

手与艺

张道一(苏州大学 艺术学院, 江苏 苏州 215123)

【摘 要】手工艺是数千年来由手工业凝结选出来的精华,直接表现了人的思维智慧和手的灵巧,是永远不会消失的。手工艺在现代生活中虽然不可能成为主流,但会备受重视。手工艺的特点是艺人掌握了制作的全过程,甚至包括了对于创作的最初构想。这在艺术教育上和理论研究上是非常重要的关键。

【关键词】手工艺,手的灵巧,创作构想,艺术教育

【中图分类号】J0-02 【文献标识码】A 【文章编号】1008-9675(2009)01-0009-06

古人造字,是把手、拳、掌、指连在一起考虑的。许慎《说文解字》曰:“手者,拳也。拳者,手也。”又说:“掌者,手中也。指者,手指也。”也就是说,手指长在手掌上;伸开来曰手,拳起来还曰手。可能是表明了手的灵活。刘熙《释名·释形体》曰:“手,须也,事业之所须也。”看来这是强调了手的作用。据说河南俗语以“治生求利、少有所得皆言可用藉手。”^[1]所以将“事业所须”称作手。汉代人的这一解释,应该说是颇有深意的。

恩格斯非常重视手的功能,认为在人的自身发展过程中,手起了关键性的作用,并带动了其他部位的发展。他在《自然辩证法》一书中叙述了这一漫长的发展过程:

——“人也是由分化产生的。”

——“经过多少万年之久的努力,手和脚的分化,直立行走,最后确定下来了,于是人就和猿区别开来,于是音节分明的语言的发展和头脑的巨大发展的基础就奠定了,这就使得人和猿之间的鸿沟从此成为不可逾越的了。”

——“手的专门化意味着工具的出现,而工具意味着人所特有的活动,意味着人对自然界进行改造的反作用,意味着生产。”

——“只有人才给自然界打上自己的印记,……而人之所以做到这一点,首先和主要的是由于手。甚至直到现在都是人改造自然界的最强有力的工具的蒸汽机,正因为是工具,归根到底还是要依靠手。但是随着手的发展,头脑也一步一步地发展起来……。”

——“随着对自然规律的知识迅速增加,人对自然界施加反作用的手段也增加了;如果人的脑不随着手、不和手一起、不部分地借助于手相应地发展起来的话,那末单靠手是永远造不出蒸汽机来的。”

——“有了人,我们就开始有了历史。……人离开狭义的动物愈远,就愈是有意识地自己创造自

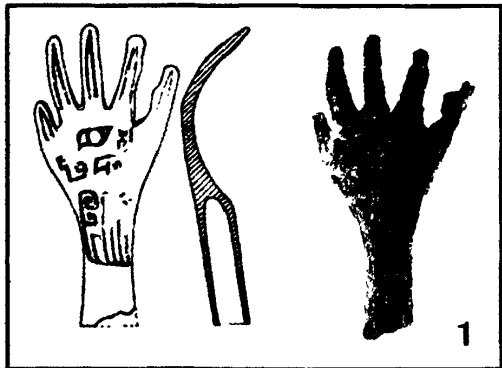


图1 商代青铜手形器
(2000年河南安阳殷墟花园庄东地出土)

己的历史。”

——“在人用手把第一块石头做成刀子以前,可能已经经过很长很长的一段时间,和这段时间相比,我们所知道的历史时间就显得微不足道了。但是具有决定意义的一步完成了:手变得自由了,能够不断地获得新的技巧,而这样获得的较大的灵活性便遗传下来,一代一代地增加着。”

——“所以,手不仅是劳动的器官,它还是劳动的产物。只是由于劳动,由于和日新月异的动作相适应,由于这样所引起的肌肉、韧带以及在更长时间内引起的骨骼的特别发展遗传下来,而且由于这些遗传下来的灵巧性以愈来愈新的方式运用于新的愈来愈复杂的动作,人的手才达到这样高度的完善,在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似的产生了拉斐尔的绘画、托尔瓦德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。”

