

正在消失的艺术

古岩 著

上海远东出版社

书名:正在消失的艺术

作者: 古岩

出版社:上海远东出版社

ISBN : 7-80661-462-1/G · 172

出版日期:2003年3月

定价:4.50元

目录

1. 连环画
2. 傩戏
3. 脸谱
4. 变脸
5. 面具
6. 百宝嵌
7. 牧歌
8. 山歌
9. 三弦
10. 木鱼
11. 梆子
12. 烟标
13. 巴乌
14. 冬不拉
15. 跑旱船
16. 莲花落
17. 数来宝
18. 秧歌
19. 鼻烟壶
20. 凤阳花鼓
21. 高腔
22. 高跷
23. 江南丝竹
24. 快板
25. 评书
26. 北京琴书
27. 变文
28. 园艺
29. 单弦
30. 道情
31. 斗拱
32. 参军戏
33. 东北大鼓
34. 独脚戏
35. 二人转
36. 萨满舞
37. 长鼓舞

- 38. 绸舞
- 39. 灯舞
- 40. 摆手舞
- 41. 火彩
- 42. 扇子功
- 43. 甩发功
- 44. 髯口功
- 45. 打出手
- 46. 唱念做打
- 47. 把子功
- 48. 霸王鞭
- 49. 旦角
- 50. 丑角
- 51. 绣像
- 52. 越剧
- 53. 粤剧
- 54. 高甲戏
- 55. 黄梅戏
- 56. 徽剧
- 57. 京剧
- 58. 京韵大鼓
- 59. 昆曲
- 60. 秦腔
- 61. 碑刻
- 62. 核桃雕刻
- 63. 川剧
- 64. 竹丝扇
- 65. 撕纸
- 66. 草台
- 67. 电影
- 68. 话剧
- 69. 本色演员
- 70. 篆刻
- 71. 装裱
- 72. 石雕
- 73. 文房四宝
- 74. 壁画
- 75. 彩画
- 76. 茶道
- 77. 玻璃画
- 78. 北京料器
- 79. 版画
- 80. 年画
- 81. 舞龙
- 82. 耍狮子

- 83．景泰蓝
- 84．唐三彩
- 85．相声
- 86．剪纸
- 87．根艺
- 88．彩塑
- 89．民间印花
- 90．刺绣
- 91．漆器
- 92．木竹牙雕
- 93．皮影
- 94．纸马
- 95．喜剧
- 96．儿歌
- 97．手影戏
- 98．雕塑
- 99．书法
- 100．文人画

文明的自信（代序）

对中国艺术主要神情以及灵魂的把握，对其波峰浪涌般呈现的流派进行梳理，或隐或显都指向一个最终的旨归：透视现状，开拓未来。

很多种类的艺术都是在拯救口号中渐次蜕变了它们那原本光鲜夺目的富丽色彩。死去的艺术，一并也带走了许多未死者的魂魄，将死未死的间歇，倒是足够我们带着深深的欠疚和历史的责任感作一次沉重的回溯。

正如本书所示，中国最古老最大众化、数量种类最多的艺术是戏曲，一条线索是民间说唱文学，另一线索为地方戏曲及歌舞。这些几乎源于同一起因的艺术形式，不论其形成年代先后，都能见出清晰的发展轨迹：比如它们大都来源于节日，它们都有反映民族英雄、起义乃至洪水的内容。它们都尽可能与当地生活打成一片，它们相互借鉴。但当社会生活越来越溶成一片，艺术的差异性便不可避免被大量抵消。在这种前提下，再过分倚重繁冗复杂的舞台艺术形式及秘而不示的技术，一种独特的艺术形式不仅不利于流传，反而走向了僵化和守旧，一些艺术就这样窒息而死了。

在根深蒂固的封建专制制度的统治之下，中国艺术被明显地划分为民间和官方两大阵营，在两种形式并行的过程中，一部分民间艺术被迫适应了官方的要挟与统驭。比如，彩画的色彩，建筑的高度，都有硬性的规定。民间艺术只有在这种苛刻的无理要求之下，戴着镣铐跳舞。束缚既多，艺术便只有走向式微，依经验看来，只有那些不停地吸取其他种种相邻艺术营养的门类，艺术本身也才能获得顽强的生命力。

中国艺术中多样化的道具也成了艺术内容本身，如脸谱、面具，本身也构成了独立的艺术门类。这对于一种艺术来说未必是好事，因为只有当艺术自觉到利用内容本身不足以吸引观众时，它才会这样不厌其烦地走上倚重道具来加强表达效果。

从中国的表演艺术看来，几乎可以说从头到脚都是戏，甩发功、髯口功、把子功、扇子功、火彩。当戏剧发展到这种立体的全方位的“功夫表演”，我们都清楚，活生生的人没有了，这可以看作是中国人在舞台下僵硬和极不自然表情的一种反观。

