

论工艺的观念和审美属性^y

童 焱

(厦门大学 美术系, 福建 厦门 361005)

摘要: 工艺不仅是一种现象, 而且还是一种精神。对工艺内涵的界定, 如果仅凭直观, 是不可能满足定义要求的。为了正确地把握工艺的本质, 需要运用辩证的思维 and 发展的眼光, 在精神层面展开研究。同时, 将其纳入人类审美文化发展的广阔视野, 才能进一步看清工艺的审美属性, 了解它的价值和意义。

关键词: 工艺; 观念; 属性; 形式即功能; 装饰性

中图分类号: J50 文献标识码: A 文章编号: 0438-0460(2002)01-0116-06

我们即将展开的讨论, 并不是在某一局部范围内展开的, 而是在整个工艺门类的范围内展开的, 它的作用面既包括传统手工艺, 也包括现代工业设计。在认识方法上, 不是“从具体到抽象”, 而是“从抽象到具体”。选择这样一条道路, 意味着我们不是把工艺看成是一个孤立的、静止的对象, 而是把它看成是一个普遍联系和发展的对象。另外, 它也意味着我们在认识过程中, 摒弃那种直观的、归纳的原则, 采用逻辑综合的原则。这样一来, 我们在研究结果上, 也就必然会有一种新的说法^[1](P103)。它将使我们对工艺本质的解释更加具有普遍性。

—

正如建筑并不等同于房屋、舞蹈并不等同于跳舞、语言并不等同于言语, 我们对工艺本质的认识, 也同样不等同于我们对某一具体的工艺对象的认识。当然, 这并不是说它们之间不存在任何的联系。在一般情况下, 我们对特殊性概念的认识往往是我们展开普遍性概念认识的起点。由于本文的目的是为了对工艺的本质作解释, 这种解释是哲学性的, 而不是应用性的, 是观念性的, 而不是现实性的, 因此, 更多地运用逻辑, 而非经验的武器, 来达到我们的目标。

过去, 当我们沿着从具体到抽象的老路展开工艺问题研究时, 很自然地会以一种静止的眼光, 把工艺的本质说成是实用和审美的两重性。应该说, 这种解释并没有什么大的问题, 因为在现实生活中, 绝大多数工艺品都具有实用和审美的双重属性。但是, 当我们面对像景泰蓝、唐三彩、玉石雕刻、壁挂这类工艺品时, 我们又不免会产生一种困惑, 因为在它们当中, 有些已

^y 收稿日期: 2001-06-09

作者简介: 童焱(1967-), 男, 浙江萧山人, 厦门大学美术系讲师。

经不被人当成实用品来看待,有些甚至已经根本失去了实用的功能。可见,经验性的认识并不是一种完备的认识。尽管“实用和审美的两重性”这一定义内容,具有很强的涵盖性,但是,由于定义者的观点是凝固的,方法是直观的,因此,它注定会有些缺失,从而不能从根本上满足本质性意义的要求。

那么,我们怎样才能摆脱面对诸多复杂工艺现象时的思想困惑呢?出路只有一条,那就是,从观念着手,去把握工艺的本质规定性。要做到这一点,就必须改变旧的思路,在一个新的思维框架中,展开我们的认识活动。而这一新的思维框架是:

第一,自然界中的一切变化,其实都是人类通过实践自我生成的结果。离开了“人的积极的存在”[2](P531),即通过实践而展开的自我认识、自我完善和自我欣赏活动,自然界中的一切变化和发展,也就没有任何实际的意义。因此,人的发展过程也就是使自然不断产生意义的过程。在这一过程中,一方面人不断通过实践来“占有自己的全面的本质”[4](P123);另一方面自然也通过人的改造越来越人化。因而,作为人的本质力量对象化的产物,工艺绝对不是一种孤立的存在物,而是一种历史性的存在物。它的出现,反映了人类自身的发展水平。所以,如果我们承认工具的诞生是人类诞生的标志,同时我们也承认工艺的生成是寓于工具发展之中的生成,那么,我们就会得出这样一个结论,假如工具的生成使人觉得自己是一个人,那么,工艺的生成就使人觉得自己更像一个人。

