

物质与非物质： 传统工艺美术的保护与发展

李砚祖

内容提要 传统工艺美术是中国传统文化和艺术的一部分,它既是物质的又是非物质的;作为商品生产,它有着巨大的经济价值。在以科技为主导的现代社会,传统工艺美术的保护与发展遭遇到了发展经济、技术更新和文化变迁的三大矛盾,产生了传承乏人、创新不易、保护不力的诸多问题。作者通过实际的调查研究,提出了自己的相关思考。

关键词 工艺美术 手工艺 社会变迁

所谓传统工艺美术,主要指在手工业时代形成、以用与美的结合为特征的造物部类与设计,在现代大机器工业生产的比照下,尤指那些手工技艺性强、并具有一定艺术性的传统型产品,如为一般人所熟知的陶瓷、玉雕、牙雕、景泰蓝、漆雕、木雕乃至皮影、风筝、灯彩、剪纸、蓝印花布、泥玩、刺绣、抽纱等等。其品类众多,花色更是无数。

传统工艺美术具有不同的分类方式,从工艺分,可以有雕刻、编结、印染、刺绣、髹饰、金工诸类;从材料分,可以有陶瓷、漆器、木器、金银器、玻璃器、玉器之类;从产品分,涉及衣、食、住、行、用各方面的诸多品类,如家具、餐具、玩具、陈设品等。不同时期,亦有不同的分类,如编撰于20世纪80年代初期的《当代中国的工艺美术》,将传统工艺美术归为织绣、雕塑、美术陶瓷、编织、漆器、家具、金属工艺、玩具、人造花、工艺画以及其他工艺美术品共九大类;2006年9月,由国家发展

改革委员会主持的第五届中国工艺美术大师评选,将传统工艺美术归为十一大类:工艺雕塑、刺绣和染织、织毯、抽纱花边和编织、艺术陶瓷、工艺玻璃、编织工艺、漆器、工艺家具、金属工艺和首饰以及其他类(不能归入前十类的全都归入)。每一类会有若干种不同的品种,如工艺雕塑类,有玉雕、木雕、石雕、微雕以及诸如采用牛骨、果核、竹、石、油泥、象牙等材料的雕刻数十种;刺绣和染织类中,刺绣包括了不同材料如丝线、绒线、珠、发等的刺绣品种,还有挑花、补花、堆绣,兄弟民族的刺绣,如苗绣、壮绣等;印染包括蓝印、彩印、蜡染、扎染等。

传统工艺美术是中国传统文化的一部分,也是传统艺术的一部分,它是生活的艺术,生活文化的“活化石”。所有传统工艺产品的背后,都蕴涵着非物质的技术内容和文化艺术内容;传统工艺美术作为商品,在历史上产生过巨大的经济价值,至今仍维持着一

个以手工生产为主要特征的产业群,作为工业生产的互补。可以说,无论从哪个方面来看,传统工艺美术的价值和历史意义都有再认识的可能;另一方面,进入21世纪的传统工艺美术,其保护与发展遭遇到了发展经济、技术更新和文化变迁的三大矛盾,产生了不少新的问题,需要去探讨和研究。

一、中国传统工艺美术的历史回顾

中国古代文明中的四大发明,其实大多与中国传统工艺相关,或者说就是传统工艺文明的产物。久远的工艺美术历史留给今人的,既有无数令世人惊羡的产品,还有亟需传承的传统工艺文化及其精神。

陶瓷是中国传统工艺美术中最具代表性的品类。当代考古资料表明,早在新石器时代晚期,在我国黄河流域的河南、河北,长江流域的江西、浙江,东南沿海的广东、广西等地都已有烧陶器的活动。河北徐水县南庄头发现的陶器残片,其年代距今约10800—9700年左右;江西万年县大源乡境内的仙人洞和吊桶环遗址出土的陶片同样距今约一万年左右。瓷器是在陶器工艺和生产的基础上产生的,随着陶器烧造工艺的发展,从粗陶到精致的白陶、印纹硬陶到原始青瓷,再到瓷器。至东汉时期在印纹硬陶的产地浙江余姚、上虞等地就已经烧造成功了青瓷,其后,南方青瓷不断成熟,而北方则烧制成功了白瓷,魏晋时“南青北白”的烧瓷局面业已形成,唐代则形成以越窑为代表的青瓷窑系和以邢窑为代表的白瓷窑系。宋代瓷业是我国陶瓷发展史上的鼎盛时期,前所未有的庞大瓷业系统产生出了定、汝、官、哥、钧等官窑名品以及一大批优秀的民窑,也开创了中国陶瓷美学的新境界。元代,景德镇成为全国制瓷中心,青花釉里红成为瓷器生产的经典作品。明清时期,各色彩瓷展示着制瓷业的杰

出贡献,各种制瓷技艺达到登峰造极的地步,如斗彩、珐琅彩、粉彩、五彩等,形成一个惊羡天下的彩瓷时代。

中国的青铜工艺,从公元前两千年左右开始,至殷商、西周达到鼎盛,历经十五个世纪的辉煌。中国青铜工艺其冶铸技术之进步、生产和铸造规模之宏大、生产的品种和造型之多样、设计之匠心、装饰之精美、文化意义之丰富,都可以说举世无双。

中国是最早发现漆树、种植漆树、使用天然漆髹涂器物、制造漆器的国家。目前发现最早的漆碗是距今七千年左右的河姆渡文化漆碗,使用朱红色漆。三代时期,漆器是贵族用品,战国以后漆工艺进入了一个长达五百年的鼎盛时期,楚汉漆器是人类漆器史上难以比肩的经典之作。唐宋时代还创制出了各种雕漆,如剔红、剔彩、剔犀等。漆还作为造像的工艺,成为佛教艺术的重要工艺形式。

中国人对玉石充满了敬意,在先秦时期人们已经“以玉比德”,对玉质之美的喜好,更是可以溯及新石器时代。有学者曾认为中国文化实可称作玉石文化,我们从新石器时代各种玉琮玉璧的盛行、先秦时代“君子玉不去身”到明清各种玉制品,大到高达两米多的“玉山子”,小到各种玉佩饰,可以说玉见于中国人物质和精神生活的各个层面。

上述简略的回顾,无非想说明,中国传统工艺美术是中华民族文明智慧和艺术心智的产物,是民族文化与历史的真实存续,在任何时代,我们都没有理由将其抛弃。

二、20世纪50年代以来 传统工艺美术的发展

传统工艺美术自新中国建立迄今五十七年的发展历程,可以大致分为三个阶段。

第一阶段为20世纪50年代至70年代初。这一时期,在政府的重视下,传统工艺美

术生产逐渐恢复,技艺得以传承和保留,经过生产体制等的改造,形成了以集体所有制经济形式为主体、城乡结合、专业生产与副业加工结合的生产体系。据统计,1952年全国工艺美术从业人数近44万人,产值9895万元,出口值3322万元,换汇900万美元。至1972年,全国工艺美术企业数达1100余个,职工近20万人,产值突破10亿元人民币,其中出口近8亿元,换汇2亿多美元。工艺美术产品70%以上是外销产品,成为当时国家出口换汇的重要产品和优势行业。以工艺美术大省江苏为例,1948年全省工艺美术产值为558万元,至1957年,全省成立工艺美术生产组织96个,从业人员达到15万人,产值3776万元,至1965年,产值达5342万元。上海1965年有工艺美术企业62家,从业人员8千余人,产值达7500万元。1973年,国务院以国发(1973)46号文件批转轻工业部、外贸部《关于发展工艺美术生产问题的报告》,要求各地加强对工艺美术工作的领导,促进工艺美术生产和出口的大幅度增长,由此拉开了工艺美术发展的新序幕,当年全国工艺美术企业比1972年增加一倍以上,达到2000余家,产值达15亿元以上,出口值14亿元。

