

学校代码 10255

学 号 2100927

侗寨传统建筑装饰图像研究

—以广西三江侗族自治县为例

**RESEARCH ON THE TRADITIONAL BUILDING
DECORATIVE IMAGE IN DONG TRIBE: WITH A
SPECIFIC INSTANCE OF DONG MINORITY
AUTONOMOUS COUNTRY IN GUANGXI SANJIANG**

学科专业: 设计艺术学

研究方向: 环境艺术设计

作者姓名: 陈一凡

指导教师: 朱瑾

完成日期: 2012 年 12 月

答辩日期: 2013 年 01 月

学位授予单位: 东华大学

东华大学学位论文原创性声明



本人郑重声明：我恪守学术道德，崇尚严谨学风。所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已明确注明和引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品及成果的内容。论文为本人亲自撰写，我对所写的内容负责，并完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：陈凡

日期：2013年03月01日

东华大学学位论文版权使用授权书

学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅或借阅。本人授权东华大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

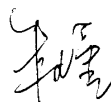
保密 ☐，在 ____ 年解密后适用本版权书。

本学位论文属于

不保密 ☒。

学位论文作者签名：陈-飞

指导教师签名：



日期：2013年03月01日

日期：2013年2月28日

侗寨传统建筑装饰图像研究

—以广西三江侗族自治县为例

摘要

侗族是勤劳勇敢而又富有智慧的民族，作为中华人民共和国少数民族不可或缺的重要组成部分，扮演着维持我国民族文化艺术完整的重要角色。侗寨建筑在独特的气候与环境中共生出来，形成了侗族地区独特精湛的建筑式制，同时又创造出质朴率真、独树一帜的侗族建筑文化。侗族建筑在中华民族源远流长、多姿多彩的建筑文化中占有关键一席之地。

本文以建筑装饰图像为切入点，研究基于时代发展下侗寨传统建筑所蕴含的装饰图像，透过装饰图像之表现形式，试图解开三江侗寨传统建筑装饰图像之谜。在三江侗族各村寨这一特定的环境背景下，从自然环境因素、社会文化意识形态、宗教意识形态三大层面探讨三江侗寨别具一格的村寨格局，以三江各县各村寨具有代表性的鼓楼、风雨桥、干栏式居屋等建筑类型为例证，分析在三江侗寨传统建筑中其装饰图像在题材与形式分类上可以分为社会生活与图腾崇拜两大类，并得出三江侗寨建筑装饰图像的构图形式可分为对称式与自由式，三江传统建筑装饰图像色彩的特征可以从色彩构成方式、色彩的象征性以及在不同传统建筑类型上分布的比重来佐证，装饰图像依附的构件及材料载体有木装修构件与石瓦装修构件两种，及装饰图像的营造工艺可分为雕刻、嵌瓷、泥塑等多种工艺类型的结论。最后还探讨了在民族文化交融的背景下汉族、壮族、苗族传统建筑文化对三江侗寨传统建筑装饰图像的影响。

通过以上的研究工作，继而进一步探讨侗寨传统建筑装饰图像在当代建筑再设计中的原则与手法。首先，在设计原则方面分析了在侗寨传统建筑的当代建筑再设计中，不应一比一的进行复制，而是应该有选择性的利用。其次，在再设计手法方面提出通过变形变异、分解重组等设计手法，将提炼后的具有代表性的侗寨建筑装饰图像转化为其它新的建筑语汇后，再运用到现代实际方案设计或改造中的可能性，使研究更具理论水平及实用价值。

希望通过此次的课题研究与实际方案改造对侗族地区建筑新建、扩建、改造、更新项目能起到一定的示范带头作用，呼吁人们重视民族的、传统的建筑文化

遗产，使我国宝贵的传统建筑文化在时代的发展下得以保存与延续。

关键词：侗寨 三江县 传统建筑 装饰图像

RESEARCH ON THE TRADITIONAL BUILDING DECORATIVE IMAGE IN DONG TRIBE: WITH A SPECIFIC INSTANCE OF DONG MINORITY AUTONOMOUS COUNTRY IN GUANGXI SANJIANG

ABSTRACT

Dong ethnic is a industrious, brave and intelligent nationality. As an indispensable part of our country, Dong ethnic plays a important role to maintain the integrity of our national culture art. Dong ethnic building was derived from the unique environment and climate, not only formed the unique superb architectural type system in Dong ethnic district but also created the plain forthright and sincere Dong ethnic architecture culture. The Dong ethnic building occupies the key position in the diverse and long history building culture in Chinese nation.

The paper makes the architectural decorative image as the breakthrough point, researches the decorative image contained in the traditional building in Dong tribe under the development of the Times. In the particular environment background of each Dong tribe in Sanjiang, the paper discusses the unique village pattern in Sanjiang from the three major aspects of natural environment factor, social and cultural ideology, religious ideology. With the representative building types such as the Drum-tower, the Wind-Rain bridge, Dry column-style vernacular dwelling in Sanjiang Dong tribes, analyzing the decorative image in Sanjiang Dong tribe can be divided into social life and totem worship two kinds big on the theme and form classification. And draw a conclusion of the composition forms of architectural decorative image in sanjiang Dong tribe can be divided into symmetric style and freestyle, the color characteristics of decorative image in Sanjiang traditional building can be evidenced by the color composition method, color symbolism and the color proportion distributed in different kind of traditional building. Components and materials that the decorative image attached includes wood decorative member and stone tile decorative member two kinds big, and the construction process of decorative image can be divided into sculpture, embedded porcelain, clay sculpture and so many kinds of technology types. Finally the paper also discusses the effects to the traditional building decorative

images in Sanjiang Dong tribe influenced by Han ethnic, Zhuang ethnic and Miao ethnic under the background of national culture mixing.

Through the above research works, and then further to discuss the principles and methods of Dong tribe traditional architecture decorative image in contemporary architecture redesign. First, in the aspect of design principle, the paper analyzes the redesign should be a selective usage rather than copy one by one. Secondly, in the aspect of design method, through the design technique such as deformation, variation, decomposition and restructuring and so on, transformed the refining representative decorative image in Dong tribe building into other new building vocabulary, and then applied it to modern practical design, can make the research more theoretical and practical.

The author hope that this topic research and practical transformed scheme to the new construction, expansion, reconstruction in Dong ethnic district can play a leading role to call on people to respect the national and traditional architecture culture heritage, then we can preserve and continue our precious nation traditional architecture culture in the development of Times.

Chen Yifan (Environment Art Design)

Supervised by Zhu Jin

KEY WORDS: Dong tribe, Sanjiang county, Traditional building, Decorative image

目录

1 引言	1
1.1 课题研究的缘起	1
1.2 研究的价值和意义	2
1.3 课题研究的背景与现状	2
1.3.1 国外研究现状	2
1.3.2 国内研究现状	3
1.4 研究分析的方法与步骤	4
1.5 研究的主要内容和框架	5
2 三江县侗寨传统建筑装饰图像研究背景	7
2.1 侗族的形成与发展	7
2.2 三江县的历史沿革	8
2.3 三江侗寨建筑装饰图像形成的特定环境与背景因素	8
2.3.1 自然环境因素	8
2.3.2 社会文化意识形态	8
2.3.3 宗教意识形态	9
2.4 三江县侗寨建筑	10
2.4.1 干栏式建筑	11
2.4.2 厅堂式建筑	12
2.4.3 重檐式建筑	13
2.4.4 楼阁式建筑	14
3 三江县侗寨传统建筑装饰图像的题材与形式分类	15
3.1 社会生活	15
3.1.1 物质民俗题材	15
3.1.2 社会民俗娱乐题材	15
3.1.3 民间文学为背景的题材	16
3.1.4 传统竞技题材	16
3.2 图腾崇拜	17
3.2.1 龙、凤崇拜	18

3.2.2 葫芦崇拜·····	20
3.2.3 蜘蛛崇拜·····	24
3.2.4 日月崇拜·····	26
3.2.5 鱼崇拜·····	29
4 三江侗寨传统建筑装饰图像的体现与运用·····	34
4.1 三江侗寨建筑装饰图像的构图形式·····	34
4.1.1 对称式·····	34
4.1.2 自由式·····	42
4.2 三江侗寨建筑装饰图像的色彩特征·····	45
4.2.1 三江侗寨建筑装饰图像的色彩构成方式·····	45
4.2.2 三江侗寨传统建筑装饰图像色彩的象征性·····	46
4.2.3 装饰图像色彩在三江侗寨传统建筑上的比重·····	47
4.3 三江侗寨建筑装饰图像依附的构件及材料载体·····	49
4.3.1 木装修构件·····	49
4.3.2 石瓦装修构件·····	49
4.4 三江侗寨建筑装饰图像的营造工艺·····	50
4.4.1 雕刻·····	51
4.4.2 彩绘·····	54
4.4.3 泥塑·····	55
4.4.4 其他工艺·····	56
5 民族文化交融对三江侗寨传统建筑装饰图像的影响·····	58
5.1 汉族对三江侗寨传统建筑装饰图像的影响·····	59
5.2 壮族对三江侗寨传统建筑装饰图像的影响·····	59
5.3 苗族对三江侗寨传统建筑装饰图像的影响·····	60
6 探讨侗寨传统建筑装饰图像在当代建筑再设计中的原则与手法·····	62
6.1 侗寨传统建筑装饰图像在当代建筑再设计中的原则·····	62
6.1.1 有选择性的利用·····	63
6.1.2 非一比一的复制·····	63
6.1.3 差异性还原·····	63
6.2 侗寨传统建筑装饰图像在当代建筑再设计中的手法·····	63
6.2.1 装饰图像的变形变异·····	64
6.2.2 装饰图像的分解及重组·····	65

7 结语.....68

参考文献.....71

附录一：侗族建筑名词解析.....75

附录二：侗族主要民俗词汇解析.....76

附录三：侗族主要传统节日统计.....77

附录四：三江侗族自治县传统村寨调研名单.....78

攻读学位期间发表的学术论文及发明创造目录.....82

致谢.....83

1 引言

1.1 课题研究的缘起

由 56 个民族不同风土人情所孕育的中国传统建筑，分布于祖国广阔壮美的各省各地。北京的四合院，陕北的窑洞，福建的土楼，广东的围龙屋，西南的吊脚楼、云南大理的“三坊一照壁”、“四合五天井”，草原的毡包，广西的干栏式建筑等，可谓奇光异彩，千姿百态，是我国传统建筑与乡土建筑研究珍贵却逐渐消失的文化遗产。

乡土建筑作为乡土文化的一种类型，它自发的延续当地文化，它作为一个民族、一个群体的传统文化、生活方式及社会意识形态的载体而沉淀下来。芬兰建筑师阿尔瓦·阿尔托说“我们的感情是因为有了记忆才能被激动”，因而乡土建筑具有民族和地区的社会凝聚力，它能让人们在冷漠的现代建筑中找到内心渴望的回归与精神寄托。但近年，随着经济全球化之大潮，我国城市化进程迅猛发展，建筑行业不可避免与之发生激烈地摩擦碰撞。现代与传统地域性建筑这两个对立面，随之发生格局性的变化。不少城市建筑丢失了“性格特色语言”。建筑作为一种重要的文化载体，在地域的差异中扮演了至关重要的角色。中国建筑的文化产生于中国这片特定的土壤，并在这片华夏大地开花结果，建筑的文化特性之核心系着民族的土壤、离不开对传统文化的继承和延续。¹

侗族作为中华人民共和国少数民族不可或缺的重要组成部分，扮演着维持我国民族文化艺术完整的重要角色。侗族建筑在中华民族源远流长、多姿多彩的建筑文化中占有关键一席之地。

本课题研究之所以从广西众多少数民族中选取侗族的传统建筑装饰图像为切入点，其缘由首先在于笔者自小生活在多民族聚居的广西壮族地区，在侗、壮、瑶等多民族文化的熏陶下成长，且经过多年的专业学习，对家乡各民族的传统建筑文化有一定的思考与见解。其次在于侗家传统装饰图像的独特性，它具备与其它民族不同的特征。因为侗家人虽然有自己的语言，却没有与自己语言相适应的文字，直至 1958 年在国家的协助下，侗族才制定了拉丁字母拼音文字，拥有属于本民族的文字。因此，在侗族未拥有自己的文字以前，图形图像充当着图像与文字的双重功能与效用，记载着侗族古老悠久的历史与文化。欲知晓侗寨传统建

¹陈一凡，论传统与现代城市地域性建筑色彩的对立统一，山西建筑，2011

筑文化精髓所在,最合适的落脚点之一莫过于研究分析侗寨建筑装饰最本质的图像符号。

对侗寨村落传统建筑的装饰图像进行挖掘研究,既具有历史文化价值,又具有实用与艺术价值。此次以三江侗寨传统建筑装饰图像作为学习和研究课题,试图将这些思考进一步深化和系统化,并希望能够将长期以来未得到应有重视的、蕴藏在广大民间的侗寨建筑、村落及其文化得到应有的弘扬,为保护和传承我国少数民族优秀的建筑文化尽自己的微薄绵力。

1.2 研究的价值和意义

首先,本课题的研究具有一定的历史意义,有利于传承与宣扬我国传统建筑文化。作为民族的、传统的事物往往与世界的、现代的相悖而行,在社会、经济都迅速发展的今天,一些传统的、民族的文化逐渐被人们遗忘而走向消亡。通过本课题的研究,有助于让本民族甚至全世界都能进一步了解与认识侗寨传统建筑装饰图像的种类、形式及其蕴含的意义,进而起到宣扬我国传统侗族建筑文化的作用。

其次,本课题对于当下即将或正在新建的具有侗族传统建筑特色的现代建筑具有一定的现实指导意义。在设计结合理论研究的内容与成果基础上,笔者通过设计侗族地区的新地域性建筑,将最能代表广西三江侗寨传统建筑装饰图像通过现代设计的手法融入到方案设计里,进一步阐述传统建筑装饰图像在未来的新发展趋势。望这一举措对于探寻广西地区城市特色,塑造广西地区的城市魅力起到有效的作用,以及给侗族村寨在今后的保存与发展提供有益的参考。

最后,总结归纳三江侗寨传统建筑装饰图像的起源、特征及在未来的发展,以完善现有建筑系统研究,为延续发展侗族传统建筑文化的优秀品质提供参考。

1.3 课题研究的背景与现状

1.3.1 国外研究现状

国外涉及侗族建筑的研究以日本学者为主,20世纪80年代,伴随着“寻根热”、“旅游热”的兴起,日本建筑界的学者亦引发了一场研究古民居聚落的热潮。1905年,日本著名的民族学家、人类学家鸟居龙藏率考察团到中国西南少数民族地区进行历时7个半月的调查,1906年发表了旅行日记《中国西南部人类学问题》,著作中对侗族的社会生活及传统文化实态进行了记录与描述,并且对侗

族村寨的传统干栏式民居作了记述及比较研究。

20 世纪 80 年代以后,京都大学人文科学研究所的田中淡教授组织了中国科技史共同研究班,对中国古代建筑技术展开了研究工作。他的《干栏式建筑的传统——从中国古代建筑史看日本》、《中国的传统的木造建筑》(《建筑杂志》1214, 1983)、《中国建筑史的研究》(弘文堂, 1989) 等文,对我国的干栏式建筑文化史尤其是侗族的干栏式民居进行了较充分的分析、比较与研究,在此基础上形成了独特的研究方法并拓宽了其研究领域。

1.3.2 国内研究现状

国内对侗族建筑的专门研究,开始于 20 世纪 80 年代。这期间,研究成果主要以发表论文的形式出现,如主要有石庭章《谈侗寨鼓楼及其社会意义》(《贵州民族研究》1985 年第 4 期)、张民《侗族“鼓楼”探》(《中央民族学院学报》1986 年第 2 期)、刘彦才《广西侗族建筑的明珠——琶团风雨桥》(《建筑学报》1986 年第 3 期)、王丽方、王路《桂北民居采风》(《新建筑》1986 年第 3 期)和余达忠《侗族鼓楼文化的层面分析》(《贵州民族研究》1989 年第 3 期)等,这些论文分别对侗族鼓楼、风雨桥(福桥)和民居的民俗文化层面和建筑技术层面等方面进行了探讨。

从已发表的学术著作和论文来看,当前文献资料对侗族建筑的研究主要是从两个方面展开:一、从民族学和民俗学这两大视角出发,对侗族建筑的文化内涵进行研究,把建筑当作一种物质民俗来进行探讨,或者是从生态美学方面对侗族建筑的艺术审美进行剖析;二、从建筑学的角度对侗族建筑的形式、结构及建造等方面,对侗族建筑的营造方式进行技术分析,或者是以形态与格局等方面为切入点,从现代园林规划的角度对侗族传统建筑群进行讨论。

然而,人们对这两个方面的研究采取的方式往往是将二者的关联剥离开来,要么是单纯文化理念的分析,要么是纯粹技术方面的研究,即使是在同一本著作或论文中同时涉及到文化理念的分析 and 纯粹技术的探讨,但也往往会在大方向上对技术与文化的关联性拿捏的不到位。除此之外,现有文献资料大多都停留在对侗族建筑结构及形式的过度关注上。

因此,针对以上对侗族传统建筑研究的现状,本课题主要做了以下对侗寨传统建筑的补充研究。

首先,本课题的研究把目光由表层转移到建筑本质内涵中,即从研究侗寨建筑的装饰图像出发,进而更深层次的认识、了解侗家的民族文化以及建筑精髓。鼓楼、风雨桥和侗族大歌作为“侗家三宝”,尤其是程阳永济桥作为侗族建筑艺术的杰出代表成为中国惟一被列为全国重点文物保护单位的侗族风雨桥后,人们把更多的目光都投向了对“侗家三宝”的研究上。

其次,本课题不仅于对侗寨两大代表性鼓楼、风雨桥的建筑装饰进行研究,

同时对鲜为人所关注的侗寨民居的建筑装饰图像进行剖析与研究,全方面的转译与诠释侗寨传统建筑所遗存下来的精髓及所想向世人传达的心声。

最后,本文系统收集、归纳侗寨建筑装饰所隐含的图像意义,从而补充、完善现存相关资料未完善的部分,如一些前人所未归纳整理在案的侗寨建筑装饰图像、在不同民族部落、或者在侗寨不同村落间、甚至在同一侗寨村落不同建筑类型中同一建筑装饰图像不同的意指与象征等。

1.4 研究分析的方法与步骤

1、文献研究:通过广泛的历史文献查阅,收集考古资料,为撰写论文奠定充分的基础,并通过整理、归纳、分析,洞悉现阶段国内外的研究动态后,使论文有充分的理论依据。

2、实地考察调研:对三江各侗寨进行深入的实地调研,了解各村寨历史、背景、周边环境等情况。调研采用摄影、录像与测绘的方式,与有关的管理者、老一辈居民进行实地访谈调查,进一步收集最准确的第一手有关于侗寨传统建筑的相关资料,如建筑营造方式、建筑装饰图案来源,甚至包括奇闻杂谈、神话传说等。

3、与相关专业的专业人士进行探讨:了解相关专业人士对侗族传统建筑文化的看法,以及侗寨建筑在新时期下的更新改造与营造。

4、比较分析法:将三江侗寨传统建筑上的装饰图像与其他少数民族的传统建筑装饰图像作比较,分析在三江侗寨这一特定环境下,与别族传统建筑装饰图像的相似点及区别。

5、设计实践佐证理论观点:通过以上各项前期准备,提炼侗寨传统建筑装饰要素,设计既有侗寨传统建筑文化精髓与创新点的,又能顺应时代潮流发展节奏的新地域性建筑,来佐证论文的结论与观点。

6、总结归纳法:系统归纳出三江侗寨传统建筑的装饰图像种类,不同形式、种类、色彩的装饰图像运用及分布的部位及范围,最后总结出本课题的结论。

本文力求科学、客观地把握各个环节,真实还原三江侗寨传统建筑的原始装饰图像风貌。在文献资料的比较分析以及实地调研与访谈实录的基础上,比较研究现有的相关建筑实例,以完成本课题研究论文的编写。

1.5 研究的主要内容和框架

文章第一部分文献综述对课题研究的历史、国内的研究现状、与本课题相关的文献资料与方案研究等作了简要说明,列出文章整体的结构脉络与框架,如图1-1;第二部分为论文主体。

正文第一章节主要对课题研究的缘起、研究的目的及意义进行概括陈述,进而总结研究分析的方法、步奏及研究的主要内容。

第二章节着重对三江县侗寨传统建筑装饰图像的研究背景进行分析研究,阐述了侗族的形成与发展及形成侗寨建筑装饰图像的特定环境与因素,从自然环境、社会文化及宗教意识形态层面,总结出三江侗寨建筑的四大形制的建筑。

第三章节阐述了三江县侗寨传统建筑装饰中图像的体现与运用,主要表现为图像的题材、形式、图像所依附的构件及材料载体的不同以及装饰图像营造工艺的不同方法。

第四章节侧重研究装饰图像在三江侗寨传统建筑中的特性表现。

第五章从民族文化交融的角度着重分析了汉、苗、壮族对三江县侗寨传统建筑装饰图像产生的影响。

第六章探讨了侗寨传统建筑装饰图像在当代的承袭与转化,并对本土地域建筑创作进行了探讨,并提出一些创作、改造手法的运用。

建立在众多基础文献资料上,本文对资料进行重新编排整理,通过分析归纳,进一步充实对三江县侗寨建筑装饰图像的地域特色研究,并尝试从图像符号的角度对侗寨建筑装饰进行探讨。

