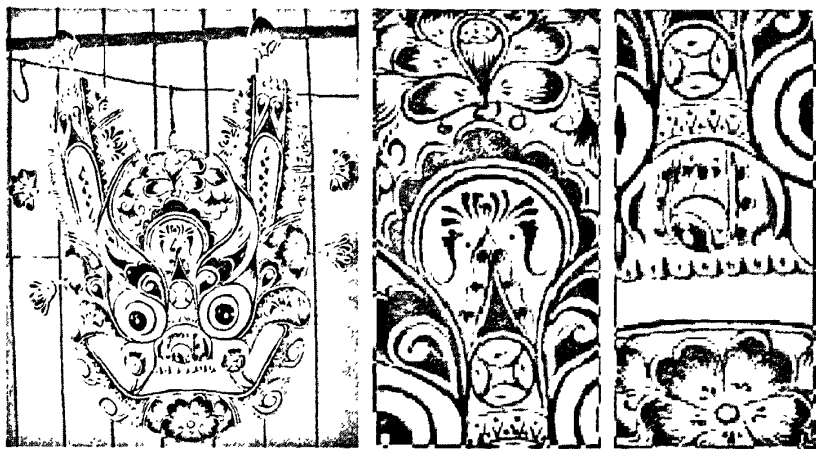


图 3-112 素绘挂虎 高 26 厘米 素绘挂虎 局部 高 26 厘米

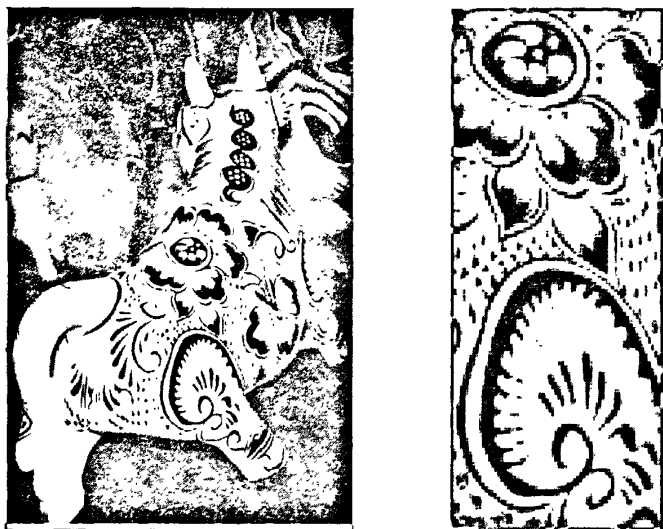


图 3-113 素绘牛 长 38 厘米 胡新民作品 素绘牛 局部 泥 长 38 厘米

线描的纯粹化导致风格纯化程度的整体跃升，线描的概括能力空前提高，以往在杂货、小货上才能见到的粗犷用笔被系统地转化为一种藏锋的含蓄样式，“疏体”特有的概括能力体现出来，同时，形态的微妙变化也获得了充分的把握，此时，含蓄的笔线转化为一种经过有意压缩的、复合的空间层次，既是有序的、也是庄严持重的，不知不觉之间，凤翔泥塑艺术在极短的时间里，实践了一个风格纯化的全过程。

试看胡新民的作品素绘牛，（见图 3-113）腿部与身体衔接的部分、尾部与身体衔接的部分、颈椎部分，都通过环绕形体的弧形笔线来概括，笔线的基本程式是两头稍细、中间粗，有颜（真卿）体行草书笔意，以粗细的对比自然呈现空间中退远和拉近的效果。线描呈圆弧形或半弧形，一边变化简单，比较光滑，一边变化复杂，有不整齐的边缘和渐变的暗示，工整精致，以娴熟的对位法极自然地表征了形态的体积感。表征的

方式在风格上是双重的，它有较为偏重模仿的因素，约略地概括了主要骨骼、肌肉的空间位置和质感效果，有一定的深度感和厚度感；它也有抽象的笔意，装饰纹样相对于形体具有独立性，而且运笔稳实有力、富有弹性，有相当强的表现力。

2、必有静气，方为神品

风格纯化的全过程中包含着凤翔泥塑艺术向平静和开阔的方向发展的装饰趣味演化过程。素绘中单一而纯粹的素描关系摆脱了“随类赋彩”的限制，在一个前所未有的层面竭力展现其全部的可能性。

清代笪重光《画筌》中有云：“山川之气本静，笔躁动则静气不生；林泉之姿本幽，墨粗疏则幽姿顿减（画至神妙处必有静气，盖扫尽纵横余习，无斧凿痕，方于纸墨间，静气凝结，静气今人所不讲也，画至于静其登峰矣乎）。”¹清代高秉也说“必有静气，方为神品”：“论书画者夥矣，多言理法，言笔墨，言家教，亦有言气味、气韵、气势、气魄者，而少言及静之一字也。书画至于成就，必有静气，方为神品。昔人论诗文，有言敛气于骨者，敛气于骨则乾坤清气可得而自静矣。古大家书画中静者亦不可多得。”²不可多得的“静”气，原本并非民间艺术的特质，盖因民间艺术着力强调的是热烈喜庆的气氛，但是，商业文化的发展使现代都市的审美意识被引入其中，书卷气因而得以成为凤翔泥塑艺术装饰意趣之一格。而由此，平静安详的气象成为艺匠们有意为之的艺术追求。



图 3-114 生肖马 高 28 厘米 胡新民作品

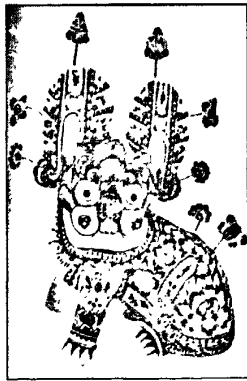


图 3-115 泥坐虎 胡新民作品

譬如上光，原为一道标准工序，在泥塑的色彩装饰图案绘制完成之后，都要上光，

¹ 笪重光：《画筌》。

² 高秉：《指头画说》。

但近年来的工艺不再以此为准则，开始有一些较为灵活的样式，大部分依旧上光，少数则直接取消此工艺，寻求中和恬淡之美。没有上光涂层的彩色泥塑，色泽有时会显得太浅、太“粉”，但纯以浓黑勾勒的则并无这样的弊端，黑白对比强烈，层次鲜明有力，同时又没有过分强烈的高光、反光效果。

高光、反光效果太强，图像的视觉效果易于流于表面，艺匠们认识到了这一点，从而使得美学层面的认识变为非常具体的使自身艺术风格化的努力。

笔触的“疾”与“徐”，则是凤翔人对艺术品格调自我意识的另一个方面。细查一些尺寸较大的泥塑作品，可见笔触运用普遍平稳而有序。首先从正面的基本结构关系与大轮廓开始运笔勾线，完成后转向一些局部细节，进而深入描绘各种装饰纹样，综合勾、皴、点、染，一般运笔极快，结体有条不紊，自然流畅但不流滑，其中隐含一个“留”的笔意，有如社交舞蹈活动中，熟练的舞者发现前方突然有别的舞者出现且可能发生碰撞时，能够停得住，在瞬间错过尴尬的场面。书法艺术中、拳法中，都有“欲前先后，欲左先右”的说法，谈到的都是同一个义理。

民间艺人一般文化程度并不很高，但我们在凤翔泥塑艺术作品中体会到的，却是非常浓厚的文化气息，其艺术领域的自觉也正在于此。换言之，凤翔泥塑的艺人能够从艺术引申到文化，并进而以文化的视角来看待艺术，这就是小中见大的功夫，即所谓“格物致知”。

现代人工智能思想中，有一个非常重要的基本点，就是对一种综合判断能力的强调。综合判断能力既不是纯然的理性知识，也非面面俱到的经验，而是一种整合理性思维与感性知觉，具有随机性、综合性的把握世界的方式。譬如乒乓球比赛中某一个球的处理方式，其中包含很多值得玩味、并可以理性分析的细小环节，但在击球的一瞬间，运动员所能做的，将极其迅速而集中，因其简洁、所以有效。

综合判断能力的培养，实际上是深度和广度、理性与感性相互协调的过程，由此形成一种基本的辨析能力，而专业技能达到某一高度时，辨析事物特征的能力往往有较大幅度的发展，这就初步形成了一种思维深度。同时，视野的增长也成为一个持续的过程，人生的阅历与专业相关的种种历练紧密相联，以前与自己无关的事物后来变得对自己很重要，譬如经营活动，起初也许并不在相关专业知识的范围内，但是民间艺人推广自己

的产品必须有一定的经营知识，而现代社会商业文化的浓厚氛围又给予其机会，如果因此而进入这个语境，并学习、掌握了这种知识，那么，从较狭小的范围看，是专业语汇的增长；从较大的范围看，则是“联系”的能力在增长：人的视野开始变得更为广阔，人的精神世界在发展乃至升华。这就是英国思想家霍布斯所谓的判断力与想象力的发展。

所谓判断力，这里可以定义为一种在极近似的事物之间辨析细微差别的能力；所谓想象力，这里可以定义为一种在极其不同甚至看似相距遥远的事物之间建立联系、寻求相似的能力。霍布斯认为两种构成基本思维能力的事物中，判断力最终是决定性的，这之中就隐含了一个格调的意识，也即，格调实际上最终整合了广阔的视野所及。

而当代的凤翔泥塑艺人，比之前辈相比，在同样拥有精湛技艺的同时，也在一定程度上涉猎到现代的科学文化知识，而专业的眼光形成具有深度的“专业精神”，这是他们能够通晓并综合运用有限知识、形成较高水准综合判断能力的前提和基础。笔者亦就此与凤翔县六营村的泥塑艺人交流，他们也认为，他们的艺术知识绝对不能仅仅被视为一种粗浅的经验，在他们看来，其自身的知识体系定然不是经验与理论的简单粘合，更不是单一而纯粹的经验，有艺人自信地说，他“懂得艺术”（这是他自己的用语），就是由于他“真正”懂得生活。笔者又问，他所谓的“生活”是否是指比身边更广阔的世界，他肯定地回答：“当然”。

上世纪 80 年代以来，凤翔泥塑艺匠们对自身身份的认知已发生了很大变化，以往是以泥耍货糊口的匠人，现在则是艺术家，是美的创造者，可以出国示范表演，在大学登台讲课，成为专业研究机构及其学者的研究对象，获得各种物质乃至精神的奖励，获得丰厚的物质回报。相应地，他们开始理直气壮地自称“搞艺术”，以从事高尚的精神产品创造活动为荣，所以，文化品位、艺术追求成为其日常生活中的应有之义，素朴的美态由此而开始向具有现代都市生活气息的方向靠拢，书卷气也由此而生，并反过来影响到艺人们的日常生活。对生活质量的追求使得艺人们不但更为自觉地设计原创的民间艺术作品，甚至开始系统化地管理自己的生活，使之向其心目中的现代文明靠拢，虽然其对现代文明的理解或许并不全然准确，而“准确”本身，却也是可以思考的事物。

3、自然神妙，亦动亦静

凤翔泥塑的艺匠借由完美轮廓和富于格调的雅致线描创造完美和谐的艺术世界，实现自身对永恒的追求。与此同时，极具生气、不拘一格的笔触及色彩的运用，则使得凤翔人在精神层面上走向自然生命。对于永恒的追求或对无限的渴望如果我们断言孔子揭开了中国系统思想来自于联众不同的价值观，但中国文化整体、辩证的特点则使辩证两端的联系乃至统一成为可能，正如余英时先生在所说：

如果我们断言孔子揭开了中国系统思想史的序幕，那么在启幕之际中国思想便已走上与西方截然不同的道路。中国当然也发生了超越世界和现实世界的分化，但是这两个世界却不是完全隔绝的，超越世界的“道，和现实世界的“人伦日用”之间是一种不即不离的关系。西方人的二分思维方式在中国思想史上自始即不占重要地位。中国思想家所强调的则是“即知即行”、“即动即静”那种辩证式的思维，故往往在“相反”中看见“相成”。¹

静中寓动，相反中有相成，凤翔泥塑“正好在过与不及之间”的“完美”情态因之而与“不存在任何限制”、“其表现也无穷无尽”的“非形象艺术”沟通与互补。

极具生气、不拘一格的笔触及色彩的运用，意味着“非形象艺术”的“绘画性”，而以追求精神无限而在艺术史上拥有独特地位的巴洛克艺术的本质特征就在于“绘画性”：“如果形象的外貌不是单纯而平静的，而是复杂多变的，甚至有散漫的光色效果、斑驳陆离的印记，那么其外貌的效果就是绘画性的效果，绘画性的效果是错综复杂的效果，运动的效果，变化无处不在，这种变化又赋予形象生气，与整饬均匀的样貌形成最明显的对照。变化使形体的表面形成脱离了形态实体的运动幻觉，使视觉难以清晰准确地把握，它是看得见，又摸不着的，既见之于形体，又处处逃离形体”。²沃尔夫林曾就此说：

我们称头戴风吹雨淋的破帽，脚穿开绽的烂鞋，衣衫褴褛的乞丐是入画的

¹ 余英时：《士与中国文化》[M] 上海，上海人民出版社，1987.7

² 周保彬：海因里希·沃尔夫林艺术风格理论研究[D] 上海，上海师范大学博士论文，2007.114

形象，而刚刚从店铺买来的靴帽则是不入画的。它们缺少富有意味的，沙沙作响的有生命的形式，我们可以把这种形式比作微风拂水面时激起的涟漪。假如这种解说不太适合于乞丐的破烂衣服的话，我们只须想想比较昂贵的服装，这些服装的各个表面被各种叉缝弄破，或者纯粹被褶皱引向运动，达到了同样的效果。根据同样的原理，有一种入画的废墟的美。在废墟的美中严格的构造形式被破坏，而且当墙垣颓断、斑驳脱落时，墙的表面上会活跃着闪烁与颤动的生命。当边缘变得躁动不息，几何线条与程序消失时，建筑物能同自由移动的自然形体、同山丘和林木结合在一个入画的整体之中，这对非废墟建筑物来说是不可能的。当墙壁和顶篷的支架不是最重要的东西时，室内的内景便被看作是入画的，而当深处黑沉沉的并且各种各样的装饰品使墙角的色调变得柔和的时候，整个房间便会时显时晦地产生一种全面运动的印象。¹

因此，“绘画性”之于凤翔泥塑艺术，就是赋予泥塑图像悦目外观、活跃情态的造型及色彩要素。

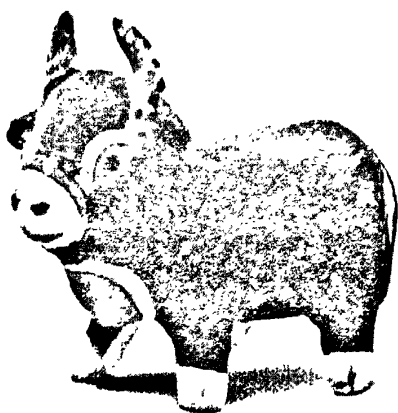


图 3-116 泥牛 高 12 厘米
左汉中藏



图 3-117 泥羊 高 13 厘米 长 12 厘米
李寸松藏

左汉中藏、高 12 厘米的泥牛（见图 3-116），以大块的黑色与红色描绘牛身表面，

¹ [瑞士]沃尔夫林：艺术风格学 [M] 潘耀昌译，沈阳：辽宁人民出版社，1987, 30—31

对比鲜明、沉厚有力，其笔触奔放自由，自有一种稚拙童趣。

泥塑羊（见图 3-117）是李寸松所藏的玩偶泥塑，其局部的色彩表现未使用边线约束，对比色之间自由地相互渗透而表现出生动的扩张感。

泥塑兔（见图 3-118）仅高 10 厘米，其纹饰的点法极有特色，粗重有力，排列则有序中见混沌，以密度变化赋予图像活力。

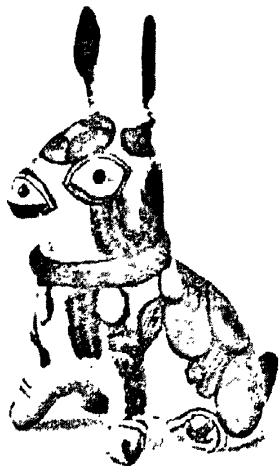


图 3-118 泥兔 高 10 厘米
左汉中藏

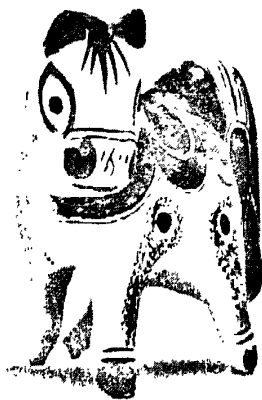


图 3-119 泥马 高 12 厘米
左汉中藏

另一件左汉中所藏泥塑马（见图 3-119），高 2 厘米，不但点法自由多奇趣，而且马头“歪脖”的动态也赋予图像生气，算是凤翔泥塑中少见的动感样式，与巴洛克艺术的趣味亦略见相似之处。

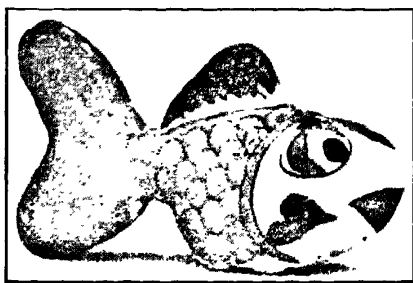


图 3-120 金鱼 泥 高 8 厘米
左汉中藏



图 3-121 鸟 泥 高 8 厘米
左汉中藏

当代的风翔泥塑，比之以往，有许多新的发展，尤其是在形态的动态表现上，一些艺匠逐渐开始尝试突破以往的静观，在此意义上，原有的空间构成图式的稳定性正日益

受到挑战，高度清晰完整的静态表现向自由无拘束的方向发展，这是凤翔人在精神境界上追求无限的艺术自觉。作为辨证钟摆的另一端，在完美和谐的精神永恒之外，无限的自然生命也日益走入凤翔人的视野。虽然，这只是一个开始。动势作为一种相对独立的表现因素，成为新一代凤翔泥塑艺人关注的重点，而动势的引入又不仅仅是一个技法问题，它使凤翔泥塑相对静态的外貌一变为一系列连续动作组合而成的过程中的面貌，此时，对永恒的追求让位于对无限的渴望。胡新民所创制的生肖马与生肖羊，强调了两种动物微微转侧的情态。图像中并未采取凤翔泥塑传统母题中近乎“摆”出来的造型，而是较为充分地表现了动物颈项部分的解剖结构，以及与之相应的动态变化。当然，如巴罗克雕塑艺术中常见的剧烈转侧与之相比仍是区别很大的，但动势改变、则形体结构相应变化这一大原则显然业已确立，也使得图像的视域扩大，形成较为成熟的圆雕意趣，从而，静态化的“完美”向鲜明的体块感发展，清晰的动势使光线滚动、扩散，光影色调的变化取代了单一而绝对的轮廓线，当我们试图用目光追随这样的形体时，围绕着它旋转而非寻找某个“合法”视角，业已成为一种必然的选择。

第四章 传承与创新：凤翔泥塑的现状与未来

上世纪八十年代以来，伴随着改革开放的进程，凤翔人的生活发生了巨大的变化，传统的农业社会逐渐进入到城市化的进程之中，农业人口逐年减少，许多当地农民进城务工，甚至在此后的岁月里永远离开了这片土地；而留守当地的人们也不再局限于农业生产，各种养殖业、农副产品加工业、乡镇工业吸收了大量的劳动力，也使人们的观念逐渐接纳新鲜事物的存在并肯定其价值，泥塑也不再是农民业余时间的遣兴副业，而一变成为当地的支柱产业之一，工厂化的、集约型的、分工合作完成的泥塑生产方式取代了原有的个体生产经营，商业文明改变了凤翔，也改变了凤翔人。

与此同时，凤翔泥塑原有的民俗文化色彩逐渐减弱，庙会文化中的信仰表达功能、岁时节令风俗彰显功能、寓教于乐的文化传播功能渐渐形式化，其作为实用器的功能与用途转而为欣赏与装饰的审美功能所取代。

凤翔泥塑的“原生态”色彩日渐淡薄，而城市文明与现代生活方式则成为其中具有主流色彩的装饰趣味，淡雅清新的，原始神秘的，异国情调的，根据顾客的需要，一些新品种、新样式逐渐进入凤翔泥塑艺人的视野，当地的几个代表艺人，在继承传统造型和纹样的基础上融入了新的文化意涵，求新求变，使泥塑艺术品的面貌日新月异。

近年来，政府加大了包括对凤翔泥塑在内的旅游文化产业的投入和扶持，广播电视、报刊杂志等新闻媒体的报导与互联网的传播使凤翔泥塑的知名度迅速上升，学者专家也对其地域文化特色暨艺术特色倾注极大热情，凤翔泥塑日益成为广受欢迎的民间文化产品暨旅游商品。

生产方式与知名度变化的同时，人与人的关系也发生改变，原有的和睦邻里关系变为商品生产、销售领域的竞争对手，相互猜忌乃至相互中伤的事情多起来，起先总是那样平静自然的乡村生活泛起波澜。而精英文化的复苏，则在强化艺人们审美创造自我意识的同时，形成新的乡村权力格局与社会影响力格局。

所有的改变中，人们对世界认识的改变或许是最根本的，先进的生产、生活方式被引入普通农民生活的同时，一些不和谐的因素也逐渐增多，并且反作用泥塑艺术品的生

产、销售过程中，假冒、粗制滥造乃至欺诈的行为时有发生，风翔泥塑的设计、制作、管理、销售各方面存在着系统性失范的危险，这是关乎风翔泥塑艺术生死存亡的重大问题，此时，系统性的规范问题就成为风翔泥塑发展的中心问题，它包括新的工艺流程、新的质量标准、严格的准入制度。

新的工艺流程、新的质量标准、严格的准入制度，这不仅仅是关乎艺术品成本及质量的，也是引导民间艺人融入现代法治社会语境的过程，在保持民间艺术的纯粹艺术水准基础上，如何使艺术成为文化品格的载体，既获得与艺术精品相称的经济效益，又促使高水平的艺术树立正面积极的社会风尚，仍任重而道远。图式意味着视野，图式意味着精神，关于现代社会精神产品，有一个非常重要的概念，就是“创造即公益”，经济效益当然是重要的，但如何通过高水平的风翔泥塑艺术改善人们的生活品质，尤其是精神生活的高度，无论是创作者还是欣赏者，才更为重要、更为关键。艺术承载人类对永恒的追求及对无限精神世界的渴望，创造“意象”这一完美的生命体，在可预期的未来，精神超越，当会成为风翔泥塑艺术的文化品格。

第一节 风翔泥塑的传承谱系

泥塑制作是一个极其复杂的过程，首先要对材料工具有相当的认识，此后还要通过长年的磨练进入语境之中，找到感觉，找准感觉，整合各种知识，才可能进入创造性的实践过程，所以，即使是在家族内部的传承演化，也是一部难以言喻的艰辛历史。