第二阶段为70年代初期至90年代中期。从“文革”后期经改革开放至经济体制改革,传统工艺美术行业在第一阶段的基础上取得了更快的发展,尤其是80年代,随着对外开放,出口量倍增,行业发展迅速。全行业产值从1975年的20亿元至1978年突破至30亿元,1980年已达到47亿多元,出口34亿元,换汇13亿美元,比1952年增长近47倍。1981年,产值达53亿元,换汇突破15亿美元。至1983年产值达53.4亿元,出口仍然是生产的主要导向。以传统工艺美术生产重要基地的北京为例,专业生产厂家已达40个,商贸企业8个,合资企业4个,职工

总数已近3万人,其中有6家企业职工总数在1500人以上。产品出口至100多个国家和地区,是北京市出口创汇的拳头产品。同为传统工艺美术生产重要基地的上海,1989年的行业总产值达到4.72亿元,从1979年至1989年10年间出口创汇5亿美元,累计利税达8亿元人民币。1990年,全市二轻系统的工艺美术企业共42家,职工16567人,产值达到6.56亿元,其中出口2.2亿元。

第三阶段从20世纪90年代中期至今,传统工艺美术行业进入了发展的新阶段。一方面,由于产量和生产企业的迅速扩张,出口竞争加剧,以及国内经济和需求的不断增长,国内市场始成为产品销售的重要对象;另一方面,随着生产体制等改革的深入进行,大多数工艺美术企业进入一个转制转型的高速发展期,民营、个体企业逐步成为工艺美术行业的主体,形成建国以来工艺美术生产的一个新格局,其产量、品种、企业数量都有了相当大的发展。北京、上海、天津以及江苏、浙江、广东、山东、福建、湖南、四川等仍然是工艺美术生产的重点省市,除此之外,江西、山西、河北、辽宁、安徽、陕西、宁夏、贵州、吉林、重庆、深圳等省市的工艺美术行业也有了很大的发展。

再以北京为例,2005年企业数已增加到450多家,比上世纪80年代增加了10倍,从业人员达到5万人,规模以上企业的工业增加值达到19.82亿元,产品销售收入为23.25亿元,出口已突破5000万美元,为历史最好水平。上海2005年工艺美术企业数已达800余家,是1990年的20多倍,年销售产值为375亿元。工艺美术行业规模总量居全国前列的江苏,2005年全省工艺美术行业的企业总数达2万家以上,年规模总量为260亿元,生产总值占全国总量的五分之一。广东2005年全省规模以上工艺美术企业744家,完成工业总产值465.1亿元,占全国同行业总量的32.5%,出口30.86亿美元,职工人数达25

万人,其副业加工人员则达到150万人。

90年代中期以来,工艺美术行业实际上进入了一个新的发展期,一方面是传统型企业转制后,一些集体企业甚至国有工艺美术企业转制成了民营企业,有的企业人员流散后,不少技术工人重新创业,由此产生了一批新型的民营企业或个体企业。以福建为例,莆田是我国木雕工艺的重要产地,现有上千家民营、个体的企业从事木雕工艺生产,从业人员达10万人,500万元规模以上企业20多家,1000万元以上企业10余家,其技术人员的主要来源为原莆田雕刻厂。惠安县是著名的石雕艺术之乡,2005年石雕产品产值70多亿元,全县有大小石雕企业1200余家,从业人员10万余人,形成园林石雕、建筑构件、碑石、器具、工艺品等五大类3000多个品种的大产业,产品全部出口至日本、东南亚、欧美等地。产值超千万元的企业达192家。其技术源流是原集体所有制的县石雕工艺厂。工艺石雕行业的发展,还带动了石材机械制造、交通、服务等其他产业的发展,现在惠安已经成为全国最大的青石雕、花岗岩、进口石料雕刻品生产和出口基地,最大的石材制品集散地。德化是全国工艺美术瓷最大的生产出口基地,全县8万人从事工艺瓷生产,年产值55亿元。江苏省苏州市的镇湖镇,在原先为苏绣研究所加工散活的基础上,90年代起逐步形成了不少远近闻名的“刺绣乡”,全镇现有300余家刺绣企业,号称有8000绣娘,年产值超过2亿元,占全镇工农业总产值的60%以上,全镇一半以上人口与刺绣工艺生产相关,人均刺绣收入4000余元。其技术人员的培训主要源自苏州刺绣研究所。

一些传统产区,如陶瓷传统产区景德镇,这十几年来也迈上了发展的快速路,陶瓷从业人员超过10万人,2005年陶瓷总产值近25亿元,比2000年增长90%,出口创汇2200万美元。类似的情况在各传统工艺美术产区

都可以见到,从工艺美术企业数量和工艺美术产值的快速增长可以看出,传统工艺美术行业随着体制改革和民营企业的发展已进入了一个新的发展盛期。

三、传统工艺美术的当代价值与三大矛盾

传统工艺美术是一个综合体,具有多方面的价值。在手工业时代的历史上,它是生活的创造者;在当代,它又以历史文化保持者的角色成为历史文化的一种记忆和象征,以手工艺艺术和文化的独特形态自立于以现代设计为主体的科技文明之中,成为民族传统文化艺术的载体,发挥着从经济到艺术的多种职能。

建国初期,周恩来曾把传统工艺美术比作“石头加人工等于外汇”的行业。在新中国建立以来的五十七年中,工艺美术行业依靠历史的创造和工匠艺人的智慧和勤劳,为国家经济的发展提供了最为经济的外汇来源,关键的时刻做出了杰出的贡献,直至国家经济日益强盛的今天,仍然以其特有的、不可取代的优势在国民经济和国家建设中发挥重要作用,其价值可以从以下几方面来认识:

1. 产业价值:作为行业的传统工艺美术,遍及全国所有省市,各地的工艺美术不仅有着悠久的历史,各具特色,而且大多数已经成为地方传统工业的支柱或城市的象征(所谓城市名片),如景德镇陶瓷、宜兴紫砂、苏州刺绣、南京云锦、东阳木雕、福州漆器、北京景泰蓝等等;作为传统产业之一,传统工艺美术生产具有就地取材、就地加工、能耗低、污染少、附加值高、收益多的特点。据不完全统计,2005年全国规模以上工艺美术企业的生产总值大约1500亿元左右,而大量的工艺美术企业是中小型企业,其经济总量亦十分可观。在现代高科技社会,工艺美术行业虽不

