

ZHONGGUO
SHOUGONGYI
WENHUA
BIANQIAN

邱春林◎著

中国手工艺 文化变迁

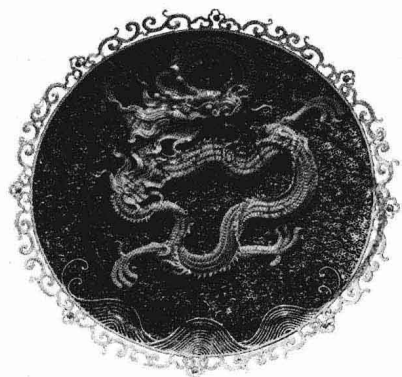


中西書局

ZHONGGUO
SHOUGONGYI
WENHUA
BIANQIAN

邱春林◎著

中国手工艺 文化变迁



中西書局

图书在版编目(CIP)数据

中国手工艺文化变迁/邱春林著. —上海:

中西书局, 2011. 1

ISBN 978-7-5475-0202-0

I. ①中… II. ①邱… III. ①手工艺—工艺美术—
研究—中国 IV. ①J52

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 254954 号

本书由上海文化发展基金会图书出版专项基金资助出版

中国手工艺文化变迁

邱春林 著

责任编辑 张安庆 安志萍

装帧设计 梁业礼

出版发行 上海文艺出版(集团)有限公司(www.shwenyi.com)
中西书局

地 址 上海市打浦路 443 号荣科大厦 17F(200023)

经 销 各地新华书店

印 刷 江苏太仓市印刷厂有限公司

开 本 700×1000 毫米 1/16

印 张 18.5 插页 4

字 数 286000

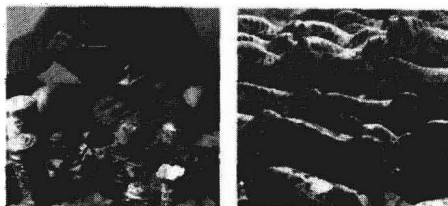
版 次 2011 年 1 月第 1 版 2011 年 1 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5475-0202-0/J·033

定 价 60.00 元

本书系 2007 年度国家社会科学基金艺术学项目“当代中国的社会变迁与传统手工技艺的保护与发展”(批准号:07AG09,项目类别:国家重点)研究成果之一

目录



传统工艺的文化变迁 / 1

1949—1957:传统工艺美术的保护与发展 / 19

“合作化”时代手工技术权利转移的得与失 / 38

合作化运动中的政治嵌入与手工艺文化的意识形态化 / 52

“共享性技术”与手工艺人的成才之路 / 67

“贵族工艺”依然盛行的文化人类学解释 / 83

生产性方式保护非物质文化遗产须要守住“核心技艺” / 97

保护和开发传统手工艺的问题与对策 / 104

发现民间智慧:大理白族自治州民族扎染业考察纪实 / 116

象牙雕刻技艺:作为非物质文化遗产保护项目的问题与对策 / 134

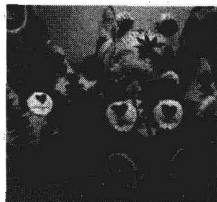
传统工艺文化遗产保护的“扬州经验” / 145

有待于日用化的中国漆艺 / 150

廉价出口的金箔 / 161

论堆卖的玉器 / 165

税收问题与手工艺振兴 / 172



说“工巧” / 176

光彩熠熠的“锥画”漆艺 / 188

看新春手工制作,话传统吉祥文化 / 194

做一个有修养的工艺美术家 / 198

略论紫砂美学 / 202

合乎情理:谈设计艺术的一般性目标 / 214

象征森林:明清园林的“人格化”空间 / 223

“文化乡愁”:中华元素作为创意设计的资源 / 232

古代“工商食官”制度的演变 / 238

两宋的工艺成就与物质文明 / 249

传统手工艺思想的当代意义 / 266

传统工艺进入现代生产的多种方式 / 278

后记 / 286



传统工艺的文化变迁

廖明君^①

邱春林

一、超越审美看待工艺文化生产

廖明君(以下简称“廖”)：春林，听说你刚从台湾出差回来，我们很久没有见面了，不过常看到你发表的文章。最近几年你出版的著作、发表的论文，还有你从事的工作都与传统手工艺的研究有关，这一领域的学术研究近几年有逐渐升温的趋势。