——“但是手并不是孤立的。它仅仅是整个极其复杂的机体的一个肢体。凡是有利于手的,也有利于手所服务的整个身体,而且这是从两方面进行的。”^[2]

这是一部手的及其相关机体的发展史。恩格斯在叙述了历史之后特别指出,这是达尔文所称

收稿日期:2008-11-10

作者简介:张道一(1932—),男,山东齐东人,苏州大学艺术学院院长,教授、博士生导师。研究方向:艺术学、民艺学、设计学。

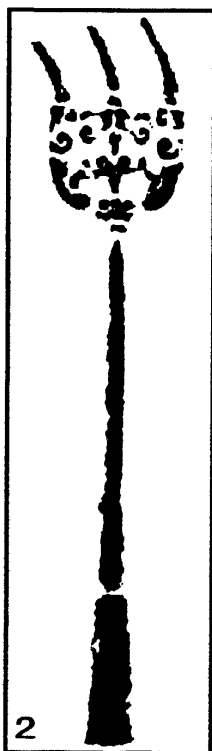


图2 东周铜“毕”
(河南辉县琉璃阁一号墓出土)

的“生长相关律”。不论在人类的成长期存在着相关律，任何事物的发展都有相关律的存在。

我为什么要引这么长的一段话呢？是因为手长在我们身上，我们就是这部历史的继承者。一代接一代，不知已经延续了多少代。尽管我们每天都在用手，时刻也离不开手，但是对于手的理解和手与其它部位的关系却往往产生认识的片面，甚至是错误。如果联系到我们的事业，由手而“手工艺”，而“手工”，而“手工艺”，很可能有不少人会认为这是落后的东西，是过去旧时代的事情。

手工艺之“艺”，最早虽然多是表明手工制品的技能，但并没有硬性的规定，也可解释为其它方面的技能。宋代蔡條《铁围山丛谈》卷六说：“手工艺之有称

者，棋则刘仲甫，琴则梵如，……教坊琵琶则有刘继安，舞有雷中庆，……笛有孟水清。”这说明，下棋者、弹琴和弹琵琶者、跳舞者、吹笛子者都可称作“手工艺”。如同“艺人”，本是指有才艺之人。《尚书·立政》说：“艺人表臣。”是说“以道艺为表干之臣”，在西周时作为官位。《抱朴子·行品》说：“创技巧以济用，总音数而并精者，艺人也。”用现在的话说，也就是有特殊才能的人。“艺”字本身，原指种植，如艺黍稷、艺树；后来引申为才能、准则。古代的学校教育内容有“六艺”，所谓“养国子以道”，即礼、乐、射、御（驭）、书、数。^[3] 儒家的六经也称“六艺”，即所谓《礼》以节人，《乐》以发和，《书》以道事，《诗》以达意，《易》以神化，《春秋》以道义。^[4] 我们现在所用的“艺术”一词，是20世纪之初才确定下来的；最初是泛指各种技术、技能。虽然也包括了现在的内容，但并不以此为主。

美学家朱光潜先生在所译《柏拉图文艺对话集》之“伊安篇”中，对“技艺”一词加了一个注释。他说：“技艺（Τεχνη, Tekhne）一字通常译为‘艺术’，指文学音乐图画之类，它的原义却较广，凡是‘人为’的不是‘自然’或‘天生’的都是Tekhne。医药，耕种，骑射，木作，畜牧之类

凡是可凭专门知识来学会的工作都叫做Tekhne。在柏拉图的著作里，就其为Tekhne来说，做诗与做桌子做鞋是同属一类的。所以这字译为‘技艺’较合当前的用法。近代把‘艺术’和‘技艺’分开，强分尊卑，是一个不很健康的看法。”^[5]

