

中國美術全集

工藝美術編 12
民間玩具剪紙皮影



中國美術全集編輯委員會

中國美術全集

工藝美術編12 民間玩具剪紙皮影

本卷顧問

邵 宇

人民美術出版社編審委員會主任

主編

曹振峰

中國美術館研究員

副主編

李寸松

中國美術館研究員

中國工藝美術學會民間工藝委員會副主任

凡例

一 《中國美術全集》分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編、書法篆刻編五部分，每編分若干冊。

二 本卷爲工藝美術編第十二冊：民間玩具、剪紙、皮影。由於民間美術品易於流失，本卷所收玩具以出土文物爲多；剪紙除新疆出土的幾幅北朝和隋代剪紙外，多爲清代製作；皮影係明清影箱遺存。

三 本卷選自各文物單位及收藏家民間藝術珍藏，並有考證年代，供研究參考。

四 本冊內容分三部分：一爲專論，二爲圖版，三爲圖版說明。年表、索引及總目等，將綜編爲全集一個專冊。

中國民間玩具述畧

李寸松

中國民間玩具歷史悠久。可是長期以來，往往被人看作「小玩意」而不加注意。有人還認為這是一些不登「大雅之堂」的東西，不屑重視。所以，有關它的歷史，文字史料極少，甚至著名產地的縣志中也難找到片言隻語的記載。比如說，無錫泥人早已名揚四海，可是提到它的歷史，只能說：「相傳始於明代」；又如陝西鳳翔，民間玩具手藝世代相傳，究其起源，也只能說：「相傳起於明初」。有關民間玩具的文字史料不多，然而傳世和出土的實物史料，却雄辯地證實我國民間玩具源遠流長。這本畫冊裏介紹的一些作品，上起新石器時代，下至六、七千年後的清代，就是一個例證。這些作品中，有民間玩具，也有供玩賞的雕塑藝術小品。

新石器時代河姆渡文化，經考古斷代，年代約為公元前五〇〇〇至前三三〇〇年，河姆渡出土的文物中，有一陶豬（圖六），還有一個木魚（圖八），豬是用泥塑後燒的，它所在的堆積層，經測定，距今為六九〇〇年左右，可以說是最古老的動物陶塑，魚是用木塊雕成的，當時沒有鐵器，想必是用骨刀雕的。木質易腐，保存到現在，甚為珍貴。這兩件東西不大，豬高四·五厘米，長六·三厘米；魚高三·五厘米，長一一厘米。這一雕一塑，無可辯駁地宣告了我們祖國的雕塑藝術是多麼的古老！

河姆渡出土的陶塑中，還有一個雙首陶豬（高三·七厘米，長七·九厘米，見圖一一），它引起了巨大的興趣。這件作品渾厚凝重，粗獷淳樸，豬形並不明顯，像是一個兩頭獸。關於「兩頭獸」，古書《山海經》裏有所記述，它的名字叫作「并封」、「屏蓬」、「䟽踢」。

《山海經·海外西經》：「并封在巫咸東，其狀如彘，前後皆有首，黑。」

《山海經·大荒西經》：「大荒之中，有山名曰廬鑿巨，……有獸，左右有首，名曰屏蓬」（郭璞注，即并封也）。

《山海經·大荒南經》：「南海之外，赤水之西，流沙之東，有獸，左右有首，名曰䟽踴。」

據聞一多先生考證：「謂之兩頭者，無論是左右兩頭，或前後兩頭，不用講，都是兩蛇交尾狀態的誤解或曲解。……《公羊傳》宣五年楊士助疏引舊說曰：『雙雙之鳥，一身二首，尾有雌雄，常不離散。』既雌雄具備，又常不離散，其為兩鳥交配之狀，尤其明顯。……『并封』、『屏蓬』、『并逢』等名的本字當作『并逢』。『并』與『逢』都有合義。獸牝牡相合名曰『并逢』。」^{〔一〕}

這個「雙首陶豬」，「其狀如彘」（即豬），「前後皆有首」，這與《山海經》所記述的「并封」是完全一致的。不由得使人發問：這「雙首陶豬」做的是否就是遠古傳說中的「并封」呢？與「雙首陶豬」一起出土的，還有一件骨匕柄，柄面中間鑄刻着兩個一身二首的似鷄又似鳳的怪鳥，這不是像上面引文中提到的「雙雙之鳥」嗎？可見，「一身二首」的形象不是偶然的巧合。在這裏，可聯繫本書內一件一九七二年安徽休寧出土的宋代文物，兩個半身人共一個龍軀的「雙人龍」（瓷胎，高三·一厘米，長九·四厘米，龍軀上有鱗甲紋。見圖六二），這又是一個「一身二首」。我們都見過東漢武梁祠石刻伏羲、女媧像，畫像中的伏羲女媧就是上半身人形，下半身蛇（龍）軀。古書中說：

