

中國民間藝術

CHINESE FOLK ART

上



CHINESE FOLK ART

中國民間藝術

《上册》



藝術顧問: 王朝聞 張 仃
主 編: 顧 森 龔繼先
副主編: 沈揆一 陳綬祥
編 委: 李寸松 戴定九
呂品田 葉文熹
撰 文: 顧 森
門類要義: 陳綬祥
責任編輯: 戴定九
圖版攝影: 爾冬強 戴定九
倪嘉德 更生
王連城
裝幀設計: 任 意
圖版設計: 王建綱

CHINESE FOLK ART

中國民間藝術

《上册》

J528 / 4

2117

目 錄

一個期待 王朝聞 6

尋根 張 仃 9

中華文化中的民間美術 顧 森 10

展出目錄

織繡 21

剪刻 101

畫繪 133

塑作 199

編紮 263

埏燒 287

雕鏤 319

一個期待

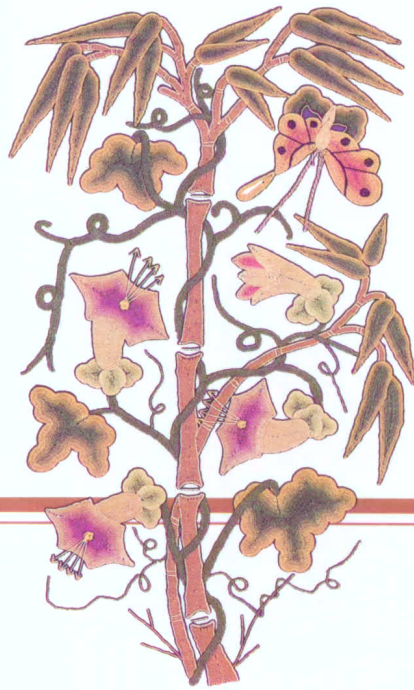
王朝聞

我早已同意給這部民間美術畫冊寫個前言，却没空作些有關的必要研究。前天得知目下出現了一種奇妙的言論，大意是認為接受民間文學影響的作家，成為發展新文藝的有害的障礙。我雖沒空閱讀原件，這信息更加使我感到出版這樣的畫冊，有助於讀者間接理解民間文學的優越性，消除或頂住某些無益有害的偏見。究竟對待民間文藝應當採取什麼態度？是有所否定也有所肯定，還是全盤否定而咒罵它，最好是根據實際對象來說話。用“閻王爺出告示”的態度對待複雜的文化現象，我看是難以服人和通行無阻的。

《詩》被當作一部經書，幾千年來對中國文學發展的積極作用，這是有史可證的。其實這部稱經之一的《詩》，是在奴隸社會階段編成的一部民歌集成。正如中國的原始美術不能不積極影響後來的美術一樣不允輕視，採風者努力得來的成果值得後人感激。儘管《關雎》等篇遭到各種曲解，它和善於言情《木瓜》等篇一樣，至今讀起來仍有藝術魅力。民間藝術作為審美對象，它的影響有普遍性，衆所周知，本世紀以嶄新的形式風格揚名天下的馬蒂斯或畢加索，都接受原始美術和東方美術的影響。我國當代早已享有國際聲譽的畫家齊白石，木匠出身，他那屬於民間美術的雕花藝術，以及他早期的繪畫，以至晚期那雅俗共賞的清新風格，分明和民間美術有不解之緣。對待這些不能抹煞的事實，怎麼可以採取“騎驢找驢”的“聰明”態度。

老實說，我對“民間美術”這一概念的理解，也還沒有達到“禿子頭上的虱子”那麼確切的程度。看來這一概念自身是有模糊性和不確定性的。也許，它的出現不過是和宮廷美術、宗教美術或文人美術，這些也不很清晰的概念相對應而成立的。其實，不僅是文人畫在一定程度上接受了民間美術的影響（正如漢魏詩人接受古代民歌的影響那樣），在審美趣味方面，宮廷美術儘管不能不服從帝王的特定需要，但作品的製作者既然是從民間選拔出來的工匠，它的形式和風格仍有民間美術的審美特徵。為宗教服務的美術當然不能不服從特定的教義，為什麼我們這些不信仰宗教的凡夫俗子，對這種美術也很感興趣？我以為這種審美興趣並不簡單，它對民間美術興趣的聯繫是割裂不斷的。

據我國學者的研究，歐洲舊石器時代的雕塑和繪畫，早在公元前四萬六千來年就已經產生了。我國新、舊石器時代的美術，例如我們稱為原始美術的石、骨、玉雕刻，特別是近年來大量出土的陶器。它們在造型、用色和紋飾等方面所體現的規律性的經驗與知識，直接間接地影響着各個歷史時期的美術創作。原始社會那些從事美術活動的創造者，其身分當然無所謂民間與非民間的差別。但這種原始的文化現象，當時並未受到現代文明的影響，並不因此而顯得它是僵化了即沒有生命力的廢物。相反，它為當代中外學者所珍視，為了研究它而貢獻着生命般寶貴的時間和精力。既然中國民間美術與原始美術有一脈相承的淵源，面對搶救、收集和認真研究民間美術，編輯、出版民間美術圖片，自己雖不是佛門弟子，也想念一聲阿彌陀佛，善哉，善哉！



