

潘鲁生 著

论中国民间美术

论中国民间美术

潘鲁生 著

北京工艺美术出版社

山东省教育委员会1989—1990哲学社会科学科研项目

特邀编辑	孙建君	
责任编辑	吴 鹏	
装帧设计	徐 雯	品 田
版式设计	宋 悌	
资 料	王承利	杨育才
资料摄影	李风荣	张继承

论 中 国 民 间 美 术

潘鲁生 著

北京工艺美术出版社出版
新华书店北京发行所发行
北京朝阳农校印刷厂印刷

850×1168· $\frac{1}{32}$ 7.875 170千字 21插页

1990年11月第1版第1次印刷

ISBN 7—80526—047—8/G·22

印数：1—1000

定 价：8.40元

美 得 太

——序《论中国民间美术》

王朝闻



四十年代在延安，常常听见老乡们把客观事物引起的快感称为“美得太”。“美”这个词在这里未必是一定指我们所理解的美，似乎是指人们感兴趣即爱好的东西。但陕北民间剪纸给我的印象，主要是它在人们精神生活中的地位和作用，质朴地说也是“美得太”的。潘鲁生君这部《论中国民间美术》一书中，有一篇名为《论中国民俗剪纸》。看来这位学者不只对民间美术有浓厚的兴趣，而且企图从人民的精神生活的多样性剖析民间美术的审美价值。

兴趣在艺术的创作、观赏、研究以及日常生活里，既是特定活动引起的快感，也是对审美活动的推动力。昨天我家那位将满四岁的宝贝疙瘩玩电动玩具，他那种仿佛有些恶作剧的行为，也是特定兴趣引起或证实着的。不知为什么他竟异想天开，把本应面朝滑梯上行的企鹅中的一只，反常地改置为背朝滑梯，结果这只企鹅跌了跤，而且成为别的企鹅正常前进的路障。这小子得意得大笑，在他看来这效应也“美得太”，也就是一种不自觉的自我肯定吧。

从目录可以看出《论中国民间美术》这本书中不满足于静止地描述特定现象。例如《民间性与现代感》，可见作者企图探索民间美术的发展规律。既然民间美术普遍存在，探讨它的发生和发展的规律，定能对艺术美学填补一些空白点。品种繁多的民间美术，有的和包括迷信活动的民俗成为一体。所以可能既有消极因素也有审美价值。从这本以论证民间美术为主旋律的文章，如《纸戏的艺术》或《鬼魂观念与丧俗艺术》等专题看来，是从民俗艺术所展示的艺术形态不同方面着眼，潘鲁生君分辨它们固有的精华与糟粕的对立。如果他理论地揭示出精华与糟粕为什么在这些民俗美术中互为条件的原因，这样的努力岂止于填补了研究课题的空白点。至于《民间工艺造物的文化内涵试探》或《回归意识与旅游审美心理》，这样的标目更可分明看出，论者对民间美术的审美价值有广泛的关注。从情趣和趣味、兴趣以至“美得太”，这些词都是既曲折又肯定地体现着对待审美对象的情感态度。如果民间美术研究者仅仅向读者复述一些印象而缺乏深入的分析，当然谈不上研究。同时，如果态度冷静到冷酷的程度，这样的研究未必还是自觉有趣的。民间美术的审美价值，包括作品表现了特定时代、民族和地区的审美趣味，这种表现表明，特定趣味在普遍影响着人们的情感以至理想。探讨这些问题的难度当然不小，但也可能获得自我肯定（肯定有所发现和发明）的愉快感。而且这样的努力预示着未来的艺术美学的丰富和深化。

