

学校代码 10126

学号 31112001

分 类 号

编号

论 文 题 目

民俗文化视野下的和林格尔武家泥塑

学 院: 艺术学院

专 业: 艺术学

研究方向: 北方民族艺术研究

姓 名: 黄隽瑾

指导教师: 赵志生

2014 年 5 月



原创性声明

本人声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。除本文已经注明引用的内容外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得内蒙古大学及其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：黄信瑾 指导教师签名：[Signature]
日 期：2014.6.3 日 期：2014.6.3

在学期间研究成果使用承诺书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，即：内蒙古大学有权将学位论文的全部内容或部分保留并向国家有关机构、部门送交学位论文的复印件和磁盘，允许编入有关数据库进行检索，也可以采用影印、缩印或其他复制手段保存、汇编学位论文。为保护学院和导师的知识产权，作者在学期间取得的研究成果属于内蒙古大学。作者今后使用涉及在学期间主要研究内容或研究成果，须征得内蒙古大学就读期间导师的同意；若用于发表论文，版权单位必须署名为内蒙古大学方可投稿或公开发表。

学位论文作者签名：黄信瑾 指导教师签名：[Signature]
日 期：2014.6.3 日 期：2014.6.3

民俗文化视野下的和林格尔武家泥塑

摘要

我国的民间泥塑内容丰富多彩，除一些知名泥塑外，各地区还有具本地区特点的泥塑制品。这些泥塑因地域不同，所呈现出的艺术特点也不尽相同。笔者所要研究的武家泥塑，就是在蒙晋两地的民俗文化相互交融下产生的泥塑制品。

本论文以内蒙古和林格尔武家泥塑为研究个案，在田野调查的基础上分别对武家泥塑的代表作品进行造型和色彩的分析，并结合史料归纳出武家泥塑的造型与色彩特点，进而深入剖析形成该艺术特点的地域、文化因素。另外，在社会文明水平推进的同时，大众审美与需求也有所改变，体现出民俗文化的传承性与变异性。而对武家泥塑在现代化背景下的解读就是针对其变异性应运而生的对民俗文化现象新的诠释。

笔者试图挖掘隐含在武家泥塑每一件泥塑产品中的文化内涵，研究其未来的生存与发展，探究武家泥塑在现代化的社会经济背景下的传承方式，使“非物质文化遗产”的未来发展之路既不是盲目的创新，更不是一成不变的“守望”。

关键词：武家泥塑；制作流程；艺术特点；民俗；传承

THE WUS' CLAY SCULPTURE IN HORINGER COUNTY FROM THE PERSPECTIVE OF FOLK CULTURE

ABSTRACT

The contents of Folk Clay in our country is rich and colorful. In addition to some famous clay, each of the regions also have the characteristics clay products. These clay show different art features because of the different regions. The author will study "Wus' clay" which is influenced by both Mongolia and Shanxi cultures.

This paper takes Helingeer Inner Mongolia "Wus' clay sculpture" as a case study. Analyzing the characteristics of shape and color of "Wus' clay" base on the field study. Combining with the historical data to conclude the shape and color characteristics of the "Wus' clay". And then, analyzing the geographical, cultural factors in the formation of the art characteristics. In addition, with development of social civilization progress, the public aesthetic and demand are also changing, which is reflecting the folk cultural heritage and variability. For "Wus' Clay" is aimed to interpret its variability of folk culture phenomenon emerged a new interpretation of "new folk" sense.

The author tries to find the cultural connotation which is hidden in every piece of the "Wu s' Clay ". Researching its future exist and development and Exploring

the way of transmission of "Wus' Clay " in the social and economic background of modernization aim to make intangible cultural heritage developing along the road in the future neither blind, nor immutable" Catcher.

KEYWORDS: the Wus' Clay ; manufacturing flow; artistic features; folk; inherit

目 录

引 言	1
(一) 选题意义	1
(二) 研究对象	3
(三) 主要研究方法	4
(四) 研究创新点和研究难点	5
(五) 概念界定	7
一、武家泥塑的历史溯源	9
1.1 武家泥塑的渊源	9
1.1.1 武家泥塑发源地——山西忻州	10
1.1.2 山西忻州社会文化因素对武家泥塑的影响	10
1.2 武家泥塑传入内蒙古的历程	11
1.2.1 “走西口”带来的民间艺术	11
1.2.2 内蒙古和林格尔地区的社会历史概况	13
1.2.3 武家泥塑在内蒙古和林格尔地区的兴盛与衰落	14
二、武家泥塑的造型与色彩	17
2.1 材料与工具	17
2.2 武家泥塑的造型	19
2.2.1 武家泥塑的塑形工艺	21
2.2.2 武家泥塑的造型审美特点	22
2.3 武家泥塑的色彩	29
2.3.1 武家泥塑的上彩工艺	29
2.3.2 武家泥塑的色彩审美特点	30
三、武家泥塑的传统民俗寓意	35
3.1 武家泥塑蕴含的民俗观念	35
3.1.1 求子许愿的生殖崇拜观念	35
3.1.2 忠孝节义的传统道德观念	38

3.1.3 五畜繁荣的自然顺生观念.....	38
3.2 武家泥塑展现出的地域观念.....	41
3.2.1 武家泥塑折射出蒙晋交界之地的乡风民俗.....	41
3.2.2 武家泥塑的杂糅性.....	42
3.3 传统社会文化因素对武家泥塑的影响.....	44
3.3.1. 民间信仰对武家泥塑造型的影响.....	44
3.3.2 民间审美对武家泥塑色彩的影响.....	46
四、武家泥塑的当代变迁.....	48
4.1 武家泥塑变迁的社会背景.....	48
4.1.1 当代经济社会的特点.....	48
4.2 武家泥塑艺术特点的变化.....	49
4.2.1 捏塑手法的转变.....	49
4.2.2 组合方式的转变.....	50
4.2.3 泥塑题材的转变.....	52
4.2.4 泥塑色彩的转变.....	53
4.3 现代化视野中的武家泥塑.....	54
4.3.1 关于“现代化视野”.....	54
4.3.2 武家泥塑的现代化解读.....	55
4.4 武家泥塑的当代传承.....	61
4.4.1 武家泥塑第七代传人武文胜简介.....	61
4.4.2 家庭师徒传承向当代多元化传承方式转变.....	62
4.4.3 作为非物质文化遗产的武家泥塑.....	64
4.4.4 对武家泥塑保护与传承的几点想法.....	67
主要参考文献.....	71
附录 1: 文献综述.....	72
附录 2: 武家泥塑作品种类一览表.....	75
附录 3: 武家泥塑部分作品与模具对照表.....	78
附录 4: 武家泥塑制作过程图解.....	79
致谢.....	81
攻读学位期间发表论文.....	83

引言

（一）选题意义

1.学术意义

提到民间泥塑，大家一般都会想到天津“泥人张”、无锡“惠山泥人”、“凤翔泥人”、淮阳、郡县泥塑和高密聂家庄泥塑等这些知名度高的泥塑产品。然而我国的民间泥塑内容丰富多彩，除以上知名泥塑外，各地区还有极具本地区特点的泥塑制品。这些泥塑因地域不同，所呈现出的艺术特点也不尽相同。笔者所要研究的武家泥塑，就是在蒙晋两地的民俗文化相互交融下产生的泥塑制品。

从艺术特点上看，民间泥塑大致可分为南北两类。^[1]南方气候湿润，土质细腻柔软，南方艺人表现手法细腻。这些因素使得在南方地区出产的泥塑艺术风格多为秀气隽永、轻柔婀娜。北方地区气候干燥，土质较硬，北方泥塑艺人性格多豪爽。由此北方泥塑呈现出憨厚质朴，夸张大气的艺术气质。笔者在本文中所研究的武家泥塑，它起源于山西忻州，后在以蒙古族少数民族为主的内蒙古自治区发展。文化交融下产生的武家泥塑使其艺术风格既不同于我国南方的泥塑产品，与北方的泥塑产品也不尽相同。中原文化与蒙古族文化相结合后呈现出的“杂糅性”是武家泥塑最突出的艺术特点。随着社会的变迁，尤其是最近几年，武家泥塑在新的社会条件下发生了很大改变，其“时尚感”日渐增强。目前武家泥塑在延续传统文化寓意的同时，也滋生出新的文化含义。

通过文献综述笔者发现，对于民间泥塑的研究学界已有一定的积累。现阶段该研究侧重于以下几点，第一、对民间泥塑的技艺考察；第二、对泥塑文化含义的阐释；第三、民间泥塑与现代设计相结合所作的探讨等。需要指出的是，以上研究主要集中在有限的几个知名民间泥塑上面。而实际上，我国民间杰出的泥塑制品远不止这些。本文所研究的武家泥塑就是流传于内蒙古地区泥塑的典型代表。笔者利用网络检索武家泥塑时发现，有关武家泥塑的信息多为新闻报道，也有部分由电视台录制的音频、视频等资料。但从学术的角度看，武家泥塑的艺术特点、文化内涵和历史渊源都很有价值。对武家泥塑的系统研究可以使我国补充国内对民间泥塑研究的不足，利于我们对我国民间泥塑的整体特点有个全面认识。

^[1] Su Xiao. Clay Sculpture The Chinese Nation[J]. 《中国妇女》英文月刊, OCT.2001.

笔者已经利用近一年的时间对武家泥塑作了田野调查,并亲自学习了武家泥塑整个制作流程。本文将从选料、捣泥、塑坯、阴干、粉洗、勾眉的制作流程及造型和色彩方面展开论述。值得一提的是,笔者初步研究发现,目前我国学术界对民间泥塑的“杂糅性”及在当时社会出现的“时尚感”所开展的研究还不够充分;对形成民间泥塑“杂糅性”和“时尚感”的深层的社会、文化因素也没有较为系统的论述。这些学术空白使我们无法全面而深刻认识民间泥塑的艺术特征,领略它的艺术魅力以及它在当代社会的变迁情况。本文希望以武家泥塑为个案,综合运用艺术学、艺术人类学和历史学的理论和方法,通过梳理武家泥塑形成的历史过程,了解它的造型和色彩特点。并着重分析它在当代社会的艺术特征及传承模式,进而探求引起武家泥塑变迁的社会文化原因以及民间艺术传承的动力。

2.现实意义

武家泥塑起源于民间,因此,在没有足够娱乐项目的过去,手艺人制作的“泥娃娃”做为玩具或是摆件给儿童和大人们带来的乐趣是不言而喻的。武家泥塑的先人们捏泥娃娃的初衷仅仅是为了在种地之余通过家传的手艺增加收入。渐渐的,在不同的传人手中,小小的泥塑不仅仅融进了创造者的想法,它也在不知不觉中积淀了人们在无意识下形成的民俗文化观念。当地的娘娘庙,为武家泥塑提供了从玩具到祭祀用品的土壤,也使泥娃娃有了“神性”。随着时代的发展,无论是城市还是乡村,泥塑作为生活娱乐用品已经退出了历史舞台,而武家泥塑所承载的民俗寓意却还依然存在。每年四月初八,人们来到奶奶庙,“请”回一个送子娃娃。而这个“送子娃娃”正是武家泥塑的传人所制。武家泥塑并没有因为时代的变迁逐渐被取代,而是以另一种精神层面的形式得以发展,足以见得在民众生活中它所扮演的角色不容小觑。研究这种寄托于泥塑产品之上的民俗文化对人们生活的影响,正是笔者想探讨的。

在当代社会,武家泥塑由生活娱乐用品向民间工艺品转变的过程中,体现出的不不仅仅是对民众生活的意义,更多的承载了艺术文化方面的含义。而武家泥塑在2009年被评为内蒙古自治区非物质文化遗产。其传承和发展也逐渐受到更多研究者的关注。武家泥塑作为内蒙古自治区首个也是唯一一个列入“非物质文化遗产”的泥塑艺术形式,它所体现出的艺术价值、历史价值与其文化内涵都是不言而喻的。但是令人堪忧的是,民间泥塑产品由最开始的生活娱乐用品或者是宗教祭祀用品发展至今,其艺术性已经远远超过了它的实用价值。而正是由于这种实用性的降低,就会直接导致消费市场的滑落,从而引发没有人愿意继承这门手艺的局面。有时,传承人即便是继承了核心的制作技法,为了追求市场效益也会进行一定的创新和改变。而这些创新对于“非物质文化遗产”发展和传承的利弊还有

待考证。因此，笔者将会试着挖掘隐藏在武家泥塑每一件泥塑产品中的文化内涵，从而研究其未来的发展方向，使武家泥塑在现代化的社会经济背景下以一种新的形式传承，使“非物质文化遗产”的未来发展之路既不是盲目的创新，更不是一成不变的守望。

所以本文研究内容的现实意义为：1、为国家对“非遗”项目的保护工作提供智力支持；2、提高民众对武家泥塑的认识，使更多的人喜爱它，关注它，拥有它。

（二）研究对象

本论文以内蒙古和林格尔武家泥塑为研究个案，在田野调查的过程中，笔者参与了整个制作流程，了解到武家泥塑的制作工艺以及演变过程。

武家泥塑从10到25厘米不等，以泥土加以纸浆或者芦苇杆翻模成型，涂上白色的底色，用红、黄、蓝等自然颜色上彩。其造型既夸张又憨态可掬，既有中原文化的风格特色，又不失草原文化的大气洒脱。在造型方面，很明显的体现出手工质感，因为武家泥塑采用的是“模塑”法制作泥塑，虽然有统一的“模子”，但是根据手工艺人的不同，最后的造型也是有差异的，可以说每一个泥娃娃都是“孤本”。上彩方面，武家泥塑体现了很浓郁的“混合性”，由于是山西祖辈传下的手艺，所以武家泥塑的一些产品还是很喜欢运用中原人崇尚的红色、绿色一些艳丽的颜色。又由于受到蒙元文化的影响，武家泥塑中也融入了蒙古人崇尚的蓝色、白色、黄色。

笔者则以田野调查为入手点，力求运用田野调查与文献梳理的方法，一方面对民间泥塑的制作工序、传承谱系、不同传承时期的泥塑作品与社会现实互动关系作详细地记录和分析。进而归纳出武家泥塑发展历程的变化规律，探寻泥塑造型、泥塑色彩中所蕴含的民俗文化精神。通过地处内蒙古自治区这一特殊的地理位置，以及结合“走西口”的历史文化背景，分析武家泥塑中体现出的地域特点、历史文化的原因影响到泥塑呈现出“杂糅性”的艺术特点。

社会条件变化影响下武家泥塑呈现出“时尚感”艺术特点，武家泥塑处于不同历史时期所发生的新变化正是这种艺术特点的体现。笔者应用艺术人类学和民俗学理论，对武家泥塑进行分析。探索在此过程中民间艺人是如何通过自我调适来适应社会变化。揭示泥塑产品、泥塑艺人与社会发展的关系。从历史与变迁的角度，研究武家泥塑如何在社会变迁

的环境中寻求真正适合民间艺术和民间文化发展的道路。

（三）主要研究方法

本文综合运用艺术学、艺术人类学和民俗学的方法开展研究。主要运用艺术学原理分析武家泥塑的造型工艺、造型审美特点；上彩工艺、色彩审美特点。但是，艺术学原理对分析武家泥塑的艺术特点有一定的局限。主要表现在以下两点：1、对武家泥塑艺术特点的成因解释力不足；2、作为活态传承的艺术品，文献分析不能揭示武家泥塑在当代社会的特点及变迁情况。由此本文引入艺术人类学和民俗学的理论和方法分析武家泥塑。通过运用艺术人类学的方法分析民俗文化对武家泥塑的影响，其中包括田野调查法、史料考证法和跨文化对比法。

（一）田野考察

用艺术人类学的方法研究武家泥塑，自然离不开田野考察。“...田野工作方法也是艺术人类学区别于一般艺术学理论研究的组成要素之一。”^[1]因此，深入到田间乡野才能使研究者真正的感受到基于某一艺术现象或者艺术作品周围的环境，这个环境包括人文环境、地理环境、民俗风情等。以“局外人”的视角剖析武家泥塑的艺术特点的成因，进而分析地域、文化等各项因素融合在武家泥塑中而体现的“杂糅性”特点。

田野调查工作包括走访武家泥塑传人、现场考察、与武家泥塑相关联人员的采访调查和个别访谈、亲临制作作坊、自己也参加制作实践等等，还要搜集相关的图片、照片、影视资料等。

从2011-2012两年内，笔者先后四次走访武家泥塑第七代传人武文胜师傅的住所，对武家泥塑的泥塑产品进行了详细的分类、完整跟进了整个制作过程、对其传人现状进行采访调查。但是还未对武家泥塑的起源地山西忻州做详尽的调查，此部分田野调查将提供武家泥塑在中原地区的艺术特点分析的依据，这将是笔者在撰写论文的过程中继续完善的部分。

（二）史料考证

论文还采用史料考证的方法，通过对史料文献的研究，搜集泥塑方面的文献资料，古今著述。结合“走西口”方面的文献史料、内蒙古和林格尔县的县志、内蒙古呼和浩特市市

^[1] 方李莉，李修建.艺术人类学[M].北京：三联书店，2013.第19页。

志；内蒙古、山西等地的近代史方面的著作等一系列志书考证武家泥塑的渊源与发展情况。

史料考证可以让我们在前人研究的基础上拓展出新的领域。对史料丰富、全面的占有并加以分析是做任何研究的前提。要了解武家泥塑传承至今的发展脉络势必要对其整个传承历程进行了解，无论是时间还是地域上的变化都会对武家泥塑现在所呈现出的艺术特点有所影响。因此，搜集足够的史料会对本文论述的武家泥塑的“杂糅性”和“现代感”提供有力的依据。

笔者在调查中查阅了《和林格尔县志》、武家泥塑相关民间整理的资料和记录我国早期民间泥塑的《元代画塑记》以及其他相关硕博论文与期刊论文。但是笔者关于山西的史料书籍获得还比较少，这一部分的缺乏会影响形成武家泥塑艺术特点的客观性，这将是今后补充的重点。关于本文的文献综述将在附录一中详解。

（三）跨文化对比

本文引进艺术人类学的方法必然离不开跨文化对比，因为我们所研究的民间艺术品与现代的艺术根本的不同是它融合了很多除了艺术审美以外的文化因素。如果仅仅用艺术学的审美观念来分析，则会削弱它身上的民俗因素，而仅仅用民俗学理论研究，却又不可忽略武家泥塑是一件民间艺术品的事实。因此，引入跨文化对比可以更全面、更客观的了解武家泥塑。

笔者将从横向和纵向两方面进行对比：首先以武家泥塑为主要对象，对比其起源地和传播地的生态环境、民族习俗、文化观念；对比武家泥塑传承至今的造型和色彩变化；对比武家泥塑与现代艺术所体现的艺术风格。其次将武家泥塑与不同地区的泥塑进行对比，进而归纳出它的艺术审美特征，再通过同地区不同艺术形式进行对比，归纳出武家泥塑的地域性特征。

（四）研究创新点和研究难点

（一）研究创新点

首先，武家泥塑所承载的地域性特点深刻的反映出当地民众的审美观念和艺术情感，这其中蕴含了集结当地的风俗习惯和精神风貌的民俗文化内涵。武家泥塑因此也呈现出具有“杂糅性”和“时尚感”的艺术特点。因此，笔者对武家泥塑的研究对于少数民族地区的泥塑艺术研究具有一定的学术价值，为以后的研究提供理论依据。

其次,工业化与现代化几乎覆盖的我们整个生活,也正是由于此,原生态的艺术品逐渐显现出了其历史价值。在一些偏远的少数民族地区,保留着较为完整的民间艺术文化,这些文化继承了一定的原始审美观念,并且形成鲜明的地域性特点。武家泥塑的发展在特定的历史背景下起起伏伏,现在所呈现给我们的是对这一地区文化的侧面反映。因此笔者除了对武家泥塑进行艺术学理论的分析,还引入了艺术人类学等分析方法,争取对武家泥塑进行社会、文化、经济、艺术的整体性分析。

“民俗作为一种社会现象,千百年传承下来,反映出人们的伦理道德、风俗习惯、人生礼仪和信仰心理。民俗是民族文化的一种表现形式,民族文化的发展贯穿于民族历史发展的过程之中。”^[1]而在现代化的今天,民俗文化的发展也受到新环境的影响,因此,民俗文化与外来文化相互交叉,形成一种新的文化氛围。我们对非物质文化遗产的研究并不能割裂其生存的外在因素仅对其本体进行研究。在社会文明水平推进的同时,大众审美与大众心理也在有所改变,因此,民俗文化既有传承性也有变异性,武家泥塑在现代化背景下表现出的新的特征就是面对其变异性应运而生的一种对民俗文化的新的诠释。以上是本文的希望提出的创新点。但研究能力有限,是否能圆满完成研究任务,仍需笔者更加努力。

(二) 研究难点

由于我国现在的历史研究都是精英文化研究,对与民间艺术,具有参考价值的史料文献记载还处在资料搜集阶段,并没有权威性的书籍可以考证。所以,仅有一些知名的泥塑文献资料可供参考。笔者在以往的调查研究中了解到,对于武家泥塑仅限于新闻专访,而并没有较为系统的学术研究。因此,笔者对武家泥塑的研究对于少数民族地区的泥塑艺术研究具有一定的学术价值,为以后的研究提供理论依据。武家泥塑所承载的地域性特点深刻的反映出当地民众的审美观念和艺术情感,这其中蕴含了集结当地的风俗习惯和精神风貌的民俗文化内涵。

由于武家泥塑并不像我国其他知名泥塑那样家喻户晓,因此在资料的搜集方面会有一些困难。并且在传承的过程中经历的“文革”,所以很多以前的武家泥塑被销毁,这就造成的资料数据的断层。武家泥塑在一定程度上受到的商业化和学院化影响较小,很好的保存了民间泥塑的乡土气息,一方面,笔者可以很好的挖掘这种原生态的民间泥塑产品更贴近老百姓的审美价值,但是另一方面,它的泥塑产品也许会与当下现代化的审美观念有些出入。如何把握其中的平衡模式,是笔者研究的难点。

[1] 姚文群.新民俗文化初论[J].民俗研究,1991(01).

（五）概念界定

根据武家泥塑的内容，本文尝试提出以下三个学术概念：

1. 民间泥塑的“杂糅性”。

这一概念是借鉴文化的“杂糅性”而来的。“脱胎于生物性意象的杂糅，最初是指物种或人类的生物性方面的杂交。19 世纪末随着帝国主义殖民统治的开始，杂糅一词进入语言领域，指不同语种和方言的杂交融合。在文化领域，杂糅是指不同文化元素和形式的融合，以及在这一过程中产生新的文化形式和内涵。”“事实上，文化的发展就其本质来说是流动的、动态的，是在多种力量的交互作用下对各种元素进行取舍的过程，杂糅因此成为生产文化的方式之一。”^[1]

“文化杂糅透过日常例行的传播交换，将现有的文化素材与符码，转换至更为精巧的物质与论述主题及再现，接着将那些形式与其它形式融合建构而成”。^[2]

本文中 武家泥塑在蒙晋两种文化、地域、风俗、习惯这种多元的环境下发展，其造型、色彩的艺术特点必然杂糅了不同的社会经济文化因素。而这些因素与艺术呈现之间的互动关系正是笔者想要深入探讨的。

2. 民间泥塑的“时尚感”

武家泥塑传承至今已有 300 多年，由于被列入“内蒙古自治区级非物质文化遗产”而受到关注。因此民间泥塑作为一种体现民俗风情的手工艺产品，它在当代的发展与传承要具有可以被现代人的审美观念接受的“时尚感”。这里所说的“时尚感”指的是在传统审美与现代审美的平衡点，而如何寻找这一平衡点正是笔者想要研究与讨论的。

3. 现代化视野下的武家泥塑

“‘现代化’一词在英语里是一个动态的名词：modernization，这个英文单词产生于 18 世纪 70 年代，英文解释意为 to make modern。它有两个基本词义：一是成为现代的、适合现代需要的；二是大约 1500 年以来出现的新特点和新变化。”^[3]

“民俗作为一种社会现象，千百年传承下来，反映出人们的伦理道德、风俗习惯、人生礼仪和信仰心理。民俗是民族文化的一种表现形式，民族文化的发展贯穿于民族历史发

[1] 王建陵. 杂糅与全球化文化生产: 以迪斯尼动画为例[J]. 东华大学学报(社会科学版). 2008, (4).

[2] 詹姆斯·鲁尔. 传播时代的文化[M]. 台北: 韦伯文化国际出版有限公司, 2005. 第 18 页.

[3] 段治文等. 中国现代化进程[M]. 浙江: 浙江大学出版社, 2008. 第 2 页.

展的过程之中。日前我国正处于改革开放的历史转变时期,旧的民俗不断淡化、消失,新的民俗逐渐产生、发展,新风旧俗互相渗透、互相交叉,民俗文化的发展也将加快,并受到外来民俗文化的影响。新民俗文化是相对旧民俗文化而言,是在社会主义商品经济条件下继承民间文化的优良传统,发扬中华民族礼仪、风俗、信仰之长处,吸取外来民俗文化而产生、发展的。”^[1]

本文以武家泥塑在现代化视野下的民俗形态为着眼点,凭借新鲜的第一手田野调查资料,讨论结合现代经济文化因素下民间艺术新的民俗文化寓意。并且结合当下“非物质文化遗产”保护的热潮,讨论民间泥塑如何以一种新的民俗寓意传承发展。

目前笔者对这三个概念的理解和阐释还不够完善,将在论文写作中逐渐表达完备。

^[1] 姚文群.新民俗文化初论[J].民俗研究.1991(1).

