

绪 论

民间艺术面面观

一提到民间艺术，很多人立即想到了各种各样的民间工艺制作。的确，较之其他社会层面的艺术活动，民间艺术具有更为明显的物化特征。然而，民间艺术在本质上无疑仍是一种精神活动、精神生产，民间艺术史是一部民间的精神史，是民间精神、观念、情感、明确意识和潜意识的传承。尽管它附着于物质过程之中，而且常常以物质产品的形式出现，但归根到底是一种精神性质的符号。那种明显的物化特征，根本原因就在于这种精神活动、精神生产体现着观念、内容、形态、风格、标准等方面的凡俗化和生活化。来自民众生活实践各方面的生命激情，以及由此而来的种种心理视像、经验模式和形式自律成为民间艺术的构成要素和基本动力，而这样的源头可以在原始艺术中找到。人们常说的民间艺术的综合性质，还不仅仅是歌、乐、舞等等不同艺术门类的天然融合，更在于民间艺术中的精神内容、社会功能与审美要求和形式美感形成了一种内在的互动与相互支撑，以文化传统、习俗或实用因素而形成的母型作为依托，由激发于实际生活的情感作为引发，最终落实到技巧、技艺的展现和发展之上，这

就是民间艺术美感之所在。民间艺术是生活稳定的产物，是一种群体共同生活形态及其观念、情绪的展现。在长期的发展过程中，民间艺术发展出参与性的民间艺术和观赏消费性的民间艺术这样两个层面，大量的表演艺术、造型艺术，都是在观赏消费的刺激中成熟定型的。

第一节 艺术在民间

何谓“民间艺术”？“民间”与“艺术”本身就是两个很富有弹性的概念，两者结合到一起构成“民间艺术”，则更是一个容量极大，而且正因其容量大在通常情况下都不会使用错误的概念。但使用时的保险系数大，往往是增加了理论分析时的难度。

就词义本身来钻牛角尖的话，“民间”是可以涵盖整个人类和全部社会生活的——何人何事何时不在“民间”？舍“民间”而别无他物。然而，事实上，当我们提出和使用“民间”这个概念时，我们已经自觉不自觉地把它当成了一个有特指重心的分类概念，把它与“上层”、“官方”、“宫廷”、“士大夫”、“知识分子”、“小资产阶级”等等我们感觉上与“民间”不同的那些社会阶层作了区分。使用“民间”这个概念，我们有的时候意指一种在当代社会中不占主流、处于边缘化的东西，有时也指一种不很明晰、沉积下来的东西。那些普普通通、质朴无华、从事劳作，与知识阶层相比书面文化的修养较少，与社会其他在政治或经济领域内较为显豁的阶层相比较不起眼，在社会生活各个层面都默默无闻的普通民众，他们的天地、他们的人生——物质生活和精神生活融合在一起的人生，就构成了一个既如同汪洋大海一般但又仿佛可以视而不见的“民间”。必须承认，这个“民间”在生活的形态、基调和风格上，的确是有自身整体上的一致性和某种

相对独立性的。

无疑，“民间”或者“民众”，这样的词从来就不是一个贬义词——无论是知识分子或社会其他哪个阶层对它的使用都是如此。事实上，这样的概念一旦被提出使用时，就隐含着一种强调：对构成生活基础和底层的最广大普通民众的强调，对他们存在之强调。这么一个群体，在没有纳入人们的思考域界时，似乎并不显示出什么特别的存在——就像一个人生活在空气中，每天都呼吸着空气，但往往不去思考空气的存在和重要性一样。“民间”之存在，一旦提出，就会觉得非但不可忽视，而且认真一想必然会觉得沉甸甸的，在本质上起着某种决定性的作用。思想史上，文学史上，当知识分子提出“民间”时，往往就是一种对于某种精神资源的源头与生命活力的强调，对根基性、稳固性和原生创造力的强调。中国古代文人在要求诗风变革时对《诗经》和“乐府”民间性的强调，对民歌俚曲的赞扬，“五四”文学革命时期，北京大学、中山大学一批教授对民间歌谣、民间文艺、民俗的发掘整理，一直到当代中国作家在政治性的文学热潮过去之后对“寻根”和“原生态创作”的推崇，音乐、绘画、雕塑各方面的艺术家们“走向民间”，等等，都是如此。

