



中国美术 民间全集



山东教育出版社
山东友谊出版社



祭祀编



神像卷

中国民间美术全集

ZHONG GUO MIN JIAN MEI SHU QUAN JI

总 主 编 王朝闻

副总主编 邓福星



1

山东教育出版社

山东友谊出版社

●鲁新登字 12 号

中国民间美术全集(1) 祭祀编●神像卷

主 编:潘鲁生

责任编辑:郭 光 谢荣岱

出版发行:山东教育出版社 山东友谊出版社

地址 济南市经九路胜利大街 39 号 邮政编码 250001

电话 (0531)6910055 2908592 传真 (0531)6911455

植 字:山东新华印刷厂激光照排中心

分色制版:(台湾)五洲彩色制版股份有限公司

印刷装订:深圳石化旭日印刷包装有限公司

开 本:787 毫米×1092 毫米 8 开本 40 印张

版 次:1993 年 11 月第 1 版

1993 年 11 月第 1 次印刷

印 数:1—2000

定 价:500.00 元

ISBN7-80551-449-6/J·68

版权所有 翻印必究

主 任
石洪印

《中国民间美术全集》
编辑出版委员会

副主任
张华纲
赵耀堂
王洪信

委 员
谢荣岱
徐世典
郭 光

总主编
王朝闻

《中国民间美术全集》
编写委员会

副总主编
邓福星

委 员
(按姓氏笔画
为序)

孙建君
吕品田
张晓凌
陈绶祥
徐艺乙
郭 光
谢荣岱
潘鲁生

王洪信
赵耀堂
郭 光
谢荣岱

《中国民间美术全集》
策划

郭 光
谢荣岱

《中国民间美术全集》
责任编辑

吕敬人

《中国民间美术全集》
总装帧设计

张道一

南京艺术学院教授 博士生导师

国务院学位委员会艺术组评议成员

中国工艺美术学会民间工艺美术委员会副主任

孙长林

山东工艺美术学院咨询委员会主任

中国工艺美术学会副理事长

中国工艺美术学会民间工艺美术委员会副主任

《中国民间美术全集》

祭祀编●神像卷

顾问

中国民间美术全集
ZHONG GUO MIN JIAN MEI SHU QUAN JI



祭祀编●神像卷

潘鲁生 主编



山东教育出版社
山东友谊出版社
1993年·济南

吕敬人 | 《中国民间美术全集》
祭祀编 ● 神像卷
设计

●总序一

独立思考

王朝闻

中国美术家协会副主席

中华全国美学学会会长

中国艺术研究院研究员

民间美术和民间文学这些概念或称谓,既有相对的适应性又不免有模糊性。《中国民间美术全集》,继续应用民间这一约定俗成的概念,只不过为了区别于非民间的美术而已。

本书所选辑的图片大多还没有出版过,这是可喜的好现象。既然编选过程应当是研究过程,那么,研究对象多多益善。我开始对全集这一概念持怀疑态度,怀疑这样的称谓是否可能引起虚张声势的理解。后来有鉴于在尽可能占有资料的基础之上,应用科学认真的态度进行系统选编和阐释,尽可能把最有代表性的作品集中在画册里,使具有典型意义的作品不再被埋没,即使难免有遗珠之憾,本书仍具有不全之全的意义。无一遗漏的出版物是不存在的,只要具有典型意义就成。这就好像“人有悲欢离合,月有阴晴圆缺,此事古难全”那样难以求全。

为了弘扬中华文化,为了保证未来的美术创作更有艺术的民族性特征,也为了避免因袭西方现代派艺术形式的消极现象的继续发生和发展,选编和正确评价民间美术很有必要。如果可以把范围广泛、数量众多的民间美术当作名胜古迹来看待,那么,这部画册的出版,给读者提供了发现美的客观根据,也像导游词那样给游人提供相应的启发和诱导,加深他们对民间美术的认识,提高他们辨别中国民间美术真伪优劣的审美能力。

如何认识中国民间美术,编撰者必须与读者通力合作。因此,想建议读者不妨读读恩格斯那篇《德国民间故事书》,可能在方法论方面受到启迪。恩格斯在谈到德国的某些笑话时,认为“书中那种谐谑,那种构思和手法的得之自然,处处带有辛辣的嘲笑,却不算过分的善意的幽默,那种惊人的喜剧场面,所有这些确实使我们很大部分文学作品相形见绌。”1990年,我在安徽三阳见过供鸡食料的木笼,人们戏称它为“气死狗”;正如我们用来研碎花椒的工具被称为“没奈何”那样,显示着人民对创造幽默语言的兴趣与才华。

中国不只出现过富于幽默感以至讽刺意味的笑话、歇后语和谚语,而且民间美术也出现过不少幽默感与讽刺性强烈的作品。在清代的广东,出现过讽刺侵略中国的帝国主义的雕塑或拟形器。在四十年代的河北辛集,我得到过嘲笑官僚的年画《猴抬厢官》。那些鸣锣开道的是猴子,坐在光光的棍子上的猴子身着清代服装。这种作品即使不是产生在清朝而是产生在北洋军阀统治华北的时期,也可看出民间艺人对丑恶事物的强烈憎恶。这样的作品分明是民间艺术中的民主性精华。