中国艺术中历来多悲情而少幽默，不像古希腊自阿里斯托芬就开创出的喜剧传统，艰硬的生活，喜剧大师的缺位，造成几千年的传统中的幽默养分才供养出如相声这种民众喜闻乐见的喜剧艺术，可见是因为根底太浅，相声艺术很快也就式微了。

民间艺术生命力要强大得多，根艺、印花、刺绣、漆器、竹木牙雕，以自然相尚，以无边界和无框架为艺术真趣，甚至包括乐器中的丝竹之声，都可以看作是对自然的对话。惟其如此，它们才更长久，更亲切地存活于人们的日常生活之中。相比之下，如文房四宝、书法、文人画、篆刻，由于加进了太多的关于生命、宇宙等大学问，所以，一开始就被限定在一个相对狭小的范围之内。

艺术是一个民族的文化特质与创造力的最大体现。对艺术条分缕析，追根索源的观照就是对整个民族文化史的试读。当我们深情地注目于每一种艺术形式，以及由这些彼此相通的艺术表达出的颜色、声音、气味、光、热，以及种种民族文化特有的印记——当它们不可避免随时随地发生异变之时，我们一方面惋惜，另一方面却也应该为此感到高兴——因为，这正是古老的

中华文明不断催生和复兴的标志。
这是一种自信，是文明本身的自信。
是为序。

作者

1. 连环画

连环画又称小人书，它是以多幅画表现故事情节的绘画，在 20 世纪初叶传入上海，即开始广泛流传，在 50~80 年代风靡全国。在那个特殊的年代，一本连载的故事连环画会让人茶饭不思，如饥似渴地在等待中受尽煎熬。

除了《毛著》之外，那时别无其他书可看，所以任何一种稍有趣味的读物都能引发人们遏止不住的阅读热情，由于争相传看，阅人无数，所以一本小人书到最后总是难有全尸。解放初期的小人书大多是描述战争年代的英雄人物，至文革时，小人书也遭到了禁止的厄运，至七十年代中期稍稍解冻，几大名著都被绘成了连环画广为流布，可以说，那个年代万人迷文学的风气都是由连环画开拓的。小小连环画，培养了好些知识不多但求知欲旺盛的青年，这种热情还影响到好些青年人后来的择偶标准和发展方向，比如，他们都会不约而同地对未来的爱人提出爱好文学的最低要求。最初的恋爱也是从借书开始，或干脆就是某本连环画作媒，找到了共同的爱好和知音。

八十年代末期，小人书渐次遭到了冷落，至九十年代却又出现在古玩市场，也许，绘制小人书的那些老画家都已作古，而他们那种深厚的绘画功力而今再也无人能出右了。

2. 傩戏

傩戏又叫傩堂戏、端公戏、师道戏、童子戏、地戏等。其地位大抵可以相当于敦煌学在中国古代文化史中的地位。

傩戏一开始就有很多神秘之处，汉代以前，天子即命方相氏主持驱鬼逐疫的祭祀仪式，戴面具、蒙熊皮、执礼器，口作傩傩之声。自从周天子制礼，孔子删订《礼记》，大抵一国之宰相都掌管祭礼之器，祭天地鬼神、宗庙社稷，屈原之《离骚》、《山鬼》都可视为这种祭礼的记录，而屈原本本人，则可以认为是中国历史上最有名的巫师。在文明尚处蛮荒的古代，天子所命的威仪很快就受到民众的私下模仿，其发展阶段大致有逐疫、酬神、世俗化三个步骤：一是因道教兴盛以及佛教传入，驱鬼逐疫便演变为酬神纳吉，二是主角方相氏让位于青龙、白虎及佛教中的金刚力士等，三是宗教世俗化将酬神变成了娱人。最有趣的例证便是，传统的神祇一变而为傩公傩母，再变而成为灶公、灶母，然后，乞丐也加入了傩仪的行列。至此，有着皇天威仪的傩仪就全面过渡到民间娱乐形式。傩仪，正是娱乐的翻版。两者只是字音的转换而已。

傩戏在北宋已达相当的规模，但只有等到钟馗的形象在戏中出现，傩戏才真正开始有了自己独立的戏曲品格。

傩仪到傩戏，保留的是一段中国民间古老祭祀文化的活化石。

3 . 脸谱

脸谱是戏曲涂面化妆和塑形化妆的奇特结合，中国不少剧种脸谱有上百或几百个之多。

从京剧脸谱的阅读看起来，其基本谱式大致有整脸：即全脸涂一色，如关羽红脸，包拯黑脸；大白脸：特为奸相扮妆，如严嵩；三块窝脸：眉、眼、鼻三窝高度夸张；老三块窝脸：眼梢下垂，用于老年形象；花三块窝脸：扮相花里胡哨，如高登；十字门脸：脑门至鼻尖成黑色立柱纹，黑色眼纹成横状，如姚期；六分脸：脑门与眼窝以下颜色成六四比例；元宝脸：把脑勾绘成元宝；花元宝脸；花哨的元宝脸，如周仓；碎花脸：色彩繁多，跳跃不已，如马武；歪脸：构图不对称，喻心术丑陋者。

