



# 青藏民族工艺艺术

马建设 题



马建设 著  
青海人民出版社

# 青藏民族工艺美术

社科院

马建设 著



10987957



青海人民出版社

1999年西宁

## 图书在版编目(CIP)数据

青藏民族工艺美术/马建设编著. —西宁:

青海人民出版社, 1999. 2

ISBN 7-225-01696-2

I. 青… I. 马… III. 少数民族—工艺美术史—青藏高原 IV. J509.07

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 04364 号





1: 刻划纹瓶



2: 葫芦颈彩陶罐

3: 裸体人像彩陶罐



4: 彩绘陶鼓



5: 石臂环



6: 骨锥、针



7: 铜鸟饰



8: 铜挂饰



10: 石器



9: 鹿纹彩陶罐



11: 铜镜



12: 石雕神蛙



13: 力士画像砖



14: 陶狗



15: 人物木俑



16: 刻花瓷罐



18: 木刻篦梳



17: 三角形银瓶

# 现代民间工艺美术



24: 编织包具



20: 藏式刀具



21: 根雕 金鸡独立

19: 马褥毯



22: 皮影 藏汉和亲



23: 木雕 祥云狮子





25: 西藏阿里藏女

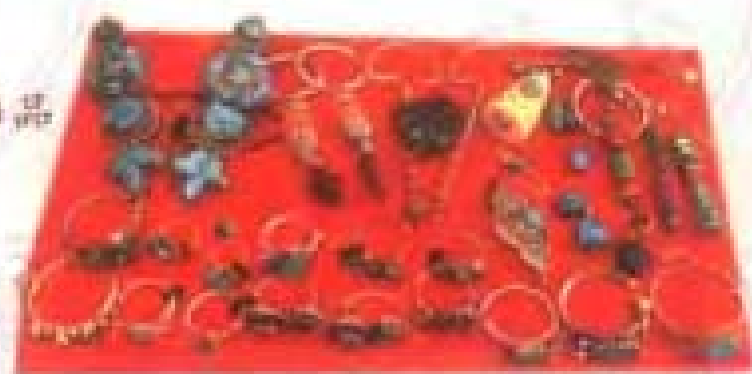


26: 青海玉树藏女



27: 青海海南藏女

28: 藏族首饰品



30: 刺绣品



29: 青海土族 (古装头饰)

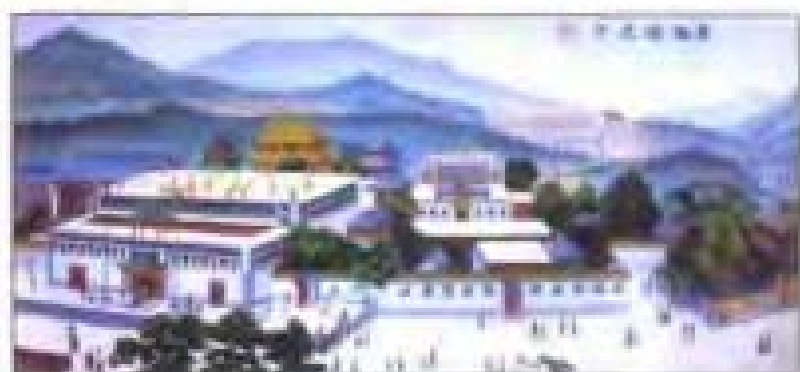




31: 西藏仲丝 二龙戏珠



32: 热贡艺术毯



33: 塔尔寺壁挂



35: 藏族银器

34: 金银首饰



36: 工艺画类



37: 陶玉 花瓶



38: 黑陶 藏女 土族姑娘 柄具



40: 玻璃器皿



39: 金檀瓷缸



42: 羊头工艺饰品



41: 牛头工艺饰品



43: 藏画脸谱



44: 冻石 大头羊



45: 中坝石 酒具



46: 丹麻彩石 屏风摆件



47: 格尔木玉 手鐲 弥勒佛



48: 民族泥人



49: 铸铜鎏金佛像



51: 木雕喇嘛塔



52: 泥拓片 文殊菩萨



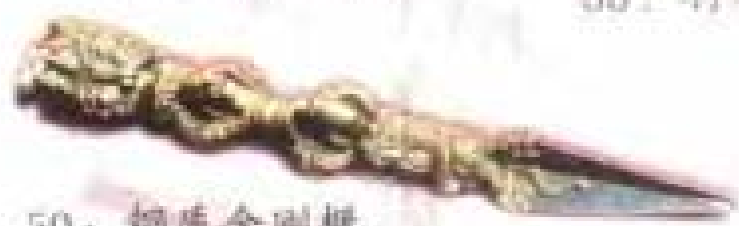
55: 玉雕 白马



53: 铜人瓦当



54: 砖雕 蛟龙图



50: 铜质金刚杵



56: 嘛呢石刻



57: 酥油花 文成公主入藏

# 序

田自秉

我国是一个统一的多民族的国家,在五十多个民族中,各民族都有自己的悠久文化历史,成为我国工艺文化的重要组成部分。因此,我国灿烂的工艺文化,也是多民族共同创造的文化,在历史的长河中,互相交融,繁荣发展。

青藏地区,是我国以藏族为主,包括门巴、珞巴、土、回、撒拉、蒙、汉等多民族居住地区之一。这里的工艺文化,远在五千多年前的原始时代,就已闪烁出灿烂的光彩:马家窑型彩陶,那出色的螺旋纹装饰,表现出流动的韵律和极其娴熟的艺术技巧;半山型彩陶,不只造型优美,也体现出各种美的形式法则的运用,达到很高水平;马厂型彩陶,以其粗犷而豪放的装饰风格著称;以后齐家和辛店的陶器,那夸张的大耳和别致的马鞍口,则明显表现了浓厚的地方艺术特色。在青藏地区文化历史的发展过程中,更产生了丰富多彩、独具风格的各类工艺品,如典雅的毯毯和卡垫,华美的藏被和围裙,别致的霞帽和藏靴,精巧的包银桦木碗,著名的酥油花,以及富于宗教色彩的唐卡和各种织绣品,都具有较高的美学价值。

然而,对这些具有艺术魅力和民族风格的工艺品,系统地进行收集整理、研究介绍的却是很少。我们虽然已经出版了一些美术史,也有了工艺美术史,但涉及青藏地区民族工艺美术的并不多。一些少数民族美术书册,也大多以图录为主,历史的叙述和理论的阐释较少。读了马建设君的《青藏民族工艺美术》书稿后,感到极大的欣慰和由衷的喜悦。它较系统地论述了青藏地区民族工艺美术发展的历史,并分类介绍了各时代工艺美术的艺术特色。要写成这样一部民族工艺美术史的确是十分艰辛的。在这高寒偏僻的地区,搜集历史资料,有

如大海捞针,构成一部理论著述,更是不易。而马君多年在这地区从事工艺美术工作,他不畏学术的冷门,没有随流下海,也不是为了时尚和猎奇,而是以极大的热情和毅力,长期不断搜集材料,常常乘车骑马、跋山涉水,耐高寒,星星点点,日积月累,用自己的青春,献身于这个事业。现在,终于完成了《青藏民族工艺美术》书稿,真是令人可喜可贺!

全书分三大编,按历史时期详细叙述了金工、雕塑、织绣、服饰、陶瓷、皮革等各类工艺美术的发展历史和艺术特色,融民族、宗教、工艺、生活为一体,阐述它们的内在联系和互相影响,对于弘扬我国传统工艺、发掘民族工艺美术,作出了巨大的贡献。从文化意义上看,青藏虽地处高原地区,但它曾是古代东西方文化交往的必经之地;西宁所出萨珊朝银币,就是有力的历史见证;以喇嘛教为代表的吐蕃文化,曾波及东亚各国。所以,青藏并不僻寒遥远。工艺文化的传播,将促使各种文化取长补短,共同发展。交流与繁荣,是相互联系的。由此,本书的编著,不只是介绍这一地区民族工艺美术,也对发展我国工艺文化产生积极的影响。本书资料翔实丰富,条理清晰,文字简约,图文并茂,具有一定学术价值。既可作为工艺美术专业读物和参考书,也适用于工艺美术院校和民族院校的教材。它在工艺美术领域,填补了学术空白。希望有更多学者关注民族工艺文化,也希望有更多的地区民族工艺美术史书问世,使我国工艺美术园地百花盛开,灿烂辉煌。

1998.5      北京

# 前言

青藏民族工艺美术是中国工艺美术的一个重要组成部分。数千年来,处在气候恶劣、环境艰苦的青藏高原的先民们,求生存求发展,一代又一代地创造发明,继承发展,使生产生活中的许多实用品逐渐演化为实用工艺品和纯工艺美术品。从众多精美的工艺品中反映出高原各民族民间艺人的聪明才智和审美情趣,表述了先民们希冀着未来美好生活的愿望,展示了美在民间的精彩画卷,使青藏民族工艺美术成为中华民族工艺美术百花园中的一枝奇葩!

青藏高原是个多民族地区,古有戎羌、吐谷浑、吐蕃、党项等,这些民族备尝艰辛,在不同的历史时期中,努力创造可供他们生存的物质财富,同时,积累了包括工艺美术在内的许多精神财富,并一直延续至今。当代主要世居民族有藏、汉、回、珞巴、土、撒拉、羌、蒙古和门巴等。由此,形成了造型多样、风格各异、形式不同、色彩丰富的多民族工艺美术品。

青藏高原民族工艺美术遍布青海、西藏、甘南、川西和云南西北等地。艺人群聚、闻名遐迩。特别是近现代以来,工艺门类繁多、品种丰富多彩。如青海境内有湟中加牙村的“栽毛匠”<sup>①</sup>编织的马褥子<sup>②</sup>;湟中鲁沙尔镇的“三匠”加工的银器、铜器、靴履;湟中马莲沟的“雕花匠”刻制的木雕;塔尔寺的“三绝”即壁画、堆绣、酥油花;湟中画乡的农民画;互助土族之乡的民间刺绣;大通的灯影皮人;湟源蒙古道村的石匠雕刻的石刻;玉树安冲、称多赛河的银器、藏刀;玉树、囊谦的泥陶;玉树新寨的“嘛呢石刻”;黄南的“热贡艺术”等。

西藏境内有江孜的卡垫;泽当的氍毹;杰德秀的花围裙;普米的刻花木碗;拉萨、那曲、昌都的泥陶;拉孜、当雄、易贡、昌都、拉萨的藏刀、首饰、奶桶、宗教用品;加查、吉隆、察隅、错那的木碗、木糌粑盒、打酥油桶及其它木制品;拉萨、昌都的银碗、铜器;藏南门隅地区的竹

藤编织和竹刻木雕等。

甘肃临夏的保安腰刀,四川甘孜、阿坝的金属制品等。

宗教工艺美术可分为唐卡<sup>③</sup>、壁挂、泥塑、木板画、酥油花、金属制品、砖雕、建筑装饰、泥拓片、面具等。藏传佛教文化艺术,最为集中地体现在寺院,从寺顶屋檐的雕饰、耀眼辉煌的欢门、绸饰林立的幢柱、锦幅垂悬的“唐卡”、绘制精细的壁画、方正齐整的坐垫及神威圣洁的塑像等,在灰暗昏幽的烛光、沉吟起复的诵经、鼓钹槌击的氛围中,形成中国西部独特的“神秘文化”。

青藏民族工艺美术的历史发展过程,足以说明青藏古文化的源远流长,奇妙的自然景观和独特的人文景观,形成“世界屋脊”上的“神秘净土”,成为中国西部文化的“诱惑”,引起国际间的关注、研究和探讨。

本书以介绍青藏民族工艺美术历史文化和当代工艺文化为主,力图编写成集史料性、知识性、研究性、图录性、趣味性和可读性于一体的多种用途的青藏民族工艺美术综合资料书册。本书系统地整理青藏民族工艺美术的发展史料,以弥补青藏民族工艺美术文化发展史的空白,目的在于弘扬民族文化,继承、发展民族工艺美术事业,在开发西部,发展民族地区的经济建设中,为有志之士提供了专业依据,服务于经济建设,开发出更好更多的民族工艺美术品和旅游纪念品,使民族工艺美术真正取之于民,用之于民。

在收集、整理、编写的过程中,以一个工艺美术专业工作者的责任感,促使自己早日完成这一历史任务。书中的资料,当今部分以实地考察、采访和书刊资料相结合,早期民族工艺美术史料部分很有限,除文物资料外,没有专门记载,完全依附于其它活动史料之中,只有在其字里行间选录或推断。为准确、连贯的表述出青藏高原民族工艺美术的各个历史时期的发展状况,故将工艺美术文化外延有所扩大,如地理演化、民族发展、民俗文化和周边工艺文化等。以便了解历史中的相互文化影响状况、发展状况。但由于资料的局限性和本人编写能力所限,难免出现遗漏内容和编写中的错误、缺点,诚挚地欢迎

专家学者和广大读者的批评指正。

在建设有中国特色的社会主义方针指引下,随着我国经济建设的重点向中西部倾斜,西部的旅游业和旅游产品、工艺品亟待开发,需要大力宣传,以吸引中外友人,观光旅游,投资开发,建设西部,发展西部。因此,把青藏高原民族民间工艺美术介绍给世界人们,为青藏高原民族工艺美术的发扬光大,做出共同努力。

①裁毛匠:青海方言,对当地民族马褥毯编织艺人的称谓。

②马褥子:青海方言,指搭在马鞍上的裁绒毯。

③唐卡:藏语,彩绘之意,专指藏传佛教卷轴画。

作者

1997年4月15日

# 目 录

|                     |      |
|---------------------|------|
| 序.....              | (1)  |
| 前言.....             | (1)  |
| 一 编 史前篇.....        | (1)  |
| 第一章 旧石器时代.....      | (1)  |
| 一 概述.....           | (1)  |
| 1 青藏高原的地理地势 .....   | (1)  |
| 2 青藏高原的地貌演化 .....   | (3)  |
| 3 古生物遗迹的发现 .....    | (4)  |
| 4 旧石器文化的发掘 .....    | (4)  |
| 5 国内及周边同期工艺文化 ..... | (5)  |
| 二 石器工艺.....         | (6)  |
| 三 骨制工艺.....         | (8)  |
| 四 其它工艺.....         | (9)  |
| 1 饰品 .....          | (9)  |
| 2 缝纫 .....          | (9)  |
| 3 皮毛.....           | (10) |
| 第二章 新石器时代 .....     | (11) |
| 一 概述 .....          | (11) |
| 1 工艺文化分布.....       | (11) |
| 2 原始部落史况.....       | (12) |
| 3 工艺文化交流.....       | (12) |

|     |                  |      |
|-----|------------------|------|
| 4   | 原始宗教文化·····      | (13) |
| 5   | 国内及周边同期工艺文化····· | (13) |
| 二   | 石器工艺·····        | (14) |
| 三   | 陶器工艺·····        | (18) |
| 1   | 陶器的发展状况·····     | (18) |
| 2   | 陶器的用途功能·····     | (21) |
| 3   | 陶器的造型艺术·····     | (22) |
| 4   | 陶器的彩绘艺术·····     | (24) |
| 5   | 陶器的图象语言·····     | (25) |
| 四   | 首饰工艺·····        | (27) |
| 五   | 骨器工艺·····        | (29) |
| 六   | 其它工艺·····        | (32) |
| 1   | 木器·····          | (32) |
| 2   | 编织·····          | (33) |
| 3   | 缝纫·····          | (33) |
| 4   | 服饰·····          | (33) |
| 二 编 | 古代篇·····         | (35) |
| 第三章 | 青铜器时代·····       | (35) |
| 一   | 概述·····          | (35) |
| 1   | 工艺文化分布·····      | (35) |
| 2   | 部落发展史况·····      | (36) |
| 3   | 宗教文化发展·····      | (38) |
| 4   | 国内及周边同期工艺文化····· | (38) |
| 二   | 铜器工艺·····        | (39) |
| 三   | 陶器工艺·····        | (43) |
| 1   | 陶器的发展状况·····     | (43) |
| 2   | 陶器的种类·····       | (44) |
| 3   | 陶器彩绘装饰艺术·····    | (45) |

|            |                      |             |
|------------|----------------------|-------------|
| 四          | 编织工艺 .....           | (47)        |
| 五          | 饰品工艺 .....           | (48)        |
| 六          | 骨器工艺 .....           | (49)        |
| 七          | 其它工艺 .....           | (51)        |
| 1          | 石器 .....             | (51)        |
| 2          | 缝纫 .....             | (52)        |
| 3          | 皮革 .....             | (53)        |
| 4          | 服饰 .....             | (53)        |
| 5          | 木器 .....             | (54)        |
| <b>第四章</b> | <b>秦汉魏晋南北朝 .....</b> | <b>(55)</b> |
| 一          | 概述 .....             | (55)        |
| 1          | 中原王朝对西部的开拓 .....     | (55)        |
| 2          | 吐谷浑王国的崛起 .....       | (56)        |
| 3          | 西藏雅隆部族的兴旺 .....      | (57)        |
| 4          | 青藏高原主要部族的分布状况 .....  | (57)        |
| 5          | 佛教文化的传入 .....        | (58)        |
| 6          | 国内及周边同期工艺文化 .....    | (58)        |
| 二          | 金属工艺 .....           | (59)        |
| 1          | 金银器 .....            | (59)        |
| 2          | 铜器 .....             | (60)        |
| 3          | 铁器 .....             | (67)        |
| 4          | 铅器 .....             | (67)        |
| 三          | 雕塑工艺 .....           | (67)        |
| 1          | 木雕 .....             | (67)        |
| 2          | 石雕 .....             | (69)        |
| 3          | 骨雕 .....             | (70)        |
| 4          | 玻璃料器 .....           | (70)        |
| 四          | 服饰工艺 .....           | (71)        |

|            |                    |             |
|------------|--------------------|-------------|
| 1          | 西羌·····            | (71)        |
| 2          | 吐谷浑·····           | (71)        |
| 3          | 汉族·····            | (71)        |
| 五          | 编织工艺·····          | (72)        |
| 六          | 宗教文化艺术·····        | (72)        |
| 1          | 宗教建筑·····          | (72)        |
| 2          | 宗教墓葬·····          | (73)        |
| 七          | 其它工艺·····          | (75)        |
| 1          | 建筑工艺文化·····        | (75)        |
| 2          | 陶器·····            | (76)        |
| <b>第五章</b> | <b>隋唐五代十国·····</b> | <b>(79)</b> |
| 一          | 概述·····            | (79)        |
| 1          | 中原与青藏高原的联姻·····    | (79)        |
| 2          | 吐蕃部族的兴起与衰落·····    | (80)        |
| 3          | 宗教文化的发展·····       | (81)        |
| 4          | 国内及周边同期工艺文化·····   | (82)        |
| 二          | 金属工艺·····          | (82)        |
| 1          | 金银器·····           | (83)        |
| 2          | 铜器·····            | (84)        |
| 3          | 铁器·····            | (85)        |
| 三          | 雕塑工艺·····          | (86)        |
| 1          | 石雕·····            | (86)        |
| 2          | 石刻·····            | (87)        |
| 3          | 泥塑·····            | (88)        |
| 4          | 岩画·····            | (88)        |
| 5          | 木雕·····            | (90)        |
| 四          | 服饰工艺·····          | (91)        |
| 五          | 陶釉工艺·····          | (93)        |

|                       |       |
|-----------------------|-------|
| 六 宗教文化艺术 .....        | (93)  |
| 1 吐蕃墓葬 .....          | (93)  |
| 2 宗教建筑 .....          | (94)  |
| 3 宗教艺术 .....          | (95)  |
| 七 其它工艺 .....          | (96)  |
| 1 编织 .....            | (96)  |
| 2 皮革 .....            | (96)  |
| <b>第六章 宋元时期</b> ..... | (98)  |
| 一 概述 .....            | (98)  |
| 1 藏传佛教的兴起 .....       | (99)  |
| 2 工艺文化的交流 .....       | (99)  |
| 3 诸多民族的形成 .....       | (100) |
| 4 国内及周边同期工艺文化 .....   | (100) |
| 二 陶瓷工艺 .....          | (102) |
| 1 瓷器 .....            | (102) |
| 2 陶器 .....            | (103) |
| 三 金属工艺 .....          | (104) |
| 1 金银器 .....           | (105) |
| 2 铜器 .....            | (105) |
| 3 铁器 .....            | (106) |
| 四 织绣工艺 .....          | (106) |
| 五 服饰工艺 .....          | (107) |
| 六 宗教文化艺术 .....        | (108) |
| 1 古城与寺庙建筑 .....       | (108) |
| 2 寺院与佛塔 .....         | (109) |
| 3 藏传佛教艺术 .....        | (109) |
| 七 其它工艺 .....          | (111) |
| 1 木雕 .....            | (111) |

|                       |       |
|-----------------------|-------|
| 2 石雕 .....            | (112) |
| 3 皮革 .....            | (113) |
| <b>第七章 明清时期</b> ..... | (114) |
| 一 概述 .....            | (114) |
| 1 藏传佛教工艺美术的兴旺 .....   | (114) |
| 2 诸多民族的形成 .....       | (115) |
| 3 国内同期工艺文化 .....      | (115) |
| 二 金属工艺 .....          | (116) |
| 1 金银器 .....           | (117) |
| 2 铜器 .....            | (117) |
| 3 铁器 .....            | (118) |
| 4 锡器 .....            | (118) |
| 三 雕塑工艺 .....          | (120) |
| 1 玉雕 .....            | (120) |
| 2 石雕 .....            | (121) |
| 3 石刻 .....            | (121) |
| 4 酥油花 .....           | (122) |
| 四 服饰工艺 .....          | (122) |
| 1 藏族 .....            | (122) |
| 2 土族 .....            | (124) |
| 五 皮革工艺 .....          | (126) |
| 1 实用品 .....           | (126) |
| 2 艺术品 .....           | (127) |
| 六 织绣工艺 .....          | (127) |
| 1 织品 .....            | (128) |
| 2 地毯 .....            | (128) |
| 七 宗教建筑文化艺术 .....      | (129) |
| 1 宗教建筑 .....          | (129) |

|     |                    |       |
|-----|--------------------|-------|
| 2   | 宗教艺术 .....         | (130) |
| 八   | 其它工艺 .....         | (135) |
| 1   | 木器 .....           | (135) |
| 2   | 陶瓷 .....           | (136) |
| 3   | 刺绣 .....           | (136) |
| 4   | 剪纸 .....           | (137) |
| 5   | 纸花 .....           | (137) |
| 6   | 泥具 .....           | (137) |
| 三 编 | 当代篇 .....          | (138) |
| 第八章 | 新中国的青藏民族工艺美术 ..... | (138) |
| 一   | 青藏民族工艺美术的沿革 .....  | (138) |
| 1   | 青海 .....           | (138) |
| 2   | 西藏 .....           | (139) |
| 二   | 青藏民族工艺美术行业发展 ..... | (140) |
| 1   | 青海 .....           | (140) |
| 2   | 西藏 .....           | (143) |
| 三   | 丰富的青藏民族工艺美术品 ..... | (145) |
| 1   | 金属工艺 .....         | (145) |
| 2   | 雕塑工艺 .....         | (156) |
| 3   | 陶瓷工艺 .....         | (163) |
| 4   | 织绣工艺 .....         | (165) |
| 5   | 服饰工艺 .....         | (175) |
| 6   | 皮毛工艺 .....         | (194) |
| 7   | 木器工艺 .....         | (195) |
| 8   | 画类工艺 .....         | (198) |
| 9   | 其它工艺 .....         | (201) |
| 第九章 | 藏传佛教工艺美术 .....     | (206) |
| 一   | 藏传佛教形象艺术的内涵 .....  | (206) |

|   |                 |       |
|---|-----------------|-------|
| 1 | 佛陀象征图案 .....    | (206) |
| 2 | 佛像造型形式 .....    | (207) |
| 3 | 佛教故事及史迹画面 ..... | (208) |
| 4 | 文字图案艺术 .....    | (208) |
| 二 | 寺院建筑艺术 .....    | (209) |
| 1 | 建筑布局 .....      | (210) |
| 2 | 建筑构成 .....      | (212) |
| 3 | 建筑装饰 .....      | (214) |
| 三 | 画类工艺 .....      | (219) |
| 1 | 壁画 .....        | (220) |
| 2 | 唐卡 .....        | (223) |
| 3 | 喇嘛嘛呢布画 .....    | (225) |
| 4 | 图案装饰 .....      | (225) |
| 5 | 雕塑彩绘 .....      | (229) |
| 6 | 木板刻印字画 .....    | (229) |
| 7 | 彩绘哈达 .....      | (230) |
| 四 | 金属工艺 .....      | (230) |
| 1 | 金属佛像类 .....     | (230) |
| 2 | 建筑饰物 .....      | (231) |
| 3 | 供奉器物 .....      | (233) |
| 4 | 法器乐器 .....      | (236) |
| 五 | 雕塑工艺 .....      | (238) |
| 1 | 石雕石刻 .....      | (238) |
| 2 | 木雕木刻 .....      | (240) |
| 3 | 泥塑泥陶 .....      | (241) |
| 4 | 砖瓦雕刻 .....      | (243) |
| 5 | 酥油花 .....       | (244) |
| 六 | 缝纫工艺 .....      | (246) |

|     |                           |       |
|-----|---------------------------|-------|
| 1   | 刺绣 .....                  | (246) |
| 2   | 堆绣 .....                  | (247) |
| 3   | 柱衣 幢 幡 哈达 .....           | (248) |
| 4   | 僧服 .....                  | (249) |
| 七   | 其它工艺 .....                | (250) |
| 1   | 各式面具 .....                | (250) |
| 2   | 骨角工艺 .....                | (250) |
| 3   | 动物标本 .....                | (251) |
| 第十章 | 其它 .....                  | (253) |
| 一   | 宗教工艺美术艺人队伍 .....          | (253) |
| 1   | 热贡艺术之乡 .....              | (253) |
| 2   | 瓦寨艺匠之乡 .....              | (254) |
| 3   | 新寨 和日 蒙古道的刻石匠 .....       | (254) |
| 4   | 拉萨古建筑艺人队伍 .....           | (255) |
| 二   | 现代工艺美术设计 .....            | (255) |
| 1   | 实用美术设计 .....              | (256) |
| 2   | 商业美术设计 .....              | (257) |
| 3   | 室内外装饰装修设计 .....           | (259) |
| 4   | 时装美术设计 .....              | (259) |
| 5   | 书籍装帧设计 .....              | (260) |
| 三   | 教育 社团 .....               | (262) |
| 四   | 展览展销等活动 .....             | (263) |
| 1   | 全国工艺美术艺人、专业技术人员代表大会 ..... | (263) |
| 2   | 工艺美术展览 .....              | (264) |
| 3   | 其它展览展销工作 .....            | (265) |

# 一 编 史前篇

## 第一章 旧石器时代

青藏高原的原始人类过着原始的群居生活,以群体的力量征服大自然带来的灾难,在抵抗外界猛兽的侵扰中,除了自身有限的自卫能力外,还要借助于自然物质的利用,如木质、石质、骨质等材料,以弥补自身能力的不足,而创造延续生存的条件,开始了原始的工艺美术创造——石器制造。

旧石器时代的石器为打制石器,有石核、石片、砍砸器、刮削器、尖状器、雕刻器等,晚期石器的制作较为精细,器形比较规整。到中石器时代,石器种类增多,工艺以细石叶镶嵌而成的复合工具即细石器为特征,其它还有饰品、骨器等。

### 一. 概述

由于复杂的地理环境和历史变迁,有必要将青藏高原的地理地势、地形演化和远古文化简要谈一下,以便了解青藏高原民族工艺美术文化发展的历史渊源。

#### 1. 青藏高原的地理地势

青藏高原民族工艺美术具有粗犷、独特的民族风格,离不开哺育人们赖以生存的江河湖泊、草原山川。青藏高原的地貌,在中国地形图上,象一尊巨大的浮雕手掌(图1),它从中国版图的中西部跃然凸起,成为地势最高的第一阶梯。横断山脉似翘首的拇指贯穿着青藏、云贵高原,这个地区既是早期中国原始人类活动的范围之一,也是古代戎羌的发祥地,对华夏民族的演化发展起过重要的作用。喜马拉雅山脉的座座雄峰似巨掌伸出的硬指,起伏而环然自伸,直驱天际,形成一道天然屏障,紧紧把中国古老疆域向腹地回收。正是如此,在十

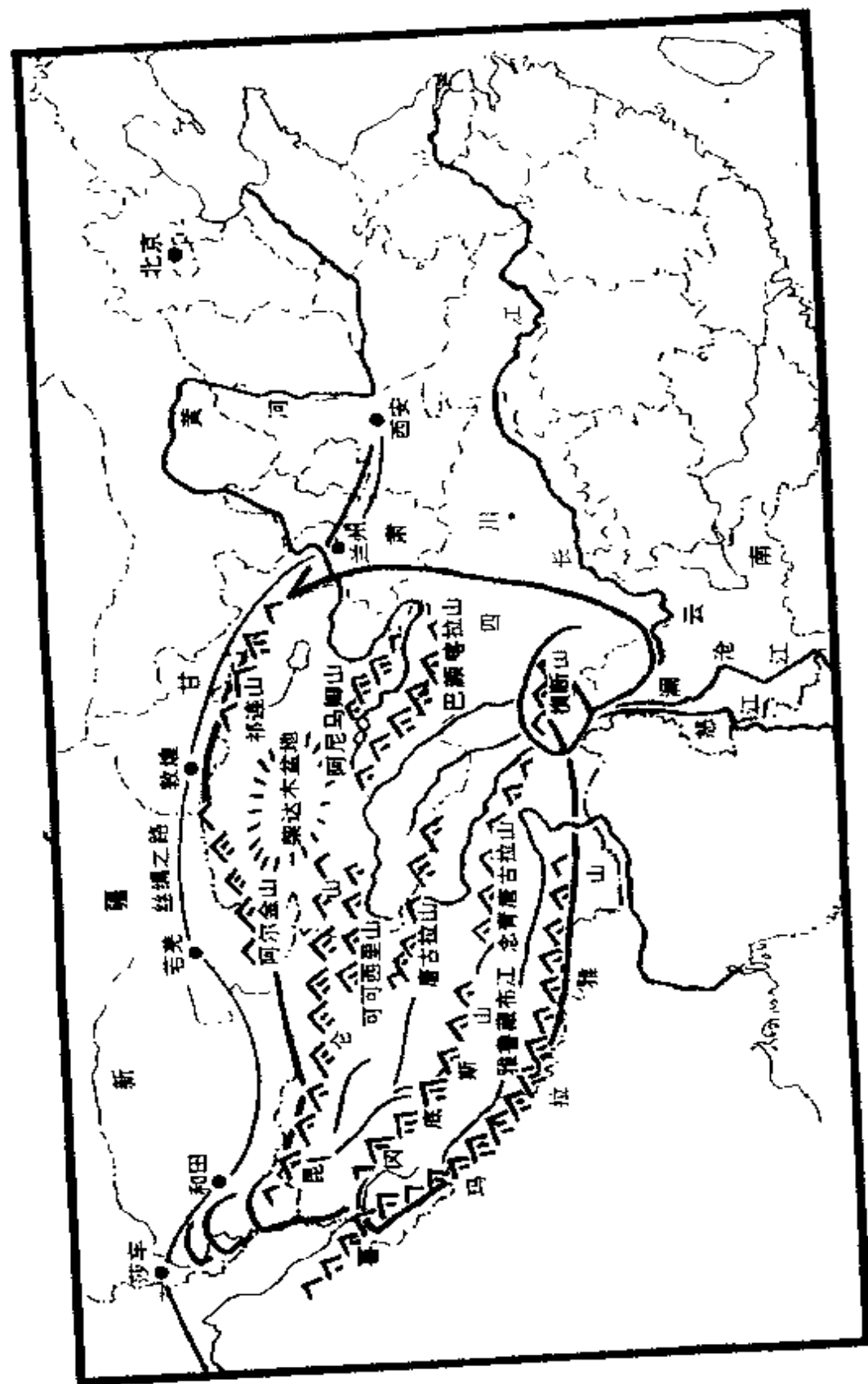


图1 青藏高原巨掌图

八世纪中叶,英帝国在征服印度后,膨胀的野心已瞄向喜马拉雅以北,企图北进,终因漫天冰雪、山道险阻、空气稀薄而阻止了这一妄为。由于地壳造山运动的缘故,使巨掌中的山脉似桌台上的平布被推起了层层皱折,形成东西走向的座座高山和条条大川,从巨掌西端起,山脉由南向北的折迭。从西藏境内延伸向青海至新疆边缘,有冈底斯山脉、念青唐古拉山脉、唐古拉山脉、昆仑山脉、可可西里山脉和掌侧的新疆阿尔金山脉;东端青海境内有巴颜喀拉山脉、阿尼玛卿山脉和祁连山脉,恰似巨掌上的道道沟纹和条条山肌。连绵起伏的山地、丘陵与广阔平坦的谷地、盆地相间,构成这巨掌间的起伏繁杂的纹路,正是在这高山峻岭、千沟万壑中孕发出数不清的源泉,涌入黄河、长江、澜沧江、怒江、雅鲁藏布江,哺育着多民族的繁衍,创造出数千年中华民族的文明史。而安谧、沉睡的柴达木盆地则是这巨掌中有待于开发而闪光的掌心“明珠”之一。举世闻名的“丝绸之路”就是沿着青藏高原巨掌的边缘由东到西,即从巨掌手腕的陕西西安起,到掌前边缘的甘肃兰州经祁连山以北向西到敦煌,顺掌侧新疆的阿尔金山边,沿西向若羌经和田,再沿昆仑山脉北侧过莎车,直至巨掌的无名硕指顶端进入中西亚。从汉代古人对道路的选择,无疑反映出青藏高原的特殊地理地貌。

## 2. 青藏高原的地貌演化

国家可可西里综合科学探险考察队“在可可西里地层石灰岩中发现的贝壳化石,证明一亿多万年前这里还是汪洋大海”。使人难以想象在这海拔四千米以上的荒芜贫瘠的青藏高原,在亿万年前竟是一片水乡泽国。在中生代侏罗纪早期和中期,距今约 18500 万年前,这里尚处于浅海低陆的湿热环境,似当今江南水乡及沿海一般。从中生代白垩纪到新生代第三纪,距今 2500 万年前,印度地块发生了强烈的岩浆活动,玄武熔岩的喷发,使印度地块密度增大,向北移动推挤,形成了辽阔的印度德干高原,并迫使北端的浅海低陆逐渐崛起。

第三纪上新世初,距今 200 万年前,青藏高原大部分地区逐渐由水下上升为陆地,当时的平均海拔约两千米左右,气候湿热,森林茂

密,热带动植物遍布,在宽阔的盆地和谷地中形成许多大面积的湖泊。说明这里的环境湿润,已具备远古人类生存进化的可能。

第四纪晚期,距今 10 万年,青藏地区更加强烈隆起,发生在这个时期的地壳运动被称为喜马拉雅造山运动,这时的自然环境发生了深刻的变化,隆起的喜马拉雅山峰阻挡了印度洋的温湿季风的光顾,而湖泊面积的不断缩小使湖泊分离,形成多级古湖岸线和广阔的湖滨平原,气候越加干燥寒冷。

大约 1 万年以前,青藏高原的湖区气候已有很大变化,如青海湖降雨量逐渐减少,湖面开始缩小,水质开始咸化,湖中岛屿开始露出水面,子湖也逐渐形成,气温降低、气候干燥、空气缺氧,使得自然生存的环境越加严酷。

### 3. 古生物遗迹的发现

随着第三纪以后地面的不断上升,古湖泊渐渐消失,使地表现存的海洋古生物化石表露无遗,随处可寻。在西藏境内的吉隆盆地的三趾马、动物群化石;藏北申扎地区发现大量的珊瑚、腕足、三叶虫等动植物化石;藏北曲夏卡发现的大量古生物化石中有鬃狗、犀牛、兔、鹿等。青海境内的海西都兰县诺木洪南缘的贝壳山堆积着大量的贝壳化石;贵德县发现的第三纪上新世的三趾马;海南共和盆地发掘的第四纪更新世的丽牛、披毛犀、古棱乳齿象等哺乳动物化石;青海东部的民和县峡门乡康家台出土的第四纪古生物化石等。其生存年代相当于旧石器时代早期。

### 4. 旧石器文化的发掘

原以为青藏高原大部分地区在远古时期属无人区,但出人意料地发现了不少旧石器遗迹,在喜马拉雅山脉希夏邦马峰山脚西南的吉隆盆地,发现了哈冬淌、却得淌旧石器地点,根据地质、石器等因素的综合分析,大致年代相当于加布拉间冰期至珠穆朗玛冰期阶段,约晚更新世早期,进一步证明旧石器时代人类在这些地区的存在。包括在西藏北部及阿里地区和青海可可西里等地区的石器,主要分部在海拔 4500—5200 米的湖滨草原、河流阶地等,它们往往与宽阔平坦

的盆地或谷地相连,在石器地点的附近,有河流通过,有的地方还有泉水或可供居住的天然岩洞,这些条件既利于原始人类的居住,又为采集、狩猎活动提供了一定的生存环境。

在青海境内的玉树、果洛、唐古拉山、可可西里、格尔木、三岔口、沱沱河沿等地和西藏黑河北部定日县的苏热和申扎县的珠洛勒及双湖等地,发掘出旧石器时代晚期的打制石器。从石器工具上表明当时的原始人类尚处在氏族社会时期,从石器的加工器形看,石器造型较原始、打制粗糙,这时的石器工具还是处在不断完善的发展阶段。在青海海西德令哈大柴旦镇小柴旦湖、海南共和县曲沟乡合洛寺村托勒台遗址和龙羊峡曲沟台遗址中,发掘出的 1.8 万年前旧石器时代晚期的打制石器,石器工艺为修饰加工的打制石器。从造型上看,石器的用途已有明确分工,均为人的主观加工和客观需要来要求造型。

在青海贵南拉乙亥乡加土乎村,出土了约 6784 年前中石器时代的石器用具及骨制品。在西藏黑河、聂拉木发现的石器,均为中石器时代文化的工艺特征,即由细石器组成的复合工具,造型、加工技艺均很成熟,在实际劳动生活中应用非常广泛。

#### 5. 国内与周边同期工艺文化

约 170 万年更新世前,在云南元谋县发掘出“元谋人”遗迹遗物,并有少数量的石器,石器原料为石英岩,类型有石片、石核、尖状器、刮削器等,均为第二步工艺加工,并且有用火的遗迹和已经使用火的可能。

约 50 万年前,在北京房山周口店,居住着“北京人”,或称“中国猿人”,他们生活在石灰岩的山洞中,并掌握了两种征服自然的武器:一是石器、一是火。选用石块打制石器,作为敲、砸、刮、割的工具,但没有一定的形状,也没有固定的类型。

约 30 万年前,在山西襄汾的“丁村人”,和 20 万年前的“河套人”所用的石器有了第二步加工的痕迹,已经有了简单的类型。

约 1.7 万多年前的北京房山周口店的“山顶洞人”,他们的形象基本上和现代人差不多,所以又称为“真人”。他们制作的石器,仍然

是相当的粗糙,并有骨制工艺,如骨针及鹿角雕刻多种纹饰。

约1万年前,在新疆于田南部的巴什康苏拉克和若羌野牛泉,均发现旧石器遗址,以细石器为主,石质为硅质岩、水晶石、燧石、石英岩、安山岩等;类型主要为各种石叶、石核、刮削器、石镞、敲砸器等。

中亚地区的旧石器遗址,已出现了石器、骨器及雕刻等的装饰品。

## 二. 石器工艺

石器是在对自然石材利用的基础上发展起来的,最初主要用于自卫、渔猎等,渐渐根据石质的质料硬度、韧性等差异,进行选择并打制成一定用途和便于使用的工具造型。

石器选用的石质种类主要有砾石、石英岩、石英砂岩、玛瑙、燧石、安山岩等。其中石英岩、砾石应用的较为普遍,每种石材都有其特点;燧石呈浅灰色或褐黑色,质地坚硬,裂片尖锐,易于打制切削器具,敲击时能发火星,俗称“火石”,是原始人类取火的工具之一;石英岩色泽发灰或泛白,坚硬耐磨,可以打制成多用途的工具,也是现代建筑材料和玻璃原材料,石英砂岩也是玻璃、硅砖的原料之一;玛瑙的硬度高、耐磨,光泽透亮,色彩丰富,是后来青藏高原民族服饰、首饰、工艺装饰等不可缺少的饰材之一。从石器的选用材料中可以看出,都有一个共同特点,就是硬度高、耐磨,有一定的韧性,适用于打磨成形,同时有多重性的用途,如取火、装饰或美石作用等。

石器的种类可分石核石器和石片石器(图2),均为当时的主要工具。石核分为大石核、细石核,大石核的形状多不规则,作为备料之用;细石核的种类较多,形状稳定,加工精细。石片数量大、种类多、形状不规整,有时是为装备骨、木等复合工具的刃,即专门加工的镶嵌物。石器中的刮削器、雕刻器、钻具和砍砸器等,均为生产生活中的劳动工具。

石器的打制工艺,如打制石片的工艺,一般分两种,即直接打击法和间接打击法(图3);直接打击法是用两块石头直接碰击的方法,这种原始的工艺加工可细分为锤击法、碰砧法、摔击法,锤击法是用

# 石器石片



长刮器

长刮器



长刮器

尖状器

双边刮器

## 细石器石片



石叶

石片

长刮器

圆刮器



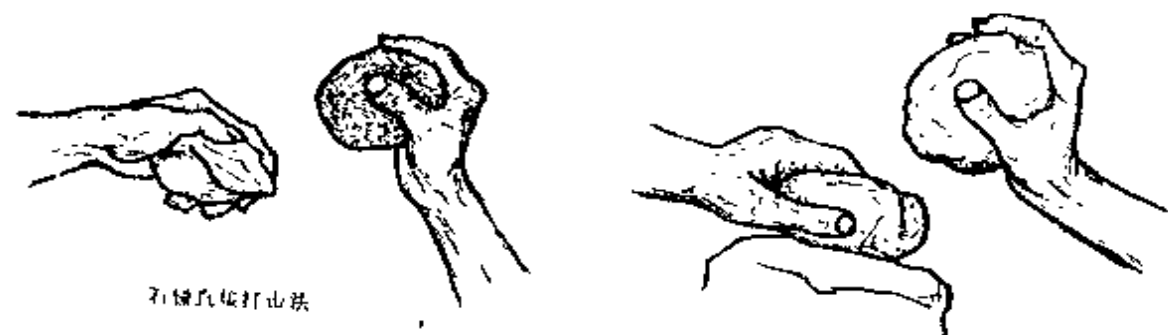
楔形石核

锥形石核

柱形石核

短刮器

(图 2 打制石器)



石锤直接打石法

在石砧上打击石器的方法

(图 3 石器制作工艺)

石锤直接敲击石头；碰砧法是用石料碰击大的砧石；摔击法是用石块，直接撞在另一块石头上。间接打击法在工艺上又分石锤间接打击法和压剥法，石锤间接打击法是用石锤作用于中间的工具，力量集中施发在被凿斫的石具上；压剥法是人工受力于中间器具上，对石具边缘进行挤压，剥削去多余部分。间接打击法的工艺优点是着力点的目的性准确、具体，适合于对石具的局部加工和修饰。最后进行修整，就是把打制过的器具粗块面进行轻锤细敲二次加工，使工具便于手握使用或符合劳动、操作、装配等。如砍砸器中带槽的斧形状石器，器身两面都经过打制，不见有研磨痕迹，从工艺方法上看，基本上不外乎上述的加工方法之一。

石核是经过打制后，四周剥落下的薄片称之为石片，留下的石心称之为石核，石器则趋于一定的造型，如刮削器，器身形体不规律，主要有一个刃部，可根据刃部分为凹刃、直刃、园刃、复刃等。再如钻具，有一头是尖长状，器身随意。到旧石器时代晚期或中石器时代，石器的造型已很完整、规范，如盘状、舌状、锥状等器形，造型很具体，磨制的刃部锋利，锥尖部光滑尖锐，工具造形较为规则具体，刀、斧、锥等器形接近于新石器的同类器具。从工艺造型上看，当时的器具完全是生产生活的实用品。

石器的用途，由于造型的不同所产生的功能就不同，如砍砸器中的石斧，用于切割兽类皮肉、砍伐木植根藤等；刮削器则用于刮制皮类和木植等；砥石磨器用于磨制器物，如石质、木质、骨角等；镶嵌石刃的复合或组合工具，如石斧后部凿磨出镶木棒或骨杆的凹槽，以便固定镶绑，其在生产劳动中用途非常广泛；尖状器是用于穿、挑骨肉，而小尖状器则逐渐发展成钻孔用的锥具。从这等等的石器工具中，可看出早期原始人类在渔猎、采集方面的工具分工的生产形式和社会状况。

### 三、骨制工艺

骨制品以兽骨为原料，经过修磨、加工，制作出生产生活用具。主要有骨锥、骨针、骨管、骨哨、骨铲等品种。

骨锥的出现要早于骨针,而木锥更要早,在生活中骨锥用途比较广泛,如扎、刺、剔、挑、拨等,同样也用于植物皮、兽皮的钻孔缝制;骨针主要是用作缝绑、缝合、缝纫中的穿针引线,纯属缝纫工具;骨管起着储存小物品的作用,如骨锥、骨针的存放等;骨哨则是生产用具,在狩猎中引诱猎物所模仿的一种声音,或信息传递器具,也可能有乐器功能;骨铲是用牛的肩胛骨,进行原始利用,稍加修琢,与木杆等扎绑成为劳动工具。

骨制品的工艺加工原始简单,如骨锥是选用小动物身上的细长骨质为原料,只将锥部经过精细的磨制,使锥部尖锐、锋利,便于穿孔刺物即可;骨针的长短粗细各有不同,将头部磨制尖锐,尾部的针眼是用尖锥状石器从两面磨薄后,再从两边局部刮磨穿通成孔状。从制作工艺上看,已不是很简陋,与现在的普通缝衣针形制基本一样,且长短粗细品种很多。

#### 四. 其它工艺

原始人类用木、石、火具作工具武器,用草植、兽皮护身取暖,从而出现了最原始的装饰、缝纫、皮革等工艺。

##### 1. 饰品

装饰品有石珠、玉饰品等。饰品的成因与早期人类的自然崇拜和灵性崇拜的演化有关联,可以看出已有崇信意识和审美意识,懂得用美石、玉等材质进行有目的的加工,成为有内涵寓意的、有装饰价值的器件。配带在身,不但装扮了自己,也是吉祥或避邪之产物,充分体现了人类本能的爱美之心,并且也装饰即镶嵌在生产工具和生活用具上。

##### 2. 缝纫

根据骨锥、骨针的出现,可以推测已有原始的缝纫制作,主要起着缝绑或缝合皮张的连接作用,同时,有了纺轮捻线的工艺形式,说明骨针的加工已很普遍。对此,缝纫衣物的工艺也渐规范,先用较粗的骨锥在皮革上穿孔,再穿针引线的缝制,这样一来,动物毛类的需求很大,促使毛类的选择和牲畜的圈养,成为生产生活中的一个组成

部分,最初的衣物原料是植皮、兽皮等,再进行缝制,如皮衣、靴履等。

### 3. 皮毛

最早的皮革衣具是直接将剥落的动物皮原始利用,起初的利用,有狩猎时扮做动物以便猎物,有衣着取暖,也许有原始宗教用途。由于皮制干硬,难于穿用,后来从雨水和浓烟中得到浸泡和熏捂的启示,再用石具手斧等进行铲制,晾后即可使用,这样的皮革较为柔软暖和。最初的皮毛衣物是披挂在身,用皮条扎腰即可。

## 第二章 新石器时代

新石器时代的青藏高原也逐步进入同期文化的发展进程,继石器工艺以后,接踵而来的则是精美的陶器艺术,并成为这个时期手工艺文化的主要代表,特别是先民们已经学会娴熟地运用火候,烧制出可塑形的泥陶,成为人类工艺技术革命的创举。新石器时代是陶器造型和彩绘艺术达到最为鼎盛的辉煌时期,也是民族工艺文化的宝贵财富,从中也可寻觅出青藏高原原始先民的历史足迹和社会发展历程。

青藏高原的新石器时代早期文化,完全体现在遗存的物品器具中,这些器具大致可分为劳动工具、生活用品、装饰品等,按工艺类别可划分为石器、陶器、骨器及木器、编织等。

### 一、概述

#### 1. 工艺文化分布

在幅员辽阔的青藏高原,遍布着原始先民的遗迹,在青海境内以马家窑文化为主,其文化类型有石岭下类型、马家窑类型、宗日类型、半山类型和马厂类型。石岭下类型以民和阳洼坡等遗址为代表;马家窑类型以大通上孙家寨遗址为代表;宗日类型以同德宗日遗址为典型;半山类型以民和新明阳山遗址为代表;马厂类型以乐都柳湾遗址为典型。乐都柳湾遗址是原始社会氏族公社的墓地,从遗迹文物中可看出,当时已进入农牧业发展的社会分工时期。从阳山遗址物品的生产工具中,可知以农业经济为主,畜牧业也占有一定的比例。马家窑文化在青海境内分布很广,分别分布在民和、乐都、平安、化隆、贵德、尖扎、同仁、大通、互助、湟中、同德、兴海、循化等县。

西藏境内以林芝文化、卡若文化为代表,林芝文化以林芝境内的雅鲁藏布江和尼洋河流域的文化遗存为主,从遗存物品中反映出当时的生产状况是以狩猎、渔业为主。卡若文化以昌都卡若村遗址为代

表,原始先民们过着以农业生产为主的定居生活,同时有一定比重的畜牧业和狩猎活动。在文化分布方面,范围非常广阔,除昌都卡若、西贡和阿里札达等地区外,从雅鲁藏布江流域的上游到中下游,还有仲巴、萨嘎、吉隆、定日、昂仁、日喀则、堆龙德庆、拉萨曲贡、琼结、乃东、林芝、墨脱等地区。

## 2. 原始部落史况

据《史记》记载:炎帝神农氏是羌人后裔,炎帝姜姓,姜羌在远古乃是一字,有男羌女姜的用字区别,这说明当时的羌文化覆盖面极为广阔,也属兴盛时期。到舜时,湖南衡山居住的三苗部族因“在江淮、荆州数为乱”,而发配到西部的“三危”及河关、赐支河,以变“西戎”,与当地的土著部族相居共存。禹时,“禹兴于西羌”,使青藏高原的诸多部落友好的长期相处,共同发展。从上述的文物史料表明,青海、西藏等地的新石器文化有着内在的联系和共同的发展,庞大的戎羌部落与中原文化有着非常密切的交流和必然的联系。

## 3. 工艺文化交流

在远古历史中,青藏高原的原始先民与周边地区的文化交流非常广泛,从青海东部的文化遗迹中可看出与中原文化的交流,促使了农业生产的发展和定居生活的稳定,也促进了社会进步。从西藏昌都地区的文化遗存中,可以看出与川西、青海东南部的文化交流,即定居生活、农业生产与牧业生产并举的发展状况。在西藏雅鲁藏布江下游与印度东部的布拉马普特拉河流域的阿萨姆,在早期文化中或许有着某种的文化联系,如印度恒河流域的乔塔纳格普尔高原和西孟加拉邦一带的细石器文化,应是受到西藏细石器传统文化的影响。在西藏阿里地区的狮泉河,就是早期创造印度河流域文明的源泉,在历史古道中,有一条从狮泉河到克什米尔即印度河的便道,再由此进入西亚或南亚,使早期西藏土著文化与印度河流域的哈拉帕文化存在着某种交流。青藏高原的自身文化交流方面,据有关资料表明,在当时的土著先民中,从事游牧生活的部落是逐水草而居,流动性很大,这是北方和西部游牧部落的生产生活特点,部落远距离的迁徙是经

常性的,没有地界之分。所以,在游动中与不同部落间的文化交流也是极为广泛的。当然,这种不稳定的游动生活除了游牧外,主要是战争因素,迫不得以才使部落大举迁移,将不同文化广为交流。

#### 4. 原始宗教文化

在青藏高原新石器时代的遗址遗物中,已表现出相当的宗教文化形式,如青海乐都柳湾原始公社墓葬群遗址、西藏林芝地区祭祀坑穴遗址等,使最原始的宗教文化趋已形成。明显的有三种宗教形式:祭祖形式,为最原始的尊崇形式,逐渐演化为崇拜鬼魂祭天地等;丧葬形式,从崇拜鬼魂祭天地来安慰心灵,将丧葬活动形式化、宗教化,以满足精神上的寄托;图腾崇拜,从崇祖形式建立部落的崇拜偶像发展到图腾标志,或象征性的图案物品。当时,在中原的图腾崇拜形式也很普遍,如黄帝以云纪、炎帝以火纪、共工氏以水纪、大皞氏以龙纪、少皞氏以鸟纪。而青海羌人则以“羊”等的名称、图腾为标志,如“羊方”、“羌方”。西藏“其俗重鬼右巫,事羗羗为大神”,即崇鬼重覡巫的活动已形成,并且以牛羊等为图腾崇拜物或标志,由此,形成了西藏最早、最原始的宗教文化“魔苯”,或称“巫教”。

#### 5. 国内及周边同期工艺文化

##### (1). 国内

黄河流域的“仰韶文化”,长江流域的“河姆渡文化”所表达的原始手工艺有陶器、牙雕、骨雕、泥塑、捻线织布、编织和木器“榫卯”结构等工艺,反映了原始社会民族的繁荣阶段。

从母系氏族社会向父系氏族社会的转化,有淮海地区的大汶口文化、长江中下游的青莲岗文化和屈家岭文化,长江上游的大溪文化。

进入父系氏族社会后,在黄河中下游产生了龙山文化,因发现于山东龙山镇而得名,还有河南龙山文化和陕西龙山文化。长江流域有良诸文化等。

这个时期的手工业发展很迅速,手工业和农业有了分离,工艺制品有石器,陶器包括灰、黑、白陶,纺织包括麻布、丝布,编织包括席

编、柳编、竹编,装饰品包括石质、骨质的玉石、玛瑙、松石、牙、骨等及木器、骨器。

## (2). 印度

印度的文化始发于印度西北部的印度河流域。新石器时期的印度手工艺文化水平已较发达,有专门从事手工艺加工的作坊,主要加工的有磨制石器、制陶工艺、纺线织布、骨器加工等,较早的进入金石并用时期,很早就知道用黄金金属制作装饰品。

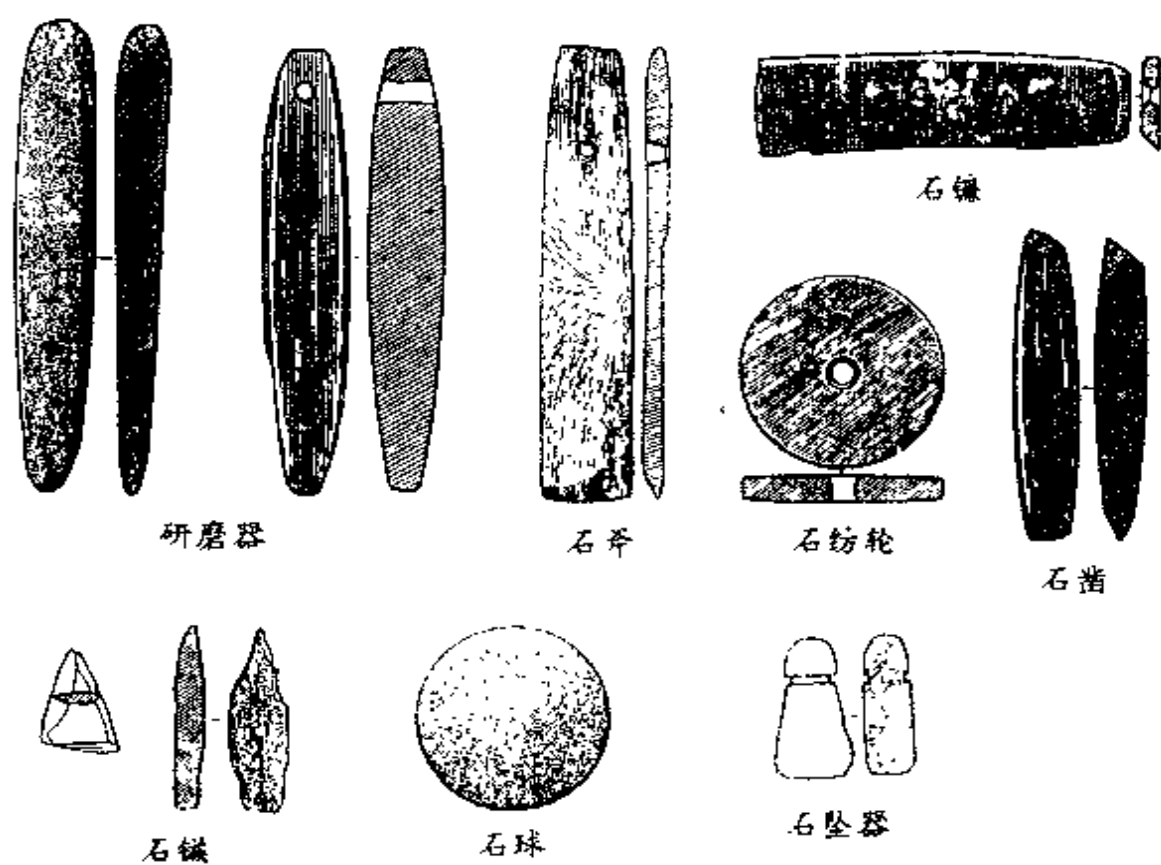
## 二. 石器工艺

新石器时代的石器工具用途较为固定,在生产加工方面有两个趋势,一是用玉石质加工制成饰品(见首饰工艺一文);一是用硬质石料加工成较为定型的生产生活工具。从石器工具的数量、质量都证明当时自然的、群体的人力物力投入很大,工艺造型逐以完善,尤其是小手工艺生产形式在不断扩大,这时的石器从选料、用途、造型、工艺过程等的程序要求都有相当的标准,制作技艺十分精细,甚至具有更为广泛的实用意义。

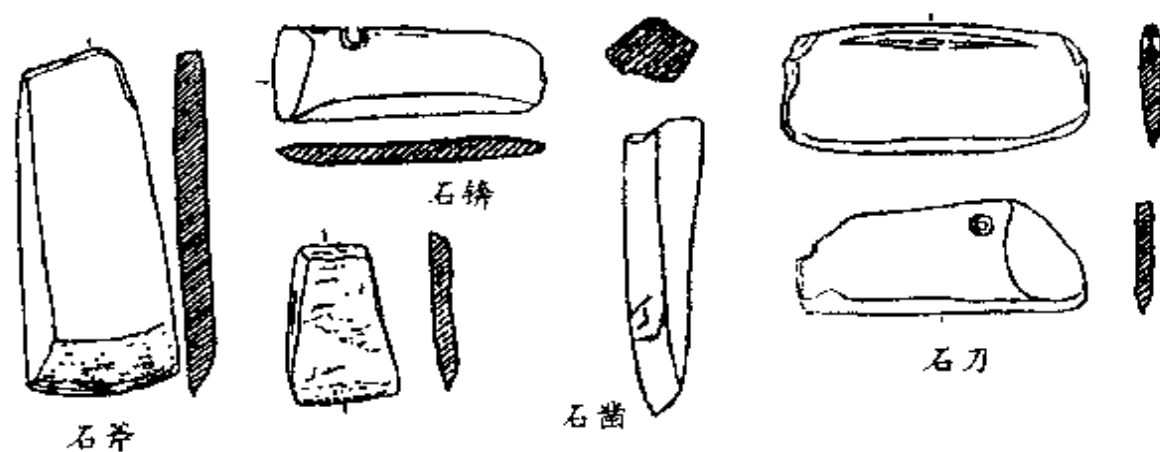
石的类别比旧石器时代增加了许多,也部分地被淘汰更换。石器原料有大理岩、粉砂岩、蛇纹岩、方解石凝灰岩、板岩、片岩、碧玉岩、软玉、硅质岩、水晶、角岩、火山岩、变质粉砂岩等。其中与工艺美术有关的石料有大理石,色泽多样,是现代广泛用于建筑装饰、雕塑、工艺美术装饰等。

石器的工具种类,在青海境内有石斧、石镑、石凿、石刀、石矛、石球、石镰、石纺轮、敲砸器等(图4);在西藏雅鲁藏布江流域的石器种类也很丰富,非常有特点,属于细石器文化,打制石器有边刮器、端刮器、切割器、雕刻器、刮削器、尖状器、锥状器、铲状器、锄状器、梳形器、石磨盘、磨石、石球、双孔石器、砧石、杵、重石(图5)等。还有通体磨制的石镑、石刀、石凿等,做工精细,造型具体。

石器工具的制作工艺与旧石器时代的石器工艺相比,已大大提高一步,从打制石器进化到磨制石器,从粗磨工艺发展到精琢细磨,即便是细石器文化的打制石器,也是通过精心打制,再通体磨制,这



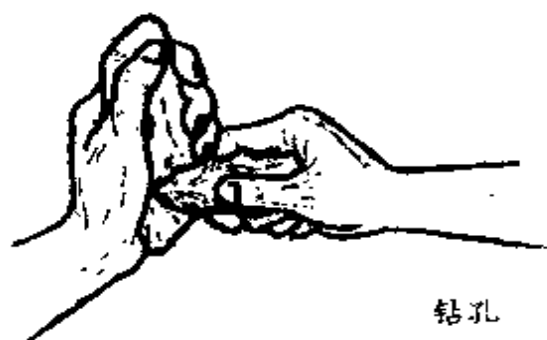
(图4 磨制石器)



(图5 磨制石器)

种磨制工艺的技艺高超,已很完善,整个制石工艺归纳起来,采用了打、切、磨、划孔和钻孔等技术。钻孔技术可以说是工艺上的一大进步(图6),在生产生活中应用极广,青海民和阳山出土的石珠和石臂等的穿孔,就是用石质较软的大理石管钻而成,并且是对钻,使人们穿饰带挂非

常便利。在生产工具方面,青海乐都柳湾半山类型的石器刀具很有特点,器具磨制的薄而匀,刃部为双面刃,较



钻孔



(图6 磨制石器)

为锋利,在刀后端靠近背部有两个孔,孔圆大小相等,用于固定刀柄(图7);马厂类型的石器在工艺上更为精致,多数器具是通体磨光、打孔,石具上穿孔大多采用钻穿、管穿的方法,



(图7 双孔石刀)

也有个别的采用了划穿的方法。由于加工技术的提高,其增加了工具的实用性和造型的合理性。

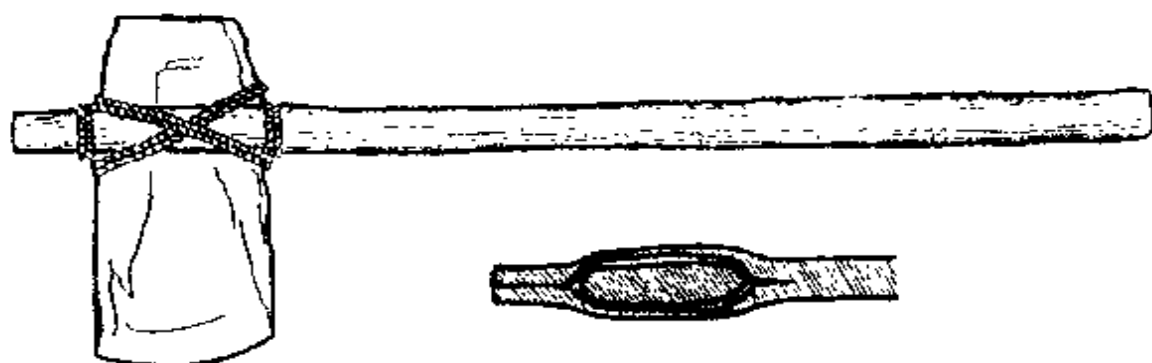
石器工具的造型,通过长时期生产生活的实践,摸索出一套较为固定的常用工具造型,如斧、刀、凿、镰、纺轮、石磨等。正是这些常用工具的造型较为稳定,以致后来的金属工具在造型上没有太大的改观,如石镞的造型,呈扁长形,棱角分明,刃部研磨的锋利,由刃部的平薄延伸至尾部的渐厚,整个从薄到厚过渡的非常均匀、自然,石镞中间从上到下凿磨有一加固把柄的半圆形凹槽,以便把柄的装置(图

8)。还有一件石斧很典型,附一根较长的木柄,柄的一端凿出一长方鑿,木柄与石斧上端套接,加以固定即可使用。还有一种将木柄一端一劈为二,在劈缝处凿出鑿口,将石斧夹放在木柄劈缝的鑿口处,再用绳具加固,便成为一件完整实用的劳动工具(图9)。

石器工具的用途,随着生产劳动的不断拓展,形式各异的石器工具围绕着生产生活而分门别类,在农业生产和作物加工方面有斧、镑、镰、刮、磨盘等;在狩猎游牧方面有刀、矛、箭镞、石球等;在小手工艺方面有凿、雕刻器、纺轮、磨石等。西藏的游牧生活是以肉食为主,其工具非常有特点,有边刮器、端刮器、切割器、刮削器等。上述的劳动工具,明显的划分出

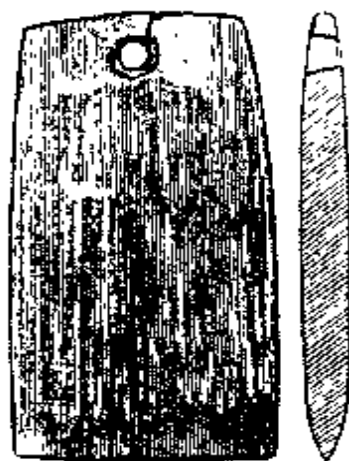


(图8 石镑)



(图9 石斧装柄组合)

劳动分工,农业生产劳动已形成完整的劳动生产过程,从松土、下种、收割到作物精做,证实农业耕种的生产水平较为发达;弓箭的使用,说明先民们借助工具的力量,增加了自助能力和抵御能力,也是狩猎、游牧分工的进一步发展和劳动分工的独立性;在小手工艺方面,凿是木器加工的工具,凿分为大、中、小三种规格,用来加工木器,可以凿出不同的卯眼和修整不同的木料;纺轮可将毛类捻纺成线,再用线来织布,其成为生活中必须要做的一项重要工作,使先民们易改披毛挂皮的原始形象。



(图10 石斧)

在诸多石器中,作为具有青藏高原生产生活特点的刮削器石斧、纺线用具线陀子,值得一提。经谢佐先生考证,他认为斧形刮削器的作用不同于我们通常概念中的斧具用途,其形体在斧背部钻有小孔(图 10),该孔系绳可缠于手腕,然后手握石斧刮削皮张等,先民们选用质地甚好的绿灰岩制成石斧,作为心爱之物,成为随葬品;线陀子(考古称之为“纺轮”)也不同于我们通常概念中纺轮的用途:其形体圆中有眼,插木棍作捻线工具,特别是陶制线陀子上刻有花纹,成为早期具有实用工具性质的工艺品(图 11)。

### 三. 陶器工艺

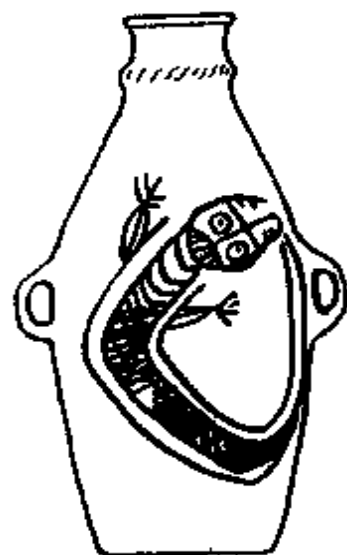
新石器时代生活在黄河上游和雅鲁藏布江流域等地的原始先民们,从泥土的原始利用到工艺设计、彩绘、刻划、烧制等方面发展很快,这是人类在掌握了火之后的一个质的飞跃,陶器从实用品到实用工艺品经过实用与美化相结合的过程,更侧重于装饰艺术的比重,由最初的从属关系转化为完全独立性的劳动分工,即调泥、制型、打磨、彩绘、烧固等,最终成为一件完美的实用工艺美术品。制陶业无疑对农业经济和定居生活起着积极的促进完善作用,由于地域文化和部落血缘等差别,使陶器的胶泥土质、工艺造型、彩绘图纹等构成多种不同风格的工艺造型,成为丰富多彩的陶器工艺文化艺术大观。

#### 1. 陶器的发展概况

青海境内的陶器由两个先后不同时期文化所组成,即仰韶文化、马家窑文化。仰韶文化主要以庙底沟类型的陶器为代表,分布在甘肃和青海东部的民和县等地,陶质分泥质和夹砂两种,陶色为红、灰两色,器型种类多,以素色为主,彩绘以黑色勾线较多,可以说是青海彩陶的初



(图 11 纺轮)



(图 12 蛙纹瓶)

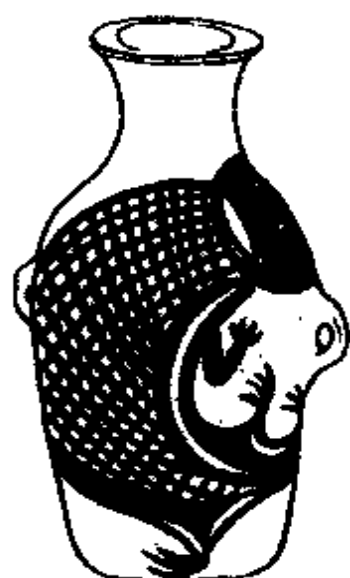
期阶段(图 12)。

马家窑文化的陶器由石岭下类型、马家窑类型、宗日类型、半山类型、马厂类型组成。石岭下类型是仰韶文化庙底沟类型向马家窑类型的过渡,陶器表现形式含有多种文化因素(图 13)。

马家窑类型的陶器多为细沙泥质,烧出的陶质坚硬,色泽橙黄泛红,经表面打磨处理,手感光滑圆润;彩陶绘制分通体彩绘和主体装饰两种,在盆具上大多为里外都作装饰处理,器型口沿装饰繁缛;彩绘颜色大多以黑色为主,有较少的白色做点缀,效果十分美观;绘画手法擅长用流畅的勾线(直线、弧线)技巧,组合成整体图案作装饰(图 14),以上是马家窑类型彩陶所具有的装饰特点。

宗日类型的陶器较为特殊,以粗陶为主,素陶面上均饰有绳纹,再饰以彩绘,彩绘大多为红色,图案造型独特,不同于其它类型的装饰形式,图案大多在陶器腹肩部绘饰一圈上尖下圆宽或有爪、腿、羽的装饰效果(图 15),造型很像鸟禽类,并成为宗日陶器的独有风格。

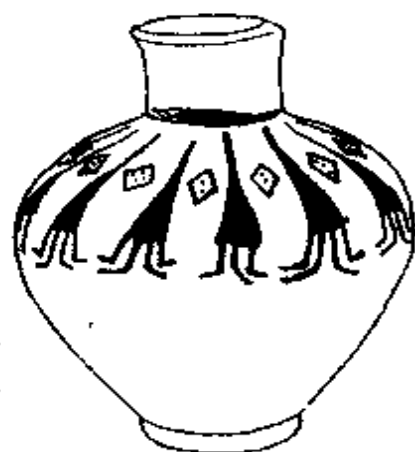
半山类型的陶器造型,以浑圆、饱满为特征;彩绘图案以旋涡纹最为突出,其次是锯齿纹、网纹、圆圈纹等(图 16);颜色以黑色为主,并有黑红两色相间的彩绘形式,非常漂亮;彩绘装饰部位基本稳定在口沿、肩、腹部,装饰形式较多样,以突出主题的块面结构即整体色块较多,其丰富的装饰效果体现出半山类型彩陶绘画的顶峰和装饰风格。



(图 13 蛙纹瓶)



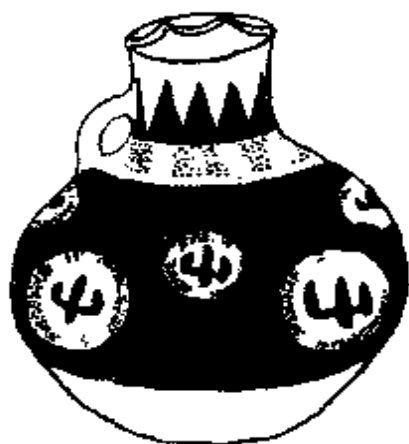
(图 14 旋纹双髻瓶)



(图 15 兽纹壶)

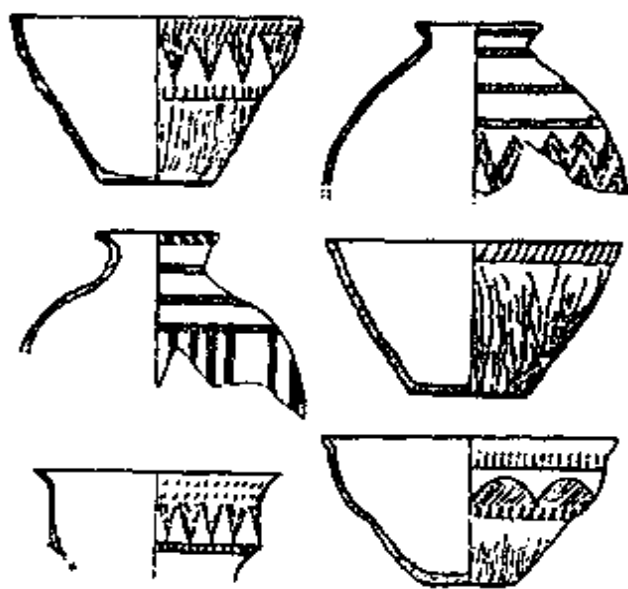


(图 16 葫芦形壶)



(图 17 圆圈纹长颈壶)

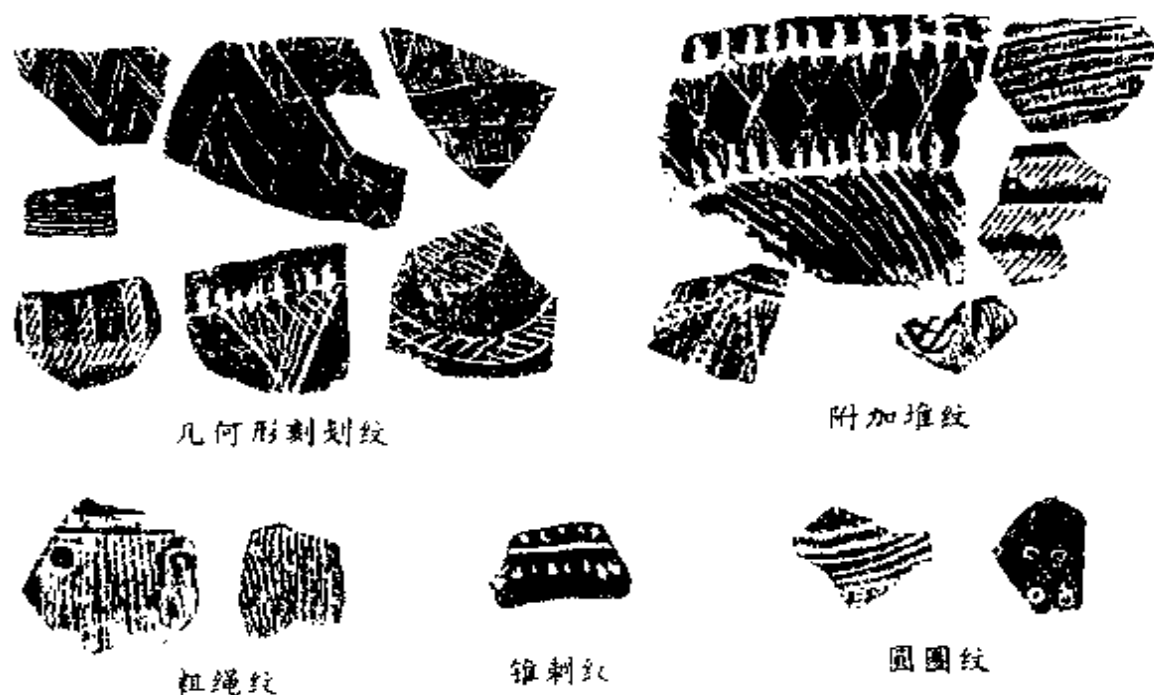
马厂类型的陶器造型丰富,除生活用具外,还塑造出其它用途的器型,如陶鼓、鸭形壶、双联罐等,在塑形上也大胆采用具象人体及头形作装饰;彩绘图案较为开放,形式活泼多样,直接描绘自然生物,如蛙形,还有“卐”字形、“卐”字形及锯齿纹、圆圈纹、弧线纹、菱形纹、回纹等的交替应用;在构图表现上有黑白色块对比、点缀纹饰、勾线组合及粗犷的黑线勾绘形式,显得灵活多变,不拘一格(图 17);色彩绘制上在以黑色为主的基础上,大胆发挥红彩的装饰应用,有黑中勾红的线条色彩,还有大面积用红色绘涂,以红底色为主、黑色线条为辅的装饰效果,显其突出而美观。尽管如此,马厂后期趋于素陶增多,从而使精美的彩陶处于衰落状态。



(图 18 刻划纹饰陶器)

西藏境内的陶器种类非常丰富,陶质大部为泥质和夹砂两种,夹砂又可分细砂和粗砂之别,陶器工艺为手制和慢轮修整两种,后一种

较为流行,陶器泥色分红、褐、黑、灰,表面打磨光滑,胎皮很薄,在制作工艺上已很发达,陶器的器型有单耳罐、双耳罐、侈口罐、钵、碗、盆等(图 18)及联颈壶(彩图 1),陶面纹饰以刻划纹为主,也有压印纹、剔刺纹、乳钉堆饰等(图 19),这些与青海彩陶的区别明显,说明了不同地区的人文地貌,产生出不同的工艺文化形式。



(图 19 陶器刻划纹饰)

## 2. 陶器的用途功能

从整个陶具器形可以看出,除少量的生产附属工具,有陶环、陶刀、纺轮、陶饼、陶球等,大部分为生活用具,其用途囊括了居住生活的各个方面,如盆、豆、钵、碗、杯为盛食物、饮水等的盛具;尊、禾为饮酒类器具;鬲为烧煮炊具;罐、瓮、缸等为储存食物、水等的储盛具;壶、瓶为盛水的器具;盂、匜为盥洗器具等。这些生活器具的种类在发展过程中日臻完备,实用功能不断完善,如陶罐,从最初的无耳罐发展到单耳罐、双耳罐、三耳罐、四耳罐、双大耳罐、双联罐、提梁罐等,耳置沿口非常合理,行走提送摆放符合劳作程序,罐具主要用于盛物,带耳的罐便于系绳提挂,多耳罐可能是从耳部的使用效果考虑,

减弱所承受的拉力,避免损坏,并在走动中以保持平衡;单耳罐、双大耳罐、双联罐、提梁罐适合于直接手动使用;带嘴罐、单耳罐与直接饮用水或流食有联系。有一件实用与装饰密切结合的器皿,就是马厂类型的骨珠镶嵌彩陶钵,在钵沿镶嵌有孔的骨珠,一组两孔,分四组,既便于绳具的提挂,又不易使孔珠磨损,实为一件独特的陶器镶嵌工艺品。在陶器盖口方面,有件敛口彩陶壶,壶沿口设有排列均匀的倒勾,以使用绳将皮、布等扎在口沿上,做盖口加固之用,十分合理。在实用方面,如陶壶,双耳齐腰或在腹部,以便汲水提倒,壶为盛水实用陶具,渐渐,壶的颈部略变细长,增加了壶嘴,这样盛水不易外溢,向外倒水从壶嘴泻出,以便把握用量。由于造型的逐步完善,以致后来壶具的造型在演变中没有太大的变化。

### 3. 陶器的造型艺术

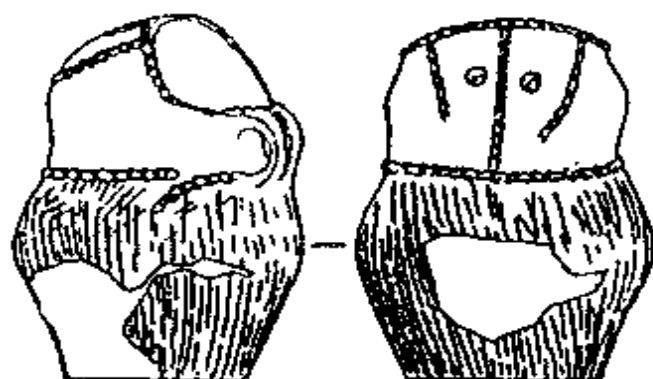
陶器造型,从不同用途不同功能方面进行不断革新再创造,使其对称、均匀,上大下小,或上小下大的曲直关系,在不断变化中进行调整。在常见的器型外观上,不乏出现一些整体对称造型而不同局部的表现形式,大胆采用局部到整体结构变形再创作。其作品体现出原始宗教文化或社会经济特征的一种潜在意识形态的表现,马厂类型的葫芦型罐、双联罐、人头像壶、鸟面型壶(图 20)、裸体人像壶、鸭型壶、葫芦颈罐(彩图 2)等,均为不断设计、创作中的精品,十分精美。

裸体人像彩陶壶是在一件造型普通的陶壶器型上进行的捏塑装饰艺术,该壶口唇微侈,腹稍鼓,腹置双耳,颈肩部无明显分界,双耳以上饰红色陶衣,颈部稍歪,这可能与烧制前捏制浮雕用力过大有关,人像头部正好在壶的颈部,颈圈为黑色曲折线装饰,双耳上方绘以两个大圆圈纹,圈内为网纹,人像正好适合在两个大圆圈的完整图案装饰之间,其背部对称绘以蛙纹,使陶壶一周由三组平面图案、一幅立体浮雕所装饰;在壶的颈腹部,捏塑成一个全身裸体的浅浮雕造型的人像,五官俱全、小眼、大耳、高鼻梁、大嘴巴,双手捧腹,形态生动,坦露的乳房、肚脐和性器官(彩图 3);在浮雕造型的基础上用黑色进行局部点缀和勾线处理,使得裸体各器官更为突出明了。性别特

征是即男又女,说明原始先民对性器官的一种神秘意识而进行的性崇拜,成为祈求后代繁衍、部落兴旺的原始宗教文化。



葫芦形彩陶罐



鸮面陶罐



双联形彩陶罐



人头像彩陶罐

(图 20 彩陶造型艺术)

鸭型壶的造型比较特殊,先民们在实用功能不变的条件下,对外形进行了再创作,整个壶的器身为鸭形,腹部两侧保留双耳,头部以葫芦状的壶口与鸭颈部衔接,鸭脖、腹、背、两翼及尾部形态逼真,通体用红黑两色装饰,脖、腹、背绘以羽毛流线,两翼用线勾涂成形,尾部尖翘,似乎在上下抖动,下部绘有象鸭子在水中游动时的波纹线,呈现出生活中鸭子呱呱戏游的真实画面,造型生动,艺术感染力强(图 21)。从这件鸭型壶,可



(图 21 鸭型彩陶壶)

以启示到先民们对生活环境的体验,家禽饲养已成为农业经济食物自给的一个组成部分,因而先民们较为容易表现生活中最熟悉、喜

欢、接近的物象,做成一件美饰器具,以倾述对生活的美好向往,以抒发自内心的精神情趣,最终体现在丰富陶艺、美化生活。

#### 4. 陶器的彩绘艺术

彩陶图案的绘制工艺是根据不同地域文化、生活习俗而产生出不同的工艺造型和艺术风格。青海境内的陶器图案以彩绘为主,也有压印、锥刺、刻划、乳钉堆饰等,而西藏境内以刻划为主,有少量的绘制形式。

彩陶的构图形式巧妙合理,大致为三种,一种是完全二方连续图案为主体;一种是主体图案由二方连续配饰,起完整画面构图的呼应装饰作用;再一种是在主体图案的空间处,点缀单独纹样,起着补白的装饰作用,使画面饱满、完整。

图案造型的起源到图案装饰的成熟,经历了由简到繁、由繁到简



(图 22 蛙纹演化装饰图)

的发展过程,即表现了具象变形到意象概括的艺术形式,体现出绘画者的构图、图案等在审美意识方面的成熟。如蛙纹装饰图案(图 22),经历了具象变形到意象概括的变化过程,早期蛙纹图案的造型较为具体,头部、身躯、四肢、爪、尾,以勾线形式表现出整体的圆润;渐渐,蛙形趋于直角勾线,略呈概括;后来,干脆就用粗笔中间一竖,上曲线为“w”形,下曲线为“m”形,即“”,此时的图案概括洗练,完全图案化;再往后发展连中间一竖也没了,完全是两道曲线加以爪形或仅饰以肢体局部,这种高度的概括装饰真可谓图简意达。

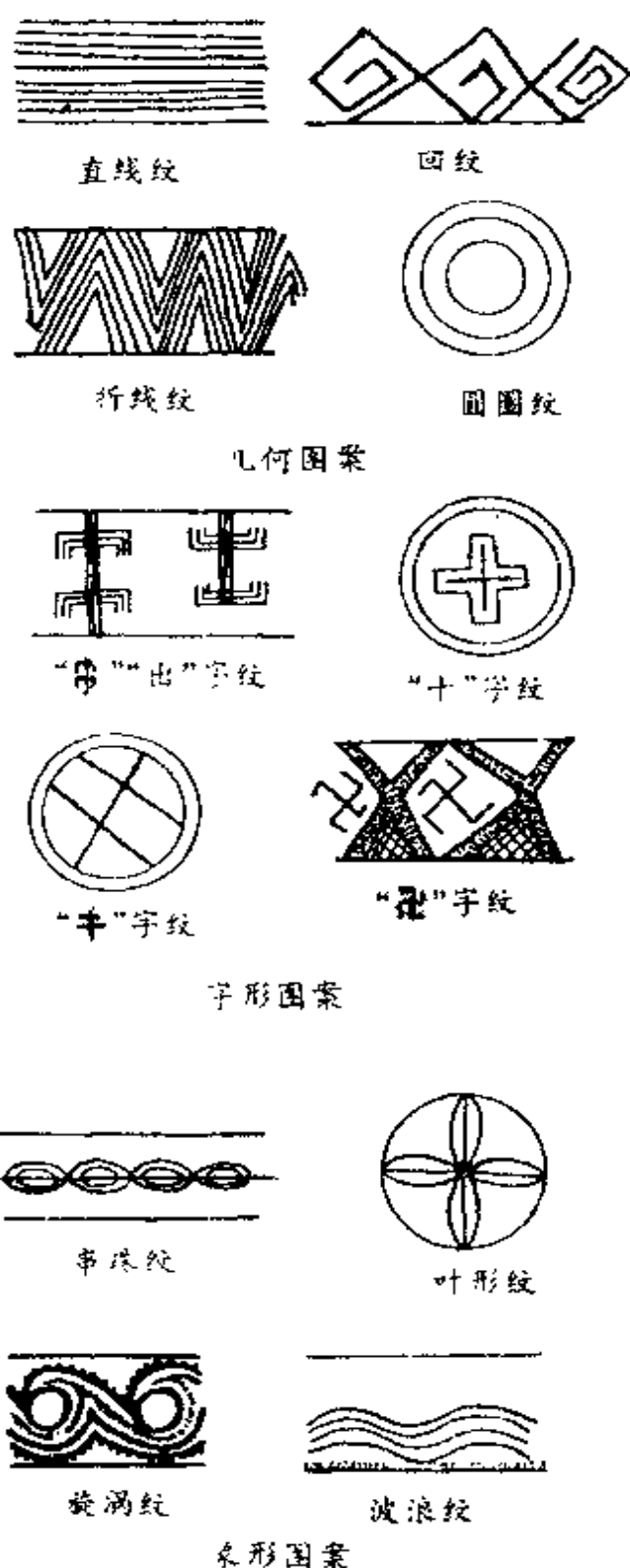
彩陶图案的类别有几何纹类、象形纹类和字形纹类等(图 23),几何纹类分平行线纹、竖线纹、斜线纹、锯齿纹、折线纹、半圆纹、圆圈纹、方格纹、菱形纹、连弧纹、回纹、三角形纹等;象形纹类分弦纹、波纹、旋涡纹、网纹、葫芦纹、贝纹、圆珠纹、双钩纹、竹节纹、太阳纹、叶片纹、蝶形纹、蛙纹等;字形纹类分“+”字纹、“”、“”字纹、“8”字

