

# 第一章

## 中国民族民间设计导论

第一节 民族民间设计的基本概念

第二节 现代设计视野下的中国民族民间设计

## 章节提示

本章主要介绍了民族民间设计的相关概念及民族民间工艺与器物间的关系，并通过现代设计的视角对中国民族民间设计进行了详细的剖析；纵向的从三个时期介绍了设计的起源，横向的从中西方文化来比较两者设计思想产生的差异；着重分析了中国民族民间设计的思想，以此明确民族民间设计的概念，并清楚我们为什么要设计。



图 1-1 包豪斯校舍  
包豪斯 (1919 年 4 月—1933 年 7 月) 是德国魏玛市的公立包豪斯学校的简称, 它的成立标志着现代设计教育的诞生。



图 1-2 巴塞罗那椅 / 密斯·凡德罗  
密斯·凡德罗 (1886 年 3 月 27 日—1969 年 8 月 17 日), 德国建筑师, 最著名的现代主义建筑大师之一。



图 1-3 朗香教堂 / 勒·柯布西耶  
勒·柯布西耶, 20 世纪最重要的设计师之一, 是现代建筑运动的激进分子和主将, 被称为“现代建筑的旗手”。

## 第一节 民族民间设计的基本概念

### 一、民族民间设计相关概念辨析

在今天, 设计概念很好理解, 且不同行业对于设计也有不同的见地。简单而言, 设计是一种行为。而当前面被冠以不同的名词时, 设计又有了完全不同的维度, 如工业设计和艺术设计等。甚至在世界设计发展史上, 设计还成了某一个时代的关键性代名词, 并在东方社会与西方社会长期发展后, 最终形成了两种截然不同的风格。

#### 1. 设计的起源和设计思想

##### 1) 设计的起源

设计的起源并不是以“设计”这个词的出现为标志的。它从人类诞生开始, 逐步在人类对自然认识的基础和升华中发展, 继而当生产力与生产关系条件成熟时, “设计”这个词才被完全确立了起来, 且它的最初样子是 design。也就是说, 设计并不是由谁发明的, 而是某一个阶段人们对于生活环境和空间所做出的自然性的甚至是无意识的反应。只不过在社会对于生产力有更高要求时, 设计的专业性才由一部分人和一部分发明凸显了出来。这种发明和凸显既是体现设计专业性的手段, 也是与前者完全区别开的重要方式。这一点, 就好像 18 世纪类型学研究中阿德里安·福蒂所认为的“设计提供了在物质的建成物和非物质的东西之间二元对立的方式”。这不仅解释了设计的过程, 还表现了专业性设计在大量知识积累的前提下寻求感性与理性平衡的复杂性。而这个体系, 就是后面要谈的设计思想。

应该说, 福蒂的这种判断是对专业设计与设计专业的一种极大肯定。也可以说, 正是这一被后人称作“设计”的行为彻底推动了人类社会的发展与进步, 从而将今天的生活水平和未来的生活质量提升、放大到了一个无法想象且充满希冀的空间。

设计的历史可以被划分为几个重要的阶段。每个阶段的背后都蕴含了大量的思考, 也隐藏了许多对于这种感性与理性二元对立的实践。(图 1-1 至图 1-3)

(1) 农业设计时代。在人类的发展中，包含了从茹毛饮血到刀耕火种，再到男耕女织的时代。早期的文明，如河姆渡文明、两河流域文明等，都经历了这个必然性、关键性的时期。在农业设计时代，对自然有限度的认知与利用成了后世许多文明诞生的基础，也成就了某些国度在后来发展过程中的思考与思维方式。(图 1-4 至图 1-8)



图 1-4 猪纹黑陶钵 / 浙江余姚河姆渡出土 / 中国国家博物馆 馆藏  
图 1-5 牙雕凤鸟匕形器 / 浙江余姚河姆渡出土 / 中国国家博物馆 馆藏

(2) 工业设计时代。第一次工业革命爆发后，最直观的体现即机器时代的来临。这一变化也同时刺激着市场和社会体系，以至于产生了资本主义萌芽和封建王朝倒戈、帝国主义肆虐横行的年代。在这一阶段，自然美学与工业效率不断做着斗争，上演着感性对理性一次又一次的冲击和妥协。在不同国家的不同历史阶段，这一组关系彼此交替占着上风，对设计的发展产生了重要的影响。(图 1-9 和图 1-10)

