

中国工艺美术学会民间工艺委员会
东南大学艺术学系 ● 联合主办

张道一 主编



中國民間工藝

第十六·十七期
一九九六年十二月



民艺研究的若干关系	张道一(1)
与民间美术对话	丘 斌(26)
传统民艺的探究和发展	张柏如(32)
民间工艺对现代设计的启示	田劲煦(38)
湘西民族工艺品的继承和发展	田大年(44)
庐阳花布启示录	张 志(48)
我从调查搜集集中走来	张 志(51)
现代科技社会和汉画艺术	黄雅峰(54)
流水不腐	
——国际文化交流与中韩艺术关系	张 章(58)
民间美术动物题材三种	聂为国(64)
蛇图腾及其变体	万书元(75)
江浙土布史考	夏燕靖(81)
大理白族扎染调查与研究	陈宁康(89)
山东民居概述	姜 波(99)
山东民居考察(四种)	姜 波(105)
古建筑艺术的瑰宝	
——徽州民居、祠堂、牌坊	张国标(119)
湖南民间木雕艺术	陈 希(125)
扬州现存砖雕实录	张 燕(129)



第十六·十七期 ※ 目录

中国戏曲脸谱艺术简论.....	孙建君(136)
雉文化与雉面具	张 昕(143)
河南“泥咕咕”的现实	刘道广(152)
惠安女印象	
——闽东南沿海民具调研散记.....	许 平(159)
临沂民间美术综述.....	王 滨(169)
沂蒙民艺二种.....	孙枫玲(175)
沂水高桥镇的民间刺绣.....	王 滨 王学花(178)
郯城樊埝木制玩具.....	陈叔铭(180)
冀南民间美术寻访录	蔡 杰(182)
最工者愁	
——刘大炮和他的靛蓝工艺.....	樊家伦(184)
印大兰及花家陇翅庄的剪纸花样.....	姜耕玉 王荫 王卯东(190)
金秋田园行	尤 扬(193)
后记.....	(200)

• 封里:花家陇翅庄剪纸 封三:鸟(袁观剪纸) 封底:大米画
 • 插页:山东临沂刺绣·山东民居·惠安女·大理白族扎染
 • 装帧设计:郑元方 • 英文翻译:徐 飙

民艺研究的若干关系

■ 张道一

世间万物都是相互联系的,任何事情均不可能孤立地存在。研究民间艺术,透过现象看本质,便不能就事论事,偏执于一端,即使分析它本身的审美意义,也会关连到物外,有若干关系是必须深入解决的。作为研究民间艺术的民艺学,在不同的方面又分别与人文学、历史学、社会学、伦理学、心理学、民俗学、宗教学、工艺学以及文化史、文明史、艺术史和考古学等相联系。一对对的关系既相互矛盾,又相对统一,无不表现出辩证的关系。这些关系,是在实践中存在的,深刻地将其揭示出来,便表现出一定的理论性,而且有些问题很敏感,又关系着现行的政策(诸如民族政策、宗教政策等)。所以,在研究的态度上,不能疏忽,不能随意,必须求实,严肃,慎重。以下,试举若干关系,加以说明,目的是“为自己求理解”,以就正于贤达。

民艺与非民艺

对于民间艺术的研究,确定它的性质和范畴是很有必要的。在以往的研究中,我采取了“比较法”,而没有给民艺下一个或几条定义。所谓“比较法”,即在中华民族艺术发展的历史长河中,分别出宫廷艺术、文人艺术、宗教艺术和民间艺术。也就是说,民族文化的传统,是分别由若干条线组成的。宫廷艺术是以宫廷贵族的利益与审美为旨趣的艺术,强调富丽堂皇、豪华气派,为皇家贵族和上层人物所享用,多是用贵重的材料进行精工制作,以显示和炫耀他们的身份和地位;有的价值连城,直今还被人们视为“国宝”。文人士大夫是中国历史上一个特殊的阶层。他们进则为官,退居山林,常在文质之间游移。在艺术上所标榜的是清高和气节,追求古朴和雅致。宗教艺术主要是佛教的和道教的,从佛寺道观的建筑,到佛像神像的雕刻与绘画,有的用作供奉,有的以为宣传,几乎利用了所有的艺术形式。民间艺术则是以农民为主要对象,也包括了牧民、渔民和城市的市民。而其作者则大都是他们自己,或接近于他们的手艺人。因为他们处于社会的下层,经济物质条件也不优越,所以表现在艺术上率真质朴,其形式也比较活泼,没有太多的约束。

这种区分,在理论上是明确的,也符合于客观的事实。但是在具体作品的界限上有的却比较模糊。原因也很明显,在这几种艺术的发生与发展上,既有派生的现象,也有共生的现象,不论在什么时期,总是这样那样地联系着。从发生学的角度看,民间艺术一直是艺术的主流和基础。特别是农民自己所创造的艺术,因为没有经过专门的艺术训练,都是即兴式的,自发式的,以自娱为主的,所以感情很充沛,但在技巧上未免显得粗糙。故而专业的艺术家常称其为“原料”、“矿藏”、“半成品”。这也说明了,专业艺术家的创作,多是从民间艺术中吸取养料,以丰富自己。从历史上看,如果说原始部落的艺术带有全民的性质,待到以后出现了阶级,艺术也就分别有了归属。在此之后很长的历史时期,民间艺术既是直接承传了原始艺术,又派生出为贵族所享用的宫廷艺术和文人所推崇的文人艺术。《诗经》三百篇中就有一多半是当时的民歌,历代宫廷的“乐府”也是如此。古代所谓“采风”制度,便是向民间收集民歌民谣,经过文人的加工,也就进入经典。在历代的工艺品上,也能看出这一关系。很多东西,总是先在民间产生,以后才流入宫廷,升华和提高。本来,在宫廷造办中服役的人,都是民间的工匠。在南京的明故宫,所遗留下的一些巨大的石础和壁石上,雕刻的花纹仍保留着浓厚的民间风采,不难想见朱元璋初建明朝,临时调用了民间的石匠,有些是任其造作的。待到修建北京的皇宫,其宫廷规范的程度就严格得多。所谓“升华”了的艺术,在制作上是严谨工整的,但也因此有僵化之嫌,工致有余而生气不足了。有趣的是,北京故宫御花园的花石子路,石子竟是被镶嵌在一些经过深雕的大型砖刻之中,花纹的内容也很丰富。五十年代有人发现并拓印了许多,其造型和结构非常精彩,有些原件已经不复存在。作为砖雕,其民间风韵是无疑的,大约就是因被人踩在脚下,不被注意才流传下来的吧。

