

《中国传统手工艺术活态传承机制研究》

吴南 著

目录

Contents

第一章 绪论	1
第一节 中国传统手工艺术现当代发展中的四个兴盛阶段	3
第二节 现阶段的中国传统手工艺术活态传承	8
第三节 从非物质文化遗产保护视角认识活态传承	19
第四节 探寻有效的活态传承机制	60
第二章 中国传统手工艺术活态传承机制依托多要素系统	62
第一节 机制和机制的作用	62
第二节 系统要素及其在不同环境下的作用	63
第三节 各要素之间的相互作用	117
第三章 维持系统良性运行的关键要素	130
第一节 系统要素对系统运行的不同影响程度	130
第二节 关键要素—调控的关键点	141
第四章 判断活态传承机制有效性的指标	148
第一节 从业者素质	149
第二节 产品质量	174
第五章 评价	182
第一节 评价的对象	182
第二节 间接对其他要素产生评价	186
第三节 评价形成的正、负效应制约活态传承机制的有效性	187
第六章 有效的传统手工艺术活态传承机制	192
第一节 明确导致现行机制失效的原因	193
第二节 明确评价的作用点	221

第三节 制定明确、科学的战略规划	224
第四节 确立适合的组织形式和管理者	228
第五节 建立有效的评价体系	239
第六节 围绕职业技术教育形成多层次培养体系	246
第七章 结语	251
第一节 后工业社会	252
第二节 时间之墙	259
第三节 未结之语	260
后 记	270

第六章 有效的传统手工艺活态传承机制

针对中国传统手工艺，什么样的活态传承是有效的？为什么要达到有效的活态传承？从技艺的角度来考察，有效的传统手工艺活态传承是某一种工艺技术的完整延续，后一代的从业者能够完全学习并掌握应用。这种工艺技术产生和发展的人文内涵与脉络的完整记录和留传，后一代的从业者能够客观、充分学习和认知，包括前人在工艺技术应用、工具制作、革新中的心得、经验，以及与这种工艺技术相应的规矩、仪轨等。有效的活态传承是对文化形态、文化信息的完整记录和反映，承载着历代传承人对客观世界的认知和主观反馈，能够提供具有时代特征和个性的文化创意资源。

现行的中国传统手工艺活态传承机制并不是特别对作用系统内某个或某几个要素的运行相契合，而是服从于总体战略和规划的需要。但战略和规划是否符合文化发展的客观需求、是否符合传统手工艺有效传承的需求则需要依据某一阶段的成果进行对比分析和评估。

系统的构成方式及运行方式都不是依据具体要素的特性而设置的，必须是在总体战略和规划的框架之内。目前对当前系统的设置和改变都没有正确认识到这一点。因此，往往都是侧重某一要素的特性或需求而定，于是以局部利益替代了整体利益，其结果必然是要产生偏离的。

因此，当符合战略和规划的系统模式设计形成之后，其中各要素的利益是不可能个别最大化的，而要相互之间达到一种适度、和谐的程度，共同实现传统手工艺活态传承的有效性的最大化。

各要素的利益临界点还需要通过试错的方式来分析确定。而目前首先要做的就是转换思路和视角，按照总体发展的需要（即文化发展和非物质文化遗产保护的需要）来设计系统和机制的模型，构建一个更为科学、适用的基础，并且通过不断的沟通、交流来改变所有参与者的认识，达成整体统一的认识。

193

对比中国传统手工艺在现当代发展的四个兴盛阶段，在前三个阶段，由于市场和社会制度的影响，活态传承机制所依托的系统的构建和运行是缺乏弹性的，易于管理和调整；而第四阶段，在市场回归国内、行业完成市场化转型后，现有的系统趋向于越来越具有弹性，管理和调控的难度大幅提升。因此，更需要对于整个系统的构成有一个全面、深入的认识，才能为机制的设计寻找到更为合理的、科学的方案。

第一节 明确导致现行机制失效的原因

当前机制运行的问题主要存在于几个方面：一是规划不明，二是组织无序，三是评价缺失。由此进而造成：认识不清、培养不足。

一、规划不明

当前传统手工艺活态传承机制的一个重要缺陷，是作用目的的不明确。故而导致各种政策、措施、办法、细则等的制定和施行出现偏差，不能集中对从业者的素质提升产生积极作用。

由于在第二阶段和第三阶段以经济性目标引领的战略规划统御了中国传统手工艺行业的发展，其活态传承系统的构建都是围绕传统手工艺的制造功能、经济功能进行配置的。在惯性的作用下，中国传统手工艺行业的发展一直以来都依循着基于经济性目标制定的战略规划，并且这种以经济性目标引领的战略规划取代了传统手工艺活态传承的规律和需要，决定着各种要素的作用和互动。即便是在“改制”之后，传统手工艺行业被分散化、小型化、个体化，在其所依据的发展规划中仍然延续着这种新的传统思路。由于传统手工艺所呈现的制造业的表现，其范畴内的无论什么样形态的单位仍然是在工业归属的体系内进行管理，其发展规划也就必然从属于工业制造业的总体战略。到21世纪初，文化创意产业和非物质文化遗产保护概念的引入和兴起，为传统手工艺的发展规划带来了新的内容和变化。各级政府、各个地区的文化产业发展纲要、文化发展规划纲要、文化创意产业发展规划等相继出台，并且时有更新。十年时间，这些纲要、规划给中国传统手工艺

194

术的发展带来的主要是站脚助威、摇旗呐喊，而于中国传统手工艺的活态传承的实效成果则无显著作用。虽然这些文件的制定都冠以文化的名义，但其成果目标的重点还是落在了产业上，其考核的依据还是着眼于能够实现多大的经济产出，给所属的部门体系或地区带来多大的经济效益。物质性和经济性的指标易于量化，便于测算和考察，而文化的成果——真正能够针对从业者、行业、消费者、公众的内在起效的，是难以被直观地察知的，需要通过多种手段和方法进行分析、测评，从而间接地进行认识。同时，这种深层作用非但效果不易观察，而且其作用行程通常较长，是一个长期、持续的作用，往往在规划的制定者任期内无法完全实现，因而这样一种目标成果形式就成为普遍不被接受和采纳的了。这样的决策思路造成了这一类针对传统手工艺发展的规划形成了假文化之名而实则是经济发展规划的套路。所谓的各种文化建设的策略：建文化园区、建文化小镇、建聚集区等，无非都是想借此增加就业，增加经济效益，带动局部或地区经济发展，并且其形式是显而易见的。这些都只是在物质条件、物质基础方面的改变，但物质基础的堆砌只是改变了外观而已，并不能必然推动、支撑起文化的提升和发展。以功利的态度和方法去做公益性的事情，其矛盾冲突是无法避免的。如此目标与成果相扭曲的规划思路造成了所有与传统手工艺活态传承相关联的参与者的认识上的混乱，也导致广大受众的认识误区，认为文化建设、文化发展就是这些形式上的内容和“有可能”实现的“可观”的经济收益。

正是由于这样的思路和策略的实行，传统手工艺的活态传承在不断地错位中难以找到本应的方向。将传统手工艺行业以简单扩大再生产模式加以产业化的问题还在于其生产规模势必要越做越大，否则无法满足对其盈利增长的要求，但就其自身的手工生产特性而言，企业、工作室的规模是有一个限度的，并非越大越好，超过限度即转向不经济——成本的增长大于盈利的增长。另一方面，尽管作为个体的从业者对自身所归属管理的部门的认识和期望各有不同，但在总体上，这些众多的分散的个体仍然归属于工业系统管理。因此，对应于他们的发展规划仍然是在工业发展、经济建设的范畴之内的，对他们的发展目标和成果的考核仍然是产值、利润、销售额等这类工业、经济的数据指标。而当海外市场不再、国内市场尚未成熟之际，传统手

工艺术行业由整体被拆解为个体后，仍以工业的数据、经济的指标来加于传统手工艺艺术行业的从业者，是不符合传统手工艺艺术行业发展的现状的。同时，

195

这些数据和指标也无法反映传统手工艺艺术活态传承的有效性。虽然归口的主管部门也试图在文化方向上进行一些改良，但其所具有的属性决定了这些改良措施和办法并不能解决根本的思路上的不一致、不相符合、不相适应的问题。从具体实践效果来看，这些改良措施和办法并没能产生实质性的改善或优化，所施加的意在提升文化质量和从业者素质的帮助和支持远不及要求从业者创造出的经济效益高，两者之间比例悬殊、差距明显，并且形成了实际是对效益好的个人或企业的帮扶的示范效应，增加了传统手工艺艺术发展的不均衡，增加了传统手工艺艺术活态传承的不均衡。在现阶段的发展中，传统手工艺艺术已不再具有第二阶段和第三阶段的规模化、产业化发展生产的环境和需求。并且，对传统手工艺艺术手工生产特性而言，在向后工业社会转型的发展中不具备扩张产能、吸收劳动力、改善就业的潜能，无法将传统手工艺简单地直接进行产业化改造。因此，基于工业发展、经济发展的思路而制定的发展规划是不适合作为文化建设、文化发展重要组成的传统手工艺的生存和发展需要的。规划的制定者和主管部门必须要明确、明晰在现阶段和未来到底需要传统手工艺完成何种任务、为什么要对其予以振兴。如果不能对这一问题给予客观和正确的认识，那么所提出的战略和规划仍然会是不明确和不清晰的，就无法使传统手工艺的有效传承对社会发展提供应有的贡献。此外，从另一个方面的现实表现也反映出针对中国传统手工艺艺术的发展和中国传统手工艺的活态传承的战略规划思路的不明确，这就是非物质文化遗产保护的开展。非物质文化遗产项目的评定及其保护本质上都是文化性的和公益性的，在初期是存在一定程度上的保护与开发之间的冲突的。但当参与者发现了其中潜藏的经济效益时，对于非物质文化遗产保护项目和代表性传承人的竞争便日益激烈，而很多地区、机构，甚至高校，不惜无中生有地制造“非物质文化遗产”、制造“代表性传承人”，造成非物质文化遗产保护范畴内乱象丛生。而传统手工艺领域也无法独善其身，造项目、造传承人的现象也是屡见不鲜。这些“创作”并非基于改善和优化传统手工艺活态传承的，而是对其可能带来的资金支持和经济效益的追逐。但多有现实效果远不及预期的情况，只能任由被“非遗”的项目和传承人自谋生计。这些现象都表明在总体的战略规划思路中没有明晰文化的发展和建设到底是什么，从而使模糊的战略规划不能为参与者们辨明传统手工艺的属性，不能将他们引上科学发展的路径。“好利恶责”是支配人们进行选择的普遍的基础

196

心理，当责任和利益同时摆在面前可以自由选择时，责任注定是会被首先放弃的。因此，要使中国传统手工艺活态传承有效进行，必须从总体的战略规划思路进一步明确，不仅是传统手工艺可持续发展的需要，也是对各部门、各地区分解的局部的阶段性规划思路的明确和统一。

传统手工艺艺术行业发展目标是所有要素存在的共同范畴，是对从业者实施管理和培养的根本依据，不仅是各个要素的分解目标最终要指向有效活态传承的目标，而且从业者个体发展的目标也要与之相适应。目前行业发展目

标正面临的是以经济性为主还是以文化性为主的抉择，即便是有非物质文化遗产保护和文化创意产业的拉动和引导，但行业发展目标依然处于模棱两可的摇摆中，在短时期内尽快取得经济效益依然是依据国家战略形成的行业发展规划的主体思路，因此对从业者进行培养和管理的规划和策略没有发生质的转变。目标的不明确造成对从业者实施有效培养和管理的依据的不确定，尽管各要素都受到国家战略的影响，但宏观战略只是提供一个总体的方向，而具体的目标成果和实施策略需要依靠对国家战略产生的分解和规划进行指引。居于指导地位的战略缺少了明确的依据，其他要素也因之失去了对有效活态传承的目标的共识与修正。

任何一个品类的传统手工艺术在文化创意方向上的发展，其着眼点都首先不应是其自身直接的创收、盈利能力，而是其所能产生的文化辐射、衍生的能力与范围，将其作为创意之源，考量其所能引发的创意广度与创意深度，再将其自身所具有的文化影响作用与由其所带动产生的创意的经济效益进行综合评价，以确定某一手工艺品类的总产值和总利润。这也是非物质文化遗产保护理念和知识产权保护中需要廓清的一个重要认识。文化符号并非孤立的元素个体，必须要将其置于一个链条、一个系统中去评价，否则只看这个文化符号自身能直接转换的价值势必无法同各种常规产业的企业相提并论。在这一方面实施保护的管理者、参与者的观念需要进一步改进，将视角拓宽，否则便无法分清应由谁来主管的问题。

二、组织无序

行业管理者缺失、行业层面组织形式消失，使行业整体的组织形式发生改变。改制以来，传统手工艺术行业的从业者长期处于相互独立的分散状态，

造成行业结构过度扁平。虽然简化、缩短了政府主管部门与传统手工艺术行业从业者之间的作用路径，但瞬间显露出来的大量、并且持续快速增长的可供选择的作用点，反而引起重叠、交错、分散等各种无序。2004 年北京市工业促进局发布了《北京工艺美术行业发展规划纲要》，提出了发展目标，但是并没有依据目标确立相应的整体从业者的组织形式。北京工美集团股份有限公司、划转各区县的生产厂、大师工作室或公司、新兴工艺美术企业等是相互独立的经济体，没有形成一个协调一体的行业体系。虽然近几年如北京工美集团股份有限公司这样曾经的行业管理者通过控股聚集了几家原代管的生产企业（如北京玉器厂等），但并不能将已经分散在外的核心从业者有效组织为一个有序整体。当越来越多的部门和机构参与到传统手工艺术的保护和发展中来时，过于扁平的行业结构的缺陷便暴露出来。

行业发展目标、从业者的管理、从业者的培养和从业者结构失去了依存的框架，相互之间的有序关系被破坏。行业外部无法以统一的目标和战略将个体单位进行整合，多部门、多机构的参与形成的路径错综和作用交叉增加了企业和从业者因认识不清而产生的盲从和短期行为。行业内部，大师工作室或公司的建立只能使局部的从业者重新被组织起来，而就行业整体的发展需要来看，已经失去了从业者所应具有的必要组织化特征。各生产单位隶属关系不同，同一专业的生产单位相互之间缺少沟通、协作与协调，没有共同的方向和目标，只是通过工艺美术行业协会、各门类的专业委员会等组织

维持一种松散的联系。

企业和从业者只可能着眼于既得利益和自身利益，不会为不确定的、不可预见的行业未来进行长期积累，个体单位的选择只能是生存和趋利。组织无序形成的不可能的均等扭曲了从业者的认识。失去了宏观的组织协调，在不成熟的市场环境中，个体单位的行为难以受到制约，混乱的价格、雷同的产品、参差的质量、泛滥的评奖等都折射出无序竞争的加剧。

组织形式的改变对生产关系产生深刻影响，改变了从业者对生产资料的占有，以及分工协作关系等。社会生产力是以一定的生产关系结合在一起的人们的能力，组织形式对生产关系的改变弱化了原有的行业组织内人与人之间的结合关系，削弱了形成生产力的基础。因此，宏观的行业层面组织形式长期不能确立阻碍着资源的使用效率和优化配置，进而阻碍整体性生产力的发展，形成新型生产关系和生产力之间不相适应的矛盾。

198

目前整体上较低的组织化程度对行业从业者的发展构成制约，无法为行业持续发展和有效活态传承提供支持。一定的组织形式是管理者或组织者将可持续发展、传承的主要目标借以向下分解的路径，组织形式的确立又是对主要目标形成支撑的框架。只有配置在特定的框架内，从业者才能形成有序的生产关系，才能将个体的目标与宏观的目标协调一致，使生产力产生效用。管理者和相应的职能部门的消失造成行业自我评价的缺失，无法对从业者的设计制作、从业者的培养给予必要的指导和约束，放任大量不良产品扰乱市场和技艺的有效活态传承。

对于行业从业者而言，集团式管理组织的解体，并没有能立即激活局部组织的能动性与活力，反而随着统一、集中管理力度的削弱和消失，使已经分散的从业者越来越多地脱离建制。1999 年以前，由于市场不景气致使产业状况恶化时，已开始出现行业从业者流失的情况。1999 年以后，拆分与划转加速了从业者存量的减少。不仅是破产企业的职工被动离开，建制尚在的企业迫于生存压力也不得不压缩职工规模。由于一时找不到谋求生存的有效途径，多用变卖厂房的资金买断职工工龄，遣散绝大部分职工，缩小场地，以物业为主营。行业从业者由集中变为分散，从有组织分解为个体。虽然由大变小在灵活性方面有所提升，但应对市场冲击和变化的能力却大大降低了。很多从业者（包括一些工艺美术大师）由于无法适应市场竞争，不得不选择放弃从事传统手工艺。

伴随行业层面管理者和组织形式的消失，职能部门也完全消失，由职能部门承担的各种职能要么分散到企业，要么转移到社会（如人事管理、个人保障等），要么最终消失（如研究、教育等）。职能部门消失不仅是相应职能的减弱或消失，其作用结果是降低了行业从业者的生存能力和竞争力，没有可靠的生存保障，无法习得和更新生产技能，迫使大量从业者不得不改从他业。