第二,由于“自然界中的一切归根到底是辩证地而不是形而上学地发生的”,[2](P62)人们“要精确地描绘宇宙、宇宙的发展和人类的发展,以及这种发展在人们头脑中的反映,就只有用辩证的方法,只有经常注意产生和消失之间、前进的变化和后退的变化之间的普遍相互作用才能做到”。[2](P62)因此,我们要想把握住工艺的本质及其特征,就必须把它放在一个充满辩证色彩的人类艺术发展的整体中来思考。

在人类艺术发展的整体中,工艺不仅是一个具体的事物,而且还是一种精神。作为一种精神,它在人类艺术发展史中发挥了一种承前启后的中介作用。正是由于它的存在,一方面,工具与艺术之间的绝对界限消失了;另一方面,原本分散、孤立的人类艺术发展史,也变成了一部体现否定之否定原则的人类艺术精神发展史。在这部发展史中,工具的发展促进了工艺观念的生成,而工艺观念在实践中的落实,不仅使工具产品具有了工艺性,而且也激发人们向更高的审美层次发展的欲念。所以,工艺性的生成,就是对工具性的初步否定,而工艺性的发展,就是逐步地强化这股否定的力量,并最终实现彻底地否定。这就意味着,工艺发展的目标是超越纯粹的实用性,迈向纯粹的审美性。工艺的发展目标,决定了工艺在现实中的形态,即它不可能是稳定的、静止的形态,而是一种在形式上不断地拉开与工具的距离,并向纯艺术形态靠拢的形态。在这种认识基础上,关于那些中看不中用的特种工艺是否属于工艺的问题,就不再是一个问题。因为这些东西并不是混入工艺大家庭中的异类,而是这个大家庭中迟到的晚辈。它们的出现,只是证明了工艺制作日益艺术化的事实。而我们在断定它们属性的时候,更多地是把目光放在工艺化的生产过程中,而不是放在是否一定具有实用性这个点上。鉴于此,把“特种工艺”更名为“艺术性工艺”,似乎更为贴切。

新的思维框架,为我们提供了研究工艺本质的新视野。在这一新视野中,我们不仅看到了工艺与人类发展的关系,而且还看到了工艺在人类艺术发展史中所扮演的中介性角色。通过对这一角色的认识,我们对工艺观念的认识活动也有了一个结果,即工艺观念是形式即功能。

形式即功能,强调的是实用和审美的统一性。这种统一性,不是体现简单化的加法原则,而是体现辩证的、对立统一的原则。它的具体意思是:功能是形式化了的功能。在这里,形式化是指审美化,而形式化了的功能,是指审美形式与实用功能的统一。相对于功能化的形式,形式化的功能代表人类审美意识的发展,而工艺形象就是在这两种意识的替换过程中产生的。

“形式即功能”这种表述方式的好处是,我们可以单凭表述形式,就能发现工艺与工具,工艺与艺术的关系,进而相当概括、清晰地认识到人类审美思想发展的基本脉络。比如,用同样的表述方式,我们可以概括出,工具的本质是功能即形式,艺术的本质是形式即形式。

功能即形式,强调是实用功能对审美形式的支配性;形式即功能,强调的是审美形式对实用功能的包容性;而形式即形式,强调的是审美形式对实用功能的超越性。如果将这三种内容落实到实践中,那么就是三个不同的实践原则,即:“功能第一、形式第二”的工具生产原则,“形式与功能统一”的工艺生产原则,以及“以形式本身为目的”的艺术生产原则。在工具生产原则的要求下,产品不一定是美观的,但一定要实用;在工艺生产原则的要求下,产品不一定要实用,但一定要美观;而在艺术生产原则的要求下,产品必须超越实用性的束缚,充分体现形式本身的意味。

