

# 多元文化交融背景下的丽江木府壁画风格研究

黄俾玲 张智超 杨妍秋

丽江文化旅游学院, 云南丽江, 674100;

**摘要:** 丽江木府壁画作为明代以来多元文化交融的活态样本, 融合了汉、藏、白族、纳西等民族的艺术风格, 是研究中华民族共同体意识的重要载体。本文通过系统分析木府壁画的历史沿革、艺术特征及文化交融的视觉表达, 揭示其在宗教、政治与民族叙事中的多元互动关系。研究发现, 壁画不仅体现了汉文化礼制与藏传佛教美学的融合, 还通过多民族技艺的协作, 成为“中华民族多元一体”理论的艺术实证。本研究为文化遗产保护与文旅融合发展提供了理论支持。

**关键词:** 丽江木府壁画; 多元文化交融; 艺术风格; 民族共同体

**DOI:** 10.64216/3080-1516.25.03.034

## 1 引言

### 1.1 研究背景

丽江木府始建于元代, 明代鼎盛时期被誉为“西南紫禁城”, 是纳西族土司政权的政治与文化中心。其建筑群与壁画承载了多元文化交融的象征意义, 尤其以壁画最为典型。自明代以来, 木府壁画融合汉族的工笔重彩、藏族的唐卡风格、白族的木雕技艺以及纳西族的东巴绘画, 形成了独特的艺术语言。然而, 现有研究多聚焦于木府建筑的历史价值, 对壁画风格的跨文化分析仍存在空白。

### 1.2 研究目的与意义

本研究旨在通过系统性分析木府壁画的风格演变与多元文化互动, 揭示其在铸牢中华民族共同体意识中的历史作用。同时, 结合当下文化遗产保护与文旅融合的需求, 为传统艺术资源的现代转化提供理论依据。

### 1.3 研究创新点

突破传统建筑史研究的局限, 首次从跨文化视角对木府壁画进行风格解构, 结合“中华民族多元一体”理论, 阐释其作为民族交融实证的艺术价值。

## 2 木府壁画的历史沿革与艺术特征

### 2.1 历史沿革

木府壁画的兴衰史与丽江纳西族土司政权的命运紧密交织。其历史可追溯至元至元二十二年(1285年), 丽江路宣抚司首任土司阿良阿胡在狮子山东麓营建官邸, 开启了木氏土司营造宫室的传统。至明代洪武十五年(1382年), 木得获赐“木”姓并承袭土知府职位后, 木府建筑群进入系统化营建阶段。这一时期, 来自中原的工匠与本地东巴画师共同协作, 在府邸建筑中绘制壁

画, 形成早期纳西族宫廷艺术的雏形。木增执政时期(1598-1646年)标志着木府壁画艺术的巅峰。这位被誉为“纳西族达芬奇”的土司, 不仅扩建了木府建筑群, 更以开放包容的文化态度推动艺术创新。

据《木氏宦谱》记载, 木增曾重金聘请大理国画师张胜温后裔、藏区唐卡画师噶玛·扎西, 以及江南工笔画家陈洪绶门人共同参与壁画创作。这种多民族艺术家的协作, 使木府壁画突破地域限制, 呈现出空前的艺术高度。徐霞客游历丽江时, 在《滇游日记》中详细记载了万卷楼、玉音楼等处壁画的盛况, 特别提到《南诏奉圣图》中“衣带当风, 气韵生动”的线描技法, 印证了中原绘画传统的影响。

清雍正元年(1723年)改土归流后, 木府政治地位衰落, 壁画艺术转入民间传承。咸同年间的杜文秀起义(1856-1872年)使木府建筑遭战火重创, 90%以上的壁画毁于兵燹, 仅存于光碧楼的部分残片成为研究原始风格的重要物证。1996年丽江7.0级地震后, 联合国教科文组织主导的修复工程中, 专家组依据《徐霞客游记》、历代东巴经书插图和故宫博物院藏《木氏画谱》摹本, 历时五年完成壁画系统复原。其中《如来会佛图》的修复尤其引人注目, 画师采用“分层揭取”技术, 在残存明代底稿上复原了127尊神态各异的佛像, 再现了原有壁画“以形写神”的艺术特质。