半个多世纪以来，国家的发展使社会的格局也随之变化，在传统观念中身份是农民的风翔泥塑艺人逐步走向专业化，面对一个供求两旺的专业市场，不断创新求变，并应邀出国讲学，交流思想、切磋技艺，作品成为艺术爱好者与专业人士竞相收藏鉴赏的艺术品。泥塑艺人的艺术修养与文化修养也同步提高，从而有机会登堂入室，与文化学者和专业艺术家相互交流，逐步形成审美创造与自我完善相联系的意识。改革开放的社会变革浪潮则是一个契机，风翔泥塑艺人的生存环境与社会地位在此时发生重大改变，其精英意识也随社会转型而逐渐形成，“艺术世家”的背景成为艺人高超技艺及与之相应的社会影响力的象征。

精英意识源于精英文化，它在人类思想史中有一个极其长久的渊源，并继而形成一

条独特的价值体系，这是一个权力不间断地再分配的过程，也是一个社会影响力结构不间断重组的过程。

《左传》记昭公三十二年（公元前 509 年）史墨谓赵简子曰：

社稷无常奉，君臣无常位，自古以然。故《诗》曰：“高岸为谷，深谷为陵”。

三后之姓于今为庶。主所知也。¹

在社会转型之际，人的地位也相应发生极大改变，以至于以往的家世大族虞、夏、商“三后”，也由上等贵族一变而为庶人。而《吕氏春秋·尊师》篇又论及：

子张，鲁之鄙家也，颜琢聚，梁父之大盗也，学于孔子，段子木，晋国之大驺也，学于子夏，高何、县子石，齐国之暴者也，指于乡曲，学于子墨子，索虏参，东方之巨狡也，学于禽滑黎。此六人者，刑戮死辱之人也。今非徒免于刑戮死辱也，由此为天下名士显人，以终其寿，王公大人从而礼之。此得之于学也。²

于是，知识改变了人的命运，使众人鄙弃的下等人上升为“天下名士显人”。这就是一个完整的中国古代士人精英阶层发展史。

先秦时期，上流贵族为尊，他们作为土地贵族，以家族长年累积起来的经济实力与政治影响力成就尊贵地位，即所谓“世家大族”、“名门望族”。之后经历春秋战国的礼崩乐坏，人们的身份开始发生重大变化，知识成为其中一个相当重要的因素，遂使知识分子地位上升，逐渐形成以知识为凭籍的世袭尊贵家谱。而在此后漫长的岁月中，地方豪强、官吏、知识分子以知识与权力的共生为纽带形成合流，逐渐形成士族阶层，他们以清流自居，以知识为荣，终于借由以知识为本的良知观念创生新型的世族门阀制度。东汉末年，曹操决意建立清官体制³，终于使士族阶层的“世家”地位获得政治上的确认。这种古代中国的精英文化在世界的各个角落、各个时代都有相近乃至类同的变体，

¹ 左氏会笺[M]，卷二十六，商务出版社，1991，52

² 吕氏春秋[M]卷四(四部丛刊初编缩本)，26页。

³ 即引入官方权力机制之中的世族门阀制度。

可见精英文化根深蒂固的影响力。

从事艺术活动，实现精神超越，这是现代精英文化的内容，而在改革开放之后，关于艺术、审美的概念逐渐引入民间泥塑艺人的生活，进而成为其生活形态发生根本变化的关键因素，此时，泥塑艺人的自我期许也因此发生变化，一方面竭力通过创新在现实的层面领导地域的艺术风尚；另一方面则追根溯源，力求以传承有序的“艺术世家”姿态成为当地泥塑艺术的“正宗”，由此，“艺术”一词成为表征高贵身份的语词，它在此处意味着独特的精神境界与显赫的出身，有如“天下名士显人”。当然，与此同时，与农业相关的产业及其从业者，在当地人的认识之中则显然存在一个地位下降的趋势。如此一来，就不单单有艺人的“正宗”，还有产业的“正宗”。

近年来，笔者先后数次到凤翔六营村进行实地田野调查，住宿在泥塑艺人胡新民之弟胡新强家中，通过对全村泥塑艺人现存状况的调查以及典型家族的走访，获取大量的—手资料（图像及口承资料），记录下四个典型家族基本的传承谱系，最远追至清末，没有更为久远的家族传承谱系资料，不免遗憾。这也充分说明凤翔的泥塑艺人在过去一直处于社会的底层，没有资料可查的家谱来记录下这些泥塑家族曾经的历史。

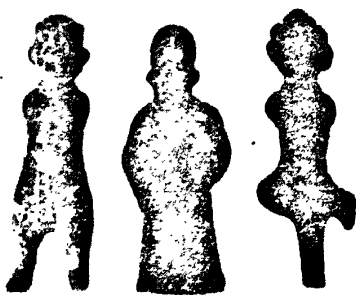


图 4-1 泥塑神像模型 胡深收藏



图 4-2 陶狮 胡深收藏

没有资料可查，于是艺人们就拿出祖传的实物以为凭籍，但凤翔泥塑的基本材质为经水调和的粘土，未经烧制，不易久存，所以世代传袭的凤翔泥塑并不存在。所以，能够较好地显示其年代特征的当地产陶制器物就被艺人们引为其家族泥塑艺术的早期形态，其中最典型的器物莫过于老艺人胡深所藏的神像陶俑（见图 4-1）和“火眼狮子”陶塑（见图 4-2），神像陶俑一般供奉在庙宇中，作为村民崇拜的偶像，其造型古朴，确

有古代艺术的一些特色,但其作者年代均不详,作为胡深之物是否传承有序亦有待考察。

几件陶俑是否为胡深先祖留下的作品在当地一直是一个有争议的话题,还有胡深亲自告诉笔者的祖上传下的“火眼狮子”,村民中除极少的近亲外,几乎无人认为陶俑和“火焰狮子”是胡深先祖的作品,绝大多数都坚持说说此物只是凑巧落到胡深手里。

另一件事更可见“正宗”之争的白热化程度。胡深于上世纪八十年代去陕西省雕塑院创作交流,期间曾多次与专业雕塑家合作制作泥塑,他返回家乡后不久,六营村即出现一种新样式的泥塑器物。此后该图像为所采用,成为凤翔泥塑新的代表性样式之一。胡深与胡新民均坚称此样式为自己独创,而村民们则多认为此样式来自外部,是八十年代那次访问交流之后由胡深带回,陕西雕塑院亦有记载,胡深离开时曾带走该造型小样,并证明该泥塑小样系陕西雕塑院一雕塑家所作,而雕塑家本人亦坚持说,此物确非胡深所作,这些争议都因为时间的冲刷而渐渐平息,我们也无意再去深究。

与“正宗”之争相联系的,还有品牌的自我保护。现在,有名的艺人均在自己的作品背面签名盖章,其中胡新民还注册了自己的商标。但与此同时,仿冒侵权的行为时有发生,而有名的艺人将制作外包给其他艺人,使得作品归属权之争又变得扑朔迷离。

在凤翔县六营村,有名的凤翔泥塑艺人家族主要有四个,包括胡深、杜银、胡新民、韩锁存,其作品受到广泛欢迎,市场上常常供不应求。以下家族情况简介和图表是笔者多次与几户泥塑传人的访问笔记以及录音资料的整理而成:

一、胡深泥塑传承谱系情况:

笔者几次拜访胡深先生,在老艺人与妻子的回忆以及一些资料的记载下,整理出其家族的传承谱系表。

胡深,又名胡琛,男,1931年生,他五岁随父胡克勤学艺,胡深先生的父亲胡克勤老先生是清末当地颇有名气的泥塑艺人,那个年代,他们的作品都被称之为“耍货”,艺人大多由于家境贫寒,入不敷出,在农闲时,他们制作“耍货”的目的就是能养家糊口,多做多销。胡深说,小时候和父亲在赶庙会前点灯制作泥塑的场面直到今天还依稀记得。使产品能够在庙会节庆卖得比别人快些,价钱能够卖得好一点,就要在造型和绘制上多下功夫,因此,父亲对其很严格,父亲的言传身教和胡深的聪明刻苦,使得胡深

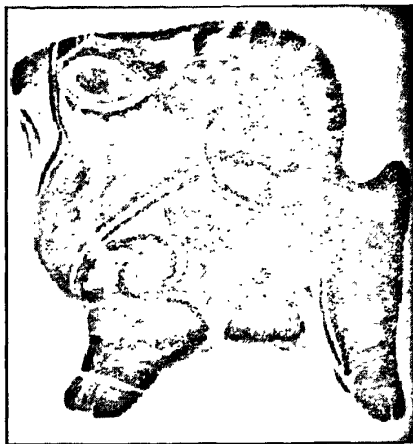


图 4-3 生肖羊 泥 胡深作品



图 4-4 猴子抱桃 泥 胡深作品

很早就练得较高的技艺水准，他的他的彩绘泥塑作品很快形成了自己的风格(见图 4-3，图 4-4)受到广大乡民的喜爱。

解放后，政府对民间文化和民间艺人非常重视。胡深先生以他高超的技艺水平和自成风格的泥塑作品，成为县文化馆培养的重点艺人。自此，胡深先生由一个名不见经传的卖“耍货”民间艺人成为被大家尊重的民间艺术家。胡深先生从艺 60 年来从未间断过泥塑的制作，即使在文化大革命期间，他都没有放下自己热爱的泥活，偷偷在夜深人静的时候开始他的泥塑制作，私下里玩味自己创作的泥塑作品，成了文化大革命时期最让他快乐的事情。

胡深先生作品溶进了一个农民艺术家的独到的审美情趣和全部的情感，装饰风格强烈、造型洗练浑圆、色彩艳丽脱俗。他从艺 60 年来，为凤翔彩绘泥塑艺术的传承和创新做了大量的工作，作品多次参加国内外展览。曾获陕西省传统特色艺术一等奖和文化部“中国民间艺术一绝大展银奖”等数十项大奖，并被政府认定为“民间工艺美术大师”，自 82 年起多次应邀赴中央美院、中央工艺美术学院以及中国艺术研究院讲学，先后成为中国美术家协会会员、陕西省美术家协会会员、陕西省民间艺术学会会员。在胡深老人的家中，到处是证书、奖状和题词画作，我国名画家杜月涛为他题赠了“神州泥塑一只手”的条幅，段革书题了“艺海精英”，日本幽默画家森哲郎还为他画了漫画像，我国名画家黄涛为他题了“艺术来自民间”。



图 4-5 胡深与妻子胡凤珍

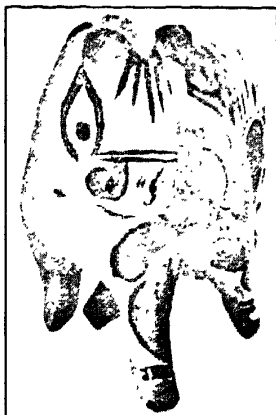


图 4-6 生肖马 泥 胡深作品

胡深先生还因其泥塑作品“马”（见图 4—6）成为壬午年生肖邮票图案而轰动一时。中央电视台、中国新闻社香港凤凰卫视中文台以及陕西省电视台都对胡深先生拍摄过专题片。《人民日报》、《工人日报》、《陕西日报》等各大报刊，都对他作过了专题介绍。《中国现代美术大辞典》专门介绍了凤翔彩绘泥塑艺术的发展情况和胡深先生对凤翔彩绘泥塑做出的贡献。前些年，法国民间艺术考察团专程到凤翔六营村考察时，胡深先生的作品和技艺给与了极高的赞扬，世界儿童年组织的负责人称赞他制作的风翔泥塑作品是“给孩子们礼物中最好的一种”。

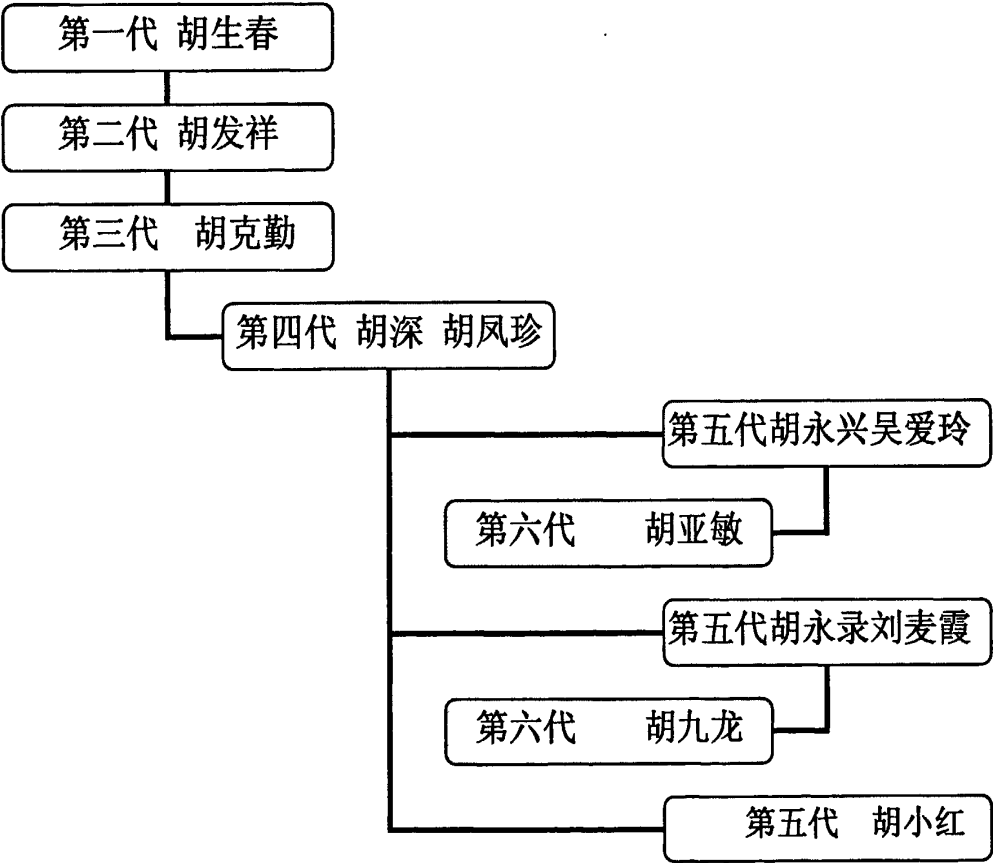
2006 年 5 月 20 日，凤翔泥塑经国务院批准列入第一批国家级非物质文化遗产名录。2007 年 6 月 5 日，经国家文化部确定，陕西省凤翔县的胡深为该文化遗产项目代表性传承人，并被列入第一批国家级非物质文化遗产项目 226 名代表性传承人名单。

妻子胡凤珍为本队的姑娘，婚后一直与胡深共同制作泥塑，平日胡深在家塑泥形，胡凤珍为泥塑彩绘。其子胡永兴和胡永录分别出生于 1952 年和 1958 年，女儿胡小红出生于 1968 年，兄妹三人自幼随父母学习泥塑制作及彩绘，他们均从艺多年，技艺精湛，不断增加和创新泥塑作品的品类，多次参加全国性的民间技艺展并获奖，2006 年胡小红曾在美国新墨西哥州，获得联合国教科文组织颁发的民间艺术一等奖，她说：“当时，中国有 3 个人参加，两个是北京的，我是陕西省的唯一代表。”言语中透出兴奋与骄傲，中央电视台、凤凰卫视及各省、市电视台和香港、台湾等多家媒体多次报道。现如今，胡永兴的女儿胡亚敏和胡永录的儿子胡九龙已经成为胡深家族泥塑传承的新的生力军。



图 4-7 牛头挂片 胡永兴作品 现代 陕西省凤翔县

家族传承谱系表:



二、杜银泥塑家族传承谱系情况:

杜银， 1925 年生，其祖父杜书堂在清代就是当地知名的泥塑艺人，据老人回忆，祖父曾经告诉他，自己卖泥塑立人获得 300 大洋的事情，至今让他记忆犹新。老人自幼

随父杜德益学习制作传统彩绘泥塑，已经从艺 70 多年。泥塑立人的原始作品是农家供奉的神氏，如土地神、福、禄、寿三星、财神、诸佛、菩萨等，后来泥塑立人的制作又



图 4-8 杜银老人与泥坐虎



杜银妻子廖志桂作泥模

加入戏文人物，关中西府戏曲文化非常发达，其立人泥塑是凤翔民间泥塑中一个独特的品类，一般高 20 公分左右，为圆雕。其作品以财神、寿星及戏剧人物（见图 4-9）为主。笔者亲见，杜银老人有过去的戏曲图册作为依据来进行泥塑立人的制作和彩绘。

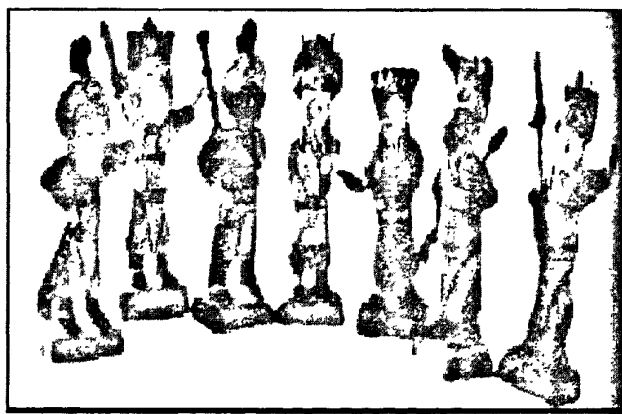


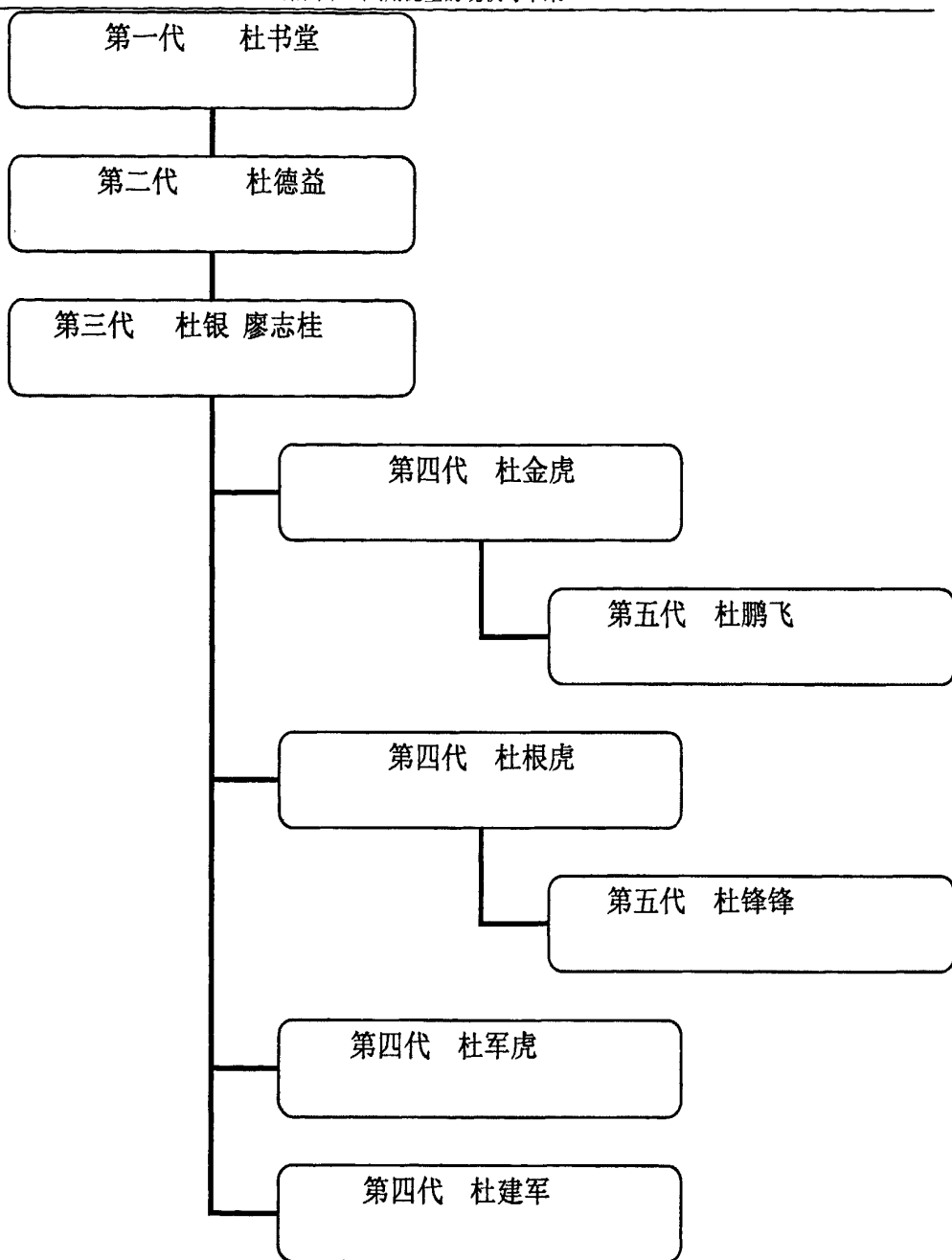
图 4-9 泥塑立人（三国人物） 高 19 至 20 厘米 杜银作品



图 4-10 泥塑立人（八仙） 高 19 至 20 厘米 杜银作品

其代表作有：西游记人物、三国人物、水浒一百单八将和八仙（见图 4-10）。现杜银因年事已高，其妻廖志桂老人（见图 4-8）平日进行翻制泥塑工作，杜银进行彩绘。其四个儿子都自幼随父母学习泥塑手艺，但现今除了老二杜根虎还在泥塑村从事泥塑制作加工外，其他儿子均在外地打工，而杜根虎嫌泥塑立人相对其它泥塑造型在制作上费工费时，一般不愿制作，平日在家制作泥塑村其他品类的泥塑作品，笔者几次提及，让杜银老人教育孩子跟随其继续泥塑离任的制作，老人都无奈的表示，几个孩子没有兴趣，无人协助父母继续家传立人泥塑的制作，而杜银老人却年事已高，有后继无人的苍凉，笔者深感遗憾。

家族传承谱系表：



三. 胡新民泥塑传承谱系情况:

胡新民父亲胡义, 1947 年生, 1955 年初学泥塑。其母亲宁录翠, 1947 年生, 凤翔田家镇寺头村人, 她自幼心灵手巧, 能画能描, 婚后与丈夫一起共同制作彩绘泥塑作品。



图 4-11 生肖马 高 28 厘米 胡新民作品

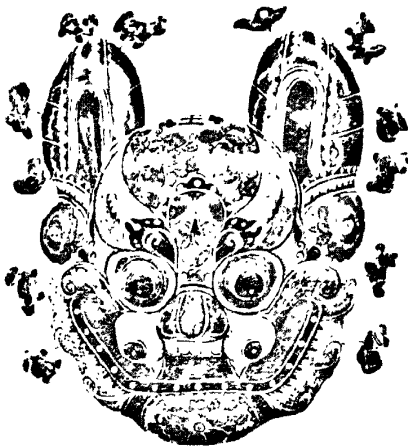


图 4-12 泥挂虎 高 24 厘米 胡新民作品

笔者几次来到六营村进行田野调查，有 2 次没有见到胡新民，一次是他到外地去开订货会还有一次是和弟弟胡新强到附近承接雕塑庙内泥塑，因此，笔者除了和胡新民的交谈外更多的是与其妻敬西萍、母亲宁录翠、弟媳周磊的交谈。