一种总体上的“民间”特征，在与“文学”、“艺术”、“音乐”、“风俗”等表示精神生产、精神活动的概念连用时，强调的是一种在观念、内容、形态、风格、标准等方面的凡俗化和生活化。精神生产的这种生活化、凡俗化，其根基是普通民众的生存活动，体现着他们的心态，形成了自身与其他性质的精神活动、精神生产明显不同的特质。

民间艺术的源头与母体，无疑是原始艺术。初民们在自己的生存欲望与生存方式中，不自觉而是自发地肇始了最初的民间艺术，它成为后来分化出来的各个社会层面的艺术共同的源头，但影响最深远、作用最明显的却是后来的民间艺术。较之其他任

何艺术，在民间艺术中，我们可以更为鲜明地感受到或隐或显、或浓或淡的从原始艺术承继下来的思想观念、情感倾向、审美心理、图式语汇以及艺术标准。发展到今天的民间艺术，作为原始艺术所生育的众多孩子中的一个，从远古一直延续到今天，它无疑是更多地保存了母体的基因。

原始艺术，作为初始状态的人类精神生产、精神活动，作为母体，对于后来民间艺术的发展提供着营养与动力。先民们的巫术与劳作、生存与奋斗，本身并无多少审美动机，但却种下了民间艺术的种子。这除了精神特质、艺术风格、传播方式等等而外，最重要是民众艺术和审美意识的萌生，是他们对待天地万物、对待自己创造的一切，以及对待自身的那种从无意识到自觉，从涉人参与到观照欣赏，由实用心态向审美心态的转变。比方说，原始舞蹈自然不是初民的表演艺术，但它作为一种实用性的激情的表现，一种初民内在生命韵律的展现，在情感内涵与形式特点上都为后来的民间歌舞及各种艺术性的群体活动奠定了基础；而神话与传说对于先民们来说，则是对生活的阐释解说，并由巫术、图腾的抒情重点转变为叙事的重点。当时的人们郑重其事、非常严肃地对待他们所理解的这种“真实”的纪录，丝毫不把它视为虚构想象的艺术创造，然而由它开创了民间的语言艺术。在先民们各种器物的制作之中，我们看到了物化形态中的艺术因子，后代那么多的民间手工艺制作，艺术基因也正源于此。先民们生存实践活动各个方面的这些精神生产因素，由这些精神因素而导出的形式构成，最为质朴自然地催生和满足着一种超越实际生活的审美要求。民间艺术的本质和风格特征即由此而奠定。

从先秦至汉代，神话传说、故事寓言、民间歌谣包括《诗经》这样的当时的民歌，还有民间的表演艺术和工艺制造，我们都能感受到早期中国民间艺术的自发、质朴，感受到它生机勃勃

地在生活的各个方面生长成型。魏晋以后，民间艺术进入了一个全面繁荣兴旺的时期，这个时期一直伸展到唐宋。从先前的古代歌舞与古优、角抵戏与参军戏，到这一时期的北杂剧与南戏，还有乐府民歌、传说故事、说话、宝卷、曲子词、各种说唱艺术、陶瓷、器物、建筑、织绣等等，民间艺术的各种形态都已全面开花，蔚为大观。明清晚近以来，民间艺术由烂熟而仪式化、程式化。家具、器物、手工艺、民歌、话本、各种曲艺、笑话、谚语、谜语、对联、民间戏曲、定型的节庆仪式，各种风俗和娱乐方式，生老病死、婚丧娶嫁等活动中那种习惯性的艺术因素，民间艺术发展成了人们今天熟悉的这种面貌。

艺术在民间，如同水银泻地般无处不在。民众把自己质朴的审美意识付诸生活本身，不必说那些成型的歌、舞、乐，就是民众的劳动号子、叫卖词、哭词、童谣等等，都可以看到有意或无意地表现为不同程度形式感的艺术性处理和操作，看到人们通常习焉不察，但一旦注意起来又会发现触目皆是的渗透性、依附性、综合性，在细微之处见出民间艺术的精神来，这正是他们一种本能的审美意识和艺术意识的渗透。

