

传统手工技艺的文化生态内涵分析

——以云南“乌铜走银”技艺为例

□郑艳姬

摘 要: 对于传统手工技艺的研究,不应仅限于技艺本身,更应该回溯其生长与发展的历史进程,考察其发生的自然、社会及文化生态环境。文章即以现流传于云南的“乌铜走银”技艺为例,将其置于文化生态的语境之中,探讨作为人类文明方式的手工技艺本身与自然环境、社会组织、经济情况及国家命运之间的关系,研究其发生、传承、发展、兴盛、衰落的内外部环境,从而勾勒出一幅传统“乌铜走银”技艺的“生命”图像,为今后的传统手工技艺的“非遗”之路提供一种新的视角。

关键词: 乌铜走银; 传统手工技艺; 文化生态

中图分类号: J503 **文献标识码:** A **文章编号:** 1003-840X(2013)06-0150-07

作者简介: 郑艳姬,厦门大学人文学院人类学与民族学系博士研究生。厦门 361005

美国人类学家斯图尔德 (Julian H. Steward) 于 1955 年在其名著《文化变迁论》一书中提出了文化生态学的基本概念。在斯图尔德看来,文化生态学是“一项方法论上的工具,以确定文化对其环境的适应将如何引发若干变迁。”^{[1] (P66)} 因此文化生态学“是一门研究文化与生态环境之间关系的学问,也就是研究土地、自然资源等自然条件与技术、经济等文化因素之间的互动关系所造成的不同文化之异同和变化的学问。”^{[2] (P64)} 正如斯图尔德所指出的,一种文化的面貌与变迁,可以从这种文化对其所处的特定环境的适应 (adaptation) 得到解释。因此,我们可以这样认为,文化生态学的核心是一种以“适应”为核心的研究方法。手工技艺是人类在过去

的历史之中利用自己的双手来改造自然界物质资源的一种技术性劳作,它丰富的文化内涵体现于人与自然界、人与社会以及人与自身心灵之间的诸多关系之中,是人类社会特有的一种文化现象。从人类学的文化整体性观点来看,任何劳作及其技术,都与人类文明的进程有着历史性的互动互构的关系。^{[3] (P491)} 因此,我们可以用文化生态学的理论方法来对传统手工技艺的生成与发展进行讨论。但方法论上两点值得注意: 第一,生态学研究生物有机体与其生存环境之间的关系,这契合了对人类文化与自然环境关系的研究。从文化学的理论看,人不仅是生物意义上的人,是自然的产物。同时也是社会的人,是文化的产物。第二,文化一经被创造出来,便与自然界相分

收稿日期: 2013-10-08

基金项目: 教育部 2011 年人文社会科学研究一般项目“云南‘乌铜走银’艺术符号的再现”阶段性研究成果,项目编号: 12YJA760009。

离，在真实的自然界之上形成一个“第二自然”，并自成系统，构成了一个与自然生态系统相对应的文化系统。^{[4] [P267]}

云南“乌铜走银”，作为一种传统的手工艺制品，起源于清雍正年间，曾广泛流传于云南石屏、保山、昆明等地，在中国的工艺美术界与北京“景泰蓝”齐名，并称“天下铜艺双绝”^[5]。作为云南历史上有名的铜质器物，承载着数百年来制铜工艺的精髓，却有着多舛的命运。在经历了濒临失传的境遇之后，2011年6月，云南省石屏县的“乌铜走银”制作技艺被正式列入第三批国家级非物质文化遗产名录^①。然而“非遗”也并非一张包治百病的药方，任何一种非物质文化遗产事项，其诞生与传承都与其特定的生态环境息息相关，因环境而创造，因环境而衰亡。因环境而传承，因环境而变异。如今的“乌铜走银”已经脱离了其原有的文化生态环境，这样被“抽离”的技艺很容易因为没有了在传统文化生态语境中的系统性而丧失生命力。对于传统手工技艺的探究，不应局限于技艺本身，更应该回溯其生长与发展的历史进程，考察其发生的自然条件因素，探究其传承的社会组织因素，了解其兴盛的经济需求因素以及其衰落的背景因素。弄清一门手工技艺生命历程所处的生态环境比了解其技艺本身显得更有必要。