纹、“×”字纹等。这些单独纹样有异型、对称之分,由单独纹样组合成二方连续图案,二方连续中又可分出单独式、倾斜式、交错式、对称式等(图 24)。

由如此之多的图案造型,绘饰出成千上万不同的彩绘形式,真是千姿百态,应有尽有,可称之为陶器装饰艺术大观,其中有许多图案对后来的工艺图案设计有着很大的影响,一直延用至今。

### 5. 彩陶的图象语言

陶器图案艺术表现最高超的时期是马家窑文化时期,这个时期属原始社会末期,农业经济已占主导地位,并带出多种小手工艺生产,如石器、陶器、骨器、木器等。其中的陶器就是当时生活用品的主要生产内容,陶器及彩绘的工艺过程是技术性较强的小手工艺劳动,也是当时的尖端技术最为集中的一种生产形式,这种形式集合了许多不同于众多从事体力繁重的农业生产劳动者,他们是技术生产的发明者、彩绘设计的绘画师,他们所设计的造型通过实践不断的完善,所绘制的图案是从周围熟悉的生活环境中感受到的一种潜意识的图象再

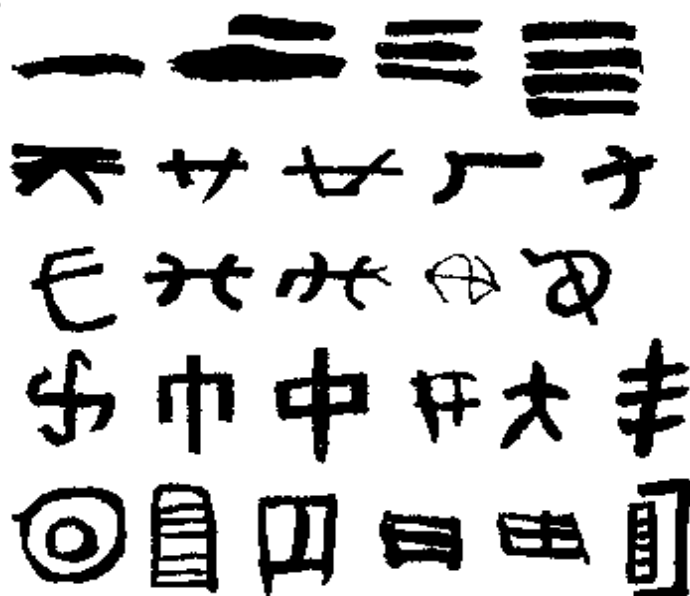


(图 23 装饰图案)

现,如图腾崇拜方面,彩陶图案中有所流露,对每个部族来说,图腾是部族的象征、标志、凝聚力,并区别于不同部族。尤其在陶器彩绘上围绕自然崇尚和物象崇拜等文化内容,通过彩陶图象图语言来传播交流图腾、繁衍即性崇拜的原始宗教文化,由此进行的一种图象文字符号即语言文化。从最初的陶器图案可看出造型为常见动物和模仿的纹路,如席纹、编织纹、绳纹等的启发,动物案中鱼、蛙的表现较为广泛,这不单是渔业活动的反映,其晋升为意识观念中,蛙的繁衍力极强,借物喻人的意识逐渐成为一种尊崇观念。



(图 24 二方连续装饰图案)



(图 25 彩陶纹饰符号)

大通上孙家寨出土



同德兔儿滩出土



(图 26 彩绘舞蹈纹盆)

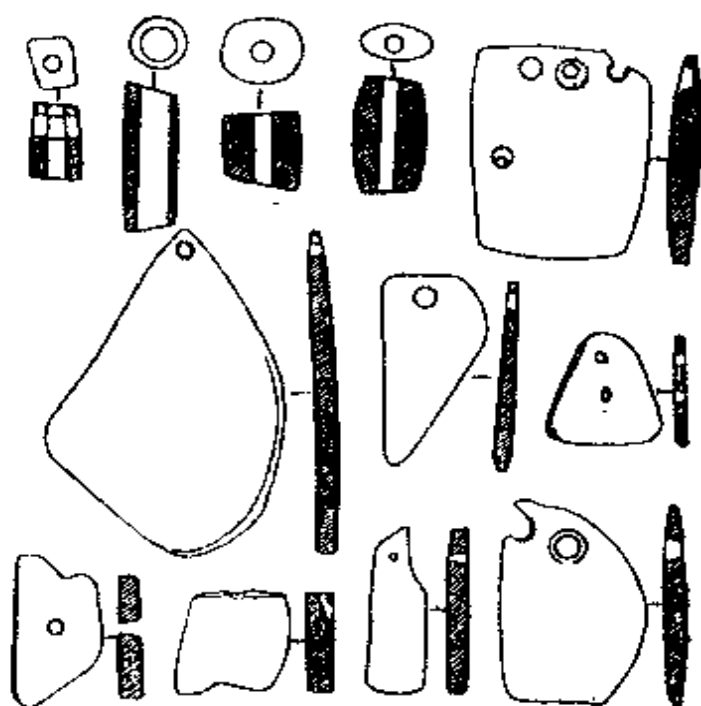
而图案的表现力越强,说明了当时小手工艺生产所表露出的一种竞争机制,究竟围绕什么使其发展如此高超?当时的人际关系尚处在原始的基本平等的氏族公社状况,从物质生产方面看,彩陶的造型美观、图案漂亮并且实用,就得到部族的信奉和赞誉,用量就大、就受欢迎,反之,就有可能被淘汰;从精神文化方面看,作品得到部族的认

同,作者受尊重的可能性就大,无形中有一种地位优越性,时间一长,成为一种文化制造传播的发祥处,如围绕宗教文化服务;从文字发展方面看,并非甲骨文前就没有别的符号记录象形文字,甲骨文是中原文化的统一,当时也只有少数人认识,并不普及,而在绝大多数地处偏僻的部族里,很早就使用了文字符号和语言交流,只是没有保留或不被后人译阅而已。青海柳湾马厂彩陶花纹中绘有各种不同符号(图25),最常见的有“+、O、ㄣ、1、≡、≡”等,作为我国最原始的符号,是我国文字的前身,所以,在彩陶图案中流露出许多正是这些文字符号的传播记录,还有原始先民的娱乐生活的真实写照。青海省大通县上孙家寨和同德兔儿滩出土的舞蹈纹盆(图26),大通上孙家寨的器物内壁上部绘有五人一组共分三组的舞蹈造型纹饰,人物梳着发髻,手拉手的起舞着;同时,用彩陶鼓作伴奏(彩图4),其不更为美妙;纹盆下部绘有数道弦纹,如果盆里倒些水,就会在水中浮现出动荡不定的舞蹈姿态的倒影,其想象力不十分美妙?由此使人联想到夜幕降临的余暇间,先民们聚集在溪流河畔,点起篝火,载歌载舞的欢快场面,以解劳累之苦,以求欢娱之乐。人物造型生动、洗练、简洁、明了,浓郁的生活情趣,使工艺制作者留恋难忘,绘制在器皿上,为真实生活的艺术写照,以泻心绪之畅,以扬情趣之美。当今,确成为原始装饰艺术中难得的珍品之一。

#### 四. 首饰工艺

饰品已成为生活必需品的一个重要组成部分,并促使饰品工艺的加速发展,先民们用各种不同材料加工出多种用途、不同效果的饰品,装扮自己,美化生活。在青海乐都柳湾文物中,仅串珠一项竟达15816颗,臂饰、绿松石等有1228件,其规模宏大、数量可观,令人惊慕!这仅仅是陪葬品,可见当时的首饰使用量极为浩多,人们已非常注重饰品,显示了富有身份。本能的爱美富有之心,体现在物质形式上,制作饰品是先民们的一种自然的审美活动,爱美的精神力量促使造就出加工饰品的能工巧匠,工艺精湛,男女皆用,其不但有装饰意义还转化为价值功能,以至后来部分饰品起着货币作用,如海贝、石

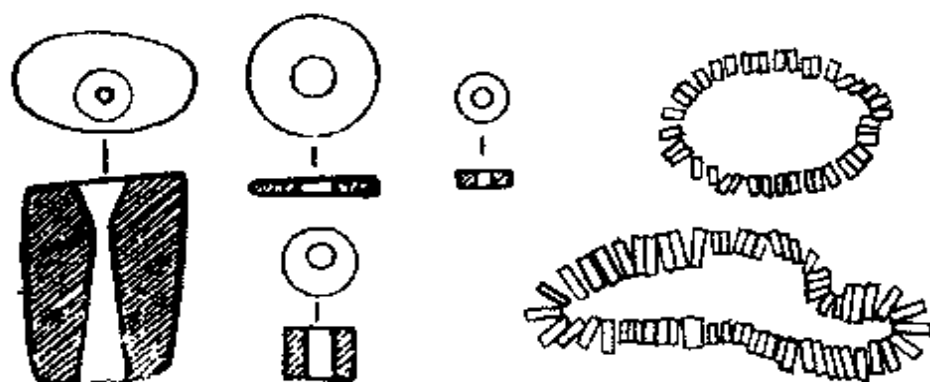
贝、金贝等。起初,先民们对装饰品的石质无须选择,说明当时对石材的性质还不甚了解,经过长时期对石料的加工利用,在实践的过程中,人们渐渐对装饰石料有选择、比较的审美能力和鉴赏能力。由于宝玉石质料的硬度、韧性、颜色、光泽、温度及稀有性的缘故,使之非常独特,用于身外之物做信物、标记、点缀装饰等,具有明显的色彩感和华丽感,显示富有和美丽、



(图 27 绿松石饰品)

被美称为宝石、玉等,为美的生活增添了久经不衰的精神魅力。

饰品的原材料有石质、骨质和蚌壳等。石质中有绿松石,颜



(图 28 玉珠串饰)

色呈淡绿色、深绿、青绿、灰绿、淡黄、乳白等(图 27);有乳白色的大理石、蛋白石,灰褐色的凝灰岩,灰黑色的粉砂岩;骨质材料的饰品主要有骨珠和骨片饰品(图 28);另有蚌壳、海贝等装饰材料(图 29)。这些原料有许多可能是选用古老海洋地表的遗存物。

饰品用于人们装饰打扮,有玉珠、骨珠戴在头上的头饰品;有石、骨串珠套挂在脖颈上的颈饰品;有贝壳项圈吊挂在胸前的胸饰品;有骨片、串珠或石环串缚或套戴在手腕上为腕饰品;还有将石臂饰套挂在胳膊上做臂饰;在服装上配饰多种材料饰品为服饰;用海贝、石贝

做装饰并有价值功能。整体上以装饰为主,有些饰品或许含有宗教文化内容,有些作为交际的信物或证物之用途。

饰品的造型款式多样,其造型是根据材料的自然生成,转化为生活工具形状的延伸和使用功能所加工。石质材料制作的串珠饰品,形状有圆珠形、椭圆形、方形、管状、斧形、异形等;石臂饰造型有环形,横剖面呈方形或长方形,有筒形,横剖面呈扁圆形(彩图 5)等。用骨质材料加工的骨片饰品形状有三角形、梯形、铲形、长方形和圆珠形等。



新石器时代的饰品加工技能已非常高超,尤其是造型设计能力、钻孔技术和精磨工艺等都很成熟,无论是石质、骨质、蚌壳等,几乎都经过钻孔处理,一件饰品上少则一孔,多则三孔不等,珠饰品外形多样,效果很美。如绿松石饰,有一种管状扁平带孔,横剖面呈椭圆形,中央孔内镶骨珠一粒,十分独特。从装饰角度看,石质呈绿色,骨质泛白,却有一种变化感,这在当时来说还是新奇的,作为饰品是独特的,在装饰镶嵌艺术方面是进了一步,为以后的镶嵌工艺起到了典范作用。这说明了镶嵌意识的萌生还是宗教意识的体现?从工艺角度看应该是镶嵌形式的萌芽状态。

饰品组合与装饰也很讲究,石饰的组合形式有三、五成串的在一起,有圆形和管状,有斧形与异形,有两件斧形和两件圆形,有管状、斧形和异形三件一组,还有管状四件与长方形一件为一组等。这种组合形式不知是否与当时的风俗或宗教文化有关,但就组合搭配的形式看,有一定的穿插变化的装饰效果,或男女饰用之别,或婚配与否的证物,饰物的奇数与偶数也许有某种标志和象征的意义。

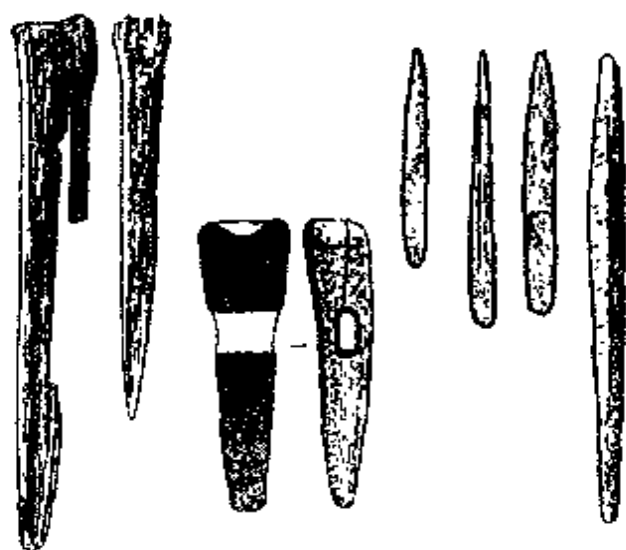
## 五. 骨器工艺

骨制品从旧石器时代到新石器时代有很大的发展变化,由于骨质材料具有一定的韧性、硬度和原有自然造型,在原有骨质形状的基

(图 29 贝类饰品)

础上经略为加工处理,即可成为一件东西使用,并极为普遍的应用到生产生活中。

骨器的种类在青海境内有骨针、骨锥、骨镞、骨刀、骨勺、骨叉、角锥、骨凿、角斧(镐)、牙刀、骨饰品等;西藏境内有骨锥、骨针、骨匕、骨蓖(梳形器)、刀柄等,多以破裂的肢骨或肋骨磨制而成。这些



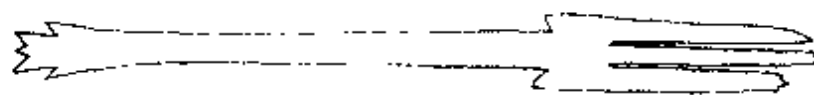
(图 30 骨凿)(图 31 角斧)(图 33 骨针)

器物从使用功能可分为生产、

生活和装饰三个部分组成,如骨镞、骨刀、骨凿、

角斧(镐)为狩猎、削切、

凿刻、砍伐、挖掘的生产工具;骨锥、骨针、角锥、骨刀、骨勺、骨叉、牙刀为钻孔、缝制、切割等的生活用具;数量甚多的骨质饰品即骨珠、骨片等为装扮人们的饰品。



(图 32 骨叉餐具)

骨制品的材料有牛骨角、羊骨、马骨、野猪骨。如一种骨锥是用羊的趾骨制成,一端保持原骨状,另一端将肢骨削磨成一半,然后磨成圆尖;再一种骨凿用马趾骨削磨而成,一端保留原骨,另一端将肢骨劈成一半,然后磨成扁刀(图 30);再如角斧(镐),用牛角制成,一端为原截面,另一端磨成双面刃,器身中部凿有一长方孔,用于装置木制把柄,作为斧或镐的使用(图 31)。从动物骨质的利用和应用,可看到当时已有相当规模的野生动物驯化圈养业。

骨器的造型由雏形到具形,制作工艺由粗到细、由简到精的工艺发展过程。就骨针而言,最初的器形加工,只是本能的利用制作,工艺较粗,以实用为目的。到马家窑文化时期,骨针在造型上已规范定型(彩图 6),一端头有针鼻,针的大小、粗细与现在的纳鞋针相当,说明针的形状早在新石器时代就已定型,分为大、中、小规格,这也是先民

他们在实践中摸索并加以完善的生活实用品。食用餐具,在青海同德宗日发掘出一组三件骨质餐具,即刀、勺、叉(图 32),说来也怪,这古老的骨质餐具与现在西餐餐具有着不谋而合的内在联系。骨镞造型,已非常完善(图 33),镞的头部和铤部分明规整,三角形的尖锋连接着长铤,磨制细致、美观。

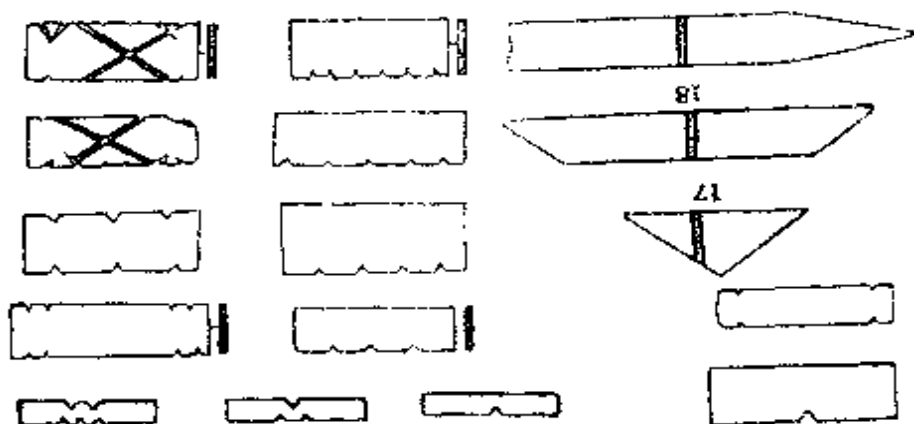
在工具制作组合方面已很普及、实用,如角斧中部凿一长方孔,固定木把柄,大大减轻劳动强度,可高功效的砍、伐、挖等,类似这样的组合形式已屡见不鲜。在工具和饰品镶嵌方面,如骨刀用动物骨片加工成刀形,刀的一侧刻槽,嵌入细薄带刃的小石叶,经过镶嵌处理,刀具的实用率增大,保证了刀体承受力,不宜损坏,利用镶嵌石叶刃部的切割功能,一旦刃部损坏,还可再换嵌石叶,这种方法是比较合理的(图 34)。



(图 34)

骨片造型的处理,有一种骨片为长方形,两边磨出三角缺口状,缺口数量的排列很有趣味。有一边一个对称三角缺口;有一侧一个缺口,另一侧二个缺口;有二对三的缺口;还有一种在其长边有三角齿口,齿数一至六个不

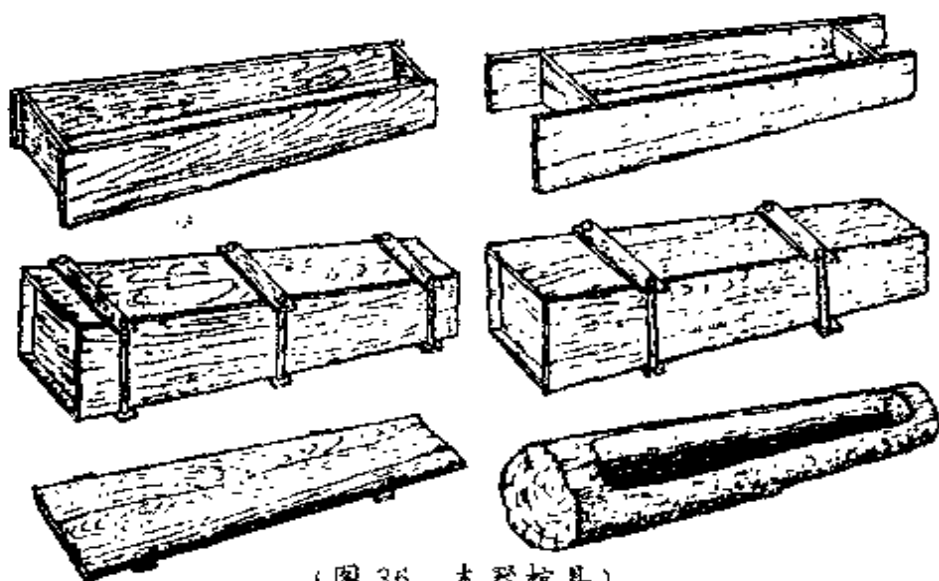
等;再有两边齿数相对称,正面刻有十字形划纹(图 35)。这除了装饰外,还意味着某种文化语言?或许与“结绳记事”、“刻木为契”的原始记数记事语言有关,在《中国原始社会史》一书中介绍独龙族用刻木记事,给入借东西,要打“木刻”,借多少就在木片上刻多少个缺口,还多少就削去多少个缺口。佤族在双方发生砍头纠纷后,经人调解,如双方同意和解,可约定十二天后举行“剽牛洗手”仪式,当事人为记住这一重要事



(图 35 骨片器具)

数相对称,正面刻有十字形划纹(图 35)。这除了装饰外,还意味着某种文化语言?或许与“结绳记事”、“刻木为契”的原始记数记事语言有关,在《中国原始社会史》一书中介绍独龙族用刻木记事,给入借东西,要打“木刻”,借多少就在木片上刻多少个缺口,还多少就削去多少个缺口。佤族在双方发生砍头纠纷后,经人调解,如双方同意和解,可约定十二天后举行“剽牛洗手”仪式,当事人为记住这一重要事

件,即在竹片上刻十二个缺口,每天削去一个缺口,以便按时前往约定的地点。佤族还用木刻作通讯联络,如甲乙两寨发生纠纷,甲寨给乙寨送去一件木刻,



(图 36 木器棺具)

木刻上端刻两个缺口,代表两寨,下端刻三个缺口,表示乙方要在三日内前去甲方和解,正面刻一斜角,表示事关重大,不得延误。景颇族如亲族被人杀害,自己又无力报仇,便“刻木为符”,以便后人做复仇的凭证。景颇族青年还用刻木相传来表达互相的爱慕。

为此,骨片刻角是否与以上的用途相仿,不得而知,但应与记事有关。

## 六. 其它工艺

### 1. 木器

木质的利用历史可追溯到人类始端,而人类最早的劳动工具就是从木器开始的,即古人有“断木为杵”、“剥木以战”的文字记载,只是木制器物不易被遗存而不能被实物证实罢了。



(图 37

夫箴装

新石器时代的木制工艺已很进步,在乐都柳湾文物(饰)中,半山类型的木结构葬具即棺具中体现出制作工艺状况(图 36),棺具材料为松柏类,棺板四角的接合,采用“穿榫法”即榫卯结构,卯的横口和榫头卯合的非常严密,制作工艺精细,这种工艺对后来的木器工艺发展具有一定的影响。还有一种独木棺形式,即用一截圆木,根据大小的需要进行凿刻,与“刻木成舟”的工艺相似,说明当时的木

制凿刻技术较发达、实用。从棺葬形式可看出宗教祭祀文化的发展状况。

矢箝是盛箭用具,其材料用桦树皮缝制而成,桦树皮韧性好、皮面光,易成形制作。矢箝呈圆筒状,内装骨镞箭。有的矢箝外皮装饰的很美,有一件矢箝表面饰有几何纹样与锥刺点纹,图案分四组,由三角连续几何纹与平行点线纹相间组成(图 37),这种装饰艺术形式很成熟,构思别致、排列整齐、组合得当,可称的上是经过精心设计、制作的一件实用工艺美术品,不能不说当时的装饰文化已很发达,这种装饰艺术表现形式与彩陶三角纹饰的艺术风格是一脉相承的。其器具一方面说明弓箭是重要的狩猎工具和征战武器;另一方面说明弓箭已很普及,成为男子的标志,几乎与服饰品有同等意义,也是男子日常佩带的饰具之一。

## 2. 编织

随着中原与西部土著部族之间的物品往来,“织皮”和“毛毡”在游牧生活中使用极为广泛,用纺轮纺线和手工捻线编系成“织皮”材料,既便于身穿披挂戴用,又可席地铺盖,对行走游牧非常实用。以后,先民们将毛线、毛绳分别编织成粗细、厚薄不同的毛织品,将能铺兼盖而具有厚实、柔和、遮寒功能的厚织品称之为“毛席”;把穿着带用则具有薄匀、轻便、易携带的薄织品称之为“毛布”。编织工艺渐由绑、缝、编工艺过渡成一种有规律的“一”字交叉法的固定编织工艺程序。用这种编织工艺的毛布、毛席,加工成毛织物品,如衣、帽、包、毡等,后来统称为“氍毹”。

## 3. 缝纫

从大量的陶质纺轮、石质纺轮中,可以看出手工捻线已很普遍,由此而形成纺线织褐布的普及。从许多骨锥、骨针的应用,可看出手工缝纫也很普遍,尤其是皮革的缝制,如衣物、鞋帽。有了纺织,便对面料的加工制作,即服装、包袋等。缝制工艺从矢箝的缝线组合,说明当时的缝纫工艺已很发达。

## 4. 服饰

土著——最原始的服装来源取决于地理、气候等因素而因地取材，因材施艺。所以，在青藏高原最早的土著先民为生存御寒，在衣着上，主要以兽皮杂毛邦系或披挂在身。

《山海经》“西海之南、流沙之滨、赤水之后、黑水之前，有大山名曰昆仑之丘，有神人而虎身、有文有尾，皆白处之，有人戴胜、虎齿、有豹尾、穴处，名西王母。”这说明很早以前生活在昆仑山处某部落的衣着状况，即以兽皮毛御寒取暖的着装效果。

## 二 编 古代篇

### 第三章 青铜器时代

青铜器时期即夏商周时期,中原先行进入奴隶社会的文明时代,加速了中原的生产力发展,稳定了“天下共主”的领属国地位。青藏高原大部分羌人部族尚持续在原始社会末期,仅东部地区即河、湟、洮流域的羌人文化与中原文化趋于同步,交往甚密。羌文化作为西部的古代文明,分布地域广阔,对黄河流域的文化发展产生过深远影响。

自人类掌握火之后,泥陶烧制技术是在应用火的过程中,使泥质发生了物理变化而成为硬性泥陶,这是工艺技术史上的第一次飞跃。青铜器则是由多种矿物质石料配制,经高温熔炼,所发生的化学变化形成金属材料,这是工艺技术史上的又一次腾飞,人类进入了一个灿烂的青铜时代。

青藏高原青铜器时代的手工艺生产方面有金属、陶器、石器、首饰、骨器、编织、革履、缝纫、木器等。

#### 一、概述

##### 1. 工艺文化分布

青藏高原青铜器时代的文化分布相当广阔,青海境内文化遗存有齐家文化、卡约文化、辛店文化和诺木洪文化。

齐家文化是新石器时代向青铜器时代过渡的铜石并用时期,开始出现红铜器和青铜器。主要分布在甘青地区,青海境内主要分布在东部河湟谷地农业区,西延至青海湖北岸的沙柳河边,以乐都、民和、循化、化隆等县分布较为密集。

卡约文化是青藏高原青铜器时代主要的文化遗存,分布范围,东起甘肃永靖县的黄河沿岸;西至青海海南州兴海、共和、贵南、同德等

县境内；南到黄南州泽库县、果洛州黄河上游、玉树州通天河流域，并延伸到西藏地区；北到海北州刚察、海晏及大通河流域，其文化遗物分布之广阔、数量之繁多，远远超过了青海境内其它任何一种文化遗存。

辛店文化遗址主要分布在黄河上游及其支流的湟水流域及循化、化隆、西宁、大通、互助、湟中、乐都、民和、同仁、共和等地。

诺木洪文化属于一种青铜器时代较晚的、独立的文化遗存，发源地集中于青海海西州地区，以柴达木盆地向四周扩散至全州更大范围，包括西藏境内。诺木洪文化为古代羌族的历史文化，以畜牧业和农业生产为主，社会生产力的发展水平是相当高的。

西藏境内继昌都、墨脱、林芝等早期文化之后，青铜器时代的文化分布很广，从象雄（阿里）地区连贯着雅鲁藏布江上、中、下游流域；拉萨、那曲、林芝、墨脱、昌都等及云南德钦、四川德格、甘孜、阿坝、甘南卓尼等地区的文化分布，均为同步发展。

## 2. 部落发展史况

据《史记》等史书记载，黄帝姬轩辕生二子，一子叫玄嚣，降居江水即岷江上游；一子叫昌意，降居若水即雅鲁江上游，约今青海果洛、四川甘孜之间地区，过着“迁徙往来无常处”的部落游牧生活。昌意的后裔鲧禹，相传就出生在羌地，所谓“禹兴于西羌”、“伯禹夏后氏，姒姓也，生于石纽，……长于西羌，西羌夷也。”以此，夏族可能始源于西羌。

商时，甲骨文的卜辞中“羊人陟”、“令羊人”等亦指羌人。《竹书纪年》说“武丁三十四年王师克鬼方氐羌来降”、“汤十九年，氐羌来宾”。《诗经·商颂》说“昔有成汤，自彼氐羌，莫敢不来王，曰商是常。”以上说明羌人从事于游牧即牧羊人，与商的往来有密切的文化关系。

周时，西周的部族也出生于羌人。周文王还以羌人吕尚为辅佐大臣。当时的西羌部族被称为西戎，各部族势力发展非常强大，西周末期的周幽王就是被羌人杀于骊山。

东周春秋，《春秋大事年表·四裔表》载“西方之戎”随地立名，随

时易号。说明羌人部族之多和范围之广,在记录上混杂不清、不易判明。春秋末时,青海羌人无弋爰剑在与秦人的征战中被俘充当奴隶,后来逃出到河湟地区,将秦人的先进文化传播到本地,如农业种植。到战国时,无弋爰剑的第四代曾孙发展成为许多分支部族,爰剑的曾孙忍为首领,正值秦献公称霸,发兵西征羌人,忍的叔父印弃河湟而西迁,《后汉书·西羌传》说“印畏秦之盛,将其种人附落而南,出赐支河曲西数千里,与众羌绝远,不复交通”。印的本部离开河湟后,南下来到青海南部与藏北之间的羌塘地区,称“唐旄”。另一支进入西藏雅鲁藏布江流域的称“发羌”。当时西藏本土的土著人,尚处在七天王时代之初,即公元前375年左右,还处在原始公社母系氏族社会。据《贤者喜宴》记载:“他们食自然之谷物,穿树叶之衣,在森林中如同野兽一样生活”。从河湟流域迁徙而来的羌人,带来了奴隶社会晚期文化,对当时西藏地区的文明进步,有着一定的推动。印的另一部族进入了新疆塔里木盆地以西,把河湟文化带到西部更为广阔的地域。爰剑的另两个曾孙忍和舞,继续在河湟流域发展,其子孙部族部分地又陆续南下,如牦牛种南下进入大渡河汉源一带,分布于云南云岭金沙江流域,以四川越嶲县而得名,称越嶲羌,也是当今的羌族先民;白马种进入白龙江(羌水)流域,分布在四川绵阳以北和甘肃武都以南地区,东汉时这里为广汉属国,故称广汉羌;参狼种也进入白龙江流域,主要分布于甘肃武都,故称武都羌等。从云南剑川鳌凤山墓地出土的文化遗物表明,其与川西、甘青地区青铜文化密切,当与氐羌氏族南迁有关。这时,河湟地区羌氏部族主要有乌氏、义渠、氐、羌等。

西藏本土部族的文化发展差异很大,山南雅隆河谷地区的土著部族发展较快。最初,在雅隆河谷地区聚居着斯部、穆部、桐部、冬部四大部落,部落之间战事连年。后来,由聂赤赞普统领众部,在西藏众多部落生产力还很低下、落后的状况下,促使雅隆诸部的统一,在自身迅速发展生产力的基础上,使之异军突起,成为西藏最庞大的部族集团即“六牦牛部”。其修建了最早的藏式建筑“雍布拉岗”(意为母子宫)雍仲拉孜寺等,生产形式从采集、狩猎发展为“牧放牲畜”和农耕

生产,尤其是铜器工艺发展很快,加速了雅隆部族集团军备武装的发展。

青藏高原羌人文化历史约占整个青铜器时代即两千年左右。从商周起,中原王朝的领土范围不断扩大,对于羌人文化的了解逐渐加深,在文字记载方面也不断增多,并成为华夏文化发展不可缺少的一个组成部分。

### 3. 宗教文化发展

青藏高原在这个时期的宗教发展已趋于深化,从最原始的“魔苯”发展为相对稳定的“苯教”,这在西藏地区十分盛行。“苯教”又分为“笃苯”、“恰苯”,“笃苯”意为本地区原始宗教,称“都教”;“恰苯”为外来宗教称“新教”。所以,在原始的、生产力低下的社会状态下,对大自然的认识是非常有限的,由此而产生的社会意识形态即苯教活动。苯教作为青藏高原一种古老的文化现象,表现在工艺美术方面有法器、鼓钹、头饰、服饰等。

### 4. 国内及周边同期工艺文化

#### (1). 国内

夏商时期的文化,在河南西部、黄河中游南岸以及山西汾河下游等地,有“二里头文化”,也称“洛达庙文化”,属夏时的文化;以郑州二里冈下层、河北藁城文化代表为早商文化,后期以河南安阳殷墟文化为代表。其工艺美术有青铜工艺、陶器工艺、雕刻工艺(即石雕、玉雕、牙骨雕)、其它工艺(即纺织业、缝纫工艺)。

周时之始至春秋战国的工艺美术有青铜工艺、陶瓷工艺、染织工艺、漆器工艺、玉雕工艺及木雕、琉璃等。

#### (2). 印度

印度文化受到外来文化的影响,发展很快,在印度河流域创造出著名的哈拉帕文化,工艺美术业非常兴旺,其制造业已形成多门类的专业工匠,有木匠、铁匠、陶工、染织、细木、建筑装饰等。金属品有铜质武器、工具、饰品及铜制舞女等,并较早的出现了铁器,其工艺为热铸冷锻、焊接镶嵌等;石器雕刻除生产生活器具外,有宝玉石珠、石柱

制砧码,人物雕像的造型生动、准确,陶瓷制品十分普遍,以及纺纱织布、木器,还有数以百计的印章技术,有石质、象牙、陶质不等的材料,以象形文字和动植物图案为内容。

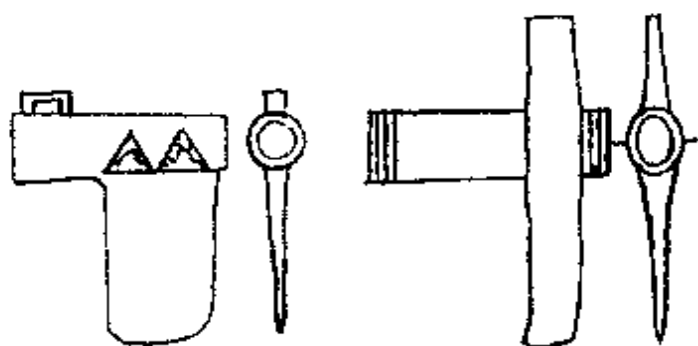
约公元前 6 至 5 世纪,在印度北方喜马拉雅山麓的一小国即迦毗罗卫国释迦族,诞生了著名的悉达多,后称乔答摩即释迦牟尼,由他开创了举世闻名的佛教文化。

## 二. 铜器工艺

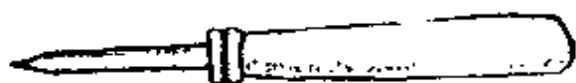
青铜器的出现标志着社会文明进入了一个新的历史阶段,冶炼技术的应用,加速推动了社会生产力的发展,并直接为生产生活服务,其造型可以人为需要塑形、制模、浇铸,青铜比石器、骨器可塑性强,工艺进步,易于制作。铜器与石、骨、陶器在实际生产生活中应用,在不同材质相同功能的状况下,逐渐部分地替代了石、骨、陶等器型所起的作用和起不到的作用,所以说新型的冶炼技术问世,对生产力水平的提高十分有利,是社会历史发展的必然。在青海诺木洪文化中,有炼铜用具残片和铜渣,说明已有铜器加工形式及生产地,也证明冶炼生产就在当地,同时,发掘的铜质器具有铜斧、铜刀、铜镞、铜钺等。无疑,这时青藏高原的冶炼技术已相当成熟,铸铜工艺是采用“模铸法”,易批量加工生产而不使变形,器形准确,也较为完美,极大地方便了人们在生产生活中的直接使用。铜器的种类约可分为四大类,即工具、兵器、生活用具、装饰品。工具类主要有铜斧、铜凿、铜镰、铜锥等;兵器类有铜钺、铜戈、铜镞和铜矛等;生活用品类有铜刀、铜管、铜镜、铜杖首等;装饰类有铜泡、铜铃、铜联珠状臂饰、铜牌、铜扣等。

铜制工具类的器形明显的继承发展了石质、骨质器物

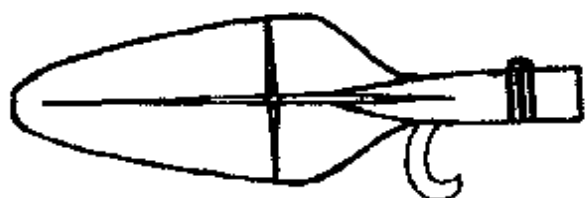
造型,如铜斧、铜镰与石质同类器物相比,材料轻,造型具体,刃部扁薄、锋利,斧形为有肩式(图 38)。铜锥、铜凿杆部圆直,尖部锋锐,使



(图 38 青铜斧)



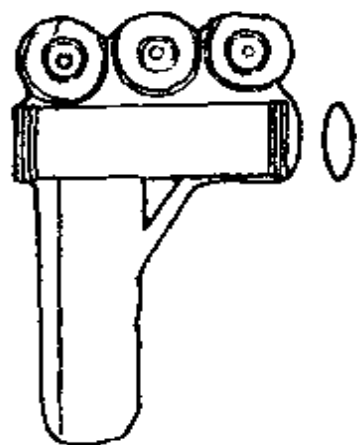
(图 39 铜锥)



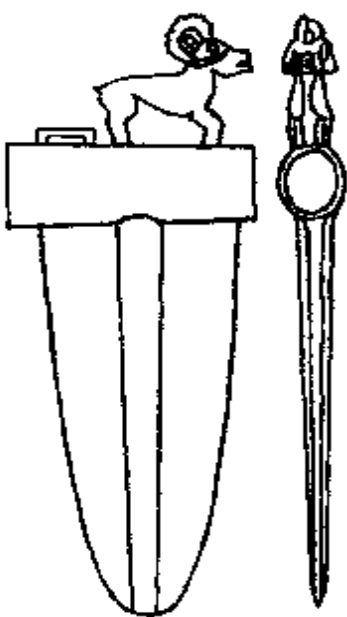
(图 42 圆茎宽叶倒钩青铜矛)

用起来轻巧、柔韧、不易断裂,提高了劳动效率。铜锥的配套造型趋于定形,青海刚察卡约文化有一件铜锥与现代锥子形制基本一致(图 39),只是锥针是四棱形,针尖锋锐,锥柄用圆形骨杆装配,颈部有两道凸棱,酷象现在固定针位的紧箍铜圈,骨杆的粗细长短,很适合于手持做活之用。

兵器类的铜质器物发展很快,据史书记载,在西藏较早就生产有盔甲、铠甲、小盾战具武器等,其便于携带、穿用,铜制武器杀伤力强于石质武器,士兵列队佩带兵器显得威武、庄严,鼓舞斗志,足以振慑敌方。也是庆贺、祭祀、宗教等仪仗活动的道具,尤为隆重,这种仪仗形式逐而由简到繁的发展起来。所以在兵器造型方面也很讲究,如铜戈(图 40),直背弧刀,椭圆形鏃,鏃背有三个圆圈装饰,圆圈周围凸起,中间有孔,鏃的两端各有三道平行凸起的纹饰,整体看铜戈呈三角形。再如另一铜戈装饰,在鏃背部立一盘羊造型,十分生动,可能是一部族标记即图腾(图 41)。有一圆茎宽叶倒勾青铜矛,造型完善实用,矛头刃部锋利,边缘带一倒勾,展示出具有相当的杀伤力(图 42)。文化延续方面,卡约文化循化阿哈特



(图 40 青铜戈)

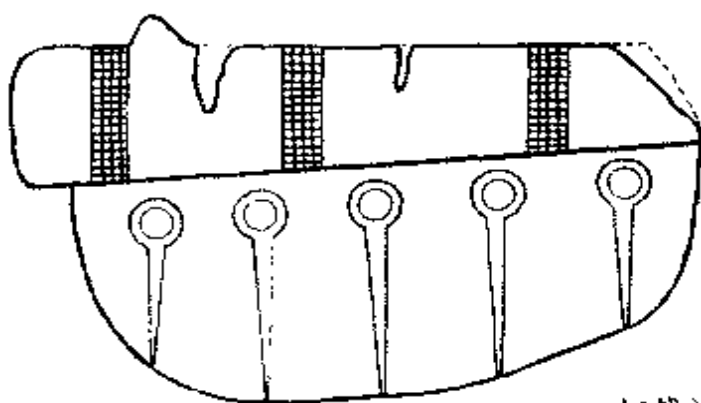


(图 41 青铜戈)

拉型的铜钺,形制和诺木洪出土的长方形多鏃钺有近似之处,铜钺器形(图 43),平面略呈马蹄形,上部有排列整齐的五个圆形小孔,每一个孔的下部有一脊隆起,孔的上部有一长条形的鏃,鏃的表面有方格纹,顶部有一个钮形物。

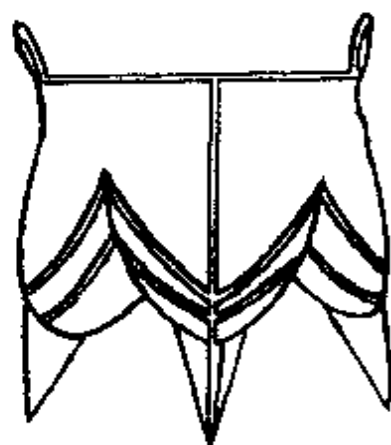
由此看来,其造型形式暗示着某种内在的文化关系。

生活用品类的铜刀非常之多,为生活中重要的用具之一,造型已规范化,刃部锋利,形制有规格大小之别。铜管的使用很普遍,青海刚察卡约文



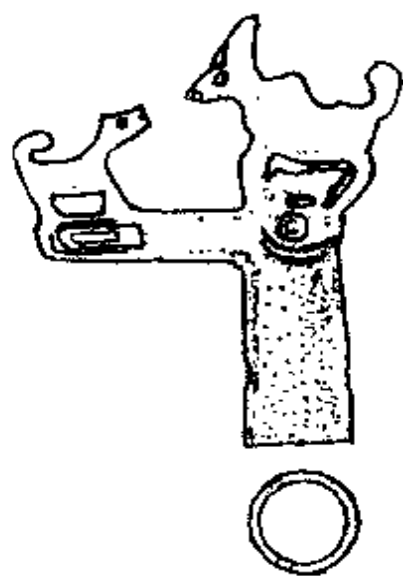
(图 43 铜刀)

化文物中有一件铜管,装饰的很华丽,在铜管外表经工艺处理,敲琢出细密整齐、排列有序而凸出的小圆珠点状,十分美观,说明先民们很注重物品的装饰。针管已成为装针的固定形式,或许可称之为针盒、针包、针插等的原始雏形,铜管继骨管之后,排为原始老二。青海西宁朱家寨出土的铜鬲,是商周时代中原先民与青藏高原进行文化交流的证物(图 44)。



(图 44 铜鬲)

青海海南贵南县尔马台墓地出土的铜镜,是我国目前为止最早的一面铜镜,铜镜表面光滑,背面有纽,纽的周围有七角形几何纹,在七角的余边饰以斜线纹,铜镜的边缘有两个小孔,可以穿绳系挂。铜镜的出现,可谓是伴依人类千姿百态的形象美化,倍受人们的欢迎和需求,并成为生活中不可缺少的梳妆用品之一,成为后来制镜工艺的先驱。有了镜子,对化妆艺术是个推进,也是发型始初的启蒙之缘,由镜子引起美妙的传说故事,已成为民间文化的一种文化艺术形式。青海湟源大华出土的铜杖首(图 45),从造型上看,象是为老人行走扶撑的用具,但在造型装饰上别具一格,造型为鸬首牛犬即鸬、牦牛、狗,约十公分的手杖把为鸬首造型,鸬头的上端有一组犬戏牦牛的构图,而牦牛身下有一头正



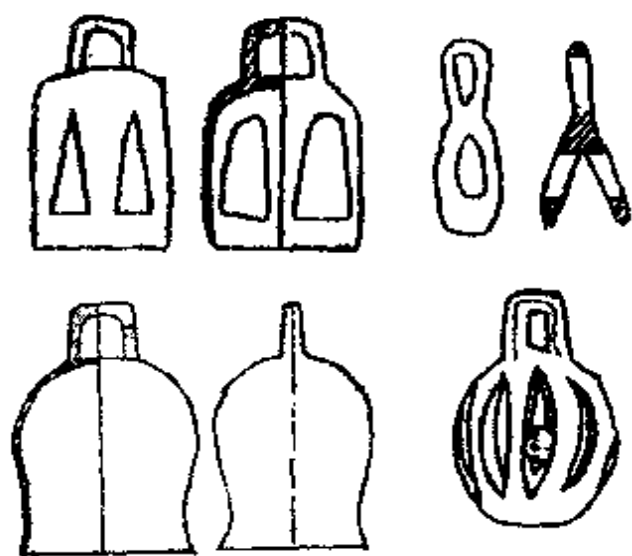
(图 45 鸬首牛犬铜杖首)

青海湟源大华出土的铜杖首(图 45),从造型上看,象是为老人行走扶撑的用具,但在造型装饰上别具一格,造型为鸬首牛犬即鸬、牦牛、狗,约十公分的手杖把为鸬首造型,鸬头的上端有一组犬戏牦牛的构图,而牦牛身下有一头正

在吸乳的小牛，形象十分生动。这与当时的社会经济和宗教文化崇拜有关，手杖有可能是部落主权利或是宗教礼仪中权威的象征。

装饰类铜饰品的数量非常多，并成为当时先民们最为流行的奢侈品，铜饰品光泽闪烁，把人们装扮的华丽高贵而显得富有。

铜质装饰品种类较多，有铜连珠饰、铜扣、铜铃、铜泡、铜环、

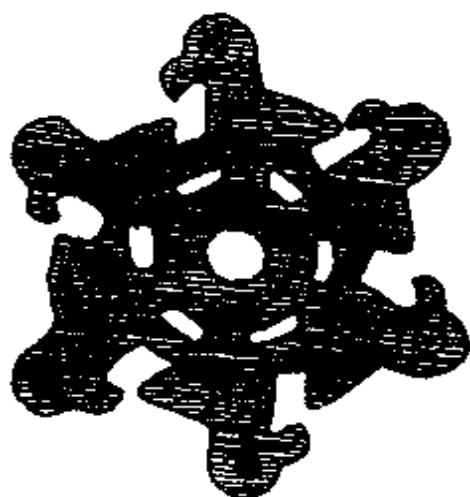


(图 46 铜铃)

铜钩等，均为服装饰用。铜饰的造型很讲究，如铜铃就有多种造型(图 46)，一是铃身略呈梯形，环壁镂有四个对称长三角形的孔，铃环上有一个三角形面钮；通高 3.9 厘米、口径 2.2 厘米；二是铃壁鼓出，环壁无孔，口沿呈弧线向外，敞口，高 7.3 厘米，口径 4.2 厘米；三是器形与第一种相同，只是内有铃锤，铃锤呈人字形；四是铃壁呈圆球形，有长弧形两头尖的敞孔，中间置一铃铛。从而，可看出铜铃的造型已趋成型。再如铜泡为圆形，背面有穿孔，正面凸起呈弧形，直径约为 1.7 厘米左右。在卡约文化大通上孙家寨文物中，一妇女身上佩带的服饰品有铜泡达四百余件，有的身上除了铜泡，还有作为臂饰的长方型小铜牌五十多件，从服饰品的数量上，可反映出殷周之际居住在河湟地区的羌人，喜于装饰已成为风气，服饰品成为生活文化中的必需品。

铜饰品的装饰技巧已很高超，青海大通的卡约文化铜鸟饰(彩图 7)，经过精细的工艺加工，成为装饰的鸟形，鸟头有冠，突出的嘴，扁圆的脖颈，圆鼓的胸腹上有翅形的镂空条，腹内有一铃铛，扁形尾羽边沿呈波纹，圆形的管足，整个鸟饰品加工装饰的十分美观，其可能是插饰或套装在什么器物上的，真称的上是意象装饰之佳品。铜饰品的造型设计也很别致，西藏文物中的鸟形饰品(图 47)，由六只鸟组合成圆形装饰，造型突出了鸟头部的嘴、眼，至于六个鸟有什么讲究，

不得而知,但该饰品应具有某种神圣的宗教文化含义即金翅鸟,这种工艺造型的文化形式可能与伊朗工艺文化有一定的联系。在铜饰品镶嵌方面也十分出色,西藏文物中的圆形挂件饰品(彩图 8),外圈由九个圆珠形组合,排列均称,中间镶一绿色宝石,显得华丽、美观。



(图 47 铜鸟饰)

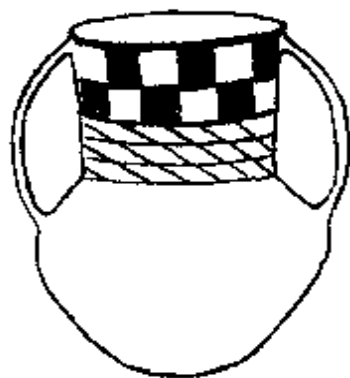
### 三. 陶器工艺

青铜器时代的陶器工艺,从陶质用料、图案设计、造型工艺等方面,虽然有所发展,但还是趋于衰落,仅保持以实用为主的艺术装饰形式而继续发展。

#### 1. 陶器的发展概况

齐家文化的制陶工艺趋于程式化,功能分明,以具体实用为目的。陶器造型以大口罐形、双大长耳为代表(图 48),器型有双大长耳罐、敛口瓮、折肩篮纹壶、高柄豆、单耳杯等,整体风格为长耳、高领和折肩。图案表现上多以勾线组合和锥刺纹组合为主,组合的图案有角纹、网纹等。(图 48 双大耳陶罐)

陶器彩绘在数量上逐渐减少,彩绘形式以红彩勾饰为特点,而灰陶逐渐增多。



卡约文化的陶器,质地较为粗糙,以夹砂陶为主,夹砂陶即粗陶,优点是耐高温,制陶工艺为手工加工。陶器造型由小双耳矮胖型,发展到大长双耳瘦长型(图 49)。图案表现有三个方面的内容,即几何纹、动物纹、字形纹,几何纹有三角纹、网纹、锯齿纹、旋涡纹、菱形纹等;动物纹有鹿纹、羊纹、鸟纹、蛙纹等;字形纹有回形纹、凹形纹等。(图 49 涡纹双耳罐)

彩绘及装饰形式,陶色以红色为主,绘以黑色或深红色纹饰,还出现



过少量白色陶衣上绘以红、黑色的波纹效果,在素陶方面有夹砂灰陶和夹砂红陶。整体上看,这时的陶器工艺意象形的装饰风格比较明显,从器形的变化、构图的形式、线条的表现、色彩的应用都显得自然、大方面随意。

辛店文化的陶器也是比较粗糙,器型以双大耳罐、腹耳壶为主,腹耳壶体形经历了由粗矮到瘦高、壶口变大的过程,由溜肩转变为折肩的造型形式,如鹿纹彩陶罐(彩图9)。图案以动物纹、象形纹为主,动物纹有鸟纹、羊头纹、蛙纹;象形纹有双勾纹、旋涡纹、回形纹,其中鸟纹很有意思,一反常态,从变形鸟纹发展到写实鸟纹,而蛙纹则越变简化。彩绘及装饰方面,在红白陶衣上进行图案装饰。素陶器型上有绳纹和乳钉堆纹的装饰形式。从以上可看出,彩绘装饰已趋于衰退,由素陶工艺取代之。

诸木洪文化时期的彩陶有夹砂灰陶和红陶两种,均为手工制作,有的制作比较粗糙,素陶为多,纹饰有压印纹、篮纹、堆纹、锥刺纹、小圆圈纹等;彩陶的色泽浓厚,纹饰有曲折纹、纵横直线组成的几何纹饰等。陶器的特点是:陶器表面磨光,外表和口缘内部绘有灰黑色或红色的陶衣,有少数绘以灰白色陶衣;再者是夹砂陶的器壁较厚,较普遍的附有器耳。

## 2. 陶器的种类

这时的陶器种类明显比新石器时代少了许多,器皿的用途功能基本定型,造型也基本固定,如双耳罐、敞口盆、直口缸、圈足碗等的器型一直沿用至今。陶器的某些功能被青铜工艺替代,有的不适用的被淘汰,有的器型在原造型基础上进一步完善,更为实用,其品种有罐、缸、壶、瓮、豆、碗、盆、鬲、杯等。大部分器皿都在沿口部或腹部附带提耳,便于提挂行走,在器皿实用方面分工明确,鬲和粗陶罐是烧食用的炊具;豆、碗、盆是饮食用的餐具;直口缸、壶、瓮是蓄水、盛水等的盛具;大口双耳罐是装食物等的储存具;小口双耳罐、双大耳罐是装水、酒的饮具;盆类器皿是盥洗用的器具等,可以说主要饮食生活用具已很完善。

### 3. 陶器彩绘 装饰艺术

从整个彩陶器表构图和图案形式看,装饰艺术水平大大提高,其全面继承了新石器时代的彩陶艺术风格,易改繁缛的构图形式和严谨的图案造型,发展为构图简练、纹饰随意而高度概括的装饰形式,使其清新而自然、拙朴而大方,有主题突出,一目了然之感。彩陶器的纹饰从繁杂到简洁,反映了古代先民思维方式由感性认识到理性认识的转变,如涡纹双大

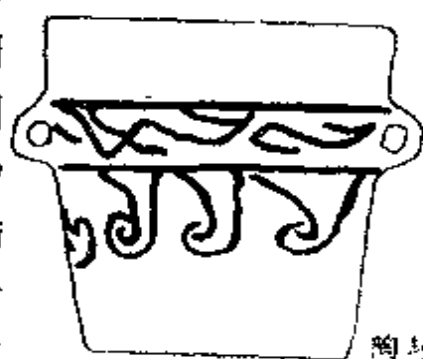


陶壶



陶杯

(图 50 涡纹装饰)



陶罐

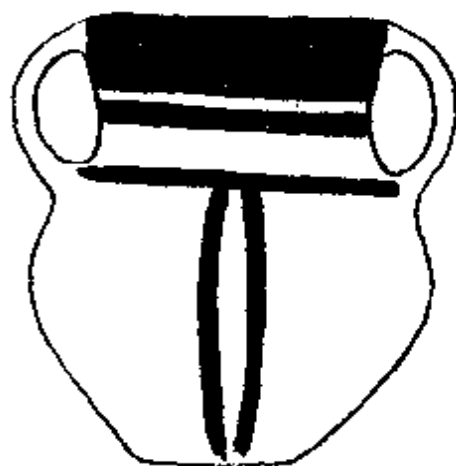


陶杯

(图 51 钩纹装饰)



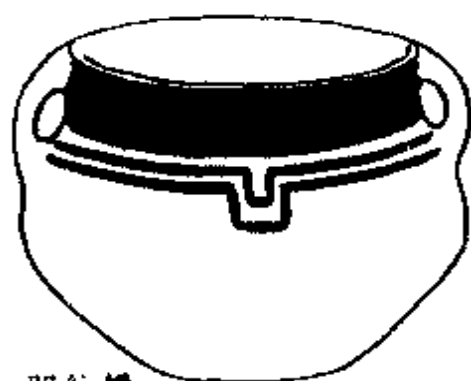
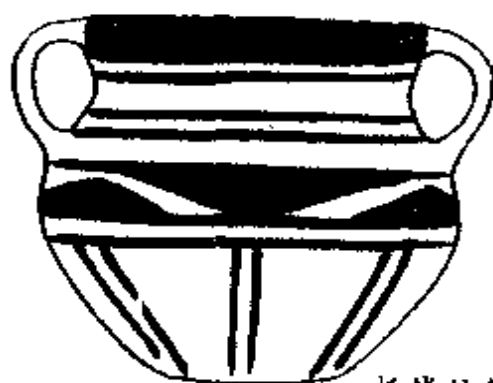
陶罐



(图 52 线纹装饰)

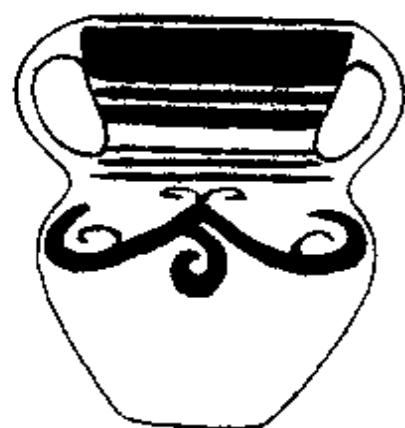
耳壶和涡纹双耳杯(图 50),其突出了涡纹图案,更加体现了美的旋转装饰效果;有的彩绘效果含有绘画者的构图与装饰手法上的写意笔触,流露出一种自然的艺术创作形式,如双耳桶形罐、钩纹单耳杯(图 51),富有创意性和艺术生命力;甚至有些装饰纹仅聊聊几笔,如

波纹双耳罐、竖条纹双耳罐(图52),以拙而不俗、简而不笨的笔触,将装饰形态的



折线纹罐      凹纹罐  
(图53 对比装饰)

张与弛、规与矩把握的非常适度;还有的采用色彩对比法进行装饰,如折纹双耳罐、凹纹双耳罐(图53),以黑白分明、有主有次的对比手法,使其别具一格,十分美妙。



(图54 双钩纹陶罐)

这个时期的图案装饰,大部分表现为概括、简化形式,可分为几何纹类、象形纹类和字形纹类,几何纹类有三角纹、斜线纹、勾连纹、波折纹、锯齿纹、网格纹、回纹、涡纹、双线连续凹形纹、双线菱形纹等;象形纹类有羊纹、鹿纹、狗纹、蛙纹、鸟纹、鹿角纹、太阳纹等;字形纹类有“勿”形纹、“回”形纹、“乙”形纹、“\*”形纹、“人”形纹、“了”形纹、“S”形纹等。从几何纹类图案表现中,平行线的装饰形式最多,有的将线条的排列组合由粗渐细形成色度推移效果,如双钩纹双耳罐(图54),上粗下细的推出了画面主题双钩纹图案,由其产生的装饰效果十分新颖;在象形纹类中,动物鸟类的装饰比较多,作为一种纹饰出现,使画面富有活力,如鹿纹两耳罐(图55),以鹿的图案组成的二方连续,从展开图上看,好似列队的鹿群在行走间,个个尾随,步步紧跟,十分生动;从绘画技巧上采用露白的表现形式,鹿的肩部有意空出一个呈三角形的底色块,其表现了物体的体形结构及高光部分,说明绘画者把对物体结构的理解,上升到应用绘画技术来强调对物体造型的立体表现手法;在字形纹类中给人一种接近感、交流感,一种欲言不能的符号叙述感,

如双钩纹双耳罐(图 56),其符号造型似乎表达着某种语言文字,或许是当时文化的一种表现形式。



在塑形工艺方面,有一件陶牦牛,头尾略残,但牦牛的长毛和



(图 55 “鹿纹陶罐与鹿纹展开图”)

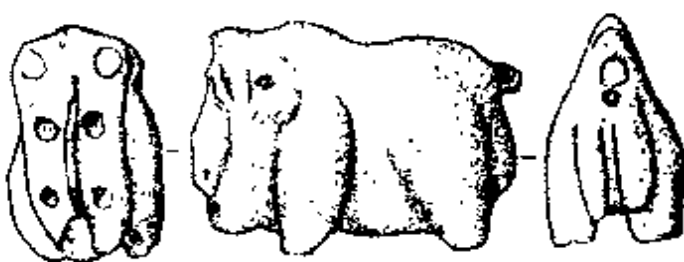
体形还是表现的很生动,说明作者非常熟悉牦牛特征(图 57),这种陶制的纯造型艺术形式的物体还真不多见。

#### 四. 编织工艺

毛布编织始于已久,卡约文化、辛店文化的编织工艺亦很普遍。先民们把原始的杂色毛料编织改进为纯色毛料的工艺编织,将黑、白、黄、褐等毛色分开,利用多种纯毛色线编织出有明显色调对比、排列、变化的色条、色块,其工艺程序严格,使毛布整体效果美观大方,其谐调的工艺编织和表现形式,闪现出美的意识感和形式感,逐而使编织物蕴含着人们对美的追求。



(图 56 双钩纹双耳罐)



(图 57 陶牦牛)

在青海诺木洪文化中,毛布原料为绵羊毛,并已有染色技术,毛布以黄褐两色为主,少数为灰黑色、红色或蓝色不等。人们把羊毛纺织成线,再用毛线织成毛布,当时毛布的织法,一般多使用紧密的单线,少数用粗松单线,单线一般一行为二百三十根左右,也有数十根

的,有的以黄、褐两色相间排列成条纹的毛布,经线只有八十六根,这种条纹毛布也有用黄、红两色相间的,有的毛布边缘为褐色,其它均为黄色;毛布的宽度一般为二十五厘米左右,纬线大多使用与经线同样粗细的单线,只有少数比经线略粗,个别的使用双线,或粗松的单纬线,形成粗松的单纬线与粗松的经线相配合使用;还有一些毛布,纬线在两根或两根以上的经线内,一上一下的与之交错编织成毛布。

毛带也用绵羊毛织成,个别的其间夹有少量的牦牛毛。颜色有黄、褐两色,其编织法有三种:一是“人”字形编织法,在较窄的带子上以七组毛线编织成的较多,也有十组、十二组不等,较宽的带子有多至三十组左右的,每组毛线以三根或四根的较多;二是与人字形编织法相同,不同的是上下两层相互重叠起来,比一般毛带要厚;三是用经纬线编织而成,即“+”字交叉法。

古老的“毛席”残片,采用“8”字扣形的编织方法,经纬线大多为单线,也有两根或两根以上的经纬线,由于毛线的粗细不匀,但又要使“毛席”的厚度均匀,线细的位置为多根,线粗的地方为单线,就这样交替配合编织,使之效果厚实、平匀。从残片的颜色上看,有以黄、褐两色为主,间加灰黑、红和蓝等色,即原色毛与染色毛相结合应用。“毛席”残片的图案以色条、色块及点缀色为主,属于相当批量的生产形式,说明当时的编织工艺、染色技能已达到非常成熟、稳定的生产发展时期,从而将编织粗糙松弛、色泽杂乱的毛布、毛席发展成厚薄匀称、色块明朗、变化有度、牢靠耐用的编织工艺品,也为编织工艺的发展和西部诸民族间的工艺交流奠定了一定的基础。

## 五. 饰品工艺

青铜器时代的饰品工艺发展快、数量多、工艺精,从选材、造型、工艺和装饰功能都有不同发展,也是先民们在追求精神世界方面的一个明显特征,饰品有坠饰、服饰等,挂满周身,十分煊赫。

饰品从材质上可分为石、骨、牙、贝、铜五类。石饰类的选材用料,从石质的硬度、韧性、色泽等都较为稳定,有玛瑙、玉石、琥珀、绿松石等,造型以圆珠形最多,如石珠、玛瑙珠、松石珠等,以串珠的形式较

为广泛,用于挂在脖颈上或缚在手腕上。这些饰品的工艺制作均很精致。

骨饰类的饰品有骨珠、骨贝、骨骼、骨哨饰等,其工艺磨制均较精细,骨饰品的造型具有古老的传统性,如骨珠是用长短不一的骨管制成,为管状,称之为骨珠。骨哨饰具有实用、装饰两重功能,也许是孩童玩物,外形呈哨子形状,两端有孔,中间有一小孔与两端的孔相通,打磨的光滑、精美。

牙饰类是以兽类自然白色牙齿原型为原料,给以钻孔,再略加打磨、抛光便可饰用。牙坠饰有鹿牙、狗牙、獐子牙等。

贝饰类有海贝、蚌,代用材料有石贝、骨贝。海贝因青藏高原为海洋遗地,陆露的原始海贝堆积物很多,在青海都兰县等地至今还遗存着完整的贝类化石;石贝有趣的是与海贝外型极为相仿,或许是海贝兼有物品交换的价值功能和饰品作用而稀有,所以用石质来模仿海贝的造型以代用;骨贝形状的大小也均仿照海贝磨制而成,其作用可能与石贝一样,当时还是以饰品为主要用途。

## 六. 骨器工艺

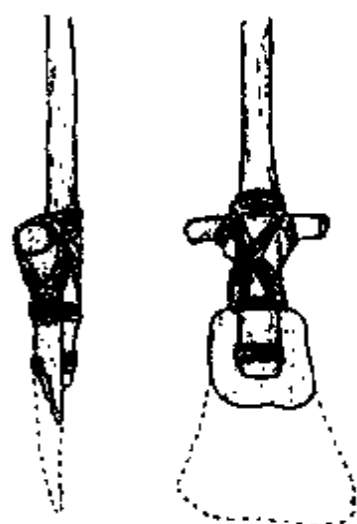
青铜器时代的骨制器具较为盛行,大多为实用具,也有融实用装饰为一体的器物。制作以磨制工艺为主,骨器的突出特点是制作工艺完善、器物造型完整、图案装饰性强、使用范围广泛。

骨器的种类可分三部分,生产工具、生活用具和其它器具。生产工具有骨凿、骨纺轮、骨(角)铲、骨镞、骨耜等;生活用具分一般用具和化妆用具,一般用具具有骨针、骨锥、骨管、骨刀、骨匕等,化妆用具具有骨簪、骨梳等;其它骨具有骨笛和骨形哨。

骨器的造型大多是根据兽、畜的自然骨形加以磨制或稍有改观便成为器具,功能为实用器具或工艺品。生产工具中的骨铲就是利用鹿角的角形,稍加磨制,成为有效的劳动铲具;骨镞的工艺性就强一些,器形很有特点,造型具体,尖刃部磨制成三棱、四棱形不等,铤部圆直,这种造型对加强杀伤力有助。在诺木洪文化中,有翻土犁地用的骨耜(图 58),利用大型兽类肩胛骨制成,在骨臼处安装木杆,这

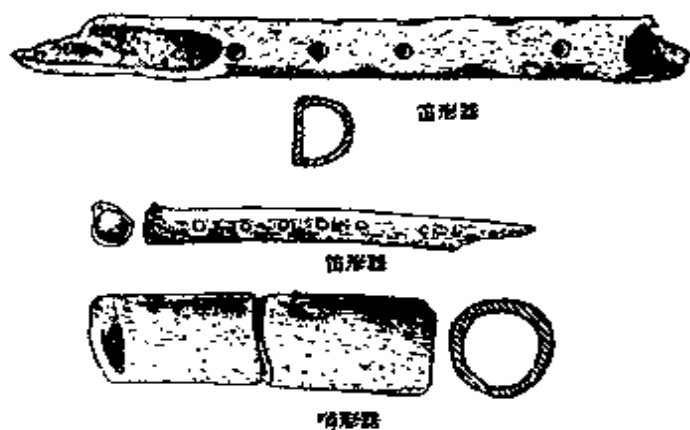
是较大形的复合劳动工具,数量较多,一处竟达六十余件,如果用这六十多件骨耜同时犁地,可以想象,展现在眼前的是人口众多、占地面大、热火朝天的劳动场面,可见在诺木洪文化时期的柴达木盆地,定居的农业生产形式较为普遍。

骨制生活用具骨针、骨锥、骨管为缝制和储放针、锥的配套用具,使用中以骨锥扎孔,用骨针缝缀,不用时则将骨锥、针存储于骨管,便于保存而不被丢失;骨刀、骨匕均为小型器具,为一般的



(图 58 骨针)

削制或割裁之用;化妆用具中的骨簪和骨梳的出现,说明先民们的自我美化形式更为具体,骨簪是根据美丽的发型以固定发型而饰用,其丰富了头饰,对以后派生出更多的美丽发型起到了引导作用;骨梳是配合铜镜的作用进行头发梳理之用,是化妆启蒙较早的古老梳具之一,也是头饰品,骨梳是用骨片制成,形状象个刷子,宽的一端有梳刺,梳刺磨制的密而不匀,呈尖状,另一端为渐窄而尖,整体为竖状三角形,以便手握或手提柄部梳用,还可插发饰用。



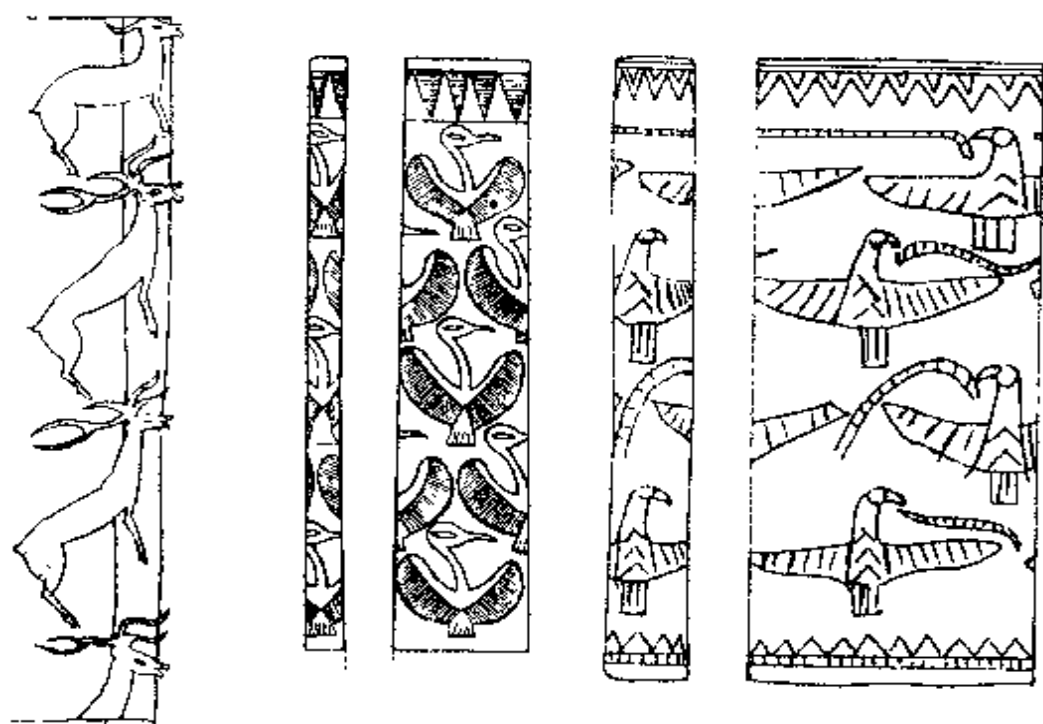
(图 59 骨笛哨)

骨笛和骨形哨曾见于诺木洪文化遗存。骨笛亦称“羌笛”,可作乐器(图 59),由于笛声音域适合于宽阔的山原草

场的传播,是游牧先民在放牧的马背上、山原上精神追求的娱乐器具,以致后来唐代诗人王之涣的《出塞》一诗“羌笛何须怨杨柳、春风不度玉门关”中,提及的“羌笛”已是西部有名的乐器之一。哨形器可能是用于模仿某种动物的叫声以诱杀之,作为狩猎、放牧的一种辅助工具。

以上骨器用具除有具体造型和功能外,先民们还特别注重器具

装饰,在有的骨管上刻划有鹿、鸟、鹰等图案纹饰(图 60),青海大通



(图 60 骨管)

黄家寨卡约文化的一件骨管文物,器表刻饰三头半鹿纹饰,鹿的形体图案从展开图上看,画面完整,造形写实,线条刻划的极为流畅,鹿角的表现十分飘逸,说明了骨器上的琢刻工艺和构图创作非常成熟;鹿的周身琢刻以点缀纹饰,有毛质感,形成一种浓郁的装饰味;鹿的造形重复出现,大同小异,可见临摹能力很强,也是二方连续图案形式在民间的实际应用。其用途为存放骨针等物,这种器物一般为女子所用,有可能是男子作为馈赠的礼品,或是爱情的信物,因为鹿的形象有宗教含义,也有汉文化中象征“禄”富裕之意。

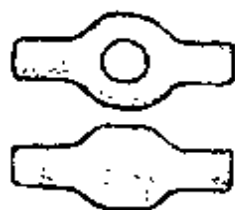
## 七. 其它工艺

### 1. 石器

青铜器时代的石质器物已趋于衰退,从数量和实用上均有所减少,许多石质工具用品逐渐由铜器替代。青海卡约文化中的石器仍与铜器并用,石器工艺的实用功能及劳动分工更具体化、专业化。

从石器的工艺形式看,依然保留和发展着打制石器、磨制石器和

细石器相并共存  
的局面,有畜牧、  
狩猎用具,也有  
农业工具,这些  
石器的特点是种



(图 61 石锤)



(图 62 石磬)

类多、分工细、用途广、工艺精、造型美。打制石器主要有敲砸器、尖状器、刮削器等;磨制石器主要有石斧、穿孔石斧、石凿、石臼、石刀、石纺轮、石网坠、石镰、研磨砺石等;细石器主要有石核、石叶、石器、石镞等。

从石器工具中明显的看出其专门用途,如椿粒用的石臼,纺线用的石纺轮,捕鱼用的石网坠等。这时的石器工艺制作,非常精细,如石凿,刃部小巧,棱角分明(彩图 10)。石器中还值得一提的是石锤(图 61),用青灰色石料加工制成,两端呈圆柱形,中间部分为圆球状,并有一个圆罅,用于加固装置木柄,整个器形打磨光滑、制作精细,证明石器的加工制作工艺很成熟,使得石锤的造型很完美,与现代锤制器型已很接近,除材料的差别和大同小异的造型变化外,形状与功能完全一致,说明在那个时期的锤制造型已经定型,这也是经过原始先民在实践经验中摸索出来的,并延续至今。

除以上的生产生活工具外,青海乐都柳湾发现的一件古代打击乐器即石磬(图 62),十分珍贵,原料为粉砂岩,造型呈三角形,穿单孔,以便挂用,敲之有声,器形较大,长 42.4 厘米、宽 4.5—18 厘米、厚 2.2 厘米。这件石磬的出现,可能是我国目前已知年代最早的一件娱乐石磬器物。

## 2. 缝纫

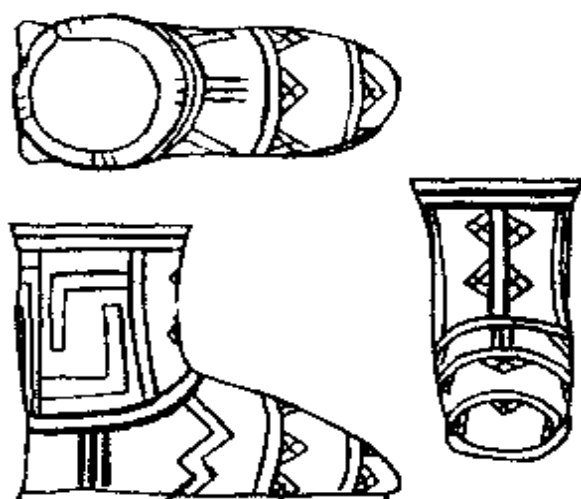
缝纫在民间生活中已很普及,中原以丝麻等作物为原料,西北则以兽、畜毛皮为原料,进行纺线织布,缝制衣物等生活用品。

在青海柴达木盆地诺木洪文化的定居先民,就是用毛布缝制衣服和其它生活必需品。如有块缝制毛布残片,长九十厘米,残片右边缝有六块宽八厘米许的黄褐两色相间的条纹布,左边缝有两块褐色

毛布,并横缝在一起,在褐色毛布的下部,又缝有两层毛布,一为褐色毛布,一为黄、褐两色相间的条纹毛布。毛布上遗留的缝纫方法有两种:一种是一针向上、一针向下的连续缝缀,这种缝法,大多使用在两块布的边缘上下相叠压处,或补缀破烂时用之,缝制形式与现在家庭一般缝制是一样的,主要起连接作用,如要强度高,上下针可缝密一些;另一种是一针穿过去后,再回过针来向原孔中缝去,这种缝法使用在两块毛布边缘拼接齐使用,也是加固毛布连接的一种缝制针法,针距并不讲究,疏密不等。

### 3. 皮革

青藏高原的原始先民在寒冷的自然生活环境中,早已懂得利用兽毛皮张取暖的生活习俗,在皮张制作工艺上有个从原皮利用到手工制作的



(图 63 陶靴)

发展过程。约夏代时期,新疆古楼兰出土的一具干尸,脚上穿着一双羊皮短靴,

靴子基本完好,由靴统和靴底两个部件组合,靴子前部开口,约用一指宽的皮条制成搭攀,缝制工艺非常精细。如辛店文化中的陶靴(图 63),尽管是一件陶制品,但从其造型和绘图可清楚地看到用皮革制作靴履的工艺原型。

在青海塔里他里哈遗址诺木洪文化中,有用牛皮制成的鞋履,即用较厚的牛皮做鞋底,用较薄的牛皮做鞋面,底和面再相缝合,缝合的方法是先骨锥或铜锥钻孔打眼,再用针具将牛皮条做绳、线缝合即可,说明先民们已有较稳定的加工靴履工艺和造型形式,缝合后在鞋口前端缝缀一块附有带毛的牛皮做装饰,展示出一种爱美情趣。总之,皮革的应用已很广泛,皮革加工技术业已形成。

### 4. 服饰

西羌——夏《礼记·王制》云:羌戎“被发衣皮”,说明当时大部分

羌人的衣着还是以皮毛为主,用原始牛羊兽皮做衣装,系皮条绳。以后,由于受中原文化的影响,在衣装方面有了较大的改观,将原始皮毛改变成开襟、坎肩、靴帽等成形衣具,甚至较为超前,如靴履工艺造型,已成为非常实用的、固定的造型形式和缝制精细的制作工艺。自捻线、编织、缝纫工艺的不断提高,丰富了衣着形式,用褐色布或毛布制成的衣物,更为广泛。

人们很早就注重于服装装饰,并成为各地部族的文化习俗,西藏昌都卡若文化中,出土有 50 多件服饰品、首饰品,有笄、璜、环、项饰、镯、贝饰、牌饰和垂饰,质地有石、玉、骨、贝多种。在青海境内的齐家文化、辛店文化、卡约文化和诺木洪文化中,都有相当多的羌人服装服饰品,如铜泡、铜铃、铜连珠饰、铜环、铜指环、铜牌、串珠、绿松石、玛瑙珠、琥珀珠、石贝、牙坠、海贝等铜、玉、石、骨、贝质的服装饰品,其不仅体现出先民们的美饰情趣,也展示了富有心理和等级差别。

#### 5. 木器

当时的木刻器物已很广泛,工程大的应是房屋建筑木器和棺具木器,加工工艺非常发达,日常的木质利用更多,有生产工具、生活辅助用具等,并且在做工上愈加精致,如箭杆、桦树皮筒等,十分精致。

在青海塔里他里哈诺木洪文化遗址的圈栏处,发现残车轂两件,轂的外形中间呈圆形外鼓凸出,复原后可以安装十六根木幅条,轂上有个穿轴的圆孔,从轂、轴的大小和幅条的粗细、数量上看,估计车轮不会太大。说明那个时代在这个地方就有木制车辆,有为农业生产相适应的运输工具,这种运输车辆制作难度还是比较大,它要求计算准确,幅条榫卯套配严格,车轂、车轴和车轮外形的加工都得协调一致。

近代,在柴达木盆地生活的牧民不见用车,这可能与当时定居农业生产受到一定环境或外界因素的条件约束、限制而逐渐消失,也可能与战争侵人有关,从而由定居生活改变为游牧迁徙生活。

## 第四章 秦汉魏晋南北朝

秦汉时期为铁器时代,中原于东周时(春秋战国)进入封建社会。从公元前 221 年的秦代到南北朝,其文化前后延续了八百年。在这八百年的历史中,青藏高原与中原在政治、经济、宗教等文化方面进行了全面的交流,对中亚、西亚诸地区的文化也有着广泛的传播。中原王朝初次在青藏高原东部的河湟地区建立了地区管辖的政权机构,在这块土地上经历了群雄争霸、建都立国的辉煌历程,使农业、畜牧业、小手工艺、商贸活动、宗教文化等迅速发展,使河湟地区成为西部政治、经济、军事和交通的重要战略要地,为国家的统一、民族的进步,起着积极的推动作用。这一时期的工艺美术发展,主要有金属工艺、木器、建筑装饰、编织等。

### 一、概述

#### 1. 中原王朝对西部的开拓

从公元前 205 年开始,西汉王朝为了扩大统治领域和维护中原西部边陲的安定,不断驻兵进入青藏高原东部河湟农业区进行屯兵、拓疆,但是,时常受到来自北方匈奴的侵扰,对河湟地区形成一定的威胁,使无弋爰剑曾孙忍的儿子研的众部族属,为避开侵袭,于公元前 156—141 年陆续率部迁往东南方向的洮河区域。同时,被匈奴所迫的北方大月氏西迁,有一小部分南下至河湟地区,被称为小月氏,这时的河湟地区主要由羌族、汉族和小月氏等共同相处。

汉武帝时,在西宁设置了西平亭,成立了专门管理羌人的机构,即“护羌校尉”。

公元前 61 年,赵充国罢兵屯田,先后在青海东部设置破羌(乐都)、安夷(平安)、临羌(西宁)等县,并筑建城垣。

公元 4—23 年,西汉末年,王莽秉政力谋拓疆,在青海湖与海晏境内的三角城设西海郡,而后称帝,并凿以虎符石匮为证,以告示天

下,王莽政权的稳定。在三角城旧址还遗留有钱范,并在青海民间发现王莽新币“一刀”,说明了当时货币商贸活动日臻完善,由原始的以物易物的交易形式发展为民间商品与钱币的买卖经营形式。

公元33年,东汉又恢复了西汉时的设置,继续屯兵屯田,维护了河西走廊“丝绸之路”的畅通,使汉文化在西部直接传播应用,如推行新型农具,进行农作耕种,利用水力机械磨面,兴修水利及粮食加工技术,推广铁质冶炼技术等。

公元222年三国时,魏帝改西平亭为西平郡,机构设在西都(西宁),辖数县即临羌、西都、破羌、安夷、白土<sup>①</sup>、浩门等。

## 2. 吐谷浑王国的崛起

公元397年,鲜卑贵族秃发乌孤称西平王,建立了南凉政权,使北方文化与西部文化进一步融汇。早在公元313年初,辽东鲜卑族慕容氏的一支西迁,鲜卑首领慕容廆排斥其异母庶兄吐谷浑,吐谷浑率部西迁到阴山,辗转到甘青地区,到南北朝时期,渐而向西延伸进入青海,建立了“吐谷浑王国”。这支北方民族较早地接受了中原汉族文化,具有较严密的统治机构和卓越的组织能力,统辖部众,对内采取部简刑轻的政治手段,对外施行修边邻好的睦邻关系,将羌人归入其地方政权的管理之下,进行融合发展。

五胡十六国纷乱,河西走廊交通阻塞,取而代之的是青海境内通往西域的辅助道路,即兰州、西宁到青海湖,经柴达木进入新疆西去。这条路线正是由吐谷浑控制,在吐谷浑时期,将买卖经营形式作为一项专门的从事活动,为东西方商贸交通往来、中转,提供了许多方便,在南北朝之间巧妙应酬、从中取利,对财富的积累、国力的增强,有百利而无一害。西宁隍庙街出土的波斯银币,证明当时与西亚商贸往来的文化交流状况,该币在中世纪的中亚、西亚是流通很广的国际性货币。

南梁时,远在中亚、西亚的波斯(伊朗)、唃廝囉(滑国)和当时西域

---

<sup>①</sup> 白土县:故城在青海化隆回族自治县东南的黄河北

时他到、波斯等、于阗、等国的使者和商人。基本上也是经吐谷浑境内的丝绸辅道而往返的。由于吐谷浑对内对外的政策得当,使得在青海占有广阔的土地面积,从东端甘肃境内到西端新疆的鄯善、和田,南至四川阿坝、松潘,北至青海祁连山,从而使“吐谷浑王国”持续了350年之久,一直延续发展到中唐,其对西部民族的统一起着相当重要的促进作用。

### 3. 西藏雅隆部族的兴旺

自聂赤赞普在西藏山南统帅雅隆“六牦牛”部族的兴起,为后来吐蕃王国的昌盛,奠定了发展基础。其称谓为“鹄提悉补野”,与苯教文化有关,它认为日、月、星辰代表光明,称“鹄提”,天界称“悉补”,合称为光明的天界之意。其部族历经“天赤七王”、“中丁二王”、“六地列”、“八德王”及“五赞王”等不同发展阶段,促使农牧业的生产发展,手工业生产已很发达,“采矿冶金炼出银、铜、铁三物”,“修建桥梁以利行人事业”。据载“中丁二王”时,约战国末,已有了盔甲、战具及明镜,还有青铜器、铁器的使用;拉脱脱年赞时,在拉萨河上架造起铁索桥,这是吐蕃先民的创举;发展兵器成为这个军事部族的基础,以至后来完成统一青藏高原的宏伟大业。

### 4. 青藏高原主要部族的分布状况

青藏高原以西羌诸多部族为主体,分布广阔、势力庞大、人口众多,其占据范围以甘肃西南、四川西部、云南西北、青海、西藏及天山以南的大部地区,较有影响的部族在自身发展所占据的地理分布是这样,以青海湖向东西扩展即甘肃西部至新疆东南部、四川西部至青海祁连山为吐谷浑部族;果洛境内黄河流域有党项羌;巴颜喀拉山一带聚居着白兰羌;玉树、藏北地区居住着苏毗羌;西藏北部地区占据着原唐旄羌即后来的葱岭羌;逻些(拉萨)有发羌;青藏川即玉树、昌都、甘孜有一支名为附国的羌人部族,亦称东女国;西藏阿里地区聚居着羊同羌部、琛部、咍部等羌人部族;雅鲁藏布江南岸居住着强盛的雅隆羌部。以上各羌族王国都较为稳定的自强图国,使得发展日益壮大,并成为后来强盛民族之一。

## 5. 佛教文化的传入

两汉之际,佛教文化传入中原,到魏晋南北朝时,佛教文化对河湟地区有一定影响,在原有的儒学道教的基础上,又传来了佛教文化。公元399年,东晋有名僧人法显与同学慧景、道整、慧应、慧嵬等从长安出发,经兰州到乐都、西宁、大通、门源,越祁连山,顺河西走廊至白龙堆出葱岭,走天竺诸国求经,在河湟地区传播了佛教文化。从公元420年起南朝僧人昙无竭(法勇)等西行,到公元518年北魏僧人宋云等,都在走西域途中的河湟地区传佛讲法,再从西宁、青海湖、柴达木至葱岭去印度。在这近百年中,河湟地区的佛教文化日益兴旺。公元559年,印度僧人乾陀罗人闾那崛多北上,由西域进入新疆和田,经柴达木到西宁,后赴长安传佛讲经,在河湟地区交流了佛教文化和南亚地域文化,对河湟佛教文化发展有着进一步的影响,尤其是佛教艺术在工艺美术方面更为密切,如图案、色彩、造型等。

西藏地区的苯教文化,在笃苯和恰苯之间经历了长时间的斗争、融合、发展的过程,使原始笃苯逐渐接受、融合了恰苯新教的教义,以“卐”(雍仲,广意为吉祥多福)为教符,并指示善恶,决断事非,使教义规范化、系统化,适应于社会发展需要,最终目的是为统治阶级服务。

约公元288年后即拉脱脱日年赞后期,印度佛教徒班智达和译师黎泰斯把佛都文化从喜马拉雅南端带到西藏,由于文字的障碍和宗教文化的差异,当时的苯教徒搞不清其意,便把这神秘的佛物用丝绸包裹贡奉起来,并尊称为“年波桑哇”(玄秘神物之意),其佛物有经卷、金塔、牟尼罗印、如意珠、印牌等六种,对后来佛教文化的传入有着一定的联系和必然的影响。

## 6. 国内及周边同期工艺文化

### (1). 国内

这一时期的工艺美术是全面发展的时期,门类全、品种多。陶器工艺有壶、尊、罐、碗、杯、盘、灯、炉及装饰摆件等;铜器工艺有灯、炉、壶、尊、洗、镜、鼓等;织绣工艺有锦、绡、绮、罗、縠、纱、绢、缣、縠、纨等;漆器工艺有杯、盘、盒、奩、壶、案、匣、几等;其它工艺有画像石、画

像砖、彩陶、陶塑、瓦当、玉雕等。

## (2). 中亚

工艺发展较为流行的有青铜器、陶器、宝玉石、黄金饰品等。阿尔泰一带出现有黑貂皮衣服及装饰十分华丽的男服,有一件丝绸质地、缀有金饰件的女装。也出现了中国丝绸、漆器等。

