文章编号:0257-5876(2006)12-0118-09

工艺美术保护与发展中的文化矛盾

邱春林

内容提要 近年来全国各地开展的保护和发展工艺美术的工作遇到许多现实问题,归结起来有几大文化矛盾。面对全球化带来的急剧的社会变迁,只有认识工艺美术的本质,顺应历史规律和时代要求,才能平衡好手工与机器、用与美、文化保护与经济发展的关系,并合理看待社会变迁中文化特质的丢失与再生、文化全球化与文化自觉的矛盾。

关 键 词 工艺美术 文化丢失 文化再生 文化自觉

本着基本的生存需要,直立行走的人利用双手来造物。由简单造物发展到工艺美术,既反映社会文化的形成过程,也显示社会文化对人的行为的反作用。文化包括族群或社会团体共同享有的和习得的行为模式、信念及感情。生活中常见的工艺美术品,既是技术的产物,也是观念、习俗、制度等文化的"凝结"物。而不同族群所创造的工艺美术因选材、设计、加工、使用方式的不同而表现出鲜明的文化差异。

从历史的角度看,中国工艺美术行业承载着深厚的中华文化,其生产和组织形式有多种,可分为民俗性质的工艺美术、官办作坊的工艺美术、民办作坊的工艺美术和现代产业化的工艺美术。民间工艺美术作为民俗、民间信仰的有机组成部分,具有民族性、地域性特点,市场化程度较低。封建时代官办作坊的工艺美术服务于宫廷和上层贵族,用料昂贵,工艺精细,适用人群小。民办工艺美术作坊属于传统手工业或农业中的副业生产形式,一般以前店后坊的形式面向商品市场生产普通人群所需的日用品,它的适用面最广。鸦片战争以后,官办工艺美术逐渐式微。新中国成立后,私营工艺美术作坊经过公私合营等方式的改造,形成了有一定规模的国营或集体工艺美术企业。改革开放后,绝大多数国营和集体工艺美术企业重被改制,化整为零,个体和私营的手工作坊形式再度兴盛。与此同时,在商品经济的大潮中涌现出了具有现代企业性质的工艺美术企业。

在过去的百余年里,工艺美术从生产经营方式到产品,它所发生的转变是深刻的。一些诞生于农耕文明时代的民间工艺美术纷纷走出乡村,积极融入现代文化元素;一些有悠久历史的家族式工艺美术作坊大胆融合现代技术和现代经营管理思想,在数年间扩张为大工业企业;而东南沿海城市则兴起着现代首饰和现代礼品的产业群,许多洋味十足的礼品和装饰物占领着普通百姓的消费市场,塑造着新的民风民俗。工艺美术行业内部的变化更新着我们日常生活的面貌,只要环视左右,就会发出"时代变了"的感叹!年轻一代的衣、食、住、行与上一辈相比变化明显。如今,即使在最偏远的乡村,现代文明新

万方数据

风也在冲击着人们原本习以为常的价值观念和生活态度。

经济和技术的一体化以及文化的全球化既给中国传统工艺美术的产业化创造了机遇，也给传统物质和非物质文化的保护工作带来了难题。许多有久远传承史的工艺美术种类遭遇市场淘汰而面临消亡。在近百年里，技艺失传或濒临失传的传统工艺美术品类难计其数，有人因此发出传统工艺美术是"夕阳"艺术的感叹！技术、资本和文化的力量似无形的巨手推动着中国社会的文化变迁，为应对这种变迁造成的传统文化特质的丢失，1997年国务院颁布了《传统工艺美术保护条例》，此后，全国多数省市结合当地实际情况也纷纷制定了保护条例和具体实施细则。2006年7月，经过实地调研南方四省一市（粤、闽、浙、宁、沪）工艺美术的保护和发展状况以及分析其他省市的上报材料，笔者认为，这些年全国各省市对工艺美术的保护和发展取得了可喜的成绩，但对工艺美术在全球化时代遇到的文化矛盾认识不足，以至出现保护与发展上的失衡现象。

一、手工制作与机器生产的矛盾

传统的工艺美术重视手工技能，手工艺人掌握着设计和加工秘诀，他们全神贯注于一个事物，在一个事物身上花费大量的劳动时间，产品或作品的价值不仅体现在它凝聚着手工艺人的精湛技艺，还体现在它凝聚着手工艺人的惊人毅力。但工艺美术是否必须是纯手工制作？半机器生产的、依然保留了传统工艺美术文化特质的产品是否算工艺美术？技术和工具是否是决定工艺美术本质的东西？