在六营村的泥塑艺人中，胡新民是第一个走出国门宣传凤翔泥塑的艺人，更是以企业形式组织制作彩绘泥塑作品的第一人，他的经营理念也是独树一帜。

胡新民生于 1965 年，6 岁时候开始和父母学习彩绘泥塑制作，当时文革还没有结束，村里只有极个别的不愿生疏手艺的艺人偷偷摸摸的做一些小件的泥塑作品。由于他天生极高的艺术禀赋，对于泥塑的学习极为痴迷，母亲宁翠录很喜欢这个资质高的儿子，就偷偷给他手把手教习泥塑手艺。

随着文化大革命的结束，泥塑艺人们逐渐开始了他们的泥塑制作。这时候的胡新民已经上了中学，他充满了学习泥塑的热情，非常刻苦执着，往往对学到的东西进行深刻思考，从研究泥塑造型纹饰到小的颤头造型，他都要查询资料，了解清楚其渊源。因此，年轻的他很快就上了文化馆艺人名册，作品也得到了国内国内外艺术界的认可。

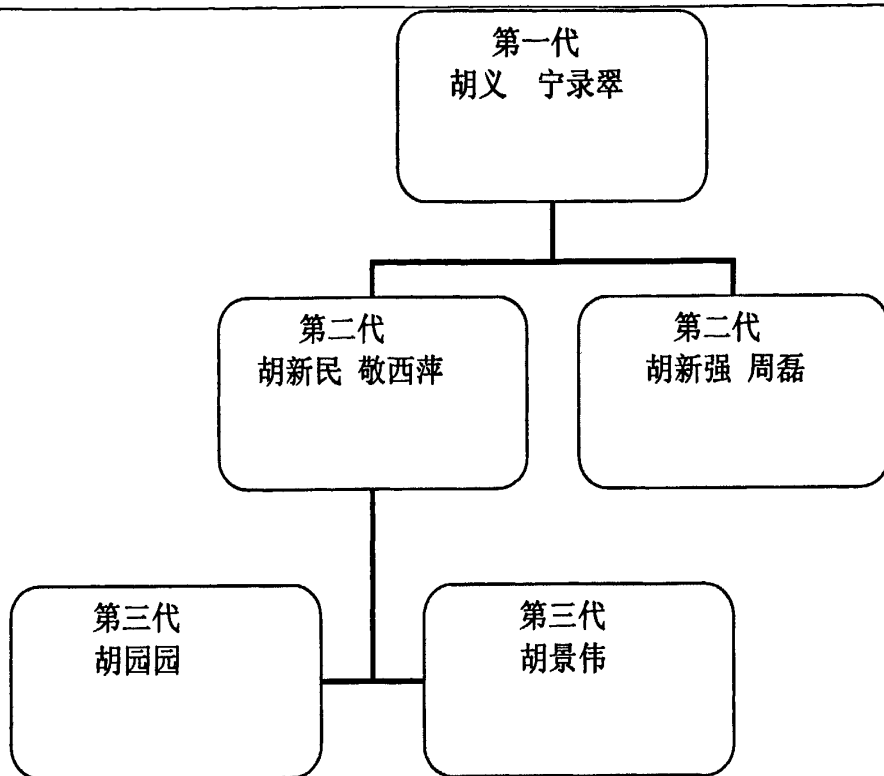
由于胡新民在彩绘泥塑艺术上的成就，1986 年，年仅 21 岁的他随省长进行了为期一个月的友好访问，他作为民间艺人的代表，多次为美国观众进行现场表演和制作。因为他制作的泥塑作品让美国人看到中国民间艺术的无穷魅力，还被应邀到美国加州大学讲课，这是胡新民最值得骄傲的事情。

在六营泥塑村，人人都知道胡新民是一个勇于创新的艺人，在掌握了彩绘泥塑的基

本技艺后，他就想到了要创出自己的路子，创作与众不同的艺术品。在逐渐被大家认可后，他开始下决心要让彩绘泥塑走向世界，走出传统，创新出有自身风格的作品。在不断的进行创作尝试后，在传统品类的基础上，创作了斗牛、钟馗震怒、关公看春秋、狮子戏绣球、五毒青蛙挂片等十多个新品种，并改进六营村传统制作用泥模具为石膏模具，使翻制泥塑作多次制作不变型，后来受修复西安古城墙的启示，在原泥料中加糯米、桃胶等五种材料，使泥塑结实耐用，不易破碎。因他的作品不断创新，还曾经被联合国教科文组织命名为“中国民间艺术大师”称号。多年与丈夫一起制作彩绘泥塑的妻子敬西萍也是泥塑高手，女儿胡园园和儿子胡景伟都成为父母传授技艺的对象，1998年6月，她和九岁女儿胡园园，在西安古城墙上为来访的美国总统克林顿作现场表演，引起轰动。

如今，胡新民自筹资金建成的六营民俗博物馆已经并对外开放，里面已形成相当的制作群体规模，还兼顾进行学术交流的报告厅，以及展示凤翔民间艺术品的大展厅，新的经营理念和运营模式，使得胡新民通过泥塑的创收逐年增加，中央电视台、陕西省电视台、宝鸡电视台、凤凰卫视、《人民日报》、《陕西日报》、《宝鸡日报》等多家新闻媒体都对其做过专题报导。作品多次参加国内外技艺大展和民间艺术博览会，他的多件作品为全国各大美院及艺术学院和个人收藏，作品已经销往欧亚十多个多家。他已成为六营泥塑村的领军人物。

家族传承谱系表：



四. 韩锁存泥塑传承谱系情况:

笔者每次到六营村，都要先来韩锁存家，因其和家人热情好客，并对笔者的提问都一一详细解答。

韩锁存，1954年生，六岁随父韩有信学习彩绘泥塑，他聪明好学，对当地的其他艺术品类也饶有兴趣，并能与之学习的泥塑相比较研究，

凤翔作为历史文化名城，人文景观随处可见，县城开元寺里，更存有我国名画家王维、吴道子的画作和杨惠之的泥塑作品，小时候的韩锁存总是跟随父亲赶庙会，一次不落，贫寒的家境，让其懂得泥塑手艺对于家庭收入的重要性，卖泥塑有空闲时，便到庙里去看壁画和神像。在那些雕塑和绘画中，他得到了很大的启发，这也为后来他自成风格的创作打下基础。中学毕业后，韩锁存专心在家务农，农闲时候（主要在冬季）继续泥塑的捏制，在庙会时节赶去销售。他深深牢记父亲的嘱咐，“能舍二亩地，不舍周公会”的生意经验，泥塑“耍货”价格低廉，但是庙会需求量很大，在基本无成本的销售后，



图 4-13

韩锁存与妻子、女儿在制作和彩绘泥塑

总是让他得到惊喜。婚后，能干的妻子贾书侠开始学习制作泥塑。他的家和胡深、杜银等老艺人很近，一有空闲，他就虚心向他们请教，诚挚的态度与勤奋好学的精神，感动了老艺人，在胡深、杜银等老艺人的指导下，韩锁存的彩绘泥塑作品很快就有了自己的特色。自上个世纪的 80 年代，他也成为凤翔文化馆名册上记载的重点联系民间艺人，他的作品和六营村其他艺人的作品一起陈列在县文化馆，供人们参观学习，受到了专家学者的好评。

韩锁存最擅长的是制作各种小动物。韩锁存制作的小货，杂货，在造型处理上注重简单浑圆，尽量简化彩绘，强烈夸张的造型体现其最传神的姿态。他制作创新的小狗——狗的两耳耷下，臀部浑圆高跷，后腿直立用力蹬地，前腿匍匐地上，显现了一只可爱憨厚的小狗将要一跃而起的动态，狗背两侧各彩绘一朵饱满的民间花卉造型，明确地突出了“狗年吉祥”的主题。整个作品采用墨色勾线，大块涂色，加上身体两侧的彩绘花卉，很多部位几乎全为白色，造型极为简洁明快。



图 4-14 泥塑狗 高 7 厘米 韩锁存作品

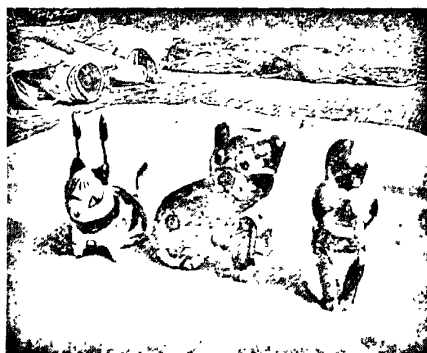


图 4-15 兔、虎、猴 高 5 至 8 厘米 韩锁存

近年来,其作品多次参加县政府和文化部门举办的民间艺术展览和省文化厅和省文联、省民协举办的非物质文化展览,2004 年被推荐为县民间工艺协会会员。韩锁存还自己制作描绘颜色的画笔,使用买来的松鼠尾巴做成,弹性非常好。平日妻子贾书侠翻制制模,修泥塑成品,韩锁存与自幼学习泥塑彩绘的女儿韩向妮进行装饰彩绘工作,其读中学的儿子韩建辉抽空常给父母帮忙,进行取土、砸泥等工作。近两来,韩锁存继续有意挖掘已近失传的一批小件民间“耍货”,造型古朴、简洁可爱,韩氏家人共同设计制作的十二生肖作品线条精细,图案新颖,有多件作品被学者和私人收藏家收藏。

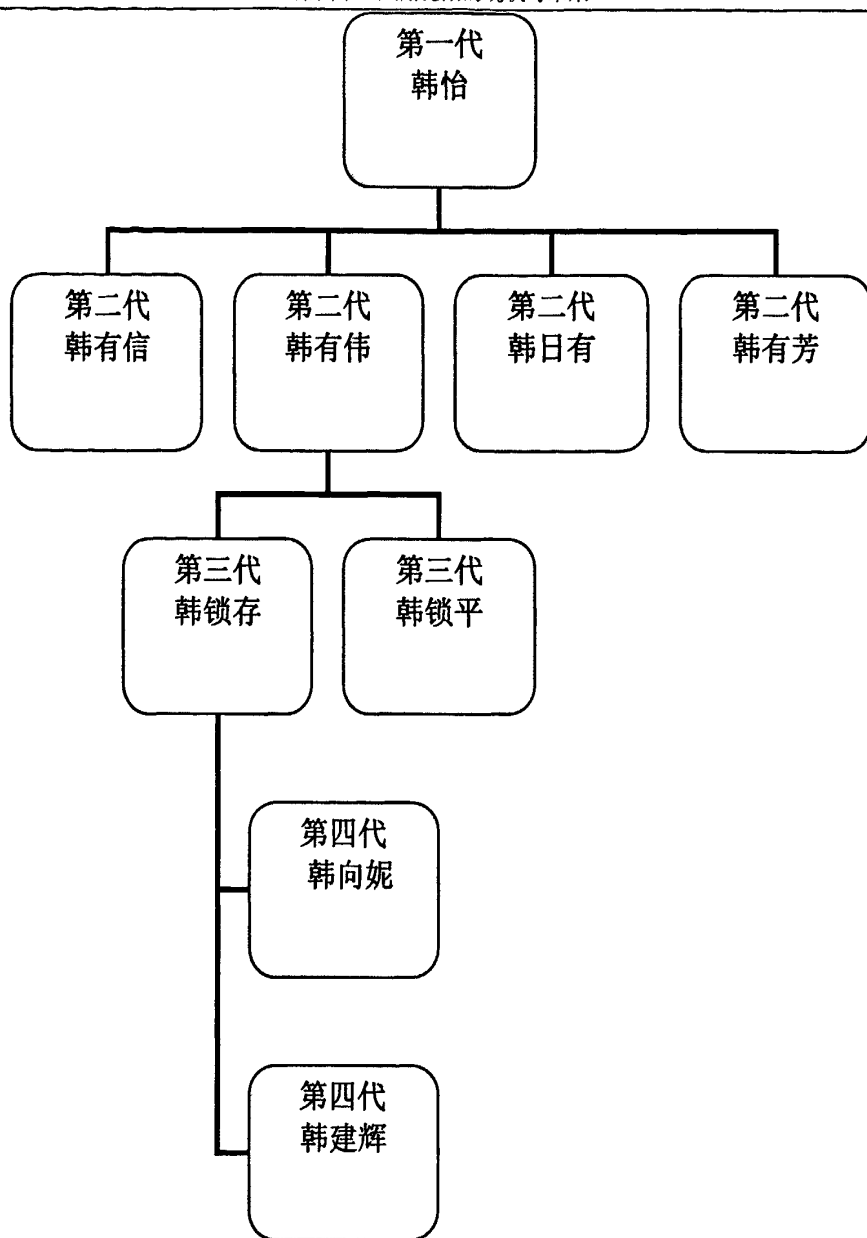


图 4-16 各种小型泥耍货 高 5 厘米至 8 厘米韩锁存作品



图 4-17 泥塑羊 高 15 厘米韩锁存作品

家族传承谱系表:



第二节 凤翔泥塑的工艺流程与市场运营

一、凤翔泥塑的材料技法与工艺流程

1、粘土材料及其制备

泥塑的传统材料首先是取自当地的黄色粘土，上世纪 80 年代以后开始部分采用红色粘土，少数艺人甚至尝试过瓷土（白色高岭土）。为提高粘土塑造成型的韧性，艺人们仿照大型泥塑的制作方法，向粘土中添加纤维，如稻草、棉花、纸浆、麻绳碎料，并加入桃胶，现在的新配方主要由胡新民改良得之，以湿粘土、新棉花、糯米揉练而成，韧性较好、不易破损。

砸碎粘土块，再过筛，接着再进一步揉练粘土。揉练粘土是以木锤敲打，俗称“砸泥”。

上述步骤已获得了一种较好的湿粘土材质，但其中也存在几个有待解决的问题：

A. 粘土重量仍较大，成品不易携带。

B. 相对于其重量，其韧性也仍较为有限，因为重量越大，在重力的作用下，摔碎的可能性也越大。

C. 因揉练过程是手工劳动，所以效率不高，存在较大的精力浪费，使艺人难以全身心地投入到创意活动中来，也使得制作成本相对较高。

泥塑用的内核模具原以黄色粘土捏塑而成，此方法劳动成本较高，精度与强度亦不足，不适于脱模翻制泥塑。上世纪 80 年代后，经陕西雕塑院专家指导，并在反复试验的基础上，改内核材质为石膏，其成本很低、经久耐用、利于标准化制作与大批量生产。



图 4-18 韩锁存在万泉河床取土

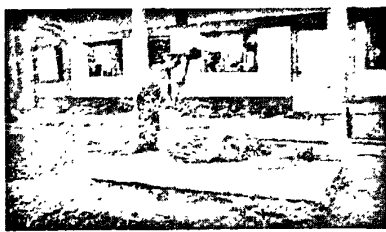


图 4-19 胡新民家工人正在砸泥、练泥

2、泥塑表面基层

泥塑表面的基层层以往一般以当地产的白色粘土加热的骨胶调配的材料制成，其质地较轻较细腻。

涂抹基色的工艺较简单，直接将调制好的基色材料浇在泥塑表面即可，其过程须重复数次。此方法步骤当地称“粉洗”，类似陶艺中的浇釉法。



图 4-20 工人在施白粉

粉洗后在晾干的泥塑 自摄于凤翔六营村胡新民家中

现今，材质与工艺都已发生根本变化，除几位代表艺人外，村里不少艺人为了降低成本，采用质量较差的水粉色（即广告色）做泥塑白色底，尤其是使用淀粉胶为结合剂，颜料颗粒在与胶料结合过程中也省略了必要的研磨工序，因而缺乏必要的韧性与细腻，易于脆裂脱落。

还有一种更不合格的材质因价廉的缘故，同样被广泛运用，这就是建筑用重质碳酸钙（大白粉）与随意添加的胶料形成的混合物，该材质完全称不上是颜料，充其量只能作为一种填料成分少量添加于颜料中。而且，此材料颗粒较粗，比之上述两种材料就更易于脆裂脱落。

标准的颜料是要经过研磨的，不但色粉本身要研磨，色粉与结合剂混合成型时更要研磨，还必须添加各种辅助成分以改善性能，有时辅助成分可达十余种之多，尤其是增强颜料延展性与柔韧性、防止开裂的材料。古代或许没有这个条件，但现代采用上述的三种工艺则是不可思议的。以此标准来衡量，可见凤翔泥塑基色涂层传统工艺与当代工艺所使用的材料都有重大缺陷，不应使用。

涂抹基色的工艺也有问题，这种方式与用刷子涂抹相比，缺乏一个赋予湿涂层压力的过程，使得涂层与底层的结合不够紧密，也易于使涂层过厚，再次成为使白色层脆裂脱落的诱因。

动植物胶结合白色粉的耐久性本身也是很可疑的，因为该材料的强度与粘性均不足以较长时间地附着于泥塑这类较光滑的硬质材料表面。很多画过画的人都知道，水粉颜料常画于光面的白卡纸上，当时效果较好，但一个月至数年之间画得稍厚的涂层往往会很快脱落。

3、泥塑表面彩绘纹饰

泥塑表面彩绘纹饰分勾线与敷色两个步骤，勾线一般是开始与结束的步骤，敷色则是中间的步骤，颇似传统工笔画与壁画的画法，画工多工细谨严，也有一定数量逸笔草草、不拘于绳墨的小件耍货装饰。

勾线理论上是一遍完成的，但实际上往往需要在敷色结束后重新整理一遍，此复勾的步骤可起到整理图像空间构成效果的作用。勾线使用的黑色素原为由锅底刮下的黑灰，其成分是炭黑，与各类颜料中的煤黑、炭黑或中国墨为同一材质，但其纯度稍差，

与骨胶调配后勾线略嫌稠厚，但也因此而较能“立得住”，能使行笔更为稳实，沉厚有力，尤其适合起法线作用的基本形外轮廓。现今为简便起见，一般直接采用黑色墨汁，其色更黑，行笔也易于流畅，但也略嫌单薄，似应与现研的墨汁配合使用，因为磨墨时可以随时调节墨的浓度与质感。



图 4-21 胡新民家工人正在用刚刚加热并调制的胶彩颜料彩绘

勾线传统上采用松鼠尾毛制成的长锋笔，其品质尚可，适于勾勒较具装饰性的长线条，粗细适中。而现今自制毛笔的艺人已极少，一般均有外村的商贩送货上门，现在用于勾线的毛笔中，以“鼠须画线笔”为多，采用兔毫制作，成本低，柔韧性较好，但驻墨略嫌不足，勾画长线条比之松鼠尾毛制成的长锋笔尚有差距。笔者曾建议艺人们养黑貂采貂尾毛自制高级画笔，现已有艺人试图尝试，但大部分人还是认为此法成本太高，虽然无人怀疑这种画笔的高品质。

彩绘敷色须分数遍完成，要求每一遍尽量薄而均匀，虽然各家的风格有一定差异，但总的来说是要求彩绘纹饰染至浓艳富丽方为完工。新的工艺又有以少量勾填黑色块和少量点染敷色的样式，素绘与古铜原色的泥塑也很常见。彩绘颜料原以天然颜料（矿物色、植物色）调制骨胶而成，现也常改用低质水粉色，亦用水彩色。如前所述，该色料使用劣质材料制成，尤其是使用淀粉胶为结合剂，颜料颗粒在与胶料结合过程中也省略了必要的研磨工序，因而缺乏必要的韧性与细腻，易于脆裂脱落。此一步骤仍坚持自制颜料的，几乎只有杜银一人而已，其所制胶彩质量好于水粉色，但胶性太重，品质亦不甚理想。

纹饰敷色多采用大号羊毫画笔、少量使用小号羊毫及板刷、水粉画笔，该类工具驻色量大，晕染均匀，效果较好。

4、纹饰上光

纹饰完成后多要上光，原采用的材料是蛋清，其质地稀薄，但光泽适中，不会有过于强烈的高光与反光，现一般采用醇酸清漆，其光泽明显，也赋予纹饰较深、较透明的色彩效果，但其高光与反光过于强烈，使表意肤浅化。为追求素雅效果，现今也有一些不上光的素绘或点染样式，但不上光不利于泥塑保存与清洁，使泥塑实际寿命缩短。

而现有的上光方式亦未见得是保护泥塑的恰当措施，因纹饰普遍附着力不强，其上覆盖膨胀收缩率不一致的清漆时会形成向外的拉力，使纹饰更易于脱落。

5、审美意识

现有的凤翔泥塑从造型上可分为挂片、动植物、立人三个大类，从纹饰色彩上可分为彩绘与素绘两大类。随着时代发展，一些新的样式逐渐受到艺人们的欢迎而成为主流，尤其是不上光的样式、不经彩绘的素绘样式以及彩绘与素绘之间的点染样式；而彩绘泥塑仍自成体系，受到不同受众的欢迎。动物与人物的造型依然是人们喜爱的类型，小型杂货瓜果等则逐渐减少，拨浪鼓等造型现已逐渐在消失。

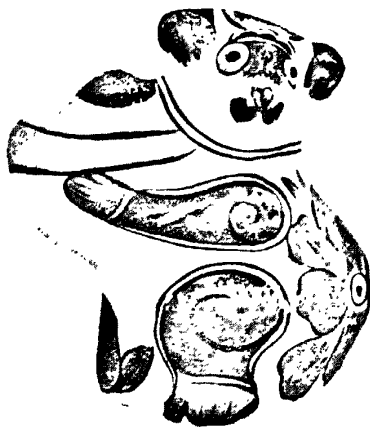


图 4-22 猴捧桃 泥 高 37 厘米



图 4-23 出师封侯 泥 58 厘米

现今，受欢迎的样式往往加入外来因素的创新品种，逐步被淘汰的多为以往一些民俗活动中用的缺少变化的品类，至于植物与小型器物，其担负的礼制祭祀功能与帮助幼儿认知外部世界的功能均已由其它类型的事物所取代，而用于收藏、装饰则特色又不够鲜明、形态过于单调，所以失去存在的价值也是必然。而由此，审美意识的独立性也表现出日渐鲜明的趋势。

审美意识的发展,使得艺人们投入更大的精力于具有自身独特印记的艺术追求之上。老艺人胡深坚持传统,妻子胡凤珍又擅长彩绘,所以其注意力主要放在彩绘的泥塑之上,其大型的虎头挂片笔触繁密、色彩丰富,成为传统艺术中艺术风格向极致化发展的一个例证,也成为欣赏者竞相收藏的泥塑精品。另一位老艺人杜银虽年事已高,仍孜孜不倦创作小型立人,其立人系列主题鲜明,品类繁多,亦成为收藏的热点。新一代泥塑艺人文化程度较高,勤奋好学,善于独立思考,又通过与国内外艺术界的交流融会贯