1956年初途经济南到青岛疗养，偶在街头碰见一种价廉物美的民间玩具。似比拇指头小些的泥猴，依靠土动力顺着棉线（那

时还没有尼龙线)往竹签顶上爬。当时我还不不太接触有丑感的社会行为,所以这样的玩具没有引起不快的联想。我只联想起儿时看过由农民扮演的“孙猴子爬竹竿,”由它唤起美好的回忆,更觉得这土玩具也是“美得太”的艺术品。现在我还认为:即使现代化玩具占据了市场,我仍怀恋上述简朴而巧妙的山东土玩具。1956年在青岛还买到了泥做的鸟形哨子,我吹出缓急高低的声调,引起似乎我也年青化了的幻觉。看来山东还有许多堪称智慧结晶的民间美术不为我所知,我期待生活在齐鲁的鲁生君未来的著作,对其地方性特征作出新的论述,在宏扬中华文化的任务中作出新的贡献。

这本著作的出版,至少可能增强读者理解民间美术的优越性的兴趣,有利于消除民族文化虚无主义的消极影响。

1990.7.6于北京

论中国民间美术



美得太——序《论中国民间美术》·····	王朝闻
序·····	邓福星

论现代民间绘画·····	(4)
民间性与现代感·····	(23)
乡土回归意识与旅游审美心理·····	(30)
民间美术的审美情趣·····	(37)
从艺术回归看民间美术的价值·····	(47)

纸戏的艺术 ·····	(52)
-------------	--------

山东民间美术三题	(62)
论中国民间玩具的审美形式特征	(71)
鬼魂观念与丧俗艺术	(86)
丧俗文化	(99)

论中国汉字装饰	(105)
佛教图案简说	(123)
论中国民俗剪纸	(135)
漆画语言的理性探索	(155)
论实用艺术的特征	(161)

韩非子功利主义造物观辨析	(180)
《考工记》与《天工开物》的造物思想	(186)
工艺造物与自然、社会和人的关系	(200)
民间工艺造物的文化内涵试探	(213)
论民间工艺造物的基本功能	(226)
中国家庭与手工技艺的承传	(236)

图版	(249)
图版目录	(281)

序

邓福星

这是一本对中国民间美术进行专题研究的学术著作。由于作者近些年的工作和学术活动涉及了诸多方面，而且文章写于业余时间，所以，本书是采用散论方式写成的。论文按内容，大致辑为四组。

第一组是侧重于对民间绘画和一般民间美术理论的探讨。作者论述了民间年画从传统形态向现代形态的过渡，着重论述了现代民间绘画的源流、形成、内涵以及表现方法等基本特征。作者从宏观角度，就社会心理和艺术思潮的意义，分析了当今民间美术热的缘起，认为这与在整体文化上的回归意识相关。这一观点，也渗透在本书的其他诸篇中。

第二组论文主要是对山东地区诸如纸扎、印染、泥模、纸牌等民间美术的评介，特别对他家乡地区的纸扎艺术，作了较为深入细致的研究，由此便涉及到丧俗艺术中鬼魂观念、崇仰观念同人生情感、艺术形式之间的辨证关系。

在第三组文章中，作者集中对某些民间美术图案的构成及其

内涵进行了论述。形式和内容总是难以截然分开的。虽是论述图案，又不可避免地涉及到与之相关的汉字演化、佛教以及各种民俗内容。

第四组论文，以探索民间工艺造物思想为主，其中几篇带有史论的性质。作者对先秦时期及宋代、明代有关思想家、经典著述中的工艺造物思想进行了辨析，并把中国传统造物思想与现代工艺设计观念进行比较，较为详尽地论述了中国传统的民间造物观念、手法、内涵及功能等基本范畴。

书内各篇文章虽然在长短、行文等形式上略有差异，但从整体上看，不仅是统一的，而且各篇之间保持着内在的联系。作者这些年来一直泡在这一行里，对其中的一些门类或问题作过较细较深的思考。加之，作者做过多次考察，筹办民艺展览，个人藏品甚丰，对材料熟悉；所以，这些文章既不是单纯资料的罗列，也不是空发议论，大都有血有肉，有述有作。