从事物的性质看，艺术也是一种技艺，说明古代的中国人和古希腊人的看法是比较一致的。问题在于，我国古代的礼制是以等级来体现的。人分尊卑，事有贵贱；先是造出一些词来区别，逐渐地也染上了等级高下的色彩。我曾经问一个画家：“你画画是不是技术？”他说不是。他说“技术”是工厂里的，“技艺”是玩杂耍的，“手艺”是民间匠人的，艺术家的是“技巧”。这些词汇的定性虽然不见于辞典，却在世俗中普遍存在。正像朱光潜先生所指出的，是“强分尊卑，是一个不很健康的看法”。

古人重视手艺，但视其为“小道”。孔子的学生子夏就持这种观点。载于《论语·子张》篇：“子夏曰：‘虽小道，必有可观者焉，致远恐泥，是以君子不为也。’”又：“子夏曰：‘百工居肆，以成其事，君子学以致其道。’”《晋书·艺术传序》说：“详观众术，抑惟小道，弃之如或可惜，存之又恐不经。……今录其推步尤精、技能可纪者，以为《艺术传》。”

我国古代以农立国，重衣食之源，视农业为“本业”，而以手工业和商业为“末业”。《史记·货殖传》说：“夫用贫求富，农不如工，工不如商，刺绣文不如倚市门，此言末业，贫者之资也。”这说明古人对所谓“经济效益”看得很清楚，却是强调了该做不该做，并不轻易去做图利的事。这里所指的“小道”，显然是与“末业”相联系的。但各行各业的技艺与商业不同，技艺是“巧以济用”，关系着实际的生活，可是在儒家的眼里“又恐不经”，也就是说，在生活上很重视，然而在道义上又不能提得太高。所谓“小道”，无疑是相对于“大道”而言。大道也就是儒家的仁义宗旨。凡是仁义和礼教之外的技艺之类，统称“小道”。宋代朱熹注说：“小道，如农圃医卜之属。”古代也称不谈义理的词章为小道。唐代孙过庭《书谱》说：“扬雄谓诗赋小道，壮夫不为。”再说，实际的具体技艺，无关于国家大政，而士大夫的仕途，都是修身齐家治国平天下，也即是子夏所说“致远恐泥”的原因。

当我们从历史中走来，回顾往事时，便不难发现，人的变化很大。一方面是手变得更灵活了，与脑、眼等的“生长相关律”配合得更紧密了，甚至出现了脑的极大的反作用。不但恩格斯时代的蒸汽机落在了后边，甚至人已乘着飞船进入太空。这说明，既是脑的智慧，又是手的灵巧；两者配

① 孔子曰：“六艺于治一也。……”或称“六经”，即儒家的六部经典。其中《乐经》已亡。

合在一起，便会产生日新月异的进步。

另一方面，一个国家、一个民族或群体的进步与每个个体的发展是不平衡的。有的快，有的慢；有先进，有后进。历史所留给我们的，既有美好的记忆，也有遗憾和不足。每个时代都是一个台阶，但每个时代也必然会扫出垃圾。在历史的镜子面前，使我们照见了思想和认识上的旧意识和旧影响，没有摆脱由等级社会所造成的“强分尊卑”。

最明显的现象是对手以及对手工、手工艺、手工艺等的看法，以为它是过去时代的产物，不符合现代化的要求。好像满口网络、数码、高科技才是现代化，一旦将握鼠标的手拿起某一手工工具，马上就会老化。这是不可能的。即使现代人去做商周的青铜器，也不会变成商代人或周代人。

75年前，鲁迅参加过“旧瓶装新酒”的辩论。他在一篇题为《重三感旧》的文章中说：“近来有一句常谈，是‘旧瓶不能装新酒’。这其实是不确的。旧瓶可以装新酒，新瓶也可以装旧酒，倘若不信。将一瓶五加皮和一瓶白兰地互换起来试试看，五加皮装在白兰地瓶子里，也还是五加皮。这一种简单的试验，不但明示着‘五更调’‘攒十字’的格调，也可以放进新的内容去，且又证实了新式青年的躯壳里，大可以埋伏下‘桐城谬种’或‘选学妖孽’的喽罗。”^[6]