从中国工艺美术发展史来看，工具的改进始终在发生，新旧技术的更替也都在尽可能地进行，利用机械辅助人手加工制作工艺美术品古已有之。旧时碾玉用脚踏转轮，也属于半机械化，现在使用电动钻头更加降低了碾玉工人的劳作强度，缩短了劳动时间。旧时纯手工的抽纱刺绣，在上世纪50年代后在剪裁、打样及洗熨等后处理工序方面整体上实现了机械化；牙雕行业在机械时代有条件改进雕刻工具，用电动蛇皮钻代替了手工粗雕部分。当下，走上产业化之路的工艺美术企业表现出对人造智能的依赖，大量控制性工具如自动雕刻机、自动化系统和电脑一支持技术被运用到工艺美术产品的设计和生产流程中。

工艺美术重手工技艺，并不排斥以机械之力辅助之。工艺美术在各个发展阶段中，都是那个时代高新科技与先进工艺的集合，无论是瓷器烧造工艺，还是历史更久远的玉雕和铸剑工艺，无不折射出科技和设计水平的发展进步历程。许多传统工艺美术品类之所以能够绵延数百年，乃至数千年，其核心就是与时俱进，不断进行技术创新。以半自动机械、全自动机械甚至智能化机械取代手工，这是工艺美术历史发展的总体趋势。

尽管在"机械复制时代"工艺美术品被大批量生产后，在艺术韵味上较之纯手工制作品有所削弱，却并没有改变工艺美术的本质特征。工艺美术本质上依然是"在制作造物品时，将美观的要求和实用的要求融合为一体，以实现美与用的双重功用"①。当工艺美术师的双手部分地被机器解放了出来，与此相关的文化记忆并没有完全在机器面前消失，他们的设计创新思维反倒成了一种特殊的技艺。福建仙游的木雕工艺师在试制完小样之后，借助自动控制的雕刻机，可以仅用数人之力完成高达几十米的佛像。南京云锦因工序复杂、技术繁难，一度濒临失传，如今借助电脑编程技术，初步实现了图样设计的智能化。广州的骨雕厂设计流水线用以批量生产骨雕作品，却基本保留了传统象牙雕的工

万方数据

艺特色。

华美的织锦起源于最简单的手工编织，精细的制瓷工艺源自粗陋的泥条盘筑，由手工技艺发展过渡到机械化、智能化，其间既有跳跃性，也有技术发展的连续性。每个时代都有每个时代的技术体系。纯手工时代，所有的技术都是经验性的，以百工技能的形式体现，工序的程式化和手工艺人的感性动作中都贯穿着复杂的技术体系；半机械化时代，许多高新技术已然与手工技艺结合到一起，成为手工与机械相辅相成的技术系统。当代的技术体系与传统的技术体系之间并非完全断裂，而是存在文化上的关联，或者说存在人类经验的连续性。

恩伯说："发现和发明是一切文化变迁的根本源泉，它们可以在一个社会的内部产生也可以在外部产生。"②虽然有不少文化人类学学者对 L. A. 怀特所持的技术决定论抱着质疑态度③，事实上在信息化时代，谁也不能阻挡高技术向低技术文明区域的传播。如今造成导致社会变迁的技术力量以信息控制技术为代表，技术的引进还伴随着更为复杂的市场经济体制，日益民主化的社会结构也在促使传统的社会机制发生变化。

在全球化时代，要发展工艺美术行业不可能完全拒绝现代技术工具；要保护好传统工艺美术，同样也不能一味地拒绝现代技术工具。巧妙地让双手与机器工具结合起来，让人脑与电脑结合起来，才能降低成本，才能在市场经济环境中生存下去。否则，那种"救济"式、"输血"式的保护只是一种保守的文化保护措施，根本无法让一种濒临灭绝的工艺美术焕发生机。只有那些依然能服务于民众生活的工艺美术才是有生命力的，也才是参与了当代文化建设的好的工艺美术。

我们应该乐观地看到，机器生产不可能彻底取代手工制作。在以往任何时代，高尖端的技术发明都无法覆盖所有的生产和生活领域。社会文化有分层，技术体系也有分层。在相当长的时期里，手工艺人的技能所反映出来的艺术品位和个性价值不会在工艺美术行业中彻底失去位置。