同样的情况,也表现在瓷器上。中国瓷器历来重视青、白釉,追求所谓“玉气”。青瓷印花,隐约见其纹饰,钧窑一变,出现了紫红色的斑点,是从偶然成为必然。白瓷最初也印花,但宋元发展起来的青花,却是在清雅之中丰富了纹饰的效果。有人以此同民间蓝印花布相媲美,也有人认为两者代表着文人艺术与民间艺术的合流。其实,宋代以来烧造瓷器,起初是官窑借民窑而行的,只是到了后来,才有专门官窑的设立。至于青花,如同国画的写意与工笔(生宣纸与熟宣纸),在后者未解决一系列的技术问题之前,主要是工匠的挥毫,生动流利而颇有力度,可能直接影响到文人画的写意画。及至近代山东一带的青花大鱼盘,虽有明显的程式,却也不失为上乘,连专业艺术家都叹为观止。

鲁迅说过:“士大夫是常要夺取民间的东西的,将竹枝词改成文言,将‘小家碧玉’作为姨太太,但一沾着他们的手,这东西也就跟着他们灭亡。”(见《略论梅兰芳及其他(上)》,收入《花边文学》,1934年)今天看来,话虽有点尖刻,但却非常中肯,道出了文人艺术与民间艺术的关系。用鲁迅的话说,文人士大夫所看中的,便从“俗众中提出,罩上玻璃罩,做起紫檀架子来。……雅是雅了,但多数人看不懂,不要看,还觉得自己不配看了。”(同上文)这里也说明了艺术的雅俗之间的关系。

至于宗教艺术,它与民间艺术的关系,在长期的历史中,几乎难以分离开来。人们常用

“老和尚念经”形容枯燥乏味,但佛经的“变文”变成了生动的说唱艺术,佛经的“变相”变成了美丽的图画,这在敦煌莫高窟的壁画和文献中表现得非常清楚。道教的神祇层出不穷,谁也说不清为数有多少;而随着历代的造神运动,纸马的刻印也遍及全国。宗教为了吸引更多的善男信女,艺术的宣传是最有力的方式,而宗教家清楚地知道,曲高和寡,只有少数的“诗僧”、“画僧”走了文人艺术之路,更普遍地是与民间艺术相结合。唯其如此,才能拥有更多的信徒。于是,宗教借民间艺术以传播,民间艺术假宗教而发挥,在这里,两者又溶为一体了。

如若是说旧时的文人士大夫轻视民间艺术,是因为它的“俗”,所谓“不登大雅之堂”。就像刘姥姥在大观园里被人戏弄,然而她的一言一语却说得有体,不失分寸,真不愧为曹雪芹的大手笔。这是中国历史上由“腐儒”造成的一种现象。遗憾地是,有不少出身于现代艺术院校的人也对民间艺术嗤之以鼻。只能说明,一方面是中国传统的一个侧面,在今天的中国人身上,不难看见过去中国人的影子。另一方面是以西方的艺术技巧作为尺度,来衡量中国的民间艺术。却不知民间艺术最为可贵的是在其质,从不故作、矫饰、故弄玄虚,而是直接通向心灵的深处。

在艺术发展的纵横关系上,民间艺术作为“母体”而派生出其它艺术,并始终给其它艺术以滋养;而当其它艺术成熟独立之后,又与之形成了并列发展的关系。它不像牡丹、芍药等富贵花朵,引人叹赏,而是甘心居于山野,成为点点小花,任其自生自灭。有一些不明事理的人,不仅将民间美术列入工艺美术的范畴,并且作为工艺美术的一个类别,甚至列出排行第几。其原因就是看不清民艺的本质,不理解艺术的层次关系。民间艺术是艺术的一个基础的层次。它可以同其它艺术并列,但从本质上说则是其它艺术的基础,也是我们民族文化的一个重要的基础。

因此,在民艺与非民艺的区别和关系上,与其强调区别,倒不如注重两者之间的联系。一般地说,所谓“非民艺”的艺术,除了外来的和近现代被移植的艺术之外,多是同民艺相联系。上文所说的宫廷艺术、文人艺术和宗教艺术,都是在历史上产生的,在现代应如何对待呢?作为艺术的风格特点,在历史上既经形成,虽然其依附的对象已经起了变化,但其自身仍然存在。譬如说宫廷艺术,皇帝早就没有了,也不存在什么贵族,但是那些华贵的、富丽的东西仍然制作,并且仍然带有宫廷艺术的色彩,只是欣赏和享用的对象起了变化而已。文人艺术也是如此。古代的文人士大夫当然不复存在了,现在的知识分子也起了很大的变化,但是作为艺术创作和艺术欣赏,如文人画和文房四宝等,仍然受到人们的重视。这说明,人们对艺术的需要是多方面的,是发展着的,并不过份地受历史的局限。

既然艺术冠以“民间”一词,在其内涵上,在现代究竟与什么相对应呢?实际上“民间”的概念在历史上并没有固定的内容。就艺术范畴而言,如果说古代的民间艺术是相对于宫廷的(官方的、上层的)艺术而言,那么,在现代,民间艺术只是相对于专业艺术家的艺术而言,因为宫廷性的和文人的艺术也是艺术家所创作。

至于如何判别民艺和非民艺,一方面应该把握理论的高纯度,并以若干典型的作品为

依据。对于一般的众多的作品,只能看其倾向,不能过分机械。就像化学中的水是 H_2O (氢二氧一),但在自然中是难以找到如此纯度的,总是夹杂着一些其他的物质。在纯的、较纯的和 not 纯的之间,有一个“度”的问题须要掌握,其倾向性也就易于判別了。