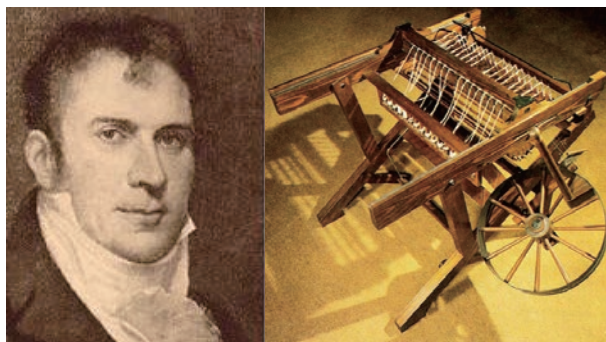


图 1-9 詹姆斯·哈格里夫斯及他发明的“珍妮机”



图 1-10 水晶宫  
水晶宫是历史上第一次以钢铁、玻璃为材料建造的超大型建筑，它开创了近代功能主义建筑的先河。



图 1-6 原始人茹毛饮血雕塑



图 1-7 “两河文明”古巴比伦巴别塔



图 1-8 《汉谟拉比法典》  
《汉谟拉比法典》是古巴比伦国王汉谟拉比颁布的法律汇编，是最具代表性的楔形文字法典，也是迄今为止世界上最早的一部较为完整并且完整保存下来的成文法典。

(3) 数字设计时代。从互联网发明开始,信息就有了从有线化到无线化再到虚拟化的发展趋势。设计原本直接通过物质传达信息,也开始有了非物质的实例。这一点随着互联网逐步从“条件”向“环境”过渡越发明显。设计也在实与虚间,借助不同的载体和手段探索更为“讨好”人的方法与方式。

## 2) 设计思想

设计思想是指人面对对象时做出思维反应,并且这种反应能够被执行和贯穿到整个设计过程里的思维方式。在这里,设计是一种在物质与非物质之间的一种二元对立方式。东方与西方的设计思想是不一样的。这一点在今天的社会生活中显而易见。造成这一现象的原因就是设计思想本身,也是人们如何面对二元对立并在其中取舍与解决平衡的方法和方式。这种思想已经随着人类的繁衍和教育,贯穿并形成了他们今后的世界观、人生观和价值观。设计思想不是后来被发明的,它是一个国家生活方式和生活智慧的代名词。换言之,它就是一个国家文化核心的一部分。



图 1-11 法国凡尔赛宫“黄金走廊”



图 1-12 故宫乾清宫 / 北京故宫博物院

所以说,设计思想的产生是很容易且复杂的,但想改变它就需要十分强大的动因和决心,且改变的结果往往是无法预测的。例如,东方社会与西方社会虽然在设计历史的起源上相同,但工业革命爆发后在资本主义进程前后和方式上的不同,还是使得两者之间产生了非常大的差异,两者的设计思想也由此渐行渐远,并最终在今天这个时代范围内定格成了各自的风格。(图 1-11 和图 1-12)

这里举个例子进一步说明什么是设计思想。

有三位厨师分别来自中国北方、法国巴黎和日本宫廷。中国厨师面对面粉，想到制作面条；法国厨师面对鲜虾，想到制作海鲜；日本厨师面对生鱼，想到制作刺身。这些都是本国设计师在面对本国特色食材时所产生的正常设计思想。

如果他们彼此之间交换一下食材呢？如中国厨师面对生鱼，就会想到糖醋鱼；法国厨师面对面粉，就会想到面包；日本厨师面对鲜虾，就会想到天妇罗。需要注意的是，不同国家的设计思想如果不是强制性的改变，是不会根据设计对象（如面粉、虾和鱼）来改变的。不同国家人们的思维相对固定，执行的方式和方法大多与他们自身的文化背景息息相关。（图 1-13 至图 1-15）