脸谱是中国戏剧对世界其它剧种一种独特的贡献，但对中国戏剧本身却可以视作一柄双刃剑，一方面它丰富了人物表现手段，另一方面却又使戏剧在过分倚重形式的道路上愈行愈远，此外，它的道德审美评价也使人们习惯于养成对现实生活人物的“脸谱化”评价。比如，在大讲阶级斗争的年代，在全国只有八个样板戏的年代，不论电影，还是戏剧，好些人物一出场，观众就知他是“好人”还是“坏人”。戏剧不是靠演员的性格化本色表演，也可以视为是形成中国人脸相麻木迟钝的一个次要原因。

4 . 变脸

变脸是戏曲为突出表现剧中人物的惊恐、绝望、愤怒等极端情绪的突变而产生的一种艺术形式，最初只用来表现神怪，后来推及其它角色，最初的变脸由演员进入后台改装完成，后来则演变成当场变脸，由此演为一种绝技，至今还弄得神神秘秘，甚至天王刘德华要向川剧大师学技，有关部门还出来制止，说是需保护的知识产权。

其实，变脸的手法很多地方剧种都有，但以川剧最著名，成为川剧的招牌和轻易不示人的绝技，当然，也有人称它为乡场上的小杂耍，没什么内涵，看几次也就没了趣味。

变脸一般有大变脸、小变脸之分，依据功夫深浅和剧情需要而定。大变脸又有三变、五变直至八变，小变脸则只在脸的局部上做文章。

变脸的手法没什么新鲜，抹暴眼、吹粉、扯脸而已。抹暴眼与吹粉属涂面化妆，抹指的是以手指抹上预存于眉头或鬓的墨青，一抹即变，吹粉则更粗糙，吹起色粉即变脸，扯脸即扯脸壳子，也即面具，先一层一层套上去，松紧死活有度，演出中再一层一层扯将下来，对演员的要求是动作敏捷，不露痕迹，如此而已。

5 . 面具

面具为演员面部的塑形化妆，在四川的川剧中运用最广，可看作是变脸绝活的一种延伸，独具特色的川剧面具是可与京剧脸谱媲美的一种“行头”。

众所周知，在四川广汉三星堆出土的大量文物就是一套成熟的祭器，而且是傩戏的神物，让人吃惊不已的是这套祭器距今已有 3000~4000 年，可见傩舞傩戏在夏商时代有多发达，饶有趣味的是，这套出土文物中有几件器物本身就是面具，纵目人、黄金面具均可划入此列。当代学者白剑一针见血地指出：傩仪傩仪，过去娱神，倒过来就是娱乐娱乐，一音之转，转而娱人而已。从前是为与神灵鬼怪对话，所以需要面具，至于搬上舞台娱人，一来还需装神弄鬼，二者为增加表演气氛，大抵还是将就着使用面具，省得浪费。

面具在四川方言中还有脸壳子的称法，不但川剧，还推演到游行、集会等场合，也大量使用面具，戴面具者往往走在队伍前列，地位十分突出，大概特定的场合人人都喜欢戴一幅类似的假面示人，假面假脸，假哭假笑，人性的放荡和隐饰被夸张到极致，多少也就离真实的人事相去甚远，只剩一身的妖气和鬼气。

6 . 百宝嵌

百宝嵌是中国古老的工艺美术品种，指的是用金、银、宝石、翡翠、玛瑙、玉石、青金、松石、珊瑚、蜜蜡、象牙、犀角、玳瑁、沉香、螺钿等原材料做成各种形象，再把它们嵌入紫檀、黄梨、漆器等日常生活用品或美术工艺品上，使之成为一幅完整而深具艺术品味的图案。

百宝嵌工艺在中国民间十分普及，根据所能找到的各种宝石品种，根据主人的日常艺术旨趣，根据个人生活爱好，根据器物的形制与成色，百宝嵌工艺能最终达到的艺术效果也千差万别，同时也就显示了民间工艺的丰富多彩。一般而言，使用百宝嵌工艺最多的器物有屏风、书柜、笔筒、砚盒、古琴等，这些器物也因为百宝嵌而生动，因而也更有价值，比如，一架年代久远的凤凰木古琴，嵌入一块名家手法的治玉，镌入书家圣手的题款，古琴的价值便立即飞涨。可以说，百宝嵌工艺是对民间艺人综合审美能力的一种全面而持久的培养与检阅，与一些正统艺术所要求的学术素养不同的是，百宝嵌工艺可大可小，可繁可简，有的用料繁多，加工复杂，有的简单方便，意蕴无穷，但表达的都是综合性工艺美术对创造能力的选择。