这是关于内容和形式的讨论。在此之后，鲁迅还写有一篇《论“旧形式的采用”》，文中说：“旧形式是采用，必有所删除，既有删除。必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。而且，这工作是决不如旁观者所想的容易的。”^[7]

对于古人所创造的文化，历史所留下来的东西，关键在于认识和态度。人们思考问题难免会联系到利害与得失，对此应深入思考，眼光太浅是要吃亏的。

对于一个民族来说，历史悠久不是坏事。至少是文化的积累厚实，人生的经验丰富。唐太宗李世民曾说：“人以铜为镜，可以正衣冠；以古为镜，可以见兴替；以人为镜，可以知得失。”^[8]中华民族有5000年的文明，是我们的巨大文化财富，应该引以为荣。有人把历史看成包袱，甚至要丢掉这包袱，提出“与传统决裂”，这是很不应该的。主要是不了解在包袱中包着什么东西，或者只看到了一些无用的东西，而没有看到有用的东西。且不说令人耻笑，笑他无知，这是无济于事的；只是劝他多了解一些历史，多学一学辩证法。人向高处走，应该多学一些本领，包括对历史知识的积累。历史的传统中当然也有精华和糟粕；我们说继承传统，无疑是指优秀传统文化，它可以使我们更聪明。对于我们民族的优秀传统文化，为什么要丢掉，

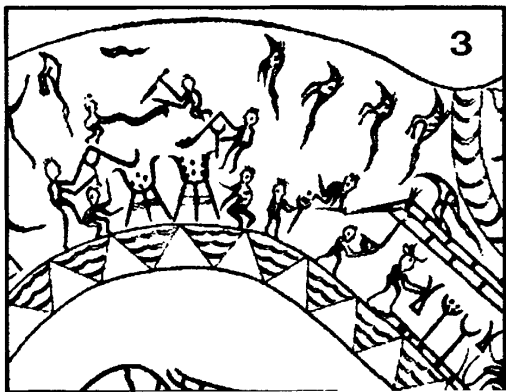


图3 东周铜匜内纹饰
(1998年河南洛阳文物交流中心征集)

为什么要与之决裂呢？

不妨举一个实际的例子：2000年在安阳殷墟花园庄出土了一件青铜“手形器”，（图1）上面虽然饰有花纹，但其造型完全像手的样子。手指略弯，呈张开状；腕部中空，原来装有长长的木柄。经考古学的认证，这件“手形器”与后来春秋战国时期各地出土的“三齿叉”、“铜毕”为同一种用途，（图2）即从铜鼎中叉肉；在古代的仪礼活动中叫做“举肉”。因而成为“助载鼎实”的祭器。实际上便是叉物的叉，可以有五齿，也可有三齿。从“手形器”的形象比较来看，明显是对于手的延伸，发挥手的功能。试想，在滚烫的鼎中煮肉，大块的肉不能用手直接取出，便做一个假手，装上长柄将肉叉出。在河南征集的一件青铜匜上，还刻铸着当时操作的画面。（图3）不难想象，后来的“叉”类用具，不论大小，包括农业收割叉禾秆的木叉和生活中进食的叉子，都是同一个思路的发展。至于古代“毕”的名称，可能与礼制有关，赋予一种人文内涵。由于它是与鼎配套的祭器，《仪礼·特性馈食礼》曰：“宗人执毕先入。”郑注：“毕状如叉，盖为其似毕星取名。”毕星，即二十八宿的毕宿。《诗·小雅·大东》：“有捄天毕。”捄为曲貌，毕为星宿，其形状像是捕鸟的有弯曲长柄的网。因为都有长长的曲柄，所以捕鸟用的和叉肉用的用具都叫“毕”。由此可见，人的造物，先是由手的功能的延伸而后扩展到其它。眼睛的视力有限，便发明了放大镜、显微镜和望远镜，以及红外夜视仪等。两腿的走路有限，便发明了畜力车、人力车、机动车以及汽车、火车、电车，乃至飞机等。凡此种种，都是由大脑产生预想，进入试验，由手来完成的。包括一切“高科技”的现代化在内，都离不开手的操作，特别是机器产品的第一件原形。马克思在《1844年经济学哲学手稿》中说：“动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来构造，而人懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得处处都把内在的尺度运用

