

声 明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在指导教师的指导下，独立进行研究所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律责任由本人承担。

论文作者签名： 相 静 日期： 2013. 6. 8

关于学位论文使用权的说明

本人完全了解太原理工大学有关保管、使用学位论文的规定，其中包括：①学校有权保管、并向有关部门送交学位论文的原件与复印件；②学校可以采用影印、缩印或其它复制手段复制并保存学位论文；③学校可允许学位论文被查阅或借阅；④学校可以学术交流为目的，复制赠送和交换学位论文；⑤学校可以公布学位论文的全部或部分内
容（保密学位论文在解密后遵守此规定）。

签 名： 相 静 日期： 2013. 6. 8

导师签名： 胡福祥 日期： 2013. 6. 7

凤翔泥塑与惠山泥塑艺术比较与传承研究



摘要

我国泥塑艺术源远流长，是传统民俗文化艺术的重要组成部分。泥塑艺术在我国分布极广，代表性的有凤翔泥塑、天津泥人张、惠山泥人、高密泥塑等著名泥塑艺术。我国泥塑艺术既有共通之处，但是因为不同的地域文化，各地泥塑艺术在制作工艺、内容题材、艺术手法、文化内涵等也有一定的差异，表现出缤纷异彩，千姿百态的艺术特色。

笔者于陕西凤翔与无锡惠山的泥塑创作地区进行了长期的实地考察，搜集了丰富的泥塑艺术方面资料。本文除了第一章绪论以外，共分为四部分，第二章整体论述了中国泥塑的发展历史和文化特征。第三章考察了凤翔、惠山两地的自然和人文环境，探讨了两地泥塑艺术产生的“土壤”，揭示了两地泥塑艺术表现相同与相异特点的外在原因。第四章本文从制作工艺、题材内容、色彩运用、造型特点和文化内涵等方面比较了两地泥塑艺术的相似与不同之处，以期达到理解传统泥塑外在审美特征，提炼传统泥塑艺术本质精髓的目的。最后一章比较了凤翔泥塑和惠山泥塑的发展历程，发现其共同面临的发展困境，如形式缺乏创新、消费群体有限、政策支持力度不足等问题，并提出了相应的对策。

本文的创新之处主要表现在以下两个方面：首先以前理论界对于泥塑艺术的研究，多集中于某地域泥塑的制作工艺、艺术特色和文化内涵等，研究专项性较强。本文则通过将凤翔与惠山这两类泥塑艺术进行了比较，总结了两者在艺术表现形式的异同。其次，笔者通过凤翔与惠山泥塑艺术发展现状的比较，揭示了泥塑艺术发展所面临的困境，并根据笔者自身的看法，提出了发展泥塑艺术、繁荣泥塑艺术市场的途径，例如要加大政策扶持、传统文化宣传、艺术样式创新、艺人培养等。

关键词：泥塑，凤翔，惠山，比较，传承

COMPARISON OF THE CLAY SCULPTURE ARTS BETWEEN FENGXIANG AND HUIZHAN

ABSTRACT

Clay sculpture art of our country has a long history, is an important part of traditional folk culture and art. Clay sculpture art widespread in China, the representative of the fengxiang clay sculpture, tianjin clay figurine zhang, huishan, high-density famous clay sculpture art clay sculpture, etc. Clay sculpture art in our country both in common, but because of different regional culture, local clay sculpture art in the production process, content, subject matter, style, culture connotation and so on also has certain differences, show the colorful splendor, various artistic features.

The author in shaanxi feng xiang clay sculpture creation without XiHui mountain area with the long-term on-the-spot investigation, rich clay sculpture art materials collected. Besides the first chapter is the introduction, this paper will be divided into four parts, the second chapter discusses the development of Chinese clay sculpture history as a whole and cultural characteristics. The third chapter examines the fengxiang, huishan of both natural and human environment, discusses the two clay sculpture art creation of "soil", reveals both same and different characteristics of clay sculpture art external reasons. The fourth chapter in this paper, from the production process, subject content, using

of color, shape characteristics and cultural connotation is the clay sculpture art both similarities and differences, in order to achieve understanding traditional clay sculpture external aesthetic characteristics, extracting the quintessence of traditional clay sculpture art essence. Last chapter is the development of the fengxiang clay sculpture and the huishan clay sculpture, and found the common predicament of the development, such as the form of a lack of innovation, the problems such as insufficient consumer group co., LTD., policy support, and puts forward the corresponding countermeasures.

The innovation of this article is mainly manifested in the following two aspects: first of all previous theoretical investigations of the clay sculpture art, more focused on a certain region of the clay sculpture making technology, artistic features and cultural connotations, etc, the special sex is stronger. In this paper, by following this two kinds with the fengxiang clay sculpture art, summarizes the artistic manifestation of the similarities and differences between the two. Secondly, the author through the comparison of fengxiang development present situation and the huishan clay sculpture art, reveals the difficulties facing clay sculpture art development, and according to the author's own view, proposed the development way of clay sculpture art, art market boom clay sculpture, such as to intensify policy support, traditional culture propaganda, art, style innovation, a&r, etc.

KEY WORDS: clay, fengxiang, huishan, comparison, inheritance

目 录

第一章 绪论	- 1 -
1.1 选题背景	- 1 -
1.2 研究意义	- 2 -
1.3 研究现状	- 3 -
1.4 研究思路、内容与方法	- 4 -
第二章 中国泥塑艺术导论	- 7 -
2.1 中国泥塑发展的历程	- 7 -
2.1.1 先秦——泥塑艺术的滥觞时期	- 7 -
2.1.2 秦汉至隋代——泥塑艺术初步发展	- 8 -
2.1.3 唐宋——泥塑艺术的鼎盛时期	- 8 -
2.1.4 元明清——泥塑艺术进一步发展	- 9 -
2.2 中国泥塑艺术的特点	- 10 -
2.2.1 浓郁的生活气息	- 10 -
2.2.2 深厚的民俗味儿	- 11 -
2.2.3 极强的地域色彩	- 11 -
第三章 凤翔、惠山泥塑艺术的起源	- 13 -
3.1 凤翔泥塑产生的地理、人文环境及其起源	- 13 -
3.1.1 凤翔的地理环境和人文环境	- 13 -
3.1.2 凤翔泥塑艺术的起源	- 15 -
3.2 惠山泥塑产生的地理、人文环境和起源	- 16 -
3.2.1 惠山的地理与人文环境	- 16 -
3.2.2 惠山泥塑艺术的起源	- 17 -
3.3 比较结论	- 18 -
3.3.1 地理环境的不同	- 18 -
3.3.2 民俗文化的不同	- 19 -
第四章 凤翔泥塑与惠山泥塑艺术比较	- 21 -
4.1 工艺流程比较	- 21 -

4.1.1 凤翔泥塑的制作工艺	21
4.1.1.2 工艺流程	21
4.1.2 惠山泥塑的制作工艺	24
4.1.2.1 制作原料	24
4.1.1.2 工艺流程	24
4.2 内容类型的比较	26
4.2.1 凤翔泥塑的类型	26
4.2.2 惠山泥塑的类型	27
4.3 颜色运用的比较	29
4.3.1 凤翔泥塑的颜色运用	29
4.3.2 惠山泥塑的颜色运用	30
4.4 造型艺术比较	31
4.4.1 凤翔泥塑的造型特点	31
4.4.2 惠山泥塑的造型特点	32
4.5 比较结论	34
4.5.1 凤翔泥塑与惠山泥塑的共同点	34
4.5.1.1 相似的工艺流程	34
4.5.1.2 相似的文化积淀	35
4.5.1.3 相同的文化寓意	35
4.5.1.4 相同的使用功能	36
4.6 凤翔泥塑与惠山泥塑的不同之处	37
4.6.1 不同的文化底蕴	37
4.6.2 不同的表现方式	38
第五章 凤翔与惠山泥塑艺术发展现状及传承	39
5.1 凤翔泥塑发展现状	39
5.1.1 凤翔泥塑产业早期发展状况	39
5.1.2 凤翔泥塑产业的发展现状	40
5.1.3 市场化带来产品乡土气息的丧失	41
5.1.4 生产方式变革与文化的失落	41

5.2 惠山泥塑发展现状	- 42 -
5.2.1 惠山泥人的早期产业化之路.....	- 42 -
5.2.2 惠山泥塑产业化存在的问题.....	- 44 -
5.3 发展泥塑艺术的对策	- 45 -
5.3.1 加大政策支持力度.....	- 45 -
5.3.2 加大宣传力度.....	- 45 -
5.3.3 传承与创新.....	- 46 -
结 语	- 49 -
参考文献:	- 51 -
致 谢	- 53 -
硕士期间发表论文	- 55 -

第一章 绪论

泥塑艺术是一门古老的民间艺术，它用粘土塑制成塑造出丰富多彩的艺术形象，在民间俗称“彩塑”、“泥玩”。从乡间儿童的泥哨到佛寺道观的“神像”，以及宫廷、官商的案头陈设，为我们呈现出一个绚丽多彩的艺术世界。2006年“泥塑”入选中国第一批非物质文化遗产，标志着对泥塑艺术保护的开始。本文试图通过中国南北方具有代表性泥塑艺术——凤翔、惠山泥塑的比较，揭示中国泥塑艺术的文化特征和艺术价值。

1.1 选题背景

泥塑艺术作为中国民间艺术的代表，是普通劳动群众在日常生活发展出来民俗文化，具有浓厚的乡土气息。在中国传统的自然经济下，它以鲜明的地域特征深刻体现了中国民众的价值观念、情感旨趣和审美经验，反映中国乡土社会的风土人情、精神风貌和价值取向。

二十世纪中叶，中国自给自足的农业生产方式开始瓦解，这引起中国民间文化、审美观念的巨大变化，代表中国传统文化的民间艺术受到前所未有的冲击。建国以后，中国逐步开始从农业社会转向工业社会，并且随着历次的政治运动，民间文化、审美受到巨大的摧残。改革开放以来，随着中国政治、经济和文化的剧烈变革，迅速发展的市场经济促进了工业化进程和城镇化发展，原生态民间艺术的衰落更加明显，作为泥塑民间艺术得以生存的乡土社会和文化家园遭到空前的破坏和改造。

同时，中国民间艺术的危机也与西方文化的传入和迅速扩张有关。鸦片战争以后，特别是五四以来，西方文化样式逐渐传入，如绘画、雕塑等，这些艺术样式经过一个半世纪的发展，逐步被国人认同，中国民间传统艺术发展的空间越来越小。改革开放以来，由于经济、信息技术等发展，“经济全球化”趋势明显，在与民众生活息息相关的文化、娱乐等方面都受到了西方文化的深刻影响。西方各种产品和流行文化进入中国市场，充斥着中国民众的日常生活，这潜移默化地影响了中国传统的生活习惯和文化价值、审美观念，大多依靠手工工艺制作、生产工艺落后的传统民间美术逐渐边缘化、非主流化，市场需求量小，而且由于传统工艺的流传后继无人，中国民间美术面临“生存危机”。

但是随着中国经济的飞跃式发展，传统民间艺术逐渐受到社会的重视。其中最具标

志性的事件是：首先是中国非物质文化遗产名录的公布。2006年《国务院关于公布第一批国家级非物质文化遗产名录》的发布，其认为：“非物质文化遗产是文化遗产的重要组成部分，是我国历史的见证和中华文化的重要载体，蕴含着中华民族特有的精神价值、思维方式、想象力和文化意识，体现着中华民族的生命力和创造力。保护和利用好非物质文化遗产，对于继承和发扬民族优秀传统文化、增进民族团结和维护国家统一、增强民族自信心和凝聚力、促进社会主义精神文明建设都具有重要而深远的意义”^①。包括泥塑，以及朱仙镇泥塑、苏绣、高密剪纸、郎庄面塑等优秀的民间美术被认定为非物质文化遗产，许多民间手工艺人也被授予“中国工艺美术大师”等称号。其次是“文化强国”战略的提出。2011年10月18日中国共产党第十七届中央委员会第六次全体会议审议通过的《中共中央关于深化文化体制改革、推动社会主义文化大发展大繁荣若干重大问题的决定》，其中最大的亮点就是提出建设“文化强国”长远战略。“文化强国”就要突出本土特色，而蕴含丰富的历史文化信息和艺术价值的传统民间美术理应得到重视，深入研究。

另外，传统民间美术作为一种宝贵的文化资源，是我国文化产业建设的重要内容。通过对中国传统民间美术的学术性研究，甚至在此基础上利用现代化生产技术批量生产和产业化经营，传统民间美术蕴藏的文化价值将对社会产生巨大的影响。

1.2 研究意义

民间艺术是中国传统文化的重要组成部分，是祖先留给我们的宝贵文化遗产。泥塑艺术是中国民间艺术中群众性较强，地域性鲜明，文化表现力丰富的艺术形态之一。泥塑艺术在萌芽、发展和传承的过程中，形成了带有地域性的艺术风格和审美旨趣，也表现出自己的独特发展路径，研究者有必要研究不同地域泥塑艺术的特征，并与现在的文化发展走向结合起来，为中国泥塑艺术的发展和传承提供广阔的前景。本文试图通过对凤翔与惠山泥塑的比较研究，揭示中国南北方泥塑艺术发展中的联系和区别，主要有以下意义：

1. 从美术学理论研究来看。本文通过中国南北方具有代表性泥塑艺术的凤翔、惠山两地泥塑艺术的比较研究，挖掘中国泥塑传统技艺，从美术学角度揭示泥塑造型艺术的发展规律和特征，进而挖掘和弘扬优秀的泥塑艺术的审美因素，为当代泥塑艺术的创

^①《国务院关于公布第一批国家级非物质文化遗产名录的通知》，国发〔2006〕18号

作提供理论方面支撑，也填补了学术界关于泥塑艺术造型、材料、装饰、工艺美、文化等方面的研究空白。

2. 从区域文化研究方面来看。本文通过两种泥塑艺术的比较，试图揭示泥塑艺术和地域文化之间的联系，了解民间群众的信仰、艺术审美和文化价值特征。通过研究对优秀的民间艺术文化进行详细的整理，发掘其具有地域特色、艺术规律和文化观念。

3. 从实践方面来看。通过研究，可以借鉴不同地域泥塑艺术发展的长处，为当前泥塑艺术设计提供可供参考的研究成果，丰富和提高当前泥塑技艺水平，加强其在当代艺术领域中的地位和价值，为当代泥塑产品设计充分体现本民族文化特征，走出一条具有中国特色的文化振兴之路。

4. 不同地域泥塑艺术的比较研究，也为其它民间艺术研究和发展提供了借鉴。凤翔和惠山泥塑艺术一直收到学术界的关注，为了恢复和保护两地的泥塑艺术，政府和一些学术组织也曾花费了大量人力、物力，但其产业化发展并不理想。泥塑产业的衰落在我国同类民间美术行业当中具有典型性和代表性，而且凤翔、惠山两地的发展程度也不一样。对其展开对比研究对我国其它民间艺术门类的保护和发展具有一定借鉴意义。

1.3 研究现状

对于我国传统民间艺术的研究，学术界关注较晚，上个世纪九十年代以后逐步展开。据笔者所知，对民间美术整体性的通论性著作有：王平的《中国民间美术通论》（中国科学技术大学出版社，2007年）、周旭的《中国民间美术概要》（人民美术出版社，2008年）和勒之林的《中国民间美术》（五洲传播出版社，2004年）等，这些著作介绍了民间艺术的一些重要门类，如染织、刺绣，家具，灯彩等，也介绍了很多地域性特色的民间艺术，如朱仙镇泥塑，凤翔泥塑，长沙棕叶编等，当然这些民间美术通论性对泥塑艺术都有一些介绍和研究。整体而言，学术界对我国民间美术中的较大门类在艺术、文化和美学等方面的研究和阐释已经取得一定成果，但是具体一些艺术样式，特别是同一种艺术门类的地域性比较，则研究较少。