应该说明的是,民艺和非民艺只是一个对应关系,并不一定是对立关系。如果带着“尊卑观念”而轻视民艺,这种对立只能是个别的人为关系。我之所以在前文中强调其联系,是鉴于现代艺术创作对于学习民间的重要。在艺术的创作上,有借鉴和无借鉴是大不一样的。而在新的创作中产生中国特色和中国气派,舍此是无路可走的。

民艺未来的存与亡

我国社会正处在一个大变革的转型期,社会主义市场经济的发展,不仅改变着生产力和生产关系,也直接影响着人们的现实生活,以至价值观念的取向。诸如“下海”、“大腕”、“大款”、“走穴”,以及“宰”、“炒”、“侃”等语汇,本是旧社会的一些下层隐语,为的是便于私下里沟通,现在都成了最时髦的用语,沸沸扬扬,在报刊上堂而皇之地出现。既向前看,又围钱转,好像人生的目的就是为了生活得实惠些。世态的浮躁和急功近利之风,将一些人生至理丢在了脑后。在这样的时空环境中,不消说潜心研究民艺,只要直面现实,稍加冷静地思考一些理论问题,便会产生数不尽地困惑,为什么对那些过去的旧东西独有情钟呢!

情势确实严峻。城市的旧房一片片地被拆除,将地皮交给房产商们去盖新区,传统的民居正在消失。“拆迁户”们乔迁新居,对那些祖母时代留下来的瓶瓶罐罐也是一次大清除。在农村,当农民手里有了钱,第一件事便是盖新房。江苏邳县有一人家,父亲早年是开染房的,专营来料加工,为农村妇女制作蓝印花布,有数百种油纸版的花样;“文革”中曾经当作“资本家”受到过无数次的批斗。儿子务农,对父亲的遭遇不平,在盖了新房乔迁的时候,不忍见到那些“无用的”却又容易引起伤心的旧花板,便一把火烧掉了。“有用”和“无用”,在不同层次和不同价值观念的心目中,会相距很远。“文革”时的破“四旧”不必说了,就是在文革之后,著名桃花坞的民间年画木版,不是也视为“无用”而一把火烧光了吗,连曲阜城的城墙也被拆除了。若干年过去了,每当提起这些往事,凡是具有民族文化观念的人,没有不痛心的。

可能有人会问,你们是不是有意保护那些旧的事物,同现代化作对呢?我倒要反问,在搞现代化的同时,难道就一定要破除那些传统的文化吗?

破坏容易,很多东西一夜间就会消失殆尽。然而,作为文化艺术的形态,他代表着一个时代,是一条传统之链。在那些虽然陈旧了的东西中,可以看出即时即地的人文精神。一旦消失,所失去的不仅是一品一物,而是民族的过去。当民族文化的历史记录被抹去,伟大的中华民族及其辉煌的文明,用什么来说明呢?我不知道那些高呼“与传统决裂”的先生们是怎么想的,但若真的“决裂”了,其精神不会产生分裂症吗?还会有什么依托。这是每个中国人都应该想一想的。

也有人说,民间美术代表着老祖母的时代,即将进入博物馆了。意思是说,它比“夕阳艺术”还要迟暮,即将寿终正寝了。这只是看到了问题的一个方面。几千年的封建社会,男耕女织的生产方式决定着一代又一代的观念、心理、审美,加之地区的封闭性,艺术流传的局限性,使得民间艺术非常缓慢地发展。试想,当今的社会转型如此之快,连许多有识之士都难于适应,怎能要求民间艺术一下子转入新的轨道呢?另一方面,当陈旧了的不能适应新时代的民艺退出生活舞台时,我们应该为其进入博物馆感到欣慰,因为它代表着过去而进入历史的档案;但也应该为未来的新的民间艺术的产生而欢呼,迎接它的到来。只是新的民艺正在孕育,它的生长和成熟需要一个过程。在城市中,工薪阶层已经实行了双体制,老龄者也增多起来,甚至连城市都会进入老年社会。我们应该注意到,他们的休闲方式已经有多样化的倾向。国画、书法、根艺、奇石以及雕刻、嵌画等,虽然这些形式还明显受到文人艺术的影响,但其趋向,却是自娱性的,自发性的,一旦他们找到了更适合自己的形式,从事真正的创造,将会更美好,并且无疑会影响到下一代。在农村,当农民解决了温饱问题,不再有衣食之虞,也同样会有更多的闲暇从事艺术的活动,而且这种活动不会是为了取得经济的来源,把艺术当作谋利的手段。原因很简单,这是人的一种“本质力量的显现”,首先是在精神上的一种表现和追求。中华民族历来就有这一优秀的传统,他的表现形式可能随时代而改变,但其精神的内涵是一脉相承的。

西方心理学把人的需要分作三个层次:生存、享受、创造。大意是说人们在温饱线上挣扎时是谈不到对于艺术的需要的;一旦富裕起来,不仅要讲究起吃穿,也要进行艺术的享受;而更进一步的要求,已不满足于用钱买来的东西,而是自己动手,从事艺术的活动,从美化自己和周围的环境,以至表现自己的心灵感受。这一论点,从事物发展的逻辑上看是理清脉顺的,也符合于由物质文化到精神文化的转化。但是对于中国几千年的农民来说,却不受这一过程的限制。特别是农村妇女,由于过去“男耕女织”的生产和生活方式,练就了她们从事针线女红的技艺,包括审美在内,形成一种素质和习惯。从少年时代起,她们就开始操针弄线,一直到长大成人,先是为情人,后是为丈夫和孩子,织布、绣花,做衣被、做鞋帽。同时,在这基础上也派生出剪纸和灯彩,去装饰自己的生活环境。“慈母手中线,游子身上衣”,其中蕴含着多么深厚的感情!即使在温饱线上挣扎,这种情感也不会中断。

那么,当农业体制和结构发生了变化的今天,未来农村是否还会保持这个传统呢?这要从两个方面来看。一方面应该承认会有变化,那种“自给自足”的田园诗般的生活将会淡化,不会再有原来形式的继续;但是另一方面,中国传统的人伦和家庭关系不会消失,而有些形式又必然会衍生下去。譬如对于人生礼仪,婴儿初生要送彩蛋,有些是精心绘制的;孩子满月(或百日)外婆要送亲手做的衣服,祝福他成长;以及新婚贺喜、老人祝寿,这些活动只有越来越隆重,不会消失或淡化。民族节日和岁时节令也是如此,其中很多是关于艺术活动的。试想,生活红火了,怎能少得了民艺品的装点呢?