当今一些文化保护工作者过于强调手工技艺的重要性，把它视为"诗意"的存在。其实，手工艺仍然是一种客观的存在，是现代机器工业的有益补充，我们不必过度强调它的重要性，甚至用它来抗拒被"妖魔化"了的机器巨子。虽然手工制作与机器生产之间存在着文化冲突，但不能以保护传统文化之名，拒绝现代技术对传统产业的改造，尤其是不能阻止传统工艺美术产业化的进程。毕竟社会进步、文化变迁随时都在发生，对于促使这一变迁的技术逻辑应该有足够的尊重。

二、用与美的矛盾

美不仅仅存在于纯艺术中，也存在于日常生活的经验中，也就是文化中。杜威的这一思想启示我们：文化意义上的人造物，都有一种指向美的形式的倾向④。由于艺术与传统手工技艺以及现代工业的关系都十分密切，让人难以从实用技术中划分出艺术的边界。威廉姆斯曾用"好的艺术"（fine arts）与"有用的艺术"（useful arts）⑤来区分日益复杂的艺术现象。这种区分方法并不是十分有效，因为易给人产生这样的错觉：有用的艺术与好品质是天然对立的；好的艺术也必定是彻底摆脱了功利性质。事实上，人类古往今来的绝大多数艺术行为都不纯然是非功利的，今天堂而皇之占据着博物馆神圣展示位置的艺术杰作，通常都诞生于普通人的生产、生活的实际需要之中。今天被视为传世杰作的工艺美术品曾经都是人们的日用器物。

有用之物可细分为生活必需物和特殊装饰物，工艺美术可大致分为日用工艺美术和欣赏用工艺美术，但不管是哪种性质的工艺

万方数据

美术都兼具“用”与“美”两种功能。作为收藏品、室内陈设品以及一般装饰物的工艺美术以审美欣赏为第一功能，同时它可以起到美化环境、改善人的气质的作用。日用工艺美术之用主要是满足人们日常生活所需，其审美的功用是次要的、连属的。

日用工艺美术和欣赏用工艺美术并不是截然分别的，随着社会结构和文化的变迁，许多原本是日用的工艺美术逐渐失去了它的实用价值，却被人们赋予了新的审美价值，演变成以装饰审美功能为主的欣赏用艺术。如传统建筑构件上的木雕逐步与建筑物分离，走上人们的案桌，成为独立的摆件；原本用于插花盛水的瓷瓶，发展成独立的陈设瓶；原本用于沏茶的紫砂壶成为橱窗里的珍玩。工艺美术发展还潜藏着另一条规律：当一种工艺美术与其他艺术形式结合达到一定高度之后，原本的实用功能可能被艺术表象掩盖了，从而造成工艺美术向非功利的转化。如刺绣与书画结合、竹编与书画结合、瓷雕与雕塑结合等等都使得这类工艺美术有“边缘”艺术的特点。当然，这条看似工艺美术自我发展的规律其实依然受社会文化环境变迁这根本原因的制约。

作为当下消费者而言，最佳的工艺美术恐怕是既经济、实用，又美观的人造物。“用”与“美”的矛盾其实是一对文化矛盾，不同世界观的人们对此有不同偏向。过去，官办手工作坊直接服务于宫廷和上层贵族，生产者的个人意志基本上以消费对象的群体意志为转移（鲁迅曾把艺术区分为“生产者的艺术”和“消费者的艺术”）。他们生产的工艺美术品不论是日用之物，还是欣赏用之物都表现出价值失衡的现象。这类工艺美术品无明确的实用目的，过多地追求华美繁复的装饰效果，以“淫巧奇技”取胜，只能满足极少数权贵对财富和权力的占有欲。如故宫博物院藏的清代和田玉雕“大禹治水图”，既不经济、实用，也不具有健康的审美趣味。中国现当代的工艺美术品在一定程度上还沿袭着宫廷工艺美术的特点，残留着重雕镂装潢、轻实用和艺术的倾向，如不少牙雕、木雕、瓷雕、微雕作品乍一看令人惊异，叹服于作品的工巧和毅力，但看过之后，没有留下多少回味的东西。此类材料贵重、造型陈旧、工艺繁复的作品显然已落后于时代，这些难以唤起当代人审美感情的人造物既无实用价值，也无审美价值。