不論是供當代研究作文化資料，還是當作創新美術的借鑒，或爲了對廣大民衆進行審美教育，出版這樣的畫冊都是很有必要的。儘管我國的民間藝術的歷史悠久，品種繁多，不同時期、不同地域、不同民族的作品有各種形式和風格，不是一本畫冊所能容納的，但經過編者的認真比較而選出某些具有代表性的作品先出一些畫冊。總比等待優越的客觀條件到來時再動手要好得多。記得在五十年代，出版過陝北剪紙或其他民間美術畫冊，但出版比較帶綜合性的畫冊更須要以相應的研究工作爲條件，纔有可能產生更帶普遍性的社會影響。

我不想在這裏現身說法，歷史地敘述民間美術怎樣影響我自己的審美觀念。但我不能不承認，我可能把日用陶器當作雕塑來觀賞，也是民間美術的審美價值培育了我的審美能力的一種結果。不能不服從實用需要的這些陶壺、陶罐，它們那種在穩定、對稱、莊重中見活潑的造型，至今對我仍有一種經看的魅力。近期湖北美術家贈我的民間挑花布巾的原作，貴州美術家贈我的仿製民間印染的新作桌布，陝西岐山縣藝人胡生智贈我的繪彩泥牛，寶鷄李繼友贈我那他在葫蘆瓢上畫的雷公，等等，再看總能引起一種新的快感。所謂經看的藝術品，它對我的作用在於，我可繼續從已經熟悉的東西裏，發現出某種還不熟悉的新的美的特徵，儘管民間美術無例外地是主體對客體的反映，但作者們的審美感受、獨特個性，如何表現的思維方式，都顯得很自由，不受他們所不願接受的成見與拘束，真所謂話（畫）從心出。這些“話”好像不合邏輯却也很合邏輯，符合作者在心靈上對生活的感受，可在它們那稚拙的或奇詭的形式中見天真，活潑而不輕浮的風格中見純真，並以此擁有區別於譁衆取寵的市井氣作品的審美價值。這些以不同形式和內容贏得普遍愛好和聲譽的民間美術正像我以前稱贊過的一件玩具——短竹筒吊成一條能夠活動得嚇人的蛇——使我感到驚奇那樣，體驗到創造者在創造時的喜悅。它們即使在某些方面有所模仿，使我總覺得它們有一種在平淡天真中顯示着獨創性的意味。好像不是故意要做出來討人喜歡的，而像是情不自禁地在表現出他所感受到的愉快。因此，它的商品性並不湮沒它那獨特的審美價值，僅就這一點來看它們也值得珍視，它不是染坊裏的衣料那麼可以由人擺布的。

包括陶製的兒童玩具，既然這些作品也是一種商品，如果硬說製作者的創作衝動祇不過爲了實現自己的創作衝動，那是一種想當然的胡亂吹捧。但也不能否認，即使意識到購買者的興趣，他的製作好像仍在表現着自己對鳥狗之類生物的興趣。或者說，這種現象的存在，是創作主體與審美主體興趣的統一。包括漆器的用色，許多民間作品很強調裝飾效果。色彩的強烈對比並不破壞整體的和諧，巧妙的構思與質樸的風格相統一。不因爲產品爲了賺錢而喪失了自己的尊嚴，相對地避免了討好觀衆的低級趣味。

是的，民間美術不是一種孤立的精神現象，它不能絕對排除世俗趣味的影響。例如年畫裏的“吉祥如意”、“歲歲平安”、“壽比南山”，以至“蓮生桂子”或“狀元及第”，不能否認其中體現着封



建意識。也顯然存在和今天節制生育要求的矛盾。任何事物都不是完美的，對民間也不能全盤肯定。但是，在這些不切實際的幻想裏，也體現特定歷史時期勞動人民的願望。也像帶諷刺性的年畫《猴抬官》那樣，是當時普遍人民的善與美觀念相一致的表現。作為審美對象，有些作品顯然不宜印進祇供觀賞的畫冊裏；但作研究對象，怎麼可以認為它們沒有繼續存在的價值？而且，不能因為民間美術中有這一類型的作品，就可以無視更大量地存在着的不帶迷信色彩，像原始美術那樣有永久魅力作品的審美價值。