以经济发达的国家和地区为例,也会说明这一关系。我曾接待过一个由日本家庭主妇组成的“自由手工艺代表团”,并看到了她们制作的作品。她们身为家庭主妇,并无家务之累,

当然也是不愁吃穿的。老年人最担心的是孤独,年轻些的也不甘于寂寞,便自己随心所欲地做起工艺来:缝和服、织毛线、画蜡染、做纸人,以及穿珠堆画,花样很多。她们同邻居串联,相互观摩,联络感情,成为一种精神的寄托。她们也联合起来办展览,却不是以赢利为目的。有一位老年的妇女同我说:她花了很长的时间为女儿设计和缝制了一件和服,当女儿穿着她亲手缝制的和服出嫁时,从内心感到欣慰,激动得热泪盈眶。这是人的感情最充分地表达,它的意义,是无法用金钱来衡量的。

台湾的学者正在农民中提倡“素人艺术”。即劝导他们在农闲时从事艺术创作,已取得了可观的成绩。有的画自己的生活,忆往昔的故事;有的雕塑周围的事物,和传说中的神怪;感情纯真而形式朴实,如同我国大陆各地发展起来的“农民画乡”一样,已经出现了新的艺术的凝聚点。

过去的民艺有的消失了,有的仍被流传下来。

现代的民艺有的是过去的继续,也有的正在孕育着新的样式,或是“旧瓶装新酒”。

未来的民艺只会繁盛,不会消亡。因为除了专业的艺术家之外,广大的人民群众也要创造,一旦他们行动起来,将会出现大的潮流。这是民族文化发展的基础,是人民精神焕发的一种征象。但未来的民艺是个什么样子,理论家是无法预见的,要看文化传统大河的流向,和对人们素质影响的程度。

素人艺术与民间艺术

从最早的意义讲,艺术本是人的一种正常的活动。高兴了,手舞足蹈,放声而歌;要记事,画成图画,做成雕刻;为了悦目,在自己的工具和用品上也要进行刻绘。虽然人人都可有艺术的活动,可是水平却有高下之分。以后有了分工,便出现专门从事艺术的人。但起初之有画画的、雕刻的、吹奏的等等,不过是种职业,就像做家具请木匠,修房子须泥瓦匠,鞋子破了有鞋匠;那时从事艺术的也只是画匠、石匠、装裱匠、绣花匠和吹鼓手、乐班、戏班而已。待到艺术家的出现,艺术学院的设立,本来是一种提高的形式。因为艺术提高了,似乎人也高起来,甚至有人自命不凡。

原来,人人都参与的艺术活动,并没有因为艺术家和艺术学院的出现而终止。他们自生自长,自然发展,所谓“劳者自歌”。在他们的艺术中,既尊重老一辈的指点,又任其自由创造,有不少人将艺术视为生活的一部分。这些人既非专门的艺术家,也没有受过专门的艺术教育,连同他们的作品,应该称什么呢?

当然,应该称为“民间艺术”。但民间艺术的涵盖面很宽,除此之外还有其它的情况。我曾将民间艺术的作者与作品划作五个层次,这五个层次是:

- 一、以农民为主的艺术。也包括渔民、牧民的艺术;
- 二、农村的副业。在农闲时进行“批量生产”,拿到集市上销售;
- 三、走方艺人。以此为职业或半职业,挟艺术而走街串巷;

四、专业作坊。设肆从艺，并有师徒相行；

五、民风新作。即专业艺术家向民间学习，取法于民间，作品带有浓重的民艺色彩。

严格地讲，只有前四种系真正意义的民间艺术，第五种已属于专业创作的范围。在这里，只是对于民间艺术的分析与归纳，所谓“层次”，也仅就其性状和“度”数而言，不论四种或五种，都不带高下、优劣之分。艺术的高下、优劣与产生的条件，是不受什么形式和名份规定的。

归根究底，作为民间艺术研究，主要对象应放在第一个层次。农民从事艺术，固然可称为“农民艺术家”，但现在的“家”们在社会上已经“炒”得很乱，就其性状而言，我选了一个词，称之为“素人艺术”。

“素人艺术”这个词不是新杜撰，在国外和台湾早就使用，也有的称作“朴素艺术”，以及“粗原艺术”、“新原始艺术”、“现代民俗艺术”等。但比较起来，还是前一种贴切。——

“素人”一词汉语中不常见，可能是一个日本词；日文辞典中作“外行”、“不在行”解，在具体使用上也指那些戏剧的票友、玩票戏、清客串戏。因为它是冠以艺术之前，就限定了一个“素”字，既是朴素的、质素的，又是未经专业训练和非以此为职业的。这样解释，可能接近事实。

对于农民的艺术甚至他们的副业，指作者为“艺人”，显然是不当的，而对于那些游方者和居肆者又只能称艺人。“艺人”一词，在使用上对其内容也不稳定。从历史上看，凡是从事艺术创作、表演、演奏的人都可称作“艺人”，如同“诗人”、“哲人”一样。但近几十年的习惯，多冠以“民间”而称“民间艺人”，主指戏曲、说唱和手工艺的从业者，对学院出身的从艺者就不称艺人了。且不说这种“约定俗成”的合理与否，对于“民间艺人”而言，特别表现在应用美术方面，有些情况是须要具体分析。

不论游方艺人还是作坊艺人，他们的作品既带有重复性、复制性，又带有服务性、商品性。因此，在一般情况下，多是适应着“顾客”（定货者）的喜爱、要求而制作。甚至会有“来样加工”和“参考模式”。在这种情况下，手艺人仅仅 是以“技”为人作嫁，并非施展自己的艺术。民间工匠有一句谚语：“七分主人三分匠”，便清楚地说明了这种关系。