是工业经济的支柱产业,但作为特色产业之一,仍然具有较高的经济和社会价值。

2. 就业价值:传统工艺美术在解决就业上亦有其他工业不可比拟的优越性,工艺美术主要靠人工和技艺,对生产场所和生产条件要求不高,有的还适合于家庭生产或加工,成为家庭副业。据国家统计局在上世纪80年代统计,每百万元固定资产,重工业安排就业94人,轻工业安排250人,工艺美术行业可以安排800人。从1973年至1983年间,工艺美术行业安排劳动力就业达100多万人。现在就业人数则更为可观,以广东省为例,2005年广东规模以上工艺美术企业从业人员25万,相应的副业加工人员达到150万;苏州镇湖乡全乡约3万人,有一半从事刺绣行业或相关的工作。初步估计,全国从事或与工艺美术生产、销售有关的从业者在1000万以上。

3. 市场价值:工艺美术有国内国外两个市场。20世纪50年代以来,工艺美术是主要的出口创汇产业。据统计,1950年至1983年,工艺美术出口创汇达110亿美元;1973年至1983年期间,出口创汇94.47亿美元。其中,改革开放初期的1981年,工艺美术出口创汇达到15.1亿美元,占当年轻工业系统总出口换汇的30%,为全国出口换汇总值的7.2%,可见其贡献之大。90年代以来,工艺美术出口创汇,从品种、数量上均有很大变化。近年由于统计的对象主要是500万元以上的大规模企业,虽得不到一个全国性的准确数据,但出口创汇量应是十分巨大的。如前所述,北京工艺美术集团公司系统企业2005年出口突破5000万美元;而广东省工艺美术系统企业出口值达30亿美元以上。广东潮州作为新兴瓷都,现有陶瓷企业3000多家,还有手工作坊、个体经营户及配套企业等等,全市从事陶瓷生产经营的企业上万家,从业人员40万人,2005年各类陶瓷产品销

售额高达220亿元,出口10多亿美元。某民营陶瓷企业,依靠自己强大的设计力量、创新设计和质量,2005年陶瓷产品出口达4000万美元。工艺美术的对外贸易,以特色取胜,一般不会遭遇贸易摩擦之类的问题。

国内市场方面,改革开放初期,国内市场对工艺美术的需求开始不断增长,1983年全国工艺美术内销产值达到23.96亿元,比1952年的6573万元增长了35倍。20世纪90年代后期,国内市场对工艺美术的需求更为强劲,紫砂壶、木雕、艺术陶瓷、玉器、首饰、硬木家具等产品,国内需求量已超过外销,不少原先出口的工艺产品现在通过拍卖等方式已开始回流至国内市场,而这一趋势仍在持续。对于工艺美术而言,国内外的市场有着同样大的增长机会和发展潜力。

4. 文化价值:传统工艺美术的文化价值表现在很多方面。首先,它是民族传统文化的重要组成部分,是传统文化的物质载体;第二,其工艺的技术和艺术亦是重要的非物质文化遗产;第三,作为民族文化,它既是历史性的又具有现代性,是现代生活文化的表现;第四,在世界性的文化交流中,具有不可替代的重要作用,它是民族文化和艺术的形象大使。

以上仅择其要进行了归纳,传统工艺美术的价值和意义还能从其他方面加以认识和阐述,这里不再赘述。与传统工艺美术存在的意义相应,它的保护和发展实际上存在诸多的矛盾,我以为其矛盾主要表现在三方面:一是作为经济产业与作为文化产业的矛盾;二是技术更新与保护非物质文化遗产的矛盾;三是文化变迁与传承的矛盾,本质上是发展经济与传承文化的矛盾。

四、矛盾之一:经济产业与文化事业

工艺美术是造物的艺术,造物即产品生产,经济性是其根本的属性。在手工业时代,

它是主要的经济产业形式之一;在大机器生产时代,它仍然是重要的生产形式和部类,作为独特的经济产业具有不可替代性。而工艺美术作为产业,它与其他工业的产业形式又有根本的不同,它同时又具有文化产业的属性,更准确地说具有文化事业的性质。从理论上认识这一点并不难,但在实际存在的意义上,工艺美术的经济性与文化性,使其常游走于经济产业和文化产业之间,作为行业的生产和管理,人们更多地看到其经济价值即商品属性;而作为文化产业,人们更多地强调其文化和艺术的价值,在不同层面上形成了经济产业与文化事业的矛盾。这种矛盾既表现在社会整体层面上,又表现在具体行业管理和工作中,因此,在不同的层面既有共同的反映,也有各自的认识、态度和结果。如20世纪50年代中央工艺美术学院建院之初关于办学方针的争论即是对这些不同认识的反应之一。

中央工艺美术学院成立于1956年11月,1957年初,在办学的指导思想和学院领导关系的归属方面已产生明显的分歧。以曾任中央手工业管理局副局长、院领导之一的邓洁为代表,认为学院的办学方针应适应国家经济建设的需要,学院应是作坊形式,师傅带徒弟,培养的学生直接为手工业生产服务;理论结合实际,专业教学密切结合生产……而以庞薰琹为代表,则认为工艺美术是文化艺术事业,创作设计的源泉是生活,工艺美术的发展应该面向现代生产,面向大众,为广大人民的衣食住行服务。如果仅从办学指导思想上看,这两种意见都不错,都有各自的道理,而且并无根本的矛盾。但实际上,除理想与实际差距外,两种意见相对应的背后是对工艺美术的认识问题:作为手工业管理局领导的邓洁,他理解的工艺美术是经济的产业,工艺美术院的教学是为工艺美术生产培养学生的,理所当然应直接为手工业生产服务,

以创造更多产品和利润。而艺术家出身的庞薰琹则将工艺美术作为文化艺术事业,产出和利润基本上不在其考虑之中,他理想中的工艺美术即是艺术设计,是提高人民生活水平和质量的艺术。

在当时的情况下,办学指导思想的天平向何方倾斜是由主管单位的归属来体现的。把工艺美术作为经济产业,那么工艺美术学院理当归主管手工业的中央手工业管理局领导;把工艺美术作为文化艺术事业,那工艺美术学院应当归文化部门领导。事实上,在建院之初,国务院即看到了这两种属性的存在,而决定中央工艺美术学院在行政上归手工业管理局领导,业务上归文化部领导。但当时的实际情况是行政领导成为统一领导,文化部的业务领导并没有落实。为此,庞薰琹等36名教师于1957年5月提出了关于工艺美术事业的十条建议,供国务院、文化部、美术家协会等部门参考。5月20日,学院即移交文化部统一领导了。

事情已经过去五十年。在今天来看这一“事件”或问题,可以发现,问题的关键在于对工艺美术性质的不同认识,反映了经济产业与文化产业之间的矛盾所在。前者从行业管理者的角度更多地看到了工艺美术的经济性及其产业价值,是实际的;后者从艺术教育者的角度,更多地着眼于工艺美术的文化艺术价值,具有理想的成分。

在今天,把工艺美术作为经济产业、文化产业或作为文化艺术事业来看,不仅是一个实践难题,也是一个理论难题。传统工艺美术作为行业和一种经济性的产业,新中国建立伊始就已如是,成千上万的企业,生产产品、完成产值、将产品推向市场,其过程与生产其他产品没有什么不同;其特殊性仅在于其手工技艺和产品的艺术性。如果着眼于传统工艺美术的文化和艺术性质,试图将其作为文化产业来定性,文化产业和经济产业在

