

付爱民

Fu Aimin

Minzu Yishu Yu Renleixue
Yingxiang Yanjiu Wenji

民族艺术与人类学影像研究文集

——中国少数民族美术教育
五十年学术文库——

付爱民

Fu Aimin

Shiyou Yishu Wenhua
Shijie Yizhuo Xueshu

民族艺术与人类学影像研究文集

中国少数民族艺术教育
五十年学术文选

ISBN 978-7-81108-794-9



9 787811 087949 >

定价：26.00元

付爱民

FEI Aimin
民族艺术学
影像研究文集

民族艺术与人类学影像研究文集

图书在版编目 (CIP) 数据

付爱民民族艺术与人类学影像研究文集/付爱民
著. — 北京: 中央民族大学出版社, 2009. 12

ISBN 978 7 81108-794-9

I. 付… II. 付… III. 少数民族 - 艺术 - 中国
— 文集 IV. J12-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 219032 号

付爱民民族艺术与人类学影像研究文集

- 作 者 付爱民
责任编辑 黄修义
封面设计 汤建军
出 版 者 中央民族大学出版社
北京市海淀区中关村南大街 27 号 邮编: 100081
电话: 68472815 (发行部) 传真: 68932751 (发行部)
68932218 (总编室) 68932447 (办公室)
发 行 者 全国各地新华书店
印 刷 者 北京宏伟双华印刷有限公司
开 本 880×1230 (毫米) 1/32 印张: 10.375
字 数 262 千字
版 次 2009 年 12 月第 1 版 2009 年 12 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7 81108 794-9
定 价 26.00 元
-

版权所有 翻印必究

序

我国民族艺术源远流长，丰富多彩，少数民族艺术又是其中非常重要的组成部分，在传统艺术的承扬和当代艺术创作中都展现出独具特色的风采。对民族美术的传承与发扬是美术院校不可推卸的责任，而以中央民族大学美术学院为首的民族院校更是肩负着弘扬少数民族艺术的历史使命。自1959年中央民族大学始建美术专业以来，我国的少数民族高等美术教育与之共同经历了50年的发展，回顾这半世纪以来的风雨历程、曲折艰难，成果却更加喜人，更以一种朝气蓬勃的发展态势在新时期阔步前进。

美术院校的作用，一是传道授业，为社会输送高等美术专业人才；二是潜心科研与创作实践，参与美术事业的发展。中央民族大学美术学院在这两方面的贡献都可谓成绩斐然，并突出了自己的办学特色，独树一帜。在教学上，中央民族大学美术学院迄今已培养出数以千计的包括绘画、设计、美术学各专业方向的少数民族高等美术专业人才，他们活跃在全国各地，尤其是在各少数民族地区的文化建设中发挥着重要的作用。在创作方面，中央民族大学美术学院汇聚了一批在国内颇有影响的艺术家和青年才俊，他们在各自的专业领域里进行着卓有成效的科研探索和创作实践，为繁荣我国少数民族美术创作做出了十分突出的贡献。这部学术文库中选入的几位专业教师的艺术理论研究文集，从一个侧面清晰地记录了我院教学科研发展的脉络，比较全面地展现了我院师资队伍的研发实力，也可以看做是我们对50年优秀成果总结的另一种汇报形式。

从他们近年来取得的丰硕的创作成果中，我们还可以看出其

教学、科研中始终坚持的三种学术取向。

其一，立足传统。中央民族大学美术学院师生的创作中体现出良好的传统功底，无论是中国画还是油画、装饰绘画，都十分注重对传统艺术语言的钻研与运用，同时更加注重对民族传统审美意象的凝练和深化表现，在设计探索中十分有效地找到了从民族建筑、民族服饰、民族传统工艺等民族传统艺术遗产中汲取营养的方法。

其二，面向现实。中央民族大学美术学院的专业教学非常重视社会实践和实习采风这一环节，他们的作品无论以什么样的风格面貌出现，无不以少数民族现实生活为创作构思的源泉，无不是在社会人生和大地山河里寻找构思的鲜活素材，无不是以自己在民族地区生活的实际体验作为自己艺术探索的起点。这一点，一直是中央民族大学美术学院的教学传统，因此，他们的创作多能够超越简单的形式感转译，准确地表现少数民族人民群众的民俗生活形态和审美精神。事实上，在少数民族主题美术创作领域里，以中央民族大学美术学院为首的民族院校美术院系占有极其重要的位置。

其三，寻求超越。由于其特殊的责任和所承担的社会使命，中央民族大学美术学院师生们的创作总是焕发着其特有的艺术创造力。可以这样理解，具有天然多样性的少数民族传统艺术在其教学过程中逐渐对创作探索产生推动作用，艺术探索中的个性塑造在很大程度上也受到了良性影响，艺术创新的勇气与活力都得到了极大的推进。在他们的作品集里，异彩纷呈令我们目不暇接，无论教师还是他们培养出来的学生，都在进行独立的艺术探索，成效显著，令人欣慰感佩。

中央民族大学美术学院的师生团队已经成为中国美术界越来越有影响力的一个艺术群体。他们始终努力创造着能够更好地展现民族艺术魅力的艺术风格，在立足传统、面向现实的同时，开

辟出一条属于我们这个时代的民族艺术发展之路，将我国少数民族艺术事业推向一个更新的发展阶段。在中央民族大学美术学院成立 50 周年纪念之际，我要向他们表示热烈的祝贺，也期待他们能够取得更大的成就。

刘大为

中国美术家协会主席

前 言

伴随共和国 60 年华诞，中央民族大学美术学院也迎来了成立 50 年的盛典。在团结奋进、蓬勃开拓的 50 年中，中央民族大学美术学院经过几代人的不懈努力，收获了中国少数民族美术教育和民族美术创作与科研成果的双丰收。

自 1959 年中央民族学院创办了艺术系美术专业（我院前身），50 年来，我院始终坚持为我国少数民族美术事业的发展建设输送人才的办学宗旨，以培养高层次少数民族美术专业人才为己任。作为全国最重要的培养少数民族高级美术人才的教育基地，至 2009 年，我院向社会特别是向民族地区输送了包括了 42 个民族成分，各类学历层次的 2800 多名高等美术创作人才，已经顺利毕业取得硕士学位的研究生 50 多名；成功举办了四届硕士研究生课程班；毕业生中已有 8 位获得博士学位。他们现已成为全国各地民族美术研究、创作以及民族艺术教育领域的学科带头人和中坚力量。

在社会各界尤其是教育界、文化艺术界的全力扶助下，中央民族大学美术学院的成长经历了不同的历史发展阶段，学科建设得到全国各兄弟民族院校和民族地区艺术院系的大力支持，学科建设水平稳步提高。至 2009 年，中央民族大学美术学院已经形成集教学、创作、科研为一体的办学模式，构建了科学的符合艺术学科发展规律的包括博士研究生在内的多层次教学结构，已经建立了绘画、美术学和艺术设计三个招生专业中的七个专业方向，并完成新建“中国画临摹工作室”、“丝网印刷工作室”、“影像艺术中心”等多个专业实验室的发展规划任务。尤其是进入 21 世纪以来，学院建设工作开始纳入国家“211 工程”、“985 工程”的学科建设项目，美术学院的办学规模、办学层次和办学质

量都实现了全面的跨越。随着信息化、全球经济一体化进程的不断加速以及社会主义市场经济的确立和成熟，使得教育体制必须遵循市场规律。在教育产业化的进程中，人才市场的竞争随之加剧，这就为新时期民族美术教育提出了更高的要求，它包括教育资源和社会文化资源的合理配置，社会需求与课程设置的相互配合，拥有适应新形势的高水平的师资队伍和坚定不移地走突出民族特色的教育方向。在多年的教学实践和创作科研推进工作中，师资队伍里陆续涌现出一批以表现少数民族题材著称于当代画坛的著名画家和学者，如刘秉江教授、罗貽教授、周秀清教授等。其中刘秉江教授在1982年为北京饭店设计创作的壁画《创造·收获·欢乐》荣获第六届全国美展银奖，作为我国新时期少数民族主题绘画创作中具有代表性的作品写入当代美术史篇；周秀清教授于1999年应国家民委、邮电部之约，为纪念国庆50周年而设计了民族大团结邮票，多次被党和国家领导人作为礼品赠送外国贵宾，并多次担任国家大型汇演活动中的民族服饰问题顾问。同时，许多教师在艺术语言的探索和尝试中开辟出在当代画坛具有深刻影响的创新路径，在教学中时刻鼓励青年学子勇于探索创新。如李魁正教授的现代没骨画与泼绘艺术，既融合了传统绘画审美特质，又开创了全新的表现风格，成为中央民族大学美术人立足民族传统，开拓进取精神的集中表现，在学术上引领了当代学术潮流，同时推动了中国少数民族美术教育的发展进程。

1959年，我校开始面向民族地区招收美术专业大学生，与此同时，为新中国少数民族高等美术教育谱写了崭新的篇章。中央民族大学美术专业教学在这50年的发展历程中，积累了丰富的培育少数民族美术人才的宝贵经验，为民族地区民族美术的发展发挥了重要的人才基地作用。随着社会的不断发展，对民族美术人才的要求也越来越高，如何培养出水平更高、更好的、能够适应时代需求的民族美术人才，是当今艺术教育界共同面临的一

一个重要课题。中央民族大学美术学院也一直发挥着我国少数民族高等美术教育领域中的重要作用，其 50 年来所积累的优秀教学成果是我国少数民族高等美术教育学科建设中的坚实基础和宝贵财富，对其主要成果的总结和教学创新研究是当前学科发展所急需完成的一项重大课题，为今后我国少数民族美术教育的发展提供有力的实践材料、理论及方法依据。这部学术文库中选入的几位专业教师的艺术理论研究文集，从一个侧面清晰地记录了我院教学科研发展的脉络，比较全面地展现了我院师资队伍的研发实力，也可以看做是我们对 50 年优秀成果总结的另一种汇报形式。

少数民族高等美术教育的发展水平直接影响了我国当代艺术、少数民族文化产业、少数民族传统文化与原生态艺术保护等众多领域的建设、发展，其教学与科研成果也是支撑国家整体文化发展战略的一个关键性环节。新中国美术创作中曾经流行的“少数民族热”现象，对中国现代美术创作曾产生过巨大的影响，投射到 60 年中国美术教育的整体发展中，少数民族美术教育已经形成了一个专门的体系，是高等美术教育中一个非常重要的学科分支。如何办好少数民族高等美术教育？如何发展这一学科？仍然是摆在我们全体同仁面前的一个重大课题。正是抱着这样的信念，中央民族大学美术学院根植于丰富的少数民族传统文化艺术的沃土，几代同仁奋进在民族美术教育的阵线上，不懈地耕耘。现今世界文化的多元化特征、少数民族区域和区域经济的发展，以及国家对民族地区自然文化遗产的保护都将激发我们在中国少数民族美术教育和中国少数民族美术创作的艺术实践中作出新的拓展和贡献。

殷会利

中央民族大学美术学院院长

2009 年 11 月 18 日

目 录

现代图像学引论·····	1
李魁正教授艺术专题访谈 ·····	17
滇西南少数民族色彩审美意识的生态文化背景 ·····	27
色彩民俗地理研究在少数民族地区旅游景观设计中的应用 ···	45
佛教古代绘画凹凸法与中国画传统晕染技法的传承	
关系研究 ·····	54
古代少数民族画家胡瓌及“北方草原画派”考略·····	107
佤族木鼓文化解析研究·····	170
佤族宗教造型艺术中的生态符号研究·····	187
澜沧县旅游形象设计的基本原则·····	207
图像——为历史定制形象的权者·····	220
视觉人类学的先行者·····	225
芒景布朗族村传统文化艺术现状调研报告·····	230
非凡的行走与最平凡的融合·····	261
看与被看·····	266
虚设的曼陀罗·····	271

从蓝志贵西藏珞巴族、傜人摄影谈早期少数

民族影像的重要价值·····	275
沧源岩画出人葫芦图形与佤族《司岗里》神话的比较·····	281
诗意的古镇拟像·····	298
以庄学本早期探索为起点的少数民族影像志建设方法 研究·····	308
后记·····	321

现代图像学引论

一

“图像”一词主要来自西方艺术史译著,通常指 image, icon, picture 和它们的衍生词。

后期图像学论著中表述“图像”的常用词是 image。image 的几种主要词意可借以理解图像学对“图像”概念的设定:

1. 心像、印象,指图形在观看者心中构成形象认知的心理过程。
2. 塑像、肖像、圣像,也包含有图形程式的意义,与 icon 相同。
3. 映像或翻版、复制、相似的形象,表明图像的传播性能。
4. 在心里对形象的描绘。image 的衍生词用法也可以帮助我们更深层地理解“图像学”的概念:imaginable 指可想象到的;imaginary 指假想的;imaginative 指富于想象力和创造力的。早期“图像”的常用词是 icon, iconography 为图像志, iconology 为图像学。icon 的原意指希腊正教的圣像,所以作“图像”用的主体含义为图形程式,故现在多译为“谱像”,并将 iconology 译作“谱像学”^①。picture 的名词原意为图画、照片、电影、映像等,指图像的具体物质性存在,如 picture book 为图画书, pic-

① [美] W. J. T. 米歇尔 (W. J. T. Michel) 著,范静晖译:《图像转向》,载于陶东风等主编:《先锋学术论丛——文化研究第3辑》,第35页,天津社科科学院出版社,2002年版

ture tube 指显像管, picture window 指看得见风景的窗子。picture 的用法比较丰富,也有心像、形象、描写、叙述及相似形象的词意,因此常与 image 混用,但 picture 的使用常常指称具体的实际形象,停留在视觉图形的表象,而 image 的用法要更抽象,多用于探索图像心理范畴的论述,而不仅仅指视觉的。

其他一些词在相关使用中也可以统统译为图像,如 tableau, representation, view, figure。tableau 的原意是如画般动人的场面,延伸意即虚拟图像;representation 的原意是象征、表示,指被图像表征的内涵意义;view 指图景;figure 的原意是数字、计算,因此它指的是图形的性质及符号特征,如三角形 triangle figure,圆形 circle figure。

中国古人的治学方法是“置图于左,置书于右,索像于图,索理于书”^①,故“图像”一词在传统文化中亦颇有渊源。“图”指图形,“像”指图形中的含义,是以“图”为媒体的形而上的文化概念。如从太极图哲学义理的认知过程中,我们可以归纳“索像于图”的递进层次:1. 首先进入视野的是一幅黑白对比的阴阳鱼组合图形,矛盾色交合对比的图案印象即图形存在 picture。2. 它的基本形为圆,以 S 形曲线分割,这种图形判断结论即图形特征 figure。3. 圆形、曲线均说明图形的基本象征意义为永恒的运动,这是图形的象征意义 representation。4. “天圆地方”的文化符号学基础使观者联想图形所代表的是“天圆”——宇宙与自然的图像比拟,即图形景象联想 view 或 tableau。5. 太极图引发我们对传统“对立统一”哲学思想的认知和思辨过程就是 image,即古人从图形中索得之“像”。6. 这个图形一旦由历

① 尹定邦:《图形与意义》,第5页,湖南科学技术出版社,2001年版;陈平原:《以“图像”解说“晚清”——〈图像晚清〉导论》,载《开放时代》2001年第5期。

史沿传构成一种程式化的图形符号，再经我们理解和熟知后，在我们的头脑中就构成了一个 icon，这时无论如何复制、改写、或随意地变形表现，这个 icon 已不因外在形式的变动而改变了。同时，我们还应注意“像”和“理”的区别，即“像”的意义是视觉性的，具有不可言说的特点，由它区别于文字理论的独立价值。

二

图像学源于 19 世纪在欧洲美术史研究领域里发展起来的图像志研究^①，当时图像志是艺术史学科中的一个分支，它所关心的是艺术客体的主题内容以及题材背后延伸的深层寓意，从而自然减少了对艺术作品的形式和表现风格的关注，在这一点上同传统的艺术史研究方法背道而驰。早期的图像志研究基本都是宗教内容的，进入 20 世纪后图像志的研究领域不断扩展，与其他学科的联系日益密切，进而发展成为一种蓄势取代传统艺术史研究方法的新方法——图像学。

1912 年，德国的艺术史大师阿比·瓦尔堡（Aby Warburg，1866—1929）在第 10 届国际艺术史大会上宣读了他的论文《弗拉拉的无忧宫意大利艺术与国际占星术》，在这篇论文中他使用了新词汇“图像逻辑的”（德语 ikonologisch）来昭示他准备倡导的一种新生的艺术研究方法——一种脱胎于传统图像志研究的

① 图像志是在 19 世纪欧洲美术史研究领域里发展起来的一个学术科目，主要得益于历史科学的崛起，研究艺术作品主题与意义，并进行描述和分类，试图辨析古代艺术作品的实际含义，是近现代西方美术史学实力非常雄厚的一个流派。参见郭小川：《西方美术史研究评述》，第 143—145 页，黑龙江美术出版社，2003 年版。

研究艺术史、艺术学的新理论模式^①。瓦尔堡的新方法关注的是艺术研究过程里作品内容与形式的相互作用，他的目的是引导学者们吸收其他领域的研究成果，使艺术史得以纳入文化史的整体当中。图像学创始人的最初动机是通过这种新方法突破传统美术史研究中各种学科的界限，瓦尔堡的老师历史学家卡尔·兰普雷希特就是一个在史学研究中倡导“大文化史”的特立独行者，他主张把历史看作是一种社会心理科学，政治、经济、法律、艺术、宗教等学科应该视同一体。这种思想上的变革一开始被喻为“侵入者”，它总是在扮演对艺术形式主义批判者角色的同时打破了各个学科之间的封锁壁垒。

20世纪涌现出一大批富有才华的图像学研究者，如欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky, 1892—1968）、弗里兹·扎克斯尔（Fritz Saxl）、鲁道夫·维特科夫尔（Rudolf Wittkower）、埃德加·温德（Edgar Wind）等，这些赫赫有名的艺术史家用大量勤奋而实际的研究工作为图像学的性质做了系统的设定，即对艺术品母题的象征意义进行全面的、文化的和科学的解释。他们都曾集中在创立于汉堡的瓦尔堡研究院工作（起初为瓦尔堡图书馆），成为以图像学研究闻名于世界的“瓦尔堡学派”的核心力量，^② 这所研究院可以视为全球第一个图像学的科研机构（虽然它不只是一个艺术史的研究机构），并对当代艺术学的发展做出了重大的贡献。二战中研究院迁至伦敦，几乎同时也是为了躲避纳粹迫害的年轻的恩斯特·贡布里希（Ernst Hans Josef Gombrich）从他的故乡维也纳应聘而来，负责整理瓦尔堡遗稿。现在贡布里希已成为一位身负盛誉的艺术史与艺术理论大师，他

① [英] E. H. 贡布里希著，杨思梁、范景中選编：《象征的图像——贡布里希图像学文集》，第1页，上海书画出版社，1990年版。

② 郭小川：《西方美术史研究评述》，第285页，黑龙江美术出版社，2003年版。

对图像学发展的突出贡献是特别努力于图像学阐释方式标准的建立，认为图像学的中心任务应该是重建艺术家本来的创作方案，以此寻找作品的本义。为了科学地解释作品的“本义”，贡布里希主张要充分研究作品主题的初始背景、环境资料、传统惯例以及作者的真正意图，这种主张在很大程度上对已是广为流行的图像学在技术因素上提出了修正和革新的方案。

潘诺夫斯基的研究成果标志着图像学一个新的历史阶段，“他将图像学从一种辅助性的研究手段擢升为一门独立而成熟的学术部门，不仅在实践上做出了大量的成绩，而且从理论上对图像学作了相当完备的阐述”^①。他也因为战争的原因从 20 世纪 30 年代开始移居美国并在那里开始了他的艺术教学工作与研究，后来长期执教于纽约大学，把图像学的研究方法带到了美国。随着潘诺夫斯基在汉堡的许多学生移居美国后，德国传统的图像学在美国的影响日益增大，美国本土的学者在经过潘诺夫斯基的教导或与他合作后，开始致力于将潘诺夫斯基的观点、方法与其他观点、方法加以同化和融汇的工作，向着一个更为宽广、更加深入的方向发展。比如维尔那·霍夫曼（Werner Hofmann）在 20 世纪 60 年代的研究中开始参照文学、哲学以及课题当时的艺术批评来证实他的阐释，并且开始试图揭示作品中富有象征意义的形式。^②

潘诺夫斯基及其以前的图像学研究仍然以传统图像志研究为基础，因此它仍然是一项艺术史或文化史的专门学科，其课题内容也多数局限于传统艺术品尤其是文艺复兴时期的艺术创作个案。在潘诺夫斯基以后的时期，发轫于传统图像学研究方法的先

① 郭小川：《西方美术史研究评述》，第 288 页，黑龙江美术出版社，2003 年版。

② 郭小川：《西方美术史研究评述》，第 290-291 页，黑龙江美术出版社，2003 年版。

天缺陷开始日益凸显，其一是它对艺术创作中形式与风格问题的漠视；其二是它对现代艺术创作即艺术学、艺术理论方面现实意义的疏离。后期图像志、图像学的研究者在身份上发生了根本性的变化，他们不再以专门的传统图像志或图像学家的身份出现，而是挟着图像学方法的启示走向更为综合的现代艺术学研究，如潘诺夫斯基在美国训练出的学生米勒德·迈斯（Millard Meiss）、弗雷德里克·哈特（Frederick Hartt）、迈耶·夏皮罗（Meyer Schapiro）。夏皮罗在哥伦比亚大学与学生们一起研究艺术问题时启用了来自心理学、精神分析学、现象学、存在主义等更为广泛的学科术语和概念，他们所研究的课题开始更多地指向现代艺术。^①

这种转折的发生集中于 20 世纪六七十年代，显然与当时西方现代艺术试验性实践行为的发展有着深刻的内在联系。波兰杰出的艺术理论家扬·比亚洛斯托基（Jan Bialostocki）的研究领域非常广泛，常涉及哲学、艺术史和艺术理论的多方面问题，他在 1960 年出版的论文集《风格与图像志、艺术学研究》中富有创造性地将哲学方法运用于图像学研究，并且开始关注图像与风格的问题^②。而贡布里希的触觉敏锐度是超凡的，他在完成了《艺术与错觉》、《秩序感》这两部深入研究绘画和装饰设计艺术的鸿篇力作后，在 20 世纪 80 年代又出版了《图像与眼睛》，在这部书中他的研究课题已经扩展到了图片摄影、制图与广告制作等视觉艺术的全部领域。通过贡布里希的著作我们可以发现，他的艺术学术研究系统始终是开放的，可以说从很早开始他的研究

① 郭小川：《西方美术史研究评述》，第 320 页，黑龙江美术出版社，2003 年版。

② 曹意强、洪再辛编：《图像与观念——范景中学术论文选》，第 355 页，岭南美术出版社，1993 年版。

就已经像他自己所说的那样“脱离了艺术史这个魔圈”^①，进入了更富科学哲学精神的艺术学领域。

当代，图像学已构成西方艺术史研究领域中具有统治地位的一个分支^②，其理论模式从艺术史研究转向至艺术理论、艺术实践等更为全方位的艺术学领域，从而形成一个以全新视角、全新方法科学审视当代艺术学术的新学科——“现代图像学”。贡布里希在《象征的图像》^③这篇论文里已经展示了他超越艺术史和传统图像学的学术抱负，首次将图像与语言相比拟，从哲学的角度探讨图像象征符号作为人类思想传播工具的意义。这是一个非常伟大的创举，可以看作是现代图像学的发端：经过一个多世纪图像志、图像学研究的盛况，几代杰出学者的开拓与积累，人类开始认知到了视觉图像对于人类文化发展的重大意义和价值。而这个认知形成的前提是，必须有一种方法可以帮助我们跨越一切形式与风格的障碍，使我们得以通览全部视觉艺术与文化的含义。也唯如此，我们才不致沉迷于形式主义^④为我们提供的一个个琐碎的历史片断中，而遗忘了视觉图像被制作的最原初的目的。美国芝加哥大学教授威廉·米歇尔（W. J. T. Michel）是当今比较活跃的以现代图像学理论为视觉文化、艺术研究工具的代表学者之一，他在 20 世纪 80 年代开始出版的几部著作《图像学：图像、文本、意识形态》、《重塑的眼光：后摄影时代的视觉

① 曹意强、洪再辛编：《图像与观念——范景中学术论文选》，第 63 页，岭南美术出版社，1993 年版。

② [英] E. H. 贡布里希著，杨思梁、范景中选编：《象征的图像——贡布里希图像学文集》，第 1 页，上海书画出版社，1990 年版。

③ [英] E. H. 贡布里希著，杨思梁、范景中选编：《象征的图像——贡布里希图像学文集》，第 213 页，上海书画出版社，1990 年版。

④ 19 世纪末、20 世纪初兴起的西方另一个美术史理论学派，主要创建者海因里希·韦尔夫林被称作“现代艺术史之父”，强调研究艺术品的风格和形式对人们美感刺激的重要性，是同样很有影响的理论学派。

真相》、《图像理论》都是当代非常重要的现代图像学论著。米歇尔的学术观点可以说是后现代时期视觉图像文化的典型代表，他所关心的论题早已超越了一般性的艺术现象，而开始更为深刻和具体地讨论图像学与意识形态的关系了。在《图像转向》这篇论文中米歇尔已经把“图像”的地位抬升至文化上的至高点，他紧紧抓住理查·罗蒂关于哲学史所发生的一系列转向的理论，在“17—19 世纪的哲学转向关注观念；启蒙的当代转向关注词语”^①之后，接续为后现代的当代转向为“图像”，论述当代思想正在朝着“可视的意识形态”状态发展的可能性和现实性。米歇尔观点的时代背景是当代社会文化已经一致认同了“图像时代”的来临、人类已经步入了一个崭新的“图像时代”、人们获取信息和交流思想的主要媒体方式已从“语言文字的”转型为“图像的”。1972 年出版的英国学者约翰·伯杰（John Berger）等五人^②合著的《观看的方式》中开篇就谈到了“观看先于语言”这一观点^③。他们认为在人类获取信息的方式中，“图像”读取的要优先于“语言文字”的方式。米歇尔更为超越式地谈到了这一点，他认为更重要的现实资料是“图像表征”正在以“前所未有的力度影响着文化的每一个层面，从最为高深精微的思考到大众媒介

① [美] W. J. T. 米歇尔（W. J. T. Michel）著，范静晖译：《图像转向》，载陶东风等主编：《先锋学术论丛——文化研究第 3 辑》，第 14 页，天津社会科学院出版社，2002 年版。

② 因一部电视节目《观看的方式》的启发，约翰·伯杰等五人开始合写了这篇文章来阐述他们的观点，中译本译为《视觉艺术鉴赏》，五名作者为：约翰·伯杰（John Berger）、塞文·布洛姆博格（Sven Blomberg）、查尔斯·福克斯（Chris Fox）、米歇尔·戴比（Michael Dibb）、理查德·赫利斯（Richard Hollis）。

③ [英] 约翰·伯杰（John Berger）等著，戴行钺译：《视觉艺术鉴赏》，第 1 页，商务印书馆，1999 年版。

最为粗俗浅薄的生产制作无一幸免”^①，而且他认为观看不仅仅是一般性的优于阅读，语言文字实际上无法充分阐释视觉经验，即二者在根本能力上的不平等。因此他指出，图像学重建中的关键举措应是设法超越语言艺术与视觉艺术之间的比较研究，使图像学“进入人类立体的基本构建之中”，而他的目的也正是为了复兴图像学，他认为必须使“图像的理论同意识形态话语批判地相遇”^②。

早期传统图像学研究者对艺术形式的忽视遭到相当范围的批评和非议，现在批判图像学性质的维护形式主义的批评仍然时有出现，但由于“图像时代”切实来临，“图像”已经转型为意识形态传播过程中的主要媒体形式，与之相比那些声音显得淹没无息了。现代图像学的发展，其生命力完全在于它彻底的“开放性和综合性”，即无所不破、无所不合，“图像”是被创造出来的一种可以“任意”冲破传统学科界限并重新组构的研究方法和理论密钥，其学术内核，正是最具前瞻性和创造性的现代文化科学。正因为出发点是为了突破艺术形式桎梏、研究与艺术形式相悖的其他问题，所以图像学者在最初使用“图像”这个词时，对图像的基本概念就是超越一般形式差异的可视作品，即它包括绘画、摄影、影视、装饰设计、建筑园林甚至行为装置等一切可视的艺术作品所表征的视觉内涵。而当代学者在使用“图像”一词时，已经更多地开始指称利用新型科技完成的影像作品，因为这些影像作品比之传统的视觉艺术品，其复制和传播的效率远超千里之距。

① [美] W. J. T. 米歇尔(W. J. T. Michel)著，范静晔译：《图像转向》，载《先锋学术论丛——文化研究第3辑》，第17页，天津社会科学院出版社，2002年版。

② [美] W. J. T. 米歇尔(W. J. T. Michel)著，范静晔译：《图像转向》，载《先锋学术论丛——文化研究第3辑》，第17页，天津社会科学院出版社，2002年版。

国内的图像学研究与图像艺术的实践探索在目前发展极不平衡,图像学经历了一段时间的译论、试论过程,主要通过有限的几位研究西方美术史的学者来完成,如范景中、曹意强等几位先生^①;或引用图像学的成果辅助其他学科的一些课题研究^②,可以说尚未构成专门的、系统的、具备适当规模的研究体系,而图像艺术实践由于图像技术的飞速发展和图像产品市场的形成,图像艺术人才已经结成了一支可谓庞大的团队。20世纪80年代,著名摄影学家龙熹祖先生率先意识到现代图像学理论与图像艺术在中国高等艺术教育领域的重要意义,在中央民族大学最先创办了图像学的专门科研机构 and 图像艺术的教育基地——中央民族大学图像研究所。龙先生所推广的“图像”,虽然立足摄影技艺、平面图片编辑与数字图像后期处理,但绝不自拘一格,强调学生要掌握的是——一种超越一般形式差异的图像意识,而不仅仅是一两项专业技术。在计算机图形图像领域中,随着新图像艺术在大众传媒中的广泛推广和数字虚拟图像在电影、电视后期制作、房地产、旅游等产业中的市场应用,数字图像的概念已经深入人心。与图像研究所的情况所不同的是,数字图像领域的主要人物多为热衷网络的一代,他们重视的是被新开发出来的炫目技术,而艺术理论在这个领域目前还是空白。

三

现代图像学研究的艺术学价值在于“图像逻辑”这一概念的

① 同为中国美术学院的美术史专业教师,是贡布里希等学者著作的主要翻译者。

② 现多出现在科学化的美术史学研究领域中,如汉代陵墓艺术以及画像石、画像砖研究、西藏佛像艺术研究与佛教造像图像研究等等。

提出，使各个围绕人类视觉文化的人文学科开始进行整合一体的完整性研究工作，它使艺术家开始摆脱此前那种只关注风格的孤立、狭隘的自我发展空间，有机会从更完整的文化语境条件下来关照视觉艺术的创作行为本身。因此，“图像”这个词汇的提出本身就很有意义：与“美术”相对比，它意味着作品的要素首要是“图像的”而非“技术的”或“形式的”。图像学批判的是“形式主义”而不是“艺术形式”，因为图像学认为艺术作品的文本价值与艺术家进行创作（包括一段时期艺术流派群体的创作行为）时的真实意图是统一而密切的，那么创作本身也就不能只关注形式语言风格而忽略作品图像的审美核心。对“图像”一词概念的理解，离不开各个历史阶段对图像学的认知和运用，早期的图像指的是各类图形的传统寓意，即“谱像”；接着是贡布里希为图像增加的新观念，他认为对图像内容的研究也应包括图像作者的实际意图，当然这就不可避免地有部分艺术形式的问题也产生了兴趣；“现代图像学”的突破力度达到了一个高峰，“图像”由“艺术”转型为“文化”，这种发展植根于现代科技的发达，因此，现代图像学已不再像传统图像学那样去简单地批判艺术的形式主义了。

艺术理论在最初是人们从艺术史的回顾过程中把问题秩序化、理性化的一种结果，人们怎样看待艺术史线索即“艺术史观的建设”，决定着人们将如何确定艺术理论和如何发展当下的艺术创作。在艺术史的整体进程中，近代（约以19世纪末为分界）以前几乎一直处在技艺决定作品优劣的时代，也就是说谁掌握制作技术，谁就获得“图像产品”市场的主动权，这是由历史上复制与传播技术长期滞后造成的。因此，在相当长的历史阶段中，人们心目中占主导地位的一直是艺术品的原创技艺，而艺术家和大多数理论家最热衷于讨论的也是关于此类以手工技艺为主的实践技术。以中国美术的发展为例：自六朝至宋元，绘画的艺术行

为主流发生了从宫廷贵族到文人的转换，但无论是贵族还是文人，其创作主体的阶级烙印都是很明显的，艺术史的发展始终都控制在对制作技艺具有垄断地位的社会群体手中，所谓“院体画”、“文人画”都是技术传播垄断的结果。而这种垄断的形成，主要原因还是复制与传播技术的滞后：粗陋与原始的复制不能完整再现艺术品的原貌；概念化的师徒套路也不能真实地反映大师的艺术精髓。因此，在那些时代艺术技术的接代延续只能局限于一定的小范围内，师徒门户成为艺术生命延续的主要形式。在复制与传播技术滞后的时代，从艺术家、收藏家到普通大众所能看到的视觉艺术品都普遍具有特征鲜明的“形式差异”。现代图像学理论的优势就是可以跨越一般历史条件的局限，研究者所关心的审美含义是超越于艺术形式差异的意象。根基于“图像”的美学思想，可以看到那些在传统艺术学术研究中所看不到的东西——许多艺术品在技艺和形式上迥异却具备着更多相同的审美因素。传统的艺术史研究也是建立在早期学院派艺术教育的需求上，研究者往往以形式差异作为研究的主线，故我们看到的传统艺术史著作往往是风格流派的演变史或艺术家的传记、编年史。而图像学关注的是艺术品所传达的完整的文化信息，即首先研究的是艺术家在当时当地的审美创作过程中的真实心理、实际目的等，因此对图像作品的复制和传播方式更感兴趣，渴望了解艺术作品的真正用途和社会意义，摸索到艺术史发展的脉络本体，并以复制、传播形态的变化作为艺术史划时代的工具。

假如将传统建立于形式差异原则的视觉艺术史重新按照“图像逻辑”来编排一部《图像艺术史》，那么它的本质将是一部视觉艺术的“传播”发展史，它的历史时期划分应以复制技术、艺术品的交流与传播形态发展为主体依据。例如宗教的传教体制在中古时期相当长的时间里一直扮演着视觉艺术传媒的重要角色；而中国明清以来书籍版画的兴旺发展，也正是在城市经济繁荣的

促动下市民阶层对文化消费传播需求的市场所造就的。与此同时，版画的兴起导致白描艺术获得了发展的机遇，像陈老莲、任渭长这样的白描大师的作品也能随之被大量的复制，并广泛地传播到社会各阶层。这样，图像艺术史看起来倒更像是一部视觉传播领域里的文化史，它划时代的历史分野正是人类视觉传播方式的五次重大变革：1. 原始时期——图像程式 icon 的模仿式复制、改制。例如岩画、陶器、陶俑等形制规范的仿制行为，图像在此实际已成为部落间、人群间政治、宗教、生活信息的传达工具，同时使部落政治构成了一种具体的富于感染力的形象。2. 陵墓艺术时期——图像架构、象征意义 representation 规范的集体认同与建立。这个时期（其时相当于古埃及与中国的三代至秦汉之间）并非只有陵墓丧葬艺术，而是我们只得到了陵墓艺术史的文本，因此用“陵墓艺术”来命名这个时期非常恰当。这时出现了阶级分化，有了奴隶主和奴隶、贵族和平民的区分，而所谓的艺术家在这时基本上都是奴隶。陵墓图像在这时很明显是当时当地人类群体神灵观念、生死观和生活习俗的体现，它所演绎的是墓主人死后的灵界生活，因此图像架构的规范性被严格化了。因为图像在这一时期是阶级身份的象征，于是“符号”的社会意义凸显了出来，这也就是为什么同一种规制的埃及墓室壁画风格可以沿传达 1000 多年而不变的原因。3. 宗教时期——图像呈现为某种特定的文化基因形态。图像在宗教传教的程序中作为一种重要的宣传工具而传播至更广阔的地区，并与异类文化基因相融合。例如印度佛教美术对中国六朝隋唐时期美术发展的巨大影响，在这个过程中，爆发了中古时期人类文化史中最为引人注目的重大事件^①。这些具体事件的形成与宗教的媒介性至关重要，而图像

① 西域美术携带着西方、印度、中亚等地的美术基因随着佛教美术的东渐，对我国视觉艺术的图像程式传统影响巨大。

自身呈现出十足的基因烙印痕迹，是用来区分图像交流历史的重要根据，同时也就自然了解了文化的交流情况。4. 城市经济发展早期 图像产品的市场开始形成。宗教时期的图像复制、传播主要仍是图像程式的摹写、或原图夹带等，并没有做到“机械复制”的完全还原，而当印刷术发明以后，图像作品开始被大规模地原版复制，其传播质量与效率发生了根本性的突进。5. 数字与信息时代——图像成为经济交流过程中的主要信息媒介。随着技术的发展，图像信息可以被完全复制，人类也掌握了在技术层面上最能再现真实的图像技术——摄影、摄像。在市场力量的推动下，图像由原来的“消费性产品”转化为“视觉信息产业”的角色，图像成为一种产业、一种资本，在社会经济流通中它的价值越来越趋向信息化，图像的直接利润（如古代绘画作品的买卖）相对降低，取而代之的是完成信息传播工作后的间接商业利润。这一转化是随着艺术形态的类似转化同时发生的，艺术作品在数字化复制时代被高效、高质、低成本的无限推广，数字技术的出现令图像制作、复制与传播走上了系统产业化的道路。

四

图像的文化内涵显然也超越了传统概念中关于审美和艺术问题的界定，当然这种超越是以对一般形式美思想突破为前提的。正因为如此，图像和图像学方法已经作为全方位的文化和科学的研究解释工具而流行于当代学术界，如哲学、心理学、占星学、神学、考古学、文化人类学及民族学等。在当代美术史的研究中，图像一词已经被广泛采用，大有流行之势。如中央美术学院美术史系的贺西林在研究汉代墓室壁画时，大量运用“图像架构”、“图像风格”等词汇。图像架构和图像风格的使用一方面是

指艺术形式方面的问题，如构成等，同时更注重对题材内容与形式合而一体的思想、审美意识及传统文化形态的标志。例如，一幅汉代墓室壁画的构成格局和造型手段都具备着很强的时代、地域特征，其构成方式的确立和沿传并不是因为它的审美特征（形式上的），而往往是当时当地人们对灵魂、神仙的信仰观念以及完成这些壁画的一些实际目的决定的。也就是说我们看到的形式特征并不是“纯形式”的，而是与一定社会文化意识形态息息相关的。

可能有许多人认为没有必要新建“图像学”这样一个学科，或者不必花这么大的力气去推崇它在现代艺术学术中的价值与地位，原因是他们认为图像学的立论主体不过是美学、艺术理论中内容与形式关系的一个翻版。在对某些艺术问题的讨论时，图像学者确实会遇到上述这种窘境。但传统的艺术史和艺术学研究太过注重艺术的形式差异研究，尤其是学院艺术教育形成以来，艺术家对传统艺术形式的研究兴趣远远超过了对新图像作品的创造。正如贡布里希的主张，我们应该了解艺术创作的全部真相，以此作为艺术学的立论基础，而艺术创作亦绝不是孤立于社会文化之外的独行者。因此，图像学正是这样一项融合艺术创作与整体社会文化于一体，并力图寻求创作全部真相的工作。不可避免的是，“图像时代”已经很真实地到来了，进入现代人头脑中的图像信息无论是质量还是数量都远远超过了历史上的前辈，其传播工具变革发展的速度是传统思维方式所无法想象得到的。面对这样一个巨变正在进行的时代，相信每个人都在期待着社会文化即将发生的一场天翻地覆的大变革，我们相信，文化巨变的结果意味着更多人将面临更加平等的机遇，以及更富有吸引力的挑战。

（本文撰写于2001年，应当时中央民族大学图像研究所所长

龙憲祖教授的约请，为美术和摄影专业学科交叉的学生补充理论基础素材而作，2002 年开始在美术同盟 [<http://arts.tom.com>] 等专业网站上发表，2004 年被《美术观察》2004 年第 1 期“论稿”栏目摘编，2005 年被评为第 7 届中国摄影家协会理论研讨会优秀论文，并编入《视觉维度——第 7 届全国摄影理论研讨会论文选》，中国摄影出版社，2005 年版，并发表于《中国摄影报》2005 年 1 月 4 日第 3 版。）

李魁正教授艺术专题访谈

时 间：2004 年 10 月 5 日下午

地 点：中央民族大学李魁正教授天华堂画室

采访者：付爱民（中央民族大学美术学院博士研究生）

米 娜（中央民族大学美术学院硕士研究生）

付：李先生您好！作为您的学生今天能对您做这次访谈感到非常荣幸。您作为当代一位很有影响的中国画花鸟画家，在绘画视觉语言上有许多大胆的突破，从没骨到泼绘，您总是以一个锐意创新的形象出现在当代画坛。我记得有一篇刘骁纯先生给您写的评论用的是这样一个题目“叛古以识古为前提”，有一句话是这样说的“这一切明显的变异因素背后，是他对宋人花鸟画中的空间意境越来越深的体悟”。那么我首先想了解您在拿出如此勇气变革中国画的视觉语言的同时，对传统中国画是怎么认识的？

李：谈到传统就不得不谈谈我的学习经历，我是受中国传统教育长大的。大概是 1954 年小学四年级开始，我就在当时西城区的一所重点小学——西四区中心小学（现改为黄城根小学）做全校美术组的组长。我的启蒙老师叫蒋德才，他是一个非常出色的美术老师，在整个北京市都是很有名的。那时候除了素描、速写外，我最感兴趣的是水彩和连环画，也经常参加学校的板报之类的宣传活动。

付：当时蒋老师是多大年纪？

李：大概 30 岁吧，我觉得没有他的启蒙就没有我的今天，我是他一手带起来的。那时候我对连环画很着迷，临过许多小人书，如《水浒》、《三国》，最好的版本就是刘继卣的《大闹天

宫》，那里边的线条非常漂亮，古装人物的造型也很优美，还有一部最好的现代题材的连环画是贺友真的《山乡巨变》。当时蒋老师很喜欢我，说我很有才能，画什么像什么，就是死板点。

使我终身难忘的一件事是小学五年级的时候曾经跟美术组同学一同造访了国画大师齐白石先生，那时我 11 岁，在大师家里，看先生画了三张画，印象最深的一张画是画了三条鱼，题字我还记得，“93 岁白石齐璜”。

还有一件很重要的事就是在小学五年级、六年级这两年里，我被小学美术组推选，每两周的星期日都到中央美院附中的辅导班去画画，上午素描，下午水彩，那么小的时候就已经开始接受很正统的、学院式的基础训练了。1956 年，中央美术学院附中的丁井文校长从苏联访问回来，在苏联专家的建议下首次开办了初中实验班，当时这是空前的，目前也是绝后的。通过据说是全国 1 万多报名者的激烈竞争，我幸运地考入了这个被美术界称为“四十个红领巾的小天才班”。

付：当时美术学院附中里都有哪些老师教过您？

我的青少年时期是非常幸运的，我在美院附中一上就是六年（初中三年、高中三年），教过我的老师很多，如杜健、高亚光、赵友萍、赵允安、王德娟、任之玉、邵晶坤，还有卢沉……这些老师都是当时在美术界很有名的、很优秀的画家。就这样，我在美院附中接受了从初中到高中六年的专业基础教育。

到了考大学的时候，是各个美术院校的老师到附中来选人，我们把白己的作业挂在墙上，等着他们来挑。因为我有两张工笔花鸟画——画的是大葱和刺球，画得很精细，所以就被俞致贞先生看中亲选进入当时很重要的一所艺术院校——北京艺术学院去学中国画。在北京艺术学院期间给我们上专业课的前辈名家有俞致贞、张安治、陈缘督、白雪石、梁树年、高冠华先生，还听过吴冠中先生的大课。上到二年级，北京艺术学院被强令停办，我

又被分配到中央美术学院国画系，回来后主要上了田世光、高冠华、郭味渠、李苦禅、梁树年这几位先生的课，此外还有陶一清、李斛、李可染、刘凌沧等先生的大课，还有就是王定理先生的技法课。

我是上了六年的美院附中、五年的大学本科，其间横跨了两大艺术院校，我是标准的科班出身。是在一二十名名师和名家指导，经过11年科班美术教育下出来的，所以我说我是青年学子的幸运儿。

付：那么您在上大学期间的学习主要以什么内容为主？您以什么为主攻方向？

李：受家庭影响，我比较传统和保守，同学们都认为我是标准的“国粹派”，呼我为“李国粹”。当时我就是主张学传统，反对乱画，所有同学都知道我是最尊重传统规范的，临摹的时候对自己要求极严，勾线绝不走板。像那几幅经典的传统工笔临本：《八十七神仙卷》、《簪花仕女图》、《虢国夫人游春图》、《韩熙载夜宴图》，花鸟的《赵子固水仙图卷》包括《陈老莲杂花图卷》我全都认真地临摹过。大三时的山水创作我是用范宽的皴法画的，画了一幅六尺整张的。当时是梁树年先生的课，他非常喜欢，梁先生是最推崇传统的，上他的课我基本是满分的。

大学毕业以后，我被分配到新闻电影制片厂做美工。在新影厂工作，主要是写片头字幕，另外经常看一些资料片，大多是法国的、墨西哥的一些艺术电影，那时看片子不只是看，还有人给讲一些摄影技术的知识，我觉得电影艺术对我的影响很大。

付：我感觉您的书法有一种新的结体风格，洒脱而并不讲究宗法，是一种很能见性格的书法，这是怎么形成的？在新影厂的工作是否有影响？

李：在新影厂我的一个很大收获就是书法，因为要写字幕，所以就得天天练字。我的书法也有很长的一段学习历史。我的书

法是从隶碑起手的，在附中专门的书法课，老师是蒋兆和的夫人肖琼和著名的书法家郭风惠，郭风惠当时是用鸡毫写魏碑和隶书的大名家。楷书从欧体起手，在新影时旁边守着一位叫李仲耘的老先生，他的赵体字写得相当漂亮，我们都跟着他练字。行书从王羲之《兰亭序》到《圣教序》，然后就是米芾和李北海，我都写过。我唯一很少动的就是篆书，草书也不是我的强项，太严谨的和太挥洒的字我也不写，那不符合我当时的想法。

在书法上我并不用功，我的字是凭着悟性和聪明劲写出来的。我思维的转变是从“文化大革命”期间受审查以后，我从一个刻板的人变成一个非常有开拓精神的人，我全都看开了。那个时代对人精神的摧残是残酷的，谈我的艺术发展是离不开这段历史的。1969年我先是去了湖北五七干校，那时候大学生刚分到新影要去锻炼半年，八个月后又到北京大兴县电影系统五七干校受审查。一直到1973年，一共三年零八个月，我没能回家。即使是1973年我被解放了，但也仍然是在新影厂被监督使用，心里一直承受着很大的压力。

我后来在艺术上的改变实际上是我人生状态的一种改变，并不是从艺术的规律上产生的。因为我受的教育太规范了，在那么顺的路上，我不可能会产生这么大的在艺术追求上的跨度。经过“文化大革命”的洗礼以后，我的思考方式有了一个很大的变化。我有机会返观自我、返观社会和大自然，已经不可能还有什么能够束缚我的了。调到中央民族大学从教时我38岁，“文革大革命”期间我停了那么多年笔，我就考虑我怎么回来呢？我已经没有时间了，我必须在一边恢复传统基本功的同时寻找自己的路。

付：在您给我们上课的时候，我发现您对西方尤其是近现代的西方美术非常熟悉，尤其很推崇其中光和色彩的运用。现在“中西融合”是摆在当代中国画画家面前的一个大课题，支持和反对这个方向的都大有人在，但是据我观察真正研究过西方绘

画、有发言权的画家并不多，许多人甚至都不了解现代西方艺术的基本发展脉络。而您显然真正了解了它，这一点只要看看您家里的书籍收藏就知道了（注：在李魁正先生家里，收藏了西方艺术大师的画册上百册）。

李：美院附中的学生都有很强的西画功底，即使在美院我也画过一段油画。毕业前夕“文化大革命”就开始了，不上课了，我就在宿舍里临摹印象派大师的画，比如莫奈的《日出印象》，还有希什金的风景画。到新影我画了一段水粉风景，到香山、八大处、紫竹院……到中央民族大学以后，我还经常到两个图书进出口公司去看画册，都是西方大师的画册，当然主要是近现代的。那个时候我没多少钱，只能是经常去翻，一去就在那儿看一整天，一本好画册往往要反复看几天甚至是几个礼拜，最后才决定买下来。所以看的都非常仔细。在这个过程里，我就把西方艺术史又重新复习了一遍，而且是非常到位的一遍，那时对西方印象主义、后印象主义、表现主义的一些大师甚至到了痴迷的程度。这样我就有机会把油画和西方美术史进行一次再学习。

我的知识结构基本上就是这样构成的，相对比较全面：从极传统的临摹学习到学院式的标准科班教育、从传统的“国粹派”到摄影艺术和西方现代绘画。

付：我一直觉得您的作品中有一种很独特的视觉意象，就是光的震荡感，那些花似乎总是生长在一个充满奇幻光影的世界里。还记得1999年您带我们到西双版纳采风写生的时候，我和您一起拍照，您始终强调在拍摄时注意对光的把握，这是否得益于您在新闻电影制片厂的经历？您刚才曾谈到电影艺术对您有影响，您当时对什么样的电影摄影镜头运用有比较深的心得体会呢？

李：是啊，比如说叠化、镜头的推拉摇移这些电影摄影的技术语言规律，特别是用光——逆光、侧光、侧逆光和底光……我

从中得到很大的启发，逆光和侧逆光对我是很有吸引力的。当然我的作品强调光感效果还有一个很重要的原因，是受黄宾虹、李可染的启示和西方印象派绘画的影响，这个问题以后可以再详谈。

付：是否可以这样理解，正是由于您的学习经历带给您相对比较全面的知识结构，所以您曾经深入地研究过传统也有机会审视和反思传统，这个学习经历再加上您的人生阅历决定了您的创作道路？

李：一个画家的成长并不是策划出来的。所以我认为一个艺术家的成功与否，不是看他的创作究竟走了一条什么路，没有哪一条路在艺术上是绝对正确的，或者是不可取的。关键还是看这个画家的作品能不能打动人，有没有艺术魅力。每个人的成长都有他与众不同的经历，如果这不能体现在他的创作上，实际上是背离了艺术的本原。更不能要求大家都走一样的路，都去表现一样的面貌。我就是这样一个这样的经历，一个青年遭遇挫折、教训与坎坷的人生经历，今天回望和品悟起来，这或许是上苍对我的特殊关爱与磨炼，所以就有现在的创作面貌。不是我策划出来的，是自然而然形成的，也是时势造就的。

我在外面讲大课的时候经常有学生问我：“李老师您说说，我们应该怎么成功？您是怎么成功的？”他们问得非常直接，“我们到北京来学习干什么来了，就是想成功。”于是我列了一个提纲，可以说是我所认为一个画家成功的前提，其中也就包括了我的艺术思想和主张。

第一就是“立今承古，立中融西”，这是我在艺术上的宏观思维。在这里我强调的是“立今”和“立中”。“立今”意在不能用古代的标准衡量现代的，而是要有扬有弃，最后要有时代精神；“立中”呢，就是不能用西方的代替中国的，而是要有结合，但最后还是要东方绘画的神韵和民族精神，是一种具有时代性

的中国的艺术。立今承古也就是继承与发扬的关系，因为作为炎黄子孙，这血液里的东西是不可能抛弃的，传统的作用也是不可能消失的，但我认为传统是我们的土壤，是我们的根基却不是规范。对这个层次的理解很关键。立中融西依然是一个民族性和全球化的问题。现在的大环境是经济上的全球一体化，人类生活在一个地球村，强势民族在挤压弱势民族，这是一个必须承认和面对的事实。原始民族是在异化和改变中前进，弱势民族是在适应这种新的生存竞争局面，那么这样的民族性的改变是无可厚非的，甚至是要赞成的。在这样的环境下保持民族特征，不是一个简单的“继承”就能解决的。

付：您是在用民族文化的冲突与融合关系来比喻中国画在当前所面临的境遇，这个比喻很形象，不同民族文化之间的关系似乎永远是一个动态的关系，也不可能存在凝固不变的传统。

李：中国画实际上一直是在接受和同化外来艺术精华的过程中才逐渐成熟起来的，比如西域的石窟艺术，现在没有人不承认那些石窟壁画是传统的艺术精品，可西域的石窟艺术恰恰就是吸收了中亚、印度和希腊的艺术精华才形成的。难道我们今天却连古人的这种开放性都不如吗？我觉得姊妹艺术中现在很流行的“女子十二乐坊”就是一个很好的例子，前些天我看到凤凰卫视采访它的创始人，他就很直接地说，“挑明了说我就是用中国的二胡来表演爵士乐，我是一次冒险，但我成功了。”现在不能再抱着狭隘的民族主义来看问题，文化碰撞的历史环境你不主动接受和同化别人的，别人就会同化你的。也不能用现代的画家和古代的画家去比较，这种思维方式不是从宏观出发的，今天的艺术和古代的一定是不同的，不能犯相声里关公战秦琼的错误，那是很可笑的。

第二个我提的是“感悟生活，占有资料”，这是基本条件。“感悟”主要是观察、体验、写生。观察、体验大自然，从直觉

感性到有感有悟有法。比如咱们到西双版纳去写生的时候，我的用线是一种错动的方式，我是把陈子奋的战笔线又再进一步增加了直观的感受，这样就更适合表现线的丰富性。宋人的线就是这样的，很尊重生活的感受，线条的转折、顿挫和变化都非常细腻，是依据物象来的，只不过比较微妙而不易察觉。但后人在总结的时候尤其明清以后的工笔画用线，变得很光滑，那些顿挫和圆转的手法变成了模式，就空洞了、僵化了。所以我强调要从直觉到主观，法是悟出来的，物象的变化那么丰富，仅用一根中规中矩光溜的线怎么能表达？再说“占有资料”就相当于今天谈的信息，现在是谁占有信息谁就占有主动，古人也是这样。古人是要云游四方，互相看资料，传看原画真迹，到处结交朋友，交流经验、承传借取。现在印刷术已经这么发达了，还有数字化的网络，信息交流的效率已经远远超过了以往，所以现代艺术家应该认真地思考这个时代进步带给我们的新的契机，把我们的优势发挥出来。前者是直觉，后者为间觉，就是间接地觉悟。一个是感性地观察物与我，一个是通过别人的经验理性地观察物我，我觉得就是这样一个区别，是通过感悟立法的不同途径。

第三我主张“挖掘潜质，提高修养”，这是艺术定位的问题。挖掘潜质就是一个找寻自我的过程，在自然成长中需要稍加注意，有时真正的自我灵性可能会从眼前稍纵即逝，所以很多人都会在艺术实践中感到找不到自我，那么何谈个性？所以需要有充分的思想准备和勇于探索的精神，在这个过程中绝不能害怕失败或者耽于小成。而后者是一个艺术家品位和素质的问题，这是决定你最终能够走多远的问题，历史上的例子已经很多了，这是一个艺术家获得成功很重要的一面。但我讲的修养绝不是指的文人修养，我对“诗书画印”的文人画评价体系有我自己的看法，我认为绝不应该继续把“诗书画印”体系的文人修养作为现代中国画的品评标准，更不是唯一标准。

付：在您所强调的“立中”问题，也就是强调坚持东方艺术的神韵上，对古代中国绘画实际是持肯定意见的，当然现在画界争论的重心是文人画的传统和当代艺术的形态冲突问题，对文人画中的诗书画印这个创作形态体系您的看法是怎样的？应该如何评价？怎么看待文人画与中国画的关系？

李：关于你提的这个问题我确实有几点想要说明的，来表明我的学术观点。我认为两个概念要明确：首先，我不是古代文人，我是在现代中国教育体系培养下成长起来的艺术家和学者，我想现在的许多画家也是这样给自己定位的；其次，“传统”不是一个褒义词，我们必须意识到传统中也存在着历史的局限性和不足，比如文人的无病呻吟、牢骚满腹，这种小我发泄和我们现在这个时代极不相称。

元以后中国画才是以文人画为主要发展脉络的，与中国画唐宋时期的主流是分开的，在宋以后文人画才开始登上舞台。当然文人画的审美价值不必多说，其中精华是很宝贵的，但我们也应该看清它的本质是什么？把历史上的文人画大师联系起来看，他们多是仕途失意的官僚和逃离现实的没落贵族。这是由宋以来对待知识分子的社会机制决定的，文人艺术家的审美情趣是有历史局限性的，有时在仕途上的不得志，只能回避现实，以沉郁心态去作画自得其乐。所以才玩弄笔墨、聊以自娱、吟诗作画、饮酒当歌，借喻花鸟来抒发被压抑的感情，都不能也不敢直接表达。

至于“诗书画印”的评价标准，早先并没有这个要求，是宋代以后才有“无诗不能成画”的说法，这诗书画印才成为一个标准。文人画是封建士大夫的产物，现在不存在封建士大夫了，为什么还要坚持？唐诗、宋词、元曲，每个时代有每个时代的文化机遇和特点，为什么宋诗、元词不能成为当时的主流文学？诗书画印不也是在一步步地解体、派生、演变和异化吗？

付：我曾读过您多年以前发表的一篇题为《我的创作观》的文章，您在文章中首先提的是“锤炼心性”，强调艺术家心性和气质的重要性。这四个字显然有直指人心的意味，与其相比，“笔墨”等传统规范性的争论显得微不足道，它是否代表着您所追求的艺术生命的理想状态呢？

李：艺术家所袒露的心性应是值得人们体味的。所以我谈锤炼心性，这是综合条件——心境、素质和涵养一体提高，如同宗教修炼中对境界的追求。有心性的向往才能达到一种心境，心境和画境形成一个心相，最后还要“道法自然”，如《老子》中所说的“人法地，地法天，天法道，道法自然”。这个自然也不是大自然，是一个很难具体的概念，是很宏观的东西，更不是再现自然。

当代艺术家所面临的挑战更多，所面临的诱惑也更多，画家需要体验大自然，也需要融入社会、体验人生，要在虚荣浮华的社会时潮中把握好自我，是一项艰巨的任务。使自己保持良好的心态、宏观的思维、开阔的视野，更深地体悟人生，与自然同步，必须时时警醒自身、锤炼心性。这就是我所理解的艺术本质和她最终所要表现的境界，是可视而不可言的。

付：时代要求中国画要有不同于过去的重大发展，李先生今天所谈的论见与当代许多同道的一样，都应成为提供给当今美术界和中国画坛思考和探讨的一种参照。感谢您在繁忙的教学与创作工作之余又给我们上了一堂难忘的大课。

（本文是2004年作者在博士研究期间针对即将发表的《李魁正教授艺术专题访谈——传统无须回归》所进行的初步访谈记录，是作者对导师李魁正先生艺术创作、教学理论整理的早期成果。）

滇西南少数民族色彩审美意识的 生态文化背景

在早期人类社会艺术体制的萌芽阶段，当那些具有特殊技能的人群自觉到自己的涂绘和雕琢行动是一种超越一般生活需要的劳动并且具备一定的社会价值和效益的时候，艺术行为才开始与其他社会行为分离，艺术行为人逐渐在社会的专门需求下被培养为“艺术家”。但在这以前，曾经相当长的一段时间里艺术行为是普通的物质文化活动中的一部分，人们实现审美意象创造的主要依据是人类群体的集体审美意识，而不是从“艺术家”个人情感出发的趣味或灵感。

色彩，作为现代视觉艺术中非常重要的一项表现语汇，在时装设计、商品包装、企业形象设计、影视以及现代图像艺术中都发挥着十分关键的作用。在当代画家的心目里，色彩是他们在创作过程中“主体”对“客体”的再现或表现时所采取的一种技术手段，艺术家有充分的个性选择自由，不必考虑更多的社会流行因素。而设计师们虽然要对当时的流行色和各个行业的色彩规范谙熟于胸，以便有能力迎合市场推广的需要，但在具体的设计思路上仍然有相当宽阔的自由发挥空间。也就是说，曾经在原始美术时期具有垄断地位的集体审美意识在现代视觉艺术的实践中，却潜置于具体的创作行为表象之外。然而事实是否真的如此？曾经被先民倍加推崇的那种来自于“手把手”传承延续下来的“人性记忆”，经过人类一系列的社会文化建设体制的改造，是否真的失去了往日的辉煌？在日益强调个性化追求的现代视觉艺术潮流中，重新观照民间、民俗艺术里审美意识的集体性，研究人群

整体的审美需求状态，对当代艺术家将是一个更有实用价值的课题。

法国现代工业色彩设计理念的创始人朗科罗是一个始终致力于探索更能代表人类整体审美需求的学者，正是他率先发现了存在着色彩审美意识的人文地理特性，并据此创立了色彩地理学的学科。正是他对色彩民俗地理特征的尊重，使得他创建的3D色彩设计工作室的作品遍布了全世界的各个角落。^①朗科罗首先开始关注环境色彩对人文习惯的影响，后来，他在这一发现的基础上总结出决定各个地区的人群在建筑环境艺术中对色彩的使用偏好是当地的地理原因——这是具有决定性的原因——一个地区的土壤、自然植被、特殊的气候环境以及独特的生物种群等自然生态条件是色彩民俗文化的根本起源和文化背景。

一

滇西南是我国少数民族色彩民俗地理现象最突出的代表性地区。滇西南地区指我国云南省西南部北回归线以南的澜沧江两岸和横断山脉怒山山系南段地区的一片山地与平原交错地带，主要居住着傣族、佤族、拉祜族、哈尼族、基诺族、布朗族、德昂族、景颇族等少数民族，行政区划主要以西双版纳傣族自治州和思茅地区为主。由于地处亚热带，地区内的自然资源十分丰富，热带雨林以及亚热带原始森林密布，在这里生活了千百年的各少数民族，在与自然对抗和从中攫取资源的过程中，创造了非常富有民族个性的生态文化和艺术，尤其是在民间艺术的色彩审美意识上显现出鲜明的生态文化特征。

^① 宋建明：《色彩设计在法国》，上海人民美术出版社，1999年版。

本文仅就滇西南少数民族服装中的色彩习俗,具体地阐述这一论题的突出表现。在介绍具体少数民族服饰色彩的情况之前,有一点必须明确,即现在少数民族群众所穿着的服装加工工艺已经与50年以前大不相同,尤其染织所使用的染料已经完全抛弃了近古时期的传统浸染技术而大量依赖简便的现代化工产品,但是选择色彩的审美倾向仍然没有失去区域文化的传统,只是具体的色相与传统样式拉开了比较大的距离。而这个情况也恰恰验证了色彩民俗的传统生命力。例如:当代西双版纳的傣族女性最普遍喜好穿着的是玫瑰红色系(年轻人)和白色(老人)的衣裙,虽然有一些微妙的色相变化,但总体上是相当统一的。^①在民国27年(1938)后的六七年里,受当时的云南省政府委托赴滇西南地区做民俗调查的姚荷生先生在西双版纳所见到的傣族服饰的上衣,就是以白色、淡绿和粉红为主要喜爱的颜色,和现在的情况是一致的。只不过据他的记载,当时傣族女性下身穿的筒裙,多为墨绿底色,在臀部加一道彩色的装饰纹样,并在底下露出一截白布。^②这样的样式在现在的年轻人当中已经很难看见了,那些鲜艳夺目的上衣色彩已经扩张到全身上下,如连衣裙般形成一个整体。

总体上来看,生活于滇西南地区的各个少数民族中,傣族喜好使用鲜艳的颜色作为服饰色彩的主色,各类色彩的纯度都很高,而其他民族中居住接近傣族地区或由于经济原因、历史上的

① 以1994年1-2月、1998年1-4月、1999年3-5月、2003年7-8月、2004年6-8月的五次田野调查为根据,主要调查地区为西双版纳的景洪、打洛、勐海、勐腊县的勐仑镇以及著名的傣族民俗村落群橄榄坝、中国科学院热带植物研究所西双版纳热带植物园。具体调查人员住村寨为勐仑的曼打玛村、曼梭醒村、城子村、巴卡小寨(基诺族)和勐腊县的曼庄村等;全程跟踪调查的节日有泼水节、关门节、日常赶摆活动。

② 姚荷生:《水摆夷风土记》,第90页,云南人民出版社,2003年版。

政治原因在文化上受到傣族深刻影响的部分人群也呈现出这个特点，如西双版纳的布朗族、哈尼族和少数的拉祜族等。而其他民族中氏羌族系的如拉祜族、哈尼族、基诺族等，在服饰上存在着明显的尚黑习俗，一般都表现为以黑色或青黑色为底色，点缀银、亮珠、彩色丝线等装饰品构成服装的基本图案，这些点缀饰品的面积一般不超过总体的 30%。而百濮系的佤族、布朗族仍保持着黑红相间的传统样式，但也有部分支系有所改变。^① 滇西南地区是我国西南少数民族地区的一个非常典型的民族文化交流地区，历史上百濮、百越各民族和后来南下的氏羌族系各民族在这里交融，具体的历史脉络很难分辨得清楚。依照习惯观点，氏羌族系起源于我国的西北地区，逐渐沿着青藏高原的东部边缘山地南迁，最终陆续定居在三江并流地带及其南部地区；^② 百濮、百越各民族基本都有西迁的历史，其中一般认为是百濮族系最先来到滇西南地区定居的，因此现在普遍认为百濮族系是本地的土著民族。^③ 与当代经民族确认后的少数民族具体的划分如下：

① 这个改变指的是近几百年间所发生的历史，部分地理位置相对接近徙居外来民族的孟高棉语族佤德语支的民族由于受到其他民族文化的影响，一部分地区的民族率先认同了强势民族的文化，尤其在服装上表现得尤其突出。今天澜沧县景迈地区的布朗族就深受西双版纳傣族文化的影响。

② 关于氏羌族系民族的迁徙和起源问题，是民族学、民族史学研究的一项很重要的课题，多部南方民族历史著作都有涉及，胡绍华：《中国南方民族发展史》，“西南民族起源”部分，民族出版社，2004 年版；杨大禹：《云南少数民族住屋形式与文化研究》，第 8-14 页，天津大学出版社，1997 年版。

③ 多数佤族等孟高棉语族佤德语支的民族研究著作执此观点，如马曜：《云南各族古代史略》，第 3 页，云南人民出版社，1977 年版。

表一 滇西南地区少数民族族系源流与服装色彩概况

族系名称	唐代	宋元	明清	现代	服色基本情况
氏羌	乌蛮	乌蛮、罗罗	罗罗、保保	彝族	尚黑
	和蛮	和泥	和泥、斡泥等	哈尼族	尚黑
			保黑	拉祜族	尚黑
			攸乐	基诺族	黑、白、红搭配为主，黑不可缺
百濮			蒲蛮	布朗族	黑、白、红搭配为主，间有高纯度彩色
	朴子蛮 望祖子	朴蛮、蒲蛮	哈喇、卡瓦	佤族	黑与红搭配为主，多灰重色
			崩龙	德昂族	黑、白、红搭配为主，间有高纯度彩色
百越	白夷	白夷、白衣	摆夷	傣族	多为高纯度彩色，红色系丰富

二

古代文献对我国西南地区少数民族的纺织技术简括为“织绩木皮，染以草实”^①。当然，原始民族颜料、染料的来源都是来自大自然的，或采于矿物，或取自植物、动物。滇西南地区的沧源岩画是原始先民用动物血混合含铁的矿物粉末制成暗红色的颜

① 廖伯琴：《朦胧的理性之光——西南少数民族科学技术研究》，第324页，云南教育出版社，1992年版。

料涂抹而成的^①，而植物染料则多运用于服装色彩的染色。本文重点论述滇西南地区对植物染料的运用和从植物色彩中产生的视觉审美意识。

在云南，染色的工作多数由女性来完成，这个工作包括染料植物的种植、植物染料的制作、染色工艺的全部流程。通过调查访问，50年以前的服装布匹染色大多数是各个村寨中专门负责染色工作的家庭自己独立完成的，技术基本上保持着很原始的形态，使用自己制作的简陋工具。这门在母系体系中沿传的技术，直至当代仍然被村民所采用，在实地调查中所见最多的还是靛蓝的入染。靛染是非常普遍的一种染色工艺，在云南尤其流行，而且历史悠久。靛染的目的是将纺织品染成蓝色或更深的青黑色——染色次数的增加会使织品的色彩逐渐加深，最后呈深蓝色，再加入染媒就会形成青黑色。染料靛一般是从蓼科植物中的蓼蓝（*Polygonum tinctorium*）中提取汁液发酵制成，民间俗称为蓝草或靛、大靛。^②在滇西南地区多未形成染靛作坊式的经营规模，所以没有专门的种植，一般散植于家庭庭院的角落，由于此地雨量充沛，长年高温，蓝草不需要更多的人工管理就可以自然生长。靛染在滇西南地区的原始应用多为染黑，主要流行于拉祜族、哈尼族和部分布饶克佤族村寨中，而染蓝色的使用相对较少，见于部分布饶克佤族和傣族用以染浅蓝色和深蓝色的衣服。靛染青黑色的广泛流行是氏羌族系传统尚黑习俗的延续造成的，学者们在研究氏羌族系尚黑的色彩习俗时，多数重于从历史文化

① 李昆声：《云南艺术史》，第30页，云南教育出版社，1995年版。

② 罗钰、钟秋：《云南物质文化——纺织卷》，第275页，云南教育出版社，2000年版。

起源的崇拜心理或根深蒂固的阶级贵贱意识^①入手,如刘尧汉先生从文明起源的角度论证了氏羌族系有崇拜黑、白两个虎图腾部落群体的可能,^②但起源说无法解释此色彩习俗为什么能在西南地区如此牢固地传承近千年。罗钰、钟秋在《云南物质文化——纺织卷》中谈到云南山区植物品种中染黑色植物种类的丰富和易于采集的生态条件,说明了此色彩习俗能够在西南各民族中保持如此长久的真正原因。^③他们认为,从生活实用的角度来看,黑色比其他颜色的衣服更耐脏,而且也更容易得到相关的植物染料。滇西南地区山地中的植物品种中含单宁酸(tannins)的植物很丰富,例如栎、栗、柿、五倍子、铁刀木等植物的根茎、枝叶、树皮、果实等都可以用很简单的办法提取出黑色的染料。在实际调查中,当我们问及佤族、拉祜族、布朗族的村民关于植物染料常识时候,他们也总是能够首先说出染黑色植物的多种名称来,并且十分熟悉。黑色服装在滇西南显然不仅是在氏羌族系各民族中有主导地位,在佤族、布朗族以及傣族中也十分普遍地成为一种地域性的习俗,因此这种生态条件的直观性才是滇西南地区黑色染料流行的本质原因。目前所知的滇西南地区植物染料的使用情况如下:

① 许多研究成果倾向于从彝族贵黑贱白,以及先秦时期中国尚黑的色彩崇拜文化着手,彝族以黑色为贵族色,彝语支各族基本上都是以黑色为服装的主色,故多数认为此说成立。

② 刘尧汉:《中国文明源头新探——道家与彝族虎宇宙观》,第235—236页,云南人民出版社,1993年版。

③ 罗钰、钟秋:《云南物质文化——纺织卷》,第301页,云南教育出版社,2000年版。

表二 滇西南地区植物染料名称与色相^①

名 称	色 彩	染料的来源与用途
蓼蓝(Polygonum tinctorium)	蓝色、青黑色	根茎，用于服装
核桃树(Juglans regia)	褐色	树皮
姜黄(Curcuma domestica)	黄色	根茎，可用于服装和食品
茜草(Rubia cordifolia)	红色	根，可用于服装和食品
刺莓(Rubus foliolosus)	紫色	果
梔子(Gardenia jasminoides)	黄色	花果，药用，可用于服装与食品
黄连(Coptis chinensis)	黄色	植株
大叶观音草	橙红色	枝叶
野青树	蓝色	叶
石梓(Gmelina arborea)	黄褐色	花果，多用于食物
红木[Bixa orellana]	红色	花果
巴戟天(Morinda officinalis)	橙黄色	根，僧侣袈裟或宗教物品
檀树(Dalbergia hupeana)	棕色	树皮
波罗蜜(Artocarpus heterophyllus)	黄色	木材，僧侣袈裟，流行于东南亚

在滇西南许多少数民族民间都流传着类似的传说，说女性祖先上山采集食物的时候，偶然发现植物的颜色因为摩擦被印在了衣服上，于是就产生了色彩的印染技术。50 年前的许多地方，原始的印染技术也就是需要把衣服染成什么颜色就上山去采集什

^① 除实地调查外，资料来源：罗钰、钟秋：《云南物质文化——纺织卷》，第 266 页，云南教育出版社，2000 年版；熊子仙：《云南资源植物学》，第 130—133 页，云南教育出版社，2002 年版；王科等：《西双版纳国土经济考察报告》，第 76 页，云南人民出版社，1990 年版；许义凯等著：《热带雨林漫游与民族森林文化趣谈》，第 123 页，云南科技出版社，1995 年版

么颜色的花、果、枝、叶，用很简单的方法从中提取染料。^①因此，多数学者认为，植物染料的发明和流传，就像传说所说的那样，是人们在生产生活实践中的经验总结，色彩民俗与当地的自然生态条件存在着直接的物质文化关系。

