

张道一 论民艺



张道一 著

 山东美术出版社

J528
169

张道一

论民艺



张道一 著

山东美术出版社

数据

张道一论民艺 / 张道一著. — 济南: 山东美术出版社,
2008.5

ISBN 978-7-5330-2437-6

I. 张… II. 张… III. 民间工艺—研究—中国 IV. J528

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 062996 号

责任编辑: 陈 蔚 吴瑞霖

装帧设计: 张道一

出版发行: 山东美术出版社

济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

<http://www.sdmspub.com>

E-mail: sdmscbs@163.com

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 山东新华印刷厂临沂厂

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 20.5 印张

版 次: 2008 年 5 月第 1 版 2008 年 5 月第 1 次印刷

定 价: 46.00 元



目录

自知者明	
——以此为序·····	1
中国民艺学发想·····	10
建立“民艺学”的必要性·····	20
《民艺学论纲》序·····	31
国风有形	
——《中国民间美术全集》总序·····	44
中国民间美术概说	
——前苏联版《中国民间美术》代序·····	49
中国民间文化论·····	69
民艺研究的若干关系·····	83
民间美术的价值观·····	112
民间艺术对话录·····	125
有形国风的采集·····	139
民间美术的二分法·····	142
路在脚下	
——《民间文化的可持续发展——民间艺术的文化生态论》序·····	150
追求美好	
——《民间美术通论》序·····	152
张果老倒骑驴·····	156
女红之路·····	160
小鸪的歌·····	165
民艺与旅游文化·····	168
深沉雄大的砖石精神	
——汉画像石和画像砖的艺术成就·····	179
年画论列·····	193
喜看潍坊民间孤本年画·····	206
《太平欢乐图》题记·····	208
《应用民俗学》序·····	211
巧手出“苏式”	
——《苏州民间手工艺》序·····	213

《苏州民间手工艺》分类表	215
中国的蓝印花布	217
蓝花的变奏	
——民间蓝印花布之美及其他	219
鬓发如云	
——《发髻上的中国》序	236
魂归何处	
——谈丧葬和祭祀的纸扎艺术	238
金桥·银桥·奈何桥	
——徐州地区的“送老花”和“送老歌”	249
“剪花娘子”库淑兰	253
洒脱艺人程建礼	259
可敬的花姆	264
泥土情深	
——《喻湘涟王南仙泥塑集》序	268
灵性的发挥	282
管祥麟情系天涯	285
民间文化的觉醒	
——《中国民间美术辞典》代序	287
民艺的保护与振兴	293
鲁迅论民间艺术	304
后记	320

自知者明

——以此为序

人贵有自知之明。《易经》上说：“履以和行，谦以制礼，复以自知。”（《系辞》下）疏曰：“自知者，既能反复求身，则自知得失也。”《老子》说得更清楚：“知人者智，自知者明。”这是久经验证了的至理。一个人的修身是如此，一个民族的振兴也是如此。记得小时候正处抗日战争时期，写文章的人常把我们的国家比作“睡狮”，一旦睡狮觉醒，它会怒吼，迸发出巨大的力量，抗击侵略者。这种自知唤起了民众，最终取得了胜利。在文化上又何尝不是如此呢？只有熟悉自己，了解别人，有所继承，有所借鉴，才能得到健康的发展。

这些年研究民间艺术，我翻阅了有关的历史文献，考察了许多偏僻的乡村和城镇的老街小巷，访问了一些老年人和手艺人，写了不少随感式的文章，也有一些心得笔记，在报刊上发表的长长短短的散篇已有一百五十多篇。在1988年发表了《中国民艺学发想》之后，有许多远道的朋友向我询问，或者写信，或者登门，同我探讨民艺问题，所涉范围很大，有的问题我也没有解决，因为我也是在学习和探索之中。

为什么我会选中民艺作为研究的对象呢？套用说书人的话说：真是说来话长，一言难尽。这与我的故土、成长、专业、爱好都有关系。我出生在鲁北平原的一个小县城里，这个县在新中国成立后已经撤销，那个小县城也变成了自然村。虽说是“长无乡曲之誉”，却不失为民族文化滋润之地，华夏文明并没有舍它而不顾。尽管是在战争的年代，日寇的铁蹄践踏了县城，但周围几十里的农村仍是游击队活跃的地区。1943年，在11岁的时候，我到乡下去读高小，每天晚上的“必修课”是在院子里列队唱救亡歌曲，于是便在少年时代开始懂得了家与国的关系。因为在农村，住在农民家里，所接触到的都是传统文化；偶尔听到老师讲外国人的文化与生活，譬如说用刀叉吃饭、穿高跟鞋、上楼坐

