

偶发与设计

重庆荣昌陶制作技艺中的即兴因素及其哲学

A**¹ B**²

(1. 重庆大学**学院, 重庆 400000; 2.重庆****职业学院, 重庆 400000)

摘 要:传统手工制作工艺是中华民族文化艺术的瑰宝。以往学界对手工艺的研究大多围绕手工技艺的制作、传承与保护展开,强调传统技艺的代际传承与发展振兴,而较少关注手工制作者艺术创作的即兴能动性,以及器物制作过程中多元主体力量介入层面的讨论。本文以重庆荣昌制陶技艺为研究对象,从设计学和人类学的角度,讨论陶器的生成/制作中即兴因素以及哲学理念对陶器设计与制作的影响。论文指出金、木、水、火土等多种元素与多重主体力量的配合和介入,共同缔造、幻化,共同造就了器物的光晕与独特性。即兴因素不应被排斥于手工技艺的传承与保护中,相反,它与“技”和“术”相互通融,是技艺的一部分,甚至就是技艺本身。

关键词:荣昌陶; 技艺; 即兴因素; 哲学

20 世纪 20 年代,法国人类学家马塞尔·莫斯(Marcel Mauss)在研究古代社会礼物交换的形式与理由时指出,原初社会的人存在着一种人与物混融(M \acute{e} lange)的观念和强调万物互联的实践。通常“人们将灵魂融于事物,亦将事物融于灵魂,”实现了人与物相互通融,彼此交染形塑。无独有偶,20 世纪 40 年代,费孝通先生在《人性和机器:中国手工业的前途》一文中指出:“人和物是相成的,人在物里完成他的生活。”在生产中,“一个工匠对于他的出品有期待,有满足。他可以在出品上刻着自己的名字。出品的毁誉是自己的荣辱。”虽然莫斯和费孝通立足中西不同立场讨论了人与物之间的关系,但两者都共同强调“物我交融”的社会事实与艺术哲学关怀。然而,现有的研究大多围绕传统手工工艺的制作、传承与保护展开,强调传统技艺的代际传承与发展振兴,较少关注手工艺制作者自身的能动性,以及器物生成过程中多元主体力量介入的讨论。

实际上,“造物”本身/过程是一项“技”(technology)与“术”(witchcraft)、“人”与“物”互联共生的实践过程,其中不仅涉及内嵌于造物技术之中的“书写”(written)与“口头”(oral/spoken)知识系统是如何行塑艺术家造物的技艺、身份与审美情趣,而且也涉及造物制作中泥土、燃料、仪式等多元因素的干扰和协作。这些即兴的(improvisat)、偶发因素常常被研究者忽视,但它们却是铸就器物“光晕”(aura)和生命的主体力量。

鉴于此,本研究以重庆荣昌制陶的艺术实践为切入点,以设计人类学的角度,呈现器的生成/制作,都无法“人工”单独完成。“天时”和“地利”等万物本身的节奏与多主体力量的配合和介入,共同缔造塑造了器物的独特性和唯一性。

一、手工艺的制作、传承与创意设计

手工艺作为一门技术，它既包括技术的社会维度，也包括技术的个人维度。作为技术的社会维度，研究者指出手工制作工艺深嵌于当地的社会结构与关系中，且与当地的文化、环境、神话、艺术审美和社会分工并接，成为地方文化和日常生活表征的组成部分，其艺术价值能激发中华优秀传统文化的生机与活力。而作为技术的个人维度，一些研究者发现，虽然个体手工艺人的艺术实践与表达具有独特的个性，却也不乏对社会与集体的整体表达，然而在现代化背景下，手工艺的传承与发展面临的诸多难题。因此，研究者开始转向传统技艺的传承与保护，并且指出传统手工技艺的保护不能仅仅停留于技术本身，还应关照与技术交织在一起的环境与经济政治关系。技艺应该是一个有机整体，既要保护技术被“言传身教”的过程，也要与技艺有关的制作工具、理念、生产空间和自然环境，使技艺在传承中获得创新性转化与发展，在创造性发展中得以传承与保护。把传统技艺留在原处，依靠当地人加以维系是近些年学者们共同支持的学术观点。