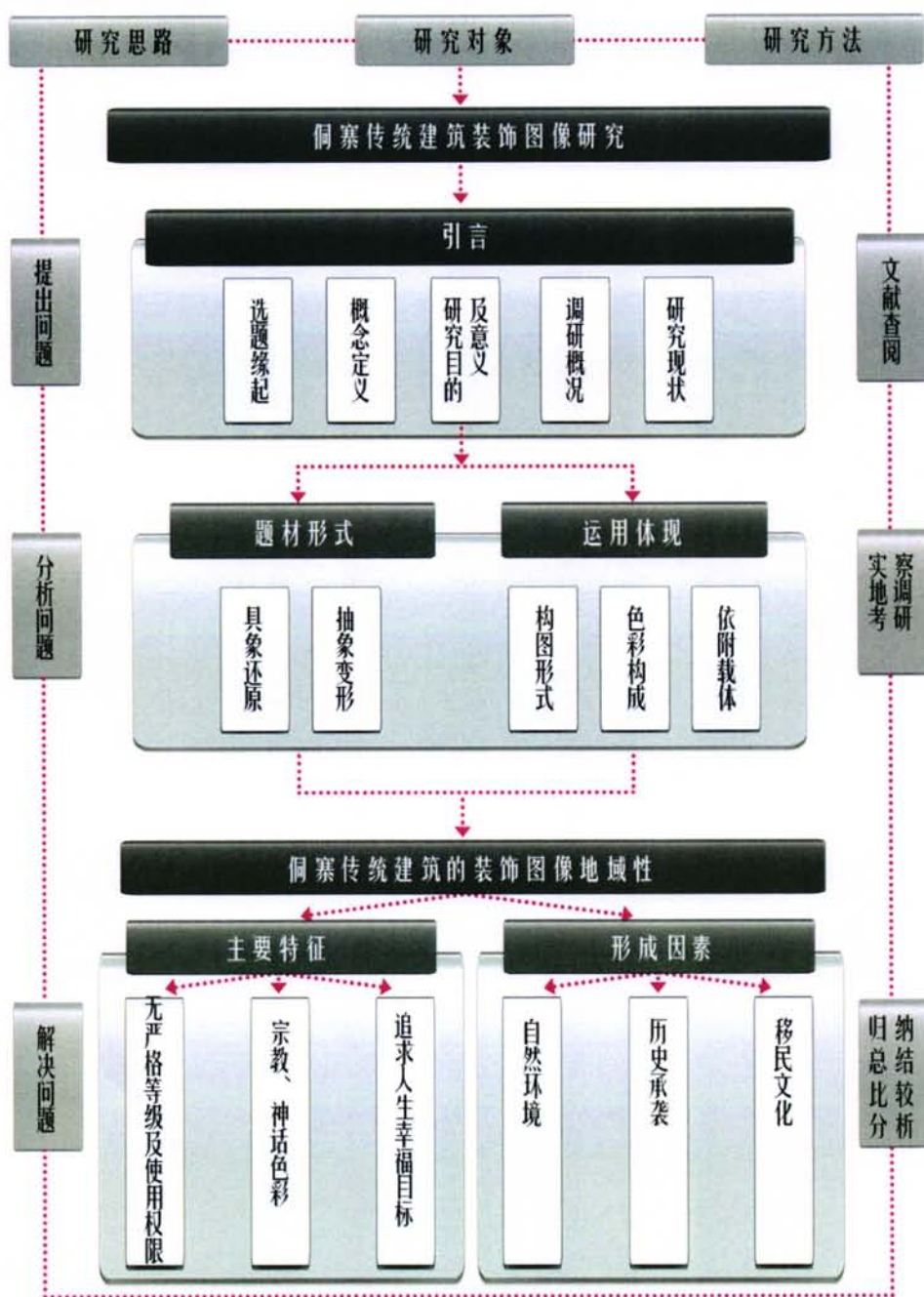


图 1-1 文章框架图
(图片来源: 作者自绘)

2 三江侗寨传统建筑装饰图像研究背景

2.1 侗族的形成与发展

侗族人口分布相对较为集中，主要聚居在黔、湘、桂三省交界的地区，地势高峻、峰峦起伏、溪流纵横、气候温和湿润。侗族是中国南方稻作民族之一，2000年全国第五次人口普查时，总人口数为 296 万，²主要从事传统的农、林、渔业生产，农业为主、兼营林木。

侗族史称“仡伶”、“侗家”，隶属古百越人中“骆越”活跃在岭南西北部的支系。秦汉时期，中国南方的民族被泛称为越族，史话有云“北方胡，南方越”。“百越”亦称“百粤”，因其分布甚广，内部“各有种姓”，因而被称为“百越”。随着历史的变化与发展，汉朝初期，百越族逐渐形成几个较强盛的部分或支系，即东瓯、闽越、南越、西瓯、骆（雒）越。骆越主要分布在广东省西南部和广西、越南的北部，在今粤、桂一带聚居着许多部族，统称为“骆越”，即“百越”的其中一支。魏晋南北朝以后，粤桂地区的部族又被泛称为“僚”，这些居住在岭南广大地区的部族，则为侗族之先民。侗族的民族实体形成于唐宋时期，其自称与他称也在此时得到认可，宋朝诗人陆游的《老学庵比记》就有记载“仡伶”集体做客欢聚一堂的唱歌场景。

1985 年出版的《侗族简史》，对侗族社会的历史分期及其特点作了如下概述：“侗族经历过漫长的原始社会，跨越了奴隶社会而进入封建社会，直到清‘咸同年间’农民起义以后，才逐渐沦为半殖民地半封建社会，但在解放前夕，地主经济在农村仍然居于绝对地位。封建王朝虽然在侗族地区建立了政权，进行统治，但侗族社会的内部组织，即以地域为纽带，具有军事联盟性质的‘合款’，直到清末民初，仍然起着重要作用。”

侗族内部主要有“干佬”、“干绞”、“干坦”三大支系。“干佬”是土居部落，“干绞”、“干坦”则为后来从外来部落迁入的支族。在漫长的历史变迁中，这三大支系不断相互往来、流动，形成了交错杂居的分布格局。他们相互学习、互补长短、共创和谐，拥有属于本民族的共同语言、宗教信仰及风土人情，并创造了光辉灿烂的侗族文化与建筑文化，对中华民族的民俗事业发展带来了生生不息、

²国家统计局人口和社会科技统计司、国家民族事务委员会经济发展司编，2000 年人口普查中国民族人口资料（上）[G]. 北京：民族出版社，2003：2-3.

经久不衰的强大后备支持与力量。

2.2 三江县的历史沿革

三江县始建于宋朝，崇宁四年（1105 年）于融水县三口寨置怀远军，后改为平州置怀远县，行政中心设在现丹洲镇。后几经兴废，自明洪武十三年（1380 年）十一月二十六日复县直至民国 2 年（1913 年）均称怀远县，民国 3 年（1914 年）易名为三江县。1949 年 11 月 18 日解放，12 月 18 日成立县人民政府，属柳州专区管辖范围，1952 年 12 月 3 日成立县级侗族自治区，1955 年 9 月依宪法改为侗族自治县。³三江实行了民族区域自治，侗乡人民实现了当家作主的愿望，同时也保留了当地的侗族文化与生产生活方式，传承了三江特色的民居聚落与传统建筑文化，作为三江侗寨传统建筑上最具代表性之一的装饰图像，也随着三江的变迁与发展被遗存了下来。

侗族以贵州锦屏县南部的启蒙一带为界，分为南侗和北侗。习惯上，人们把启蒙以南的贵州榕江、黎平、从江，湖南通道、靖州，广西三江、龙胜、融水、融安等县称为南侗族。⁴南侗地区较多的保留了侗家的传统习俗与文化，建筑形制仍以鼓楼、萨堂、风雨桥等组成的传统侗寨村落格局，而北侗地区则由于较多的与汉民族交融，更多的学习了汉民族的传统与文化，因此在建筑及其装饰图像上已经逐渐被汉化，较多的失去了侗族的传统特色。

2.3 三江侗寨建筑装饰图像形成的特定环境与因素

2.3.1 自然环境因素

从自然地理位置分布看，侗族居住在中国西南部，大约东经 108 度至 110 度，北纬 25 度至 31 度之间的黔湘桂三省毗邻区和鄂西土家族苗族自治州的部分县，东西 350 公里，南北 600 公里，为一长形地带，面积约 50000 平方公里。⁵

三江侗族自治县位于广西壮族自治区柳州地区北部，地处湘、黔、桂三省交界地。总面积约 2454 平方公里，东连龙胜县、融安县，西接融水县、贵州省从江县，北靠湖南省通道县、贵州省黎平县，南邻融安县、融水县。县城距离柳州

³ <http://baike.baidu.com/view/349920.htm>.

⁴ 阙跃平,民族学视野下的侗族风雨桥[D].北京:中央民族大学.2007.

⁵ 欧潮泉,姜人谦,侗族文化辞典[M].香港:华夏文艺出版社.2002,45-46.

市 203 公里,距桂林市 167 公里。⁶209、321 两条十字相交的国道线及枝柳铁路贯穿县境南北,形成了三江县四通八达的公路网络,优越的地理位置加强了三江侗族各村寨与相邻地区民族的交融与往来,因此也间接地影响了三江侗寨传统建筑及其装饰图像的发展。

广西三江属丘陵地带,山多平地少,森林覆盖率达 77.44%,地势由北向南倾斜,境内峡谷纵横,森林茂密,地貌河流众多,境内有 74 条大小河流纵横交错。“三江”这一地名的由来也得名于境内的三条大江,即榕江、浔江、苗江。三江属中亚热带,一年四季,山地气候为主,春多寒潮阴雨,夏有暴雨高温,伏秋易旱,冬有寒霜,四季分明。全年平均气温为 17℃至 19℃,南北温差 1℃至 2℃,雨热同季,寒暑分明,晨昏多雾,四季宜耕。为了迎合三江多河流、多雨水的地理气候环境,三江侗族地区的人们建造了能适应当地环境的公共建筑设施、吊脚楼居屋等,这些传统建筑上的装饰图像的选题也在一定程度上带有“江河”、“水”等特性,如鱼、龙、水波纹等装饰图像。

2.3.2 社会文化意识形态

作为华夏民族的重要一员,侗族人民在长期的社会劳动与生产实践中,因地制宜地形成了自己独特的社会文化意识形态。侗籍学者将自己的文化比喻为月亮文化、绿色文化,具有宁静的生存态势,不扩张的文化色彩,性格质朴开朗、自信自尊、重情温情和热情,喜欢庄重淡雅的色调,穿着讲究朴实大方实用,鼓楼、风雨桥、大歌构成大自然融洽和谐的宁静美。⁷这种自然宁静的社会文化意识形态直接影响到侗家人生活的每一点一滴,侗族传统建筑作为侗族传统文化遗产的基本组成部分,从建筑装饰图像到建筑营造技术都体现了这一点。

2.3.3 宗教意识形态

侗族的宗教信仰多为自然崇拜与多神信仰。其中一个重要的方面是“灵魂不灭”观念的粗俗化和“万物有灵”观念的低级化。远古时期,侗族人民在抵御自然灾害的斗争中,由于观念思想的封化及社会生产力水平低下,在无法辨认自然界的种种怪诞现象之际,人被大自然所主宰,便产生了“灵魂不灭”的观念。

由人的灵魂不灭进而推广与延伸,又产生“万物有灵”的观念。他认为世间万物都和人类一样,动物、植物、静物都是有灵魂的,并且会永世长存,就算形体消失了,但是灵魂依然能够离开身体永生。

“灵魂不灭”的观念发展到后期,逐渐衍生成为一种原始的宗教信仰,即侗家人认为不论什么事物,都是由“神”“鬼”支配的,于是“灵魂不灭”便发展

⁶ <http://baike.baidu.com/view/349920.htm>.

⁷张泽中.论侗族文化之根性及其美学特征[J].怀化师专学报.1999,46-47.

成为一种多神崇拜的原始宗教信仰。“多神崇拜”认为，鬼神能保佑人，也能置人于死地；鬼神比人厉害，是不能触怒他们的。因此，人们要向鬼神祈求保佑，由此产生了祭送鬼神的各种仪式。无论是龙凤花鸟，还是山川河流、古树巨石、桥梁水井，都成为崇拜的对象。

在侗族信仰的众神当中，以女性居多，有所谓坐守山坳的“萨对”，守桥头、床头的“萨高乔”、“萨高降”，偷魂盗魄的“萨两”，传播“天花”的“萨多”，制酒曲的“萨宾”等，此外，还有一位至高无上的尊神叫做“萨岁”，又称“萨麻”、“萨柄”、“萨堂”，为许多侗族地区所信奉。⁸“萨”在汉语中意为“祖母”，“萨岁”在侗家人眼里认为是威力最大的保护神，能主宰世间万物，驱鬼镇宅、保境安民、兴旺村寨，几乎各村各寨都设有她“神坛”，在侗族的“多神崇拜”信仰中，“萨崇拜”则显得尤为重要。三江程村乡、林溪乡、八江乡等村镇都可以看到萨坛的身影。

祖先崇拜是在“万物有灵”观念的影响下，由“灵魂不灭”的观点发展到一定阶段的产物。随着认识能力的提高，人逐渐将自然与人本身分开。“灵魂不灭”观点的形成，使侗族人民深信世间存在着独立和永恒不灭的精神实体。人的灵魂只是附着在人的躯体之上，人的躯体消亡了，灵魂却是永生的。在对祖先亡灵的悼念与祭奠追思中，侗家先民逐渐认为祖先的亡灵能够庇佑子孙后代平安顺利、幸福昌盛。在广西三江侗族各村寨，人类与神灵、鬼怪和谐共居，民居与神坛、墓地毗邻而建，友好和谐的村寨格局及村寨中独特的栖居方式，很好地展现了三江侗族人民的祖先崇拜情结。

正是在自然崇拜、多神信仰、祖先崇拜等宗教信仰的驱使下，侗族传统建筑上才出现了许多有关于宗教信仰的装饰图像，使侗寨里的传统建筑附上了一层神秘的面纱。

2.4 三江县侗寨建筑

三江共有风雨桥 108 座，鼓楼 159 座，还有大量的侗族民居。这些建筑集中分布在各县的 3 个乡镇（程村乡、林溪乡和独峒乡）、3 条流域。

侗族村寨的选址大多基于传统五行风水的观念及“天人合一”的宇宙观，它不同于坐落在高山上的瑶寨，也不同于建在平地的汉族村庄，而是结合人文精神与自然精神，考虑依山傍河，溪河似玉带环抱，明堂为河谷盆地等因素，徜徉在风景秀丽的山区之中。侗族村寨风光秀丽：寨前是田园阡陌，寨后是翠绿山林，

⁸ <http://baike.baidu.com/view/1131553.htm>.

村寨左右还有竹林或古老的樟树或枫树，溪流绕寨而行或穿寨而过，寨中布满鱼塘。

三国时期，侗族先人“依树积木，以居其上，名曰干栏”，逐渐形成木构建筑营造技艺。侗族村寨的建筑，有一些最基本的构件：鼓楼、萨堂（祖母祠）、戏台、民居、禾晾、禾仓、寨门、凉亭、风雨桥，鼓楼前的歌坪。⁹这十大类型的建筑则构成了一个完整的侗族村寨格局。在这些聚落于侗族社区的建筑群里，其中最重要的莫过于鼓楼、民居、萨堂、风雨桥了。

侗族地区的建筑无论功用、大小，其建造者皆为当地的民间工匠，在侗寨里称为“梓匠”。这些民间工匠平时都是一年四季在家从事农业生产的普通农民，只有在需要建造房屋时，才会变成能工巧匠。在建造鼓楼、风雨桥、民居等建筑时，他们没有现代意义上的建筑设计图等施工图纸，单凭一杆普通的度量尺，当地人称“匠杆”，就可以让一座座壮美的侗族风情建筑拔地而起，令人叹为观止。“匠杆”由刮去青皮的竹子制成，长度和房屋立柱高度相当，工匠们可以将房屋需要的一些部件尺寸都一一凿刻在“匠杆”上。这些刻在“匠杆”上的尺寸与文字标记，是一套在侗族建筑匠师内部流传的侗族专属的传统建筑符号。

早在 1958 年以前，侗族只有自己的语言却相对应的文字，对于本民族文化历史及事物的记载只能通过语言与图像符号的保存方式。这套建筑符号一般有 26 个符号，似字非字，只有匠师们才能读懂，但因有这简单的图像符号，才有了侗寨村落如同壮美秀丽的风景图画，并且有效克服建筑技艺失传的可能性。

2.4.1 干栏式建筑

三江侗寨的居屋多为干栏式建筑，这些干栏式传统居屋一般多建在临近湖畔、地势低湿的地带，具有坐北朝南，通风性好采光性强等特点，故侗族有“水上民族”和“水稻民族”之称。

“干栏”一词，最早见于《魏书·僚传》，书中记载到“僚者，盖南蛮之别种，自汉中达于邛笮，川洞之间，所在皆有，种类甚多，散居山谷，略无氏之别。……依树积木，以居其上，名曰干栏。干栏大小，随其家口之数。”邛笮指的就是我国现今西南少数民族边远地区一带，干栏式建筑在我国长江以南，尤其在黔、湘、桂三省毗连地区的各少数民族里都是其主要的居住建筑形式。另外，在世界版图里，东南亚地区也是干栏式建筑主要分布的中心地区，还有东南亚、东太平洋岛屿、非洲的马达加斯加也零星地分布着一些干栏式建筑，这是由于热带、亚热带地区的地形地貌、气候条件、生态环境等因素的直接影响所造成的结果。

由于不同民族区域性的自然条件会有所偏差，传统文化、地方特色也会有所不同，因此干栏式建筑在南方的形式也有一些细微的差别与变化，在西南少数民

⁹侗族木构建筑营造技艺介绍[M]. 广西:传统手工艺,2006,VIII-30.

族里干栏式建筑就有吊脚楼、竹楼、木楼等多种形式。

广西三江的干栏式与瑶族、布依族等其他民族的干栏式建筑不同，在于三江侗寨的建筑形制为干栏式的吊脚楼。与常规干栏式建筑有所区别是因为干栏式底部为全部悬空式，干栏式吊脚楼通常依势而建，依山就山、傍水依水，一半悬空一半着地。悬空的一侧通常用木柱支起，木柱下再砌一层石地基，以防斜坡不平造成房屋塌陷。侗家人居住的吊脚楼一般为两至四层，如图 2-1 所示的为三江马安寨某户人家的木楼居屋，半悬空状的底层可放置农具、饲养家禽，因为三江气候多雨潮湿，较多的蛇虫鼠兽，一层以上的二、三、四层才为全家的活动中心，并设有阳台。



图 2-1 三江马安寨某干栏式居屋

（图片来源：作者自摄）

勤劳智慧的侗族人民在漫长的历史演变过程中，利用现有的地形地貌以及自然资源，就地取材，建造了别具本民族风格特色的干栏式吊脚楼民居。

2.4.2 厅堂式建筑

三江侗寨里的鼓楼、戏台、传统民居建筑都有厅堂式的布局形式。结构多为穿斗式与抬梁式，有时置有重檐。厅堂式建筑一般不做天花，内柱直接延伸到梁底，直接与梁联系，檐柱与金柱之间用梁枋与内柱连接。以厅堂式鼓楼建筑为例，内柱的升高扩大了建筑在空间高度上的自由度，在满足鼓楼高度需求的前提下同时也加强了结构的刚度与稳定性。三江侗寨里的厅堂式鼓楼分布广、数量多，具体还细分为以下几种形式：第一种是完全无遮挡的厅堂式，第二种是半封闭式，第三种是全密封式（均指第一层）。

厅堂式的鼓楼建筑在发展最初期的理念仅是为了满足社会的功能需求，给本村寨的村民们提供集体议事的公共场所。侗语中称鼓楼为“堂卡”或“堂瓦”，意为“众人的场所”，是侗族人民政治、文化、社会活动的中心。在侗家人的意识形态里，鼓楼是一座村寨的标志与灵魂。在侗乡也素有“未建寨门，先设萨堂；

未建房屋，先建鼓楼”一说，每一个侗族村寨必定有一座鼓楼。民国版《三江县志》记载：“村中皆建鼓楼，楼式如塔，有支以合围大柱，高达四、五丈者，中悬大鼓，四围设长凳，有事鸣鼓集众，以此为召集开会之场所。楼外有旷坪，工余及令节娱乐咸集于此”。¹⁰

厅堂式鼓楼最初形态只是由简易的四根木柱作支撑，四周围以木板及顶盖做成两坡悬山再以树皮盖之借以遮风避雨，随后发展为四坡顶、六坡顶或歇山顶，但由于厅堂式鼓楼建造时间较早，现今存留下来的已为数不多，广西三江县林溪乡亮寨鼓楼是厅堂式鼓楼的典型代表。

2.4.3 重檐式建筑

在三江侗寨里的戏台、寨门等公共类型的建筑多属重檐式，还有小部分的鼓楼建筑也属重檐式。重檐式建筑在三江侗寨里的出现与盛行与厅堂式建筑可以认为是在同一时间段内发展起来的。从上述鼓楼的功能实用性我们已经分析得出鼓楼的顶层布置鸣鼓设施，起召集村民议事的作用，而鼓楼底层则充当着公众集散的场所。鼓楼只有达到一定高度时，至少要高于寨里其他类型的建筑，鸣鼓才能起到功效，因此，重檐式的建筑格局就在这时候应运而生。

三江侗寨里的重檐式建筑可以细分为常规重檐式与密檐式两种建筑格局类型。密檐式建筑并不是侗族村寨的专属建筑类型，密檐式也常出现在我国的佛塔建筑当中，早在公元前 707 年在陕西西安建造的小雁塔，以及于公元九世纪在云南大理崇圣寺建造的千寻塔都是密檐式的塔建筑。由于佛教文化的传入等一些历史因素，三江密檐式的建筑格局在某种程度上就是受到汉族密檐式佛塔的影响才形成了现今的面貌。三江侗寨里密檐式建筑主要包括鼓楼与风雨桥这两大类型的公共建筑。

以三江密檐式的鼓楼为例，图 2-2 所示的为三江马鞍侗寨的马鞍鼓楼，图 2-3 所示的为始建于北魏孝文帝年间的天宁寺，我们可以从两者在垂直空间的建筑楼层布局上找到一些相似之处，各层屋檐的设置均按照从下到上逐渐收进的方法，并且各层重檐的排列都非常的紧密。相比图 2-4 的重檐式亭阁，上下两层重檐的间距较大，上下层屋檐的关系则稍显疏远。

¹⁰魏任重修,姜玉笙撰.三江县志[M].广西:三江侗族自治县地方志编纂委员会,2002,140.



