

主 编：杨先让
副主编：张彤 李怀林

中 国 民 艺 学 研 究

——第二届民间美术研讨会文集

中国民间美术学会
徐州民间美术学会 编

北京工艺美术出版社

中国民艺学研究

——第二届民间美术研讨会文集

中国民间美术学会
徐州民间美术学会 编
主 编：杨先让
副主编：张 彤
李怀林

北京工艺美术出版社

(京)新登字 210 号

责任编辑:张加勉 黄丽琴

版式设计:张加勉

封面设计:粒子·一兵

中国民艺学研究

——第二届民间美术研讨会文集

主编: 杨先让 副主编: 张彤 李怀林

北京工艺美术出版社出版发行

(100009 北京东城沙滩后街 30 号)

电话:4031811 电报挂号:北京 37112

新华书店发行

北京市美通印刷厂印刷

850×1168 毫米 1/32 开本 9.5 印张 225 千字 插页 2

1993 年 8 月第 1 版第 1 次印刷 印数: 1—1200

ISBN 7-80526-108-3/G·30 定价:15 元

编者的话

1988年6月，在文化部社文局于西安召开全国民间美术工作会议期间，中国民间美术学会成立了。

当年秋季，于北京举行了第一届中国民间美术理论研讨会。会后由曹振峰负责编选了文集。时隔3年，1991年春，在贵州水城县召开了第二届中国民间美术理论研讨会。会后由杨先让负责，张彤、李怀林协助，选编了这本文集。

作为一个学会，如果在今后能不间断地使理论建设工作步步扎实，并且每次研讨会后又都能以将论文集出版，那才是名符其实的，也是不负众望的。

中国民间艺术的理论研究是近几年来才逐渐被重视起来的；进而越感到它所包容的层面太博大，而且纵横交错。今天研究灿烂的过去是为了使未来更加辉煌。由浅入深地发现和认识是事物发展的规律。但前提应该是有脚踏实地、严谨治学的态度。

目前中国民间艺术的理论研究既然还处在起步阶段，那就要有一个集思广议、各抒高见的过程。引起争论是难免的，但也是好事，可以互相补充、互相启发，更能够体现出一个学术团体的生气勃勃的精神面貌。

如果这本文集能使读者感到有所收益，并给予我们批评指导，那将会激励我们开好第三届理论研讨会，使民间艺术理论研究的水平更上一层楼。

在此，向著者和读者深表敬意。

1992年1月

目 录

编者的话

●民艺理论探讨

中国传统民间美术概述 杨先让(1)

中国民艺学刍议 曹振峰(23)

什么是民间美术 殷树成(39)

●民艺与传统文化

生殖崇拜文化的孑遗

——民俗美术中的蛙和“五毒”问题 李辛儒(57)

人类的生命意识与生命之树崇拜 靳之林(80)

长沙马王堆汉墓T形帛画主题思想辨析 颜新元(87)

地戏面具面面观 沈福馨(108)

对苗族刺绣的重新认识 蒋芄苇、刘雍(124)

闪光的民族“活化石”

——黔西北苗族小花苗支系服饰

图案探析 汪龙舞(142)

湖北民间刺绣品的凤鸟世界 方湘侠(161)

●民艺美学研究

对中国民间美术色彩的随想 英若识(168)

“不厌其烦”

——谈传统民间美术主题重复出现的

原因 姜吉安(182)

●民间艺术家评述

库淑兰的艺术 杨学芹(194)

●民艺专项考查

贵州蜡染与民俗 马正荣(214)

青海皮影 赵继光(218)

回族民间美术漫谈 瑞福尔·咸玉(226)

徽州村落民居建筑艺术 李德铭(232)

湖北民间木版年画 王善栋(252)

论邳县农民画 35 年的演变 李怀林(260)

黄平民间泥哨 杨念一(268)

深情与爱心的凝聚 杨 场(272)

●民艺的现状与未来

一个难解的困惑 冯 真(277)

论商品经济条件下民间美术的社会效应 张庆平(283)

对中国民间美术发展的思考 张 彤(289)

