

中华全卷百卷书

瑰宝系列

75

# 中国 传统工艺

吕品田 徐文

著



中国  
传统工艺

## 《中华全景百卷书》

## 编委会

顾问:徐惟诚 袁宝华 于友先 任继愈  
苏 星

总编委会主任:李志坚

总编委会副主任:何卓新 孙向东

总编委:范西峰 董蕴琦 李学谦 李 伟

朱述新 母庚才 李建华

编委:(按姓氏笔划排序)

丁晓山	于振华	马艳平	王 红	王 伟
王 勉	王士平	王尔琪	王奇治	王品璋
王恩铭	王寅诚	王骊岭	区界名	石建英
卢云亭	田人隆	申先甲	刘 达	刘 彪
刘文彪	刘克明	刘树勇	刘振礼	刘俊华
刘峻骧	刘森财	成绶台	孙玉琴	孙彦钊
邢东风	李元华	李明伟	吕品田	吕金陵
朱立南	朱祖希	朱筱新	朱莱茵	朱深深
伍国栋	华林甫	向世陵	杨菊花	吴舜龄
宋志明	宋剑霞	忻汝平	汪家兴	张 正
张亚立	张兆裕	张则正	张鹏志	陈晓莉

陈绶祥	陆道中	武力	武玉宇	赵艳霞
罗静文	周亮	周育德	金启凤	金奇康
金德年	金德厚	宗时	空军	郑玉辉
郑进保	泽昌	胡洁	胡振宇	郝旭
春晖	钟玉	郭文杰	郭积燕	郭素娟
袁济喜	夏继果	徐兆仁	徐庆全	钱治
唐忠	梁占军	涂新峰	黄同华	曹革成
蒋超	葛晨虹	鲁葳	焦国成	曾令真
谢军	鄧爱红	裴仁君	熊晓正	戴瑞丰

※

※

※

总策划·总编辑：朱新民

执行总编辑：傅亿仲

副总编辑：贺耀敏 恽鹏举 刘占昌

装帧设计：王晖 尚云波

编辑人员：董凤举 曹革成 孙建庆

鲁葳 戴瑞丰

## 主旋律的音符

(总序)

中华民族是富有爱国主义光荣传统的民族。在我国历史上,爱国主义历来是激励和鼓舞人民团结奋斗的一面伟大旗帜,是推动祖国社会历史前进的一种巨大力量,是各族人民共同的精神支柱。在新的历史条件下,继承和发扬爱国主义传统,对于振奋民族精神,凝聚全民族力量,为中华民族的振兴而奋斗,有着十分重要的意义。

江泽民等党和国家领导人多次强调,中共中央关于《爱国主义教育实施纲要》明确指出,要使爱国主义、集体主义、社会主义思想“成为全社会的主旋律”。爱国主义教育在社会主义意识形态中所处的重要地位,要求人们从确立社会“主旋律”的高度认识其重要性,把它作为社会主义精神文明建设的基础工程,作为引导人们确立正确理想、信念、人生观和价值观的共同基础。

## 引 论

现代人，往往把技术与艺术绝然分开，把工匠与艺术家视为二者。但是，古代人不然。他们把两者联系着看，或者把两者看作是一体的。

《说文》释：“工，巧也，匠也，善其事也。凡执艺事成器物以利用，皆谓之工”；又云：“工，巧饰也”。

中国甲骨文的“艺”字，是原始种植姿态的写照，象征劳动技巧。

显然，“工艺”一词的本义，是指制造器物以利人的手工之艺，其中包含了今日概念的“技术”和“艺术”，可谓两者的统一和综合。它大体相当于现在的“工艺美术”概念。

“工艺”概念的古代涵义，不是单纯的词义学问题，而是牵涉到美学和艺术观念的问题，它反映了古人与现代人的认识上的差别。

在漫长的岁月中，人类是靠手工进行文明创造的。工业革命后，机器生产取代了手工生产，成为人类物质创造的主要生产方式。传统工艺，指的

是手工生产以及手工艺品。它属于手工业文明的产物。

中国传统工艺,是历代中国人民为满足自身物质需要和精神需要,采用各种物质材料和手工技艺所创造的手工艺品以及相应活动的总称。传统工艺是中华创造艺术的重要组成部分,既体现了工艺美术的一般本质特征,又显示了中国文化的鲜明个性。