「女媧，伏羲（義）之妹。」^{〔二〕}

「女媧本是伏羲婦。」^{〔三〕}

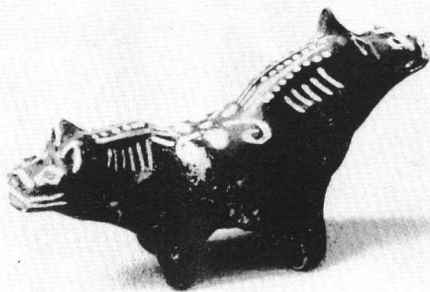
「伏羲鱗身，女媧蛇軀。」^{〔四〕}

「庖犧氏（即伏羲）……蛇身人首」，「女媧氏……亦蛇身人面。」^{〔五〕}

畫像中將兩條蛇尾，畫成繞纏在一起作交尾狀，就是描繪他倆是兄妹成親，人類的始祖。由此看來，「雙人龍」無疑是伏羲女媧兩蛇（龍）交尾神話的流傳演變之作。「一身二首」是「兩蛇交尾狀態的誤解或曲解」。「雙首陶豬」、「雙頭鳥」有些不同，它們是史前的新石器時代之作，遠在有一切古書之前。然而，古書上記述的是遠古流傳下來的神話傳說，不知其年。因而不能絕對地說「雙首陶豬」、「雙頭鳥」就是這類神話傳說的反映。但是，至少可以說，這兩者所反映的思想是同一類型的，這就是對生殖的崇拜，都是人們對「人丁興旺」、「子孫萬代」、「六畜興旺」願望的反



泥塑彩繪兩頭人（河南淮陽）



泥塑彩繪兩頭狗 (河南淮陽)



泥塑彩繪兩頭鳥 (河南淮陽)

映。這種思想延續了幾千年，「一身二首」的作品，至今還在民間流傳。河南淮陽，每年「人祖廟會」期間，就能在集市上買到「兩頭狗」、「兩頭鳥」、「兩頭猴」、「兩頭人」等等「一身二首」的泥玩具。

如上所述，既可見我國民間玩具源遠流長，也足證我國民間玩具反映人們的思想願望自古有之。再如：宋代的「騎馬人瓷模」，這種瓷模是孩子們磕泥玩的。在現代，有的地方叫「泥模子」，有的地方叫「泥餽餽」。用這個「騎馬人瓷模」磕出來的形象，是一員戴盔披甲的武將，騎在馬上按劍側身下望，看來是出征前向親人道別。據葉又新同志介紹，民間把這種玩具叫做「人馬平安」。這裏面寄託着人們祝福親人出征平安歸來的願望。再如清代的無錫「大阿福」（圖一—二），它是久已馳名江南的民間泥塑。關於它，民間有一個傳說，說他本是天上一仙童，名叫「沙孩兒」，下凡來到無錫，吞滅了惠山一帶的害人兇獸，使人民得以安居樂業。由於它給人們帶來了幸福，所以取名「大阿福」，大家都願意把它帶回家。這反映了人們對和平幸福生活的嚮往，也包含着人們喜愛「胖娃娃」的心情。又如老虎玩具，本書選印有好幾個，如商代的陶卧虎、唐代的三彩虎、黃褐釉虎、宋代的白釉褐花虎哨等。老虎玩具在我國民間隨處可見，花式之多，數量之大，是舉世罕見的。據古書《論衡·訂鬼篇》引《山海經》中說：

「滄海之中，有度朔之山，……上有二神人，一曰神荼，一曰鬱壘，主領萬鬼。惡害之鬼，執以葦索，而以食虎。於是黃帝乃作禮，以時驅之，立大桃人，門戶畫神荼、鬱壘與虎，懸葦索以禦凶。」

由於傳說「神虎」能吃鬼禦凶，所以千百年來在民間形成了一種古老的風俗：諸如在家中懸掛中堂畫「鎮宅神虎」，端午節貼木版畫「端午老虎」，做老虎香包，給孩子們穿老虎衣，戴老虎帽，穿老虎鞋，睡老虎枕，給孩子們玩老虎玩具那就更普遍了。這一古風，表現了人們憎恨兇人惡鬼，渴望安定歡樂，以及做父母的祈望孩子們健康成長的願望。

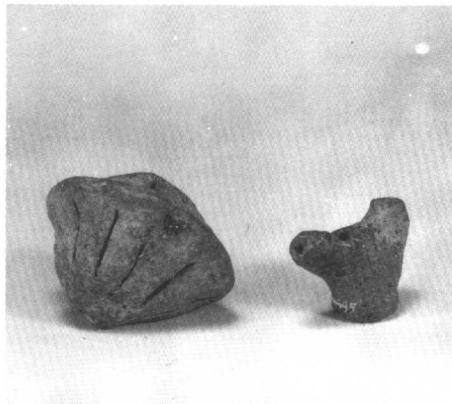
正因民間玩具蘊藏着人們的善良心願，故而大人孩子打心裏喜愛它。

有時，我們在胡同裏會碰見幾個孩子聚在一起玩「彈球」，在上海一帶叫做「打彈子」。球是五顏六色的玻璃製的，直徑不到二厘米。這種最簡單、最普通的玩具，大家「司空見慣」，誰也不注