杨先让

中国传统民间美术概述

中国的历史文化，摆在世界历史文化轨道上比较，其相同时期表现出十分不同的差异。2000 多年前，中国历史上出现了诸子百家，是哲学思想十分活跃的文化成熟期；同时在西方，也出现了希腊罗马历史文化的高峰阶段。虽然东西方的社会条件与哲学理论各具特点，但是，在繁荣的潮流上却是同步的。在此之后，它们却走向了各自不同的轨道。中国发展到汉朝，为了统治者的需要，为了政权的巩固，选择了入世治天下的儒学而排斥了异己，君君臣臣父父子子、学而优则仕的求功名贬庶民的伦礼关系愈演愈烈。文人的眼睛盯着宫廷，得到了便入世腾飞，失意了便出世隐遁，那种暧昧的矛盾心态，合同着宫廷里的钩心斗角、改朝换代，组成了一部中国几千年的私有制文化史。而另一部分——广大的劳动百姓，从经济上到文化上，全面被压榨掠夺，他们只能在“生于忧患而死于安乐”的慰藉中求生，并真情地保留着从远古先民那里传承的民族文化元气和极可宝贵的文化遗产，在历史的长河中，艰难地传延变异着。

这就是当今世界上，大多数国家中所形成的两部分文化（包括艺术在内）：一种是宫廷宗教文人雅士的上层文化，一种是劳苦百姓庶民大众的民间文化。而上层文化又恰恰是从民间文化派生的，它们之间存在着深厚的血缘关系和源流关系。在阶级社会中这种关系长期被分割了，并以“雅”、“俗”相分。一

个国家一个民族的文化，如果不包括民间文化艺术部分在内，那就不是完整的。今天人们才真正地认识了这个既简单又明白的道理。

世界文明起源的几个重要地区都与大河有关。在中国有黄河、长江，在美索不达米亚有幼发拉底河和底格里斯河，在埃及有尼罗河，在印度有恒河。可是世界上四个文明古国，由于历史上种种原由，古埃及、美索不达米亚、古印度的民族民间文化断裂了。只有中国由于封建王朝的延续，小农经济未有解体，奇迹般地使自己的民族民间文化艺术保留至 20 世纪的今天。

从远古时期，在中国这块黄土地上，就形成众多的部落民族，融汇发展、兼而同化了数千年之久。强者为王、弱者为民的历史现象交替产生，部族间你追我赶、你东我西，残酷地表现了人类生存本能的共同欲求，同时文化艺术也伴随着出现了。中国最后形成的壮大的汉民族，正是众多部族的融合与混杂体。那些未被融合的部族们顽强地护卫着自身的民俗文化而生存着，并千方百计地保存着本族的文化艺术的纯度与特征。由于地理环境封闭的特殊条件，远古时期很可能有的部族被迫越山过海而他去。但是不管怎么样，恋土的感情是人的共性。于是在历史的融合中，一个整体的多民族的国家出现了，这就是当今以 56 个民族所组成的、在 960 万平方公里的黄土地上生息着的中华民族，或曰炎黄子孙的中国，或称同一祖先（盘古、伏羲女娲）的子民。

先民们在游牧耕植的生息繁衍过程中，赖以生存的生活器皿，首先是依靠葫芦相助的。葫芦的伟绩，引发了幻述祖先起源的众多葫芦神话传说。至于后来应用火与黄土相结合所出现的陶器，大都也是模仿葫芦的造型，就是一个印证。那么有关伏羲女娲造人的故事，以及女娲取黄土和水而捏人形造人的传

说，正是以艺术想象的方式说明了中国人的起源及艺术的出现是与泥土相联的。只是因为泥土而就的艺术难以保存，否则中国的艺术遗存可就太丰富了。由于农耕为生的方式，聪慧的祖先创造的一切都离不开黄土。种桑麻养蚕而创丝绮，由此派生的染、印、绣、挑、缝等艺术出现了；用土捏作经火烧的陶瓷艺术发明出来了；纸与镂雕艺术的结合又创出了印刷术和木版画；独特的建筑艺术是土木结构的；佛教的传入又派生了精致的泥塑艺术和画在土墙上的壁画艺术。所有这些艺术，都经不起年代久远的保存而化为泥土，尤其是一些民间艺术更体现得突出：精巧的面馍艺术，供人们食用了；美丽的剪纸窗花，经风吹雨打化为乌有；那些土捏的生动奇特的玩具和辟邪物，要过了用完了扔到地里长庄稼了；一件绣花缝制品，年久化灰入土了。这些相对的都可称为“即逝艺术”。而长久传承在人间的，是人的文化积淀和文化储存。因为任何社会的文化法则，都有一个储藏样式的仓库，人们结合生存的民俗实用和功利需要去进行再创造，从而也形成了中国的整体文化艺术特色。

