

考工记

工匠·功能·风格

吴立行 著

中国传统雕塑的复制与当代中国美术教育体系的建立系列丛书

The Craftsman Textual Research: Craftsman-Function-Style



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目(CIP)数据

考工记：工匠·功能·风格 / 吴立行著. —北京：社会科学文献出版社，2013.9

ISBN 978 - 7 - 5097 - 4869 - 5

I. ①考… II. ①吴… III. ①手工业者 - 人物研究 - 中国 - 古代
②历史文物 - 研究 - 中国 - 古代 IV. ①K828.1 ②K870.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 157450 号

考工记

——工匠·功能·风格

著 者 / 吴立行

出 版 人 / 谢寿光

出 版 者 / 社会科学文献出版社

地 址 / 北京市西城区北三环中路甲 29 号院 3 号楼华龙大厦

邮政编码 / 100029

责任部门 / 人文分社 (010) 59367215

责任编辑 / 韩莹莹

电子信箱 / renwen@ssap.cn

责任校对 / 谢 敏

项目统筹 / 宋月华 张倩郢

责任印制 / 岳 阳

经 销 / 社会科学文献出版社市场营销中心 (010) 59367081 59367089

读者服务 / 读者服务中心 (010) 59367028

印 装 / 北京季蜂印刷有限公司

开 本 / 787mm × 1092mm 1/16

印 张 / 12.25

版 次 / 2013 年 9 月第 1 版

彩插印张 / 0.75

印 次 / 2013 年 9 月第 1 次印刷

字 数 / 160 千字

书 号 / ISBN 978 - 7 - 5097 - 4869 - 5

定 价 / 69.00 元

本书如有破损、缺页、装订错误，请与本社读者服务中心联系更换

 版权所有 翻印必究

自序

美国当代著名政治理论家塞缪尔·亨廷顿 (Samuel P. Huntington) 曾在 1993 年指出,继政治与经济意识形态之后,未来国际最普遍、最重要和最危险的冲突是文化领域的冲突。^①实际上,文化战略的意识与实施,在人类文明发展历程中早已有诸多案例。较为艺术界所熟悉的,莫过于代表欧洲正统文化精神重建的“文艺复兴”与“新古典主义”。而美国“抽象表现主义”之兴起,并以此为标志,一举将世界艺术文化中心由欧洲转移到美国,则可视为其对自身文化精神创建的典范。文化战略的发动,似乎从来不只是基于单纯的文化诉求而出现。在当前世界各国(族群)对所谓“全球化”现象的诸多争议与忧虑的应对思考下,系统和策略性地营销文化,创造文化,掌控文化发言权,并以之作为在国际舞台上获取“政治”“经济”“科技”“人才”等各方面综合利益的方式来考量,显然就有其不言自明的价值与意义。更严肃地说,这也暗示了一场看不到硝烟的意识形态之争、世界创意人才之争、文化产业化之争,同时,还是一场全新的战略、战术与战争形

① [美] 塞缪尔·亨廷顿 (Samuel P. Huntington) 著《文明的冲突与世界秩序的重建》,周琪、刘绯、张立平、王圆等译,新华出版社,1998,第7页。

态的转型之争。从这个层面来看，一旦将“文化”的发展“战略化”，也就或多或少表明了“艺术”的动向——将与国家文化发展的方方面面密切关联。近十几年来，有意识且系统地借鉴外国的经验，将文化建设上升为一种战略化需求，并将之作为专题进行研究，从而作为辅助国家发展与在世界舞台竞争的强大助力，似乎逐渐成为一股风潮，并受到文化、艺术、设计等相关领域的重视。

人类在生产方式、传播方式上的改变，虽然为各种不同文化与文明提供了更多交流的途径，然而，这些改变也使得原本地域文化间的平衡产生了微妙的变化。另外，“贸易”与“经济”需求所带来的文化多样性并存与全球化现象，则彻底改变了某些地区的原有文化结构。以上皆使人们在不同层面意识到文化危机存在的事实。笔者在2001年的研究中曾经提出与泰勒·考恩相近的理论^①，即“同质化意味着有一群从共同的外界渠道接受共同信息的消费者，外界渠道可以是报纸、电视或互联网。然而，一旦这些个体进入拥有高度发达交流渠道的公共池（common pool），他们就会化分成为更加精细与多样的群体……气质的分化和局部气质的产生发展不需要消除同质化，它们能与同质化共存”^②。但是，对于泰勒·考恩基于密涅瓦模式^③，认为

