

适者生存：中国传统手工艺的蜕变与再生

Survival of the Fittest: The Transformation and Regeneration of Chinese Traditional Handicraft

诸葛铠 Zhuge Kai

中国手工艺有万年以上的不间断历史,经过古代、近代、现代三个大时段的发展演变,正面临着蜕变和再生的考验。蜕变并不意味着消亡,而是以新的方式再生。然而,蜕变过程毕竟是脱胎换骨的改造。这一事实是残酷的。但适者生存的原则不仅适用于自然界,也适用于文化产业。我们都清楚地看到,20世纪的一百年间,传统手工艺从鼎盛期日渐下滑,到世纪末,已衰退到历史的低点。而同样在这一百年间,我们对传统手工艺的历史沿革、发展规律、文化内涵的整理和研究却日渐兴隆,到世纪末已达到史无前例的高峰。这一反差耐人寻味,但并不奇怪,它们都是伴随着社会的发展和进步而发生的。前者与社会的转型和变革紧密相联,是已发生的客观事实,不是理论问题。后者是在知识水平和认识水平大幅度提升的基础上,对历史的总结和对未来趋势的预测,有理论和实践如何结合的问题。本文拟从近代以来传统手工艺潜在的蜕变因素、工业社会与传统手工艺的冲突来分析21世纪传统手工艺的前途。结论正确与否,还有待实践的检验。

一、近代：潜在的蜕变因素

20世纪初,中国的政治体制和社会环境发生了有史以来最深刻的变革:推翻了千年封建体制,建立了共和国;五四新文化运动又以摧枯拉朽之势荡涤了旧的思想体系和陈规陋习,从而开辟了中国文化史的新纪元。然而在如此剧烈的社会震撼之中,传统手工艺从表面看似几乎没有多少变化,大体上传承了清代的风格和技艺,时强时弱地延续了几十年。但从它与社会形态、生活方式的相关性来分析,就可以看到即将迫使它发生蜕变的潜在因素。



戏曲人物木雕 江苏苏州

(一) 传统手工艺的市场日渐缩小

在中国古代,手工艺品的使用几乎涉及社会的每一个层面。在“男耕女织”的自然经济环境中,手工艺提供了大部分的社会所需和生活所需,大到帝王的礼服、礼器,小到民间的嫁衣、纸马。尤其是宫廷和庞大的官僚机构对高档手工艺的需求曾极大地刺激了它的生产,使金、玉、漆、木、丝织、刺绣等行业的技艺登峰造极。但辛亥革命引起的政体骤变,使顶戴花翎、龙袍朝珠一夜间被废除,带有封建等级烙印的手工艺品立即失去了市场。这是市场缩小的一个方面。另一方面,晚清以来,西方生活用品源源输入中国,如洋布、洋油灯、洋火、洋袜、电扇、电灯、钟表等等,逐步占领了大都市的市场,就连慈禧、光绪都有了钢琴和沙发。1893年(光绪十九年)上海安装了6325盏电灯,次年达到9091盏。接着,北京、天津,包括皇宫禁苑都装起了电灯(焦润明:《中国近代文化史》)。这样,实用手工艺品的生产必然受到排挤。

(二) 对手工艺品价值认识的偏移

传统手工艺品原来就有两大类。一类是高档品(即后来所说的特种工艺),兼有观赏和收藏的价值。一类是普及的实用品,直接服务于人的生活。在封建社会,高档工艺品早就成了少数人积敛财富的对象,古物则当作“古玩”收藏。据《查抄和珅家产清单》,何家玉器库有“玉鼎十三座高二尺五寸、玉罄二十块、玉如意一百三十二柄、镶玉如意一千一百零六柄……,以上共作价银七百万两”。古玩器有“古铜瓶二十座、古铜鼎二十一座、古铜海三十三座……,以上共作价银八百万两”等等。民国以来,实用手工艺品虽然有收缩的趋势,但富商大地主和新贵对高档工艺品的需求并未有丝毫减少。因此

对手工艺品的价值认识就明显地偏向于高档的特种工艺品。经济价值和收藏价值的明显上升,使实用价值显得无足轻重。晚清至民初苏州工艺美术的畸形发展就是一例,当时以红木家具、玉雕、珠宝、檀香扇、刺绣为大宗,基本上都是特种工艺品。

