

民间艺术

的

审美经验研究

季中扬 著

中国社会科学出版社

民间艺术

的

审美经验研究

季中扬 著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

民间艺术的审美经验研究 / 季中扬著. —北京: 中国社会科学出版社,
2016. 11

ISBN 978 - 7 - 5161 - 9424 - 9

I. ①民… II. ①季… III. ①民间艺术 - 艺术美学 - 研究 IV. ①J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 280401 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 曲弘梅
责任校对 韩海超
责任印制 戴 宽

出 版 **中国社会科学出版社**
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京明恒达印务有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2016 年 11 月第 1 版
印 次 2016 年 11 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 14
插 页 2
字 数 238 千字
定 价 55.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话: 010 - 84083683
版权所有 侵权必究

内容简介

本书主要研究民间艺术的审美经验有别于精英艺术的特殊性，从而为解读民间艺术之美奠定理论基础。本书提出，民间艺术的审美经验在审美方式上不同于现代美学所建构的分离的、对象化的、静观的审美，而是一种多感官联动的、融入性的审美；民间艺术之美不是高大玄远之美，而是一种“亲近之美”；在价值取向上，它不同于重视新颖性、陌生感的求异性审美，而是一种重视群体经验的认同性审美；在审美理想方面，民间造型艺术往往以图案与色彩寓意吉祥为美，民间表演艺术则崇“奇”尚“乐”，体现了“生命力的高涨”。本书还指出，中国传统艺术包括文人士大夫艺术与民间艺术两种基本形态，文人士大夫艺术或体现儒家美学精神，或体现道家美学精神，民间艺术则主要体现直接来自本原哲学的“生生”美学精神，这种美学精神祝福和祝愿生命繁衍不止、生生不息，肯定和赞美生命健康、强力的状态，偏爱热烈、喜庆、饱满、丰富等体现生命力高涨感的艺术形象；民间艺术所体现的“生生”美学精神与儒家美学精神、道家美学精神一同构成了中国艺术精神的三个基本维度。

本书写作得到了中国博士后科学基金面上资助
(编号: 2013M541632) 与中国博士后科学基金特别
资助 (编号: 2014T70509)

序

高小康

中扬的《民间艺术的审美经验研究》得以付梓，对中扬来说当然是件快事，甚至可能是个解脱——自进入南京大学做博士后以来矻矻终日、焚膏继晷的研究终于有个交代。对我来说其实更是一桩袖手见其成的乐事，因为这个研究课题是我一直关心并期待有所创新的东西。

“民间艺术美学”看起来是个普普通通的学术概念——美学、艺术美学都是早已成熟的学术研究领域和学科概念，再加以“民间”限定，似乎不过是艺术美学的一个分支而已，本无可大惊小怪之处。然而读了《民间艺术的审美经验研究》可能就不会这样想了。这本书的第二章就是“民间艺术是艺术吗”，如果对民间艺术是不是艺术都有疑问，遑论艺术美学？

其实关于民间艺术是不是艺术的疑问就出自艺术美学的观念，或者更具体地说，出自经典美学的艺术观念。在18世纪德国哲学家鲍姆加登创造出“美学”（Aesthetica）这个词时，还是一个形而上学层面的抽象概念。只是在以“美”为研究对象的西方经典美学发展过程中，特别是康德的“审美无利害”观念成为德国经典美学的一个重要概念之后，美学形成了关于审美活动的超越性价值的认识，并且影响了从超越性意义和总体历史观研究和评价艺术价值的经典艺术美学观念的形成，黑格尔的《美学》就是这种艺术观念的代表作。这种艺术美学观念确定了艺术的超越性审美价值，也因此把西方文化中“艺术”这个概念原有的不同于超越性审美意义的制作、技艺及其功利性、差异性等文化内涵排除在纯粹或经典艺术概念之外。这种经典

美学和经典艺术观念也影响到 20 世纪中国的艺术美学发展,与中国传统美学观念中关于艺术雅正、完美的古典风格要求乃至精英文化对超凡脱俗的山林气、书卷气的士大夫艺术理想结合起来,形成了关于“艺术”内涵与美学价值的经典理解。