一、武家泥塑的历史溯源

1.1 武家泥塑的渊源

武家泥塑是深得百姓喜爱的一种融合了蒙、晋文化的民间手工艺品，在内蒙古地区广为流传。它从乾隆年间由武姓人家创始且家族式传承，发展至今已经有300多年的历史了。武家泥塑同我国其他民间泥塑一样，用自然界中最容易获得的泥土作为原料，经过手工艺人巧妙的捏、塑形成不同的形状，供人们观赏把玩。

武家泥塑按照造型题材分类，其泥塑品有人物类：包括“桃园三结义”、“八洞神仙”、白蛇传等；动物类以十二生肖为主；祭祀类有“坐莲花娃娃”；娘娘庙中供奉的各类神像等。这些泥塑中，最为出名的就是“坐莲花娃娃”，又称求子娃娃。每年农历四月初八，慕名而来求子的人不计其数，武家泥塑也因此被人们知晓。

虽然武家泥塑是在内蒙古和林格尔地区被人们熟知的，但是它的创始人却不是当地的蒙古族，而是由山西忻州走西口到此定居武氏家族。“中国少数民族长期以来一直是处于汉民族的深刻影响之中，因而，其文化传统中除了继续保留本民族文化传统以外，还不同程度地吸收了作为中国主体民族的汉文化的成分。”^[1]正因如此，武家泥塑的泥塑产品中或多或少都会受到中原文化的影响，“文化交流与传播的方式还通过某种特殊的载体进行，这些特殊的载体也就构成了文化交流与传播的桥梁与媒介，起着联系和沟通的作用。”^[2]武家泥塑正是连接中原文化与蒙元文化的载体，要想对其进行全面的研究，深入了解山西忻州的地理、历史文化是必不可少的。

^[1] 张文勋，施惟达，张胜冰等. 民族文化学[M]. 北京：中国社会科学出版社. 1998. 第164页。

^[2] 张文勋，施惟达，张胜冰等. 民族文化学[M]. 北京：中国社会科学出版社. 1998. 第163页。

1.1.1 武家泥塑发源地——山西忻州

山西省忻州市位于“晋北”，也就是山西省的北部中段。它与内蒙古自治区和河北省相邻，素有“晋北锁匙”之称。忻州境内山地众多，占总土地面积百分之五十以上。由于此地理条件并不是特别利于农耕畜牧业的发展且忻州市没有支柱型工业，因此忻州市属于在我国国内经济相对薄弱的地区，全市有 11 个国家扶贫开发重点县。地处内陆，资源较为缺失等因素，使得忻州市的经济生活水平相对落后。近几年，随着五台山旅游业的发展，经济增长出现的转机。正是这样相对艰苦的生活条件下，才产生了具有当地特点的民间手工艺文化。

1.1.2 山西忻州社会文化因素对武家泥塑的影响

忻州地区历史文化悠久，因此旅游资源也异常丰富，最最著名的当属位于山西省忻州市繁峙县以及五台县境内的五台山，它是我国佛教四大名山之一。正因如此，自古以来，佛教文化深入人心，“忻州地域民众深厚的佛教情结，也潜移默化地孕育和滋养了广大民众优良的情民风。待人处世中的慈悲善良、宽容忍让、诚实谦恭、忠信孝义，成为忻州民众的主体品性。行善积德、乐善好施，成为人们生活的重要守则。”^[1]武氏家族的前人们也不例外，他们深受佛家文化的影响，在后来的泥塑作品中表达忠孝节义、五畜繁荣、求吉纳福的民俗观念成为了主要的题材内容。五台山上寺庙众多，因此按照佛家的礼俗，规定了许多纪念佛与菩萨的诞辰日、成道日和涅槃日，在这些日子中僧人们根据不同的礼俗举办不同的法事纪念。久而久之这些纪念日演变成了固定的庙会，善男信女们相约去寺庙中烧香祈福，这样的佛教理念深深的浸入了老百姓的心中，武家的先人们也不例外，他们把这种佛教思想带入了塞外草原。再加上草原人民对藏传佛教不排斥并且尊崇有加，使得开展庙会这项活动一直延续至今。

除根深蒂固的佛教文化以外，武家的先人们还带来了中原地区共通的文化观念，如以仁爱、中庸之道为先的儒家文化，山林清雅的道家文化，以及民间文化的集大成者——戏曲文化。这些汉民族文化思想随着时间的流逝根深蒂固的融入了武氏家族的思想中，而武家泥塑就是体现这些传统文化观念的物质承载物。

^[1]慧宏.五台山佛教文化对忻州民俗的影响[N].中国民族报/2010年/6月/8日/第007版。

1.2 武家泥塑传入内蒙古的历程

1.2.1 “走西口”带来的民间艺术

在我国历史上几次大的人口迁徙中,走西口可谓是持续时间较长,规模也较大的人口迁徙。走西口是清朝以及民国年间陕西、山西等地的大批民众经长城西段张家口、独石口、杀虎口等关口出关,徙居长城以北的内蒙古地区,从事农耕与商业经营等活动的移民运动。^[1]这一历史时段,由于山西北部地区资源贫瘠,自然灾害不断,加上连年战乱导致人们生存环境恶劣,难以维持生计,迫不得已选择背井离乡到“口外”谋生。这里所说的口外是此一特定的历史地理概念,当时包括内蒙古、河北北部的张家口、承德等大部分地区,乃至至于新疆一代的长城以北地区,亦包括在内。^[2]据记载,汉人走西口去口外耕种谋生始于康熙三十一年(公元1692年),是年三月,康熙帝降旨,在口外安设喜封口、古北口、独石口、张家口、杀虎口五路驿站。^[3]后来在乾隆五十七年(公元1792年),由于中原内地大旱,清廷诏令,允许内地灾民,往各内蒙古草原地区自行谋食存活。^[4]这些是走西口的较为早起的记录,但是都是由官办的,在此之后,清廷又禁止汉人擅自出口外。直到嘉庆年间,由于不堪忍受贫困的生活,“走西口”迎来的一个高峰时期。

“山西省右玉县长城关隘杀虎口,正是‘走西口’中的‘西口’,亦称旱西口。武文胜师傅居住的西厂圪洞村,正是‘西口’外的西北方草原上,大约100多里。”^[5]武家泥塑的先人们就是“走西口”这一移民浪潮中的一员,由于山西忻州常年战乱与灾荒导致的贫困,在大约乾隆初年时期,武家的先人们拖家带口跋山涉水从忻州来到内蒙古和林格尔县西厂圪洞村,在此世代繁衍。而西厂圪洞村也因清朝雍正、乾隆时期大力发展垦务,先后有山西省晋中、雁北地区的汉人大量涌入,而发展成较大的村落。

武家到此地之后,除了种地务农,还在农闲时节做一些手艺活。在田野调查的过程中,笔者向武家泥塑的现任传承人武文胜师傅了解到,武家的先人们来到此地后所发展的手艺活不仅仅只是泥塑,还包括纸匠、画工、风水先生等各类不同的民间手艺活。其初衷只是

[1] 段友文 高瑞芬.“走西口”习俗对蒙汉交汇区村落文化构建的影响[J].山西大学学报,2006(5).第92页。

[2] 徐英.欧亚草原游牧民族历史文化大事年表.[M].呼和浩特:内蒙古教育出版社,2013.第542页。

[3] 徐英.欧亚草原游牧民族历史文化大事年表.[M].呼和浩特:内蒙古教育出版社,2013.第519页。

[4] 徐英.欧亚草原游牧民族历史文化大事年表.[M].呼和浩特:内蒙古教育出版社,2013.第541页。

[5] 徐英.内蒙古和林格尔“武家泥塑”的民俗文化解读.[A]2013年中国艺术人类学国际学术研讨会论文集[C].第636页(内部资料)。

想多挣些钱贴补家用，逐渐的形成了“一条龙”服务，如若村中有人办红白喜事，武家的风水先生先为其占卜风水，再由纸匠和画匠准备必备物品。再加上村中需要画炕围画因此对画匠也有所需要、建造召庙做神像对于泥塑手工艺的需求等等，武氏家族的手艺活在当时的村中渐渐变成了必不可少的生存技能。而泥塑做为人们休闲娱乐的一个把玩物，也深受村中老幼喜爱而广为流传。也正因如此，武氏家族也世代传习着这些民间手艺活。但是，这些相对古老和具有封建迷信思想的习俗随着经济的发展也在慢慢的被淘汰。武氏家族具备的手艺逐渐的被人们摒弃掉，而泥塑作为一种供人们平时娱乐把玩的玩具似乎比其他的手工艺的生命力都更加顽强。

武氏家族早先捏制泥塑作为一种日常生活中供小孩子玩耍的玩物，个头都不大，便于携带玩耍，其造型有泥鸡、小泥狗、泥老虎等。这类泥塑玩具在我国其他地方也广为流传，统称为“泥玩具”，“泥玩具属于彩塑艺术范畴，指以泥土为胎，表面施加彩绘的泥塑作品。作为玩具的彩塑又被称为“泥人”、“泥玩具”。一般陈设性的彩塑与泥玩具之间本无明显的划准，因此，彩塑与泥玩具的界定就宽泛起来，凡具有观赏性、娱乐性的彩塑，都与泥玩具保持着紧密的联系。”^[1] 武家的泥玩具在物质匮乏的年代深受老百姓喜爱，销量也很乐观。除此之外，武家还为寺庙中建造泥质塑像和祭祀用的泥娃娃。逐渐的武氏家族所做的各类泥塑制品被人们统称为武家泥塑。也正如此武家泥塑开始广为人们所知。而在“走西口”这一漫长的移民过程中，移民们在移入地又创造或重建了相应的民俗文化，这是一种既有别于其祖籍地晋、陕家乡，又有别于客居地内蒙古的习俗文化，这种文化对地处农耕与游牧交汇区的山西、陕西和内蒙古地区的社会发展均产生了巨大影响，其中对内蒙古的影响尤为突出。^[2] 事实上最早的武家泥塑是一种谋生的手段，但这种谋生手段在不仅仅是简单的物物交换的过程，它还在一定程度上影响着内蒙古部分地区的民俗习惯。比如西厂圪洞村的奶奶庙，就是武家泥塑有着密不可分关系。武家泥塑为奶奶庙提供祭祀用的泥塑，来庙里求子的人越多，买泥塑的人也就越多。甚至许多人专门为了武家泥塑的求子娃娃到娘娘庙里祭拜。因此，外来文化与当地文化相互影响与结合所产生出新的民间艺术火花。最初仅为谋生手段的艺术形式在现代社会我们重新研究与审视的时候，则发现了它其实是一种浸满了文化深蕴的艺术载体。

^[1] 王连海，王伟.民间玩具[M].中国文联出版社,2009.第7页。

^[2] 段友文，高瑞芬，“走西口”习俗对蒙汉交汇区村落文化构建的影响[J].山西大学学报，2006（5），第92页。

1.2.2 内蒙古和林格尔地区的社会历史概况

1.2.2.1 历史概况

“和林格尔县位于内蒙古自治区中部,介于东经 $111^{\circ}26' \sim 112^{\circ}18'$ 和北纬 $39^{\circ}58' \sim 40^{\circ}41'$ 之间。县境东南紧依古长城,西北链接土默川。”^[1] 舍必崖乡位于县城西方偏北,西北面是平原东南面是丘陵。总面积140平方公里,辖12个行政村,31个自然村。武家泥塑所在的西厂圪洞村归属于内蒙古呼和浩特市和林格尔县舍必崖乡管辖,由大营子、后营子、小营子、南林场新村4个自然村组成,占地约为21平方公里,常住村民1538人。^[2]

厂圪洞(厂,发音为cǎ),为蒙古语名词“查汗忽洞”的简写,意译为“白色有水的地方”,原为蒙古族土默特部驻扎放牧的地名。清朝初期,朝廷为了解决用兵西北的粮饷问题,在土默川地区大力发展垦务,大批的山西汉民来垦荒种地,交租纳粮。“厂圪洞”逐渐演变为以汉族为主蒙汉杂居的农耕村落。清末民初为了与和林格尔县城关镇附近的厂圪洞区别,始成为“西厂圪洞”,直到现在。武家泥塑的武氏家族原籍是山西忻州市长兰村人,于乾隆末年由托县五十家村迁入。

1.2.2.2 风俗习惯

清康熙乾隆年间,县城是西藏、乌兰巴托通往北京的一大要道,官府遥远、行商可谓来往频繁,喇嘛、道士、慈善百姓求神拜佛亦常住宿此地,因此,这里的庙宇建筑亦较多,大小达三十多处。西厂圪洞奶奶庙,位于舍必崖乡西厂圪洞,该庙建于清代末期,每年农历四月初八为奶奶庙会。“文化大革命”期间被拆毁。1982年重建庙宇,复苏圣像,恢复奶奶庙会,有许多善男信女进行焚香祷告和还愿等宗教活动。

每年四月初八举办庙会时,除了有各种商品的供应以外还有戏班子专门来唱戏赶会者,求儿女者和敬香还愿者人山人海;买卖客商纷至沓来;各种商品摆满会场、街头两侧。赶庙会的人摩肩接踵,多达数万。在庙会期间,求儿盼女的已婚妇女在奶奶庙求子,求子者需在庙门口买一些小孩子爱吃的饼干等零食,进奶奶庙中供奉。庙中的圣母脚下,总要放一些泥娃娃,男孩光头留三撮小发,下坐莲花;女孩则留有小辫。想要男(女)孩的则求得一男(女)孩(见图1.1^①),用红布抱住请回家。如若来年果真灵验生子,来年则要把泥娃娃还回寺中还愿。当地的人们都非常信奉这种风俗,并且口口相传,以至于很多人都会为求子慕名赶来。

^[1] 和林格尔县志编纂委员会.和林格尔县志.[M]呼和浩特:内蒙古人民出版社,2010.第1页。

^[2] 曲平等.西厂圪洞村志.[M]呼和浩特:内蒙古人民出版社,2013.第3页。

^① 本文除图2.3、图2.4、图2.5以外,所有图片均由作者在2011年3月、2012年5月、2013年5月在和林格尔县西厂圪洞村亲自拍摄。

1.2.3 武家泥塑在内蒙古和林格尔地区的兴盛与衰落

武家泥塑的兴盛和衰落与经济发展和时代变迁密不可分，更与当地习俗紧密相连。

上个世纪 30-50 年代为武家泥塑发展的鼎盛时期，此时的把玩类泥塑品种类丰富，光模具就有 300 多个，在反制成大小各异的模具数量则更多，可见当时民众对泥塑玩具的需求量。由于那时的生活水平相对落后，村民在种地之余很少有消闲娱乐之物，再加上西厂圪洞村地处内蒙境内，由于蒙古族属于游牧民族，很少有泥塑这类的易碎不易携带之物。而武氏家族从中原带来的泥塑手艺无疑是一个新鲜事物。再加上泥塑成本低廉，供小孩子玩耍很是实惠方便。在这一时期，“武家人便采取流水式作业的制作方式，整个家族的不同家庭有各自不同的分工：有的负责捣泥，有的负责塑坯、有的负责阴干、有的专门勾眉上彩，整个家族就形成一个分工细致的泥塑手工作坊以完成大批量的泥塑生产。”^[1] 此时武



图 1.1 坐莲花娃娃男娃（左）、坐莲花娃娃女娃（右）

家泥塑已经被远近的村落所知，整个土默川以至于到大后山都声名大噪。

这一时期的武家泥塑作为一种深受百姓喜爱的商品而广为流传，但是武家泥塑作为一种玩具

势必要被时代所淘汰，而使得武家泥塑延续至今的是当地的民俗风情。武家泥塑与当地的召庙文化有着密不可分的渊源。

^[1]黄隽瑾.内蒙古和林格尔武家泥塑田野调查报告[J].内蒙古大学艺术学院学报.2012(3).第73页。



图 1.2 每年四月初八赶庙会，四面八方的人来“奶奶庙”求子祈福。

西厂圪洞村建村后,由于经济的发展和人们生活的需要,村民们开始捐资修建庙宇。从乾隆十五年期,村里建起了同泰寺、老“龙王庙”、奶奶庙(送子观音庙)、庆园寺、水神庙、马王庙、全神庙以及关公庙等 20 多个召庙。但由于历史原因,现在仅“奶奶庙”和关帝庙尚可考证修建时间外,其他庙宇且没有任何文字或影像资

料。而掌管着求子祈福的“奶奶庙”则一直保留至今,每年四月初八的庙会上,还有四面八方的人慕名前来祭拜。由于武家泥塑也因为“奶奶庙”制作求子祈福的泥娃娃而名声大噪,这一习俗一直延续至今。所以武家泥塑的兴衰也和“奶奶庙”的几次兴建与重建密不可分。

西厂圪洞的“奶奶庙”(又叫永安寺、圣母庙),建于清乾隆 35 年(1770 年)夏,也就是



图 1.3 “奶奶庙”中供奉的求子观音和求子娃娃

农历庚寅年夏。据传,奶奶庙原来是小一间房村兴建的,立起架时,被一场洪水冲到西长圪洞村灯山楼东北,而框架基本没有损坏,因此人们认为是神灵自己选择的庙址,便原封不动将庙盖起,因而一时香火兴盛。至 20 世纪 60 年代,仍有小一间房村的人来共同接管香火、布施。奶奶庙坐东向西面,庙内有神像十三尊,正上面坐着圣母三姐妹,即《封神演义》中大摆黄河阵的云霄、碧霄、琼霄。奶奶庙共设厢房三间,山门一座。乾隆五十年(1785 年)重



图 1.4 求子祈福的人们

修一次，奶奶庙在当地作为一个祭祀祈福求子的庙宇深受当地老百姓的信奉。很多人来“奶奶庙”求子，而武家泥塑也则可提供求子的象征物“泥娃娃”，在这种民俗氛围的影响下，武家泥塑为更多的人所知，并且给它套上的神圣灵验光环，而更被人们所敬仰。但是，随着“文化大革命”的到来，“破四旧”的运

动砸毁了“奶奶庙”，也给武家泥塑带来了重创。1951年，“奶奶庙”中的神像在破除迷信运动中被打坏。武家泥塑由于给“奶奶庙”提供泥娃娃也遭到了迫害，被认为是封面迷信的产物。武家世代流传的300多件模具也被砸毁了。武家的先人们不甘心自己的手艺失传，将其中一些模具藏于炉灶底下。在此之后，武家泥塑就渐渐的淡出了人们的视野。上世纪80年代，村民自发性的开始不计报酬的四处布施，为重塑“奶奶庙”奔波。直到1986年，由武氏家族的画匠武润喜、泥塑匠武连贵和其他村民的齐心协力下，“奶奶庙”中的塑像重塑完毕。在当年四月初八的当地县政府派出工作队前来阻止，“村民们自发地由60岁以上的老人组成护庙队密密麻麻静坐在庙前，只有从人身上踏入方可进入庙中。此事件发生后，因众愿难为，被派来的工作人员也不愿自行去毁掉神像，因此在僵持数小时之后达成协议：将庙门堵住，工作队撤走，便草草了

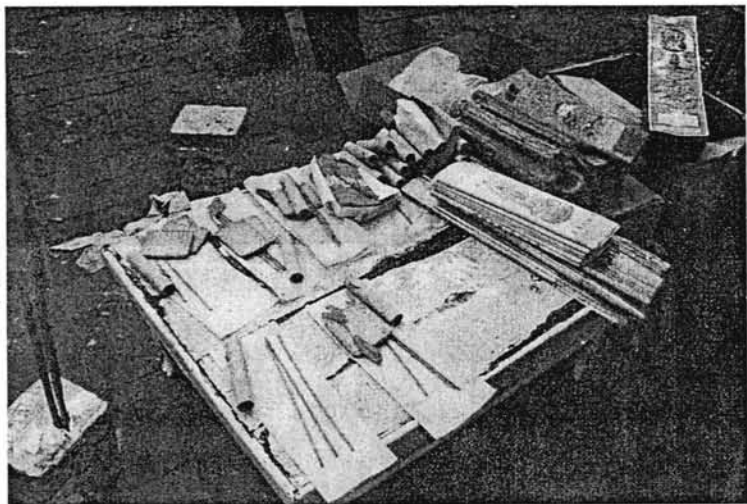


图 1.5 “奶奶庙”门口卖的祭祀品

事。从此，四月初八的庙会传统的以恢复。”^[1]。1998年，在村委会的支持下，重新翻修庙宇，并将原来坐北朝南的观音庙改建于“奶奶庙”左侧，右边新建地藏菩萨庙，整个庙宇砖木结构，重檐叠瓦，边角兽头，殿前红砖铺地栽有垂柳。（见图1.2-图1.5）随着奶奶庙的重建，求子用的泥娃娃又一次进入人们的视野，于是武氏家族的后人也把以前藏在炉灶中的模具拿出，只是由于年代久远，有一些模具严重受损，因此现存的模具并不多，但却是具有300多年历史的珍贵文物了。可是此时已经时过境迁，武家会做泥塑的人已经寥寥无几，近乎失传。直到笔者此次参访的武家泥塑第七代传承人武文胜先生意识到了武家泥塑所具有的历史意义与民俗价值，才使的武家泥塑又一次出现在了人们的视野中。

二、武家泥塑的造型与色彩

2.1 材料与工具

武家泥塑的塑形工艺同我国其他泥塑的造型工艺的制作方法大致相同，但是各地因地域差异，所用泥土的不同导致了制作工具与制作手法的不同。在了解武家泥塑的制作工艺之前，我们应该先深入了解武家泥塑的制作材料和制作工具。

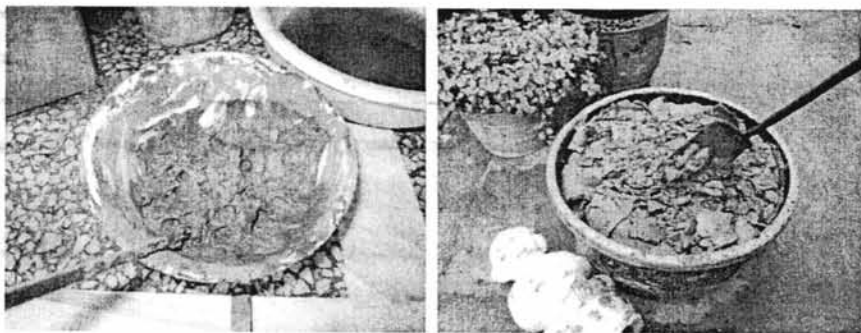


图 2.1 “武家泥塑”所用的泥土

^[1] 和林格尔县志编纂委员会.和林格尔县志.[M]呼和浩特：内蒙古人民出版社，2010.第 80 页。

既然是泥塑，顾名思义，其原材料一定是泥土，但是并不是所有的泥土都可以。武家泥塑捏塑所用的主要材料是当地的胶泥。“土质必须细腻，不能带有一点沙粒，当地人叫做胶泥，红胶泥、黑胶泥均可。由于西厂圪洞村地势低洼，一到雨季，泥土就长时间在于水中浸泡，因此盛产质地细腻的粘土，当地人称之为娃娃土。每逢下雨过后，在积水的泥洼里面，由于沙泥的密度小会随着雨水被冲走，而胶泥的密度相对较大，都沉淀在泥洼底部。每年春天，武家人都要在下雨后积了雨的泥坑里面挖出沉淀在底层的粘土备用。如果有废旧的泥人，也会被存放在一起后加上水，等它软化后还能循环利用。”^[1]对胶泥的选择，也算是武家泥塑特有的核心技法，是武家泥塑的精髓所在。可是选泥料的方法与技巧则是父传子，子传孙这样的头口相传，并无文字记载。经过笔者的调查与询问，了解到选泥的方法是：时间最好为初夏雨后。寻找到带有直径为8~10公分的鱼鳞状泥土的稍微洼陷的地方为最佳，再向下深入挖掘10~15公分则会发现有一定湿度但又不失硬质的胶泥，而这种胶泥既经过雨水的冲刷不含有一点杂质（比如小石子之类）又不粘手，并且制作成成品之后不会干裂。

要使得泥土成型，对泥土的韧性和可塑性也要有要求。“武家人经过长期的探索，研制出了在取出的泥土中融入麻纸纸浆以增加其韧性的方法。武文胜师傅说，武家的先人们之所以选择原生的麻纸纸浆，是因为过去的麻里面包括了纸浆和麻绳，而这两种成分既可以增加泥的韧度又可以和泥很好地融合。”^[1]

混入麻纸增加泥土韧性的方法是武氏家族在捏制泥塑的过程中总结的经验。在过去，人们将麻纸浸泡在水中一段时间使其浸水变柔软，然后捞出捏成一个个拳头大小的麻团待用。这些麻团会按照取出泥土的比例进行混合。“这里所说的比例没有具体的数值，全都是靠武家人口口相传的经验所得。如果是做普通的小泥人就可以少和一些，但如果是做泥坯，则要多和一些，因为坯子是要重复使用的，对其坚固性有较高的要求。随着时代变迁，麻纸纸浆已经很难获得，所以现在大多都是用芦苇毛或者天然不带纤维的纯棉花来替代麻纸纸浆的功能。”^[2]（见图2.1）

对于民间手工艺来说，其最大的特点也就是随意性，并不拘泥于形式化的东西，这一特点在武家泥塑制作工具的运用上体现的很明显。他们对于制作工具并没有苛刻的要求，而是随手拿来的日常生活用品。这些工具不仅方便易得，而且巧妙耐用。

武家泥塑的制作工具与现代雕塑的雕刻工具近似相同，除了一双灵巧的双手外，在泥塑

[1] 黄隽瑾.内蒙古和林格尔武家泥塑田野调查报告[J].内蒙古大学艺术学院学报.2012(3).第74页。

[2] 黄隽瑾.内蒙古和林格尔武家泥塑田野调查报告[J].内蒙古大学艺术学院学报.2012(3).第75页。

的不同阶段还需要其他辅助工具来刻画泥塑的细节。“比如用来清洗的白水、用来抛光的小刷子、上色时用到的毛笔和各色颜料以及小刀、剪子、直尺、小搓子、擀面杖等。这里需要指出的是抛光时用到的小刷子，以前武家的师傅们都是用猪鬃制成的。因为猪鬃的刷子软硬适中，既可以起到抛光的作用也不会对泥面本身造成划痕。但是现在已经很难搜集到猪鬃了，武家只保存下来了两把猪鬃刷子，为了避免其损坏，平时制作一些小的泥塑产品时只能用牙刷代替了。”^[1]（见图2.2）

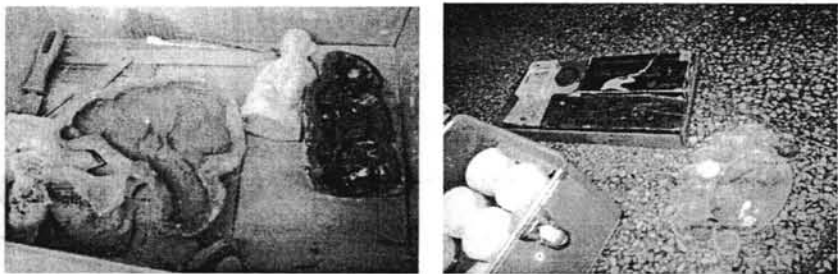


图 2.2 武家泥塑的塑形以及上彩工具

2.2 武家泥塑的造型

泥塑作为一种民间艺术形式在我国各个地区都广泛流传，但是在控制泥塑的造型和色彩上却因为各地的审美习惯有所差异，就像天津的“泥人张”，其造型是以写实为主，色彩艳丽活泼（见图2.3^①）；而淮阳的“泥泥狗”，其造型夸张且善用黑色打底；老北京“兔爷”则侧重拟人的创作手法，无论是造型还是色彩都更具有时空感（见图2.4^②）；山东高密的“小叫虎”也以白色打底，