数千年来，代表中国的民族文化艺术，是从民间艺术中提炼升华的宫廷、文人、宗教上层雅文化艺术，它不断地发展完善，达到了极其辉煌的地步。反过来对民间艺术却贬低了，既不被载入史籍，也不能登大雅之堂。

说上层雅文化是民间文化艺术而形成的，自古以来例子很多。如：《诗经》里列入众多的商周时期的民谣；六七千年前先民所创造的“龙”形象，被后来秦汉帝王所垄断，发展到明清，越来越繁琐得缺少生气。

当然对两种文化艺术不能厚此薄彼，它们同是中华民族文化整体中的一部分。

那么中国传统民间美术的发生、发展、走向以及其特殊的艺术规律是什么呢？我们学习和研究它的目的又是什么呢？

这里用四个部分作简要论述：

一 本源艺术

中国民间美术的发展及其走向，至今尚没有系统的和比较清晰的概述，这也正说明民间美术理论的研究属于刚刚起步的阶段。

中国民间美术是伴随着中国文明的起源而出现的，是由繁衍在中国这块黄土地上的先民，逐渐脱离大自然的威慑，对宇宙万物生发幻想的精神活动和原始观念形态的产物，是与赖以生存的制造生活工具的功利活动交替发生的。因此，艺术（包括美术）一出现，就与生命生殖以及对大自然的崇拜结下了永久的血缘关系。精神意识越发展，艺术观念的形象储存积淀就越丰富，什么图腾观念、自然宗教、巫术活动、万物有灵、生殖崇拜等等精神意识便应运而生，可以说这也是人类原始艺术的共同发展规律。

在私有制未形成以前，艺术谈不上民间与非民间的划分。原始艺术在漫长的历史进程中，由低到高、由生到熟、由浅到深地发展着，它必然受着地域环境、生存条件、对宇宙认识而产生的哲理观的影响。种族民族的特色加强了，使艺术的表现形式及文化内涵分异了。

从中国现有的原始艺术遗存的发现中，完全可以获释美术的产生与发展的迹象。首先是岩画，目前已发现的岩画北起黑龙江，南至广西、云南，东起连云港，西至新疆，成为世界上岩画分布最丰富的国家之一。

在众多的图画形象中，不难看出所表现的大都是对狩猎生活意识形态的反映，它包括知识记事图像、自然宗教神灵崇拜图像、娱神娱人舞蹈图像以及男女交媾的生殖崇拜图像等等。

这是毫不奇怪的，正如汉画像石、画像砖所反映的农耕社会生活一样，有人物故事、生产生活景象和神话故事等画面，只不过一个是刻画于山野，一个是为了贵族墓葬所作；一个是人类初期，一个是社会发展到成熟期所形成的技术层次不同的差别而已。

由于远古先民对大自然所产生的神秘感，表现出的对自然的崇拜、对自身“种”的生殖的渴求等图像，都笼罩着一层神秘色彩，使得万千年后的人们难以理解。但不管怎样，先民在表达那些图象的同时，审美意识也同时产生了。

我国是多地域多部族先后发展而形成的多文化区，在历史的长河中形成了多样性和统一性。中国文明的起源是多元的，黄河、长江、珠江流域及北方都是中国文明的发祥地，很难说谁先谁后，只是后来中原文化起领先和突出的作用而已。在这一历史时期，从造型遗存的发现看，也是多彩多样的。红山文化遗址出土的女裸雕塑、马厂型女裸葫芦瓶、河姆渡双鸟朝阳象牙雕、濮阳的墓葬贝堆虎龙图、甘肃大地湾出土的强调男女两性生殖器的地画、大汶口出土的獠牙勾形器柄刻纹、鸟型陆鹳、型太阳、月亮、山的符号，尤其是黄河上中游出土的大量彩陶花纹，像半坡型的人面鱼纹和鱼的各种变体纹样、马家窑型 15 人彩陶盆、庙底沟型鹳鱼石斧陶缸和似花瓣似女阴组织的大量纹样、马厂型的蛙、蛇、龙、鸟的造型，以及彩陶后期的辛店文化双狗太阳月亮纹等等，有的云雷等图案纹样开始接近青铜器的花纹造型。所有这些艺术造型，还包括大量玉雕，说明了社会发展已是农耕社会成熟期，社会分工和私有制已经出现，这些原始艺术都是劳动者的艺术。