当然，这本书毕竟还是作者的第一本专题性著作，其中的稚嫩之处亦不难发现。对有些观点还可再深入发掘，表述上也须再求精确。个别地方，有刚刚谈及，本当继续钻研，却又收住之感。我以为，对于初出茅庐的青年学者，倘若把论题定得小一些，集中论述，可能会更加深入和系统。但是，青年学者又有自己的优势和长处，为长者所不及。在鲁生这本书里，读者不难发现，年轻的作者在研究具体的材料、现象之后所得出的新颖创见，这些有益而有趣的创见或问题体现了青年人头脑的敏锐和机智。在民间美术成为热点而有关学术著作却还稀若晨星的今天，这本书出版的意义，也就不仅仅限于对作者个人了。

鲁生除去写文章，也作画，他的一些作品参加了全国美展和全国性专题展览，并被国家收藏，设计作品曾多次获奖。此外，他还担负中国民间美术学会中的一些组织工作。包括他的收藏癖好在内，这些与他目前主要从事的民间美术研究工作相辅相成，相得益彰。作者不长的学术经历表明，这种综合性的方式似乎优于单打一的方式。我希望他能保持发扬，勿使其一荒疏。鲁生在《中国美术史》编辑部和我一起工作的日子里，经常提起教诲过他的前辈、师长和帮助他的同行、朋友们，流露出对他们的钦敬和感激之情。鲁生所以让朝闻先生和我为他这本书写序的理由，是他认为这本书稿的完成，与他在美术史编辑部工作，受益于周围师友的帮助是分不开的，同时也以此作为这一时期的学业小结。他的拳拳之心使我联想到他在书中写过的中国民间造物观念中的感情色彩，这是区别于西方造物偏重理性的人情味。于是，我觉得还应该代作者感谢他的妻子鲁夏和女儿笑笑，她们象许多学者的家人一样，也间接地为著作付出了辛劳和代价。

1990年6月16日

于中国艺术研究院美研所

论现代民间绘画

现代民间绘画通常指一九四九年建国以来那些以农民、牧民、渔民为主，也包括其他民间阶层的业余作者所创作的绘画，这类绘画曾一度被称之为“农民画”。它是当代民众自发的、以本土文化为土壤、以反映民众自身生活为旨趣、以作者所属的普通民间阶层的审美追求构成其风格的绘画形式。

现代民间绘画是传统民间绘画的延续和发展。新中国成立后，在不同时期，曾先后出现带有政治色彩或功利性的“大跃进壁画运动”、“工农兵业余美术”和“农民画乡”等名目。从称谓上就可以看出，它们同当时的历史背景有着多么密切的关系。无论是传统的民间美术还是现代的民间美术，都是社会文化的一部分。总是当时社会政治、经济、文化的曲折反映，它较少受外来文化的影响而以明显的乡土性、通俗性和地方性等特征独树一帜。不同时期甚至包括政治运动时期的民间绘画之所以能生存并发展，与它在民间市场的强大生命力有着密不可分的关系；也与它在政治运动中的非政治性因素有关。民间绘画是映射社会文化现象和时代民俗的一面镜子，它留给后人永久的新鲜感和许多有待重新认识的意义，诸如民间美术的传承观念、启蒙教育、技艺承传及功利性倾向、民俗学的融入等等。这种触及社会因素、展示民俗风情、抒发民众审美心理的民间美术，在简单的甚至是程式化的造型之中，都能显示出不同历史阶段的艺术风格、样式以

及彼时期民众对社会的认识和在造型艺术中的审美追求。因此,由于历史的原因,现代民间绘画在较长一个时期里,渗进了过多的政治宣传因素,也因专业画家所谓的指导而在一定程度上丧失自身特有的表现特点,从而使现代民间绘画的艺术特征受到了严重的损害。如何正确分析和评价政治与艺术的关系,艺术在政治运动中的作用以及现代美术的社会价值等问题,既是研究民间绘画的发生、发展的课题之一,也是在中国当代艺术创作和理论研究所亟待解决的认识问题之一。