中国传统工艺,以其丰厚悠久的历史、深刻隽永的思想、独具一格的风范、高超精湛的技艺和丰富多样的形态,为整个人类的文明史谱写充满智慧和灵性的一章。

## 一、史迹鸟瞰

“人猿相揖别,只几个石头磨过,小儿时节。”

中国传统工艺以至整个中华文明的第一缕曙光,升起于打制石工具的旧石器时代。那些凝聚着原始实用内涵和精神内涵的石器,如砍砸器、刮削器和尖状器,可谓中国传统工艺的初始形态。它们确立了工艺美术作为中华民族制造艺术先导的地位。

新石器时代的原始石器、玉器、骨器、木器、漆器、织品和编结物,特别是陶器,已鲜明地显示了

中国传统工艺重视实用与审美相统一的造物思想和设计意匠，亦鲜明地显示了先民把握材料性能和制作技术的能力，以及对形式美法则的认识和遵循。

商周时期，中国传统工艺有了划时代的进步，物品的实用内涵和精神内涵进一步丰富和加强。精神内涵中大量渗入的社会意识和宗教意识，使当时的工艺普遍具有崇高的美学魅力。原始青瓷和漆器获得初步发展，而青铜器和玉雕则取得了辉煌的成就。

春秋战国至秦汉时期的工艺，显示了中国封建社会早期经济实力和意识形态的发展。理性主义精神的崛起和高扬，使指向实际功用和社会人生的价值追求，与继承原始文化传统的充满激情和浪漫色彩的艺术形式有机统一。由此产生的轻利活泼、飞动奔放、雄强古拙的美学特征，在陶瓷、漆器和丝织品上，得到充分的表现。

三国两晋南北朝在政治、经济、军事、文化和整个意识形态上的转折，造成工艺格局和价值追求的变化。生产中心逐渐由北方移向南方，造物趋向内在人格和心性的显示。当时崇尚主体人格精神的价值倾向和空疏、清静、平淡的审美风范，深刻地影响了中国传统工艺的整体发展。青瓷、建筑

和宗教工艺，在这时期取得了突出的成就。

中国传统工艺在初唐和盛唐获得全面的发展，呈现繁荣发达的景象。织绵、印染、烧造、锻金、髹漆和木作的技艺水平和生产规模都超越了前代。经济的发达，中国文化的交流和人的思想意识的解放，使唐代工艺表现出舒展博大的气势、精巧圆婉的装饰意匠和富丽丰满的形态特征。

中国传统工艺比较完美的范式和境界出现在宋代。并集中地表现在瓷器上。发达的手工业和尚文重理的文化氛围，为保持造物与主体审美理想的和谐统一提供了极大的可能性，从而形成一代沉静典雅、平淡含蓄、心物化一的美学风范。宋代工艺充分物化了中华民族的文化精神和审美意识，它体现和揭示的创造原则至今仍具有重大的现实指导意义。

蒙古族以强大的军事势力统一中国后，传统工艺有着一定的发展。染织工艺的织金锦，烧造领域的青花和釉里红，是这时期的突出贡献。受尚武的游牧文化的影响，元代工艺风格趋向粗犷、豪放和刚劲。

明朝是中国历史上又一个强盛的时代。资本主义因素的萌发以及与之相适应的新的文化和科学的产生，促使明代工艺跨入一个新阶段。织绵、



棉纺、陶瓷、漆器、金属器、家具和建筑装饰等品类，都得到较全面的发展。明代工艺继承了宋以来的美学追求，并向程式化和完善化发展，具有端庄、简约、健实等审美特点。

中国传统工艺各门类在清代更加完善化，其品种之繁多、技艺之精湛、手法之丰富，都远远超过前代，呈现出集历史之大成的局面。导源于贵族审美趣味的以技巧取胜的价值观念，在清代工艺中进一步强化，以致一代风尚日趋矫饰雕琢。