从业者的培养和管理失效加深了传统手工艺行业从业者结构的失衡。专业结构、素质结构和年龄结构等存在的缺陷及缺陷的积累，使传统手工艺行业的转型和升级缺少必要的基础和支持。在2017 年新一届大师评定之前，北京市的玉雕、景泰蓝、雕漆、花丝镶嵌、刺绣、陶瓷等传统手工艺门类下，成为国家级和北京市级非物质文化遗产保护项目代表性传承人的工艺美

术大师中，年龄在50岁以下者仅占一成，有六成年龄超过60岁，这些工艺美术大师

明确的和可靠的足以传承技艺的徒弟严重不足。其中，在玉雕专业集结了行业中超过半数的从业者，而在景泰蓝、雕漆、花丝镶嵌、陶瓷、刺绣等专业的从业者与之形成巨大的反差。同时期，北京工艺美术高级职业技术学校的各专业学生数量的比例，也表现为与此大致相近的情况。缺少技艺传承和梯队建设的有效手段，使得传统手工艺技艺未来发展的不确定性增加。虽然这种结构的不均衡在2012年、2017年的两届大师认定后有所改善，但是比例上仍较为悬殊。结构不均衡的持续积累使从业者的配置和有效活态传承需求之间不匹配的问题依旧突出。

完全的市场化和充分竞争并不意味着行业层面的无组织、无管理。在市场化转型的过程中，扬州工美集团的集团化运营管理模式提供了有意义的借鉴。实践表明，组织化的模式使扬州的传统手工艺行业避免了整体衰落中的剧烈冲击和震荡，实现了较为平稳地过渡，在市场竞争中显现出组织化在资源配置和产能保有方面的优势，维持了产品质量，使该地区传统手工艺活态传承没有出现大幅的滑落。

而在其他地方，如乌鲁木齐、上海、苏州等地，传统手工艺的发展现状和态势相对较好。与此相对应的，这些地方的传统手工艺行业组织化程度相对较高，各种行业组织之间形成了积极的协作关系，将生产、销售、展示、培养、研究等环节给予有效协调和管理，与北京市相比，呈现整体的相对有序性带来的效率。

三、评价缺失

中国传统手工艺的健康、可持续发展离不开有效的评价，既有对产品的评价，也有对从业者技艺水平的评价。相比于前三个阶段，自20世纪90年代以来，针对中国传统手工艺的有效评价显现为快速衰退的态势。尽管21世纪中国传统手工艺行业一度兴盛繁荣，但与之不相应的却是有效评价持续弱化。

在现实表现中，中国传统手工艺产品的评价反映在以下几个方面。

第一是对材料的判别与评价。这是伴随着传统手工艺发端的。正是由于材料本身所具有的特性，使之得以被人们拣选出来，达到人们生产的要求，满足人们使用的目的。因此，对于材料的评价始终贯通着传统手工艺的发

200

展。其中，有对于材料稀有程度、名贵程度的判别，如玉、金、丝、木、牙、角等。在传统手工艺发展的历史过程中，由于消费者的需求和反馈，以及获得手段的制约，材料的评价并没有凌驾于传统手工艺之上，一直是为了传统手工艺的整体服务的，是艺术表现和承载文化含义的基础。而自20世纪90年代以来，在获得技术发展的支持下，受到市场经济转型加速的影响，高档、名贵的材料越来越受到资本的追捧，如白玉、翡翠、名贵木材（紫檀、黄花梨等）、鸡血石、田黄石等。由资本投注、市场促销的引导和反馈构成的评价，逐渐使对材料的评价超越了传统手工艺本身。于是在市场中，无论哪一层次的消费者首先关注的并不是传统手工艺产品的创作者、加工工艺、

形式内容，往往首先询问的是材料的品质、产地等，使传统手工艺术失去了其应有的意义。尤其是在玉雕品类，现在从业者对其状况都以“面粉比面包贵”来形容。玉石雕刻现在对材料的重视超过了以往任何一个阶段，砚石雕原本的一脉清流也难免汇入这一潮流。一块优质的原料并不会因好的工艺或文化思想的投注而使其身价倍增，因为原料本身的价格已然趋向于“天文数字”，买卖原料即可获利丰富，原料的所有者就不会再去投入高额的加工费去做前途未卜之事。包括宣传媒体在内，无一例外地都把公众关注的焦点定位在材料的品质上，材料的评价在各种评价组成中成为最突出的角色。即使是名师之作，也必先问材料出处。

第二是对加工工艺水平的评价。这一评价是由消费者或公众对施加于材料之上的工艺技术水平的判断和反馈，也有来自从业者之间相互的肯定或否定。当传统手工艺术脱离了自娱自乐的层级，越来越广泛的和多层次的消费者需求拉动着加工工艺越来越复杂化、精细化的发展。明清时期的建筑装饰雕刻、花丝镶嵌、雕漆等都明显地表现出如此的变化样貌。当传统的帝王、贵族、文人退出历史舞台，他们所充当的评价者的角色也随之消失，只剩从业者自己担当起这一份责任。在传统手工艺术现当代发展的前三个阶段，中国传统手工艺术产品主要是出口海外，对加工工艺水平的评价便来自海外消费者和中国的外贸公司。而权威的评价，在第一阶段来自行业内的师父，第二阶段和第三阶段来自行业的管理者和相关的专家与学者。随着20世纪90年代中国传统手工艺术行业的衰退和21世纪初的急速复兴，对加工工艺水平的评价跌入谷底后却没有能恢复起来。20世纪50~60年代曾经作为行业从业者核心的“老艺人”多已去世，他们在加工工艺方面的心得与成果也逐渐淡去。

201

在现在作为主要评价者的核心从业者，他们的评价大部分是围绕工艺的复杂程度和精细程度做出的，而是否适应、适度，以及对手法的艺术化程度则缺少广泛的认知。加工工艺水平评价的片面突出进一步使从业者和消费者在认识的误区中越陷越深。

第三是对产品的艺术性的评价。这一评价具有多元性，也是最难以反映客观性的。所有参与其中的评价者会因自身的素质、文化背景和价值观的影响而各有不同，甚至是天壤之别。曾经主导中国传统手工艺术产品艺术性核心脉络的封建统治者、士夫文人等，已然随着封建王朝被推翻而消失。到中华人民共和国成立之前，主要通过居行业核心地位的“老艺人”和海外市场的反馈对这一时期传统手工艺术品的艺术性进行评价，还得到了当时一些知名艺术家的指导。中华人民共和国成立之后，由于政府的大力扶持，加之学校教育的建立，更多的艺术家和学者参与到传统手工艺术品艺术性的评价中来。最典型的例子便是20世纪80~90年代设计制作的翡翠四大国宝，在每一个创作环节均经过反复评议、推敲、修改，甚至包括底座、框架等配件在内，创造出了时代的经典。传统手工艺术行业整体的衰落使一度联系紧密的艺术院校、著名艺术家、学者等日益与行业相疏离，使得在艺术性方面的评价失去了支撑，几乎是由行业自己来完成。而这样状况的持续又加剧了艺术性评价的缺失和评价的客观性不足。从业者的心态也呈现分化，一方面希望院校、研究机构的专家、学者对行业给予专业方面的指导和支持，另一方面又不愿直面和接受对自己产品的批评。这样一种矛盾、纠结的心理使得在振兴传统

手工艺术的大环境中渐趋接近的两方面势力仍然保持着相互之间的距离，在不同维度的世界中遥望着对方。从业者相互之间的摇旗助阵也使得相对独立的学界参与者势单力孤。而学者、艺术家、院校教师由于对行业的了解、认知不充分、不深入，同时由于专业背景的单一而难以对行业从业者的产品给予足够客观的评价，也造成无法被行业充分接受的困局。

在一个健康的状态下，这三个方面的评价本应是构成一个有机整体的评价，但多重因素造成了这几个评价的分离，而不完整的评价无疑是失效的。有效的评价不仅仅是对产品的评价，另一个重要的方面是对从业者的评价。在历史发展中，对从业者的评价通常是借由产品间接进行的。在当代的发展中被注入了很多新内容。例如，在工艺美术大师称号之外，又有若干行业协会评授的相应专业门类的大师称号（如玉雕大师、木雕大师、刺绣大师、陶

瓷大师、行业艺术大师等），另外又出现人力资源和社会保障局评的首席技师、总工会评的大工匠等。然而这些评授由于侧重点的不同，反而对从业者的评价造成混乱，并且这些评价行为的并存反映出的是对从业者评价应有的内容认识不清晰。而且这些相互交错的评价不仅没有为从业者及行业发展带来需要的提升，还因为其所具有的以偏概全的认识上的错觉使公众的认知变得更加模糊，纷繁多样的称号和头衔在同一位从业者或不同的从业者头上闪耀，使得公众和从业者被迷惑了双眼，结果是造成了评价的权威性、公正性和公信力的下降。对从业者的评价包含了对从业者的技术水平、道德品质、综合素质等方面的评价。在传承的过程中，师父对徒弟首选的考量方面是道德品质，其次是技术水平，而对于综合素质的考量则相对较为薄弱，甚至是空白的。因为对于素质的认识需要多样化的知识结构与相关的专业背景，所以缺少评价者必然会在这方面的评价形成真空。但这一方面的评价对活态传承又是非常重要的一部分。作为传承人的从业者是否能够将技艺自觉、有效地传承下去，是否能够将所传承的技艺发展、弘扬，综合素质起到了关键作用。但素质的评价不仅是行业中的空白，在学校教育中同样是缺乏的，并且没有得到应有的、普遍的认识和重视。

评价者和评价体系的缺失严重影响着中国传统手工艺术活态传承的有效性。仅仅依靠从业者和行业相关组织机构的自觉性是无法完成活态传承的自律的。缺少了权威的评价者和健全、完善的评价体系，似乎一时间人人都可以充当此任，而当人人都觊觎话语权时，却无异于零评价。由于专业机构（如艺术类高校、专业研究院所等）的退出，工艺美术转型艺术设计，研究所难以恢复，传统手工艺术行业在市场化发展中无法得到专业的助力。构成评价体系的另一个重要组成是市场反馈。但国内市场并没有经过培育，只是在短短几年间伴随经济快速发展、资本加速聚集而瞬间爆发起来的。大量的消费者对传统手工艺术的认识可以说是零基础，完全是对其他消费者或从业者的盲从，设置的底线仅仅是不要买到假货，至于是不是能买到好货则完全没有概念。社会价值观的弱化也影响到审美观的确立，因而市场完全无法为从业者提供有效的反馈，市场消费者本应具有的评价形同虚设，转而成为盲从之后的盲目追捧。政府采购则是进一步放大了这种市场消费评价的缺失，在21世纪行业发展红火的十年间造成了严重的误导，其扭曲的恶果在之后的市场调整中使行业发展坠入低谷。

四、延伸出的两方面问题

规划不明、组织失序和评价缺失又造成了从业者认识的不清和培养的不足。

1. 认识不清制约行为

现在的传统手工艺艺术产品的创作大多是就传统手工艺技艺本身进行形式、风格方面的变化、创新，而并没有或极少还原到其源起的思想、文化的本义和脉络去进行创作，因而一厢情愿式的堆砌、变形层出不穷，而消费者对这一“传统的”的“艺术”或“文化”则是不明就里。

另外，现阶段传统手工艺的创作更趋近于美术创作——绘画、雕塑的形式，例如陶瓷、刺绣、景泰蓝、玉雕等，脱离了与日常生活丰富和广泛的联系，造成不同品类的相似性，只有材质的不同，而形式、内容缺乏基于材料特殊性的个性化差异。当前普遍呈现的“艺术化”创作，将广大的传统手工艺艺术行业的从业者的思想局限在了有限的空间内，将从业者的选择挤压在了一条独径上。因在生活中适用领域、功用的不同而选用不同材料形成的特有的加工工艺造成的个性特征，越来越多地被共性化的形式所抹杀。工艺与美术的区别是基于其创作背景和创作理念而形成的。因此，要找寻到传统手工艺艺术应有的传承、发展的方向和轨迹，就必须回溯其初始点和前人在发展的道路上留下的印记。当还原其以用度之功能所引起的丰富创意的多样化的形式，就能够为当代的从业者展开一片广阔的天地。

整个现行的传统手工艺活态传承系统对行业从业者造成的结构、配置、开发等方面的缺陷只是表面的损伤，易于察知和量化统计，而对行业从业者造成的深层次的破坏则是在传统手工艺从业者的主观认识上，是难以量化考察的。目的性、规划性和制度性的破坏导致从业者对于行业发展目标、行业性质、行业前景等的无意识，在此基础上形成的对传统手工艺的认识不可能符合活态传承的可持续发展和行业向现代转型的客观需要。

市场化加剧了从业者主观认识对传统手工艺本质的偏离，作为认识的延伸，从业者的行为放大了认识上的缺陷。“作品的产生取决于时代精神和周围的风俗。”^A遍观人类社会的发展历程，无论种族、信仰，任何一个文

A 丹纳：艺术哲学[M]．天津：天津社会科学院出版社，2007：29．

明，或者一个文明的任何一个特定的发展阶段，其发展的高度或进步程度都在工艺创造水平中得到体现。“工艺美术可靠地还原了它所处时代的文化面貌。”^A文化是某一特定人群对客观环境的认知及主观意识的反馈的总结与表达。工艺创造反映出某一阶段人们对客观世界的认知程度、知识的积累、驾驭知识的能力和范围，以及文化素养的水准等。已有的政治、经济、科技、文化等的历史积累与发展成果最终总是要通过一定的工艺创造融入社会生活，作用于人们的物质生活与精神生活。古人在发现和利用自然世界中各种各样的材料的同时，又对其中一部分进行深度加工和改造，将传统价值观和时代核心价值观所生成的文化内涵赋予其中，在言志抒怀、传情达意的同时，又提高了艺术观赏性。“重己役物、致用利人、审曲面势、巧法造化、

技以载道、文质彬彬”^a的中国古代工艺美术思想指导和引领了各个历史时期的工艺观。在这条思想脉络上，各时期的工艺风格又因当时的主流哲学思想、主流价值观而各有侧重。形成了汉代浑朴雄奇、魏晋静穆超然、唐代饱满端庄、宋代清丽隽永、明代简约致用的各具特色的风尚。而今工艺美术思想变得越来越模糊和混乱，既无清澄的自省，又缺少来自学术和研究方面的指导。自20世纪90年代以来逐渐陷于对前代风格简单、机械的描摹，与秦汉、魏晋、唐、宋、元、明、清各个时期所特有的时代风貌相比，现阶段的中国传统手工艺并没有能够产生与工具、材料之进步相匹配的独到风格，只不过是选材更精、施技更重、体量更大、造型更杂罢了。也许是由于在时间上最为接近，清中后期盛行的繁丽华巧之风对当今中国传统手工艺行业从业者的影响最为显著。现阶段的大师们重拾清代中后期形成的精工华巧的理念，设计制造出的产品对“材有美，工有巧”产生了完全不同的诠释。对工艺之美的完整性（材料之美、技艺之美、形式之美的有机统一）认识不足。

当代传统手工艺行业从业者的工艺观体现在材料、形制、工艺、题材等方面，因所在的工艺门类的不同又各有差异。工艺观的具体表现也是战略规划、从业者素质、评价等方面存在的缺陷的映射。

（1）材料：高档化、来料加工

工艺美术大师们表露出对高档材料制品的共同向往，从误读“宫廷艺术”

A 杭间：中国工艺美术史[M]．北京：人民美术出版社，2007：99．

B 杭间：中国工艺美术史[M]．北京：人民美术出版社，2007：8．

205

中定义出的传统手工艺的“料不厌其贵”的特点依然被延续着。就目前的传统手工艺产品的设计制造和市场消费而言，高档材料在相当长的时期内仍将作为首选。不仅仅是消费偏好，工艺美术大师们的高档材料情结同样是难以割舍的，既是一种“传统”，但也会成为一种束缚。

在材料的选取与应用方面，以玉雕表现得最为典型。在主、客观认识的共同作用下，将对材料品质的追求推向了极致。由于玉料价格昂贵，动辄几十万、上百万元人民币，工艺美术大师自主购买玉料比例减少，较多采取为购得玉料的客户进行加工的形式（出于对市场的不确定性的顾虑，工艺美术大师不会冒险购买原材料，即便是中低档的材料也是价格不菲，相比于确定性较好的来料加工来讲，自主购料成本高、风险大，占压资金周期长，是不经济的选择。而来料加工既可倾艺于美材，又可获得可靠之收益，还能传名于市场，对工艺美术大师而言自然是合理的上选）。客户出于投资获利、收藏保值的目的，对所购玉料的品质要求很高，在购买到好料后，为了能使之最大限度地进一步增值，于是便要找具有较高专业技艺水平的工艺美术大师来进行设计加工使之得成大器。而在工艺美术大师方面，则存在一种普遍的认识，即：好工必须要施于好料，只有好的材料才配得上好工，只有好的材料才值得施以好工，对于品质一般的材料基本上已是不屑一顾了。如20世纪50～70年代潘秉衡大师的《待月西厢》和《蚌佛》、王树森大师的《五鹅》、王仲元大师“三盘”那样的点石成金的产品难再一见。于是，在第四阶段，能够看到的玉雕产品的用料一度高度集中于高档白玉和高档翡翠两种，而曾经广为使用的玛瑙、珊瑚、松石、青金石、孔雀石等则较少使用（到2012年