邱春林(以下简称“邱”)：是的，廖老师。前一段时间我随文化部的一个展览团到台湾去了一个月，期间参加了台湾大学和台中创意文化园区的两场有关非物质文化遗产保护的论坛。这次我们带去大陆的30项国家级非物质文化遗产保护项目，还有不少典藏品，先后在台北和台中举办了大型展演活动，展演者多是手工艺人，他们与观众及媒体的交流都很直接。

手工艺这一领域在新中国成立之后曾经是显学，因为当时国家需要依靠它来换取外汇，发展国民经济。加上当时工艺美术专业的现代教育体系完备，形成了由高校教师、各省研究所科研人员以及行业内部的调研员等组成的研究队伍，所以有关手工艺的学术研究相当繁荣。这种情

^① 廖明君：壮族，研究员，《民族艺术》杂志社社长、总编辑，广西民族文化艺术研究院院长，中国艺术人类学学会副会长，著有《生殖崇拜的文化解读》、《壮族自然崇拜文化》、《万古传扬创世歌》、《生死攸关——李贺诗歌的哲学解读》、《文化田野图文系列丛书》(主编)等。

况在上世纪80年代末、90年代初发生了逆转，原因主要有两个：一是国家的工业体系已经建立，手工艺的历史使命完成，整个行业被“拆大化小”、“变公为私”，国营或集体企业以及各级手工艺研究所基本上解体了，国家完全放任个体手工业者到市场中去自学“游泳”；二是各级工艺美术学校都先后合并了，合并后的工艺美术专业纷纷转换成艺术设计或工业设计，手工艺人才培养断档了，教师的科研重心也随之转移到了其他新兴学科中去。

从上世纪80年代末至本世纪初，大约前后有十来年时间，手工艺领域的学术研究一直是很冷清的，既没有重大的学术成果，也没有学术新人出现，十几年的忽略使这一方面的人才明显出现一个年龄断层。

廖：因为非物质文化遗产保护工作的展开，使得传统手工艺很受媒体关注，是否对整个研究工作也有所触动？

邱：正是如此。手工艺具有双重属性，过去高校里面称它为实用美术。“实用”说的是它的经济属性，“美术”说的是它的艺术属性。从文化人类学和非物质文化遗产保护理念角度看，其艺术属性应该理解成文化属性更为确切些。在手工艺研究衰落期间，其文化属性被人忽略，当前些年文化部开展非物质文化遗产保护工作时，它的文化属性才受到人们的关注。随着非物质文化遗产保护工作的深入，越来越多的人意识到手工艺本身所承载的历史文化含量，越来越多的人意识到恢复该领域学术研究的重要性。这些年，尤其是最近一两年开始有高校的研究生选择手工艺为研究课题，进行田野考察，这是很可喜的现象！

过去我是学文艺理论的，之后又转向美术史论，之所以会最终落脚于手工艺，是因为嫌恶纯文艺的东西太过情感化，希望能研究“实学”，使学术研究服务于民生日用。在清华大学做博士后的两年中，我全力以赴地阅读与传统工艺相关的古代文献，研究传统工艺师的身份、地位、技术能力、设计巧思、知识体系以及传统工艺的品鉴准则等问题，最终出版了一部专著《会通中西：晚明实学家王徵的设计与思想》、发表了六七篇论文。这部专著对我而言意义重大，虽说我不是传统工艺思想研究领域的开辟者，至少我深化了这一领域的研究，我也因此把学术之根扎在了传统中。接着，我又出版了《设计与文化》一书，同样是研究工艺历史问题。我觉得，研究传统是进入手工艺研究领域的最好路径，因为中国的手工艺有很好的传承性，也就是文化绵延性比

较好，即使有“五四”的新文化运动，有“文革”对传统文化的大破坏，手工艺受到的冲击也不大，它始终维持着基本的技艺特征和风格样式。所以，对于一个研究手工艺的学者来说，“温故而知新”是金科玉律。

廖：对于任何学科来说，学术都是一个整体，一个学者如果懂得历史，当他面对现实问题时，自然看得清传承状况和变迁范围。我们经常遇到一些年轻人做田野调查，因为缺乏历史感，所以对现象的分辨能力就不够。我看你的研究方法不拘一格，既有历史研究的方法，还有文化人类学和社会学的影响。你最近两年，重点研究的问题是不是中国当代工艺文化变迁？据我所知，这一领域一直不被人关注，你是怎么进入到这一研究领域的？