于对象；因此，人也按照美的规律来构造。”^①这里所指的“美的规律”，我们理解不仅是艺术之美，应是广泛的美善之物，即人的美好理想。这是揭示设计艺术本质的一条重要原则。

传统如流水，只有历史悠久才能源远流长。如同一个人的修养，唯独德艺双重，学贯古今，潜心敬业，得心应手的人，才能站在高峰。俗说“站得高、看得远”，虽是个最浅显的比喻，却能说明人生的哲理。自古以来，还未见有蝇营狗苟者而成大器的。

在我国，有所谓三百六十行者，行行固然都有高手和贤者，但是很少。尤其是手艺人，从学徒到从艺，最初的目的就是为了解决糊口的饭碗，他的指标便是维持生活，以其手艺作为谋生的手段。因此，就其多数而言，师徒相传，只能在较低的水平上轮回。

民间有句谚语，叫做“初学三年，走遍天下，再学三年，寸步难行。”（苏州人叫“三年学个胀蓬蓬，十年学个不出声。”）这个谚语用于很多行业，而在木匠中最流行。从时间上说，初三年与后三年（甚至十年），学的内容是什么呢？为什么手艺在身，反而愈学愈胆小了呢？

很明显，这是民间艺人在实践中所悟出的道理。最初的三年，多是为了学得谋生的手段，譬如做木工，学会了斧、锯、刨、凿的技术，取料、看材、画线和常用家具的几种模式，确实可以走街串巷、糊口营生了。然而，这不过才入门，只能是“大路货”，既非精通、更不可能独创。从职业的角度看，很多工匠为了生活，停留在这一水平上，即使熟练也难以上升，但作为一种劳动职业是合格的，所以叫“走遍天下”。如果再学三年（甚至十年），当然不是对前三年的重复，而是在此基础上的进取，况且学海无涯，进取也是没有止境的。由于在此阶段的艺人，已进入一个较高的境界，经济生活也较优裕，不为衣食担忧了，因而能够潜心钻研。上世纪的50年代，我曾请教于苏州红木家具著名艺人陆涵生，他将自己的经验编出了一些口诀，已达到理论的高度。如：

四喜：方直圆润（家具最讲究方直而又圆润。）

平整相称（平整是家具最主要的原则。）

简繁连气（一件家具，哪里该简，哪里该繁，要呼应通气。）

内外一体（家具的内外结构要连成一体。）

四法：方中见圆（如方形枱子有圆角。）

圆中见棱（木器的棱角最显精神。）

能伸能缩（能长能方，伸缩自如。）

能大能小（指小样放大：小者显出大气魄，大者看似颇玲珑。）

四忌：方圆不齐（方圆参错不齐。）

互不通气（指家具的面板、花板、底脚的关系。）

相配不称（成套家具的配套不协调。）

歪裂不济（横竖不合规矩，木料纹理不顺。）^②

在我国历史上，明式家具曾达到很高的水平，及至近代，又有苏式、京式、广式之分；虽各具其长，惟苏式显得清秀简洁。当年的陆涵生先生便是苏式家具的高手。在各行各业中有所谓“身怀绝技”者，绝不是一句空话。作为一个高超的艺人，不仅是手艺高强，并且积累了丰富的艺术和技术的经验。他的“四喜”、“四法”、“四忌”，不仅在木工设计中弥足珍贵，也适用于其它一些工艺。这些经验的总结，已近于美学的法则，成为理论的素材。如果没有手的体验，绝非苦思冥想所能获得。在对待传统与创新的问题上，他没有多少大道理可讲，顺口提出了“变古”二字。他说：“初看似洋的，细看是古的；变古的家具符合于现代应用。”这说明，他不仅在实践中已将古今打通，在道理上也是畅行无阻了。这使我想起了“庖丁解牛”的故事。

