

“遗产资源论”视域下的凤翔泥塑

——兼谈艺术介入乡村建设的多元

孟凡行

(东南大学 艺术学院, 江苏 南京 210096)

[摘要] 随着城镇化的大规模开展,乡村资源尤其是优势人力资源被大量吸入城市,在一定程度上引发了中国乡村的大规模溃败,重新评估中国乡村的状况和进行乡村建设实践成为上到中央下到乡民的共识。在新一轮的乡村建设理论构建和实践中,原先一般被视为局外力量的艺术和艺术家也以不同的方式参与进来,既涉及乡村景观的改造,也有对乡村情感 and 精神的关照。这一过程是与非物质文化遗产和文化产业运动结合在一起进行的,背后则经历了将乡村文化从视为遗产到看作资源的认识论转变。这一转变过程反映到具体的手工艺层面,往往伴随着手艺人个体微权力生态的重塑和手艺人身份和功能的变化,一些手艺人得以成为“社会终端”。而“社会终端”的变革,可能是中国乡村的结构性变化,值得关注。

[关键词] 艺术;乡村建设;遗产资源论;凤翔泥塑;社会终端

[中图分类号] J0

[文献标识码] A

[文章编号] 1003-3653(2017)02-0049-05

DOI:10.13574/j.cnki.artsexp.2017.02.008

[收稿时间] 2017-01-04

[作者简介] 孟凡行(1980~),男,山东寿光人,博士,东南大学艺术学院副教授,硕士研究生导师,研究方向:艺术学理论、文化人类学。

[基金项目] 国家社会科学基金艺术学项目“器物、手工艺遗产和关中文化研究”(14CG125)。

一、多元化的艺术乡村建设

这次会议所展示的所谓艺术介入乡村建设的例子,大多数是艺术家试图通过自己的艺术行动改变乡村景观和社会及经济状况,常用的切入点是复活原已废弃或半废弃的乡村院落。这当然是艺术,特别是艺术家介入乡村建设的一个能产生较大影响的类型,由此当地人和艺术家都能得利,也可能是效益比较好的一个类型。但中国地域辽阔,文化多样,即便是在艺术介入乡村建设这个主题下,不同的域情可能需要我们采取不同的方式去应对。粗略来看,有的乡村,比如西部地区的一些乡村资源禀赋比较差,经济发展滞后,青壮年多外出打工,乡村景观呈现出破败景象,适合使用艺术家进入乡村改造景观,建设艺术工作室,发展旅游以及延伸产业等物质性乡村建设手段。但中国经济发达的乡村也不少见,它们可能不怎么需要经济方面的支持,但绝非不需要艺术的介入和滋养。实际上,如今中国大多数的乡村都存在情感纽带松弛、文

化衰败的问题,这在受市场经济影响较大、经济发达的东部乡村尤其严重。这些乡村也是天然富有情感的艺术能发挥作用的地方。中等发达程度的乡村所面临的问题可能不似前两者那么典型,但也各有需要。中国乡村类型多样,艺术介入乡村建设,需要针对不同乡村的需要而作有的放矢。其中重要的是需要研究乡村的文化特点,找到其枢机,只有激活、升级当地的文化机制,才能多快好省地进行乡村建设,取得最大的效益。下面的这个例子就较好地体现了通过利用当地文化传统进行乡村建设的一种思路。

故事发生的地点是我作博士论文的田野点——陕西关中平原上一个有较长历史的村庄。我们关注的主人公是西安美术学院的国画家陈先生,他不像我们会议上的许多艺术家直接以艺术之力介入乡村,从景观入手去改造一个村庄,而是用了非常本土化的方法。这个村子有600多年的历史,以陈姓为主,祖先是陈贵。相传陈贵在明朝建立战争中对朱元

璋有过救驾之功。事后太祖封赏,陈贵不愿进京为官,便获封现今周至县辖地,建有内城外郭的村庄。陈族有修谱和祭祖的传统。这一传统因政策环境有一段时间被迫中止,既待政策放松,陈族便酝酿延续修谱和祭祖传统,以束紧日益疏松的家族纽带。其中,陈先生是发起活动的中心人物,他上下筹措,充分动员,广泛联系,带领族人续修600余年家谱,重修祖坟。2006年发起首次大祭祖,唱戏七天七夜,盛时参与者达到3万多人,各种民间手工艺品、各种娱乐活动也趁机登场,引起很大反响。陈氏家族的精神核心重新树立,很多年不联系,甚至失散的陈氏族人重新联系起来了,共同体的凝聚力逐渐加强了,为村庄未来的发展打下了较好的基础。陈先生以本土化的方法,激活了尘封已久的陈族共同体,基于共同体自身内驱力的发展也是可持续的。可以说,陈先生以较小的“投资”,获得了较大的“回报”。