面对这些既有民族性又有时代感的民间美术,我觉得它们正确体现了文化的继承性与创造性和时代性的相互关系,对于民族文化的种种误解,它也起到了清醒剂的积极作用。

二

但是,矛盾无处不在;看到这些令人振奋的现象的同时,不能不感到我自己对它们的理解不足。至今我还觉得,有些作品的特殊内容仍然不甚了了。例如年画《老鼠嫁女》,迎亲的场面十分热闹,花轿里的新娘是人而不是鼠;这种作品的创作动机,是不是对人类的结婚仪式的善意的幽默?对我来说,这仍是一个尚未能透彻理解之谜。

我在儿时既爱看年画里的纺纱美人,也不害怕面貌凶恶的门神;可是,年画里的福禄寿三星引不起我多大兴趣,对寿星那高耸的凸头尤其没有好感。当时我也希望灶王爷真能“上天言好事,下界报平安”,但觉得他和灶王娘娘并排坐着的姿势显得太呆板。纺纱美人的造型样式和雕版都不像灶王爷那样粗糙,着色单纯而不显得单调。供在死者灵前的童男童女(尤其是眉眼优美的童女),用火烧毁总不免使我觉得太可惜。也许,因为童女的头部也像木偶戏里的美人头那样优美,而且不是我自己所作的绘画和泥塑所能企及的缘故吧。这些审美经验虽表现了我儿时审美判断的幼稚;如今老了,但对那寿星高高凸起的头顶仍然不感兴趣。看来这是我的偏爱在和我捣乱。偏爱难以避免也不必避免,但由此而引起的偏见就要不得了。

五十年代初,我爱上了从市上买到的民间玩具布老虎。这些布老虎有什么了不起的魅力?没有什么了不起。但它质朴而不笨拙,富有装饰意味但不浮华,单纯而不单调,真可谓百看不厌。如今家里还保存着几只小老虎和一个布制的虎枕,枕的两头都是虎头。这种实用价值与审美价值并存的现象,对我有关艺术的功利作用与审美作用的交织的理解也有积极作用。

单就以虎为题材的民间美术来说,有虎帽、虎鞋,以至以虎为题材的口水兜,还包括青铜时代的拟形器或春秋战国的虎符。许多美术现象说明,虎不只是民间美术的重要题材,而且也是非民间美术家所重视的装饰性形象的重要因素。民间美术的题材种类很多,值得认真研究的问题不少。这部民间美术画册的出版,可能促进对于审美意识的特殊性及其有关问题的探讨。

三

可以认为,一切民间美术的造型和色彩都有装饰意味。即使是刻板粗糙的大路货,例如上述灶王爷和灶王娘娘,并排的坐姿既有呆板的缺点,又有均衡对称的优点。缺点的产生可能为了表现神的庄重,优点的产生则基于装饰美的要求。

在我看来,任何纹饰都不单纯为了装饰。它的出现,不能不服从特定的思想内容。以虎的题材为例,旧时代监狱的门楣以虎口为装饰,还有写上了“回避”、“肃静”等字以虎口为装饰的“出行牌”,这类虎饰的出现和恐吓与统治者的命意密切相关。这就是说,自然的虎成为人们的意识形态时,和其他自然物一样,对艺术造型有不确定性。仅就民间艺人们的制作活动看来,代表人民的审美兴趣的因素,和不能代表人民利益与愿望的消极因素往往是并存着的。

为清朝皇宫作装饰的民间艺人,社会地位不消说是被统治者而不是统治者。但他们画红色的蝙蝠以适应“洪福齐天”的思想宣传,与年画《猴抬厢官》的思想是完全对立着的。前者不仅不能像后者那样代表人民的思想,而且,正如“房檐上的冰凌——根子在上头”,他们分明是受了封建迷信思想的支配。至于在民间流传甚广的年画中的“连(莲)生贵(桂)子”,等等,不见得像宫廷美术那样,是民间艺人按统治者所出的画题而作画的。

这样的现象还表明,无条件的创作自由并不存在,但民间年画所体现的这种思想,现在看来和人民的利益也许是背道而驰的。这种不能代表人民思想的作品得以流行的原因,也具有两重性。它既从属于统治阶级的思想,也表现了一种人们要求改变命运的愿望和理想。像这样的两种思想交叉的复杂现象,还表现在《送子娘娘》或《百子图》等非年画的其他绘画以至雕塑作品里。尽管作者的身份是民间艺人,但他们的作品所体现的思想却是矛盾着的。其中非人民性因素与人民性因素同时出现的现象,有待于认真的识别。

我说研读其他边沿学科有必要性,也表现在民俗中的送灶神即祭灶的活动里。祭灶神的风俗可能是原始巫术的延伸,在不同条件下改换了崇拜对象。灶王爷和土地爷受到崇

拜,也许反映了旧时代“山高皇帝远”,土皇帝操纵了老百姓的命运的现实。有些现象现在看来是好玩的,但在当时是不能闹着玩的。祭灶者给画里的灶王爷夫妇嘴上抹点麦芽糖,这是对灶王爷所持的贿赂态度和讨好性质的表现。人民一方面把解除不幸命运的希望寄托于包公这样的清官,或有特殊神力而能为老百姓打抱不平的济公和尚身上,另一方面却也要向灶王爷这样的“顶头上司”进行贿赂。在人民不能掌握命运的旧时代,思想方面的这种矛盾现象不可避免。今天对民间美术的研究、编选和阐释,必须泾渭分明,避免笼统而是非不辨,或美感与丑感互相混淆。