图 2.3 天津泥人张

^① 该图片来源于作者本人收藏，2014年3月26日亲自在家中拍摄。

^② 此图片来由内蒙古大学艺术学院2010级美术学研究生刘铁提供。

且装饰花纹虽然颜色种类并不多，但是却组成了卓有变化的艳丽图案（见图2.5^①）。这些泥塑的艺术特点背后隐藏着不同的风俗习惯与民俗特点。武家泥塑也不例外，这些看似粗糙易碎的小泥娃娃承载了老百姓们的精神寄托，这种与现代工业产品截然不同的手工艺制品富有更多的亲和力，这就是民间艺术的魅力所在。

我国民间泥塑的塑形技法分为捏塑、模塑、捏塑模塑相结合三种方法。塑形技法的差异



图 2.4 北京兔爷

直接影响泥塑的艺术特点，捏塑是指在塑形的过程中使用手“捏”或者用工具“塑”的手法，这种塑形技法的特点就是随意性强，且对手工艺人的基本塑形能力要求很高。每一件泥塑产品都是孤品，不适合批量生产。这一类塑形方式的代表有无锡惠山泥人，天津“泥人张”。模塑则是指在捏塑好的泥坯上翻制一个外模，在现代雕塑中，为了外模的坚固性和细节塑形能力大多选用玻璃钢、水泥、硅胶等材质。但是在我国的传统泥塑中，翻制的外模也是泥质的。模塑的特点就是流程化很清晰，适合作为庙中祭品批量生产。但是对泥塑的形体

大小有

所限制，不适用于大型泥塑。用此种塑形方法的泥塑代表有陕西凤翔泥塑、山东高密聂家庄泥塑。捏塑与模塑相结合的这种塑形手法是指先用模塑做出大致形状轮廓，再用捏塑的手法塑造细节或者修改局部，这种方法结合了捏塑和模塑的优点，既提高的产量，又可以使泥塑产品更精致。所以这种方法是在泥塑作品中运用最广泛的。

武家泥塑采用的是模塑为主，捏塑为辅的塑形技法。因为武家泥塑最出名的泥塑是“坐莲花娃娃”，而“坐莲花娃娃”又要作为庙会时人们求子的信物，所以



图 2.5 山东高密小叫虎

^①该图片来源于作者本人收藏，2014年3月26日亲自在家中拍摄。

需求量很大，并且“坐莲花娃娃”的造型来自于武家泥塑的祖辈的家传模具，它的模子被世代传袭下来。所以就形成了以模塑为主的塑形技法，在武家泥塑后人的不断摸索中，又塑造了很多捏塑的泥塑形象，但是由于传人的更替，捏塑的塑形手法灵活度又要求较高，很多捏塑的泥塑没有传承下来，仅仅是在某一代传人间盛行。从武家泥塑发展的300多年历史中，中途还经历“文化大革命”的破坏，所以武家泥塑的后人们根据前辈们留下对的模具塑造一部分传统泥塑，其他的泥塑则有不同的传承人根据自己对捏塑和模塑的偏好而定。

2.2.1 武家泥塑的塑形工艺

武家泥塑的制作工艺分为捣泥、塑坯、阴干、粉洗、上彩、勾眉六个步骤，其中选料、捣泥、塑坯、阴干为塑形工艺；粉洗、上彩、勾眉为上彩工艺。

武家泥塑属于北方泥塑，它的捏塑技法既有普遍性，也有他自己独特的地方。制作泥塑的工艺不同直接影响泥塑的风格，而各地泥土质量不同也会直接影响泥塑的艺术特征。

首先是捣泥。在选好胶泥之后，按照 70%胶泥与 30%芦苇杆内的丝状物置于盆中（据武师傅描述以前都是用麻纸纸浆，但发现其韧性远不如芦苇杆内丝状物，所以弃之）。再加入少许水，像和面一样将其两者搅拌均匀，之后再将其放置在光华的石板上进行捶打，其工具基本为擀面杖或铁杵之类，要有分量。捶打时间大约在 10 分钟左右，其目的是使胶泥中与芦苇毛中的水分与两者更均匀的渗透在一起，此时为最佳效果，而这个过程被称之为：捣泥。

接下来是塑坯。塑坯方法在武家泥塑中一直是延续着祖传的方法，捣泥之后先把泥造成厚度为 2 公分的泥皮子，再将其内部涂匀食用油，这一点和雕塑翻模类似，而目前多用的材料是洗衣粉和润滑油，但在武家泥塑传统制模中用的是食用油，其目的都是为了脱模时泥塑不沾模具，起到润滑作用。之后将泥皮嵌入模具内，其凹处用拇指做重点挤压，以免缺形。压好后，将模具四周的泥皮轻轻拽开，再用小刀将其周围抹平。之后便可把模具翻转，轻轻将制作好的泥娃娃扣在木板之上。最后用自制的工具与小刀对脱模后的泥娃娃进行细致的修正工作，此时塑坯完成。

对泥塑的阴干处理。众所周知的是泥塑通常都是阴干处理，如果用太阳暴晒，或电烤箱以及电吹风追求速干，则会导致泥塑轻则裂缝重则破损。其阴干时间则与季节有关，夏季为两三天，冬季则需要四五天或者更长时间。而夏季如遇阴雨天气则阴干时间可能会更长。

并且在阴干时不可遇风，如果遇风则会导致外侧阴干速度高于内侧，而内侧膨胀之后则将外侧的泥胀裂，如果一侧遇风而另一侧背风则会导致裂纹出现。所以阴干时特别讲究不可吹风。

由于武家泥塑多采用模塑的技法，因此对于模子的制作则更显重要。模塑这种技法的特点是衡量一个手工艺者对于泥塑的手艺熟练程度与是否具有过人的想象力。模具制作共分为三个步骤，前两步是选料与捣泥，这两个步骤和上文讲的方法完全相同。第三步则是将胶泥不做成泥皮子而是做成适量大小的泥块，在泥块上直接进行细致入微的雕刻，之后再将其阴干。待干透之后在泥塑上涂抹食用油，将掺有芦苇毛的泥包在外面一层，大约 1 公分厚度，再用一只手托住泥塑，另一只手从正面用力按压，直到把泥塑所有的方位全部按压完毕为止，其目的是将泥塑的凹凸部位均匀渗入掺有芦苇毛的泥，接着用半湿的布子将其整个包住，待阴干之后将泥塑从侧面入刀，将其一分为二，再掏出中间的泥塑，此时模具制作完成。

2.2.2 武家泥塑的造型审美特点

我国民间泥塑的历史源远流长，但是由于泥塑本身材质的特点，很多泥塑都没有保存下来。在出土的遗址中，只有少数泥塑可以考证。“根据现存文物推测，至少约在 7000 年前就已出现捏泥象形、抻土为物的活动。”^[1]这是我国有关泥塑最早的记载，从出土的文物看来，不同朝代泥塑的艺术特点也不尽相同（见表 1）。

^[1] 赵健磊，张宏岳.中国民间泥塑技法[M].北京：中国劳动社会保障出版社，2009.第 4 页。

表1: 我国泥塑发展概览

时期	出土文物或历史记载	代表产品	艺术特点
至今约7000年前	浙江省余姚市河姆渡文化遗址；山东省泰安市大汶口文化遗址	小狗、小猪、小鸡、小鸟	外形粗糙，但是初步可分辨泥塑为何种动物。
至今约5000年前	红山文化遗址	牛河梁女神庙中的女神头像 	木架扎草、泥塑着色、眼镜镶珠。甚是华丽。可见原始社会初期已出现比较规模化的泥塑制作行为。
殷代	《史记·殷本纪》“帝武乙无道，为偶人，为之天神。与之博，令人卫行。”	偶人即泥塑之人形	以真人比例捏塑泥人
汉代	《潜夫论·浮侈篇》“或作泥车、瓦狗、马骑、倡俳，诸戏小儿之具以巧诈”	博弈老叟 	形象已经很逼真，写实性强。大多为不上彩泥塑。此时泥塑为随葬品。
魏晋南北朝	隋代西安出土的“李小孩墓”	小鸡、小簸箕、小狗	除了随葬品以外，开始出现泥塑玩具
唐朝	《景德传灯录·慧能传》记载：“有蜀僧名方辩，来谒师（慧能），云：擅捏型。师正色曰：试塑看。方辩不领旨，乃塑师真（像），高七寸，曲尽其妙。”	《塑诀》诞生；唐代盛行泥塑佛像。 	此时的泥塑已经达到很高的造诣，泥塑佛像造型精致，色彩艳丽。
宋代	宋代的著作中对泥塑的记载可谓丰富，《东京梦华录》《都城记胜》《梦粱录》中都有记载。	多为小孩玩具 	此时的民间泥塑已经流传甚广，大都作为小孩的玩具。其造型憨态可掬，滑稽可爱。
元代	此时的泥塑被称为“魔合罗”（即磨喝乐）	此时的泥塑处泥人外，还有金剛、菩薩等。有些作为七夕时的玩偶，有些在清明节时作为祭品。	此时的泥塑佛像以各种天神为主。
明代	明代张岱的《陶庵梦忆》记载：“无锡去县北五里为铭山。进桥，店在左岸。店精雅，卖泉酒水坛、花瓶、宜兴罐、风炉、盆盎、泥人等货。”	由记载可知，无锡泥人在明代就已经有一定的知名度了。	泥人已经广泛分布于我国各地，根据地域的不同，泥塑的特点也开始有所差异。

时期	出土文物或历史记载	代表产品	艺术特点
清代	这一时期可谓是泥塑的鼎盛时期,《红楼梦》等著作中都提到里无锡惠山泥人的精致巧妙。	无锡惠山泥人; 广东潮州泥人; 清末北方泥塑开始发展,北京“兔儿爷”;天津“泥人张”。	此时,各地知名民间泥塑已经显现出端倪深受老百姓喜爱。
清代以后	自此以后,各地知名的民间泥塑被保存并传承下来,成为一道靓丽的民间艺术画卷。		

纵观我国民间泥塑的发展历程不难发现,劳动人民运用泥土这种最简单原始的原料丰富了自己的生活。无论是建造佛像还是捏塑小孩子的玩具,每一件民间泥塑都体现出劳动人民对美好生活的向往和积极乐观的生活态度。并且很好的因材施教,就地取材,把自己的想法和寄托融入到泥塑中去。而武家泥塑因其独特的地域文化和悠久的历史沉淀,更加散发出独具特色的民间艺术魅力。

2.2.2.1 写实与写意相结合

武家泥塑的代表产品是放在奶奶庙中供人们求子祈福的“坐莲花娃娃”,笔者就以“坐莲花娃娃”为例,试分析武家泥塑独特的造型魅力。

“坐莲花娃娃”整体造型呈现圆柱体,同真人比例相似,等比例缩小。整个泥塑分为两部分,上半部分为盘腿而坐的娃娃,占整个比例的三分之二,下半部分为莲花座,占整个比例的三分之一(见图2.6)。“坐莲花娃娃”在刚开始捏塑的时候是没有女娃的,全部为男娃。造成这一现象的原因是中原地区重男轻女的思想较为严重。而逐渐的,由于蒙古族重男轻女的思想比较弱化,并且蒙古族对于孩子的渴望更强烈,无论男孩女孩,都十分喜爱。武氏家族发现来求子的人,尤其是蒙古族似乎对男孩女孩并有特别的要求,仅仅是对小生命的渴望,甚

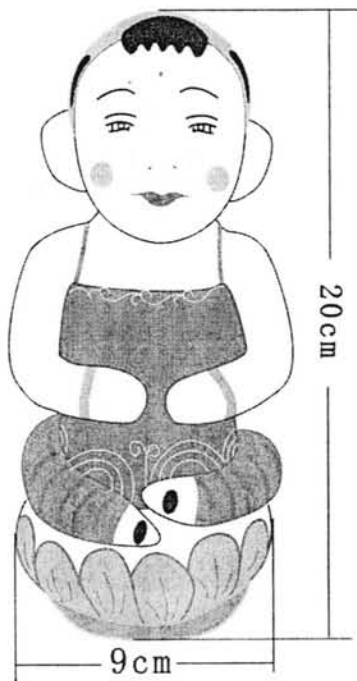


图 2.6 坐莲花娃娃效尺寸

至有些人会专门来求得一个女孩。武家也因此捏塑了女娃的形象。所谓男女娃娃，其外部造型都是完全一样的，只有在上彩绘制发型时才会有区分：男孩是三撮小发，女孩是两个小辫子。

整个“坐莲花娃娃”的比例相对匀称，并没有夸大某一部分的特征，这一点与我国其他民间泥塑不同。例如惠山泥人“阿福”的形象，为了体现圆满祈福的寓意，而使整个泥塑呈现“圆形”，看上去憨态可掬。圆形轮廓的束缚使得“大阿福”的比例变得夸张，整个泥塑突出头部塑造，身体和四肢就会相应减小。使得“阿福”呈现胖乎乎的可爱体态。与“大阿福”的富态相比，武家泥塑的“坐莲花娃娃”却略显“消瘦”。当然，惠山泥人“大阿福”来源是有神话典故的：相传无锡惠山周围的林间有一个叫做“青鬃”的怪兽，经常出没山林，吞食小孩。于是，保佑惠山的神灵就把自己变成了两个胖乎乎的小孩诱来怪兽将其制服。人们为了感谢神灵，便造了“大阿福”来焚香祭拜。即便没有这个神话典故，我国其他民间泥塑也都善于把娃娃塑造的胖乎乎的。我国其他地区的民间泥塑在塑造小孩的形象时还采用“适形”的手法，“适形的手法是指将形象加以规律化和图案化，使之适合在一个相对规则的形体中进行造型的手法。”^[1]这种手法就是把形体压缩或者拉伸，可以更加突出重点，也是泥塑更加风趣生动。可见，无论是相对夸张的手法还是“适形”的手法，所塑造出的娃娃形象都是胖乎乎的虎头虎脑的。可是为什么 武家泥塑“坐莲花娃娃”却显的“消瘦”一些呢？

笔者以为，这与中国民间泥塑造型南北差异有关。南方泥塑中以惠山泥塑历史最悠久。“…在宋代，泥制的土宜，已经成为民间民俗文化的一部分。并且，黄胖其胖婴孩形象的泥人土宜性质可以推断它也很有可能就是惠山泥人的前身。”^[2]因此，根据文化的传播性与互动性原理可以推断，我国南方泥塑或多或少受到惠山泥塑造型的影响。而惠山泥塑多以夸张变形为主，“惠山泥人注重对生活细致观察，运用手捏形式直接塑造，对于人物特点进行大胆夸张、强化。”^[3]并且有强化比例特征的特点，即放大头部比例，缩小四肢与身体的比例已达到刻画细节、传神的目的。“民间艺人常采用‘放头缩手去颈根’，头与身体比例达到1:5，有时候甚至是1:3，以使脸部刻画的更加生动传神，在视觉上依然给人以得体之感。”^[3]在加上惠山泥塑中的婴孩形象本就有神话典故，突出其“胖乎乎”的特性，结合上文中提到惠山泥塑源自宋代的“黄胖”，黄即表示婴孩，“黄胖”则是说胖乎乎的婴儿。所以，惠山泥塑甚至于整个南方地区的泥塑在塑造婴儿和小孩的形象时多以胖乎乎的形象出现，在加上运用了夸张的

[1] 赵健磊,张宏岳.中国民间泥塑技法[M].北京:中国劳动社会保障出版社,2009.第71页.

[2] 沈艳.南京艺术学院学报[J].艺术理论.2010(6).

[3] 孙媛媛,张小开.无锡惠山泥人与天津泥人张艺术形象的比较研究[J].艺术理论.2010(5).

塑形手法,则更加突出了这种特点。

视角转到北方泥塑,北方泥塑最具代表性的应该以天津“泥人张”,虽然历代传人所侧重的特点不一,但是写实的特点一直延续。也许是泥人张早期的泥塑作品受到唐代绘画的影响。泥人张注重写实,并且注重描写生活场景,人物比例准确。虽然“泥人张”中鲜有婴儿造型,但是却有塑造“儿童”的泥塑,其造型也比较写实。这种写实的塑形特点通过文化的浸润,逐渐影响到了北方其他泥塑造型。而武家泥塑中“坐莲花娃娃”也受到了北方泥塑写实的特点的影响,至少在塑造“坐莲花娃娃”时的比例与真人比例相符。并没有惠山泥人那种夸张的“胖乎乎”的感觉。

这里说的写实与写意相结合的审美特点也可以美学概念中的具象化与抽象化结合:抽象化是指“艺术创作中,艺术家舍弃客观实物的具体形状,仅提取某些形式因素加以组合来创造形象,表情达意的方式和过程。”^[1]具象化是指“以具体可感的形式,形象表现生活和人的思想感情言行。”^[2]武家泥塑的造型既有写意也有写实,在小小的泥塑中透露着北方人民醇厚朴实的性格。它无论是在大西北,还是在塞外草原,都延续着本分勤劳的因子。他们依据自身的形象进行创作,然后通过这些物化的泥塑形象寄托自己的情感,表达人们美好的愿望,并且在大规模的迁徙过程中,传承了这些文化思想。

2.2.2.2泥塑背后的象征性与程式化

在武家泥塑的造型观念中,民族审美文化观念可谓根深蒂固,看似深思熟虑的造型理念,其实在不知不觉中体现了民族审美意识的独特性。“无论是对哪一个民族而言,审美思维都是属于最古老、最久远、跨越社会发展阶段最长的思维方式之一…”^[3]因此,在武家泥塑的泥塑中的体现出的造型特点不仅仅是手艺人的主观意向塑造的,更多的是隐藏在造型背后的民族审美文化观念。

说到民族审美文化,联想其根源,应是该民族的审美思维。“在这种审美思维中,文化不是通过逻辑知识形式习得的,而是通过一种审美的感性途径被讲述的。”^[4]武家泥塑中“坐莲花娃娃”的造型就是体现生育文化的一种隐性的表达方式。生殖崇拜的观念自古延续至今,这是一种集体无意识的对人类繁衍生息的本能与渴望。因此,当这种民族文化观念与审美思维相作用时,就产生了各式各样的文化现象,歌舞、仪式等体现的更为直接,而造型

[1] 上海辞书出版社.美学小词词典,294页。

[2] 上海辞书出版社.美学小词词典,295页。

[3] 张文勋.民族审美文化[M].昆明:云南大学出版社,2007.第3页。

[4] 张文勋.民族审美文化[M].昆明:云南大学出版社,2007.第8页。

艺术、房屋服饰等则是民族性的隐性体现。从武家泥塑“坐莲花娃娃”的手的造型可以看出：“坐莲花娃娃”双手放在胸前，中间留有一定的缝隙。通过笔者调查的我国其他民间泥塑发现，无论是较为出名的“泥人张”、“惠山泥人”还是在泰山脚下王母池旁边王母殿中摆放的求子娃娃。这些泥塑中的“娃娃”形象手中都抱着元宝、如意、金鱼、老虎、灯笼等物品，以象征吉祥如意、大富大贵等含义。但是武家泥塑的“坐莲花娃娃”的手中却什么都没抱。就此问题，笔者询问了武家泥塑的传人武文胜师傅，武师傅说“世代传承的模具就是这样，这个“坐莲花娃娃”塑造的是刚出生的婴儿形象。”武家泥塑的先人们在塑造“坐莲花娃娃”时只为其穿着一件小儿穿的肚兜与小裤，并无其他繁杂的装饰物，体现出对生育文化独特的理解。把泥塑造型与刚刚出生的真实婴儿尽可能的相接近。这是一种原始的、带有迷信色彩的民族审美文化，即万物有灵的审美观念。另外，“坐莲花娃娃”的腿部向内弯曲坐在莲花座上，双脚呈现右脚在下左脚在上叠放的姿势，这种坐姿出现在很多佛像的坐姿中。无论武家泥塑在塑造这一坐姿时是因为仿照佛像，或者是捏塑者主观借鉴于生活中的常用坐姿，但可以肯定的这种造型观念的重合并不是偶然形成的，这是民族审美文化与民俗审美文化共同作用导致的。于此类似对造型构成还有“陕北安塞剪纸能手高金爱的“鸡”以及其他一些表现动物的造型，也能从陕北画像石中的动物刻画上找到相似的印证，而这些绝不是偶然的显现。时代的远近并不重要，重要的是创造者本身的审美构成，以及创造物象的根据，即造型法则与规律——观念造型法。”^[1]

“坐莲花娃娃”的另外一个造型特点是莲花，莲花作为祈福多子的象征物，在民间很常见，这似乎已经成为一种约定俗成的求子之物。这种“莲生贵子”的民族文化观念已经世代传习，融入了审美思维中，而为了体现这种审美文化，则将莲花这一造型运用在与求子有关的艺术表达中。用莲花表达生育观念是因为，“一是莲子的形状为半圆形，与瓜、葫芦相似，为包容状；另一方面，莲子众多，不少民间故事、笑话、唱词、歌谣中直接呼女阴为莲花。莲花可以追溯到印度，哪里成荷花为圣花。早在公元前800年前的梵书中莲花就象征子宫，人们目睹它的成长，称为盛花。它变成女性神即世界之母，宇宙莲即创造之源，或是灵力之源，都不例外，古代印度在庙会阳器时通常置于莲花瓣上，或以莲花瓣装饰，以此代表男女蓬勃的性活力。”^[2]这种审美思维引导着民间艺人在绘画、制作手工艺时不自觉的在与生育有关的作品上运用莲花这一造型。武家泥塑也不例外，这些具有典型民族文化思维的造型从侧面体现出武家泥塑的造型来源并非全凭手工艺人的主观想象，而是将民族文化思维融进民间艺

[1] 杨先让，杨阳. 民间黄河[M].北京：新星出版社，2008.第20页。

[2] 邢莉.中国诞生礼[M].上海：上海文艺出版社，2001.第9页。

术品中的物质体现。这种是民间艺术的魅力所在，在其看似原始的造型艺术中，蕴含着人类文化发展的脉络，遵循原始审美的思维模式发展至今，这些民间艺术拥有与现在理性思维与逻辑思维下形成的现代艺术不同的审美文化观念，这些才是人类最初的审美意识。最终把这种对人类、社会的懵懂与好奇体现在艺术作品中加以诠释。

武家泥塑造型中体现出的民族文化审美观念也传达出它作为民间艺术品不同于其他艺术品的艺术特性。将泥塑作为民间艺术品并不是自古就有的，考古学家发现我国最早的泥塑制品可以追溯到至今约7000年前。“根据现存文献推测，至少约在7000年前就已出现捏泥象形、抟图为物的活动。如浙江省余姚市河姆渡文化遗址出土的小狗、小猪、小人头像等陶制品，湖北省京山县屈家岭文化遗址出土的小鸡、小鸟等陶器，还有1978年在山东省泰安市大汶口文化遗址第三次发掘出土的遗址长7厘米的陶猪，等等。这类小陶动物既不像墓中的随葬品，又不像器物上的附属品，可以看做是中国历史上最早的泥塑作品。”^[1]由此可见，泥塑由于其取材的便捷和极强的可塑性，最早人们是用来把玩的，也就是说它的出现是被人们当成玩具来使用的。“在所有玩具中，泥玩具的产生可能最早。泥土易得，工艺简便，原始人类接触泥土的机会也最多。一经发现的原始社会的遗物证明雕塑技艺至迟在新石器时代已被人类所掌握，雕与塑的意识源于人们对泥土性能的把握和对立体造型的理解。泥土的可塑性使制作立体造型称为可能。于是，用泥土塑造形象就成为人类最便易的艺术活动。”^[2]逐渐的，泥塑玩具被其他现代化的玩具所取代，靠制作泥塑玩具的手工艺人也都逐渐转行。但是，泥塑的另外一个功能并没有随着时代的推进而被淹没，那就是它作为民俗文化的承载物，被用在祭祀或者礼俗活动中。中国自古有女娲粘土造人的神话典故，因此，将泥塑作为求子的象征物最为普遍。也正是在这一过程中，泥塑完成了从生活用品中的玩具晋升到民间工艺品的变身。它的艺术性不是体现在美轮美奂的造型以及出神入化的色彩变幻，亦或是表现形式手法的独到，而是它在作为玩具和祭祀象征物时所积淀的历史文化价值。这种艺术性其实也是民间艺术共同的特征，所谓“乡土气息”浓厚，武家泥塑朴实的造型与传统的观念正是它们有别于现代艺术的魅力所在。

^[1] 冯骥才.中国民间泥塑技法[M].北京:中国劳动社会保障出版社,2009.第4页。

^[2] 王连海 王伟.民间玩具[M].北京:中国文联出版社,2009.第8页。

2.3 武家泥塑的色彩

与泥塑的造型同样重要的,当属是泥塑的色彩表现。它最为直观的反映出手工艺人寄托在泥塑身上的感情表达。不同地区的泥塑在色彩表现上也不尽相同。因地制宜,因人而异,更因风俗习惯而异。“泥人张”的彩塑绘诀是“从上到下,先淡后浓。头色不过四,身色不过三。一新——新鲜明快,二清——清爽干净,三齐——均匀整齐,四跳——火爆强烈。”^[1]“惠山泥塑”的山色艺诀为:“从上导线,先淡后浓,先白后黑,头发靴子最后。落笔如飞,厚薄均匀。先开相,后妆花,描金带彩在后头。红要红得鲜,绿要绿的娇,白要白的净。”^[2]

从这些民间泥塑的彩绘口诀中可以看到相似的地方,这些都是民间手工艺人们在长期的捏塑过程中总结的经验,但是也会根据不同的喜好和风俗习惯有所差异。武家泥塑的色彩特点也明显具有我国民间泥塑的共同点,色彩艳丽明快,干净利索,但是装饰性较少,注重泥塑的整体性体现。

2.3.1 武家泥塑的上彩工艺

在研究武家泥塑色彩的艺术特点之前,我们应该身临其境的体验一下武家泥塑的整个上彩的工艺流程。上彩是完成泥塑作品的最后一个环节,可谓是泥塑的画龙点睛的部分。

在塑形完毕待泥塑阴干之后,就可以开始上彩了。上彩分为粉洗、上彩、勾眉三个部分。

首先是粉洗。粉洗的目的是将泥塑表面的粉尘和杂物洗掉。包括两部分,首先是“干洗”,用小刷子轻轻刷阴干后的泥塑,现将不牢固的泥土清除。之后是“水洗”,就是用清水涂在泥塑上,在用手来回涂抹,这样的话既可以把阴干时候造成的小裂缝弥补,又可以使得泥塑表面更光滑。但是阴干后的泥塑本质还是泥土,遇到水之后会变成泥,所以粉洗的度的把握很重要,要是粉洗过度则会使泥塑的细节丢失。