图 2-2 马鞍鼓楼



图 2-3 天宁寺



图 2-4 重檐式亭阁

(图片来源: 图 2-2 作者自摄、图 2-3, 图 2-4 来源: 北京市规划委员会,
http://xch.bjghw.gov.cn/web/static/catalogs/catalog_126700/126700.html)

装饰图像在三江传统重檐式建筑上的体现主要集中在封檐板、每层屋檐的檐角以及屋顶宝盖上的装饰构件上。重檐式建筑在三江各侗寨可分为抬梁式、穿斗式以及穿抬结合式三大结构类型的建筑形制。

2.4.4 楼阁式建筑

三江侗寨里的鼓楼建筑多属楼阁式, 也有少部分的民居为楼阁式建筑。事实上, 三江里的鼓楼不是完全意义上的楼阁式建筑, 它只是介于楼阁式与重檐式之间的一种建筑类型。

楼阁式建筑与重檐式建筑最大的区别在于重檐式建筑虽然在形式上有多重的外观空间, 但归根结底它也仅仅是造型美观的单层构筑物, 而楼阁式是一种给人提供了上层活动空间的建筑形制, 因而相比重檐式建筑它增加了楼板、楼梯等垂直交通等构架要素, 尽管两者在外观上及营造技术上是那么的相似。

三江侗寨里的鼓楼建筑之所以介于这两者之间, 是因为鼓楼具备了楼阁式建筑标志性构件之一的楼梯, 虽然鼓楼每层都设有一圈狭窄的平台, 平台楼板之上再立栏杆, 但是鼓楼上的这圈楼板只是为联系上层楼梯, 供行人稍作休息或登高远眺的一个平台, 通常这个平台都是沿着楼身一圈而建, 宽度也只有 1 米 2 至 1 米 5。这圈平台仅限于高大的鼓楼建筑, 一些小型的鼓楼甚至只有垂直交通的楼梯, 只在鼓楼放置大鼓的顶端层加设楼板。

同重檐式建筑一样, 楼阁式建筑在三江各侗寨也可分为抬梁式、穿斗式以及穿抬结合式三大结构类型的建筑形制。如三江程阳岩寨的合龙桥, 就是楼阁式穿斗结构的典型建筑代表。

3 三江县侗寨传统建筑装饰图像的题材与形式分类

3.1 社会生活

三江县侗寨传统的建筑装饰在内容与题材上没有严格的等级标准与使用权限，其内容主要反映了侗家人日常的行为生活、精神信仰与图腾崇拜，体现了侗家人积极乐观的美好心境。

不同功用的建筑对装饰图像的选取有不同的类别取向。但不管是公众聚集的公共建筑，或是单门独户的民居建筑，其采用的建筑装饰图像或具体或抽象，在韵律、节奏、重复、对比、虚实、疏密、色彩等方面，都符合传统与现代的美学规律。

3.1.1 物质民俗题材

以劳动生活为题材的装饰图像在侗族传统建筑中较为常见，其内容与形式也比较丰富，从劳动耕作、田间趣闻到日常生活的琐碎片段，都是装饰图像的创作题材。日常生活题材多为侗寨妇女们聚在一块纺纱织布的场景，侗族男女老少在田间采茶的欢声笑语。勤劳朴实、自给自足的生活方式是侗族人民的传统，并反映在侗寨民间生活的各个方面。就三江侗寨的民间建筑作品来说，有着丰富的描写生活情趣的图像画面，记录了侗族人家的文化与历史，反映出侗族人民勤劳乐观积极的生活态度。

3.1.2 社会民俗娱乐题材

在三江侗寨传统建筑的装饰图像里，以人生诸仪式中的爱情婚姻题材居多，欢快、喜庆的歌舞娱乐活动则通常作为侗族青年男女表达情感、爱恋的重要媒介。社会民俗是人类社会发展到一定时期的产物，其内容包含了社会交际礼仪、人生诸仪式、民族宗教信仰等，这些内容在侗寨建筑的装饰图像中都或多或少的涉及到。

3.1.3 以民间文学为背景的题材

由于没有属于本民族的文字，侗族的民间文学要么以口承方式相传，要么就以图像的形式留存下来。而这些以民间文学为背景题材的图像主要有建筑装饰壁

画、绘画等方式。相比口承方式，以图像形式流传下来的侗族民间文学更能引起人们的共鸣与思考，因为视觉感官往往比语言更具有冲击力与影响力。以图像形式存在的民间文学其内容题材涉及社会、生活、文化、历史等方面，主要以神话故事、民间传说的绘画形式出现。

3.1.4 传统竞技题材

侗乡有“诗的家乡、歌的海洋”的美誉，侗族是一个多才多艺的民族，侗家男女老少皆能歌善舞，这些多姿多彩的侗族民俗娱乐节目相应拓宽了建筑上装饰图像的选题、取材。三江侗寨里的民俗娱乐活动就非常丰富多彩，音乐、舞蹈的形式也比较多样化，音乐方面有大歌、双歌、耶歌、琵琶歌等，舞蹈有芦笙舞、竹筒舞、赐鱼舞、踩堂舞、瓠颈龙灯舞等类型。

每逢侗寨里有重大民俗节日、宗教祭祀仪式，免不了会伴随一些竞技游艺活动，而这些竞技游艺活动也是侗寨民间传统建筑的重要装饰题材。三江侗寨里竞技游艺活动中最富盛名的是“斗牛”，还有“斗鸡”（图 3-1）、赛龙舟、踢毽子等活动。三江鼓楼底部石雕上就有描绘侗家人“斗牛节”的图像场景，如图 3-2，石雕生动地描绘了斗牛节午时许，两只头镶铁角、身罩红缎、背插令旗的公牛在一片乐声与欢呼声中开展着如火如荼的争斗情景画面。



图 3-1 以斗鸡为题材的石雕装饰构件



图 3-2 以斗牛为题材的石雕装饰构件

（图片来源：图 3-1、图 3-2 作者自摄）

“斗牛节”是各地侗族同胞们的传统节日，在南侗、北侗地区都广为盛行，地处南侗地区的三江斗牛节为每年农历二月和八月的“亥”日。侗家人好斗牛，

各村各寨都饲养着骁勇善斗的“水牛王”，在斗牛节当日，侗家后生们就会领着牛、吹着笙到别寨邀战。斗牛结束后，得胜一方村寨的姑娘们会将“战败”一方的旌旗夺去，几天后，姑娘们才会将战败方的战旗归还，秉着友谊第一、比赛第二的原则，战败村寨的小伙子会盛情款待前来归还战旗的姑娘们，临别时还会以对歌、奏笙欢送。如图 3-3，描绘的正是三江侗寨小伙子热情似火地吹着芦笙的热闹场景，侗寨的姑娘们也不甘示弱，正如图 3-4 描绘的那样，手拉着手跟着芦笙的节奏围成环形跳舞。



图 3-3 以吹奏芦笙为题材的石雕装饰构件



图 3-4 欢送场面的石雕装饰构件

（图片来源：图 3-3、图 3-4 作者自摄）

3.2 图腾崇拜

3.2.1 龙、凤崇拜

自古以来，龙作为一种图腾崇拜在我国各少数民族都广延流传。龙的原型一般被认为是蛇，是在蛇的基础上想象出来的动物神。龙在侗寨中作为一种图腾崇拜可以追溯到古越时期。《说文解字》中有提到：“龙，鳞虫之长，能幽能明，能大能小，能长能短，春分而登天，秋分而入渊。”古越人认为龙是本民族的保护神，而自己是龙的子孙，因此将龙视为一种图腾来崇拜，并用雕、刻之方法在身体上刺出龙纹图像，涂以紫黑色植物浆液，以此达到吓退水中凶猛动物避，起

到保护自身的功能。

作为古越人的后代，侗家人也承袭了对龙图腾的崇拜，以彩绘的形式给建筑装饰以纹身。龙作为侗寨传统建筑最重要的装饰图像之一，其种类与形态可谓是千姿百态、各显神通，有卧龙、坐龙、盘龙、腾龙等形象，在三江境内各侗寨的建筑中展现的淋漓尽致。

在三江侗寨里的公共建筑上除了具象的龙的装饰图像，还有不少抽象的龙的装饰图像。具象的龙即是一些我们在肉眼能直观看到的具象的龙的造型，抽象的龙即以龙为图像原型，经变形变异或拆分后抽取龙的身上最具特色的几个部位，再装饰点缀在建筑细部上。抽象化的龙的图像虽然看不见有龙的具体形态，却能够感觉得到有龙的存在。

三江侗寨的传统建筑中的抽象的龙的装饰图像通常不易被人所察觉。如三江鼓楼宝顶的下部檐板就是从龙的身上抽取了一个可以代表龙的图像符号——鳞，来装饰鼓楼建筑的细部，如图 3-5，金黄色的三角圆弧状鳞片按照层层叠叠、自上而下的原则有序搭接在一起，并围绕着八边形的宝顶檐板陆续排开，达到了一种无龙胜有龙的境界。



图 3-5 三江鼓楼顶部构造

（图片来源：作者自摄）

在侗族各村寨中，龙不仅作为一种图腾符号，更是作为一种装饰图像的符号表现在鼓楼和风雨桥的建造当中。匠师在鼓楼的营造过程中，会无意识的对龙的图像符号产生一种意向记忆，却有意识的将其强烈的冲动表达出来。有人说，鼓楼在远望时就像一只昂首挺胸的龙盘旋在村寨中心。

在侗族村寨里，凤鸟作为一种装饰图像通常都与龙左右相伴地出现在传统建筑当中。侗族人家认为，凤，乃百鸟之王，它的形象汇集了众多鸟类最美、最富有特征的部分，凤鸟象征了和平、吉祥与祥瑞，不仅能带给人吉祥如意，还能保人平安，正所谓风调雨顺、天下安宁也，而且，凤鸟能歌善舞的灵性及德行兼备的举止言行，正是侗家人所具备的民族特性与共同追求向往的目标。

龙凤文化的流传即广泛又深远，龙、凤的装饰图像充满了神秘的色彩与浓郁的民族气息，不仅在三江侗寨，甚至在我国各少数民族的传统建筑当中，都能找到许多龙、凤的装饰图像，并且流传着不少关于龙、凤的神话与传说。在我国将

龙凤文化发扬光大，并将龙凤装饰图像运用在建筑上较为成熟的民族，不得不提及到汉民族。虽然汉族和侗族的传统建筑都喜好用龙凤图腾的装饰图像，但是由于民族起源、文化、发展、地域等差异性，汉、侗两个民族对龙凤图像的解释及其运用的范围却大相庭径。

明、清两朝的统治者对龙、凤这两个形象的运用是基于对政权巩固的需要，并且这种运用几乎达到了饱和的程度，统治者均以“真龙天子”自诩，作为龙的对应物，统治者的配偶也自然而然地将自己与“凤体”相联系起来。明清历代皇帝无一不是将龙凤作为建筑的最重要装饰图像的，明清传统建筑上的龙凤装饰图像逐渐演变为至高权力、最高统治的象征，成为了一种区分统治阶级与劳动人民的等级符号。位于我国北京的故宫建筑群，以太和殿、中和殿、保和殿这三座大殿的建筑技艺最为超群，而这三座大殿最重要的建筑装饰图像就是龙与凤。据资料统计，故宫各大小殿宇里的龙凤装饰图像多到难以数清，单数太和殿一处，其殿内陈设所包含的围龙、蟠龙、行龙等就多达一万五千条，这些龙的图像造型各异，均为如数家珍。如图 3-6，图 3-7 所示的太和殿内景的室内装饰，顶部有精致的蟠龙藻井，殿内高 2 米的台基上安放的金漆雕龙的帝王宝座，围绕御座的六根柱子至上而下都是围绕柱身的蟠龙，各种龙的装饰图像把太和殿装饰的金碧辉煌、庄严绚丽。



图 3-6 太和殿内景



图 3-7 太和殿内景

(图片来源: 图 3-6 来源世界博物馆日专题 <http://cache.baiducontent.com>, 图 3-7 来源人民网 <http://www.people.com.cn/404/404.html>)

与太和殿相比，三江侗寨建筑的龙凤装饰图像少了一分霸气和威严感，却添加了一分亲切与温顺之意；汉族建筑上的龙凤装饰图像是一种权力地位的象征，而三江侗家人在建筑上对龙凤装饰图像的运用是出于一种寻根及喜爱、认同心理，龙凤这两个图形图像则化身成为一种对本民族文化崇拜、宗族归属等认知及情感依附的载体。在图 3-8 中我们可以直观的看出，太和殿的龙凤图像装饰细腻、繁琐、俨然一副高高在上的庄严威武之神态。在图 3-9 中三江侗寨的民间龙凤装饰图像在雕刻技法上略逊一筹，但给人以一种粗犷、淳朴的美感及亲切感。



图 3-8 太和殿藻井上的龙装饰



图 3-9 三江鼓楼的龙泥塑

（图片来源：图 3-8 来源世界博物馆日专题 <http://cache.baiducontent.com>，图 3-9 作者自摄）

龙凤装饰图像作为一种传统的艺术符号，在我国许多民族都受到人们的喜爱或敬畏，不管在皇宫还是民间都有着旺盛的生命力。虽然在不同地域里龙、凤的图像意指会有些许不同，图像风格也是千差万别，但总的来说，它们都是反映在一个历史时代下某个地域特征的最直接、最典型的图像符号。

3.2.2 葫芦崇拜

在三江各侗寨里，没有村寨大小之分、建筑规模之别，几乎每一座鼓楼、风雨桥、每一个寨门、戏台的攒尖顶上都有一串直冲云霄状的、形似宝葫芦的装饰构件。这些在竖立在屋顶上的成串宝葫芦在不同的村寨、不同类型的建筑，其颜色、造型都会有些或多或少的不同之处，但不管是什么细微的差别，在数量上宝葫芦都遵循了阴阳五行的原则，在数量上葫芦的节数一定为单数，这是因为侗族自古就认为单数为阳，双数为阴，阳贵阴贫；在造型上宝葫芦都是依循从下到上，依次变小的排列方式；在色彩上宝葫芦都涂刷上了五彩缤纷的颜色。

葫芦崇拜作为侗族人们最喜爱的装饰图像题材之一，跟侗族的民族起源史有着莫大的渊源。和其他少数民族的先民一样，侗族人民也一直对本民族的缘起进行着孜孜不息的探索，由于在思想上及科学上存在一定的封闭性与局限性，因此产生了许多关于自身起源的神话传说。葫芦崇拜、葫芦文化就是侗族人民在探索民族起源的过程中发展与流传开来的。

在侗族的民间神话中，其中有一则神话传说就是描述在远古时期，凶猛的洪水几乎卷走了世间万物，聪明机智的侗族始祖姜郎、姜妹两兄妹为躲避滔天洪水，挖葫芦作船，并躲入葫芦里才得以存活下来，幸免于难。因此对于侗族而言，葫芦是一种能够让人趋吉避难、安然复出、保人平安的万劫救星、吉祥之物。

不仅在侗族地区，葫芦在其他的少数民族也被人视为吉祥之物，并且也流传着与侗族相类似的葫芦传说。如仡族的创世神话中描述人是从“司冈”里剖切出来的，“司冈”在仡语中是葫芦的意思，象征了葫芦如母体一般的伟大与神奇。

彝族对葫芦也是有着深厚的情感，在现今彝族的结婚仪式中还保留着他们“破壶成亲”的古老习俗，这是彝族后人为纪念其出自于葫芦的祖先，效仿将葫芦打破的形式以祝愿新婚夫妇早生儿女。

虽然葫芦文化形成于物质生活水平低下的远古时期，但是在科技先进、人民生活质量提高的当代，人们仍继续保留并延续着上古风俗的葫芦文化。侗族人民对葫芦的喜爱除了受祖先崇拜及神话传说的影响，还得益“葫芦”这一词汇的谐音双关。谐音双关在我国传统民间的装饰图像运用是采用的较多的一种艺术技巧，侗族也不例外的继承了这一装饰技巧的精华，侗族的传统建筑采用了这些语义双关、谐音假借装饰图像，使其图像的意义更显深刻、含蓄。葫芦，在古代又称作瓠、匏、壶，在古侗族方言中“匏”与“包”同音，取其可包藏东西之意，象征上天容纳万物，博大精深。因此，用陶、匏祭祀天地，寄托着祖先希冀上天赐福于他们的美好愿望。¹¹

在侗族先民建寨之时，葫芦就已经成为了建筑上最重要的装饰图像之一，发展到现在，随着侗民们审美眼光的提升，这些葫芦装饰的图像造型也变得愈加丰富、多变，葫芦的不同造型也赋予它们不同的图像意指与内涵。兴建于1963年，1996年进行重新翻修的三江岩寨万寿桥，其桥顶的泥塑宝葫芦保留的是葫芦的最原始图像，见图3-10，珠圆玉润的宝葫芦由一个大红色的莲花墩座托起，莲花的植物形态体现了一种对生命繁衍的象征，宝葫芦的体态如同大腹便便的孕妇一般，以莲花托葫芦，寓意着岩寨的寨民们只是单纯的希望上天能赐予本村寨的人多子多福、人丁兴旺。



图 3-10 风雨桥屋顶葫芦装饰构件

（图片来源：作者自摄）

除了泥塑的葫芦造型，三江马鞍寨的永济桥上还有许多宝葫芦的木刻图像装饰。如图3-11，飘逸的丝线捆绑在宝葫芦的腰间，由于葫芦有了飞扬的丝线环绕其身，使得原本平淡无奇的葫芦儿变得神秘起来。葫芦所具备的封闭、包藏等原始形态，诱发了侗族先民们的想象力与神秘感，并且葫芦在三江侗族地区的方言

¹¹孟昭连.葫芦与道教关系探源.载游琪,刘锡城主编.葫芦与象征[M].商务印书馆.2001,295-296.

发音与“福禄”相近，葫代福，芦代禄，因此侗民们对葫芦施以浪漫主义手法，贯之葫芦以“福禄双至”、“神通广大”、“法力无边”等本领。《大辞典》中也有提及“葫芦儿”条：“旧时端午用色线缠成樱桃、桑葚、老虎、葫芦等形的香囊，贯在线上，称作葫芦儿。”¹²由此看来，葫芦作为一种古老驱邪避凶之法宝，不仅在侗族地区，在一些其他的民族也广受人们的喜爱。



图 3-11 风雨桥木雕葫芦

（图片来源：作者自摄）

任何事物都不是孤立而存在的，其形成、发展甚至到最后的消亡都与当时的社会经济、政治背景息息相关的，包括一些具有民族性、传统的事物也会依随时代的发展而有一定的新改变。由于改革开放的政策逐渐惠及到三江各侗寨中，人们对建筑的审美也随着生活水平的改善而有所提升，建筑装饰图像的造型更加多变，装饰图像的普及范围也愈加扩大。

建成于 2002 年的三江鼓楼，其塔顶上宝葫芦装饰就突破了原始葫芦造型的图像形态，葫芦的形体开始变得抽象化，成串葫芦的个数由原始最初的两个增加到九个，葫芦尖嘴也变得更加的笔直、细长，见图 3-12。关于葫芦数量的改变是因为侗寨里有这样一个典故，传说中天上有九天洞府，正如《正义太玄经》云：“九天谓一为中天，二为羡天，三为从天，四为更天，五为睟天，六为廓天，七为减天，八为沈天，九为成天。”葫芦串的九颗葫芦从下到上依次的代表了中天、羡天、从天、更天、睟天、廓天、减天、沈天、最顶端也是最小的一颗为成天，即天宫最高之地，乃玉帝之处所，并且葫芦尖嘴越笔直、伸得越高，人们就会觉得离成天越近。这一九颗宝葫芦直冲云霄的装饰图像生动的表达了侗家人希望通过这串九珠宝葫芦将自己的心愿带到九重天之上，让上天能够赐福于本民族的美好心愿。

¹²三国书民.台湾:中华民国七十四年版[M].4076.



图 3-12 三江鼓楼上的葫芦装饰

（图片来源：作者自摄）

由于抽象化了的葫芦图像形象更丰富，造型更多变，加上葫芦有吉祥祝福的含义，因此葫芦图像沿用至今仍广受侗族人民的喜爱。不仅是葫芦图像抽象化了，制作葫芦装饰的材料逐渐多样化，有泥塑的、彩绘上色的、也有用金属材料制作而成的。（如图 3-13）



图 3-13 三江侗寨传统建筑屋顶上的“葫芦串”

（图片来源：作者自摄）

在三江各侗寨里，葫芦这一装饰图像通常都是应用在鼓楼、风雨桥、寨门等集体的、公共性的建筑上，八九十年代以后，葫芦的装饰图像也渐渐普及到一些民居建筑当中。如图 3-14 上的民居窗户为宝葫芦装饰的木制雕塑，成串雕塑的

宝葫芦按竖直方向荆条有序的排列，形如现代设计上的遮阳百叶，既美观，又能遮阳避雨，还能通过宝葫芦传达自己的美好祝愿，向外界宣扬本民族的葫芦文化，融实用、美观、传达心声于一体。



图 3-14 三江侗寨传统民居窗饰

（图片来源：作者自摄）

3.2.3 蜘蛛崇拜

侗族对蜘蛛的崇拜主要体现在侗寨建筑的仿生应用上，并且通常都是一种抽象意义上仿生应用。不管是鼓楼还是花桥，纵观其建筑的内部结构都宛如一只倒挂着的巨型蜘蛛网。如图 3-15 为三江县城的侗族鼓楼，四根苍劲有力的主柱均分排列组成一个正四边形，支撑着整个鼓楼建筑的全构造，周围还辅以了 56 根大小不一的柱头以作稳固、平衡之用。这四根主柱的直径都在 70 厘米以上，树龄都超过 100 年，其中最大的一号柱直径达 85 厘米，树龄 208 年之久，正是有了这四根主柱作强大的力量支撑，才让这个占地 600 多平方的鼓楼建筑在垂直方向也能编织成一张令人叹为观止的巨型蜘蛛网。当站在三江侗寨鼓楼内部的底层中心，仰观鼓楼的建筑内部构架，整个鼓楼的内部结构以鼓楼的八边形楼阁为基础，一层一层向上逐层缩进。中心结构则以四根主柱的对角线交点为中心点，柱与柱之间用垂直相交的细短柱榫卯搭接稳固，细短柱围合成的四边形再以四根主柱的中心点为基准有主有次按层高逐层向上搭建，四边形框架支撑与八边形楼阁，构成了一幅由一只硕大蜘蛛网结构“四平八稳”的停靠在侗寨上空的美丽图像。



图 3-15 三江鼓楼顶部构造

（图片来源：作者自摄）

三江平坦寨鼓楼的内部结构与三江县城鼓楼的内部结构有异曲同工之处，都是八边形与四边形构造方式交替组成的“蜘蛛”图像。如图 3-16 两者都是八边形的密檐式鼓楼，并且由搭接在四根主柱上的短柱至下而上逐层缩进形成一张蜘蛛网。只是平坦寨鼓楼的高度没有三江鼓楼高，因此平坦寨鼓楼结的“蜘蛛网”在视觉上没有三江鼓楼结的密和大。



图 3-16 三江平坦寨鼓楼顶部构造

（图片来源：作者自摄）

在三江岩寨永济桥上所看的亭阁顶部，又是具有另一番风味的蜘蛛图像。永济桥亭阁上的蜘蛛图像是由单纯的八边形组成，由于建筑结构的构造形式不同，永济桥上呈现的蜘蛛图像与三江鼓楼的也大不相同。如图 3-17 所示，亭阁顶部为一个由六根肋梁交叉支撑起来的正六边形屋盖，与三江鼓楼顶部构造最大的不同之处就在于三江鼓楼 27 层的八边形楼阁由中心往外逐渐扩张延伸，给人视觉上以一种强烈的环环递增之感，主要支撑鼓楼建筑的四根粗壮主柱似乎也有些

“退位让贤”之意。永济桥上的亭阁屋盖没有垂直方向上的递进优势，采用的是由中心点往外发散射线的方式来排列屋盖的次梁，并在其间穿插两三个六边形的次梁，给人总体的综合视觉感观为发散射线占主导地位，而三两层环状布置的六边形次梁则略显单薄，处于从属地位。

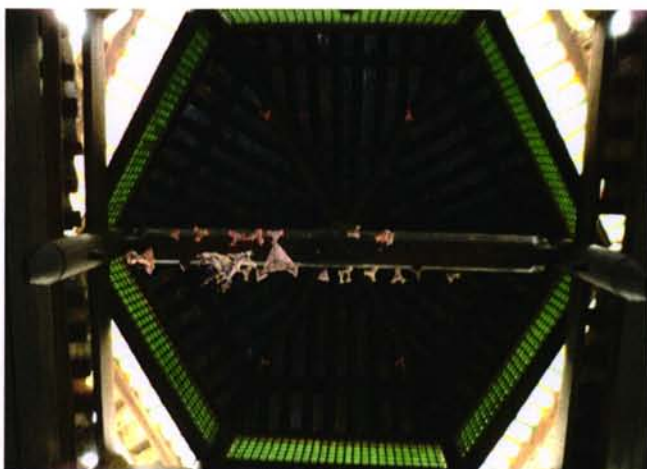


图 3-17 三江永济桥顶部构造

（图片来源：作者自摄）

侗族人民对蜘蛛的崇拜可追溯到春秋战国末年越王勾践卧薪尝胆的典故。相传吴越争霸时期，越王勾践与吴王夫差的军队在缙云与仙居的边界有过一场激战，结果越王战败只身一人从黄连坑方向一路逃往古方山，在越王追兵的追杀下，躲藏在古方山附近的一座神坛之下。眼见越国追兵即将追来之时，神坛里突然涌出无数只蜘蛛，蜘蛛结成的层层蛛网将越王掩盖了起来，越王勾践得此逃过一劫，接着越王归国后开始“卧薪尝胆”，筹谋报国雪耻之计，终于一举灭吴，称霸一方。作为越王勾践的丞民，作为百越之王子孙的侗族人民，自然将为越王解困、逃难的蜘蛛视为崇拜的吉祥物。