随着艺术被经典化,艺术的美学特征也具有了确定的核心内涵和关于艺术价值高下的评价标准。这是艺术和艺术美学走向经典化的过程。这种经典化的艺术美学对于提升艺术品位、评判艺术价值具有重要作用,然而也产生了关于非经典的民间艺术评价的问题。在 20 世纪 50 年代中国开展民间文艺调查保护时,对民间艺术的功用和价值通常是从文化普及和文艺大众化的角度去认识、评价的,也就是说把民间艺术视为处于社会文化和美学底层的所谓“下里巴人”层次的文化,常常用“稚拙”“朴素”甚或“原始”“粗陋”等词语形容和评价民间艺术的美学特征。艺术美学关于民间艺术的认识和评价建立在经典化艺术观念的认识框架中,这种评价把民间艺术视为艺术发展未达到经典阶段的不完美形态,实际上否定了民间艺术相对于经典艺术的独立美学价值。

然而,在中国艺术史和美学史上,民间艺术并不总是被视为低级朴陋的文化。在经典艺术达到成熟形态的明代,文人士大夫虽然崇尚经典,却也往往表现出对民间艺术的重视和赞美之情,如以崇尚汉唐经典力主复古著称的文人李梦阳就曾说过“真诗乃在民间”。由此可见,中国古代美学思想中就有对民间文学独立价值的认识。历史上民间艺术在发展过程中对经典艺术观念和美学的影响也常常发生并在艺术史和美学史上产生了重要影响。在西方,18 世纪德国“狂飙突进”运动的精神领袖赫尔德对民歌的推崇激发了从民间文化中获得的民族主义激情,此后的民俗学和口传诗学的研究则进一步开拓了对民间文化和诗学的重新认识。2001 年联合国教科文组织颁布的《世界文化多样性宣言》和 2003 年的《保护非物质文化遗产公约》则在全球化背景下提出了保护全世界少数族裔和处于濒危、边缘境遇的传统文化的主张,对作为小传统的民间文化进行活态保护和振兴发展成为当代世界文化发展的一个重要方面。在这种文化背景下,从学理和文化实

践层面认识民间艺术的历史文化意义和美学特征意味着对民间文化价值的重估，也是对“艺术美学”概念及其理论的再建设。这种价值重估和美学理论的再建设不仅是民间文艺学的发展，而且将为非物质文化遗产保护提供关于文化内涵保护的理论和实践可能性。

中扬的这本书在民间艺术美学研究方面所做的工作，是从美学的学理和民间艺术研究的实践两方面结合进行的理论创新研究，旨在发现民间艺术独立于经典艺术的美学价值，从而推进民间艺术的保护、传承和振兴向精神深度拓展。

他从艺术的功用性和无功利性、集体认同与个性创造、小传统与大传统等方面分析了民间艺术与经典艺术不同的文化特征。这些具有二元对立特征的区别性范畴，学术研究意义在于确定了以民间艺术为研究对象的思维逻辑根据。在此基础上，本书展开了对民间艺术美学特征的创新性研究。

当我们从“自上而下”的审美哲学下沉到“自下而上”的经验美学如艺术美学、小说美学、电影美学、建筑美学等方面时，通常是在审美理论和审美经验之间找到相互结合的线索和分析的逻辑。但研究民间文艺美学时，这种理论与经验结合的逻辑根据则需要重新构建——理论的创新和对经验认识的创新是同步进行的。也就是说，民间文艺美学研究不同于传统美学研究中许多门类美学研究的特殊之处在于，这不仅是一种美学理论的创新，而且是一种审美经验视野的开拓。

这种理论与经验研究的同步创新正是季中扬这本书的重要特色。书中一系列借鉴和创新性概念的提出与运用都和对民间艺术经验的重新认识、发现与深度分析联系在一起。如民间艺术的“程式”、民间艺术特有的“超时空”思维方式、传统民间文化中关于“现实”的认知和“再现”的意义，这些基于人类学、民俗学、认知心理学等学科的概念而展开的对民间文艺活动的分析，都是以具体的民间艺术经验的创新研究为根据。在这种新的经验研究基础上，理论的创新和深化具有了鲜明的经验底色。书中对民间艺术的美学特征研究中进一步提出“多感官联动审美”“融入性审美”“认同性审美”，以及

