

發展的結果」(頁201)，若將民團與團練在制度規定、地方實踐、兵源構成、演化歷程等方面進行細緻舉證對比，結論會更有說服力；同時，討論江西民團多使用《江西民報》，材料單一。「地方自治的推行，將地方自治推進了一大步」(頁251)，語句不通且表述冗餘。

王磊

廈門大學歷史系

黎麗明，《從工匠到藝術家：20世紀的中國美術陶瓷從業者》，桂林：廣西師範大學出版社，2021年，283頁。

在一次閒談中，作者曾對我說：「好的研究者對變化是非常敏感的，他們會緊緊抓住發生變化的歷史過程，清晰翔實地把其中各種各樣的變動關係與核心的機制呈現出來。這是我的老師告訴我的，倍覺受用。」她所提及的老師就是其博導科大衛教授。時隔三年，終於有機會拜讀她在博士論文基礎上出版的這本專著，深感作者用心領會老師的理念，融匯貫通於這部心血之作。她所關注的「變化時刻」，便是近代中國的「工匠怎樣變成藝術家」以及「藝術家的身份怎樣建構而成」(頁22)？

受到西方藝術史的啟發，作者意圖捕捉的是以下的身份轉變：在近代化早期(15世紀)消費革命的背景，藝術批評與藝術贊助人的支持推動「藝術家」的身份建構，促成歐洲工匠轉變為藝術家。那麼，同樣處在近代化早期的中國，在清末民初是否出現工匠轉向藝術家的歷史過程？中國自身獨有的藝術脈絡與西學東漸而來的「美術」和「藝術」等標準，將「在中國近代的歷史時空相交匯產生怎樣的火花？」(頁11)想要探索這些問題，需「要找一種同樣歷史悠久、擁有一套源遠流長的審美標準，同時又在中西文化交流中長期擔任重要角色的藝術品作為研究對象」，因而「恐怕沒有什麼比陶瓷更為合適」(頁11)。基於這些考量，作者選擇聚焦20世紀以來美術陶瓷工匠身份轉變的建構過程來作答。

如果說作者的提問是試圖以中國經驗和西歐歷史相比較，那麼，其呈現的答案本身卻揭示中國內部豐富多元的「近代化」構造。此辯證的精彩作答之所以成為可能，很大程度是因為作者在研究方法上，獨具匠心地設置一組對比：以作為地方民窯的廣東石灣陶塑，對比作為歷代王朝官窯的景德鎮陶

瓷。它無疑展示出作者對中國陶瓷發展內生類型的深切理解，同時也令整個研究的架構產生雙重景深，從而發出更強的論述力度，以回應中西工藝美術場域近代化歷程中的一個基本問題：物的屬性（「藝術品」）與其生產者（「匠人」或「藝術家」）身份之間如何互相構成？換言之，這是一個需要駕馭至少三對動因的複雜研究——地方與全球、官窯與民窯、產品與生產者——想要有條不紊地清晰論述其間交織錯綜的動態過程，其實並不容易。「寫作的過程十分漫長，總要左敲敲，右敲敲，寫寫改改，輾轉反側……」又一句與作者閒談時的言語躍入腦際，也讓我想起一位藝術家曾言：「想要讓靈感穿越無數的雷區得以呈現，靠的是某種穩定的力量，也就是我們常說的功夫。」而作者所具有的這種功夫，便不着痕跡地化於全書綿密的史料編織與精心的謀篇佈局。

除「概述」與「結論」外，本書共有五個章節，囊括景德鎮與石灣兩個個案。第二章以宏觀視角概述清末民國時期的美術陶瓷轉變為「美術品」的過程，着重呈現幾個相互關聯的歷史條件：近代消費革命在中國的發生，使得物品被有意識地經由廣告、宣傳印刷品、櫥窗、百貨公司以及博覽會等形式陳列和展示，美術陳列的觀念隨之出現並受到重視；其中，國人對博覽會功能的認識又在甲午戰敗以後有重大轉變，在朝野上下提倡「商戰」的氛圍中，博覽會不再僅僅是「炫奇」和「邦交」的場域，更是通過「商戰」挽回利權的競技場，「審美」得法直接關乎商戰成敗，故商品外觀設計與陳列方式變得日益重要；具體到陶瓷的生產與消費，大量的洋瓷與瓷器替代品（如搪瓷、洋鐵、玻璃等）不斷衝擊中國陶瓷的國內市場與海外銷路，尋求改良迫在眉睫，迎合大眾口味的美術陶瓷也應運而生。