## (3). 印度

这个时期的印度文化,由兴旺的贵霸文化发展到黄金时代的笈多文化。贵霜时期的印度商贸交流活动非常繁盛,从商品中可以看到工艺制品有中国的丝绸、漆器及铁制器具,埃及、西亚的玻璃,印度本地产的珠宝、香料及带有希腊风格的释迦牟尼形象、法轮图案的金币。笈多时期为印度文化的黄金时代,其纺织品、黄金珠宝饰品、象牙雕刻等制品十分发达,金属工艺的加工水平相当高超,浇铸出较大型的铁柱饰器和铜铸佛像等。

## 二. 金属工艺

从大量的金属文物中可看出,由金属材料制成的各种金属器物在生产生活中占有相当的比重,金属品生产已成为一项先进的、特种技艺的加工工艺门类,金属材料有金、银、铜、铁、铅等,尤其是新型铁合金材质加工的铁器制品,硬度高,不易变形,使用铁质工具对提高劳动率和减轻重体力劳动都极为有效。所以,汉王朝极力推广铁合金冶炼技术,使得铁制品和其它金属制品逐渐应用于农业、放牧、狩猎及日常生活中。从遗存金属器物的材料、造型及生产工艺表明,当时人们对不同金属材料的认识即矿材配料、造型设计、沙坯制模、冶炼浇铸、热铸冷锻、组合焊接、打磨抛光等及新型的镀金工艺已完全掌握,其推动了青藏高原的金属工艺发展。对此,劳动工具的改善,对社会生产力的提高和小生产分工都非常有益,对农牧业生产也起着文明进步的推动作用。

金属材料加工的制品,可分为金银器、铜器、铁器及铅器。

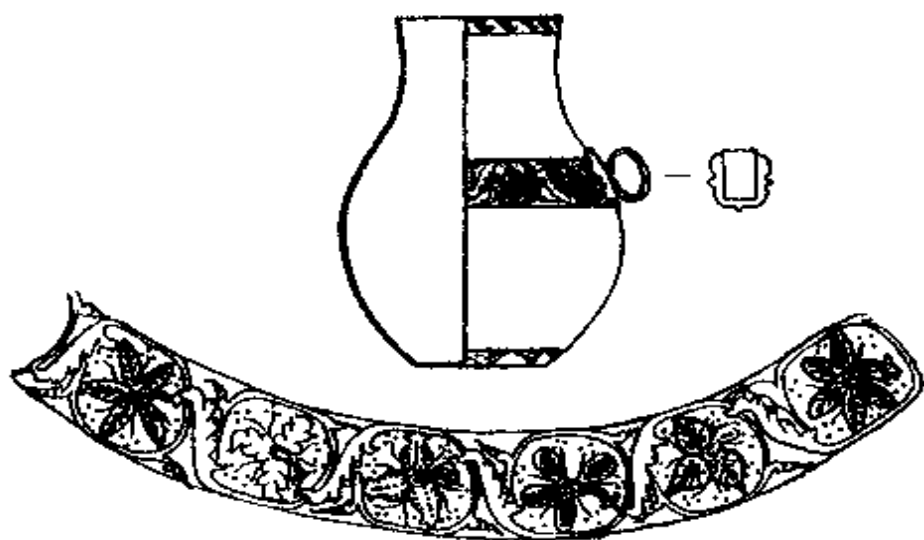
### 1. 金银器

金银材质的造型器物已很流行,大多为首饰、服饰品和生活用

具,饰品有金指环、金珠饰、金花饰、金丝、金箔、银泡等;生活用具具有银壶、银帐钩、银管等。饰品的造型与用途较为稳定,体积小而轻盈,在装饰方面大多以精小的点缀装饰形式,如金花饰,花瓣分六至十二片不等,花的边沿一周锤饰有点状纹,点状纹路以花瓣茎叶为走向,花的中间锤饰一圈花蕊纹,中心一小孔做固定之用。尽管花形不大,但在装饰上且很注重,使得饰品非常精美、贵重,作为头饰品或服饰品是十分流行的。

银制壶具,其外形为直口、长颈、鼓腹、平底、腹侧置单耳,口沿、腹部、底边分别饰有三组错金装饰带,口沿装饰带的图案以连续钩连纹做饰带,又似

连续自如的浪花纹,活泼自然;腹部的纹带由六幅不同形状的花朵组成,形成壶具的主体装饰,华丽美观;底边饰以砖砌几何三角纹饰带,规矩稳定;整体装饰效



(图 64 银质壶具)

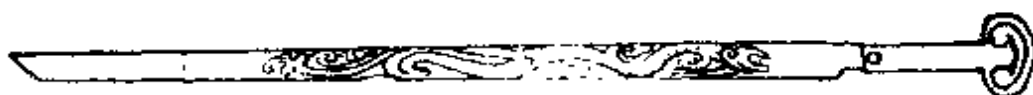
果很雅致,主次分明,搭配合理,加上银底金纹,实为了一件装饰高雅、工艺精美、质地高贵的实用精品(图 64)。另外,在青海大通匈奴汉墓中,有一件单耳银壶,非常别致,腹上锤鏤出一周花瓣形图案,上而鎏金,花瓣似忍冬纹,整体风格似罗马制品,可见工艺文化的交流十分频繁。

## 2. 铜器

铜器分七个大类,即劳动工具、生活用具、饰品饰具、车马配器、宗教器物、礼仪兵器和货币。

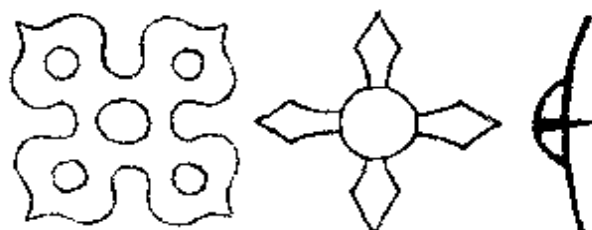
劳动工具有铜斧、铜凿、铜镰、铜刀、铜钉等,自青铜器时代以来,

铜质材料  
器物的应  
用十分普



(图 65 铜质长剑)

遍,在劳动工具方面部分地替代了石器,并成为制造劳动工具的重要材料之一。同时,在实用器物的装饰方面,尤为突出。如铜质长剑,通长 68.4 公分,刀的柄部与刀身分别制成,刀柄与刀身的连接部,用铆钉嵌合;整体看,刀柄首部为扁环形柄首,刀柄窄于刀身,刀体平直,头部斜尖;刀身中部饰以传统图案的银饰龙纹,龙纹采用线描勾勒,并适合在有限的画面高度和易于延续的长度空间中,为锋利的刀刃增添了几分雄志豪气,十分壮美(图 65)。铜钉的出现对木器的多种组合加固起了很大作用,最初也有某种装饰意义,尤其铁钉对房屋建筑和日常生活都有更广泛的用途。



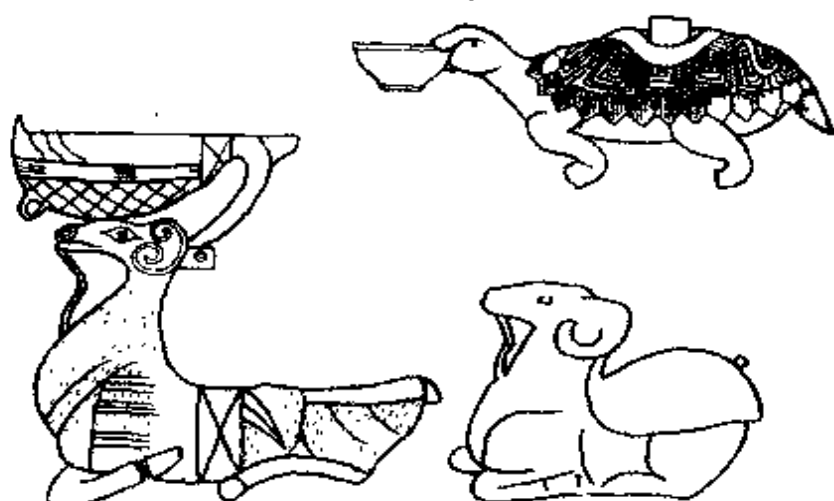
(图 66 铜质镀金四叶柿蒂纹饰)

(图 67 铜质镀金几何四叶蒂形饰)

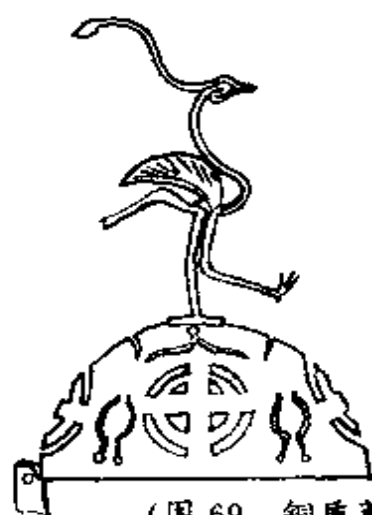
生活用具有铜釜、铜洗、铜豆、铜壶、铜甗、铜甗、铜盆、铜熏炉、铜顶针、铜管、铜锥、铜针等及配件饰品等。从上述器物中可知,生活用具已相当稳定,配套的针线缝纫工具均沿续着传统文化,必不可少的继续发展着。生活用具中的叶形铜质装饰品,大都采用了镀金工艺,金属工艺中效果最显著、最有特点的就是出现了镀金效果,如铜质镀金的平面四叶柿蒂纹(图 66),起源于极早的古代寓意纹样,应用于建筑装饰中,寓意建筑物的坚固、结实;汉文化有柿与“事”的谐音,即事事如意。蒂形饰,中心和四叶有圆孔,孔是用于镶嵌较薄的半球琉璃珠,可能配饰于漆器首饰盒或对放贵重物品小箱柜的装饰;还有一种表面镀金的几何四叶纹(图 67),中心有个半圆凸形铜钉帽,使平面叶形中心有着凸圆显露的起伏变化,十分美观,其钉部可在木质上固定,饰品可能用于装饰箱、柜、棺木等。上述的饰品说明金属镀金工艺的发展及镀金制品的广泛应用,一方面表现出封建社会严格的等级制度下的贵族阶层的财富拥有,另一方面说明人们注重对器物的

装饰或配饰,在造型和工艺方面都很考究,显示出一种富贵感的精神追求。

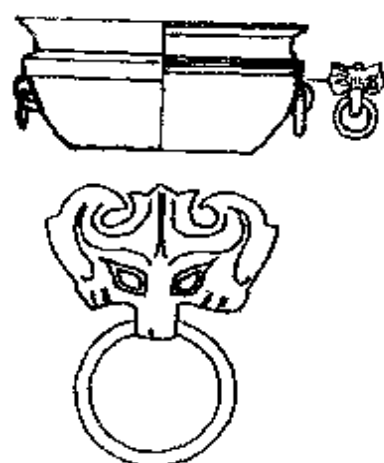
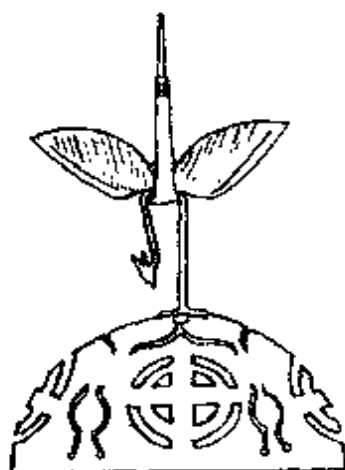
灯具造型也很讲究,有铜龟灯、卧式羊灯(图 68)等。卧式羊灯的工艺造型十分精美,羊的造型结构为可自动式,羊背为盖,使



(图 68 铜质龟灯 卧式羊灯)



(图 69 铜质薰炉盖饰)



(图 70 铜洗辅首)

用时将背盖翻到羊头顶部,不用时可翻下,成为一具造型完整的卧羊,羊的外形表面处理的非常精细,周身毛绒点、背部格子纹等,十分美观、巧妙。

有一件工艺装饰味极浓的熏炉盖,盖形为半球状,以镂空花纹为装饰,图形以四个十字双圆纹为主,盖顶中央立一昂首展翅的仙鹤,鹤形是艺人利用铜质的柔韧性,巧妙地将长条形铜皮折窝成连贯自然的鹤身体形,镶饰在盖具上,显得仙鹤跃跃欲奔,轻松而活泼,确有飘逸飞扬的美饰之感(图 69)。

如生活用具和建筑中常见的辅首,用于铜洗两侧提环的底座或用于大门两侧衔门环的底座(图 70),底座均以虎、螭、龟、蛇等为图

案造型,组成一幅非常恰如其氛的圆形浮雕式的适合图案,饱满、美观。

饰品  
饰具类,饰品除原有的服装饰品外,还有实用功能

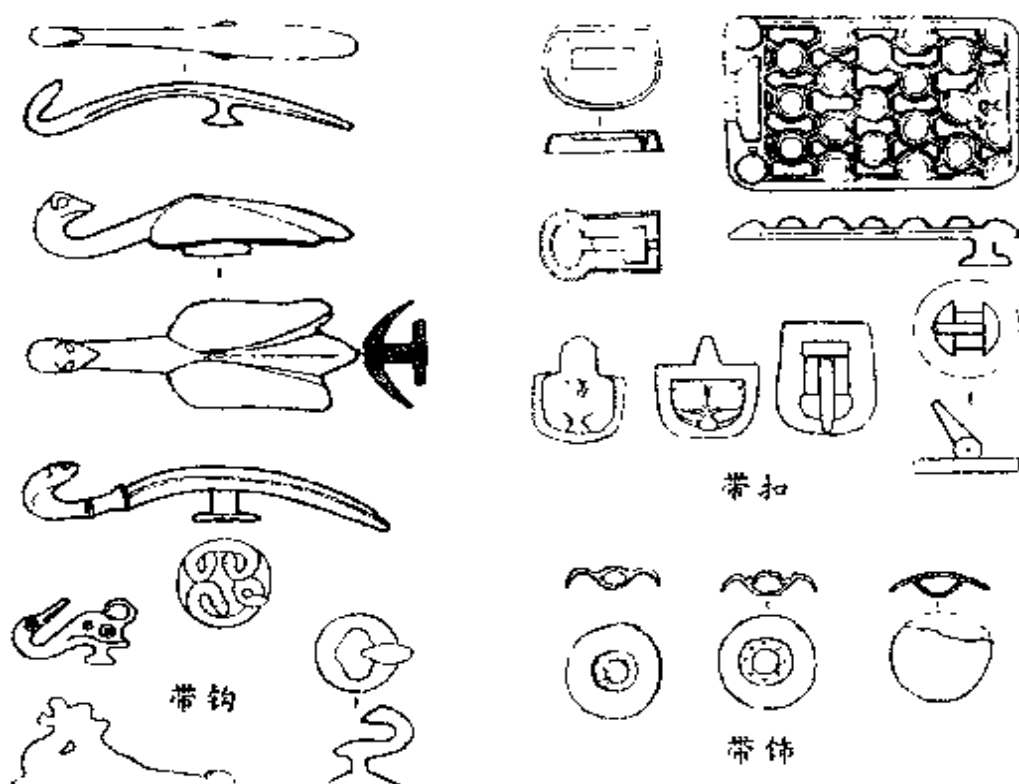
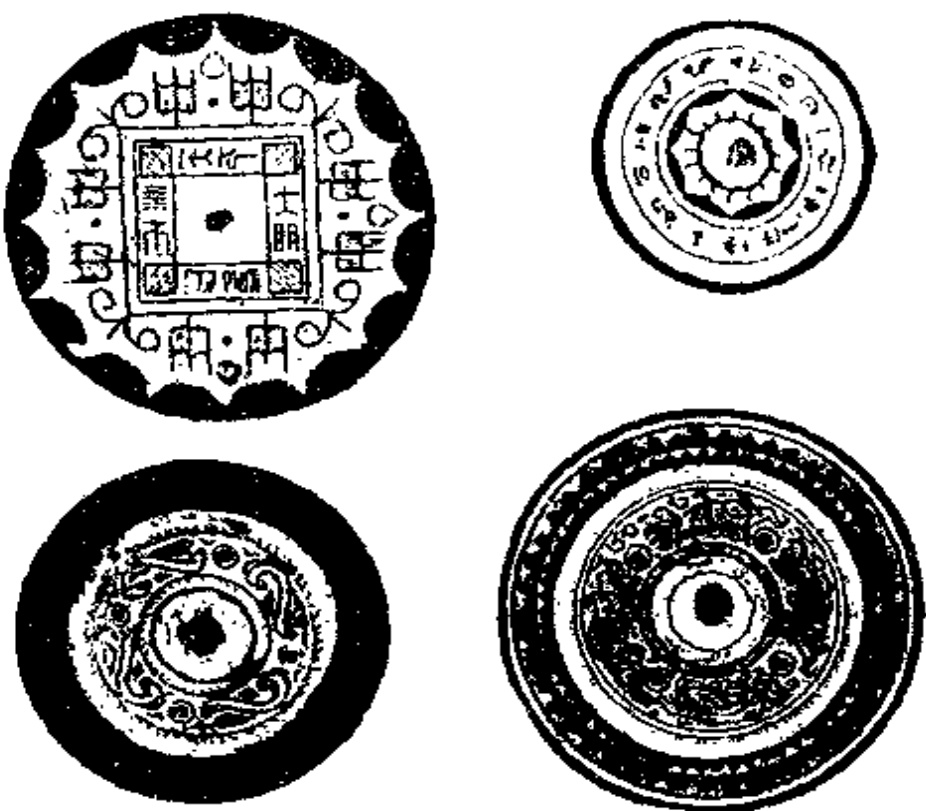


图 71 铜质带扣带钩带饰)

的铜带扣、铜带饰、铜带钩等(图 71);首饰品有铜指环、铜手镯、铜耳环等,与之配套的化妆器具有铜簪、铜镜、铜奁等。铜带扣的造型及实用功能已完全成形,并延续至今;铜带钩的体积不大,但装饰味很浓,完全是将实用品工艺化了,有一带钩仅在高 3 厘米、宽 1.7 厘米的见方中,表现出鸭形,其头、眼、嘴、脖、腹、背、尾、脚样样俱全,制作者利用鸭脖与头的自然弯曲回首的生动形象为带钩,用鸭脚为固定带头的拉扣,鸭背设有手动拉力用的圆钮,制成设计合理的带钩,在小小的装饰带钩上有否其它附加内容或宗教含义还不清楚,但可以看出制作者的独具匠心,设计意识非常敏锐。如一兽形带钩,头部自然弯钩,颈部由细渐粗的夸张拉长连腹,其造型极其简洁、高度概括、整体美观。又如用一兽形的尾部做钩,使其造型符合于动物形态习性,又具实用功能,这在设计方面又体现了一个“巧”字,越是小东西,设计者越是物尽其用的加工制作成美饰生活的实用品。另外,有一件网状铜牌带扣,工艺非常精细,具有斯基泰风格即匈奴文化风格。由此看来青藏高原在民族工艺文化交流方面已是全方位的。

人们洗梳化妆需用铜镜，铜镜是照面饰容自我赏识的用具。汉王朝时铜镜非常流行，镜面平滑光洁，影像清澈明亮，其不单为化妆之用，还附有一定的内在含义，由于镜背面的装饰文字和图案不断变化，进而成为铜器工艺中的一项特殊门类。铜镜装饰



(图 72 铜镜)

内容十分丰富，大都以铭文、图案为主，如四乳草叶纹镜、兽纹镜、八鸟镜、昭明镜、日光镜、禽兽规矩镜(彩图 11)等，装饰方面是以圆形适合纹饰为主体，有一个共同特点：铜镜边缘装饰分图案、布白两种(图 72)，图案一般为半圆弧形纹的二方连续或三角形纹的二方连续，或角形连续纹；中心纽座一周有圆形或方形两种露白；边缘纹饰与中心露白之间则是圆形适合纹饰，而方形与边缘之间以方形边长饰以不规则的纹饰以适合纹样填补，使画面完整、充实；内容方面分文字、图案两种，如草叶纹镜中的铭文：见日之光天下大明，图案是卷叶纹、对叶纹；从图案内容看，铜镜的制作生产有官坊和民坊两种，要么就是指令加工，官坊是专门为高层贵族制作有所要求的文字、图案，其中有铭文、年号、喜庆等，图案有对叶、草形、兽纹、对鸟纹饰等，具有一定纪念意义的内容，体现了一种意境，可赠送、赐赏等；而民坊生产的铜镜一般没有装饰，只是庶民百姓的日常生活用品。

车马配器的出现,说明交通运输工具的进步,也可看出上层贵族阶层的富有体现,使车的配件装饰豪华,大部分金属配件为镀金效果。如饰于马头额部的铜当卢、横在马口中以备抽勒的铜衔、马嘴两侧的铜镳、车辕头衡木上以载轡绳的铜轭、铜车轴及套在车轴两头的

兽及圆筒

形器具等

(图 73)。

均为车马

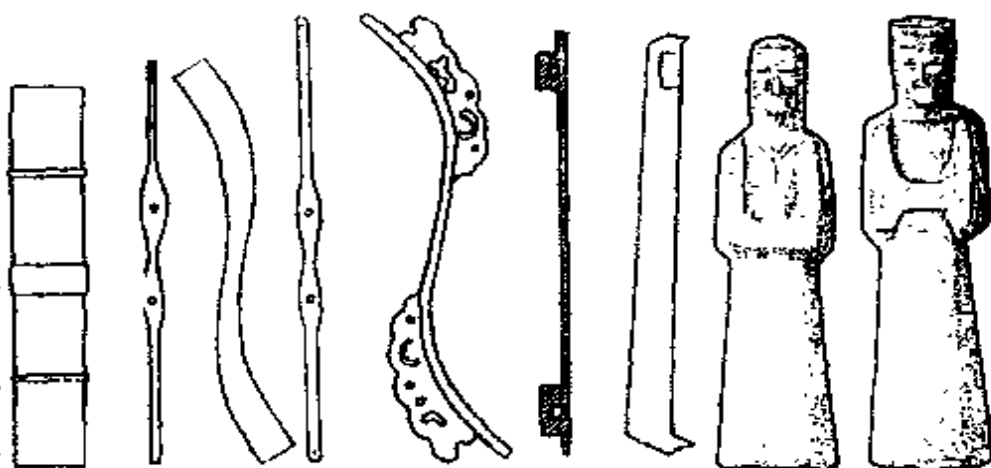
专用功能

的配件。从

车马器物

的一些造

型可知,制

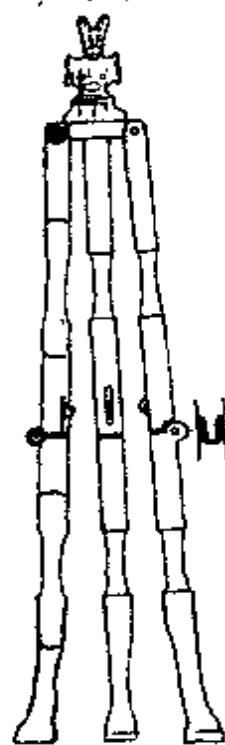


(图 73) 铜质车马器

(图 74, 铜俑)

作者不仅有加工纯艺术型、实用型及不规范器形的工艺能力,还有加工非常规矩的小型机械器形的工艺能力,如轴形、筒形、直线板形、“S”弯曲形等,其质量要求是绝对的,如圆、平、直等,对模具铸形和锻打技术的要求应该说是非常严格的,或者是成形毛坯后加工花费的功夫很大,这是金属工艺最早趋于机械加工技术的雏形。

宗教器物、宗教物品有铜俑、镇墓兽、兽首形器、兽面饰、三足座人像等,带有宗教文化内容的器物在当时应用的很广泛,可以说是人们的精神支柱,所以在实用造型方面也很讲究,如铜俑,为一对男女形象,均抄手站立,面部概括,服装整体(图 74),均为墓室陪葬品。在这些器物中,三足座人像是一件极为特殊的工艺形式(图 75),部件由人像、三足座架组合,人像的底座呈圆边三角形,人像作跪状,五官俱全,双耳高出头顶,双手拱于胸前,双乳凸显,双臂两侧生羽翼,羽翼高出双肩,似现代服装款式中的泡泡袖;三足座架似现代照相用的三角架,由上、中、下三部分铜管

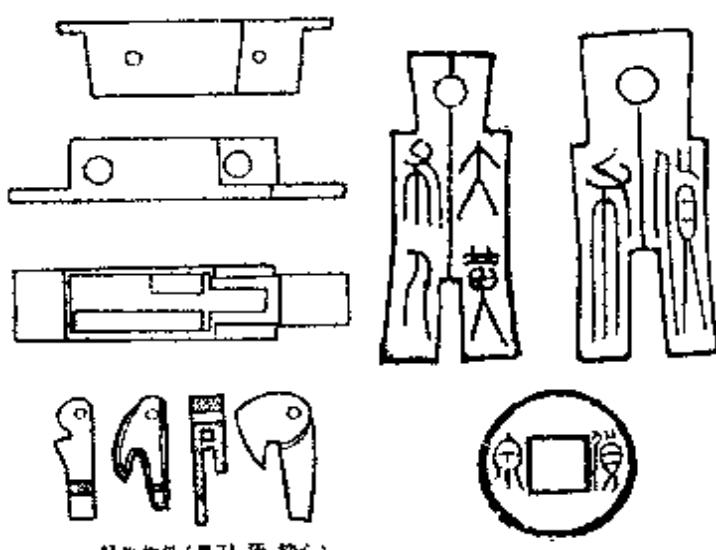


(图 75 铜

木结构三

足座人像)

与木柱构成,上部铜管与人像底座伸出部分用铆钉相合,为活节,可启动;上部铜管与中部铜管的中间用木柱套接,中部铜管又分上下两节,亦用铆钉相合,亦为活节,可折叠,并在上节铜管底沿置有铜栓,以控制三足伸缩之用;中部与下部铜管之间亦用木柱套接,下部铜管底呈马蹄形的腿足。从器物整体看,通高 33.1 公分,为一崇拜偶像或部族图腾形式,人物形象已图腾化,具有兽耳禽翼的女性特征,三足为长腿马蹄状,以示站立的稳定,并高高在上;从工艺技巧看,尤其是三足长腿的活节处理,有着明显的时代特征,能使一件器物处在随时可变化其形状,并可随时折合携带行走,实为科学合理,这种用铆钉组合为活节、折叠形式,在当今的机械产品中随处可见;



(图 76 弩机配件)(图 77 铜质货币)

从铜管与木柱的套接工艺,也可看出不同材质的合理组合和节省金属材质的消耗,将坚固韧性好于木质的铜材,用到易于磨损、经常活动的部位,更具合理巧妙;从色彩效果看,人像及底座和铜管表面均为镀金,木柱饰以红色,以金、红两色穿插组合,色块整、纯,显得华贵、庄重。

礼仪兵器有弩机、钺、戈、镞、矛、刀等,这些兵器一般用于祭祀、征战、狩猎等活动,如祭天祀地、征战前后、迎送宾客、嘉奖惩治等举行的一种仪仗形式,所配备的武器,以旌旗林立、刀枪闪烁、军伍方整的威武阵容,显示一种至高至上的神圣凝聚的宗教统治精神。较为先进的兵器为弩机(图 76),弩机始发于战国,从中原传到西部,在青藏高原已很普遍。弩机以弓箭形式,靠机械原理来发射箭支,其射程远、命中率高、杀伤力强,已具有瞄准星、扳机控制等的原始枪械功能。

货币发展方面,自汉代丝绸之路的开通,东西方商贸活动发展很

快,青藏高原许多地区遗散着用于商贸活动的货币和加工货币的钱范,以汉代货币最为突出,不同质地的有铜币、金币、银币;不等面值的有五铢、大泉五十、大布黄千、货泉等(图 77)。王莽币钱范,证明在当地有过货币的制作工艺。西宁隍庙街出土的波斯萨珊王朝俾路支(公元 459 到 483 年菲鲁兹王时代)的 76 枚银币,说明与中西亚的商贸文化交流是非常的密切。

### 3. 铁器

铁质器具以生产工具为主,有铁铧、铁锛、铁镰、铁铲、铁斧、铁铤等;用具有铁刀、铁锥、悬钩等;生活器具有铁盘、铁釜、镜形器、铁奁等。从铁制品的广泛应用,可看出铜质器具的材料不断被铁质更新、取代,铁刀、铁器的材质坚硬,有光泽,富有延展性,比铜质刀具更坚硬、耐磨损,也富于装饰性,在实用方面更具体化。

### 4. 铅器

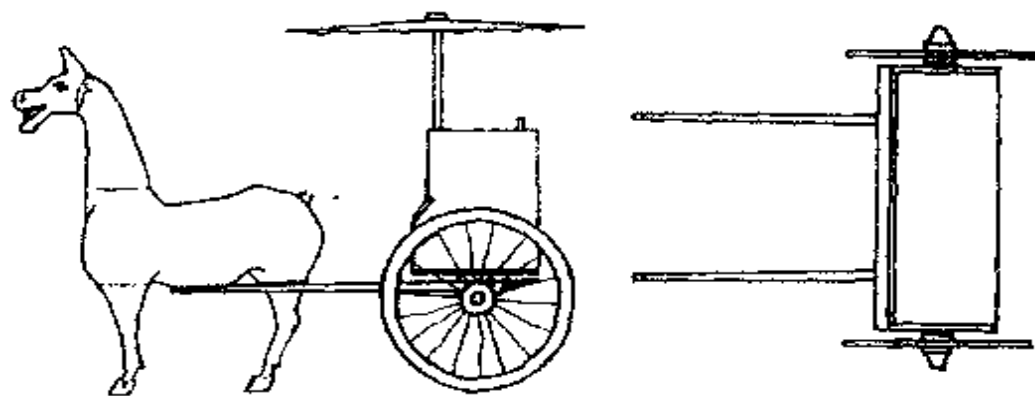
铅材较软,主要以车马器配件为主,有铅冒、盖弓帽、衔镳等。装饰方面,仅在三公分直径的半圆形铅冒上,饰有盘龙纹样。

## 三. 雕塑工艺

### 1. 木雕

这一时期的木质制品比较多,如后将军赵充国在一次与先零羌的战斗中,仅缴获木制战车 4000 多辆,可见木器制作量之大。当时的运输工具中,就有木牛、马车等。木器在日常生活中应用的较为普及,

有木梳、木  
仑、木耳  
环、木案、  
木几、木  
盘、木碗、  
木盒及木  
质箭等,有  
专门为陪



(图 78 木制轺车马)

葬制作的用品,如彩绘木质轺车马(车、马、伞)、木牛、木兽、木摇钱

树、木房等(图 78)。

彩绘木质雕刻品非常精彩,尤其是木雕彩绘工艺马,形象生动,活灵活现的展示在人们面前(图 79)。几匹木雕彩绘马的高度约 1 米,长为 0.8—0.9 米,宽 0.35 米,木马结构是由多个木块组合拼接而成,可能是木材体积有限,即由头部、颈部、身部、腿、尾等各局部组合融为—

体。其造型在写实的基础上略加变形,装饰味极浓,

头部尖耳、



2 白彩马



3 木色本马



方目、圆鼻

(图 79 木雕彩绘工艺马)

大孔、咧着露齿的长方嘴,使每个局部雕凿的如此精到概括;颈部有伸有弯,上下延伸衔接自如,脖颈弯而不折,富有不屈的韧性;身部从胸到臀的结构准确分明,每个解剖位置交待的清楚,表现的圆润而柔韧有度,腰部还雕饰出鞍鞅;腿部从大腿、小腿及蹄部,由上到下的骨骼、肌肉变化分明,过渡自然,前腿直立、后腿前趋,挺拔坚实。整体上看,其雕刻的造型概括、比例准确,局部处理方面显圆、柔而露骨,其雕刻手法恰如其氛。在木雕马的彩绘方面,几匹马的主体色分别为黑、红、白、木色不等,其中一匹木马通体朱红色,并在鞍鞅上用朱、白、黑绘出装饰云纹图案,在马身上用黑色线勾饰出马的挽具;还有一匹木马通体为白色,在雕刻精细的马鞍鞅上,用红、黑两彩绘有卷叶纹饰,再用黑线勾绘马的挽具等;马的面部即眼、口、鼻等均用朱、白、黑三彩描绘提神。由于雕刻工艺的精细和彩绘技艺的娴熟,使几匹马神灵活现、动态各异,或伸脖昂首嘶鸣,或弯脖摇头喷疵。

从木马的雕刻、绘制工艺过程,可以看出加工者对物体结构的熟识把握和对原始物体再创作中所赋予艺术表现形式的创造性,具有一定的艺术价值。从而也可看出马的这种造型或许是当时文化所推

崇的时尚表现形式,以致后来用彩陶表现的三彩马与其造型如出一辙;在颜色表现上是很讲究的,黑、白、红三匹马也是人们所喜爱的,尤其是军队里的战将,对马的择色是非常的挑剔;在图案方面,云纹、卷叶纹十分流行,这从丝绸、金属、编织工艺中的图案造型方面均可看出。

在木器雕刻工艺的基础上,出现了漆器工艺,这对木质器具无疑是增色添彩。

## 2. 石雕

青藏高原的石雕工艺大致用于四个方面:即农业生产工具和生活用具,如打麦场上用的碌碡,磨面用的磨盘,磨刀用的研磨石、石条,舂米用的石臼、石杵,照明储油用的石灯等;房院寺庙建筑用的配套石器,有石阙、石匮、石碑、石坊、石人、石狮及兽类等;小手工艺中的石砚、印章、挂饰、摆件、首饰等。

### (1). 石雕

青藏高原最早、最大的石雕作品,当是青海海晏三角城的“虎符石匮”,其石匮在我国属第一次发现,石雕雕刻年代为新王莽时期(公元9年)，“虎符石匮”的用途是出于当时的政治目的,以告示天下,王莽政权受于天命之意。虎身基座和石匮均为花岗岩雕凿面成,基座与石块正面刻有规整的篆刻文字,即“西海郡虎符石匮,始建国元年十月癸卯,工河南郭戎造”。虎身長1.3米、高0.46米,与基座融为一体,显得浑厚平稳,石虎形态为俯卧状,昂首张口,目瞪前视,欲起亦伏之势,十分生动。石虎的形象概括,装饰性强。雕凿工艺可谓精湛,这在当时的环境和历史条件下可算是件杰作。

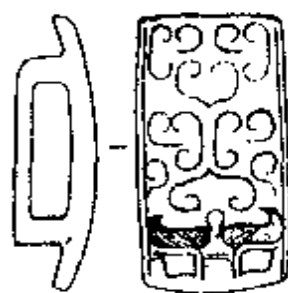
青海贵德县罗汉堂乡的一座丘岭间,立着一尊花岗岩石质雕刻的神蛙(彩图12),硕大的石蛙蹲伏在长方形的石柜上,其造型写实而生动,石蛙抬头张望,双目圆睁,四肢健壮,鼓腹作跃跃欲跳的动势状,虽然石雕神蛙历经千百年风雨洗涤,但仍不失神态自然、栩栩如生,古文化艺术的感染力。艺人把石蛙形象雕琢刻划的维妙维肖,实在难得,在荒山野岭中显示出勃勃生机,说明艺人的审美意识和创造

意识很强,造型能力和雕刻技艺都很高超。中原有神蛙图腾崇拜的传统文化,民间工艺美术中多有蟾蜍造型,青海柳湾彩陶上多有蛙纹,说明先民们以其代表对风调雨顺的渴求,石雕神蛙是人们供奉与祈求降水之神的偶像,多认为蛙主管雨事,希冀给人们带来丰年。

青藏高原最早的石碑为东汉时期(公元180年)的《三老赵掾之碑》,发现于青海乐都老鸦城白崖子,内容记载了东汉护羌校尉赵宽的生平事迹,字体为隽秀的汉代隶书,端庄细致,刚柔适度,字迹刻工十分娴熟。以上说明已有专门雕刻石具和凿刻石碑的工匠艺人,促使石质雕刻工艺的形成和发展。

## (2). 玉石雕刻

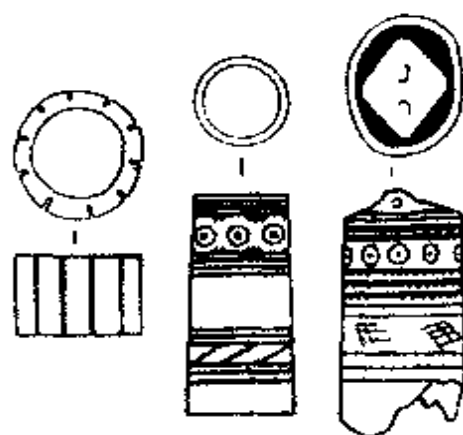
以小件为多,主要是首饰、服饰品,材质有青玉、玛瑙、琥珀、绿松石、沙岩、水成岩及煤精等。器件有玉璜、玉蝉、玉瑗、玉珠、玉鼻塞等,其它有用玛瑙、琥珀、莹石、煤精等加工的珠类首饰及耳铛,这些饰品在装饰上很精细,如玉璜(图80),由云纹组成的图案及兽形眼眉,均用线条装饰,风格别致。



(图80 玉璜)

## 3. 骨雕

骨、角、牙类的雕制利用,在民间很普遍,用这些材料做饰品较为便利,如头饰用的骨笄、角簪,首饰用的骨饰、牙饰、角饰,服饰用的骨筒及刀柄和刀柄首部用的骨佩饰等。骨筒,完全用凿刻熟练的几何图案组成,规则美观(图81)。



(图81 骨筒)

## 4. 玻璃料器

玻璃制品主要有多种造型的耳铛,色泽呈浅绿、深蓝两种;有许多大小不等的珠饰,呈红、蓝、黄、白、绿、金等色;材质分别为铅钡、钠钙和钾硅玻璃。

料器即未形成玻璃的制品,包括费昂斯,外观与玻璃相似的材

料,均为有造型的佩饰品,如珠形、人形及异形不等;色泽呈淡青色、绿色、红褐、雄黄等。这些饰品的数量大,十分华丽耀眼。

#### 四. 服饰工艺

##### 1. 西羌

到了汉代,随着“丝绸之路”的开通,东西亚文化的不断交流,青藏高原诸羌王国的服装面料发生很大变化,中原的布、麻、丝、绢等织物面料受到欢迎,在原始皮衣、褐衣的基础上,发展到穿戴华丽的丝绸锦缎,尤其是上层贵族阶层,更是风行一时,而庶民百姓、牧民还是以皮衣、褐衣为主,其服装效果逐渐成为诸部族特征的服装服饰。

##### 2. 吐谷浑

原鲜卑一部,与原祖东胡服装服饰基本一致,东汉时,中原一度盛行胡服,主要指骑士服装,其特点是便于骑马行走,为上衣下裤的紧身服,外套皮衣、皮帽,而东汉民间的丝绸绢布服装已在鲜卑民间流传。吐谷浑一部西迁至甘青间,服装服饰及针线刺绣等均受到汉文化的影响。吐谷浑人以游牧为生,随处设毛帐、毡帐保暖,据记载吐谷浑服装服饰,其首领椎髻毛珠,头戴皂青黑帽,銮坐金狮子床;可汗的夫人在当地称为“格尊”,身着裙衣,肩披锦缎大袍,头戴金花冠,发辫梳于脑后。普通百姓中,男人的着装大致与中原汉人相同,以缙为帽,或戴附有面罩的帽子,大头长裙帽,有穿长裙的,亦有身着小袖袍、小口裤的;妇女身穿短衣长裙,用金花作头饰,束发萦后,上面缀有珠贝,亦有把头发结成发辫,用珠贝扎结起来的装扮习俗,从头饰上的金花与珠贝的多少可以看出贵贱之别。

##### 3. 汉族

在秦汉之前,汉族的的服装就基本以上衣下裳和上下连属等为基本形制。秦汉时,仍以上下连属的形制为主,在服装颜色方面有了规定“庶民为黑,车夫为红,丧服为白,轿夫为黄,厨人为绿,官奴农人为青”。服装图案有龙虎纹、对鸟纹、茱萸纹等动物、植物及吉祥文字,并被广泛应用。到魏晋南北朝时,有褒衣博带之势,宽衣大袖,袒胸露臂;而在南北民族服装文化交流中出现了裤褶和裋裆新款式,裤褶是

一种上衣下裤的服式,衲裆俗称为背心,与现在的背心有别。由于佛教文化的盛行,又有一种袈裟服,在图案方面随佛教而兴起的莲花、忍冬等内容的装饰纹样。此外,还有东西方文化交流方面的异族文化,如“兽王锦”、“串花纹”、“对鸟对兽纹绮”、“忍冬纹”等,均为直接吸取了外族装饰风格。

## 五. 编织工艺

青铜器时期诺木洪文化的毛席毛布遗物,说明当时的平纹编织工艺已很成熟。到了汉代以后,青海河湟、环湖以西、黄河以南包括甘南、康藏的诸多部族,将厚实的毛席制成铺盖等,用薄匀的毛布制作衣物用品等,毛席毛布的编织工艺经纬线仍为“十”字交叉法和“8”字扣的“人”字纹。

随着丝绸之路的开通,与中西亚经济文化的交流,对青藏高原的编织工艺推动很大。在甘肃敦煌马圈湾汉代烽燧遗址发掘出的“氍毹”,深红色,经线为两股相纠的粗线,排列稀疏,纬线单股细而密,织物表面不见经线组织,似毛呢料;还有“黹”(褐子),平纹组织,经线有双股和单股两种,纬线为单股,工艺水平高,色彩方面有黄底棕色方格图案,也有黑棕自然毛色。新疆古楼兰遗址出土的西汉时的单经绕扣栽绒毯,是最早成形的栽绒毯之一。古尼雅(新疆民丰)遗址出土的东汉时的栽绒与平纹编织相间的地毯片,也属初创时期的编织品。当时,中原称月支(阿富汗)编织物为“氍毹”,是平纹毯的一种,包括彩纹细毛毯。另外,在青海都兰热水出土的文物织锦残片中,有太阳神图案的织锦,据考古专家从图案形式鉴定,为西方文化的流传,对青藏高原的编织工艺和图案形式的表现,有着学习借鉴的交流作用。综上所述,青藏高原编织工艺正处在学习、交流、影响的工艺融汇之中。

## 六. 宗教文化艺术

这个时期的宗教文化表现形式,主要是建筑,宗教建筑可分为寺庙建筑和墓葬建筑两种,由其产生、延伸、发展出特殊的宗教文化建筑的视觉造型艺术形象。

### 1. 宗教建筑

宗教建筑体现出一种精神追求,具有较特殊的文化形式和艺术形象。在西藏昂仁县亚木乡发现的列石文化,展现的规模之大是罕见的,其占地面积为 850 米×450 米,全部用卵石组合成有造型的图案,构筑起石台、石堤等。其平面构成是这样,列石中心建筑为石平台,即“凸”字形,长约 20 米,宽 25 米,高 1 米,似现代露天会场的讲台,全部用卵石垒砌;平台的前方有两条很大的平行长堤,堤长 400 米,堤底宽约 50 米,顶宽约 30 米,高约 5 米,全部用卵石垒砌;在长堤西北端有一垂直方向的纵向 50 米长的列石三道,周围有石铺图形,有圆形、椭圆及不规则的几何形卵石圈等;平台后部有用卵石砌筑的半地穴式石围建筑,从平面看由几个方间连成一组“凸”字形或长方形,其可能用于做法事活动的巫师休息或准备活动之处;平台后方有多个用卵石平铺围成的“石圆圈”,小的直径为 10 至 30 米的封闭圆圈,大的直径为 100 至 120 米的螺旋形不封闭圆圈,中等大小的有重复的同心圆圈。其图形有一定的含义或用场,有可能是一处用于祭祀河神的场所,或与西藏苯教和自然崇拜有某种联系。

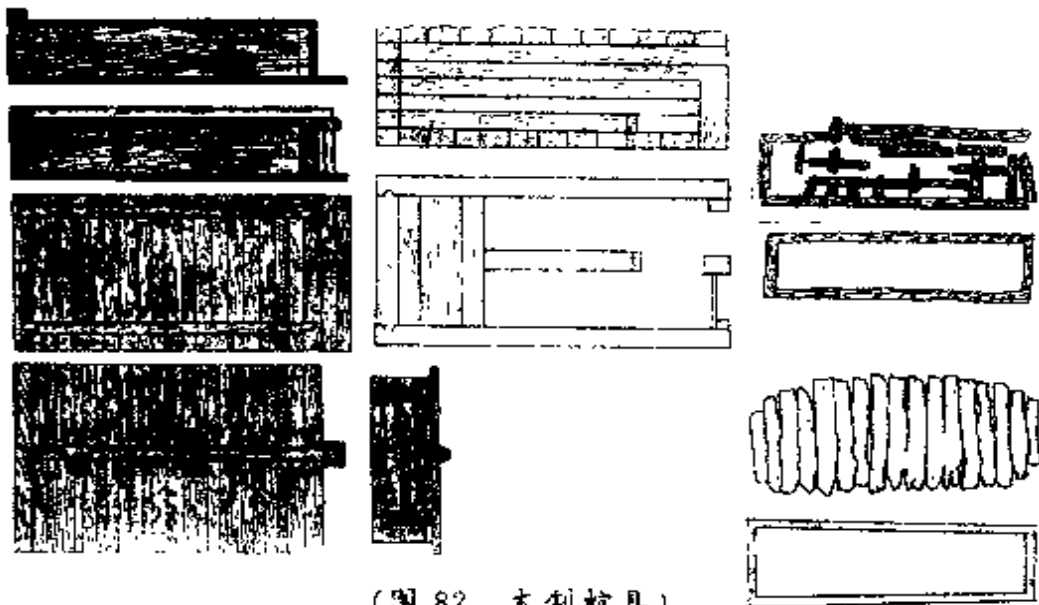
公元 92 年,青海西宁北山即土楼山上,凿洞窟修神龛,名称“土楼神祠”,据说是为纪念河湟的伟大历史人物邓训而修建。到了东汉后期,佛教传入河湟地区,土楼神祠逐渐成为佛教活动场所。北魏时,佛教文化在西平(西宁)较为盛行,在土楼山的断崖石窟中做佛龛、绘制壁画、藻井,利用山崖自然柱形,雕凿成两尊佛像,即露天金刚,俗称“闪佛”,佛像为盘腿坐状,下坐两层莲花台,整体高约三十公尺,与山势协调相融,气势宏伟。

## 2. 宗教墓葬

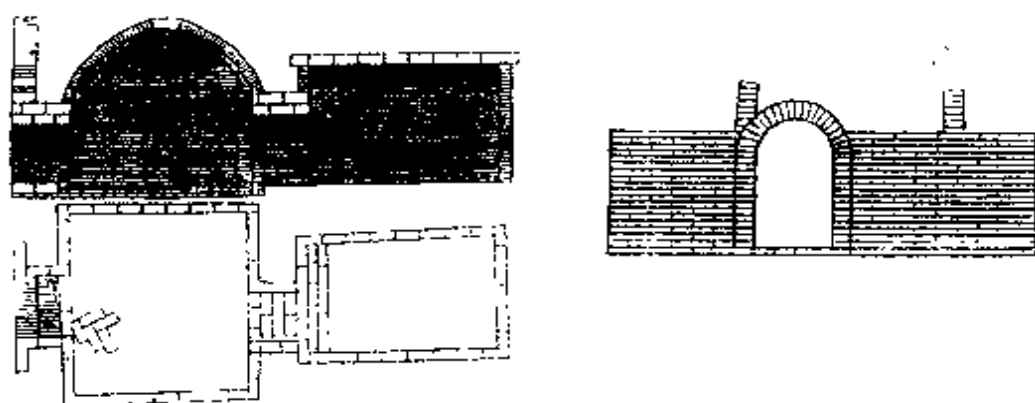
宗教墓葬体现出一种精神寄托,使之发展的越加庄重、神圣。早期墓葬形式较为简陋,大体有六种墓棺形式。即坑穴土棺、石板构棺、石块砌棺、木质板棺、一椁一棺、一椁两棺(图 82)。其隐含着古老的宗教文化而形成的一种墓葬形式即土葬,西藏贡觉县香贝的石棺形式,就是用石板构筑而成,有盖无底;另一种是用石块四周垒砌,有底无盖。说明是在因地制宜的墓葬形式中隐含的宗教文化。木棺木椁

形式一直延用至今。

由于地理条件不同,发展形式各异,有的地方的墓葬形式,十分豪华,其地下墓室建筑甚至好过地面住宅。青海互助县汪家庄已有墓道、墓室的洞室墓结构,从葬具和



(图 82 木制棺具)



(图 83 砖室墓)

建材上可分出木椁墓、土洞墓和砖室墓。砖室墓建筑形式分单室小砖券、前室穹庐顶、后室券顶及双穹庐顶等(图 83)。砖墓室的建筑与地面建筑一样,如地面铺砖为“人”字形,或平铺交错形;砌墙一般为单砖平砌、竖砌交错形;顶部结构分穹庐顶和券顶两种,穹庐顶是在墙壁垂直的基础上进行四面同时用楔形砖(即一边薄一边厚的砖),使上部逐渐向中心内合,形成弧度,这样的顶部受力小,从四角看呈现出四条弧形对角线,升到顶端合为一点,成为穹庐顶;券顶是相对两壁上部加用楔形砖,顶部合拢,成为拱形。以上的砌砖工艺是地面建筑形式之一,从许多寺庙建筑中也可以看到这种形式,而这种建筑形式是受到中原文化的影响而发展的。

## 七. 其它工艺

### 1. 建筑工艺文化

这个时期的建筑文化由城堡、郡城、房居及瓦当雕饰等构成。

城堡类,以军事用途为目的,建于交通要道或军事要地,以城池屯军、守备、作战为基地,形式一般为方城,建筑为就地取土石,用夹板夯起,宽约十米,高约十几米,长以城的大小不等。

郡城类,以政治、军事、经济、文化为发展中心,交通便利,水粮充足,人口集中等为特点。公元5年,王莽在青海海晏三角城建都,从遗址中可以看出具有相当的城市规模,房居结构以砖瓦材料为主体的房建形式,并有建筑装饰形式。公元222年,设青海西宁为西平郡,“凭依西平亭,增筑南、西、北城,以为郡治”,南城位于现南门外体育场、西城位于今古城台、北城位于现西宁三中一带,三城形成一个规模较大的郡城。

房舍类,早期的房舍建筑,由于地理、气候等原因,发展不一。有原始山崖洞穴或人工洞穴式,也有在坑穴的基础周围用石块、草坯、自然土坯等砌墙,屋内栽柱、搭棚、上泥的简易建筑结构。西藏定日县旁果村,屋舍遗迹为半地穴式,墙壁用天然石块垒砌,墙壁外填含有砂石的杂土,其中一处中部有用石块垒成的灶坑,为一聚落遗址。

砖瓦雕饰多用于建筑艺术。汉代以后,居室广泛用土坯或石块砌墙搭棚,少数居室用砖瓦,以至庙宇、墓室大量用砖瓦砌成。在民间出现了用砖制灶即砖灶、砖灯、砖臼等。最初的砖瓦只是实用,逐渐发展为有装饰功能、有内在含义的砖瓦雕饰艺术。

砖在庙宇或砖墓建筑中,以浅浮雕形式雕制或模制出人物、动物、植物等图案,有避邪、吉祥的喻意。青海平安窑坊发掘的汉代画像砖,镶嵌在墓壁上,在青海也不多见,图案在国内不曾见过,有力士(彩图13)、甲骑、仙人、神鸟等;还有一件在青海民和中川汉墓中出土的砖雕小熊,作为独立的砖雕造型物还真不多见(图84)。无论是画像砖,还是砖雕,装饰味浓郁,十分珍贵。

瓦在应用功能中,分为瓦当、沟滴,并装饰有一定含义的图案、文

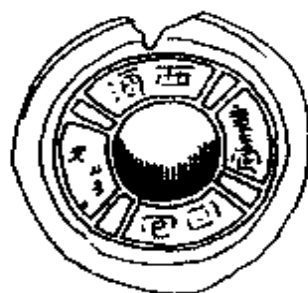
字内容(图 85)。如汉代瓦当,王莽时在青海海晏三角城内的建筑瓦当中,有“西海安定、元兴元年作当”、“长乐未央”等的残片瓦当铭文。青海民和中川文物中,遗留有云纹图案的瓦当残片,从铭文、云纹装饰纹样中,可了解到其具有纪念、装饰两重意义。由此成为砖瓦雕饰的专门工艺,后来的建筑中的铭文和图案更为丰富。沟滴与瓦当为屋檐配套结构,瓦槽引水由沟滴排下,沟滴一般为花卉图案装饰,没有文字等。



(图 84 砖雕小孩)

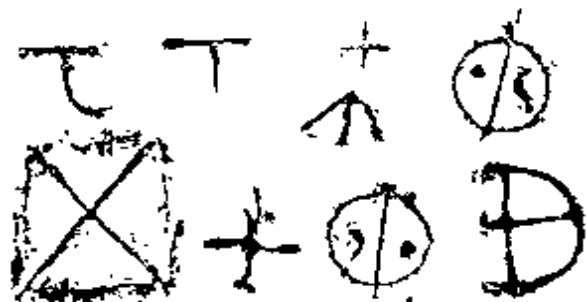
## 2. 陶器

这一时期的陶器,部分地由金属器皿所替代,现有的是生活器皿,工艺造型上均以素陶为主即灰陶,不再有彩



(图 85 瓦当沟滴)

陶,灰陶的种类、功能有炊具用的灶、釜、甑;饮食用的碗、杯、壶、勺、盘;盛水、酒用的瓮、瓶、缸;洗涤用的盆、钵、匜;储



(图 86 陶器器底印记)



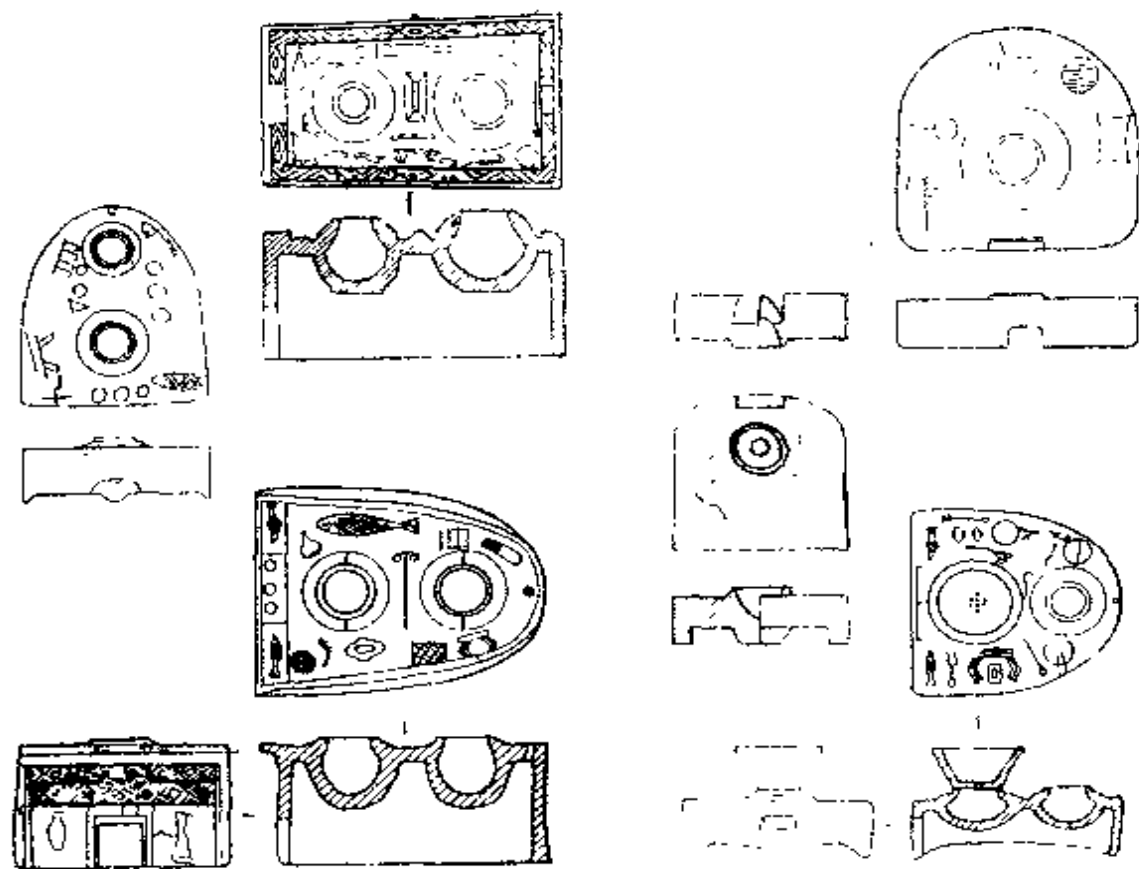
(图 87 陶鸡)

存食品及肉油用的豆、罐及照明用的陶灯等,以上器型较为概括,以至后来无太大改观。在图案装饰方面不很讲究,以弦纹、绳纹、刻划纹等最简捷的装饰手法进行处理。另外,在制陶工艺中,流行在陶器底部刻有制陶者的印记,印记为图象或文字形式(图 86),以区别制陶者的制陶质量、工艺水平等,并成为一种固定的陶艺标志,通过印记的出现,使制陶业兴旺发达,同时也交流了制陶工艺和图象文字文化。

陶器陈设方面,有陶鸡(图 87)、陶狗(彩图 14),陶狗的头部尽管

有些残损,但其造型写实逼真,形象十分可爱。狗的头部抬起,双耳竖立,尾巴卷起,做吠叫状,神态非常生动,可见艺人的观察力准确,造型能力极强。

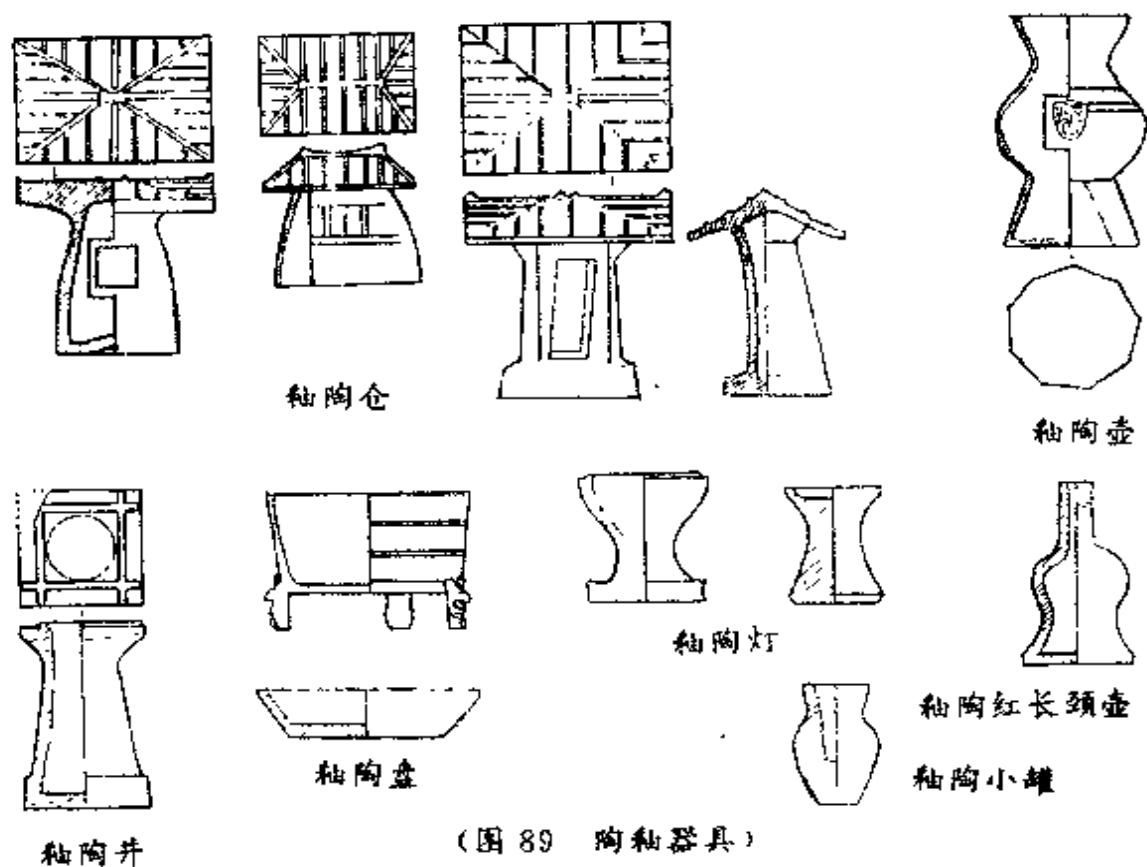
陶制灶具的出现较为新颖,一般灶下无底,尾部有烟孔,前壁下方有灶门,易于实用、搬动,也是后来民间炉具的雏形。青海大通匈奴墓中的陶灶台上刻有鱼、饮具纹饰,灶侧四周刻有菱形几何纹。在西宁汉墓中的灶台上刻有锅、盆、俎、案、勺、钩等图形,以上图形不知是用以装饰灶具,还是记录或提示要配备做饭用的器具(图 88)。



(图 88 陶制灶具及灶台)

陶器装饰方面出现了陶釉工艺,陶釉出现于西汉,盛于东汉。釉色呈绿色,为上釉亦称“泥釉”,即在普通陶胎上施以含有色铅釉(金属铬)为着色剂,由 700—800℃ 高温烧制即成,光亮美观,制作工艺简单,成本低,对陶器制品大为增色,充实了新的生命力,被视为一种贵重物品,多作为随葬明器。在釉陶器皿的制作表现上,如陶器内外

施绿釉,红泥陶壶为外施绿釉、陶盘内外施绿釉,其品种还有壶、仓、井、灶、杯、灯等(图 89),而且陆续应用于建筑装饰方面。



## 第五章 隋唐五代十国

公元 581 年,隋文帝杨坚统一了大江南北,结束了历时 270 余年之久的南北分裂的混乱局面。隋朝的建立对后来唐朝的兴旺,起着承前启后的过渡作用。唐朝在政治、经济、文化等方面的发展,在中国历史上是个极其辉煌的鼎盛时期,为多民族国家的统一,起着巩固、发展的重要作用。

隋唐王朝对青藏高原的统治管理,以联姻的亲情关系,更加密切了西部各民族间的民族感情,把青藏高原的经济发展、宗教文化等,推向了崭新的发展阶段。在全方位的文化交流中,青藏高原工艺美术文化进一步继承发扬了原有的传统工艺,并不断拓新,尤为突出的是工艺造型完美、加工技艺精湛,大量的吸收了中原、北方、西亚等周边工艺文化,同时也进一步发展了佛教工艺美术,为藏传佛教文化艺术发展奠定了基础,并使其独具民族工艺特色和西部文化风格。

由于历史的变革、民族的发展,使青藏高原的文化艺术非常丰富,从工艺美术方面看,在表现形式上,一是宗教工艺美术的迅速发展,直接服务于宗教活动;二是在原生产生活用品上,结合中原文化或从中原引进的加工技术及造型艺术,在工艺美术方面表现的非常突出,如冶炼、铸铜、制革等。隋唐以来的工艺种类有金属、编织、皮革、服装服饰、泥塑、石雕、绘画、木雕、寺院建筑等,为青藏高原民族特色的工艺美术奠定了独特的民族文化基础。

### 一. 概述

#### 1. 中原与青藏高原的联姻

隋唐时期,隋唐王朝对周边各属国地区均采取睦邻友好的舅甥联姻策略,对青藏高原在属国的基础上增加了一层联姻的亲情关系。公元 596 年隋文帝以光化公主出嫁给吐谷浑首领世伏,公元 636 年唐太宗将弘化公主出嫁给吐谷浑首领诺曷钵,公元 641 年唐太宗又

将文成公主出嫁给吐蕃首领松赞干布,公元710年唐中宗以金城公主出嫁给吐蕃首领弃索蹛赞。在前后114年中,有四位公主嫁到青藏高原,不难看出民族关系的密切,决定着统治政权的稳定和边陲的安定,这对祖国的统一起着积极的促进作用。每一次的联姻过程,无疑是一次经济、文化输入的发展机会。尤其是文成公主、金城公主的进藏,促使藏汉民族相互学习了解,相互聘派使者、学者的密切交往,成为推动经济、文化发展的鼎盛时期。随行人员中有各种能工巧匠,携带谷种、乐器、药物、经史、诗文、佛经、工艺书籍、绸缎、日用器物及释迦牟尼塑像等,这些文化对青藏高原的民族经济、民间工艺美术及宗教文化艺术等的发展,有着直接的影响。

## 2. 吐蕃部族的兴起与衰落

公元七世纪初,在青藏高原青海境内的西羌民族,仍处在吐谷浑政权的统治之下,为唐王朝相毗邻的属国之一。以西藏山南雅隆地区为中心,在松赞干布的祖父达日年塞和父亲囊日松赞的苦心经营下,为建立吐蕃政权大业做了大量的准备工作,终于形成一支实力强盛的地方势力。在经济发展中,工艺上已掌握了烧木为炭、冶炼金属、筑路架桥的技术;农业上采用了木犁牛耕、引水灌溉等的耕作技术;军事上具有精良的武器装备和较好的作战素质。首领松赞干布在统一西藏高原的实施中,首先以稳定博部为基础,然后开始平定各属部,先解除北部的威胁,即降服了苏毗王国,统一和建立吐蕃奴隶制政权,定都拉萨,规范文字,发展宗教,建立了吐蕃王朝。随后,又征服兼并了西部邻近的羊同羌部(阿里地区),接着又向东北部的吉门境内推进,附国(东女国)、嘉良夷和薄缘夷等青藏川接壤地均为其势力管辖范围。尔后,兼并了巴颜喀拉山地区的白兰羌属地,并占领了果洛地区的党项羌属地,北渡黄河直逼吐谷浑王国。终于在公元663年,结束了吐谷浑在西部立国350年的统治地位,建立起强大的吐蕃帝国,完成了在青藏高原政治上、军事上的统一大业。从此,在西羌与吐谷浑部族的基础上,又形成了吐蕃政权下的被统治阶层,其统治范围包括现在的新疆南部、甘肃南部、四川西部和云南西北部与青藏高原

接壤的广大地区。

公元842年,吐蕃赞普达磨死后,吐蕃王室分裂为二,互相攻伐,形成西藏地区又出现了吐蕃王室后人四个王系割据纷争的局面,同时,许多封建领主、贵族势力也各自称王,互相混战,佛教与苯教的各宗派也乘机夺取政权,自号法王,据地称雄,藏史称之为“分裂时期”。不久,在青海河湟地区的吐蕃随军奴户“噶末”人首发起义即奴隶起义。公元869年,西藏吐蕃本部爆发了一次大规模的起义暴动,巨滔涤荡了吐蕃全境,史称“平民和奴隶大暴动”。从此,二百数十年的吐蕃奴隶制王朝宣告崩溃,其地方割据、动荡不定的社会局面,延续了一百多年的历史。

### 3. 宗教文化的发展

西藏最古老的宗教文化为苯教,到公元七世纪初,苯教已不适应社会政治的发展,为此,在藏王松赞干布时期,先后有印度佛教、汉地佛教文化的不断渗入,使其极力的推崇佛教文化,通过传播,具有相当普遍的影响力,这主要指吐蕃贵族统治阶级。在传播的过程中,苯教与佛教之间的斗争十分激烈,实际上是新观念与旧观念之间的斗争,同时,也存在着印度佛教与汉地佛教的斗争。由此,在公元755年到797年、公元838年到842年,藏区本土发生了两次禁佛运动,第二次禁佛运动,以达磨赞普为维护苯教势力,采取尤为严厉的、残酷的、大规模的灭佛斗争。在藏传佛教史上称为“前弘期”。公元十世纪中叶后,佛教又重新从青海到西藏得到传播和发展,史称“后弘期”。当西藏第二次禁佛运动之际,青海河湟地区唃廝囉政权的佛教文化依然传播,从西藏禁佛斗争中,躲避跑到青海的僧侣,坚持传播修练佛教,为后来西藏佛教的兴起奠定了基础,河湟地区佛教文化的稳定与中原汉地佛教文化的兴盛有很大关系。在经过佛教与苯教之间的激烈斗争,最终使佛教将苯教的巫术,如占卜、送鬼、咒敌、驱邪、送葬等和某些神祇吸收进来,使苯教原本的文化艺术风格逐渐被佛教文化艺术同化、发展、取代,在藏传佛教密宗中,尚能窥视到其文化遗风。

#### 4. 国内与周边同期工艺文化

##### (1). 国内

这时的工艺美术业均很发达,突出的有陶瓷工艺、染织工艺和金属工艺等。

陶瓷工艺有青瓷、白瓷、花瓷、唐三彩等,图案及造型有动物、花卉、山水、建筑及人物等,用途涉及到生活的各个方面。

染织工艺以唐锦丝织工艺和丝织印染工艺著称,装饰花纹有联珠纹、团窠纹、对称纹、散花、晕绸多种,印染工艺有蜡缬、夹缬、绞缬、碱印、拓印等。

金属工艺以铜镜和金银器所具特色,铜镜图案有海兽葡萄纹、双鸾衔绶纹、花鸟纹、走兽纹、传说故事等,加工工艺有鎏金、错金银、金银平脱、螺钿、涂珐琅及着漆彩等;金银器在生活用品的基础上,加强了工艺装饰,逐渐向陈设摆放等纯工艺品方面发展。

##### (2). 西亚

公元七世纪,在西亚南部的阿拉伯半岛,阿拉伯人穆罕默德出生于麦加城,始创了伊斯兰教,由此形成的伊斯兰工艺美术有陶器、玻璃、染织、金属、木雕、牙雕、玉石、建筑装饰等。形成“阿拉伯风”的独特装饰风格,装饰题材有几何纹样、植物纹样、文字装饰纹及人物、动物等。其文化风行阿拉伯本土外的西亚即叙利亚、巴勒斯坦、伊拉克、伊朗、阿富汗、巴基斯坦及中亚。

##### (3). 印度

在唐玄奘《大唐西域记》中,对印度工艺美术文化有所描述,从中可看到印度工艺美术业非常发达,其工艺品有棉织品、铜器、玻璃制品、丝织品、毛毡、金银珠宝、象牙、漆器等。

宗教文化艺术方面,以寺庙塔窟的装饰为主,如柱饰、大型石象、大型岩石雕刻及泥塑、彩绘等,其雕刻技艺生动,造型写实,十分精美。

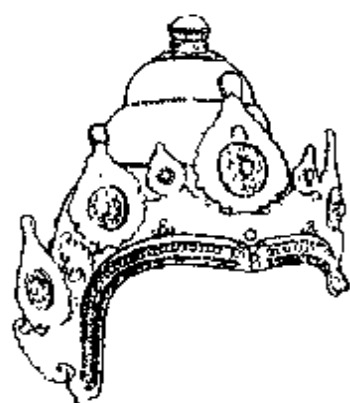
## 二. 金属工艺

这个时期的金属器具,尚属多元文化的、较大密度的交流时期。

对金属工艺技能的完善,工艺造型的完美,都有相当的影响。尤其是中原工艺技术的渗入,几乎普及到生产生活的方方面面,从原材选用、配料熔炼到工艺加工及艺术审美等,其视野是非常的开阔,随处都有表露、展示。吐蕃王室在区别官阶地位的高低,用不同质地的金银宝玉原料,制成六个不同等级的臂章标志,每个等级的标志则有职位上的正副之别,第一级是瑟瑟(翡翠),第二级是金,第三级是银镀金,第四级是银,第五级是铜,第六级是铁。从如上的金属等材料的实用功能看,应用很广泛,在实际生产生活中可分为三个大类,即金银器、铜器和铁器。

### 1、金银器

在传统习惯中,大多为首饰品和服饰品,其次是在金属等材料器物上进行镶嵌、缀饰。在此基础上,逐渐发展为具有一定加工规模和有陈设观赏、收藏储存价值的纯工艺美术品。在西藏拉萨市罗布林卡存放着一件金饰冠帽(图 90),据传是吐蕃赞普松赞干布戴用过的金冠,其造型符合当时的首领冠制,金冠的装饰花纹十分繁缛精细,并镶嵌有许多玛瑙宝石等。据史书记载,公元 646 年,藏王松赞干布为祝贺唐太宗李世民征东凯旋,献了一件大型“金鹅”工艺品,“其鹅黄金铸成,其高七尺,中可实酒三斛”。这样大型的工艺

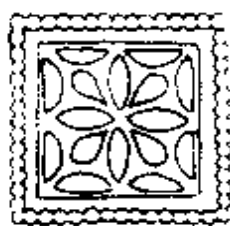


(图 90 金冠)

品,没有成熟的造型设计和铸造技术是很难完成的。公元 657 年,藏王芒松芒赞在向唐高宗李治敬献的礼品中,有一具用纯金制成的城池模型,城上装饰着狮子、象、马、羊等动物,并在动物身上饰有骑乘者,工艺精细,造型生动,显得金碧辉煌,可见工艺技术和造型能力都非常高超。

金饰品有佩饰、牌饰和镂空雕花的金片不等。牌饰有方形、梯形、梅花形,图案以花草组合的适合纹样,一周连珠纹饰或线条饰边,以起到画面完整的作用;镂空雕花金片,由数片连成一幅斜方形的、完

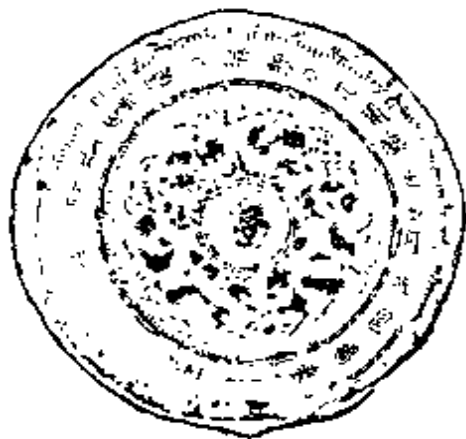
整的凤凰穿枝纹样,动态生动,图案美观。这时的镶嵌复合材料的工艺加工很发达,如金铜石复合饰品牌,牌面部为饰金,以四瓣十样花形纹作装饰,内嵌绿松石,背部用铜包衬,并有孔用以穿绳系挂,整体上,一周金珠串饰,以金裹绿,十分耀眼华丽(图 91)。



(图 91 金饰牌)

## 2. 铜器

依然延续传统工艺发展,以生活用具为主的传统造型,

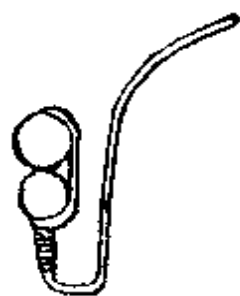


(图 92 铜镜瑞兽图)



(图 93 铜镜仙骑图)

有铜洗、铜镜、铜碗、铜薰炉、铜灯、铜盘、铜腰带、铜饰品、铜币等。这时的铜镜纹饰,绘画创意味较浓,如瑞兽镜(图 92),半球形纽,圆座,座外饰小圆点纹,镜面为高浮雕的神态极为生动的三对狻猊(即狮子)相对立;再外微微高起斜坡两圈三角锯齿纹各一周;又外饰铭文带一周,文曰:“团团宝镜,皎皎升台,莺窥自舞,照



日花开,临池似月,靓皇娇来”;又外斜饰三角锯齿纹(图 94 铜饰耳坠)和波折纹,圆点纹各一周;边缘厚,呈斜坡形,镜面洁白如银,镜径 14.5 厘米,边厚 1 厘米。再如仙骑镜(图 93),半球形纽,呈弧形(又称“八弧葵花开”),镜体较厚,镜面微鼓;纽外以高线圈为界,分为内外两区,内区是四仙人骑兽跨鹤,腾空飞翔,同向绕纽;所有的仙人背后飘带舒卷,衬托出飘飘然然的神情;外区始有八枝花朵。镜径 11.7 厘米,边缘厚 0.5 厘米。

首饰品有铜耳坠,以铜做骨架,镶以珠饰,形成独特的民族风格,其造型已较为定型,直到当今,藏族耳坠的这种工艺造型依然保留着

(图 94)。由于宗教文化的快速发展,服务于宗教活动的陈设用品逐渐兴起,如佛教法器金刚杵,两头大、中间小,两头分五股,呈长圆形,这种造型形式也一直流传到现在,不同的是在装饰方面更为精美(图 95)。



文成公主和尼泊尔尺尊公主进藏联姻时,不约而同的带去了释迦牟尼八岁、十二岁大小不等的铸铜佛像,说明当时佛教

(图 95 铜质金刚杵)

文化的传播和佛像造型的普遍性。据史书记载和实物证实,西藏铸有三口大铜钟,一口在桑鸢寺、一口在昌珠寺,还有一口在扎耶尔巴寺。位于扎囊境内的桑鸢寺是文成公主的儿子赤松德赞修建于八世纪中叶,大钟由赤松德赞第三妃没庐氏·甲茂赞奉献,在钟肩部以下有藏文铭文两行,内容是:“王妃甲茂赞母子二人,为供奉十方三宝之故,铸造此钟,以此福德之力,祈愿天神赞普赤松德赞父子、眷属,具六十种妙音,证无上之菩提”。位于乃东县的昌珠寺隔雅鲁藏布江与桑鸢寺相呼应,大钟也是由甲茂赞妃捐资铸造,上有藏文铭文:“令一切众生齐皈善业之故,特铸造此大钟,钟声如有天神鼓乐,嘹亮于浩渺虚空,此亦增天神赞普赤德松赞之住世寿元也。施主为王妃菩提氏,并由唐庭汉比丘大宝(仁钦)监铸”。耶尔巴寺在拉萨东南的达孜县,据载曾铸过一口钟,因战火其钟已毁。从工艺制作看,较大型的制模、冶炼、铸造工艺技术已很发达。

### 3. 铁器

主要用于生产工具和兵器类,如犁、镐、锄、铲、剑、刀、兵器、铁衣等。

吐蕃王朝十分注重兵器的生产,武器装备从某个角度看,是衡量生产技术、工艺水平的标尺,《新唐书·吐蕃传》载:“其铠胄精良,衣之周身,穿两目,劲弓利刃不能甚伤。”从安全性能证明加工工艺水平的优秀。

最有特点的是铁索桥,公元 703 年,赤松德赞的祖父率兵亲征滇西时,曾在漾濞江上架起了一座铁索桥,还有在云南中甸横越金沙江的铁索桥。铁索桥上的每根索链,由数百个直径约拇指粗的呈椭圆形

的铁环,相互套连,每个铁环粗细均匀,接缝隐密,环与环套接的非常吻合。可以想象,在当时的生产生活条件下,完成这样巨大的桥梁工程,任务是十分艰巨的,要有一支庞大的铁匠队伍。架设桥梁,在工程上要对地段进行选择,一条条长索链引上吊拉及两岸加固都得耗出相当大的人力物力,体现出多种综合的工艺技术。

### 三. 雕塑工艺

由于石雕石刻工艺对当时文化易长久的保留记录,便成为“永恒”的纪念、象征或传于后人的见证。自汉以后,反映在宗教文化的雕塑工艺,主要服务于祠堂墓室的装饰。青藏高原的雕塑工艺正处在吐蕃政权时期,也是藏传佛教文化艺术的最初阶段,表现形式有石雕、石刻、泥塑和岩画。

#### 1. 石雕

主要为圆雕、浮雕两种

圆雕,指立体雕刻,这种石雕主要用于墓室镇邪的装饰形式,如石怪兽、石狮、石龟、石虎、石人、石鼠或吉祥、陪葬的动物造型等。在西藏琼结的一藏王墓前,有尊石狮雕像(图96),造型为汉传统文化形式,非常别致。在西藏拉孜县查木钦古墓群中,有一对石狮,石狮分别嵌于墓葬封土两角,石狮身高0.95米、身长1.5米,呈半蹲状,侧视为三角形,方头大眼,棕毛下卷,宽背弓腰,后半部不分腿、尾,以概括处理的手法,突出了前身头部,而后部简略含蓄,主次分明,其风格粗犷古怪而别致。

浮雕,分高浮雕、浅浮雕两种,主要表现于寺庙牌坊装饰或山崖刻像等。西藏昌都察雅县香堆区仁达乡境内,位于汪布曲河谷西侧拉退



(图96 石狮)

山西的东山崖上,有一组以“大日如来”佛像为中心,左右两侧分布两位飞天神及八近佛弟子的刻像。“大日如来”的刻像最大,通高3.28米,头戴“山”字形的宝冠,上身袒露,胸佩璎珞,双耳垂环,结跏趺座

在双狮须弥座上,有桃形头光和椭圆形背光,整个形体为高浮雕形式,雕凿见功。其左右两飞天神婀娜多姿,八近佛弟子形神兼备,均为浅浮雕,整组构图紧凑、生动,浮雕高、浅有别,富有艺术感染力。类似浮雕的藏传佛教艺术形式较为普遍,如拉孜县、吉隆县等同期文化的一些佛像也是浮雕形式。

## 2. 石刻

有石板刻像和石碑刻字两种。

石板刻像,画面略呈浅浮雕或线条结构的雕刻工艺形式。西藏定日县绒辖乡的卓布得寺,发现石板雕刻造像近200块,这些石板均为自然硅质板岩,采用浅浮雕及勾线技法。画面形象有释迦牟尼、度母、欢喜金刚、双身佛像、莲花生及许多造型怪诞的护法神像,其风格古朴、独特,具有浓郁的地方特色。有一幅鸟首人身袒裸像,披人皮,面部有一突出的尖形长嘴,左臂高擎人头碗,右臂平伸手持金刚槌,腰饰虎皮裙,整个体态呈腾空状,周身饰火焰纹。再一幅羊首人身像,身体袒裸,披人皮,面部口张目瞪,长角弯曲相交于顶,双臂挂一金刚索于胸前,单足立势。整体看造型怪异,面目凶煞、有一种威慑力。禽兽首人身像最早是苯教的神像,自佛教文化的传入,将苯教文化内容纳入佛教,使苯教中的神祇发展成为后来藏传佛教文化中的护法神。

石碑刻字,石碑为一定格式的长方形石枋材,用以树碑立传,歌功颂德。从秦始皇刻石纪功起,到东汉刻碑立传,成为以后历代王朝所风行的记事形式,也成为一种独立的碑刻文字艺术流传后世。

这时的碑碣格式较为固定,大多为碣头、碑文、基座形式,并应用广泛。公元734年,唐王朝与吐蕃在青海赤岭(日月山),划界立碑,重申旧好,从石碑遗物可看出碑座为龟趺形式。公元823年,在拉萨大昭寺前,又一次树立起唐蕃会盟碑,用汉藏两种文字凿刻,意为舅甥二主商议社稷如一,结立大和盟约,永无渝替。著名的赤岭界碑、唐蕃会盟碑成为藏汉民族友好文化的见证。

西藏琼结县有一赤松德赞记功碑,非常完整,通高4.8米,基座为龟趺,石龟造型很简单,用一块形似乌龟的石料,略加勾勒刻制即

可,人工雕琢不多,不像“唐蕃会盟碑”、“赤德松赞墓碑”的龟趺石碑那样精雕细刻。西藏拉孜县查木钦古墓群中,有一石碑很别致,高2.1米,碑的四面都刻藏文,内容与藏王赤祖德赞(即赤热巴中)的事迹有关,均为阴刻。

### 3. 泥塑

主要用于宗教文化的陈设。

西藏康马县有一座吐蕃时期的古寺叫艾旺寺,寺内的佛像大都是泥佛,泥佛的工艺特点是以石胎做龙骨,用粘性强的泥土在石胎上塑形,再进行彩绘装饰,从造型外表看,没有明显的工艺差别。

如释迦牟尼像,肉髻螺发,脸形长方、眉毛修长、额间装点白毫,眼睑微垂,香目略闭,鼻梁高挺、嘴唇薄匀,富有情感,整个面容端庄、沉静而又亲切。从风格上看,菩萨服装与波斯萨珊王朝时期的长袍相似,许多造型中都体现出外来文化的装饰特点,尤其是佛像的面部形象,眉弓显突、眼窝显深,鼻梁直挺通天的南亚人族形象。

从塑像的比例、神态、衣着及装饰,可看出塑像的艺人技艺很高,对人体的结构关系把握的非常准确,衣着道具的处理十分细腻,装饰味十足。

除佛像造型外,在墨竹工卡县益村吐蕃墓中,有用粘泥塑的陪葬具,五件泥俑,俑高0.15米,腰宽0.07米,双臂平伸,造型概括、简练。还有用面塑形的习俗,西藏萨迦县给白山吐蕃墓中,就有用面塑的小乌龟,呈伏卧状,造型古朴,笨拙可爱。

### 4. 岩画

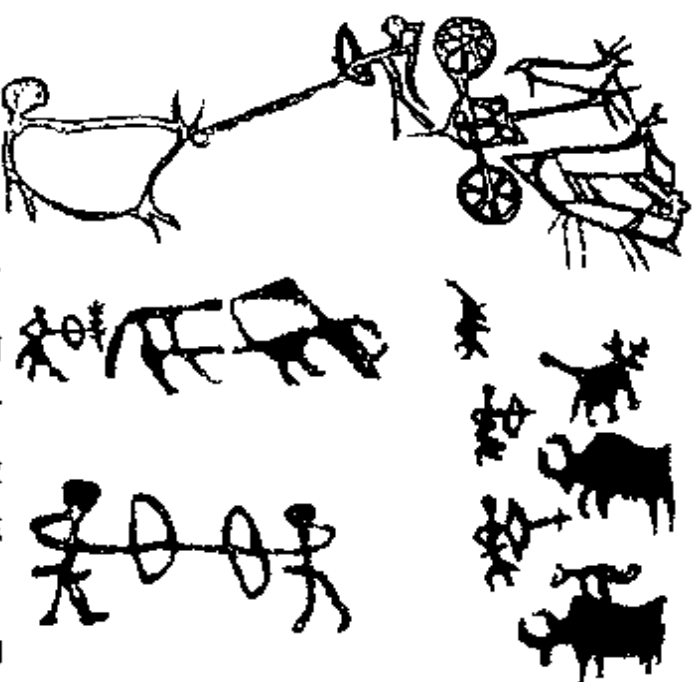
我国最早的岩画约有三千年的历史。青藏高原出现的岩画,年代也很悠久,较为集中在公元七世纪前后的吐蕃时期,分布在地域宽阔的茫茫草原,每处的岩画基本都是面对宽阔的草原,或开阔地段。岩画所表现的内容,无论是从宗教文化角度看,还是人为意识的自我表现看,在岩画语言中,基本展示出当时牧人生活的真实写照和精神追求。游牧人处在不发达的生活环境中,每到一处难免留下一些宗教形式的活动遗痕。

用质地坚硬的尖石或金属凿具,在自然山崖岩石截面上,凿制出一定意义的图象即岩画。岩画所表现的画面有自然环境的描绘、社会活动的写照、生殖崇拜的画面及宗教文化的传播和发展。



(图 97 动物岩画)

自然环境中的动物描绘,有牛、羊、鹿、骆驼、飞鹰、狼、狐狸、虎、鸟、鱼等,形象十分生动(图 97)。西藏日土岩画中的牦牛,大角、短粗脖、拱肩、粗腹腰、垂大尾、短粗四蹄,整体上将牦牛的粗壮身躯刻画的生动、确切。画面中还有动物间的追赶奔逃场面,说明岩画作者在游牧生活中,接触最多的就是动物,他们非常熟悉和了解动物的习性。



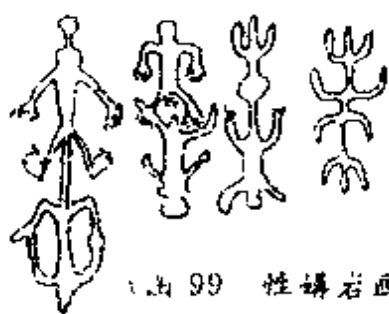
(图 98 猎杀岩画)

社会活动方面,有捕杀动物的狩猎场面(图 98),或许是

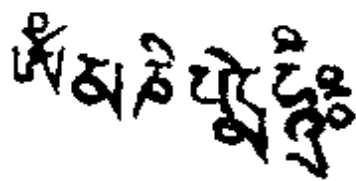
抵御动物侵袭的自卫场面;有箭对箭的征战场面,即部落间的纠纷战事;有驾辕驱马的行车画面。从中反映出一定历史的社会背景。

生殖崇拜,用大量的画面描绘男女性交媾(图 99),动势逼真,淋漓尽致,用意象的画面形式来表示性媾的快慰之感,直观的表达出人类性欲本能的需要、人丁兴旺的愿望等性崇拜心理。