四

受了历史的生产关系的特殊性的制约,民间美术和业余美术这两个概念有交叉性。年画、印染或首饰有生产作坊,但给年画着色,却可以由农家拿回去干。这样的艺术产品既是民间性的,同时也是一种商品。它的生产条件不能算是业余的,而应当说是专业的。少数民族或汉民族的农村妇女,除了儿童玩具或端午节的香包等作品是可拿到市场出售的商品,大量作品是为了装饰自己或是给情人做的纪念品,或是给儿女做的鞋、帽或背带,这些都带有抒情的持续性。她们在少女时期所从事的挑花、刺绣,准备出嫁时的衣裙,要花费大量时间和精力。但是对农业生产的正业来说,这一切艰辛劳动却属于业余创作的性质。

原始社会的美术不宜称为民间美术,因为那时还没有明显地出现非民间的审美需要。到了奴隶社会才出现阶级的对立,但不只奴隶主或封建主需要美术,被统治者也需要美术,一些武器、劳动工具、生活用品、交通工具,以至很简陋的住房的屋脊或门楣,炕沿或窗户,都出现程度不同的装饰性。有的装饰物是花钱买来的,有的装饰例如窗花剪纸是自家制作的。和乐于购买什么而不乐于购买什么一样,他们自作的美术品或对适用物的美化,都是人们特定的审美观念,以至特定的生活理想和愿望的具体体现。尽管他们的作品有不及专业作品的缺点,却有拙中见巧的形式和质朴清新的风格,而且或显或隐地流露着美好的愿望与情感的抒发。在苗族等兄弟民族的图案设计里,出现了并非追求豪华的宫廷美术所能企及的创造性。画面对比强烈而又和谐的纹样组合,以至刺绣与织物底色的那种稳定而动势强烈的主从关系的处理,具备着雅俗共赏的特征。

民间美术的创作是人民对生活美的向往和追求的具体表现,它也是在间接地表现了对生活丑的憎恶。因为他们的美丑观念和善恶是非观念是相互联系着的,所以他们的作品既表现了出众的智慧,也表现了勤劳、勇敢、善良等做人的优秀品质。民间美术的内容与形式的关系有复杂性,前述年画《猴抬厢官》不只表现了人民对丑恶现实的憎恶,而且也表现了人民对讽刺或幽默、俏皮意味的兴趣。年画作者对贪官污吏的憎恶之情的表现带游戏意味,看来对游戏的兴趣也相应地表现在民间美术的创造里,正如他们创造了歇后语“陌生人吊孝——死人肚里明白”那样。

体现在民间美术中那种奇特的审美感受与艺术思维、突出的主观性,使专业艺术家感到望尘莫及。前两年见过一种当代农村妇女创作的剪纸,竟敢在某一侧视角度的牛头上剪出二至三只牛眼睛。看来作者在接触客观对象时,已经形成了不满足如实再现而有所虚构的欲望。再现与虚构这两性的互相渗透,在审美感受的过程里,已经出现了能动的创造性的思维。西方美术家羡慕和模仿所谓野蛮民族所显示的这种原始性特征,他们从中寻求创作的灵感,不免丧失原始美术那种难以具备的自然与自由。这部六编十四卷的民间美术画册,是编入足以显示各种奇思妙想的作品的结集,对于理解民间艺人的审美感受与表达方式的特殊点,对于认识中国民间美术的审美感觉和艺术思维的局限性与优越性,这部难免有缺点的画册定将作出值得肯定的贡献。

五

恩格斯批评《德国民间故事书》时还提出:“这些古老的民间故事书虽然语言陈旧,印刷有错误,版面拙劣,对我来说却有一种不平常的诗一般的魅力。”为什么?因为:“它们把我从我们这种混乱的现代‘制度、纠纷和居心险恶的相互关系’中带到一个跟大自然近似的世界里。”

我没有读过这样的故事书,也不知道恩格斯在这里所指的大自然般的美的世界的具

体特点。但就我观赏过的一些中国民间美术作品看来,直接表现自然美的绘画或雕塑,往往出现过于追求完美而有损于形象的完美性的缺憾。例如我在专著《雕塑雕塑》里热情赞赏过的陕西凤翔那只泥塑的犟牛,那种犟劲表现得非常自然。可惜因为强调绘画的装饰性,不免有损于泥塑形象所表现的牛的犟劲和自然美。那犟牛身上所附加的花饰,虽是民间传统方法,但这样的绘画因素也像商、周青铜器的某些过于繁缛的附饰往往有损于器形的单纯美那样,彩绘不利于雕塑造型的明晰性。这种为求完美性而有损于形象完美性的装饰手段,与作者所塑造的牛的形象的生动性对立,不免引起我在热爱这件作品的同时感到有些美中不足。