《庄子·养生主》曰：“庖丁为文惠君解牛，手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踦，砉然向然，奏刀騞然，莫不中音，合于桑林之舞，乃中经首至会。文惠君曰：‘嘻，善哉！技盖至此乎？’……”意思是说，厨师为梁惠王杀牛，分解牛体时，他的手接触的地方，肩靠着的地方，脚踩着的地方，膝抵着的地方，都发出哗哗的声响，快速进刀时刷刷的声音，无不像美妙的音乐，既符合于桑林之舞的节奏，又中于经首乐曲的旋律。梁惠王说：“嘻，妙啊！技术怎么达到如此高超的地步呢？”厨师放下刀回答说：“我所喜欢的是摸索事物的规律，比起一般的技术，技巧又进了一层。

厨师接着说：我开始分解牛体的时候，所看见的无非是一头完整的全牛；三年之后，所看到的就不再是整牛了。现在，我只凭着心神感觉，而不必依靠眼睛观察；所以，视觉的官能好像停止、而神情在运行。依照牛体自然的生理结构，劈击肌肉骨骼间大的缝隙，把刀伸向那些骨节间大的空处，顺着牛的结构去解剖；从不曾碰过经络结聚的部位和骨肉紧密连接的地方，何况那些大骨头呢！……”^③

这就是庖丁解牛、目无全牛、技进乎道。而做

①有关陆涵生的工艺口诀，大约记录于1960年代之初。

②《庄子·养生主》的原文是：“庖丁释刀对曰：‘臣者所好者，道也，进乎技矣。始臣之解牛之时，所见无非全牛者，三年之后，未尝见全牛也。方今之时，臣以神遇而不以目视，官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，导大窾，因其固然，技经肯綮之未尝，而况乎大軱乎！……’”

到这一步，也是在“初学三年”之后才完成的。

我们谈手与艺，手工艺联称，是说明手的灵敏和与手相关的脑、眼等的配合，所从事的创造，并不等同于生产和生产方式。在手工业时代，不论创造第一样品还是大量制造，都是通过手工，因此，创作的和复制的难以明显区别。现代科技发达，一般的生产不再采用手工制造，但第一样品是用手制作出来的。所以说手工艺和手工业在现代概念中是有区别的。

人世间的三百六十行，手艺人重视手的训练是毋庸置疑的。在艺术界，掌握乐器的音乐家和画家、书法家、雕塑家等，在创作上也强调“得心应手”，防止“眼高手低”。最糊涂的是那些自鸣得意的所谓“设计家”。他们俨然以生活的创造者自居，看不起传统的工艺美术，依仗电脑的键盘，企图打出一个美好的天下。却不知电脑是个工具，也是用手来操作的。我说他糊涂，不是指用电脑，而是将电脑代替一切。对于手的训练放松了，甚至认为“手工艺”、“手工”是落后，在观念上束缚了自己，有的已到了可悲的程度。

总括以上所谈，我们的结论是：

（一）手工艺是数千年来由手工业所筛选出来的精华，随着现代工业和高科技的发展，不仅显现出一种原生之美，而且直接表现了人的思维智慧和手的灵巧，是永远不会消失的。

（二）在人们的日常生活中，不论对实用的物品还是欣赏性的陈设品，都有一种新旧的、相反的、对比的、雅俗的复杂心理。当某种手工制品被视为一统天下时，人们会熟视无睹，而当机器产品成为主流，它又受到珍爱。因此，手工艺在现代生活中虽然不可能成为主流，但会备受重视。

（三）现代工业生产是以严格的劳动分工为基础的，生产者只熟悉某一工种或工序。而手工艺的特点是艺人掌握了制作的全过程，甚至包括了对于创作的最初构想。这在艺术教育上和理论研究上是非常重要的关键。