然而，研究者发现将手工艺/技艺仅仅作为文化遗产加以保护和发展的分析存在一定局限性。因为在本质化的保护语境中，社会化的技艺、技艺的具身性（embodiment）以及情感、心境、修行、感知等“非具身性”（disembodied）问题并未得到完整呈现。技术作为一种“身体技艺”和“具身知识”，需要经过长时间的探索与实践，方能融于从业者的肢体和感觉器官经验中。具身知识的技艺是代际之间耳濡目染、口耳相传，通过模仿、实践，形成惯习技艺和设计思维方式，其技艺的展现方式也具有随意性。陈尊慈注意到，手工艺是在互鉴交流中形成的，它所呈现出的并非仅仅是某一区域内部的“一致性”，而是与这一区域结构中上下、前后和内外不同技艺的交融合一。因此，无论是社会维度还是个人的维度，对物的把握和研究应回归物本身，既要关注物的物质性，也要关注“人造之物”背后的知识传统与仪式实践。

实际上，传统手工技艺作为一种传统的行为，它与书写文本、民间信仰和仪式的行为常常交织在一起，甚至作品的走向，都受其支配。英国人类学家马林诺夫斯基（Malinowski）关于独木舟建造与巫术有关，土著人在面对如何取材，谁取材，如何赋予产品形式，由谁拥有，谁使用等过程中均伴随一系列仪式和禁忌，且相信巫术的会干扰和影响独木舟的行驶快慢与土著人海外远行的生存安全。

德国研究者艾约博（Jacob Eyferth）也在四川夹江造纸的研究发现造纸技术并不能单独经由个人完成，他不属于某一家或某一生产作坊，而是家族或社群共有财产，属于先师及祖先的所有后代。人们基于对先祖的感恩和义务，造纸技术的生产和流通直接关联家族文化的再生产。然而，英国人类学家英戈尔德（Tim Ingold）则认为技艺不是连接人神的巫术与魔法，手工艺人在造物之前事先已以某种“虚拟物体”的方式编制了将造之物的图式，它所体现的是一种文化惯习，其中涉及“书写文本”与“口头文本”两套技艺，它们通常被视为造物的行动指南。虽然口头手工技艺的价值和作用常常被主流社会人群贬低，甚至一些研究者也认为口头文本的意义更在于道德价值宣传而非技术传递，但“精英”与“大众”、“有文化的”与“不识字的”、“书写的”与“口述的”，两者之间的手工艺传承和影响从来都不封闭的，相反，两者在彼此的接触中相互渗透、借鉴和融合。

总体而言，目前学界的研究则都注意到书写、口头、仪式和身体技艺等因素对“人造之物”技艺实践和知识代际传承的影响，对偶发或即兴的因素的介入和在场，尤其在“作品/物”

的生成(becoming)和制作过程中的讨论仍是消极的与缺位的,甚至把即兴与非人类力量的存在以及自然因素抽象化为没有生命的生产材料和工具,出现了规模化的生产和大量同质性的人工制品。因此,改善同质性的缀合,超越既有自然与文化研究的局限,重新发现“作品/物”不同形式的聚集与多重力量的介入,使物品呈现出自身不同的气场与独特性。

二、陶艺制作中的即兴因素与设计哲学

陶常被视为“土”与“火”交融的艺术,但实则它是制陶人与金、木、水、火、土等多重元素共同形塑,共同幻化交融,且与不同文明间的技艺交流互鉴智慧的结晶。重庆荣昌是中国西部的“陶都”,而荣昌的安富镇则中国西部陶都的心脏,其陶器制作历史悠久,源起于汉、发展于宋、盛行于明清,鼎盛于上世纪70年代,至今已2000多年历史积淀,以“红如枣、薄如纸、声如磬、亮如镜”而闻名中外,产品大量出口美国、日本、英国、德国和荷兰等国家。由于独居特色泥料、釉色装饰和烧制技艺,荣昌陶与云南建水陶、广西钦州陶、江苏宜兴紫砂陶一起合称“中国四大名陶”,又与江苏宜兴、广东佛山并称为“中国三大陶都。”2010年荣昌陶器制作技艺被列入国家级非物质文化遗产名录。如今的荣昌已从原来一片陶的“磁窑里”发展至西部“非遗之城”,聚集了世代以制陶为生的制陶人和来自全国各地的陶瓷艺术家。在这里,技艺彼此交流互鉴,肆意生长,形成了“和而不同”与“兼收并蓄”的制陶生境。荣昌已成了人们的情感聚集地和“非遗”传承保护与创新的空间场所。