以后这些材料才又逐渐被较多选用），逐渐丧失了材料的多样性，而材料的单一也限制了题材的多样性，形成产品面貌雷同。“材有美”在此时成了单纯对于优质材料的追求，避谈发挥和展现材料之美，使适用、实用的原则失去了意义。

（2）技艺：繁复化、技术等于艺术

核心从业者对技艺的认识再度因循了技术等同于艺术的思想认知观念，并进一步将两者的关系推向其反面，即技术决定艺术。很多产品都反映出这样的认识：有了技术就必然有艺术。因此只侧重于技术的难度和新奇，而忽略了艺术修养的培养和积累。在工艺的运用上，追求重工、繁复，认为一件作品做得越细腻、复杂，越能显示出设计制作者高超、精湛的技艺水平，作

品的艺术性自然就越高。然而工之过巧的实际效果却常常是以工害题、以工害料。工本应是附属子题的，应当针对什么样的题材来确定施以怎样的工艺，而现实表现则是题材反倒成了表现工艺的副产品。结果，材料之美、内容之意趣全被过度的工巧所掩盖。现在所谓的工艺表现，只不过是在展现个人的工艺技巧，而不是通过工艺技巧的运用彰显材料的自然美感与题材内容的文化内涵有机结合的完整的艺术性，不是表达一种审美观念或审美思想。技术与艺术是相适应的，两者相辅相成，技术是顺应了某种审美需求而产生的，其产生必有相应的文化土壤，脱离开审美需要而单纯从技术角度去挖掘这种工艺，不仅是浪费材料，亦不知其意义何在。所以，现在的传统手工艺术产品尽管有设计成分，仍然难脱匠气。旧时工匠尚且需要读懂文人的心理或心思，而今人则连动这些脑筋都省去了。工艺过繁造成产品益趋庸俗化，减低了产品的艺术价值。

工艺表现实则繁易而简难。中国传统手工艺术中的传统并非要制作者倾其技于形式化、表面化的造作，而是重在写意、传神。技艺的丰富不是出于卖弄手艺的目的，而是顺应表现形式多样化的需要，以及功能增长的需要。在产品去功能化之后，工必极巧之风日盛，由于没有了功能性的内在约束，工巧便没有了任何束缚，如天马行空一般肆意挥洒开来。同时，消费者对华丽、繁缛、精细的物质性偏好也进一步助长了这种工艺风气。处在时下快节奏社会生活的包围之中，消费者没有时间进行安心细读，市场需求呈现表面化、通俗化、形式化、庸俗化的取向，要求文化产品浅显直观、感官刺激强烈，社会风尚与制作者的心理两相契合。

（3）设计制作：迎合消费

满足消费是适合成熟市场的良性互动。而对不成熟市场的亦步亦趋，或是片面地诱导消费〔因消费者对工艺和材料缺乏充分认识的信息不对称而做出消费指导或劝说，虽然不排除优质产品的概率，但其不确定性极大（由于从业者认识的不清，因而优质产品是小概率的）。属于从业者或销售者主观制造出一种能够去迎合的消费偏好，并且能将客观反馈中的批评降到最低程度〕使市场追捧从业者个人趣味，都是逐利的短期行为，并不能支持长期的有效活态传承。

“迎合消费”是现阶段包括传统手工艺术在内的诸多非物质文化遗产保护项目在创作、展示中显现出的认识和思路。虽然供给适应需求，但文化艺

术产品、非物质文化遗产有着不同于物质消费产品的特殊性。市场化不意味着唯市场化。影响传统手工艺产品供求及价格的价值构成包括：艺术价值、工艺价值、历史价值、功能价值、材料价值、工时成本等。迎合增加了从业者在设计创作方面的惰性和盲目性，模糊了对传统手工艺和自我身份的认识，造成了大型化、趋同化、庸俗化等多种问题表现。例如，很多门类都表现出作品体量的放大，尤以景泰蓝、雕漆、陶瓷、刺绣、紫砂等变化明显。由于受材料本身的限制较小，使得这些品类的产品的设计创作空间大、形制多样。随着技术手段的进步，制作大体量产品的条件更充分，放大体量成为超越前人的一种常用手段。由于古代在工具、技术上的局限，大体量产品制作的难度较大，因此大型作品非常少见，一旦制作成功即成为国宝级的国家财富。现代科学技术的发展改进了工具和技术，使大型产品的制作成为可能。然而，大量的大体量产品的涌现已超出了工艺和材料正常发展、进步的节奏，反而体现出创意方面的困境。一方面，现代人在认识上存在着这样一个误区，认为只有做得比古代的东西更大（大体量的作品在古代非常少见），才表明现代人的制作能力、工艺水平比古人更高；另一方面，当在造型、图案无法突破前人时，就只有在体量上能够轻易获得成功突破了。对于向艺术家转型的大师而言，大型作品是一种经济的选择，能够以相对较小的成本取得名利双赢的效益。在题材的确定上尽管大师们表示很少有客户会自主提出相关的要求，一般都是由工艺美术大师提出方案、客户来进行选择。但在制定设计方案时，工艺美术大师们首先必须要考虑市场偏好，要让客户易于接受。这种现象在玉石雕刻门类尤为明显。玉雕作品的特点是“量料取材”，由于材料的巨大差异，致使题材多样，少有雷同。但自20世纪90年代以来，两块，甚至更多块完全不同的玉石原料做相同内容的现象较为普遍，由此可见设计创作受到消费者偏好的局限性较大，设计创作趋同化明显。受到社会风尚的影响，从业者的创作空间与设计思路变得狭窄，作品题材主要集中于释（佛、菩萨）、道造像、吉祥内容（“太平有象”“马上封侯”“福寿如意”等），庸俗化问题不可避免。

当今中国社会对文化产品的需求取向是表达直截了当、平铺直叙，重直观、形式，追求眼球效应。传统中引人入胜地营造意境已不能符合时尚的趣味。生活节奏加快、生存竞争压力变大催生了快餐文化的时兴，不求甚解，亦不必甚解。而文化已不再是全社会的，而是被分解成了诸多小团体的，

208

按着人以群分，文化也随之成了一小群人的标记符号。任何一种能够区别于另一群人的表现都可以被拿来形成一种新的“群体文化”。至于中国文化这个概念，只要不威胁到衣、食、住、行、娱，自然可以不予理会。中国文化在很多国人被养成的意识中好像早已成了另一个世界的事情了。所有这些都在考验传统手工艺行业从业者在文化上的坚持力。

在这种文化环境中，工艺和材料的进步没有相应的思想上的进步作为指导，没有哲学层面的省思，也没有审美的批判（扬弃）。从2002年到2018年这一阶段前期的产品还能反映出从业者对新意的追求和探索。例如，在景泰蓝专业，在形制、图案和色彩釉料等方面都能发现从业者所进行的多种尝试与创新，创制出不少反映当代工艺技术水平品种款式。而后期，各品类的产品则较多地表现出受到社会文化倾向与审美趣味的影响，从业者的创作也

相应地更加直白、更加形式化。总体来看，这一阶段的产品在器形上缺少成熟和稳重感，明显显示出过渡类型的特征，嫁接的痕迹过于明显；在图案方面，很多产品上都出现了传统图案或是代表传统的图形标记的简单拼凑，这种设计思想显示出创作者对于创新进行的思考，同时也反映出创作者对于其创新行为和创意理念的困惑及方向的不确定性。

现在的工艺美术大师们大多数都经历了1949年之后各发展阶段的文化动荡：从正统的传统文化到提倡新文化，到“文化大革命”，到改革开放后西方文化的涌入，到多元文化并存，到传统文化的再时兴。在将近70年的时间里不断经历各式文化的兴废，各种文化理念的左右与碰撞，在不同文化之间相互寻求理解与包容中进行反思。当它们从原来相对封闭的设计空间进入完全开放的市场中，面对新的文化环境的荡涤，还没有为自己做出确定的判断与定位。此外，大师团队与消费者之间还存在着较大的性格差异、思想“代沟”，在文化认同方面存在较大分歧，这一因素也极大地影响了工艺美术大师在创作时对于文化符号、文化元素的选择，只是简单地希望能通过选择一些通俗的符号、元素来增加社会认同。

从产品中可以看到传统手工艺行业的从业者对创新和突破的尝试，但在行动之前却并没有对传统进行深刻的思考。从业者急于要跳出“传统”这个圈子，因而在造型和图案装饰上都力争寻求变化的突破，追求有新意。其心态正如柳宗悦所言：“近代的人们厌恶平凡，以为美必须是非凡之美，卓越的美就必须是异常的，普通的、平凡的器物则不应该具备深刻的美，美的器

209

物必须超过任何一般的器物……”^A结果却是站到了美的对面。

景泰蓝、雕漆的题材原本非常丰富，产品曾经遍及生活的各个方面。在20世纪70~80年代，景泰蓝的品种曾经达到1000余种，题材涵盖古今中外（图6-1），从汉族到少数民族，从人物到风景，从抽象到具象，从花草到鸟兽……无所不包。改制以后，景泰蓝开始频繁出现具象的掐丝图案，表现人物、动物、植物、风景等。但总体而言，纹样并没有因为创作的自由而有大的发展，现在所使用的仍以在20世纪70~80年代形成的各种图案纹样为主，并且显露出极强的堆砌感，将可供利用的纹样尽最大可能在一件器物上都用上。在现阶段的前期，在设计选题上也一度陷于吉祥寓意的内容和形式。以流行符号和时尚语汇的拼接的创新探索，与常沙娜、钱美华等前辈的设计相比缺少了韵律和活力。去功能化之后，传统手工艺设计思想中道德性、象征性的文化内涵也随之弱化甚至消失。到21世纪第二个十年开始有所改善。传统价值观和时代核心价值观的失落造成社会大众的文化消费质量标准的下降，客观上对传统手工艺行业从业者的文化要求大大降低了，对从业

A 柳宗悦：《工艺文化》[M]，桂林：广西师范大学出版社，2006：127。

图6-1 钱美华作品

210

者文化理解力和文化表现力的要求也大大降低，缺少了来自文化环境的引导和支持，加重了文化方向性和主导性的含混不清，并且由于多种外来文化的涌入与冲击，更增添了发展方向的不确定性和探索的盲目性。而艺术家的直接参与并没有对活态传承产生应有的作用，原本应是提升、拉高从业者的综

合素质与整体素质，但艺术家如果只是参与绘画、图案部分，则会改变产品的价值的构成，通过产品价格的分化加大将分工推向负面，误导从业者对于工艺和分工的认识。

作为一种生物性和能动性的资源，传统手工艺术行业的从业者对于来自外部环境的信息和知识首先要经过个体价值观的过滤，只对其中具有相似性的内容进行融合与积累，如果个体处于一定的群体或组织内部，则还要受到群体价值观或组织文化的影响，形成个体或局部群体对外部环境的主观认识，产生反馈、指导实践。因此，传统手工艺术行业从业者的未来生存与发展取决于其主观认识。从传统手工艺术行业1999~2018年的发展过程来考察，破旧却未能立新，行业从业者对传统手工艺术并没有能形成明确、统一的认识，当前的发展困境根本上是源于从业者认识上的内在制约。

2. 培养不足

基于以上多种原因，从业者培养的不足成为一种必然结果。

传统手工艺术行业的从业者的培养具有一个自然的长周期，因此从业者培养的变化对行业造成的影响因时滞而显现较为迟缓。另一方面，人的思想认识通常是经验性的，滞后于事物的发展，只有当某种资源或要素开始变得稀缺，并因为这种稀缺引发危机时，才会显现出对这种资源或要素重要性的关注。从业者之于传统手工艺术行业同样是被滞后关注的资源，只有在行业陷于困境之时，才会被给予足够的关注。当行业处于惯性的加速发展阶段，以及繁盛时期，从业者建设的步伐却逐步放缓、畏缩不前，直至积重难返，终致再度衰落。主、客观因素制约了主管部门和管理者对于行业从业者培养的认识的充分性和预见性。

从业者培养的动能来自宏观和微观两个方面，由于对从业者培养的方向和计划失去了明确的依据和制定者，因此就没有了相应的数量规划、素质规划和结构规划，失去宏观的指导和组织化管理，从业者培养虽然有众多院校、机构参与，但实际上却是处于无序、粗放的低效状态。在微观层面，没有行业层面的组织和管理者为从业者和潜在从业者将传统手工艺术的发展目标转

211

化为愿景，使从业者和潜在从业者个体对传统手工艺术未来发展的认识陷于混沌，无法产生对于学习的自觉需求和持续动力。

(1) 从业者培养不足

①模式单一化限制了从业者培养的发展。学校教育渐次退出行业之后，师徒传授再次成为行业从业者培养的主要模式。在一个较长的时间跨度内—20世纪90年代至21世纪初的大约20年的时间，从业者的培养主要依靠非传统的师徒传授模式，这种师徒传授属于个别行为，带有自发性、无规划性和不确定性等特征，不适合传统手工艺术行业在现代社会发展的需求。现行的师徒传授模式既非20世纪40年代以前的传统师徒传授模式，也与20世纪50~80年代的新型师徒传授模式不同，当时的师徒传授模式已经转变为一种社会化的培养形式，脱离了作坊和家庭的观念意识，纳入了规划、有序、开放式的发展轨道。而现行的师徒传授模式则又退回到了作坊式、家庭式的师徒传授形式，而其严格程度与联系的紧密程度又远不及传统的师徒传授，表现出明显的封闭式、自发式、无序性、松散性、技能型的特征。从20世纪50年代起面向社会招收艺徒要求具有初中以上文化，以当时的

社会教育水平，初中文化水平已是相对较高的水平了。然而到了21 世纪第一个十年将尽时，接近半数的艺徒还停留在初中文化水平，初中文化水平在整体社会教育体系中已处于中低层面，^A表现为从业者培养的退化，艺徒的来源没有保证。在艺术类高校和普通高校艺术类专业普遍转型艺术设计教育后，能够为传统手工艺术行业提供有限的从业者补充的主要依赖数量极有限的中等专业技术学校，而在学历、职业资格等方面缺少政策支持的情况下，中等专业技术学校的生源难有保障，在素质方面也无法给予非传统师徒传授以支撑和改善。现阶段，非传统的师徒传授模式增加了从业者培养的形式化，虽然工艺美术大师和艺徒之间签署了授徒协议，但有不少只是停留于授徒协议，并不是真正意义上的梯队建设。

以北京市为例，依据《传统工艺美术保护条例》和《北京传统工艺美术保护办法》制定的《北京传统工艺美术品种技艺珍品及工艺美术大师和民间工艺大师认定办法》（2017 年修订稿）、《北京市传统工艺美术保护发展资金管

A 2008 年8 月，北京市有127 名工艺美术大师带徒，带徒期限为3 年，艺徒人数298 人，其中具有本科及以上学历的约占6%、专科学历约占20%、高中学历约占33%、初中及以下学历约占40%。并且艺徒整体年龄偏大（70%以上超过30 岁）。

212

理暂行办法实施细则》，工艺美术大师带徒可以享受的政府补助的金额较前一版有所提升（北京特级工艺大师每月1600 元人民币、北京一级工艺大师每月1000 元人民币、北京二级工艺大师每月600 元人民币、北京三级工艺大师每月300 元人民币，同时要求工艺大师必须带徒2 人以上），但即便是中国工艺美术大师（特级工艺大师），每年的带徒补助也不到2 万元人民币，尚不及创作一件珍品所得奖励。对于当前的活态传承现状而言，培养优质的从业者是更为迫切和重要的，但用于从业者梯队建设的资金规模在用作奖励、补助等的北京市传统工艺美术保护发展资金的可数以千万元人民币计的总量中，占比仍然是非常低的。外省其他地方的带徒补助情况大体相类，每年针对每一名艺徒（备案的）的几千元的补助，是无法应付培养一个合格从业者所需的巨大开支的，仅仅是杯水车薪。

同时，艺徒的生存需求也对师徒制的效率产生制约。艺徒无法在没有任何收入来源的情况下学习传统手工艺术技艺，加之就业前景并不乐观，在没有现实收益、预期又很不确定的情况下，很少有年轻人愿意主动从事如此辛苦的职业。因此艺徒的来源一度被局限在正在行业中从事生产的从业者，以及工艺美术大师的亲属、子女这样狭小的范围内。再者，在鼓励工艺美术大师带徒的同时却没有相应的约束机制，对学艺期满后艺徒放弃从事传统手工艺术的选择没有任何约束。传统手工艺术行业从业者的收益增长需要通过从业时间的积累实现，因此具有一个较长的成长周期，增加了未来的不确定性，一方面影响艺徒来源，另一方面增加了艺徒出师后放弃从业的可能性。

在活态传承中，由于物质性的内容是易见和易于掌控的，因此容易使后来者往往更多地关注物质性内容而忽略了精神性内容。同时，在传授方面普遍存在的衰减也造成了后来的从业者在获取精神性内容方面的减退。传统的师徒传授，其培养效率取决于师父的水平和保守程度，以及徒弟的悟性和勤奋程度。“高水平+ 低保守”“高水平+ 高保守”“低水平+ 低保守”“低水平+ 高保守”“高悟性+ 高勤奋”“高悟性+ 低勤奋”“低悟性+ 高勤奋”“低悟性+

低勤奋”，师徒间匹配的组合至少会有16 种情况，最能趋近于100% 效率高度的概率不超过6.25%。而学校教育在师生的匹配方面理同师徒，只是较师徒传授的环境更为开放和多元，但在操作方面的传授和训练不及师徒传授。学校教育的优势在于精神性内容的获取相对丰富，使得学校教育培养的从业者在创造性方面更具优势，从而提高了趋近于100% 效率高度的概率。再者，考