一、技艺之来源 “滇铜”与“铜工艺”

对于手工技艺而言，其材料的来源问题对于技艺的形成起着决定性的作用。而材料一般来说都是自然界的产物，因此当地的自然生态环境基础决定了手工技艺的物质样态，同时也塑造了该门手工技艺的工艺特征。正如斯图尔德所强调的“在物质文化中，最重要的是生产技术，这是指维持人类生存的经济活动，所以首先需分析生产技术与生态环境的关系。”^{[1] [P72]}诚然，这种分析仅是一种视角和方法，而并非简单的环境决定论。从这个视角出发，云南丰富的矿产资源，繁荣的初级、次级铜工艺为这门传统手工技艺的诞生、发展与成熟提供了自然环境以及科学技

术方面的最底层支撑，它们反映出的是技艺诞生之地最基本的人与自然之间的关系。

(一) 滇铜

铜是人类最早发现和使用的金属之一，早在史前时期，古埃及人就开始广泛使用铜器。从铜的产量上来看，云南自古作为铜矿资源储量最为丰富的省份，开发的历史十分久远。尤其是自明清以来，滇铜被选为铸币系统的重要精铜来源地，开采的铜矿数量前所未有。《清史稿》中这样评价云南铜矿业：“百余年来，云、贵、两湖、两粤、四川、陕西、江西直隶报开铜铅矿以百数十计，而云南铜矿尤甲各行省。盖鼓铸铅铜并重，而铜尤重。秦、鄂、蜀、桂、黔、赣皆产铜而滇最饶。滇省铜政，累叶程功，非他项矿产可比。”^{[6] [P3665]}清代康熙到乾隆年间，是云南铜矿业最兴盛的时期，铜产地和矿场数量也急剧增加。从铜的产地上来看，云南有许多著名的铜矿，以易门、楚雄、蒙自、双柏、新平、禄丰、寻甸、牟定、武定、东川、建水、石屏、路南、昭通等地最为人知晓。每一产地又有铜场若干，其中以东川和易门两地铜的产量最高。作为“乌铜走银”技艺诞生地的石屏虽没有位居铜产量最多的前几位，但铜的丰裕程度可见一斑，或者正是由于其非中心的地位，使得工匠们有更多时间来专心铜的技艺，而非铜的铸币生产过程，让这门精湛的手工艺得以创造。拥有大量连续供应的铜作为制作原料的先机，加之特殊“自然环境”的综合作用，使得石屏成为“乌铜走银”技艺的生长、发展和传承中心，也成为“乌铜走银”产品的制作中心。

(二) 铜工艺

“乌铜走银”技艺的成熟并非一蹴而就，它与当地积累多年的与“铜”相关的技术密不可分。要将开采出来的初铜变为可以运出云南铸造铜币的精铜，必然需要铜冶炼技术的形成与改进。随之而来的是铜工艺品技术的不断提升和以铜为材料的副产品的出现与发展。起初最常见的云南早期的铜工艺品均为铜斑，约起源于明末清初的会泽、东川一带，至今已有300多年的历史。当时民间艺人将偶尔开采出来的含有其他金属结晶的自然

① 国务院公布的第三批非物质文化遗产名录（传统技艺类编号为VIII195）。

铜块，直接锻打成片状再进而加工制作成花瓶、香炉一类的工艺品。由于采用天然自然铜制成，所以称为生斑。生斑铜在文献上记载极罕见，清吴大勋《滇南闻见录》有云“自来铜，不可经火，须生锤成器，如锤成炉，则宝色倍于寻常之炉；如锤成镯，常佩之可以遗症，体中有病，则铜之色预变黑黯，若经火者不能也。铜内有砂土夹杂，锤之易折裂，难于光润，须加功磨洗，可悟生质之美者，不学则亦无以自成耳。”由于生斑原料太少，所以又创制了熟斑工艺品。熟斑是在熔化的纯铜中加入适当比例的其他金属，在“混而不合”的状态下，经过一系列浇铸成型、磨光、用化学药品着色显斑等特殊工艺处理而成。熟斑产品较厚重，无焊口，斑纹的花型较大，呈红色。由于采用铸造的方法，熟斑铜制品的成型性能好，所以品种很多。^{[7] P81}除了斑铜技术之外，围绕着铜所开发的煅烧、白铜等制作技艺比比皆是，这些技艺的成熟都为“乌铜走银”技艺产生打下了坚实的基础。