产业的意义上没有本质差别,只不过是形式不同,因为产业要有产出,要有产品,产品必定要有价值和价格,其经济属性必然包含其中。但是文化产业并不一味强调利润而更看重社会价值,而经济性的产业不能不强调利润,将工艺美术行业作为单纯的文化产业对待,在今天的发展经济的大潮中,不切实际,也有很大难度。将工艺美术定义为文化艺术事业,与作为产业对待有很大差别。文化艺术事业不像产业那样追逐利润,国家甚至要给予资金等多方面的资助。因此,如果将庞大的工艺美术行业改为工业美术事业,则不现实也是不必要的。

我们有必要将工艺美术既看作经济产业,又看作文化产业,同时还可以将其作为文化艺术事业来认识、理解、研究和扶持。像认识其既是物质文化又是非物质文化一样,多方面、多角度地认识其本质和特征,从具体的工作出发,加以不同的处理。如在商品生产上以经济性为主体,但在传统技艺的传承方面又要从文化事业的角度加以支持,包括实行保护性的税收政策,对部分工艺产品实行保护等等。

五、矛盾之二:技术更新 与保护非物质文化遗产

从文化角度看,工艺美术是以民族的传统文化为特质的,具有文化遗产的性质,它既是物质文化又有非物质文化的诸多成分。作为物质文化,其物质材料是工艺美术的基础,因材才得以施艺,材料也是非物质的工艺技术的基础。“材料的不同性质和特征,决定了不同的造物品类和与之相适应的技术属性”^①。从材料与工艺技术的联系,也能明显地看出其物质与非物质的关系。所谓物质文化,材料是其根本,而“非物质”的工艺技术,本质上是处置物质的技术,“工艺是在各种

材料自身特性的基础上发展成的一整套与之相应的处置技术。或者说,材料的特性决定了一定的工艺、加工方法和艺术方法”^②。进一步看,材料不仅决定了一定的加工材料的工艺技术,而且决定或规定了一定的装饰方法和艺术表现风格,材料确定着形式,材料“使人感觉到风格”^③。传统木工艺中的雕花、刻花、组合、拼接,金属工艺中的鑿花、镶嵌、金银错、鎏金银,陶瓷工艺中的堆花、剔花、印花、贴花、划花、刻花、画花、镂空,漆工艺中的彩绘、锥画、金银平脱、堆漆、剔红、剔犀、百宝嵌、夹纻,染织工艺的刺绣、挑花、补花、抽纱、缂丝、印花、扎染等多种装饰方法都与材料的内在性能有直接关系。这些装饰方法既是艺术方法又是工艺方法,工艺方法与艺术方法在艺术形式的创造上是同一的。

上述例子不仅表明材料与工艺间的关系,而且是物质与非物质间的关系。工艺美术既是传统物质文化又是非物质文化。以物质文化而论,其从材料到产品都有显见的物质内容和形态,包括剪纸工艺美术在内;从非物质文化的角度看,工艺技术、方式与方法、过程,乃至设计创意、作品的功能与精神上的意义、符号价值等都是非物质的。

传统工艺美术是最重要的非物质文化遗产之一。联合国教科文组织2003年10月在巴黎第32届会议上通过了《保护非物质(Intangible culture)文化遗产公约》,其中关于“非物质文化遗产”的定义是指:

被各群体、团体、有时为个人视为其文化遗产的各种实践、表演、表现形式、知识和技能有其有关的工具、实物、工艺品和文化场所。各个群体和团体随着其所处环境、与自然界的相互关系和历史条件的变化不断使这种代代相传的非物质文化遗产得到创新,同时使他们自己具有一种认同感和历史感,从而促进了

文化多样性和人类的创造力。在本公约中,只考虑符合现有的国际人权文件,各群体、团体和个人之间相互尊重的需要和顺应可持续发展的非物质文化遗产。

按照这一定义,公约从五个方面对“非物质文化遗产”的内涵作了界定:(1)口头传说和表述,包含作为非物质文化遗产媒介的语言;(2)表演艺术;(3)社会风俗、礼仪、节庆;(4)有关自然界和宇宙的知识和实践;(5)传统的手工艺技能。

公约中的“非物质文化遗产”(Intangible Heritage),又译为“无形文化遗产”,联合国教科文组织认为,无形文化遗产或所谓的活遗产、活生生的传统(Living Heritage),是产生人类文化多样性的重要原因,它确保了创造性的延续;无形文化遗产是代代相传的,是顺应着人们生活的环境,并与他们生活的自然环境和历史发生变化,不断地由这些社团和群体重新创造的。这些文化,为社团和群体提供了一种统一性和连续性。保护非物质文化遗产的目的,是促进对文化差异和人类创造性的尊重,以及遵循社团、民族之间的相互尊重和可持续发展的需要。

传统工艺美术是一个大概念。它既指具体的工艺品,又包含工艺技能,有时又作为一个专业或学科的名称。在《保护非物质文化遗产公约》中,传统的手工艺技能是非物质文化遗产五项内容中重要的一项,也是传统工艺美术保护与发展的根本所在。工艺技术是工艺作品产生的关键要素,非物质文化遗产保护,其重点不是保护具体的工艺品,而是保护有可能失传和消亡的工艺技术,或者说,通过工艺品而确认和最终保存其制作的技艺。

从中国工艺美术历史来看,近二三百年来,随着社会的变迁,特别是近几十年来科学技术的飞速发展,导致各行各业的技术更新

和进步,工艺美术也不例外。由此,传统工艺美术行业在技术的层面上,遭遇的问题有两方面,一是机械加工工艺取代了不少的传统手工技艺;二是一些传统工艺技术已经失传或消亡,在当代,这种失传的速度加快,可能性加大。由此形成了技术更新带来的对传统工艺技术保护的矛盾,即保护非物质文化遗产的矛盾。

传统手工艺在手工业时代,其工具大多是手工工具,进入工业化后,一部分手工工具被机械工具所取代,手工艺中的劳动强度减轻,效率提高,有的甚至质量也因此得以提高。如石雕、木雕甚至玉雕,电动工具使得初步加工和后期的精加工更为省力和随意。现在,一些地区的木雕、石雕等雕刻普遍采用雕刻机械,有的甚至采用计算机控制的雕刻机械,生产是批量化的,手工只是运用于某些工序,如人物脸部的刻画等等。从生产经营来说,机械化、自动化是方向,是值得提倡的,但从手工艺本身的价值和技艺传承而言,这种机械化和自动化又是值得质疑和探讨的,作为非物质文化遗产的工艺技术保护,应该有传统的和手工的这两种限定。从历史发展来看,手工艺正是这样一步步不断被大机械工业所取代,如果不注重对其手工性、工艺性的保护,任其被机械化所取代,最终将导致传统工艺美术的消亡。由此,不仅技艺传承和保护的难度大大增加了,而且其保护的迫切性和艰巨性也大大增强了。