学术界对荣昌陶的讨论与研究同样陷入了人本主义的研究范式局限,仅仅关注技术本身(“土”如何变成“器”),而忽视了文化(祭窑仪式)、自然(温度、风、光、火)等多种力量和即兴因素介入环节的讨论。实际上,口头的、民间的技艺渗透于日常实践与物的生命中,构成了制陶人的艺术设计哲学。

秉承“集万物之灵气,大地之精华”的制陶哲学理念,荣昌的制陶人非常重视从传统的文化中吸取设计灵感和精华资源,尤其更加本真地围绕中国传统哲学观“金木水火土”为出发点,践行“以水润土,以木成火,土与火交融而成金,器成;得水养之,器有灵兮”的实践理念,突破以“物”或“人”为中心的陶艺设计和制作模式,其中在“土”演化为“器”的过程中体现的尤为明显。“土”以一种“不完全定型的状态,”经过浆、拉坯、刻花、施釉、烧制等24道传统工序,蜕变成独特的陶器,完成了自我生命不同阶段的塑造。在整个制作过程中,“土”通过与人以及多重元素的互动和博弈,它不再是一个等待被烧制、没有生命的物,而是成了聚合人、物和自然万物于一体的行动者。

另外,荣昌的制陶人也不断从生活和自然中探索万物互生的细节与逻辑。自然界中的一草一木,风雨云雾、阳光等自然即兴元素都被制陶人纳入陶艺的制作中,而且每一部分都扮演着独立的行动元(actant),彼此之间相互制约,共同编织生成。植物灰烬的使用正是体现了制陶艺人对即兴设计知识的把握,呈现出了技艺创新与探索实践。陶坯经过高温柴烧,植物自然落灰留迹于器物,发生自然变化和窑变,呈现出无穷的美感变幻和植物原本的色调,促使器物独具唯一性。

在荣昌人看来,制陶是一种修行。每一件陶器不仅承载和转译(translation)着创作者的情绪和思想,而且也浓缩展现着自然万物的精华和年轮。因此,制陶技艺的艺术创作不同于瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)在《经验与贫乏》一书中谈到的,“艺术作品原则上从来就是

可复制的。凡是人所做的事情，总可以被模仿。”可由于柴烧制陶创作的独特性；天时”与“地利”等自然本身的节奏；即兴性所对应的不确定性；实验创作中偶发的实践，导致制陶技艺难以完全被机器时代所复制。“人”与“物”的世界得以开显，使“万物各得其和以生，各得其养以成”。

三、造物有灵：重庆荣昌制陶的语言与实践

陶艺制作中的偶发和即兴因素同样也体现在烧制环节。烧制是为陶器注入灵魂的一个过程，也是人与土和火实现合一，人的本性和自然的本性得到释放且完成了物我的交融的过程。在荣昌，制陶过程无疑是对传承文化的再现演绎。其中烧制过程中，祈求窑神庇护，遵循传统的实践无疑展现了制陶过程的不确定性，以及人在制陶过程中仅仅作为一个参与者，而非主宰者。