由此可以看出，手工艺人的作品，会出现两种情况：一种是受命于他人而制作的作品，用高尔基的话说，是为“别人的叔叔”所做的东西。这些东西的特点，不论内容、形式、风格乃至审美趣味，都不是属于作者本人的，作者只是用技巧把它表现出来。我看过一些为日本人制作的刺绣和服腰带和扎染品，即所谓“来料加工”者，实际上连图样都是日本的；其制作也很精美，但不能说就是中国的民间艺术，用现行的话说，不过是技术劳务出口而已。从历史上看，就是手艺人本身，一旦技艺达到了较高的水平，也喜欢向文人艺人攀附。在明清时代的文人笔记中，可以找到很多这样的例子。

但是，手工艺人的作品也有另一种情况，表现出民间艺术的本色。这些作品，多是在制作不受干扰的情况下产生的。譬如说自用的或为其家人制作的东西。在为他人的工作中，也有时会允许他自由发挥。上文所提到的北京故宫御花园的地砖雕刻，便可说明这一点。

我曾经留意过各地木匠自制自用的“墨斗”，那是一种拉线的工具，其外形的雕刻各式各样，几乎没有雷同，真可说任其发挥了。

有“文化”与无“文化”

“文化”是人类所独有的现象。狭义的“文化”主指社会的意识形态；广义的“文化”泛指人类社会的历史实践的过程中，所创造的物质财富和精神财富的总和。因此，对于一个民族来说，文化的承传性和连续性便成为衡量文明程度的重要标志。人们通常所说的“文化水平”，只是指一个人所受普通教育的层次以及掌握文字和一般知识的程度。对于农民而言，他们的书本文化可能不高，有的甚至没有进过学校，识字不多或不识字；可是他们的生活阅历非常丰富，并且掌握着全套的农业生产知识。也就是说，他们对于以记录和传达语言的书写文化确实没有掌握，但是在另一方面，却又体现着书本文化所不曾概括的更为生动的实际的文化。然而，由于简单化的结果，便常常称这种情况和这些人：没有文化。

这是一个非常含混的缺乏科学根据的糊涂概念。可是不仅在社会上已经司空见惯，而且在人事和专业表格中也突出地表现出来。所谓“文化程度”一栏，只是填写所受普通教育即书本文化的程度，并不能代表本人所掌握的文化的全部知识。正确的标格应该是“最后学历”，它并不等同于文化的程度。

这种误解导致了什么结果呢，表现在民间美术上又出现了什么情况呢？一个剪花、绣花的农村妇女，一个熟练的手工艺人，他们所制作的艺术为人们叹为观止，可是在文字记录上，他们却是“没有文化”。在这里，悖论出现了，难道由他们所创造的艺术不是文化吗？怎么会“没有文化”呢？

在整个民间艺术的作者中，这种情况是较普遍的。特别在老一代的艺人中，他们在青少年时期没有条件读书，便走了“学艺”的一条路。不通过文字传授的艺术，全靠口传心领，须要付出巨大的精力，也因此创造了他们的一套经验和模式。“艺诀”（口诀）便是一种。如果说，现代电影和戏剧导演要给演员“说戏”，辅导演员深入脚色，紧扣剧情；那么在京剧和地方戏中尤其重视于此，连一板一眼、抑扬顿挫都很重视。1995年5月21日《扬子晚报》文摘版转载了一篇文章：《妇道人家赵丽蓉》，记述著名评剧表演艺术家赵丽蓉。她说：“我这不识谱又不认字、全凭脑子记的主儿，哪敢不用功啊。……多亏现代化救了我！一个半导体，一个录音机，一个随身听，着实帮了我大忙。每天六点半我就打开广播听新闻，了解国家有啥大事？国外又怎么了？别看我没文化，照样能写剧本，有了好素材我便口述记录下来，我觉得不怕事不成，就怕不攀登。有时我也看看电视，如果电视不行，就看看它是怎么不行的，咱也好避免啊。最近又开始学着看点录像什么的，特别是那些获了奥斯卡奖的，咱也学两手。”

这是一个现代型的事例，其中充满着丰富的文化，而且表现出较高的层次，只是说没有通过文字和书本而已。

有一位刻砚名家陈端友(1891—1959),我曾同他共事过两年,在当代刻砚家中可说是佼佼者。他不识字,但自己的名字却写得很漂亮。在他的房间里,墙上画有密密麻麻的记号,是他记事、记帐用作备忘的。所刻“竹节砚”和“龟砚”,曾费数十年的功夫,观察入微,用刀如神,在文人艺术中均称名作。像这样的艺术家,能够说他“没有文化”吗?

概念的混乱不仅会损伤事业,也会导致一些相关问题的发生。因为民间艺人没有掌握书本文化,如在社会上贬低他们的地位,进不了高等学校的大门,甚至看不起他们的艺术等。历史上和老一辈的艺术家,确不少识字不多或不识字的人,但他们的艺术已升华得很高。作为理论思维,应该注意到文化的如下特点:

一、文字是记录思想和传达语言的符号,是文化的重要表征之一。

二、知识是文人的重要内容。但知识是多方面的,各种知识的表现特点并不一样。有的靠文字来记录和传播,有的则是靠形象(视觉的和听觉的)。

三、各行各业所专有的技艺,也是一种文化。它的承传主要是靠实践。在艺术上,有的要靠师傅把着手地来教,甚至有的“只能意会,不能言传”。

这说明什么呢?