在一些妇女的服饰等设计上,也出现了未能完全避免的丰富化与繁琐化的矛盾。但是,正如大美中有小疵那样,包括少数民族背孩子的背带上的花饰,那虚实相生的形体结构,表现了难能可贵的审美价值——“气韵生动”。读者不难看出,那些没有沾染上市井气而为人忠厚的民间艺人,即使是在作坊里从事花布印染,他们的造型设计,也能给我们创造出一种天真的精神世界。可以认为:他们在进行值得感激也值得尊敬的美育活动的同时,也相应地进行着诚实、诚恳的德育活动。因民族、地域和时代的差异,一切有生命力的民间美术都不能不伴随着条件的变化而变化。一成不变的内容和形式都是不可能存在的,但它的变化所适应的审美需要是否健康却很值得注意。“时代”这一概念也和另一概念——“新”那样,它们自身也有矛盾因素;出现在新时代的艺术,岂不也有丑的特征吗?如今出现的伪民间艺术,正如假古董式的建筑在冒名顶替那样,是在特定时代里出现的不那么健康也不是高尚的审美趣味。马家窑文化中的“人像彩陶壶”,壶上的浮雕作为生殖崇拜的产物,在人类需要繁殖的历史阶段来说,这种形象可以说是既善且美的;但是,如果当代的美术家不加区分地因袭这样的装饰,这种模仿所显示的精神世界,岂不和民间艺术健康的审美趣味背道而驰?

六

还有必要指出,这部民间美术画册,不论是《游艺编》中的皮影木偶,还是《器用编》中的生产工具,它们那雅俗共赏的审美特征,不只要在静态中而且要在动态中观赏,才可能充分感受和体验。

记得五十年代初,我偶然在天安门广场,见到空中有两只鸟在上下飞翔,互相追逐,十分有趣。后来才发现我受了欺骗,原来是我误把风筝当鸟看了。善意的欺骗和错觉都体现着特定的审美经验,这种审美对象与审美感受的统一表现出风筝设计者的高度智慧与才能。他或他的前辈创造了在一根绳头上分开系着两只鸟形的风筝,从而使人为的作品给观赏者造成如见真鸟在空中游戏的幻觉和错觉,这是值得观赏者感激的“欺骗”。把这样的风筝和造型结构复杂、彩绘华丽的风筝相比较,在静态观赏时它难免显得比较质朴;但以它适应运动方式的创作动机来说,这么质朴无华的方式却是堪称奇巧绝伦的。它不只能动地反映了人们的审美经验,而且为人们创造着新的审美感觉。

风筝观赏者感激制作者对他的“欺骗”,是觉得自己特殊的审美需要受到风筝制作者的尊重。所谓“正言若反”,这样把尊重体现在“欺骗”里,更显设计者的匠心。这么调皮的艺术方式,不只显得既平易近人又很神奇,而且显示了民间艺人在实践中掌握了事物的辩证关系。他们区别对待主要在动态中或主要在静态中观赏的对象的审美特性,可见他们在艺术上也不乐于吃大锅饭。倘若不能区别对待作品供观赏的特殊条件,岂不会犯形式主义的毛病?民间艺人缺乏专业艺术家的素质,但风筝制作者的这种出众的创造,这种创造所体现的智慧与才能,有什么值得自惭形秽的?为什么必须把自己看得比别人矮了半截?

儿童玩具中的陀螺,和原始工具中的纺轮一样,质朴的装饰只有处于运动形态之中,才更显示出创作构思的奇巧。打不倒的芝麻官和不倒翁,更是带有游戏意味和动态美的创作设计。这些玩具正如属于《穿戴编》中的服饰,例如随着头部轻微的摆动而摆动起来的耳坠,以至可能在微风中飘动的飘带,也如原始人头上的羽毛,它们的审美特征更多地显示在佩戴者的活动之中。结合着人处于活动状态的造型设计,民间艺人或爱美的人民,使他们那种创造性的艺术设计,体现着思维方式中的全局观点。旧时代的农村妇女庆祝生孩子而染红蛋(把鸡蛋染成红色),也是一种简朴的装饰手段。这种手段不仅表现了自己的喜悦,也能引起别人分享她的喜悦。这种着手成春的装饰活动,对于片面追求华丽的创作构思应当说是很值得借鉴的。

我发现确实存在的为了美化其实反而成为丑化的现象,例如过分讲求豪华的装饰化,更加觉得民间美术对美化生活的拙中见巧是高明的。在某些盲目崇洋思想和风气一度流行的情势之下,我更加觉得在弘扬中华文化的优越特征时,不宜忽视构成中华文化的民间美术所显示的优异特征。如果说当前存在着某种思想方面的冲突,例如应有的民族自尊心与自豪感受到恶意的否定,那么,这部显示着中华各族人民的优异创造,而且作为人民的意识形态的作品,对克服民族文化虚无主义倾向,定能产生未必低于体育家为国争光的可贵作用。

七

民间美术图书的选编和出版,近年来成了热门的课题,出版物选材的重复不可避免,但我常常与编者共勉,要求编者必须发挥相对的学术个性,避免选辑和注释的重复而引起读者的失望。资料重复不可避免,但对它的评介不可没有学术个性。

如果说这部画册不只是供观赏的一般对象,也是供学术探讨的特殊对象,那么,单纯依靠这种感性资料还不足以充分理解,什么是民间美术在历史发展过程中的继承性与变革性的对立统一。民间美术与其他艺术例如民歌、传说、歇后语、舞蹈或戏曲的关系,功利目的与审美需要的联系,不同民族和不同地区,以及被统治者与统治者在审美趣味和艺术把握等方面的相互影响,创作的游戏性与创作冲动和潜在的审美理想的联系,特别是地域性、民族性与民俗性的相互影响,有很值得深入探讨的学术意义。希望通过这部画册的对这些问题的程度不同的分析,而形成画册自己的独特性、独立性与集体性。