宗教文化的传播、发展,有佛像、图案和文字(图 100),记录着藏传佛教从原始苯教汲取印度佛教和汉传佛教文化的演化过程。西藏日松岩画中,反映早期宗教活动的画面,在岩石上方刻有日月和男女



(图 99 性媾岩画)



(图 100 藏文字岩画)

生殖器,下面刻有三条鱼,其中一条大雌鱼,首尾相接,腹内有七条小鱼,下方一排十个饰有绳纹的陶罐,鱼、罐之间有四个头戴鸟形装饰的舞蹈人,最下端分九排横列 125 个羊头。从上述画面中可看到当时人们对生殖崇拜与日月崇拜是一样重视,乞求生畜兴旺的理想心理,成为一项必须的祭祀活动。

岩画石质大部分为黑色岩石、黑色油石、变质岩石和花岗岩石等。制作工艺为凿刻加工,采用金属鑿子的不同刃部和不同角度进行凿刻、磨制。大部分画面以敲凿点和勾线组成,敲凿点的画面表现分两种,一是用点组成线;二是用点组成块面的画面形式;勾线画面较多,线条有粗细两种,这要根据画面的大小和突出主题画面的角度来进行工艺调整。

### 5. 木雕

在与中原文化的不断交流中,木制器具的加工制作十分普遍,并形成庞大的工匠艺人队伍。突出的是宗教文化,即修寺建庙、刻门楼窗、雕梁画栋,极大地推动了木质雕刻工艺的发展,再者是墓葬制品及陪葬具,造型的工艺性十分强。

生产工具方面,木质器具是物尽其用,如杆、担、插、犁、铤、梯、马鞍具。交通工具方面,尤其是木制车辆,隋炀帝西巡途经青海,乘坐的就是六马驾挽的木制重轂猎车;在唐蕃古道上,公主和亲西行,就是乘车远涉;薛仁贵征西,《旧唐书·薛仁贵传》就有“乌海险远,行车艰涩”的记载;当时的木制车辆不仅用于交通运输,也用于农业牧区,在青海海西岩画中,就有驾轺狩猎的画面,表明木制车辆在生产劳动中

的应用状况。

生活用具方面,有木制床榻、箱、柜、桌、几、凳、妆奁及有造型艺术的木鸟兽等;饮具方面有桶、盆、碗、盘、碟、勺、臼、俎等。

人物造型雕刻方面,以汉文化形式较流行,如男女木俑,脸型圆润,雍荣富态;男子身穿红衣红裳,拱手站立;女子发髻高盘,饰以黑彩,面饰白粉,身穿红衣绿裳,拱手站立(彩图15)。

#### 四. 服饰工艺

青藏高原地区的服装服饰有羌人本地文化、吐谷浑的胡人文化及中原和西亚、南亚文化等。其服装与所处的寒冷地域有很大关系,广大牧人均以毛褐、毛布、毛皮、毛毡为衣料,有裘皮大衣、坎肩、皮帽及皮毡靴履等,正如唐代诗人白居易《新乐府·缚戎人》中所描述的“一落蕃中四十载,遗蕃皮裘系毛带”的皮毛服装习俗。吐蕃在服装款式方面大多还是沿袭早期羌人服装形式,也汲取吐谷浑的胡人服装特点,以保暖为主。

西藏昌都、青海玉树地区,曾为附国,《隋书》载附国“王与酋帅,金为首饰,胸前悬一金花,径三寸。”东女部落,以女子为君。女王穿青毛绫裙(黑氍毹),上披青袍,袖长及地,冬天穿绵羔裘。发型为髻髻,两耳带铛(耳坠)。足着鞮鞣(胡履)皮靴。男子一般披发,普通女子为辮发。男女习于彩色涂面。

以四川甘孜为中心的附国(音部),原为战国时由河、湟、洮迁来的发羌一支。衣毛毼、皮裘,足穿牛皮鞋。颈系铁索,臂戴铁训。王和酋长佩戴金质首饰,胸前挂有三寸长的金花。

青海巴颜喀拉山一带的白兰羌部族服装服饰,据《册府元龟》载:“其男子通服长裙,帽式戴幂篱。人以金花为首饰,辮发紫后,缀以珠贝。”

以党项为首的宕昌、邓至等部(猕猴种),《北史》载:“织犛牛尾及牯犛毛为屋,服裘褐披毡为上饰”,即居住用犛牛纓毛编织成的毼幕即帐篷,衣服为褐衣披毡裘大衣。从以上可看出各部族服装的主要用料为毛布、毛褐、毛皮、毛毡等,也有锦绸做衣面,起着装饰作用。

当吐蕃政权建立后,文成公主的进藏,对吐蕃服装服饰影响很大,“公主恶其赭面,弄赞令国中权且罢之,自亦释毡裘、裘纛绮、渐慕华风”、“执子婚礼甚恭。见中国服饰之美、缩缩愧沮”。在中原华丽的丝织品、服饰品等服装文化影响下,松赞干布自行去掉了毡裘,改穿绢绮,并通告国人革除“赭面”之俗,但这也只是达官贵族阶层能够办到的事。在《步辇图》中,吐蕃使臣禄东赞向唐王为藏王请奏联姻一事时,所穿的服装是华丽的锦制官服,根据服装款式和面料图案,已经具有中、西亚民族文化特点(图 101),这是作为官服而言。

在松赞干布、文成公主、赤尊公主的雕像中,可看到文成公主完全以汉式的半臂、襦裙着装(图 102),松赞干布也身着汉服(图 103),



(图 101 吐蕃使臣禄东赞服饰)



(图 102 文成公主服饰)



(图 103 松赞干布服饰)

服装特点是右衽长裙、窄袖、肩披裙帔、腰系饰金宽带、头带毡帽、脚蹬靴履,其服装具有胡服风格,如窄袖、高筒帽等,当时汉服装已有许多胡服特征。

吐蕃服装还以武士的战甲服装为特点,在敦煌第 159 窟壁画《张义潮夫妇出巡图》中可看到吐蕃武士服装款式,但这种服装不是通用服装,如西藏大昭寺主殿门洞墙壁上的吐蕃武士壁画(图 104)。另外,由于藏传佛教文化的不断形成、扩大,袈裟及僧服逐渐形成规模。

从藏传佛教早期绘画、雕塑作品中，可以看到“四大天王”和释迦牟尼等的服装服饰，隐含着武将和僧圣们的服装服饰。青海海西都兰吐蕃墓出土的大批服饰文物，真实地反映出吐蕃服装服饰状况，其服装的面料织纹锦有连珠对马、云珠太阳神及祥云车马纹(图 105)，十分美观。

### 五. 陶釉工艺

陶器制品在青藏高原很普及，器皿主要以素色壶、罐、钵、杯、盆为主，均带耳；色泽有黑陶、红陶、灰陶；装饰上有刻划“人”字纹、圆孤纹、三角纹等；造型方面，由于器皿分功明确，用途固定，也显实用，加工形式已成为模式化，变化不大。在建筑砖瓦装饰方面，依然有较为丰富的造型形式和浓郁的宗教色彩，如羽人瓦当(彩图 52)，瓦当中的人物双手合拢为“十”的祈祷状，双臂两侧饰以羽翅似人鸟，当属苯教文化遗迹。

在汉代时期，青海就有了釉陶工艺，主要以明器用品为主，后来渐渐扩大到日用品和建筑庙宇方面。到公元七世纪中叶，西藏有了烧制釉陶工艺，以碗和小花瓶为主，器壁厚重，胎质呈灰黄色，器表光滑，里外施釉，有的还有刻划的花纹。釉色形成蓝、紫、绿、黄等效果，西藏把这种釉陶总称为“唐碗”。

### 六. 宗教文化艺术

主要以宗教墓葬、寺庙建筑文化艺术为主。

#### 1. 吐蕃墓葬



(图 104 吐蕃武士服饰)



(图 105 祥云车马纹锦)

吐蕃古墓为土石堆砌,趋于锥型的多种墓葬文化形式,有石砌梯形、石砌封土堆、塔形堆、圆丘形和石棺葬具等。这正是堆积土石、收藏遗骨的塔式前身。

石砌梯形,先用土砂夯打,内有呈“网”状石墙,同时在封地夯打过程中,内加圆形或方形木椁。还有一种是将堆土用土石夯打,夯层中每隔 1 至 1.5 米便夹一层石板,逐而砌起。

塔形堆,平面呈方形或长方形,封石外表砌石墙,层层内收,墙内夯打,封顶后使外观似塔形。

上述的土石堆砌外型与后来藏传佛教建筑佛塔式装饰有密切的联系。

## 2. 宗教建筑

早期寺庙建筑,应该说是较为原始,还不具规模。后来松赞干布定都拉萨,在红山即布达拉山上大兴土木筑建王宫,据《西藏王统记》载:城的四面有四道门各有门楼,城内红宫九百,合顶上王宫,共一千间,一切宫檐,以宝为饰。走廊台阁,铃铎泠然。可以想象,当时的建筑具有相当的规模,先遭雷击失火、后毁于兵燹。吐蕃时期,由于中原佛教文化和印度佛教文化的传播影响,佛教建筑随之兴起。文成公主和尺尊公主嫁到西藏,开始在藏区兴建寺庙,据有关史书记载,先在西藏中部建立了四座大寺称为四如寺,四如寺之外建立起四座厌胜寺,四厌胜寺之外又建了四座再厌胜寺,共有 12 座寺,这些寺均为小寺。佛教史籍记载:他们是为了“制服藏地鬼怪,镇伏四方”而兴建的。寺中没有僧人,只是每个寺中供一尊佛像,实际相当于汉地的小庙,与后来寺院建筑形式大不一样。较为有名的大昭寺、小昭寺则是由尺尊公主、文成公主主持修建,大昭寺建在拉萨市中,小昭寺建在拉萨北城区。大昭寺里放着由尺尊公主带去的小佛像,小昭寺里放着文成公主带去的大佛像,后来金城公主进藏,不知是因佛像大小与建筑不协调或其它原因,金城公主将大小佛像调换摆放。

大昭寺由文成公主根据地势进行设计,由尺尊公主主持兴建,具有唐代建筑风格,殿高四层。顶饰鎏金铜瓦,寺内供有文成公主带去

的觉卧佛像,藏语称“觉卧康”,即“释迦佛殿”之意,寺门外竖有唐穆宗长庆三年的“唐蕃会盟碑”,碑侧有一株古柳,据传是文成公主所植,称为唐柳。该寺后来经过历代增修、扩建,使其建筑宏伟壮观,金碧辉煌。

桑鸢寺位于西藏扎囊县境内的雅鲁藏布江北岸,始建于公元八世纪中叶,赤松德赞时期,仿照印度阿兰达苏里的乌丹达布热寺修建。整个建筑揉合了藏、汉、印度建筑风格,亦称三样寺。寺中央以佛教神话中山王之须弥山形建正殿,上层为藏式、中层为汉式、下层为天竺式,正殿四周建四大洲、八小州,四大州即“东胜身洲半圆形之相”、“南瞻部洲肩胛骨形之相”、“西牛货洲圆形之相”、“北俱卢洲四方之相”,以“声闻转法轮、独觉、吉祥天降善逝之规式建红、白、绿、黑四塔”。正殿南北建筑规模浩大,后来随着朗达玛灭法而遭破坏。

### 3. 宗教艺术

从藏王松赞干布执政始,宗教文化艺术开始兴起。尼泊尔画匠朝吾在藏区塑造了五尊大佛像,并刻凿了佛教岩画;由文成公主“自中国召来木工及塑匠甚多”、“建惹萨幻显殿(大昭寺)与甲达绕木契殿(小昭寺),所有一切建造,绘画历时十二个月,同时告成”。艺匠在小昭寺塑了八尺高的佛像,绘制了一部分彩画。这些史实说明宗教艺术与泥婆罗尺尊公主和文成公主的进藏有密切的联系,并成为民族文化的财富,大昭寺经堂残壁上,还残存有大型坛城,阎曼德迦、妙音菩萨、密集金刚、绿度母等密宗佛像,其画面具有单纯、概括的拙朴特点,利用身体多变的姿态来刻画人物的形象,其造型与萨迦寺珍藏的梵文贝叶经上的绘画十分接近。

在青海西宁土楼山上古洞群的洞窟中,有以佛教为内容的壁画,内容上有许多民族英雄转化为神、佛,具有汉传佛教绘画艺术风格,如关帝洞窟的“荆州诸将图”等。

木雕艺术方面,西藏大昭寺的建筑木雕除藏汉文化风格外,有某些造型为外来文化,在大昭寺飞檐木椽缘头,雕刻有伏兽、人面狮身像,其装饰风格显然受犍陀罗文化的影响。

## 七. 其它工艺

### 1. 编织

青藏高原的编织物与中原大不相同,还是“因地制宜”的利用本地特有的牦牛毛、藏系羊毛,进行着传统的编织工艺,这种编织物在日常生活中较为普遍,除毛布、毛褐、毛席,还有相当的“毳幕”即帐篷。青海都兰热水乡出土的吐蕃墓葬中,发掘出缀有里衬“毛布”的毡靴,并且是两种编织纹面所缝制,一种是“十”字平纹,一种是“人”字斜纹,完全是纯毛自然白色,线细皆匀,编织的细毛布非常匀称,说明编织技艺的娴熟和工艺的稳定。从高原寒冷多变的气候环境看,毛织品所具有的隔潮御寒性能是其它丝织品所不能取代的,其编织工艺及织品一直保留至今。

丝织品在东西方文化交流中,处在丝绸大道上的青藏高原的贵族阶层,已流行穿锦缎丝绸为华美。青海都兰唐代吐蕃墓葬中,出土了数量多、品种全、图案美的丝织品即织、绣、缣,品种有锦、绫、罗、绉丝、绁、绢、纱、绸、绡、绀等。图案有各种花卉、珍禽、车马人物以及常见的连珠对马、连珠对鸟纹样和佛像、射猎等西域人物图案。说明丝绸文化的普及对于开阔工艺美术设计视野和艺术表现均有一定的影响。

### 2. 皮革

皮制品为青藏高原的传统工艺,直接应用于民间生产生活中。在服装中,除毛编织材料的毛布衣褐外,皮制衣装和裘皮大衣是传统衣着的主要组成部分,如皮毛帽、皮靴履、毛絮内翻的白板羊皮大衣、带具、皮绳等,青海都兰就出土有皮靴、皮袖口、皮带、皮绳等物。许多游牧人常年只穿一件内毛外皮的白板羊皮大衣,既可衣穿着装,又可铺盖休息兼用。生产生活用具中,皮革制品非常广泛,如袋、包、兜、鞘、绳及马具等,对长年游牧或运送物品中,盛物囊具便是袋包等皮具。再者是兵器,如早期盾牌,有皮制裹包着木制板材,以起装饰加固作用;刀械皮鞘,以保护刀具和人生安全;皮制甲冑、头盔衣具等均起保护作用;还有水路运输工具中的皮筏子,这是早期皮制的水上运输

## 第六章 宋元时期

公元960年,赵匡胤取代后周建立了宋朝,史称“北宋”,又一次统一了中原地区,结束了五代十国的割据局面,对青藏高原继续实施牵制管理的政治策略,以保边陲的安危和中原的稳定。

九世纪末叶,青藏高原吐蕃王朝瓦解,族种离散,不相统一,西藏地区出现了吐蕃王室后人四个王系割据纷争的局面,即拉萨王系、阿里王系、亚泽王系、雅隆觉阿王系,还有许多封建领主,贵族势力也各据一方。在百年之多的战乱后,公元十一世纪初,在青海东部河湟地区的吐蕃人,拥立原赞普欧松后裔欺南温钱逋为主,尊称为唃廝囉,意即“佛子”,人们把他所建立的政权以及归附于他的部落一并称为唃廝囉。在唃廝囉政权的领导下,把河湟地区以西宁为中心的都府城池,修建的具有相当的规模,一派繁华的独立王国景象。由于河湟地区的地理位置在军事上十分重要,并成为宋、西夏、金、蒙古诸国争夺的战略要地。

公元1206年,大蒙古帝国建立。公元1227年,成吉思汗攻灭西夏,同年占据河湟地区。公元1234年,金也被蒙古帝国破灭。公元1271年元朝建立,从此,青藏高原正式的全部进入中国版图的大统一时代,并将青藏高原划分为四大行政区域,朵甘思即青海、甘南、康巴地区,乌斯藏即拉萨地区,纳里速即山南地区,古鲁逊即阿里及拉达克地区。

为此,促使了多民族经济文化的交流和多民族宗教文化艺术的发展。这个时期的工艺种类有陶瓷、金属、织绣、服饰等,宗教工艺尤为突出。

### 一. 概述

宋元时期的青藏高原,民族工艺文化有三个方面的发展特征,一是藏传佛教文化的兴盛,二是内地工艺文化的全面渗入,三是多民族

工艺文化的形成。

### 1. 藏传佛教的兴起

藏传佛教文化的兴盛有两个方面的因素,一方面是朝廷鉴于历史教训,顺其自然的对青藏高原宗教文化进行引导,为达到有效的统治目的,采取政教合一的政治策略;一方面是青藏高原经历百年战乱之后,人们需要有一个安定和睦的社会环境,佛教文化对当时的社会稳定是最理想的宗教形式。公元十一世纪初,西羌吐蕃后裔经过百年之多的战乱、割据之后,由于贵族阶层的统治需要,重新接受从安多(青海西宁)地区传来的佛教文化,促使了藏区社会趋于稳定,经济建设得到发展。藏传佛教从苯教中吸收了许多有益的东西,同时,与汉地、印度、克什米尔、尼泊尔等地佛教文化的相互学习交流,发展成西藏化的佛教,以新型宗教文化被广泛接受。佛门内部,由于门户之见的日益鲜明,佛教之间形成多种教派,建立寺院,使其宗教文化艺术随之兴起,能工巧匠应运而生,成为分门别类的专业技能群体,大大的丰富了宗教文化内容,装饰了寺院及佛地环境,活跃了佛事活动气氛。当时的寺院,不单是佛事活动的场所,也是本地文化知识的传播中心。尤其是元代以后,加速了藏传佛教文化的发展,使的为生产生活服务的工艺加工艺人,逐渐转向以佛教文化为中心的服务内容,并使佛教文化的艺术形式越加丰富,加工工艺越加精细。

### 2. 工艺文化的交流

原青甘西羌分支的党项部族,迫于吐蕃攻击,部分内迁,后辗转到了宁夏、甘肃一带。公元1038年,李元昊称帝,定都兴庆府(银川),国号大夏,宋人称西夏。早在公元1035年开始,李元昊就有并吞河湟的企图,自称帝以后,大大的刺激了宋王朝,从而,宋王朝极力支持唃廝囉政权对西夏的不断抗击。唃廝囉为保持自身的独立性,联宋抗击西夏,形成一时的“三国鼎立”之势。

公元1135年,居住于东北长白山麓和黑龙江流域的女真国建立,取国号为金,于公元1131年进入河湟地区,从这时起到公元1223年间,金、西夏为争夺这一地区,其混战局面持续了近百年之

久。由此,促使了东西南北地域工艺文化在青藏高原的广泛交流。

从汉代开始,中原文化在青藏高原进行交流、传播,到宋代的汉文化,已全方位的渗入。以致从许多文物遗迹中,似乎看不到本地特点的文化,其实,许多文化已被先进的汉文化所取代、同化。尽管元帝国完成了统一中国的大业,但其统治形式完全处在汉文化氛围的同化之中。从文物史料中可以看出,服装面料及花色、金属造型及装饰、陶瓷工艺及造型等,都与汉文化密切相关。

### 3. 诸多民族的形成

多民族的形成和多民族工艺文化的形成,与中亚西亚商务贸易、征战有很大关系,从西亚将珍珠、象牙、玉石等的宝物带到河湟地区,同时,将征战中的西亚人带到河湟或内地,自身发展,使本土民族和外来民族在统治与被统治的不断交流演化中,使青藏高原逐渐形成不同语言、不同文字、不同信仰的多民族地区。

藏族,到宋初已趋形成,其以吐蕃为主。早期经过本土土著、西羌、吐谷浑等部族的不断融合,到吐蕃时期,有了进一步的发展,以藏民族为主体的人们共同体渐已形成,并有本民族语言、文字、信仰等。

土族,到元末时,土族已形成,族源以吐谷浑为主,与聚集在青海东部地区的羌、汉、蒙古族休戚与共,经过宋朝到元朝大统一的演化发展,相互融合,逐渐形成以土民族为主体的人们共同体,有本民族语言,信奉藏传佛教,藏族称之为霍尔,汉族称其为土人。

回族,约公元十三世纪至十四世纪之交,从西亚随蒙古军东来,散居在甘、宁、青地区,据《明史》记载:元时回族“居甘肃者甚多”、“宁夏至平凉,千余里,尽悉回庄”。说明在甘、宁、青的回族定居状况。

撒拉族,据文献记载,是西突厥的乌古斯部一支中亚撒鲁人。据《元史·百官志》中“撒拉田地土管民官一员”,说明元代在青海循化就有撒拉人居住,时间约在元代晚期。

### 4. 国内及周边同期工艺文化

#### (1). 国内

宋元时期的工艺美术均有不同程度的发展,主要有陶瓷工艺、染

织工艺、金属工艺、漆器等。

陶瓷工艺,尤其是瓷器在宋代工艺美术中,有“瓷器时代”之称,全国大江南北的瓷器名窑遍布,突出的有河北曲阳的定窑、河南临汝的汝窑、陕西铜川的耀州窑、河南禹县的钧窑、河北彭城等地的磁州窑、江西景德镇的景德镇窑、浙江龙泉的龙泉窑、福建建阳的建窑、江西吉安的吉州窑及宫廷官方的官窑,其瓷艺器型各具特色,集中了瓷艺之荟萃。

染织工艺在宋时,较具特色的是宋锦,并产生了新型的缂丝织品,元时的金锦、棉织、毛织品较为盛行,刺绣工艺在民间已非常普及。

金属工艺主要以精美的铜镜为时尚,元时注重于贵金属的发展,即金银器具装饰。

雕刻工艺有玉、象牙、犀角、螺钿、雕漆等,到元时,雕漆非常盛行。

## (2). 西亚

这一时期的伊斯兰教工艺美术十分盛行,有陶瓷、金属、染织、玻璃、石雕、木雕和牙雕工艺等。

陶瓷,在中国宋元时期的陶瓷工艺,通过“丝”路和海道向西亚、西方大量的输出,直接影响着伊斯兰工艺美术发展即在伊朗、土耳其、叙利亚等地,彩绘以浅色釉上描金绘彩,还有刻纹彩釉和青釉黑彩陶等。

金属,常使用的材料有金、银、铜、铁、铅等合金,加工技艺较为出色的是镶嵌工艺和景泰蓝技巧,逐渐由实用品发展为有观赏价值的纯工艺品。

染织工艺的装饰题材,以几何纹样、动植物纹样、文字图案为主,色彩以色块对比为特征,具有鲜明的西亚伊斯兰风格。

玻璃工艺为这一时期的发展盛期,器皿造型、工艺和装饰较为丰富,器皿有壶、瓶、盘及摆件等,工艺技巧以人工吹泡、研磨、抛光、钻孔为主,装饰手法有切削、浮雕、线刻及彩绘镀金等,使得器皿晶莹剔透

透、光闪夺目。

象牙雕刻用于家具、乐器、武器等工具上的镶嵌装饰。石雕、木刻均为清真寺院、宫殿、宅所等的建筑进行装饰，其建筑风格清秀、独特，并形成传统的伊斯兰艺术装饰风格。

## 二. 陶瓷工艺

青藏高原的陶瓷工艺发展，与唐宋以来的中原陶瓷技术的引进有很大关系，在陶瓷文物中均带有宋代陶瓷的遗痕，由于本土自产，随着时间的延续，从造型风格上又派生出西部自身发展的工艺特点，即从中原文化的内涵派生出不断繁衍的西部文化外延。

### 1. 瓷器

在青海海东、黄南、海南诸地发掘出许多宋代时期瓷器。由于历史原因，瓷器中呈现出多种不同类型的文化风格，大致可分为宋瓷、西夏瓷和唃廝囉瓷。宋代时期的青海瓷器，早期受中原即陕西耀瓷的工艺传授和造型影响，发展成为宋瓷的分支；后期受到西夏文化的影响，又有西夏瓷器的文化风格，这点从宁夏灵武瓷窑遗迹中可以看出；再就是在早期宋瓷的基础上，发展本土自身特色的唃廝囉瓷器，由此展示出宋代青海瓷器发展的全部概貌。

#### (1). 宋代瓷器

以耀州瓷窑为主，其釉色青中微带黄色，装饰形式有刻花、剔花、印花、镂空等，装饰题材有植物纹样、动物纹样及人物等(图 106)，器皿较为突出的有以喇叭形的碗为特征，这在青海瓷器中反映的尤为具体。瓷器器皿有罐、瓮、瓶、盘、碗、灯等；胎质色泽也多呈浅黄色，釉色有黑色、酱色、白色等；装饰形式以釉色变化为主及刻花、剔花等；装饰题材以植物纹样为主。相比之下，青海陶瓷已有相当的本土文化，如碗的表现形式，有敞口斜壁呈喇叭状，其腹壁斜直，也有略带弧度，矮圈足；釉色一般为酱色、白色两种，有的碗内为全釉，碗外为半釉，也有内白外酱的上釉形

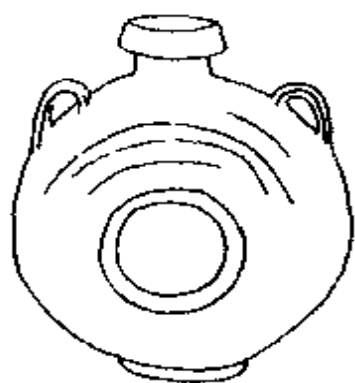


图 106 莲叶纹高瓷瓶

式；装饰方面有剔刻花纹的罐具形式(彩图 16)。青海乐都亲仁乡盛家村出土的一件器型较高的剔花瓷罐，瓷罐剔花工艺与众不同的是将花的线纹剔去，即阴刻手法，这种剔花形式不多见，实属歪打正着，富有特色。

### (2). 西夏瓷器

在宁夏灵武瓷窑堡出土的宋代时期瓷器文物，非常丰富。器皿有碗、罐、瓮、钵、瓶、釜、杯、灯、盘、碟、壶等，每类器皿有多种造型形式，如碗，有斜壁喇叭形、曲腹敞口形、折沿小碗、葵口碗、高圈足碗等；釉色有白色、青色、黑色、褐色、紫色等；装饰形式有刻花、印花、点彩和雕塑等；装饰题材以植物纹样为主。而在青海瓷器中受西



夏瓷器影响较有代表的扁水壶(图 107)，在西夏(图 107 黑瓷扁壶)瓷器中较为突出，其特征是通体为酱色，直口、扁腹、小圈足，肩部带双耳，腹部两侧饰有凸起的瓦棱纹。从造型看，具有明显的游牧民族文化特征，这种器型便于马背游牧或行军作战背水携带。所以，类似这种瓷器在很大程度上受西夏瓷器的影响，在本地生产的这类器型占有相当的比例。

### (3). 唃廝囉瓷器

瓷器以黑色、酱色釉为主，瓷罐以体形粗矮、器壁厚拙为特点，剔花叶形宏厚等为特征，尤其以多耳瓷器为代表，如多耳瓷壶，这种瓷器在唃廝囉统治的区域内较常见，而其它地区则很少见到。

在瓷器装饰纹样和剔花工艺方面都具有独特的创造性，如图案的阴刻手法。有一件敛口剔花酱色釉瓷罐的装饰纹样，题材选用于人们日常食用的白菜，这与缠枝牡丹、菊花纹、莲花图案相比，显然在观念上大为不同，不是以富贵而至，而是以平凡为美，表现出艺人不拘泥陈规，用写实手法表现出朴素的生活内容，以此为美。

## 2. 陶器

### (1). 釉陶

西藏的釉陶工艺在宋代已很流行、主要服务于生活用品。由于藏传佛教文化的逐渐形成,大兴寺院建筑,对釉陶工艺产品的需求量很大,表现形式多样,内容丰富。如釉陶瓦当狮(图 108)造型精美,富有浓郁的宗教色彩。由此,釉陶工艺产品也就围绕寺院建筑应运而生,使得前后藏都有一定规模的釉陶生产,前藏山南地区的扎囊县出产的釉陶被称为“扎嘎尔”,后藏萨迦出产的叫“萨嘎尔”。约十四世纪中叶,重建夏鲁寺(夏鲁拉康),寺院表面建筑均为玻璃砖瓦修饰,东配殿的女儿墙和山头墙上,装镶了一圈琉璃浮雕花砖,镶饰的釉陶狮兽人物,造型非常生动。釉陶色泽为黄、绿、蓝多种,陶质为夹砂红泥,生坯上釉,釉的厚薄不匀,吸水性较强。



(图 108 釉陶瓦当狮)

## (2). 泥陶

在宗教文化方面应用的很广泛,尤其是供奉器物 and 陈列饰品,如高浮雕泥质陶板(图 109),其人物造型写实,画面繁杂、细腻,工艺性极强。



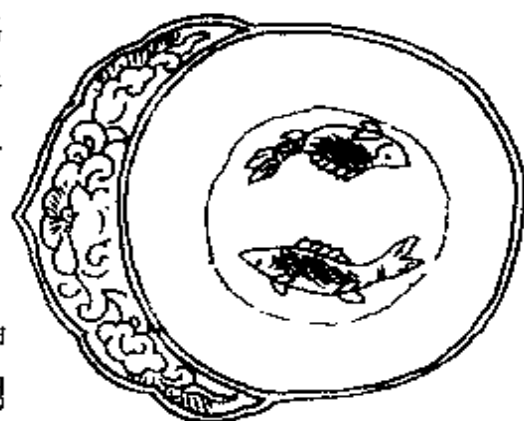
## 三. 金属工艺

宋元时期的金属制品很普遍,除金银饰品,生产生活用品外,铁器的铸造、锻打加工技术非常发达,并有了钢材制品。在唃廝囉政权时期,由于频繁的战(图 109 高浮雕泥质陶板)争,制造武器是第一需要,尤其善于制造甲冑,继承了吐蕃铁器工艺的传统。在《诸匠奏议》史书中记述了西北高原的制铁技术,宋仁宗在比较中原与西北的武器优劣时,说:“金属工艺的制造技术是中原之长,而今西北的铁制甲冑都采用冷锻技术,坚滑光莹,没有好的弓箭是很难攻破,早期的甲冑是由中原传入西北,而今中原的制铁技术竟不如羌人?”对此,他下令工匠们用冷锻技术锻造出纯钢的甲冑、弓

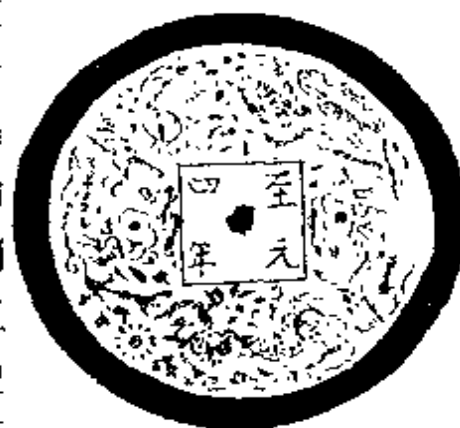
箭。这说明当时西部铁器制造工艺考究,加工的武器十分精良。自公元978年开始,宋王朝对西部各地的金属冶炼制造工艺,严加控制,即“易换铜钱,出塞销铸为器,自今严禁之,吏民敢阑出铜钱百以上,论罪有差”,“戎人得铜钱,悉销铸为器”。因政治原因而引出后来对西北的冶炼工艺加以限制,并推崇藏传佛教,至使金属工艺逐渐围绕佛教文化服务。到元朝,更加速了藏传佛教装饰工艺的发展,从而金属工艺趋于装饰性的精工细做,根据材质类别可分为金银器、铜器和铁器。

### 1. 金银器

这时的金银器物有首饰品、服饰品、实用品、工艺品、镶嵌饰品及宗教用品。在器皿上做装饰较为普遍,如双鱼银钵(图110),钵的边沿伸出一规则的装饰台沿,台沿上饰以勾线效果的花形卷叶纹,钵底饰以对鱼,用吉祥纹饰铭刻在实用器皿上,已成风气。在东西商贸文化交流的活动中,表现的十分显著,金银器也成为相互礼尚往来的礼品、贡品等,表现形式和工艺风格几乎淹没了本土文化,但从文物史迹中看到较多的是汉文化和宗教文化的器皿造型,汉文化的金银器大多为实用品



(图110 双鱼银钵)



(图111 铜镜双龙图)

品,如银碗、银杯、银盘、银盏、银壶、银盒等;宗教文化有金瓶、金佛等贡奉品。

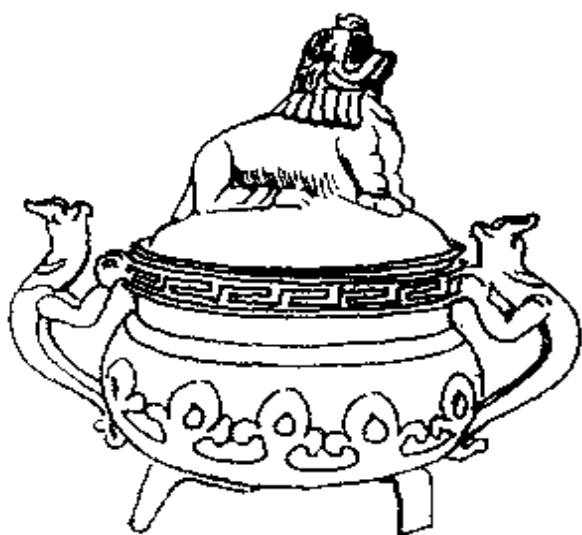
### 2. 铜器

铜制器物非常普遍,有铜币、铜锭、铜盆、铜钺颈瓶、铜镜、铜印及铜带扣带饰等。铜制品最突出的是汉文化的铜镜,在内容、外形和装饰方面都有很大的变化和发展,如圆形的双龙铜镜(图111),半球形纽,纽外有方格,方格内铸“至元四年”铭文。方框上下各一龙作飞腾

戏珠,空间配置花口纹,素宽缘,镜的形体厚重,镜径 22.6 厘米,边缘厚 0.5 厘米。秘戏图铜镜为方形,并且用房中术做装饰图尚属首次,画面上分四种不同方式的房中术图形,实不多见。带手柄的铜镜更为实用而富有特色。铜质的宗教用品也十分丰富,如佛像及法器 etc。

### 3. 铁器

宋元时期的铁器主要用于兵器、生产工具等。实用工艺方面,讲究不同色泽的金属镶嵌,如源于西藏萨迦地区的一件铁制熏炉(图 112),熏炉造型风格为汉传统文化,在炉腹一周的花芯上,镶饰为淡黄色金属,别具一格。西北兵器的制作,数量巨大,工匠众多,工艺为冷锻技术即利用冷变形增强器物的硬度和韧性,有铠甲、头盔、刀具、镞箭等;生产工具有铁锯、铁釜、铁斧、犁铧等。宋元时期的西南索桥工艺更加发达,金属索桥可分铁索桥、藤索桥和溜索桥,藤索桥以铁索为龙骨,用藤木扎编形式,以利行人的安全;溜索桥是在江河两岸以单索相连,行人乘坐在一端有滑轮的横杆上,飞驰过江,这种索桥形式常见于昌都地区,其简易、实用。



(图 112 铁质镶嵌熏炉)

### 四. 织绣工艺

牛羊毛是青藏高原特有的自然资源,编织工艺是民间生活用途最广、最实用的传统工艺形式,编织品非常细化,每一种工艺分工和用途也很明确,品种大致可分氍毹、褐布、毛毡。

**氍毹**,即纺毛线、编毛布。毛线以羊毛用纺轮纺成较细的羊毛线,可以染色,织出的氍毹有单色,也有多色组成装饰图案,并分成两种用途,以色条氍毹做服装的边饰;用原毛色氍毹做衣物面料等。

**褐布**,即捻毛绳、编褐子、缝帐篷等。毛绳用牛羊毛或以牛毛为主,捻的线绳比毛线略粗,编的褐子布可缝制帐篷、口袋,一般褐子布

是由自然毛色组合排列成宽窄不等的条条纹饰,用单色褐子布缝制衣物。

毛毡,即拈毡毡、做炕垫、制毡幕等。毛毡主要用于炕垫或褥垫,也可制作毛毡帐篷。毛毡一般采用自然毛色加工成白色或褐色。毛毡还用于制作毡帽、毡靴等。

从编织物的用途看,均以生产生活品为主,生产用品则以缝制大小不等的袋具、兜具、绳索为主。

缝纫,以针线活为主,流行于定居生活的农业区,尤其是内地棉布的传入,衣着裁剪缝纫方面十分普遍。

刺绣,由于汉文化的交流影响,棉布缝纫促使刺绣工艺的流传。刺绣图案有动物、植物花鸟等,寓意为吉祥、美满等有民间情趣的象征含义;色彩效果是由彩色丝线和丝绸面料相搭配,丝线和绸布大多由内地商人贸易而至。刺绣工艺主要流行于汉族和土族民间,一般在衣领角、袖口、口袋、腰带头等部位进行绣饰,刺绣的针法多用平针,使图案色彩平匀齐整。

## 五. 服饰工艺

动物皮革资源除牛羊皮革外,还有大量的野生动物皮毛,都用于生活生产之中。

服装及生活用品,用名贵的虎、豹、熊皮毛做服装穿饰,也有铺在座背座垫上,或褥垫上,或做部族的图腾象征物;旱獭皮做服装的边饰、围脖、帽饰等;用牛羊皮毛做服装,再扎带束之。

宋元时期,对皮毛革履的加工工艺,已有专门熟皮鞣革的皮匠,处理过的皮革鞣韧性好,柔和耐用,适合于穿戴,在服装服饰方面几乎全部用皮毛扮装,如皮帽、皮衣、坎肩、靴履等。青海省海南州恰卜恰镇出土文物中的服装皮革腰围带具,以配皮装饰用,这件带具用于武士服装。

在民族服装方面,皮革占比重较大。

藏族,上层贵族服装,以虎、豹皮为人们崇重,多用来装饰衣裘,妇女爱穿锦缎,偏爱绯紫青绿诸色。

蒙古族,据《黑鞑事略》载:其服右衽、道服领,少数为方领,以毡、皮、革、帛制作,衣肥大,长拖地,冬服二裘,一裘毛向内,一裘毛向外,男女样式相似。

唃廝囉,贵族官宦服装,头戴紫罗毡冠,穿金线花袍,黄金带,丝履。这种服装款式应是朝廷官服一种,说明汉服在西部的延伸。

## 六. 宗教文化艺术

公元十一世纪初,佛教文化开始在青藏高原复苏,同时,寺庙建筑与宗教艺术也渐渐兴起,并形成著名的藏传佛教文化艺术。

### 1. 古城与寺庙建筑

位于西藏阿里地区的札达县扎布让区,发掘出古格王国遗址,该城由吐蕃末代赞普朗达玛后裔修建于十世纪中叶,十七世纪初毁于拉达克人的入侵。从废墟中发现是当时古格王国的都城,位于象泉河南岸,据有关专家调查:遗址总面积约30万平方米,划分七个区,房屋遗址共388座、窑洞823孔、碉堡51座、暗道12条、各类佛塔22座、佛殿建筑遗址5座较为完整,以白庙、红庙规模最大,遗存有近700平方米的壁画和大量藻井彩绘图案,佛教工艺品有线刻石造像、陶塑造像、模制泥造像等。同时,还有武器库1座、石锅库1座、大小粮仓11座。由此可见,城址规模之大,实为罕见。

据《青唐录》载,青海东部的青唐城即西宁,方圆20里,整个青唐城中间有隔城,分东西两城,宫殿接近西城门,宫前有两重谯楼,谯楼后设中门和仪门,仪门内东、西为唃廝囉的妃子们居住,为土顶宫室,其位置约在现今西宁南山寺,仪门以北200余步为大殿,以瓦为顶,柱梁上绘有黄龙彩画。殿基高八、九尺,首领的座位离地在丈余之上,环以绿色琉璃瓦。议事时,大臣们站在琉璃圈外答对。殿旁有高达十几丈的饰金大佛像,装以珍珠,复以羽盖,其宰相在佛像前处理公务。当时城区的分布是这样“东城惟陷羌人及羌人之子孙、夏国降羌于阗、回纥往来贾贩之人数百家居之。城之西……建佛祠,广五六里。缭周垣,屋至千余楹。……城中之屋,佛舍居半。唯国主殿及佛舍以瓦,余虽主之宫室,亦土覆之。”从城区布局看,佛寺建筑占据重要的地理

位置和一定比例的建筑面积。

## 2. 寺院与佛塔

西藏札达县的托林寺,在象泉河南岸,建于公元十一世纪初,由古格王国第一代国王德祖衮长子意希沃创建。寺院的规模很大,由六座大殿堂和僧舍、塔林等组成。建筑形式仿桑鸢寺,其建筑中心为须弥山即印度神话中的山名,四端有四大八小十二洲、日月二轮,外有垣墙围绕,四角建四座舍利塔,四门立四碑等,完全为中轴对称式的建筑形制。托林寺内保存完好的有迦萨殿、集会殿和白殿。迦萨殿的建筑形式较为独特,整体布局似“亞”字形,中心一方殿象征须弥山,四周的四组佛殿象征四大洲,四角的四座小塔象征四天王天。各小殿多有转经回廊环绕,这种寺院建筑布局是西藏早期建筑的典型形式。在古格王朝城堡遗址中,有六大塔、三小塔,以最西端塔最大,也最完整,这座塔由四部分组成,第一部分为台基和“亞”字形基座,座的四边饰八吉祥徽、白狮和卷草纹等图案;第二部分为三层内收的圆台座;第三部分为钟形塔瓶;第四部分为圆锥塔刹,刹体外包红陶砖饰。这种形式的、完整的塔形在西藏也不多见。

夏鲁寺的建筑更具时代特征,在夏鲁拉康大殿,二层布局为四座汉式殿堂,分前殿、正殿、左右配殿,即为中轴线式对称的“凸”字形的大殿,殿顶为歇山顶,上饰琉璃瓦,檐下斗拱内雕刻、绘制的均非常精细,具有浓郁的元代风格。

## 3. 藏传佛教艺术

公元978年后,佛教史称“后弘期”开始,即藏传佛教在西藏的复兴时期,佛教艺术也随着藏传佛教的形成而发展。公元1260年,元世祖忽必烈继位,封八思巴为国师,加强了青藏高原与内地的管辖治理和文化交流,内地大批文人、工匠相继进入青藏高原,对早期佛教艺术有一定的推动。这个时期,噶丹派祖师之一的拉卓微衮波,命画工将内地的十六罗汉画在寺院墙壁上作护法神,这是十六罗汉在藏区寺院盛行之始。由此,服务于佛教文化,从事佛教艺术的百工艺人也逐日增多,在绘画艺人中渐渐形成多种不同风格的流派,主要画派有

三个,即曼派、钱派、西刚派,有曼唐注著的《绘画如意宝》一书,详细介绍和论述了佛教艺术法则和绘画技巧。诸画派不久进入安多(青海),传入藏传佛教寺院,以曼派为主的画风传到黄南同仁地区。在法王八思巴时出现了绘画专著《功能源》,由吾端仁布切、智努合巴和斗合全三位译师在译经典的过程中,绘制了佛像和佛塔的标准图案等,将画面规范化的作为佛画蓝本,绘画蓝本不久就扩散到各地佛寺,并带到同仁,成为热贡(同仁)历代画师的范本。同仁隆务寺修建于公元1301年,据说佛教绘画、雕塑艺术影响很大,当时被誉为安多佛教艺术的发祥地。

### (1). 绘画

从西藏古格王国时期的建筑装饰艺术中,有引进、借鉴于印度、尼泊尔佛教艺术的装饰风格,壁画内容有各类佛、菩萨、度母、护法神、高僧像;有吐蕃赞普世系、古格王及臣后礼佛、释迦牟尼传记等。天顶彩绘大部分为装饰图案,有少量的飞天神像、瑞兽题材,如狮、龙、孔雀、摩羯鱼等。这些绘画题材丰富、色彩绚丽、线条流畅、非常珍贵。装饰图案的表现形式常见的有莲花、卷草、祥云、菱形几何纹等。在飞天神像绘画中,仙女上身裸露,下着短裙,手执彩练或花串,在彩云中飞游飘逸,这种画面不见于西藏其它任何寺院。在托林寺集会殿的门廊壁画是最为精彩,画面为十六伎乐天图,其舞姿各异,或举手过顶,或合掌胸前,体态轻盈,腰肢细软,面容清秀,显出一种娇媚活泼的样子。伎乐天的服饰基本一样,上着紧身短袖衫,双乳袒露,腹部微露,下着曳地长裙,赤足。这十六伎乐天均出自一人之手,所用线条为游丝描,细而流畅,设色轻淡,犹如白描,这种用中国传统线描技法表现出浓郁的印度风格的人物画题材,在整个西藏是独此一处。这也说明与敦煌壁画有着某种联系,或绘画者为汉僧所为。



(图 113 木胎彩像)

### (2). 木雕彩绘

木质雕刻在寺院建筑中较为普遍,如托林寺始庙的木雕狮像(图 113),形象生动而怪异,十分有趣。木雕彩绘也很流行,更为精彩。在西藏普兰古格王族所建的第二座大寺院科迦寺,其中有一强巴拉康殿(弥勒佛殿),殿的大门为木制门框、门楣,上有精细的雕刻装饰,楣分六层,框分四层,楣的最上层为一排二方连续的兽头,似虎似牛,正中凸出矩形上刻有菩萨及供养人;第二层为拱形龕,内有佛传故事;第三层为条状横向连续的佛传故事;第四层为凸出方块的高浮雕飞天神像;第五层为尖顶龕,内刻有诸菩萨的浮雕像;第六层凸出方块上刻有诸佛菩萨像。框的内层为环状缠枝龕,内刻有诸菩萨;第二层为半柱形镂空的莲花、卷草纹;第三层为梯框式的方龕,龕内镶有佛传故事的方形浮雕板,方龕外框亦有雕刻,内竖框刻有八吉祥徽、鸟兽、人物等,外竖框和横框均刻有佛传故事;第四层为外框,正面无雕刻,内侧雕卷草纹,下接人首鸟身兽。从雕刻的形式看,门框、楣的雕刻有浮雕即浅浮雕、高浮雕,也有镂空多层次雕刻;从雕刻面上看,有框楣的分块大面的雕刻,也有大块间小格框上的小条形雕刻,亦有沿框侧面的雕刻,同时还有半圆柱形面的雕刻;风格上,所刻人物造型修长,这与面积所限有关系,姿态优美,人物各具特色,雕刻工艺十分细腻。这是西藏境内木雕艺术中最漂亮、珍贵的一件中世纪艺术佳作。

## 七. 其它工艺

宋元时期的木器石雕主要用于宗教寺庙建筑和宗教器具及生产生活用具。

### 1. 木雕

宗教木雕饰品较为流行。生活用具具有木质碗、勺、桶等;生产用具具有木锹、盾牌、鞍具及交通工具。

宗教木雕制品,大件配于建筑装饰,小件做室内装饰或供奉饰品,种类多而丰富,如木板雕刻的佛传故事“多玛班丹”(图 114),故事连续而画面幅宽,雕工精细,形态各异,造型浑圆而清晰;如木质雕刻的莲中佛(图 115),约六公分大小,以圆雕的形式雕刻出片片莲

瓣，在张开的莲花瓣中盘坐一佛，主体突出，造型生动，雕功十分精到。

木制马鞍在青藏高原既是实用工具又是马背饰具，无论是游牧或骑马征战，都离不开马鞍具，鞍具的加工生产成为当时的一项专门手艺，其造型、规格、用料都十分考究，并有不同的雕刻手法和嵌饰形式，有很大成分的显示地位、权力等的等级差别。

木质悬桥是青藏高原的一大特色。悬桥亦称挑桥、飞桥，适合于在较窄的江河面上修建搭桥，悬桥的结构是在两侧岸上各五、六米处，用圆木分数层，逐层向河心悬挑，每层密铺圆木，层与层之间铺垫横向圆木，中间空中跨距铺放数根长圆木于两端衔接吻合，两端桥墩用石块砌筑。将挑木压实固定即可使用。也有在河面较宽的、水流较缓的河床中加桥墩，成为多跨悬挑的独特桥式。

## 2. 石雕

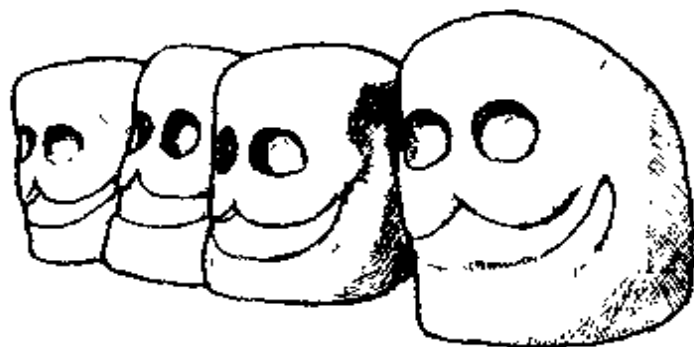
这时的石雕工艺已逐渐转向为宗教文化服务，生产生活中依然保留传统的石器用具，如石臼、磨具等。在西藏古格王朝的遗址中，有许多石制的方形石



(图 114 木板高浮雕佛传故事)



(图 115 木雕莲中佛)



(图 116 石雕骷髏)

锅、小口大底的石罐等。而石雕工艺在墓室陵道、寺庙建筑及贡奉器物中表现的十分精细、壮观，如石制骷髅（图 116），做为宗教供奉物，从工艺上看，石材方整而浑圆，造型概括而简练。

### 3. 皮革

皮革在生产工具方面有马具、绳具、兜具、袋具等。如盛装酥油的皮口袋，便于驮运行走。用羊皮囊制成的水上交通工具，即将皮囊气吹足，把多个皮囊相连接，固定在木椽架板上，便可在水上运行，这就是人们称的“皮筏子”，也是青藏高原的特色之一。

## 第七章 明清时期

公元 1368 年,朱元璋建立了明王朝,对青藏高原实行区域性的政教合一制度,利用宗教势力,设立了僧官、地方官、军事官三个系统。

公元 1644 年,清王朝建立,奠定了统一中国的版图,使中国成为统一的多民族国家。清朝时期继续利用宗教的影响力,在西藏建立起政教合一的地方政权,将西藏划分为卫、藏、康、阿里四部,派驻藏大臣进行管理,使西藏社会形成政教合一的封建农奴制社会。同时,对青海也派驻处理青海事务的大臣,把青海置于中央政府直接管理之下。

明清时期的中央统治阶层,通过宗教文化的深化达到封建统治的目的,使藏传佛教文化发展到鼎盛时期,把藏区人民的精神世界完全寄托于佛教来生的极乐世界,人们崇信藏传佛教文化,尽心的服务于藏传佛教艺术,以得到心灵上的安慰。从而,把围绕藏传佛教服务的工艺美术推向了“黄金”时代,从建筑装饰到佛事活动的每一件大大小小的道具,都加工的十分精美。这个时期的工艺可分为金属、木器、石雕、绘画、泥塑、陶器等。

### 一. 概述

#### 1. 藏传佛教工艺美术的兴旺

公元十一世纪中叶到十五世纪初,藏传佛教教派业已形成。宗教领袖宗喀巴针对喇嘛教的弊端进行了宗教改革,创立了格鲁派即黄教。在理论、教义等方面都具体规范化,对寺院的组织机构、活佛系统、僧侣组织、学经僧人的学位制度等等都予以制度化。宗喀巴为其教派的平稳发展,采取活佛转世制度,其影响使得公元 1578 年(明万历六年),公元 1645 年(清顺治二年),分别建立了达赖喇嘛和班禅额

尔德尼称号的转世定制,即两大封建领主体系,随后又形成了格鲁派寺院集团,这便是后来在西藏地区三大封建领主的来源。

由于藏传佛教的规范化、制度化,促使藏传佛教文化的艺术化发展,集中的体现在寺院建筑,成千上万的佛教信徒对寺院工程的物质、精神投入,成为信奉者的毕生精力,成为青藏高原藏传佛教的精神所在,至使寺院建筑多而庞大,据《圣武记》载:雍正 11 年上报理藩院的黄教寺院达 3477 座,喇嘛 31.6 万余人,仅甘南卓尼县境内,就拥有大小寺院 108 座。可见藏传佛教建筑文化已形成 一个铺天盖地的独特风格的佛教艺术世界,令世人震撼!同时,造就出庞大的佛教艺术大军即藏族艺人队伍,石匠、木匠、铁匠、画匠等。他们的工艺充斥在寺院建筑的里里外外,遍布于山崖、路口、河边、桥头等,真是无处不有,石板雕刻垒迭似城,顽石刻字堆积如山,无不使人惊叹!虔诚倍至的宗教心理对设计、制作的工艺过程是精益求精。由此看,寺院林立,阻止了青藏高原社会的发展和生产力水平的提高,使经济发展滞后。

## 2. 诸多民族的形成

青藏高原除了藏族、土族、回族、撒拉族外,从公元 1510 年(明正德五年)开始,东蒙古的大批蒙古族人进入青海,到公元 1559 年(明嘉靖三十八年),成吉思汗的后裔阿勒坦率部进驻青海,随后与其它各时期来到青海的蒙古人发展起来,成为青藏高原青海境内的又一个世居民族。其有民族文字语言,崇信藏传佛教,生产生活、风俗习惯、服装服饰独立,分别分布于青海的海西、河北、海南、黄南及海东地区。

## 3. 国内同期工艺文化

明清时期的工艺美术发展较快,有陶瓷工艺、染织工艺、刺绣工艺、金属工艺、漆器工艺、家具工艺及其它工艺。

陶瓷工艺,明以彩绘为主,绘画题材有山水、人物、花鸟等,趋于图案装饰风格。清以色釉装饰效果为突出,以金彩装饰为特征。

染织工艺,明时的织锦以明锦为特色,主要品种有库缎、织金银、

妆花。清时以云锦、宋锦、蜀锦为代表。除此,全国各地还有缂丝、漳绒、壮锦、蜡染、京式地毯、新疆印经、江浙蓝印花布及河北高阳的彩花布等。

刺绣工艺,明时以制作欣赏品为主的“顾绣”风行一时。清时的刺绣工艺已成为不同地区、门类、特色的地方风格,著名的有苏绣、粤绣、蜀绣、湘绣、京绣及鲁绣、汴绣、瓯绣、苗绣等富有民族风格的刺绣艺术。

金属工艺,明时以宣德炉和景泰蓝为时代特色的产品,清时的珐琅工艺得到进一步发展,安徽芜湖的铁画工艺已很出名。

漆器工艺,明时的漆器以雕漆为盛,分别为剔红、剔彩、剔犀为特征。清时的漆器在明代漆器的基础上,发展了有名的北京雕漆、扬州螺钿、福建脱胎、浙江金漆等。

家具工艺,明时的明式家具发展已趋稳定完善,种类配套可分六大类,即椅凳、几案、箱柜、床榻、台架、屏座等上百之余的品种。

其它工艺,清时的各类雕刻工艺非常丰富,尤其是玉雕、木雕、竹雕、牙雕等。彩塑也很出名,如天津泥人张、惠山泥人等。

## 二. 金属工艺

从明朝以后,中央政府对藏区的施政不断加强和完善,在金属冶炼方面,从未开始就有着一一定的限制,到明朝则是严格控制,以阻止藏族用大量的金属去制造兵器,避免战乱的发生。使得藏区从明以后,似乎不再进行原矿冶炼,所用金属材料基本上来源于内地和印度,这也是藏区生产力发展滞后的一个因素,公元1595年(明万历二十三年),明代将领刘敏宽在青海互助南山峡建立了官办的北山炼铁厂,主要用于军事目的。

因而,使得这一时期的金属工艺的服务目的较为定型,即生产工具、生活用品和宗教器具。加工工艺依然保持着传统技艺,如铁器,约明朝中期,在西藏雅鲁藏布江上,曾多处架设了铁索桥;清朝康熙四十年代,以藏族铁匠为主,建成在历史事件中举世闻名的泸定铁索桥。生产工具方面,依然以铁犁、铧、镐、凿、马蹬、车马器具等为主;生

活用具有火炉、火锅、碗具、腰带扣环、首饰、弹夹、火铳等；宗教器具具有佛像、建筑饰品、法器。但有一点很明显，由于政府倡导佛教文化，使金属制品的宗教器具尤为发达。数量巨大、工艺精湛、档次倍增，与此相关联的首饰等的生活用品也比较精美，但在生产工具方面与内地相比则十分落后。根据金属工艺的材质可分为金银器、铜器、铁器、锡器等。

## 1. 金银器

除服装配饰、首饰及生活用品外，大部分都用于宗教器物和器物装饰。如五世达赖的灵塔，为历代达赖灵塔中最大的一个，塔身整体全部用金皮包裹，耗费黄金 11 万余两，大小珍珠 4 千多颗，其它各类宝石更不计其数。在西藏扎什伦布寺的觉千度殿里，有一座四世班禅的银塔，高 11 米，塔身完全用银皮裹饰，镶珠嵌玉，十分华丽。这种用金银珠宝

的装饰形式，在藏区十分普遍，只是材料的多少，体积的大小之别。工艺制作精益求精，如一件俯看呈

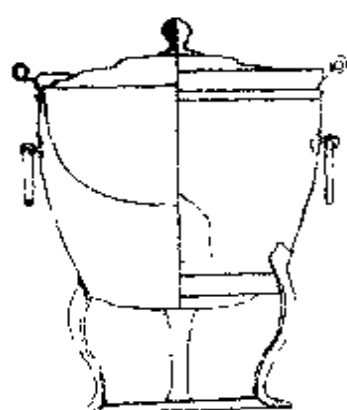


图 117

图 117 铜制生活用具

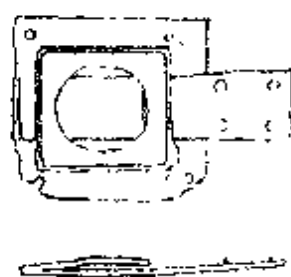


图 118 铜制首饰



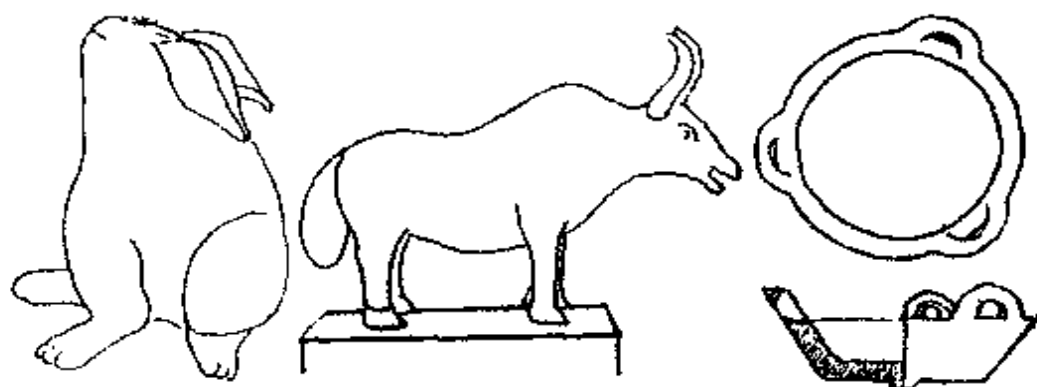
图 119 红铜双龙花瓶

三角形的银瓶（彩图 17），图案装饰的非常华丽，镂空效果，是一件工艺精湛的陈设品。

## 2. 铜器

铜质器物主要以生活用品和宗教器物为主。生活用品包括首饰服饰，有铜锅、铜盆、铜壶、铜火盆、铜火筷、铜灶（图 117）等；首饰服饰有铜簪、耳坠、胸饰、腕饰、带扣、铜扣（图 118）等；陈设饰品有红

铜双龙花瓶(图 119)、黄铜金兔(图 120)及铜牦牛(图 121)等。铜质宗教器物更为丰富,青海乐都瞿昙寺里,有紫铜鑲金鼎、紫铜鑲金壶、黄铜大钏、黄铜磬等,器物上都有汉、藏文字铭款。青海塔尔寺的大厨房,建于 1689 年(康熙二十八年),内有五口大生铜锅,锅沿口径为 1.65 米至 2.60 米不等,深度为 0.9 米到 1.3 米不等,铜锅铸有藏文



谒语、铸造年代等,其中就有当时造的锅具。再如西藏扎什伦布寺里的弥勒佛(强

(图 120 黄铜金兔) (图 121 铜质牦牛) (图 122 铁质锅具) 巴),是全

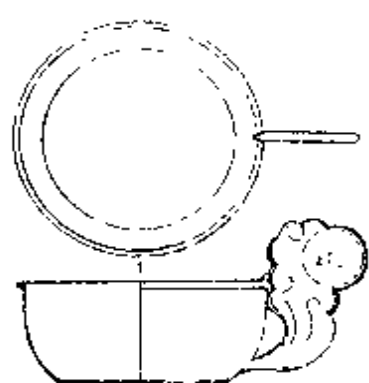
藏最大的一座铜铸佛像,全像高 26 米,耗用黄金 55.8 斤,紫铜 23 万余斤。从弥勒佛座到佛像的每一个局部,制作工艺都极为精细,头部与身体比例准确、五观端庄、双眼微垂、两唇微合、神态慈祥、令人敬崇。

### 3. 铁器

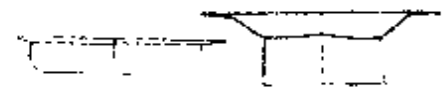
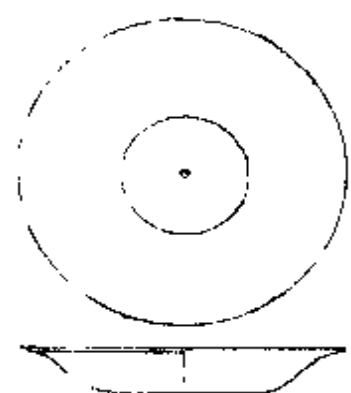
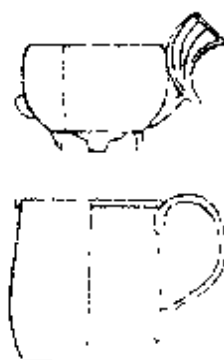
铁器在实际生产生活中应用较为普及,有生产工具、生活用品和宗教器物。青海西宁袁炉院老铎,其创始人为南京人,从事金属工艺,公元 1375 年(明洪武八年),从内地随军来到青海西宁,从事金属军械加工。以后便改为民用器具,生产工具有铎犁、铅凿、炉齿、水磨和大车配件及锤具等,生活用品有铁锅等的饮用具(图 122),宗教器物有铁钟、铁鼎、铁磬、熏炉、香炉等。

### 4. 锡器

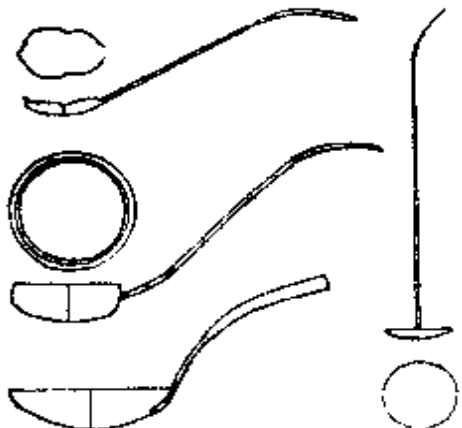
锡器为汉文化,以生活用品为主,青海大通大哈门村的出土文物中,有许多锡制器具,有锡瓶、锡壶、锡碗、锡洗、锡盘、锡盆、锡杯、锡灯、锡烛台、锡勺、锡筷、锡香熏、锡耳杯、锡钵等(图 123)。



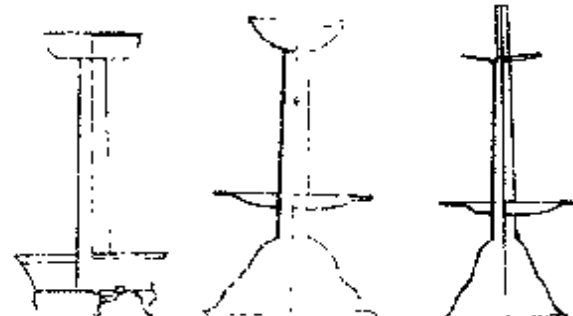
锡杯



锡盘



锡勺



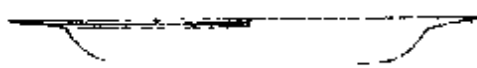
锡烛台



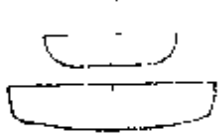
锡壶



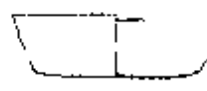
锡罐



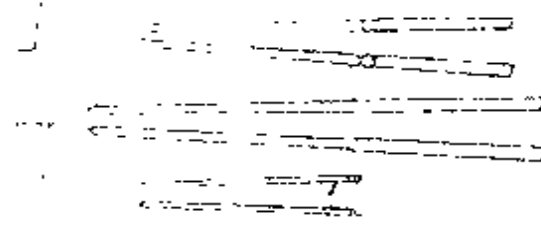
锡盘



锡钵



锡盆



锡盘

锡盘

(图 12.5 锡器生活用具)

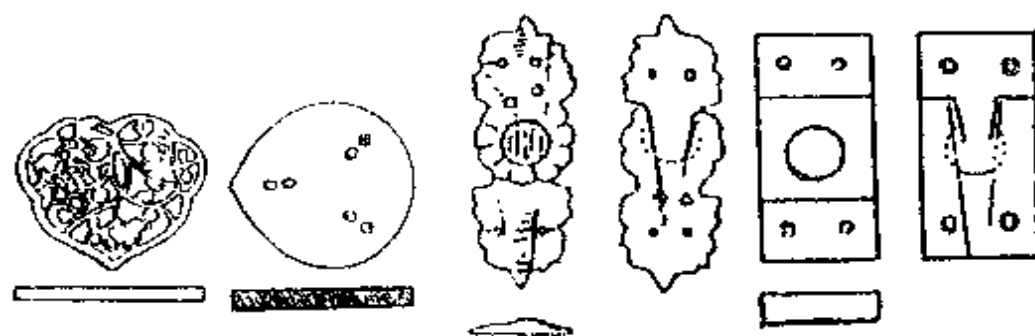
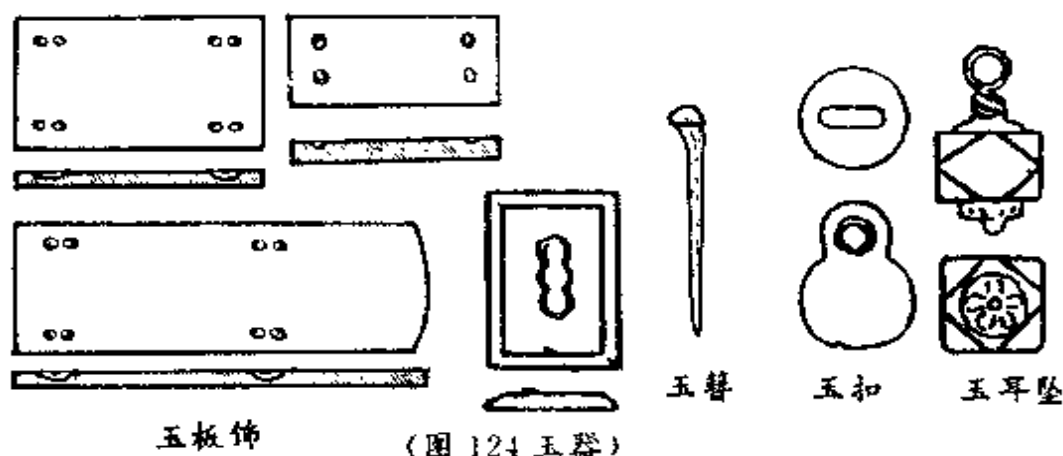
### 三. 雕刻工艺

明清时期石质雕刻的加工技术十分成熟,大致可分为玉器、石雕、石刻等。

#### 1. 玉器

属汉文化,明清时的达官贵族阶层流行于挂戴玉饰品,青海大通大哈门村的出土文物中,有玉器 23 件,为白玉,造型多种,器型精巧玲珑,大多为服装配饰用挂戴的饰用品,如头饰、首饰、服饰等,有玉簪、玉纽、玉耳坠、长方形玉板饰、花瓣形玉雕饰、桃形玉饰、玉扣、青玉钱等 (图

124)。雕饰造型很精细,如花瓣形玉饰品 (图 125),完全由透雕组成的装饰画面,正中为一束牡丹花图案,花形枝叶穿插有序,错落有致,十分精巧。再如玉扣 (图 126),将实用功能和艺术造型结合的很有特点,玉扣为棒卵结构的子母扣,卵上部为圆形,底边似椭圆形,两端形成隔棱状;棒突出一柄,头为圆形,比卵略小,棒卵两端均雕有“象头”造型,每端一对象眼孔,可缝在衣物上;卵的一圈雕有轮状花叶,棒上雕有花蕊,棒卵相扣,正好形成一朵葵花装饰图案,想象力非常巧妙,做工小巧玲珑,其功能很接近于近代服装上的按扣。



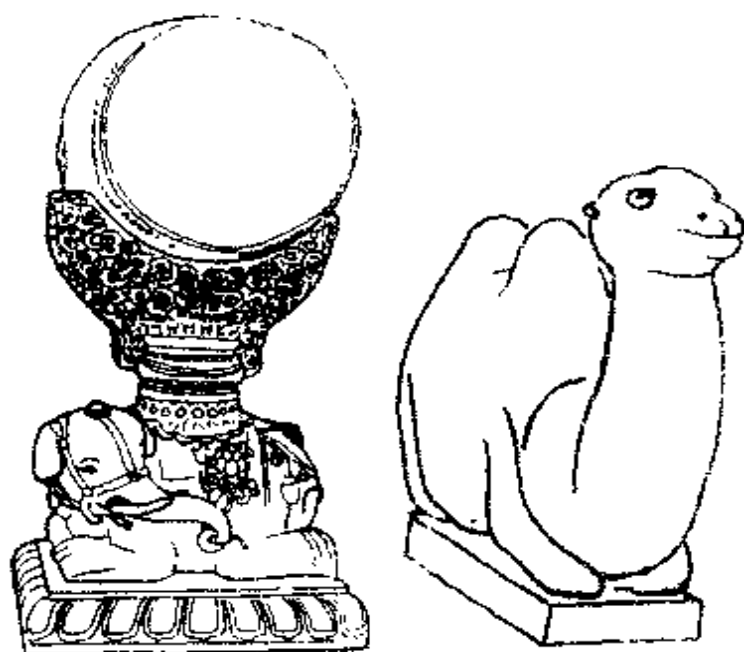
(图 126 葵天形玉扣)

有致,十分精巧。再如玉扣 (图 126),将实用功能和艺术造型结合的很有特点,玉扣为棒卵结构的子母扣,卵上部为圆形,底边似椭圆形,两端形成隔棱状;棒突出一柄,头为圆形,比卵略小,棒卵两端均雕有“象头”造型,每端一对象眼孔,可缝在衣物上;卵的一圈雕有轮状花叶,棒上雕有花蕊,棒卵相扣,正好形成一朵葵花装饰图案,想象力非常巧妙,做工小巧玲珑,其功能很接近于近代服装上的按扣。

## 2. 石雕

大多服务于宗教文化,如墓室、寺庙等。尤其是有一定规模的墓室,均有石牌坊、石碑、石人、石马、石狮、石兽等,多为汉文化艺术形式,青海乐都县境内的明代佛刹瞿坛寺隆国殿内的一尊石雕神象,为一尊珍贵的艺术品,俗称

“象背云鼓”(图 127)。石象造型为一尊完整的石雕卧象,石象回首环视,神态自如,动势谐调,长长的鼻子卷饰起一束莲花,象征佛法所在,无处不在;象背上托着一尊香炉,香炉里漂浮起袅袅青烟,青烟叠堆的似祥云,由祥云纹饰构成一座鼓架,架上供奉着一面真鼓,大象作为佛教的吉祥物,背负香炉也是



(图 127 石雕象背云鼓) (图 128 石雕象之)

佛教仪规中常用的供奉器物,香炉中的青烟被想象成叠云,鼓声可联想成雷声,那雷声中降下花雨,卧象的长鼻卷起了从天而降的一朵莲花,给人一种祥和的氛围。莲花也是观音菩萨的标识,石雕回首象的造型十分精美,比例准确,刻工精细,打磨圆润;从象背云鼓作品可看出生动自然、沉稳持重、力大无比的神象托负起宏佛法器,庄严而凝重、美观而实用。

青海循化的骆驼泉边,有一尊用花岗岩石雕凿的骆驼造型(图 128),这与撒拉族传说故事有关,形体硕大、自然而温和的骆驼,昂首遥望着故乡的路,表现出一种坚韧不拔、吃苦耐劳的民族个性,同时,起着一种美化环境的装饰作用。

## 3. 石刻

石刻分为石板碑刻、嘛呢石刻两种。

### (1). 石板碑刻

主要指文字镌刻,明清时期在青藏高原的碑石碑文遗物非常多,大都以记事、纪念、宗教、祭文等为内容,如青海瞿昙寺内的“御制瞿昙寺碑”、“御制瞿昙寺后殿碑”,高大而独特,碑身高均为五米有余,碣部雕饰螭首,底为须弥座,书法字体十分讲究。

另外,在利用石板雕刻用具方面也很普遍,如石砚台(图 129)。

### (2). 嘛呢石刻

属藏传佛教文化艺术形式之一,公元十五世纪以后,在宗喀巴宗教改革的推动下,随着藏传佛教的兴旺,经文石刻也随之风行。嘛呢石刻的兴起,约于公元 1715 年,俗称“嘛呢石刻”,藏语称“多杂拉



(图 129 石砚台)

日巴”即高级白石头,以自然白色石头为最佳,“嘛呢石刻”也称“江昂嘛呢”,据说“江昂”一词是过去藏族对宗教的泛称,也有指汉人之意,这一词因汉人称起。在各种色泽不同、大小不一的石头上刻经凿图,易于保留,并成为信奉者的崇信物,其刻工熟练、字迹清秀、图案美观,并形成藏区宗教文化的一大景观。

### 4. 酥油花

酥油花即用酥油塑型的泛称,其造型有人物、动物、花鸟走兽等。在明代万历年间,用牛油塑型的技艺和习俗从西藏传到青海塔尔寺,得到不断的弘扬、发展,据《西宁府志》载:“月当空,耳边萧鼓叮咚。彩架间,安排酥油,年年花样不同。放光明,庄严灿烂,肖人物,楼阁玲珑。怪怪异异、形形色色,神匠巧夺天工。”可见酥油工艺已很成熟。

## 四. 服饰工艺

### 1. 藏族

#### (1). 民服

这时的藏族服装服饰业已形成,由于地域差异,各有所不同,在《西招图考》一书中,有大量的藏族服装和毛编面料记录,在有关的诗、词中均有所提及,如尤侗乌思藏竹枝词中:“拂庐大小上碉房,氍

毡缝衣瑟瑟装”，颜检卫诗：“碉房冲月窟，毳幕走出轩。酹酪手相接，氍毹衣自联”。说明藏族服装的制作普遍用牛羊毛编织的毛布、毡氍、褐布等。

上层贵族用内地进的锦缎、丝绸制衣。如西藏阿里地区“其蕃民帽高尺余，以锦与缎为之，帽缘不甚宽，项缀纬；蕃妇帽以珠下垂，前后如旒，密遮面顶间，着圆领大袖衣，系褐裙”。

有的穿大领无衩褚巴或毡氍细氍白帽，腰束皮带或毛织带，佩以小刀、顺刀、碗袋、火镰等物，怀木碗，其氍于裆内开衩，腰两旁也开衩，襞积腰间。

噶布伦、戴本、磑巴等，披发于肩后，戴平顶的栽绒缎、狐皮不等的帽饰，缎短缨或覆獭皮于顶，手持念珠，腰束皮带。凡遇节日等，噶布伦将头发从头顶齐分两侧绾成髻，身穿蟒缎或毡氍。褚巴、磑巴则将头发绾成一个髻，头戴似唐式进士巾的无翅白沙帽。左耳垂大如桃的金镶绿松石耳坠，形似鸟喙的名称“瑛瑛”；右耳戴两颗镶金大珊瑚，称“工工”；上身穿大领窄袖绿锦短衣，袖口饰以彩线，边镶獭皮，下身穿黑褐布的百褶裙，名称“郭在”；脚穿白色软底皮靴，身披红褐偏单，腰佩刀饰，腰系大红花缎带。手带骨块等。

贵族藏袍与民间藏袍在款式上没有太大区别，主要是面料质地的华贵与粗糙、花纹的考究与简陋之别。贵夫人、小姐的藏袍主要有两种，即无袖袍与长袖袍，内衣是宽直裾、短衣长袖。

妇女服饰，头发从顶分两旁，编如细绳交于脑后；未嫁女子，脑后另分一辮；若有订亲将订亲饰品戴于头上，出嫁时则不再辮发。平时戴红绿色的尖顶栽绒小帽，下身穿有“卐”字的黑红色的褐布裙，称之“东波”；前部饰以红色褐布或多色绸缎的花围裙，镶织锦花边，名曰“邦典”；上身穿用绫缎绸或毛褐做的齐腰小袖短衣，名“文肘”；外披栽绒小方单，如衲子袈裟，名称“缣”。

手戴银镶珊瑚的戒指，名曰“慈姑”；左手戴银钏，名称“笼”；右手饰砗磲，似箍般的宽约二寸。耳带金银镶绿松石坠，长寸余、宽七八分，有小钩穿于耳，名称“额哥”；上连珍珠珊瑚串缀，用银钩挂发上，

名曰“吞达”；下连珍珠珊瑚串，长六、七寸，垂至双肩，名曰“重杂”。脖项挂念珠一、二串，有珊瑚、青金、砗磲、木珠等，富户带密蜡珠，大如杯盏。胸前挂银盒，内装护身佛像或经文，即护身龕盒，叫“嘎乌”。胸前挂银镶珠石环，长约有三四寸，宽寸余，两头有钩。凡披方单，自两肩以其环扣著于胸，名“滴滴”。富则带珍珠帽，以木作胎，内饰红漆，外饰金镶绿松石，帽缘细密的缀饰以珍珠。老妇人以金镶一片似镜的绿松石，戴于额上，名称“白玉”。

## (2). 僧服

西藏达赖和班禅的服装：冬帽用黄色牛绒氈氍制成，式样为上尖下大；夏帽象笠，饰金皮面。内衣为氈氍半壁，外衣为紫羊绒偏单，上面用丝织交缚，穿锦靴或皮履，腰束丝带。喇嘛服饰大致如上。

## 2. 土族

### (1). 服饰

土族服装与早期蒙古族服装有相仿之处，但土族服装和头饰有其特点，据《大通县志》载：土族“妇女戴帽，辫发用红棉贯青铜线，垂于脑后，耳缀大环银铜不一，足穿腰袜，衣服不论绸布杂以五彩，束之大带”。民和三川地区的土族妇女，其“头戴缀以珠翠的风冠。身穿绿色夹袄，腰系红色百褶裙，花围肚，脚穿翘尖绣花鞋”。从整个土族妇女服装来看，独有的特点是：绣花小领、斜襟长袍下侧分叉；五彩花袖，一种是由各色四个小条与一个大色条循环排列，一种是红、黄、绿、紫、黑同宽彩色条排列，其色据说是根据彩虹来之；五图大腰带，长为一丈二尺；裤腿膝下套一节裤筒，土语叫“贴弯”，从颜色上可区分婚否；再就是贝壳、珍珠、玛瑙、松石穿的项圈为土族妇女的头饰特征。

土族首饰与吐谷浑时的首饰特点有些相近，吐谷浑妇女“辫发于后，首戴金花冠”，男子“多以罗幕为冠。亦以缙为帽”。土族妇女多以金花为首饰，辫发绕后，缀以贝壳、珊瑚、松石等，以多为美。男青壮年一般戴织锦镶边的毡帽，也有戴“鹰嘴啄食”毡帽；老年人头戴黑色的卷边毡帽。从服装、服饰上可以看出，土族服装与其它民族服装差异

甚大,装饰性极强。

## (2). 头饰

土族妇女的头饰,有八、九种之多,土族称头饰叫“扭达尔”。这些头饰有“吐浑扭达”叫干粮头,也叫绊绊切扭达,形似网饼;“捺仁扭达”叫三叉头,形似三枝箭;“适格扭达”叫簸箕头,形似簸箕;“什古拉扭达”称槽型头,形似漏凹槽;“布尔布勒金扭达”称凤凰头,形似凤凰;“加斯扭达”分铎尖头、马鞍提两种(图130);“加木扭达”称汉型头;还有“索布头扭达”;“哈雪扭达”等。这些扭达可能与土族村落形成有关。



(图130 土族头饰加斯扭达)

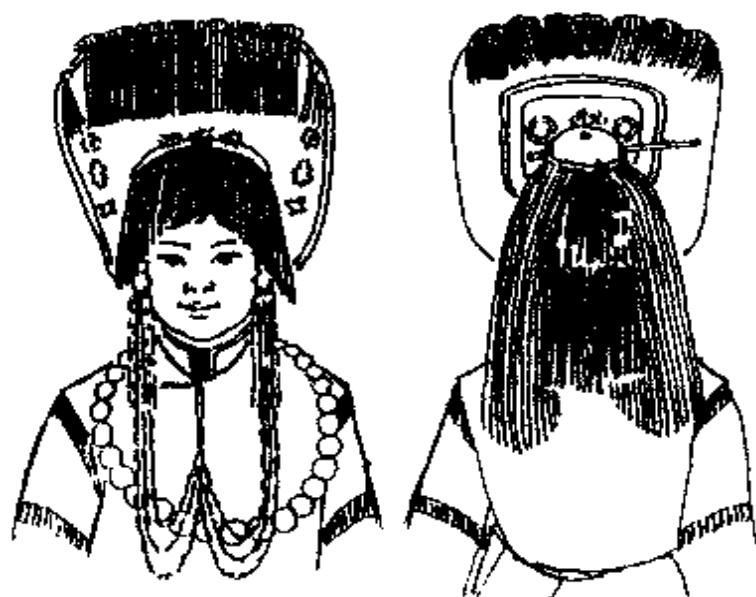
“吐浑扭达”,在名称上保留着与吐谷浑的联系,这或许是吐谷浑遗留生息主体民族;脱欢一词是地名,也似“吐浑”的谐音,有可能是这个部落以定居地而起的地名。在这些“扭达”中,“吐浑扭达”最为古老、最高贵,据说在过去,凡是戴有“吐浑扭达”头饰的妇女,所到之处是受尊敬的,在路上相遇,要下马或让道;在

河边打水,要让其先用水或在上游打水,戴有“吐浑扭达”头饰的女子出嫁,在婆家或其它部落,头饰不变;而其它部落的女子出嫁,一般要随婆家部落的习俗,戴其部落的头饰,看来好象带有等级或特权的性质,这说明头饰与部落是有联系的。

“布尔布勒金扭达”称凤凰头。盛行于民和三川地区土族妇女,其“头戴缀以珠翠的风冠”,就是妇女在脑后绾起高高的发髻,土语叫做“商图”,上盖一条黑色头巾,戴着镶有珊瑚的银制首饰,额前密垂着小珠穗子,还喜戴大耳环皮穗子的耳坠,把这种头饰当地统称为“凤凰头”。

“适格扭达”的佩戴地区范围较广,是用当地一种柔软而有弹性的茜茺草做成骨架,再用硬纸或粗布粘糊做成(图131)。其正面贴上专做“扭达”用的金银箔纸,贴上数道摺叠的五色彩布条,周围镶一圈

一寸见方的云母片,土语叫“它那”,边沿垂吊着两层红草小丝穗。每层约二十多枚,额部垂吊一道二寸长的红丝穗,“扭达”背面,密插数百枚钢针,闪闪发光。在佩戴前,将两块四寸宽的长方形薄铜片,土语叫“那言”,用丝线联在一起,卡在两鬓之间,据说这与过去的头盔有关。将一个用牛尾或长发做的半月形“苏吉日格”固定在脑后。然后戴上扭达,扣上银制碗状的“向斗”,用银簪把“向斗”、“扭达”、发髻紧紧地别在一起。背后挂一束红棉绒绳子,戴着银制大耳或上七下九的(即上七个穗,下九个穗)长穗耳坠,用数串五色珠子把耳环连在一起,珠串长长地吊在胸前。颈部佩戴着镶有二十多枚贝壳的椭圆项圈。



(图 131 土族头饰格扭达)

“捺仁扭达”叫三叉头,形似三枝箭;据说这种头饰与过去征战中用的箭和头盔后的箭袋有关,经过后人的更改、设计,逐而演化成为一种头饰。

另外,还有一种更古老、更复杂的妇女装饰叫做“灯洛达户”。它是一种长过膝盖,前后开襟,没有衣袖的坎肩,胸前分两行垂吊着以锡箔纸卷成圆棒(约二号电池大小)绕有金丝绸线,下段吊红、黄、绿三色长穗的装饰品。

五. 皮革工艺

皮毛制品有韧性、耐磨、隔潮御寒,最适宜在高寒地区生活之用,如《西招图考》方积鱼通塞外杂诗中,用“虎革熊绒席地铺”的诗句来描述动物皮毛的普遍使用。

### 1. 实用品

这时的皮毛工艺还是以传统的手工熟皮为主,制作品种较为固定,有皮靴、皮衣、皮帽、皮带、坎肩等。在用途上更具体,用老羊皮毛

缝制大衣,保暖性强;用羔皮加工上衣或坎肩,轻盈方便。富裕人家均在皮衣上挂面或放衬,以穿用美观而舒适,款式上愈加完善。这时的皮靴、皮帽等均很考究,外型和裁制分片、针码等的加工工艺,因地制宜,各有所长,都有具体的规范,使得外观十分漂亮,青海玉树的“山巴”长筒靴,装饰味浓,黑色靴面正中间饰以金色绒条,两侧有对称的红色或紫色条饰,长筒上沿用彩色氍毹条装饰,靴头尖向上翘,给人以灵巧的美观感。在用品中还有以盛物之用的牛皮口袋,如装酥油等,均为传统的皮革用品。

## 2. 艺术品

明末清初,皮影艺术从陕西传入青藏高原东部的青海境内。相传皮影艺术始于汉代,成于北宋,元代西征传到欧州。

灯影皮人用于皮影戏,也称灯影戏。皮影以牛皮或驴皮制成,经过工艺处理,雕刻出各类戏剧中的人物道具、动物花鸟、车马轿舆、楼台亭阁等,再饰以色彩,便非常美观。将皮影人缚在竹签上,进行表演,十分引人。

皮影工艺的加工是这样,以黄牛皮或驴皮选料,先是浸泡、铲皮、磨光,将皮制料坯完成,再是图案设计、拷贝、雕刻,主要工艺完成后,再进行彩绘、熨平、组合定位等。

皮影风格,在原来的基础上,由于地域变化,其风格上渐渐吸收了青藏民族特色的文化,如剪纸、刺绣装饰艺术,把粗犷、稚朴的民族个性融为一体,这不但表现在造型上,如人物形象、服装、动物及花鸟台案等造型;也表现在彩绘上,如彩色对比和图案的复杂细腻方面等。

这一时期皮影戏的内容大多以汉文化的历史典故为多,如“杨家将”、“岳飞传”、“秦香莲”等。皮影为念唱、表演为一体的综合艺术形式,实为美妙。

## 六. 织绣工艺

民间编织工艺很普遍,图案的色彩变化也很丰富,品种也较为固定,如西藏江达就以盛产毛毡、大面氍毹,大面偏单、大面羊绒面闻

名。

### 1. 织品

用牛羊毛编织的织品用途分功已固定,如加工服装的毛织品有蕃呢、氈氍、毛布、褐布等;用于搭房设帐的织品有氍幕,即缝制的帐蓬;用于休息铺盖的织品有毛席、毛毡、地毯等;其它用品还有毛纓、毛绳等。

以上除地毯外,编织工艺大多以传统的平纹“十”字交叉编织法和斜纹“人”字编织法。色彩有原色毛和染色毛的单色织品,以原色毛有深色与浅色对比的编织装饰手法,即深浅色间隔变化的条纹式装饰,并以色条的粗细变化为效果,也有以对比色块变化的图案效果,如早期氈氍,就用原色毛赭、黄、白、黑的色条变化装饰,也有以色块方格排列组合变化的装饰习惯。染色毛有大红、紫色、蓝色等,其织品有纯色,也有五彩条色氈氍,如妇女胸前的花围裙,就是经过纱线染色而编织的彩色毛氈氍,用此装饰衣领大边、袖边、靴边等。

