



中国民俗剪纸图集

潘鲁生 编著

北京工艺美术出版社

潘鲁生 编著

中国民俗剪纸图集

敬告读者

北京工艺美术出版社

(京)新登字210号

责任编辑: 吴 鹏

装帧设计: 粒 子

责任印制: 游 牧 张一兵

摹 图 者: 王承利 潘鲁生

张东克 王 斌

剪纸艺人: 蔡兰英 范祚信

兰福梅 任 凭

杨梅英 李冬花

付彩琴 赵良钱

郝艾玉 霍明贤

王老赏 王秋红

祁 秀 王兰畔

范云英 刘彩花

中国民俗剪纸图集 潘鲁生 编著

出版: 北京工艺美术出版社

发行: 新华书店

印刷: 北京百花彩色印刷有限公司

787×1092 1/16 印张: 26 插页: 8

1992年9月第1版 1992年9月第1次印刷

ISBN 7-80526-082-6/J · 47 定价: 26元

化者无极

王朝闻

翻了翻这本将要出版的书籍图片，首先为编著者收集资料的态度和热情所感动。

对于编著者所设立的分类法，可能会有不同的看法，但它的企图足以表明：这些剪纸的出现场所大有差别。由此所见，目前开始出现的“环境艺术”之类的新概念，其实在古老的民俗艺术中已经存在着论据。不过因为时代的生态环境和物质条件不同，所以作品的形式、风格和审美趣味有所差别而已。就作品在人们生存其中的物质环境与精神环境如何作用于剪纸作品的创造意图这一点来说，新旧剪纸艺术的形式变化多样，却有万变不离其宗的共性。这就更使得我觉得对传统的民间民俗艺术采取“旧的不去，新的不来”的主张，是难以令人接受的信口开河。剪纸艺术也像植物的旧种子之于它那新萌芽的关系那样，继承作用不能抹煞，正是为了创新，这本书籍的出版有了特别意义。

11月9日——23日，我在日本生活了两个星期。我对接触到的日本民间艺术与现代生活关系的理解虽是零碎的而非系统的，但我没有因此望洋兴叹，而是觉得中国人对中国民间美术不宜妄自菲薄。

20日下午，主人特为客人安排了“游览浅草”这一节目。“浅草”其实多是商店，我们游览的方式是在街旁人行道上步行，在商店里所览对象是各种日用品，假菜肴和陶制、木制的民间工艺品。巧妙地假造出来的各种食物完全可以乱真，这么精致的工艺也像真的菜肴那样讲究色彩和造型的形式美。但我的兴趣，主要集中在木制的碗碟等富于传统特色的东西上。那些传统形式的漆器，也有用现代材料代替木质材料的。但这种售价低得多的机制品，远不及手工制品那样有特殊的魅力。陪同我们游览的主人告诉我，传统风格的民间美术在当前是市场兴旺的商品，人们改变了前些年一味追求洋化的兴趣。这次的游览既可证明现代日本的审美观念的变化，也更使我觉得民间美术有不能抹煞的审美价值。

看了将要出版的《中国民俗剪纸图集》的部分图片，使我联想到那些已陈旧却不过时的四川土话，譬如，“没有三年

不漏的茅草房”，或“一个跳蚤顶不起一床铺(被)盖。”如果说前一句俗语的主要特征是对客观世界的理性的概括，后一句话的主要特征是对生活感受更带抒情作用的表达方式。那么，这本传统的剪纸艺术的语言，和上述语言的关系如何呢？我以为这些剪纸更接近后者。这就是说，这些剪纸虽然也有摹仿客观事物的性质，但这一特点是次要的。当作一种造型性的语言来看，它们的哲理的显示和抒情作用的结合并不生硬，造型的虚构性特征更有独特魅力。

这些民间剪纸使我再度相信：为了发展新而美的其它艺术，也有必要认真理解这些民间美术，理解它们那种反映了与万物的万变化相应的审美经验，自己至少不必可怜地捧起金饭碗讨口。

一位来客不以为然，认为你也承认已成过去的民间美术，不只间接接受宫廷美术或文人士大夫美术的影响，它们自身还存在着再现与表现的矛盾，摹仿与创造的矛盾，雅拙与灵巧的矛盾。而且它们所体现的审美体验已经过时，从根本上说，已经不能适应八十年代的审美需要。即使它们具有金饭碗般的文物价值，你欣赏这样的作品，支持它们的出版，会不会对读者的审美活动的自由形成束缚？