接下来是上彩。“上彩的第一步是要先在泥塑上涂一层自制的水胶,水胶是用水和白矾调制而成的,两种成分的比例没有具体的数值,依然是根据经验调均匀至涂在指尖呈现透明状且不滑落即可。这层水胶的作用是为了保护之后涂抹上的彩色既不会随着泥上面的浮

[1]冯骥才.中国民间泥塑技法[M].北京:中国劳动社会保障出版社,2009.第89页。

[2]冯骥才.中国民间泥塑技法[M].北京:中国劳动社会保障出版社,2009.第90页。

土脱落，也不会渗入泥土里面导致变色。它起到一个保护泥塑颜色持久不脱落的作用。接下来是用白色的颜料打底，在过去，都是用河沟里面的白泥直接做颜料。随着时代的发展现基本都用乳胶漆打底，要刷两到三层。上好底色后就可以用水粉或者丙烯进行彩绘为小泥人穿衣服了，依照先轻后重的顺序进行彩绘。由于以前物质条件的限制，武家的先人过去都是利用研磨植物而生成的纯天然颜料进行彩绘的，所以泥人的衣着配饰的颜色也就受到了一定的限制，多以大红、大绿、金黄、天蓝为主。这些颜色的搭配又深受到老百姓的欢迎，虽然如今已经使用现代颜料代替了天然的植物颜料，但是这种近乎于三元色的颜色搭配一直沿用至今。”^[1]

最后一步是勾眉。这是画龙点睛的步骤，待给泥娃娃画好服饰之后就是可以勾眉了，民间又把这一步骤称为开眉眼。

（如图 2.7）就是给泥塑的眼睛画上瞳孔的，这是最考验手工艺人的步骤之一，如果眉眼开好了，那么整个泥塑就显得生动形象，一旦失误的话，这一泥塑也就只能称为残次品了。



图 2.7 上彩后待开眉眼的泥塑

2.3.2 武家泥塑的色彩审美特点

泥塑色彩的绘制使得泥塑本身更加生动形象，更可以弥补捏塑造型时留下的不足。手工艺人们可以运用点、线、面结合的手法让泥塑的表现力更加丰富。泥塑的上彩原则也会根据不同的泥塑造型进行变化，首要的是确定泥塑的底色。我国的民间泥塑中，底色的选择以黑色和白色居多，黑色打底的代表非河南淮阳、浚县泥塑为主。这种以黑色为主导的打底方式

^[1] 黄隽瑾.内蒙古和林格尔武家泥塑田野调查报告[J].内蒙古大学艺术学院学报.2012（3）.第75页。

则是为了使泥塑的其他部分颜色更突出，色彩更有明度，且增加立体感。另一种打底方式是以白色为主，武家泥塑就是以白色打底的典型代表（如图2.8）。与黑色相比，白色则更柔和，且视觉冲击力没有那么强烈，更容易让人们接受。

除此之外，武家泥塑还会根据泥塑的用途进行不同的色彩表达。如果是小孩玩具，或者喜庆节日中用来祈福的摆件，那么此类泥塑的整体色彩表现都会以暖色系为主（如图2.9）。如若是用来祭拜的神像等则会冷色调结合，略显客观威

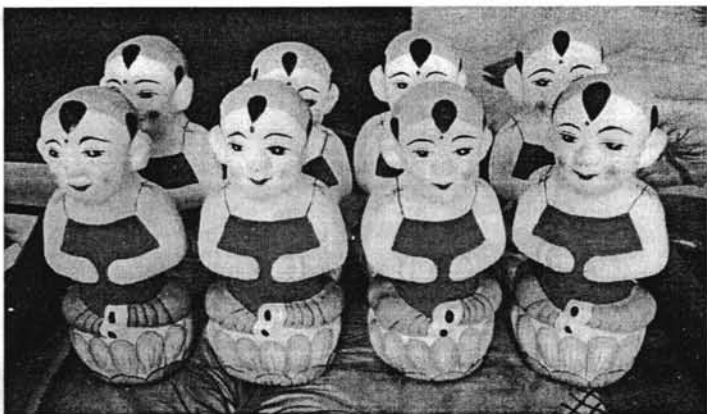


图 2.8 以白色打底的“坐莲花娃娃”

严。在描绘戏曲人物时，则更是根据人物性格来决定上彩的主体颜色。虽然上彩的过程中自由随意的主观成分比较多，但是从每一个地区民间泥塑的上彩习惯中我们都可以发现其独特的规律。武家泥塑也是如此。



图 2.9 求子祈福的泥娃娃

2.3.2.1 重整体性少装饰性

武家泥塑在色彩运用上的一个显著特点是突出整体性的表达,减少繁复的装饰。这种手法使武家泥塑更具有识别力。每一件泥塑产品都以一个主色调或者以一个色系为主,除加以必要的装饰以外,很少有其他繁复的点缀。因此武家泥塑的色彩看起来都很简洁明了,并没有很“花哨”的色彩。这一特点使武家泥塑显的更纯粹,也有了更多想象的空间。

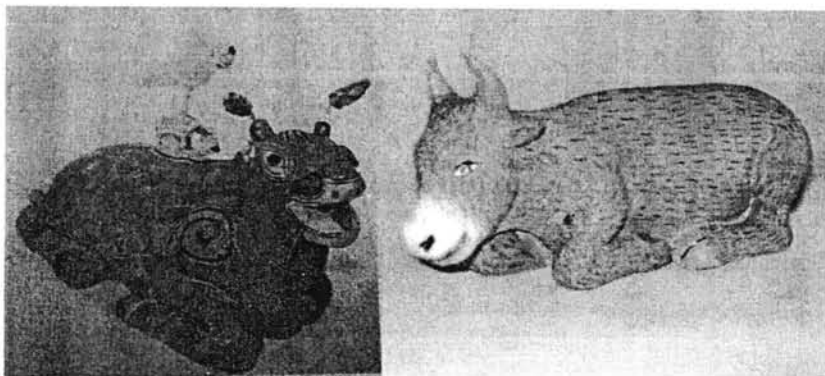


图 2.10 凤翔泥塑的“彩牛”(左)与“武家泥塑”的“牛”(右)

我国其他民间泥塑则非常注重装饰性,例如凤翔泥塑中的“座狮”“彩蛙”“彩牛”等题材。都采取的是塑形为辅,上彩为主的特点。

以鲜艳的暖色调为主,施以红、绿;蓝、橙;黄、紫等具有强烈视觉冲击的对比色。并且点染金线勾边,绘以牡丹、石榴等吉祥花卉。这一系列的装饰使的凤翔泥塑整体风格显的很浓烈喜庆,生动

活泼。而武家泥塑却与此恰恰相反。同样的牛的形象(如图 2.10^①)。与凤翔泥塑中彩牛的造型姿势相似,但武家泥塑仅仅



图 2.11 北京“韩家泥塑”的三国人物(左图)与“武家泥塑”三国人物(右图)

是用了黄色为主体色,牛角和牛脚饰以灰色,眼睛和鼻子黑色勾勒,嘴饰红色,上点缀棕色

^① 图 2.10 中的凤翔泥塑的“彩牛”拍摄于冯骥才编《中国泥塑技法》第 118 页。

表示牛的毛发。这种上彩特点体现出的是一种朴实之感。同样是为了表达祈福求吉，五畜繁荣的思想。凤翔泥塑采取的是毫不遮掩的粗犷、热烈充满希望的色彩表现手法。而武家泥塑则采用的是内敛含蓄，简洁的色彩表现手法。

在戏曲人物的绘制上面，无锡惠山泥人的“刘、关、张”，贵妃醉酒；广东大吴泥塑的“海瑞打严嵩”，北京韩家泥塑的“三国人物”等都采取写实的手法，把戏曲人物描绘的惟妙惟肖，并且色彩艳丽，多以红、黄、蓝、黑为主。而武家泥塑的戏曲人物则采用单一色调为主，仅仅以一个色调反应人物特点，虽然简洁，但也恰到好处（如图2.11¹⁾）。

造成这一特点的原因不是偶然的，它跟武家泥塑手工艺人们的生活环境息息相关，泥塑手工艺人们很多时候都是以生活中的具体实物为原型，施以适当的艺术表现手法加工。武家泥塑中的色彩运用也不例外。武家泥塑的先人们由于生活条件艰苦而从山西居家搬迁只内蒙，条件的清贫可想而知。因此衣着服饰也并没有太多的花色图案。这样的生活条件导致先人们捏制泥塑时的直接参考对象就比较单一。因此在捏制泥塑形象时，武家泥塑并没有饰以繁复的色彩点缀。这种风格特点反而与民间习俗崇尚大红大紫繁重的装饰为主的风格背道而驰，却形成了武家泥塑独具一格的泥塑上彩的艺术特色。

2.3.2.2以自然色为主的表达

武家泥塑的色彩与它的材料选取一样，都是根据当地的生活环境来选取，这种因地制宜的方式正是手工艺产品的独特之处，经常因为地域环境与人文习俗的不同，同样的材料也会做出不一样的民间工艺品。在中国传统文化观念的大环境下，武家泥塑的色彩也遵循了我国的阴阳五行观念先衍生出的色彩理论，即黑、赤、青、黄、白。正因为五行之说皆源于古人的宇宙观，因此对色彩的理解则正直接，更接近于自然。在武家泥塑创始之初，武家的先人们对色彩的选取均来自与自然界的花草，将其捣碎研磨后制作颜料来上彩。而由于自然界获取的颜色多为红、紫、绿、黄等这些纯色系，导致武家泥塑的又具有鲜艳明快的色彩特点。再加上民间习俗中认为艳红、大紫等色彩具有喜庆祥和之意，手工艺人们主观意识上则更喜欢选取这些鲜艳的色调。值得一提的是，民间艺人的主观性对色彩特点的形成起到了决定性作用，制作者的审美思维制约并影响的泥塑色彩的发展方向，他们喜欢运用纯度较高、醒目且单一的色彩，每一种色彩则可表达手工艺人的主观情感。他们很少调和色彩使其达到更丰富的颜色效果，并且对灰度较高的色彩也并不感兴趣，与其说是武家泥塑的色彩特点，不如

¹⁾ 图 2.11 中的北京“韩家泥塑”的三国人物拍摄于冯骥才编《中国泥塑技法》第 152 页。

说是人类原始审美意识与我国封建礼俗制度相作用下对民间艺人审美的制约。这种制约性一直延续至今,在我国大部分农村乡镇,人们依然热衷于象征喜庆祥和的艳丽色彩与花纹图样,而在城市中与现代文明接触较多的地方对色彩的喜好则更偏向与多样化的色彩构成与灰度相对较高的色彩。

另外,武家泥塑除了采取自然色的色彩外,对色彩所表达的含义也有着自己独特的理解方式。戏曲演出在过去给人们带来的欢乐不亚于当今的数码产品的,因此武家泥塑不仅仅用戏曲人物作为泥塑题材,在色彩的主观审美体验上也与戏曲大有关联。“中国戏曲,从北宋代杂剧到金院本到元杂剧到明清传奇,一方面在历史的演进中迎合了城镇乡民众的欣赏趣味,另一方面,特别是从元代以来,在士大夫的参与下,又给予了这一民众趣味具有文化深度的提升,使之成为一种内蕴着文化精神的民间型审美文化形态。”^[1]在这样的审美思维的影响下,手工艺人不知不觉的将戏曲中色彩所表现的观念植入脑海并且体现在泥塑作品中。戏曲中颜色的象征内涵有“红忠,紫孝,黑正,粉老,水白奸邪,油白狂傲,黄狠,灰贪,蓝凶,绿暴,神佛精灵,金银普照。”^[1]当然,这些色彩内涵不会作为影响手工艺人上彩的主要影响因素,但是不可否认的是,手工艺人会将这些戏曲中的色彩象征潜意识的运用在泥塑作品中。(如图2.12)



图 2.12 “武家泥塑”中以自然色为主的泥塑作品

^[1] 余虹.审美文化导论 [M].北京:高等教育出版社.第110页。

三、武家泥塑的传统民俗寓意

3.1 武家泥塑蕴含的民俗观念

武家泥塑虽然是一种民间艺术，但是民间艺术仅仅是民俗文化的一个显性的载体，在武家泥塑背后蕴含着的民俗文化才是它的精髓所在，换句话说，民俗文化才是民间艺术的创作源泉。而“民间文化不仅是基石，它本身也是一个整合体——积淀着特定人类群体的信仰、知识、道德、艺术、风习、文化价值观、宗教等价值体系。民间文化又是一个民族中不分阶级、阶层、社团、性别、年龄而共同拥有的文化，对人们的日常行为方式、生存方式有着深刻的影响。”^[1]正因为如此，笔者所研究的武家泥塑作为一种民间艺术，它与民俗文化构成一个外显一个内隐的整体，相互影响。研究武家泥塑中蕴含的民俗观念的可以让我们更好的理解武家泥塑的艺术魅力。

3.1.1 求子许愿的生殖崇拜观念

生殖崇拜观念，在我国的民间艺术作品中并不少见。这种来自原始时代人类对繁衍生息的本能与渴望，毫不掩饰的体现在了艺术作品中。人的生殖崇拜现象自古以两种形式展现：

一种是人类会对自然界形成的形状酷似男女生殖器官的自然景观顶礼膜拜，求子或者求姻缘。例如位于江西贵溪的龙虎山，在这座山上有一块岩石上面有一处缝隙，整个形状很像女人的阴户。人们到此都烧香祭拜，求子祈福。山东峰山有一块石头，外形酷似男性的生殖器，在这座山上还修建了一座小寺庙，可见人们对它的崇拜。附近的村民也会前往焚香礼拜。

另一种是人类为了达成自己求子祈福的愿望而需要借助有象征意义的物品作为承载物。这就是许多民间求子信物诞生的初衷。其时从原始时期开始，对生殖的好奇和崇拜就早有记录。在国内外发现的岩画中就早就记载，“内蒙古阿拉善盟有一幅元代的岩画，画面中间是一位生育女神。她头上的半圆形光芒石神圣地位的象征，她的左右两侧各有一个配偶男神，

^[1] 张文勋等.民族文化学[M].北京：社会科学出版社.第105页。

旁边还有一个小孩。在原始人的观念中生育是一件非常重要的事情。”^[1]另外在马家窑文化、红山文化出土的文物中也不乏有这种绘有生殖崇拜图案的祭祀品。这种生殖崇拜观念一直延续至今,各地根据不同的民间风俗习惯会以不同的对象作为求子象征物。

我国的许多神话古典中都提到“后羿射日”的典故,根据《山海经·大荒西经》上面有所记载,后羿射得这十个太阳正是羲和太阳所生。太阳又会东升西落,象征生生不息的生命。因此,中国人的神话观念中便形成了崇拜太阳,祈福多子多孙,世代传袭。崇拜太阳神的不仅是汉民族,我国其他少数民族例如布依族、壮族、苗族等少数民族也有这一传统。另外还有一种说法是,太阳的中心其实是一只火鸟,鸟是太阳的精灵。因此,鸟崇拜也普遍存在在很多民族中,《诗经》中写道“天命玄鸟,降而生商”,这一神话典故大家都有所耳闻。因此,鸟既是太阳的象征物,也隐喻指男生的生殖器。所以在民间用鸟的形象体现生殖崇拜,祈祷多福多子。鸟飞翔天际,栖息于树梢,而树也在中国文化中被当成万物之源,生殖的象征。

以上这些神话传说的象征物都以代表“阳性”为主,与其相对应的自然是“阴性”生殖崇拜的象征物。《山海经·大荒西经》里面提到过帝俊还有一位名叫常羲(人们通常理解常羲与嫦娥同为一人)的妻子,她生了12个月亮。因此,与太阳相对,“月亮女神”被敬为女性之神。“中国礼俗中有‘男不拜月,女不祭灶’之俗。为何男不拜月呢?因为月亮是群阴之本,是主持生育、生命和水的女性神和大母神,女子中秋拜月是向这生命之神祈子”^[2]。与月亮同被奉为代表“阴性”的象征物还有兔子,因为兔子为嫦娥的宠物且兔子的怀孕产自周期正好为一个月,与月亮盈亏的周期恰好一致。所以,兔子的形象也经常出现在民间工艺品中,例如在安塞剪纸中有“鹰踏兔”的花样,“…鸟是太阳的象征,在当地民家也称太阳为‘鸦’。所以鸟在民间是象征阳性的,鹰是鸟中的英雄自然也代表阳性的了。而兔是代表月亮,月是阴性,兔自然也代表隐形的了。‘鹰踏兔’是喜花,是结婚时所剪的花,其寓意是男情女爱,反映的是生殖崇拜的主题。”^[3]

除了这些以自然神话作为生殖崇拜的象征物以外,还有一些更具象的象征物,如葫芦、石榴、瓜,都因为其多籽可以谐音为“多子”,而被广泛使用于祭祀求子的场合中。这里所说的祭祀或者求子的场合大多指某一地区的庙会,或者一些寺庙。随着时代的变迁与发展,庙会的形式与内容也都随着改变,但是在庙会上求子祈福这一活动被一直保留了下来。这些求子祈福的庙宇大多供奉的是女娲像,供人们祭拜焚香。但是仅仅通过烧香拜佛并不能满足中

[1] 邢莉.摇篮边的祝福——中国诞生记[M].上海:上海文艺出版社.2001.第6页。

[2] 邢莉.摇篮边的祝福——中国诞生记[M].上海:上海文艺出版社.2001.第17页。

[3] 方李莉.安塞的剪纸与农民画[J].文艺研究,2003(3).第124页。

国传统思想里面传达出的对人丁兴旺多子多福。老百姓们通过各种自制的象征物来求得子孙满堂。在一些民间剪纸作品中不乏有小孩、莲花、南瓜等题材，将这些题材的剪纸贴在家中某处，象征招子纳福。还有些地方会贴一些“麒麟送子图”在家中，寓意早生贵子、后代贤德。在我国农村，每年正月十五元宵节可谓是热闹非凡，人们也通过摆灯笼来求子。“在陕北高坡的黄土地上正月十五用油灯摆成的九曲阵，廊回路转，曲折复杂。不育的妇女可以到此处来偷灯。说是偷，其实非常公开。朴实的守灯人高喊着‘偷灯养小子咧！’不但不怕丢灯，反而期望自己的灯被偷，据说偷个绿灯生女孩，投个红灯生男孩，灯的颜色还是男孩和女孩的征兆呢！”^[1]

还有一种求子方式便是去娘娘庙把娃娃“请”回家。武家泥塑所制的“坐莲花娃娃”就是这一用途。每年四月初八，在西厂圪洞村的娘娘庙里面，圣母像供桌上面便会摆许多“坐莲花娃娃”。求子者会先在庙门外买上成套的贡品，这些贡品大都是小孩子们喜欢吃的饼干面包等零食。然后进入娘娘庙中烧香求子，之后庙里的守庙人就会把一用红布包好的“坐莲花娃娃”送到求子者手中，求子者像抱真婴儿的姿势接过“坐莲花娃娃”，在去旁边有一位守庙人面前摆了各色颜色的线，守庙人口中念念有词，挑选几种不同颜色的线挂在求子祈福者的脖子上。这一过程的由来笔者以为是源自蒙古族献哈达的习俗。依据有下：

我国自古有端午节挂五彩线祈福的习俗，五彩线由红、黄、蓝、绿、紫五种颜色的线组成，用这些线搓成彩色的线绳，系在女孩子的手臂上。汉·应劭《风俗通》也有记载载：“五月五日，以五色丝系臂，名长命缕，一名续命缕，一名辟兵缢，一名五色缕，一名朱索，辟兵及鬼，命人不病瘟。”但是，在西厂圪洞村的娘娘庙中的所挂的彩线，并不像我们五彩线一样的主色调，而是多以白色、黄色、蓝色、绿色、红色这几个色系的颜色为主。在蒙古族哈达的颜色多以白、蓝、黄为主，根据客人的身份、地位与亲疏挑选哈达的颜色和长度，但是蒙族还有一种“五彩哈达”。“五彩哈达”正是以蓝、白、黄、绿、红组成，蓝色代表蓝天，白色代表白云，黄色代表大地，绿色代表广阔无垠的蒙古草原，红色代表蒙古族人们火一样的人情。对客人献上这种哈达是最尊贵的礼遇。因此笔者推断，西厂圪洞村的挂彩线习俗既结合了汉文化对的彩线祈福一说，又融入了蒙古族文化“五彩哈达”最高礼遇的理念。以此体现出人们对新生命的渴望，对求子的虔诚。

在把“坐莲花娃娃”“请”回家以后，如若真的生子，则在来年的四月初八还要把“请”回家的“坐莲花娃娃”送回还愿，表达对神灵的谢意，也为了体现生命的轮回、生生不息。而这个因为显灵被送回娘娘庙的泥娃娃则会变得更加“抢手”，被其他求子者“请回去”。

[1] 邢莉.摇篮边的祝福——中国诞生记[M].上海：上海文艺出版社.2001.第51页。

3.1.2 忠孝节义的传统道德观念

关于忠、孝，这些中华民族自古相传的传统美德。关公“降汉不降曹”、闵子骞“母在一子寒，母去三子单”的典故都说明我国根深蒂固的忠孝结义观念，贯穿与我国整个历史和社会生活观念中。尤其是对于我国广大的老百姓，关于忠孝的观念被理解为衡量伦理道德的底线依据。这种由以帝王官员为主的由上而下的融入民众思想的文化观念，使得生活在下层的老百姓们更是遵守和按照其规范行事。于是渐渐形成了一种集体无意识的行为，深深印刻在民众的观念中，世代传袭。作为一种约定俗成的道德评判规范。

武家泥塑作为民众生活的一部分，理所应当的吸收了这一社会背景和文化传统。因此，武家泥塑的题材中也不乏以忠臣良将、孝子孝孙的泥塑产品，这些形象多以戏曲中的人物为原型。因为在没有现代科技的年代，戏曲作为一种娱乐形式，既提供给民众乐趣，又无形中传达着戏曲中的一些道德观念和文化习俗。武家泥塑中的“三国系列”这些戏曲人物的泥塑很受老一辈人的喜爱，他们可以根据某一个戏曲人物的泥塑联想到戏曲中的情节片段，还可以用来作为教育子女的“实例教材”。村中的戏台到现在还在使用，每年四月初八，依然有戏班子前来演出，人们还是看的津津有味，不过还是老一辈的人多一些，这种看戏的情节也是一种渐渐消逝的文化传统。人们沉浸在现代科技的各种传播工具中。正面负面的消息满天飞，我们要用自己对的价值观判断进行删选。也许也是我国自古流传的忠孝观念日益变淡的原因吧。

3.1.3 五畜繁荣的自然顺生观念

武家泥塑像我国其他民间泥塑一样，塑造了许多动物形象，其中最为代表性的就是武家泥塑的十二生肖。民间泥塑在一定程度上反应了民众的主观性，无论是过去还是现在，人类都积极的向往未来，热爱生活。因此，这种观念会自然而然的体现在民间泥塑中，泥塑艺人的主观性既代表了他个人的愿望，又从侧面体现出广大老百姓的美好愿望。

塑造动物造型体现了人们祈祷五畜繁荣的本能需求，除了对神灵加以祭拜之外，说民间工艺人们还把这些愿望寄托与日常生活中常见的动植物上。武家泥塑结合我国独有的十二生肖属相，塑造出动物形象，希望通过民间艺术这种形式抵抗生活环境的恶劣和贫困。

武家泥塑的十二生肖虽然同我国其他地方的民间泥塑一样都有希望五畜繁荣，生活越来越好的特点。除此之外，武家泥塑还把地域观念、民俗观念融入了每一个动物造型的塑造上。

我们来依次分析：

鼠：在我国，老鼠的形象多带有贬义，经常指奸诈狡猾之人。但是武家泥塑中十二生肖的鼠的形象却正与此相反。老百姓采用谐音的寓意，“鼠”与“数”谐音，而数又用作了财的意思，因此武家泥塑的老鼠报了一个大铜钱，老鼠也肥肥大大的。在笔者的采访中武家泥塑传人武文胜师傅说：“老鼠越大，送的财就越多。”这也显示了劳动人民求财纳福的美好愿望。

牛：牛对于农民来说，象征着勤劳与收获。武家泥塑中牛的形象采用的是干活的水牛，武师傅形容塑造牛的形象时说：“之所以塑造卧着休息的水牛，是希望牛吃饱喝足休息好，可以帮人们多耕田。”如此朴实的语言，却让人们感受到了中国农民的淳朴与善良。在没有足够劳动力与相适应的工具的年代，动物就成了人类最好的帮手，人类也把它们当人类的朋友或者是家庭的一份子。在劳作之余也不忘让它们休息。这些体现在民间工艺品中的细微感动，值得我们慢慢体会。

虎：武家泥塑中虎的形象张着血盆大口，展现出威严雄壮的姿态。曾经武家的先人们由山西到达和林格尔，迁徙的过程中遇到了很多挫折与磨难，但还是依靠着坚强的毅力与勇气来到了这里。通过不懈努力，终于扎下根来世代繁衍生息。老虎是勇敢的化身，体现出劳动人民不畏艰难险苦的精神。在“文化大革命时期”，武家泥塑的所有作品都被砸毁了，武家的先人们把泥塑的模具偷偷藏在了炉灶下面。等被后人发现的时候，虽然有些也已经破损了，但是还是保留了一些模具，使得武家泥塑可以延续。老虎也正是反应了劳动人民这种不畏权势，维护自身利益的勇气。

兔：兔子则象征着民众做事谨慎的观念。劳动人民按照节气耕种收获，日出而作日落而息。认真谨慎的过好每一天，希望可以感动神灵，保佑百姓。武家泥塑的这一兔子的造型是头微微向上仰望天空。兔子是嫦娥的宠物，武师傅说塑造这个兔子的时候想象它在仰望天空中月宫里的主人嫦娥，希望她能保佑这片土地。

龙：龙是我们中国的象征，我们经常称自己是“龙的传人”。但是龙的形象也最难塑造，因为生活中没有可以参照的实物。龙象征着繁荣富强的延续，在古代，龙也象征着皇帝。武家泥塑塑造龙的形象盼望着后人能成为人中之龙。武家泥塑中龙的形象腾云驾雾，踩着火球，可见老一辈人对子孙的爱护与希冀。