### 2. 地毯

#### (1). 马褥毯

俗称“马褥子”,为甘青河州一带流行的栽绒手工编织工艺地毯。“马褥子”是指多种栽绒织品的统称,由马背生活引起,如方缠、捆缠马具及马背上搭的马褥子或马搭子等。其产品多服务于生活,也为宗教服务,如佛堂里的活佛坐垫、包柱毯即龙抱柱等。编织工艺为抽绞;色彩艳丽,形式多样,图案题材有汉宗教文化内容的“暗八仙”、“四艺”、“三仙”等,有藏传佛教文化的“八吉祥徽”等。表现形式多为城廓式,其次是自由式、景物式等。

#### (2). 藏式地毯

即西藏仲丝,流行于青藏藏区,自成一体,在藏传佛教文化和内地宗教文化的影响下,其文化内容充实于藏毯图案的表现内容。

明清时,藏毯有了进一步的发展,据有关资料记载,公元1860年,西藏十二世达赖喇嘛进京,带去了大批藏毯。公元1871年,由鄂尔达尼玛的弟子在京城设立了民间地毯传习所……。以上的记述是

否属实,但说明藏毯已很闻名

藏毯为手工编织,织法为“8”字绕扣,俗称“手棒缠”,纱线为植物染色,富有民族特色。

藏毯图案内容富有宗教色彩,常见的图案有“佛八宝”、“国王七宝”、“暗八仙”等。表现形式有传统的城廓式、满地铺式、龙凤式等。

## 七. 宗教建筑文化艺术

### 1. 宗教建筑

明清时期,在当时朝廷的扶持下,青藏高原宗教建筑发展到一个鼎盛时期。

#### (1). 藏传佛教寺院

这个时期的藏传佛教寺院真可谓星罗棋布,仅格鲁派(黄教)的著名寺院就有西藏的布达拉宫、甘丹寺、色拉寺、哲蚌寺、扎什伦布寺,青海的塔尔寺、隆务寺、瞿坛寺、佑宁寺、夏琼寺,甘南的拉卜楞寺等,仅拉卜楞寺又有属寺 108 个。

西藏布达拉宫,由吐蕃赞普松赞干布始建于公元七世纪,以后不断扩建,到公元 1645 年,清初五世达赖时,阿旺罗桑嘉措下令兴工重建已失修很久的布达拉宫,进一步增修完善,即修成白宫。公元 1690 年第巴桑杰嘉措主持兴工在白宫的基础上,又修建了红宫部分。布达拉宫的建筑是依山垒砌,有宫殿、佛殿、灵塔、经堂、僧舍、平台、庭院等,有五座宫顶用鎏金铜瓦饰盖,群楼依山就势之高耸,气势庞大之雄伟。

青海塔尔寺,始建于公元 1560 年,为纪念格鲁派创始人宗喀巴在此诞生,先建了一座小塔,经过历年增修,到公元 1776 年(清乾隆四十一年),才具相当规模。相继建成小金瓦殿、大金瓦殿、大经堂、四大经院(即显宗、密宗、医学和时轮经院)、九间殿、大拉郎(大法台即大方文府邸,亦为达赖、班禅行宫)等,形成汉藏结合的建筑群艺术风格。

#### (2). 伊斯兰清真寺

自元朝西征,阿拉伯伊斯兰文化东进,在青藏高原东部的伊斯兰

建筑清真寺、唤醒楼等逐渐修建增扩,青海西宁东关清真大寺,从明代洪武年间始建,约清初,清真寺的建筑规模已趋形成,有一座小殿,两个宣礼塔,一座碑亭院及其它辅助建筑。其间几经扩建和战乱损毁,至后来民国初年重新修建,使其建筑群初具规模,有大殿五间,鸣经楼(宣礼塔或唤醒楼)3座,东、北厅14间、浴室3间及配套的棚房、餐厅等。其建筑为阿拉伯工艺风格,并融合了汉式建筑形式,如圆顶、尖塔、条形门窗及六角、八角形建筑结构和歇山顶式、飞檐楼阁等。图案为几何纹样、圆形花纹和古兰经文字图形(图132),色彩以蓝色、绿色及紫色为基调,其清淡雅致,与建筑群体协调,形成庄重而素雅、沉稳而神圣的伊斯兰特有的建筑文化装饰风格。



(图132 古兰经文字图案)

## 2. 宗教艺术

### (1). 艺人队伍

在宗教建筑盛行时期,也造就出各种工艺的能工巧匠,形成两支共同为宗教文化艺术服务的艺人队伍,一支是寺院内部需要维修、扩建、装饰的以及绘塑佛像、捏塑酥油花的较为固定的艺人队伍,这些艺人大都产生于僧侣之中,有许多为高僧,并且一代代的吸收年青僧人进行学习、继承、发展。另一支是在民间自发产生的民间艺人,走南闯北地为新建寺院服务,并且也应邀去寺院进行工艺绘制等。

早在明末清初,五世达赖在西藏,为了修葺和扩建布达拉宫,在他的地方政府下设置了一个专门组织从事工艺技术的办事机构,内设九个工种,即铜匠、镂刻、铸造、内胎、镶嵌、画工、旋工、木工和铁匠,其各种工匠为1000余人,劳役5500余人,造就出著名的木匠堆乃萨瓦、加阳旺布,石匠呷门达吉,画师洛扎、旦增洛布等艺人。可以看出工艺分工非常细,促使艺人在加工过程中的精工细做。

当时,非常重视彩绘艺术和画派艺人,一些上层喇嘛亦是寺院主持,亦是彩绘的绘制者,如宗喀巴和他的大弟子克珠杰格雷白桑,都是绘画的高手。绘画在受到汉地及不同地域的影响下,各种画派相继

出现,有西康地区的“嘎者”风格画派,有印度、尼泊尔画风的“章者”画派,有西藏本地画师门当巴·江央吞珠(也称门那吞珠,山南洛扎县人)的“门者”画派等。据藏文史籍《五世达赖传》载:“布达拉宫壁画系公元1648年开始,集中全藏66个较好的画工经十余年完成”,说明绘画艺人队伍之庞大。到晚期在拉萨地区正式组织了“冲肖”、“宋穹”两个画坊。在绘画流派发展方面,到公元十七世纪时,西藏曾出现了“门当”、“青孜”两大绘画流派,门当画派的画风严谨端庄,在大昭寺、布达拉宫等表现的画面较多;青孜画派以奔放活泼的画面著称,在夏鲁寺、白居寺、托林寺中的壁画可为代表,还有许多著名寺院、宫殿的壁画多出自这两派名师之手。

自西藏藏传佛教艺术在青海传播后,又在汉地宗教艺术的不断影响下,青海黄南同仁地区的艺人队伍逐渐形成。在同仁县年都乎发现公元1580年(明万历八年)的记功石碑,从石碑上的勒名看,有木匠、石匠、铁匠和画匠,这种早期在本地见于官方记载的艺匠人名,说明在同仁地区已有多工种的能工巧匠。在格鲁派佛教兴起和寺院兴建之时,就有本地艺匠参与兴建工程,加上西藏来的勒哈画匠和噶日画匠的藏画传播,使汉藏佛教文化艺术融为一体,形成具有同仁(热贡)地方特色的藏传佛教文化——热贡艺术。

明清时期的汉地佛教绘画交流也很频繁,如瞿昙寺的长廊壁画,就是采用中国画工笔技法绘制的释迦牟尼本生故事画,并在每幅画面上配以七言律诗,在此作画的有甘肃永登县(平番)的孙克恭、徐润文及弟子何济汉,还有甘肃西部(允吾)的王珠等画师(图133)。



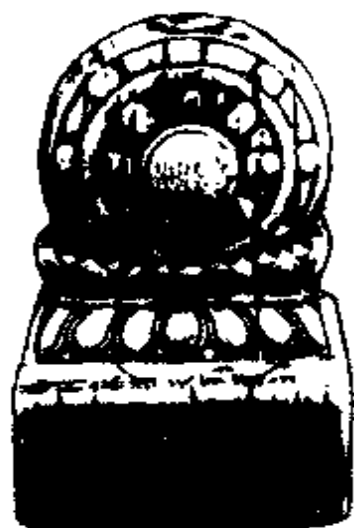
(图133 瞿昙寺壁画局部)

## (2). 艺术风格

艺人们对寺院建筑及法事器具进行设计制作,装饰形式大体可分为建筑装饰品、佛像雕塑、佛堂供器、法事器具、灵塔等。尤

其是金属加工工艺,有塑形、铸坯、冷锻、冲模、錾花、雕镂、刻划、鎏金、镀银、镶嵌、抛光等。鎏金镀银工艺,即把熔好的金、银“汞齐”,就是用水银加热溶化成金银汁,刷或喷在铜或银的器物表面,再把器物放在硫磺、红石和食盐的混合液中浸泡冷却,从而改变了原材料表面效果,美饰了器物外表,并成为一种传统工艺形式。

从器物装饰效果方面看,可分为整体装饰、局部装饰和点缀装饰形式。整体装饰是在一件器具上,全部进行装饰即满装饰,这种装饰也分主次,即在器具造型的主要位置饰以主题图案,其它装饰均围绕主题图案进行衬饰,每个局部衬饰图案也强调疏密穿插的构图形式,以产生多层次、多变化的装饰效果,以达到精美悦目的装饰艺术目的,如象牙印章(图 134),以法轮莲花盘的造型为适合装饰,简洁而明快,为明代赐刺麻绰失吉领台玉印“真修无碍”。局部装饰在器具中最为广泛,如一件净水瓶,在顶盖和底座位置进行装饰,而将脖、肩、圆腹的整体部位采用抛光处理,效果十分漂亮,显其庄重、高贵。点缀装饰在器具整体上,即在某一局部略加点缀,便使器具与众不同,如一件酥油木桶,在桶的上部一周加几道略有起伏的弦纹图案,顿时和一般木质器具有着质的区别,格外醒目。



(图 134 象牙印章)

在宗教建筑、器物艺术造型中表现最多的形象是龙,而龙子的形象变化是千姿百态的,如明代徐应秋《玉芝堂谈荟·龙生九子》引东阳《怀麓堂集》和《天禄识余·龙种》中,所集中概括的“龙生九子”,“龙生九子不成龙,各有所好”,两书归纳起来有十三种不同用途的传统龙种造型形式,在藏传佛教艺术装饰造型中,揉和应用的较为普遍(图 135)。

(图 135 龙生九子归纳十三图)



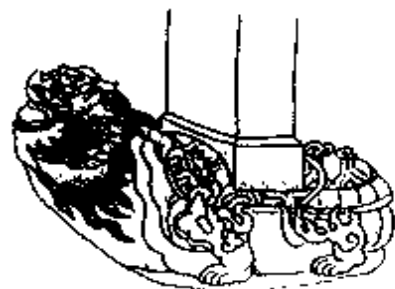
翊凤



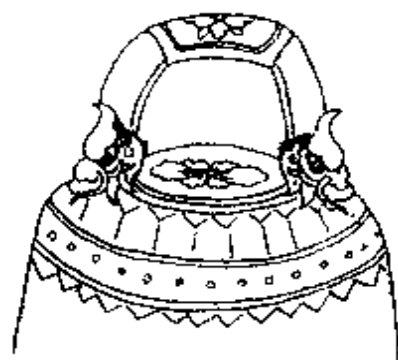
螭吻



狻猊



霸下



蒲牢



负局



狻猊

睚眦



饕餮



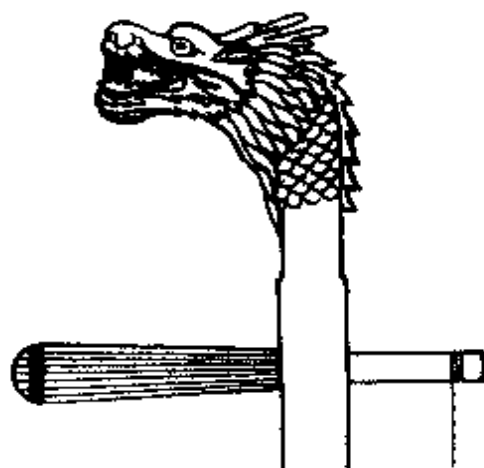
金猊



椒图



蚣蝮



囚牛

如嘲风,好挺而走险,大多用于殿角走兽及钺脊套兽的形象;螭吻,亦称螭吻、对吻,造型似兽,性格好东张西望,立于殿脊两端的似龙兽头便是其造型;狻猊,平生喜卧好坐,在佛座及须弥座上的狮子是其形象;霸下,亦称赑屃,形似龟,平生好负重,石碑下的龟趺即是其遗像;蒲牢,形似小龙,性格爱吼好叫,成为钟上兽纽的形象;负屃,平生好文,为石碑两旁的文龙遗像;狻猊,似虎有威力,平生好讼,狱门上的狮子是其形象;睚眦,平生好杀,故立于刀环及刀柄上龙吞口是其造型;饕餮,好饮善食,故立于鼎盖;金猊,造型似狮,好食烟火,故立于香炉顶端;椒图,形似螺蚌,性好闭养,故立于门辅;蚣蝮,性好戏水,多立于桥柱;囚牛,平生喜好音乐,如胡琴头上刻的龙头便是其遗像。

自格鲁派(黄教)成为藏传佛教各教派中占统治地位的教派以来,西藏绘画艺术发展到最繁荣、最昌盛的时代。画面反映人民生活的题材增多,历史画、风俗画也大量涌现。绘画呈现出高贵、华丽之风,如宝冠衣袍上画以精细的图案,甚至用金银色打底,墨色勾线,局部涂以重彩,或以墨黑涂底,以金银色勾线,使之极其灿烂、华贵。

这个时期的青海热贡艺术已自成一体,有雕塑、绘画、石刻、木器等,其艺术风格独具特色。如绘画风格,从浅淡偏冷的设色,以白描勾线为主的清素画风,逐渐发展到色彩艳丽、装饰繁缛、用金独到,在动物、植物装饰图案的基础上,又掺杂了几何纹样的装饰。使画面内容丰富、华丽而显宗教色彩。

## 八、其它工艺

明清时期的工艺发展很快很广泛,尤其是内地文化的密切交流,使工艺门类细划,品种繁多,如木器工艺、陶瓷工艺、民间刺绣、民间剪纸、纸花艺术及泥制玩具等。

### 1. 木器

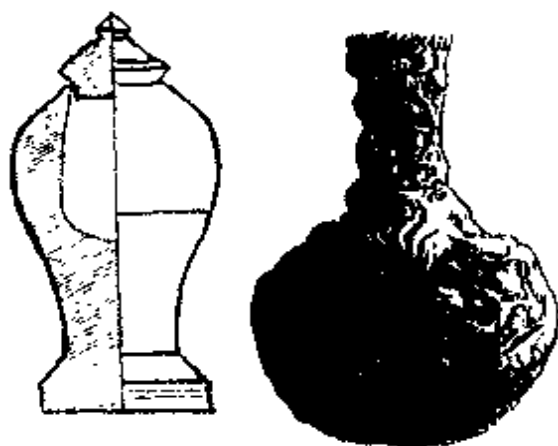
这时的木器制作工艺由宗教建筑、居宅建筑、生产工具、生活用具、木器家具及墓葬陪器等组成。

宗教建筑和居宅建筑,如藏传佛教寺院、伊斯兰清真寺及富豪宅居中的木器加工和雕刻,主要有门窗、梁栋、柱台和供奉佛像、器具及

配套法器等。

生产工具的加工,如耒耜、水车、水磨、轮具、车器、鞍具等。生活用具有背水木桶、奶桶、木碗、勺、盘、灯具等。木制家具因受明式家具的影响,已具规模,如床榻、箱柜、椅凳等,并有藏式家具的藏桌、供桌、佛台龛饰等。

墓葬木具除木棺制,陪葬木器的雕技均很见功夫。有木制的小型方桌、凳具及木瓶(图 136)、木盘等,还有动物、怪兽、人物木俑等,并饰以桐油漆彩。如有一件木雕蓖梳,梳刺细长,在梳板的正反面均刻有对龙、对凤图纹,图纹构图严谨、自然,图纹雕刻的十分精细,线条流畅,整体看图案非常精美(彩图 18)。



(图 136 木瓶) (图 137 釉塑兽纹天球瓶)

## 2. 陶瓷

根据西藏《陶瓷原料及工艺方法》一文中的记录,明清时期青藏高原的陶瓷工艺已很流行,对其用料配方和工艺过程均为熟练应用,如釉塑兽纹天球瓶(图 137)。

陶器在广大牧区均有生产,由于在生活中非常实用,所以,在民间对陶制器皿的加工生产从未间断过。另外是建筑砖瓦浮雕工艺处理和寺院中的泥陶供奉造像。

## 3. 刺绣

明清时期的民间刺绣,主要分布在农业区,分别有藏、蒙、土、回、撒拉、汉族等民族,由于民族历史、文化习俗的差异,在绣品用途、图案造型、色彩搭配所形成的工艺风格也就不同。刺绣品的用途广泛,均为生活用品,品种有衣领、衣袖、围肚、腰带、鞋、袜、鞋垫、枕顶绣花等数十种,利用各色面料、丝线加工成生活必备的民间刺绣实用品。草原牧民的刺绣以夸张的造型、鲜明的色彩,表现出豪放的民族气质;从事农业的民族,刺绣构图朴实、细腻、华丽而丰富,以做工精细而著称。

#### 4. 剪纸

剪纸形式主要流行于农业区,有两方面的用途,一是用于节日、喜庆,贴在门窗上,或贴在床裙、墙壁上,或放在喜礼物品上,表示祝贺;二是用于刺绣品的花纹背图。剪制方法有两种,一种是折纸剪花,有对称单样或二方连续,有多面对称及多面圆形的几何、花纹图案剪纸;另一种是单独纹样的剪、刻。内容有“喜”、“福”、“寿”等字和动物、花卉、鸟禽等的传统寓意造型的剪纸。剪纸用纸为红、黄、绿色,民间剪纸花纹考究,复制工艺是利用蜡烛、油灯的油烟熏色,将纸样打湿,附在另一张纸上,进行烟熏复制,再将纸样揭去,纸上的花纹十分清晰明了,似版画木刻的效果。

#### 5. 纸花

在民间普遍流行,用途有二,一是用于洞房喜事装饰或节目装扮,彩花为多,以红花为主;二是祭奠纸花,送葬之用,有多种彩花,以白花为多。制作方法大多以折迭花形为主,也有剪花或刻花。

#### 6. 泥具

除生活实用品、宗教用品和陪葬品外,流传着小型的泥玩具,如动物“泥叫”、“牛筋”、“爬车”等,都是民间艺人用泥土因地制宜的创作加工形式。

# 三 编 当代篇

## 第八章 新中国的青藏民族 工艺美术

### 一、青藏民族工艺美术历史沿革

1911年10月10日,孙中山领导的辛亥革命,推翻了清王朝的封建统治,结束了在中国长达两千年之久的封建君主专制制度。由于清政府的腐败,在政治上不断受到外来势力的欺辱;在经济上成为各帝国列强不断蚕食、瓜分、掠夺的殖民地;国内又处在新老军阀地方割据、内外勾结、相互讨伐的混战局面。由此,青藏高原的整个社会形态、产业结构、生产力水平,基本上还处在封建统治和封建农奴制统治的政治体系和落后的经济发展状态中。

#### 1. 青海

民国时期,青海民族工艺美术的发展滞后,以个体小手工艺为主,有少量的工业生产规模,资金乏匮,设施简陋。工艺美术发展由民间工艺美术、宗教工艺美术和小规模工业生产形式的三个部分组成。

民间工艺美术,由早期民间传统工艺美术的发展而形成个体加工规模,较有影响的有:互助土族之乡的刺绣,湟中加牙的“马褥子”,大通的灯影皮人,玉树、囊谦的泥陶,湟中马莲沟的木雕,湟源蒙古道的石刻,湟中鲁沙尔“三匠”的银器、铜器和靴履,玉树安冲、赛河的银器、藏刀等。民间手工艺以家庭为生产单位的自然经济的小生产形式,手工艺依附于农牧业,在落后的农业生产和贫穷的农村生活中,手工艺以家庭副业形式生存,农忙时务农,农闲时搞副业,纯商业性的加工生产很少,一般手工艺为自产自足,在民间生活中的利用率非

常高,也很直接。

宗教工艺美术,围绕宗教文化服务,较有影响、较为集中的有湟中塔尔寺的“三绝”即壁画、堆绣和酥油花,玉树新寨的“嘛呢石刻”,黄南同仁的“热贡艺术”即绘画、木雕、石刻、泥塑等。加工艺人分民间艺人和寺院僧侣艺匠两种,其工艺加工形式分布在广大草原牧区,并成为藏民族文化的组成部分。

1929年元章青海建省,西宁为省会。20年代青海办起一些贸易商行,最大的商行是马步芳家族开办的淪源祥商号。从30年代开始,在义源祥商行的基础上,办起了义源祥工厂,以生产军用产品为主,其中有与工艺美术相关的皮革、马褥毯、毡靴、毡帽等产品。40年代初,建立了小峡黑瓷器厂、大通香山黑白瓷器厂,产品有水缸、碗盏等。1946年成立了西北机器厂,其中有刀具即马刀、藏刀等产品。1948年义源祥工厂将栽毛科分出,扩建为地毯厂。同时,在西宁北关街28号建立了纺织厂,其中产品有毡靴、毛毯等。

尽管从形式上办了一些厂,但其规模都很小,设备简陋,技术落后,完全是手工作坊式的生产,其产品只能在西宁地区有所影响,在全省经济生活中起的作用很小。不论是对外贸易还是对内办企业,真正得益的是马步芳家族政权的少数人,而对全省人民并没起到发展生产及生活保障的作用。

## 2. 西藏

解放前,西藏政治还处在封建奴隶制社会的延续阶段,经济上受到英美帝国的掠夺,使之殖民地化。同时,扰乱了西藏经济的自身发展,并一直在策划和实施分裂中国的阴谋。所以,西藏民族工艺美术也同样没有幸免于劫难。

由于地域、制度、环境的影响,使西藏发展的极不平衡,同时,出现几个社会发展阶段的特征,在闭塞的地方,社会发展相对就要慢一些。如西藏东部的三岩地区,现汞觉县境内,与四川接壤,还存在着“帕措”组织(即血亲父系集团);在南部边沿与印度、缅甸连接地区的门巴、珞巴、僜人等居住的地方,还保留着原始社会的形态残余,有的

已出现私有制和阶级分化,有的出现了农奴制的生产关系;在与不丹、锡金连接的亚东一带居民多数成了资本家雇佣劳工;在靠近川、滇、甘、青等边缘地方,社会发展相对要快一些。

在这种社会环境中,西藏的民族手工艺基本属于家庭副业,设施极其简陋,生产方式落后,生产力水平很低,手工艺人的社会地位十分低下,生活极端贫困。西藏大部分为牧业生产,围绕牧业工艺有毛绳、毛褐、皮革、西藏仲丝;山南地区贡嘎县杰德秀镇的围裙、毛氍毹;昌都嘎玛区瓦寨乡的雕刻、金银饰品;拉萨的藏刀、木碗、藏被、藏帽和藏靴;加查县和吉隆县等地的木碗及错那县门巴族的木碗,藏北地区的“七匠”即铁、木、石、银、皮、画、编织和“三缝纫”即缝衣物、缝褐袋、缝帐篷和纺毛线等,均为西藏民间工艺形式。

民国时期,西藏有过金属制币和纸印制币的工艺历史,在1918年到1921年三年期间,成立了札什、梅吉、罗堆、套底造币厂,金属制币工艺为模具浇铸,材质分别为金币、银币和铜币;纸印制币从1913年开始,用木质雕刻印模,进行手工印刷,为单色纸币,1937年开始印制套色纸币,直至1959年止,均为官方组织加工制作的工艺形式。

## 二. 青藏民族工艺美术行业发展

### 1. 青海

新中国成立后的40多年,青海工艺美术发展很快,专业设计队伍不断扩大,设计水平逐渐提高,工艺产品在民间个体工艺原有生产加工的基础上,逐步有组织的建立成专业工艺美术厂,将民间工艺品逐步的、部分的转化为批量的工艺产品,以满足本省人民生活的需求,适应内外销市场。工艺美术企业从建国前的两个厂,即人民地毯厂、大通陶瓷厂,发展到百十多个国营、集体、私营、个体等不同形式的工艺美术专业厂、兼营厂、经营服务部门等。同时,在工艺美术的艺术形式方面也有着一定的提高。青海民族工艺美术行业的发展可分两个阶段。

第一阶段,建国后的工艺美术(1950—1976),为恢复国民经济及社会主义改造、调整、发展时期。

50年代的工艺美术企业,除西宁、大通遗留下来的人民地毯厂和大通陶瓷厂外,还没有专门的工艺美术生产厂。在社会主义改造时期,以海东地区为主,陆续把个体艺人以合作的形式组织起来,成立了多门类工艺美术生产的合作社。后又发展为专业厂,在西宁、湟中等地组建起银器社、绒毛厂,化隆等县先后办起了民族服装厂、工艺木器厂、地毯厂等,为省内各族人民加工生产银器饰品、马褥毯、坐垫、马夹、盖头、纱罩、炕桌、炕柜、面箱、马鞍等,并有相当一部分用品直接为宗教寺院服务。1958年,在西宁绒毛加工厂的基础上,办起了最初的现代手工编织地毯车间。

60年代初,由青海省手工业合作社统筹管理全省工艺美术行业。在国家“三线”建设时期,对青海进行扶持,陆续从内地迁到西宁、大通等地的企业,有省塑料厂、大通玻璃厂和大通第二陶瓷厂等。这些厂除生产日常用品、工业制品外,兼顾生产部分工艺美术品和实用工艺品,有塑料工艺的塑料玩具、花饰、摆挂件、动物喷壶及有工艺造型的文化用具、玩具等;玻璃工艺的料器鱼饰、烟具、花瓶、器皿用具及多种陈设摆件;陶瓷工艺的笔筒、笔架、动物、人物摆件及碗、杯贴花的实用工艺品等。

70年代,在周恩来总理的关怀下,全国各省、市、自治区陆续成立了管理工艺美术行业的公司。1973年12月到1974年年初,正式筹备和成立了青海省工艺美术公司,隶属青海省轻工业局,并受国家轻工业部工艺美术公司的业务指导。这个时期,省工艺美术生产发展不断上升,1972年年产值为43.8万元,1973年为206万元,产品品种由数种发展到20余种。1974年,为使生产、销售一条龙,在国家轻工业部工艺美术公司投资扶持下,筹建和成立了专门销售轻纺工业产品和工艺美术品的展销大楼,即后来的青海省轻纺产品展销部和青海省工艺美术服务部,并对西宁童装刺绣厂、西宁塑料厂的厂房修建给予资助,还支援了乐都、祁连玉石矿的勘察工作。这一时期,相继成立了西宁民族服装厂、西宁童装刺绣厂、西宁玻璃制镜厂等,增加的新品种有首饰、民族服装、工艺制镜、绢花、皮毛画和动物标本等,

列入生产计划的产品有刺绣、画类、地毯、首饰、什锦毛毯等。到1976年总产值为347.58万元。

第二阶段为改革开放的新时期(1977—1990),工艺美术行业的发展,在第五个五年计划期间,省工艺美术公司利用资金和材料,扶持州、市、县工艺美术品生产厂的发展,组织新产品试制,先后试制了绒毛画、玻璃盆景、搪塑、美陶、瓷刻、原色毛地毯、羊剪绒、皮毛画等。

在中共十一届三中全会路线的指引下,全省工艺美术行业得到迅速发展。1978年,省工艺美术公司组织对全省玉石资源进行调查,初步掌握了可以雕刻制作工艺品的昆仑玉,包括湟中丹麻彩石、互助冻石、乐都中坝石等,并试制出第一批石雕工艺品和其它多种工艺品。使当年的工艺产品发展为十大类,即雕塑工艺、金属工艺、花画工艺、抽纱刺绣、编织工艺、美术陶瓷、玩具、地毯、烟花炮竹及其它工艺等。1979年9月成立了青海工艺美术实验厂,专门负责工艺美术品的试制、生产、开发,以带动全省工艺美术行业的生产发展,并得到省政府和国家轻工业部工艺美术公司的资助,修建青海工艺美术实验厂工作大楼。

80年代初,省工艺美术公司设立地毯科,负责全省地毯生产管理,为理顺生产管理体制,扩大再生产,分别成立青海地毯一、二厂,先后增上前纺和后整理工序,使地毯生产从加工地毯半成品改进为地毯生产成品,直接交天津后整理出口,地毯商标为风船牌。1982年年底,地毯生产厂、点已发展到47个,从业人员3956名,机梁1014付,年生产手工地毯为22,185平方米。

从1983年开始,省工艺美术公司为开发旅游产品,组织专业人员对本省海东8县进行民间工艺的调查工作,同时,还派人参加由国家文化部社会文化局、轻工部工艺美术公司组办的西北民间工艺调研工作,这对青海省新产品开发有着积极的推动作用。当年,为开拓地毯市场,提高竞争能力,青海地毯二厂从美国引进机织胶背地毯设备3台,年生产能力为6万平方米。根据国际市场需要,1984年正式申报青海省地毯商标青海湖牌。同年,在湟中县上新庄乡筹备、成立

了上新庄藏毯厂。1985年,地毯二厂又引进60型地毯织机和提花地毯织机各一台。以上的发展,对地毯行业的扩大、花色品种的增多、出口外销的创汇都注入了新的活力,地毯类型从马褥毯、手工织毯发展到藏毯、机织提花地毯和机织胶背地毯。在此基础上,又创新设计制作了挂毯、手绣毯等,截止到1985年底,青海省工艺美术行业总产值达2011.8万元,全行业拥有企业24个,从业人员3214名,专业技术人员43人。到90年代初,新开发的产品有民间刺绣、藏画脸谱、木板画、农民画、纤维壁挂、陶玉、牛羊头饰品、皮毛玩具等。

产品按国家24大类划分,已发展为15大类,即雕塑工艺、金属工艺、各类首饰、漆器、人造花、画类、编织工艺、刺绣、工艺鞋帽、地毯、美术陶瓷、烟花炮竹、工艺装饰灯具、民间工艺和其它工艺。

## 2. 西藏

1949年10月1日中华人民共和国成立,到年底,中央人民政府发出了解放西藏的命令,并通知西藏地方政府派代表到北京进行和平解放西藏的谈判。1951年5月23日,在北京签订了《中央人民政府和西藏地方政府关于和平解决西藏办法的协议》,其标志着西藏社会 and 经济发展进入了一个新的历史时期。

从此,西藏经济在全国各地的支持下有了新的发展,民族手工艺的发展也有了新的生机,其发展根据《西藏经济简史》一书可划分为四个阶段。

第一阶段(1951~1958年),为实现和平解放西藏,有重点地进行经济建设的时期。西藏和平解放后,根据西藏社会还处于封建奴隶制的延续状态,为站稳脚跟,有重点地发展西藏的经济建设为前提,党和政府大力扶持民族手工业,仅1951年至1956年之间共发放无息和低息手工业贷款136.6万元,使长期处于极端困境中的民族手工业有了转机。使许多民间艺人得到发挥一计之长的机遇。先后办起了小规模的被服厂、皮毛加工厂、铁木加工厂等。1953年由西藏军区副司令员阿沛·阿旺晋美领导组建了拉萨市地毯厂,建厂以后,1954年从北京地毯总厂派了三名织毯技术员,其中一名图案设计

员、一名染线技术员到该厂进行技术指导,帮助发展生产。

第二阶段(1959~1965年),为平叛改革和稳定个体经济发展时期。使西藏人民从封建农奴制度变成农奴民个体所有制,西藏民主改革后,广大手工艺人走上了社会主义道路。这一时期在得到党和政府的鼓励和扶持的宽松环境中,农牧区的“五匠”即铁、木、泥、石、篾匠等手工艺人组成工艺加工的互助组、合作社,如腰刀社、藏鞋手工社等,使得手工艺发展较快。

60年代初,建起了藏东地区最大的皮革加工生产企业——昌都皮革厂,这对西藏皮革工业化生产是十分重要的,对民族服装、鞋帽等及原料加工,都起着促进作用。1960年拉萨玻璃制品厂建成,该厂的建立为西藏的玻璃工艺添补了一项空白。同年又组建了拉萨皮革厂,该厂原为西藏农垦厅皮革厂,于1959年从青海格尔木搬迁到拉萨,这是西藏最大的皮革加工生产企业。

第三阶段(1966~1976年),正值“文化大革命”期间,民族手工艺受到很大影响,老艺人受到严重冲击,部分民族用品和传统工艺被视为“四旧”,产品减少,产量下降。

在企业发展方面,1966年11月正式组建林芝毛纺厂,其标志着西藏人民千百年来,完全靠手工捻线织褐的时代,以将成为过去,毛纺厂是西藏最大的毛纺企业。它是在周总理的关怀下建立起来的,西藏盛产羊毛,1965年周总理指示上海有关部门要帮助西藏发展毛纺工业,上海毛麻公司将其维纶厂和其他几个小厂合并,迁到西藏林芝。1972年2月,从恢复和发展“卡垫之乡”的民族工艺珍品出发,江孜县组织了一批织毡、染色技艺较高的老艺人,组建成江孜县城关区卡垫生产合作社,1977年改名为江孜县城关区卡垫地毯厂。1976年拉萨塑料厂建成,其添补了塑料工艺的空白。

第四阶段(1977~1990),为改革开放的新时期。在党的十一届三中全会以后,区党委和人民政府制定了一系列发展民族手工业的政策,为恢复和发展民族手工业生产,调动手工艺劳动者的积极性,创造了良好的条件,使地毯、卡垫、氍毹、绘画、雕刻、藏被等民族民间工

艺产品得到很快的发展。为了适应内外销市场,西藏地毯发展非常迅速,生产规模逐日扩大,在拉萨、日喀则、泽当、昌都、那曲等地都建有地毯厂,拉萨地毯厂在1981年的生产量已达26900多英呎。江孜的卡垫享有盛名,江孜地毯厂的产品在不断更新,从最初的数种发展到数十种。1979年8月在北京的展评会上,获得优质产品的荣誉,大型壁挂有布达拉宫、珠穆朗玛峰等。

### 三. 丰富的青藏民族工艺美术品

新中国的青藏民族工艺美术发展很快,种类繁多、品种丰富。工艺美术产品的生产形式逐渐由建国初期的个体作坊加工,转化为以企业生产为主的国营、集体、个体的工业生产形式。由于工艺美术产品是在民间工艺美术的基础上发展、借鉴、提高、扩大,为此,本章以工艺美术产品生产为主,按民间工艺、工艺美术产品、新产品开发和非工艺产品等类别,进行过渡发展的介绍。工艺品大类可分为金属工艺、雕塑工艺、陶瓷工艺、织绣工艺、服饰工艺、皮毛工艺、木器工艺、画类工艺及其它工艺。

#### 1. 金属工艺

青藏高原的民族金属工艺,在建国后有很大发展,民间传统工艺加工与工业化生产并存,品种随着产品分功的不同,逐渐在产品材料和用途上区分出手工艺产品和工业化产品。而介于手工艺小生产的产品,依然保持着浓郁的民族手工艺风格,产品大多为生活装饰之用,可分四大类,即生活用品、服装饰品、首饰品和宗教用具。

手工艺产品生产在工业化生产技术的推动下,以装饰性强为特征,如塑形、冲压、镀金、镀银、打磨、抛光等现代科技工艺手段,使工艺产品上档次,面目一新。民族金属工艺的原料有金、银、铜、铁、钢、铝及其它综合材料等。极大地丰富了工艺产品内外销市场和旅游业的发展。

##### (1). 金银器

金银器可分四类:首饰品、金银兼用;生活用品,以银质为主;纯摆设观赏、存放收藏的金银工艺品;宗教用品用具(详见第九章)。

(一). 首饰品, 民族首饰从历史发展的过程中, 不断延伸它的文化内涵和完美它的造型形式。在早期曾有过权力和财富的象征, 也代表爱情的信物即忠贞不渝的高尚情操; 在民间尊崇为护身避邪、去病除恶的治病镇邪之宝, 祝福孩童健康成长即长命百岁或保佑之神等等, 说明人们对首饰品美饰的喜爱和首饰作用的珍视。

民族首饰的材料有金属、玉石、骨类、木质及现代材质等, 金属材质以金、银、铜、铁、镍合金等为主; 玉石材质有琥珀、珊瑚、珍珠、玛瑙、玉石、松石、天珠等; 骨类材料有骨、角、贝、牙、螺钿、砗磲等; 木质材料有红檀木等; 现代材质有塑料、合成料器等(彩图 28)。

以上的首饰材质非常有特点, 如玉石材质的琥珀, 俗称腊贝, 色泽呈腊黄至红褐不等, 透明、树脂光泽, 形状呈圆形、扁圆形不等, 摩氏硬度为 2 至 2.5。产于煤层中, 是地质时代中植物树脂经过石化而形成。质优的可做首饰品和工艺雕刻材料, 质差的用于制造琥珀酸和黑色假漆, 也可做药用。

珊瑚, 形状像树枝, 为腔肠动物“珊瑚虫”所分泌的石灰质骨骼, 产于热带海中。色泽为粉朱红色, 可做装饰品和工艺品, 也可入药。

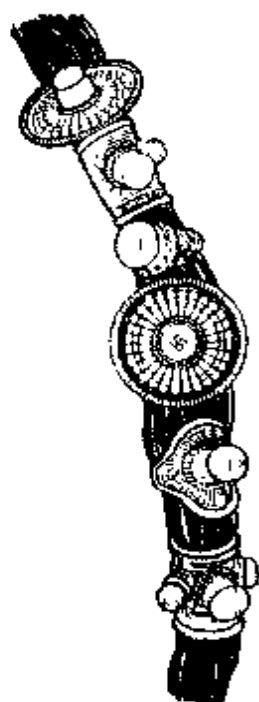
玛瑙, 具有不同颜色条带或花纹相间分布的玉髓, 摩氏硬度为 7 至 7.5 度, 花纹有截子玛瑙、苔丝玛瑙、缠丝玛瑙, 缟状玛瑙等, 如缠丝玛瑙以红白相间、宽窄不同的纹路构成, 十分美丽。色泽有红、白、黄、兰、黑、紫、绿、灰等, 可谓缤纷多彩, 呈透明、半透明状, 玛瑙可做首饰品和工艺雕刻材料, 也可用于工业或药用。

绿松石, 呈天蓝色、苹果绿或蓝绿色, 具有腊光状光泽, 摩氏硬度为 5 至 6 度, 是含铜地表水溶液与含铝、磷的岩石作用的产物, 可做装饰品和工艺品或做绘画颜料。

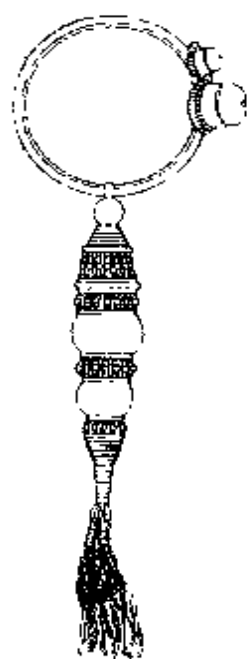
砗磲, 为佛教七宝之一, 即金银、琉璃、砗磲、玛瑙、珊瑚、琥珀和真珠。砗磲壳大而厚, 略呈三角形, 壳表通常为灰色, 内壁白色, 装饰品之一。

首饰的用途分功有头饰即辫饰、银簪、发卡等; 耳饰即耳环、耳坠、耳珰等; 颈饰即项圈、项链、锁饰、项盒等; 腕饰即手镯、手链等; 指

饰即戒指、手镯链等及脚饰。首饰造型根据不同民族习俗,形成风格各异的民族首饰,变化丰富,由一种材料到多种质地不同材料的组合形式和装饰效果。如藏族耳坠,有一种即从上到下由红珊瑚、珍珠串、红珊瑚、绿松石、红珊瑚、珍珠串、红珊瑚下缀以红丝穗,组合成一条长而艳丽的耳坠;再如辫饰采用更多的不同材料进行扮饰,有腊贝、珊瑚、玛瑙、绿松石、银箍、象牙、红丝穗、雕纹皮饰带等,别具特色(图138)。对此,每个民族的首饰都有其特点,回族讲究“七凤、牡丹条子”,土族特有的“上五下七”大耳坠等。

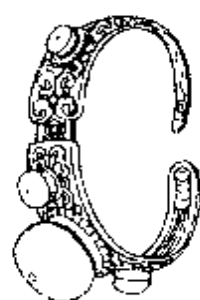
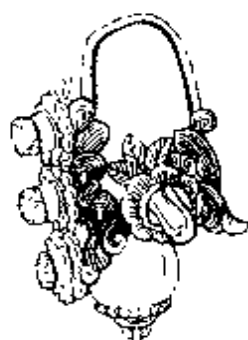
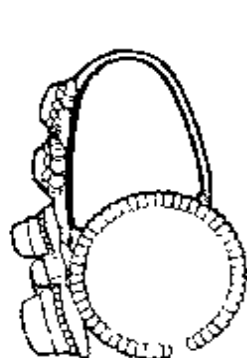


(图138 辫饰)



(图140 带穗耳坠)

尤其是藏族首饰非常有特色,如耳饰,藏族男女都戴耳饰,耳饰分耳环、耳坠不等(图139)、耳环的环质为金、镀金、银、黄铜、白铜等。男子只戴右耳称“纹然”,环质用银质或白铜制作,在环中镶有松石或珊瑚;有的耳环下镶有松石,耳坠称“多那”;有在耳环下镶有细碎的小松石、接下是长形的珊瑚,尾部是细长的松石称“念阿”;也有用线串松石直接戴在耳朵上称“也那”,还有带穗耳坠等(图140)。



(图139 耳坠)

颈饰,有两种,一种为较短颈饰,即围脖圈

饰;一种为项链,通称“格赛”。男子多戴玛瑙项链,正中为一筒形,两边为较大的圆形,两端孔处镶以银环、玛瑙为珠形。女子常戴在一至数串间置玛瑙的猫眼石项链,或珊瑚、绿松石串在一起,珊瑚、松石之

间横穿两孔处嵌有金银的筒形玛瑙琉。男女均胸挎银质的护身佛龕即“嘎乌”，男子多为方形、女子多为圆形。

腕饰，藏族男女均喜戴象牙手镯或镌以藏文字“六字真言”或龙凤花纹的银镯、铜镯(图 141)，还有玉镯等。成年人习惯腕绕红檀香木念珠。

指饰，藏族男女均在左手中指或无名指戴戒指，男子戒指多为象牙，女子多为金银。而其它民族的戒指种类也很多，有光箍戒指、马鞍桥戒指、单义戒指、三义戒指等。

脚饰，即系在靴面上的铜质串铃，用于舞蹈场面，加强舞蹈的节奏感，以达到欢快的艺术效果。



(图 141 银质手镯)

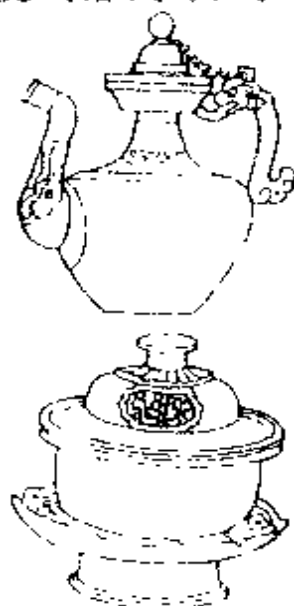
首饰加工工艺为民间艺人加工与工业生产并存，在民间有着悠久的历史，民间艺人群聚，西藏昌都嘎玛区瓦寨乡，在历史上素有“匠艺之乡”的美称，其中包括各种首饰加工。

青海湟中鲁沙尔镇的“三匠”之一的银匠，早在北宋时期，西宁、湟中已有银器匠人。而湟中鲁沙尔镇的银匠艺人有着传统的发展历史，银器工艺围绕藏传佛教文化进行装饰和点缀，同时，也为来塔尔寺朝拜的僧侣、信奉者加工首饰、服饰品和生活用品，由此，形成一支人数众多的银器加工队伍，直到现在，银器艺人依然不断的加工宗教器物和多民族生活用品、装饰品。

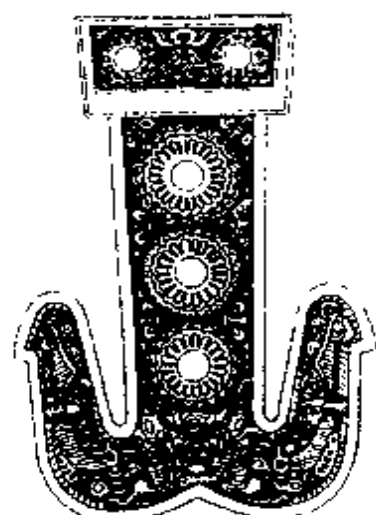
青海的首饰工业生产从 50 年代开始，在西宁、湟中等地陆续办起了银器社、五金厂，专门加工民族首饰。西宁民族金银首饰厂，为首饰加工的龙头企业，50 年代的“银器社”到 70 年代的“电镀社”，1984 年正式成立为首饰厂，建厂初期，全厂固定资产仅 5 千元，贷款 3 万元，一台用于拉丝的木制辘轳做为全厂唯一的设备，职工 21 名。经过 5 年多的艰苦创业，转换机制，截止到 90 年代初，厂里拥有设备 40

余台,工装模具 180 多套,基本实现了生产产品机械化、半机械化,产品为 7 个系列 300 多个品种,职工 105 人,年平均收入达 2374 万元。产品材质有金、银、亚金、德银等,品种有耳坠、戒指、项链、手镯、项圈等,突出的新产品有 24K 双菱戒指、水波纹项链等(彩图 34)。除此,省内还有珍珠、玛瑙及人造首饰等。

(二). 生活用品,银质器具在民族生活用品中,应用的十分广泛,如餐具有金茶壶、金茶碟、金碗盖(图 142)、银碗、银勺、银筷、银酒具、银盘等。服饰用品有烟品、银盾、带环、奶钩(图 143)、针线盒(图 144)、火镰<sup>①</sup>



(图 142 金茶壶 金盖碗)



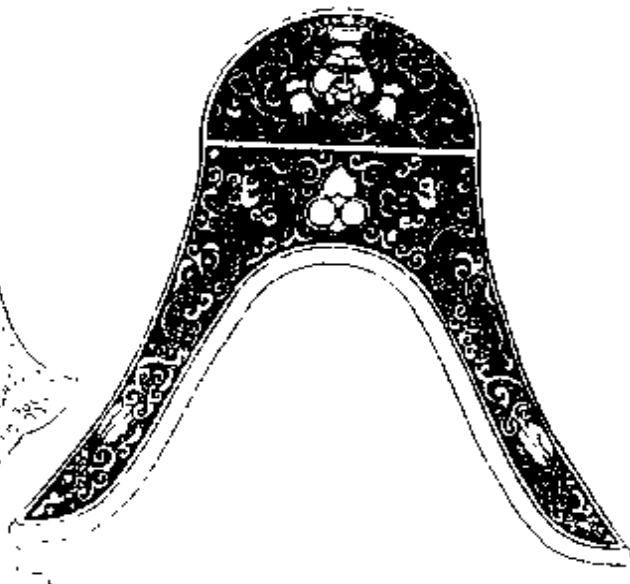
(图 143 银质奶钩)

等(彩图 35),较大造型的有银质鞍鞅(图 145)均为传统用品饰件。

银质材料做餐具,对皮肤有一定的保护作用,青藏高原干燥、缺氧、银质餐具对嘴唇皮肤起



(图 144 银质针线盒)

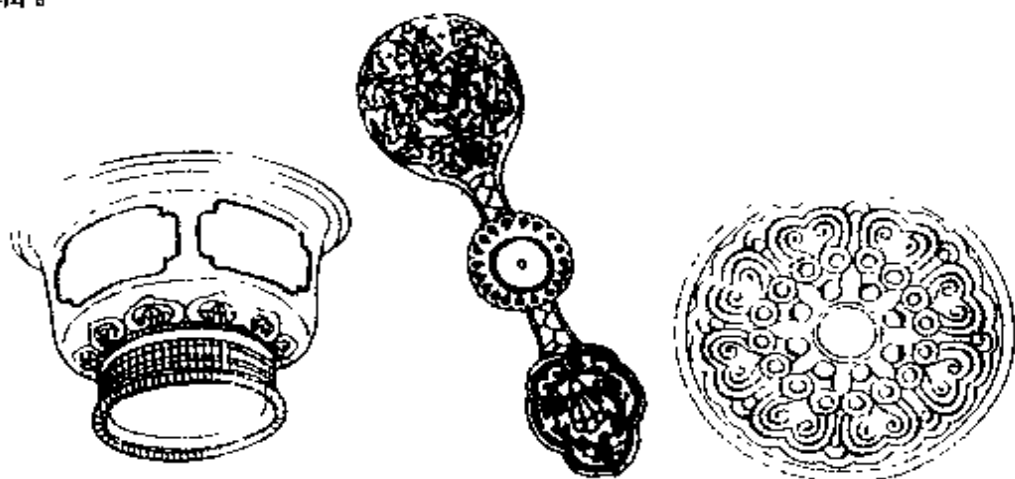


(图 145 银质鞍鞅)

①青藏高原先民的引火器具。铁制火镰与火石夹以干艾绒,铁石磨擦生火,引燃干艾绒。

消毒作用,不易干裂、起皮。银器制品的装饰图案有龙、虎、狮、象、八相徽等,如银碗(图 146),大多为木胎包银鍐花即碗内全部镶银,外侧上部壁沿、碗底和圈足,甚至圈底均以密集的二方连续云纹、海浪纹、圆圈及线纹等鍐饰,碗外壁部有以“龙、狮、虎、鹰”、龙凤为主题的装饰纹样和几何图案饰边的装饰效果,圈足坡面以莲花、牡丹花纹为主,非常精细。

银 勺  
的造型和  
装饰很独  
特 ( 图  
147),勺具  
由勺头、勺  
柄、勺 尾  
(把)三部  
分组成,勺



(图 146 银质碗具) (图 147 银质勺具) (图 148 银质盾饰)

头为蛋圆凹形,图案有满铺的牡丹或宝相花等装饰,有在勺头沿、把部位饰以莲花瓣、珠宝等圈纹;勺柄一般为细长,在有限的面积上鍐饰以角线纹、瓣状纹、海浪纹、斜格纹等,十分繁缛,许多勺柄的中间部位,以或大或小的方棱形或圆形中间镶以玛瑙、松石等;勺尾(把)略小于勺头为蛋圆形,有的呈凹形即小勺,在使用上更便利一些,凹面也鍐以花纹,与勺头图案相仿,许多勺尾图案是根据勺尾形状所构成一定造型,有花苞状的花蕾形,有火珠纹的佛龕形,也有组合的莲花纹饰等,可以说是在有限的面积上装饰的尽善尽美了。

银质服饰品,在青海海南环湖地区的藏族妇女的服装上,习惯用银盾作服饰(图 148)。银盾是半圆形体,图案由圈形三层组合,正面中间用朱红、石绿、翠蓝色的珊瑚、玛瑙等宝石镶嵌。主图为八个佛手纹样组合成内圈,中间是密集的圆形二方连续图案,外圈以弧形图案作装饰,从整体上看,起着调整、变化的作用。从银盾的中心看,有放射银色光彩和花开伸展的感觉,从密集的中心扩张向外看,有自然流

畅的韵味之美,突出了鲜艳的宝石,其银光闪烁,美不胜收。

(三)、民间工艺,在青海省玉树州玉树县安冲乡和称多县赛河乡,位于长江源头通天河的两岸,云集着众多加工银器的藏族能工巧匠。

在东汉至唐初时,位于通天河流域的多弥国,就有“铁王”、“装饰品王”之美称。直到现在都是盛产沙金的宝地。由于受历史传统金属加工的影响,这一地区一直继承延续着银器加工的传统习惯,长期为青海玉树、果洛、西藏昌都、四川甘孜、阿坝等地的藏族牧民加工金属材料的生活生产用品,还远销国外的尼泊尔、印度。1988 年仅安冲艺人已发展到 150 多人,年令最大的有 72 岁的白玛文迦老艺人,一辈子从事金属工艺的加工。艺人们生产的金属产品有生活用品、首饰品、服饰品、宗教用品等,品种达 200 余种。

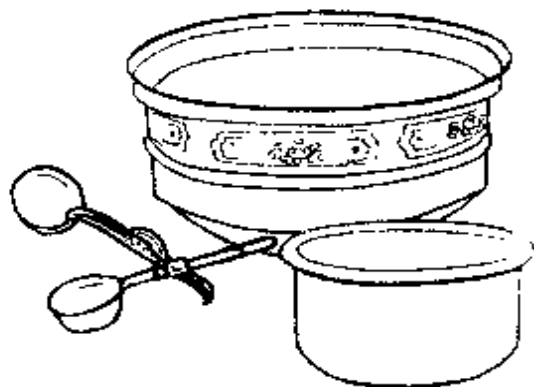
银质材料软而富有延展性,熔点低,易于加工,其工艺过程,首先是银质材料的熔化,再根据要加工的内容来决定铸坯件的厚薄即浮雕层次、高低厚度等因素来制坯,坯片完成,再用松香、青油、草灰等混合物搅拌,加温成粘合的液状,倒入能容纳银坯的铁容器里,将要加工的银坯料平放在粘液上,粘合固定;粘合液冷却后便可进行加工,在平面坯料上用铅笔画上图案,开始敲坯整形即反面处理;然后再加温,将坯料翻正固定,这才对敲坯突起的纹样进行精雕细刻;待各局部坯片经过精细加工后,就是焊接组合,焊接质量的优劣直接影响到整体效果和安装的便利;整体完成后,再用硝酸类洗刷,白凡水清洗;最后用水砂打磨、钢丝刷水洗抛光为止。这些工艺过程中,技巧的应用配合很重要,如焊接组合,当配件温度达到一定程度时,艺人用一根长约三、四十公分烟杆状的铜管吹筒进行局部加温,铜管一端用嘴噙住吹气,另一端头有九十度的弯头,气流顺弯头喷出,一只手掌握煤油壶。壶嘴伸出吸油的捻线,引燃的火苗配合焊接。气流迅速加快,火苗集中旺盛,促使配件局部升温;另一只手操作工具进行焊接合缝装饰处理,艺人双手配合灵活、巧妙、熟练,两眼密切注视,嘴里用气急缓适度,有条不紊,真是全神贯注,一丝不苟,眼到心到,嘴

到手到。

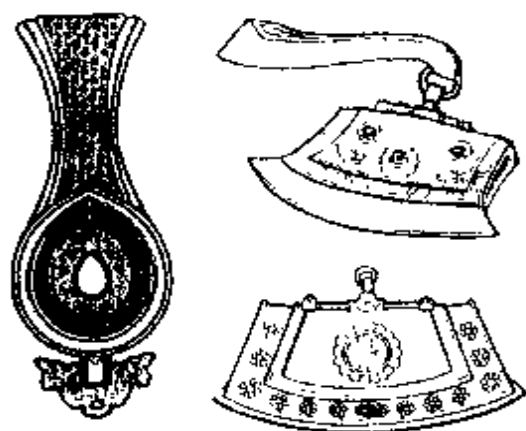
## (2). 铜器

用铜质材料制作的民族民间用品更为广泛,铜器分为生活用品、服装饰品和宗教器具。生活用品有铜火炉、铜锅、铜瓢、铜盆、铜壶、铜缸、铜鞍饰、铜桶箍、铜火锅、铜碗、铜火盆及现代铜质工艺品(图 149);服装饰品有奶钩、盾饰、腰盘、护身盒、针线盒、火镰、带环等(图 150)。

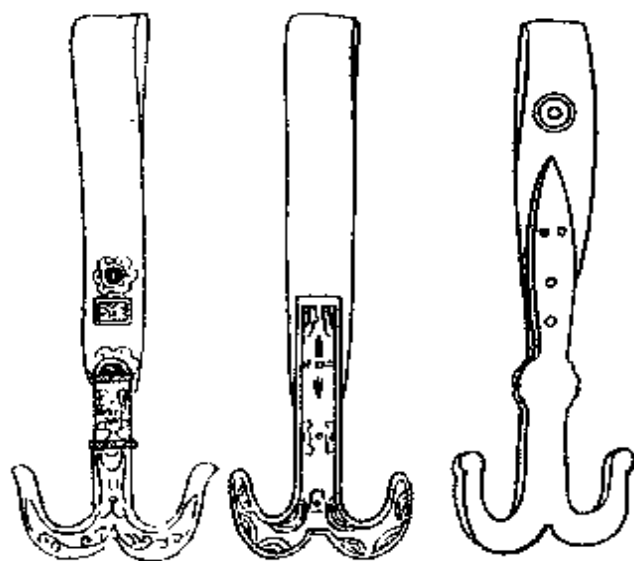
铜质材料多用白铜,也有黄铜、红铜、紫铜。铜质也富于延展性,便于加工,一件工艺制品要经过模冲、錾镂、焊接、抛光、镶嵌等工序的反复加工,小型



(图 149 铜质锅勺)



(图 150 铜质腰盘 火镰)



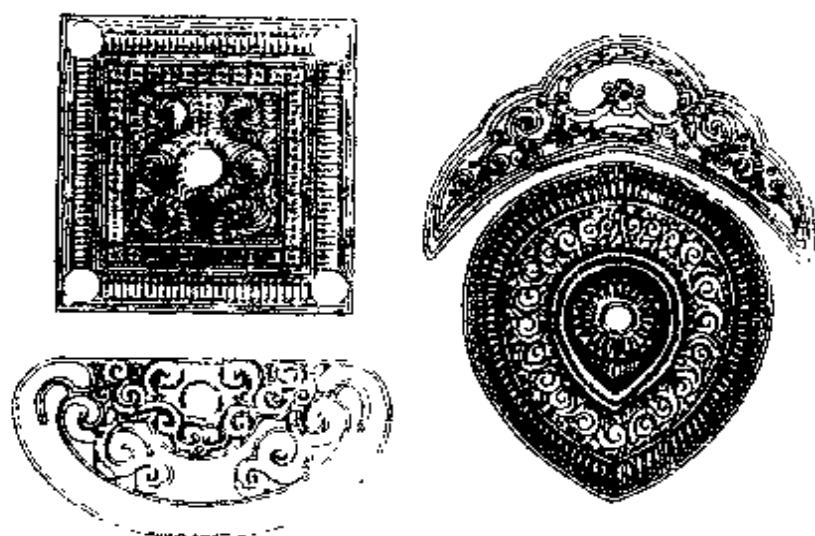
(图 151 铜质奶钩)

铜饰多为浇铸,工艺上有钣金成型、雕镂花纹、拉丝、鍍金等。从效果上看表现形式有深雕、圆雕、嵌饰不等。

铜器的民族风格非常突出,如铜质奶钩,过去用于挤奶的挂桶工具(图 151),最早普遍选用自然树木的树杈做奶钩,后来被金属材料替代,现已演化为纯服装饰品。奶钩以单独纹样与对称图案相结合的

装饰形式,奶钩主体有三颗饰珠匀称地排列,每颗珠子由一圈佛手图案组成,三颗彩珠形成三组同一形式的图案,由主体卷草纹图案配饰,自如地延伸到奶钩两侧弯勾部,活泼、自然、对称地适合于奶钩造型中;有的奶钩分叉处饰有高浮雕的龙头,卷草纹主干从龙嘴两侧顺须而出,似乎两侧胡须随风飘起,加上整体饰有许多似浪花大小不等的点缀,使得星光闪跃,气势浑然。

再如带环、腰牌饰品(图 152),用于服装装饰,也是由早期硬质兜具演化为纯服饰品,带环上的装饰形式很丰富,有主题为对称的双龙,形态活泼,雕凿的花纹非常精细、繁缛,画面起伏迭峦一片,其美妙使人耐人寻味。



(图 152 铜质带环 腰牌)

铜质火锅,为西北特有的生活用具,有黄铜、红铜、紫铜不等,壁部有冲压或鑿凿的龙凤装饰纹样。

铜器加工在民间十分广泛,青海湟中鲁沙尔镇“三匠”之一的铜匠,自青铜器时代,铜器工艺一直在民间延续发展。十五世纪后黄教盛行,塔尔寺香火兴旺,围绕寺院建筑铜器装饰十分风行,鲁沙尔镇的铜匠艺人常年为各地新建寺院加工建筑饰品、供奉器物和日常生活用具。从工艺上看,银匠艺人的加工手艺比铜匠更精细、档次更高一些,尽管如此,加工铜器的艺人有增无减,成为鲁沙尔镇的一大特色。

现代铜质工艺品含香纪念币,工艺采用钢质模具对铜质粉末进行冲压制成,纪念币为各种社会活动内容所用的纪念品,内容丰富,图案装饰性强,黄色金属效果、庄重大方。

### (3). 铁器

工艺制品的铁质器物较为普遍,如炉具、马蹬、铁桶、铁锅等。在相当长的生产过程中,铁质与铜、银质材料,还混为一起加工,一般饰品的龙骨架结构用铁质材料,铁的硬度强,不易变形,用铜银包饰或雕饰,再用金银点缀。西藏铜匠,名称上泛指从事有色金属工艺匠师,其生产是铁、铜并制的工艺加工。铁器中有大量的以小型铸造为主,锻打为辅,生产品种有钟、鼎、香炉、香插、锅具等。

### (4). 藏式刀具

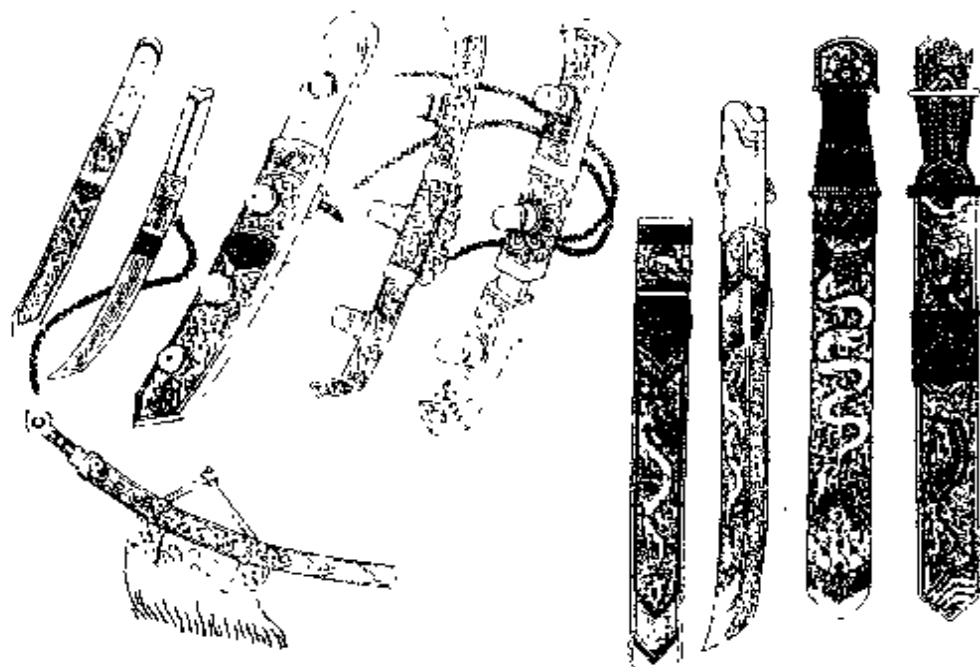
青藏高原的藏刀是极有代表性、普遍性的民族工艺品之一,材料以金属材料为主,其它多种材料为辅的综合工艺加工器物。

藏刀的历史演变是从木刀、石刀、青铜刀具、铁质刀器到钢刀及不锈钢刀的发展过程。藏刀是藏族农牧民用以防身护畜的武器、宰割牛羊的工具、食肉用膳的餐具、衣着服装的饰具等。藏刀大部分为民间自产自销,由此形成不同地域的藏刀风格和艺人队伍,西藏以拉萨、当雄、拉

孜、易贡、昌都等地的刀具为著名;青海以西宁、湟中鲁沙尔、玉树安冲、称多赛河等地的藏刀最出名;甘肃以临夏保安腰刀最有名;四川以甘孜白玉刀最优秀。(图

153)

藏刀为多



(图 153 藏式刀具)

种不同材料组合而成,刀刃的材料有用钢质、铁质不等,在偏远民间用铁制刀的还较多,工业化批量生产刀具的材料以复合钢材料为主,也有一般钢和不锈钢的应用,使刀刃锋利,加上现代抛光工艺,显得刀光闪闪,令人喜爱。刀具规格长大致分长刀、短刀、小刀三种,最长刀具有0.7米到1米多;短刀一般为1尺左右,大多地区习惯以寸为长度计量,如7寸、9寸腰刀的不同规格;小刀长度15厘米至20厘米。

西藏刀具工艺的制作,主要在刀鞘、刀柄上花很大功夫,装饰形式非常丰富。刀鞘、刀柄部的用材较为别类多质,以金属为主,还有牛骨、牛角、木质、鲨鱼皮等,并有缠以银丝和铜丝、铁丝作装饰,有的刀把顶端箍铜皮或铁皮、或镶以饰金银珠宝等,刀鞘有包铜、包银,用铁固形,里层用木片以保护刀刃,避免磨损。表面凿刻以花卉动物图案、镶嵌珠宝等。

青海玉树、四川甘孜藏刀的装饰题材有龙、凤、卷草纹等为主,有以海浪、山形、莲花瓣、几何回纹等为辅的块面点缀的二方连续;有独立的小装饰图案佛八宝中的宝瓶、荷花等;表现形式有高浮雕、浅浮雕、镂空及不同金属色的镶嵌,有些刀柄、刀鞘上镶鲨鱼皮,富有特点。除表面起伏层次和图案变化外,在整体外形等距或对称地点缀着镶有朱红粉绿等色的红珊瑚、绿松石、玛瑙等(彩图20)。

青海化隆甘都的藏刀以垒花刀把为特点,西宁“马国桢”藏刀是用英国进口的“竹节钢”,钢质坚硬,其刀鞘、刀柄简洁概括。

甘肃省临夏市大夏河,居聚着长期为西北少数民族加工生产刀具的民间艺人,因最早以保安族从事刀具生产的艺人较为集中,故称“保安腰刀”。在清朝中期,约200年前,保安族从青海黄南同仁的保安地区迁居到大夏河定居,由此而称之为保安族,该族以从事农业为主,擅长小金属工艺的加工,刀具生产已成为富有本民族特色的民间传统工艺,其刀具规格多种,款式简洁新颖,产品行销于西北广大农牧区。解放后,政府将艺人们组织起来,进行工业化的集体生产,1976年成立的临夏市民族用品厂,就是在艺人加工的基础上发展起来的。

保安腰刀的装饰,镶金嵌银即用多种颜色的材料镶嵌装饰,如五寸腰刀“什样锦”,刀柄就有各种颜色的平罗、弯罗 54 道,还夹有红、绿、黑、白等多色梅花,其加工工艺需要 30 多道工序,现在的产品主要由临夏市民族用品厂生产,并成为甘肃省有民族特色的旅游纪念品之一。

## 2. 雕塑工艺

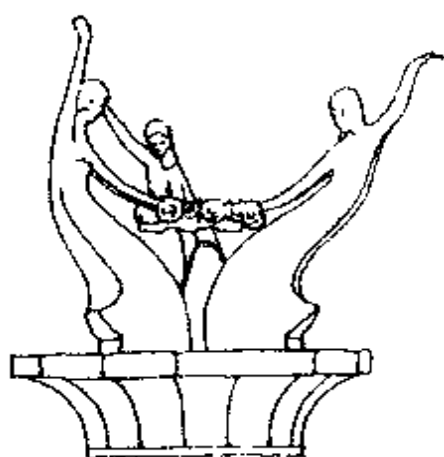
有城雕、玉石雕、泥塑及根木雕、石膏等。

### (1). 城雕

从 80 年代起,城市雕塑悄然兴起。青海城市雕塑的设计施工,主要企业有青海工艺美术厂,城雕的艺术表现形式和材质应用水平在不断提高,材质分别有水泥、花岗岩、玻璃钢、不锈钢等。

#### (一). 水泥材质

最早的城市雕塑为《三人舞》(图 154),由青海工艺美术厂设计人员王起跃创作设计制稿,1984 年在西宁黄河路五叉路口竣工。雕塑以钢筋为龙骨,主体为水泥



材质,整体高度

为 6 米,在花形喷泉中,有 3 位少女翩翩起舞,象征着民族团结和睦,体现出高原儿女朝气蓬勃的精神风貌。

#### (二). 花岗岩材质

用花岗岩雕刻的城雕代表作《红军西路军烈士群雕》(图 155),1987 年 7 月在西宁烈士陵园门前广场竣工。雕塑主体材质为花岗岩和汉白玉等,碑体高度为 8.5 米,用汉白玉贴面,上端为现代造型的

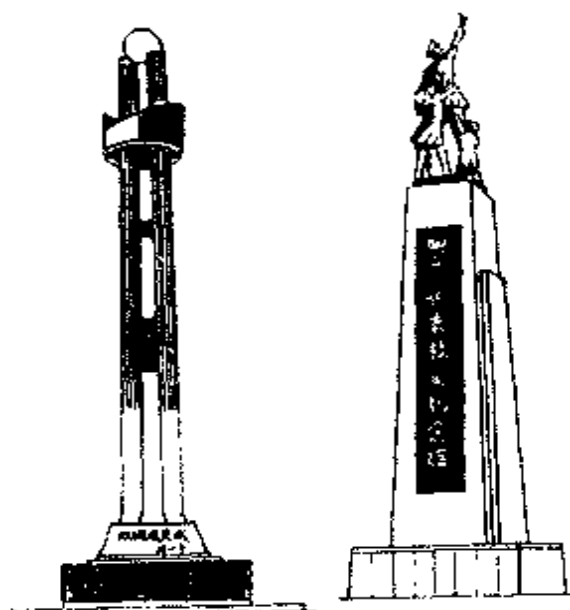
两只有力的手臂高擎镰刀、斧头,象征着革命先烈捍卫党的革命事业和追求共产主义理想,正面用灰色花岗岩雕成七名红军烈士宁死不屈的写实形象,基座采用红色大理石贴面,象征革命烈士的鲜血染红了大地,基座正面镌刻着李先念主席亲笔题词:“红军西路军烈士永远活在我们心中”,背面是全省青少年为纪念红军西路军烈士遇难而撰写的祭文。

### (三). 不锈钢材质

用不锈钢等材质表现现代造型的代表作《双拥模范城》纪念碑(图 156),1992 年 6 月,在青海格尔木市江源路中段与柴达木路东段交会处落成。雕塑碑体材料为不锈钢、碳钢,总高 19.54 米,碑的造型采用双体组合形式,象征两个巨人并肩前进组成一人,寓意军民团结如一人;上部两块抽象形体象征党旗、军旗在高原上空飘扬,也象征两只巨手共建文明城;碑体顶端的球体展示着军民共建的成果和结晶,也是昆仑山下明珠的象征;碑座下方圆形绿地,象征戈壁绿洲;碑体上有邓小平书写的“双拥模范城”的题词,给此碑增添了光彩。

### (四). 玻璃钢材质

用玻璃钢制作的城雕代表作《四·二六抗震救灾纪念碑》(图 157),由青海工艺美术厂高级工艺美术师张维宁创作设计制稿,于 1991 年在唐格木广场竣工,碑体总高 12 米有余,碑体上的塑像约 4 米高,塑



(图 156 城雕 《双拥模范城纪念》) (图 157 城雕 《四·二六 抗震救灾纪念碑》)

像以解放军战士奋力抢险的一瞬间为雕塑主题,一名顶天立地的解放军战士,临危不惧,一手托着将塌下的物体,一手护住两名儿童,用身体保卫着人民生命,体现出哪里有危险,哪里就有人民战士。碑体主体用汉白玉、花岗岩贴面、碑底用花岗岩砌座,碑体正面有江泽民

总书记亲笔书写的“四、二六抗震救灾纪念碑”题字,使人们牢记这一视人民为亲人的伟大形象。

## (2). 玉石雕

在民间有着悠久的、传统的石雕历史。从 70 年代到 80 年代,玉石雕产品有了一定的生产规模。1982 年根据旅游市场的发展,青海省政府和有关部门研究决定,对青海玉石原料的学名统称为昆仑玉,对多种玉石原料雕制的工艺品统称为昆仑玉工艺品。常用的石质原料有青海境内的“冻石”、“中坝石”、“丹麻彩石”、“祁连翠”、“白玉”、“美酒玉”和西藏仁布玉器等。

(一). 冻石,为俗称,原料出于青海省互助县,属“鸡窝矿”类型,摩氏硬度为 1.5 至 2,含石膏成份较高,质地松脆,色泽变化丰富,有冰糖玉色,质纯色润、晶莹透亮;有纯白色的可与汉白玉媲美,雪白如玉;有半透明乳色,玉斑隐透,白里结晶等。

早在新石器时代就有用冻石做纺轮的先例。民国时期,该石料已被利用雕刻成小件工艺品或建筑饰用,如马步芳公馆的墙裙装饰,就是用冻石切片贴做装饰。1974 年,西宁雕刻工艺社派专业人员王云、巨积文,专去浙江购买石雕设备。同年,专业人员巨积文首次试制雕刻出传统题材的《麻姑献寿》、《葡萄山》二件石雕作品。

冻石最适合于表现整体造型的小型工艺品,如章纽、印泥盒、大头羊(彩图 44)、牦牛、观音和达摩等。青海昆仑玉雕厂生产的《牦牛》产品,1988 年 6 月,在天津的中国工艺美术百花奖行评会上,获得优秀产品奖。其造型以青藏高原独有的雪山牦牛为题材,石雕牦牛突出了丰满壮实的躯体感、力量感,概括地用现代装饰表现手法即以块面结构的整体效果,色泽呈雪白色,光洁透亮,十分美观(图 158)。



(图 158 石雕 牦牛)

(二). 中坝玉石,为俗称,中坝玉学名蛇纹玉,以胶蛇纹石和叶蛇纹石为主,含量大于 90%,摩氏硬度为 4±,色泽呈黄绿色。中坝石材质硬度为 2.

5, 色泽呈暗绿或墨绿, 间夹自然流纹。原料产于青海省乐都县中坝乡, 用此种材质雕刻工艺品, 适合于中、小型工艺品的雕制, 有着深沉而庄重的稳定感。

过去, 民间艺人惯于用这种材质雕刻如意、香炉、兽形香座等, 现在企业批量加工的有酒具(彩图 45)、熏炉、镇纸、砚台及狮兽、牛油等工艺品。青海工艺美术厂师成效雕刻的《双龙熏炉》, 1984 年 5 月, 在北京的全国旅游纪念品、内销工艺品交易会上, 获得旅游产品表扬奖。该作品的造型取材于塔尔寺木雕蟠龙图, 对其进行了立体加工的再创作, 熏炉高 20 厘米, 宽 12 厘米, 使盘绕在熏炉上的双龙活灵活现, 深暗色调的熏炉经抛光处理, 显的特沉而泛亮, 精美而高雅。

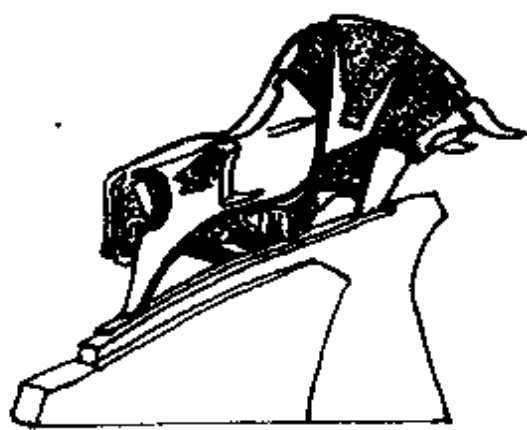
(三). 丹麻彩石, 为俗称, 产于青海省湟中县丹麻乡, 石质为夹层钙质岩, 方解石含量 95% 以上, 硬度不均, 约 3 度不等, 由于地质结构的历史变化, 形成了自然而明显的特殊纹理效果, 色泽以赭、褐、乳、白、黄等构成自然块面结构的花纹肌理, 花纹变化非常丰富, 石材切片的画面上, 有似云雾环绕重山、有似海浪汹涌澎湃、有似日出朝霞映云四射等极富有诗意的变化纹饰。这种石材在国内也是罕见的。

用彩石制作工艺品, 仅彩石片上的自然花纹就足以表现出有含意、有意境的独立画面。产品有花盆、花插、笔筒、小屏风(彩图 46)、镇纸等。青海工艺美术厂罗跃绪设计研制的《彩石花插》, 1981 年在南京的全国旅游纪念品、内销工艺品交易会上, 获得优秀旅游产品奖。作品经切片选料、磨制拼接而成, 呈扁方形, 高 30 厘米, 宽 7 厘米, 厚 4 厘米, 上大下小, 口沿弧形外倾, 底座四边呈自然小方台, 底为方圈足, 造型略带古典传统风格, 石面花纹连接自然清晰、美观大方, 具有浓郁的青海地方特色。

(四). 祁连翠, 为俗称, 摩氏硬度为 3.37 至 4, 密度 3.37 至 3.56g/cm<sup>3</sup>, 钙铝榴石含量 70~97%, 因产于青海祁连山脉而得名, 材质细腻而微透明, 多为玻璃光泽, 色泽呈翠绿、淡青绿色, 该原料为火型矿体结构, 与甘肃产的“夜光杯”材质同属一类。

用该原料制作的工艺品有人物、动物、熏炉、酒具及仿古器皿等,

富有较高的艺术表现力和收藏价值,古朴而典雅。该材料更适合雕刻体积较大的玉雕作品,青海工艺美术厂高级工艺美术师张维宁为北京人民大会堂青海厅创作设计的玉雕《奋进》(图 159),以雪域牦牛为主体,总高 1.17 米,长 1.20 米,该作品是青海有史以来最大的玉材整料雕刻而成,通过简洁宏厚的装饰体块结构和现代创意设计,寓意深刻,富有创造性,充分展示了青藏高原各族人民为建设高原、努力拼搏、勇往直前、吃苦耐劳的牦牛精神。该作品于 1994 年被人民大会堂青海厅收藏、陈列。



(图 159 玉雕 奋进)

(五). 格尔木玉,为俗称,也通称“白玉”,原料出自青海格尔木,摩氏硬度为 6.5 至 7,密度 2.95 至 3.1g/cm<sup>3</sup>,其中透闪石含量 98% 以上,质地细密柔润,色泽呈白色、青色、灰绿色不等,也有间加少许浅绿色,略为透亮,与新疆和田玉属同类型。成品抛光处理后,光莹温润,洁透高雅,实为珍品。

由其雕制加工的产品有人物、动物、花鸟、首饰、文房四宝、玉枕等(彩图 47),另外还有纽扣、汽车坐垫(即由玉片组合的方垫)等。产品在传统工艺风格的基础上进行不断创新,形成古朴典雅、生动传神、多种造型的工艺品。

(六). 乌兰翠玉,为俗称,亦称“美酒玉”,其出产于青海省海西州乌兰、都兰两县交界之处,都兰称“美酒玉”、乌兰称“乌兰翠”,摩氏硬度为 6.5 至 7,钙铝榴石含量 76~9.6%,其色泽由淡绿、白、乳等组成的自然花纹,花纹细腻秀丽,有的绿色泛白的花纹中显现出淡淡的一缕烟青色,十分雅致。石质的结构细密,雕制的产品有的酒壶等,较为适合于整体表现以块面结构为主的造型工艺品,更能发挥出玉石花纹的独特风格和艺术效果。

(七). 仁布玉石碗,西藏日喀则地区仁布县的玉器是传统的玉

器产地,其位于雅鲁藏布江的峡谷山绿之地,蕴藏着丰富的玉石原料。玉器色泽有绿色、绿白色和黄色等,丰富的玉石矿藏使仁布成了玉石碗的故乡。从1979年成立玉器厂后,产品由碗、杯、盘、锅、戒指、鼻烟壶等扩大到多品种、多门类、产量高、数量大的快速发展时期。

玉石碗为实用、观赏并存的工艺品,其磨制、雕琢精细,碗的外壁雕以多种花纹,经过抛光处理,使其透亮、美观。

### (3). 泥塑

民族民间传统工艺,从工艺表现上分两个内容,一是民间宗教文化的泥塑品,一是现代旅游纪念品。

宗教泥塑是服务于宗教文化的传统工艺品,有泥塑佛像、供奉器具等,人们常见到的藏传佛教泥“擦擦”,大部分用模具翻制而成,模具有铸铜、木刻和泥陶等材料制成,翻制的“擦擦”有圆雕、浮雕拓片,有佛像及象征物的造型,并有在泥塑上彩绘饰金的装饰效果。

旅游纪念品为现代民族特色的产品,题材有彩绘藏画脸谱、彩绘民族人物等。藏画脸谱是以藏传佛教金刚神像面谱为原形,进行再创作,成为有宗教色彩和现代艺术相结合的泥塑彩绘藏画脸谱。彩绘民族人物是以青藏高原少数民族服装服饰为特征的原形创作(彩图48),其作品的民族色彩装饰味浓,深受旅游者的欢迎。

### (4). 根木雕刻

(一). 木雕,以民间工艺为主,加工形式分两种,一种是传统的民间木雕工艺,另一种是专业创作木质雕刻作品。

民间木雕工艺服务于民居园林建筑和宗教建筑,民居园林建筑以门窗、亭台雕刻为主;宗教建筑有门窗雕花、梁栋镂空、佛台须弥座和舍利塔及木质印版的艺术雕刻等。民间木雕工艺较有代表性的有青海省化隆县李家庄有历史世家之称的木雕艺人李禄安,有青海省湟中县升平乡马莲沟世家木雕艺人蔡有昌,以蔡有昌老人为代表的老艺人,从小开始从师学艺,遍迹西北,学得一手好木雕活,由于学习条件有限,他们所雕的木刻造型,大部分以脑记为主,有少量的复写图案,图案造型多为藏汉宗教内容(彩图23)。蔡有昌老人在数十年

的木雕生涯里,教带出一批批年青木雕艺人,他们为各地的木质建筑服务,成为远近驰名的“雕花匠”。

专业工作者多以木雕创作作品为主。青海工艺美术厂工艺美术师王起跃的木雕代表作《蕾》,用红木材质,以现代高度概括的雕刻手法,再现生活中藏族小姑娘生动可爱的艺术形象。工艺美术师张维宁的《猫头鹰》,选用一段梨木料头的自然形状,采用现代装饰手法,使“睁一只眼、闭一只眼”的猫头鹰栩栩如生,材料与造型的自然融合、创作利用成一件耐人寻味的艺术佳作。

(二). 根雕,根雕艺术在民间有着悠久的发展历史。根雕艺术品是利用多种树植根物的自然异形,赋于人为意识的艺术形象,略加人工点缀琢磨,便成为妙趣天成的天然美和人工美的高度结合的根雕艺术品。

最有代表性的根雕原材有沙柳根、白刺根等。沙柳根呈黄、褐两色相交,形态怪异,具有天然生成的意象或具象特点,其造型丰富、囊括万千、形态生动、格外别致;白刺根为蒺藜科灌木的枯根,呈白色根瘤,根实集中,局部疙瘩圆而光滑,列缀成片的自然生成,造型异奇古怪、似生非生,稍加处理,即可成为一件非常艺术化的根艺品。根雕艺术品的品种有摆件、花盆座架、落地灯座、挂件、花插等。

根雕的加工多以民间与业余爱好自发形成,代表作品在青海西宁地区有宋奎的作品《金鸡独立》(彩图 21),1987 年全国首届根艺术作品展览上荣获一等奖。其它有影响的作品有青海化隆县张占明的作品《射球》、有青海大通县李天佑的作品《虎啸》等。

#### (5). 石膏工艺

从 70 年代末到 80 年代中,随着改革开放的深入,石膏艺术品较为盛行,产品以绘画几何教具和世界名雕复制品为主。到 90 年代中,随着室内装饰装修业的兴起,以石膏建筑装饰板条和壁饰浮雕为主。

几何教学用具分多种几何体、人体局部等,用于训练绘画基础造型能力和基本的人体结构等,几何形体有正方体、圆球体、锥体、梭体等,人体局部有眼、耳、口、鼻、手、足及亚里山大块面头像等。世界名

雕复制品用于训练绘画的深入和居室陈设,具有实用、摆饰二重性,如《奴隶》、《贝多芬》、《维纳斯》、《大卫》、《伏尔泰》等。

装饰板条主要用于室内屋顶、过梁、柱子、门庭、墙围的装饰和围绕主题画面进行配饰等;其规格为长短、幅宽不同的配套形式,大多长为两米,宽5至12公分不等;装饰形式有二方连续的散点式花纹、弧线式连纹、对称式几何纹等;工艺形式以模具翻制为主,在此基础上有局部补贴等。壁饰浮雕一般用于酒厅、过厅、客房、会议室等,以墙壁主题装饰为主,分高浮雕、浅浮雕;题材有人物、动物、花卉,如小天使、飞天、龙、凤、狮、虎等。

石膏装饰材的特点是材质轻、出效果、费用低,较适合一般家庭等的室内环境装饰。

### 3. 陶瓷工艺

泥陶、瓷器产品在传统工艺的基础上,以民间加工和工业生产并存的不断创新发展。产品种类有泥陶、瓷艺、仿古陶、陶玉、黑陶和釉陶等。

#### (1). 民间泥陶

泥陶工艺在青藏高原民间广为流传应用,一直在保留发展。青藏高原广大地区均沿袭历史制陶工艺,用自然的粘土塑形,以原始的工艺生产形式加工出各种造型、风格独具的民间泥陶制品,有酥油茶壶、青稞酒壶,有背水煮食、贮存食物等的陶罐及碗、瓶、盒等;还有火炉、酒罐、灯盏、香炉、香插等的小器件及相当的宗教泥陶器具等。

青海玉树民间生产着许多生活陶制用品,青海海东农业区烧制的泥陶,有花盆、工艺砖瓦、建筑装饰材料等。

西藏民间流传的生活实用品,以拉萨地区的墨竹工卡、日喀则地区的江孜、山南地区的札囊、昌都地区的察雅、那曲地区的索县等地出产的陶器所著称。造型为大腹小口,选材因地制宜,做工精细,常见的器皿有缸、罐、锅、炉、壶、盆等。

#### (2). 瓷艺

青海早期陶瓷生产厂是大通陶瓷厂,主要生产民用粗质陶瓷产

品,有水缸、坛、罐、碗、杯等,大部分为酱釉色或黑色,工艺粗糙。60年代中,成立了大通第二陶瓷厂,以生产民用瓷具为主,有碗、碟、瓶、杯、盘、壶、酒具等。从70年代起,大通第二陶瓷厂在生产民用瓷的基础上,兼顾美术陶瓷的生产加工,民用瓷在装饰方面已采用贴花工艺。同时,通过专业设计,试制生产了许多具有规模的瓷艺产品,有实用工艺品和陈设工艺品两种。实用工艺品有烟具、香炉、笔架、笔筒、花插、缸具等;陈设工艺品有佛像、卧鹿、变形动物、人物等。金幢瓷缸(彩图39),1983年在北京的中国国际旅游纪念品展览会上,被评为旅游新产品纪念奖,并收入《中国旅游纪念品精品集》。该作品由青海工艺美术厂张维宁和大通第二陶瓷厂米亚龙二人共同创作设计,其造型取材于青海塔尔寺大金瓦殿顶端的“鎏金法幢”,产品分黑、深兰两种釉色和大、中、小3种规格,工艺为模制,图案为描金,十分别致。该缸具可装砂糖或放茶叶等,市场销售看好,富有民族特色。

### (3). 仿古彩陶

随着旅游业的发展需要,以青海境内出土彩陶文物的装饰造型为题材,利用自然红胶泥土进行原型缩塑、烧制,再施以彩绘、做旧处理等。彩陶的造型、色彩均以青藏高原新石器时代马家窑文化时期的马家窑类型、半山类型、马厂类型的彩陶文物代表作为依据。该产品规格分两种形式,一种是在原件基础上缩小成微型套式旅游纪念品、纯摆设工艺品,便于旅游观光者的购买携带;另一种是按原大进行仿制,给人以真实感和体积感,并具备实用功能,如烟具、笔插等,工艺过程是用模具塑形、烧制、彩绘、做旧处理和配以精致的包装。该产品由青海工艺美术厂、青海省考古研究所加工生产。