我认为读者对于读物或观赏对象具有认识的自主性，这位来客的这种顾虑是大可不必的。中国传统民间美术，好比西方各个不同时代或不同流派的各种美术那样，对它的认识只要不采取全盘否定或全盘肯定的态度，只要不是奴从的粗暴的否定态度，主体就有可能像鱼游于渊，鸟飞于天，获得从客自适，兴趣不为对象的局限性所束缚，从即使古老的对象里也能发现那常新性方面的审美特征——包括不朽的美的生命力。

这位来客再问：那么，你是否同意近来出现的某些艺术作风？例如摹仿民间美术的一鳞片爪，美其名曰向民间美术吸取营养的作风？我说我无权干涉这种方式与关系，既不拥护这种作风也不根本反对这种作风。这不是说我认为可以容忍对民间美术的因袭，可以不必理解它那区别于其它美术的基本特征。那么，什么是民间美术的基本特征？

我过去曾经零星地谈论过它的特征。譬如我称赞它们那质朴中见灵巧的美，称赞它的美“在于恰如其分地表现人们

直接对自然，间接对社会所唤起的审美感受，所以形成的审美理想”。（《似曾相识》第127页，文化艺术出版社）现在我虽不认为这样的判断是错误的，但我觉得它还不就是对民间美术的基本特征的恰如其分和十分中肯的描述。因为，非民间美术例如八大山人的画鱼，作为审美感受和审美理想的外化和体现，也是他师自然、师社会而在思维方面有所创造的结果。把八大山人的画鱼与优美的民间剪纸作一比较，可见在审美价值方面既有差别又有联系，难以作出非此即彼的武断。那么，究竟什么是你所认定的民间美术的基本特征？

正因为这种客观存在的特征还有待于进一步发掘、发现和反复认识，所以在我看来，把这部对民间剪纸有介绍、分析或研究的出版物当作一种再认识的对象，对于包括我在内的读者，具备着反复认识的价值。而且，具备着供一般读者当作观赏对象的意义，便于人们从剪纸这一侧面着眼，理解无限丰富的中国民间美术的形式和内容的独特之美，至少有助于促进民族文化虚无主义者的反思。

人们的生命有涯而供认识的对象无涯，但是这本书的出版定将丰富我们的精神生活，定将有助于高尚的趣味和情操的完美化。古人所说的“化者无极”的含义之一在于，读者将如何在有限中见无限。这一出版物自身具有供发现的潜在的和丰富的内容，我不多说也许更有利于读者自己的发现。

1989.12.8于北京

序 言

王树村

剪纸是我国民间艺术里常见的一个品种。它是随着我国民俗活动和生产、生活发展下来的。剪纸艺术不仅历史悠久，因为我国地广人多，且又是多民族国家，所以内容常与各地、各民族风俗习惯相联系在一起，并不都是一个题材，并不都是单调的花样。又由于各地风土人情和物产不一，剪纸艺术的风格也因此而各异。如此说来，我国的剪纸艺术是最普及，题材最广，风格多样，而广受人民大众欢迎的民间艺术之一，值得不断深入研究。

剪纸艺术本来是家庭中手巧的妇女们的才智表现。过去每逢新年、端午、中秋、冬至等节日、节令，或出嫁、生子、寿辰等佳期时，以红纸剪制出各种象征吉祥喜庆的花样，装饰在门窗室内，或放在嫁奁彩礼、祝寿礼物上面，以增加祥瑞吉庆气氛。这同时也是佳节喜期里剪纸艺术的公开展览。在以往的中国美术发展史料中，没见有剪纸艺术展览的文献记载。追本溯源，民间剪纸艺术与文人画家无关，而和民间风俗分不开，故又可称之为“民俗艺术”之一。如果把剪纸作为民俗艺术，它又可划分出不少品类。例如新娘出嫁的“嫁奁花”（喜花），祝寿贺礼用的“礼品花”，春节过年贴的“挂钱”，正月“填仓”（二十五日）剪的“老鼠嫁女”，端午节剪的“五毒”花样子，中秋节窗上贴的五兔窗花，农村妇女因夏季久雨剪的“扫晴娘”，冬至剪的“九九消寒”的梅花。十月天气渐冷为祭祀祖先剪的各色“寒衣”，以及广东佛山敬神的“龙衣”，为亡人剪的“观音衣”，潮州除夕祈福求寿刻的“家门平安”、“神功保佑”功德纸，云南德宏傣族景颇族自治州的傣族拜佛用的“缅塔佛图”、“冬扎”（如纸幡，长尺余，上刻各种花鸟、佛塔、瓜果、瓶花、葫芦等花样）和东北少数民族的各种民俗剪纸等等，洋洋大观，美不胜收。都是反映过去民俗活动的形象资料。