值得一提的是，上文中的“差异”并不是“分歧”的代名词，厨师的思维固定也不是贬义。设计思想本身并没有对和错的差别，人们只是学到了、想到了、做到了而已。至于对于设计思想的最初评判，一般是不应该由来自另一个文化体系的人来认定的。毕竟在部分中国人眼里，天妇罗和面包只是面炸虾和馒头，生鱼片则是一种极不卫生且原始的吃法。

## 2. 中国民族民间的设计思想

回到本书的核心之一——中国民族民间的设计思想。既然设计思想是指导完成设计行为的关键因素，那么中国民族民间的设计思想自然也成为民族民间设计行为的核心指导理念，这也是本书想要传递的情感。

中国民族民间的设计思想由来已久。在地理上，它以中国为范围；在文化上，它以中华文明为体系。这样大的概念，绝不是可以通过某个历史时期的事件或状态来进行评述的。虽然在后来的研究中，有的学者认为中国的民族民间设计思想是杂乱的、无序的，甚至充满了宗教色彩，认为它毫无章法和体系可言，更谈不上什么思想。但实际并非如此，总体来说，中国民族民间的设计思想就是中华民族数千年文明积累起来的生活智慧。在这种智慧的体系里有它自身严格遵照的逻辑体系，其中充满了创造者们对于中国社会和文明的深度理解，这些理解最终产生了民族民间设计的核心——中国民族民间设计思想，也可以将其解读为中国民族民间的造物思想。（图 1-16）



图 1-13 日本刺身 / 来源于豆果美食网



图 1-14 中国北方糖醋鱼 / 来源于美食天下网



图 1-15 日本天妇罗 / 来源于《中山商报》



图 1-16 西递·宏村和陕北民居 / 中国邮政

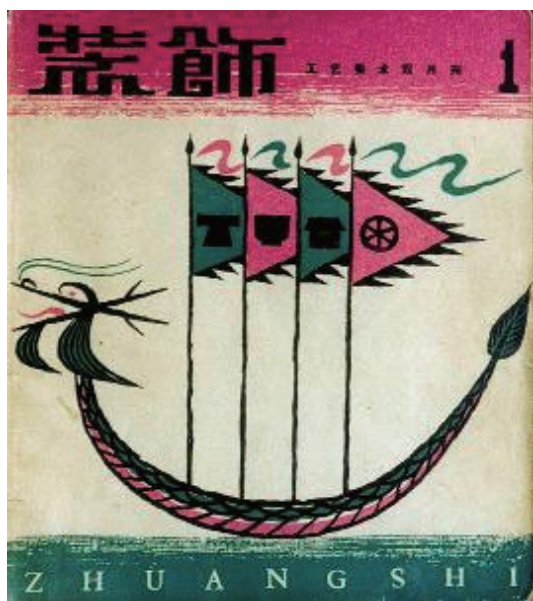


图 1-17 《装饰》杂志 1958 年创刊时的封面

### 1) 设计思想的核心

中国民族民间的设计思想来源于中国传统文化里的思考方法，而这种思考方法又来源于中国长期在农业社会自然经济体系发展中总结出的哲学观念。在很早以前，祖先们就从植物、鸟兽的生长中归纳出了一套天与地的理念，并认为天和地的关系是始终相伴相随的。由此，天地也就成了一套逻辑，种粮食讲究天时地利，做事情讲究天地人合。更由天地对立相生的概念引申出阴和阳的待物逻辑，甚至包括儒家思想等。例如，吃饭讲究咸淡适宜，穿衣讲究冷暖搭配，住宿讲究内外兼修，就连死亡也讲究生死轮回。任何事情秉承的都是中庸之道，既不偏左也不偏右，在平衡阴阳的同时也要方便自己。这些思想细致贯穿了一个中国人的一生，也给出了一个中国人在面对造物困境时的答案。需注意的是，它的解答或许很“土”，但体现了实用的选择；它的外表或许也很“土”，却是在没有工业经济为支撑的物质匮乏时代所做出的最优方案。这里的“土”代表了生活在大地上的人类智慧，而不是我们用某些现代流派的眼光去判断的闭塞和落后。