察、对比行业中的从业者在创作持续的时间和产品表现，出自学校教育培养体系或接受过学校教育训练的从业者，总体效果要优于单纯出自师徒传授体系且未受过系统美术训练的从业者。

②学校教育尚待恢复。从长期从业的效果对比来看，学校教育培养的从业者展现出在创造性方面更大的优势。学校教育在根本上改变了传统手工艺从业者培养的思想和方式。首先，从业者的培养从相对封闭的环境改为相对开放的环境，使从业者获得较为开阔的视野和活跃的思路，能够接触到更为丰富和多元的事物及知识。其次，在教学内容中，工艺技术只是其中的一部分，更为重要的是绘画、雕塑等美术类课程，包括透视、解剖、色彩等的训练，使从业者得到系统的造型能力的训练。最后，教学模式相对较为活泼，鼓励从业者在学习训练的过程中调动思维、释放个性的能动性。因而，学校教育为从业者奠定了较好的绘塑基础，强化了从业者的造型能力，而多样化、多元化知识的涉猎使从业者的素质和综合能力得到提升，这些方面的锻炼和积累最终转化为从业者的设计能力，而基于工艺操作的设计能力是支撑从业者达到核心地位并能持续较长的工艺职业生涯的关键。一些在中华人民共和国成立前便已成名的老艺人，如杨士惠、潘秉衡等，在20 世纪50 年代还积极参加到艺术院校的进修学习，弥补绘画、解剖方面的知识，使自身的创作得到不断的提升。得益于学校教育提供的环境和平台，提升了从业者从各种事物或现象中抽取创意素材和创意形式的能动性，当在生产实践中进一步强化了技术能力之后，便能够较为容易地突破制约传统手工艺从业者个人职业生涯发展的瓶颈。

1984 年，北京市工艺美术品总公司选取北京绒鸟厂作为创意设计试点。此前，北京绒鸟厂常年生产的常规产品主要是小绒鸡、小绒鸭等产品，厂内的技师、工人从入行起就是做这些产品，因而只知道能制作这类产品。虽然传承了传统技艺，但没有任何发展，生产的产品无法满足新时代的审美和消费的需求。总公司抽调北京市工艺美术研究所、北京市工艺美术品总公司职工大学和北京工艺美术学校的设计人员与教师，到北京绒鸟厂与工人合作，边设计边制作。当设计人员与教师们熟悉了工艺之后，依据丰富创思产生的形态可爱、色彩缤纷的卡通动物、卡通人物等众多新奇形象琳琅满目地呈现眼前。厂内的技师和工人们对此惊诧不已，突然发现原来自己掌握的材料和工艺居然还能做出这么多新鲜的创意产品来。经过1 个月的创新开发，把几百

件创新产品送往王府井工艺美术服务部接受市场检验，销售这些产品的柜台前被挤得水泄不通，仅仅一天的时间，新产品被抢购一空。当设计人员和教师离开之后，北京绒鸟厂的技师与工人们又恢复到制作小绒鸡、小绒鸭类产品的状态，厂领导面对这样的情况也是无可奈何。

然而在现阶段越来越显著地表现出学校教育培养的学生难以安心于较为辛苦的传统手工艺术的工艺学习和工艺生产。由于技艺的养成需要至少三到五年的工艺操作实践和经验的积累，因此高校毕业的学生所面对的是一个机会成本高昂的抉择。而在另一个方面，目前择业从事传统手工艺术行业的高校毕业学生常常是乐于设计而不安于制作，不能自觉加强技艺水平，从长期而言，势必制约高校毕业学生跻身于核心从业者之列。因此，创造性优势只是一个方面，并不意味着技艺的全部内容，需要对此具有客观的认识。

2010 年之后情况有所改善，但仍然不足以满足有效的活态传承的需要，规模和素质均不足。2010 年，北京象牙雕刻厂接收了七名北京工业大学艺术设计学院的毕业生（大专学历）。此前，进入传统手工艺术行业的高校毕业生凤毛麟角。因行业发展的不景气，各大师工作室、企业主要录用原行业内的从业者。一则是就业前景的巨大不确定性，再则是院校毕业生只有美术基础，如果要从事传统手工艺术的创作还需要从零开始学习工艺操作，而要达到较高的工艺水平至少要再花费三到五年的时间。当时的学校教育都已转为艺术设计教育，与工艺美术的教育相去甚远。自2010 年起，入行就业的院校毕业生逐年增加，并且择业的范围已不局限于所在地。如北京、上海等多有外省市学生就业。尽管专业上仍不匹配，还不能覆盖各个门类，但从规模和素质来看，从业者的培养已得到初步的改善。国家艺术基金的培训项目、非物质文化遗产保护范畴内的各种传承人研修班等，也对从业者素质提高做出尝试。近年来，新疆职业大学、上海工艺美术学院、苏州工艺美术学院、中国美术学院手工艺术学院、四川美术学院手工艺术学院等众多院校的传统手工艺术领域的人才培养日益发展，多家高校，如北京工业大学艺术设计学院、北京联合大学等新开设工艺美术系或工艺美术学院。再者，如位于浙江省东阳市的广厦学院为特定的传统手工艺术门类培养学生，众多高校与大师和大师工作室、企业建立合作培养关系，设立培养基地，针对传统手工艺术的培养规模迅速增长。但是，以目前的形式、规模和质量，并不能满足有效的活态传承的需要。在规模上，活态传

215

承更需要的是兼具美术基础和工艺操作能力的从业者。这是当前多数本科类高校无法提供的，而职业技术学校则能有效提供，但受制于无法解决学历和专业技术资格等问题，职业技术学校的招生数量极为有限。其中能够达到需求标准的又要打折扣。另外，现在的职业技术学校学生的专业门类分布极不均衡，总体上，玉雕类的学生占据了绝大部分，陶瓷、金属工艺、木雕等数量有限，漆工艺则相对较稀少。高等院校的手工艺专业多为陶瓷、金工首饰、玻璃、纤维、漆艺等。其中学习漆工艺的主要都是漆画，而漆画的工艺成分非常有限，难以归属到传统手工艺术范畴，学习其他漆工艺的比例极低。由此可见，虽然在比例上与行业现状有所对应，但在门类分布上的不均衡并不是学校教育所应有的面貌，这种不均衡无法满足活态传承的需要。在更为重要的素质方面，无论高校还是职业技术学校，都存在着较大的缺陷。由于普遍没有明确、科学的素质结构的认识和素质培养的目标，因此在课程设计和授课内容上都不符合应有的要求。学生的素质结构没有得到必要的改善，素质水平也没有质的提升，入行就业的学生大部分都如同重新学习。这样的培养成果实际上存在着很严重的浪费，其中最

主要的就是时间的浪费，而时间对于中国传统手工艺活态传承而言是极为宝贵的。如果学校教育不能充分、有效利用学生在校学习的4~5年的时间，那么，这样的浪费就过于奢侈了。因此，学校教育尚难以有效地为行业中的师父们补充适合需要的艺徒。而国家艺术基金的培训项目、非物质文化遗产保护项目代表性传承人研修班等培养模式则呈现越来越明显的失效。担任授课的教师并没有充分的活态传承的经历和经验，只是将自己的一些课程内容简单复制过来，不同班级的课程内容缺少变化，不能满足从业者、传承人的学习需要。对于从业者、传承人需要补足的解剖、素描、色彩等方面的内容，却无法以正确的方式为从业者和传承人讲清楚为什么要学，这些补充培养要么引起非议，要么成为走过场式的完成任务，无法帮助师父们有效提升艺徒的素质，对活态传承失去了应有的作用和意义。继续教育虽有较大发展，但仍受制于整体认识的模糊而没能达到应有的效果，“镀金”的成分大于素质的提升。

传统手工艺的活态传承是艰苦的，需要从业者的安心和坚持，对于濒危的技艺甚至是一种安贫乐道的状态。在当前阶段，面对快速多变的社会节奏、光怪陆离的物质消费，面对形形色色的外部诱惑和各种生存的压力，极

少有年轻人能够对传统手工艺给予长远的期望而安于技艺的学习、坚守传承。而最近十年间行业发展的巨大波动，更是加大了未来的不确定性。社会的转型进一步凸显出目前中国教育的问题：学生的学习并没有和远期的就业相关联。在进入大学之前，学生并没有通过义务教育阶段的学习明确自己未来的发展方向。即使是进入了高校，学生的择业目标依然是不清晰的、未知的。在毕业后所从事的职业能与所学专业相匹配、相对应的则是属于较少比例的。在这样一种缺乏个人职业规划的培养体系中，传统手工艺行业的从业者的补充同样表现为极大的随机性和不确定性，同时，从业者也具有较大的不稳定性。

③低效率的培训不能提供补充。来自行业的给予师徒传授模式的支持不足，无法提高现行师徒传授模式的培养效率。短期的艺徒培训虽然是通过工艺美术行业协会有组织地进行，但在课程设置和学时方面与有效活态传承对从业者实际需求之间存在较大的差距，不能满足传统手工艺可持续发展的需要。例如，尽管北京市工艺美术行业协会使用保护资金为艺徒开办专业培训班，但培训班只培训美术基础（包括素描、工笔、书法、图案等），并不能教授专业技术，不适合企业的需求，因此很多生产单位仍需要从外省市招聘年轻的技术工人。再如，在苏州曾经举办过两期苏绣培训班，每期培训班有50名学员，但在培训结束后，参加培训的共计100名学员却没有留存在苏绣行业从业的。苏绣培训班的例子说明，仅有系统培训是不够的，没有相应的配套措施仍不能有效地将学员留在行业中。不能有效地为行业输送合格的从业者，那么培训就是失效的。

传统手工艺行业的从业者个人的职业生涯规划缺失的累积，降低了从业者整体的学习能力和自我提升的意愿。现有的从业者在进修、培训方面少有作为。一方面受到客观因素的影响，而主观方面主要是出于几种情况。一是，从业者无法从繁忙的日常工作中脱身。二是，从业者认为进修的内容与所学过的内容重复。三是，自认为年龄已大，学习的意愿和能力都下降了。

四是，培训质量下降，参加的态度也就不那么积极认真了。学习能力的下降在现代管理中被视为个体老化的一个表征，表明作为资源的可开发性降低，是从业者发展停滞不前的一个重要标志。这种停滞和退化也降低了传统手工艺活态传承的活力。

④从业者缺少主观学习意愿。清晰明确的愿景是从业者个人的职业生涯

217

规划的核心与依据，直接作用于从业者的选择和行为。在中国传统手工艺行业当前的发展阶段，因有效的行业层面的组织形式的缺失，并没有一个能够生发传统手工艺的愿景的主体。失去了愿景对从业者来说传统手工艺的未来便成为模糊的、遥不可及的，甚至是虚无的。在这样的心理作用下，大师工作室和私企这样具体、现实的小团队、小组织的存续就是从业者所需要关注的全部内容了。其行为的准则仅仅限于眼下的、微观组织的层面上。从具体的从业者个人到工作室或企业都表现出愿景（个体的及共同的）的缺失。作为从业者个体，无法自觉产生出明确的对传统手工艺的愿景。个体对宏观发展的愿景主要是来自行业层面组织的给予和指导，而个人发展的愿景则在组织的共同愿景下渐渐清晰和明确起来。没有愿景也就无从构建从业者个人的职业生涯规划。而传统手工艺的活态传承是以从业者为基础和核心的，因此从业者个人的职业生涯规划对活态传承有着重要的制约作用。

1999 年的国有小型企业改革将传统手工艺行业的从业者完全推向市场，在这时真正意义上的个人职业生涯规划才有了贴近从业者的机会。现有的大部分从业者基本上是在1999~2005 年这段时间做出了自己的职业的明确选择——留在行业中继续从事传统手工艺生产。但处于基础层级的从业者的个人职业生涯规划也仅此而已，才露端倪便消失了。在进一步的个人职业发展目标上，则完全是依靠个人从业的惯性的推动。因个人在行业中所处层级、地位而各不相同。国家级的工艺美术大师或是成立了工作室和公司，或是以技术入股私企，他们的目标主要是保持所在的公司或工作室的正常运转，继续个人的创作、艺术追求。省市级的工艺美术大师有的跟随国家级的工艺美术大师从事设计制作，有的自己成立公司或大师工作室，他们的主要目标一方面是保持公司和工作室的运转，另一方面是取得更高一级的大师称号，提升自身的地位。在大师团队中的操作工人目标则非常简单——维持现有的工作。受到设计能力的限制，操作工人极少能进入大师的行列。另外，相对而言，现有的待遇已有较大提高。目前，虽然产品销售受到市场不景气的影响，但传统手工艺行业的人工成本普遍较高。依据门类、地区的不同，熟练工人的工资从人民币6000 元/月到人民币20000 元/月不等。对于传统手工艺行业的从业者来说，做出其他选择的高昂的机会成本使他们更乐于选择安于现状。

对于未来，每个人都会有自主的评价和选择，但这种评价和选择常常带

218

有主观性、盲目性、自发性和不确定性，是分散的和个别的。在计划经济时代，传统手工艺行业的从业者个体的行为特点不会对国家战略和行业发展规划构成影响，强大的行政力量能够克服这些个体主观因素的影响。而当完全转变为市场经济之后，在没有了行政力量的干预后，个体的行为特性便会

使国家战略失去了有效的作用途径。

现阶段，传统手工艺术行业的各大师工作室和公司仍然沿袭着传统的管理模式。由于组织规模小，在短时期内尚无建立并施行现代管理的可能，对于职业生涯规划的关注则完全依赖于从业者的个人认识。现阶段的传统手工艺术行业的从业者在入行时并没有十分明确的目的性。多数居于核心位置的工艺美术大师都是在20世纪50~60年代入行的，当时的目的一是谋生、二是为国家建设服务，指导思想就是“干一行，爱一行”。学校的毕业生是由国家统一分配到工厂，而后再由工厂分配到具体的岗位，个人没有更多的选择余地，因此根本谈不上职业生涯规划。在20世纪的传统手工艺术行业发展和传统手工艺术的活态传承过程中，行业的发展就是从业者个人的职业生涯规划的全部内容。

作为团队核心的工艺美术大师同样无法给其团队成员一个明确的愿景。以大师团队现有的稳定程度，以及对团队规模的控制（控制在16~17人以内），表明大师的目标主要是维持现有团队的生存状况，没有能力做进一步的扩大或更长远的发展。从刺绣、景泰蓝、雕漆和花丝镶嵌这几个门类的大师团队可以看到，缺少梯队支持的现状使大师没有能力扩大规模，而大师工作室作为个体组织也不具备梯队建设的能力。大师团队中的大部分基础层级的从业者也由于年龄偏大、文化水平和技术能力低等因素的制约，没有谋求更高水平发展的能力和意愿。与此相应的，当前传统手工艺术行业内的从业者表现出相对的稳定性，流动较少。相应地也造成活态传承的活力和持续性的不足。

目前，职业生涯规划还只是一种个体的、自发的、模糊的行为选择，其成因是基于从业者个体发展目标引领的战略的缺失。没有职业生涯规划作为支撑，行业层面的战略实施就没有足够的基础，在完全市场化的环境中，战略不能有效向下贯彻。行业中的年轻从业者表现出的不稳定性的一个关键就是缺少组织给予的职业生涯规划的指导和帮助，组织并没有对他们的价值、需求 and 能力结构予以关怀和把握。对于大多数年轻从业者，没有明确的职业生涯规划的指导，是没有坚持下去的理由的，传统手工艺术行业从业者的构

219

成与素质的优化便没有了充分的基础。

职业生涯规划是中国传统手工艺术行业发展中对从业者的培养和管理进行完善的关键内容，以从业者之于行业生存发展的特殊意义，从业者个体的发展制约着从业者整体的发展，从业者整体的发展制约着行业的发展。以传统手工艺术行业的从业资格来看，进入行业的难度很大，相应地，退出行业对从业者而言同样是一种艰难的选择。然而，行业的目标却不是从业者个体目标的集合，从业者已将自身的发展融入所在的工作室或企业的发展之中，那么，从业者个体的差异决定了目标之间的差异，以及和行业发展、活态传承目标之间的偏离。因此，对从业者个体发展需要的重视和把握，是从根本上建立起对行业发展和活态传承目标的共识。

（2）培养不足制约从业者结构

对从业者的资源开发和梯队培养是行业从业者的主要来源，从业者存量和增量的萎缩使整个系统的运行失去了物质基础。从业者培养对从业者结构既有积极作用，也存在消极作用，两种作用此消彼长，一旦从业者培养不能对从业者结构产生积极作用，便立刻转向消极的一面。

在从业者培养的过程中，从对从业者实施现代科学管理的角度提出的从业者的需求是对从业者进行培养的主要依据，结合从业者培养的相关制度，驱动教育培训机构实施从业者的教育、培训，经过评价形成从业者的有效供给，对已有的从业者结构产生影响。在从业者培养体系中，需求、制度和机构、评价是产生从业者有效供给的必要要素，缺少其中任何一个要素，都会造成有效供给的下降。