宋代 騎馬人瓷模（高五厘米）

山東寧陽西磁村出土



新石器時代 陶笛（右高三·七厘米）

陶鈴（左高五·四厘米）

遼寧旅順鐵山鎮出土

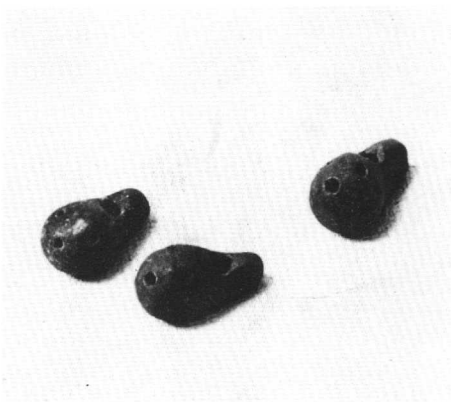
意。可是您看了這本畫冊裏介紹的圓球，很可能會感到驚訝。這小小的「彈球」的歷史，竟如此久遠。新石器時代仰韶文化西安半坡遺址（公元前四八〇〇至前三三〇〇年）出土的石球、陶球距今已有六千多年。石球、陶球最初可能是原始人彈射野獸的彈丸。半坡出土的石球、陶球却都是經過精磨加工的，直徑最大的三厘米，最小的只有一·一厘米，費時費工，又不實用。看來不像是彈丸。可能到了當時，已有了演變為玩具或裝飾品的「彈丸」。看了四川巫山大溪遺址（約公元前四四〇〇至前三三〇〇年）、湖北京山屈家嶺遺址、天門石家河遺址等地（約公元前三〇〇〇至前二六〇〇年）出土的陶球更能說明問題。四川大溪遺址出土的陶球有了刻劃、篦點、戳印等飾紋。屈家嶺遺址出土的陶球多達四十餘件，大者直徑八至九厘米，小者直徑三至四厘米。加工更為精緻，球有素陶、彩陶，空心、實心之分，球上有網紋、十字、米字、三角等多種圖案，甚至還有菱形花瓣圖案。這些圓球，上面幾種簡單的圖案，如果以現代人的眼光來看，那是很平淡的事，不過在幾千年以前，事情就不一樣了。恩格斯曾經指出：「綫、面、角、多角形、立方體、球體等觀念都是從現實中得來的。」新石器時代產生的這些圖案、球體等等，就是人們在長期生產勞動中對形體的認識，經過推理和藝術的組合演化而來的。是在不斷的創造實踐中，把勞動的節奏感、韻律感和規律性加以再現，是對形體抽象的一種概念——點、綫、面經過條理性的反復、重疊、與組合變化的成果。這些小小的「彈丸」，在當時也是具有很強時代感的藝術小品，因為它們反映了當時的時代面貌，狩獵生活的象徵。這裏還有幾個距新石器時代六千年的宋、遼陶盜球：

宋代（公元九六〇至一二七九年）的三個彩繪陶球，江蘇鎮江出土，直徑三·八至四·一厘米，球面分別畫捲雲紋和花草紋，圖案成熟，用筆流暢，像屬玩賞之物。

遼代（公元九一六至一一二五年）兩個三彩瓷球和一個雕花白陶球都是在內蒙古赤峰市出土的。體積不大，通高六厘米左右，圖案細緻，製作精良（圖九三）。球體中空，有孔能吹奏。據說可能為契丹人狩獵所用或孩童玩賞的樂器。

關於吹奏樂器，新石器時代仰韶文化半坡遺址出土有單孔和三孔陶埙（圖一）。埙，是我國古代一種很普通的吹奏樂器，在河姆渡遺址、河南鄭州商代遺址、輝縣殷墓、山西萬泉荊村遺址、甘肅玉門火燒溝遺址等地都有發現。晉代《拾遺記》中說：「庖犧（即伏羲）……絲桑為瑟，灼土為

燒土小梨嘜（河南淮陽）



塤，禮樂於是興矣。」伏羲造塤只是一種傳說，說明塤的產生年代久遠。塤可能也始於原始人的狩獵實踐。這裏有一個旅順鐵山鎮出土的新石器時代的馬鞍形陶笛，笛上有兩個孔，吹之能發出尖銳的笛音。據說此物可能為原始人狩獵時喚引獵物所用。塤的出現也可能始於類似狀況。塤自從它產生以後，作為玩具，幾千年來一直在民間流傳。當今的民間玩具中還有它的才遺。河南淮陽稱之「小梨嘜」、山東陽穀稱作「咕咕蟲」……至於用它和「馬鞍笛」同一原理製作的哨子玩具，更是遍佈廣大農村，什麼陶哨、瓷哨、泥哨、木哨、竹哨……各種各樣，應有盡有，形成了我國傳統音響玩具的一個主要品種。