1840年鸦片战争之后，中国工艺美术的生产格局、产品结构、工艺思想和艺术风格，都呈现着另一番面貌。衰败和新生、模仿与创造、恪守与分化，构成近现代中国工艺美术的基本景观。沿袭清代制式的传统工艺，在现代工业文明冲击下迅速衰落，而适应时代要求的现代工艺则迅速崛起、蓬勃发展。在新的历史条件下，传统工艺虽然失去了原先在实用领域的主流地位，却以手工艺特有且不可替代的高情感优势，全面地转向审美领域，构成补偿机器文明负效应的必要的审美文化形态。基于对古代优秀工艺传统的一定保持，今天传统形态的工艺美术，正在引起现代人日益增进的关注和兴趣。它所包含的“手工”文化哲学意义和审美价值，对现代生活构成日益深广的启谕和影响。

中国传统工艺历史,呈现着两条清晰的发展脉络:以实用为主旨的民间工艺和以观赏为主旨的宫廷及文人工艺。它们作为在不同社会环境和条件下发展起来、代表不同阶级利益的两种工艺文化形态,有着不同的生产方式、组织结构、功用目的和美学特征。民间工艺主要是自然经济的家庭手工业,生产目的主要是为满足生产者自身的需要。生产与消费的统一,使民间工艺完满地体现了实用、审美一体的基本原则,具有质利、刚健、明快的品质。宫廷及文人工艺立足于官营或私营手工业作坊,迎合贵族或文人阶层的需要和趣味,侧重于表现社会意识和玩赏价值,推崇精雕细刻、巧形曲意。

生产的官营化,是中国传统工艺的重要现象。早在西周就出现了隶属王府官家的“百工”;汉王朝则在周秦官制的基础上,设立了属于少将府的各种工艺作坊和工场;唐宋时期的少府监,显示了官营手工业制度的完备;明代的御用监、清代的造办处和织造局,使官营手工业制度更为系统和严格。官营手工业机构大都设在中心城市或皇宫,材料无偿占有,工匠无偿劳役,生产不计成本,产品不参加市场交换。在这种封闭的经济结构中,产生了追巧夺末、争奇斗艳的宫廷工艺。它作为反映统

治阶级精神需要的理想样式,影响和规范着封建时期的中国传统工艺。

中国传统工艺有着广阔的领域,门类众多,样式纷繁。从制作技艺来看,大体有烧造、锻铸、染织、编结、木作、髹饰、营造、装潢、扎糊、剪镂、刻印、画绘、雕塑等几类。现在习惯上,通常将传统工艺分为陶瓷工艺、织绣工艺、金属工艺、雕塑工艺、漆器工艺、编结工艺六大类。

凝聚着中华民族物质和精神文明的中国传统工艺,在国际性贸易和文化交流中,对世界文化的发展产生了深远的影响。中国的“丝绸之路”,不仅西传了精美的丝织品,也西传了东方的蚕种和织造技术。陶瓷之路更是跨越中世纪东西世界的一条纽带。瓷器的外销,不仅把中国人的伟大发明转化成全人类的文明财富和世界性生产产业,而且也影响了所到之地人民的生活方式和文化观念。本世纪中叶后,中国传统工艺更全面地走向世界,促进了国际文化经济的交流。

## 二、匠心独运

中国人把巧妙的心思称作“匠心”,把卓越且不同于一般的巧思巧构誉为“匠心独运”。

可见,匠作与智慧是紧密联系的。

作为匠作的中国传统工艺，其金辉闪烁的千载历史，记录和体现了中华民族的大智大慧。可以说，历史显示给我们的深刻隽永的传统工艺思想、奇丽高雅的古典造物风范，正是勤劳智慧的中华民族的独运匠心。