经过自20世纪80年代中后期至21世纪初的二十多年的发展，传统手工艺行业从业者的培养体系已经是面目全非。首先是缺乏需求，由于是以行业发展战略直接指导培养的实施，故而缺少基于从业者结构规划、数量规划和素质规划而形成的合理的行业发展需求。改制十余年，行业管理者长期处于空缺的状态，由管理归口的政府部门充当了行业管理者。2003年以前是经济贸易委员会，2003年以后，先后是发展和改革委员会、工业和信息化部。与20世纪行业管理者代行制定从业者培养计划相似，政府部门的越位造成在从业者培养上仍然沿用了以行业发展战略代行从业者培养和管理职责的旧模式。因此，在从业者的结构规划、数量规划和素质规划方面依然粗放和不明确，缺乏理性和客观性。其次，是没有教育培训制度和机构提供实施保障，尤其

220

是改制以后，宏观的行业层面组织形式解体，原有的教育培训制度随职能部门一同消失，学校的转、停使教育培训实施的具体手段丧失。尽管目前企业对从业者存在较大的实际需求，但没有相应的制度和机构，这种需求便无从产生作用。最后，没有对从业者培养效果进行的评价，培养的效果只能是通过企业对从业者的使用产生事后评价。与事前评价相比较，基于使用效果的评价具有较长的时滞，对从业者培养无法产生有效的能动作用，没有评价的培养是不可控的，存在着较大的资源浪费，降低供给效率。

目前中国传统手工艺行业的非均衡的专业结构形成了行业转型过程中的一个瓶颈。通过专业门类各自特点对比可以发现，玉雕专业是受客观条件制约程度最高的。玉雕原材料属于不可再生资源，随着玉石在自然界储量的减少，价格昂贵且逐年高涨。玉雕的设计创作是对天然原材料进行直接加工，表现手段完全依赖材料本身的颜色、性状。因此与其他专业门类相比较而言，玉雕虽然发展历史最长，但发展空间却最为有限，其未来发展直接受制于可开采玉石原料的自然储量。然而在这个专业门类中聚集的从业者规模显著高于刺绣、陶瓷、景泰蓝、雕漆、花丝镶嵌等专业门类，后者的产品生产对材料的依赖程度低，不是对天然材料的直接加工，可以通过改变材料的性状进行设计创作，表现手段丰富，扩展空间大。在产品的市场化和社会化方面，玉雕由于原材料价格昂贵，社会化程度低；而刺绣、陶瓷、景泰蓝、雕漆和花丝镶嵌等则由于原材料价格相对较低，因而适宜量产，易于实现产品的社会化。自发的非均衡配置将从业者所具有的创意设计能力中的一大部分压缩在一个狭小空间内。

对从业者的培养一方面是通过增量为从业者结构提供补充和更新，另一方面是针对存量进行的改造。两个方面相互结合达到使结构优化的效果。从业者培养对结构起关键作用的是对从业者素质结构的优化。素质结构是从业者结构的核心内容，素质结构对整体结构产生基础性制约。目前传统手工艺行业从业者的培养以非传统的师徒传授为主要模式，这种模式具有的明显

的封闭式、技能型特点，背离了传统手工艺现代发展对素质养成的需要，不能达到从业者的素质优化的目标。因此，目前从业者培养不足的关键在于素质教育的不足，就不能从根本上对从业者结构产生积极作用。

221

第二节 明确评价的作用点

针对传统手工艺活态传承系统，评价体系所做的评价不能使用一种泛泛的评价。通过传统手工艺当代发展过程中的各种问题现象能够看到，评价的泛化会造成对象的模糊，无法突出重点并对其实施有效控制，还会造成标准的模糊，难以客观、准确地检测和描述对象所达到的程度和水平。必须要明确系统中评价体系的核心作用点，评价也具有层级的划分，对于各要素、各环节的不同层级的评价都必须统合于活态传承系统有效运行的方向和目标，才不会相互干扰。

一、变单独要素评价为二要素作用系评价

审视传统手工艺依托的系统，其中的构成要素可以划分为两个大类。其一是角色要素，对应着谁在、谁在做什么、应该由谁来做等问题。其二是关系要素，对应着存在什么样的关联、如何产生关联、需要什么样的关联等问题。通过前文中对要素层级的梳理，现阶段活态传承所依托的运行系统的角色要素和关系要素的运动中显现出的共性内容都与从业者相关，即各要素都对从业者从事传统手工艺生产、实现活态传承提供支撑作用。但是，在这样一种普遍关注从业者的情况下，活态传承机制又显现出低效和失效，表明各种角色要素和关系要素的作用没有产生充分效用，说明还有对从业者发挥重要作用的要素没有被重视，因而从业者并不是系统中唯一的焦点要素。从21 世纪初到目前为止的众多针对传统手工艺的科研项目以及资金支持项目来看，绝大部分都是从关注从业者和从业者行为的角度立意的。但在实践中，如果孤立地考察从业者，则常常限于只是从主观角色位置去观察和判断，不能全面地对从业者进行完整、深刻的认识。因此，需要引入客观方向的关注，即关注从业者生产的产品，产品如同从业者的一种镜像反映，能够从对向视角对从业者完成传统手工艺活态传承有一个全面的认识和判断。从最直观的表现而言，实现有效活态传承的核心脉络就是要让作为传承人的从业者能生产出“天时、地利、材美、工巧”有机统一的良品。“人之素质”和“物之质量”是传统手工艺有效活态传承的二要素目标系。只要保持住这两

222

个互为作用的关键环节的质量，就可将整个活态传承的链条有效串联起来。

由于活态传承中的一部分重要组成是无形的精神性的内容，难以直观评价和量化分析，但活态传承的目标可以通过从业者素质、产品质量予以直观反映，因此活态传承的有效性就可以通过从业者素质和产品质量的评价获得有形认知。

抽象到这两个具有直接相互作用的决定性要素之后，就能够解决机制的普适性的关键所在，不同品类的传统手工艺虽然在工具、技术、工序、材料等诸多方面均存在客观差异，而从业者的素质和产品质量则都是共通的，

没有本质的差异。因此，只要有效解决这两个关键要素存在的问题和缺陷，就可以使不同品类的传统手工艺术的有效活态传承的问题都得到解决。那么机制的设计就应当围绕这两个作用点展开。

基于此，对有效活态传承的认识需要解决的另一个重要问题就是科技和工具的发展对手工艺术的冲击。对这一问题的认识自“艺术与手工艺运动”以来一直困扰着学者和从业者。这种认识是建立在“机器、机械化生产是造成丑陋产品的主角”这样一种推论上的。但这是一种主观的自欺欺人的臆想。没有科学技术的发展，没有工具的进化，就没有人类社会的形成与发展。人就只能处于食物链的底端，在“恶劣”的自然环境和“凶猛”的捕食者之间挣扎求生。之所以造成“产品的丑陋”是因为从业者自身的素质、价值观出现了重大缺陷或扭曲。机械，乃至电子设备、数字技术等，不过都是人用以改造客观世界、改善生活条件的物质手段。它们都受到人的思想的支配，依然是人类双手的延伸而已。因此，现代的人们必须回转视角，从自身的认识上寻求解决之道，将责任推卸给客观物质只能是缘木求鱼，就无法理解科技进步与传统手工艺术传承发展之中似是而非的“矛盾”。例如，生产陶瓷产品的过程中，同样是手工制坯，由慢轮到快轮，由人工驱动到电力驱动，无论生产效率，还是产品质量都产生了极大的提高。再如，玉雕的琢磨过程中，从推测的最初的麻绳、竹片、沙子等，发展到水凳，再到现代的配置了金刚砂工具的电动磨玉机。20 世纪80~90 年代完成的“翡翠四大国宝”证明了先进工具并没有损害技艺的有效传承，并没有损害产品本身具有的工艺、文化、艺术和材料之美。如果依照目前执着于手工工具和手工技术的思路 and 认识，那么传统手工艺术只能倒退回原初的蒙昧时代，而这只能是文化的倒退。因此，有效的活态传承必然基于工具和技术的进步。否则，当后世研究现今这个时代时，如何能发现现

223

今这个时代在知识、智慧、思想、文化方面的进步？所以，传统手工艺术活态传承机制所要解决的是：第一，从业者要具有什么样的素质，通过什么样的方法使之具有如此素质；第二，从业者要创造什么样的产品，通过什么样的方法扶优汰劣，将产品的质量控制在标准范围内。

把控住传统手工艺术传承、发展的两个基本、关键要素：从业者的素质、产品的质量。中间环节实则并非紧要关节。天然材料的应用并非取之不竭的，而材料科技可以制造出越来越丰富的物质材料以供使用。工具和工艺也不是一成不变的，随着人类认识水平、科技水平的发展必然要形成推陈出新。只要人的素质保持足够高的水平，那么人总会有办法发明工具和技术实现对材料的加工改造以制成需要的物品。前人的成果只能是攀登的助力和阶梯，现在需要保障的是人能制造出优秀的产品。至于用什么工具、采用什么手段并无一定之规，亦可殊途同归。目前的困境在于人难以制作出品质优良的产品，这并非工具和技术的問題。核心问题是现在的人的素质存在偏差和缺陷，同时缺少人来指明不良的产品。因此，目前需要机制来解决这两个核心的问题。在这一对二要素的作用系中，一端是对从业者的塑造，另一端是从业者对客观事物的塑造，客观物直观反映出从业者被塑造的成果，而从业者又是借由对客观事物的塑造来表达自我的意识。要弄直一根线，如果只是对线段中间进行调整是无法将线弄直的，而从两个端点进行牵引拉伸，则很容易将线弄直。针对传统手工艺术活态传承的干预也是如此，没有对作为端点的从业者素质和

产品质量施加有效控制，就难以有效地“拉直”活态传承这条线。当前的症结恰恰就在于对从业者的培养和关注只将重点放在了“线段中间”的工艺技术的掌握和从业者数量上，无论是主观还是客观。忽视了可以将线拉直以消除过程曲折的两个端点的建设（图6-2），即：良好的从业者素质和优秀的产品质量。

图6-2 作用力和作用点

224

二、明确优秀产品

重新认识了产品在系统中的核心地位，明确了从业者和产品之间的相互作用的关系之后，在机制的构建中需要进一步明确“优秀产品”的含义和标准。之所以加强考评产品质量，也是为判明和推升从业者素质。

现在的行业中处于核心地位的工艺美术大师有相当一部分倾向于以艺术家来标识自身的角色属性。相应地，他们对自己的创作也以艺术创作的视角来认识。在行业内的研讨会和论坛上，有些工艺美术大师主张艺术是无价的，因此艺术也是没有标准的。以此引申出：只要是他们创作出的产品就是艺术品，就是具有艺术性的，就是好的产品。通过偷换概念取得理论依据。从整个人类文明进化的大历史来看，艺术可以是无价的，但艺术真的是没有标准的吗？

李政道先生曾经形象地比喻科学与艺术如同一枚硬币的两面。回溯那些传世的经典创作，不论是艺术类，还是手工艺术类，具有较高艺术水平的作品无不展现出科学与艺术的有机统一。虽然在具体表现形式上有着明显的不同，但科学与艺术所遵循的客观规律却是相同的。因此，艺术是有法可依的，也是有标准的。然而，艺术的标准并不是通过公式、数字体现的，个性化为其带来多样化的形式。即便如此，艺术依然有标准可循，那就是得到公认的传世经典产品，它们所承载和展示出来的丰富的文化性和高超的艺术性，使它们成为后世对“优秀产品”予以评价的参照物。再者，传统手工艺术产品与社会生活中的使用是相关的，在实用中得到完善发展。即使是逐渐特化退出实用，但其成熟的形制仍然是以实用功能所遵循的客观规律为基础的，如果背弃这种内在的制度和规矩，产品就会表现出各种背离艺术性的缺陷和丑陋。

第三节 制定明确、科学的战略规划

明确、科学的战略规划反映了引领战略规划制定思路的目标与中国传统手工艺术发展和传承的目标是否相符合。

对于中国传统手工艺术的发展和活态传承的有效持续，必须要清晰地认

识文化和经济的关系和作用。从现阶段的各种表现来看，在最近的两个阶段（第三阶段和第四阶段）一度是以经济为重心，通过经济的发展来推进文化的建设。当经济发展面临转型升级，在发达国家的文化产业繁荣的示范带动下，经济发展由传统产业过渡到传统产业和新兴产业并举，在这一转变过程中，以发展文化产业、文化创意产业替换了文化建设和文化发展的概念，将经济获益作为文化的重要职能，甚至是首要职能。但这种变化及之前的认识

都没有辨明文化和经济的关系和作用。文化和经济是有着不同的作用的，它们各自的作用目标也是不同的。虽然总体方向一致，但作用对象、作用点和作用效果均不相同。文化的发展和建设是为了价值观的形成和提升，而经济的发展和建设是对价值观形成支撑。基于这样的关系，文化的发展带动着经济的发展。虽然有“仓廩实而知礼节，衣食足而知荣辱”^A“经济基础决定上层建筑”等说法，但如果没有文化的统领，经济发展的水平则无法达到必要的高度，是无法满足人民仓廩实、衣食足的基本需求的，而经济基础制约的是文化成果的保持、价值观的保持和文化进一步的上升发展。文化产品的可获利性只是文化带动经济发展的一项副产品，并非文化发展的必然和主要，文化发展和建设的核心是对核心价值观产生作用，保持核心价值观的承续和进步。社会文明的发展成果中文化的发展是一个文明保持进步性和先进性的主因。文化的发展必然会带动经济的发展，而经济的发展却未必一定支撑文明的存续，物质条件的发达最易引发的是对既有成就的满足感所挟带的惰性。回溯历史，一个繁荣的文明的衰退并不是发生于王朝的末期，而是当其盛年之时，这种满足感所包藏的惰性便开始滋长，表现为文化发展的放缓或停滞不前。例如中国历史上宋、清两朝，宋的文化发展达到了一个较高的程度，其经济发达程度也是冠绝当时世界各国，但宋的文化并未能保持发展的态势，虽有经济之盛，但文化的裹足不前使宋之文明缺乏活力和动力，朽于内而辱于外，始终不敌北方的后发文明。清时之中国也曾雄视天下，但发达的社会经济并没有支撑上层建筑在时代的变革中形成发展，文化的衰退在堪称繁盛的乾隆朝便已显露出来，惰性滋生的自大、保守加速着与贸易顺差形成鲜明对比的文化的停滞和衰落，终致自毁长城，遭受后发之列强侵掠。而于传统手工艺行业，虽未有国之大，而理之亦然。对于中国传统手工艺的存续

A 黎翔凤．管子校注[M]．北京：中华书局，2012：2．

226

和发展，文化和经济的关系也是同样的。文化的发展作用于核心价值观，引领着传统手工艺的演进和发展，它在经济方面取得的成就是阶段性的环境造成的，不应以此为据而将经济作为它的主要职能。经济收益的转化只是发挥支撑作用，而如果在文化方面缺少发展的引领，便会如20世纪90年代，中国传统手工艺受到传统文化核心价值观的弱化的影响，几乎丧失了其存续的空间和存在的意义，再度濒于危绝之境。而21世纪初，传统文化的复兴、文化自觉的提升，才使得传统手工艺重新取得了生存的空间和环境。因此，作为传统手工艺活态传承有效持续的依据的战略规划，需要在国家层面明确其以文化发展为核心的思路，不能再延续此前的着眼于产值、就业和经济效益的经济目标引领的模式。

经济建设要依循经济规律办事，而文化建设也必须依循文化的规律来进行。战略规划制定，以及相应解读形成的政策、措施及进一步细化的办法、细则等莫不如此，也必须依文化规律而行。

在制定适用于中国传统手工艺发展和活态传承的发展战略规划时，需要将传统手工艺的活态传承视为一项文化活动，而传统手工艺行业是对这一文化活动具体执行实施的有组织的从业者的集合。而不能将传统手工艺作为一种经济性生产活动来对待，不能采用经济活动的、产业的思路。要使传统手工艺的活态传承达到有效，首先要对传统手工艺为什么要进行、

为什么要保持、为什么要传承有一个正确的认识，只有明晰了这一系列“为什么”，才能理清如何使之达成这些目标的思路（图6-3）。在现阶段和未来的发展中，传统手工艺术技艺的应用不再单纯是某类材料或某类物品的加工或生产，而是以其所延传的形式和理念启迪现代人以及后来者对传统文化中的核心价值观的认知、理解和认同，从而实现传统文化核心价值观的延续。而

227

图6-3 传统手工艺术活态传承作品展示

228

对于传统手工艺术技艺的保持则是借由特定的载体使传统文化所体现的核心价值观实现由传统向现代的传递、传承，以及转化，以达成文化的连续性和完整性。而传统手工艺术的活态传承则是保持文化的活力和动力，既需要前人留存的积累，也需要后人的不断增益，使文化保持发展的生命力，减少潜在的惰性可能带来的负效应。因此，适用于中国传统手工艺术可持续发展、实现中国传统手工艺术有效活态传承的战略规划的目标就是要使相应的整套机制保证以上三个部分内容的充分实现。并且规划的目标应当是去产业化的，传统手工艺术的文化功能决定了它的非营利性，而且它的性质和形态也已经不适合在后工业社会中直接的产业转化，传统手工艺术只是提供创意元素和创意思想的文化资源，并不是能够简单、直接地规模化生产商品的工具。要强调的是它对于现代中国人的价值观的影响，通过对价值观的提升来带动经济的继续发展，拉动相关的产业升级。打个比方，既然文化是居于顶层的，那么就要保持向上看，只有不断向上，才能不断对经济提出向上的要求；如果总是让文化向下去看顾经济的事情，那么它就无法提出向上的要求了，那么经济也就无从获知还有向上的空间而滞留于原地。规划既然是国家战略层面的远见，就应当调整机制，保持文化的向上的视野。