画册的图片读者如果不结合其他认识,也不便于理解这部画册所收入作品的巨大意义。因为只凭这些感性对象,难以孤立地直接显示出它在文化领域中的重要地位。这部以图片为主的画册虽有评解,但不能代替读者自己的兴趣、感受和独立思考。编选者对这些民间美术的发生、发展、审美特征及其文化内涵等问题虽有所论证,但不能代替民间美术史或民间美术概论。我相信艺术观赏与理论研究之间有相对的差别,我相信阅览画册的读者将会依据他自己对其他艺术的审美感受,以至依据他对存在于实际生活中美或丑现象的感受,发展地而不是静止地理解这些民间艺术的审美特征。

我这种乐观的预测也有所依据,就好像我曾土地庙对联的读者,能引起不必靠别人指点的感觉和理解那样。土地菩萨是一种宣传迷信的民间泥塑,它的消极意义是不言而喻的。但它对人们也是一种供观赏的对象。当人们把土地公公和土地婆婆当作生活在艰苦条件下的自己人而给予同情时,他们并不简单地被当作迷信崇拜的偶像。所以当地农村中的小知识分子,春节时给土地庙贴上一副对联。上联是“夫人,哪里放炮?”下联是“老爷,人家过年。”这夫妻对话式的对联,似乎多少还带着一点可笑的官气(以“夫人”和“老爷”互称),但这副对联所代表的凄苦情绪,既显得幽默又有互诉衷肠的意味。这副对联的情绪内容和以宣传改善困苦生活地位为理想的年画主题不同。但是仅就特殊情绪的表达方式来看,双方在差别中,岂不也显示着一致性?

我的意思是说,正如正面宣传“吉庆有余”和“岁岁平安”的年画背后,潜在地流露着旧时代的人民的疾苦那样,这副曲折地表现了旧时代的人民疾苦的对联,在背后潜藏着改善命运的愿望。在这里,世俗性与人民性的关系,表现为同一现象的不同侧面。基于这样的理解,我相信画册读者观赏不同类型的民间美术作品时,一定会为有自己的发现而感到愉快。

●总序二

论中国民间美术

邓福星

中国艺术研究院美术研究所所长 研究员

中国美术家协会理论委员会委员

中国民间美术学会常务理事

中国历史上,农民和城镇市民在特定的社会条件下,创造了自己阶层特有的文化,这便是所谓的民间文化或民俗文化。人们习惯于把这种文化诉诸的造型载体,称之为民间美术。

一 民间美术的界定和分类

“民间美术”这一概念的流行使用,始于本世纪七十年代。它大约是和民间音乐、民间舞蹈一样,仿借民间文学的称谓而来。“民间文学”以前习惯称之为“俗文学”,后在五十年代易名。“民间美术”自从通用以后,很少有人对它的概念和内涵进行词义学的较为严格的界定。在判定某一具体的门类或作品是否属于民间美术,或者笼统地论述民间美术特征时,这个词被约定俗成地使用着。但只要冷静地思考何谓民间美术,以及民间美术共包括哪些门类,便感到这并不是一个已经完全解决了的问题。在很多情况下,我们对“民间美术”概念的使用,尚处在一种相当模糊和不确定的把握之中。

理论要求尽可能的严密。从字面看,“民间”具有平民大众、乡土基层和通俗普及的意思。民间美术,通常是相对于宫廷美术和文人美术而言。后两者流行于宫廷和文人士大夫阶层,作者为御用艺人和上层文化人;前者流传在农民和市民中间,作者为劳动阶层中默默无闻的工匠。除创造者、接受者和流传范围的特殊性以外,民间美术的内涵,也区别于一般意义的美术,即民间美术因其特定的性质、形态、功能所形成的品种、类别及所用材质等都远远地超出宫廷美术和文人美术的范围。其中,只有小部分(如年画、剪纸)近似纯美术,而绝大多数(如服饰、器具、游艺等)不同于通常意义的美术。从这种意义上说,民间美术并不与宫廷美术和文人美术属同一范畴。

但是,在一些流行的认识中,却把民间美术与所谓纯美术完全对应起来。例如常见的那种对民间美术类别的划分:民间绘画、民间雕塑、民间工艺……或者完全不循规律的罗列:竹编、草编、蜡染、泥塑、剪纸、年画、蓝印花布、民间玩具……等等,这种分类上的不确切,归根结底,是对民间美术性质缺乏深入认识的反映。不少研究者常常有意无意地忽略了民间美术的实用功能和性质,而只关注其审美的特性。

其实,民间美术的分类与民间美术内涵的界定,是从两个不同的角度看待民间美术特征的同一个问题。对于民间美术,不应该仿借和依附一般美术的分类,而应该从民间美术自身特性出发,即从功能学的意义上进行分类。在这部《中国民间美术全集》的编写过程

中,王朝闻先生和各位编委对这个问题进行过反复的研讨,比较一致地认为,民间美术应该包括并归纳为如下的六个方面或门类。这便是全书所列的六编。

祭祀类:原是反映下层民众对神、鬼、祖先信仰崇拜的艺术,在今天看来,虽然内涵和功能有所改变,但作品所反映的信仰民俗仍有较高的学术价值。它们大多是在祭祀活动中的神像、供品、礼仪用具等供奉品。