1997年5月,国务院颁布了《传统工艺美术保护条例》,对传统工艺美术的保护在法律和法规的层面上进行了确定,条例指出:“国家对传统工艺美术品种和技艺实行保护、发展、提高的方针。地方各级人民政府应当加强对传统工艺美术保护工作的领导,采取有效措施,扶持和促进本地区传统工艺美术事业的繁荣和发展。”2005年3月国务院办公厅又进一步发布《关于加强我国非物质

文化遗产保护工作的意见》,提出了我国非物质文化遗产保护工作的目标,即:“通过全社会的努力,逐步建立起比较完备的、有中国特色的非物质文化遗产保护制度,使我国珍贵、濒危并具有历史、文化和科学价值的非物质文化遗产得到有效保护,并得以传承和发扬。”这里,国家要求全社会关注传统工艺美术和非物质文化遗产的保护,提供了一个有利的社会环境,而工艺美术行业本身如何处理技术更新与传统技艺传承的关系则成为关键所在。

六、矛盾之三:文化变迁 与传统工艺美术的传承

为了阐述的方便,在这里将传统工艺美术的文化变迁作为内在文化的变迁,把其之外的文化变迁作为外在文化的变迁。

20世纪的一个重要特点是文化变迁的速度和力度超越以往任何时代。在现代性的旗帜下,现代文化对传统文化的影响与改造、西方文化对中国文化的影响与改造,历经一个多世纪后的今天,传统工艺美术所遭遇的是一个不断变化、日日更新的文化环境,一个以现代科技为主导的环境。与外在的文化变迁相比,工艺美术的传承是内在文化的传承,这种传承求其不变,而文化的总体趋势则是变,这就形成了文化变迁与传承的矛盾。从理论上说,任何事物不变是不可能的,但如何变、怎样变是一个需要探讨的问题。

传统工艺美术本质上说是旧时代的产物,也是旧文化的产物。在科技主导的现代社会中,作为传统手工业生产的工艺美术,不仅其生产具有一定的守旧性,而且在文化层面上也如此。有的产品在形式、风格、趣味诸方面已不能适应当代人的生活需求和审美需要;传承的目的是文化保持,同时它亦有为当代生活服务的要求,创新因此而具有必然性。

但是创新是有限度的创新,是在传承与保持基础上的创新。因为传统工艺美术的产品、样式、质料、风格等等,都已成为一种定势,有的已作为一种传统和规范而呈封闭状态。如传统玉雕、象牙雕刻,已形成那种较为工整、逼真、细致的雕琢样式和风格,如果采用现代抽象雕塑的创作方法,将玉石、象牙之类的材料作抽象造型,这将使人感到不伦不类,不仅因为传统的玉石工艺通过精雕细刻将玉石和象牙的材质之类充分表现出来,即一件作品展示了技艺和材质两方面,如若采用抽象雕塑方法处置玉石、象牙等传统工艺的材料,着力表现其艺术观念,似乎离传统工艺美术太远;重要的是,在人们的认识和意识中,已经形成了一种定势和固有的认知结构。通过上述分析,可以发现这里存在着两个问题,一是原有工艺与材料统合而形成的传统本身具有封闭的结构,所有创新都将面临一个“度”的规定;二是人们的认知结构决定了对其变化的接受程度和可能性。因此,传统工艺美术的创新,既有来自已有作品样式、风格、工艺材料甚至技术的限制,也有人们已有观念、意图、心理定势等方面的限制。

从外在的文化变迁对传统工艺美术的影响来看,在工艺美术行业可以看到以下几种文化传播、借鉴、整合的现象:

1. 在传统工艺美术大师或工艺艺人工作室中,现在能看到放置的西方雕塑、现代绘画之类的作品或画册以为参照,这表明他们在创作和生产中并不排斥而是努力借鉴其他艺术,包括西方艺术,在他们看来,两者并非矛盾,有艺人因为善于借鉴而技高一筹。

2. 现在相当多的中国工艺美术大师、省级大师,即工艺美术行业中的佼佼者,有过专业艺术院校学习和进修的经历,正是这种有别于传统工艺传授的系统的专业化训练,使得他们对传统技术的传承高人一筹。在全国及各省市工艺美术大师的评审条件中,学历

分已经是重要的得分项。

3. 因电视、报刊等大众传媒的影响,各种艺术充斥于人的视听觉。另外,新的物态环境诸如新建筑、新的生活场景、用具、工具(汽车、飞机)、服饰以及新的生活方式等等,影响遍及每一个人,传统工艺的传承者也在被影响之中。

这三种现象,表明传统工艺生存的外在文化环境的影响是不可根除的,关键问题是从业者如何在这种环境中从事传承和处理其与创新的关系,即传统工艺美术自身内在文化如何变迁的问题。

当然,当代的工艺美术有着许多成功的创新例子。如陶瓷方面,不仅工具如窑、机械等不断“升级换代”,新器型、新装饰、新产品无数,而且创造出了胎更薄、直径更大、釉更红的产品。在漆工艺、木雕、金属工艺诸方面也同样如此。

但我们又必须注意,在今天这样的环境下,工艺美术的传承与创新的问题还远远没有得到解决。以瓷都景德镇为例:据说现在名人工作室、名人作坊、名人名作专卖店在市区大街小巷随处可见;陶瓷的新品种、新器型、新花色,层出不穷,呈现出百花争艳的新气象。但实际上,景德镇仍然没有在创新的路上走多远,据资料,景德镇陶瓷从业者有近10万人,而从事陶瓷绘画创作的占到了2万多人,即超过五分之一,“瓷都”几乎成了“画都”。这庞大的力量投入到画瓷之中,其创新和创意都在画中了,并且大多作品为其他绘画作品的模仿和复制,我们很难把这样的努力理解为传统陶瓷工艺的创新。与此相似的例子还有很多,如用传统磁州窑白地黑绘花的方法,在扭曲变形而不成形的胎体上画一些混乱无序的抽象之物,这类“创新之作”将磁州窑作为民窑的那种纯朴、清新、刚健、优美的形式和本质都弃之不理了。这样的“创新”应当被质疑,也使我们看到许多传统

工艺已经失传的事实。

七、技艺失传和后继无人的问题

传统工艺美术的技艺作为非物质文化遗产是传统工艺美术的关键要素之一,也是传统文化、精神的具体体现。现在,不少传统技艺已经失传。如漆艺方面,明代黄成《髹饰录》记载的数百种漆工艺,至今很多已失传,而从漆工艺行业或制作的层面上看,加工工艺和技艺水平普遍达不到历史上曾有的高度,缺失了传统工艺那种在技艺层面上精工精致、精益求精的态度,更不要说达到精致以后的超逸和神韵了。问题不是今人不如古人,而在于是否真正具有古代工匠艺人那种不计名利、专于技艺和制作的心境。笔者2006年7月在福州考察传统工艺时拜访中国工艺美术大师、福建漆艺的代表人物黄时中,他曾于20世纪80年代至90年代为湖北博物馆复制部分西汉漆器,从制胎(夹纻工艺)到髹涂、绘制纹样,以及针刻极细的线纹装饰,都十分精致逼真,再现了秦汉漆器技艺的高超水平,尤其是针刻线纹装饰(古称锥画),纤若毫毛,隐若再现,线条流畅。他说:那时没有其他功利之心,乃在学习中创制以至复制的几件作品堪称国宝。