三

植物染料最后实现的色彩总是与植物花叶直观色彩的色相有一定的差距，通常是在纯度上，为了达到使人满意的色彩纯度，原始民族先民也研究出了一些染媒技巧。当然，这些染媒技术还是比较简陋的，本文的重点不在少数民族的物质文化研究方面，故不再深入探讨具体的技术问题。一个值得注意的现象是，当人们找到了色彩提高纯度的方法以后，服装的色彩自由度大大提高了，他们选择的倾向性就显得十分重要。当人们选择色彩的能力开始突破了族性崇拜和物质材料的原始局限后，他们更倾向什么色彩？更容易接受什么色彩？对这个问题的探索是研究民族或地区生态地理特征和集体审美意识的一个关键的切入点。

根据史料记载，滇西南傣族的服装从唐代时起就已经显现出对高纯度色彩的喜爱倾向。据《蛮书》的描述，唐时的傣族人“衣以腓布”，“腓”应为“绯”，即红色的服色。又说妇女的服饰为“披五色娑罗笼”^②。“娑罗”是西南地区土产的天然纺织材料木棉，所谓“笼”现在分析就是筒裙，“五色”并无确切的哪些颜色，应是指比较丰富的高纯度彩色。可以得到当时“五色”的

① 罗钰、钟秋：《云南物质文化——纺织卷》，第361页，云南教育出版社，2000年版。

② 胡绍华：《傣族风俗志》，第58页，中央民族大学出版社，1995年版。

评价,说明至少在唐代滇西南的傣族已经掌握了多种高纯度色彩的染色技巧,而其中红色的使用比较突出。这种色彩习俗一直保持到明清,明代的傣族人仍喜爱用红色作为服装的装饰色彩,^①只不过,如姚荷生 20 世纪 30 年代所见,傣族人上衣多白色窄袖短衫,裙子多重色,常为墨绿或黑色,彩色所占的服饰面积没有现代服装中这么大。^②至清代,傣族人衣裙的色彩装饰物明显增加,文献所记女子服饰为“高髻帕首,缀以五色丝,裳亦然”^③,“盘发于首,裹以色帛,系绿线,分垂之,耳坠银环,著红线衣裙”^④。在民国时期的《马关县志》中,当时“水摆夷”人的服装是“高髻顶帕,领袖俱银,以红色,裙用五色布缝成大幅,自腰以下横而围之,故又称‘三道红’”。^⑤“水摆夷”即“水傣”,一般是指居住在西双版纳、孟连等地区保持民族原始风俗较多的傣族人,^⑥现在“水傣”的服装和文献中的记载也大体接近,说明傣族现代服装艳丽的色彩其渊源已久。胡绍华先生认为傣族服饰应该分为古代和现代两类,^⑦傣族现代的日常服装受到舞台表演服装的冲击很大,白色上衣配彩色筒裙的样式不再是统一标准,扩大了高纯度色彩的面积,样式非常丰富,但也可以认为是

① 《云南图经志书》卷六“湾甸洲蛮”,云南省编辑组:《云南方志民族民俗资料琐编》,第 99 页,云南民族出版社,1986 年版。

② 《云南图经志书》卷六“湾甸洲蛮”,云南省编辑组:《云南方志民族民俗资料琐编》,第 100 页,云南民族出版社,1986 年版。

③ 王崧等:《云南通志》卷一百八十三,云南省编辑组:《云南方志民族民俗资料琐编》,第 108 页,云南民族出版社,1986 年版。

④ 王崧等:《云南通志》卷一百八十三,云南省编辑组:《云南方志民族民俗资料琐编》,第 107 页,云南民族出版社,1986 年版。

⑤ 云南省编辑组《云南方志民族民俗资料琐编》,第 111 页,云南民族出版社,1986 年版。

⑥ 曹成章、张元庆:《傣族》,第 3 页,民族出版社,1984 年版。

⑦ 胡绍华:《傣族风俗志》,第 37 页,中央民族大学出版社,1995 年版。

传统方式的一种延续。在泼水节期间几乎所有的女人都要更换一身当年新做的衣服去山林间欢度节日，这种节日的习俗，在文献中也有所体现，如《云南通志》卷一百八十三中关于宁洱县民俗的记录里说：“以季春为岁首，男妇老幼俱著新衣摘取各种山花……”^①对于傣族女人来说，每年的泼水节即傣历新年时换新装是很重要的事情，因为在节日的那几天里是未婚男女互相自由恋爱的时机，此时女人们的一身彩色衣裙，是自身生命力的一种象征。少数民族女性节日盛装其实都是在特殊日子里向男性展示生殖能力的一种交感巫术形式的暗示手段，大多数南方民族的服饰是依靠结构繁复、模拟生育力旺盛的植物瓜果等造型的银饰品来作为象征物，而傣族服饰的衔挂饰品非常少，与习见不同，是用高纯度色彩来达到同样的目的。

傣族很早就掌握了山地间平原地带的水田耕种技术和如何在热带低洼地区生活的医疗知识，是滇西南最早学会在山间坝区生活的民族，因此他们生活的地方湿润多雨、植物资源丰富。无论是人工栽培的观赏植物、经济作物，还是野生植物中，各种色彩鲜艳的花卉都全年围绕着他们的日常生活，形成了傣族村寨里的庭院景观植物文化，所以现在人们经常给傣族村寨冠以“花园般的村寨”美誉。从视觉直观的角度分析，傣族服饰的色彩，多与当地特产的花卉相关。现代傣族服装中应用率最高的色彩系为红色系，与历史文献的记载完全相符。而红色系中更多被接近婚龄少女们所采用的属于品红或洋红等偏向冷玫瑰红色系的彩色，而多数未成年少女倾向于选择大红色系的暖红色种类，总体比较冷

① 云南省编辑组：《云南方志民族民俗资料琐编》，第108页，云南民族出版社，1986年版。

红色多于大红。^① 滇西南地区外观属于红色系的花卉种类相当多，常见品种如美人蕉、大花朱槿、朱顶红，都是在寻常庭院中随处可见的红花品系，另有少数引种栽培或野生的花种如红花芭蕉、玉叶金花的红色变种、野芭蕉等也都呈现为鲜艳的大红色，而最多见的是叶子花。叶子花是紫茉莉科的一种木质藤本植物，民间又称三角梅、勒杜鹃、九重葛、宝巾等。它的“花瓣”造型奇特似叶片，而其实不是真正的花瓣，而是苞片，故名叶子花。原种花色鲜红，在滇西南的变种繁多如洋红色、深红色、粉红色、白色等。傣族人几乎家家户户都在庭院周围栽种叶子花，还有用叶子花搭起一座花门作为院落自然门的习惯，放眼望去，叶子花的深红和品红色彩往往布满整个村寨。应用率仅次于红色系的服饰色彩是纯度较高的黄色，相对应也是本地花卉色彩的一个主要的色系。黄色花系有野外最常见的石斛兰、庭院最常见的黄色野牡丹、黄色美人蕉等，再次则为绿色、冷紫类的重色。中老年人的服色比青年人的服色明显深重得多，但也多能够找到相对应的本土特色花卉色彩。现将视觉直观上服色与花卉色彩的对应情况遴选典型的几类列表如下，由于受到实地调查的限制，还不能说明西双版纳傣族服色文化的整体。

① 以1994年1—2月、1998年1—4月、1999年3—5月、2003年7—8月、2004年6—8月的五次田野调查为根据，主要调查地区为西双版纳的景洪、打洛、勐海、勐腊县的勐仑镇以及著名的傣族民俗村落群橄榄坝、中国科学院热带植物研究所西双版纳热带植物园，具体调查人员住村寨为勐仑的曼打吗村、曼梭醒村、城子村、巴卡小寨（基诺族）和勐腊县的曼庄村等；全程跟踪调查的节日有泼水节、关门节、日常赶摆活动。

表三 西双版纳勐仑地区傣族服装色彩与
本土花卉色彩主要对应情况一览表

色系	服色主色相	搭配方式	适应年龄	对应花卉	民族植物文化含义
红	(1) 紫洋红 C=50 M=80 Y=0 K=0	全色、暗花图案	青年、中年	叶子花 (<i>Bougainvillea glabra Choisy in DC.</i>)	赏花期: 3月3日 - 12月5日, 对土壤要求不严, 耐碱、抗旱, 忌积水。是最常用的庭院植物
	(2) 浅洋红 C=10 M=72 Y=0 K=0	与20%面积 的白色搭 配	青年、多 用于未婚	同上, 白色 混合变种	同上
	(3) 浅紫洋红 C=36 M=72 Y=0 K=0	与20%面 积的白色图 案搭配	中年已婚	万代兰 (VANDA)	属于典型的热带气生兰, 广布于东半球热带和亚热带地区。是世界上栽培较多和最受欢迎的热带兰花之一
色	(4) 粉红 C=0 M=35 Y=0 K=0	全色, 有 少量图案	青少年	粉花羊蹄甲	苏木科, 俗称白花树, 傣、哈尼、基诺、布朗等少数民族常用此花作蔬菜食用
	(5) 深红 C=15 M=100 Y=50 K=0	全色, 与 小面积其他 色彩纹饰搭 配	青年	大花朱槿	又称扶桑、大红花, 容易繁殖, 四季盛开, 花大色艳, 有深红色、紫色、宫粉、澄黄和白色等变种

续表

色系	服色主色相	搭配方式	适应年龄	对应花卉	民族植物文化含义
红色	(6) 大红 C=10 M=100 Y=100 K=0	全色, 偶与 10% 面积的亮色搭配, 黄、白等	少年	美人蕉 (<i>Canna indica</i> L.)、 红花芭蕉 (<i>Musa rooseana</i> Andr)	美人蕉以根状茎和花入药, 是普遍栽培的庭院植物。红花芭蕉的赏花期 1 月—12 月, 原产云南东南部, 西双版纳引种栽培
	(7) 大红 C=10 M=100 Y=100 K=0	与小面积白色搭配	青年	玉叶金花 的红色变种	多野生和田地畔
	(8) 大红 C=10 M=100 Y=100 K=0	与 30% 面积的黄色搭配	青年	野芭蕉花	庭院栽种
	(9) 水红 C=10 M=100 Y=100 K=0	全色	已婚青年	朱顶红	典型的庭院栽种植物
黄色	(10) 中黄 C=0 M=11 Y=90 K=0	全色, 少量图案	少年	黄色石斛兰	
	(11) 橘黄 C=0 M=60 Y=90 K=0	与其他色彩搭配	已婚青年	黄色野牡丹	典型的庭院栽种植物
	(12) 深黄 C=5 M=20 Y=90 K=1	全色	僧侣	地涌金莲	典型的佛寺庭院植物, 有宗教含义
绿色	(13) 浅黄绿 C=20 M=0 Y=60 K=0	配暗花图案, 密布全身	青年、中年	绿色麻栗坡兜兰	观赏植物

续表

色系	服色主色相	搭配方式	适应年龄	对应花卉	民族植物文化含义
紫色	(14) 紫黑 C=50 M=85 Y=5 K=2	密集花纹图案, 全色	中老年	老虎须	
	(15) 浅紫 C=30 M=60 Y=5 K=0	与同量面积暗色图案搭配	中老年	万代兰	
白色	(16) 乳白 C=5 M=5 Y=15 K=0	配暗花图案, 密布全身	青年、中年	栀子花	
	(17) 白 C=0 M=0 Y=0 K=0	与其他色彩面积接近地搭配组合	青年	石斛兰	

四

傣族人自幼就被培养出以保护生态环境为荣的道德观, 他们把种树视作善莫大焉的积德之行, 并认为自家庭院植物的茂盛亦象征着家族的福运。每户傣族人家都在竹楼下面围上更大的一片空地作为自家的花园, 人们在庭院篱笆内外栽满五彩缤纷的花木, 除一部分经济实作物外大多是纯粹用来美化环境的。傣家有句名谚“男人爱种树, 女人爱戴花”, 说明了爱护植物的传统道德观已经逐渐深入人心演化为一种对美好环境向往的审美情感。受傣族的影响, 这种对种树栽花的喜好也在滇西南的其他民族中流行起来, 以至于滇西南的少数民族村寨在人们的心目中已成为一座名副其实的民族植物园。从傣族民间文学中, 可以管

窥民族审美意识的花卉情结，在节日里男人对女人唱的《赞花情诗》是这样用花卉来讨好女人們的：

金色的糯亮花啊，
你生长在小河旁边，
河水天天为你歌唱。
阿哥多么想变成小河，
将激荡的水花，
溅入你的心房。
银色的茉莉花啊，
你沐浴着洁白的月光，
使得星星不断地张望。
阿哥多么想变成群星，
展开喜悦的翅膀，
飞落在你的身旁。
紫色的糯索花啊，
你盛开在深山幽谷中，
令岩石间的绿叶都陶醉于你的清香。
阿哥多么想化为谷中一叶，
牵着手，
一同走进梦的婉芳。^①

《赞花情诗》是最能打动姑娘芳心的歌声，因为在她们的内心里，都希望自己就是生长在丛林里的一朵美丽的山花。但是，以花喻人也不能滥施堆砌。聪明的小伙子就会选择形容贴切的花种，唱到姑娘心底最得意之处，他就会一曲成功。如果你的心上人是个出类拔萃的漂亮姑娘。那就一定要唱出色彩鲜艳，香气浓郁的索腊批花；对肌肤雪白的姑娘，要称呼她粉团花似的妹妹；

① 岩峰：《傣族文学史》，第303页，云南民族出版社，1993年版。

对健康开朗热情的姑娘，必须直接唱道：“你就是那火一样红的攀枝花！”无论一开始是怎样的美饰、颂扬，最后总不会忘记用染饭花来恭维一下恋人。染饭花是田野间长年盛开的一种普通小花，色彩算不上鲜艳。但傣族人离不开它，赧佛、祭祖、待客的节日糯米饭都要靠它来染成吉祥的色彩，散出福运的芳香。所以把姑娘们比拟为平凡而又重要的染饭花，是在夸奖她仍勤劳淳朴的品德，她们会像染饭花那样，使未来的生活更香甜。^①

要想唱好花卉情歌，小伙子们就要提前学习大量的花卉知识，要不然到时把红花说成了白色的，把庭园花说成了森林野花，就会受到人家的笑话。西双版纳美丽的花朵成百上千，尽可以用来赞美自己的心上人，但有一种叫做“糯散染”的三色花，绝对不能唱到歌里。因为它在一天中会变更三种颜色：早晨紫红，中午淡红，傍晚后一片素白。花色虽美却无香气，常被人们用来形容对爱情不够忠贞、容易变心的人。在傣族人的心目中，花卉的品性已经成为对人的衡量准则，尤其对女性，他们认为女人就是花变成的，所以傣族女人以花为美的标准。因此，通过文学中所反映出来的民族审美意识，也充分体现了区域明显的生态文化特征，说明滇西南少数民族视觉文化中审美意象形成和演化的根源。

如文章开头所说，少数民族民间美术是一种集体审美意识的表现和非职业艺术化的审美劳动，从物质文化、精神文化的多重角度，我们都可以清晰地看到滇西南地区少数民族色彩审美创造过程的生态特征。这种视觉艺术中的生态性应该视为民族整体生态文化的一个组成部分，而这种传统生态文化以审美形式的延续，使得少数民族群众对家乡独特的自然环境萌生了很深的审美

① 许文凯等著：《热带雨林漫游与民族森林文化趣谈》，第111页，云南科技出版社，1998年版。

感情，有助于在民族传统经济生产模式中推行保护生态环境的发展策略，形成可持续发展的资源开发链条。滇西南地区以早期的地区强势民族傣族为例，经过数百年的经验积累，已经构成了内容丰富的高效利用热带雨林、山地森林生态资源的经济生产模式和强调保护自然资源可持续性的民族文化，^①而且这种传统文化生活的形式在本上依旧充满活力，对年轻一代仍具有很强的感染力。这种独特的区域文化历史已经证明了生态背景下的民族艺术对于民族整体文化建构的重要意义。

（本文是2004年完成的博士研究生期间的学期论文，课程是“中国民间美术”，指导教师为中央美术学院的吕胜中教授。）

① 在傣族民间传说中，祖先曾经给后代留下来一份遗嘱，谈到要保护水源和森林的重要性，教训子孙后代保护水源比堆积金银财宝还要重要，这个遗嘱被称为“允门遗嘱”，在傣族民间传说中有很重要的地位。刀国栋：《傣族历史文化漫谭》，第13页，民族出版社，1996年版。

色彩民俗地理研究在少数民族地区 旅游景观设计中的应用

“色彩地理学”(La Geographie de La Couleur)是法国现代著名的色彩学家、色彩设计大师让·菲力普·郎科罗(Jean-Philippe Lenclos)在1960年代创立的实践应用型色彩理论学说,以调查、测色记录、取证、归纳、编谱、总结色彩地域性特质等实践方法为主要研究形式,并在城市规划、建筑与环境景观、现代工业产品等设计实践领域里发挥着非常重要的配色指导作用,其理论主张受到社会文化学、城市规划、国际流行色等领域里许多专家的肯定。^[1]色彩地理学主张做调查、编谱的目的在于确认某个区域的“景观色彩特质”、阐述其色彩审美心理。这项研究的创立与郎科罗本人社会实践的成功促进了跨专业操作的色彩设计方法在色彩学、色彩设计界的推广,使得职业化的色彩设计师日益同专业设计师的队伍里分化出来。在色彩设计的过程中,自然、人文环境因素对区域人群色彩审美心理的影响越来越受到关注。

1999年4月,由宋建明教授编著的《色彩设计在法国》为我国色彩学界详细地介绍了郎科罗教授的研究成果和实践业绩,对国内同类的色彩学理论与色彩设计方法都产生了很重要的影响。同年4月,中央民族大学美术学院李魁正教授带领研究生付爱民等赴滇西南地区对少数民族民俗文化、民间美术做田野调查之时,已经开始对色彩民俗的人文地理特性进行观察,师生在

[1] 宋建明:《色彩设计在法国》,第9—10页,上海人民美术出版社,1999年版。

写生期间发现当地少数民族的服饰用色与本土的特色植物等自然地理因素存在着直接的审美联系。2000年3—5月师生再次赴西双版纳勐仑地区调查民族植物等生态文化艺术,通过前次调查的观察积累、图像资料的比对,在郎科罗色彩地理学理论体系的基础上提出了树立中国“色彩民俗地理研究”的研究目标。这一研究体系增加了区域景观色彩特质确认过程中的色彩民俗传统的调查,将民族服饰、村社植物景观、宗教礼仪等民俗现象中的色彩审美观念作为主要的调查对象,目的是系统地整理每个色彩民俗区域的色彩民俗传统层次,提升了人群色彩的审美意识在色彩地理学中的研究价值。色彩民俗地理研究的成果将主要应用于区域旅游景观设计,尤其在少数民族地区旅游接待城市的建设规划中对营造富有典型民族特色视觉景观起到十分关键的作用。2002年李魁正教授得到中央民族大学“211工程”重点学科建设项目资助,确立了“滇西南少数民族生态文化艺术研究”的子项目课题,其中“滇西南少数民族的色彩民俗生态背景”是一项主要的研究题目。2003—2005年,项目组成员由李魁正教授的博士研究生付爱民带队前后共三次深入滇西南的澜沧、孟连、沧源、勐腊、景谷等县进行民族生态文化艺术的田野调查;2004年6月始,“澜沧拉祜族自治县少数民族风情旅游形象设计”项目正式启动,该项目由付爱民负责,组建调查组进行了前后2次、累计4个多月的滇西南地区少数民族色彩民俗地理调查,主要任务就是为澜沧县城建设的景观设计提供建筑造型模式和色彩搭配方案。在这一阶段的实地调查过程中,调查组成员逐渐总结出样品采集、色彩景观记录、色彩民俗文化调查、测色分类图像记录、染色植物调查以及总结归纳编谱等调查研究方法。本文仅就2003—2005年这3年中色彩民俗地理研究目标提出后初步探索,简要介绍目前已经总结制定的色彩民俗地理调查与研究方法体系,并阐释其在实践应用中的科学性和创新性。

一、色彩民俗地理研究的田野调查方法

（一）地表色彩样品图像记录与采集

自然景观色彩主要由地表色彩与植物景观色彩组成，在实地样品采集中，对有代表性的土壤、岩石样品采集是地表色彩资料调查的主要工作，并在采集时辅助图像记录地点、环境特征。辨识成土母质、地层母岩、土壤类型可以帮助我们确认哪一组土壤色可以代表本地的典型景观色彩。

（二）全年光照度与气象环境评价调查

色彩光源环境是区域景观色彩设计必须充分考虑的一项重要条件，一方面光源环境决定了全年、全天景观色彩的对比度、纯度表现率指数，设计师应根据此评价表来调节色彩纯度等各项指标；另一方面气象环境也构成景观的背景要素，设计师应根据全年最佳参观时间段和气象环境来设计本区的经典景观色彩。

（三）村社建筑景观色彩图像记录

旅游接待城市及部分旅游景区的环境艺术设计，都必不可少要参考旅游民俗文化核心区的民族原始建筑景观。

（四）村社植物景观色彩样品图像记录

植物景观是一般旅游景观意境流中比较容易引起兴奋点的部分，植物作为区域生态结构中的重要角色，也往往代表了这个地区生态景观的主体特色。调查中应更多考虑到具有地区特点的部分，如具有典型民俗个性特征的花卉色彩、篱笆植物色彩等。

（五）服饰用色与染色植物文化调查、图像记录

服饰色彩是少数民族地区最能够代表区域人群色彩审美意识的文化现象。服饰色彩是景观色彩中一项可移动要素，代表着区域色彩审美意识的精华部分，同样可以用来作为区域建筑色彩设计的引用参考。

（六）民族造型艺术中的色彩习俗

这里所说的造型艺术是指脱离日常生活物质文化之外的有明确形而上的集体意识需求而产生的艺术作品，一般来讲主要存在于宗教建筑装饰品和礼仪用品中。这些色彩习俗往往凝聚了民族族群集体意识中色彩文化的精华与典型的色彩审美特质。

二、调查后的色彩民俗地理研究方法

（一）整理调查报告

1. 光照度与气象环境评价报告。
2. 自然景观色彩特征报告。
3. 人文景观色彩特质报告。
4. 色彩民俗审美心理模式报告。

（二）绘制原始色谱

（三）编排色谱结构关系

按照关系类别区分出色彩特征谱系内容的“类”、“型”、“式”的层次关系。

(四) 区域色彩民俗特质报告

确定代表区域、代表民族以及最具有代表性的族群的色彩特征谱系中典型要素,选取比较适合区分其他地区的和适合景观设计的色彩搭配关系作为区域色彩特质的标志。此色彩谱系必须完整描述色彩之间的明度、纯度、色相、位置、面积、图形形状、方向这七组对比关系数据,以 CMYK 的染料色数据为主要表色语言。

三、滇西南地区色彩民俗地理研究的成果示例

在已经完成的滇西南地区少数民族生态文化艺术研究和色彩民俗地理田野调查中,调查、研究的成果突出表现在建筑材料色彩谱系的整理和服饰色彩的生态审美意识这两个课题上。服饰色彩的生态审美意识研究已经总结了一系列的服饰色彩与生态环境色彩源的对应关系,本文选取其中比较有代表性的勐腊傣族服饰色彩与区域花卉色彩对应关系,来说明这组研究的实际根据。

表一 西双版纳勐腊傣族服装色彩与本土花卉
色彩对应情况一览(限于篇幅,有删减)

色系	服色主色相	搭配方式	适应年龄	对应花卉	民族植物文化含义
红	(1) 紫洋红 C-50 M-80 Y-0 K-0	全色、暗 花图案	青年、中 年	叶子花(Bougainvillea glabra Choisy in DC.)	赏花期:3月-12月,对土壤要求不严,耐碱、抗旱。是最常用的庭院植物
色	(2) 浅洋红 C-10 M-70 Y-0 K-0	与 20% 面积的白色 搭配	青年,多 用于未婚	同上,白色 混合变种	同上

续表

色系	服色主色相	搭配方式	适应年龄	对应花卉	民族植物文化含义
红色系	(3) 浅紫洋红 C-36 M-72 Y-0 K-0	与 20% 面积的白色图案搭配	中年已婚	万代兰 (VAN-DA)	典型的热带气生兰, 广布东半球热带和亚热带
	(4) 粉红 C-10 M-35 Y-0 K-0	全色, 有少量图案	青少年	粉花羊蹄甲	苏木科, 俗称白花树, 傣、哈尼、基诺、布朗等少数民族常用此花作蔬菜食用
	(5) 深红 C-15 M-100 Y-50 K-0	全色, 与小面积其他色彩纹饰搭配	青年	大花朱槿	又称扶桑、大红花, 容易繁殖, 四季盛开, 花大色艳, 有深红色、紫色、白色等变种
	(6) 大红 C-10 M-100 Y-100 K-0	全色, 偶与 10% 面积的亮色搭配、黄、白等	少年	美人蕉 (Canna indica L.)、 红花芭蕉 (Musa coccinea Andr)	美人蕉以根状茎和花入药, 是普遍栽培的庭院植物。红花芭蕉的赏花期 1-12 月, 原产云南东南部, 西双版纳引种栽培
	(7) 大红 C-10 M-100 Y-100 K-0	与小面积白色搭配	青年	玉叶金花的红色变种	多野生, 田地畔

从视觉直观的角度分析, 傣族服饰色彩多与当地特产的花卉相关。现代傣族服装中应用率最高的色系为红色系, 与历史文献的记载完全相符。据《蛮书》的描述, 唐时的傣族人“衣以腓布”, “腓”应为“绯”, 即红色的服色。又说妇女的服饰为“披

五色娑罗笼”^①。“五色”并无确切的哪些颜色，应是指比较丰富的高纯度彩色，说明至少在唐代滇西南的傣族已经掌握了多种高纯度色彩的染色技巧。明代傣族人仍喜爱用红色作为服装的装饰色彩。^②红色系中更多被接近婚龄少女们所采用的属于品红或洋红等偏向冷玫瑰红色系的彩色，而多数未成年少女倾向于选择大红色系的暖红色种类。滇西南地区外观属于红色系的花卉种类相当多，常见品种如美人蕉、大花朱槿、朱顶红，都是在寻常庭院中随处可见的红花品系，最多见的是叶子花。叶子花是紫茉莉科的一种木质藤本植物，民间又称三角梅、勒杜鹃、九重葛等，苞片造型奇特如叶片。原种花色鲜红，在滇西南的变种繁多如洋红色、深红色、粉红色、白色等。傣族人几乎家家户户都在庭院周围栽种叶子花，还有用叶子花搭起一座花门作为院落自然门的习惯，放眼望去，叶子花的深红和品红色彩往往布满整个村寨。

四、区域旅游景观设计的色彩设计方法

色彩民俗地理的调查与研究成果主要应用于区域旅游形象设计的景观设计中。它的应用主要是对已经编排完成的色彩搭配谱系进行提炼、设计、应用模型制作，提供景观设计中色彩搭配的思路。在设计过程中，按照色彩设计的规律，设计师必须特别考虑到色彩安排的特定图形关系，尤其是少数民族建筑中惯用的典型装饰图形系统。通过前期的区域色彩特质调查与研究，论证项目区域的色彩特质内容，选择代表性的色彩搭配方案，开始进行

① 胡绍华：《傣族风俗志》，第38页，中央民族大学出版社，1995年版。

② 《云南图经志书》卷六，载云南省编辑组：《云南方志民族民俗资料汇编》，第99页，云南民族出版社，1986年版。

模拟实施模型的制作。

在这一阶段的工作中，由于色彩设计并不是最终的区域规划或景观设计文本，因此并不需要制订最终的建筑或景观设计方案，色彩设计师只需要完成《区域环境色与景观色搭配关系方案》、《区域主体人工建筑景观色彩设计方案》、《区域主体人工景观色彩意境流设计方案》三项文本即可。

第一个方案主要解决的是如何协调自然与人造景观的关系，并利用这种色彩关系的协调复归区域传统景观的主要特征，环境色包括光照度色彩纯度率与对比度反射率、天光色基本特性、景观植物色彩、土壤地表色彩等。第二个方案是全部景观色彩设计中的灵魂部分，方案必须清晰地描述色彩搭配的各类关系数据，为未来的设计师提供色彩数据的参考和限定；景观园林在少数民族地区主要是作为纯粹传统景观恢复的小品，而景观植物色彩在园林建设与建筑的整体协调设计时，存在着一个整体景观游览流程的设计。第三个方案主要解决建筑单体与园林整体的流程协调问题。

色彩设计在城市规划、区域旅游规划设计中始终是一个难题，难点之一是时代发展以及城市功能的实际需要，不可能恢复所谓“原汁原味”的传统区域景观；其二是如果区域景观建设缺乏整体设计、各个建设项目之间缺少协调和共识，局部地区的色彩设计也会成为破坏景观的元素。因此，在区域建设规划之前进行色彩民俗地理特质的调查与研究是十分必要的工作。尤其对于少数民族地区的旅游接待城市而言，要求必须兼具客流接待与传统民俗的景观表现两种功能，那么唯一能够协调其功能与形式矛盾的办法就是解放建筑的造型要求，转而从色彩表现上寻求整体传统景观的审美意象。一套论之有据的区域色彩特质报告可以解决具体项目在建设中对色彩设计的疑难点，让并不能认识到区域色彩景观特质的建筑、园林设计师从这部分工作中解脱，由专业

的色彩设计师来完成，才是旅游接待城市规划、景观设计更科学的程序。

（本文是根据博士研究生期间的主要成果整理而成，2005 年入选中国流行色协会主办《中国科协 2005 年学术年会色彩科学应用与发展优秀论文集》）

佛教古代绘画凹凸法与中国画 传统晕染技法的传承关系研究

凹凸晕染法是中国画传统技法中具有统治地位的物象体量表现技法。它的特点是按照视觉经验判断形体的凹凸晕染墨色，以由深至浅的墨色变化表示形体转折的体量细节，尤重分阴阳向背、前后高低，但由于不能认识到光源角度的规律，所以凹凸晕染法没有达到欧洲光影体量表现的立体真实水平。从历代画迹遗存中看，唐末五代时期这种技法在宫廷体画中走向成熟，开始了师资传授严谨、重视规范程序比直观视觉经验更重要的阶段。两宋、金、元前后，晕染法在人物画和宫廷花鸟画小品中达到了审美趣味的顶峰，或厚朴凝重，或通透灵秀，都极大丰富了传统中国画的视觉效果。明清以来，西方绘画开始随着来访教士传入，在人物、花鸟、山水各门类中陆续出现了善于表现光影的手法，但终究未成主流，宋元时期所形成的凹凸浅浮雕效果的审美意象已经被奉为图像模式的经典。自此，晕染法表现出越来越独立的视觉审美形态发展，比之光影立体手法更倾向附庸于线和规避广阔空间的表现，成为中国画物象体量表现的基本法。

古代文献中明确地称凹凸法为“天竺遗法”^①，而有些画家和学者在研究中更重视此古“天竺遗法”与后期中国画晕染法的区别，认为二者关系疏远。本文从佛教绘画的凹凸法传入中国以

① “凹凸画法”一说，首见于唐许嵩《建康实录》所载张僧繇画“凹凸花”事迹：“……寺门遍画凹凸花，代称张僧繇手迹。其花乃天竺遗法，朱及青绿所成，远望眼晕如凹凸。”

后对中国绘画技法的影响,以及印度凹凸法的起源推测,强调外来技法对中国画技法体系的启示作用,论证传统中国画历史形态的开放性心理特质,批驳部分习惯思维导致的当代对传统中国画的误读现象。

—

佛教对中国绘画的影响十分巨大,当佛教传入中国的公元前,也就是中国绘画变迁史的开端之时。目前这一艺术史实已普遍为学术界所公认,权威论述中潘天寿先生的比喻最为形象:

……二三千年来,佛教与吾国的绘画,极是相依而生活,相携而发展,在绘画与佛教变迁的程途中,什么地方找不到两相关系的痕迹?^①

中国艺术,在魏晋南北朝,被外来思想与外来样式引诱了以后,中国艺术的本身,获得了一种健全充实的进展力。^②

潘先生把佛教与中国绘画的关系比喻为一对纵跨千年的文化密侣,并将这种关系明确为前者对后者的“引诱”和推进,而“健全充实的进展力”又是分别施诸“思想”和“样式”这两个方面,即佛教对中国绘画的影响是从理论观念和艺术实践全方位进行的。至于史观的立足点,潘先生的论述可称完备,基本上涵

① 潘天寿:《佛教与中国绘画》(1947年),载《法音文库·佛教与中国文化》,第68页,中国佛教协会出版,1990年版。

② 潘天寿:《中国绘画史略》(1928年),载潘公凯:《潘天寿画论》,第126页,河南人民出版社,1999年版。

盖了学术界所广泛认同的观点。但若从宏观的史学论从聚焦至艺术语言学范畴的某些具体问题，潘先生的部分看法尚容商榷。例如在谈及画史上著名的“天竺遗法”——凹凸画法时，他认为这种中印度阴影法在唐以后的中国已经“无所影响”，其原因是“中土绘画，极重线条骨法与气韵之描写……绝不在阴阳形体之显现。故中印度式之佛画……均因不合中土民族之性格而无形淘汰之。”^①众所周知，潘天寿先生一向不赞成中国画走西化的道路，他对凹凸画法历史命运的分析与他对现代中西绘画之交流问题的看法实出一辙：

线条和明暗是东方、西方绘画各自的风格 and 特点，故在互相吸收学习时就须慎重。倘若将西方绘画的明暗技法照搬到中国画上，势必会掩盖中国绘画特有的线条美……^②

显然，凹凸法一事在潘先生眼里，已属论证中西两大艺术阵营孰消孰长的严肃问题，凹凸法公案遂被推上中西绘画在中国本土比拼的擂台，其法自被划为类似欧洲古代用阴影塑造体积感的写实立体技法。当中西两大绘画艺术阵营真正在中国本土相遇时战事只在口舌之辩，首先为了划分疆界，一度二元对立的思维方式垄断了全部的判断视野。在二元论中，似乎西方绘画天生与东方绘画不相融洽，在造型、色彩、审美意象等各个表现语言上，都是对立而成的二元系统。当二元论“成立”之后，就是设法论证东方艺术强于西方或不弱于西方，尽是民族文化自信心缺失的

① 潘天寿：《域外绘画流入中土考略》（1936年），载潘公凯：《潘天寿画论》，第135页，河南人民出版社，1999年版。

② 潘天寿：《谈谈中国传统绘画的风格》（1957年），载潘公凯：《潘天寿画论》，第47页，河南人民出版社，1999年版。

表现。而在科学的比较研究中，是必须放弃此二元论的思维方式的。仅就凹凸法一事，本文认为它恰恰是贯穿中西的一个人类文明传播的线索。

向达先生在《唐代长安与西域文明》中也提到了中国画家对凹凸法的学习一事，通过大量的史料引证，他认为凹凸法在唐代的影响更为深远。尤其因为百代画圣吴道子的熟练运用和推广，不仅在人物画上甚至在山水画方面也开创了全新的面貌：

印度画传入中国，其最引人注目与称道者亦为此凹凸法一事，与明清之际西洋画传入中国之情形正后先同辙。^①

明清之际从西洋传来的立体阴影法显然遭到了观点鲜明的反对，当时的学者在审美趣味上对神奇效果的立体绘画不认同。明清时期最早为中国带来西洋画的人是明万历九年（1582）来华的意大利天主教士利玛窦（Matteo Ricci，1552—1610），他携带来的那些油画和铜版画主要作为传教工具使用，所以想来并不能代表当时欧洲绘画的最高水平。不过西方绘画在表现立体感方面的能力在当时着实令国人惊叹了一番，感慨西画人物的“其貌如生”和“俨然隐起帙上”^②的逼真效果。也许正是他所遇到的惊叹赞赏造就了他的自信，他曾这样评价中西绘画之间的区别与优劣：

中国只能画阳面，故无凹凸；吾国兼画阴阳，故四面皆圆

① 王镛：《印度美术史话》，人民美术出版社1999年，第112页。

② 顾启元：《客座赘语》卷6“利玛窦条”，载王镛主编：《中外美术交流史》，第170页，湖南教育出版社，1998年版。

满也。^①

……（中国美术）制作技法，尤其是雕塑技法，与欧洲相比较明显要差。中国人不知道如何使用油彩和透视方法，因而使作品丧失了生命力量。^②

利玛窦谈到了“阴阳”、“油彩和透视方法”，正切中了中国画在表现视觉真实图像的疲弱要点——光、色彩与空间逻辑。所谓“只能画阳面”、“无凹凸”与我们所说的晕染凹凸概念不同，他所指的是光线角度的“受光——阳”与“背光——阴”的关系。从他的绘画知识出发，他认为中国画家不懂得观察背光角度的光影变化，所以说只能画受光角度——即“顺光”视角。顺光的单一视角，当然就只能表现浅浮雕的体积效果，不能充分体现物象的体量感，从而缺乏物象的生命实体感受。英籍艺术史学者迈克尔·苏立文（Michael Sullivan）在他的著作《东西方美术的交流》中特别指出，利玛窦对中国人将对西洋画采取的举措做出了错误的判断：

据我的判断，中国人机敏过人，只要他们认识到外国产品的优点，他们便会不顾自己已经具备的条件而吸取他人之所长。^③

清初康熙年间（1661—1722）的御用天文学家焦秉贞就是利玛窦口中的那种“机敏过人”的中国人，他是清代首开西洋画风

① 张庚：《国朝画征录》卷中“明时有利玛窦”条，载李来源、林木编：《中国古代画论发展史实》，第339页，上海人民美术出版社，1997年版。

② [英]苏立文，陈瑞林译：《东西方美术的交流》，第45页，江苏美术出版社，1998年版。

③ [英]苏立文，陈瑞林译：《东西方美术的交流》，第46页，江苏美术出版社，1998年版。

的画家，并且把数理会悟变通于他的艺术之中。但这种“机敏”始终没有在当时的中国形成足够规模的风尚，究其原因，用清初中国书画家们对焦秉贞的评语来概括最为贴切：

焦氏得其意（利玛窦带来的西洋画法）而变通之，然非雅赏也。好古者所不取。^①

“好古者所不取”，一句“好古”把西画变通的可赏处一概否定掉，可以想见当时的绘画审美意趣何在。在中国画坛“好古”风气极盛的年代，中西绘画审美情趣的距离就已在当时的美术界形成了观念上的冲突，西洋画写实技巧受到一部分画家的喜好、吸收、变通，当然也遭受到更大范围的贬抑。据此，当代美术史家陈兆复先生认为，明清与六朝隋唐时代的中国画家确实如向达先生所说的都面临过极其相似的一种景况——从西方传来了新鲜的绘画技法与样式并与自我绘画相碰撞。而文化碰触之后的结果却是完全不同的，相比之下六朝隋唐的画家们表现出了宽阔得多的胸怀。^②

在论及当代中国绘画是否应学习西画技法时，潘天寿先生还是表现出不亚于魏晋人士的风度。在1965年潘先生为浙江美院附中作的一次中国画讲座中说过的这段话是颇耐人寻味的：

对这个问题（指学习西画技法加入中国画），我看一方面要平心静气地研究，另一方面还要试验……不要很轻易下断语，以免出偏差。以自己晓得的东西排斥自己不晓得的东西，这不是学

① 明末清初姜绍书的《无声诗史》、张庚的《国朝画征录》中均记有这句评语。

② 陈兆复先生在1998—1999年度为中央民族大学美术学院硕士研究生讲授“西域少数民族美术在中外美术交流中的作用”课程时为学生指出的。

者的态度。^①

他在《佛教与中国绘画》一文的结尾处这样写道：

海运开后，东西洋的交通已发现平坦的大道，未悉今后的吾国绘画，与佛教是否还会发生何种关系？^②

这是一语双关的问句，“佛教”一词既是指中国化的禅学思想，也隐喻异域之绘画样式。在当时文化环境下论说这类问题时，民族精神亟待高扬，故治史则次、述论为要，难免略去此题在艺术语言发展史上原初形态的追索。

二

画法之“凹凸”一词见诸史籍最早为唐代许嵩《建康实录》卷17所载，南朝梁武帝大同三年（537年）梁邵陵王萧纶造一乘寺事迹：

……寺门遍画凹凸花，代称张僧繇手迹。其花乃天竺遗法，朱及青绿所成，远望眼晕如凹凸，就视即平，世咸异之，乃名凹凸寺。

继见于唐代朱景玄撰《唐朝名画录》神品下“尉迟乙

① 潘公凯：《潘天寿画论》，第47页，河南人民出版社，1999年版。

② 潘天寿：《佛教与中国绘画》（1947年），载《〈法音〉文库·佛教与中国文化》，第68页。

僧”条：

乙僧今慈恩寺塔前功德，有凹凸花面中间千手眼大悲，精妙之状，不可名焉。^①

后又见宋代米芾《画史》唐画篇所记王防家藏的吴道子《二天王图》的特异处：

皆是吴之入神画，行笔磊落挥霍，如莼菜条。圆润折算，方圆凹凸，装色如新。

前两篇均云“凹凸花”，技法传承应一致：后一篇中未提及凹凸法，但是以凹凸形容“装色”效果，则与古凹凸花的技法应有关联。以上是直接出现凹凸一词的，余如述其画迹的逼真效果之类，亦屡不绝于画史。如盛传于世的张僧繇画龙点睛、绘鹰鹞以却鸬鹚^②等传奇志异都是借灵迹来比喻张僧繇的写实技巧；元代汤垕在其著述《古今画鉴》卷一唐画“尉迟乙僧”条中形容其画“用色沉着，堆起绢素而不隐指”，也是意在夸张尉迟画风的立体错觉。同样的形容汤氏也在论吴道子画时使用过，他说吴画之“傅彩，于焦墨痕中略施微染，自然超出缣素，世谓之吴装”。宋代董道在《广川画跋》卷六“跋李祥收吴生画”中亦云“吴生之画如塑然”。唐代的美术史论大家张彦远在《历代名画记》卷一《论画山水树石》一文中，曾提到吴道子佛寺壁画中的山水“怪石崩滩，若可扞酌”，大概也是在形容其作品逼真的立体感。

① 张彦远：《历代名画记》卷二“西京奇观等画壁”条，此图应为《千钵文殊》，其形式似与新疆拜西哈尔2号窟窟顶壁画相仿。

② 两事俱见《佩文斋书画谱》，转载于《神异记》、《朝野僉载》中的传奇。

而这三个人，都是当时重要的寺院宗教画家，都具备得“天竺造法”的客观条件。

张僧繇是六朝最具影响力的画家之一，他所创造的“面短而妍”、用笔“缺落”疏朗而又能通过凹凸晕染产生立体感的佛画样式，成为后世画家、艺匠楷模的“张家样”，在身后的200年来沿传为中国画坛的主流风格。^①南朝梁武帝“崇饰佛寺，多命僧繇画之”^②，张之二子善果、儒童得其真传，继承乃父事业，也都成为南朝著名的佛画家，画了大量的寺壁。^③其时南朝有焦宝愿师法张僧繇；北周末隋初的名家郑法士原是张氏同乡，^④画史称为张门高足，严守法度，是张家样的主要传播人。同时授业的孙尚子也师模顾、陆之法，可能对张家样有所创新。郑传其弟法轮、子德文，又传袁子昂、陈善见、刘乌等；孙尚子传隋王仲舒。隋名家李雅亦师张氏。唐初阎立本、阎立德兄弟并师张、郑；又有范长寿、何长寿专师张僧繇画法。^⑤盛唐时驰名长安的一代佛画大师吴道子深得张家样的真传，玄宗开元、天宝年间在长安、洛阳完成了300余间佛寺的壁画，发展了张氏疏体画创造线条圆润、“天衣飞扬”、淡染凹凸的新画风，史谓“吴家样”。吴道子对后世中国绘画的发展影响甚为深远，所传弟子卢楞伽、杨庭光、翟琰、张藏及王耐儿等，多为后世名家，以致唐代以后的千百年吴道子一直被壁画、彩画（油漆）、描花（漆画）、塑像等工行业会奉为祖师，汤垕称之为“百代画圣”。张僧繇、吴道子有如此规模的传承脉络，说明凹凸画法在六朝隋唐时代具备当

① 陈传席编：《六朝画家史料》，第265页，文物出版社，1990年版。

② 张彦远：《历代名画记》卷七上品中“张僧繇”条。

③ 善果、儒童之寺壁多在江都、江宁一带，记载见唐裴孝源《贞观公私画史》。

④ 张僧繇为吴中人，即今苏州。俞剑华在《中国美术家人名辞典》中认为郑法士亦为苏州人，权为一据。

⑤ 以上皆据《历代名画记》卷二“论师资传授南北时代”条。

时最盛的传播影响力。较早的记载均指向“凹凸花”画法，后期才有“画人物如塑”的描述，初步分析可能是这种天竺遗法并非成熟阴影法，只是简练地沿着轮廓线粗率晕染凹凸，表现立体感的能力不强。这种初期草率的技法只有在重叠交错的花瓣晕染中易产生凹凸的立体感，经过几代画家的努力发展之后才能成熟运化于人物、山水画等复杂的形体转折描绘中。尉迟乙僧画技得自乃父尉迟跋质那，大小尉迟隋时从西域于阗国入中土，很可能是流寓新疆的吐火罗人。^①乙僧在唐朝长安称誉时几与吴道子同时，除上述凹凸花外他也很善于把凹凸法运用到人物画中，如唐段成式在《寺塔记》中记仪凤二年（667）尉迟乙僧在长安光宅寺普贤堂西壁所绘的降魔变画迹：

……今堂中尉迟画颇有奇处。西壁画像及脱皮白骨，匠意极险；又变形三魔女身若出壁。

从仅有的几句记叙来看，尉迟的《降魔变》应与新疆克孜尔76号窟创作于5世纪的同名壁画相仿，据说库木吐拉新2窟人口处的绘塑以及敦煌莫高窟272号窟壁画也有同类的题材和近似的画风^②，集体证实了西域画风东渐的历史。《降魔变》描绘的

① 吐火罗人原居中国西域地区，属印欧语系部族，早于公元前西迁中亚立国，可能与月氏人的关系密切。但直至唐代，西域仍有吐火罗人生活，他们很可能参与了克孜尔石窟壁画的绘制工作，其文化兼具印度、萨珊、希腊化因素，其影响亦广布库车、焉耆及敦煌。详见〔德〕克林凯特（Klinckelt）著，赵崇民译：《丝绸古道上的文化》，第51—52页，新疆美术摄影出版社，1994年版。另一种比较流行的观点认为尉迟乙僧父子不是吐火罗人，而是于阗国王族，由于长安聚集了许多异域民族，唐人判断族属多从语言方面，故多数典籍记载其为吐火罗人应是准确的。“尉迟”虽为于阗王姓，但他们可能只是深受于阗国王宠爱的吐火罗艺人，于阗王为讨奉唐朝帝王，赐加国姓荐于长安为中央效力是最合理的说法。

② 徐建融：《心境与表现》，第116—117页，上海人民美术出版社，1993年版。

是佛陀修道之时，魔王波旬为了阻止他成功派三个女儿前去诱惑的情节：三魔女“现其降脚”、“露其手臂”，绮语作姿地迷惑着端坐的苦修人，结跏趺坐的释迦牟尼由于长期的苦行已形同枯槁“及脱皮白骨”了，与富有青春活力的变形魔女形成了鲜明的形象对比。魔女裸露的人体部分比一般题材中的人物形象得多，所以需用大量的凹凸晕染法来刻画人体的结构转折，于是就很自然地产生了“身若出壁”的浮雕立体感，这也许是西域画家们特为突出年轻女性青春胴体的诱人魅力而精心绘制的结果。据意大利学者马里奥·布萨格里（Mario Bussagli）的研究，现存的一幅《天王毗沙门画像》是吴道子临摹尉迟乙僧的作品。^①即便这一证据并不可靠，从二人生活时代的相近来看：尉迟乙僧约 620—710 年在世，吴道子约 690—758 年在世，又都在长安附近绘制大量佛寺壁画，吴道子必定很熟悉尉迟乙僧之西域画风，并且深受影响，这可能也是“吴生画人物如塑”^②的另一个重要原因。

因此，仅从宋、元笔录和百代画圣在后世的威望来分析，这种表现立体感的天竺遗法——凹凸晕染法在唐代以后是不可能“无所影响”的。另据黄苗子先生的研究，吴道子对天竺遗法进行了变革，他没有直接采用西域画风的浓丽设色，而是变之为“轻拂丹青”、“傅彩简淡”的淡色晕染，并以此为吴家样的主要风格。^③从此中国古代绘画的凹凸晕染开始趋向浅薄，并向附丽于线条的方向发展，所以后世绘画作品中的立体感比六朝隋唐时期为弱，后世文献的记载中就很少看到类似“超出缣素”这样的

① [意] 马里奥·布萨格里：《中亚绘画》，载许建英、何汉民编译：《中亚佛教艺术》，第 55 页，新疆美术摄影出版社，1992 年版。

② 宋董道：《广川画跋》卷六“跋李祥收吴生画”条。

③ 黄苗子：《吴道子事辑》，第 144 页，中华书局，1999 年版。



图1 降魔变 5世纪 新疆克孜尔76窟壁画

形容了。这一点只需把西域地区的绘画——可视为吴道子之前中国佛画的样本，同唐代以后中国绘画中的晕染法做一个比较，其阴影立体意识的强弱立判。

三

从历代画迹分析，在东汉晚期以前（约二世纪中后期）的绘画里始终找不到分阴阳、见凹凸的晕染法的蛛丝马迹，至少从目前出土的古代绘画遗存（仅凭现存有限的帛画、壁画、漆画、木

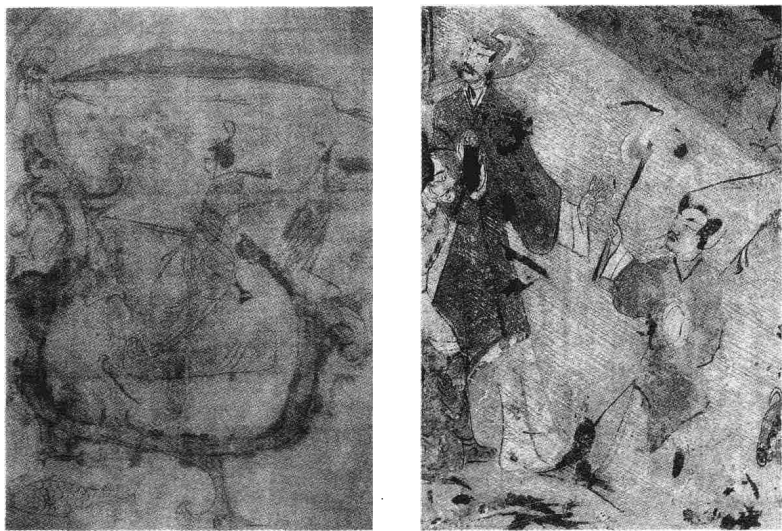


图2 战国人物御龙图帛画(图左)、西汉洛阳八里台墓室壁画(图右)

板画)来观察,前期的绘画造型意识中没有表现出晕染凹凸的意识。^①一直到东汉早期的贵宦墓室壁画仍是如此,其中人物仍然使用早期的勾线填涂或没骨法来表现。但没过多久一种粗略模仿晕染效果的意识突然出现在河北望都的东汉后期墓室壁画和洛阳朱村的东汉晚期墓室壁画中。在人物的衣褶转折处,我们看到一条条粗率的宽笔墨块,没有其他的解释更能说明作者如此描绘的意图,我们只能认为它表现的是一种阴影的效果,可能作者是刚刚学到的新技术,只是模仿了一种表面效果。同样的意识性的手法在同时期和稍晚时的一些漆器彩绘上也陆续出现,但还不敢肯定这些奇怪的描绘手法一定是对晕染效果的模拟,只是与后来的传

^① 古代帛画中或有一些漫漶不清的渲染痕迹,但那不同于凹凸的晕染。也有人认为洛阳东汉中期墓室壁画中也有少许对晕染效果的追求,其实斑驳残片是无法确证的,所能明确判断的是人物衣纹、面部都没有能阴阳立判的晕染手法。

顾恺之画作《列女仁智图》中的人物衣褶晕染法面貌十分接近。历代画迹中最早出现凹凸晕染法的作品是东晋画家顾恺之（341—409），根据西晋名士张华宣扬女德的史话文章《女史箴》所创作的同名画卷，这是现存最早出现了明确晕染法的作品，虽然它只是唐人摹本，但从技法程式上看应该是保留了当时的原貌。那么，是什么原因导致东汉晚期绘画技法出现了崭新的因素呢？

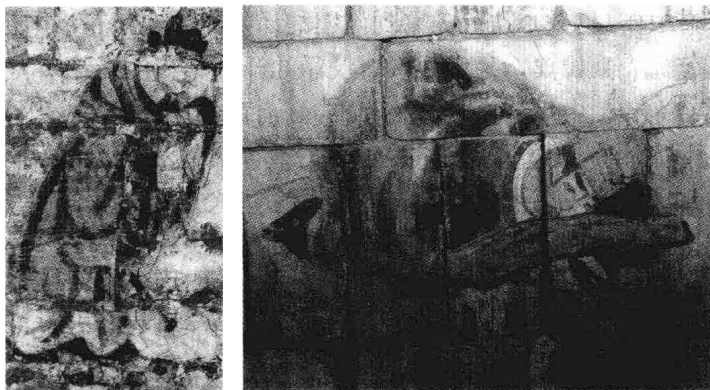


图3 东汉末灵帝时河北望都墓室壁画（图左）、
东汉末洛阳朱村墓室壁画（图右）

据三国时曹魏鱼豢撰《魏略·西戎传》载，西汉末之元寿元年（公元前2年）有中国学者景卢从大月氏王使伊存那里学到了西域佛经。至东汉之中后期时佛教已在中国的上层社会得到初步的传播，并在都城洛阳形成当时初具规模的佛学中心。^①西域名僧安世高即于此时来洛阳传教，他在洛阳主要为信徒翻译佛经，直至汉灵帝建宁中（约170年前后）结束。^②这期间来华传教的僧侣多数来自丝绸古道上的西域、中亚各地，多携来西域佛教艺术

① 阮荣春：《佛教南传之路》，第14页，湖南美术出版社，2000年版。

② 中国佛教协会编：《中国佛教》（二），第3页，知识出版社，1982年版。

品辅助传教，佛像艺术已于此时传播到中国。《后汉书·楚王英传》中说楚王英“晚节喜黄老，修浮屠祠。”汉明帝永平八年（65），帝答诏于楚王谓“楚王英诵黄老之微言，尚浮屠之仁祠，洁斋三月，与神为誓，何嫌何疑当有悔吝”。说明当时宫廷贵族已经流行佛教、建设祠祀。《后汉书·西域传》中有记载，桓帝奉佛以后的社会信仰状况是：“百姓稍有奉佛者，后遂转盛。”东汉桓帝末年（167）从月氏来到洛阳的译师支娄迦谶在洛阳定居，潜心翻译大乘佛典，是大乘佛典汉译的开端。在他译经期间汉灵帝光和、中平年间（178- 189），有数百名月氏侨民从月氏迁来中国，按照本土习俗建造佛寺，举行宗教活动。^①说明此时洛阳作为当时中国的佛教中心对西域来华人员有较大的吸引力，洛阳也对这些西域佛徒的建寺斋僧活动给予开放性的政策。《后汉书·陶谦传》和《三国志·吴志·刘繇传》均记载汉献帝时丹阳人笮融聚众数百人前往徐州依附陶谦，陶谦使其为下邳、广陵等地运漕，笮融“大起浮屠寺，上累金盘，下为重楼，又堂阁周回可容三千余人，作黄金涂像，衣以锦彩。每浴佛则多设饮饭，布席于路，其有就席及观者且万余人。”这些事件表明，至东汉末年民间佛教信仰和建寺院、立佛像的活动也开始在大范围内推广起来，已经逐渐向南传播。

“励行峻言”、“明解三藏”的高僧康僧会于吴赤乌十年（247）至建业，受到吴帝孙权的赏识，在建业为他造起江南的第一座佛寺，名为“建初寺”，康僧会从此就在吴国“设像行道”，译经、讲佛使江南佛教大兴。康僧会先世本中亚康居^②人，世居天竺，父因商贾移居交趾（今越南），并常往来于交趾与广州之间。康僧会

① 中国佛教协会编：《中国佛教》（二），第8页，知识出版社，1982年版。

② 中亚古国，地在大宛西，月氏北，属汉唐时广义概念中的西域属国。国王祖先是月氏人，即原祁连山昭武九姓之一，后用粟特语，是西域最早流行佛教的地区。

10余岁时父母双亡遂出家为僧，据史载康僧会出家系在中国境内，应是奔赴当时的佛教中心洛阳，并从当时的名僧安世高弟子南阳韩林、颍川皮业、会稽陈慧三人问学，曾随陈慧注解《安般经》。后僧会辑《六度集经》，对小乘上座部佛学系统止观之法作要目式叙录，其法与阴阳五行之原始道教祭祀之术近。^①宋代郭若虚《图画见闻志》卷一记载着他把佛画传入中国的事迹：

昔竺乾有康僧会者，初入吴，设像行道，时曹不兴见西国佛画仪范写之，故天下盛传曹也。

曹不兴是见于史载的第一位佛画家，故有佛画始祖之誉。他出身于民间画工，社会地位本来不高，但由于技艺超群在吴国很有名气，被孙权聘入宫中成为宫廷里的专业画师。不过从画史所记载的曹画名目中少见有佛教题材的作品，除米芾《画史》记其家有曹不兴画如意轮^②一轴外，其他都是龙虎马兽之类。较曹不兴稍晚的第二位史上知名的佛画家是西晋末到东晋初的北方画家卫协（约活动于265—330年），他与弟子张墨在当时并称“画圣”，后来南齐的画家谢赫给予他“古画皆略，至协始精”的最高评价。^③从卫协开始绘画作品名录中出现了佛教题材，如卫协的《楞严七佛》、张墨的《维摩诘象》。“楞严”之义为“根本坚固”，《首楞严经》最早由支娄迦谶译出，支谶的再传弟子支谦（汉地月氏后裔）在东汉末年避乱随族人（即西域月氏人）南渡到江南东吴。时值吴黄武元年（222），吴帝孙权悦其才慧拜为博

① 中国佛教协会编：《中国佛教》（二），第5页，知识出版社，1982年版。

② “如意轮”即指如意轮观音像，据记载此类观音像在中国出现始于隋唐，遗迹以五代、宋及西夏为盛，敦煌艺术中亦仅见于晚唐时代，故疑米芾所记的曹画或为伪作。

③ 谢赫：《古画品录》第一品。

士，使辅导东宫。^①大乘般若学始由支谦传入吴地，其时较康僧会入吴尚早二十余年。“七佛”本为小乘佛教部派的原始教义内容，其意为释迦牟尼之前已有过去六佛绵历应世，此题材常见于古印度的小乘部派佛教盛行时期的造型艺术中，如印度建于公元前35年的桑奇（Sanchi）大塔塔门雕刻中多次出现用七树或五塔二树象征过去七佛的雕刻样式。^②由于早期部派佛教教义不允许出现佛陀的真实形象，只能以法轮、成道树等物借喻象征。但卫协之《七佛》据画史载：“人物不敢点眼睛”^③；“伟而有情势”^④。可知所绘已成佛像，故图本应是受到大乘派教化传播的影响。七佛像传入中国的历史较早，云冈13窟（约凿于460年）南壁门拱上有并排而立的七佛立像，说明最迟北魏时代七佛图像已在北方流行。印度阿旃陀（Ajanta）石窟^⑤17号窟约绘于475—500年间的《七佛与弥勒菩萨》壁画中，表现了过去七佛化身与未来佛弥勒共在兜率天等待重新降生的场景，八佛身后俱有各自的成道树垂荫。又据《长阿含经》^⑥云：

七佛精进力，放光灭暗冥，各各坐树下，于中成正觉。又曼（文）殊室（师）利为七佛祖师，金华善慧大士登松山顶行道，

① [日]忽滑谷快天著，朱谦之译：《中国禅学思想史》，第6页，上海古籍出版社，1994年版。

② 王镛：《印度美术史话》，第50页，人民美术出版社，2004年版。

③ 孙畅之《述画》、张彦远《历代名画记》。

④ 顾恺之《论画》。

⑤ 阿旃陀在今印度马哈拉施特邦重镇奥兰加巴德（Aurangabad）西北约106公里处，是一座长达550米的石窟群，俱为佛教窟。开凿时间约为2世纪至6世纪，是印度古代佛教壁画的唯一重大遗存。

⑥ 梵文cAgamasutara，意为结集佛说的经典，是汉译佛经之始传，东汉开始有零散译出。

感七佛引前，维摩接后。^①

根据这段描述，七佛之图亦可把维摩诘居士续于后而成树下八佛，如此卫协《七佛》与张墨《维像》可以看作是同一图像系统。《维摩诘经》是临淮人严佛调在洛阳于东汉灵帝中平五年（188）首先译出，严是安世高的弟子，其学倾于小乘，并重止观、数息之禅法。流传江南之本概为支谦在东吴黄武年间译出的《维摩诘所说不思议法门经》一部三卷，^② 卫协、张墨之画作大概和这些佛典在中国流传有关。观阿旃陀之《七佛》的构图格局实在与南朝墓室模印砖画《竹林七贤与荣启期》太过相似，此前中国绘画中未见此人物横排列式图像，且姿态、配景（一人一树）、人数、内涵寓意如此巧合，又有学者研究同墓室中其他图案也显示出佛教艺术的影响，^③ 因此基本可以这样判断：七贤题材很可能借鉴了《七佛》的图像因素。东晋孙绰作《道贤论》，以当时月支人竺法护为首的佛教七道人与竹林七贤相比，是清谈家取佛学来扩充自我、老庄与佛学结合的风尚。故《七贤图》有混合佛玄之迹，也属于当时的时尚所好。砖画《七贤》祖本的作者有可能是东晋之史道硕、戴逵、顾恺之和南朝刘宋之陆探微，^④ 史记四人俱作佛画及寺院壁画，史道硕是民间画工，生平不详，师法荀勖、卫协，有《梵僧图》、《观音像》等传世。戴逵（约347—396）并不信佛却善作佛像、佛画，传世作品有《五天

① [日]忽滑谷快天著，朱谦之译：《中国禅学思想史》，第56页，上海古籍出版社，1994年版。

② [日]忽滑谷快天著，朱谦之译：《中国禅学思想史》，第7页，上海古籍出版社，1994年版。

③ 《中国大百科全书·考古学》，第346页，中国大百科全书出版社，1984年版。

④ 罗之中：《中国历代绘画之謎》，第64—69页，湖南美术出版社，1988年版。

罗汉》，另他手造的夹纆行像^①五尊和顾恺之的壁画《维摩诘像》、狮子国（今斯里兰卡）所进之玉佛像并称建康名利瓦官寺之“三绝”。顾恺之据传师法卫协，以变《维摩诘像》为“清羸示病”之容的鼎革之举名彪画史，亦轰动当时。他的传世作品中有《康僧会像》，或为曹不兴、卫协沿传下来的程式，另有《八国分舍利图》、《三天女像》、《净名居士》等。从这些作品名目上看，多是当时西域石窟壁画的常见题材，应是西域传播而来的摹本仪范。陆探微（约活动于460—510）师法顾恺之，画目中佛画作品很多。顾、陆俱是江南旺族，在文化上多承老庄、玄学，^②又都善作佛画，说明其时佛玄交融的历史现实。

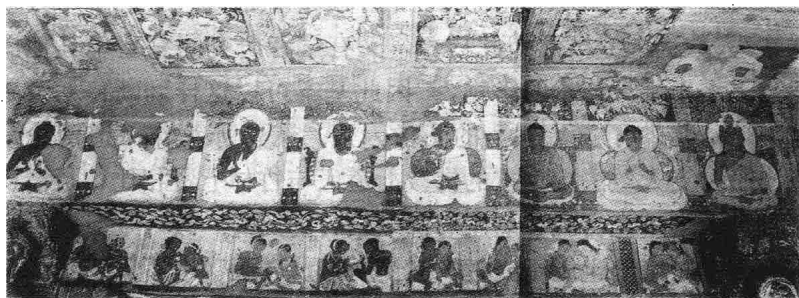


图 4-1 印度阿旃陀石窟 17 号窟《七佛与弥勒菩萨》壁画

佛教图像是当时西域佛徒传播佛教的重要工具，自然与佛经相匹配，所以最初流传中国的佛画与东汉末期的译经内容有关。从佛教早期传播历史来看，三国以后江南盛传的佛教两大学派——支谶、支谦大乘般若学和安世高、康僧会小乘上座部佛学止观法俱为洛阳来的北传系统，都是从丝绸之路中亚地区东渐的传

① 夹纆像也称干漆像、脱空像，外敷纆麻布并上漆，中空，适于抬举巡行，故又名“行像”。

② 魏晋时崇尚道家思想的士族子弟惯以“之”字为名字尾字，如王羲之、顾骏之等。说明顾恺之家学崇尚老庄的出身。



图 4-2 南朝墓室模印砖画《竹林七贤与荣启期》

播体系。美国汉学家宾州大学教授梅维恒博士（Victor H. Mair）多年研究印度古代的看图讲故事对各地的文化影响和传播，他通过史籍文献、语言学、民俗学、考古遗迹等多种研究角度深入剖析印度的看图讲故事是如何凭借佛教，通过中亚地区逐渐传播到中国的。由于证据的关系，他只把时间确定在 5—7 世纪之间，并认为吐火罗语、粟特语等是中亚中转时期的主要传播语种。^①而他所能确定的这段时间正是六朝佛画家活跃的时候。

四

目前所能看到的古代画迹中，属于凹凸晕染法最早的作品是传为顾恺之的《女史箴图》和《列女仁智图》，一般鉴定意见是前者被定为唐人摹本，后者被定为宋人摹本。

顾恺之以前的画家多不信奉佛教，也无专门画寺壁的记载，所以他们笔下的佛教题材绘画只是如史籍所说的是零星兴趣之下的“仪范摹写”之作。同时他们会吸收印度佛画之技法用在自己的创作里，《女史箴图》和《列女仁智图》应该就是在这种情况下产生的。现存《列女仁智图》其墨色晕染的衣褶凹凸起伏已具

^① [美] 梅维恒（Victor H. Mair）：《绘画与表演——中国看图讲故事和它的印度起源》（Painting and Performance），北京燕山出版社，2000 年版。

相当的深度和层次，有明确的雕塑感，在中国美术史上的这一时刻出现令人有空前绝后的重叹，不得不揣测其审美风格的异源。而当我们了解了这段历史背景之后，我们的突出感受可以帮助猜测这种鲜明的立体感和雕塑感是採入了佛画和佛像雕刻艺术的趣味。《列女图》题材首见于东汉名家蔡邕（133—192）之传世画目，其技法面貌如何不详，但其时佛教已盛行于洛阳上层社会。据《后汉书·列女传》、《后汉书·皇后纪》的记载，全国各地以及宫廷都把各类“列女”故事当作一种很重要的女德教育范本，大量图绘纪念并以教育后人。^①西晋画家荀勖（约220—289年）也作大、小列女，另据《洛阳伽蓝记》卷一“城内，昭仪寺”条记，荀勖曾在西晋泰始二年（266）造鑿金佛像和菩萨像二尊，有佛像风味的《列女图》之始作俑者很可能就是他。东晋过江画家以卫协为首作列女题材者，同时随晋室南渡江南的擅画者晋明帝司马绍（300—326）和原西晋尚书郎、濮阳太守王廙（275—322）也都有“列女仁智”或“史记列女”等图传于世。据《蔡谟集》载，司马绍曾画佛像于东贤堂。画史虽记曹不兴、卫协相传，但二人的画目竟无一相同，^②反倒是卫协之作中《毛诗北风

①：张建军：《中国古代绘画的观念视野》，第18页，齐鲁书社，2004年版。

②：对张彦远的荀勖、张墨并师于卫协的说法无异于是一种质疑，其中涉及一个晋室南渡的历史。307年，当黄河流域已混战离乱不堪之时，晋怀帝任命琅琊王司马睿为安东将军镇江南建业，北方士族开始大量南迁，至316年西晋被匈奴人所灭，司马睿乃成为东晋元帝，晋室南渡江南。陈传席在《六朝画家史料》一书中判断认为张墨与卫协都曾跨越东西两晋，从卫协曾师法曹不兴之事来看，以魏晋时代的条件他也是应该曾在江南生活过。因此说荀勖师法卫协之说必有存疑之处，荀勖在南渡前即已逝去，其时少说也在60岁以上了，若依陈传席先生的判断卫协比荀勖年幼许多，则荀勖就不可能师法卫协，或正相反。从卫协家世进行推测则更令人怀疑：卫协的生平虽不详，但从画目上看他应同荀、王一样也是望族门第，东晋以前的卫氏显宦均出河东，河东卫氏初兴于西汉卫青，次起于三国曹魏之廷尉卿卫瓘（220—291），卫瓘在西晋惠帝时（290—306）晋升为太保，不久即因贾后专政与子孙九人俱

图》、《白画士林苑图》及《列女图》等名目可证来自北方画风，与北方诸家相同。说明卫协的绘画实与曹不兴画无关，由于他的生平不详，所以其人没有过江也有可能。此后东晋末刘宋初的官僚谢稚（约400—470）是史载创作列女题材作品最多的人，存目近七八种之多，谢氏亦原是北方贵胄。以上资料足以证实了列女题材是从北方传入江南的，至于所吸收的异域画法无论是在何时何地成形，其原本也只能是佛教艺术北传系统的。与大同北魏（420—534）琅琊王司马金龙（卒于484）墓中出土的《列女古贤》彩画漆屏比较，现存的《女史箴图》、《列女仁智图》无疑在基本图像构架、人物造型、构图、技法各项上，在很大程度上保持了两晋时代原本的原貌。漆屏中一板齐宣王故事中的人物衣饰可以看到与《列女图》完全相同的晕染法，说明当顾恺之身后50年，此题材、画法在长江南北通行。司马金龙是降附于北魏的晋室皇族，从北方士族子弟王褒、谢稚、司马绍也俱画列女题材来看，其图亦必是早在南渡以前就已经流行于士族家族的道德教育图本，最早可上溯至汉代宫廷。

西晋初武帝司马炎（265—290年在位）信奉佛教，在京城洛阳大兴佛寺。佛史载正当斯时青年竺法护随师从敦煌游来，见京城寺院虽已壮观，但僧徒只重视“寺庙图像”，忽略了大乘经

死于政乱仇杀。卫瓘是当时著名的书法家，其父颍、子恒（约250—291）、宣、庭、孙瑛、玠等也都以书艺擅名，两晋著名的女书法家卫夫人（名铄，272—349）也为河东安邑（今山西夏县北）卫氏之裔，是卫恒的从妹。如此看来，河东卫氏是魏晋时期罕见的书法世家。以卫氏取名严格从意的规律来看，卫瓘、卫瑛两代以物为名，卫颍、卫恒两代以物态为名，如恒为久常、庭为挺立、宣为通达、铄为石火之焰或火光闪耀。而协字原意指音律之数合，所以卫协也应该是与卫恒、卫夫人同辈的卫氏子弟。卫夫人书艺宗承钟繇，这可能与卫、荀两家的关系有关：荀勗曾经在魏、晋两代时两次举荐卫瓘担当重任，而荀勗就是钟繇的从外孙。如此推测成立，张彦远所说的荀勗师卫协之说实大不确，可能反倒是卫协师从荀勗了。

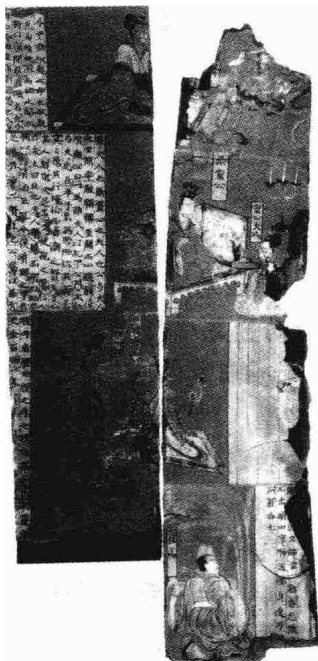


图5 大同北魏司马金龙墓
《列女古贤》彩画漆屏

典的传译，他便慨然发愤，遍游西域搜集经典原本送归长安。^①可见最迟于三国、晋初，佛教绘画已盛行于中原。那么在这一时期流行于贵族中的列女题材绘画在已经掌握了佛画技术的中国画家手中，吸收部分佛画技法改良图像面貌是有一定的历史根据的。再者，从绘画的功能来看，列女题材与佛画都有着看图讲故事的共同目的。东汉王延寿在《鲁灵光殿赋》里描绘了鲁灵光殿壁画的情景：

^① 中国佛教协会编：《中国佛教》（二），第14页，知识出版社，1982年版。

图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵，写载其状，托之丹青。千变万化，事各缪形。随色象类，曲得其情。

上纪开辟，遂古之初。五龙比翼，人皇九头。伏羲鳞身，女娲蛇躯。鸿荒朴略，厥状睢盱。焕炳可观，黄帝唐虞。轩冕以庸，衣裳有殊。上及三后，淫妃乱土。忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。

考察当时汉代画像石、绘画图像中确多为此三类题材：1. 祖神精怪；2. 人君帝王、社会名流；3. 忠臣孝子、烈士贞女。图像绘画在汉朝主要是配合儒家社会教育思潮发挥“成教化、助人伦”的作用，它也是以看图讲史的形式体现的。从《女史箴图》、《列女仁智图》与司马金龙墓中出土的《列女占贤》彩画漆屏的图像体系性表现上看，《女史箴图》、《列女仁智图》手卷应该是当时的教育图像底稿。宋代米芾《画史》中谈到“今士人家收得唐摹顾笔列女图，至刻板作扇，皆是三寸余人物”，可见至宋代，人们仍主要用顾恺之的列女图做雕刻屏扇的图稿使用。因此，几乎可以断定，现存的《女史箴图》、《列女仁智图》手卷是《列女古贤》彩画漆屏类的底稿，尤其《列女仁智图》的单色晕染，表明它很可能是木刻、石刻浮雕的底稿，而衣褶墨色晕染的地方，是在标识雕刻入刀的深度和凹凸样式。或者反之，它得到了雕刻艺术的启发，重叠晕染造成了如雕塑般的立体感。