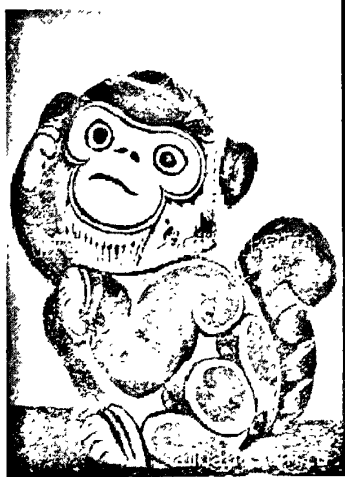


图 4-24 智慧猴 泥 高 32 厘米



图 4-25 卢红丽给孩子们讲授泥塑工艺

通,表现出对艺术的独特理解与明晰的角色意识。韩锁存立足传统造像及笔画的程式,创造出一种兼具传统特色与新鲜趣味得小型胡新民、胡永兴勇于创新,长于新类型凤翔泥塑的制作,前者所作的“歪脖马”、“偏头羊”、“智慧猴”(见图 4-24)、“猴捧桃”(见图 4-22),后者首创的“斗牛”与牛头挂片,均成为当地特色鲜明、广受喜爱的样式。卢红丽(见图 4-25)是当地一位起步较晚的青年艺人,但她发挥自己配色方面的特长,勇于突破陈规进步神速,成为极受欢迎的新一代泥塑艺匠。卢红丽长于游丝描笔意勾画,用笔连绵不绝有如春蚕吐丝般,其设色明艳活泼,对比夸张且层次非常丰富,常使用一些前人很少尝试的色彩搭配,加之其结体奇中寓正,使流美与端庄兼而得之,动与静、张与驰的极端对比使图像极具张力,又是另一个艺术风格走向纯粹化的鲜明例证。

审美意识的强化也促使艺人们开始主动寻找适合自身的艺术语言,对于一部分艺人来说,工艺流程因此而变得复杂了;对另一部分艺人来说,简化工艺流程则是必须要做的事,工艺流程的重组隐含价值观,形成一套完整的方法步骤的过程就是纯化风格的过程。



图 4-26 猴捧桃 高 37 厘米



图 4-27 母子猴相欢 高 30 厘米

老一辈艺人力求作品精致完美，其工艺流程也更为复杂，为寻求“低模高细节”形成的多样变化，他们做了很多实验，在图像中极力铺陈繁密的装饰纹样，并随意添上各种吉祥的名目作为好彩头。装饰纹样繁密化的基本程式是景中套景、以细分的法线层次寻找容纳装饰细节的空间。对法线层次的把握有赖于精深的线描功力，而纹饰细节繁简虚实的层次变化则是线描与敷色微妙分寸感的综合。

新一代艺人着力于对工艺流程的有目的取舍，追求大俗大雅的极致表现。欲求大俗，就与老一辈艺人一样，铺陈多样化的细节，加大图像的尺寸；欲求大雅，则在图像空间整体的平静开阔上做文章，首先减少装饰细节的种类，减少敷色的面积与层次（有时只点染眼、耳、口、鼻和泥塑主要结构线边缘等极少的部位，而且只是轻施薄彩），甚至直接取消彩绘、取消上光。

年轻艺人勇于创新，他们在泥塑创作中引入许多其它艺术样式的特色，狮子舞绣球的形貌来自传统民间舞狮活动，古铜色素绘泥塑则是陶艺的趣味，这也直接导致了凤翔泥塑从工艺流程到图像特征的较大变化。古铜色素绘泥塑采用红色粘土，这是在中国分布非常广泛的一种优质陶土，当地并不产这种粘土，但随着现代生产经营方式的推广，这种粘土已被专业经营者送到泥塑艺人的家门口。红色粘土的引入，本身又给予艺人创新的空间，粘土干后呈古铜色效果，别有意趣，本身就是一种基色层，可以不必再制作白色基底。

年轻艺人与他们前辈的一个显著的不同在于，他们的用笔敷色方法更趋于自由，率

意挥洒的用笔多了,明艳靓丽与淡雅清新的泥塑品种均增加了,而传统的较为厚重的效果则有渐渐减少的趋势。以往凤翔泥塑的纹饰线描以游丝描、铁线描为主,少量并用其它描法,现在皴擦与散锋拖擦均成为常见的用笔之法,使笔触表征物象的能力获得进一步提升;笔触的运用又并不局限于线描,点法的运用同样极其丰富多样,且善于运用多色点与散锋点法,颇具专业艺术家的风范。

以往凤翔泥塑的纹饰色彩以黑色、大红、深绿、淡黄为主,现在则强化了白色基底的作用,常常有意留白,并引入玫瑰红、粉绿、藤黄、柠檬黄、天蓝、湖蓝、金色、银色、紫色等,使色彩对比趋于多样。

以往的纹饰均有清晰的出处,艺人以图像志为规范从事装饰工作,现今的纹饰则往往来自于对各类已知纹样的变造和重组,甚至广泛采撷源于时尚流行或自然万物的图像,自行概括成新的纹饰,使装饰的审美特征日益纯粹化。重复是装饰的基本特征,重复造成节奏,而新的凤翔泥塑纹饰更多地引入渐变及其它更为自由的元素,为图像增加韵律感的因素。

纹饰的创新往往以造型工具的创新为前提,艺人们经过广泛的学习交流之后,已对身边的工具材料形成新的认识,一些从未使用过的工具被引入,以形成新的效果,一些不成其为工具的废旧物件,也开始被当做泥塑或纹饰的工具来使用。有艺人见过专业雕



图 4-28 熊猫吃竹 高 37 厘米
陕西凤翔 胡新民作品



图 4-29 生肖马 15 厘米
陕西凤翔 胡新民作品

塑家以牙刷杆、金属筛网、麻袋布、木棍为泥塑工具后,深受启发,收集了很多各种形状的木棍打磨光滑,并结合各种形状的笔杆、牙刷、毛刷、小刀,自创一套比市售专业用具更为实用全面的整套泥塑工具,专业人士见后也不免啧啧称奇;有艺人见到实习采

风的艺术院校学生使用海绵拍打画面敷色，就活学活用，将身边的许多人工及天然材质引为拓印的材料，其制造出的纹饰效果肌理感强烈，（如使用医用棉签点擦出的七星、九星团簇）成为直接与现代抽象艺术接轨的尝试。

三、市场运营与文化推广

上世纪八十年代以前，泥塑是凤翔县六营村人的一个副业，人们的生活以农业生产为中心，由于西北内陆地区长期以来相当封闭保守的环境与相当落后的生产力水平，人们难以将过多的精力投入到泥塑艺术中去。八十年代以后，旅游市场的活跃与政府文化部门的扶持，使得生产与经营方式发生重大变革，专业化的、分工合作的生产方式成为主流，在专业知识技能教育培训、艺术交流方面，亦投入一定的人力与财力，泥塑本身也成为完全意义上的商品，自用与民俗功用的产品比例的成分逐年下降，大宗泥塑作品销往外地。同时，政府的引导与新闻媒体的宣传以及专业文化艺术机构的研究，都使得凤翔泥塑的影响呈逐步扩大之势。

1、专业分工与角色转换

八十年代以后，中国农村的许多农户都脱离了纯粹意义上的农业生产，转而进入植树造林、养殖、畜牧行业之中，成为各类专业户，而工艺品的生产也成为专业生产中重要的一个门类。而政府的扶持使得一些农民艺术家有机会出国访问、进入专业院校交流，使得艺人们的自我意识逐渐增强，不但专注于这一行业，也力争做大做强。

据宝鸡群艺馆研究员王瑶安先生讲述，1941年之前，陕西关中西府地区的中心地域是凤翔县，1941年后，凤翔县的地位由宝鸡市所取代，国民政府的凤翔专员公署也相应地由凤翔移至宝鸡，这意味着凤翔长期以来陕西政治与文化中心的地位不复存在。政治与文化中心地位的丧失在于该地域长期以来的封闭保守和经济欠发达，这一发展滞后的趋势在解放后一度表现更为明显，宝鸡市在工业规模与矿产资源开发方面均走在了整个陕西省的前面，而同在一个地区的凤翔县在很长一段时期里却仍走不出农耕文化的束缚，人民公社化之后，农业生产的首要地位被突出强调，加之长期不变的城乡户籍政策，使过剩的人口被不必要地束缚于相对较少的土地之上。文化大革命期间，凤翔泥塑作为“四旧”受到清算，艺人们不敢公开从事泥塑制作，泥塑模具也多被砸坏。上世纪七十

年代末八十年代初,多种经营方式的发展使农民被狭小土地局限的状况得到改观,许多农民开始从事各类粮食生产以外的产业,或进城务工、进入乡镇企业。农业人口分流后,土地的深度开发反而成为可能,相对较少的农业人口努力由效率出发做文章,使农业生产规模和效益不降反升,也有了较大发展,相对高效的农业发展模式反过来又促成农民在观念上的进一步转型,解放初的少量出口导向型泥塑制作方式被更具现代商业文明特征的管理模式取代,突出专业化的同时,部分艺人也开始逐步发展自己的专业精神,力图以规范化的生产经营获取最大化的效益。

早先的凤翔泥塑艺人以农业生产为主,但泥塑也是他们生活中的重要一环。从当地民俗来说,无论自身还是附近乃至远方的乡民,都通过泥塑耍货寄托对生活的美好愿望,在观赏把玩美好事物时也充满着喜悦之情。美好的事物需要耗费精力去完成,乡民也乐于以少量的金钱换购,而封闭的关中农村能够换取货币补贴家用的机会极少,所以泥塑艺人的积极性很高,平日尽量在农闲时节或傍晚的业余时间准备材料,加班制作,趁节庆时节手挑肩扛或推着独轮小车将完成的泥耍货送到集市上摆摊售卖,除少量留自家或亲友使用外,尚有一定数量的货品可用于交易。虽如此,但这一行业的艰辛也常使艺人们萌生退意,在冬日滴水成冰的时节,也是农闲的时节,着手和泥的过程冰凉刺骨,艺人们往往从此而落下终身的疾患,而泥耍货的利润微薄,其“一毛钱两个”的身价亦使人常有得不偿失而又不得不做的感慨。而现代社会城市生活的需要使具有原生态特色的民间艺术身价倍增,所以艺人们的积极性也水涨船高,在经历八十年代中后期的低谷之后,凤翔泥塑的生产规模发展很快,艺人以家庭为单位生产泥塑往往远远不能满足客户的需要,著名的艺人就是把一些工序外包出去之后也没有什么余力。长此以往,分工协作的态势就逐渐形成,采集粘土、选配颜料与胶料、制作毛笔,甚至制作泥塑包装盒与商标,都有专人负责,从采集、进货到分类、加工,准备工作贯穿于泥塑制作的始终,也带动了地方经济的整体发展。甚至于,有些外村专业户还将南方的优质紫砂陶土贩运到六营村,供泥塑艺人选购。据老一辈杜银艺人说:“在年爆(指灾荒年)时,别的村有饿死的,我村可以用小耍货换一个膜,两个馍,没有死过人。”而现在,凤翔泥塑成了一个大产业,吸引越来越多的人参与其中。

由于农民身份的特性,六营村人在产业分工的初始阶段仍然首选将家庭成员间的分

工合作视为主要的产业升级方式，逐步在家庭中对各道工序进行细分，有经验的人从事制作模具、彩绘的工作，孩子则帮助揉练粘土、制作坯体。此后，遵循由家庭分工延伸而来的模式，村子里开始发展集约式的生产，工序也相应细化，根据各人不同能力与工作实际需要，各工种可分为砸泥工、制坯工、粉洗工、勾线工、上色工等等，采用定额与计件相结合的方式支付报酬，工作周期由供求需要决定，其中砸泥工往往是一份临时工作，盖因揉练泥土的工作量较之其它工序相对较少。

分工协作的负责人一般是村里有名的艺人，尤其是胡深与胡新民，他们掌握相当数量的客户资源，亦有较强的经济实力，力图通过资源重组和再分配的过程使效率最高及利益最大化，而多数村民因不具备开发市场的能力而成为分工环节的参与者，有的直接接受工厂式的管理，成为较固定的工作人员；有的则是先完成整件泥塑，再将成品以较低的价格卖给胡深与胡新民等人。以前，当地有“得时了卖钱，败时了烂泥一摊”的说法，现在则经常断货脱销，供不应求。

技艺较高超的艺人逐渐退出具体的生产过程，主要参与管理及艺术设计，而管理与设计本身又是相同的，因为新的样式往往需要以新的工艺完成，诸方面的统筹需要花费大量的精力，这总的来说仍在设计工作的范围之内。由此，一些民间艺人开始向职业经理人的方向发展，譬如胡新民，通过引入外资，大幅度扩展生产规模，并在外承接各种较大型的装饰工程、参与招投标。

设计能力掌握在村子里的少数艺匠手里，他们设计制作各种型号的模具与成品样本，除用于自己的制作过程外，也将模具卖给其他艺人。制作的工艺则采取一种较开放的态度，不但向有协作关系的亲友传授，也逐步对雇请的帮工进行系统培训，进而广收学徒，通过培训盈利。胡新民创立的“胡新民西部民间雕塑工作室”，已将教学扩展到凤翔泥塑创作的全过程，甚至向更大型的庙宇泥塑创作、古建筑设计、修复、重建诸方面延伸。

由于少数名艺人努力保有自己的一些具有核心竞争力的专业技能，所以其家族外的学习者往往只能学得泥塑技艺的片段，同时艺人们自称拥有独门秘诀，往往也并不能使人信服，这就造成以讹传讹的恶性循环，使低水平重复泛滥成灾。有些艺人明明使用的是简单的工艺与廉价的材料，偏偏极力渲染作品的神秘感，反而破坏了自身辛苦经营而

得的形象。低水平重复源于急功近利的思想，多数人不愿下大力气制作精品，而宁愿以简单的工艺批量生产一些热销且技术门槛不高的泥塑产品。

迄今为止，已销往外地的凤翔泥塑制品已达数百万件，其中包含每年二十种左右的创新型产品。六营村及其周边现有凤翔泥塑设计、制作、包装、销售、运输各环节相关从业人员 2800 余人，另有还有一批西府地区的客商经常走村串户搜集具有特色的泥塑产品。有的客户看重凤翔泥塑原生态一面的高附加值，有些客户则关心泥塑是否适销对路，而艺人们则显然更关心后者，所以一些市场较小的产品渐渐失去生存空间，而代之以广受城市人欢迎的泥塑产品。杜银老人制作的泥塑立人历来是广受欢迎，但其制作复杂、需求量又相对较少，所以即使家族内部亦后继无人，只有杜银、廖志桂夫妇还在坚持制作，其手艺面临失传的危险；另一方面，虎头挂片、牛头挂片和套装十二生肖等长期大批量生产，人们受到销售业绩的鼓舞，积极性也相应不断提高。

市场是一把双刃剑，艺术品制作一旦迎合市场，其精神独立性就会受影响，艺术特质也渐渐边缘化。审美本身成为一种套路的同时，个性就被取消，千人一面导致模型化的廉价商品泛滥成灾。

泥塑产品的商品化与分工合作的专业化使得一些艺人仅将泥塑视做生意，缺乏审美追求与长远的眼光，盲目降低成本、粗制滥造，并仿冒他人创意，甚至拖欠货款、掺杂使假。于是，本来很和睦的邻里关系变得紧张，正常的艺术交流被相互提防所取代。

2、市场开发与文化推广

凤翔泥塑广泛的社会影响来自于旅游市场的兴旺、艺术同行暨专家学者的研究和媒体的广泛报导，而其前提和基础仍是创新型的泥塑艺术品。自上世纪八十年代以来，凤翔泥塑艺术品经由省、市、县文化部门的宣传推介，展示交流的机会逐年增多，影响也逐渐扩大，艺人们也受邀在国内外参与交流活动，进一步将凤翔泥塑艺术推向社会。

早在八十年代初，凤翔县文化馆派出专业艺术人员多次深入乡村农户家中，进行系统的专业艺术知识与文化知识培训，通过抢救性挖掘，组织当地民间艺人们对凤翔民间艺术进行了深入的整理。整理的过程中，凤翔地区民间艺术多样的品类逐步显现出来，政府的宣传推广工作也由此得以顺利展开。

通过对现有民间艺术家、艺术品的归纳摸底，省、市、县的文化主管部门开始鼓励

支持艺人们到全国各地巡回展览,推广自己的艺术,由内而外,使影响逐步遍及全国,甚至扬名海外。为此,政府部门为民间艺术的保护和发展专门筹措专项经费,并安排大专院校、专业创作团体及科研院所成为其宣传和推广民间艺术的窗口。

1980年,陕西雕塑院本着对包括凤翔彩绘泥塑、乾县粉洗泥塑、鱼化寨泥叫叫等陕西省具有代表性的民间泥塑艺术进行研究整理,并力图通过复制与创新使专业雕塑技艺与民间美术双方达到互补及良性循环的目的,邀请民间艺人到雕塑院学习交流,老艺人胡深、胡凤珍夫妇因此获得机会来到省雕塑院创作。在雕塑院期间,双方相互传授经验、多次合作,创作了相当数量的作品,而理念的交流更使得双方都对民间艺术的未来发展产生了新的认识。

1981年,陕西省美术家协会在中国美术馆以“陕西民间美术展览”之名将陕西民间美术作品向全国的民间艺术专家及爱好者作了一次全面而集中的展示,凤翔泥塑因其独特的表现力而受到关注,逐渐开始走入艺术界的视野。1983年后,凤翔县文化馆又设立了工艺美术陈列室(现称工艺美术展览室),陈列有大量的凤翔民间艺术藏品,展示了西府地区尤其是凤翔县的民间艺术发展现状及其突出成就。历经二十几年,展室接待了大量的国内外专家、旅游者和参观者,其中包括众多大专院校的师生、文化学者、艺术学者,还有多个国家和地区的海外人士,这些使得凤翔泥塑在中国民间艺术中的代表性意义得以推广和确立。

省、市、区各级相关政府部门为凤翔泥塑“走出国门、走向世界”做了许多非常具体的基础性工作,在每次国家乃至海外的大型展览中,都努力为凤翔泥塑艺术品争取重要的展位,久而久之,凤翔泥塑艺术品及其艺术家获得的展出机会也逐年增多,甚至参加世界博览会,成为代表国家形象的重要标志。

省市的主管部门坚持,一定要两条腿走路,向专家要专业意见,也向广大艺术品收藏者、爱好者取经,力图打造雅俗共赏的泥塑艺术,将泥塑的市场做大。在各级政府的积极推动和广泛宣传下,凤翔泥塑的影响与地位逐渐确立,大专院校在此建实习基地,专家学者不断来此考察、调研,《中国日报》、《工人日报》、《人民画报》、中国新闻社、《陕西日报》、《陕西农民报》、陕西电视台、中央电视台、新闻电影制片厂、中国新闻社、凤凰卫视等有影响的传媒机构都对凤翔泥塑进行了报道。

在获得社会上的良好口碑之后,大量的订单也接踵而至,稍有名气的艺人逐渐有了订单接不完、做不完的感慨,1989 年之前,只有胡深一家能够获得较好的收入,1989 年之后,基本六营村三队的农户都通过泥塑艺术走向富裕,在此过程中,人们总结商业开发与艺术创新的经验,逐步进入民间工艺品的世界市场:

首先,是自我意识的确立和创新精神的发展。经过多年的广泛交流,艺人们开始自信地跨入艺术这一话语体系,通过创新寻求突破,每年,较有影响的艺人都会拿出十余种左右的泥塑新样式推向市场,人们求新求变,使得泥塑的面貌日新月异。

其次,是主动的推销和系统的展示。经过多年的磨练,艺人们主动出击的自觉性空前提高,印名片,整理报道自己成绩的新闻资料、在村子内外立导引牌,设专室展示自己的作品,广泛结交专业人士、投资商与国际友人,通过全方位的推广,艺人们的知名度与影响力进一步提高,有的还拿到了商业运营的资金。

第三,是引入公司和农户结合模式。一家接活,就组织邻里多人进行制作,然后再统一质检收购,从而共同开发市场,风险共担、利益均沾。

最后是努力开拓新市场、新客源。以胡新民为代表的一些新一代艺人,几年前开始通过网络销售自己的产品,同时也继续在国际范围扩大影响并不断积累经验。

经过不懈的努力,一个经过深度开发的市场逐步形成,产值和收入也进一步上升。经笔者不完全统计,截至 2009 年 12 月,凤翔县六营村泥塑艺人累计创产值达 3 亿元人民币。

2006 年,胡新民引进投资,创建总投资达近千万元的“六营民俗艺博园”形成一个民间艺术的全面展示、创意交流和科研教学的园区。

2006 年 5 月 20 日,国务院批准凤翔泥塑列入第一批国家级非物质文化遗产名录。2007 年 6 月 5 日,经国家文化部审定,胡深成为凤翔泥塑相关文化遗产项目代表性传承人,成为国家第一批非物质文化遗产项目 226 名代表性传承人之一。

第二节 凤翔泥塑的未来

一、凤翔泥塑的文化品格

文化,是与品格相联系的,当这种品格意味着超越性的精神意义时,当文化具有超

越性的精神意义时，文明就得以创生，它意味着美好的生活。美好的生活需要物质的条件，但是，美好的生活所意味的非常高的品质却是首先关乎价值的，而价值的语义本来就是“人类文明的传统”。艺术是为价值而生的，作为审美创造的过程，其文化品格本是自然而然，这是鱼和水的共生。而当我们由此观照当代凤翔泥塑艺术时，却会有些许迷惑：

现今的凤翔人意识到了泥塑艺术应有的文化品格吗？抑或，现今的凤翔泥塑是艺术吗？

艺术家自律而富有激情地活着，努力锤炼技艺、磨砺精神，美好的生活来自于他们不懈的追求和艰苦的努力，所有这些，凤翔泥塑的艺人们做到了吗？

关于凤翔泥塑现阶段的发展，我们可以找到许多振奋人心的事例：1979-1980年间，凤翔泥塑的产值几乎为零，泥塑艺人守着世代相传的绝艺，却无力通过泥塑艺术对自己的生活做出即使是极小的改变。经过数年的宣传推广，至1989年，凤翔县六营村已有300户农家以凤翔泥塑作为自己的主要产业，时至今日，凤翔人通过泥塑已创造了数亿元的产值与大量的就业岗位，其泥塑产品也成为世界各地爱好艺术的人们收藏与鉴赏的艺术品，成为众多专家学者研究的课题。