对比宫廷工艺美术的做法，民间工艺美术和文人工艺美术在处理用与美的文化矛盾上有较合理的做法。民间工艺美术主实用，同时又适度地进行装饰美化，达到“用”与“美”的高度统一。尽管可能装饰手法上略显粗陋，却因为真诚而显示出质朴的美感。文人工艺美术尽管不一定是文人创造的，却是他们直接或间接参与指导的结果，具有精雅的文化气息，达到了“用”与“美”的高度平衡。诞生于明嘉靖、万历年间的上海露香园顾绣，积极地从书画艺术中汲取营养，在题材、绣法和格调上改造了传统刺绣的面目，使其具有了高雅的文化品位。嘉定竹刻自明代始就声誉鹊起，一个主要原因是历代的竹刻艺人都自觉地提高这门技艺的文化内涵。以徐素白为例，他广泛与文人雅士交往，并与当时的书画名家如江寒汀、钱瘦铁、唐云、沈尹默、程十发等合作，创造了令世人瞩目的艺术品。

历史上优秀的工艺美术品的问世，几乎都离不开作者真诚面对生活的心态和自觉地接受文化的滋润。工艺美术的“用”指的是适用于当下的生活，工艺美术的“美”指的是能唤醒当代人的审美情感。只有贯彻这一思想，工艺美术才具有打动消费者的魅力，才具有“移风易俗”的社会作用。20世纪80年代初倡导的“工艺品实用化，日用品工艺化”的方针依然是解决“用”与“美”矛盾的有效方

万方数据

针。

三、经济事业与文化事业的矛盾

笔者在南方四省一市的调研中，听当地工艺美术行业协会负责人陈述较多的一个困惑是：工艺美术究竟是经济事业，还是文化事业？现实的状况是政府把它划归经济部门管理，完全按工业企业的性质向工艺美术企业征收税赋，即实行 17% 的增值税，一些省、市、自治区还根据自己的情况征收程度不等的消费税，少则 5%，多则 10%。税赋偏重导致传统工艺美术的发展受到一定的阻碍。如果把工艺美术视为需要保护的文化事业，或把它归入文化部门管理，这样做又难以令其走上产业化道路。可见，围绕工艺美术的保护与发展问题，还须妥善解决经济事业与文化事业的矛盾。

本质上讲，工艺美术有两重属性：一是商品属性；一是文化属性。所以它既不可能是单纯的文化事业，也不可能是单纯的经济事业。弗格森说："没有一种艺术不是源于人类生活，而且在人类生存的某些环境中，没有一种艺术不意味着实现某种有意目标的手段。由于爱财产生了手工艺术（mechanical arts）和商业艺术（commercial arts），并且由于可能不冒风险，有利可图而得到了促进。"⑥应该看到，经济动机只是手工艺术发生、发展的动机之一，表达信仰、情感和愿望等也是手工艺术发生、发展的重要动机。不管是出于哪种动机而产生的工艺美术品，都凝结和沉淀了社会文化因素，人们的衣食住行最直截了当地反映一个国家或民族的社会文化状况。

比较而言，工艺美术的文化属性是隐含的，商品属性却是最外在的、直接的。在现实生活中，常常遇到一些工艺美术师受眼前利润的诱惑，专注于经济利益，忽视了文化效应。如历代都曾出现过这样的工艺美术现象：有的人一味追求作品的巨大，或追求作品的微小，力争独一无二。有些人则一味地炫技，使作品烦琐臃肿，毫无美感。鸦片战争以后还曾生产过迎合洋人猎奇心态的"洋庄货"，像官服的补子、女人的小脚鞋等。不排除此类作品有时亦能赢得一些人的好奇心和收藏者的青睐，但在文化上是不可取的。

中国近二十几年的经济生活正发生着深刻变化，当前工艺美术由生计经济基础向商业经济基础转变。在商品经济的大潮中，各种文化失衡的现象屡屡发生。如因急功近利，不计其数的质量低劣的工艺美术品充斥旅游点和地摊。在南方某城市出现玉雕作品泛滥、以堆估价的怪现象。有些品类的工艺美术走假古董、伪文化的路线，制造和销售像"发财猫"、"财神爷"这类畸形观念的产品。近几年北京以及周边地区小作坊粗制滥造严重，把景泰蓝多达十几道的复杂工艺缩减到几道，镀镍代替了镀金，机器压制代替了手工掐丝，因此看似差不多的两件中等个头的花瓶，正规企业要卖到 1000—2000 元，小作坊 200—300 元就可以出手。中国工艺美术大师张同禄指出，为蝇头小利损害了景泰蓝的名声，景泰蓝因此背上了"景太滥"的恶名⑦。片面地追求商业利润，忽视了文化传承，可能使一些历史积淀深厚的工艺美术，在当代人面前消散了它原有的文化品位和艺术韵味。