它从一个侧面,说明了文字固然重要,但在艺术的建树上有些并不是靠文字。这可能是形象思维的一个特点。我们知道,文学是离不开文字的,可是民间的口头文字(口承文学)却流传下来大量的宝贵的文学财富。所以说,认识这一特点和不认识这一特点,对于文化理解的深度会大不一样。须要说明的是,在这里只是为了说清民间艺术作者的这一特殊的关系,绝对没有为不识字而辩护,否认书本文化。相反地,我主张每个人都应掌握书本文化,并尽可能地高一点。那种将两者对立起来,甚至以不识字为光荣的人,非但不应该,反倒有愚昧之嫌了。

所谓“文盲”,只能是“文字之盲”,而不能含混地解释为“文化之盲”。如果说,农民缺少书本文化(文字文化),不识字,是历史所造成的,那么,随着社会的进步,他们的后代有的早已取得了读书的条件,有的正在“希望工程”中解决。不难想像,未来的农民将会发生很大的变化,民间艺术也不会原封不动,总要变化的。

汉族与少数民族

我国是一个多民族的国家,然而又是以汉族为主体的国家。论人口的比例,汉族占了全国总人口的百分之九十以上,而五十多个少数民族只占全国总人口的百分之六左右,他们分布于半个中国。

民族是一个历史的范畴,有其发生、发展和消亡的过程,是社会发展到现阶段的必然产物和必然形式。人们长期聚居在一起,有共同的语言、地域、经济生活以及共同的文化和心理素质,在历史上形成一个稳定的共同体。由于历史发展的不平衡,各民族之间表现在政治、经济、文化和语言、生活方式等方面也表现出差异。在中国历史上,曾经分分合合,

其中也包括了民族问题。南北朝的隔江分治和元、清两个朝代,都是民族矛盾斗争的结果。我们从文化的角度看历史,几千年来汉民族以农耕文化为中心的文化源流,发展得比较稳定,连续性强,水平也高。周边的一些少数民族虽然勇猛善战,但在文化的层次上是落后的,特别是由于人口的巨大差异,在古代即使蒙古族、满族的贵族统治了中国,在文化上也无法改变汉族的传统,相反地为汉族文化所同化。

在今天,中国民族间的关系是平等的,根据少数民族的分布和聚居情况,分别建有省级的自治区和区以下的自治州、自治县(旗)等,实行区域自治。这是一个空前的民族大团结的时代。五十六个民族共同组成了中华民族的大家庭。

从民间艺术的角度看,由于各民族在文化上的凝聚力,共同的心理素质和审美旨趣,在艺术上尤其表现得纷至杂呈。汉族人多,地区也广,虽然文字统一,但方言千差万别,加之历史上地域的封闭性,所谓“百里不同俗”,民间艺术显得千姿百态,而各少数民族因了文化背景的不同,其艺术更是丰富多采。人们通常将中国称作“神州大国”,主要是指其悠久的历史,众多的人口,广阔的版图和丰富的资源;实际上,在民间艺术方面,不论其种类、其品位以及数量之多、流布之广,也是堪称大国的。

中国的民间艺术虽然非常悠久,非常丰富,非常活跃,但是作为民间艺术的研究,即“民艺学”的建立,却是很晚,至今也是在形成中。这样,就必须使我们注意,在研究民间艺术时,汉族的民艺要研究,少数民族的民艺也要研究。既要防止汉族的“大汉族主义”,又不能存有少数民族的“狭隘民族主义”,更要反对“民族虚无主义”。大汉族主义其性质也就是民族沙文主义,它宣扬本民族的利益高于一切,无视其他民族的利益,甚至欺负其他民族。狭隘民族主义即地方民族主义,它的特点是自我孤立、保守、排外;严重的甚至会破坏祖国的统一和民族的团结。

民族虚无主义是虚无主义在民族问题上的一种表现。它认为“民族”是一个虚构的概念,因而无视民族特点和民族差别,甚至蔑视民族文化的传统和历史遗产。虚无主义者强调“个性解放”和“个性自由”,应当建立在超民族的、世界主义的基础之上。这些观点和思潮,显然对民间艺术的发展是不利的。

对于古代史的研究,商周以来,我国的文化中心在中原地区,其文化发达的程度一般也高于四边;但从近年的考古发掘表明,在四边地区的地方文化中,有些也达到了很高的水平。古代北方和西北方的“胡”、“狄”、“匈奴”,南方的“蛮”,东方的“夷”等,大都是对当时少数民族的泛称。如在四川、云南、内蒙出土的青铜器,湖南、湖北出土的漆器,甚至再推远若干个世纪,辽宁出土的泥塑和彩绘陶,山东出土的蛋壳黑陶,江苏出土的玉器等,大都是四方边民的制造品。远古的方国和少数民族,与今天的少数民族已经接不起来,有很多历史的悬案有待进一步的解决。但是,不论古代还是现代,少数民族在民间艺术上的创造是非常丰富的,同样是中华民族文化的重要组成部分。

在少数民族的民间艺术中,仍保留着许多古老的样式,甚至还能隐约看到原始的内涵,因此,有人称之为“活化石”。许多民族都有本民族的“史诗”,多是通过歌唱来叙述的,

有的也诉诸于绘画。对于世纪之初、民族英雄以及历史上的重大事件,都深沉地记在每个民族成员的心中。一部《苗族古歌》,从“开天辟地”唱起,一直唱到“跋山涉水”,民族的大迁徙。气势恢宏,想像开阔,黔东南的苗族是将其当作历史来唱的。有一种现象值得注意,越是没有文字的民族,其民间艺术表现得尤为丰富,是不是一种弥补文化缺陷的形式呢?

作为少数民族的民间艺术研究,我们的研究队伍和研究成果还不是太大太多。研究工作虽然不限于本民族,任何有志者都可深入探讨,但我们还是期待各族都有自己的学者和专家。只有在本民族文化中熏陶成长的人,才最能深切地吃透他的文化内涵,而不是浮光掠影,隔靴搔痒,甚至是牵强附会。特别是解释一些历史性的问题,须要有可靠的民族史的依据,绝对不能想当然。譬如说苗族的历史,与古代的“三苗”有没有关系,究竟是不是传说中蚩尤的后裔,以及现今苗族服装上的绣花,有说是“表现了一个民族南迁的历史”,到底有什么根据。对于这些问题,都必须经过认真的考证,来不得半点虚构和猜测。考据确凿的如落地有声,将是莫大的贡献;如若走路不留脚印,岂不变成欺人之谈。我们应该时刻记住,做学问不像编故事,可以任意发挥,浮想巧构,这大约就是艺术创作和科学研究的区别所在。

同样,几年前曾经吹起一股热风,将民间艺术纳入到“图腾”、“阴阳”、“生殖崇拜”之中进行讨论;一时间,好像二十世纪末期的中国又回到了原始时代和中古世纪。器杂沸腾,“炒”得人们心神不定。我不是有意指责这类文章,或是认为不该讨论这些问题,而是觉得谈的太玄,力度不足,多是以臆测代替论据。论据不实就不能支撑论点,缺乏说服力的论说岂不是变成耸人听闻。