然而，我们也将同时看到，在凤翔泥塑的发展进入“快车道”的今天，泥塑艺术面临着系统性失范的危险。

所谓系统性，就是全方位，我们不难看出，在凤翔泥塑这一产业链条的各个环节，在凤翔泥塑这一文化现象与艺术现象的方方面面，不和谐的因素已累积到了极其危险的程度。

首先从最基本的材料技法和工艺流程说起。

传统的、以审美为目的的艺术品，在制作的过程中，材料的耐久性往往是首先要考虑的因素，以油画为例，即使在文艺复兴时期相当简陋的工艺条件下，艺术家们也尽量避免采用任何不够耐久的材料，为了作品能保持长久不变，艺术家们做了大量的试验，最终彻底放弃了植物性色靛，理由是该材料会在光线持续的照射下逐渐褪色。虽然许多艺术家喜欢的是平滑的画面外观，但为了使画作经久不坏，他们不约而同地采用粗重的亚麻布作画，虽然这样一来其制作成本比之较薄而平整的画布要多出近一倍（其中尤其

要包括反复涂色耗费的额外精力)。此一传统影响深远,包括十九世纪以工细著称的法国艺术家安格尔,都采用粗纹画布。同样为了耐久,版画与水彩画艺术家尽量采用由破布制造的高级纸张。为了避免作品弯翘,本来已很厚重的天然木板油画及坦佩拉基材使用了木框支撑。画布还需要进一步加工制作,布面上须涂上数层胶料和底色,以使画布不直接与油画颜料接触,既为了便于着色,也是为避免油料侵蚀使画布腐烂。当沥青作为颜料面世后,立即就有众多的艺术家表示反对,他们指出,沥青是不能完干燥的材料,会给画面带来永久的伤害。19世纪,西方艺术家中间曾流行一种神奇的凝膏状调色剂,其形如果冻,晶莹透明,调色是以其为媒介剂可使笔触异常流畅且便于衔接,尤其是能够刻画出极精确的细节,薄而不腻,但后来有科学家经实验发现,其所含的金属铅成分会使画面在百年后变黑,此后这一极其好用的材料就很快从艺术家们的调色盘上消失了。

对于作品耐久性的考究,基于艺术家对自身的自我期许,正如前文述及,艺术是艺术家生命的延长,审美创造得之的生命意象是不朽的,而负载此一永存生命的艺术品本身当然也应是不易损坏的。老一辈的凤翔泥塑艺人对泥塑作品的保存非常关注,尽力采用一些长久以来较为定型的技术及工艺流程,尤其是在泥塑的白色基色层部分及纹饰部分,尽量采用薄涂多层罩染的技法,力求纹饰与泥塑坯体有较好的结合性能,不易损坏。而上光采用蛋清,同样需要薄涂数遍方可,制作精细严谨,以利泥塑长期保存。新一代的泥塑艺人也为泥塑的耐久性在作了种种尝试,经实验,加入糯米制成的较高强度的淀粉胶,制造出不易损坏的坯体。但是,近些年来,一些省时省力的新工艺的采用,使得泥塑原本就并不理想的耐久性能进一步下降,尤其是纹饰与基色层工艺,在引入重质碳酸钙与低质水粉色之后,往往数月至三、年间基色及彩色纹饰涂层即逐渐剥落,使泥塑彻底损坏。而使用清漆上光的新工艺虽然表面光鲜,但却进一步加剧基色层与纹饰的剥落。一些艺人自称拥有独家秘方,但实际上则工艺流程和质量标准大同小异,均不宜使泥塑久存。客户基于喜爱购买泥塑作品,原为装饰及收藏,而作品数年间旋即彻底损坏,显然与泥塑艺术品的身份并不相符,使凤翔泥塑的整体声誉下降。

经笔者调查发现,有些泥塑艺人故意忽视保证泥塑质量的规程,以使制成品更易于损坏,试图诱使顾客养成“坏了再买”的习惯,增加泥塑的销售量。而须知,这样的习

惯是无法养成的，这些艺人们只是在自欺欺人而已。

诚实地劳动，认真地对待自己的每件作品，本应是最低限度的要求，它是社会通行的规范，也是从艺者应有的道德责任，审美创造是需要境界的，而诚挚的态度或许应是一个起点。

销售凤翔泥塑的过程中，不和谐的事物亦时有发生。

有些艺人在与客户达成协议之后，有意寻求“时间差”，先拿到货款，然后再以种种理由拖延甚至不发货。有的艺人制作能力有限，出货量较小，就把同一批泥塑作品许给不同的买主，收到货款后再抬价，逼迫买主加价“竞购”。还有这样的艺人，根本没有能力生产某种泥塑产品，却到处招摇撞骗，自称为某名艺人，以他人名义组织仿冒的泥塑产品卖给外地客户。

更为恶劣的是，艺人间还有互相诋毁的现象，自己的生意做不成，也不让别人做，故意说其它艺人的坏话，损人利己，甚至损人而不利己。

艺人之间的紧张关系由来已久，它同样表现了一个规范如何游离于人与人的关系之外的例子。

不患寡，而患不均，艺人们之间的相互攀比有时非常严重，直接形成不愿看到他人成功的心态，而相互之间的交集又常常是无法回避的，这就造成一些潜藏已久的矛盾逐步升级。譬如某一特殊的样式原为某艺人首创，在早些年，该艺人会将这种作品的特点通过交流传授给村里的人，但某些人却自此向外夸口说自己才是某样式的首创者，引起同行、邻里之间的反感、猜忌。有时，对一个人的意见会转化为对全体村民的不信任，长此以往，邻里之间平添出许多数十年前尚难以想象的隔阂。同时，商业竞争的压力也使得艺人努力保有自身的竞争优势，其首创或擅长的样式由此而变为关乎商业利益的核心竞争力，此时，人们的心态失衡也就不足为奇了。

心态失衡源于无序竞争，如同一些地方的城市雕塑和室内外装修市场一样，竞争有时是在合格质量标准之外进行的。有时，为了接到一个订单，艺人之间竞相压级压价，破坏市场正常秩序，而一旦以此手段拿到订单，又刻意偷工减料、掺杂使假，以便迅速蒙混过关，少数艺人的言行影响到多数人的生活，直接造成艺人们的心态失衡，境界的提升变得极其困难，而境界的下滑却非常迅速，有不止一个艺人曾向笔者诉苦说，不是

自己不想做好，而是这个市场太乱，自己也只能随大流，睁只眼闭只眼。

由此，艺术品的制作一变为“包工程”、“接活”，某些艺人参照由城里学来的“潜规则”，将接到的订单层层分包、转包，自己赚取高额手续费；并用钱开路，通过商业贿赂“搞定”客户派出的业务人员或相关负责人。在这个“包工程”、“接活”的过程中，泥塑作品的质量往往被置于无关轻重的地位，有艺人甚至说：“反正又死不了人，咋样都行”。进而，艺人们开始有意识地生产销售质量低劣的产品，无论客户出价高低、生意的难易……

系统性的失范实际上是在挤压艺人们自身的生存空间，这一点少数艺人早已意识到了，但是，力图使全体从业者“不抛弃、不放弃”又何其难也，即便每个人都知道同样的道理，但自律的能力却千差万别，认真做人、认真做事的人和缺乏自律能力的人们生活同一片天空下。

古代哲人从来都是将真、善、美视作同一件事的，或曰同一件事的不同方面，美善合一、真善一体、尽善尽美，这些哲学思考源于对世界之真的认知，人的行为是否合宜适度与世界“是”如何、世界怎样才美始终紧密相连。超越，于此就是一种真正的现实，在利益层面，它意味着艺术品始终如一的高质量、高品位、高附加值；在精神层面，它意味着人的自我完善与自我发展。黑格尔说：“凡是现实的，即是合理的；凡是合理的，即是现实的”，我们往往很容易地将这句话视作自证自明、循环论证的套话，而殊不知，哲人的意思或许是：世界从来就是一个整体，当我们失去“善”之时，最现实的生活与最美的艺术也都远离我们而去。新实在论科学哲学家纳尔逊·古德曼曾就此说过：

简单地说，陈述的真和描述、表征、例证、表达的对——设计、绘画、遣词用句、韵律节奏的对——首先是一个有关适合的事情：以这种或那种方式适合于所指称的东西，适合于其他再现方式，或适于组织的类型和举止。使一个文本适合于一个世界，使一个世界适合于一个文本，以及使一个文本自我适合，或使之适合于其他文本——一旦承认了文本在创造它们所适合的世界中的作用，这几个方面的区别便渐渐消失了。而了解或理解，则被看作不是仅仅对真

的信念的获得，而包括对各种各样适合的发现与发明。¹

审美创造所需要的境界并不是遥不可及的空中楼阁，它关乎每个普通人的生存实际，对美好事物的期许是艺术品得以创生的动力，无此，艺人们心目中的美好生活也就是遥不可及的，精神超越因而变得无比重要，它是凤翔泥塑艺术所应具备的文化品格，也是艺人们通向美好幸福生活的桥梁。

可是，现今的凤翔泥塑艺人，是非常容易困惑的一群人，他们中的一些人，或许已经对美好的生活失去了感觉，凤翔泥塑艺术所应具备的文化品格，对于他们来说，似乎就是一个伪问题。

早先，泥塑艺人们的创造不被重视，生活的压力常常使他们钟爱的艺术（世代相传的手艺爱好）难以为继，那时，他们是小人物，在社会的底层挣扎，但其时，他们常常看到的却是光明，是美好的世界，因为心里有纯净的角落，所以“梦想照进现实”。胡深老先生就曾经是这样一个人，在最困难的岁月，在没有任何物质酬报可以使自己稍感慰藉的时日里，他也从未想过放弃。然而，处于这样的境遇，人们又何尝感受不到艰难、感受不到困惑呢？

现今，泥塑艺人的生活改善了，而且，正是拜泥塑艺术所赐，他们的生活发生了巨大的变化，可是变化的背后，许多人的生活反而变得平淡了，物质财富增加的同时，心灵的空虚也同时浮现，虽然，他们已经是“搞艺术”的人。在访问六营村、与艺人们交流的时候，笔者深深感到所有的艺人似乎都不缺乏理智的、冷静的判断，这个世界有一些通行的“游戏规则”，他们坦然承认这一点并倡导努力遵守规范，但是，透过这层善于“唱高调”、言必称“艺术”的外表，我们也不难看出一个又一个已渐渐被物质吞噬的心灵。商业文明当然是好的，前提是游戏规则被遵守，人们安心地做他们理应做的事，但实际情况却并非如此，生长于乡野中的泥塑艺人们似乎很快就在物质面前迷失了，商业文明与乡野的质朴气息之间的落差使他们困惑，语境的严重不对称伴随心态的迅速失衡，很快地，“商业”被引入他们的生活，“文明”却往往被抛诸脑后。从城里了解到的各式各样的“潜规则”帮助一些人以一种畸形的理智驾驭自己的生活，人们变得会表演

¹ 参见[美]希拉里·普特南：理性、真理与历史[M]页，童世骏、李光程译，上海，上海译文出版社，2005，138-139。

了。一方面，作为“搞艺术”的人，他们在公众面前表现得很得体、很“高尚”；另一方面，逐利的欲望永不止息，“见利忘义”、“一切向钱看”成了只能做、不能说的公开秘密。在访问调研中笔者发现，所有的人都可以理智地意识到，财富可以赢得一些东西——一些美好的东西，但美好是什么，似乎已渐渐被许多人淡忘了。在越来越舒适的生活之外，在大瓦房和大彩电（这是六营村的艺人们比较关心的两个事物）之外，有没有更高些的东西，有些艺人还在困惑中挣扎，而另外一些人，似乎已忘记了困惑。

所有的人，只要拥有正常的智力水平，都曾经在自己人生的某一阶段或某一时刻，挣扎于现实与理想之间。许多人很快就放弃了，他们自觉或不自觉地为生活的洪流裹挟，努力全心全意地活在一个现实的世界里。另外一些人似乎承认，自己拥有一些虽非足可自傲、但至少是见诸心灵的梦想和希望，他们曾努力追求梦想，但现实与理想的落差使他们无力攀登，进而，他们同样被裹挟进生活的洪流之中。惊魂未定之余，他们会略有一些自欺欺人地对自己强调说：至少自己是“比上不足、比下有余”，“努力”过了，就“足够”了。这就像傻瓜照相机的自动测光、自动对焦功能始终能拍出“平均质量”的照片，“比上不足、比下有余”的人们服从于“命运的安排”，随波逐流，过着平淡的生活。还有一种人，也许只是极少数的一群人，他们坚持下来了，诚实地劳作，努力为梦想活着，坚持不懈地锤炼自己，没有抛弃过，也没有放弃过，持续的自律使他们由“器”而近乎“道”，一如“庖丁解牛”。当游刃有余的技艺使现实的羁绊遁形的那一刻，生活忽然为他们打开了一扇门，一扇美好世界入口处的门。在实现梦想的那一刻，他们也见证了文化品格的意义：一种远在物质生活之上的“现实”世界，它始于精神超越的开始，成于自我实现的一刻。

二、凤翔泥塑的保护与发展

在艺术领域，凤翔泥塑的发展与规范相联系，这就是风格图式在审美创造领域赋予我们视野。同时，我们也有必要建立一个凤翔泥塑整体发展的图式，凤翔泥塑的整体发展，也需要规范，尤其是在系统性失范的今天。

失范相对于社会，就是良性循环与协调发展的机制未能建立起来，相对于个人，就是自律能力的缺失。个人的自律不仅仅是一个道德问题，也受到社会环境与个人能力的影响，而社会的问题则需要建立系统性的规范来逐步解决，最终形成解决机制用于规范人们在

社会活动中的行为举止，并通过其贯彻的持续性提高个人的自律意识和与之相应的能力。规范的建立首先在于凤翔泥塑的定位，其次是严格的民间艺术作品生产与销售准入制度，进而是行业内部严格的自我约束机制，还有科学高效、充分保障民间艺术作品质量的一整套材料技法与工艺流程。

1、凤翔泥塑的定位

艺术品可以换取钱财，但艺术家不是为钱创作，更不必去适应市场的需要。这是世界范围的游戏规则。而且，凤翔泥塑由手工制成，其产量具有有限性，其形貌的绝对同一与标准化也是不可能实现的，这恰恰是其拥有高附加价值的一个前提。对照奢侈消费品与凤翔泥塑，我们不难发现一系列的相同之处，其中最主要的一点恰恰是，两者都将产品的属性定位于艺术品。奢侈消费品为了尽量符合艺术品的定义，特别强化了自身的原创性、有限性色彩，并且以不致力于满足消费者的需要为荣。

甚至于，奢侈消费品刻意不改进其在实用性领域的种种缺陷，反而以所谓“缺陷”为荣，使之成为自身的独特标志。同理，艺术品是艺术家的创作，艺术家的创作首先基于其掌握的艺术形式语言，通过对语言的把握，艺术家获得感知世界，与世界沟通及对话的能力，这一能力具有相对独立性，意味着艺术“想说的话”和“能说的话”，并不直接与艺术品的欣赏者与购买者相关，也即，艺术家的创造并不基于消费者的需求，也不必考虑其作品适销对路与否。而购买可用于鉴赏的艺术品本身就是在基本的生活需求得到满足的基础上进行的，源于一种高尚的精神需求，在商业领域它也理所当然地被定位于高端消费。高端消费以高水平的艺术品质为前提，所以盲目的生产扩容是否有必要就是一个需要认真思考的问题。

其实，在全世界的玩偶商品领域，无论高端、低端，都特别强调玩偶作为手工制品的附加价值，往往限量不超过一千个，有的高价签名作品数千元至数万元一个，只生产几十件到数百件。以台北两蒋（蒋介石、蒋经国）纪念馆的Q版玩偶为例，每个品类索价约数百元人民币，限量在800件左右，价格不高，制作精良，并保障其一定的未来升值空间。该系列玩偶一经面世就广受欢迎，有的大陆游客一次就要买走二、三十件，另一个实例是同样定位于普通消费领域的年度名人出恭小像，作品出自西班牙，以每年的世界各领域风云人物为题材，美国总统奥巴马、网球明星纳达尔、篮球明星加索尔、足

球明星梅西、伊布拉希莫维奇、C·罗纳尔多、罗纳尔迪尼奥等都有幸“秀”了一把西班牙人的传统风俗，令人忍俊不禁。该系列每件只售 15 欧元，算是一种大众商品，但也只限量生产 1000 件。



图 4-30 言欢图 台北 两蒋纪念馆

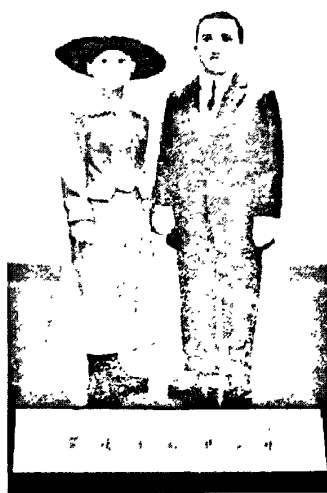


图 4-31 革命伴侣 台北 两蒋纪念馆



图 1-32 蒋宋图 台北 两蒋纪念馆



图 4-33 奥巴马

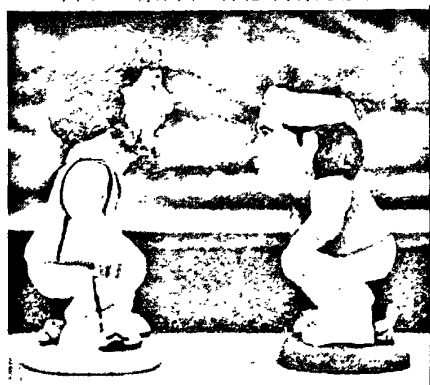


图 4-34 加索尔 纳达尔

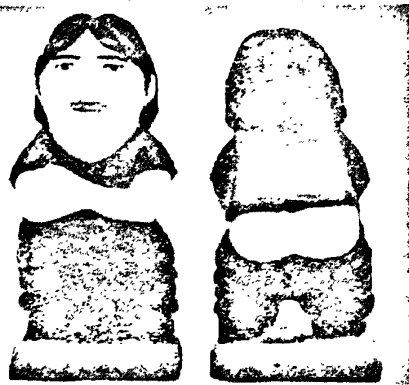


图 4-35 梅西

在商业文明的时代,信用是基础,人们在进行交易时,往往并不直接使用现金实物,甚至从未谋面,以规范建立起来的信誉同时也建立起人与人之间沟通的桥梁和纽带。无论价格高低、数量多少,高质量的、具有浓郁地方特色与艺术特色的工艺美术商品才可能立于不败之地,为自身的长远发展赢得口碑与相应的生存空间,也为高水平的审美创造拓展出广阔的天地。

凤翔泥塑是否可能高端化,向更为主流化的方向发展,现阶段似乎尚未露出端倪,但它有一个先天的绝佳条件,就是凤翔泥塑仅产于凤翔县六营村一带,仅有300户农家参与其设计、生产、销售,其出品地长期不变,并受到国家的保护与扶持,这些正是高端奢侈消费品制造商对商品出产地域的基本定位:商品出品方地址永不变更。迪奥、香奈儿、阿玛尼、杰尼亚、路易威登努力经由奢侈消费理念打造自己的百年老字号,获得了巨大的成功;而通过明晰的定位保护民间艺术的独特价值,则为根基更为雄厚的凤翔泥塑未来发展成一个负载数千年文化传统的艺术精品代表奠定了基础。

2、严格的民间艺术作品生产与销售准入制度

严格的民间艺术作品生产与销售准入制度可使得艺术品特有的价值属性得到制度的保护,它至少包括如下几个方面:

A. 产品质量检验评估体系

有如给汽车上牌照,泥塑作为商品上市也应当经过多道工序的抽样检查,确保产品的工艺标准完备性,以及抗冲击性能、抗老化性能,有毒有害物质含量合乎标准。

工艺标准的完备性,就是泥塑作品是否按相对标准的基本工艺流程完成,是否存在因偷工减料、掺杂使假降低产品质量的问题。譬如,有的泥塑作品本来就需要上光保护,如果省略去此工艺,使作品保存期显著缩短,则产品可判定为不合格,不准予上架销售,情节严重者即行销毁。

抗冲击性能,就是泥塑产品从一定高度空中落地所造成的损坏程度。根据笔者试验,抽检高度以1.25米为宜,如由此高度掉落至水泥(混凝土)地面未造成直径超过1厘米的损伤,则该产品应为合格。1.25米的高度与直径1厘米内的损伤可满足大部分收藏者相关方面的需要,技术门槛亦并不很高。

抗老化性能主要针对泥塑由里到外多层装饰的特点,检测泥塑表面经烘烤、刮擦后

是否表皮（基色层与纹饰层、上光层）脱落明显，经试验，1000W 石英灯管组与低速 200 目砂轮可模拟 5 年期泥塑老化过程（笔者的此项收藏有年代满 5-10 年的实物可供参考）对泥塑未来的抗老化指标做出快速检验判定，如泥塑特定位置（单位直径大于或等于 20 厘米）经 1000W 石英灯管组照射 1 小时、低速 200 目砂轮刮擦打磨 10 分钟未见直径大于 0.3 厘米的成片剥落，则该产品此项目应为合格。此项目标准较为严格，但实属必要，如不符合此标准，一件泥塑艺术品甚至不可能有十年的保存期。笔者曾分七组对不同时代、批次的凤翔泥塑产品共 19 件以此方法抽检，无一合格，可见其工艺及其执行标准的落后程度。同以此法检验西班牙的年度名人出恭玩偶与台湾两蒋纪念堂的 Q 版两岸领袖玩偶，结果 6 件（两者各 3 件）全部合格。

抗老化性能的一个分支项目是检验泥塑纹饰色素是否采用易褪色植物性色靛或化学染料，该项目须目测结合化验检测，成本较高，技术门槛较高，一般可省略，并作为售后服务项目事后追究相关责任。

有毒有害物质含量的检测主要针对泥塑表层，泥塑作品常用于把玩观赏，所以其辐射指标、微生物指标、化学毒素含量三项应通过专业仪器严格检测，专业仪器可直接采用国内外通用的玩具检测仪器，执行国际国内玩具检测行业标准。使用清漆上光易于污染泥塑表面，是泥塑不合格的关键因素之一。经笔者与科研院所化工专业专家合作分析化验得知，最近几年的泥塑清漆上光层常含有类似苯、二甲苯等超量剧毒物质，盖因现在的油漆稀释剂市场秩序混乱，产品普遍掺杂使假，人们几乎不可能在装修市场买到合格的醇酸清漆稀释剂（松香水），建议规定 200 号溶剂汽油为泥塑上光专用稀释剂，高端产品可直接采用罐装聚丙烯自喷清漆。

产品质量合格可发给证书，最好在产品上打印防伪标志。产品检测的权威部门应是相关政府职能部门或具有相关资质的独立检测机构。

B. 产品售后服务体系

泥塑艺术品也可以像其它工业制成品一样，执行严格的三包规定，规定标准参照国家规定的玩具行业标准。简言之，应建立一套严格的包修、包退、包换制度，结合政府牵头、民间行业协会协办的客服机构，保障消费者利益，制约违规操作、坑害消费者的行为。对于成批次的不合格产品，应参照汽车行业执行重大责任召回制度，并补偿消费

者因此造成的相关损失。

C. 标准工艺流程准入制度

现有的凤翔泥塑材料技法与工艺流程是较为落后的，而且最重要的是并不耐久，不但不能够做到公平地对待艺术品消费者、收藏者，甚至对创作者自己的心血也不够尊重。为此，革新工艺流程，引入新材料、新技法已是当务之急。