陈先生的作为促使我们思考:为什么现在有些乡村建设活动往往由艺术家,而不是更具有政治能力的官员或更具有经济能力的商人,抑或更具有技术能力的工程师发起。我想他们的区别不是谁有政治资源、谁有钱、谁有技术的问题,而是艺术家往往更有情怀。当然艺术家是要实现自己的艺术,还是帮助乡民过得更好,这个另当别论。不管是为了艺术还是乡民的生活,乡村建设应该是艺术家有情怀,乡村有需求,中间还得有撮合的人,促使两者相合、相生。

有人说人类学和社会学、历史学非常不一样的一点,在于人类学更倾向于从个案出发探究文化的个性,这是有一定道理的。但我比较喜欢找一些共性的东西。哲学家都热衷于建设自己的学术体系,但思想家不是这样的,他们的学问或者说思想是开放性的,因为一旦形成体系,就会封闭,之后就很难打开了。社会也是这样,社会慢慢走向成熟,也逐渐体制化了,逐渐内卷,形成一个闭环,难以打开,很多问题就不好解决,更严重的根本就意识不到问题。前段时间,我们的最高领导人也提出了全球化的问题,预示着全球社会逐渐走向体制化。但上帝关上一扇门就打开一扇窗户。西方工业革命以来,全球进入追求发展、理性一元的快车道,被认为代表生产力的理工科及其思维占据了绝大部分空间。人或者人类社会发展需要理性,但人终究是情感丰富的动物,理性并不

能涵盖人性。好在上帝为人类留下了一个比较特殊的群体,这就是艺术家(广义的),艺术家就是那扇打开的窗户。相比科学家和工程学家,艺术家相对来说有更丰富的情感,也因此更有想象力。与此同时,整个社会体制也给了艺术家群体相对宽松的意识形态环境。就是说艺术家一些前卫的想法和行为往往能被社会接受。在我下一个个案中,我将向大家展示乡村手工艺人的一些新的苗头或曰趋向。前段时间,方李莉老师发表在《民族艺术》上的一篇文章中,提出了一个名为“遗产资源论”的理论,^①我也配合方老师的讨论做了一些工作。这个理论内涵很丰富,但主要意思是原先被我们视为遗产的东西,现在被看成了资源。对于前者,我们只是继承和保护;对于后者,我们除了继承和保护,还可以做些适度的开发。我下面的一些看法,包括所提出的“社会终端”这样一个实验性质的概念,也是受到“遗产资源论”的启发而作的一些不成熟的思考。

二、凤翔泥塑:从遗产到资源

(一)民间艺术研究的理论范式转向

艺术研究如果有范式,我想大致可分作以下三个部分或曰三个阶段。第一,把艺术和艺术品看作是一个客观存在物,在这方面艺术家和艺术理论家做的工作最多,也最有成就,基本上是对艺术本体的研究,我称之为物质实体和传承研究。第二,把艺术视为一种文化,从而通过参与者的行为考察其思想,比如说群体的设想、价值观和行为模式,这些在人类学里面体现得比较多。第三,也是近些年新兴的,把艺术活动视为一种社会行动,探讨行动的价值和意义。粗略来看,第一种研究更倾向于结果描述,而后两者则更着重于过程分析。当然,时下学界并不刻意将三者截然分开,而是作一种综合的探讨。在这样的理念下,我们再来看凤翔泥塑这个个案。

(二)凤翔泥塑概述

陕西省凤翔县古称雍,位于关中平原西部的宝鸡市境内,距离宝鸡市区约50公里,距离西安市区约180公里,为周秦故地。凤翔流传着一句俗语:

^①方李莉、王永健、孟凡行《中国艺术人类学前沿话题三人谈:中国范式的艺术人类学理论建构之一——“遗产资源论”》,《民族艺术》2016年第2期。

“西凤酒,东湖柳,姑娘手。”大抵是说,凤翔最有名的三样东西,一是西凤美酒,二是由苏东坡亲手创建的东湖美景,三概指精巧的民间手工艺。这些手工艺包括剪纸、皮影、泥塑等等,其中以泥塑最有特色。

凤翔泥塑采本地黏土塑成,并施以线描或彩绘。大体有三大类产品,分别是摆件(如座虎)、挂片(如虎头)和立人(主要是戏曲人物)。除了少数如戏曲人物需要捏塑以外,主打产品均采用模塑。以前产品多作民俗用途,故重功用,并不怎么讲究精细的艺术技法表现,现在民俗用途降低,旅游纪念和工艺摆设用途突出,便迎合客户的需要,追求比较精细的技法表现,这主要体现在勾线和赋色上。

