

# 「藝術家」的塑造

## ——清末以來廣東石灣陶瓷從業員的身份地位建構

黎麗明

廣州藝術博物院

### 提要

本文以清末以來廣東省佛山石灣美術陶瓷從業人員為研究對象，嘗試探討這些從業人員在不同的歷史脈絡下如何利用不同的機制、資源和社會力量構建其社會身份和地位。

在清末民國時期，隨着贊助人的出現以及展覽會的推動，從事小件美術陶瓷擺件生產的群體逐漸建立個人名聲。1950年代以後，他們變成受尊敬的「民間藝人」。文革結束後，國家給予他們「工藝美術大師」的頭銜，並建立評定各級「工藝師」的職稱制度。1980年代以後，隨着私營企業的出現，這些從事美術陶瓷生產的私營企業主擺脫了國家的機制，通過市場建構藝術家的身份地位。個人的身份地位隨着宏觀環境的改變而改變。本文認為，藝術家之所以能成爲「藝術家」，不僅僅是因爲他們本身具備的藝術天賦，近代以來中國社會的轉變才是最關鍵的原因。本文旨在探討，默默無名的陶塑工匠在不同的歷史脈絡下怎樣運用最有效的資源建構其身份，成爲今天的藝術家。

**關鍵詞：**石灣陶器、民間藝術、身份建構

---

黎麗明，廣州藝術博物院陳列研究部，廣東省廣州市麓湖路13號，郵政編號：510095，電郵：hiscora@gmail.com。

本文是筆者在碩士論文基礎上修改而成。論文的撰寫得蔡志祥、廖迪生、張兆和、程美寶、科大衛等諸位老師的指導和幫助，並得到石灣鄉人的熱情幫忙，尤其是曾力先生、曾鵬先生，在此一併致謝。

## 一、前言

「石灣公仔」是廣東石灣出產的陶瓷案頭小擺件。從事「公仔」陶塑的工匠，絕大多數皆默默無名，直到清末民初，他們開始成為文人墨客筆下的「名匠」，開始有藝術贊助人。1950年代以後，國家延續了延安時期的文藝政策，改造和扶持「民間美術」、「民間藝人」。他們因而被政府授予「藝人」的稱號。文革結束之後，國家重新恢復他們的待遇和身份，授予他們「工藝美術師」的稱號，並建立相應的各級「工藝師」職稱評比制度。1980年代以後，隨着私營企業的出現，一些從事美術陶瓷生產的私營企業主脫離了國家的機制，通過市場建構「藝術家」的身份地位。本文探討的是，這些工匠如何從默默無名轉變成今天聲名遠播的藝術家，是怎樣的社會機制令他們的社會身份地位有所改變。

與過去研究石灣陶瓷藝術的學者不同，本文認為「藝術」和「藝術家」這類概念是建構的產物，其建構的過程是以社會和文化的轉變為契機。本文的目的不是分析這批陶藝家的風格特色，也不是評價這批陶藝家的藝術成就。筆者不否認每一位陶塑家的藝術手法和特點都不一樣，但筆者強調的是，鑑賞知識與這批陶塑家一起經歷了近代以來被國家、文人學者、贊助人塑造和建構的過程。西方的「藝術」和「藝術家」的觀念影響了近代以來「藝術」觀念的轉變。按照這些概念將展品分類的賽會很可能是最為直觀的方式。根據Larry E. Shiner的研究，在西方的「藝術史」中，歐洲的「藝術」和「藝術家」是18世紀的產物。在此之前，甚至是文藝復興時期，藝術（art）與技藝（craft）、藝術家（artist）與工匠（artisan）可以互換使用，與此相對的是自然（nature）。這一轉變是以18世紀中產階級的興起為背景而展開的，文藝批評理論的轉變（「審美」aesthetic worth的出現）、藝術欣賞方式的改變（博物館的出現）推動了這一轉變。<sup>1</sup> 在本文，藝術評論及藝術贊助人的出現、新的公共展現方式的出現以及國家政策的推動是分析的主要切入點。

本文的資料來源主要是地方志、地方碑刻、省市檔案館的檔案材料、報紙雜誌、對當地人的口述訪談以及筆者在2003年2月至8月間在香港及廣東佛山所收集的田野工作材料。

---

1 Larry E. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History* (Chicago: The University of Chicago Press, 2001).

## 二、公仔行的興起及名匠的出現

石灣位於廣東省中部，珠江三角洲的腹地，北江支流東平河的左岸，距離廣東省省會廣州市約30公里，距離佛山鎮約7公里，是廣東省主要的陶瓷生產地之一。根據清末民國的統計，石灣共有23個與陶瓷業有關的行會，每行有專門的經營範圍，產品主要是各式日用陶器。從事某種陶器的生產必須加入所屬行會。同時，行會又為一個或數個地方大族所把持。在聚族而居、行業集中一處的地理分佈下，該鎮形成血緣（宗族）、業緣、地緣三結合的基本社會結構。需要大量資本投入的灶，為鎮上數個勢力最雄厚的大宗族所控制和經營，而製作和生產的作坊則多是以家庭成員為基本勞動力的小型家庭作坊。在行會制度被打破之前，生產現在所說的「美術陶瓷」的行會有花盆行、白釉行以及古玩行（又稱「公仔行」，此為當地慣稱，下文亦統一用「公仔行」稱之）。<sup>2</sup> 本文主要的研究對象是「公仔行」。所謂「公仔」，也就是指案頭的小擺件，主要是人物及動植物陶塑。公仔行生產的主要就是這類案頭小擺設、玩具、點綴石山的小陶器等。

「公仔」的生產可以追溯到明代，我們有實物可以證明這一點，但我們不清楚公仔行何時成立行會。對筆者來說，更為有趣的是，公仔從什麼時候開始成為石灣陶器的標誌？什麼時候當我們提到石灣陶器會馬上想起公仔？公仔行的興盛和石灣公仔成為石灣陶瓷的代表大概始於19世紀末。關於石灣陶器最早的文字記載見於清初屈大均的《廣東新語》，但最吸引屈大均的不是石灣公仔，而是金魚缸。<sup>3</sup> 屈大均的說法，多少說明了明末清初外地人對石灣陶器的看法。大概是清代後期，石灣花脊（又稱瓦脊）成為石灣陶器的另一個代表。瓦脊是裝飾在祠堂、廟宇屋頂之上的陶塑。石灣瓦脊行銷的範圍極為廣泛，遍佈西江流域、珠江三角洲、香港和澳門等地。根據施麗姬（Fredrikke S. Scollard）的研究，石灣瓦脊的足跡遠至東南亞，包括越南西貢、泰國曼谷、新加坡、馬來西亞、印度尼西亞等地。<sup>4</sup> 筆者目前所見到的瓦

2 花盆行的生產範圍包括園林建築之琉璃瓦、各類廟宇花脊、大型人物陶塑、大型盆缸、花盆、蘭盆等，民國時期還生產衛生潔具、電瓷、耐酸陶瓷等。白釉行主要生產上白釉的日用器皿，如痰盂、枕頭、燭臺、燈盞、香案、茶壺。同時也生產美術陶瓷器皿，所生產的美術陶瓷相對花盆行要小，如花瓶、梅瓶、水仙盆、文房用的大小筆洗、水注、筆架、筆筒等。

3 屈大均，《廣東新語》（香港：中華書局，1974），卷16，〈器物〉，頁458。

4 Fredrikke S. Scollard（施麗姬），*A Study of Shiwan Pottery* (Hong Kong: University of

脊最早也只是道光年間的，大部份的瓦脊都是同光年間所製，更早期的瓦脊可能因年久欠修或廟宇翻新而導致損毀。可以估計，瓦脊成爲人們喜歡的裝飾物始於18世紀末或19世紀初。這些瓦脊公仔安置在廟宇、祠堂等密集舉行禮儀的公共地方，是日常抬頭就能看見的裝飾物。人們喜歡案頭公仔，很可能是從瓦脊公仔開始。19世紀末瓦脊生產開始式微，案頭公仔成爲石灣公仔的另一個代表。清末民初，較有名氣的公仔行藝人不是兼花盆行，就是從花盆行轉入公仔行。聞名最早的陶塑名匠，有不少就是從花盆行（生產瓦脊的行會）轉入公仔行的，如黃炳（約1815-1894）、陳祖（約1818-1891）、黃古珍（約1836-1908）、陳赤（約1867-1939）、陳渭岩（約1868-1926）等均是花盆行出身，後來同時加入公仔行。民初最負盛名的公仔生產「公司」，也兼做花盆行的業務，比如冠華等。然而，二十世紀三、四十年代前後，晚一輩的有名公仔行藝人如潘玉書（1889-1939）、霍津（1892-1943）、劉佐潮（1893-1936）、劉傳（1916-2000）等則完全是公仔行出身，沒有同時加入花盆行。<sup>5</sup> 當時的公仔行發展極爲迅猛，在1936年石灣陶瓷行業整體不景氣、陶瓷從業人數大減、工人失業的情況下，較諸其他行會，公仔行並沒有太大的萎縮。比較花盆行的從業人數從原來的650人降爲450人，公仔行從業人數只是從250減少至200人，是降幅最低的三個行業之一。<sup>6</sup> 據1994年佛山市志的統計，1948年公仔行由戰前的7戶增加到48戶，從業人員也由一、二百人增至700人。<sup>7</sup> 此時，因爲公仔行一下子發展迅速，工人人數不足，出現了「賣平行」，也就是當時以很少的入行費就能加入公仔行。當時以米爲本位，加入行會的費用大概是20擔米，而「賣平行」則只需兩、三擔米就可以入行做事了。<sup>8</sup>