中国既然地广人多，民间风俗习惯也不一致，各地的民俗剪纸内容及风格也都各有特色。总的看来都是尺幅不大，形状或方或圆，对称形式者较多，但也有不少花样多变，不讲究均衡对称者。在各地的剪纸风格方面，除有共同的剪纸

艺术特色外,还有江南、塞外,华北、广东等地各自的风格。一般说来,西北塞外的剪纸刀工较少,题材不算太广,剪出来的花样倾向于粗壮朴实;江南苏、浙一带的剪纸比较灵巧纤美,这与当地刺绣工艺发达,民间风俗活动繁多有关。从清人顾禄撰写的《清嘉录》中可明了这一点。一个省的剪纸也不尽相同,如广东潮州所刻纤柔秀美,今已不可多得。佛山剪纸和饶平等地的“铜衬料”,是以锡、铜箔刻出图样后,再衬托在彩色纸上面,有的还用笔彩加工勾画人物头脸,显得金碧辉煌,别开生面,其它地区绝少此一风格。华北的山西、山东、河北等地剪纸风格,纤细精微不足,但天真秀美可观。尤其是河北蔚县的点彩窗花剪纸,粘在户牖纸上,鲜明艳丽,增添了佳节或喜期的无限欢欣之感。至于东北吉林之剪纸多表现当地儿童、妇女生活,以长线造型见长。吉林扶余的剪纸多骑射内容,线条粗健,反映了当地之民俗生活及有关民族古朴忠厚之风格。于此可见东北剪纸之一斑。

在民间美术范畴中,所用之原料大都简单易得。而剪纸艺术尤其费料不多,工具简单,随时随地即可完成一件或数件精美的艺术品。过去无论是广大农村妇女,或是走乡、串村的民间剪纸艺人,常见他们只用几片红绿彩纸,一把普通裁衣剪刀,坐在窗前或立在街头、庙会墙下,顷刻之间随心所欲地剪出各种所需的花样。这种巧夺天工的剪纸艺术,不需炭笔勾稿,也不需有粉本画稿,全凭一只巧手便可完成一件艺术品,不能不令中外艺术家叹为观止!

民间剪纸同其它艺术一样,来源于一定的社会生活,故而它所反映的大都是劳动人民的思想感情、理想愿望、道德观念、性格特征以及审美的态度等等。其中属于反映民俗一类的剪纸中,还可以看到人类文化历史发展过程中的概貌和一些历史革命事件。如赵翠《陔余丛考》:“吴俗,久雨后闺阁中有剪纸为女形,手持一帚,悬檐下以祈晴谷,谓之扫晴娘。”如今已有天气预报,不需此剪纸矣。又:宋代浙江“台、温人病暑巫者戴纸花高帽,执纸雕龙虎彩旗,以为驱邪”(见龚鲁言《草心楼笔记》)。明初,白莲教起义,林三之妻唐赛儿自称佛母,曾以纸剪成刀马人物恫吓官兵(见沈德符《万历野获编》)。就上述文献记载,不难看出剪纸艺术作为民俗活动

的形象产物，过去曾出现了“扫晴娘”、“纸雕龙虎彩旗”和剪纸刀马人物等并非只有装饰性而已。这类民俗剪纸的出现，反映了人们在科学不昌明的封建社会思想愚昧，迷信剪纸“扫晴娘”可以止雨晴天；纸雕龙虎旗可以驱除病害……若和今日对比，则会知道今天的科技发达，非上天所赐，而是人类自己研究创造得来的。“扫晴娘”之类的剪纸早已不见了，但它确实给人类文化进步留下了可靠的形象资料，价值可贵。