改革开放初期,大抵可赚取外汇的缘故,国家支持手工艺发展,中国各类手工艺逐渐复苏。非物质文化遗产和文化产业运动兴起之后,民间手工艺更成了地方看中的文化资源。作为国家级“非遗”,凤翔泥塑自然得到了凤翔和宝鸡市的关注。如果我们去凤翔,在县城里不难看到以彩绘的虎头挂片做装饰的凤翔泥塑名片,在凤翔县城文化和旅游中心东湖附近,也随处可见凤翔泥塑的身影。凤翔县文化馆大楼,更是以整面墙绘制巨型凤翔泥塑虎头挂片形象。其气势,即便是隔壁文化街上的系列秦穆公雕塑也相形见拙了。

从东湖向东出城步行约4公里便可到达凤翔泥塑所在的城关镇六营村。得了凤翔泥塑名声的好处,六营村并不似西部经济欠发达地区农村般颓败,不管是作为主要基础设施的街道、排水渠,还是村容村貌,都彰显着村子的繁盛和活力。特别是为了给国家级“非遗”凤翔泥塑营造好的民俗氛围,村里重修村庙,街道的墙上也画满了充满民俗意味的以凤翔泥塑基本形象为主的图案。加上每家门口设立的神龛及神龛里的新鲜香灰,使我们仿佛进入了令人满意的民俗情景。

(三)遗产资源化过程中的微生态及问题

就这样的一个村庄,一个手工艺集聚区,当然存在乡村建设的问题。但与北京宋庄、河北北戴河不同的是,六营村并没有以乡村建设为目的的艺术家介入。北戴河的村庄,特别是艺术村,非常新,非常整齐,也很现代。但其实中国很多地区的村落是不尽如人意的,包括我考察的西北地区,很多村落呈现出一

片破败景象。我们这些在大城市呆久了的人,看到那样的景象,有时甚至会产生出它们是“被遗忘的世界”的感觉。但是凤翔六营村,基础设施完善,村容整洁,还做了不少公共民俗文化景观建设工作。如果没有民间艺术,没有泥塑在里面,是不太可能实现的,无论房地产商还是政府都没有这个动力,当地人也没有这个“需要”。这是优秀艺术或者说优秀民间艺术作为文化资源调动经济、政治等其他资源的潜能。但是文化这东西与科技不太一样,科学技术追求统一,而文化贵在多元、多样。虽然文化资源能够调动经济、政治和其他资源,但它也仅仅是需要外力帮它做好物质和政策等方面的基础建设,并不甘心被外力取代。它自有内驱力,有能动性,有自我发展的愿望和能力。比如凤翔泥塑村,地方政府帮助筑路、修渠,再顶多是给代表性手艺人的门口制作一个招牌。主要的工作还得手艺人、村民依照自己的传统习惯协调着去做。因此,文化不需要特别的规划,尤其是整齐划一的规划。一规划,从外面看起来似乎是整齐了,好看了,主要还是好管理了,但以前乡村参参差差,每家每户那种属于自家小个性的东西没有了,作为整个村庄空间的文化味道也就没有了。

北戴河的典型村,比如古城村,都是一栋栋的公寓小楼,建筑格局和外立面颜色都是统一的,整个是一个现代小城镇了,或者是大城市里的一个现代化小区了,很整齐,很漂亮,却总让人感觉少了农村的味道。这可能不是我们想要的艺术参与建设的乡村的模样。在文化深厚的关中腹地,每家门口都有神龛,敬天敬地,还有对联的内容,也多是“惠风和畅”“宁静致远”等等。与东部很多地区的农村不一样,这是乡民自己的需要和实践,他们要过自己的日子,活在自己最舒服的精神世界里。晏阳初和梁漱溟的乡村建设为何失败,我想除了与当时的时局有关外,主要还是他们低估了乡民的能动性。晏阳初主观地认为中国农民是“愚贫弱私”,需要教育。梁漱溟认为乡村建设的目的是塑造新农民。他们的乡村建设基本上是自上而下的,说教式的。而我们从人类学的角度所谈的艺术介入乡村建设,首先需要尊重乡民的主体性和能动性,我们的任务可能是帮助他们协调资源,包括知识和信息资源,寻找其传统共同体沉睡的枢机,并设法激活。而真正的发展,还是要乡民自己