蛇：蛇作为一种图腾被崇拜被赋予很多神秘的色彩。《列子》中记载“庖牺氏、女娲氏、谁龙（农）氏、夏后氏，蛇身人面，牛首虎鼻。”我国古代称大地之母女娲的原型便是蛇。蛇在原始社会的图腾文化中也是一种象征着性的符号。因此武师傅说当地有一个民俗说话，

就是如果怀孕的女子梦到蛇，那么一定会生男孩。这些神话传说应该跟早起的蛇图腾的崇拜有着一定的联系。但是也从侧面反映出我国尤其是我国农村根深蒂固的重男轻女的思想。

马：马对于武家泥塑有特殊的含义，因为它既是汉民族生活中的好帮手，又是游牧民族的重要伙伴，所以人们对于马的感情非同一般。武家泥塑中塑造的马的造型毛色呈现红色，武师傅说这是“汗血宝马”。“汗血宝马”自古就是速度的象征，世代帝王的坐骑，象征着勇气和胜利。马形象的塑造，既融合了马善良温顺的性格，又寄托了老百姓们的英雄主义情节。

羊：羊是一种及其温顺的动物，我们看到武家泥塑中的羊的形象是山羊的造型，与绵阳比起来，山羊相对灵活，也会在遇到危险的时候用自己的角反抗，而不是坐以待毙。因此，羊的形象一方面体现出我国劳动人民温顺勤劳，认真劳动生活的品质，但是从侧面也显示出我国劳动人民不会一味的忍受，遇到恶势力和不公平待遇时也会奋起反抗，维护自己的利益。

猴：猴子象征着灵活聪明，但是也象征着自大莽撞。因此民众们用猴子提心自己要本本分分生活，不要自不量力，狂妄自大。体现出我国大多数人提倡的“中庸”之道。

鸡：鸡早起打鸣，叫醒熟睡中的人们起来耕地劳作。被誉为勤劳的象征，母鸡则可以产蛋，为劳动人民提供经济来源。孟浩然有诗云：故人具鸡黍，邀我至田家。绿树村边合，青山郭外斜。此处的鸡黍泛指待客的饭菜，可见“鸡”对于老百姓的重要性。武家泥塑塑造鸡的形象时，希望它象征五谷丰登，生活富足。

狗：狗不但可以看家护院，还代表着忠诚。村里的人们早先没有什么娱乐项目，逢年过节的看戏成了唯一的文体娱乐活动。由于戏曲题材的影响，人们对于忠孝的观念非常重视，加上我国自古传下来的这种忠孝观念根深蒂固。因此，狗作为忠诚的化身更加得到人们的喜爱。武家泥塑塑造狗的造型时，就是根据村中最常见的大黄狗为原型，使人们感到更加亲切喜爱。

猪：猪对于劳动人民象征着富贵吉祥。民间把“肥猪拱门”认为是吉祥的象征，村中几乎家家户户都养猪。猪不仅提供民众的生活之需，还被村民们认为是传送福气的使者。乡间一直传有“猪是家中宝，粪是地里金。”的俗语。因此武家泥塑塑造猪的造型更是白白胖胖，憨态可掬的样子。

3.2 武家泥塑展现出的地域观念

3.2.1 武家泥塑折射出蒙晋交界之地的乡风民俗

在武家泥塑的泥塑品中深刻的体现着蒙晋文化的融合，这种文化上的融合与地域的迁徙密切相关。“从空间上看，文化交流与传播与特定的地域环境有关。文化交流主要是指不同文化之间的相互接触，这是文化融合的基础，而文化的传播主要指的是文化的扩散，或文化的转移、输出，即一种文化特质对另一种文化特质所施加的影响。”^[1]武家泥塑的创造者由于吸收了不同地域的文化审美观念，进而最终通过泥塑这种特殊载体表现出来。

山西忻州的面塑作为当地知名的民间文化，吸引了很多人的眼光。而在武家泥塑中却也可以看到与忻州面塑相同的审美元素的运用，例如色彩的构成等（如图3.1）。武家泥塑体现的也是少数民族文化与汉文化的交流与融合，我国是一个以汉文化为主体的国家。而随着经济的发展，少数民族文化被汉文化同化较为严重，真正的交流融合却比较少。分析武家泥塑，我们可以看到这种蒙晋文化的交流，也就是说可以看到少数民族文化与汉民族文化碰撞下产生的民间艺术品的魅力。

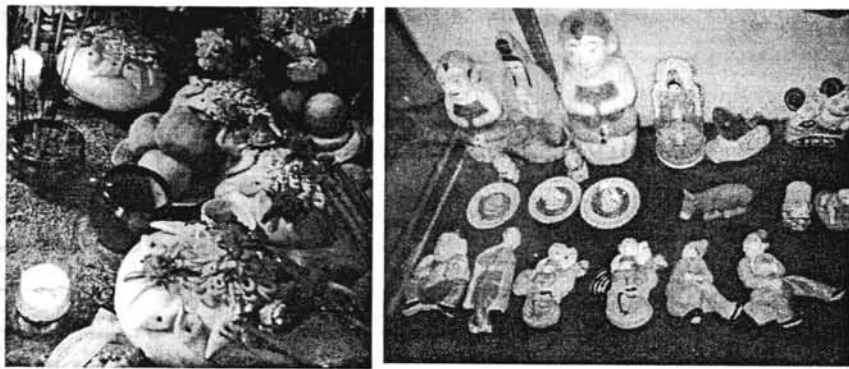


图 3.1 作为祭祀品的忻州面塑（左图）与“武家泥塑”的色彩构成很相似

^[1] 张文勋.民族审美文化[M].昆明:云南大学出版社,2007.第162页。

3.2.2 武家泥塑的杂糅性

“中国少数民族文化呈现出鲜明的民族性、区域性和多样性的特征,但同时,由于各少数民族都是中华民族的一个有机组成部分,他们的文化发展都受到整个中国文化发展水平和趋势的制约,大多数民族都有着相同或相似的同源共流关系,或者有着相同或相似的生存环境和社会经济发展水平,因而他们的文化又互相江流融合,从而有着相当的相似性。”^[1]笔者这里所说武家泥塑身上所体现的杂糅性实际上是对文化交流融合的物化体现。这种融合了多重文化元素下形成的民族审美文化在民间艺人的手中具象化,实体化。因此文化多元化发展的互通融合是民间艺术品所承载的审美观念的形成和发展的根源所在。研究民间艺术的杂糅性特点实际上是对影响这一民间艺术的诸多民族文化深入剖析。

3.2.2.1 地域迁徙

文化的交流与融合最基本的原因要归咎到人口的迁徙流动。文化的融合已经日益全球化。“全球化并不是今天才存在的,而是一直都存在,只是在远古不同文化交流和传播的速度非常缓慢,直到16世纪欧洲航海技术提高带来地理大发现以后,全球性的交往和传播才开始快速起来。”^[2]也就是说,文化传播依附于各种媒介,媒介的不同也影响着文化传播速度,而人口迁徙是一种相对较快速的融合不同文化的过程。19世纪后期在我国出现的大规模的人口迁徙活动“闯关东”和“走西口”都是因为战乱和自然灾害导致生存状况恶劣而发生的迁徙活动。就如武氏家族一样,把汉文化带到蒙古族地区,蒙汉两种文化互相碰撞,互相吸收,最终以民间工艺品的形式体现在武家泥塑的泥塑产品身上。因此武家泥塑既不是纯粹的汉民族文化熏陶下的手工艺产



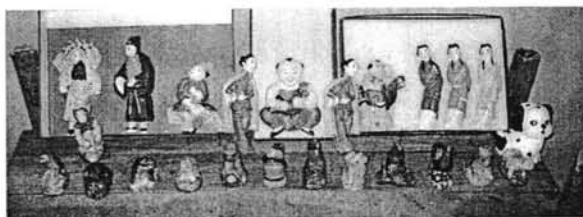
3.2 “妇女抱小孩”泥塑

品,更不是典型的游牧文化手工艺品。而是两种不同文化融合下产生的艺术现象。当然,这种具有杂糅性的审美文化的产生并不是一蹴而就的,需要经过漫长的时间,两种不同的文化互相磨合促进,逐渐的相容。正如武家泥塑早起的泥塑作品与现在的泥塑作品是不一样的,

[1] 张文勋.民族审美文化[M].昆明:云南大学出版社,2007.第203页。

[2] 方李莉.艺术人类学视野下的新艺术史观——以中国陶瓷史的研究为例[A].艺术人类学论文集[C]

这些泥塑作品的变化体现了蒙汉审美文化缓慢的融合过程。之所以需要这么漫长的时间,是因为在两种审美文化渐变渐融的过程中,需要人类主观的选择。因为文化的融合并不是简单的 $1+1=2$ 的过程,而是经过一代代



3.3 “武家泥塑”的色彩运用

人类理性思维选择的取舍过程。图3.2中的泥塑形象是一位妇女抱着小孩的造型,这种造型两腿交错叠放是典型的山西地区妇女的一种常见姿势,武家的先人们根据这一日常的动作制作模具,流传至现在,依然被内蒙古地区的人们所接收并且喜爱,甚至觉得甚是独特。这就是人们对于审美文化选择的过程,当地文化对外来文化选择并接收的过程。武家泥塑中对泥塑色彩的选择也突出了这一特点,武氏家族并没有把汉族喜爱的颜色和蒙古族喜爱的颜色全部都使用在了泥塑上,而是选取蒙汉两种民族都接受并且有共同寓意的颜色使用。对于有明显分歧的颜色也并不是弃之不用,而是适当点缀,让人们逐渐接受。由此可见,在文化融合的过程中,像武家泥塑这样的民间艺术不仅仅起到的是融合民族审美文化的作用,更大的贡献是起到了民族审美文化传播的作用。(如图3.3)

3.2.2.2 蒙汉杂居

大规模的迁徙活动势必会导致不同民族的杂居情况出现,武氏家族生活的内蒙古和林格尔县西厂圪洞村就是典型的蒙汉杂居的村落。通过走西口搬迁来的汉族居民带来了包括生活习俗、历史文化、艺术技艺等汉族文化,而自古以来蒙古族又是具有很强包容性的民族,因此蒙汉文化的融合代替了以前单一的蒙古民族文化,并且很快达到了平衡。

在这种杂居的情况下,外来民族的手工艺方面的文化似乎更容易被当地民族所接受。武氏家族带来的画匠、风水先生、泥塑等手工艺活刚来此地时,颇受欢迎。他们所具有的技艺在原来的生活地可能已经不足为奇,但是新的环境和文化提供给了这种手工艺新的发展土壤。进而推进两种不同民族逐渐形



图 3.4 庙会上供不应求的“求子娃娃”

成相对统一的审美文化观念。

蒙汉杂居的过程也是对文化交融后产生新的审美文化的过滤的过程。也就是说,两种文化在一开始融合的过程中是较为开放的,包括农业、工业、手工生产、医疗、饮食、服饰、节日等。逐渐的,人们会过滤出去一些外来文化,因为一种文化的适应性是需要时间来验证的。也就是一些书中提到的“族化”的改造与调试的过程,“无论是哪个民族的文化,都有一种对本民族的生存具有实际作用的功能,这就是改造与调试。改造就是更好地去把握自然界的各种发展变化而言的,而调试指的是文化适应各种自然条件和社会条件变化的需要。”^[1]武氏家族的先人们当时同时经营许多手工艺,而如今却只留下了泥塑,这是因为其他手工艺由于人们的猎奇思想也许会盛行一时,但是并不适应当地的审美文化,也就不能算是蒙汉相容的审美文化的一部分。在不段的改造与调试的过程中,当地的人们接受了武家泥塑,而武家泥塑也在时代变迁中不断的变化得到人们的认可,这一点从庙会上供不应求的“求子娃娃”可以得到验证(如图3.4)。武家泥塑也依附于周边的老百姓们逐渐发展。

3.3 传统社会文化因素对武家泥塑的影响

3.3.1. 民间信仰对武家泥塑造型的影响

泥塑作为一种发源于田间的民间艺术,它不仅深深浸染着老百姓的审美观念,也是我国民俗文化的实物体现。武家泥塑的生产和发展沿袭了劳动人民的原始祭祀信仰,也涵盖着从西北到塞外草原的风俗习惯,所以这一小小的泥塑不仅仅具有它本身传达出的审美价值和相应的实用价值,更主要的体现出人们在社会生活中形成的民俗意义。武家泥塑早已融入了和林百姓的生活,成为当地人精神生活的寄托。它作为一种承载民众日常生活和民俗信仰的物质载体,在变迁与发展的过程中,逐渐被演变成一种具有符号性的象征意义。象征着民众美好的意愿和约定俗成的一种民俗信仰。武家泥塑作为一种民俗承载物,它的社会实用功能也许随着时代的发展会有所退化,但是它具有的文化传播的功能却会日益显现。

武家泥塑发轫之初的目的是为了制作小孩子的玩具来卖,然后赢得一定的收入。逐渐的,

[1] 张文勋,施惟达等.民族文化学[M].北京:中国社会科学出版社,1998.第200页。

随着村中各类寺庙的兴建，武家泥塑的传人们开始建造各种形态用来祭祀的神像。于是，祭祀信仰变成了一定时期人们精神生活的主要寄托。低下的生产力，使得原始人类对自然界所发生的一切既充满好奇又充满恐惧，他们无力改变，便对之产生敬畏。于是通过一系列的仪式表达对大自然、对鬼神、对先祖的崇拜，希望得到庇护与保佑。于是这种祭祀信仰的观念便一直保留在了人们的潜意识中。由于武家泥塑的发源地是在山西，而山西地处西北，生活条件艰苦。自然条件的不确定性和低下的生产劳动力并不能改变人们的贫穷的生活状态，于是人们把对美好生活的向往寄托于神灵的保佑上，祈祷风调雨顺、子孙繁盛，五谷丰登的美好景象。这些看似封建的祭祀活动实际上是对当时劳动人民的一种心理和精神上的慰藉。不仅给人们以希望，还为民众的日常生活增添了乐趣，在一定程度上也促进着民间艺术的发展。因为任何民俗信仰的载体都要寄托于一个实际的物质，许多民间艺术便由此产生。艺人们通过创造这些具有“神性”的艺术品表达自己的审美理念。而这些审美理念在一定程度上也会更迎合某一祭祀活动的进行。武家泥塑的泥塑品也是民俗信仰的产物，而民俗信仰活动通过武家泥塑这一载体世代传承，武家泥塑中的审美观念又受到民俗信仰观念的影响，相互作用，互相促进。

武家泥塑从中原变迁到草原，也带来了它所承载的民俗信仰观念，这种观念被善于接纳的蒙古族人民所接受，并且得以发展。在和林格尔的西厂圪洞村曾经兴建过各种庙宇，例如奶奶庙、财神庙等。但是经过“文化大革命”后所有庙宇都被砸毁，仅剩一个“奶奶庙”在多少年又被翻新。因此，每年四月初八的庙会变成现在唯一的民俗信仰活动。西厂圪洞村的庙会延续了多少年，而武家泥塑的代表产品“坐莲花娃娃”的造型也根据人们对民俗信仰的新的适应性有所改变。

民俗文化的核心是以人为本，它客观的体现出某一时期民众的真切愿望。在过去，由于医疗条件和实际经济状况的限制，婴儿的成活率很低。所以人们把生育当成一种神圣的过程，而新生儿也是老天降福，赐予大家的。所以，在改革开放之初，武家泥塑的先人们所作的“坐莲花娃娃”比现在笔者看到的更大一些，犹如刚出生的婴儿那么大。体现出人们对孩子的渴望，与对神灵的敬重。通过庙会这一文化习俗，在奶奶庙进行一系列的神圣的求子祭拜仪式然后“请”回家一个“娃娃”。然后祈求神灵赐予一个真的娃娃。这种习俗延续至今，但是随着民众整体意识的提高，人民生活条件和婴儿的成活率也有所上升。因为生活条件恶劣而导致婴儿夭折的概率减小，大家求子的目的受到重男轻女的观念影响，或者因为生活环境遭到破坏，一些身体疾病而无法生育的情况居多。再考虑到“坐莲花娃娃”太大的携带性较差，容易打碎，打碎后对于求子者心理造成很大的影响等因素。武家泥塑逐渐把“坐莲花娃娃”

的尺寸缩小,以适应新的民俗习惯。可以看出,民间审美文化并不是一成不变的,它也会随着时代的变化而做出相应的调整。

3.3.2 民间审美对武家泥塑色彩的影响

武家泥塑的色彩特点在前文中已经介绍,那么影响武家泥塑色彩的因素有哪些呢?笔者以为,由于民间的文化传播而约定俗称的这种民间审美观念对武家泥塑的色彩构成有很大的影响。

审美观念是指主体对美、审美、创造美所持的相对稳定的总体观念和指导思想。^[1]民间审美观念则是指在某一地域范围内民众之间流传的具有公共性的对美的认识。色彩自古以来已经被当做一种具有主观性象征符号,它所呈现的表象是直观的,但是这种直观的知觉形式与主体的审美观念之间的相互影响值得我们更深入探究。武家泥塑同其他民间美术一样,它的色彩特点的形成一定是符合该地区民众的审美观念的,而这种根深蒂固的审美观念又通过泥塑的色彩形式表现出来。武家泥塑的色彩运用正是民间审美观念的可塑性、自调性和能动性的体现。

色彩作为一种表达内心情感的外化形式,具有很强的可塑性。武家泥塑的泥塑产品最早捏制时候选用的色彩均为自然色,也就是说此时的对色彩的审美意识还停留在原始阶段,即用身边现成的颜色元素来对号入座表达内心的情感。红色的花碾碎出汁则涂以红色;绿叶施以绿色;干柴烧后尾端的炭黑用来画黑色等,基本以花草研磨制成所需颜料。这些色彩的特点为艳丽明亮,正好符合当时民众对色彩的审美理念:在以农耕为主的封建社会中,劳动人民过着枯燥乏味重复的生活,因此艳丽明亮的色彩对他们来说意味着活力和希望。这种观念在现代生活中也留有遗存,比如上了年纪的爷爷奶奶都喜欢给婴幼儿穿大红大紫的艳丽衣裳,这种审美观念在当代似乎已经即将被淘汰,但是从侧面可以反映出武家泥塑早期的泥塑产品收到这种劳动人们的审美观念形象,而采用这些艳丽的自然色调来迎合大众的审美。从当时的销量来看,这种迎合消费者的色彩心理的发展理念是很正确的。

随着日益兴盛的武家泥塑,它在色彩上的变化表现为具有强烈的自调性。武家泥塑在对自然色彩运用熟练之后就逐渐的改进了单一色彩的运用,而是经过调试,制造出更多的颜色种类。选择多了,就会更多的融入捏塑者的主观性,而这种主观性又是我国传统文化的集体无意识的表现。在现代设计中,无论是产品造型设计还是平面广告设计,在色彩的运用上设

^[1] 上海辞书出版社.美学小词词典, 55 页。

计师们考虑更多的色彩的搭配,或者是色彩本身对人体机能的感官刺激。这些色彩的运用都强调色彩的客观性。但是在我国古代以及现在的农村,他们运用色彩加以装饰更注重的是艺人的主观性。“中国民间美术的色彩观念在遵照历史的、传统的观念的前提下,用色又讲究视觉意匠,重视色彩的视觉心理效果。”^[1]这种主观性受我国传统文化的影响,我国传统文化主张崇尚吉祥如意,所以鲜艳的颜色和花的图案倍受追捧。这种色彩的象征作用被用于皇室之后则延伸出了等级的划分,这种无形的用色彩划分等级的观念影响着民间手工艺人。例如,在唐太宗时期被明令规定只有皇帝可以着黄色龙袍,百姓不得穿着。官员根据官品的大小着装颜色不同,以红色系暖色调为最大,依次递减至冷色调色系。宫中妃嫔的衣服上多以花卉等艳丽色调装饰。这些规定都让老百姓们潜意识里对这些颜色的色彩心生向往,认为这是富贵的象征,所以在制作手工艺品时不自觉的运用到这些颜色寄予美好愿望。武家泥塑也不例外,受到中原传统文化的影响,色彩多以红、黄、蓝、绿等原色为主,不加以灰度和亮度的调节,整体呈现鲜艳明快的基调。



3.5“武家泥塑”中黄颜色运用较多

值得提出的是,观察武家泥塑的泥塑产品时,发现武家的艺人们尤为爱用黄色(如图3.5),但是基于中国古代皇室观念的影响,运用黄色一般较为忌讳,即使用也不会大规模的、频繁使用。笔者以为,武家泥塑热爱黄色的这一色彩理念源自于当地的蒙古族文化的影响,蒙古族文化崇尚黄金,而黄色正是金子的颜色,代表崇高富有。“在蒙古族史诗中把英雄们骑乘的马叫黄骠马,把英雄们披的盔甲称金甲,甚至把高贵的家族称黄金家族。”^[2]位于内蒙古自治区鄂尔多斯市伊金霍洛旗的成吉思汗陵其中的建筑都以黄色为主。通过走西口在此定居的武氏家族无形中受到这观念的影响,而在泥塑中使用黄色。从商业方面来说,迎合当地的审美观念,也对泥塑销量有好处。

另外,蒙古族崇尚白色,象征纯洁善良,呈现给宾客的哈达也用白色为主。而在中原地区,白色多为丧葬时穿得孝服,除特定场合外一般很少使用白色。相反,蒙古族则比较忌讳

[1] 陈小敏.中国民间美术的色彩观念[J].艺术百家.2008(5).

[2] 西林.蒙古族的传统色彩观念[J].新疆大学学报.1996(1).

黑色，认为黑色代表敌人和死亡。武家泥塑的泥塑产品中对白色和黑色的运用则采取了折中的手法。并没有大面积使用也没有弃之不用。对于蒙汉民族都比较喜欢的蓝色、红色则运用较多。

在武家泥塑的色彩运用中也体现出了笔者之前提到的“杂糅性”的观点。

武家泥塑在其发展中不自觉的提炼出蒙汉文化的共性和差异性，然后通过艺人的能动性进行筛选，最后经过提炼将民间文化审美观念融入泥塑呈现出来。

四、武家泥塑的当代变迁

4.1 武家泥塑变迁的社会背景

4.1.1 当代经济社会的特点

武家泥塑作为一种民间艺术，同其他民俗文化一样，也要面临变迁与转型。但是这种变迁并不是摒弃传统。“未来是传统的眼神，是在继承、发展和扬弃传统的基础上生长出来的，它离不开对民族传统文化的重组和对民族新文化的建构。”^[1] 对于当代的变化以及人民所关注的问题，影响着当代审美的趋势。从经济、生活、文化、艺术等各个方面的变化可以看出当代经济社会一些显著的特点。

首先是对物质生活的需求由以前的功能主义转向了审美需求与功能主义并存的趋势。也就是说，人们不仅仅局限于物质的功能性，更关注它的精神特征，是否能给人带来审美感官的享受。例如，曾经人们对手机的功能性关注较多，随着时代的发展，手机的功能变得不是人们是否购买的唯一标准，消费者会关注其外观以及操作便捷等更深层的因素。其次是人们更多的开始关注传统文化，最明显的标志是我国对非物质文化遗产的保护力度大幅度提升，群众的关注意识也逐渐增加。

^[1] 张文勋,施惟达等.民族文化学[M].北京:中国社会科学出版社,1998.第189页。

当今社会是多元化与全球化并行的社会，如果要在这样的环境中为民间艺术寻求发展之路，就必须使得民间艺术脱离它的单一性但又要保持独特性。“传统文化的重组是一项以现代为参照的创造性转换工作，这并不意味着传统在今天乃至未来可以无足轻重，可有可无，事实上，传统作为一个民族长期以来形成的一种最根本的文化信念和价值系统，是不可能从根本上消失的，它总是以各种不同的方式表现出来，直接或间接地影响到一个民族的发展。”

111

4.2 武家泥塑艺术特点的变化

由于当代社会的进步和民众生活需求的改变，武家的传人对泥塑也进行了相应的改变。再加上环境污染等因素，泥塑的原材料也需要做出相应的调整。而材料是对造型产品最直接影响的因素之一。因此武家泥塑除了传承先人们的泥塑产品之外，又根据实际情况对武家泥塑的捏塑手法、泥塑题材、结构构成和彩塑色彩等几方面进行了创新。

4.2.1 捏塑手法的转变

前文中提到我国泥塑主要以捏塑、模塑和捏塑模塑相结合的特点。而武家泥塑传统的塑形手法中以模塑为主，捏塑为辅。这样的捏塑手法在当时是为了可以小规模批量生产，然后武氏家族的成员自发形成流水线操作。这种手法可以满足寺庙中小型“坐莲花娃娃”的供应，并且这种手法在以泥塑为主要玩具的时代是最科学的。虽然武家凭借祖先留下的模制工具发展至今日，但是靠着吃老本的理念来传承武家泥塑显然是行不通的。现代人们更注重泥塑外观的审美性和可观赏性，武家泥塑纵然是“非物质文化遗产”，但是一味的“守着”显然无法得到更多人的认可。武家泥塑的传人武文胜师傅也意识到了这一点，现在需要武家泥塑小批量生产的产品只有人们用来求子的“坐莲花娃娃”，而“坐莲花娃娃”已经形成了武家泥塑的标志性符号，它的影响力已经不受其外在形象的影响，如果这时候改变一种更为精致的造型，人们反而会觉得缺少了那种古老的神性的意味。但是对于武家泥塑的其他产品而言，模塑的手法会限制其精细程度和立体感的刻画从而影响现代人对武家泥塑的审美感觉。

^[1] 张文勋,施惟达等.民族文化学[M].北京:中国社会科学出版社,1998.第189页。

因此,武文胜师傅对武家泥塑的捏制手法进行改变,他在继承了祖辈们模塑的技能以外,又自学的研究捏塑。捏塑的优点是可以更细致的刻画泥塑的细节,这一优点正是符合现代人们的审美观念的,通过一些精致的泥塑产品来吸引人们的眼球,才能让跟多的人愿意去发掘隐藏在武家泥塑身后的文化价值。