剪纸艺术之功能不可一一尽说，但在过去人们常把它作为家庭妇女或民间艺人操持之物，未能称之为艺术。自从中华人民共和国成立后，剪纸艺术被美术界重视起来，各地剪纸、各名家剪纸曾被专家们收集，不少经过整理编印成图册。内容或以地区（如《民间刻纸集》）或以名家（如《王老赏的窗花艺术》等）为主，但以专题剪纸辑集成册的还不多见，以民俗剪纸成集的更不曾见。潘鲁生同志研究民间美术多年，他发现民间剪纸艺术之中反映人民生活里的民俗活动，最有研究价值，感到它不仅从艺术角度体现了剪刀和纸的无限功能，而且在历代各地的剪纸艺术品中，还蕴藏着大量尚未被发掘的文化珍宝。换句话说，也就是从民俗题材的剪纸中，可以看到过去我国普通劳动人民一年四季、由生到老是怎样和时光共消长地生活着。另外，对研究民俗学或者探讨中国文化发展史的学者们来说，这是最有参考价值的形象资料。也许，这些就是《中国民俗剪纸图集》出版的缘故吧。

1991年初夏于北京西坝河楼

论中国民俗剪纸

潘鲁生

一、春节与窗花

农历正月初一，是中国人计年三百六十五天之首的吉日，俗称为春节。民众围绕着这个传统节日有一系列民俗活动：如扫尘、守岁、挂年画、贴春联、放鞭炮、拜年、舞狮子、耍龙灯、踩高跷、蒸花馍、摆供品、逛花市，以及在岁尾祭神拜祖，感激神灵一年的恩赐，敬天拜地，渴望来年风调雨顺，求个丰年。其中能够映衬节日环境的还有民间剪纸窗花艺术。有民谚道：“二四扫房屋，二七、二八贴花花”，贴窗花装饰居室环境已成为春节喜庆活动的一个重要内容。全国各地虽房舍建筑各异、窗子构架不一，但在春节之际都要换上崭新的窗花为更新标志来装饰家舍。

窗花，无论是题材、创作手法、剪刻技艺都是剪纸艺术中最有代表性的典型门类之一。其剪刻形式有三：一是单色剪纸，多用大红纸剪刻，应用地区较广。二是套色剪纸，一般用于宫廷、商店铺子的大窗或厅堂和门面窗户。三是浮雕剪纸，流行于甘肃、青海一带，它将剪刻与纸折叠工艺溶为一体，风格别具。窗花的造型因受到多种多样窗棂形式的制约，所以不是以固定格式流传的，而是靠适应各种不同窗棂构架而形成较丰富的剪刻造型而传播的。常见的有方形、圆形、条形、棱形以及团花四角式，自由式等构图形式。窗花的外轮廓与窗架之间要求密疏有致，构图格局均衡，除装饰美化的因素外，还能起到防寒和透风流通的实用功能作用，百姓们称谓“气眼”。作为土木构架建筑的中国民居，窗棂密度较强，窗口一般为方形，也有圆形、穹形样式，但面积不大，室内采光效果不佳，为补光源之不足，窗棂多用白素纸裱糊，春节贴上红色的漏空窗花，使室内增加一种喜庆的气氛。为追求清新、亮堂、明快的室内装饰效果，窗花剪刻多用细线造型，达到镂空玲珑的视觉效果。由于南北各地民居建筑不同，窗户造型各异，所以窗花的造型以适合窗格空间为标准，由单幅剪纸组成窗花的图案。

窗花剪纸的题材比较丰富，常见的有“吉祥喜庆”、“丰年

求祥”、“五谷丰登”、“人畜兴旺”、“连年有余”、“贵花祥鸟”等为主体。在北方，表现戏曲题材的窗花较普遍，同民间美术所反映的主题一样，画中有戏是一大特色。由此也表明，民间戏曲文化的广泛传播，导致了民众对戏曲题材的窗花的欣赏习惯。常见的有三国戏、水浒戏、西游戏、民间故事戏以及地方戏的人物造型和戏曲情节的表现。戏曲题材几乎成为窗花剪纸的主体内容而被民众所采用。同时还有一些表现家畜、家禽、避邪五毒、花卉瓶饰、神道仙子等同春节有关的题材，就连民间故事“老鼠娶亲”也成为窗花所表现的题材。因而窗花成为剪纸艺术中题材丰富的典型门类。