邱：的确，这里头有一个机缘。2006年和2007年，我先后两次参加由国家发改委组织的对传统工艺进行的全国范围内的调研工作，到过十几个省市的传统工艺主产区，与个体业主、手工艺人、工艺美术大师、村委会管理人员、批发商、零售商、经贸委的工作人员等进行了较广泛的交谈，一边走一边看，思想触动很大。



福建仙游放桃工作室中的大型木雕佛像

前面我说过中国传统手工艺没有因为各种文化运动和政治运动而中断其传统技艺以及风格样式,但并不意味着它在当代就没有变化。相反,它作为“活着”的工艺,一直是随着时代的变迁而变化着。尤其是1949年以来,手工艺的文化生态因着社会制度的变迁和现代化进程的加快而发生了很大改变,其中有机遇,也有危机。作为学者,我第一次深入了解到生产运行过程中出现的制度问题、管理问题、立法问题、经济问题以及可持续发展问题。过去,我们作为人文学者,总是站在脱离现实的审美立场去要求手工艺人处理好继承与创新的矛盾以及实用与审美的矛盾,而对于他们的现实处境缺乏陈寅恪先生所讲的“了解的同情”。过去对于手工艺有这样的误解,对于文化也常常有这样的误解,我们习惯于把“文化”看成是凌驾于生产、生活之上的意识形态,或准意识形态。其实,“文化”在很大程度上是生产、生活行为的“沉积物”。在考察中,我逐渐改变了过去孤立地理解文化生产的看法,开始将眼光投向与经济生活相关的制度、政策、生产关系、原材料、市场竞争、人才培养机制、资本全球化等问题。2006年第一次调研结束后,我执笔撰写了几份给国家相关部委的报告,内容有《传统工艺美术企业现有税收政策问题》、《传统工艺美术保护与发展中值得重视的“扬州经验”》、《关注传统工艺美术原材料的保护与供应问题》、《维护市场竞争秩序、保护国内生产者利益》等。是社会实践教会我思考文化艺术的生成机制,我也在实践中形成了系统研究手工艺文化变迁的方法论。

二、“合作化”时代手工艺人地位的集体“上行”

廖:有关手工艺在1949年以后如何进入“合作化”时代,以及在那个时代所发生的文化生态环境的根本性改变问题,似乎是你研究当代手工艺文化变迁的独特切入点,也是你近期关注的焦点。

邱:手工艺行业的生产关系在1949年以后发生了根本性的改变,颠覆了几千年来形成它自给自足方式的文化生态环境,而国内对于这一社会巨变给手工艺本身造成的冲击及其长远影响始终没有作过很细致的回顾。研究“合作化”运动,我首先关注手工艺人本身的发展变化。

“合作化”不是中国人的发明,它本是19世纪20年代英国出现的一股逆潮流而行的空想社会主义思潮,“五四”时期就被介绍到我国。

当时的仁人志士们想用它来改良社会，先后在上海、长沙、成都、无锡等地成立了合作社试点单位。随后在抗日战争和解放战争时期，合作制度应战争环境下的社会需要曾一度发展兴旺。真正把“合作化”方式作为制度革命的是新中国成立后的中央人民政府，这就有了一场彻底的“合作化”运动。我把这场运动分成四个阶段：1952年至1956年是试点期；1956年进入合作化运动高潮期；1957年属于完成期，也就是基本实现了对手工业的社会主义改造；1958年以后至上世纪80年代末属于制度延续期。

许多人全面否定这段历史，否定集体经济，认为“合作化”运动扼杀了手工艺人的生产积极性。我不赞同这样的观点。事实上，新中国成立之前，全国手工行业的凋零程度是中国历史上罕见的。因为战乱，几乎九成以上的老手工艺人流离失所，手工业经济根本形成不了生产力。在这种情况下，新中国成立后，中央人民政府鼓励老手艺人“归队”，成立合作社，采取供应原料、税收扶持、低息贷款、收购成品等方式，对分散在城市角落的小手工业和广大农村地区的副业进行了扶持，尤其是对有悠久传承史的工艺品种类进行了挖掘，成效是很显著的。新中国成立前，手工艺品的出口额，最低年仅数万美元，在“合运化”运动试点期的四年(1952—1956)里，出口总额增长至2.44亿元，换取外汇76万美元。这是巨大的经济成就，同时也意味着手工艺的生产恢复了活力。