（三）“乌铜走银”的独特技艺

“乌铜走银”技艺，则是在斑铜技术之上，结合了古代“金银错”技术的创新与发展。所不同的是，“金银错”工艺是将金、银屑或丝嵌入青铜器表面刻镂的花纹内，再用磨石打磨光滑即可。而“乌铜走银”法则将银屑嵌入乌铜器表面的花纹内，还要加温将银屑熔化，使银与铜成半合金状。^{[7] P83}根据近年来的有关资料，及对有关科研人员和艺人的调查，“乌铜走银”的大致工艺如下^{[8] P67}：1. 炼制乌铜。用优质铜和一定比例的黄金熔炼成乌铜，然后以锻打、碾压等方法做成乌铜片。2. 刻图案。在乌铜片上，用手工描绘所需要的图案纹样或文字，线条应流畅准确，再用錾子刻出各种图案花纹。刻的深度根据乌铜片的厚度而定。3. 填银屑。用银屑填充到图案处，以“走”满为度，经化学处理和热处理，银线与乌铜就融为一体了，此步骤为整个“乌铜走银”过程的技术关键。4. 成型。把乌铜片进行成型处理，或将制作好的乌铜片焊接组装在已设计制作好的铜件相关部位上，使其成为一件完整的器物。5. 抛光。冷却后，再手工打磨，进行清理抛光。清理抛光时，匠人们用双手手掌将铜器捂起，边捂边用力擦。通过长时间的

手汗侵蚀作用，使铜器的表面氧化，呈现乌黑发亮状态，是谓“乌铜”。匠人们也被称为“黑色工艺缔造者”，手掌越大的人，捂的效果越好。从金属技术来说，把铜“走”到铁上较容易，但把银“走”到铜上，确实有相当难度。最后的这道工序，彰显了“乌铜走银”工艺最大的特色：一个“乌”字，成就了其最典型的技艺特征。

二、匠人之生存 “秘密配方”与“传男不传女”

传统手工技艺一旦形成，随之而来的便是如何解决其工艺的独有性及传承性，使之成为其在传统社会延续的关键问题。围绕手工劳作，人们逐渐发展出一整套政治的、经济的社会组织体系，传统手工技艺，不仅可以作为一个谋生的职业而存在，与社会生活方式进行结合与互动后，还产生了行业组织、行业规则与行业术语，进而影响扩散至整个社会。根据斯图尔德文化生态的观点“社会文化的进化取决于环境与技术的配合方式。”同时他也认为“作为一种曾经的生产技术，手工艺技术对人的行为方式产生了影响，势必也对人的社会组织产生影响。”^{[1] P46}这种影响也体现在“乌铜走银”技艺的传承过程中。每种工艺独特的传承制度是文化生态系统中技艺与社会环境相适应的结果，这种结果往往能为工艺的长期存续提供社会制度方面的支持。在“乌铜走银”漫长的传承历程中，沉淀下来两个比较明显的传承特点，为“秘密配方”及“传男不传女”。

（一）“秘密配方”

传承规则所构成的一套特有的知识体系，贯穿于整个技艺发展的过程之中。它不仅直接造就了人类古老的物质形貌，也间接地体现着人类的精神形态，并与传统的社会组织互相塑造。^{[9] P77}“乌铜走银”的技术关键是原料的配方问题。有关于它的起源，一直流传着多个传说，表述不尽相同，但其类型终不离一次偶然的灵感“岳家的一人手上的一枚金戒指不慎掉入炉锅中，戒指一下子熔化了，惋惜之余，他泄愤地将周围放着的银、铝等金属全扔进炉里。气消之后，他发现炉中出现了一种颜色黑亮的合金铜，黑色中呈