### 2) 设计思想的转变

既然产生设计思想的温床是农业社会，那么经由这种设计思想所做出的转变途径自然也和农业社会生活的方方面面紧密相关。在第一阶段的转化过程中，自然提供了灵感和材料，生活提供了要求与需求，两者结合起来，便产生了维持生活继续的民族民间设计；而在第二阶段的转化过程里，今天的设计师们运用自己的专业知识，更加综合地改进了之前的民族民间创造，从而产生了更多看起来很新却源于很“旧”的新设计。

在 1958 年《装饰》杂志创刊号封面上（图 1-17），中国的设计先贤们就总结了“衣食住行”四个字，代表了传统文化精神所表达的核心——“艺术为生活之美”。这里的艺术可以是设计本身，也可以是设计思想，它既是设计为人民服务的展现，也是今天重新审视的民族民间设计历经岁月所沉淀下的中心思想。

### 3) 设计思想的升华

今天，恐怕只有少数设计师遵循这种从农业社会中衍生出的设计思想，大多数人都把这种细腻的情感忽略掉了。在设计思想的转变过程中，第二阶段的转变即针对这个阶段来说的。要知道，大多数的民族民间设计都

经历了几十年、数百年甚至上千年的考验和演变，检验它们的真理即实践。

因此，大多数的民族民间设计创造都不是在表面上看起来那么简单的，也不是单纯的“拿来主义”——用传统的图案加上现代的载体所诞生的所谓创意。这样的设计在民族民间设计的思想之上是没有什么创新性可言的，甚至可以被视为一种倒退。（图 1-18）

正因为如此，设计思想的升华才会成为一个命题。民族民间所给予的灵感，不应仅仅停留在表面上，而应该在全方位了解了前辈们的“设计”后，用今天的素材和自身的理解去完成一次又一次全新的二元对立。

### 3. 民族民间设计的分类

正因为有了“艺术为生活之美”的启迪，才有了衣、食、住、行的四大主题。但在民族民间的体系下，这还不能够完全涵盖。除去衣、食、住、行，娱乐也很重要。民族民间的设计分类也由此诞生，它体现了中国人民在长期生产和生活中所引申出的各个方面（图 1-19 和图 1-20）。具体在后文中有详细介绍。



图 1-18 鲁迅



图 1-19 影视作品《色·戒》截图



图 1-20 麻将 / 成都麻将博物馆 馆藏

## 二、民族民间工艺与器物的关系

民族民间设计，其“因”是工艺，“果”是器物。因果之间贯穿的是经过中国人民针对自然长期发现、创造和实践的造物思想，是激发中国式“设计”的源动力。

在民族民间设计的工艺与器物诞生步骤上，基本遵从下面的逻辑：

首先，器物的诞生需要具备三个条件，即材料、工艺和需求。有合适且能够取得的材料，有行之有效且能够达标的工艺，再结合需求，即为什么要造这个东西，便产生了最初的器物。器物经由推广或者投放市场，便成为产品。一旦成为产品或广而告之，评论和评价必定接踵而至。于是，器物就在这样的“舆论环境”里一次又一次产生，





图 1-21 磨制石器



图 1-22 喜德木胎漆器茶盘



图 1-23 秦代云纹瓦当 / 中国国家博物馆 馆藏



图 1-24 新石器时代后期玉龙(红山文化) / 中国国家博物馆 馆藏



图 1-25 中国家具榫卯结构 / 来源于网络

一遍又一遍地在材料、工艺和需求之间循环，在一个时代里集中出现不同的外形却拥有相同的功能，或拥有不同的功能，却拥有近似外形的产品。

同样，生产力的变革也一定会带来材料和工艺的变化，从而产生出新的材料，新的材料又衍生出新的工艺，新的工艺又引发了新的需求。与此同时，生产力的变革也会带来新的生产关系，新的生产关系也会产生新的需求，从而也从另一个层面不断推动着生产力的进步。所以，工艺能够反映出一个时代的生产力，器物则能够反映出一个时代的生产关系和主要需求，这些需求包含了审美、使用等多个方面。对器物的了解也是对当时人们设计思想的解读，更是对造物思维的重构。