3.2.4 日月崇拜

侗族自百越时期就对太阳有着一种崇拜情结，日、月崇拜作为一种自然崇拜在侗族文化中占有重要的位置，这种崇拜习俗不仅仅在侗族地区的日月神话里面有所流传，还体现在歌唱舞蹈节目、传统服饰、建筑装饰、甚至祭祀活动当中。在侗族文化中，太阳光芒四溢、普照大地，它是万物生命之源泉，是人类生存与生活最重要的依托，因此，太阳作为一位主宰万物的神灵，广受侗族人民的尊敬与崇拜。

在侗族地区有古话“未建寨先建鼓楼”一说，甚至把鼓楼比喻成为一个侗寨的“心脏”，可见，鼓楼在侗寨里占有的重要性位置是其他类型的建筑所不可比

拟的。鼓楼，作为侗族村寨里最重要的标志建筑，承担着集会、迎宾待客的主要场所，它就像太阳一样具有强大的凝聚力与号召力，其它的建筑都是围绕着鼓楼层层辐射地建造，以鼓楼为中心发散出去的青石板乡间小道象征着太阳放射出来的万丈光芒，围绕鼓楼而建的民居建筑则象征闪耀的群星，意指村寨的居民能像太阳和星星一样和谐共处。

除了对侗族村寨的营造，在侗寨的建筑装饰上也处处体现了侗家人的日崇拜情节。如三江鼓楼的室外地坪以及鼓楼室内底层地面的正中央都分别设置了一个硕大的太阳图像的地面拼花，鼓楼的室内地面和室外地坪的都是用扁圆形的鹅卵石铺设成太阳的图像，并依照太阳光的放射状来排布鹅卵石的走向，如图 3-18 为鼓楼室内的地面的小型太阳拼花，图 3-19 为室外的广场地坪的巨型太阳拼花，两个太阳图像的地面拼花一小一大、一里一外遥相呼应，似乎在诉说着本民族的太阳神话传说，时刻警示着侗族的后人们不能忘记本民族对太阳的崇拜与信仰。



图 3-18 太阳图像的鹅卵石拼花地面

（图片来源：作者自摄）



图 3-19 太阳图像的鹅卵石拼花地面

(图片来源:作者自摄)

太阳崇拜是侗乡地区共同的信仰,不仅在广西的三江,贵州地区的一些侗寨传统建筑,也曾出现过太阳图像的拼花地面。如贵州肇兴某街道的地面拼花,中心的一颗扁圆鹅卵石代表太阳,周围是一圈圈围绕着中心太阳层层散开的光晕,和三江一样都是象征着太阳的光芒普照大地,希望给本民族族人带来幸福与好运的一种美好心愿。广西三江与贵州肇兴除了在地面装饰上都不约而同采用了太阳图像,在地面材料的铺设上都纷纷选择了同一种材料——鹅卵石。这是因为鹅卵石的铺地更能满足防滑的需求,曾经有一段时间在三江侗寨里使用过价廉的水泥铺地,但是由于水泥地易脏、易湿易打滑等特性不利于侗家人喜歌擅跳的民族风俗习惯,因此鹅卵石又取代了水泥再次成为侗寨里的建筑“新宠儿”。

由此看来,尽管侗族人民的居住地分布虽已扩散化,但是其祖宗同源的血脉及其共同继承的信仰与崇拜是不会随着地域的距离拉远而发生改变的,反而还会因为共同的信念与信仰而把彼此越拉越近。

侗家人不仅对太阳有着特殊的崇拜之情,月亮文化也是侗族人民的精神支柱。月亮形象,和太阳一样也广泛地融于侗族各村寨建筑装饰的图像样式当中。这与侗族的地理环境、历史变迁、文化背景等有着密切的关系,尤其与侗族人的女性崇拜——“萨”文化有关。由于侗家人认为其先祖“萨岁”是一名至高无上却又善良、温和的女性,这种性格特征正契合了月亮所代表的宁静、安详的母爱之慈,因此,月亮便自然地顺应负载了侗族原始的文化内涵及生命情感。

这种对月亮的崇拜情结不仅深埋于侗家人的心里,还时常通过某些特殊手段将其表现出来。以月亮为装饰主题的图像形态,广泛融汇在侗族的传统服饰、建筑及民俗事象中,如图 3-20 所示,图像中描绘的是一幅悬挂在侗族传统民居建筑的屋脊上,一对月亮与星星的故事。微微倾斜的一轮新月代表了侗族人温柔、谦逊的萨岁女神,而那一颗被新月环抱着的小星星则象征了万千的侗寨子民,暗示侗家的儿女们希望在萨岁女神的庇护之下,能够生活的幸福、快乐、安康。

月亮是团圆、宁静、和谐与智慧的象征,因此,这些将月亮作为装饰图像的传统建筑负载着侗民深刻的原始文化内容,凝聚着民族的生命情感和审美情趣的文化原型。”



图 3-20 侗族传统民居屋顶装饰

（图片来源：作者自摄）

3.2.5 鱼崇拜

“鱼”在侗家人的心目中具有神圣的地位，这种崇拜体现在侗族人民日常生活习惯及居住环境的每一细节。《史记·列传·货殖列传》有关于百越族的记载：“楚越之地，地广人希，饭稻羹鱼，或火耕而水耨，果隋蠃蛤，……是故江淮以南，无冻饿之人，亦无千金之家。”由此可见，百越族是一个与鱼有着密切的关系。作为越人后裔的侗族自然将这种文化封印在本民族的记忆里，并使“鱼文化”得到良好的传承。侗寨选址多考虑依山傍水、背山临水或山水交融，传统自然经济也以稻田养鱼为主，在建筑方面，更是将鱼文化展现的淋漓尽致。它可以保一方平安，户户家庭和睦，人人身体健康。鱼的装饰图像不仅体现在侗锦、刺绣上，在三江各侗寨的鼓楼、花桥、寨门、戏台等公共建筑物，都不难寻觅到鱼的图腾形象，图像展现的手法也颇多，有彩绘、石刻、泥塑、木雕等。

在三江风雨桥的封檐板、挑檐、屋脊上，就能发现许多“鱼崇拜”的影子。风雨桥桥段中间屋脊上有一对面目狰狞、双眼瞪目、张开大口露出利齿的龙头鱼尾的神兽泥塑（图 3-21、图 3-22），两神兽面朝彼此、尾朝天，似乎要誓死守卫这座美丽的侗家花桥、淳朴的侗民们一样。此神兽头部近似龙，生有一角，身躯像鱼，通身长满鳞，是一种融合了龙与鱼两种动物特征的新形象。这种龙头鱼身的怪兽在古代称为蚩尾，又名鸱吻、鸱尾或大吻等，建筑工人们称为吞脊兽。



图 3-21 三江风雨桥上的装饰

（图片来源：作者自摄）



图 3-22 三江风雨桥上的装饰

（图片来源：作者自摄）

相传鸱吻是龙生九子中的第二个儿子，生得龙头鱼身，喜欢在险要之处东张西望，口润嗓粗、平生好吞。鸱吻作为一种吞脊兽最早出现在建筑上是在汉武帝建柏梁殿之时，据北宋吴处厚的《青箱杂记》有记载道：“海有鱼，虬尾似鸱，用以喷浪则降雨，汉柏梁台灾，越巫上厌胜之法，起建章宫设鸱鱼之像于屋脊，以厌火灾，即今世鸱吻是也”。《太平御览》有记载道：“唐会要目，汉相梁殿灾后，越巫言，‘海中有鱼虬，尾似鸱，激浪即降雨’遂作其像于尾，以厌火祥。”上文都是描述在汉武帝时期，柏梁台被大火烧毁，谋士们建议在修建建章宫时在屋脊两端各设一只形似鸱鱼的尾巴，因为古民间流传这种名为鸱的鱼是一种海中猛兽，用其尾巴拍浪便能下雨，新建的宫殿便能以此避火消灾。

侗族作为一个亲水的民族，且侗寨里多为木构架建筑，鸱吻又属水性，因此侗家人喜用它作为镇邪之物以避火灾。鸱吻的形象在经历了几千年的演变之后，在侗族地区的民间建筑上其造型风格更是多种多样，且具有了侗族特色的风格样式。

在三江侗寨，许多传统的鼓楼、风雨桥、寨门的房脊上都能看到鸱吻变型变异后的新形象，有的是鸱吻的真实还原造型，有的只保留了鸱吻的尾端部分造型，更多的是鸱吻的尾巴演变后的装饰造型，它的新造型、新形象不同于帝王宫殿、官衙等官式建筑，也别于岭南、徽派等乡土建筑，其表达的情感与内涵的意义更是区别于其他民族、地区的建筑。如三江岩寨的合龙桥，平寨的普济桥，都能看见用鱼作装饰图像的彩绘或雕刻，这些鱼的装饰图像构图新颖，造型巧妙，内涵丰富。一是取鱼的繁殖力很强，寓意多子多孙，家族兴旺；二取鱼头形似铜钱，有四季发财，财源广进之意；三是由于鱼与余谐音，寓意年年有余，生活美满幸福。平凡无奇的装饰图像，却寄托了侗家人美好的心愿与无限的祈祷。

鱼的图腾形象在侗族村寨里早已深入人心，无论我们踏足于三江哪一个侗寨，都可以直观的看到每一座集体性、公共性建筑上都有鱼的装饰图像，其实不然，除了这些具象的“鱼”图像外，三江侗寨里的传统民居建筑也隐藏着不少抽象化了的鱼的装饰图像。鱼这一形象在侗族村寨经过数百年的岁月沉淀后，其实早已以一种崭新的面貌出现在侗族的传统民居建筑当中。

以新面貌出现在侗寨民居建筑中的鱼儿形象，是在以鱼的原始轮廓为基准的前提下，通过变形、变异、抽出等夸张、简化的艺术手段将其轮廓打碎、拆分再重新组合的方式方法新建立起来的图像样式。这种简化后的鱼的形象较为抽象，主要有菱形纹、波形纹等图形图像。如图 3-23 为三江风雨桥封檐板上的其中一幅彩绘，如果在不了解侗族鱼文化、鱼崇拜的前提下来观赏它，也许不能很好地从这几个简单的菱形符号中去理解图像想要表现的内涵与意义，只有真正地熟悉了这个民族关于鱼的民俗文化，知道侗族人民对鱼的喜爱程度之深以后，也许你才能够体会这些抽象图像所想表达的意境了。

图中将鱼儿的形象简化为简单明了的几何图形，枚红色填充的菱形体代表了鱼儿的身体，蓝色的“>”、“<”图纹代表鱼儿的头部轮廓，除了两端的鱼儿拥有单独的身体外，中间的鱼儿都是两只鱼共用一个身体，即一个菱形体同时代表了两只鱼儿的身体。一群鱼儿向左游动，一群鱼儿向右游动，两组鱼儿并没有因此发生摩擦与碰撞，反而是团结一心的结合在一起，两只鱼共用一个身体，两只鱼一条心，象征了侗家人不管男女老少都是相濡以沫，和谐相处的，团结一致努力地创造与维系幸福美好的侗寨大家园。



图 3-23 三江风雨桥上的彩绘装饰图像

(图片来源: 作者自摄)

除了彩绘的形式, 简化后的鱼儿菱形、波形纹还常出现在侗寨的传统民居建筑中。由于侗寨传统民居建筑所具有的实用功能站主导地位的特性, 一些装饰性的图形图像就常与民居建筑上的结构性、功用性构件结合在一起。如图 3-24、图 3-25、图 3-26 中的民居建筑, 都是将鱼儿简化后的菱形、波形纹与窗饰结合, 使窗户集功能与装饰效果于一体, 小小的点缀让这些看似平淡无奇的民居建筑立面瞬间变得丰富起来。与窗户结合的鱼形菱纹较之彩绘的鱼形菱纹, 其装饰手法更为简化, 通常只取鱼儿头部的外部轮廓, 即用“>”与“<”两大类的不同排列方式来代表其所想表达的内容, 在个别建筑中会有些细微的差别。如图 3-24 中窗户的木条以与水平面 60 度倾斜的方式两两相交地排列, 相交的木条组成一个“X”, 左边与右边的“>”与“<”各代表一只鱼儿, 每一对相交的鱼儿都是头对头, 嘴对嘴的形式, 不相交的两只鱼儿则是以尾对尾的形式相见。

图 3-26 中窗户的木条排列方式与图 3-25 中的却恰恰相反, 将“>”与“<”倒转了 90 度角, 以“v”的形式左右排列开来, “v”即为头朝下, 嘴也朝下的鱼儿形态。整个窗户的开洞为一个正梯形, 底层排列了四个“v”形木条, 中间层为三个, 上层为两个, 每一层鱼儿的头与嘴部均朝下, 每一个上层的鱼儿头部顶端都对准下层两只鱼儿的相交处。这样的排列方式在空间上还产生了一定的视错觉感, 我们不难发现其实在每一层中两只左右排列的鱼儿中间的空隙又组成了一只头朝上的鱼儿, 像是底层有五只头朝上的鱼儿, 中间层有四只, 最上层有三只, 小小的梯形窗洞尽然布满了那么多只形态各异的可爱小鱼儿, 此番景象好不热闹。

由此看来, 不仅只有生动细致描绘的鱼儿图像能吸引众人之目光的, 将鱼儿简化后的只有寥寥数笔的简单图纹也能给人产生出其不意的效果。把鱼儿形象简化后形成的菱形、波形纹按照大自然中鱼儿游动嬉戏时的姿态, 鱼群的排列方式自由地组合、交错地搭配, 其抽象化了的艺术效果较之具象的鱼儿图像反而更具观赏性及趣味性。



图 3-24 三江侗寨传统民居建筑窗饰



图 3-25 三江侗寨传统民居建筑窗饰

(图片来源: 作者自摄)



图 3-26 三江侗寨传统民居建筑窗饰

(图片来源: 作者自摄)

较之民居建筑而言,公共性质的建筑类型对鱼等其他样式的图像装饰通常会营造得更为生动、具象、逼真。这是由于鼓楼、风雨桥、寨门等属于整个村寨共有的、公共的建筑类型,村寨里的村民们会以一种自发的、充满集体荣辱感的憧憬与期待来营造。反之,民居建筑具有私有化、个体性的特征,在人力、物力都相对拮据的前提下,秉着实用功能重于装饰美观的营造理念,却又不愿意完全摒弃本民族对鱼崇拜的向往与信仰,于是侗寨村民充分地施展自己的智慧,在节约了大量的人力、物力成本的条件下,仍然实现了本民族族人居住环境条件的利益最大化,形成了三江侗寨传统民居建筑上各式各样的菱纹花窗格,组成三江侗寨里一道传统民居建筑的美丽风景线。

在三江侗寨里,许多来自于大自然的普通动、植物似乎都被一一对应的笼罩上一层特殊的意义。不管是飞行于天空的蝴蝶、鸽子、凤凰,还是行走在陆地的鸡、鸭,亦或是游走于水里的鱼、虾、蟹,甚至是一些花草树木,都被覆盖上神秘的色彩与力量。如果多行走于几个侗寨之间,不难发现,在鼓楼、风雨桥等传统建筑黛白相间的翘角上,停驻着一只只的泥塑小鸟,这无疑给宁静、安详的古老建筑增添了丝丝灵动、活泼的气息。

4 三江县侗寨传统建筑装饰图像的体现与运用

4.1 三江侗寨建筑装饰图像的构图形式

为了在侗寨传统建筑装饰上传达其所要表现的图像的中心主题及美感效果，侗族的梓匠们在特定的空间里安排、处理图像的人、物关系及位置上，运用了大量的点、线、面、光影、明暗、色彩等视觉要素，并按照一定的“章法”将这些视觉要素合理、有序地配合布置在某一构图空间内。

侗族传统建筑对装饰图像构图形式的整体考虑与安排大致可以分为自由式与对称式两大类，但不管是何种形式的图像构图方式，都遵循着在变化中寻求统一的构图原则。

4.1.1 对称式

对称式构图指的是其主要图像位于画面的中心位置，辅助图形、图像置于主图像的两边，起到平衡画面的作用。这里所指的画面中心并非完全意义上的将画面平均等分后得到的中心位置，它是由人的视觉方式确定的，是在黄金分割定律的基础上，即按 1:0.618 的比例将画面分割，得出在画面中相交的四个点，这四个位置就是最接近画面中心的“构图中心点”。对称式构图是以数学严谨的比例关系为前提得出的一种构图方式，因此它具有一定严格的比例性、艺术性与和谐性。

对称式的构图形式通常用来表达静态的图像内容，其画面的图像安排巧妙、对应而平衡，各部分的主次关系不是很明显，画面整体均衡，能给人以一种视觉上稳定、和谐、完整的感觉。在侗族传统建筑中，其装饰图像的对称式构图形式主要有轴线构图、放射式构图等，其中轴线构图又包括纵向轴线对称、横向轴线对称及纵、横向轴线对称三种构图形式。

当要表现某种强调庄严、神圣的装饰主题之时，我们可以尝试运用对称式图像构图的方法与形式。因为对称式构图属于比较传统的构图方式，尤其对我国传统的建筑有着特殊的意义。我国自古就崇尚天圆地方，讲究字正腔圆，我国古代建都时采用的规划理念也是受到中规中矩的对称式布局的影响，许多古代宫殿、庙宇建筑等都以“对称”为美，装饰图像也都遵循对称、平衡的构图原则。

1) 纵向对称式

以装饰图像的纵向轴线对称构图为例，纵向轴线对称即在某一图像的中心位置设一纵向直线，如图 4-1，假如图像 A 部分与图像 B 部分沿纵向直线对折后能重合，这个图像就是纵向轴线对称的构图形式。

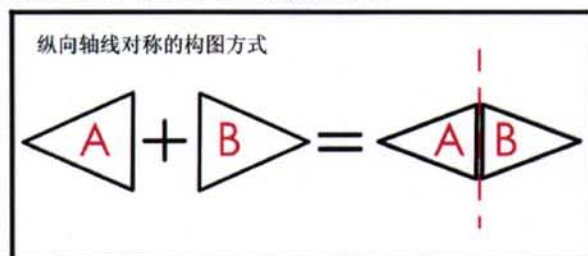


图 4-1 纵向轴线对称

(图片来源：作者自绘)

在三江侗寨，不管是何种类型的传统建筑，都喜在建筑的屋顶上安置一个或一对用小青瓦堆砌而成的成纵向轴线对称构图的造型装置。如图 4-2 所示，小青瓦堆砌的千姿百态、造型万千，有钱币造型的，也有花朵造型的，但不管这些青瓦堆砌的数量有多少，排列的方式是圆还是方，其屋顶装饰从立面上看，整体图像都是呈纵向轴线对称的布局方式。

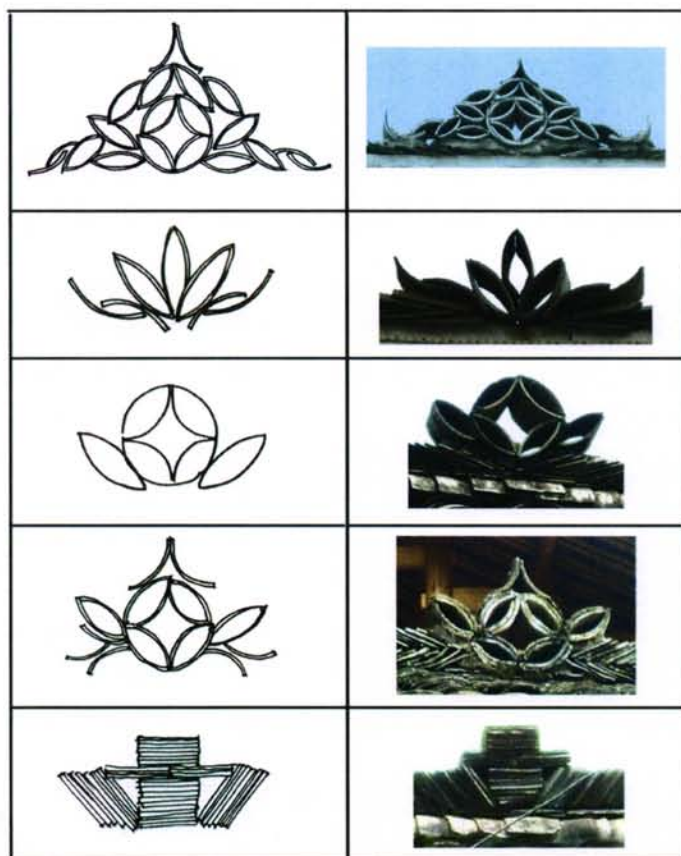


图 4-2 三江侗寨传统建筑上的青瓦装饰

(图片来源: 作者自绘)

除了屋顶上的青瓦装饰, 三江侗寨里的吊柱也通常使用纵向轴线对称式的装饰图像。对称平衡易取得稳定感, 但也易陷入呆板与乏味。如图 4-3、图 4-4、图 4-5 所示的均为三江侗寨的吊柱样式, 圆柱形柱子紧接的垂吊柱头选取的装饰图像原型始终离开不纵向轴线的对称式布局方式, 但为了削弱对称构图带来的呆板感, 吊柱柱头有一段式、两段式也有多段式的层次变化, 柱头形式有扁圆、花瓣状、也有菱形等多种样式, 柱头细部的对称式图像雕刻结合吊柱整体的结构对称, 令整个图像饱满而充实, 具有耐人寻味的气息。

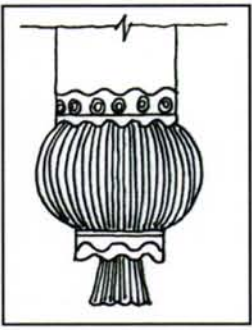
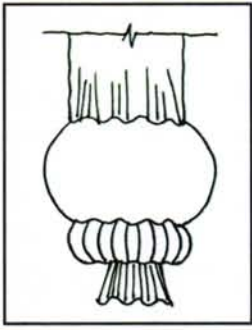
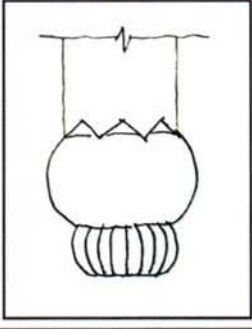
形态典型	平面图示	特征	实例照片
纵向中心 轴线对称		三段式	
		三段式	
		二段式	

图 4-3 竖向平衡式构图的吊柱样式

(图片来源: 作者自绘)