现若隐若现的金黄色和银白色的线条，他试着用这种合金铜制作成工艺品，又经仔细的研究琢磨，终于成就了‘乌铜走银’手工艺。”至今，“乌铜走银”的原料配方仍只有作为正式传人的少数几个人知道。西方的文献中可得到此一技术的线索，在清代和民国时期，云南“乌铜走银”器曾作为工艺品被带到西方，其着色技术引起了欧洲一些化学家的重视，进行了化学成分分析，结果为铜金等多元合金，另有少量的其他元素渗入，但各种合金具体的比例却一直难以得知。现任传承人金永才获得配方的过程并不容易，据他回忆，李加汝是80年代昆明地区少有的几位掌握“乌铜走银”关键技术的传承人，1982年将他收为徒弟，但当时并没有把配方交给他，只是让他和自己一起制作“乌铜走银”。直到1995年，80多岁的李加汝身体越来越差，经常住院，一次出院后，师傅和他一起吃饭，喝了点儿酒心情不错，说道“乌铜走银制作技艺不能在我的手上丢失，不然我就成了民族的罪人。”之后李加汝交给金永才一个纸团，金永才打开一看，原来“乌铜走银”的配方已在上面，此时李加汝命令他在15分钟之内背熟，时间一分一秒过去，马蹄钟的钟声一响，时间一到，李加汝便将纸团夺过，一烧而净。1996年，李加汝先生与世长辞，“乌铜走银”的手艺得以在金永才手上传承下来。^[10]迄今乌铜配方的秘而不宣，得归功于数代“乌铜走银”人的守口如瓶，他们没有义务向社会公开他们赖以生存的配方，甚至“守口如瓶”是他们向师傅学习技艺的条件，成为拜师学艺的一种承诺。作为民间艺术的一种，“乌铜走银”具有中国民间艺术的共同特点，即稳定性。中国民间技艺比上层艺术、文人艺术更富有稳定性，这其中的根本原因在于中国长期自给自足的小农经济形态为民间艺术的发展提供了长期稳定的民间文化生态环境，这种长期稳定的民间文化生态环境也造就了民间工艺传承方式的保守性和传统民间艺术体系及种类的稳定性。^{[11] (P51)}从工艺美术传承的角度来讲，这种自我保护的做法对于文化的传播没有益处，但从匠人生存环境的角度和传承过程的稳定性来说，配方的保密起着至关重要的作用。这样的“秘密配方”制度一旦形成，在既定

的人群中变成了一种社会制度，规范着“乌铜走银”技艺体系中人们的行为。

（二）“传男不传女”

对于上述秘密配方的传说，想必是拥有“乌铜走银”技艺之人，为了简单易行的来说明配方秘不外传的最好的方式，在“秘密配方”解决了“乌铜走银”技艺的独有性之后，“传男不传女”则解决了技艺的延续性问题。所谓的“传男不传女”，指的是即使是家庭成员，也只传儿子和媳妇，不传女儿和女婿。岳家的“乌铜走银”技艺，传至第五代就没有了合适的传人，最后传给了自家隔壁的工匠李加汝。李为人敦厚老实，对这门技艺拥有浓厚兴趣，赢得了岳家人的信任，得到了“乌铜走银”的真传。而金永才在1975年年仅18岁的时候便经常照顾孤寡老人李加汝的饮食起居，两人你来我往相处久了，李加汝觉得金永才是个不错的小伙子，才于1982年正式将金永才收为徒弟。^[10]如今，60多岁的金永才眼睛不行了，但对于手艺的传承，他还是坚持着古训，说“昆明‘乌铜走银’家传有古训，传男不传女，传媳妇不传姑娘，不能传到云南之外。”李丛仲为学这门手艺十次上门拜师，除了用精诚打动金永才外，更发誓今生不再回老家，把自己的姑娘嫁给昆明人，让儿子在昆明成家，全家世代决不将昆明乌铜走银工艺外流他乡。^[12]虽然“走银”的技艺绝不外传，即便传，也必须强调此“外人”的品行端正，如此的传承方式确实限制了工艺的传播面，但事实上，“乌铜走银”技艺本身就不是人人都能够从事的行当，社会上对“乌铜走银”工艺品的需求量也并不是很大，所以“乌铜走银”技艺只能是少数人掌握的技艺，如果泛滥了，势必导致工艺的低劣价格的恶性竞争、市场的无序，最终导致乌铜走银工艺的消亡。^{[13] (P77)}看似不合理的传承制度，却在真正程度上充当了“乌铜走银”关键技艺护卫者的角色。除此之外，技艺仅限于家族内部流传，使得技艺掌握者能在一个和谐宽松的氛围中进行民艺品物的创作，较少杂念和外界的干扰，有利于把自己的主观情感灌注到作品之中，使作品与作者之间产生情感沟通，从而展示出艺术作品所具有的真情实感和个性特征，这是机械化大批量生产无法做到的。