电梯等，也只是当做趣闻，不过是“天方夜谭”而已。那时候我所接触的，多是文人的书画和大量的民间实用艺术，包括剪纸、年画、皮影及地方戏，以及人生礼仪中的艺术活动。晚上聚集在一起讲故事，也多是鬼狐之类，长大之后读《聊斋》，才知道其间的渊源关系。生长在这样的生活氛围中，自然会受到传统文化的浸润。所以，在我着手研究民间艺术时，对于民艺的各个方面和民俗的事项，有许多记忆犹新，好像第一手材料都装在旧时的那个篮子中。

当然，生活在那样的环境中，小时候受到熏陶，不等于是后来所攻专业和工作必然。在人生的道路上，总会有不同的机遇或是高人的点化。与现在专业的划分过细截然不同，我所读的大学是先打共同基础，带有“通才”教育的特点，而将“专业”作为选修，至今我仍认为这是一种较好的教学方式。当时在同班的同学中，有的选油画，有的选雕塑，我选的是“图案”，即后来改称工艺美术，现在又称设计艺术的专业。这是一种实用性的艺术，而民间美术大部分也是日常应用的，很自然地相通。在我接触的老师中，有许多是著名的艺术家，学养很深，他们有的虽然不是专门研究民艺，但都很重视民艺，并鼓励我进行研究。有不少人向我讲述民间艺术的重要，给我介绍读物，送给我有关的资料，我至今还保留着不少。所以对于我来说，研究民间艺术也是很自然的事。

不过，要说明的是，最初的所谓研究，主要是从装饰和图案的角度研究它的淳朴和稚趣，欣赏它的“粗、俗、野、土”，而且都是带有“画”意的，如民间木版年画、剪纸、皮影等，着重于对其艺术创作技巧的借鉴。对于更广泛的民间艺术，则是了解不多，更谈不上在理论和文化等方面的深刻理解。

譬如说，我在读大学时就热衷于民间剪纸的收集和新剪纸的创作。先是在济南，旧时的趵突泉紧靠着一条小街叫“剪子巷”，都是卖农村妇女用的针线活计，其尽头便是劝业商场，也都是卖手工业制品，再往南不远出了城门，便是我读书的学校。当时的“劝业商场”是随清朝末年的“南洋劝业会”之后兴建的，卖的都是“土”货，很是热闹。因为距学校近，我也常去逛逛，曾在那里收集到大量的枕头花和鞋花的剪纸。那是作为绣花的底样，内容非常丰富，剪刻的技巧也高。因为现在的人已不穿绣花鞋，枕头也变了，所以鞋花和枕头花的剪纸也就成了绝唱。不久前去济南，连剪子巷也变成了空巷，趵突泉隔在了墙外，劝业商场已不见踪影，一切都变样了。后来学校迁往青岛，我曾在一个旧货市场中认识一位摆地摊剪鞋花的老大娘，收集了不少她的剪纸。有一次在一个偏僻的巷子里，看到一家人家的窗户上贴着窗花，便进去询问，是这家主人的即墨亲戚所剪——那是一位年轻妇女，正在拐磨做煎饼糊糊。她听说一个大学生非常喜欢她的剪纸，便停下手中的活，高兴地给我剪了好几张，我不仅如获至宝，而且好像感受到艺术与大众的关系。当时的所谓“新”剪纸，是用剪纸的形式表现劳动、时事等新内容。我