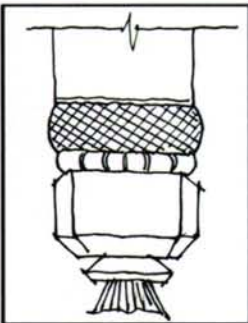
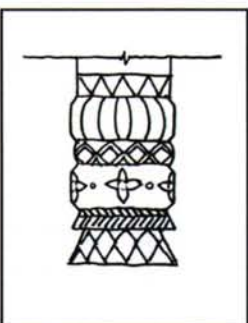
形态典型	平面图示	特征	实例照片
纵向中心 轴线对称		多段式、 菱形柱头	
		多段式、 错落有致	
		多段式、 整齐有序	

图 4-4 竖向平衡式构图的吊柱样式

(图片来源: 作者自绘)

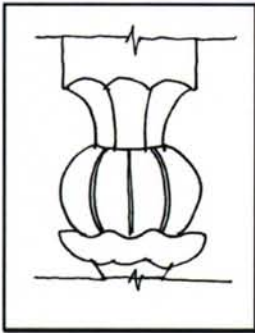
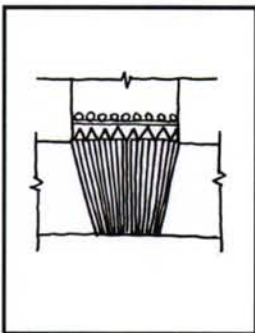
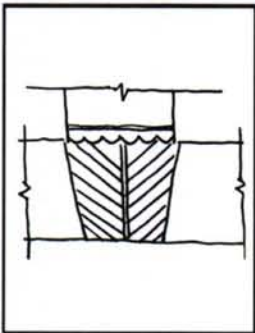
形态典型	平面图示	特征	实例照片
纵向中心 轴线对称		倒三角式结合两段式	
		倒三角式	
		倒三角式	

图 4-5 竖向平衡式构图的吊柱样式

(图片来源：作者自绘)

纵观三江里的侗寨传统建筑，纵向轴线的对称式布局似乎成为了吊柱装饰图像选材的一个“潜规则”，从古至今一直如此，侗寨里新建的商铺建筑、民居建筑也继续沿用了这种无形的营造法则。（图 4-6、图 4-7）



图 4-6 三江侗寨某新建商铺的吊柱



图 4-7 三江岩寨某新建民居建筑

(图片来源: 作者自摄)

除了吊柱, 三江侗寨传统建筑的柱端石雕、栏杆挡板木雕也使用纵向轴线对称的图像构成方式。如图 4-8 中栏杆上的蝙蝠透雕及立柱底端以类似鱼尾造型为母题的石雕都是以纵向轴线对称方式来布局的。

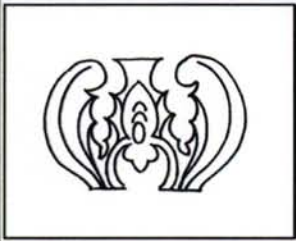
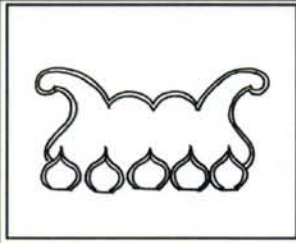
图像典型	平面图示	特征	实例照片
纵向对称		繁杂有序	
		简单朴实	

图 4-8 纵向对称的木雕与石雕

(图片来源: 作者自绘)

2) 横向对称式

以装饰图像的横向轴线对称构图为例, 横向轴线对称即在某一图像的中心位置设一横向直线, 如图 4-9, 假如图像 A 部分与图像 B 部分沿横向直线对折后能

重合，这个图像就是横向轴线对称的构图形式。

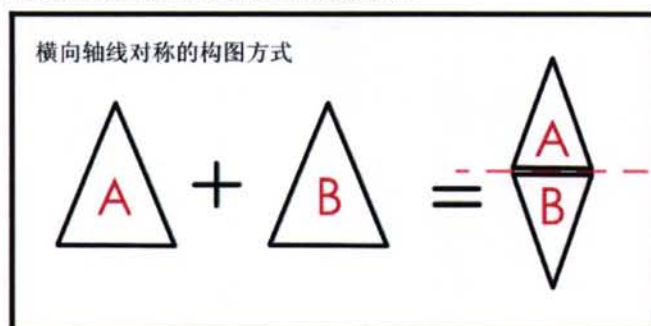


图 4-9 横向轴线对称的构图方式

(图片来源：作者自绘)

2) 十字对称式

三江侗寨传统建筑较少运用到单一横向轴线对称的装饰图像，而较多运用纵、横向轴线对称的构图方式，即十字对称构图方式。纵、横向轴线对称即把画面分成四个部分，图像的四个部分不管从纵向还是横向轴线看都呈十字交叉状的对称式布局方式。这种构图形式能增强物体的安全感与稳定性，提高画面的严谨性与规整性。如图 4-10 所示的透窗雕刻图像以及柱础的石雕装饰图像，均呈十字交叉状的对称布局。十字对称布局的柱础装饰图像能增强立柱的稳定性与安全感，根据十字对称布局的透雕装饰则起到提高建筑规整性的作用。

图像典型	平面图示	特征	实例照片
纵、横向完全对称		不规整式	
		规整式	

图 4-10 纵横向对称

(图片来源：作者自绘)

三江侗寨里的公共类型的传统建筑，如鼓楼、风雨桥、戏台等其建筑装饰图像在空间的布局与处理上都是依照对称式构图的原则，装饰图像构图与建筑对称的平面布局及立面结构处理相对应，在遵循“对称美”的审美理念下，共同营造了一幅具有侗族传统民族气息的建筑风景画。如图 4-11 为林溪乡平岩村岩寨的戏台，画面中的戏台在建筑结构的作用下，力与力之间的传递与支撑关系中所传达出来对称性，使戏台建筑具有一种无比强大的重力感与体量感，给人以稳重、庄严的心理暗示。在戏台每层楼阁的屋檐翘角上分别对称地安放一个牛角造型的泥塑，牛角向上弯曲的动态形象使沉重的鼓楼建筑多了一分轻盈却又不破坏其整体的庄重感，不管是从二维的图像画面，还是从三维的立体空间来观看，鼓楼的装饰构件与建筑结构的“对称”构图与搭配都极富美学表现力。



图 4-11 林溪乡平岩村岩寨戏台

（图片来源：作者自摄）

对称式的构图形式不仅是局限在物体自身的图像形态上，三江侗寨里的建筑在其装饰图像的色彩上也追求“对称美”的审美情趣。利用深浅、明暗、冷暖等色彩的物理属性，寻求在图像画面中能保持色彩的“重量”平衡。如图 4-12 所示的龙的装饰图像，整幅画面在色调上是基本保持对称、统一的，左边使用了色彩纯度、饱和度都较高的蓝色与绿色来进行装饰，蓝色与绿色的刺激度强，属于让人不可久视的颜色，因此为了令左右图像在“重量”上基本持平，继续维持画面的平衡感，右边的图像饰以了与左边纯度、饱和度相当的黄色与红色，蓝色对比黄色，红色对比绿色，对比色的组合赋予图像以鲜明的个性特征，加入对比色能产生互相提携，对称和谐的效果。



图 4-12 色彩的对称式构图

（图片来源：作者自摄）

色彩的对称式构图还能够有效避免画面中的图像因大小比例失调而造成的不协调感。如在画面中左右或上下图像出现大小比例严重失衡的情况下，可以在图像比例较小的一方施以高明度、高彩度的色彩，在图像比例较大的一方施以低明度、低彩度的颜色，这样的色彩构图方式能够有效的提高图像画面的整体效果。

4.1.2 自由式

自由式构图指的是主要图像位于画面的一侧，非主要图像置于画面的另一侧，起到平衡画面的作用。自由式构图是一种打破常规的创新型构图方式，其特点为奔放、活泼、不拘小节，随意、潇洒的比例与尺度能增加图像画面的清新感，自由式构图的形式通常用来表达动态的图像内容。在侗族传统建筑中，其装饰图像的对称式构图形式主要有渐变式构图、对角线构图、弧线构图、斜线构图等。

以弧线构图为例，弧线其柔软、扭曲的线性特征能让人极易联想到蛇前行扭动身躯时的运动状态，或是人体柔和的曲线美，因此弧线构图形式给人产生一种流动、顺畅的动感，如“S”型构图就是弧线构图最为常见的形式。“S”是弧线的组合与延伸，“S”型构图实质上是一种极富变化的曲线构图，指物体以“S”的形状从前景逐渐延伸到中景、后景，使图像的排列方式在画面的纵深或者横向的空间内形成一定的视错觉感，有效加强画面空间层次的推进，与“S”型相类似的还有“C”型构图，这类图像构图的特点是画面生动且富有空间感。

在三江侗寨的建筑上以“S”型构图作为装饰图像布局的典型具象代表要数龙、凤图像。在图 4-13 中，龙以其自身的形态特征组成“S”型。这种形式的图像构图能给人以快感，增添画面轻松、活泼的气氛。看似简单、平凡的“S”型，但是以“S”型为母版的构图方式却具有一种无形的凝聚力，能把散乱无序的物体有机的联系起来，借此营造出和谐、统一的图像画面。



图 4-13 三江侗寨里的“龙”

(图片来源：作者自摄)

以斜线构图为例，斜线自产生以来就与身具有一种动态的象征趋势，因为直线倾斜后形成的斜线往往给人倾倒的感觉，倾倒必然产生动势。因此斜线构图的装饰图像具有不稳定的特点，给人带来一种方向感与速度感。

借助斜线的不稳定性与运动感，斜线构图的动态特征使它广泛被应用于需要表现强烈视觉引导的图像画面中，如劳动、运动、跳舞、比赛、战斗等画面。如图 4-14 所示，图像中侗族妇女在织布时的使力的方向与织布机倾斜的角度相符合，动态的场景特征愈加突出了画面中妇女在劳作时的勤劳与贤惠。

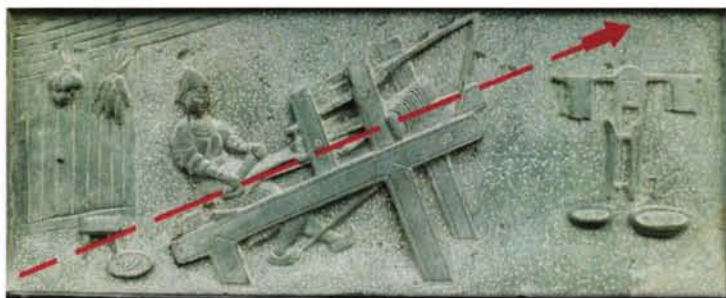


图 4-14 斜线构图的石雕

(图片来源：作者自摄)

在三江侗寨的建筑上以“C”型构图作为装饰图像布局的典型代表为鼓楼、风雨桥等公共建筑上的翘角。如图 4-15 所示，在三江侗寨里，几乎所有设置屋檐翘角的装饰造型都是以模仿鱼尾上翘形成的“C”形为图像原型的，然后在这个“C”形的图像蓝本基础上添加额外的图像装饰，形成新的图像造型，例如“C”+“S”、“C”+“C”以及“C”+“O”等。

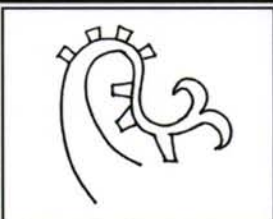
图像典型	平面图示	特征	实例照片
自由式构图形式		“C” + “C” + “S”	
		“C” + “S”	
		“C” + “C”	
		“C” + “C”	
		“C” + “O”	
		“C”	

图 4-15 自由式构图
(图片来源：作者自绘)

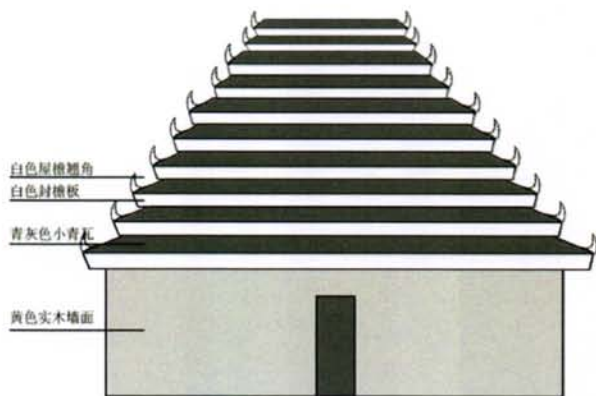
4.2 三江侗寨建筑装饰图像的色彩特征

三江侗族传统建筑的装饰图像种类繁多,色彩方面也较丰富多变,艳丽而不落俗套,多样而不失秩序。三江侗寨传统建筑上的装饰色彩通常采用高纯度、高明度、强对比的颜色与配色方式,较为多见的形制为用桃红色、亮橙色、绿色等鲜艳的色彩勾勒以暗黑色为主色调的木构架建筑,配色以建筑的暗黑色调为主,装饰图像的艳丽色彩为辅。大胆的用色、高强的对比效果,让古朴典雅的木构建筑增添了一分欢愉、一丝华丽,为美丽的三江侗寨风景画涂绘上亮丽的色彩。

4.2.1 三江侗寨建筑装饰图像的色彩构成方式

色彩的构成一般指的是色彩的布局,也就是各种色彩(色相、明度、纯度)在一定空间位置上按照艺术规律的有机组合。它们按照一定的比例,有规律的相互联系、相互呼应,从而构成和谐的色彩整体¹³。

三江侗寨传统建筑装饰图像的色彩构成形式主要包括横向构成、竖向构成及点式构成三大形式,有时在一个装饰图像画面中还包含了以上三种形式的色彩综合构成形式。横向构图指的是色彩以水平方向分布在建筑的立面构图中,不同色彩之间形成一条平行于或接近平行于水平线的分界线,色彩的横向构成能给人以一种稳定感、舒展感与宽阔感,一般都能较成功的表现出安静、从容、稳重、典雅的视觉感受。在三江各侗寨里,建筑装饰图像上较多运用的是横向的色彩构成形式。横向的色彩构成分为一段式、两段式、多段式等构成形式。以三江侗族自治县八江乡马胖村北的马胖鼓楼为例,图 4-16 中的建筑为多段式的色彩构成形式,在鼓楼建筑中进行装饰图像彩绘的部位都在每层楼阁的白色封檐板上,即色彩的排列方式是围绕着鼓楼四边形一周横向进行涂饰的,一层一层依托着鼓楼的楼层自下往上进行排列。



¹³王慧杰.浅析西藏地区建筑色彩美的构成因素[J].西藏:西藏民族学院学报[D.]2011, (01).

图 4-16 马胖鼓楼

(图片来源: 作者自绘)

竖向的色彩构成是指装饰图像色彩以竖直方向分布在建筑的立面构图中, 这种形式的色彩构成通常给人以高耸挺拔的张力与重量感, 充分体现建筑的体量感与理性特征。竖向的色彩构成形式通常都需要与建筑结构体系紧密结合, 否则装饰图像的存在不但不能为建筑增添姿色, 反而会令建筑的视觉效果显得生硬, 成为建筑上的一道败笔。同横向的色彩构成分类一样, 竖向的色彩构成也分为一段式、两段式、多段式等构成形式。由于三江侗寨里多为高耸或层叠的密檐式建筑, 而图像的色彩都是依附着建筑构件来营造, 因此竖向的色彩构图形式在三江侗寨传统建筑的装饰图像上并不多见。

4.2.2 三江侗寨传统建筑装饰图像色彩的象征性

建筑离不开色彩, 建筑上的装饰图像更离不开色彩的辅佐。纵观世界各国的优秀传统建筑, 很大程度上都是因其建筑上特有的装饰图像色彩成功表达与象征某种情感或风格艺术特征而得名的。欧洲的教堂建筑用大面积厚重、饱满的色彩来凸显庄严、肃穆的宗教气氛, 伊斯兰建筑为了表达一种强烈的神秘感使用了华丽的色彩搭配, 我国西藏的建筑装饰图像丰富, 图像用色强烈、部位多、面积大, 显示了浓厚的生活气氛, 构成了鲜明的藏族传统建筑地域性特征。

色彩在很大程度上具有一定的民族性、地域性。任何色彩自被人类发掘出那一刻起, 均无贵贱、美丑、好坏之分, 至于对色彩的界定是后期人们在漫长的社会实践中形成的风俗习惯及文化观念逐渐渗透到人的审美取向的结果, 在本质上, 其实是不同民族文化观念的再现。虽然没有专门的文献资料系统地记录、统计过关于侗族建筑的色彩体系, 但是从侗族先民们依山傍水、背山近水等选址建寨的理念, 喜造原生态的木构架建筑, 我们可以推理、分析出侗家人在漫长的民族发展过程中, 形成了“人与自然和谐共生”的居住理念以及对自然色系的偏爱。

三江侗寨建筑装饰图像的主要点缀色彩以绿色及蓝色居多, 黄色次之, 再辅以及一些其它的色彩。绿色代表了连绵不断的山川, 蓝色代表了宁静安详的河流, 而黄色则代表生机勃勃的原生实木, 同时, 黄色也是万物生长之大地的色彩; 绿色自然而平静, 蓝色清秀而朴实, 黄色明朗且富有朝气, 这三大颜色的色彩属性又恰恰迎合了侗家人自然、淳朴、清新的民族性格特征。因此, 侗族的梓匠们在建筑装饰图像的色彩调合技艺上, 可谓是融民族情感于图像色彩, 恰如其分, 让人唏嘘不已。

侗族是一个热情开朗、充满活力的民族, 这种热情活力不仅体现在侗家人的诗词、歌舞情节上, 在营造其建筑装饰图像色彩之时也将这种热情四射的魅力展现的惟妙惟肖。除了宁静自然的蓝、绿、黄三大色系, 侗家人还喜用色彩艳丽的

大红、桃红色与其搭配形成高强的对比效果，这种大胆的配色方式凸显了图像装饰的色彩生动性，给人以一种欢愉、热烈、吉祥、喜庆的观后感，不禁让人联想到侗家人活泼、热情的民族特征。

色彩在侗族传统建筑的装饰运用毫无阶级、等级之分，这一特点与北方汉族的皇家建筑装饰色彩的形制构成了极大的反差。这一反差主要以黄色为典型代表，黄色在汉族传统建筑中是帝王宫殿建筑装饰的专属颜色，在平民百姓的民居中对于黄色可谓是望尘莫及。而在侗寨传统建筑装饰中，黄色是侗家人最喜爱的色彩之一且对黄色的运用完全不受任何因素的制约。不管是公共性的鼓楼、寨门、风雨桥，还是侗民们私有化了的民居建筑，都纷纷采用了黄色这一装饰色彩。从意识形态的层面上分析，侗寨传统建筑装饰上的黄色图像点缀影射的是三江侗寨村民们质朴、单纯的美好心愿以及在与大自然的和睦相处中出于对自然的一种热爱、崇尚之情，黄色在汉族皇家建筑中的运用是彰显帝王尊贵无比地位的象征，是划分不同人群等级的一道“坎”。

4.2.3 装饰图像色彩在三江侗寨传统建筑上的比重

色彩在建筑装饰上的面积比重关系决定了建筑的风格特征，甚至关乎整个地域的民族特色与风貌。装饰图像在建筑上的色彩比重关系可以反映建筑的内在美与民族特性，比重大的色彩对建筑整体面貌起着统领全局的作用，比重小的色彩则起到陪衬、点缀的作用。

在三江各侗寨里，不同类型的建筑在其装饰图像色彩的运用上是有所不同的。针对不同的图案所表示的各种风物，何时该用什么色彩，均选配得体，栩栩如生的图像画面让人有一种身临其境之感，营造工艺稍显粗糙的图像画面也能让人乐在其中，感受淳朴侗家人的自然本色。总体而言，三江侗寨里公共类型的传统建筑以青灰色占的比重最大，黄色和红棕色次之，其次为一些点缀用色彩，如蓝色、绿色、玫红色等。如图 4-17，瓦片的青灰色与木构架结构的红棕色几乎占据了整座鼓楼的色彩画面，作为点缀用的图像彩绘只占了很小的色彩比重，主色调青灰色对比中间色的红棕色及蓝、绿等点缀色之间的比重大致为 2:1:0.1。在三江侗寨里的寨门、风雨桥等公共建筑的装饰图像色彩比重都大致跟鼓楼相同。

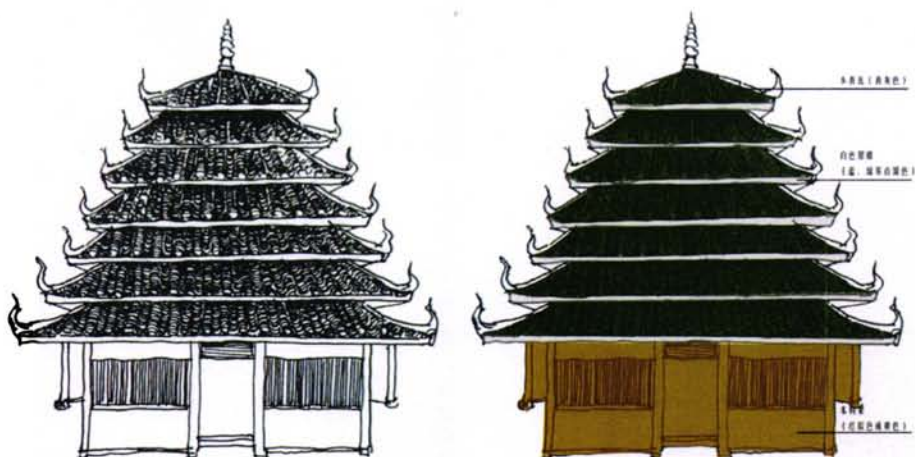


图 4-17 三江侗族鼓楼

(图片来源: 作者自绘)

传统的侗族民居建筑则以木构架的红棕色或黄色占的比重最大, 小青瓦或杉树皮所带的青灰色次之。如图 4-18, 半干栏式的侗寨民居为全木构架建筑, 从立面效果上看, 木构架的黄色对比青灰色的屋顶小青瓦所占的青灰色, 两者之间的比重关系几乎达到了 6:1。

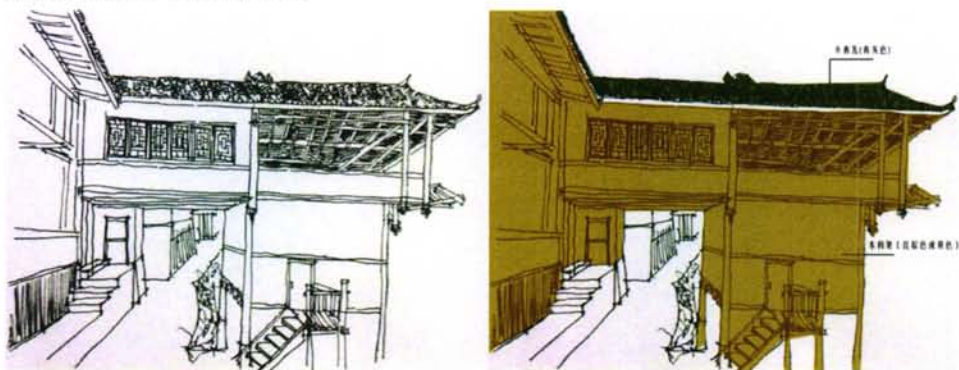


图 4-18 三江侗寨传统民居建筑

(图片来源: 作者自绘)