传竺法护于西晋时在洛阳城西建大云寺，曾依犍陀罗^①（Gandharan）艺术样式塑造了丈六佛像^②。犍陀罗艺术是印度佛

① 犍陀罗，地名，在印度西北部，具体疆界说法不一，大概包括白沙瓦河谷，北至马拉坎德，南至拉瓦尔品第，布色羯逻伐底、咀叉始罗都包括在内。这里的气候宜人，有点像希腊人的故乡。所以亚历山大东征后留下了大量遗民，大约在2世纪，在这里诞生了颇具希腊风格的犍陀罗佛教艺术。

② 胡光凡、赵志凡：《中国佛像巡礼》，第46页，湖南出版社，1996年版。

教艺术北传系统中的主流，它先兴盛于中亚、西域，递传入中国边疆，再通过丝绸之路渗透至中国腹地。较之稍晚后，秣菟罗^①（Mathura）艺术体系的因素渐重，当然也间或有其他样式，有关这类论题各有专著，本文不加妄议。两大印度佛教艺术体系的不同在于前者希腊风格浓重，而后者常被认为属于印度本土的艺术原味多一些，那么本文所关注的正是早先这两种系统谁对中国绘画的影响大一些。所普遍认同的是佛教南传之路带来的佛像艺术秣菟罗因素为多，早期北传系统中以犍陀罗居主导。^②我们从画面直观上比较，《列女图》中人物衣褶的深度转折酷似希腊化的犍陀罗佛像；而秣菟罗造像的衣纹是平面化近乎线刻的装饰物，规则而平板。显然《列女图》凹凸晕染的灵感更像是出自犍陀罗一系的雕绘作品。如果说在印度较秣菟罗还要靠南的阿旃陀石窟壁画应该比秣系更少受犍系影响的话，那么中亚西域地区的石窟壁画就比之为重了，把两地区壁画与《列女图》相比较：阿旃陀壁画中不见有凹凸强烈的衣褶晕染法，我们却能在中亚贝兹里克 8—9 世纪的一幅石窟壁画《观世音菩萨》中人物的衣带上见到。另，《女史箴图》中衣纹以朱砂类赭红色晕染的特殊技法也恰是西域石窟壁画中的一种突出的特征，在阿旃陀壁画中只使用在人体上。至于说“凹凸花”之法也有—比，阿旃陀壁画中的大量花卉装饰图案较少见到有强烈立体感的晕染，而在伯孜克里克吐峪沟 12 窟的甬道顶部，就能够看到那种“眼晕如凹凸”的花瓣晕染法。画史未载张僧繇的师承所来，但多少是要受到江南前辈的影响的，他的人物画从史料所记的“面短而妍”或变顾、

① 亦译为马吐腊、马图拉等，在今新德里南，是 2—3 世纪兴起的又一佛教艺术中心。艺术系统与犍陀罗相比具有较浓厚的本土化特征，但也仍然受到希腊罗马艺术的影响。

② 阮荣台：《佛教南传之路》，湖南美术出版社，2000 年版。



图6 犍陀罗佛像艺术、《列女图》人物、秣菟罗佛像艺术风格比较

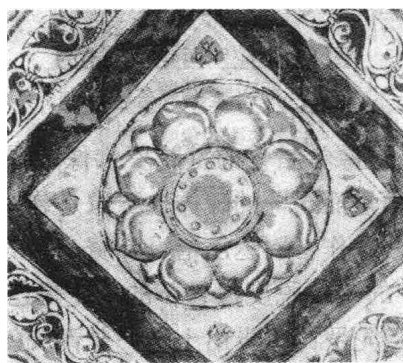


图7 新疆伯孜克里克吐峪沟12窟
的甬道顶部凹凸花

陆之密体为疏体的画法记录分析，很可能是受了从南海诸国传来的南传佛像艺术的影响。^① 那么很令人怀疑的就是所谓顾恺之、

① 陈兆复：《中国古代少数民族美术》，第217页，人民美术出版社，1991年版。



图8 犍陀罗西克里出土的
青灰色片岩雕像《苦行释迦》

陆探微“密体”，很像希腊化的犍陀罗佛像严谨、密实的造型手法，而对应的“面短而妍”的疏体也更像是装饰风格浓重的秣菟罗造像。另一凹凸花作者尉迟乙僧《降魔变》的那幅原本——克孜尔76窟壁画中的“及脱皮白骨”的佛陀像已在犍陀罗找到了明确的根源，从犍陀罗西克里出土的一尊青灰色片岩雕像《苦行释迦》（3世纪）与壁画几乎完全一样，看起来可能是壁画之祖本，所表现出对解剖知识的谙熟也十分惊人，从它较一般犍陀罗苦行像还要写实、逼真得多的特征看，此像应出技艺精湛的西方人士之手。因此，从魏晋到隋唐，影响中国绘画的技法仍以犍陀罗体系的佛教绘画为主。从魏晋以来各画家所喜好表现的题材是具有一定汉学传统的，把其中的关系梳理以后，我们不难看出南北两系的关系，以及顾恺之画风的渊源。

表 1 魏晋初期画家同类题材创作一览表

题目（按作者首次出现顺序）	画家（依时序先后排序；南渡前画家人名及首先出现在北方的画风题目用粗体表示）
小列女或稚子列女	蔡邕 、荀勖、卫协、谢稚
大列女	荀勖、卫协、谢稚
列女或列女传	卫协、司马绍、顾恺之、谢稚
列女仁智	王廙、戴逵、谢稚
巢由洗耳	嵇康（三国魏）、僧珍（南齐画僧）
狮子击象或狮子	嵇康、王廙、戴逵、顾恺之、宗炳（东晋）
毛诗或北风图	刘褒（东汉恒帝时蜀郡太守）卫协、司马绍、陆探微
祖二疏	曹髦（三国魏）、顾恺之、毛惠秀（南齐宫廷画师）
卞庄刺虎	曹髦、卫协、顾景秀（南朝宋宫廷画师）
龙或盘龙	曹不兴、顾恺之、毛惠远（南齐）、袁倩（南朝宋）、张僧繇
醉客	卫协、陆探微、毛惠远
吴王舟师	卫协、刘瑱（南朝宋）
史记古烈士	卫协、司马绍
穆天子宴瑶池	卫协、司马绍
殷汤伐桀（殷夏）	卫协、司马绍
捣练或捣衣	张墨、陆探微、刘瑱
维摩诘变相	张墨、顾恺之、陆探微、袁倩、张僧繇
孔子十弟子	王廙、戴逵、宗炳、谢稚、陆探微
释迦十弟子	毛惠秀、张僧繇
庄周木雁	王廙、顾恺之、袁倩
异兽	王廙、司马绍、顾恺之
放牧	王廙、顾恺之
轻舟（车）迅迈	司马绍、顾恺之、史道硕、谢稚

续表

夏禹	司马绍、顾恺之、陆探微
豫梁	戴逵、谢稚
白马伯乐	戴逵、史道硕、谢稚
三牛	戴逵、史道硕、谢稚
尚子平像	戴逵、宗炳、宗测（宗炳孙，南齐）
嵇康	戴逵、史道硕、宗炳
渔父	戴逵、史道硕
邑居	戴逵、宗炳
阿谷处女	戴逵、顾恺之
七贤	戴逵、顾恺之、史道硕、毛惠远、陆探微、顾景秀
犬女	顾恺之、袁倩
晋宣王与魏名臣	顾恺之、谢稚
荣启期	顾恺之、陆探微
孔子问礼	宗炳、张僧繇
溪鸟	谢稚、顾景秀、陆探微、顾宝先
蝉雀	顾景秀（首创）、陆探微
刘牢之像	顾景秀、陆探微
豫章王像	陆探微、袁倩、僧珍、顾主先
殷洪像	陆探微、惠觉（姚昙度了）
姜嫄像	陆探微、僧珍
赭白马	陆探微、毛惠远
朝臣像	毛惠远、刘瑱、袁倩、陆绥、顾宝先
射雉	顾宝先、张僧繇

（注：本表内容据张彦远《历代名画记》、裴孝源《贞观公私画史》、郭若虚《图画见闻志》、米芾《画史》所记。）

仅是某一画家做过的题材名目属孤例，此表未收录。从中可以看到两晋时期的绘画主流仍然是汉代重图像教育功能的延续，南渡以前的画目几乎全部都是历史人物的典故图像，南渡以后才开始出现寻常田园题材和花鸟题材。而南渡以前的西来画风只有“狮子击象”和“维摩诘变相”是具有群体性的题材，说明此时佛画题材所占比例很小。南渡以后的早期佛画显然也没有成为画家们画稿中的流行题材，但部分画家开始专门为佛教寺院作壁画了。籍出安徽谯郡的著名雕塑家、画家戴逵可能继承了嵇康（亦谯郡人）的画风体系，顾恺之、宗炳亦延续了某些方法，他们的标志性题材都是“狮子击象”。据史载中国人第一次见到的狮子是在东汉章和元年（87）月氏人从西域带来的，^①在山东嘉祥武氏祠出土的一对石狮雕刻上有铭文：“建和元年（147）孙宗作狮子”^②，说明这种迈步欲进之姿的异兽就是较早期的狮子造型模式，与两河流域的古代雕刻造型十分相像。佛教徒崇拜的六牙象形象也在山东滕县出土的一块东汉画像石残片上有所发现，江苏徐州铜山洪楼画像石中也能找到与仙道神祇混合一起的“六牙宝象”^③，这说明早在东汉末期从西域传来的外来艺术样式和题材就已经传布到中原的大部分地区，并与本土艺术相融。崇尚佛学的宗炳后来还专门为他的《狮子击象图》作序，叙此图本源出某僧从天竺至大秦（即东罗马）的途中所见实景，^④则按其地恰在两河一带，此叙果或有实据真源。那么，为后世流传《列女仁智图》的两大家王廙和戴逵也正好都是《狮子击象》的传人，表明二人画风的同源性。他们的绘画技法可能多传自从西域而来的范

① 《后汉书·章帝记》。

② 孙机：《汉代物质文化图说》，第450页，文物出版社，1990年版。

③ 孙机：《汉代物质文化图说》，第450页，文物出版社，1990年版。

④ 《全宋文》卷9，“宗炳”条。

式，更何况戴逵还是一位著名的佛像雕塑家。从顾恺之的传承脉络看，与他最近的是王廙、司马绍原西晋士族代表，次为戴逵一系，从交叉范围分析，可能两系本为同一体系的分支。因此可以断定，顾恺之绘画体系和列女题材都属于北方系统传播到南方的主流画风。现存《女史箴图》、《列女仁智图》的祖本作者无论是谁，都可以断定中国绘画早期接受的凹凸晕染法是受到西域递传而来的犍陀罗艺术风格的深刻影响。

林风眠先生在1929年写下的《重新估定中国绘画底价值》一文中阐明了这样的观点：

中国的绘画，在佛教未输入以前，是没有阴影的；印度的晕染输入之后，在绘画上，对于物像才发现表现体量的方法，才能表现一种简易的凹凸的形状。^①

当代美术史论家徐建融认为印度凹凸阴影法传来中国以后，为中国绘画带来了很重要的表现技法的启示：

当时（指佛教美术输入中国之时）中原绘画的设色，大都以平涂为主，色阶层次缺少深淡、明暗的变化，虽然朴素大方，却未免简单、平板。所以随着“凹凸法”的东传，在中国画的赋色方面，引起了一大革命，开后世“三矾九染”之先声。^②

黄苗子先生在其力著《吴道子事辑》中对凹凸画法有比较深入的研讨，他认为凹凸画法的起源还不止于印度：

① 林风眠：《中国绘画新论》，载《中国画研究》（总第五集），第163页，1991年版。

② 徐建融：《心境与表现》，第130页，上海人民美术出版社，1993年版。

……这种画法也许是从希腊传到大月氏，大月氏传到印度和中国的所谓犍陀罗风格。^①

林风眠先生在文章中强调了雕刻与绘画交互影响的规律，认为晕染法所体现的“体量”观念是受到雕刻艺术的启发，而这种雕刻的源头就是希腊。^②

五

如果研究工作仅到此，似乎还不足以说明当时传承历史的跨度和力度。正如林风眠先生的看法，当研究继续深入时，发现源头正是从印度的西方——希腊传播来的。《楞伽经》^③中，把印度古代绘画分为两种：一为平面法，即勾轮廓线后平涂色彩；另一种即凹凸法，指通过色度阶染法令色彩产生渐变，造成物像的立体感。而古印度《画经》更将凹凸之法细分为三种具体方式：

1. 叶筋法：沿物体轮廓凹进部位画类似叶筋般的交叉排列式线条。

2. 斑点法：同部位以斑点式笔触累积暗色，因疏密关系造成深浅变化。

3. 晕染法：同部位稀释笔触边缘造成细腻自然的色阶过渡。^④

为了加深物像表现时的立体错觉，印度画家又将凹凸法总分

① 黄苗子：《吴道子事辑》，第143页，中华书局，1991年版。

② 林风眠：《中国绘画新论》，载《中国画研究》（总第五集），第164—165页，1991年版。

③ 全称“楞伽阿跋多罗宝经”，现通行南朝宋求那跋陀罗之译本，卷四。

④ 王镛：《印度美术史话》，第112页，人民美术出版社，2004年版。

为凹法与凸法两大基本法，即上述三种俱为凹法，表现物像的进深感部分；凸法也就是“高光法”，即用亮色把物体最凸起的部分提亮。凹凸二法的合用，在阿旃陀石窟壁画中可以寻找到大量的实证。

王镛先生研究印度美术史时发现：

阿旃陀前期壁画多已漫漶不清，可能主要使用平面法；后期壁画有的采用平面法有的采用凹凸法，还有的在同一幅壁画中同时采用平面与凹凸两种画法。¹

这一发现提示我们，印度古代绘画中的凹凸法晚于平面法，并从而令我们饶有兴趣地推测其历史真相——这种立体技法是否也是受到外来绘画的影响？接下来的研究工作将会遇到相当大的难题，因为就这一事件的历史遗迹非常难得，而且几乎没有哪个遗迹事物能够确切地证明它就是像我们推测的这样发生过。然而这也正是研究的意义所在，我们正在推测的这桩事件发生在十分遥远的时代，并且跨过了非常漫长的史地时空，它本来就不是一般史地遗迹所能见证得了的。我们只要相信，在两千年前我们的祖先见到了足够引起兴趣的新鲜事物时不会无动于衷的，那么我们的推测就不能说是无凭无据的了。

公元前 326 年，马其顿国王亚历山大大帝（Alexander，公元前 336—323 年在位）的东征大军在征服了小亚细亚、叙利亚、埃及、波斯及中业部分地区后，渡过印度河进入了印度平原。虽然征服者瞬逝如流星，但这次东征留下了大量的希腊移民——包括手工匠和艺术家，并从此打开希腊文化输入东方各国的门户。不久后，印度的孔雀王朝（Mauryan Empire）兴起，第三代君

¹ 王镛：《印度美术史话》，第 113 页，人民美术出版社，2004 年版。

主阿育王(Asboka, 公元前 274—公元前 232 年)在公元前 261 年完成了统一大业,随即深感杀戮的残暴,遂皈依了佛教,并将其定为国教,宣称“精神上的征服才是唯一真正的征服”。从此他向国土四方广派教团弘法,佛徒足迹远至南亚、中亚及西方希腊化诸国,实践着他“精神征服世界”的宏愿。高僧末田地(Madhyantika)率领的使团在公元前 258 年左右传教至印度西北部的迦湿弥罗(Kashmir)^①和犍陀罗地区,为这一地区送去了“精神征服者”的思想。犍陀罗是印度的西北门户、丝绸之路的中转站——联结欧洲、中亚、东亚和印度的十字路口,尤其是东方接受西方文化的第一窗口和佛教文化传入西域、中国的第一驿站。公元前 189 年,巴克特里亚希腊人(Bactrian Greeks)^②征服了犍陀罗与印度河流域地区,以坦叉始罗(Taxila)为都城,犍陀罗开始了印度——希腊政权时期或称为大夏希腊化时代(公元前 189—公元前 90 年)^③。公元前 2 世纪甘肃一带的游牧部落月氏(Ayiah Chi)受到匈奴的攻击西迁中亚,又将锡尔河(Syr)流域的斯基泰人(Scythians)或称作塞克人(Saka)逐走。公元前 90 年,流亡的斯基泰人又占领了坦叉始罗,之后甚至攻下了包括秣菟罗在内的北印度。在文化上属于半希腊文明的斯基泰人对犍陀罗的统治是由安息帕提亚人(Parthians)在公元 25 年结束的,帕提亚人随之为犍陀罗带来了几乎全面希腊罗马化的文化和艺术。约公元 60 年,月氏人建立的贵霜王朝(Kushan Empire)吞并了此地,继续加深了希腊罗马文化的影响。不久新王朝迎来了史称“阿育王之二”的贵霜第三代君主迦

① 迦湿弥罗即今克什米尔地区,在中国史籍中称罽宾。

② 即大夏希腊人或巴里黑人,亦称印度希腊人。

③ [美] H. 因伐尔特著,李铁译:《犍陀罗艺术》,第 59 页,上海人民美术出版社,1991 年版。

腻色伽 (Kanishka, 约 78—144 年在位), 由于他对佛教的狂热崇拜及继续对西方罗马政权的友好态度, 促使犍陀罗佛像艺术应运而生。

对犍陀罗历史的冗叙, 主要是为了说明这片土地在形成佛像艺术之前的文化环境, 它先后受到了波斯、希腊、斯基泰、安息以及来自中国的月氏和西方的罗马等异类文化的影响, 其中显以希腊、罗马的文化艺术占主要地位, 而当地居民在语言文化上又始终保持着与母体印度文化的紧密联系, 因此国际学者形象地称这种佛像艺术为“希腊式佛教艺术”或“罗马式佛教艺术”。

佛陀涅槃百年后, 约公元前 5—4 世纪时门下开始分化为正统的“上座部”和较自由的“大众部”, 直至公元 1 世纪从大众部衍生的“大乘派 (Mahayana)”兴起之前, 基本维持原始教义的上座部派一直还是被尊为正统的, 即大乘派所指称的“小乘派” (Hinayana)。按照小乘派的原始教义, 佛陀已达到了无余涅槃 (nirvana) 的终极境界, 永脱轮回之苦, 因此在佛教艺术中是不允许正面出现佛陀形象的, 即不能再以人的形象描述佛陀, 只能用菩提树、台座、法轮、伞盖、足迹、穿堵波 (佛塔) 和舍利等物象征佛陀, 犍陀罗地区还流行以荷花、佛冠、木屐等象征物代替的习俗。^① 佛像艺术违逆教义而产生, 与大乘派佛教的兴起有关。由于大乘派的目标是要普度众生, 传教布道仅靠经文奥义的说讲显然是不够的, 面对广大不识字的大众教徒, 没有比图像更有效的了。佛教艺术在大乘教义的支持下飞速发展, 尤其犍陀罗地区的希腊裔居民把他们传统的神像崇拜观念、神人同体的艺术理论输入佛教艺术, 并与他们所崇拜的太阳神阿波罗联系起来, 首创了佛陀的人性化艺术形象——一种半像希腊天神、半像希腊智者的形象。为了符合教义, 还在佛像上添加了眉间白

^① 王楠:《印度美术史话》, 第 56 页, 人民美术出版社, 2001 年版。

毫、肉髻等传说中的三十二相。^①虽然学术界关于佛像是最早产生于犍陀罗还是秣菟罗的激烈争论可能一时还得不到确凿的答案,但两种说法都承认希腊雕刻艺术对印度佛教艺术的重大影响,所以关于二者孰先孰后的争论结果并不妨碍本文的论述。况且,希腊艺术因素的传入应该是早在亚历山大东征之时就已经开始了,现存的遗迹如阿育王石柱、菩提伽耶(Bodhi Gaya)成道树下约公元前1世纪制作的围栏浮雕及华氏城的孔雀朝柱顶中希腊化明显的装饰风格都有力地证明了这一点。所以,我们也完全有理由这样推测:来自希腊的绘画技法也像雕刻一样,在公元前3世纪前后逐渐流传到印度。则两系佛教艺术中各有希腊化影响在内,只是程度不同。

虽然我们暂时还无法找到在这一历史时期以前的印度古代绘画遗迹来确证我们的推测,但有一点是肯定的:从现有的美术史料可以看出来,世界各古代文明的早期绘画都是简单的勾线平涂法,在受到外文化重大影响之前无一例外。如古埃及的墓室壁画、死者之书、两河流域的吉姆里里姆王宫壁画、爱琴海诸岛古代克里特人的壁画,也包括古代中国的帛画、壁画无一不显示出这一古代艺术蒙昧期的显著特点。

世界上最早发明用阴影法表现物像立体感手法的正是希腊人。最迟在公元前5世纪末,希腊人就开始使用这种画法了,那时出现了一位被人称颂为“阴影画家”的首创者阿波罗多罗斯(Apollodoros,约公元前430—400年),据称他发明了阴影法和短缩法从而赋予了人物逼真的外貌。^②而在这以前,希腊人的绘

① 又称三十二大人相或大丈夫相,是佛祖具有超人的肉体的标志,一般在佛像中仅能表现出十二种。

② [英]吉塞拉·里克特(Gisela M. A. Richter)著,李本正、范景中译:《希腊艺术手册》,第138页,中国美术学院出版社,1989年版。

画虽也显示出在写实方面的独擅才华，但仍然全是平面赋色的，并且着重线条美和匀称、平而装饰化的构图意趣。新方法的产生并非偶然，雕刻促进绘画这一造型艺术发展规律在希腊同样适用；雕刻家率先铸造了希腊艺术的自然主义丰碑，艺术家们开始以逼真代替图式成为时代的艺术原则。早在公元前6—5世纪，古希腊的著名哲学家赫拉克利特（Heracleitus，约公元前540—480年）就已明确提出了“艺术模仿自然”的理论。^①到了公元前5世纪中期以后，即雅典雕刻大师菲狄亚斯（Phidias，约公元前490—430年）的创作高峰期，这一代希腊雕刻家幸逢了一个建筑雕刻的盛世，^②表现人物众多的浩大场面成为当时神庙饰带浮雕的主要内容，艺术家为了较好地表现这种题材，就必须掌握表达深度错觉的办法，于是逐渐地在创作实践中以三度空间观念取代了传统的超自然二度概念空间意识。贡布里希称希腊艺术的这一时代为“伟大的觉醒”^③，并且是整个美术史中最激动人心的时代，就像《睡美人》中王子那化解千年魔咒的一吻，吻醒了人类的艺术神思。

六

公元前7世纪，希腊同东方的贸易之路因埃及人对亚述的征服开始被打通。从此希腊人在艺术上极大地受惠于埃及人，但埃及人延续了上千年的传统图式，希腊人只用了一二百年就发展为合乎解

① 杨身源、张弘听编：《西方画论辑要》，第19页，江苏美术出版社，1990年版。

② 公元前5世纪希波战争的胜利促进了希腊城邦经济的繁荣，雅典开始大规模地兴建神庙，创造了伟业的机遇。

③ 贡布里希著，范景中译：《艺术发展史》，第936页，天津人民美术出版社，1992年版。

剖学、透视学,更逼近自然真实的艺术形象。用埃及学者海因里希·舍费尔(Heinrich Schafer)的话说,希腊艺术属于一次“巨大的例外”,因为他们所承继的传统“正常的情况是依赖图式”即“概念性的艺术”,而希腊人却背离了这种传统。^①贡布里希分析这“无与伦比”的革新是出于新的叙事方式的需求,而对传统概念性图式进行连续、系统地矫正的结果,正是这种富于理想主义的创造精神——常被人们称道为“希腊精神”,使得他们的艺术创造力随着马其顿的远征传播到世界各地,发轫了东方各国的希腊化时代(公元前323-30年)。

绘画是对所见之物的描绘……(画家)借助颜色模仿凹陷与凸起、阴影与光亮、坚硬与柔软、平与不平,准确地把它们再现出来。^②

这是古希腊哲学家苏格拉底(Socrates,约公元前470-399年)在同当时的艺术家们讨论艺术时留下的名句,从中我们能够看出当时的画家已经掌握了光与影的画法。但从能够代表这一时期画风的有限的画迹来看,阴影法在早期也还没有达到立体逼真的水平,而且看上去很可能是从浮雕作品中吸收的灵感。文献中对公元前4世纪的雅典画家尼基亚斯(Nikias)创作的描述是他的阴影法使人物有从背景中突出来的效果:

他(尼基亚斯)反复不断地在光暗方面加工,并且特别精心

① E. H. 贡布里希著,林夕、李本正、范景中译:《艺术与错觉》,第86页,湖南科学技术出版社,2000年版。

② 杨身源、张弘听编:《西方画论辑要》,第21页,江苏美术出版社,1990年版。

地使他的形象浮雕般地从背景上突现出来。^①

后来罗马人的绘画很多都摹制于希腊人较早期的原作，现在要想寻觅当时的希腊画风只能多从罗马绘画遗迹中略其绪余。在公元前2—1世纪的罗马绘画里，已经出现了圆雕式的光影描绘，尤其是人物出现了投影，但光源是不统一的，透视法也没有发现唯一的消失焦点。同时，人物的肌体及服装衣褶的立体表现上仍离完美成熟尚远，多数还是停留在凹凸起伏的塑造上。西方画家对更为科学、精妙的立体技巧是在15世纪的文艺复兴盛期才有了系统的发明和总结——掌握了焦点透视法和统一光源法。印度人接受的阴影法应该就是早期的这种稍显粗疏的阴影画法，因为希腊遗民还是在亚历山大东征时大量迁入的，而后的学习就是间接和断续的了，直至萨珊人（Sassanian）的反攻对抗（公元4世纪前后）发生，这种文化上的接受因希腊化时代的结束而停止。有一种观点认为，包括中国、印度在内的东方绘画体系是以线条为主的造型方法，其晕染法只起修饰和附丽作用，与西方绘画的明暗阴影法有本质上的不同，属于审美观念相对立的两种绘画体系。而现在看来，这种区别的起因并非是对立的，而是阴影法在发展中时序先后的效果不同：早期的希腊画家们也是以精巧的线条作为主要的造型语汇，在阴影法产生以后，这种方兴未艾的新造型语素也没有马上威胁到线条在画面中的主导地位，这种以线为主的造型手段甚至到14世纪的文艺复兴早期仍然作为主流存在。无论印度人还是中亚、西域或中国的内地艺术家，他们学习阴影法的初衷，不会只是为了把它作为一种修饰性手段，而是从中吸收到描绘形象“体量感”的启示，用来刻画更为逼真可信的形象。然而东方人终究缺乏希腊人对人体解剖学及运动生理的研究，以

① 杨身源、张弘听编：《西方画论辑要》，第35页，江苏美术出版社，1990年版。

至于他们经常对肢体，肌肉组织做一些概念化的机械表现，而使一开始阴影法在东方一时还处于“无用武之地”的境况，因此在写实能力还没有准备充足以前，阴影法成为轮廓线内的装饰性程式，在其东渐的过程中这种程式化倾向一路上愈加明显。我们可以关注一下当时埃特鲁里亚的一幅壁画《希腊人与阿马逊人的战争》（公元前4世纪）中一名战士的手臂画法：用赭红色从两边均匀凹染出形体结构。然后再与西域绘画中众多的手臂画法做一下比较，它们的相似是不言而喻的，如果存在着什么不同的话，那就是前者还潜藏着更大的立体写实能力，它显然要向着更为写实的方向发展；而后者对人体结构一知半解，他自然会概念性、归纳性地使用这种方法，从而使其程式化、趋向形式美。



图9 埃特鲁里亚的壁画《希腊人与阿马逊人的战争》
与新疆克孜尔石窟壁画比较

从原理上分析，叶筋法和斑点法属于一类，与晕染法不同的是它们塑造立体效果的手段不是依靠色彩的深浅递变而是用笔触的疏密对比营造色调过渡的错觉，这有些像西方绘画素描在表现暗影时的排线手法。印度埃罗拉盖拉萨神庙作于8世纪的壁画中一头大象的阴影描绘可能就属于斑点法；在克孜尔84窟中作于5世纪的《长寿女听法》和《长寿女之死》中的人物阴影是一种

冷深灰色，与高处的朱红色晕染在手法上有所不同，也属于斑点法之类。西域画中的凹凸法还掺以冷暖二色的不同运用，并分裂为斑点与晕染。一凹法与凸法的结合运用，这种独特方法在阿旃陀是看不见的，在后期的印度壁画里也没有同例，说明它极可能来自西方。有了前述的论证结果，我们掌握了这样的研究方法：首先抽离出画面的程式化因素来分析这种特殊手法的表现目的。赭红色和冷灰色都作用于肌体部分，说明它们中至少有一种不是在表现固有色，而从赭红多用于上部而冷灰色多用在下部看，作者所要划分的恰是受光与背光的色彩区别，这种色彩对比的运用在罗马壁画中可以找到其根源。首先我们在斯塔比伊城出土的那幅著名的《采花少女》或称为《花神》（约公元前15—公元60年）的壁画中，少女的肩颈高处和臂膊低处就能够分辨出这种运用冷暖差异表面光影关系的技法程式。在罗马阿多普兰尼别墅出土的公元前1世纪的《婚礼图》中，这种肤色受光部分的暖红色和肢体处于暗部的冷色关系比较前图其差异更为明显。叶筋法的命运同斑点法或冷暖色塑造法正好相反，在西域画迹中我们找不到任何踪影的相似，反而在印度纳马来湿婆庙壁画《帕瓦蒂观看湿婆舞》（公元7世纪）中的人体及面庞阴影部分中可以看到典型的范例。画家在排列线条时刻意顺着形体的走向、转折描绘，看得出来他们是在非常认真地表现立体感和形体的构造，但这种手法并未能在印度推广。现存希腊最早的使用阴影法的绘画作品之一，是发现于马其顿国王腓力二世（公元前359—336年）墓葬群中的壁画《珀尔塞福涅被劫》（约公元前340年），画面的粗糙程度表现出它好像还没有完成，但人体阴影部位已在使用类似叶筋法的线条排列了。可见，这种技法作为描绘阴影的底稿期手法已在亚历山大东征以前为希腊画家所使用，为我们早期传入东方的说法提供了依据。

七

西来的佛教绘画对中国绘画的影响还不只在此一项。纵观历代画迹，我们发现魏晋以前的作品在线条的应用上可以说是全无骨力；多用曲线、圆线造型；没有折线；综观画面大多表现出一种飞扬飘举、云水拨浪的气韵；多为平面图像感，用线条勒形时呈松散自由之态，神韵足而失骨法；《女史箴图》、《列女仁智图》首开先河，自此后物像表现颇有雕塑体积感，以线造型的实体感越来越强呈闭合贴塑之态，始有“风骨”之感。这种“骨法用笔”的形态用张彦远对顾恺之画作直观评价的语句“紧劲联绵”来概括是十分恰当的，而这种紧劲联绵之意首先表现在紧凑密叠的衣纹处理中。前代绘画的衣纹结体多从简率程式，少依空间、形体、动态的逻辑关系，而《列女仁智图》中的人物衣纹已相当符合立体的结构关系，显示出初步萌生的空间透视意识和用衣纹表示内部肢体动作的知识。作者多采用很有力度的中等长度或短弧线来组合人物形象，改变了此前意象概括、悠长自由的勾线传统。尤其突出的是，《列女仁智图》中首先出现了同方向平行重复的线条，这种形象前代并非绝无，但以前最多不超过三条平行线，而且不贴形体；《列女仁智图》中时有十数条之多，更紧绷契合随骨态而置，望之即如顾恺之评魏晋名画《周本纪》之语“重叠弥纶，有骨法”。再加上衣纹间深度的凹凸晕染起伏，令人产生坚固结实的雕塑感就是很自然的事了。因此，同晕染法的突然出现一样，“紧劲联绵”的骨法用笔也在这一特殊的历史时期突然产生，也是与西方传来的佛像艺术关系密切。

林风眠先生认为，造成这种变化的决定因素亦始源于希腊：

促成中国绘画根本上之新的变化，使当时的绘画，对于当时曲线美的表现，有充分之观念与印象的，绝不独是绘画上一种新的方法，乃是印度雕刻输入的结果，由雕像上的曲线，影响绘画而促成其重大的变化。

……希腊的艺术输入印度，形成希腊印度化的艺术……促成中国绘画绝大的变化，使这种变化倾向于曲线美的表现，这当然是与希腊的雕像有绝大的影响。^①

林风眠先生所说的“曲线美”，我理解当是指与前述凹凸晕染相配合的能够表现雕塑体量感及造型体积的坚挺弧线，这种线条的骨力运用可以产生划分空间虚实有无的效果，即使不加晕染单凭线条的骨法，观者也能明显地感到形体体积由线条制造的立体幻觉。那么，这种线的艺术在形成之初既不是出于一般的装饰美需要，也不是在于表现线条自身的独立美，而是出于对自然印象的一种超经验式的模仿，故此它在中国的产生，既是线艺术自觉的开始，也是绘画自身觉醒的标志，而这场觉醒的唤起是西方的先行者。古希腊唯物主义者辩证法的奠基人赫拉克利特曾这样描述艺术模仿自然的秘诀：

自然不是借助相同的东西，而是借助对立的东西形成最初的和谐（homonoia），因为艺术模仿自然，显然也是如此。^②

将此思想比诸艺术实践，就是早期印度艺术（秣菟罗）和犍陀罗艺术的差别；也是埃及艺术传统和“觉醒”之后的希腊艺术的差别；即早期艺术的规律化、程式化、抽象概念化特征和“觉

① 林风眠：《中国绘画新论》，载《中国画研究》（总第五集）。

② 杨身源、张弘昕：《西方画论辑要》，第19页，江苏美术出版社，1990年版。

醒”后的艺术发现了空间、形体存在着质、量对比关系而应用于艺术塑造中的差别。当然，也是魏晋佛画传播之前与之后中国绘画表现形态的差别，其根本在于艺术家对自然精神的体用。

秣菟罗系统的佛教艺术对中国佛教艺术的影响巨大。六朝画家在骨法用笔上的进步是神速的，“陆得其骨，张得其肉”，陆探微之后几十年，南梁的著名画家张僧繇即以人物肢体丰满、“面短而妍”新的“骨法”范式“张家样”称名当时。据研究，张僧繇的画风一方面可能继承了早期江南曹不兴一系和时尚流行的北方画派一系，还可能深受当时频繁从南海诸国舶来的佛教艺术影响。^①这种影响带来的艺术风格应属于印度笈多王朝时期（Gupta, 370—500）的秣菟罗艺术体系：面短而圆、形体健壮丰满、薄衣贴体且衣纹平细装饰化，故有“多肉”之感。这种风格从南朝又传播到了北朝，近年从青州兴龙寺出土的北齐佛教造像也明显属于这一风格，佛像身上湿衣贴体的装饰化衣纹线刻与前期犍陀罗艺术的风格迥然有别，令人自然联想到著名的佛画样式“曹家样”。宋代郭若虚在《图画见闻志》卷一论曹吴体法中说：

曹（仲达）之笔，其体稠叠而衣服紧窄，故后辈称之曰：……曹衣出水。

祖籍中亚曹国^②的曹氏家族在北齐时均以擅文艺受到皇家的宠幸，最初是曹婆罗门挟龟兹琵琶技艺至中土，其子曹僧奴是位治声明学及大乘学的佛徒，因女儿进宫为昭仪而受封日南王。^③僧奴死后子妙达二人并受宠贵，亦封郡王。画史记曹仲达亦本曹

① 罗世平：《青州北齐造像及其样式问题》，载《美术研究》2000年第3期。

② 汉时西迁的西域昭武九姓之一，地在今乌兹别克的撒马尔罕一带。

③ 《北史·后妃传》。

国人且仕北齐为朝散大夫。从名字、身世分析他同后来的画家曹仲璞应同为妙达、僧奴一族。据相关学者研究曹氏受封口南（越南）王很可能是因为曹氏一族亦从南海而来，所以曹画会呈现出南传佛像艺术的秣菟罗风格。另外，画史也记载曹仲达师南齐周昙研，而周又是学之于塞北勒，^① 所以现存曹画名目的手卷本中没有佛画却多是表现北方民族人马、弋猎题材的作品，^② 而佛画仅见于寺院壁画。由此知曹画风格分为两类：一类接近于汉地历史人物、肖像画风；另一类是南传佛教艺术风格。“曹衣出水”多指后者，所以画史称所作为“外国佛像”以区别南梁的“张家样”。

图式（Schema）理论是由贡布里希提出来的，他认为画家总是习惯于以一种图式的眼光去观察对象——在创作时画他们所会画的而不是去画他们所能看到的。图式就是绘画的传统，它是前辈经验和智慧的凝结，在图式掌握的帮助下将会增强观察力、视觉记忆以及理解力的细腻和深度，而后诸能力的增益又会促进图式的完善、矫正和发展、变异。贡布里希所提出的这一见解是一个睿智的传统层次论的重要启示：图式也是一种流变体——在它任何被抽象地作为文化体研究的时候。先是希腊矫正了东方的，

① 见唐《后画录》，原文为：“齐周昙研师塞北勒，法曹仲达，方勒（原文为韩，有误）则有余，比曹则不足。亦若文武创拨乱之功，成王安太平之业。”张彦远曾以“法曹仲达”句在《论师资南北传授时代》一文中说周师曹，这是绝对错误的。由于有后人将三人比作西周文、武、成三王，意在述勒、周、曹三师徒传系也是有冰寒于水、青出于蓝胜于蓝之谓，则该句是一种常见的为了工整对仗而成的省略式，原应为“法授曹仲达”。塞北勒其人虽不详，但“塞北”必为其号，显示其出身来处是北方的草原民族。“勒”字也是北方民族敕勒人取名常用的，南北朝之初曾大批北方草原民族移民内附，如北魏天兴三年（490）敕勒酋领袖力于提钵所部9万余落归附中原，受封扬威将军。

② 据《贞观公私画史》，曹画有《齐神武临轩对武骑图》、《弋猎》、《名马》、《射猎明月》、《慕容绍宗像》等。

印度又矫正了希腊的，再经过中亚、西域、西部、中原以及南传道路上的一次次的矫正、变异，引起了中国画家对自身的矫正与完善，以及对观察力、创造力的觉醒。其历史流程应该是这样的：

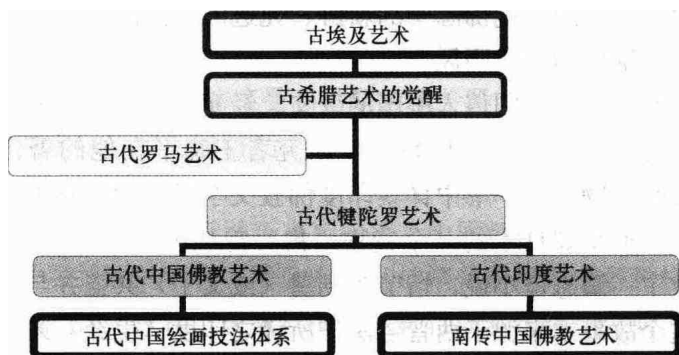


图 10 阴影凹凸画法的传播历史流程图

八

梅维恒博士在他的著作《绘画与表演》一书中，论述了印度的看图讲故事在传入中国以后如何从早期佛教艺术的变相形式逐渐发展成为唐、宋以后盛行于俗世的“图说平话”。早期的变相图画与佛寺的经变故事壁画应属同本，也就是西域佛徒带来中国的佛画样本。这种图画由于叙事说讲的功能需求在构图及情节处理上有突出的连环画特点。从克孜尔、敦煌的一批具有连续复杂情节的壁画作品中，我们能够看到这一风俗的起源对中国后来的连环画、书籍版画的影响，包括顾恺之的传本《洛神赋图》的构图格局也显然受到了佛经变图像风格的影响，较之汉代图像的构图方法有所发展。通过以上的研究，基本理清了事情的过程：这些用来传教的图像稿本由西域佛徒携带到中原，在中国建造寺院，并将其作为壁画蓝本。稿本以摹本形式逐渐传播开来，中国

画家还可能与西域来的画工有一些交流，随着佛教在中国的兴旺，多数中国画家都参与到佛寺的建设中，产生了大量的本土佛教壁画画家。在这个交流的过程中，士人绘画的汉风传统仍然有生命力，多数画家把佛画中的新鲜、先进的手法融入了本土士族绘画，逐渐成为正统画风。

与变相图本一同传入中国的变文、经变故事以文学的形式在中国的传播更为广泛。比较文学研究者王晓平在他的著作《佛典、志怪、物语》一书中详察印度佛教文学对中国、日本的传播和影响，典型如日本的《今昔物语集》曾从中国的《法苑珠林》中吸收了一篇志怪小说，情节为甥舅（或父子）共盗并与国王斗智。这个故事本来源于西晋竺法护所译之印度《生经》第十二篇《舅甥经》和唐义净所译之《根本说一切有部毗奈耶破僧事》，所述一些斗智情节常被部分中国传奇文学肢解借用，如《潇湘记》。更重要的是通过对比，发现这个故事本来还是源出于古希腊史学家希罗多德（herodotus，约公元前484—425年）在《历史》中叙述的埃及古王拉姆普西尼托司王时的一桩趣闻。^①看来，凹凸法公案只是中国文化在魏晋时代接受外来文化历史中的一个局部问题，我们如何看待这个公案的结论，将决定着我們如何着手创作的态度。日本戏剧美学家河竹登志夫曾以一出在日本人心目中心一向是最具民族文化代表性的传统剧目《娘道成寺》为例，论证了包括日本戏剧在内的整个日本文化体系都是汉文化、朝鲜文化、佛教文化、欧洲文化和本土文化的混合体。他认为要想寻到“纯日本”的传统精神，应当从日本人对外来文化的“调理”中求得。^②那么，我认为接下来应该是我们认真研究中国绘画如何

① 王晓平：《佛典、志怪、物语》，第34—50页，江西人民出版社，1990年版。

② [日]河竹登志夫著，从林春译：《戏剧舞台上的日本美学观》，中国戏剧出版社，1999年版。

“调理”凹凸法运用的阶段，而再也不要强调其独立的东方艺术基因云云。

从表现技法上升到区域艺术表现的审美意象，凹凸晕染法也存在着一个复杂的发展历程。要言之，分为 5 个主要的发展阶段：

（一）对外来技法的接受和初期消化阶段

约在东汉末至初唐时期，对外来技法存在着不同的接受形式和具体内容。有西域、南海、南中等时间先后、地域不同的佛教艺术系统，也存在着西域画家直接进入中原创作和得到外来图像参考和学习技法的机会。因此在最初的消化阶段形成各种样式不同的图式，如张家样、曹家样等。这种接受和消化学习阶段，到“安史之乱”开始后基本结束。

（二）表现技法、审美习惯要素融合阶段

约东晋至五代、北宋初期，在画史上大、小尉迟的画风被突出地纳入“非中华之威仪”的评价体系中，说明唐代佛教绘画的本土化过程已经基本完成。这时期佛教绘画的技法“天竺遗法”等已经转换为中国本土绘画的技法系统内容，并广泛被画家们在实践需要进行改良。由于西域地区的地理条件特征，很容易取得色彩变化丰富的矿物颜料的原材料，加之阳光照射度高，中亚民族普遍喜爱高纯度的色彩。因此佛教绘画传至西域时就已调整为用色浓丽、晕染凹凸变化深重的繁密画风，在此类印度绘画风格的基础上增饰了典型的中亚图像格调。这种画风有被中原画家大肆变革的可能，有明确历史记载证据的是从吴道子开始变法为略施微染的“吴装”。在此类审美意象的融合中，中国佛教绘画的风格逐渐本土化、中国传统绘画也因吸收了异域的手法而发展、成熟。这种审美要素的融合到唐中后期以后，由于异域风格进入的减少而逐渐衰弱，同时本土绘画审美意象凭借此启发日益成熟、丰富，至北宋初期基本完成融合，绘画中不再明显呈现中

西之分。

（三）规范定型、风格树立、创作丰富阶段

唐初至元代，晕染法从以宗教绘画为主要体现的技法体系转移到贵族宫廷绘画领域。唐以后的贵族宫廷绘画可以看作是汉代教化看图讲史绘画意识形态的延续，明显增加了娱乐性。从宋人院体画风兴盛以后，贵族宫廷绘画也开始倾向于文人化。这一时期晕染法经历了三个不同门类的发展高峰：

1. 以吴道子、阎立本、张萱、周昉、胡瓌、顾闳中、李公麟、颜辉等画家为代表的人物画风，其中张萱、周昉在水色浅淡晕染与粉色的完美结合方面有突出的成就；胡瓌等北方少数民族画家在描绘驼马棕毛方面发明了渲染、皴擦、晕染相混合的手法；顾闳中、李公麟、颜辉等以个性突出的笔法提高了晕染法的写实能力，彻底抛开光线效果，淡色晕染独具韵味。

2. 以黄筌、赵昌、林椿等宫廷画院画家与徐熙、赵孟坚等文人画家为代表的花鸟画风，从五代开始画院花鸟画已经开启了师门派系分明的技法师资传授时代，晕染法的面貌非常丰富，各家各有所长。宋人院体画家更追求格物穷理精神在绘画中的验证，晕染法成为画家推敲、分析花叶“物理”结构的最好手段，因此这一时期花鸟画中的晕染法在分色、造型转折细节、画面清淡的气韵方面达到了顶峰。部分画家在清淡的墨色晕染中有所心得，表现出十足的文人品性，彻底脱离了凹凸法的原始面貌。

3. 以大、小李将军、王希孟、李唐、马远、夏圭、赵孟頫等画家为代表的山水画风，其中王希孟等早期画家属于青绿山水系统；宋以后的画家多为水墨山水系统，但也保持了许多水墨晕染凹凸的手法。山水画利用凹凸晕染表现山水的空间关系，与造型编排、勾线、皴擦点染等手段结合相得益彰，尤其在表现山水间氤氲气象，逐渐形成了独特的审美趣味。

（四）成熟与僵化保守阶段

宋元至清中期，晕染法至北宋初期已经为中原画家所成熟运用，并形成和融入许多独创的新手法，沿传门风派系。在当时的画史记录里，不再有人探讨是“天竺遗法”还是“中国仪范”，而是顺接成为“某家某人法”。花鸟画在走出宋代画院以后，明初曾经发生了一段复兴画院花鸟画的潮流，但创作颓然。主要原因是失去了社会文化的格物理学背景，体制归属宦官管理宫廷画家身份地位下降，画家只有走复古道路。一些本来是从观察中得的表现手法被转化为技法程序，晕染法逐渐走向课徒规范，首先强调程序的遵守，其次才讲究观察与揣摩，自然进入僵化保守的技法传承阶段。

（五）变化与彷徨、反思阶段

明中至现当代，曾鲸等画家吸收了西洋传教士带来的画风进行技法面貌的变革，获得了比较大的成功。但直至清代，这种变化的契机并不被中国广大文人画家所肯定，以晕染追求立体写实的试验始终停留在清代宫廷画家的狭窄空间里，未发展为主流。争论中表现出的审美意象矛盾主要在复古情怀的中国传统视觉清淡雅致气韵与光影立体的神奇幻觉之间的不相融合。这一争执在“五四”新文化运动以后有明显改观，国人对审美意象的认识开始解放，于是出现了以人物画为先河的开拓，最先获得成功和广泛认可的是以皴擦手法模拟光影表现的现实主义水墨人物画风，代表画家为徐悲鸿和蒋兆和。继之工笔人物画、花鸟画在学院教学开展以后，运用晕染法进行立体描绘的能力大大超越了前人。其中也出现了一批晕染运用不得当的画风，由于过于注重空间、体积的表现，失去了中国画的气韵优势。同时，也有一大批画家在传统与西洋画风的门槛之间徘徊徘徊，“背叛”或“保守”，晕染法运用的变化是立竿见影的。在这样的时代背景下，针对晕染法的系统试验、研究、教学总结开始成为当代中国画创作的一个重要课题。

九

当代中国画晕染法面临的根本问题，是如何融洽光影体积表现与传统平光韵味的视觉元素。体积感增强则画面韵味失，这个规律实际上后期印象派画家保罗·高更（Paul Gauguin, 1843—1903）已经有了深刻的认识，他一直主张色彩表现时用平涂的办法来保持其纯粹性。而他的这种明确的背离光影立体表现思想也显然是来自一些东方绘画的影响，这种影响还被他传递给了凡·高（Van Gogh, 1853—1890）和纳比派的许多画家。^①但我们也应该注意，高更、凡·高和纳比派的许多画家们仍然在认真地描绘光影的复杂效果，只不过他们不再用光影来说明物体的体积，而是利用光影来自由地表现画面的色彩和构成关系。

高更一生的创作风格流变可以概括为三个重要的阶段：第一阶段为印象派时期，他刚刚从一名证券经纪人转行为职业艺术家之初，他的技法知识和创作激情大都来自于印象派画家。第二阶段可以称之为象征主义时期或综合主义时期，是高更画风形成的定型期，已明确叛离了印象派再现真实的传统，注重探索色彩鲜明，类似日本浮士绘和拜占庭镶嵌画的勾线平涂手法，富于装饰感的叙事语言已经确立。第三阶段当然应命名为塔希提时期。在他第一阶段的创作中我们可以清晰地看到印象派光影表现的痕迹，但由于仍然需要照顾受光与背光的色彩明度关系，暗部仍然在使用明度加深的色彩表现，这就势必导致画面整体的色彩关系存在着维系光影逻辑的灰暗色调。第二阶段以后高更受到很多启

^① [英] De Agostini 出版公司，周异夫译：《西洋美术家画廊 11——高更》，第 3—7 页，吉林美术出版社，2001 年版。

发，开始主观处理色彩的关系，不再为维系光影逻辑而使用灰暗色彩。到第三阶段，他的创作完全进入了“无法”的自由境界，注重表现情节与事物最精彩的瞬间和最有哲理意味的图像组合，光影或平涂早已不是他所考虑的问题，完全依据在绘画时的兴趣和视觉审美的直觉进行安排。从高更的技法发展流变来看，光影的立体与淡染凹凸的矛盾并不是什么中西审美意象的差异问题，而是表现体量感的手法在解脱视觉再现束缚时的必经过程，是中西画家都曾经遇到的同一个问题。事实上在当代艺术经验的视野中，二者无法融洽。

摆在当代中国画画家面前的问题就是，必须在中西二元对立的两大阵营之间作出抉择！受到数术归纳思维习惯的影响，许多画家在潜意识里始终没能挣脱对偶二元思想的困扰，才会产生如此两难的判断。以郎世宁为首的清朝宫廷画家已经验证，将中国画以胶彩水色材料为主的技法系统引导向单一光源系统的立体表现中是行不通的，一则不利于修改，二则失去透明性、抽象性等传统审美特点。于是当代中国画画家转而向西方现代主义绘画学习，但接踵而来的问题是审美观念和社会文化背景的矛盾，在新的流派纷纭的争执环境里，传统技法变得没有了存在的价值。而同时几乎所有画家都很清楚，彻底地回归古代传统也是行不通的，我们也不能再回到宋人的凹凸逻辑中继续用格物穷理的精神去追寻阴阳深浅的空间关系。仅仅从绘画语言的角度考虑，古代绘画的画面像场已经过于简略，其中所能传达的视觉意境已经远远不能满足当代审美意趣的审读需要。通过本文的研究，可以清晰地看到，我们曾经认为是纯粹的“民族性”的绘画技法系统，实际上是在接受了当时时尚流行的外来视觉启示才发展至今的。因此在建立当代中国画创作的理念系统时，当代中国画画家必须能够摆脱二元论的困扰，用更科学的理论分类认识来建立艺术史观，开放吸收视觉启示的胸怀。我们既不需在中西二元中各取其

一，也不需要折中两节，因为这组对偶立论原本是虚拟的，并不真实存在。

我们应如何来吸收新的视觉启示？这些新的启示还包括许多新技术推广以后产生的新的视觉文化：如摄影、摄像、数字图像处理……这是一种时代的变迁，影像之美已经进入了我们的视觉经验，那么我们的绘画为什么要拒绝对它的利用？众所周知，摄影术的发明和推广促使印象派绘画的产生，一方面摄影行业侵吞了传统绘画市场的刺激，另一方面也是画家开始大量应用摄影来记录视觉印象，积累了全新的视觉经验，增加了观察的维度。有了影像工具，我们可以观察和捕捉到更为精彩的视觉瞬间。中国画传统经验是表现正面顺光角度的平光视觉效果，那么其他的光效是否可以在画面中进行探索？只要我们规避单一受光、背光的立体光源体系，侧逆光等其他光影韵味仍然可以在晕染法的表现中得到更大的发挥。如果朝着这个方向进行理论研究和技法试验的话，我们则首先需要明确的是在晕染的实施中背离传统晕染附着线条的规律。让晕染部分脱离线束缚，不再以线为晕染界定的逻辑起点，而是以光影意味和具有审美意味的体积为晕染的位置界定。这样的探索显然并不深奥，但在当下具有很现实的实践意义。

（本文是作者博士研究生期间的学期论文作业，课程是《中国宗教美术研究》，指导教师为中央美术学院美术史系罗世平教授。）

古代少数民族画家胡瓌及 “北方草原画派”考略

胡瓌是9世纪、10世纪间专以“番部人马”为题材的北方少数民族画家，生平事迹记载极少，见于画史者不过百余字而已。他对后来的人物、鞍马类绘画影响巨大，五代、两宋时期学仿者众多，如五代李玄应、李玄审、北宋陈用志、黄宗道等，均曾学习胡瓌风格画“番部人马”。^① 历代藏家每遇有表现北方少数民族游牧生活题材的作品，亦多倾向定为胡瓌手笔，但流传至今的传本多被现代研究者提出质疑，如《番骑图》、《回猎图》、《还猎图》（或称《带鹰猎人》）等，包括胡瓌最著名的传世名作《卓歇图》（现藏北京故宫博物院）也被认为可能是金代的作品。^② 画史关于胡瓌的文字记载中，有关生活年代、族籍、籍贯诸问题留有疑问和矛盾，至今仍悬而未决，因此有必要对相关史料详细整理，以期有个接近事实的推论。

① [宋]郭若虚撰：《图画见闻志·五代篇》：“李玄应及弟审，并工画番马，专学胡瓌……”刘道醇撰：《圣朝名画评·畜兽门能品篇》：“陈用志亦善画番马，学胡瓌格调略得其奥……”[元]夏文彦撰：《图绘宝鉴·宋篇》：“黄宗道，宣和画院待诏，工画人物、番马，师胡瓌、东丹王……”

② 通过上述几幅作品中的人物服饰、道具，特别是人物的髻发式，研究者发现都属于女真族的编发或辫发以及金代以后的常见样式，因此目前的研究成果一般以为上述这些被前代鉴赏家定为胡瓌的作品并不是胡瓌的亲笔，很可能属于胡瓌画风延续之后的金代或元代作品，余辉：《中国美术图典·人马画》，岭南美术出版社，1996年版。

陈兆复先生早年提出了“北方草原画派”的观点,^①认为主要在辽时期由于北方少数民族政治、经济与社会文化的发展,游牧民族通过和汉地文化的交流、融合,再结合本民族的绘画传统、生活习俗特点,在充满民俗审美情趣的创作实践中逐渐形成了一个属于自己的画派,并产生了本民族自己的绘画大师,其中主要的代表人物就是胡瓌。陈先生倾向于胡瓌是契丹人的说法,许多研究北方少数民族文化、艺术及相关美术史的论著亦多论定胡瓌是辽代的契丹人。^②一个画派形成和成熟的主要标志就是代表大师的出现,在画史记载中草原画派的代表大师只有胡瓌和耶律倍两人,耶律倍是契丹皇族,亡于辽立国之初,而胡瓌的活动

① 陈兆复:《契丹族画家胡瓌和北方草原画派》,载《美术》1980年第3期;陈兆复:《契丹绘画》,载《内蒙古社会科学》1980年第4期。以上引自鄂嫩哈拉·苏日台:《辽代“北方草原画派”的艺术》,载陈兆复主编:《中国少数民族美术史》,第398页,中央民族大学出版社,2001年版。

② 详见(1)张碧波、董国尧主编:《中国古代北方民族文化史·民族文化卷》,第301—304页,黑龙江人民出版社,1993年版,第一编“北方地区”、第四章“契丹文化”、第五节“契丹族的文化艺术”中将胡瓌列入辽代契丹族画家名单的最后,虽未明确指出他是何时人,却有明显的误导作用。(2)阿木尔巴图(鲍玉祥)、伊允文:《契丹族与女真族的美术》,载张碧波、董国尧主编:《中国古代北方民族文化史》,第1141页,黑龙江人民出版社,2001年版。“胡瓌的绘画是辽代北方草原画派的优秀代表……”(3)中国少数民族艺术词典编纂委员会:《中国少数民族艺术词典》,第202页,民族出版社,1991年版。“胡瓌,辽画家,契丹族。”(4)中央美术学院美术史系中国美术史教研室编著:《中国美术简史》,第146页,高等教育出版社,1990年版,胡瓌被列入辽代画家。(5)阿少显、冉祥正编著:《中国历代画家传略》,第120页,中国展望出版社,1986年版。正文虽介绍了胡瓌时代的正确记载,却把胡瓌列入辽金部分。(6)黄凤岐:《辽代画家述略》,载中国辽金契丹女真史学会、辽宁辽金契丹女真历史考古研究会主办:《辽金契丹女真史研究》,1988年第1期。“(胡瓌)是后唐画家而入契丹者,其时间应为后晋石敬瑭割燕云十六州地与辽时。”(7)陈高华编:《宋辽金画家史料》,第789页,文物出版社,1984年版,“胡瓌,辽朝契丹人。”(8)罗春政:《辽代绘画与壁画》,第4页,辽宁画报出版社,2002年版,“他是辽代早期的契丹族画家……”

时间应早于耶律倍，则很可能在辽立国之前。本文认为，如果胡瓌不是辽代契丹人，那么将北方草原画派的史论重心置于辽代或将草原绘画兴旺的主体功绩归属契丹族之立论都是不确切的，故有以下考证。

早在6世纪的绘画作品里，“髡顶高鼻”的游牧民族形象就已不时出现。^①随后经过300多年的发展，“番部人马”从“鞍马门”中独立出来，逐渐成为部分中原画家专攻的人物画题材。^②从魏晋南北朝到唐初的数百年间，画史也留下过几位北方游牧民族画家的事迹，其中有的甚至是冠绝当时的名家。^③但是，在佛教美术和宫廷绘画盛极一时的年代，少数民族画家一般只是徒具血统的宗教和宫廷画家，偶有些乐于表现游牧民族生活题材的中原画家也多不被当时的画坛所重视。^④这时，属于北方少数民族自己的“画派”还没有形成。然而，在唐代发生的另外一件事加速了北方草原绘画的兴盛。唐初的中央政府实行开放的民族政策，在边疆设置“羁縻府州”，有效地维护了中央政府对少数民族地区的管辖，部分羁縻府州设在靠近边塞的地区以安置

① 传为北齐杨子华作品的《校书图》中有一个髡发牵马的游牧民族男子形象。在北朝的一些墓室壁画里也偶见有深目高鼻的北方边疆人物。

② 在《唐朝名画录》中已经出现了专攻“番马”题材的画家：李衡、齐旻、田深等。

③ 据《后画品》，北齐画家周昙研师法“塞北勒”，塞北勒的生平不详，从名号上来看，“塞北”似乎是他的出身地，而“勒”字可能是他姓氏或名字的第一字或唯一一字。同时期有常以勒字为名号的北方民族是敕勒人：史载北魏天兴三年有敕勒首领勒力健率所部九万入塞归附，塞北勒很可能就是较早期从塞外迁居来的敕勒人。另，隋代宫廷画家杨契丹是契丹族人（同塞北勒一样，内地习以其祖源地的族号作为其人的名号），在长安他与当时的佛寺壁画名家田僧亮、郑法上并称“三绝”。

④ 《唐朝名画录》中的所有番马画家都被列在“能品”之流。

投诚的少数民族部落，保留他们原来的习俗，仍命各族酋长管辖。^① 这些羁縻府州以其独特的身份和地理位置对民族间文化交流起到了重要的推动作用，据史料考察：胡瓌就很可能是唐初从北方徙居幽州附近的北方民族羁縻贵族的后裔。“番部人马”^② 绘画从唐末开始表现出明显的现实主义倾向，首先出现的就是表现题材远离以往历史掌故的说教传统向世俗化转变。本文认为画史所反映出的这一时代特征与唐朝中央政府所实行的民族政策有关；同时也深受 5 世纪以来北朝民族政权长期统治北部中国的历史环境的影响；更是中国绘画艺术的受众核心从贵族集团的最高端转移到中等阶层的历史表现。绘画艺术能够在这一历史时期在少数民族的贵族中发展、擢升为中国绘画艺术的一个主流画派，并产生了出身于少数民族的绘画大师，是很值得进行深入研究与思考的。

本文在前辈研究成果的基础上，以胡瓌的个案研究为出发点初步提出及探讨如下问题：一、北方草原画派的立论基础是否符合历史史实？二、北方草原画派研究对中国少数民族美术研究的意义。

① 具体安置情况可参读李鸿宾：《唐朝中央集权与民族关系——以北方区域为线索》，民族出版社，2003 年版；吴松弟：《中国移民史第三卷·隋唐五代时期》，福建人民出版社，1997 年版，第二章“周边民族的内迁：迁移背景，北方民族”。

② 有时也简称为“番马”，一般称番马时专指描绘北方牧区的独特良种，即现代所见的蒙古马品种，与来自西域的“胡马”相区别，但作为绘画科目，始终未见有论画“胡马”的，可能画论中有混淆。此画科当然难免兼及游牧生活场景，称“番部人马”则说明不仅有游牧民族人物与马匹的活动，而且多数规模较大，是部落集团成员完整的列阵出行等。称北方少数民族为“番部”是历史文献习惯，有歧视性，但为了与引用文献相谐，本文在行文中间别沿用。

一、有关著述中对胡瓌的记载

胡瓌之名最早出现，是在北宋刘道醇所撰的《圣朝名画评》中：

……古今为番马者亦可数：胡瓌得其肉，东丹得其骨，光辅兼有之。

——畜兽门·神品·赵光辅

陈用志亦善画番马，学胡瓌略得其奥，而多出己意……

——畜兽门·能品·陈用志

刘道醇在修撰《圣朝名画评》之际，“捃拾”《广梁朝名画目》^①之遗者，续编一部《五代名画补遗》，其中有胡瓌的传记一篇：

胡瓌，山后契丹人，或云瓌本慎州乌索固部落人。善画番马，骨格体状富于精神，其于穹庐部族、帐幕旗旌、弧矢鞍鞯，或随水草放牧，或在驰逐弋猎，而又胡天惨冽，沙磧平远，能曲尽塞外不毛之景趣，信当时之神巧，绝代之精技欤？故人至于今

① 宋初胡峒所撰的一部画史。五代时被契丹掳走，宋太祖时放还，回中原后写了许多关于北行的见闻，《辽史》有传，但没有记载他的本来身份。《广梁朝名画目》今已佚失，但从《补遗》的序言中可以看出，《补遗》恰恰是专门记录胡峒在《广目》中丢掉的五代画家，说明该书并没有记录胡瓌的事迹。由此分析，至迟于梁统河北以南地区时，胡瓌家族还没有被中原认知，而同时在北方也不著名，胡峒才会没有听说他的画名。而宋初胡瓌作品已入宫廷密藏，所以郭若虚、刘道醇能够对胡瓌的事迹有所了解。

称之。予观瓌之画，凡握笔落墨，细入毫芒，而器度精神富有筋骨，然纤微精致，未有如瓌之比者也。

——畜兽门·神品·胡瓌

刘道醇的生平不详，仅知为河南大梁人，从文字中略可推测为专门从事画史编修的学者，同其他画史作者相比较，似乎又不是官方权威。书前有陈洵直作于仁宗嘉祐四年（1059）十二月的序，由此可知《圣朝名画评》和《五代名画补遗》的成书当不晚于此时。而此时距离胡瓌的生活年代也不过一个多世纪，这个时期对他的记载与传闻尚不致有大的谬误，况且刘道醇关于胡瓌的信息很可能是来自那个专学胡瓌风格的名家陈用志，^①故非常可信。

约15年以后，曾经历任供备库使、西京左藏库副使、文思副使等职的郭若虚在新修撰的《图画见闻志》中如是说：

胡瓌，范阳人。工画番马，虽繁复细巧，而用笔清劲。至于穹庐什器，射猎生死物，靡不精奇。凡画驼马鬃尾，人衣毛毳，以狼毫缚笔疏渲之，取其纤健也。有《阴山七骑》、《下程》、《盗

① 刘道醇所收录的画家多为河南籍的文人，可能与民间著述的信息来源不广有关，多为亲近接触或密切见闻，但优势是信息的准确性较强，所记画家生平内容丰富而生动。为刘道醇作叙的陈洵直是河南颍川人，而专学胡瓌格调的画家陈用志也在同时居住在颍川的堰师小窑镇，估计两陈或为亲族，或刘道醇与陈用志的私交已久。从《圣朝名画评》关于陈用志的记叙来看，所占篇幅过多而且评价很高，这一猜测是成立的。那么，刘道醇关于胡瓌生平的记录就应该是接受过这位当时专门学习胡瓌风格的“番马”画名家的检阅，甚至从根本上就是从陈用志处得到的信息。陈用志在宋仁宗天圣年间曾经任宫廷图画院祗候，相信宣和时期收藏的胡瓌父子作品此时多数已进入皇家御府，他有机会观摩大量原本，或得其生平传闻真实之一二，宋人被评“为学某某家”，只能是手中掌握了大量的某家原作或真迹临本，除此别无其他途径。故推断陈用志掌握了一些有价值的第一手资料，可惜具体已无从查考。

马》、《射雕》等图传于世。子虔，有父风。

卷二纪艺篇·唐末·胡瓌

郭若虚是宋真宗郭皇后的侄孙、相王赵允弼的女婿，并且两次出使辽国。据传郭家世代雅好收藏，向以鉴别精明而著称，由他所编撰的这部画史得到历代史家权威的认可，后世修史者常有因袭传写填补章节之举。比如北宋末期的官方画史著作《宣和画谱》的卷八番族篇里胡氏父子的传记，其语句悉出《图画见闻志》中，并无新意。《宣和画谱》里唯一有参考价值的文献是所记录的当时御府收藏的胡氏父子 109 幅作品的题目，为研究胡瓌画风提供了相当具体的资料。其他画史文章不是沿袭《五代名画补遗》旧说便是传抄郭若虚语，如《画鉴》、《图绘宝鉴》等，其余是几篇偶尔提到了胡氏父子的诗文、题跋或者一些宫廷或个人的收藏记录中对研究和判断胡瓌生平很有帮助的文献，如《广川画跋》、《宛陵先生集》等。^① 记叙胡瓌生平的文字中最有代表性的就是《五代名画补遗》和《图画见闻志》中的两篇传记，而其中关于族籍、年代的说法不同：刘道醇等认为胡瓌是五代山后契丹人，或原籍是慎州乌索固部落人（当属涑沫靺鞨）；而郭若虚认为胡瓌是唐末范阳人，未明言族籍问题。

考“山后”之称，始于五代早期刘仁恭据卢龙置“山后八军”而得名，地在幽州附近今太行山北端、军都山迤北地区，可理解为太行山山后。至宋代中期后，“山后”地区的概念已扩大

① 陈高华编：《宋辽金画家史料》，第 791—794 页，文物出版社，1984 年版。

到宋人企图收复被契丹人占据的山后及代北失地的全部。^① 范阳为唐代河北道第一重郡，即幽州（今北京一带），后又在西南部析建范阳县（在今河北涿州），最享盛名的是作为唐代方镇的“范阳节度使”。行政区划兼幽州与卢龙，唐亡则废。从地区的划分来看，山后与范阳二者实为同一地区。

另据《旧唐书·地理志》：慎州为唐初所置的羁縻州，用以安置前来投诚的涑沫靺鞨乌素固部落。其地本在营州（今辽宁朝阳）所辖，约在今吉林的扶余府东，即唐初的粟末靺鞨人领地和后来的渤海国属地，渤海立国后一度改为“涑州”，取其毗邻涑沫水（今松花江）之意，辽灭渤海后又复慎州旧名。^② 唐慎州因武则天执政时契丹人叛乱，曾移置山东淄、青地界，几年后即回迁北方隶属幽州，落户在河北良乡县的都乡城（见图1）。同时迁移至河北道的尚有瑞、师、玄等处置契丹、室韦、突厥、昭武九姓降胡部落的羁縻府州十七所，“安史之乱”时全部被叛军鼓动胁从反唐，叛乱止息后各部“入据河朔”独立散处，原羁縻制

① 辞海编辑委员会编：《辞海》，第783页“山后”条，上海辞书出版社，1979年版。山后在石敬瑁割让燕云十六州时有四州条目，后称“山后一府八州”，为：武、应、朔、蔚、奉圣、归化、儒、妫、云中府路。具体地区在今山西、河北境的内外长城之间。本文的研究认为，北方草原画派实际正是在这一地区形成、发展、成熟的。

② 《旧唐书·地理志》：慎州，武德初置，隶营州，领涑沫靺鞨乌素固部落。万岁通天二年，移于淄、青州安置。神龙初，复旧，隶幽州。天宝领县一，户二百五十，口九百八十四。逢龙，契丹陷营州后南迁，寄治良乡县之故都乡城，为逢龙县，州所置也。此前的美术史论著中多以为慎州之地不可考，据《渤海国志长编》卷十四：“渤海涑州为唐慎州之易名，而辽时复故名慎州。”《辽史·太祖纪》中记耶律阿保机从渤海王城经过慎州到达扶余府，则分析慎州应在扶余东向。近年东北考古、历史研究者已经基本确定了古代慎州的具体位置，约在吉林市农安。具体论证可参见张博泉、魏存成主编：《东北古代民族·考古与疆域》，第600页，吉林大学出版社，1998年版。

度解体而部族、府州之名亦随之废止。^①时河北地区进入藩镇割据时期，河北与中原的行政关系疏离，部族酋长的族系统治反而相对独立。观唐代河北道地图，都乡城距范阳县仅 10 公里左右，至幽州范阳郡所也只在 50 公里以内，所以慎州之说和范阳说可以互证其准确性。

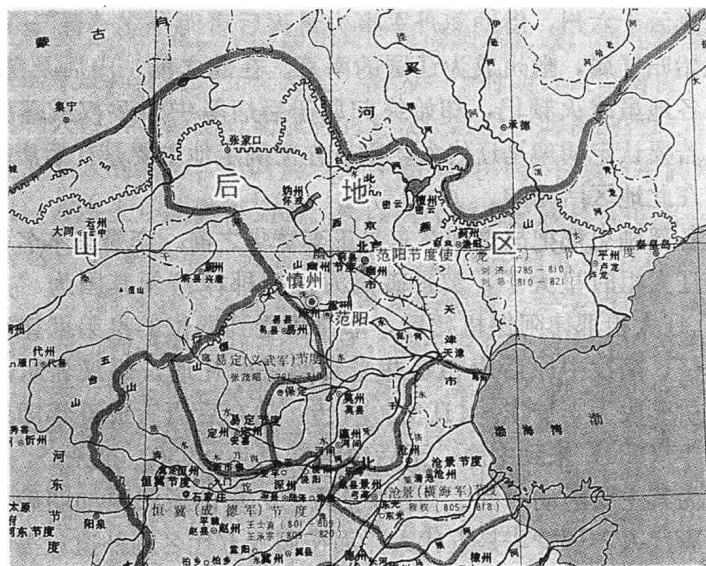


图 1 唐代河北道藩镇割据形势

唐末与五代并不能确切地划分界限，但定胡瓌为辽代契丹人，显然是根据《五代名画补遗》中“山后一五代一契丹人”的

^① 《旧唐书·地理志》，鞞靺鞨记载后有补充说明：“自燕以下十七州，皆东北蕃降胡散诸处幽州、营州界内，以州名鞞靺鞨之，无所役属。安禄山之乱，一切驱之为寇，遂扰中原。至德之后，入据河朔，其部落之名无存者。今记天宝承平之地理焉。”由此分析，鞞靺鞨部落已经离开了原住地，后又回到河北散处。在行政上得藩镇割据之势，与中央政权疏离，自保一方土地与大军阀周旋是这些原鞞靺鞨贵族在唐后期的基本命运。

字面逻辑推衍而出的结果。辽立国于五代后梁贞明二年（916），同年八月举兵南侵，攻振武，占据了代北、河曲阴山一带。921年辽太祖耶律阿保机大举入关，分掠河北道诸地，其中包括良乡一带，923年皇子耶律德光再南侵幽州等地。^①但这段时间里契丹军队以攻掠为主，并未长期占据中原土地。直至937年，石敬瑭献燕云十六州，借助契丹军事力量灭后唐而自立“晋”，山后等地始归辽属，幽州成为辽国的南京。在此之前，山后及范阳、慎州各地虽战火频仍，却始终归属于后唐等中原政权或藩镇军阀，若要认定胡瓌是辽代人，则首先需确定他主要是在后唐灭亡以后在此地区活动的。