起居类:民众居住的宅舍或聚落周围的亭、桥、牌楼以及平民的陵墓建筑,还包括附着其上或其内的各种砖、石、木制的饰品及室内的家具陈设。

穿戴类:民众用来装饰自身的艺术,即服装、鞋帽和诸如头饰、耳饰、胸饰、腕饰等饰品。出自全国五十多个民族的服饰,比较集中地反映了中华各民族的风情和生活文化。

器用类:民众生产及生活中富有造型意义的器具,如生产工具、交通工具、生活器具及日常用品等。这是以往多被忽视的门类之一。

装饰类:节令性的环境布置和服饰图样,限于二维空间的平面范围,如年画、布画、炕围画以及窗花、花样等。它们主要用于烘托节日气氛和作为后世承传的样谱。

游艺类:游艺活动中的器具或场景布置用品,如木偶、皮影、面具、脸谱、灯彩、乐具和玩具等。它们往往在表演活动中更具神采。

我认为,这六个类别从民间美术特有的意义出发,依据人类物质活动和精神活动的几个主要方面,基本上概括了民间美术的全部内容。

二 民间美术的原发性特质

讨论民间美术的基本性质和特征,有必要把它与非民间的美术即所谓纯美术作比较。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。不妨把这个与现实生活原型更为接近的性质称做原发性特质。

这一原发性特质体现在两个方面。

其一,从历时性的发展来看,民间美术还比较多地保留着艺术发生时的某些基本性质。史前人或者对民族的艺术不开化,还是一种不成熟的“艺术前的艺术”。他们的艺术活动,往往同时是他们生产或生活的内容。在看似纯属功利性的生产或巫术礼仪活动中,却创造了具有审美价值的艺术作品。他们的物质生产和精神生产是交织在一起的。对于原始人来说,他们创造并接受这种原发性的实用与审美同体的艺术,是不难理解的。民间美术与此有相近之处。当今一些农村使用的瓷碗、木勺、纺车和镰刀,与新石器时代先民使用的陶钵、石镰、骨针和石镞,在形式和功能上,并没有本质的差异。作为艺术,它们都带有和原型生活重合的性质。尽管原始艺术与民间艺术并不等同,文明人数千年智能的发展和情感的积聚已经拓展、变更和完善了原始艺术的内涵和形式,然而,没有什么别的艺术,更像民间美术这样还保留着近乎原始艺术的原发性特质。

其二,在共时性的社会文化整体结构中,民间美术也保留着一种和现实生活紧密相关的原发性。民间美术带有很大成分的生活原型的特点,不像文人美术那样为追求精神意趣而高度的纯化,又不像宫廷艺术那样,为显示社会地位优越而不厌其烦、不厌其详的雕饰。民间美术的这一特质,经常被用“通俗”或“俗”来形容。不同历史条件下,“俗”的内涵也不尽相同,而且,俗和雅也并不总是绝缘的。但是,民间美术从来也永远比其他艺术更靠近现实生活。在内容上,它往往切近于生产和日常(以及理想化的)生活情景,有些已近乎直接的再现。在形式上,一般不作过多的雕琢、修饰,保持着清新、质朴的随意性。民间美术作品常带有粗率的痕迹,但恰恰因此而显出淳朴自然的趣味。顺便一提的是,这种不雕不琢的率意创作是在特定心理条件和客观条件下形成的平易自然的手法。某些当代艺术家刻意的模仿,常有画虎不成之嫌。有些民间美术的制作也求繁细和精美,例如苗绣、藏刀,这种对实用品的美化,主要是出于对自身生活的热爱。所以,它同样说明,共时的原发性也表现了民间美术对生活原型的接近以至于重合。

发生学意义的原发性和贴近生活的原发性实质上是同一的。它们表明民间美术是一种包含着很大物质成分内容的文化形态,与单纯的精神性艺术有巨大的差别。但是,尽管如此,并不是说纯美术一定都是在民间美术的基础上提高和升华的。它们都发自现实生活,都经由创作者的头脑过滤,是两种途径两种形态的创作。在这个意义上,民间美术与纯美术是平行的,而不是前后和高下的关系。实际上,它们既相对立相排斥,又相融合相吸收

相补充,相辅而相成。

三 民间美术的功利性意义

民间美术的原发性特质决定了民间美术具有较强的功利性意义。以下,我们把民间美术的六个门类分做两部分,并依次剖析它们自身的功利性意义。

起居类、穿戴类和器用类,是民间美术中重要的门类,可惜在以往的研究中,多被忽视。例如,江西婺源民居,贵州侗族的风雨楼,云南大理的戏台,山东的织锦,山西的刺绣,陕北的虎头帽和鞋垫,以及遍及全国各地的竹筐、水车、纺轮、猎枪、模具……等等,它们虽然是居室或生产器具、生活用品,但是,在造型上的审美价值和内涵上的民俗意义,充分地表明它们具备民间美术的性质。在日本,自三十年代以来,所谓“民间工艺”或“民众艺术”主要指这些类属。这一部分民间美术,具有很强的实用功能,其功利性意义再明显不过了。

那么,另一部分,即祭祀类、装饰类和游艺类,是否也具有功利性意义呢?