当然，更明显、更为物化的形态是劳动人民为了适应生活需要和审美需要就地取材、以手工艺生产出来的工艺美术品，人们将这些视为民间艺术的典型体现。这里面既有那种依附性的存在——与实用的结合，有包括民居、公共建筑、宗教建筑等等在内的建筑物的造型与装饰，有各种用途的绘画彩塑，如庙祠绘画、神像、符咒、纸扎、碑刻、造像、画像砖，也有家具、工具、武器、钱币、灯具、印章、铜镜、彩碗、器皿、丝织等；另外，还有以较为独立的形式存在或在较纯粹的娱乐中折射出来的更为自觉的艺术追求，如泥塑、剪纸、皮影、织绣、漆器、陶、瓷、铜、玉、竹刻、象牙、石刻、砖刻、玩具、竹编、草编、蓝印花布、蜡染、木雕、年画等等。

的确，“民间艺术”是一个广不见边、深不见底，既有深厚的传统又总在发展变化的天地。在最广大的普通民众的生存方式和生活过程中，我们处处可以发现各种各样的体现着审美意识——自觉或者不自觉、强烈或微弱——的精神生产、精神活动、物质生产和物化形态。我们看到的是民间艺术从古到今无处不在，是民间审美意识、艺术精神的处处闪耀——在老百姓的心灵情感和构成他们生活的各种形态之中。无庸讳言，也有一些古老的民间艺术已经死去，有一些门类已经成为“活化石”，只具有资料价值，不再是活的民间艺术，但是，大部分最普遍的民间艺术仍还有着旺盛的生命力，同时，随着时代生活的发展，新的形式又在涌现出来。我们在进入 21 世纪的中国城镇乡村，所看到的正是这样一幅图景。

第二节 实用与审美

“民间艺术”的概念，并不是来自民间自身。它的提出，是一种“外来注视”、“外来兴趣”和“外来观念”的结果，是民间艺术本身的客观存在与那些有着不同于民间视界或者说已经超脱了民间视界的人的兴趣和重视两者碰撞的结果。这样的兴趣和重视，就使得民间那些业已存在了千百年的各种活动、操作和制作成为知识分子“艺术”和“审美”思考的对象。

民间艺术，无论是戏曲、说唱、民歌、民谣，或者是各种民俗活动，或是各类手工艺制作，因其特有的那种质朴真率、趣味观赏，在许多文化人那里是有极大吸引力的。

明代文人李开先在《词谑》中评说当时的民间俗曲：“正德尚《山坡羊》，嘉靖初尚《锁南枝》，虽儿女子初学者，亦知歌之。……语意则直出肺腑，不加雕刻。……如十五《国风》，出

诸里巷妇女之口者，情词婉曲，自非后世诗人墨客，操觚染翰，刻骨流血，所能及者，以其真也。”沈德符在《万历野获编》卷二词曲类《时尚小令》中更详细地论述了俗曲的流行情况：“元人小令，行于燕赵，后浸淫日甚。自宣、正至成、弘后，中原又行《锁南枝》、《傍妆台》、《山坡羊》之属。李崆峒先生初自庆阳，徙居汴梁，闻之以为可继《国风》之后。何大复继至，亦酷爱之。……比年以来，又有《打枣杆》、《挂枝儿》二曲。其腔调约略相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑。其谱不知从何而来，真可骇叹！”其后袁宏道、冯梦龙、卓珂月等作家均论及民间俗曲，收采编集，评价甚高。

中国有句常常用作弟子训的成语，叫做“玩物丧志”，这“物”多半就是民间的工艺或娱乐。明代的一位皇帝就因沉湎于民间木雕技巧而葬送了江山。然而，也有许多素质很高的文化人士，玩物却并不丧志。“我的一位挚友王世襄先生，是一位最不丧志的玩物大家。大家二字，并非专指他名头高大，实为说明他的玩物是既有广度，又有深度。先说广度，他深通中国古典文学，能古文，能骈文，能作诗，能填词。外文通几国的我不懂，但见他不要思索地率意聊天，说的是英语。他写一手欧体字，还深藏若虚地画一笔山水花卉。喜养鸟、养鹰、养猎犬、能打猎；喜养鸽，收集鸽哨；养蟋蟀等虫，收集养虫的葫芦。玩葫芦器，就自己种葫芦，雕模具，制成的葫芦器，上有自己的别号，曾流传出去，被人误为古代制品，印入图录，定为乾隆时物……