在课余剪过很多，有的还发表在报纸上。为了进一步研修图案和工艺美术史论，1953年我有幸成为陈之佛先生的入室弟子。我曾经拿几幅过去的剪纸请教于陈先生，他看了大为赞赏，并要我整理出来，由他推荐出版，还亲自写了一篇序言。他说：“由于作者平日肯向民间艺术学习，有较深的体会，因而在他的作品中也就能够吸收中国剪纸的固有风格而很少套用新题材，取得了现实形象与装饰趣味统一的良好效果；同时，在画面上也能表达生活情趣，这一优点，不可不说是剪纸艺术的一些成就。在技巧方面，线与面的安排，疏与密的分配，也很妥适。尤其是夸张和简化，本来是剪纸艺术上不可缺少的手法，也是剪纸创作上最难处理的一端，但这些作品中，我觉得作者掌握这技法是比较熟练的。他用健硕粗壮的线条而不流于粗犷，运用图案构成法则，又丰富了装饰趣味，这样就造成了作者自己剪纸创作上的一种特色。”该序写于1955年3月，《剪纸》出版于1956年9月。现在看来，那些剪纸显得很幼稚，但陈先生的鼓励却始终被我当作鞭策，成为艺术进取的一种动力。

从那时起，我开始懂得了研究民间艺术，除了一般的爱好之外，至少有两种人持两种态度：一种是创作者的借鉴，着重于艺术技巧的取法，有很多艺术的手法在民间艺术中是非常高明的。如张光宇是无锡人，他塑造动画片《大闹天宫》中的人物造型，就是吸取了无锡纸马的形象特点。无锡“纸马”在印与画上是很有特色的。我对于民间艺术的考察，也是以此为最初的一个首发站，曾收集的纸马多达八百余种。1956年我带着一些纸马去看张光宇先生，他看到纸马如见故人，非常高兴地向我讲述纸马的艺术高超。诗人李季的长诗《王贵与李香香》，整个体裁便是采取了陕北“信天游”的形式。鲁迅提倡木刻，也是推崇民间“花纸”（木版年画），希望木刻青年取法于此。在木刻版画方面，古元先生是很有成就的一位，“文革”后我们一起参加学位工作，谈起向民间学习，他的感受很深。有些艺术上的道理，群众虽然讲不清楚，但他们世代相传，不论审美趣味还是艺术技巧都是非常高明的。早在上世纪的40年代，他曾仿照剪纸的形式刻过一些木刻窗花，颇受大众欢迎。著名艺术理论家和漫画家丰子恺先生，将民间玩具称作“视觉的粮食”。他说：“当我们的儿童时代，玩具的制造不像现今这样发达。我们所能享用的，还只是竹龙、泥猫、大阿福，以及江北船上所制造的各种简单的玩具而已。然而我记得：我特别爱好的是印泥菩萨^①的模型。这东西现在已经几乎绝迹，在深乡间也许还有流行。其玩法是教儿童自己用黏土在模型里印塑人物像的，所以在种种玩具中，对于这种玩具觉得兴味最浓。”这是丰先生在1935年的回忆，写在《视觉的粮食》一文中。他还说：“我个人的美术研究的动机，逃不出这公例，也是为了追求视觉的粮食。约三十年之前，

^① 这里所讲的“泥菩萨”，不是专指佛教的神，而是江南人对偶像、玩物的统称。

我还是一个黄金时代的儿童，只知道人应该饱食暖衣，梦也不曾想到衣食的来源。美术研究的动机的萌芽，在这时光最宜发生。……无论什么，只要是新奇的、好看的，我都要看。现在我还可历历地回忆：玩具、花纸、吹大糖担、新年里的龙灯、迎会、戏法、戏文，以及难得见到的花灯……曾经给我的视觉以何等的慰藉，给我的心情以何等热烈的兴奋！就中最有力地抽发我的美术研究心的萌芽的，要算玩具与花灯。”由此看出，艺术对人的影响之大，包括那些大艺术家也是从这种熏陶开始。

1985年10月，著名画家叶浅予在写给他表姐胡家芝的一封信中说：“你也许记得，在你跟随你母亲到外婆家看芦茨戏的日子里，你用五彩手工纸剪糊成戏文里的小旦，并用描花小笔给她开脸，我站在你身旁看得入了迷。心里想，盼望有一天我也能像表姊那样心灵手巧，做个纸菩萨玩玩。不久，我也真照样做了一个，而且扩大了你的手艺，做成生、旦、净、丑几个角色，蹲在八仙桌下，给弟妹们表演自编的戏文。由于你的启发，喜爱造型的细胞在我身上发了芽，因而，当有人问我什么时候开始学画时，我乐于提起这件事，认为你是我的启蒙老师。你比我大10岁，你那时已是个待嫁的大姑娘，我还是个不满10岁的小娃娃，理所当然，你是我走向艺术的引路人。”^①胡家芝是个农村妇女，精于剪纸，所剪“喜花”很有特色，后来定居南京，已是百岁老人，仍在剪花。从叶浅予先生的信中，不难看出民间艺术与艺术家成长的关系。艺术家的创作，也是在民间艺术中找到了源头。