从三江各侗寨传统建筑装饰图像对色彩的经营方式, 我们可以察觉到, 世间万物的原始图像已逐渐脱离它自身的固有色彩特征, 自然界中的花草树木、飞禽鸟兽, 在三江侗寨里的建筑装饰上都失去了它在大自然中的原始面貌, 如蓝色的火焰、绿色的祥云等, 它们已转化为纯粹的色彩情感符号, 借侗族建筑工匠之手, 将侗家民众共同的愿望、情感体现在这些雕梁画栋的公共建筑上, 以满足人们的情感欲望。

4.3 三江侗寨建筑装饰图像依附的构件及材料载体

4.3.1 木装修构件

在侗寨的传统建筑里最常用的材料是木材，因为侗族聚居地气候温和、湿度较高的特点适宜树木的生长，尤其是杉木，因此杉木成为侗寨传统建筑最主要的建筑材料。但随着逐年的大量开采，有些侗寨在缺乏杉木的情况下也会采用松木或其它杂木。

不仅在侗乡地区，木材在我国许多的少数民族里都是传统建筑以及装饰领域中历史悠久、应用的最多的材料之一。木材与生俱来的天然纹理与色泽及众多优良特性是使我国的传统木构件结构建筑能够在世界建筑史上占有重要一席之地的重要原因之一。

不同的树种会有不同的天然纹理，如图 4-19 所列的树种，从树木的横切面来看，木纹的生长年轮在视觉效果上最清晰的为漆木，纹理最模糊的是香樟，杉木则居中。不同树种的木材其常规的切割方式也有所不同，根据切割的施力方向，木材可以分为顺纹受力与横纹受力两种，木材的顺纹强度和横纹强度差别很大。

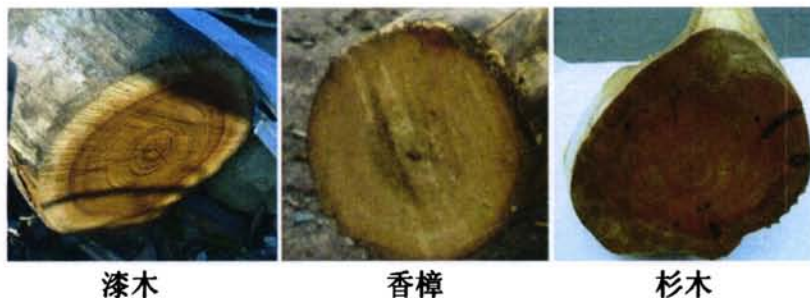


图 4-19 树种纹理对比

(图片来源：作者整理)

侗寨里的建筑构件大多都是以横切的切割方式处理杉木，再以榫卯的方式衔接起来，虽不用一钉一铆，却有着超强的稳定性与耐久性。如三江县程阳乡的岩寨于 1986 年 8 月经历了一次超强劲龙卷风的袭击，寨子里大部分民居建筑及周边的树木都受到了不同程度上的影响，唯独横跨在淋溪河上的永济桥安然无恙的屹立在原地。科学、合理的切割技术与朴素的木构件装饰，体现了侗寨建筑的结构技术美与装饰构件艺术美的完美结合。

4.3.2 石瓦装修构件

除了对木头的运用，侗寨人民其次最擅长的就是对石材的利用，如侗寨传统建筑中的石墩、石坎、石门、石窗、石碑、石井等，都是秉着和木头一样就地取

材的原则，利用当地的石料精心打造成建筑装饰构件。常用的石材有料石、毛石、鹅卵石，主要用于房屋基础、建筑地面材料、堡坎以及柱础部位。广西三江地区的石材是非常丰富的，因此在就地取材的前提下，人们更多考虑的是怎样使人力、物力资源的价值最大化，除了开采一些必要的料石、毛石外，当地的侗民们都是就近到附近的河滩上收集鹅卵石。

有用整块青石板雕刻而成的石门、石窗、石墙，雕刻的装饰图像丰富、工艺精湛，技法细腻多变，也有用造型古朴、粗犷的石狮、石虎雕刻，虽不能堪比宫廷建筑的石雕艺术，但其随意而娴熟的技法，也达到了“以形写神”、“声色兼备”的境界，让人不由衷萌生一种“时空流转”之感。还有一些石刻的画碑，都是作为记事、抒发情感的款约以及风俗画，文字与图像有序的组合，如同一部图文并茂且具有瑰丽传奇的侗族史书。

三江侗寨里的传统公共建筑其屋面材料几乎清一色全使用青石瓦片，民居建筑的屋顶大多都是盖的杉树皮。这些小青瓦都是侗寨里自产的，按照层层推进的方式自下而上进行铺接，良好的防水性能与美观性能使小青瓦深得侗家人的喜爱，并在侗寨建筑上得到了广泛的运用。

4.4 三江侗寨建筑装饰图像的营造工艺

侗寨的传统建筑，尤其是公共性质的建筑，如鼓楼、风雨桥等都融绘画、雕刻于一体，将技术结构与艺术审美巧妙地结合。根据不同性质的建筑，建筑物不同的结构、空间、造型、材料，通过雕刻、绘画、泥塑等营造工艺对建筑物进行科学合理的装饰，使其同时具有技术美与艺术美，如表格 4-1 所示。

装饰图像的营造工艺	雕塑			彩绘	泥塑
类型	圆雕	浮雕	透雕	平涂	—
装饰图像的表现部位	吊柱的柱头、窗棂、栏杆柱头等构件	护墙板、护栏杆板、梁枋、雀替等	门、窗与栏杆	鼓楼、风雨桥等建筑屋檐的封檐板	建筑的屋脊与檐角上
装饰图像的取材范围	金瓜、莲花、葫芦等自然题材	侗家人日常生活场景画面	花鸟鱼虫、祥鸟瑞兽（蝙蝠、葫芦等）	山水植物、花鸟鱼虫、人物故事、历史传说、传统习俗、侗乡风情画	花鸟鱼虫、祥鸟瑞兽（星星、月亮、鱼尾、、凤凰、鸟类）

表 4-1 三江侗寨建筑装饰图像的营造工艺分类表

（表格来源：作者自绘）

4.4.1 雕塑

通过雕塑的形式，来展现装饰图像的艺术特点，是三江侗寨传统建筑装饰的一大艺术特色。三江县侗寨里传统建筑上的雕刻从其制作的手法上分为浮雕、圆雕、线雕、透雕等，其中以圆雕、浮雕、线雕最负盛名。

在三江侗寨里进行雕塑艺术的物质媒介主要为木材，这是由侗族地区盛产木材及木材的易开采、易加工、易雕琢等优良特性决定的，也有少数的石材浮雕与线雕的雕塑作品。圆雕，又称立体雕，即媒介的前后左右、上中下部位都属于雕刻的部位，这样人们就能从不同的角度、方位来观赏。在木头上进行圆雕艺术的构图方法基本上取决于木材具有的原始天然形状，因此圆雕的整体造型多为圆柱形、方柱形。

三江侗寨传统建筑运用圆雕营造工艺的重点装饰部位为吊柱的柱头、窗棂、栏杆柱头等构件，运用浮雕工艺的重点装饰部位为护墙板、护栏杆板、梁枋、雀替等建筑构件，运用透雕工艺的重点装饰部位主要为门、窗与栏杆，而运用线雕工艺则主要在建筑壁画与额枋等建筑部位上。虽然不同的建筑部位有不同的雕刻形式与喜好，但不管是哪一种工艺的雕刻，其主题与形式都没有过多建筑等级、户主身份地位等条件的制约与限制，多以吉祥喜庆、清新自然的装饰图像为蓝本。

以吊柱柱头上的雕塑样式为例，在三江各侗寨的建筑上通常都是以圆雕与浮雕相结合的方式出现，首先使用的为圆雕的制作工艺，即用笔、尺在柱子上做一个外形的定位，接着用铲子、刮刀等工具将柱头大致切割成为粗略、简单的木胚，最后，再利用浮雕的工艺手法对木胚进行修饰与打磨，即在吊柱（指悬吊在梁头之下的不落地的短柱）下部约 20 至 30 公分处进行圆周环绕式的花纹雕饰，装饰的图像主要有莲花、莲瓣、金瓜等。吊柱还常与梁枋结合形成吊柱穿枋的形式，在吊柱底端、穿过吊柱的梁枋枋端再运用圆雕的制作工艺对其略施刀斧将其变为弓形状，然后在其上施以浮雕图像。见图 4-20，再将木质弓形雕刻成牛角、马蹄状等图像样式，俗称牛角定、马蹄顶。木雕式样的吊柱在三江各大小侗寨、建筑的室内外都能看到，在同一栋建筑或同一座风雨桥内，吊柱的木雕图像样式也可以多样化。



图 4-20 吊柱柱头上的雕刻

(图片来源: 作者自摄)

对吊柱施以圆雕及浮雕工艺在其他民族地区也屡见不鲜。闽南土家族、江西彝族, 华北地区的汉族等少数民族的传统建筑中都曾出现过吊柱的形式, 只是不同地区的民族对吊柱的雕刻工艺或在装饰的图像内容上会略有差别而已。如北方地区四合院的垂莲柱通常都依附着垂花门出现, 其装饰除了运用雕刻技术外, 还运用了彩绘、鎏金等装饰艺术手法。如图 4-21, 图 4-22 所示的为北方四合院某四合院内垂花门上的垂莲柱, 垂莲柱也运用了圆雕与浮雕相结合的工艺, 并且在图像绘画工艺、雕工技术上较三江侗寨传统建筑上的吊柱更为精雕细琢。

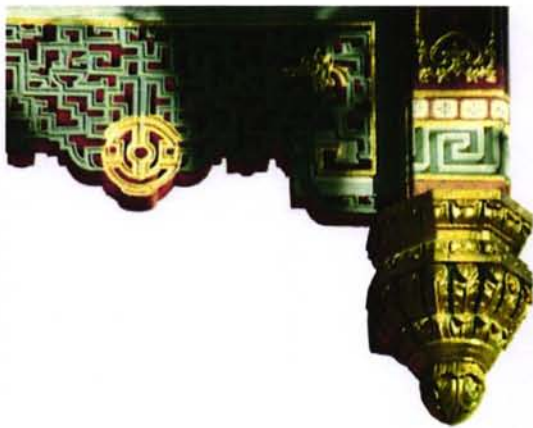


图 4-21 北方垂莲柱上的雕刻 (一)



图 4-22 北方垂莲柱上的雕刻 (二)

(图片来源: 互动百科)

http://tupian.baik.com/a2_64_77_01300000440507128177774229545_jpg.html

就三江侗寨与北方地区的雕刻艺术的相同点来看, 两地在雕刻的图像选材上都不约而同地都选用了金瓜、莲花等贴近生活题材的装饰图像, 如图 4-24 中为

三江平寨某民居建筑上的吊柱形式，侗寨传统民居建筑的装饰风格简约而洗练，因此依附在建筑上的吊柱样式也跟随着这种随意简单的风格。图 4-23 中的垂莲柱也选用了与平寨民居类似的图形蓝本，柱头下方为扁圆的垂头，紧接的是一个短圆的小柱头。



图 4-23 北方垂莲柱上的雕刻（三） 图 4-24 三江平寨某民居建筑上的吊柱形式

（图片来源：图 4-23 来源互动百科

http://tupian.baik.com/a2_64_77_0130000044050712817774229545_jpg.html、图 4-24 作者自摄）

从两地雕刻艺术的相异处看，垂莲柱的断面形式有方有圆有棱形，甚至还有雕工精细的动物造型，而吊柱的切面大多为圆形，只有较少一部分的形式为方形与棱形，在三江各侗寨里动物形象的吊柱雕刻更属罕见。

对于侗族传统建筑的石雕缘起，是由于侗寨的木结构建筑通常在建筑的台基、柱础等部位用石料围包以作加固、防潮，于是，这些石料围包的部位成为了侗寨梓匠们加以装饰与强调的重点。建成于 2002 年的三江鼓楼，高达 42.6 米，除了楼顶两层，整个建筑自下而上层层紧缩叠架，呈宝塔状，“世界第一鼓楼”的美称由此而得名。三江鼓楼总占地面积 561 平方米，是一座由 60 根长短、柱径大小不一的柱头作为承重结构搭建而成的全木质建筑。

三江鼓楼集观赏、旅游等多功能于一体，在鼓楼基座石的设计上别有一番用心。在每个立柱的石柱础上，都雕刻着各式各样的装饰图像，这些图像大多取自于侗家人日常社会生活的场景画面。如抢花炮、吹笙踩堂、纺纱织布、犁田、耙地、收割、对歌唱戏、打油茶、斗鸡斗鸟、养蚕织布等，丰富多彩的侗寨生活、栩栩如生的浮雕画面带着一股浓郁的乡土气息，无时无刻不展现出三江侗寨悠久的民族文化历史和当地工匠们巧夺天工的建筑技艺。

4.4.2 彩绘

彩绘也是侗寨建筑装饰惯用的一大技法，在侗寨传统建筑的装饰上占有极其

重要的地位。侗族在建筑装饰图像上进行彩绘的手法主要有平涂与白描两种绘画方式,尤以平涂的方式居多。在侗寨建筑上进行的彩绘平涂也可以称为无影平涂,即在绘画的过程中,舍去了光与影对绘画表现物体所产生的影响,采用小面积或大面积的色块对物体进行涂刷的方式来处理图像画面。

侗寨建筑中的彩绘图像题材可谓是千奇百怪,不管是现实的或是虚拟的,只要是能想象得到的事物都能够用彩绘的形式来表现。除了一些山水植物、花鸟鱼虫等大自然的素材以外,彩绘的人物故事、历史传说、传统习俗、侗乡风情画也常见于鼓楼、风雨桥、寨门、凉亭等集体性建筑的栋梁和封檐板上。这些图像的造型多采取夸张放大,但风格笔法又极其简约的装饰艺术手法,使其艺术形象显得生动活泼。

彩绘艺术是传达侗族传统建筑装饰图像内容、宣扬侗族传统建筑特色文化的主要途经之一,但是彩绘艺术出现在侗族传统建筑上的初衷却不是因为其装饰性,而是为了迎合在建筑实用功能上的需求。在三江各侗寨鼓楼、风雨桥的每层檐部底端,都装上了封檐板,起初封檐板的设置只是单纯地从建筑的保护性出发,为了使木质的檐条与望板免受雨水的侵袭,起到加固及延长建筑物寿命的作用。发展到后期,人们开始更多的考虑建筑的美观性,侗族的匠人们用树胶、石灰将封檐板涂实抹白,然后在这些重叠有序的密檐上覆盖桐油,最后工匠们再对这白色的封檐板进行彩绘加以装饰。

彩绘上丰富图像、纹样后的建筑立面,集功能性与装饰性于一体,不仅可以美化建筑,为建筑增添姿色,同时,相比裸露的原始构筑物,通过涂料的覆盖更能降低防止建筑被湿气和日晒侵袭的可能性,达到保护建筑的目的。

在三江境内以彩绘著称的要数三江风雨桥,三江风雨桥是一座融现代建筑工艺与传统工艺于一体的桥梁,全桥通长 398 米,宽 18 米,共有七个亭阁,二百九十二间廊桥,整座风雨桥单就彩绘的花朵,就有 4000 多朵样式不一、形状各异的花朵从桥头、桥身一直贯穿到桥尾,如图 4-25。

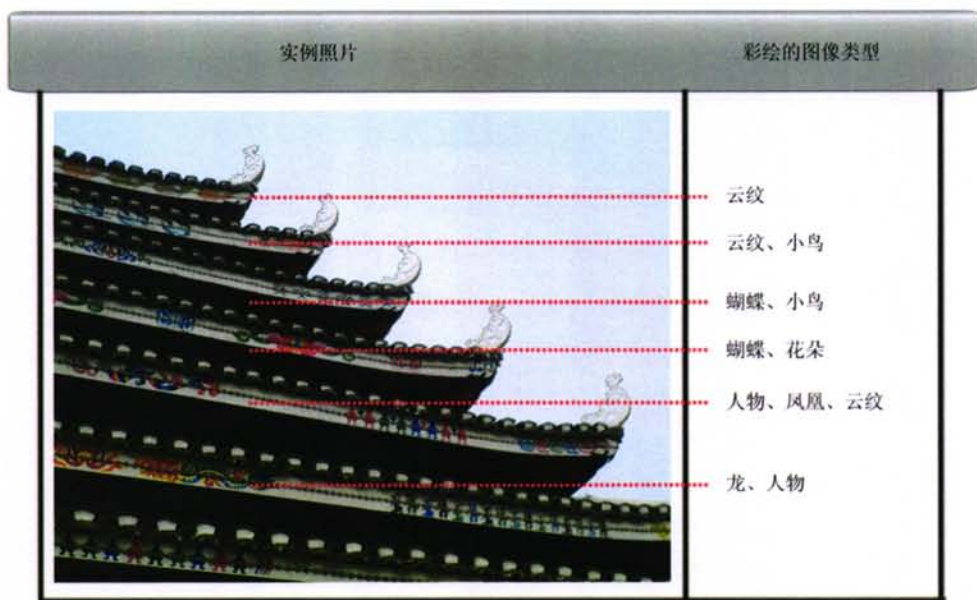


图 4-25 三江风雨桥上的彩绘

（图片来源：作者自绘）

建筑彩绘装饰的特点形成主要源于不同地域民族不同的民俗民风、宗教信仰、审美习惯等，从装饰彩绘的图像题材、色彩纹样，乃至彩绘颜料的原材料选取、绘画的工具都导致了不同民族各具特色的彩绘建筑装饰艺术。例如山西人自古喜经商，在物质生活条件充裕的前提下，在其传统建筑上进行彩绘装饰是以观赏为主要目的，丰富自身的精神文化生活，因此山西的建筑彩绘艺术给人一种雍容华贵、富丽堂皇的感觉。大理白族的传统建筑彩绘艺术浓缩了民间吉祥文化的精髓，凸显的是其吉祥如意幸福安康的象征意义，表达了白族人民对美好生活、高尚品格的追求与向往，相比山西民居，大理白族建筑的彩绘装饰给人以朴素典雅的整体效果。

与山西、大理白族的彩绘艺术一样，侗族传统建筑上彩绘图像的出现不是偶然的，它与侗族特有的历史渊源、心理定势、审美情感是分不开的。彩绘装饰在侗寨中的运用通常只体现在集体性公共建筑上，侗族传统民居多为干栏式的木构架建筑，重于因材施用、借势而建，其建筑细部处理追求材料自然、质朴的真实美，除了会对一些结构构件进行雕刻处理以外，没有任何的油彩修饰，色调古朴素雅，清新自然。而诸如风雨桥、鼓楼一般的公共建筑，其建筑细部上却是经过一番精心制作，雕梁画栋，与传统民居建筑形成极大的反差。

这些彩绘在建筑上的装饰图像，是三江侗寨人民生活艺术的体现，贯穿于三江侗寨传统建筑文化的整个发展历程之中。虽然某些建筑的装饰图像在绘画的技巧上，用色上不是那么的完美、纯熟，甚至有些略显幼稚朴拙，但是三江侗寨传统建筑上的装饰图像并不是以其精湛的绘画艺术取胜，而是以写意为主，将本民

族的文化及思想感情都融入在这些简单的彩绘图像当中,透过简单的装饰图像来表达深层次的民族情感与内涵。

4.4.3 泥塑

泥塑在三江侗寨主要体现在建筑的屋脊与檐角上。这种依附在建筑上的泥塑制作方法与民间的泥塑手工艺品有异曲同工之处,即用粘土与纸浆搅拌成泥状,然后将塑泥倒入预制好的模具里,翻成胎坯后晾晒成型,接着即可上白色底粉,再根据实际的需要进行彩绘、上光等等。

三江侗寨的建筑泥塑取材的范围极为广泛,其图像原型通常以动、植物形象居多,如各式各样的花鸟鱼虫、祥鸟瑞兽等造型,也有一小部分以日月的图像造型为主题的。其中建筑的檐角部位尤以鱼尾造型的白涂泥塑居多,并且常以与鸟儿、星星月亮等图像结合的方式出现,形式复杂多变,与建筑上大面积的青灰色瓦片相对比,给人以明快醒目的快感。屋脊部位的图像选材相对檐角则较为宽泛,如象征吉祥如意的宝葫芦串、场景愉快欢腾的二龙戏珠等。

鸟儿作为三江侗寨传统建筑泥塑装饰的其中一个主要图像题材,是因为侗家人对鸟儿有一种深挚的情感。爱鸟、护鸟、敬鸟这一传统习俗使得侗寨地区自古就是百鸟群集的圣地,不管是仙鹤、金鸡还是画眉、布谷鸟都得到侗家人的喜爱与保护,侗寨里四季都是一片百鸟争鸣的热闹场景。人们似乎还不满足于此,更将小鸟儿这一形象与自己的生活紧密联系在一起。泥塑的小鸟通常不会以单独的形象出现在建筑上,而是与泥塑的鱼尾结合,以停留在鱼尾尖端的姿态出现在传统建筑的屋檐上。如图 4-26、4-27 及图 4-28 所示的为三江侗族各村寨鼓楼与风雨桥上不同的小鸟图像造型的泥塑装饰。



图 4-26 小鸟泥塑(一)



图 4-27 小鸟泥塑(二)



图 4-28 小鸟泥塑(三)

(图片来源:作者自摄)

4.4.4 其他工艺

侗寨传统建筑中的壁画艺术也是营造具有侗族特色装饰图像的重要表现手法之一。侗族的壁画装饰艺术是侗族人民在长期的社会生产与生活实践过程中，根据本民族的文化传统及风俗习惯，结合贵、湘、桂地方特色所形成的一种艺术创作形式。壁画所要表现的图像画面、表达的情感意境有别于彩绘、泥塑的装饰图像内容，壁画上以绘制关于侗族劳动人民在劳动生产、娱乐活动场景画面为主，神话故事传说及一些历史人物趣闻为辅。

壁画艺术常表现在风雨桥及鼓楼建筑上，尤以风雨桥上的壁画最具特色代表。风雨桥是侗族人民进出侗寨的必经之桥，集交通枢纽、纳凉休息等功能于一体的实用型代表建筑，桥的两边常各设有两排木质座椅，以让疲惫的人们能在此停留片刻，稍做休息，因此，在风雨桥上进行壁画装饰不仅能够令过往的行人在此停留之时不易产生孤独、冷漠的感觉，给旅程增添乐趣，同时也能丰富、美化风雨桥的艺术效果。

壁画的图像造型较为夸张但也合乎常理，夸张的表现手法结合大胆的配色方式，衬托出侗族建筑独特的民族装饰艺术。

5 民族文化交融对三江侗寨传统建筑装饰图像的影响

侗族传统建筑上的装饰图像会带有一些汉、瑶、壮、苗等其他周边少数民族的建筑文化特征。因为侗族的传统建筑文化不是孤立存在与发展的，它在最初形成那一刻，就已受到汉文化及其他民族文化的影响，在长期的发展历程中，随着地域特征、自然条件、人文思想的不同，侗族才逐渐将本民族建筑文化的独特性绽放出来。可以说，侗族的传统建筑文化是在继承骆越文化的基础上，并涵盖了汉族等其他少数民族的建筑文化的杂交新生体。