在「石灣公仔」聞名的同時，一批「名匠」也隨之產生。這個時期的石灣陶塑開始有署名，陶塑創作者的姓名及生平開始有記載。我們也有了更多關於陶塑創作者的資料。不過，最早的「名匠」很可能是傳說，其故事是後來

---

Hong Kong, 1981)；佛山市陶瓷工貿集團公司編，《佛山市陶瓷工業誌》（廣州：廣東科技出版社，1991）。

5 于逢，《石灣人物陶塑精華》（廣州：共鳴雜誌出版社，2003）；佛山市博物館編，《佛山文物誌》（內部未刊稿）；何秉聰，〈陶藝師傅略〉，載香港藝術博物館編，《歷史、神話與傳說：胡錦超先生捐贈石灣陶塑》（香港：香港市政局，1986）。

6 貫之，〈廣東省陶瓷業之改進方針〉，《新廣東月刊》，1936年，第41期，頁67-68。

7 佛山市地方志編纂委員會編，《佛山市志》（廣州：廣東人民出版社，1994），頁895。

8 據梁華甫的回憶，轉引自魯訶，〈石灣公仔尋源訪談錄〉，《炎黃之光》，第10期

的工匠用來宣傳本鄉公仔、標榜自我而創造的。在陶瓷人物上署名始於清末黃炳，據當地現今流行的說法，黃炳是石灣黃家莊人，出身富裕之家，是清朝的秀才，因屢考不中而入花盆行做陶瓷，後來因為得到兩廣總督張之洞的賞識而聲名遠播。這類傳說最大的問題是，我們不清楚它們其實是在什麼時候、由什麼人開始編寫、流傳的。筆者能找到最早關於黃炳受張之洞賞識的記載據說撰於1920年。當年，龐維新（南海張槎人）在香港書院執教，喜愛鄰鄉石灣的陶塑，得劉勝、劉佐潮父子的陶塑後，將之比擬黃炳，其文為：

其（劉氏父子）所製器件，人輒擬為黃炳手澤。黃炳者，精塑鳥獸人物，夙承名工大雅賞識。昔張文襄蒞粵，嘗以千金賚之。以劉較黃，有過之無弗及。<sup>9</sup>

及至1938年，報紙報導「石灣兩陶匠」時，第一位就是黃炳，其次是當時最著名的潘玉書。這份報導是這樣寫的：

南海石灣，為陶瓷薈萃之地，有名陶匠，因之輩出，如黃炳、如潘玉書，其尤為著者也。黃、潘皆石灣人，以時言，黃得名先於潘，然謂其有師徒關係，非也。以藝言，亦不相伯仲。<sup>10</sup>

近年，石灣人何秉聰有這樣的記述：

……從前石灣陶藝製品不入帝王家，難邀富豪顧。自清末兩廣總督張之洞請石灣黃炳製九大簋模型神似，黃炳因而成名而石灣陶藝亦漸為看重。那時候，石灣陶藝名手疊代更出，陳渭岩、黃古珍、陳祖、潘玉書、潘鐵達、梁百川、梁醉石（梁福）、劉佐潮等，先後各以所擅為各人所愛。人們更追搜黃炳以前的名家，於是上溯明代，下迄清初，祖堂居、可松、來禽軒、文如壁等製品，得者珍同拱璧，直與明代時已聞名全國的宜興陶器、德化仙佛分庭抗禮，各擅勝場。<sup>11</sup>

（2002年10月），頁20。

9 《南海海口龐氏族譜》（廣州：大昌，1933），〈文存類〉，卷16，頁37，內文註明有關記載為民國九年所寫。

10 〈石灣兩陶匠〉，《香港華字日報》，1938年3月3日。

11 陶人，〈石灣人物陶塑欣賞〉，載香港大學馮平山博物館編，《石灣陶展》

何秉聰說清末張之洞使人到石灣訂製「九大簋」（九個大碗）陶塑模型，當時無人敢接訂單，黃炳應命而出。製成品大為張督賞識，並被送入清宮保和殿，黃炳亦從此聲名鵲起。<sup>12</sup> 黃炳的作品早期並不署名，中晚年之後才開始署名蓋印。這大概和兩廣總督張之洞的賞識有關。另一當地人梁華甫稱，石灣當地流傳那「九大簋」是黃炳親自上門送給張之洞，因為他喜歡巴結那些大官，後來那些大官收藏了很多石灣公仔，當然希望自己手上的收藏品越來越貴，所以吹捧黃炳的作品。<sup>13</sup> 另外一則研究者相互引用的故事是，石灣人陳渭岩在光緒年間曾為張之洞做像，陳以塾師為正職，兼做陶瓷公仔，是當地花盆行一店號的少東主。從這些傳說看來，光緒十年到十五年間（1884-1889）任兩廣總督的張之洞與當時的石灣陶瓷藝人很可能關係密切。

從這些故事，我們估計，黃炳的創作最初可能只是為了結交當時的高級官員，署名也只是為了提高在官員心中的形象。這個時期的署名不一定是為了表示個人獨特的藝術風格。在這個故事中，黃炳送呈張之洞的也不是後人爭相收藏的公仔，而是「九大簋」。儘管後人對19世紀末這段時期的情況不太清楚，然而在20世紀初，流行的傳說故事成為石灣公仔以及名匠建立聲名所運用的重要文化資源。自黃炳之後，在石灣公仔上署名的藝人越來越多。他們或單署名，或兼署店號。這個改變暗示出現了一批專門收藏某個作者的作品收藏者，也反映了藝人有意無意間希望借個人署名，吸引購買者關注其個人風格。

這批石灣陶塑工匠成為名匠，最重要的條件當然是擁有一批收藏家。在20世紀初，出現了一批石灣陶藝的鑑藏家，他們大多是富商、達官、專業人員、古董中介商。1910年澳門葡籍律師文度士邀請陳渭岩及潘玉書到澳門塑造八個高達80厘米的人像，現藏於澳門博物館。<sup>14</sup> 1925年香港的富商利希慎邀請潘玉書、陳渭岩到香港，住在利家四年，為其「利園」塑製高如真人的八仙巨像。可惜當時的塑像只上了石灰，沒有上釉燒製，後被毀而未能存

---

（1979），頁281。筆者根據組織這個展覽的人員來判斷，陶人即何秉聰。何秉聰1949年從石灣避禍香港，此後在香港大學教授石灣陶藝，70年代在《廣角鏡》發表多篇介紹石灣陶瓷藝術的文章。此篇文章是陶人回憶兒時生活的文章。

12 何秉聰，〈陶藝師傅略〉，載香港藝術博物館編，《歷史、神話與傳說：胡錦超先生捐贈石灣陶塑》，頁550。

13 訪談日期：2004年1月17日。

14 施麗姬，〈略談石灣美術陶〉，《石灣陶展》（香港：香港大學馮平山博物館，1979），頁317-330。

世。<sup>15</sup> 另一藝人劉佐潮在1920年代，大概20歲的時候就已經成名。據說他每到歲晚，將所作公仔帶到香港售賣，例必下榻陸海通旅店，古董商人聞風早已相候，先揀其佳作。劉佐潮把餘下的在六國飯店附近擺賣，過了新年才回石灣。<sup>16</sup> 梁華甫提到，當時佛山的一些有名氣的醫生也親自上門訂購他父親「醉石軒」（梁福）的作品。<sup>17</sup> 此外，30、40年代嶺南的文教界名流，也流行收藏石灣陶瓷。如1940年推動舉辦「廣東文物展」的簡又文、與簡同時代的梁寒操、廣州嶺南大學教授冼玉清、容庚、商承祚等，都是石灣陶瓷的收藏家。<sup>18</sup>