“王先生于一切工艺品不但都有深挚的爱好，而且都要加以进一步的了解，不辞劳苦地亲自解剖。所谓解剖，不仅指拆开看看，而是从原料、规格、流派、地区、艺人的传授等等，无一不要弄得清清楚楚。为弄清楚，常常谦虚地、虔诚地拜访民间老工艺家求教。因此，一些晓市、茶馆，黎明时民间艺人已经光临，

他也绝不迟到，交下了若干行业中有若干项专长绝技的良师益友。……

“他爱收集明清木器家具，家里院子大，房屋多，家具也就易于陈设欣赏。忽然全家凭空被压缩到一小间屋中去住，一住住了十年。十年后才一间一间地慢慢松开。家具也由一旦全部被人英雄般地搬走，到神仙般地搬回，家具和房屋的矛盾是不难想象的。就是这样的搬走搬回，还不止一次。那么家具的主人又是怎样把这些体积大、数量多的木器收进一间、半间的‘宝葫芦’中呢？毫不神奇，主人深通家具制造之法，会拆卸，也会攒回，他就拆开捆起，叠高存放。因为怕再有英雄神仙搬来搬去，就没日没夜地写出有关明式家具的书，得到海内外读者的剧烈喝彩。……”

像王世襄先生这样的学者绝不是个别的。鲁迅、周作人、林语堂、沈从文……许许多多的文化人都对各种民间艺术倾注了浓厚的兴趣，做了出色的收集、整理、研究工作。

“民间艺术”被“民间”之外的文化人、研究者称为“艺术”，这在很多时候是一种基于他们自身艺术观念的感知和认识方式。在知识分子那里，“艺术”一词本质上是与某种超功利的精神欣赏相连的。美国学者布洛克教授在讨论西方学术界对非洲或印地安人原始艺术的研究时就对这种感知和评价方式保持着一种警惕：“在西方、欧洲的观念史中，人类制品作为‘纯艺术品’这一观念是与一种特殊的‘非功利’、‘超然’、‘拉开距离’和‘自律’的‘审美观念’的形成同时出现的。当人们认为一件物品超脱了它可能扮演的所有功利性角色时，物品本身就会被审美地欣赏，就是说成为艺术了。同样，当‘艺术家’创造艺术品时，那么根据这一定义，它本身就具有将被审美地看这种意图。”

因此，‘纯艺术’和‘审美的’这两种观念既是互相决定的，又是互相定义的。”

将民间艺术称为“艺术”，这里面有两层含意：一是表明人们重视那些雕塑、面具、装饰、手工艺制品和群体活动的赏心悦目的审美意义，将此作为它们的基本属性来欣赏；另一层意思则是暗指它们在民间也是被当作艺术品来制造和欣赏的。“外人”——研究者们看待民间艺术，往往容易用一种自己意识不到的“六经注我”的心态来感知，也就是用创造性、表现性之类的价值标准来衡量，会很自然地认为民间艺术品是艺术，而且往往会震撼于它们的大胆新奇独创，在审美意识上，与文人创作本质相通然而风格迥异，形成了强烈的对比，就如同毕加索在 20 世纪初见到非洲黑人艺术后的震惊兴奋，并由此创造了“立体主义”画风一样。

然而，在民间自身来说，情况却不是这样。民间艺术的性质是一种综合性的性质，民间艺术的魅力，也首先是一种综合性的魅力，在这里面，艺术的魅力很多时候是从属性的、派生出来的。很多时候民众并不认为那些雕塑、面具、装饰、民俗活动等等是艺术，它们都有着特定的、非常明确的功利性目的，与自己的生活 and 生存有着密不可分的关系。

黑龙江山区的鄂伦春族猎人喜欢戴一种狍头皮帽，它以完整的狍子头为原料，剔去骨肉后，精心鞣制而成。做成的帽子完好地保留了狍子的毛、眼、耳、鼻、口，戴在头上，活灵活现。外来者看见后十分稀罕，视为别具一格的民间艺术品。然而无疑，当地猎人是不怎么视它为艺术品的。除了保温防寒外，猎人们持枪趴在灌木莽草之中时，狍子帽微露，再模仿狍子叫声，就像一