“崇奇尚乐”“生生为美”等具有启发性的观念。这些认识的基础是对民间艺术经验的重新认识和发现，而深层的思维根据则是中西哲学、心理学、社会学等多方面的理论资源。

总体上看，从创建一种具有学术独立性和创新性的民间艺术美学研究视域来说，中扬这本书做出了积极的贡献，提出的许多观点、概念对于学术视野的拓展和研究的深化具有重要价值。当然，这是作者正在开始的一个雄心勃勃的研究理念和方向，许多观念还有待更多的研究、讨论来丰富和发展；同时由于民间艺术形态的丰富多样性与复杂性，关于民间艺术美学的创新性经验研究也还需要更多的工作与成果来支持、推进。无论就理论建设还是经验研究，书中的成果还有待在学术研究和知识传播过程中经受更多审视、批评，这样才能真正对学术发展和创新起到建设性作用。从这个意义上说，这本民间艺术美学著作应该视为一个新的学术视域的入口。

书中研究的“民间艺术”属于传统文化，或者更具体地区分的话属于乡土文化的“小传统”；在精英文化主导下形成的社会文化区隔中处于社会文化结构和文化需要中较次要和下层的位置。然而在保护文化多样性以实现世界文化可持续发展的当代文化需要背景下，对民间艺术的认识和保护成为文化发展的重要内容。民间艺术美学研究正是从民间文化的情感认同和精神需要内涵层面深化对民间文化的保护，使传统文化的保护传承真正成为有生命内涵的活态文化建设，因此这方面研究从当代“非遗”保护和国家文化发展战略的层面来看，也具有重大价值。这也是研究、写作和出版这本书的社会意义所在。我希望本书的出版和传播不仅对学术，而且对当代文化建设也能够起到期待中的作用。

内容摘要

阿瑟·丹托认为，艺术观念是一种叙事。在以“雅俗”为关键词的中国传统艺术叙事中，民间艺术因其匠气、俗气而受到贬抑。一些民间工艺可谓巧夺天工，却在艺术史之外；民间表演艺术即使令万人空巷，也难登大雅之堂。文化精英漠视、贬抑民间艺术并非仅仅因为他们站在官方意识形态的立场，更深层次的原因在于他们文化观念的褊狭。他们只承认大传统文化，即文化必须基于人类的理性意识与精神对物质层面的超越。其实，雅俗的区分是相对的、历史性的，比如《水浒传》《三国演义》，甚至于《红楼梦》、昆曲艺术都曾被认为是民间的艺术，是俗的。

西方美学话语同样贬抑民间艺术。黑格尔就认为，民间艺术根本算不上艺术，不过是“制造和装饰自己工具的农民的家庭活动”而已。西方美学话语贬抑民间艺术的第一个理由是，艺术应该出于纯粹的审美目的，不应该带有社会功利性。康德提出：“关于美的判断只要混杂有丝毫的利害在内，就会是很有偏心的，而不是纯粹的鉴赏判断了。”因而，审美意味着将审美对象从日常生活中剥离出来，让其成为无用之物，才能成为无利害关系的纯粹的审美鉴赏对象。而在民间艺术范畴，日常用具类的民间艺术，如刺绣、纸扎、瓷器、家具、建筑等，实用性始终是第一位的，美往往仅是装饰而已，是从属于实用性的；即使是民间表演艺术，对于大多数民间艺术接受者来说，重要的也不是其审美意义，而是其服务于丧礼、婚礼、祭祀等民俗的实用功能。问题是，“美”必须排除“用”吗？这种审美纯粹性要求是否是一种文化偏见呢？从制作角度来看，诸如云锦、瓷器等绝大多数民间艺术虽然是为了使用而制作的，但这不仅没有削弱其审美价值，

相反，恰恰是实用需求而不是纯粹的审美需要刺激了这些工艺的发展。从接受角度来看，日本学者柳宗悦就曾提出，人们使用民间艺术不仅无损于民间艺术之美，相反，使用恰恰成就了民间艺术之美。他在论述“杂器之美”时说：“如果器物不被使用，就不会成其美。器物因用而美，人们也会因其美而更愿意使用。”其实，“美”与“用”并非天然对立的，而是某种理论话语建构的。西方美学话语贬抑民间艺术的第二个理由是，艺术应该表现艺术家的个性与创造性，因袭旧作称不上真正的艺术。民间艺术作为民众集体精神的表征，确实并不刻意追求个性与创造性。但是，民间艺术并非完全没有个性与新意，只是不甚讲究而已。相比较而言，民间艺术更看重对传统的继承，是在继承的基础上推陈出新，而不是打破传统去刻意创新。推陈出新与背叛性地创新，二者功过是非其实是尚难定论的。