「球」和「塤」是古老年代的產物，也是古老年代的一種象徵，它們反映了遠古先民的典型生活，成了古老年代傳世的不朽之作。

現在，再回過頭來，從新石器時代的一豬一魚說起。先說那個「陶豬」（高四·五厘米，長六·三厘米），浙江省博物館沈坤榮同志認為：「豬的體態正處於野豬和家豬的過渡階段，並更接近於後者。」這個看法是有道理的。據河姆渡考古發現：破碎的豬骨和牙齒到處可見；在一個陶鉢上還刻有豬紋裝飾，豬的形象也明顯帶有野豬遺痕。同時，在其他陶器上還發現了葉紋裝飾和少見的稻紋裝飾。「從動物裝飾到植物裝飾是文化史上最大的進步——從狩獵生活到農業生活的過渡——的象徵。」（普列漢諾夫《論藝術》）這說明了當時的人已從狩獵生活過渡到農業生活，已經有了原始農業並已豢養家豬。由此可見「陶豬」的造型，不是作者的偶然所得，而是忠實地塑造了他所見到的對象。然而，他不是標本模型式的寫照。可以看得出來，作者只是將一團泥巴，往前一捏豬肩，向下一拉豬頸，輕輕往上一收豬鼻，下面一分豬腿，一頭活生生的「豬」就已呈現在眼前。這頭「豬」，拱着肩，伸着頭，它體形扁平，鬃毛高聳，顯得野氣未盡，若無若有的豬眼似乎在往前瞧，鼻子像是在噙動，蠢頭蠢腦，好像在等人餵食，又帶着點野豬見人時的警覺，多麼生動！再看一個「陶魚」（高三·二厘米，長四·五厘米，見圖七），這條陶魚看來似乎也很簡單粗糙，一個張着嘴的大頭，一段往上翹的身子，還缺損了魚尾，可是它身殘神在。它張着嘴巴圓睜雙眼，奮張兩鰭，周圍沒有水，但使人感到這條小魚正浮在水面，嘴巴在吸氣，雙鰭在劃動，魚尾在水

裏嬉耍，又像要跳躍，天真有趣，多麼傳神。這一豬一魚，真是一捏而就，形具而神生。然而「形具而神生」並不是可以先有形而後有神，古老的藝術家們，他們生活在當時的環境裏，和大家一起生產、勞動、生活，同禍福，共命運，他們成天和豬、羊、犬、魚打交道，他們對自己所要製作的對象，瞭若指掌。當他們拿起泥巴時，就已胸有成竹，意在筆先。因而才能心中有數地、自由自在地，強調什麼，減弱什麼，誇張什麼，都能得心應手。才能抓住豬的聳肩、探首、翹嘴；魚的大頭、圓眼、大嘴、奮鰭這些足以傳神的關鍵着重刻劃。同時放鬆了、省畧了豬蹄、豬尾之類一些次要的部位，才做到了憑這不大像真的形，生動地傳達了對象的神。才達到了「形神兼備」，「形具而神生」。不管作者們是自覺的還是不自覺的，事實上他們在實踐中已掌握了塑形是爲了傳神，傳神要靠塑形的辯證關係。做到了忠實於對象而又不爲對象所拘束，來自生活的真實，又區別於生活的真實；創造了藝術的真實。看來簡單，其實是概括的提煉；看來粗糙，其實是豪放粗獷；看來含糊，其實是凝重深厚；看來笨拙，其實是含蓄靈巧。這種創作方法，現代理論語言叫作「現實主義與浪漫主義相結合」；用古老的畫語來說，叫作「外師造化，中得心源」。造化是客觀，心源是主觀。文藝作品是客觀事物在作者頭腦中的反映，客觀事物是生動的、豐富的。作者主觀反映是能動的，如何反映，取決於作者藝術素養的高低，創作，就是要發揮作者的想像力、創造力。我們在創造藝術形象的過程中，既要尊重客觀，又不能囿於客觀，也就是既要「外師造化」，又要「中得心源」，尤其要強調「中得心源」。只有這樣，才能發揮每個作者的獨創力，才能出現藝術上的「百花齊放」。我們偉大的祖先，早在六七千年前就給我們做出了示範。歷代的民間藝術家們，運用同一創作原則，創造了滿天星斗似的藝術珍品，本書介紹的一些藝術小品，僅是「滄海一粟」小小例證。