人民的生活方式、職業分工與人際關係的逐漸改變，民間美術這一約定俗成的概念，可能越來越顯得有模糊性和不確定性。但是，正如人類其他文化的變革不能沒有繼承性那樣，舊時期的民間美術不能不影響新時期那些不宜稱為民間美術的美術的創造。通俗和庸俗是兩個性質不同的概念，主張別人越看不懂的作品越是高明的理論自身，纔好比“兩條腿的凳子”，是“站不住腳”的。而且，從辯證觀點看來，它未必不是一種庸俗化着的理論，我祝願這本畫冊的編者，經過艱苦而又愉快的研究活動，使它的出版不祇在當前給讀者提供審美對象和研究對象，而且積極影響未來的富於中國特色的各種美術的新創造！如果某些數典忘祖、率意否定傳統與創新的有機聯繫的論者，看了這本集子而引起實事求是的自覺，豈不有助於他那有待於克服的偏見的克服。

民間美術當作一種供研究資料，它對民俗學、藝術史或美學史等學科，都擁有輕視不得的重要價值。祇要不簡單地採用所謂文本的孤立的方法而就事論事，而是聯繫其他有關資料比較研究，這部畫冊至少可能提供一些研究什麼以至如何研究的綫索。單就貴州等地的地方戲面具或陝西隴縣等地的社火臉譜而論，我猜測它們和中國戲曲臉譜有密切聯繫，也和原始社會的面具之間有值得探討的因緣。西方學者所掌握的原始部族的面具資料，例如新幾內亞的面具，從審美角度來觀賞它時，它那裝飾性與表現力的統一，其造型特徵和中國的社火臉譜和戲曲臉譜多麼接近。

這一有關外國的歷史資料，就是從中國學者朱狄《原始文化研究》一書中看到的。對我來說，已經知道的知識和應當知道的知識相比較，實在感到很不相稱。任何人都應當懂得自己的價值，但判斷價值觀念的，究竟以什麼標準為宜的問題，怎麼可以沒有反思？也許，正因為基於我自己的求知慾，纔樂於為這部自己并未參予直接工作的畫冊作些廣告，也就是希望大家都能擴大視野，為比較有嚴肅性的判斷掌握一些必要的依據。“風雨如晦，鷄鳴不已。既見君子，云胡不喜”。祝願這部畫冊與觀眾的關係，也能有《詩·風雨》這麼動人的力量。至於對畫冊裏的具體作品的具體分析，對我來說暫時是不必“騎驢拿拐杖”，“多此一舉”的。

一九八八年十一月十四日北京朝陽區

尋 根

張 仨

爲了擺脫長期封閉社會的審美意識和凝固的模式，藝術創作也曾經歷過想要面向世界，就得“全盤西化”的偏頗主張。熱潮過後，不少有識之士開始了歷史的反思。

多數人以爲：中西藝術都有其各自的歷史背景，文化積澱與審美意識，作爲上層建築的藝術，在發生與發展過程中，難於割裂繼承關係，特別是“民間藝術”，它是民族民間藝術的根，與廣大人民血肉相連，不能割裂，也無法割裂，這是不以少數人主觀意志爲轉移的。

民間藝術是生產者的藝術，是勞動者爲了滿足精神生活的需要而創作的，往往勞動者即是藝術創造者，亦是藝術享用者。雖然其間有些作品不免帶有統治階層藝術觀念的影響，但終究比直接爲統治者享用而創造的藝術品更少一些束縛，能更直接表達勞動者自己及群體的感情。真正的“民間藝術”常常給人以清新剛健之感，因之許多時代統治階層文化走向衰亡的時候，時常借“民間藝術”“輸血”。近年來西方藝術學習“民間”思潮，與我國歷史經驗相類似。而海外華裔尋根熱，亦是在民族意識覺醒的情況下出現的。這與封建文化獵奇“民間”，有本質的不同。

中國美術史是從彩陶文化開始的，彩陶應是“民間藝術”的主根，這是地地道道勞動者的藝術。農業社會出現以後，逐漸有農業與手工業的分工，有了專業的手工業藝人，後來其中優秀分子——能工巧匠，成了宮廷藝術家（如到晚清還有如意館）。他們的代表性作品成了古典藝術的傳統，如青銅器、陶瓷以及牙玉雕刻等等。後來這些作品工藝愈加完整、愈加精緻，到清乾隆以後裝飾則更加繁複，直到近代的所謂“特種工藝”，便是宮廷工藝的變種商品。但在廣大勞動者中間，真正的“民間藝術”仍未消失，它與各民族的民俗一起，生氣勃勃，像野生植物一般發展着。

當前有些概念上的混亂，人們習慣於把一切手工藝品都歸於“民間藝術”。有甚者，把特藝中的末流、一些廉價商品、偽造民藝旅游品，以至屬於特技的微雕之類，都一股腦兒劃歸“民藝”。

“民間藝術”必須有個清楚的界綫。它首先必須真正出自民間藝人之手，它必須與人民的豐富生活、風俗習慣、思想情趣相結合，它必須真正能反映民族、民間的審美意識……這樣以與一切僞民藝相區別。使真正的“民間藝術”能不受污染，在健康的文化心態及環境中發展，在新的歷史條件下與時代同步前進，這將有利於學術研究及藝術創作借鑒，同時也有利於提高國民審美情操與文化素質。