### (4). 陶玉

在原始泥陶的基础上进行研制,其特点是泥陶的花纹肌理为穿透状,陶具的断面依然为花纹组合状态,由人工制作加工而形成的具有自然感的花纹组合,工艺的重点是窑前配料、和制,再经过翻模成型,出窑后,使得施釉陶面花纹艳丽、光亮,其纹饰似天然生成,具有青海湟中丹麻彩石的花纹特点。陶玉造型大部分为中国传统的瓶、

壶、兽类、鸟禽、山景及现代造型等(彩图 37),同时,生产有民族建筑特色的陶玉板材等。该项目的发明人为青海乐都的李鸿仑,生产企业为青海湟中大理石厂。

#### (5). 黑陶

由青海大通第一陶瓷厂生产,该产品利用煤石即煤泥做原料,进行调合、塑型、烧制,经过后处理,其色泽乌黑泛亮,庄重雅致,产品有瓶具、笔筒、摆件、壁挂等,其中有青海工艺美术厂助理工艺美术师李少舫设计的《藏女》壁挂作品,受到顾客的极大兴趣(彩图 38)。

#### (6). 釉陶

流行于青藏高原广大地区,其工艺是在泥陶的基础上进行彩釉窑变,用草坯做燃料,围窑烧制。惯用的颜色有三种即紫红、棕黄、深绿。器皿的造型多为大腹、短颈、敞口、高足,敦厚饱满。装饰的纹样有回纹、绳纹、波纹、月牙纹,莲瓣纹及龙纹线浮雕,多在角、把、嘴、盖等的靠上部位刻划、贴塑、嵌瓷等。使得造型美观,具有浓郁的民间艺术风格。

### 4. 织绣工艺

#### (1) 刺绣

由刺绣产品和民间刺绣两部分组成,即现代机绣、手绣、旅游工艺绣品和民间刺绣。

##### (一). 产品部分

机绣,现代机绣产品的生产企业有青海工艺美术厂机绣车间和西宁童装刺绣厂等。机绣产品有床罩、枕套、台布、被套、电视机套、门窗帘布等的机制绣花;童装刺绣产品是以各式绣花、贴花童装刺绣,图案以花卉、卡通动物及多种图案装饰为主。

手绣,手绣产品有穿罗绣,亦称纳纱绣。穿罗绣是青海工艺美术厂于 1982 年试制生产的新产品,由工艺美术师马少麟负责设计、指导试制的产品有《挤牛奶》、《背水》、《塔尔寺一隅》(彩图 36)、《海湖魂》、《貂蝉拜月》以及复制唐卡佛像等,并取得了一定的经济效益和良好的社会效益。穿罗绣是用各色丝线绣在丝罗的基底上,根据画面

内容,分别选用不同的针法,巧妙的缝绣,十分工整的表现出被绣物品的肌理和质感,一幅画面中有时采用的针法达二、三十种。由于针法的排列特点,使平面绣片上隐现出装饰性的波浪曲线纹。

穿罗绣的特点是表现力强,无论什么画种和什么题材,均能表现自如,工艺精细。

发绣,发绣产品是青海西宁童装刺绣厂试制生产的产品。即用真发进行绣织,以发代线,游韧光滑,以自然黑色发丝刺绣,针法多为接针、切针等不同形式,主要以白描仕女人物为题材,画面质朴色素、针线密匀、色黑泛亮、风格独特。

旅游工艺绣品,该产品是在民间刺绣的基础上,进行商品化的生产加工。其绣品出自青海省互助县轻工站、海北州群众艺术馆、大通县文化馆和湟中县文化馆等。商品的品种有裤套、针线包、荷包、腰带、围肚、眼镜盒、工作夹、绣片带、信插、儿童绣包等。绣品上的图案在民间刺绣品的基础上有所改动,既概括简炼,又保持原图案风格,按商品核算来要求成本。颜色经提炼设计,注意冷暖色彩对比效果,保持民间色彩风格。工艺完全为流水作业,批量生产,如土族刺绣围肚,从民间用品转化为旅游实用腰包商品,可放用品或钱币等,图案色调既保持着民族风格又进行了合理的色彩调整,即深红底色上绣以桃红花形,点缀以少量黄花绿枝、蓝叶等,总体十分谐调。还有在黑色底布上绣以红花、黄枝、绿叶,对比强烈,主题鲜明。

## (二). 民间刺绣

具有悠久的传统历史,分别为藏、蒙古、土、回、撒拉、汉族等不同造型、不同风格、用途广泛的刺绣工艺品。最有代表性的是青海土族刺绣,品种有衣领、衣袖、围肚、腰带、绣花鞋、袜、鞋垫、枕顶绣片、钱搭、烟袋、针扎、香包、狮子等数 10 种(彩图 36)。应用各色面料、丝线,加工成生活必备的实用品。绣品的图案内容一般象征着幸福美满、健康长寿、吉祥如意等寓意,如凤凰戏牡丹;绣品工艺形式,土族刺绣有盘绣、拉绣、挂绣,其针法常采用的有平针、插针、掺针等,是深受中外旅游者青睐的旅游纪念品。

土族刺绣在青海省东部以互助县为主,绣品是以汉藏宗教文化为内容的服装服饰生活实用品,土族源缘与青海早期吐谷浑部族和元时蒙古族有着密切的联系。

土族刺绣艺人队伍的形成与土族文化习俗有关,即社会对女子的要求有关,过去的土族姑娘从八、九岁起,在亲人的指点下,开始习练刺绣技艺。当姑娘长到出嫁的年龄,要亲手为自己绣织嫁衣、嫁妆,刺绣技艺水平的高低和绣品数量的多少,是对姑娘的无声评价。出嫁前,娘家请来亲朋好友,将姑娘的全部绣品陈设展示,这叫“摆针线”,以姑娘的精湛手艺来表述姑娘内心与外表之完美。然后,再将绣品送往婆家与陪嫁物品同时展出,以姑娘的心灵手巧来言谈姑娘善良与贤惠之美德。所以,土族姑娘不会针线刺绣者不多,绣品图案好、绣工细,人们会赞叹称好。由此,在土族民间形成了一个庞大的刺绣艺人群体,每逢阴历二月二、六月六,姑娘们会个个盛装聚会,相互比试,交流技艺。由此可见,土族刺绣之乡的姑娘对刺绣技艺的学习十分普遍,使优秀的民间刺绣传统得以流传下来。

刺绣工艺的制作过程,先用普通纸剪成需要的传统纹样,或学她人新花纹,或参照以前的绣品图案;纸样剪成后,选择布料,在选择绣品布料的颜色上尤为重要,一般常用黑、红、白、黄、绿、蓝、紫等色布为绣布;将剪纸图案贴在绷好的绣布上,再用各色鲜艳的丝线,仔细地绣出符合自己设计需要的花纹图案。这样,用料简单,制作方便,易于交流,便于保存。

绣品的针法对于绣品的颜色效果,起着锦上添花的作用。在土族民间,一般常采用的针法有平针,使图案匀称、平整;插针,使图案变化、活跃;掺针,使图案疏密适当,颜色过渡自然。从色彩效果看,用平针绣法以“平涂式”占据画面的大部分位置;用插针绣法以“点缀式”使画面局部华丽、动感强;用掺针绣法以“晕染式”加强了花、叶图案的写实质感、光泽。除以上针法外,土族绣品中有其独特的盘绣、拉绣、挂绣,盘绣是将丝线搓成绳,用绳线盘出图案,多用于大腰带、钱搭等绣品;拉绣是将丝线绣出编织效果,一般用于彩带、花鞋、烟包

等;挂绣是用色线绣成彩条,装饰吊带之用。这些针法、绣法的应用也有地区之分,互助丹麻、五十乡等地的绣品中盘绣用的较多,东沟、东山、威远等地区的刺绣多,麻东村擅长于挂绣,其它地区基本是各种针法、绣法皆为采用。

## (2). 地毯

青藏高原是地毯的故乡,其盛产藏系羊毛,从不同历史时期的传统手工艺地毯发展,到现代机制地毯的出现,形成四类不同工艺、风格的毯式,即民族传统的马褥毯和藏式地毯、现代手工编织地毯和现代机制地毯。

(一). 马褥毯,即马褥子,流行于青海、宁夏、甘肃河州一带(彩图19)。“马褥子”一词是民间对多种栽绒编织毯物总的俗称。早期西部诸民族民间牧人常年游牧,风餐露宿,晚上休息用“毛席”做被褥铺盖,白天行走搭在马背上,当鞍垫使用。时间一长,习惯称“马褥子”。后来将马褥毯改进为可装行李物品的口袋称“毛连”,又称“马搭子”,此称种种直沿续到今。

随着藏传佛教文化的兴起,马褥毯的编织工艺和图案风格较多的受到中原宗教文化与藏传佛教文化的影响,使之有着独特的民族风格。青海省湟中县马场藏族乡的加牙村,是闻名遐迩的传统手工织毯专业村,俗称编织艺人为“栽毛匠”,已有上百年的发展历史,这个村早在本世纪30年代,由河州艺人来加牙办“栽毛学校”,使编织工艺逐加完善。

织毯艺人最初仅有七、八户人家,由于社会对其工艺的认可,其知名度的不断提高,编织毯的需求量也不断增大,促使加牙村男女老少都从事编织工艺,同时,造就了一支民间地毯编织艺人队伍,使编织工艺的技术性、艺术性在相互学习、竞争中不断提高、发展,加牙村的幸宝庆老艺人,就是编织技艺高超的艺人之一。他们除自产自用外,主要以塔尔寺等藏传佛教寺院和众多的朝圣者为服务对象,还为清真大寺服务订做,也为其他民族民间生活服务。

马褥毯的品种有放牧骑马用的马鞍垫、马褥、方缠、捆缠等;有定

居生活用的坐垫、炕毯等；有从事佛事活动用的卡垫、垫褥、靠垫和装饰寺院用的龙包柱毯、挂饰毯等。从捻线、染色、编织、修整等全部工艺过程，均为手工制作，编织方法为抽绞。

马褥毯的图案有汉宗教内容的“暗八仙”即扇、葫芦、板、鼓、荷花、剑、篮、笛；“四艺”即琴、棋、书、画；“三仙”即仙桃、石榴、佛手；“四君子”是梅、兰、竹、菊；其意为长寿、吉祥等良好愿望。藏传佛教的图案内容以八吉祥徽即“八宝”为内容，有宝伞、双鱼、宝瓶、荷花、法螺、盘长、金幢、法轮，由于历史的演化，使汉藏文化在地毯方面的表现融为一体，有许多图案是融汇应用，揉合而生，往往在一个毯面上再现出不同文化的图案。经艺人巧妙的构图穿插和色调处理，使得画面统一和谐。

马褥毯的表现形式有城廓式、自由式、景物式等。色彩应用有对比强烈的艳丽画面，但在同类色中求变化的为多。如城廓式的一种地毯，毯面底色为深红，双层框边为深蓝，双框中间以白色“丁”字纹连续相接，“丁”字纹饰以深红、深蓝色等距变换作透视面，显得线条醒目，立体感强，毯面中间以卷草纹组成的蓝白相间的奎龙，两侧有对称的蓝叶红牡丹的花盆，红牡丹以白底色相衬托，花色突出，四个大地角为几何形卡子纹，装饰味极浓，使主题突出、规整大方、色艳浑厚、形式活泼。再如自由式的一幅，大地色为深蓝，无边框，完全是一种独立画面，主题为博古牡丹，乍眼看从博古瓶中伸出的牡丹、枝叶一片，仔细观查牡丹花、枝叶，相互穿插处理的有条不紊，色彩是在非常对称面有规律的图案变形中遥相呼应，中蓝色的博古瓶一侧为土黄色的三脚熏炉，袅袅烟缕冉冉升起，飘浮起一束蓝白色祥云；另一侧为土黄色四艺古书，书的上方坐落着一幅蓝白色阴阳太极；整体画面显得古色古香，无拘无束，有种世外书门仙境的轻松感，虽然花、叶经过图案化的变形，但还不失自然活泼的风采，色调显得高雅、肃穆。

(二). 藏式地毯，为青藏高原藏民族传统毯式(彩图 31)，有着悠久的历史，由于地域差异和历史演化，使西藏与青海的藏毯形式有着不同的发展。

西藏日喀则地区的江孜一带是民间编织艺人聚集的地方,早在元末明初就有了多种编织工艺形式,最早的编织工艺,是从西藏南部岗巴地区的嘎西流传过来,后来又以江孜为中心发展到西藏各地。长期以来,艺人们乘农忙冬闲之机,用自产自捻的羊毛纱线进行编织加工,从最初的编织形式汪丹仲丝等,发展到栽绒工艺,经过实践应用,使栽绒毯愈加规范到卡垫格式,即不超过3呎×呎6的编织规格,实际上就是床褥形式。从早期自产自给的加工形式发展到以物易物的商品交换及贸易形式,成为当地的许多大家户农牧民居住生活的必需品,久而久之,声誉四处的“江孜卡垫之乡”在西藏有着很大的影响。

西藏和平解放后,从60年代开始,在社会主义民主改革期间,政府把江孜等地的编织艺人组织起来,组建了江孜县城关区卡垫生产合作社,后来发展为江孜县城关区卡垫地毯厂。到80年代中期,江孜地毯厂的产品品种由原来的8种发展到50多种,如壁毯《江孜抗英城堡》就是新产品之一。

藏毯工艺全部为手工,即挑毛、洗毛、梳毛、捻线、染色、编织和后整理等。编织工艺俗称“手棒缠”,这种编织方法是正“8”字绕扣,把纱线环绕在绕线杆上,待一行织完,将纱线扣部踩实,用刀具将杆上的绕纱割开,这种方法对用线较节省,消耗低,毯面效果表现出毛纱断面重重迭迭的粗厚感。

毛纱染色用传统植物染料,如板蓝根为蓝色,苏木为红色,橡壳为驼色,槐米、大黄为黄色、大黄叶为浅黄、大黄根为深黄,茜草根为朱红等。植物染色的最大特点是色泽柔润、自然,非常接近天然色,不脱色、窜色。随着市场经济需求,藏毯毛纱染色逐渐由矿物染色取代植物染色。

藏毯品种从用途上可分为四大类,即地毯、卡垫、鞍垫和寺院用毯。地毯为居室之用;规格为3呎×6呎以上;卡垫也称床毯,规格为3呎×6呎以内;还有一种毯上方毯,是配在卡垫之上;鞍垫是配在马鞍上下的马鞍盖(马效)、马鞍垫(曼垫),由于马匹在牧区为重要的交

通工具,所以,马鞍垫、马鞍盖也就非常实用;寺院用毯主要为寺院经堂内诵经坐用,其用量很大。

藏毯的表现形式有城廓式、满地铺式、江垫式、自由式等。最多的是传统城廓式,特点是有边框纹饰,象护城边墙,给人以整体,稳定之感;大地内一般概括为三种形式:一是有奎龙,多至三个或一个奎龙两侧为对称图案、或异形对称图案,四角有大小不等的角隅纹样;二是对称、对角对称或异形两物的画面平衡对称组成;三是随意的、完整的、独立的一组单独纹样或画面。

藏毯图案的内容富有宗教文化色彩,寄予着人们在浓厚的宗教信仰中,对美好未来的期待和再生之日的幻想,展示了人们的勤劳智慧和精神力量,以求最大的欢乐和慰藉,祝福人间吉祥、平安、和睦、长寿的极乐愿望。藏毯图案最常用的是佛八宝、暗八仙、文房四宝、国王七宝、二龙戏珠、山水古纹、龙云、龙凤、花凤等。每种图案都有象征的具体内容。如国王七宝即杂宝为早期印度文化,有方胜、连环钱、犀角、令牌、象牙、珊瑚、珠宝,由于这些图案带有宗教文化和历史典故及其它特定内容,便作为人们的精神文化来崇拜。在多种藏毯构图中都隐含着中原丝绸文化特征,如以缠枝西蕃莲纹式的波状图案为龙骨,显然受中原丝绸图案的影响。

藏毯图案的色彩与民族宗教艺术、生活习俗相联系,与寒冷的气候、单调的生活、旷野的环境中的需要有关。所以,在地毯色彩方面,以红、绿、黄、蓝、白、黑等对比色最为鲜艳,给人以兴奋、愉快之美感。如龙凤式藏毯,大地色为深蓝,无边框,两组龙凤图案以对角对称占据毯面四方,龙头、肢爪、鳞片采用深红色,龙的勾线鳞片、鼻、反唇为土黄,龙须、发、角、肘毛、脊鳍、尾均为白色,整体色调明快,动势腾然;凤的头冠、肢爪为深红,翅膀、脖线为土黄,凤身用淡黄线条交叉呈网形,翅羽为淡蓝、凤尾羽毛用多色曲线,飘然扬起,显的色调艳丽、多变;毯面中间一束红心白线勾的宝相花,使构图向心、集中,龙身腾空追啄宝珠,凤嘴衔着花枝跑动着,使毯面呈现出自然的构图,丰富的色彩、欢快而动感极强的美丽画面。其用色大胆而不俗,动态

活泼而不乱,充分体现出美的形式感、意识感,难怪藏族同胞如此喜欢传统的龙凤式藏毯。

国际地毯销售市场是在不断的变化,80年代地毯艺术的意识新潮流是趋向于大自然的天然美。因而,将传统藏毯的风格为接近或适应国际销售市场,表现形式、构图、色彩都有所改观。如现代城廓式藏毯,毯边框用较宽的深棕色、由“丁”字纹组成的深棕色内框,线条细直、均匀,毯中大地内空畅;整个底色为淡棕色,略显斑驳的隐约变化,有种粗厚自然的毛色感,整体效果减弱了色彩纯度和色彩对比,注重于在原色毛的基础上,在同类色中求变化,图案去繁从简,其清淡、高雅而不失稚朴、茁实的民族特点。

(三).现代手工编织地毯,建国后从京津引入青藏高原,手工地毯的品种有拉絨、抽絨、高级手工地毯;道数从70道至120道;工艺程序由机纺成纱、染色、手工编织,再经平、片、洗、投等,最后整理修饰成形。

地毯图案方面有传统的北京式、美术式、彩花式、素凸式。北京式图案源于北京,成形于天津,解放前因出口英国,俗称英国路,特点是由奎龙、角云、大小边、地插花等组成四面对称的格律体构图,以国画的润色效果演化而来,无凸花,完整地保留了中国传统花卉图案的民族风格,显得华丽、匀称;美术式取材于法国古典的宫廷图案,解放前由法国传入,将成形地毯又返销于法国,称为法国路,构图形式与京式相同,但奎、边、角互相联系,比较曲折,层次多变,使得毯面活泼自由,富丽丰满;彩花式以自然花卉的写实形态为主,解放前出口美国,故叫美国路,特点是采用平衡形式法则的自由体构图,表现手法是国画润色;素凸式以单色做凸后,再经浮雕剪片,其高雅幽然。由于数十年的图案变革、演化,使之交替应用,图案形式已不完全按此划分,并将民族绘画艺术和宗教绘画艺术综合融汇,创新发展。

为适应旅游业的发展,青海西藏均开发了具有本地特色的艺术挂毯等,如青海的“热贡艺术毯”(彩图32)、“塔尔寺”(彩图33)、“青海湖”、“鸟岛”等景色为题材的挂毯和旅游坐垫、杯垫等;西藏则以气

势恢宏的“珠穆朗玛峰”、“布达拉宫”、“江孜抗英城堡”及“草原新貌”等现代题材为内容的新产品,深受旅游观光者的青睐。

(四). 现代机制毯,在现代家庭生活水平的不断提高和室内装饰装修方面的需求,青海地毯行业在新产品开发方面不断推陈出新,试制生产了粗纺水洗印花地毯,纯色无纺地毯,新增添了绒面平整、多种色调的纯色梭织胶背地毯和精致的手工钩针毯。

### (3). 编织

编织类有藏族围裙、藏被、氍毹、褐布、壁挂、竹编和其它。

(一). 围裙(邦典),西藏山南地区嘎县杰德秀镇,就是闻名西藏的“围裙之乡”,杰德秀花围裙之乡是历史传统花围裙出产地,在山南、拉萨、日喀则等地的围裙也较有影响,围裙工艺约有五百多年的发展历史,早在五世达赖时期,这里的藏族艺人就有着务农织裙的劳作习俗,其工艺世代相传。从最初的少数分散的织裙艺人,发展到如今,已成为有生产规模的组织加工形式,即家家捻线染色,个个编花巧织,使杰德秀花围裙的花色品种已发展到近 20 种,其中“谢玛”围裙多次被地区、国家轻工部评为优质产品,作为服饰品的花围裙除国内藏区外,并远销到南部的印度、尼泊尔、不丹及西欧等国。该产品是广大藏族妇女在服饰方面的生活必需用品。

围裙的编织工艺与毛氍毹编织基本相同,也俗称“花氍毹”,面料效果近似呢料,其工艺经过羊毛纺线、染色、织成条状后缝制整理等程序,围裙品种较多,最好的品种叫“协玛”,用 14 至 20 种色纱精工织成;较为普通的叫“布如”,民间实用较普及,色彩织成条块状,艳丽的色彩冷暖搭配而成,如赭、红、绿、兰、紫、褐等,似彩虹一般;色彩有宽纹和细纹之分,也有混合之用,宽条色块分明,对比强烈;窄条色块细腻,跳动闪跃,宽窄混合色条富有波动的韵律味。

(二). 藏被,为西藏历史传统编织产品之一,有上千年的发展历史。史源于山南浪卡子一带。藏被用料为纯细羊毛,编织分为四种规格即两股线、三股线、四股线和高档成品,重量分别为 10 斤、14 斤、16 斤和 25 斤不等。其平整、密度紧、质地厚,使得柔软、保暖、实用。

(三). 氍毹, 西藏山南、日喀则、拉萨等地, 盛产传统手工编织毛呢, 用于制作服装、鞋帽等生活用品。工布地区出产一种名称“泽仁”的厚呢, 山南、日喀则出产一种叫“泰尔玛”手工毛哔叽, 全区年生产氍毹 35 万米以上。

氍毹原料为羊毛, 编织工艺为手工纺线、染色、编织, 编织采用旧式木梭织机, 幅宽不等, 一般为 1 尺左右。其分普通氍毹“郎布”和精细氍毹“协玛”两种。色泽为两种: 单色用织好的白氍毹, 进行染色, 多为黑色, 也有红色、绿色、赭色等; 彩色氍毹是先将白线染成色线, 再进行色条编织, 彩色效果的氍毹面料, 用于服装、帽缘、靴口、包具等边沿的装饰, 其结实耐磨、保暖隔寒。

青海毛氍毹幅宽 7 至 9 市寸, 每匹长 7 至 1 丈, 质地柔细带绒, 以羊毛、棉、曙伦为原料, 有普通色彩氍毹和彩色加翠氍毹。截至 1985 年全省年产氍毹约 10 万米, 产品生产企业有青海民族用品厂、青海海南氍毹厂等。

(四). 褐布, 即毛褐子, 为传统的编织工艺, 原料采用牛、羊、骆驼毛, 捻线编织。在民间用木机织作, 大多为手工, 也有企业生产形式的保留制作。用褐布做包具(彩图 24)、口袋、服装、帐篷等, 衣着温暖耐穿, 帐具挡风隔雨。褐布生产在高原牧区十分普及, 以青海玉树州囊谦县、称多县的加工质量最佳, 大多销往康巴藏区。

(五). 壁挂, 以染色羊毛纱为原料, 根据设计画稿的要求, 进行选线编织, 多用经纬线“十”字交叉和绕扣的收边或变化处理为目的的编织方法, 这种编织效果以平面为主, 也有凸起的缝补缀饰效果, 主要根据设计要求需要来变化装饰手法, 也可做其它壁挂的背衬, 如牛羊头壁挂等, 成为具有民族特点的旅游纪念品。青海工艺美术厂助理工艺美术师陈丽霞设计试制的《护法神壁挂》, 取材于塔尔寺藏传佛教绘画中的明王金刚形象, 采取编织、缝绣结合的工艺方法, 使壁挂效果十分独特, 类似的壁挂还有《欢乐的草原》、《草原春色》等。壁挂的题材有风景、人物、动物、建筑等。

(六). 竹编, 西藏东南地区的林芝、米林、勒布、墨脱、察隅等地气

候湿热,盛产竹子,住在此地的藏族、门巴、珞巴、夏尔巴及僇人,利用竹子从事编织工艺,其编织做工十分精细,在编织品上编织出各种不同的几何花纹、美观、实用。编织品可分为生活用品和生产用具,生活用品有竹盆、篮具、刀鞘、盆具等;生产用具有筛子、簸箕、鸡笼、鱼篓等(图 160)。



(图 160 竹编)

(七). 其它. 用牛毛绳编织的口袋纹饰,千姿百态。有牛、驴、马的辔具装饰,编织品色彩浓艳,纹样单纯。有放牧用的“古朵”,汉语称“炮儿”,既可当鞭子又是抛物器,古朵是用牦牛毛捻成粗毛线,一头有个套环,使用时将套环套在中指上,中间编一块椭圆形“乌梯”,用于放石头、土块,以便远距离的抛物击打。纹样色彩的组合富于节奏感。最受称道的是“九眼泉水”古朵。

### 5. 服饰工艺

青藏高原的民族服装服饰,由不同民族的历史文化而形成各民族不同的服装款式和服饰艺术,可分为藏、回、珞巴、土、羌、撒拉、蒙古、门巴、僇巴、夏尔巴人和哈萨克族。

#### (1). 藏族

藏民族分布在青藏高原的西藏、青海、甘肃的甘南、四川的阿坝和甘孜、云南的迪庆等地。在这样幅员辽阔、雪山草原的环境中生活的藏族农牧民,在服装服饰方面,可以说是地域不同、风俗各异,服装服饰也就有着一定的差异。

藏族现有人口为 460 万人,其中西藏藏族人口约 210 万人;青海藏族人口有 91 万余人,主要分布在玉树、果洛、海南、黄南、海北五个藏族自治州和海西蒙古族藏族自治州的天峻县和都兰县,西宁市的大通和海东地区也有部分藏族居住;云南藏族主要聚居在迪庆藏族自治州和丽江、贡山等地,人口为 11 万余人;四川藏族主要分布在甘孜藏族自治州和阿坝藏族羌族自治州,人口约 109 万人;甘肃藏族主要居住在甘南藏族自治州,人口为 36 万余人。其语言属汉藏语系藏

缅语族藏语支,有文字,信奉藏传佛教,主要从事畜牧业和少量农业。民族工艺有编织、金属、石刻、泥陶、皮革、木器、首饰、藏毯及藏传佛教工艺美术。

藏族服装从地域看,大同小异,男女大致相同,日常普遍的着装分藏袍、便装、衬衫等。藏袍是最常穿的大襟服装,男式肥大带袖,女式略窄,分有袖、无袖两种;藏袍的基本结构为长袖、大襟、宽腰、无兜、下摆不开叉,腰束彩带等为特点(图 161)。藏袍一般用皮筒、布料、毛呢等面料进行缝制,市区居民用毛呢料做藏袍,农业区用氍毹,牧区用毛皮。藏袍一般比较长,穿着时要提起下摆,再束以腰带,尤其是女式藏袍比人体还长,穿着时先得用头顶住衣领,再穿袖束腰带,最后放下领子,那长出的部分便鼓在胸前,形成一个自然口袋,可以携放物品。天热时,可只穿左袖,以调剂体温,也可脱下双袖,扎在腰上;天冷时,举起长袖罩在脸上,可以遮寒当面罩。



(图 161 藏族服饰)

便装在农业区较流行,男式分上衣下裤,上衣短小、大襟,大多为黑白色的氍毹;女式仅有上装对襟,黑色氍毹,一般穿在袍外。

衬衫也是大襟式,男女多为高领有扣的白衬衫;女式为翻领无扣的花衬衫,袖子要比衬衫长。

服饰方面,尤其是女子,非常注重服装扮饰,有金、银、铜、铝、珊瑚、玛瑙、珍珠、螺钿、琉璃、贝类、赛璐璐等,可产生丁当作响的美声效果,加上鲜丽的花氍毹、珍贵的水獭皮饰衣边,几乎全部缀在这件长袍上,使其重达三、四十斤(彩图 25)。

(一). 西藏,通常男子穿的素皮面袍是一种普通皮筒镶以宽大的黑边的藏袍。到了节日或赶会时节,男藏袍为提花皮面袍。

山南地区穿用最多的是花领夹袍,用白氍毹制成,领上镶有很宽

的图案。还有一种坎肩,是这一地域性很强的服装,此坎肩多用黑氍毹制成,或是以“邦典呢”、“加路呢”和黑氍毹相间制成。

昌都地区多以黑、蓝、赭、青等色氍毹或布料制成夹袍,城镇女子所系围裙“邦典”没有花纹,没有色条,只是一块蓝色、黑色或灰色的氍毹或棉布。而昌都农牧区妇女则束扎花条邦典,色条与素布相间的邦典,往往是上下为素布,中间有一段花条纹。

工布地区男女都穿宽肩无袖袍,男子穿装时把袍腰高高扎起,下摆在膝盖以上;女装下摆却垂至脚面。

藏北女袍的边饰有许多条宽大的氍毹色带,与皮面并排饰用。腰系梯形邦典,这种邦典下饰有长穗,两侧有“加路”氍毹边,非常华丽。

拉萨地区的女子习惯穿长袖衬衣,外套为无袖夹袍,腰系用彩条氍毹做的围裙。

解放前,未婚姑娘是不能佩带邦典的。现在就连五岁女孩,在节日里,父母也为她们系上花邦典。由此,可见邦典的防护功能和表示婚否的作用消失了,而成了单纯的装饰品。

藏族男女均蓄辫,男子以独辫盘顶,女子编双辫或多辫。

藏帽形式多样,常见的有一种“霞冒加赛”即“金丝帽”,帽的里子用毡帽做坯,顶上复以金丝缎面,边沿镶以丝带,帽沿缝有毛皮四耳,即前后为大耳,左右为小耳,其保暖舒适,戴的形式有多种,女的把前后大耳折进帽内,只留左右小耳,男的一般把左右耳和后耳都折进帽内,只留前部一个大帽耳,天冷时,可将四耳均在外,其对气候变化具有较高的适应性和实用性。

藏靴种类繁多,一般为平跟硬底、高筒软帮,靴面有直接采用皮革或毛呢、平绒、条绒等材料,色彩装饰有丝绒绣花,有金丝缎镶边、贴花,靴尖造型有方、有圆、有尖、有钩等,靴后部留有开口,以便穿脱,靴口一般系带,靴带上有装饰图案,两端留有彩穗,色彩艳丽,使藏靴美观大方。

(二). 青海,青海玉树地区的藏服用黑缎子或布缝边,并镶以氍毹、红布等。羔皮藏袍是走亲访友、外出做客、节日集会的礼服,一般

都配上黑、褐等色，下摆及大襟等处镶以水獭边、锦缎等。皮制藏袍的衣领大都选用羔皮、豹子皮等质地较好的皮质；布料藏袍有单、棉两种。

帽类大同小异，一般夏天戴毡、呢礼帽，边沿宽，可遮日晒亦可防雨，少女少妇喜欢在帽沿上插束彩花；冬日则戴羔皮帽和狐皮帽。狐皮帽呈喇叭形圆筒、后开叉，帽沿向上翻，皮毛外露。

玉树地区藏靴前有中缝，镶以锦缎，两侧饰以彩色呢料、氍毹或条纹面料，其称之为“山巴”。

发饰方面，男女均蓄辫佩首饰，男子在长发上续接以黑色马尾，编成一根粗长的辫子，也有顶发分成 2 至 4 等分成小辫，再合辫为一根辫，续以马尾，在辫梢头续编一束红色丝穗线，发根佩套以象牙或银箍束紧，在发根近处镶饰以红珊瑚或两红夹一花的三颗玛瑙，然后将长条发辫盘在头顶，续编的长穗，随发辫绕一圈后，由右耳顺肩垂向胸前。

女子的长发梳辫成许多等距的小辫，多达 40 多根，辫梢向后系编在一起。有的上端束以雕纹皮带，有在辫梢处饰以小银链，将辫梢头续编红丝穗，辫穗自然下垂；牧区妇女小辫及辫梢上缀满珊瑚等饰物，有的还在长方形的专用饰带上缀以珊瑚、贝壳、银币、银盾等系在辫梢，拖及脚跟（彩图 26）；已婚妇女前额两侧和头顶各饰一颗黄色琥珀即“腊贝”，有的以显示富有，头顶佩置五颗“蜡贝”，即前二、中二、后一，并在脸颊两侧的小辫上，系以缀有绿松石、红珊瑚枝的长形饰发带，中间缀以数十颗珊瑚、腊贝，十分美观。少女额前有刘海，头顶戴一腊贝，如刘海两侧置有两颗小玛瑙或松石，以示订亲。

男子一般佩带腰刀、火镰、护身盒等。女子佩带女式藏刀、针线盒装饰品和带环等。头上饰品有耳垂、耳坠。男女胸前都戴挂项链或胸垂、串珠或佛珠；腕饰手镯；指带戒指等。

果洛地区的男子藏袍用一掌宽的黑布缝边，再镶缝一寸宽的白布。女袍则用大红和黑布缝两道边，大襟下摆用同色布块镶成旗角。新婚女子要穿大袖大褂和华丽的背心。大褂袖口镶有一圈彩虹或贴

边。有背上挂汗巾的习惯。下摆有的用水獭皮镶边,衣领用金钱豹皮装饰。普通人家则穿光板羊皮袍。帽饰用大红、黄、绿等色的毛呢做成大小层次分明的圆顶。藏靴式样不分男女,一般用牛皮做靴面,靴腰则用红黑条绒或紫氍毹等皮类缝制,毛毡做靴里,也有用双层布料做靴里。

海南地区藏族喜爱穿宽大的绵羊皮藏袍。其结构为宽领、肥腰,袖子长出手面尺余,下摆长出脚面二、三寸,右衬。所束腰带或布或绸,长一丈四、五尺。男子束腰时,下摆上提至膝盖;女子穿时上提少许,使下摆遮住踝关节。平时习惯坦露右臂,劳动时把两袖脱下,左右盘扎于腰部。

女子的盛行服饰辫筒“马尔顿”,上饰大小银盾饰品三十多个,排列成数行,银光灿灿(彩图 27)。腰下左腹部挂约尺余奶钩。日月形的银盾“洛酒尔”挂于左侧。

男子喜爱腰刀佩身,刀把上镶嵌有绿松石、珊瑚,刀鞘上刻有精美纹样。

黄南地区男子主要穿大领无扣长袍。其质地有羔皮、老羊皮、毛毡子、棉布,氍毹等,可分为单、夹、棉、皮袍。牛皮靴子的长筒,多用氍毹或褐子制作。帽子分礼帽、毡帽、狐皮或羔皮帽。喜爱佩藏刀,背猎枪。

妇女多穿圆领长袍,袍长垂至脚面,腰系绸或布料彩色腰带。女子把头发梳成许多小辫,然后再结成一个或两个大辫,上饰发套,发套用红布制作,上面饰有银盾、蚌壳、银元、珊瑚等,发套从头上垂于臀部。妇女多饰戴珊瑚项链、金玉耳环等首饰。

海西地区的藏服为羊皮袍、暖帽、牛皮靴。礼服为羔皮缎面水獭皮镶边锦袍,腰束彩带。妇女佩带许多贵重的饰品,如戒指、耳环、项链、玛瑙、珊瑚。姑娘背后多佩饰“马尔顿”,其装饰的银盾,与海南基本相同。

海东农业区女子习惯双辫,辫梢与辫套配饰即“马尔顿”,垂于背后,其上有银盾、珊瑚、银方牌等饰品,男子服装一般为青色或深红色

毛呢袍，头戴毡式呢礼帽，足蹬长皮靴，腰束彩带。

在靴履的加工方面，湟中鲁沙尔“三匠”之一的靴匠，从明末清初就有内地皮匠来青海，用牛皮鞣革制皮。清咸丰年间，陕西靴匠宿儒、杨治平到湟源，以缝制藏靴谋生。据史书记载清光绪年间，鲁沙尔已有咸、李、何三家从事藏靴加工，到1937年前后，鲁沙尔镇已有81家靴匠，可见制靴工艺在当时已成为专门的手工技术。

(三)、甘肃的甘南，甘南藏族妇女的皮袍用很宽的豹皮饰边，穿着方式也有独特之处，腰带结往往扎在背后，留出较长的结头垂于臀部。

甘南卓尼藏族妇女的服饰，上身穿黑色半袖外套，胸前着红色兜肚，腰缠彩带，腿扎白布裹腿。头戴折成多层的头巾，用彩带扎于头顶，其形状同羌族妇女所戴头巾相似，胸前挂一个诺大的圆形佩饰。

白马河畔藏族妇女头戴白马藏族特有的盘形白毡帽。帽上插着白羽毛饰品。

天祝地区男装同青海东部藏服基本一样，而妇女装饰更有其特点，未婚女子和已婚妇女是不同的，已婚妇女发型为多辮型，发套自然垂到胸下两边，曳到腿前；背后也同样有长长的发套，发套上嵌以巨大的雕镂精细的银盾饰牌。未婚女子的发套比已婚妇女发套短得多，自两鬓发垂向胸部两边，至腰际为止。

(四)、四川的甘孜、阿坝，甘孜藏族男装，一般内穿右襟齐脐短袄，外罩圆领宽袖长袍，腰束长带，前摆必须平直，后摆则有折纹，一般人袍子下摆于膝盖平齐；头戴礼帽、金盏窝帽或狐皮帽。

女装常见的有两类：一种与男装相似，但袍子下摆长及脚面；一种为长袖衫，外罩坎肩、腰束彩色绸带，并系彩色围裙。康巴地区妇女的头饰比较丰富，德格女子以珊瑚为头饰；康定女子头上饰以红丝发辮；理塘女子习惯头上饰于大小银盘；巴塘女子以银丝须子为头饰。

阿坝藏族服装，大领长袖，无纽扣，袍长及脚后跟，腰束带。冬装为皮袄、衫，夏装为布袄。皮袄的领、袖及襟边镶有豹皮或红布，富有者镶以名贵的水獭皮。一般人则穿老羊皮或小羊皮袄。男女都穿高

筒藏靴或皮靴，靴筒长及膝盖。

女子十六岁后开始蓄发，发型为多辫式或双辫。男子发型较独特的盘于头上，或剪成短发如盖。男女皆戴耳环、手镯、戒指、胸佩护身佛龕。

木里藏族男女上装穿短衫、右襟、扣纽绊，衣领、衣边饰以金银丝锦缎。腰束红毛布腰带，右侧挂一把装饰精美的小刀，肩挂护身佛龕，腰前横插一把二尺多长的银（或铜）鞘藏刀。外罩宽大长衫称“楚巴”，多为麻、棉或毛布制作，长衫长至膝盖以下。有的不穿裤子，足穿长筒靴。男子留长发，编成若干小辫，下端合并成一根粗辫，用象牙或牛骨圈子套上，拖于脑后。富余者头戴呢帽、博士呢帽或狐皮帽。

男子也戴手镯，质地有象牙、银、铜等。左手中指戴银戒指。项上戴一串各色大蜜蜡珠。

妇女留长发，编成两条长辫盘于头顶，辫中加编青、红头绳。有些妇女头包一块青布帕或羊毛、牦牛毛编成的圆圈，圆圈上嵌二十个银元，另有四串彩色小珠绕于头、额，双耳戴银质耳环。双手带手镯、戒指。项上戴有三串项珠，其珠色彩各异，大小不等。有些妇女着麻、棉布白色宽褶长裙，长及地。上下衣裙相连处束红色毛布或红绸腰带，腰带上挂有精美小腰刀、绣花烟荷包，并束长围裙。有的腰束红色丝带，带上嵌以三角形银饰，银饰上镶有三个密蜡珠。下缠毛布裹腿，足穿牛皮或布帮底藏靴。

老年妇女多戴念珠，身穿连衣裙，后腰皱褶，腰前面束彩色围裙，腰右侧挂小藏刀。胸前佩一个银质或铜质护身佛。

未婚姑娘将头发编成数以百计的小发编，每条辫子之间用线连成网状，网状辫法为两块，复盖于头顶左右两侧，披于脑后。前额两侧各串一颗偌大的绿珠子，两耳前吊有黄色大蜜蜡珠，两鬓拖有两条小发辫，辫端各挂一个银圈。

松藩藏族妇女进入成年后都要镶一颗金牙，戴头巾，一般为大红、紫红色绸料，长为一丈到一丈二尺。姑娘们头扎十几个系着珊瑚、琥珀的辫饰，与头巾交叉，从左至右缠绕成盘龙状，犹如盛开的花冠。

妇女带的耳环质地为金、银，重约一两五钱。戒指造型为螺旋式环形，镶有黄、绿、红三色宝石。手镯由金、银和象牙制成，上嵌玉石、珊瑚珠。项链由黄色琥珀、红色珊瑚用丝线串联而成，中心珠为白色象牙珠。腰带上的银质“曲玛”，前部雕刻二龙戏珠图。系在银带左侧的“罗甲”上挂着一把小刀，右侧系着奶钩“学纪”，这些装饰来自实用的生活工具。

(五)、云南的迪庆，这个地区藏族男子服装基本特征是肥腰、大襟，上装喜穿右襟齐腰短衣“对通”，镶金边高领，用银币、铜珠做衣扣，讲究层次重叠，颜色醒目，外套为圆领右襟长袍“楚巴”。

女子服装形式较多，主要可分以下几个样式：德钦妇女内着长袖衬衫，外套宽领无袖长袍，腰束绸带，前面系一幅彩色围裙（邦典），俗称“牛勒巴”，下穿长裙。老年人穿长袖氍毹长袍。女子成年后开始装饰发辫，一般用彩色丝线将头发辫盘到头上，佩上金银珠宝头饰。

迪庆河谷妇女服饰，上身着长袖藏绸衬衣，外罩呢绒坎肩，镶云头金银丝绒边饰，以红珊瑚为衣扣，不用高领，而以大银环子母扣挂于领口，下着曳地百褶围裙，腰缠毛织百花带。喜欢佩带镶嵌珊瑚的金银长垂耳环，胸挂银质护身佛龕，右襟挂三须链。头发用红丝绳编盘于头顶。

中甸地区的女子服饰为深蓝色长袍，叉口镶黑色丝绒边，束腰带，袍子前摆长及脚面，后摆垂直折成瓦式。外着坎肩，坎肩右襟大多镶艳丽的花边，喜用绣花硬领，佩带银扣，下着长裤，系白腰带，背披方形彩纹氍毹或缎面白羊皮披肩，名“散拉”。头梳两辫或三辫，披在肩后，末稍缀红头绳掖在腰带下。足着红毕叽云头靴。妇女喜用红绸套头或用各色鲜艳的头巾，有的戴金边绒帽。节日穿各色锦缎藏服，佩带金银珠宝饰品。

高原河谷地区妇女服饰，流行一种连衣裙式藏装，上段为紧身窄袖燕尾领口、胸襟领口部位用金丝缎或彩色图案组成，肘部镶有三色绒布圈，下段为百褶裙，后摆略长，呈半圆形，裙长及膝，裙子镶两道彩辫花边。

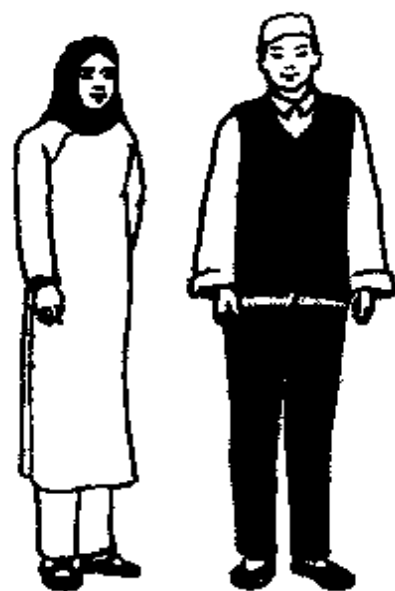
尼西地区藏族妇女上身穿宽大长袖衬衣,外着呢绒坎肩,喜爱素静深色,腰束毛布花带,下着白色宽大折叠形长裤,裤脚及地,足穿云头牛皮鞋。头发编成若干细辫、用头绳缠绕头上。背披对比强烈的黑底白条花毛布披肩及三角斗蓬,具有遮阳防雨和负重垫肩作用。

## (2). 回族

回族的族源是从公元7世纪至13世纪,逐渐由中亚细亚和波斯人、阿拉伯人相融会,随元帝蒙古军东征,辗转至青藏高原。信仰伊斯兰教。

回族人口有60万余人,西藏回族聚居在主要城镇,青海回族主要聚居在化隆、门源回族自治区和民和、大通回族土族自治县和西宁市及湟中、祁连等县。甘肃回族主要聚居在临夏回族自治州,通汉语,信仰伊斯兰教,城镇回族主要从事贸易,农村回族主要从事农业。民族工艺有刺绣、剪纸、金属、木雕、皮革等。

回族服装服饰与宗教信仰和生活习俗有关,男子平常或礼拜时多戴白色平顶圆布帽或黑色平顶圆布帽、黑羔皮镶边圆帽、或黑缎子平顶圆帽,或白线勾帽等,一般身着长裤、长褂;夏天,穿大襟或对襟单(夹)主腰、白汗褂、青坎肩和大裆裤;秋凉之际,外罩深色背心,白衬外缠腰带;冬天,穿大领布面皮袄、布面絮羊毛长袍,俗称“棉绑身”、白板皮袄即无面皮袄、大襟或对襟羊毛或棉花棉袄,俗称“棉主腰”和大裆棉裤,一般腰系大包腰带。鞋履方面较早的有瓦泥罗蹄、高鼻梁罗蹄,青年男子有穿绣花袜子的习俗,一般为白袜或黑缎袜,分单、夹、棉三种。脚穿布底圆口鞋、布底单梁头布鞋、布底双梁头布鞋、方口皮底皮面鞋。中老年人穿大领皮袄、皮大衣;戴无照皮帽、狐皮帽等;脚穿麦斯罕袜子即皮制袜子和毡窝、鸡窝即棉鞋(图162)。



(图162 回族服饰)

从事伊斯兰教的阿訇,大多身着“中拜”,似西式大衣,无翻领、且

领有扣子。有戴缠头巾习俗即“太斯达日”，缠戴样式分留尾和双尾两种。

女子头戴丝绒帽、绣花白帽等，出门戴盖，即头戴的盖头披巾叫“古”，少女一般为绿色，中年妇女为黑色，老年妇女为白色，头巾遮住头额和两耳，仅露出面部。身着长衫、长裤、戴绣花兜兜，一般长衫外套对襟坎肩；夏季穿单（夹）绑身，大襟单（夹）主腰及大裆裤；冬天，穿絮羊毛的棉绑身、皮里子长袍、棉或皮主腰和大裆裤。妇女的鞋款除罗蹄式、毡窝式，与男鞋一样。老年妇女一般习惯穿黑色大襟长袍、戴白色盖头。

回族妇女讲究戴金耳坠、金耳环、金戒指、手镯、项链等首饰。女孩及新娘有佩戴胸护的习俗，即形状似心的白银制品，下缀饰有若干小铃，可丁当作响。

### (3). 珞巴族

珞巴族人口为 20 万人，主要分布于西藏东南部珞瑜地区，少数聚居在米林、墨脱、察隅、隆子、朗县一带。语言属汉藏语系藏缅语族，珞巴族无文字，刻木记事。信仰藏传佛教和巫教，从事农业、兼营狩猎，擅长射箭，民族工艺有竹木雕、竹编等。

珞巴族服装与藏族服装有共同之处，男子穿彩条袖大袍，外罩用皮或毡制成与袍同长的坎肩。腰间有腰带，带上镶圆形凸状银饰、贝壳和成串银珠，带下分两侧坠以数串银珠，项间、额上、耳垂等处有很多银饰，并习惯肩挎宽带长穗大挎包。男子特有的标志是头戴熊皮圆帽，其熊皮色黑、毛长，其长毛披于头后似长发披在肩上，除熊皮圆帽也戴藤编圆帽，脚蹬长筒靴，加上珞巴男子的强悍英姿以及腰间佩带的长剑、腰刀，愈显出珞巴人的粗犷与豪放(图 163)。



(图 163 珞巴族服饰)

妇女身着圆领窄袖短衫，下围为没膝盖的花格羊毛统裙；女子着彩条袖上衣，外罩长背心或斜罩格绒毡，亦有穿横条统裙，裹腿，着鞋或穿长筒皮靴。珞巴男女都留长发，额前发齐眉，有的头上盘辫或梳辫，亦有许多女子直接披发于后。珞巴女子身上的装饰品种和数量多的惊人，远远超过喜爱佩带饰件的珞巴男子，颈间佩挂十余串珠饰，耳挂大耳环，手戴镯子、铜铃，腰间有铜饰、刀子、火镰、银饰及贝壳、玉石等物，大小不同，各有长短，色彩绚丽。走动时，全身挂满沉重的饰件重达十几斤，会发出有节奏的声响，而显得十分华丽。

#### (4). 土族

土族的族源与古代的吐谷浑、西羌、汉、吐蕃、蒙古等民族的历史融合有着密切的联系，但以早期的吐谷浑为主体，逐渐形成独立的土族人们共同体。

土族人口为 14 万人，主要聚居在青海省的互助土族自治县和大通、民和回族土族自治县，黄南州同仁县和乐都县等地也有部分土族居住。语言属阿尔泰语系蒙古语族，现正试行文字，信仰藏传佛教，以农业为主，少数兼营畜牧业。土族服装服饰具有独特的装饰性，民族工艺以“土族刺绣”著称，其刺绣工艺成为服装服饰的重要组成部分，还有剪纸等。

较早的服装材料大多以褐衣系列为主，有褐衫、褐褂、坎肩、褐裤等。现今，较偏远的人家还有延袭穿用，大多以布料、绒面、丝绸等做衣料。

土族的青壮年男子，头戴宽檐圆边帽或簸箕形的“鹰嘴啄食”毡帽，流行于互助、大通等地；身穿小领斜襟，袖口镶有黑边，长布袍胸前镶缝一块四寸方形彩色刺绣图案，还穿绣花高领的白色短褂，外套黑色或紫色的坎肩，腰系绣花长带，土语“普斯尔”，下穿大裆裤，系两头绣花的长裤带和花围肚，男式花围肚土语“缠腰子”，呈长方形即长 45 厘米、宽 20 厘米，小腿扎着“黑虎下山”即上黑下白的绑腿带，土语“加过”，脚穿花云子鞋；老汉穿小领斜襟长袍，外套黑色坎肩、系黑色腰带，脚穿白袜黑鞋。

妇女一般头戴绣锦宽檐圆毡帽,穿绣花小领、斜襟,长袍下分叉,亦称“盘袄”,礼服则多领,两侧为五彩花袖,称为“彩虹花袖衫”,土语“秀苏”,样式分两种,一种是由各色四个小条与一个大色条循环排列,一种是红、黄、绿、紫、黑同宽彩色条排列,其色根据彩虹色组成,并赋有多种不同寓意,如红色象征着温暖的太阳,黄色象征着滚滚的麦浪,绿色象征着郁郁的青苗,紫(蓝)色象征着长长的流水,黑色象征着肥沃的土地。长袍上面套着黑色、紫红色坎肩,称之“花梢”,腰系彩带和花围肚,腰带为五图大腰带,长为一丈二尺,彩带两头有花、鸟、彩云等刺绣及盘绣的花纹图案;女式绣花围肚土语“朵朵尔”,为半圆形状,缝在一块三角底布上,带子交系于脖、背后,下身穿镶有绯红百褶裙,土语“胡尔美”,裤腿膝下另接30厘米的长套筒,缝合处镶白布夹条,下部贴条为黑蓝搭配,从颜色上可区分婚否,少女的“贴弯”为红色,足穿绣花鞋;老年妇女不穿五彩花袖衫,不系绣花腰带,服色多为黑色或深蓝色(图164)。

未婚姑娘的服装主要区别于裤筒的“贴弯”为红色,而在头饰方面不同的是两鬓梳小辫子,中间梳一条大辫,三条辫子在后面,用红毛绳扎紧,系一块圆形贝壳片,头盖一条绣花头巾,脖颈上也有戴玛瑙、松石等的项链(彩图29)。

由于地域差异,服装服饰也不尽相同,如民和三川地区的土族青年头戴礼帽,一般穿对襟上衣,外套青蓝坎肩,下穿大裆裤,腰系两头绣花的大腰带,脚穿黑布鞋。老人头戴青布缝的六瓣瓜皮帽,帽顶端制一小圆结,土语“秀秀”,身穿长袍衫,土语“大袷”,外套长袖短衣的黑色马褂,脚穿虎头鞋、白布袜,裤口连着袜筒捆绑。

妇女穿绿色大襟夹袄,夹袄边沿镶黑布边饰花边,衣内系花围肚;下身穿绯红色百褶裙,土语“科尔磨”,前边和周围以黑布或花卉



(图164 土族服饰)

图案镶边,再系一条红、绿、蓝等色布做的梯形围裙,土语“唵格”,脚穿翘尖的绣花鞋;已婚的妇女将头发绾成发髻,土语“商图”,头戴黑纱巾,耳缀银质耳环或带有穗链的耳坠。

女子结婚或节日期间,身穿用绸缎缝制成袖口宽大的绣花衣褂,袖口镶有七道或九道花边,花边上绣有各种花卉图案,十分艳丽;头戴凤冠,土语“首帕冠”,即镶有玛瑙和珊瑚,前沿坠以匀密的珍珠穗子,中间饰以细银丝制成的凤凰,戴凤冠时要缀以发髻,用长簪加固,这种头饰土语“素不都脑达”,即早期“素卜头,扭达尔”的谐音。

土族服装服饰从刺绣工艺看,最为称道的是绣花大腰带、围肚、绣花鞋等。绣花长腰带种类较多,各有所不同,如“达包·普斯尔”、“托力古尔·普斯尔”、“木尔格·普斯尔”等,“达包·普斯尔”在长30厘米、宽15厘米的布料上绣出多种图案的绣片,然后将8块绣片缝接在一条绿色或蓝色宽带的两端,系时一端吊在臀部,一端缠于腰间即可;“托力古尔·普斯尔”在一条宽30厘米、长4米的草绿色或深蓝色布带,两端各接三片宽15厘米、长30厘米的绣片接头,然后向内折叠成环形,系时把绣花头吊在臀部,或一头吊后、一头横压其上即可;“木尔格·普斯尔”是用宽30厘米、长4米的白褐带,两端各有30厘米的长线穗,是土族普通人家日常用的腰带。

绣花鞋,男式可分为双楞子鞋和福盖地鞋,双楞子鞋即在两片鞋帮的前部合口处加有约一公分宽的夹条,形成两个高楞,高楞用针线均匀的错缝,故称“双楞子鞋”;福盖地鞋是用祥云图案字母相配,覆盖在鞋的整个前部,故称“福盖地鞋”。

女式绣鞋款式较多,统称“恰绕”。有鞞鞋、其吉得花鞋、灰子花鞋、翘尖绣花鞋及花云子鞋等。鞞鞋形状似靴,鞋帮上按彩虹色状用彩线缝饰,鞋口和鞋鞞饰以彩条;其吉得花鞋的鞋帮上绣以花卉、蜂蝶等;灰子花鞋在鞋帮上用彩线绣菱形格子;翘尖绣花鞋即裹脚花鞋,在鞋帮上绣花,鞋似船形翘尖等。以上的女式花鞋都缝接长及膝盖的布鞞筒,鞋尖上饰以彩线短绒穗,鞋跟缝和处有6厘米见方的“叶弯”即红布溜跟。

从土族服饰中可以看出,刺绣工艺保留的较为完整、集中,这些绣品大多为实用品,也可做馈赠礼品,如绣花衣领、衣袖、口袋、围肚、腰带、袜子、绣花鞋、钱搭、烟袋、荷包、针扎等,与服装配饰的美丽而五彩缤纷。

#### (5). 羌族

羌族的族源历史十分悠久,早在青铜器时代,就已成为多元化的、松散型的本土强盛部族,人口众多,以游牧为生,分布在国内中西部地区。秦汉以后,逐渐同化于汉族、藏族及土族,保留下来的只有一小部分,并保持本民族的基本文化特征和生活习俗。

现今人口约 11 万人,分布在四川西北部的茂汶羌族自治县及汶川、理县、黑水、松潘、北川等地。语言属汉藏语系藏缅语族羌语支,宗教信仰为原始巫教遗痕,即万物有灵、祭祀天地等。主要从事农业、兼畜牧业,擅长掘井和石砌筑房,房屋样式与藏式碉房相似。民族工艺有刺绣、挑花等。



(图 165 羌族服饰)

羌族男女服装相似,长袍与藏族长袍款式相近,头上均包头布即用深色的布缠包头;身上穿麻布长衫长袍,下摆似裙,腰束红布腰带,外套羊皮背心坎肩,皮面朝外,有的挂布面,有的背心边缘用针线缝出较大针码的格子纹,具有装饰效果;下身着裤,用布裹腿,赤脚或穿草履,或穿绣花鞋(图 165)。

男女均带大耳环,妇女除带各式耳环耳坠外,还喜欢戴手镯、戒指、银牌等的挂坠饰品。

#### (6). 撒拉族

撒拉族原是我国唐代西突厥的一个支系,公元 13 世纪前半叶,阿干汗的儿子朮勒莽被蒙古贵族签军,从中亚撒马尔罕的地方,率领

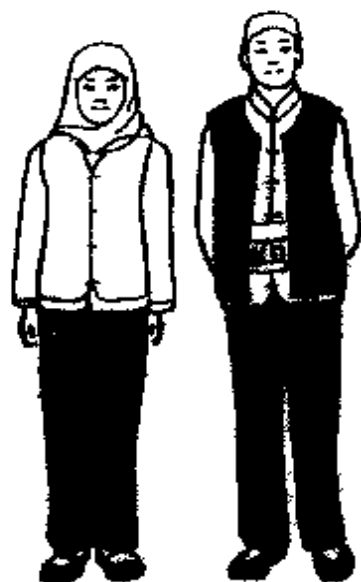
全族 170 户人东行,辗转行军,驻屯到今天的青海循化地区。

撒拉族人口为 6.5 万人,主要聚居在青海省的循化撒拉族自治县和化隆回族自治县的甘都镇,少数散居于海西、西宁等地,另有少数居住在甘肃和新疆等地,语言属阿尔泰语系突厥语族西匈语支,撒拉语汉语兼通,信仰伊斯兰教,主要从事农业、园艺和经商,民族工艺有刺绣、剪纸等。

数百年来,撒拉人的风俗习惯已有很大改变。在撒拉族民歌《阿里玛》和《阿州事变歌》中,可以窥测到这个民族的服饰本来完全是中亚风格;男子头戴卷檐羔皮帽,脚蹬半腰皮靴,身着恰木加,类似维吾尔族的恰祥;女子头戴青梭布。而今,撒拉族的风俗习惯及服装与回族基本一样,在宗教活动时,男子头戴缠头巾,阿拉伯语“答斯答尔”,与回族戴法相同。中老年有包头的习俗,将头发盘于脑后,用白沙布将头包住,并绕脑后几圈,将盘在脑后的头发固定。

男子服色为黑、白、灰等色,头戴黑色或白色平顶圆帽。夏天穿大襟单袍,撒拉语“咚”,冬天穿有羊皮或羔皮的绵袍,撒拉语“厄西麦合”,或只披羊皮袄,撒拉语“施尔腾”,有的皮袄挂而,底边与袖口处用红、蓝、黑的四角布条缀饰,或穿羊毛织的“褐子”衣,外面仍穿恰木加,平时穿短上衣和裤,一般外套为无袖无领坎肩,普遍穿着“白素汗搭青青夹”,即毛兰布大襟汗褂,共 5 个纽扣,即肩上 2 个、腋下 3 个。冬天都穿羔皮里子的坎肩。过去,脚穿用牛皮缝制的“罗蹄”靴,后来为半腰或高腰皮靴,撒拉语“夏恩孕热合”。

女子头戴盖头,色泽与回族基本一样,有些类似蒙古族女子头巾;姑娘喜穿颜色艳丽的衣服,常在红衣上套黑色坎肩,有点接近维吾尔族紧身坎肩,五颜六色,可能在历史上与其所住地区和所接近的民族有关。女子脚穿绣花鞋和绣花袜子,撒拉语“吉杰合寮恩”。善刺绣,常在枕头和鞋袜上绣



(图 166 撒拉族服饰)

五彩花(图 166)。

女子一般都戴首饰,挂耳坠,撒拉语“丝尔格答合”;戴手镯,撒拉语“盘吉日答衡”;戴戒指“盖吉日答衡”。

### (7). 蒙古族

蒙古族于明朝从东蒙等地陆续移居进入青海湖地区。由于与藏族长期共同聚居,生活习惯趋于接近。

蒙古族人口约 6 万人,主要聚居在青海省海西蒙古族藏族自治州和海南藏族自治州的河南蒙古族自治县,其余分布在海北藏族自治州的海晏、刚察、祁连、门源县和海南藏族自治州的共和县,少数散居在海东地区。语言为蒙古语卫拉方言和藏、汉语言,有通用蒙文,信仰藏传佛教,主要从事畜牧业,海东地区少数从事农业,民族工艺有刺绣、金属、编织及宗教工艺品等。

蒙古族男女均爱缠头,女子的头布为红、蓝两色。男女都穿蒙式长袍,服装样式与藏袍相似,均为大襟长袍,上端肥大、袖子长。长皮袍,蒙语“德秀里”,即光板羊皮袍,有的饰以布面,有的只镶边等;夹袍,蒙语“拉吾谢格”,即用布、绸缎或平绒等面料做的夏服;礼服,蒙语“吾齐”即用羊羔皮做的长袍,用彩色毛毯或水獭皮镶边,以狐皮、羔皮为领。男袍与藏袍在装饰特征上区别不大,而女袍的领饰则呈较小的长方形,为对襟开的长袍,蒙语“特日勒格”,外套齐肩无袖的长褂,蒙语“吾齐”。不论男女,长袍下摆设有“开衩”(图 167)。

帽饰为毡帽或皮帽,或在头部系彩色绸带,一般用狐皮或羔皮制成皮帽;有以毡帽为里的织锦镶边、四边缝耳沿。夏秋之际,男女均戴喇叭形高筒帽“扎拉帽”,即用羊毛毡制成,女帽高、男帽略低,白布为面、红布做里,用黑丝绒



(图 167 蒙古族服饰)

镶边,帽顶处有一银元大小的圆顶,四周缀饰以红纓丝。

靴履,男女均穿牛皮或绒布制成的靴子,较有代表的是翻毛牛皮蒙古靴和长及膝盖的长筒马靴。

服饰方面,腰系彩带和饰品,男子腰带上常佩挂工艺刀具,刀鞘装饰的十分美丽,有的还挂火镰、鼻烟壶等。女子腰饰有小刀、针包等,还有一个能盛装火镰、木碗、鼻烟壶的“哈布特格”。

已婚女子将头发分成两束扎辫,装进辫套,连同长袍系于腰间,下端红纓与袍襟均长及脚面。辫套以青布或黑平绒为面,红布为黑衬,上下口用锦缎缝饰,并饰以 6 枚装饰精致的银牌。

妇女喜欢戴饰品,脖颈上常戴大串珊瑚、玛瑙、松石或珠宝穿成的项链,胸前挂银盒;手腕上戴着玉石、象牙、银或铜制的手镯和镶有松石、珊瑚的戒指等;也有戴彩色赛珞璐手镯等。

#### (8). 门巴族

门巴族早在 17 世纪中叶,已进入封建农奴制度。门巴族人口有 4 万人,主要分布在西藏自治区的南部门隅地区,少数散居在墨脱、林芝、错那等县。语言属汉藏语系藏缅语族门语支,通用藏文,多信奉藏传佛教,主要从事农业、兼营林业、牧业和狩猎。民族工艺有竹藤编织、木竹雕刻等少量的手工艺品。

墨脱的门巴服装服饰与藏族相似,勒布的门巴男女都穿绛红色氍毹长袍,头上戴绛红底、挂黄边、山字形的小帽。总的看,门巴族男女服装为大襟缘边皮毛袍,男袍略短,下着长裤,耳垂大环。女子罩一件与袍同长的坎肩,或是腰间围一长白围裙,并系有鲜艳的又宽又长的腰带(图 168)。头梳两条长辫,戴一种样式奇特的小帽,谓之“拨尔甲”,深色帽顶,再配上橙色帽檐,帽檐前留有缺口,多自然敞开,还喜欢用其它颜色布缘边。颈间挂几串大小不同的彩珠链,腰间也在腰带外再裹一



(图 168 门巴族服饰)

圈银饰,并有戴耳环、项链、手镯、指环等装饰品。老少背上都挂着一块牛犊皮,脚蹬至膝盖的绣花毡靴或布靴。

#### (9). 僂巴人、夏尔巴人

(一). 僂巴人,其居住在西藏东南部察隅一带的额曲、察隅曲、格多曲和杜莱曲等河曲流域,由于常年出没在深山老林之中,生产劳作方面还极为落后。

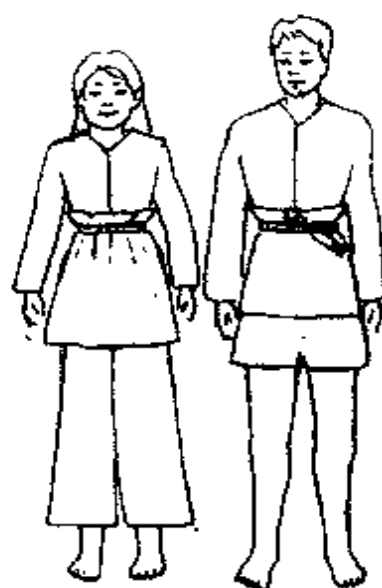
服装服饰方面也较为简洁,男人穿无袖长衣和短裤;女子穿的短袖上衣到胸部,下着长筒裙,头发束在脑后,额前饰一手掌大的银饰品,耳朵坠以大耳环或喇叭形的耳鼓,脖颈挂饰着数串珠饰或数条金属项圈;男女都穿大披肩,头戴竹笠,肩挂富有特色的挎包(图 169)。



(图 169 僂巴人服饰)

(二). 夏尔巴人,其生活在西藏西南的定结县陈塘区、定日县绒辖区及中尼边境的樟木口岸等地。

夏尔巴男女习惯穿白氍毹织的对襟上衣,称为“柏多”,男子下着短裤,腰上缠着白氍毹做的“嘎色”,并束以腰带即“嘎布”,腰上插把短刀;妇女下身穿的是大裤脚的“格笼”,裤腰围系着从后拢向前的腰裙(图 170)。



(图 170 夏尔巴人服饰)

#### (10). 哈萨克族

哈萨克族有古代乌孙、突厥、契丹一部分和后来蒙古人的一部分长期相处发展而成,分布在新疆北部。

1934 年居住在新疆哈密、巴里坤一带的哈萨克族三百余户,不堪忍受封建军阀盛世才的残害,其中一部分迁至甘肃酒泉,约二百户迁至青海湖以西的海西州茶卡一带。1936 年又有九百户由头人沙不鲁巴依等率领迁至此地。1939 年至 1941 年,迁至甘肃酒泉一带的哈

哈萨克族,因遭马步芳部 298 旅旅长马步康的苛扰,一部分陆续迁至青海湖以西的茶卡、尕斯、马海,迁到茶卡的约七百户。

1984 年 5 月 26 日,根据哈萨克族人民的意愿,要求迁返祖籍新疆故土,国家尊重民族志愿和生活习惯,及时安排了迁居、就居工作,受到哈萨克族人民的拥戴。

哈萨克牧民主要用牲畜的皮毛做衣服的原料,多用冬羊皮缝制大衣,不挂里布,无论男女都穿长筒皮靴,冬天穿毡子缝制的长裤,套在靴内,可以保暖;有一种用骆驼毛絮里的大衣十分暖和;称为“库普”的皮带即束腰镶有金属花纹的装饰,右侧配有小刀,裤子也多系羊皮缝制,为了便于骑乘,衣服一般都很宽大,衣袖较长。

女子穿紧身连衣裙,裙下摆与袖口等处加三层飞边皱褶;妇女夏天穿较长的花布连衣裙,一般为红色;头戴白布盖头,盖头外披白布大头巾,披巾上多用红黄线绣出各种图案,头巾左上端佩带一件首饰品,并带耳环、戒指和手镯;结婚后多戴头巾,有些地区以帽与头巾作为婚否之别(图 171)。

年轻姑娘们在连衣裙外罩短及腰际或长至胯下的对襟坎肩,脚蹬高筒皮靴。姑娘们爱穿布料的绣花套裤,喜欢用银元或银制品做装饰,走动时铿锵有声;最有特点的是头戴称作“土麻克”的小花帽,帽顶插羽毛即猫头鹰羽毛等作帽缨,使的迎风摆动,十分美丽,因而以此为贵,帽边绣花镶银箔。现在,姑娘坎肩上的银饰也有用彩色塑料取而代之以的。



(图 171 哈萨克族服饰)

中年妇女头巾上有一块银质头饰,饰品上镶彩珠,银链末端也穿彩珠。

老年妇女裙长及足,外罩对襟长衫,围巾宽大可达胸前背后,上罩前额,下有绣花珠饰,头巾上缀有银块彩珠、绣花,后来的中老年妇女以方巾叠成三角巾。

男子服装与新疆地区其它民族类似,所戴翻檐十字带的小帽与柯尔克孜族男子小帽式样相同;身着长裤、高筒靴,竖斜领衬衫,对襟坎肩等,冬日套长袍。

## 6. 皮毛工艺

利用本地牛羊皮毛原料,加工成各种工艺品,主要有羊剪绒、皮毛动物、灯影皮人和动物标本等。

### (1). 羊剪绒

该产品用绵羊皮毛制成,这是继皮毛工艺画之后在皮毛工艺方面的延续发展。其工艺是根据设计的图案要求,对所需皮毛进行化学染色、样板制作、皮张裁剪、部件组合等,在皮毛画面拼接完后,附以相配的背衬,即为一幅完整的成品。图案有动物、景物、抽象画面及装饰纹样等,最适合较大块面结构的装饰色彩表现。产品有地毯、床罩、座垫、壁挂等,其款式新颖、品种丰富、实用而美观,产品由青海民族皮毛被服厂生产。

### (2). 皮毛动物

材料采用本地特有的动物真毛,在各种塑料动物造型的坯体上,粘贴装饰所需的各种毛色,其工艺细致、梳整均匀,毛色衔接自然平展,其效果逼真、毛须流向自然光滑,增加了动物形象的真实感、生动感(图 172)。产品具有陈设、摆挂、实用和儿童玩耍的多种功能。产品由青海西宁棉毛制品厂试制生产。



(图 172 皮毛动物熊猫)

### (3). 灯影皮人

亦称“皮影”,为传统民间工艺品,容器乐、说唱、表演为一体的传统影视艺术品,在青海约有 200 年的历史。皮影采用黄牛皮为原料,要经过十余道精细、繁锁的制作工艺过程,使皮影透光好、皮质韧挺、色度纯艳、表演效果好。表现题材有传统戏曲剧目和高原特色的历史故事等,如《西游记》、《三国演义》、《文成公主进藏》(彩图 22)等,其画面有人物、动物、场景、道具等。皮影制作为

民间工艺,主要在青海省大通、湟中等,均有民间艺人在常期从事皮影艺术的雕制、研究。著名的雕刻艺人有张生华、祁永昭等。随着改革开放的深入,皮影艺术品也走向市场,走向国外,成为有影响的、商品化的工艺美术品。

#### (4). 动物标本

动物的复原工艺处理在民间已很悠久,用羊头标本做灯饰、陈设品等。青藏高原地大物博,是野生动物繁衍生息的地方,为动物标本的加工制作创造了优越的资源条件,常见的动物标本以飞禽较多,如飞鹰、红腹锦鸡等。标本的制作工艺要经过剥制、皮内防腐处理即涂以土砒霜,造型龙骨处理与底垫的连接加固、腹内加以填充物及切口处的缝合等,再配饰以相符的玻璃眼仁,一尊栩栩如生的动物标本便展现在眼前,十分壮观,给人以极大的艺术享受和增强信念的精神感,也是件极为难得的飞禽珍品。

#### (5). 皮毛风囊

藏族的皮毛风囊为手工操作的鼓风器具,似汉族民间的木制风箱。皮毛风囊用兽皮制作,有体积小、风力大的特点,携带轻便、结实耐用,在游牧中使用普遍。皮毛风囊由铁皮风管和皮毛风囊连接而成,风囊呈圆筒状,鼓风时用两手提拉风囊口,收气拉合挤压风囊,使风通过风管吹进炉火中,加速火力旺盛。

### 7. 木器工艺

青藏高原加工木器的木质材料,大多以杨、柳、榆、桦、松等木料,木器制作分四大部分,即建筑木雕、居室家具、生活用具和生产工具等。建筑木雕除木质建筑的主体用料外,主要指木雕工艺的艺术处理部分,如公园亭台廊阁雕饰,民居门窗雕花、寺院建筑中的雕梁画栋等,其装饰工艺性极强,最突出的还是寺院建筑木雕艺术。

#### (1). 民间木器

居室家具的工艺形式有现代木器家具、民间传统家具和藏式木器家具。民间传统家具和藏式木器家具均有木制雕花、彩漆绘制的民间文化特点。民间传统家具一般为从事农业的居室设施,通常的家具

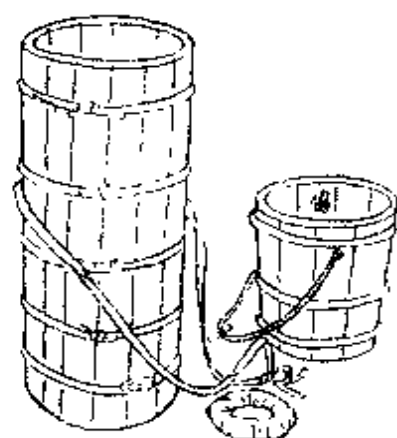
工艺结构简单,以平面为主,有衣箱、面柜、炕桌等,表面饰以色漆或彩绘;富户人家的家具受现代木器家具文化的影响较大,如桌、椅、床的形制和雕饰,都十分考究。

藏式家具有藏桌、藏柜等(图 173)。藏桌分吃饭、喝茶用的小方桌“觉则”,专供吃饭用的叫“加觉”,可折合携带的称“德



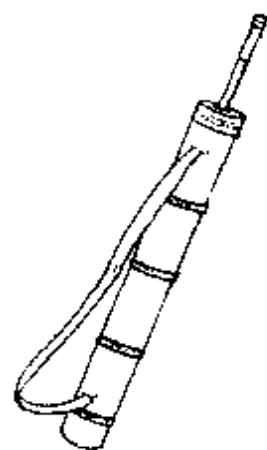
(图 173 木质藏柜 彩绘牡丹)

不觉”,打牌用的叫“八觉”等。藏柜有放书的称“百岗”,放食物、茶具的叫“洽岗”。家具上面雕刻有相当繁杂的装饰纹样和艳丽的彩绘装饰,一般在木器框架结构部位雕有玲珑精致的花卉、龙凤、虎狮的主题内容,并雕饰以回纹、竹节纹、海波纹、莲花纹等配饰的主题图案;一般在平面部位绘以花卉、禽兽等,以象征吉祥、长寿,由雕刻、彩绘形成色彩鲜艳、富丽堂皇的美饰家具。



(图 174 木质桶具)

生活用具有装酥油的木制桶、糌粑盒、藏碗等(图 174),箍铜镶银,别具特色,如木碗加工,分布于西藏南部地区的错那、加查、察隅、吉隆等地,也是藏、门巴、珞巴族及广大牧民随身携带的生活用品。原料为桦树、成巴树及杂木节,以木节大、疙瘩多的木质最佳,具有质地细密、不便张裂的特点,加工の木碗圆润光滑,无异味、易携带等优点。装饰方面有木刻花纹、有配以银盖或嵌以银边,或用银皮包饰的包银木碗等工艺,其雕花精细、鏤镂繁缛,美观实用。木碗的种类可分为大、中及盖碗不等。



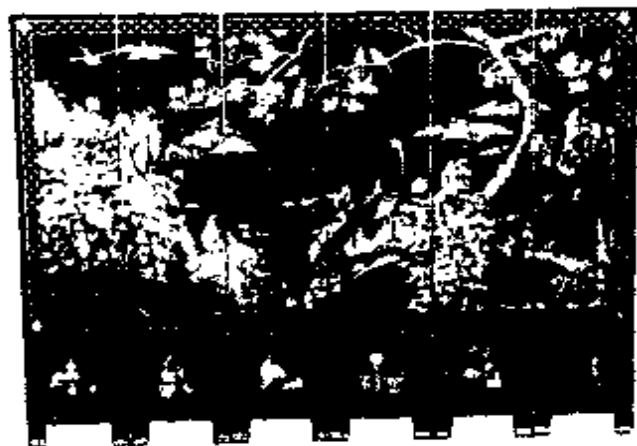
(图 175 木质酥油搅拌桶)

生活工具中的民族用品有车具、鞍鞯、酥油桶等。酥油桶即从牛奶中提炼酥油的生产加工器具(图 175),叫“雪董”,桶形较大,桶高约 1.2 米,桶口直径 0.3 米;还有一种叫“甲董”的家庭用的酥油茶桶,高约 0.6 米,口径 0.15 米。桶的材料多为无结红松。酥油桶由两个部分组成,一是桶筒,一是搅拌器具称“甲罗”,桶筒用木板围制成圆筒,上下粗细一样,桶外用铜皮等金属材料包箍,使桶形加固耐用,又起装饰作用,桶的上下两端用铜做装饰,敲鑿出各种图案,使外观装饰十分精致、美观;搅拌器具是在稍小于桶口的圆形木板上凿有四个小孔,以便在搅拌的过程中,使液体和气体可通过小孔上下流动;圆板中心装置一根比桶高出 15 公分的木质手柄,手柄部分也包铜整花装饰。整体上统一和谐、美观大方。

## (2). 漆器工艺

该工艺于 1989 年 8 月从内地引入青海,经过反复试制,先后生产了具有高原特色的仿古工艺炕桌和茶几,雕漆工艺柜,磨漆镶嵌圆桌、八仙桌,彩绘雕填屏风、雕漆屏风、银箔描绘屏风和金底雕漆屏风,工艺古琴,名人书法雕漆壁画,彩绘雕填、雕漆挂屏、桌屏等。

漆器的表现内容也很丰富,如屏风的传统内容题材有《贵妃出浴图》、《唐伯虎点秋香》、《童子图》、《骏马图》、《游春图》、《松鹤图》、《玉兰锦鸡》(图 176)、《梧桐凤凰》、《四季花鸟》及名人书法等。



(图 176 大漆屏风 玉兰锦鸡)

漆器工艺的工艺流程为造型制图、木器制作、调制腻子、砂布打磨、水砂磨光、调漆(生漆泡制)、刷漆、水磨抛光、工艺制图、绘画、描图雕刻、涂彩着色、封闭及组装等。

该工艺由青海省二建特种工艺美术厂工艺美术师师育新负责设计、制作和出品。

## 8. 画类工艺

工艺画是建国以后发展起来的,尤其是改革开放以来,工艺画类有了较快的发展,其本地特色的工艺画类有绒毛工艺画、农民画、木板工艺画、皮毛工艺画、玻璃工艺画、烙面、刨花画、丝绒画等;专业创作试制的现代工艺画种有木板装饰画、现代装饰画等。

### (1). 绒毛工艺画

该工艺画种是由青海工艺美术厂工艺美术师刘仁泉、马少麟共同研制创作。从1973年开始用羊毛为原料设计试制绒毛工艺画,经过探索,发现羊毛松软、纤细,便于梳理、掺和,可塑性强,可以铺絮成片、搓捻成线、揉捏成团,充分利用点、线、面组成画幅。通过毛色掺和,呈现出丰富多彩、变化细微的色相,画幅局部衔接自如,色度由浅入深,浑然一体,其得天独厚的优势,极善于表现中国画之笔墨韵味。对于水彩、水粉、油画及装饰画等效果的表现,那毛茸茸的质感和毛绒联接所形成的渲染效果,别具一格。

在题材方面,表现高原特色的牛羊马禽、崇山峻岭、江河湖泊、草原牧野(图177)、大漠沙丘及多样的自然景色,都能得心应手,生动地反映出辽阔草原的牧民生活,艺术地再现了豪放粗犷的高原民族形象。



(图177 绒毛工艺画 牧笛)

该画种的工艺过程和艺术处理在制作技法上,有其独特的方法。先将画面设计好,根据设计要求,选择色毛撕理成絮,依浓淡变化掺和接连,铺贴在白版纸刻剪的部件上,用喷雾器将酒精、松香溶液喷洒其上,使其纤维相互粘连,然后用电烙铁烫烙定型,组成完整的部件;再对底板进行处理或利用铜板纸本色,表现水墨的效果,或喷绘底色做天空,或铺满绒毛类似绒绣效果;最后把所有画面部件组合在底板上;洒些樟脑防蛀,再加上套板装进特制的镜框内密封而成。

绒毛工艺画的艺术特色是具有色彩绚丽、气势浑厚、层次分明、

富有立体感,可塑造虚幻朦胧的意境,也可有刺绣的肌理感,清晰明快;也有壁毯似的斑斓、秀丽、典雅。

1977年8月,为毛主席纪念堂敬献了《昆仑松》、《红日高照江河源》和《青海湖》三幅大型绒毛工艺画。

1984年在全国旅游工艺品展销会上,由工艺美术师刘仁泉创作设计的绒毛工艺画《日月山下》,获得大会表扬奖。

## (2). 农民画

该画种主要集中在青藏高原东部青海省的湟中、大通、平安等县。青海湟中农民画兴起于70年代,在湟中县文化馆的组织下,集中农民业余美术爱好者,进行农民画的指导创作。

湟中农民画的创作内容,反映了农村生产生活的崭新面貌,绘画形式除传统国画、年画外,许多作品吸取了藏传佛教绘画特点及民间刺绣、剪纸、皮影等装饰艺术手法,使农民画的艺术感染力不断深化,创作生命力更加旺盛。

作者徐全熙创作的《草原狮子舞》,就是吸取了藏传佛教绘画技巧与艺术风格,从画面内容、情节、道具到绘画技艺的表现形式,再现了藏传佛教的文化风格,画面中部展示出佛祖法师击鼓诱狮的情节,左右两只雪山白狮,狮子周身白毛,绿色耳、尾,摇头摆尾,活灵活现:画面上端四个阿卡擂击大鼓,下端两个阿卡对吹长筒铜蟒号,两侧阿卡击槌吹奏助威助兴,画面生动、气氛热烈,民族宗教文化气息十分浓厚。绘画技巧采用白描勾线,填色平涂,底色为墨绿,画面以红、白、黄、绿为主色,其娴熟的绘画技艺把画面渲染的十分美观。

作者何起才的《开拓曲》、孟友邦的《闪光的宝湖》二作品,有一个共同的特点,就是藏传佛教绘画中的传统装饰形式,也是现代设计所采用的色度推移表现手法,如海波、浪涛、礁石、山崖、祥云、珊瑚及现代内容的火箭、火炬等,极强的装饰性使画面富丽堂皇,神幻莫测。

作者花生兰创作的《饰美人秀》、《花满人间》等作品,借鉴民间刺绣色彩、图案,在题材上选用了刺绣风格,在画面上展示了绣品形式、服装服饰及生活环境,绘饰图案的颜色纯度高、对比强,使画面衬托

出甜甜美美的幸福生活,并形成独特的绘画艺术风格。

1988年2月9日,国家文化部社会文化局正式命名湟中县农民画为中国现代民间绘画之乡。同年,国家文化部对有突出贡献的湟中县文化馆馆长、副研究馆员旦正,命名为民间美术工作开拓者和中国现代民间绘画之乡优秀辅导员。总之,农民画的创作题材,表现了改革开放新农村蒸蒸日上的经济发展和丰衣足食的文化生活,绘画的构图饱满、浑厚,颜色艳丽、装饰性强,其浓郁的乡土气息、稚朴的民间画风散发出诱人的西部高原色彩,并将作品逐步推向市场,为两个文明建设,向着更高的起点健康发展。

### (3). 木板工艺画

该画种于1988年由青海工艺美术厂助理工艺美术师陈丽霞创作设计,其利用多种胶合木板的木纹本色,按设计要求,裁制成画面部件,在不影响自然木纹纹饰的基础上,施以淡彩,再将部件组合成画面。画面题材适合于装饰变形的人物头像、动物、景物等,如《藏族姑娘》、《日本女郎》等(图178),装饰趣味十足,非常适合于现代家庭楼堂的陈设摆放,其高雅别致,属现代创作手法的装饰工艺画。



(图178 木板工艺  
藏族姑娘)

### (4). 皮毛工艺画

80年代初,由青海西宁皮毛厂试制生产,该画种是利用真羊皮的自然毛色,经设计选色,裁剪部件,组合拼接等工序制成,原毛色可分黑、白、黄、赭、褐等,使画面形象生动、自然,其代表作品有《上山虎》、《熊猫图》等,适合于室内陈挂观赏。

### (5). 玻璃工艺画

利用玻璃的透明性,在玻璃上作画,用彩漆、水粉等色料,通常绘彩画是先画底色,再画中间色调,最后提亮度、点高光及具体修饰;而在玻璃上制画的方法则是反着画,先画高光及近景细部,后画背景远

处等,色彩完成后,再刷一层清漆,配以底衬、画框即可。玻璃画的表现效果有油画、国画、装饰画等;绘画题材有动物、飞禽、花卉、山水、风景和伊斯兰风格的装饰画有清真大寺建筑、阿拉伯文字图案等。该画种在民间流传较广,成形产品由青海西宁油漆厂兼营生产绘制。

#### (6). 烙画

在木板或木质胶合板上烫烙的工艺画,亦称“烫画”、“火笔画”等,用电火笔进行烫绘,最适合表现国画波墨、书法等的艺术笔触效果,也可利用木质的自然纹理,进行绘画创作,流行于业余绘画爱好者中。如烙画爱好者刘宝森的《大漠驼铃声声》作品,深受消费者的青睐。

#### (7). 丝绒画

在平绒面料上作画,以黑色、枣红、墨绿等平绒为底色,用油画颜料或漆类彩料作色,绘画方法基本上在素描提亮的基础上进行色彩变化,形成多层次的立体效果,画面深沉而幽然。

#### (8). 刨花画

利用木质刨画废料和木纹色调,根据画面设计要求,刻制造型,粘贴处理。成形画幅有传统“四条屏”,即梅、兰、竹、菊等,画面风格传统而十分古朴。

#### (9). 现代装饰工艺画

以民族题材为画面的新型画种,用多种现代材料,根据设计需要,选择相应的自然材料,组合的装饰画种,有细砂染色粘画、多种材料粘贴画、树皮贴画、有机材料镶嵌画、布贴画、工艺风景画等。

#### 9. 其它工艺

青藏高原的现代工艺生产主要有塑料工艺、玻璃工艺、搪瓷工艺、波丽工艺等。

##### (1). 现代工艺

(一). 塑料工艺,其特点是色彩鲜艳、造型简洁。产品有工艺化的日常用品,即衣具、桶具、包具、盒具及文化用品,其外观都具有工艺美术特点;工艺品有玩具、花类、镜饰等。制作工艺约分为成型、机械

加工、表面装饰、装配等连续过程。生产企业有青海塑料厂、青海湟源塑料厂等。

(二). 玻璃工艺,有生活用的杯具、酒具、镜类等;有实用工艺花瓶(彩图 40)、烟具、器皿等;陈设工艺品料器、鱼类等;装璜方面有霓虹灯加工工艺及玻璃表面的工艺处理。玻璃表面的装饰处理有磨刻、喷砂等,磨刻也称“刻花”、“磨花”,即用微型砂轮加水对玻璃表面进行磨刻,出现起伏不等的造型效果;喷砂,即向玻璃器皿表面喷射细石英砂、金刚砂,或用图案镂板遮盖喷砂的方法,表现出多种花纹、文字等的装饰效果。生产企业有大通玻璃厂、青海灯泡厂、西宁玻璃制镜厂及其它新型的工艺装饰企业。

(三). 搪瓷工艺,以日用搪瓷为主,把瓷釉涂搪在金属坯胎上,经烧制而成的复合制品。这种搪瓷用品的装饰工艺主要为喷饰色釉,也有手工绘饰。根据设计纹样制成镂空模版,再进行色釉喷饰,根据设计需要有喷一次、二次及多次不等,使图案变化多样,加上喷色技巧的灵活应用,使色彩的虚实处理、浓浅过渡,以达到事半功倍、锦上添花的装饰效果。搪瓷制品有盆具、盘碟、碗杯等。生产企业有青海互助搪瓷厂。