① 吴立行著《演变中的中国传统绘画——重构传统造型后在创作中显现的新表征》，台北市立师范学院学位论文，2004，第30页。

② 〔美〕泰勒·考恩著《创造性破坏——全球化与文化多样性》，王志毅译，上海人民出版社，2007，第79页。

③ 〔美〕泰勒·考恩著《创造性破坏——全球化与文化多样性》，王志毅译，上海人民出版社，2007，第67~80页。密涅瓦模式是指文化的最初交流会产生产造力的繁荣，在从贸易中获利的同时，随着时间的流逝，大文化逐渐打乱小文化的内部平衡，次级文化因此开始调整其喜好，最后失去自身的独特气质，导致文化的衰落。

全球化对文化小区 (cultural smaller) 的伤害力较大,但是,小规模社会即便失去了自身的独特性,还是会以黑格尔式手法融入更广阔的文化潮流,从而丰富留存下来的较大文化实体,使其拥有复杂和多样的内在运作模式这一观点上,笔者却认为显然他有意地为以“创造性破坏”为前提的全球化所造成的实质文化伤害开脱。笔者之所以这么认为,是因为他所指的“创造性破坏”只是使某种文化在一个有限的空间当中,维系这个文化成就的表象层面。但是实际上,某几种文化的融合或消亡,显然无法作为提供给我们判断其是否可被替代或是可被预期的,以及在文化共存状况下孰优孰劣的参照。另外,文化的优劣与其是否能够得以延续之间,亦不存在绝对的因果关系。而最无法为我们所忽视的现实是,在经济、信息全球化后,文化的多样性并存现象虽然有许多来自地域性的创造,但是即便如此,许多族群也正面临原有文化及文明表述逻辑、环境消失的事实,例如现存的 6000 种语言,至少有一半可能在 22 世纪消失。^① 未来我们将如何看待那些失去了自身语言的传统文化与文明?而它们又将何以自处?

一种内容的消失不外乎两种原因,其一是文化小区自身竞争力的不足,其二则是对文化的自我舍弃。“现代传统是依作为价值标准的‘新’之诞生而开启的,因为‘新’在过去从来就没有被当作过价值的标准,而‘对新的迷信’使得现代崇拜紧紧包围着‘新’,并迫使人们疲于更新。”^② 这种对“新”的信仰,诚然使得人类文化在其自身的发展轴线中开辟出一条新的道路,并以人类文明得以更进一步而自

① [美] 泰勒·考恩著《创造性破坏——全球化与文化多样性》,王志毅译,上海人民出版社,2007,第76页。

② [法] 安托瓦纳·贡巴尼翁著《现代性的五个悖论》,商务印书馆,2005,第3页。

豪。但值得思考的是，即便我们用“存在即是合理”这样的方式来理解并接受其存在的事实，但也应该在意这条所谓新的、进步的道路，有可能导致人们仅仅为了求“新”，而专注甚或是习惯于采取对过去进行片面的分割或是抽离的方式，并视其为一种进步的象征，使得在这样一往直前的线性思维中，视“突变”为一种绝对价值的忧虑。其结果则正是奥克塔维奥·帕斯（Octavio Paz）所言：“现代的传统就是调转头来否定自身的一种传统。……它在肯定艺术的同时又在对其加以否定，同时宣告了艺术的生命与死亡，崇高与堕落。”^① 实际上，哲学意义上的“艺术”是否死亡，虽然是值得深入探讨的议题，但也还只是关于艺术的创造“模式”与“性质”问题。在现实生活中，人类对艺术的需求与渴望并没有因此而减少，因为“艺术”的定义及版图不断地在变动与扩展，所以“艺术世界”在当今依然发展蓬勃；事实证明艺术不仅无处不在，还更加多样化。从理论上来说，人类显然无法完全抛弃过去的经验而进行纯粹的创新。那么，或许我们要随时思考，什么是艺术发展成就的决定性指标？如果说对传统知识的研究是创造行为中不可被忽视的一环，那么“新”及“进步”是否存在必然关联？还是只是其中的一种价值判断标准？我们应该站在一个什么样的角度来看待所谓的“进步”？或者以更开阔的视野来理解并反思艺术的“多样性”？并时时回望那些曾经为人类提供过美好心灵与物质生活的伟大艺术成就？艺术之所以死亡，恐怕是因为我们所遵循的一种价值体系导致我们无视艺术的其他价值并对它加以弃绝，而不是因其自身的终结。真正应该忧虑的，反倒是透过此命题体现出的这种线性思维方式所具备的