7 . 牧歌

中国和外国都有各自的牧歌，且都流行于民间，大体上生活于大地之上，情感多有类似，且都相通，仿佛无论怎样禁止，但人们忍禁不住还是想把心中的歌唱出来。

中国牧歌跟西方牧歌的重要区别之一——中国牧歌表现题材最多的就是放牧，广袤的原野，成群的牛羊，恣肆地生长出内心自发地歌唱，仿佛正如牧草的生长，白云的聚合，一首诗这样说，给我一枝笔，几朵白云，我就能创造出整个草原。置身这样的环境，人们的兴致都会被最大限度地激发出来，放牧牛羊，放牧激情和思念，也放牧爱情和对爱情的渴望。牛羊们也一定会喜欢牧歌，各式各样的牧歌声中，牛羊们便争先恐后地产奶产子。

中国牧歌大体上可分为三类，一为抒情性的，开头呼唤，结尾加拖腔，

音调高亢，且有大江大河般地曲折旋绕；第二类为谐谑性牧歌，是牧人的后代模仿着大人的情感抒发，所以与儿歌近似；；第三类为实用性的牧歌，集体劳作时多有尽兴，其特征为实用性强，有山歌味道。牧歌特有的旋律和意味在今日西藏、内蒙、新疆等牧地的歌声中仍旧可以听到。

心有不平，起而呼之，心有喜欢，畅意抒发，吼出生命的激情，同时也吼出与自然的对话，唱着牧歌的人，因此都是豪爽的人，心胸开阔的人。他们都是些为朋友两肋插刀、大碗喝酒的人。

8 . 山歌

山歌是生长在山野与田间的一种民歌，自古民间苦多趣少，无以为乐，因此在上山砍柴、行脚运货、野外放牧或是农田耕耘，劳累疲乏之时，人们忍不住都要乘兴吼上几嗓子，那是人们心情的自然流露，是山民为抒发感情、消除疲劳或遥相对答的语言，是他们心气相通共赴苦难的誓言，是他们传递情意交朋会友的暗号。

中国是一个山歌的大国，自从电影《刘三姐》面世，人们仿佛才睁大了一双惊奇的眼睛，原来广西地方竟有这么悠美的山歌，其实，中国哪个民族没有自己的山歌！南方的客家山歌、弥渡山歌、兴国山歌、柳州山歌、震颈红、北方地区的花儿、信天游、爬山调、慢赶牛、苗族的飞歌、蒙古族长调、壮族的欢、加、伦、藏族的哩噜等等等等，即使从中随意抽取一支，稍加改动，也能令今日各路歌迷无不引颈侧目，叹为观止。

山歌还算不得是完全衰落，它也许只是一直没机会进入城市，当无数苍白浮泛毫无内容、只以勾起人们浅层心事的流行音乐大行天下时，人们也应看到，信天游的风靡，最近花儿的耳目一新，以及《刘三姐》的重拍，可能会将中国山歌的宝库从此打开，当然，也可能是一次最后的祭奠。

9 . 三弦

现代著名白话诗人刘半农有一首描写三弦的诗，大意说：夕阳之下，断桥边，坐着一个弹三弦的老人。那是一种孤苦与凄绝的景致，意境与马致远的“枯藤老树昏鸦”一词近似。

三弦之声正是中国无数代民间艺人悲凉凄清的身世写照，一生飘零，身无长物。只有孤独的三弦是知音，三弦可看作是另一个孤寂的流浪汉，琴杆细长，琴头只简单地装上3个轸子张弦，鼓头常用椭圆形木框，两面蒙一张蟒皮成共鸣箱即可。弹拨时，左手托琴杆，斜向左肩上方相倚靠，且以食指、中指、无名指和小指按音，技巧有吟、揉、擞、带起、滑指、走音，右手以弹、挑、搓、双弹、双挑等手法为主。三弦细长而瘦削的琴杆，正仿佛是一个日日踮望着人间温暖与同情的老者，他的脖子伸得那样长，而他的喉咙已是因苦不堪言，呕呀嘈杂难为听了。

世间可用来表达凄苦辛酸的乐器有很多种，那是塑造一个民族柔性和细腻感情的工具，只是这种声音多了，时代的强音就会发出强烈的颤音，当一个双目失明的老人，在小孙子的牵引下，以三弦数说着他无数代伯艰难悲苦