去做,这样的发展才有深度和质量,才可持续。

凤翔泥塑的发展历程有几个重要节点。一个自然是起源问题。有人根据当地出土的周秦时期墓葬泥塑说凤翔泥塑起源于周秦,有人说凤翔泥塑技艺是由明代景德镇籍士兵传来。现在为了凤翔泥塑的整体利益也好,他们真正是这样认为也好,两派代表性人物达成共识,一致认为凤翔泥塑起源于周秦,但明朝景德镇籍士兵在提升泥塑技艺术水平方面起了作用。这样一来,悠久历史和精湛技艺两个稀缺资源都被六营人收入囊中,进而整合进凤翔泥塑的文化资源中去。第二是1985年凤翔泥塑艺人胡先生作为“中国陕西民间艺术交流团”成员赴美参加“陕西月”活动,凤翔泥塑第一次出国展演。第三是2002、2003年凤翔泥塑的泥塑马和泥塑羊先后登上国家生肖邮票。第四是2006年凤翔泥塑被认定为第一批国家级非物质文化遗产。这些事不管外界如何解读和宣传,但对于当地人来说,他们对泥塑艺人的身份和地位的看法有了很大转变。因为,在历史上,从事泥塑制作并不是什么让人骄傲的事,但凡有别的生路就不会做泥塑,当地有俗语“家有一担粮,不为泥塑忙”。因此,那些做泥塑的人家都是当地缺少土地、缺衣少穿的穷户。这些人甚至没有专门的称呼,但改革开放后的一系列事件,让当地人不得不重新审视泥塑,尤其是泥塑制作者。即便现在也没有几个人出过国的六营村,胡先生因为表演泥塑,1985年就能去美国。这说明外国人喜欢泥塑,泥塑一改其土头土脸的形象,洋气起来了。泥塑还能登上国家生肖邮票,能成为国家级非物质文化遗产,泥塑再也不是偏远的乡下、小地方的玩物了,与国家联系起来了,成为能够代表国家的东西了。泥塑和泥塑制作者的地位飙升,泥塑从什么也不是变成一门很有前途的手艺,泥塑制作者从穷苦的农民也变成匠人、手艺人,国家级、省市级非物质文化遗产传承人,为老百姓所敬仰。

在这个过程中有一点值得注意。在以前,无论怎么说怎么做,泥塑等传统的东西,基本上被视为祖宗的遗产,因此我们对它们的责任是传承和保护。但后来,人们的观念转变了,从将其视为遗产,到将其看作资源。包括中央政府层面也提出了生产性保护的理念,也就是说,对于非物质文化遗产,我们不但要保护和传承,还要进行开发。但这些原本不知道属于谁,最多只能说

属于集体的东西,一旦被视为资源,进行开发,就必然会产生资源的争夺,争夺创新产权、争夺手艺人身份等。其实争夺原本也没有什么大问题,只要手艺人做自己的东西,让老百姓或者市场去自然识别、认定就好了。但政府在将其认定为国家级非物质文化遗产后,又配套推出了传承人制度,将不同的手艺人认定成国家级、省级、市级等等,也就是说,在很短的时间内以外部的力量将手艺人划分等级,这就带来了新的问题。凤翔泥塑这类手工艺并不像明式家具、宜兴紫砂壶或者景德镇大师瓷等奢侈艺术,那些艺术种类需要手艺人有很高的技术和艺术造诣,甚至需要相当程度的传统文化修养。凤翔泥塑的技术和艺术水平相对不高,制作者也都是文化程度相差不大的农民。加上泥塑之前并非专门手工艺品,所以手工艺人的技艺水平相差并不大。有擅长做坐虎的,有擅长做挂件的,有擅长做戏曲人物的;有擅长做坯的,有擅长勾线的,有擅长赋色的;等等。也就是说并没有一个人远远超越其他人,被公认为权威。如果说有权威,也是某一方面的权威,这是一个互补、互助的技艺和微权力生态。但非遗传承人认定制度以行政力量,将一位手艺人定为国家级,其余分别定为省级和市级,一下子打破了原先平衡的权力生态。多元权威成了一元权威。手艺人之间原先那种相借、相助、相生的和睦状态也全然没有了,变成了现在互不承认,互相拆台、诋毁的局面。