更为关键的是，因为新中国成立以后对所有的人群重新进行了“阶级”分层，手工艺人的社会地位得以提高。在过去几千年中，手艺人地位很低下，许多朝代里他们与奴隶并无差别。因为新制度的设置，手工艺人的社会地位发生集体“上行”，由旧社会底层“上行”至引人注目的工人阶级。当然，手艺人要想获得这一身份也非易事，必须完全“去私”后，才能“上行”到这一荣耀阶层，也就是个体作坊业主要交出其所有权，老手艺人要公开自己的“看家本领”。这一过程中自然有犹豫，也有斗争，但经历了“去私化”的手艺人最终都获得了很高的政治待遇。他们从狭小简陋的庭院作坊和店铺中走出来，到生机勃勃的合作社大集体中去工作。这种转换是有社会学意义的，他们不止是换了个工作环境，实际上是获得了政治新生，完成了一次脱胎换骨式的精神洗礼。事实证明，在“合作化”的第一、第二阶段，手艺人生产积

极性普遍很高，传统手工技艺也迎来了一个大恢复的“黄金”时期。我们现在搞非物质文化遗产保护，奠基性的工作就是那个时候完成的。

三、“合作化”时代政治对手工艺的嵌入

廖：你在我们《民族艺术》杂志上曾经发表过一篇题为《合作化运动中的政治嵌入与手工艺文化的意识形态化》的论文，这篇文章观点很新颖，也引起很多人的兴趣。文中谈到当时的政治干预是如何通过完美的制度设计落实下去，以及这种干预导致的泛意识形态化问题。我注意到你在这个问题上有深入思考，似乎是意识到了问题的复杂性，所以你并不很直接地对于历史的对错做出价值判断，而是以“深度阐释”为主。我还注意到你在探讨手艺人进入“合作社”的过程中如何化解因社会巨变带来的心理压力时，提出“在‘家庭认同’失去后，‘集体认同’的形成有助于社员们获得安全感，从而主动去适应社会变革”这个观点，是否可以说明你从关注文化变迁的宏观层面深入到微观心理层面？

邱：“合作化”运动本身就是一场政治革命，也是文化革命。这场革命对于手工艺的文化生态有一个根本性的颠覆。所产生的震荡自然有看得见的东西，也有看不见的心理层面的内容。要评估这一文化变迁带来的影响，我想以人为中心，不能只顾非物质(技艺)问题，或物质的问题。毕竟说到底，手工艺人的成长与命运是我考察文化变迁的出发点和归宿。

在显见的范围内，经过“合作化”之后的手工艺人至少发生了以下几方面的变化：一是血亲关系在生产组织和技艺传承方面的重要性失去了，技艺传播的壁垒没有了，随机性也加大了；二是他们对社会机构的依赖性增强了，包括政治依附、经济依附和价值归属，他们由此获得了社会主义劳动者的身份；三是交游和活动的范围拓宽了，传统文化习俗、审美趣味对他们行为的约束力大为削弱了；四是在艺术创造层面，在合作社工作的手工艺人参与了新的文化创造，作品从形式到题材内容传达了主流意识形态的权利话语，形成了一道风格独特的社会主义文化景观。别小看这种变化，手工艺在历史上可是第一次成为可以“载道”的艺术形式。

手工艺人的上述变化，与主流意识形态的“垂直嵌入”是分不开

的。我之所以称为“垂直嵌入”，是因为行政制度设置是从中央到地方，再到每一个生产单位，是上下贯通的。每一个手工艺合作社或企业首先是个政治单位，然后才是经济单位。在意识形态统领一切、社会结构相对紧密的社会中，每个个体的角色、权利、责任都被准确定义，目的是让集体利益最大化。另外，“合作化”运动中，手工艺行业接受来自主流意识形态方面的宣传攻势也是历史上少有的，一方面表明新中国的政治精英们比从前任何时代都有更大的意愿把工农出身的民众引入政治进程中；另一方面，从社会学角度看，因为社会支持力量的加大，实际上帮助了手工艺人逐步建立起对国家意志的认同，使其找到了群体归属，获得了职业尊严，有效地抵消了因社会巨变造成的心理压力。