凤翔泥塑采用粘土材料与胶彩颜料进行创作，粘土材料经过改良，已成为胶、纤维、粘土的混合物，其性能是较好的，尤其是不易破碎的突出优点。但直至今日，经过改良的粘土也并不尽如人意。现今的这种泥塑粘土，重量较大，购买者不易携带，与胶彩或其他常用水胶颜料结合性能不好，底色层与纹饰彩色均易于剥落，纹饰精美的泥塑常常只能保存三五年就损坏了，这也造成凤翔泥塑在一些环节和方面并不理想的声誉。水胶颜料本身也是一个因素，传统工艺的凤翔泥塑彩绘使用胶彩，胶彩含胶量较大，而且必须在胶料保持一定热度时使用，不但工艺复杂、人力成本较高，而且易于脆裂剥落。基底涂层亦如此，使用白土加胶料制成的底色不够细腻，含胶量过大；而现今广泛使用的代用品白广告色或大白粉胶料则质量极差，根本不可能使泥塑作品长久保存；上光材料同样如此。一些艺人甚至遵循“坏了再来买，生意更红火”的错误观念，粗制滥造。时至今日，这已不仅仅是一个材料工艺或制作成本的问题，如不妥善加以解决，势必成为直接影响凤翔泥塑艺术生死存亡的关键。

解决一个看似技术层面的问题实际上需要系统的努力，行业标准和道德规范的建立和实施，结合高水平的工艺流程达标准入制度，才是凤翔泥塑这一古老的民间艺术健康发展的前提和基础。达标准入制度是现代管理科学的重要内容，其可操作性首先在于两个环节，其一是新的工艺流程与质量标准合理科学；其二则是新的工艺流程与质量标准得到地方各级立法机关、政府、行业协会的严格执行。

经过本文作者的多次试验，结合多年来从事艺术创作（包括绘画与雕塑创作）的经验，具有一定可行性的工艺流程业已初步设计出来并获得一些六营村当地艺人的认可，它始于制备新型粘土，之后采用高分子材料合成的颜料及上光材料润饰完成：

笔者使用比重较多的纤维材料与普通粘土及少量胶料结合，试制成功一种重量只有原粘土材料三分之一的轻质复合材料，在强度不变甚至更高的前提下，生产出一种成本

低, 极其耐用的材料, 简言之, 它就是一种改性纸粘土, 仍是一种“泥”, 但质量更好了。其基本成分仍符合原有泥塑工艺要求, 材料亦简便易得, 制造成本还略有降低。改性纸粘土颜色多样(可随意混入色素)、无毒、干燥快、收缩率低, 表面平滑易于控制的同时, 又便于制造肌理。可随意拓印肌理效果而毫不费力, 只要没上色就可以随时泡软修改, 直到满意为止, 其粘合力强, 却并不粘手, 所以可以与许多材料随意混用, 柔韧性好、可塑性强, 而且极其耐久, 作品完成过程中只有极少的收缩, 勿须烘烤, 自然风干, 干燥后不会出现裂纹。

改性纸粘土包括传统纸黏土和超轻纸黏土两种。超轻纸黏土成分包括发泡粉、水、纸浆、糊剂, 由于膨胀四倍体积, 所以质地极轻, 极轻而又不容易碎, 可称之为超轻土。传统纸黏土的成分包括胶质, 纤维和长石) 泥土成分, 更像泥塑粘土。纸粘土选用的纸浆可以是各种纯木浆以及草浆、麦秆浆, 不建议使用废纸纸浆, 因其不够卫生, 湿的纸浆可直接拌合泥土、胶料使用, 也可将纸浆干制, 加工成粉末状, 使其性能更近于甲基纤维素, 粘合剂可用来改善纸粘土的柔韧性, 仍可使用糯米熬制的淀粉胶, 亦可使用市售聚醋酸乙烯乳液或聚乙烯醇溶液, 以及建筑装修用熟胶粉。

笔者建议推荐使用较为传统、不加发泡浆的纸粘土, 为体现泥塑中“泥”的特征, 泥土成分应不少于湿粘土全部重量的一半, 其它则使用纸浆与胶料, 两者之比是 11: 1, 为增强粘土柔韧性, 还要少量加入各种增稠剂、抗裂剂, 如希望降低成本, 可主要适用甲基纤维素作为改性辅料。干后的粘土表面, 效果近似于高级水彩纸板, 吸收性适中, 非常适于着色, 是一种健康、安全的环保型手工艺材料, 可结合绘画、雕塑等多种技法, 根据自己的设计, 直接捏塑或脱模制作人物、动物等立体玩偶, 而且几乎不可能摔坏, 比胡新民发明的“摔不烂”强度更大。可以运用新型粘土自由制作各种不同类型的物体, 也可以包覆在其他物体外面, 如凤翔泥塑工艺那样脱胎制作。作品未干燥前可以用食指把作品表面抹光滑, 作品干燥后可以用 600 目水砂纸把作品表面打磨光滑。修饰完成后的作品可以使用水基颜料彩绘, 干后可以用丙烯酸自喷漆喷涂光油保护层。

新型泥塑粘土中的泥土成分可以是当地或任意地方的粘土, 不过直接使用普通泥土效果也很好, 还可以加入轻钙粉(轻质碳酸钙)与大白粉(重质碳酸钙), 用量以不多于湿粘土全重四分之一为宜。

普通泥土或粘土仍需经过揉练的步骤,为节省人力物力,不妨直接采用陶艺中数千元一台的真空练泥机,其揉练出的泥土质地均匀细腻,气泡极少。如用量不太大,也可用水漂出泥土的微细颗粒,经沉淀后可做极精致的小型泥塑。新型粘土可在密封、干燥的地方保存。如果稍微有点干的话可以喷少许水使其变软,完全干燥了的话是无法变软的。

粘土准备好了之后,就可以使用新型材质绘制底涂层、颜料层并上光。新型粘土成型后与普通水胶颜料的结合力很好,因为其含纤维较多,笔者设计的初衷即使是至表面性能酷似进口优质水彩纸,为此,笔者曾多次调整粘土配方。而材料工艺并不止于此,经反复试验,进而可采用高分子聚和材料配方的色彩,最好的就是聚丙烯材料,经久耐用,色泽鲜艳,不易褪色,几乎不可能脱落,经高校科研院所高分子聚和材料专家证实,其耐久力(综合粘土和颜料)可达千年乃至数千年之久,而且操作极其简便,几乎不可能失手。盖因丙烯画技法多样,色彩种类丰富,使用效率极高(绘制遍数平均减少百分之六十五以上,效果远好于原工艺)。

与此同时,上光亦变得非常简洁,仅薄涂苯丙乳液即可,成本低、效果好,无毒,不污染环境,而且,由于丙烯颜料本身光泽度极高,一般也不必上光。

使用苯丙乳液,可以调色粉自行配置颜料,其效果稍粗,更近于传统技法的富丽浓厚的效果,且自配成本很低,不必研磨亦很牢固,加上新型粘土五颜六色的效果(使用色粉或水彩色混入粘土中而得),泥塑艺术又展现出新的可能性。

同时,还有许多备选材料技法,如坦培拉颜料装饰技法等,有数十种不同效果的配方及施色工艺,均有很好效果,而且比传统工艺所获致色彩更为微妙耐看。

在成熟的商业文明条件下,基于公平、公正、公开的原则,可以引入艺人专业等级评审制度与职业资格评审制度,但评审本身是较难把握的,容易滋生腐败,也易于引入封建行会论资排辈的陋习,所以,现阶段这一制度仍需要长期的准备。作为一种前期的准备工作,可以采用定点培训并组织考试的方式,使新材料、新工艺获得推广,使泥塑成本更少、效益更高。

新的材料技法、新的工艺流程,加上严格的质量监督与考试制度,可以使得凤翔泥塑艺术的效益更高、前景更好。而更为重要的是,严格的准入制度强化了泥塑艺术的精

神高度，展示了一个经由成熟的“规范”所形成的视野，由此，审美创造作为一种高尚的精神生活和建基于中国西部广袤大地上的深刻的认识与实践方式，经由凤翔泥塑艺术，获得精神的超越与美好的生活。文化品格的重塑是一个艺术问题，而文化品格重塑所需要的视野和胸襟却需要科学的准备，科学的眼光与艺术的最大相同之处则在于，两者都是超越性的、整体的关照，长于由整体到局部，再由局部上升到整体。两者都建基于这样一种认识深度：世界是一个整体，而整体是由各种各样的联系所构成。片面的物质化形成狭隘的技术化眼光，这就是法兰克福学派所批判的“技术统治”，这是客观条件造成的，存在一个在社会转型过程中的语境调试问题，并不能简单归咎于一些民间艺人不够自律或投机取巧，失范是系统性的、结构性的，我们也可以试将系统性的解决方案引入其中，以独特的方式为每一个细节问题的解决做出科学的评估与系统的安排，从最广阔到最精微，当科学与艺术同时进入我们的视野，凤翔泥塑艺术就将拥有一个光明的未来。

结 语

从词源和语义上，我们并不难意识到，我们以艺术与科学去表征某些特定的事物时，是出于特定的需要，但是，时至今日，不但是艺术与科学这两个语词常常为人们所视而不见，其所意味的特定的需要（一种现实的需要）、特定的生活方式，也为人们所遗忘。

凤翔泥塑艺术，首先是一个艺术现象，作为艺术，它有相对自律的一面。相对自律意味着，当从艺者掌握艺术形式语言，了解风格图式和创造规范，并自觉地加以运用，他才可能成功地进行审美创造。因此，风格图式作为“规范”，形成审美创造的视野。

相对自律的一面与艺术精神并不矛盾，正如阿瑟·瓦莱所说：“造车的人、木匠、屠夫、弓箭手和游泳者，其熟练的技巧并不是来自于对有关的事实的积累，也不是靠拼命地使用自己的肌肉和外部感官，而是对隐藏于各种表面的差异和多样性中的那种最根本的一致性的利用，通过这种利用，就使存在于自身中的最根本的要素同他使用的工具的最根本的要素达到一致”。^①

语言总是与思想相联系，认识事物的深度既反映在掌握形式语言、掌握材料工具的能力，也反映在认识世界全体样相的能力乃至审美理想，这是一个问题的两个方面，也是一个小中见大的完整过程。

凤翔泥塑艺术风格图式的基本特征就是装饰性的2.3维空间构成，其线描风格与古典艺术有很深的关联，最终又因其与装饰艺术的内在联系而向古风艺术风格的方向发展。古风艺术是明朗的艺术，是热爱生活的人的艺术，其悦目与欢快的视觉效果来自于线描、色彩的多层次对比所形成的节奏韵律与多样统一。

艺术风格从来就不是一成不变的，在视野所及，凤翔人迈开探索的脚步，古典艺术的完美轮廓与巴洛克艺术的光色与运动，都在凤翔泥塑艺术中获得完美的呈现，辩证的两端因古风艺术的朴实自然而相互沟通，酒神精神与日神精神和谐共生，人类对永恒的追求和对无限的渴望都在此相遇了。

风格图式与创造规范又不独体现在艺术层面，当我们将视野放宽，会不难看出，民

^① A·瓦莱，“道”和它的力量[M] 纽约：谷鲁弗，1958，55。载[美] 鲁道夫·阿恩海姆著，视觉思维[M] 滕守尧译，北京：光明日报出版社，1987，45

间艺术制作经营各环节其实是一个完整的文化进程，它每时每刻都在发展之中，同样需要风格图式与创造规范的视野。

现代商业文明是以信用为基础的，“公益”是新时代的一个主题，但是，当整体的社会环境乃至生存环境发生变化，人们面临具有迫切性的生存问题时，商业文明与乡土文化间的不对称、不平衡就在比较和碰撞中被极度放大了，人们不能理解现代商业文明所意味的价值，反而过度地注目于商业利益，将审美创造的过程与“接活”、“接工程”等量齐观，为“一切向钱看”的急功近利所遮蔽。自我意识的丧失伴随着职业道德的缺失，整体发展环境的混乱造成系统性失范，这是凤翔泥塑在发展中遇到的问题，也是整个中国社会面临社会剧烈转型时的一个缩影。

凤翔泥塑艺术平稳与有序的发展已成为必然，人们真诚地相信艺术与科学的力量，艺术与科学能使人们创造更美好的生活。

致 谢

本文是在恩师陶思炎先生的悉心指导下完成的，从选题、拟定提纲、论文写作到最后的论文定稿，先生都付出了大量的心血，因我原来的知识背景是绘画创作和实践教学工作，艺术理论根底相对薄弱，是先生的无数次谆谆教诲，使我在理论上有了些许的长进。从师几年来，先生渊博的学识，严谨的学风和正直、坦荡的胸襟，这些都为我所仰慕和追崇。在南京的生活和学习期间，师母的关心和鼓励也使我铭刻在心。

回顾几年在南京的生活和学习经历，非常感谢张道一先生、程明震老师、尹文老师、孙长初老师、于向东老师、胡平老师、马明华主任和苏景姣老师，还有原南博老院长梁白泉先生、南艺奚传绩先生，他们在我读书期间曾给我的教诲、启迪和帮助使我受益匪浅。感谢西安美院的程征先生、陕西人民美术出版社的林通雁先生、我的朋友西北大学博士后张亲霞女士、曾文芳女士和赵斌先生、上海师范大学博士周保彬先生以及我的好友西安美院硕士李一乐女士和陈静女士，他们的不断敦促、多次的交流和鼓励，使我在文章的写作中有信心克服重重困难，最终顺利完成。

感谢我的师兄弟姐妹们，他们是李灵、胡懿勋、朱广宇、李蓓雷、刘克华、李禧、龙红、卢爱华、戴斐、薛红艳、翁利、王会莹、程万里、苏金成等。几年来，与他们愉悦的学习和交流经历给我留下了很多美好的记忆。

在我多次奔赴西府进行田野考察的过程中，感谢宝鸡和凤翔地区的老师和民间艺人的支持和无私帮助，他们是原宝鸡群艺馆研究员王瑶安老师、泥塑艺人胡新民及妻子敬喜平、泥塑艺人胡深和妻子胡凤珍、泥塑艺人韩锁存和妻子贾书侠、泥塑艺人杜银老师和妻子廖志桂、泥塑艺人胡小红、泥塑艺人胡新强的妻子周磊等，他们热情而毫无保留的讲述和每个人所取得艺术成就，为我的论文提供了大量的口承资料和实物资料，拓展了我的写作思路和研究视野。

还有在文章的写作过程中，诸多学者前辈的研究成果为我提供了有益的借鉴和参考，在文章的参考文献中已一一列出，也深表谢意。

最后，要感谢我的父母、爱人和家人。几年来，他们对于我攻读学位的理解和支持、他们在家务上的分担和在生活上的照顾，才使得我最终顺利完成论文的写作。

参考文献

专著:

1. 宋版. 苏轼. 苏轼诗集册一. 卷三【M】
2. 田培栋. 明清时代陕西社会经济【M】北京: 首都师范大学出版社, 2000
3. 陶思炎. 应用民俗学【M】南京: 江苏教育出版社, 2001
4. 张紫晨. 民俗学与民间美术【M】长沙: 湖南美术出版社, 1990
5. 钟敬文. 民俗学概论【M】上海: 上海文艺出版社, 2000.
6. 靳之林. 生命之树与中国民间民俗艺术【M】桂林: 广西师范大学出版社, 2002.
7. 冯天瑜. 中华文化史纲【M】北京语言文化大学出版社, 1994
8. [英]鲍桑葵: 美学史【M】张今译, 桂林: 广西师范大学出版社, 2001
9. 孟子【M】梁海明译注, 呼和浩特: 远方出版社, 2006
10. 王树村. 中国民间美术史【M】广州: 岭南美术出版社, 2004
11. 葛兆光. 中国思想史【M】上海: 复旦大学出版社, 2004
12. [瑞士]沃尔夫林. 古典艺术【M】潘耀昌、陈平译, 北京: 中国人民大学出版社, 2004
13. 王连海. 中国民间玩具史【M】长沙: 湖南美术出版社, 2006
14. 杨学芹, 安琪. 民间美术概论【M】北京: 北京工艺美术出版社, 1990
15. 林通雁. 陕西民间美术大系石雕泥塑卷【M】, 陕西人民美术出版社, 2004
16. 李学勤主编. 十三经注疏(标点本)【M】, 北京大学出版社 2000
17. 孟元老等. 周峰点校. 东京梦华录【M】北京: 文化艺术出版社 1999
18. 董仲舒. 春秋繁露【M】北京: 中华书局, 1975
19. 薛平拴. 陕西历史人口地理【M】人民出版社 2001
20. 左汉中. 中国民间美术造型【M】长沙: 湖南美术出版社, 1992.
21. 尹盛平. 早期中国文明: 周原文化与西周文明【M】南京: 凤凰出版社, 2005
22. 许平. 造物之门【M】西安: 陕西人民出版社, 1998
23. 陶思炎. 风俗探幽【M】南京: 东南大学出版社, 1995
24. 殷伟. 殷斐然. 中国福文化【M】昆明: 云南人民出版社, 2005
25. 胡潇. 民间艺术的文化寻绎【M】长沙: 湖南美术出版社, 1994
26. 钟敬文. 中国礼仪全书【M】合肥: 安徽科学技术出版社, 2003
27. 许慎. 说文解字【M】北京: 中华书局, 1963

28. 王毅. 中国民间艺术论【M】太原: 山西教育出版社, 2000
29. 唐家路. 民俗艺术的文化生态论【M】北京: 清华大学出版社, 2006
30. 宋应星. 天工开物【M】, 扬州广陵古籍刻印社, 1997
31. 陶思炎. 中国都市民俗学【M】南京: 东南大学出版社, 2004
32. 张道一. 张道一文集【M】合肥: 安徽教育出版社, 1999
33. 王海霞. 中国民间美术社会学【M】南京: 江苏美术出版社, 1995
34. 张道一. 美术长短录【M】济南: 山东美术出版社, 1992
35. 钟敬文. 谣俗蠡测【M】上海: 上海文艺出版社, 2001.
36. 王连海. 中国玩具艺术史【M】长沙: 湖南美术出版社, 2006
37. 司马云杰. 文化社会学【M】北京 中国社会科学出版社, 2001
38. 张道一. 工艺美术论集【M】西安: 陕西人民出版社, 1986
39. 潘鲁生. 中国民间美术工艺学【M】南京: 江苏美术出版社 1992
40. 陈江风. 古俗遗风【M】 上海: 上海文艺出版社, 1998.
41. 戴碧湘, 李基凯. 艺术概论【M】北京: 文化艺术出版社, 1986
42. 吕胜中. 中国民间剪纸【M】长沙: 湖南美术出版社, 1994
43. 陈华文. 文化学概论【M】上海: 上海文艺出版社, 2001
44. 王明珂. 华夏边缘(历史记忆与族群认同)北京: 社会科学文献出版社, 2006
45. 常天. 节日文化【M】北京: 中国经济出版社, 1995
46. 潘鲁生, 唐家路. 民艺学概论【M】济南: 山东教育出版社, 2002
47. 田自秉. 中国工艺美术史【M】东方出版社, 2004 年
48. 徐复观. 中国艺术精神【M】上海: 华东师范大学出版社, 2001
49. 王力等著. 中国古代文化史讲座【M】桂林: 广西师范大学出版社, 2003
50. 李学勤. 失落的文明【M】上海: 上海文艺出版社, 1998
51. 王树村. 中国年画史【M】北京工艺美术出版社, 2002
52. 许倬云. 历史分光镜【M】上海: 上海文艺出版社, 1998
53. 吕思勉. 中国制度史【M】上海: 上海教育出版社, 2002
54. 张道一. 造物艺术论【M】福州: 福建美术出版社, 1989
55. 奚静之. 吴达志. 田自秉等. 《中国工艺美术简史》【M】北京: 人民美术出版社, 1983
56. 李立新. 中国设计艺术史论【M】天津: 天津人民出版社, 2004
57. 梁漱溟. 中国文化要义【M】上海: 上海人民出版社, 2003

58. 钱穆. 中国历史研究法【M】北京: 三联书店, 2001 年
59. 汪玢玲. 中国虎文化研究【M】东北师范大学出版社, 1998
60. 丁亚平. 艺术文化学【M】北京: 文化艺术出版社, 2005
61. 吉成名. 中国崇龙习俗【M】天津: 天津古籍出版社, 2002
62. 李泽厚. 美学三书【M】天津: 天津社会科学出版社, 2003
63. 王树村编. 中国民间年画史论集【M】天津杨柳青画社, 1991
64. 吴仁敬 辛安潮. 中国陶瓷史【M】北京图书馆出版社, 1998
65. 郭庆丰. 纸人记——黄河流域民间艺术考察手记【M】上海三联出版社, 2006
66. 陈少丰. 中国雕塑史【M】广州: 岭南美术出版社, 1993
67. 王子云. 中国雕塑艺术史【M】北京: 人民美术出版社, 1998
68. 费孝通. 乡土中国【M】北京: 人民出版社, 2008
69. 楼宇烈主编. 中外宗教交流史【M】长沙: 湖南教育出版社, 1998
70. 刘晓春. 一个人的民间视野【M】武汉: 湖北人民出版社, 2006
71. 阎文儒. 中国石窟艺术总论【M】桂林: 广西师范大学出版社, 2003
72. 姚大力. 北方民族史十论【M】桂林: 广西师范大学出版社, 2007
73. 阎文儒. 中国雕塑艺术纲要【M】桂林: 广西师范大学出版社, 2003
74. 张忠培. 中国北方考古文集【M】北京: 文物出版社, 1990
75. 张道一. 中国民艺学发想【M】中国艺术研究院, 长沙: 湖南美术出版社, 2002
76. 潘鲁生主编. 黄永健. 泥咕咕【M】石家庄: 河北美术出版社, 2003
77. 高丙中. 民俗文化与民俗生活【M】北京: 中国社会科学出版社, 1994
78. 高星. 中国乡土手工艺【M】西安: 陕西师范大学出版社, 2004
79. 吕胜中. 再见传统【M】北京: 三联书店, 2004
80. 胡平. 遮蔽的美丽——中国女红文化【M】南京: 南京大学出版社, 2006
81. 乔晓光. 活态文化——中国非物质文化遗产初探【M】山西人民出版社, 2004
82. 李寸松. 民间玩具【M】上海: 上海人民美术出版社, 1959
83. 刘道广. 中国民间工艺美术发展史【M】南京: 江苏美术出版社, 1992
84. 吕品田. 中国民间美术观念【M】南京: 江苏美术出版社, 1991
85. 温肇桐. 色彩学研究【M】上海: 商务印书馆, 1957
86. 顾森. 中国传统雕塑【M】上海: 商务印书馆, 1997,
87. 刘波. 中国民间美术辞典【M】北京: 文化艺术出版社, 2006,
88. 张硕平. 关中西府凤翔民间文化【M】西安: 陕西人民美术出版社, 2004