《中國民間藝術》畫冊的出版，爲澄清各種被歪曲了的觀念，爲民族民間藝術尋根，將起到不可低估的作用。

中華文化中的民間美術

顧 森

民間美術與民俗

1. 民間美術一詞內含的變化

民間美術研究是一門新的學科。且不說它的研究要涉及民族學、民俗學、宗教學、哲學、社會學、歷史學、文學、藝術學、美學等等多種學科，僅“民間美術”這一自身的定義，也是一個很大的難題。過去的民間美術，往往是指對應宮廷美術、文人美術而言的一種美術形式。但今天情況發生了變化，由於民間美術對應的一方不存在或不明顯了，民間美術本身也隨之出現了模糊而成爲一種邊沿性學科。事實上，我們今天所說的民間美術，包括了一切未受過學院式專業訓練創作者的創作，如農民畫、工人畫、漁民畫、牧民畫等。如果將這一問題反追到根本就沒有宮廷和文人的原始社會，民間美術又如何定義呢？除了民間美術等於原始美術這一結論外，可能再沒有更合適的回答了。民間美術在不同的社會形態下，其含義、內容當然不盡相同而帶有明顯的差異性。民俗則像一條綫將這些差異性串連起來。

原始社會的美術與原始社會的其它藝術形式一樣，無一不與流行於當時的神靈崇拜、精靈崇拜有關，故一些研究者也將原始藝術稱爲圖騰藝術。神靈崇拜、精靈崇拜的活動和儀式是原始社會意識形態最重要的內容，它體現了原始人的智慧和知識。原始美術所反映的，就是當時這一文化的最高水平，是集哲學、文學、宗教之大成者。從這個意義上也可以說，原始美術代表了原始人對世界的認識和企望。在對原始美術的研究中可以發現：原始美術反映了人類最起碼的審美要求，體現了人類自身生存最起碼的條件的需求，即希望免災、去邪、風調雨順、和平安寧，需要種族強盛、子孫繁衍以及適當地放鬆一下自己。簡而言之，原始美術表達了原始人對生存、繁衍和基本愉情娛性的需求。原始人相對今天的人來說是蒙昧的，但在美術中表達他們的要求，則是相當明確、露骨和誇張，因此，它的藝術力量是極其強烈的，原始美術的這些特點，構成了後來民間美術的基本特色。

社會的進步，社會結構也隨之變化。擺脫了混沌狀態的社會，隨之出現了不同層次的文化。民間美術再也不是一個時代的文化代表，而僅僅是一種底層次的文化現象。它代表人之初的本性形成新的社會環境中的文化潛流；它將遠古的回憶，包括古代一切文化的表現，以民俗的形式保留下來，並再現於世。

2. 民間美術是民俗的一部份

民俗不是古代文化的全部，而祇是古代文化的某些片斷被後人反覆提及並固定下來成爲民衆的經常性行爲。但民俗的來源，並不僅僅是逝去歷史片斷的回憶，它也在不停地補充新的內容。這種補充新內容的過程，毫無疑問是以普通民衆的自發行爲爲主體。但是，在這個補充過程中，統治階層上層人物的喜好和風氣，有不可低估的作用。上有所好，下必甚焉。追求時髦，自古皆然。往往上層人物的喜好，隨之成了各界追摹的對象而風行天下。如春秋時，“吳王好劍客，天下多創瘢”；漢代時，“城中好高髻，四方高一尺。城中好廣眉，四方且半額。城市好大袖，四方全匹帛”。《大唐新



語》記皇甫德參給唐皇上書說：“俗尚高髻是宮中所化。”明確點出了由宮中和上層人物大倡而天下應之的這一現象。這種上行下效的事例，各朝各代，古今中外都有。話又說回來，時髦並不等於能固定下來成為民俗。它們也要隨着歷史的篩選，祇有部份地存在於民間，然後幾經演變而成為民俗。但一經演變成民俗，就不僅僅是民事活動，也會直接影響上層社會。上層社會對民俗活動所採用的方式，又會反過來影響民間，例如求子活動中的“百子圖”這一民間美術形式，可能就起源於宮廷中。《天祿誌餘》記載：“唐、宋禁中大婚，以錦綉織成百小兒嬉戲狀，名曰‘百子帳’。”這種與婚姻也即與生育直接相關的美術品，除了材料的區別外，其功利目的與民間年畫中的“百子圖”幾無二致。

民間美術以民俗的形式來回憶古代文化，除了片斷性外，更重要的是集中性。它精煉和濃縮了古代文化的內容而以某種可見的形式表現出來。這對我們今天的研究有相當大的困難，因為我們今天所面對的材料，是經過加工過的，特別是由於統治階層的思想控制，使許多內容在民間美術中以借物托興的方式表現，更增加研究的難度。但唯其如此，纔使得研究更有意義。