① 奥克塔维奥·帕斯：《会聚点》，载〔法〕安托瓦纳·贡巴尼翁著《现代性的五个悖论》，商务印书馆，2005，第2页。

跨越自身发展轴线并导致其他文化传统价值消亡的力量。

著名的德裔美籍格式塔心理学、美学代表人物鲁道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）在其对艺术与视知觉关系的研究中，对人类如何把三度视觉概念转化成两度的形式这样的难题进行探讨时，曾经引用了英国学者沙夫尔论述埃及艺术时所提出的观点，认为埃及人、巴比伦人、古希腊人、依特拉斯坎人并非如当时的学者们所认为的那样是因为透视缩短法对当时的学者来说过于困难而不知使用。他们之所以没有采用此种科学的方法，而偏好垂直投影法，是因为这种表现方式在真实再现视觉概念的层面上，更优于从一个固定观察点描摹或构造一个物体的形象的方法，因为它不仅能够同时表现人物双肩的对称性，还能够脸的侧面展示眼睛的正面形象。而埃及人恰恰是在表现那些僵硬的、无生命的石头雕像时，反而选择运用了被当时的艺术教师们奉之为最能表现生命力的透视缩短法。鲁道夫·阿恩海姆对此的结论及观点是：“对于一个现代鉴赏家来说，埃及画中的那些人像，可能看上去是不自然的，其原因并不在于埃及人不能够把人体原原本本地复制出来，而是因为这些鉴赏家批评这些作品时，参照的是适合另一种方法的标准。一旦鉴赏者从这些偏见中解放出来，他们就再也不会轻率地宣布埃及绘画方法是错误的了。”^① 伟大的文明成就差点在一种单一的认知价值体系下面临消亡的危机。但值得庆幸的是，在几个不同领域的努力下，现代派艺术家及艺评家基于这样或那样的理由开始对儿童或不同民族的观照态度、表现方式加以重新认识与思考。从这一点来看，即便是现在，能够用理解的方式及勇气去接受不同标准的

^① [美] 鲁道夫·阿恩海姆等著《艺术与视知觉》，滕守尧、朱疆源译，四川人民出版社，1998，第131～134页。

人依然是少数。而西方学者在自身文明遭遇困境及有其需要的时候，适时地跨出了探索与接纳的这一步，不得不让我们为之佩服。也难怪强势文化能够有效地利用甚或是挪用那些有价值的内容，整合进自身的文化气质中。

上述的文化现象显然也发生在中国近两百年的现代化过程中，甚至可以说中国现在正处于这样一个过程的后期阶段。文化战略的需求已经明显地浮出台面；从国家利益的角度而言，显然有必要从自身传统中寻找养分或者创造身份，并建构这种条件，以形成竞争优势。而这种优势如果不从自身的传统中寻找，就必须重新建构。中国在造型艺术上的成就具有厚实的文化竞争力基础，且经由考古学者的努力，至今仍然不断地发掘出令世人为之瞩目与惊叹的文物，可惜的是，发生在近百年中国的文化失落现象，却并非因为自身文化小区竞争力的不足，反倒恰恰是对于自身某一部分文化的蔑视与自我舍弃。如今，大多数人都承认中国艺术的价值，但是审美判断体系及审美教育体系却显然已经出现了断层。中国人自身几乎已经丧失了读懂自身民族艺术语言的能力，这不仅发生在一般民众中，相信也发生在专业的美术院校的教师团队中。在这个大的前提下，我们过去做什么已经不重要了，重要的是我们现在开始要做什么？因为我们已经走出 19、20 世纪混乱的过去，现在“要做什么事”变成我们所要进行的。回到以前是不可能的，但是我们应该把有价值的东西还原出来。在文化传承这个问题上，笔者认为应该思考怎样将传统保留下来，然后让年轻的一辈去继续延伸下去，这才是文化传承的意义，而不是一直维持那些所谓的传统形式。抛开当前文化政策的诉求，即使我们是在一种重新认识自身文化的基础上，采取透过美术教育的方式来重新发现文化价值，这对于文化传承、文化创新、文化竞争力的自觉训练而言，也依然是相当具有策略性眼光与必要性的。现在，考

