



## 第一章 民间美术的历史与文化寻绎

# 第一节

## 民间美术与原始艺术

中华民族历史悠久，多民族文化相互融合，形成了统一而广博的中国文化体系。广大劳动人民的丰富的想像力、创造力和对美的理想追求，以及中华民族赖以生息、劳作的幅员辽阔的土地、多姿的地貌、丰富的自然资源，加之长期处于以自然经济为主体的农业社会与部分原始经济的社会之中，使得中国民间美术呈现出多姿多彩的风貌。根据考古发现，170 万年以前，中华民族的祖先已经生息在这块土地上；50 万年前的北京猿人已经掌握了粗糙的石器、骨器工具的制造技术；17000 年前的山顶洞人已有原始颈饰；约 7000 年前，以北方仰韶文化和南方河姆渡文化为代表的新石器时代文化同时在中华大地发展，并创造了以彩陶艺术为代表的灿烂的原始艺术与文化。

民间美术同原始社会的美术是一脉相承的。劳动者的生产实践和对生活的感受以及生产条件、生产关系等，决定了民间美术一直保持着中华民族原始艺术的基本品质。从原始美术到后来的民间美术，始终都在表达赞美生活、歌颂生活、创造生活的意旨，在这

意旨中充满着战胜客观困难的力量和自信。人们用“乡土艺术”来形容它的内在气质，也正是对那种来自劳动者生活的快乐情绪的赞美和概括。许多数百年甚至数千年前的“坛坛罐罐”，由于时代生活的变迁，今天虽已不再适用，却依然是人们

图 18 青花肖形油灯(陕西耀县)



欣赏的对象。因为那种浸透着美好意识的原始艺术，揭示了一种永恒的美的情愫。民间美术也同样具有一种超越时空的艺术魅力和审美价值。它们化作了乡土、乡情、乡音等，培育着一方人又影响着一方人，它们是民间劳动和生活的颂歌。劳动者的一切真情美意都物化在民间美术的创作中。就整体而言，大多数民间美术作品是粗的、俗的、野的、土的，但粗非拙劣，俗非平庸，野非不驯，土非孤陋。人类初期的一切活动，包括原始艺术和其他造物活动，都是维持生命的活动，都是以此为出发点和作为终极目标的。因此在原始人类遗留的大量生活用品和劳动工具中，可以看到人们为了维持生命所做的各种努力。从根本上说民间美术创作是与人的生命价值直接相联系的。实用原则是与人类的生存原则同一的，从而具有主体性地位，其他的诸如精神需要和价值则是第二位的。如果说人的生存原则决定了工艺造物的实用原则，那么人的需要的丰富性和人的本质力量则决定了民间美术的实用与审美、物质与精神一体化的基本性质。

民间美术是忠实于这一基本原则的。劳动者把生命维系过程与艺术创作直接沟通，并作为联系生活的主要方式，因此上，它的生产创造遍及生活的每一个角落，从日常生活用品、劳动工具，到生老病死、四时八节的节令方物，应有尽有。衣饰穿戴方面，如五十多个民族的不同服装、服饰，不同个性的挑花、绣花、补花，不同风格的蓝印花布、彩印花布、蜡染、织锦，各种童帽、童鞋、刺绣小品与少数民族的银首饰等；日常饮食器具方面，如各地的陶瓷器、青花鱼盘、砂器等，木制竹制的筐、篮、篓、笠、席、垫、笼等各种材料的编织物以及伞、扇、杖等；作为节令方物的，从正月初一到大年除夕，有城乡普遍使用的年画、春联、斗方、门笺、泥塑、泥玩，各种灯彩、彩粽艾虎、五色丝缕、瑞饼果

图 19 青花双鱼纹盘(山东)



模、重阳旗、民间灶王纸马等；还有用于抒情纪念表达心意的绣球、荷包、香包、挑花手巾、绣花鞋垫、少数民族的筒帕背带等；为儿童制作的各类玩具，如布鸡、布象、布老虎、布娃娃、泥木玩具、面塑、陶塑、纸玩具、编织玩具等；人生礼仪方面的，如喜字剪纸、礼花、喜联、喜幛以及各种喜庆婚嫁、丧葬用品等；还有各类文体用品，如戏曲面具、木偶、皮影、龙船、风筝等；各种环境点缀品，如门帘布画、灶头画、墙角画等；各种劳动工具，如木工具、铁工具、扁担、舟船装饰等等，丰富多彩，举不胜数。民间美术经过长期的发展和不断改进，逐渐形成能满足劳动者日常生活多方面需要的品类和形式，形成了劳动者的生活文化传统，千百年来，连绵不断。

随着社会制度和生产方式的变革，人们的生活方式也不断地发生变化，直接影响着人们的观念和审美。近代以来，在城市生活方式和大工业产品的冲击下，广大农村发生了很大变化。尤其是近年来，农村的变化更是天翻地覆。生活方式的改变，使过去在自给自足的生活中发挥着重要作用的民间美术也产生了相应的变化。传统民间美术的品类逐渐减少，使用的范围也在逐渐缩小，以至于出现了与现代生活脱节的现象，这是历史的必然，也是必须予以重视的事实。但其生活文化的基本性质没有改变，它与所谓专业的、纯美术之间不存在根本的对立，而是一种相互渗透、相互依存、相互影响、相互转化的关系。一方面，现代艺术不断地从民间美术中汲取营养。不论是民间美术中的创作手法、表现形式，还是其中渗透的民族感情和民族精神，都将为新的艺术提供积极的经验和有益的启示；另一方面，民间美术将成为现代文化生活中的一项重要内容，在未来高技术的社会环境中，作为弥补人们精神诉求的重要因素。就像美国学者约翰·奈斯比特在《大趋势》一书中所论述的那样，“人们会强调高情感和舒适，以与疯狂地迷恋高技术



图 20 青花凤鸟纹盘(江苏)



的世界相平衡”，因为“无论何处都需要有补偿性的高情感。我们的社会里高技术越多，我们就越希望创造高情感的环境，用技术的软性一面来平衡硬性的一面”，“民间艺术恰好与电脑时代相平衡，难怪手工业制作的被单那么受欢迎，就连乡村音乐也是对电子滚石音乐的一种反应”。民间美术既是历史的创造也是属于未来的，未来使人们的生活有了更丰富的选择。也许到那时，我们才能真正认识民间美术的价值。因此，对于民间美术的学习、研究、收集、整理和保护，在今天就显得尤为重要了。



任何一个民族在历史上都有两种文化,一种是代表人民群众的文化,一种是代表统治阶层的文化。这两种文化既有区别又有联系,在几千年的文化延续中逐渐衍生了一些混杂的文化形态。表现在美术上则至少存在四种形态,即:民间美术、宫廷美术、文人士大夫美术与宗教美术。后三种美术都是在民间美术的基础上发展起来的。就其基本性质而言,宫廷美术属于统治者的文化;宗教美术的一部分在历史上属于统治者的文化,但另一部分又表现出民间美术的特色;在封建社会里,文人士大夫阶层是知识阶层,其作品也带有文化上的不同倾向性;惟独民间美术代表着人民群众的文化。从另外一个角度看,如果说纯美术在社会上层文化中更近乎纯精神的领域,那么,民间美术则属于比较基础的、更接近物质生活的下层文化。