武家泥塑的现代发展借鉴了不少现代雕塑中的手法。追溯我国的雕塑起源可以追溯到旧石器时代到,梁思成先生在其《中国雕塑史》中所说:“艺术之始,雕塑为先。盖在先民穴居野处之时,必先凿石为器,以谋生存……,故雕塑之术,实始于新石器时代,艺术之最古者也。”^[1] 我国的雕塑历史中,青铜器的雕塑作品体现了我国古代工匠们卓绝的铸造技艺,之后的秦代的兵马俑是具有里程碑意义的群雕;汉代的画像石,画像砖更完美的结合了绘画和雕塑技艺。而现代雕塑在材料和形式上则更加开放和多元,因为材质的不同,最后的雕塑成品的特点和雕塑者所想表达的想法也会产生不同,但是,它们都具有雕塑作品的一个特点——质量感。武家泥塑由于起源于民间,并没有受过专业系统的训练,因此泥塑产品的比例都是根据捏塑者的喜好而定。因此武家泥塑由于比例的关系会显得有点“飘”。现代武家泥塑就结合现代雕塑注重比例稳定性这一特点,由模塑变为捏塑,先塑造大致形状,再刻划细节部分,并且调整了泥塑的结构。泥塑中成年人的比例参照“三亭五部”,即“三亭指的是由发际线至眉为上亭;由眉间至鼻尖为中亭;由鼻尖至下颚为下亭。五部指的是由左耳至左眼角内为两眼长;由右眼内角至右耳为两眼长,面部两耳间的总距离为五眼长。儿童头部比例与成人不同,分两亭,面颊宽,头后部和前部的距离大,约等于脸长。五六岁的儿童,面部宽又圆 五官集中 眼大 鼻短又翘 口小 嘴唇厚又上翘。”^[2]

在雕塑艺术中,根据雕塑结构的不同固定内部的架子是很重要的一步,“T”“+”等结构可以使泥塑具有很好的稳定性。武家泥塑也借助这一特点,在制作小型泥塑的时候也注重内部比例,固定小型支架,使泥塑更稳固并且易于修改。

4.2.2 组合方式的转变

武家泥塑以前的泥塑产品中,塑造单个形体的产品比较多,复合型的泥塑相对较少。这种风格特点源于武家泥塑的创作初始动机:民间玩具。泥塑由于其材料的易得和极强的可塑

^[1]朱和平.中国工艺美术史[M].长沙:湖南大学出版社.2007,第208页。

^[2]赵健磊,张宏岳.中国民间泥塑技法[M].北京:中国劳动社会保障出版社,2009.第61页。

性，成为作为民间玩具的始祖。也有很多人把泥塑直接称作“泥玩”。因此，便于把玩和方便携带也成为泥塑塑造者的初试心理。但是，时至今日，把泥塑作为玩具的小孩或者家庭已经少之又少，现代玩具早已取代了这种古老的把玩物件，而泥塑更多的也是做为观赏，摆设之用。

“中国民间泥塑的传统，沿着两条线发展：一条是以农民为主的群体，或者是一个家庭，或者是一个村庄或地区，农忙时务农，农闲时做泥人，因而带有农村副业性质。”^[1]武家泥塑正是属于这一类，因此手工艺人们没有正规的艺术训练。而另一条路线则是“在此基础上发展起来的专业艺人，他们多是集中在城市或者著名的名胜地，或是建立作坊，或是摆摊设点，也多是通过师徒传授，都有自己的“绝活”，成为当地特产。”^[1]这一条路的优点就是已经把泥塑产业化和学院化，摆脱了农村这一环境，具有一定的开放性、创新性和多元性。例如“泥人张”的泥塑多以人物生活场景为主，泥塑多为复合型，是泥塑富有想象力和空间感。这样的泥塑产品已经脱离的玩具的束缚转而上具有艺术性的工艺品。这种人物与人物的复合型结构给仿佛在讲述一个个有趣的故事，在配以生动的刻画和精妙的颜色搭配，深受现代人的喜爱。武家泥塑的传人们也意识到了这一点，并且加以借鉴。从祖传的以玩具为主的单个泥塑产品演变到复合型的泥塑产品。包括人物与人物的组合、人物与动物的组合、动物与动物、人物与物品的组合等(如图4.1)。



图 4.1 “武家泥塑”的当代转变

这种看似简单的组合结构上的改变，其实是经过几代手工艺人们思想上的改变。艺术是物质世界的奢侈品，是精神世界的必需品。对与民间艺术而言，其起源大多是因为巫术、图腾崇拜、或者是简单的生存技能。对于过去生活水平低下的人们来说，温饱尚且难以解决，人们更不会花钱来买一件好无用的摆设品。因此，武家泥塑的先人们为了迎合所谓的“市场需求”，不自觉的就对泥塑的形式、大小做了约束。这种约束不仅仅只体现在武家泥塑的

^[1]张道一.张道一论民艺[M].山东美术出版社,第280页。

泥塑产品中,我国其他知名的民间泥塑的大小和结构都大同小异。这是民间艺人们主观“选择”的结果。而现在所呈现的泥塑形式内容的多样化结果更是一代代民间艺人思想上发生转变的物质呈现。当然,也是为了迎合现代人的审美观和现代的泥塑工艺品的“市场需求”。由此可见,民间艺人们在捏塑的同时,泥塑所呈现出的主观性融入了当时社会、经济、文化和市场需求等各种复杂的因素,而并非民间艺人对泥塑艺术的纯粹主观表达。

4.2.3 泥塑题材的转变

在对武家泥塑进行田野考察时,可以把武家泥塑的题材分为四类:一、求子祈福类:坐莲花娃娃,抱娃妇女。二、吉祥玩具类:戏曲人物、白娘子、猴子拿桃。三、十二生肖类。四、脸谱挂件类。

这些题材有的是武家先人们一直传下来的,有的是传人们改进的。但是这些泥塑题材都以汉民族的文化为主,其中夹杂一些蒙古族文化元素。但是近几年,武家泥塑的题材上多了一些以蒙古

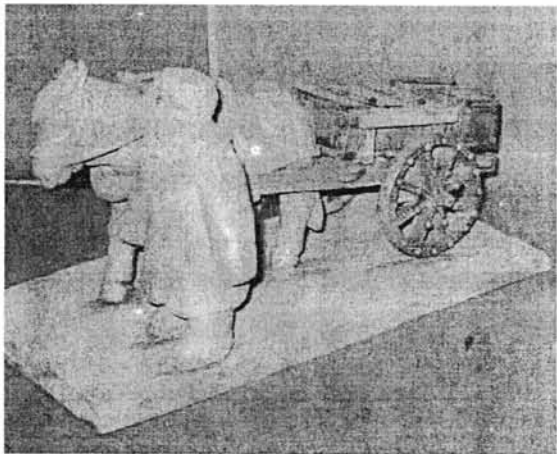


图 4.2 生活场景类“武家泥塑”

族人民生活场景为题材的泥塑。这一特点在泥塑中很是少见。以“泥人张”的生活场景泥塑为例,题材多以古代人的生活场景为主,有小孩玩耍的场景、生活娱乐场景、赶集买卖场景等。此类题材的泥塑深受人们喜爱,它彰显了静态造型艺术反应动态想象空间的魅力。现代武家泥塑也逐渐意识到了这一点,仅仅凭借先人们留下来的模板和少数的旧题材是无法迎合现代人们的审美眼光的。因此现代武家泥塑的传人们也开始捏制生活场景类的泥塑产品。值得提出的是,武家泥塑的生活场景类题材的与其他泥塑不同,它选题的主要人物以蒙古族人民为主,生活场景也多以草原上牧民的生活类场景为主,有牧人们围坐在一起聊天,牧人推勒勒车、牧民挤奶等。因为蒙古族人民为游牧民族,因此泥塑不易保存的性质而使得蒙古族工艺品中泥塑类极少,更加没有泥塑类的描述草原人们生活场景的手工艺品。而武家泥塑的传承人则抓住这一特点,捏制的了不少草原人们生活中最常见的场景的泥塑。(如图4.2)

从武家泥塑题材上的转变我们可以隐约感受到武家泥塑杂糅性的偏向性的改变。这种偏向性受到地域、时间、空间、审美观念、市场等诸多因素的影响。武家泥塑的先人们都是晋北的汉族，他们迁徙至内蒙古的和林格尔之后还保持着原有的汉民族的文化，虽然当地并不是蒙古族的聚居地，也有很多汉人居住，但是随着时间的流逝，蒙古族人们的生活习惯、民俗风情和审美观念逐渐的对武氏家族有所影响。偏向性也逐渐形成，这一点在泥塑表现的题材上表现的最为明显，由偏向汉民族文化的题材逐渐变为具有明显特征的蒙古族文化题材。这样的偏向性也对武家泥塑的整体风格和艺术特征有一定的改变，也就是说，随着时间的推移，在武家泥塑身上所体现的杂糅性的特点会不会逐渐消逝，被这种文化的同化作用侵蚀。很多学者在研究蒙古族逐渐汉化的过程，对其褒贬争论不断。笔者所关注的武家泥塑却是一个汉民族“蒙化”的典型事例。这种汉民族与少数民族文化相互融合并且产生一种新的文化艺术现象，是今后少数民族地区艺术发展的趋势。并且其发展与传播的持久度与偏向性息息相关，手工艺人们可以结合每一时代的审美标准来控制偏向性的走向，因为偏向性并不是射线性发展，它可以迂回与反复。只要手工艺人们准确把握民间艺术的主旨和人们的审美需求，进而控制这种偏向性的方向和速度，这样才能使得民间艺术走向本土特色鲜明，手法多样化的可持续发展的道路。

4.2.4 泥塑色彩的转变

曾经的武家泥塑在塑形之后还有上彩这一步骤，而上彩的颜色也多为艳丽饱和的色彩。可是现代人的审美观念发生了变化，由喜欢鲜活艳丽的颜色转而喜欢原生态、简约化的颜色。武家泥塑的传人们意识到了这一变化，于是省去了捏塑之后上彩这一步骤，而是把精力更多的花在了雕塑的工艺上，然后把塑好的泥塑打磨晾干即可。这种泥塑通体呈现天然的泥塑原本的颜色，给人以简单纯净的感觉。特别符合现代人对大红大紫的审美疲劳的感觉，这种返璞归真的色彩处理更能唤起人们心中的宁静之感。（如图4.1、图4.2）

4.3 现代化视野中的武家泥塑

4.3.1 关于“现代化视野”

“我国已故的著名现代化研究专家罗荣渠先生曾将西方学者关于现代化的含义分成三大类：第一，现代化实质上就是工业化，是经济落后国家实现工业化的进程。第二，现代化是自科学革命以来，人类急剧变动过程的统称。第三，现代化主要是一种心理态度、价值观和生活方式的改变过程，是代表我们这个时代的一种‘文明的形式’。”^[1]

“‘现代化’一词产生的背景大概是：19世纪后期至20世纪初，工业化在西方取得的决定性胜利使得人们划分人类社会的标准开始由‘文明’和‘野蛮’演变为‘现代工业社会’和‘传统非工业社会’，所以最初的‘现代化’，其含义即‘工业化’。人们试图用生产力这支笔去描绘人类社会进步的图画。但后来人们逐渐意识到，人们心目中那个崭新、进步的社会——现代化社会不应仅仅是高度工业化的社会，而且还应包含人类生活所有方面的进步性变化。因此，现在人们一般认为，广义的‘现代化’，是一个带有普遍性的人类历史进程，它是指传统社会向现代社会演进的过程。”^[2]

“民俗作为一种社会现象，千百年传承下来，反映出人们的伦理道德、风俗习惯、人生礼仪和信仰心理。民俗是民族文化的一种表现形式，民族文化的发展贯串于民族历史发展的过程之中。日前我国正处于改革开放的历史转变时期，旧的民俗不断淡化、消失，新的民俗逐渐产生、发展，新风旧俗互相渗透、互相交叉，民俗文化的发展也将加快，并受到外来民俗文化的影响。新民俗文化是相对旧民俗文化而言，是在社会主义商品经济条件下继承民间文化的优良传统，发扬中华民族礼仪、风俗、信仰之长处，吸取外来民俗文化而产生、发展的。”^[3]

民俗文化作为现代人探究人类精神生活的源泉，已经逐渐发展为现代学者们研究的热点。民俗文化不仅仅见证了人们物质生活的变化，更多的是现代人们在道德伦理、政治制度、宗教信仰的原始雏形。因此，在当下环境中提炼升华民俗文化的精髓可以带给我们更多的启示。虽然民俗文化从某种意义上来说似乎就意味着古老，民俗的意义不会变，但是

[1] 段治文等.中国现代化进程[M].浙江,浙江大学出版社,2008,第2-3页。

[2] 朱荣贤.现代化理论研究综述[J].学术论坛,2005(10)。

[3] 姚文群.新民俗文化初论[J].民俗研究.1991(1)。

我们对待民俗的态度会随着时代的发展而改变,所谓现代化视野下的民俗文化,是指在新的机制、新的媒介、新的审美观念下我们对民俗文化新的认识。

4.3.2 武家泥塑的现代化解读

这是一个科学与人文,技术与艺术互融的时代。

“人类征服改造自然的历史大致经历了三个阶段,即原始生存技术、手工制作技术和工业生产技术三个阶段”^[1]毫无疑问,现在已经进入了以科技和工业技术为主要生产力的阶段。而民俗文化却发轫于远古时代,也就是说在原始生存技术时代是民间民俗文化发展的源头。“上古社会中人类的生命形式与自然的原初形态之间存在着同一性,因此那时的人们总是把自然一项作为表达自己观念的符号,巫术和原始宗教正是用把某种神秘的自然力量转化为图腾的方式来表达人们对大自然的依从和敬畏。”^[1]可见,很多民俗文化中的音乐舞蹈等表现形式都源自古代时期人们无法超越大自然而产生的畏惧和期盼,这些表意形式都趋近与自然的、并且充满了神秘感和强烈的象征意味。进入手工制作技术时代后,人们逐渐掌握了更多的生存技能和制造工具的方式,但是原始风俗习惯并没有被人们摒弃,而是通过现有的手工技术手段使之不断的深化发展。这一时期人们在一定程度上对自然进行了掌控,并且利用自然进行生存,例如种植谷物、圈养家畜等。但是,在并没有完全摆脱大自然带给他们的神秘感和神圣感。民俗传统文化在这一时期对于老百姓们的含义是至关重要的,甚至对其生活产生了巨大的指向性作用,体现在耕种、婚娶、生老病死等各个方面。到了工业生产技术时代,“宣告了人与自然共生时代的结束,技术理性支持着人们为自己批量制作出完全超越自然物形态的工业产品,并且用这样的工业制品构筑出一个更显合理性的生活世界。”^[2]这一时代,理性化、科学化的生产和生活代替了一些传统的风俗习惯和传统思维。甚至一些保留下来的传统文化似乎也在工业化的社会中也显的格格不入。工业文明给人们带来的福利是震撼的,如果说工业给人们的生活带来了前所未有的便利而被人们欢欣鼓舞的接受时,至少艺术界还对技术与艺术审美之间冲突产生过质疑。“大多数浪漫主义者,尤其是卢梭、华兹华斯等,都以一种否定和拒绝的态度对待工业技术,在他们看来,工业技术是审美和诗意的大敌,他们提出一种文化守成主义的策略以应对工业技术对人类生存世界的改造,那就是回归自然,

[1] 余虹.审美文化导论 [M].北京:高等教育出版社,2006.第 172 页.

[2] 余虹.审美文化导论 [M].北京:高等教育出版社,2006.第 173 页.

回归田园，甚至回归原始。”^[1]

如此看来，工业文明在一定程度上对传统文化、传统的审美文化思想、甚至传统的民俗习惯在一定程度上都有所冲击，曾经古代人们由于对大自然的敬畏、崇拜、畏惧，在工业时代都不复存在，取而代之的是对大自然的利用、征服和掠夺。因此，遗留下来的传统文化习俗在今天的含义必定不同与原始生存技术时代和手工制作技术时代，甚至不同于在此之前的工业生产技术时代。由于近几年来人们意识到了民俗文化的逐渐消逝，而采取了一定措施，使得一些即将被忽略的民间艺术又走进大家的视野，它们不仅仅是传承了传统民俗文化，更重要的是在它们身上探索出传统文化在今天延续的深层意义，也就是说在这样一个技术时代，“落后”的文化是否还有它们继续存在的价值，而这些文化大多使用民间艺术来予以体现，追根究底，又回到了科学与人文，技术与艺术如何共融的问题上。

4.3.2.1 传统文化含义的现代延续

像武家泥塑此类的民间艺术看似是手工制作技术时代的产物，但实质上却应该是原始生存技术时代的民俗审美思想的延续，在手工制作技术时代被物化的结果。而现代社会中，人们已经尝试将技术运用在审美文化中，并且得到较为可观的成果，这也是现代设计的功劳。民间艺术既不是科技文明的产物，又不能体现出工业文明对审美文化的作用，但是它作为一种有别于现代艺术的文化承载模式，以另一种文化审美观吸引着现代人的眼球，在绚烂夺目、理性机械的现代审美观念中唤醒了人们对我国的传统文化与民俗风情的记忆。而它们现在所呈现出的民俗意义也不同于以前。

传统文化与民间艺术在一定意义上已经与它最开始所具备的社会功能有所差异，曾经的人们视它为生产生活的风向标，神灵的指示或是虔诚祈愿的回馈。而如今，虽然在我国一些少数民族中还保留着原始的风俗礼仪，民间艺术等较为原始的传统文化观念。但是其影响范围却是小之又小，更多的是人们作为旁观者，或是对其研究发掘，或者对其开发利用。而在近几年正在被大力倡导的对传统文化、民间艺术的保护与传承也依托了大量的现代科技手段，比如近几年被提起的数字化保护，以及通过图片、影音、数据、3d打印等现代技术手段对传统文化的记录与保存工作。加之研究者们之间跨学科跨领域的碰撞已经完全赋予民俗文化新的含义。如果说以前人们对传统民俗文化的研究是建立在其自身发展演变的基础之上，那么现代的研究应该是建立在新技术与新解读的基础之上的一种对民俗文化新的解读。

以笔者所研究的武家泥塑为例，它在今天早已失去了作为儿童玩具的功能和价值，但是

^[1] 余虹.审美文化导论 [M].北京:高等教育出版社,2006.第 177 页.

其求子的民俗习惯仍在延续,借助与现代媒体技术,武家的传人使武家泥塑走出了小村庄,让更多人看到隐藏在其背后的民俗价值。而这种民俗价值观念在现代被肯定是因为它不同于现代工业产品的审美观念,即它的不可复制性。每一件民间工艺品或者是某一处的礼俗风情都具有不可复制性。20世纪30年代,德国马克思主义艺术理论家本雅明在《机器复制时代的艺术作品》一文中认为,工业文明时代的复制技术导致了艺术作品的‘灵韵’(aura)的消逝。而民间艺术则是体现这种“灵韵”的佳品。

现代社会对民俗文化的保护也融入了很多新的因素,例如将民间文化商业化,融入到整个社会产业链中发展,将民间艺术与旅游业相联系。最具代表性的就是对古村落的保护。丽江的大研古镇、束河古城、江南的乌镇、周庄等。城市化迅速发展的今天,由于政府的重视将遗留下来的古代村落保护起来,以旅游业作为主要产业。古代村落工业化的今天以这种方式存在,在一定程度传承了对传统文化与当地民俗。虽然现在有许多专家学者对于这种商业化的保护持否定态度,现代审美观念的入侵,大量的现代艺术品的植入,并且还有着全球化日益加剧的影响,这些古代村落已经被现代文明侵蚀的面目全非了。甚至呈现给世人的是一种不伦不类的文化现象,既没有古卓的传统文化气息,也没有完全的现代科技的覆盖。但是笔者认为我们应该更客观的评判现代文明与传统民俗文化的关系。很明显,包括笔者所研究的武家泥塑在内的几乎所有民间艺术和传统文化之所以在当代还能被世人所发现、保护进而研究,都是以现代科技手段为依托的,这点毋庸置疑。

“其实我们已经感受到现代高科技革命对人类当代文化的发展正在产生着以往所无可比拟的巨大影响。当代科学技术的发展引起当代社会主导媒介形式的变化,而主导媒介形式的变化则引起了原有艺术生态格局的深刻变化”^[1]。工业化的进程是不可逆的,因此,无论是已经消失掉的习俗风情还是在今天仍然流行的传统文化,都已经被科技时代赋予了新的民俗意义。我们不应该像19世纪末期欧洲的几次艺术潮流,简单的认为民俗与科技是相违背的,不可共生的。现代科技和现代审美观念使得人们对传统文化以及民俗观念有了新的认识。将民俗传统放在现代化的语境中去重新解读,衍生出诸如旅游文化、饮食文化、服饰文化等的新民俗文化现象,之所以说它们新并不是因为题材新,而是在新的环境下被重新归类解读,并且融合了许多全球化的因子。

[1] 宋生贵.传承与超越——当代民族艺术之路[M].北京:人民出版社.第118页。

4.3.2.2 实用性向艺术性升华

任何一种艺术形式内部的改变其实是为了迎合每一时期人们的审美活动的改变。“审美活动的产生和发展取决于社会生活条件及人的思维能力。在人类初期，人的生产活动先于审美，对象的使用价值早于审美价值，当人的实践和生产力发展到一定阶段，审美才逐渐发展为独立的心理活动。并不断通过心理构建、积淀完善。”^[1]武家泥塑作为一种谋生手段，其使用价值显而易见。这种实用价值已经到超越了原始时期人类制造物品时的使用价值。武家泥塑不仅仅是简单的为了日常生活的需要制作生活日用品，而是制作使人在温饱以外的生活娱乐用品。“与纯粹美术相比，工艺在艺术性上未能克服评价较低的现象。这并不是对艺术价值进行正当的评价后得出的结果。因为被认作工艺本质的使用功能，与纯粹美术以欣赏为主的无目的性相比时，在某些方面就已经产生了不能进行正当的价值评价的困难条件。”^[2]最初人们是物物交换，用泥塑换鸡蛋或者白面，后来渐渐的成为商品来卖钱。其实，这些物品较之一些人们自制的生活用品更容易被淘汰，因为随着时代的变迁，人们的娱乐活动也会随着改变。更何况工业化进程的推进，更具有可玩性的娱乐产品代替了泥塑。要是武家泥塑得以继续发展，它的功能性一定要做出调整，武家的先人们已经意识到这一点。于是从制作简单的泥塑玩具到为当地的寺庙修建佛像，这一变化使得武家泥塑的泥塑产品的性质发生了转变，由简单的玩具变成了赋予神性的佛像。

当然，人们处于恶劣生活条件下形成的迷信思想作为土壤，使得武家泥塑迅速的找到了继续发展的链接点。这些封建迷信思想由于源自古老的原始巫术和中国的多年的宗教思想的影响，受到科技和工业化的侵袭比较小，也就是说即使在科技发达的现代，这种求神拜佛祈福的传统也在延续。这无疑成为了武家泥塑经久不衰的精神支持。从艺术起源于巫术在这一说法来看，武家泥塑能得以继续发展，也依靠于原始巫术这一传统的衍生品——去附近的庙宇祭祀祈福的习俗。

这一习俗使得武家泥塑的泥塑产品虽然在外观上并未达到现代的审美标准，但是却依然可以体现出他的艺术价值，这里的艺术价值区别与我们现在审美直觉下直观感受出的艺术品的艺术价值。这是人们的一种审美直觉，即“人对事物外在的审美特性的感觉、知觉、表象在预先积淀的理智、情感作用下的审美感受。”^[3]一种超越感官触觉的理性审美直觉，也就是说民众是以“以往审美经验、理智活动、情感活动等心理积淀的基础上，在对特定

[1] 上海辞书出版社.美学小词典, 36 页

[2] (韩国)朴南熙.韩国社会工艺的生存——当代工艺的定位与社会问题.[J]技艺传承与当代社会发展——艺术人类学视角.学苑出版社, 2010 年, 第 2 页。

事物审美经验、理智活动、情感活动等心理积淀的基础上,在对特定事物或类似事物的审美特性已经有所认识的前提下,对事物的美丑迅捷做出整体性的审美反应直觉。^[1]这就解释了为什么我国一些少数民族地区的民俗产品的审美性跟我们大众审美性有些许差异,但是却很受欢迎的原因。“把与纯粹美术区分的范畴境界从符合目的的“使用”工艺转移到了欣赏范畴。从工艺内部来观察,近代概念的艺术一面降低了工艺价值,另一面又瓦解了与纯粹美术的境界,让工艺本身发展、编入到了美术领域。尤其是,在这发展、编入的过程中,引起了工艺是原有的纯粹美术还是工艺的疑问,这是向当今提出自身本体性的问题。”^[2]我们生活中很多美轮美奂的现代艺术品触及到我们的也许只是某一感官。触动了我们审美直觉的感性部分。而像武家泥塑这样的民间艺术品是融入了文化、民俗、宗教等内在因素,让我们感受到了更多的民间艺术品身上拓展出的更广阔的维度。

4.3.2.3 武家泥塑的“时尚感”

所谓“时尚感”,就是当前社会文化背景下人们对审美的趋向。从欧洲几次大的设计革命可以看出,每一个时期的时尚因素是不同的,从简到繁,再从繁到简,从功能到艺术再从艺术到功能。所谓的时尚无疑是每一时期人们对美的不同理解。

人类在石器时代就知道通过磨制石器使之达到美观和实用的目的。原始人也会把动物牙齿穿起来当项链手链,基于当时的审美观念,拥有此类物件在当时应该是时尚的,但是这种“时尚”和智慧是分不开的。他们推动了人类发展的步伐。

通过漫长的原始时期,逐渐出现了社会分工,以及商品交换。人类学会通过物理变化和化学变化使物质有所改变,以适应当时的生产活动。人类的智慧在奴隶社会和封建社会得到的充分的展现,他们通过双手制造出了无数个奇迹。手工艺产品就是这时候智慧的结晶,由于生活所需,人们通过不同的材质施以不同的技艺,在满足实用功能的前提下逐渐增强了审美功能。这一阶段的时尚性主要是由手工艺人的高超技艺实现的。例如我国汉代的长信宫灯、宋代的各类瓷器、以及明代家具。这些都是引领当时时尚的主打产品。

随着工业革命的开始,全球性的文化交融加快,时尚也被融入更多更复杂的因素。但就工艺美术来说,每一时期的设计风格基本主导着当时的时尚潮流。而这些时尚潮流也随着一次次的设计改革进行改变,其实这是人类一直探索工业化如何与艺术完美融合的过程。1880-1910形成的工艺美术运动无疑是设计师对工业化的第一次质疑,此时的潮流的天平似乎

^[1]上海辞书出版社.美学小词典, 36 页

^[2]方李莉.技艺传承与社会发展——艺术人类学视角[J].江南大学学报(人文社会科学版),2011.6.