展覽會和賽會是石灣陶器及其匠人建立名聲的另一重要場所。很可能在20世紀初期的國際賽會上，石灣陶瓷已作為廣東物產參賽。據1957年的檔案，「石灣的美術陶瓷，在1919年參加巴拿馬國際工藝產品賽會上獲得第二名金牌獎章，1929年又在比利時獨立百周年的工藝品博覽會上獲得第一好評」。<sup>19</sup> 據1994年的《佛山市志》所載，1934年在英國倫敦舉辦的「中國國際陶瓷展覽會」，石灣的陶器也參展。石灣參展的陶器包括各種釉色的瓶、壺及仿古琮、鈇等。<sup>20</sup> 這些大型的國際博覽會有利於石灣陶瓷名聲的建立，甚至有利於石灣陶瓷以在外國建立的名聲帶動國內的認可。不過，我們需要注意展覽會舉辦的時間以及展覽的石灣展品特色。20世紀初的外國人喜愛的不僅僅是石灣陶瓷雕塑，還有石灣的釉色，更尤為日本人喜愛。<sup>21</sup> 「玩釉」

15 于逢，《石灣人物陶塑精華》，頁41-43。利希慎(1880-1927)，當時香港的富商。詳情可見其後人撰寫的家族傳記，Vivienne Poy, *A River Named Lee* (Ontario: Calyan Publishing Ltd., 1995)，以及Vivienne Poy, *Building Bridges: The Life & Times of Richard Charles Lee* (Ontario: Calyan Publishing Ltd., 1998)。

16 何秉聰，〈陶藝師傳略〉，載香港藝術博物館編，《歷史、神話與傳說：胡錦超先生捐贈石灣陶塑》，頁550。

17 訪問日期：2004年1月17日。

18 如梁寒操曾有書提及他的家中也收藏潘玉書的「仲田負米」陶像。見祝秀俠，《粵海舊聞錄》（臺北：中外圖書出版社，1978），頁172-173。

19 《關於工藝美術藝人座談觀摩會議的發言》，廣東省檔案館檔案，286-1-21，頁154-155。

20 見佛山市地方志編纂委員會編，《佛山市志》，頁896：「1934年……有南宋蔥綠釉小樽、天藍號筒式小瓶、月白釉劃花牡丹圓洗、明代月白釉琮式瓶、月白釉調雕纏枝牡丹瓶、天藍窯變鮮魚青方壺、月白釉雕鑲纏枝獸環鈇等」。

21 陳瀏撰，《陶雅》（上海：上海古瓷研究會印行，1923），卷下，頁16、20，收入全國圖書館文獻縮微複製中心編，《中國古代陶瓷文獻輯錄》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2003），卷一，頁299、306。

（釉色研製）不是公仔行的專利，其他行會的工匠也能從事。筆者估計黃炳的「九大簋」很可能就是以表現釉色見長，而1934年倫敦舉辦的「中國國際陶瓷展覽會」，就很顯然是展現石灣特優的釉色。所以，這類國際展覽會推廣的不僅僅是石灣公仔，而是石灣陶器，尤其是釉色陶器。當展覽會成爲流行的展示方法時，當地的工匠還利用祠堂作爲舉辦展覽會的場地。如在1936年春節期間就有這樣的記載：

因春節有暇、遊人倍增，潘玉書特將近年留存的佳作在石灣上約的潘祠作公開展覽。展期為元月初七到初十，共四天。場外高掛的橫額為「潘玉書個人作品展」。觀衆可免費入場，場內的展品均爲非賣品，分有鳥獸、石山、人物三部份展出，此外還懸有名人潘抱殘（估計是潘和，廣東國畫研究會成員——引者）、陳恭受等人的題詞十幾幅。<sup>22</sup>

由這段材料，我們清楚地見到，名匠不再是靠故事來宣傳自己，他們已開始運用展覽會這種新的展現方式來展現自己。更有趣的是，在這些公共空間中，還可以展示自己的交際（藝術贊助人）網絡。依賴其他名人的名聲來提高自己的名聲。如果說黃炳的署名未必反映他具有藝術家的自覺，那麼潘玉書的「個人作品展」，其展覽會名稱鮮明地反映了他意圖彰顯個人藝術成就、建立個人而非家族、店號的名聲。

專門介紹石灣陶器的書籍大約出現在30、40年代。這類書籍的出現，一方面是石灣陶器及其陶瓷藝人的名聲日盛的結果，另一方面也是受19世紀末以來「廣東文化」觀的塑造影響所致。<sup>23</sup> 石灣陶器成爲表現「石灣」以及「廣東」地方特色的物產。在此之前，沒有一本書籍是專門介紹這個地方及其陶器的。甚至專門介紹陶瓷的書籍，也只是以「廣」籠統稱之。鄉人梁照葵是近代最早撰書介紹石灣及石灣陶器者，曾撰《石灣鄉土志》。該書估計已散佚，現只能見到他的《石灣六景記·附陶器考》。<sup>24</sup> 另外就是李景康

22 〈石灣玉書作品展覽會紀〉，《國華報》，1936年2月7日。

23 參見程美寶，《地域文化與國家認同：晚清以來「廣東文化」觀的形成》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006）。

24 梁照葵，《石灣六景記·附陶器考》（出版地及出版年份不詳，約1933年），廣東省中山圖書館藏。



的《石灣陶業考》。<sup>25</sup> 李景康，南海鹽步人，其時任香港北角金文泰中學校長。李景康也是1940年的「廣東文物展」的籌備人。這個展覽由簡又文發起，參與組織安排的人都是廣東的有名學者或教授，如葉恭綽、許地山、鄧爾雅、黃子靜、朱汝珍等。這個展覽會「希圖通過將文獻與實物同時展覽，增加一般人士對先民文化的瞭解」。<sup>26</sup> 在這個展覽中，石灣陶瓷作為「廣東文化」的一部份而參加展覽，展出陶器共23件。在表現「廣東文化」這樣的策展標準下，石灣公仔與傳統文人士大夫鍾好的典籍、書畫共聚一堂，展現了石灣公仔及其生產者社會地位的轉變。從這個展覽中，我們發現文化人士也是石灣陶器的收藏家，如簡又文、潘熙、劉平齋、呂大可、曾仲清等都是當代有名的學者。在廣東文化及其認同的建構過程中，石灣陶器及其陶塑藝人也因此而聲名日盛，乃至40年代末，我們在展現地方文化的博物館裡也能找到石灣陶器。<sup>27</sup>

整體而言，有關19世紀末石灣陶匠及石灣公仔的情況，我們只有一個大概的認識。石灣近代首位著名陶匠黃炳雖然確有其人，但我們不清楚他與張之洞的藝術贊助關係是否確切，也不清楚這類故事在什麼時候開始流傳。到了20世紀初，這個故事成為後輩陶匠建構身份、提高石灣公仔地位的重要資源。30、40年代，石灣公仔及其陶匠聲名日盛，石灣公仔成為「石灣陶器」、「廣東文物」的代表，而不少陶匠在贊助人、新式展覽會的推動下，由默默無名轉而成為名匠。

### 三、「藝人」、「工藝師」：1949年後美術陶瓷從業人員身份的轉變

1949年以後全國的手工業幾乎都經歷了工業化改造的過程，基本上就是由家庭作坊改為聯營，再改為公私合營，最後建立國營大工廠的過程。石灣的陶瓷業也不例外。與此同時，國家沿用延安時期對「民間藝術」、「民間藝人」改造以適應政治宣傳的文藝政策，擴大了「民間藝人」的範圍。石灣的美術陶瓷業，既是需要改造的陶瓷手工業，同時也是需要改造的「民間藝術」。在二

25 李景康，〈石灣陶業考〉，載廣東文物展覽會編印，《廣東文物》（香港：中國文化協進會，1941），卷10，頁39-47。

26 中國文化協進會，《廣東文物展覽會出品錄》（香港：中國文化促進會，1940）。

27 據報導，展出的石灣公仔，除了各種釉色的器皿外，還有「太白醉酒」和黃炳的陶貓、陶鴨等。參見〈五層樓「睇公仔」記〉，《越華報》，1949年1月9日。

十世紀五、六十年代，石灣公仔及其藝人就是向這兩個方向發展的。有趣的是，「工業」與「藝術」這對矛盾的路線竟然能並行不悖。這個時期中國的工藝美術行業就是在這對矛盾的路線下發展的，包括陶瓷、刺繡、象牙雕、玉雕等。