我拜讀了錢定一同志編著的《中國民間美術藝人志》（人民美術出版社一九八七年第一版），感謝他花了巨大勞動爲歷代的民間藝術家立了傳。該書提供的資料極爲豐富。其中有關「泥孩兒」的史料尤爲集中。我統計了一下，記有「泥孩兒」史料的書籍，計有唐、宋、明、清二十種，其中以宋代爲最多。「泥孩兒」各時各地有不同的名稱，諸如：「摩喉羅」、「磨喝樂」、「土稚」、「土宜」、「巧

兒、「黃胖」、「迎春黃胖」、「湖上土宜」、「遊春土宜」和「泥孩兒」等等；產地有鄜州（今陝西富縣）、汴梁（今河南開封）、臨安（今浙江杭州）、平江（今江蘇蘇州）、昭文（今江蘇常熟）等地；記有姓名的藝人宋代的有：袁遇昌、田玘、包成祖和孫榮四人。這些「泥孩兒」身價不低，如書上所載：田玘塑的泥孩兒，一時價高至十緡（即絹），一牀的（五個或七個泥孩兒的羣像，稱爲一牀）值錢三十千（宋陸游《老學庵筆記》、明陳繼儒《書蕉》）。《得樹樓雜鈔》云：「土稚……官禁及貴戚家爭以高價取之。」袁遇昌塑的一對高約六、七寸的泥孩兒，價值要三、四十緡（緡，貫錢的絲，一貫千錢，《蘇州府志》、清顧祿《桐橋倚棹錄》）。宋孟元老《東京夢華錄》云：「磨喝樂……有一對值數千者。」這些泥孩兒十分華麗，「有及於華侈者」（宋金盈之《醉翁談錄》）。「磨喉羅，有極精巧，飾以金珠者。」（宋周密《武林舊事》）這些泥孩兒「貯以香楠木小匣」（《秦淮畫舫餘談》）。「磨喝樂……悉以雕木彩裝欄座，或用紅紗碧籠，或飾以金珠牙翠」（宋孟元老《東京夢華錄》）。至於「進入內庭者以金銀爲之」（宋陳元靚《歲時廣記》）。《武林舊事》記述，皇宮中的磨喉羅「或用象牙雕鏤，或用龍涎佛手香製造，悉用鏤金珠翠，……手中所執戲具，皆七寶爲之，各護以五色鏤金紗櫛，制闌貴臣及京府等處，至有鑄金爲貢者。」從以上史料看，可知「泥孩兒」、「磨喉羅」唐代已有〔*〕，到宋代盛極一時。這些「泥孩兒」有的裝金飾翠，細緻精巧，很容易討人喜歡。不過，如果按藝術品的要求，我們沒有見過實物，究竟怎樣，不能妄加評論。我認爲，藝術作品水平的高低，並不決定於材料的貴賤。用材高貴，藝術水平不一定隨之而高。如果搞得不好，只是糟蹋了材料。精雕細刻，當然很好。可是不要以爲費時費工越多，藝術水平就越高。事情如果真的如此簡單，那末只要不惜工時，誰都可以成爲名師巨匠。要知道如果只是費時費工而缺乏藝術匠心，那是不會成爲好作品的。我這樣說，絲毫沒有輕視「精雕細刻」的意思。「精雕細刻」者，好比「工筆畫」；「簡練粗放」者，好比「寫意畫」。兩者都不可少，兩者都需要。關鍵在於精雕細刻要入心傳神。南宋袁遇昌的泥孩兒，「其齒唇眉髮與衣襦襍積勢似活動」，可謂十分細緻；更可貴的是「腦凶按之脅脅……」。形神兼備，故而名揚四方。〔*〕

一九七六年，江蘇鎮江宋代遺址出土了一組泥孩兒（高一六厘米，見圖五八），像上有「吳郡包成祖」、「平江包成祖」、「平江孫榮」的戳記（吳郡、平江均爲蘇州舊稱）。這組泥孩兒出土，使我

們看到了宋代民間「摩喉羅」的面貌，實為難得，非常珍貴。這組「泥孩兒」共有五人，他們正在玩摔跤遊戲。兩個孩子摔倒在地還在笑，一個坐在旁邊，抬起左手，好像還在為他們鼓勁，一個雙手握拳做着姿勢，正在議論，一個袖手側耳傾聽，五個人分成了三人一組和兩人一組，兩組人物又統一在一個主題裏，有變化又統一。人物表情有認真，有嚴肅，有專心，有嬉笑，神情豐富，姿態各異。這組泥孩兒衣着樸素，形象生動，民間生活氣息極濃，今天看來，雖已事過幾百年，可是使人感到這幾個孩子好像就在一個胡同口嬉耍。這種藝術魅力，出于作者把傳神作為作品的生命，抓住了對象的神，表達了對象的神。