就窗花剪纸工艺而言，除单色剪、刻、雕和五色染绘、挖补技艺之外，还有浮雕、扎结与丝绸等利用综合材料的工艺形式。据清·道光年间《崇川咫闻录》记载：“窗花出西南营，劈纸破，安银晶片、五色绸其中，胶贴成幅。缕纸如丝缀，花样嵌空玲珑，有花盆、花篮、花瓶、鹅、鹤、猫、兔、蝶等诸状，糊窗似云母屏一小段。皋学金谓谢赠窗画启云：‘纸含曙色，喜无八户生侵；花送春光，窥到隔牖影动’”。从流传在江苏南通地区的窗花样式可以看出，窗花比其它剪纸样式更能代表剪纸的艺术语言。窗花剪纸的工艺特征已超越了民俗活动单纯的装饰功能，从而促进了剪纸单一形态的发展格局。如甘肃的浮雕窗花剪纸运用了纸扎的工艺；河北的染色窗花借鉴了民间彩绘；南通的丝织品窗花把纸与纺织品有机地结合在一起。窗花作为春节的一种民俗活动的内容，它不仅美化了民居环境更重要的是成为民众审美交流的对象。

二、过年与过门笺

春节，可以说是中国老百姓最重大的传统节日，又称年节。过年挂贴“过门笺”也是节日的标志。在农家村舍，青蓝色的瓦房，红色或黑色的大门上，都要挂上色彩鲜艳的门笺，以渲染节日的气氛，别有趣味。正如唐代诗人韦庄《春盘》中所描写的：“雪圃乍开红果甲，彩幡新剪绿阳丝，殷勤为作宜

春曲，题向花笺贴绣楣。”

过门笺，又称“门笺”、“挂笺”、“挂钱”、“过门钱”、“纸帘”，形状似旌旗小幡。唐·段成式《酉阳杂俎》曾载：“立春日，士大夫之家，剪纸小幡，或悬于佳人之首，或缀于花下，又剪为春蝶、春钱、春胜以戏之。”宋·孟元老《东京梦华录》称：“立春日，自郎官御史寺监长贰以上，皆赐春幡胜，以罗为之；宰势亲王近臣皆赐金银幡胜，八贺迄，戴归私第。”宋·吴自牧《梦粱录》在描写宋杭州城立春时录：“街市以花装栏，坐乘小春牛，及春幡春胜，各相献遗于贵家宅舍，示丰稔之兆。宰臣以下，皆赐金银幡胜，悬于袱头上，八朝称贺。”综上所述可以看出挂彩幡门笺之俗，至少始于唐代，并且，不仅遍及乡里街市，还进入了宫廷。

门笺的制作工艺有三。其一是套色法：首先分别将白棉纸刷成或染成五色（大红、绿、桃红、黄、紫）然后将每种色纸摺成一叠剪刻，五种色纸图案一样；剪成后，再将五色彩色纸的实形填补虚形。如门笺六张一套，剪时就需六种图案，其每张门笺有五色，而六张一套仍以五色不同位置、形象、面积的区分调换，使得色彩丰富而有秩序。此类套色门笺多流行在山东、江苏、陕西、山西一带。其二是渲染法：先把门笺图案用白纸剪好，然后将剪好的图案叠在一起，利用五彩品色装点白色纸底的图案上，此种工艺虽简便但效果颇佳，新颖而有韵味。这一类型多流行在河北及东北地区。其三是单色或多色纸直接剪刻法：这种工艺在全国各地广为流行，其特色是突出剪刻工艺的精湛，一般不重色彩，而以剪刻的布局、刀法取胜。

过门笺所剪刻的图案内容，大都以吉祥词语或图案组成，用象征、谐音、寓意等手法表现人民大众对美好生活的追求和审美情趣的满足。如“年年有余”、“四季平安”、“万事如意”、“鹿鹤同春”、“双喜临门”、“岁岁平安”、“迎春”、“鸿禧”、“增福”等内容。