89. 顾江. 文化产业经济学【M】南京: 南京大学出版社, 2007
90. 顾兆贵. 艺术经济原理【M】北京: 人民出版社, 2005
91. 黄幼均. 巧夺天工——中外工艺美术鉴赏【M】南宁: 广西人民出版社, 1990
92. 吴敬贤. 陕西工艺美术史【M】西安: 陕西人民美术出版社, 1993
93. 王达人编著. 中国福文化【M】北京工业大学出版社, 2009
94. 陕西凤翔县志编辑委员会主编: 凤翔县旧志资料类编【G】陕西人民出版社, 1993
95. 陕西凤翔县志编辑委员会主编: 凤翔县志【G】西安: 陕西人民出版社, 1991

期刊论文:

1. 方李莉. 西部民间艺术的当代构成【J】文艺研究 2005 (04)
2. 曾文芳. 凤翔泥塑与陕西民俗产业【J】西北大学学报(哲学社会科学版), 2007 (02)
3. 王妍, 古代青铜器动物纹饰的文化内涵【J】, 黑龙江教院学报, 2008 (03)
4. 谢耀亭, 神性向人性的回归-商周青铜器纹饰初探【J】, 内蒙古社会科学, 2008 (07) (汉文版),
5. 詹秦川, 贺鹏. 从凤翔泥塑看视觉艺术风格的地域传承【J】电影评介, 2009 (08)
6. 李强. 从凤翔民间艺术的现状看民间美术的传承与发展【J】电影评介, 2008 (11)
7. 詹秦川. 贺鹏. 民俗商品顾客需求特征浅析——以凤翔泥塑为例【J】陕西科技大学学报(自然科学版) 2009 (05)
8. 卢爱华. 民俗艺术与民间艺术关系辨析【J】南京艺术学院学报: 美术与设计版, 2008 (05)
9. 巩珊珊. 刘勃宏. 陕津苏三地泥塑艺术的比较分析【J】陕西广播电视大学学报 2009 (08)
10. 郑玲玲. 论凤翔泥塑艺术【J】美与时代. 2007 (10)
11. 杨晓燕. 冯东, 张淑华等. 从“凤翔泥塑”看陕西民间艺术的存在与发展【J】西北工业大学学报(社会科学版), 2007 (12)
12. 张西昌. 凤翔泥塑的“手工艺”调研【J】西北美术, 2007 (04)
13. 李霖波. 许瑾, 任社. 凤翔泥塑在标志设计中的应用【J】西北美术, 2007 (04)
14. 文彦君. 韩梅. 凤翔泥塑的发展、现状及对策简析【J】新西部(下半月), 2008 (02)
15. 袁菁红. 胡毅. 凤翔泥塑艺术特色探讨【J】浙江纺织服装职业技术学院学报 2007 (12)
16. 雷电. 浅析凤翔泥塑的色彩审美特征【J】和田师范专科学校学报 2008 (03)

17. 杜妍. 让传统引领时尚——陕西凤翔泥塑的传承与发展【J】艺术与设计(理论) 2008 (07)
18. 李磊. 试论民间泥塑玩具的审美与价值观【J】艺术与设计(理论) 2008 (05)
19. 赵德利, 仵军智. 关中西部泥塑艺术保护与产业开发的调查宝【J】宝鸡文理学院学报(社会科学版) 2008 (10)
20. 周励. 凤翔泥塑的产业化脚步【J】西部大开发 2008 (10)
21. 秦川. 浅析凤翔泥塑对现代设计的启示【J】江南大学学报(人文社会科学版) 2005(06)
22. 杨萍. 凤翔泥塑的当代变迁及启示【J】美术观察, 2005 (09)
23. 林通雁. 动人心魄的陕西民间雕塑【J】美术之友, 2005 (01)
24. 刘子建. 浅析陕西凤翔彩绘泥塑的艺术特征及其内涵【J】美术, 2003 (08)
25. 孔德权. 浅析凤翔彩绘泥塑的艺术特色【J】新疆石油教育学院学报, 2003 (03)
26. 鲁旭. 凤翔泥塑名扬四海【J】西部大开发, 2003 (11)
27. 张浩, 曹伟. 陕西民间吉祥造型与现代吉祥物设计【J】西北美术, 2007 (02)
28. 霍彦儒. 西府民俗文化资源的价值与开发利用【J】宝鸡文理学院学报(社会科学版) 2005(08)
29. 卢爱华. 中国民俗艺术的应用研究【D】东南大学, 2009 年博士论文
30. 周保彬. 海因里希·沃尔夫林艺术风格理论研究【D】上海师范大学, 2007 年博士论文
31. 杨萍. 凤翔泥塑当代变迁研究【D】中国艺术研究院, 2004 年硕士论文
32. 何军. 关中农村发展变迁研究【D】, 西北农林科技大学. 2006 年硕士论文
33. 何婧云. 陕西民间艺术研究【D】西北农林科技大学, 2006 硕士论文
34. 李雅楠. 凤翔泥塑色彩应用特征与审美内涵的研究【D】西安美术学院, 2009 硕士论文
35. 娄平. 巨明堂. 彭拉权. 凤翔泥塑马跃上国家生肖邮票【G】宝鸡年鉴 2002/01/01

报刊网络光盘资料:

1. 王云奎. 凤翔泥塑 .【N】 光明日报 2002-02-27
2. 王云奎. 凤翔泥塑(九州风物).【N】人民日报 2002-03-23
3. 李术专. 凤翔泥塑捏出国【N】西部时报, 2004-06-09
4. 裴兴斌. 让凤翔泥塑走向世界【N】宝鸡日报, 2007-04-14
5. 王晓阳. 朱静芸. 凤翔泥塑连续六年与邮票结缘的背后【N】陕西日报 2007-01-26

6. 罗丹. 他让凤翔泥塑走遍天下【N】 西部时报, 2006-01-10
7. 老军. 别具一格的风翔彩绘泥狗【N】 中国档案报 2006-01-20
8. 陕西地情网 <http://www.sxsdq.cn/>
9. 中国非物质文化网-中国非物质文化遗产数字博物馆
<http://www.ihchina.cn/main.jsp>
10. 西府曲子-文化资源-西北地调
http://www.xian.cgs.gov.cn/wenhua ziyuan/2009/0927/content_2639.html
11. 福客民俗网 <http://www.folkw.com/>
12. 泥牛变“金牛”-陕西凤翔泥塑走红-中国网
http://www.china.com.cn/culture/txt/2009-02/01/content_17204366.htm
13. 陕西凤翔泥塑-远方自助游社区 人文地理
<http://www.likefar.com/thread-12932.html>
14. 吉祥文化-吉祥文化网 <http://www.luckwu.com/>
15. 汉籍全文检索系统[M/CD], info digger 软件工作室

附录 1

凤翔泥塑图像列表

名称	类别	样式	寓意	功能	由来
虎面挂片	作品	挂片	神灵偶像凡间 君主阴阳相谐 生命连绵天地 祥和吉祥如意 招财进宝	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	民间信仰虎文化 庙会文化 吉祥文化 生殖崇拜
坐虎	作品	摆件	神灵偶像凡间 君主阴阳相谐 生命连绵天地 祥和吉祥如意 招财进宝	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	民间信仰虎文化 庙会文化 吉祥文化 生殖崇拜
坐狮	作品	摆件	神灵偶像凡间 君主阴阳相谐 生命连绵天地 祥和吉祥如意 招财进宝	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	佛教文化 狮文化 庙会文化 吉祥文化
卧狮	作品	摆件	神灵偶像凡间 君主阴阳相谐 生命连绵天地 祥和吉祥如意 招财进宝	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	佛教文化 狮文化 庙会文化 吉祥文化
狮子滚绣球	作品	摆件	吉祥喜庆 招财进宝	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	佛教文化 狮文化 吉祥文化
十二生肖	作品	挂片 / 摆件 / 杂货	热爱生命祈福 纳祥	娱乐 了解世俗生活与 外部世界 文化传承	吉祥文化
三国人物	作品	立人	历史知识 世事百态	教化 / 娱乐 了解世俗生活与 外部世界 文化传承	戏文故事
水浒人物	作品	立人	历史知识 世事百态	娱乐 了解世俗生活与 外部世界 文化传承	戏文故事
西游记人物	作品	立人	历史知识 世事百态	娱乐 了解世俗生活与 外部世界 文化传承	戏文故事
八仙人物	作品	立人	吉祥如意招财 进宝	审美装饰 祈祷祝福 文化传承	戏文故事 神话传说
三英战吕布	作品	立人	历史知识	娱乐	戏文故事

			世事百态	了解世俗生活与 外部世界 文化传承	
岳飞	作品	立人	历史知识 英雄人物	娱乐 / 教化 了解世俗生活与 外部世界	戏文故事
岳云	作品	立人	历史知识 英雄人物	娱乐 / 教化 了解世俗生活与 外部世界	戏文故事
麻姑献寿	作品	立人	生命连绵延年 如意招财进宝	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化
天官赐福	作品	挂片	祈福纳祥延年 如意招财进宝	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化
关公	作品	挂片	吉祥如意招财 进宝	装饰 祈祷祝福 迎来送往	戏文故事 吉祥文化
钟馗	作品	挂片	驱除邪魔吉祥 如意招财进宝	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	戏文故事 吉祥文化 民间信仰
南斗寿星	作品	摆件	自然生命福寿 延年 祈福纳祥	审美装饰 迎来送往 文化传承	吉祥文化
文武财神	作品	摆件	财运滚滚 富贵吉祥	审美装饰 祈福纳祥 迎来送往	吉祥文化
老子骑青牛	作品	摆件	增寿福祉	祈福纳祥 迎来送往	吉祥文化
小春牛	作品	杂货	天地祥和吉祥 如意招财进宝	装饰 祈祷祝福 迎来送往娱乐 了解世俗生活与 外部世界	民间信仰 农耕文化 吉祥文化 自然风物
斗牛	作品	摆件	自然生命激情 活力顽强不屈	教化/装饰 迎来送往	民间信仰农耕 文化自然风物
卧牛	作品	摆件	自然生命富贵 吉祥	教化/装饰 了解世俗生活和 外部世界 迎来送往	民间信仰 农耕文化 自然风物
牛头挂片	作品	挂件	自然生命顽强 不屈富贵吉祥	教化/装饰 祈祷祝福 迎来送往	民间信仰 农耕文化 自然风物
娃娃骑牛	作品	摆件	富贵吉祥	教化	农耕文化

				装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化
五毒蟾蜍	作品	挂片	避除病疫驱除 邪魔富贵吉祥	教化/装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化 自然风物
五毒	作品	挂片	避除病疫驱除 邪魔 富贵吉祥	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化 自然风物
三足金蟾	作品	挂片	驱除邪魔 财源滚滚	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化
五毒八卦	作品	挂片	避除病疫驱除 邪魔富贵吉祥	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化
公鸡送子	作品	摆件	自然生命祈子 纳福 吉祥如意	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化
童子骑虎	作品	杂货	生命连绵 人丁兴旺	祈祷祝福 护佑生命 迎来送往	民间信仰 虎文化 庙会文化 吉祥文化
童子骑狮	作品	杂货	生命连绵 人丁兴旺	祈祷祝福 护佑生命 迎来送往	民间信仰 虎文化 庙会文化 吉祥文化
娃娃骑象	作品	杂货	吉祥安康 人丁兴旺	祈祷祝福 护佑生命	吉祥文化
送子娘娘	作品	立人	生命连绵 人丁兴旺	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化 庙会文化
麒麟送子	作品	挂片	生命连绵 人丁兴旺	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	民间信仰 吉祥文化
马上封侯	作品	摆件	官运亨通 吉祥安康	审美装饰 祈祷祝福	吉祥文化
刘海 戏金蟾	作品	挂片	天地祥和吉祥 如意招财进宝	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	神话传说 戏文故事
财神 赵公明	作品	挂片	生命连绵吉祥 如意招财进宝	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	民间信仰 吉祥文化
土地神	作品	摆件	吉祥如意 五谷丰登招财 进宝	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	民间信仰 吉祥文化

连生贵子	作品	挂片	生命绵延 人丁兴旺	审美装饰 祈福纳祥	吉祥文化
灯曲罐	作品	挂片	天地祥和幸福 如意招财进宝	装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化
五福捧寿	作品	挂片	天地祥和吉祥 如意招财进宝	装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化
观音	作品	摆件	天地祥和吉祥 如意祈福纳祥	装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化 庙会文化
十八罗汉	作品	挂片	吉祥如意招财 进宝	装饰 祈祷祝福 迎来送往	佛教文化 吉祥文化
寿星	作品	摆件	生命连绵福寿 延年招财进宝	装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化
福星	作品	摆件	生命连绵福运 连连招财进宝	装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化
禄星	作品	摆件	生命连绵高官 厚禄招财进宝	装饰 祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化
拴娃娃	作品	杂货/小货	生命连绵 人丁兴旺	装饰 娱乐 了解世俗生活与 外部世界	吉祥文化 庙会文化
猴吃桃	作品	杂货/小货	阴阳交合	祈祷祝福 迎来送往	吉祥文化
小老虎	作品	杂货/小货	自然生命吉祥 如意 招财进宝	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	民间信仰 虎文化 庙会文化 吉祥文化
象	作品	杂货/小货	自然生命吉祥 如意	娱乐 了解世俗生活与 外部世界	自然风物 吉祥文化
骆驼	作品	杂货/小货	自然生命吃苦 耐劳	娱乐 了解世俗生活与 外部世界	自然风物
鹿	作品	杂货/小货	自然生命 天地祥和祥和 如意	娱乐 了解世俗生活与 外部世界	自然风物 吉祥文化
太平有象	作品	杂货	吉祥如意招财 纳宝	审美装饰 祈祷祝福 迎来送往	自然风物 吉祥文化

对马	作品	杂货/小货	自然生命吉祥 如意好事成双	装饰 娱乐 了解世俗生活与 外部世界	自然风物 吉祥文化
对鹿	作品	杂货/小货	自然生命 天地祥和 好事成双 吉祥如意	装饰 娱乐 了解世俗生活与 外部世界	自然风物 吉祥文化
金瓜	作品	杂货/小货	自然生命 吉祥如意	装饰 娱乐 祈祷祝福 了解世俗生活与 外部世界	自然风物 吉祥文化
鸽子	作品	杂货/小货	自然生命飞翔	娱乐 了解世俗生活与 外部世界	自然风物
飞燕	作品	杂货/小货	自然生命飞翔	娱乐 了解世俗生活与 外部世界	自然风物
桃	作品	杂货/小货	自然生命益寿 延年	娱乐 了解世俗生活与 外部世界	自然风物
拨浪鼓	作品	杂货/小货	其它	娱乐 了解世俗生活与 外部世界	自然风物
豆豆鼓	作品	杂货/小货	其它	娱乐 了解世俗生活与 外部世界	自然风物
象腊	作品	摆件	吉祥如意祈福 禳灾	祈祷祝福	丧葬文化 吉祥文化
蝙蝠	颤头	泥塑 镶嵌	吉祥如意 祈福纳祥	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
彩蝶双飞	颤头	泥塑 镶嵌	吉祥如意好事 成双 祈福纳祥	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
并蒂莲花	颤头	泥塑 镶嵌	好运连连	装饰 / 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
娃娃坐莲	颤头	泥塑 镶嵌	连生贵子 人丁兴旺	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
十二生肖	颤头	泥塑 镶嵌	自然生命祈福 纳祥	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化

辣椒	颤头	泥塑 镶嵌	自然生命 吉祥如意 红红火火	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
石榴花	颤头	泥塑 镶嵌	吉祥如意 祈子延寿	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
牡丹	颤头	泥塑 镶嵌	富贵吉祥 如意安康	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
海棠	纹饰	素绘 彩绘	四季平安 吉祥如意	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
桂花	纹饰	素绘 彩绘	四季吉祥祈福 纳祥	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
葡萄	纹饰	素绘 彩绘	硕果累累 多子多福	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
佛手	纹饰	素绘 彩绘	富贵安康 幸福如意	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
金瓜	纹饰	素绘 彩绘	自然生命 人丁兴旺	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
蝴蝶	纹饰	素绘 彩绘	福禄叠叠 吉祥如意	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
灵芝	纹饰	素绘 彩绘	自然生命长寿 多福	装饰 祈祷祝福	吉祥文化
暗八仙	纹饰	素绘 彩绘	吉祥长寿好运 连连	装饰 祈祷祝福	吉祥文化
萱草	纹饰	素绘 彩绘	祈子延寿吉祥 如意	装饰 祈祷祝福	吉祥文化
如意	纹饰	素绘 彩绘	幸福安康吉祥 如意	装饰 祈祷祝福	吉祥文化
艾草	纹饰	素绘 彩绘	护佑安康驱邪 去毒	装饰 祈祷祝福	吉祥文化
方胜盘长纹	纹饰	素绘 彩绘	驱邪避凶 吉祥如意 幸福长寿	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
梅花点纹	纹饰	素绘 彩绘	福寿美满	装饰 娱乐	吉祥文化

				祈祷祝福	
云纹	纹饰	素绘 彩绘	吉祥如意幸福 绵长	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
王字纹	纹饰	素绘 彩绘	富贵吉祥 护佑安康驱邪 禳灾	装饰 娱乐 祈祷祝福	民间信仰 吉祥文化
人祖纹	纹饰	素绘 彩绘	自然生命 祈子延年	装饰 娱乐 祈祷祝福	民间信仰 吉祥文化
三列贯钱	纹饰	素绘 彩绘	身居高位 富贵吉祥	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
阴阳鱼	纹饰	素绘 彩绘	阴阳交合幸福 延年吉庆有余	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
鱼戏莲	纹饰	素绘 彩绘	阴阳交合 多子多福 幸福美满	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
蝶恋花	纹饰	素绘 彩绘	阴阳交合 多子多福 幸福美满	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
五福临门	纹饰	素绘 彩绘	福气临门 吉祥如意	装饰 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
桃	纹饰	素绘 彩绘	福寿延年 祈福纳祥	装饰 / 娱乐 祈祷祝福	吉祥文化
三殿阁老	纹饰	素绘 彩绘	光明吉祥 幸福安康	装饰 祈福禳灾	吉祥文化
云气纹	纹饰	素绘 彩绘	祈福纳祥 福寿延年	装饰 祈祷祝福	吉祥文化
回旋纹	纹饰	素绘 彩绘	幸福美满 安康吉祥	装饰 祈祷祝福	吉祥文化
鱼鳞纹	纹饰	素绘 彩绘	幸福圆满 吉祥如意	装饰 祈祷祝福	吉祥文化
波浪纹	纹饰	素绘 彩绘	幸福绵绵 福寿延年	装饰 祈祷祝福	吉祥文化
星纹	纹饰	素绘	幸福吉祥	装饰	吉祥文化

		彩绘		祈祷祝福	
一点纹	纹饰	素绘 彩绘	自然生命	装饰 祈祷祝福	吉祥文化
太阳纹	纹饰	素绘 彩绘	光明吉祥	装饰 祈祷祝福	吉祥文化

附录 2

插图目录

	名称	图片来源
图 1-1	凤翔泥挂虎	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 1-2	凤翔纸扎	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 1-3	凤翔布艺毛驴、青蛙	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 1-4	凤翔马勺脸谱	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 1-5	凤翔木板年画	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 1-6	凤翔剪纸	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 1-7	凤翔皮影	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 1-8	凤翔草编	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 1-9	西秦刺绣	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 1-10	凤翔泥塑坐虎、钟馗、关公	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 2-1	凤翔泥挂虎	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》224 页
图 2-2	米隆 掷铁饼者 古希腊	http://www.yishujie.com/
图 2-3	胡深 彩绘坐虎	自摄于凤翔六营村
图 2-4	米开朗基罗 被缚的奴隶	http://www.santage.com/
图 2-5	韩锁存 大坐虎	自摄于凤翔六营村
图 2-6	安托万·巴里 狮子和蛇	http://www.santage.com/
图 2-7	彩绘坐虎	自摄于陕西省艺术馆
图 2-8	米开朗基罗 被缚的奴隶 局部	http://www.santage.com/
图 2-9	胡深 彩绘坐虎 局部	自摄于凤翔六营村
图 2-10	百 福 图	http://www.3366ok.com/
图 2-11	双 福（富）图	殷伟、殷斐然：《中国福文化》7 页
图 2-12	泥耍货吉庆 坐虎 立虎	黄永健：《泥咕咕》70-71 页
图 2-13	山东嘉祥县 嘉祥武氏祠	http://bbs.zgzkw.com/
图 2-14	唐 顺陵石狮雕刻	http://www.17u.com/
图 2-15	小坐狮	自摄于陕西艺术馆
图 2-16	彩绘坐虎	自摄于凤翔六营村
图 2-17	彩绘坐狮	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》224 页
图 2-18	泥坐狮 胡深作	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》198、199 页
图 2-19	彩绘卧狮 素绘卧狮	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》197、199 页
图 2-20	狮子滚绣球	自摄于凤翔县文化馆
图 2-21	拴娃石狮 绥德	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》155 页
图 2-22	泥春牛	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》229 页
图 2-23	泥斗牛	自摄于凤翔六营村
图 2-24	牛头挂片	自摄于凤翔六营村
图 2-25	生肖牛	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》205 页
图 2-26	泥春牛	自摄于陕西美术博物馆
图 2-27	童子骑牛	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》209 页
图 2-28	泥卧牛	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》236 页
图 2-29	秦川牛	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》241 页
图 2-30	五毒蟾蜍	自摄于凤翔县文化馆
图 2-31	五毒蟾蜍	白摄于凤翔县文化馆
图 2-32	五毒蟾蜍	白摄于凤翔县文化馆