关于凤翔泥塑的论述和研究，已经取得了一定成果，代表性的成果有：沈宇：《凤翔泥塑乡土情》（《旅游》，2003年第2期）、刘子建的《浅析陕西凤翔彩绘泥塑的艺术特征及其内涵》（《美术》，2003年第9期）、杨萍的《凤翔泥塑的当代变迁及启示》（《美术观察》，2005年第10期）、冯文博《凤翔泥塑包装研究》、曾文芳《凤翔泥塑与陕西民俗

产业》(《西北工业大学学报(社会科学版)》2007年第2期)、杨晓燕等的《从“凤翔泥塑”看陕西民间艺术的存在与发展》(《西北工业大学学报(社会科学版)》2007年第4期)、袁恩培等的《陕西凤翔泥塑的文化内涵及美学特征》(《民族艺术研究》,2012年第5期)等针对凤翔泥塑的艺术特征、历史发展轨迹与产业发展等问题展开研究与论述,同时也涉及凤翔泥塑的形式、色彩、民俗文化保护与发展等方面的研究。另外,王瑶安主编的《凤翔泥塑》(湖南美术出版社,1993年)则采用图文形式介绍了凤翔泥塑的艺术特色和制作工艺。

惠山泥塑的研究起步较早,上世纪五十年代就有学者关注,如:俞崧的《漫谈惠山彩塑艺术》(《美术研究》,1959年第1期)、陈玉寅的《无锡泥塑戏文》(《文物》,1959年第4期),对惠山泥塑进行了初步的介绍和研究。到了六十年代,有柳家奎编著的《惠山泥人》(人民美术出版社,1962年),对二十余位清代以来的泥塑高手进行了介绍,第一次对惠山泥人的历史沿革和艺术风格、工艺技法等进行了总结。张道一编著的《喻湘涟王南仙泥塑集》(海天出版社,2005年)一书收录了喻湘涟与王南仙两位艺术大师合作的180余幅泥塑作品和珍贵的照片与图片20余幅,形象地展示了惠山泥人的艺术特色和传统文化,对弘扬传统我国的民间文化艺术有重要的现实意义,但是对于两位艺人及其作品的论述则相对较少。从上个世纪八、九十年代开始,社会各界对惠山泥人的关注和研究从未间断过。从研究的侧重点来说,有的致力于泥人实物、文献资料的搜集整理和原件复制,有的从具体题材、色彩特征、技法特性等角度进行深入研究,还有的专注于某个泥人大师的技法、作品及艺术成就研究,代表有北京汉声文化信息咨询有限公司编辑出版的《惠山泥人》(吉林美术出版社,2005年)。进入二十一世纪,惠山泥塑的研究逐渐深化,代表性的学术成果有:张放等《惠山泥人》(《装饰》,2001年第4期)、沈艳《惠山泥人——“大阿福”源流考》(《南京艺术学院学报(美术与设计)》2010年第6期)、李萍的《泥土的异趣——试析无锡惠山泥人的兴起》(《东南文化》,2012年第5期)等,这些文章都从某一点考察了惠山泥塑的艺术、文化价值。

总体而言,建国以来,特别是进入九十年代以后,关于凤翔和惠山两地泥塑艺术的研究成果比较丰富,多集中于探讨艺术、文化价值和产业化发展等诸多方面,但是关于两地泥塑艺术的比较研究的文章却没有,因此希望本文能填补学术届的这一空白。

1.4 研究思路、内容与方法

本文通过凤翔和惠山泥塑的比较研究的方式，凭借前人的大量文献资料和研究成果，并以笔者的实地考察为依据，从泥塑民间艺术的历史沿革、制作工艺、造型艺术、色彩以及发展现状等方面展开系统详尽的分析和论述，力求以自己的认识、见解和思维去解读泥塑艺术的形式和内涵，理清思路，创新观点，为以后的研究提供理论依据。除第一章绪论外，本文共分为四章，基本思路如下：第二章整体论述了中国泥塑的发展历史和文化特征。第三章，笔者首先介绍了凤翔、惠山两地泥塑艺术的历史沿革，试图比较不同的历史阶段和相异社会文化环境中凤翔。第四章，比较凤翔和惠山泥塑的制作工艺，包括泥塑的原料、制作工具和种类等；比较凤翔和惠山泥塑的形制，包括形制的发展过程、设计原则和整体特点；比较凤翔和惠山泥塑的色彩艺术，包括着色方式、色彩设计、装饰方法。第五章，比较凤翔和惠山泥塑的发展现状和困境，对其保护和产业化发展提出笔者自己的建议。

由于本研究涉及不同学科，属于交叉学科领域，因此所用的理论知识和研究方法也必然是多学科的，笔者也试图从不同角度，运用不同方法和工具的研究该问题。

首先，在理论分析阶段，主要依靠文献资料和前人研究成果，使用美学原理进行研究，同时也结合了文化学、民俗学等其它学科的方法。凤翔、惠山泥塑作为传统民间美术，与文人美术、宫廷美术并列，属于美术学的范畴，具有美术艺术共有的特征，笔者使用美学原理探究其起源、艺术风格、艺术形式、艺术价值，进而探讨其具有的精神价值和文化属性。但是，泥塑艺术为民间群众创造，其文化内涵、艺术形态及所使用的材料工具都具有鲜明的民族精神和地域文化特征^①，因此也需要从文化学和民俗学的角度进行考察和研究。

其次，由于泥塑艺术的工艺性和地域性，这就要求不能单纯依靠文献材料，还要借鉴社会学、民俗学的方法，做大量的田野考察。田野考察是本研究的重要方法之一，本文实地考察陕西凤翔和江苏惠山的自然环境、历史沿革和地方民俗，并采用泥塑艺术品拍照、录音采访泥塑传人等方法，经过艰苦扎实的工作，取得了较第一手的图像资料和相关文字资料。并结合掌握的文献资料做出深入、全面的梳理和分析，力求实现理论和实践的结合。

总之，在整个研究过程中，笔者坚持以下原则：（1）实际调查与理论分析相结合，由于本研究的特殊性，单纯理论分析是远远不够的，必须结合实地调查，才能获得一手

^①勒之林：《中国民间美术》，北京：五洲传播出版社，2005：8~9。

材料，实现创新；（2）现象描述与规律揭示相结合，如果只是对泥塑作品的描述和分析也是远远不够的，必须通过比较和理论分析，揭示其内在的规律；（3）概观与剖析相结合，研究中既需要对泥塑艺术宏观概述，也需要针对具体的作品和一定角度微观剖析，只有如此才能获得科学的结论；（4）回顾与展望相结合。泥塑艺术研究既是一种历史研究，需要探寻艺术发展的传统性和艺术风格，但同时也是一种现实性研究，泥塑艺术必须与当前艺术发展潮流结合起来，开发出产品，占有一定市场，才能获得保护和产业化发展，否则很难保持其生命力。

第二章 中国泥塑艺术导论

泥塑，即一种用粘土塑制成各种形象的古老的民间手工艺术，在民间又俗称为“彩塑”、“泥玩”。它以人们极为常见的“泥土”做为材料，通过一定的技术加工制作，可以向人们展现出丰富多彩的艺术形象。泥塑艺术源自农业社会民众的普通劳动，激发了人民群众无穷的艺术潜能，故在数千年的文明传递中延绵不绝。

2.1 中国泥塑发展的历程

泥塑造型艺术历史悠久，从最初的新石器时代到今日的现代社会，跨越了数千年的历史长河。它激发了人类无穷的创作潜能，一直是人类艺术灵感的重要涌现形式。泥塑艺术自她诞生的那一时刻，就打上了神秘、浪漫的色彩。女娲抟泥造人的传说竟然把泥塑艺术和人类的起源联系在了一起。可以说，泥塑艺术滥觞于人类的诞生时期，故而包含在了人类早期的记忆之中。

2.1.1 先秦——泥塑艺术的滥觞时期

我国泥塑艺术肇始于新石器时期。早期人类通过手工抟制泥土，制作成各种各样的胚胎，然后用火高温烧制成陶器。烧成的泥塑作品广泛地应用于生产生活的各个领域，既有打水做饭的用于物质生活的泥塑，也有宗教祭祀的用于精神生活的泥塑。有证据显示，新石器时代的河姆渡文化、大汶口文化、龙山文化等遗址中均出土了大量的陶猪罐、彩绘泥盆之类的泥塑作品。

自新石器时代以降，泥塑艺术创作延绵不绝，历久而弥新。夏代历史由于缺乏有力的考古支持而存在争议，但是商代历史的文化面貌却可通过考古发掘来恢复。在商代长达六百年的时期中，泥塑艺术作品层出不穷。泥质灰陶、夹砂灰陶、泥质红陶、棕陶、白陶、黑陶、黑衣陶均有出土。2005年9月考古工作者在福建浦城发现商代窖穴式窑炉9座。窑群的出现标志着商代泥塑创作已经进入了大规模生产的阶段。西周的泥塑作品较少，大概与青铜器的大量使用有关。春秋战国时期的泥塑作品种类又有减少。总的来看，先秦时期泥塑作品中的实用器具逐渐减少，艺术性的创作所占比例在不断增加。先秦的泥塑艺术为后代泥塑艺术的发展奠定的坚实基础。

2.1.2 秦汉至隋代——泥塑艺术初步发展



图 2-1 兵马俑
Figure2-1 The Terra Cotta
Warriors

源自：《河北泥塑》

泥塑艺术发展传承到秦代已成为重要的艺术品种。秦朝创作的兵马俑，(图 2-1) 代表了当时泥塑艺术的最高水准。汉代泥塑比较普及，最具代表性的当属大型泥塑作品。汉代的大型泥塑有陶人(图 2-2)、陶兽、车马等，其造型浑厚简练，其气势雄浑生动，这与当时的时代风气是一致的。魏晋南北朝时期，佛教迅速发展，“南朝四百八十寺，多少楼台烟雨中”正是对这一局面的生动描写。宗教的大发展刺激了塑造神像的需求，而泥塑占据了主体地位。泥塑艺术借助佛教的东风，开拓了神像塑造的领域。



图 2-2 汉代-舞蹈俑
Figure2-1Thehan
dynasty figurines -
dance

源自：《村里的日子·泥塑作品》

除了宗教，丧葬也推动了泥塑的发展，当时人们普遍认为人死后和生前一样有着物质生活需求，冥间生活是人间生活一定意义上的延续。因此在丧葬中就需要生时的器物模型作为陪葬品，而泥塑作品以其廉价易得而广泛普及。在这一时期出土的随葬品中，有泥人、泥车、泥船、泥盆、泥罐等。另外，泥塑作品中也有关于战争的造型，如战马、武士俑等。可以说，当时的社会生活的各个方面在泥塑作品中都有所反映。

2.1.3 唐宋——泥塑艺术的鼎盛时期

唐宋时期，泥塑艺术水平达到了前所未有的高度。唐代宗教盛行，佛教道教有压倒儒学的气势。唐朝历代皇帝自诩为老子李耳后人，故极推崇道教，出于统治的需要，佛教也同样得到统治者的支持。宗教的盛行，自魏晋以来一直推动者泥塑艺术的发展，在隋唐时期达到了前所未有的高度。敦煌莫高窟，是世界一流的艺术宝库，唐代泥塑于其

中占据一席之地。这些泥塑姿态婉转，线条流畅，比例匀称，面部细腻，堪称我国传统泥塑艺术作品中的瑰宝。

宋代出现了市民社会，以区别于唐代的贵族社会。农业、手工业、商业均达到了前所未有的高度，甚至出现了最早的纸币“交子”。宋代城市打破了唐代的坊市格局，茶楼酒肆等消遣娱乐性质的行业有了极大的发展。市民的需求多种多样，比着唐朝的贵族社会更加世俗化。在这种历史大背景下，泥塑艺术的发展，无不打上了市民社会的烙印。

宋代泥塑不仅有着传统的以宗教为主题的神像塑造门类，还出现了新门类：以盈利为目的的商业化生产。宋代不仅出现了专门从事泥塑制作并用以出售的能工巧匠，还出现了以销售泥塑为目的的贩夫走卒。商业化的运作是宋代泥塑发展的一大特点。记录北宋东京汴梁（今开封）、南宋临安府（今杭州）市民生活的大量著作中，都有泥塑技艺、匠人的大量记载。两宋的笔谈札记、诗歌词赋等文学作品中，也有着种类繁多、描写生动的泥塑主题。可以说，两宋时期的泥塑已经成为当时市民中不可或缺的一部分。

2.1.4 元明清——泥塑艺术进一步发展

元明清三代的泥塑在传统的宗教造型方面继续发展。三代时期，佛教、道教和儒教三教合流，推动了中国古代神像泥塑进入了一个辉煌的历史发展时期。元明清时期出现了大量精美绝伦的宗教泥塑造像。山西平遥双林寺是这个时期当之无愧的代表。寺中有两千余尊彩塑，造型各异、种类繁多、栩栩如生，继承和发展了唐宋时期的彩塑造型艺术。双林寺泥塑是我国泥塑艺术的宝库，以其精湛的泥塑艺术而被联合国列入世界文化遗产。

神像泥塑在此时进入了总结时期，圆雕、浮雕、壁雕等技术被广泛运用。但是，过度繁荣带来了不容忽视的流弊。到了清代中后期，神像泥塑逐渐程式化，泥塑神态趋于僵硬，缺乏了最初的那种自由空灵的艺术精神。这是我们后人不得不引以为戒的。

元明清三代，市民社会继续发展。政治上，中小地主占据了主体地位，专制主义进一步发展。经济上，江南市镇如雨后春笋般迅速崛起，明末出现了资本主义萌芽。文化上，元朝出现了元曲这样反应市民情趣的作品，明清更是出现了大量的文人独创的小说，对市民社会有着更为深刻的描写。

市民社会的繁荣使泥塑艺术步入高度市场化、高度普及的时期。泥塑作品在当时广为流传，深受人们群众喜爱。商业化的泥塑作品大都是些小型作品。既可以供当时的文

人雅客把玩，又可以让稚子孩童拿来玩耍。泥塑作品的高度市场化，使泥塑生产销售遍布全国。无论是北京、南京这样的一流都市，还是极为普通的农村，行商坐贾、贩夫走卒的身影无处不在。泥塑作品的高度市场化，也使得泥塑行业分工极为发展。这种行业分工最突出地表现为一大批著名的泥塑产地和具有地方特色的泥塑作品。如天津的“泥人张”彩塑、河南淮阳的“泥泥狗”、无锡惠山泥人、陕西凤翔彩绘泥塑等。泥塑作品的高度市场化，成功地融入了市民生活，在元曲、明清小说的大量文学作品中，都有所反映。

元明清三代的一些民间泥塑技艺流传了下来，像天津的“泥人张”和无锡惠山泥人及都代有传人。天津“泥人张”彩塑是清道光年间发展起来的，民间艺术大师张明山开派，故名。“泥人张”至今已有近二百年的悠久历史。“泥人张”彩塑生动活泼，能够惟妙惟肖地展现出人物的特点和神态，故为中外人士所喜爱。无锡惠山的泥人有着四百多年的历史，其作品造型饱满，线条流畅，色彩鲜艳，情趣盎然，雅俗共赏。惠山泥人分为粗货、细货两大类。粗货又称耍货，主要以吉祥祈福为题材，主要供儿童玩耍。细货是以手捏为主塑造艺术形象，主要供文人雅客欣赏。

总的来说，我国泥塑艺术经过了几千年的发展，从最初的生活实用器具发展为来于生活又高于生活的艺术作品；从最初的宗教、丧葬用品，发展出兼具高度市场化的商品。总结和学习泥塑艺术发展的历史，可以使我们更为深刻地把握艺术的精髓，更好地继承我国优秀传统文化。

2.2 中国泥塑艺术的特点

中国的泥塑艺术飘散着浓郁的生活气息，散发着深厚的民俗味儿，呈现出了极强的地域色彩。这些要素为泥塑艺术的发展提供了无穷的灵感和动力，同时又表现为中国泥塑艺术的特点。

2.2.1 浓郁的生活气息

从泥塑作品来考察，泥塑艺术作为一般的艺术形式，既来源于生活，又高于生活。首先，泥塑的原料来自于生活。“粘土”是泥塑的最基本原料，再加上简单的上彩，所用是及其简单的。其次，泥塑的素材来自于生活。有的作品如人物、动物、器具直接取材于我们的日常生活；有的作品如神像泥塑则取材于我们的宗教生活。再次，泥塑的创