在中国民族民间设计的体系中，从工艺和器物角度出发，主要包含六个类型，分别是金、木、石、土、布、综。归纳起来有以下三个模块：

### 1. 大地的馈赠

石制、土制、木制工艺和器物均位于这个区间。它们是人类最初能够接触和见到的东西，也因此成了最早被利用的对象。石制工艺和器物解决了人类最初的生产工具问题，后来逐步变化成了建筑材料和饰品；火的发现与运用使得土制工艺和器物解决了最早的容器问题，并在后来逐步衍化出了更多的装饰性与功能性；木制工艺则在之前的基础上，不但提升了工具的便利和通用化程度，也使得更大体量的物件塑性成为可能，从而产生了更加丰富的建筑和家庭用具。（图 1-21 至图 1-25）

石制工艺来源于旧时期时代和新石器时代。

土制工艺囊括的内容主要是陶，继而在人类对温度的逐步控制中，即在工艺的不断发展中过渡到瓷。对于

陶的起源，各方面说法不一。比较有趣的记载是原始人在火烤烹饪后发现地面出现板结，从而知晓土和火在一起可以制作陶的原理。从强度较低的原始陶器到白陶，再到夹纻胎和瓷器，土的运用可以说达到了登峰造极的地步，并慢慢从最初的储物功能过渡到了家居摆设和艺术载体上面。（图 1-26 至图 1-29）



图 1-26 仰韶文化人面鱼纹彩陶盆 / 中国国家博物馆 馆藏



图 1-28 大汶口文化白陶鬻 / 中国国家博物馆 馆藏



图 1-29 唐代夹纻佛像 / 美国大都会博物馆 馆藏



图 1-27 龙山文化薄胎高柄黑陶杯 / 中国国家博物馆 馆藏

相比之下，木头的运用需要一定的基础和前提。对木的利用和加工需要一定的工具作为基础，如钻木取火的石钻、刨根解木的耜锯等。当然，与石、土的运用最大的区别在于，木的运用有很强的地域性特征，这与其材料分布的地域有很大关系，导致了不同地区对于木的不同理解，但殊途同归。植被较丰富的地区，不同种类、气味的木材可以被用作燃料、建筑材料和工具加工材料；盛产竹子的地区虽然在木材体量上较少，但也会以捆扎的方式构成更大的构件以达到同样的效果等。在不断的生产经验总结中，人们发现了木的特点并加以利用，相比金属它更轻，更加方便塑形，同时因为储量较大，它的开采与使用也较为方便。更重要的是，住在木结构的房子里与住在钢筋混凝土的房子里相比，前者似乎更符合中国人对于自然和祖先的理解与尊重。（图 1-30 和图 1-31）