但国家的力量又难以改变,国家级传承人、得到国务院津贴的手艺人拿到大量实惠,而泥塑的市场又相对不大,其余手艺人怎么办?凤翔泥塑的主打产品多是模制,模具样式也多是说不清道不明的祖制,让其他人很难打破以前的框架。再说翻模并不需要多少技术,普通人学习几个月就能做得不错,其他小权威没有大权威的标签优势,还面临普通手艺人的竞争。他们开始考虑创新,与一般手艺人相比,这些人具有一定的造型能力。他们开始创作雕塑作品,制作表现关中风情的东西、领袖雕像,甚至是色情的东西。制作这类作品,需要比较强的造型能力,这就特别需要学院派艺术家的帮助,他们与到访的学院派艺术家探讨,甚至去美术学院学习雕塑技法。于是集体化制作时代没有的创作概念出现了,艺术家的称呼也出现了。现在手艺人公开声称,他们对自己的定位是艺术家,而不是手艺人 and 匠人。实际上国家级传承人即便是享有政策利好,也热衷

于创作技法要求更高的雕塑作品,其对身份的追求也并非传统技艺传承人,而是艺术家。

在集体性制作阶段,大家并没有创新的需要和压力,所以并不需要吸收多少外面的信息。但在个人创作阶段就不同了,因为要创新,逼着大家接触新的信息,为了让自己的创新让大家知晓和认可,他们又必须宣传自己的想法。

(四)“社会终端”的变革

那么我们何以就此谈到“社会终端”呢?“社会终端”这个词是什么意思?打个比方,比如现在已然成为我们“身体器官”的超级网络终端——手机,它既能接收信息,也能传播信息。相应地,我认为“社会终端”是一个既能接收信息,同时又能传播信息的社会单位。这个单位原先在乡村里面是集体性质的,一般不表现为个人,特别是普通乡民。比如村和村民小组,由村支书、村主任和村民小组长代表,在古代社会里则可能由族长等乡村领袖代表。这些代表也从来不会是手艺人或民间艺术家。但现在我们通过凤翔泥塑这个案例看到,“社会终端”变成了个人,并且是手艺人或者说民间艺术家。按说这些传承人仅仅是泥塑这门工艺的专家,但很多人到这个村子采访,不再去找村支书、村主任,而是找那些传承人,尤其是国家级传承人。即便是村史、村庄文化等情况,他们也更相信这些传承人。传承人俨然变成了村庄的代言人或者说全面权威。而与村支书和村主任不同的是,手艺人并不是一个村的法定代表人,他甚至都代表不了他从事的小小的行业,严格来说他只能代表他这个个体。由此,“社会终端”实现了由集体到个人的转变。而且由于艺

术和文化的世界性,这个村庄不会像由村支书或村委会主任代言时那样局限在一个小地方,而是通过手艺人,将信息传向全国,甚至全世界。手艺人从村落以外的广大区域接收信息,又将其传向全世界,从而将所在村庄带入世界网络。这也是六营村打出“中国泥塑第一村”招牌的内在逻辑。

结语

最后,我提出两个问题,作为继续讨论的起点,望方家指点。

第一,从群体性制作到个人创作的过程中有好的一面,也有不好的一面。群体性制作时期传承力强,但创新力不足,艺术品较为单一,不太适合现在的市场需要。个人创作阶段,创新力相对提高了,艺术品多样了,但由于缺乏共同理念的约束,传承又成问题了。两者如何兼顾,成为问题。

第二,如果我们从宏观着眼,在乡村社会中,“社会终端”开始了由村庄向个人转变的进程,这有可能是中国社会结构一次比较大的变化,如果继续演进会对乡村社会产生什么样的影响?当然,我只是根据对凤翔泥塑这个案例的观察提出了这一看法,是不是在其他行业、其他地区也存在,还需要考察和验证。

(本文是笔者在首届“北戴河艺术论坛”[2016年8月18~20日,北京、北戴河]上的发言,略有修改。在此感谢会议召集人中国艺术研究院方李莉研究员的邀请和北京大学于长江教授的评议)

(责任编辑、校对:关绮薇)

On Fengxiang Clay Sculpture in the Perspective of Cultural Heritage as Resources and the Various Ways of Arts Intervention in Rural Construction

Meng Fanhang

[Abstract] Development of urbanization encroaching on rural resources especially rural human resources has to some extent fueled the massive deterioration of Chinese rural areas, given which situation evaluation and revitalization of rural area development has become the consensus of both Chinese government and people. In the manoeuvre to revitalize the rural areas, artists have been engaged in various ways with innovative theories and practice as well as human concerns, which process synchronizes the development of cultural industry and intangible cultural heritage conservation underlining the shift of cognitive understanding of rural culture as heritage to resources. The shift in turn fuels the transition of status of craftsmanship and craftsmen, some of whom become "social terminal" with some say in the industry, which is noteworthy in that the shift might well be structural transition undergoing in rural area.

[Key Words] Arts, Rural Construction, Perspective of Heritage as Resources, Fengxiang Clay Sculpture, Social Terminal