近十年来,人们不满足刻板地沿用传统的美术模式或直接地引进西方艺术样式。随着艺术多元地发展,民间画家从本土文化中寻求现代意识来创立新的样式而自成一体。民间画家努力表现现代生活影响下的风土人情,专业画家追求古朴的、甚至原始性的艺术风格,二者的交融和互补使民间性在民间绘画中得到充分的发挥和展示。专业画家力求从民间艺术中获取营养,以创造出本土风格的样式,形成回归自然绘画的一种类型。民间画家以本土艺术为根,以特有的审美观念把现实生活理想化,促进了民间绘画的发展,从而摆脱纯粹传统观念所支配的艺术创作,而以新颖的鲜明的时代风格独树一帜,形成中国当代美术不可忽视的现代民间绘画。

现代民间绘画的源流

传统民间绘画一般是指同民俗文化密切相关的年画、壁画、木版插图画和风俗画等,主要以年画形式为代表。由于在封建社会里传统的文化观念以及社会宗法制度的影响,民间绘画在中国

美术史上并没有得到应有的重视。

民间年画是现代民间绘画发展的前身和主要参照对象，或者说，传统年画是现代民间绘画发展的主要渊源。我国民间年画发生于汉代，形成并发展于唐宋，盛行于明清。辛亥革命后，传统的民间年画趋于式微。抗日战争时期，解放区军民创作了不少反映军民抗战、学习、生产、发家致富等新题材的年画。在当时特定的历史条件下，承担了一定的政治宣传任务，为解放后民间绘画的兴起和发展奠定了一定的基础。大致与此同时，清末兴起于上海、天津的石印月份牌画，受到市民阶层的喜爱，也迎合了商品经济的发展。月份牌画对于现代民间绘画的题材、形式等方面发生了很大的影响。民间年画的体裁和样式相当丰富，常见的有贴在堂屋壁间的贡笏、板屏；绘有故事画的条屏；贴在窗旁、炕边的“横三方”、“炕围子”画；贴在门楣、米缸、钱柜、灯具上的“斗方”，祝神敬祖贴的桌围画；以及灯画、窗花纸、选仙图、缸画、格景、功德纸等几十种之多。这些年画形式有用木板刻印的；有直接彩绘的；也有兼印带绘的。因在春节时张贴，所以统称之为年画。从实用功能、民俗意义和艺术形式上来看，如同现代民间绘画的延续形式一样，有其丰富的内涵，同时也有较明显的民俗功利性。或祭神、祭祖，或反映理想化的生活，或描述现实生活，具有一定的实用性。从而年画也就成了民间绘画中的主体形式。（参见王树村著《中国民间年画》浙江教育出版社）

民间年画具有广泛的民众基础。仅木版年画印制集中的地区就有四川绵竹、河南朱仙镇、山东潍县、天津杨柳青、苏州桃花坞等六十多处，作品远销亚洲各地。这种文化传播形式也将中国

各地的民俗风情自觉或不自觉地带入异邦他乡，成为对外文化交流的媒介。简而言之，传统的民间年画的普及与发展，为现代民间绘画的兴起创立了雏形，并培养了广大的欣赏者。新中国成立后，民间美术创作活动空前活跃，1958年“大跃进”时期出现的以江苏邳县为代表的农民壁画运动，是一种全民性的美术创作运动。艺术为政治服务，在当时已成为重要创作宗旨，所以当时民间绘画的表现题材大多是对“总路线”、“大跃进”和“人民公社”的赞颂。从事民间壁画的作者们，带着明确的创作目的和信仰，一心一意地通过壁画更好地宣传“三面红旗”。有的画家怀着真诚的热情，利用劳动之余、不知疲倦地作画。他们还竭尽心思，就地取材，用土办法制作绘画工具和颜料，一些农民虽家境贫寒，却毫不吝惜地资助绘画费用。在这种带有政治功利性的、全民普及性的创造形式中，民间美术的基本感情并没有丧失，其中也有一些颇具浪漫色彩——富有民间艺术特有的夸张、想象的作品出现。