作精神反应了生活。无论是求财求福，还是攘除灾祸都反映了老百姓生活中最美好的期盼。

从泥塑艺人来考察，泥塑艺术的逻辑起点仍然是生活。泥塑艺人的创作动机来自于生活，这包括了两个方面：一方面，对于生活的热爱，使他们包含了无限的创作热情，而泥塑正是这种热情的最好的表达；另一方面，他们作为社会底层的普通百姓，需要养家糊口。每到农闲时节，都会有一些艺人带着泥塑作品“赶集”、“赶庙会”。

总的来说，泥塑艺术既充满了无限的艺术想象力，又包含了浓郁的生活气息，她是浪漫主义和现实主义的完美结合。

2.2.2 深厚的民俗味儿

中国的泥塑艺术散发深厚的民俗味儿。一方面，泥塑艺术表达了一定的民俗内容。民俗，就是人们世代相传的民间生活风俗。中国地大物博，“十里不同风，百里不同俗”，有着悠久的民俗传统。在我国，民俗渗透到生产生活的各个方面，泥塑艺术也不例外。泥塑艺术深深地打上了民俗的烙印。人们把当地的自然崇拜、祖先崇拜、多深崇拜通过泥塑的形式表达出了，建构了一个天地鬼神与人相互交融的世界。泥塑艺术承载了人们对于生、老、病、死、苦的思考。在农耕社会的条件下，人们改造自然、平衡自然的力量十分弱小，他们无法抵御不可知的天灾人祸，被迫寄希望于天地神灵，希望有冥冥之中的神秘力量来护佑他们。百姓们的生活愿望简单且朴素，他们希望生活富足、鬼神福佑、子孙延绵。于是，人们通过泥塑这个载体，举办各种宗教仪式，希望获得某种神秘力量的福佑，来消灾解祸，祈求多福。

另一方面，泥塑艺术本身也构成了民俗不可或缺的一部分。如果提到天津的民俗，“泥人张”就是人们能够不暇思索而脱口而出的；如果提到河南淮阳县的民俗，泥泥狗就是当仁不让的内容；如果提到陕西凤翔的彩绘泥塑，也必定是当地人所津津乐道的。每个国家和地区都有自己的民俗，而泥塑，这种出现于我国人类起源神话中的艺术形式，就成了中国民俗中的重要内容。

2.2.3 极强的地域色彩

泥塑艺术涂抹上了深深的地域色彩。它首先表现在，泥塑艺术是一定地域的产物。我国地域广阔，地理环境呈现出多样化的特点。地域上的差异，造就了不同的人民，而

不同的人民对于生活有着不同的理解。世界观、人生观和价值观的多样化其实就是地域的多样化。如淮阳县的“泥泥狗”，其中有半人半兽、“猴头燕”、“人面猴”各种抽象、变形的多种怪兽复合体共约 200 余种。这些造型曲折地传达出了人类早期万物有灵、野兽出没、物我难辨的历史。当地还流传着关于“人祖”伏羲“造人”的种种传说，是后人对人类起源的遥远记忆，而“泥泥狗”正是与当地的“人祖”伏羲崇拜相一致的。正是淮阳所独具的地域性历史文化，才造就了具有极强地域色彩的“泥泥狗”艺术。

泥塑艺术所具有的地域色彩，还表现为对地域的整合上。泥塑艺术既然是一定地域的产物，那么这种产物反过来会强化人们对地域的认同。“非我族类，其心必异”，“地域”是人们借以相互区别和相互团结的重要因素，全国各地种类繁多的“老乡会”就是一个明证。而泥塑艺术正是构成地域差别中不可或缺的因素。不同地域的泥塑艺人，很自然地把当地的文化、特产等因素融入到了泥塑作品中。泥塑艺术形式的地域化，增强了当地民众的相互认同。

泥塑艺术所表现出的生活、民俗、地域等特点，深刻地传达了人们多样的世界观、人生观和价值观。她不仅仅是一门审美艺术，更是一门精神哲学。尽管当代社会的政治制度、经济形态与文化面貌已经与传统社会有着很大的区别，但是精神层面的传承却是延绵不绝的，泥塑艺术这种承载传统精神、传统价值的载体，必定在传统与现代的裂缝中架起一座桥梁，使我们的传统文化与现代文化保持着适度的张力。

第三章 凤翔、惠山泥塑艺术的起源

泥塑艺术在我国分布较广，但是中国的泥塑艺术大体可以分为南北两个系统，本文选取代表性的陕西凤翔泥塑和江苏惠山泥塑，本章就其起源和制作工艺展开论述。

3.1 凤翔泥塑产生的地理、人文环境及其起源

民间泥塑在我国北方种类比较多，取得了比较高的艺术成就。我们比较熟悉的有天津泥人张、玉田泥塑、新城白沟泥塑、陕西凤翔泥塑、高密聂家庄泥叫虎、临沂泥塑、浚县泥咕咕、淮阳泥泥狗等。这些泥塑分布在北方不同地区，形成了各自独特的艺术造型和相应独特的审美特点，北方民俗文化的多元化性在此得到了保存^①。凤翔泥塑是陕西省宝鸡市凤翔县的民间艺术，在当地被称之为“耍货”，也称为“泥货”，是我国存在至今的最古老、最富民族特色的泥塑之一，工艺历史悠久，可以追溯至春秋战国。

3.1.1 凤翔的地理环境和人文环境

凤翔县地处于陕西关中平原，是北五县的一个平原县，该县东部为著名的关中平原，北部为绵延起伏的千山支脉老爷岭，地形起伏较大；南部地区为黄土台塬，塬面完整开阔；西北部是平缓的丘陵地区，西南部是千河谷地，水土流失比较严重；西部有灵山、维山等。凤翔气候四季分明，属于半湿润半干旱地区，冬夏漫长而春秋短促，雨热同季，有利于粮食、棉花作物生长，自然条件相对优越。凤翔县辖 12 镇 5 个乡，总面积近 1200 平方公里，总人口 60 万左右。由于人多地少，该县劳动力过剩问题很突出^②。

凤翔泥塑的主要分布在凤翔县城关镇的六营村，县城关镇处于该县辖境中心，而六营村在镇辖区以东，大约 4 公里，东面距离西安 159 公里，西南距离宝鸡市区 47 公里，正西可以通达甘肃、陇南，向北可以到达泾原，是古代“丝绸之路”的重要之地。现今仍是关中西部的公路交通枢纽，是该地区物品交易的集散地。

特殊的地理环境和气候，为凤翔泥塑的产生奠定了基础。另外当地的板板土，适合泥塑，为六营村的村民从事泥塑业提供了丰富的原料。长时期以来，六营村的居民利用

^①张新沂：《北方泥塑艺术资源的传承研究》，《艺术与设计(理论)》2011 年 08 期

^②陕西凤翔县志编辑委员会：《凤翔县志》，陕西人民出版社，1991 年，第 1 页。

这种特殊的“板板土”开始了丰富多彩的泥塑制作，一方面缓解了人地不均的矛盾，另一方面创作了具有丰富人文底蕴和价值的泥塑精品。除了当地丰富的自然资源外，该地独特的人文环境也为凤翔泥塑艺术的发展奠定了深厚的基础。

陕西凤翔县有着悠久的历史，其在新石器时期已经成为原始先民栖息的重要地域。据《禹贡》记载，天下所分九州时，凤翔县属于雍州。在商朝，被称为周国，相传是商朝太史周任的封地。到了西周，大约在公元前 11 世纪到公元前 771 年，是周王的畿地。到了东周，在春秋时封为雍邑，后为秦国的政治、经济、军事、文化重镇。在秦始皇统一六国以后，始皇置雍县。在以后各朝代，凤翔县曾被设置郡、府、西京、路、道等。可以说历代均在此地设立过高级官署。一直延续到新中国的成立，设置凤翔县^①。



图 3-1 坐虎

Figure3-1 Take a tiger
源自：《泥塑造型与定格动画》

凤翔有着浓郁的乡土文化氛围，这为泥塑艺术提供了文化基础。该地的民居以土木结构为主，一般建有三合院，长辈居住在左边，从事农业生产。在农闲时，凤翔人民以手工艺制作来贴补生活。经过历史实践的积淀，形成了凤翔有名的民间艺术，包括泥塑、剪纸、刺绣、草编制品、皮影等，民间艺术文化丰富，是我国著名的民间艺术之乡，素有“东湖柳、西凤酒、姑娘手”^②之称。凤翔泥塑是重要的民间艺术，其题材来源于凤翔县人民的劳动生活，体现的是当地民众的民俗活动，表现其精神追求。泥塑设计表现丰富，如胡深老人泥塑的“坐虎”，（图 3-1）其造型非常生动和传神，

在色彩上更是富丽丰盈，表现技艺是炉火纯青。

凤翔有着浓郁的地方文化和风俗习惯，其岁时节令、生活起居、四季农事、婚丧嫁娶等，都形成了独具特色的样式，表现了强烈的农耕文明。凤翔泥塑作为凤翔民众生活与习俗的一种物质载体，表现出一种浓郁的民俗文化气息^③。在祭祀信仰上，凤翔生活与泥塑关系紧密，人们所祭祀和敬奉的泥塑神如土地神、灶王、院神、井神等，以及庙会，都是凤翔人民生活与泥塑关系的表现。在立春时节，人们习惯于为儿童购买泥塑的“小春牛”和“兽脸”；在祈子上有泥塑的“泥娃娃”和“坐虎”；在婚嫁中，更是少不

^①陕西凤翔县志编辑委员会：《凤翔县志》，陕西人民出版社，1991 年，第 1 页。

^②周旭：《中国民间美术概要》，人民美术出版社，2006. 9. 第 3 页

^③陈高华、徐吉军主编：《中国风俗通义》，上海文艺出版社，2003 年，第 56 页。

了泥塑的“灯曲罐”；在丧葬中，泥塑品作为陪葬物更是不可缺少。

3.1.2 凤翔泥塑艺术的起源

当前关于凤翔泥塑的起源时间，没有明确的文献可考。当前主要有两种说法：据当地艺人讲述，一是有关朱元璋在凤翔的“兵屯”形成的。当年朱元璋在凤翔进行屯兵，后来由于国势强盛，撤销了在凤翔的屯兵，随着驻军的解散，并在当地落户安家，逐渐形成村落，隐地处道路的交叉地，俗称“六道”，又因和军队相关联，便叫做“六道营”，这样流传下来，被后人称为“六营”。在当年屯兵的士兵当中，有部分来自江西景德镇，他们会制陶，懂手艺，在农闲时利用板板土做泥玩、泥偶，并进行售卖，以贴补家用。

另外一个传说是：是关于吓退元兵的传说。据传，明朝初年，李文忠拿下凤翔，赶走了元军，并在凤翔城外安营扎寨，后来李文忠见元兵不敢再来进攻，其撤销了城外的驻扎，带兵进城，城外的兵营只留下了二十四个人，由一个老兵管理。后来，元兵来偷袭，老兵就命令士兵带上其制作的泥面具，吓退了元兵。

《陕西省志·民俗卷》以及其他大部分文章中，都采信第一种传说。而王树村先生，我国民间艺术研究专家，其在《中国民间玩具史话》中则采信后一种说法。而泥塑艺人胡深、胡新明以及凤翔县文化馆干部鲁旭等人则都不认同这两种说法，他们认为凤翔泥塑产生的年代应是先秦，明朝是凤翔泥塑技术发展的重要时期。在《凤翔县志》中的记载能为王树村先生的观点提供佐证：“县境发掘出土的春秋战国、汉、唐时期的古墓随葬器物中，有各种形态的动物、人物陶俑，如虎、牛、鸽、猪、狗、羊、独角兽、骆驼等，其形制相似今日之泥塑”^①。对于凤翔泥塑的起源尚存争议，但是不管争议如何，泥塑中“兽头”存在却是事实，其形象豹头环眼、直眉咧嘴，应该是为驱邪之用，很多艺人视此为吓退靴子兵马的“假面具”原型。在民间的墓葬中，出土了很多的彩绘泥俑，与今天的彩绘泥塑非常相似，只不过因人们对其认识存在偏差而不得保存。特别是凤翔泥塑在其发展中，彩绘的出现更是将泥塑艺术推向了高层，而六营村的彩绘则是成为我国民间美术中独具特色的精品^②。后期发展的凤翔彩绘泥塑，因其制作工艺复杂，收入有限被人们制作的很少，只不过在被列入世界非物质文化遗产后，在政府的支持下才大发展。

^① 陕西凤翔县志编辑委员会：《凤翔县志》，陕西人民出版社，1991年，第1页。

^② 张道一：《中国吉祥文化》。《美术学文萃》，北京：人民美术出版社，2002.10.第28页

六营村是凤翔泥塑的主要集中之地，在行政区划上六营村属纸坊乡，纸坊乡共辖六营、刘家河和杨关河三个自然村，共有三百多户人家。据《凤翔县志》记载，六营村被称为“彩绘泥塑之乡”。民国时期，相关统计数据显示，当时在六营村从事泥塑专业户在七八十户，人员比较多。

3.2 惠山泥塑产生的地理、人文环境和起源

和北方相比，中国南方的泥塑产地数量相对较少，但其艺术水平、影响力却不可小觑。南方民间泥塑艺术种类多，产业化程度高。南方泥塑中具有代表性的有：江苏省惠山泥塑和徐州泥塑，浙江省有嵊州泥塑，以及福建省的潮汕泥塑等。到了清代，中国泥塑艺术形成南北两个著名流派，无锡惠山泥塑是南方泥塑艺术的代表。

3.2.1 惠山的地理与人文环境

江苏省无锡市惠山区地处江苏南部，位于我国经济最发达的长江三角洲腹地。其南临太湖，北依长江，属于典型的亚热带季风海洋性气候，有孕育艺术和名士的土壤。惠山前身为无锡县，被称为“华夏第一县”，是我国古代著名的吴文化的发源地。在这光辉灿烂的文化成果中，吴文化的重要载体和代表就是惠山泥塑^①。

吴文化，其地处主要在于长江下游的金三角地区，是以环太湖流域为核心的区域文化的简称，从广义上讲包括吴地的物质文明和精神文明的总和。太湖流域其良好的人文环境和繁荣的经济条件为吴文化发展提供了非常优厚的基础，其影响深远。在艺术文化上带有“才智艺术型”独有特色，表现出“秀慧、细腻、柔和、智巧、素雅”的特征。太湖流域中心的无锡，文化底蕴丰厚。早在三千多年前，周太王长子泰伯禅让王位，避居江南，“断发纹身”，融入无锡当地民众之中，并筑城，号“吴国”。同时泰伯将黄河流域先进的文化和农业技术在无锡传播，兴修水利，种桑养蚕，开发江南，成为江南开发的始祖。特别是到了隋唐，伴随着运河的开凿，无锡便发展起来，成为江南名城，正如著名教育家张其昀先生所说，“东南文化，不在苏杭，不在京镇，在无锡之梅里。”

惠山泥塑的发展受到惠山地域和社会环境的影响，特别是随着惠山祠堂群的兴盛，惠山泥人也得到了发展。在惠山流传着“庙宇多、祠堂多、泥人多”的俗话，也反映了

^① 沙无垢，赵建高编著，无锡惠山泥人 M. 古月轩出版社，2002 年，第 50 页

惠山地区独特的社会人文环境。祠堂多也反映了惠山地区名门望族多，祠堂多也在一定程度上反映了惠山地区的历史悠久。比较有代表性的祠堂如钱武肃王祠、马文肃公祠、顾洞阳祠、松滋王公祠等，甚至祠堂作为泥人流通的场合和渠道。惠山泥塑与祠堂文化有着千丝万缕的联系，这说明了祠堂对惠山泥塑的积极作用。