另一种是研究者的探讨，也就是艺术理论。由于民间艺术带有自发性，直接体现着艺术的目的和作用，从中找出艺术上的一些规律，说明人与艺术、艺术创造的精神所在，便成为人文科学的一部分。记得我在主编《中国民间工艺》时，同故友廉晓春去拜访民俗学大师钟敬文先生，他一再叮嘱我们，要把民艺“吃透”，不能停留在表面的艺术处理。譬如民间广为流传的“老鼠嫁女”，那隆重的出嫁场面，不少人以为是歌颂老鼠，甚至有人同“除四害”联系起来，认为是同“除四害”唱对台戏，这就完全把关系弄颠倒了，误解了民间艺术。实际上，“老鼠嫁女”不知要比“除四害”的提出早多少年。试想，老鼠把女儿嫁给猫，其结果是什么呢？只有让猫吃掉。这就是“欲擒故纵”、“欲取故予”的哲理。在以后与钟先生的交谈中，他要我深究一些传统的民俗事象，从中找出顺理成章的理论来。并且说，搞美术相比搞文学，有利条件是有具体形象，不仅提到了“老鼠嫁女”是个了不起的童话，还给我规定了课题，就是要研究“麒麟送子”，从中可以看出传统文化中一个重要的网络关系。

回想我对于民间艺术，先是前者的取法，后是后者的探索，或者说两者兼有，这样

^① 载《中国民间工艺》第3期，1987年。

就在取舍的问题上找到了一个好位子。我的恩师陈之佛先生曾多次嘱咐我，搞史论不要离开实践，一旦与实践脱离，许多问题不但看不出，也吃不透。几十年来所接触到的人与事，许多问题的症结都说明了这一点。

真正侧重于民间艺术的理论思考，是在我从事工艺美术的史论研究之时，两者几乎是同时进行的。在我所处的年代，甚至包括我的长辈们，在学科之间有一种世俗的迂腐观念，就是以为绘画高于工艺，连人都要“强分尊卑”，认为工艺是工匠的艺术，而民艺“不登大雅之堂”。这种思想甚至影响到社会，将美术等同于绘画。我的性格曾经很外向，心中不平会毫无保留地发泄出来，为了维护工艺美术的尊严，一度大声疾呼，说了不少的话。从《本元文化论》到《造物的艺术论》，从《跛者不踊》到《美术传统的四种渠道》，我论证了工艺美术和设计艺术不仅体现着人的基本创造，显现出人的本质力量，并且推动着生活前进，成为人类文明的标尺。可以说，除了艺术自身的活动和在社会上所起的作用之外，由此所体现的理论，工艺美术有条件率先进入人文科学。

在我所做的研究中，之所以将民艺和工艺美术同时思考，是因为二者有很多东西在性质上是一致的，只是制作者的身份不同。而民间艺术的“原发性”更加证实了工艺美术与人的创造的直接关系。与此有关的问题，在我转向艺术学的研究之后，就看得更为清楚了。

20世纪80年代，我的研究重点转向了艺术学，重点探讨艺术原理，决心将艺术究竟是什么这个问题弄个明白。与此同时，也在思考美学究竟是什么。当我专心钻研了几年之后，深深感到问题太多，多得理不清，而且有一些并非艺术自身的问题，更不是个人所能解决的。1995年4月我发表了《应该建立“艺术学”》的论文，主要是论述了艺术理论和艺术创作的关系、艺术学在人文科学中的位置，归纳了艺术学研究的若干分支和相关的交叉学科。在艺术学主要的研究，包括艺术原理、艺术史、艺术美学等之外，也列进了“民艺学”。一般来说，民间艺术不是艺术实践的一个门类，而是一个基础的层次，应该深入进行研究。这篇论文在社会上引起了广泛的注意，主要是关系到学科的建设。我对艺术原理的研究，归纳为艺术起源论、艺术功能论、艺术种类论、艺术形态论、艺术审美论、艺术创作论、艺术风格论、艺术技巧论、艺术鉴赏论、艺术批评论，即“艺术十论”。说实在的，与其说学术研究有难度，不如说排除人世间的干扰更为困难。好在民艺学比较单纯，未及染上那些古怪的色彩，有的长期纠缠不清的问题，在民间艺术中却是清楚了然。民艺学成了艺术学的一把钥匙。