纵观中国传统工艺的漫漫历程，尽管缺乏完备系统的理论著述，但是，有关工艺思想的阐发却十分丰富。从圣人哲士的经典文论到凡工朴匠的口传艺诀；从《考工记》、《髹饰录》、《陶说》、《绣谱》等工艺专著到《燕闲清赏笺》、《闲情偶记》等文札笔记，多能发现古人对工艺的神思妙想。

思考和实践，于悠悠历史中凝练成一条伟大精深的思想纽带。它不断激发着工匠的创造才情，鼓舞他们为高远的理想而世代追求。

中华工艺思想的精微大义，寄蕴在中国传统文化和哲学的宏大而整饬的思想体系中，并因此贯彻着中国文化和哲学的基本精神。

在中国传统哲学的世界图景中，自然(天道)与人(人道)是相通一体的，都是生生不息的宇宙生命洪流(道)的显发；一切自然和文化现象皆以“道”为本体，皆遵循宇宙生命运动的普遍规律。作为中华民族的传统宇宙观，这种“天人合一”的精神覆盖了古代中国社会生活的方方面面，奠定了

中国人的认识基础和思维框架。中国古代有关工艺术本体、工艺创造、工艺美学的见解，自然也在这种宇宙观的视野之内。

中国传统哲学对于道器、体用等范畴的认识，规范了中华工艺思想的本体观。

就世界的宏观结构而言，中国人认为工艺造物是宇宙本体的一种现象。

“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”作为宇宙生命运动普遍规律的“道”，无形却表现于有形；其诉诸形质的显发便构成具体事物，这就是“器”。有如车室皿器之类的具体事物，一切工艺造物皆属于“器”。基于对宇宙本体和现象的宏观把握，传统体用论主张“道体器用”，即以道为体（本体），以器为用（现象）。对工艺造物，古人常以“器用”相称，便是把它理解为一种现象性的存在。

中国传统哲学一贯强调道器为一、体用不二，主张本体与现象是不可割裂的。因此，在中国人看来，虽是现象性的“器用”，工艺造物却绝不是脱离宇宙生机系统的自为自在的东西。它被嵌定在一个生命机体的关系网络中，像其它社会事物一样，担负着体现包括自然和人文在内的宇宙之“道”的神圣使命。中华工艺思想主张顺乎自然，物以载道，器以象生，表现出重道体、讲关系、求和谐

的倾向，都是这种宏观本体论的反映。

就世界的微观构成而言，中国人则把工艺造物的妙用视为宇宙大道的具体现身。

在传统体用论看来，现实中具体事物的体用关系，表现为实体和作用的关系，即所谓“器体道用”。也就是说，“器”是具体事物的形质之体，而“道”则是扶持该形体的妙用之基。例如，以车为体，则以乘为用；以器为体，则以贮为用。这种意义上的“用”，并非一般地指事物的形、色、质、构等客观属性，而是“其用必以人为依”的对人而言的作用或功用。显然，落实到具体事物上的“道”，并不是那种大而无当的、抽象的存在，而是一种关怀人生的、切实而具体的功用。诚因如此，中国古代一位哲人直言：“百姓日用即道”。

传统哲学在具体事物上揭示的体用关系，正是中华工艺主张致用为本、重已役物的理论依据。所谓“开物成务”，所谓“备物致用”，所谓“立功成器”，都是要求工艺造物以其实际效用利益天下人生。这种重实践、贵人事、尚功用的本体观，是中华工艺思想弥足珍贵的内涵。

应该指出的是，以人为依据的“用”，不尽然是便利实用的物质功能，还包括成就理想人格的教化作用。就造物对人的全面占有要求和文化本质

的充分实现负有责任而言,这种物用论是深刻的。但是,它也往往导致以伦理道德之“用”压倒甚至取代物质生活之用的消极倾向。正如古代理学家所声称的“天下无一物无礼乐。且置两只椅子,不正便是无序,无序便乖,乖便不和。”作为中国古代社会意识的一个侧面,对工艺本体的认识,不可避免地会染上强烈的政治和社会伦理色彩。