民間美術與民性

民間美術是民族心性發展的歷史見證。這種見證，既可是直接的，也可是折射式的。通過對一些題材的追蹤和研究，就能依稀聽到這一歷史的脚步聲。例如生殖和避邪，是民間美術中最古老而又反映得最多的兩個主題。這兩個主題在內容和形式上的演進，一個方面反映了當時的歷史和歷史環境。

原始人對生殖的認識，是人神各半，即既認識到人自身的生殖能力，又理解為是一種超自然的力量使之然。原始人的這些認識從原始美術品中亦可看到。如一些雕塑對生殖器或性器官露骨而誇張的描寫，表明了原始人對自身生殖能力強化的慾望。同時，他們又對一些生殖能力強的動物之崇拜，並採用藝術的手法加以表現，如“魚”的象徵意義之一——生殖，幾千年來一直出現在美術作品，尤其是民間美術品中。原始人對生殖理解的這兩個方面，構成以後民間美術中兩大系列，即“交合”與“送子”兩類作品。

交合系列

男女構精，交配而生育後代。故古代有“神祿”之說，有二月不禁男女之俗，有“飲食男女，人之大慾”之論。在小農經濟為主體的社會裏，人是生產力最關鍵的一項，的確說得上是最寶貴的。人是靠人自己產生，故美術作品中反映“交合”是最自然不過的。反映“交合”的美術作品，除原始社會有所發現外，漢代從實物和記載來看，應是一個較重要的時期。從記載中，貴族王侯們多有在家中畫“裸交接”之圖，如戴王海陽等，不僅自己看，還叫來兄弟姐妹一起看。從實物中，畫像磚、畫像石中多有直接反映性交、男女裸身相擁等的圖畫，這些反映“交合”的圖畫中，有神與神交（神祿），有人與人交。這些作品表現是直接的，毫不隱晦的，甚至在一些表現“人交”的場面中，還有



小孩作旁觀者擊掌跳躍以示助興，也有人在男人的後方用力助推，以增加“交合”力量的。考慮到畫像磚在漢代是作為修冥宅的商品出售，出現這類題材，就不可能隱蔽，這就反映了，在漢代對這類題材描畫是得到社會容忍的。漢代以後，這類描寫“交合”的題材就慢慢從公開轉為暗中。一類發展成春宮畫，另一類就成為民間美術中隱喻的“交合”作品。如陝西農村送給新媳婦的麵塑中，就有象徵男女生殖器的花籃等，也算是對新婚夫婦生兒育女的一種企望和祝願。另外在許多民間美術的研究者都指出，蓮族藝術、抓髻娃娃等，從內容到具體用途，就是生殖和男女“交合”的含義。直到今天，這類題材還廣泛存在於一些民間美術作品中。

送子系列

1. 夢對生育的曉喻

從記載來看，超自然力量對生殖的作用，可能最早是夢的告知。《詩經·斯干》：“下莞上簟，乃安其寢。乃寢乃興，乃占我夢。吉夢維何？維熊維羆，維虺維蛇。大人占之，維熊維羆，男子之祥。維虺維蛇，女子之祥。”更確切地說，夢的告知主要體現在男子身上。男子得到夢中告知，祇看成是一個吉利消息；而對女子，夢的告知中就包含了夢感的内容，即夢中與一種超凡的力量相結合，然後有孕而生育。

2. 夢是人自身的魂魄與神相通獲得的消息

中國古代對於夢的認識，并非如弗羅伊德所謂“夢是願望的實現”那樣簡單。從最早是神靈的曉喻，到融入陰陽思想體系中，這種對夢的認識和功用的發展，使夢成為人神交流的最重要的一種形式而受到古人的虔誠對待。在中國古代陰陽思想裏，魂魄是人身體以外永存的東西，魂代表天氣，魄代表地氣寄存於人身體內。魂能知來，魄能藏往，魂魄日觀夜查，相互交感，“神遇為夢”（《列子》）。夢是不可知世界顯露出來的迹象，這種顯露是一種天機的泄漏，莊子說它是“神之游知來之鏡”。從夢中得到啟示和告知，對每個人來說并不是機會均等，況且夢還常常用暗示和隱晦的方式出現。這種難得到而又難理解的現象，使夢的身上罩上了一層迷霧，對它的真象和實質，除了非凡的人或通神的人以外，誰也不能認識和理解。周代設有太卜之官，是當時最有權威的人，不僅在重大決策時一般官吏要聽他的，就連天子也不得不尊重他的意見，其原因就是太卜是人神交流的中間人。太卜掌三兆、三易、三夢之法，通過占卜瞭解天意。三兆即玉兆、瓦兆、原兆，三易即連山、歸藏、周易，三夢即致夢、畸夢、咸陟。兆占倚仗玉、瓦、原，易占倚仗蓍草，都是通過外物的迹象來求得結論。而夢是人自身的魂魄與神相通所獲取的消息，這種消息最可靠最重要，因此夢占在三占中的地位又更為顯著。正如《漢書·藝文志》所說：“衆占非一，以夢為大。”