之时，我们的良知和道德的琴弦忍不住也就随着颤抖。

10 . 木鱼

木鱼是广泛应用于中国戏曲曲艺音乐、民间器乐合奏及佛教音乐中的打击乐器，但木鱼原本系佛教法器，因为佛教认为鱼昼夜不眠，取其精神，刻木为鱼，以警戒众僧日夜修行不止，后在佛教的法事中广泛应用，以为可直抵地狱与虚空。

木鱼一般多选桑木或椿木制作，即将木掏空并作鱼张巨口状，外形限团鱼形，以圆头小木槌击奏发音，木鱼在佛寺最初作用有二，一为供僧众斋饭集合时击用，一为诵经礼佛时敲击，分别使用长鱼形木鱼和团鱼状木鱼，当木鱼被广泛引进到民族器乐合奏中时，则只保留了团鱼状木鱼。

木鱼属击奏体鸣乐器，且大都以一种苍老、虔诚、神秘的面目出现，因此闻听其声，人们的心上便仿佛被过滤一番，只剩下清静和虔敬，木鱼的发声音质与敲击力度关系不大，但木鱼的大小不一发音效果都不一致，大者低厚，小则高亮，大概也极符合木头的特性，以及入寺院后修行的僧众特点。在中国民族管弦乐队中，木鱼按五声、七声、平均十二律排列发声，但在欧美伴舞乐队和爵士乐队中，木鱼都以其被安排与一些重金属搭配，这大概在中国民间传统中是不相容的。

11 . 梆子

梆子是常用于中国民族乐队的色彩性打击乐器，在豫剧、晋剧、河北梆子中运用最多，也最有特色。梆子一般由枣木或红木制作，形制简单，为一粗一细两根木头，细者为圆柱形，两端有粗细之别，粗者为无棱角长方形或椭圆形断面，演奏方法也十分简单，左手持粗木，右手以细木敲击。

梆子是经过大量实验才确准以红木和枣木为材料，因其发音脆而坚实，穿透力极强，当然，梆子的粗细也决定了发音的高低，所以，不同的剧种可根据需要选择自己的梆子。在临场演奏中，梆子是以控制音乐节奏和渲染气氛来击拍的。

梆子腔系统中成熟剧种有秦腔、汉调桡桡、中路梆子、北路梆子、豫剧、山东梆子、江苏梆子、河北梆子等。均以硬木梆子击节，以不同形制的板胡为主声乐器，调式多为徵调式，唱调为上下句式。板式则一般均为八种，即五种正板：原板、慢板、流水、快流水、紧打慢唱、三种辅板为倒板、散板、滚板。如歌的散板，慢板如风行于水，这些后世评论诗词歌赋的常用术语，原不过是一粗一细两根梆子终年累月敲击出来的。

12 . 烟标

烟标，通俗地说，就是香烟盒子。自明朝末年，烟草从吕宋传入中国，即落地生根，但在较长时间内，均以土法卷制吸食。直到鸦片战争开始，英

国商人将工业卷烟输入中国，烟标随即进入中国人的视线。当时英国商人为推广他们的卷烟，在各种公共场合逢人便撒，老一代人试吸之后均以为劲道不足，可在性喜追逐时尚的年轻人那里，他们几乎是首先被印制精美的烟标给迷住了。

自第一枚烟标“小美女”输入，美国烟草公司也推出了自己的品牌：品海、老美、火鸡、绞盘，名字生涩，亲和力也因之大打折扣。最著名的是英国桑尔斯公司于 1891 年推出的“老刀”牌香烟，但中国人对着有明显侵略色彩的海盗内容的烟标却直呼为“海盗”牌。

但烟标毕竟已为中国人所熟悉，为了与大举入侵的外烟抗衡，民族资本家也纷纷办厂，最著名的是简氏兄弟于 1911 年创办的南洋兄弟烟草公司，先后推出了双喜、长城、飞马、白金龙等一系列中国人耳熟能详的名字，烟标的制作也渐渐与中国人的审美趣味吻合，烟标所选图案、色彩、广告用语，以及书法、摄影、绘画、装璜、印刷术等民族艺术的综合运用，从此把一方小小的烟标变成了深受青睐的艺术藏品。

烟标不但记录了弥足珍贵的历史，也记录下了祖国的名山大川、名胜古迹、珍禽异兽、体育艺术等内容。当时代发展到烟标已来不及记载种种日新月异的变化时，烟标就像漫漫工业文明长途中的昙花一样迅疾衰落了。

13 . 巴乌

巴乌是早年盛行于中国云南、广西的少数民族吹管乐器，取材于当地毛竹，大体形制如下：上端留竹节，近节内侧挖一长方形孔，内嵌尖三角形铜制簧片，管身有 4~8 个指孔，音孔的多少以及横竖吹奏方法的选择因使用的少数民族不同而变化。一般说来，竹管粗者适于横吹，细者适于竖吹，吹奏时将簧片置于唇间或含在口中均可。