少数民族的文化现象,不论有文字的和无文字的,比较起来是很复杂的。其中一个重要的原因,在文化体系上并非是一条线。如果说西南诸民族较接近汉族,那么,西北的不少民族其文化性状又通向中亚;其间还有一个宗教的关系。古代的“西域”和“南蛮”只是一个泛义的地域概念,并不表明国家间的行政区划。所以,西域既包括外国直接到波斯(伊朗)等地,也包括我国的新疆,在文化上必然会反映出这种关系来。特别是在那些民族杂处的地域,文化艺术上的影响会变得很微妙,甚至会出现“你中有我,我中有你”的现象。本来,人类社会所形成的大大小小的“文化圈”,也同样有重叠和套接。研究者的任务,是将其理出头绪来。

不同民族间文化的相互影响和复合,所出现的混杂现象,可能是文化交流的一种正常关系,这在古今中外都是屡见不鲜的。古代西域民族的“联珠纹”和“忍冬纹”,随着丝绸之路的往来,一度成为敦煌壁画中的主要纹饰;只是经过了数百年的融会与衍化,才逐渐形成了中国式的“毯路纹”与“缠枝纹”。一个“卍”(万字)纹,早见于我国新石器时代的彩陶上和古希腊的装饰纹样中。但在中国的流行则是取自西来的佛教,据说是如来佛胸上的吉祥标相,武则天时正式定为文字,读音“万”,义为“吉祥万德所集”。卍字的使用,在汉族多用为符号,但在苗族中却见有为姓的。至于少数民族纹饰中所常见的双“喜”和“福”字,以及方胜(☸),则明显受到汉族的影响。

影响和同化在词义上是有区别的,但在文化方面也只是程度的差异。所谓“民族同化”,从总的方面看,在历史上有两种情况:一种是强制性的,即统治民族对被统治民族实行同化政策,强制他们改变民族特点(包括文化);另一种是自然性的,即在长期的民族间的经济联系和文化交流过程中,落后民族受周围先进民族的影响,自然而然地改变了本民族的特点。一般认为,前一种民族同化是反动的,是民族压迫的表现;后一种民族同化是进步的,是历史发展的必然趋势。在我国现阶段,在民间艺术上,我们认为,即使后一种情况,作为汉族的成员,也应在尊重少数民族的前提下,劝他们尽可能的地保存其文化艺术的特点,不必轻易同汉族一样。

严重的问题是“以己度人”。

前已提及,做学问像人一样,不能用自己的想法去猜度别人,即使是善意,也不一定有好报应和好结果。

有一个实际的例子:在一次关于少数民族的学术讨论会上,有人以汉族文献论述“龙”的产生、历史、意义和形象特点。从形象特点看,不仅汉族有龙,在苗族、白族、藏族等民族也都画龙、雕龙、绣龙。问题在于,形象虽大同小异,但解释则相去很远。因为他用汉族文化释龙,连少数民族的龙也概括进去,以致当场引起争议。关于这类问题,应持慎重的态度。既不能妄作诠释,更不应强加于人。即使同一个民族,在若干概念上也经常出现新老之分和转化的关系。当新的概念产生之后,再用老概念解释,就会显得不合时宜。以汉族为例:通常为人庆寿,笼统地以龟为喻,如“龟鹤遐龄”之类,是没有问题的,但不能以龟实指,说某某寿星像个老乌龟,便成为骂人之辞。因为自元代以来,曾有乐户戴绿头巾的规定,而龟为绿头,又常缩颈,也就落下了这样一个不光采的称呼。民间画龟曰“王八”,用以辱人,即为“忘八”之义,忘记了“孝悌忠信礼义廉耻”也。

宗教信仰与封建迷信

人生在世,少不了信仰。如对某种宗教、某种主义甚至某一个人,产生极度的信服和崇拜,并以之为行动的准则。但如将信仰和崇拜到了盲目的程度,也就是迷信。

我们所要讨论的“宗教信仰”和“封建迷信”,都是加了限词,并非指所有的信仰和迷信,而且是针对民间艺术的情况。

今日之宗教,都有自己供奉的主神、教义、教规、礼仪和宗教哲学等。有些宗教只限于一个国家,如我国的道教,日本的神道教,印度的印度教等,还有一些已成为世界性的宗教,如佛教、基督教、伊斯兰教等。宗教是一种社会现象,并形成一种重要的社会形态,它的起源很早,在原始社会后期即已产生。但原始宗教只是相信并崇拜超自然的神灵,是在“万物有灵”观念下产生的,并没有今日宗教的规模。最初的宗教仪式,是通过祈祷、祭献或巫术来进行的,以求得主宰自然界的神灵的保佑,而且这一过程,往往伴以音乐、舞蹈和相应的美术形式。

宗教的社会性在于,远古时代,当生产力水平极为低下,人们还不理解大自然的规律,更无力无法控制自然的力量,如做梦、偶然事故、天灾等,便幻想有一种超自然的、主宰自然的神灵;在阶级社会中,当人们不理解社会的根源,便产生祸福命运由神操纵的观念。由此生的忍耐、顺从、行善,以求得来世得福。所以说,宗教是自然力量和社会力量在人们头脑里虚幻的反映。

然而这又是一个较复杂的问题,不能过于简单化。关于马克思所说的“宗教是人民的鸦片”的名言,高尔基曾作过如下的解释:“有人曾说:宗教是鸦片。但是医生却把鸦片给病人吃,作为减轻病人痛苦的一种药品,这就是说,鸦片对于人是有用的。至于人们把鸦片当作烟抽,结果抽鸦片的人就会死掉,鸦片是一种比伏特加的酒精更加有害的毒药,——这却是有许许多多的人还不知道。”(《谈谈我怎样学习写作》,1928年)

既然宗教是人类社会的一种历史现象,就必须按照历史的规律加以正确对待。只有随着社会的极大进步,物质生活和文化科学高度发展,随着宗教存在的根源的消失,宗教才会走向消亡。在很长的历史时期内,人们信仰宗教,并且受到国家法律的保障,即人民有宗教信仰的自由。完整的理解宗教信仰自由,应该包括两个方面:既有信仰任何宗教的自由,也有不信仰任何宗教和宣传无神论的自由。