只狍子一样，会引得猎物上当。①

方城石猴是河南南阳民间艺术中极富特色的一个品种。它以方城县独树乡砚山铺村质地绵软洁白的石头为原料，经过简单雕刻，再用黄、红、绿、黑等颜料涂染而成。最常见的是各种猴子造型，如单猴、双猴、猴撂猴、猴背猴、母子猴等，也有单狮、双狮、虎、蛙、猪八戒、狮背猴、猪背猴等。乡间艺人制作石猴在庙会上出售，或是节日里送石猴（谐音“时候”）与人，送个吉利。这些石猴石狮形象生动有趣、憨态可掬，所以极受平民百姓，尤其是儿童们的喜爱。逢年过节，孩子们把它戴在脖子上，既作玩具，又是吉祥辟邪物，而且它的粉末还有消炎止血的功效，当地人称其为“刀剪药”。据说艺人们在刻制过程中意外受伤，只需撒些粉末在创口处，就不会感染发炎了。除了吉祥物和玩具外，方城石猴作为一种民间方便实用的药物，显然也是使它颇受欢迎的重要原因。

淮阳泥泥狗是豫南一带历史极为悠久的民间玩具。淮阳城北关有个“太昊陵”，传说是埋藏伏羲氏头骨的陵园。相传伏羲人首蛇身生双角，伏羲、女娲结为夫妇后，以泥做人，便产生了最早的人类。后来人们便称他为人祖。现在淮阳庙会上卖的泥泥狗，据说就是伏羲氏做的那种样式。这种泥人半人半猴，身上长毛，形象十分古怪，给人一种神秘莫测之感。很多泥泥狗身上都有女阴形象的纹样，与古老的生殖崇拜意识有着某种关系。每年农历二月二到三月三的传统庙会上，泥泥狗既是供人购买赏玩的艺术品，也是那些求神拜佛者、起愿还愿者避凶、趋吉、求子的圣物。

本书中所采用的有关民间艺术的材料，主要取自刘波主编《中国民间艺术大辞典》（农村读物出版社 1990年12月版）、姜彬主编《中国民间文学大辞典》（上海文艺出版社 1992年6月版）和《中国大百科全书·戏曲曲艺》（中国大百科全书出版社 1983年8月版），特此致谢，以下不再一一注出。

香包是中国民间非常流行的一种刺绣工艺品。它的式样很多，主要有“五毒”、老虎、彩丝缠棕、缠线、如意形彩香包，有的香包还做成小鸡、胖娃娃、昆虫、花鸟等样子，有的香包带有祝愿之意，如寿桃、蝙蝠、柑橘等。香包的起源，和端午节有着密切的关系。民间传说，在端午节时戴香包可以辟邪，免生灾祸。所以，端午节时，人们纷纷佩戴。其实，真正能起到“辟邪”作用的是香包里装的那些中草药香料，这些香料的香气具有驱蚊、杀菌的作用。人们对这一点很清楚，这是香包能够长盛不衰的重要原因。

对于我们来说，民间艺术这样的综合性质自然并不难辨认。在民间艺术中，我们往往可以看到两个层面的意义：一是它的构成及其所表现的感情和情绪。由于民间艺术在构成与情感之间的那种质朴直接的联系，由于民间艺术所表达的情感在整体上并不如同文人艺术那样复杂微妙，其喜怒哀乐的基调相当明快，它们在民间艺术中常常可以非常直观地辨识出来。二是“习俗的意义”或“内在意义”。它的形式构成，它对某些事物或事件的再现，往往不是就事论事，而是具有一定的寓意，浓缩或积淀着那种揭示出一个民族、一个时代、一种宗教或一种理念信仰基本态度的东西。这正是民间艺术作为群体的和传统的精神活动与精神生产的典型特征。对于民众来说，民间艺术活动和制作，某种具体的实用功能很多时候已经不占主导地位了，倒是那种“习俗的意义”成为这些活动和产品的“表现”意味。如千家万户欢庆春节时所贴装饰性极强的门神，云南民舍上造型奇特的瓦猫，江南农村的古老傩戏，中原大地上虔诚的、一丝不苟的祈雨仪式……民众往往会问：“你们所说的‘艺术’是什么？”或者恍然大悟地说：“原来我们这也是‘艺术’！”即使他们是在进行个人情感表现性非常明显的艺术活动时，他们也往往将其融于一种习俗意义之中。陕西户县、上海金山等地农民画的创制发掘中都有过这样