图 3-2 戏曲
Figure3-2 opera
源自：《中国民间》

同时中国的戏曲与惠山泥塑有着不解之缘。(图 3-2)在传统惠山泥塑中，戏曲的发展成就了“手捏戏文”的产生。戏曲的演出，为泥塑艺人提供了大量观摩的机会，“手捏戏文”前期主要以昆曲为主，反映了昆曲的繁荣和影响。“手捏戏文”，在泥塑中属于细货，完全靠手捏控制而成，与凤翔泥塑完全不同，它不受模具的限制，反映了惠山泥塑艺人的高超技艺。在“手捏戏文”中，艺人凭借其高超的技艺，抓住剧情发展的瞬间，捏出一套戏文，以供人们了解戏曲全貌，品味戏中韵味。戏曲

的发展，商业的开发，带来了惠山旅游业的繁荣，游人的到来，为惠山泥塑产业注入了极大的活力。

明清时期，泥塑艺人在农闲时节，开展泥塑生产，这是一种间歇性的生产。后来，这种间歇性生产逐渐变为专业生产。但是农业生产活动深深影响惠山泥塑，有名的惠山泥塑作品《泥春牛》、《蚕猫》等作品。《泥春牛》反映了农民对庄稼丰收的渴望，其青黄两色，蕴含着庄稼的来年丰收。《蚕猫》一方面反映了当地鼠患严重，另一方面也反映了当地养蚕业的发达^①。另外惠山的庙会也助推了泥塑艺术和商业的发展。庙会成为艺人云集的场所，为艺人艺术的交流提供了契机，这种狂欢也给惠山泥塑带来了持续的多层次的市场需求。可以说，小说、戏曲等的发展构成了泥塑艺术发展的基础^②。

3.2.2 惠山泥塑艺术的起源

惠山泥塑，其也称为无锡泥人，或者是无锡彩塑，是中国泥塑的代表。其起源年代目前无从考据。但当地艺人普遍认为其起源于明代。惠山泥塑业，人们一直尊孙膑为其开山祖师。传说当年孙膑被同门师兄所害，为避祸逃到吴国惠山，以制作泥人为生，后

^① 张道一编著. 中国泥塑惠山泥人 M. 吉林美术出版社, 2005 年, 第 37 页

^② 李泽厚著. 美的历程 M. 天津社会科学院出版社 2001 年, 第 317 页。

在其复仇后，其捏泥人的技术流传了下来。关于惠山泥塑的起源，另一种传说，是说一名山东艺人，专门做佛像，曾经流落到惠山，发现惠山的泥土粘细，非常适宜塑造，因此就在惠山落户，专门做泥人，以此为生，由此惠山泥人开始传起来。笔者认为这一说法，从情理上讲较为合理，这一传说的可靠性比较大，但是对于考证惠山泥人产生的具体年代没有任何价值。

《陶庵梦忆》是记载有关惠山泥塑的最早书籍，如果据此推算，惠山泥塑有 400 来年的历史了。在惠山泥塑产生后，到清代中晚期，是其发展的兴盛时期。特别是在乾隆年间出现了非常专业性的泥塑作坊，比较有代表性的如袁、钱、蒋、胡等。惠山泥塑内容在不同时期表现不同，在乾隆时期，主要以儿童玩具为主，也就是“耍货”，或者也称为“粗货”。与“手捏戏文”的“细货”相比，技术和服务对象不同，细货主要是共有钱人家的婚庆喜事的装点。后来到了清末，出现了以昆腔戏和徽班戏为基础的泥人，称作“小板戏”，但是其产量不大。生产也是季节性的生产。生产的发展，分工的细化，惠山泥塑的技艺开始专门化。在战乱时期，惠山泥塑受到毁灭打击，战乱结束后，有所恢复，但其内容发生了变化。应该说从清末到新中国的成立这段时期，惠山泥塑充满了血和泪的印记。

3.3 比较结论

泥塑作为一种独特的艺术、文化形态，是伴随着农耕经济的产生，发展形成起来的，具有鲜明的地域性特征，凤翔泥塑和惠山泥塑的差异性究其根本是地域性的差异，它反映着所处环境、时代、社会的经济、科学技术、生活方式、人际关系、伦理道德及宗教信仰等。不同的地域、不同的时代行为模式、形成了不同的文化。这种地域性的存在表明了，中国文化自有渊源于其自身环境、人群和传统的特定历史。

3.3.1 地理环境的不同

陕西凤翔位于关中盆地和渭北黄土台塬西部。由于地形起伏，三面环山，历史上交通，思想，信息文化的传播等较为封闭且滞后，这一封闭的区域位置造就了凤翔文化的独特性，历史性，古朴性。加之人们的思想单纯、简单以及纯朴、善良的个性，使得凤翔泥塑有着鲜明、纯正的民间特色。可见，地域特色对文化的形成、发展、完善有着极

其重要的砖作用。陕西凤翔泥塑发展在远离中心城市的乡村，一般都是乡村艺人或者是农民在农闲时创作的，其销售地区主要在中国的西北和东北，其销售对象主要是这两个地区的农民。具有比较纯粹的民间美术特色，是中国农民数百年来淳朴理想、淳朴乡情的反映。其在构图上具有非常古朴，夸张，以及粗狂的特点，同时在色彩上呈现出简洁、鲜明、明快特点，较好的体现出北方乡土的味道，以及纯正的民间魅力、民族文化等。

惠山泥塑作为中国长江流域民间艺术，植根于民间，土生土长，但是有着得天独厚的地理区位优势 and 开放城市环境优势，丰富的人文资源，质朴的民俗民情。集中了劳动人民的艺术才能和勤劳智慧，长期以来形成了鲜明的艺术特点。惠山泥塑由于深受地理环境，人文气息的影响，在其产生、发展过程中逐渐形成了自己的特色，以广大农民的思想、审美、生活状况为基点，但是又结合了江南地区特有的文化品质，形成了具有江南气息的艺术作品，简明鲜艳、精致典雅，对现有的原型采取高度的提炼与概括。

3.3.2 民俗文化的不同

凤翔是中华文明的起源地，是汉唐王朝文化的核心区域，它是汉文化的重要渊源之一，但是由于较为封闭的地理位置以及交通的不便，这罩仍旧保留着许多的传统与民俗习惯，这对于凤翔泥塑的形成起着决定性作用。这里独特的气候、地理、经济，文化及多方面的影响，在衣、食、住、行方面形成独特方式。除此之外还有一些风俗。如较为隆重的有做寿，在做寿时有着较为严格的礼仪。红烛高烧，敬祖宗神祇，晚辈按辈份跪拜祝寿，送上寿面，还有长寿面、寿桃、寿糕等，这一系列的礼仪有时会成为泥塑题材的来源。

江苏惠山属于江南吴地，劳动的人们在历史实践中，创造了惠山地区的民风民俗，反映了当地人们繁衍生息、追求幸福的美好愿望，并流传至今。其泥塑题材与祠堂、昆曲文化有着很大的关系。惠山泥塑反映了当地农民的思想文化、审美情趣，形成江南独有的地域文化风格，是对风土人情的真实的反映。但更反映人们某些方面的心理追求，淳朴敦厚的民风民俗植根在民间沃土中，有着鲜明的地域性和地方特色，更有其独特的艺术魅力。

总之，凤翔与惠山两地的自然环境和人文环境有着巨大的差异，一个地处黄土高原地区，另一个则处于江南水乡之中；一个处于周秦文化的发源地，另一个则是江南吴文

化的核心地区。而且两地的社会风俗、民间信仰，经济文化水平发展的差距，导致两地泥塑产生了巨大的差异。

第四章 凤翔泥塑与惠山泥塑艺术比较

中国的民间泥塑以塑型与色彩作为其基础的特点，具有鲜明的审美特征。通过漫长的历史发展过程，自始至终保持着自身独特的艺术风格。陕西的凤翔泥塑与江苏惠山泥人它们无论在创作题材还是塑造风格方面都是中国民间的审美艺术符号。二者作为南北泥塑艺术的代表，就艺术角度对其展开对比研究具有重要的意义和价值。

4.1 工艺流程比较

4.1.1 凤翔泥塑的制作工艺

4.1.1.1 制作原料

凤翔泥塑其制作原料分为板板土、品色和其他配料。品色是来源于外地，由艺人购买外，其他的如板板土、配料等来源于当地，由艺人就地取材或者是自己制作。

板板土，是制作凤翔泥塑的主要原料，是一种不含砂石的黄胶泥，主要产于六营村以东的万泉沟，这种泥质地较好，表面光洁、坚硬，当掺水拌和后，这就变的柔软，且其粘性好，不会龟裂。白土产于当地，主要集中于距离六营村近 200 里地的冯家山桃园，在其的沟里有大量的白土存在，其作用在于粉洗。另外一种做泥塑的主要原料就是胶，一般是由艺人熬制，现在也可以购买，其作用在于调色和调合粉洗水，其目的就是增加板板土的粘合力。除了使用胶增加粘合力外，纸屑和麻线也可掺入泥中增加板板土的粘性。

还有用于彩绘泥塑上色的笔，分为长锋毫和羊毫。长锋毫采用松鼠尾巴毛自制，其要求是弹性与韧性双佳，用于泥塑的勾线；而羊毫用于上色。所用的色彩包括：红、橙、黄、绿、青、蓝、紫等。而黑色一般自制，用锅底灰调骨胶而成，用于勾线；红、绿、黄、玫瑰红等颜色因为其制作的复杂而采用直接购买原料，根据泥塑的需要，加水调骨胶加热制成，用于彩绘。此外，还有用于上光的鸡蛋清。

4.1.1.2 工艺流程

凤翔泥塑经过长期的历史积淀，显然已形成自己独到的工艺流程，先塑形后彩绘的

程序化过程^①。凤翔泥塑根据塑造分工的不同，一般可以分为“匠师”和一般艺人。泥塑其原型先是由艺人手捏的实心塑作，再依型制成模具，由于塑作和制模这两个步骤要求的技术含量高，掌握这种技术的人不多，这部分人就被人们尊称为“匠师”，由匠师先制成模具，然后再由艺人进行模塑。



图 4-1 泥塑制作

Figure4-1 Clay sculpture is made

源自：《村里的日子》

在模具制成后，一件完整的泥塑作品要经过若干步骤才能完成。其具体步骤包括筛土、砸泥、擀泥饼、制坯、粉洗等，以及上色、打光等彩绘步骤作补充。换句话说，一件完整作品的完成需要经过十多道工序，其中每道工艺程序都不可或缺。（图 4-1）

制模。在匠师制模时，又分为不同步骤，一是，匠师捏塑原型。原型一般是以平面、团块造型为主，这几要求其整体简练但不能粗糙，以便在制作时脱模方便，既不粘泥土，印制出来的塑形轮廓还清楚明确。二是，模具成型。原型完成后，匠师还需要在坯体表面涂上油脂，后将砸好的塑泥贴上，用力按压后，取下塑泥，雕刻晾干后即成模具。通常泥模具有单片与双片之分，单片用于浮雕，双片用于圆雕。

筛土，工作要求比较细致，将取来的黄胶泥首先进行晾晒，待其干燥后，再进行碾细，通过筛子去除泥土中的杂质，为后面的泥塑准备好原料。

^① 林通雁. 陕西民间美术大系石雕、泥塑 M. 陕西人民美术出版社, 2002 年, 第 228 页.

和泥，用石磨盘和木锤砸泥是必不可少的工序。将筛好的黄胶泥掺上水进行拌和，放在石磨盘上用木锤反复砸捶，在砸锤的过程中加入适量的纸屑、麻绳等纤维物，使其与黄胶泥完全融合，形成泥塑所需要的塑泥。经过这样的塑泥，在泥塑的过程中才更有粘性和韧劲。

擀泥饼，用木擀杖将适量的塑泥擀成饼状，其要求就是匀称平整，其体积比模具稍大，一般厚度约 1.5 厘米，这是制坯的前提。

入模。一般是将泥饼放置到模具上，用手反复按压，并去掉模子以外的多余部分，经过多次按模，使泥饼与模具完全重合为止。

出模，入模后经过晾晒，大约约半小时就可以出模。经过酿晒主要是为方便出模，由于泥饼与模具干湿程度不一，脱模相对比较方便。但仍需小心翼翼。浮雕类的制坯过程就是如此。而圆雕类的制坯则相对比较复杂，是将正背两面对合成型。

挂片晾晒。要求是挂片干透。接着就是粉洗，在干透的挂片上涂上白粉，白粉就是一种白泥浆，由水和骨胶熬制而成。经过三四次的粉洗就可以将挂片完全涂白，之后再置于阴凉处晾干。

线描，这是凤翔泥塑的关键，是泥塑造型的根本，所有的纹样都靠线描来表现，非常有讲究。一般要求细致匀称，运笔平稳顺畅。线条分为主线、分线、随线和绕线。主线粗壮有力，勾画出泥塑主要结构；分线随主线而行，线条较细。随线适时运用，劲挺；绕线用于装饰。

上色，主要是以大红色为主。因为大红色是烘托喜庆氛围的主色调。随后是上品绿，大红的互补颜色，也是主色。因俗语有：“红配绿，看不足。”会上玫瑰红，作为副色，主要是强化喜庆的氛围，同时补充红的不足又让单一的大红色具有冷暖的变化。再上品黄色，作为陪衬的颜色，为了加强画面整体亮度的效果，但是要注意量的搭配，不能过度，否则破坏整体画面效果。

上清漆，这是在整个塑形的颜色干透后进行的，主要是在上好的色表面涂一至二层蛋清或者是透明漆，用来保护色彩的绚丽，让泥塑整体色彩显得更加艳丽明亮。

4.1.2 惠山泥塑的制作工艺

4.1.2.1 制作原料

惠山泥人制作的原料当然是少不了泥土。但是惠山的泥土有其特点，被称为“黑泥”，惠山泥颜色呈褐色或棕黑色；也被称为“磁泥”，是说惠山泥土其质地粘性大，可塑性非常强。北宋诗人苏东坡曾留下“惠泉山下土如糯”的诗句，这是对惠山泥土的赞誉，据说真正的惠山泥不到二十亩，极为稀少。惠山的粘土非常独特，造就了惠山的泥塑艺术。其土质细度极细，可塑性非常好，在泥土加入适量的水后，进行相关的混锻、雷攢、搓揉就可适合泥塑的“捏塑”。另外之所以为黑泥，是其中含有大量的石墨炭，使得惠山泥润滑柔软，打磨时更加光亮。在强度和硬度上也表现出其特点，不用烧焙。这些得天独厚的优势和特性惠山泥塑的发展提供了优越的自然条件。

4.1.1.2 工艺流程

惠山泥质地的独特，也决定了其独特的泥塑技法和工艺流程。总起来讲，惠山泥塑主要分为泥土锤炼和捏塑两个步骤。

首先，泥土的锤炼。在惠山泥采集过来后，通过加入适量的水进行搅拌、捶打，其目的在于使你知均匀、细腻。在捶打的过程中，加入适量的纸质物和丝麻物，使其粘性更大。黏性强才可以完成泥塑的捏塑。从手法上讲泥塑的捏塑与面人的捏塑相似，对材质的要求也需是有足够的粘性和延展性。

其次，泥塑的捏塑。在泥人的捏塑过程中，有着遵循的顺序，一般遵循“从里到外”、“从上到下”的顺序。所谓的从里到外，主要是先捏泥人的躯干，这是主体。再用泥土捏塑泥人的衣裤领子等。再接着是衣袍的边缘，要求袍边齐整和薄。从上到下主要是说先捏好泥人的手和臂，再捏好泥人的腿脚后镶到泥人身上。接着是脸模的压制，最后是整理整个泥人的构图与姿势，应该说这是惠山泥人塑造中最为精要的一步，泥人是否传神就在于此，俗称“扳势子”。

惠山泥人的捏塑包括搓、揉、捏、塑、拍、包、镶、粘、划、接、挑、剪、插、印、扳、揩、推、糊、装等二十技法。特别是在细货的捏制过程中，更是讲究。其中“手捏戏文”的造型在方法上讲究“一印”、“二捏”、“三镶”、“四压”^①。在“手捏戏文”初期，多为“捏段镶手”，也就是先以手工捏塑出身段、手臂等各种部件，然后再以手工组装粘合在一起。之后产生“印段镶手”工艺，也就是先用模子模具出头和身段，然后再将捏出的手臂镶上去。一般惠山泥塑艺人在镶手时，加一条泥片，其目的在于使肩膀平稳，加强手臂的坚固性。而粗货，则工艺相对简单，一般是模制，先做好泥塑的模型，然后由模型翻成模子，挂片晾干，用火烧制成型。