各部画史都把胡瓌列在东丹王李赞华之前。李赞华本名耶律倍，辽太祖时皇太子，契丹破渤海国后耶律倍领其国为“东丹王”。辽太祖耶律阿保机死后，耶律倍受到即位的皇弟耶律德光的排挤，南投中原后唐朝廷并受到明宗的礼遇，赐汉名东丹慕华，后又改为李赞华。《辽史》有传：他在后唐天成五年即辽天显五年（930）来到中原，至后唐清泰三年（936）被杀，^②这五六年为其主要活动时间。《图画见闻志》中的说法更加明确：胡瓌是唐代人，李赞华是五代人。而按照《五代名画补遗》等画史的叙述常规，人物的排列多是以时间先后为序。如果郭若虚和刘道醇的说法正确，那么胡瓌便至多是从后唐天成五年（930）往

① 《辽史》卷二本纪第二，太祖下：神策六年（921）“十一月癸卯，下占北口、丁未，分兵略檀、顺、安远、二河、良乡、望都、潞、满城、遂城等十余城，俘其民徙内地。”天赞二年（923）“十一月壬寅，命皇子尧骨为天下兵马大元帅，略地蓟北。”

② 据《辽史》太宗本纪：天显五年，“十一月戊寅，东丹奏人皇王浮海适唐。”人皇王即耶律倍。《辽史》宗室列传耶律倍传载：后唐清泰三年，明宗养子李从珂弑君自立，石敬瑭叛于边关，伙同契丹军队南下，李从珂自焚召耶律倍，不从，李从珂派武士杀害，时年38岁。

前的人物，无论从时间还是地理的角度来看只能作为唐五代间或唐末的画家，却不能定为辽代人。

宣和御府收藏的胡瓌、胡虔父子作品能够多达百幅，^①说明他们生活、创作的时间不可能是战乱频仍的年代，山后一带从五代早期就已经成为各路藩镇军阀纷争的主要战场，男丁尽征^②的历史环境下不可能产生出如此高产量的画家家族。河北羁縻民族遗裔的发展高峰在“安史之乱”前为一个时期，人口增长、部落规模壮大。藩镇割据时期散居的游牧民族由于酋长的行政自由也有经济复兴的机会，虽时局也并不稳定但只要不参与军阀角逐，自保一方水土是能做得到的。所以胡氏画家家族只有可能是在唐末的这一时期形成。另有胡瓌是瓦桥（今河北雄县）人的传说，^③五代时又有李玄应、李玄审兄弟画番马专学胡瓌格调，初步估计大约到胡虔时山后已大乱，胡氏家族开始南迁曾过拒马河于瓦桥关一带居留，后渐衰落。李氏兄弟是汉地旺族，偶得南迁后的胡氏家藏，宋皇室收藏多半应来自李氏，所以郭若虚才会知道李玄应二人学胡瓌之事并记录于史册。因此，本文论定胡瓌是唐末的画家，接踵的难题是他究竟是什么民族？是生活在山后地区的契丹人还是“乌索固”人？

① 吴孟复主编、郭因副主编、张劲秋校注：《中国画论》卷一，第531—532页，安徽美术出版社，1995年版。

② 见《旧五代史》僭伪列传刘守光传：“天祐三年七月……乃酷法尽发部内男子十五以上、七十以下，各自备兵粮以从军，闾里为之一空。部内男子无贵贱，并鲸其面，文曰：定霸都；上人鲸其臂，文曰：一心事主。由是燕、蓟人上例多鲸涅，或伏辜而免……”除军阀混战中的日常生活被破坏以外，人口也大量流失，许多居民迁徙到南方比较安定的地区，也有不少家族向北方草原地区搬迁，所以胡瓌画风不可能是在这一时期形成的，却应该是从此时开始向南北传播。

③ 黄凤岐：《辽代画家述略》，载中国辽金契丹女真史学会、辽宁辽金契丹女真历史考古研究会主办：《辽金契丹女真史研究》，1988年第1期，“（胡瓌）是后唐画家而入契丹者，其时间应为后晋石敬瑭割燕云十六州地辽时。”

二、胡瓌的真实身份分析

“乌素固”在史籍中做“乌素固”。根据《旧唐书·地理志》，乌素固部落是东北少数民族中涑沫靺鞨人的一支，同书中亦有作浮渝靺鞨之谓的。^①“涑沫”当是“粟末”，系因河流得名，“浮渝”也应是“扶余”，本同指一地，正是在慎州的北部原地。^②而在同书《室韦传》中又有乌素固部落“居室韦诸部最西，与回纥接界，当俱沦泊之西南”（见图2）诸语。^③那么，依据“瓌本慎州乌素固部落人”之说，胡瓌或为靺鞨，或为室韦，但都不是契丹人。刘道醇把“乌素固”误作“乌索固”，可见他并不了解两《唐书》关于慎州和室韦的记载，说明此信息并不是作者凭借史籍的杜撰，很可能是了解胡氏家世者口传下来的，如上文提到过的陈用志、李玄应等。

陈兆复先生主张胡瓌是契丹人的理由有三：一、《五代名画补遗》中已直言胡瓌为山后契丹人；二、至今还没有足够的证据证明胡瓌必为乌素固部落人；三、今天胡瓌的传世作品都是描绘契丹人生活的。^④目前第三条理由已被证伪，因为在唐末五代以

① 《旧唐书·地理志》中有关于黎州的记载，黎州是载初年间从慎州分离出一部分人口设置的一个新的羁縻州，两《唐书》地理志在谈到这一事件时都准确地把乌素固部落冠以浮渝靺鞨的族名，说明乌素固人的族属可能较复杂，不能简单地把它看作一支一般的靺鞨人部落。

② 《中国历史地图集释文汇编·东北卷》，第108页，中央民族学院出版社，1988年版，“扶余府”条：“《宋史·渤海传》作浮渝府他书杂采之，皆一地也。”可知扶余确实曾被写作“浮渝”。

③ 《旧唐书·室韦列传》。

④ 陈兆复：《中国古代少数民族美术》，第130页，人民美术出版社，1991年版。

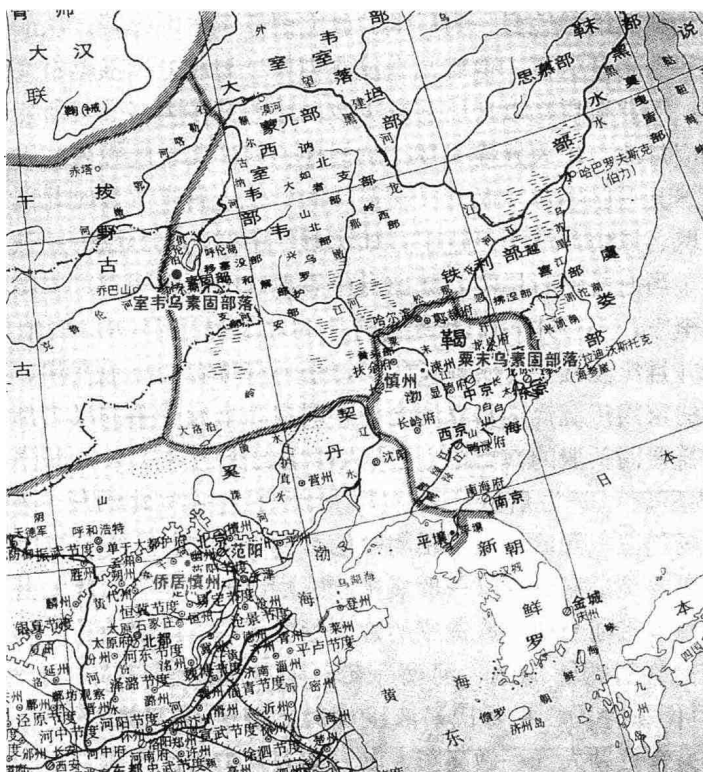


图2 唐代史书中出现的两个乌素固位置

北方民族为表现题材的中原画家很多，如李渐及其子李仲和、后蜀蒲师训、周行通等，^①不能据此理由，认定作者即是他所表现的民族；况且现在比较有倾向性的看法也认为如《卓歇图》等此前以为是胡瓌真迹的，所描绘的其实大多是女真人的生活场景。

胡瓌究竟是“契丹人”还是“乌素固人”？《补遗》的作者们

^① 吴孟复主编，郭因副主编，张劲秋校注：《中国画论》卷一，安徽美术出版社，1995年版。第166页，唐张彦远《历代名画记》李渐、子仲和条；第215页、第220页，宋黄休复《益州名画录》蒲师训、周行通条。

没有找到明确的答案，为后世的研究留下极大的障蔽。从胡氏父子的作品名录分析，他们几乎没有创作过与北方民族题材无关的作品，河北自唐初以来以北方少数民族族裔占大多数，所以胡瓌家族应是北方民族族裔无疑。从胡瓌、胡虔父子的姓名来看，他们显然又是已经深受汉族文化熏陶的子弟：唐末五代时北部中原地区取名风俗习惯用流行字，如彦章、承嗣、威、温等。瓌、虔也属于当时的流行用字，如出身山后地区的名将贺瓌、罗彦瓌与大盗李虔，^①说明早在胡瓌之前他的家族就已经在山后地区定居，并且广泛接受了汉地文化、习俗，有很好的汉地文化、艺术教育的家族传统。契丹立国之初，国主和皇族子弟的汉名都是后来因需要而新取的，^②辽代契丹人所用的类汉姓氏只有耶律和萧（一为皇族，一为后族），^③唐以来契丹人用汉姓的仅闻有李、孙、杨、王、万，不见有用胡姓的旁例。^④考唐代的北方民族汉姓，主要是皇家御赐（一般赐皇族姓）或根据原有氏族的谐音转汉字，也有随当地汉族贵族的姓氏等。唐代汉族胡姓的北方郡望主要是在甘肃、河东、河南一带，南北朝时鲜卑人“纥骨氏”（另写作胡骨氏、乌骨氏）改汉姓为“胡”，是北魏宗室十姓之一，另有敕勒人（一作高车人、铁勒人）护骨氏也改为胡姓入中

① 以上人物事迹参见《旧五代史·梁书·贺瓌传》；《宋史·罗彦瓌传》；《宋史纪事本末》等。

② 《辽史·太祖纪》记太祖耶律阿保机初名曷里支，后改汉名为“亿”。

③ [明]陆楫等撰：《古今说海·说选十·偏记七·辽志》，巴蜀书社，1988年版，第62页“族姓原始：契丹都部族，本无姓氏……故北番惟耶律萧氏二姓也。”

④ 在唐代历史资料中可见用汉姓的契丹人有在营州反唐的首领李尽忠、孙万荣，平定“安史之乱”的名将李光弼，著名画家杨契丹、藩镇割据时期的成德两代节度使王武俊父子等，李、杨都是隋唐皇族赐姓，孙、王应为原姓音转或随他。南北朝时有契丹吐万氏改汉姓为“万”，主要居住地在代郡。参见柏贵喜：《四—六世纪内迁胡人家族制度研究》，民族出版社，2003年版，第38页，“北方主要胡姓表（二）”。

原居住,^①河北应留有移民,具体不可考。根据有限的野史记录,河北胡氏的郡望确在范阳郡附近:唐玄宗开元至天宝年间有一武进士胡某,祖籍河北易州(距良乡、范阳郡仅约20公里),青年时随军出征北边(按唐史此时北征应是与契丹、奚族交战),战场上险些被敌人杀死,从此淡于功名,终日在寺庙中洒扫度日。后来60岁时盐州刺史郭某举荐参加了天宝十三年(754)的武举科考“军谋越众”科的考试,策问及第,授东宫卫佐官、兼参谋范阳军事。^②可惜第二年“安史之乱”就爆发了,战乱期间已不知何去何从。胡某的族属不详,但从其一生运来看,家族具有一定的经济能力,有类似游牧民族出身的尚武门风、子弟的教育基础较好,应是易州地区的望族,胡瓌家族很可能与这个胡姓武进士家族有关联。另据《辽史》天赞元年(923)辽军南侵所擒的蓟州刺史名胡琼,此人生平无所记,不知族属,但从名字看与胡瓌似有瓜葛,^③苦无凭据,待考。今靺鞨、室韦人及认为是乌素固人后裔的各民族中已知满、锡伯、鄂温克族姓中都有谐音为“胡”的古老姓氏。^④乌素固部落人从唐武德初归附中原政府时已经开始接受中原文化的影响,神龙初年因战乱南迁河北,仍以本族酋长治理,从而在唐代开元盛世之际形成了若干支定居河北地区的乌素固贵族集团,他们受到唐中央政府羁縻政策的优待,并深受汉文化的影响,改用汉人姓名、学习汉族的文学艺术

① 柏贵喜:《四—六世纪内迁胡人家族制度研究》,民族出版社,2003年版,第31页,“高车六种十二姓”。

② 王鸿鹏、王凯贤、肖佐刚、张荫堂编著:《中国历代武状元》,第43页,解放军出版社,2004年版。

③ 古人以琼、瓌为珍宝的连用惯词,如先秦歌谣中《梦歌》有“济汨之水,赠我以琼瓌”之句。

④ 满族有“胡锡氏”,锡伯族有“胡斯哈里”昆拉(即古姓氏),鄂温克族古姓中有“哈合氏”。详见《满族风俗志》、《锡伯族风俗志》,中央民族大学出版社;乌云达贵:《鄂温克族的起源》,内蒙古大学出版社,1998年版。

等。从历代关于胡瓌的记载中分析，他的创作主题很民间化，没有政治、历史题材，也少见战争内容，更没有宗教题材。他的用笔被中原画史形容为“纤微精致”、“繁复细巧”，可见未受中原文人审美趣味的影 响，盖虽接受了汉族传统人文教育，仍不失游牧民族本来性格。因此可以肯定他不是从辽地迁来的契丹人，而是唐代迁居内地游牧民族羁縻酋长的后裔。至于刘道醇说胡瓌为“山后契丹人”，也有可能是因为宋时山后地区已全归契丹所有，当时的东北其他各族均已被辽人征服，如包含有室韦乌素固人后裔的阴山室韦（史或称阴山鞑靼、阻卜）及室韦乌古部、奚等族皆被辽国合并，并常受驱使南征。在这样的历史条件下，“契丹”已经是一个行政地区（辽早期国号称为契丹）的名词，而不再是一个单纯的族名。如刘道醇在《圣朝名画评》中称高益为“契丹涿郡人，太祖时遁来中国”，高益的族属基本可以判断为汉人，刘此时说的“契丹”显然是和“中国”相对的行政地理概念，而不是民族概念。^①

也有学者认为胡瓌是室韦人，^②这是两《唐书》中所存在的一个很奇怪的矛盾：在民族志传里乌素固部落是属于室韦人的一个部落，居住在呼伦池以西的广阔草原；而在地理志的羁縻州记录里，乌素固又是粟末靺鞨人的一支，居住地却是在东北地区的东部。如果说他们是同一支部落经过了较大地域跨越的迁徙，看起来有些证据不足。因此许多研究者至此停步，或以为有可能是古代史官犯了一个小小的错误。

① 吴孟复主编，郭因副主编，张劲秋校注：《中国画论》卷一，第249页，安徽美术出版社，1995年版。

② 张光福：《室韦人画家胡瓌》，载《中国画研究》（第四期），第211页，人民美术出版社，1983年版。张光福先生回避了两《唐书》中地理志与民族志的矛盾，误将原文中“涿沫靺鞨乌素固部落”理解为“涿沫、乌素固部落”两个少数民族部落，依据最新的民族史研究成果，本文在此提出与张先生商榷。

事实上，两个“乌素固”正是同一个部族，他们是古沃沮人的后裔。据历史地理学家乌云达赉先生对鄂温克族起源问题的调查研究，“乌素固”是沃沮一通古斯语 usuly gu 的音译，usuly 意为“岬”，乌苏里江因其江口对岸有岬角而得名，gu 即“水”之意，“乌素固”今译为“乌苏里江”。此乌素固—乌苏里江部落，据高句丽古代史《三国史记》记载，在 280 年陆续从乌苏里江上游地方西迁至第二松花江（即粟末水）西岸地区，所以又名“粟末乌素固部”，意为第二松花江地方之乌苏里江部落。西迁至第二松花江流域的沃沮人，有安居骨部、乌素固部、檀卢城人，唐时统称为粟末部。隋开皇中（590—591），沃沮人由于粟末乌素固部“与高丽战不胜”从伊通河下游流域继续向西迁徙，沿洮儿河进入呼伦贝尔和蒙古高原东北部，形成了三个部落：即《旧唐书·室韦传》所载的“乌素固部落”、“移塞没部落”（“移塞没”即伊敏—海拉尔河）、“西室韦部落”（分布在根河流域与海拉尔河之间）。乌云达赉先生据《蒙古秘史》的记载认为，元初活动于呼伦贝尔地区不同于蒙古诸部的“三姓人”，就是《旧唐书·室韦传》里记载的居住在“俱轮泊之西南”的乌素固人，他们是兀洼思氏、答亦儿氏、合阿氏人，这些古老的姓氏至今仍为呼伦贝尔地区的鄂温克人沿用，今简称杜（dulas）、代（daay-ire）、何（hein）。乌云达赉先生通过研究确定唐武德初（618—619）的慎州位置在今吉林辉南辉发城屯，当时粟末乌素固人前来投诚的主要原因是中央政府与高句丽战争的一时胜果。666—668 年第二次唐与高句丽战争导致一部分粟末乌素固人的西迁，之后唐朝于载初二年（690）将原慎州今吉林哈达岭以北的地方分出，设置黎州（州治位于今吉林伊通）安置了依然留居第二松花江西岸地区的粟末乌素固部落族众。此时慎州境内的柳河—辉发河流域和东辽河上游的渭津河流域，居住着三个近亲部落支系，分别是双河系（juur lup gu 或 jurlug）、渤海—奢岭系（bur-

hai seer) 和柳河一大氏 (tungu-daayir), 后来建立了渤海国的大氏 (daayir) 家族即出身于柳河一大氏部落。^①

由此知粟末乌素固人的古姓氏 (hein)、或部落名 honkir。(元史作弘吉剌)、haran (明代称哈兰) 都有可能在改为汉式时谐音简化为“胡”。因此本文以为胡瓌是粟末靺鞨乌素固人遗裔的可能性大于其他。对胡瓌族属问题的考证非比一般的钻牛角尖, 胡瓌是否契丹人? 是否居住在塞外? 姑妄论断造成草原画派形成于北方少数民族游牧地区的误导, 本文以为根据模糊论据的立论有误, 北方草原画派兴起的真正历史原因未明。

三、胡瓌画风技法系统的根源

如上所述, 胡瓌的绘画技法体系并不是来自于北方民族地区, 而是在中原靠近边塞的地方接受的汉地绘画基础教育。众多学者一直在研究中关注唐代河北地区发生的整体胡化和胡人汉化历史, 并且注意到地区经济发展进程中已逐渐形成了半农半牧的生产形式。^② 而事实上, 河北地区的牧区化历史从魏晋南北朝时期北方民族大举迁入时就已经开始了, 在这样的历史地理环境下, 胡瓌有机会身临塞外少数民族的生活情景或者本部落还在一定程度上保留着本民族的生活习俗, 所以在他的作品里可以见到

① 乌云达赉:《鄂温克族的起源》, 内蒙古大学出版社, 1998 年版; 乌云达赉、乌热尔图:《呼伦贝尔历史地名》, 内蒙古文化出版社, 2003 年出版。

② 李鸿宾:《唐朝中央集权与民族关系——以北方区域为线索》, 第 153 页, 民族出版社, 2003 年版。“河北地区胡化的标志, 一是分布着数量较多的胡人; 二是有大量胡化的汉人。”史念海:《唐代河北道北部农牧地区的分布》, 载《唐代历史地理研究》, 中国社会科学出版社, 1998 年版, 第 111—130 页中认为因唐朝靺鞨府州的迁入, 河北地区已经衍变为半农半牧区, 具体在燕山以北。

“卓歇”、“牧放”、“盗马”、“早行”、“射雕”、“按鹰”等草原民族丰富的日常生活细节。^①

表一 胡瓌父子创作题材名目与唐、五代其他
“番马”画家的创作题材关系

题名名称	所表现的内容	与其他画家关系
卓歇	“卓”为立，行程中的短暂停歇	五代李玄应兄弟有胡乐饮相类似，唐韩干也有同名作品，房从真也有两幅卓歇图传世
番部卓歇	有酋首的部落集体行动时的“卓歇”，依北方民族风俗一般为夫妇二人同行，类墓室壁画中的出行图	同上
番部骆驼	游牧民族队伍乘骆驼出行	未见记载
牧驼	放牧情景，一般景别较广阔	未见记载
盗马	游牧民族不同部落间时常发生的冲突，可能表现的是人马追逐、驱马奔逃的紧迫场面	后蜀周行通有同名作品
牧马	逐马放牧的场景，有群马嬉戏的情景，人物休闲	五代李玄应兄弟有放马白本
早行	估计有部族眷属送行、准备出行物品的情景	未见记载

① 《中国画论》卷一，安徽美术出版社，1995年版，第531页，宋《宣和画谱》“蕃族篇”。

续表

题目名称	所表现的内容	与其他画家关系
报尘	有敌人来犯，独骑飞奔回部报信	未见记载
起尘	疑即起程	未见记载
下程	部落迁移到达目的地，族众卸装物品	未见记载
射雕	举弓逐猎场面	唐李渐与子李仲和、后蜀周行通有同名作品
转坡番骑	在山坡掩映中的游牧民族部队	未见记载
番骑	游牧民族的军队出行或将士肖像等	五代王仁寿有类似作品；五代王蜀房从真、蒲师训等有类似作品
出猎	准备出发的猎手	未见记载
按鹰	臂上架鹰的猎手	唐初汉王元吕有此题材；唐韩干也有同名作品；唐李衡、齐旻俱能画鹰犬；后蜀周行通有类似作品
鼙鼓	帐幕群落之中的人物活动	后蜀周行通有类似作品
汲泉	在野外凿地取水	未见记载
牧放半远	大场景的放牧场面，类唐代流行的牧放图景	唐李渐与子李仲和、后蜀周行通有川原放牧；韦偃有放牧
对马	马匹嬉戏	未见记载
阴山七骑	出猎的骑上七乘，疑有与竹林七贤对应之意	后蜀周行通有同名作品
半远射猎七骑	同上，但场景景别或较前者为阔	同上
猎骑	追逐猎物的精彩瞬间	唐初汉王元吕有同名作品

从上表可以看出,后蜀周行通的创作与胡瓌的创作来自同一个体系,^①这说明胡瓌的创作题材、技法师承与唐代的主流人马画创作相一致。至少早在中唐时期此“番马”画风即已成熟,大约唐玄宗避难入蜀后有不少“番马”画家随同迁入,^②之后两地文化交流日益往来不绝,使蜀地虽不见北方游牧民族真容,竟然也在唐末及五代时流行起了“番部人马”画风。唐代的人马画风是由皇家贵族首开先河的,不仅见于画史记载的有汉王李元昌、江都王李绪“工鞍马画”,通过现已出土的唐代贵族墓室壁画(见图3),我们也可以清晰地看到唐皇室子弟对鞍马的迷恋情结。而胡瓌画目中唐代中原画家所没有触及的题目,正是北方草原民族生活的一些生动细节,没有亲身生活体验是不会有如此广博的题材涉猎的。说明胡瓌的“草原绘画”是北朝、唐初即已成型的“番马画”的进一步发展,他比中原西部的画家更熟悉北方草原生活,其关键的创新功绩和变化为:

一、不受唐代宗教绘画的影响,与许多同时期的“番马”画家兼作“鬼神人物”截然不同。^③

二、不表现慕华亲汉的政治历史、重大军事题材,民俗性的草原绘画是草原画派真正形成的标志。

三、画法承袭北朝、隋唐的写实风格,独创表现草原题材所

① 《中国画论》卷一,第220页,宋黄休复《益州名画录》周行通条。其五幅传世名画中有三幅的题目与胡瓌在《图画见闻志》中所著录的四幅传世画作中的三幅完全相同:阴山七骑、盗(夺马)马、射雕。这一现象在古代还是非常少见的,他们的创作应该是很密切的联系。

② 吴松弟:《中国移民史第三卷·隋唐五代时期》,第386--391页:“移民与北方绘画技术的南传”一节中重点论述了北方画家迁入蜀中的历史。

③ 唐宋时期的人物画家兼作宗教绘画的非常普遍,而人马画家如曹霸、韩干等由于是在宫廷、长安贵族集团全力赞助下的创作行为,所以才会有如此职业化的高水平技法表现。后蜀画家如周行通等、内地画家入辽的如王仁寿都是兼善宗教绘画,而且往往是不分教种,所以画史上记载为“兼绘鬼神人物”。



图3 唐章怀太子墓壁画

需的特殊技法，是中国绘画现实主义人物画的重要演进。^①

四、其创作行为既不服务于宫廷贵族，也与传统的文人书斋相区别，更不会受到主体文化“中原本位”思想的影响，秉承猎奇眼光刻意表现民族生活的独特性。他的创作主体市场在本地区游牧民族或受到“胡风”影响的其他民族等社会阶层中，故有民间化倾向。其作品数量之丰说明他的创作行为已经类似于职业画家，初步分析胡瓌家族的绘画创作除作为中等贵族的文化生活，主要还是有其重要的社会实用意义，根据唐代仅有的出土文物资料研究情况，手卷绘画的主要功能是贵族家庭的建筑装饰、宗族图鉴、墓室壁画等实用绘画的前期粉本。

现将画史所载魏晋南北朝以来至胡瓌时代前后的人物鞍马、

^① 据郭若虚《图画见闻志》，胡瓌创造了用狼毫笔“疏渲”的办法来表现驼马鬃尾、民族服装皮毛的质感，是他追求写实、观察生活、不拘于旧法的证明。

番部人马画家统计如下，以明晰人马画风的发展脉络和兴盛之势。^①有明确根据为番马画家的用黑体字表现：

表二 魏晋南北朝至唐末五代期间人马画家一览

姓名	时代	活动地区	主要创作行为
司马绍	西晋末		曾作《游猎图》
刘道硕	南朝	江南	著名的动物画家，曾作《穆天子八骏图》等
陆探微	南朝宋		曾作《高丽赭白马图》，推测有牧族马画成分
毛惠远	南齐武帝时	荥阳阳武人	曾作《赭白马图》、《骑马变势图》，当时著名的宫廷画马名家。人马画一科的创始者
张僧繇	南朝梁武帝时	吴中人，曾任吴兴太守	著名佛教画家，曾绘《羊鸦跃马图》等
杨子华	北齐	中原北方地区	专为皇家服务的名家，曾禁于宫中，无诏不得为他人作画。善画马及人马出游等
展子虔	北齐、北周、隋唐	长安	精于车马，由北朝入隋，故可观察到北方民族人马，曾作《弋猎图》、《人骑图》、《夹弹游骑》等

① “人马画”是番马画的起源，它的兴盛与北方草原民族参与中原政治有直接的关系，社会关系中民族的大规模融合导致许多地区的经济模式由原来的农业形态转变为半农半牧形态，马在社会文化中的地位越来越重要。而作为绘画创作，除了社会审美风尚的移变作用，必要的技法师资传授、研究学习也是很重要的。因此它首先形成于南朝，继而盛于北朝，在“人马画”发展的带动之下，胡化了的汉人或汉化的胡人在特定地区社会生活中起到审美意识的决定性作用时，“番马画”就自然产生了。本表很清楚地显示出了这一点。

续表

姓名	时代	活动地区	主要创作行为
杨契丹	北周、隋	长安	精于车马，喜写生。契丹人，可能是北朝时入中原者的后裔。未记有番马画创作，而是著名佛教画家
汉王李元昌	唐初	长安	人物鞍马
江都王李绪	唐初	长安，曾任金州刺史	以鞍马画得名，并作呈马图，应为边疆少数民族向中央朝廷进献良马，与宋代李公麟《五马图》相类
裴宽	唐玄宗时	河东绛州闻喜人，曾任范阳节度使	工画马，并善骑射、投壶、弹棋等游戏，文武技艺皆熟，居近北部边疆
曹霸	唐玄宗时	长安，“安史之乱”后人蜀	擅长鞍马，一代名家。颇受唐玄宗恩宠，贵戚权门争相追逐索求，在家中装饰为屏。多画御骑名马，曾作《调马图》、《牧马图》等
陈闳	唐玄宗时	长安，“安史之乱”后人蜀	擅长鞍马，曹霸弟子，为宫廷贵族所赏识
韩干	唐玄宗时及稍后	长安	擅长鞍马，曹霸弟子，有《明皇试马图》等传世，前期专为皇家贵族服务，“安史之乱”后流寓民间
张萱	唐玄宗时及稍后	长安	擅长宫廷人物，兼能鞍马，代表作传世为《虢国夫人游春图》
梁令瓚	唐玄宗时	蜀人，任职长安	天文学家，画马受韩干影响
韦偃	唐玄宗后	长期居蜀地	常作旷野放牧
李渐	唐宪宗前	曾任忻州刺史	善画番马人物，有骑射、射雕、川原牧放等图

续表

姓名	时代	活动地区	主要创作行为
李仲和	唐宪宗前	忻州李渐子	同上。史载创作继承父风，但笔力不逮，作品《小马图》曾流传至长安宰相家
李衡	约中唐时	不详	史载善画番马、戎夷部落、鹰犬，尽得其妙
齐旻 (旻、皎)	唐建中年间	河北高阳人，曾任泽州刺史	父齐玘为检校兵部郎中，善射、通晓音律，善画外番人马，建中四年任泽州刺史
齐暎	唐建中时	河北高阳人	齐旻弟
田深	约中晚唐	不详	善画番落人马
胡瓌	约唐末	河北范阳人	善画番落人马，有《阴山七骑》、《下程》、《盗马》、《射雕》等图传于世。后世赞为神品
胡虔	约唐末五代	河北范阳人	胡瓌子，有父风，笔力不及乃父
耶律倍 (李赞华、东丹慕华)	五代辽、后唐	契丹皇太子，后为渤海国故地“东丹王”，入华后羁居洛阳	善画本国人物鞍马，擅长多种文艺，通音律等。是契丹皇族喜好绘画风气的创始者。多描写贵族酋长擎苍牵黄的优游情态，画马尚丰肥
李玄应	唐末五代	不详	善画番部人马，专学胡瓌格调
李玄中	唐末五代	不详	李玄应弟，善画番部人马，专学胡瓌格调
赵嘉	五代后梁	汴京	梁朝驸马都尉，专攻人马画，家藏丰富
房从真	唐末五代	成都人，任前蜀翰林画院待诏	工画人物番马，传世作品有《宁王射猎》、《陈登斫鲈》、《常建冒雪入京》等历史题材

续表

姓名	时代	活动地区	主要创作行为
蒲师训	五代	蜀人	师房从真
蒲延昌	五代	蜀人	蒲师训子
王仁寿	五代	河南汝南宛人	师王殷，晋末被契丹所掠，宋太祖时放还，长于鞍马画，兼绘佛道鬼神，有《征辽》、《猎渭》等图传世。应有番马画内容，画技应传丁辽
周行通	五代	蜀人	攻人物鬼神，番马戎服，器械毡帐、鹰犬羊雁及川原牧放，有《李陵送苏武》、《盗马》、《三隼》、《射雕》、《阴山七骑》等图传世，与胡瓌画风的关系密切

综上，“番马画”在中唐以后已成为“人马画”的主流，而“人马画”在唐代的兴旺，实以南北朝时期游牧民族政权进入中原地区所引起的民族文化大融合、习尚“马上英雄”的审美观念流行以及淡漠“胡汉之分”的民族意识转变^①貌为根本缘起。

唐、五代的人马画家基本可以按时期、创作行为分为三大类：

一、早期的贵族宫廷画家。他们或出身于贵族、仕宦，或专门为贵族服务并因此得到一定的社会地位，与宗教画家有相似之处，所不同的是部分贵族仕宦出身者以此为休闲享乐的技艺。两者的审美观念都深受贵族阶层的审美需求所左右，不能真正地表

① 陕西历史博物馆编，张铭治主编，张铭治、范淑英撰稿：《章怀太子墓壁画》，文物出版社，2002年版，第88页“唐人有胡化风气……”唐人行胡服、胡马、胡乐、胡妆等西域、北方少数民族风俗，唐皇族的女系母统也一直多由少数民族组成，如高祖李渊之母为独孤氏、太宗母为窦氏（即纥豆陵氏）、高宗之母为长孙氏，都是魏晋南北朝时期入中原的北方民族后裔。

现人马的自然本性，偶有描绘少数民族题材的，也只是以“他者”的眼光来观照猎奇而已。

二、中后期兼业性突出的宗教、宫廷画家。以“安史之乱”后入蜀的画家和受其影响的蜀地画家为代表，社会地位较前期有所下降。往往兼通宗教绘画和历史教育题材的文人绘画，画家自身多呈现出职业画家的技能特征，其题材涉猎越广杂，越说明以画技谋生于多重贵族集团中的现实。审美意识有一定的自由度，但缺少草原生活的丰富体验，创作流于模式。

三、后期的民间中层贵族职业化画家。以居住在河北牧区或北部草原的中等贵族阶层或为其服务的专业画家为主体，人数应众多，但难以被画史记录下来。代表人物即胡瓌、李玄应等。

河北自“安史之乱”后各藩镇军阀政治独立，文化也日渐疏离中原传统，^①其中的民族成分以北方游牧民族居多，形成一批地区新贵，他们不信仰传统宗教，并以民族本土的生活方式为荣。因此，草原画派在斯时此地应运而生。为这批新贵服务的画家或他们亲身参与的创作都为自己提出了全新的问题，如何更恰当地描绘草原民族生活，在学习传统人马画技法的基础上，他们都不同程度地开始关注对本部落现实生活的观察和归纳创新。据画史记载，胡瓌发明了用狼毫笔“疏渲”的方法，以生动地表现北方民族服饰中经常出现的皮毛质感。^②这一批画家的创作命题很专一，但又是一个极特殊的历史条件造成的，五代以后，如此具有时代最高水平的职业化画派又渐凋零。

① 李鸿宾：《唐朝中央集权与民族关系——以北方区域为线索》，第153-161页，民族出版社，2003年版。

② 《中国画论》卷一，安徽美术出版社，1995年版，第531页，宋《宣和画谱》“蕃族篇”。

四、北方草原画派的立论基础初探

论证一个画派的成就，除了需要足够的文字记载，还必须具备足够规模、可供比较研究的传世作品。现存胡瓌作品和北方草原画派的代表作品有相当大的规模，在中国少数民族美术史上属于非常罕见的，其中主要分为两大部分：其一以传为胡瓌作品等为代表的手卷作品，其二为以辽代墓室壁画为代表的壁画艺术，二者之间表现出比较复杂的历史联系。具有典型意义的主要作品如下：



图4 传胡瓌《卓歇图》局部，现藏于北京故宫博物院

表三 北方草原画派主要代表作品手卷类要目

作者	题目与内容	年代分析	现收藏处
1. 胡瓌	《卓歇图》草原民族贵族夫妇出行，于野外停歇瞬间	唐末五代至辽代，余辉认为是金代作品	北京故宫博物院
2. 胡瓌	《番马图》契丹族部落出猎或出征，全景	唐末五代至辽代	台北故宫博物院

续表

作者	题目与内容	年代分析	现收藏处
3. 胡瓌	《番骑图》蒙古族部落迎风出行,其中女性头顶的冠戴为元代特有的蒙古“姑姑帽”	旧传胡瓌,徐邦达先生考证为元代作品	北京故宫博物院
4. 胡瓌	《回猎图》三个挟犬草原民族骑士狩猎归来,似是练习图稿	传为胡瓌,多数认为伪,余辉认为是元明之际作品	台北故宫博物院
5. 胡瓌	《还猎图》四个架鹰草原民族骑士狩猎归来,似是练习图稿。与上幅为同一组画	传为胡瓌,多数认为伪,余辉认为是元明之际作品	台北故宫博物院
6. 耶律倍	《东丹王出行图》六人七马出行,人物族属一时不能明确,但显然是贵族世胄无疑	传为东丹王李赞华,即耶律倍,一般以为应推后一个世纪左右	美国波士顿美术馆
7. 耶律倍	《射骑图》契丹贵族武士持箭立于马前	余辉认为是金代作品,但人物髡发式确实是契丹	台北故宫博物院
8. 耶律倍	《获鹿图》女真族猎手飞骑追逐逃鹿	旧传为辽代耶律倍作品,后疑为金代作品	美国爱德华·艾利奥托夫妇家中
9. 耶律倍	《女真猎骑图》女真族猎队飞骑追逐逃鹿。与上一幅为同一师承系统图本,但马匹的具体画法不同	旧传为辽代耶律倍作品,后定为金代作品	美国波士顿美术馆

续表

作者	题目与内容	年代分析	现收藏处
10. 佚名	《丹枫呦鹿图》秋林中群鹿自由游玩	辽代	台北故宫博物院
11. 佚名	《采药图》采药农肖像	辽代	
12. 佚名	《射猎图》骑上射猎的精彩瞬间	宋	北京故宫博物院
13. 佚名	《柳塘牧马图》游牧民族骑士在柳塘中洗马、放牧	南宋	北京故宫博物院
14. 陈居中	《文姬归汉图》蔡文姬被赎回汉的故事	南宋	台北故宫博物院
15. 李唐	《胡笳十八拍图》内容同上，连环画的形式，按曲词每拍一幅	南宋	台北故宫博物院
16. 佚名	《胡笳十八拍图》两本内容同上，只构图较李唐本加宽，内容完全相同	明人摹南宋陈居中本	南京博物院
17. 佚名	《文姬归汉图》内容同上，单本	南宋，旧传胡瓌作	美国波上顿美术馆
18. 佚名	《射雁图》骑士将猎物载于马上	南宋，旧传胡瓌作	美国波士顿美术馆
19. 佚名	《观猎图》数名骑士立于坡上观猎	南宋，旧传胡瓌作	美国克里夫兰博物馆
20. 张瑄	《文姬归汉图》蔡文姬被赎回汉的场景	金代	吉林省博物馆
21. 杨徽	《二骏图》女真族猎手飞骑套马	金代	辽宁省博物馆

续表

作者	题目与内容	年代分析	现收藏处
22. 陈及之	《便桥会盟图》各北方民族骑手表演、欢庆	南宋—元代	北京故宫博物院



图 5-1 传胡瓌《卓歌图》图像元素的传播关系

陈居中《文姬归汉图》(左)蔡文姬与左贤王告别场面与《卓歌图》(右)贵族夫妇出游宴乐图像构架比较



图 5-2 传胡瓌《回猎图》、《还猎图》怀疑为同一本作品的分制后摹本，连缀成原本，疑即文献中记载的《阴山七骑》。其与 1《卓歌图》、15 李唐《胡笳十八拍图》中的番马造型为同一图像原本，但 4、5 的描绘技巧要精于其他，按文献中胡瓌画番马“骨格体状富于精神”、“凡握笔落墨，细入毫芒，而器度精神富有筋骨，然纤微精致，未有如瓌之比者也”、“繁复细巧，而用笔清劲”等记载，此二本应是最接近宋人所收藏的胡瓌作品。现本铃有宣和御府的收藏印款。



图 5-3 传胡瓌《贞观图》中的番马造型



图 5-4 传南宋李唐《胡笳十八拍图》中的番马造型

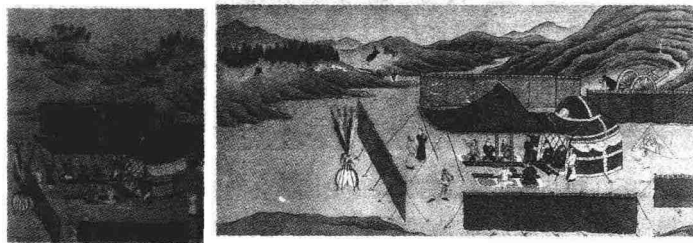


图 5-5 传南宋李唐《胡笳十八拍图》(左)与佚名《胡笳十八拍图》(右)比较,两本完全相同,只更改了构图格局。以下仅以《胡笳十八拍图》为图像比较图本,佚名《胡笳十八拍图》两本略去。

通过图像比较分析(见图 5),表三中 1、4、5、14、15、16、



图 5-6 传南宋李唐《胡笳十八拍图》(右 2、3) 与
传胡瓌《卓歇图》(左 1) 中的番马图样联系



图 5-7 佚名《观猎图》(左 1) 传南宋李唐《胡笳十八拍图》(左 2) 佚名《文姬归汉图》中的番马图样联系

17、18、19 是同一图像创作体系，应有传摹承接关系，从画风来看，1—胡瓌《卓歇图》确实是最早的原始图本，这一严密的图像传承锁链的存在说明五代以后“番马”画家的创作主要是从前代作品中套摹图像元素重新进行组合，以附和新时代（宋、辽、金的新南北朝分立）的创作需要，但显然缺少了观察真实生活的经历，所以“草原绘画”在南宋时期已沦落为族际冲突中弱势民族谋求心理平衡的历史教育图本。8、9、12、21（见图 6）四幅也是同一体系，与 1—19 组不同，可以确认是金代女真人的狩猎场景。^① 反映了南宋、金时期草原绘画的另一条发展脉络。

辽代北地的草原生活题材手卷作品流传较少，而且缺少可比较研究的因素，应予忽略。因此辽代墓室壁画的出土就显得格外重要了。

① 有比较可靠的金代题款，发式有比较明显的相同之处，与卓歇图体系区别较大。

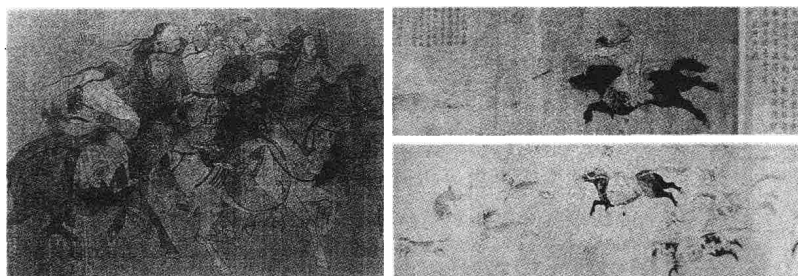


图 6-1 20. 张瑀《文姬归汉图》(左) 8. 传耶律倍《获鹿图》(右上)
9. 耶律倍《女真猎骑图》(右下) 其中与胡瓌《卓歇图》最主要的图式区别是马匹的造型有明显的变化, 人物的发式都明显为颊后垂辫, 图像整体面貌的动感强烈, 喜爱表现射猎中激烈的瞬间。



图 6-2 12. 佚名《射獐图》马具与以上三幅相同,
而与胡瓌《卓歇图》截然不同

表四 北方草原画派主要代表作品墓室壁画类要目

出土地点 及名称	壁画的主 题内容	年代	墓葬及壁画情况
内蒙古克什克 腾旗二八地辽墓	草原牧放、高 大花树、毡帐驻 地小景、游牧生 活、契丹人物	早期	绘于石椁内壁, 人物数量 很少, 表现契丹早期逐水草 游牧依赖自然的生活, 表现 技法粗糙、人物发式与中后 期明显不同, 似乎无髻发

续表

出土地点 及名称	壁画的主 题内容	年代	墓葬及壁画情况
内蒙古赤峰宝 山辽一号、二 号墓	高逸、降真、 颂经、寄锦、牵 马出行、侍卫 仆从	早期约天赞 二年(923)、 天显元年 (926)	契丹早期重要的皇族贵族， 墓制明显近唐制，绘画色彩 艳丽，造型程式化样式强于 一般辽墓，侍女画法有明显的 唐风。人物发式接近二八 地壁画，似为满头披发
内蒙古赤峰辽 耶律羽之墓	武士、凤凰、 雄狮、云鹤、 乐师	辽初会同四 年(941)	葬辽东丹国左相耶律羽之， 绘画风格极近唐，用色浓重， 对花卉表现细腻，人物服饰 特殊，有渤海影响
内蒙古巴林右 旗辽东陵	墓主人夫妇、 侍卫群列、四季 山水，人物有契 丹髻发装束	辽初	葬圣宗耶律隆绪，山水画 与手卷本《丹枫呦鹿图》接 近，写实水平高。
内蒙古巴林右 旗友爱辽墓	男女侍从小张 木板绘画	辽中早期	线条流畅、人物形象程式 化、技法比较娴熟，有晕染， 唐画风气很重
内蒙古库伦旗 一号辽墓	墓主人夫妇出 行、归来图，人 物有契丹髻发， 场景宏大	约 1080 年 前后	推断可能是国舅萧孝忠近 族中的晚辈，富于写实精神， 技术较精
内蒙古库伦旗 二号辽墓	驭马侍卫、武 士、侍女、车 驾、骆驼	略晚于一 号墓	墓主不详，绘画技术较粗 略，比例失调，部分壁画用 线呆板、草率
内蒙古库伦旗 七号辽墓	墓道两壁出行 图、归来图，人 物有契丹髻发， 场景规模不及一 号墓，但有树木 配景	略晚于一 号墓	墓主应为萧氏族系中的晚 辈，人物似乎均为归来时情 景，布局、技法的运用比较 得法

续表

出土地点 及名称	壁画的主 题内容	年代	墓葬及壁画情况
内蒙古库伦旗 八号辽墓	墓道两壁出行 图、归来图，人 物有契丹髡发， 规模大，依仗、 汉官服饰较多	早于--号墓	怀疑墓主即是萧孝忠本人， 所以壁画的规模更为宏大， 可惜已经漫漶不清、残破严 重，有佛教内容
内蒙古奈曼旗 陈国公主墓	牵马侍者，契 丹髡发	不详	绘画技法中显出佛教绘画 的手法
内蒙古昭乌达 盟解放营子辽墓	臂鹰人物、举 旗依仗、车队出 行等、原野宴会	辽中期	所葬人物从壁画中出行规 模来看，应为契丹贵族，技 法程式化突出，但技术水平 不高，写实能力差，人物比 例经常失调
辽宁法库叶茂 台辽墓	车帐出行、骑 猎	似辽初	技法粗糙、表现内容简率、 随意
北京门头沟斋 堂辽墓	侍女、孝悌故 事画	约辽中后期	人物动态生动，用线熟练， 与五代、宋墓室壁画风格统 一，不见有契丹人服式
河北宣化下八 里辽金墓	散乐、墓主出 行、备茶等日常 生活场景及星 像、鬼神等	辽代晚期约 12世纪初	墓主皆为河北在辽末金初 为官的汉族贵族和少数富商。 髡发形式与辽中期北地壁画 中人物相近，有变化新型。 技法与同时期北方宋人绘画 一体，写实能力较唐代退化， 表现繁冗
山西大同南郊 金代壁画墓	散乐、宴饮， 侍卫	金代早期	汉族官员，壁画形式与宣 化辽墓壁画十分接近，技法 也类似。髡发人物仍是契 丹人

如果做一个简单的分类,本文认为应按地域总分为两大类:一类为塞北地区游牧民族腹地的墓葬;二类为河北地区胡化后的半农半牧区墓葬。两地区的墓室壁画都受到了唐代中原画风的影响,但其中具体情况显然有所区别:有的是早期从边塞北传,有的是本土画风,有的是早期传入北方其他少数民族地区的画风再递传至契丹地区,有的是辽军南侵时掠夺回北地的画工所为……总之,以现有的出土资料,这些具体问题欲求全解是很难完成的。但其中表现出与手卷作品可比较研究的部分,正是研究北方草原画派的一个重要的突破口。

通过初步的图像比较分析,发现胡瓌《卓歇图》中的马匹鞍鞯、侍女、侍卫等都在墓室壁画中找到了相似的图像元素(见图7),而这些相近点的人物部分主要集中在库伦旗辽墓壁画和河北宣化辽金墓壁画,马匹部分是唐风的延续,几乎遍布各地各时。从整体图像架构来看,与《卓歇图》图像创作体系最接近的是库伦旗一号墓的出行图(见图8)。



图 7-1 传胡瓌《卓歇图》与辽庆陵墓室壁画、内蒙古库伦旗二号辽墓壁画中的马匹造型、马具

出行、归来图是辽代墓室壁画最常见的样式,通常为描绘墓室主人夫妇乘车马率家奴、侍卫、武士出猎、游行的场面,是北方草原民族游猎风俗在贵族生活中的保留,与“卓歇”之俗本是同类民俗现象。因此基本可以确定,今传胡瓌《卓歇图》本是北方草原民族墓室壁画《出行图》的粉本图样。《出行图》墓室壁画起源很早,汉代即已流行;与辽代墓室壁画出行、归来图最接



图 7-2 传胡瓌《卓歇图》与康营子辽墓、河北宣化辽金墓、内蒙古库伦旗一号辽墓壁画中的侍卫造型



图 7-3 传胡瓌《卓歇图》与内蒙古库伦旗二号、一号辽墓壁画中的女侍造型



图 7-4 传胡瓌《卓歇图》与河北宣化下八里辽墓壁画中的女侍特殊动态造型

近的祖本是北朝时期的中原北部地区的墓室壁画，最有代表性的是北齐徐显秀墓（见图 9），其主体的图像要素、基本架构相同。

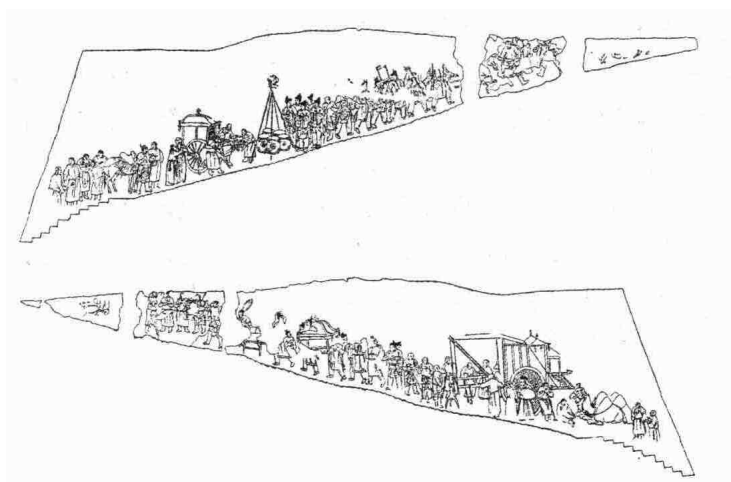


图 8-1 《卓歌图》整体图像构架与墓室壁画比较
内蒙古库伦旗一号辽墓墓道壁画剖面图



图 8-2 传胡瓌《卓歌图》整体图像构架

此画风延续唐代，主要集中于河北、山西地区，同时的西北地区衍生了另外的马上式出行、击鞠图系统，但这一体系目前没有在

辽墓壁画中发现。^① 而所有出土辽墓壁画中都缺少了北朝、隋唐时墓主人夫妇并坐的关键要素，估计不是出于契丹的特殊风俗，而是壁画缺损造成的，凭据只有期待新的出土资料来补充了。但从《卓歇图》的最后一段情景来看，夫妇出行休息、男侍从一人独舞、侍从奏乐、侍女斟酒等图像元素都是北朝、隋唐时期墓室壁画中的流行要素。因此，本文以为胡瓌《卓歇图》是继承了中原北部地区（河北、山西）墓室壁画《出行图》传统的北方草原民族实用性绘画图本。

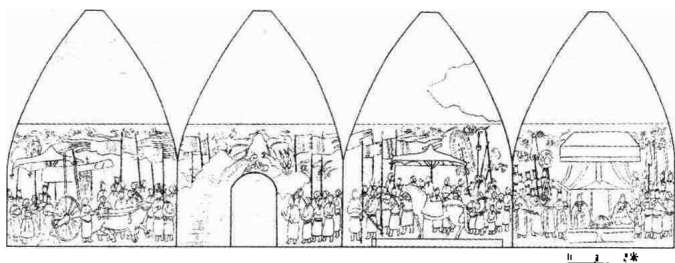


图 9-1 魏晋南北朝、隋唐北部中原地区（河北、山西、山东）墓室壁画与辽代墓室壁画图像构架比较太原北齐徐显秀墓墓室壁画展开示意图

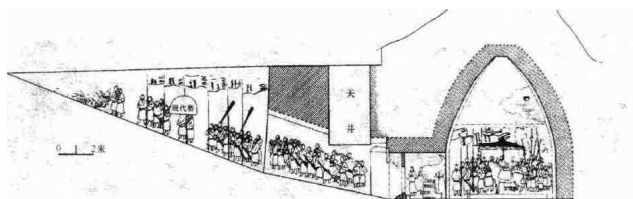


图 9-2 太原北齐徐显秀墓墓道剖面图

^① 以北齐娄睿墓壁画、唐章怀太子墓壁画为代表，以驰骑出猎的动态场面出现，与北齐徐显秀墓、多数辽墓壁画的人物出行有比较大的图像架构的区别，辽墓壁画中目前只发现叶茂台 7 号辽墓有驰骑出猎的图像，但手法非常粗劣，无法和其他墓室壁画水平相比较研究。



图 9-3 大同智家堡北魏墓石椁展开示意图



图 9-4 河北磁县东魏茹茹公主墓墓道剖面图

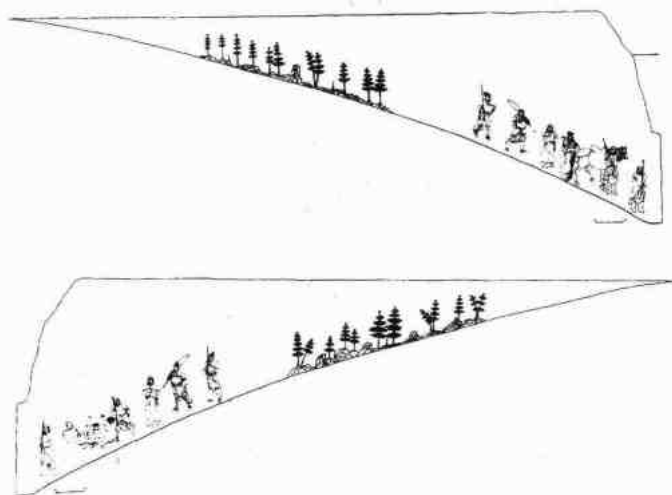


图 9-5 内蒙古库伦旗七号辽墓墓道壁画剖面图



图 9-6 山东嘉祥英山一号隋墓壁画《出行图》(局部)

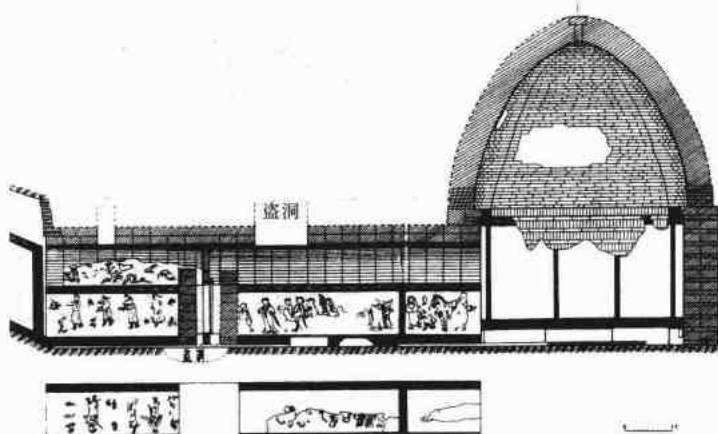


图 9-7 洛阳唐睿宗贵妃豆卢氏墓室壁画剖面图



图 9-8 内蒙古库伦旗八号辽墓墓道壁画剖面图



图 9-9 大同智家堡北魏墓石椁北壁壁画墓主人大妇图样

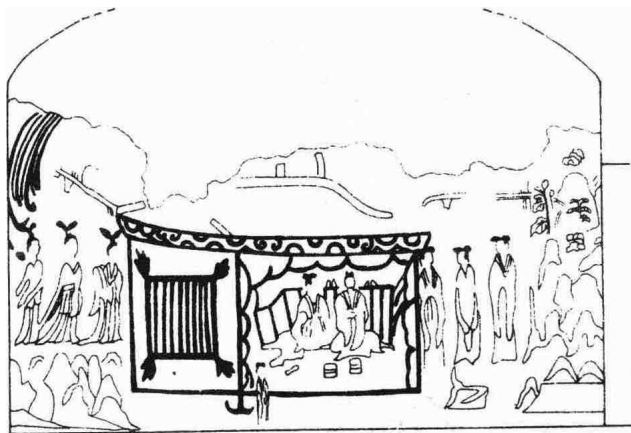


图 9-10 洛阳孟津陈村北魏壁画墓墓主人夫妇图样



图 9-11 太原北齐徐显秀墓壁画墓主人夫妇图样

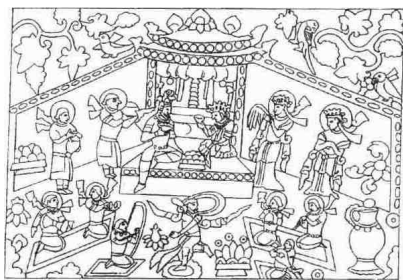


图 9-12 太原隋虞弘墓石棺墓主人夫妇像摹本

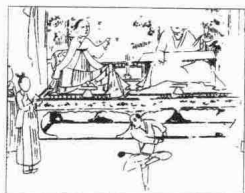
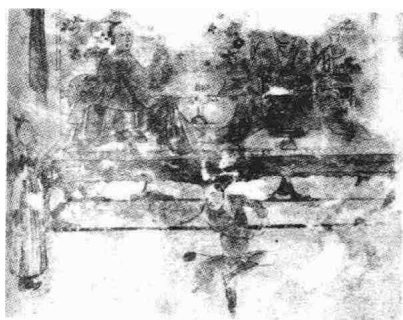
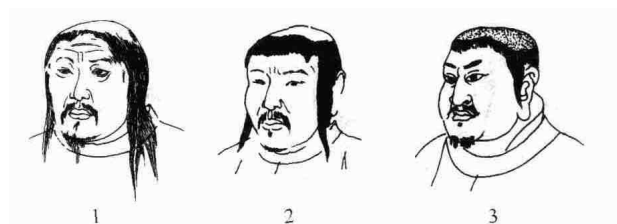


图 9-13 山东嘉祥英山一号隋墓壁画
《徐侍郎夫妇宴享行乐图》与线摹图

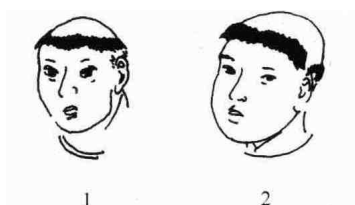


图 9-14 传胡瓌《卓歇图》贵族夫妇宴乐部分图样



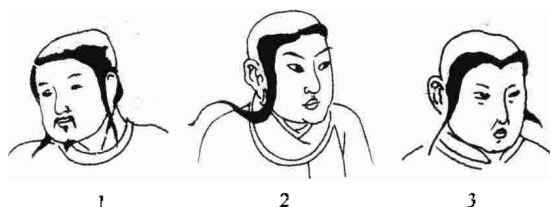
1. 内蒙古巴林右旗辽东陵贵族人物
2. 内蒙古巴林右旗辽东陵侍卫
3. 内蒙古辽陈国公主墓牵马侍卫

图 10-1 契丹发式 I 型 A 式：剃去颅顶发，保留其他部分，鬓发垂于耳前。墓主人与侍卫都有此发式，说明没有社会阶层的区分，但未见于河北地区，可能属于北方早期发式。



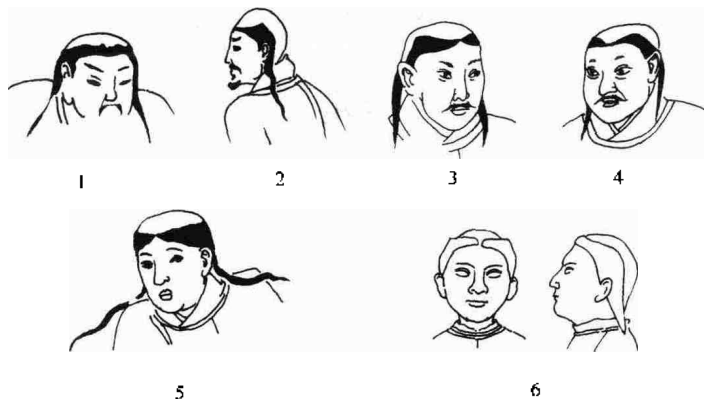
1. 河北宣化下八里韩师训墓驱车人
2. 内蒙古昭乌达地区翁牛特旗解放营子辽墓架鹰人

图 10-2 契丹发式 I 型 B 式：剃去颅顶发，保留其他部分，但无垂发于耳前。仅见奴仆有此发式，约为方便运动而剪短，河北地区也有发现，北齐杨子华《校书图》中驭马者亦类此发式，缺少考据，仅列以为参考。



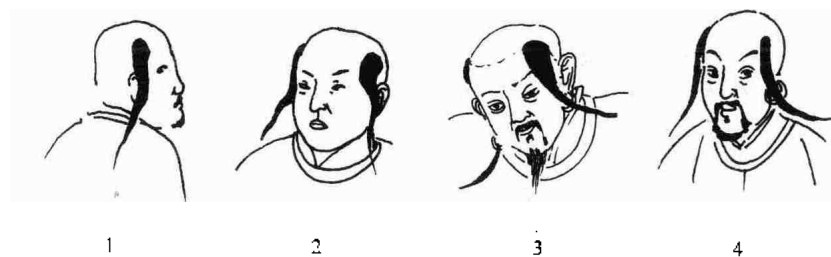
1. 内蒙古库伦旗一号辽墓出行图中墓主人像
2. 河北宣化下八里辽张文藻墓门吏
3. 内蒙古康营子辽墓烹飪奴仆

图 10-3 契丹发式 II 型 A 式：剃去颅顶、颅后发，仅保留前额与鬓发，仍垂于耳前。南北两地均有发现。



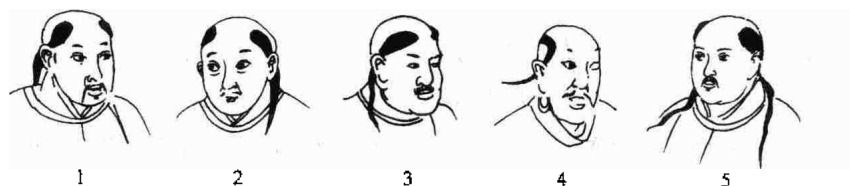
1. 内蒙古库伦旗一号辽墓出行图中墓主人
2. 内蒙古库伦旗一号辽墓出行图中备马奴仆
3. 内蒙古库伦旗七号辽墓出行图中奴马者
4. 内蒙古库伦旗七号辽墓出行图中墓主人
5. 河北宣化下八里辽韩师训墓舞蹈小儿
6. 北京昌平陈庄辽墓出土男俑

图 10-4 契丹发式 II 型 B 式：发式与 A 式完全相同，只是鬓发垂于耳后。南北两地均有发现，往往与 A 式同时出现，表三中的传辽耶律倍《射骑图》中发式即此。



1. 内蒙古库伦旗一号辽墓出行图中的侍卫
2. 内蒙古康营子辽墓侍卫
3. 内蒙古库伦旗六号辽墓狩猎图中武士
4. 内蒙古北三家子一号墓牵马者

图 10-5 契丹发式Ⅲ型 A 式：剃去颅顶、
颅后发，仅保留额角鬓发，仍垂于耳前。



1. 内蒙古库伦旗七号辽墓引马驭者
2. 内蒙古库伦旗七号辽墓侍卫
3. 内蒙古毛布沟三号辽墓烹飪奴仆
4. 内蒙古丰收辽墓执骨朵门吏
5. 河北宣化下八里辽韩师调墓门吏

图 10-6 契丹发式Ⅲ型 B 式：剃去颅顶、
颅后发，仅保留额角与鬓发，但垂于耳后。南北两地均有发
现，与胡瓌《卓歇图》创作体系中人物发式最接近。

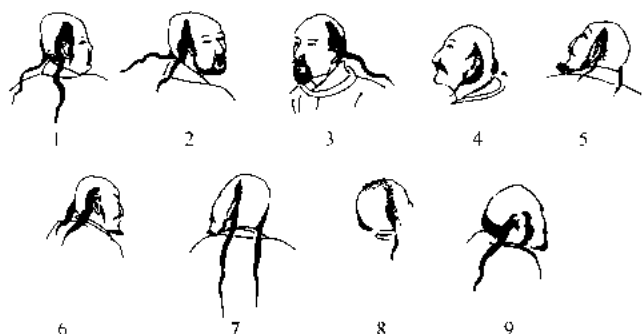


图 10-7 胡瓌《卓歇图》创作体系中人物发式：1 3《卓歇图》，4《还猎图》，5《回猎图》，6 明人摹陈居中《胡笳十八拍》，7 传李唐《文姬归汉图》，8 旧传胡瓌作《文姬归汉图》中小儿，9 南宋人《柳塘牧马图》。

余辉先生认为此本所描绘的不是辽代契丹族生活场景，而应是金代女真人的狩猎归来场面，其主要依据是图中的髡发骑手的发式是“辮发垂肩”。关于发式问题，前面已经论述，表三中 1—19 即胡瓌《卓歇图》创作体系中的人物发式是统一的，如果我们把辽代墓室壁画中所有见到的契丹人发式分为 I 至 III 型，那么，其中 III 型 B 式与 1—19 创作体系的发式非常接近（见图 10），所以本文确定，在南、北宋交替时期十分流行于陈居中、李唐、黄宗道等中原画家的“番马”画风，所表现的是契丹或更早的北方民族，而不是当时的女真族。从金代的张瑄《文姬归汉图》、杨微《二骏图》中女真人的“垂颊后发”样式看，也与胡瓌《卓歇图》中的垂耳后发不同（见图 11）。

契丹发式 III 型 B 式在壁画中出现的较晚，首见于 11 世纪初，最晚于 12 世纪初，表面看来似乎是契丹族后来形成的发式，与早期蓄发较多的披发形式区别很大。但必须考虑到出土资料的局限和描绘墓室壁画画工的身份等其他因素：这里做一个大胆的



图 11 1、2 金代张瑄《文姬归汉图》，3 金代杨徽《二骏图》

设想，假设Ⅲ型 B 式本是河北地区游居契丹人或其他北方民族的流行发式，与五代北地契丹人的发式有区别，辽南侵后始相融合。那么，胡瓌在唐末时期所能见到的契丹发式应该正是这一发式，则此本《卓歇图》很可能是胡瓌创作体系的真实反映。胡瓌虽为乌素固人，但当时河北地区的北方民族成分相当复杂，西至中亚地区迁来的粟特人（唐史称昭武九姓胡，即安祿山、史思明族属）^①；最东包括高丽、靺鞨、渤海人，而靺鞨乌素固的势力在河北是最小的，^② 所以胡瓌所表现的应该不是他自己的部落，而是与其风俗相近，在唐末越来越强盛的契丹、奚两族。同时，我们还发现，胡瓌《卓歇图》中的部分图像元素有明显的西域文化的影响，尤其中间独舞人的舞蹈动态，最可能的解释是从中亚昭武九姓胡之一的石国起源，逐渐传到唐朝的“胡腾舞”，而不是现在所能知道的契丹舞蹈^③。表三中 1—19 胡瓌《卓歇图》创作体系中的男主人坐姿与中亚片治肯特出土的古代粟特壁画中男性贵族饮酒坐姿十分相像（见图 12），唯一的伴奏乐器竖箏篥也是起源于西域的胡部乐器，在辽墓壁画的散乐图中没有见到过

① 蔡鸿生：《唐代九姓胡与突厥文化》，第 14 页，中华书局，2001 年版。

② 李鸿宾：《唐朝中央集权与民族关系——以北方区域为线索》，第 153—156 页，据《新唐书》河北藩镇胡族将领表，其中九姓粟特人占最多数，其余有契丹、奚、回纥、回鹘、突厥、高丽，可见当时靺鞨人在藩镇军事角逐中不占优势。

③ 详见中国少数民族艺术词典编纂委员会《中国少数民族艺术词典》，民族出版社，1991 年版，第 202 页“胡腾舞”条。

(见图 13)。唐代西域文化在河北地区的影响是很大的，历史上所谓的“唐人胡化”也指的是西域胡风为主的北方民族风俗。从这一点上，也可以辅助证实出胡瓌《卓歇图》的图像系统根源。

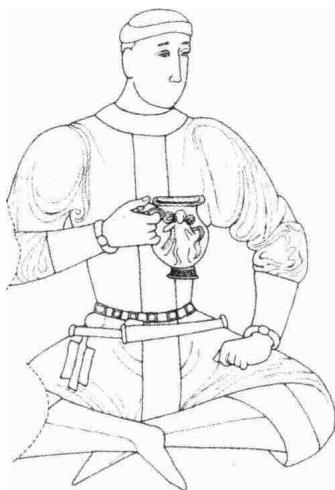


图 12 胡瓌《卓歇图》中的男主人坐姿与中亚片治肯特古代粟特壁画比较

图本中另一个可能也是西域文化反映的是女主人的白色长袍，契丹人服色不喜白色，而是以黑紫、青色为多，民间服色多用浅绿等。^①而西域昭武九姓胡地区流行白衣，喜着通体白色长袍，并以白色为吉祥之色。^②但喜白色服装的还有三国时曾称雄东北方的夫余族，^③夫余人早在北朝早期就已面临败亡，纷纷移

① 韩世明：《辽金生活掠影》，第 113 页，沈阳出版社，2002 年版。

② 蔡鸿生：《唐代九姓胡与突厥文化》，第 29 页，中华书局，2001 年版。

③ 张碧波、董国尧主编：《中国古代北方民族文化史·民族文化卷》，黑龙江人民出版社，1993 年版，第 454—455 页，“文献记载以《三国志》最为详细：在国衣尚白，白布大袂、袍、袴、履革鞜……”

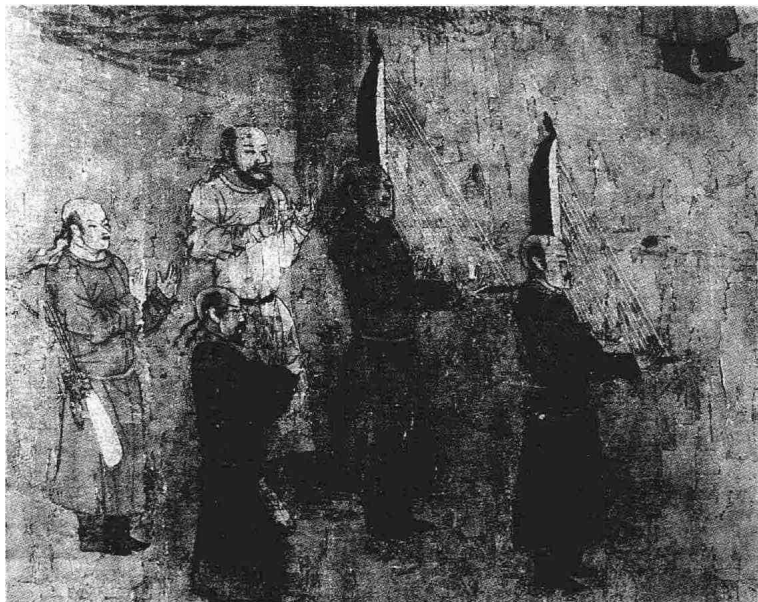


图 13-1 胡瓌《卓歌图》中的胡乐伴奏

民四方，河北是其主要的流入地。^① 部分夫余人留居故土的，后融入外来民族被称为“夫余靺鞨”或“浮渝靺鞨”^② 正是唐代迁居河北的乌素固人部族。是否夫余旧俗在绘画创作中的体现？现在还很难认定。男主人身着赭黄色长袍，也不是契丹风俗，考证此服俗见于历史记载的是东胡种早期诸族，如鲜卑、乌桓，可能仍流传于早期迁入河北的族众当中。总之，胡瓌《番马图》中的民族文化因素比较复杂，恰好证实了这一画派实际是兴盛于胡化

① 张碧波、董国尧主编：《中国古代北方民族文化史·民族文化卷》，黑龙江人民出版社，1993年版，第452—453页，“公元285年，慕容鲜卑东伐夫余……驱万余人而归”；“公元346年慕容鲜卑虏其王及部众五万余口以还”。

② 张碧波、董国尧主编：《中国古代北方民族文化史·民族文化卷》，第454页，黑龙江人民出版社，1993年版。



图 13-2 河北宣化下八里辽、金墓室壁画中的散乐图



图 13-3 河北宣化下八里辽、金墓室壁画中的散乐图

后民族成分复杂的唐代河北地区。

胡瓌画风确实有北传契丹地区的迹象，但显然其主体家族是南迁而非北上。^① 最重要的是，草原画派对辽代的主流画派影响

^① 胡瓌在辽代契丹族地区并无画名流传，而入辽画家多以宗教绘画为主要创作任务，胡瓌家族作品又多流传入宋朝皇家，故推断胡瓌家族在唐末兵乱时是向南迁徙。可能在雄县居住过，番马画风在此有流传。

并不大，辽代贵族虽然都很喜欢绘画，但真正身体力行于草原绘画的只有最早的耶律倍。即使出土了大量的关于马匹、出行题材的墓室壁画，但特别应该注意的是，在所有已发掘的辽代墓室壁画作品中，人物乘骑狩猎的场面几乎没有，原因不详。^①而到了女真人统治的金代，在绘画方面的表现更远远不及辽人。在元代夏文彦所撰的《图绘宝鉴》中，金代画家总共记录了46人；而善于画“番马”的只1人；善人马画的只5人；善墨竹的却有至少20人，说明金代画坛的主流风尚已被南部中国的文人画画风所席卷。^②下表记录了胡瓌之后宋、辽、金各时代、地区的“番马”画家情况，从中可以清楚地看到，文献记载中胡瓌画风的主要继承者在南部中国，而草原画派在北部中国地区并不如非草原民族地区发达，甚至于此首先走向衰颓。

表五 宋、辽、金时期主要北方草原画派（番马画）代表作者一览

姓名	时代	活动地区	主要创作行为
高益	北宋太祖、太宗时	契丹涿郡人，太祖时逃亡至东京，后任图画院待诏。	善画佛道鬼神人物、同时也善画番马，了解北方马品种的身材特点。虽未记受胡瓌影响，但从地域看，风格相距应不大。
赵光辅	北宋太宗时	陕西耀州华原人，后来东京，任画院学生。在河南许昌画佛寺壁画。	工画佛道人物，精于番马，笔锋劲，画风与胡瓌有区别。但在写生和表现现实情景的追求方面，与胡瓌完全一样，也被评为“莫不精致”。