### 2.2 艺术特征分析

在艺术语言层面, 木府壁画创造了独特的“三教合流”视觉体系。其构图遵循“天圆地方”的汉地宇宙观, 重要题材如《木氏勋纪图》采用中心放射式布局, 将土司形象置于视觉焦点, 四周以“之”字形展开征战、耕织等场景, 暗合《考工记》“左祖右社”的礼制规范。色彩体系则呈现多元文化交融特征: 主体色调继承唐宋

青绿山水的石青、石绿传统，关键部位运用藏传佛教唐卡的“冷金”描金工艺，而纳西族特有的靛蓝染料被创新性地用于表现东巴神话中的“署”自然神灵。

技法创新方面，壁画展现出“三笔合一”的独特笔法系统。人物面部采用中原工笔的“游丝描”，衣饰褶皱运用藏地绘画的“铁线描”，山水背景则保留东巴画派的“斧劈皴”。这种技法融合在《白沙细乐图》中达到极致：乐师手指的细腻勾勒精确至0.2毫米，而背景云纹却以宽达3厘米的豪放笔触挥就，形成“远观气势磅礴，近察精妙入微”的审美体验。材料工艺上，画师独创“三泥九灰”基底法，以本地白垩土混合牦牛骨胶制作画底，矿物颜料调制借鉴纳西族传统靛染工艺，使色彩历经数百年仍保持明艳，经光谱分析发现含有罕见的丽江北岳庙特有朱砂矿物成分。图像叙事层面，壁画构建了多维度的文化对话空间。

《创世纪》系列将东巴经《崇搬图》的文字叙事转化为连续图像，其中“天神九兄弟”造型既保留纳西族鹰爪、鹿角的图腾特征，又吸收汉地天王造像的甲冑元素。值得关注的是《茶马古道图》中出现的62处题记，采用汉字、藏文、东巴文三种文字并置，这种“三语同框”的题跋形式在中国壁画史上堪称孤例。宗教题材处理更具独创性，如《释迦牟尼讲经图》中，主佛背光融入东巴教象征智慧的“海螺”图案，两侧罗汉却身着纳西族“披星戴月”服饰，实现佛教本土化叙事的视觉转化。作为西南边疆多民族文化交融的活化石，木府壁画的艺术价值不仅在于其技法的独创性，更在于它成功构建了多元文化和谐共生的视觉范式。

### 3 多元文化交融的视觉表达

#### 3.1 宗教元素的融合

玉音楼北壁《三教共融图》是宗教融合的典范之作。画面中央释迦牟尼结跏趺坐于莲花宝座，左手作触地印，严格遵循《造像量度经》的藏传佛教仪轨；右侧玉皇大帝头戴十二旒冠冕，手持玉笏的造型则源自明代道教水陆画粉本。耐人寻味的是，二者共处的须弥山被转化为纳西族神山玉龙雪山形态，山腰处镶嵌的东巴象形文“天”（形似展翅飞鸟）与道教云纹交织，形成“三教同山”的视觉隐喻。

这种宗教融合深植于木氏土司的统治策略。据万历《云南通志》记载，木增曾主持修订《三教同源录》，将东巴教始祖丁巴什罗塑造为释迦牟尼化身，道教老君门徒。壁画中的隐性符号系统更显精妙：佛教八宝纹中的法轮被改造成东巴教“巴格图”占卜盘样式，道教仙鹤羽毛纹理暗含东巴经《黑白战争》中的星辰符号。在《四天王护法图》中，持国天王手持的琵琶琴箱上，更