关于耍货，早期的惠山泥塑多为单片模制成，其泥人正面用模子翻印，而背面则用手按平即可。还有一种是双片模制，其形成空心的泥人，成型的泥人重量较轻。有名的大阿福多采用双片模具。后来随着科学技术的发展，惠山泥人多采用“橡胶模”，可以一次成型，不管所捏泥人造型多么复杂都是如此，可以说“橡胶模”的出现为惠山泥人的产业化发展起了助推作用。

再次，泥胎的擦洗。这是惠山泥塑不一样的地方，泥胎被捏塑出来后，对泥胎表面进行擦洗，其目的是为了保持泥胎表面的光洁与平滑。这也是惠山泥塑与其他泥塑不一样的地方。

第四，上色。惠山泥塑有“三分塑、七分彩”的说法。也就是说泥塑被捏塑出来后，给泥胎上彩绘。这是非常重要的一步。一是打底，也就是艺人们要先在泥胎上涂一层白粉，二是，逐层施彩。惠山泥人之所以色彩鲜艳，颜色和谐、内在，其功底就表现在打底与施彩上，成就了惠山泥人含蓄、古朴的风格。彩绘颜色在过渡上，惠山泥塑一般彩用褪晕的方式，通过颜色与水的比例来达到，颜色过渡讲究浅的衔接，要求自然、均匀、平稳、流畅。后来，随着技术的发展，引入了“喷笔”上色的方式，方便耐用，惠山泥塑开始了批量化生产。

在彩绘中，非常关键的一道工序就是“开像”，也就是会媚眼，在北方的泥塑中称为“开脸儿”，这是泥人塑造中的“点睛之笔”。人物的性格与神态在此凝练而成。不同人物性格，开像不同。比如，刻画婢女，用“丹凤眼”，主要体现婢女的秀气、简洁；刻画奸细狡诈之徒则用“蛇眼”，体现其凶光。在眉毛的刻画上，手捏戏文更是讲究，其画法有一字眉、柳叶眉、卧蚕眉、八字眉、扫帚眉、散眉、寿眉、剑眉等，根据不同

^① 王连海，惠山泥人国宝级的文化遗产，中华手工，2005年第3期

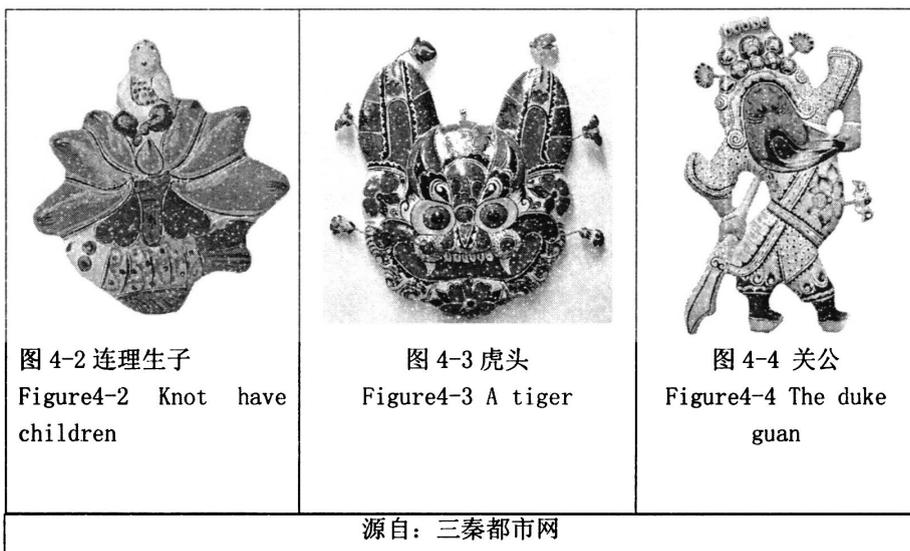
需要选用，非常的丰富。也因此造就了风格各异的惠山泥人形态。在视觉上符合人们审美的心理^①。

4.2 内容类型的比较

4.2.1 凤翔泥塑的类型

凤翔泥塑是陕西凤翔县的一种民间艺术，当地人称为“泥货”。在经过上百年时间长河的不断冲刷和洗礼，形成数百种的种类，即使同类题材，作品也有多种变体。

凤翔彩绘泥塑基本上有三大类型，一是泥玩具，以动物造型为主，多塑十二生肖形象；二是挂片，有脸谱、虎头、牛头、狮子头、麒麟送子、八仙过海等；三是立人，主要为民间传说及历史故事中的人物造像等。凤翔泥塑共有 170 多个花色品种，其中大小不一，花色艳丽，形态稚拙可爱，在全国众多的民间泥塑艺术中独领风骚^②。



凤翔泥塑按形制来分可以分为浮雕半立体造型和圆雕立体造

型两大类。浮雕类的“挂片”有虎头（图 4-3）、狮子头、麒麟送子、连理生子（图 4-2）、菩萨、关公（图 4-4）、钟馗等，其最具代表性的是虎头挂片，一般来讲其体型较大，虎头暴额突睛，双眉为两条相对的鱼，鼻子为人祖。虎头的“王”字用牡丹所代替，象征富贵。而圆雕类作品则分为“摆件”和“立人”。摆件又言“坐兽”，通常是以坐虎、

^① 李泽厚著. 美的历程 M. 天津社会科学院出版社 2001 年, 第 25 页。

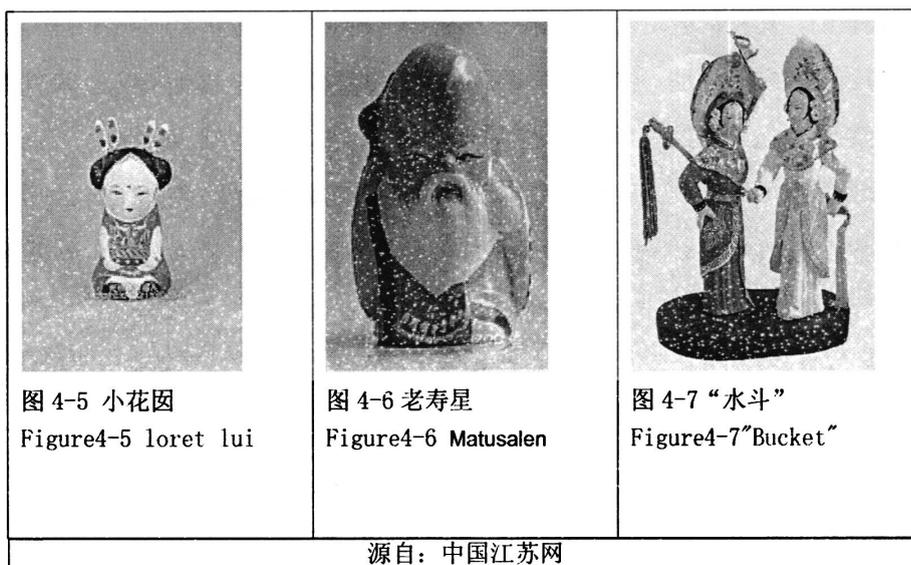
^② 徐华档. 中国彩塑泥人 M. 北京: 中国林业出版, 2008-1-1

坐狮为代表的，其象征着正义的化身，用以驱魔辟邪。另外还有的是用十二生肖动物作为创作的题材。立人则是一种用作祭拜供奉的神抵塑像，主要以民间传说及历史故事中的人物为原型，像民间的土地神、灶王神、财神爷、菩萨、如来佛等神抵都属于此类，它们一般身高 15-30 公分；另外还有一种是神话传说人物和戏文故事人，像我国四大名著中的人物，一般都可以用来作为创作的题材，这种泥塑一般组成套，用来表达一定的故事情节。在凤翔，我们还可见一种按体量分类的方法，即“杂货”和“小货”。杂货是指主要以农村中常见的家禽以及十二生肖为创作题材，做工比较精细，形体整体偏大。小货中除了这些题材外，还包含其他的题材，题材范围较杂货更广一些。

凤翔泥塑还兼具祈攘、迎送、娱教三种功能。祈攘类作品中通常包含祈祥纳福的福禄寿三星、如来佛祖、观世音菩萨等，以及祈子送子送子娘娘、连理生子等等，此外还有镇宅驱邪、祛毒避祸、保一方平安的挂虎、坐狮、等。这些创作题材大都来源于民间百姓的生活。迎送类作品则是在民间习俗活动中担当人际交往作用的重要物品，大多是指人们在年节时令、人生仪礼中用来馈赠亲朋好友的礼品。如：满月礼的坐虎；陪嫁礼的灯曲罐；寿礼的福禄寿三星、天官赐福、八仙、麻姑献寿、五蝠捧寿等；立春送的小春牛；端午送的钟馗、五毒等。娱教类作品是指儿童游乐的玩具，同时兼具教育作用，艺人通常称之为“耍货”，像立人中以戏文人物、神话人物为创作题材的作品以及各种杂货和小货都属于此类。

4.2.2 惠山泥塑的类型

传统的惠山彩塑大体可以分为五种：①娃娃种类，有：“小花囡”、（图 4-5）“桶里小妹妹”、“细头子”、“环筒头”、“堆子”、“中囡”等；②喜庆吉祥类，有：“如意”、“和合”、“车宝”、“老寿星”、（图 4-6）“车张仙送子”等；③佛类，有：“弥陀”、“罗汉”、“吕纯阳”、“东方朔”等；④戏曲时俗人物类：“水斗”（白娘娘和小青）（图 4-7）、“车小尼姑下山”、“鞑子”、“状元”、“书生等”；⑤动物类，有：“车老虎”、“青狮”、“春牛”、“花猫”等。其中娃娃类和喜庆吉祥类现存的模子数量是最多的，说明在当时是产销上的重点及热点；戏文类的模子相比就较少，这可能与当时它的发展状况有关系。



从传统的惠山彩塑创作题材来看，范围算相当广泛了。其中比较突出的创作特点是多以劳动人民的喜好、愿望作为创作的灵感来源，重点在于集中反映了江南一带农民生活的特有精神风貌，通过娴熟的手工技艺，来反映人民大众积极乐观的生活态度^①。所以说，惠山彩塑之所以具有浓郁的民间色彩和地方民俗特色，是因为它们的题材来源于民间，是民间生活的写照。从早期的惠山彩塑作品中，就可以看出，创作素材有的直接选自民间传说和历史故事，体现了当时的世俗文化。

从制作工艺上来看，惠山泥塑又可分为“粗货”和“细货”两类，两者的造型风格也是截然不同的。“粗货”多以吉祥如意为主体，用模具来制作，再施以彩绘加工而成；“细货”则是泥塑艺人用手捏成，制作的工艺十分精细，题材多为戏曲人物，又称“手捏戏文”，特别注重人物形态的塑造，栩栩如生，并带有浓厚的生活气息。

早期粗货中的小型玩具多为单片模制成，泥人的正面用一块模子翻印，背面用手按平即可“这种泥人通常是实心的”另一种是双片模印制，正反面都用模子印成立体造型，双片模印的泥人可以形成空心状，减轻了泥人的重量，如“观音”“寿星”“大阿福”和各种扑满等都是双片模印制。粗货作品大都选用民间习俗、神话传说等作为题材，它们和民众的生活息息相关，因此作品多反映了民众的精神生活需求，有消灾免难的寓意。粗货中典型的代表就是大阿福。泥粗货以其质朴、喜庆的造型和色彩散发着独特的乡土气息，成为惠山泥塑的代名词。

^① 柳家奎. 惠山彩塑 M. 上海：上海人民美术出版社，1962. 21

“细货”则区别于“粗货”。“细货”比较写实、细腻，最初细货多为“捏段镶手”，即先以手工塑造身段、手臂等各种部件，最后组装在一起成型。后期又出现了“印段镶手”，即先用模子印制出头和身段，然后捏出手臂镶装上去。在这种工艺中，讲究的是“一印”“二捏”“三镶”“四压”。先用模子印出雏形，后捏出身段，再镶上手臂、头部，最后在装好的泥人身上压出满意的花纹，用以装饰。在整个工艺过程中，要注重“从下而上”“从里而外”的原则。“从下而上”指泥塑在塑造的过程中从脚开始，逐步腿、身段、头这样，由此可以细致考虑身体的整体比例效果，更易操作。“从里而外”意思是要先塑造泥人的身段，后用衣服等物件来作装饰，这样才不会破坏塑造的雏形。

4.3 颜色运用的比较

色彩是人们接受事物的基本视觉感受，对于现代设计来说是非常重要的。在我国，色彩研究越来越彰显出其重要性，得到了众多设计师的青睐。本文对凤翔泥塑的色彩研究，避免简单地借用其色彩搭配的方法，而是深入其中挖掘出本民族的文化内涵来指导我们的现代设计，提高作品的文化层次。翔彩绘泥塑的色彩在中国民间美术色彩十分具有代表性，用色丰富而观念质朴，对比强烈却又协调统一，具有强烈的视觉冲击特征和神秘的东方气息。

4.3.1 凤翔泥塑的颜色运用

我们对民间美术色彩的研究，不仅仅是一个单纯的配色体系和视觉感受，而是深藏于色彩视觉之下的色彩情感体系。翔泥塑按照色彩分类大概可分为传统彩绘的四色泥塑、单色泥塑以及素面泥塑。2000年以来，社会各界对六营村的开发，民间艺人接受了很多外来因素把泥塑的色彩进行了创新和多元化发展，但是最具有代表性的仍然是这三种色彩模式^①。

凤翔传统泥塑的色彩主要以四色搭配黑白为典型代表，颜色错落别致，热烈浓厚，四色搭配黑白又显得庄重不张扬，在传承的历史上有极强的生命力。制作泥塑的颜料，不仅有传统的粉质植物性染料，还有新型的丙烯颜料。丙烯颜料较之传统染料有很多优点，比如种类繁多、容易调和，视觉效果更加均匀精致等。着色也不固定，随着流行风

^① 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，2009：5

尚而变，比如现在流行并受大众喜爱的金色、铜色等都是为了年节讨吉利之用。泥塑色彩上的新尝试不仅使人们耳目一新，而且更能使泥塑具有了与时俱进的生命力。泥塑不仅得到国人喜爱，更是受到了国外人士的追捧，尤其是传统的四色泥塑。其中原因，想必便是我们民族所特有的东方情调和神秘的文化内涵。

凤翔泥塑色彩同样具有中国民间美术作品中具有典型性的上、俗、艳、花等特点，这就使得色彩的表现与搭配上尤其明显，固定且具有特色。凤翔泥塑的色彩在历史发展的过程中也不是一成不变的，逐渐得到探索和修正。大约在 90 年代之前，凤翔传统彩绘泥塑是四色泥塑。到了 90 年代中期，凤翔传统彩绘泥塑受到社会上流行风尚和时代审美的影响，也同时为了四色泥塑更具有代表性，将泥塑的加上了橙色和蓝色，也就是六种，即大红、绿、桃红、黄、橙和蓝色。六色泥塑中出现的红色与绿色、橙色与蓝色两对补色，使得泥塑作品色彩分布均匀和满，搭配整体色调并不突出，使得作品造型模糊、缺少灵动感^①。因此，泥塑艺人又将橙色和蓝色去掉，改为原来的四色。泥塑的增色和减色都是秉承着内在的文化内涵和色彩理念，其表现形式可以是多样性的。通过这一个减色的过程，凤翔泥塑色彩的历史发展最终也充分体现出了中国文化的审美走向。