贝尔廷称 1400 年之前的西方图像为“艺术时代之前的图像”，阿瑟·丹托称 20 世纪 80 年代之后的艺术为“艺术终结之后的艺术”。就时间而言，民间艺术既不是“艺术时代之前的艺术”，也不是“艺术终结之后的艺术”，而是因被艺术史叙事排斥而尴尬地处于艺术史之外。与“美的艺术”相比，民间艺术有其特殊性质。首先，民间艺术大多是实用的艺术，如面塑、刺绣、陶艺等，主要是为了在日常生活中使用，而不是为了纯粹的审美鉴赏。另外，民间艺术又并非日常生活的必需品，而是“多余的点缀”，具有诗性想象的性质。其次，它尚未从日常生活中分化出来。它不是在艺术馆、音乐厅中被欣赏，这决定了意义生成方式不同于“美的艺术”。以剪纸为例。如果你不知道那是窗花、墙花，还是顶棚花，不知道是喜花、礼花，还是供花，不知道是在过年时张贴，还是在结婚时张贴，贴在什么位置，张贴时有何仪式方面的讲究，仅仅作为一份工艺美术品来看待，你是很难真正理解它的意义的。最后，民间艺术属于民俗文化系统的一部分，其丰富的文化内涵，比如各种图案的象征意义，都必须在民俗文化系统中才能得到正确的阐释。以鱼与荷花题材为例，在文人士大夫笔下，水中游鱼意味着自由自在，荷花意味着高洁，是托物言志；而在民间艺术中，“阴阳鱼”“八卦鱼”象征着宇宙本体，游鱼则象征

着男性，莲花往往象征着女性，“鱼戏莲”“鱼钻莲”等构图则暗指男欢女爱。民俗文化系统作为小传统，一方面不断受到大传统的影响，另一方面又独立于大传统。在两个传统分立的背景下，民间艺术很难由小传统进入大传统。

审美经验作为一种主体经验，可分为创作主体经验与接受主体经验。就创作者经验而言，正如豪泽尔所言：“民间的艺术创作不是完全质朴、完全直感的，它也有自己的指导原则和批判眼光。”其首要原则是“通过程式”创作。大凡艺术都是要求创新的，程式化意味着类型化，艺术表现的固化，这在一定程度上的确可能会制约艺术的创造性，造成民间艺术千篇一律，缺乏艺术个性。但是，程式是前人创作经验的高度凝练，是集体智慧的结晶，蕴含了极其丰富的历史文化内容，熟悉程式不仅有助于较快地掌握艺术技巧，而且通过程式创作可以有效地将传统与个人才能统一起来。对于民间艺人来说，程式是规范、法则，是要认真学习、掌握、遵守的，这学习、掌握的过程，其实就是个体经验逐渐融入集体审美经验的过程。

从接受主体方面来看，民间艺术的审美经验主要在三个方面不同于精英艺术的审美经验。首先，就审美感官而言，民间艺术的审美经验并不强调视觉与听觉经验在审美经验中的优先地位。民间艺术往往融入日常的衣食住行或民俗活动之中。其审美是无距离的，这种“无距离”性不仅表现在审美空间与日常空间融为一体，也表现在感官的“亲近性”，目、耳、鼻、口、舌都直接与审美对象接触，可以去看、去听、去闻、去触碰、去品尝等。民间艺术的审美经验依赖多感官的共同参与，可以获得一种无距离的、全身心融入的、综合性的审美体验。

其次，就审美方式来看，民间艺术不同于精英艺术的分离式的、对象化的审美方式，它是一种融入性的审美。以康德、叔本华为代表的西方美学家认为，审美经验的发生有赖于一种主客分离的、审美主体与审美对象之间保持一定距离的静观性的审美关系。这种审美经验理论可以简称为分离式审美经验。阿诺德·贝林特说：“主导了理解和欣赏大约两个世纪的哲学景观已经形成了一种关于分离、孤立、静