又如南京云锦,20世纪50年代即建立了南京云锦研究所,在传承技艺、培养人才、仿制复制和创新生产方面取得了很大成绩。但从复制品、仿制品与故宫现存的明、清云锦相比,在工艺和匠意上都有一定差距。

对全国大多数的传统工艺美术行业而言,一方面是技艺失传,一方面是现有技艺面临无人承续的状态。过去子承父业,现在因为现代教育和经济的发展,就业渠道拓宽,相当多的子女不愿继承父母的工艺技艺和职业生活,原因一方面是手工艺操持的辛苦,另一方面则是传统手工艺非得数年乃至数十年的

劳作和体悟才能达到一定的高度,对于急功近利的当代人而言,确实视为畏途。

传统工艺美术的保护与发展,关键是人才的培养。在对广东、福建、浙江、江苏等十余个省市工艺美术企业、研究所考察中发现,20世纪80年代是传统工艺美术发展的黄金时期,其基础是前三十年培养的人才。从上世纪50年代开始形成的工艺美术企业大多是集体所有制企业,也有不到10%左右的国有企业,这些企业在地方工艺美术总公司或轻工主管部门的领导下,几乎从一开始就以现代的方式如工艺美术职业中专学校、厂办或公司办职工技校等方式培养人才。1956年创建的国家级的中央工艺美术学院也承担着工艺美术人才的培养任务,再加上各工艺美术工厂、企业普遍采用师傅带徒弟的形式培养的青年技术工人,形成一个庞大的工艺美术技术人员群体。这些技术力量为80年代以来工艺美术行业的大发展做出了贡献。但90年代体制转型后,个体和民营企业成为传统工艺美术行业的主体,这些企业把主要精力放在产品生产和经营上,人才培养主要靠传统的师傅带徒弟的单一方式,而且数量和质量已不能适应行业和文化事业发展的需要,后继乏人的现象已经开始制约行业的发展。尤其重要的是,以往人才培养的国家性、计划性、长远性以及各级办教育的积极性,现在已经大打折扣,原有的工艺美术技术学校和高校,由于各种原因大多数已不从事传统工艺美术的招生和教学,致使传统工艺美术的人才培养缺失了最重要的一环。长此以往,其后果严重,现在到了需要从国家层面上关注和解决这方面教育发展和人才培养问题的时候。

八、传统工艺技艺和大师的保护

在现代科技迅速发展、日益渗透到各个领域的今天,传统工艺技艺的保护已成为迫

在眉睫的大事。1997年国务院颁布《传统工艺美术保护条例》迄今,北京(2002年)、上海(2001年)、江苏(1993年)、广东(2004年)、河北(1999年)、浙江(2000年)、安徽(2005年,草案)、四川(2004年)、重庆(2005年,草案)等9个省市先后制定或颁布了相应的地方工艺美术保护条例或办法。江苏无锡市是我国最早提出对传统工艺美术实行保护条例的城市(1989年),江苏省作为传统工艺美术大省,也早在1993年9月的省第八届人大常委会第三次会议上通过了《江苏省传统工艺美术保护暂行条例》,1997年7月又颁布了修改后的《条例》,涉及总则、管理、生产经营保护、人才培养和保护、技术保护和开发、奖惩等七章的内容。

从国务院1997年的保护条例至今已有十年时间,在全国各省市(包括直辖市、计划单列市等)中,仅有不到四分之一的省市制定了相应的办法和条例,可见其重视程度是不够的。东邻日本,早在明治初年即颁布《关于保存古器旧物布告》,1915年又发布《古社寺保存法》,在此基础上,1950年又制定了《文化财产保护法》,1974年制定了《关于振兴传统工艺品产业法》,地方政府对这些法令和规定极为重视,不仅设定相应机构,而且制定更为完善的办法,各方面给予支持和落实。至1977年日本全国47个都道府县都设立了专门的管理机构,47个都道府县及3261个市镇村中的3055个制定有文化财产保护条例,分别为100%和93.7%。而我国在国务院颁布保护条例后十年,制定地方保护条例的省市不足25%,更不要说市、县、镇、村了。

对技艺的保护,要从对工艺美术大师和技术人才的保护做起。在这方面,日本的经验同样可以借鉴。日本在《文化财产保护法》中,将传统工艺作为无形文化财产加以保护,在全国普查的基础上,制定了相应的认

定和指定办法,被指定为重要无形文化财产的传统工艺技能有陶瓷、染织、漆器、金属工艺、竹木器工艺等三十几类,被认定的技艺保持者有个人、综合(两个人以上)和团体三种形式。20世纪50年代中期,被认定的人多为行业中最高水平的代表,与我国第一届工艺美术大师相类;现在,这些人多已去世,但其有第二、第三代的保持者。这些人往往作为“人间国宝”受到国家和各级政府的多方面的保护与支持,政府支持这些技艺保持者尽可能多地招收徒弟,自1974年起,每年拨付200万日元特别补助金,用于培养继承人和提高保持者的技艺水平。政府还组织力量对有消亡危险的技艺、高龄艺人和重要无形文化财产采用各种方式进行调查记录,并进行展示、传播,至今这类工作仍在进行。

中国传统工艺美术历史悠久,文化内涵深厚,技艺精湛,需要系统地加强挖掘、整理和研究。一些继承传统技艺的大师和技术人员,有的年事已高,他们作为传统工艺技艺的直接传承者,是活文物,如何在其有生之年,加强对这些人才和技艺的保护和研究,是十分迫切的课题。

在资金的支持方面,有些品类如瓷器、紫砂壶工艺等,因收藏热等原因,其产品能获得

很高的社会回报,大师收入也高;但有的品种如剪纸、泥人、面塑、蓝印花布、风筝等,难以靠自身的商品价值获得持久的发展,必须对这些技艺和从业大师给予特殊的照顾,国家可考虑每年给予一定的经费补贴,支持其创作,他们以一定作品(精品)作为对国家资助的回报。

综上所述,在国务院1997年颁布《传统工艺美术保护条例》后,北京、上海、江苏等省市制定了相应的地方工艺美术保护的办法和规定,这对于传统工艺美术的保护与发展起到了指导实践的重大作用。但如何真正从组织上、制度上、人员安排及资金等方面落实到位,则需要制定更为细化的具体到保护品种、技艺的方案和规划,这是需要各地政府和相关部门协同解决的问题。

①② 李砚祖:《工艺美术概论》,吉林美术出版社1991年版,第100页,第104页。

③ 杜夫海纳:《美学与哲学》,孙非译,中国社会科学出版社1985年版,第215页。

(作者单位:清华大学美术学院)

责任编辑 金宁

物质与非物质:传统工艺美术的保护与发展

作者: [李砚祖, Li Yanzu](#)
 作者单位: [清华大学美术学院](#)
 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: 2次

参考文献(2条)

1. [李砚祖](#) [工艺美术概论](#) 1991
2. [杜夫海纳](#), [孙非](#) [美学与哲学](#) 1985

相似文献(10条)

1. 期刊论文 [许超](#) [艺术设计学中相关概念关系探微](#) - [株洲工学院学报](#) 2001, 15 (2)