① 以北齐娄睿墓壁画、唐章怀太子墓壁画为代表，以驰骑出猎的动态场面出现，与北齐徐显秀墓、多数辽墓壁画的人物出行有比较大的图像架构的区别，辽墓壁画中目前只发现叶茂台7号辽墓有人物乘骑出猎的图像，但手法非常粗劣，无法和其他墓室壁画水平比较研究。这是一个值得注意的现象，但资料匮乏，只能留待日后考古资料丰富后再进行深入的研究。

② 《中国画论》卷二，第146-148页，安徽美术出版社，1995年版。

续表

姓名	时代	活动地区	主要创作行为
张翼（铃）	北宋太宗、真宗时	原籍西北，后至东京。	师赵光辅，得其笔法，但番族人物面目多类汉人。画史评论为“于体为失”。
陈用志	北宋仁宗天圣年间	河南颍川人，曾任宫廷图画院祗候，后归乡。	兼善佛道人物、山水，画番马学胡环略得其奥，又有所改造。被评为“意务周勤、精详巧赡”。
郝章	北宋中期以后	山西汾州人。	仅见“长于人马”，以其居近边塞，应为番马画家。
吴九州	北宋中后	燕人，可能是辽、金国人人宋	善画北方麋鹿，写实能力较强，能“曲尽其态”。
贾行恭	北宋中后	北地人，可能是辽、金国人人宋。	善写道释人物，尤其长于画口人大马。分析应为番马。
张戡	北宋后期宣和年间	边境瓦桥人。	表现器物、服装写实精湛，描绘他在边塞的真实所见，所以画的番马被评为不是真番马，而是中国品种流入北地的杂种番马。宋代董道在《广川画跋》里专门以胡环的作品与其对照。
陈皋	北宋后期	濮州人，张戡外甥	同张戡一样，能够表现北方民族的形象特征。
黄宗道	南北宋交替	宣和画院待诏	工画人物番马，学胡环、耶律倍。
陈升	辽初圣宗时	翰林画院待诏	开泰七年（1018）诏作《南征得胜图》。
耶律题子	962—1015年	辽初武将	曾作宋将受伤写真图，说明写实能力很强。

续表

姓名	时代	活动地区	主要创作行为
耶律宗真	1016—1055年	辽兴宗	曾以《千角鹿图》献宋仁宗。
虞仲文	1069—1123年，辽金之际	武州宁远人，官至翰林学士。	善画人马、墨竹。
王本	南北宋交替时	不详	工番马。
田宗源	南北宋交替时	东京人，后居金陵。	习范宽山水，工杂画。
陆琮	南宋初	不详	田宗源弟子，工番马。
武克温	南宋初	上京人	工番马。
陈居中	南宋宁宗时	画院待诏	工人物番马，“可亚黄宗道”。喜画“文姬归汉”题材，怀疑可能没有见过胡瓌真迹，却还是能受到胡瓌摹本画风的重要影响。
黄褐	约金中期	金御前应奉	精于番骑。是金代画家中唯一作“番马”的画家。
张丰	金正隆年间	不详，应为宫廷画家。	工人物画。分析应有番马题材创作。
耶律履	金代	不详，耶律倍七代孙。	善画鹿，作人马、墨竹。
金显宗	约1180年代	金章宗父。	作獐鹿、人马、墨竹，学李公麟。

文献中留下来的辽代善绘画者的名字，各专著中所见搜集有20人左右，但真正属于北方草原绘画的很少，能够称得上“画家”的也有限。^①如耶律题子、耶律宗真，一为将官一为帝君，

① 中国古代绘画史的研究中，专业画家、职业画家和画家的概念一向比较模糊，但有一点可以肯定，在艺术创造、创新、技法研习传承等问题上，善于绘画的和以绘画为职业或主要以绘画博功名的人有着截然不同的价值表现。由于古代美术史料的珍贵，后世研究者容易把大批传闻善于绘画的人算作是“画家”，而事实上这些人对当时的绘画发展可能并不能起到什么作用，这一点应该在以后的研究中给予一定程度的考虑。

只是推测他们会有这方面的创作，其是否草原画派成员却无实际凭据。辽代皇家贵族喜爱绘画确实是事实，^[1]因此辽代的北方绘画有了极大的发展。但在文献缺少的条件下，我们不应凭臆测妄论辽代草原绘画的旺势。辽立国前河北即有移民因藩镇战争北迁契丹领地，辽初的几次南侵也都是以掠夺人口、财物为主，其中确有记载掠走著名画家以为辽之贵族服务^[2]。图像文本的传播迹象表明，胡瓌《卓歇图》的大部分图像要素传到了塞外，后期流播到了江南，在南宋人的历史题材创作中发挥了作用。从文献记载上看更是如此，有明确记载的胡瓌风格的继承者都是南部中国的宫廷画家，说明胡瓌作品此时主要是被皇家收藏，御府画家才有机会“学胡瓌格调”。而辽、金目前还没有发现学习胡瓌画风的专业画家。表五体现出北方草原画派在胡瓌、耶律倍之后，反而在北宋时期的中原达到了一个高潮，其组成由北地南迁（高益）、祖籍西北地区（赵光辅）和中原出身有机会在皇家画院里学习阅读番马名作的（陈用志）三种主要力量。北地南迁的来源地仍是燕山“山后”地区，表示草原绘画的流行中心在宋时仍在河北与山西北部，与唐时地域基本相吻合。文献记载中的辽、金画家多数崇尚文人画风，金代更甚，而此时的宋人已远离了草原绘画的发源地，可能在南渡时还丢失了不少番马画收藏，因此草原绘画实际正是当北方民族在政治上取得显著优势时走上衰颓的。转折从张翼只学得笔法，未能准确地描绘北方少数民族人物形象时就开始，至张戡时实际已宣告草原画派时代的结束：张戡虽能写实，但时人评为有失番马真相。标志此时的“番马画”

[1] 从现有的记载看，见于史料的契丹皇族名臣中至少有近十人对绘画痴迷。黄凤岐：《辽代画家述略》，载《辽金契丹女真史研究》1988年第1期。

[2] 《中国画论》卷一，第247页，《圣朝名画评》：“至石晋末，耶律德光犯阙，时（王）霭与焦著、王仁寿为德光掠归。至宋有天下，放霭还国。”王霭擅长的是人物写生和宗教绘画。

审评开始以胡璘代表的古典格式为标准，而不再以塞外景趣为重要的欣赏趣味。^①一方面是宋人尚武精神的缺失；另一方面是草原绘画发展到一定阶段的必然趋势。因此在南渡以后，“番马”画家所表现的已不再是边塞情景，而是“文姬归汉”等历史教育题材，“便桥会盟”估计也是在此时流行起来的。^②晚期的辽墓壁画也同时表现出对草原风骨的疏离，家族宴乐成为墓主人所更愿意看到的题材。

综合以上探讨，本文以为形成北方草原画派的真正动因是半农半牧经济交错区“胡人汉化、汉人胡化”的特定历史。“胡化”则令群体对自身的游牧生活有一个“图像认同”的心理需求，社会审美标准以驰骋马背为荣耀；“汉化”则要求部落群体逐渐改变生活习俗，尤其是文化教育传统，令部落开始形成系统化的教育体制，绘画才可能从自发的娱乐行为逐渐转化为职业性行为。唐代藩镇割据时期的河北地区正是胡化与汉化做到相对制衡的特殊历史时期，辽代以后北方少数民族的文化融合倾向日益加深，与河北在唐代发生的农区半牧化相反，恰恰是开始了牧区的农业化。在这样的历史条件下，草原绘画的审美基础被动摇了，少数民族贵族不再以“胡化”为荣，而以融入汉统为任。因此，必须在阅读草原绘画时理清这一点，北方草原画派并非是“边缘画风”，而是主流绘画的一支新生力量，后期也不可避免地成为古典标准。

① [宋]董道：《广川画跋》，[元]夏文彦：《图绘宝鉴》。

② 现藏北京故宫博物院的《便桥会盟图》同《文姬归汉图》一样，也有同类图本传世，表现唐太宗降服突厥的历史故事，据研究应流行于南宋时期，表现汉族文人对政治失势的寄托。

五、北方草原画派研究对于中国 少数民族美术研究方法的启示

北方草原画派是中国绘画史上的一个主流画派，发轫于北朝，肇兴于隋唐，至五代、辽、宋时期达到鼎盛，金元为其余绪。中唐以前隶属人马画科，其后发展为一个相对独立的画科，画史称“番马”或“番部人马”，同时亦兼容于部分政治、历史题材以及山水、花鸟创作。继南北朝开始勃兴的宗教艺术、盛唐时风靡贵族集团的宫廷艺术，中国绘画艺术在唐末五代又构成了中国主流艺术的一个新的高峰——富于人文精神的现实主义人物画，而北方草原画派正是其中具有突出贡献的一支主要力量。

人类绘画艺术发展有一个基本统一的规律，即由于技法师资传授和原始图样的传播受经济能力和传播行为能力的限制。早期的尖端技术只掌握在少数具有经济实力的社会群体中，传播和推广的效率始终处在有限的范围里，所以早期的主流艺术就是社会最高层阶级提倡和赞助下的职业艺术。中期因为宗教教团势力的增加以及传教范围的拓展，宗教艺术一度成为艺术史上的主流形式，艺术技术及作品借此提高了传播的效率并由此刺激了艺术的大规模发展；在政权与教权相携的历史时期，宗教艺术与贵族艺术在形式上融合一体，贵族群体赞助宗教艺术同时也是满足于贵族自身的文化生活需求和政治统治；此后，随着社会中等阶层的经济实力发展，艺术主流的传播范围开始扩大，逐渐形成新的职业化、非职业化主流艺术群体，虽然宗教艺术、贵族艺术的传统形式仍然是占统治地位的，其所表现的题材内容、技法及审美风尚必然会发生一些根本性的变化。晚期社会文化的多元化发展，造就了大众生活娱乐为主体需求的新艺术，题材表现彻底摆脱了

前期宗教艺术、贵族艺术的羁绊，技法承接前代优秀传统，不断尝新、突破。^①北方草原画派正处于中、晚期的交替阶段，创作题材发生了很大的转变，技法的写实性有所提高，制作性较宫廷艺术更为粗犷，图像构架的景别放大。^②草原绘画的主要创作力量是北方游牧民族，但必须注意到，仅靠技法水平普通的民间画工，草原绘画的图本是很难广泛传播的，所以受过专业教育的绘画大师的地位非常值得重视。假设胡瓌《卓歇图》是其创作体系的真实反映，我们可以把它的根据地设在山后、范阳地区，从下图就可以看到胡瓌《卓歇图》图像范式的流布范围（见图14），跨越江、河南北，已经影响到了半个中国。

从文献的角度来说，胡瓌画风对两宋时期的草原绘画影响最大，而从手卷本绘画《卓歇图》的传播情况来看，与文献记载相符。因此，本文得出结论：现藏故宫博物院的胡瓌《卓歇图》、台北故宫博物院的胡瓌《回猎图》、《还猎图》确实是胡瓌画风的代表作品。而从图本的流播状况也可以发现，金代女真族的人马画对南宋的番马绘画影响几乎微乎其微，金代的张瑄《文姬归汉图》、杨微《二骏图》等图样都没有找到传播到南部中国的证据。这一点，也与文献记载完全吻合。认为胡瓌《卓歇图》是辽、金之际或金代作品的观点，仅从服装礼制出发等，证据过于微观，本文认为不确。

① 此艺术史分期方式，属于图像学艺术史的研究方法，对艺术行为、作品传播的分析比较易于理解，故在此冗叙。

② 景别概念属于摄像技术的公共术语，指图像中主题物与视点的距离关系，表现在图像中即对主体物的切割方式，一般称作“特写”、“全景”（即胸像）、“中景”等景别。现所发现的唐以前的人物绘画都是全身景别式，画幅以可容纳完整的站立人物需要即可，最大景别为《洛神赋图》的三倍人高手卷式。北方草原绘画的基本景别为四个人高，至两宋时应已转变为超过六个人高以上，所以宋人评价胡瓌的作品“胡天惨冽，沙碛平远，能曲尽塞外不毛之景趣”。说明此时期职业画家所追求的是表现人物众多的生动场面，人物组合关系的复杂性开始多于以前的简单排列式。

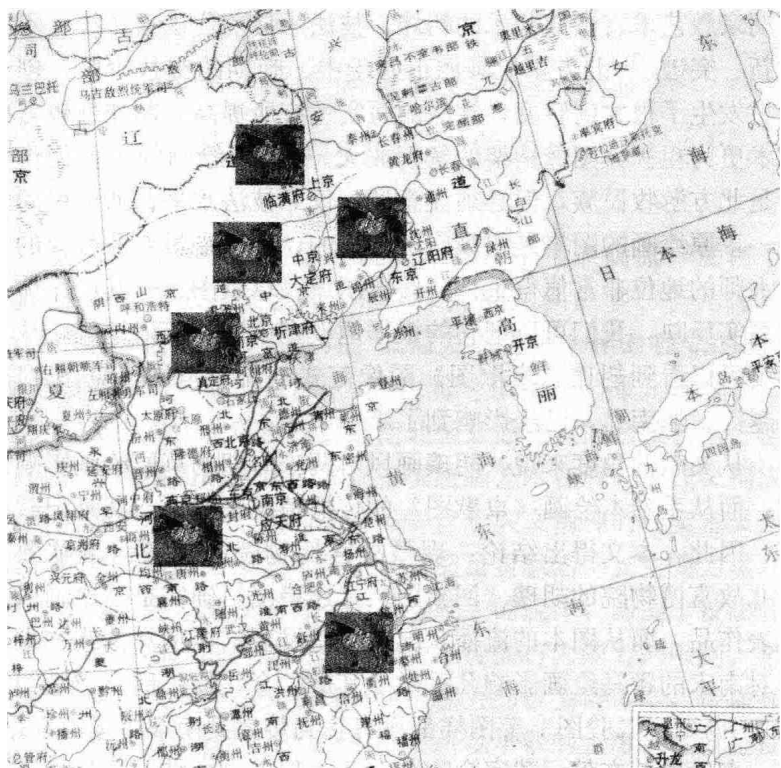


图 14 胡瓌《卓歇图》的流布范围

通过以上研究，本文认为，中国少数民族美术的研究应当重建富于理性精神的方法论。从北方草原画派的立论根据辨析中，就既往研究成果的正误纠纷我们得出以下一些可供参考的思路。

一、少数民族美术研究的范围概念理应包括：（1）少数民族地区的少数民族成员的创作；（2）离开本民族居住地的少数民族成员的创作；（3）其他民族在少数民族地区受到此地少数民族文化风俗影响并表现少数民族题材的创作行为；（4）少数民族美术影响下的非少数民族地区其他民族的创作。其中最容易产生模糊概念的恰恰是（1）、（2），如果少数民族成员的创作行为与少数

民族文化风俗无关，是否还将其作为少数民族美术研究的对象？例如具有北方民族血统的佛教画家和文人画家，能不能作为草原画派的力量来研究？这一点具体论述时的分歧比较大，有的认为它仍然不失为少数民族的艺术创作成果，但显然又与北方草原画派这类研究课题的方向不符。所以本文主张必须把这个问题作为很重要的研究前提来看待，并予以概念上的澄清，区别对待。而最容易出现的问题是，研究者出于少数民族本位的研究目的，将（1）作为“最有价值的”研究对象，这就不免会出现带有主观倾向性的论述，从而影响判断。如北方草原画派的研究绝对不能等同于辽代契丹族美术或北方草原民族美术的研究，二者有根本概念上的区别。本文主张应对以上四类少数民族美术创作现象平等对待，少数民族美术研究的重点可能有许多，但其所能够反映出的族性文化特征应为其核心，而地理、创作者族属都是较此稍次的因素。在胡瓌个案的研究过程我们总结出，少数民族美术创作现象中的民族属性往往会比较复杂，而对这种复杂性进行简化的结果不仅是远离了史论真相，而且会得出相反的结论。

二、少数民族美术史的研究不能再停留在对作品、文献记载等表面艺术文本的记录、阐述工作，应引入新的研究方法对艺术文本所体现出的历史规律性问题做有实质意义的推论，如“图像学”。例如传胡瓌《卓歇图》的图像构架显然与北朝墓室壁画有某种粉本传承的关系，但以前的研究缺少跨越民族本位界限的探讨，没有就《卓歇图》真正的图像样本来源做正确方向的探索。图像学方法重视图样的传播与复制历史，认为图像的传播是艺术家创作行为的主要目的，所以当具体文本的研究陷入局部困境时，把它放置到同类图像创作体系的整体传播史语境中，许多难题就不难解决了。中国古代绘画作品的真正作者是很难确切鉴定的，但却可以鉴别具体作品属于哪一个图像创作体系，如传胡瓌《卓歇图》的真正作者现在无法确定，很可能是后来学者的摹本，

但也不应归属于后期的创作体系。对它的研究此前过于纠缠其中的服饰、发式等局部问题，而这些根据都因为历史痕迹的模糊不清不宜做最终裁决。故本文提倡以宏观的图像传播情况为凭据，分析传世作品的历史真相。

三、正确评价少数民族美术创作的艺术水平，避免对少数民族美术艺术价值的过誉。历史上曾经出现的是对少数民族美术创作的偏见，例如米芾就认为胡瓌的作品“虽好，非斋室清玩”^①，这是他作为文人画家所必定会作出的审美判断，而且措辞是“非斋室清玩”并不算过激。但对这一历史现象不可矫枉过正，相比各个时代的主流美术创作现象而言，少数民族美术尤其是民间的美术创作，技术水平和审美创造高度确实更多表现为稚嫩和粗糙。当代艺术家推崇民间美术的情结，多从现代审美感受出发，却不能作为学术研究的出发点。前文已述，缺少专业化的技术、艺术教育体制，少数民族美术仅依靠民间美术的原始魅力自我发展是不会产生像北方草原画派这样具有影响主流画坛力量的画派的。而必须承认这样的历史事实，少数民族美术大师往往是像胡瓌这样出身的人物，兼具了贵族与民间美术创作的两种特性。民间美术的创作力量虽然不可低估，也是产生职业画家的主要发源地，但由于早期传播的局限，它的发展受艺术赞助人审美趣味的影响很大。辽代墓室壁画的出土丰富，但不能作为辽代草原绘画兴盛的论据，从艺术水平的角度来看，它比胡瓌的影响力要微小的多，因此图像样本在传播中要素的衰减程度比起手卷本大得多，至金代的消亡正好说明了这一点。

四、少数民族美术对于中国美术的主要价值是审美意象的多元化建构。艺术发展从贵族向民间化转移是一个普遍的规律，其

① 米芾：《画史》，载《中国画论》，第406页，安徽美术出版社，1995年版，“东丹王、胡瓌番马，见七八本，虽好，非斋室清玩”。

间的过渡以宗教美术和中等贵族美术为媒介。中国历史上六朝、隋唐时形成了多重的少数民族贵族集团，从而发展为多元的民族美术盛世，则不能在具体研究中将少数民族美术剥离出中国美术的整体框架。胡瓌与北方草原画派都是这一时期现实主义人物画风尚的代表，为中国美术史写下了浓重的一笔。在专门史研究中，有学者喜爱强调少数民族成员在少数民族美术发展过程中的独立作用，具体论述中重此而避彼，难免偏颇。

最后补充一点，以上研究都是以目前所能发现的极其有限的历史文献记载、传世作品文本为依据，史实推论受到较大的局限，研究过程的谬误在所难免。即使如此，本文不主张在结论名体下做根据不足的延伸。近期在关于胡瓌的介绍文字中见到“随沙陀李克用入中原”的说法，但始终未见古代文献出处，怀疑为现代学者讹传，^①故本文未予采信。少数民族美术尤其是少数民族地区的美术，历史上由于文献记录、文本鉴藏的体制疏散，只言片语都显得弥足珍贵，理性学风的重要不言而喻。

（本文是作者在博士研究生期间的学期论文作业，课程是《中国少数民族美术史》，指导教师为中央民族大学岩画研究中心的张亚莎教授。本文是作者首次应用现代图像学方法在美术史研究中取得突破成果的尝试。本文的删节版以《北方少数民族画家胡瓌族籍考论》发表于《大连民族学院学报》2008年第1期。）

① 阎少显、冉祥正编著：《中国历代画家传略》，第120页，中国展望出版社，1986年版。

佤族木鼓文化解析研究

木鼓是佤族人原始崇拜文化体系中的通天神器,20世纪50年代在部分佤族村寨^①里仍能见得到神秘的木鼓房。多数民族民俗调查和研究者认为木鼓房是族人最为敬畏的“氏族神庙”,传说是谷神享祭的地方,因此不仅供存着召神用的木鼓,而且“血祭”着人的头颅——那是族人进献给谷神的牺牲。^②木鼓文化是佤族原始宗教信仰的核心,其俗尚的重大节祭均系围绕着木鼓或木鼓房而开展仪式活动的,因此对它的破译将有助于研究者透析佤族原始宗教文化的传统底蕴,从而辨析民族传统文化在近百年以来产生巨大变异的终极原因。

对木鼓文化的研究目前有三个阶段的研究成果。第一阶段是民族社会历史调查阶段,1956年全国人民代表大会民族委员会组织了少数民族社会历史调查组,其中佤族分组于1956—1958年之间对佤族地区进行社会历史调查,主要参与的调查人员有田继周、李仰松、罗之基等,代表成果为《佤族社会历史调查》^③、《佤族简史》^④等。这一阶段以对“拉木鼓”、“猎头”等民族原始

① 近代仅一部分佤族人尚保留着原始木鼓文化,仅限云南西盟县、澜沧县雪林乡、沧源县及缅甸佤邦的部分聚落,该地区一般称作阿佤山中心区,居民多属阿佤方言支系,主要聚居在西盟,也包括少数布饶克方言支系的聚落,主要是缅甸佤邦和沧源、澜沧雪林等地的佤族村寨。

② 罗之基:《佤族社会历史与文化》,第320页,中央民族大学出版社,1995年版。

③ 民族问题五种丛书。云南省编辑委员会编:《中国少数民族社会历史调查资料丛刊——佤族社会历史调查》(1—3),云南人民出版社,1983年版。

④ 《佤族简史》编写组:《佤族简史》,云南教育出版社,1986年版。

宗教习俗的调查、记录为主，做了一些基本的图像资料记录工作、传达了民族自我对传统文化的认识和理解，从木鼓的功能角度确认木鼓是通鬼神的工具和统一的军事信号。^① 第二阶段是在民族学研究的基础上对木鼓文化现象做文化上的诠释，主要研究者为罗之基和本民族学者赵富荣等，代表成果为《佤族社会历史与文化》^②、《佤族风俗志》^③。他们在总体总结佤族社会历史文化的过程中对木鼓文化作文化属性的基本定义，认为木鼓也有被崇拜的神性因素，是氏族、村社的标志等等。罗之基感到木鼓和猎头之间存在着某种内在的联系，并认为随着农村公社制度日渐没落，木鼓的作用和意义也逐渐趋于淡化，因此她判断木鼓最初的意义是作为父系氏族的标志。^④ 第三阶段是开始从原始宗教文化的比较中推测木鼓产生的文化根源，代表著作有本民族学者魏德明的《佤族文化史》^⑤、杨兆麟的《原始物象》^⑥、王敬骝的《佤族木鼓考》^⑦。魏德明认为木鼓是对女性祖先、女神麻农（烨奴姆）身体的象征，是女性生殖崇拜文化的表现。^⑧ 王敬骝从佤族传说中木鼓习俗存在的时间推算，认为佤族木鼓来源于壮、傣先民的“春堂”。^⑨ 杨兆麟基本支持上述两人的观点，并发现木鼓的敲击动作似是对交媾的模仿，认为也“不排除部分村寨把木鼓

① 《中国少数民族社会历史调查资料丛刊——佤族社会历史调查》（1—3），第174页，云南人民出版社，1983年版。

② 罗之基：《佤族社会历史与文化》，中央民族大学出版社，1995年版。

③ 赵富荣：《佤族风俗志》，中央民族大学出版社，1994年版。

④ 罗之基：《佤族社会历史与文化》，第322页，中央民族大学出版社，1995年版。

⑤ 魏德明：《佤族文化史》，云南民族出版社，2001年版。

⑥ 杨兆麟：《原始物象——村寨的守护和祈愿》，云南教育出版社，2000年版。

⑦ 王敬骝：《佤族木鼓考》，载《民族艺术研究》1980年第3期。

⑧ 魏德明：《佤族文化史》，第278页，云南民族出版社，2001年版。

⑨ 王敬骝：《佤族木鼓考》，载《民族艺术研究》1980年第3期。

作为雌雄同体的灵物崇拜”的可能。^①但第三阶段的研究思维在文化人类学的研究方法横向联系的拓展方面仍然不足，仍然缺少全球性原始宗教文化语言形态的比较研究，对佤族木鼓文化的解析没有形成理据充分的理论体系。本文在综合以上研究成果的基础上，就佤族木鼓文化的体系结构作更进一步的研究和阐释。

一

佤族一年中的重要节祭依序为：一月做水鬼、拉木鼓，三月、四月猎头做人头鬼，五月、六月砍牛尾巴送人头鬼，八月叫谷碗做新谷鬼，九月至十一月盖房做家鬼。^②最隆重的为拉木鼓和猎头做鬼。

拉木鼓的现实意义是为村落补充新的木鼓，木鼓的寿数有期，当年若有木鼓朽坏，村民们就会集体到深山采伐一株材质和风水含义俱佳的大树，截取中段载歌载舞地拉回山寨凿成木鼓，故此节并非一年一度。木鼓的制作很原始，只在上端开一道深缝，两端拓宽并深挖，按照一种特殊的形状掏空。借此，一段树干便化凡俗为神异，成为傲居佤山的灵物。

木鼓造型奇特的内腔是佤族人刻意摹仿女性生殖器形状凿制的。一则关于木鼓的起源传说这样讲：

佤族远古女首领安木拐在秘林奇遇会发出悦耳声音的圆石、圆木后，她回部落企图仿制这些石鼓却不能成功，又做实心的木

① 杨兆麟：《原始物象——村寨的守护和祈愿》，第284页，云南教育出版社，2000年版。

② 罗之基：《佤族社会历史与文化》，第383、第385页，中央民族大学出版社，1993年版。西盟县莫窝，新厂，中课各区佤寨月历表。

鼓也敲不出理想的声音。后梦中见造物神木依吉^①拍他的肚皮而发巨响恍然大悟！次日她手指自己的肚子对族人说：就照它的样子凿木鼓吧！^②

这则传说对母性崇拜的文化背景只略作隐晦的暗示，而另一个时序靠后的故事则把木鼓文化的性意味揭示得相当彻底：

男祖克立托因妻不育而买奴为养子，其妻后勾引养子通奸，触怒神灵而卧病。克立托为妻治病凿一石鼓祭鬼，不响，乃卜卦问天，得神示须依其妻生殖器形状凿鼓，并砍养子之头相祭。后果然敲响了石鼓医好妻子，遂传其俗。久后渐改石鼓为木鼓。^③

两则传说都有别本流传，情节类似，不再赘述。“梦中神授”或“男女苟合”这类荒诞离奇的情节都没有阐明木鼓文化的真正起源，传说的产生是为了满足族人诠释文化的需要，它所映射出的集体意识才是研究价值所在：

一、木鼓的前身是石鼓，说明它起源的原始性。

二、木鼓器形为女阴的象征物。

三、与神灵崇拜有联系。

四、与猎头习俗密切相连。

虽然近现代的木鼓房已成为父系氏族的标志，^④但在佤族的创世史诗《司岗里》^⑤中，木鼓产生于女人做氏族部落领袖的时代，而木鼓房所奉祀的谷神也曾被描述为女性形象。^⑥据此，有

① 佤族传说中的创世最高神，主宰万物，也是氏族共识的祖神和保护神。

② 尚仲豪等编：《佤族民间故事选》，第12页，上海文艺出版社，1989年版。

③ 罗之基：《佤族社会历史与文化》，第321-322页，中央民族大学出版社，1995年版。

④ 木鼓房属民族自用神庙，举祭一般只与相应氏族有关。近代也出现了以地缘为纽带的村落标志。

⑤ “司岗”意为石洞，“里”是走出来。佤族传说人类是从石洞里诞生的，并由此衍生编撰出一部长篇神话。

⑥ 温益群：《木鼓中的母性之魂》，第4页，云南教育出版社，1995年版。

学者认为木鼓即女神的物化偶像，它应该是起源于母系氏族时代体现着女性生殖力崇拜的古代神器。^①

二

少数民族对本族传统文化的解读时常会发生讹误。原因之一是社会文化发展进程中必然的文化断代，即族群对本文化传统的遗忘；某些偶然的因素如外来文化的渗透所引发的文化涵化或传统畸变对本文化的解构是致命的。因此，在研究少数民族文化时切忌只据民俗事象的表层直观推论，还必须与其他同类型的文化现象横向比较参证，尤其是原始文化，在全球各大陆上不同原始人群的文化思维方式里往往能发现许多惊人的相似之处。^②

全球女性生殖崇拜文化最典型的造型表现是欧洲广大地区频繁出土的史前时代的母神雕像“维纳斯”，这些雕像无一例外地突出表现了女性生育时期的身体特征——豪乳广腹肥臀，其中尤以奥地利出土的约制造于公元前 25000 年的“维林多夫维纳斯”（Venus of Willendorf）最为著名。与欧洲母神雕像“维纳斯”文化十分相似的是位于辽宁喀左县大城镇东山嘴的红山文化祭祀神庙遗址出土的地母女神陶塑，其造型也是大腹、肥臀，几乎所有学者都将这批陶塑与欧洲的史前“维纳斯”相提并论。^③ 在云南的原始女性生殖崇拜文化现象有两例重要代表，其一是大理剑川石宝山第 8 窟的石雕女阴“阿央白”崇拜；其二是滇西北的

① 魏德明：《佤族文化史》，第 278 页，云南民族出版社，2001 年版。

② 以史前岩画、彩陶图形等为例，各大陆都发现了题材、风格以及手法极相似的遗迹。

③ 王震中：《中国文明起源的比较研究》，第 158 页，陕西人民出版社，1995 年版。

“巴丁喇木”女神崇拜。“阿央白”是当地妇女祈求得子、顺产必去供奉的神祀，但无具体偶像，而是在佛教石窟中留有神龛莲花座上的一空石洞，只有与女性生殖器造型的同构性。因此有人以为该处原本有一佛像，损毁后当地百姓根据民间信仰心理重新解释了这个石窟内的宗教含义，年久遂转佛教身份为女性生殖崇拜文化的角色。^① 滇川交界的喇孜山乌角尼可岩洞里秘藏着一尊神奇的钟乳石，它天然一副性征夸张的女人体模样：丰乳、肥臀、细腰，尤其阴部自然形成一条一指长的狭长凹孔。该石被附近的藏族、普米族和摩梭人奉为繁殖女神“巴丁喇木”，其崇拜的目的主要是为女人求孕，属典型的女性生殖崇拜文化。^② 同是生殖崇拜的偶像造型手法的水平差别很大，有的十分写实，有的只是借助人群的想象存在造型意象，但它们在巫术行为中使用的目的都是祈求部落的生育力持续旺盛、人口增加或女人的生产顺利等。生殖文化的形成是在部落的生产能力达到一定的水平，人口增加可以明确地带给部落在与自然和其他族群竞争时掠夺资源的优势，而人们又还不能掌握生育的自然规律时，人们凭借直观的感性认识开始崇拜女性的生殖力本身。这种观念在知识的逐步积累下产生调整，由最初的单纯求孕转变为对生育安全、顺利、丰产的祝愿。泰勒在他的人类学经典著作《原始文化》中对全球各地的生殖神身份做了比较，指出大地神、月亮神、司掌区域神、祖先神、家神经常被分配为各地的生殖神神职。^③ 当这些生殖神指向大地时，是指从土地得到生育力的“帮助”，原始先民认为土地、月亮这些自然物都具备这样的迅速的再生能力。而生殖神

① 邓启耀：《灵性高原——茶马古道寻访》，第31页，浙江人民出版社，1998年版。

② 杨学政：《原始宗教论》，第225页，云南人民出版社，1991年版。

③ [英] 爱德华·泰勒著，连树声译：《原始文化：神话、哲学、宗教、语言、艺术和习俗发展之研究》，第645页，广西师范大学出版社，2005年版。

神器在巫术中有一个主要的特点，即不再担当其他任何第二功能，表现出生殖崇拜功能的唯一性。

佧族木鼓与生殖崇拜神器明显不同，木鼓的主体价值在于召神或祭神，同时还作为部落啸聚和集体舞蹈活动的实用工具和娱乐工具使用，文化层次比一般的生殖崇拜物复杂的多。从佧族的传说中看，木鼓的性文化主题与人类的繁殖无关，核心宗教意义是应用于祈求谷物丰收的供头行为中。在猎头祭谷时人们要把头颅供在木鼓房前，敲打着木鼓围着人头舞蹈，因此应把木鼓文化的原始文化完形现象作为研究的对象，而不应是仅仅关注它作为一种器物或者乐器的单体性状。

在击打木鼓的习惯方式中发现：

- 一、鼓槌的造型颇似男根。
- 二、运槌的方向系垂直击打，是模拟交媾的动作。
- 三、击鼓的节奏激烈。
- 四、击鼓人只能是男性。

在木鼓击打的整体民俗现象中，木鼓显然不是母性崇拜物，而应是远古流传下来的一种生殖模拟法术中的施法工具，目的在于以激烈的击鼓增强大自然的生育力。原始人深信“交媾能催促种子发芽、禽兽繁殖”^①，为了满足制控自然万物生育的渴望，先民创造性地发明了模拟交媾的原始法术。孙新周在研究中国原始艺术符号时，发现交媾图案是一种用来求雨的巫术图，被巫师大量绘制于陶器上，这些陶器也就具有求雨——土地丰产的巫术功能。因为原始先民认为降雨就是天与地的交媾行为，交媾结果

① 柯斯文：《原始文化史纲》，第170页，生活·读书·新知三联书店，1957年版；转引自孙新周：《中国原始艺术符号的文化破译》，第36页，中央民族大学出版社，1998年版。

就是土地上的农作物丰收^①。澳洲某土著常在春季举行一种交媾舞会，妇女们手持男根模型模仿性交的动作起舞，其超自然目的是希望人为的性意念能够感染稻田和牧场里的种子。青海玉树的部分藏族村落中也流行着类似的春季交媾舞会，不过舞者双手所持的道具更接近木鼓。他们挥动着两性生殖器的模型以模拟交媾，同时还要向舞圈中心的牧牛身上拍打，大概是以为经此仪式后今年牛群的数量会成倍增加。^② 唯其不同的是交媾舞中的性器模型不具明确的神灵观念，它的使用以“物活感”为心理基础，所以交媾舞会不是宗教性的崇拜活动而是一种原始法术。^③ 鼓类多产生于群体舞蹈的需要，满足原始人群的节奏性娱乐，所以木鼓不可能从产生开始就与精灵崇拜有关。多数研究认为鼓是人类最早的乐器，而最早的鼓是一种石制击打乐器“磬”。安木拐发明木鼓的传说曾说到从石鼓发展为木鼓的历史来源，看来此说符合鼓类的衍变史，比较接近原始思维的本来逻辑。安木拐创制木鼓时虽受到主神的启发，但她凿木鼓纯粹出于对美妙声音模拟的兴趣；《司岗里》中也曾解释木鼓受佤族人尊重的原因并不是出自神灵观念，而是用它恐吓野兽、娱乐大众和啸聚部落等实用功能。佤族木鼓是少数民族乐器文化中极其独特的一种，因其渊源

① 孙新周：《中国原始艺术符号的文化破译》，第36页，中央民族大学出版社，1998年版。

② 杨学政：《原始宗教论》，第19页，云南人民出版社，1991年版。

③ 起源于早期原始社会的准宗教现象，无依靠神力的观念，施术多为模仿，详见杨学政《原始宗教论》，第11-30、第19页，云南人民出版社，1991年版。法术概念是西方学者在研究原始文化时所归纳出来的用以区分产生神灵观念以后的原始宗教行为。“物活论”是马特在1899年创造的，比此前的万物有灵论形容的更为贴切。后来也出现了一些反对使用法术一词的观，如埃德温·史密斯博士在《非洲人的象征论》中主张以活力代替法术。本文作者也并不十分赞同广泛使用法术概念，尤其是生殖形式的法术和同类巫术的关系尚待深入的研究。但就佤族木鼓而言，使用法术概念比较容易理解与猎头在文化属性上的前后关系，故沿用。

久远目前只有台湾高山族的少数族系中还保存有同类型文化可供参证。高山族的木鼓形制与佤族的完全相同只是体形略小,^①也悬挂于功能与木鼓房很接近的部落公廨^②门口,主要用途为召集族众会议,目前的民族文化中与精灵崇拜无关。虽然高山族人也多把猎回的人头供置于公廨前,但在族人的宗教观念里并没有把木鼓和头颅相提并论。高山族各支系多源出古代大陆的闽越人,佤族祖述闽濮,^③而历史上濮越两系族群实异支而同源,^④故分析两族群的族源近密,共同保持了上古时期的原始习俗至今。高山族木鼓文化为我们的论述又提供了一项有力的论据,即远溯木鼓的创制之始应仅与先民日常生活中的实际需求相关,而不是神器。再者附加于佤族木鼓身上的神灵观念也十分模糊混乱,佤族人说木鼓亦有神,木鼓神就是人头神,而祭人头神又主要是为了祭谷、祈谷。如此混乱的神灵描述系统,只能说明族人对传统真相的遗忘。传统层次论主张民族文化在文化变迁的过程中有一个传统内涵叠加的过程,而木鼓作为物化标志只有一个,但附着于木鼓身上的传统文化却因文化系的重新组合而发生层次复杂的“春合”。木鼓舞的原始目的无疑亦与交媾舞相同,是为了增进谷物的生殖力。高山族的集体舞蹈大多以歌声为节拍,不用乐器伴奏,木鼓只是凝聚族众的号召工具。假如以高山族乐舞分离文化背景下的木鼓为原始初本,佤族的木鼓文化传统层次发展轨迹应

① 台湾高山族木鼓长约75厘米,佤族木鼓约2米,刘如仲、苗学孟:《清代台湾高山族社会生活》,第250页,福建人民出版社,1992年版。

② 即部落会所,是部落聚集会议的地方,类似木鼓房,公共祭祀、舞会也在这里进行。

③ 多部著述中已公认的族源观点,许良国、曾思奇:《高山族风俗志》,第5页,中央民族学院出版社,1988年版;尤中:《云南民族史》,第121页,云南大学出版社,1994年版。

④ 马学良:《世纪之交的中国民俗学研究》,载《民族艺术》1998年第3期。

是如下顺序：

第一层级：产生于凝聚部落成员的需要。

第二层级：发展为集体舞中的模拟法物。

第三层级：合并入祭神祈谷的原始巫术。

集体交媾舞蹈多是用来影响自然而非促进人群自身生育的，木鼓也是如此，从未在佤族民间传说中看到木鼓与人类的生殖繁衍相关联的蛛丝马迹。生殖崇拜与生殖模拟法术是完全不同的两种原始文化现象，后者是在部落食物不能满足需要的情况下，出于对大自然有所作为的心理需求而形成的，是以人的生殖力作用于自然，与地母生殖文化正相反。木鼓文化的主题明确指向部落对食物的需要，因此本文认为木鼓曾经同交媾舞中的性器模型一样，也曾被作为原始法术模拟交媾的法物使用，一度不具神圣地位。直至后来与目的相同的一种原始巫术“猎头”合并，二者因类似的心理需求逐渐弥合为统一的宗教文化体——即本文称谓的“木鼓文化”，木鼓即由此开始被神灵观念所诠释，成为族人崇拜的通天神器。

三

从前，佤族有“猎头”习俗。每年的春播之际，佤族勇士们结队下山去猎杀路人或潜往仇家村寨偷猎人头。人头拿回村寨，巫师要象征性地向它供饭，把鸡蛋、水酒、糯米饭强迫式地塞入头颅口中，然后唱祭歌求祝人头保佑本社的平安、五谷丰登、诸事顺利。此后人头盛入竹篓轮流抬至各家享供。在这几天里村民每日聚宴，围在木鼓房边击鼓而舞，狂欢达旦。最后行割牛祭头洗刀之礼将人头供入木鼓房，供毕在头下堆灶灰，任人头的血水腐化后与之融合。族人认为把这种头血灶灰撒入谷地可以

使谷物生长欣欣向荣。这个复杂的巫祀过程即“做人头鬼”，也简称“做大鬼”^①，做鬼的目的据其白述是为了祭谷地、谷物或谷神，也是为了祭木鼓神或人头神，因而时常表现出对头颅的崇拜意念。宗教观念与行为的交混迷惑，暴露出族人对传统误读的事实：他们在近现代已经忘记了远古祖先是怎样为人头与谷物之间建构起这种神秘的因果联系了。

传统文化根源在纷扰的误读声中没入重重迷雾，误读本身亦是在遗葬传统。受到祭神说的习惯思维限制，即便在发现做人头鬼过程中始终没有那个人头以外的神灵在享祭的现象后，多数民俗研究者们仍主张人头是祭品，而佤族崇拜头颅的举动被论述为牺牲品的特异性表现：人头经过神秘的巫术，某个神灵会附着其上，故人头具有祭品和神灵的二重性。^②二重性的提法颇显睿智，却仍未脱蜕据民俗表象设论的实质，仍不能更深层剖析头颅受到族人崇拜的文化根源。换言之，若谷神果是嗜血神，她何以只钟情头颅呢？人类历史上以人为血祭品的习俗曾相当普遍，^③以河伯娶妇与猎头比较，发现二者具有鲜明的区别：河伯娶妇行为中高潮是在杀牺牲的一瞬间，而猎头者不关心牺牲的其他问题包括杀牺牲的时间，只需砍回其头颅即可，表明头颅本身的特别含义在整个行为中很重要。另外血祭中牺牲贡献完毕后就失去了意义，而头颅作为本社保护神有一年的周期，在木鼓房供存一年

① 西盟莫窝、新厂区佤历三月为做大鬼月，这个月就要砍头做鬼。澜沧雪林与沧源单甲在四月，名称亦同。

② 杨学政：《原始宗教论》，第244—247页，云南人民出版社，1991年版；张立文：《传统学引论》，第86页，中国人民大学出版社，1989年版，鬼与人头合而为一说。佤族学专家罗之基也主张此说。

③ 除前已述江河神人祭外，还有中国古代的砍头随葬、牲人殉祭、争战人祭以及拉丁部落的杀“神”祭典和墨西哥阿兹特克人的战神祭。南洋婆罗洲部分民族的猎头风俗同高山族、佤族有同源性。

后即举行“砍牛尾巴送人头鬼”的仪式，将其迁入鬼林^①或埋入地下^②，此后将成为本社一种永久的特殊精灵：在鬼林中为每一颗头骨立一根人头桩，人头桩雕刻成概括的人形，仿佛是族人为头颅再造的本身，并在桩体上刻凿斜方格涂以牛血石灰，据说这种行为象征着对人头的献祭。^③

原始宗教信仰模式和思想极其朴素模糊，与宗教的偶像膜拜有着鲜明的区别，所信奉的主神往往是祖先崇拜、自然崇拜和精灵崇拜的混合体。马其顿的希腊哲学家欧伊迈罗斯（Euhemerus，公元前320—260）曾推断：所有神灵皆源于人类祖先^④。佤族文化中所信奉的至高造物主神木依吉既是最高祖先神，也是自然神。佤族称木依吉为最大的鬼，在他们的认知体系里神、鬼、魂及祖先是同一的模糊概念，^⑤所以木依吉是自然力的主宰，也是祖先之灵。有人说木依吉就住在鬼林里，也有人直呼鬼林为木依吉神林，而在滇西南少数民族中把林木视为祖先神的文化是十分常见的。^⑥鬼林中别无他物，只有人头桩。沧源部分早已革除猎头俗的佤族村落仍然保留着木依吉鬼林的崇拜文化，他们仍在过去祭人头鬼的月份里去祭祀木依吉鬼林^⑦，而鬼林中代替了人头

① 亦名“龙山”，龙山林文化广泛存在于滇西南各族生活中，且至今奉行不替。沧源班洪部分佤族称鬼林为“龙木依吉”。鬼林被认为是魂灵归栖之所，是专为人头准备的归宿。

② 澜沧县雪林乡左都村的佤族人在人头使用到了一定的期限时，用木料制作一个桩子，将人头塞入其中，再埋在木鼓房前的地下。

③ 杨学政：《原始宗教论》，第253页，云南人民出版社，1991年版。

④ [英] 帕林德（E. G. Parrinder），张治强译：《非洲传统宗教》，第29—30页，商务印书馆，1999年版。

⑤ 田继周、罗之基：《佤族》，第50页，民族出版社，1985年版。

⑥ 杨学政：《原始宗教论》，云南人民出版社，1991年版，第75页：“赋林木为祖先”。

⑦ 沧源班洪区洪寨及单甲区杨格来寨仍在种旱谷的月份里祭“山神木依吉”或“木依吉神林”。

桩的事物是若干象征祖先的石头。^① 据说以前每年的3月必要祭一次人头鬼，猎头部落需公祭历史上的所有人头，已送走的旧头在这次祭仪中就用石头代替。^② 虽说旧头已丧失了社神的地位，族人却仍不敢藐视它们的精灵力量，甚至于敬畏更甚：平时人们不敢踏入鬼林半步，严禁砍伐树木。通过上述概念交错现象的了解，本文认为，人头、木依吉、鬼林，在佤族原始信仰中可能异位而同体，所指都是佤族文化概念中的最高神，祖先神“大鬼木依吉”。

非洲的多数部族就相信“祖先能使土地肥沃和使庄稼增产”^③，木依吉在传说中的身份就是造物主、时序循环的主宰者、守护神，并且为人类带来谷种。这与人们求祷头颅时祭词所描述的神职相重合：保佑村社平安，谷物丰收、诸事顺利。如此看来猎头不是为了祭谷神而形成的，佤族人意识里的谷神或谷鬼、谷魂是附着于谷子中的，因此在8月谷物初熟的时节举行专门的叫谷魂做新谷鬼仪式。而头颅——木依吉是守护神，对村落而言是本社的社神，它们的精灵力量借血炆灰注入了土地，像祖先神一样保佑着庄稼的成长。那么，关键的问题是头颅具备什么特殊的功能被原始先民选择作为社神“大鬼木依吉”的塑造原材呢？

原始人比较普遍地认为头颅是魂魄的居所，在原始巫术中头一直被视为灵魂的象征。^④ 东非、西非人即相信：灵魂的主体居

① 杨学政：《原始宗教论》，第195页，云南人民出版社，1991年版。

② 《澜沧县情况》，载《中央访问团二分团云南民族情况汇集》（下），第136页。

③ [英] 帕林德著，张治强译：《非洲传统宗教》，第63页，商务印书馆，2004年版。

④ 孙新周：《中国原始艺术符号的文化破译》，第19—21页，中央民族大学出版社，1998年版。

于人体的顶部，它是人的守护神。^① 德国学者利普斯更在《事物的本源》一书中认为：面具崇拜及相关的舞蹈表演源出于头骨崇拜^②。在信仰雉文化的原始人眼里，雉面具是一种神物，是“将人的灵魂输送到另一个世界里去的运载工具”^③。宁夏贺兰山岩画中的“透视人体图”，在一个富于生殖力象征的人体腹部画着一张神秘的头面，据学者研究这是一幅生殖巫术岩画，神秘的头面表示招魂入体、转世再生。^④ 原始人认为灵魂入体是使女人受孕的初因，而转生的灵魂又必是过去逝去的某个亡灵，因此岩画就要绘制在一个像贺兰山口一样的祖灵汇集之地。^⑤ 新疆呼图壁岩刻更加形象地说明了这种观念：每个预备交媾的男人体内都附载了一个祖灵头面，而岩刻还描绘了大量游荡于虚空里的祖灵，表明这里是个祖灵转生的公共家园。^⑥ 佤山鬼林也是这样一处祖灵汇集的秘境，头骨嵌入人头桩的样子酷似贺兰山岩画中的形象，看来佤族人也是出于招魂入体的目的；令其魂归栖于鬼林，转生加入本社的祖灵集团——木依吉。《魏书·僚传》记载着古越人的猎头习俗，可视为近代佤族猎头的源本：

……所杀之人美鬓髻者，必剥其面皮、笼之以竹，及燥号之曰鬼，鼓舞祀之以求福利。

① [英] 帕林德著，张治强译：《非洲传统宗教》，第147页，商务印书馆，2004年版。

② 刘志群：《西藏雉面具和藏戏面具的纵横观》，载《雉文化与艺术》，第303页，贵州人民出版社，1993年版。

③ 虞修明：《面具文化概观》，载《雉文化与艺术》，第283页，贵州人民出版社，1993年版。

④ 孙新周：《中国原始艺术符号的文化破译》，第19—21页，中央民族大学出版社，1998年版。

⑤ 古云：丘陵为牡，溪谷为牝。贺兰山口即古人谓之牝谷，可促丰产多子。

⑥ 岩刻位于一座城堡下部的岩石透镜体上，距地3米高，显然是举行生殖巫术的场地。

古文献记载证明了以上的论证,“号之曰鬼”、“鼓舞祀之”的正是人头。佤族猎头者也十分喜爱美男大汉和长头发的女人,并忌砍肢体残缺者,^①这属于典型的交感巫术思维,他们认为前者能使谷苗如须发般茁壮,而后者易致谷穗缺瘪。他们相信类似的精神力会引发类似的结果,砍“美鬢髯者”的目的是选择他们认为魂力旺盛的人,摄取此魂为本社服务,塑造为本社守护神,在一年内行使其职。按照佤族特有的一年期新旧世界观,^②任何事物在一年以后终将衰颓,必行取新替旧的巫术复兴之,猎头送头就是对社神的复兴。

因此,猎头之源是佤族先民为本氏族施行的一种摄魂造神巫术,其神只为本氏族服务,一年后归入本氏族祖灵集团——木依吉,并壮大了氏族的精灵实力。巫术的实质是胁迫了原魂,故显示出其俗的原始性:原始信仰的神灵世界实际就是原始人松散自足、朴素直观的社会生活缩影。

四

“食物是初民与大自然之间的根本系结”^③,为了食物,人类感戴自然之恩惠、崇拜自然;为了食物,人类畏惧自然、渴望制控自然。也正是因为这个结,木鼓与猎头——生殖丰收法术与摄

① 《澜沧县情况》,载《中央访问团二分团云南民族情况汇集》(下),第136页。

② 佤族人认为事物一年以后将会转向衰落,甚至带来厄运,所以他们每年做新鬼以取新致荣:做水鬼换新水槽,祭火鬼——取新火种,做新谷鬼——尝新谷。这种世界观源自他们刀耕火种的轮歇旱谷地,这种地的肥力一般只能维持一年。

③ 马林诺夫斯基:《巫术科学宗教与神话》,第27页,中国民间出版社,1989年版;何根海:《“射日”“逐日”的文化阐释》,载《东方丛刊》,第35页,广西师范大学出版社,1997年版。

魂造神巫术融聚一体，成为佤族先民崇拜自然，制控自然的工具，从而构成了佤族原始宗教文化的核心，本文命名为“木鼓文化”。

原始先民面对生活资料匮乏的历史相当悠久，俯仰天地时便自然产生了制控自然的强烈欲望和寄托求助的无奈情绪，积久而形成人类对大自然的敬畏与感恩——双趋式冲突心理。^①出于有所作为的天性，食物紧缺时先民凭借朴素的生存经验寻找到人力可以作用于自然的方法：原始法术和交感巫术。事实上，某些原始宗教现象是一种前宗教形态现象，不属于宗教信仰，因为原始人在发明它们的时候并不完全相信它们假设的结果。因此我们在木鼓文化中，时常看到人类对神灵的祭祀与胁迫往往交叠并行。^②显然与宗教仪式的顶礼膜拜迥然不同。这就涉及人类艺术发生学所探讨过的一个原理：先有实践后有理论，即先产生了行为，后赋予了观念。这个行为的结果只是一个实际的心理过程，在这个过程里参与者充分享受了操纵神灵和自然力的快感，借以抒发感恩情怀同时也发泄无奈和焦虑，并且制造了一个具体的精神象征物——头颅。综上，本文认为佤族木鼓文化的实质是原始先民谋求生存心理平衡的解压行为和特异行为。

最早接触外族文化的阿佤山边缘地区的佤族人也是最早革除猎头习俗、担当保护区内商路安全职责的群体。^③外文化的侵入实际首先触动的是佤族社会生产力的状况，佤族人发现外族人有什么办法获得充足的食物，保护商路畅通更可以为自己带来更多的实

① 双趋式冲突 (Approach-approach conflicts)，心理学名词，指二者难作取舍的冲突情绪，易致心理与行为的变态。张伯源、陈仲庚编著：《变态心理学》，第52、第61页，北京科学技术出版社，1986年版。

② 猎头后为人头供饭就是强迫性地塞入食物，并在祭词中诡辩性地骗诱人头将来能吸引亲人前来（被砍）；拉木鼓砍树前祭完树鬼要鸣枪吓走树鬼。

③ 尤中：《云南民族史》，第561页，云南大学出版社，1994年版。

际利益。于是，向外族人学习的效果比起传统木鼓文化更加显著，原始艰苦的生活开始改变，也就动摇了原始宗教的基础。生产力水平的提高使民族原始文化的沿传系统受到严重的冲击，这场传统的变革以元明为开端，^①到20世纪初接近尾声，1958年在政府的指导和帮助下，经民族内部协商佤族人彻底革除了猎头，为木鼓文化的历史降下帷幕。佤族原始宗教文化的复杂性、一亦即传统层次现象，在近现代佤族的原始宗教习俗中，同时并存着不同历史层次的宗教文化形态，本文亦主张将这种文化现象归列为传统文化的层次理论：

- 一、原生形态行为：木鼓生殖模拟舞、做人头鬼。
- 二、原生形态观念：法术与交感巫术作用于大自然。
- 三、衍生形态行为：祭木鼓神、拉木鼓祭树鬼。
- 四、衍生形态观念：祭神说。

传统层次的叠合令研究者很难再从面貌上分辨其原生形态的本质了。由此可见，人为干预只是决定变异时间的因素，而明清时佤族内部的群体分化和1958年的协商结果，虽间隔数百年但传统变迁的性质以及终极原因完全相同。社会生产力的发展是木鼓文化变异、消亡的终极原因，启动发展的导因是外族文化的传入，由于文化传播的地理因素，传统变异即构成由外向内——从阿佤山边缘向中心地区空间结构顺序的时间性渐变。误读是渐变过程中的自然产物，并随即担负起复加传统文化层次的任务，当这种传统层次的叠合扩大到了-一定规模时，也就预示着消亡即将来临。

（本文发表于广西民族文化艺术研究院主办：《民族艺术》2006年第1期）

① 元末明初时期，德宏傣族和一些汉族开始迁徙进入滇西南地区居住，与山地佤族发生接触。《沧源佤族自治县概况》，第18页，云南民族出版社，1986年版。

佤族宗教造型艺术中的生态符号研究

20世纪50年代,滇西南山区的大部分佤族村落仍然保持着自然、祖先与精灵崇拜系列的原始宗教^①信仰习俗,即使是一些受到其他民族和文化传播影响而转奉基督教、佛教^②的部分佤族族群,在日常信仰习俗中也仍然沿传着许多原始宗教性质的仪式和艺术。滇西南山区少数民族造型艺术的发展形态与一般平坝地区民族尤其是其他经济比较发展地区的民族有很大的区别,由于跨区域的艺术品市场循环还没有形成,山地民族的造型艺术^③创造行为始终没有发展为一般意义上的消费型“艺术”或工艺,而主要依靠宗教行为的需求——在特殊的仪式活动场所中制造具有超现实意义的造型器物——而定型并传承着。因此,研究佤族原始宗教艺术可以透彻地了解佤族传统文化艺术中的基本思维模式,从一个新的角度尝试更完整地理解佤族文化心理的底质,并试图描述产生佤族原始宗教习俗的一些重要的思维逻辑要点。

① “原始宗教”是一种前宗教时期的信仰活动组织系统,主要表现为处理人与自然关系的法术、巫术、崇拜等系列表达群体愿望的超自然力寄托活动。原始宗教没有形成成熟宗教时期的教团社会,以氏族、村社、族群的小范围为单元构成组织结构,信仰形态是原始先民社会组织关系孤立、松散的折射。

② 佤族佛教信仰目前还缺乏广泛、直接的例证。一般记录显示分为两部分:一部分为傣族影响下的小乘佛教教徒;另一部分为汉族、彝族、拉祜族影响下的原始土主、佛教信仰,混合了一部分大乘佛教内容。

③ “造型艺术”概念有广义的和狭义两种理解,广义的造型艺术系指以视觉感知为主的所有视觉艺术类型,包括日常生活艺术如建筑、服饰等;狭义的造型艺术指专门为制造超越现实意义造型物而进行的造型创造行为,不包括从生活需要出发的实用装饰艺术。本文所探讨的即狭义的造型艺术行为。

滇西南少数民族宗教造型艺术的主要艺术特点都体现在对主题形象的塑造上，许多重要的主题形象经过一定时期的历史积淀，逐渐形成族群造型思维中集体认同的形象符号，在族群集体的宗教活动中得到比较广泛的运用。更关键的是，这些形象符号在佤族的宗教民俗活动中已经取得族群大众比较统一的心理共识，人们在宗教活动中接触、使用这些形象符号时都能够产生相同的审美联想，作为族群凝聚力的一个个典型物化标志。从这一层意义上说，这些重要的主题形象符号在现代族群文化建构过程中也具有很重要的民族形象建设、设计的参考意义，这些形象符号在民族生活中早已形成根深蒂固的情感纽带，符合族群传统视觉审美习惯，能够比较凝练地表现民族文化形象的核心和精髓。

本文主要通过佤族宗教造型艺术中经常出现的动物、植物、自然、人体四类生态主题符号来逐层揭示这些形象符号产生、定型、凝结、变迁的发展脉络，具体论述族群文化在对主题形象进行选择、塑造、审美提炼时生态环境对其产生的影响和限定性作用。在这样一个研究序列中，产生文化现象的一些底层要素能够更清晰地展露出来，不仅对佤族文化研究有重要的方法论启示，也对建构现代佤族族群文化、树立现代佤族聚居区民族自治地方文化形象具有实践指导性意义。从民族地区建设可持续性发展的经济发展观需要来看，现代民族形象的生态性特征也是在该地区开展生态审美教育最有力的工具，十分有助于建立生态审美型的发展模式和建设理念。

一、动物主题形象

佤族宗教造型艺术中出现的动物主题形象主要有小型鸟雀和蛙类。

小型鸟雀造型出现在佤族公共建筑“大房子”和一般民居建筑屋脊两端的博风板木刻装饰中。这种雕刻在西盟、沧源两地都有流传，据说在西盟佤族的大房子房脊上，雕刻男性人像和8只燕子的习俗已经延续了20多代人的历史；^①而在沧源各地的佤族民居博风板装饰雕刻中，小型鸟雀的造型多是单独出现的。从当地群众对于建筑上这些雕刻的解释来看，小型鸟雀在建筑上的使用具有指向鲜明的自然崇拜、祖先崇拜或巫术象征意义。根据杨兆麟的研究，佤族建筑上的鸟形雕刻有两个相关的起源传说，一说因为佤族住屋的建造技术是向燕子学来的，这个建筑装饰是对祖先和发明建筑技术的一种纪念；还有传说早先有一只大鸟模样的星星陨落在佤族地方，几个氏族的祖先分吃了鸟肉，后按照所吃的部位和形态划分姓氏，后代在房子上刻鸟的造型是为了纪念这只大鸟及氏族的起源。^②杨兆麟在研究中还特别注意到这种在房屋顶上做鸟形装饰的习俗，很可能就是沧源岩画中那个在干栏式房屋屋脊上点缀两只鸟形图形画面所表示的古老风俗，也可能和傣族在屋檐上装饰孔雀造型的鸱吻相类似。^③

为此我对沧源岩画鸟饰建筑图形和佤族建筑中的鸟形雕刻做了一个图像比较。关于沧源岩画的作者族属问题，近年来由于缺少实质性的材料突破，很少再有人做更深入的研讨或争论了。但有一点是可以肯定的，岩画中所表现的族群生活习俗，很大一部分都与现代佤族具有密切的渊源关系，目前至少可以判定，岩画作者是现代佤族、布朗族等百濮民族先民的一支，暂时也不排除

① 《民族问题五种丛书》云南省编辑委员会编：《中国少数民族社会历史调查资料丛刊——佤族社会历史调查》（一），第166页，云南人民出版社，1983年版。

② 杨兆麟：《原始物象——村寨的守护和祈愿》，第289-291页，云南教育出版社，2000年版。

③ 杨兆麟：《原始物象——村寨的守护和祈愿》，第291页，云南教育出版社，2000年版。

与百越或羌氏族系之间存在的联系。通过图像比较研究,我认为沧源岩画中的图像很可能描绘的是两只真的鸟而不是雕刻。从沧源岩画的造型表现水平来看,对许多人体装饰图形的表现都很粗率,只能描绘物象的基本剪影形状,为什么两只现代雕刻的造型都很稚拙的鸟形木刻却能表现出尾毛、姿态来呢?对照第一地点一区中的一个独立的鸟形图形,几乎所有学者都会认为这是一只真实的鸟(更倾向是一只孔雀),那么房屋顶上站立的那两个鸟形图形其手法与此完全一致,可以基本判断出这幅岩画中表现的很可能是两只真的孔雀或其他鸟类,将其画在房屋上应是表现人鸟共居真实关系的景象。

根据《蛮书》中的记载,唐人赴滇西南时曾见到“孔雀巢于人家树上”的景象,验证了人鸟共居的区域生态景观历史。而小型鸟类筑巢于房屋屋檐之下也是经常出现的人鸟共居关系,尤其在人类巢居时代,这种情况就更多了。因此,我们可以对沧源岩画中鸟饰屋脊图形做出两种判断,其一是表现了屋檐上有小型鸟类筑巢共居的景观;其二是在表现古老民居建筑的一种重要的装饰习俗。我更倾向于前者,或将两个结论合并。

换一种思考方式有助于我们研究佤族人在建筑上制造鸟类装饰雕刻的原初心理。滇西南各少数民族在关于民居建筑的传说中都将是发明创造的灵感归功于某些动物或植物的启示,例如傣族就传说是远古首领桑木底受到凤凰展翅的启示搭起了人字形的屋顶从两面蒙住房屋,又模仿凤凰的高脚支起了脚柱,发明了这种上下两层的既能遮风挡雨、又能防止地面潮湿的干栏式住房。^①在另一个桑木底建房的传说里,是由许多种动物来帮助他完成竹楼建设的:传说古时候有一次暴发洪水,许多动物都被淹死了,桑

①:《西双版纳傣族民间故事》编辑组编:《西双版纳傣族民间故事》,第537-540页,云南人民出版社,1984年版。

木底划着竹筏到水里把那些濒于死亡的动物救了上来。这些动物都很感激桑木底，洪水退后，纷纷来帮他盖房子：麻雀，燕子衔来盖屋顶用的茅草；白蟹骂献出了双翅做屋角；还有大象、山猫、猴子、乌龟也都贡献了它们各自的力量和身体。因此屋脊叫“庄很”，即麻雀之屋；屋子之角叫“毕养”，即鹭鸶翅膀；有的叫宁掌，即象舌头，有的叫“岗苗”，即猫下巴，有的叫“朗玛”，即狗脊背等。^① 第一类传说的心理底质是人类单纯受到动物或自然界以动物形象为象征的神灵的恩赐；第二类传说则演变为动物集体对人类的一种感恩行动，人与自然的关系显得更为密切和复杂化。但在第二个传说中，我们仍然可以划分出不同的造型联想层次，屋脊显然一直都是麻雀、燕子之类的小型鸟雀专属，这是原初层次，而其他可能都是附加的联想结果。那么，为什么小型鸟雀总是与屋脊发生密切的关系呢？我认为原因并不复杂，只是因为早期小型鸟类长期占据人类屋脊、屋檐搭建窝巢，人们驱赶无效而逐渐产生的一种无奈的情绪和自我逻辑的解释，将鸟雀占据屋檐空间的现象解释为人类对最初传授建筑技术“师长”的一种待遇。

这个思维方式在滇西南少数民族其它动物形象运用中也有生动的体现。例如傣族佛寺在窗棂底下要用金水漏版刻印一只老鼠的图案，当地群众的解释有两个：一个是传说谷种是由老鼠给人类送来，为了感谢老鼠，就在窗户上给老鼠留了一个位置；另一个是说，因为老鼠经常从窗户爬进来，在窗户上做一个老鼠的图形，表示这个窗户已经被一个老鼠占领了，外边的老鼠就不敢爬进来了。^② 我认为第二个解释才道出了滇西南地区少数民族在建

① 胡绍华：《傣族风俗志》，第67页，中央民族大学出版社，1995年版。

② 根据2005年2月在澜沧县下允傣族村下允缅甸寺的调查。记录人：刘春旭；被采访人：刀老三（傣名：波赛宝）。

筑中装饰鸟类、老鼠图形的真实意图，这些造型艺术产生于一种交感巫术的需要，用自己制造的造型作为名义上的占据者，用意是代替自己驱赶和防护。我们在拉祜族地区做宗教雕刻艺术的调查时，也遇到了十分类似的现象：在拉祜族原始宗教木刻“牡卡密卡”之中，每个正方向都点缀着两只形状逼真的圆雕小雀。据当时主要负责制作雕刻的佛爷讲，这些鸟雀木刻的实际用意是吓唬来搞破坏的小鸟，让小鸟们知道，这些木刻架子是很重要的东西，不得乱啄。^①因此我认为，佤族民居建筑屋脊上的鸟形雕刻也与拉祜族原始宗教木刻“牡卡密卡”中鸟形雕刻的用意相同，是借助造型的交感功能防护房屋的一种举措，后来被祖先崇拜的民俗意象所遮盖，成为祖先纪念装饰的配饰。这一结论说明佤族先民在创造宗教造型符号时的一种规律性原则：他们认为造型制造者可以享用对象替代物的有利性功能，即木刻鸟雀是人与鸟雀之间的对话者，人可以有效地支配木刻鸟雀，而木刻鸟雀可以与鸟雀对话满足人的实际需要。这一支配心理是十分重要的一个巫术原理。同时这一支配心理能够轻易被其他解释系统所遮盖，也充分说明了巫术行为的性质，实施者是在不甘无所作为的前提下用自主性的逻辑解释系统创造了这样一种有作为的根据，而实施者也不一定就笃信这一解释的正确性。

巫术思维是来自先民在不具备实验基础条件下对自然现象所作出的一种推断，蛙类造型在佤族宗教造型艺术中的应用再次证明了这一点。佤族造型艺术中的蛙类造型是铜鼓上最重要的装饰。云南铜鼓的第六个类型“西盟型”铜鼓，以在云南西盟佤族自治县各村寨中保留最多而得名。它的特点是器身轻薄，形体高瘦呈直筒形，鼓面比例最大而没有一般的鼓身、鼓腰和鼓胸的分

① 根据2004年8月在澜沧县龙竹棚拉祜族村对佛堂雕刻的调查。记录人：马小中；被采访人：李老大（佛爷）。

界。西盟型铜鼓流行的年代大约是在 8 世纪到 20 世纪初,主要分布在云南的思茅、西双版纳、临沧、德宏等滇西南一带和泰国、缅甸等地,其他仅广西龙州发现一面,^①而在西盟马散窝努大寨的艾嘎家,就保存有约 20 面。^②西盟佤族使用铜鼓已经比较普遍,但佤族自己并不会制作铜鼓,而是去外地买回来,平时也很少在舞蹈中应用,据说主要是作为财富的象征来保存。佤族自己传说铜鼓是傣族传过来的,^③而近古以来西盟型铜鼓主要以缅甸的克钦邦为制造中心,^④佤族铜鼓多从这里买来。估计是滇西南的傣族人也从此处购买使用,这个渠道逐渐由傣族人转告佤族人,所以有傣族传来铜鼓的说法。因此,严格地讲,铜鼓蛙类造型并不是佤族人自己创造的艺术,而是被佤族人使用的重要的宗教造型艺术品。

佤族人称铜鼓为蛙鼓,傣族人也俗称其为“蛤蟆鼓”,据说在鼓上铸蛙是为了纪念祖先,同时也期盼风调雨顺。^⑤由于铜鼓不是近代佤族人自己制造的,在佤族的其他造型艺术中再也没有发现其他的蛙形装饰物,所以这一说法有详细考证的必要。而蛙在东南亚的许多民族文化中都具有很重要的自然动物崇拜地位,应该是农耕历史较长民族的专属。

对蛙类动物的特殊关注可能有两个方面的原因:一是水田稻作文化的产物;二是蛙类动物身体造型与人类的相似性。最典型的造型艺术文本是广西花山岩画,其中的人物造型、动作都表现

① 王大道:《云南铜鼓》,第 13 页,云南教育出版社,1986 年版。

② 罗之基:《佤族社会历史与文化》,第 410 页,中央民族大学出版社,1995 年版。

③ 《民族问题五种丛书》云南省编辑委员会编:《佤族社会历史调查》(一),第 166 页,云南人民出版社,1983 年版。

④ 黄桂枢:《思茅风物志》,第 69 页,云南人民出版社,2000 年版。

⑤ 黄桂枢:《思茅风物志》,第 69 页,云南人民出版社,2000 年版。

出对蛙类造型的模仿。但我们也必须注意到，在佤族民间传说中，确曾有将半人半蛙的神怪视为人祖的说法。根据台湾学者林纯生在《云南卡瓦族与台湾高山族的猎首祭》中的研究，佤族中也曾流传过一个祖先是两个蝌蚪的传说，说族群祖先蝌蚪耶当、耶台生在弄球龙潭之中，后来长成了蛙，日久变成精怪，因为吃了人肉，把他的头颅带回来放在自己居住的岩穴内，乃生儿女。他们以为这是头颅所赐，于是崇拜头颅。他们生有九子十女，互相婚配，以后子孙繁衍成一部落。当耶当与耶台临死的时候，召集了子孙告诉他们本族起源的故事。耶当和耶台自己死后，子孙应奉祀为始祖，每年须用人头祭祀。如子孙对于祭典不能奉行，则人口不安，五谷歉收，子孙不繁。^① 这个故事揭示了族群观察自然造型时的一个想象，从肢体关系上看，青蛙无疑是很接近人类的，但青蛙没有细脖颈，因此常被人误解为丢失了头颅。以蛙类为祖先的意识应与造型想象有很大的关系，同时也与水田稻作文化中对青蛙的依赖性有关。猎头习俗与蛙类发生关系的还不只此一则，南洋婆罗洲岛的部分猎头民族也传说自己的猎头习俗是在赴敌对部落的途中田野里的青蛙教的。^② 在沧源县流传的佤族“人从葫芦生”传说《达嘎惹木》中，人类祖先达嘎惹木是听了青蛙大王的劝告才带着小母牛乘着木槽逃脱了洪水灾难，繁衍人类的。^③ 青蛙在传说中以“先知”的形象出现，这一点是青蛙鸣叫可以预报雨水降临物候功能的折射，更由于青蛙繁殖能力的强盛，以小小身躯能发出如此巨大的鸣叫声，自然容易引发先民对

① 林纯生：《云南卡瓦族与台湾高山族的猎首祭》，载台湾大学《考古人类学刊》2期，1953年版；转引自罗之基：《佤族社会历史与文化》，第336页，中央民族大学出版社，1995年版。

② [英] A. C. 海赖著，吕一舟译，吕金录校：《南洋猎头民族考察记》，第357页，商务印书馆，1990年版。

③ 艾荻、诗恩编：《佤族民间故事》，第5—10页，云南人民出版社，1990年版。

蛙类的神秘幻想。从这些传说中可以看出，佤族也对蛙类萌生了超越一般生物的神秘感受和情感，这种情感导致佤族族群非常顺利地接受了来自其他民族的铜鼓，我认为与蛙类造型的出现有一定的关系。^①

二、植物主题形象

佤族宗教造型艺术中较少出现人工制作的植物形象，但永远不能缺少自然植物直接在环境艺术中的应用。

植物在宗教艺术中出现的主要作用就是对人类生命力的一种暗喻。最典型的植物符号就是葫芦，在云南各少数民族的创世神话传说中，“葫芦洪水”结构是出现频次最高的一组主题。但和民间文学相比较，造型艺术中葫芦的出现就少了许多。邓启耀在《宗教美术意象》里认为沧源岩画中的一个类似葫芦的图形和整幅图像是对葫芦出人神话的讲述。^②也有许多人认为由于该图形漫漶不清，是否是葫芦还有待商榷。葫芦在滇西南地区的佤族、拉祜族创世神话中都具有非常重要的地位，被作为人类起源地来看待。但在造型艺术中，葫芦应用的很少，除了比较熟悉的傣族小乘佛教葫芦金塔是明确模仿葫芦造型以外，佤族住屋屋脊两端也有雕刻一个“葫芦人”的习俗。^③当然，杨兆麟在沧源糯良大寨所见到的葫芦人形博风板雕刻可能是个孤例，目前我们还无法确知这个习俗流传的历史情况，也有可能是某些别具匠心的人根