如果从唯心论、宿命论和消极的方面讲,宗教信仰无疑也是一种迷信。而封建迷信,则是在长期的封建社会中形成,一方面与宗教相伴而行,另一方面对于人民带有欺骗和摧残性的活动。如占卜算命、神巫治病、求神弄鬼之类。

这些活动在中国的历史很久,而且在古代是很普遍的,自秦始皇以来,出现了儒家的“谶纬”迷信,“谶”是一种“诡为隐语,预决吉凶”的神秘预言,被说成是符合于天意的,故又叫做“符命”,其图样便是“图谶”。“纬”是方士化的儒生,用神学观点对儒家经典进行解释的比附的著作,是相对于“经”而言的,其中也有谶语,故通称为谶纬。它围绕着对封建统治者的歌功颂德,制造“皇权天授”、“天人感应”的舆论。诸如“真龙天子”、“王者仁则麒麟出”,以及天降“甘露”、地生“嘉禾”、“蓂莢”生于宫阶、“萋莆”长于御厨等。虽然造以文,绘以图,并附会一些自然界的偶然现象,毕竟是不能持久的。由谶纬迷信为发端,到后来便逐渐转化成世俗的“吉祥语”和“吉祥图”,用以取吉利、讨口采了。

巫术的历史更早,可以早到原始社会。古人在大自然的力量面前软弱无力,便幻想通过调动附着于某一物体或个人身上的一种超自然的神秘力量,从而对客体施加影响与控制。它虽然也经常附会于宗教和神,但与宗教信仰不同,而是以实用功能为目的,巫婆神汉,装神弄鬼,不过是一种形式,藉以制造气氛,在精神上取得效应。

从最早意义上说,巫师居王者左右,社会地位很高,一开始便与政治有不解之缘,不像后来之沦落江湖,成为一种小小的骗术。

巫师在古代被称为“巫祝”、“巫史”、“巫目”,也简称为“巫”。其中女性较多,又俗称“巫婆”、“巫女”、“巫姬”;男性者则称“神汉”。在古代,帝王凡求雨祈年、保佑狩猎收成以及其它生活诸方面的尽如人意,都要求助于巫。一般的巫也懂得一些医术,所以历史上又有“巫

医”之名。《论语·子路》朱熹注：“巫所以交鬼神，医所以寄死生。”《公羊传·隐公四年》何休注：“巫者事鬼神祷解，以治病请福者。”本来，巫请神有一套程序和仪式。《说文》：“巫，巫祝也，女能事无形，以舞降神者也。”巫师所进行的一套巫术程式，又称作“巫降”。《周礼·春官·司巫》：“凡丧事，掌巫降之礼。”郑注：“降，下也，巫下神之礼。”在这种礼节中，是少不了音乐和舞蹈的。

巫师念咒之语称为“巫咒”，行巫时所奏之乐称为“巫音”，巫师下神时所特有的步法称为“巫步”；世俗信巫，迷信其歌舞，也就称为“巫风”。在古代，这种巫文化曾经盛极一时，楚国好鬼神。《吕氏春秋》：“楚之衰也，作为巫音。”《尚书·伊训》：“敢有恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”至今民间还会见到“跳大神”的那种弯腰抬头作圆周的跳跃，所谓“傩舞”，也是属于这种性质。

占卜和相面，是古代人用来预测吉凶、推算命运的法术。占卜，是依据天地万物的表征来确定吉凶；相面，是依据人的骨相气色来推断吉凶。据《汉书·艺文志》，中国古代预测吉凶的“数术”可分为六类：天文、历谱、五行、蓍龟、杂占、形法。“天文”即日月星辰之占，后来发展成星命学。“历谱”即考察时历，推算吉凶；“五行”即按金、木、水、火、土“五常”的生克关系推算吉凶。“蓍龟”即占蓍卜龟，后来派生出签占、封占、棋占、牌占、金钱卜等。这些也就是“杂占”。“形法”包括堪舆和相术，即看风水和相面。

“数术”在中国的发展，是中国这块文化的特殊土壤所造成的。所谓“三教九流”，三教指儒、释、道，特别是儒学的宗教化，三教互相影响，不仅在实践上为各种数术创造了条件，而且也在理论上为其提供了依据。“九流”本指古代学术上的若干流派，以“九”言其多，但后来便专指江湖上的各种术士及其职业，具体内容也不止限于九数。在中国历代，“三教九流”代表着社会的一个层面。他们穿着神秘的外衣，说着人们似懂非懂的语言，一会儿在天上，一会儿在地上；扮演着能通神灵、能解天意的角色。“活人不去寻生计，只望堪舆指穴图”。他们自称是“半仙”、“文王”、“太公”、“诸葛”，对“易经洛书”、“太极八卦”、“阴阳五行”乱加解释，用谎言编织欺骗，以愚昧传播愚昧，巧言令色，揣摩心理；解释着每个人的命运，也掌握着每个人的命运。所谓“信则灵”、“信不信由你”，不是绝妙的心理测验吗！

欺骗的刀子捅向愚昧，愚昧酿成悲剧。

从最近一个时期《光明日报》的报道，封建迷信、愚型消费和以“开发旅游资源”、“发掘民俗文化”为名兴建鬼宫冥府，已经到了触目惊心的程度。

卜卦、算命、测字、相面、看风水之类的迷信活动，竟然打出了“科学算命”、“易经预测”的旗号。武汉出现了“算命一条街”，成都文殊院、青羊宫的算命先生称作“预测大师”，并且持有执照和文凭。在农村也出现了“迷信专业户”。湖北随州市现在风水先生和巫婆有二百多名。河北滦平县百分之八十的村都有新建的小庙。

据中国科普研究所于今年春节后对北京街头的书刊市场调查，发现宣扬封建迷信内容的书刊达222种，内容从卜筮、星占、风水、算命、看相、测字到圆梦，一应俱全。从苏北某县的一个村庄，该村农民用于烧香祭祀、算命拜神等方面的“愚型消费”占其年收入的