以上涉及的艺术造型，其精美的程度令人难以想象，它已不是人类造型艺术的童年期，而是从艰难的事拟自然走上了装饰结构的复杂创造变型的成熟阶梯。

这里必须阐明的是：以上提及的纹样造型的观念和象征意义上的文化内涵，考古学者有他们的理解与考证。我们研究民间美术的人，也应该有我们的思索与推理比较，希望能对学术的研讨能够产生互补作用。

譬如：半坡出土的彩陶人面双鱼纹以及陶盘边上的等距纹饰，是否是双鱼相交阴中有阳、阳中有阴的阴阳鱼构成太极图的雏形呢？又是否与伏羲制八卦的符号有联系呢？是不是中国古代的阴阳哲学的形象体现？这种阴阳相生万物的阴阳观，一直延续变异在中国的传统民间美术造型之中。

甘肃秦安寺咀出土的人头葫芦彩瓶、甘谷西坪出土人首龙身葫芦瓶、武山出土的人首龙身葫芦瓶，还有马厂型女裸葫芦瓶，不只反映了先民已进入了人兽神化时期，同时也是对“绵绵瓜瓞、民之初生”的古代葫芦繁衍人类传说的体现，而葫芦又与伏羲女娲阴阳合体的始祖有关，那么人首龙身是否也与传说中以及中国民间美术中的“人面蛇身，尾交首上”的伏羲、女娲有关联呢？而人面蛇身的始祖神和葫芦造型崇拜在中国民间美术中又都是传统的主题。

马家窑型 15 人彩陶盆，那三级五人拉手人型，组织得极有规律，不可能是单纯审美需要，很可能与巫术和祭祀有关。后来，中国传统民间剪纸中的五道娃娃以及抓鸡娃娃，所体现的巫术传统观念意识与此有不谋而合的缘联。

关于彩陶艺术中的鱼、蛙、蛇、鸟以及濮阳墓葬中的贝堆龙、虎形象，还有那众多的图案纹样，和出土的石祖、陶祖很可能也是体现阴阳观的产物，或是保护神或是崇拜生殖强盛的象征，而所有这些在以后的中国传统民间美术中都频繁出现。

通过以上的列举说明，出现那些成熟而精湛的美术造型，不是一种偶然现象，而是距今六七千年的新石器时期，在全国范围内，在农耕生产发展上，一定有一个相对的很长时期的稳

定年代。当然这并非说部族之间不发生争端，否则不可能形成那么完美又那么多地域性的艺术形态。这里是指在这众多艺术现象的后面，没有固定的哲学思想根据，是不可想象的。

因此，在中国古老的阴阳又是哲学支配下所产生的以上那些观念性的心象意念艺术造型，与后来中国传统民间艺术的造型规律以及造型内涵如此吻合，可以说渊源一致、脉络相通、浑然一体。

可惜的是除了围绕新石器时期已发现的艺术实物外，一定还有其他形式的艺术品，如棉麻以及丝织品上的编织艺术和绘制艺术、木雕艺术、壁室墙面上的绘制艺术，还可能有象形文字的初期图像等等，都被无情的历史长河冲化为泥土而无可寻觅了。

综上所述，我国原始社会的先民们所创造的岩画、彩陶、玉器雕刻等，从造型角度看，即是中华民族美术之源，因而我们称它为“本源艺术”。

二 民间美术中的“母体艺术”

根据历史顺序进程和社会组织的分化，此后的艺术明显地形成两条轨道发展：一条是上层社会的非民间艺术，一条是依然生存在民间庶民中，沿着原始艺术本源而发展的民间艺术，即为鲁迅先生所说的“生产者的艺术”。