图 1-30 战国漆器耳杯 / 中国国家博物馆 馆藏

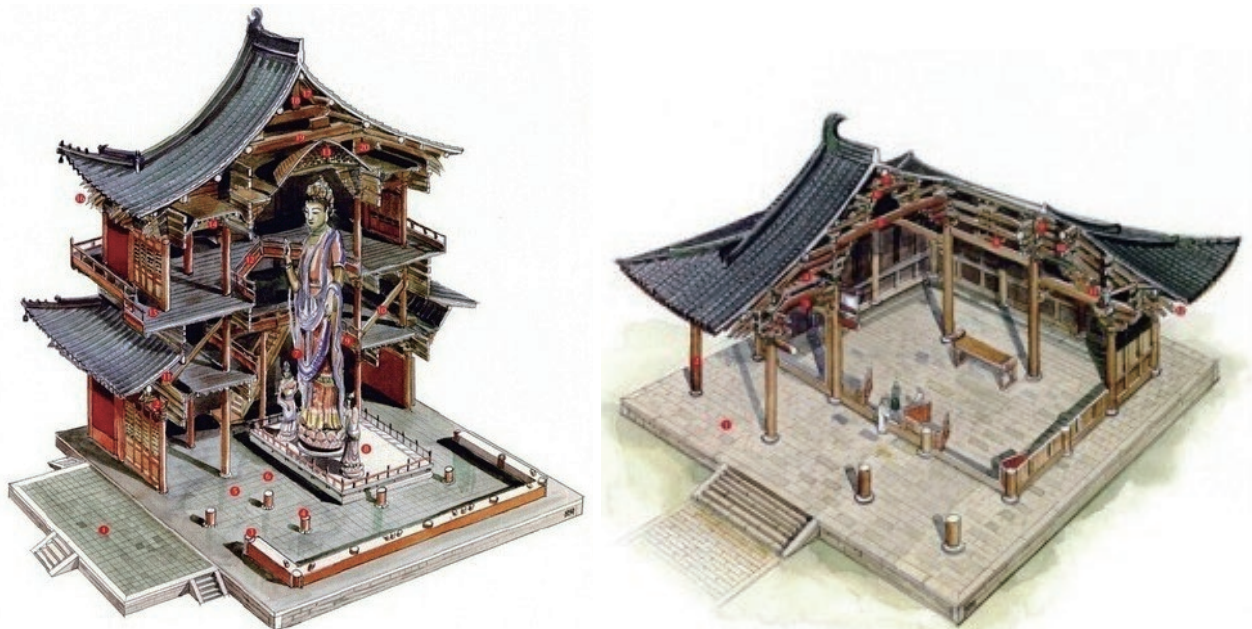


图 1-31 天津蓟县独乐寺观音阁(辽统和二年)和福建福州华林寺大殿(北宋乾德二年)/《剖视中国经典古建筑》李乾朗 著

## 2. 生活的智慧

相比唾手可得的石头、泥巴和木头，金属和布都是需要进行转化才能得到的。对于利用自然的急切渴望加速了我们祖先对于其中的理解。金属工艺的来源与土息息相关，正是人类在对泥土运用和烧结的过程中发现了不同地方土质在加工后产生的特色和特点，并逐步从烧制工艺中脱胎出冶炼的概念，才激发出人们想要对大地进行更深程度理解的渴望。于是认知面也从地表逐步走入地下，青铜、铁、黄金、白银也逐步出现，不但成了比石头和泥土更加可靠的加工、储物工具，还替代贝壳成了中国历史上很长一段时间的货币等价物。(图 1-32)



图 1-32 商代金制贝币

同理，布制工艺的发展也需要基础。以遮体避寒的衣物为例，起源不过是植物枝叶与动物毛皮，到了昆虫吐丝被发现并规模化的时候，从丝到线、从线到布的过程才被逐步完善起来，并与金属工艺一起成为中国社会中最能够体现实力的有力代表。即便是没有蚕和养殖技术的地区，如居住在云、贵、川一代的族群，也有植物纺线、蜘蛛丝纺织的独特技术。

与金属天然且难以改变色彩不同，布在解决了如何生产的问题后，开始向个性化的方向进行非常快速的转变。不同地域但拥有相同材料的，在裁剪上有所区别；同

一地域的，在细节色彩上有所差异。这些现象的诞生，都并非或不完全是因为“爱美”，因为衣着和布料风格上的差别也是各族群、部落、国家辨认敌我的重要依据。这在中国古代甚至近代社会人口流动性较差的环境里显得尤为重要。（图 1-33 和图 1-34）