① 也有学者主张佤族自己也曾拥有铜鼓制造工艺技术，但目前证据不足，暂作此论，留待今后研究深入之后再进行讨论。

② 邓启耀：《宗教美术意象》，第15页，云南人民出版社，1991年版。

③ 杨兆麟：《原始物象——村寨的守护和祈愿》，第288页，云南教育出版社，2000年版。

据传说或造型想象所创造出的一个新形象。

葫芦神话在滇西南地区的传播问题还没有研究透彻以前，我们姑且不用尝试着描述佤族葫芦神话或葫芦造型符号的形成问题，原因是也许葫芦只是从其他民族、地区传播来的一个适应了族群造型想象创造力的新符号系统，对佤族来说是一个替代传统岩洞类型“司岗”传说的新元素。故此，对葫芦符号的研究应主要围绕着先民如何从葫芦身上得到的灵感？有学者判断葫芦文化的生成与葫芦可以作为渡水工具的性能有关，因此葫芦出人总是与洪水神话联系在一起。季羨林认为葫芦文化生成的关键是葫芦的形状与胎盘的相似性，闻一多也主张将葫芦的浮水功能放在次要的位置上，洪水故事应该是后来黏合到葫芦神话上的。也曾有人提出孕妇身体的造型与葫芦造型十分接近，葫芦文化是人们对葫芦造型的联想产生的。^① 我认为最后一种说法比较接近葫芦符号的产生根源，同时葫芦多籽、高产等其他非造型要素也是先民对葫芦形成生育强盛交感幻觉的重要基础。而正是由于这样一些容易形成共鸣的造型联想和基础，葫芦文化在中华各民族之间得到最广泛流传。^②

与葫芦符号异曲同工的是芭蕉，在滇西南各少数民族中，芭蕉几乎是各种重要宗教仪式中不可缺少的象征物，但由于芭蕉没有在创世史诗中取得什么特殊的地位，因此芭蕉比起葫芦来很不

① 李子贤：《傣族葫芦神话溯源》，载刘锡诚、游琪：《葫芦与象征》，第168页，商务印书馆，2001年版。

② 闻一多曾论证了葫芦与中原人祖伏羲、女娲之间的关系；林河在《葫芦文化与葫芦神话》一文中详细整理了世界各地的葫芦神话体系，认为傣族、佤族、基诺族、拉祜族、傈僳族、阿昌族、怒族，以及部分侗、苗、汉族和南美洲克拉何人流传着葫芦直接生人类型的神话；而彝族、白族、土家族、仡佬族、侗族、水族、苗族、毛南族和蒙古族流传的是葫芦救人类类型的神话；其他还有变异型和类似型等。刘锡诚、游琪：《葫芦与象征》，第128—114页，商务印书馆，2001年版。

受重视。芭蕉的多产、香气和外张丰满的造型可能是引起族群产生生命兴旺的一个主要根源。在佤族文化中芭蕉是一种很重要的吉祥象征植物，如果在梦中出现了芭蕉树，则代表所要做的事情将顺利、兴旺，尤其在青年男女结婚以前曾有梦卜习俗，芭蕉是其中最吉利的梦相。在信奉基督教的佤族地区，男女青年举行婚礼时，教堂里牧师台前要摆上一棵芭蕉树，以作为未来婚姻生活和美的象征、祈愿。在婚礼仪式中，父母引导庆祝队伍的时候，在前边要拎一串芭蕉，表示将来会像芭蕉一样多子多福。在过年时有些村落流行在家门口栽种一棵松树枝代表向祖先献祭的习俗，集体公祭则是在寨心位置栽种一棵更大的松树枝，树枝下要摆一系列的供品，如猪头、芭蕉等。

我主张将宗教仪式中直接采用的芭蕉、松柏或葫芦等物也视为一种“造型艺术”。其一，族群在仪式民俗生成的过程中对这些植物主题符号进行过选择，而在每一次仪式实施的过程里也都要对具体植物对象的造型进行选择，如个头、形状、色泽等等。其二，这些被直接采用的植物已经被族群赋予了超越一般植物的意义，也就是说，它们与那些被雕刻的、描绘的花、草、葫芦具有相同的价值。因此，我更倾向于将植物符号视为宗教环境艺术中的一种特殊的手段，而这些植物的主体价值并不体现在具体的这个植物身上，而是它所代表的那个植物符号，从具体的物质本身上升为一个抽象的造型标志。在植物符号运用中出现的这种特殊性，表明族群在对生态主题符号进行塑造时，是以其对对象的支配程度来决定方法的。人们无法控制鸟类，因此只能用雕刻的手段复制鸟类的造型来达到目的。但对于可以任意摆布的植物，族群自然可以随意安排植物的位置，作为他们装点宗教仪式环境的一个造型要素。

三、自然体主题形象

能够将葫芦看作是与人类有血脉联系的祖母之体，说明在神话产生之初人类对自身与自然生物之间界限的认识是模糊的，在自体意识上还没有明确地与自然割裂为主客体的关系。这个模糊意识不但产生了族群与动植物平等生存和感恩心态的生态文化，还在审美活动中逐渐形成了人们有意识地模仿动植物的性能特点来塑造自身，使自己更符合这个世界的标准。在原始族群文化的基础概念中，这个世界的主体不是人类，而是被一些看不见的神秘的力量控制着，他们甚至相信一些动植物的种群比人更接近这些力量。例如在许多创世纪神话中，人类都是晚于动植物被神灵所创造的。而更早于全部生物之前，自然界的山川河流就已经在这个世界存在了很久，佤族的创世纪神话《司岗里》恰恰完整地诠释了 this 理论。

《司岗里》由于流传地区不同而存在着各种称呼和解释。西盟佤语称“司岗里”，沧源佤族则称“西岗里”，还有“德岗里”、“赛岗里”等不同的发音。西盟地区佤族人解释“司岗”为石洞，沧源地区的佤族人认为“西岗”是葫芦。不仅在词义解释上有不同，两地对“司岗”实物的说明也有区别，西盟佤族认为“司岗”就在阿佤山区的中心地带巴格岱附近的山上；而沧源佤族的解释，葫芦“西岗”就生长在附近的莱姆山上。^①在沧源岩画中有一幅十分像出人洞传说所形容的洞穴图形，许多学者都支持把这幅图像与佤族史诗《司岗里》联系起来看。在滇西南地区普遍

① 郭思九、尚仲豪：《佤族文学简史》，第43页，云南民族出版社，1999年版。

流行着对岩洞的崇拜文化，在傣族地区叫仙人洞的地方很多，但多数都是后来人们附会有关宗教传说而形成的宗教圣地，以前是否是人类族群曾经居住的洞穴还缺少证据。据说《司岗里》中所说的岩洞就是今天缅甸佤邦中一个叫巴格岱地方的一个低洼水塘，全称应为“巴拉格岱赫”，其本意为“下方”和“下身”的意思。根据佤族学者魏德明的研究，“巴拉格岱赫”就是指女性的生殖器，而“司岗”故事里的岩洞也就是对女性生命繁殖过程的一种“暗示”。^①如果魏德明的思路是对的，则“司岗”可能并不是穴居文化的象征而是通过岩洞造型和感受的近似性对母体生殖过程的一种暗喻，与葫芦文化中的符号类型是完全相同的。

在西盟佤族的大房子绘画中，也出现了简化符号的山和河流图形，其中山以二方连续的三角形来表示，河水则以连续的三角曲折线来表示。^②当然，这种对山水形象的抽象概括方式是非常普遍的，同样的图形在拉祜族服饰中也有很多应用。

四、人体主题形象

无论葫芦还是洞穴，其实都是因与人体产生了造型联想而具有超越自然本体的意义在宗教性的仪式环境中发挥效力的，而木鼓作为一种氏族“通天神器”则是更纯粹的一种模拟人体造型的法术工具。

对木鼓文化的研究目前有四个阶段的成果：第一阶段是民族社会历史调查阶段，1956年全国人民代表大会民族委员会组织

①：魏德明：《佤族文化史》，第18页，云南民族出版社，2001年版。

②：罗之基：《佤族社会历史与文化》，第408页，中央民族大学出版社，1995年版。

了少数民族社会历史调查组，其中佤族分组于1956—1958年之间对佤族地区进行社会历史调查，主要参与的调查人员有田继周、李仰松、罗之基等，代表成果为《佤族社会历史调查》^①、《佤族简史》^②等。这一阶段以对“拉木鼓”、“猎头”等民族原始宗教习俗的调查、记录为主，做了一些基本的图像资料记录工作，传达了民族自我对传统文化的认识和理解，从木鼓的功能角度确认木鼓是通鬼神的工具和统一的军事信号。^③第二阶段是在民族学研究的基础上对木鼓文化现象做文化上的诠释，主要研究者为罗之基和本民族学者赵富荣等，代表成果为《佤族社会历史与文化》^④、《佤族风俗志》^⑤。他们在总体总结佤族社会历史文化的过程里对木鼓文化作文化属性的基本定义，认为木鼓也有被崇拜的神性因素，是氏族、村社的标志等等。罗之基感到木鼓和猎头之间存在着某种内在的联系，并认为随着农村公社制度日渐没落木鼓的作用和意义也逐渐趋于淡化，因此她判断木鼓最初的意义是作为父系氏族的标志。^⑥第三阶段是开始从原始宗教文化的比较中推测木鼓产生的文化根源，代表著作有本民族学者魏德明的《佤族文化史》^⑦、杨兆麟的《原始物象》^⑧、王敬骝的《佤族

① 《民族问题五种丛书》云南省编辑委员会编：《中国少数民族社会历史调查资料丛刊——佤族社会历史调查》（1—3），云南人民出版社，1983年版。

② 《佤族简史》编写组：《国家民委民族问题五种丛书之一、中国少数民族简史丛书——佤族简史》，云南教育出版社，1986年版。

③ 《中国少数民族社会历史调查资料丛刊——佤族社会历史调查》（1—3），第174页，云南人民出版社，1983年版。

④ 罗之基：《佤族社会历史与文化》，中央民族大学出版社，1995年版。

⑤ 赵富荣：《佤族风俗志》，中央民族大学出版社，1994年版。

⑥ 罗之基：《佤族社会历史与文化》，第322页，中央民族大学出版社，1995年版。

⑦ 魏德明：《佤族文化史》，云南民族出版社，2001年版。

⑧ 杨兆麟：《原始物象——村寨的守护和祈愿》，云南教育出版社，2000年版。

木鼓考》^①。魏德明认为木鼓是对女性祖先、女神麻农（烨奴姆）身体的象征，是女性生殖崇拜文化的表现。^②王敬骝从佤族传说中木鼓习俗存在的时间推算，认为佤族木鼓来源于壮、傣先民的“舂堂”。^③杨兆麟基本支持上述两人的观点，并发现木鼓的敲击动作似是对交媾的模仿，认为也“不排除部分村寨把木鼓作为雌雄同体的灵物崇拜”的可能。^④但第三阶段的研究思维在文化人类学的研究方法横向联系的拓展方面仍然不足，仍然缺少全球性原始宗教文化语言形态的比较研究，对佤族木鼓文化的解析没有形成理据充分的理论体系。目前对于佤族木鼓文化研究正在逐渐进入第四阶段，第四阶段是在综合以上研究成果的基础上，就佤族木鼓文化的体系结构作更进一步的研究和阐释，代表成果是郭锐的《佤族木鼓文化研究》^⑤和付爱民的《佤族木鼓文化解析研究》^⑥。第四阶段的成果基本否认了木鼓作为生殖崇拜文化的表现理论，理由是木鼓对女性生殖器造型的模拟并不是应用于人类的生育，而是借助这种生育力量的感染改变大地对农作物的繁育力，是以拟人交媾的手法催促自然之间的“交媾”，以增加农业的收成。

木鼓从其造型选择和塑造上说，毫无疑问是对女性生殖器的模拟。但是研究不能仅仅因为模拟了生殖器的造型就简单地将其归纳为“生殖崇拜”，也不能因为是鼓就必然发生于祭祀的需求行为中。与全球最典型的生殖崇拜文化比较后，我发现佤族木鼓

① 王敬骝：《佤族木鼓考》，载《民族艺术研究》1980年第3期。

② 魏德明：《佤族文化史》，第278页，云南民族出版社，2001年版。

③ 王敬骝：《佤族木鼓考》，载《民族艺术研究》1980年第3期。

④ 杨兆麟：《原始物象——村寨的守护和祈愿》，第284，云南教育出版社，2000年版。

⑤ 郭锐：《佤族木鼓文化研究》，中央民族大学民族学博士学位论文，2006年。

⑥ 付爱民：《佤族木鼓文化解析研究》，载《民族艺术》2006年第1期。

文化的基本形态与生殖崇拜文化截然不同,反而与澳洲某上著春季交媾舞会、青海玉树的部分藏族村落春季交媾舞会^①相同,是利用模拟交媾的动作来刺激大地的繁育。那么从木鼓造型塑造的过程分析,族群的真实心理是为大地(这个土地是属于本族群民族的)开辟了一个接受交媾法术^②的媒体,人们对土地的愿望和需求都通过这个媒体影响到大地。因此,木鼓的造型符号性质与葫芦、岩洞有根本的区别。

木鼓的符号意义是将人与土地融合为形式上的一体,表明人们认为自己的身体和自然界具有-一种相通的意念,在这一最高层次的造型符号塑造中,人体表现出一种超自然的神性意味。当然,最典型的就是头面。佤族猎头习俗的起源传说甚为繁杂,多未能述本清源,大体分为天神洪水威慑说^③、杀奴惩恶说^④、血族复仇说^⑤、孔明诡计说^⑥

① 杨学政:《原始宗教论》,第19页,云南人民出版社,1991年版。

② 法术概念是西方学者在研究原始文化时归纳出来的用以区分产生神灵观念以后的原始宗教行为。“物活论”是马特在1899年创造的,比此前的万物有灵论形容的更为贴切。后来也出现了一些反对使用法术一词的观点,如埃德温·史密斯博士在《非洲人的象征论》中主张以活力代替法术。杨学政:《原始宗教论》,第11—30页,云南人民出版社,1991年版。

③ 与北方民族“河伯娶妇”的传说类似,最高神威胁说如果不贡献人头就发洪水制裁。

④ 传说佤族人祖克立托为严惩乱伦者而杀家奴(义子),其行为极符合佤族人的道德习惯,故此说把砍头的血腥修饰为正义公德之举。

⑤ 传说述其源为十五代永广佤族人与勐梭傣族人的一次仇杀,显系近代始发生的社会矛盾。

⑥ 孔明为降服佤族送来熟谷种并授以农事,后复赐真种告之需砍头相祭。孔明意在传其俗令其人自相残杀。孔明崇拜思想是羌氏遗裔诸族带来的移民文化,佤族的借用意在以孔明象征近代民族文化碰撞中的强势民族,承担着族人郁积已久的双重心理:感恩与畏忌-一送来谷种与欺骗同胞。此说的出现标志着佤族人的觉醒:他们已经在怀疑传统的正确性,并极力反对族内的仇杀了。

和为谷魂奶奶复仇说^①五大类型。学者根据族群自我的解释系统所进行的研究多数主张以血族复仇说为习俗的延传基础展开,认为猎头习俗可能起源于对嗜血神灵的祭祀,判定头颅在仪式中是一件祭品。后期多数学者也开始主张人头经过神秘的巫术具有祭品和神灵的二重性。^②二重性的提法颇显睿智,却仍未脱蜕据民俗表象设论的实质,仍不能更深层剖析头颅受到族人崇拜的文化根源。因此,真正能够找到猎头习俗的文化起源并不是从族群自我的解释系统里,而是从人类原始宗教文化和造型联想的基本方式中寻找答案,核心问题就是,为什么头面具有如此重要的地位?

在原始宗教造型思维系统里,人们比较普遍地认为头颅是魂魄的居所,头一直被视为原始巫术中灵魂的象征物。^③东非、西非人即相信:灵魂的主体居于人体的顶部,它是人的守护神。^④德国学者利普斯更在《事物的本源》一书中认为:面具崇拜及相关的舞蹈表演源出于头骨崇拜。^⑤在信仰雉文化的原始人眼里,雉面具是一种神物,是“将人的灵魂输送到另一个世界里去的运载工具”。^⑥宁夏贺兰山岩画中的“透视人体图”,在一个富于生

① 为佤族送来谷种,并传授农技的老奶奶被恶人杀死,石头或地震鬼指引人们砍恶人头祭谷才能使奶奶死后枯萎的谷苗复兴。故事纯属傣族谷魂奶奶传说的翻版,改编部分恰能说明猎头复仇的合理性,并巧妙地把砍头与祭神联为一体。

② 杨学政:《原始宗教论》,第244-247页,云南人民出版社,1991年版;另见张立文:《传统学引论》,第85页,中国人民大学出版社,1989年版,鬼与人头合而为一说。佤族学专家罗之基也上张此说。

③ 孙新周:《中国原始艺术符号的文化破译》,第19-21页,中央民族大学出版社,1998年版。

④ 帕林德:《非洲传统宗教》,第147页,商务印书馆,2004年版。

⑤ 刘志群:《西藏雉面具和藏戏面具的纵横观》,载《雉文化与艺术》,第303页,贵州人民出版社,1993年版。

⑥ 虞修明:《面具文化概观》,载《雉文化与艺术》,第283页,贵州人民出版社,1993年版。

殖力象征的人体腹部画着一张神秘的头面，据学者研究这是一幅生殖巫术岩画，神秘的头面表示招魂入体、转世再生。^① 原始人认为灵魂入体是使女人受孕的初因，而转生的灵魂又必是过去逝去的某个亡灵，因此岩画就要绘制在一个像贺兰山口一样的祖灵汇集之地。^② 新疆呼图壁岩刻更加形象地说明了这种观念：每个预备交媾的男人体内都附载了一个祖灵头面，而岩刻还描绘了大量游荡于虚空里的祖灵，表明这里是个祖灵转生的公共家园。^③ 从更广阔的范围看头面造型的文化含义，我们可以确知，原始文化中普遍将头面作为人支配亡故灵魂的一种形式手段，岩画、岩刻图形都表示人们对灵魂支配活动的一种造型艺术图解。那么，人头被供奉在木鼓房前和鬼林里也就可以理解为另一种宗教环境造型样式的图解，猎头民族的先民是在运用这样办法去摄取更多的灵魂，通过“做大鬼”的仪式将这些灵魂吸收为本氏族的新生力量，成为本氏族的社神，保佑一方。头骨嵌入人头桩的样子酷似贺兰山岩画中的形象，看来佉族人也是出于招魂入体的目的：用过一年以后的头颅令其魂归栖于鬼林，转生加入本社的祖灵集团——木依吉。

佉族的木刻艺术中也经常出现口、鼻清晰的头面造型，用意与上述相同，表示灵魂将转世重生。而完整的人体则表示祖先的象征，是灵魂不灭的魂力完整的精灵物。

① 孙新周：《中国原始艺术符号的文化破译》，第19—21页，中央民族大学出版社，1998年版。

② 古云：丘陵为牡，溪谷为牝。贺兰山口即古人谓之牝谷，可促十产多子。

③ 岩刻位于一座城堡下部的岩石透镜体上，距地3米高，显然是举行生殖巫术的场地。

五、结 语

佤族宗教造型艺术的内容和体系并不繁杂，但在我国少数民族造型艺术领域里往往获得较高的审美评价，它所展现出的那种远隔尘世的淳朴、浑厚、旺盛、犷厉美感很快得到现代社会的接受和喜爱。在最近十几年的区域旅游产业开发中，佤族宗教造型艺术形象符号得到改造、重组等新方式的应用，被作为民族风情节目表演中的重要的环境背景。

但是，由于历史上的不同原因造成了族群对传统文化的误读，从而干扰了学者对传统解释系统研究的紊乱，而这种紊乱从根本上破坏了现代族群文化的建构方法，许多造型符号被混乱组合，忽略了其原始的生态性文化链条。许多民族歌舞表演活动中未加区分地引进了一些装饰图形和手法：例如将牛头雕刻转移到木鼓的两端、在木鼓鼓身上涂绘彩色抽象图案等。这些图形有的来自民族传统符号，但与原生态文化符号不属于同一系统；有的来自其他民族和地区的装饰图形，被简单地嫁接在佤族造型符号系统中。这种做法实际上是毁坏了民族形象符号的独立特征，将佤族形象符号与其他民族的原始造型形象相混淆，同时也干扰了观众对本民族文化系统的认知，简化了文化传统的内涵底蕴，并从集体意识深层隔断了民族文化起源的主体部分——生态与地理特征。

因此，本文主张应对佤族传统文化解释系统做更深入的研究，尤其是对最具有典型性、代表性、族群凝聚力的宗教造型艺术形象符号做系统的研究和探讨，做更广泛的比较研究，整理传统造型符号系统。这个研究序列对于佤族地区未来的城市建设、旅游区景观建设、旅游形象设计等具体工作都具有很重要的意

义，其紧迫性应引起学术界的重视。

（本文是作者参加思茅师范专科学院、西盟县政府主办的“首届佤族文化学术研讨会”会议论文，发表于《文化宗教民俗——首届中国佤族文化学术研讨会论文集》，云南大学出版社，2008年版。）

澜沧县旅游形象设计的基本原则

一、澜沧县旅游形象设计的核心定位

核心定位的设定主要处理在具体建设项目中出现的形象冲突时如何协调解决的问题。本方案提供了行政核心定位、市场核心定位、文化核心定位、娱乐核心定位以及历史古迹核心定位五项，根据未来城镇建设的功能分区性质按照不同的核心定位进行形象建设是非常必要的系统工程。根据项目组的研究分析，认为这五项核心定位的分类方法比较适合目前澜沧县的具体情况和未来的发展需要。

1. “拉祜山乡”的行政核心定位

根据《中共澜沧县委九届三次全委（扩大）会议工作报告》（2004年2月4日）：“澜沧是全国唯一的拉祜族自治县，是拉祜族人口聚居最多的‘拉祜山乡’，用拉祜文化来定位以拉祜族文化为主、包容各民族文化特点在内的澜沧地域文化和民族文化，最具有代表性和说服力，最具有文化含量和文化品位，最具有打造的价值。”

因此，在澜沧县城市建设中，应以“拉祜山乡”为其行政核心定位，在城市主体综合文化功能区建设中强调拉祜文化的视觉形象特点，它应包括：城市中心文化广场、城市主要出入交通路口景观区、政府行政办公区、城市公共交通主站区。

根据《中共澜沧县委九届三次全委（扩大）会议工作报告》（2004年2月4日），这里所说的“拉祜文化”的准确概念为：“拉祜文化不仅仅指拉祜族文化，拉祜文化不等同于拉祜族文化，拉祜族文化是拉祜文化的主体部分和核心内容，其他各民族的文化也是拉祜文化的重要组成部分。”在澜沧县域内，“拉祜文化”至少由同属于氏羌族系的彝族、哈尼族以及百濮族系的佤族、布朗族、百越族系的傣族3个少数民族文化和明朝以来移民入澜沧的江西、四川、湖南、浙江、云南大理、临沧、思茅等籍汉族群众的文化构成。

其中视觉形象设计要素优先选择多民族间已融合的文化成分，如民居建筑中的木掌楼；其次选择拉祜族主体文化特征要素，其中优先选择拉祜纳与拉祜西两个主要支系比较统一、共用的要素，如拉祜族神鼓；次选拉祜族文化艺术中形象个性突出的要素，如拉祜西的牡卡密卡；再次添加其他民族文化中具有鲜明地域性特征的形象要素，如傣族佛教建筑装饰与佤族服饰等等。

2. “千年古茶”的市场核心定位

景迈、芒景千年万亩古茶园是澜沧县未来的一个主要的旅游产品品牌，是澜沧县县域内最具有市场吸引力的旅游资源，且很可能成为未来澜沧旅游商品利润创造的主要项目。

澜沧的古茶旅游资源非常丰富，除景迈、芒景千年万亩古茶园外，还有班崴过渡型古茶树王、发展河黑山等地我国面积最大的天然古茶树林等，构成澜沧独特的以茶文化为主体的森林生态旅游产品项目类型。因此，在澜沧的主要城市文化形象建设区、市场形象提示区应以古茶文化为主要的形象定位，包括：进出城市的第二段景观区、城市主要街心雕塑形象设计、城市公共商业贸易区内的休闲景观区、城市中心博物馆景观区

部分地区。

具体手段以写实雕塑人造景观为主、引种栽培、移栽为辅，人造景观应以原始森林高大树冠树木、板根、气生根等区域特有植物形象为主，辅助以地方特产的动物形象雕塑。

城市公共商业贸易区内的休闲景观区可以铺设模拟茶马古道的石板路，并配以表现茶马、茶盐交易的市井人物题材雕塑或壁画、浮雕。

3. “原始民族博物馆”的文化核心定位

民族原始文化是云南少数民族文化旅游最重要的一个吸引点。中国几个著名的民族民俗旅游名胜区——甘藏、香格里拉、九寨沟、丽江等基本都是在民族文化的原始性上大做文章，通过传媒宣传与形象建设共同形成原始文化的市场吸引力。

所谓“原始”，并不是指原始社会生产关系的“原始面貌”，在旅游文化形象建设中它是一个相对的历史概念，主要指地域性的原生形态文化，指保存着比较完整的民族文化生态基础的民族聚居或杂居地区所呈现出的原始文化系统，它们对生态、地理环境条件的直接依赖性很大，文化现象能够直接反映出地域性的生态、地理特征，具有明确的原始性、原生性。这种原始文化在被整合为旅游资源产品时，对保护地方原生态民族文化和建立民族族群的多元文化信心也同时发挥了一定的良性循环作用。

至1950年代前后，中国境内尚存的原始文化核心区仅存台湾山地民族、大兴安岭渔猎民族、西藏原始游猎民族、滇西南和滇西原始山地游耕、游猎民族这5个主要的片区，其中唯一还保存有完整原始猎头祭祀、乐舞、节祭、法术器物的地区仅有台湾和滇西南两个地区。仍然保持着原始猎头习俗，充分说明当地与生产方式联系的原始信仰形态还没有完全消失，也

说明没有受到外来文化的更多影响，其文化唯一性十分突出。滇西南地区的原始文化核心区即俗称的阿佤山中心区，地跨今西盟县、孟连县、澜沧县（主要在雪林、木戛、安康、糯福等地）、缅甸佤邦、沧源县的部分地区，从地理区位特征来看，澜沧县城应该建设成为云南旅游区滇西南原始民俗文化旅游亚区的中心接待城市。

因此，项目组成员一致认为应将本地区的文化核心定位确定为“原始民族博物馆”，借助周边地区的优势旅游资源与本县的同类旅游资源，优先开发、优先宣传和建立旅游品牌形象。

4. “温泉水浴休闲之城”的娱乐核心定位

娱乐休闲项目设施的建设与开发是旅游接待城市的主要吸引力要素。澜沧县城本名“勐朗”，傣语原意为“如水清洗过一样美好的地方”，来源不详，估计可能与坝子里水系发达有关。项目组认为还有一种可能，就是与坝子里可利用的温泉资源有关。

因此，项目组认为可以充分利用传统地名的多义性将县城名称解释为“温泉水浴休闲之城”，并以此建立娱乐核心的形象建设定位，多角度开发与水有关的休闲、娱乐、餐饮、健身等活动场所、设施。

根据乡里老人回忆，原来勐朗坝里以傣族居民为主，有小乘佛寺多达30多座，从清朝中叶开始就是傣族、汉族、佤族、拉祜族等各民族杂居的地区重要商业贸易城镇。项目结论认为，娱乐核心的形象建设可以依托此城镇历史文脉特点，开发“圣浴之城”项目，重点依托区域著名的旅游节庆品牌“泼水节”与“温泉水浴”结合，开发突出傣族、拉祜族、佤族、汉族共同参与的独特民族结构富有地方特色的“浴佛泼水节”项目。“泼水节”来源于古代浴佛节，本来就有集体沐浴佛像、堆沙、放灯、泼

水、沐浴、放高升、赛龙舟、赶摆、赶花会等传统节日习俗，在县城重建缅寺浴佛环境，为以上活动准备专用场地是非常适合的旅游娱乐设施开发方向。

5. “茶盐古镇”的历史、古迹核心定位

澜沧最有价值的历史古迹旅游资源是澜沧江边的元代摩崖石刻，但由于交通条件限制，不能作为主要的开发对象，也不具备系统性。

从资源调查的结果来看，澜沧的历史文脉主要集中在民族贸易往来的历史遗迹方面。澜沧的位置是古代滇西南地区茶马、茶盐交易商道的江西要塞，是贯通大理、临沧和西南产茶区的南北主干路。后来县城也是从思茅横联至孟连、木戛出境的主要驿站城镇。从现在的资源现状来看，县域内的上允、景迈两地都具有开发为民族旅游小型古镇的条件和优势：

- (1) 建筑聚落环境基本保持原来面貌。
- (2) 民族传统文化得到全面保护。
- (3) 传统商业贸易形式——“五日一集”习惯仍然保留。
- (4) 缅寺、寨心、寨神树等传统聚落结构仍然保留。
- (5) 寨墙、寨门、古道遗迹仍然可以通过老人回忆找到并按照原始形式恢复。
- (6) 都拥有古木（铁力木）或古茶等其他丰富的资源类型。

二、澜沧县民族社会历史文化基础结构

1. 土著民族的社会历史发展文脉

澜沧的土著民族应确定为百濮民族和傣族。虽然没有明确

的历史文献证实，但从现代民族分布区域结构和民间传说分析，县域大多数地区的最早居民是佤族等百濮系民族，傣族最迟于元、明之际迁徙而来，之后佤族的主要聚居地西迁至今西盟县和缅甸等地。因此，在拉祜族迁来澜沧县以前，本地已经形成了佤族等百濮系民族与傣族、汉族交错杂居的上著民族结构基础。

上著民族的概念指最早开发区域土地资源并基本定居的民族。傣族虽然也是后期迁徙而来的民族，但部分坝区是傣族率先开发，并多数使用傣语名称，可以确认为是地区的上著民族。

2. 迁徙民族的社会历史发展进程

目前的行政主体民族拉祜族是典型的迁徙民族。根据大量史料记载基本可以确定，大约在明代末期，西路拉祜族部众（即今拉祜纳支系前身）迁徙到澜沧境内，此前东路拉祜族部众（即今拉祜西支系前身）已迁居澜沧江东岸的景谷县等地区，清代中叶东路拉祜族因为战争原因大部分迁居到了今澜沧南部，从而形成了今天澜沧县内的民族分布格局。

以前由于拉祜族是本县的行政主体民族，习惯将其确认为本县的土著民族。但从拉祜族自身的文化本质来看，它是一个特点鲜明的迁徙民族，至今保持着比较丰富的迁徙文化和游耕、游猎生产方式遗留。

汉族迁徙进入澜沧县域最早从明朝初年开始，主要是前来开发募乃银矿的商人，以后清朝中叶又形成一次汉族迁徙进入的高潮，主要来源以湖南、江西、四川等外省和省内思茅、普洱、景谷、景东、临沧等地的汉族居民为主。汉族从迁居境内开始，即与土著民族通婚，发生民族融合，大多数民族地区的少数民族人口中与汉族混血族裔都占有半数以上的比例。

境内的哈尼族、彝族都是在清朝中叶以后从澜沧江东分散迁徙而来，主要分布在县域的东南部，其中彝族偏居于北。其他民族也都是偶迁而来，未构成大的群落。

3. 行政主体民族与各民族融合的现代发展形态

澜沧县千人以上民族依次为拉祜族、汉族、佤族、哈尼族、彝族、傣族、布朗族、回族。1990年行政主体民族拉祜族人口合计188482人，占全县总人口数42.1%；少数民族中佤族为第二主体民族，1990年合计51968人，占全县人口11.6%。各民族交错杂居格局形成的400多年间（从拉祜族迁入澜沧境内时计），各民族间一直存在着程度不同的血缘融合和文化交流，形成了很多族际共享的文化现象，如寨心、竜林、芦笙、圆圈舞、三跺脚等。这些区域文化将作为“拉祜文化”结构中最主要的内容。

在区域形象建设中凸显拉祜族主体文化形象的同时，必须注意兼容其他各民族的代表性。

三、澜沧县民族、民俗艺术的视觉特质

1. 澜沧县民族、民俗艺术的视觉特质依据的基本描述

区域形象设计必须遵循区域民族艺术的造型形象特质，以其造型视觉特质为基本参考，创造新的形象元素。

通过项目组前后4个月的实地考察和此前项目组专家的田野调查资料以及文献查阅，目前可以确定的区域民族、民俗艺术中的视觉特质描述如下：

表 7.4 澜沧县民族、民俗艺术视觉要素归纳

主要表现形式	民居建筑	干栏式	穿斗土基本掌楼（民间俗称“老板房”）	
			歇山顶木楼（民间俗称“竹楼”）	
			悬山顶加山面坡檐木楼（民间俗称“鸡笼罩”式）	
			悬山顶木楼	
		落地式	土基房	
			拌墙房	
			充墙房	
			木板散片房	
			竹笆墙房	
			木板房	
	宗教建筑	傣族佛寺建筑	临沧师傅技术为主的人理风格	
			西双版纳师傅技术为主的东南亚风格	
		拉祜族佛堂建筑	南部拉祜西式草顶落地式木板房	
			北部拉祜纳式大乘佛教土木结构殿堂	
		佤族等土主佛房建筑		
	服装服饰	拉祜族服饰	拉祜西服饰	
			拉祜纳服饰	
		佤族服饰	文东布饶克支系服饰	
			雪林布饶克支系服饰	
		傣族服饰	上允汉傣服饰	
			景迈汉傣、水傣服饰	
		布朗族服饰	惠民芒景布朗族服饰（傣化倾向代表）	
			文东救苦布朗族服饰（佤化倾向代表）	
		哈尼族篾尼人服饰		
		彝族服饰		
		挎包织绣	由于文化交流融合情况比较复杂，关于挎包形式无法以一般民族划分	

续表

主要表现形式	宗教器物	拉祜族	神鼓
			寨桩雕刻
			达门雕刻
			祭台雕刻
			垂幡布饰
			祭祀剪纸
		佤族	木鼓（现已失传）
			铜鼓（县城收藏文物）
		傣族	神鼓（仅南波底寨保存传统鼓一只）
			金水图案
			祭祀法器雕刻
			镶嵌玻璃浮雕
			壁画
			门窗木刻浮雕
			佛像
			叫魂泥塑
	物质文化	土陶锅	
		竹编器物	
		农具	
谷仓			
弩			
主要形象类型	几何抽象符号为主：菱形、三角等		
	象征模拟图形为主：鱼形、水形等		
	动植物象形形象仅占很小的比例，体量也比较小：鸟、瓜果等		
	除傣族壁画、塑像外，无写实人物形象塑造		

续表

主要造型形式	二方连续形式为主
	根据方形发展结构多于圆形
	结构重复排列为主, 无复杂结构形式
	对称方式不严格
	多使用二元对立式构成格式
主要色彩搭配方式	自然景观的丰富绿色与土红色
	建筑人文景观的上红与茅草黄色搭配
	建筑人文景观的木料暖灰色与青瓦色搭配
	服装服饰的黑色与深红色搭配
	傣族服饰的高纯度彩色搭配
	挎包的高明度彩色与黑、灰色搭配

2. 环境景观审美意识特质

澜沧县域内的各民族人居环境文化基本比较一致, 村寨、住房建设都有一定的风水选择规范, 因此朝向、格局方面都具有一定内在联系, 显得布局自然、随意而又协调。具体的环境聚落格局形态规范特征主要为:

(1) 处于沿着弧形坡地建设原因, 拉祜族、佤族等山地民族住屋之间一般成 15° 角横向联合排列。

(2) 坡地房屋面朝坡下。

(3) 近路口处一般栽种芭蕉等高大经济类植物遮挡视线, 避免路人直接看到院落。

(4) 房屋正面栽种植株矮小的观赏类花卉植物, 并与少量高大景观植物相伴。

(5) 房屋背面为经济作物林。

(6) 如有水系流过家门, 建起篱笆进行遮挡。

(7) 发挥植物的自然作用建设篱笆, 典型如剑麻、霸王鞭、金刚刺、竹子等, 经常被作为篱笆植物使用。

四、澜沧县城市景观建设中遵守的基本原则

1. 城市布局中的景观要素原则

城市功能区的布局格局必须具备区域基本特点, 不能盲目模仿其他城市面貌。形象设计方案只提供视觉形象的区域特点要素, 但在具体建设项目实施时, 首要考虑的是建设功能的服务性, 因此本方案并不作为限定性文件。如有冲突存在, 请县建设管理部门参照文本内容与建设单位协商确定设计内容。

以下要素内容同样适用于民族村寨改造工程。

(1) 山原地带起伏地势特征

在建筑实体设计时, 适当注意单体之间的山地天际线景观风格的营造, 即通过楼层落差, 打破普通城市建筑景观的水平统一性, 形成丰富的山地天际线景观层次。

(2) 主道路环形、中轴套交特征

滇西南地区少数民族村寨中的道路布局有一定的统一性, 大多数的山地民族村寨设置于半山坡或山顶圆坡地上, 平坝区的也多数高于平川约 30 米处设置。澜沧县内布局典型的村寨为:

第一, 山顶坡类型

- a. 糯福乡巴卡乃拉祜族村
- b. 雪林乡左都佤族村
- c. 上允镇下允村那哈佤族寨子

第二, 半山坡类型

- a. 糯福乡龙竹棚拉祜族村 (环双坡)

b. 木戛乡大班利拉祜族村

c. 惠民乡景迈傣族村

第三，平坝区类型

a. 上允镇下允村城子傣族寨

b. 上允镇下允村允象佤族寨

c. 上允镇上允老街傣族寨

从以上各村寨的聚落格局的规律研究中发现，半山坡和山顶聚落普遍存在着环状盘山主道路，构成村社的外环路。缓坡向建设主中轴路，与环形路相套交。这一道路设计特点应在民族风情城市游憩区内体现。

(3) 规则几何形与自由形的布局相结合

村寨的布局基本是依据山地环形坡地地形而自然伸展开的，因此组织格局多呈自由形交错。而一些传统长屋或称大房子的建筑，也多是按照几何形规则如十字形、口字形展开布局，因此就构成大环境的自由形与单体规则形的结合特点。

在城市景观布局设计中，应适当调整建筑布局的整体关系，利用小品景观园林、小型公共功能建筑对几何规则布局进行改造，打破规则的视觉效果，完善区域性景观特色。

2. 建筑造型模式体系原则

城市建筑体系应充分体现出地域与民族性特色。通过实地调查与建筑模式研究，项目组总结出澜沧——滇西南地区的民族建筑主要系统特征内容以供建设时进行参照。民族传统建筑主要分为民居和公共建筑两大类型，公共建筑又以宗教建筑为典型。在未来的城市建设中，作为居住功能使用的建筑包括公寓、别墅、酒店，均应采用传统民居建筑的造型模式；城市公共功能性建筑包括汽车站、商店、医院等按照具体功能情况适当采用传统公共建筑和民居建筑的造型模式；其中文化娱乐中心和主要商业街的

建筑必须充分体现民族建筑特色，而机关办公楼和商业写字楼、银行等功能建筑不得采用民族传统建筑造型。

3. 景观色彩关系与建筑材质原则

景观色彩规划是决定城市面貌特色的主要手段。由于满足实用功能需要是建筑设计的第一位因素，传统建筑与现代建筑的功能差异距离过大，因此现代城市建筑的造型设计往往不可能从单一的景观文化需求出发，甚至不得不牺牲区域传统的景观基础。而简单地依赖传统建筑的造型，在材料技术完全不同的现代建筑上添加传统建筑造型要素的做法也一直遭到比较广泛的贬斥，其内在的不协调和冲突是无法消除的。从另一个角度来考虑，在建筑结构之外添加的任何造型装饰实际上都是一种额外增加的建设成本，也不符合目前所提倡的建设节约型社会的思想导向。在澜沧县未来的城市建设中，主张主要依靠对民族传统色彩体系的运用来凸显地域性景观特色。民族传统色彩体系主要采用实地调查与研究所总结出的色彩谱系来进行设计。县域内未来全部城市建设中的建筑色彩使用必须严格遵照色彩设计方案选择材质和施工。

（本文是由作者作为项目负责人的县级建设项目“澜沧拉祜族自治县旅游形象设计”部分成果，该项目于2007年完成并通过专家评审。）

图像——为历史定制形象的权者

总有一些历史的瞬间是我们不能抛弃于记忆的，能够使我们记住的并不是这些具体的历史瞬间本身，而是我们通过一种称作“图像”的媒介将这些瞬间区别于那些未被记录或没有被精彩地记录、传播的瞬间，使其成为一种特殊的历史、被图像表述的历史。

历史有两种表述方式，其一是依靠语言、文字的，另一类就是通过图像。图像学家是在凭借历史遗留下来的诸般图像寻找重新解读历史的方法，或者更准确地说，是塑造历史形象的工具。但是，图像学家所要时刻提防的两难陷阱，也恰恰就是艺术家对图像作品所称道的那种“艺术性”。不可否认，图像也永远属于艺术的范畴，而似乎这种艺术价值得以提升，其历史的转述价值即被降低。当然，二者是否构成悖论，首先取决于图像作者对“历史形象塑造权”类型的选择——他们有权操作的技巧是为了修饰和导演视像，还是为了精确、凝练地捕捉瞬间，而我们坚信，能够最后被公认为“摄影大师”的人必定属于后者。

难以想象，1939年10月28日下午，如果吴印咸先生没有冒着硝烟赶到距离前线只有四五里地的河北孙家庄记录下如此精彩而又能感同身临的影像，我们和我们的子孙后代在缅怀可敬的诺尔曼·白求恩大夫时将只有凭虚掩卷而悲了。缺少了可以被感知的形象，历史容易变得空洞和抽象，而照片使我们得以将历史转化为具有感染力的形象，而不是无情的数据和论调。

编辑非常欣喜地告诉我，他们在解放军画报社找到了吴老当年《白求恩大夫》的原始版底片，当我看到这张6×6原寸底放

大照片的时候，又意外发现了更多宝贵的内容。以前通行发表的构图裁切样式，与吴老当年的创作大相径庭，吴老原本的构图利用光线明暗的反差形成了一个暗调倒梯形，左上重而右下轻，于是右下角放水盆的凳子是弥补构图倾斜的最佳重色要素。由于倒梯形的基本边缘都很直利，白求恩大夫背部躬低的弧线和受光的头部即成为画面必然的形式中心。而在此前所发表的典型构图裁切方式里，这个由阴影形成的倒梯形被切到了画面之外，白求恩大夫头部的形式中心地位受到了各种亮色影调的干扰。然而，这种形式表现上的损失还只是其次的。

根据吴印咸先生的回忆，早在拍摄这张照片的7天前，本来已经决定回国去筹集药品器材和资金的白求恩大夫听说日军发动了“冬季大扫荡”，毅然决定推迟归期参加战斗。我们从画面中看到的这个手术台就搭在距离摩天岭前线四五里的农村土庙里，正是在这次手术中，白求恩大夫的左手中指被手术刀割了一个小口，在后来为战士做手术时伤口感染了链球菌，几天后病情急剧恶化，于11月12日凌晨在河北唐县黄石口村与世长辞。历史瞬间的特性为图像蒙上了沉重的悲剧色彩，因为图像清晰地记录着大夫没戴皮手套做手术的真实影像，并在有限的景观限度内充分地交代了人物活动的场所。我们看到一座横梁高度将能容一人直立、只有九根椽子的悬山顶小庙。白求恩大夫身后的壁画里既有头悬背光的佛祖菩萨，也有顶着宝石官帽的天师星官，能看得见壁画的上首题联为：“奉全神逢凶化吉”，那么按惯例下首即为：“祀诸仙遇难呈祥”，是一幅典型的各教万仙朝圣图卷。与前额底檐上三组戏曲人物画像和独龙纹样参证，可以肯定这是一座融合佛、道、儒与民间诸神、祖先神的土主庙。这种小型土主庙遍布华夏大地，是中国本土民间文化最有代表性的景观符号之一，白求恩大夫的临时手术台搭在这里，本身就构成了寓意深刻的历史图像。壁画是庙宇的东墙，而西墙上挂着白求恩大夫的白大褂，

它和两名手术助手帽子上的十字相呼应，暗示着真正保佑手术伤员“逢凶化吉”的是它们的主人。

无论是摄影大师的自谦还是旁人的酸葡萄片语，都常会谈谈到摄影家的成就与遭际机遇的特殊关系。然而，当我们以图像学家的方式去阅读历史文本时才发现，人类的图像历史因为传播工具的变革被割裂为两大部分：第一部分是手工制造的图像历史；第二部分是摄影技术的拟真图像历史（其进一步的层次即动态连续图像的视频图像历史）。而第二部分的历史和第一部分的历史在大众心目中存在着质的不同，甚至会产生严重的时间距离感错觉，仿佛第二部分的历史与我们更贴近、更“真实”。因此，从宏观的角度看，并不是历史成就了摄影家，反而是摄影家成就了最近两个世纪的特殊历史瞬间。换个更时髦的用语，毕竟历史的片段中有的成了“明星”，而这些“明星”的成功则是凭借着一种“形象设计”被推广到大众视野里的，正是像吴老这样具有极强捕捉力的摄影家为它们定制了形象推广的方案，并亲手实施。

形象塑造需要技艺，而以摄影为塑造手段的“形象设计师”所需要的技艺通常表现为一种对现实视像的捕捉力，这种能力决定了某某手中图像历史的表述质量。那么姑且不对《白求恩大夫》（1939）、《红缨林立（民兵）》（1939）、《艰苦创业》（1942）、《拓垦》（1942）、《组织起来》（1943）、《谈判归来》（1945）这些属于重大历史事件见证类作品的探讨，来看一看1976年吴印咸先生在海南所拍摄的一批黎族女民兵的训练、生活图片。这些作品的表现手法概括了当时《人民画报》、《民族画报》等主流图片媒体的拍摄模式：穿着具有代表性的民族服饰、刺杀射击训练、守卫国土、阅读语录……可以这样说，这些题材在当时来讲是再普通不过的，而且这种“摆拍”手法一度遭到比较广泛批评的。但是，在讽刺此类弄虚作假的拍摄模式之前，有必要思考当时的图像审美形态——这种“摆拍”最能体现各地民众对“被看”的

期待，也最能实现观看者的需要。这是在图像传播的社会成本普遍较高时期的一种最佳选择。民族服装、齐备的武器装备、阅读语录的政治生活以及他们脸上掩饰不住的单纯和热情，这些要素构成了另一种图像历史的真实感，虽然留下了严重的人为拼凑痕迹，但这些特定的时代景观只有通过这样的拼凑才可能达到对综合信息的全面读取。批评摄影创作优劣的关键并非裁定拼了还是没拼，而是在于如何择定这些紧要的景观要素、如何把握景观表现的最佳时机。我们无法确知吴老对自己的这批作品是否满意，也许它们只是先生在研究和指导摄影技巧时的偶然尝试，而正是从这些放松的创作状态中，我们可以体察摄影家操作技艺时最底层的東西。

吴印咸先生早年曾在江苏省第四工厂从事织毯提花设计，后考入上海美术专科学校西洋美术系接受正规的西洋绘画基本功训练，毕业后回到家乡江苏沭阳担任美术老师。我认为，吴印咸先生早期的设计工作和教育经历，决定了他后来摄影创作中的两项重要的表现语言：图形构成和体积用光。在早期作品《嬉戏》（1932）、《蜗牛进行曲》（1934）中，对影像的点、线构成做了充分的实验，1939年在河北拍摄的《红缨林立（民兵）》、1941年在延安完成的《如履平川》也都表现出对画面构图形式的探索，那么海南女民兵系列中的《椰林射击训练》，也很明显地突出了当地自然地理景观特点的线条排列构成形式。当然，最重要的还是吴老的体积用光手法。吴印咸先生对光影魅力的痴迷，应当是从在上海美术专科学校学习期间就已经开始了，那时他用节约下的零用钱，在上海北京路旧货商店里买下了一台勃朗尼方匣式的旧照相机，开始了他对光影变幻的探索之路。我们有理由猜测，这个表现语言的整体转换，是从西洋素描的光影色调转换到银盐颗粒上的。在先生的人像作品中，我们能够贴切地感受到人的生命体量感，完全是依赖先生对体积光线的精彩运用，因此先生的

人像作品总用一种素描艺术的实体浑厚效果和古典绘画的戏剧场所感。我认为先生的逆光、轮廓光、平光创作固然精彩，但他的侧光和六分受光体积表现真实、强烈的作品才是先生的主体力作。而正是对这类表现语言的精通和捕捉的敏锐度，成就了他的历史图像永远给人以厚重的力度感和丰腴的生命情感。

在1939年10月的那个下午，战火就在近前，吴印咸先生已经选择好了取景角度，没有闪光灯，更不可能为了拍摄干扰手术，只有耐心等待。随着日光角度的变化和白求恩大夫的手术动作改变，一缕光线照射到了白求恩大夫的身上，正好与黑暗的背景形成反差，这是难得的拍摄时机，先生摁动了快门。历史借助这样的镜头而传世，树立不朽的形象。

（本文是应中国艺术研究院摄影研究所所长、《中国摄影家》主编张谦之约为著名摄影家吴印咸先生撰写的评论文章，发表于《中国摄影家》2006年11期。）

视觉人类学的先行者

今天说起来，“视觉人类学”还是一个很新鲜和时髦的词汇，近来听到最多的可能是影视人类学，有的时候也称作人类学影像……2003年的初春，在云南昆明曾经举办过一个“云之南人类学影像展”，算是人们首次清晰地感受到这个词汇的具体概念。通俗地解释，所谓的“视觉人类学”就是以视觉媒体的表现方法作为一种人类学研究的必要工具参与调查、研究，在做记录的同时，使影像记录本身也成为一种重要的人类学研究文本。而从摄影者的角度来说，为了人类生存问题的思考而去拍摄，正是摄影艺术一个最重要的文化使命。因此，从视觉人类学的角度来看摄影，图像所能传达的不仅是当时当地的生活图景信息，也传达着作者更深一层的知性思考，告诉读者一种观察问题的方式而不是问题本身。

出于视觉人类学这个词汇的普及程度，我们总是认为它产生比较晚，今天在探讨这个问题时，也经常局限在这个狭隘的时间范畴内。实际上，作为宏观的视觉人类学实践，早在早期中国的人类学研究起步之后就随之迈进了。由于特殊的师生关系和采访机遇，我国已故的社会人类学大家费孝通将中国人类学的开山重地“江村”与摄影家张祖道的名字紧密地联系起来。

“江村”本名“开弦弓”，地属今江苏省吴江市庙港镇，居太湖东南一角，因村侧有一条小清河，曲曲弯弯将村子环成半岛状，远望其形如一张拉开的弯弓，故名“开弦弓”。村里有三条河流流经，水域与太湖相通，多年来村民邻水而居，著名的“江村经济”所调查的就是在这样的生态条件下人们对生存发展方式

的选择。1957年5月，时任半月刊《新观察》杂志社摄影记者的张祖道跟随自己的老师费孝通踏进了“江村”，这次由他拍摄的几幅照片连同费老的文章在当年的第13期《新观察》杂志上以“重访江村”为题发表，而这批与费老一同拍摄完成的图片，即成为人类学经典“江村经济”研究文本中最重要的图像志。

而这位触击经典的摄影家张祖道原就是费孝通先生的学生。1945年初，张祖道先生考入辟地沿传的昆明西南联大先修班，不久即正式进入社会学系学习。恰在此时，抗日战争胜利结束，学生反内战、要民主的运动热情高涨。张祖道先生亲历了“一二·一惨案”的全部经过，事起于国民党特务冲进会场给西南联大内召开的反战时事讨论会捣乱，次日，有3万多名学生举行罢课示威，抗议军警破坏晚会的暴行，反对内战，呼吁美军撤离中国。到12月1日，国民党军政部所属第二军官总队和特务暴徒数百人，围攻西南联大、云南大学等校，毒打学生，惨案发生。这以后，张祖道担任学生纠察队长，白天负责纠察和义卖，晚上就帮着化学系的同学朱世铉冲洗照片。看着这些同学们在惨案当天被军警殴打、受伤流血的画面，张祖道感受到一种前所未有的震撼，决心学习摄影。第二年，西南联大终止，恢复三校，各校师生返校，张祖道开始北上回北平清华大学。其间曾在上海参加工厂生产恢复等情况的社会调查，得到了微薄的补助金，回到北平以后用节约下来的生活、交通补助到东安市场购买了一台二手相机。这以后，张祖道经常用这台相机到北平城里拍摄天桥杂耍、厂甸庙会、雍和宫打鬼等活动，为我们留下了那个年代宝贵的影像记录。

北平解放以后张祖道做了几年的军事摄影记者，在1952年调到《新观察》杂志社任摄影记者和编辑。当时的《新观察》是一份综合性的半月刊，像潘光旦、梁思成、费孝通这些人文大家的文章很受读者欢迎，重访江村正是杂志社邀请费老为杂志撰稿

而成行的。据张祖道先生的回忆，那时候他和几个同是毕业于清华大学社会学系的同学经常在周日相约到费孝通老师家去聚会，每次提起当年的江村之行，大家都鼓动费老重访江村。正是在这样的鼓动下，1957年5月，费孝通第2次回到他的成名地开弦弓村。

1936年费孝通第一次到开弦弓作实地调查，1938年在伦敦大学留学结束的时候，以当年的开弦弓调查完成了自己的博士学位论文、后来成为中国人类学社会学派的开山经典之作《江村经济》，这部在英国随即出版的著作被他的导师马林诺斯基誉为“人类学实地调查和理论工作发展中的一个里程碑”。费孝通一生到开弦弓调查了26次，张祖道即随行5次，我们现在看到的这批图片是新中国成立以后的第一次江村调查记录，也是至今保留下来的图像志里最接近1936年开弦弓村景象的。在这次拍摄过程中，除了要求张祖道把所有类型的农具都拍摄下来以外，费老再没有对拍摄提出其他要求，完全是张祖道自己独立的工作。作为一个清华大学社会学专业的毕业生，常年聆听费孝通先生的教诲，张祖道不仅完全理解先生的江村研究，也具备一个人类学家所应具备的观察力。因此，他的拍摄与费老的文章天然璧合，他的这批图片十分恰当地传达了费老社会人类学研究的思考和观察视角，为摄影作品注入了更深刻的内涵。

用张祖道先生自己的话来说，他理解老师费孝通的学术研究核心是希望通过农村经济调查、研究找到农村经济发展与城市发展的衔接点，因此费老对江村进行的社会人类学调查并没有以猎奇的视角去关注宗教、仪式等比较容易吸引读者的传统人文现象，而是直接从农村产业发展的状况入手。开弦弓是一个被水域夹合而成的半岛，能够开发的土地资源十分有限，所以早年开弦弓已经提前凸显出中国农村日后将会遇见的重大问题——当资源开发达到了地区的极限之后，在农村只依靠土地制度改革平均地

权显然已经不能解决农村发展的实际问题。在开弦弓村民的大合影和一户普通人家在自己住房门口的留影里，我们都能感受到这个问题的突出展露。开弦弓村的景观背景里没有一棵高于建筑物的树木，完全的空白映衬出民居屋顶漂亮的天际线组合。从建筑技术和建筑装饰上看，这种苏南民居建筑本来是最适合进行深进院落组合的一种类型，但在开弦弓村，这些建筑之间异常拥挤，飞檐几抵，根本没有每一户伸展舒张的空间余地。同时，由于地下水位比较高，开弦弓村实行的是地表的土棺葬，棺槨不能入土，只能在地上搭建一个形状与棺材相同的小屋入葬。在一幅拍摄下课后割草（饲养兔子）的小姑娘时，张祖道选取了这样的土棺作为背景，巧妙地将农、畜、人争夺土地资源的严酷事实展现出来。村里家家户户每天的出行主要依靠驾船，在以前开弦弓人除了依靠粮食生产解决基础生活外，还有桑蚕养殖、缫丝和运输业作为补充收入的副业，但是实行合作社以后，开弦弓农民的运输副业被切掉了。同时，由于桑蚕、缫丝技术在各个公社的盲目推广，技术总体水平下降，而桑树资源分散，导致资源利用率降低，开弦弓的传统优势产业得不到发挥，也就失去了优势地位。这些问题都在拍摄时一步一步进入张祖道的镜头，随着人类学调查工作的深入，以影像方式的参与也产生了与众不同的、朴实深刻的民俗图像。

根据以往的印象，张祖道先生略感自得的摄影技术、艺术经验往往是在戏剧舞台摄影中。但是在我看来，由他跟随人类学大家所完成的这些内蒙古（随费孝通）、川鄂土家族（随潘光旦）等题材的民俗摄影作品，由于他社会学专业的特殊身份而使其具有“视觉人类学”实践意义的独特价值，这种价值远远超越了一般意义上的摄影技术和图像见证。社会学专业的知识背景带给张祖道先生敏锐的观察力，在拍摄当中他时刻在体味着对象的生活状态，并善于从实际生活普通的瞬间场景里发现新的兴奋点，这

样的摄影带给读者更丰厚的影像信息。我问先生，对自己这些跟随人类学大家出行拍摄的作品最感满意的地方是什么？老先生的回答很有些像近期民俗摄影界争论的那个重要的话题——“我最满意的就是，在拍摄这些照片的时候没有惊动他们，我尽量不用闪光灯，总是选用快门声音极轻的器材……”不惊动被拍摄者的生活就是对他们最大的尊重。

当开弦弓村的全体村民组织到一起拍摄这幅“全村福”的时候，张祖道先生认真地记下了每一位被拍摄者的姓名，现在这份名单还保留在老先生的抽屉里。照片里全体村民队列的头顶上，一个居中的硬山屋顶构成了一个人字形，天然巧合地暗喻着中国人类学史上“江村——开弦弓”的历史符号“富民为本”。由张祖道先生完成的这批人类学经典影像也缘此带来了许多沉重的理性思考，这种理性附加似乎与习惯于自由感性的视觉艺术距离太远。其实，这也正是摄影艺术边界自由性的体现，摄影的实践也总是超越理论的。细读这些图片，我们的摄影也实在是缺少这样的理性。

（本文是应《中国摄影家》编辑蔡萌先生之约，为著名摄影家张祖道先生撰写的评论文章，发表于《中国摄影家》2007年第1期。）

芒景布朗族村传统文化 艺术现状调研报告

一、芒景布朗族村简介

芒景布朗族村是澜沧拉祜族自治县惠民乡所属的一个行政村，下辖6个村民生产小组，民间俗称寨子，大多数居民都是布朗族，还有少数哈尼族、拉祜族、汉族。芒景村位于惠民乡南部，紧邻中缅边境，地处澜沧县著名的“景迈^①千年万亩古茶园”核心地带。境内最高海拔1700米，平均海拔1275米，年降雨量1800毫米，年平均气温18℃~20℃，无霜期345天以上，属亚热带气候。全村地理形貌属山区、半山区，土质比较肥沃，山地面积占83%，河谷平地仅占17%，南门河、那耐河穿过村境，其他大小箐沟20多个。全村土地面积181395亩，耕地7342亩，其中水田2429亩，半山坡旱地4678亩；森林面积90211亩，森林覆盖率49.7%，人均占有林地37亩；芒景村历史上主要以茶叶为主要经济作物，现有茶叶园地10420亩，其中占茶地7200亩。

“芒景”地名得自傣语，“芒”是一定行政级别的村落群，“景”是城的意思，芒景即城子村，表明历史上芒景是具有一定

^① 澜沧县惠民乡的一个行政村，紧邻芒景，以傣族居民为主，在芒景村北5公里。

行政地位的村落核心。根据本村布朗族老人介绍，芒景村是布朗族人开发、建设的村寨，具有悠久的历史，古代一直隶属西双版纳景洪傣王，其布朗族头人曾迎娶傣族的七公主而成为傣王驸马。清代芒景归属景迈粮目，民国时期设保，1950年属镇边区景迈乡，1956年设乡，1984年改为布朗族乡，属惠民区。今改村置。全村有585户，总人口2442人，芒景村所辖生产小组及自然人口情况见表一：

表一 芒景村自然人口情况（刀新民书记）

村民小组名	户数	人数	含女性	其他
芒洪组	177	783	377	布朗族
芒景上寨	121	502	242	同上
芒景下寨	65	277	135	同上
翁泮社	110	429	197	同上
翁基（居）社	75	298	172	同上
那耐社	32	130	53	哈尼族

2005年全村农村经济总收入459万元，其中农业收入主要以茶叶和甘蔗为主，占97.3%，农民人均纯收入800元。2006年以后茶叶市场开始升温。2007年春茶价格被直线炒高，鲜叶收购价由过去的50元/公斤，一度最高攀升到500元/公斤，因此这两年茶农的实际收入是很难计算的。就我们的直接观察，2007年7月，芒景村内已经至少有5辆私家轿车。

虽然祖先留下来的茶叶终于为子孙带来了福运，芒景村村民得到了大量的实惠和发展机遇，但由于地处边境，交通不便，许多基础设施还不能满足发展的需要。目前村民饮水困难还没有全部解决，尚有一个村民小组没有通公路，教育和医疗卫生条件都比较差。调查期间有同学被狗咬伤，必须及时赶到县城防疫站处理。部分村民由于交通、家庭实际困难等原因，至今仍生活在温

饱线以下，大约占 40%。

二、芒景布朗族村简史

芒景布朗族的历史和传统文化能够有人说得清、介绍得明白，要感谢本村末代头人苏里亚的儿子苏国文。苏国文老师原在县教育局工作，退休后回到家乡辟地隐居，一来在故土尽享晚年生活，二来有心搜集整理家乡的传统文化，继承发扬。第一次到芒景调查是在 2003 年夏季，那时候茶叶市场还很冷淡，苏老师已经看到本族古茶保护的危机和民族文化变迁的未来，自行筹资建起纪念芒景布朗族祖先帕岩冷的岩冷寺，并下大力气到乡间搜集民族民俗文物，重新组织村民将许多弃置多年的传统节日习俗恢复起来……苏老师的功绩值得夸耀。

尤其应当赞许的是，1995 年，由苏国文老师亲手整理，组织了全村布朗族老人共同凭回忆撰写了一部自行印制的小册子《芒景布朗族传说简史》，共 62 页，比较详细地介绍了芒景布朗族的族源、迁徙、开发先祖、种茶、与傣族社会的融合、信奉小乘佛教的过程，以及衣、食、住、行等各方面的民俗生活。其中尤其详细介绍了芒景布朗族村的发展史。通过调查中的详细对比，可以准确地说，芒景布朗族实际与澜沧北部的佤族布饶克人族源更为接近，他们都自称“布惹”，芒景布朗族也有自称“阿瓦”的，老人们也都一致认定自己是佤族的后裔。其具体迁徙情况，以苏国文老师口述记录为准^①：

① 2007 年 7 月 24 日，苏国文口述，付爱民记录于澜沧芒景村岩冷寺国文楼。

1. 早期布朗族居住在“弄当弄些”地方

即今昆明的滇池一带，滇池周围风景是：“茫茫的原始森林，到处是悬崖峭壁，到处都是岩洞，有很多的动物和飞鸟，山前是一望无际的湖水。人们靠捕猎、采集野果、野菜充饥，身上用野兽皮、树叶遮身。头发拖得很长。”这个时候布朗族和佤族是同一个族群。

2. 北方的民族大量南迁、入侵家园

布朗族为了守住自己的家园，维持本民族的生存环境，与北方民族发起战争。大概经过了一年的时间，由于布朗族人口稀少，武器技术落后，仅仅有棍棒和弹弓、弓箭，无法抵挡北方民族入侵。虽然无法抗争，但是布朗族并未投降，有些人被打伤、俘虏、火烧、绳吊……但最终都没有投降。

3. 布朗族先民开始南迁

经过迁徙到达“绍音（嘿音）绍发”，后来北方民族继续追击到这里，发生了第二次战争，面对战争的威胁，帕岩冷和兄弟尼瓦作了分工，兄弟就留在大本营，保卫家乡，帕岩冷率领精锐部队上前线抗战。这次因为北方族群的兵力不多，帕岩冷获得胜利，胜利之时，帕岩冷的父亲达瓦去世，由于岩冷不在家，就选举尼瓦继承了头领的王位。帕岩冷从前线回来，看到这种情形，心里很不平衡，因为他是老大，应当征求他的意见才能选举头人。面对战争的威胁，帕岩冷对弟弟说：“事情既然如此，你带领的人你带走；我的部下我领走，各自去找自己的生存之地。”从此以后佤族与布朗族就分开了。尼瓦率领的部落就成为今天的佤族。帕岩冷带领的部队就成为今天的布朗族。

4. 继续南迁

在南迁的过程中，由于后面有很强大的敌人族群在追击，前面也会遇见其他民族、族群的阻拦，迁徙途中非常艰苦，伤亡很大。由于每天在改变生活环境，布朗族除了战争的伤害以外，还有疾病的袭击。

5. 岩冷发现茶叶

帕岩冷看到部队伤亡惨重，下令原地休整。此时，在大森林里面睡下，四肢无力、头脑昏沉、眼睛发黑，有一个祖先疼痛得利害，接近死亡关口，不知不觉地从他睡倒的那棵树上采下一片叶子，含在嘴里，慢慢睡着了。等他醒过来的时候，觉得全身轻松，头脑也清醒多了，眼睛变得明亮，就把这个感觉告诉给首领帕岩冷。帕岩冷就问他，你究竟是怎么好的呢？他也不能说清楚，但是他还记得他在入睡以前，含了一片树叶，帕岩冷就问他是哪棵树？不远，就是我刚靠的这棵树！帕岩冷就把睡倒的部众叫醒，大家都爬到那棵树上摘树叶吃。吃了以后果然疾病慢慢地好了。

从此以后，这棵树就成为布朗族唯一的战争药品。帕岩冷说，这个是天意，我们不能忘记这棵树，就叫大家看好这种树的造型和树叶是什么样的，记在心里，率领整个族群给这棵树磕头。

6. 帕岩冷为茶定名称

因为当时布朗族还不能区分植物，把所有的绿叶都称为“啦”，因为这棵树和其他树的不同，既有特殊功能，救了整个族群的命，为了和其他植物区分，帕岩冷特定为这棵树命名了一个特殊名称——“腊”。

7. 帕岩冷率领族群寻找茶

当时茶树很稀少，很难找到。为了找到更多的茶树，帕岩冷把它作为整个族群的任务来寻找，每当发现了这样的树，族人都要做一个记号，并记住位置，记号的做法：把其中一枝树叶捏成一团，用野藤把树叶捆起来。这种做记号的方式一直沿用到今天。

8. 帕岩冷率领族群到景栋

迁徙到今缅甸的景栋，本来想在此安家立业。但是帕岩冷用拐棍戳了一下景栋坝子的土，发现整个坝子的山洞，再用它的拐棍戳了坝子边的榕树，榕树发出咚当咚当的响声，所以把景栋称为“弄东弄当”，震动的意思。

9. 帕岩冷率领族群向太阳升起的地方迁徙

因为景栋地方在不成，帕岩冷率领族群往上迁徙，到“来(luai)三孟”，(今糯福罗孟山)，站在罗孟山上，往太阳出来的地方看，发现一座山叫“来岗发”，即今天的岩冷山，远看好比一头肥胖的大象。近看山顶好比要顶着蓝天，这个时候，帕岩冷就决定率领族群到这座山上来。到了山上以后发现森林茂盛，有很多的野茶树，有很多的动物和可以食用的植物。觉得这里是个繁衍族群生息的好地方，离其他族群很远，不会被其他族群进攻，就决定在此安家立业，停止了迁徙的生活。

10. 帕岩冷率领族群进行人工种茶

来到这里以后，帕岩冷对族人说：“在狩猎采集野果时，发现野生茶树要把它做好记号，发现小茶苗，要把它挖回来，在叉叉房的前后种植起来。发现饱满的果实，要摘回来，在叉叉房的

前后育起来。”从此以后，布朗族经过数代人的艰苦劳动，茶树从一棵到数棵，从一片到数片，从分散的几山几洼，连成了今天雄伟壮观的古茶园。

11. 布朗人（巴朗）经济实力开始壮大

随着茶叶的发展，茶叶从药用上升到蔬菜。一直延续到现在，目前的布朗族人采茶，只带着冷饭上山，到吃饭的时候，采摘几片鲜叶，蘸作料吃。这样布朗族的体质开始增强。由于布朗族的经济实力不断强大，逐渐动摇的了景洪（勐巴拉那西）傣王的统治地位。傣王为了控制布朗族，开始动脑筋，如何把布朗族控制起来。

12. 傣王开始筹划进入布朗族地区

傣王采用了三种手段：第一，向布朗族地区传播小乘佛教，但是没能成功，佛教徒灰溜溜地回去了，就形成了今天的巴达岩子。第二，采取武力镇压，帕岩冷是一个勇猛善战的英雄，面对傣王的进攻，采取了三种战略：一、在最高山顶上设指挥部，即芒洪后山，今天壕沟仍在；把山上所有的竹子砍来，堆在指挥部；二、把战场上所有的树头砍掉，在每棵树头上拴一条火绳；三、妇女到接近傣兵附近挖观音土吃。这样，当傣兵杀到南朗河对面，要进攻的时候，帕岩冷下令，把所有树头上的火绳点燃，把堆上的竹子用火烧起来，让它爆炸。叫妇女不停地挖土吃。傣兵抬头一看，整个战场都是火，好像每棵树都是一个人，竹子爆炸的声音震天，经过阵地时发现挖土吃的妇女，傣兵误认为帕岩冷已经有枪炮了，以为帕岩冷的兵主要以土为粮食。认为不可能战胜，就撤退了。帕岩冷轻易地获得了胜利。

13. 和亲

傣王无法战胜帕岩冷，只得选择和亲，派使者来找帕岩冷谈判，商议嫁女和亲。

14. 岩冷被任命为召法来——管理山头上的大臣，从此称呼为帕岩冷；封七公主为南法来，即管理山头的女王。

15. 傣王对七个女婿进行考核。

16. 帕岩冷被害。

17. 南发来遇害。

18. 布朗族把七公主接回芒景。

19. 南发来自己选坟地。

20. 为了纪念帕岩冷，布朗族制定了祭茶祖节。(13 之后只来得及记录题目)

三、芒景布朗族村宗教仪式情况

芒景村原有老缅寺建筑三所，其中两所即上寨、下寨的缅寺，已改为村公所，自苏国文回乡后，上寨村公所缅寺关闭，改为存放古代石碑残件的库房。另一所缅寺建筑在翁基寨的村口，仍作为缅寺使用，但日常宗教活动已很少。

三所缅寺周围都保留着一批清代石刻，主要是麒麟瑞兽、暗八仙、花卉植物、鲤鱼跳龙门等图形，已经残破不堪，有的掩埋于泥土中，有的已经遭到油漆和墨汁涂抹。下寨缅寺建筑周围保留着传统挑廊倒吊柱头的彩绘木刻装饰，四面共有 88 个，形态、色彩完全不同，是滇西南少数民族建筑艺术中难得的范例。

村民中虽然仍然保留着小乘佛教的佛爷体制，但新的僧侣很

难再得到添加，我们同时对佛爷家庭的结构作了必要的基础调查。

1. 芒景上寨宗教仪式、宗教文化艺术现状调查^①

康朗叭今年 72 岁，是芒景上寨的小佛爷。以前在社房跟他的老师俄丁洪（已故）学习傣文佛经。现在他负责管理社房，每个月十五都会去拜一次佛，念经一直念到下午四五点。以下是康朗叭佛爷介绍的内容：

（1）佛爷的产生

小佛爷，布朗语叫 kang lang。成绩优秀的小和尚，满 20 岁以后才有机会做小佛爷。当和尚的时候是不能结婚的，作 kang lang 以后想结婚要写申请，经过大佛爷批准以后才能娶妻子结婚。佛爷是不能结婚的，没有娶妻的 kang lang 30 岁以后就可以做大佛爷了。

（2）家神

家神摆放的位置要经过选择，主要是看日子。主柱在这里是指支撑房屋左右的柱子，是由一棵树剖开而成的。这种树他们一般选择红毛树（树皮会让人发痒、长癣），或者是一种有果实像板栗的树，这种树八月结果，十二月可以食用，当地方言叫“机流棵”或“芒灯棵”。

背向门的方向，以男右女左区分柱子。家神是在建房开始时，分别在代表男性和女性的柱子上包他们自己织的土布（具体做法见后大佛爷——家神）。但现在我看到的大多数家神都只在象征女性的柱子上包布了，小佛爷说是因为布烂了，不想再包了。但祭祀拴线的时候还是两根柱子同时祭的。

（3）叫魂

① 2004 年 8 月，芒景上寨小佛爷康朗叭口述，付爱民、黎滔滔笔录。

选日子，依据被叫魂人的属相找三天日子，原则是也不能冲自己的属相，最后确定其中一天叫魂。

准备物品：鸡蛋1个（必须是本地土鸡下的）、活鸡1只（1斤左右），米、茶叶、盐、水果若干，芭蕉碗1个。这些物品（除了芭蕉碗）都由被叫魂的人准备，也会送佛爷一些东西，没有特定的数量，主要看那家人的心意。

过程：先杀一只鸡，把整只鸡放到锅里煮，煮好后盛到碗里，碗里放有米，将少许茶叶拴在竹签上插在碗的周围。

把鸡蛋煮熟，被叫魂的人自己捏着鸡蛋，佛爷将米、茶叶、盐、线等装在他自己用芭蕉皮或竹子做的碗里，他们称碗里的东西为金箔。佛爷对着碗里的线念七次经，分别是：a jiǎ su kù；a rǎ kā；a jiā nā wā nì；kuān mā liǎo；jiāo de ǎi；bō tū mǎn gā la；rǎ jiā duo。一边念经一边拴线。

在被叫魂人的前面放五根蜡烛（喜事蜡烛成双）、一碗米，先在此处拴线3圈，然后给被叫魂的人拴线。从头上开始先绕3圈，绕好后向其洒圣水。之后再分别给左右手腕上拴线，也要念经。最后，被叫魂的人要把身上的线取下自己带回家放在枕头下面，手腕上的线至少要保存七天，之后也要放在枕头下面保存，这样就会身体健康了。