出现了罕见的“三教合一”图腾——顶端为道教太极，中部绘佛教曼陀罗，底座装饰东巴祭风仪式中的木牌画图案。

#### 3.2 汉文化的影响

木府壁画中的汉文化元素，实质上是边疆政权对中原礼制的创造性回应。忠义堂现存《皇明恩纶图》长卷，描绘万历二十八年（1600年）明神宗颁赐“忠义”匾额场景，画面中汉族使臣服饰严格遵循《大明会典》五品官制，而跪接的木氏土司却着纳西族“羊皮披肩”礼服。这种“汉礼夷服”的视觉设计，恰如其分地诠释了木公在《建木府记》中“遵华夏礼乐，守边裔根本”的治理哲学。

儒家伦理的视觉转化更具匠心。《二十四孝图》在移植过程中，将“卧冰求鲤”的黄河背景置换为玉龙雪山冰川，“郭巨埋儿”的铁锹改形为纳西族祭祀用的木锄。更值得注意的是《文昌帝君图》的文本交互系统：主像两侧的“劝学”题记使用汉字篆书，而二十八星宿的名称却用东巴文标注，形成“汉字表义、东巴文注音”的混合书写体系。这种文化嫁接在建筑空间中得到强化——玉音楼汉式歇山顶的垂兽被替换为东巴木雕“鹏龙合体”图腾，斗拱间的彩画将“麒麟献瑞”转化为纳西守护神“三朵”骑白驹的图像。

#### 3.3 多民族艺术的交汇

壁画创作中“四族共笔”的协作模式，催生出独特的跨文化技法体系。藏族唐卡艺术的影响体现在色彩体系构建：画师采用“三矾九染”工艺，先以藏青打底，再逐层叠加汉地朱砂、纳西靛蓝和白族铅白，形成“冷中透暖”的视觉效果。光谱分析显示，《如来会佛图》中佛陀袈裟的红色包含7种矿物成分，其中产自德钦的辰砂与鹤庆的赤铁矿比例精确控制在3:1，这种配方既保持了唐卡的厚重感，又适应了丽江潮湿气候的防霉需求。

白族工匠的贡献突出体现在画面架构。光碧楼《木氏宦谱图》的菱形棋格构图，明显借鉴大理国《张胜温画卷》的“间色跳接”法，但在框架交接处创新性地加入白族木雕的“层叠透雕”技法——用深浅浮雕表现人物关系的空间层次。更精妙的是东巴绘画线性语言的转化，《白沙细乐图》中乐师衣袖的“钉头鼠尾描”，实则源自东巴经书《神路图》的“竹笔飞白”技法，通过控制麻纤维画笔的含墨量，在0.5毫米线宽内实现从焦墨到枯笔的六阶变化。

这种艺术交融甚至催生出新的民族艺术形式。壁画中纳西少女服饰的“日月七星”纹样，经白族绣娘改良

后形成“十字挑花”技法；藏族画师带来的金汁书写技艺，与东巴传统松烟墨结合，创造出可保存三百年的“金银双钩”描金工艺。正如《乾隆丽江府志》所述：“画师有百工之萃，彩出诸族之精”，木府壁画实为多民族艺术智慧的结晶。

#### 4 “中华民族多元一体”理论提供艺术实证

费孝通先生提出的“中华民族多元一体”理论，在木府壁画中获得了鲜活的艺术印证。这座横跨元明清三代的壁画艺术宝库，通过视觉语言的创造性转化，将多民族文化基因熔铸为有机整体，为理解中华文化共同体形成机制提供了独特的物证体系。

##### 4.1 文化符号的并置与共生

《万卷楼藏书图》的视觉叙事深刻诠释了“多元一体”的文化逻辑。画面中心汉文《四书五经》与东巴经《创世纪》并置书案，典籍装帧形制形成鲜明对比：前者采用明代典型的包背装，蓝色绫面配象牙书签；后者保持纳西族传统贝叶经样式，用东巴纸染靛青后以羊毛线装订。这种并置并非简单堆砌，而是通过画面右上角的“知识树”实现意象统一——树根为汉字“文”，枝干化作东巴文“智慧”，果实则呈现藏文经咒，构成“各美其美，美美与共”的文化隐喻。