第三、四章分述景德鎮與石灣兩個具有不同傳統的陶瓷脈絡如何在晚清民國時期的改良風潮中發生「美術」轉向。第三章專論景德鎮，包含兩種進路的改良陶瓷及其從業者。作為歷代官窯之所在，享有「中國瓷業中樞」的景德鎮改良受到較強的政府干預，先後產生諸如江西瓷業公司、陶業學堂、江西省陶務局、江西省陶業管理局等種種強調正規學校教育和科學化生產管理的改良機構，由此產生一批服務於陶瓷工業化體系的技術員工，其中也包括美術用瓷方面的相關人才。與此同時，傳統小作坊式的生產方式仍具有頑強的生命力，並於1919年自發成立「瓷業美術研究社」，其中不少成員成為後來繪製傳統粉彩手工高檔瓷器的「珠山八友」。兩種進路看似一個傳統，一個現代，其實無不是對當時全球市場的競爭進行回應，並從中形成影響深遠的兩種拳頭產品：仿古瓷和藝術瓷。1938年，抗戰生死存亡之際，為搬遷

景德鎮工業至江西萍鄉，地方政府首次將優秀工匠名單詳細列出，學校教員與珠山八友同在其中。戰後，兩路人才再次聚首於重新恢復的「盜業美術研究社」，他們高於一般工匠的「藝術家」地位也受到當地政府的認可。

第四章專論廣東石灣。作為生產民間日用瓦器的地方窯口，明清乃至民初的陶瓷鑒賞書籍中絕少提到石灣。在20世紀初的改良呼聲中，曾有人呼籲石灣學習東洋、景德鎮乃至潮州等地的經驗。但真正使石灣陶塑獨步於廣窯之外，得以建立自身聲名的重大突破，其實根植於其古老的地方傳統：陶塑瓦脊，尤其是上面單件的人物、動物部件。這些陶塑在清末展覽會、賽會興起之際，被選作代表「廣東物產」的瓦器參展，原本只是用作建築零部件的陶塑遂脫離其最初功能，轉而成為單件的觀賞類藝術品——案頭擺件，亦稱「石灣公仔」。原本從事瓦脊陶塑（隸屬花盆行）的工匠同時加入公仔行，其中有些融合西洋的雕塑技法，使「公仔」擺件日益寫實。時至1920年代，一批頗具個人風格的陶塑名手相繼出現，石灣案頭擺件陶塑亦形成獨具一格的地域物產。這些名手很快擁有自己的藝術贊助人和收藏家，有關石灣陶塑的鑒藏書籍、藝術評論及個人展覽也在1930年代開始出現，整套的「鑒賞知識」隨之形成。在作者看來，這種經由藝術贊助人、收藏家和藝術評論所共同推動的「藝術品」與「藝術家」的形成，與15世紀前後歐洲的情況十分相類。

不論是石灣還是景德鎮，兩地的陶瓷產業都在抗日戰爭中受到重創，建國以後得以重新恢復，並受到共產主義政權的顯著形塑。第五、六章即將景德鎮與石灣兩個個案合併起來，對建國至改革開放時期的情況分段展開比較論述。第五章聚焦1950年代，是全國陶瓷工業化的關鍵時期，小作坊逐步合併為國有大型工廠，技術配比與機械化生產大行其道。但手工藝人卻並未因此消失，而是經由延安時期改造民間藝術、藝人的理念被國家重視和保護起來。在景德鎮，政府調派的美院師生與地方民間藝人各有優勢：前者為市場設計批量樣式，後者為國家生產手工用瓷。學院派較傳統的民間藝人更為活躍。在廣東石灣，對地方特色的強調與重視延續如舊，所以傳統藝人仍舊是地方美術陶瓷當仁不讓的主流力量。