石灣美術陶瓷行業至1958年完成了整個工業化改造的過程。在1950年以原有家庭作坊為基礎組成了九個玩具聯營組和一個工藝社。1952年佛山市政府籌建了國營石灣美術陶瓷廠，同時1953年廣州市政府設立「廣州人民美術社石灣陶瓷雕刻工場」，由廣州市文化局管理。這個工場的設立，正體現了廣州市市長朱光落實恢復和發展傳統民間藝術的政策。陶匠劉傳、區乾等也重新回到石灣參加該工場的建設。<sup>28</sup> 廣州的一批文工團幹部也被撥調到石灣參與石灣工場的建設，比如高永堅、譚暢、尹積昌、莊稼和曾良。如果我們熟悉延安時期改造民間藝術的方法，便一定不會為這批文工團幹部的加入感到驚訝。1956年佛山市政府將九個玩具組、一個工藝社、一個國營美術陶瓷廠合併成公私合營美術陶瓷廠。<sup>29</sup> 估計那個隸屬廣州市的工場引起了地方政府的不滿。1958年，工場和公私合營石灣美術陶瓷廠合併成立地方國營工廠——石灣美術陶瓷廠，統一由地方政府即佛山市政府管轄。自此，國營石灣美術陶瓷廠成為當地唯一的美術陶瓷廠，這種情況一直持續到1975年。而直到今天，儘管私營美術陶瓷廠不斷湧現，但石灣美術陶瓷廠仍然在當地美術陶瓷行業內處於領先地位。它仍然是當地規模最大、創作人員最多、名氣最盛的美術陶瓷工廠。今天的領先地位，當然是50年代以來的國營化所造就的。

國營工廠建立後，最直接的影響就是生產制度的改變。在工廠制度下，陶瓷從業人員不再以宗族、姓氏、行會、店面字號大小、師徒來劃分。工廠的所有權屬於國家，其經營方式由地方政府指導，並由廠長和管理人員管理。管理人員下面是負責創作產品的創作室人員、負責生產的車間生產工人以及部份專門負責產品營銷的人員。在工廠外，當地政府和省政府有關部門（如省輕工業部）直接領導工廠，對工廠制定生產、銷售和出口計劃，

---

28 劉傳是當時最有名的石灣陶瓷藝人，在石灣最早（1979年）獲得「中國工藝美術大師」稱號。區乾，是當時最有名的陶瓷藝人之一，以塑造動物著稱，1949年離開石灣，到鄉下務農，1958年去世。石灣工場的廠址在現在美陶廠的附近、靠近東平河的一片空地，現在已全部被拆除。

29 現在人們追溯石灣美術陶瓷廠的歷史就從這一年即1956年開始算起。

並對工廠買進的原材料進行監督指導，工廠的部份收益要上繳。在工廠裡，廠長之下是創作室主任、創作人員、工人。創作室主任專門管理創作室的創作人員，安排創作任務，組織參與行業內的評比比賽和展覽，研發新品種，以及組織人員完成客戶訂單。創作室的創作人員完成了創作之後，將原件送到車間由工人複製生產，由銷售人員出售。這樣的工廠制度把每一個生產過程更加專門化，改變了原來陶瓷工匠對整個生產過程如泥、釉、火都熟悉的傳統。大量使用新的、適應大規模生產的技術也加速了這種分工。石膏模和注漿的使用是50、60年代最重要的技術改革。使用石膏模和注漿大大地減少了陶塑的手工工序，從業者不需太多雕塑技巧也能勝任。在這樣的工廠制度下，工人只會生產的一個過程，例如翻石膏模的只會翻石膏模，注漿的只會注漿，往往一輩子只從事一種工種。工廠大規模生產的分工，一方面促進了生產規模擴大，另一方面也限制了工人技能多樣性發展和晉升的機會。晉升的過程不復是民國時期從學徒幫工到小家庭作坊店主，然後成為有名的陶匠。此外，通過壟斷的工廠制度，國家（政策）決定了個人的生活水平、晉升機會及工作的內容（包括創作的內容）。

工廠生產制度的目的是大規模生產，然而在整個工業化改造過程中，以手藝取勝的陶瓷名匠以「民間藝人」的身份被政府保護下來。他們與延安革命根據地的樂戶不同，解放前不少名匠的生活並不差，比如劉傳在1947至1948年期間每個月能有1,000元港幣的收入。然而為了配合延安「民間藝人」的形象、配合國家宣傳，他們的故事變成了「在舊社會下只能窮困潦倒」，現在是「翻身」了。1957年7月在北京舉行了「第一屆全國工藝美術藝人代表會議」，這是中國歷史上第一次的全國性的「藝人」代表會議。朱德出席了會議的開幕式，並發表了「把我國傳統的工藝美術傳下去」的講話。石灣的劉傳、劉澤棉兩位公仔陶塑藝人參加了會議。當時中央手工業管理局局長白如冰就五個方面發表了講話，一是「光輝的歷史，悲慘的境遇」，二是「合作互助，欣欣向榮」，三是「美化了人民生活，支援了國家建設」，四是「繼續貫徹執行保護、發展和提高的方針」，五是「採取積極措施，從勝利走向勝利」。他認為，藝人和工藝美術發展的方向是服務群眾生活、滿足人民的需要、支援國家建設，為國家換取更多的外匯。<sup>30</sup> 不難發現，國家提高藝人身份地位的背後是出於充分利用民間工藝和藝人以增加出口、支援國內

---

30 白如冰，《把我國的工藝美術生產事業推向前進：全國工藝美術藝人代表會議上的講話》，廣東省檔案館檔案，286-1-21。

建設的目的。有趣的是，國家的目的是推動手工業工業化，卻用了手工生產的「民間藝人」作為工業化的榜樣。

「藝人」不僅僅是一個口頭的稱呼，還是一個能決定工資和待遇的身份。1957年的藝人代表大會只是「藝人」身份確立的第一步，國家還將「藝人」身份制度化，成為一個有等級階序的評定制度。60年代初，廣東省政府將藝人分成三個等級並給予生活補貼。三個等級的評選標準除了藝人的政治思想、行業上的貢獻和技藝外，還有一些硬性的條件，比如，一級藝人作品須在國內負有盛名，且須藝齡在20年以上；二級藝齡在15年以上；三級在10年以上。評選須逐級上報黨委審批，一級藝人須經省手工業局核查鑑定，呈報省委審批。二、三級藝人須經縣（市）手工業局同意，上報專區手工業局核查鑑定，呈報地委審批。審批通過的這三級藝人要盡量安排在研究社（室）和廠（社）研究組，專屬從事創作研究、試製新產品、技術輔導、傳授技藝等工作。<sup>31</sup> 在特殊供應上，「一級藝人經市委批准享受特殊供應，待遇相當於副教授」，「其供應標準相當於省委關於高級知識份子和一部分負責幹部副食品供應辦法的通知供應」。<sup>32</sup> 參與「藝人」評定的人員來自牙雕、玉雕、廣彩、剪紙、戲劇等行業。在石灣美術陶瓷廠獲「藝人」稱號的都是創作人員，並且都是1949年之前已有名氣的當地從業人員或其後人，如劉傳、梁華甫、劉澤棉、廖洪標等。除了三級藝人的評比外，美術陶瓷廠內部不存在其他的評比。這些被評上藝人稱號的創作人員除了獲得政府的特殊津貼外，在工廠內也享有一些特殊的待遇，比如可以分配得帶洗手間的新房子等。<sup>33</sup>

「藝人」身份的產生是特定時代的產物。解放初期，由行會學徒制度培養的人員還沒有到退休的年齡，另外技藝較好的熟手工匠不是師傅就是作坊店主。公私合營和國營化某程度上是將他們的生產資本國有化，而國營工廠也需要依賴他們參與技術革新。延安時期的文藝政策也影響國家對這批手工藝人的態度。文化大革命期間，大部分在1949年之前已經有名氣，並在60年代獲得「藝人」稱號、享受特殊待遇的老藝人被趕出創作室，參加勞動改造。「藝人」在當時被視為是做「封、資、修」「反動題材」的「資本