又转向了手工艺。工艺美术运动在20世纪初期延续到欧洲,发展成为新艺术运动,艺术家与设计师们在积极的寻找艺术与技术的结合点,这一阶段的引领时尚的风格也是很难把握的,因为全球都在摸索阶段。设计师们还挣扎于手工艺与工业化看似不可协调的矛盾中。直到20世纪二三十年代,装饰艺术运动席卷全球,各个国家似乎找到了一种把手工艺产品使用工业化的手段表达出来,并且具有一定的美感。此时的时尚主体潮流是以直线为主体,加以适当装饰,是产品具有一定的律动感。

德国工业同盟解开了现代设计的序幕,也可以说从这一时期开始的时尚性因素一直影响着人的生活,直到现在。荷兰的里特维尔德的红蓝椅这种直线条风格的潮流似乎变成了一种永远不会过时的时尚因素。德国包豪斯的创建把现代设计的风格思想扩散到了全世界。在接下来的时间里,对现代设计诠释最好并且传播最快,影响力最大的国家非美国莫属。它把设计师变成了一种职业而不是仅仅是艺术爱好者,创立的流线型风格,在汽车业流线型风格这一时尚潮流一直延续到现在。在第二次世界大战后,全世界的设计风格已经基本定型,德国延续着包豪斯理性主义风格;瑞典的家具设计简约时尚,代表其设计风格的宜家的卖场现在已经遍布全球。英国的波普运动的影响力也波及到很多国家。现代主义发展至国际主义再到后现代主义。经历了以各种风格为主打时尚的阶段,如高科技风格、减少主义风格、解构主义设计和生态设计(绿色设计)。这些设计思潮不但影响了当时的时尚潮流,也使各种设计风格相融合,使时尚也具有多元性。

目光回到现在,现代科技的发展已经到了出神入化的地步,大到航天技术,小到日常生活品。工业化早已席卷了整个地球,并且带来了前所未有的效率和令人惊叹的艺术效果。但是,因为工业化的普及,一些手工艺技艺逐渐变得没有市场,并且面临失传的危险。人们开始意识到这一问题,手工艺似乎又被重新重视,并且开展各项保护措施。

保护非物质文化遗产变成了近几年流行的话题。国家支持的力度也开始加强,舌尖上的中国,等纪录片广受好评。立足与我国现状,现在的时尚潮流又是什么呢?天然、纯净、手工制作等成为关键词。

由以上世界设计的发展趋势以及每一阶段人们追捧的设计观念,我们可以总结出规律:手工艺——手工艺与工业化结合(手工艺为主)——手工艺与工业化结合(工业化为主)——工业化——?

工业化,当然是社会发展与进步的必然趋势,而反过来关注手工艺或者说是非物质文化遗产,这种看似返古的理念,实际上是工业化之后的人们在观念上的进步。这一点从武家泥塑中就可以略见一斑。武家泥塑在我国手工艺盛行的年代销量很好,但是随着时代的变迁,

武家泥塑的市场逐渐被现代化的产品所取代。武氏家族却凭着对家族时代传习的手艺的不舍坚持到现在。笔者在这里说的“时尚感”正是武家泥塑产品中带着的对家族手工艺技能维护的使命感。这种感情经过时代和困境的考验，最终保存下来。也就是说武氏家族在某种程度上具有对文化的前瞻性，在整个社会主体沉浸在工业化的喜悦中时，武氏家族就已经形成了要不遗余力的维护家族手艺的思想观念。并且在吸收容纳了很多先进理念的情况下保持了手工艺人的那份纯真与执着。现在国家和政府对于非物质文化遗产的重视也促进了武氏家族历代传人的理念。其实在我国不仅是武家泥塑，还有好多少数民族地区或者是受现代化普及较少的地方都保留着很多灿烂的非物质文化。

现在人们面对琳琅满目的工业产品似乎已经失去了兴趣，但是好多人的目光转向了天然、原生态等字眼上，而这些在餐饮和非物质文化保护上面体现的最为明显。也成为了当下的一种潮流。手工艺产品的价格也逐年递升，由于手工艺的复杂性和唯一性，其价格的昂贵也让很多人望而却步只有欣赏的份。但是除了这些制作精良的手工艺产品。还有一部分承载更多除艺术信息以外的手工艺产品。它们也许并不是那么精致优美，但是却记载了更深厚的文化民俗习惯。这是更应该引起研究者和全社会关注的。因为单纯的艺术品其实是可以复制的，但是承载与其中的审美理念和文化习俗是无法复制的。

4.4 武家泥塑的当代传承

4.4.1 武家泥塑第七代传人武文胜简介

笔者所采访的武家泥塑传承人武文胜师傅是武家泥塑的第七代传承人。“今年45岁的武文胜（见图4.3）患有先天性下脊柱裂而导致他双腿残疾，又因当时家境贫寒，同龄的孩子都走进学堂时，他只好跟随大爷在家中学手艺，从此走上了做泥塑的这条道路。武文胜的大爷武艺刚的泥塑手艺十分精湛，从12岁时就开始接触泥塑，当时的泥塑很受欢迎，年幼的



图4.3 武文胜师傅（左二）与笔者合影

武艺刚跟着父亲武三良走街串巷通过做泥塑卖泥塑为生，一村村走下来便可换得两袋子现大洋，生意非常乐观。但是由于当时的医疗条件有限，47岁武三良患风寒不幸病逝，武三良的兄弟也先后去世，武家泥塑逐渐走向了衰败。于是泥塑的手艺就由第六代传承人武艺刚接了下来。逐渐地，武艺刚不仅可以用祖传的泥塑坯作小的泥人，还为召庙雕塑神像，直到现在西厂圪洞村的娘娘庙里面的神像都是武艺刚师傅雕塑的。”^[1]

武文胜师傅虽然并没有上过学，但是他对民间艺术的重视程度甚至超过了很多有识之士。他在专心做泥塑的同时也想到了武家泥塑在新时期的传承与发展的问題，并且积极将武家泥塑的逐级申报“非物质文化遗产”项目。他并没有因为身体的不方便而放弃对民间艺术的追求。武师傅也并不像其他一些民间艺术家一样思想比较保守，他反而眼界开放，不仅把武家泥塑的工艺与技法与大家分享，还积极的邀请雕塑家与雕塑爱好者为他提意见。武师傅也很乐于接受新的艺术形式。也许正是这样包容开放的态度，才使得武家泥塑在科技发达的今天还有其立足之地。

4. 4. 2 家庭师徒传承向当代多元化传承方式转变

武家泥塑传承人列表

传承人	姓名	专长	与被采访者的关系
第四代传承人	武四太	泥塑、炕围画、纸匠	
第五代传承人	武三良	泥塑、炕围画、纸匠	祖父
第六代传承人	武艺刚	泥塑、炕围画、纸匠	祖父
第七代传承人	武文胜	泥塑、炕围画	被采访者
第八代传承人	丁朝华	泥塑	异姓徒弟

[1] 黄隽瑾.内蒙古和林格尔武家泥塑田野调查报告[J].内蒙古大学艺术学院学报.2012年第3期,第75页。

武家泥塑作为一种民间艺术，其发源与传承都不应该离开“民间”这一产生环境和民间艺人这一创造主体。但是近年来，我们不难发现一个现象：在国家政府积极保护非物质文化遗产的同时，非遗传承人也变成了一个关键词。重视传承人的初衷是为了让这些民间艺术得以继续发展，可是有些非遗传承人似乎并不是一些民间艺人，而是一些领导或者文化馆馆长之类的职能人员。这些曾经即将被人们遗弃的民间艺术，现在又重新被人们视为瑰宝。

“在中国，特别是在长期的封建社会中，民间美术一直受到鄙视。尽管封建贵族和文人士大夫曾经假工匠之手，为他们制作了各种工艺品，但是他们对于工匠们自己所用的东西却不屑一顾，至于农民的艺术，更是被视为粗俗、不登“大雅之堂”的。”^[1]可见，民间美术自古以来并未受到过足够的重视，它的发展依靠的几乎是村落或者家族式自发的传承模式。民间艺术现在之所以受到如此强烈的关注是因为现代人的生活基本已经被工业化包围，所谓物以稀为贵，人们才



图 4.4 武文胜师傅与两个异姓徒弟，丁朝华（右一），贾丽（左一）

把目光转向了曾经并未被重视过的民间艺术。从手工业到手工业与工业化相结合，再到以工业化为主要生产方式，直至今日的再次重视民间艺术的过程，是人类发展与反思的必然过程。

民间美术的创造者中大多是农牧民和渔民，会根据当地的习俗风情制作一些少女出嫁时的嫁妆或者女孩子身上的饰品，并不作为盈利制品。而另外一些则是农民在农闲之余制作一些手工艺品，在集市上会进行物物交换或者换些零花钱。

因此这些手工艺一般都是以家族式传承或者以村落中的作坊以师傅带徒弟的方式传承，这两种传承的目的一个是为了风俗习惯，一个是以盈利为目的。但是现在城镇化的脚步加快，一些古老的乡土风情也被现代化的节奏所取代，而指望手工艺品挣钱更是天方夜谭，因此民间艺术面临没有传承人愿意继承的局面。武家泥塑曾经也是家族式，并且传男不传女。但是面临失传的困境，武文胜师傅打破了武家的单一传承的规矩，不管男女，不管姓氏。如今武文胜师傅已经收了两个异姓徒弟（如图 4.4）。回到笔者所研究的武家泥塑中，

^[1] 张道一.张道一论民艺[M].济南: 山东美术出版社.2008 年, 第 54 页。

被评为自治区级非物质文化遗产后,政府与县文化局的介入似乎对他的发展起到了有效的推动作用。这种介入对于武家泥塑的保护与发展起到了一定的作用,可是作为民间艺术来讲。这些有效的力量是否也在一定程度上削弱了民间艺术的艺术功能。更多的外姓传人会在一定程度上削减了武家泥塑的辨识性。这也是现代化背景下对民间泥塑的一种调适,要做到协调拓展面与显露民间艺术辨识性统一并进。

4.4.3 作为非物质文化遗产的武家泥塑

关于“非物质文化遗产”,近几年来讨论不断,对其发展与保护,更是专家学者以及政府部门热议的话题。笔者有幸参加了2013年艺术人类学年会,在会议上,各知名学者对“非物质文化遗产”(以下简称非遗)的各项问题也展开了热烈的讨论,其中一些观点,大致涵盖了我国非遗保护的一些问题与困境。

4.4.3.1 生产性保护

“生产性保护”是指通过生产、流通、销售等方式,将非物质文化遗产及其资源转化为生产力和产品,生产经济效益,并促进相关产业发展,使非物质文化遗产在生产实践中得到积极有效的保护,实现非物质文化遗产保护与经济社会协调发展的良性互动。^①从“生产性保护”的概念可以看出我国对非遗的保护的认识与保护还处在初始阶段。而针对我国一些非遗项目进行抢救性保护,的确也起到了“抢救”的作用,后来一些专家学者提出的“整体性保护”提倡更加全面的进行非遗的保护工作。近几年,对“生产性保护”的呼声见涨,而在“2013年艺术人类学年会”上,张世闪教授题为《谁在生产?怎样保护?——透视中国非物质文化遗产的“生产性保护”》的论文,则对“生产性保护”中政府所应该发挥的作用做了更加详细的分析。

自19世纪西方工业革命以来,几次大规模的设计运动,其实归根到底就是在讨论手工艺与工业化发展的问题,伴随着工业文明强大的生产力和迅速的全球化效应。不可否认的是,手工业生产已经逐渐被挤出了历史舞台,当人们沉浸于强大的工业生产力和现代技术带来的前所未有的快感时,才将这些古老的歌舞、礼仪、手工艺制品当做一种特殊的艺术品来对待。而它们之所以被引起重视,是因为它们的形式、造型、观念完全不同于现代化的社会。而“生产性保护”的理念则是通过人为的干预把这些非遗项目融入现代生产,促

^① 概念来自于2009年文化部副部长周和平在“非物质文化遗产生产性保护论坛”上的发言。

进消费,在这种良性循环中得到生产和保护双丰收的结果。但是,这种“生产性保护”似乎更注重的是“生产”,而非“保护”,更多的是关注非遗能创造的新的产业链,而不是非遗的文化内涵。

我们所谓的保护,不仅仅局限于让某一艺术形式不要走向灭亡,而是要把非遗项目放在一定的文化语境中加以保护。以本文所研究的武家泥塑为例,武家泥塑自古相传有很多泥塑产品,但是现在最为盛行的还是“坐莲花娃娃”,因为它依托于当地每年的四月初八的庙会,这是一个整体性的文化现象,如果没有了庙会上在奶奶庙求子这一风俗习惯,武家泥塑的“坐莲花娃娃”也没有什么意义了,似乎也失去了传承的价值。在这里,武家泥塑便加入了文化的维度,将之与历史、习俗相结合才能更凸显它作为省级非物质文化遗产的文化价值,而不是经济价值。

4.4.3.2 数字化保护

非物质文化遗产的数字化保护,国外已经践行了很多年,但是在我国近几年来才逐渐被提及。“目前数字信息技术在大型的物质文化遗产领域的研究已经进入了一个良性的轨道,但在非物质文化遗产等领域的应用才刚刚起步。”^[1]浙江省哲学社会科学重点规划课题《数字化保护:非物质文化遗产保护的新路向》在2011年为我国的非物质文化遗产的数字化保护编写了理论专著。在非物质文化遗产领域国内也开展了一些实质性质的数字化保护项目,比如浙江大学CAD & CG国家重点实验室的“民间表演艺术的数字化抢救保护与开发的关键技术研究”,浙江大学计算机学院现代工业设计研究所的“楚文化编钟乐舞数字化技术研究”、“云南斑铜工艺品数字化辅助设计系统”等项目的研究工作。^[1]

通过这些项目可以看出我国正在积极主动的像数字化保护的这一现代化手段迈进。就数字化保护本身而言,笔者认为是在一定程度上保护非物质文化遗产的物理形态,但是却不能还原非物质文化遗产的产生的环境因素,也就是说并没有关注到民间群众这一主体。非物质文化遗产与物质文化遗产的最大不同就是它更关乎人的情感与环境因素,也就是说它的保护与发展也不能离开“文化”这一个大的环境。数字化保护的重点在于保护,近年的发展则又趋于了生产性保护。

仿佛非物质文化遗产如若想在当今传承,就必须依附于当今的技术手段和市场原则,这样的环境的改变势必会影响非物质文化遗产的呈现。这样也许就失去了我们当时实行“抢救性保护”的初衷,我们的初衷是让某一古老的艺术不要消失,如若渗透了太多现代化的手段,古老

[1] 彭冬梅,潘鲁生,孙守迁.数字化保护——非物质文化遗产保护的新手段[J].美术研究 2006.1

的艺术也是以另一种形式消逝。

数字化时代已经来临,对非物质文化遗产的数字化保护是有必要进行的,但是要适度。通过现代科技多媒体、网络、以及刚研制出的3D打印机等现代化设备,对非物质文化遗产的进行文字、图像、声音、视频等记录和保存,建立网上博物馆。中国非物质文化遗产数字博物馆(中国非物质文化遗产网)上虽然对非物质文化遗产的传人、代表作品等做了记录,但这仅仅是一个简单的介绍,并没有起到数据库的作用。要想真正做到数字化保护,还需要更完善的网络数字化体系,并且对数字化科技加以普及。

4.4.3.3 学院化传承

近几年来,由于关注非物质文化遗产的热度飙升,很多人们把民间艺术引进了大学课堂,以求达到更广泛的传承和发展。像云南艺术学院就设有民间艺术专业;西北民族大学美术学院和西藏大学美术学院都聘请专门的绘制唐卡的僧人来教授唐卡课程;武家泥塑的传人们也与内蒙古师范大学雕塑院有相关的讲座和互动课程。诸如此类的将民间美术设置成高校课程的一部分,使得民间美术传播的平台更科学化、系统化、规范化。

但是,这样一来,民间美术技艺传承所依附的整体环境发生到了改变,由以前产生与田间乡野的民间美术现在变成了一色的学院化环境,这样的环境是否能全面的传承民间美术所传达的民族审美文化信息呢?

其实,将民间艺术学院化,更注重的是一种推广,而非传承。无论是让中小学生课余学习民间艺术,还是在大学开设相应的专业课,都是为了让更多的人深入了解民间文化。通过学习绘画技艺制作技法等,是学生切身体会到蕴含在艺术品背后的文化价值。有些学生在学习的过程中对民间美术产生了及其浓厚的兴趣,自然会层层深入研究其文化背景以便更好的施展技艺进而沿袭这一发展脉络创作出新的作品,这种发源于内心的主动学习与发展的过程远远强过政府冰冷的法律保护,也比商业化的发展更具有纯粹性和原创性。

当然,不可否认的是,在高校内教授民间美术课程对民间美术的原生态传承或多或少都会有所影响,毕竟现代教育与民间传承方式之间是有差异性的。唐卡过去是由专门修行的僧人绘制,现在教授给接受现代文明洗礼的学生绘制,也许呈现出的唐卡本身的技艺并无差异,但是心境和情感却是不同。而武家泥塑与学习现代雕塑的学生们进行互动时,很多学生的审美观念还停留在现代审美观念上,并不能理解相对粗糙的民间手工艺中潜在的民族审美文化,这些差异性也许会导致民间美术在学院化的过程中“变味儿”。如何“原汁原味”的在高校间进行非物质文化遗产的教学工作是现在我们应该重视的,在教授与学习的过程中将民间艺术与现代艺术严格的区分开来,创新应建立在尊重传统文化的基础之上进行。

景德镇陶瓷学院可以作为结合现代艺术教育与传统中华文化的典范，既具有现代的设计理念设计陶瓷工艺品，又尊重我国古老的烧制技术，将其发挥到极致。在高校设立非物质文化遗产的课程对于其传承还是具有一定积极意义的。

4.4.4 对武家泥塑保护与传承的几点想法

怎样对非物质文化遗产进行合理的保护和发展一直是学者和政府部门近年来热议的话题，笔者以为，非物质文化遗产的保护主体是人，既然是以人为主体的艺术形式，则对人们生存环境的重视不容忽视，也就是说某一艺术形式所依托的表现者和表现环境才是保护的重点，因此，把非物质文化遗产放进民族文化中进行研究和保护才能使凸显出其蕴含的艺术文化价值。笔者对非遗的保护提出几点粗浅的想法

4.4.4.1 注重不同阶层的艺术，不要局限于只研究精英艺术

在我国悠久的历史传统文化中，精美绝伦的艺术品不乏少数，从青铜器到举世闻名的瓷器，这些造型艺术显示着古代人民的审美观念。而专家学者们都大多数把注意力转向了这些造型精美，技艺娴熟的艺术品中。从泥塑而言，我国的泥塑最为出名的要数天津“泥人张”，仿佛已经成了一张老北京的名片，深入中外人民的心中。但是，对于同一种艺术形式，不同地域的人民由于民俗、文化等不同环境因素的影响，对其理解也并不相同。而对同一种艺术形式展开更全面的研究，才能使我们了解到审美文化的多元性。因此，对非物质文化遗产的保护不应该仅仅的局限于某些精英艺术。精英艺术之所以表现出美轮美奂的艺术效果，也是因为其不断发展、变化、改进、研究的结果，在变成为精英艺术之前也是由民间艺术发展而来的，民间艺术的重要性也就显而易见了。对不同阶层艺术的全面研究才能更好的发掘某一艺术形式的文化发展脉络。

以泥塑举例，我国泥塑分布极为广泛，几乎每一个地区都有具有自身特色的泥塑产品，而最为出名的南北代表，惠山泥人与泥人张，虽然都为泥质品，但是其特点却有着鲜明的不同。惠山泥人保持着更多祖先崇拜与神话习俗相关的特点，而泥人张则更侧重于写实把玩的皇家气息。而笔者所研究的武家泥塑却是融合着中原文化与草原文化的泥塑制品。这些泥塑实际上都是某一地域民族文化的承载者，只是在发展的过程中由于经济、政治、文化、生活习俗以及现代关注度的不同而呈现出了具有不同特点艺术品。

如果简单的用现代审美观念对其进行筛选后进行研究，势必会造成民族审美文化元素的

缺失。民俗审美文化的具有的多元性应该从不同阶层的民间艺术中发掘，还原其艺术品本身的发展土壤。在申报非遗项目的同时，应该有更多的人了解和关注民间艺术的价值。是人们具有更多的文化自觉性，将民间艺术放入历史的维度进行分析，而不是用简单的视觉审美效果来评判。这样才能完善艺术品的内在基因与发展脉络。以物为切入点关注以民间艺人为主体的审美情感，了解左右民间艺人审美思维的审美文化观念。这样才能从根本上保护到非物质文化遗产所关注的主体——人。

4.4.4.2 对非遗进行当代可行性分类，进行不同形式的保护

很明显，艺术不能孤立的存在，艺术是对观众的一种反映。^[1]因此观众们的反映从一定程度上左右着艺术的走向。我们现在所保护的非物质文化遗产，有些在当代是可以符合当代审美，具有当代艺术价值和使用价值，而有些则更需要依靠环境和文化的土壤才能体现其艺术价值，并且与现代文化融合有一定困难的非物质文化遗产。面对这两种不同的非物质文化遗产，我们也应该采取不同的措施进行保护，才更有针对性和可行性。

首先是可使用的，这类的民间美术类艺术品比较多，比如剪纸、唐卡、年画、版画、刺绣、泥塑等，这些民间工艺品在当今也可以作为一种区别与现代设计风格的艺术品，无论是艺术家还是老百姓们都很喜爱。像诸如此类的非物质文化遗产的保护和传承就可以结合数字化保护与生产性保护共同实施，利用数字化保护的固定性和便利性，可以将这些民间美术品最古老原始的版本通过视频、图片、文字等技术进行记录和收藏整理，对民间艺人的手工艺技术进行完整的传承。另外，再通过生产性保护将这些民间工艺品一定程度的工业化和产业化，把握民间工艺的精髓和主要特点，在其创作技法上可以进行合理的改良创造，但是要以民间工艺的审美特点为主要创作理念。此类非物质文化遗产保护的是以民间艺人为主体而创作出的可视化的“物品”，这些“物品”承载了一定的风俗习惯与文化因子，只要我们准确的把握出这些民间工艺品所具有的独特的民俗文化内涵，进而在此基础上与现代化手段相结合进行产业化发展，也是可以很好的把民间艺术所要传达的文化内涵继承和发展。民间美术的形成之初多以手工形式为主，随着技术力量的改进，对这些民间艺术品的技术层面进行一定的改良是人类发展的必要阶段。

第二类非物质文化遗产就是要在特定的环境与民俗中才得以进行，例如少数民族节日、风俗、仪式等。此类的非物质文化遗产并不适用于大众文化，因此保护和传承方式也应该有所改变。很多少数民族地区将具有本地特色的非物质文化遗产项目与旅游节目相结合，力求达到宣传和普及的目的。笔者以为，这种商业形式的普及和推广非物质文化遗产的形

^[1] Edward Lucie-Smith, visual arts in the 20th century [M]. p.3

式是不可取的,除了满足一些开发商盈利的需求之外,并没有对少数民族地区的非物质文化遗产的传承和保护起到有效的作用,相反,商业化的入侵还破坏了非遗原生态的表现。这类非遗项目进行数字化保护的同时,生产性保护的力度可以减小或者干脆不用。有些地区因为地理位置封闭,当地居民与外界沟通较少,保持着原有的古老风俗习惯,如果吸引太多游客会加速这一地区的现代化进程,这种人为的施加催化剂对非遗原生态的保护是一种揠苗助长的不利方式。因此,加大研究者研究的力度更重于一味的生产性保护,强行披上现代化的外衣不如从根本上发掘该非物质文化遗产的实质。

4.4.4.3 与现代设计结合,从根源上融入中国传统文化

非物质文化遗产保护与发展的另一条趋势就是提炼非物质文化遗产中的民族文化因素与现代设计相结合,这虽然也可以算是生产性保护的一种手段,但是笔者在这里说的现代设计并不是简单的旅游产品的开发,而是真正具有我国民族元素的现代设计。

我国的现代设计,尤其是工业设计似乎很难具有鲜明的标识度,虽然现代中国风的设计引起了一定的重视度,但是纵观此类产品,大多都是利用中国民族元素,例如脸谱、水墨画、青花瓷等。这些中国风元素的运用使得设计风格具有了鲜明的辨识度与独特的东方美的韵律感。但是就工业设计而言,我国的设计风格没有中国文化的基因在里面,也就中国元素的叠加重构并不能从根本上使得民俗审美文化融入现代设计的骨髓里面。例如德国的产品,从生活日用品到电子产品再到汽车制造,几乎所有的产品都渗透着创建包豪斯时候的设计理念:理性主义、强调功能的同时不失设计感。从20世纪初期发展至今,把现代设计的理念发展至极致。同样,荷兰的家具遍布世界各地,宜家家具更是受到现代年轻人的追捧,这种风格形成于20世纪初期荷兰“风格派”。每一个民族、每一个国家包括每一个品牌,他们的设计产品都应该有一种蕴藏在内的“DNA”,来传承民俗审美文化的独特性。



图 4.5 杨慧珊、张毅联展的琉璃作品

我们应该在众多的非物质文化遗产中提取到更深层次的审美文化内涵,进而在与现代设计相结合,来克服形式上元素的简单堆砌的设计理念。在这一方面我国台湾的杨慧珊与张毅在1987年创建的琉璃工房就达到了中国文化与现代设计结合的典范。他们使用脱蜡铸造

法(pate-de-verre),将琉璃与中国传统的佛家文化完美的结合在一起,不仅仅是元素的堆砌,还融入了佛家的空灵的境界。仿佛是敦煌莫高窟的现代呈现。(如图 4.5)将非物质文化遗产与现代设计相结合,其实也是将“中国制造”变为“中国创造”的一个途径。传播我国的传统审美文化不仅仅是专家学者或者设计的工作,更多的也是要提高整体民众的审美自觉与文化自觉性,大众文化与精英文化,保守与前卫,生活与艺术,寻求这些反义词之间的平衡点才能是民族文化得到有效的保护与长久的发展。

主要参考文献:

- [1] 彭吉象. 艺术学概论[M]. 北京: 北京大学出版. 2006.
- [2] 方李莉, 李修建. 艺术人类学 [M]. 北京: 三联书店. 2013.
- [3] 宋生贵. 走向心富 ——宋生贵散文随笔选[M]. 北京: 人民出版社. 2013.
- [4] 张士闪等. 节日研究 [M]. 济南: 泰山出版社. 2013.
- [5] 徐英. 中国北方游牧民族造型艺术 [M]. 呼和浩特: 内蒙古大学出版社. 2006.
- [6] 彭修银等. 现代艺术学 [M]. 北京: 中国社会科学出版社. 2011
- [7] 詹姆斯·鲁尔. 传播时代的文化[M]. 台北: 韦伯文化国际出版有限公司, 2005.
- [8] 宋生贵. 艺术美学新论 [M]. 呼和浩特: 内蒙古大学出版社. 2006.
- [9] 张士闪. 中国民俗文化发展报告 [M]. 北京: 北京大学出版社. 2013.
- [10] 张文勋、施惟达、张胜冰、黄泽. 民族文化学[M]. 北京: 中国社会科学出版社. 1998.
- [11] 王连海 王伟. 民间玩具[M]. 北京: 中国文联出版社, 2009.
- [12] 和林格尔县志编纂委员会. 和林格尔县志. [M] 内蒙古人民出版社. 2010.
- [13] 曲平均等. 西厂圪洞村志. [M] 内蒙古人民出版社. 2013.
- [14] 徐英. 欧亚草原游牧民族历史文化大事年表. [M]. 内蒙古教育出版社, 2013.
- [15] 赵健磊、张宏岳. 中国民间泥塑技法[M]. 中国劳动社会保障出版社. 2009.
- [16] 上海辞书出版社. 美学小词词典. 2004.
- [17] 张文勋. 民族审美文化[M]. 昆明: 云南大学出版社, 2007.
- [18] 彭吉象. 中国艺术学 [M]. 北京: 北京大学出版社. 2011.
- [19] 杨先让 杨阳. 民间黄河[M]. 北京: 新星出版社, 2008.
- [20] 邢莉. 摇篮边的祝福——中国诞生记[M]. 上海: 上海文艺出版社. 2001
- [21] 冯骥才. 中国民间泥塑技法[M]. 北京: 中国劳动社会保障出版社, 2009.
- [22] 余虹. 审美文化导论 [M]. 北京: 高等教育出版社. 2006.
- [23] 朱和平. 中国工艺美术史[M]. 长沙: 湖南大学出版社. 2007.
- [24] 张道一. 张道一论民艺[M]. 山东美术出版社. 2006.
- [25] 宋生贵. 传承与超越——当代民族艺术之路[M]. 北京: 人民出版社. 2007.
- [26] Edward Lucie- Smith. visual arts in the 20th century [M]
- [27] 佚名. 元代畫塑記[M]. 北京: 人民美术出版社
- [28] Booth, Wayne C. / Colomb, Gregory G. / Williams, Joseph M. The Craft of Research [M]. Univ of Chicago Pr
- [29] 王宏建. 艺术概论[M]. 北京: 文化艺术出版社. 2011.