图 1-33 云南哈尼族爱尼支系树皮衣 / 王锐 摄



图 1-34 云南拉祜族苦聪人蜘蛛网丝衣 / 王锐 摄

### 3. 勇敢的创造

有了金、木、土、石、布的祖先们并不满足，他们不断总结各种材料的特性，并想方设法把这些优、缺点组合起来，以达到最平衡、天人合一且物尽其用的状态。在这个过程中，有的互补成就了非常实用的创造。例如，秦以后的工具变革，最大的特点就是使用铁来制作可以标准化、量化的农具零件，然后使用更加轻便的木杆、木棒完成工具组装，小到镰刀、锄头，大到开垦用的牛犁都是如此。与此同时，在对生活探索的过程中，有的冒险也成就了唯有少部分人才能掌握的绝技。例如，云南境内的乌铜走银工艺，因为银和铜的熔点极其相近，两者在结合过程需要大量的经验积累才可最终成型。因此，中国民族民间设计的领域中还是不乏偶然性与特例的。有的东西至今无法被模仿，必须借助手工的参与才能完成。（图 1-35 和图 1-36）



图 1-35 乌铜走银“24 孝”大熏炉 / 金永才 制作



图 1-36 乌铜走银牛角笔台 / 金永才 制作

## 第二节 现代设计视野下的中国民族民间设计

### 一、设计与自然——顺应自然、持续再生

设计与自然的关系不仅在以前是中国民族民间设计的核心，在今天仍然是许多设计师追寻的最高境界。之前的年代，在物质资源、科学认知和人力都十分有限的情况下，对于自然的理解与今天大有不同。加上中国特殊的历史、地理环境，大多数人对于自然的观念还持顺应自然、持续再生的理念。

所谓顺应自然，就是对所能够接触到的一切自然界中的物质保有应有的恭敬心。面对一座山、一条河，设计师的出发点更多是考虑如何烘托出自然原本的美，而不是改变或者打破这种自然界的平衡状态。这时，不光设计出来的东西要顺应自然，连身处其中的人也要成为其中一部分被约束起来。但需要注意的是，这种顺应自然的理念并不是单纯意义上对自然的服从，它的另一个框定条件来自人本身，即持续再生的理念。

人们对泥土的情感是十分复杂且丰富的，就像讲究落叶归根的情感一样。在农业经济基础上发展起来的哲学认知体系，本就把土地定义为了可以生生不息、往复不已的主体，加上物质生活的匮乏，物尽其用也就自然与持续再生捆绑到了一起，成为人们改造自然、运用自然的衡量标尺。



图 1-37 开渔节

例如，北方每年到了开渔的季节，人们才会成群结队到冰面上，用打孔拉网的方式获得河流之下鲜美鱼肉的馈赠，除了开渔的季节之外，其他时候人们都不会做这样的事，这叫顺应自然。拉网的渔网大小经过严格设计，保证小鱼漏网，确保大鱼不逃，这叫持续再生（图 1-37）；云贵一带山地偏多，耕地十分有限，人们便依据山地走势依次开发阶梯状的耕地，既不毁坏环境，又扩充了粮食生产的面积（图 1-38）；在缺少暖气、冷气设备的过去，百姓们通过对炕头和建筑空间的设计把握，达到应有的效果；等等。这些都是顺应自然、持续再生的证据。所以说，自然为中国民族民间设计提供了原则，而持续再生为中国民族民间设计提供了方向。



图 1-38 云南元阳哈尼梯田 / 来源于新华网

## 二、设计与文化——尊重自然、传承文脉

有了尊重自然的前提，文脉的传承问题在中国民族民间设计中就稍显暧昧。之所以这么说，是因为文脉传承本身就是非常复杂的问题。从技术层面上看，传承的主体是方法；从艺术层面上看，传承的关键是来历；而从学术层面上看，传承的主题是精神。

在技术层面上，中国民族民间设计的案例往往都具有很强的功能，它们能够在漫长的生活过程中提供非常实用的细节，如生活中经常接触到的蚊香、蚊帐，生产中接触到的铲子、碾子（图 1-39）、鏊子等。虽然这些东西和科技的发展并没有太大关系，但低廉的价格、方便的取材还是为其赢得了一席之地，集中体现了中国民族民间设计的智慧。