深圳市这些年采取举办大型"文博会"的形式，力图使工艺美术产品摆脱地摊货的形象，提升整个行业的文化层次⑧。这种文化搭台、经济唱戏的形式也是东南沿海地区的流行做法。笔者认为，让工艺美术回归文化产业，不能仅关注流通领域，而要把文化保护意识渗透到工艺美术设计、生产、流通的全过程。

扬州市保护和发展工艺美术的做法值得重视。原本就有较高声誉的扬州玉器厂和漆

万方数据

器厂至今仍属集体制企业，近年来通过内部改革，充分重视玉雕和漆器工艺的文化意义，走出了一条对传统工艺美术文化进行整体保护之路。如扬州玉器厂坚持办玉校和研究所，按保护文化遗产的标准整修了厂房，拆除了围墙，建设了藏品室和展览馆，花巨资维护了古藤走廊。现在的厂区是开放型的，与扬州护城河连成一体，极具园林文化特色，成为扬州市的文化窗口单位，也是集生产、销售、教育和传播传统文化多功能于一体的生态社区。李砚祖在十余年前就提出，工艺美术的历史结构中存在两种文化因素：一是具体的工艺美术作品本身就是文化的重要载体，二是工艺美术的生产和使用形式同样体现出文化意味⑨。扬州经验恰好是一种整体文化保护意识，它成功地处理了发展经济与保护文化之间的矛盾。

仅从数量上看，当代中国工艺美术行业为国家和地方创造的物质财富是远远超过以前任何时代的。面对庞大的工艺美术产业经济，我们还应该冷静地评估当代的工艺美术在文化建设上起到了什么样的作用？是否如马克斯·韦伯所说的那样有“不可替代的文化价值”？笔者认为，只有凝聚一个时代人们普遍的生活理想的工艺美术，才具备文化建设意义。

四、文化丢失与文化再生的矛盾

工艺美术的发展伴随着文化丢失和文化再生的过程，该如何来应付这一对矛盾？换句话说，该如何用理性看待一些工艺美术的“合理”消亡，同时，又该如何来判断当下的新工艺美术中哪些属于正常的文化生产，哪些则属于文化垃圾。

从工艺美术发展史看，人和人造物都是文化的载体，物的交换、流通以及人的流动、信息的传播造成了时时刻刻的文化流动。怀特说：“文化的一切方面，其物质的、社会的和意识形态的方面，可以经由社会机制，从一个人到另一个人，从一个世代到另一个世代，一个民族到另一个民族，以及从一个地区到另一个地区进行传播，文化可以说是社会遗传的一种方式。”⑩文化可以做空间性的传播，也可以做时间性的传承。人们不时地在摒弃一些文化，又时刻在吸收着新的文化，并被新文化时尚刺激得异常兴奋。刺激——吸收——平淡化——摒弃，这一文化动态过程不断循环，形成了有一定规律可循的文化流。一般而言，它是从文化势力强的一方向文化势力弱的一方流动，如现代工艺对农耕社会的有力渗透。但也有逆向流动的现象，如乡村的剪纸和泥塑等进入都市居室，点缀着都市阶层的生活。“文化的发展是与文化流量的多少成正比例的。文化流量愈大，文化发展也就愈迅速；反之，文化流量愈小，文化发展也就愈缓慢”⑪。当下的工艺美术文化就是一股绵延之流，从时间的上游流到当下这一点上，从外部空间流向比较半开放的空间。它既是传统的，又是现代的；既是自我的，又是非我的；既找不到纯粹的原生文化，也找不到单一的本土文化。不论是先秦，还是汉、唐、宋、元、明、清，工艺美术的发展都是融中华各民族文化甚至世界文化于一炉的。文化流与柏格森所描述的人的生命之流有着相似的特征。

工艺美术的文化传播始终是围绕着人们生活需要的变化而展开。恩伯说：“由于文化是习得的行为和观念模式所构成，随着人类需要的变化，既可以放弃旧的文化特质，也可以再次习得新的文化特质。”⑫工艺美术要发展，自然某些旧文化特质要被丢失，如苏绣从民间“断发纹身”的娱情思想发展而成装饰技艺，继而演变为大户人家女子排遣私情的手段，再逐步发展到如今追求绘绣结合的艺术趣味。这一过程，既可见部分文化特质

万方数据

的丢失，也可见文化新质的再生。因为有断裂，才形成各文化阶段；又因为有文化再生，才形成文化系统。断裂和再生是文化发展的自然规律，如 L. A. 怀特所云：文化似乎是有着自身的生命。