“大跃进”时期的民间绘画以反映农业大跃进、技术革命、文化革命和爱国卫生运动为主。内容受政治影响多有浮夸倾向，表现手法上带有漫画性、戏剧性色彩，并以壁画和宣传画形式居多。由于壁画创作在视觉心理与制作环境上的特定要求，装饰性的风格在某种程度上得到运用和强调。此外，在民间性的普及性创作中，也出现了一批强调艺术趣味，具有装饰性和形式感的作品。民众不可能摆脱现实环境的制约，但对形象的艺术处理总要流露出天真、生动的随意性，这表明当时的一部分民间画家取材现实，大胆想象，富于创新的意向。在这一点上，他们自觉或不自觉地反映了传统民间美术造型观念的传承性。但在当时，绝大部分作

品失去艺术个性。现实的社会环境，弥漫着政治性的虚夸风，民间美术朴素的一面受到严重的伤害，艺术个性没有也不可能得到充分地发挥。

如果说大跃进壁画创作作为全民性美术运动是现代民间绘画第一次高潮的话，那么第二次高潮则是举世瞩目的“文化大革命”期间的群众美术。这个时期的民间绘画形式虽多种多样，但在艺术创作思想上却是千人一面，单调乏味，远不及第一次高潮保留了那么多传统成份。这一时期，群众艺术的普及排挤了学院派美术的市场，而民间绘画也失去了应有的古朴、真诚的风范。艺术形式上出现程式化、公式化的模式。

“文革”中期，出现了户县农民画，这是在继邳县民间壁画运动之后，中国又一个民间画乡。当年的户县农民画以描写现实生活中的劳动场面和阶级斗争为主。在组织形式上，与邳县农民画大致相同；在绘画形式上，则表现出明显的摹仿专业画风的倾向。创作者往往怀着极其真诚的创作情绪作画，但由于受到错误的引导，大多作品只是为了表达某种政治口号，作者的创作热情与艺术创作规律是相悖的。因此，户画的农民画多数作品没有也不可能保留民间绘画所应有的天真纯朴的艺术特色。不过，艺术作为历史的一面镜子，“文革”时期的工农业余绘画，毕竟具有一定的历史价值。在另一种意义上，它为以后民间美术的发展，起到了“发动群众”、“开拓场地”的积极作用。和中国严肃绘画相比，它毕竟有一定的民间特色。所以七十年代初期，封闭了近20年之久的中国美术界在对外交流中，首次推出的便是《中国农民画展》，使西方艺术界为之震惊。当时国外新闻界曾有这样的评论：“中

国农民画为什么引起世人的极大注目呢？因为中国农民占中国人口的80%左右，他们所描绘的日常生活和工作情形就是大部分中国人民生活和工作的真实面貌”。户县农民画先后赴纽约、巴黎等地举办展览，为中国民间绘画走向国际文化交流迈出了第一步。

1976年，以上海金山农民画为代表的现代民间绘画队伍涌现出来。它以全新的内容和形式，使正受到西方艺术强烈冲击的中国美术界为之一震，并从此对民间绘画不得不刮目相看。于是，掀起了中国民间绘画的第三个高潮。十多年来，民间绘画的队伍不断扩大。如四川重庆綦江县，浙江义乌县、嵊泗县、舟山市，天津北郊，陕西户县、宜君县，山东日照市等地的现代民间绘画，如今都颇有名气。民间绘画的地位真正得到肯定并不断提高，从而汇入现代美术的大潮之中。这时期的作品侧重突出本土文化的民族性、地方性、民间性，组织特点是专业美术干部指导并参与创作，以集中培训、创作班等形式壮大作者队伍。民间画家以自己的审美体验，表现自己司空见惯的生活。这一次高潮较前两次明显地带有自觉意识和富有个性的艺术追求。作者从传统的民间美术造型形态中汲取营养，将年画、剪纸、皮影、刺绣等造型手段融入反映现实题材的作品之中，创造了不少新的样式。近几年来，在浙江城乡民间画家又把视线转移到民众观念与现代意识相融的焦点上，别出新意。从总体风格上来看，作品表现了比较突出的现代感，有的或许是无意识的表露，大多作品已摆脱政治功利性的制约。

社会的发展与变革是民间绘画作为当代美术的一种样式受到重视的重要条件之一。一些专家认为，对民间美术价值的重新估