有关工艺创造观的原则性阐述,可见中国最早的工艺典籍《考工记》。书中指出:“天有时,地有气,材有美,工有巧。合此四者,然后可以为良。”意思是说:“工艺创造,势必涉及时间节气、空间地理、材料物性和行工技艺四项因素。只有综合把握和利用它们,才能够获得精良的产品。”

显然,这是对造物原则的阐明。那个要求综合时间、空间、原料和加工诸因素的“合”字,是造物活动的关键。体其精神,不妨把这一原则概括为:合以求良。

从终极理论依据和内深思想意蕴来说,“合以求良”无疑是“天人合一”精神的演绎和体现。它显示出一种全面把握、协调宇宙万物相互关系的形而上学的高远意图。就技术内容而言,这一原则昭示了中华工艺创造观的一些有积极意义的具体思想主张。

结合《考工记》书中,对制弓工艺的具体论述,我们可以对“合以求良”作几方面的理解:其一,主张生产时空与自然时空顺应不悖,以求造物与造化沟通交流。例如,冬天宜剖析弓干,春天浸角,夏天治筋,秋天合成;弓材以燕地牛角、荆州的弓干为好。其二,主张行工技艺与物材性理顺应不悖,以求人工与天工和谐统一。例如,剖析弓干务必顺其木理,剖析牛角则不要歪斜;弓的表里漆痕应该自然相合,如同人的手背过渡到手心的纹理。再则,要求器物文质与人格身心顺应不悖,以求物理与人文配合无间。例如,弓制应各因使用者的体形、意志、血性气质而异。倘若这些方面都做到了,也就是“合”了,那么造物活动就能取得圆满的结果。

中国古代有关工艺创造的主张丰富而精辟,诸如“因地制宜”、“量料取材”、“因材施艺”、“天工开物”、“审曲面势”等等,剖析开来,这些主张与“合以求良”的思想乃一脉相承。

“知者创物,巧者述之,守之世,谓之工。百工之事,皆圣人之作也。”《考工记》中的这段话,是涉及创造主体的经典之言。通常人们多从英雄创世论的角度来理解之,因为文中说了百工的事业都是圣人开创的。其实还有另一层深意,即靠智慧去



开发物利、凭技巧去体现智慧的创意。工匠是世代以此为职的人。工匠要象创业的圣人那样，以智慧去创造，用技巧去体现，达到“知行合一”、“得心应手”的境界。按古人的观点，创造性的智慧就是能够上识天时、下尽地理，中尽物性，通照人事。而传说中的造物圣人，如始作八卦的伏羲、发明耒耜的神农、开创丝织的嫫祖，都是富有创造性智慧的原始匠师。标树圣人意在标树智慧偶像和艺术楷模，希望工匠世代追摹，成为造物领域的圣人。

寻绎中华工艺思想，如果可以将其创造观概括成“合以求良”的话，那么不妨可以将其审美观归纳为“合而为良”。

中国古代论工论艺，总强调“尽善尽美”、“形神兼备”、“文质彬彬”、“得中合变”、“质则人身”、“文象阴阳”、“巧而得体，精而合宜。”从中反映出以“中庸”为度，以“合度”、“合宜”为理想境界的工艺审美观。所谓“合度”、“合宜”，乃是物质因素与人文因素、实用功能与审美功能、外观形式与内涵意蕴、装饰文理与质地结构、人工意匠与天然情趣等关系，在器物上达到有机统一，和谐交融。显然，这种审美观与整个中国传统美学精神是一致的。

尊奉“中庸”审美法度的中国人，历来反对走极端的艺术作风，鄙薄脱离实用、缺乏意蕴、悖反