(四). 波丽工艺,波丽为英文(POLYRESIN)的译音,即不饱和聚脂,泛称树脂工艺,该工艺由沿海引入,产品主要行销于欧美地区。

波丽产品的特点是材质坚硬,可与瓷、石相比,有重量,可塑性强,造型表现生动,题材范围十分广阔,如人物形象,无论写实和夸张,神态极为准确、生动,如毛发、布料、花草叶脉径纹、树枝叶形等,质感极强,细微面直观;色彩十分艳丽美现,产品的色彩表现有写实、有装饰、有仿制色彩及仿木、石、玉、骨、铜等,效果逼真,美观大方。产品体积大小均可。

波丽产品的生产工艺过程为设计初稿、开模、灌浆、修坯、彩绘、后整理等。

## (2). 其它工艺

主要有藏画脸谱系列、牛羊头工艺饰品、旅游包具、烟花爆竹、剪

纸、纸饰等。

(一). 藏画脸谱系列,新开发产品(彩图 43),藏画脸谱的题材是选自藏传佛教绘画造型中的诸护法神及明王等形象,经专业创意设计,成为现代工艺美术形式,该系列的工艺形式有三种,卡纸堆贴彩绘、纸浆翻模彩绘和金属镶嵌漆彩。该系列脸谱形式多样,形象威严,色彩艳丽,风格独特,是较为理想的旅游纪念品,1988 年 3 月在广州的全国旅游产品、内销工艺品交易会上,获得优秀旅游产品奖。

(二). 牛羊头工艺饰品,新开发产品,青藏高原的牛羊头具是选用雪山牦牛、藏系头羊的宏大而特殊的骨角造型。牛头以高大、饱满,犄角由粗渐细、角尖锋锐,双角对称、弧似流线、圆润光滑为最佳,其表现出一种浩气荡然、胸怀博大的西部精神(彩图 41)。羊头腭腭温和,角形弯婉悠悠,有一种似歌似舞的韵味和旋律感,饱浸西部精魂的浩然风采,给人以美的享受(彩图 42)。用牛羊头加工的饰品品种有挂件、摆件和吊饰及灯饰、笔架等;表现形式有金属镶嵌、骨质雕镂、彩绘等,并配以编织背衬、装饰板、皮毛件及其它饰品等。青海工艺美术厂助理工艺美术师蔡兆寅创作的牛头壁饰《西部魂》,以其独特的设计风格,在《第二届青海省工艺美术展览》中,获得优秀作品设计奖。牛羊头工艺饰品成为最具有本地特色的产品之一。

(三). 旅游包具,随着旅游业的发展,民族包具和现代包具不断推陈出新,其中有许多代表性的包具,有西藏拉萨民族服装厂生产的藏式挎包,有青海土族刺绣包具及新开发设计的包具。

藏式挎包,主要体现在民族风格上,包的面料采用锦缎,呈深浅不等的绿花纹样饰银色边条,包盖上缝有中黄色“西藏”的藏族文字装饰,包扣用椭圆形的木扣,包底两端缀有五彩色的丝线,包带有彩色条纹装饰的宽带。整体上看,色彩艳丽、装饰味浓。年青姑娘挎在肩上,足以成为一件引人注目的服装服饰品,很受中外游客的喜爱,该产品由西藏拉萨民族服装厂生产。

刺绣包具,以土族刺绣为特征,包的原料为普通面料即粉色底布,在包的两面均绣以几何卷草纹、云纹图案,包盖上绣以龙的图案,

并用金银丝线点缀绣饰,使龙的整体在有限的平面上刺绣出腾云驾雾的层次感,加上包面上的云纹装饰,更突出了立体的空间感。所以,该包具有土族刺绣特色的旅游纪念品。由青海海北州群众艺术馆馆员罗忠新整理开发,并组织生产销售。

牛头包具,新开发的现代旅游包,材料采用人造革,利用不同色调形成块面结构,整体为牛头形象,即牛角为黑色圆形做提手,包具主体为土黄色,上大下小的形状,里衬为半截黑底色,由浅黄色上大下尖的包盖,组合成一对黑底色的牛眼睛,并使额部和鼻部突起,较为别致(图 179)。



(图 179 牛头包具)

1990 年北京亚运会购物中心的销售中,有关专家提出可改进为真皮原料,要提高提手的硬度,包具造型再抽象一些。该包具由青海西宁箱包厂生产,由工艺美术师马建设创作设计。

热贡艺术包,新开发的藏族手提包,以青海黄南同仁地区藏族生活手提包为原形,将其工艺装饰更具规范化,包的原材料用普通白布面料,包的上部缝以约两寸宽的咖啡色条纹布,在条纹布的中部,缝缀一块长方形的、与条纹色相似的人造革,这主要用于穿带和便于折叠,包下的两端角部缝饰以瓣形的条纹布装饰,起着装饰和加固作用,包的两面绘以民间通常画的装饰图案和色彩形式,即一面为藏传佛教中的法轮图案;一面为火焰、宝珠、莲花盘装饰等,形成十分浓厚的民族风格(图 180)。该包具由工艺美术师马建设整理设计。



(图 180 藏式兜具)

(四). 烟花爆竹,由青海格尔木和龙羊峡地区的有关部门组织生产,分烟花、爆竹两大类,30 多个品种,基本满足当地节日市场需求。

(五). 剪纸,有三个方面的表现形式,一种是剪纸商品,分观赏和实用两种,观赏、纪念性的如塔尔寺、鸟岛等剪纸为旅游纪念品;实用性的是喜庆用的“囍”字或花饰等,剪纸商品由西宁城中装饰工艺美

术厂生产。二是民间刺绣剪纸,即窗花和刺绣花纹底样。三是业余爱好者的剪纸,有多种选题,如花卉、鸟禽、蝴蝶等。剪纸材料大多采用腊光纸,也有韧性好的红色纸。

(六)、纸饰,有纸灯笼、纸花等,纸材有彩塑纸、金银纸、腊光纸、皱纹纸等。灯笼用于节日或礼庆,灯笼在民间有传统的扎制灯笼历史,在青海西宁被人们尊称的灯笼扎制艺人“任灯笼”,就是汉文化灯笼工艺的传人,能扎制多种造型、不同用途的灯笼,如宫灯、龙灯、花灯、走马灯及各种民用灯笼,其用料有竹篾、铁丝、棉纸、布料、纱绸等,制作工艺为龙骨扎结、架型、粘经、贴面,外形有书写、绘画及贴饰等,使灯笼成为有实用价值的观赏品。红色纸花有喜庆之用。有多色纸花组合的花圈,用于丧葬。

## 第九章 藏传佛教工艺美术

青藏高原的藏传佛教工艺美术是我国宗教文化艺术的一个重要组成部分。其艺术表现形式之多、应用范围之广、制作工艺之精、品种数量之大已超出了纯宗教文化艺术本身,它不仅是民族艺术的文化积累和现代民族艺术创作的丰厚源流,而且为专业设计提供了独特的艺术素材,成为现代艺术再创作的追求意境。

### 一. 藏传佛教形象艺术的内涵

藏传佛教工艺美术经过 1300 多年的发展历程,几乎伴随藏传佛教的产生、斗争、融和、发展的全过程。其工艺美术的表现力之所以如此的出色、完美,与其文化内容的形成是分不开的,藏传佛教工艺美术正是扮演了用形象艺术化的语言进行传播、推广,使崇信者从美的艺术形式中加以悟导,以得到感情的接受和行动的投入。从而,又促使藏传佛教工艺美术沿着自身的、独特的艺术形式,向着更高的艺术境界发展。

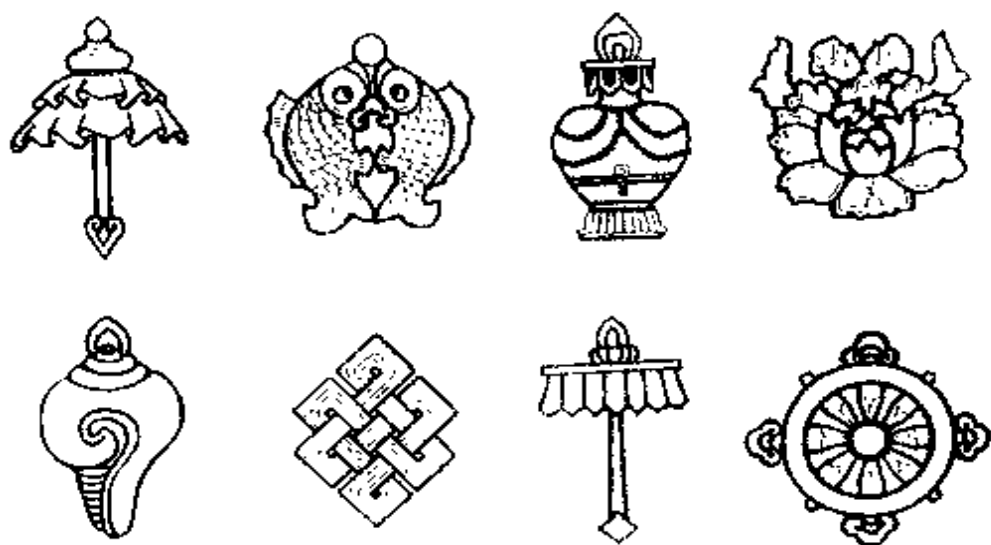
藏传佛教工艺美术表现形式繁多,其内容主要有佛陀象征图案、佛宗造像形式、佛教史迹与故事画面、文字与图案艺术等大的四个方面。一般都集中体现在藏区各大寺院之中,可以说,每个藏传佛教大寺院既是一个宗教艺术文化宫,又是一个价值连城的工艺美术珍宝馆,也是一个美不胜收的民族文化艺术宝库。

#### 1. 佛陀象征图案

公元前 200 多年以前,印度阿育王时期,把佛教的教义转化为故事,并以故事的内容设计加工成雕刻、绘画的艺术表现形式。由于早期佛教文化认为佛陀是超人化的,看不见,摸不着,不能具体表现其相貌,以物喻佛,后来或以意象的表达方式来表示佛陀的存在。所以,早期佛教艺术品中没有佛或崇拜偶像的具体形象,如左帕鲁德出土

的“波斯匿王访佛”文物,画面中心的建筑物内有一法轮,法轮上竖一伞盖,说明佛陀所在,类似的早期宗教文化较为普遍。以物喻佛,后来也有以佛遗留的物品做膜拜,如青海塔尔寺里有一块传说是宗喀巴大师的脚印石。正是这样,在藏传佛教艺术表现形式中的许多装饰图案,均在早期佛教文化的影响下形成,并演化成宗教特色的装饰图案艺术。至今在藏传佛教文化中还继续应用早期许多象征佛陀的图案,并已融合于民间生活之中,成为藏族装饰的民族艺术形式,而其真正的象征意义却鲜为人们去考虑,如藏八宝图案,藏八宝用藏语称作“扎西达

杰”,意为“八吉祥徽”(图181),即宝伞、金鱼、宝瓶、妙莲、右旋白螺、吉祥结、胜利幢和金轮,据



(图181 八吉祥徽)

传它们依次代表如来佛的头、眼、喉、舌、牙、心、身和足,象征吉祥如意。从藏八宝象征图案中,可窥寻到早期佛教文化的表达形式和传播遗踪。有关的象征图案或具体造型,将在后面涉及到的工艺品中再作详细介绍。

## 2. 佛像造型形式

早在公元1世纪,原居住在印度西北部的贵霜帝国,定居在犍陀罗,即今巴基斯坦与阿富汗毗连之地,这一地区长时期的受到希腊文化的影响,在佛教艺术的表现形式上,打破了过去禁忌,直接应用和雕饰佛的具体形象。佛的形象带有浓厚的希腊风格,这一风格在我国内地早期佛教艺术中表现的非常突出。佛像的特点是脸部为椭圆

形,天庭饱满,下腮方圆,两耳垂肩,眉细修长,眼窗略凹,眼睑微垂,鼻梁通天,口唇平薄,面部流露出沉思内省的表情和温和慈祥的神态。由此,有了首创佛像的先例,在后来的藏传佛教中的佛祖、天神都按号入座的有了具体形象和法号,久而久之,在佛教信徒的观念中,佛像体现着佛的肉身,如释迦牟尼、弥勒佛、观世音菩萨、度母、文殊菩萨等;其动态有立像、坐像、倚像、卧像、飞行像等。具体造型和衣着装饰,如来佛像一般是出家男相,身着袈裟,不戴宝冠、璎珞;裸身诞生佛像,佛诞生时右手指天,左手指地;菩萨像有男、女相,一般头戴宝冠、璎珞等饰像;罗汉像是出家比丘相;明王像是忿怒相;诸天神像有身着武装,有女形、神形、鬼形或童形。佛菩萨像的印契(手势)、持物、身色、衣色等均有不同。使其形象充实到藏传佛教的文化艺术之中。

### 3. 佛教故事及史迹画面

其内容非常之多,充满了整个藏传佛教绘画和造型艺术之中,可分三大类:一是佛传故事,有讲述释迦牟尼“前生善行”的本生故事,有释迦牟尼的生平事迹,有释迦牟尼渡化众生事迹的因缘故事等。二是佛本生故事,大致可分四类:有以忍辱、施舍为主题的萨陲太子舍身饲虎、史毗王割肉贸鸽、快目王施眼等;有以仁智、信义为内容的狮子王舍身救助、猴王以身做桥、九色鹿救溺人等;有宣扬闻洁、持戒等行为的大光明王、独角仙人、瞿楼婆王等;有以孝友为主题的睒子、善友太子、猴王救母等。三是佛教史迹故事,主要以佛教有关的人物及事件为题材,如《松赞干布迎亲图》、《布达拉宫修建图》、《文成公主进藏图》、《固始汗与第巴桑杰嘉措》等历史事件的过程及功绩的描绘画卷。

### 4. 文字图案艺术

藏传佛教工艺美术中的文字图案装饰艺术,已成为寺院建筑装饰、器皿图案装饰和佛事活动中饰用的一个重要艺术装饰形式。佛经代表着佛的语言,文字装饰艺术是从佛经提炼而来,高度概括、简练的包裹了教义中许多深邃而复杂的含义,使文字图案简洁而美观,具

有普及的象征意义和广义的宣传形式,最常见的文字图案有藏文“六字真言”和藏语称为“南木居旺丹”的“十相自在图文”等(图 182)。六



(图 182 藏文字装饰图案)

字真言指唵、嘛、呢、叭、咪、哞六个字,据说是佛教秘密莲花部之“根本真言”。从广义上讲“唵”表示“佛部心”,意谓念此字时,认为身、口、意与佛成一体,才能获得成就;“嘛呢”梵文意为“如意宝”,表示“宝部心”,亦称“聚宝”;“叭咪”梵文意为“莲花”,表示“莲花部心”,以此比喻法性如莲花一样纯洁无瑕;“哞”表示“金刚部心”,祈愿成就的意思,意谓必须依赖佛的力量,才能得到“正觉”,成就一切,普渡众生,最后达到成佛的愿望。

## 二. 寺院建筑艺术

藏传佛教寺院建筑,早期受到印度、尼泊尔和内地汉传佛教建筑文化影响,晚期以藏汉佛教建筑文化为主的融合形式较多,运用统一、平衡、对比、和谐等建筑构图特点,以达到美的建筑艺术效果。整体上以众楼重叠、起伏错落的庞大气势和对比强烈、风格特异的建筑色彩群体震撼世人,使其具有多重文化所构成独特的建筑形式和风格。在建筑施工方面,如梁架立柱部分,均为事先在工场预制、编号、试装,再运到现场施工组装。金顶构架的铜皮都是经过计算试装,刻上编号,再进行现场组装,如桑鸢寺的琉璃塔用砖,为不规则造型,各部位用砖的规格都是经过精心设计,再专门烧制,然后用于建筑中。

从许多寺院群体的总体规模看寺院建筑过程,并不是一次设计规划而成,也不是一次全部建成,由于藏传佛教文化的逐渐形成、完善,使寺院建筑的规模也不断增加、扩大和完备。由于佛教在广大藏族地区经过千百年的传播,早已深入人心,再加上历代统治阶级利用宗教达到收服民心,以图长治久安之故,不少寺院,虽然屡遭天灾人

祸及战争破坏,建了毁,毁了再建,坏了再修,经过长期的、不断的重新修建,使寺院建筑群落及文化艺术得以延续保存下来,就是这样反反复复之中,使人们从建筑群体中,看到的是一部民族宗教的发展史、建筑史和文化艺术史。蜚声中外的藏传佛教格鲁派六大寺院之一的青海塔尔寺,最早的建筑就是从公元 1397 年开始的一座石砌小塔,小塔是宗喀巴大师的母亲为纪念大师,在其诞生地修建,名曰莲聚宝塔。后改为四谛塔形(转法轮塔),宗喀巴圆寂后塔形又改为涅槃塔形,后为祈愿宗喀巴转生又改为天降塔形,后又改为自净塔形。公元 1582 年又改为菩提塔形,饰以银壳,塔尔寺一名也就由此而起。公元 1642 年又改为神变塔形,并以纯银做底,镀以黄金,镶各种宝石。以后又屡次修缮,现今称大灵塔。所以,从塔尔寺大灵塔的更名修建过程,可以看出藏传佛教文化是一个不断变化完善的过程,说明寺院建筑工程的反复性、经常性、长期性。

寺院建筑艺术大体上可划分为建筑布局、建筑构成、建筑装饰三大特点。

### 1. 建筑布局

寺院群体的建筑环境和地面利用,可分依山式的随形布局 and 对称布局、平川式的随形布局 and 对称布局。

#### (1). 依山式

依山式随形建筑布局,在青藏高原分



(图 183 西藏拉萨布达拉宫)

布较多,原因是青藏高原以群山峻岭著称,对寺院建筑地点的选择,往往是根据当时的政治、宗教文化所发生的事件地点来命名或按宗教仪轨选择地段,然后根据自然环境进行依山随形布局。如西藏布达拉宫、哲蚌寺、青海塔尔寺等就是随自然地形而修建。布达拉宫坐落于拉萨市西北角的玛布日山上(图 183),始建于公元 7 世纪,最初的建筑目的是松赞干布为文成公主“筑一城以夸后世”,当时共建有房

屋一千间。到公元1645年五世达赖阿旺罗桑嘉措下令兴工重建已失修很久的布达拉宫,即修成白宫。公元1690年由第巴桑杰嘉措主持兴工修建红宫部分。我们现在看到的布达拉宫,就是以玛布日山岩体为基础,顺山势直至山顶,依山就势的修建起来,正面看层层迭迭的建筑起伏,石城墙和城门围绕全宫,主楼有十三层,整体建筑高达117.19米,东西宽360米,侧面看似一巨大梯形,与玛布日山浑为一体,坚如磐石,气势雄伟,给人以建筑与自然相融相汇的自然美。西藏最大的寺院哲蚌寺的建筑群落,也是依山随形的布局,整个寺院完全镶嵌在高山坡谷地带,呈现在大自然的怀抱之中,十分壮观。

依山式对称建筑布局,青海瞿昙寺建于(明洪武二十五年)1392年(图184),是一座宫殿式的明代建筑群,该寺依山坡逐层就势升高,为中轴对称的三进院落建筑,呈长方形墙垣围绕正门为山门殿,一进为前院,两侧有对称的碑亭,正端金刚殿,两边连接长廊;金刚殿后为二进中院,正面瞿昙寺殿,其后宝光殿,两侧前后有对称的镇煞佛塔四座和小经堂四座交错布局,两边有对称的长廊和小钟鼓楼、厢廊;三进后院有最大的隆国殿,殿两侧及两边与中院的长廊连接成一座回形廊,并有两个大钟鼓楼。其整个建筑布局以中轴线两侧对称排列,与主体殿宇浑然规整,十分严谨。

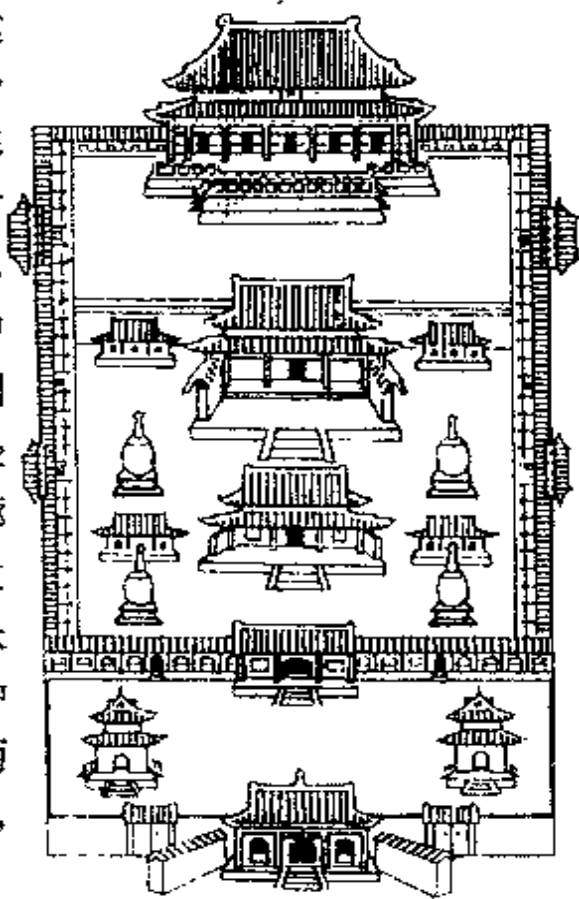


图184 青海乐都瞿昙寺

## (2). 平川式

平川式随形建筑布局,西藏大昭寺建于公元7世纪松赞干布时期,文成公主参与了大昭寺的设计布局,其特点是主殿居中,经堂佛殿则环绕四周,庭院呈正方形。

平川式对称建筑布局,西藏扎囊桑鸢寺于公元 767 年由吐蕃赞普赤松德赞兴土修建。该建筑群则是平川式对称建筑,一次设计,次建成,约花费 12 年时间。建筑形式揉合藏、汉文化和印度建筑风格,故又称三样寺。整体布局呈“▼”字形,这种布局是按照佛教世界观构想而形成,根据恒特罗经典中有关天堂的描写。其来自印度神化故事,为佛教采用,即须弥山顶上为帝释天,四面山腰为四天王天,周围有七香海、七金山,第七金山外有铁围山所围绕的咸海,咸海四周有四大部洲。桑鸢寺建筑形制特点:中间主殿象征须弥山,四方四个佛殿象征四大部洲,周围有八小洲和日月二轮,外有垣墙围绕,四角建四个舍利塔,四门立四碑等。后来在西藏阿里修建的托林寺就是仿桑鸢寺的建筑形式。这也是早期古城池式的以中间为核心的管理形制的建筑风格。

## 2. 建筑构成

寺院一般由佛塔、幡、经堂、佛殿、活佛公署、僧舍等主体建筑群构成,大的寺院则分门别类的建筑设施极为其全,青海塔尔寺建筑中就佛殿建筑有多种,包括主体建筑大经堂(也兼作显宗闻思学院)、大金瓦殿(宗喀巴银塔殿)、以及小金瓦殿(护法殿)、祈寿殿(又称花寺)、九间殿、弥勒佛殿、释迦佛殿、依怙殿等,另外还有密宗学院、医明学院、时轮学院、大法台府邸和各大活佛公署,印经院、欠康(神舞学院)、上下酥油花院、大吉哇(塔尔寺六族会议办事机构和管理机构)、大厨房等。

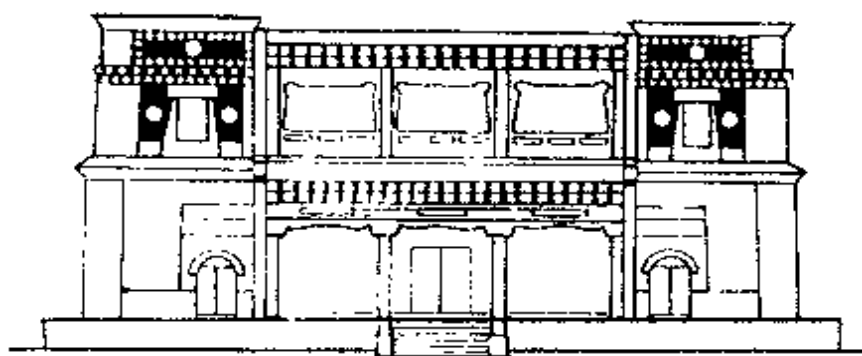
藏传佛教寺院建筑大部分都选择在远离村落的山林,背风向阳、靠山面水。青藏高原早期的建筑,包括民居,大都是石木结构的平顶建筑,这与高寒干燥、少雨多风的恶劣气候有很大关系。一般建筑屋顶为泥草混合铺顶,略为倾斜能排雨水即可,以免土质流失或风吹起尘,也有利用自然石板铺盖大屋顶上。西藏最早的建筑雍布拉康(图 185),建于公元前 2 世纪,就是石木结构



(图 185 西藏雍布拉岗)

西藏最早的建筑雍布拉康(图 185),建于公元前 2 世纪,就是石木结构

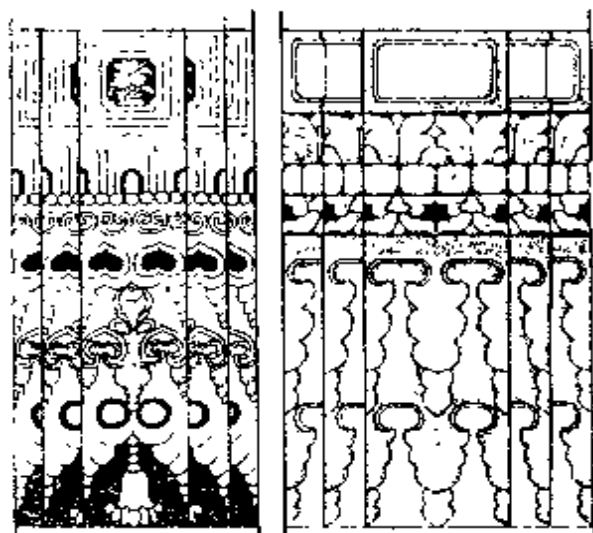
楼层的平顶建筑,由宫殿变为寺庙,后来经多次维修扩建,融合了藏汉建筑风格,在平顶建筑上扩建了单檐攒山式、亭阁式。寺院建筑与民房建筑结构基本相同,称为“碉房”、“碉院”(图 186),就地取材利用石料,砌起二层或三层楼房,门窗窄小呈长条形,墙体用块石、片石及花岗岩石砌筑,为建筑牢固起见,墙体形成下宽上窄的梯形端面,墙厚一般在



(图 186 藏式碉房寺院建筑)

米左右,室内多用木柱或巨型木柱数十根支撑楼层的重量负荷,为此,墙体的厚薄与木柱的大小多少,视建筑规模即根据楼层的多少和面积的大小而定。如西藏大昭寺,主殿用二十根巨柱支撑着大殿三层主体楼。

晚期建筑为砖石结合的墙体,多采用木柱、密梁、斗檐、平顶及平顶与歇山式结合的藏汉建筑风格,楼层依然为木柱形式。青海塔尔寺大经堂内外建筑面积为 2750 平米,共用木柱 108 根。许多寺院建筑和建筑楼的顶部,采用了一般平房歇山式、卷棚歇山式、重檐歇山式、重檐攒山式及平顶建筑上的单檐歇山式、亭阁式不等。经堂建筑内外、楼上楼下的布局,根据佛教理论和佛事活动的要求,讲究回廊形式,即便是外部露天,围绕佛殿、经堂也讲究路通。所以,在经堂内的建筑楹柱布局是“回”字形的排列组合,除建筑上的原因外,在宗教上讲求“自由之门”,习惯上称“都纳法



(图 187 木雕柱彩绘装饰)

式”，“都纲”意为大会堂即为该建筑形式的泛称，柱子一般要加工成八棱、十二棱和十六棱不等(图 187)，以做装饰处理。

### 3. 建筑装饰

寺院建筑几乎里里外外形成一个整体的宗教文化艺术。

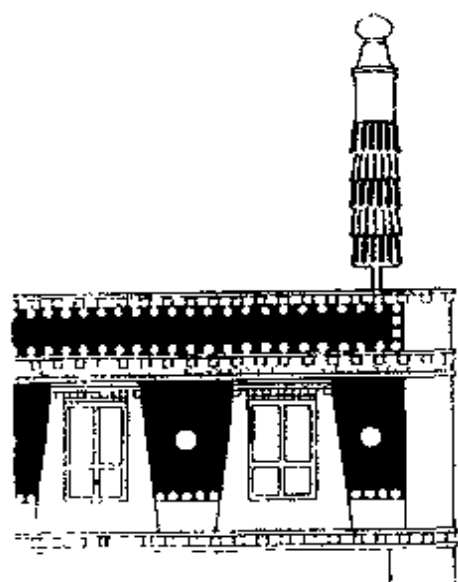
#### (1). 外形装饰

寺院建筑外形的色彩处理就非常  
有特色，注重于色彩对比，外墙刷红色，  
女儿墙面用白色及棕色饰带，经堂和佛  
塔刷饰白色，白墙面上用黑色饰窗框。  
布达拉宫早期建筑为白色，称之“白  
宫”，其窗框为黑色、女儿墙为红色；后  
来的顶部建筑为红色，称为“红宫”，其  
窗框部分地为白色，这种强烈的色彩对  
比，对突出宏大的宗教建筑和宗教文化  
的神秘感是十分有效的。青海境内东部  
的寺院外墙颜色一般为白墙，如塔尔  
寺，白墙上部的女儿墙一般饰以红色、  
赭、褐色的“蜈蚣墙”横条装饰(图 188)。

在女儿墙平顶檐口处，多采用“轮回檐”，将檐口圆木椽端面饰以黑白相间的圆圈纹和圆形饰金效果。再如窗口的墙面作有梯形砖腿和棕色嵌框的藏窗，窗上挑二重或三重短椽，窗口之间的墙面上涂以黑色或棕色，有的在墙面上做鞭麻层，以突出圆形饰金的光亮效果，装饰味极浓。

#### (2). 顶部装饰

其造型和组合形式较为固定，一般在建筑的歇山顶端正脊上安置以铜制的鎏金法轮为正中，两侧为鎏金卧鹿，或中间为鎏金宝

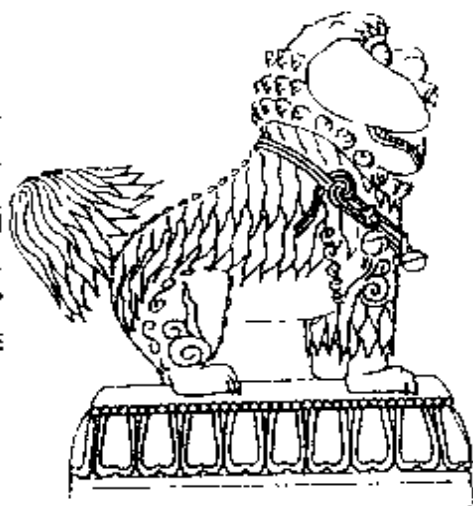


(图 188 轮回檐建筑装饰)



(图 189 殿顶钺脊装饰)

瓶,两侧为喷焰摩尼等。在平顶建筑上有胜利幢、法轮、对鹿、宝瓶等。在许多歇山顶正脊两端镶以螭吻,在重檐歇山顶的四角戗脊顶端,大多以嘲风做装饰(图 189),螭吻、嘲风均为龙生九子的造型形式,在戗脊脊顶上置有狮子等动物的排列,在戗脊檐部均套有戗兽做以装饰。还有更为精彩的是西藏大昭寺主殿殿顶的瓦饰,是用鑲金铜皮制成的铜瓦,铺饰于顶。青海塔尔寺的大金瓦殿,藏语称“赛东”,意即金塔,殿顶为重檐歇山顶,全部用鑲金铜瓦饰顶,四角戗脊檐端套以戗兽,戗脊后尾饰以铜制的大耳青狮(图 190)。殿下部为绿色的琉璃瓦、琉璃瓦筒、琉璃砖等做装饰。远远看去,寺院建筑群顶和墙面,金碧辉煌,光彩耀目。



(图 190 铜质大耳青狮)

### (3). 木质结构装饰

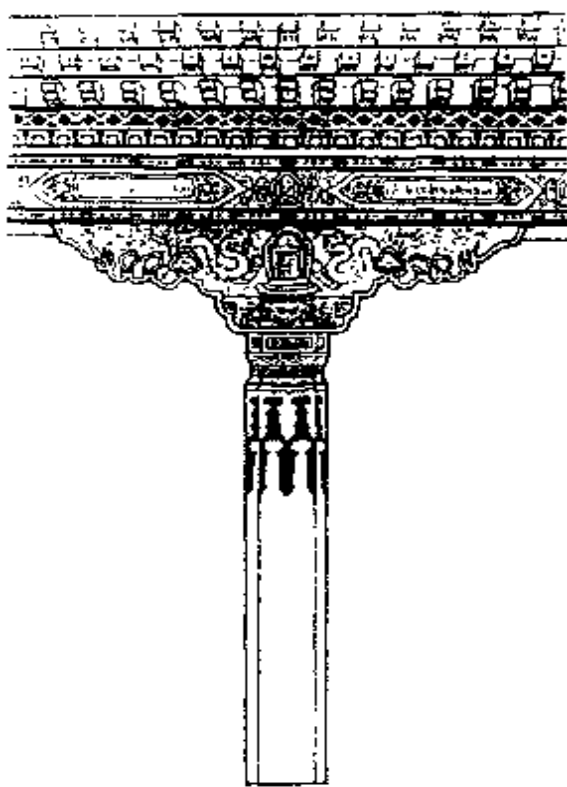
常见的木雕装饰在廊柱、梁架、门窗、斗拱等建筑物上,殿内的佛龕、神座、须弥座(图 191)、供案、灵塔及一些修法用器等,多以木雕品为部件和装饰。走进殿堂的大院前,首先看到的是佛院大门的装饰,主要是门楣、门框及门的装饰。一般在大红底色上进行彩绘和木雕相结合的装饰手法,寺院门楣即门框上的横木,由门两侧木柱上的柱托撑起,形成门楣到门框之间有五层阶梯状的木板条过渡;从顶部横梁开始,横梁底色为大红色,中间雕饰以宝珠图案,两侧为装饰极强的云纹为主题图,横梁两端饰以淡红色的流云纹;第二层为一条大红色的拱形木板雕饰,两端饰以对称的、向画面中心探望的、立体的黄色蛟龙,底纹饰以宝相花和白象纹饰,中间上端饰以云纹、下部饰以海波纹;第三层为细长条的木板大红底色,饰以佛手、花卉、几何纹等



(图 191 须弥座装饰)

的穿插装饰；第四层为深蓝底色，底沿边饰有四叶状的几何白色花形的二方连续，上端均匀的排列着四朵莲花图案；最底层为大红底色，两端为对称的白象与卷草饰纹，中间以云纹、海波纹组成。门框及两侧门柱上是对称的花的装饰纹样。殿堂门为对开门，一般两边绘以金色的圆形腾龙装饰适合纹样，用沥粉构线，也有其它装饰图案。双门中部镶有铜制金色的兽面“椒图”辅首及环饰，椒图为龙生九子之一。整体上给人以彩色鲜丽的活泼之感。

在殿堂之前多有前廊，柱子为八楞柱不等，柱饰包括柱身、柱头、柱托及雀替上的横梁，其上托掌踏、鱼掌、间枋、莲瓣枋、莲珠枋及蜂窝枋等(图 192)，实际上是一组组称之“猴脸”的木作结构，再上托以斗拱，在挑檐枋上密密麻麻排以木椽，称三飞檐。在以上木质装饰上，横梁上雕有龙凤题头饰纹，综合有莲瓣纹、方涩迭起的塔形纹、花草纹、流云纹、对称“破角”纹及几何纹等，使廊坊内顶装饰的图案繁缛、色彩艳丽。斗拱处在柱顶、额枋与屋顶之间，由斗形木块和弓形肘木纵横交错层叠构成，使得逐层挑出，在每个有限的局部，饰以“十”字纹、角纹、云纹、几何纹等彩色图案或色块装饰。飞檐是指屋檐上翘部分，在屋角处更为突出，装饰上有点鳞纹、梅花纹、“×”形纹及方形、圆形的木椽端



(图 192 木质雕刻彩绘梁柱装饰)

面色块等，给斗拱飞檐增加以活泼的点缀跳跃感，使之斗横悬挑，飞椽出檐，四角起翘，有种飞扬腾达的轻盈、美妙之感。

在经堂或佛殿门两侧，设有嘛呢经筒廊，俗称：“嘛呢轮”，木制圆桶状上下有回纹等图案装饰，中间刻有六字真言，木桶中心贯以轴，

内装有纸印经文,手执转动,同时口念六字真言。

#### (4). 殿内设施及装饰

殿内主体设施有佛像、佛塔、佛经、佛画和各种法器,所供佛像又以不同教派而有所区别,如藏传佛教格鲁派(黄教),供奉以释迦牟尼、宗喀巴、菩萨、度母等佛祖为主的塑像及护法神、四大金刚、十六尊者等;而宁玛派(红教)则供莲花生佛。此外还有服务于佛事活动的金、银、铜制灯盏、净水碗等,最为常见的设施有从事佛事活动的法具器物即法器,法器种类很多,从用途上分为六大类,即礼敬、称赞、供养、持验、护摩、劝导。每大类都含有多种法器,礼敬法器有袈裟、佛珠、哈达等;称赞法器有钟、鼓、长号、右旋白螺、六弦琴等;供养法器有供台、水盂、花笼、华盖等;持验法器有念珠、金刚杵、引磬、灌顶壶等;护摩法器有护身佛、秘密符印等;劝导法器有刻或写的“六字真言”的轮、筒、壁、幢、石等。在装饰道具、用品方面,也展示在殿内的方方面面,在墙壁四周镶有彩绘的布框壁画和墙裙图案;回廊上悬挂有彩绘、刺绣、堆绣的唐卡和帷幔;回廊木柱上挂饰以锦缎绸缝绣的幢、幡、飘带及哈达;经堂木柱上包有龙饰柱毡;地上排列整齐的、做佛事活动的方垫等。

#### (5). 其它装饰

有喇嘛塔、经堂帐房及嘛呢堆饰,佛塔寓示着佛的精神,喇嘛塔藏语称“乔登”,可分灵塔、佛塔,灵塔内装有高僧活佛的骨灰或舍利子,佛塔内藏佛像、佛经和珠宝。喇嘛塔起源于印度,梵语称“窣堵坡”,也译塔婆、浮图等,俗称“宝塔”(图 193),其建筑为砖、石、土、木结构,造型由塔基、塔身和塔刹三个部分组成。塔基多为“▼”字形须弥座,对塔身起着稳定基础的作用,用砖石砌成地穴,最初用于埋放佛舍利的一种墓葬形式,后来多存放佛经珠宝等其它

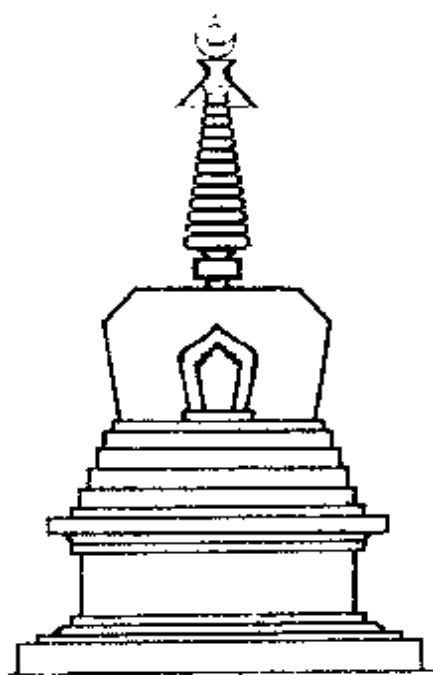
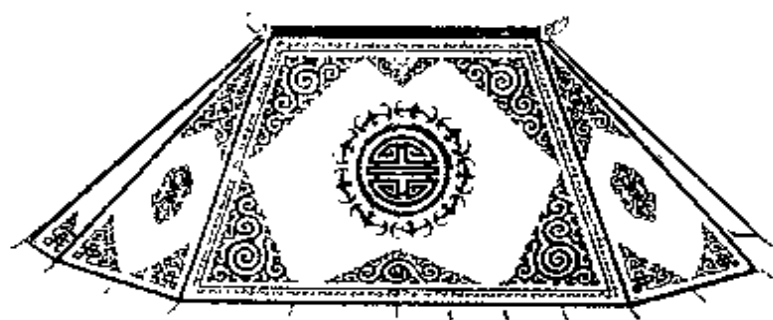


图 193 喇嘛塔装饰

器物,以后趋于多种塔基形式,现除扁低大方形外,塔基多趋呈正方形;塔身有空心、实心之分,呈倒钟状,上部为圆形,呈宽肩圆腹状,亦称宝瓶,正面饰有佛龕状的藏文标志或佛龕;中部有一组饰有藏文和图案的叠涩,即圆形、方形、六边形、“▼”字形和圆柱梯形等;下部为较大的须弥座结构,上下为方涩,中间为凹入的平面砖砌效果;塔刹为喇嘛塔顶部的装饰,从上往下,由宝珠、日月盘、宝盖和相轮(相轮有十三层,称十三天)组成,整个塔形装饰效果,显其高大而清雅、纯洁而神圣。藏式佛塔又有各种不同形式,如青海塔尔寺的“如来八塔”,表示释迦牟尼从诞生到涅槃的八件大事,其中的“天降塔”上就有一个七宝阶,象征释迦成佛后到三十三天(忉利天)为母说法,然后又降凡人间普渡众生的故事。

帐房经堂,一般见于纯牧区或用于外出参加有关的集会、赛马会、佛事活动、节日活动等,其形状有六角形、八角形、十二角形及长方形等(图 194)。分大



(图 194 帐蓬经堂装饰)

帐(格毛齐)、喇嘛帐(刺格)、老僧行帐(笨庚吉布)等。在夏季有的帐房顶上要加一层隔热顶蓬罩,均为布类制作。其帐蓬可容十余人至五六十

人的活动面积,最大的可容纳近百人。帐房的装饰一般在顶蓬罩的边沿缝饰以黑色、蓝色或棕色等的花瓣似的弧形或云纹连续装饰,帐蓬四周的白布连接处都采用深色的面料布条用以拉绳加固处理,也形成一种装饰效果,在角隅处有许多装饰角隅图案,大多为卷草纹,无形中使帐蓬四周被深色的线条分隔成一块块装饰图案,在每块白布中间,都有主题图案,如藏八宝图案、六字真言文字和梵文及法轮、对鹿等宗教图案装饰,这些图案、文字均用深色布类进行裁剪缝纫,其装饰效果非常漂亮,经堂内的陈设比砖木建筑经堂的陈设道具简洁,但气氛一样,经堂门前设有多根五颜六色的幡柱,幡柱间拉有挂小方

形文字的彩布成串,形成浓厚的宗教气氛。

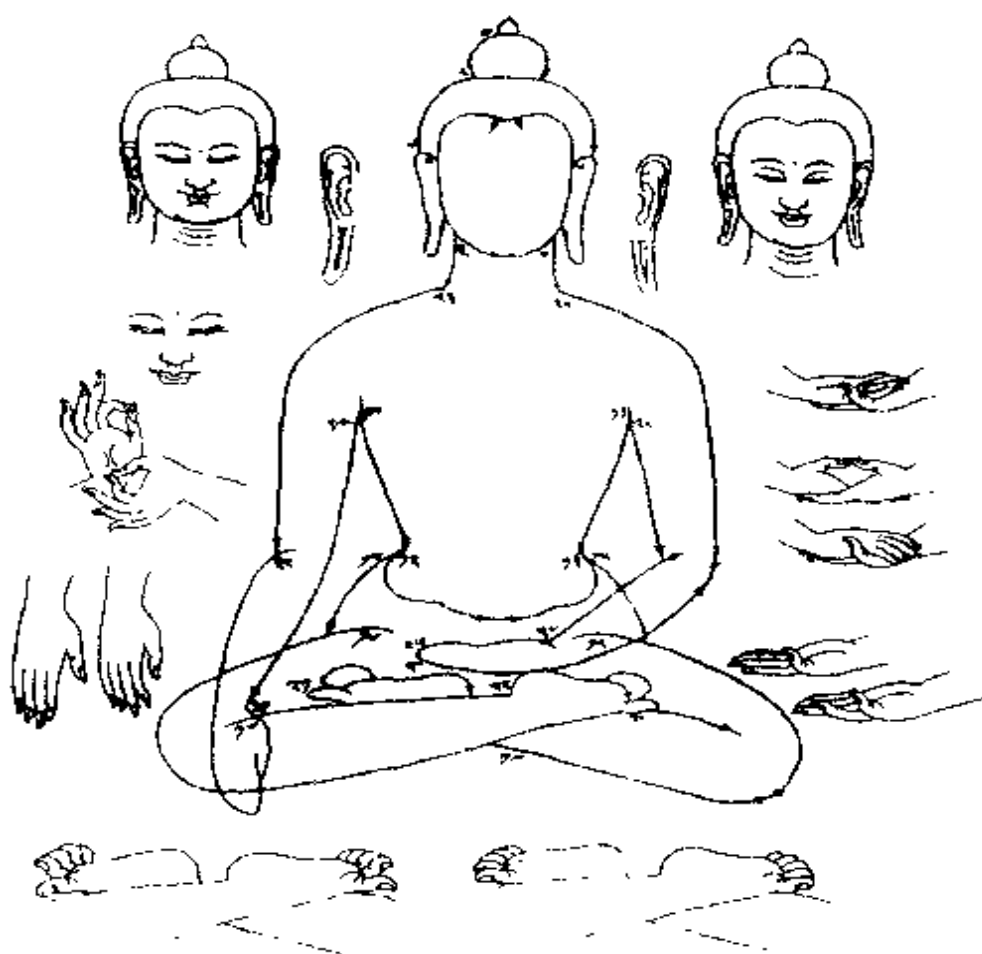
嘛呢堆饰,在青藏高原的广阔地域中,嘛呢石堆随处可见,最初由寺院周围的陈设,发展到自然环境中的供奉,一般设在山口、道旁、桥头、村边或白石山处等,其形式是由刻有经文或六字真言的石块堆积而成,过路的崇信者不断的往上添加石块,久而久之,便成为一种宗教文化形式。同时,每年在固定的日子里,崇信者要进行转山祈祷等佛事活动,在嘛呢堆旁插杆设经幡,称“嘛呢旗”,用白布或彩纸制成长方条的小旗,上面写有或印有六字真言及图案,在空中横拉的绳子上扎制成串,进行祈祷。在旷野的天地之中风吹沙沙作响,别具特色。

### 三. 画类工艺

藏传佛教绘画艺术密切地服务于宗教文化,并依赖其文化兴衰存亡,从绘画形式到内容都具有独特的民族风格和浓郁的艺术表现力,无论从数量还是质量在宗教艺术中都居首位,占有相当大的比重,集中分布在广阔的青藏高原的各个寺院之中,影响较大的有西藏的桑鸢寺、大昭寺、夏鲁寺、萨迦寺、扎什伦布寺、白居寺、昌珠寺、布达拉宫和青海的文成公主庙、瞿昙寺、塔尔寺及著名的热贡艺术藏画之乡等的绘画艺术。从绘画工艺形式可分为壁画、唐卡、图案装饰、塑像彩绘、木版画等。绘画题材有佛、菩萨、声闻像、佛本生经变相、历代高僧、大师、教派祖师传记画、肖像画、历史故事及民俗画等。佛像画大都依照《大藏经·工巧明部》中的《造像量度经》或《绘画量度经》规定的比例格式绘制,绘画构图严谨、均衡、饱满,布局上疏密相兼。其按照造像量度标准起稿,面部、身体各个部位都有严格的比例和要求,形象庄严肃穆,体态匀称(图195)。画法多系工笔勾线,应用平涂的手法,色彩平匀、强调对比,最后用线条勾勒;线条的粗细,根据画面中的材质和景物的远近虚实来确定,线描技法,如近景为较粗的线条,远景用细线勾描,在着色上分以近深、纯,远淡、浊;在材质用线上如建筑门、柱、石板、砖瓦等以直线勾勒,衣着、发丝、花鸟、云水以游线描绘,形成线条技法的粗细并用、刚柔相济、顿挫交替。同时,讲究

色彩的富丽,追求金碧辉煌的画面效果,即点金用色,使其调和色彩、统一画面,以达到画面的精湛、传神而动人的艺术效果。绘画风格在揉合了印度、尼泊尔佛教文化和藏汉宗教文化的基础上,展现了本民族宗教文化的特色和绘画艺术的风姿。从而为宏扬本民族文化绘画艺术,将对现代文化艺术的发展起着积极的推动作用。

1. 壁画



(图 195 造像法则)

顾名思义,即在墙壁上彩绘的画。藏语称画在墙上的彩绘壁画为 Deb Rie,称绘在能卷起的布上的彩绘叫“唐卡”即藏语译音,虽言分壁画、唐卡,实质上都在谈彩绘,只是功能差异而已,那么,就先谈壁画。壁画有两种绘制工艺形式:一种是木框绷布壁画,一种是墙壁绘制壁画。木框绷布壁画也叫布面壁画,一般多镶饰在寺院主殿、经堂等处。绘制工艺是这样,画面按墙壁所需布置面积,制定画框的大小,用方木按画框尺寸制作,在木框上绷以湿布,干后涂以糊状的胶和石

粉混合物,再用瓷碗片或其它光滑物刮平磨光,待干后即可作画,彩绘完成后便可按要求连画带框一块镶饰在墙壁上。墙壁制作壁画,一般多绘于回廊、厢廊和墙裙等,首先是墙壁表皮的制作要符合绘画要求,一般墙面皮料要加入适量的毛纤维即羊毛或麻类,以防墙皮干裂,再就是要用细沙、土灰铺底,细泥白土上面压实抹光,刷以白灰、白粉类,即可作画。壁画所用的色彩颜料均为矿物颜料,有石绿、石黄、石青、朱砂等,在使用时要调入一定比例的胶类和牛胆汁,以保持色彩鲜艳和不易褪色。在墙壁上作画的绘画形式和内容表现等方面,都有其优越之处,其一是画面的面积大,绘画包容量大,突出的发挥了藏画的繁缛装饰,尤其是一些大的环境和人物多的场面,均以俯瞰式透视法进行画面调整和处理;其二是易表现连贯性的画面,为早期连环画绘画形式,西藏大昭寺底楼长廊上的壁画,就是以《佛本生故事变相》为内容,由于故事长、情节多,画面以连续形式绘制了108幅,每幅画面有一个主题情节,四周均饰以图案装饰性极强的祥云、山石、流水、花卉等,形成独立画面的完整和故事画面之间的自然隔段,使一幅幅画面清晰、明了,每一幅画的主题内容、构图与图案装饰形式都穿插联贯而自如,使画面统一而连续巧妙。

壁画题材多以宗教内容为主,除此,还有许多壁画画面上表现或流出现实生活的题材,体现出现实主义绘画作品形式,具有一定的思想性和现实意义,如西藏《布达拉宫修建图》、《建成图》中,展示出修建工程浩大的劳动场面,形成上层贵族的花天酒地与下层农奴贫困艰辛的对比写照。如青海热贡艺术画乡吞屯下寺有一幅壁画,画面上表现有草原、牛羊和背水妇女的自然生活形象,还有以新作《格萨尔王》、《文成公主进藏》等宏扬了民族友情,为现代社会服务的藏画作品,说明画师对现实生活的感受和一种现代绘画创作思想的追求。从绘画的内容来看,类别有:

### (1)、历史画

在罗布林卡、大昭寺、布达拉宫均绘有文成公主进藏的故事,画面通过“使唐求婚”、“五难婚使”、“公主进藏”等画面,描绘了唐蕃联

姻的重大历史事件；罗布林卡有一幅“宴前认舅”为金城公主的故事画面；五世达赖觐见顺治皇帝图，为公元1652年五世达赖“赴京”、“觐见”、“游乐”等的活动状况。

### (2). 民俗活动画

大昭寺的一组庆贺图上有器乐演奏、歌舞表演等的热烈场面；布达拉宫壁画中有赛马、抱石、射猎、比武等体育活动；桑鸢寺主殿回廊中的一组杂技画面，有马技、倒立、攀索等表演；还有祭祀、丧葬及以民间生活为题材的绘画作品等。

### (3). 建筑画

有大昭寺全图、桑鸢寺全景图和落成图、修建萨迦寺图等。在布达拉宫兴建图中，场面宏大、人物众多、拉运扛抬、雕绘凿砌的劳动场面，十分动人。

### (4). 宗教活动画

有跳神、传经、法会、辩经、说法等的宗教活动场面。

### (5). 器物类画

有法器、佛具、乐器、兵器、“八宝”、“七珍”等。

### (6). 动植物画

有植物、山石、花鸟、动物等。

绘画技艺大多采用勾线平涂技法，略加晕染和色块勾填手法。在强调人物性格的刻画方面，设色匀净，协调，其工笔细腻、线条流畅、勾勒自如，使造型生动传神。如《释迦牟尼像》，平静而端祥地坐落在画面中，面部有一种雍容高贵的丰满感，坐势挺而松弛，身段窈窕，双腿相盘，凝目生辉；其一招一式的形象动态，用流畅的线条勾饰，尤其是身后的佛光环，以一根根纤细的金色线条密密排列，弯曲自然、柔润飘洒。

绘画构图是在突出主题的前提下，进行繁缛画面装饰即空间填满，如《释迦牟尼与十六罗汉》画面中，上中部以释迦牟尼像为中，上部为佛祖画像、下部环绕为十六罗汉，十六罗汉均以三五成群的构图组合，使画面自然生动，周围饰以碧天祥云和海波浪花等繁多的装

饰。从大到小,每一个细小局部都绘制的十分精细,无论是衣锦纹饰,还是花草叶脉均交待的清楚利落,形成从构图到画面上的圆满。从繁多装饰纹细致的工笔勾线中,真可谓见功夫,一个相同的图案,要画至成千上万,既要有高超的技艺,又要有平心静气的忍耐力。

绘画色彩的运用是十分讲究的,有同类色中求变化的彩色画面,有色彩对比强烈的画面,尤其是画面中用金的技巧,具有独到之处,装饰性极强。青海热贡艺术中的壁画色彩风格,就是同类色中求变化的典范,在佛祖内容的画面色彩表现上,大都以青蓝色作底,融以绿色祥云或绿色山草地水形成青绿色彩的画面基调,画面正中绘以佛像,四周绘有亭台楼阁或诸众佛祖,均以朱红或桔红为主色,并饰以金色,整体有一种碧空青山绿水的清秀之美和净化之感。西藏大昭寺壁画《十二丹玛图》,以黑色作底,金色为主及彩色勾线,画面中的十二尊骑着各种动物腾云驾雾,周围环饰以动感极强的祥云飞纹,整个画面形成多光彩的、不夜天的华耀之感,十二尊(护法神)在祥云缭绕的画面中,显出坦荡豪放、威武雄壮的气势。为此,壁画技艺、色彩均有着精工细描、色彩鲜艳、富丽堂皇的宗教艺术风格。



(图 196 唐卡《卷轴画》)

## 2. 唐卡

一种布面彩绘的卷轴画(图 196),其工艺表现形式种类还有堆绣、刺绣等。唐卡属小型画面,一般排列吊挂在经堂梁柱之上,也可挂置于藏族居舍中供奉。唐卡的绘画风格与壁画风格大致相同,但在画面的容纳量上比壁画少许,使得画面绘画造型缩小,空间有一定局限

性。唐卡的规格尽管大小有所不同,一般常见的画面规格:长为90厘米、宽60厘米。唐卡中的曼荼罗画面均为正方形的构图形式,曼荼罗藏语称“金柯”,意即“坛场”,原为修法场地用土修成圆形或方形的坛台,以后,应用到绘画之中,并成为一种独特的绘画形式,由此而形成图形中央以圆形和方形的制图格式,在密宗习练中要求修习何种本尊之法,则观想何种本尊之曼荼罗,由此而形成在方形构图的基础上,表现出丰富的画面艺术形式。

唐卡的绘制工艺是先制作木框,用麻线穿缀画布的边沿,绷撑在木框上,再进行与木框壁画同样的布面处理,即涂抹底布、复盖布纹洞孔、刮平磨光,凉干后即可作画,待画绘制好后,布面画幅四边配以红色衬布,四周饰以锦缎花边,上下贯以木轴,便成为一幅完整的唐卡。

唐卡绘画风格由于地域缘故,各有所差异,在康藏地区的唐卡绘画是以色彩秀丽、高雅所著称,称为嘎赤画派;卫藏地区则以色彩艳丽、活泼为特征,称为门赤画派;西藏山南等地一般多为色调暗黑的沉寂之感,称之为庆赤画派;在青海的同仁地区以色彩清秀、线条流畅,成为闻名遐迩的热贡藏画之乡。

唐卡绘画题材,非常丰富广泛,类别有:

### (1). 传记画

有释迦牟尼传即生平故事、本生图等,大师传有宁玛派(红教)创始人莲花生祖师传、噶当派名师阿底峡祖师传等,法王传有萨迦派(花教)创始人八思巴法王传、噶举派(白教)创始人米拉日巴传、格鲁派(黄教)创始人宗喀巴祖师传、五世达赖传等。

### (2). 肖像画

赞普藏王像,如松赞干布、赤松德赞、赤热巴巾等;藏王后妃像,如文成公主、尺尊公主、金城公主等;历代法王像,如达赖、班禅等。

### (3). 佛神宗教画像

有佛、度母、天王、菩萨、金刚、天女和护法神等,还有表现宗教世界观的“坛城”画、“须弥山”图、“六道轮回”图,用绘画形象描绘“因果

报应”、“轮回转世”等的教义。

现代唐卡绘画艺术,不仅用于寺院,也陆续走入市场,逐渐从宗教文化的交流发展转化为绘画艺术的交流研究,从宗教用品的收藏发展转变到绘画商品的销售,成为世人交流与研究、宗教与艺术相融合的多属性功能的宗教商品。

### 3. “喇嘛嘛呢”布画

是西藏较早的曲艺名称,这一说唱通俗艺术曾在西藏民间广泛流传,喇嘛说唱民间故事时张挂布画,即故事情节用绘画方式宣传、解说。绘画是以故事情节连续画出展示,绘画的形式是以壁画、唐卡的绘画工艺为基础,根据故事情节进行绘画,从绘画构图的格式上,有所创作发挥,绘画内容有宗教故事、神话故事、历史故事等,如传统藏戏剧目《诺桑王子》、《卓瓦桑母》、《苏吉尼玛》、《顿月顿珠》、《浪萨姑娘》、《文成公主》等,其剧目原形早已出现在“喇嘛嘛呢”布画中。

### 4. 图案装饰

藏传佛教绘画艺术中的图案装饰应用很广泛,图案形式非常复杂繁缛,图案内容极其丰富,有主题内容的大类可分为“藏八宝”即“八吉祥徽”、

“汉八仙”即

“暗八仙”、国

王七宝、佛七

珍宝等的主题

图案;常见的

有花卉装饰图

案、动物装饰

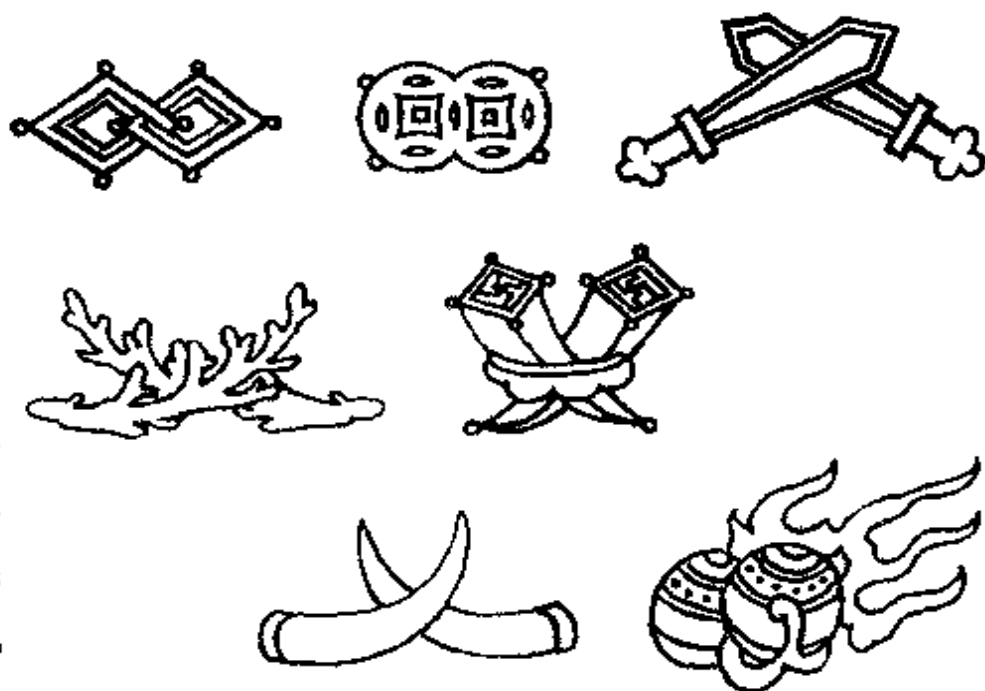
图案、自然景

物图案、字形

装饰图案、几

何装饰图案

等。这些图案



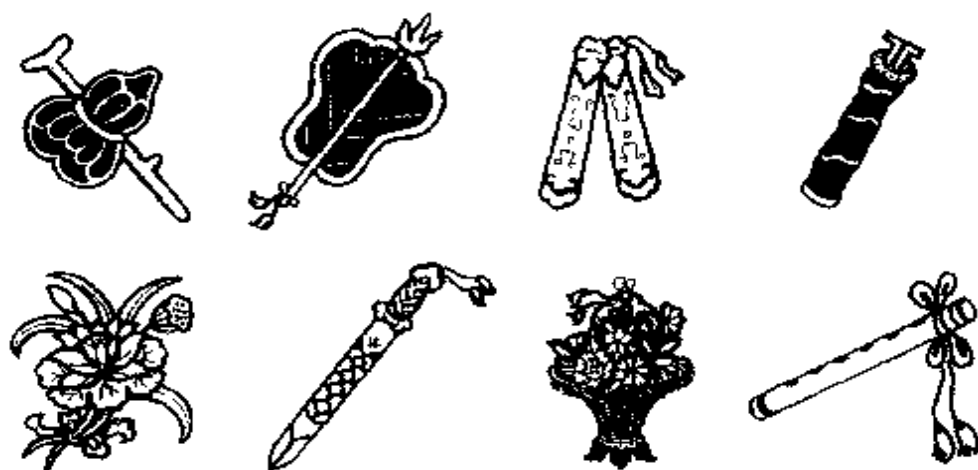
(图 197 国王七宝图案)

大部分为藏汉古文化的传统装饰图案或尊崇为吉祥物图案,都有其第二语言即含义,把人们的理想、向往寄托或借托于大自然,以得到精神上的满足与快慰,由此形成的潜意识文化久久流传,并普及在民族文化之中。

主题图案内容有藏八宝,国王七宝、汉八仙等。国王七宝在民间工艺中应用较为广泛(图 197),即:方胜(杰布拉丘),方胜纹,由两个菱形压角相叠组成的图案,象征国家的权利和威严;连环钱(组木拉丘),象征皇后的贤德;犀角(斯如惹究),象征贤明的大臣;令牌(桥务),象征勇威的将军;象牙(郎钦怯瓦),象征勇猛的象队;珊瑚(怯如敦布),象征善驰的骏马;珠宝(拉布摆松),象征巨大的财富。佛七珍宝主要是用于佛事器物的点缀装饰,为金、银、琉璃、砗磲、玛瑙、珍珠、珊瑚,寓意为财源旺盛,吉祥如意。

汉八仙为道教文化,其人物形象和器具被后人崇敬为神圣偶像和象征物品,

即以物喻人的造型形式,汉八仙亦称“暗八仙”(图 198),即葫芦,代表铁拐李,喻神通广大之意;扇,代表钟离汉,



(图 198 汉八仙寓意图案)

扇为“善”的谐音,象征着“善行”,据说能将死人复活,许多神都有驱妖扇;玉板,代表蓝采和,宝板神通广大,变化无边;渔鼓,代表张果老,神鼓震天且正避邪;荷花,代表何仙姑,炼就一把竹笊篱,水火不沾;阴阳剑,代表吕洞宾,神通阴阳剑斩妖除怪;花篮,代表韩湘子,花篮内藏奇宝无数、法力无边;箫,代表曹国舅,神箫能吹动乾坤。

花卉图案常见到的有忍冬纹、牡丹花纹、菊花纹、梅花纹、宝相

花、缠枝藤纹等。

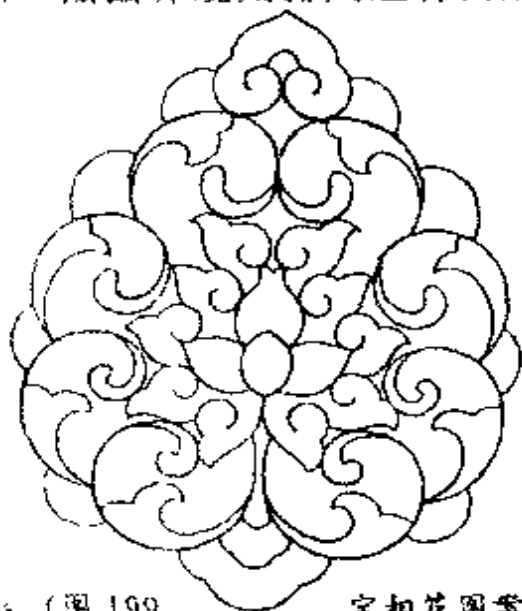
忍冬纹,为一种缠绕植物,其花长瓣垂须,黄白相半,俗称“金银花”或“金银藤”,《本草纲目》F1:忍冬“久服轻身,长年益寿”,所以,成为古代的一种寓意装饰纹样,其图案含有“益寿”的吉祥之意。

牡丹是“花之王后”,牡丹花纹有传统寓意的富贵象征,与芙蓉花纹相配,示以“荣华富贵”;与海棠花纹相配,表示“光耀门庭”;与仙桃图相伴,表示“富贵长寿”等。

宝相花又称“宝仙花”等,寓有“宝”、“仙”之意,为古代吉祥纹样,其花形是人为创造的纹样,以牡丹、莲花为主体,花形中间以其它不同花叶组成,尤其是花芯和花基,饰以一圈圆珠规则排列组合而成(图 199)。

缠枝藤纹为传统的吉祥纹饰,亦称“万寿藤”,寓意吉庆,其生长结构连绵不断,又有生生不息之含意,图案是以一种自然生长的藤蔓卷草,经过提炼、概括、夸张、变化而形成独特的多种装饰图案形式。

动物图案有夔龙、凤凰、狮子、蝙蝠、仙鹤、鹿纹、象纹等。龙的图案内容和装饰功能在前面第七章中已谈过。(图 199



宝相花图案)

凤凰的造型为传统吉祥纹样,相传凤为群鸟之长,是羽虫中最美丽的鸟,古代被尊为“鸟中之王”,是祥瑞的象征。

狮子纹饰,“狮”字来自波斯语 sir,是早期西域使者带来的礼物之一。相传狮子为“百兽之王”,是权力与威严的象征。在佛教文化中的狮子是“神兽”,是佛教的智慧菩萨文殊的坐骑。

自然景物图案有,云纹、火焰纹、波浪纹、山、石、日、月、星。

云纹是传统装饰纹样,象征向上高升和吉祥如意,在形式上有如意云纹、四合云纹、卷云纹、云气纹、勾连云纹等,云为“运”的谐音,象征好运气和幸福,亦称“祥云”,如五彩云,就是好运连连、幸福倍增。

象这样的祥云,也是和平的预兆。

火焰纹为传统寓意纹样,火焰是佛教中佛法的象征,火为光明、神祇,可驱妖除邪。

波浪纹在装饰中表示水,寓意祥水,以圆形的曲线模式,为圆周的四分之一、二分之一、或四分之三等分曲线平行排列或塔式叠起。

字形图案有藏文“六字真言”纹、“卐”形万字纹、“十”字纹、“丁”字纹,“寿”字纹,“福”字纹等。

“卐”字纹在梵文中意为“吉祥之所集”。早在公元前 2500—1500 年印度河文化中,“卐”字主要做为一种吉祥象征,被认为是太阳、火的象征。也是古代的一种符咒、护符等意。在古代中国“卐”字是最古老的“方”字,唐朝武则天制定为“万”字,象征无限之意。佛教认为是释迦牟尼胸部所现的“瑞相”,即“吉祥海云相”用作“万德”吉祥的标志,藏语称“雍仲”。

几何图案有圆形纹、方形纹、角形纹、直线纹、曲线纹、弧线纹、回形纹等。

图案构成可分单独式纹样、连续式纹样和多种装饰构图。

单独式纹样常见的有适合纹样、角隅纹样和几何纹样。适合纹样应用非常普遍,如寺院殿门中的圆形纹样,为蛟龙祥云纹饰,图案主题以龙和祥云组合圆形,主题图案边缘以勾连云纹饰边,龙纹与底纹图案穿插自然,满而不臃。角隅纹样的装饰形式有多种多样,如万字纹、盘长纹、牡丹纹等,其形式变化也是千姿百态,亦不雷同。几何纹样表现最常见的是回字纹,常做为角隅配饰,如在建筑物上与其它图案同配装饰。

连续式纹样的形式变化是非常之多,有散点式、波线式、回纹式、连珠式、折线式等。连续式有二方连续、四方连续等。如散点式的圆形、方形块面的连续式,如寺院殿顶部的女儿墙,在赭石色的鞭麻墙裙上下,排列着二行金色或白色的圆形二方连续纹,有的还配饰有方形的二方连续纹,十分有特色。

装饰构图形式也很繁缛,有格律体、对称体等(图 200)。

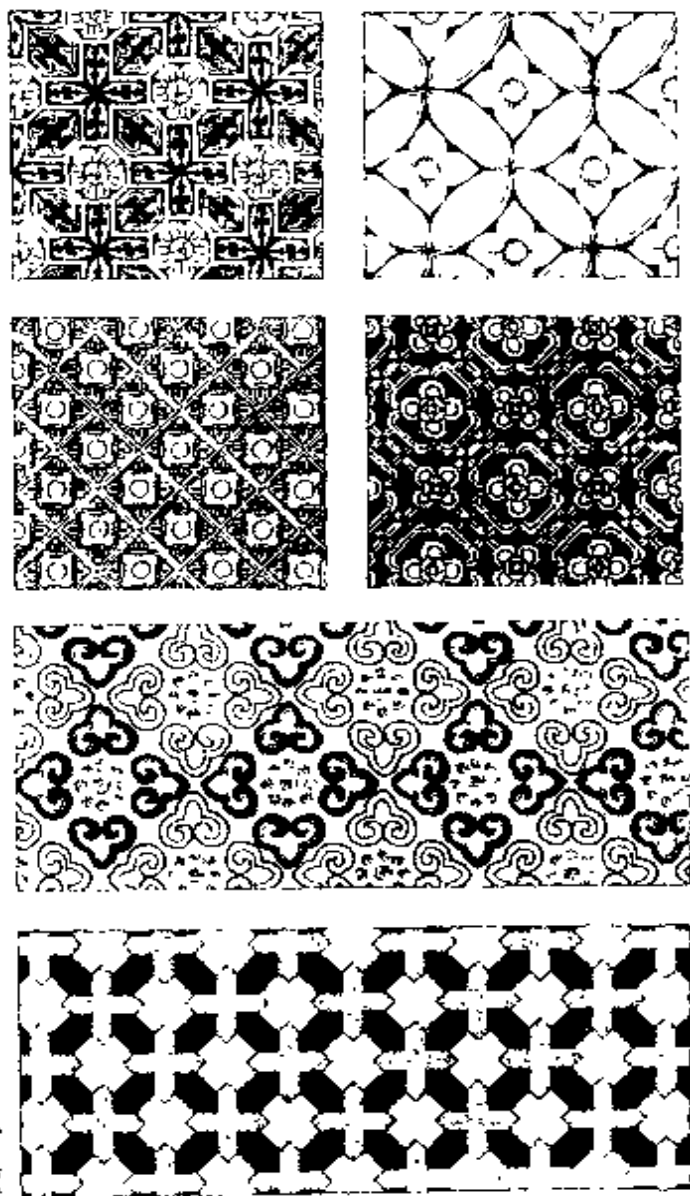
## 5. 雕塑彩绘

这种彩绘是在泥塑、石雕、木雕工艺形成的圆雕或浮雕基础上,进行彩色绘制,其内容有佛像、龙凤、文字等。经过彩绘的造型,感观更加直接、贴切地产生出宗教艺术感染力,绘彩工艺要求严格,描绘的形象要具体准确,色彩要均匀、干净。彩绘前要考虑雕塑像的材质和环境,即石质、泥质、木质,室内或室外及洞窟,最常见的有寺院里的泥塑佛像,体积较大,有摆置供奉的木质雕刻佛像、神像和柱饰用的蟠龙木雕,有石雕或露天石刻的佛像及六字真言等。所要彩绘用的颜料,则要根据材质选择相应的色料和不同的绘制工艺。

## 6. 木板刻印图象字画

其有专门进行木板刻制、印刷的专业机构,如四川甘孜的德格印经院、西藏日喀则的唐纳印经院等,均为专门服务

于藏传佛教文化艺术的宣传制作部门。由此,形成了藏传佛教文化发展不可缺少的印刷经文、佛画的一整套完整体系。这也是藏传佛教最直接的画面印刷品和经文印刷品形式,画面内容有佛教经文、佛祖画像、绘画图录及佛事活动印刷品,用于祭天、祀山、节气与法事等,散



(图 26-1 建筑装饰几何图案)

发、张贴于屋檐、门檐等处的纸画或布画等。

#### 7. 彩绘哈达

这种绘画大多是图案装饰形式,其用于供奉佛像,并起着陈设、装饰作用。特点是利用哈达幅料的洁白底色,直接进行彩绘,彩绘内容是佛教图案和文字,画面构图以不规则的单独图案绘制和随意增添补白,画面色彩以勾勒色线、平涂色块、晕染并举的彩绘表现形式。

### 四、金属工艺

藏传佛教金属制品非常普遍,材料有金、银、铜、铁等。在陈设品和实用品中可分为四个主要部分,即金属造像、建筑饰物、供奉器具、法器乐器。

#### 1. 金属佛像类

大多为铸铜工艺,即铜质雕像,铜雕一般指青铜,也有黄铜,包括鍍金铜、镀银铜,造型分圆雕、浮雕两种。青铜雕像大多是佛陀、菩萨和诸神造像(彩图 49)。在造像方面,对崇拜偶像的造像特征是严格的,什么佛、哪种神?其面貌、姿态、手势、装饰及所持器物,都有一定的要求,必须符合密宗的教义。铸铜的工艺过程是冶炼、制模、翻砂、雕刻、修整、打磨、抛光等,有的佛像在工艺过程完成后的基础上,用钻石、珍珠等饰物,再进行镶嵌装饰,或采用包、钩、箍的技术,将金、银、铜的叶、片、丝、环等饰物安装在佛像或神像上,使之巧妙的与铸像结合一体。铸铜佛像大小不一,大的有以吨计,最小的有拇指一般,从工艺上看,小的铸像较受欢迎,约一市尺大小,便于携带、供奉,从数量上比,小的佛像占相当比重,甘肃南部拉卜楞寺的小佛像约 2.4 万余尊,真是一个佛的天地。有许多佛像、神像造型复杂,工艺制作难度很大,也很耗费工时,甚至耗去喇嘛艺人一生的心血也未能完成铸像工艺的全过程。青铜铸像的风格叫“里玛”,在造型上,不管是多么庞杂的结构,多么繁密凸凹的形式,都能呈现出饱满、坚实、富于张力的艺术效果。



(图 201 铜质鍍金卧鹿)

## 2. 建筑饰物

主要指殿顶装饰器物,有法幢、法轮、宝瓶、火珠、火焰掌、卧鹿(图 201)等,大多为铜制品,或鎏金铜制品。每种饰物均分大、中、小不等的规格,按建筑体的不同规模相宜配置。法幢亦称“金幢”、“宝幢”,藏语称“坚参”。其造型的成因,源于用丝帛装饰成筒形的“经幢”,唐初时,

用石质摹仿丝帛经幢形式,刻佛号或经咒,根据石质特点,渐而发展成多面体石柱和圆形石柱经幢,后来演变成寺院殿顶的固定装饰造型—法幢。其造型分两种:一种是由筒形丝帛经幢演变的圆筒形铜质法幢,



(图 202 铜质鎏金圆筒形法幢)

其分直筒式、上小下大式不等。直筒式(图 202),造型特点是顶部饰以宝珠、倒钟,置于六棱弧形宝盖上,每一棱连接一片有花纹的叶形饰片,每叶片下吊一只小钟,而六棱宝盖连接着圆筒形上小下大的幢身,幢的上沿部饰有一圈六幅狮兽面具,紧接面具下面饰有勾线的祥云造型,连系着宝珠串饰呈放射状,下半部的原丝帛垂条形式变为图案勾线形式,底部略向外翘起,似乎小钟在轻风的吹拂中发出丁丁当

当的吟声,伴得法幢翘起的丝帛,显得飘逸、悦耳。

另一种是多面体石柱经幢演化为六面体有棱角的铜质法幢(图203),其顶部也饰以宝珠、莲花瓶座、倒钟置于半圆形宝盖上,盖沿周边三面饰有均称的火珠饰片,宝盖沿口衔接着六面体的幢身,幢沿饰有带边的二方连续几何纹,底下的装饰是建筑柱头常采用的云纹饰,幢体以排列规则的串珠链从上到下、左右连贯、自然弯垂,在交叉处、尾部均饰以兽头、莲花、佛手、花苞等图案。从装饰形式上看,变化很多,十分美妙,不一一例举。

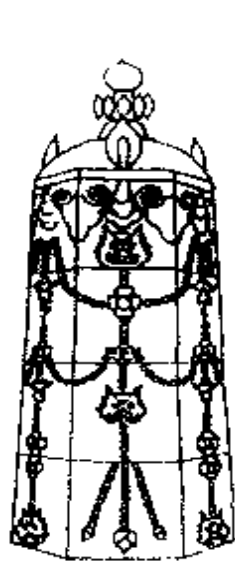
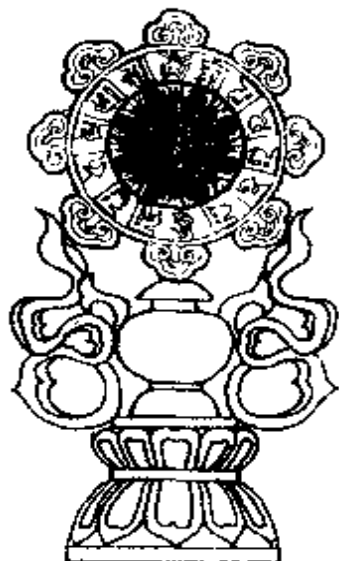


图 203 铜质

鎏金六面体法幢)



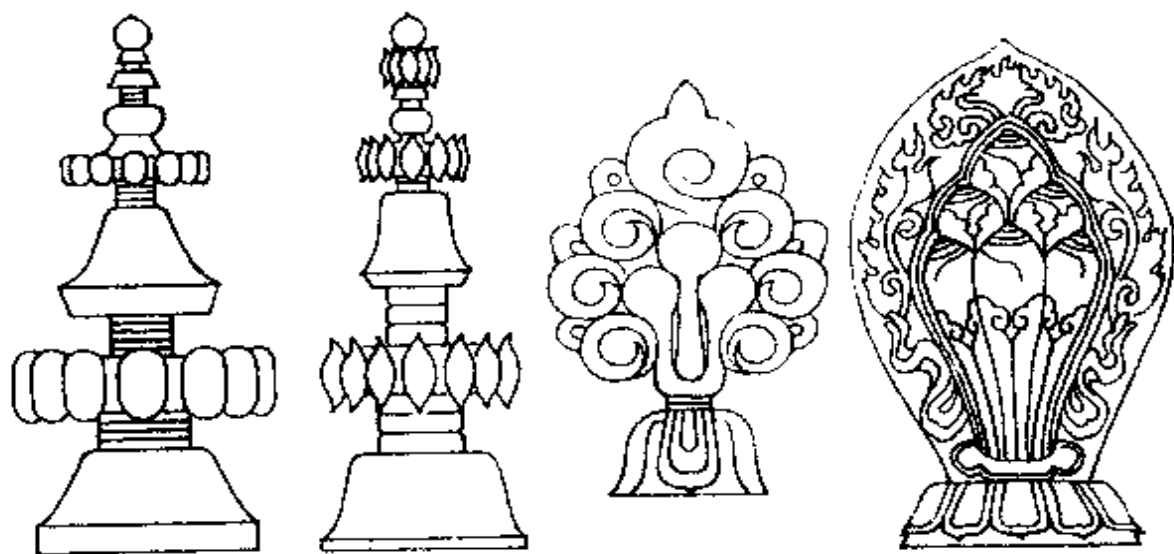
(图 204 铜质

鎏金法轮)

工艺上大多为分片铜板,即金铤或鎏铤工艺造型,经过精工细作,再组合焊接为整体造型,然后再打磨抛光或鎏金工艺处理,在阳光下使其金光灿灿、耀人眼目。

法轮,为佛法的别称,佛教认为释迦牟尼的教法能熄灭烦恼、摧伏怨敌,就如转轮王转动轮宝即战车的神化,摧破山岳一样,并认为佛法不停滞于一人一处,辗转相传,犹如车轮,故称此名(图204)。《大智度论》卷二十五:“转轮圣王手转宝轮,空中无碍;佛轮法轮,一切在世间无与人中无碍无遮”。因而,法轮是佛陀的化身,也象征着佛教教义的流传和影响,其造型源于希腊古代战车的车轮发展而来,造型装饰很讲究。在法轮中心的圆轴面上,饰一藏文;在轴外的圆毂面上,饰一圈较小的八片浮雕祥云纹,象征在空中快速的转动,每一云纹对应着一根辐,毂与辐紧密相连,辐的造型棱角分明,似有坚不可摧的力量感,支撑着辘,辘的圆面上饰有藏文装饰,辘外一圈饰有八个大的立体祥云纹,八个祥云纹正对贯穿着八个辐和毂面上的八个小祥云纹,恰似车轮滚滚,腾云驾雾,佛法无边之气势。在建筑装饰上,法轮坐落在宝瓶上,宝瓶两侧饰有摆动感的飘带造型,宝瓶下为

倒莲座台,其效果正是早期佛教以物喻佛的文化遗迹,当今成为佛殿顶上重要的建筑饰具,在法轮两侧配以卧鹿,并成为固定格式,其象



(图 205 铜质鎏金莲花宝瓶) (图 206 铜质鎏金火珠) (图 207 铜质鎏金喷焰摩尼)  
征着法轮常转,佛法无敌。

宝瓶是由多种佛宝器形结合的一种富有宗教特色的造型,即由摩尼宝珠、宝瓶、莲花、倒钟等组合而成(图 205)。宝珠象征纯洁和神奇;宝瓶为汲水瓶,以盛无尽的甘露圣水普救众生;莲花为藏八宝之一,洁净无染的崇高标志,转意为象征佛法的纯正、洁净;钟为鞮稚,法器名称,钟声为佛教活动的时刻表、号召令及神圣之音,这种组合形式,象征着佛教的不断发展。

火珠是佛教崇信的神灵之火和宝珠结合的一种宗教标志和装饰形式(图 206)。喷焰摩尼也有如上的意义(图 207),是佛教装饰形式,其名是根据火焰组合造型的一种俗称。

### 3. 供奉器具

有灯盏、燃香具、五谷供奉器(满扎)、护身佛龛、内供颅器、曼荼罗(坛城)、佛塔等。

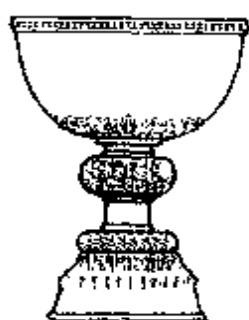
灯盏是寺院供奉佛像和在佛事等礼仪场合中必须的、专用的、重要的器具设施。灯盏里盛放酥油,使之点燃,由此也称“酥油灯”,其规格大大小小很多,最大的灯盏约高一米,碗径大而光洁,最小的灯盏是有盏有碗,约高二寸。金属灯盏的材料大多有银质饰金、铜质鎏金、

铜质等。造型风格可分格桑式、丁玛式、土登式(图 208)等。灯盏的造型大多由灯碗、

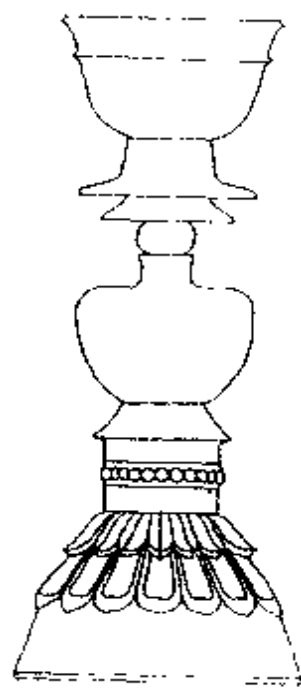
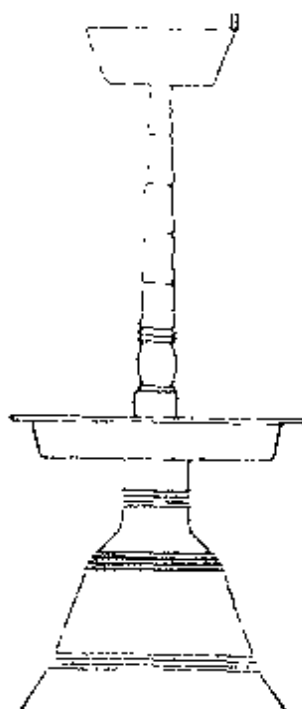
灯颈、灯座组成,但也不乏有奇特异形的灯具。灯碗的外形一般有三种,一是口沿弧形外张似钟口的平底形状,二是斜直壁即上大下小状的平底形,三是直口圆底形;灯颈的形式有长有短,有粗



格桑式



土登式



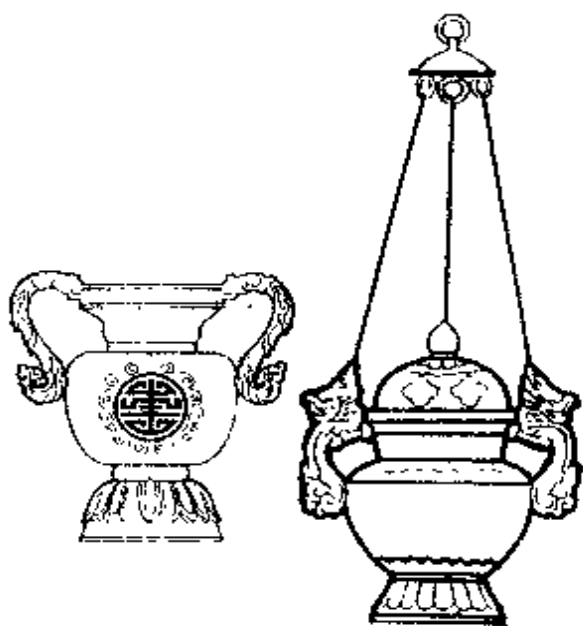
丁玛式

(图 208 金属灯盏)

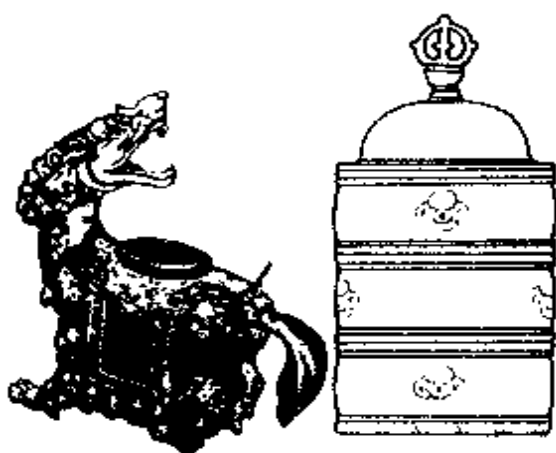
有细,灯颈形状大多有两种,一种是直轴圆肚形,另一种是瓶具形状;灯座大多是二、三层莲花的塔型装饰。装饰图案最多是以莲瓣图案的二方连续和莲花单独纹样及卷叶纹等的适合纹样。装饰部位是在灯碗的边沿部、腰部、底沿部,多饰以圆珠串饰边条即圆形的二方连续,串珠边饰与莲瓣二方连续紧密排列;灯颈以圆肚一周四面立体图案,有莲花、卷草纹等,颈轴边饰以圆珠串纹;灯座为两层正(凸)弧、反(凹)弧的莲花瓣排列,底层为莲花形装饰不等。当然,其装饰图案还远远不止这些。