古成果为我们提供了许多新的内容，我们应该如何利用这些新的发现对其进行研究，并以之重新认识、发现更多的可能性？笔者认为建构一套系统的认识中国自身艺术语言的教学体系，其重要性是不容忽视的，且显然有其紧迫性，尤其在造型语言的解读与训练方法上。虽然传统造型具有指标性，然而我们也不应该片面地停留在那上面，应该是从文化的层面与造型语言的探索切入，而不仅仅是外形与工艺。传统艺术语言与教学体系的建构只是我们获取文化发言权的一个阶段，也就是说：从传统的格式进入现代生活这个意义。我们若要介入这个环境，就必须思考它的背景，我们不能一意用我们的心态而不考虑整个环境。艺术与文化研究如果脱离环境的配合的话，或许是一个很特别的感觉，虽然在整个环境的变迁下，什么都有它的可能性。任何的思考也都有它初期的不成熟与后期的成熟面，这只能让时间来建构，而每一个年代应该有它自己的思维。思维的方式则是建立在生存的空间之下的，如果我们有机会接触那些珍贵的文化遗存而有认同并有依据的对象，我们才可以建立；如果没有舞台，那就完全没有概念，文明也就不可能继续存在。

随着“艺术”涵盖的范围越来越广，中国古代的工匠与那些他们制作的具有各种不同功能的“文物”，也陆续被分门别类地列入“艺术”的范畴，并越来越受到艺术界以外的学界关注。实际上，不管工匠在当时或今日是否被视为“艺术家”及其制作物是否被评断为“艺术品”，我们仍然能敏锐地感受到工匠群体与工匠作品具有大量且丰富的艺术与造型方面的议题。目前，传世的工匠作品不仅数量庞大、种类繁多，而且随着考古活动的持续进行，仍不断有大量的“文物”出土。经由那些考古的新发现，我们对工匠的历史及其作品有了新的理解和看法。

本书的写作思路在一开始，就是希望透过某种途径来思考跨学科

间相互关联与协作的可能性，并期望能够在研究方法、研究内容上对美术学有所助益。于是，笔者开始尝试以制作者的视角为出发点，着手从造型外观与制作工艺方面对工匠作品进行观察和分析。然后，循着实践过程中可能会遇到的问题及作品外貌所展现的线索，进一步深入寻找较为合理的答案。在此过程中，不可避免的，笔者需要借鉴历史学、考古学等相关领域的研究成果，同时也需要参考其他诸如社会学、经济学、材料学等看似无关的领域来加以关联。因为笔者的目的并不在于建构一个体系，所以本书并非“史”的研究，不打算采用传统艺术史的编年与陈述方式。因此，在本书的整体架构上，笔者设定了从官方需求、制度化宗教与世俗性需求三个不同层面对工匠进行观察。对应的材料则是秦俑、敦煌画稿及明清时期的部分祖宗容像。每一组材料着重展示的是工匠活动的不同侧面，是对工匠的作品在“功能”与“风格”之间到底是一种什么“关系”的探讨，而非绝对的“因、果”关系的探讨。笔者期望透过这种观察方式来寻找、发现、思考古代工匠阶层在制作技法延续、思想传承的外在条件与内在动因间存在关联性的可能性。经由不同层面的揭示，逐渐丰富结论，逐步勾画出工匠这一艺术文明发展范畴中重要群体的轮廓。最终，这实际上是对古代工匠研究在方法上的一种反思与尝试。同时，也以此来重新审视作者和作品、作品与社会之间复杂的相互依存关系。