附录 1: 文献综述

在论文写作之前,笔者对与民间泥塑相关的文章做了整理和归类。以便与在了解前人研究的基础上,在本文的撰写中有所突破、创新和补充。民间泥塑作为一种较为普遍的民间艺术品,各个不同地区的泥塑既有相似之处也有不同的地方,因此成为了我国相关学者研究的热点,相关的论文专著也有不少。笔者将这些学术成果做了简要的梳理、分析。

笔者所搜集到的相关文献资料大致分为以下几个方面:

(1)民间泥塑专著类。系统的对中国民间泥塑的历史背景、制作工艺、艺术特色以及创作特点等进行研究分析,有大量的图片资料,并且都以全国有名的民间泥塑为研究对象,如天津“泥人张”、凤翔泥塑、无锡惠山泥人、高密聂家庄泥塑、白沟、玉田泥塑等,其中包括专著和期刊论文以及学位论文。此类文献资料主要包括:赵健磊 张宏岳所著的《中国民间泥塑技法》,中国劳动社会保障出版社 2009 年出版;徐华铛写的《中国传统泥塑》人民美术出版社,2005 年第一次印刷;以及张钊 张宏岳所著《民间彩塑》河北少年儿童出版社 2007 出版。这些著作都以泥塑作为主要研究对象,对泥塑的源流、工艺等详尽描述。材料十分丰富,论述也详实可靠。但是缺少前瞻性的理论研究

(2)根据相关的研究民间泥塑类论文与田野考察报告,以及对目前各地的民间泥塑进行横向对比的学术性论文。这类论文基本可分为两个重点进行论述:第一类是根据个人的专业性角度出发进行研究,通过详细介绍民间泥塑的所用材质、制作工序与历史传承,研究泥塑艺术特色的研究与功能定位的分析,并对民间泥塑的特点进行清晰地分类,同时对民间泥塑艺人以及家族传承历史作到详细地概述。这类论文是通过一个线索开展对某种民间泥塑的全面并且深入的研究,最后串成一篇完整的有逻辑性的论文。最终落脚点是以民间泥塑作为动态艺术现象进行论述,在论述中必然需要研究与民间泥塑相关联的当地的自然环境、人文环境以及周围的民间艺人,之后更深入的挖掘这类民间泥塑潜藏的文化背景与内涵,对于这种背景与内涵再进行解读。第二类是通过运用艺术学、社会学、民俗学、考古学等专业方面知识对民间泥塑做研究以及深入的分析,此类论文的着眼点将其社会文化内涵作为重点进行研究,阅读此类论文的好处是,笔者可以清楚的了解民间泥塑的社会方面的知识,因为这种研究更加准确,使得笔者从中得到启发,尤其是对于本文的研究重点方面使笔者获益良多。此类论文中,有几篇优秀博士论文在民间泥塑变迁与民间泥塑艺人的关系方面进行了详解。

此类文献资料主要包括:清华大学美术学院杨萍的硕士毕业论文《凤翔泥塑当代变迁研

究》；清华大学周佳的硕士研究生毕业论文《惠山泥塑女艺人研究》；西安美术学院朱小娟的硕士研究生毕业论文《从凤翔“泥塑虎”领悟民间艺术的语言特征》；河南大学的催师瑜的硕士毕业论文《秀山泥人李泥塑艺术研究》；

除了此类的学位论文以外，还有一些篇幅较短的期刊论文，例如：

张新沂（天津科技大学艺术设计学院）《北方泥塑艺术资源的传承研究》，载《艺术与设计(理论)》，2011年08期；

王仲伟（韩山师范学院美术系）《潮州大吴泥塑与天津泥人张造型艺术的比较研究》，载《美术教育研究》，2012年02期；

林继富（华中师范大学文学院；中央民族大学文学与新闻传播学院）《从泥土到艺术——泥塑的文化属性及其审美特征分析》，载《长江大学学报(社会科学版)》，2009年04月；

李雅日（广西师范大学）《论民间工艺美术的人文精神》，载《社会科学家》，2012年4月；

李磊（河南财经学院）《试论民间泥塑玩具的审美与价值观》，载《艺术与设计（理论）》，2008年05期；

刘岩，李伯川（云南农业大学）《河北白沟传统泥塑工艺的探究》，载《云南农业大学学报——社会科学版》，2012年03期；

张西昌《凤翔泥塑的“手工艺”调研》，载《西北美术》——传统艺术，2007年04月；

余永红（陇南师范高等专科学校美术系）《成县竹南寨泥塑的艺术特色》，载《新疆艺术学院学报》，2009年01期；

孙元国（聊城大学音乐学院）《中国泥塑艺术起源与发展综述》，载《聊城大学学报》（社会科学版），2011年02期；

秦川（江南大学设计学院）《浅析凤翔泥塑对现代设计的启示》，载《江南大学学报（人文社会科学版）》，2005年06月；

龚珊珊，刘勃宏（西安文理学院艺术设计系）《陕津苏三地泥塑艺术的比较分析》，

载《陕西广播电视大学学报》——中国文化研究，2009年09月；

曾文芳（陕西师范大学民族研究中心）《凤翔泥塑与陕西民俗产业》，载《西北大学学报（哲学社会科学版）》2007年02期；

杨晓燕，冯东，张淑华，张之华（西北工业大学）《从“凤翔泥塑”看陕西民间艺术的存在与发展》，载《西北工业大学学报（社会科学版）》，2007年12月；

李强，党天才（宝鸡文理学院美术系）《谈凤翔彩绘泥塑与木板年画的生产性方式保护》，载《美术大观》——艺术理论，2010年01期；

刘西省(深圳职业技术学院)《从凤翔泥塑看民间美术的美学特征》,载《艺术与设计(理论)》2011年04期;

李慧民(咸阳师范学院)《凤翔泥塑的艺术特色》,载《咸阳师范学院学报》——陕西方言与民俗文化研究,2009年09月;

刘瑞(西安建筑科技大学艺术学院)《试析陕西农村泥塑的审美特征》,载《农业考古》2011年04期;

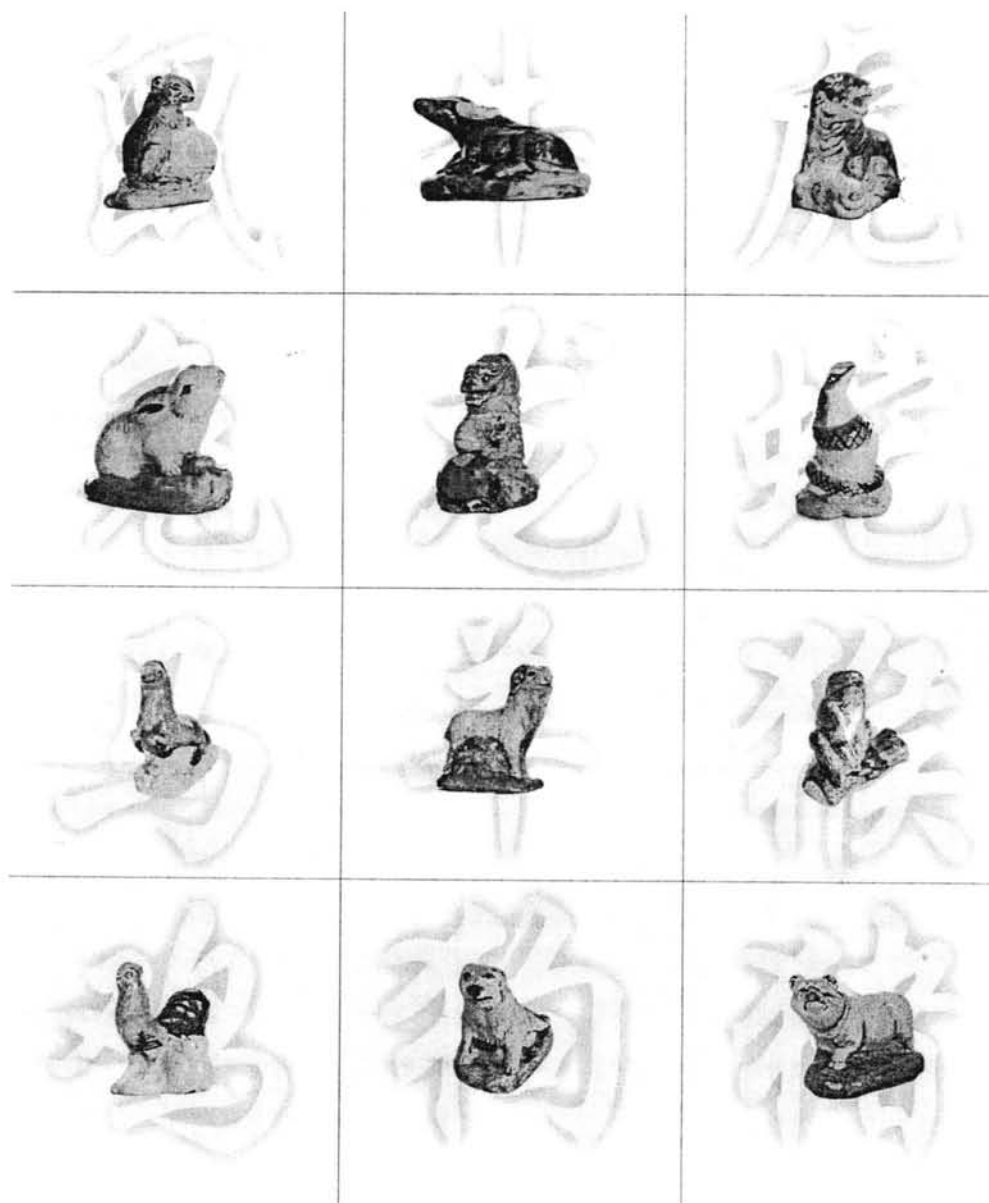
乔桂强(浙江教育学院)《地方非物质文化的变迁及原因分析——以凤翔彩绘泥塑文化为例》,载消费导刊(文化研究)。

(3) 地方志、民俗志、大事年表等历史资料。此类资料介绍内容一般较为简单,但是具有历史意义。记录客观有很强的参考价值,但是搜集起来还是有一定的困难。目前笔者对于此类的资料的搜集还一直在进行。已经搜集到《和林格尔县志》与《西厂圪洞村村志》以及徐英老师所著的《欧亚草原游牧民族历史文化大事年表》。除此些之外,还有一本《元代画塑记》,它是记录元代宫廷艺术家从事雕塑、画像所需工料的一本书。《畫塑記》它保留了当时画工、裱工、特别是雕塑方面的资料,可供从事画塑艺术者的参考借阅。

(4) 在网络上搜集有关国内外的泥塑资料,包括民间泥塑与现代雕塑的资料。以了解泥塑的近代演变以及发展的最新情况。寻求新的切入点与创新点运用在论文的撰写中。

附录 2: 武家泥塑作品种类一览表

十二生肖



传统泥塑



1 求子娃娃 (男)

2 求子娃娃 (女)



3 猴子偷桃

4 妇女抱小孩



5 戏曲人物 (一)

6 戏曲人物 (二)

7 戏曲人物 (三)

8 戏曲人物 (四)



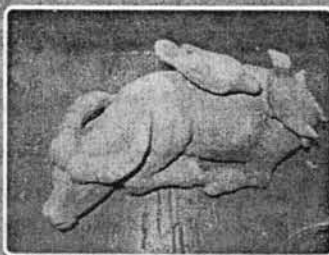
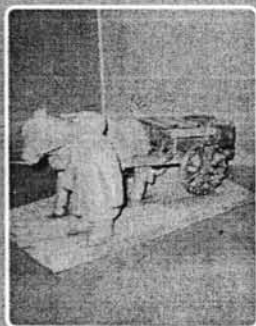
9 戏曲人物 (五)

10 戏曲人物 (六)

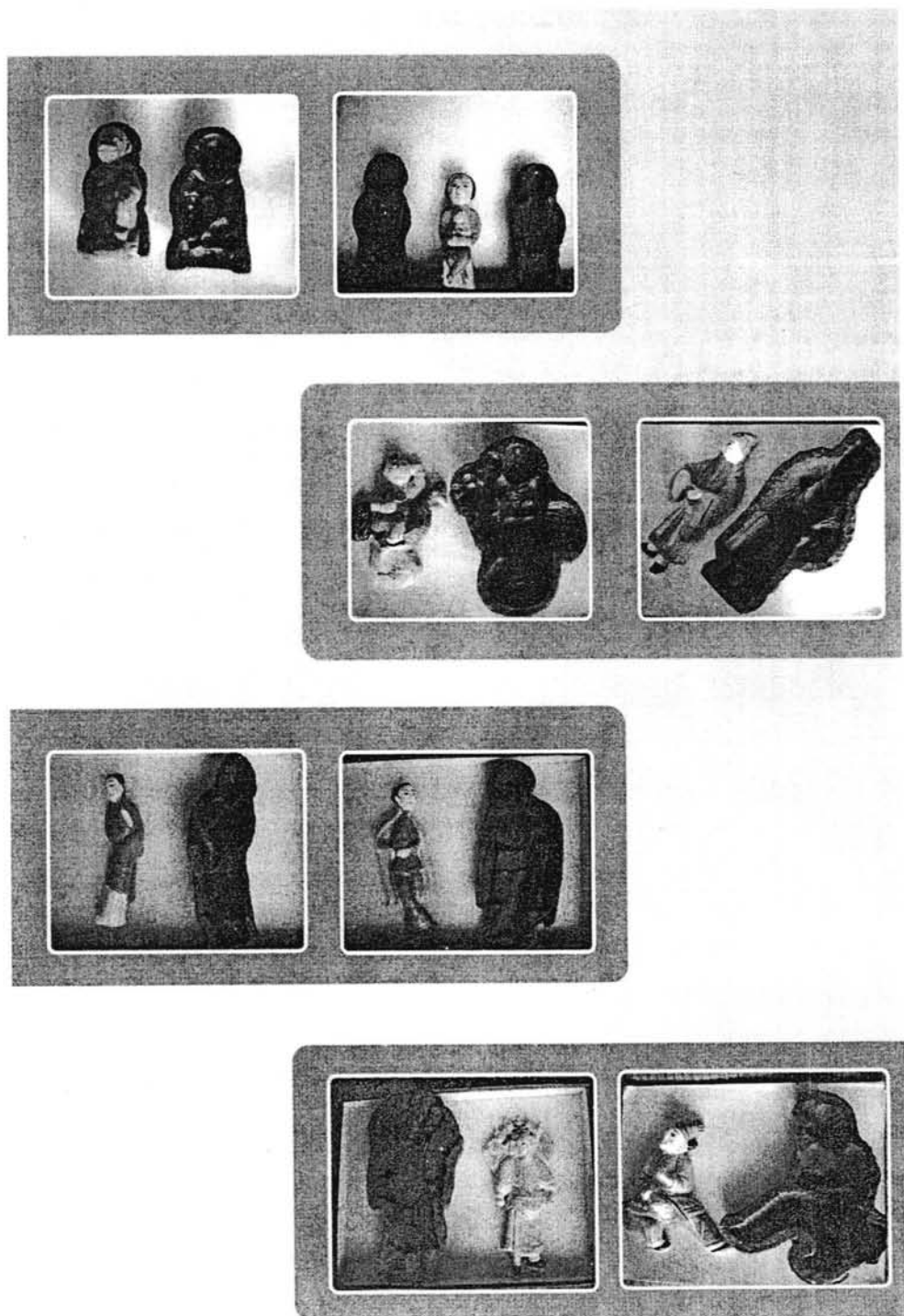
11 吉祥娃娃 (一)

12 吉祥娃娃 (二)

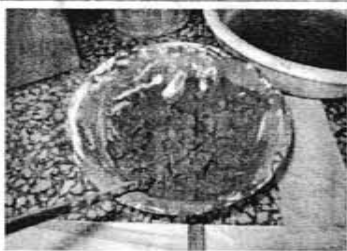
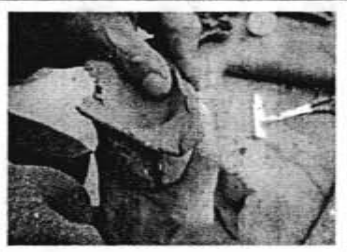
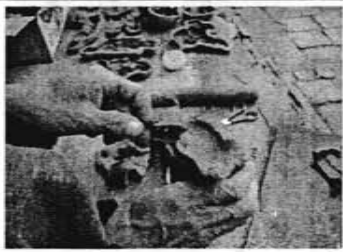
现代泥塑

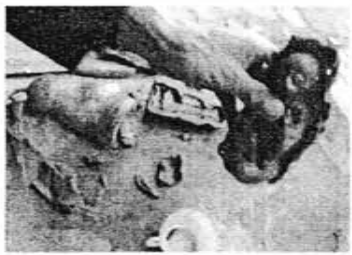
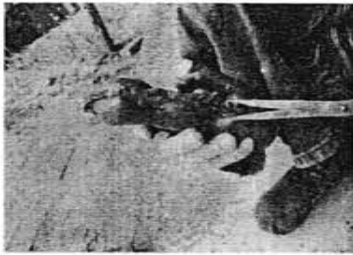
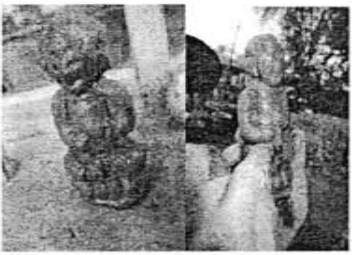
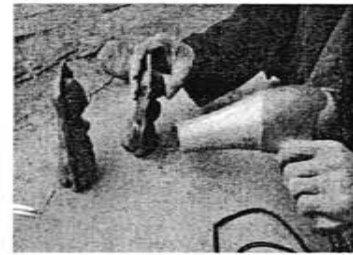
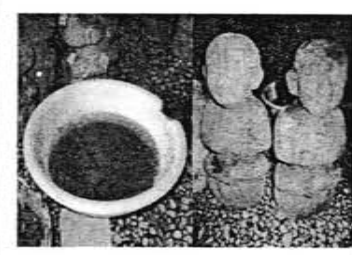
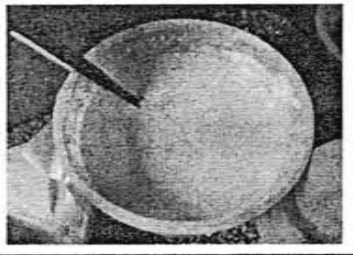


附录 3：武家泥塑部分作品与模具对照表



附录4: 武家泥塑制作过程图解

			
选料	捣泥	塑坯 — 制泥皮	塑坯 — 选模具
			
塑坯 — 涂食油	塑坯 — 挤压泥皮(1)	塑坯 — 挤压泥皮(2)	塑坯 — 修剪边缘
			
塑坯 — 闭合模子	塑坯 — 封口	塑坯 — 修剪封口	塑坯 — 去掉模子

			
塑坯 — 修补边缘	塑坯 — 初步定型	塑坯 — 用剪刀修剪大型	塑坯 — 用刻刀修剪细微
			
塑坯 — 用手定位细节	等待阴干	阴干 — 用吹风机加速	粉洗
			
上色 — 上打底色	上打底色前后对比	用颜料上彩	成品

致 谢

脱去棉衣，期盼的人间四月天来了。明媚的阳光，匆忙的人群，猛然间，三年已逝。论文接近尾声之时，又到一年毕业季。

学术论文的严谨几乎容不得我们参杂太多的情感，但正是这种看似冷血的理性与客观推进着人类前进的步伐。虽然对于年轻的我们来说，论文中有太多稚嫩的观点，太多不成熟的例证，但这也是我们成长的一种方式。而在这个成长的过程中，我们需要感谢太多人。

首先要感谢我的父母，来自家人的帮助与无声的支持永远是我们每个人最坚实的力量。在我攻读硕士期间，父母对我无论是在经济上还是生活上的照顾都那么周到细致。但我最要感谢他们的是，从小到大从不干预我的选择，并且最大限度的支持我所做的选择，默默的给我提供帮助。他们并没有把自己的思想强加在我身上，或是让我去完成他们的理想。这样一种自由且踏实的氛围是我能够认真完成每一件事情的基础。在写论文期间，每次田野调查，都离不开爸爸的相伴。无论多么糟糕的天气，多么泥泞的道路爸爸都会亲自驱车带我去，几趟田野调查下来，爸爸似乎也对如何做田野调查轻车熟路了。

其次要感谢我的导师赵志生老师，他独特的教育理念与豁达的性格无形的为我减轻了压力，也让我明白了自主学习的重要性。他从不认为学习应该拘泥于课堂之上，只要你感兴趣，生活之中的任何点滴都是学习。他也从来不强迫我们干任何没有兴趣的工作，喜欢是一切力量的源泉。只有发自内心的喜欢，才会触动心灵深处的求知欲。

在这里还要感谢宋生贵老师，宋老师总是教育我们多读书，写论文的时候才真正体会到书读得少带来的不便。另外，在宋老师课上学到的美学思想，也为我在论文中理论方面的写作提供了很大的帮助。

还要特别感谢徐英老师，在他的教导下，我建立起了论文的整个框架结构。并且对田野调查有了新的认识，田野调查不仅仅是写论文的基础，更是有关艺术学研究的实证基石。每天看着徐老师忘我的研究精神以及对学生及其负责的态度，让我不由的心生敬意。还要感谢赵一东老师，亲切和蔼又不失风趣，他课程中所讲内容很是丰富，但却是我们研究造型艺术的理论基础。记得我在参加内大“挑战杯”竞赛时，赵老师还为我写了推荐书，从其专业的学术角度对我的论文做了中肯的评价，可见赵老师对学生学习的关心与照顾。还有李欢喜老师，他的文献学课程给我们系统梳理了文献在学术研究中的重要性，这无疑是我们做好论文的起点与指点。李欢喜老师对学生也特别亲切，记得我有几本参考文献找不

到，李老师还亲自给我示范搜索文献的方法。我还要感谢李树榕老师，她所教授的“概念无盲点”理论让我在完成论文的过程中时刻严格要求自己。我还要感谢乌力吉巴雅尔老师，是他的课程让我感受到蒙古族艺术的悠久绵长，更让我感受到蒙古族音乐的魅力与灵魂我还要感谢包晓兰老师，是她让我体会到瑰丽繁复的蒙古族服饰美丽，她细声慢语地讲述，更像是向每一个学生把蒙古族服饰的故事娓娓道来。

最后，还要感谢我的师姐张梦欧，她毫无保留的向我传授自己积累的宝贵经验。还有刘轶师哥，他无偿给我提供我所需要的照片资料，还有周楷朝师哥在生活中对我的帮助。以及我所调查的武文胜师傅，他对艺术的执着一直感动着我。还要感谢徐犀同学，他帮我改正了许多论文中的错误。还有我的研究生同学李旭东，经常与我探讨专业的学术问题，虽然所研究的方向不同，但是却为我的论文撰写提供了很多可以借鉴的地方。当然，还要感谢我们2011级艺术学专业所有可爱的同学们，三年愉快、友好互帮互助的相处，是完成论文的前提。

毕业是伤感的，面对不得已的离别。毕业又是欢乐的，预示着新的开始。

黄隽瑾

2013年3月27日

攻读学位期间发表论文

1. 黄隽瑾. 内蒙古和林格尔武家泥塑田野调查报告[J]. 内蒙古大学艺术学院学报,2012(3).
2. 黄隽瑾.本真性的多元化视角: 普洱茶在云南和其他地方的消费研究(上)[J].
内蒙古大学艺术学院学报,2013(1).
3. 黄隽瑾. 内蒙古和林格尔武家泥塑田野调查报告[A].2013 年中国艺术人类学国际学术研讨会论文集[C].2013.10
4. 黄隽瑾.本真性的多元化视角: 普洱茶在云南和其他地方的消费研究(下)[J].
内蒙古大学艺术学院学报,2013(3).