三、器物之需求： “滇味”与“赏玩之物”

一门技艺要得以延续，光有充足的制作原料和相对稳定的技艺延续方式还远远不够。真正使得“乌铜走银”得以与景泰蓝齐名机会的，是源源不断的对器物的需求。马克思曾说过“还没有一个化学家在珍珠或金刚石（的物质结构）中发现交换价值。”^{[14] P100}这意味着对物的自然属性的使用，是由社会的价值体系所赋予的。我们眼中的“自然物”，实际上是由各种不同“人为”的文化逻辑所建构。社会中对不同物质要素的运用或特定使用价值的实现，与不同文化系统的思考方式紧密联结。作为物品的“乌铜走银”器具，或许在其诞生之初，其价值只是体现在实用性上，但是因为其技艺的精湛性及铜底银线的独特工艺特征，使他在之后的需求空间中侧重了作为“玩物”赏玩及收藏的价值，它能为人类提供基本的精神需求，在它诞生之初，作为一种新型艺术品，其使用价值在于它能为人类不同类型的生活需求提供具体的艺术需求：审美、认识、娱乐、知识等。

（一）特色“滇味”

一般认为，“乌铜走银”工艺品仍以新中国成立前岳家生产的质量为最好。“乌铜走银”技艺从创始至今，所生产的器具种类主要有手炉、文房四宝、花瓶、香炉、如意、首饰、烟具、首饰盒、长命锁等。新中国成立前，“乌铜走银”工艺品就很昂贵，一般都是有钱有势的人才买得起。部分半成品的器具则售给昆明的著名商号“亮货行”，再由“亮货行”修饰加工、配上必要的部件后转售省内外各地经过“亮货行”加工之后的工艺品，在造型上往往胜出省内其他地方制作的铜工艺品。有时也有四川峨眉山、昆明圆通寺等有名的佛教寺庙来定做香炉、佛塔等宗教用品。“乌铜走银”最鼎盛的时代是清末民初，金永才说道，当时昆明有二三十家店铺经营乌铜走银器，每年仅订单就达四五千件。^[10]1959年，政府有关部门曾组织乌铜走银器的传人苏继承生产乌铜器的器皿数个，以后又组织艺人在云南斑铜厂生产，昆明工艺美术研究所的艺人杨用宾等人还制作了一

些较好的“乌铜走银”器物，如杨用宾制作的“乌铜走银”大观楼画屏，曾一度陈列于北京人民大会堂云南厅。而一些用“乌铜走银”制作的文具和工艺品，还多次作为国家礼品赠送国外高级政府官员。20世纪70年代，昆明斑铜厂还进行了“乌铜走银”与斑铜结合的尝试。如一件名为《孔雀冥王》的工艺品上，就有斑铜红、乌铜黑，乌铜上还走有银和金的图案。^{[8] P66}这件工艺品被轻工部作为国家工艺美术珍品永久收藏。