巴乌因使用民族不一，在音高、音律、奏法乃至音色方面形成各自的差异。但所有的巴乌都有着优雅圆润、清越敞亮的音质，在歌舞晚会上合奏，或在月夜少女窗前，都可用巴乌表达出适于情境的曲调。月夜竹林、芭蕉夜雨，就是少数民族特有的爱情味道，模仿是模仿不来的，因为巴乌就生长在这样的土地。特别是在以聚会或歌舞方式表达爱情的少数民族之中；方便而小巧的巴乌完全可以看作是青年男女从内心生长出来的另一双手指。

现在还可在一些舞台演奏中看到的巴乌大都经过了改造，大体上分 18 孔 F 调加键巴乌和 17 孔 F 调加键巴乌，音域虽然大大扩展了，但它特殊的音色和效果却反而失掉了本色，一同正慢慢丢失的，大概也有他们原产地原汁原味的求爱方式和奇特婚俗罢。

14 . 冬不拉

冬不拉是新疆伊犁哈萨克族地区的民间拨弦乐器，其音箱采用当地盛产的梨形，琴耳以红柳或松木制作，面板为松木，琴与上方的面板上有若干音孔，琴杆上嵌 7——9 级音品，以七声音阶排列。冬不拉一般长约 90 厘米。

冬不拉采用两根羊肠弦或丝弦，以四度为五度定弦，所以一般属中音乐

器。演奏时以琴箱置于右腿之上，左手持琴按音位，采用技法有吟音、泛音、打音、滑音等。

冬不拉弹唱是哈萨克有名的曲种，自弹自唱，也可合奏，曲体结构极其自由，没有固定曲调，以说唱为主，伴奏为辅，即兴发挥，热情奔放的哈萨克小伙子又常以热情洋溢的前奏引出高亢悠扬的歌声，动容时如临激流泻顶，珠玉乱溅，即使在夜色之下，也直觉是天上的水银泻地一般清脆剔透。冬不拉与夜色正是极相融洽的，几星灯火，几缕炊烟，合着马嘶、羊咩，以及草原轻风，风中传送着的青草生长的味道，以及滋润的马粪香味，苍穹下的原野奏鸣曲便年复一年地弹拨开来。

冬不拉给人以充满活力的听觉美感，草原仿佛就是在冬不拉的鸣唱中获取生机的。合于冬不拉弹唱的哈萨克史诗有《阿尔卡勒克》、《萨丽哈与萨曼》等。可以说，冬不拉正是记录这些宝贵的叙事诗的另一支笔。

15 . 跑旱船

当凭水而居的先民以吃粽子过端午节来纪念伟大的爱国主义诗人屈原的时候，一些生活在陆地的人民便创造了跑旱船的形式，表达的同样是对屈原的祭奠。

中国民间跑旱船的历史已有千余年，一种艺术形式只要延续近千年，其间肯定就会荟萃了无数民间工艺以及能工巧匠的智慧。旱船就像龙舞一样，首先在扎制技术上就表现出了高超的技巧，以及形形色色的流派。旱船一般以竹或秫秸扎形，围以纸帛布幔，彩绘其身，缚于表演者腰间或肩头，船的下端以蓝布遮脚，绕布帘脚一周有时还以线条绘饰成波浪。

跑旱船开始以悲情的形式出现，但当它由单义的祭祀发展成民间一种大型聚会活动形式时，它便很自然地附丽了形形色色的民间生活内容，首先，跑旱船以夫妻或父女装扮亮相，女性行船，男的绕船而舞，极力模仿出捕鱼、行船的水上生活，身缚旱船的女子要表演的技巧大得多，提船、踮船、摇船，船的起伏摆动表现的是风浪旋涡，技巧高者能使其惟妙惟肖几可乱真。一人表演的好，余者不服，相与竞技，跑旱船因此常常是几十条旱船齐头并进，飞舞旋绕，各逞其能。

有了跑旱船随即又启发出跑驴、跑竹马等舞蹈，跑驴表现夫妻回娘家，跑马演绎昭君出塞，小可清新，大方生动。呈现出的是民间蓬勃生长的艺术上的互相借鉴与喂养。

16 . 莲花落

莲花落最初流行于京津以及河北地区，是一种与乞丐靠得最近的民间艺术，它源于唐、五代时的“散花乐”，宋代传入民间，随即为乞丐所用，成为沿市乞讨的唱腔。

乞丐拥有了自己的通行艺术，这在中国历史上都是一个亮点，无奈正因为不幸落入乞丐之口，所以不可避免受到冷落，好在乞丐不绝，且大都有悲惨的身世与经历，言词急切，情动于中，因此，很好地延续并发展了这种直