(三) 手工艺的创作观念难以与时代同步

近代传统手工艺的创作观念长期停留在清代风

格之中,少有变化,原因是多方面的。一是父子师徒世代相继的传承方式,使技艺和风格走向程式化,一时难以扭转。正如《考工记》所说:“知者创物,巧者述之;守之世,谓之工”。二是近代文化转型的不平衡性,使传统手工艺无法迅速与时代靠拢。上个世纪初叶,当东南地区和大都市已经出现较多西装的时候,边远地区还在给少女裹足,社会上出现了古今混杂、中西并举的现象,传统手工艺似乎无所适从。一些人感到世事的变迁,以创新来争取市场,如景德镇瓷瓶上出现了时装人物画。一些人处于猎奇心理,又丢不开传统的观念,就产生了非中非西的混合风格。如苏州东山雕花大楼,既有中国吉祥纹和廿四孝雕刻,又有罗马柱头和文艺复兴式的雕花,杂乱无章。只有刺绣不自觉地发生了比较彻底的蜕变。刺绣在古代以实用为主,晚清露香园的“顾绣”开创了以绣仿画的工艺,并广为流传。在实用刺绣日趋衰退的时候,这种工艺反而蒸蒸日上,但它已经不是传统意义上的刺绣了。三是高居于现实生活之上的高档工艺品,本来就是用以升值的藏品和玩物,以仿古为上品,自然可以无视社会的变革。总之,近代传统手工艺处在变与不变、似变非变的边缘线上,预示着一场难以阻挡的蜕变之风将要横扫中国。

二、现代：蜕变的必然性

20世纪的后五十年,中国的经济曾经大落大起,而传统手工艺反而大起大落,这必然会引起我们的深思:如此的“差异”意味着什么?它意味着在工业化社会,传统手工艺必然要发生蜕变是客观规律。而促成这一蜕变的因素则是多方面的。

(一) 与市场经济不相适应的生产方式

20世纪50-60年代,传统手工艺经历了一个难得的复兴期。在各级政府部门的直接指导下,集体所有制代替了分散的个体作坊,以创办工艺美术院校和子承父业的两种方式培养后继人才。在计划性对外贸易的经济杠杆作用下,传统手工艺进入了百花齐放的春天。但在经济体制向市场化转变的过程中,许多厂社难以维持,甚至倒闭。而个体作坊又渐渐兴起。手工艺生产以手工为主,产品的设计和生产可以一件一件地完成,与工业化的批量生产完全不同,往往要因材施教。集群化的流水作业和等级工资制度把个人创造的积极性淹没在“大锅饭”中,在新的经济体制中必然陷入困境。结果是大量的实用品由工业化批量生产,如日用陶瓷、家具;

少量的特种工艺品由作坊精雕细刻,如珠宝、金银首饰等等,发生了两极分化的现象。

(二) 与生活方式脱离的产品

传统手工艺在现代衰落更直接的原因,是与工业化社会生活方式的脱离。20世纪50—70年代,中国人的生活虽然简朴,实际上已有严重的“西化”倾向。如单调的西式服装、简陋的西式住房、不变速的自行车、蒸汽火车头等等。传统手工艺除了换取外汇,与人民生活已经离得很远。80年代中期以来,中国人的生活从“温饱型”向“小康型”、“富裕型”靠拢,西化趋势加速。居住环境的改善、家用电器的普及、高速公路的延伸、私家汽车的增多、信息产业迅猛发展,都使得人们的价值观念、审美观念、时空观念发生了根本的改变,衣食住行的所需,主要依靠工业化产品,价廉物美。手工艺品虽然价格攀升,但“曲高和寡”。有一位女企业家斥巨资建立了紫檀博物馆,能如此做的又有几人?可见,现代化的生活方式和文化氛围,必然造成传统文化中物质层面的收缩,哪一个民族都难以摆脱这一规律。

(三)“推陈出新”的误区

传统手工艺在漫长的历史发展过程中从来不是一成不变的,而是随着时代始终处在“流变”之中,并由此形成了丰富多样的历史风格。现代的“推陈出新”是不是能够使它重新与时代潮流相汇合?70年代的两次创新尝试说明这是十分艰难的。在“文革”的闹剧中,传统手工艺在“样板戏”的感召下,曾出现直接反映革命题材或“样板戏”某个情节的高潮,可以称为“样板戏式”的推陈出新。这种创新基本上排除了艺术规律。随着“文革”的结束,这种创新也就不了了之。70年代后期,百废待兴,为了振兴传统手工艺,又作了“文艺复兴式”的创新尝试,也就是提倡复兴“汉唐风格”、“敦煌风格”等。意欲摆脱几十年来明清风格的束缚,从古典艺术中汲取养料使之有更广阔的创作领域。然而这种变相的复古在70—80年代难以收到预期的效果。这两次“推陈出新”的遭遇还有更深层的原因。一是对传统文化认识的差异。中国传统文化的多样性毋庸赘言。但一般人心目中的传统手工艺往往被定格在明清风格中,不仅因为它们与近代直接相联,而且明清遗物众多,如建筑、园林、家具、书画、戏曲、小说等等,它们与手工艺品融合为一道古典文化的风景线,形成了认识上的定势。对于专家备加赞赏的汉唐、敦煌等艺术反而感到陌生。苏州寒山寺近年增建了一座仿唐塔,被不少人看成是“日本式”。如果一味复古,即使艺术水准很高,也难以被多数人赏识。二是改良不能挽救传统手工艺。上述两种“推陈出新”都是在保持传统手工艺的技艺、材料、表现手法极度完整的前提