目录

CONTENTS

自序	1
引言	1
第一章 官方需求对“工匠”制作技术与风格的影响	
——以秦俑为例	12
一 对秦俑外貌的观察	13
二 官方的需求	29
三 制作者的选择与身份	34
四 秦俑的制作方式与工匠的造型意识	39
五 关于秦俑“千人千面”及其制作方式的思考	48
六 小结	60
第二章 制度化宗教对“工匠”制作技术与风格的影响	
——以敦煌遗画为例	64
一 敦煌遗画《头像》	66
二 敦煌遗画《白画供养人物稿》	69
三 敦煌对工匠在“量”与“质”上的需求	74
四 工匠的经济状况与自我提升	81

五 雇主的需求与经济能力对工匠的影响·····	98
六 小结 ·····	103
 第三章 世俗性需求对“工匠”制作技术与风格的影响	
——以祖宗像为例 ·····	107
一 写实的需求 ·····	114
二 应用技法 ·····	118
三 色相美 ·····	142
四 对画稿的分析 ·····	152
五 小结 ·····	155
 结 语 ·····	 157
 附 录 中国古代“工匠”研究的现状与回顾 ·····	 162
 参考文献 ·····	 171
 致 谢 ·····	 184

引言

随着“艺术”涵盖的范围越来越广，中国古代的工匠与那些他们曾经为了不同目的而制作出来的具备各种不同功能的“文物”，也越来越受到与艺术相关的不同学科领域的关注。之所以如此，不仅在于工匠作品所透露出来的大量信息印证了文献的记录，弥补了文献的不足，而且在更大程度上因为它们直接以文物的身份存有，让我们觉得它们比文字来得更加真实。姑且不论工匠的制作目的与其制作物在当时是否被视为“艺术”，仅从工艺或是审美的角度来看，我们仍然能敏锐地察觉与感受到其中存在着大量丰富的艺术与造型，甚至制作者的情感表现等方面的议题。也正因为如此，它们被陆续且分门别类地列入了“艺术”的范畴。实际上，传世的工匠作品已然数量庞大、种类繁多，而且随着考古活动的持续进行，仍不断有大量的“文物”出土，而经由那些考古的新发现，我们对工匠的历史及其作品也有了新的理解和看法。笔者认为这值得我们对制作者及其作品加以探讨、研究。本书写作的动机主要来源于对以下两个方面的思考。

(1) 基于艺术创造的需要。古代文物所显示出来的艺术或是造型与古代工匠的制作有密切的联系是不可否认的事实，虽然不能就此将艺术家与工匠完全等同起来，但是基于对存在于古代文物中的艺术特质的关

注，笔者很自然地对工匠系统的运作机制、制作动机、思想方法、环境与社会的互动和作品风格之间的关系产生了兴趣。对这些问题的探讨，有助于笔者对“文化”、“传统”、“社会”与“艺术”之间的关系有较深刻的思考，并对艺术创造起到积极的作用。

(2) 基于对工匠研究方法的思考。古代工匠们的制作动机、制作性质与制作目的总是基于特定的供需关系而展开。在传统的美术史中，对工匠作品的风格谈得较多，但是对于作者，相对来说谈得较少。主要原因还是在于工匠大多名不见经传，更遑论能够在古代文献中找到像文人画史、画论那样对个人生平进行详尽且系统的记载。我们虽然总是能够经由大量的工匠作品感受到工匠的真实存在，但是我们对工匠的理解却大部分建立在制作物上，而不是制作者本身上。从这一方面来看，工匠对于大多数人而言，有时就像是一个缺乏“个性”的“虚体”，而非真实存在的“实体”。我们在传统的美术史、鉴藏史、品评中也可以发现，撰写者往往不是他们所谈论对象的作者或实际从事制作的人，更不属于工匠系统的一分子。他们论述的方式更多的是采取一种后者的观点、使用者的身份或他者的眼光来看待工匠的制作物并对其进行论述。若从《历代名画记》这样的美术史著作来看，其架构以作者和作品为主，但是现有的大量的考古材料，有很多作品没有作者。我们应如何衔接这两个系统？我们怎样去理解这些新出土材料风格的意义？现在的考古学或美术史研究对于这些材料较少谈论作者的问题，我们有没有可能受王国维“双重论证法”研究的启发，对古代文物进行更深入的考察，然后把“人”的因素加进去？这样或许有助于这两个系统之间的整合。