第六章內容涵蓋1960至1980年代。隨着一系列政治運動的開展，至1960年代後期，兩地的陶瓷生產均受重挫，但仍有一部份從業者參與宣傳政治的美術集體創作，不署個人名款。1972年左右，兩地陶瓷生產開始恢復。1980年代，國家恢復授予老藝人頭銜政策，即授予「工藝美術家」的稱號，並推行工藝美術師職稱評比制度。兩代從業人員的更迭也在有階序的專業層級評

定中悄然發生：正規學校人才逐漸替代民間學徒出身的老藝人。儘管這一系列的轉變在兩地均有發生，但兩地美術陶瓷發展歷史的不同脈絡導致兩地美術陶瓷家聲名建構的路徑也存在結構性的差異。景德鎮「藝術家」的背景多以正規學歷為主，即使名匠之後，想要再建聲名，也需通過專業的學院教育。反觀以地方特色為標杆的石灣「藝術家」，則仍舊強調傳統師承，因為外在於地方的學院根本無法學到地道的石灣韻味，擁有學院背景的一年輕一輩如要在「石灣圈」內獲得認可，地方的關係網絡仍不可或缺。但作者也特別指出曾氏兄弟的例外情況。這是一對遠離傳統石灣陶塑市場及國家職稱體系的藝術家，善於運用傳統石灣陶塑的技藝表達更為豐富多樣的題材，其風格迥異於傳統的石灣陶塑，卻成功地通過都市中產贊助人與藝術品市場重新建構鑒藏標準，得以建構聲名。

行文至此，清末民初至今的中國美術陶瓷從業者如何從工匠轉向藝術家的歷史過程已清晰呈現。作者在全書的結論篇章，表達三個主要論點：第一，陶瓷工匠成為「藝術家」以及美術陶瓷成為「藝術品」是近代社會形成的一個部份。無論是被視為「中國瓷業中樞」的景德鎮，還是作為地方文化代表的廣東石灣，都無可回避地捲入工業化、全球化以及民族國家（包括其整套的現代教育體制）發展的歷史進程；第二，在捲入的具體過程中，由於兩地陶瓷「從材質（瓷與陶）、工藝（繪瓷、雕瓷與上釉、塑陶）、歷史（明清禦窯與地方民窯）的不同，造就兩地美術陶瓷去商品化及商品化的偏移過程不一樣」（頁244），致使兩地「藝術家群體構成的發展取向大相逕庭」（頁239-241）；第三，這種大相逕庭最顯著的表現便是「外來的、學院背景的美術家擁有不一樣的行業地位和社會資源。實際上，這是師徒制度在兩地與新教育制度配合程度不同所造成的分別」（頁238）。最後，作者回到藝術史研究的直接對象——物本身，得出「藝術家身份的建構固然是社會轉變之產物，然而藝術品也以其自身的發展規律影響了藝術家」（頁25）的結論。

綜覽全書，作者強調兩地脈絡「不一樣」的結構過程令筆者印象深刻，也由之產生多種聯想。這無疑是一個蘊含巨大延展空間的重要研究，不僅為其它品類的近代陶瓷生產與鑒藏搭建可直接參考並展開比較研究的堅實框架，而且為經歷相近歷史演變的刺繡、玉雕、牙雕等傳統民間工藝，乃至整個工藝美術場域的近代化書寫，提示三個環環相扣的問題意識：以阿帕杜萊（Appadurai）、科比托夫（Kopytoff）等學者所開創的以「物」的文化生命史為方法來檢視近現代工業化進程對「物」的重新分類及意義建構（產品/藝術

品)；以馬克思、韋伯、布迪厄等學者所強調的對人的身份與層級分類為核心線索來研討近現代社會的轉型過程(工匠/藝術家)；還有福柯所提倡的「知識考古學」對不同時代知識生產背後權力邏輯的關注(品味取向與鑒藏知識)，無不在這一研究裡交匯融通，以具體而微的面目出現在景德鎮與石灣不同時期縱橫交錯的一幀幀畫面之中。誠然，作者在行文的字裡行間並沒有太多地聯繫理論，但我想這或許是她的一種選擇——將近代工業化進程裡人、物與知識的彼此構成和交互形塑展現在史料本身的編織、細節的甄選以及篇章的謀布之中，也仿佛是一件藝術的作品，化理論涵養於無形。這是令慣於執着理論產出的筆者深深羨慕的狀態。

武洄宇

上海大學社會學院

楊凡舒

中山大學歷史學系