文化的范围很广,一般说来它包括人们在长期社会生活中所创造和继承的一切物质产物(如衣服、食品、房屋等)和精神产物(如学术、伦理、文学、艺术等)。因为有了文化,人类才有别于其他动物。随着人类社会的发展,人类的文化也越来越丰富。著名民俗学家钟敬文先生曾指出,所谓“下层文化”是指在文化

图 21 黑釉长嘴油灯(河南)



比较发达的国家或民族的文化领域里,那种跟一般处于高位的上层文化相对立的,处于下位的文化。两种文化汇合起来,才构成了整个国家或民族的文化,这就是我们今天所常说的民族传统文化。民间文化



的创造者、享用者和传播者大都是直接从事生产活动的民众或者是从他们中间出身的专业艺人。他们大都没有受过正规教育，他们文化的传播，除了实物以外，一般采用语言传承、行动传承和心理传承等方式，很少用文字等方式固定下来。因此，这种文化缺少可供查考的文献资料，但是它的价值却是不容忽视的。

作为劳动人民的创造，民间美术正是民间文化的生动体现和形象载体。学习和研究民间美术，弥补了对下层文化研究文献资料不足的缺憾；同时，也为民族传统文化的研究开辟了一个更为广阔的领域。对此，钟敬文先生生前曾提出过七点建议：（1）成立全国性的保护民间文化的专门机构，负责计划和研

究这项工作；（2）推动各方面大力宣传民族民间文化的价值和意义，宣传保护这种集体文化的必要性和迫切性，使文化界及一般人民对此都能理解和同感；（3）建议政府颁布广泛保护民间文化的法令，筹建各级有关的博物馆，使民间文化普遍地得到保护，进一步发挥社会教育的作用；（4）希望政府及某些社会文化团体用各种方式奖励在保护民间文化上做出贡献的集体和个人；（5）在高等院校及研究机关开展我国民间文化史和民间文化学的研究工作，并及时公布此类研究成果；（6）有条件的高等院校应开设关于民间文化的讲座，培养这方面的专业人才；（7）联系世界各国（特别是我们的邻近国家）同类的或性质相近的文化机关，以疏通信息，交流经验、成果，推进文化合作。他还说：“民间艺术在生活中有着不可替代的作用。它不但是民族艺术文化的重要组成部分，而且是构成民族文化的基石。忽视民间艺术，就不可能真正了解民族文化及其基本精神。”



图 22 木刻饼模  
(山西晋中)



为宗教场所、宗教仪式服务的和宣传宗教思想的美术活动及作品，既是美术的组成部分，又是宗教文化的组成部分。中国的宗教美术主要是指佛教美术和道教美术，尤其是佛教美术曾在魏晋隋唐时期达到高峰。宗教美术对中国民间美术曾产生过相当强的影响。在中国数千年的历史中，宗教与民间信仰非常活跃，也相当复杂。宗教作为一种历史的社会现象，渗透到社会生活的方方面面。民间美术与宗教文化的关系，不仅体现在它所表现的宗教故事、宗教人物、宗教思想及宗教活动上，也体现在它自身形成的历史过程中。



图 23 银“麒麟送子”挂件(北京)

以皮影为例。皮影的人物造型与佛教的变相，皮影戏演出的剧本（又称“影卷”）与佛教的变文之间，就有着极为深刻的血缘关系。变相是唐代以来佛教用来描绘佛经故事、宣传教义的一种绘画艺术形式，其中根据佛经绘制的图画又称“经变相”或“经变”。变相或绘于帛纸

之上，或绘于寺院、石窟的墙壁上。变文则是唐代以来流行的一种说唱文学作品，被佛教用来讲述佛经故事，宣传教义，又称“俗讲”。表演皮影时，变文往往与变相相配合。清光绪年间变文始在敦煌石室中被发现。变文后成为宝卷，其内容和形式虽有变更，但主题未改，语意却更加通俗，演述的佛教故事更加便于



记忆传诵,对后来的鼓词、弹词等艺术有显著影响。结合皮影的人物、景片造型与演出剧本(影卷)进行研究,就会发现皮影人物造型不仅受到古代帛画、汉画像石、民间剪纸和绘画的影响,尤为明显的是还受到古代宗教壁画(变相)和宗教雕塑(造像)的影响。皮影的“旦”类和“生”类角色,在一定程度上吸取了佛像、菩萨像的造型特点;而“净”类角色和妖怪,则是吸取了古代宗教雕塑中的金刚力士、鬼神与诸天等的造型特点。另外,影戏的一些景片与据佛经所绘制的变相在表现形式上也有相通之处。如据佛教所说描绘地狱的“地狱变相”就与皮影中的“游地狱”十分相似。唐段成式《寺塔记》描述唐代著名画家吴道子在长乐坊赵景公寺画的地狱变相为“笔力劲怒,变状阴怪,睹之不觉毛戴”,而观看影戏中的“游地狱”,同样令人毛骨悚然。

中国的传统宗教主要是佛教、道教和民间流传的原始信仰。在民间美术中时常有原始信仰痕迹的流露,但它往往已蜕变为一种禳灾辟邪、祈求吉祥的程式化的象征形式。民间美术在宗教活动中的作用,如同其他宗教艺术一样,是为宣扬宗教思想服务的。自古至今,木偶皮影都有流传于寺院的经历。唐代寺院中的俗讲僧,在讲演时就曾使用影人做超度亡者灵魂的佛事。自宋代开始,福建漳州、泉州民间,每逢迎神祭祀、菩萨生日,都要在神庙中演出木偶戏。至今木偶戏仍承担着筑院谢土、建庙制煞、镇压(水、火)灾星、开社除祟等宗教职能,并有一套戏巫合一的演出程式。如“祭拜天公”,由木偶扮演的道士读榜请神、念咒画符、点演、巡回驱邪、踏七星罡步、安八卦图等,戏巫并施,气氛极为恐怖。每年农历七八月间,集市上还出售象征性的纸扎提线木偶和掌中木偶,以应人们用来焚化普度亡魂和敬鬼神的习俗。在四川北部的广元、仪陇、绵阳地

图 24 木版墨印  
平安灵符(广东)