第四节 确立适合的组织形式和管理者

通过对比和分析可以发现，在这个系统中，第二层级中从业者（从业者素质）和产品（产品质量）是最为关键的要素，是整个系统运行所围绕的核心。那么第三层级中的评价体系就必须能够对这两个要素做出客观、公正的评价，使之能得到认知，以确保具有应有素质的从业者被培养出来，并能被有效配置到行业的组织形式中，以确保优质产品被生产出来。这些优质产品被消费者认知并消费。由此可以推知，第三层级中的评价体系的构建是活态传承机制实现有效的关键。而第二层级中的从业者素质和产品质量是核心作用点。但仅此尚不能真正达到行业整体的有效性，因为个体的愿景是难以涵盖行业发展的，活态传承的有效性含有极大的公益成分，因其成果需要持续地传递下去。这是依靠个体的自觉性无法保障的，因此必须通过有序的组织管理才能实现。因此，管理者或组织者这一第二层级要素是需要进行设计重

229

建的另一个重点。

机制作为制度和办法的集合的体现，制度和办法本身是一个方面，而由什么样的主体来组织相关各环节来实施制度和办法是更为重要的另一个方面。由于人的个体因素的差异化，对于制度和办法的解读也不同，从而造成实施

过程和结果上的多重问题与矛盾（有正效应和负效应），会使负效应被放大而使整个作用系统低效或失效。

当前活态传承存在的问题在于行业结构过度扁平化—多重、分散的单位和个体并存，相互之间缺乏共识，对于利益回报的期望各不相同，且并不完全符合活态传承本应的轨迹及其延长线，因而造成了传承人在认识上的不清。因此，需要建立起适合的行业层面的组织形式，使行业结构重新形成层次、路径、秩序和共识。

一、组织形式是系统运行的秩序框架

组织形式是系统要素按一定关系进行配置、形成相互作用的有序结构，是系统其他要素对“人—物”二要素作用系产生作用的路径的有序集合，是主管部门、管理者对行业实施有效资源配置、协调局部行为、控制个体与整体相统一的分解和整合的架构。作为一种关系架构，组织形式为管理者提供发挥职能的通道网络，也是“人—物”二要素作用系有效反馈各种作用效果的畅行有序的回路，达到有效传递作用和反馈作用效果。组织形式也是系统要素相互结合的一种关系的具体体现，以某种模式使各种系统要素配置到相应的层级和位置，达到作用关系清晰准确，减少冲突、重叠、交叉等，形成行业必要的立体层次，提升资源利用效率和评价的效果，消除负效应。适合的组织形式能够维持系统运行的有序性。

在中国传统手工艺艺术行业中，社会生产力是以置于一定的组织形式中的从业者形成的能力与功能为基础，而生产关系主要包括生产资料所有制、分配关系、协作关系等。通过对第二阶段、第三阶段和第四阶段的对比，组织形式的存在对于根据具体工艺门类形成的各自协作模式的维系和调控发挥了重要作用。在第二阶段和第三阶段社会生产力与生产关系并不能相适应的情况下依然维持了从业者的正效应（社会生产力在生产资料公有、平均分配，以及根据具体工艺门类形成的各自协作模式等关系中，形成的有效产出越高

230

则表明社会生产力与生产关系的适应性越好，从而从业者的正效应就越大；而有效产出越低，就意味着社会生产力与生产关系不相适应，从业者的负效应就越大）。而第四阶段，缺少了组织形式的维持，虽然社会生产力和生产关系表现出较第二阶段和第三阶段更高的适应性，但从业者的正效应却无法得到保持。

主要目标与战略确定了对组织形式的选择，而组织形式通过建立起特定的层级与分工、协作关系，对主要目标和战略具有支撑和能动作用。应对不同发展阶段的行业主要目标，中国传统手工艺艺术行业的发展过程中形成了不同的组织形式。对应微观层面出现的三种组织形式—作坊、合作社和工厂，在宏观的行业层面先是直线式的组织形式，而后转变为兼有职能式和事业部式特征的混合模式。这两种模式是在计划经济体制下和计划经济向市场经济转型的过程中采用的，其功能主要还是在于行政管理。而在现阶段和未来的发展中，侧重行政管理的组织形式已经不再适应行业的新形态。根据传统手工艺活态传承的现状，亟须建立一个新的适合的组织形式。

二、矩阵模式

不合理的组织形式造成生产力与生产关系的不相适应，而组织形式的缺失同样造成生产力与生产关系的不相适应。中国传统手工艺艺术行业的发展是建立在生产力发展的前提下的，而生产力是建立在具有一定生产关系的从业者的基础上的，因此借以配置从业者的组织形式的确立对于中国传统手工艺艺术行业的发展具有关键作用。

单个的经济体的良性运转并不能形成对行业发展的推动，分散的经济体虽然在目前表现出灵活性和竞争优势，但从长期来看，缺少必要的基础和支持。在对从业者现状的分析中可以发现，很多缺陷无法得到有效、及时的弥补正是缺乏行业层面整体、有序组织造成的。在很多公共效益高、经济效益低、成本高的项目上，如研究、开发、培训等，单独的经济单位是没有能力完成的，必须依赖宏观组织的规划、制度和秩序来实现。

确立组织形式推动中国传统手工艺艺术行业发展的核心内容，还是在于通过推动从业者的发展来支持行业的持续发展。当前中国传统手工艺艺术行业可依赖的核心从业者非常有限，主要分布在大师工作室和公司，由于具有较高

的技能和知识方面的要求，核心从业者的形成难度大、周期长，因而合理、充分利用现有核心从业者，同时有效增加核心从业者就成为宏观组织形式的一项重要任务。

对比不同类型的组织形式，矩阵模式适合于目前中国传统手工艺艺术行业的扁平化行业结构。多种所有制性质的企业相互独立、平行分布。这些企业具有一个共同的缺陷——缺少教育培训、研究开发、评价、营销等职能支持。由于企业规模和从业者素质结构的限制，企业自身没有能力进行相应的充分投入。因此，矩阵模式既可以通过配置职能“模块”的协作和服务实现对企业的组织化管理，又可以使企业通过资源共享获得职能支持实现发展（图6-4）。

图6-4 矩阵模式

同样是兼具职能式和事业部式的结构特征，但矩阵模式与旧的混合模式完全不同。旧的混合模式是将职能式和事业部式的结构在垂直方向上的排列，增加了管理的层级；而矩阵模式则是将职能式与事业部式的结构横向分布，更适合对横向分布的资源进行整合，强化了控制力度，提高了资源的利用效率。

现阶段，中国传统手工艺艺术行业中企业规模普遍较小，相互之间是一种

独立、平行的关系，各个企业对于研究、评价、教育培训、宣传、信息库、开发、营销等都存在较为迫切的需求，但企业自身缺乏足够的能力对这些进行投入，企业之间也没有联合起来建立和完善这些职能的可能，而这些职能又需要进行统一的规划配置。在这种矩阵模式中，生产单位自下而上便于与公共资源结合并实现充分利用；行业管理者自上而下通过提供研发、评价等服务和管理实施对分散的从业者进行组织和管理，将其整合成为一个协调一致的整体。

矩阵模式对于中国传统手工艺艺术行业的转型也具有积极意义。扁平化的结构增强了行业管理者对作为非物质文化遗产项目代表性传承人的核心从业

者的管理力度和深度，通过各职能“模块”监控、帮助传承人做好非物质文化遗产的保护，同时，相应的职能“模块”可以弥补生产单位在创意设计方面的缺陷，帮助生产单位实现文化创意方面的发展。

因此，对于改善传统手工艺术活态传承的有效性而言，矩阵模式能够提供从业者维度和职能“模块”维度的秩序，提升在这两个方向上的资源配置效率，并且使两者相互结合、作用清晰、可控，为及时、共享信息传递提供充分保障，以规范化和制度化支撑评价与培养的重建和强化。

三、管理者的职能转变

在贯通系统运行的核心的规划与政策之下便是要对推动、管理系统运行的管理者或组织者予以明晰和精减。目前充当组织者的部门、单位纷杂，出于各种利益，对从业者和企业造成了重叠、重复配置和资源浪费。经济因素干扰文化发展，使投机者攫取了本应普惠从业者的利益，并且干扰了评价体系的建立和运行，扰乱了行业和市场，使社会公众的视听被混淆。因此，在机制的重建设计中必须使充任行业管理角色者去十而归一，才能使整体趋向于有序一致。但在确定选择由谁来担当之先，首先要明确在新时期行业管理者或组织者所负有的职能。

1. 管理—制度规范

现阶段的管理者所应具有的功能之一是管理，但这并不是传统意义上的对从业者或者企业的行政管理。当前针对行业、针对有效的活态传承所要实施的或提供的管理主要是制度规范。目前行业协会等组织还是延续了计划经

济时期的旧制，仍然是行政管理的思路，并不符合行业发展和有效活态传承的需要。在新的社会发展时期，在保护、传承、评价这几个关键方面需要建立新的、科学的、完善的制度，而这必须是借由相适应的管理者来完成制定、并保障其执行的规范。制度规范的保障是优化活态传承的必要条件，也是将行业重新调控回到有序性的必要条件。同时，制度规范也是保护、传承、评价得以全面、客观、权威、公信展开的关键所在。因此，管理者的管理的重心要放在制度规范上，制度的破坏如蚁穴之溃堤，制度规范是长期被忽视的管理瓶颈。目前行业发展中的种种乱象正是因为制度规范的弛废。

2. 服务—基础性的、公益性的、事务性的

管理者的服务职能在一定程度上可以弥补核心从业者对于团队需要的不足。一个具有相应训练和素质的团队并不是每个核心从业者都能够建立起来的。既有人力资源的缺乏，也有资金的缺乏，毕竟人力成本是一项重大的负担。因此，管理者所组织提供的各项服务职能的支持，将为核心从业者解决发展的瓶颈，使活态传承专注和高效。

现阶段的管理者的一个重要职能是为行业中的从业个体提供服务。虽然大师工作室、大师的公司不在少数，但拥有训练有素的经营管理团队的却寥寥无几，绝大多数都是依靠亲属或者徒弟来帮忙打理，缺少必要的能力训练，缺乏规范性和系统性，而且还有很多核心从业者只能依靠自己来从事经营管理方面的各类工作，更是难以应对。因此，在申报、参展、信息资料的提供和留存等方面的大量事务性工作需要管理者为他们提供服务。因为这些工作是基础性的，并带有一定的公益性。因此，只有行业管理者

才有能力承担相应资源的组织，并且也应该由行业管理者承担此责任。这些工作其实也是与行业的资料信息库的建设相统一的。尽管初期是庞杂的，但一旦建立形成之后，管理者和从业者均可以借助这一信息平台便捷、高效地完成各种发布与反馈，政府部门与管理者可以动态地获取行业的状况，核心从业者也可以从事务性工作的困扰中解脱出来，将更多的精力投入活态传承的过程中。

3. 协调—沟通、信息充分和对称

在现阶段管理者所要发挥的另一个职能是协调。由于行业的整体呈扁平化，大量分散的、独立的个体因参与程度的不同而无法自觉地进行相互之间的协调。另一方面，政府部门的多头参与，由于隶属不同，也不能自觉

234

地实现协调。因此，管理者的存在能够对这种纷杂的关系进行协调，使之相互匹配，通过建立行业和门类的资源信息库，使政府部门、从业个体之间达成信息的充分和对称。当前的大部分从业者对于政府的政策并不能充分了解，能够被政策影响到的只是有限的一小部分。如果要增强政策的作用效果，就需要让尽可能多的从业者对政策有充分的了解。而政府部门又不可能对行业中所有从业者进行全面的了解，接触到的只能是其中的一小部分，这种局限性和不完整性使得对政策效果的评估以及对政策的修改和进一步制订新政策缺少全面和客观的支撑，形成政策的不适应和作用效果的不理想。因此，必要的管理者能够为政府部门提供充分的信息，使政府部门对行业的整体、从业者的情况有全面的、动态的了解，使信息达到充分和对称，可以改善宏观的调控，可以增强个体的自觉，从而使活态传承的环境和基础得到优化。

如果对市场需求较好的品类进行投入，则回报率相对较高。但对于文化建设来说，无论经济效益的好坏，各品类的回报率或贡献率是没有差别的。在现在国家扶持资金并不充分的情况下，不能均匀分配，必然要有所倾斜，如何选择才能维持公平是行业管理者面对的困难选择。在评选申报中同样存在这样的选择难题，生存状况较好的品类从业者规模大，符合评选条件的从业者的绝对数就大；而生存状况困难的品类从业者数量较少，符合评选条件的从业者相应地也就稀少。是否需要兼顾？如何使产业生态保持平衡？再者，如京、沪、穗这样的多品类聚集地，少数的行业管理者所具有的专业认知并不能覆盖所有的品类，又如何能确定各个品类在选择中所应具有的权重呢？如北京市，因为发展的需要汇聚了数十个工艺品类，但其中最突出的莫如“燕京八绝”，而在这“八绝”中又有“四大名旦”^A。如不能合理权衡，势必会造成优者更优、难者更难。例如，北京市经济和信息化委员会组织开展的“北京市工艺美术大师示范工作室”的评选和奖励，其资金奖励的对象是场地设施完备、经营状况较好、资金充裕的单位，但在实际的资金使用效果上，政府提供的有限资金对于这些符合申报示范条件的工作室而言不过是锦上添花而已，虽有不为多、无亦不为少，而对于真正需要扶植的困难单位来说则不啻为雪中送炭。从实际的行业发展状态来看，缺少有效的协调造成整

A “四大名旦”指北京玉雕、北京景泰蓝、北京雕漆、北京象牙雕刻。

235

体散漫，工艺水平徘徊不前。因此，从以上各个方面进行考量，目前这种延续大综合式的管理模式并不适应传统手工艺发展的需要。

四、职能决定管理者的选择

在对应于人的从业者素质和对应于物的产品质量这个通过作用和能动作用联结在一起的二要素作用系之外，还需要一个产生作用者，或者说是执行者、组织者。这个产生作用者是传统手工艺活态传承系统的控制和协调的角色担当，使系统各要素的作用力有效集中、分布于从业者素质和产品质量这一对作用点，将它们之间的“连线拉直”。

在保证机制有效性的系统中，针对组织形式进行修复是保障系统良性运行的关键，而修复组织形式的关键则是明确管理者。制度的建立和完善是管理者配合政策、措施的相应职责。由于管理者的缺失不明，造成制度漏洞百出，从业者的构成与素质受到多重负面影响，进而对活态传承产生消极影响。

没有明确的行业管理者，就没有行业发展战略的制定者，也就没有对行业目标的解读、分解和具体化；没有行业的管理者，行业层面的组织形式就无法确立和保持。即便是如上海、苏州、乌鲁木齐、扬州等行业状态较好地区，行业管理者或组织者并非明确、单一的，类似于联合管理的形式，其中的自发性更突出，组分的多元化蕴含着不确定性。虽然具有借鉴意义，但鲜明的个性化特征缺乏持续性和普适性。因此，明确的、单一的管理者或组织者的模式更具普适性。正如挈领顿裘，百毛自然随顺，行业管理者的确立是一系列问题解决的关键所在。

例如，在“十三五”规划中提出的“全面振兴传统工艺美术”，那么对于规划的政策解读应该是什么？由谁来做解读？现实情况是，在长时间没有任何具体内容、目标的情况下，各级政府部门、企业和个人都纷纷根据各自的利益和对于传统手工艺行业发展的认知，开始对这一抽象概念进行解读和演绎。由于缺乏统一的认识和统筹，这些个体性的理解与实践必然带有极强的主观色彩，是为了各自的局部或个体利益服务的，而不是为了“振兴传统工艺美术”这一核心目标，这并没有被当作共同的认知基础和价值标准。因此，虽然会有局部的繁荣景象，却于大局无益。分散的、粗放式的个体行为增大了行为与目标之间的离散度，延长了无序、混乱局面的持续时间。而目

前每增长一段时间的消耗，都会造成对传统手工艺资源的浪费和散失。有限的核心从业者资源是无法与时间的消逝相抗衡的。因此，组织和秩序是传统手工艺发展、振兴的关键保障。市场并非包治百病的万灵丹。随着社会的发展以及体制因素，市场也会产生出前所未有的问题，要及时有效地解决问题，就应给予必要的干预，以减少因问题的积累、放大而造成的不可预测和估量的损失。

目前，中国传统手工艺行业依照隶属关系，是归属工业和信息化部管理。

那么，由谁来担当传统手工艺行业的管理者？以北京市的传统手工艺行业为例进行说明。

选择一：曾经的北京市工业促进局，如今的北京市经济信息委员会？作为北京传统手工艺行业各个企业的归口管理部门，作为管理整个北京市工

业企业的政府机构，北京市工业促进局抑或北京市经济信息委员会不可能成为北京传统手工艺术行业具体的战略制定者，只能是提出宏观的目标方向。在2003年北京市工业促进局提出的《北京工艺美术行业发展规划纲要》中，基本思路、发展目标、内容任务等多与北京传统手工艺术行业发展的客观需要相左，并且发展的历史和现状都表明北京传统手工艺术行业并不适合作为工业企业来进行规划管理。因此，无论是前身的北京市工业促进局，还是现在的北京市经济信息委员会，不适合担当北京传统手工艺术行业的管理者。