的喜剧场面。没有那些特定的社会组织、政治、文化、经济、宗教等等功能和意味的存在，民间的艺术和审美，其根基、土壤和主体就不会存在。而且，也正是由于这个原因，在一些活动和制作上，我们认为当属于审美的那一方面有时也许会处理得相当粗糙和随意。有些活动与制作，其形式构成过于简陋，我们只能称之为民俗，而无法归于艺术。

第三节 情感与形式

从另一方面来看，没有在研究者看来的是艺术和审美的那些因素的话（尽管在一开始时，这类因素可能很随意粗糙），这些活动本身也许会是另外一种样子，而且很可能不会存在——没有这类“形式”的话，那些社会的、文化的“内容”无法进行，也无法传承。所以，重要的是，那些实用的因素，那些政治、经济、宗教等功能，那些民俗，为民间艺术中真正的艺术因子提供了氛围和契机，这就是其中既作为动力，又作为构成的情感成分。于是，以形式构成来寄托、表达情感，以情感来驱动、创造形式。这两者之间形成了一种内在的互动，审美意识与这种意识的载体，由此而相互包容地出现形成。

我们不妨来看一些现象：

“百家衣”是汉族民俗工艺品。民间流传着新生婴儿要穿“百家衣”的习俗。婴儿出生后不久，由产妇的亲友到乡邻四舍逐户索要五颜六色的小块布条（若能得到老年人做寿衣的边角料更好），拿回来后拼制而成“百家衣”。这种风俗认为婴儿在众家百姓，特别是长寿老人的赠予祝福下，能够祛病免灾、长命百岁、健康成长。然而，正是这些从四邻八舍求来的五颜六色的布条，就在色彩的搭配和布块的拼接上刺激人们把自己的深深祝

愿，通过一种形式美上的可能性表现得更突出、更鲜明、更加淋漓尽致。“百家衣”从古代发展到现在，成为一种民间布拼工艺品。妇女们满怀着真挚的母爱，把各种颜色、各种形状的布块，拼成八卦形、花朵形、八角六角形、葫芦形、动物形，以及平面的、立体的各种花色图案。在有些地区，如陕西西秦一带，布拼上还加上布制软雕塑的五毒形象，已经成为闻名遐迩的旅游工艺纪念品。母爱刺激着“百家衣”的形式美感，这种形式美感与其中暗含的母爱，就使得“百家衣”在习俗、在实用功能之上成为艺术。

虎枕是我国农村，尤其是北方农村随处可见的工艺品，有的地方也称之为“布老虎”。它用布做虎身，内塞棉花、荞麦皮、谷糠或稻草做成。虎枕一般是给娃娃睡觉用的，同时也是娃娃的玩具，还有一种辟邪的用意，娃娃抱着它可以得到它的保护。与虎头鞋、虎头帽、虎围涎一样，这种观念是千百年来中华民族对虎崇拜的遗留反应。我国神话、古籍记载中都有远古时期崇虎的部族，今日不少地区与某些少数民族对虎的崇拜习俗仍可以证明这一点。虎在中国民间是保护神，传说它可以为人们守户、镇宅、驱邪、驱五毒，以致祈求生育等。崇拜老虎，祈求虎的护佑，这转化成为一种对虎的喜爱之情，而虎的形体和斑斓色彩使得这种爱虎（实则爱子）的感情能够在虎枕制作的形式手法上充分表现出来。各地虎枕的造型与色彩有所不同，多用黄、红、黑等色做虎身，也有用类似虎皮的花布做的。有单头虎和双头虎之分。单头虎就是一边虎头一边虎尾，如同一只活生生的小老虎，双头虎则是两端都是虎头，没有头尾之分，如同两只小老虎背对背而立。从枕头的功能上讲，这样造型的老虎娃娃睡上去更为妥当。布老虎的脸部装饰很关键。各地有不同的制作方法，有用彩线绣的，有用彩布贴的，有用彩笔或彩纸贴画的。虎身和虎尾上也有不同的装饰。虎面则是有的大眼圆睁，有的长眼粗眉，鼻子