从以上的论述中,我们发现,通常被人们称为是艺术的工艺,其实在艺术性上并不那么纯粹。与艺术性的生产相比,工艺性的生产往往体现出重技艺、轻观念;重重重复,轻创造的工具制作风格。但是,这一点也恰恰说明了这样一个事实,即从逻辑上讲,工艺应该是人类艺术发展史上最早出现的艺术门类。

从回顾的角度看,我们可能会轻视工艺的审美价值,不把工艺师称为艺术家,而是称为带有鄙视意味的匠人,但是,如果从历史发展的角度看,工艺的生成却又是极富于意义的。

首先,工艺的生成是一个寓于工具发展之中的生成。正是由于这样一种历史性的生成方式,人类审美文化的发展,才不至于因为缺少一个中介物,而成为一个没有过渡环节的发展。

其次,工艺的生成,首先体现为工艺观念的生成。一旦人们在思想上认识到了“形式即功能”的含义,并付之于实践,就意味着实践者已经能够从概念的角度将工具和工艺区别开来,这无疑是一种进步。正如唯有观念才使得实验者成为物理学家,编年史者成为历史学家,古抄本鉴别者成为语言学家。工艺观念的明确,不仅使工艺生产从一种模糊的状态转化为一种清晰的状态,而且还提升了昔日工具生产者的身份层次,使他们成为了艺术家。当然,在现实中,这种提升身份层次的活动并不是在普遍意义上展开的,只有那些最早拥有工艺观念,并在实践中大胆尝试的人,才有可能获得艺术家的称号。这也就是说,工艺的生成,促进了劳动者队伍的分化,使他们中的一些人成为了艺术家,而另一部分人则是普通的工具生产者。毫无疑问,这种差别的产生,在推动社会生产力继续向前发展方面,作用是相当巨大的。

工艺观念的外在表现就是装饰性。装饰性越强,工艺的审美价值就越高,没有装饰性,工

艺就成了工具,因而也就没有了审美价值。当然,像绘画、雕塑那样的纯艺术,也同样具有装饰方面的功能,但是,它们在本质上却不具有装饰性的意义。可见,装饰与装饰性并不是一回事。

装饰,是一个具体的对象。它虽然具有独立的审美价值,但是却不具备独立的存在价值。这也就是说,如果离开了被装饰物,装饰也就没有任何存在的意义。而装饰性就是工艺的审美属性,明确了装饰性,也就等于明确了工艺的审美特征。没有装饰,也就没有装饰性;而没有装饰性,也就没有装饰发展的空间。因此,在普通人眼里可有可无的装饰,在工艺师眼里就变成了一个既不可以被人随意删减,也不可以被人随意附加的内容。因为装饰问题解决的好坏,既影响到了工艺的形象,也影响到了工艺的审美价值。

具有装饰意义的材料、造型和图案是构建工艺形象的三要素,而工艺的审美价值,就是建立在这三者统一的基础上。也就是说,三者 in 工艺生产活动中统一的好坏,不仅会导致工艺装饰性的强弱变化,而且还会导致工艺审美价值的高低起伏。然而,正如我们在上文所提到的那样,“统一”是一个哲学概念,它不是一种简单的加法,而是具有辩证色彩的对立统一。所以,在装饰性的发展空间内,材料、造型和图案三要素的统一过程,并不是三分其一,而是主次有别。这是因为,尽管它们在构建工艺形象时缺一不可,但是,在突显装饰性的作用方面,三者的价值又是不同的。具体地说,材料是基础,造型是骨干,图案是补充。

1. 工艺材料

在工具性材料的选择过程中,人们一般只需关心所选材料是否能够达到生产目的、是否便于加工制造、是否经济耐用等实际性的问题。而在工艺性材料的选择过程中,人们除了要考虑上述问题,还要考虑材料的质地是否细腻、纹路是否美观、色彩是否好看、品质是否珍稀等非实际性的问题。这说明了工艺性材料的选择较工具性材料的选择,更多地体现了人的主体性方面的需要。