区,流传着一种“提阳戏”,亦叫“阳戏”,或称“花花愿戏”,是由古之巫覡和驱傩活动演变而来,它以提线木偶表演天上神戏,又以演员戴面具扮演人物,演出时必设坛祭祀,有“天上三十二戏,地下三十二戏”之套路,并与道场法事交织进行,表演形式独特,宗教气氛十分浓重。据早年出版的《剧学月刊》3卷7期载卓之君的《湖南戏剧概况》叙述:“影戏班在湖南地位远不及汉班及花鼓班,大概用为酬神还愿之工具而已,是以无论在城在乡,到处皆得见之。平日常演于寺庙内,惟每届旧历中元节,则居民多演以祀祖……原系专唱晚场,惟近年亦有因酬神改唱日场者……”我国西北地区,如山西、陕西、甘肃、青海等地以及中原的河南地区,每逢节日庙会都要上演木偶戏和皮影戏,不仅为节日庙会增添喜庆气氛,群众也多习惯于用木偶戏和皮影戏祭祀神明,灭灾降福。早期北京的皮影称为“蒲团影”,是以宣扬佛经为主要任

务,且多演出于各寺院的“善会”会场或崇奉佛教之家的寿筵丧典。演出的节目大都是宣传因果报应、劝善惩恶的宗教故事。相传观音菩萨曾化身影戏艺人,坐在蒲团上演唱,警世启顽,所以唱影戏的都要坐蒲团,以示严肃,而命名为“蒲团影”。及至道光、咸丰以后,宣扬佛教教义的状况才慢慢改变了。直到现在影戏中仍保留着许多佛教痕迹,如称剧本为“宝卷”,称照明油灯为“海灯”。另外,据有关专家考证,在清代咸



图 25 木版墨印  
“钟馗驱邪”画符  
(江苏如皋)

图 25 木版墨印  
“钟馗驱邪”画符  
(江苏如皋)



丰年间，西北地区曾有道教的“天师”，为农民跳神驱邪且兼演皮影。中国各地流传下来的道情皮影戏，其音乐与唱腔，就是由改韵的道歌演变而成的。由此可见，木偶皮影的发展和成长与宗教的作用是分不开的。

在木偶、皮影的诸多剧目中，宗教故事和神话传说占有相当的比重，宗教中的佛祖、菩萨、神仙、鬼怪在木偶与皮影中几乎都有所反映。比如佛教中的如来佛、弥勒佛、普贤菩萨、文殊菩萨、观音菩萨、十八罗汉、四大天王、韦驮、哪吒、阎王、哼哈二将；道教中的元始天尊、灵宝天尊、道德天尊、玉皇大帝、王母娘娘、六丁六甲、文武财神、八仙、城隍、土地、灶君、关公、二郎神、龙王、雷神、钟馗以及民间信仰中的风伯、电母、福神、禄星、寿星、喜神、魁星、刘海、麻姑、和合二仙等。其形象更是直接取法于寺庙、道观中的壁画和造像，况且有些民间的木偶、皮影雕刻艺人，本来就是雕塑和描绘佛像的能工巧匠。如福建著名的木偶头雕刻世家——泉州的江加走与其父江金榜，漳州的徐竹初与其父徐年松，都是当地雕刻粉彩木偶神像的高手。现代保留下来的陕西、甘肃地区的清代皮影戏箱里，有相当一批影片是表现各类神佛的，其中仅表现生死轮回内容的地狱景片就占了全箱的十分之一。



## 第四节

# 民间美术与民俗文化

民俗在社会生活中是一种普遍现象,每个民族和地区都有其不同的风俗习惯,并且相沿流传,有着悠久的历史文化遗产。它具体表现在社会组织、日常起居、岁时节令、人生礼仪、劳动娱乐和民间信仰等方面;或是以语言、行为来表现,或是以文学、艺术来表现,更多的是相互渗透、结合,形成了错综复杂的文化现象。民间美术便同以上多方面互相结合着,以其独有的形式和内容显现其特点。从某种意义上说,民俗活动是民间美术赖以生存和发展的基础;同时,民间美术的内容与形式又充分反映了民间风俗的各种事象。所以,人们有时也将民间美术称为“民俗艺术”。

图 26 木雕“合和二仙”之一(江苏南京)



目前,由于各国学者对“民俗”一词认识不一,所以至今民俗学学科概念尚未完全一致。“民俗”一词在我国本来已沿用甚久。《礼记》中便有“礼从宜、事从俗”,俗,孔颖达解为“土俗”;《礼记·王制》中还有“命太师陈诗,以观民风”;《汉书·王吉传》中有“百里不同风,千里不同俗”;此后,“民风”、“习俗”、“风俗”等词在历史典籍中已成习惯用语。20世纪二三十年代,西方“Folklore”一词辗转流入我国之后,曾先后有土俗、谣俗、风俗、民风等译名,直到1927年广州中山大学《民俗》周刊创立,方以“民俗”、“民俗学”正式作为学术名词定称。民俗学在我国出现伊始,由于受欧洲学派的影响,曾经一度局限于民歌、民谣、民谚、民间传说等口头传承文学范围,历经几十年的发展才逐渐将领域拓展至全面的民俗文化事象的研究。目前,





图 27 青石雕刻  
“赶脚”压石（山西  
平遥）

我国民俗学者一般倾向于：(1) 民俗学是一门研究人及人类文化传承行为的科学；(2) 它是独立于人类学、民族学等相邻学科的科学，但与诸相邻学科有密切的联系，是一门需多学科专家共同努力研究的“边缘学科”；(3) 它是研究普通人民的生活文化及其发生、发展、变化、消亡规律的科学。随着当代民俗学的研究领域不断扩大，已经建立起包括古代民俗、传统乡村习俗及现代都市习俗在内的研究序列。民俗学分类，一般可概括为：口头传承、行为传承（包括信仰行为、社会行为）、物态传承三大文化形态类型。民俗学是全面考察民俗生活的科学，与民间美术研究有密切的联系，从民俗学角度研究民间美术，可以防止民间美术研究中孤立的、静止的、纯欣赏态度，而民间美术研究也可为研究民俗传承规律提供新的思考角度。

木偶戏、皮影戏是中国农村千百年来的传统娱乐形式。早年，在中国农村只要天一黑，戏台的灯光亮起来，便会驱散日间的一切贫乏和单调，给孩子和大人带来一个美妙绮丽的光影世界。每逢年节、庙会、迎神赛社，都有木偶或皮影戏助兴，它们在各项民俗活动中发挥着不同寻常的作用。在福建，过去从城市到乡村，不论婚、丧、喜、庆，不演戏则罢，一演戏就是提线木偶戏和掌中木偶戏。河北唐山、乐亭一带乡间也有这样的风俗，每逢节日和喜庆事，诸如婚娶、生育、寿辰、丰收、春节、中秋、开市大吉等，必演影戏以示祝贺，谓之“喜影”；遇有天灾人祸、盼儿求女、祈求福寿等事情时，事主常于神明前发下誓愿，事后以影戏还愿，谓之“愿影”。在各种民俗节日和民俗活动中，作为装饰艺术的剪纸所发挥的作用，也是其他任何艺术形式都无法取代的，已深深地融入了人们的日常生活之中：北方农村过春节时，贴在门楣上的有“门笺”；贴在窗户上的有“窗花”；祭神祀祖有“供花”；婚嫁喜庆时有“喜花”；用作刺绣底样的有“绣花样”；用作礼品装饰的有广东的“贴花”和浙江的“碗花”、“礼