31 廣東省手工業局，《關於工藝美術行業評選藝人方法及藝人生產和生活安排意見》，廣東省檔案館檔案，286-1-53，頁134-137。

32 《廣東省工藝美術行業藝人情況調查報告》，廣東省檔案館檔案，286-1-53，頁100-103。

33 據梁華甫回憶，訪問日期：2004年1月18日。

家」。文革結束後，「藝人」身份的評定制度也沒有恢復過來，從業人員培養制度的改變直接導致了「藝人」身份不可能延續。培養制度的改變可追溯到解放初期，但它最為顯著的影響是文革之後。早在50年代，老一輩的「藝人」已開始以「改造」名義被安排入美術專門學校訓練，學習理論知識。他們甚至開始編寫本行業的技術理論，到大學講學。比如劉傳在莊稼（原為文工團幹部）的幫助下，總結石灣陶塑創作理論，並到中央美術學院講課。又比如「泥人張」在中央美術學院成立教研室。50、60年代能進入工廠創作室從事創作的人員，不是畢業於專門美術學校就是老藝人的兒子。另外，石灣美術陶瓷廠還辦了陶瓷培訓班和陶瓷技術學校，當中一些優秀的學員也能分配到創作室。然而，即使是通過跟隨父親學藝的方式進入工廠的人員，在整個改造潮流下，也紛紛參加學校各類進修班取得文憑。文革結束後，隨着老藝人的離世和有學歷與進修背景的陶塑者的加入，「藝人」的身份讓位於「工藝師」的評定制度。

這一套「工藝師」評定制度在文革結束後很快地確立起來，並成為創作人員的職稱評定制度。政府在1979年8月首先作榜樣，再次以召開代表大會的辦法，授予了第一批「中國工藝美術大師」。值得注意的是會議的名稱是「全國工藝美術人員代表大會」，代表不僅僅是老一輩的「藝人」，還包括美術專家。「中國工藝美術大師」成為最高級別的身份。1979年劉傳成為石灣第一位獲得全國第一批「中國工藝美術大師」身份的藝人。隨後，莊稼（1984年）、劉澤棉（1993年）、廖洪標（1993年）、曾良（1993年）、梅文鼎（1993年）、黃松堅（1994年）陸續被授予「中國工藝美術大師」的身份。這些石灣工藝大師都是石灣美術陶瓷廠的創作人員，劉傳、劉澤棉、廖洪標是本地人，劉傳在解放前已有盛名，而劉澤棉、廖洪標都是解放前當地公仔行名匠的後人。曾良、莊稼原來都是文工團幹部，隨廣州人民美術社併入石灣美術陶瓷廠，分別師從當地藝人區乾和劉傳，並都曾任副廠長。梅文鼎、黃松堅則從外地調入，梅是60年代畢業分配到廠的美術學生，黃是廠內陶瓷培訓班的畢業生。這樣的名單可說是石灣公仔從業人員自50年代以來經歷的歷史變遷的縮影。

以「中國工藝美術大師」為最高級別，一套與技術、工齡（藝齡）、工資待遇相配合的職稱制度逐步建立並完善，在創作人員內部以不同等級的職稱劃分等級。除了「中國工藝美術大師」這最高一級外，還有省級工藝美術師、高級工藝美術師、工藝美術師和助理工藝美術師等等級。最高一級的「中國工藝美術大師」評審由全國美術、陶瓷相關高校中選舉出教授，再由

教授組成專家小組評審。省一級工藝美術師則由廣州美術學院的相關學院教授評審，省一級以下的級別由評選出來的省內中國工藝美術大師和省一級工藝美術師進行評審。<sup>34</sup> 職稱等級既體現了創作人員在行業內部的地位等級，也決定了創作人員的日常生活、工作待遇。甚至連創作人員的獨立創作室大小也按職稱等級分配，國家級的工藝美術大師一人擁有一間大約20到30平方米的獨立創作室，而工藝美術師和助理工藝師則只有一間不到5平方米的小創作間。

除了行業內部職稱的評比外，行業內部作品的評比也是創作人員建立身份的重要途徑。根據1986年石灣美術陶瓷廠獲獎作品目錄，石灣美術陶瓷廠參與陶瓷作品評選的評比單位有國家級或全國性的四個評比賽，如1980年「全國陶瓷美術設計評比」、1983年「全國陳設瓷同行業質量評比」等。另外，省級的評比有10個，市級的有六個。<sup>35</sup> 同行業內評比的重要性在於創作者能通過各類評比比賽來建立自己的名聲，同時評比比賽的獲獎次數和名次也是創作者參與評比職稱的重要資本。在職稱之外，評比比賽成了評價創作者行業水平、行業地位的第二個重要途徑。因此，評比比賽與職稱相輔相成，共同建構創作者在行業內部以及社會中的身份地位。

儘管有完備的評比制度，專門學校也取代了學徒培養制度，然而專門學校畢業的文憑只是進入這個行業的敲門磚，師徒關係、親屬關係仍然是身份評定中更為重要的資源。數字或許更能說明這一問題：直到2003年，七位國家級工藝美術大師中，只有一位是外地調入並與老藝人沒有師徒或親屬關係。從2004年石灣美術陶瓷廠珍陶館列出的創作人員名單來看，能「榜上有名」的31名創作者中，21名是本地人（專指石灣，佛山及南海不在統計之內）。31名創作者中有16名與其他創作人員存在親屬或師徒關係。四名具有省級工藝美術師稱號（僅次於國家級的「中國工藝美術大師」）的創作人員中，有三名是「名門之後」，父親是國家級的工藝美術大師，並且都出生於1960年代，年齡在40歲左右。他們三人入工廠時均無高等學院畢業的學歷，但入廠後都曾參加進修和學習，與他們年紀相若甚至年長的同事仍只是市級

---

34 評審的過程據國家級工藝大師劉澤棉、廖洪標等人講述，80年代，在省一級工藝美術師的評比委員會中，有石灣美術陶瓷廠非常熟悉的高永堅、譚暢和尹積昌三位教授。他們三位1950年代參加廣州人民美術社石灣雕塑工場的建設，都是在60年代才從石灣調回廣州美術學院當教授。訪問日期：2003年6月至8月。

35 石灣美術陶瓷廠編，《陶藝放異彩：石灣美術陶瓷廠建廠卅周年》（內部刊物，1986年），頁24-25。

的工藝美術師。另外一名省級工藝美術師雖非名門之後，但也是師出名門，師傅也是國家級的工藝美術大師。在筆者能統計到的50名1949年後曾經或現在在石灣美術陶瓷廠工作的創作人員中，筆者能確定其中的17名創作人員存在父子關係，九名存在師徒關係，六名存在夫妻關係，一名有親戚關係。<sup>36</sup>由此可見親屬或師徒關係的重要性，它是創作人員晉升的重要資源。在這一點上，景德鎮展現了不同的情景。在景德鎮，著名的工藝師既有學院畢業（主要是景德鎮陶瓷學院）的，也有靠地方關係（師承老藝人或與之有親屬關係）的。同時，學院畢業的人員人數更多。筆者估計，石灣公仔屬地方系統，一方面藝術贊助人（包括了普通的顧客）期望「石灣公仔」具備本地特色，而是否具備這些特色最容易判斷的標準就是手藝和風格的師承。所謂的地方陶塑特色（傳統）也是通過這種師承關係來維繫，儘管我們發現每個時期「石灣公仔」的風格都在變化。60、70年代塑造政治題材的現實主義風格甚至完全顛覆了之前的傳統，但另一方面，親屬（父親為多）或師傅的名聲和社會網絡關係仍然是新創作人員建構名聲的資源。這些資源是外來的、具有學院背景的人所不能擁有的。相反的，擁有了這些資源的親屬（兒女為主）和徒弟們通過進修、學習同樣可以獲得教育文憑。相比之下，競爭力之強弱顯而易見。

筆者在上文一直談論的都是創作人員，普通工人的社會身份地位、晉升之路則與創作人員截然不同。工廠制度取代作坊制度，最終導致了工人失去了由學徒變成師傅再變成作坊主的晉升機會。儘管上文這些「民間的藝術家」（民間藝人）、「工藝師」最終面世的成品，可能有大半甚至全部的工序都是由工人完成（比如印製品和注漿品），但「工人」和「創作人員」是兩個不同的身份，體現不同的社會地位。工人進入工廠的途徑是工廠招工和代工（兒子頂替退休父母的工作）。工廠對他們的學歷和技能要求也比較低，甚至沒有要求。工人的工資、待遇、福利甚至分配的房子都與創作室人員有明顯的差別。雖然70年代後的職稱評比涉及面較60年代的「藝人」評比要廣，但是車間工人與這些評比制度無緣。他們沒有資格參與工廠產品的創