多以三角形代替，嘴一般以露牙方口为多。还有的虎头造型是以各种不同的动物组合而成，如虎眉用鱼作装饰，眼为光芒四射的太阳等等。山东潍坊布玩具中的老虎，造型高度夸张，素有“十斤老虎九斤头”之说，而这种看上去的不合比例，更加引发人们的美感，使得玩具的艺术特征更为鲜明。无论是用什么材料或什么造型，虎这个山中之王的猛兽在农村妇女手中都变得既可爱逗人又透着威武之气，这里面就包含着母亲、祖母对子孙的无限希望和祝福。

“挑花黄背牌”是贵州贵阳高坡到龙里一带苗族支系的民间刺绣艺术品。这也是一种当地风俗的产物。每年“四月八”，当地要举行“射背牌”的仪式。背牌是姑娘们用黄色丝线在红、青底色布上挑绣出的。背牌的款式，后边大小像现代海军战士的大背领，前边像两块对襟的衣襟，直到腰部，用一条小围裙把它扎起来，上绣八角花，这种具有古老涵义的衣饰，对姑娘来说，既是嫁衣，也是珍贵的定情信物。在四月八之前的正月十六，先由可以通婚的甲乙两寨青年相约，甲寨男青年到乙寨去吃“姑娘酒”。乙寨的姑娘们则在山坡野地里铺设酒肉宴请相爱的甲寨男青年。如姑娘同意四月八射背牌，男青年会送布、手镯等礼物。到了四月八日这一天，乙寨全体男女老幼皆出动，由寨中一个姑娘高竿挑起参加射背牌的姑娘们的黄背牌，浩浩荡荡的人群跟随在后，赴甲寨男青年早已确定的山头平坝上，双方寨子的人们，相聚围观射场上的射背牌仪式。当甲寨男青年们举起弩机箭射向各自相爱的姑娘挂起的黄背牌时，姑娘们会兴奋而又聚精会神地在一旁观看，只要黄背牌一旦被箭射中穿过，姑娘们就会立即捡起黄背牌跑走，拿弩机的男青年也马上尾随姑娘，奔入山林。两人同居三日，三日内，由甲寨集资招待乙寨所有参加仪式人员的食宿。同居三日的男女青年，日后并不一定都是夫妻，然而，弩机和黄背牌，却是相爱男女的生死定情信物。人死后安葬时，女

方必须将黄背牌作为其寿衣入殓，男方也必须把射过背牌的弩机、箭当做随葬品，并在殡仪的路上随时显示给其他人看。据说这是繁衍后代的吉祥标志。这是一种原始社会古老婚俗的遗风。挑花黄背牌，对于每个年轻人来说，由于具有这样重要的意义，无疑要竭尽全力地制作精美，一针一线，都在上面寄托了自己的希冀和期待，所以必然演化成苗族青年生死与共的珍贵艺术品。

纯粹为审美而做的民间艺术从起源上来说是极少的，然而民间却产生了一些非常精美的艺术，尤其是民间工艺。有的艺人把自己的那门技艺视为生命，由刚开始时的为了谋生必须讲究，必须传下去，到后来的认为钱并不重要，重要的是“活”，是“绝活”，是“手艺”，要把“活”干得地道，甚至为此而付出倾家荡产的代价也在所不惜，民间艺术史上有不少这样的佳话或悲剧。

“葡萄常”是北京独有的民间工艺品，是以玻璃为原料制成的一种葡萄形艺术品。它原是蒙古族艺人韩其哈日布于道光年间受泥玩具的启发而创造，以泥土为原料，制成葡萄、葫芦等，烧制成型，染色出卖，颇受欢迎，后进一步改进工艺，以玻璃为原料，烧制出玻璃葡萄。1894年农历十月初十，慈禧太后在六十寿辰这一天，于各地送来的贡品中发现了这种料器葡萄，非常高兴，命人叫来韩其哈日布，大加赞赏，并赏名“常在”，还赐了一块亲笔书写的“天义常”匾，一时轰动京城。一串串或紫或绿的葡萄薄皮带霜，鲜嫩欲滴，十分可爱。1914年常在的作品在巴拿马国际博览会上获奖。料器葡萄制作技艺复杂，有吹珠、沾蜡、灌把儿、串话、染色、上霜等工序。其中吹珠、沾蜡、染色、上霜都是葡萄常的拿手绝活，多年从不外传。常在死后，他的三个女儿和两个孙女为保持这门绝技，终身未嫁，人称葡萄常五处女。