中国民族艺术的分野，是社会组合和经济发展的必然趋向，非民间艺术的形成使它与民间拉开了距离。非民间的艺术创造，是从民间中派生出的百工开始的。非民间中的艺术队伍组合，是由上层社会的功利和工匠们本身的生存需要互相促成发展的，百工、作坊都是附属在王室贵族的权利之下生存的。因而在漫长的历史时期，艺术是以共性群体的面貌出现的，个

性和个体艺术的名利不会被提到日程上来，而是被埋没在艺术共性之中了，虽然也有鲁班、敬君等代表人物被后世传颂。这种艺术发展的情形，与世界上其他民族的艺术发展具有共同的特点。

中国历史上商周秦汉时期的宫廷显贵，不惜财力兴建祖庙祠堂、宫堂楼阁，以及厚葬风习所创造的玉器、青铜器、漆器、陶器、帛画、墓室壁画、砖雕石刻、画像石等等。除了在工艺制作上精益求精外，很大一部分在内容与造型法则上，都因为创造者是由民间而来，与民间艺术难解难分，因而所形成的艺术风格气魄宏大，充满了民族上升时期的生命力。在这方面的事例举不胜举，如帛画、漆画、霍去病墓前的石雕、西汉初期和东汉晚期一部分画像石刻等等都属民间工匠创造的艺术精品，只不过它们不属民间所有，所以划在非民间艺术范畴之内罢了。后来的宗教艺术，也是属于上层社会物质精神的一部分。

在社会的需求下，工匠技师向专业化继续发展，其中一批接近民间的工匠所创造的宗教石刻及壁画，保留着浓郁的民间艺术审美趣味，恰恰是这一部分宗教艺术，是最富有生气而少概念程式的。

唐宋时期工匠们所创造的陶瓷艺术尤为特殊，不管是官窑还是民窑，总体上的艺术成就名震全球。因为陶瓷属全民所需，官窑所产生的“细活”固然精致贵重，民窑的“粗活”却更为生动绮丽。由于熟练而就的民窑绘画，寥寥数笔的造型，已是地地道道民间艺术范畴之中的东西。民间工匠毫不含糊的从民间艺术中吸取营养而加以发挥创造，它所形成的艺术成就，很可能酝酿和启发了后来的在野文人绘画艺术的发生与发展。

从这些已经能够清晰地看出非民间艺术发生发展的脉络，即：由民间派生出来的百工、作坊、行会等，他们由群体制作

慢慢形成细致的专业分工，从共性创造到熟练的个体创造，最重要的因素是宫廷的精神财富的专利，促成了专业艺术家的地位。从此从共性艺术中派生出个性艺术，即熟练而有独创性的技师工匠，在上层社会中找到了自身的位置，艺术品与作者列入史册，专职艺术家诞生了，顾恺之、吴道子、杨惠之等即为代表；进而在民族艺术领域里，民间与非民间艺术从理论上、哲学上、艺术表现手法上及审美体系上拉开了经纬分明的距离。直至技艺被列入儒生仕宦途径的手段规则，宋徽宗赵佶亲身就艺并组织院体绘画机构，使之达到了高峰。

在朝的宫廷绘画艺术，由于各种缘故，一批“学而优则仕”的失意儒生文人，发泄胸中自我之意气，由入世走向出世，从道释禅中获取精神支柱，借题发挥指桑骂槐，创造着物我化一的艺术意境，以求慰藉。在野的文人画艺术便诞生了，并且一直绵延不断变异发展至今。十分明显，文人绘画艺术也就是知识分子阶层的艺术的出现，对宫廷官府以及宗教那种歌功颂德的越走越僵死的艺术来说，无疑是一种富有生气的“文艺复兴”的文化现象。

以上即是非民间艺术的发生发展简要的概述。

那么另一条民间美术的轨道，一直衔接着原始艺术的内涵，伴随着民生、民习、民俗而发展着。广大的庶民阶层，几千年来是以个体农业为基础而生存的，贫困压迫与天灾人祸永远摆脱不掉，反抗是有的，但换来的是更残酷的灾难。顺天意以求得风调雨顺国泰民安是庶民最大的愿望，正如先民将人的生殖、生存视为最宝贵的财富一样，万物有灵和生命生殖崇拜，是他们终生祝祷的内容，从而决定了民间艺术永恒的主题，决定了民间艺术与民生紧密相连的朴素的功利关系。