然而,与艺术性的选材活动相比,工艺性材料的选择还是显示出了很大的局限性。如果说,工艺选材与工具选材之间的差别,是一种体现在“量”上差别,那么,工艺性选材与艺术性选材的差别则是一种体现在“质”上的差别。

艺术性的选材活动全然受主体审美情感的支配。在我国书画界,流传着这样一句话,“善书不择笔”。这句话,一方面代表艺术创作的最高境界,另一方面则反映了艺术家心中的材料观。即真正的艺术家是不应该受到材料限制的。这并不是说艺术家不要材料,也不是说他们不重视材料的性能,而是说他们已经不再为材料所限制。对于一个真正的艺术家而言,材料的选择与色彩、线条的选择是一样的,它们都必须服从主体审美情感传达的需要。这就意味着,只要艺术家觉得需要这样做,现实世界中的任何东西都可以成为他的创作材料。很显然,这一点对于工艺师而言,是不可能做到的。因为这样做只会砸掉自己的饭碗。比如,对于一个专门从事陶瓷制作的工艺师来讲,如果他在材料选择上玩花子,不去选择利用高岭土(含铁量低于3%的瓷土),那么,恐怕他就很难混迹于这个竞争激烈的行业。

工艺材料选择的特殊性,体现在它的双重选择性上,它既要考虑材料的实际性能,同时也要兼顾它们的审美价值。另外,在工艺选材活动中,还有一种注重材料珍稀品质的现象。因为在现实生活中,只有那些材料珍稀且制作精美之物,才最有资格被人们当成是工艺品来看待。在西方,有这样一句道德格言:“闪光的不一定都是金子”。这句格言也很容易变成另外一句格言,那就是:“配得上闪光的东西就得是真金做的”。应该说,这种观念是具有普遍性的。比如,

在中国民间,就有“好马配金鞍,美人配金簪”的说法。由此可见,由社会习俗所认定的价值观,在很大程度上影响了工艺材料的选择活动,它不仅使工艺材料的选择日趋贵重化,而且还影响到了人们的工艺审美趣味,其中也包括工艺制作者的审美趣味。当然,使用珍稀材料,也是对工艺师本人自我价值的一种考验,因为,只有那些技艺超群之人,才敢在贵重材料上动刀子,并把它们做成一件稀世珍品。

2. 工艺造型

在我们看来,虽然工具性造型和工艺性造型都属于造型的范畴,但是它们在现实中的意义却不一样。工具性造型是寓实用功能于形式,体现的是功能大于形式的意义;而工艺性造型则是寓审美形式于实用功能,体现的是实用和审美统一的意义。由于造型的意义是在人类自己动手制造工具的过程中产生的,因此,工艺性造型的出现,不仅意味着造型内容的丰富,而且更意味着工具制造观念的转变。从这个意义上讲,工艺造型就是工艺本身。

如上文所示,工艺造型并不是一个独立发展的形式审美内容。其价值的实现,必须建立在审美性的造型形式与功能性的造型形式统一的基础上。在工艺性造型中,功能性的形式内容是矛盾的主要方面,而审美性的形式内容是矛盾的次要方面。前者决定后者的发展,而后者是对前者的补充。这种关系构架的确立,是人类的审美文化由工具时代迈向工艺时代的标志。一旦这种关系破裂了,工艺的形象也就会随之消解。比如,在工艺制作过程中,如果功能性的力量过度排斥审美性力量的介入,工艺性造型就会沦为工具性造型,工艺形象也就会退化为工具形象。而当审美性的力量在人类审美文化整体发展的前提下,不甘受制于功能性力量的束缚,并试图突破其限制,以谋求独立发展时,工艺的形象也同样会受到损伤。与前一种情况不同的是,工艺形象损伤不是一种退化,而是一种进步。在人类审美文化发展史上,这种进步意味着工艺时代的结束和纯艺术时代的开始。关于这一点,我国新石器时代陶塑艺术的发展就是一个有力的证据。所以,能否在工艺实践中,根据对称、反复、均衡、呼应、开合、照顾、对比、协调等工艺造型法则,解决好工艺造型问题,不仅关系到工艺的审美价值,而且还关系到工艺形象的稳定。