图 28 哈尼族银四鱼纹乳泡胸牌(云南)

图 29 太阳纹镂空花顶盖(云南)



品花”及“圈盆花”等。

节日是民俗活动中的一个重要事象。中国各民族民间的传统节日主要源于原始崇拜、宗教信仰及各种祭祀活动，且与人们的生产劳动和日常生活紧密相连，例如云南西双版纳傣族的泼水节、关门节、开门节，藏族的雪顿节，青海塔尔寺的灯节，景颇族的目脑盛会，彝族的火把节，维吾尔族、回族等民族的古尔邦节、开斋节，大理白族的三月街，蒙古族的那达慕

大会，仡佬族的六月六(秧苗节)，水族的端节，高山族的丰收节以及汉族的春节、元宵节、中秋节、清明节、乞巧节、重阳节等。随着时代的发展，这些民间节日逐步脱离了起始时的某些宗教和迷信色彩，而演变成为一项集合多种文化形式的娱乐活动，如春节期间的社火舞龙、正月十五的放灯赏灯、五月端午的龙舟竞渡，还有那传统的美味佳肴、歌舞联欢，充分表达了人民大众的情怀与对美好生活的向往追求。相当一批应时应景的民间美术品在民间节日中产生并不断被丰富，如玲珑剔透的剪纸窗花、题材多样的门神年画、五光十色的各式花灯、威武可爱的舞龙舞狮、乘风直上的南鹞北鸢、争奇斗妍的香包彩粽，无不为民间的节日增添了浓郁的情趣与绚丽的色彩。从历史上看，任何一个民族民间节日都少不了民间美术的创造，都

少不了以民间美术作为节日的点缀、渲染和烘托，民间美术已成为民间节日文化的重要内容和不可或缺的组成部分。时至今日，许多民间美术品类都面临着人亡艺绝的困境，但那些与民间节日紧密相联的民间美术品却仍然受到人们的青睐与喜爱。因此，我们在调查与认识民间美术的生存状况与沿革规律时，绝不能忽略对节日文化的思考与研究。可以这样说，民间



节日是民间美术在当今社会焕发生机的重要基础；同样，民间节日也因民间美术创作的繁荣而使人们更加欢乐。欢乐性是民间节日习俗长盛不衰的重要特征。

农耕习俗是中华民族长期以来根据农作物的生长规律以及播种、栽培、管理、收割、储存的季节性和阶段性，逐渐培养、形成的传统风俗。它包括生产工具、生活用品的制作和使用习俗，观测天象、防旱抗洪的习俗，等等。农耕习俗是非常重要的习俗，其他习俗大多由此派生而来。节令习俗便是派生于农耕习俗，如春节、元宵节、二月二、中秋节等都是以农时的忙闲以及普遍的农耕心理为基础的。节令的庆祝活动大都是以满足农民特定的心理需要为主的礼仪活动，其中也融合了人生习俗以及各种崇拜或禁忌习俗。以汉族的春节为例，年画、窗花、门笺对环境的装饰，花炮、灯火及游艺活动对气氛的烘托，崭新的服装、丰盛的饮食等等，一并构成了春节民俗活动的形式和内容。人自从出生以后，要经历满月、成丁、婚娶、寿诞、丧葬等诸多阶段。每到此时，便有各种或繁或简的礼仪活动，各种各样的民间美术品也随之被创作出来。婴儿满月及年岁稍长后穿戴的虎头帽、围涎、虎头鞋；嫁娶时的花轿、婚服，拜天地的供品；祝寿时的面塑寿桃、寿礼；丧葬时的纸扎、伞罩等等构成了人生习俗的物质内容。在贵州一些苗寨至今还保留着这样的风俗：一个苗家少女自能刺绣之日起，直至出嫁的十几年内，为自己绣一套嫁衣。待到结婚时，把这些绣品既作为娘家的陪嫁拿出展示，又借以显示姑娘的聪慧手巧。展示过后，绣品仍放在女家，直待第一个孩子出生后，才把这些绣品送到男家。这些绣品不仅可供女子一生用作穿戴的装饰，还包括了孩子在婴儿和童年时期的穿戴所需。在这些绣品中，融合、注入了人生历程中不同时期的观念和情感，现实和憧憬，确有深奥无穷的人生习俗内涵。

在广东佛山，每年秋天都要举行一次展示表演艺



术和手工工艺的赛会,当地人称之为“秋色”。佛山秋色相传始于明代永乐年间,起初只是儿童的游戏,孩子们用笋壳叶扎成一条小龙,龙身上插满香火,在街巷游舞,人们称为“舞火龙”。秋色艺术便是在此基础上发展起来的,多由商号出资发起,并带头制作各种工艺品,于每年中秋节前后,以祀神的形式进行,同时也庆祝农业丰收。秋色的内容主要分为表演艺术和手工艺展示两大类。表演艺术包括民间音乐、舞蹈、戏曲、竞技、游戏等;手工艺包括扎作、裱糊、雕刻、粘

贴与针刺艺术等。扎作即扎制各种楼台、器物;裱糊俗称“纸扑”,即用纸扑手工艺仿制古陶瓷器、古铜器、古玉器,其制作足以乱真;粘贴是用灯芯、通草、木刨花、瓜籽、芝麻、鱼鳞、稻草等材料,粘贴成各种彩灯;雕刻多仿时令花卉、瓜果、动物和鱼、虾、贝蚶等,以此替代祭神用的农副产品;针刺即在纸灯上用绣花针扎成的“针口画”。表演艺术与手工艺艺术组成了“出秋色”的六

色,即马色、飘色、车色、水色、地色和灯色。具体有起马、开路队、大灯笼、喷呐、色马、头牌旗幡、罗伞、舞龙、灯色、台面、担头、车心、陆地行舟、十番、八音锣鼓、扮演故事、大头佛、舞狮、竞技高跷、杂剧等二十多个项目。“秋色”是一种综合性的民间艺术,它集中体现了佛山地区人民的乡土情感和审美情趣,人们以“出秋色”为乐事,具有浓郁的地方特色。

正像民俗自身的某些特征和传承方式一样,民间美术也具有相当强的稳定性或保守性。民间美术是民俗文化的载体和组成部分,它直接反映了民众的精神追求和思想感情;如果缺乏对民俗的了解,就很难理解民间美术的表现形式与内容,也就无从掌握它的演变规律。



图 30 纳纱香囊  
(北京)