36 此段的所有數據以及資料來源於佛山市陶瓷工貿集團公司編，〈石灣當代知名中青年陶塑作者簡介〉，《佛山市陶瓷工業誌》（廣州：廣東科技出版社，1991），頁118-119；佛山大學石灣陶瓷藝術研究課題組編，〈當代石灣陶藝發展概述〉，《石灣陶瓷藝術史》（廣州：中山大學出版社，1996），頁54-55；于逢，《石灣人物陶塑精華》；石灣美術陶瓷廠編，《石灣美術陶瓷廠創作人員簡介》，張貼於石灣美術陶瓷廠珍陶館內，抄錄於2004年12月27日。

作，沒有資格參與各種評比和比賽，也無法參與工藝師職稱的評比，所以工人只能是工人。因此在60、70年代政策允許下，不少熟手工人選擇脫離工廠，放棄穩定的生活，經營個體作坊。這種狀況在80年代後更加明顯，越來越多的熟手工人開始離開國營工廠創業。

80年代中期以後，最先離開國營工廠創業的不僅僅是普通工人，創作人員也開始脫離國營工廠體系，自營陶瓷工廠。儘管這些個體戶或私人企業主，看似脫離了國家的身份等級評比體系，可是他們也參加這些評比以求獲得國家認可的身份地位。而等級地位較高、名氣較大的企業主，或多或少都與美陶廠的創作人員有親屬或師徒關係。雖然脫離工廠，但他們入行的途徑（通過親屬或師徒關係入行，或專門學校畢業後聘請，或以工人身份入行）仍決定他們在市場中的發展能力以及名聲的建構。此點將會在下文以個案展開描述。

#### 四、市場和「藝術家」身份的建構：以「虞公」的曾力、曾鵬為例

私營美術陶瓷工廠（作坊）的恢復，讓我們有一種錯覺，以為石灣公仔的生產恢復了傳統（1949年以前的生產方式），也以為陶塑家既通過藝術市場建構其身份，就意味着藝術贊助人、展覽等民國時期已出現的機制也重新運作。經過50年代以來「工藝美術」、「民間藝術」觀念的灌輸，人們已不再將之視為「陶匠」，而是「工藝美術師」、「藝術家」。即使生產規模只是小作坊，但是依然使用注漿等大規模生產辦法。有了國家這一套完備的評比制度，藝術市場的運作也必然摻合了這些新的機制，以此建立名聲推廣產品。筆者希望透過「虞公」的例子，展現這批走出國營工廠的創作人員在市場中，是怎樣運用最有效的方法建構「藝術家」的名聲。

虞公窯是曾力、曾鵬兩兄弟和美陶廠舊同事三人合夥經營的美術陶瓷工廠，該舊同事主要負責工廠管理，而曾力、曾鵬則負責工廠產品的創作、指導工人生產。曾氏兄弟之父親為曾良（1924–2003），曾良原籍廣東順德，早年參加解放軍，在1953年從文工團被調入廣州市人民美術石灣雕塑工場，並安排師從石灣動物陶塑名家區乾學藝。因此，他最擅長的是動物雕塑，尤以鷹著稱，並在1993年被國家授予「中國工藝美術大師」稱號。自1958年至1965年他任石灣美術陶瓷廠副廠長。文革期間被批鬥，革去副廠長一職，被調往生產車間當生產工人。文革結束後任石灣陶瓷研究所所長。曾力1950年出生於廣州，後隨父遷到石灣，讀高中時，因父親是「走資派」而被迫輟學，下放到廣東斗門的農村當知青。1972年，因為石灣運輸公司招請搬運工



人，才得以回到石灣。1974年在母親朋友的幫忙下，他調到石灣美術陶瓷廠，並得到配釉老藝人吳灶生賞識，收為關門弟子。1978年工廠派他到廣州美術學院進修。從美院進修回來之後，他從生產車間轉到創作室，從普通工人變成創作室人員。其弟曾鵬，1953年出生，也是隨父遷到石灣，後也因為父親的關係，下放陽江當知青。國家恢復高考後，曾鵬在1978年考上景德鎮陶瓷學院的陶瓷設計系，畢業後，被分配到石灣美術陶瓷廠的創作室工作。1980年代初期，兄弟倆開始創作現代陶藝。1984年7月和9月兄弟兩人連同梅文鼎分別在廣東省民間工藝館和香港藝術中心舉辦了「石灣現代陶器」展覽。由於他們的展覽好評如潮，1985年7月在北京中國美術館舉辦了同一展覽。這一巡迴展覽使他們在陶瓷界獲得了很高的評價。當時劉開渠、葉淺予以及中央工藝美術學院一批教授、學生也到場參觀。1988年他們辭去陶瓷美術廠的工作，與幾位同事一起離開工廠創辦私營企業。最先以「瓦公」為廠名，1993年曾氏兄弟與一位同事另建新廠，以「虞公」為廠名。

在改革開放十年之後，脫離國營工廠、自辦個體戶仍是一個艱難的決定。脫離工廠在當時意味着放棄所有的社會福利和社會保障，而且不能參與由工廠負責組織的職稱評比、作品比賽。他們剛走出工廠時很徬徨，因為當時的資金不多，六個人湊起來也只要一萬元。他們先是到廣西辦工廠，後因投資環境太差，1989年他們回到廣東南海容洲（與石灣一河之隔），創辦了「瓦公」。剛安定後不久，就發生了1989年天安門事件，當時謠言四起，傳言要取締私營企業，他們頓感前途渺茫，生產也毫無計劃可言，直到1991年情況才有所好轉。1991年，兄弟二人與父親一起在廣東省民間工藝館舉辦了「瓦公窯父子三人陶展」。在1991年4月和1992年1月，他們在香港十三藝廊舉辦了「瓦公窯陶瓷展」。1992年之後，他們開始有盈餘。另外，他們也提到當時的陶藝市場非常活躍，陶塑只要生產出來就有市場，就有顧客。往往產品還在裡面煅燒就已經被客人訂購一空，就連燒得很差的次品都被客人哄搶。這種狀況一直持續到1997、1998年前後。

私營工廠能否維持經營是由市場所決定的，曾氏等人的成功是因為他們創作生產的陶瓷得到市場的認可。個人的創作能力和勤奮固然是他們成功的決定因素，但不可否認的是，在他們創業早期、打開市場的過程中，他們擁有和利用了許多市場以外的重要資源。首先，在石灣美術陶瓷廠創作室的工作經驗教會了他們如何經營和管理工廠，把握藝術品市場的動態。其次，石灣美術陶瓷廠給予了他們行業名聲、關係網絡和早期的一批贊助人。他們1985年「現代陶藝展」的成功使他們從默默無名的創作人員變成了行業內有

一定名氣的現代陶藝創作者，並開始受到石灣陶塑贊助人和收藏家的關注。最後，他們父親的社會網絡也是創業早期的資源之一。曾良在80年代已經非常有名，以「鷹王」（雕塑鷹）著稱。同時，作為文工團幹部、區乾的徒弟、老副廠長、「中國工藝美術大師」，曾良不但與工廠的老藝人、各個部門的人員有密切的和長時間的聯繫，而且與石灣以外的文化界、省輕工業廳等領導部門、省市文博系統、廣州美術學院均有廣泛而密切的聯繫。創業初期，父親早已為他們聯繫了當地另外一家國營陶瓷廠，準備好退路，令其無後顧之憂；在博物館舉辦展覽時，曾良與他們聯名舉辦展覽；他甚至會經常帶朋友過來工廠看他們的作品、買他們的產品。「瓦公窯」創辦早期生意並不理想，而1991年曾力和曾鵬連同曾良，父子三人在廣東省民間工藝館舉辦展覽後情況開始好轉。父子三人的展覽或多或少能讓一部分觀眾認識他們。所以，雖然他們脫離國家的國營工廠的體制，變成「個體戶」，但是他們的「個體戶」工廠從建立已久的國家體制中得益不少。國家對石灣陶瓷行業與藝人的管制、對陶瓷藝人身份地位評比的制度化，都是他們早期開辦工廠打開市場的重要資源。