以农村妇女剪纸为例。陕西旬邑县城关镇甘峪村的库淑兰，她的剪纸贴花，不但人物造型厚重、构图复杂，有的组合成满壁大幅，而且色调和谐，俨然是大家气派。上世纪80年代以来，众多的人谈论她的艺术，认为发现了“黄土高原上的一颗明珠”，她也

成为当地和全国艺术界的一位传奇人物。

库淑兰的艺术成就，并非是偶然的。她于1920年出生在陕西旬邑县的一个农民家庭里，幼名叫“桃儿”，从小伶俐精干，争强好胜，非常活泼。曾读过两年书，但更多的时间是跟母亲学做“铰花”和“扎花”（即剪纸和刺绣）。17岁出嫁，丈夫是一个不识字的农民，魁梧壮健，秉性冷峻，憨直而迂执，因为看不惯库淑兰无拘无束的习性和言谈举止，经常对她进行殴打。库淑兰呢？她带着“嫁鸡随鸡、嫁狗随狗”的旧思想，只得认命。她在剪纸的时候喜欢唱歌，有些歌是她自编的，一开口便是“库淑兰，好命苦”。她虽然识几个字，但“库”、“苦”不分，以为自己姓“苦”，也就忍受这种命运了。

这是库淑兰一生的背景。她不满于这种现实，却又接受了这种现实，她没有采取反抗和斗争，而是在忍受中寻找自我的慰藉。于是，她找到了一个精神的世界，这就是躲在窑洞里铰花。据说在她剪纸时聚精会神，边剪边唱，会忘记一切，达到了“物我”的程度。如果她忽然发现了在身后有人，就像受到惊吓一样，不知所措，身心发慌。因为外部惊醒了她，把她又拉回了不愉快的现实。这是艺术创作“自娱性”的一个过程，也是两千多年来中国妇女处境的一种写照，尽管形式不同，却是很典型的。

她是经过了几十年的磨练才找到了这样一种方式。当她不慎在夜行中掉进深沟，摔得昏迷了二十多天之后，她竟然复苏了，也升华了，变成了“剪花娘子”附身，拖着虚弱的身体，废寝忘食地剪纸。这种精神的高度集中，正是她平时理想的演化，使人联想到“庄生梦蝶”。庄周在梦中变成了蝴蝶，自由自在地飞舞；库淑兰在昏迷中变成了“剪花娘子”，剪出人间最美的花。过去人们把“顿悟”和“物我”当作艺术创造最高的一种境界，但谁也没有进入这个境界。库淑兰达到了，而是那么自由自在，悠然自得。她的很多作品都是在此境况下剪出的。

有人将库淑兰的剪纸作了许多比附，说她是对汉代画像石的继承，或说她受到敦煌壁画的影响，还有的把她比作马蒂斯或毕加索。孰是也，孰非也，不必计较，不外是说她的艺术达到了很高的成就。这倒无妨，问题是在1980年之前的几十年间，她连县城都没有去过，以上所举对她来说均是陌生的。那么，为什么会有诸多的相似呢？考其原因，只能是造型艺术的规律所然。也就是说，作为二维度造型方法的特点，对于物象的观察与表现，主要是直观的轮廓特征，是在此基础上的组合与附饰。库淑兰在长期的剪纸创作中，逐渐悟出了一些造型的、装饰的、构图的方法，而在平面处理的总前提下，这些方法与许多古代的艺术是相通的。这也是库淑兰的剪纸能够震撼人心的地方。譬如说她剪的“剪花娘子”，有许多幅，但基本造型都是正面盘腿坐在炕上，在静止中求生动，在对称中有变化，就像敦煌的坐禅菩萨一样。因为“剪花娘子”是库淑兰的思想和意识中所崇拜的、理想的，或者说就是她自己的化身。由“剪花娘子”的基本造型所引发出来

的内容，都是以“附饰”的形式表现和说明，这也是我国传统艺术中所通用的手法。在画面的色彩处理上，库淑兰也是一个配色的高手。她善于控制主色调，将深深浅浅的各种色纸剪贴在大色块中，显得繁杂而不紊乱。