戏曲是一种综合性艺术,它的形成与流传是由多种因素决定的,是在与多种艺术形式的融会中发展成熟的。戏曲史学家与戏曲理论家在研究中国戏曲的起源、形成与发展过程时,虽然注意到戏曲作为一种综合艺术,它包含了美术因素对戏曲所产生的影响,但对这种关系的深层意义却很少给予足够的重视以及更为深入的探讨。从整体上看美术,尤其是民间美术,它曾对中国戏曲的形成与发展发挥了举足轻重的作用。在民间美术中,剪纸、刺绣、雕塑、绘画等都是最为普遍表现戏曲故事和戏曲人物较多的艺术形式,而面具、脸谱、木偶、皮影等直接就是戏曲演出所用的道具。

宋代以来,戏曲逐渐成为民间社会生活中最为普及的一种艺术活动。在我国城乡地区至今仍有大约三百多个剧种在演出,上演的剧目更是相当丰富。这些戏曲抒发了人们对英雄人物的敬仰之情,也表达了人们对善恶美丑的判断,寄托了人们对幸福自由的向往与追求。民间艺人将戏曲中人们所喜爱和熟悉的人物形象与剧情场景,经过巧妙的艺术处理后创作成不同样式的民间美术品。这些民间美术品伴随着人们的日常生活进入千家万户,从而使戏曲得以在更广阔的空间里流传。长期以来,中国的民间美术与戏曲在相互影响、相互促进的发展过程中,形成了一种极为特殊的关系。深入了解和认识这种关系,就会发现,其实民间



图 31 砖雕戏曲人物(江苏苏州)



美术与戏曲有着很深的历史渊源——它们都来自民间,都是在民间生活的这块沃土上发育成长起来的。民间性既是民间美术与戏曲的共同特点,又是它们相互联系的深厚基础。戏曲来自民间,可以从五个方面来说明:一是戏曲的剧本大都从民间传说中取材;二是戏曲的表演融合了长期流传于民间的歌舞杂技、说唱艺术与滑稽戏等艺术形式;三是早期的戏曲观众主要是农夫田女、市井草民与凡夫俗子等,长期以来是他们支撑着戏曲的舞台与演出;四是戏曲的兴起与普及有赖于城乡庙会、迎神赛社等民间的风俗活动和农民的自娱性戏曲演出;五是戏曲所表现的爱憎与民间大众的思想感情息息相通。作为一种在民间土生土长的艺术形式,民间美术与戏曲的关系,从本质上讲是基本一致的,所不同的只是表现形式和表现手段罢了。下面,以民间剪纸为例进行分析,可使我们对民间美术与戏曲在各自的长期发展过程中所产生的非常密切的联系有所理解。

由于实物材料难以长久保存的关系,古代的戏曲内容剪纸作品,现在已经很难见到。但从古代文献和一些描述节日民俗景象的诗文笔记中,以及与剪纸相近的艺术样式,或者说是同出一源的皮影艺术方面,还是可以追寻到一些历史的踪迹的。以剪纸表现人物形象,据传可能从汉代就已开始。晋干宝在《搜神记》中云,“汉武帝时,幸李夫人,夫人卒后,帝思念不已。方士齐人李少翁言能致其神,乃夜施帷帐,明灯烛,而令帝居他帐,遥望之,见美女居帐中,如李夫人状;还幄坐而步,又不得就视。帝愈益悲戚”。他在这里虽然没有说明剪制人影所用的材料是纸还是丝帛,但是由于古代纸帛不分,加之当时剪刻镂花的材料还有金箔、树叶、皮革等,因此剪纸艺术研究者常将这些记载都引作最早的剪纸史料。宋高承在他的《事物纪原》中谈到皮影的起源时,就曾援引此例。据山东一位民艺专家考证,至今的齐国所在地,今山东胶东一



带,如掖县、昌邑、莱西、即墨等地还流行一种会动的剪纸窗花,如斗鸡、斗马、抵羊、戏猴等,这种酷似皮影的剪纸为他省所少见。

历史上,从魏晋南北朝至唐宋时期的刻镂人形,又称“人胜”,已发展成为一种与风俗有直接关系的应

时之作。宋代,剪刻人胜的风俗仍很盛行,且发展成为一种新的艺术形式,即皮影戏演出用的影人。事实上,皮影是与剪纸最为接近的艺术。早先的皮影就是用素纸多层粘合后雕刻而成,后来才改用羊皮、驴皮以及牛皮。可见,皮影与剪纸是同

出一源。而今在民间,皮影与剪纸虽然被视为两种不同形式的艺术,但在造型和工艺上则一直是互为影响着。除使用的材料与剪纸有所不同外,皮影的雕刻方法及艺术效果与剪纸可谓异曲同工。宋代关于剪纸的记载很多,当时剪纸的应用也更加广泛,有的用以装饰灯彩,有的作为礼品的点缀,有的贴于门窗以应时俗。南宋时,在杭州等地还出现了专事“剪字”、

“剪簇花样”的职业艺人。宋元间,周密在他的《志雅堂杂钞》中写道:“向旧都天街,有剪诸色花样者,极精妙,随所欲而成。”说明当时的剪纸技艺已达到很高的水平。戏曲界现在一般认为,中国最早比较成熟的戏曲形式始于宋杂剧,因此,表现戏曲故事和人物的剪

纸也在宋代同时出现,其中最特色的当数“灯花”。灯花亦称“灯笼花”,是指装饰在灯笼上的剪纸。过去,人们日常生活照明或节日喜庆装点,都要糊制各种样式的灯笼;为了使其美观好看,人们又常以彩纸剪成各种花样贴在上面。宋代灯品名目繁多,装饰剪纸最多的要属走马灯,用的剪纸多为戏曲刀马人物。走马灯是利用热气上升的原理,以烛火推动纸轮旋



图 32 红缎地打子拉锁子“宇宙锋”抱肚荷包(内蒙古)



图 33 红缎地打子绣“五子夺魁”抱肚荷包(内蒙古)



转,纸轮上附有纸剪的刀马人物,转动起来时,灯屏上就出现了人仰马翻的战争场面。姜夔《观灯口号》中“纷纷铁马小回旋,幻出曹公大战年”,描写的正是走马灯上剪纸所表现的刀马人物和三国故事。到了元代,走马灯上用剪纸去表现的戏曲故事更为复杂,人马也更加众多。元代谢宗可《咏走马灯》诗云:“飙轮拥骑驾炎精,飞绕人间不夜城;风鬣追星来有影,霜蹄逐电去无声。秦军夜溃咸阳火,吴炬宵驰赤壁兵;更忆雕鞍年少日,章台踏碎月华明。”从中可以看出,不论是“楚汉相争”还是“赤壁之战”,走马灯里的剪纸都表现得十分生动,引人入胜。