从上几章的内容我们已经得知侗族的文化是从河坝上发展起来的，侗家人由喜水这一特性逐渐衍生出一系列其它的民俗爱好，如水文化、鱼文化、水上干栏建筑等。因此，侗族是一个有水的特质的民族，温柔平静而平易近人，有些含蓄也有些羞涩，最重要的是水还有一个重要的特质就是容易与别的事物相溶合，能够完美的把融和后的新生事物带有水的特性。侗族既是如此，在与其他民族融合的过程中，能够以最佳状态去迎接、学习其他民族的优良传统与先进文化。

5.1 汉族对三江侗寨传统建筑装饰图像的影响

侗族的传统建筑文化不管是在技术上、理念上，或是起源上，都与汉族的建筑文化有着密切的联系。因为侗族文化自产生之时就对汉族文化有一种依赖性，尤其是从唐朝至清朝这一段时期，侗族在中央王朝的统治下受到汉族文化的冲击与干扰，侗族文化受到了极大的影响，尤其以贵州的孟寨、高岑、平翁、平秋等北侗地区的村寨受到的影响最为严重，原带有浓郁民族风情与地方特色的北侗文化正日渐失去其“侗味”的特质。不管在建筑的形制上还是装饰上，甚至是当地人的穿衣打扮上，北侗地区跟汉族地区都几乎无异。

以鼓楼与风雨桥这两大侗族标志性传统公共建筑为例，受汉文化及佛教文化影响较为深刻的北侗地区逐渐摒弃了对鼓楼与风雨桥的营造，取而代之的是佛家宝塔与龙王庙，而受汉族文化影响较浅的南侗地区，如广西三江侗族自治县及贵州东南角等地，则继续保留了侗族鼓楼与风雨桥，寨中鼓楼少则一两个，多则五六个。南侗等地虽然保留了侗族的传统建筑形制，但是这些传统的侗族建筑已经无意识的“穿戴”上了汉族传统建筑文化的装饰图像符号。

佛教宝塔的由塔基、塔身、塔刹三部分组成，塔身各层的门窗及四周外墙多

镶嵌有各式佛像。侗族鼓楼也是由楼基、楼身及楼顶三部分组成，虽然鼓楼未供奉任何佛像，但是鼓楼在每层的密檐上所放置的飞檐翘角与在封檐板上作彩绘，及这些装饰图像的取材等都受到佛教宝塔的影响。最为突出的表现为鼓楼葫芦顶上成串的宝葫芦装饰或宝瓶装饰，宝葫芦这一图像题材几乎成为侗寨每座鼓楼必备的一大亮点，也有一部分风雨桥及戏台也喜在屋脊上放置葫芦装饰。宝葫芦原本为佛教宝塔上的收妖镇塔之利器，传到侗族村寨后，葫芦这一装饰图像的意指不仅保留了在佛塔中收妖镇宅的功效，还结合了宝葫芦在侗家传统文化中能趋吉纳福的美好祝福。

受到汉文化及佛教文化的冲击，有卓见的侗族先民们有意识地将本民族文化融入其中，不但让本民族的传统建筑在文化冲击中得以保存下来，反而将弊转化为利，使侗族的鼓楼既具备了佛教文化的灵气又保留了侗族传统建筑的“味儿”。

侗族与汉族都很注重传统建筑的艺术美观效果，建筑造型优美，装饰图像也非常丰富多彩。不管是建筑平面还是立面，从二维或是三维的视角观看，侗、汉两族的传统建筑都特别讲究建筑式样及细部装饰的变化，具有优美柔和的造型艺术美。

5.2 壮族对三江侗寨传统建筑装饰图像的影响

在广西境内，除了汉族，还有十一个少数民族，其中以壮族人口占大多数，达 33%，地处广西境内的三江各侗寨，或多或少会受到壮族传统建筑文化的影响。如“抢花炮”就是在壮族、侗族地区广泛开展的一项传统体育项目。在壮族、侗族的传统建筑上都可以看到以“抢花炮”为图像题材的装饰。

5.3 苗族对三江侗寨传统建筑装饰图像的影响

除了汉族，侗族传统建筑上也有不少苗族传统建筑的元素，其装饰图像的题材内容也是由于受到苗族传统建筑文化的影响，经过漫长的磨合与融合后才形成了具有侗族特色的传统建筑装饰图像体系。这是由于在贵州东部、湖南西南部、广西北部的广大地区不仅是侗族分布的聚集地，同时也分布了我国大部分的苗族人口，侗苗两族人民生活和谐、互通文化，比如斗牛文化，吹奏芦笙、佩戴银饰等社会习俗都是在民族融和中侗家人从苗家人那继承发展过来的，因此不管是在建筑风格样式，民俗文化，还是在生活习惯上，侗、苗两族都有很多相似之处，这是在长时间的民族交往过程中侗、苗文化相互交融、相互借鉴产生的结果。

至于两民族相互摩擦、交融后所产生的新内容，我们可以在侗、苗两族的传统建筑装饰图像上找到一些端倪。

如图 5-1 所示的为侗寨鼓楼建筑上的石墩雕刻，图像描绘了两位吹着芦笙的青年男子欢快的围绕着中间的打伞姑娘，欢笑声、鞭炮声齐齐交融，娱乐场景好不热闹。殊不知苗寨里也盛行这种芦笙舞，更有趣的是，侗族的芦笙舞其实是从苗家人那儿学来的。如图 5-2 为苗寨传统建筑上的石雕装饰艺术，图像上虽然也是描绘苗家男青年边吹奏芦笙边跳舞的欢闹场景，但是仔细看深一层，不难找出两幅石雕的细微差别。图 5-2 中的苗族青年男女们跳芦笙舞时的动作幅度较大，热情奔放且刚劲有力，而图 5-1 中侗族小伙子跳芦笙舞时的动作幅度较小，整幅图像中透露出一丝羞涩、腼腆之意。



图 5-1 三江侗族传统建筑石雕

（图片来源：作者自摄）



图 5-2 苗族传统建筑石雕

（图片来源：苗族芦笙舞 <http://news.yxgz.cnculture20091124325516.html>）

造成这种差别的缘由可以追寻至侗、苗两族的民族发展史。苗族的民族史可以追溯到 5000 多年前的蚩尤部落联盟，由于部落间的战争及进入阶级社会后，民族压迫与阶级镇压使苗族先民们被迫从原居住地黄河流域一带迁到长江流域，继而又迁徙到西南山区的崇山峻岭里面。在迁徙的途中，苗族同胞历经千辛万苦，不仅遭到别族的追击与驱赶，还受到自然天灾的侵扰，没有安定的生活环境而四处流浪迁徙，文化与经济发展得非常缓慢，但也正是在这样恶劣的历史环境下才

培育了顽强、刚毅、不畏困难的苗家人民，并且这种刚韧的性格深入到苗家人民日常社会生活的每一细节，影响了苗家刚劲有力的芦笙舞。

侗族也是一个经过迁徙的民族，但迁徙的时间与范围都远不及苗族那么耗时、宽泛，迁徙过程中也没有像苗族那样经历了那么多的战争与磨难。相比苗族而言，侗族具有较优越的地理环境与生活环境，在封建社会时期侗族文化就得到了较稳定的发展，所以侗族人民的性格特征正如水一般的平和与温柔，苗族的芦笙舞传到侗寨里，也具有侗家人如水的民族特征。因此，侗苗两族的民族性格反映在建筑的装饰图像上正是一刚一柔，虽然都是表达同一种类型的图像画面，给人传达的信息却不尽相同。由图像中我们能够直接的观察到两族芦笙舞的不同，其实侗苗两族芦笙演奏的效果也大不相同。苗家人吹芦笙气氛欢快且节奏感强，而侗族吹的是慢节奏的芦笙，悠扬之声如同娓娓道来的天籁之音。

6 探讨侗寨传统建筑装饰图像在当代建筑再设计中的原则与手法

侗寨里的建筑根植于特定的区域并扎根于历史，因此难免会具有一些封闭、保守的性格特征，面对技术革新日益加快的建筑行业，侗族建筑在今后的发展过程中极有可能被作为淘汰的对象而被削弱其民族特性。侗族建筑在“可持续发展”的引导下，可以更具有民族性，同时与社会的可持续发展，全球性、民族性和地域性之间也会有更好的结合。

侗寨里的建筑承袭了中国传统建筑以木构架为主的营造体系，且因其木结构的优良性能及建筑装饰上的美学价值而得到广泛的认可，也留下了许多不朽之作。木材，作为与人类最和谐的建筑材料，自人类社会的发展以来，就被广泛地应用于房屋的建造当中，但由于木头自身的材料缺陷，相应的给建筑带来一些负面的影响。如三江侗寨里的鼓楼、风雨桥等建筑结构及建筑上的彩绘装饰图像，随着时间的推移和气候的变化而逐渐风化、剥落损坏。因此，侗族建筑应该引起相关文物保护单位的注意，并采取相应的维修手段进行保护和复原。

6.1 侗寨传统建筑装饰图像在当代建筑再设计中的原则

6.1.1 有选择性的利用

侗族地区新建的地域性建筑在面对传统建筑装饰图像的取舍问题上都应该本着“扬大于弃”的设计原则。不仅在侗族地区，其实不管是何种民族、在何地区都本该如此。人类艺术自诞生之时，就已经和“装饰”这个名词有着某种不可割舍的联系。虽然现代主义建筑曾大肆宣扬过“实用功能主义”绝对论，一味地否定装饰、追求功能和几何的纯粹性，结果导致的是建筑语言在形式上的缺失以及历史建筑发展所产生的断层，据此也被随后不久提出的“后现代”建筑概念给淹没。

“扬大于弃”的设计原则不等同于欣然全盘接受，更不是盲目追随传统，而是指在经过一番深思熟虑后将最能够体现本民族传统建筑的装饰图像换一种表达方式展现出来。面对中国遗留下来的几千年建筑传统文化，子孙后代们在该如何取舍建筑装饰图像这一繁琐的节骨眼上遇到过不少难题与挫折。不仅是侗族地区的新地域性建筑，在壮、汉、苗等少数民族地区都一样，传统建筑上的装饰图

像就如同“鸡肋”般“食之无味，但弃之可惜”。

其实不然，只要我国的建筑“精英”们从中国传统建筑中汲取建筑元素和空间精神，将空间形式要素与建筑装饰图像有机结合起来，转化装饰图像为一种新的建筑语汇，就能创造出有中国文化个性的新地域性建筑。这样我国才不至于出现像法国民众那样怀着“恼恨”的心理对法国近 20 多年来出现的“现代建筑”怨声载道。

6.1.2 非一比一的复制

令侗族地区的新造建筑带有侗族传统的建筑特色，并不意味着将新造的侗族建筑与传统的侗族建筑进行一比一的复制。新建的仿侗族传统建筑假如只停留在具象的模仿上，实行“拿来主义”而不结合实际需要、周边环境等因素，简单的将侗族元素一比一的附加于现代建筑上，只会适得其反，导致“假古董”的泛滥。

6.1.3 差异性还原

利用差异性还原的原则对侗寨传统建筑进行修补与修复工作，是平衡建筑美学意义上的完整性与建筑遗迹真实性的有效举措。不仅远观能保持建筑的整体统一，近观也能让观者很好地将修补部分与遗迹部分区分开来。

世间上没有一幢历经千秋万世仍能保持完整无损的建筑，砖石建筑如此，三江侗寨里的木构架建筑更是经不起自然灾害的摧残。面对一些先人们遗留下来的侗族古建筑遗迹，我们的保护工作该从何处下手？这时我们可以考虑利用不同的材料，或者在纹理与色泽上与原材料有一定差异性的新材料来进行修复工作，采用差异性还原的补遗原则不仅能有效避免负上“赝品”之嫌疑，同时能保持建筑形象的完整与统一。

6.2 侗寨传统建筑装饰图像在当代建筑再设计中的手法

针对在未来建筑的发展历程中，我们应该如何合理地对待及应用具有侗族传统元素的建筑装饰图像，笔者为此以理论研究为依据，设计了一幢饱含十足“侗味”的三江侗族文化活动中心，作为特定的实例以诠释侗寨传统建筑装饰图像在当代建筑再设计中的手法。

6.2.1 装饰图像的变形变异

在对建筑装饰图像进行再创作时，可大胆尝试将原图像进行旋转、压缩、拉伸、扭曲等，以瓦解原形、产生新形。这种新生的形态可能是图像整体的变化，也可以是局部的改变。其中拓扑变形是较特殊的一类变形方式，它是指几何图形在一对一的双方连续变换下不变的性质。

本文在以上内容已得知屋檐上向上翘的鱼尾装饰是三江传统建筑中最具代表性的图像之一，如图 6-1 所示为三江程阳寨其中一座风雨桥上的鱼尾翘角。根据装饰图像在现代设计中的变形变异方法，在本课题的侗族新地域性设计中提取了三江传统公共建筑上的鱼尾造型图像，将其拆分、瓦解，并放大成为建筑的外部造型轮廓。如图 6-2、图 6-3 所示，将鱼尾图像造型的装饰构件运用现代结构主义手法，放大成为建筑的结构外观式样，令体积庞大的文化活动中心依旧保持着传统鼓楼及风雨桥建筑那种向上、轻盈的动势。



图 6-1 三江程阳寨风雨桥的鱼尾翘角
(图片来源：作者自摄)



图 6-2 地域性方案设计的入口效果
(图片来源：作者设计)



图 6-3 夜景效果

（图片来源：作者设计）

总的来说，在传达视觉效果的美学领域，设计师经常会使用写实的表现手法来还原事物本身的特征与属性，带给人们一种真实的、和谐的视觉感受。但是写实与唯美的装饰图像运用过多，会显得单调、无趣，进而易让人产生乏味感及视觉审美疲劳，装饰图像经过变形变异后生成的新形态反会令观者产生超现实的另类感官效果。因为夸张、变形、变异的图形图像会令人的视觉与大脑都处于高度紧张与兴奋的状态，在当代复杂多变的社会生活中，人们希望有一个适当的载体来宣泄心中的情感，经过变形变异后的建筑装饰图像正是以反对传统固有模式的姿态迎合了大众心理。

6.2.2 装饰图像的分解及重构

从装饰图像本身的创作来说，我们可将原始的图像分解、打散，突破或消解原有线性结构，利用计算机参量设计、小波变换工具箱等应用程序介入到图像生成的过程中，采用非线性结构方式或压缩图像子带编码，以自然组织方式来生成新的装饰图像。

由于三江属于丘陵地带，山多平地少，而且“三江”也得名于境内的三条大江，即榕江、浔江、苗江。因此，如何使建筑抵御当地气候、融入当地人文风情、发扬侗族传统建筑装饰图像的神韵以及保留当地传统建筑文化的精髓，都是本课题设计的重点。

在本次课题设计中，运用了现代建筑设计的表现手法，将侗族最具代表性之一的风雨桥形态融入到设计里。如图 6-4，新地域性设计中的风雨桥在“活动中

心”建筑体主要担当连接主楼与副楼的主干道，秉承了风雨桥作为侗寨最关键的跨江属性。

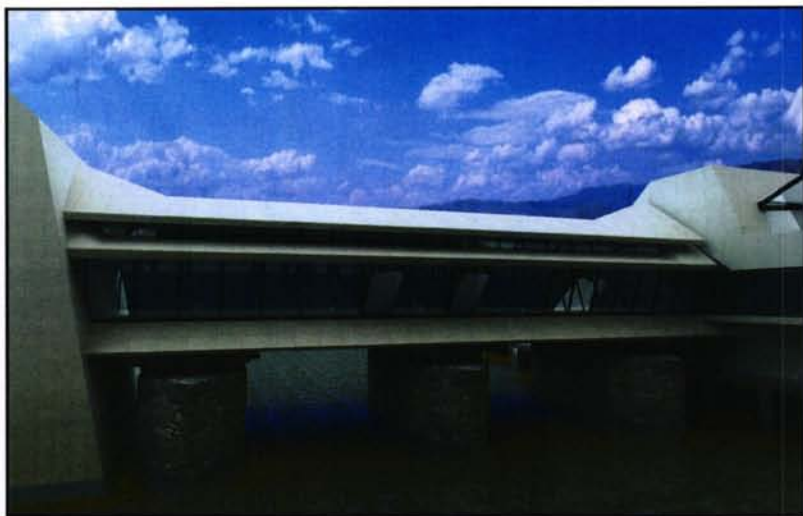


图 6-4 现代新地域建筑中的侗族风雨桥

（图片来源：作者设计）

在风雨桥建筑的细部处理上，本课题的设计灵感来源于侗家人喜爱的蜘蛛图像，将蜘蛛结的网作为设计的原型。现代设计中千篇一律的玻璃幕墙普遍缺少能灵活开启的功能，多以固定性、厚重性为主，固逐渐形成一种在世人眼中玻璃幕墙中看不中用的观点认识，密不透风成为硬伤。如图 6-5 所示，本课题在风雨桥的窗户设计时，在蛛网强有力的韧性与拉伸性的启示下，将幕墙框架的搭建形式与蜘蛛网的图像样式结合，把蛛网的图像分解、打散，再重新组合构成新的图像形式，即能灵活、自由开启的窗框结构样式，这种窗的结构还能根据人们的喜好做小幅度的推拉动作。

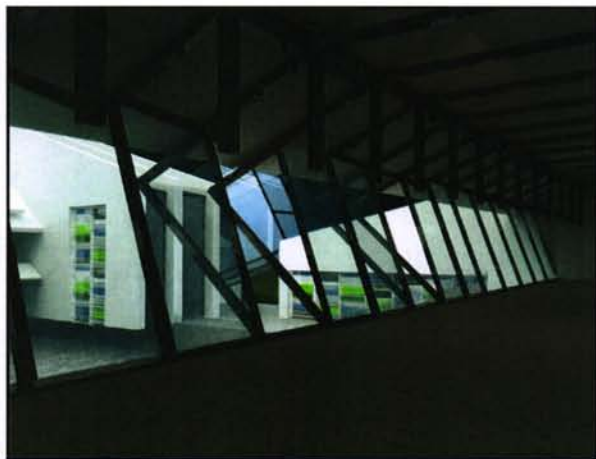


图 6-5 风雨桥内实景

（图片来源：作者设计）

本课题在风雨桥的桥墩的设计上,主要是延续了传统侗族原始风雨桥的桥墩设计方法,如图 6-4。一般廊桥设计的出发点通常仅为了满足于桥墩的功能性,起到平衡承重之作用。但聪慧机智的侗族先民发挥其聪明才智,在解决功能性问题的同时,还考虑到如何有效抵御及减低洪水冲击桥墩时带来的破坏性,将桥墩设计成菱形的图像样式,这样洪水袭来之时,菱形设计的桥墩就能将水流顺着斜角淌走,有效增加侗族风雨桥的寿命。

当传统的侗族传统装饰图像走向程式化之后,其生成的新形象具有一定的个性化特征,这种个性化特征是设计者对侗族传统建筑装饰图像个性差异的独到见解。20 世纪 80 年代电脑的出现加快了设计类行业行进的速度,借助计算机的强大功能,令设计师能够无限超越自我,施展个人非凡干劲。由于分解、重构后的装饰图像是基于特定的侗族地区环境、本土建筑文化特色等因素来设计完成的,因此个性化了的侗族传统建筑装饰图像并不意味着斩断了其承载传递历史訊息的枢纽,旧有侗族装饰图像与现代设计的契合反而更利于侗族传统建筑文化的传达。

结论

结论概述

本文将研究与实践着眼于侗寨传统建筑装饰图像,基于对城市地域性建筑设计理论发展的研究,分析与解析侗族地区现存的传统建筑装饰图像的分类、特征、内涵,及当前时代背景下侗族地区新地域建筑设计所存在的主要问题。

首先,归类三江侗寨的传统建筑装饰图像,多以福、禄、寿、喜、财这五大人生追求的幸福目标为主题,而且这些装饰图像在内容与题材上没有严格的等级标准与使用权限。不管是象征福、禄的葫芦、蝴蝶,还是象征财富的铜钱,不管是带有神话、崇拜色彩的龙、凤图像,还是体现侗族民俗风情活动热闹、欢愉场景的图像,这些盛行于三江侗族的装饰图像无一不体现了侗族人民对美好生活的追求和积极乐观的美好心境。

勤劳朴实的侗家人在经历了与自然长期的斗争,对世界本源、对人类自身起源的思考过后,充分发挥想象力,期许能凭借一颗美善的心将福的智慧纳入建筑图像之中,再由匠师之手将这些图像印刻在“有记忆”的建筑上,祈求这些美好的祝福能伴随着不朽的建筑带给世代、绵延不绝的子孙们平安与福气,给全民族带来源源不断的兴旺与祥瑞。因此,三江侗寨的传统建筑是侗家人心灵的投影,在这形色各异的装饰图像背后,潜藏着侗家人心中的期待,对生活的向往及民族价值观。

其次,总结及归纳当前侗族地区新建建筑所存在的主要问题在于:侗族新地域性建筑传统建筑精神的缺失以及传统侗族公共建筑空间缺乏人性化的关注与设计。

针对侗族新建建筑存在的两大突出问题,笔者在侗寨传统建筑装饰图像理论研究的支撑下,通过融入实际新地域性建筑方案设计的实践,得出一套合理对待侗族传统建筑装饰图像的策略与措施。

新地域性建筑设计对侗族传统建筑装饰图像的更新设计主要包含两个部分的内容:

1) 基于侗寨传统建筑装饰图像理论研究下的新地域性建筑设计。该部分内容主要解决的是在当代建筑设计中,侗族地区新地域性建筑以何种形式对待传统建筑装饰图像的问题。目的是通过现代设计的手段施加于侗寨传统建筑装饰图像,通过图像的衍变、转换,再重生成为一种具有侗族传统建筑装饰特征的语言、符号作用于新地域性建筑设计中。

2) 基于侗寨传统建筑理论研究下的新地域性人性化设计。新地域性人性化设计包含了人性化设计的策略与措施。其主要目的在于从侗寨传统建筑的功能性与历史意义出发,创造出具有人文关怀及人性化设计的侗族地域性建筑内部空间。

论文创新点总结

1) 将传统建筑在当代的发展与新地域性建筑设计这两个当下建筑设计领域关注的热点问题相结合。

2) 对于侗族地区新地域性建筑设计,笔者从侗寨传统建筑装饰图像中提取最能代表侗族特色的语汇,以侗家人的历史行为习惯及心理需求出发,制定侗族新地域性建筑设计的策略与措施。

3) 本文突出了研究成果较强的实际应用性,设计的方法与步骤,策略与措施条理清晰、简明扼要,为实际项目的开展与进行提供了有力的参考价值。

4) 改变以往侗族传统建筑理论研究中强调建筑功能、结构与技术,而忽视建筑内外表皮装饰图像的情况。

5) 结合实际的侗族文化活动中项目设计,将论文的研究成果应用于实际的设计思考与实践中,真正做到用理论来指导实践,在实践中检验理论的科学研究方法。

理论研究展望

由于两年半研究时间的限定,及笔者的个人精力有限,本文对侗族传统建筑装饰图像这个城市热点问题的研究还不全面。侗寨传统建筑装饰图像研究是一项涉及面广、内容复杂的研究课题,文章对于三江侗寨这一特定区域的研究也只是浅尝辄止,并未完全展开讨论,只是对新地域性建筑如何有效利用侗寨传统建筑装饰图像进行了较为深入的探讨与研究。因此研究成果可能无法完全解决新时代下侗族传统建筑装饰图像的应用这一复杂的城市地域性建筑发展问题。如果可以进一步比较相近民族的建筑文化差异、建筑装饰图像差异以及各民族经济发展方面综合考虑,相信可以得出更为全面与行之有效的改造措施,从而真正地带动城市新旧建筑和谐发展的整体活力与生气。

作为民族、历史的传统文化遗产,侗族传统建筑却越来越受到来自人类自身带来的威胁。威胁并不意味着要停止发展与前行,而是要以一种纵观全局的态度对侗族传统建筑进行保护,合理地给予它在功能、装饰、景观方面的有效利用,努力使传统的侗寨建筑文化融入到社会主义现代化发展中来。抓住最能体现侗族传统建筑艺术精髓的装饰图像与结构形式,并在新时代下继续发挥其原有的功能是对

侗族传统建筑最好的保护利用方式，侗族传统建筑是不可再生的文化资源，人类不仅要以其合理的活动来对待，还要赋予侗寨传统建筑以新的活力，这样才能够顺应时代对建筑审美、功用等的需求，使侗族传统建筑成为一棵永不倒下的常青树。

我们所看到的侗族村寨，是侗族经历了几千年历史的发展、时代的迁移，才形成现今的崭新面貌。在这几千年历史的长河中，侗族人民在传承本民族传统古老文化的大前提下，同时也大量吸收了汉、壮、苗等多个外来民族的优秀文化。但无论是传承本民族悠久文化的侗寨传统的“历史建筑”，还是融入了其他民族优秀文化的“共生建筑”，都是传统建筑文化记忆的珍贵遗存。没有历史记忆的建筑是空洞的、没有价值的，破坏了侗族的传统建筑，也就截断了我国的传统建筑文化的发展脉络，减少了它的可读性。

倘若能将这些极具侗族传统文化内涵的装饰图像运用于现代建筑设计之中，建筑三维立体装饰转换成二维图像，二维图像转化为符号系统，不单是为了让侗族传统建筑文化屹立不摇，更是为了让侗族的传统建筑在新旧建筑艺术交融的新时代保持“鲜活”，再时尚一把。

侗族传统建筑是地区的建筑、民族的建筑、时代的建筑。作为一个历史悠久的古老民族，随着民族文化的变迁，侗族形成了别具匠心的建筑文化特色。我们应弘扬先进文化与民族精神，扩大对侗族历史文化遗产的教育，开拓性地、创造性地看待侗族的传统建筑文化。

参考文献

古籍:

- 【1】 李诫. 营造法式[M].
- 【2】 老子. 道德经[M].
- 【3】 孟子. 孟子[M].
- 【4】 许慎. 说文解字[M].
- 【5】 黄成助. 三江县志[M].