片面的思想和形而上学的观点会导致看问题的简单化，甚至向西方学习也产生误解，得不到好结果。举例说：1919年创办于德国魏玛的包豪斯学校，它的最大功绩是在工业革命之后建立起新的设计教育体制，并取得了可为表率的经验。创始人格罗比乌斯是位著名的建筑师，在设计思想和设计教育方面有很高的见解。他说：“所有设计部门都有个基本观点的一致性，这种思想是创建最初‘包豪斯’学校时我的指导思想。……我于1919年接管了魏玛工艺学校，以及魏玛艺术学院。我有一个庞大的计划，主要目的在于：培养学生的原则是要使他们具有完整地认识生活、认识统一的宇宙整体的正常能力，这应当成为整个

学校教育过程中贯彻始终的原则，而不能只体现在一两堂特别组织的专门课业中。而作为实现这个宏图的起步，我将这两个学校合并成一所设计学校，校名为国立包豪斯学校。”

“在实现这个计划的过程中，我力求解决将创作想象与精通技术结合起来这个棘手的问题。这意味着要物色一种新型的前所未有的合作者，来培养在这两方面都同样擅长的人。……我坚持要有手工劳作训练，它本身不是目的，也完全不是想备不时之需以便真正从事手工艺生产，而是为了要创造一种良好的全面的手、眼训练条件，并作为掌握工业生产过程的初步实习。”

“以‘包豪斯’为代表的学派的思想是：相信工业与手工艺之间的区别主要不是由于采用了性质不同的生产工具，而主要是一个实行了劳动分工而另一个则由每一个工人不加划分地掌握生产全过程。手工艺与大工业可以看作是正在逐步相互接近的两个极端。前者已经开始在改变本身的传统特性了。将来，手工艺的主要活动领域将是大规模生产的准备阶段的活动。当然，肯定还会有天才的手艺人去从事制作独特款式的手工艺品，也是总能找到市场的。但是‘包豪斯’却集中精力，一意关注当前至关迫切的一项工作：为避免人类受机器的奴役，要赋予机器制品真实而有意义的内容，从而将家庭生活从机器制造的混乱中解救出来。这意味着必须生产出为大规模生产专门设计的产品。我们的目标是要消除机器的任何弊端而又不放弃它的任何一个真正优点。我们致力于实行完善的标准化，而不是创造昙花一现的新奇玩意。”^[10]

这是真实的“包豪斯”，是包豪斯的创始人自己说的话。虽事隔90年，但对我们来说仍然不觉过时，很值得借鉴。绝不像有些人带着“拔高”的无聊思想，将中等学校说成学院；带着“前卫”的思想，说它是抽象派的“摇篮”；带着轻视手工艺的思想，说它已经落后于“后现代主义”。凡此种种，哭笑不得。看来，学习西方也有假冒的。

最后，说一说重视手工艺对苏州的意义。

苏州地处江南，水乡秀美，富庶年丰，人文荟萃。古人为什么将此地比作人间天堂呢？除了优秀的自然条件之外，也是生活与修养最理想的地方。其中包括了手工艺的集中，诸如丝绸、刺绣、家具、年画等，自成一格，被称为“苏式”而享誉全国。如果在苏州研究工艺美术，而不谈苏州的工艺美术，不只是个缺憾，简直是几近于无知了。

我国的设计艺术教育，包括工艺美术在内，近年来发展很快，全国相关的院系已有一千多家。然而在教学内容上像一件百衲衣，没有形成自己

的体系,有待于调整完善;在教学质量上良莠不齐,有待于充实提高。各地条件不同,应该各有重点,办出特色。按理说,设计艺术(包括工艺美术),五花八门,应该是最有特点的;可是出现了全国一锅煮的现象,并且是在低水平上徘徊。我国的工艺美术具有8000年的悠久历史,及至近代所形成的手工艺,有许多仍然被拒于高等学校的大门之外。这是值得深思的。

关于传统手工艺,我说的是苏州,希望苏州放出这个亮点。实际上也适用于各地,每个省都有手工艺比较集中的城市,都有自己的精彩之作。让传统工艺与现代生活结合,是我们一代人的任务。