元、明、清时期,随着中国戏曲的成熟和普及,剪纸艺术更在民间广为流传;及至近代,为广大人民群众所喜闻乐见的戏曲剪纸,已深深地融入了人们的日常生活之中。如刀马人物类剪纸,本是用于灯彩或居室装饰供人们欣赏与回味戏曲故事的,而在明初却曾为农民起义军所利用。据《野获编》载:“永乐十八年(1420年)山东鱼台县妖妇唐赛儿,本县民林三妻,少诵佛经,自号佛母,又能剪纸为人马相伴……”据我国国民艺专家王树村先生考证,“唐赛儿借白莲教起义,剪刀马纸人恫吓官兵,确有其事”。剪纸刀马人能帮助起义军与官兵作战,其形状想必与真人真马大小相近,如此大规模之剪纸,堪称中国剪纸艺术史上的一大奇观。

民间剪纸的作者多为农村妇女。她们热爱劳动、热爱生活,同时也是戏曲的忠实观众。她们的剪纸作品多以劳动生活和她们所熟悉的戏曲故事与戏曲人物为题材。然而在历史上,妇女观戏却经常会遭到阻挠和禁止。古代的官方文献和其他史料对此多有记载。清代末年某日,在湖南湘潭城东石牛铺曾出过这样一件事:当地演出目连戏,“彩楼高结,俯临人海,妇女垂帘聚观者,不下千人”。正好这天的剧场,因烛火不慎,发生了火灾。有人便把火灾说成是上天对妇女



看戏的惩罚,说什么“来岁日连还救母,红妆慎勿出深闺”。在中国历史上,不仅妇女观戏遭到禁止,就是戏曲演出也时常被统治者用种种理由加以禁止。据《元史·刑法志》“禁令”条记载:“诸民间子弟,不务生业,辄于城市坊镇演唱词语,教习杂戏,聚众淫谑,并禁治之。”更有甚者,要处极刑,“诸妄撰词曲诬人以犯上恶言者处死”。然而老百姓是不管那一套的,仍然踊跃观看戏曲。城里不让看了,就到乡下去看;庙观里不让演了,就到祠庙去演。据清余治《得一录》记述,道光、咸丰年间,江浙一带妇女,只要打听到某处演戏,“约妯娌,会姊妹,带儿女,邀邻舍,成群结队,你拉我扯,都去看戏,做一日看一日,做一夜看一夜,全然不厌”。正如清代《春台戏》诗中所描写的那样,“梨园唱罢斜阳天,妇稚归话村庄前”。戏曲何以能够屡禁不止,而且广为流传?台湾著名学者、戏剧史家唐文标先生认为:“最主要乃在戏剧是最接近民间的,代民众贺喜,也代民众消愁,代民众立言,也代民众说出心头的怨语,他借代言体讽刺,也用戏剧转移来反映人间没有公平,不正义的事,这样,戏剧是不怕禁,也禁不了的事。”此一番话道出了戏曲的精义,也道出了民间戏曲剪纸的真谛。

在江苏邳县,妇女们传唱着一首《剪纸歌》,歌词大意是:“小白纸,方正正,用它剪纸多威风。南京用它作文章,北京用它画成风。小纸落到我手里,我拿它来较花样。能较龙,能较凤,能较猴子满山蹦;能较山,能较水,能较万物美又美;猪八戒,孙悟空,陪着唐僧去取经;秦香莲,穆桂英,诸葛亮来借东风……”猪八戒、孙悟空、秦香莲、穆桂英、诸葛亮等都是戏曲中个性鲜明的角色和形象,他们的传奇经历、悲惨遭遇、英雄事迹和聪明才智,都在妇女们的心目中留下了深刻的印象,因此她们一边谈论和回味着戏曲的内容,一边用剪纸的形式把他们再现出来。有的妇女还在七夕这天,一边剪纸,一边唱道:“七月里,七月七,剪



个牛郎拱织女,先剪憨牛郎,再剪巧织女,搭桥喜鹊剪千万,好叫牛郎会他妻。”表达了她们对牛郎和织女爱情生活的同情与支持。对于妇女来说,看戏不仅可以使她们在辛苦的劳作之余得到片刻的休息,为她们封闭的生活增添几分乐趣,让她们的思想和感情在戏曲里得到一些寄托和慰藉,同时,也为她们的刺绣和剪纸花样提供了丰富的题材和表现内容。清代才女程琼在她所撰的《批才子牡丹亭序》中描述道:“闺中必有石榴新样,即无不用一书为夹袋者,剪样之余,即无不愿看《牡丹亭》者。”可谓是对当时一些妇女生活的真实写照。

一位外国的戏剧理论家曾经讲过这样一句话:“没有观众,就没有戏剧。”观众之于戏剧可以说是戏剧界研究的一项重要课题。观众从来都不是被动地接受戏曲演员的表演,而是积极参与戏曲的创造。他们除去在剧场与演员交流,共同塑造成功的角色外,还同时以其他方式表达他们对戏曲、戏曲人物和演员的欣赏与再创造。中国戏曲源自民间。民间观众,主要是农民、市民



图 34 木雕戏曲  
“凤仪亭”镶板(江  
苏南京)

以及其他下层人士等,构成了中国古代戏曲观众的主体。他们对戏曲欣赏和再创造的一个重要形式,就是在民间美术的各种艺术形式中再现与重塑戏曲场面、戏曲故事和戏曲人物。妇女们对戏曲所表现出的特殊感受能力、理解能力以及审美经验的取得,除了她们的人生经历外,应当说与她们在两种艺术形式之间不断转换审美角色有很大的关系。

“画中要有戏,百看不腻”。这句在民间流传的谚语,说出了中国民众的审美习惯和民间美术的造型特色。作为民间装饰艺术的剪纸,在表现戏曲题材时联系着民间的欣赏习惯和生活风俗,并在内容上多取材于当地民众所熟悉的地方戏曲剧目,从而形成了戏曲剪纸强烈的地方特色。中国幅员辽阔,各地戏曲剪纸风格



和表现剧目所存在的差异,既与当地群众的审美趣味和表现技巧有关,也与戏曲的地方色彩有关,从某种意义上讲,这正是一种地域性文化的具体表现。

河北省流行的戏曲剧种很多,如河北梆子、京剧、评剧以及丝弦、老调、乱弹、平调、秧歌等。戏曲剧目也十分丰富,仅河北梆子的传统剧目就有约五百五十多个。戏曲人物和戏曲脸谱是河北剪纸中最受广大人民群众欢迎的题材。河北戏曲剪纸以蔚县最为著名,其主要特点是以阴刻为主和点染着色。著名老艺人王老赏(1890-1951)所刻戏曲窗花,人物生动传神,色彩明艳鲜丽,是蔚县戏曲剪纸艺术的代表。蔚县窗花中的戏曲人物与其他地方不同的是,它不是单幅的,而是多幅的;不是刻画一出戏里的一个人物或一个场面,而是故事完整、剧情连贯、人物众多。往往通过四幅、八幅、十二幅、十六幅,乃至二十多幅的剪纸,将整出戏或连台本戏全部都刻画出来。贴上一套窗花,等于在自家的窗户上搬演一台大戏。