抒胸臆的民间艺术。

至清代乾隆年间之后，大概民不聊生，乞丐于是大量涌现，终有职业莲花落艺人出现，他们大概深知全天下穷苦劳动者联合起来的真谛，以莲花落联结成民间天平会。组织大了，演出也显得有气势，或单唱，或彩唱，分色赶角，间以插科打诨，生活越艰苦，越需欢乐，大概穷欢乐一词由此而生。

莲花落的衰落跟乞丐组织的大不如前有直接关系，偶尔还有人演唱的莲花落表明了人们对乞丐寄予的一种善心。只是，金庸小说中那么多乞丐子弟却不会唱莲花落，真是人生一大遗憾。不过，小小的莲花落竹板换成了打狗棒，武功因此发展，又是不幸中之万幸，毕竟，武功好便可以少受欺负，也因此更轻易找到饭吃，而只有先把肚皮喂饱了，才谈得上有艺术的需要。

17 . 数来宝

数来宝也是嘴皮子上的艺术，又名顺口溜，流口辙、练子嘴。其发源起于艺人走街串巷吆喝生意的需要，原只为夸夸担子里的货品，以引起路人注意，后来，大概发觉说得越好听，围观者越多，货品便卖出越多，水涨船高，艺人只有把这种随兴而发的顺口溜编得圆滑中听些。而人们在买得所需的物品之后，才反应过来，这些艺人把商品说得太离谱了，简直像“数”得来了“宝”，因此就将其称为数来宝了。

数来宝的主要艺术特色为诙谐、风趣，这是对瞬间抓住顾客心理的要求。好在这些走南闯北的艺人见多识广，往往能触景生情，有时竟能达到引经据典、出口成章，慢慢积累了一些套数以后，数来宝就有了自己固定的套子词，接下来是内容更新，艺人们又先后吸收了单口和对口相声的表现方法，进一步加大了它的艺术表现力，有时，也加进些针砭时事的内容，以便更能打动听众。为时的灵机一动或精打细磨已不仅限于“王婆卖瓜”，因为观众再不是满足于看你货栏，而是听你脑袋中到底存了多少货色。

有一句俗话说赔本赚吆喝，最初指的就是白费了数来宝。看来这种落后的广告形式真是大大地落伍了。

18 . 秧歌

秧歌源于汉民族元宵节庆时的集会表演，至今已有千年历史。一种民族性的集体舞蹈，发展逾千年，一定会形成自己成熟而稳定的风格，并不失时机地诞生许多相近的艺术形式。

民间秧歌队从正是这样一步步发展起来的，10数人至上千人不等，按一定的程式表演，秧歌队通常扮作生活中或历史神话中的人物或方阵，由领舞者指挥，集体走出各种队形或图案，传统花样有二龙吐须，卷白菜心，基本动作较单纯，仿佛是民间劳作的基本动作的移植，比如挥臂跳跃、扭腰甩肩，4拍一小节，前3拍向前，后一拍退回，为增加场面的生动和演出效果，秧歌队一般要配备如扇、帕、伞、棒之类的简单道具。场面不再单调，队伍也不再那么僵硬，即使单个人也不再尴尬，大概中国民间表演手上都得拿上什

么东西，反而才能走得更稳当。

秧歌完全可以视为民间自发性的群众娱乐，所以有一些民间粗朴的艺术表演理念，如开场后的演唱有领唱和走戏调，完全就是为招徕观众。又比如它的演唱，基本就是从流行的民间小调中借鉴，与专业演出团体常为某主题单独创作主题曲就很不一样。

秧歌不再有往年那种宏大的场面和参与热情，但它也为许多其它艺术提供了丰厚的营养，有的秧歌本身也发展成了戏曲。

19 . 鼻烟壶

鼻烟壶是吸食鼻烟的用具。所谓鼻烟，就是将烟切成细如粉末状，置于壶内，烟瘾发作时则以细丝伸入壶内，沾带一些烟末，凑近鼻孔猛地一吸，直接从鼻孔进入肺部，打几个喷嚏，或将自己好好地呛几口，直到眼睛里呛出泪花，就算是过了瘾。

旧时玩鼻烟的大都是一些烟瘾很大，但又不惯于将土烟卷吧嗒吧嗒地抽吸之人，因而发明了吸食这种较“文雅”的方式。烟不会随着吞云吐雾而失去精华，也算是不浪费。烟准定是选用上好原料，鼻烟壶当然也马虎不得，有以玉作，有以玛瑙，有以象牙，制作工艺也令人叹为观止，一般的鼻烟壶都不大，状如今日的小风油精瓶，制作过程是要先想法将一块实心的材料掏空成壶，全靠手工以细钢片或小刀从细颈处往里一点一点地掏。这是一件绝对需要耐心的精细活儿，因为稍有不慎，则可能前功尽弃。