祭祀类的神像、供品、纸扎和纸马等,就产生和后来很长时期里存在的意义说,完全是出于满足使用者的信仰心理需求,以达到其虔敬鬼神或巫术活动目的的。在供奉、祭祀和巫术活动中所使用的各种造型器具和物品,如神龛、神像、香炉、烛台、供食、幡伞、木鱼、拂尘以及纸马、纸钱和纸扎品等等,都作为这类活动的附属用品,承担着与活动相一致的目的。创制者和使用者真诚地相信所信奉的神、佛、仙、道,或者家祖、鬼魂具有所期望的灵验。虽然他们所相信和希望的是臆想的和虚幻的,但目的是实在的,这些相关的器物或民间美术所具有的功利意义是不言而喻的。它们在很长的历史时期,所具有的神秘的带有虔诚色彩的功利意义远远超过由形式美所造成的审美价值。

历史悄悄地改变了它们的性质。当人们从迷信的幻想中回到现实以后,这些伴随着徒有目的的虚幻的礼仪活动的器物也失去了昔日的意义,而更多地显示出某种民俗学内涵和审美价值。

年画和窗花、花样为主的装饰类,在今天看来,似乎属于纯粹审美的艺术。其实,原貌并不如此。年画最早的形式——门神,可见于东汉蔡邕《独断》中的记载。作为门神的神荼、郁垒,是对此前“桃符”的发展。它的目的和作用驱凶辟邪,即具有一种巫术性的功利意义。随后,其他题材和样式——如吉祥如意、五谷丰登、多子多福以及娱乐性的戏曲画、仕女画相继出现。它们和同时在过年才张贴的窗花、吊挂、门笺都极其直接地、坦率地表达了下层民众对生活的理想和祈愿。有趣的是,他们在精神上、观念上趋利避害的功利追求,恰恰是通过带有审美色彩的美化环境、居室,增加节日气氛的方式来实现的。至于各式的花样,是旧时女红用的粉本,喜花用于婚娶,丧花用于丧事,它们不同性质的功利性意义也不在话下了。

游艺类在民间美术中占有较大的比重。这类作品一个突出的特点是,它们本身的魅力往往是和游艺过程密切联在一起的。木偶、面具、龙灯、狮舞、高跷、旱船以及灯彩等都是在表演和张挂过程中进行观赏的。一些小巧的泥、布、竹、木制玩具,也多是在操作过程中发挥其功能的,如竹节蛇、猴盘杠子。面人、糖人的制作过程几乎比其结果——静止的作品更有吸引力。活动的过程使参与者的游戏和娱乐的心理需求得到满足。游艺过程中所使用的器具和作为活动结果的作品,不过是满足参与者心理需求的借用物。所以,即使那些造型精彩的游艺类作品,仍然具有作为游戏的工具和手段的性质,即含有满足心理需求的功利性意义。

通观各类民间美术,它们所具有的功利性意义是昭然无疑的。当然,不同门类的功利性意义的多寡、显隐是不等同的。有些门类一开始就偏重于精神方面的功利性,在历史的演变中,其中某些观念及内涵渐渐退化或转移,审美的意义逐步发展,以至上升为主要方面。这是历史参与的结果。尽管如此,从整体上看,民间美术的功利性意义依然是相当显著的。

四 民间美术的民俗学内涵

由于民间美术和民众生活的密切联系,由于民众对于民间美术功能的功利性要求,民

间美术同民间习俗形成一种相互融合的关系。在很多情况下,民间美术成为社会习俗的物化形式之一。

民俗是一种社会文化的结构和形态。民间习俗主要包括农耕习俗、节令习俗、人生习俗。此外,还有服饰习俗、饮食习俗、人文习俗等等,主要的是前面三种。

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,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。农耕习俗虽然带有隐性,但它是最根本的习俗,其他习俗大多由此派生而来。

节令习俗派生于农耕习俗,却是显性的。春节、元宵节、二月二、中秋节等等,都是以农时的忙闲以及农民的农耕心理作为基础的。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、门笺对环境的布置,花炮、灯火及游艺活动对气氛的烘托,崭新的服装,丰盛的美食……一并构成春节民俗活动的形式和内容。在这里,所谓的民间美术实际上成为民俗活动的物质形态。

人自从出生以后,有满月、成丁、婚娶、寿诞,直到和人世告别的丧葬等诸多界点。每临一个界点,便有各种或繁或简的礼仪活动。伴随着不同的礼仪活动,便有各种各样的民间美术品被创制出来,被使用着。满月婴儿及稍后穿戴的虎头帽、围嘴、猪鞋;嫁娶时的花轿、婚服、拜天地的供品;祝寿时的布置、寿礼,丧葬时的棺槨、纸扎、伞罩……构成了人生习俗的物质内容。在贵州一些苗寨还保留着这样的风俗:一个苗家少女自能刺绣之日起,至出嫁的十几年内,从不下田,每日只做绣工,到结婚时,把这些绣品拿出展示,既宣告作为娘家的陪嫁,又借以显示姑娘聪慧手巧。展过后,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,融注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的内涵。

正像民俗自身的某些特征和承传方式一样,民间美术也具有相当强的稳定性或保守性。它是依靠世代代口传心授以及行为影响的方式延续下来的。一方面,民间美术在表现形式上的模式制约着它发生太大的变化;另一方面,它的几乎与民俗相重合的内涵,同民俗一起一代一代的赓续下来,由此保持了它相对的稳定形态。当然,漫长的历史承传,难免对民间美术有新的创造、附会和误解,但其基本内涵像一条不尽的大河,永恒地在背后潜流着。

民间美术作为民俗的载体或组成部分,比较集中地、全面地反映了在农耕经济条件下,中国下层民众现实或虚幻的观念、情感和理想。在这个意义上,我们完全可以把民间美术作为民俗学形象生动的画库。