古代传统的物候历法岁时节令和阴阳相交万物生的宇宙观，是庶民们对生活艺术创造的认识根据。四季转化、日月起

落、生死轮回、万物周而复始的永恒规律，给庶民以生存的期望。在历史变幻中，任你改朝换代、政治动荡，民间艺术的生活根据和创作主题一般说来不受其影响。

原始“本源艺术”直接延续至后来的民间，这种延续首先被妇女们承担起来。

不脱离劳动生产的农村妇女，是民间美术创作的基本队伍，因而也决定了民间美术的创作性质是以业余为特点的。

小农生产的一家一户制，男人担负着田间生产的主要劳动，除了年节求雨祭神外，无暇进行艺术活动。妇女担负着生活缝织、生儿育女等繁重的家庭劳动，只能在农闲节令间，根据民俗习尚要求，结合着缝织、绣染、扎捏、剪裁、切塑等技能，从前辈人那里传承着民间艺术一些固定的程式，并理解着传统民间艺术的特定观念和符号内涵，然后在有限的时间里，发挥着自己内心的一点艺术能量。

民间艺术的产生条件受着如此的局限和约束，其艺术创作就不可能是连续的，不可能像专职工匠艺人那样，而是业余的、与民俗节期活动紧密依靠着的。今年过去就只能等到来年再进行了。因此那些富有艺术创造能力的“巧媳妇”、“巧女子”，被埋没被压抑了，没有条件发挥他们潜在的创造力。

既然民间艺术紧密地与民生民俗相联，民间艺术的创造者，又是不脱离生产的劳动妇女，那么民间艺术品就与商品无关，与艺术专利无缘，它必然形成一种无保留的开放性活动。先辈、亲属和左邻右舍的花样范本，可以任意传递模仿，只要不违背（那是绝对不能违背的）民俗和传承的要求，可以随情况增添取舍。这样就决定了民间艺术群体传承的共性，而民间艺术自身的创新变异，则形成了它的缓慢性和制约性。

劳动妇女所创造的民间艺术(美术)，都是为了自我生存而进行的业余活动，与生存功利无关的纯审美艺术在民间是不

存在的。因而她们所涉及的民间美术体裁，包括面花、剪纸、刺绣、布制品这四组庞大的艺术系列。

面花 又称花馍、礼馍、面塑。陕北和晋北民间又称“燕燕”，河北、河南一带也称“面羊”。

它是民间妇女艺术创造中的立体造型部分。

它是以面食为主的黄河流域人民，对天地、祖神、时岁节令以及求风调雨顺、五谷丰登、人畜两旺所进行的巫术仪式祭祀供品，是从祭牺牲品演变为以面馍取代、从祭神发展到娱人，成为婚丧嫁娶、寿辰满月等民俗礼仪活动的礼品。

龙虎鸟兽、鱼虫花果、神仙人物样样俱全，又都是自古以来传承下来的艺术程式。在各种礼仪活动中，面花该做什么、不该做什么都有一定的严格内涵。因而面花创造形成了一个丰厚的文化艺术层面。

面花有着地区的差别：陕北、晋北的艺术风格粗犷朴素，着色少，充分发挥面粉经过蒸发后所产生的质地美感；而陕南、晋南地区则精细古朴，以着色为主；山东、河南的面花艳丽精致；河北的又是一种淡雅稚气，各有千秋。

一团发酵的生面，利用身边的刀剪、梳子、镊子作工具，加上红枣、绿豆、黑豆等，经过捏揉制成各种艺术品，上锅蒸发，出笼后再加以点染，一件件生动美丽的面花即完成了。

总体说来，面花与其它民间美术品一样，都离不开对生命和生殖歌颂的主题。它在调剂人际关系的作用中，占据着不可忽视的位置。

关于后来派生出一村一户制作面花出售于市（如山东郎庄），以及艺人捏面人供儿童玩耍，则是另一回事了。

剪纸 它是民间妇女的艺术创造中，以刀剪镂刻的平面造型部分。

剪纸或者刻纸，包括绣花样子，以及北方流行的窗花、喜