鼻烟壶上一般都有图案，由于形制很小，图案因此也十分精致细腻，但令人难以置信的是，这些图案都是用细的钢丝弯笔从壶口伸进去从里边镌刻的，而且镌刻时只能描反图，这样从外观正面看来才是正像。

鼻烟壶确凿可以看作是中国传统士大夫嗜好赏玩的一种发明，只是作为一种用具，当卷烟大量出现时，它也只能进入收藏家的视线了。吸食鼻烟是一种风度，就像今日当大家都吸工业卷烟时，上海的一些教授却玩起了烟斗，要的是一种身份。

20 . 凤阳花鼓

凤阳花鼓属安徽曲种，形成年代已不可确知。传说是自明末李自成起义并攻占了凤阳以后传唱开来的。至今最著名的花鼓词描述的是当年民不聊生的惨状：说凤阳，道凤阳，凤阳本是个好地方，自从出了朱元璋，十年倒有九年荒。凤阳花鼓的这种起源倒是印证了本书序言对民间艺术源流的一个总结：最有生命力的民间说唱艺术大抵都源于悲情。

由于当时连年战乱，农民生存已成大问题，又兼凤阳“三年恶水三年旱，三年蝗虫灾不断”，一些农民便开始集体逃荒。男人逃，女人也逃，逃出去就可活命，成群结队的妇女尝试着卖唱，她们内心的凄苦辛酸无以言表，照直说出来也使人闻之无不唏嘘动容。所以，凤阳花鼓可看作是对生活艰苦身世悲惨的血泪控述。

凤阳花鼓演唱形式往往是姑嫂二人对唱，一人系细腰鼓，一人提碟形小

锣，称为花鼓女。二人同坐一条板凳，凄凄切切只把内心苦水倾泻，段落之间敲锣击鼓，不用丝弦，但惟其简单，锣鼓声中，不由人内心一紧，凄惶惨恻，难以言表。

凤阳花鼓艺人走南闯北，从各地吸取了民间小曲的营养，逐渐丰富了花鼓戏的声腔及多种歌舞杂糅的表现技巧。这种谦虚保证了它在更大的范围更久的流传。

21 . 高腔

高腔是由明代弋阳腔包括以后的青阳腔衍变派生的诸声腔，在很多种戏曲系统中都有高腔。所谓高腔，通俗地讲，就是不用管弦或锣鼓器乐相助，只由一人主唱，众人幕后帮腔，主唱者常需竭尽全力以使声音爬高，需要的就在最高处盘旋不下的那种气韵和肉声的味道。

高腔可以看作是唱功的最大表现，可视为是锣鼓声的休止符，主唱的在台上，附和者在幕后，方式简单原始，但极实用。对于吸引听众的注意力或特别强调某个情节有着出其不意的功效，帮腔一词也由此而来。使用帮腔的声腔系统有赣剧高腔、湖北清戏、川剧高腔、京腔以及湖南诸高腔。这样就像专业艺人有了一道看家的本领，不怕人学，也不怕人摹仿。

高腔有意地把音高设定很高，大概正因为担心声音坡陡难爬，为避干吼失色，所以才有帮腔，但在有些剧种中却不愿这么傻干。比如辰河高腔以喷呐代替人声帮腔，浙江西吴、松阳高腔加入了小型管弦乐队伴奏，都是在原始的人工帮腔基础上的灵活。帮腔并不是陪衬，有的一字一帮、有的全句帮腔、有的低唱高帮、有的先唱后帮。形式不定，但都说明了帮忙也有很多技巧。

22 . 高跷

高跷属于民间舞蹈中秧歌的一种。秧歌的披红挂彩，羽扇翻飞大概不足以荣人耳目，更兼操凌波微步的秧歌舞者多为女性，所以才想到要增加一些高难度动作，高跷就这样应运而生了。

踩高跷者都是些巨人，因高跷的高度矮则 30~70 厘米，高可达 2.3 米，远远超出现实生活的巨人，当然要敷彩饰面，一来增加观赏性，二者也不白白地浪费掉一个“巨人”的形象。所以，踩高跷者大抵都会装扮成历史故事、神话传说或现实的农民、渔夫等模样，以娱观者。

踩高跷技艺性很强，一般地技艺是首先学会走出各种队形图案，称为大场，绕着游行或表演队伍，也可二三人组成小场。高跷大致可分为文跷、武跷两类，踩文跷者技术可不必过精，重在碎步扭摆和情节性表演，活跃气氛。跷武跷者则要以高跷表演单腿跳、摔跤、跃高凳和走独木桥，有时还有一些难度极高的武术动作。成龙的功夫片《我是谁》中的表演，在街上踩着高跷，却能以一支高跷击打到三楼的敌手，令人十分叹服。

时代越进步，高跷高度越矮，表演难度也大不如前。近年一些武打片中着高跷腾挪闪转自如的表演大概要算是又一种特技。