在民间艺术中，通过一个库淑兰，不仅体现着一些艺术的原理和规律，同时也展现出一些传统的艺术表现手法。那么，在我国民间艺术的大森林中，何止一个库淑兰呢！它不仅是艺术之源，也是艺术之流。对于理论研究来说，深刻解读，考源析理，从中可以看出一些实质性的问题。

台湾的《汉声》杂志，致力于我国民间艺术的发掘与介绍，提出“建立中华民族民间文化基因库”和“建造传统文化通向现代的桥梁”，已埋头做了30年，成绩斐然。我们合作，选了无锡“惠山泥人”共同研究。这个项目我已关注了五十多年，是我研究民间艺术的第一个里程，我在1953年筹办了“惠山泥人展览”。这次的重点是研究“手捏戏文”，大都是以表现昆曲为主的。我们邀请了两位工艺美术大师——喻湘涟和王南仙，一人泥塑，一人彩绘，用了8年时间，共制作了濒临消失的300个传统戏曲人物。2003年在台北展出，社会反响强烈，文化界人士评价很高。宗教文化学者汉宝德先生说：玩泥巴是中国民间的固有传统，神话中女娲用黄土做人，才有了我们人类。他又说天津的“泥人张”是家族艺术，惠山泥人是地区艺术，虽然都是出自民间，但地区艺术具有更普遍的价值。人文学者李亦园院士说：过去我们都是侧重于“大”文化的研究，对于地区性的艺术称作“小”文化。从惠山泥人的研究中所揭示出来的，很有普遍的意义。他亲自对我说：你们把学问做得很大，也很细，在民间文化中可以找出中华民族许多可贵的东西。我感到慰藉的是，这些话都不约而同地集中到民艺学的学科建设上。

回顾半个多世纪所走过的路，虽然不免有些坎坷，或是由不得自己，做过一些违心和不如愿的事，但也不敢疏忽，甘心情愿地抗了三面大旗，就是工艺美术、艺术学、民艺学。我为此摇旗呐喊，充当了大军之前的马前卒。当有人问我对事业的选择时，我却从未考虑过这个问题，这三者之间的关系并非是事先计划的，而是自然的结合，是因其内在的性质连接在一起了。这是我终生最感愉快的，确实“我自乐此，不为疲也”。最近看电视，介绍一位古琴演奏家，他出生于一个中医家庭。虽然从小喜欢音乐，但都不入耳，有一次在广播中听到古琴的声音，不知是什么乐器，可说是情有独钟，竟然着了迷。他没有见过古琴，竟凭着感觉做起古琴来。在他进入音乐学院学习时，很多人都看不起古琴，说是“难学易忘不中听”，但他仍坚持学习和研究，终成“高山流水”。这可能是种缘分，由此而升华的。

我自信找到了艺术与文学的根之所在，即大众的心灵与生活。犹如一棵树，不论枝叶多么茂盛，树干多么粗壮，其活力是从根部发出的。如果只看到树的郁郁葱葱，是难

以觅寻到树的缘由的。

不论对于工艺美术也好，对于民间艺术和艺术原理也好，在我研究的许多年间，曾遇到不少的正面或负面的问题，有的会在头脑中回旋很久。其中有三件事是使我永也忘不了的。第一件事，若干年前在一所美术学院里，有学生收集了民间的“门笺”，挂在教室中。这是一种用红纸刻镂的旗幡形的装饰，多是吉庆的内容，春节时贴在门楣上，在微风中飘动，仿佛在向春天招手。这“门笺”被某一老师看到了，训斥学生说：“这是愚昧！把它撕下来，丢到垃圾箱里去。”我了解到此事后，不仅气愤，并且难过。曾写过一篇杂文《到底谁愚昧？》，但后来没有发表。对于这位老师，我一直没有打听是谁，至今不知姓名，也无意认识此人。我所考虑的是，对于我们的民族文化，专业大学的老师如此，学生怎么办呢？还记得当时的情景，我几乎掉下了眼泪。