4.3.2 惠山泥塑的颜色运用

惠山泥塑色彩自身也有一个发展历程，各个发展阶段呈现出的特点也不同，有传承也有创新。早期惠山彩塑的服饰以及纹饰图案色彩丰富、艳丽且鲜明，主要运用红、黄、蓝、绿四色，其中尤以红、黄、蓝为主。在镶边上多采用黑、白两种色彩，有时也会采用金黄色^②，传统的正色在早期彩塑服饰中使用较为普遍，这体现了对我国古代“五色”理论的沿袭。早期的惠山彩塑的服饰用色注重强烈的色彩关系，大面积的运用互补色和经典的对比形式手法来表现整体视觉效果的冲击力。对比色相掺杂视觉效果活泼生动、色彩华丽、富有刺激性，但是早期惠山彩塑服饰色彩却也能通过艳与柔的纯度、关系铺与点的面积、关系压与提的层次关系，在如此强烈的色彩对比中竟然也能达到一种协调，这都充分体现了传统服饰着色的一些技巧^③。与早期相比，清代晚期惠山彩塑服饰色彩的运用是极为艺术的，其色彩配置比较独特，主要体现服饰主色和纹样图案及配饰颜色上。大量作品的色彩，最初来源于舞台上戏曲服装色彩的影响，其中尤以受昆剧服装影

^① 史琦，民间艺术之花凤翔泥塑 J，文化艺术研究，2011（3）：59

^② 李敏，惠山彩塑的服饰色彩规律研究 D，江南大学，2009：6

^③ 同上，第 9 页。

响成分比较大。建国后惠山彩塑服饰用色，在大统一、小对比整体色调淡雅的基础上，更注重色彩的布局美，在色彩的面积对比和分布形式上着力明显。从中可以看出，惠山彩塑配色原则在每个发展阶段都是在继承原有特点的基础上又有所创新，不但符合原有的审美习惯而且更加科学。

从惠山彩塑服饰的色彩早期到晚期的发展变化来看，趋于丰富多彩并注重不同颜色的搭配，主要体现在服饰主色和纹样图案及配饰颜色上。在服饰主色方面，早期惠山彩塑的服饰是以红、黄、蓝三原色为主，晚期主色则出现了 21 种颜色，主要是同类色丰富的层次和变化有了较多的运用。此外，群青、白、黑使用的频次也非常高。在纹样图案及配饰的着色方面，配饰中主要采用白、中黄、土黄、深土黄、金黄、草绿、蓝绿、粉绿、翠绿、大红、玫红、桃红、粉红、橙色、青莲、灰 17 种颜色^①。灵活运用各种鲜亮的色彩于暗色系的服装上，进而产生强烈的视觉对比效果，具有画龙点睛的审美功效。

在惠山彩塑服饰的对比色运用中，很讲究色彩中的彩相、彩度上的效果对比，这些都在服装色彩搭配中占有举足轻重的地位。从晚清作品与早期作品的相比中就可以看出，经常运用对比色，而且都是小面积运用，这种小面积对比使得视觉效果平和中庸，并不突兀^②。晚期的泥人服饰的素色搭配，素色与艳色对比搭配也大多是由早期的对比色、中差色差异搭配演变而来。

4.4 造型艺术比较

4.4.1 凤翔泥塑的造型特点

凤翔泥塑的造型从泥塑的整体造型进行区分，来看这其中所体现的寓意。从分类来看，主要有人物、动物、动物和人物的结合三大类。在造型方面主要是运用适形造型、夸张变形以及平面化处理的方法让泥塑作品达到圆滑、对称、均衡美的要求，注重象征性，泥塑整体流露出浑厚、朴拙的意蕴和超乎想象的意境，进而体现出祝福、祈愿的美好愿望。

^①李敏，惠山彩塑的服饰色彩规律研究 D，江南大学，2009：14

^②单锡和.服装色彩设计 M.北京:科学出版社,1973.104—108

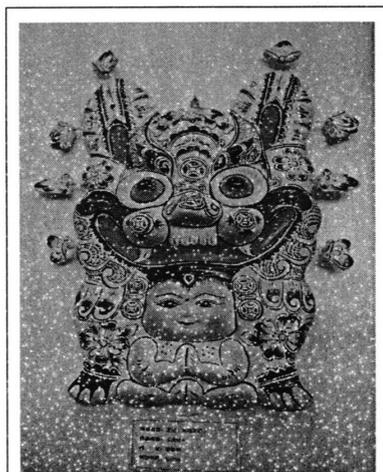


图 4-8 虎娃
Figure4-8 Tiger cubs
源自：作者自摄

凤翔泥塑的造型方面表现最突出的就是整体概括。凤翔泥塑造型上兼具汉唐的圆滑与悍猛，又备有远古饕餮纹饰，图腾文化的远古精神。（图 4-8）总的来讲，凤翔彩绘泥塑集怪异，强烈，浑厚，憨厚于一身，同时洋溢着祥瑞、历史、民俗、文化的色彩。凤翔泥塑在表现形式上以圆雕和浮雕为主，凤翔彩绘泥塑的制作过程比较繁杂，先用泥土捏制成模型，再翻制出胎膜，最后以独特的纸筋泥经过一系列的十几套工序制出成品。作品造型以正面居多，手感圆浑饱满，线条流畅自如，概括简练、表现生动、大胆夸张；色彩浓艳，装饰华丽，对称与均衡等形式也掺杂其中，散发着勃勃生机。凤翔泥塑的表现语言简练，不会注重细节的描绘，而多采用概

括的语言来体现其神韵。

在凤翔泥塑的图案装饰上，多以丰满、美观为主，寓意丰富多彩，同时兼具独特的造型符号。凤翔泥塑通常选取对称和均衡的素材表现形式，这与传统的审美标准相符合；无论是服饰的装饰，还是整体的构造，都疏密得当。再加之纹饰所代表的吉祥象征寓意，更是为泥塑的审美锦上添花。纹饰适形勾绘，线条流畅自如。例如在虎在脸颊部位饰以中国传统文化中最具代表性之一的金钱纹，寓意富贵。挂虎双眉为两条相对的鱼，鼻子为人祖，有趣的是鼻子中插着三根火红的辣椒，据泥塑艺人解说，代表妇女的泼辣，借之渲染虎的威猛。虎头的“王”字为牡丹所替代，寓意富贵。其他纹饰多为五谷、花草、蔬果的结合，反映了自然界生生不息、开花结果的永恒规律。虎面上还绘有宝葫芦，其象征子孙昌盛。虎头挂片上的纹饰也具有象征寓意：四季花、贯钱、艾草以及以十二生肖、花生童子、辣椒为题材做成的“颤头”等。这些纹饰都具有独特的寓意：莲花，象征着吉祥如意；海棠和牡丹，代表荣华富贵；石榴，寓意多子多福；艾草，兼具避邪驱毒；辣椒，代表威风厉害；贯钱，暗示财源滚滚；花生童子，寓意增寿宜子。凤翔泥塑用这种象征性的表现手法来表达劳动人们盼望美好生活、健康长寿、逢凶化吉的愿望。

4.4.2 惠山泥塑的造型特点

惠山泥人种类繁多、造型各异按制作工艺和艺术风格来分，有粗货和细货两大类。

粗货大都以胖娃娃及变形动物为题材，一般来说造型粗犷、制作过程简单、色彩艳丽，极具有乡土的气息，是惠山泥人中最体现民间风情和特色的泥塑，历史悠久、生命力强、声誉高，以广为人知的“大阿福”作为典型代表。

细货，由艺人手工捏制，人物造型一般取自戏曲中经典人物，造型细腻，无论人物的身段还是神态都惟妙惟肖，一气呵成，达到写意的目的，有极强的表意效果，以“手捏戏文”为典型代表^①。



图 4-9 大阿福
Figure4-9 Evisu
源自：《中国民间》

惠山泥人造型，追求中国传统中的求圆满的审美心理。以经典造型“大阿福”（图 4-9）为例，我们见到的大阿福通常整体造型高度概括，浑然一体，一般头占整个身体的三分之一，因此着重头部的细致刻画，整体营造出稚拙、饱满、丰盈的效果，以形成强烈的团块感，来体现出极大的张力，神形分明。通常外形线条的圆滑优美，多以弧线为主，光滑浅平，达到饱满圆润的造型风格^②。这种造型不仅在视觉效果营造出圆润、柔和的曲线美，也符合民间追求圆满、和谐的审美心理。惠山泥人的这种圆满造型虽然

可以说是受到制作工艺的限制，但人们追求完满的审美心理始终对其造型的产生较大。所以，在惠山泥人的历史发展中，泥人形象大都是以圆、满的团块造型出现，这在民间泥塑中是独树一帜的造型，也是独领风骚的。泥人的圆满造型类似传统吉祥图案中的“一团和气”，寓意“和气致祥”或“和为贵”，体现出中国传统的处事之道，是人们道德修养的一种表现，起着宣传、教化的作用。民间对良好愿望的心理追求影响着惠山泥人的发展和风格的变化，而惠山泥人又不断地在这种影响中与其相互勾连，更得老百姓喜爱。泥人圆满的造型不仅寓意人们和谐、圆满、团圆，更是寄托了人们对幸福生活的向往和祝愿。

惠山泥塑独特的风格特征深刻地体现出了高度的意象性特点。它主要依据观察体验所得印象，再加上想象，经过主观加工美化而成艺术形象，和客观对象保有相当距离，写意性味道浓厚。比照昆曲戏文和诸多人物的塑造，我们可以看到经典人物形象就是艺人主观上的加工和美化后的非常夸张的艺术形象，带有浓烈的趣味性。

^① 池志坚，谈惠山泥人的彩塑特点，<http://www.jsact.cn/show.aspx?id=3589&cid=11>

^② 黄金霞，无锡惠山泥人意蕴研究 J，宿州学院学报，2006（12）：53-55

我国传统民间艺术惠山泥人能流传至今，它在造型与色彩方面的结合独具一格。惠山泥人的造型特点一般都比较注重于细部的刻画，比较注重人物神态的表现，追求一种似是似非的造型风格，人物造型简练、夸张，根据不同的人物突出其内在性格特点。它凝聚了中国民间的智慧和精华，体现出了中华民族特有的艺术风格和精神风貌，反映了传统民间文化的深邃内涵，其色彩和造型特征具备中国传统的美学原理，也表现出了中国人特有的审美倾向，当然它不是一成不变的，惠山泥人的风格和色彩会随着我们时代的审美而变化，体现出一定的时代性和地域性。

4.5 比较结论

通过以上对凤翔泥塑与惠山泥塑关于制作工艺、内容类型、色彩运用、造型特点的比较，可以看出凤翔和惠山泥塑艺术既存在不同之处，又存在共同之处，现试述之。

4.5.1 凤翔泥塑与惠山泥塑的共同点

4.5.1.1 相似的工艺流程

泥塑这种独特的艺术形式都是通过艺人口传心授的方式传给后人的。民间艺人非常重视工艺流程。传授时恪守它的程式化，师傅传下来的规矩，是保证手艺不走样并获得成功的先决条件。他们确信工艺流程的每一个步骤和它们之间的顺序都是神圣不可更动的，是泥塑艺人可谓匠心独具、工艺考究、镂刻精微。因此在制作中这种世代相传的模式，已经成为程式化。

在凤翔泥塑和惠山泥塑中，能够感受到它们的很多题材制作流程和工艺上是相似的，这就是传承化的模式。但是各地制作时的要求和操作方式反映着各产地不同的文化取舍和文化之间的差异。凤翔泥塑与惠山泥塑的制作工艺大同小异，凤翔泥塑筛土、砸泥、撰泥饼、制坯、粉洗等，以及勾墨线、敷色、上光等的彩绘步骤。惠山泥人创作时的泥土一般采用惠山当地地面一米以下的土为材料，这些采购的泥土经多道加工程序而成，工艺极具复杂，包括搓、揉、捏、拍、压、贴等十多项技艺。作为彩塑，彩绘技艺在整个泥塑的制作过程中占有相当大的比重，因此民间流传“三分塑七分彩”的说法。这种工艺制作上的差异，业内人员多以其视为各自的技艺特色，流传下来。这正是民俗

文化包容性的体现，也是考察研究民俗文化的一个突破口。

民间泥塑艺术的传承多采用的是父传子承的传承模式，因此对于泥塑各道工序的制作都采用了父辈所沿袭下来的特征，并无太大改变。一方面这能够如实地反应各个历史时期的泥塑特点，但另一方面，这也成为如今泥塑缺乏新意的一个原因，在构图上会采用这种传承化的模式，经过时间的积淀，人们已经习惯于这种模式，它便于接受。

4.5.1.2 相似的文化积淀

每一件泥塑作品都有着鲜明的主题。泥塑的每一个造型、每一个形象、也都拥有着其独特的表达方式与手法。泥塑的造型多来源于人们生产实践中的事物，来源于中国古老文化千百年的积淀，都是民间艺人通过独特的方式，在长期的、反复的制作过程中形成的，在对原造型有了一定的认识基础上对其采取夸张的手法，刻画中的人物、动物、植物的个性都非常鲜活，这使得泥塑艺术独树一帜。凤翔泥塑戏文故事占有重要的位置，如《水浒传》中除暴安良的鲁智深、李逵等，还有十二生肖与五毒等。惠山泥人的“粗货”多以喜庆题材为创作内容，像大阿福、老寿星、渔翁等，他们都寄托着民间祈求祥瑞、辟邪纳福、丰衣足食的美好愿望，他们造型简练，粗犷，但形神兼备。“细货”即手捏泥人，这类作品主要取材于传统的戏曲人物、神话传说、民风民俗，人物塑像则是注重细节的刻画，生动传神，色彩华丽。

泥塑艺术的相似，两者都源自于同样的农耕文化积淀，江苏惠山地区、陕西凤翔地区，一个是吴文化的发源地，一个是秦汉文化繁荣的文化圣地，在历史上都是农耕文化繁荣发达，思想学术以及教育先于其他地区的，他们来源于中国农村特定的社会结构所形成的审美意识，它凝聚着民间艺术家独特的思维方式，造型意识和创造能力。它的内容题材是中国古老文化千百年的积淀。民间艺人运用各种手法，借助于自己丰富的想象力，大胆的创新，把生活中平凡的事物作为题材内容，将泥塑形象塑造的栩栩如生，活灵活现。

4.5.1.3 相同的文化寓意

泥塑一方面表达着人们一种祈福迎祥的美好祝愿，是我国宝贵的民间艺术形式之一，另一方面更多的承载着中华民族的优良传统，是我国伟大文化形成的有机组成部分。泥塑最初受到人们的欢迎与青睐，是因为人们把泥塑中塑造的形象作为一种信仰，一种美好的祈福的心愿，泥塑是在农耕经济条件下产生的，是人们在受到各种因素的制约，以及对于未知事物的一种想要控制的能力，以免受到外界的伤害，对自我，家人的一种祈福。对吉祥的向往可以说是全人类的普遍现象。它充满着蓬勃的生命活力与乐观主义精神，显示着鲜明的民族性格和强烈的民族意识。从表面上来说给我们带来美的享受，美的祝福，给我们的生活带来一种新鲜的活力，从更深层次上讲，泥塑作品中所反映的内容、事件、题材，无不对广大人民群众起着潜移默化的审美教育功能，同时泥塑也成为维系共同心理、共同价值追求的价值纽带，因而对民族文化的认同起着积极的推动作用。泥塑是人们寄托情感，表达信仰的一种形式，传达出了居民对未来不可知事物的一种企图控制的能力，以此确保自己不受外界事物的伤害，这种理想化的愿望体现在对泥塑的认可上，形成了一种对泥塑所塑造形象的信仰与感情。早期是以神像类和驱邪纳吉类为题材的泥塑，直观地反映了民众的信仰观念。这种信仰早已形成一种强大的力量。是正义、吉祥、幸福的象征。为吉祥类泥塑，寄托着人们对生活，事业的美好向往。从上可以看出，没有情感的艺术作品是缺乏生命力的，情感的表达是艺术作品主要的目标和艺术主旨，以情感感染观众。

4.5.1.4 相同的使用功能

泥塑为我国特有的美术形式，本身属于民间美术范畴，在泥塑的造型与色彩的交织中蕴含着民间艺人的审美思想，有些作为儿童玩具，最主要还是具有审美意义，寄托着一种对未来的美好的愿望。每张泥塑都有自己的张贴之处，特定的泥塑被装饰于特定的位置。如戏曲故事类泥塑，可以摆放，显得更为美观，专门为装饰房间，美化环境而作，并不具有信仰功能。这些装饰泥塑相互映衬，勾勒出了农民朴实的审美观，构成了一种整体美，大大美化了居住环境，满足了人们的审美情趣。每种泥塑都代表着不同的含义与向往，通过泥塑就可以判别一些风俗和生活细节，反映出民众的生活状况。通常以一