下,只是在题材上进行切换,做了局部的改良。事实证明,在现代社会,传统手工艺或者以既定的样式显示历史的深远;或者使技艺和风格分离,经过与现代要素的重新组合,才能融入工业化社会的环境中,从而获得“再生”。

三、再生之路:脱胎换骨

在21世纪,中国的传统手工艺可能有三种生存方式。一种是整体的传承。除



雕龙墨斗

了少数自然生存的品种外,还要从文化生态学的高度人为地保护最优秀的品种和大师级人物,使之不失传。一种是传统的技艺和现代风格的结合,即用现代审美意识对传统手工艺进行再创造,使之与现代生活环境相适应。如现代陶瓷,它在造型、釉色、彩绘和肌理方面的变化都与现代派以及现代派之后的艺术有千丝万缕的联系。一种是将风格从技艺中分离出来,使之与现代材料和工艺结合。只有风格的移植,没有技艺的传承,形成似古非古的现代样式。如西式裁剪的中式服装,纽扣做成假扣,团花可以剪一块织锦缎替代等。这种形式既能寄托中国人的民族感情,又能适应现代化环境,生命力将十分顽强。上述三种类型中,后两种都以风格和技艺的分离为特点,从中我们不难看出传统手工艺“蜕变——再生”的规律。

(一) 形式与思想内涵的分离和移植

传统手工艺的思想内涵很丰富,难以一言蔽之。但从根本上说,它与中国传统文化尊卑有分的等级观念、敬天祭祖的宗教思想、天人感应的宇宙思维、永不忘本的传承意识、辟邪纳吉的民俗传统是融为一体的。然而社会的变革往往迫使传统手工艺的形式层面与精神内质相剥离,或者给旧形式注入新的思想内涵,或者用新形式表现古老的思想。旧形式新内涵的典型莫过于北京故宫从皇家禁苑成了博物馆、江南园林从私家花园成了人民公园。另外,我们常见以京剧脸谱、戏面具作装饰的现象,它们究竟是什么角色或什么神已不重要,重要的是体现了中国民族文化的神韵和风格。现代人佩玉只是为了吉祥,谁还记得孔子关于君子以玉比德的教诲呢?所谓旧内涵新形式的结合,是指用现代手法反映古老的观念和思想。如现代时装设计中那些以中国文化为主题的作品、现代少数民族舞台服装的设计制作均是如此。再如,阴阳五行说是十分古老的宇宙观念,在传统手工艺中,代表四方的四神是这种观念最直观的反应。2001年“艺术与科学”研讨会的系列招贴画《金木水火土》(见《装饰》2001年四期封二)就用全新的视觉形象表现

五行、五色观念。由李政道创意的雕塑《物之道》(见《装饰》2001年四期彩页)则是以“阴阳互抱”为内涵的现代作品。

(二)形式与技艺的分离和移植

中国传统手工艺风格的形成首先取决于思想内涵。同时,材料和工艺的独特性也是重要的方面。作为文化遗产,风格和技艺永远是一个整体。但要想融入现代社会,却不能不使它们分离。因为材料和技艺既带来了独特的风格,也带来了局限性,想使玉雕做成牙雕那样镂刻精细的作品是不可能的。而现代社会并不重视玉和象牙的经济价值,更需要华而不贵、随风而变的饰物和用品。如果使传统手工艺的形成和技艺脱离固定的关系,就有了再创造的空间。如软雕塑表现彩陶纹样、用地毯表现汉代画像石、用大尺度的木浮雕仿玉雕都是成功的尝试。反过来,用传统技艺反映新的题材也是一种移植,上文已说到的现代陶艺即是典范。但是,也不是任何题材都适合于传统工艺。有一处陈列,用小泥人的技法和程式制作现代人物大型彩塑,变优势为劣势,难以成功。

(三)形式与实用性的分离与移植

传统手工艺曾经与过去的生活紧密相连,一些产品为当时的生活服务,有很强的实用价值。在现代生活方式和人居环境中,它们的实用价值也随之降低以至消失,形式和实用性的分离就不可避免。如江南旧式民居的窗格,使用不同样式的分隔,形成好看的几何纹。在现代建筑中本已完全不用这种木制窗格,但在室内装修中,它们被挂在墙上,或做成假窗,反而深受欢迎,甚至出现了制成新窗格再做旧的现象。又如,服饰绣品成为挂件、石磨和栓马桩放在院子里等等。这些曾经是非常实用的产品纷纷被移植到显示古老文明和民俗的装饰之中,再也不会使用价值了。这样的“蜕变——再生”不能不说是非常典型的。

总之,传统手工艺的风格将是永存的,然而,它却为“再生”付出了高昂的代价,那就是脱胎换骨的蜕变。

(诸葛铠 苏州大学艺术学院教授、博士生导师)