近年来，发生在民间工艺美术方面的文化变迁相当剧烈。陕北农村妇女为儿女和丈夫精心做的“针线活”——绣花鞋、虎头帽、肚兜、垫肩、荷包，表达了她们最质朴的情感与愿望，她们的制作不受定货者的制约。在环境相对封闭的时代里，艺术传播的范围十分有限，她们创造的工艺美术因此有较强的地域色彩，不论在物质载体、思想观念，还是艺术风格上都体现出地域的共性。惠山泥人最初是一种民俗产物，点缀着当地的婚丧仪式和节令风俗。随着当代社会变迁的加快，这类民间文化也逐步走出原生的环境，在流通的市场上获得了商品的意义。民间文化的创造者也开始有意识地迎合市场，大胆表露出自己的艺术个性。具有民俗性质的传统工艺美术如剪纸、面花、刺绣、木版年画等脱离了产生它的生活环境之后，附着在它身上的文化隐喻也就丢失了不少，都市文化圈中的人们难以读懂这些民俗性质的工艺美术背后的文化诉求，只是因其有异样的面貌而被视为都市文化圈中的奇异风景。如此，民间工艺美术从产生动机到艺术形式，再到传播对象和使用方式，这一文化链条中不断发生文化特质失落的现象。

有人为此担忧，并进而倡言保护民间工艺美术的原生态文化环境。有学者说：“任何远古艺术的‘魅力’都具有‘族群—地缘—时间—知识—技术—权力’系统的专属性，后来的人们可以仿造‘艺术品’，使之成为‘赝品’，却无法复制其系统的专属性。”[13]从艺术人类学的角度看，许多传统工艺美术种类都已失去了产生它们的社会条件。它们被当代人任意移植、拼贴，被外来文化改造、嫁接，这是工艺美术文化的危机吗？笔者认为，所谓“文化原生态”只是人类学家的理论假设，正如哲学家向虚无的时间追索世界的本源一样。在历史上，何处存在静态不变的、完全原初、自足的社会结构？只要民间工艺美术在文化变迁中能很好地融入健康文明的现代生活，能始终保持既实用又艺术的品质，那么伴随着无可奈何的文化丢失的同时，也在发生着文化再生。

李泽厚曾乐观地指出，本土文化和传统文化在新的经济一体化的冲击下，可以实现“创造性的转变”[14]。所谓创造性的转变意味着平衡好文化丢失与再生的关系。近年来有一些从工艺美术传统中开掘出来的新工艺品类风靡市场，如中国结、唐装、仿古家具、时尚纸扇、旗袍、陈设瓷、竹编日用品等。它们既保留了传统技艺，又有着清新的时代气息。传统工艺美术要焕发生机，需要在切近当代人的生活理想、反映当代人的审美情操的基础上理解文化丢失与再生。广东潮州金漆木雕近年来在装饰风格上有鲜明的变化。当地的工艺美术师认识到，当下民众的欣赏趣味已不同往日，不太容易接受金光灿灿的木雕摆件。所以，近些年的潮州木雕基本不贴金，而是尽量保持木材的质感和工艺师的雕刻痕迹，发掘艺术化的肌理美。潮州木雕由华丽转向素朴，并开发出许多极富生活气息的题材，它的成功说明一件工艺美术品的形成绝不能忽略时代要求。工艺美术师只有深入研究生活，真诚地面对生活，才可能创造新的文化传统。

回顾中国工艺美术的历史，可以较容易地注意到每个时代的工艺美术都有那个时代特别的精神气象，如宋、元、明、清瓷器相互间有明显的差异，明代的家具与清代也不尽一致，文化的时代性正反映了文化的丢失和再生属于正常的事情。爱德华·泰勒说：“文化的各种不同阶段，可以认为是发展或进化

万方数据

的不同阶段，而其中的每一阶段都是前一阶段的产物，并对将来的历史进程起着相当大的作用。"[15]工艺美术自然是历史发展的"遗留物"，因为它们是"过去的现实"的见证。但工艺美术不应该只具有怀想价值，而应当在现代的社会结构中实现创造性的文化转换，即大胆融摄现当代的知识、信仰、技术、道德以及艺术情调，体现时代精神。

继承中有文化特质的丢失，文化再生中有一定程度的继承。"文化特质不一定都会传播，这就是说，传播是一个有选择性的过程而不是自动化的过程"[16]。工艺美术的任务就是要把好的传统从生活中提炼出来，并积极面对新时代、新机遇，创造更文明、更和谐的生活方式。