选择二：北京工美集团股份有限公司？在股份制改造之前其曾经是北京传统手工艺术行业的管理者，但现今它已不具备充任行业管理者的条件。首先，北京工美集团股份有限公司属于一般的经济性质的企业，其关注的是自身的盈利，具有必然的趋利避害、好利恶责的行为特征，对于社会效益大于经济效益的投入不能引起企业的兴趣，没有能力担负起教育、保护、研究等公益性职责，而能够在短期内实现利润最大化成为衡量一切的标准。其次，北京工美集团股份有限公司自有的从业者配置在专业结构、素质结构、功能结构等方面与行业发展需要存在相当差距，难以充当行业管理者角色，无法指导、引领、管理整个行业的从业者发展。

选择三：北京市工艺美术行业协会（对口工业和信息化部），或者北京市工艺美术学会（对口北京市科学技术协会）？从对口管理的序列无法适应现阶段及未来传统手工艺术发展和活态传承的职能需求，并且此两者的从业者配

237

置无法满足行业管理和组织的职能转变的要求。

目前传统手工艺术行业的管理仍然是由各地的工艺美术协会充当行业的管理者或组织者，在具体的效果上因与各地工艺美术协会自身的素质相关而有所不同。工艺美术协会直接面对的是各地所具有的全部传统手工艺术品类，区别只在于该地品类的多少。但在涉及利益分配、比例协调时，这样的管理模式就会暴露出品类之间的矛盾。因为传统手工艺术的各品类之间存在着很大的差异。例如，同为雕刻类，玉雕的规模最大，产品因原材料的构成而价值普遍较高；而竹雕、砖雕、砚石雕等因受众群体的制约而较为小众，产品价值也有较大差异；而骨雕因材质的制约，其市场和产品价值均有限。再如织染绣当中的刺绣和缂丝，由于工艺上的难度差异和市场受众的规模的不同（缂丝由于工艺的难度非常高，工期漫长，使得自古便有“一寸缂丝一寸金”之说，在海外市场急剧收缩后，其产品主要面向少数收藏者以及博物馆的藏品修复，但这两方面的市场空间有限，缺乏开发的潜力），缂丝的从业者规模和市场占有量完全无法和刺绣相提并论。在这样的差异下，如果笼统地将所有门类无差别化地进行管理，那么对应生存状态困难、生存状态良好的品类都会造成不公平。经济效益的不同，使得不同品类对于地方发展的贡献率不同，同样是对传统手工艺进行扶持，市场有限的品类是纯粹的投入，回报率低或者就是没有回报。

从隶属关系上看，工艺美术协会对应的主管部门是工业和信息化部。仍然沿用了市场化之前的工业制造业的管理思路，其考量指标是以产值、效益作为首选，因而规模、效益好的工作室和企业更会受到重视，甚至在大师评审时还对大师的经济贡献进行要求。而在现在的国家文化战略规划下，诸传统手工艺术品类并不适宜直接产业化发展，全部的传统手工艺术品类在文化

建设方面的功能更加重要。因此，工艺美术行业协会并不适合传统手工艺文化转型的发展需要。工美集团公司因其作为企业必以盈利为先，同样不适合充此任。

此外，新疆和田玉信息联盟提供了一种新型的管理者模式。新疆和田玉信息联盟的构成与职能，对于现阶段的传统手工艺的传承和发展具有积极意义和借鉴意义。这一组织是在市场充分发展的情况下应运而生，由工艺美术协会、工艺美术学会、国家珠宝玉石检测中心、工艺美术大师、玉雕大师、学者、资本所有者等机构、公司、个人共同组成。这种多元联合的组织是行

238

业发展的必然模式，是值得其他地区、其他工艺门类予以借鉴的。目前，该组织一方面通过对和田玉籽料、山料的标准的制定，对和田玉原材料强化客观评价，为市场、为消费者提供明晰的信息，使消费者能够进入一个良性的环境中，敢于投资消费。排除虚假信息等的干扰，使从业者和消费者共同发展获益。另一方面实现了和田玉交易所的成立和运营，推动了玉雕行业和市场的秩序化发展。

但是，在现阶段和田玉信息联盟的作用主要还是集中体现在材料的规范方面，对于产品则尚无法给予有效的干预。因为评价者的构成在专业审美和综合素质方面存在差异，且无法达成统一的利益目标。尤其是资本所有者的话语权，资本所有者的消费偏好仍不足以反映出产品的客观的艺术性和文化性。因此，资本所有者的资本投入并不意味着他们便能拥有相应的评价从业者素质和产品质量的能力，在现阶段反而会造成对从业者素质评价的干扰。因此，新疆的模式虽然具有先进性和积极作用，但对于保障传统手工艺活态传承的有效性方面而言，还存在着较大的缺陷，尚不能充分满足当前及未来的一段时期内传统手工艺活态传承机制持续有效的需要，有待进一步完善。

新疆的模式有其创新性和合理性，但不具有持续性和普适性，主要是资本所有者的参与。如何保持其客观性是一个不确定很强的因素。但市场的反馈是重要和不可或缺的，而如何引入又是一个新的课题。

否定了以上各种选择方案，究竟由谁来担当中国传统手工艺行业的管理和组织呢？从中国传统手工艺行业目标性质的变化趋势来看，文化性必然居于主导地位，因而不适宜再作为工业制造业进行管理。目前中国传统手工艺的代表性专业品类都已成功申报获批成为国家级或省市级非物质文化遗产保护项目，其未来的生存发展形式将以非物质文化遗产保护和文化创意为主流。因而，行业总体发展在相当长的时期内必然是以完善非物质文化遗产保护为基础。文化的问题不可能纯粹依靠市场化获得有效解决，必须有政府的干预。以保护资金为基础，由文化管理部门组织从文化、艺术、科研等领域，及院校、民间机构等多种来源遴选的专家学者组建传统手工艺行业的管理和评价机构。结合企业投资，建立配套的各种职能机构，包括评价、教育、研究、开发、营销、宣传等。对现有的传统手工艺行业的企业通过职能资源的提供强化组织管理，通过对评价的权威性和客观性的提升来强化

239

对现有行业核心从业者的管理和培养。

在目前的各类组织机构中,相比较而言,非物质文化遗产保护系统更适合担当传统手工艺艺术行业的组织管理者这一角色。首先,传统手工艺艺术都已被纳入非物质文化遗产保护的范畴之内,在开展认定、保护的一系列工作中,非物质文化遗产保护已能形成较为系统的组织。作为传承人的从业者普遍对非物质文化遗产保护的认同程度较高。其次,非物质文化遗产保护中心或非物质文化遗产保护协会属于非营利的机构,组织的各项活动、展览都有政府资金支持,且不以经济效益为衡量指标。再者,非物质文化遗产保护系统更注重文化内涵方面的延展,符合活态传承的需要。因此,通过非物质文化遗产保护系统对传统手工艺艺术进行组织管理更符合传承与发展的要求。例如,目前非物质文化遗产保护协会之下已分别成立了刺绣专业委员会、木雕专业委员会和玉雕专业委员会。在具体的组织管理形式上,则应将不同的品类分别管理。通过各个品类的专业委员会形成纵向的管理,各品类平行分别管理可以实现单独品类的专业化、系统化,构成某一品类专业委员会的成员都是熟悉这一品类的从业者或参与者,在内部易于协调和平衡。

非物质文化遗产保护体系的非营利性、对传统手工艺艺术的文化解读、独立的资金支持、全国组织的系统化等优势决定了它更适合充当中国传统手工艺艺术行业的管理者。

第五节 建立有效的评价体系

有效的评价体系是系统正常运行的另一重要保障。因为系统整体及每一构成要素的局部的运行都需要相应的评价以考量每一要素和系统整体的偏离程度。但是,尽管评价体系的构成具有多样化的组合,这样一种评价体系也不可能面面俱到、无微不至的评价。费时费工的巨量工作并不能产生必然的效率与效果,而只要重点监测其中的几个关键要素的运行即可把控全局是否可行。经过对要素的层级和要素的作用对象及结果要求的分析就能发现,这样的情况是存在的,并且是可行的。通过层层剥离,可以发现,在诸多要素中只剩下从业者素质和产品质量这两项要素;同时可以发现,只要对这两项进行评价,就可以通过逆向回溯对产生作用的相关要素做出评价,也能够

240

推及对系统整体的评价。

现阶段的中国传统手工艺艺术活态传承需要加强产品的控制和评价,参与教学质量评价,优化行业内的导向,排除权力干预,引入市场评价。

虽然评价者的充任者可以是多元的,但评价体系的构成却不能过于复杂。因为能够扮演评价者的单位或个人可能涉及利益关系,如传承人、大师、专家、学者、教师、藏家等,领导的权力权威也常常对客观公正造成极大的干扰。因此,评价体系的构成和遴选应当尽可能脱离利益的干扰,同时要具备相应的素质和专业背景。如何选任评价者来构建评价体系是当前面临的一个重要且困难的问题。

一、评价主体

充当评价主体角色的组成是多样的,可以是机构,也可以是个人,还有社会组织等,但无论是以单位形式还是以个人形式,必须要同时具备专业能力、客观性、公信力、权威性这些特质。同时,在专业能力中还必须要与所

评价的品类相应，否则，虽然是具备了必要的特质，但在不熟悉的领域中是无法充分发挥其客观性和公信力的。

通过对第一、第二和第三阶段的评价的对比，尽管在第二、第三阶段的评价保持了相对较好的效果，但与第一阶段相比，由于需要借助行政干预的保持，因而缺乏长期的可持续性，一旦行政干预出现偏差，则整个评价体系就会出现明显的失效。但第一阶段虽然具有较好的客观性，但总体缺乏组织性和有序性，因此也无法适应传统手工艺术在现阶段和未来发展的需要。

评价体系是制约活态传承系统良性运行、进而影响传统手工艺术活态传承机制有效性的关键要素。在设计新机制的构建中必须要对其加强建设和监督评测，对评价体系的监督和评价需要引入第三方机构实施评价。

现阶段的评价主体的选择和确定主要采用的是专家库的模式。在建立专家库时是选取具备相应的专业素质和知名度的专家、学者和大师，评审时根据所评对象分属的领域从专家库中随机抽选相应专家来进行评审。为了提高活态传承机制的有效性，在建立专家库时应当也加入一个逆向选择。从业者素质和产品质量是考察的核心，为了能够对从业者素质和产品质量做出客观、全面、深刻评价，以此为据进行专家的选录，不应只是单方面依靠个人自荐。

241

应当增加对专家的考察和测评，以提高专家库的质量，保证活态传承的有效进行。否则，专家库制度依然不能达到评价的客观性的要求。尽管是随机抽取，但在具体的评价中，还是以被选中的评审专家的个人偏好的价值标准来进行评价，仍然还是主观性的，并不一定能够充分代表普遍性的、规律性的。即便是由多个随机选中的专家组成评审组，由于入库时对于专家的评价的不充分，使得评审组的评价能力和评价的客观性也会存在不同程度的偏离。所以，引入对入库前候选人的能力、素质、操守等方面的测评也是必要的，以最大限度减少个体因素造成的干扰。

现阶段，在企业中的人力资源评价较为普遍和成熟，而研究机构、高校、事业单位在人力资源评价方面几乎是空白。对于专家的认知主要依据专业成果和专业能力（自述及有限的外部反馈），而在综合素质方面的认知则缺乏系统性和全面性。而另一部分的评价者构成则是以相关的管理者身份入选的，甚至在专业能力和专业成果的评价上都被忽略了。因此，必须对专家库候选专家的选录进行监督，并增加对候选人选的第三方评价。不仅要对专业能力有高的标准，对综合素质也要有高的标准，对评价者也要有全面的分析和评测。目前的专家库制度貌似公平、公正，但其仍不免是以个人的认识替代了标准，缺乏共识性和普遍性，依然具有极强的主观性，在客观性方面极不稳定。仅依赖个人的自觉性是不够的，必须要同时利用多种技术手段，以求最大限度降低人为的、主观的、非理性的干扰。如果评价者和评价体系不能在专业性和客观性上保持高的水平，就不会获得权威的公信力。那么，评价体系就会形同虚设，甚至对传统手工艺术活态传承系统的运行产生负效应，使机制失效。所以，对参与评价的专家库成员需要引入人力资源管理的素质测评是必要的基础性投入，以最大限度排除个体主观的干扰因素，去行政干扰，去资本干扰。

因此，评价体系必须是唯一的，必须是严格甄选的，必须是受到严格监督的。现在的多元评价（每一个部门、每一个系统、每一项荣誉都会形成不

同的评价体系和评价结果)造成了标准的不统一,使传统手工艺术行业的从业者的认知产生混乱。有序的和有效的评价体系的建立和保持在短时期内无法依靠传统手工艺术行业自身的力量形成和完善,必须通过政府干预来进行,提供政策的引导、制度的保障和技术的支持。

在传统手工艺术领域评价方面,制度保障的不精细(如缺少退出机制),

242

相关制度执行力度不够,造成评价不足,导致评价的失信、失效。现阶段和未来的发展中,需要强化监督(包括过程的和结果的),避免权、学、商的非客观因素对于从业者构成干扰,减少对传统手工艺术活态传承的负效应。

二、评价方式

针对传统手工艺术的评价主要通过评审从业者的产品(包括各种评奖)、现场工艺操作评比、产品赏析、产品批评等方式。具体的实施主要是通过具有专业性、公信力、权威性的专家、学者及部分大师来进行对作品的评价,间接对从业者的技艺水平进行评价。但随着社会的快速发展,各种技术手段不断推陈出新,新媒体、网络等使传统的评价方式的实施手段生动多样起来,传统的较为单一的操作形式已经不能适应新时期传统手工艺术活态传承有效进行的需要了。

1. 充分利用多种形式和手段

随着向现代的、开放的社会转型的深入,多种展示平台、宣传手段的日益多样和快速发展,使评价方式也呈现多样化。例如,从2016年开始,由上海市海派玉雕协会主办的“神工奖”的评审开始采用网络评审的形式,专家点评也是通过网络在线实时进行。另外,在各电视频道播放的多档介绍、宣传中国传统手工艺术和非物质文化遗产的文化综艺节目,以多种创新形式(讲述、品鉴、对话等)对传统手工艺术从业者及其产品进行宣传、解读、评价。而名目繁多的展览、展会,在增加对公众的展示、宣传、介绍的同时,也借助评奖成为评价的一种方式。智能手机带动的网络投票也为评价方式注入了新的内容,包括一些从业者通过网络开设专业微课堂,以及对在微信朋友圈晒出的产品进行点赞等,推动着评价方式的不断更新。与传统的评价方式相比,这些新兴的方式可以在第一时间面向规模庞大的受众群体,并具有更强的体验感和互动性,因而较传统方式有更强的感染力和辐射力。

以展览为例,目前作为带有评价功能的展示,因现有机制和流程的缺陷,致使其没能达到应有的充分性和客观性。现阶段展览的举办通常是在展期之前不到半年的时间开始征集用于展示的展品,由于时间的有限和信息发布的不充分,并不能及时、有效地把征集信息最大限度地传递到大多数从业者,以传统手工艺术行业目前以百万计的从业者规模,几千乃至数万的报名者也

243

不过是总量中极小的一部分。申报的作品良莠不齐,加之主办方的人力和时间的有限,并不能对这些报名者详加了解,对作品的认知仅以图片也难以尽数准确。因此,不能有效地精选出普遍具有较高水平和质量的展品,也就难以具备典型的代表性和过硬的说服力。鉴于主办单位的资质,一届、两届这样的展览尚能获得大部分从业者的有效认同,但当举办的届数持续增加,其

中因认识不充分而造成的和时间仓促准备不充分造成的“铤子里面拔将军”式的仅以报名作品为基础进行选择带来的低水平、低质量作品入选的问题便会大幅增加。主办单位及相关评审专家无法深入、精确了解作品的工艺和面貌就会造成以次充好的漏网现象，使展览的认同度下降，削弱了专业性和权威性，甚至会使遴选展品的公开性和公正性受到质疑。

为了消除这样问题的滋生和积累，必须要对这种明宗树义性质的展览的举办和展品的遴选的机制和流程进行根本的变革，将这样一种被阶段化的工作改为常态化，将展馆中的展示作为常态工作的一种阶段性的总结和研究成果的归纳呈现。

首先，要将网络的平台（如网站、微信公众号等）予以学术期刊化。面向所有的传统手工艺艺术行业的从业者接受作品的投稿，主办单位的专业研究人员则要对这些投稿作品进行研究和甄选。针对选出的优质作品，在投稿后的两个月内进行沟通和深入了解，确认选用之后，由专业研究人员对其进行评介、上传到网络平台，分期向公众进行宣传和推介，甚至引起讨论。通过这种互动，使作为主办单位的研究机构可以更大程度地对行业和具体的工艺门类进行了解，并强化自身的学习积累。双年展是一个适合的展期设置，两次展览之间的时间可以形成可观规模的作品积累。经过这种投稿和调研的积累，不断推介优质的传统手工艺艺术作品，对公众形成日常的美育教育，对市场形成引导和培养，也可以促进传统手工艺艺术作品的知识产权保护的开展。到下一次展览时点的筹备期，就不再需要临时征集展品，只要从最近两年积累的作品库中进行优中选优，作为展览展出的展品即可。这些展品是经过深度研究和了解、反复推敲选出的，能够较为充分地代表其所属门类在最近的两年间的工艺发展状况，以及代表该门类历史延续的技艺水平。这些展品支撑起来的展览便可以以其专业性、权威性、公开性、公正性发挥引导审美、树立精品、明德为民的功能。并且，能够动态、及时地反映出时代性的成果和风貌，避免了传统的退化、散逸和盲目的臆造、变异，以较强的说服力和