探讨艺术设计学中经常容易被人混淆的相关概念,对艺术、科学技术、艺术设计、工艺美术、手工艺的概念及关系进行阐述,描绘艺术与科技汇合的前景和艺术设计的追求。

2. 学位论文 [廖前兰](#) [英国工艺美术运动设计思想研究](#) 2008

本文试图通过探讨英国工艺美术运动设计思想的产生、发展与影响,对英国工艺美术运动的全貌作出一个较为明晰而深刻的阐释,进一步加强人们对英国工艺美术运动的感性认识,从而正确地评价这场设计史上重要的工艺美术运动。英国工艺美术运动是在工业革命这个特定背景下产生的。英国是工业革命的先行者,最早完成工业革命,也最早展示工业革命的成果。富有意味的是,在英国却最先出现了一场复兴手工艺的运动——英国工艺美术运动。其产生与当时英国的民族主义、自由主义、复古主义和浪漫主义的兴起是密不可分的。它的哲学基础来源于这样一个主张:认为工业革命摧毁了整个社会的情感、道德与生活。一些理想的知识分子发现科学技术的进步并没有带来相应社会的、道德的、美学的进步,反而出现了一定程度的落差:贫民窟的拥挤不堪、工厂环境的恶劣、乡村的死气沉沉,加上到处弥漫的矫饰的维多利亚风,使得人们的生活水平、道德水准与审美趣味大大下降。可见,英国工艺美术运动产生的动机反映在思想的、社会的层面,它的美学价值也是来源于一种信念,即一个时代的艺术、建筑也是那个时代所造就的。所以,英国工艺美术运动设计思想的出现与当时整个英国社会的经济文化状况、审美思维方式是密不可分的。英国工艺美术运动设计思想的形成、发展与转型经历了一个漫长而复杂的过程。在形成阶段,普金、拉斯金和莫里斯有着不可分割的传承关系,1864年莫里斯发起的英国工艺美术运动标志着其设计思想的明确形成。为了促进手工艺的发展,在1882年至1888年间先后成立了五个团体:世纪行会、艺术工作者行会、家庭艺术与工业行会、手工艺行会和英国工艺美术展览协会,它们把英国工艺美术运动推向了一个高潮,共同促进了设计思想的进一步发展。随着英国工艺美术运动设计思想影响的日益广泛,查尔斯·阿什比、查尔斯·沃依齐和威廉·里萨比通过自己的作品与理论对英国工艺美术运动设计思想提出了质疑:毕竟我们是生活在“现代”,我们不应该拒绝机器。应该说,正是他们思想的深刻性,让英国工艺美术运动的设计思想成功转型:走出“中世纪”,走进“现代”。也正是在这个意义上,我们说英国工艺美术运动走出了现代设计的第一步。所以,我们对英国工艺美术运动设计思想的评价不仅应该着眼于它与现代设计史的关系,还应该从设计美学与设计哲学的角度去思考。这样,我们才能对英国工艺美术运动设计思想有更全面的把握。

3. 期刊论文 [李雅日](#), [何平静](#) [传统手工艺的市场经营和定位——百工坊的考察](#) - [美术大观](#) 2006 (9)

随着社会工业化的发展,使得许多传统手工艺失传或濒临灭绝。根据相关数据,北京的传统工艺美术行业曾一度处于萎缩状态,各类工艺美术设计和制作的传统手工艺大师,已经从解放初期的1600多人减少到不足1000人。为了保护、继承和发展传统工艺美术文化,国务院颁布了《传统工艺美术保护条例》,北京市政府为此制定了《北京市传统工艺美术保护办法》。京城百工坊于2003年11月26日正式开坊,其中工艺、技艺门类超过200种,收藏1.7万余件大师的作品。目前投入使用包括30多个特色工艺坊和100多个大师工作室,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。是目前全国规模最大的专业工艺美术创作和研发基地。

4. 期刊论文 [诸葛铠](#), [单存德](#), [冷坚](#) [苏州手工艺生态区结构的历史变迁](#) - [南京艺术学院学报\(美术与设计版\)](#) 2007 (4)

苏州自古以来就是有利于手工艺生长、发展的地区,晚明至清初已形成手工艺的自然生态区,并具有发散型的特点。上世纪50年代至90年代,计划经济把手工艺生产集聚到以城市为中心的地区,使苏州的手工艺生产达到前所未有的高峰。90年代以后却因为市场形势的剧变而陷入困境。此后,苏州的手工艺生产不得不化整为零,形成新生的发散型结构。苏州手工艺生产生态结构变迁告诉我们:手工艺的“原生态”不是一成不变的,今天的“新生态”才是“活态”的。

5. 学位论文 [张恬](#) [“工艺美术运动”中的装饰风格与20世纪平面设计](#) 2007

本文着重阐述了“工艺美术运动”及其装饰风格的发展历程,强调了20世纪平面设计风格的演变与“工艺美术运动”的密切联系,并试图对平面设计的发展规律和原则予以进一步的讨论。随着时代的发展,平面设计的风格也会发生各种各样的变化,它反映着不同时代的审美追求,但它始终在强调手工艺和强调机械美学的两极之间摇摆,始终处于追求自然感性和追求科技理性的矛盾之中。当代平面设计受到“工艺美术运动”装饰风格的深刻影响是社会发展的必然。探讨“工艺美术运动”中的装饰风格对于20世纪平面设计的影响,可以从一个侧面深入地解读设计与历史、社会、时代文化的密切关系,能够更确切地把握平面设计的发展趋向,也可以更好地为当今的设计实践提供借鉴。

6. 期刊论文 [李雅日](#), [陆丽娟](#) [观念与现实的碰撞——传统伦理观对传统手工艺规模经营的影响](#) - [美术大观](#) 2008 (12)

经济的迅猛发展,使中国民众在追求物质文明的同时,对于精神生活的要求也相应提高了。可是为什么具有美化生活,培养审美情趣等精神功能的传统工艺美术产品,却在渐渐远离人们的视线呢?据披露,由于种种原因,北京各类工艺美术设计和制作的艺术家,已经从1600多人减少到不足1000人。

7. 期刊论文 [裘荣英](#) [“中国手工艺”真的会成为“绝唱”么——浅谈中国传统手工艺的现状与振兴](#) - [科技信息](#) 2009 (13)

中国传统手工艺记载了人类的文明里程,它是生活的艺术,生活文化的“活化石”。时它的继承与发展,不仅是对传统工艺美术本身的发展,而是对中华民族历史文化的继承和发展。但现在许多中国传统手工艺已经或正在处于绝迹的状态,出现严重的人才断层、后继无人等问题,“中国手工艺”将在我们这一代人手中成为“绝唱”,渐渐成为“历史的化石”。

8. 学位论文 [金银](#) [20世纪80年代之后中国设计艺术理论发展研究](#) 2007

20世纪70年代末80年代初,中国设计艺术发展的主线上分出了两条支线:一条是对80年代之前工艺美术的继承与发展,它重视传统文化,重视中国悠久历史的手工艺制造经验,重视设计与艺术的紧密联系;另一条则是对80年代之前工艺美术的批判甚至是否定,它批判工艺美术代表着农业经济模式下的手工艺生产,它强调建立立足于现代化工业经济模式之上的现代设计,它积极地向西方工业化强国学习,引进了现代设计的内容与方法,并定名为“工业设计”,它希望设计能推动国家的工业发展,并促进现代工业文化的形成。这样两条线索的交织发展就构成了20世纪80、90年代中国设计艺术理论的主旋律。根据二者所使用的名称及其包含的理念、动机与目标,本文统称为工艺美术与工业设计。工艺美术的典型理论是“造物文化论”