五、文化保护与文化自觉的矛盾

在技术和经济一体化时代，人类学和民族学家热衷于保护一些"落后"民族或群落的"原生文化"，作为抵抗全球化速度、倡导多元文化共存的一种策略。尤其是西方发达国家的学者，寄希望于东方和非洲经济欠发达地区的民族能静态地保持本民族文化的特色，而不急于去追赶现代化进程。"生态博物馆"概念的提出始于上世纪70年代的法国，其最初的主旨是试图就地、按原样、整体地保护具有特别文化意义的社区，原有社区的面积就是博物馆的面积。这一概念一经提出便很快得到欧美国家政府的响应，作为一种文化保护模式被推广到世界各地。迄今为止，全球至少已设立了300多个此类博物馆，其中西欧和南欧有70个，北欧有50个，拉丁美洲约90个，北美洲约20个。1998年10月30日，在挪威政府的帮助下，中国有关方面在贵州省梭戛苗族人聚居区建立了国内第一个"生态博物馆"。

理想中的"生态博物馆"的功能有三个方面：首先是原生态、多样性文化的保护；其次是文化传播和研究，即为游客和学者提供不同类型的文化模式；还有一点更重要的是通过"他者"的关注和"他者"的唤醒，提高原住民的"文化自觉"。梭戛"生态博物馆"实际运行的效果却并不如人意，七八年来，博物馆的建立使原本闭塞的乡村社区成了旅游区，对外开放带来了市场经济的原则，带来了现代文明的气息，文化入侵以很快的速度在消解着传统习俗文化的凝聚力。"生态博物馆"的建立似乎在保护方面仅仅做了一些文献资料的整理，真正的传统文化之链却在"他者"的过度注视下迅速断裂。所以，"生态博物馆"的设计者对于文化丢失和再生的速度的预见是不够充分的。

2003年11月，京城"百工坊"开业了，它位于崇文区龙潭北侧路，"由北京工艺美术行业协会联合上海、江苏、陕西等八省市工艺美术行业协会共建。百工坊整体建筑面积4.2万平方米，工艺、技艺门类超过200种，收藏1.7万余件大师作品。投入使用的一期工程包括30多个特色工艺坊和100位大师工作室。品种涉及景泰蓝、玉雕、牙雕等、'燕京八绝'以及泥人、内画等20余个类别的传统工艺和民间工艺"[17]。"百工坊"开业曾轰动舆论界，在众多媒体的报道中，有一句话十分惹眼：广招全国身怀民间工艺绝技老艺人，以挽救中华传统百工技艺为己任。保护工艺美术技艺，做"活"的博物馆和工艺美术师的经纪人，应当说这是个不错的主意。但实际情况同样不如人意，开业一年后记者回访，未见人头攒动的火爆情况，只见店面冷清，一些工艺美术师制作的工艺品的销售价格也十分低廉。

可见，对工艺美术的保护不能急于求成，既不能假想它不变，也不能完全以政府行为替代工艺美术师的主动性。学者们总是站在自己的角度假想那些民间工艺美术的重要

万方数据

性，而不去实地考察那些工艺美术的创造主体在面对现代文明的冲击时所产生的心理震荡。费孝通曾提出“文化自觉”这一概念，笔者认为，对于一个正在经济领域创造奇迹的古老国家而言，“文化自觉”实属必要，这一历史逻辑也将要变成现实。但对于处在巨大城乡差别中的乡村农民或手工艺人而言，生存问题以及追赶现代文明的问题在相当长时期里依然压迫着文化的自觉意识。文化自觉的基础是什么？是建立在文化有效性基础上。当一种传统文化成为阻碍人们追求生存权利和发展权利的东西时，当他们睁着眼睛因有比较而为自己的贫穷粗陋感到惭愧时，该从何处寻找骄傲的理由？

因此，保护工艺美术，应该尊重这些技艺主体的个人权利，由他们来选择适合自己的发展道路。那些受过现代教育，有着开阔眼界的年轻一代艺匠有广阔的市场意识和惊人的创造力。他们有新的视野、新的理想，因为决定这些人的眼睛和手的社会环境已经改变了。有文化人类学家提出，文化是一种适应性系统⑱。从当今发展形势比较好的工艺美术来看，手工艺人只有贴近现代生活，接受现代文化逻辑，才能更好地服务于现代生活。现代要素指那些具有现代性内涵的思想观念、技术条件、管理模式、生活方式等。