(2008年10月17日,为庆祝苏州工艺美术职业技术学院建院50周年的讲话)

参考文献:

- [1](清)王先谦.饰名疏证补·卷二[M].叶德炯注.
- [2]恩格斯.自然辩证法[M].人民出版社,1971:18,19,150,151.
- [3]周礼·地官司徒·保氏[M].
- [4]史记·滑稽列传[M].
- [5]柏拉图文艺对话集·伊安篇[M].人民文学出版社,1959.
- [6]鲁迅.重三感旧[G]//准风月谈.人民文学出版社,1973.
- [7]鲁迅.论“旧形式的采用”[G]//且介亭杂文.人民文学出版社,1973.
- [8]资治通鉴·唐太宗贞观十七年[M].
- [9]马克思.1844年经济学哲学手稿[M].人民出版社,2000:58.
- [10]格罗比乌斯.新建筑与包豪斯[M].中国建筑工业出版社,1979:17-20.

(责任编辑:李立新)

(上接第96页)事以终其身的钱舜举,“作为一位以画师终老的南宋士大夫成员,无异于由‘业余’变成了‘专业’,甚至进入了‘职业画家’的行列。”^[21]

通过对钱选绘画图像、艺术风格的分析 and 对其两段艺术言论历史演进的深入研究,找出了所谓钱选提倡的“士气”、“隶法”、“以书入画”等概念由来的历史渊源是由于董其昌等辈“六经注我”式的篡改画史的结果。至此,钱选的绘画艺术与论画言语就不再有相悖之处,中国绘画史上的一桩公案亦得到了澄清而显得清晰明了。

参考文献:

- [1]陈泰.为秋堂题钱舜举所画<吴兴山水图>[G]//陈高华.元代画家史料.上海:上海人民美术出版社,1980:318.
- [2]桐江续集卷[G]//陈高华.元代画家史料.上海:上海人民美术出版社,1980:317.
- [3]元诗选二集·习懒斋稿[G]//陈高华.元代画家史料.上海:上海人民美术出版社,1980:320.
- [4]杜哲森.中国绘画断代史·元代绘画[M].北京:人民美术出版社,2004:16.
- [5]夏文彦.图绘宝鉴[M].上海:商务印书馆,民国十九年,1930:97.
- [6]杨仁恺.中国书画[M].上海:上海古籍出版社1990:300.
- [7]徐英槐.中国山水画史略[M].杭州:浙江大学出版社,2003:213.

- [8]王逊.中国美术史[M].上海:上海人民美术出版社,1989:360.
- [9]朱同履集[G]//陈高华.元代画家史料.上海:上海人民美术出版社,1980:320.
- [10]王原祁等.佩文斋书画谱[G].北京:中国书店,1984:395.
- [11]王伯敏.任道斌.画学集成·明清[Z].石家庄:河北美术出版社,2002:650.
- [12]洪再新.中国美术史[M].杭州:中国美术学院出版社,2000:258.
- [13]徐书城.中国绘画艺术史[M].北京:人民美术出版社,2001:126.
- [14]曹昭格.古要论宏道书院,清道光二十六年(1846)刻本.
- [15]唐寅.唐六如画谱[M].见于黄宾虹 邓实.美术丛书卷二[Z].扬州:江苏古籍出版社,1986:1217.
- [16]绎源[Z].北京:商务印书馆,1980:120.
- [17]启功.启功丛稿[M].北京:中华书局,1981:139.
- [18]何惠蓁.元代文人画序说[G]//赵孟頫研究论文集.上海:上海书画出版社,1995:85.
- [19]孔齐.至正直记·卷一[G]//松雪逸事尊雅堂丛书,清道光光绪间.
- [20]陈高华.元代画家史料[G].上海:上海人民美术出版社1980:313.
- [21]万青力.由“士夫画”到“文人画”——钱选“度家画”说简论[J].美术研究2003(3):46.

(责任编辑:杨身源)