山西民间剪纸丰富多彩,地方戏曲剧种繁多,流行的较著名的戏曲剧种有:蒲剧(又称“蒲州梆子”或“山西南路梆子”)、晋剧(又称“山西中路梆子”)、山西北路梆子、上党梆子(又称“山西东路梆子”)以及河南豫剧、陕西秦腔、眉户、耍孩儿、道情、碗碗腔、锣鼓杂戏和各种秧歌戏等。尤其是山西晋南地区被誉为“戏曲之乡”,因此各种精湛的剪纸作品也就充分体现了以戏曲见长的特点。这些剪纸有的精巧,有的粗犷,有的类似

皮影人物,具有浓郁的装饰风味和地方特色。

陕西是我国民间剪纸较为盛行的一个省份,地方戏曲剧种也很多,且都历史悠久,如秦腔、汉调(又称“陕西汉剧”)以及阿宫腔、碗碗

图 35 蓝缎地平  
针绣“罗章跪楼”  
枕头顶(辽宁)

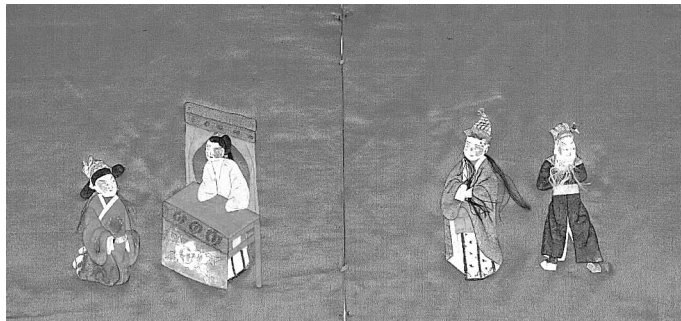




图 36 蓝缎地缉  
针绣“万花阵”烟荷  
包(山西)

腔、老腔、弦板腔、眉户戏和各种道情戏等。陕西民间剪纸以陕北的定边、靖边、吴堡、榆林、宜川、延安，关中的凤翔、富平、朝邑，以及汉中和渭南地区较为丰富。窗花，是陕西剪纸应用最多的一种形式。戏曲人物造型生动，线条细致流畅，多用镂空和阳刻手法，受皮影造型影响较大。陕北地区戏曲剪纸风格粗犷、朴实，汉中地区则显得工巧、细致。陕西有句民谚：“生女子要巧的，石榴牡丹冒较的。”在关中周至山区，正月十六这天村民们自然相聚，成群结队“看窗子”，民谚称“一看窗子，二看帘，三看媳妇蛮不蛮”。说的是以剪纸技艺的高低来评说媳妇女子的巧拙，心灵手巧的妇女们就能够用精美的戏曲窗花来展现自己的聪明才智。

浙江省的主要戏曲剧种有越剧、婺剧、绍剧、昆曲、瓯剧、和剧、杭剧、甬剧、湖剧、姚剧、睦剧和京剧等，演出剧目十分丰富。浙江金华地区的戏曲窗花最有特色，内容都是戏曲场面，以婺剧传统剧目为主。婺剧又称“金华戏”，每逢年节喜庆时演出。民间艺人把大众喜爱的戏曲故事通过艺术手法，在窗花上再现出来，因此，这种窗花也和婺剧一样受到广大群众的欢迎。金华地区的戏曲窗花风格优美、细致。人物以外，更有背景、场面，构图相当完整，线条也富于变化，尤其是从人物的风姿神态上刻画各种不同的性格特征，表现得非常生动。每一幅窗花都是真实的生活和戏曲艺术相结合的产物。20世纪50年代初，蒋风先生曾将五十余幅浙东戏曲窗花选编成集出版，供美术工作者参考，“以期进一步创造出来新的民族风格的装饰艺术”。这些戏曲窗花真是件件精美，为我们今天研究戏曲与剪纸提供了宝贵的资料。

广东省的戏曲剪纸以佛山和潮州两地最为著名，剪纸内容多表现流行于广东省的粤剧、潮剧、广东汉剧等剧种中的传统戏曲故事和剧中人物。佛山剪纸

风格金碧辉煌,苍劲古拙,剪、刻、凿、印、写、衬等技艺并用,具有鲜明的地方特色。材料大致可分为纯色剪纸、铜衬料、铜写料、纸写料、金花、银写料等几种,其中以铜写料最为突出。它融会了绘画技法,刻与写配合紧密、恰当,显得瑰丽生动。潮州剪纸以精巧秀丽,造型优美著称。它用特制的尖嘴小剪刀在一沓色纸上剪成,每一次可剪出同样的作品四五张。其中以老艺人江根和的作品最为突出,他用夸张、洗练的手法,表现了戏曲人物的性格动态,还用连环画的形式表现故事情节。潮州有一首民歌唱道:“东畔出有苦孟姜,西畔出有苏六娘,北畔出有英台共山伯,南畔出有陈三共五娘。”可见孟姜女、苏六娘、梁山伯、祝英台、陈三、五娘等都是当地妇女最熟悉、最喜爱,也最乐于在剪纸中表现的戏曲人物形象。

戏曲与剪纸在民间流行,往往联系着当地的人情风俗和节日活动。逢年过节、春前秋后、迎神赛社、城乡庙会、婚丧嫁娶、礼仪祝寿,都是戏曲与剪纸有所作为的时候。千百年来,健康的戏曲与精美的剪纸,给人们的生活带来愉悦和光彩。如果说,在中国文化艺术史上,没有任何一种艺术形式像戏曲这样拥有广大的接受群,那么在各种民俗节日和民俗活动中,剪纸所发挥的作用也是任何一种艺术形式都无法取代的。伴随着各种民俗活动,戏曲与剪纸这两种艺术形式相互影响、相互作用,在群众中广为流传,其产生的社会影响应当说是怎样估量也不过分的。今天,当我们为处于低谷的戏曲艺术扼腕叹息时,为振兴戏曲而奔走呼吁时,如果忽视了包括剪纸在内的民间美术及创造这些艺术的人们之于戏曲艺术的发展和传播所做出的巨大贡献,岂不同样是一件令人感到遗憾和悲哀的事情么?相信通过对包括戏曲剪纸在内的民间美术的整理与研究,将会改变我们以往认识和方法上的一些偏颇,从而为戏曲与民间美术的振兴开辟一条新的认识途径。



## 第六节

# 民间美术与生活文化

在我国各族人民的日常生活中，材质不一、造型各异、功能完备的生活用品，从衣、食、住、行等各个方面满足着人们多方面的需求。这些由劳动者创造的并与劳动者朝夕相伴的平凡的生活用品，是人们物质生活的基础，而其中的绝大部分又都是具有审美意义的民间美术品。