荣昌陶界素有“尧王天子，舜王大帝，开窑祖师，奇宝大王”的说法。窑主和制陶艺人在烧制每一批陶器之前都要要祭窑王，祈求窑神庇护，保障烧制过程的安全性，提高产品的烧成率与独特性。在荣昌，每当制陶人开启烧陶前，都会精心准备祭祀仪式。通常情况下，窑主要“准备六合纸钱、三柱香、一对蜡烛、一只公鸡、一块刀头、两串鞭炮，窑主点燃纸钱、蜡烛和香，带领众人虔诚地肃立在神位前，口中念念有词，窑主于三鞠躬后，鞭炮其鸣，杀雄公鸡，以鸡血绕窑场淋一周，然后在窑门的正门前手捧鸡公三拜九叩祭窑王，最后在雄鸡公尾巴上拨九根鸡毛沾上鸡血贴在第三仓窑门上。”至此，整个祭祀仪式结束，制陶人进入点火环节，开始烧制陶器。荣昌的制陶人把祭窑视为器物获得灵魂与气场的重要环节，即使接受过现代教育的年轻制陶人也都遵循祭窑的传统。虽然与年长的制陶人相比，年轻一代制陶人的祭祀仪式实践较为简化，祭品也不再是动物祭品，取而代之是水果和食物，但在祭祀之前，制陶人通常会禁食 1-3 天，以空灵和谦卑的身心和姿态，参与陶艺的制作和生产。无论是动物献祭还是食物献祭，均揭示了人对窑炉火候的控制并不能随心所欲，尤其在整个烧陶的过程，需要人以外的多元主体力量给予帮助。其中开窑后出现的一些陶器残次品，再次揭示即使在控火技术如此发达的当下社会，制陶艺人在使用窑进行陶器烧制时，人仍然不能完全控制火势的走向，以及泥与火互动博弈中出现的各种可能性，以保证每一窑中的陶器都能完美出窑。

在荣昌制陶人看来，祭窑神、祭火神是窑主/制陶人与窑神技艺即时交流和情感互通的一种方式，而祭品则是制陶人向窑神献祭的礼物，其目的不仅仅为陶器质量加注了一道“保险”，而且更为重要的是人们秉持万物互生的逻辑。因此，每一件经制陶艺人烧制完成的陶器并非一般意义上的商品，而是具有较高生命审美价值的艺术品。因祭窑的环节加入，窑神的参与和动物的自我献祭，都使陶器获得了神圣性和光晕。

而制陶中的点窑与烧窑过程中不同燃料的配合和介入，进一步幻化出“和而不同”陶器色泽外观。制陶的本质“就是匠人用火将柔软的物质变成坚硬的物质，”[21]火使制陶过程增添了“天成”的因素，也造就了陶独特痕迹的生命。荣昌的制陶人认为第一把火烧得好与不好，预示着整个窑炉里所有陶器的命运。偶发和意外的风险时常发生，因此，在过去，第一把火通常会请在制陶技艺上德高望重的人担任，甚至会邀请一些民间的巫师参与其中。这一点窑的仪式在今天虽然有所变化，但其深层的结构逻辑中仍保持着对传统惯习的依赖，强调火在

陶器生成过程中的重要作用。除火之外，泥土、水、燃料等多重因素同等重要，其中荣昌陶釉色的独特性得益于当地丰富的自然资源。荣昌本地的松树、青岗树、马儿斯草和蕨草等天然材料，含油脂量高，是陶艺制作最好的柴烧煅火料。荣昌自然灰釉的核心结构是以柴木为燃料，在柴烧制陶的过程中，燃料的灰烬会随着热气流被带到被烧制的陶器上。附着于陶器表面的落灰再经 1200 度以上的高温熔融而生成变幻莫测、光亮照人且不吸水的釉面。同样，制陶艺人也会根据陶器的色泽和造型，回溯评估不同燃料的品性与特质对陶器色泽和纹理的影响。

四、结论

德国哲学家海德格尔（Martin Heidegger）在《艺术作品的本源》一文中指出，我们对“物因素的追问兴许是过剩的，引起凌乱的，因为艺术作品除了物因素之外还是某种别的东西，其中这种别的东西形成艺术因素。”然而“物因素之外”的因素常常被研究者忽视，但它却深嵌于当地的陶艺设计和制作过程中，成为了陶艺技艺的重要组成部分。本文通过重庆荣昌制陶技艺中的即兴因素及其哲学的研究，指出“人造之物”并不能单独经由人独自完成，它还包括万物力量共同形塑的结果。“自然”（金、木、水、火、土）与“文化”（祭窑）等多元主体力量的介入和配合，使陶器呈现出不同的生命状态和品性。即使在烧制的过程中存在残次品，甚至出现产品的龟裂，其自身的存在也是唯一的。因为制陶人的“此在”（dasein）、材料的唯一性和环境的不可重叠性，使得每一件经制陶艺人烧制完成的陶器都具有独特光晕和个性，而对即兴因素的把握，恰恰阐释了近些年传统技艺中“本土知识”（local knowledge）和“传统知识”（Traditional knowledge）在民间不断复兴的过程与实践。即兴因素作为“物因素之外”的因素，不应被排斥于手工技艺的传承与保护中，相反，它与“技”和“术”相互通融，是技艺的一部分，甚至就是技艺本身，成为手工艺人不断吸取灵感，进行艺术创作的文化图式与行动指南。