经过“合作化”的洗礼之后，手工艺人少了保守和宿命感，多了合作精神和上进心，并且敢于担当社会责任，他们有了新的知识、信仰、价值观念和行为规范，应对社会变迁的心理能力增强了。也可以说，他们的确更“现代”了。

四、“合作化”时代“技术权利”的转移

廖：在传统农耕文明社会里，手工艺关涉到千家万户的生产和生活，是社会最重要的技术力量。而技术所有者基本上是一个人、家族，或很小区域内的乡民。他们的维权意识很高，通常会依靠行会组织或宗法势力来维护自己的技术利益。由于没有事实上的技术赠予和买卖，一些手工绝技往往可在家族内部传承数百年。这种行业规矩到了“合作化”阶段时已经被打破，那时连人都是公家的了，还谈什么技术权利主张？所以从前，技术权利这个问题一直很隐蔽，没有人去关注。但你在《“合作化”时代手工技术权利转移的得与失》这篇论文中大胆提出这一问题，你是如何意识到这个问题的价值的？

邱：我不是凭空臆想到这个问题，而是在长期的社会调研中发现“技术权利”如何主张是关系到手工技艺传承与创新的一大症结。这样一来，我不得不追溯问题的源头，重新评估发生在“合作化”阶段手艺人技术权利的主动移交或被迫转移这一做法的合理性。

要准确地说的话，应该称“技艺权利”，只不过因为技艺的内容包括一般技术、特殊技术（要诀）和身体技能，而身体技能部分属于感觉经

验，不太容易客观描述，也就难以主张权利，所以，我才使用“技术权利”这一概念。

传统社会里，手工艺人尽管没有“技术权利”的概念，但保护自己“饭碗”的意识是很强的。在城市手工作坊或农村家庭作坊中，师徒间保持着较强的血亲关系，以便技术秘密通过血亲来屏蔽，在家族间或小范围村落中传承。对于无血亲关系的学徒的吸收和管理则相当严格，各行会有各自的行规，一般学徒需有可靠的介绍人或铺保担保，与业主订立严格的习艺合同(契约)，多数情况下，这类合同都有人身依附色彩。合同之外，另有各类规则，如解放前，北方一些手工工场规定学徒要人“一贯道”，以宗教教规来限制其行动。“合作化”过程中，师徒之间的人身依附关系被解除了，工厂里的师徒在人格上是平等的，享有同等的政治权利，在劳动关系上也是互助的，共同承担企业发展的义务。加上劳动保障制度的完善，改变了旧时代手工艺人老无所依、死无所托的境况，所以他们都比较乐意公开自己手中的技术秘密。

“合作化”时代公开手工技术知识的方式除了在工厂大量授徒外，还有集体攻关、相互观摩、发表文章、参与技术交流会等多种形式。上世纪五六十年代各省市的手工艺研究所在整理和公开技术秘密方面做了大量工作。轻工业部在那段时期里，还特别明确地提出了“技术民主”的概念，目的是打破技术垄断和专属权。

我注意到，“技术权利”转移的问题不单单是从个人手里转交给集体的过程，还是从乡村集中到城市的过程。根据当时的社会规划，乡村要变成纯粹的农村，只有城市代表着工业化。自古乡村社会就是农业为主，手工业为辅，但在土地改革运动中，原本存在于家庭副业中的手工艺技术力量绝大部分向城市转移了。这种转移不是人员自由流动造成的，而是由于人员被圈定导致的。1951年土地改革，传统民间手工艺人或是被定性为农民，或是迁往城镇当工人。人为的社会分工无形中把原本属于乡村的技术权利集中起来，为城市化、工业化，也就是国家的现代化做贡献。

怎样来评价这种不正常的技术流动？一分为二地看，手工技术知识从个人和家族手里解放出来了后，成为了社会的公器，其传播的速度、范围借助市场和国家行政力量的干预发生了变化，技术再生产的速度也因之成倍地加快了。应当说，“合作化”时代对手工技术权利的集中使

用在一定程度上推进了社会的开放，适应了现代化的需求。另一方面，“技术转移”的结果也造成了乡间手工技术力量被抽空，后来乡村文明的普遍衰落与之不无关系。

廖：今天，手工艺的生产再度以家庭作坊这种古老的形式为主，表面上看，国家把原本属于手工艺人的“技术权利”还给了手工艺人，但这种做法是将刺激技术更新，还是会引发新一轮的技术保守，这需要时间来检验。