观和距离的美学。这个学说如此强势，以至于批评、解释和反映都受到其原则的指引和决定。这些原则如此彻底地渗透了我们的思想，以至于无人置疑，也似乎无法构想别的选择。”然而，过去一个世纪艺术的发展却使得“无利害的静观已然成为一种学究气的、不合时宜的错误”。在《艺术与介入》一书中，阿诺德·贝林特指出，欣赏风景和建筑艺术、阅读文学作品、听音乐、欣赏舞蹈表演等审美经验，大都是介入性的审美，即使是无利害静观的欣赏模式最适宜的审美对象——绘画艺术，在审美过程中，欣赏者也不是纯粹的旁观者，由于感知者本身就是决定时空和距离的必要因素，已然完全卷入其中了。对于民间艺术来说，其审美方式主要是介入性的，我称之为融入性审美。首先，民间造型艺术的审美是一种无距离的审美。绘画是比较典型的对象化艺术，但在民间也往往不是作为静观的对象，或挂在中堂，或贴在门楣上、灶台旁，画在炕围上，装饰、点缀着人们的生活空间，人们体验到了审美的愉悦，却并不有意去多看几眼。再如剪纸、刺绣、柳编、瓷器、陶器、木器等，就放在人们随手可及的地方，人们使用它、把玩它，审美的愉悦就在使用过程中，而不是通过专门的审美鉴赏来获得。正如柳宗悦所言：“器物具有日夜相伴共同生活的性质，所以自然要求要有亲近之美。……与崇高、巨大的高高在上的美相比，还是亲近、温柔之美离得更近。由此可看出工艺与艺术的明显差异。人们将画高高挂在墙壁上，而器物却放在身边能够摸得着的地方。”其次，民间表演艺术的审美是一种身心消融的“酒神”体验。尼采认为，在酒神状态中，人们的审美经验是主体意识丧失后的“迷狂”与“恍惚”。他说：“酒神状态的迷狂，它对人生日常界限和规则的毁坏，其间，包含着一种恍惚的成分，个人过去所经历的一切都淹没在其中了。”在《悲剧的诞生》一书中，他形象地描述了民间艺术中的这种“迷狂”与“恍惚”：“此刻，在世界大同的福音中，每个人感到自己同邻人团结、和解、融洽，甚至融为一体了……人轻歌曼舞，俨然是一更高共同体的成员，他陶然忘步忘言，飘飘然乘风飞扬。他的神态表明他着了魔。”

最后，就审美价值取向而言，精英艺术是一种求异性审美，而民

民间艺术是一种认同性审美。在美学史、艺术理论史上，人们对艺术看法虽然莫衷一是，但是，任何一种理论都或明确提出，或默默认可，艺术必须创新，因袭他人不能称之为艺术。这也是符合人们审美心理的，没有创新，没有陌生感，审美就会疲劳，或者说，根本就不会发生审美关系。然而，考量一下民间艺术，不仅往往在形式上陈陈相因，在内容上似乎也总是老一套。尤为耐人寻味的是，民间艺术的接受群体不仅不要求民间艺人追求创新，反而格外欣赏其恪守旧制，这在民间戏迷身上表现得尤为突出，一出老戏，看了无数次，却还百看不厌，听了无数遍，还会一听再听。我们不能否认此间的审美关系，武断地认为民间艺术只是艺术的初级形态，有一定的审美因素，却不是纯粹的审美。可是，现有的美学理论却很难解释这种审美关系。我认为，如果说重视新颖性、陌生感的审美是一种求异性审美的话，那么，民间艺术的审美则可以称之为认同性审美。认同性审美是民间文化传统及其思维长期濡化的结果，尤其是民间象征文化系统与程式化表现方式与民间艺术的认同性审美之间相互影响至深。首先，民众熟悉民间图案的象征性内涵，认同其间的文化理念。靳之林在陕北考察时曾有意问一群剪纸的姑娘，“鱼戏莲”图案是什么意思，对方说，就是谈恋爱的意思，靳之林又问，那“鱼唆莲”图案是什么意思，对方一下子羞得涨红了脸，一位抱着孩子的妇女就替她们回答说：“睡在一块儿了呗！”有一位姑娘剪了一个“莲里生子”图案，说必须放在“鱼唆莲”中，而不能放在“鱼戏莲”中，那位抱着孩子的妇女就解释说，如果放在“鱼戏莲”中，那就是说还没结婚就生了孩子了。由此可见，民间艺术的文化内涵是妇孺皆知的。其次，民众通过辨识自己熟悉的程式，可以获得一种审美满足。黄旭涛在考察“祁太秧歌”时发现，乡民“喜欢看老艺人的表演，认为一招一式都有来历”。“哪些剧目可以在哪些场合表演、应该以什么形式上演、哪些不能上演，已经形成演员和观众共同遵循的演出习俗和规范。”最后，群体审美认同可以产生审美叠加效应。孟子曾问梁惠王：“与少乐乐，与众乐乐，孰乐？”梁惠王回答说：“不若与众。”这也就是说，群体性的审美共鸣与审美认同是最为强烈的审美体验。就艺