过年挂门笺在民间已形成一种风俗而沿袭下来，关于它的来历，百姓们有自己的解释。他们说门笺是由古时候彩胜演变而来，相传古时“年”本身就是一个恶鬼，每到春节都要吃人，尤其爱吃孩子。为了避邪驱鬼，就剪刻成花花绿绿的

纸笺，挂在大门口、堂屋檐、树枝上，来吓唬“年”这个恶鬼，避免它进入人家作孽，以求户户平安。这一传说叙述了过年挂门笺的来历。也有说门笺刻五彩是年节取悦于鬼神，以求平安的形式。这些观念无非都是对美好生活的向往和追求，是安平民众心境的一种审美形式。

三、元宵节与灯花

元宵节在民间又称“灯节”，由此可见，元宵节与灯有着密切的联系。中国的灯彩历史悠久，品种式样繁多，近代就有宫灯、纱灯、笼式灯和走马灯、鱼灯、荷花灯、龙灯、狮灯等数百种。灯彩是作为方术之物而出现的，常在春季应用。汉代有“青玉五枝灯”、“恒满灯”等门类。唐代已将燃灯形成风俗，遂为“元宵节”。据《宜和遗事》记载：“开元年间谓天官好乐，地官好人，水官好灯，上元时分，乃三官下降之日，故从十四至十六夜放三夜元宵灯烛”。可见元宵灯节是在漫长的历史中逐渐形成的风俗。近代民间流传下来的彩灯，其主要的工艺是运用糊纸、扎纸和剪纸。剪纸图案也就成为灯彩中不可缺少的装饰物。因古代的灯多用蜡烛为照明材料，因而要考虑到聚光外射的光学原理，一些装饰图案的形象如人物、动物、花草等只有用漏空剪纸形式才能得到体现。唐代诗人崔液在《上元夜》描写元宵灯节时曾这样写到：“神灯佛火百轮张，刻像图形七宝装。影里如闻金口说，空中似散玉毫灯。”可见在唐代彩灯已有用剪刻图案做成七宝楼台状的形式，可利用影像效果表现剪纸人物的动态和表情，并说出了物体与空间的相互联系和作用的关系。宋代人创造的走马灯，则是以燃气轮转动的原理制造而成的最早的机械式花灯。在广东佛山以走马灯为“时运好转”的象征，表明人们把握物体运动的同时，对人之运动功能和规律的哲学思考。宋·孟元老《东京梦华录》曾记录了这样的壮观景象：“灯山上彩，金碧相射，锦绣交辉，面以悉以彩结山沓，上智画神仙故事。彩山左右以彩结文殊、普贤，跨狮子白象，各于手指出水五道，其手摇动，用辘轳绞水上灯山尖高处，用框

贮之，逐时放下，如瀑布状，”可谓对自然界景观的模拟化创造。当时与机械灯齐名的高悬灯也很有特色。宋人将数十丈高的竹竿，装置上纸糊的戏曲人物，以缁丝束结，远视风动宛若天仙，近观灯光照射，图象清晰，别有神话般的幻觉情趣。宋代彩灯的装饰多以镂空雕刻的金箔剪纸图案为主，其五彩珠子灯，装置有龙船、松台故事；用羊皮剪刻的羊皮灯，其实也是剪纸工艺在不同材料上的应用；走马灯则是用色纸剪刻扎糊而成。这个时期各式各样的灯彩都离不开剪纸图案的装饰，纸灯更为突出。明清之际，这类彩灯装饰在民间相当普及和流行。具有现代风格的彩灯仍利用剪纸艺术的装饰手段，风格简朴而概括，体现了中国民间艺术以简代繁，以一当十的设计观念。

灯彩剪纸有边饰图案、戏曲人物、吉祥文字等。主体部位多是情节性的图样，而其它部位或用谜语、或用花卉纹样装饰。刻划内容和形象大都是祈福求安、吉祥如意、富贵长寿，以及祝愿生活和谐美满的各种现实或民俗的题材。农家百姓的灯彩剪纸内容，则多是祈祝风调雨顺、五谷丰登，洋溢着同劳苦大众利益相关的求拜供奉色彩。