编著:

- 【6】 佩诺夫斯基著, 李元春译. 造型艺术的意义[M]. 台湾: 台北远流出版社. 1997.
- 【7】 理查德豪厄尔斯. 视觉文化[M]. 广西: 广西师范大学出版社. 2007.
- 【8】 王树村. 中国吉祥图集成[M]. 河北: 河北人民出版社. 1992.
- 【9】 E. H. 贡布里希, 杨思梁, 范景中编选. 象征的图像[M]. 上海: 上海书画出版社. 1990.
- 【10】 陈怀恩. 图像学: 视觉艺术的意义与解释[M]. 台湾: 台北如果出版社. 2008.
- 【11】 崔世昌. 现代建筑与民族文化[M]. 天津: 天津大学出版社. 2000. 1.
- 【12】 韩丛耀. 图像: 一种后符号学的再发现[M]. 江苏: 南京大学出版社. 2008. 6.
- 【13】 陆元鼎. 中国民居建筑(上中下卷)[M]. 广东: 华南理工大学出版社. 2004. 1.
- 【14】 张柏如. 侗族建筑艺术[M]. 湖南: 湖南美术出版社. 2004. 2.
- 【15】 杨永明, 吴柯全, 杨方舟. 中国侗族鼓楼[M]. 广西: 广西民族出版社. 2008. 6.
- 【16】 《三江侗族自治县概况》编写组. 广西: 广西三江侗族自治县概况[M]. 民族出版社, 2008. 11.
- 【17】 吴浩. 中国侗族村寨文化[M]. 辽宁: 民族出版社. 2004. 1.
- 【18】 李玉祥. 老房子: 侗族木楼[M]. 江苏: 江苏美术出版社. 1996. 12.
- 【19】 覃彩銮, 黄恩厚, 韦熙强, 李桐. 壮侗民族建筑文化[M]. 广西: 广西民族出版社. 2006. 12.
- 【20】 肖厚忠. 中国民族建筑研究[M]. 北京: 中国建筑工业出版社. 2008. 3.
- 【21】 海盐. 山外青山楼外楼: 黔湘桂侗族建筑[M]. 贵州: 贵州出版集团, 贵州科技出版社. 2011. 6.

- 【22】 蔡凌. 侗族聚居区的传统村落与建筑[M]. 北京: 中国建筑工业出版社. 2007. 8.
- 【23】 张道一, 唐家路. 中国古代建筑砖雕[M]. 江苏: 江苏美术出版社. 2006. 1.
- 【24】 梁思成. 中国建筑史[M]. 北京: 百花文艺出版社. 2005.
- 【25】 王瑛. 建筑趋同与多元的文化分析[M]. 北京: 中国建筑工业出版社. 2005.
- 【26】 楼庆西. 砖雕石刻[M]. 北京: 清华大学出版社. 2011.
- 【27】 鲁道夫·阿恩海姆著, 张维波, 周彦译. 中心的力量: 视觉艺术构图研究[M]. 四川: 四川美术出版社. 1991. 8.
- 【28】 龚维. 原始崇拜纲要——中华图腾文化与生殖文化[M]. 北京: 中国民间文艺出版社. 1989.
- 【29】 王其钧. 中国民间住宅建筑[M]. 北京: 机械工业出版社. 2003. 2.
- 【30】 楼庆西. 中国古建筑二十讲[M]. 台湾: 生活·读书·新知三联书店. 2001. 9.

期刊论文:

- 【31】 易英. 图像学的模式[J]. 美术研究. 2003, (04).
- 【32】 曹意强. 可见之不可见——论图像证史的有效性与误区[J]. 新美术. 2004, (02).
- 【33】 米舜. 侗族神话遗存与“救日月”母题的适生智慧[J]. 怀化学院学报. 2012, (4).
- 【34】 杜玉彩. “天人合一”思想在中国传统民居建筑中的应用[J]. 山东艺术学院学报. 2006, (3).
- 【35】 曾梦宇, 胡艳丽. 生境变迁与侗族文化传承[J]. 经济与社会发展. 2011, (6).
- 【36】 卢百可. 作为侗族民族符号的鼓楼及其标准化的探讨[J]. 西南民族大学学报. 2012, (6).
- 【37】 赵巧艳. 中国侗族传统建筑研究综述[J]. 贵州民族研究. 2011, (4).
- 【38】 韦学飞. 广西三江侗族吊脚楼的发展趋势. 艺术探索[J]. 2010, (2).
- 【39】 姚丽娟. 侗族鼓楼的象征意义与认同仪式[J]. 广西民族学院学报. 2004, (6).
- 【40】 宋晶. 从古村落民居空间看现代城市空间[J]. 山西建筑. 2006, (23).
- 【41】 戴青全. 白描艺术审美情趣的思考[J]. 湖北美术学院学报. 2010, (3).
- 【42】 龚敏. 贵州侗族建筑艺术初探[J]. 贵州民族学院学报. 2012, (1).
- 【43】 乔馨. 噶老与古代侗族社会[J]. 东北师大学报. 2012, (3).
- 【44】 郭墨兰. 中华龙凤文化缘起东方考略[J]. 山东社会科学. 2012, (7).

- 【45】 马宏强, 杨晓明. 中华传统建筑彩绘装饰[J]. 攀枝花学院学报. 2010, (5).
- 【46】 覃乃昌. “咽盘”与“勒勾”: 盘古一词源于壮侗语民族先民的磨石崇拜和葫芦崇拜[J]. 广西民族研究. 2008, (1).
- 【47】 余达忠. 传统知识的资源价值及其法律保护——以侗族鼓楼为例[J]. 贵州民族研究. 2006, (3).
- 【48】 吴红宇. 侗族鼓楼的文化内涵和社会功能探析[J]. 教育文化论坛. 2010, (4).
- 【49】 蔡凌, 邓毅. 侗族鼓楼的结构技术类型及其地理分布格局[J]. 建筑科学. 2009, (25).
- 【50】 姜大谦, 吴家琴. 侗族“记间”的特质内涵及文化功能[J]. 黑龙江民族丛刊. 2012, (3).
- 【51】 余小云. 论侗族民间信仰的现代化功能[J]. 民族论坛. 2011, (11).
- 【52】 张龙, 曹磊. 在历史建筑色彩修复保护中延续城市色彩文脉——以天津历史建筑色彩修复保护的实践为例[J]. 天津大学学报(社会科学版). 2012, (5).

学位论文:

- 【53】 阚跃平. 民族学视野下的侗族风雨桥[D]. 北京: 中央民族大学硕士学位论文, 2007.
- 【54】 胡宝华. 侗族传统建筑技术文化解读[D]. 广西: 广西民族大学硕士学位论文, 2008.
- 【55】 程艳. 侗族传统建筑及其文化内涵解析——以贵州、广西为重点[D]. 重庆: 重庆大学硕士学位论文, 2004.
- 【56】 许玮. 图像的观念[D]. 浙江: 中国美术学院硕士学位论文, 2008.
- 【57】 罗姝. 通道县侗族传统建筑与环境的研究[D]. 湖南: 湖南师范大学硕士学位论文, 2009.
- 【58】 周杰. 原生态视野下的广西黑衣壮传统民居研究[D]. 上海: 上海交通大学硕士学位论文, 2009.
- 【59】 毛红. 色彩构成在当代壁画中的应用研究[D]. 重庆: 西南大学硕士学位论文, 2008.
- 【60】 夏斐. 侗族传统村寨聚落中临水景观研究[D]. 云南: 昆明理工大学硕士学位论文, 2009.
- 【61】 蒋馨岚. 侗族建筑文化遗产研究[D]. 武汉: 华中师范大学硕士学位论文, 2009.
- 【62】 唐洪刚. 黔东南侗族民居的地域特质与现代启示[D]. 重庆: 重庆大学工程

硕士学位论文, 2007.

【63】 郝瑞华. 三江侗族建筑的科技人类学考察[D]. 广西: 广西大学硕士学位论文, 2006.

网站:

【64】 百度百科 <http://baike.baidu.com/view/181430.htm>

【 65 】 户 外 资 料 网
http://u.8264.com/home.php?mod=space&uid=34320097&do=album&picid=2301224&goto=down#pic_block

附录一：侗族建筑名词解析

1、风雨桥

侗族风雨桥又称“花桥”、“福桥”、“风水桥”，建筑史上称为廊桥，集亭、塔、廊、桥于一体。侗族风雨桥多为石墩木面桥，结构多采用密式悬臂托架简支梁体系。桥的上部由亭塔廊组成，亭塔内部设有悬柱挑梁，天花彩画。亭塔顶部及翘角飞檐之上饰有飞鸟、葫芦串、仙鹤等吉祥物。考究的结构构造结合精美的装饰令重檐翘角、层次分明的侗族风雨桥愈加美观雅致。

2、吊脚木楼

侗族的木楼多以大圆杉木为架，宽厚木板做壁。房舍建筑以四层居多，最底层置放农具、家畜、柴火等日常生活所需用具，二层设置火堂、檐廊，三层及四层设置卧室及储藏仓库。侗族吊脚木楼可建在平地、也可建在石坎上及溪水边。吊脚木楼工艺精巧，结构复杂而严谨。

3、戏台

侗族的戏台分为上下两层。下层为四根支柱支撑的架空层，只装枋不安板。上层则分为前后两个部分，上层前台位舞台部分，舞台中间位置供演员演出表演用，两侧设有长凳供乐队和戏师坐，舞台两侧设有两个门，供演员进出场用；上层后台为演员化妆及后场休息之地。

附录二：侗族主要民俗词汇解析

1、侗族大歌

侗族大歌起源于春秋战国时期，是一种无指挥、无伴奏的多自然声部合唱形式，属民间创作的复调式音乐。侗族大歌需要三人以上的歌唱队才能演唱，并且演唱的人数越多，效果就越好。侗族村寨不分大小，几乎每村每寨都有自己的歌唱队，大一些的寨子歌唱队多达十几个。每逢过年过节，侗族大歌就会精彩的上演。

2、月也

在侗族地区，为了促进及增进邻村邻寨之间的交流与友谊，不同侗寨之间会进行村寨间的集体做客、进行文化交流的行为。这种习俗在侗语中称为“月也”或“月丁”。在整个做客的过程中，接待的主寨将来访寨的客人们分散安排在本寨各家各户中吃住，进而交流文化、增进彼此感情。来访寨的侗民还会和接待的侗寨侗民进行文化切磋，民俗交流，如举行芦笙舞比赛、跳踩堂舞，演出侗戏，情歌对唱等。

3、行歌坐夜

每当夜幕降临之时，侗族未婚的姑娘们都喜欢三五成群的在吊脚木楼里做针线活、纺纱织布，目的是为等待他们的意中人。因为晚饭过后，侗族未婚的男青年会三五结伴着提着牛腿琴，来和这些等待意中郎的姑娘们对歌。通过对歌的仪式，能增加这些男女侗族青年的感情，促使这些男女青年成为终身伴侣或者知心好朋友。

4、百家宴

百家宴也称合拢饭，是侗家人给尊贵客人的一种殊荣。当有客人到来当地某一侗寨，寨里每户人家都各自准备几个酒菜，然后端到宴会上和客人们齐齐享用。酒菜都是各家各办的，因此菜肴五花八门，酸甜苦辣，一应俱全。在百家宴的宴会上，大家为表示亲热都喜欢喝“交杯酒”和“转转酒”，吃菜也要吃“转转菜”，这样人人都能吃到各家不同的菜肴。

附录三：侗族主要传统节日统计

节期	节日名称	其它盛行的民族（地区）	节日内容
农历二月与八月的亥日	斗牛节	黎平、从江（侗族）	选拔“水牛王”
农历正月初三	花炮节		为“抢花炮”
农历四月八日	姑娘节（又称乌饭节）	苗族、瑶族	纪念侗家女英雄杨八美
农历七月二十	赶歌会	贵州	纪念一个忠于爱情的侗族女歌手而兴起
农历三月初三	播种节	广西、湖南、贵州的侗族地区	为庆贺播种顺利
农历十月三十至十一月初九	过冬节	贵州侗族地区	纪念祖先到住地立寨安家
农历六月的第一个辰日	林王节	锦屏县寨母一带	吃粽子纪念英雄林王
农历四月初四	采桑节	广西小广一带的侗族地区	为青年男女提供寻觅意中人的节日
三江自定	多耶节	—	原生态的狂欢活动
农历四月初八或六月初六	祭牛节	侗族共同节日	停止役牛，以示酬谢
农历七月	吃新节	苗族、仡佬族、藏族、阿昌族等	相当于“忆苦饭”

附录四：三江侗族自治县传统村寨调研名单（共 15 个）



村寨名：	高定寨
行政属区：	独峒乡
建筑遗迹：	高定独柱鼓楼、五苗鼓楼
区位特色：	独柱鼓楼，始建于1921年，1990年重建，为县级重点文物保护单位



村寨名：	干冲寨
行政属区：	独峒乡
建筑遗迹：	干冲老鼓楼、高牙鼓楼
区位特色：	全寨1200户，5000余人，有千年村史；从寨南到寨北，有五华里之宽，是三江最大的侗寨，也是全国最大的侗族村寨。



村寨名：	座龙寨
行政属区：	独峒乡
建筑遗迹：	座龙鼓楼
区位特色：	寨中融风景林、寨门、鼓楼、吊脚楼、戏台为一体，是个典型的侗族村寨



村寨名：	邑团村
行政属区：	独峒乡
建筑遗迹：	邑团风雨桥
区位特色：	邑团桥以造型奇特的人畜分道的立交桥式风雨桥于2001年6月被定为国家重点文物保护单位



村寨名:	马安寨
行政属区:	林溪乡
建筑遗迹:	马鞍鼓楼、永济桥（程阳风雨桥）、马安寨戏楼
区位特色:	风雨桥建筑文化观赏综合区 始建于1912年的程阳风雨桥是目前世界上规模最大的风雨桥



村寨名:	岩寨
行政属区:	林溪乡
建筑遗迹:	岩寨鼓楼、合龙桥、岩寨萨坛、万寿桥
区位特色:	侗族民居体验区 岩寨萨坛是程阳桥八寨最大最古老的萨坛



村寨名:	平坦寨
行政属区:	林溪乡
建筑遗迹:	平坦寨鼓楼、平坦寨戏楼
区位特色:	侗族文化体验区



村寨名:	平铺寨
行政属区:	林溪乡
建筑遗迹:	平铺寨鼓楼、平铺寨戏楼
区位特色:	侗戏体验展示区



村寨名:	大寨
行政属区:	林溪乡
建筑遗迹:	大寨鼓楼、寨门
区位特色:	侗族饮食文化体验区



村寨名:	东寨
行政属区:	林溪乡
建筑遗迹:	东寨鼓楼
区位特色:	侗族手工艺文化体验区



村寨名:	平寨
行政属区:	林溪乡
建筑遗迹:	平寨鼓楼
区位特色:	侗族鼓舞体验区



村寨名:	吉昌寨
行政属区:	林溪乡
建筑遗迹:	吉昌寨鼓楼
区位特色:	原生态侗族文化保护区



村寨名:	高友侗寨
行政属区:	林溪乡
建筑遗迹:	五座侗族鼓楼、新建的“福星楼”、拦福桥
区位优势:	唯一属于洞庭湖水系最源头的小山谷里的寨子，广西林溪八江风景名胜区中最重要的民族生态休闲摄影旅游景点。



村寨名:	八协侗寨
行政属区:	八江乡
建筑遗迹:	八协鼓楼、八斗风雨桥
区位优势:	八斗风雨桥是自治区和县级重点文物保护单位



村寨名:	马胖寨
行政属区:	八江乡
建筑遗迹:	马胖鼓楼
区位优势:	一九六三年二月被列为自治区重点文物保护单位，现为全国重点文物保护单位

攻读学位期间发表的学术论文及发明创造目录

- 1、Jin Zhu, Yifan Chen, The application of folkloric textile decorative art to the regional character of the hotel, Advances in Textile Engineering, Vol.331, 3-8
- 2、陈一凡, 论传统与现代城市地域性建筑色彩的对立统一, 山西建筑, 第 37 卷第 36 期, 4-6
- 3、Jin Zhu, Yifan Chen, The application of the deep carbonized woods to building skins, Advanced Engineering Materials, 2012, Vol.535-537, 1741-1744
- 4、陈一凡, 宣传架 (环境艺术手册), 外观设计专利, 2012

致谢

论文即将付梓，不由长舒一气。桌上字行如蚁、图片斑斓；苦耕笔墨、终得今日。东华校园，曾梦寐以求，不觉将逝两载半。逝者如斯夫，不舍昼夜。人生天地之间，若白驹过隙，忽然而已。庆幸，非蹉跎，莫悔之。虽如此，仍心潮泉涌。眼前之论文，其中凝聚多少人之心血。

饮其流时思其源，成吾学时念吾师。感谢我敬重的朱瑾导师、恩师。从那天起，我迈入了人生的另一驿站，来到了这座既陌生、但又即将熟悉的城市，来到了您——朱老师的身边。深造伊始，朱老师便用其渊博的专业知识、丰富的实践经验，给予我谆谆教诲，为我的学习研究创造良好的条件，且细致入微。朱老师治学严谨、严格要求，使我深领“授人以鱼，不如授之以渔”之道。该篇论文，从选题立意，到终将杀青，自始至终，无不倾注了您的心血。生活上，您是良师益友。校园幽静、大街喧哗，留下有我们师生俩的脚印。脚印过处，有人生的探讨、追求，更有您对我的关爱和敦促。猛然回首：“读书不觉已春深”，更惜“一寸光阴一寸金”。每每回想，有如眼前密麻斑斓之论文，点点片片。十年树木，百年树人。您的温恭谦虚、宽仁以待，令我受益匪浅、没齿难忘。

黑发积霜织日月，粉笔无言写春秋。知识无价、关爱厚远。不久将称之的东华母校，有我感恩、牵念的老师们。感谢冯信群老师、鲍诗度老师、夏明老师及刘晨澍老师等环艺系的全体老师，是你们，在我的硕士学业期间，给予了我很多的帮助和指导。勿论今后我身处何方，工作事业上的每一点一滴进步、欣慰，都会有你们的身影相随。

曾记同窗日月酣，未忘分道梦魂愁。亲爱的室友小丽，因为有你，异乡的我多了一份温馨，遇到困惑不解时，多了一份激励与安慰。10届十四位环艺系的同学，学习上的激烈竞争、相互探讨，让我们共同进步；课余后的欢声笑语、真诚相待，使我们的友谊愈加深厚。灌满友情之征帆，又将驶向彼此的港湾。同学友情，繁星点点，宛如珍珠翡翠。我欲将其编成一串璀璨绚丽的项链，珍藏、妆点我的一生。

忘不了，壬辰年盛夏，骄阳如炙。为收集、考察和丰富此论文，实地触摸、感受侗族从远古蹒跚而来之厚重脚步，获得第一手翔实之材料，繁忙的学业和实习工作中，挤出时间，只身一人，在通往广西三江侗族自治县的火车、汽车和乡间小道上，那些萍水相逢的陌生人，纯朴憨厚的村民，给予了我热情地帮助和指点。向你们致以诚挚的谢意。

成事立业在今日，莫待明朝悔今朝。我至亲至爱的父母和兄长，从记事起，你们便这般教育、要求我。离家求学多年，每当车轮缓缓离开家乡，你们满眼是

离别的伤感与期盼。此情此景，不觉中，窗外朦胧，泪两行。朝暮鼓励与支持，皇皇二十六载，只愿书剑成。焉得援草，言树之背；养育之恩，书卷难表。又即翻开生命中的另一页，开始崭新的工作和生活，感谢父母，谁言寸草心，报得三春晖。祈愿健康快乐永驻家人。

衷心感谢审阅本论文的专家教授，感谢答辩委员会的诸位老师、专家对我的论文提出宝贵建议。路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。论文略陈固陋、拙见难免。惶惶然，请多赐教，为我今后的学习研究、工作实践，增长知识与开拓思路。