这种秘不外传的背后，一方面是“绝活”所能获取的商业利润，另一方面则是对自己创作的满意与自信，其内在心理已经是

将自己的这门手艺作为独特的艺术而珍视。我们既要承认民间艺术产生时的意图，它们在民间生活中所承担、所实现的非审美功能，同时也要充分重视其中各种复杂因素——包括下层民众自觉或并不那么自觉的审美意识的作用。民众自然不是依照所谓“艺术”概念来做自己生活环境中祖祖辈辈都一直那么做的事情、做自己喜爱做的那些事情。他们之所以这样做，有着实际上的功用，也有着说不清的原因——“喜欢呗”，而这种说不清的原因里面就有了艺术和审美的精神因素。所以，用一般的“审美”或“艺术”的概念来评说民间的种种精神活动、精神生产，自然也是一个尺度——一个不得不使用，也完全可以使用的尺度，但也有着或者会过分夸大或者会冷漠忽略的危险。民间艺术的研究者们，历来都颇为注意民间艺术所包含的超艺术的精神内容和社会功能，而精神内容、社会功能与形式美感和审美要求之间的一种内在的互动——心理上的激励和情感上的寄托——则是至关重要的。

第四节 技艺之美

民间艺术的魅力，在整体上是一种什么样的艺术魅力？这也是值得我们认真思考的问题。分析起来，它并不像人们通常想象的那样简单。

来自西方的美学和艺术理论，都极为强调艺术和审美在人的感觉上那种“纯”和超越，要与日常生活中的一般知觉划清界线，否则就不成其为审美了。亚里士多德在他的《伦理学》中曾经分辨过审美愉悦与一般愉悦的区别，强调审美愉悦的专注性和强烈性。它是一种在观看和倾听中获得的极其愉悦的经验。这种经验是如此强烈，以至可以使人忘记一切忧虑，专注于眼前对

象；这种经验可以使意志中断，不起作用，人似乎觉得自己像是在海妖的美色中陶醉了；这种经验有种种不同的强烈程度，即使它过于强烈或过量，也不会使人感到厌烦——而其他愉悦过多时，人会厌烦；这种愉悦直接来自对对象的视觉和听觉，而不是像嗅觉那样，食物和饮料的气味让人联想到吃喝的愉悦，人才感到愉悦。

叔本华在其代表作《意志与表象的世界》中更为强调审美知觉的心灵超越性，他认为审美知觉有这样一些特征：1. 不同于观看事物的普通方式。2. 知觉主体全神贯注于知觉对象本身，而不是离开对象作自由联想。3. 自我与知觉对象混为一体，分辨不出哪是自我，哪是知觉对象。4. 与意欲一刀两断。5. 不固着于事物中真实的空间、时间和因果关系。6. 仅仅是（或主要是）关注外形或外观。7. 放弃用概念思维。^①

尽管亚里士多德和叔本华这样的描述已经成为美感的经典性定义，但实事求是地讲，这毕竟是一种理论上高度提炼了的、理想化的状况。要看到，知觉主体全神贯注于知觉对象本身，不作自由联想，自我与知觉对象完全混为一体，与意欲一刀两断，这只是一种并不常见的，即使出现也只是高峰一瞬间，不可能持续很长时间的审美经验。事实上，日常生活中真实发生的审美活动，常常与相当程度的日常知觉交织、融合在一起，或由日常知觉所引发，或有着日常知觉的支撑，或避免不了日常知觉的干扰，“凝神观照”很难做到纯而又纯，总不免有日常知觉丝丝缕缕的浸入。

如果说，在人们所说的“纯艺术”中，比如纯诗和纯音乐中，产生那种理想化的审美体验的引发因素更大一些的话，在民间艺术的天地里，就又是一种情况了。必须承认，在民间艺术

^① 参见滕守尧：《审美心理描述》，中国社会科学出版社1985年11月版，第25页。