灯花大小形式不一，一般根据彩灯的规格、样式、空间大小来确定。剪纸的外轮廓突出，用线较多，空白面积较大，主要考虑采光的效果。宫廷的彩灯和民间的纸灯笼，主要是材料和形式的不同，而从根本上是一致的。所以剪纸在灯彩装饰上的运用，是中国人固有的影像造型观念的体现和强化，灯彩以它特有的光影和环境效果更突出、更鲜明、更充分地展示出剪纸的实用功能和造型特征。

四、婚俗与喜花

中国自古重视人生礼仪，特别对婚俗活动更为重视。《周礼》中从“六礼”开篇到“婚龄”为止的二十二章，详尽地评述和记载了中国婚姻过程和与此有关的各种礼仪事象。在近代，现代民间各阶层对结婚礼仪的民俗活动仍很讲究，从议婚、行聘、过庚、迎娶到合卺，整套仪礼较为完善地反映出中国人几千年的婚姻观念。喜花剪纸是随着中国婚俗的逐步

完善而出现的结婚用品,流传在全国各地;虽剪刻内容不一,但应用范围则大同小异,都是围绕着装饰结婚气氛的载体。喜花剪纸不像妆奁嫁礼那样有严格的规定要求,但它注重剪刻体裁的喻意性和造型的整体性。婚礼的整个过程充满着热闹、欢快、喜庆的气氛,喜花剪纸的装饰应恰如其分地渲染气氛和喜日的环境,在整个婚礼过程中起到点缀嫁妆、美化洞房、渲染婚礼的效果,使所有参加婚礼的人出门见喜,抬头见红,更使新郎新娘从中体会到愉悦的新婚幸福感。

喜花,也称礼花、喜字花和嫁妆花,是民间剪纸的一个门类。以红色纸剪刻而成,专门用于婚俗装饰妆奁品如家具、箱橱、被褥及各种器用上面;它不象窗花、鞋样、顶棚花那样直接裱糊在所装饰的物品上,而是单独放置、摆设或悬挂。在农村,喜花剪纸多出自新娘之手,同制作荷包、衣服及其它定情物和陪嫁品一样,是新娘对丈夫以物寄情的方式。这类婚俗喜花一直要用到生子时所装饰的器物上。在民间,喜有两层涵义:一是嫁娶,男女双方都称喜事;二是怀孕生育,生男孩称大喜,生女孩谓小喜。《梦梁录》曾记载宋代民俗:“凡孕妇八月,于初一日父母以银盆或彩画盆盛秋秸一束,上插花朵及通草罗绞五男二女花样,用盘盒装送馒头,谓之‘分离’。”这里所剪刻的人物花样是喜花的另一层涵义,与生养民俗有关。喜花剪纸发展到明清,用于婚俗活动已较为普及,名目样式也增多,常见的有吉语文字喜花、喻意双关的喜花、戏曲故事喜花和民俗事象为主题的喜花形式。据梁章钜《归田琐记》载:“尝见人家馈送食物,无论大盘小盘,其上每加红纸一块,或方或圆,必嵌空雕镂四字,如‘生命富贵’、‘诸事如意’之类,其婚娶喜庆之家所用尤繁,则所践之字尤多。”这类以吉语汉字为题材的喜花剪纸在现代民间也不乏其例,如各种以喜、禧、囍字组合的喜花,以吉祥喻意“富贵有余”、“鸳鸯戏水”、“凤穿牡丹”、“喜上眉梢”、“双喜临门”等汉字组合的喜花。这类喜花剪纸除用于婚俗活动之外,其形式不变,同时还用于祝寿、生养、求子、乔迁、馈礼等民俗活动中,在剪纸内容上区别于婚俗喜花而更为丰富。

喜花的形式与其它门类的剪纸相比,更注重对吉祥文字的运用和喻意爱情题材的选择。造型上求整体,有意制造形

中有形的轮廓；工艺上求严谨，剪镂粗放，少用细线雕镂，表现喜花以简练剪刻而突出主题的个性特征。如喜花外形剪刻出现的八角形、圆形、方形、椭圆形及桃形、葫芦形、石榴形、菊花形、荷花形、牡丹花形、花瓶形、银元形、孔钱形、如意形等有完整独立形状的外轮廓，反映出民间美术造型形态中的花套花，形套形的阴阳造型观念。喜花之所以同其它剪纸的外沿造型有不同，主要受应用功能和工艺的制约。艺人首先考虑放置在器物上的视觉效果，求其突出悦目。其次是它作为婚俗活动用品的独立性和便于放置的剪镂工艺。以此构成了喜花剪纸的造型和工艺特征。