定的文化元素和造型特征传达出来，形成一种符号的象征。

泥塑在最初的产生、创作过程中是带着一种对自然，对未知事物的无控制状态，企图带来吉祥，幸福的心愿，因此吉祥的主题是中国泥塑（包括凤翔泥塑和惠山泥塑）创作的相同观念。泥塑是人们对现实生活需求缺乏的一种想象性的满足。对比凤翔泥塑与惠山泥塑，以及我国其他区域的泥塑，不难看出它们的产生地都是在广大的农村地区，泥塑这种形式可以说是土生土长的民间艺术，代表着中国最传统的艺术形式，生长于比较偏远的农村，受到各种技术、思想、环境、社会的限制，广大农民的生活视野比较单调，狭隘，他们的精神生活极度的匮乏。在种种因素下，他们急需找到一种更好的抒发自身情感、思想的手段，在这种物质生活、精神生活相当匮乏的情况下，这极大地激发了人们对事物的想象力、创造力、从而泥塑这一形式便应运而生，以至于在广大农村地区迅速得到发展，受到农民的热烈喜爱与崇拜，并在以后的过程中，不断完善，逐渐形成一种伟大的艺术。

4.6 凤翔泥塑与惠山泥塑的不同之处

具体而言，凤翔泥塑与惠山泥塑在制作工艺、内容类型、色彩运用、造型特点等方面，都有很大的不同，此处不再详述。下面仅就一些重要的方面，提出笔者的看法。

4.6.1 不同的文化底蕴

凤翔特殊的地理位置构成了民俗民间文化生长相传承的特殊环境。经过长期的发展形成以下几种基本特征：受当地民俗的影响，具有很强的地域性特征；题材广泛，内容丰富；具有强烈的写实性特征；泥塑的主要销售对象是西北地区的广大农民，具有纯粹的农民性特征。惠山泥塑看似十分俗气，但这种俗气反映了最广大劳动人民的心声。它在造型、题材和内容受到民间风俗习惯的影响，多表现为吉祥、红火、圆满等寓意，顺应了民众的心理的诉求。反映了当地人们的思想情感和审美情趣，具有着强烈的民俗性和共同性。不同地区的泥塑因环境差异风格也迥然相异。凤翔泥塑是在有着各种浓厚文化背景的环境中成长起来的，有着较强的先秦遗风的特点，乡土性质浓厚，散发着黄土地区人们的纯朴、善良。而惠山泥塑则是精致、色彩感强，显示了有着江南文化的韵味。惠山泥塑是在吴文化盛行的江南地区兴起和发展的，在一定程度上带有江南人的文化气

质和精神底蕴。

4.6.2 不同的表现方式

凤翔泥塑和惠山泥塑表现方式的最大区别在于用色风格。凤翔泥塑色彩善于原色的运用，其中青（蓝），赤（红），黄，黑，白等色彩的强烈对比是最为常见的色彩搭配，有很强的装饰性，这正是五色为正色的传统观念的反映，而这种传统意识在中国色彩史上沿用了几千年之久。强烈的色彩对比，来体现出很强的传统色彩装饰的底蕴。例如，上色的先后顺序，必须先上大红、桃红，再上黄，打乱顺序是万万不可的。调色的分量同样要求严格，冬夏的用量也不尽相同。通过色彩的变换，来反映除自然界不断变化的规律和人们惩恶扬善的美好心愿。这种不同的但又合理的色彩搭配，可产生鲜明、艳丽的视觉效果。

一般来说，惠山彩塑常用的色彩有大红、绿、金黄、青等原色，色彩对比比较强烈，有主有次，主次分明。如果说泥人张的作品清新雅致，那么惠山泥人则鲜明艳丽。惠山泥人另外还具备一特点就是注重色彩的搭配，“红要红得鲜，绿要绿得娇，白要白得净”，这样才能使人看了清晰明了。“红搭绿，一块玉”，指的就是红色与绿色相间来运用，色彩效果会很好。“红搭紫，一堆死”指红与紫搭配，是很难产生好的色彩效果，甚至影响整体色彩。“远看颜色近看花”，这是对彩绘的总的要求，既能整体艳丽，也要细节华丽；局部与整体相得益彰使效果更美^①。

^①左汉中：《中国民间美术造型[M]》，长沙：湖南美术出版社，2006。

第五章 凤翔与惠山泥塑艺术发展现状及传承

泥塑是中国最具代表性的民俗文化之一，受到有关的专家瞩目其具有地方浓郁的乡土气息，更具备较高的民间艺术、民俗文化和美学研究价值。新时期，在这种坚实的历史文化基础上，市场经济作为一柄锋利的双刃剑也在起着作用，既有机遇，又有危机和挑战，在这种巨变下，如何与时俱进促进泥塑的发展，又能长久的保持民间艺术的原汁原味？是值得深思的，笔者通过凤翔和惠山泥塑产业化发展的比较，认为泥塑必须走可持续发展之路。

5.1 凤翔泥塑发展现状

自从改革开放要来，凤翔泥塑受到商品经济的冲击，使得其继续存在的社会基础和意义发生了改变，其传统艺术形态也发生了改变，凤翔泥塑的创作者和受众群体、制作方式以及技艺、功能和传播方式也都在发生着深刻而根本性的变化。在这个时期，凤翔泥塑得到专业人士的关注和改造，受到当地政府的重视和扶持，更是激发了当地民间艺人的主动变革。

5.1.1 凤翔泥塑产业早期发展状况

受到传统农业社会的影响，社会的主要支柱产业是农业，在这种社会结构下，凤翔泥塑艺人也是把农业作为其主业，而泥塑技艺作为副业。在从事农业生产的同时，由于风俗习惯等各方面的影响，以及他们自身寄托理想意愿、追求审美愉悦的需求，这就成为他们制作泥塑的主要动机之一；另外一个方面也是出于对家庭经济生活窘迫的考虑，而需要依靠一些副业零活来补贴家庭日常生活开销。

由于自然条件对农业生产的影响，泥塑艺人在秋收季节结束，农作物冬藏后就进入了农闲时节，这时六营村在庙会摆地摊售卖泥货的艺人们便开始了新一季的泥塑制作活动。泥塑艺人制作的泥塑作品中有些是为自家使用所准备的，还有一部分作为馈赠亲友的礼品，但绝大部分都是用于在就近的庙会或者是集会上出售来获得一定的收入而补贴家用。至今当地还流传着“能舍二亩地，不舍周公会”的生意经，这足以体现出艺人制作泥塑还是有一定的经济方面的考虑的。

这些泥塑艺人除了在附近庙会或者集会售卖泥塑品外，有时他们也采用其他方式来出售泥塑品。经常可以听到泥塑艺人吆喝着“耍货耍货，一毛钱两个”沿途叫卖，换取一些小钱，或者是其他物品，如针线以及一点养家糊口的粮食，来适当补贴家用、维持生计。这些泥塑艺人车推肩挑、走村串户地推销自己的泥塑制作品，他们所到之处有关中的渭南、咸阳、礼县、乾县、分阳县和长县一带，甚至还远销至陕南汉中以及甘肃天水等地。可见当地的泥塑作品传播与销售的范围也是很广泛的。根据那些六营老艺人回忆，在当时遇到一些灾荒年景时，周围邻村有过饿死人的，他们村依靠自己制作的泥货可以换一个馒头或两个馒头充饥，都没有饿死过人。在那个时代，泥塑艺人同时身兼多职，他们不仅是设计者、生产者，同时还作为经营销售者或者是消费者，由于他们掌握泥塑手艺，这使得他们的生存多了一份保障。制作泥塑作品是非常艰苦且劳累的，因为制作过程大都是在农闲时节，也就是寒冬时节，数九寒天滴水成冰，冰冷的泥块拿在手中刺骨难当，可就是这样，泥塑产业被当地人视为“叫化子”行业。制作好的泥塑作品还面临销售的问题，卖不出去就成为烂泥一堆，以至于泥塑艺人也会无奈地发出“家有半升粮，不为泥货忙”的感慨。

5.1.2 凤翔泥塑产业的发展现状

当代艺人在社会地位、角色、自我认知上都发生了重大变化。民间凤翔泥塑艺人注重对自己的创新作品进行保护，他们之间不再相互借用和翻制模具，具有保护知识产权的意识。一些名气大的艺人在自己的作品上加盖签名或名章，以示正宗。比如：著名的民间泥塑艺人胡新明，为自己的产品注册了商标，申请了“胡新明泥塑”商标，并通过了国家工商总局商标局的批准，这使得胡新明的泥塑作品样式具备了商标权，获得了法律的保护。这说明民间艺术创作者观念很注重自己的声誉，他们的法律意识和思想意识也在发生深刻变化。

但是，另一方面，伴随着科学技术的进步与市场经济的迅猛发展，凤翔泥塑的市场需求量大增，但是传统的家庭手工作坊式的制作方式已经无法满足新时代发展的要求，这对传授泥塑技艺方式造成极大地冲击，劳动力需求明显增加，所以增加雇佣劳动力也成为必然，这就使得传统的泥塑技艺传承方式发生了深刻地变革。

受到现代社会市场经济发展的冲击，使得泥塑艺术的某些技艺面临即将失传危险。目前六营村里只有年龄较大的老人会做立人泥塑。由于泥塑工艺制作程序复杂，制作

过程也非常苦累，而且泥塑玩具已被电动和塑料玩具所取代，生存发展的空间变得越来越狭窄，所以许多年轻人不愿意从事这种劳累且生存空间狭窄的工种，继而造成泥塑技艺面临失传的处境。一些年轻人明确表示不学，认为太麻烦，不好学，费工费时不划算，甚至选择打工。

5.1.3 市场化带来产品乡土气息的丧失

在科学技术与市场经济迅猛发展的今天，许多传统的生活和生产方式面临巨大的冲击，甚至逐渐瓦解，传统的民俗生活也随之发生着深刻的变化。凤翔泥塑不再是人们精神安慰的民俗传承，已经无法体现当地民俗生活的需要，其逐渐失去了自己传统民俗文化的根基。泥塑技艺存在的原始意义已经发生了变异，已经逐渐转向为市场经济条件下的商品，而且商品味越来越浓厚。泥塑的声誉虽然获得了广泛的传播，但是已经日益脱离了其原来存在的精神土壤，逐渐变为单纯意义上仅仅具有旅游收藏纪念品以及文化交流互赠礼品等的价值功能。制作泥塑带来经济利益的同时，其作品原先的受众群体也发生了很大的改变，现在的受众群体绝大部分是异乡人。而这些异乡人是用不同的眼光来看待泥塑作品的，他们更多的是把它作为一种具有形式美感的艺术品来欣赏收藏。这一切都对凤翔泥塑技艺的传统民俗意义的瓦解起了巨大的推动作用。市场经济条件下，泥塑艺人为达到经济利益最大化而不断地迎合市场需求所追求的现代格调，致使泥塑作品在风格形式上日益“卡通化”和“现代化”，这也是泥塑技艺丧失乡土化韵味的一种突出表现。现在的凤翔泥塑作品，已经不再具有传统民俗意义上的考究，为了追求经济利益，符合市场需求，求新求变，一些凤翔泥塑已明显失去其独特的乡土风格，失去体现其独特价值的地域文化个性。

5.1.4 生产方式变革与文化的失落

凤翔泥塑随着市场需求的不断扩大，生产扩大化成为必然，促使凤翔泥塑的生产方式发生变革，传统的家庭式作业受到挑战。社会变革，人口政策的变化，使得传统的大家庭发生改变，农村家庭日益小型化和核心化，劳动力变少，使得传统的家庭手工作坊式的泥塑制作生产活动出现了劳动力大量短缺，就进而促进了以雇佣劳动力为主的集约式生产方式的形成，甚至是规模化的流水分工作业的手工工厂，曾经传统的个人或独家

独户泥塑制作转变成实行流水生产线作业、雇工合作的形式，逐渐的成为现代化生产作业。

在原生态环境中，凤翔泥塑艺人出于自身的需要，不论是自己使用，还是馈赠亲朋好友，在制作过程都倾注了情感，把自己对父母长寿安康的期望，对女儿新婚的祝福，对外孙健康成长的祝愿，都揉入一块块泥巴、一条条线之中，而且以家庭为单位的创作小环境带有强烈的人伦亲情，使作品具有质朴的人情味，能够使情感和观念在创作者、欣赏者和使用者之间不断沟通和交流。如今受到市场经济的冲击，泥塑作品逐渐商品化，泥塑技艺的广泛传播使得受众群体逐渐外来化，这就打破了其原生产与消费的连续性，尽管泥塑作品仍然是泥塑艺人手工制作，仍带有手的温暖，但其已经仅仅是一种现代化流水作业生产线上的、销往消费市场的产品。在一定程度上泥塑作品的功能已经发生了异化，已不再具有传统的那份对家人心连心的关爱或者作为迎来送往的人际情感纽带带的功能，而大多都是为了获得商业利益。

5.2 惠山泥塑发展现状

当今世界，文化产业的发展已经成为世界经济发展的一个主要部分，要想在国际竞争中占据一席之地，文化产业的发展也是极为重要的。而只有依靠具有本国特色的文化资源作为基础不断发展壮大的文化产业，才极有可能在国际竞争中占据优势地位，因而我们要注重我国传统文化资源的保护开发与利用。

5.2.1 惠山泥人的早期产业化之路

惠山泥人工艺的精进和产业的发展与惠山民俗文化、社会经济的繁荣密不可分。惠山泥人制作最初的原始意义是人们对平安丰收、辟邪纳福等的祈求，之后逐渐被作为一种民间工艺品而发展存在。当地的民谣中唱到：“竹报三喜年年春，梅开五福泥人景”^①。据张道一先生考证：从乾隆末到道光年间，惠山街上已有凤阿自耍货店、胡万成作坊和周坤发耍货店专门的生产或者经营泥人^②。其后又得到了不断的发展壮大，到“咸丰年间就有蒋万盛、钱万丰、周坤记、胡万成、章乃丰等多家规模较大的专业作坊”^③。各

^①无锡市地方志编纂委员会编. 惠山泥人花色多. 无锡市志第 54 卷 [B]. 南京: 江苏人民出版社, 1996: 34

^②张道一. 惠山泥人 [B]. 长春: 吉林美术出版社, 2005: 21

^③孙平. 惠山泥人的今昔 [B]. 中国人民政治协商会议江苏省无锡市委员会文史资料研究委员会编. 无锡文史资料第八辑, 1984: 145

个专业作坊都特别重视自身产品质量的提高和工艺的提升,不断进行产品创新,逐渐利用自身作坊的特色和专长创立自己的信誉和品牌。比如“周坤发”以艺术性极高的“小板戏”著称,“胡万成”的彩塑则精彩异常。经历了长时间的发展,民国初年时期惠山泥人的发展达到登峰造极的高度,泥人制作大家百花齐放,泥人种类也颇多。《惠山泥人花色多》这首歌谣中就罗列了许多受欢迎的泥人品种:“八仙过海,七巧相会,六国拜相,五路财神,四大金刚,三星高照,二仙和合,一团和气,花花绿绿、绿绿花花耀眼睛。”^①惠山泥人制作工艺既有传承又不断发展壮大,制作泥人的作坊数量不断增加,竞争激烈,有竞争就有矛盾和摩擦。所以在光绪 16 年(即 1890 年),惠山泥人行业共同协商合作成立了历史上第一个行业会所“耍货公所”,其成立旨在规范行业秩序,促进泥人行业的发展。^②行业会所的成立在一定程度上对于惠山泥人业的局势稳定起到了促进作用,使得惠山泥人制作技艺得以传承与发展。