上面談到泥孩兒「貯以香楠木小匣」，這使我聯想起：曾聽說無錫「手捏戲文」，早年是放在紅木小箱裏作禮品的。小箱裏一邊四格，一格裏放一齣戲，兩邊可以放幾齣戲，外罩玻璃，上面有一個手提把。無錫泥人分「粗貨」和「細貨」兩大類。「粗貨」又叫「耍貨」，是兒童玩的民間玩具。如大阿福、小花囡、小花貓等等。這類產品是無錫泥人前期的作品；「細貨」就是「手捏戲文」，有三人一齣的，也有兩人一齣的。據說明代萬曆年間，無錫一帶昆曲流行，手捏戲文隨之而生。早年做的是昆曲，清末京戲盛行，也就有了手捏京劇戲文。「手捏戲文」精緻漂亮，有的還用彩絹、絨球、玻璃珠等作裝飾，這有些「摩喉羅」的精巧味。「手捏戲文」人們常常在喜慶節日時購買，作為喜慶場合擺設，或作為互相饋贈的禮物，逐漸形成了一種習俗。「手捏戲文」是供欣賞的「細貨」，無錫泥人中還有一種「小板戲」，都是單個的戲曲人物，每個泥人下面有一塊小泥板作底座，故稱「小板戲」。這種泥人屬於「粗貨」，泥坯是用模子磕的。造型單純粗獷，色彩鮮艷強烈，鄉土氣息濃厚，頗得「草臺班」（當年在無錫一帶鄉村裏流動演出的小戲班子）的韻味。「小板戲」的泥人都是站在泥板上的，表演動作都在上半身。人們看戲總是先注意演員的臉和手，因而作者抓住了主要的上半身，放鬆了泥人的下半身，把看的人的注意力集中到了上半身。泥人上半身的姿態大多是一個舉手「亮相」的姿勢，正是武戲中的一個典型動作。雖然動作單一，但是由於和臉譜、盔帽、服飾、道具、刀槍等組合變化，人物性格，也很鮮明。如放在一起，類似中有變化，熱鬧中有靜止。「小板戲」的人物造型很單純，作者不受解剖、比例的拘束，在隨意中求精神；用色好像信手塗抹，大刀闊斧，看來很稚拙，像孩子們在模仿演戲，顯得天真可愛。當然，最主要的是作者抓住了亮相

這一典型姿態，表達了武戲人物的神，因而長期受到人們的歡迎。

「大阿福」是無錫泥人中的代表作品。民間藝人運用了和「小板戲」同樣的創作手法：抓緊主要的，放鬆次要的，刪去多餘的。他根據「大阿福」構思的需要，結合孩子的頭部較大的生理特點，加以大膽誇張而有節制的，精心地描繪出一個又胖又圓，面帶微笑，惹人喜愛的臉。作者又按當時人們的審美習慣和心理要求，要大阿福手捧神獸麒麟，顯示阿福的不平凡，又讓阿福端坐着，以表現好孩子的文靜知禮。就這樣，是神又是人，生動可愛的「大阿福」形象，在民間藝人的手中誕生了。

無錫泥人，所以能深得人心，在於它深知人們的心理，以生動傳神打動人心。一塊沒有生命的泥巴，經過有創造性的人手一捏，就成了有藝術生命的藝術品。這確實是「化腐朽為神奇」。這種藝術品，它的藝術生命可以說是永存的。

幾千年以前的作品，今天看來，仍然神彩奕奕，生氣勃勃，其奧秘在於民間藝術家賦予了泥巴以靈魂，駐留了被塑造對象的「神」！

歷代勞動人民，歷代民間藝術家，千百年來以他們的智慧結晶，匯成了一條星光燦爛的「天河」。說明了人民是藝術的母親，民間藝術是藝術的生命之泉。讓我們大家來關心、保護、重視民間美術，收集、研究、學習民間美術，在民間美術的豐富源流裏汲取藝術創作的營養。民間玩具不是無足輕重的。藝術品的價值不在於體積的大小，而在它有無藝術生命——形神兼備以形傳神。

註 釋

- 〔一〕《聞一多全集》第一集《伏羲考》
- 〔二〕《路史·後記》注引《風俗通》
- 〔三〕盧仝《與馬異結交詩》（一）
- 〔四〕《文選·魯靈光殿賦》
- 〔五〕《帝王世紀》
- 〔六〕唐段成式《酉陽雜俎》、《寺塔記》
- 〔七〕《蘇州府志》