3. “夢”送子的實際意義

中國古代各種典籍記載由夢所示而得天下、獲奇書、入仙籍、延壽命等等事例多不勝數。這種



神明降之告知凡人的形式，更頻繁地使用於生殖一事上。如女節有接星之夢而生少昊；己有接星之夢而生夏禹；太任夢長人感己而生周文王；劉邦母夢與神遇，遂有身而生高祖；漢文帝是母親夢蒼龍據腹而生；漢武帝是母親夢日入懷而生；漢元后是母親夢月入懷生。孫堅、劉淵、魏太祖、宋太宗、宋真宗、宋仁宗、宋寧宗、遼太祖等，都是母親夢日入懷而生。帝王之外，還有許多聖人、名人、奇人等，也是通過夢的預示而降生。如孔子母徵在夢蒼龍而生孔子，西施母夢珠射身而生西施，任昉母夢五色旗四角懸鈴而生昉，李白母夢得仙人棋子而生白，宗澤母夢雷電燭身而生澤，等等。

“夢”送子的形式，在中國幾千年歷史中，文字記載遠遠超過美術作品的記載。但作為一種高深莫測的送子形式，一直是民間美術藝術構思的嚮導。老百姓並不想被動地等待一個夢來得子，而是常常自己製造一個夢來得子，這個夢就是那些在民間美術中不厭其煩提及的神靈和精靈。夢是動機，畫出作品來是行動，這纔是“夢”送子在民間美術中的真實意義。

4. 精靈送子

在夢的告知這一送子形式之外，某種精靈的送子形式也廣泛存在，而且在後來，成為送子的一種主要形式。如麇和羊，曾在自漢至唐這一段歷史時期內作為生子的吉物。麇和璋同音，麇成為生子的象徵也與璋有關，弄璋為生男孩的代名詞，其源出《詩經·斯干》：“乃生男子，載寢之床，載衣之裳，載弄之璋。”北魏《元誘墓誌》：“殊異表於弄璋，崖岸聳於負劍。”唐代白居易“弄璋詩句多才思，愁煞無兒老鄧攸。”（《長慶集·五三》）都是將“弄璋”與生男子想聯繫或作為生男子的代名詞。唐代李林甫舅子姜度得子，李林甫手書慶之曰“聞有弄麇之喜”，將璋寫成麇，貽笑大方，頗為時人所譏。但如果此事出於一位民間藝術家之手，就是很正常的。用諧音是民間藝術最常見的表現手法。在現存的美術作品中，也確實有用麇來象徵生殖，如河北望都漢墓中就畫有一麇，榜題“麇子”，即含“弄璋之子”之意。此墓中還畫有一羊，榜題“羊酒”，也是與生子有關。漢代“羊”與“祥”同音，“酒”與“久”諧音，“羊酒”即“祥久”。“羊酒”在漢代有特殊的作用：生兒子送羊酒。《史記·盧縮傳》：“盧縮親與高祖太上皇相愛，及生男，高祖盧縮同日生，里中持羊酒賀兩家。”“麇子”、“羊酒”這種送子形式，仍是原始精靈崇拜的遺風。但這種遺風很快即被另一種更為神聖的精靈——麒麟——所替代。這便是“送子”系列中很有代表性的麒麟送子。

5. 麒麟送子、觀音送子與送子娘娘

麒麟是傳說中的仁獸。它的出現，表現了國泰民安，天下太平。如用以喻人，則象徵杰出或不尋常的人物，如《詩經·麟之趾》：“麟之趾，振振公子。于嗟麟兮！”以麟喻周文王子孫宗族。漢《焦氏易林》：“麟子鳳雛，生長家國。”以麟喻貴族子孫。晉代顧和總角有清操，被其族叔稱之為“此吾家麒麟”（《晉書·顧和傳》）。六朝時的徐陵早慧，寶志禪師手摩其頂，稱之為“天上石麒麟”（《陳書·徐陵傳》）。“麒麟”這種最早用於評價杰出人物的贊語，以後便以“麒麟兒”的稱呼成為賀人生