五 民间美术的工艺性特征

民间美术的工艺性特征,是指材质、制作技艺对于民间美术的结构、造型和功能具有特别重要的意义。

也有一些所谓纯美术作品,很讲究创制过程的技术和技巧,不过这大多是用于增强作品的表现力,或者强调模仿效果的真实感,或者有意地追求形式意味。然而,纯美术所涉及的材料和创制技术对其意义毕竟有限,它的作者较专,所含门类也较少,一些成功的大师的经典之作成了后世效仿的样板和几乎不可企及的峰巅。民间美术却不然。它包含极其繁多的种类,又从来没有所谓彪炳后世的巨匠占据要津,于是有许许多多的材料和无穷无尽的手段、技法可供选择,制作时的思想总保持着不受约束和干扰的灵活和自由。

民间美术选用的材料多是廉价的以至俯拾即是自然物质,如泥土、竹木、石料、丝棉、棕草、金属、贝壳、麻、苇,等等。对材料的选择是制作的第一个步骤和环节。创制的过程,始终包含着对材料开发和充分利用的意识。因为要批量地制作,创制者便寻找出最经济最简易的加工手法。在完成的作品中,总要体现出所用材质自身的肌理、纹饰、硬度、光泽等自然形态的特征。高技艺的表现之一,就是使创制者主观创作意图与材料自然形态的巧妙结合。

创制的过程,虽或有粉本、图谱、画样作为参照,但自由度远远大于纯美术的创作过程。民间工匠很少有纯美术家那样冥思苦索的严肃性和严谨性,用不着挖空心思地去强化

作品的主题和寓意。因此,他们在创制过程中有很大的随意性。有时,他们甚至追求创制过程中的愉悦感,重视带有表演意味的过程(如吹糖人、搓制面人)。于是,作品的永久性常显得无关紧要,而相当多的作品是短命的(如纸扎供品)。在这些情况下,民间美术的创制技艺,全然成为一种重复性的熟练技术而已。

其实,民间美术的工艺性特征与前述的原发性、功利性和民俗性特征密切地关联着。特别是对于起居类、器用类、服饰类等作品,创制者无时无刻不考虑保证或提高它们的实用功能效果。由此,创制者也就有意无意地采纳人体科学原理,引入科学的设计。当然,中国民间艺人的设计思想和观念与西方人那种严密的数理计算的设计体系不同,有时也有数理概念引入,但终究随机性较强,而且,设计中总带有东方人特有的令人感到亲切的人情味。这也许就是中国民间美术特有的造物观念和体系。总之,民间美术要求作品的审美与实用完美地结合起来,包括设计在内的制作工艺对于民间美术的重要性便是举足轻重的了。

材料和工艺制作都直接地关涉到作品的形式构成和特征。绝大多数民间美术呈现为三维空间的器物造型,它们的多元化和多样化使纯美术无法相比拟。在这里,我们可以明了地看到,西方美学家克罗齐·科林伍德所谓只重视感情的表现而忽视媒介的观点,不适用于对具体艺术的分析。同是西方的美学家鲍桑葵却持相反的观点,他甚至认为,艺术作品是由艺术家在媒介材料中寻找到的。就此而言,民间美术的许多艺术特征更相似于工艺美术,与中国书画艺术则相去甚远。

通过对民间美术上述诸方面的探讨和描述,可以认为,与其称之为美术,毋宁说它是一种与下层民众生活、习俗相重叠的功能性的原发性文化。既然“民间美术”的概念已经约定俗成地被使用,那么也无不可,但应该清楚,虽然它在某些方面是和纯美术相似、相连接或相重合的,但它毕竟从本质上、形态上与纯美术不同。

六 余论

我在此所论述的民间美术,亦即本书所收选的作品,系传统意义上的民间美术;近年出现的由专业艺术家创作的民间艺术风格的作品和有民间艺术趣味的旅游商品,不在其内。新作品(包括那些现代民间绘画)是否应当列入民间美术的范畴?目前尚有异议。也许今后,它们会逐渐地发展成民间美术的一种新的现代形态。不过,至少在当前,还处在创建阶段。

传统的民间美术已然形成一个完善的美术形态,并且在一代一代地赓续着,尽管有些方面或部分已不再流行或已发生了变更。许多学者已经意识到,单纯从审美的角度,仅仅从视觉感受上入手,还远没有把握它。它的原发性特质与艺术发生学及原始艺术相近,它的民俗学内涵使它与民俗学、民族学接壤,而它的功利性意义和工艺性特征,又与工艺美术相交叉。这说明,民间美术理论需要其他相关学科的支撑。只有当我们不拘囿于那种“单纯、质朴”的感性描述,而意识到民间美术诚然不是一般意义的美术时,才可能对它认识得更全面、更深入。

民间美术,以它造型的古拙质朴,以它内涵的宽泛开放,与现代艺术的某些观念、形态息息相通。当代人虽得益于同民间美术近缘却又对立的现代工业设计,但仍怀恋和向往民间美术那浓郁的生活气息、亲切的乡情以及质朴活泼的性格。中国民间美术,作为创作借鉴的宝库,使艺术家、发明家欣羡不已,用之不竭;作为研究领域的重要一隅,又使学者们好奇而费解。民间美术永远给人以谜一般的诱惑和不尽的深沉的启示。