香具是寺院必需的佛事器皿,有香炉、香熏、香插、香盒等。香炉即佛教法器名,燃香末用的炉具,也是佛教活动仪仗用的器物。香炉有两类形式,一种是院内固定陈设炉具,体形较大,如塔尔寺院内的铸铜香炉,造型有楼阁式,香炉下部为砖结构的底座,高约一米,加香炉高度约二米七、八。楼阁式香炉分三层,一层为有底座装饰的炉堂,带券顶门洞和屋檐瓦饰,用于添燃香料;二层为有底座装饰的亭阁式

攒山顶，屋檐瓦饰，四檐角饰有嘲风造像，楼窗有散烟孔；顶层为方形正反莲花瓣饰座，上卧金狻造像。金狻似狮子，空腹，焚香时烟从口耳冒出，陆客《菽园杂记》卷二：“金狻，其形似狮，性好烟火，古立于香炉盖上。”一般较大的寺院都设置有较大的香炉。另一种是摆在佛像前的供奉香炉，亦称熏炉或香熏，这种香炉的造型非常丰富，有秦字香熏、龙耳香熏、象足香熏、蟠龙香熏等(图 209)，用途功能有二层的火舍香炉、吊式香炉、座式香炉、手柄香炉等(图 210)，材料区别有金、银、铜、铁炉、熏等。香插是指插置细条燃香的器具，即在器具上有插香小孔的专门用具或有造型的香具，如麒麟、立兽、圆头怪兽、狮形兽及鸟形等的圆雕形式(图 211)，大小约十公分。香插用具较为普遍、灵活，放牧行走时随时可在佛像前供香，做佛事活动。香盒是储香末的盛具(图 212)。



(图 209 铜质秦字香熏) (图 210 铜质吊式香炉)



(图 211 铁质兽形香插) (图 212 铜质香盒)

供奉器物还有曼扎、护身盒、内供颅器、佛塔等。曼扎是用于五谷供奉器，材质有铜、银等，也有五层塔形的金属器物，镶饰和放置多种珍珠宝石。

护身盒是用于安放佛像和珍藏与佛有关纪念品的一种银、铜质或用金银嵌饰的金属盒具，大多佩带在胸前，祈求佛祖、神灵保佑的佛龕盒(图 213)，藏语称“嘎乌”。龕盒的外形是藏传佛教特有的佛龕形式；装饰花纹大多以莲纹为底，主题内容以八宝图案为主，也有双

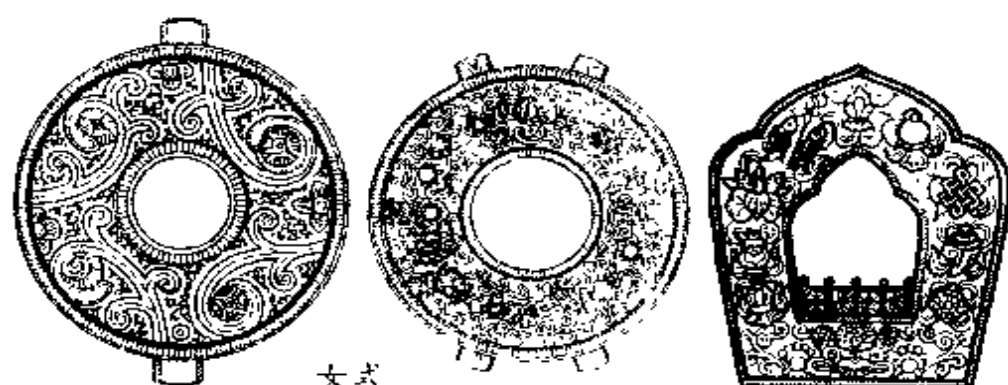
龙纹、卷草纹等；装饰工艺有浮雕、嵌丝、镂空等的组合形式。

内供  
颅器座是  
藏传佛教  
密宗用于  
盛内供祭  
物的器座，  
一般在人  
颅骨上镶  
金、银制  
成，并有装  
饰图案(图  
214)。

金属  
佛塔一般  
供奉在案  
桌上，有藏  
式灵塔、有  
汉式宝塔，  
工艺上精巧  
玲珑，材料  
有金、银、  
铜、铁不等，  
大小不一。

#### 4. 法器 乐器

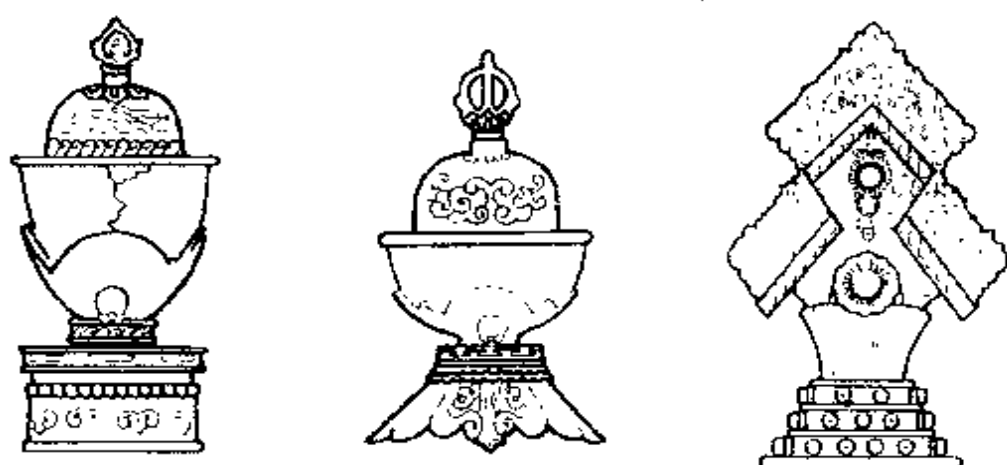
在佛教  
活动中分为  
礼敬、称赞、



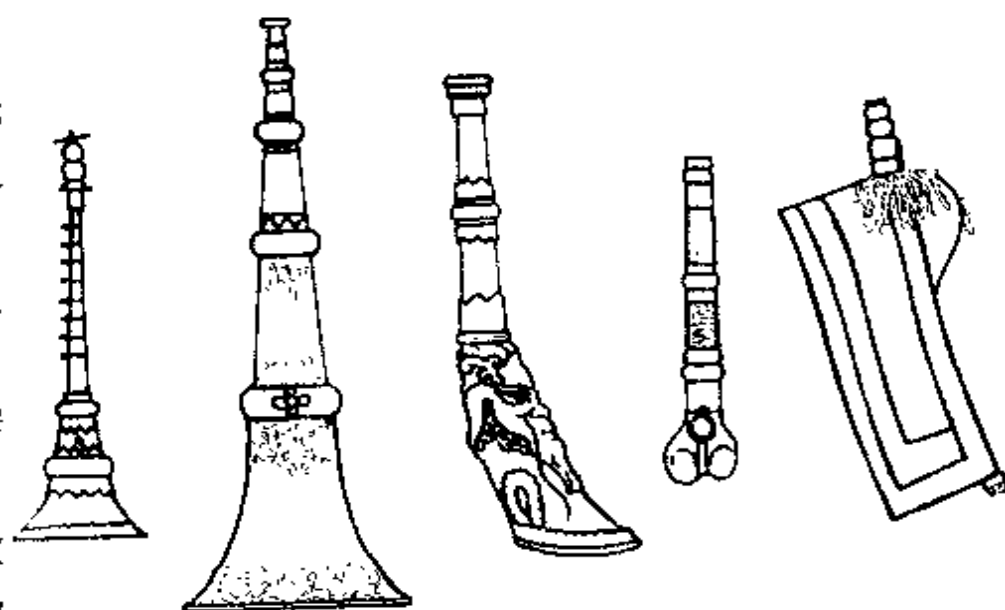
女式

(图 213 铜质护身盒(嘎乌))

男式



(图 214 铜质内供颅器 供奉器物)

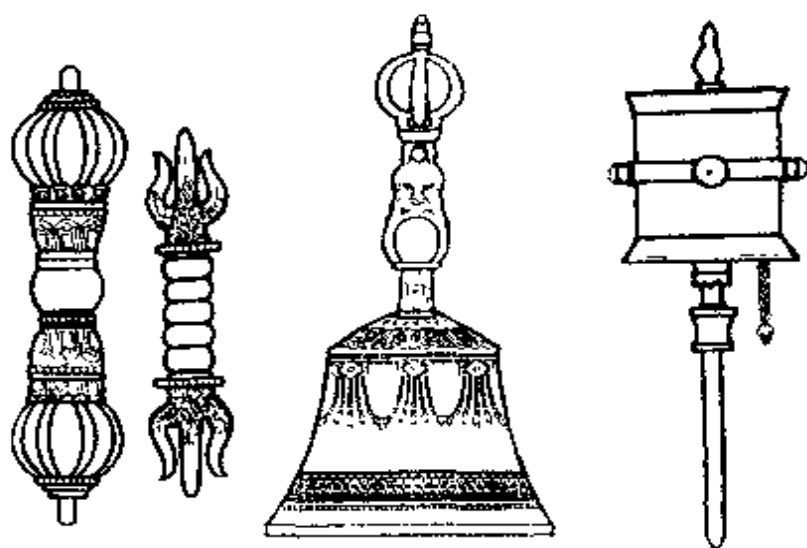


(图 215 佛事乐器)

供养、持验、护摩、劝导六种，其中金属制品有法器：金刚杵、金刚槌（彩图 50）、引磬、嘛呢经轮、钺钟、净水瓶（壶）、御酒壶、浴佛盘等；乐器：长号、铃、唢呐、钹、蟒号、铜号及组合乐器 胫骨号、法螺等（图 215）。

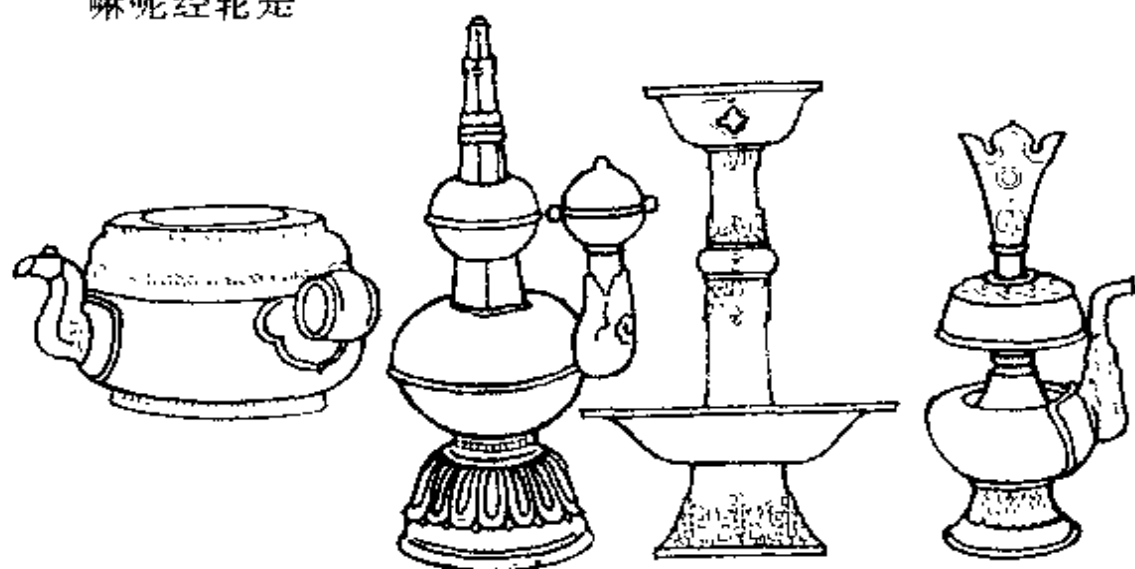
金刚杵一名含“霹雳”、“坚固”二义，即“能霹开一切愚昧无知和能摧毁一切恶魔”。也是佛教密宗（金刚佛）的象征，最初为古印度兵器，用金、银、铜、铁铸成或用硬木制作，长八指到廿指不等，中间为手把，两端有独股、三股、五股、九股等刃头（图 216）。

引磬是铜制小钟，形状如小碗，隆起的顶罩有钮，附有手柄，便于执拿，鸣之引众僧注意（图 217）。



（图 216 铜质法器）（图 217 铜质小钟）（图 218 铜质手摇嘛呢经轮）

嘛呢经轮是



（图 219 铜质法器净水壶 瓶 盆）

（图 220 净水瓶装饰）

较为普及的佛教用具,内装经文,手握摇柄,按顺时针方向转动,转一圈即表示口念一遍六字真言和经文(图 218)。

钺钟即小铙,形似钟而狭长,有长柄可手执,念佛时叩之以调音节,击之而鸣。

净水瓶为佛事活动中灌顶用的重要法器,造型极为美观丰富,有带高嘴把的瓶具,有无嘴把瓶具,还有高嘴把和提耳瓶具及短嘴、扁壶的小耳壶具不等(图 219)。瓶具的主要装饰部位是高嘴、瓶盖、肩、下部和瓶座(图 220)。

御酒壶是法事活动中,用于祭祀或礼赞时的法器之一。

浴佛盘是举行佛教仪式时,用于为佛像沐浴时盛净水的盘等。

## 五. 雕塑工艺

除金属佛像工艺外,按材质可划分五个部分,石雕石刻、木雕木刻、泥塑泥陶、砖瓦雕刻和酥油花。

### 1. 石雕石刻

石雕主要指石雕佛像、诸神的圆雕、浮雕形式,石刻主要指经文刻制和嘛呢石刻工艺形式。

藏传佛教石雕工艺品非常普及,数量相当大,有圆雕、浮雕之分,寺院里的石佛、金刚、玉雕白马(彩图 55),大门两侧的石狮,山崖上的浮雕佛像,比比皆是。石雕像的工艺技术非常精细,佛像金刚大多为单尊像,也有双尊像,西藏迦萨寺的一件时轮金刚造像,高 12 厘米,但究其工艺看,在有限的面积上雕刻的如此精细,金刚明王、明妃双尊的身体动势,准确而生动,头上、身上的饰品,均清晰的雕刻出来,包括下垂的璎珞头形的神态也一一表现的翔实而具体,实为一件难得的精品。怖畏金刚造像,高 20 厘米,石质呈黑色,抛光工艺十分精细,金刚的身体结构准确,面部神态、手势、道具及背光浅浮雕火焰纹,雕琢的十分清楚,纹理自如,并且是镂空效果,技师在金刚身体上配饰的饰品上,均涂以金色,加上油黑泛亮的反光效果,显得高贵、华丽。西藏桑鸢寺的一件石雕佛像,高约 40 厘米,均为盘腿坐势,佛像面部显得端庄富态,身体浑厚圆润,由于雕刻技艺的娴熟,而产生出

饱满的体态和准确的造型结构,由于打磨工艺的考究,而使得体态柔润,肌肤光滑,富有弹性之感。还有拉萨近郊的崖雕佛像,高达两米,以文殊、观音、金刚持、马头明王四尊像并列的高浮雕,文殊与观音为盘腿坐势,金刚持和马头明王为弓健步,雕刻完整的造像,按顺序绘以黄、白、蓝、红为主调的颜色,远远望去,有一种神圣宗教艺术感召力,十分醒目、壮观。

经文石刻,藏传佛教经文石刻是佛事活动的一个重要组成部分。在牧区石刻之多是随处可见,石块石板形状各异,经文随形附落,凿刻的经石画面,字迹清晰、图案规整、色彩鲜艳。经石如山,起伏迭峦,形成浓厚的宗教文化气氛,剖透出虔诚倍至的宗教信仰及传统文化心理。每当藏传佛教崇信者前来朝拜佛祖吟经祈祷时,除贡献钱币、哈达等饰物外,总要贡献一块刻有“六字真言”等藏文佛经的嘛呢石刻,以表心灵之诚,并成为精神世界的重要支柱,以求来生归佛之愿。

经石的加工工艺比较简单,工具也很简陋,艺人用铁锤、钢凿,根据石块的大小和文字的多少,在起伏不平的石块上进行凿刻,将图形阳凿或阴刻(即凸出或凹入)。有的经石需要用颜色装饰,过去用的颜料要从印度、尼泊尔等地购进,绘制中再用牛奶稀释拌匀使用,现在以广告水粉颜料,掺入奶、糖溶和使用,有油质的色彩不易被雨水脱落,可使画面色彩保留很长时间。

石刻艺术的表现形式非常丰富、独特。在自然灰色石板上凿刻的释迦牟尼像,形象丰容盛鬋,神态端庄,线条流畅,整体古朴雅致;浮雕佛像,造型准确,雕琢精细,饰以色彩,栩栩如生;还有藏八宝图案,画面规则,色彩艳丽,富有浓郁的装饰美。

在经石文字方面,藏族文字具有很强的装饰性,更易于美饰,除纯经文石刻外,表现最多、最突出的是“六字真言”即(ཨོཾ་མ་ཎི་པདྨ་སྐྱེ་མཆོག་) 唵、嘛、呢、叭、咪、哞(彩图 56),其内容为佛教秘密莲花部之“根本真言”,也是印度佛教密宗的“真宝言”,广意为吉祥如意等。由这六个藏族文字组合成的画面,有两种表现形式,一种是将六个字穿插组合成一个完整的、固定的、规则的文字图案,用于寺院绘制装饰或铸刻在

器物上；再一种是按六字顺序排列组合，并形成一种固定格式，这种组合又分两种不同效果，一种是一块大石板一个字，将六块大石板拼凑为一体，整个画面浑然醒目；另一种是将六字组合在一块大小不等的石头上，画面构图形式体现了艺人们在长期从事宗教石刻中所形成的独特构图风格，在一幅画面上的“六字真言”，由于文字形状不同，构图露白部分用八吉祥徽图案补白修饰，求得画面饱满。六字颜色各异，从左向右的颜色顺序为白、蓝、黄、绿、红、黑，有局部窜色，但不能前后任意换色，为了突出画面效果，用红泥土色在画面四周涂染，画面显得格外突出、完整。

还有一种以纯自然石块与人为意识相揉合的自然表现形式，即用比拳头略小不等的石头，用红泥土色通染，一个石头上刻一个字，刻的字形凹入显白，沿路边随意摆放很长一串，即一句经文一串字，一般人走路如不留意，还以为自然的顽石土块，仔细看去，石块上显现出清晰可见的规整文字，十分耐人寻味。

## 2. 木雕木刻

其工艺在寺院建筑、陈设、供奉方面应用极多，廊柱、梁架、门窗、斗拱及佛像、龛饰、神座、供案、喇嘛塔（彩图 51）等，其中木雕佛像、神像就更多。从造型和工艺方面可分为两大部分，即木雕、木刻，木雕主要指圆雕和浮雕、透雕等的立体木雕，如佛像、金刚、柱饰等；木刻主要指以平面为主的板雕、线刻，如梁架、门窗、经文板刻及木陶范等。从雕刻技艺看，在许多雕刻制品中显其刀法的纯熟、多变及造型能力的高超，许多作品镂空、挑剔的雕痕不露，刚柔适度，造型美观。

木雕作品中，西藏萨迦寺保存的一件木雕胜乐金刚，高 19 厘米，其高水平的雕刻刀法使小巧玲珑的木质双尊像成为一件不可多见的珍品，金刚双尊的造像动势，谐和自然，体形圆润，装饰部件均很细致，背光火纹叠嶂起伏，规则而自然，画面雕刻交待的清楚明了。青海塔尔寺依怙殿（藏语官康）里的宗喀巴大师铜像背光的拱形彩绘装饰，就是用木质雕刻的拱形龛式，木雕动物、人物的结构及起伏关系都处理的柔和、精致，花卉、祥云图案的组合、层次及空间占有，突出

了主题,调整了局部,均恰如其氛,加上画面两边的木雕边饰,用金色涂底,镶嵌彩色宝珠,使构图完整,显的富丽堂皇。从内容上看,该雕饰构图为藏传佛教传统内容的图案和固定格式的背光装饰形式,画面排列是固定组合格式,拱形顶的中间,为迦楼罗神鸟(妙翅鸟),为八部护法神即“天龙八部”之一,据说它的两翅相距三百三十六万里,靠吃龙生存,从外形看是怖畏金刚牛头明王形象与金翅鸟的体形;两侧对称着手持宝珠、肩披飘带的神女,婀娜多姿的站在彩色祥云之上;紧接着是对称的“海怪”神鳄,尾部涌起的气泡浪花组成卷叶纹饰图案;下部为对称的骑羊尊者造型,再下部是对称的金须白狮,狮子是文殊菩萨的象征,最底是神象驮宝等,以上形象均有具体佛尊喻意,其刻工精练、刀法纯熟,工艺之精巧,令人叹为观之。

木刻方面,除了建筑雕刻及陈设雕刻外,主要指实用平面印刷等的版刻用具,有两种:一种是木刻凹版画面,大多用于加工泥制佛像拓片即“擦擦”,也称木版泥陶范;另一种是木刻凸版,用于印刷佛教经文等的宣传品,四川省甘孜藏族自治州的德格印经院,就是专门刻制、印刷经文、佛画的专业机构,约有250年的印刷历史,对于木材选用、版面处理、画稿落版、字迹雕刻、版面修整等的工艺过程,十分繁琐。在进行印制后,展示在信教徒手中的经文、画面且是工整秀丽,如布印字画、纸印字画,在实际应用中常见的内容有经文、佛像、神像及风马旗木版印画等的印刷品。风马旗印刷品的画面有“白马驮经”或“白马驮宝珠”,也有画面配经文等的表现形式。木版刻制难度最大的应属经文版刻,其对版刻技师的要求非常高,首先是经文的排版,字的间距和行距不能错位,再就是将经文书写成反字,笔划的粗细、转折要非常准确,最后是繁浩的经文刻制工程,要有极强的耐性,一刀一刀的精心刻制,稍有疏忽,有可能影响到整个版的成败。所以,经文的版幅数量相当大,这不能不说是长时期见其功夫的木刻工艺。

### 3. 泥塑泥陶

泥塑工艺大部分用于佛教供奉造型,也有用于生活方面。

泥质塑形,在寺院中应用的极为普遍,以大中型佛像为主,由于

泥料来源便利,就地取材,与木质、金属、石料相比之下,工艺塑型来的较快,易于塑制。一般泥塑过程大致为选型定稿、泥料加工、龙骨搭架、轮廓塑形、局部调整及金饰彩绘,选型定稿即对要塑制的佛像进行平面绘制,按比例放大,制定出一个有程序的工艺施工图;泥料加工是将选用粘性大的胶土碾成精末,用水稀释调和,加入麻、发、毛类纤维,将胶泥反复砸熟,再用保持水份的面料即塑料薄膜类复盖待用;龙骨搭架,有的是在固定的位置,将塑像重心或持重部位用木桩埋于地下加固,再将其它支撑重心或空间有造型的部位进行木杆加固,木杆的粗细大小、加固密度和空间伸出的长短,均取决于造型的持重量即根据形体的需要;轮廓塑形,一般较大形的塑像,中间要加添充物,如布类、绳类等的扎绑,再用加工好的胶泥将造型轮廓堆积塑出,也就是大的造型部件到位,以便随时调整形体比例和具体塑形;局部调整,即每个部位的具体化,头部、身部、手脚等部位都得具体化,然后是精工细塑,面部的圆润、神态、手势、服装、饰件等,一丝一毫的塑制出来,包括皮肤的光滑感,皮毛的毛质感和金属的方圆棱感。对此,泥塑技师在佛的感召下,虔诚的心里,塑像的成功,是自己的功德积累,心里方能得到安心和宽慰,为此,在工艺过程中是精益求精。

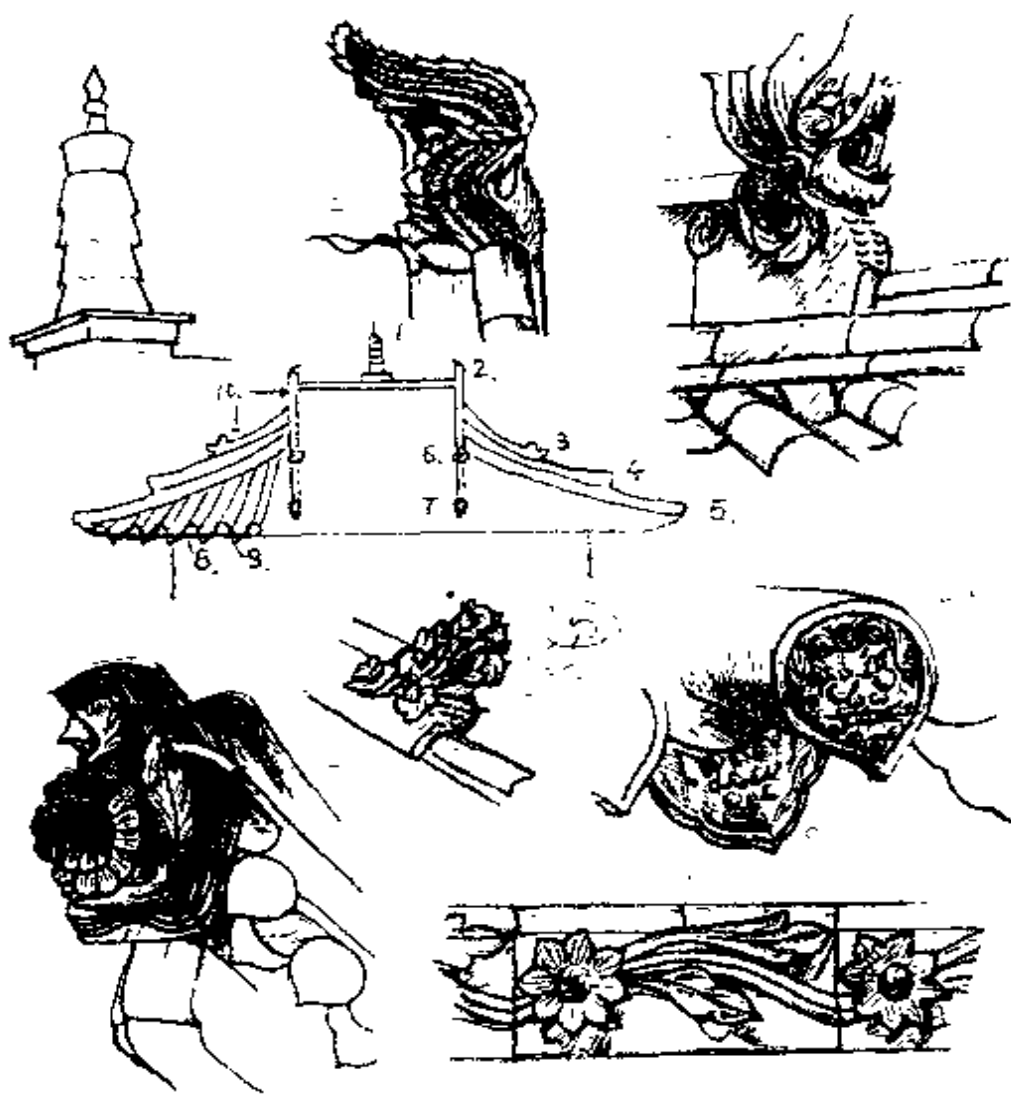
泥拓片,这种泥制品藏语称“擦擦”,为供奉品,艺人利用本地胶土为原料,用木质或金属材料雕刻的多种密宗图像模具,进行翻制,形成精细的浮雕小佛像、经文(彩图 52)等。制作上是选择细腻的胶土,用水调成韧柔略挺的坯泥,有的要在土里掺入少许麻、棉、毛类纤维,使不易干裂。翻制后半干状态,可用刀具略加修整,或移动位置,促使干的快一些,有的干后可施以彩绘,使其更为丰富。这种工艺和材料都很简易,在民间广为流行。

泥陶制品,为供奉拓片即佛像、祭品等,其工艺也是有金属模具或木范叩出,烧制而成,一般在塔腹中的洞穴深处,藏匿有各式各样的泥陶佛像,有浮雕式拓片,也有圆雕式佛像不等,在卫、藏、青、康乃至国内外之间的这种交流,极大地丰富和拓宽了泥陶艺术的阵容。

#### 4. 砖瓦雕刻

其工艺流传较为广泛,突出的主要用于宗教建筑,原料为土质,烧制成形与陶接近,材质比泥陶粗糙、松散。在建筑方面有殿顶上的兽吻和四檐脊角上的兽形饰物和瓦当纹饰,如青海黄南州同仁县的吾屯上寺

殿脊的兽吻砖雕等(图 221);殿门两侧和墙壁上以及门柱、门楣、墀头等的砖雕图案。如青海瞿坛寺前门砖雕菊花图和角隅纹样(图 222)。图案的内容有佛宗、罗汉、八仙、花卉、白马驮宝



(图 221 吾屯上寺砖雕艺术)

等,纹饰内容有盘长纹、万字纹、回字纹、卷草纹、莲叶纹等,如甘南拉卜楞寺的砖雕蛟龙图(彩图 54)。色泽方面有自然青砖色、彩绘砖雕、彩釉砖饰等。彩绘砖雕,如塔尔寺大金瓦殿墙上的花卉、动物砖雕等,烧制的砖雕彩釉罗汉等。

砖雕工艺有三种制作方式,即捏塑造型、雕刻造型和拓模制形。

捏塑造型工艺是用熟泥将所需造型捏制出来,再进行烧制,主要见于建筑歇山顶上的装饰兽吻、花饰、檐角兽等。雕刻造型的工艺程序较为传统,一般为重复较少的画面,其工艺要经过修整、拓稿、雕凿及后整理等,修整是将烧制过的毛砖打磨修平、填补沙眼、边角做直、以便拼接;拓稿是将画好的图案贴在刷上白浆的砖上,用小凿将图形拓描在砖上,再揭去画稿,雕凿工艺是先将四周线角雕好,再进行中间的雕凿,雕凿

的过程是先底后面,再磨光、补修等。整个雕刻完工后,将完工的作品装置在建筑体的预定位置,用石



(图 22-2 砖雕菊花园)

灰嵌缝,最后用砖灰加十分之一的石灰,调和成灰浆刷上即可。拓模制形的砖瓦纹饰较为普遍,用木质雕刻的木范,将图案压制或敲制在未干的泥砖瓦坯上,待烧制后再绘以彩色或在烧制前在图纹上刷涂色釉,即烧制出有图案的彩釉砖瓦。

### 5. 酥油花

酥油花是藏传佛教寺院以佛教故事、人物为内容的一种油塑艺术品。酥油花之称是指用酥油塑型的所有题材形式的通称,即酥油造型工艺的泛称,也是青海塔尔寺佛教艺术中的“三绝”即酥油花、堆绣、壁画之一。酥油花的原料是从牛奶中提炼出的固态软性油块,即奶油,最适宜在高寒地区储存。

酥油花的形成来由,据传始发于唐代,文成公主进藏联姻,从长安带去一尊铜制释迦牟尼佛像,藏族人民为表达崇奉释迦牟尼佛的

心愿,敬献了用酥油塑制的花朵。从那以后,民间流传着用酥油捏塑花形的习俗,以敬献佛宗。至今西藏、青海等地还保持发展着酥油花捏塑艺术及制作工艺。在西藏拉萨八廓街一年一度的酥油灯会,沿街摆放许多巨型酥油花,有的表现形式即把百余件酥油装饰造型组成巨型祭坛,有酥油塑的羊头或酥油颅器,体现出古代牲祭遗风和密宗仪轨特色等的神秘意境。西藏酥油花的特点是以供奉观音菩萨造型为主,色彩的图案装饰性强,工艺制作在木制龙骨架上或板面上,以块面整体结构上饰以点、线、面等的组合形式,独立造型的除佛、菩萨外,还有彩塑羊头、酥油颅器、酥油花饰等。

自明代万历年间,酥油塑形技艺传到青海塔尔寺后,经过数百年的漫长岁月,由喇嘛艺人的不断钻研、改进,使酥油花艺术不断发展、完善。青海塔尔寺里分上、下酥油花院,每年正月十五前,两院各自精心制作新的酥油花造型,相互保密。到正月十五的晚上,在灯火通明、人拥沸扬的热闹气氛中,相互比试,看谁的酥油花做的最好、最受欢迎,以新、奇、巧的油塑作品为节日增色,交流技术,提高技艺,以得到精神上的快慰,使得酥油花制作工艺和捏塑艺术不断提高发展。

青海酥油花所表现的题材多样、内容丰富,主要以佛祖菩萨、金刚天王、飞禽走兽、花鸟鱼虫、山石林木、花卉盆景、亭台楼阁等等组成各种故事情节,有“释迦牟尼本生故事”、“目连救母”、“智美更登”、“唐僧取经”、“文成公主进藏”(彩图 57)等及汉族传统文化的题材内容。画面形式继承藏传佛教艺术的“粘”、“繁”、“巧”特点,在有限的空间容纳了极多的内容,非常具体的刻划、塑型,如大型酥油花《释迦牟尼本生故事》,其中人物、走兽达上百个,亭台楼阁几十处,几十个故事情节穿插自如、井然有序、繁而不杂,再配以鲜艳夺目的花朵,涂以金装银饰,显其富丽堂皇。再如《文成公主进藏》,画面以唐城长安的宫殿和拉萨大昭寺为背景,数百人物穿插其间,再现了 1300 多年前文成公主进藏,离开长安城的历史画卷,构图布局处理的密面紧凑,繁而有序,突出了主题:文成公主的形象,生动传神、体态婀娜,仿佛在祈愿汉藏人民永世和睦相处、吉祥如意,歌颂了汉藏人民的舅甥情

谊,反映了兄弟民族大家庭团结友好的共同愿望。

酥油花的制作工艺,第一,先是根据绘制的题材画面,进行木龙骨架的扎制加固,再用干草在木架上扎制成锥形轮廓;然后用陈酥油和草灰,调制成胶泥状,即可在草扎锥形上捏塑填充出酥油锥形。第二,用新鲜酥油按比例加入石粉及各种颜色等,调配出所需的彩色酥油,再覆盖在锥形上,这样,使人物、树木、亭台楼阁全部完成。第三,进行“画龙点金”的效果处理即后整理阶段,对人物的脸形、眼眉、口红、服装服饰等,以画面形式用彩笔绘制,加强形象神态美化及突出主题,并用金、银色料进行点缀、涂饰,以达到造型完整、画面美观、绚丽多彩、场面宏大的华丽效果。

除了掌握熟练的工艺过程和工艺技巧外,还要有较强壮的身体,酥油花的制作,一般都在寒冷的房间、工棚施工,酥油遇热就会变形融化,所以,全部的制作过程只能在寒冷的低温下操作,由于制作艺人的双手温度随时上升,必须随时都得在冷水中浸泡,就是说每一工艺环节都得用冷水,这一工艺制作的工作条件十分艰苦。由此,油塑艺人们在艰苦的条件下,练就了一手高超的好手艺,年逾八旬的老艺人扎西尼玛,在用酥油塑形工艺技术方面精益求精,塑出的花鸟,美丽而生动,塑出的人物形态准确,神形兼备,成为塑制酥油花艺术的高手艺人之一。

1990年春节,《青海塔尔寺酥油花艺术展》在北京民族文化宫展出,受到首都中外参观者的赞誉。

## 六、缝绣工艺

在藏传佛教文化活动中,缝绣加工占有相当的比重,如每年一度的晒大佛活动中的大佛像,就是用丝绸布经过精心裁剪、拼接、缝制而成,幅面最大的有20余米宽、30余米长,在加工的过程中,对面料的用料计算要精确,使得裁剪准确无误,缝制平展无皱,缝制工程量是非常的浩大。主要有刺绣、堆绣、柱衣、幢、幡、哈达及僧服等。

### 1. 刺绣

有唐卡、布幔、喇嘛头饰及用具等。刺绣唐卡是在绣布上画好线

稿,根据画面颜色,选择相一致的丝线,进行刺绣,刺绣的针法,较多的采用平针,色泽效果似平涂匀色,也有掺针,色彩效果有渲染过渡感,还有盘绣等的不同装饰手法,使画面色泽明亮、光艳、美观。

## 2. 堆绣

堆绣是藏传佛教装饰艺术之一,也是青海塔尔寺“三绝”艺术之一。其工艺程序和艺术效果有两种,一种是将民间刺绣工艺与填充浮雕相结合的软浮雕形式;另一种是用软面料剪刻粘贴形式,即规则的堆贴,也称剪堆堆绣布幔,多以文字和符咒组成画面,近似抽象绘画构成,立意布局往往出乎意料,用于对护法神祇的礼赞,实际也是一种陈设供品。

堆绣浮雕是从宗教用的长形帏幔刺绣形式发展而来,形成唐卡单幅画面的格式。材料是用各色绸缎面料和丝线,对所表现内容中的人物、花鸟、走兽进行缝绣。首先将面料裁剪成形,附在画幅面料上,用针线将成型的面料定位即轮廓定位;再进行内垫羊毛、棉花,在内垫填充物的同时,要掌握主题形象的突出,即填充物的厚薄变化,再精心细致的缝绣,起伏的浮雕效果自然、浑圆;最后再配以衬料及四面锦料制成唐卡式样的轴画格式即可。悬挂在塔尔寺大经堂的大幅堆绣并排列挂,宽达30多米,十分壮观。在十六尊者显神通的画幅中,每幅画面制作的非常精细,如《伏虎》堆绣,即罗汉伏虎图,在选用锦缎绸料和画面起伏处理上很有特点,人体肉色、头青色及身体结构的立体明暗转折即高光与暗面的过渡非常自然、合理,尤其是面部神态,浓眉大眼高鼻头,张咧大嘴,怒视神虎,脸部颧骨突出,肌肉分明,在起伏加工和渲染绘画的结合中,使其人物活灵活现,身上的衣着立体感和服装感非常写实,衣物随人体动势变化而变化,十分生动。从填充浮雕上已突出了立体效果,加上色彩处理,使立体感的浮雕更加具体、完美。

剪刻堆贴是通过用多层厚度面料贴粘成一种重叠的堆贴效果,形成规则的、平整的、工艺性极强的浮雕形式,并应用唐卡格式来表现。制画的工艺过程,首先是复制范图,分解画面部件,选用各色面

料,根据部分造型进行剪贴,再按范图组合装贴,用熨斗烫平,面部细节用白描勾线绘制五官,最后将四边按唐卡的格式镶缝以深蓝色金线的锦缎,加底衬和画轴即可。这种堆贴工艺的内容,大多表现单独佛像和四周装饰图案,佛像有释迦牟尼、宗喀巴、度母、金刚等固定范图格式;图案有佛像光环、祥云、八宝、海浪、山崖、莲花等;色彩均匀、明快、纯度高,干净、艳丽、装饰性强,如祥云、海浪、山崖等采用色度推移的表现形式,使图案色彩的立体感、层次感和变化感均为加强,如宝珠,形似鸡蛋圆,装饰的色彩用同类色,每一宝珠按圆形弧度分出等距相同的若干块由深到浅,直到顶光的色彩过渡,即深蓝、中蓝、浅蓝、淡蓝,形成色彩推移,由浅入深的排列,将淡色放在上端,似有一种高光的立体感,使画面整体华丽美观。在应用中既便于装饰挂用,又利于行走携带。

从总体看,堆绣内容以人物为主,其各色锦缎绸料的配置与人物神态动势的表达,可以说是巧夺天工,主题突出,鲜艳夺目,与经堂中五彩缤纷的幢、幡相映生辉,呈现出一派豪华富丽的景象。

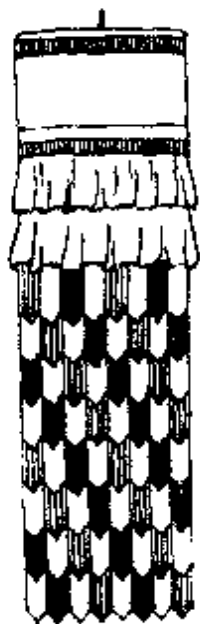
### 3. 柱衣、幢、幡、哈达等

寺院内外的佛事道具,为祭祀、礼仪等宗教活动的布置形式。

柱衣,主要装饰于寺院建筑内外的木柱上,使经堂中排列如林的木柱变为一种与环境谐调呼应的装饰效果。装饰柱衣有多种形式,有用栽绒毯抱饰柱面,如青海塔尔寺大经堂中的每根柱子,就是用编织腾龙图案的栽绒毯包饰,俗称“龙包柱”,显其豪华、神圣;有用锦缎缝制的装饰柱衣,这种柱饰形式较为普遍,用不同彩色锦缎面料,缝成与柱面同宽的装饰条,从上到下由几块不同颜色的饰条相拼接,每个色条呈角形下垂,有单角或双角,角下缝饰同类色的丝穗坠,饰条背部缝有与彩条相同大小的背衬,使锦缎饰条厚挺、平展,再用同样的饰条将柱面周身装饰。也有用多种鲜色锦缎缝制的窄条拼接,一排四个一组,从上到下可分五、六组,一组套一组的重迭而上,颜色变化多,装饰效果浓,非常规则而美观;还有用单色布而为柱衣装饰,一般在殿外长廊的木柱上饰以蓝色柱衣,中间为白色,上套柱帽,柱帽上

端蓝底饰以白色圆形装饰,下端饰以红绸皱裙,装饰简炼,朴素而大方。

幢,早期佛教文化中,在佛像前立竿为柱,顶部饰有摩尼宝珠,用丝帛装饰成筒形的幢。佛教理论表示佛统率众生制伏魔众之含义,在《佛顶尊胜陀罗尼经》的经书中写幢影映于人身,则可不为罪垢染污。因此,幢的装饰形式一直延续至今。幢的装饰也是多种多样,有从上到下多层圆筒形,由桔黄色或多种艳色组合;有用锦缎制成多块窄条,垂角带穗,组合成五颜六色相拼接的筒形,筒形多层重迭的装套(图 223),挂饰在经堂回廊木柱之间,从侧看去叠嶂起伏,气氛庄严;也有露天幢饰,用红色毛纱规则的披挂成筒形,并且绘有骷髅和鬼脸的白色布条,挂饰在四面,中间横扎一条有画面的白布圈,既起装饰效果,又起加固作用;还有殿顶用金顶白布的装饰形式,可见形式多样,内容丰富。



(图 223 锦缎  
幢饰)

幡,梵文为“波哆迦”,旌旗的总称,即五颜六色的彩旗。佛教用来做祭祀、仪仗等佛事活动,或与宝盖、幢一起供奉和装饰佛宗菩萨像。由于佛事活动的形式多样,幡的种类也是多种,如祭坛、祭山神等佛事活动场所,幡旗林立,五彩缤纷,有的幡上有印制的经文、画面,横拉竖挂,还有在长杆上用黑色牦牛尾巴扎制幡柱的奇特造型等,使得场面形式庞大、气氛神圣。

哈达,藏语音译,为礼敬用品的丝绸或绢纱长条带,略有粗细不等之分,一般为白色,也有蓝色、黄色。按质料分,普通为棉纱织品,称“素希”;中等为丝织品,称“阿希”;高级丝织品,称“浪翠”。一般用于喜庆、祝贺、哀悼等做为敬谒礼品。佛像前及寺院的树上,常有敬奉者献的哈达。还有彩绘哈达,绘以独立的佛教图案、藏文字构成画面,以表达朝圣者的崇敬之意。

#### 4. 僧服

在佛经中,对佛僧服装饰品都有具体规定,如“圆满服饰十三

事”，一、五佛冠、二、肩帔、三、飘带、四、腰带、五、裙子、六、头饰、七、耳环、八、项链、九、臂钏、十、缨珞、十一、手镯、十二、指环、十三、足镯、自一至五为绫罗五衣，自六至十三为珠宝八饰。这些实际都是对高僧、活佛的衣饰要求，此外，《律经》中规定比丘的十三资具为：重复衣、上衣、下衣、裙、副裙、掩腋衣、副掩腋衣、拭面巾、护疮衣、护疥疮衣、剃发衣、坐卧具、雨衣。对于比丘的衣服颜色也有规定，允许比丘穿用三种色衣，青色，如蓝靛；赤色，如土红；紫色，如木槿树皮色等。

### 七. 其它工艺

藏传佛教工艺器具繁多，还有许多工艺形式无法按工艺类别划分，本节简单介绍一下各式面具、骨角及多种材质组合工艺和动物标本等

#### 1. 各式面具

有跳神面具、戏曲面具和供奉挂饰面具等，形象取材是按佛教内容的造像形象取舍，有护法神、怖畏金刚、骷髅（墓葬主）、鹿头等，在每年四大法会上，表演喇嘛戴着以夸张粗犷的面具形象，与宗教之地的神圣环境相协调，以奇特的舞姿在铿锵的鼓钹乐号中，造成一种威慑力，震妖避邪。



(图 224 西藏面具翁伯)

面具的使用形式有两种，一种为专门供奉摆挂的装饰面具，一种为表演面具，这种面具在功能上分套头面具和遮脸面具两种。面具材质有纸浆粘贴面具、木制雕刻面具、木板丝绒制的翁伯面具（图 224）、皮制面具、皮毛面具和布缝面具等。面具的材质尽管有所不同，但其表现内容基本大同小异，由于地域差异，在艺术风格上却有所不同，卫藏地区的面具较为规矩，严守法度；康藏地区的面具则显得泼辣，奇形怪状；安多地区的面具较为温和，装饰性强。

#### 2. 骨角工艺

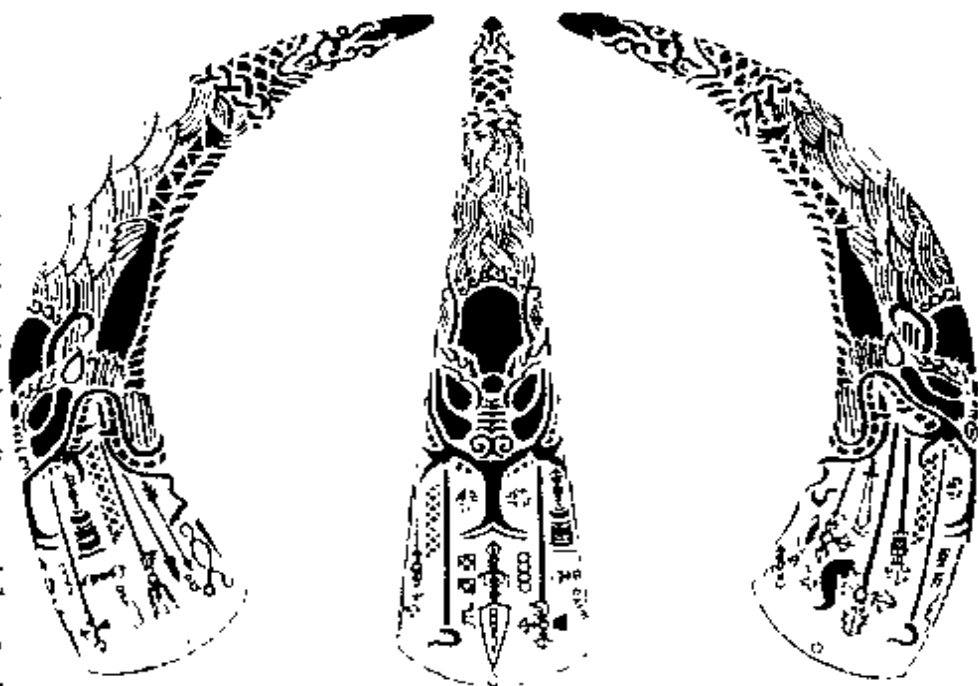
佛教文化中对骨角的利用也是广泛的，有用牛羊头骨、骷髅、海

螺和牛角等的利用和雕制成供奉、祭祀和法器用具。

牛羊头骨上的经文雕刻和供奉习俗是宗教文化形式之一，其有多种含义，有为宰杀牛羊马等超度之灵，忏悔赎罪之意；有祈祷牛羊肥壮、牧业兴旺之意；有生殖崇拜、繁衍不绝之意；还有除魔避邪、神灵保佑之意等。为此，在自然的牛羊骨上凿刻出不同意愿的咒语，以示神灵、天地明鉴。凿刻的藏文有凹字、凸字，横排在牛羊顶额部，一般在凹字上涂

以红色，使其醒目而神圣。

骷髅头器具，在布达拉宫等寺院，保留着用人头骨制成的一种持验用的法器，在行灌顶仪式时盛酒之用，在头骨边沿用银镶饰，平时



(图 22: 牛角雕刻装饰)

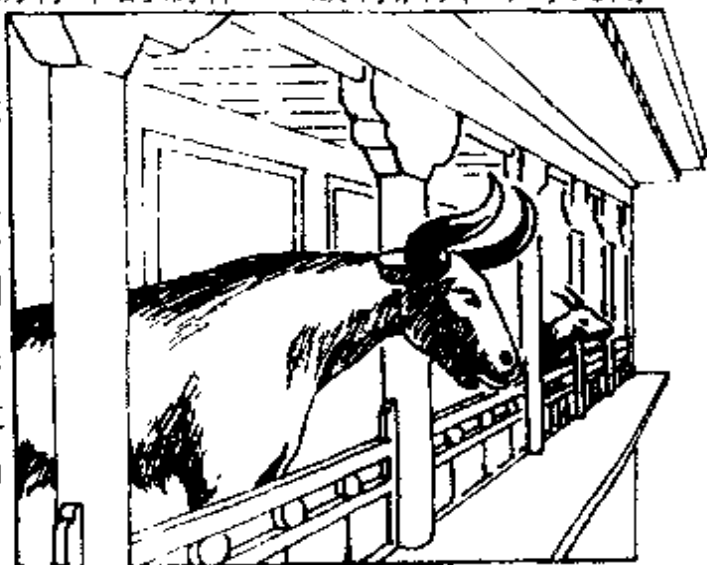
放在用金属精制的头颅器座上。还有一种骷髅手鼓，为称赞用的法器，将两个骷髅顶部粘联，利用两边头盖骨凹切面，蒙上羊皮，以做法事用器。

海螺即法螺，为藏八宝之一，也是法器之一。在西藏萨迦寺存放着一件雕刻精致的海螺，花纹缜密，排列规则，中间一圈为二方连续佛像，实为珍品，在法事活动中其用于做为称赞用法器。

牛角雕刻即在牛角上刻着龙纹和法器的造型，整个角均由图案雕饰，花纹排列组合的十分细密(图 225)，其为法事活动中佩饰在法王身上的法器，为护摩法器之一。

### 3. 动物标本

在许多寺院中都陈设供奉有牛、马、熊等的动物标本(图 226),使环境更增加了怖畏神圣感。动物标本的制作,一般将新鲜动物腹侧切开,把皮毛剥制下来,在剥离的皮面上涂上一层土砒霜或砒霜以类的防蚀防蛀药物。再用木杆和纤丝制成需要的动物造型的龙骨架,并将龙骨用布絮等细软扎绑成形,再将动物皮毛穿裹在龙骨架上固定好,根据动物造型特征进行棉絮类的填充,在填充的过程中要适量加入药物,以保持内皮不被虫蛀腐烂,最后将切口部缝和,再将玻璃制的动物眼球粘贴到位,这给人面对的是一件活生生的动物形象。



(图 226 动物标本)

## 第十章 其 它

### 一. 宗教工艺美术艺人队伍

在数千年的人类文明历史发展的长河中,青藏高原民族民间蕴藏着无数默默无闻的民间艺人,他们为本民族创造发明和尽善尽美的表现自己的文化艺术,并且一代传一代的延续下来,其文化的方方面面都表述着多民族不同的发展遗迹和事故变迁,极大的丰富了人类文化艺术,使之成为中华之瑰宝,而艺人队伍也在不断的、自发的发展壮大,成为民间所尊崇的能工巧匠,也为现代社会经济、文化提供了开发之路和创作源泉。前面已提到的艺人队伍有青海的“土族刺绣之乡”“安冲、赛河银器之乡”、加牙“栽毛匠”、马莲沟“雕花匠”,有西藏“江孜卡垫之乡”、杰德秀“围裙之乡”、甘肃的“保安腰刀之乡”等,除此,还值得一提的是为宗教服务的艺人队伍。

#### 1. 热贡艺术之乡

青海省黄南藏族自治州同仁县称之为“热贡”,热贡艺术泛指同仁境内藏传佛教文化中的装饰艺术总称,有彩绘、泥塑、木雕、木刻、堆绣、建筑装饰等。

在隆务河两岸,座落着吾屯、年都乎、尔赛日、郭玛日、脱加五个自然村,聚居着许多从事宗教民族工艺美术活动的艺人,他们的手艺世代相传。早在十四世纪初,随着藏区喇嘛教的兴起,以隆务寺为代表的寺院在这一地区大量涌现、为寺院绘画、塑像等的手工艺人也随之增多,应用而生。

十七世纪中叶以后,夏口仓一世派遣大弟子智噶额伦巴,在吾屯“寨子”内兴建了两所喇嘛寺,这两座寺院都有一条特殊的规定,入院的完德(男孩)一律要学习藏文、绘画知识和雕塑技巧。到了成人约十五岁,有一次选择命运的机会,留下的继续当阿卡,不愿留的可出寺

院还俗。因此,这两座寺院实际上成为培养本民族子弟的文化艺术“学校”。离院后的艺人,长年在外作画,足迹遍布青海、西藏、甘南、川西、新疆等地区,有的还被邀请到印度、尼泊尔等国作画施艺。早期的著名大师魏堂·滑腾及稍后的巴万、桑吉木、郎加等人,都是影响较大的艺人。当今尤其是吾屯上、下庄,1958年青海省文联曾经组织专家进行过调查,会作画、雕塑的艺人占全村男子的百分之九十以上。

为宏扬民族文化艺术,继承、发展民间工艺美术,在十年浩劫后的1979年,建立了“五屯藏族艺术研究组”,艺人们恢复了艺术生涯。在80年代初,黄南州政府专门成立了“五屯艺术研究所”,由青海省文联与州政府双重负责,孙书咏为负责人。后来从省文联移交给黄南州政府文化局管理,更名为热贡艺术研究所。在老艺人的热情指导下,吸收和培养了年青艺人从师学艺。在热贡地区较有影响的藏族老艺人有夏吾才让、更藏、尖木措等,使之形成一支赋有民族宗教工艺美术使命的艺人队伍。

## 2. 瓦寨艺匠之乡

西藏昌都嘎玛区的瓦寨乡,是个人才济济、艺匠荟萃的灵犀之地。早在新石器时代,昌都卡若地区的古人就已有对石、陶、骨等制品的加工技术。为此,昌都地区有着悠久的、传统的工艺文化历史,其加工的工艺品,技艺精湛,风格上吸收和汇集了以汉藏文化为主的西部民族文化,使得闻名遐迩,被誉为“艺匠之乡”。

工艺类别有宗教绘画,较早的“唐卡”绘画,就是出自这一地区;首饰品即金、银、铜、石、骨、木等材质的各种饰品;金属制品以金属浇铸、焊接等工艺为主,如金、银、铜、铁质的浇铸佛像及首饰、服饰、生活生产劳动用具等;石雕即嘛呢石刻、经文凿刻等;木刻以寺院建筑木雕为主,同时,也对桌台、柜具等木制品进行雕刻绘彩等。

## 3. 新寨、和日、蒙古道的刻石匠

青海省玉树县新寨村、黄南州和日乡、湟源县蒙古道村,因民间石刻艺人的石刻工艺精湛和石刻数量庞大而闻名省内外。

玉树县结古镇新寨村的“嘛呢石刻”非常著名,嘛呢石刻为藏传

佛教贡奉物,其石刻内容为经文、图案及佛像等,凿刻石块的堆积场面之大,非常壮观。相传约18世纪初,本地的一位叫加那多仁的僧人,亲手镌刻开始,逐渐由僧人和信教藏族群众自发凿刻,历经近三个世纪,石刻工艺一直在流传,并造就出一大批专门从事经石凿刻的藏族艺人,他们以刻石为业,专供朝拜者作为积德行善的见证,由此,石刻艺人是增无减。

黄南州泽库县和日乡的“和日石经”,远近闻名,数得上是全国最大规模的石经雕刻,人们称之为“石经墙”,高3米,宽2.5米,总长达300米,其石刻工程之大,令人惊叹!这些石经的刻制前后约有100多年之久,约在建国初期完成,当时的刻经人数平均每天有五、六十人之多,石刻艺人全部为藏族。

湟源县和平乡蒙古道村居住着以传统工艺石刻为主的汉族石匠,他们利用村后山上的青石板材,常年为建筑、筑路等凿刻作业,石刻用品有石碑坊、石阙、石碑、里程碑、石狮等。其石刻工艺早在明清时期,就由内地石匠流传而至,并形成一支直接为生产建设服务的石刻队伍。

#### 4. 拉萨古建筑艺人队伍

改革开放以后,为保护民族文化、维修历史文物建筑,1980年3月,拉萨市城关区率先组建起有80人的古建队,直接为寺院等进行修缮装饰,工艺方面由老艺人进行技艺指导的传、帮、带。到1986年,古建队发展为拉萨城关区古建筑美术公司,汇集了许多来自各地的、身怀绝技的古建筑老艺人和年青的能工巧匠。到1990年,公司发展有近300人,其中有技艺的能工巧匠占半数以上,有高级工艺美术师职称的11人,工艺划分大致以木质雕刻、彩绘、工艺砖陶及泥瓦工程等为主,涉及到的有金属工艺、房建工程及珠宝嵌饰等,成为西藏名符其实的民族工艺美术队伍,其将传统的民间工艺美术文化继承、发扬的延续下来,也为现代民族文化的发展起着保护、开发、宏扬的积极作用。

## 二. 现代工艺美术设计

## 1. 实用美术设计

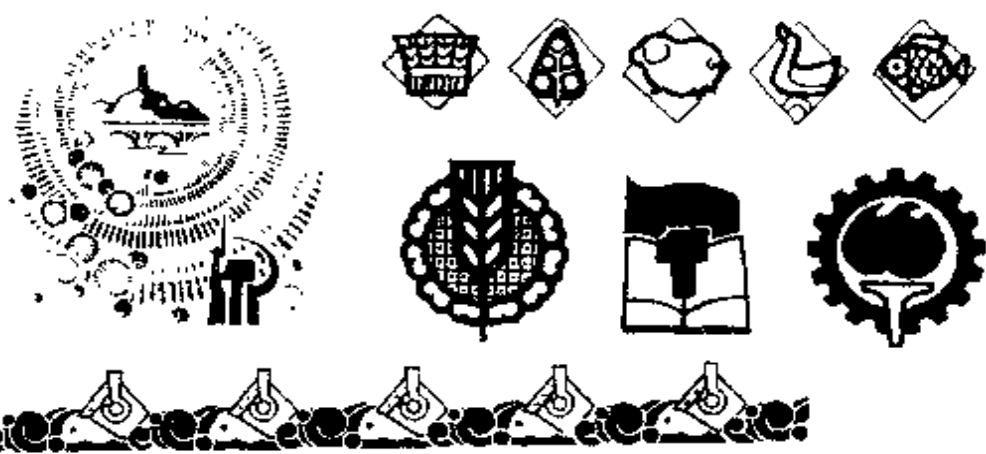
50年代到70年代中,实用美术设计除产品造型外,在装饰绘画设计方面主要服务于政治,其次是经济等。在图案设计上强调政治意义及含义,要表现出无产阶级的革命形象,反对资产阶级的腐朽情调;在色彩处理上有明确的褒贬界线,如红色为革命、上进;黑色为反动、黑暗等;在表现形式上概念化、模式化;在创作设计条件、工具、材料方面都极为简陋。因而,形成对产品形象单一化的装饰局限性,也成为设计思想的障碍,导致实用美术设计发展缓慢。

50年代的实用美术以墙壁标语、墙壁绘画、黑板报、展览等的文字、画面等形式进行设计宣传,在政治方面的内容以抗美援朝、学习苏联为主题;在经济方面宣传三面红旗、超英赴美等;在科普教育方面有爱国卫生、破除迷信及扫盲运动等。在产品装饰上极为简单,包装设计的内容也很乏匮。

60年代前五年,实用美术设计有一定的发展,在橱窗陈设、展览布置、包装设计、书刊装帧、黑板报头等的设计制作方面,都较有一定的艺术效果。表现的内容还是以政治宣传为主,如大型墙壁标语、宣传画,以“千万不要忘记阶级斗争”、“好儿女志在四方”及社会主义思想教育运动等内容为主;在展览方面以阶级教育展、英雄事迹展等为主题。从1966年至1976年,随着文化大革命“红海洋”大潮的遍及,从绘画到实用美术设计,全部以“三忠于、四热爱”为素材进行再创作绘画、设计,产品装饰、纪念章、橱窗、影院等等都以“红太阳”的领袖形象为中心,进行宣传歌颂。

70年代正值“文化大革命”后期,实用美术设计内容从轰轰烈烈的“崇拜”艺术宣传形式过渡到经济建设的装饰设计方面,但仍以政治宣传内容为主,只是在设计上略有拓展而已,以阶级斗争为纲及歌颂新生事物的大型宣传画内容,“上山下乡,扎根农村”、“赤脚医生”、“样板戏”、“老中青三结合”等;图案设计形式大多以象征革命性的“镰刀、斧头、钢枪、火炬、红旗、红星”及革命圣地、大庆大寨等内容为素材;在商品中陆续采用一些不带政治内容的图案,如变形动物、花

卉、文物造型等(图 227);在橱窗陈设方面逐渐增多了商品展示及艺术效果,使得商业美术悄然兴起;在展览展示方面,各生产行业的商品展览增多,如轻纺工业产品展览及实用工艺美术品展览等。



(图 227 文化大革命时期图案)

从 80 年代到 90 年代中期,

改革开放,开阔了实用美术设计的艺术视野,使实用美术的单一设计模式,发展到多种独立的设计工艺门类,随着经济的快速发展,从商业美术中派生出专门的商标设计、广告设计、橱窗设计、包装装潢设计、室内外装饰设计、服装美术设计、日用工艺品造型设计、书籍装帧设计、城市园林艺术设计和展览展示设计等。

## 2. 商业美术设计

从 70 年代中期开始,商品的包装、标贴、商标、厂标、产品介绍、橱窗布置、广告、展览等设计形式逐渐受到重视。80 年代到 90 年代,商业美术设计的门类逐一形成,以产品、商标、标贴及生产企业为内容,设计形式可分为包装装潢、广告设计、展示设计、牌匾装潢和电脑创意设计等。其设计形式已成为市场经济的重要手段。

包装装潢,在设计方面,1981 年 5 月,青海省轻纺工业厅举办省内首次包装装潢设计作品展览,即全省包装装潢设计展。这次参展作者 30 多人,参展作品 200 余件(套),分四个大类,即食品、日用品、鞋类和广告等。这是第一次集中展示了青海省包装装潢设计的发展实力,也标志着包装装潢设计已成为商品市场的重要组成部分。后来,较注意到直观性、地域性、防伪等特点,从包装外观的图案、色调与商品功能相协调,如食品色、工业色等,到商品的直观效果,如版纸包装

多设计天窗、塑料包装则以透明展示商品等,使商品一目了然,既保持了包装的美观又展示了商品的直观性、地域性,如互助头曲的瓶式为倒钟造型,与民族文化有一定的联系,富有地方特色。在防伪防冒方面的图案内容也与包装设计相统一,如一次性防冒盖具、防伪识别标志等。在包装设计评选方面,1987年在全国出口商品包装成果展中,工艺美术师赵维增创意设计的《虫草酒》、《发菜》包装,获得优秀设计三等奖。

广告设计,80年代初,广告设计与广告装璜加工业有很大发展,大多为街道路口大型板式广告,广告形式是根据设计效果图的要求,用彩漆或油画颜料绘制而成。1982年8月,西宁市广告包装装璜公司组织专业设计人员,参加在北京中国美术馆举行的第一届全国广告装璜设计展览,这对广告设计水平的提高、发展,起着较大的促进作用。在这次展览中,青海参展的作品有十余幅获优秀作品设计奖,有作者马文良的日用品包装设计,有作者王度、陈清江的招贴广告等。此后,在全国性的广告作品、招贴画等的设计评选中,不断有许多获奖、入选作品,1990年北京亚运会招贴画面向全国征稿,青海师范大学艺术系陈新浩设计的招贴画作品被入选。90年代,广告形式发展到高层建筑的高空立体彩灯广告、商品模型广告、商店内外大型透光彩灯箱广告及路边、店面大型商业灯箱广告;还有通过电脑设计的电视字幕广告、商品情趣广告及公益广告,在销售服务方面有各式手提袋广告,由彩色透明塑料印刷广告发展到铜版纸印制手提袋,从单色、套色到彩色过塑,印刷质量精细,彩色效果十分精美。

展示设计,从80年代开始,随着商品的市场交流,各种展览、展销、展示及订货活动增多,使展览展示的艺术格调不断提高,并形成专门的设计门类,可分为展厅场馆总体设计、中心主体造型设计、局部版式设计和沙盘、道具设计等。除展版展架道具外,在装饰材料方面,80年代初,有植绒纸、吹塑纸、金银纸等;80年代中,有各色即时贴、泡沫板、各色有机玻璃及装饰纸等。展示设计评比方面,1990年北京亚运会购物中心青海馆,由马建设总体设计、绘制,被亚运会组

委会评为优秀场馆设计奖；1994年北京“91中国社会发展成就展青海馆”，由青海师范大学艺术系讲师陈新告总体设计、绘制，并获得优秀场馆设计奖。

牌匾装璜，牌匾设计，加工也成为专业门类，如书写文字、刻字、喷字等，从单调的竖式门牌、横式匾额发展为大理石板牌刻字、铜板腐蚀刻字的镀金方牌。又发展为具有广告效应的企业名称大字，如泡沫大字、霓虹灯大字、有机玻璃大字、敲铜镀金大字等。

电脑创意设计，90年代中期，电脑打字、制字、刻字、创意设计正步入市场，通过电脑创作设计、剪辑组合形成的创意设计应用极其广泛，如室内装饰装修设计、创意广告设计、书籍装帧设计等，其制图快、色彩准、效率高。

### 3. 室内外装饰装修设计

从1985年开始，随着改革开放的步伐不断加快，加速了室内外环境装饰工程的发展，国营、集体、个体等不同性质、不同形式的装饰工程企业风涌而起，尤其是内地经济发展促使专业设计人员、工程施工队伍进入青藏高原。从街道商店、商场的门面外装璜，至宾馆酒楼、家庭居室内装修的策划、设计、装璜及工程施工等，均已形成相当规模的装饰行业。

在装饰装修设计方面，彩色效果图纸，采用电脑创意设计和彩色喷绘技术，在设计风格上有各自独特的艺术风格和绘画效果。

在西宁地区较为突出的施工工程有青海省会议中心，其用材、档次和装饰艺术效果都具特色；有老干部招待所的雅和欢乐园；有西门口姊妹食府等；

目前，装修工程在用料方面多采用金属材料，如不锈钢管具、板料、架具及厨具、洗具等；石材多以花岗岩、大理石板为主。在材料装饰工艺方面，多用木刻浮雕画和木板画装饰等，在商场门窗上多以玻璃喷砂、雕刻工艺图案为装饰效果。

### 4. 时装美术设计

青藏高原的时装美术设计，从80年代中期开始兴起。服装发展

分两大部分,一部分是各民族服装,基本保持原状,在本书第八章中已做了专门介绍;另一部分是以城镇流行服装为主,到80年代在流行服装的基础上发展了专业性的时装美术设计。

50年代在城镇流行中山装、青年装、学生装、茄克装、人民装、列宁装即干部装,列宁装是50年代从苏联传入国内,并流行于干部穿着,故称干部装。在城郊民间男子为对开襟立领盘扣服,女子为变化不大的右衽立领盘扣服。

60年代前期的服装与50年代相比变化不大,到60年代后期,正值“文化大革命”运动中,全民流行军装、军便装、中山装等。

70年代前期,为“文化大革命”后期,在“工人阶级领导一切”的潮流中,流行劳动布工作服、军便服、中山装和连衣裙。到后期开始兴穿小西装等。

80年代的服装发展似春天里的百花园,万紫千红。服装的花色款式逐渐丰富起来,如西装、喇叭裤、牛仔服、蝴蝶衫、蝙蝠衫、茄克衫、裙类、旗袍、紧身衣、风衣等。时装设计、表演随之应用而生,1985年7月,西宁服装研究所马晓琴设计的时装,在西宁市群众艺术馆的协助下,首次在解放剧场进行了时装表演。

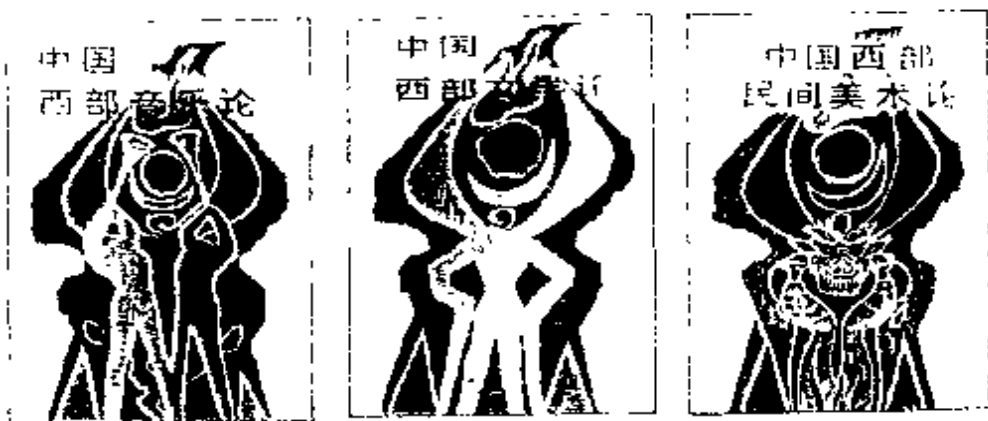
90年代的时装发展与全国时装交流趋于同步,并与国际时装设计、表演、销售接轨。1992年1月,青海省工艺美术公司、青海省民族服装鞋帽公司、青海省工艺美术学会、青海省电视台、西宁服装学校联合举办的“'92迎春时装表演、评选、展销”活动和共青团西宁市委、西宁市群众艺术馆等联合举办的“五四时装表演、评选大奖赛”,从中可以看出,通过评选,从企业涌现出许多新潮时装设计、制作、表演者。这时的时装分两个概念,一是全国市场新潮服装即时装;一是时装美术设计即纯艺术型时装,为引导消费潮流和提高服装审美而设计的时装。由于时装款式的多样化,加速了青藏高原的时装美术设计队伍的发展。

### 5. 书籍装帧设计

经过“红海洋”文化艺术喧嚣后的80年代,书籍装帧设计也随着

改革开放的春风,呈现出生机勃勃的绿色世界,书籍装帧色彩从红色转现出黑色设计艺术,给人以耳目一新,设计视野展现出一种宽敞豁亮的新感觉。到90年代,青藏高原的设计者们更侧重于地域性和民族性文化特征的时代感,不是单纯借用或照搬民族文化,而是追求它的内在文化,追求最有生命力的内涵,将民族色彩、造型、含义点缀到设计之中,

使人一目了然的感受到90年代的同步文化艺术特征。富有民族地方特色的藏



(图 228 书籍装帧封面设计)

文期刊《章恰尔》,以其浓郁的时代气息和新颖的版式设计深受广大藏族读者的欢迎,白峰设计的1990年第三期,获得全国整体设计奖。《中国西部文学论》等五部系列文艺理论丛书,具有代表性的装帧设计是富有青藏高原民族文化的时代感,这套丛书的装帧设计有两个特点,一个特点是每本书的封面、前环扉、封底的设计是一气呵成,封面以火焰图腾效果及日月同辉的民族文化层迭出朦胧的牛头形状,给人以博大而宏厚的美的感染冲击力;前环扉以特写母牛的乳房为画面,以大面积深红色为图案色,表现出青藏高原特殊地域的丰盈乳汁,哺育出多民族风貌的高原文化,含义深刻;封底以俯视卧牛的版画效果,真有点斧雕刀凿的、与天地共存的苍桑感及西部人纯朴耐劳、执着的牛的精神。第二个特点是五本丛书的封面设计共为一个外形效果,仔细详品,图内变化巧妙、自然,有味可寻,如“音乐论”一书,以两个民间号手仰天齐鸣;“美术论”一书,以一对剪纸凤凰婀娜相伴;“舞蹈论”一书,以两个藏族女子甩袖起舞,“文学论”以一个大大写的“人”等,十分贴切而和谐,1990年全国首届书刊封面设计大赛上,

青海人民出版社美编室副编审任素贤的《中国西部文学论》获优秀奖,1995年第四届全国书籍装帧艺术展览《中国西部美术论》获封面设计二等奖(图228)。

### 三. 教育、社团

#### 1. 教育

建国以后,青海民族工艺美术的教育有很大的发展。

1958年,在新成立的青海艺术专科学校开设了美术专业课,对民族绘画艺术人才的普及、教育和培养,起着积极的促进作用。

60年代初,艺校合并到青海师范学院,使师职力量有所集中和加强,教学质量不断提高。

70年代初,全国恢复了高等院校的招生工作。1973年,青海师范学院艺术系开设了美术班的专业教学,开始了“文化大革命”后期第一批工农兵学员的美术专业教学工作,其对青海民族工艺美术的发展有着密切的联系。

80年代,随着改革开放的深入,青海师范大学艺术系开设了工艺美术专业。90年代,又开设了师范类工艺班、工艺美术设计高等职业大专班,为青海工艺美术专业设计队伍培养了专门人才。

1985年,西宁第一职业中学为配合就业前的职业教育培训,开设了服装设计班。到1989年又开设了工艺美术班,专门为工艺美术行业的发展,培养了一批直接上岗的技术人才。

从80年代到90年代,由不同行业举办有多种形式的工艺美术培训班、讲座等,直接服务于工艺美术行业的人材需求。

#### 2. 社团、研究机构

1955年,青海省文学艺术界联合会下设立了青海美术家协会青海分会美术专业社会团体机构,以繁荣美术创作,发展美术事业为主要任务,对民族工艺美术的技艺交流、提高、发展,有一定的促进作用。

80年代起,多种社会团体、研究机构蓬勃兴起,省市相继成立了广告协会、包装协会、热贡艺术研究所、工艺美术研究所等。1991年

11月31日,青海省工艺美术学会成立,使工艺美术行业有了自己的社团组织,团结全省广大工艺美术专业工作者、民间艺人、业余爱好者,专门从事理论研究、开发设计新产品、提高技艺等。1992年11月召开了首届工艺美术年会,与会代表认真讨论、交流经验、切磋技艺,发表论文10余篇。这一时期是专业队伍兴旺发展的黄金时代。

#### 四. 展览展销等活动

建国后,全国工艺美术创作设计、产品生产、销售服务等工作领域不断扩大,工艺美术行业的各种活动十分频繁,大的活动内容可分为艺代会、展览会、内销会、行评会、行业会等。

##### 1. 全国工艺美术艺人、专业技术人员代表大会

简称“艺代会”,此会是全国工艺美术行业专业性的大型盛会。会议代表上千,人才荟萃,有专家教授、老艺人、设计人员,互相学习,交流技艺。每次会议都是继承和发扬民族传统文化、开拓和发展工艺美术事业的动员大会。从建国到目前,共召开三届。

1957年7月22日至28日,在北京召开了全国工艺美术艺人代表大会,到会代表465人。会议提出“面向六亿人民,发展工艺美术生产事业”,并要求贯彻执行“百花齐放、推陈出新”,“保护、发展和提高”的发展方针,充分肯定了民族民间手艺人对手工业发展中的艺术创造和社会地位,极大的鼓舞了艺人们在手工业方面的发展斗志,增强信心,振奋精神。这对青藏高原民族民间工艺美术的发展起着积极作用,青海省手工业联社组织民间艺人代表参加了会议,其中有灯影皮人艺人马福、银器艺人张永春等。

1979年8月8日至16日,在北京召开了第二次全国工艺美术艺人、创作设计人员代表大会,到会代表565人。会议提出“繁荣创作、发展生产,为社会主义现代化建设贡献力量”的发展方向。会议上授予杨士惠等34位优秀艺人、设计人员以“工艺美术家”的荣誉称号,把发展工艺美术队伍,提高创作设计水平的工作更具制度化、规范化,激发了广大创作设计人员的创作热情,更好的发挥出专业设计人员在创作工作中的主观能动性,多出、出好作品,为国家发展争得

荣誉、创得效益。青海组织代表团参加了大会,参加代表有冷冰洁、马少麟、陈业恒、夏吾才让四人。会议中恢复了中国工艺美术学会组织,马少麟同志当选为学会理事。

1988年4月24日至28日,在北京召开了第三次全国工艺美术专业技术人员、民间艺人代表大会,这次大会以题为“发扬传统优势,开创时代新貌,为全面振兴工艺美术事业而奋斗”的报告为指导方针。会议期间,李鹏总理代表党中央、国务院接见了会议代表,希望大家继续努力,发扬我国具有悠久历史的传统文化传统,创作出更多的不愧于我们伟大时代的好作品。会上宣布由国家科委、轻工业部于1988年1月决定在工艺美术行业实行荣誉称号制度,并授予62位专业技术人员“中国工艺美术大师”称号,对1979年授予34位“中国工艺美术家”改称为“中国工艺美术大师”。另表彰了150位优秀工艺美术专业技术人员。会议开的隆重、热烈,鼓舞人心。青海组团参加大会,参加代表有赵正涛、陈业恒、夏吾才让、师成效、王启跃、马建设六人。西藏组团参加的代表有土登、边巴、赤来群培、苗新爱四人。青海的夏吾才让被授予中国工艺美术大师,青海的师成效、西藏的边巴为受表彰的优秀工艺美术专业技术人员。

## 2. 工艺美术展览

工艺美术品展览是对工艺美术行业在每个时期发展的一次实力检阅和新产品展示,每次所展览的新作品、新产品,促进着设计水平的不断提高和生产产品的不断更新。从展览的规模和形式,可分为全国展、国际展、省内展及分类展。

青海省内工艺美术展览自改革开放以来,共举办过三次,每次展览从数量、门类、技艺等方面均有一定的提高和发展。

1979年10月,为庆祝中华人民共和国成立30周年,青海省工艺美术公司在西宁新落成的省轻纺产品展销大楼举办了全省工艺美术展览,展期30天。第一次向全省各族人民展示了省内民族工艺美术品,引起广大参观者的极大兴趣,并受到好评。展出的工艺产品有十大类,即雕塑工艺、金属工艺、花画工艺、刺绣、编织工艺、美术陶

瓷、玩具、地毯、烟花炮竹及其它工艺等。

1989年8月21日至9月1日,在青海省工艺美术展览馆举办了第二届全国工艺美术展览,由青海省轻纺工业厅、青海省工艺美术公司主办。参展的企业有15家,参展的工艺美术产品、创新作品有14大类874件(套),即雕塑、金属、各类首饰、漆器、人造花、画类、编织、刺绣、工艺鞋帽、地毯、美术陶瓷、烟花炮竹、玩具、民间工艺等。同时,配合展览销售的商品600多件(套),参观人数达上万人次。展览期间,评选出优秀产品奖6个、优秀作品设计奖20个,对参展的单位和个人颁发了参展入选证和纪念品,对获奖的单位和个人颁发了奖证和奖品。对优秀产品、作品在青海日报上作了专版选登。此次展览活动在中央电视台、青海电视台、西宁电视台均作了消息报导。

1992年11月,为配合首届青海省工艺美术学会年会活动,由青海省轻纺工业厅、青海省工艺美术公司、青海省工艺美术学会联合举办了第三届全国工艺美术展览,这次展览的展品是以获奖产品和新开发产品及创意设计习作为主,旨在推陈出新、交流创作思想、开发新产品、为企业生产提供有市场竞争力的新产品和旅游纪念品。

### 3. 其它展览展销工作

全国工艺美术行业的各种管理展销工作很多,其功能不一,频繁而丰富,相对稳定的工作会议有全国工艺美术展、内销会、行评会、行业会。

全国工艺美术展览,在工艺美术展览活动中,为国内工艺美术行业最高级别的大型展览,每次展览都有国家主要领导人参观、指示,每次展览都是向全国人民汇报展示全国工艺美术行业在每个时期创作的新产品、新作品、新风貌。自建国以来,共举办过七次大型展览,在这些展览中,青海工艺美术行业的专业技术人员积极的投入到创作开发新作品的活动中,用民族特点的工艺品参加全国工艺展,以展示青藏高原的风土人情为特色,学习全国工艺设计精华,提高本省工艺创作水平为目的,也向全国人民汇报青海民族工艺美术的发展状况。

青海工艺美术行业共参加了四次全国工艺美术展览,1978年2月至5月,在北京中国美术馆举行的《全国工艺美术展览》中,青海选送的展品中,被入选的展品其中有马少麟设计制作的二幅绒毛工艺画《青海湖畔》、《草原之春》,受到参观者的好评。

1984年5月,在北京展览馆举办的《全国工艺美术展览》,其中有青海选送的由郑守宽设计绘制、由省地毯一厂研制生产的90道机拉洗手工编织的“热贡艺术毯”,被评为优秀产品纪念奖。

1987年6月,在北京民族文化宫举办的《全国工艺美术展览》,青海选送参展作品87件(套),这次参展的作品是较有规模和特色,如藏族银器、地毯、藏画面具、石雕等。

1989年12月,在北京举办的《全国工艺美术展览暨中国工艺美术馆落成典礼》,青海选送展品200余件(套),其中有许多展品是从全省工艺美术展览中评选出的优秀作品,较有特点的有土族刺绣、编织壁挂、牛头工艺饰品、木板画等。

全国旅游纪念品、内销工艺品交易会,简称“内销会”,为全国工艺美术行业的厂商疏通购销订货渠道所设的工艺产品交易活动及场所,全国各地的厂商代表每年相聚交易,使工艺产品在国内的销售市场畅通而至,基本满足了各地工艺市场需求和旅游业的发展。青海省工艺美术公司为本省牵头单位,每年组织本省厂商参加内销会的购销订货活动,为青海工艺美术品消费市场注入了活力,增加了效益。同时还参加旅游产品工艺设计的评选活动。

中国工艺美术百花奖行业评审会,简称“行评会”,这个活动是为推动新产品开发和产品质量上等级的一个质量监督评审会,通过行评会对产品质量的技术评审,可评出省优、部优、国优产品,一级一级的达标评审,这对企业的技术管理、产品质量的宣传及提高知名度,以达到客户的信任而产生的经济效益,是十分必要和有利的,是工艺美术行业质量管理的一个重要手段。全国各省市自治区工艺美术行业根据企业上等级的工作计划,实施安排省优产品的评审准备工作,向国家推荐参加评审的企业产品,如1990年由青海地毯一厂提供的90

道机拉洗手工羊毛地毯,图案采用京式风格,获优秀产品奖。

省内工艺美术行业工作会,简称“行业会”,一般会期为二年一次,会上主要以通报全省工艺美术行业发展状况,检查企业在发展中所存在的问题,总结经验,根据企业实际情况,贯彻落实中国工艺美术总公司对全国工艺美术行业的工作布署,以达到互通情况、交流经验、共同发展的目的。

## 主要参考书目

|             |               |           |                  |
|-------------|---------------|-----------|------------------|
| 中国工艺美术史     | 田自秉           | 知识出版社     | 1985 年           |
| 当代中国的工艺美术   | 《当代中国》丛书编辑委员会 | 中国社会科学出版社 | 1984 年           |
| 亚洲工艺美术史     | 张少侠           | 陕西人民出版社   | 1990 年           |
| 印度与南亚美术发展史  | 常任侠           | 上海人民出版社   | 1980 年           |
| 中国服装史       | 华 梅           | 天津人民出版社   | 1989 年           |
| 中国考古        | 安金槐           | 上海古籍出版社   | 1992 年           |
| 中国原始社会史     | 杜耀西 黎家芳 宋兆麟   | 文物出版社     | 1983 年           |
| 中国民族史       | 江应梁           | 民族出版社     | 1990 年           |
| 中国考古学年鉴     | 中国考古学会编       | 文物出版社     | 1986、1987、1991 年 |
| 史记          | (汉)司马迁        | 中华古籍出版社   | 1994 年           |
| 青史          | 廓诺·迅鲁伯        | 西藏人民出版社   | 1985 年           |
| 藏汉史集        | 达全宗巴·班觉桑布     | 西藏人民出版社   | 1986 年           |
| 西藏考古        | (意)G. 杜齐      | 西藏人民出版社   | 1987 年           |
| 西藏佛教史略      | 王辅仁           | 青海人民出版社   | 1982 年           |
| 吐蕃史         | 安应民           | 宁夏人民出版社   | 1989 年           |
| 宋代吐蕃史料集     | 汤开建 刘建丽       | 四川民族出版社   | 1986 年           |
| 西招图略 西藏图考   | 《西藏研究》编辑部     | 西藏人民出版社   | 1982 年           |
| 青海历史纪要      | 青海省志编纂委员会编    | 青海人民出版社   | 1987 年           |
| 唃廝囉——宋代藏族政权 | 祝启源           | 青海人民出版社   | 1988 年           |
| 青海柳湾        | 青海省文物考古所      | 文物出版社     | 1984 年           |
| 上孙家寨汉晋墓     | 青海省文物考古所      | 文物出版社     | 1993 年           |
| 青海彩陶        | 青海省文物考古所      | 文物出版社     | 1980 年           |
| 西藏经济简史      | 多杰才旦 江村罗布     | 中国藏学出版社   | 1995 年           |
| 藏族服装服饰艺术    | 安 旭           | 南开大学出版社   | 1988 年           |
| 藏族器物艺术      | 杨树文           | 南开大学出版社   | 1988 年           |
| 塔尔寺         |               | 青海民族出版社   | 1984 年           |

|          |            |         |              |
|----------|------------|---------|--------------|
| 西藏风土志    | 赤列曲扎       | 西藏人民出版社 | 1982年        |
| 西藏风物志    | 中国风物志丛书    | 西藏人民出版社 | 1985年        |
| 青海风物志    | 中国风物志丛书    | 青海人民出版社 | 1985年        |
| 青海掠影     |            | 人民日报出版社 | 1990年        |
| 青海文物     | 青海文化厅编     |         | 1987- -1992年 |
| 考古       | 《考古》编辑部    | 科学出版社   | 1979.6       |
| 文物       | 文物编辑委员会    | 文物出版社   | 1979.9       |
| 青海民族图案集  | 张巍媛 张丕余    | 青海人民出版社 | 1986年        |
| 康巴藏族民间美术 | 甘孜州文化局     | 四川民族出版社 | 1989年        |
| 西藏艺术     | 西藏文学艺术界联合会 | 上海人民出版社 | 1991年        |

# 后 记

《青藏民族工艺美术》一书，经过九年之久的收集、整理、编写过程，今天终于得以出版，正式与读者见面了。值得庆幸的是自己处在青藏民族工艺美术文化的富矿区，得天独厚的民族工艺文化成为自己撰稿的近水楼台，在社会各界朋友和有关老师、同仁志士的帮助下，使自己从编写文稿的困境中艰难的走向成书之路。

在此，衷心的感谢中央美术学院教授朱乃正老师、中央工艺美术学院博士导师田自秉老师和中国工艺美术总公司高级工艺美术师耿旭挚友为该书题名、作序及审稿等方面的大量工作，使书稿的结构更具规范化、专业化；衷心的感谢青海省内的专家、教授、学者，青海省志办公室主编谢佐老师对全部书稿进行了认真的审阅和修改，青海省考古研究所所长许新国、副所长汤惠生和刘宝山等考古专家对书稿的史前、古代部分的历史文化作了仔细的把关及提出修改意见，青海民族学院副教授温存智老师对宗教历史和藏传佛教工艺文化作了许多修改意见，中国美术家协会青海美协主席佐良老师对当代部分提出了建议并作了具体指点，青海省考古研究所摄影师刘小何和绘图员李前二位好友为该书提供了所需照片和有关插图。同时，感谢为本书打印、复印、校稿等协调工作的朋友。该书如果能给读者提供一些有益的东西，这里也有他们付出的辛勤劳动和义务奉献。

马建设

1998年8月20日于西宁