剪紙藝術史提要

王樹村

一 引言

民間美術是以勞動大眾自己創造或供衆多人民欣賞的作品而言，且與民間風俗有着密切關係。它就地取材，質料便宜，不需精雕細琢自有其淳厚古拙或纖巧天成之風趣，令人百觀不厭，永爲人民所喜愛。就剪紙藝術而言，它的工具和原料極其簡單而易得，無論是民間剪紙藝人或廣大農村婦女，他們隨時隨地拿出剪刀和幾張紙片，即時就能發揮他們內心蘊藏着的藝術創作才能，其技藝之精，堪稱巧奪天工。由於過去文人士大夫和美術史家們多重視名士書畫，對民間剪紙目爲工匠雕蟲小技，或婦人剪花刺繡之女紅，拒納於中國美術之範疇，所以，至今我國美術史上仍缺剪紙藝術之篇章。此外，古代有關剪紙藝術發展方面的可稽資料貧乏，有些散見於紀述市井生活或民間風俗的古人筆記雜談或詩人詠句中。這類隻言片語之資料雖然不多，但它卻隱約地勾勒出剪紙藝術的發展脈絡，爲今天研究我國剪紙藝術史，略備了難得可靠的資料。本文僅據這些資料撰寫成章並有物可考，若有不當之處，懇望讀者補正。



清代 龍鳳呈祥 喜花（天津）

清代 福祿壽 禮品花（河北）



二 剪紙釋義及其品類

「剪紙」二字，顧名思義無非是以剪刀去鉸紙，從語法上講是一動詞。若用剪刀將紙或綵帛鉸成花木鳥獸之形、山水人物之貌，可稱之爲「剪紙藝術」。剪紙二字初見於杜甫《彭衙行》詩中「剪紙招我魂」之句，但未言剪紙之形。歷宋至元，岑安卿《栲栳山人集》中，有「題張彥明收藏《剪紙惜花春起早圖》」一詩，是今日簡稱此一藝術爲剪紙之由來。剪紙藝術也包括以刀雕鏤的刻紙，這種刻紙曾是民間藝人爲了多產省工，一次可刻多張，效果與剪出者略同，故亦可通稱剪紙。



剪紙形式繁複多樣，就其用處而分類，有：

「窗花」，它流行在北方，其中又分兩種：一種是貼在窗紙或玻璃上，作為門窗裝飾品；一種是貼在窗櫺上，大都呈方形，中雕細綫花紋，用以透風，流通新鮮空氣，俗稱「氣眼」。

「刺繡花樣」，過去兒童和婦女們的鞋、帽、衣襟、門簾、枕頭等衣物上，都刺繡一些五彩花樣。「刺繡花樣」就是薄粉紙刻成的刺繡底樣，故又叫「花樣子」。

「喜花」，封建社會時期，女子出嫁時要陪以嫁妝。為點綴新婚喜慶氣氛，嫁妝的物品上冠以紅紙剪的吉祥圖案。這類剪紙又叫「嫁妝花」。

「禮品花」，過去祝壽、生子、中取、陞官、遷居、開市等吉日，親友贈送賀禮時，禮品上常覆以剪紙花樣，如「一路福星」、「壽夭百祿」、「當朝一品」等。

「燈籠花」，以往人們夜間外出或喜壽節日，門庭需用紙糊燈籠作照明。為使燈籠華麗美觀，嘗以彩紙剪成「五福」或其它吉祥花樣，貼在燈屏上，名曰「燈花」。

「牆花」包括炕圍花、屋頂花、竈頭花等。炕圍花是貼在炕圍上的單色或彩色剪紙花樣。屋頂花是貼在屋頂上的剪紙，中心為圓形，四隅配以邊角形，五件為一套。竈頭花即貼在竈頭的吉祥花樣或文字的剪紙。

「扇花」，是用泥金紙剪成各種花樣貼在烏漆摺扇上。又有以彩紙剪成竹蘭花鳥，夾在絹紗團扇中間者。

「掛錢」，新年時貼在門楣或佛龕前，以祈平安；新屋建成亦有貼掛錢於樑上，借以厭勝。

「功德花紙」，是屬酬神敬祖、祛病禳災和喪俗祭祀用的剪紙。這類剪紙雖屬迷信品，但形式內容與普通剪紙無大差異，只因用畢焚化，今已不可多得。

「影戲人」（走馬燈人），影戲演出中的角色道具，最初皆以紙雕刻而成；走馬燈中的刀馬人物，皆剪紙染色製成。後有以木版印刷者，然亦需用剪刀剔透鏤空。

其它還有與民俗有關的，如「掃晴娘」等總共約分作十大類，這些五光十色的剪紙藝術，並非同時出現，它是隨着人民生活逐漸提高，民俗活動不斷發展而陸續豐富起來的，所以剪紙也可說是一種民俗藝術。