”，其“文化”是立足于本土、立足于传统、立足于生活的，技术、工艺是它的表现手段，艺术是它的存在形式。工业设计的典型理论是“设计文化论”（设计事理学），其“文化”是文化与技术的统一，是“文化论”与“方法论”的统一，它既具有认识的能力，也具有实践的能力，它主要是一种思维与观念。

工艺美术是“大艺术”，设计从属于艺术，设计的目标、概念、理论、教育等方面的内容都是以艺术为主的。另一方面，设计（造物艺术）又是艺术的原点。它追求的是最深层的文化，其主题是“文化”。工业设计是“大设计”，它的文化是宽泛的，它追求的是“文化”背后的、主导整个人为事物系统的思维力量，其主题是“思维”。它们都在各自的方向上探到底；工艺美术探到艺术之根，“造物的文化论”是艺术与文化的原点；工业设计探到设计之根，设计事理学是所有设计活动的思维指导。

以设计(Design)的名义，工艺美术与工业设计都强调现代设计观念，反对设计领域内的“纯美术”思想；它们的研究内容都是以产品为中心，然后扩展到整个设计领域；它们都建立了以“文化”为重点的理论框架，并在90年代末广泛开展理论体系的学术研究。这些共通之处也显示了中国设计艺术理论发展的主要特征。80年代之后设计理论的发展脉络大致如下：设计哲学(文化、本质)——设计概论(理论框架)——设计体系(理论内容)——重点专题。在设计理论发展中，工艺美术与工业设计是并列的两种具有不同侧重点的理论，它们是设计理论主干上的两条平行分支。此外，在这条主干上，还有横向上的两个层面的理论研究，也即是设计哲学层面对设计本质、设计体系的宏观建构；与设计“知识”层面对设计框架中子体系、子学科的充实与完善。前者着眼于从哲学、历史、社会的大视野去定义设计、规划设计、发展设计，后者则着眼于在具体的理论范畴、逻辑论证中去解释设计、分析设计、实践设计。80年代的设计理论，其主题主要集中在设计的“文化”意义上，主要作用在于“思想”的启蒙。90年代，设计理论逐渐形成体系，各种设计(艺术)的“概论”络绎不绝的出版发行，相应的各种设计丛书纷纷出版。理论研究慢慢向“学术”的方向转变，即在“思想”大致划出的框架中作精细、规范、严谨的“学术”构建。尽管在设计理论研究的大方向上仍然存在不同的理解，但关于设计概念的内涵、外延及不同理解的差别已不构成理论研究的主要内容，在提倡创新、提倡成果转化的大环境下，设计理论如何指导、应用于具体的实践环节成为了首要的内容。因此，紧贴设计实践的设计心理、设计管理、设计方法等内容就成为理论研究的重点专题。对于设计而言，艺术的灵感或许是可遇不可求的，而对设计进行定性化、量化、程序化、系统化的分析与操作却是可以实现的。这个实现的过程也将是设计真正成为现代学科的过程。

从改革开放至今，中国设计艺术的发展与所取得的成就是有目共睹的，但与设计艺术理论、教育、学科快速发展相比，设计艺术实践的发展是缓慢的。在技术与艺术之间，更靠近艺术，或者说更不需要技术(乃至国家的工业体系)支撑的平面、广告等设计门类发展较快，而最能体现现代设计意义的工业产品设计则是发展最为缓慢的。脱离了科学技术的物质基础、脱离了国家的工业制造体系，所谓的创新也就无法真正地影响、改善现代生活，只能主要是零散的新鲜创意、短暂的流行样式，无法构成知识体系，是难以可持续发展、难以有长远生命力的。设计艺术理论发展的困境主要在于理论与实践不相称而产生脱节，一方面，设计理论相对于现实显得理想化，难以真正指导设计实践；另一方面，设计实践无法为理论提供充分的素材。现今设计理论的发展，一方面主要体现在哲学原理、科学原理层面上的理论构建；另一方面主要体现在引进国外较成熟的设计理念、设计方法，结合中国设计实践加以阐发。相对于薄弱制造业基础上的设计实践而言，这些理论无疑都是超前的。以消耗资源、破坏环境、廉价密集劳动力为特征的单纯追求(GDP增长)的经济发展模式已快走到尽头，以社会整体“和谐”为目标的可持续发展的新的经济模式必然要取代它。在达到这个目标之前，设计理论必然是超越设计实践的，而它的历史任务则在于为设计艺术的发展提供奋斗的理想，为设计实践提供目标并在实践中不断修正设计的发展。当拥有核心技术、自主知识产权的制造业渐成规模并在此基础上产生蓬勃发展的服务业之时，设计理论、设计实践、设计教育之间，设计院校、设计行业、企业之间也将形成良性的互动。设计理论与设计实践将在相同层次的水平上相互促进，植根于生产、生活的设计实践将为设计理论提供源源不断的“源头活水”，而设计理论亦将重新出发，循着生活、艺术不断前进的脚步，去探寻理论的未知之境。

9. 期刊论文 [李立新](#). [LI Li-xin](#) [中国工艺美术研究的价值取向与理论视阈——近年来工艺美术研究热点问题透视](#) - [艺术百家](#)2008(4)

新世纪的中国工艺美术研究，都是围绕着保护和创新这一问题展开的，形成了从“工艺文化”研究到“非物质文化遗产”研究，从工艺的“现代性”研究到“现代手工艺”研究，从工艺“产销合一”研究到“创意产业”研究等一系列热点问题。其中的得与失、困惑与机遇会帮助我们重新思考工艺美术研究的创新之路，思考如何回应信息时代文化消费对工艺美术及其理论研究的巨大冲击。

10. 期刊论文 [张西昌](#). [Zhang Xichang](#) [天工开物手工艺文明——世界手工艺理事会秘书长桑吉塔访谈](#) - [苏州职业技术学院学报](#)2008(4)

编者按：手的解放衍生了人类造物的历史，也便有了设计的活动，毫无疑问，古代文明是在手工文化的基础上累积而成的。机器的产生，使手工文明的原本地位开始瓦解，机器的造物方式势必带来新的工业文明。在工业化的语境中，不断有人反思与追问着手工造物的历史意义，探讨着它与人类生活的时代价值，“世界手工艺理事会”即是这样的一个组织。

引证文献(2条)

1. [李砚祖](#) [传统工艺美术的当代性与地域性——再谈传统工艺美术的保护与发展](#)[期刊论文]-[南京艺术学院学报\(美术与设计版\)](#) 2008(01)
2. [肖丽晖](#) [保护“活态”与活态的开发——也谈民间美术的传承和发展](#)[期刊论文]-[湖南科技学院学报](#) 2007(09)

本文链接：http://d.g.wanfangdata.com.cn/Periodical_wenyyj200612014.aspx

下载时间：2010年3月23日