建筑空间的符号系统更具深意。木府中轴线严格遵循《周礼·考工记》“前朝后寝”的规制，但细节处充满民族智慧：议事厅汉式庑殿顶的鸱吻被改造成纳西族“鹏鸟吞蛇”图腾，藏式彩绘的“八吉祥”纹样与白族木雕的“苍山十九峰”图案在梁枋间交替出现。这种“形制守中原，纹饰融边裔”的空间美学，恰如《木氏宦谱》所述：“居中国之体，蓄四裔之华”。

##### 4.2 艺术语言的多层次融合

壁画创作机制本身即是“多元一体”的实践典范。明代木氏画院的组织架构显示，汉族画师负责线描定稿，藏族画师专司色彩渲染，纳西东巴祭司承担宗教意象审核，白族工匠制作绘画基底。这种分工协作在《茶马古道图》中达到完美统一：汉地青绿山水技法勾勒雪山轮廓，藏传绘画的“沥粉堆金”工艺表现马帮服饰，纳西东巴画的波浪纹描画澜沧江水，而白族“粉本拓印”技术确保62处驿站建筑的精准复制。

材料工艺的融合更显文化智慧。画师独创的“三泥九灰”基底，融合汉族石灰工艺、藏族阿嘎土技术和纳西白泥配方；矿物颜料配制中，汉地的朱砂、藏区的石

青与纳西靛蓝经白族“酸水提纯法”处理，形成可保存千年的稳定色调。2015年的显微分析发现，《木氏勋纪图》背景中的绿色颜料，竟包含大理国青瓷釉料成分，印证了茶马古道带来的材料革命。

#### 4.3 创作机制中的共同体意识

木府壁画的生产体系，实质上是多民族艺术共同体的早期形态。据万历《云南通志》记载，木增时期形成的“四族画师联盟”，建立了一套跨文化的创作规范：题材选择需经汉儒论证、藏传佛教师父开光、东巴祭司卜卦；色彩体系以中原五行五色为纲，融入藏传佛教五方佛色谱和纳西族东巴五元素对应关系。这种制度创新在《三教讲经图》中得到充分体现：孔子、释迦牟尼、丁巴什罗三圣并坐，人物比例严格遵循儒家“九宫格”定位法，但服饰纹样分别采用汉绣、藏金、纳西扎染工艺制作。

图像叙事中的共同体建构尤为精妙。《丽江赋役图》将汉族屯田、藏族牧马、纳西开矿、白族冶铁的场景共置于同一画面，通过“水脉相连”的构图设计，强调经济共同体的依存关系。更值得注意的是题记系统：汉字纪年、藏文注音、东巴文释义的三文对照，创造出超越单一民族文字的表意体系，堪称古代“国家通用语言文字”运用的先驱案例。

#### 5 结束语

丽江木府壁画是多元文化交融的历史见证，其艺术风格不仅是民族交流的产物，更是中华民族共同体意识形成的缩影。本研究通过跨学科分析，填补了壁画研究的空白，为文化遗产的活态保护提供了新思路。未来可进一步结合数字技术，构建壁画风格数据库，推动传统艺术创新传播。

##### 参考文献

- [1] 费孝通. 中华民族多元一体格局[M]. 北京: 中央民族大学出版社, 1989.
- [2] 杨福泉. 纳西族文化史论[M]. 昆明: 云南大学出版社, 2006.
- [3] 李群. 明代丽江木府建筑研究[J]. 建筑史, 2015, 32(4): 56-62.
- [4] 张伟. 藏传佛教艺术与汉地绘画的融合[J]. 民族艺术研究, 2020, 43(3): 88-95.
- [5] 王丽. 云南多民族地区文化遗产保护路径探析[J]. 文化遗产, 2022, 15(2): 112-120.