五、丧俗与魂、纸钱

丧俗是中华民族特别重视的民俗。它从一个侧面记录了中华民族从蒙昧走向文明的历史，同时也反映出几千年来受儒、道思想影响下民众的道德观念和忠孝思想。剪纸魂幡和纸钱的出现是继随葬明器之后的一种习俗或精神寄托形式，自唐以后延续至今。

魂幡，多用白纸或蓝纸剪成，中间文字用黄色或金银色纸剪镂。其形状大小不一，大者丈余，小者四尺许，一般用于丧礼和祭祀活动。丧礼中多用在出殡当天，由死者长子披重孝持举在棺槨前（有的地区，次子也持魂幡）。另一种魂幡是纸人金童玉女手持，上写“金童接引西方路，玉女随行极乐天”，为死者招魂。纸钱多用烧钱即萱草纸剪刻而成，托以招魂和送钱之意。这种风俗由来已久。唐《封氏闻见记》载：“古者享祀鬼神，有青壁币，事毕则埋之。魏晋以来，始有纸钱。”宋人戴埴所撰《鼠璞》曾说到“南齐东昏侯，剪纸为钱，以代束帛。”明清之际剪纸祭鬼神已以固定的仪式流传在民间各地，并作为一种丧俗活动表达人们对死者的哀思和悼念。《恩县志》载：“初丧悬纸钱一挂于门，谓之招魂”。《庆云县志》记载：“惟初丧及前二，孝子诣城隍庙焚纸钱招魂”。除殡期外，魂幡和纸钱还贯穿整个祭日和鬼节之中，在“一七”、“五七”、“七七”、“百天”、“周年”、“三年”及清明节、中元节等都有纸

扎和剪纸钱的仪式。

举幡和化纸钱的丧俗，是人们企图用以取悦于鬼神，使死者灵魂升天观念的一种反映。丧俗的形成是由于人们在同大自然长期斗争中，需要一种能安慰、调节悲痛感情的方式。无论在东方还是西方，居丧者在失去亲人的时刻，都怀有依恋、哀思、痛苦和伤感；于是便寻找到一个既是实体又是虚体的鬼魂，籍以安慰彼时的心理。丧俗活动常常能够解脱人们在感情上遭受的打击，它诉诸于社会群体活动和艺术的方式，从而形成了有价值的文化观念。所谓灵魂存在的信仰，其实是相信生命的不朽，相信灵魂的存在，其结果是人类强化了自身。其实，丧俗活动中一切悼念行为都是以灵魂为名而颂人的，这大概是丧俗所以历代不灭的原因。

有的魂幡用折叠纸形式做成。将纸条竖向对折，或横向对折，再按图案剪刻，剪好展开即成条式连续图案。也有将幡糊成原白纸，再以刀雕刻图案的形式，这种图案构成，不求绝对对称，但工艺效果强，强调精雕细刻的纹饰布满画面，多用于士大夫阶层和达官贵族的丧事，但在民间也有应用。

纸钱的形式简单而随意，因为纸钱在整个丧俗活动中用量最大。民间一般除出殡时持吊钱、撒过路钱外，大都用草纸聚角折叠使用。从宋代后有关史料分析，丧俗对纸钱剪刻比较重视。这是因为葬丧明器风俗基本废除，死者家属为满足死者到阴间的花钱之需，所以多做精做纸钱。除元宝采用折叠工艺外，纸钱的多数用剪刻工艺。一般摹仿圆形方孔铜钱，有的刻上年号文字，有的则剪成装饰性吉祥图案和阴曹地府的形象。

另外一些丧俗剪纸用于出殡、鬼节、祭祀中纸扎人物的装饰上。这类丧俗剪纸采用金银箔纸和彩纸材料，其图案构成严谨复杂，人物服饰多为花卉纹饰、水纹、云纹，供装饰纸扎选用。纸扎宫殿建筑装饰则多用棱架式，其图案多镂空，实形与虚形处理得当，追求木构建筑的平面结构效果。另外剪纸还用于纸扎的纸马、纸戏、纸灵罩上的装饰，其剪刻工艺、造型手法、表现形式都各具特色，不拘一格。