拴线结束后，要把鸡蛋皮剥掉，将鸡蛋分成两半，看蛋黄，如果蛋黄里有水就代表好，干则代表不好。除了看鸡蛋还要看刚才煮好的鸡。这只鸡主要看鸡头和鸡骨。看鸡头：把皮剥掉，脑子取出。看脑壳，发黑、发红都不好，有污点也不好，全部白色为最好。看鸡骨：把两根鸡腿骨都剔出来，放在一起看。如果两根腿骨上加起来有三个洞就好，如果是--边两个洞就不好。

最后的结果是先看鸡蛋，如果不好再看鸡头和鸡骨，后两者好就是好，其中最主要的是看鸡骨。如果不好，需要再选日子从新叫魂。

(4) 其他

圣水——水是自来水，但是其中加入了碾细的 sē bu ǎi，边放边念经。sē bu ǎi 是当地一种带刺的植物的名字，果实如樱桃般大小。寨子里没有，山上才有。放入水中前要先放在火上烧，烧脆后碾细。

洒圣水的叶子——分为四种，要扎在一起用。分别是：bū rǎ dǎn; bū rǎi; bē rǎ lǒng; gūang dǎi。没见过这些叶子，因为只有需要时才会去采。给我带路的小李（乡干部李叶红）也不会翻译植物的名字。佛爷说这四种叶子在山上就有，都可以做药，主要治头痛。可当我问他怎么治的时候他说捣碎敷在头上，我就对其药用价值产生怀疑了。

2 芒景下寨宗教文化艺术现状调查^①

下寨大佛爷叫康朗内，今年 79 岁。是我们的向导南选的父亲。

佛爷只有在泼水节、开门节、关门节去寺庙里各做三天活动。主要是念经。泼水节的时候，佛爷将钵 pān 挂在胸前，向群众泼水祝福。水是由芒景寨子尾到寨子头选的七口井的水混合而成的。泼水的方法是用三尖（食指、中指、拇指）捏着叶子 bū rǎ 来泼。

佛爷家的门框上有一个用草编的圆形物品，很有装饰性。问过之后才知道是防不好的人和事用的。中心的部分叫做 liǎo jie dǎn，周围圆环状的叫做 yǎo。

(1) 家神

在这里我第一次见到布朗族的家神，与拉祜族的区别很大，感觉挺简陋的，后来才知道现在不是过节的时候，所以家神没有

^① 2004 年 8 月，芒景下寨大佛爷康朗内口述，付爱民、马小中笔录。

装饰。

家神在这里就是房屋主柱上围的上布。建房时，先用棒子拉起主梁柱，然后上瓦。上好瓦后就进行围布，这块布叫做 yòu。围布的时候要先念经，这也是上新房的仪式。^①念经的内容主要是：让菩萨保佑生产顺利、身体健康、财源广进等。

在这块布上还有一些东西：其中最粗最长的一根线是蜡烛，在开门节、关门节时点。是用蜡和棉线搓成的，当地人把这种蜡烛叫做 diǎn。还有一些细线，是叫魂用的线，叫做 māo a bō。叫一次魂拴一根。像谷穗状的是挡佛，是送饭时用的，要一对对的，挡佛的布朗语叫做 dǎn。在柱子的中央还有一个小杯子，里面装的是挡佛的物品。每家不太一样。佛爷家装的是饭 ò 和一对从泰国带回来的菩萨 pa jiǎo。

四、芒景布朗族传统民居建筑现状

芒景村的传统民居建筑保护和传承状况虽不乐观，但在整个云南来讲，还能够保持现有状况已经是很难得了。后来听县里的领导介绍说，本来省里为该村拨款作建筑改造——茅草房改造工程，计划推倒老房子，给重新建设新住屋。芒景人拉开人墙挡住了推土机，坚决拒绝这个工程的实施——事实上保护了传统民居文化。芒景村是滇西南民居干栏式建筑的一个活博物馆，其发展史上的四个主要形态现在都还能找到相应正在使用的房屋。

第一代：茅草屋（落地式、撑楼式）

出现时间：解放前就有这种房子了，分落地式、撑楼式两种建造形式，到现在也没有什么变化。

① 请佛爷上新房，主人要送给佛爷一箩谷子、一竹筒米和15元钱。

建筑材料：墙、门为柱竹子；顶用茅草。

使用年限：一般可用13—14年。

建造时间：1天（主人需提前准备好材料，编好茅草）。

房屋造价：0元（竹子、茅草全部是自己到山上采来的）。

迁居情况：这是一间落地式的茅草房，在村里只剩下两间了。这间房子是6年前建的，以前主人的房址在山下，由于女儿出嫁新房建在山下原址上，所以他就搬到了现在的地点（公路右侧）建屋。

庭院环境：整个屋子呈L形，屋子的西面有一棵波罗蜜树，屋子的北面是用木头和茅草搭的存放柴火的柴棚。屋子北面的墙外，茅草屋顶下是两个养蜂用的木桶。

主人：恩洪，男，66岁，文盲。家神：有。

房屋概况：这间茅屋房高约4米，墙高约0.7米。整间屋子除了南北两侧主柱最上方留出的两个三角形空间外，只有东侧墙上一个30×50厘米大的小窗可以采光，所以屋内即使在白天也很黑。

屋子的西侧是个走廊，高度也就是一个一般成年男子直立通行。进门就是厨房，西墙边的地上是用竹子搭起的20厘米高的长方形架子。架子上面放着做饭用的锅和盆。在它上方悬挂着放刀的架子。墙上还挂着放筷子的竹筒。靠近门口的地方摆放着5个存水用的大葫芦。

西墙的对面是火塘，他家的火塘很简单，就是在平地上堆起木柴。周围也没有围挡。火塘上面是个烘东西的架子，分为三层，可以在雨天烘干谷子、辣椒等。这个架子比火塘稍大，1米见方。

靠近北面墙的地方是卧室。在南北墙之间悬挂的是由5根约5厘米宽的竹条组成的储物架，上面铺有席子。

这里编茅草的方式与拉祜族不同，他们把茅草一束束地扎在

细木条上，然后把这些木条一排排地拼成屋顶。

第二代：瓦顶木屋

出现时间：解放以后开始建造。现在的瓦顶上还装有玻璃，用于采光。

建筑材料：瓦、木板。

使用年限：一般可用 40 年。

建造时间：7—10 天

房屋造价：瓦，以前村里人是自己会做的，不会做的就向同村人买，当时是 3 分/块。现在村里人已经不自己做瓦了，一般是到其他县买（如：勐满），价钱是 2 角/块。

木头：以前是自己从山上集体林伐来的，现在不能砍树了，所有的木材都要去买。

主人：玉罗，55 岁；丈夫：56 岁；女儿：22 岁；女婿：25 岁；儿子：24 岁；外孙：1 岁半。家神：无。

房屋概况：第二代房屋已经不再使用竹子作为建筑材料，以前使用竹子的部分，如墙面、地板、柱子，现在全部由木头代替。立墙高约 0.6 米。

这是个竹楼式的建筑，底柱高约 1.7 米，火塘是建屋时预留的，从地板处下陷约 30 厘米。中间填入土使其与地板平行，火塘的上方也是烘烤物品的架子。在这个架子的上面，是围绕着整个屋子用木条搭成的可以摆放物品的架子。有的架子上铺着木板，有的架子上铺着竹坯，有的地方什么也没有铺，没铺东西的地方靠近门口，放的都是大一些的物件，如装电视机的盒子、梯子等。

其他：这间房子已经建了 25 年，女主人跟我说这种矮墙的房子不好住，一年后她家要盖新的高墙的房子。

第三代：瓦顶木屋

出现时间：在第二代房屋之后，人们渐渐觉得有高墙的房子

住着更舒适。

建筑材料：瓦、木板。

使用年限：一般可用 40 年。

建造时间：7—10 天

主人：哎糯，男，38 岁。

房屋概况：第三代房屋与第二代最大的区别就在立墙的高度上，立墙高 1.6 米，房高约 6 米。走进这种房子一般人已经不用再低头了。屋子的结构没有太大的变化，主要是房高明显高于第二代，给人十分宽敞明亮的感觉。

这间房子已经建了 20—21 年，由于主人不在家，所以调查不详。

第四代

出现时间：近年

建筑材料：挂瓦、木板、水泥、钉子。

使用年限：一般可用 40 年。

建造时间：7—10 天

房屋造价：70—100 平方米，约 2 万元。

挂瓦：0.12 元/块，需 3000—4000 块。

钉子：3 元/公斤，需 150—160 公斤，共计 450 元。

水泥：360 元/吨，需 1000 元。

木材：横梁 200 元/根，需 7—8 根，1600 元。

柱子：100 元/根，26 根（主要的），2600 元。

板子：50 元/张，60 张，3000 元。

瓦条：0.15 元/尺，3000 元。

椽柱：1700—1800 元。

窗子、门框：1500—1600 元，现在逐步开始用钢制门窗。

一般采用换工形式，一天管三顿饭。杀 2—3 头猪，2 头猪 1500 元左右。鸡：8—9 元/斤。米：一天 70—80 斤，1.3 元/

斤，约 800 元。菜：需 200--300 元（不含自己种的菜）。烟、酒：3000 元。

进新房需另外再杀 1—2 头猪。

后来又根据需要进行调查了几家具有典型性的家庭，具体数据如下：

表二 芒景村传统民居建筑应用现状调查

1 号（第二代建筑格局）

关系	姓名	年龄	文化程度	佛职
户主	康朗叭	70	傣文	小佛爷
妻子	来怕	67	文盲	
次子	科文	33	高小	
次子媳	玉保	31	高小	
长孙子	哎迈	11		
次孙子	你新	8		

房屋已建 18 年，当时花费 2500 元。有家神。

2 号（第二代建筑格局）

关系	姓名	年龄	文化程度	佛职
户主	张达文	40	高中	
妻子	来丙	38	高小	
长子	哎门	23	高小	
次子	你红	20	初中	
长女	而丙	17	高中	

房屋已建 23 年，当时花费 1800 元。

3号(第三代建筑格局)

关系	姓名	年龄	文化程度	佛职
户主	叭药	41	初中	
妻子	歪完	40	初中	
长子	咬在	20	初中	
长女	而永	17	初中	
次女	玉弱	14	初中	

房屋已建 19 年 (1988 年 12 月建), 当时花费 1700 元。有家神。

4号(第三代建筑格局)

关系	姓名	年龄	文化程度	佛职
户主	科金	35	文盲	
妻子	玉砍	33	文盲	
长女	歪逃怕	22	高小	
长女婿	谢兵	26	高小	
外孙	而香	1		

房屋已建 14 年, 当时花费 2000 元。

5号(第二代建筑格局)

关系	姓名	年龄	文化程度	佛职
户主	咬糯	30	小学	
妻子	娥选	28	小学	
长子	咬笛	11	小学四年级	
长女	叶梦	5		
父亲	张大牛	62	文盲	

房屋已建 10 年（1997 年建），当时花费 4000—5000 元。有家神。

7 号（类型不明）

关系	姓名	年龄	文化程度	佛职
户主	科洪	63	小学	
妻子	叶宝	59	文盲	

房屋已建 19 年（1988 年建），当时花费：7000 元。有家神。女儿初中毕业，在外打工，已结婚。现在儿子 5 岁，小女儿 4 岁，住在家里。

8 号（第四代建筑格局）

关系	姓名	年龄	文化程度	佛职
户主	嘎迈	30	小学	
妻子	俄欣	29	初中	
长女	叶宝	12	小学	

房屋已建 17 年（1990 年建），当时花费 10000 元。

9 号（第二代建筑格局）

关系	姓名	年龄	文化程度	佛职
户主	许元	48	小学	
妻子	玉蕊	45	小学	
长女	俄门	23	小学	
次女	元元	20	小学	
长子	你木	18	小学	

房屋已建 17 年（1990 年建），当时花费 3000 元。

10 号

关系	姓名	年龄	文化程度	佛职
户主	康朗内	79	小学	大佛爷
妻子	康歪仙	80	文盲	
长子	南迭	42	高中	
外孙子	俄金	15	小学	
次孙子	哎果	13	初中（在校）	

房屋已建 32 年（1975 年建），当时花费 1000 多元。有家神。

11 号

关系	姓名	年龄	文化程度	佛职
户主	南低	64	小学三年级	
妻子	依怕井	62	文盲	
儿子	晒砍	28	初中	
儿媳	叶撮	25	小学	
孙女	俄天	4		

房屋已建 20 年（1987 年建），当时花费 3000 多元。

12 号（第一代建筑格局）

关系	姓名	年龄	文化程度	佛职
户主	恩洪	66	文盲	
妻子	安康	70	文盲	

房屋已建 9 年，有家神。

13 号（第二代）

关系	姓名	年龄	文化程度	佛职
户主	江达迭	57	文盲	
妻子	玉怕	54	文盲	
长子	哎砍	30	初中	
长子媳	安落	21	高小	
孙子	哎金华	1 岁半		

房屋已建 20 年，当时花费 2000 元。有家神，只是包在柱子上的布，无装饰，只在节日时进行祭祀。

五、芒景布朗族传统服饰艺术现状

根据民族自己的迁徙类史诗传说，布朗族至少经历了百次以上的迁徙移民。在民族迁徙的过程中，由于经历的时间、路线、民族文化环境都有所不同，导致民族各个聚居地的分支在文化上差异很大，如双江、耿马一带的布朗族与澜沧芒景、西双版纳布朗山的布朗族群众之间甚至都不能用布朗语沟通。其主要的原因就是各自在迁徙和定居的过程中，所受到的文化涵化主体不同，芒景布朗族来到西双版纳西北的这个地方以后，显然受到南方傣族文化的深刻影响，所以在服装、语言、宗教形态以及宗教建筑上，都呈现出十分明显的“傣化”倾向。而双江布朗族以及澜沧县文东乡旧苦村的布朗族，在建筑方式、村寨聚落、服装样式等许多方面上都呈现出明显的“佤族化”倾向。

芒景服饰受到版纳傣族服饰的影响很大，短衣、长筒裙，右斜岔开襟，在头花和包头的用法上与傣族略有区别。

布朗族的妇女戴的耳环是圆柱形的，现在很多老年人的耳洞已经相当大，甚至快垂到肩上。以前这里的女孩子一般在五六岁时就打耳洞了。他们的方法是把穿着线的针用酒消毒，然后扎耳洞。几个月后，开始往耳洞里放第一根茅草，之后一般是一天多穿一根茅草，直到耳洞大到能带耳环为止。

这种美在我看来有些残酷，不过近些年来，年轻一代的女孩子已经开始喜欢新型的耳环，不再追求那巨大的耳洞了。

六、芒景布朗族地上文物保护现状

除了前面提到过的苏国文岩冷寺里自然形成的小民俗博物馆（展出了包括宗教仪式饰品、农耕用具、手工艺品、工艺美术品等系列民族文物），芒景村的地上文物主要集中在芒洪八角塔周边。

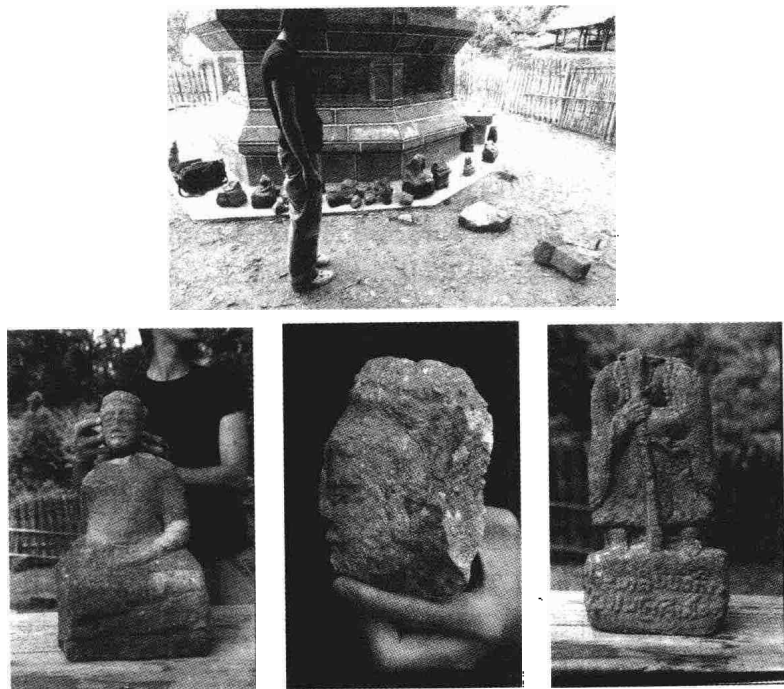


图1 澜沧芒景村芒洪八角塔文物清理现场与部分重要文物图像

芒洪八角塔是建于清代的小乘佛教八角塔，系八角形重檐攒尖顶空心砖塔，坐东朝西，分塔基、塔身、塔顶三层，通高 5.8



图2 澜沧县下允缅寺佛龛背光雕塑（左）与芒洪缅寺遗址中的柱头（右）

米。塔基为砂石，八方须弥座式，高 1.6 米；塔身高 2.1 米，总边长 10.63 米。塔身塔基上下有七块石雕图案，西方设塔门。二层塔檐八角瓦面起翘，塔顶为缩小的八角攒尖顶，塔顶檐下绘有古代兵器，塔身内空心，是布朗族佛教藏经书处。此塔对研究布朗族宗教文化具有历史和艺术价值。1985 年 3 月，澜沧县公布为县级文物保护单位。

2004 年 8 月 11 日，我在芒洪八角塔东至西北方圆 70 米范围内的瓦砾堆、泥土中意外发现残缺佛像，经过仔细寻找、整理，挖掘出可辨认石刻文物 33 件。

内容：

佛坐像 8 件，灰色砂石岩、红砂岩质地，本地取材，坐姿基本一致。最高一件补头约 50cm，外多用黑、红漆，提金花图案等。

化缘僧侣直立像 1 尊。

佛头 2 件、佛手残件 1 件、麒麟祥兽残件 1 件、龙体残件 1 件、柱雕残件 1 件、其余花纹雕刻残件 3 件、佛底座 2 件、其余

散雕 8 件、塔基石刻鲤鱼龙门 1 件、牧童水牛 1 件、兽口柱基 1 件、柱基 1 件、塔檐残件 2 件。多数根据塔记和风化度判断为清中后期文物，为原寺院废毁后僧侣掩埋，当地百姓不敢擅自移动所致（见图 1）。

当时的处理方式：

清除浮土、补对各残件关系，整理记录、图像记录、汇报会议正式通知县文化局。

这次到八角塔实地调查，情况堪忧，当初我抢救出来的许多文物残件都没有被县文物保护部门取走，导致被不懂事的顽童破坏。其中最完整的一件化缘僧侣直立像失踪，怀疑是来往看古茶园的游客顺手牵羊带走的。其中几件佛像是苏国文搬运到岩冷寺中陈列。最终还剩下—尊石刻柱头，柱顶是傣语“顾京宛”神兽，有警惕世人的威慑作用，应当是佛龛两侧的柱头装饰，目前石刻样式这个还是滇西南唯一的一个。为了起到真正的保护作用，我说服县委办公室派车，直接将此件文物运送至县文物管理所。

这个精怪的名字叫“顾京宛”，是惩戒之神，人们在朝拜佛时，看见了它就不敢做坏事和有坏的思想了。传说这个“顾京宛”神很贪吃，有一次连月亮都吃了，所以人们都很忌惮。把蟾蜍看作是月精之神是亚洲很普遍的文化，在汉墓墓葬画中，月亮中间画有一只蟾蜍。藏族寺院的大殿神龛两侧也有同类的柱头设计，蟾蜍形状的精怪在藏语中称为“则巴”或“秋塞”，其含义与缅寺中类似。因此，“顾京宛”的起源可能是印度小乘佛教的早期传统。在大多数傣族传说中，“顾京宛”是日食之神（见图 2）。

七、芒景布朗族古茶文化保护和开发现状

古茶是芒景布朗族祖先为他们留下来的宝贵遗产，至今在芒景村民中普遍流传着当年岩冷去世时告诫子孙的遗嘱：留下金银财宝终有用完之时，留下牛马牲畜也终有死亡时候，唯有留下茶种方可让子孙后代取之不竭，用之不尽。2006年2月26日，芒景村召开了首届古茶保护协会代表大会，成立了村民自主筹建的农村经济合作组织“古茶保护协会”，进一步规范古茶园的保护和管理，维护茶农利益，促农增收。

芒景布朗族古茶园是古代普洱茶的重要产区，新中国成立以后由于该地区传统马帮商品运输的链条断裂，人口稀少，农耕用地没有过多侵占传统林下茶园，对传统古茶园起到了保护的作用。芒景古茶大多数都是生长在万木丛林中的传统工艺栽培古茶树，植株粗细变化丰富，部分茶树的树龄已经接近600—800年，茶园环境完全保留了自然生态面貌，上层植物和高大乔木密集，单位区域植物物种十分丰富。的确具有较高的商业开发价值。2007年2月，在全体村民及县有识之士的倡议和推动下，以芒景村民委员会、芒景村古茶保护协会的名义制定并和村民签署了保护公约，现摘抄如下：

千年万亩古茶园是布朗族祖先给后代留下的珍贵遗产。在全国乃至全世界都是唯一的，是中国茶城、普洱茶都的历史见证，是中华民族古茶文化的典范，是布朗人民的骄傲，是致富奔小康的品牌效应。为加强古茶园的保护和管理，合理利用古茶资源，根据《中华人民共和国森林法》、《澜沧拉祜族自治县人大常委会关于保护景迈芒景古茶园的決定》等有关法律、法规，结合芒景

实际，特制定本公约。

第一条：保护好、管理好和利用好古茶资源是芒景布朗人民的神圣职责和义不容辞的光荣义务，每个布朗公民都要像爱护自己的眼睛一样爱护古茶园。

第二条：布朗族农户对集体所分给的茶园拥有科学管理权、合理采摘权。无权砍伐茶园内任何一棵林木，包括已枯烂的树木和树根，保持古茶园的原始性、生态性。严禁在古茶园内使用化肥农药；严禁在古茶园内种植其他作物；严禁在古茶园内乱扔垃圾和污染物；严禁在古茶园内猎捕野生动物。违者取消其管理权和采摘权。

第三条：任何组织（单位）和个人不经茶园主人同意，不得随意进入茶园内采摘鲜叶、螃蟹脚、古茶籽。违者，除没收其所采摘的鲜叶、螃蟹脚、茶籽外，加罚所采摘量总价值的三分之一处罚金。

第四条：每一个布朗族村民都要自觉维护古茶的名声，严禁将台地茶冒充成古茶买卖的不良行为，违者罚150%的处罚金。

第五条：为确保芒景茶的纯真性，维护芒景茶的名声，严禁外面的鲜叶流进。违者除没收全部鲜叶外，加罚鲜叶总价值的30%的处罚金。

第六条：芒景境内布朗族村民，出售自己加工的干茶前，必须向村民委员会、古茶保护协会报告，由村民委员会、古茶保护协会出具证明后方可出售、外运。

第七条：芒景村任何一个村民，都有抵制、举报违背公约行为的权利和义务，对举报者，村民委员会、古茶保护协会给予保密，并给予重奖，奖励金额为所举报物质总价值的50%。

第八条：为了更好地保护古茶原貌，古茶园内提倡挖塘种茶，严禁开挖种植沟，违者强行还原原貌，并处以每种植沟10—30元的处罚。

第九条：本公约由村民委员会、古茶保护协会负责解释。

第十条：本公约自公布之日起执行。

这次调查的收获主要还是沿途对既往古茶树一些疑问逐渐的廓清。我们发现了一些可能是古茶树栽培的方法痕迹，其实古茶树的根系大多都比较粗，而在临近地面的位置被人为地砍断，这样，接下来的分枝就会从更贴近地面的高度开始，采茶人采摘起来就会比较方便。其次今天看到了一小片新分根栽培的小枝茶树，我们分析就是采用传统栽培技术作的分枝，但目前具体是分枝还是分根，还需要同当地老人调查询问才能明确。

遗憾的是，翁瓦旁边的榕树小学已经停办了，原来的校址被改建成一个茶厂，一群年轻的布朗族人在那儿放着节奏极强的音乐。这片地我很早就看中了，假如能把这里改建成一个传统风味很足的老建筑群落，应是一个不错的旅游接待景点和民族文化展示场所。可惜了，我们面对这样的发展和变化也是无奈的，村民的富裕就直接导致了这样的破坏性建设，但是，没有任何人有权利阻止他们自发的改变和模仿，因此，最重要的是族群审美观念的破坏。谁来重建少数民族族群的新文化？我们知道，作为学者有责任承担类似的责任，在享受这些资源带给自己的名利的同时，实际就应当为这些我们自己感到遗憾的现象负责。

调查期间完成了许多有意义的照片，在芒景新寨方向的路边，我们完成了一张令人满意的古茶园大画幅照片；作为背景的原始森林非常入画，充分说明了古茶生长的有利环境，同时，在向导南选的带领下，我们到达了他家的古茶园，了解了每一家的古茶园都要祭祀一棵茶魂的原始村社制度，以及古茶与樟树和桂花树在一起栽种可以得到其生态条件的好处——可以使茶叶更香；而古茶与红毛树在一起却因为红毛树上的毛虫和飞虱，使得

茶树叶子被大量蚕食并留下大量的虫子粪便污染而变黑、枯萎、收缩，因此，我们看到了两处典型现象，凡是靠近红毛树的古茶树确实是都变得矮小和枯黑，失去生命活力。

调查期间我又读到了一些文献，认为很有价值：

唐代樊绰《蛮书》：“茶出银生城界诸山，散收无采制法，蒙舍蛮以椒、姜、桂和烹而饮之。”

南宋李石《续博物志》：“西蕃之用普茶，已自唐朝。”

明代谢肇淛《滇略》：“普茶珍品有毛尖、芽茶、女儿之号，芽茶较毛尖稍壮，采制成团，滇人重之。女儿茶，亦芽茶之类。”

根据有限的资料，滇西南地区是世界茶树种质资源的原产地，只有这里的气候和地理条件最适合茶树的生长的自然发育，然后在最先发现茶树资源民族的长期驯化、栽培下，茶叶逐渐成为西南部民族的共享饮料，并顺着长江流域渐次传播、推广。因此，只有原产地的原始品种——普茶，才是能够长期存放、陈化、发挥香气的茶叶品种，而其他分化的品种由于基因的退化，茶叶香气逐次减弱。当然这只是一个猜想，究竟是否如此还需要多学习一些知识再作更准确的论证工作。

但是，几乎可以肯定的是，普洱茶在南宋到明代的这一段时间里其实际的名称是“普茶”而不是“普洱茶”，认为所谓普茶只不过是普洱茶名称的简称的说法没有实际的文献作根据。过去由于习惯思维的影响，人们简单地就认为历史文献中的“普茶”就是“普洱茶”的简称，这个设想是没有实际依据的。我们完全可以反过来设想，假如其原名就叫“普茶”呢？并非是普茶简化了普洱，而是后来随着普洱地名的流传人们逐渐将普茶之名讹传为普洱茶呢？假如说其原来的产品名称就叫普茶，那么，这个“普”字究竟是什么意思？当代文献一直没有解释普洱地名的由来，最早溯源到唐代，这个地方叫“布日睑”，后来又叫“布日部”，布日显然是普洱的谐音讹传，书写不同，发音相同。那么，

布日或普洱究竟代表着什么意思？

通过对滇西南地区的佤族村寨和布朗族村寨的实地调查，大多数自称为“布饶”或“布饶克”的佤族、布朗族村社周围都能找得到很多植株较粗的古茶树，只不过，除了芒景和勐海布朗山一带的布朗族以外，大多数佤族、布朗族人种茶只是为了自己喝的，茶叶还没有成为大规模流向市场的商品。如此，我一直存在着这样一个大胆的猜想，其实普洱之名所指正是古代的佤族、布朗族先民濮人，他们均自称为“布饶”，故地名是指他们的族群名称。而茶品之名就是其族称的根源“濮”，普茶之“普”实际就是“濮”。普茶之意即濮人开发和种植的茶叶，与“濮竹”之意完全相同。

这个推断成立的话，所谓普洱茶，其根源在今天的佤族和布朗族先民。

从这个角度来看离此不远的邦崴大茶树，虽然权威专家认定它是过渡型的古茶树，说它既有野生茶树的特点也有人工栽培茶树的特点。而我们认为，应当仔细通过品味和茶叶叶片形状来做更仔细的比较，来确认两者的实际区别。就我们的观察，野生茶树和人工栽培的古茶树同属同一品种，其叶片的对称性和叶片锯齿、边缘形状基本相同，所不同者主要是分枝高度的问题。那么分枝高度是谁来决定的呢？就是这几天我们通过反复观察发现的根系人为干涉，许多古茶园中的古茶树其最下面的主干非常粗，但是人工从最下面开始砍断延长的主干，导致来年的分枝只能从主干侧面，时间长了，茶树被人为干涉以后形成了多干和弯曲延伸的枝干特性。从这个传统技术的基础上研究邦崴古茶树，它区别于人工栽培型茶树的主要特点就是分枝高度远远高于栽培型茶树，我认为，这种结果并非说明这些古茶树的种质是开发先民从野生茶树移栽过程的驯化程度低，而恰恰相反，它说明这株茶树的栽培历史和遗弃历史，由

于先民——当然就是佤族和布朗族先民，他们在游耕生活的决定下必须遗弃一些茶树，而只保存种质，在一些已经不适合继续居住的山地必然会遗留一些曾经长期栽培驯化的茶树，而邦崴大茶树恰恰验证这一点。因此，我认为，邦崴大茶树并非所谓的过渡型，而是被遗弃后又被后来的拉祜族居民利用的人工栽培的古茶树。

八、结 语

芒景是一个非常难得的少数民族传统文化艺术保护、沿传的民间基地，究其原因有偶然的因素也存在着必然的因素。

偶然的因素主要是苏国文老师归乡和他归乡后的一系列举动，毕竟他是一个懂得本族传统文化又在城市工作多年的知识分子，他了解这些文化的价值，知道它们应当被保护，也知道如何开发它们的价值。就最后一点来说，也有人对他的行为表示异议，认为他是在借民族来赚取经济利益。无论有多少非议，我们必须承认这样的事实，他的行为推动了芒景布朗族群众集体冷静地看待自己的传统文化，将民族传统文化的推销和茶叶市场联系到一起，构成了当下芒景人的集体意识。从这个结果来看，苏国文的归乡起到了非常积极的作用，使得芒景布朗族群众开始自觉地保护自己的文化艺术，难能可贵。

必然的因素来自于市场的信息反馈。布朗族种茶被誉为古普洱茶的始祖，与古茶市场升温的同时，芒景布朗族文化也引起了好茶者们的关注。昆明柏联集团开始投资在芒景建立旅游山庄和景点，这些信息都使得村民的自豪感远远大于从前和周围其他的民族村寨。云南正在大力开发为旅游大省，随着生态型的普洱茶市场和旅游市场双双升温，芒景的发展是离不开这两种最终的选

择的。而这种选择，就必然要注意保护和传承传统文化艺术，从而增强文化的吸引力，提升产品的内在品质。

无论是偶然还是必然，我们都应理智地看到，民族传统文化艺术能够被族群自觉地发掘、保护、传承、发扬，主体能力是将其顺利地纳入到区域性的文化形象塑造和区域经济发展的战略循环结构中，这种纳入不是以谁的意志为依据的，而是以获得多少市场效益的博弈规律来决定的。即使如此，我们还是要警惕一些已经出现的问题，例如今年芒景下寨要修缮缅寺，这本是好意，但是却采取了极端的做法，一股脑地推倒了古老的缅寺建筑……虽说原址重建也会使用一部分原来的建材、石刻砖头，但我们清楚地看到不少石刻艺术已经碎为齑粉。

保护与开发的现实矛盾是我们这一代学者必然面临的重要课题，不仅仅是以学术介入设法推迟剧烈变迁的问题，还应顺应时势的变化找到以开发促保护的发展道路。芒景村的现状和近5年的变迁、发展都很好地验证了这样的观点。芒景村至今仍然保留着比较完整的民间口传文学、说唱节目、茶祖祭祀仪式、民间节日舞蹈以及民居建筑、服饰艺术，这是民间文化艺术生存的原生态系列，它的存在和延续、传承并不是在任何保护基金的支持下坚持着的，而是在相对封闭的小环境下，传统生产生活整体链条没有发生剧烈变迁条件下的自然延续。同时，我们看到在茶叶市场升温之后，2004年的危机在表面上缓解了，不少年轻人开始自觉参加老年人组织的传统文化艺术表演和传习活动。这种集体的自觉性除了苏国文这样的老人全力宣传外，通过茶商带来的外界关注信息起到了决定性的作用。

因此，通过2007年对芒景村茶市升温后的调查结果，我们可以判定，民族民间传统文化艺术的保护和传承，主体动力是传承者的审美抉择。当传承者——现代族群在各方面的信息和市场效益的侧面鼓励下发现并逐渐树立对本族传统文化艺术符号的集

体信心时，一种具有超越一般利益环节的集体审美意识逐渐形成，在这样意识的支配下，传统民间文化艺术的保护才能够走上合理的发展轨道。而在这个机制构成之后，我们需要关注的是如何设法通过学术介入避免民族文化艺术衍变为低俗的迎合猎奇的“观光秀”节目，那是另一部分重要的工作了。

非凡的行走与最平凡的融合

——对庄学本人类学经典影像的思考

当摄影沦落为需要巧加修饰来出卖的图像时，摄影成了“艺术”，一种离不开矫情造作的艺术行为。读庄学本先生的照片，我看到的仅仅是记录，但这种记录的背后，是他非凡的行走历程。

长期以来，由于摄影理论的实质性缺席，摄影家们在谈及自己的作品时多不愿意坦承摄影的主体功能是“记录”，而喜欢将自己的工作与艺术画上等号，或强调技术层面的东西，或强调观念方面的东西。姑且不论摄影术的产生根本就是为了记录人所不能完全再现的影像，且只务实地听取观看照片者的感受，问一问他们，他们是在看照片还是在看照片里的东西？其他门类的视觉艺术家或许可以将自己偶像化——人们在欣赏他的作品时，欣赏的是他的思想或他的性格、天赋什么的。但摄影家不是这样的人群，摄影家的思想是隐含在自己的视角里的，他们用自己的镜头塑造出自己所理解的真实，将最真实的图像传递到视觉媒体。那么，摄影最核心的价值之一，就是摄影家的行走。

庄学本的行走是非凡的。今天，藏地影像拍摄已经成为一种时尚和标明身份的生活方式，但在 70 年前，他所走过的那些草原还是影像的空白地带，而他的行走绝不是什么时髦而刺激的探险，却像是一场生死未卜的投注。

1930 年，年仅 21 岁的庄学本参加过由 5 个热血知识青年组成的“全国步行团”，他们一路从上海步行北上，边走边做社会考察，还喊出了这样的口号“凭我两条腿，行遍全国路，百

闻不如一见，前进！前进！前进！”就从这次年轻的冲动之举，我们已经看出庄学本对行走渴望的热烈。根据其子庄文骏先生的回忆，进藏一直是庄先生的梦想，但是这个梦想却总是被意料之外的事情打断。“九·一八事变”以后，庄先生热忱地投入到开发西部的事业中，他几次尝试以画报、刊物的记者身份进入西藏，但都一一遭到拒绝。第一次看到希望是在1934年，当时十三世达赖喇嘛刚刚去世，国民党政府组织致祭专使行署要进藏办理举祭公务，庄先生计划以特约记者的身份随专使行署进藏考察，结果到达成都后，他未能获得专使的同意。在这种情况下，庄学本看中了果洛草原。

我不再赘述这期间的艰险和困难，在那个草原上，即使是今天驾驶最好的越野车、携带最佳的户外设备，长途行走仍然是一件很艰难的事。从此行的回忆文章里我读到了这样的一个细节，当庄学本在8月份终于到达果洛草原的时候，随着行李的失窃等一系列的困难发生，一直跟随他的翻译索囊仁清开始产生退缩的情绪。庄学本在8月20日的日记里记下了这个说服索囊仁清支持自己行走的过程，从其中的字里行间我们已经知道这次行程的艰险程度了。

这两天的交涉有些棘手，索囊仁清也表示消极了，他不愿意深入到果洛的内部，他只想绕一个小圈就回去，虽没有说出这个话，但是吾很知道他这个内心，所以吾整日的劝他，结果他了解了。吾告诉他如果吾们能够发现这个“野番”的全部秘密，这种工作在现在的国家极属需要，如果吾等为国家而牺牲，那不是一件很荣耀的事吗？并且吾等一路都是同人家结好感，这样的联络过去，决不致出什么危险。

第二年，他的这次行程转化为他的人类学、人文地理学处女

作《羌戎考察记》，先是在南京《中央日报》连载，随后被上海良友图书公司出版，他在果洛草原拍摄的照片也在南京举办了一个摄影展。成名带给他的是一些新的机会，包括受中央研究院的委托做体质人类学的少数民族体质测量和受中山文化教育馆委托收集少数民族文物标本。

体质人类学（physical anthropology）最初是 18 世纪末西方博物学者用来探索人类物种起源问题而创立的一门学科，19 世纪初美国学者莫顿（Samuel George Morton，1799—1844）首次使用人体测量的方法来研究人类种群体质的变异。通过体质人类学研究所搜集的大量数据，人类才开始认识到国家与国家、民族与民族、族群与族群之间的真实关系以及人类与环境之间的关系——人为了适应环境的变化而改变了自身的体质特征。体质人类学在 19 世纪和 20 世纪之交传入中国，1928 年，时任中央研究院院长的蔡元培设立了民族学研究组和人类学组，提倡到少数民族地区进行实地调查，培养了我国最早的一批人类学家。从这一年开始，中国本土活体体质人类学调查的开端由中山大学的容肇祖先生发起。到 1935 年夏，在英国留学学习人类学的吴定良学成回国，应蔡元培院长的邀请任中央研究院历史语言研究所人类学组主任兼研究员，此后他积极筹建体质人类学研究所并终年奔走在少数民族地区进行体质人类学调查。庄学本先生接受中央研究院的邀请就是在这一年。

我从庄学本先生在《羌戎考察记》一书中发表的照片里就已经看到了体质人类学和民族学研究的意象。他所拍摄的肖像，总是将穿着服饰的人物按照记录的需要安排角度和数量，我们看到的肖像照片是目的明确的记录手段，是为民族考察所做的图像记录。虽然也是摆拍，庄学本的摆拍直接调动被拍摄者自己的展示愿望，他所安排的仍然是一种真相，是规范陈列的真相。同时，在他的照片里可以很轻松地总结出果洛草原一带藏族人的体质特

征，那些人的形象独特而典型，以多种角度恰当地表现了一种区域人群特有的造型风骨。正因为他的照片很早就具备了这种人类学影像的素质，他的作品可以给你最突出的印象就是，当你比较完整地看完他的一个地域的游记和图片集，那么这个地方人物的形象特征你也就能够很清晰地辨认出来了。我发现，这个看似简单的任务，并不是每个经验丰富的摄影家都能够做到的。他的考察记作品集使我想起多年前看到的罗工柳先生为设计人民币所绘制的少数民族头像速写集，这两套作品集之间实有共通之处：他们都用最简省的手段迅速把握住了少数民族人物的典型特征，表现出静态下人物的精神面貌，简洁而明快。

关键是，庄学本先生除了拍摄以外，他主要是在行走，是在做调查，在考察研究每个经过地的民俗，他的调查笔记涉及了当地的政治、军事、教育、交通、自然资源、宗教、习俗、民间艺术、劳作方式等等一系列的民族民俗事象，连同他的照片一起，成为保留下来的宝贵的民族学、人类学研究经典。在1939年发表于《西南边疆》第六期里的《西康丹巴调查》一文中，他详细记录了“丹巴工艺”包括砌墙、造纸、陶器、雕塑、绘画、刺绣等工艺的具体内容和规范；他还采集了流传于康藏民间故事、神话等近300篇，出版了《康藏民间故事》；后来他还陆续完成了《西康彝族调查报告》、《康藏猎奇记》、《青海旅行记》、《十年西行记》等鸿篇著作。仅仅是这些记录文字，在今天都足以称道。

1935年3月，庄学本先生又一次获得进藏的机会，这次机会凸现了他行走的非凡——他被国民党政府护送班禅回藏专使行署聘为随行摄影师，这一行从南京出发，经西安、兰州、西宁、果洛抵达玉树，他亲身经历了青海信众迎接班禅大师万头攒动的壮观场面，一一记录了九世班禅在青海塔尔寺和甘肃拉卜楞寺举行大法会的盛况。此行，他还巧合地和甘孜事件的主要人物——结识并为他们拍照。但是，我认为这些难得的历史瞬间都不足以

和他所捕捉的平民神态相比。我们很难找到在那个年代如此真实地记录了平民生活的影像，尤其是少数民族牧民眼睛中所流露出的那种快乐和自信。

平等待人，父亲一直是这么做的。他和被摄者处在平等的位置，从来没有凌驾于被摄者之上。我想父亲的这些事例一定能给现在的摄影工作者一些启示。

这是庄文骏先生回忆父亲时所说的一句话，从他所讲述的一个个事例中，我看到一位完全融合入当地藏族牧民的外来者。

无论如何看待行走摄影的行为，摄影家都是外来者，外来者的进入最终都会影响本土人群对自己的看法，即现代图像学所提出的看与被看的关系。这种被看的关系一旦形成惯性，被看者难免会采取被看的审美取向来调整自己的价值体系，这种关系所造成的问题在庄学本先生身后数十年已经越来越突出。当今天少数民族地区的旅游和旅行摄影成为风尚，许多民族地区的服饰和表演民俗都是为了这种影像的需要而被复制和规模化生产着……我想起去年民族文学专家李子贤教授在学术会议上的发言，“我们已经丧失了最好的田野调查时机”，在羡慕庄学本先生之余，反思自身的行为，即使给了自己这样的机会，是否能以最佳的方式把握它呢？

也正因为时机丧失的遗憾，庄学本先生的这批照片将随着那个特殊的年代成为图像史中的绝响，成为中国人类学影像中的经典。这批历史定格的影像经典，今后再也无法重现。

（本文是作者应《中国摄影家》编辑蔡萌先生之约为著名摄影家庄学本先生撰写的评论，发表于《中国摄影家》2007年第8期。）

看与被看

——初论胡武功纪实摄影中的视觉心理学表现

影像作者的价值观直接决定了他创作的方向。用胡武功先生自己的话说：“人是历史的主体，也是摄影的主体”，我们应该“着力于揭示‘人的主题’”。研究胡武功的纪实摄影，必须首先将核心确定在“人的主题”，将根基立于表现历史的主体上。看到了侯登科先生对他的一段评价文字：“……他的批判文论更多关注了社会效益和历史责任，未能顾及心理的、情绪的、形式的诸多方面而显得偏执……”他再次强化了人们对胡武功摄影创作形态的这一认识。但是，我第一次看到《麦客》的时候，麦田层叠重复的线条、对比强烈的光影和极具张力的肢体语言……我所感受到的、不能忘记的恰恰是心理的、情绪的和形式上的东西。我认为，这种感动不会刺激观众更加关心主人公具体的命运故事，而是能够迅速从图像映像中转化自己的形象审美意念，所强化的东西，是每一个人对自身生活的感悟和体念。

优秀作品的诞生并不单单是规划思想产生的作用，还在于其图像形式构成的心理基础——作者如何“观看”被摄的素材，采用什么形式思维的要素来完成主题的显现？脱离了作者对形式思维的感悟能力来看图像，我们看到的只是思想或历史图景，而不是图像。图像艺术的价值，是作者思考同时发生的那个图像表现的整合转换。

探讨图像的价值问题，现代视觉文化有四个理论维度是我们必须重视和熟谙的，即现代图像学、视觉人类学、景观社会学和视觉心理学，它们分别从各自的角度帮助我们认识到了图像的创

造、制作、传播价值。视觉人类学关注人的生存意念，以区域性表征区别为主要挖掘的对象；景观社会学从社会结构化的发展脉络关注视觉工具的功能性问题，最终锁定特定时间轴内的典型景观，突出了图像的图示现实、虚拟社会认知的意义；现代图像学是人类信息传播方式的变革意识强化后的产物，潘诺夫斯基和威廉·米歇尔的理论都刻意提升图像对人类价值观的影响力度，使得脱胎于考古学的传统图像学方法有了更广阔的发挥空间；视觉心理学学派从美术教育的实践需求中衍生，以形式语言的心理反应研究为起点，最终又回到对人生存需求的关注方面。胡武功的纪实摄影与以上各类理论学派、学说的思维都有若合的线索，本文就其突出的视觉心理学表现提出一些新的思考。

我们将摄影类的图像称之为“仿像”，它通过感光技术模拟了视觉感觉到的影像内容，这使得摄影在仿真写实方面超越了它诞生以前的任何二维图像艺术，虽则如此，摄影毕竟仍然是二维的图片，所能模仿的真实仍是有局限的，比如对空间的整体展示。而这种局限性，恰恰是摄影家所可以利用的手段，用来截取自己希望展示的图景，裁切掉冗余图像信息。同时，裁切本身就是二维平面图像艺术的重要语言，对画面构图的基本把握，可以适当地转换图像中各元素之间的形式力量，从而构成视觉心理的集中反映。当然，这些不是作者在拍摄那一瞬间推理得出的，而是凭借艺术表现的感受性瞬间闪现出来的构成意识。

我们在胡武功的许多作品中都能够看到对主体物的折线归纳，这些隐含在物像之间的形式语素，帮助观众更直观地感受到图像的力量。如他在2006年拍摄的《吃饭》中，从站立的祖父到最前面蹲着的孙女，三个人的头部构成了一个下画的弧线，这个最吸引眼球的弧线下面，房屋台阶底部的一条斜线与之交叉碰撞，形成了画面构图中最主要的形式语素——折角。同样的折角线构图我们在2002年的《橱窗内外》中也看到了类似的手法，

清洁工弯曲的后背直接指向橱窗里展示婚纱的模特，三个人的头部仍然连成了一个弧线，在清洁工扫把落地的位置，台阶的斜线和这条弧线在画面的外面形成交叉碰撞，构成了这幅作品中的折角线。本文不再讨论折角线构成的一般视觉心理效应和构图效果，这样的折角暗形实际起到了引导视觉观看顺序的作用，比如《吃饭》，人们的观看被自然地引导为自上而下的次序，视觉中心不自觉的落在前面幼女的饭碗；《橱窗内外》在观看时，均从折角的对冲处向上，最终落在模特的脸庞。这种视觉的引导，从形式上强化了画面中人物身份、角色冲突最激烈的部分，简化了观众观看图像信息时的信息检索过程，直接突出主题。在另一幅作品《吹坝》里，类似的折角由城墙结构线搭建起来，但是和人物的角色力量相比显然被弱化了，在这一视觉心理结构上又覆盖了另一层对冲结构——从主人公的视线延伸上去，和城墙残露的一角天空形成对角呼应，使画面的视觉引导更为复杂。在这幅作品中，右下角的那把木凳起到了很重要的视觉心理平衡作用，它的方形和画面边缘构成了协调的平行关系，稳定了循环运转的线意图像结构，与中国传统绘画里的印章作用极其相似。

显然，仅仅是用具有视觉张力的构成手法强化主题远远不够。在《吹坝》里，人物的视线是最重要的图像语言：吹坝者的身后站着一个观众，他身上背着一个挎包，再加上他漠视而好奇的眼神，看来只是一个过路人，只是对坝本身的猎奇而驻足。在这幅有限的画面里，胡武功组织了一对鲜明的看与被看的角色关系，吹坝人是表演者，陶醉其中、自娱自乐，临时停留的观众是观看者，他的观看，代表了时代的整体特征。同时，在这对视角的对冲之外，胡武功举起相机在看他们，假如只有一个吹坝人在这个同样的古城环境下，是不足以构成这组强有力的视觉心理反射的。与这组关系相映成趣的是，在《各听各的》这幅照片里，一老一少各自看向画面的两侧，中间车站棚的柱子更加突出了代

沟的碰撞性，暗喻文化的剧烈变迁。我不清楚当时胡老师究竟摁下多少快门，只有这幅的左上角闯进画面的公交车车头弥补了构成的倾斜。在《划拳》中，这种主人公的观看正相反，在辐辏式构图的形式语言里，视点完全集中在划拳人的两只手之间，传达了世俗生活里简单的娱乐所具有的难以想象的凝聚力。

视觉心理学研究总结了一个重要的规律，人的形象包括近似人的图形是全部图像符号单元里最吸引眼球的，它所构成的心理力量感是植物、动物或抽象图形无法比拟的。同时，人的形象自身也因角色的差异具有强烈的力量感差异，最突出的一点，就是视线的向背朝向，决定了观众观看图像时候的视点流动次序。在《做弥撒》这幅作品中，四名妇女的视线都朝向墙上挂着的圣像，在最后一位妇女的身后留下了很大的空间，吸引力就构成了观看次序左移之后的右移，发现原来在最后还有一个幼儿跟随。这组看与被看的设计，因其视觉心理流程的丰富性而增加了作品的深度感染力。更值得欣赏的是反映乡下高跷戏的《众望》，画面是单纯的金字塔形构图，金字塔的塔尖是历史上著名的为民做主的清官包公，他的脚下是围观的普通百姓，这个“众望”既是表面情节的观看，也是民众对官员职业道德的期盼心理，点明了作品的深层寓意，包公角色作为民众众望所归的历史文化符号而浮现。同样的金字塔构图在《庙会》和《制陶俑的人》当中也都有巧妙地运用，《庙会》中山坡和前景的人物构成朝向的向背；《制陶俑的人》则将构成金字塔的秦俑和主人公协调地融合在一起。在他的代表作《爬城墙的孩子》中，我们再次看到经典的折角线和视线的矛盾交织，骑车女孩的位置不仅起到归结视觉心理流向的作用，同时还因为她的视线延伸到画面之外的另一个街角，使观众的心理兴奋点产生了新的猜测式的转移。女孩的看和爬城墙孩子们的被看，其间对应关系被打乱，使图像元素恰当地说明了西安古城生活中的随意性，从古城墙发散出去。《渴》这幅作品

的视觉张力是非常强烈的，女孩高高举起的汉斯果啤和身后的耶稣十字架塑像将画面分割为一个大折角，这个折角形式和主题语言配合得天衣无缝，视觉形式思维的倾斜动荡感有效地突出了作品主题的诙谐语素，地上零散的砖头和远去的背影，映衬着一场民间宗教活动结束后的民众生活实质。

我认为，摄影的主体职责永远是对社会和历史的观察，由于社会图像信息内容的原始素材是复杂和无序的，需要有人重新调理之后再记录——这种人就是摄影家。从胡武功先生的探索历程中看，要做到这一点，不仅是可敬的，更是艰巨的。作为影像革命者，胡武功先生对民众生活的关注以及如何通过图像记录和见证历史，这些都已为大家所熟知，本文的目的是从另一个角度来解读图像的力量源泉。实际上，对照片的种种解释都不能说明图像价值的根本。摄影家在举起相机的一刹那，头脑中不可能有这么多的设计和编织，但对视觉心理感应的捕捉是最本源的快门动力。纪实摄影的构图也好，视觉心理学表现也好，都不是对形式美的追求，而是用艺术家的感悟力来表现其最终的主题核心。我是凭借自己的感受和直觉判断的，成就其创作原动力和行走、观察、记录的因素，是人和历史；成就其摁下快门的原动力，是对形式思维、视觉心理感应的瞬间冲动。研究胡武功先生的纪实摄影，也不能缺失这一环。

（本文是作者应《中国摄影家》编辑蔡萌先生之约，为著名摄影家胡武功先生撰写的评论，发表于《中国摄影家》2007年第11期。）

虚设的曼陀罗

——从杨延康的众生图像志说起

曼陀罗（mandala），很多时候也按意译称为“坛城”，是佛学思想中积聚力最强的核心符号，是聚集了世间存在的一切圣贤、功德的终极归宿，是对整个宇宙最圆满的供养。汉地佛界表现曼陀罗的图像，即经典的“净土变相”。

去年秋天，我有幸在拉萨的小昭寺拍摄安钦仁波切大师主持的大威德金刚彩沙坛城的制作过程，我的朋友扎西平措喇嘛一直在旁给我解释这座彩沙坛城的意义和用法，他轻率的一句话让我惊诧了几个小时，这座耗时三个整天、由十几名喇嘛专心堆沙制作的曼陀罗图像仅仅维持不到一周的时间就要被毁掉，那些曾经被膜拜、经颂的沙子还要回归它们本来的平凡。我至今还记得为那些沙子又还原为沙子而惋惜的感觉，曾经继续畅想它们的命运，期待着有一天它们再次变成曼陀罗，出现在另一次法会上……

像这样的曼陀罗图像，不知道曾经被制作过多少？我听说，仅仅“净土变相”的类型就足够我们毕生研究的。后来，在一次庸俗的曼陀罗图像复制工作中，快收工的那天，我静静地围着画框绕圈，就像转经者一样，在运动中仔细观看自己所付出的心血，再一次陷入对它的遐想。曼陀罗是最圆满的符号，作为反复被复制和传播的图像，它寄托了制作者的全部热忱，在每一次制作的过程中，灵魂找到了贴近归宿的感觉。

也许摄影人心目中的圆满各不相同，我们拿着相机在人世间逡巡，似乎没有一句话是自己说的。我们的镜头总是围绕着对

象取景的；又似乎，每一张照片都是我们将现实世界重新归纳后为自己虚设的一座曼陀罗——取景框的边缘牢牢地掌握在我们的意念里，取舍之间，我们的灵魂也就找到了越来越贴近归宿的感觉。我从杨延康的照片里，也同样找到了这样的感觉。

我把杨延康的藏传佛教系列拿给一个朋友看，想听听他的感受，他说：看到这些作品一下子想起了自己少年时在陕北高原山顶上停下来喝水的瞬间——“那时候，我们在山顶走路走得都很匆忙，只有在停下来喝水或解手的时候，才有心情看看远处的风景。”长年在外奔波做田野调查的朋友们都被唤起了同感，我也在刹那间回忆起，只有当这种停顿的时候，才切实感受到自己灵魂的存在。

藏地，作为摄影题材的一个产地，早在1990年代初期就成为摄影人的一块乐土，无外乎美丽的自然风光、强烈的光线色彩、动人的民族形象和令人仰视且神秘幻想的宗教文化……简单地说，好出片子。杨延康开始拍摄藏地的时候——这个题材早已失去新鲜感了。当然，好的素材可以常翻常新，藏地之所以被公认为是一个好素材，正是因为她和灵魂的贴近。我在《远眺》中看到了杨延康自己独特的视角：一只藏犬在近景处低头饮水，人已经走出去十几步，远景的转经廊延伸到远处山头，和山顶的崖壁连接成优美的天际线。杨延康拥有扎实的构图基本功，我想这是公认的，但在藏传佛教这个系列里，他的构图已经从形式意图转型为生存体验诗意化的拟像功能。

在他的这批作品中，我们能深深感受到人生的孤独感，这种动人的孤独恰恰烘托出灵魂贴近归宿的那种共鸣，因而淡化了题材的特殊性。我认为，他在《中国陕西乡村天主教》的拍摄中，现实的震撼力时刻强化着纪实的功能，纪实需求决定了创作意识。而在其中捕捉群众休闲瞬间的作品中，这种诗意拟像已经初见端倪，我猜测可能还没有成为他自觉的捕捉理念，但在藏地拍

摄的过程里，这种思考是日渐成熟了。

杨延康说：“看看别人正在承受的痛苦，让人不能太白以为是。”这句话反映了他拍摄纪实摄影的创作意图，既是纪实，也是自我的生存反思。我曾经看到刘树勇对天主教纪实摄影的一段评价文字，他认为：“杨延康、吕楠、黄新利诸位摄影家的照片，只能在一个大众传播的层面上来描述这一宗教的中国现状——基本上还是止于传达中国乡村天主教的现实信息的层面，或者只能从图像的视觉美学的角度来对其进行判断——止于对其图像作品的特殊意味、形式感和专业素质的赞扬和肯定。而无法从中看到更为深入和细节性的丰富描述。”刘树勇谈到了摄影语言的“不可为”范畴，主张要回避这个不可为的区域或在知其不可为的基础上有所为——我理解这个不可为的范畴就是图像纪实对现实丰富复杂性表现的先天局限。

其实，每一个端着照相机到田野中奔波的人都会逐渐接触到这个问题，图像的具象性和思维的抽象性如何才能突破樊笼而吻合？我认为，假如一切发展的顺利，杨延康的下一步不是如何锤炼摄影本身的问题，而是如何转换视角身份的问题——将摄影从拍摄行为的本位上走下来，转变成关注、记录、研究、思考民众生活状态的行为手段之一，从而更深刻地转型前面所说的诗意拟像手段。杨延康的志向本是建立一个能引起深层思考的众生图像志。

摄影人有各自的选择，我选择了这样一群边缘人，用相机去纪录他们、讲述他们，使得他们的苦难、他们的精神，让更多的人知道。当这些苦难通过我的镜头，让人们去关注他们，关心他们时，他们在苦难中有了尊严和爱，心中有了短暂的快乐，而我也得到了感悟和快乐！

拍摄的本质是折射自我的思考——从这个意义上谈，杨延康从麻风村、天主教到藏传佛教，用视觉传达的方式一步步接近生存信仰的深刻内涵，创作意识愈来愈理性和成熟，具有激烈视觉感应力的众生图像正在他的镜头下逐步完善为贴近灵魂底层的图像志。这部图像志将成为一个全新的曼陀罗，是他追求自我圆满的一种仪式和创造。当今许多人都在尝试着反思拍摄猎奇题材的问题，从现代图像学“看与被看”的角度思考摄影行为带给被拍摄者的文化影响，构成新的反思加批判的思潮。我认为，如果简单地将猎奇视角作为批判对象而放弃的话，必将影响图像传播的效力，从而在拍摄行为中逐渐失去了图像思维的本质优势。

从曼陀罗说起这个话题，使我想起了一个有趣的佛学典故“黄叶止啼”。佛学思想承认许多关于鬼神轮回的传说是虚妄的，但那些故事是开给俗世民众的一剂适症药方，就像拿着黄叶子骗孩子说是黄金一样，骗不是目的，止啼才是结果。对于终极世界的形容根本不需要我们去费力求证，因为它本身就是虚设的，作为“黄叶”，它被我们选用本是为了打开民众接受应对现实思想与和谐心性的一把钥匙。作为一种具有强烈吸引力的摄影素材，我认为不妨也看作是“黄叶”一般——图像只有在具备了强烈的形式吸引力之后，才可能达到传播的效力，当它能够被广泛传播以后，思想才逐渐被点滴地渗透到观众心里。

所以，从猎奇意味出发的图像创作无须责备，所要责备的是只有猎奇，失去了对灵魂的关注和尊重。

（本文是作者应《中国摄影家》编辑蔡萌先生之约为著名摄影家杨延康先生撰写的评论，发表于《中国摄影家》2007年第12期。）

从蓝志贵西藏珞巴族、僜人摄影 谈早期少数民族影像的重要价值

这个话题起自较早时间世界茶学界中出现的一桩公案：1823年，英国军官勃鲁士（R. Bruce）少校在印度东北部阿萨姆邦萨地亚（Sadiya）山中发现了树龄较高的野生茶树，就此英国学者贝尔登（Samuel Baidon）、勃莱克（J. H. Blake）、勃朗（E. A. Brown）、林德莱（Lind—ley）和日本的加藤繁、千宗室等植物学家、茶学专家把阿萨姆种认作世界茶树原种，并陆续提出印度东北是世界茶树原产地的学说。这一挑战中国作为世界茶源地的学术争辩持续了一个多世纪，除了背后存在的巨大的经济利益驱动外，支持印度说的主要依据就是中国一直没有野生种茶树被发现的记录。1941年，茶学家李联标先生在贵州务川县老鹰山岩上首次发现了我国野生乔木型大茶树，而真正为此争辩翻案的发现是在1991年，云南普洱地区茶学会理事长何仕华根据群众的反映，在澜沧县富东乡的邦崴村山坡上找到了目前发现的唯一的一棵过渡型大茶树，它兼具人工栽培和野生型茶树的特点，树龄在1000年以上，是现在保存的最早的经人工栽培、采摘的古茶树。邦崴古茶树的存在使得中国茶树原产地的地位不需要再争辩了。

但争辩是否就这样完结了呢？我们不妨再深入地探问下去，印度阿萨姆邦境内密集的野生种茶树又会是什么人最先发现和栽种、利用的？这就涉及对印度阿萨姆邦的世居族群族属探寻的问题。阿萨姆邦处于印度东北，其最北端的城市萨地亚（即野生种茶树的发现地）与中国接壤，恰好毗邻西藏的门隅和察隅之间的

珞渝地区，这里的主要居民是珞巴族，东部的察隅还有未确定族名的僜人以及西端接近门隅的部分门巴族群。而今天阿萨姆邦的主体民族除了13世纪（相当于元明之交时期）云南德宏傣族先民迁入阿萨姆地区的族群后裔阿洪姆人（Ahoms）和早期即混合孟族血统的孟加拉人以外，还居住着许多和珞巴、门巴族群一体的民族，如阿卡人（A kas）、达夫拉人（Daph las）、阿波尔人（A bo rs）和米里人（M iris），也就是说阿萨姆与西藏珞渝、察隅地区是同属于一个文化圈的。

当代民族史学者何平在《从云南到阿萨姆——傣—泰民族历史再考与重构》一书中通过详尽考证论定，中国古文献中的乘象国“滇越”和“盘越”、“僂越”是同一个国家，其地就在印度东北的阿萨姆，即《大唐西域记》中所记载的“人类蛮僚”（风俗与中国南方的蛮僚族群相近，蛮僚都属于濮人族系）的“迦摩缕波”，当时的主体民族是“古骠人”。^①与阿萨姆东邻的缅甸掸邦掸人称比他们早到此地居住的是拉瓦人（I va）和佤族人（va），可知此“古骠人”即自称人为“濮依”的佤族先民濮人—孟高棉语族族群。前面提到的珞巴阿卡人中分为两支：“哈扎里卡瓦人”（Hazari-Khawas）和“卡帕觉人”（Kapachors），其“卡瓦”即与孟高棉佤族称谓同，而卡帕觉人的他称“帕”即与大多数孟高棉族群的自称相同，是“濮”的对音，也作“巴”、“布”、“博”等音，如达夫拉人的夫（ph）、阿波尔人的波（bo），珞巴族和门巴族以及僜人的自称“僜巴”的“巴”均属此音。而从早期阿霍姆封建王朝一直承认哈扎里卡瓦人向山口平地的农人收取赋税的特权历史来看，珞巴族所属族系族群就是该地区的世居族

① 何平：《从云南到阿萨姆——傣—泰民族历史再考与重构》，第48—71页，云南大学出版社，2001年版。

群^①。那么阿萨姆邦的大量野生茶树种是否与此族群有关？

珞巴和门巴、僜人的共同点是都自称人为“巴”，居住在门隅地方的即门巴，珞渝地方的就叫“珞巴”，而实际所涵盖的族群还更复杂。近代佤族和同属孟高棉语族的布朗族、德昂族也存在类似自称，佤族和布朗族比较普遍自称为“巴”或“布”，如佤族称呼布朗族为“布尔”或“巴惹”（兄弟族群），布朗族称阿佤支系为“布嘎”（走在前面的人），佤族布饶克支系自称“布饶”或“巴饶”，本人自称“崩口”，布朗族自称“巴郎”，德昂族他称“崩龙”。姜孝德在研究古蜀国文化时发现，原来巴人、濮人本是西南部同一个庞大的族群联盟，只是在古代文字记录中，采用了不同的字来代表。巴古音即 ba；濮之 pu 上古时实际读 bu，先秦以前，e、i、u 均入 a 韵，即以上各字的读音其实都是“巴”^②。原来如此，所谓珞巴、僜巴都源自西南地区的巴人和濮人族群，近代与孟高棉语族各族缘近。那么，中国茶文化史当前公推巴人和濮人是我国茶叶的最早发现者和栽培族群，在澜沧邦崴发现的这棵大茶树就是佤族人栽种的，则阿萨姆地区即使生存着人工栽培的野生茶种，也只能是擅种茶、采茶、制茶的巴濮族群遗留的。而珞巴族和僜人在这里出现，说明了这一重要的事实：上古时期，生活在中国西南部的巴濮族群就陆续南迁到今天印度阿萨姆邦和西藏的山南一带，并沿途传播原始茶种。

本文的真实目的是要说，珞巴族和僜人的早期影像还不仅仅是一个简单的民族文化记录的问题，这批照片还为新时期更深入的民族史、民族文化关系、边界历史族属问题研究提供了重要的图像依据。对中印交界地区的珞巴族族群进行人类学、民族学研

① 吕昭义：《关于中印边界东段的几个问题》，载《历史研究》1997年第4期。

② 姜孝德：《鱼复与鱼凫的源流探索》，载《重庆师院学报》（哲学社会科学版）1998年第1期。

究调查开始于 19 世纪初期,开始是许多英、印传教士、探险家、军人和行政官员陆续来到此地,对珞巴族的各个部落做了旅行式的报道,如 C. D. S. 敦巴尔在《皇家孟加拉亚细亚学会会刊》中发表的报告、V. F. 海门道夫在《人类学杂志》上发表的珞巴族宗教信仰记录以及 B. C. 古哈博士的介绍文章^①,但目前还不能确定这时候究竟是否留下早期珞巴族生活影像。初步分析,早期发表和出版的《布拉马普特拉河流域的部落》(C. D. S. 敦巴尔,载于《皇家艺术学会会刊》第 63 卷,1855 年)、《阿萨姆山区部落的头饰》(P. C. 巴苏,载于《皇家孟加拉亚细亚学会会刊》第 25 卷,1929 年)、《印度东北边境的艺术》(V. 埃尔温,1959 年,西隆)等论文和著作中应当制作了一些必要的说明性图像。国际上出版的第一部全面描述珞巴族族群生活的民族学专著是印度学者沙钦·罗伊在 1959 年出版的《珞巴族阿迪人的文化》(1991 年李坚尚、丛晓明翻译),他的调查始于 1948 年,最后一次调查是在 1958 年。在这部著作中我们看到了大量早期珞巴族生活记录的图像,但并非摄影而是手绘的黑白线图。

我国对珞巴、门巴、僜巴少数民族的民族学调查研究起步较晚,一直到 1976 年,中国社会科学院民族研究所开始组织对珞巴族地区进行社会历史的田野考察。最初到西藏山南进行调查并拍摄了早期民族影像的是藏学家姚兆麟和民族学家李坚尚、刘芳贤,他们在前后数年间拍摄完成的这批照片后来成为《珞巴族简史》^②、《中国少数民族社会历史调查资料丛刊·珞巴族社会历史

① 「印」沙钦·罗伊著,李坚尚、丛晓明译:《珞巴族阿迪人的文化》,第 1 页,西藏人民出版社,1991 年版。

② 《珞巴族简史》编写组:《珞巴族简史》,西藏人民出版社,1987 年版。

从蓝志贵西藏珞巴族、僜人摄影谈早期少数民族影像的重要价值

调查》¹、《珞巴族的社会和文化》²，以及《珞巴族阿迪人的文化》等专著、译著中的主体图像，是我们认识珞巴族形象的第一批民族学影像。1980年，时任新华社西藏分社摄影组长的顾绶康先生同《民族画报》社记者刘鸿孝、上海人民出版社谢新发等人进入雅鲁藏布江下游的墨脱地区采访、拍摄，后来被反复使用的那幅珞巴族猎人的彩色照片就是在这次历险经历中完成的，并早于前一批照片发表。

首次读到蓝志贵先生的珞巴族摄影作品是在1989年西藏人民出版社出版的《中国少数民族社会历史调查资料丛刊·珞巴族社会历史调查》中，值得重视的是，这批照片都是拍摄于1956年的，与1976年初次民族调查时期的摄影一同见证了西藏珞巴族、僜人20年间的文化传承景观。目前可以确定，蓝志贵先生的早期珞巴、僜人摄影作品是我们所能够找到的最早的影像资料，这些已经具备鲜明民俗摄影意识的行走拍摄在那个年代表现出突出的纪实敏感力。如果我们刻意整理一下1950年代的中国边疆少数民族影像资料的话，有许多边疆民族都没有这样的际遇，一些仅有的老照片模糊难辨，或者只能找到海外早期影像，或者找不到真正反应纯粹民俗生活的图片。从这个角度看，蓝志贵先生的功绩尤其显著。

虽然论证巴濮族群或孟高棉文化与珞巴、僜巴文化关联时还有更多的民族学证据，但图像依据更能说明问题。在蓝志贵先生的摄影中，我们可以看到僜人服饰与云南佤族阿佤支系服饰的惊人相似，尤其僜人少女的五官特征和佤族人的面貌也十分接近，而珞巴族和僜人居住的干栏式茅草房、舂米、织布、藤网桥、竹

1 西藏社会历史调查资料丛刊编辑组：《中国少数民族社会历史调查资料丛刊·珞巴族社会历史调查》，西藏人民出版社，1989年版。

2 李坚尚、刘芳贤：《珞巴族的社会和文化》，四川民族出版社，1992年版。

筒取水等生活景观均与现代滇西南佤族生活景观完全相同，这些图像依据更充分地验证了民族史学研究的结论。事实上，假如没有如此惊人相似的生活景观图像，几乎没有人相信，同一个族群竟然跨越了如此大的地理范围。虽然姚兆麟、李坚尚、刘芳贤拍摄的照片更为符合民族学调研的需要，视角全面且更为深入，但如果没有蓝志贵先生 20 年前的照片我们无法确知 1976 年珞巴、僭人的生活景观是否是没有发生变迁的传统形态。可以这样说，早期少数民族影像的价值是摄影作品中最特殊的一类，它不仅是唯一的、不可复制的，它的质量和数量直接决定了我们认知自身文化发展史的程度，图像鉴定了历史，甚至弥补和纠正了文献。

（本文是作者应《中国摄影家》编辑蔡萌先生之约为著名摄影家蓝志贵先生撰写的评论，发表于《中国摄影家》2008 年第 4 期。）

沧源岩画出人葫芦图形与 佤族《司岗里》神话的比较

沧源岩画是西南地区红色涂绘岩画类型中图形系统最全面、符号语言最成熟的一个岩画群，因此初步认定，沧源岩画可能代表了南迁民族文化的主体部分。对沧源岩画作者族群的族属研究一直缺少更有价值的突破，早期汪宁生先生的结论成为至今难以突破的悬案。汪先生认为，沧源岩画的作者族群属佤族先民的可能性多一些，但也不排除是傣族先民的可能性，^①并提出“古代滇西地区的民族非常复杂……因此，崖画的族属不可能是单一的，它当是体现着滇西各族的共同风尚。”^②研究佤族文化的学者也都很认真对待沧源岩画族属的问题，罗之基在《佤族社会历史与文化》一书中论述佤族的历史和佤族绘画与雕刻时两次提到了沧源岩画，她主张虽然暂时还不能准确地判断沧源岩画的作者究竟是佤族先民还是傣族先民，但从现有的材料和佐证来分析，“倾向于属于佤族先民所绘”。^③其后本族学者魏德明在《佤族文化史》中根据高海拔山区等生态地理特点和大量佤族民间传说中有关崖画的内容分析，断定沧源岩画的族属“为古称‘葫芦国’的儿女们（佤族）无疑”。^④本族学者赵富荣在《中国佤族文化》中不仅谈到了岩画图形解释性研究中所出现的歧义现象，还明确

① 汪宁生：《云南沧源崖画的发现与研究》，第125页，文物出版社，1985年版。

② 林声：《沧源崖画调查续记》，载《文物》，1983年第2期。

③ 罗之基：《佤族社会历史与文化》，第71页，中央民族大学出版社，1995年版。

④ 魏德明：《佤族文化史》，第292页，云南民族出版社，2001年版。

地将沧源崖画归纳为“一部内容丰富、形象生动的远古时代我国云南边疆少数民族，特别是佤族原始氏族社会的民族风物志”。^①这种归纳，已经将岩画的作者囿固地归属为西南地区各少数民族的大族群范围，只是特别强调其中必然包括佤族的先民在内。这样的结论，和汪宁生先生的非单一族群论有相近之处。

我们发现，将沧源岩画的族属问题暂时搁置于非单一族群论或多向性都多少带有一点鸵鸟主义——有三个事实是研究时所不能漠视的现象：1. 全部沧源岩画点的近水系、高山岗特点突出。2. 目前没有发现任何一个岩画点之间存在主题和主要图形系统的重复。3. 沧源岩画只分布于今天佤族聚居区的北段。从这三个现象出发，我们可以推断岩画是一个单一文化体系族群创造的，因此岩画的造型手段接近而主题无重复，且这个族群长期在滇西南沧源、双江一带定居山地。如此，要确认这个曾沿江水水系徙居的族群族属问题，只能通过岩画图形内容的解析研究和现代周边世居民族原始文化元素进行全面的比较来完成。

本文仅就沧源岩画第六地点5区的主体图像“出人葫芦”的解析研究来初步探讨岩画作者族群族属的可能性。

一、图像原形分析

从视觉直观效果初步分析，沧源岩画第六地点5区的这幅主体图像是表现一个巨大的三角形、椭圆形叠合的低洼地中走出一个小人的图像。

① 赵富荣：《中国佤族文化》，第205页，民族出版社，2003年版。



图1 沧源岩画第六地点5区出人葫芦图像实景^①

汪宁生先生明确指出，这个图像是以山洞图形为中心，并有从洞中正在走出的人形。^②但汪先生认为，虽然佤族流传着人从洞出的创世传说，表明佤族对山洞存在着特殊的信仰，但这幅图像“不一定就是这一故事”。^③后期不少学者在探讨这幅岩画图像时，几乎都谈到其与佤族《司岗里》人从洞出的神话可能存在着一定联系的设想。^④邓启耀在研究原始崖画的“我们从哪里来”这一主题时，发现这幅疑似出人洞图像的洞穴中间，实际就是一个葫芦形状的穴心，当间的半个人形所表现出的模样正是努