五、“共享性技术”与手工艺人的成才环境

廖：在我国的知识传统中，手工技术尽管很发达，但技术的独立位置始终不够鲜明，从“绝活”、“诀窍”或“配方”中离析出技术知识的做法也始终没有得到主流意识形态的鼓励。像《考工记》、《天工开物》、《农政全书》、《陶冶》、《绣谱》这样的工艺专书，对于各项手工技艺的技术要点也记录不详。是不是像《庄子》所说的那样，真正的知识是不可传的？那么手工艺人是如何成才的？

邱：我们可以作这样一个逻辑推理：一个社会形态里可共享的技术越多，手工艺人成才的机会自然会越大，所花费的时间成本和人力成本也越小。反之，一个年轻艺徒处于完全没有“共享性技术”的环境中，自然无法真正“入行”，何谈成才问题。“共享性技术”是我提出的一个新概念，它与“私秘性技术”相对，专指在社会上公开的、容易获取的技术，它具有客观性、实体性、共享性。

在传统社会的家庭作坊里，手工艺人成才的环境的确不容乐观，看得见的阻力来自师傅严格的技术保密，看不见的阻力来自手工技艺本身的不可量化。

手工技艺究竟是个什么性质的事物？学术界对此着力太少，以至于如今的非物质文化遗产保护落不到实处。手工技艺至少包括技能、技巧和技术三部分。技能是身体的协调性和加工过程中表现出来的熟练度；技巧是解决问题或形成个人风格的诀窍；技术包括工艺流程、工艺法则、实体性工具等。很显然，这三部分内容中技能是因人而异的，易变的，具有较强的体验性特点。技能高的人能出神入化，达到很高的艺术境界，但技能不可传，全靠个人修为，它也就无法成为“共享性技术”。

技巧虽然多少带点体验性，但它与技术类似，本质是相对客观的，比较容易量化，可以加以描述。所以，技巧和技术在理论上都可以成为“共享性”强的公共技术，但实际情况与理论有很大出入。



明代剔红捧盒

手工艺行业的知识总结主要以口头“艺诀”为主，书面文字为辅。“艺诀”有两类：一是可以成为“共享性技术”的普通技术的口诀；二是属于需要“私秘”的关键性技术的口诀。一般技术性艺诀不是某个人的创造，而是该行业一代代手工艺人的宝贵经验的凝聚，在长期的流传过程中汇集了许多人之力，他们根据自己的经验不断增删、修改而成。特殊技术的艺诀不可能轻易公开，其流传的范围仅仅限于家族内部，有的甚至是单线传承。旧社会手工艺行业长期流行一句俗谚：“宁赠一锭银，不传一口春。”“一口春”指的就是该门手工艺的独门艺诀。对于社会上想要靠自学成才的人而言，可能一辈子都无法接触到这样的特殊技术艺诀。对于走拜师学艺之路的艺徒而言，他们日夜随侍师傅身边，只有等到师傅对徒弟有了情感上的认同，才可能正式向他传授特殊艺诀。而更多的学徒要想尽快获得该行业特殊的技术，迫于无奈，只好“偷艺”。几千年来，“偷艺”这一文化习俗之所以绵延不绝，是有其深层次的社会原因的。



文乾刚工作室中的剔红作品(局部)

手工艺行业内流行着“三分手七分工具”这样的俗语，这说明工具的重要性。工具是技术的凝结，它本身就是实体性的技术。那么，手工艺人的工具有多大的共享性呢？手工艺人的工具有两类：一类是必备的常用工具；另一类是具有特殊用途的工具(包括模具)，它们不是由专业化的工具生产商加工制作的，而是由手艺人根据自己的体会，选择合适材料，自行设计并制作成的特殊工具。几乎每一名老手艺人手里都有几件这样的“宝贝”。这类工具的作用可能与解决某项工艺难题有关，或是与特殊的装饰效果有关。老手艺人依靠这类工具来实现自己的独门绝活，提高工效和产品质量，并赋予自己的产品以独特风貌。显然，特殊工具(模具)在传统社会是需要保密的，它不属于“共享性技术”。

廖：我们今天展开非物质文化遗产的保护，重点是人才的培养。为更好地实现手工艺的传承，就必须深入研究手工艺人的成才环境。评估成才环境的好坏，似乎“共享性技术”的多寡是一个考量的指标。