图 2-33	泥塑立人（三国部分人物）	自摄于凤翔六营村
图 2-34	泥塑立人（水浒部分人物）	自摄于凤翔六营村
图 2-35	泥塑立人（西游记人物）	自摄于凤翔六营村
图 2-36	泥塑立人（八仙）	自摄于凤翔六营村
图 2-37	泥塑挂片 关公	自摄于凤翔县文化馆
图 2-38	泥塑挂片 钟馗	自摄于凤翔县文化馆
图 2-39	南斗寿星	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》217
图 2-40	老子骑青牛	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》218
图 2-41	刘海戏金蟾	自摄于凤翔六营村
图 2-42	钟馗	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》223 页
图 2-43	钟馗 关公	自摄于凤翔县文化馆
图 2-44	骑马人	自摄于陕西省艺术馆
图 2-45	麒麟送子	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》229
图 2-46	麒麟送子	自摄于家中
图 2-47	马上封侯	自摄于家中
图 2-48	公鸡送子	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》211
图 2-49	童子骑牛	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》209
图 2-50	童子骑狮	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》211、209
图 2-51	送子娘娘	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》213
图 2-52	童子骑象（吉祥）	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》210
图 2-53	莲竿贵子（连生贵子）	自摄于凤翔六营村
图 2-54	麒麟送子	自摄于凤翔六营村
图 2-55	童子骑象（吉祥）和小鸟	自摄于凤翔六营村
图 2-56	灯曲罐（等娶罐）	自摄于凤翔六营村
图 2-57	捧寿桃小儿及春牛、小耍货	自摄于凤翔六营村
图 2-58	马、老鼠及狗和兔、虎、猴	自摄于凤翔六营村
图 2-59	耍货兔、马、猪	林通雁、杨学芹：《石雕·泥塑》228 页
图 2-60	耍货狗、羊、猪	自摄于凤翔六营村
图 2-61	十二生肖挂片	自摄于凤翔六营村
图 3-1	哀悼基督	http://www.yzhy9.net/
图 3-2	骑虎娃娃	自摄于凤翔县文化馆
图 3-3	生肖羊	自摄于凤翔县文化馆
图 3-4	泥塑灯曲罐（等娶罐）	自摄于凤翔六营村
图 3-5	矿泉水瓶	http://www.china.nowec.com/
图 3-6	玉器饕餮纹 山东龙山文化	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，207 页
图 3-7	战国 瓦当饕餮纹	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，208 页
图 3-8	商 青铜器饕餮纹	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，208 页
图 3-9	西周 青铜饕餮纹	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，208 页
图 3-10	北朝团花剪纸	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，6 页
图 3-11	雷公	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，17 页
图 3-12	蛙	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，25 页
图 3-13	八卦五毒背心	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，46 页
图 3-14	太极八卦剪纸	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，46 页
图 3-15	精细的延安剪纸	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，116 页
图 3-16	虎面挂片	自摄于凤翔文化馆
图 3-17	泥塑虎	自摄于凤翔文化馆

图 3-18	维纳斯	http://www.art-here.net/
图 3-19	泥塑猴	自摄于陕西艺术馆
图 3-20	掠夺萨宾妇女	http://www.hi.baidu.net/
图 3-21	大卫	http://www.baidu.net/
图 3-22	壁画草图	http://www.yzhy9.net/
图 3-23	女子肖像	http://www.yzhy9.net/
图 3-24	兔	http://www.yzhy9.net/
图 3-25	松壑清泉图	http://www.yzhy9.net/
图 3-26	东篱赏菊图	http://www.baidu.net/
图 3-27	仙山楼阁图	http://www.baidu.net/
图 3-28	徐光启夫人像	http://www.baidu.net/
图 3-29	彩绘虎头挂片	自摄于凤翔六营村
图 3-30	男子肖像	中央美术学院图书馆 馆藏图片
图 3-31	彩绘虎头挂片 局部	自摄于凤翔六营村
图 3-32	彩绘虎头挂片 局部	自摄于凤翔六营村
图 3-33	彩绘虎头挂片 局部	自摄于凤翔六营村
图 3-34	泥塑小虎	《中国民间美术全集·玩具》左汉中收藏
图 3-35	行草诗卷	http://www.yzhy9.net/
图 3-36	凤翔剪纸	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 3-37	凤翔皮影	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 3-38	生肖猴	自摄于凤翔文化馆
图 3-39	关中西府皮影	自摄于关中风情园
图 3-40	五毒裹肚	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 3-41	绣花枕套	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 3-42	战笔水纹描	《芥子园画谱》
图 3-43	泥坐虎	《中国民间美术全集·玩具》李寸松藏
图 3-44	泥坐虎 局部	《中国民间美术全集·玩具》李寸松藏
图 3-45	战笔水纹描 局部	《芥子园画谱》
图 3-46	龙藏寺碑、雁塔圣教序	自藏碑帖
图 3-47	芥子园画谱 竹叶描	《芥子园画谱》
图 3-48	花狮	《中国民间美术全集·玩具》李寸松藏
图 3-49	泥坐虎 局部	《中国民间美术全集·玩具》李寸松藏
图 3-50	芥子园画谱 战笔水纹描局部	《芥子园画谱》
图 3-51	芥子园画谱 柳叶描	《芥子园画谱》
图 3-52	泥塑羊	自摄于凤翔六营村
图 3-53	《神曲》插图 创作草图	http://www.yzhy9.net/
图 3-54	泥挂虎	自摄于凤翔县文化馆
图 3-55	牛头挂片	自摄于凤翔县文化馆
图 3-56	芥子园画谱 高古游丝描	《芥子园画谱》
图 3-57	泥兔	《中国民间美术全集·玩具》左汉中藏
图 3-58	泥兔 局部	《中国民间美术全集·玩具》左汉中藏
图 3-59	芥子园画谱 高古游丝描	《芥子园画谱》
图 3-60	沉默男子 步骤一	http://www.3dm3.com/
图 3-61	刚翻制出的小耍货、泥兔	自摄于凤翔六营村
图 3-62	未完成彩绘的三国人物	自摄于凤翔六营村
图 3-63	韩锁存了韩建辉在砸泥、练泥	自摄于凤翔六营村

图 3-64	沉默男子 步骤二	http://www.3dm3.com/
图 3-65	沉默男子 步骤三	http://www.3dm3.com/
图 3-66	泥卧牛	《中国民间美术全集·玩具》李寸松藏
图 3-67	霍去病墓石雕	http://image.baidu.com/
图 3-68	沉默男子 步骤四	http://www.3dm3.com/
图 3-69	沉默男子 步骤五	http://www.3dm3.com/
图 3-70	金蟾	自摄于凤翔县文化馆
图 3-71	铜铺首	自摄于扶风县文化馆
图 3-72	沉默男子 步骤六	http://www.3dm3.com/
图 3-73	杜银妻子廖志桂在彩绘	自摄于凤翔县六营村
图 3-74	杜银在彩绘	自摄于凤翔县六营村
图 3-75	沉默男子 步骤七	http://www.3dm3.com/
图 3-76	素绘生肖狗	自摄于凤翔县文化馆
图 3-77	古铜色斗牛	自摄于凤翔六营村
图 3-78	沉默男子 成品	http://www.3dm3.com/
图 3-79	钟馗挂片	自摄于凤翔县文化馆
图 3-80	灯曲罐（等娶罐）	自摄于凤翔县六营村
图 3-81	泥坐虎	自摄于凤翔县文化馆
图 3-82	朝元图	http://www.jlzx.dyedu.com/
图 3-83	西斯廷圣母	http://www.tieba.baidu.com/
图 3-84	彩绘坐虎	自摄于凤翔六营村
图 3-85	关公挂片	自摄于凤翔六营村
图 3-86	财神	自摄于凤翔县文化馆
图 3-87	生肖狗	自摄于凤翔县文化馆
图 3-88	泥挂虎	自摄于凤翔县文化馆
图 3-89	关公挂片、钟馗挂片	自摄于凤翔县文化馆
图 3-90	怪诞美感范畴的历史演化 1	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，111 页
图 3-91	怪诞美感范畴的历史演化 2	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，111 页
图 3-92	龙的不同造型风格	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，193 页
图 3-93	虎的不同造型风格	杨雪芹、安琪：《民间艺术概论》，192 页
图 3-94	拴马桩	自摄于西安美院
图 3-95	泥挂虎	自摄于凤翔六营村
图 3-96	布虎、布狮	自摄于陕西岐山文化馆
图 3-97	虎头枕套	自摄于凤翔县陈村镇
图 3-98	虎头帽	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 3-99	虎头甩子	自摄于凤翔县陈村镇
图 3-100	虎头鞋	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 3-101	阴山岩画围猎图、猎牛图	《中国美术是图像手册》，中国美术学院出版社
图 3-102	乌兰岩画巫舞图 稷神崇拜图	《中国美术是图像手册》，中国美术学院出版社
图 3-103	太阳神巫祝图、人面鱼纹	《中国美术是图像手册》，中国美术学院出版社
图 3-104	蛙枕、鱼形五毒枕	自摄于千阳文化馆
图 3-105	大公爵的圣母	《西方美术史图像手册》
图 3-106	利塔圣母	《西方美术史图像手册》
图 3-107	豪华圣母	《西方美术史图像手册》
图 3-108	虎面排片	自摄于陕西艺术馆
图 3-109	素绘泥挂虎	自摄于凤翔县六营村

图 3-110	素绘生肖猪	白摄于凤翔县文化馆
图 3-111	泥猴	http://www.tieba.baidu.com/
图 3-112	素绘挂虎	白摄于凤翔县六营村
图 3-113	素绘牛	白摄于陕西美术馆
图 3-114	生肖马	白摄于凤翔县文化馆
图 3-115	泥坐虎	林通雁、杨学芹:《石雕·泥塑》195 页
图 3-116	泥牛	《中国民间美术全集·玩具》左汉中藏
图 3-117	泥羊	《中国民间美术全集·玩具》李寸松藏
图 3-118	泥兔	《中国民间美术全集·玩具》左汉中藏
图 3-119	泥马	《中国民间美术全集·玩具》左汉中藏
图 3-120	泥金鱼	《中国民间美术全集·玩具》左汉中藏
图 3-121	泥鸟	《中国民间美术全集·玩具》左汉中藏
图 4-1	泥塑神像模型	林通雁、杨学芹:《石雕·泥塑》233 页
图 4-2	陶狮	http://www.baidu.com/
图 4-3	生肖羊	林通雁、杨学芹:《石雕·泥塑》206 页
图 4-4	猴子抱桃	林通雁、杨学芹:《石雕·泥塑》207 页
图 4-5	胡深与妻子胡凤珍	http://www.baidu.com/
图 4-6	生肖马	http://www.baidu.com/
图 4-7	牛头挂片	《中国民间艺术之乡 宝鸡》宝鸡市文化局编印
图 4-8	杜银和妻子廖志桂	白摄于凤翔县六营村
图 4-9	泥塑立人(三国人物)	林通雁、杨学芹:《石雕·泥塑》220 页
图 4-10	泥塑立人(八仙)	白摄于凤翔县六营村
图 4-11	生肖马	http://www.baidu.com/
图 4-12	泥挂虎	白摄于家中
图 4-13	韩锁存与妻子和女儿做泥塑	白摄于凤翔六营村
图 4-14	泥塑狗	白摄于家中
图 4-15	泥塑兔、虎、猴	白摄于凤翔六营村
图 4-16	各种小型泥耍货	白摄于凤翔六营村
图 4-17	泥塑羊	白摄于家中
图 4-18	韩锁存在取土	白摄于凤翔县六营村
图 4-19	胡新民家工人正在砸泥、练泥	白摄于凤翔六营村
图 4-20	工人再施白粉、粉洗晾干	白摄于凤翔县六营村
图 4-21	胡新民家工人在彩绘	白摄于凤翔县六营村
图 4-22	泥塑猴捧桃	http://image.baidu.com/
图 4-23	出师封侯	http://image.baidu.com/
图 4-24	智慧猴	http://image.baidu.com/
图 4-25	卢红丽讲授泥塑	http://www.xajdfx.com/
图 4-26	泥塑猴捧桃	http://image.baidu.com/
图 4-27	母子猴相欢	http://image.baidu.com/
图 4-28	熊猫吃竹	http://image.baidu.com/
图 4-29	生肖马	http://www.baidu.com/
图 4-30	言欢图	http://www.baidu.com/
图 4-31	革命伴侣	http://www.baidu.com/
图 4-32	蒋宋图	http://www.baidu.com/
图 4-34	加索尔 纳达尔	http://www.baidu.com/
图 4-35	梅西	http://www.baidu.com/

关中西府地区（宝鸡地区）主要节庆祭祀活动列表

地 区	名 称	时 间
宝鸡市金台区	长寿山古会	正月初九
宝鸡市金台区	代家湾陈宝祠古会	正月十二;六月十二
宝鸡市金台区	金台观、五圣宫古会	二月初二;十月初十
宝鸡市金台区	卧龙寺古会	二月十五
宝鸡市金台区	八角寺古会	六月十九
宝鸡市金台区	雷神洞古会	六月二十四
宝鸡市金台区	长寿山古会	七月初七
宝鸡市金台区	罗家塬娘娘庙会	七月十二
宝鸡市金台区	上马营庙会	七月二十九
宝鸡市金台区	卧龙寺古会	九月初十
宝鸡市金台区	玉涧堡古会	八月十五
宝鸡市金台区	石窟坡	十月十一
宝鸡市渭滨区	马营镇旭光村古会	正月初九
宝鸡市渭滨区	浴泉村古会	正月十一;七月十二
渭滨区		
石鼓镇	尖山古会	三月初三;六月初六
大散关庙会	2月2	免门票
渭滨区	马营镇燃灯寺古会	三月十八;六月十九
渭滨区	马营镇凉泉村古会	三月二十
渭滨区	鸡峰山古会	六月初六
渭滨区	观音山;瀑布山;马营镇广济寺古会	六月十九
渭滨区	天台山;常羊山炎帝庙;诸葛山庙会	七月初七
渭滨区	陈家村古会	七月十五
渭滨区	神龙乡诸葛山古会	七月二十三
渭滨区	高家镇太寅、苟家岭、赵家崖轮办古会	八月初二
渭滨区	高家村古会	九月初九
渭滨区	石鼓镇高家河古会	十月十八
宝鸡县	县功碧峰寺;贾村灵龙山古会	正月初九
宝鸡县	钓鱼台古会	正月十二
宝鸡县	慕仪乡齐家村;潘溪乡党家堡庙会	正月十三
宝鸡县	赤沙街庙会	正月十四
宝鸡县	虢镇、晁峪镇、硤石乡赵家坡、慕仪乡四村庙会	正月十六
宝鸡县	蟠龙镇南泉村封神台古会	正月二十三
宝鸡县	石羊庙乡王家崖村古会	正月二十六
宝鸡县	贾村镇广村佛爷庙会	正月二十八
宝鸡县	通洞乡、胡店乡、县功镇和桥镇三家村古会	二月初二
宝鸡县	蟠龙乡庙会	二月初六
宝鸡县	桥镇陵后村古会	二月初七
宝鸡县	金河乡周家庄药王庙、胡店乡观音庙会	二月十二
宝鸡县	清溪乡雪山洞庙会	六月十五;十月十五
宝鸡县	虢镇西高泉磨性山、千河乡杨家沟景福山庙会	三月初一至四月八
宝鸡县	县功镇白道沟雷神山、杨家沟乡各村轮办	二月十九;六月二十四

	庙会	
宝鸡县	固川乡方塘铺佛爷崖、县功镇黑虎山古会	三月初三
宝鸡县	新街乡庙川村吴山庙会	三月十二到十三；七月十二
宝鸡县	阳平镇晁阳村、贾村镇灵龙山古会	三月十五；六月二十三
宝鸡县	慕仪乡第五村古会	三月十九
宝鸡县	桥镇白荆山古会	三月二十
宝鸡县	阳平镇窑底、石羊庙乡底店、上王乡旋瓦山古会	四月初一
宝鸡县	八鱼乡金家沟佛洞古会	六月初一到初十
宝鸡县	清溪乡店子村九龙山古会	六月初六
宝鸡县	上王乡峰泉山古会	六月十二
宝鸡县	清溪乡马尾沟雪山洞、贾村镇杜家凹、桥镇千佛寺古会	六月十五
宝鸡县	蟠龙镇陈仓观、桥镇黄梅山、清溪乡马尾河沟云台山、硤石乡赵家坡古会	六月十九
宝鸡县	上王乡碧峰寺西阳洞古会	七月初一
宝鸡县	钓渭乡张家村古会	七月初三
宝鸡县	桥镇白荆山、清溪乡马尾河沟龙床山、晁峪乡新安村古会	七月十二
宝鸡县	蟠龙镇钟楼寺、钓渭乡老君山古会	七月十八
宝鸡县	钓鱼台姜子牙诞辰节	八月初三
宝鸡县	桥镇陵后寺古会	九月十三
宝鸡县	金河乡岳家坡九龙山古会	九月二十三
宝鸡县	蟠龙山庙会	十月初十
宝鸡县	清溪乡马尾河沟云台山、陵原乡宝陵村、雪山洞古会	十月十五
宝鸡县	蟠龙乡陈仓观古会	十一月十九
扶风县	城隍庙会	正月二十
扶风县	京当乡东观山、中观山、西观山祈子庙会（纸社火发源地）	六月初十至十九
西观山	三霄庙会	六月十三到十六
扶风县	城隍庙会	八月初二
扶风县	法门寺浴佛节	三月十七；四月初八；七月二十；九月二十五；腊月初八
扶风县	揉谷乡石家白龙庙转鼓比赛，八村十六社社火	正月十六到二十（十八正会）三年一会
扶风县	揉谷乡王家崖古会	正月初九；三月初二；六月初九；十月初一
扶风县	午井乡南官村贤山寺古会	正月十六；七月十五
扶风县	揉谷乡姜塬村圣母庙会	正月二十二到二十五，正会二十三
扶风县	太白乡长命寺古会	二月初八
扶风县	绛帐镇古会	二月初二
扶风县	召公镇西张村古会	二月二十
扶风县	段家镇、午井镇古会	三月初十
扶风县	段家乡青龙庙村青龙庙会	三月十四到十五，十四游轿子（姑姑等发源地）
扶风县	午井乡小寨村、绛帐镇候家村古会	三月十八
扶风县	杏林镇老爷庙会	三月二十
扶风县	杏林镇漳召村转鼓	正月十六

扶风县	绛帐镇罗家村古会	四月初四
扶风县	揉谷乡白龙庙古会	正月十
扶风县	揉谷乡新集村古会	四月初八
扶风县	段家镇沟老村温泉山古会	七月十二
扶风县	午井乡田家河田爷庙会	冬至(十一月)
岐山县	凤凰山周公庙会	三月初十到十三
岐山县	五丈原武侯祠庙会	二月二十三;七月二十二
岐山县	乔家堡上山会	正月初九到十五
岐山县	何家村皮影	春节期间
岐山县	祝家庄乡小强村古会	正月十四
岐山县	安乐乡古会	二月初二
岐山县	峪山(县城东北 25 公里处)古刹庙会	三月三
岐山县	益店镇火星会	四月二十
岐山县	益店镇老爷庙会	九月十三;腊月初八
岐山县	范家营乡圣母宫庙会	七月初六到初七
岐山县	青化乡财神会	七月二十五
岐山县	麦禾营乡南营村高庙骡马会	十月十三
岐山县	青化乡卧佛庙会	十一月初七
岐山县	青化乡西门牲畜交流会	十月二十三到二十五
凤翔县	南指挥乡八旗屯、尹家务乡(县城西北乡村十八社轮流办春坛祈年会	正月初九
凤翔县	城内灶爷巷灶爷庙会	八月初二
凤翔县	城东南肖李村古会	二月初九
凤翔县	长青乡孙家南头和团庄一带轮办古会	正月初十
凤翔县	彪角炮会和尹家务乡槐北村古会	正月十一
凤翔县	长青乡罗钵寺(二电厂)古会	正月十二;十月十五
凤翔县	董家何和汉封乡附近乡村轮办春坛祈年会	正月十六
凤翔县	陈村古会	正月十七
凤翔县	柳林镇附近乡村轮办春坛祈年会	正月二十
凤翔县	尹家务乡槐原村炎帝生母女登圣母庙会(二十五日夜挑牌灯)	正月二十六
凤翔县	和千阳县交界处乡村轮办春坛祈年会	二月初四
凤翔县	横水镇洛水村古会	二月初六
凤翔县	董家何乡和范家寨乡村轮办春坛祈年会	二月十二
凤翔县	彪角镇春分节会	二月十九(以春分为准)
凤翔县	唐村灵山老母会	三月二十;四月初一
凤翔县	横水麦王会	四月十五
凤翔县	纸坊乡六营村古会	六月二十九
凤翔县	五曲湾宝玉山古会	七月初一
凤翔县	长青乡永安村古会	八月十五
陇县	城隍庙会	十月初一
陇县	西街三官会	正月十五
陇县	城内土地庙会	二月十五
陇县	城内火星庙会	正月初九
陇县	城内马王庙会	六月二十三
陇县	城关乡高塬村疙瘩脸谱社火	春节期间
陇县	城关乡桑家坡香山寺会	六月十九
陇县	东南乡纸沟村、塬底下、东南乡、杜阳乡、东风镇和城关乡马社火,步社火,背社火	正月初八到十五

	游演	
陇县	东南乡河沟寨佛爷会	四月初八
陇县	杜阳乡刘家山火神庙会	正月十五到十七
陇县	牙科乡皮影	春节期间
陇县	各地乡村乞巧节	七月初七
陇县	东南乡黄花峪庙会	正月十四
陇县	八渡乡杨家庄古会	正月二十
陇县	城北坡药王洞庙会	二月初一到初三
陇县	新集川乡龙门洞朝山会	三月初一至 四月八
陇县	城关马坊铺娘娘庙会;温水乡闫家湾四廊庙古会	三月三
陇县	天成乡蝉耳山古会	四月初一
陇县	东南乡河沟寨古会	四月初八
陇县	城关桑家坡香山寺庙会	六月初九
陇县	东南乡边家庄娘娘庙会	七月初七
千阳县	城关高洞沟、崔家头镇庄科村金明观古会	正月初九
千阳县	水沟乡清凉洞古会 二月十五	
千阳县	草碧乡清凉山和沙家坳乡古会	二月十六; 四月十五
千阳县	柿沟乡古会	三月十六
千阳县	南寨乡大寨村古会	三月十八
千阳县	西原清明节会,文家坡乡曹家原	三月二十
千阳县	南寨乡龙泉寺古会	四月初八
千阳县	城交流会,寇家河乡新兴村	四月十二
千阳县	崔家头镇刘家原古会	六月二十六
千阳县	崔家头镇闫家岭	七月七
千阳县	崔家头街	七月十二
千阳县	城药王洞巷	八月初二
凤县	古风州城北消灾寺古会	正月初九
凤县	河口镇古会	二月二
凤县	凤州城内广佛寺古会	七月十五
凤县	凤州南岐山下龙王庙会	七月十七
凤县	凤州城隍庙会	八月初二
眉县	横渠镇古会	四月初八
眉县	第五村乡葫芦口古会	七月初一
麟游县	城隍庙会	八月初二
麟游县	乡镇跑鼓	春节期间
麟游县	酒房乡麻夫村药王洞庙会	二月二
麟游县	酒房乡卞坡村九千圣母庙会	三月十五
麟游县	镇头石臼山, 阁头寺乡安子坪威龙山 ¹	

¹ 相关资料见 360 图书馆 http://www.360doc.com/content/10/0318/15/906320_19261446.shtml.

在学期间的研究成果及发表的学术论文

1. 《诗情画意的缺失——中国画教学与创作反思》荣获教育部全国第二届大学生艺术展演活动高校艺术教育科研论文二等奖
2. 置身于哈莱姆文艺复兴之中 [J] 世界美术. 2009 第 2 期艺术家与作品栏
3. 博古通今 笔酣墨饱——王崇人先生的艺术人生 [J] 美术观察. 2008 第 11 期学人档案栏
4. 芳林折桂 扶花伴影——茹桂先生艺术探索与治学之路 [J] 美术观察. 2007 第 9 期学人档案栏
5. 中国画教学与创作刍议——诗情画意的缺失 [J] 2008. 10. 人文杂志. 2008 年文学理论栏