① 2007年2月中央民族大学民族与社会学院岩画学博士范琛实地拍摄。

② 汪宁生：《云南沧源崖画的发现与研究》，第50页，文物出版社，1985年版。

③ 汪宁生：《云南沧源崖画的发现与研究》，第88页，文物出版社，1985年版。

④ 杨天佑：《云南的原始崖画》，载云南省博物馆编：《云南省博物馆建馆三十五周年论文集》1986年。转引自邓启耀：《宗教美术意象》，第11页，云南人民出版社，2000年版。又见王瑛华：《崖画与神话——从沧源崖画与佤族神话传说谈起》，载《临沧民族研究》1991年，第69页。

力从葫芦形洞穴中钻出的动作。^① 岩画学博士范琛于 2007 年初到沧源岩画点考察时发现普遍流传的汪版摹绘图是该图像右半部被雨水冲刷后缺损了一部分主要图像的结果，其原形应是一个横置的阿拉伯数字 8 字形，凭残余暗红色色斑的痕迹，根据延续的基本感觉，将被冲毁的图像部分补齐以后，完成以下还原图像。

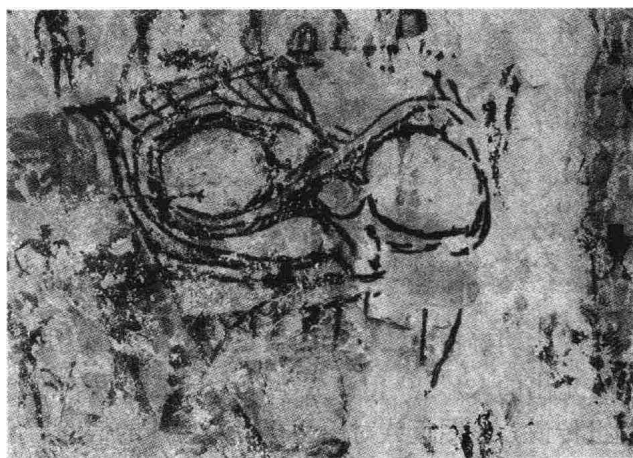


图 2 沧源岩画第六地点 5 区出人葫芦图像的推测还原制图

图像还原之后，显然岩画图像所描绘的并不是一个低洼地或洞穴，而是一对葫芦的横置镜像，其最外围的基本形似乎是一个巨大的规则三角形，也存在不规则的梯形或多边形的可能。由于沧源岩画的图形都是采用十分简练和概括的手法来表现的，每一个特殊的图形内容都具有它特别的指向意义。因此，出人葫芦图像的边缘不能被忽略，其中发现了大量的平行线条在图形的外围，根据脱落岩石所残留的红色痕迹，将基本可以连缀在一

^① 邓启耀：《宗教美术意象》，第 11 页，云南人民出版社，2000 年版。

起的色斑连接成线，我们发现这个葫芦镜像更像是放置在一个有支撑竹木架子的平台上或正在被周围的人用干栏类的工具扯开来。而两只葫芦之间存在着一条十分清晰的纽带连接着，表明这个图像绝不是一个自然形成的洼地或洞穴，而是人工制造的某种物件。

推测还原的图像是在超出山洞的定型思维模式下产生的，它的出现给研究者提供了一个更新的解读空间，假如说这幅图像中所描绘的葫芦形洞口并不是真的山洞，而是一个图形符号化的用具，那么，作为祭祀场所的主题就是确认无误的了。

二、图像元素与神话的结构性比较

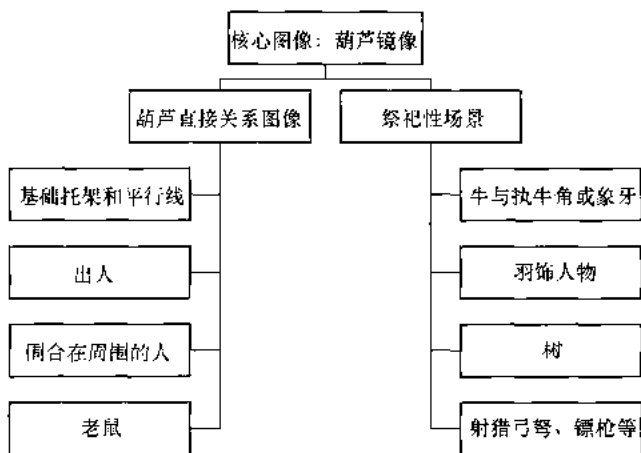
虽然这幅图像已被确认并非一般所认为的“出人洞”图像，但其与佤族神话《司岗里》的关系仍然是密切的，其密切性主要表现为图像系统的关键要素和神话主题之间的结构性吻合特征。这里所称的“结构性比较”或“结构性吻合”是现代图像学研究的新方法学说，具体到本文的研究中来解释，就是并不用近代《司岗里》神话的情节逻辑去试图找到解析岩画图像的线索，反而是放弃一般情节线索专门寻找二者之间基础元素和基础结构之间的类同性。

故此，出人葫芦图像的系统是问题的关键，其中最重要的要素包括：

1. 8字形纽带连接的葫芦镜像；
2. 有人出于葫芦中；
3. 多边形轮廓——台子；
4. 人群围合场景；
5. 小型哺乳动物（葫芦左上角边，疑似老鼠）；

6. 牛（洞穴外左下角）；
7. 头插羽饰人（葫芦右外侧）；
8. 执牛角人（葫芦左上外侧，或为象牙）；
9. 射弩人（葫芦左外侧）；
10. 执镖枪人（葫芦左外侧）；
11. 斜倒树形图像（葫芦左外侧）。

用以上归纳的图像元素与佤族《司岗里》神话比较，发现其中存在鲜明同构要素的有 1、2、4、5、11 五项。从单纯的结构性比较来看，两者的同构性特征还不明显。但是，假如运用现代图像学方法择取其中最重要的图像要素，将岩画图像的主次结构重新进行分类，则葫芦镜像图形是整幅图像中的最核心图像要素，其他图像可划分为两类，一类为直接关系图像，表明参与葫芦直接关系行为的人群和动物，另一类是周边也与葫芦发生关联的祭祀性场景要素。于是得出如下结构序列图：



从这个结构关系来看，葫芦镜像图像和葫芦出入图像、祭祀图像构成基础结构，这个结构与《司岗里》神话的元素比较，其基础结构恰恰是吻合的。

佤族《司岗里》神话存在两种词意的基础解释体系，其一是人从洞穴出，多流传于阿佤山中心区；其二是人从葫芦出，多流传于北部布饶克支系。据赵富荣介绍，佤语中的“司岗”还并不表示完整的石洞或山洞的意思，“岗”虽然有洞穴的意思，但其实际语义是具有容量的物体，洼地、浅洞穴因此单独一个“岗”也就可以解释为葫芦等物，而称“德司岗”才是石洞的完整表述。^①洞穴解释系统传说“司岗”就在今天缅甸佤邦中一个叫巴格岱地方的低洼水塘中，全称应为“巴拉格岱赫”，其本意为“下方”和“下身”的意思，根据佤族学者魏德明的研究，“巴拉格岱赫”就是指女性的生殖器，则“司岗”显然是对女性生命繁殖过程的一种“暗示”。^②沧源地区流传的葫芦解释系统也在现实中指定了一个地点为“司岗”的具体所在，一说这个葫芦生长在一个叫“莱姆山”的地方，另一说在“山通”地方。^③莱姆山即今滇西南的公明山，山通据说在今缅甸佤邦境内，实际都距巴格岱不远。佤族学者郭锐在2004年的时候到巴格岱实地考察，他认为那个被称作“巴拉格岱赫”或“司岗”的地方的低洼程度也是有限的，根本不应用洞穴来命名，其地理环境似乎是一个适合做大型集体祭祀法会的场所。按照这个思路推理，所谓神话中人类起源的“司岗”很可能是一个族群分化迁徙的中心地。那么，沧源岩画在整个西南地区的红色涂绘岩画系统中的特殊地位也显示出滇西南阿佤山北部地段在岩画作者族群中的特殊意义。

故此，将岩画图形的实际内涵和《司岗里》神话内容的比较研究是十分必要的，从岩画的发生和神话的产生序列中可以找到

① 赵富荣2006年8月在普洱市首届佤族文化学术研讨会（思茅师范专科学校、西盟县政府主办）上的发言。

② 魏德明：《佤族文化史》，第18页，云南民族出版社，2001年版。

③ 云南省民间文学集成编辑办公室编：《佤族民间故事集成》，第25页，云南民族出版社，1990年版。

民族文化形成的一些根系性的要素。

三、佤族葫芦神话的基本类型

《司岗里》的基础结构与南方民族普遍流传的葫芦神话是同一创世纪神话系统，其中往往与洪水兄妹婚故事相扭结。

沧源肖二贡口述的神话中创世纪的人类祖先是一个叫“达惹嘎木”的首领，在青蛙大王的提醒下，他准备好了救生工具躲避了大洪水，但洪水之后世界上只剩下他一个人了，在天神的指引下，他和一同逃生出来的小母牛交配生下一只拳头大的葫芦籽。达惹嘎木将葫芦籽种下去，在司岗里这个地方结出了大葫芦，又是青蛙大王的提示，他用长刀剖开葫芦，人类和动物从中走出。^①沧源芒回陈老四口述的故事结构与其十分相似，但在最后主人公达摆卡木是在癞蛤蟆的提示下和黑色小母牛一起睡了三年后，用刀子剖开母牛的肚子得到的葫芦籽，而后栽种结出独葫芦，再以斧子砍破了葫芦，人类从葫芦里诞生。^②整个故事当中，除了达惹嘎木和小母牛这两个主角以外，还存在一个描述的很不清楚的人格化的天神，以及神秘的青蛙大王或癞蛤蟆。

沧源单甲乡戛驮寨流传的“人从葫芦出”故事另有不同的解释，其中和母牛交配产下出人葫芦的是佤族神话中的至高祖神“达梅吉”（即木依吉、莫伟）。传说中也出现了洪水故事，但没有青蛙或蛤蟆的神示。初期达梅吉只是一个普通人，他和母牛躲

① 艾扶、诗恩编：《佤族民间故事》，第5—10页，云南人民出版社，1990年版。

② 郭思九、尚仲豪：《佤族文学简史》，第56—59页，云南民族出版社，1999年版。

过洪水后交配直接产下葫芦，达梅吉去向另外一位大神达士夜请教，达士夜教他用刀砍开葫芦，人类遂从这个葫芦中诞生。^①在夏驮佤族的创世神话当中，与前面最大的区别是葫芦直接从牛腹中产下，而没有创世者栽种的过程。而在这个故事中一闪而过的天神达士夜显然就是前面故事里的先知青蛙或蛤蟆的转型，因为这个达士夜只负责告知创世的信息，却不负责创世行为本身。

流传于沧源、澜沧北部布饶克佤族人中的另一版本《西岗里》神话中，出人葫芦的种子出自更早的一只来历不明的金葫芦。故事说在很久很久以前，从天边漂来一条小船，小船由马鬃蛇（即蜥蜴类动物）用尾巴摆渡，船中载有一只金光闪闪的葫芦和一头黄牛。据说这条船在无边的大海上漂了千万年，黄牛饿了就舔葫芦，后来将葫芦舔破，葫芦籽撒落在海水和大地上，最后铺满了“西岗山”，也结出了一只出人葫芦。后来是孔雀发现了这只葫芦，小米雀用心九年将葫芦啄开，随后人类诞生。^②这则故事的基本结构没有改变，但葫芦栽种、产下的过程里，那个关键的人祖没有出现，因此葫芦不是由人祖用刀劈开，而是由小米雀啄开。这一点，与石洞出人的司岗里神话结构有所符合，可能是创世传说的原始结构。

李子贤在《论佤族神话》一文中转述了一则创世神话，其结构和芒回老寨的版本有些接近，但其中人祖的神性和人性发生了分离，主人公达昭崩布热（即达惹嘎木）在这则故事里是开天辟地的主神。故事说达昭崩布热计划用人洪水毁灭世界上的第一代

① 《民族问题五种丛书》云南省编辑委员会编：《中国少数民族社会历史调查资料丛刊——佤族社会历史调查》（三），第52页，云南人民出版社，1983年版。

② 刘允焜、陈学明：《葫芦的传说》，第4—14页，云南民族出版社，1980年版。

一脚，只有一个孤儿不忍心踩，于是达昭崩布热给了他一条小船和一头母牛。洪水退去以后，孤儿将母牛杀死，从其肚腹中取出葫芦籽栽种子山上，不久结出硕大无比的葫芦，孤儿用刀砍开葫芦，人和动物从葫芦中诞生。^①这则神话中，孤儿宰杀母牛的行动是非常功利化的，神赐母牛仅仅是为了保留人种。但在这个故事的前一段中，称第一代人是从小岩洞中走出来的，这种解释等于将司岗里的两类基础解释系统缝合在一起，即第一代人是从小岩洞中走出来的，而第二代人是从小葫芦里出来的。沧源芒摆上寨的另一本《西岗里》神话也发生了同类意义的缝合，说洪水后的葫芦漂流到石洞中才得以保存，石洞和葫芦合并为“司岗”整体。^②李子贤在《论佤族神话》中还提起过另外一种神话，说大洪水之后，从远方漂来一只大葫芦，后来这只葫芦沉入水中，形成了一座大山，人称“葫芦山”，之后人类从这座山里的岩洞中走出来。^③

两种不同的神话解释系统说明其族群的文化变迁脉络。在第一系统“石洞”说中，司岗里传说中没有显现任何葫芦传说的痕迹，而在第二系统“葫芦”说中则处处体现出前者的痕迹，有时是和石洞传说向相缝合，有时将故事里的“司岗”解释为一个地名、山名而并非葫芦本身。正是因为这种关系，多数学者都主张将第一系统判定为早期原始神话的原型，而第二系统则是受到其他民族文化影响的变体。大林太良在《印度支那北部佤族的人类起源神话》一文中比较了佤族人从洞出和人从葫芦出两种神话体系之后，认为坦普尔的观点是正确的：“这则葫芦神话产生于熟

① 李子贤：《论佤族神话——兼论活形态神话的特征》，载《思茅民族文化研究》，第5页，云南大学出版社，2006年版。

② 郭思九、尚仲豪：《佤族文学简史》，第59页，云南民族出版社，1999年版。

③ 李子贤：《论佤族神话——兼论活形态神话的特征》，载《思茅民族文化研究》，云南大学出版社，2006年版。

佤之中，而不是产生于生佤之中。葫芦神话在掸族和老人中的出现以及掸族文化对熟佤的巨大影响都使我们可作如下推测：熟佤的葫芦神话是从掸族传入的一个新内容。”^①但这一推测并无更多的实质性依据，况且所谓的泰、掸文化在布饶克等居住接近热坝佤族族群中的显现，其历史根源目前还不能简单地断定其来去渊源。

四、佤德语支民族葫芦神话的核心结构

比较普遍的观点认为，葫芦创世文化的生成与葫芦可以作为渡水工具的救生性能有关，因此葫芦出人神话总是与洪水故事联系在一起构成创世史诗的完整结构。但季羨林先生认为葫芦文化生成的关键要素是葫芦的形状与胎盘的相似性，闻一多先生也主张将葫芦的浮水功能放在次要的位置上，洪水故事应该是后来黏合到葫芦神话上的。也曾有人提出孕妇身体的造型与葫芦造型十分接近，葫芦文化是人们对葫芦造型的联想产生的。^②这样看，葫芦的生殖暗示与《司岗里》神话的基本解释指向是一致的，无论石洞还是葫芦，都是具有容积的母体象征物。

既往的研究过于强调洪水故事和葫芦神话的强弱区分，我认为，以目前的资料源和文献梳理水平还不足以判定二者在某一个族群内的传播孰先孰后或任何明确的主次关系。但可以确定的是，洪水故事与葫芦神话是出自不同母题根源的两个神话系统，

① [日] 大林太良著，谢国先译：《印度支那北部佤族的人类起源神话》，载中国神话学会主办，袁珂主编：《中国神话》（第一集），第343页，中国民间文艺出版社，1987年版。

② 李子贤：《傣族葫芦神话溯源》，载刘锡诚、游琪：《葫芦与象征》，第168页，商务印书馆，2001年版。

葫芦神话的产生是起源于先民对葫芦造型或生殖功能的象征性形象思维和超越一般现实经验的比附性创造；洪水故事却是相当简单的生态历史记忆。这两个基本要素的性质是不同的：洪水不可替换，但葫芦在流播的过程中可以代替类似象征物，也可以被其他类似象征物代替。例如在海南黎族的葫芦神话里我们还能看到完全不同的结构：洪水泛滥之后，兄妹乘葫芦得以保全，无奈之下兄妹婚配，产下一个肉团，后来劈开肉团（一说雷公帮助劈开肉团），人类的后代诞生。^① 葫芦在神话中可以是浮水救生工具和出人葫芦一体象征物，也可以只是浮水救生工具，表现出葫芦的解释系统具有特征鲜明的衍变进程。因此，葫芦出人神话与洪水故事的发生要素是完全不同的，石洞或葫芦、肉蛋类出人神话是人类对生育过程的一种个体比附群体的象征性创造。

德昂族对于族称的起源存在一种十分普遍的说法，传说开天辟地之时，火山爆发，人类几乎灭绝，只有少数人躲进大葫芦中顺水漂流逃生，最后停在一座岩洞里住下来，从此以后繁衍子孙，遂自称其族为“德昂”。这里的“德昂”即“德岗”，是岩洞或石头的意思。^② 从潞西县三台山德昂族的创世神话中说许多人和动物躲在葫芦里漂泊在大海中，等洪水退去以后，葫芦里的人和动物走不出来了（关于这一点不符合逻辑的情节设计没有丝毫解释），天神害怕把人和动物闷死，下狠心用刀砍开了葫芦，于是人类开始了洪水消退以后的新生活。^③ 保山县潞江坝大中寨德

① 李露露：《海南黎族古老的水上交通工具》，载刘锡诚、游琪主编：《葫芦与象征》，第50页，商务印书馆，2001年版。

② 云南省编辑组编：《国家民委民族问题五种丛书之一：中国少数民族社会历史调查资料丛刊·德昂族社会历史调查》，第38页，云南民族出版社，1987年版。

③ 云南省编辑组编：《国家民委民族问题五种丛书之一：中国少数民族社会历史调查资料丛刊·德昂族社会历史调查》，第38页，云南民族出版社，1987年版。

昂族传说天王向天神求得各种物种的种子，栽种一个葫芦，这个葫芦结在大海中央，大如山形，闪电劈开葫芦后，里边出来 103 人，这 103 人乘坐葫芦登陆上岸，人类开始繁衍生息。^① 镇康、耿马两县的德昂族多传说人是诞生于葫芦中的，但并无诞生的逻辑过程，而是说远古时候，世界上所有的民族都是居住在一个巨大的葫芦里的。后来动物们发现了这个葫芦就一起找雷神来帮忙打开葫芦，于是人类诞生。^②

在西双版纳布朗族的创世神话中，天与地本来是混沌未分的，由于火山的爆发，宇宙方才形成。后来天地间孕育出一只巨大的葫芦，葫芦里孕育出人，飞来一只大天鹅将葫芦啄破，人类诞生。^③ 西双版纳勐海县新曼峨村的布朗族传说人类的祖先是一对风猴，它们得到了火种以后开始从树上下地生活，学会了栽种植物，随后种出一只大葫芦，由于不知道怎样打开葫芦，就用烧红的铁块去戳葫芦，戳破了一个洞，第一个出来的是布朗族人，蹭到了洞口的黑炭，所以布朗族人皮肤黝黑。^④ 同在新曼峨村也流传着另一则创世传说，说很久很久以前世界上只有人祖夫妇呀布垓和呀三垓，他们过着幸福的生活但却没有儿女，后来翻山越岭寻找，在一只大葫芦下睡着了，听见葫芦里有人声，于是用木棍钻葫芦，葫芦破开，人从葫芦出来，同样说到木棍烧焦后

① 云南省编辑组编：《国家民委民族问题五种丛书之一：中国少数民族社会历史调查资料丛刊·德昂族社会历史调查》，第 77 页，云南民族出版社，1987 年版。

② 云南省编辑组编：《国家民委民族问题五种丛书之一：中国少数民族社会历史调查资料丛刊·德昂族社会历史调查》，第 121—122 页，云南民族出版社，1987 年版。

③ 中国社会科学院文研所《中国少数民族文学》编辑组编：《中国少数民族文学（下册）》，第 423 页，湖南人民文学出版社，1983 年版。

④ 云南大学组织编写、高发元主编：《云南民族村寨调查·布朗族——勐海布朗山乡新曼峨村》，第 30 页，云南大学出版社，2001 年版。

戳洞出来的人就是布朗族、佤族、哈尼族等肤色黑的山地民族。^①而在老曼峨村主要流传着另外一则不同的传说，说布朗族人是用烧红的烙铁锥入木穴而走出来的人类，故此肤色很黑；傣族是用铁凿打出洞穴钻出来的，故而肤色很白；汉族是在洪水中随着葫芦漂流来的，因此汉族人很多。^②除了最后一则出现了洪水故事，其他各个类型的葫芦神话都与洪水故事隔绝，而这最后一个又把洪水葫芦归结为汉族的发源方式，这个由神话折射出来的思维方式是值得深思的。在滇西南北部的双江县布朗族当中也流传了和西双版纳地区类似的葫芦神话：说一只花葫芦从勐茅的海洋漂到勐好（指现在布朗族居住的地方），一只白鼠啃通了葫芦，里面的葫芦籽就变成了人走出来了。^③在更靠西北方向的永德县境内布朗族则传说远古时有一老妇人得到神仙的指点栽种庄稼得一葫芦，她将葫芦放在白家的火塘上吊烤，葫芦炸裂后人类从里面诞生，靠近火塘方向走出来的形成佤族和布朗族，所以肤色黝黑；远离火塘一边走出来的就是傣族和汉族的祖先，故此他们的肤色很白。西双版纳布朗族还有一则葫芦神话采用了相同的形象诠释思维：洪水中两兄妹躲进一只似鼓的树洞中，洪水消退后从鼓中出，得到飞鸟的暗示婚配生出葫芦，用燃烧的木棍戳破葫芦出来的就是布朗族人，所以他们的皮肤很黑。^④这则故事虽然和洪水故事相黏合，但是救生工具不是葫芦而是鼓形的树洞。布朗族的神话提示我们注意，出人葫芦和洪水葫芦不仅不是同一物，而且洪水葫芦和出人葫芦也存在着被解释为其他具有容积事

① 云南大学组织编写、高发元主编：《云南民族村寨调查·布朗族——勐海布朗山乡新曼峨村》，第195页，云南大学出版社，2001年版。

② 《民族问题五种丛书》云南省编辑委员会编：《中国少数民族社会历史调查资料丛刊·布朗族社会历史调查》（二），第112页，云南人民出版社，1982年版。

③ 王国祥：《布朗族文学简史》，第66页，云南民族出版社，1995年版。

④ 王国祥：《布朗族文学简史》，第69页，云南民族出版社，1995年版。

物的可能。

根据傅光宇的统计，在葫芦洪水神话相结合的神话群组中，仅以葫芦作为浮水工具的类型是最多的，覆盖 23 个云贵地区的汉藏语系的壮侗、苗瑶、彝语支各族。^① 大多数彝语支各族中的葫芦神话和洪水故事中，葫芦多作为渡水救生工具出现，只存在极少数葫芦破开出人情节的描述，作为重要情节的更少，很少描述葫芦出人过程的艰难性。傣族葫芦神话中虽都存在着葫芦破开和人从葫芦出的瞬间描写，但葫芦破开的过程多是自然形成的——或碰在石头上爆开，或成熟后胀开，不存在人为或神示之后的破开动作。而佤族、布朗族和德昂族这三个孟高棉语族民族的葫芦神话全部强调了葫芦被破开瞬间的特殊意义，其中最主要的就是被人用工具砍开或戳破，被动物啄破次之，闪电劈开等自然原因最次，没有轻易破开的任何异文，表明人难以从葫芦出是神话母题的最关键环节。因此，佤族人从葫芦出神话的主线索是人出生难产的形象化比附，因此破开葫芦的瞬间就是神话演述当中的最高潮，构成佤德语支民族葫芦神话的核心结构。

五、结 语

综合上述的比较研究，佤族《司岗里》神话的原型结构是对人从容器（司岗）中走出之艰难问题的解决，因此，石洞或葫芦、木穴、卵等类似象征物的具体区分并不重要。当然，从葫芦的广泛性和沧源岩画的图形中我们可以看出，最主要的母体象征物当然是葫芦而不是石洞。而《司岗里》神话与其他民族葫芦神

① 傅光宇：《云南民族文学与东南亚》，第 191—205 页，云南大学出版社，1999 年版。

话、创世史诗的主体区别就是突出的对容器破开的主动行为，这个思维方式可能属孟高棉文化的原始形态，因此至今在佤德语支各民族中表现出奇的统一。

解析岩画图像的方法，关键在于逆向思考：不是探寻岩画图像解释了哪些族群神话，恰恰相反，通过结构性比较，需要我们对当前整理出的神话有可能是对哪些岩画图像的解释。也就是说，图像所描述的不是神话故事而是与族群来源相关的祭祀仪式，而当前流传的口传神话是族群对这些仪式图景的语言解读，这种解读是最容易发生误读和传统层次覆盖的。

人从葫芦出——《司岗里》神话应是佤族或濮人族系中最原始的创世祖先祭祀仪式的解释文本，二者本是一个完整的整体。从目前保存的《司岗里》神话文本来分析，这个仪式的最终高潮就是破开葫芦（或突破洞口）的一瞬间，在这个瞬间，扮演第一代人的“演员”从葫芦的象征物中走出，随后即引起围观族群的歌舞献祭或其他行为。而从母牛腹中取出葫芦的过程既是仪式上剽牛举动的注脚。徐康宁、邓启耀等认为，在沧源岩画第三地点中的一个葫芦图形就是兄妹婚葫芦神话的图解。^①根据上述的神话比较，由于该疑似葫芦图像的旁边还描绘了两个被人拨动的圆球，我认为也极有可能表现的是神赐母牛生育三只蛋的神话图示，该图像所表现的正是三个蛋中的一个孵出葫芦，巫师正依据神话演示仪式中制作葫芦道具的过程。

鉴于第三地点与第六地点距离很近，我推测两个地点的岩画主题可能存在着连续表现仪式内容的情况。在上述论证的基础上我们再来观察疑似洞穴图形时就可以明确地重新判断，葫芦镜像图像所表现的是一个被剖开两半的葫芦，葫芦当中正走出一个人（由于图像的损坏，是否存在两个人的可能已经无法考证），而周

^① 邓启耀：《宗教美术意象》，第15页，云南人民出版社，2000年版。

围活动的人物就是仪式的观看者和参与者，他们用干栏协助拉开葫芦道具，旁边的那头牛正是仪式演示用牛，包括那个身材偏小的四足动物可能就是帮助人类咬开葫芦的老鼠，旁边一棵倒下的树木也显然和神话中的情节相吻合。从这一点来看，沧源岩画所描绘的人从葫芦出仪式图像更接近于佤族——孟高棉族系创世神话中的破葫芦出人神话母题，可以作为沧源岩画族属研究中的一个重要的支撑论据。

（本文是作者参加2008年临沧师范高等专科学校、沧源县政府主办的“中国佤族‘司岗里’与传统文化学术研讨会”会议论文，后发表于《中国佤族“司岗里”与传统文化学术研讨会论文集》，云南人民出版社，2009年。）

诗意的古镇拟像

“我是什么我并不知道，我是我的拟像”，这是法国后现代主义哲学家让·德里亚（Jean Baudrillard）在弥留之际为我们留下的开山偈语。

翻开这部摄影画册《诗意行走·古镇拾遗》，邓正龙先生的创作激情使我震惊，欣赏着一幅幅古镇影像精品时，色调和形式感所带来的视觉感官愉悦渐行渐淡，其深层的文化思考随着古镇景观画卷的逐幅展开而愈来愈清晰——我看到的，到底是不是真实的古镇我并不知道，我看到的是被诗意化后的古镇拟像。拟像是艺术家的真实表达，这种真实超越了古镇本身的物质存在而成为文化中的古镇。

人文地理摄影在中国开始越来越受到更多人的关注和重视，古镇则是这个主题中最吸引目光的一个分支。中国传统文化的载体就是这些维系着最关键信息的生活景观，离开这些具体而生动的生活景观，我们对文化的理解就缺少了最重要的形象线索。当摄影图像正在建构一种新的文化传播文本时代来临的时候，我们民族开始重视自己即将遗失的传统，保护传统或说传承文化遗产是当下最时髦且最具有文化使命感的词汇。保护传统的方式有两类：一类是将承载传统的有形或无形的遗产保护好，力争不变形地沿传下去；另一类就是将其最准确的视觉图像等直观资料采集好，进行适当的编目、梳理，为今后的重建工作提供有效的文本。前一种保护方式，我在云南的一些地方曾试图推行过，虽然一直得到很多人的人力支持，但要做到原生态的保护传承，难度过大；后一种方式一定意义上有点儿像亡羊补牢，但多

年的实践证明，这种方式的保护更为迫切，因为传统文化的流变速度远远超过我们的叩问。从这个角度说，四川民族出版社为邓正龙先生出版这部摄影集，具有超越一般摄影作品集的历史使命价值。

人居文化是中国传统文化的主体根基，古镇则是人居文化最为集中的表现场所。并且可以这样看，在每一个古镇的地理范围内，形成了区域文化的一个最小的民俗地理单元，通过每一个魅力宝藏的古镇，我们看到的是中国传统文化最丰富的多个侧面。因此，古镇旅游和古镇摄影，其最重要的文化意义，是人们在古镇景观的阅读中逐步地了解了一个具体而生动的中国。这也就是古镇热在最近十几年兴起的原因。中国的古镇摄影行为一直是以民间为主的一种自发或松散组织的拍摄活动，大多数拍摄者对其价值有一定的认知，但限于资金条件和有限的知识储备，我们在近十年所看到的古镇摄影作品，多数停留在报道纪实的基本需要上，其系列性不强，创作理念模糊，且图像的基础品质水平较低。邓正龙先生的艰苦实践标志着这一历史时期的结束。令我最感惊讶的是，邓先生的古镇行走作品全部采用大画幅相机拍摄，以最精美的高品质影像来见证最近几年的古镇民俗景观，这一选择，已经凸显出邓先生与众不同的思考，充分表现出当代摄影家对人居文化主题地位的尊重。故此，我更看重邓先生完成的古镇中有人物活动的这一部分影像，人物活动必然给大画幅拍摄带来取景的实际困难，其不可确定的结果导致成功率很低，但他仍然坚持用大画幅来表现人物的情绪和仪式等最难以把握的动感瞬间，在他的心中，古镇文化景观的价值已经超过了大自然的完美瞬间，非以此不足以与之相匹配。

大画幅的抉择也就决定了他的拍摄方式。我所看到的古镇影像大多数都是将镜头集中于某几个古镇进行系列报道的拍摄，还有的拍摄是就一个古镇进行跟踪报道，记录其文化变迁的轨迹，

这样的影像常常数以百计。邓正龙先生所做的工作与常见的古镇摄影有很大的区别，他在尽力扩大自己行走足迹的范围，以自己所追求的高品质的影像制作着古镇人居文化的图像志——他在努力以统一的观看方式和记录语言去搜集一座又一座古镇素材，最终为人们呈现的，是一个通过邓正龙编订出来的视角宏观的图像志，表现当代人对自我审视的一部中国传统人居文化现状的影像辞书。虽然与邓先生的沟通很少，这是我仔细阅读了他这部作品集之后的感受，算是对一位摄影家志趣、野心的揣测。邓正龙先生的足迹显然已经走遍了西南地区多数具有代表性的古镇或村落，在这部画册中，我们可以看到四川、重庆、贵州、云南、广西、江西、浙江、山西、陕西这9个省、市、自治区的50多座著名古镇，其间涵盖了川渝、巴蜀、荆楚、客家、晋商、秦地以及苗族、白族、纳西族、佤族、布朗族等丰富的人居聚落文化。这样的拍摄，决定他必须在最终呈现的时候精选其要，甚至是凝练地将多种复杂的形象符号汇集于一幅画面中，即素常所说的塑造典型形象。

摄影的塑造力是极为有限的，在探索的过程中往往耽于摆拍的陷阱。但是，我不主张过于强调摆拍和抓拍的价值观较量对于摄影作品的质量评比，过于排斥适度的摆拍——如过去过于推崇这种方法是一样固执的思维方式。邓正龙先生的拍摄有十分鲜明的瞬间抓拍也有毫不掩饰的摆拍，采取哪种拍摄方式是由其完成能够集中反映古镇人居文化要素的需要而决定的。我非常欣赏他在贵州从江拍摄的那幅岜沙苗族汉子，猎枪、箩筐、粮仓、狗和烟斗，全部素材构成这个对外号称最后枪手部落的典型形象VI系统。这时邓先生所选取的人、景观和道具都是现实中的真实的，但其真实是经过了双重景观塑造，第一重是地方政府在推行岜沙旅游产业时的手段，将猎枪作为旅游节目予以保留，使其成为具有吸引力的旅游噱头；第二重才是摄影家的塑造，摄影家将其锁

定为典型文化符号的同时，是忠实地记录了猎枪与岷沙苗族汉子的形象关系，尽管这种关系也需要以摆拍的方式来完成。最近几年随着技术的革新，记录式的图像拍摄早已经发展到每次调查的图片素材累以万计。在每次民族学考察团的集体拍摄中，我经常看到毫不吝惜的数码影像连拍式的捕捉，但这种所谓客观的捕捉，在维持了真实性的同时，极大地增加了筛选、识别图像质量的时间成本。与之相比，邓正龙先生仍然坚持大画幅胶片的冷静拍摄，更易取得摄影本身所需要达到的效果。从图像传播的效率出发，摆拍是十分需要的，读者在阅读图像的历史文本时，最需要的是直接阅读最具有典型性的图像，而不一定是最贴近真实的图像。放宽视角，检索整个图像发展史，早期的绘画——同样是以图像见证为目的的视觉传播品，几乎无一不是“摆拍”的，这类摆拍即暗合让·鲍德里亚所揭示的“拟像审美主义”。实际上，拟像的目的就是为了超越真实的实在性，刻意追求图像要素的理想化，将最能够满足传播需要的图像信息最大限度的优化。邓正龙先生在四川峨眉高庙古镇拍摄的这一间小饭馆，生活中随意摆设的藤蔑桌椅、咸菜坛子、蒸包子的笼屉以及桌面的茶杯和一包香烟……天窗的光线和粗大的木柱都将房屋的历史揭示出来，观众顺着屋顶梁、椽之间的咬合空当发现了塑料篷布支起来的避雨天棚，提醒着照片所处的特殊的时代。而最为点题使这幅作品具有最为特殊的图像暗喻功能的就是画面显著位置上张贴出来的“真不二价”的招牌，这四个字是力道执重的粗笔楷体，昭示着店主人传统文化的根底。很显然，这幅作品是作者直接捕捉到的，但这里面仍然存在着与选取岷沙猎枪行为相同的目的，即通过最典型的图像符号——手写的招牌，来更为精确地表现出古镇文化的传统背景。

正如让·鲍德里亚所说的，古镇是古镇的拟像，古镇存在的价值是以拟像的方式，或者说，古镇的图像以另一种方式参与到

古镇的建设中。拟像理论的核心就是希望人们在图像景观的消费生活中能够退出来思考，我们所知道的“古镇”并非古镇的真实实在，而是被阐释的古镇。对于大量古镇摄影的读者来说，我们所认知的古镇，就是古镇的拟像，它是超越于古镇的真实存在的。因此，大量的古镇摄影实际上已经参与到古镇的建设和形象传播，其真实的意义恰恰不是让读者认知其真实，而是刻意寻求一种被异化后的真实，或说超真实的拟像成品。在邓正龙的镜头下，他的拟像方式充满形式美的刻画和理想塑造，故得名“诗意行走”，也就是被诗意化之后的一种真实。邓先生用他的镜头让我们进一步加深了对中国古镇的诗意映象：贵州雷山千户苗寨在薄雾中的建筑天际线、福建土楼内闭的环形空间、陕西米脂姜家大院内的圆形门洞和圆形石磨以及沧源翁丁佤族村寨三角形干栏式茅草房的矩阵排列……

人文地理摄影萌生于西方世界地理大发现的热潮中，作为早期人类学、地理学研究的图像文本，人文地理摄影的方法具有鲜明的殖民主义价值观的烙印。其客观式的旁观记录以严谨、全面、系统的介绍语素为主要拍摄手段，摄影的文化视角往往充满了居高临下的优越感意识，在破译民族民俗的神秘和新奇面貌时，猎奇心理与探秘情愫将西方中心之外的世界渲染成理想的世外桃源或蛮荒秘境。如果将孙明经、庄学本在 20 世纪初开始的西部民族摄影实践看作是中国人文地理摄影史的开端，我国本土的人文地理摄影历史还不到 100 年，而剥除西方语言和政治话语的干扰，权且以北京四月影会在中山公园里展出的那些北京民俗生活影像为里程碑，纯粹的人文地理摄影运动实际是开始于 20 世纪的 70 年代末。仅仅 30 年，我国的人文地理摄影就已经具备值得傲人的成绩，然而拍摄的方法论是否形成了我们自己的话语体系呢？为什么对西方的模仿一直是无法避免的？然而邓正龙先生的实践为我们提出了这样的一种参考：我们何妨从传统文化的

形式语言中探寻可以重建的视觉文化体系呢？邓先生的图像是诗意的，他在每一个细节的处理中寻找与传统相符的形式暗喻和主题设置，镜头语言突破了一般的猎奇纪实，从任何一个具体的古镇生活中脱身出来，将一个庞大的地理范围视为一个统一的文化单元，最终完成了——一个文化变革时代超真实的中国拟像。

当代中国所处的时代是历史上从未发生过的一种阶段，我将其比喻为文化上的一个巨大的折痕，我们正处在这个折痕的前后两页之间。在当代的拟像行为中，既可以看得见广厦林立的未来拟像，也可以看得见石板路洒落青晖的文脉景观。古镇是中国历史记忆最深刻的一种聚落文化景观，它的存在为我们的未来生活提示着更为理想的一种诗意的可能性，则邓正龙先生的拍摄为这样记忆保存了线索。

一、景——仪式化的生存空间

邓正龙先生镜头中的“景”不管是一种人居生活的仪式化呈现。他所关注的建筑，既是人与自然协调共生的痕迹，也是一种人居生活智慧的仪式性归纳。我们可以看到，雷山西江千户苗寨的建筑体现出的天际线仍然是山体的自然天际线，这是山地民族聚落最美的整体面貌，是人的痕迹——建筑物的直线和自然的天然山体天际线的完美交融。晨雾与炊烟，树木与民居，交错合并为一种天人合一的构成，是人的行为点缀了山的景致。与之相反的就是广西贺州的黄姚古镇，重峦叠嶂的山体造型成为古镇最重要的背景，天然的曲线为人居排列性的直线奏响了外向的自然节律。

人永远都需要仪式化的生存，之所以我们依赖于拟像，就是因为它是一种被仪式认可的符号。古镇的人文景观正是这种在原

始宗教仪式淡化后的一种视觉仪式，古镇居民通过足以引以为自豪的古镇建筑景观来确认自身的族群文脉标志，古镇图像也因此成为当代居民的外化仪式。景观的呈现是聚落文化所决定的，邓正龙先生开创式地将云南布朗族、佤族村舍聚落也纳入古镇图像体系中，因其聚落景观正代表着早期西南地区的普遍邑聚形态特征，如傍水居、背靠风水林或祖山（当地文化称竜林或鬼林）、依坡地自然构成道路网等。而另一批作品中，这种建筑景观与极具地域性特点的生产、生活场景相映衬，如四川合江分水古镇拍摄到的挂满纸伞的门洞和天井下的木制纺车、江西婺源理坑古镇中的高狭小巷、重庆江津塘河古镇的戏台……独特的聚落格局形成具有典型意义的景观，而这些景观被概括地传播后，古镇摄影就转换为一种当代居民的生存仪式，构成一种由视觉影像生发出来的民族文化凝聚力。在四川安县曜（睢）水古镇踏桥这幅作品中，这种人群仪式景观被更生动地呈现出来，邓先生为了更精确地说明仪式的必要要素，刻意使用慢速曝光，使涌动着的人群和固定不动的建筑以及站立着维持秩序的武警队伍形成鲜明的虚实对比。动静之间，祠堂庙宇作为古镇的仪式场所功能被精练地拟像完成，公共仪式用建筑正是古镇的核心和文化形态的密集点，表明人群的集会需要和古镇聚落格局之间的联系决定了古镇的文化品格。

“景”是古镇拟像最直观的视觉要素，是人居建设与自然环境的合体，即李泽厚先生概括的被人化的自然。因此，景的美是人居诗意的底材。

二、人——线面纵横之间的点

邓正龙先生更关注人与古镇建筑元素之间的互动关系，以人

物在建筑中所处的位置暗喻其生存的主要形态，从而明确其诗意图像塑造的主题。我认为，在这一组作品中，邓先生最精彩之处是对人居环境中人与水关系的表现，他刻意在黄姚、理坑、婺源虹关村等处细致地抓取了人在水边生活的动人瞬间，这些人与自然环境要素的紧密关联折射出古镇建筑对人居需求的维系，于是水构成古镇聚落中唯美的景观亮点。我注意到黄姚古镇清晨集体涮洗蔬菜的这幅全景式作品中，邓先生表现人与水的审美意图愈加明显，这里显然是古镇当中的一处集体水源点，十几个乡民清晨集中到这里打水、盥洗，恰是人与人之间沟通的机会，是黄姚人最闲适生活的典型写照。邓先生选取这样的瞬间来表现黄姚，特意等待最后面那位乡民起立的一刹那，水口之间的人群才会形成受到关注的视觉中心，用形式的力量让读者关注到人的动感存在。

如果说古镇聚落的密集形态将建筑物的边缘轮廓认为归纳成规则错落的线与面，则人物在邓正龙的画面中往往成为具有画眼作用的流动着的点，故而这些随意行走中的人物，在承担破解语言的主题审美功能同时也是图像中形式美感的主体。例如拍摄于广西贺州黄姚古镇的这幅月亮门里的儿童，纵深连串的双重月亮门之间是游戏于庭院当间的两个孩子，从表情上看，他们是一对被安排好进入画面并认真等待摄影师按下快门的“模特”。但他们被安排进镜头是非常重要的拟像塑造，因为在这个角度，屋檐、廊柱之间的线面构成几至完美！尤其远处月亮门外的那只家犬背影，与前边的两个孩子构成极协调的呼应。在重庆江津中山古镇中，邓正龙先生从正在安排供桌食品的老人白色帽子上发现了点矩阵排列的美，在四川崇州元通古镇完成的这幅作品中，人头的攒动从节奏性的排列发展为疏密的矩阵分布……在汉源九襄早市中，晨曦中的灯火动感将古镇的生命力恰当的描绘出来。在云南通海六一村拍摄的四位老年女性的手脚肖像中，幼年时被缠

裹过的小脚、黑底彩色绣花鞋、粗糙的手指和玉镯以及挽着白色袖口的青布衣褂，这些显然被简化后的古镇图像删去了其他复杂的视觉信息，去除了特定的文化背景，而是将最能代表中国民俗传统的形象单纯地捕捉到镜头之中。手与脚的矩阵排列肖像，是一种集体文化的暗喻，对文化的统一属性做了最充分的注脚。这时候，面孔的出现反而是多余繁冗的，一切具体的文化阐述都会破坏作品语言的纯粹。

“人”是古镇拟像中最核心的景观要素，是人居文化景观当中不可缺少的点睛之笔。

三、物——无人处的细节把玩

“物”是古镇拟像系统中景与人的交合节点，是人居文化景观中的神来之笔。

邓正龙先生设计的古镇景观中，“物”作为人行为的图像暗喻也同样处处以点的矩阵排列呈现，成为人行动的足迹。在屏山楼东古镇的早点铺门口，未完成的馒头蒸板是劳动间歇的场景；药铺中正在配的药方和墙面上纵横排列的药柜是古镇商业生活的缩影；建水古镇中著名的四眼井是人在古镇中的建设痕迹；喜洲古镇民居中在屋宇之间晾晒的衣物等等都在转述人群在古镇中的衣食住行等日常生活。在云南大理诺邓古镇拍摄的这幅民居景观里，屋顶的筒瓦上晾晒着几束晒干后的包谷，那几点单纯的黄色与黑暗的屋宇阴影暗部形成比较强烈的明度对比，自然成为作品的视觉中心点。这种戏剧舞台般的光线强化了视觉力量的延伸，使得观众自然联想到自己身处的环境正是建筑物包裹的封闭空间，黑暗的延伸感更加深了对包谷的情感依赖，正因为这几束包谷，暗示了人的存在。

邓先生的“物”是古镇图景中被微观处理的道具，作为人群古镇生活行为的静态延伸，以无人小景更为诗意化地映射出人群生活的某些永恒拟像。在四川荣经烧砂锅的作坊中，土制锅炉中正在准备出炉的新货和散落在地的成品构成不同的色彩区域，在冷与热的感触比较中，无人的现场反而超越了有人忙碌的一般场景，从生活偶得的“写生”升华为具有纪念碑性质的典型图像。同样，在中山古镇的铁匠铺内，画面中心是一把等待捶打锻造的烧透的镰刀，虽然周围看不到人物的行动，但远处的炉火和地上的长柄锤都令人如闻其声，深感热烈的现场氛围。在这样的超现实图像中，读者的阅读不会因缺少客观的真实取景而降低对生活本身的感受，恰恰相反，由于特写式观看更增强了对主体形象的视觉识别性，而观看也以此产生审美感兴。

因此，邓先生的镜头在这一部分图像系列里从行走的功能中脱出来，好似一个文物鉴赏家一般，能够藉由更为宁静的放大镜坐下来将古镇的文化把玩了一回。邓先生将古镇图景从宏观全景逐步推进到微观的把玩之物，由动入静，画册翻至最后一页的时候，一篇行走的散文诗已经通过视觉饕餮宴的形式被朗诵出来。

（本文是作者应著名摄影家邓正龙先生之约为其即将出版的摄影集《诗意行走·古镇拾遗》撰写的序。）

以庄学本早期探索为起点的 少数民族影像志建设方法研究

近年的中国少数民族艺术学科建设目标中，少数民族影像志的建设和方法研究已经备加紧迫。首先，是全国各少数民族地区的经济发展得到了显著的提高，少数民族群众的传统生活方式发生了结构上的变化，传统文化艺术传承链条逐步断裂，这个时期的影像记录和影像志建设已经属于抢救性的视觉保护。其次，对少数民族艺术的研究在很大程度上依赖影像志素材，近年来不少相关课题的研究由于影像素材的不足和质量欠缺，研究进度和成果质量都受到很大的影响。再次，由于在少数民族影像志建设方法上一直缺少学术投入，少数民族影像素材长久以来缺乏系统性的整理和拍摄方法训练，在少数民族艺术的研究和社会传播中时常出现张冠李戴等混乱现象和错误，甚至导致以讹传讹的恶性循环。

庄学本先生在 20 世纪 30 年代开始拍摄的西部少数民族影像可以看做是我国少数民族影像志建设的发轫期，他足迹和镜头所涉及的青海、甘肃、四川、云南各地的藏、羌、彝、土、蒙古、撒拉、纳西、傈僳等民族的生活影像，是我国目前所发现资料最翔实、文献系统性最强的一批影像素材，是当代少数民族影像志建设工作最有力的原始数据，更为我们提供了少数民族影像志建设方法的宝贵经验。本文将以庄学本少数民族影像拍摄探索为案例，归纳早期民族影像志拍摄的成功经验，并在此基础上就当代少数民族影像志的建设方法研究提出建设科目的一个思路。

一、考察性质决定了拍摄方法

庄学本的拍摄是他对西部少数民族地区风土民俗考察的辅助性资料，他的拍摄仅只是考察工作的一部分。他在1937年为《羌戎考察记》出版时撰写的弁言中说道：“我这游记式的文章，都在茶寮、村店、鞍马、帐幕中写成，当时材料的搜集，以社会调查和传闻神话并重，所以在文中已打成一片。我在途中除写有文字以外，并摄有照片约一千张，预备辅助文字的不足。又有简略的地图，预备作文字以外的补充。”^①从这段话分析，可见庄学本的考察是以文字为主的，并以当地社会调查和民族口传神话传说为重，出于“言不尽意”的考虑，用摄影作为考察的辅助记录方式。

庄学本的早期民族社会考察经历了两个性质不同的阶段：前一阶段是出于一个热血青年的报国理想自发经川藏到青海果洛草原考察民族风情；在《羌戎考察记》出版之后受到中央研究院和中山文化教育馆的委托专门到青海、甘南搜集少数民族文物标本并进行人类学调查，以及在1939年受聘为西康省政府参议顾问后在凉山彝族、泸沽湖纳西族等地的调查和拍摄都属后一阶段。这两个阶段的考察风格既有其内在气质的连续性，也存在着比较大的方法差异，前者的见闻录性质较强，后者则明显增加了系统性的调查方法，更趋近学科标准。

在第一阶段，从《羌戎考察记》的主体文风来看，庄学本的

① 马继辉、王昭武、庄文骏主编，庄学本著：《羌戎考察记——摄影大师庄学本20世纪30年代的西部人文探访》，第5页，四川出版集团、四川民族出版社，2011年版。

文字是一种游记式的见闻笔录。例如他时常会将“汶川也有柏油路”、“莫名其妙的打麦曲”、“戎女合娶五个丈夫”^①这类趣事作为穿插文章之中的小兴奋点来攒理，对奇闻趣事的关注显现出他最初也是怀抱着猎奇心理的。他在《十年西行记》的序言中曾明确表示出自己的探奇心愿：“我觉得险地一定多奇事，多趣事，有研究的价值，有一探的必要……”^②只不过，这时他只是来自大城市中一个普通的知识青年，他与之前携带照相机和笔记本走进羌戎地带的海外探险家不同，即使他的观察带有对新鲜事物的探奇之心，他的视角也是与这些少数民族群众相平等的。我注意到庄学本先生在《羌戎考察记》中记叙的这样一个细节：当庄先生一行抵达当时茂县的28军屯殖机关督办署时，代理督办刘翼经曾恳切地表示可以派军队随行保护，而庄先生认为“我是一个简单的旅行者，并不需要军队来点缀我们的旅行队，尤其是我的目的在于考察，更不需要威武的军队去隔离土民的感情……”^③于是庄学本谢绝了刘督办的好意。作为一个只有28岁的城市青年，能够清醒地拒绝这样的提议，充分说明庄先生对自己此行考察的目的十分明确。

在后一阶段的考察资料中我们看到了很多可贵的调查数据，包括对青海土族复杂头饰的充分记录、体质人类学的测量数据、社会关系调查以及较前更丰富的民俗活动和衣食住行内容的访问

① 马鼎辉、王昭武、庄文骏主编，庄学本著：《羌戎考察记——摄影大师庄学本20世纪30年代的西部人文探访》，第15、第68、第149页，四川出版集团、四川民族出版社，2005年版。

② 马鼎辉、王昭武、庄文骏主编：《尘封的历史瞬间——摄影大师庄学本20世纪30年代的西部人文探访》，第18页，四川出版集团、四川民族出版社，2005年版。

③ 庄学本：《羌戎考察记——摄影大师庄学本20世纪30年代的西部人文探访》，第26页。

记录。体质人类学（physical anthropology）最初是 18 世纪末西方博物学者用来探索人类物种起源问题而创立的一门学科，19 世纪初美国学者莫顿（Samuel George Morton，1799—1844）首次使用人体测量的方法来研究人类种群体质的变异，通过所搜集的大量数据认识族群之间和人类与环境之间的关系。体质人类学在 19 世纪和 20 世纪之交传入中国。1928 年，时任中央研究院院长的蔡元培设立了民族学研究和人类学组，提倡到少数民族地区进行实地调查，培养了我国最早的一批人类学家。从这一年开始，中国本土活体体质人类学调查的开端由中山大学的容肇祖先生发起。到 1935 年夏，在英国留学学习人类学的吴定良学成回国，应蔡元培院长的邀请任中央研究院历史语言研究所人类学组主任兼研究员，此后他积极筹建体质人类学研究所并终年奔走在少数民族地区进行体质人类学调查。据庄先生之子庄文骏说，庄学本先生正是在这一年的秋季应邀到中央研究院接受体质人类学测量和田野调查方法的培训。

正是出于这样的考察性质，庄学本在 1936 年游历青海互助、乐都的上族聚居区调查民俗时，所完成的民族服饰记录图像已经呈现出鲜明的民族学、人类学调查功能。他再次提笔记录服饰和摄取图像时，观察的深入性决定他必须将身着传统服饰不同年龄类型的女性并置，并且注重多种角度的完整表现。同时，出于对当地民俗物质文化调查的需要，他还将镜头对准了毫无视觉审美表现力和叙事功能的生活用品，而此类镜头在前一阶段的果洛、羌戎考察中我还没有见到。庄学本先生在民和县访问东伯府的第十八代土司李承襄（其时国民政府早已在 1931 年正式宣布取消了青海各土司名职，庄先生在笔记中仍称作李土司只是一种民间惯例）时，还特意将李氏家族明清两代流传下来的祖先故实容像

图册拍摄记录下来，特别是李氏世代家传的明宣宗御赐金书铁券^①的特写，证明此时的庄学本也在重视对重要民族文物的图像记录。这样的拍摄方法，显然是已经从第一阶段的叙事性转型为剖视性为主的考察性质，表现出图像信息正在逐步全息化、精练化，考察的目的性帮助摄影家提高了对镜头对象主题的解析能力。

二、考察主题的构成与影像志的索引编目

（一）对自然与人文地理特征的视觉概括

庄学本先生对于所考察地区自然与人文地理环境特征的视觉记录是颇见其风光摄影的禀赋的。自然与人文地理环境特征是文化区域性最重要的符号，庄学本先生总是能够用最简省直接的镜头语言来概括这些景观特质，并在照片上塑造为具有审美评价意义的景观符号。

在 1934 年拍摄的一批羌族地区交通环境的图像中，人物的

① 这件金书铁券据李氏后人说已经下落不明，庄先生的照片是目前唯一的图像佐证。金书铁券是明宣宗因嘉奖李氏先祖李英擒杀乱贼之功而颁赐的免死牌，用生铁铸成瓦形，凸面镌刻阴文，其制文为：“奉天承运皇帝制曰：朕惟人臣能效劳于国者，必有封爵以赏之，所以彰其绩报其勋，至公之道也。尔右军都督府左都督李英蕴器弘深，秉心方直，世居西土，效忠朝廷，事我皇祖、皇考，屡著勤诚。暨朕恭承大统，盖克尽心臣职。尝效劳于征伐，亦弹力于抚绥，畴厥勋庸，宜隆恩命。今特授尔推臣宣力武臣特进荣禄大夫柱、国公宁伯，食禄一千一百石。于戏，锡爵推恩，固国家求下之典，建功奉职，实臣子事君之忠。朕既不忘尔功，尔尚不忘朕训，永保富贵，益励贞诚。钦哉。宣德二年十月二十四日。”我国已知博物馆保存的金书铁券一共只有四枚，分别是中国历史博物馆保存的五代钱鏐纪功铁券、北京故宫博物院保存的两块明代铁券、青海省档案馆收藏的明代右军都督李文（李英侄子）铁券。

行走被纳入天地、山川、河流、险滩的自然地理环境之前，连续组合性的镜头将不同观察侧面呈现出来，十分充分地归纳了当地最重要的几个视觉景观符号。另如庄学本先生在什谷脑拍摄的喇嘛寺宝殿寺全景图片，为了说明它独特的舍利塔与僧舍之间的空间关系，他从寺外的山坡上取景，这样正好能将舍利塔、寺院基本结构、鳞次栉比的僧舍、寺院植被、寺院选址和寺院背后的山川地脉风水环境全部交待清楚。正如他在文中所描述的：“傍晚我们到达了什谷脑的喇嘛寺。高大的舍利塔，栉比的僧舍，往来稠密的红衣喇嘛，几乎使我认为这是一个异国的城堡。”^①庄学本的图像恰当地对这个令他惊讶的城堡做了生动的图注。在《羌戎考察记》中出现了一幅以草原溪畔饮马为前景的风光照片：旅行队中的一匹白马走到草原小溪边啃草，身旁的小溪反射出明朗的天光，通过他的镜头裁切正巧构成一个S形的“柔软飘带”，而这匹马就出在这个飘带的转弯处，与溪面上的倒影呼应成为画面中的“点”，构成了颇具形式美感的草原风光画卷。对于这一点，在庄学本《筹办西康影展经过》一文中显露出观点鲜明的主张：“因为摄影是艺术，所以每一幅照片须要有成功的技巧，换言之照片的画面必须美化，方能引起阅览者的欣赏。同时尤须注意照片的内容要有丰富的学术价值。如果照片已臻美化而内容贫乏，则不过是一件普通的美术作品；或内容已臻丰富而技巧平凡，也只是一件枯燥的科学标本……”^②这段话已经完整地阐明了他的影像理论思路，而尤其是在对考察地的景观传译中，这个观点是非常重要的，拍摄者必须具备这样的素养，在全面概括当

① 吴文：《重现庄学本：摄影大师和民族调查的先驱》，载《中国摄影家》2007年8月，第93页。

② 庄学本：《羌戎考察记——摄影大师庄学本20世纪30年代的西部人文探访》，第54页。

地景观符号的基础上还要有足够的审美眼光对这些罗列整齐的符号进行美的发现。

（二）服饰符号揭示审美生存的恒久图像

虽然庄学本在羌戎考察时期已经特意拍摄了很多的服饰特写图片，但这和后来专门为人类学数据调查拍摄的服饰图像有着质的区别。

以我们多年在少数民族地区拍摄图像素材的经验，少数民族服饰的图像记录工作有几项重要的要素：除了服饰在人体上穿着的直观效果特写，还应注意对每件单衣做展开图像记录，注意将所有重要饰品拍摄独立特写，其他具有特殊含义的服饰单元要进行多角度的比较式图像记录。以庄学本在青海土族地区所做的服饰考察记录为例，这些要素他全部都做到了。这批“标准照”可以说毫无艺术性可言，但是这类理性的基础工作决定了拍摄者对全部服饰艺术的理解程度，而这个理解也正是前面他所说的对内容学术价值的探究，而所谓学术价值就是对民族服饰的功能性和审美延承关系的理解。庄学本发现，土族地区的每一条山沟就流行一种女性头饰，出于记录的需要，他还手绘了一些头饰图像来识记土族群众为这些情形怪状头饰起的俗名：“马鞍头”、“簸箕头”、“丹凤头”、“烧饼头”、“三叉头”……^①恰恰是在对这些丰富多样的头饰记录中，他完成了许多意味十足的肖像作品，表现出土族女性在美丽头饰支撑下等待欣赏的神情。

（三）体质特征视角与人物肖像的深刻性

李媚老师在《三十年的目光——庄学本摄影的双重价值》

① 马锦辉、王昭武、庄文骏主编：《尘封的历史瞬间——摄影大师庄学本 20 世纪 30 年代的西部人文探访》，第 83 页。

一文中说：“而今我有机会看到他数千张照片时，最震撼我的仍然是肖像。搜寻记忆，似乎还没有哪位中国当代摄影家的肖像作品像他的这些作品一样对我具有那么深刻的震动。我想即使就仅凭这些作品，庄学本就有足够的资格成为中国摄影史上重要的大师级人物。”^①邓启耀老师在《与他者对视——庄学本摄影和民族志肖像》一文中将庄学本的作品内涵进行了理论上的升华，他认为这批肖像不仅仅是摄影家在当时与被拍摄者之间的对视，还在后来完成了与被拍摄者后人的对视：“被拍摄者的眼神通过我们的镜头和著述注视着我们。这种眼神甚至能够延续到后代，只是性质发生了变化——在通过家族记忆和早期人类学家的考察资料捕捉祖先面貌，建构族群记忆，进行自我认识的时候，如果拍摄者留下的是缺乏对话的对视，被拍摄者后代最初的惊讶和欣喜，可能很快会由于人类学家的思维、分类、解释和被拍摄者实际生活经验的差距，变成疑惑、尴尬、焦虑和责问。”^②在邓启耀为庄学本所设定的“对视”形态框架内，这个对视是三重的，是摄影家与被拍摄者之间的对视，也是与他们后人和后来观者的持续性对视，也是和自己的良知对视。三重对视关系的完成，展现出的是庄学本人物肖像摄影的深刻性。

庄学本肖像摄影的深刻性在许多评论者的赞颂焦点，而这个赞颂的出发点也就是对冷漠、僵硬、呆板的人类学数据性记录图像的批判和反思。虽然青海土族影像之后的拍摄已经带有鲜明的人类学记录意象，但我至今还不能肯定所见到的哪一幅照片是庄

① 李端：《三十年代的目光——庄学本摄影的双重价值》，载《中国摄影家丛书·庄学本》，第3页，中国工人出版社，2006年版。

② 邓启耀：《与“他者”对视——庄学本摄影和民族志肖像》，载《中国摄影家》，2007年8月，第28页。

先生出于人类体质特征测量的需要拍摄的图像。其中主要原因可能就是因为他始终没有放弃这种对人物的对视。但这一论述也让我开始注意另一个重要的问题，当我看到庄学本先生在《西康彝族调查报告》中所做的繁冗的人体体质数据测量工作时，我不禁要追问，他在这些枯燥的数据记录中有否得到自己所需要的东西？

由于多年的美术训练，我对人物五官形象十分敏感和熟悉。最近 15 年我经常在云南、四川、贵州等少数民族村社中搜集少数民族影像素材，其中大多数都是族群血统关系比较单纯的边远村寨，但我深知，在每一个村寨中要寻找到能够代表族群人种特征典型形象的模特并不很容易，总是要下一番工夫。然而搜索庄学本的肖像摄影时我发现，他的镜头总是能够抓取到非常典型的人物形象，他总是能够在人物神情最能表达典型民族性格时按下快门。于是我怀疑，自从 1935 年他接受了中央研究院人体测量任务的时候，他就开始在人体测量方法的学习中找到了识别民族形象特征的一些窍门，当然这也与他对形象特征先天感受力敏锐有很大的关系。在全面浏览了庄学本先生的肖像摄影后，凭借视觉的直观效果我就可以肯定，他对人物形象和神态十分敏感。正是这份天赋敏锐的观察力，为我们留下的不仅是动人的注视和人性的对话，还有形象十分典型的民族形象图志。其令人震动的凝视则具备了更鲜明的民族性烙印。

（四）由器见用——物化的精神和智慧

物质文化一直是民族学、人类学田野调查中十分重要的考察内容，因此器物图像往往在相关的学术著作中频频出现成为主要的图像文本。庄学本先生在 1936 年的青海土族风俗调查时，开始注意拍摄了一批专门表现日常生活中重要的生产生活器物的照片。这类图片是目的性极强的典型的民族学调查影像，但在庄先

生的镜头中，此类影像分为两类，除了明确的记录类，他还特别在表现这些生产生活器物的时候刻意加入了自己擅长的手法，将叙事性融入记录图片中，突出了使用器物和制造器物的集体智慧。

例如他在表现土族家庭日常使用的扫帚、木铲和背篓时，不单单是拍摄特写，还找来了做家务劳动的“模特”实际操持起生活用具拍摄了使用时的场面。这些图片中存在几个细节：土民手持扫帚戳在地上，这样读者可以清晰地看到扫帚木把和扫帚条集束处的比例和人体身高与扫帚整体高度之间的比例关系，同时扫地者头上蒙着一块粗布帕子，这样做保证头饰不会被扬尘污染；另一个木铲和背篓用法的说明图片就是很明显的摆拍完成的了，这样的动作本来是发生在牲畜棚圈里或草原上，女主人在院落里用木铲将牛粪收拢到背篓里，恰当地说明了背篓两侧造型不同的实际需要，落地的一侧必须是平的，便于铲入杂物，而另一侧要适合人体背负做成圆弧形。他在青海土族地区考察时可能很巧合地遇见了当地土民集体修筑一栋新房，于是拍摄了这一组表现建筑技术的照片。庄先生正赶上村民架好了椽子，正在椽子上用十字交叉的方式铺垫散木片，旁边已经预备好了茅草，其材料技术的一些细节都能直接获取有效信息。随后庄先生为了能够看到更全面的技术细节，他退身到了屋下，以中景拍摄到了土民是借助什么样的梯子登上屋顶的，然后还特别钻到木结构的架子底下拍到了椽子合榫檩的榫卯关系特写。

日本亚洲民族造型文化研究所金子量重先生一直主张将民族美术的研究放大到“民族造型”研究中，他们从事“民族造型学”的研究已经有30年的积累。金子量重先生认为“器物”造型是民族审美意象凝聚之处，可以读取到族众生活中的根本智

慧，是“民族造型感觉”和“土著的精神性”的最强烈的显现。^① 庄学本先生在《西康丹巴调查》一文中也阐述了自己对民族工艺的观点，认为工艺虽是技巧的表现，同时也是文化的象征。^② 器物造型所维系的传统审美意象是隐含在器具使用过程中的，在青海所拍摄的村民集体劳动夯土垦地的场面，长把的榔头和人物群体组合为视觉形式意味很浓的矩阵画面；二名妇女在场子里一起筛簸粮食的场面也是在器物使用时构成的具有审美意象的画面。

（五）洞察集体意识的仪式民俗

最能够凝练地体现少数民族族群集体意识的画面非民俗仪式场景莫属。我注意到庄学本先生在西康调查彝族民俗时拍摄的三组典型仪式照片：打冤家、婚俗、丧俗。在这三组图片中，他依据不同的研究角度采取了多种拍摄手法，往往是先以纪实的手法将民俗场景忠实的记录下来；随后根据分解局部细节的需要对关键的情节和动作进行了特定的导演摆拍；为仪式民俗中的关键角色拍摄特定场域身份的肖像；部分肖像混合了纪实的手法以突出叙事性；为所有专属道具做特写式的分类记录。

打冤家是彝族民众中发生的一种集体械斗，属于当地长久以来社会习惯法认可的一种族群之间追究冲突责任的化解仪式。不少论及彝族此项传统习俗的文章，都简单地将其评价为严重的社会破坏力，却忽视了在法制管理难以普及的社会关系下，打冤家存在的合理性。林耀华在《凉山彝家》一书中说：“彝人在氏族亲属之内，勉励团结一致，共负集体的责任，因此族人不打冤家，若杀害族人，必须抵偿性命。若就族外关系而言，打冤家却

^① 中国展览交流中心、日本国际交流基金会编：《亚洲民族造型艺术展》1998年3月，劳动人民文化宫。

^② 庄学本：《西康丹巴调查》，载《西南边疆》1939年第6期，第20页。

是社会生活的一个重要机构，因有打冤家的战争模式，历代相沿，青年男子始则学习武艺，继之组成远征队，出击仇人冤家或半路劫掠，至杀人愈多或劫掠愈甚之时，声名愈显著，地位亦增高，渐渐获得保头名目，而为政治上的领袖。”^①现在从最新收集到的庄学本所拍摄的打冤家这组图片来看，三张现场感极强的照片可以找到清晰的游走脉络关系，日光也是由亮渐暗，日影逐步拉长，可能是一次偶然巧遇的真实现场。在那次现场抓拍之后他又组织了一些表演性的拍摄，有可能是多次拍摄的一些图像，环境和服饰略有一些区别。

从他在川康地带初次拍摄风情影像时，宗教仪式就已经是他很关注的特别主题。到青海塔尔寺和甘南拉卜楞寺跟拍仪式时，这种特别的关注经历了多次训练，到彝族地区拍摄打冤家、婚俗和丧俗时，他的影像转述能力已达到更高的层次。从这三份仪式民俗的影像中，我们完全地了解了仪式中的视觉要素，而尤为可贵的是，他通过仪式中的人物神态更直观地将族群生存形态转述清晰。比如在仪式场面的抓拍之中，他着力表现了人物的欢娱或专注的神态，正是他自己概括的彝族集体意识的象征：“我在保保山上住了十多天，感觉到他们是很有活力、很白傲、很强悍……”^②

三、结 语

庄文骏先生在口述对父亲工作的回忆时曾感慨到：“他对西康省从政治、军事、教育、交通、自然资源、地貌、民族、宗

① 林耀华：《凉山彝家》，商务印书馆，1947年版。

② 马鼎辉、王昭武、庄文骏主编：《尘封的历史瞬间——摄影大师庄学本20世纪30年代的西部人文探访》，第187页。

教、婚丧习俗、民间艺术、劳作方式、农作物等都一一进行了介绍。这些工作成果已经超越了摄影家的范围。”^① 庄学本的作品作为早期少数民族影像资料，也不仅限于李媚老师所说的“艺术与人类学”的双重价值，他在 1934—1941 年之间为西部少数民族拍摄的大批影像已经构成了我国少数民族影像志的开篇，在影像志建设方法上的探索和经验，对于当代摄影学术的发展具有更为深远的意义。

从当代影像趋向泛滥的现状来对待当代影像志的建设，我认为对建设标准的要求愈加严格，必须是在忠实记录的基础上达到艺术表现的水平，同时还必须具备深刻表现建志对象的能力。这些核心问题，庄学本先生在 20 世纪 30 年代都一一实现了。综上所述，庄学本作品也完全可以作为衡量新影像志建设水平的一个参照系，庄先生所关注的“考察性质明确的调查记录方法”、“自然与人文地理环境特征的概括”、“盛装服饰符号的全面记录与艺术表现”、“对典型的体质特征形象的精确把握”、“人与生产生活器物的关系以及宗教仪式与民俗活动场景”这六个方面，已经代表了初期影像志建设编目索引的一种思路。今天在研究少数民族影像志建设方法时，完全可以在此基础上根据新时期的需要逐步完善编目方法，从中理清少数民族影像志中各项科目之间的层次关系。

（本文是作者 2009 年参加“国际人类学与民族学联合会第十六届世界大会——视觉表达和跨文化观察暨庄学本百年诞辰纪念研讨会”的会议论文，即将发表于《庄学本少数民族影像研究论文集》，中华书局，2009 年 12 月。）

① 见庄文骏口述《我的父亲庄学本》：<http://blog.cphoto.net/user1/bb460/archives/2006/730.html> 并。

后 记

我本是学绘画的，正式开始进行学术研究是从1997年在炎黄艺术馆展览部工作的时候，最初是在我国著名美术理论家李松涛老师的指导下为各个展览写序，也写过一些粗浅的评论文章。那时我才知道，原来研究一个问题远不只是写好一篇文章这样简单的事情。记得当时最重要的是开始着手研究与黄胄创作主题相关的北方草原民族绘画，首先是从胡瓌开始的，1998年发表了自己的第一篇论文《记著名画家黄胄的少数民族题材创作》（《民族画报》1998年第4期）。

在民族艺术领域里，我主要研究滇西南几个典型世居少数民族的传统艺术。和澜沧结缘是在1994年的春节前夕，我在杨丽卿（当时的同学，现在的妻子）的引领下刚踏入云南的土地就一直下到了乡镇——澜沧北部的小镇上允。除夕前的一个晚上，老舅带着我们舂糯米粑粑，阿婆慈祥的笑容和表妹小黎黎、表弟小木子在旁边顽皮嬉笑……那个场景帮助我直接把握住民族生活中审美的本质形态，这一直影响着我的抉择——后来我二十次下滇西南，都缘起于这个美好的回忆。

1998年9月我师从恩师李魁正先生开始攻读中国画专业硕士研究生，这时我仍然坚持为北京电视台教育节目部撰写文化艺术栏目的文字稿，并利用业余时间开始策划大型纪录片《澜沧江畔的文明》的整体拍摄方案。1999年的前五个月，我一直在云南奔走采风，头两个月是在澜沧、西盟、孟连、普洱、沧源等几个县拍摄反映民族文化纪录片的素材，后两个多月我们全体研究生跟随李先生到中甸和西双版纳去写生采风。这几个月里，我一

边拍照一边画画一边记录，这是我研究少数民族艺术的正式开端，屈指算来，今年正好是十个年头。

我的研究全部是出自本能的选择和兴趣所至，没有对任何一个课题曾抱有什么功利的目的。研究少数民族艺术到底是为了解决什么问题？对我来讲，我的所有研究总归是要回到我的创作中，我所坚持表现的绘画主题其实就是我这十几年来日思夜念的生活，我自己就生活在这些雨林和芭蕉丛中，离不开，就落在笔端。我的研究方法也是很直观的，我关注村寨里老朋友的审美选择，他们到底喜欢什么东西？他们的好恶直接影响着我的研究思路。我认为最值得夸耀的事情是，滇西南高山顶上有一个偏僻的佤族寨子那哈，那哈有一位佤族小伙子叫魏保华，他是牧师的儿子，他在买到自己第一个手机的时候，拨的第一个电话就是给我，他告诉我：“付老师，我们村的教堂已经修好啦！大家都说要请你来过年啊！”

在此非常感谢中央民族大学少数民族艺术学科组能够将这一“211工程”子项目的科研任务交给我，感谢同事们的鼎力相助和辛勤劳动！我深知自己的学术生涯才刚开始，这十年的小结帮助我回顾了自己的路，同时也向关注少数民族艺术事业的同仁交一份作业。

付爱民

2009年11月18日