從他們作品的風格變化，我們能更為清楚地看到他們的作品怎樣越來越與市場緊密結合，而成功地把握市場的動態是他們能維持經營的重要條件。簡單來說，曾力、曾鵬的作品大概可以分為三個階段，一是在美陶廠時期，這個時期的作品偏向現代藝術的風格。二是剛出來創辦工廠到1990年代中期，這個時期的作品比較偏向傳統石灣的風格。三是1990年代中期以後到現在，這個時期的作品完全是市場與「藝術」的結合。第一時期所謂的「現代藝術的風格」，指的是他們運用的手法比較抽象，比較「現代」。他們兩兄弟的作品形式主要是器皿、動物、主題雕塑。<sup>37</sup> 從風格上來說，他們摒棄了清末以來傳統石灣陶塑講求的神似、逼真、衣紋刻畫，轉而運用簡單的線條、簡單抽象的造型刻畫出形象的動感。「現代」在這裡其實是一種反傳統的風格。<sup>38</sup> 在器皿方面，曾力的作品淋漓盡致地表現了他對釉料屬性的諳熟。第二時期在1988年到1990年代中期，也就是開辦私營工廠初期。這個時期，是他們摸索市場的「試驗」階段。他們的產品主要是內銷，集中在佛山、廣州、蘭州等地，其贊助人和收藏家主要也是對石灣傳統陶塑有興趣的

37 可參見梅文鼎、曾力、曾鵬，《石灣現代陶藝》（廣州：嶺南美術出版社，1988）。

38 曾鵬回憶，在1985年舉辦展覽時，曾被人質問：「什麼是現代？」他的回答是：「非傳統的，以前沒有見過的就是現代了。」

人。這個時期曾力的創作題材開始轉向石灣傳統人物的塑造，觀音、鍾馗等人物陶塑出現。不過釉色和器皿造型仍然是曾力的特長，所以仍然有不少釉色器皿作品出現。而曾鵬在題材上雖然延續他早期1980年代在美術陶瓷廠時候的動物、器皿，風格上也延續了以往的抽象和簡練，但是其作品風格已是為市場接受的現代和抽象風格。用他自己的話來形容，以前（1980年代中期之前）的作品是不會有人買的，只能參加評比和放在博物館。作品與市場的成熟結合是第三個時期的重要特徵。90年代中期後他們開始與臺灣、香港的中介商合作，市場轉而倚重外銷。市場的不同以及對市場把握的成熟，使得這個時期的作品體現了「市場」與「藝術」的成熟結合。曾力之前的作品和他1990年代中期之後到現在的作品，風格差別非常大。為了迎合市場，曾力專注於傳統題材的生產，以迎合市場需求，但是在塑造手法和用釉上，處理方法獨特、充滿了為市場接受的審美趣味。比如曾力的觀音，題材傳統，但是他的觀音並不都是注重衣紋、肌理的處理（這是石灣公仔最常見的處理手法），其中有一款就是用粗糙的木棒打擊，令陶塑失去了精致的衣紋，粗糙質樸的軀體使觀者將目光很自然地投向面部。而面部、頭飾不上釉，純粹表現胎質的方法使整個陶塑顯得非常簡潔、靜白。這種有藝術效果的傳統題材十分切合了顧客的審美要求。這類嘗試的靈感來源於香港分店的顧客意見反饋。中介商發現，素白的觀音更有市場。不僅處理手法素白，他們還通過改變陶泥成份的辦法，使胎質更白。曾鵬的作品變化相對沒有那麼大，題材上仍然是他1985年以來的題材，動物、器皿、抽象的人物塑像。風格和手法上也比較一致。

分銷商的參與，推動了他們的創作與市場結合。香港分銷店K先生能的例子很好地說明了此問題。頻繁的見面和提貨讓市場的信息能最快地向兩位創作人員反映。分銷商與廠家甚至共同謀劃該生產些什麼、怎樣生產、形式如何、數量要多少，乃至價格的定位。比如，香港流行泰國等東南亞的佛像，於是K先生組織曾氏兄弟一起到泰國等地採風。早期的創作者或許還是在自己想像市場、想像顧客的需要，還在摸索市場的過程中，他們已經掌握先機、隨着市場的進一步開拓，創作者轉而與銷售商共謀，創作的作品更趨市場化。他們三個時期的作品剛好將這種關係反映出來。

「藝術家」創作的產品要讓顧客也認同是「藝術品」，還需要消費環境和消費知識的配合。銷售店內的服務直接導致顧客能否成為「藝術品」的藝術贊助人。香港的分銷店，店鋪的裝修非常講究，務求營造一種舒適、恬靜、典雅的氣氛。陳列櫃子用厚重的廢舊船木做成，簡單地塗上清漆，以

保留木頭的原色。陶瓷擺件或插上植物，或種上盆栽，整齊地擺放在陳列架上。天花板直垂一盞陶瓷鏤空雕花吊燈，四壁掛滿了曾鵬的水墨畫。店內還造了一個噴水池，擺放了一些既是出售又可供客人休息的桌椅。這裡出售的陶塑，一般的注漿製品售價大約港幣200到300元，手工製作的塑像、較大的青花盆則在一到兩萬之間。不難發現，店面的裝修、商品價格的定位針對的不是普羅大眾的日常用品市場，也不是追求奢華的高檔奢侈品市場，而是講求品味的裝飾品市場。店主和創作者將他們的市場定位在中產階級，努力營造有品味的藝術氣氛，以他們對顧客喜好的想像來創作、定價、裝飾店面。除了環境的佈置之外，客人的招待也非常重要。商品的生產者、銷售中介與消費者之間存在不可逾越的知識差距，簡單而言，絕大多數的消費者不清楚商品的具體生產過程，也不清楚商品行內情況。生產者、中介商的「教導」，也就是推銷的辦法，直接影響了他們的產品定價。在香港的分銷店裡，筆者發現店主和店員在招待客人的時候很強調他們的「正宗」，是真正的「虞公窯」製造，表明貨物物有所值，並且強調是「手製」（handmade），有些還是曾力、曾鵬兩位藝術家親手所做。有趣的是，50年代以來的技術改革目標就是儘可能地取消手製，幾乎石灣所有的公、私營美術陶瓷廠裡，都在運用注漿和石膏印製批量生產，手製只佔生產程序中很少的一部分。除了曾鵬的繪畫，兩位藝術家的手製更是少之又少。另外，他們很強調他們是在努力教會客人欣賞這些藝術品。他們通過講解這些藝術品，認識兩位「藝術家」，使客人接受他們所教授的欣賞知識，並主動購買。因此，「藝術品」不僅僅是藝術家的創作，還是通過市場建立起來的形象。

「藝術家」和「藝術品」形象建立的過程中，報紙、雜誌的報導也是一個重要的途徑。C先生是香港著名的導演、藝人、雜誌撰稿人。他原來也是香港分銷店的熟客，後經該店老闆的介紹認識了曾氏兄弟，並入股到香港的分銷店。他在《星島日報》、《蘋果日報》的個人專欄中，多次提到曾氏兄弟以及香港的分銷店，還不遺餘力地介紹他的藝人朋友到該店購買陶瓷，還介紹記者採訪該店及曾氏兄弟。香港本地銷量較好的報紙、雜誌，如《蘋果日報》、《星島日報》、《明報》、《太陽報》、《壹周刊》等，均對該分銷店及曾氏兄弟這兩位藝術家有過報導。2003年3月間在香港中央圖書館舉辦的「虞公特展」可以說是以上種種社會關係的集中體現。該展覽由C先生一手策劃，獲得了香江文化中心和法鼓山文教基金會的贊助，並得以在中央圖書館展出。非常有趣的是，展覽開幕當日祝賀開幕的花籃，絕大部分是致送給C先生及這兩個贊助機構，而不是送給曾氏兄弟的。開幕當日到場參觀的除了分

銷店的顧客和遊人之外，還有不少演藝明星、文化名人到場。香江文化中心的江素惠在當日的《明報》對這次展覽做了詳細的介紹。在這個例子中，我們清楚地看到香港分銷店非常成功的商業運作，通過報紙媒體、展覽、知名人士的明星效應，成功地向公眾展現他們總代理的藝術商品。

「藝術家」和「藝術品」是一個鏡子的兩面。市場的引導、展覽和傳媒的推廣令曾氏兄弟及其產品逐漸建構起「藝術家」和「藝術品」的形象，進而推廣其產品的市場。離開國營工廠後，「工藝師」評定的整套制度與他們無關，所以他們不可能用「工藝師」的身份來顯現自身的價值和行業內的地位。他們需要依賴市場、依賴藝術贊助人、借助展覽會及傳媒報導，建構有別於「工藝師」的「藝術家」身份，同時以此打開產品銷路，擴展經營。他們的「藝術品」是市場決定、認可的藝術品，而「藝術家」也是市場認可、支持的藝術家。然而，不能否認的是，因為他們在國營工廠時已擁有一定的關係網絡和影響力，他們才能順利渡過創業之初的艱難時期。在工廠時期參與展覽會建立的名聲以及其父親自1952年進入石灣工作後而形成的社會關係、社會活動能力都是他們個體經營過程中的重要資源。