术的情感交流功能而言，大众所共享的民间艺术显然远远优越于仅供少数人鉴赏的美的艺术。就中国民间艺术主题而言，“都是祈求丰收、健康、多子、夫妻和谐、家庭和睦、儿童幸福成长、老人健康长寿，对死者也象对生者一样地祝愿他在另一个世界幸福安乐。在这一主题贯穿下，民艺积淀形成了一系列成语、意象、纹样程式，都与生命、欢喜、圆满、幸福、长寿的内蕴和外形有关。如长命锁，百家衣，双喜、福、寿等字形，团花、富贵不断头、如意、生生不息纹样等等”。很显然，这些主题与艺术形式可以引发最广泛的情感共鸣与审美认同。

审美理想是审美经验的高度概括，也是审美经验的集中体现。以吉祥为美，是民间造型艺术的最为突出的审美理想之一。基于这种审美理想，我们看到民间艺术的构图法则既不同于宫廷艺术追求宏伟繁缛，庄重气派，也不同于文人艺术讲究疏密有致、虚实结合，而是追求饱满丰富，因为在民间观念中，“满”是吉祥的。正是基于这种审美理想，在民间艺术中，诸如年画、虎头鞋、长命锁、锤馗像等吉祥艺术形式才广为流传，长盛不衰。如果说民间造型艺术最为重要的审美理想是以吉祥为美，那么，中国民间表演艺术审美理想最为突出之处是崇“奇”尚“乐”。

在现代社会，民间艺术面临两大力量的冲击：一是城市化；二是大众文化。由于民间艺术尚未与日常生活、社会习俗相分离，因此，它一般不会像精英艺术那样可以脱离特定的历史情境在一个完全自律的艺术王国中传承、发展，一旦社会、文化发生断裂性的转型，特定形态的民间艺术就可能完全失传。尤其在单一、同质的现代性文化空间中，即使没有官方的明令禁止，青年人也很少认同传统的民间艺术，因为他们已经习惯于以他者的眼光来审视这些“过去的东西”，觉得他们土气、异样。约翰·费斯克就认为，在当代文化空间中，只有大众文化是“我们的”，民间文化则是“他们的”，有着一种原初的陌生性，“郊区家室中‘农民的’篮子或是‘土产的’陶器，总带着某些异国情调”。

在现代社会，传承、保护民间艺术审美经验有着重要意义。在当

代城市化进程中，大批农民失去了祖祖辈辈生活的社会空间，进入陌生的城市空间之后，出现了文化记忆与文化认同危机问题。民间艺术有助于建构一种“无空间的文化记忆”，或者说，可以在新的文化空间重建文化记忆。传承、保护民间艺术的审美经验，还有助于恢复、激发底层民众的文化创造力。法兰克福学派悲观地认为，文化工业再生产了现代大众，现代大众在文化消费中丧失了文化创造力，容易屈从于权威。保持民间艺术审美经验意味着现代大众仍然保持着原初的艺术创造力，仍然有能力自觉、自主地创造自己的文化。

目 录

第一章 导论	(1)
一 “民”“民间”“民间艺术”	(1)
二 审美经验	(6)
三 民间艺术作为文艺美学研究对象	(12)
第二章 民间艺术是艺术吗	(16)
第一节 艺术观念史与民间艺术	(16)
第二节 美学话语对民间艺术的贬抑	(22)
第三节 民间艺术的特殊性	(32)
一 民间艺术是生产者的艺术	(33)
二 民间艺术是日常生活中的艺术	(40)
三 民间艺术离不开民俗文化传统	(46)
第三章 民间艺术的创作经验	(52)
第一节 “通过程式”创作	(52)
第二节 民间艺术的思维方式	(62)
一 表征思维	(63)
二 “阴阳”思维	(67)
三 超时空思维	(70)
第三节 “表现”与“再现”	(72)
第四章 多感官联动审美	(80)
第一节 审美感官	(80)
第二节 民间艺术审美活动中多感官联动现象	(95)
一 饮食中的民间艺术与多感官联动审美	(95)
二 民间日常用具与多感官联动审美	(99)