本书是以中国古代工匠为主体的研究。“工匠”这个名词本身具有一种宽泛与变动的特性；之所以宽泛，在于中国现存成书年代最早

的手工艺专著《考工记》^①，已经将社会组成概略划分为六种职类：“王公”、“士大夫”、“百工”、“商旅”、“农夫”与“妇功”^②，所有从事制造生产的行业几乎都归为百工。《文子·征明篇》将天地之间分为二十五等人，其中的“次五等人”为“士人”“工人”“虞人”“农人”“商人”，“工人”位列第二。^③ P. 2518 号敦煌文献——唐代后期的《二十五等人图并序》中对“工人”的定位是：

工人者艺士也，非隐非仕，不农不商，虽有操持之劳，信谓代耕之妙；或专粉绩之最，或在医巫之能，百伎无妨，济身之要，华他（陀）负千右（古）之誉，般业有百代之名；禄在其中，工人之上，虽无四（士）人之业，常有济世之能，此工人之妙矣。^④

上文认为工人是具有某种特殊技术的艺士，同时承认这一类人就如同士人或其他职业者，同样拥有济世的能力。这里对工人的界定虽然未必与《考工记》中的“百工”完全相同，但显然有相当一部分的重叠。如果我们从其所拥有的社会价值来看，即使是在现代社会，百

① 据闻人军先生考据，《考工记》成书于战国初期。但也有持其他看法的，如郭沫若认为《考工记》成书于春秋末年，梁启超认为成书于战国后期等。参见闻人军《〈考工记〉成书年代新考》，载闻人军译注《考工记译注》，上海古籍出版社，1993，第144~153页。

② 闻人军译注《考工记译注》，上海古籍出版社，1993，第117页。

③ 王利器撰《文子疏义》，中华书局，2000，第337页。

④ 《二十五等人图并序》（4-3），载上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》（第15册），上海古籍出版社，2001，第68页。断句及括号内释文参见马德《〈敦煌工匠史料〉补遗与订误》，载香港新亚研究所敦煌学会编《敦煌学》（第25辑），香港新亚研究所敦煌学会，2004，第297~298页。

工仍然是维系社会建设与运作的重要组成部分。综合上述，“工匠”这一名词是一种统称，泛指具备特殊制作技术的人才或以其制作技术为职业的阶层。若从制作的动机与目的来看，工匠的制作行为大多出于统治阶层的授命或应出资者的“需要”而“供应”，呈现出明显的“职业性”与“被动性”。不过，我们也不能忽略工匠的制作仍牵涉到一定程度的商业行为。从商品的角度来看，技术的高低和制作是否精美虽是两个概念，但同样都是能否吸引顾客的关键，一个关系到应用技术，另一个则关系到“审美”，而这些显然都不是只出于单方面的。此外，社会本身就是一个具有变动性与多元性的综合体，内含着促使工匠进步的多方面因素。工匠作为社会的一部分，必然受到大环境的多方面影响，工匠制作的那些传世作品及考古发掘出土的文物所展示的高超技术与精湛的造型能力，提醒我们必须格外谨慎，不能轻易地将工匠定位在缺乏自主性与创造性的阶层。值得注意的是，当制作者的制作行为与制作目的脱离了原本社会对制作者所定位的身份阶层特质时，代表作者身份的意涵也会随之产生微妙的变化，明显的例子如敦煌遗书《乾德四年（966）五月九日归义军节度使曹元忠夫妇修北大像功德记》（CH.00207）^①中有关当时的河西节度使在五、六月间组织重修莫高窟北大像96窟前五层楼阁下两层的记载：

……助修勾当，应管内外都僧统辩正大师紫赐钢惠、释门僧正愿启、释门僧正信力、都头知子弟虔侯索幸恩、一十二寺每寺僧二十人；木匠五十六人、泥匠十人……

^① 中国社会科学院历史研究所、中国敦煌吐鲁番学会敦煌古文献编辑委员会、英国国家图书馆、伦敦大学亚非学院编《英藏敦煌文献（汉文佛经以外部分）》（第14卷），四川人民出版社，1995，第183页。