参考文献

- [1] [法]马塞尔·莫斯.礼物：古代社会中交换的形式与理由[M].汲喆，译.北京：商务印书馆,2016:35.
- [2] 费孝通.人性和机器——中国手工业的前途[A].费孝通全集（第四卷）[M].呼和浩特:内蒙古人民出版社，2009:55.
- [3] 肖坤冰.岩茶产制中的“技”与“术”——兼论非物质文化遗产中的“传统手工艺”[J].民俗研究,2013(06):83-90.
- [4] 方李莉.传统手工艺的复兴与生态中国之路[J].民俗研究,2017(06):5-11+158.
- [5] 马佳.手工艺的生命力：对建水紫陶业进程的人类学研究[D].云南大学,2017.
- [6] 贺剑武,高艳玲.民族地区手工技艺类非物质文化遗产开发式保护研究——以广西壮锦为例[J].青海民族研究,2010,21(03):147-151.
- [7] 谢亚平.“器”以载艺——四川夹江手工造纸技艺工具和生产空间价值研究[J].装饰,2014(9):4.
- [8] 方李莉.设计·手工艺与中国文化复兴——方李莉谈“设计与文化”[J].设计,2020,33(02):34-38.

- [9] [法]马塞尔·莫斯, 爱弥尔·涂尔干, 亨利·于贝尔.论技术、技艺与文明[M].蒙养山人, 译.北京: 世界图书出版公司, 2010:1-3.
- [10] 孙明洁. 传播学视角下的手工技艺师徒传承研究[D].中国艺术研究院,2020.
- [11] 陈尊慈.回归到物——西方人类学手工艺研究的一个面向[J].民族艺术,2021(04):132-141.
- [12] [美]白馥兰.技术与性别:晚期帝制中国的权力经纬[M].江媚、邓京力, 译.南京: 江苏人民出版社, 2006:302.
- [13] [英]马林诺夫斯基.西太平洋的航海者[M].弓秀英, 译.北京: 商务印书馆, 2016:112-113.
- [14] [德]艾费特. 技术的源与流:四川夹江造纸匠群体中的行业崇拜、祖先与知识的传播[J].中国科技史杂志, 2011, 32(A01): 18-27.
- [15] Tim Ingold.Making Culture and Weaving the World [J]. In Matter,Materiality and Culture,ed. Paul Graves-Brown,Routledge, 2000: 50-71.
- [16] 张佳. 荣昌陶制作工艺的现代转型研究[D].重庆大学,2012.
- [17] 徐晨晨.固守与传承:荣昌陶制作技艺的传承与发展路径——基于荣昌陶的田野调查[J].重庆文理学院学报(社会科学版),2016,35(03):14-17.
- [18] [法]克洛德·列维-斯特劳斯著.嫉妒的制陶女[M]. 刘汉全, 译.北京: 中国人民大学出版社,2006:6.
- [19] [德]本雅明.经验与贫乏[M].王炳钧、杨劲译. 百花文艺出版社, 1999:260.
- [20] 兰杨花.下兴窑遗址: 遗存百年古窑遗风[J]. 载于荣昌区文化委员会、荣昌陶文化创意产业园管委会荣昌陶器[M].重庆: 重庆出版社, 2000:31.
- [21] [法]克洛德·列维-斯特劳斯著.嫉妒的制陶女[M]. 刘汉全,译.北京: 中国人民大学出版社,2006:6-7.
- [22] [德]马丁·海德格尔.林中路[M]. 孙周兴, 译.上海: 上海译文出版社, 2014:5.

基金项目:

本文为重庆市社会科学规划委托项目《三峡地区民间美术传承与文旅开发研究》(2021NDWT20)阶段性成果。

作者简介:

A**, 重庆大学**学院实验员; 研究方向: 创意设计与非物质文化遗产研究。

B**, 重庆****职业学院讲师; 研究方向: 艺术学理论-审美机制研究。