图 1-39 碾子 / 来源于网络

从艺术层面上看，中国民族民间设计往往都和传说、神话有所关联，甚至在使用方法和神鬼也脱不开关系。但静下来仔细思考后就会发现，在当时百姓的认知体系下，对他们说教过多的物理、化学知识往往是没有用的，倒不如通过浅显易懂，甚至有所威慑或者有所寓意的神鬼故事来得直接。例如，过年放鞭炮是为了恐吓年兽，其实是为了营造欢乐气氛；清明节前一两日又称寒食节，一说是祭奠祖先，



图 1-40 东阳竹编 / 来源于网络



图 1-41 德化堆贴瓷 / 来源于网络

其实还因为春季干燥易发火灾，故而人们不但要“禁火”，更要准备充足的熟食，尽量把火灾风险降到最低；等等。即便到了今天，北方地区和部分东南方地区仍保留着“二十四节气食俗”，严格规定了在不同节气应该吃什么东西，这些习惯被今天许多健康学家证明后，成了大多数中年人追寻的膳食理念。

到了学术层面，中国民族民间设计中所传递的精神是十分可贵的，它将中国人心中根深蒂固的宗族观念植入进去，使许多原本即将面临淘汰甚至退化的设计案例成为一种记忆和情感被保存起来，并逐步成为中国人的生活习惯。例如，在分餐制被证明十分健康的前提下，和分餐制几乎背道而驰的筷子文化仍然占据了餐桌上的主流等。

因此，中国民族民间设计不是因为好看或是根据某个传说凭空诞生出来的。它的造物思想与理念不仅体现了普通百姓的生活智慧，还是当时掌握话语权的统治阶级对于百姓生活改观的实际举措。这就是当今天再面对民族民间设计时，不能单独妄下结论的原因。生活经验的东西需要靠生活经验来解答，而后才能站在学术和道德的制高点下对它重新下定论。

### 三、设计与生产力——材美工巧、物尽其用

中国民族民间设计不是粗制滥造的代名词，虽然其中大多数案例都来自最普通的民间，无论从材料还是质感上都比不上官办和国宝的级别。这种情况只体现了民族民间设计的一个方面。民族民间设计里也不乏工艺精湛、名垂青史的优秀案例，它们中的一部分甚至成为传奇，奠定中国民族民间智慧在世界领域中的独特且难以超越的地位的同时，展现了中国民族民间艺人对于材料和工艺的极致运用。

例如，浙江东阳的竹编工艺，其编制的对象不仅局限于普通的实用工具，还包括了许多诸如鸡、鸭、龙等栩栩如生的题材。东阳竹编的材质来源于当地所产的多达18个种类的竹子，加工之细腻甚至让竹编达到了滴水不漏的地步（图1-40）。江苏苏州刺绣工艺，对针法和用料的内容十分讲究，以致不但让绣面以假乱真，更在其漫长的发展过程中有了直绣、盘针、变体绣、两面绣等数十种针法。福建德化的堆贴瓷烧技术能够将泥土塑成花瓣、叶

片等形状并加以烧制，效果逼真，如浮雕一般，花瓣边缘也极其锋利（图 1-41）。这些内容都是材质和工艺巧妙结合的杰出代表。



图 1-42 云南通海三圣宫格子门 / 陈劲松 摄

此外，云南剑川木雕技艺也将木雕发挥到了极点，很久以前，剑川地区就流传“一两木屑一两银”的说法，意为木雕匠人的工钱是根据刨下来的木屑重量计算的，木屑越多证明雕工越精美逼真（图 1-42）。河北、天津泥塑以张明山一派为代表，其作品虽然体量不大，但有非常好的装饰作用，神形兼备、栩栩如生，后人更是对他和其传承一派有“泥人张”之称，受到了社会各界的爱戴与传颂。（图 1-43）



图 1-43 泥人张作品

所以说，中国民族民间设计的体量是十分大的，不能偏颇地依据对日常生活的理解而轻视其工艺精美的可能；更不能一味追求、崇尚自然的美感而忽略了“持续再生、物尽其用”的原则。如同一开始所说，中国民族民间的造物思想本就是一条中庸之道。这种思路指导人们在神州大地上进行生产、生活，并最终成为生命里的根茎，在不同时空和不同地点生根、发芽。