有目的地造物是为了满足人们生存和生活的需要。在社会生活中，人的需要是多方面的。一般说来，

人们对器物的最基本的要求是既能够便利生活，又能够美化和丰富生活。在不同的社会环境、生产方式、经济结构条件下的工艺生产的目的地和社会功用显然也是不同的。不同的需要导致了人们在造物活动中创造的多元化。人的需要是不断地发展和变化着的，当原有的需求得到满足后，便会激发出新的需求来，不断的需求是人们造物活动不断发展的动力。民间美术作为广大劳动者生活文化的一部分，在任何一个有劳动群众的地方，都能听到它脉搏跳动的声音，它的特点决定了它在整个美术范畴中的主体地位。可以说，从人类的早期社会开始，民间美术便广泛地扎根在人们的生活之中。在中国，封建社会



图 37 铜质两用油灯(云南)

的基本经济结构是以农民劳动力为主体的小规模农业生产和家庭手工业的结合。“男耕女织”、“以织助



耕”成为中国长期自然经济的特征之一。与衣食相关的生产结合于家庭内部,成为农村封建生产结构的基本形式,构成民间美术所依存的社会基础。这样一种自然的、落后的生产方式和结构,导致农民只能在狭小的土地上进行生产。生活在“乡里同井”的农村中

的人们,重复着“日出而作,日入而息,凿井而饮,耕田而食”的生活。在这种自给自足的自然经济中孕育的民间美术,其根本特质也没有能超出这种生产结构所限定的范围。人们为了满足自己养老送终、从喜从悲的一切生活需要,创造了各种生活工艺品,它伴随着劳动人民从荒漠高远的太古时

代一直走到现在。民间美术的生产主要是农民满足自己生活的需要而自做、自用、自娱的。有时为了换取其他生活必需品、生产必需品或维持生存的其他要求,一部分民间美术品也参加了市场流通,进入商品交换领域,出现在农村的“集”、“墟”这样的自然经济补充的互换场所。正是如此一个本乎天然的途径,使民间美术得以在一定范围内产生各种影响,作为生存、发展的信息得到交流,作为民间个人智慧和集体智慧的一个沟通渠道为民间美术的地方风格和持久不衰提供了保证。

在山西太谷、平遥、介休、霍县一带,当地妇女用来压平鞋底或鞋帮布褶的一种压石便是非常有代表性的一种。其形如印玺,下为长方形或方形扁平石板,上有形似印纽状的立体雕刻,多为人物、动物和植物花卉等;通体用一块青石雕成,大小相差不多,一般长为三十厘米左右,宽为二十厘米左右,石板厚度为三厘米左右。立体雕刻似印纽状的突起则是用作移

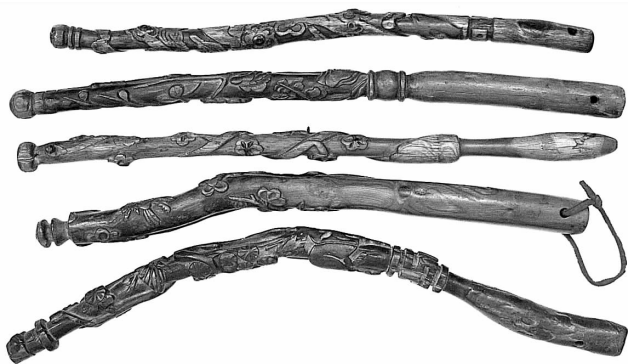


图 38 木雕掸子把(山西)



动的把手；那些呈现镂空的雕刻，还可以用来穿绳系带拴住在炕上爬耍的娃娃。在乡亲们看来，这压石只是极普通的生活用品，然而平凡与普通之中蕴涵着对美的追求与创造。那些压石把手上的雕刻最能体现民间艺人的匠心与高超技艺：充满生活情趣的母子嬉戏的场面，表现民俗信仰与观念的狮子、马上封猴等形象以及富有吉祥寓意的荷花、金瓜等花卉植物，无不显现着民间文化的深厚底蕴。

人们常称民间美术为“炕头艺术”，就是因为其相当多的作品是做在“炕头”，用在“炕头”，美在“炕头”；是从“炕头”上获得生命、获得美感、获得创造源泉的。从功能上来说，这些青石雕刻及许多民间美术品正是来自炕头的艺术创造。因此，所谓艺术的创造，在劳动者本身看来十分平常、自然，如同劳动，如同生活，其本身也是生活的一部分。几乎所有的民间艺人，对自己的作品在欣喜之中都夹有几分之平淡之意，原因就在于他们始终认为这一切都是生活；只有艺术家才发现这种具有强烈艺术色彩的生活，竟是如此美妙，如此情深，又是如此地动人心弦。贵州花溪苗族姑娘的嫁衣，令人激动和叹服的不仅仅是她们精湛的挑花技艺和那绚丽的图案，而是因为花溪苗族姑娘的嫁衣从她七八岁时就在母亲的指导下开始绣制，直到出嫁前完成，那袖口和裙帷上的一道道花边就像树木的年轮一样，生动地记录了一个苗家少女的生活和成长过程。

从民间美术中借鉴美的形式，是现代艺术家提高修养和获取素材的重要途径。但在这种借鉴中，有一种往往只注意其形式结构的倾向，而忽略了对其内涵的考察与理解，因此出现了两种错误的认识：一是依据民间美术与西方现代派艺术在形式构成上的某些相似之处，而把两者等同起

图 39 阿昌族银编丝手钏(云南)



来；二是由于民间美术的某些功能形式不再适应现代生产与生活的需要，而采取了简单化的摈弃。发展民间美术为现代生活服务，并不是机械地模仿自然经济时代中民间美术的外在形式，倒退至原先的生活方式，而是要理解民间美术创造中对人自身的肯定。创作者与享用者之间的情感通过物化形态表现出的高度交融与统一。现代生产和生活方式的转变，科学技术的进步，为人们的生活提供了更大的艺术创作空间。从广为流传的民间美术品上便可窥见人们的内心世界。民间美术的源与根来自于生活，这种生活是劳动者的生活，是创造者的生活。人与人的关系，人与物的关系，以情与美为纽带，以生活为核心。因此，研究民间美术，了解民间美术，首先应以生活为起点，以艺术为中介。力求先理解这种生活，而不是浮光掠影，走马观花，更不是以一个猎奇者的姿态，去采集，去占有。

民间美术是一个生活的天地，惟有在生活的根基上才能培育出这具有泥土芬芳的花朵。高尔基说过，“艺术的创始人是陶工、铁匠、金匠、男女织工、油漆匠、男女裁缝，一般地说，是手艺匠。这些人的精巧作品使我们赏心悦目，它们摆满博物馆”。劳动者是艺术的奠基人，同时也是生活的创造者，蕴藏在劳动者内心的美好情感则是艺术与生活的生命之源。

### 思考与练习

1. 举例说明你所接触或了解的某一民间美术品类在实际生活中的应用和作用。
2. 简述民间美术与各种文化的关系。