子的頌詞。如杜甫“徐卿二子歌”：“孔子釋氏親抱送，并是天上麒麟兒。”從杜甫這首詩可看出，在唐代已經產生了孔子“送子”、釋氏“送子”這種觀念。傳為吳道子所畫的《送子天王圖》，也可從另一個方面反映了“送子”這種思想是當時社會上流行的。同時，也可看出在唐代擔當送子的角色并未定型，也未固定在某一形象上。宋以後，送子功能逐漸由觀音所獨攬。這種局面的形成，與唐代盛行觀音崇拜直接有關，也與唐以後佛教偶像的供奉不再局限在寺院內而進入尋常百姓家這種變化有關。而且由於中唐以後密教傳佈範圍甚廣，這個送子的觀音，就可能直接從白衣觀音脫胎而來，白衣觀音為蓮花部母，蓮花部眾觀音均由白衣觀音所生。因此，白衣觀音本身就是生殖之神。常見的觀音送子圖像，有童子拜觀音的形象，有觀音抱送一個小孩的形式，也有觀音送來一頭麒麟，上面坐着一個童子，這就將麒麟送子與觀音送子合并起來，或者可看成觀音送來一個麒麟兒。觀音送子，多見於文學作品和民間故事中，就是以後聲名顯赫兼有送子職能的天妃，也是觀音送來，天妃即媽祖，是大陸沿海、臺灣地區及海外華人社會中最受尊崇的民間神祇。《三教源流搜神大全》中說媽祖的母親陳氏，嘗夢南海觀音，觀音給她以優鉢花，陳氏吞之後而孕，十四月始娩身得妃，隨着媽祖的香火越來越盛，她的送子職能也越來越強，也就越來越被視為送子娘娘。當然，送子娘娘并不僅僅來源於媽祖。如張仙，原為張弓射箭的男性神，後來慢慢由後蜀王孟昶的妃子花蕊夫人所替代，演變成送子娘娘或送子奶奶。從北宋到明清，由男性的張仙演變成女性的送子娘娘的過程，既有歷史的典故在其中（孟昶、花蕊夫人、宋太祖之間的故事），也有道家神仙故事在其中（張遠霄遇神仙學射的故事），但最重要的原因，還是普通人的求子心願在其中起催化作用。由以上可以看出，光一個送子娘娘，其身上就融入了多種文化內容。進一步說，光一個送子題材，從古至今，在其形成過程中，綜合了原始宗教、古代占卜、讖緯、儒家、佛家、道家等等多種構成民族心理的文化因素。

民間美術的任何一個題材，祇要深究，都可以挖出許多甚為重要的文化內涵和歷史內容。例如與生殖主題同樣被大量使用的避邪主題，也可以看出從原始宗教的儀式，演變成以後的大儺之戲，而面具、吞口等各種避邪物即源出於此。如從另一條綫去查尋，從大儺之戲、打鬼，由此引出了度朔山的神荼與鬱壘，引出了秦叔寶與尉遲恭，繼而又引出了門神、鍾馗、桃符、花鳥字等等民間美術的樣式。就在這些樣式中，又同時綜合了多種文化因素和某種歷史發展的結果。如花鳥字，它既可看成古代鳥篆的遺風，同時又是直接承襲從桃木至桃符、到春聯、到對聯這樣一種發展的結果。在這個形成的過程中，宗教的儀式和思想，文學的韻律和平仄，書法的結構與筆意等多種因素都在促成其事。

民間美術與民情

1. 鄉土的化身、生活的信物



人的感情發抒，除了嗟歎舞蹈外，往往於詩言歌咏之中，借某一具體的物件來表現，這就是所謂的借物托興。如《詩經·采薇》：“昔我往矣，楊柳依依。今我來思，雨雪霏霏。”借依依楊柳、霏霏雨雪來對比征人離家與歸來的情緒。晉代名士嵇康臨刑前，“顧視日影，索琴而彈之”，以一曲“廣陵散”來表示對迫害自己的司馬氏的卑視。齊白石在耄耋之年所畫的一幅兒童牧牛圖，通過繫於牛脖子上的一個小鈴鐺來寄托自己對祖母的一片思念之情。對於鄉情故舊的眷戀，最好的寄托物莫過於民間美術品了。這些看似料賤值低的東西雖然不是什麼驚世之作，但却很容易撥動人的心弦。在民間美術品上，往往凝聚了一個地方世代相襲的民風民俗，濃縮了一個地方長期流行的信仰和傳說，複合了過去往事的許多枝末細節。民間美術是埋藏在人們心中特別是孩子心中的一顆藝術種子。光陰荏苒，時過境遷，可能在以後誰也沒有注意去留心澆灌它，但到一定時期，在一種特殊的境遇裏，這顆種子會猝然萌發，將人的心靈最深處的情感呼喚出來。人的一生，或多或少總要與民間美術接觸，而這些民間美術品，就將這個時期的生活複製在它身上，若干年後再見到這件民間美術品，它會將複製在它身上的生活重新展現開來。看到這件生活的信物，令人心醉，令人神往，恰如杜甫所云“物微意不淺，感動一沉吟”。舉香包為例。香包也稱香囊、香袋，這種裝有香料的綉花小袋子，是綉荷包的一種，現在廣泛存在於民間生活中，也掛在孩子身上作驅邪避凶用。這種物件，古代多是女子常帶之物，既是女子所綉，因此在離別時、思鄉時，也多作為一種信物出現。東漢時，焦仲卿妻無辜被休，夫妻臨別時，她將綉腰襦、紅羅帳、香囊等常用之物留贈給焦仲卿，使他見物如見人，“時時為安慰，久久莫相忘”。《紅樓夢》六十七回中，寫寄居賈府的林黛玉見薛蟠從江南帶回各種小物件，因是她家鄉土物，不禁睹物生情。這些小物件中，香袋即為其一。薛寶釵在安慰林黛玉時說：“妹妹知道這就是俗語說的‘物離鄉美’，其實可算什麼呢。”薛寶釵引的這一句俗語，正好道出了民間美術品作為鄉土化身的這一事實。山西民歌“綉荷包”中唱道“三月桃花開，情人捎書來；捎書書帶信信，要一個荷包袋”。“郎是年輕漢，妹如花初開；收到這荷包袋，郎你要早回來”。這個荷包袋既是愛情的信物，又是愛情的信使，它以思鄉情結為表象，以思春情緒為內蘊，呼喚情人回到身邊來。