在谈论全球化这个问题时，西方学者抱悲观态度者不少，认为全球化文化是“一种人为的标准化的普适文化永远追求一种难以捕捉的现时性，它没有历史背景，没有发展节奏，没有时序意识。这个人为的全球化文化没有前因后果，无始无终”⑲。全球化文化被描述成没有时间性的、无根的、流动的、无处不在而又无形的事物，它真的强大到能吞噬一切民族文化特质吗？笔者认为，至少不要轻看了中国传统文化的韧性，一旦国人将它冷落久了又会回忆它、整理它。关于它的一些文化特质会以不期然的方式出现在最具现代感的场景中。

① 张道一：《工艺美术论集》，陕西人民出版社 1986 年版，第 40 页。

②⑫⑯ C. 恩伯、M. 恩伯：《文化的变异——现代文化人类学通论》，杜彬彬译，辽宁人民出版社 1988 年版，第 532 页，第 564 页，第 565 页。

③⑩ L. A. 怀特：《文化的科学——人类与文明研究》，沈原等译，山东人民出版社 1988 年版，第 353 页，第 350—351 页。

④ 克莱德·克鲁克洪：《文化与个人》，高佳等译，浙江人民出版社 1986 年版，第 61 页。

⑤ R. Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York, Oxford University Press, 1985, p. 41。

⑥ 弗格森：《文明社会史论》，林本椿等译，辽宁教育出版社 1999 年版，第 190 页。

⑦ 吴卫群：《“景太滥”害了景泰蓝》，载《解放日报》2005 年 9 月 12 日。

⑧ 贺白丹：《让工艺美术回归文化产业》，载《深圳特区报》2006 年 5 月 16 日。

⑨ 李砚祖：《工艺美术概论》，中国轻工出版社 1999 年版，第 14 页。

⑪ 司马云杰：《文化社会学》，中国社会科学出版社 2001 年版，第 287 页。

⑬ 彭兆荣：《第四世界的文化遗产：一个艺术人类学的视野》，载《文艺研究》2006 年第 4 期。

⑭ 转引自费孝通、方李莉：《西部开发中的人文思考》，载《民族艺术》2000 年第 3 期。

⑮ 爱德华·泰勒：《原始文化》，连树声译，上海文艺出版社 1992 年版，第 1 页。

⑰ 周暹：《京城百工坊开坊》，载《北京日报》2003 年 11 月 27 日。

⑱ S. 南达：《文化人类学》，刘燕鸣等译，陕西教育出版社 1987 年版，第 55 页。

⑲ 安东尼·D·史密斯：《全球化时代的民族与民族主义》，龚维斌译，中央编译出版社 2002 年版，第 22 页。

（作者单位：中国艺术研究院艺术人类学研究中心）

责任编辑　金　宁

万方数据

工艺美术保护与发展中的文化矛盾

万方数据 WANFANG DATA 文献链接

作者： 邱春林， Qiu Chunlin
作者单位： 中国艺术研究院艺术人类学研究中心
刊名： 文艺研究 PKU CSSCI
英文刊名： LITERATURE AND ART STUDIES
年，卷(期)： 2006，(12)
引用次数： 1次

参考文献(16条)

1. 张道一 工艺美术论集 1986
2. C 恩伯. M 恩伯. 杜彬彬 文化的变异--现代文化人类学通论 1988
3. L A 怀特. 沈原 文化的科学--人类与文明研究 1988
4. 克莱德·克鲁克洪. 高佳 文化与个人 1986
5. R Williams Keywords A Vocabulary of Culture and Society 1985
6. 弗格森. 林本椿 文明社会史论 1999
7. 吴卫群 "景太滥"害了景泰蓝 2005
8. 贺白丹 让工艺美术回归文化产业 2006
9. 李砚祖 工艺美术概论 1999
10. 司马云杰 文化社会学 2001
11. 彭兆荣 "第四世界"的文化遗产:一个艺术人类学的视野[期刊论文]-文艺研究 2006(4)
12. 费孝通. 方李莉 西部开发中的人文思考 2000(3)
13. 爱德华·泰勒. 连树声 原始文化 1992
14. 周暹 京城百工坊开坊 2003
15. S 南达. 刘燕鸣 文化人类学 1987
16. 安东尼·D·史密斯. 龚维斌 全球化时代的民族与民族主义 2002

相似文献(0条)

引证文献(1条)

1. 郑央凡 继承·弘扬·创新——瓯塑艺术创新发展初探[期刊论文]-浙江工贸职业技术学院学报 2008(3)

本文链接：http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_wenyyj200612015.aspx
下载时间：2010年3月23日