第二件事，其时间要早一些。有人在《新民晚报》上介绍汉代画像石，那画面是一只乌鸦站在枝头，树下有一条狐狸仰视。文章的作者大谈《伊索寓言》，说是乌鸦偷了一块肉，含在嘴里，狐狸想吃那块肉，便赞美乌鸦会唱歌，假装说它唱得好听，非常想听它唱歌。乌鸦听了很得意，便要张开嘴唱歌，嘴一张将肉落在了地上，让狐狸吃掉了。这是古希腊《伊索寓言》中的一个故事。文章的作者说：早在两千年前，《伊索寓言》已在我国流传，并且在艺术上表现出来。对于无知的人来说，好像是有根有据、有文有图的一条历史知识。然而很不可靠。据查证，那幅汉画是河南郑州出土的画像砖，表现的是西王母神话中的两个侍者——三足乌和九尾狐。“三足乌”是一只三条腿的乌鸦，在神话中既是太阳的象征，又是为西王母提供食物者；“九尾狐”传说有九条尾巴，在造型上为了不受干扰，将一条大尾巴画出九个叉，以示九尾，它既是长寿的象征，又是西王母的侍从。由此看来，这幅画与“伊索寓言”毫无关系。那么，为什么那位作者会扯到古希腊呢？这就是数典而忘其祖。忘记本民族的历史和文化，怎么能树立起民族的自尊心和自信心呢？！

第三件事，有人写“商品包装”的论文，说食品罐头的发明起源于拿破仑。据说19世纪初法兰西第一帝国时期，拿破仑在战争中号召解决食物保存的问题。有人用树叶包裹食物，经蒸煮后可以延长数天不馊，据说这就是最初的罐头。作为中国人，在引述此条故事时，竟忘记了端午节包粽子的历史，至少要比拿破仑早千年以上。

我之所以对这三件事难以忘却，是有感于民族文化的衰落和消亡。数千年的文化积淀，为什么到了我们的时代就不能延续了呢，难道所有的东西都与现代化相悖吗？为此，我不仅苦思冥想，得不出答案，并且也请教过西方的人文学者。他们对古希腊、古罗马、文艺复兴以及民间的乡土艺术，回答是肯定的，认为这些艺术并没有成为现代化的对立面，因为过去的东西包括实际应用的东西，已转化为精神的财富，非但不矛盾，而且为

其感到骄傲和光荣。那么，这种虚无的态度又是怎样形成的呢？原因可能很多，说到底，是对自己——本国、本民族的文化不了解，甚至有的作了误解。若干年前，对于某些人和事，不是出现过“墙内开花墙外香”吗？应该说是同一种思想造成的。

“知己知彼”的话谁都会说，然而切实做到很不容易。做人是如此，做学问也是如此。在实际工作中，满口“辩证唯物”的人很可能在处理具体问题上陷入形而上学。如果不熟悉本民族的文化艺术，既没有根据说好，更没有资格说坏。“言必谈希腊”不能说坏，但要学会借鉴，不懂借鉴又不了解自己的人，很难在文化艺术上说出中肯的话。所以说，我用了“自知者明”作为本文的标题，既指我个人要“自知”，也指我们的集体、我们的民族要“自知”。只有正确地认识自己，才能够扬长补短，健康地发展。

若干年来，我虽然在大学中劝导大学生和研究生向民间艺术学习，作为一个中国人，既要为我国具有博大精深的文化传统而自豪，又必须努力学习以承继这个优秀的传统，不能让它在我们手上中断。对于民间艺术，我并没有完全做到“自知”，充其量是个半自知，认识到它是我们民族文化的重要基础。人们多以为民艺太俗，不高雅，却不知一个“俗”字，正是雅的基础。俗者，习也。习者，数飞也。就像鸟儿练习飞翔，无数次成为习惯，熟练而升高。所谓习俗，也就是风气。《荀子·儒效》说：“习俗移志，安久移质。”注曰：“习以为俗，则移其志；安之既久，则移本质。”民间艺术正是起着这样的作用。试想，没有俗人哪儿来的雅士，没有俗父哪儿来的师父。只有经典、没有“俗文”，只有雅言、没有“俗说”，恐怕那经典和雅言也显不出来。“羲之俗书趁姿媚，数纸尚可博白鹅。”在俗雅之间并没有严格的界限。我们强调民间艺术之“俗”，并非为了反对精英艺术的“雅”，而是因为它出自下里巴人的大众，是大多数人的自发的创造，其中包含着最真实、最美好、最珍贵的东西。谁要能找到它，谁就会看到中华民族之心，看到纯洁，质朴，奉真，和善，健美……当个人与整个民族融在一起的时候，也就做到“自知者明”了。