244

公信力发挥有效的评价作用。

这种多样形态是传统手工艺艺术在现阶段和未来发展的新常态。这些新形式是无法回避的，如果任其自发地、分散地、随意地产生多向的、零星的指向作用，将无法对传统手工艺的活态传承发挥积极的推动作用，反而会因相互之间的专业背景的差异、文化环境的差异所产生的不同解读、不同评价，造成公众认知的模糊。因此，传统手工艺艺术的评价方式（评审产品、工艺操作评比、产品批评、产品赏析）不能滞留在传统的形式中，必须要与各种新型平台、媒介、渠道相结合，并充分利用这些形式和手段，将专业的、客观的、权威的评价信息实时、广泛地传递给公众。

2. 介入培养阶段的评价

对产品质量和从业者素质的评价还需要增加前端的、阶段性的事前评价，即在对从业者进行培养的阶段就要强化对这两者的评价。在现阶段，对潜在从业者接受培养的阶段，所做的评价较为薄弱。例如，在高校中对学生课程作业的评价仅仅是由任课教师来做，而课程作业展览不过是作为一种成果展示，并没有达到相互之间的互评，以及学术委员会进行督导的作用。而在毕业设计作品的评价和展示方面也缺乏足够的力度，并且只有横向的比较，只

是在同一届学生中区别等级，而没有纵向的对比，并不能使学生正确认知自我在优劣等级中真正的位置。以上海工艺美术学院为例，考虑到客观存在质量波动的变化因素，该院往届毕业生的作品品质相对更高，但限于各种设施条件，往届留校的优秀作品无法实时展示，不能和应届学生作品进行纵向对比。因此，应届学生在同届学生中表现较好并得到老师的认可后，便会欣喜于自己所取得的成绩，却并不知道自己的创作水平和曾经产生过的优秀水平之间的真实差距。这样的情况并非特例，而是存在于各个学校的教学之中。这种认知上的积累如果得不到客观评价的修正，就会造成培养的衰退。因此，需要将第三方评价引入到培养阶段，不仅是对学校教育，同样要将工作室中的师徒传授也纳入进来，不能都等到这些学生、艺徒真正进入行业后才进行事后评价，活态传承的有效性必须要从学艺阶段就开始严格控制。而且，在学艺阶段进行严控由于相对集中，便于开展，可以节约成本，一旦正式进入行业便会较为分散而增加实施的难度和成本。

245

三、完善和强化客观评价

在传统手工艺术现阶段的发展中亟须弥补对市场的培育，可以通过多种途径，如展览展示、媒体宣传、网络等，加强公众美育教育。从不同的角度提高公众的认知和市场消费需求的品质。同时，需要对政府官员和政府工作人员的审美与文化修养进行同步培养，减少其对评价的干扰。

此外，需要对现阶段展示机构的商业行为给予必要的约束，对展示机构所展示的当代从业者创作的传统手工艺术产品加强第三方的专业评价，以减少质量差的产品对行业从业者和社会公众的误导。

从20世纪50年代以来中国社会的大环境下，公众普遍缺少对于传统手工艺术产品审美的意识和使用的意识。西方工业化带来的经济方面的巨大成就使近代中国人对自身传统文化及其所代表的传统价值观的自觉、自信和认同消解殆尽。目前传统手工艺术行业的发展更主要的是基于国人对于其收藏保值、投资盈利的投机意识，而缺乏真正属于文化范畴的赏、用的意识。

审美意识处于不成熟的阶段，消费者的喜好与产品的艺术性、文化内涵不成正相关关系，于是，提升产品的艺术形式和文化内涵的水平与满足消费者偏好、获取利益之间就会形成矛盾。而要消除这种矛盾，需要对市场进行引导和培育。在缺少历史积累过程的情况下，无法要求或依赖个体的从业者去做这样一种投入巨大又无明显回报的事情。这项工作就必须由行业的管理者、相应的教育培训机构和权威研究机构来协作完成。对于市场的教育，从事龙泉青瓷技艺传承的毛正聪大师于20世纪90年代在新加坡的遭遇是一个较好的例证，他给消费者举办的讲座对龙泉青瓷的市场的改善发挥了明显作用，表明了对市场进行培育的重要性。

目前，在传统手工艺术方面，对于社会公众常用的非物质文化遗产保护的宣传形式只是采取了较为简单和单一的非物质文化遗产表现形式的展示，让传承人为观众提供现场的技艺操作的演示，或者组织公众参与技艺操作的初级体验。但是这样形式的宣传，即便是频次再高、组织的规模再大，其所产生的效应仍然是非常有限的，依然无法形成足够有效的市场消费需求。因为，公众并不能通过这样浅显的接触形式对传统手工艺术所富有的反映传统

价值观的文化内涵产生真正的认同，无法油然而生消费的意愿。当前的传统手工艺产品大多不是生活必需品，并且也不是现代社会流行的文化类型。

246

所以，大量的非物质文化遗产保护资金并没有被用于更有针对性、更能产生作用效果的作用点和作用方向，貌似规模巨大，但分散使用后，相对于从业者可能获得的市场收益，分散后的保护资金额度小得难以与之匹敌，无法产生预期的约束或引导，就不能产生出如愿的保护成效。根据前文中对非物质文化遗产保护和活态传承的反向推论，需要对公众进行的宣传教育在精神层面的内容给予大幅提升。不能仅仅让公众看到某种技艺操作是怎样一个工艺过程，仅仅知道某种传统手工艺产品是如何生产出来的，而是要让公众了解古人为什么要制造出这样的产品，古代中国人为什么会消费这样的产品。要使公众能够理解传统手工艺技艺操作的形成所存在的文化环境，认同传统手工艺产品所对应的生活方式和生活态度，从而了解中国传统文化和工艺传统中留传的传统价值观，达到在精神层面的沉浸式的体验，实现传统手工艺生活的“回归”。从而认同对于传统手工艺产品在当代的使用，形成对传统手工艺产品的规模化、持续性的需求，形成真实的市场。

培育市场的另一个方面是创造一种国家时尚，通过仪式性的活动与装扮，在国民的思想中重新印刻下国家的、民族的文化理念，形成和强化本应的民族个性化审美，养成自主的文化修养和心理。传统手工艺的产生和发展虽然是以一定的社会经济发展水平为基础，但传统手工艺本身是文化决定价值。传统手工艺的发展是文化成果的积累和特化，它参与传统文化的形成，同时承担着传统文化传播的功能，受到传统文化所依托的价值观的规限。

第六节 围绕职业技术教育形成多层次培养体系

传统手工艺行业的从业者的培养是对自然人的塑造，使劳动力成为具有专业技能和专业学习能力的从业者。不同培养模式中的教育、培训，使劳动者获得相应的专业技能，或者使从业者的专业技能水平、综合素质进一步提升。一方面使从业者适应行业发展的需要，另一方面使从业者形成自觉的自我完善的机制，帮助从业者明晰对自身发展和素质能力的认识，从客观和主观两方面推动从业者素质和结构的优化。在另一个方向上，对从业者的培养也具有主观和客观两方面驱动力。客观驱动力是行业发展的需要，根据从业者培养与管理的目标中对从业者结构、素质、数量等的需求，由行业管理

247

者有计划地安排从业者参加培训、学习，或有计划地进行开发、培养。主观驱动力则是来自从业者自身，或是为了获得劳动机会，或是为实现个体发展目标，具有一个从自发到自觉、从盲目到目的明确的学习过程。

有效的活态传承标示出了发展的方向，因而对传统手工艺行业的从业者的培养必然要进行相应的配置和展开，引导从业者素质和结构的转变。行业的发展目标由经济性为主转变为文化性为主，意味着从业者不再首先是产业工人，劳动的目的首先不是经济性生产，而是文化性的创造，从业者在宏观发展目标和国家战略的客观要求下必然要产生角色的转换。从业者自我身份认知与从业者的培养形成交互影响，具有互相促进的作用。

社会制度的改变和时代的变异凸显了传统师徒制存在的缺陷。虽然是面对着全社会的广大资源，但是由于信息和渠道有限性的限制，能够选到出类拔萃的优质徒弟并非易事（并且难以解决美术基础的养成），甚至可以用可遇而不可求来形容。因此，随着社会的发展，学校教育自然显现出其优势。虽然学校教育也是在有限的群体中进行选拔，但这一部分有限的群体正是通过天赋、能力和学习等各方面竞争从社会大众中脱颖而出的。那么，从其中进一步遴选出优质艺徒的概率和比例较师徒制明显要高出许多。而实践也证明，经过学校教育培养出的从业者在工艺发展空间和从业时间上均表现出较大的优势。但传统的师徒制也并非到了穷途末路，只是它在人才培养方面，不再适合置于前端环节，而需要将其位置后移，将其设置在研究生的培养阶段，作为完成基础培养（尤其是造型能力）之后的技艺深造和提升。师父的经验、心得、艺诀等归纳总结的积累，在这一阶段能够发挥更大的效用，能够被更为深刻地理解和应用，更有效地实现技艺层面的传承。

对从业者的培养是驱动传统手工艺活态传承系统运动的重要动力，从业者的培养助推活态传承系统各要素的运动后，从业者的培养所产生的从业者的更新成为维持活态传承发展的重要内驱动力。对从业者培养的需求来自有效活态传承的需求和相关配套制度。组织形式的解体使制度随职能部门一同消失，导致从业者培养的缺失，对从业者的培养仅仅依靠零星的非传统的师徒传授和艺徒培训班维持一种低效运行，造成传统手工艺行业从业者发展缓慢、趋于停滞。因从业者培养的萎缩导致的从业者更新的运动的放缓直至停止，使传统手工艺行业失去了内生动力的一项重要驱动来源，降低了传统手工艺行业的行动力，面对外部环境变化表现出应变的迟滞。对从业

248

者的供给和培养的制度化保障的需求来源于国家战略的目标的要求，对从业者素质与结构的优化的需要为从业者的培养提供依据，并成为确立制度的依据。而持续的对从业者的需求和与培养相关的制度的消失，造成对从业者培养的不完善，构成导致传统手工艺行业从业者培养低效的重要原因。

现有的非传统的师徒传授的培养模式是一种应对现状的改良，是传统手工艺行业在变革和转型时期采取的一种变异模式。以其产生的实际效果，无论是数量，还是质量，都远远不能满足有效活态传承对从业者增量的要求。因此，只有系统恢复的从业者培养体系才能支撑行业发展和活态传承的可持续。学校教育是传统手工艺发展所必然要依赖的培养模式，是社会发展的必然决定。在新的社会发展阶段，非传统的师徒传授模式并不能符合新的发展的需要，它必然要与学校教育相结合，学校教育是作为基本的、普遍的形式，而以第二阶段和第三阶段的新型师徒传授模式作为辅助、提高的形式。从业者的培养模式和机构设置也是影响从业者培养效率的重要因素。从业者培养对从业者结构所产生的优化中，对素质结构的优化是核心内容，学校教育和学校注定是提高从业者培养效率、实现从业者素质优化的首选。

学校教育对中国传统手工艺行业从业者的改造和基础从业者建设具有极其重要的意义。尽管学校教育出现在传统手工艺行业的从业者培养体系中只有短短的六十几年，与拥有了数千年传统的师徒制相比犹如刚刚出生的婴儿。但学校教育对中国传统手工艺行业的从业者发展的影响却是一种质的飞跃。正是学校教育的融入使作为行业核心从业者、传统手工艺现当代

发展的开创者的“老艺人”的思想上也产生了新的认识与进步。正是像中央工艺美术学院（现清华大学美术学院）、中央美术学院、浙江美术学院（现中国美术学院）、景德镇陶瓷学院（现景德镇陶瓷大学）等艺术院校为行业培养、输送了众多教学、科研、设计人才，正是北京、上海、江苏、福建等地的工艺美术学校、各厂技工学校等专业技术学校为传统手工艺术行业培养了大批优秀的专业技术人才。这些出自学校教育的从业者继承了由老艺人缔造的行业辉煌，成为新一代的行业核心力量，并且在行业发展最困难的时期支撑着行业的生存与发展。

与传统模式相比，学校教育的开放性使得培养出来的从业者具有思想认识上的开放性，并且具有良好的综合素质，弥补了传统的师徒传授模式的相对封闭性造成的素质不均衡的先天缺陷。并且，学校教育使从业者对传统手

249

工艺术的认识更加科学和客观、达观，减少了对工艺传统和工艺文化的臆造与附会。学校教育的社会性能够提高人才培养的规模，并且因其立体式、多层次，能够满足传统手工艺术行业发展的不同层面的需要，这是传统的师徒传授模式的分散化、个体化无法达到、无力实现的。学校教育在文化知识方面的传授、在美术基础方面的训练是传统的师徒传授模式带有的局限性所无法比拟的。

依据中国传统手工艺术行业从业者现状，存量萎缩和增量不足的直接成因是基础从业者的不足。虽然，目前在从业者总体规模上已有较大回升，但其中绝大部分属于新兴工艺美术企业的工人，主要是由原来的外加工厂、加工点的工人构成，没有经过系统、正规的专业培训。以如此的从业者基础，不可能对核心从业者形成有效支撑。在培养行业从业者所需的立体、多层次培养体系中，职业技术教育依然是培养从业者的基础模式，这种模式下培养的学生依然是中国传统手工艺术行业的从业者的主要来源，具有相对的稳定性。职业技术教育使从业者掌握初级的美术基础、造型能力和传统手工艺术的基础工艺技术，取得进入行业的从业资格。行业从这一教育模式获得高素质的基础从业者，基础从业者在此阶段获得的造型能力训练为职业生涯的发展打开了上升的空间。职业技术学校曾经是中国传统手工艺术行业从业者的主要培养机构，现在的行业从业者中有相当部分是出自各地工艺美术学校、工艺美术职业技术学校，以及各生产厂开办的技工学校构成的职业技术教育体系。目前，中国传统手工艺术在这一阶段的培养机构还处于恢复状态。无论是从传统手工艺术行业现状，还是从活态传承对从业者的需求来看，恢复传统手工艺术的职业技术教育是改善行业从业者培养效果的必由之路。没有职业技术教育，就无法为行业发展和活态传承构筑起稳固的从业者基础，核心从业者的增量的改善便无从谈起。

来自本科教育阶段的从业者表现出不稳定性，但是这些从业者对传统手工艺术行业发展来说是必不可少的。通过这个阶段的培养，从业者的创意素质初步形成。从业者所接受的文化积累、综合能力训练和思想训练是对传统手工艺术行业从业者整体素质的重要补充。传统手工艺术行业从这个教育阶段获得的是大批设计师，同时，基于活态传承和行业转型升级的需要，在梯队层级的核心从业者规模的增加中需要扩大来自本科教育阶段的从业者的规模。这一阶段需要增加的学习内容是中国古代哲学，这是当前传统手工艺术

行业从业者最为欠缺的知识和素质，也是当前的本科教育中普遍存在的一个缺陷，尤其是艺术类院校的教学内容中与哲学直接相关的内容非常缺乏。既没有日常生活中的潜移默化，又没有教育过程中的必要补充，思想性的不足严重拖累了从业者的创造力的生发。而基于哲学思辨的思想将贯穿于从业者的职业生涯是制约从业者自身成长、活态传承和行业发展的关键因素。

目前传统手工艺术的活态传承对从业者的需求仅仅依靠局部、少量的非传统的师徒传授模式是不可能满足的。现在的非传统的师徒传授模式仍是相对封闭的、自发的、无序的、偏重技能型的、低效率的，与当今时代的文化节律亦不相符。而学校中的开放式环境、教育过程的规划有序、注重素质、高效率等符合现代化、时代化发展的特性。由于适合传统手工艺术活态传承和传统手工艺术行业发展需要的从业者的培养仍然需要以学校教育为主要培养模式，因而学校是中国传统手工艺术行业从业者培养体系中教育培训机构必然之选。行业发展所需求的从业者结构中对基础从业者核心部分的增加决定了职业技术教育仍然是培养体系中的主体部分。20 世纪60~80 年代的成功经验也证明了职业技术教育在为中国传统手工艺术行业培养从业者中的重要地位和作用。职业技术教育的作用在于提升行业从业者的整体技能与素质基础，进而对核心从业者形成支撑。而在本科教育中增加传统手工艺术内容或设置专业并不是迫切和必然的，本科教育属于提高阶段，是对从业者素质结构的进一步优化，主要针对核心从业者的提升。师徒传授模式是对中国传统手工艺术行业的从业者进行培养的基本形式，它由两个关键内容构成，一是启蒙、一是精进。因此，可以将师徒传授分别设置在从业者培养过程的两端，在初始阶段使从业者具备技艺基础，在高级阶段对从业者进行关键技艺的深造。综合这几种形式，中国传统手工艺术行业从业者培养模式最终是要再度形成以职业技术教育为主体、本科教育作为提高、师徒传授为基础和辅助、其他培训形式作为补充的多层次培养体系。