三 南北朝以前的剪紙

剪紙藝術起源於何時？從河南輝縣固圍村出土的戰國時期的銀箔及新疆出土的漢代金箔飾片來看，已具剪紙藝術造型之特點。再據文獻記載，《史記·晉世家》有：「成王與叔虞戲，削桐葉為珪以叔虞，曰：以此封若。」梁·沈約據此引以為詩：「微葉雖可賤，一剪或成珪。」可算是剪紙藝術之嚆矢。晉·干寶《搜神記》有李少翁故事一則：「漢武帝時，幸李夫人，夫人卒後，帝思念不已。方士齊人李少翁，言能致其神，乃夜施帷帳，明燈燭，而令帝居他帳，遙望之。見美女居帳中，如李夫人狀，還幄坐而步，又不得就視，帝愈益悲感。」宋·高承因循此說於《事物紀原》中，謂李少翁「夜作方帳，張燈燭於其中，以紙刻夫人像，影射於帳……」。此說嘗被引作剪紙和「影戲」之起源。其實漢武帝（劉徹，公元前156——前87年）時，造紙工藝尚在試製階段，以紙刻成會動的夫人像，似應存疑。南北朝時，梁·宗懷著《荆楚歲時記》謂：「正月七日為人日，以七種菜為羹，剪綵為人或鑲金箔為人，以貼屏風，亦戴之頭髮。又造華勝以相遺。」又謂：「華勝起於晉代，見賈充李夫人典誠，云：象瑞圖、金勝之形，又取像西王母戴勝（一）也。」劉恕《通鑑外記》還記有：「晉惠帝正月賞宴，百花未開，令宮人剪五色通草花。」從以上文獻所載，可以說剪紙藝術於西晉時已經形成，而且與歲時節令和婦女裝飾有關。

自從漢代異域佛教傳入中土後，歷魏、晉到南北朝，因與中華文化和民俗相融合，佛教和佛教藝術有了顯著發展，隨着僧侶宏揚佛法的宣傳，剪紙藝術也染上了宗教色彩。晉《范汪集·新野四居別傳》有：佛涅槃日「家以剪佛花為葉」的記載（二）。南北朝時，七月十五佛教徒設「盂蘭會」，是日「僧尼道俗悉營盆供諸佛……廣為華飾，乃至刻木割竹，飴蠟剪綵，模花葉之形，極工妙之巧。」（三）反映了佛教徒利用剪紙藝術增添佛前華飾，借以招引信士。這類剪紙不斷發展，逐漸形成了剪紙藝術中的一類「功德花紙」。

在剪紙實物資料中，要以近年新疆吐魯番阿斯塔那北朝古墓中發現的剪紙為最早了。其中有兩件完整的幾何形團花剪紙，還有一件用土黃紙折摺剪成的六角形圖案殘品，每角邊緣剪有昂首

翹尾相背而立的對鹿，非常精美。據新疆維吾爾自治區博物館考察報告說：「墓中散佈着一些被剪成菱形或束腰形的小紙片，其中有文字的十四片，只四片可拼合……章和十一年辛酉歲□（正）月十一日……」字樣^{〔四〕}。按「章和」為高昌麴堅的年號，正當西魏文帝（寶炬）大統七年，即公元五四一年。據此可信我國剪紙藝術最遲當在六世紀南北朝時期，已相當精巧成熟了。

四 隋唐剪紙藝術之發展

隋代統一了南北朝對峙的局面，剪紙藝術隨着民俗發展，大致與南朝同。如《玉燭寶典》載：「立春日，俗間悉剪綵為燕子，置之簷楹，亦戴。貼宜春之字……七日名為人日，家家剪綵或鏤金箔為人，以貼屏風，亦戴之頭髮。今世多刻為華勝、象瑞圖、金勝之形。」文中所記，幾於《荆楚歲時記》相似，不過形式上又出現了燕子等花樣。剪綵為人貼屏風，或造華勝以相遺，源於歲時風俗活動。到了唐朝，綵勝便被皇帝作為「立春」日賞給臣屬的恩賜之儀。孫思邈《千金月令》載：

「唐制，立春，賜三省官綵勝各有差。」又武平一《景龍文館記》：「正月八日立春，內出綵花賜近臣。平一應制云：黃鶯未解林間囀，紅蕊先從殿裏開。唐朝皇帝鏤金作勝，剪綵為花賜羣臣，如此浪費財物，因而上行下效，宰相揮霍有更甚者，如元載寵姬薛瑤英^{〔五〕}，於七月七日令諸婢共剪輕綵作連理花，以陽起石染之，當午散於庭中，隨風而上，遍空如五色雲霞。」（見《妝樓記》）唐代的剪紙除出土的以外，傳世者僅見一華勝殘片之圖^{〔六〕}。其它形式的綵勝，惟從唐人詩句中去覓求。如大和進士李遠的兩首詩，一首題作《綵勝》：

剪綵贈相親，銀釵綴鳳真；雙雙銜綬鳥，兩兩度橋人。葉逐金刀出，花隨玉指新；願君千萬歲，無歲不逢春。

又一首題《立春日》：

暖日傍簾曉，濃天開篋紅；釵斜穿綵燕，羅薄剪春蟲，巧著金刀力，寒侵玉指風；娉婷何處戴？山鬢綠成叢。

詩中繪聲繪色地寫出了唐代佳人剪紙的優美動作，和剪出的各種花鳥草蟲等美麗的花樣。回