3. 工艺图案

与工艺材料和工艺造型相比,工艺图案在工艺门类发展中的地位。是辅助性的,它的价值更多的是体现在“锦上添花”这个意义上。因此,工艺图案实际上就是工艺的装饰。

人类图案发展史最初很可能是从原始人的文身行为开始的。在现代人看来,原始人的文身行为是他们求美心态的一种反映。但是,当我们的话语切换到原始文化的语境中后,我们就会发现,原始人对美的认识与现代人对美的认识是不一样的。原始人的审美活动非常强烈地受到了功利心的驱动,而现代人的审美活动则正好与之相反。由此,我们认为,图案最初诞生时的意义与我们现在所说的工艺图案的意义是不一样的。前者的意义在于它是作为一种生活的必需而存在的,而后者的意义则是在于它是作为一种生活的必要而存在的。对于人而言,作为生活必需的东西是第一性的,而作为生活必要的东西则是第二性的。因此,我们所说的工艺图案更多地显示出精神方面的意义。它的出现,不仅在外在特征上强化了工艺与工具的区别,而且也使工艺创作在方法上达到了系统化的水平。

由于工艺形态的完善也就意味着新的转型的开始,因此,从维护工艺门类存在的角度看,人们既喜爱图案装饰,又惧怕图案装饰。人们喜爱图案装饰,是因为它们在工艺实践中的介

入,能够使工艺形象变得更加令人赏心悦目;人们惧怕图案装饰,则是因为它们在工艺实践中的充分发展,能够对工艺形象起着颠覆的作用。在这种心态指使下,人们在工艺性的实践活动中,对图案装饰的应用是相当谨慎的。他们要么将图案因素几何化,要么将图案因素装饰化,从而有意识地简化、弱化图案的独立审美作用,使人们不会把注意力过分地集中在图案的装饰上,而是集中在工艺的整体形象上。

所谓几何化手法,就是一种摒弃图案再现特征,将其抽象化的做法。所谓装饰化手法,则是一种有意割断图像内容间的情节联系,使它们图式化的做法。几何化手法是装饰化手法展开的前提,装饰化手法是对几何化手法的艺术化处理。通过这两种手法的有效展开,不仅使普通图案成为了工艺图案,而且也使装饰性的意义得到了最充分地体现。应该说,此时的工艺形象才是最完美的工艺形象。值得进一步指出的是,由于在现实生活中,人们普遍地存有务实避虚的心态,因此,无论是在工艺材料的选择和工艺造型的加工过程中,还是在工艺图案与工艺材料、工艺造型的统一过程中,工艺美学原则的贯彻很难不与上述心态发生关联。而发生关联的后果,就是:强化工艺图案的附属作用,并使之走向简朴化。

最后,我们还需要概括地申明一下工艺装饰性内容的发展与工艺观念发展的关系,工艺材料的选择活动是工艺观念开始发生的标志,工艺造型的创造活动是工艺观念落实的标志,而工艺图案的装饰活动则是工艺观念开始走向转型的标志。

参考文献:

- [1] 马克思,恩格斯. 马克思恩格斯全集:第 47 卷[M]. 北京:人民出版社,1979.
- [2] 马克思,恩格斯. 马克思恩格斯选集:第 3 卷[M]. 北京:人民出版社,1972.

[责任编辑:邵青莲]

On the Idea and Aesthetic Quality of Arts and Crafts

TONG Yan

Abstract: Arts and crafts are not only a phenomenon, but also an idea. Personal experience is far from enough to meet the demand of generality in defining arts and crafts. In order to realize the essence of arts and crafts we must use dialectical method and examine them with an eye on the course of their development so as to get into their spiritual layer. At the same time we must study them under the wider vision of human aesthetic development before we can understand their value and significance.

Key words: idea, quality, form and function, quality of decoration