## 五、結論

清末民國時期，生產石灣公仔的從業人員隨着贊助人、藝術評論的出現以及展覽會的推動，成為名匠，他們大多以家庭作坊為生產單位。1949年後，國家取代了家庭，成為這群美術陶瓷從業員建立身份、地位的依據。國營工廠也取代了原來的家庭作坊，原來的作坊主（包括名匠）、師傅成了工廠創作室的創作人員，而原來的幫工、學徒、普通工匠成了工廠的普通工人。延安以來的「民間藝人」政策使這群創作人員成為新中國的「民間藝人」。1979年以後逐漸建立的等級評定制度，是這群高出普通工人的創作人員等級評定的標準，也是他們身份、名聲建構的重要途徑。各項由國家安排組織的展覽、美術陶瓷評比成為這套身份等級評定制度的配套設施，成了他們建構名聲的場所。他們成了「中國工藝美術大師」、「工藝師」、「助理工藝師」等有等級階序差別的美術陶瓷從業員。1980年代，隨着政策的逐步開放，原來石灣美術陶瓷廠的創作人員、工人紛紛離開國營工廠，獨立創辦私營美術陶瓷企業。他們借助市場的推動、展覽的推廣、傳媒的幫助、藝術評論人及贊助人的支持，建構「藝術家」、「陶藝家」的身份。可以說，在國家體制外，市場和贊助人是他們建構藝術家身份和名聲的重要途徑。近

年，隨着等級評定制度以及官方展覽對這些在國營工廠以外的創作人員逐步開放，他們也越來越多地利用這些評定制度建構個人身份。

在這個行業裡，技藝本身具有價值，能創造價值令技藝的傳承只局限在某個範圍而不公開。正如Michael W. Coy等所言，學徒制度其實是傳授「秘密」——技藝的過程，是熟手者與非熟手者間的合作過程。所以學徒制度一方面使技藝得以流傳，另一方面也是使技藝失去權威的過程，它威脅原來掌握技術的熟手者。因此學徒的範圍在某些職業群體內是維持在親屬群體內部的。<sup>39</sup> 清末民國時期，公仔行內的陶瓷從業員大部分是通過父親或親屬的關係入行。對於在行業內沒有親屬關係的學徒而言，他們學習技藝也相對較難，技藝往往來自「偷師」。其次，名聲的傳承也主要來自家庭關係。家庭作坊往往是子承父業，兒子繼承父親的技藝，尤其是對美術陶瓷行業尤為重要的釉料配方和塑造手法。1949年以後，國家的教育制度和新式的、由領導安排的學徒制度取代了過去的學徒制。進入工廠當創作人員的絕大多數是經過專門學校訓練，或者後來參加進修、研習等有學歷、文憑的專業人員。相形之下，原來是幫工、學徒的工廠車間工人，與創作人員有不一樣的身份轉變過程。他們不能享受國家給予的身份和待遇，只能在生產車間當工人。1949年以後，雖然國家強調要消滅階級，但是新的國家政策也同時製造了新的等級。

然而，儘管1949年以後國家建立了一系列的身份評定體系和專門教育制度，我們從這個案例發現，在聲名建構的過程中，技藝的傳承關係（親屬或師徒）比教育背景更為重要。雖然有學院背景的畢業生能進入工廠，但是，學院出身、熟悉創作新興政治題材的創作人員在實際工作中並沒有佔主導地位。文革以前甚至文革期間的大部分時期，這些有學歷文憑的外地人，並沒有得到國家的特殊待遇。取得國家特殊待遇的都是當地的藝人。這些藝人不是1949年之前已有名聲的陶匠，就是其後人。這些後人在當時還得到文化改造，同樣具備了學院教育背景。1979年之後，隨着逐步成熟的等級評定制度的建立，這種現象更為明顯。在身份建立的過程中，親屬、師承關係遠比學歷重要。有學院背景而無任何親屬、師徒關係的創作人員寥寥無幾。也就是說，在這個個案中，教育體制不但沒有打破這種親屬、師徒關係，還屈從於這種關係之下。套用布迪厄（Pierre Bourdieu）在其*Outline of a Theory*

---

39 Michael W. Coy ed., *Apprenticeship: From Theory to Method and Back Again* (New York: State University of New York Press, 1989).

of Practice所講的「象徵資源 (symbolic capital)」、「文化資源 (cultural capital)」、「經濟資源 (economic capital)」，在本文的這個個案中，技藝的傳承 (父輩、師傅) 是重要的象徵資源，國家提供的行業內職稱等級的評比以及行業內展品比賽的評比也是重要的象徵資源。<sup>40</sup> 文化資源中的教育程度只是入行的門徑，並非在行內建立身份等級的重要因素。在市場轉型時期，那些佔有較多象徵資源和文化資源的人，獲得的經濟資源也比較多，曾力、曾鵬就是很典型的例子。親屬關係 (尤其是父子繼承關係) 和師徒繼承關係雖然已不是進入這個行業的唯一途徑，但是它們卻影響着入行後在行業中的身份和地位。

毫無疑問，相對於那些更受限制的普通工人，這些「民間藝人」、「藝術家」的藝人是新體制的得益者。不過，套用蕭鳳霞以「代理人」與「受害者」來形容1950年代以來農村改革後的農村幹部，新體制下的美術陶瓷從業員也同樣存在這樣的矛盾。<sup>41</sup> 一方面他們需要努力爭奪各種社會資源來建構身份，晉升到行業中較高的等級，最終獲得更多的社會資源，他們在接受國家和制度安排的同時，也不遺餘力地參與身份建構、參與各種評比比賽、標榜自身的身份；另一方面他們必須應付各種評比、比賽、政府和接受各種協會對他們的管制，他們的創作也因而受到限制。

筆者相信，石灣美術陶瓷案例正反映了1949年甚至清末民初以來民間工藝和民間手工藝人的身份變遷的歷史。被稱為「民間藝人」的遠不止石灣陶瓷藝人，還包括戲曲演員、泥塑藝人、剪紙藝人、牙雕藝人等等。儘管他們身份轉變的具體過程各有不同，但國家對他們的政策是一致的，他們都參加了1957年的全國藝人代表大會、被授予「藝人」稱號、參與相應的等級評定制 (職稱)、參與一系列由政府策劃的展覽和評選。也就是說，他們經歷了一個與石灣陶瓷工匠非常相似的身份轉變過程。人們在不同時期總是會利用最有效的機制和資源獲得新的、更多的資源，同時也為這些機制所限制。

(責任編輯：闕岳)

40 Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

41 Helen Siu, *Agents and Victims in South China: Accomplices in Rural Revolution* (New Haven: Yale University Press, 1989).

# The Making of Artists: The Construction of Identity and Status among Ceramic Craftsmen in Shiwan, Guangdong since Late Qing

Liming LI  
Guangzhou Museum of Art

## Abstract

This article studies the construction of social identity and status among ceramic craftsmen in Shiwan Township of Foshan City, Guangdong Province, China since late Qing. It attempts to explore various social mechanisms, capitals and social forces which the ceramic craftsmen effectively utilized to construct their identity and status.

During the late Qing and the Republican period, the craftsmen who produced pottery figures, animals and toys established their fame and identity through patronage and public exhibitions. After 1949 when the new Government introduced a new status-assessing mechanism, these craftsmen were defined by the state with new hierarchical categories like “Folk Artists” and “Master of Crafts and Arts”. After 1980s when the government allowed private enterprises, some ceramic craftsmen strode away from the state system. Market became an alternative mechanism for these ceramic craftsmen to establish their “Artist” identity. In other words, establishment of social identity and status is closely related to the craftsmen’s response to the changing macro-environment. This paper further argues that the artists became “artists” not only because of their talent on art, but the change in Modern Chinese society. The article examines how

---

Liming LI, Guangzhou Museum of Art, 13 Luhua Road, Guangzhou, Guangdong Province, 510095, P.R. China. E-mail: hiscora@gmail.com



the craftsmen made full use of the most essential resources for identity and status building in different historical context.

**Keywords:** Shiwan pottery, folk art, identity building