出生于 20 世纪初的一位惠山泥人史上重量级的人物高标(1902-1983),继承与发展了惠山泥人技艺,他把惠山泥人技艺融入泥人张的捏塑手法,利用西洋石膏翻模技术,创作出许多既有传统风格又偏重写实,富有时代气息的作品,继而推动了惠山泥人划时代的工艺改革和品种的空前繁荣。到 1935 年,惠山泥人店铺和作坊数量不断增加,达到了 46 家,其行业从业人员共计 200 人有余,年产值达到 10 万元以上,资本 13000 余元,惠山泥人产品还跨省销售到东北、西南等地,甚至有洋人采购出口。随后由于抗日战争和内战造成社会动荡不安,各行各业正常的生产运行遭到极大破坏,惠山泥人业也遭遇重创。到 1949 年建国后,新中国政府大力提倡恢复生产以及其他各行各业,此时惠山泥人作为传统民间工艺也受到极大地重视。政府组织和聚集一批老艺人对惠山泥人进行技艺抢救和生产恢复工作。1950 年到 1953 年间,先后成立了“无锡市手工业工会泥人石膏业基层委员会”、“无锡市工商联泥人石膏业同业工会”、“泥人合作社筹备小组”、“江苏省惠山泥塑创作研究所”^③,促进了惠山泥人民间艺术的发展,老艺人在保持原来风格、特点的基础上,搏泥复制,随类敷彩,^④不仅再现了惠山泥人的早期经典面貌,同时还审时度势,适应时代的发展,创作了许多反映新时代人民生活的作品,受到广大群众的欢迎。1954 年成立了“无锡市泥人石膏工艺供销合作社”,到 1958 年

^①无锡市地方志编纂委员会编. 无锡市志第 54 卷 [B]. 南京:江苏人民出版社, 1996: 89

^②张道一. 惠山泥人 [B]. 长春:吉林美术出版社, 2005: 235

^③张道一. 惠山泥人 [B]. 长春:吉林美术出版社, 2005: 38

^④中国人民政治协商会议江苏省无锡市委员会文史资料研究委员会编. 无锡文史资料 [B]. 1984:128-129

体制升级为“惠山泥人厂”，1978年，成立无锡市泥人研究所。改革开放以来，以“惠山”为商标的近百种泥人产品不断扩大发展，销往港澳台以及欧美等20多个国家。

5.2.2 惠山泥塑产业化存在的问题

随着改革开放在全国范围内的推进，无锡市政府逐渐组织恢复了“泥人一条街”，鼓励并支持传统的私人作坊再次开张营业。根据笔者进行的实地访查和粗略统计，正规的惠山泥人生产单位已经超过百余家，目前规模较大的是惠山泥人厂，其年均产值达到700万，职工约200多人，其余大部分大多是手工作坊，生产规模较小而且灵活多样。此外还存在大量的惠山泥人地下生产作坊，其销量大约占到了惠山总销量的一半左右，大多是为商业区纪念品、工艺品商店提供货源。惠山泥人制作工艺复杂，制作过程大都是依靠手工劳动完成，而且核心部分的制作仍旧是采用当地传统的原材料，劳动力技术的熟练程度决定了其产品质量的高低。为了适应新时代市场经济发展的要求，惠山泥人虽然在形式题材、技术以及原料等方面都有所拓展与创新，但是惠山泥人生产企业仍具有手工性、传统性、规模小等特点。我们将从以下几个方面来探讨惠山泥人产业存在的缺点与不足：

第一，惠山泥人市场管理混乱，行业组织松散，产品质量良莠不齐，缺乏有效运营管理等。自20世纪90年代以来，中国的经济结构发生重大变革，使得大批的劳动力涌入城市，从事传统民间泥塑艺术的人员数量减少，激烈的竞争使得市场管理混乱，少数从业者没有做到严把质量关，使得市场上的泥塑产品质量良莠不齐。

第二，产品的重复开发，使得一些惠山泥塑文化产品雷同，失去了个性特色。在面对激烈的市场经济的竞争时，有一些民间泥塑企业盲目跟风，不立足于创新和发展，而是跟随他人的模式，使得产品出现雷同，失去特色和个性，这种现象如果任其发展，惠山泥人产业必将陷入混乱的市场状态，失去吸引力和生命力，最终不能自拔。甚至会造成生存都成问题，更谈不上对于惠山泥塑文化的传承与弘扬了。

第三，惠山泥塑正面临这民间艺人后继无人和原材料缺乏的困境。受到时代变迁的影响，少有年轻人愿意静心从事传统的泥塑事业，更多的年轻人从事到其他的行业当中，年老的一代惠山泥塑民间艺人和年轻的一代青黄不接。制作惠山泥人的原材料是惠山黑泥，惠山黑泥只出产在江苏省惠山一带，但是黑泥现在数量在不断的减少，尽管现代惠山泥塑艺人们开始采用石膏品取代泥塑，但由于原材料特性相差太大，石膏品与独特的

惠山黑泥还是有较大差距，艺术价值也远远不及惠山黑泥。

5.3 发展泥塑艺术的对策

从上文可以看出，不管是风翔泥塑还是惠山泥塑，都面临着同样的难题。由于时代的进步与发展，人们思想观念、审美观念的转变，导致泥塑的市场已在日渐缩小，再加之与社会历史、社会背景的脱离，自身题材较为陈旧等原因，泥塑的发展步履维艰。同时又缺乏能系统掌握泥塑技艺的继承人，直接影响今后泥塑的发展和生存。

5.3.1 加大政策支持力度

对于泥塑艺术的发展，政府必须予以高度的重视，把保护非物质文化遗产的任务放在一定的高度上，对于传承和发展文化遗产时，不能脱离它所形成发展的区域文化环境，要让它植根于当地整体的文化环境中并与其共同且全面的发展。任何一种艺术形式都是一定历史时期的产物，是一定地域的文化载体，任何一种文化形式的形成与发展都与当地特定的人文、社会环境有着密不可分的赖以依存的关系。我们在对文化遗产进行保护的同时，应当考虑到当地的人文环境，从大局出发，从整体上把握，这对于其传承与健康发展是很有裨益的。

为了使这些珍贵的、具有重要历史文化价值的非物质文化遗产得到有效的保护与传承，政府与社会在其中的作用不容忽视。对于各级政府社会来讲，对这些非物质文化遗产的保护要从整体上宏观地把握。同时，我们还要加大泥塑的生产技术开发，并进一步拓宽其销售范围与渠道。在一定社会范围内，加大其宣传的学习力度，如泥塑连同其它民间艺术作为美育内容进入小学、中学、大学课堂，一方面增进其常识，另一方面使学生更多的了解中华民族的伟大文化，开展审美情感教育，培养爱国主义思想。使更多人认识到本民族传统文化的博大、精深，让更多的人参与到这项伟大的艺术创作中，扩大其传承者，壮大队伍，增强创新创造能力，推动传统文化的继续发展。

5.3.2 加大宣传力度

针对目前泥塑艺术呈现出萎缩衰退的趋势，民间艺人为某一门技艺的传承保护尽着自己最大的努力。通过复制大量的传统泥塑图样，拜访专家、举办展览、展示技艺使更

多的人认识传统民间艺术。也加强对民间艺术的保护宣传。但这仅靠这仅有的单薄的力量是很微不足道的，要想使泥塑得到良好的继承与发展，要寻找其根源，得到社会各界的共同关注。

创造出人们所喜爱的艺术。这就需要在时代的背景下，在继承其精髓之外，要形成创新的发展思想，打破各种传统的与形式的局限，深入提取泥塑这一传统的艺术形式特有的气质，不断进行完善，使泥塑形成一个独立的完整的艺术体系。其次，对于消费者来讲，泥塑吸引眼球的是其内容题材以及其形式美特征。泥塑要想在激烈的市场竞争中占有一席之地，就必须打破保守观念的限制，不断地推陈出新以适应时代发展的要求，在保持传统的同时，更要努力创作出适合现代人欣赏水平的泥塑，不断探索新的艺术形式和表现形式，在继承传统文化的同时，也应当在传统的基础上加以发展和创新，为古老的民间艺术注入新的活力，成为跨越历史空间和时间的以及跨越地域的艺术表现形式。泥塑艺术发源于民间，是土生土长的民间艺术，我们要切实做好其宣传与文化传播工作，让民间泥塑在自己的生态环境中发展壮大。让民间泥塑回归到劳动人民中，回归到人民的生活中，这才是其真正的发展。

5.3.3 传承与创新

经过了泥塑几百年的发展，这种艺术已经形成了固定的模式，从内容题材的选取，图形的制作，色彩的搭配等一系列的工序已经成固定的形式，泥塑的题材缺乏更新，如泥塑的题材多为神像类、戏曲故事类、吉祥图案等。另外与社会的发展存在着一定的距离，再加之缺乏掌握泥塑技艺和精髓的后继者，因此在题材，创意上较为传统、保守。缺少与时俱进，创新观念。

新兴生产方式代替一些传统手工业家庭式制作是一种必然，但是它们作为经过历史的积淀而沿袭下来的技艺除了它原有意义以外，已经深深融入我们的民族文化中、成为我们文化的一部分，所以仍然有它的存在价值。对于泥塑艺术的创作者来讲，应该增加泥塑的内容、题材、种类并在其形式、创作、印刷工艺上应该大胆创新，增强泥塑的活力、新鲜感。如内容方面，可以增加具有时代精神的人物、事件等，同时可以与社会的变革发展联系起来；在泥塑形式方面可以增加品种，造型上要新颖，富有创意，使之具有时代感；彩绘方面，也可改变传统的手工制作，变为机械化大生产；材料方面，扩大品种、推陈出新。以适应当今老百姓的欣赏水平。同时，还可以开发生产经营现代新泥

塑，以新泥塑养传统泥塑，相得益彰，共同发展。

结 语

在对风翔泥塑与惠山泥塑的比较研究中,充分了解认识了这一伟大民间艺术形式的发展过程、创作思想、制作技术、审美艺术、文化内涵等多重内涵,对我国传统民间艺术有了一个系统的认识,较为全面的学习。这对于以后我们未来的研究很有意义和价值。

本文主要创新点主要表现在一下几个方面:(1)理论界对于泥塑的研究,多集中于某地域泥塑的特色以及制作工艺、艺术特色等等,研究方向专项性较强,可以就某一地域泥塑进行深入详细的研究。而本文通过将风翔与惠山这两类泥塑进行比较研究,先总结归纳出两者各自在制作工艺、人物造型、色彩表达、内容题材、文化寓意等方面的规律。得出北方泥塑的共同点以及两者的相同和相异之处,并认为地域和风俗等文化的差异是导致其差异的主要原因。(2)针对目前泥塑发展所面临的困境,比如缺乏消费市场导致泥塑艺术后继无人、形式单一等等。通过对泥塑现状的分析,作者根据自身见解,提出了繁荣泥塑市场、拯救泥塑艺术的途径,例如要加大政策、大力宣传和设计创新等。

传承民间美术造型艺术的精髓,秉承这种良好的艺术形式,去粗取精,进行美好的艺术创造,给我们的现代生活带来更多的方便,同时以这种再创造的形式将中国传统文化继续发扬下去。泥塑既是某些地域传统文化的一个组成部分,也应立足于满足当代人的生活需求进行创新,这样的再创造具有强大的生命力,伟大的艺术灵魂,全新的文化内涵,这种本土的、民族化的艺术发展才是符合我们国情的。

总之,通过笔者的研究,希望能对风翔和惠山泥塑艺术的研究能够深入下去,最终使两地的泥塑艺术走上民族化、产业化、艺术化特色发展之路。当然,由于笔者能力有限,研究中也存在很多的问题和不足,希望未来的能进一步将这一课题深入下去,取得更大的成果。

参考文献:

- [1]中国人民政治协商会议江苏省无锡市委员会文史资料研究委员会编. 无锡文史资料 [B], 1984 年。
- [2]孙平. 惠山泥人的今昔 [B]. 中国人民政治协商会议江苏省无锡市委员会文史资料研究委员会编. 无锡文史资料第八辑, 1984 年。
- [3]无锡市地方志编纂委员会编. 惠山泥人花色多. 无锡市志第 54 卷 [B]. 南京: 江苏人民出版社, 1996 年。
- [4]陕西凤翔县志编辑委员会: 凤翔县志, 陕西人民出版社, 1991 年。
- [5]无锡市地方志编纂委员会编. 无锡市志第 54 卷 [B]. 南京: 江苏人民出版社, 1996 年。
- [6]钟敬文. 民俗学概论[M]. 上海文艺出版社, 1998 年, 第 15—16 页
- [7]李泽厚著. 美的历程[M]. 天津社会科学院出版社 2001 年, 第 317 页。
- [8]张道一. 《中困吉祥文化》. 《美术学文萃》. 北京: 人民美术出版社. 2002 年。
- [9]林通雁. 陕西民间美术大系石雕、泥塑[M]. 陕西人民美术出版社, 2002 年。
- [10]沙无垢, 赵建高编著, 无锡惠山泥人[M]. 古月轩出版社, 2002 年。
- [11]陈高华、徐吉军主编:中国风俗通义,上海文艺出版社,2003 年。
- [12] [清]李斗, 扬州画舫录[M], 江苏: 江苏古籍出版社, 2003, (01), 第三册。
- [13]余秋雨, 笛声何处——关于昆曲[M], 苏州: 古吴轩出版社, 2004:42
- [14]勒之林: 中国民间美术, 北京: 五洲传播出版社, 2005 年。
- [15]张道一编著. 中国泥塑惠山泥人[M]. 吉林美术出版社, 2005 年, 第 37 页
- [16]周旭: 中国民间美术概要, 人民美术出版社. 2006. 9. 第 3 页
- [17]单锡和. 服装色彩设计[M]. 北京:科学出版社, 1973. 104—108
- [18]徐华铛. 中国彩塑泥人[M]. 北京: 中国林业出版, 2008-1-1
- [19]柳家奎. 惠山彩塑[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1962. 1 弘_21
- [20]张道一. 惠山泥人 [B]. 长春: 吉林美术出版社, 2005: 21
- [21]喻湘涟、王南山. 手捏戏文 泥土神韵: 喻湘涟、王南山捐赠南京博物院惠山泥人作品集[M]. 南京: 荣宝斋出版, 2008-1-1

- [22]董季群. 中国传统民间工艺[M]. 天津: 天津古籍出版社, 2004 年。
- [23]张新沂: 北方泥塑艺术资源的传承研究, 艺术与设计, 2011 (8)。
- [24]王连海, 惠山泥人国宝级的文化遗产, 中华手工, 2005 年第 3 期
- [25]史琦, 民间艺术之花凤翔泥塑[J], 文化艺术研究, 2011 (3): 59
- [26]郝一甲, 从凤翔泥塑设色看民间美术色彩选择的文化内涵[J], 美与时代 (中), 2011. 1
- [27]潘凡, 凤翔泥塑艺术造型的审美底蕴[J], 文教资料, 2011 (3)。
- [28]张文君. 惠山彩塑与昆曲——论手捏戏文的艺术特征[D]. 南京: 东南大学, 2006
- [29]黄金霞, 无锡惠山泥人意蕴研究[J], 宿州学院学报, 2006 (12)。
- [30]陈兆倩, 最富有东方色调的民间彩塑艺术[J], 艺术广角, 2008 (5)。
- [31]孙媛媛, 无锡惠山泥人的造型特征研究[J], 艺术与设计, 2010 (4)。
- [32]秦川. 浅析凤翔泥塑对现代设计的启示[J]. 江苏: 江南大学学报, 2005-6-3
- [33]李敏, 惠山彩塑的服饰色彩规律研究[D], 江南大学, 2009 年
- [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 年。

致 谢

不知不觉，三年岁月一晃而过，能在老师的指导下完成自己的硕士学位，是人生一件值得庆幸之事。老师为人豁达、平和，且学识渊博、治学严谨，对我影响很大，是我永远值得学习的榜样。从论文的选题、框架设计、资料搜集、论文撰写、修改等诸多环节，都凝聚着老师的心血，特此致于诚挚的谢意。而且论文写作对于我，是一个成长的过程。经过艰辛的论文写作和修改，使我认识到，一篇学术论文既是一个艰辛的过程，也是一个收获的过程。

在此对帮助过我的老师，同学给以深深的谢意！

硕士期间发表论文

相静, 杨自强·情感因素在广告设计中的应用. 科技信息 2011.5

相静, 论动画电影的美术造型艺术. 电影文学 2013,1