一个行路者放慢了脚步，感到疲累时，会想些什么呢？

2006年6月7日

中国民艺学发想

“民艺”这个词在汉语中不常用。从字面训诂，“民”可释为“民间”、“民众”、“平民”；“艺”可释为“艺术”、“技艺”、“工艺”。所以20世纪30年代日本“民艺运动”的倡导者柳宗悦，便称其为“民众的工艺”。现代日本的词书中常把“民艺”作为“民众艺术”（Folk art）的略称，或称作“民间工艺”（Folk craft）、“民间手工艺”（Folk handicraft）。

柳宗悦在其代表作《工艺文化》一书中，对民艺的性质和界限作了阐述。他将民艺与“贵族工艺”和“个人工艺”相对称。按照我们的理解，所谓贵族工艺，即通常所指的宫廷工艺；个人工艺即现代专业工艺家所从事的艺术活动及其作品。为了区别这之间的关系，他举出民艺的五个显著的特点：

1. 是为一般民众的生活而制作的器物。
2. 迄今为止是以实用为第一目的而制作的。
3. 是为了满足众多的需要而大量准备着的。
4. 生产的宗旨是价廉物美。
5. 作者是工匠。

以上是20世纪40年代初的论断。按照我们的观点，这个界定不是太宽，而是偏窄了。他只注意到作为实用艺术的方面，对那些以精神活动为主的民间艺术品，如日本的

浮世绘、切绘（剪纸）和我国的民间年画、窗花、皮影等，便不能概括进去。然而随着时间的推移和研究的深入细致，现代日本又常把“民艺”和“民具”、“民俗”并列。这样，研究对象是具体了，可是民艺的范围却更缩小了。至于欧美诸国，研究民艺的学者也不少，但一般并不当作独立的学科，而是将其作为民俗学的一部分进行研究。

现在，我们要建立独立的“民艺学”，而且冠以国家名称，叫“中国民艺学”。这就是说，既要体现出民艺学的共性，又要突出中国的特色，不同于任何国家的民艺学。学者，道术也，觉悟所未知也，学其不能也。因此，必须在“学”字上下些功夫。既要弄清民艺学的一般概念，又得探寻中国民艺的独特之处。要做到这一点并不容易，需要大量的充分的第一手材料为依据，还要有较高的综合与辨识、判断的能力，力图从个别上升到一般。否则，仅仅凭着个人的某些感受，个体的一己之见，便以点概全，难免陷入偏颇和拘泥。如果形成一时之风，趋炎附势，便有可能铸成失误，于事业不利。在这方面我们是有不少教训的。

譬如说，对于民艺、民具、民俗三者的关系，作为三个特指的角度和侧重面，是有助于研究的深入的，不能说没有道理。但若分辨三者的具体研究对象，便不难发现，其关系绝不能并列，当然也不是隶属，而是有交错有重叠的。研究民艺，难道就不跨越到民具和民俗吗？我国新春佳节贴春联、挂年画，无疑属于艺术的范畴，然其本身就是特定民俗的产物；中国人吃饭用筷子，筷子是民具，也是典型的东方民俗。诸如此类，不胜枚举，也错综复杂，需要理出个头绪，探讨它的脉络，建立起合乎客观实际的构架。所谓体系，在学术上是多问题的辩证统一，多事物的条理秩序，相互联系而自成一个整体，因而不允许带任何主观性和随意性，更不是靠标榜能实现的。

二

研究民艺学不一定先从定义出发判断问题。主观的下个定义，是可以做到的，但能否经得起实践和历史的检验却很难说。关于什么是文化，世界上不下一百个定义，真可说是众说纷纭；美学的建立就世界范围说也已几个世纪，但至今没有确切的定义。然而，并不因为没有定义研究就停顿。相反，人们研究得更热烈、更具体、更深入了。民艺学也是如此。因为我们才开始思考这个问题，还需要充分作调查研究，弄清一些局部的、历史的和各层次、各方面的概念，更需要作知识的和经验的积累，以至理论的提高。待到这些问题认识透彻了，定义便容易确立。如果过早的作了一些规定性的框框，或是不切实际，或是简单化，都可能形成思想的羁绊，束缚了自己。

譬如说在现实的民艺研究中，有一些很时髦的理论，什么“图腾”说、“性崇拜”说、