2. 活文物的特性

民間美術濃鬱的鄉土味，最易使人產生情感上的執着，隨之而來的是移情於物，也對物產生一種執着而不願變更其性狀。人對民間美術品的這一心理狀態，導致了民間美術出現了一種別的美術形式所沒有的特色——活文物。當然，這也與民間美術的承繼方式是口傳心授、代代相襲有關。有時一個樣式，可以依樣畫葫蘆將原樣保留上百年上千年。民間美術這種活文物的現象有如“琥珀”的形成，也是與一個地區的封閉性直接相關。封閉性越強的地區，這種活文物的特性就越明顯。蠟染技術古代又稱為蠟纈，漢、唐以來一直是中心地區的主要工藝。隨着社會的動亂和染印技術的



不斷進步，這種工藝在中心地區失傳了。但在貴州省的山區裏，却保存得相當完整。從貴州平壩縣棺材洞崖葬中發現的宋代彩色蠟染品來看，證明了貴州苗族、侗族保存下來的高超蠟染藝術，至少有七、八百年的歷史。在這些地區的蠟染紋樣上，至今還能找到古代的一些紋樣主題，例如織金縣苗族蠟染纏枝花袖片與赫章縣可樂西漢墓出土的漆奩花紋就極其相似，鎮寧縣苗族蠟染魚、蟲、鷄背扇，也與可樂西漢墓出土的銅鏡圖案共同點甚多。由此，或許還能推測在古夜郎國時期，就已有這一技術的運用了。河南淮陽等地區有一種泥玩具：埴（泥哨子）。把它與出土的河姆渡文化、仰韶文化、龍山文化、商代等時期的樂器埴相比較，可令人驚奇地發現，除了尺寸大小有不同外，這些東西從形象到功用幾乎沒有什麼改變。六、七千年的歲月，證明了民間美術對保存古文化的忠實態度。陝北地區的漢代畫像石刻，因石料為水成岩，呈片狀，使得雕刻時既不能鏤刻太深，又不能將形象刻斷開。因此，凡看這些畫像石的拓片時，都有一種明顯的感覺：像剪紙。“連”是剪紙的藝術語言之一，而陝北畫像石的藝術語言之一也是“連”。從現存陝西地區一些剪紙來看，很多紋樣和題材可以直接在陝北畫像石刻上找到來源。因而可以說剪紙是以另一種材質和製作手段保存了漢畫像石刻的原型。

當然，民間美術能存在并不僅僅就是因其封閉性使之有活文物的價值。民間美術能存在更主要是它自身的生命力，更多的是在開放的環境中自身的發展。民間美術經受各種藝術樣式的挑戰和一些勢力的摧殘，而能頑強地生存下來，除了社會環境（文化氛圍、創作者、使用者等）外，適應社會的需要，利用社會所提供的條件完善自身、改進自身，不斷地調整自身，求得與新的社會共存，這些都是重要的原因。貴州山區苗族婦女，翻山越嶺到公路上將汽車輪胎壓下的花紋描摹下來，作為她們刺繡的新圖案，也有請人用英語或漢語拼音寫出吉利的字句作為她們刺繡中的新範本；山東農村的婦女，用藤條、柳條編出一些現代家庭適用的壁掛；陝西的民間美術家，用今天豐富的廣告畫顏料畫出色彩絢麗的社火面具。以上這些都從不同的角度和不同的功利目的在為民間美術的創作和應用開闢新的領域。

民間美術與文人美術

民間美術是一個相對的概念，如它失去了相對一方，它本身也就不存在了。因此，今天我們來研究民間美術，仍然不能不考慮與之相對應的美術形式。從歷史的角度來看，與民間美術相對應的固然有宗教美術、宮廷美術和文人美術，但宗教美術與民間美術在許多情況下是你中有我，我中有你，糾纏得難解難分；而宮廷美術很多是用了民間美術的內容或形式，祇在材料上更趨昂貴，做工上更趨精細、繁瑣、符號化，因此宮廷美術被視為民間美術的特藝性和生命力的退化，它們兩者之間的關係也是若即若離。真正與民間美術形成強烈反差的，是文人美術正是這種強烈的反差，纔使我們對中華民族的美術有了較客觀或較全面的瞭解。民間美術和文人美術是兩個在審美層次、藝