（二）“赏玩”情结

就“乌铜走银”物件“把玩”性质而言，它独特的魅力源于独特的制作技艺，其制品的特点是较薄，有焊口，斑纹较小，呈黄色，呈棱斑，有锐角，为天然构成，有很好的折光性和立体感。整个工艺制作完成后，在庄重深沉的黑底上衬托着银光闪闪的灿烂饰纹，器物呈现黑白分明的装饰效果，光泽秀丽，加上器物上有书法绘画的艺术，显得十分古雅，令人爱不释手。随着放置时间的长久，底胚的铜遇到手汗或由于空气而造成的氧化，变得更加乌黑，在黑如乌金的底子上鑲入雪亮的银子，黑白交辉，美不胜收，再加上精致的做工，浑厚古朴的造型，使“乌铜走银”器具拥有很强的艺术表现力，高度展现了金属制艺术品的赏玩需求。昆明晋宁等地的“乌铜走银”产品多为器皿、小花瓶、笔筒、墨盒、烟斗、玩物等，易于把玩欣赏。装饰纹样从表现形式上可分为三种：一为汉字书法，二为写意纹样，三为吉祥纹样。^{[13] P78}汉字作为象形文字，造字之初就有图像的寓意以及构图的学问，所以，汉字又是一种图形艺术，结合毛笔这种神奇的书写工具，汉字书法艺术可以达到极高的水平。写意纹样的内容相对少一些，无非山水楼阁、丛林茅屋、寒江独钓、奇峰怪石、桥近山远、树影婆娑、雾淞雪梅之类，注重风骨的传神与意境，讲求创作者对理想境界的渴慕与追寻。吉祥纹样的内容则显得丰富得多，有蝙蝠梅花、麒麟吐书、八仙过海、花鸟虫鱼、飞禽走兽、梅兰竹菊、龙凤鹿鹤等等。最为著名的还有紫檀古瓶，现在所见的民国时的作品常常刻工纤细，刀法纯熟，形象雍容华贵，极具观赏性，往往有很高的艺术价值。这些工艺品因材质贵重，身价亦不凡，在国

内外广为流传，深受文物界和收藏界的重视。^{[7] [P84]} 清末的云南状元袁嘉谷先生曾在《异龙湖歌》中称赞说“器精称乌铜”。这般“乌铜走银”器具已不单是一种外在之物，而是潜入持有者心中，不动声色的与其紧密联系在一起，成为了一种“赏玩”之物。

四、行业之兴衰 “国运”与“物运”

从整个“乌铜走银”技艺发展的脉络来看，它的兴衰与国家的命运紧紧联系在一起。正如法国艺术哲学家丹纳所言“要了解一件艺术品、一个艺术家、宗派及家庭，必须把隐藏在他们背后的时代精神与社会风俗揭示出来。就艺术特征或差异而言，它在很大程度上应取决于区域文化传统与环境。”^{[15] [P72]} 从艺术发生与延续的角度来说，民间手工技艺的源发、生存和发展离不开大环境垂青与恩赐，滋养与润泽。不同生存语境下的手工技艺蕴含了人、时间、空间、物质、制度、工具等诸多因素相互作用的事件。这些因素所构成的“国运”时空，承载了“乌铜走银”的历史与发展。

清朝乾嘉年间，国力鼎盛，是“乌铜走银”技艺得以发源的重要时期。国家的繁荣致使货币系统的需求大量增高，以精铜为主的铸币原料得以不断开采，由此而来的铜工业使得石屏这个小小的县城具有了浓厚的铜矿加工及铜工艺品打造的氛围，让这精湛的手工技艺制品得以诞生，成就了石屏岳氏的传世美名。伴随着铜供给及铜工艺的不断完善，它的技艺繁荣时刻也随之到来。生产规模扩大，需求量增多，岳家后人搬到昆明文庙街开设工厂，进行生产，“乌铜走银”的生产中心从此由石屏转移到了昆明，在正义坊附近开店经营。此时的正义坊是老昆明城市的中心，街道两旁商铺林立，一片繁华的景象。美国学者施坚雅（G. William Skinner）将自发形成的场集看做中国社会的一种集结方式，这种市场承担着物的交换与文化的交流功能，同时也起到边缘到核心的整合作用。^{[16] [P10]} 正义坊的“乌铜走银”店铺所制作的工艺作品深受欢迎，在云南的工艺品生产中影响一时。

真正让“乌铜走银”技艺的传承遭受考验的是自嘉庆、道光年间以来，国力逐渐衰

落，铸币所需铜的数量已大大减少，铜的开采量急剧下降，作为铸币主要原料的滇铜，在供应中出现了数量和质量问题，即供应不足、成色低潮，云南整体的铜工业逐渐衰落，往日大兴土木运送精铜的景象已不再重现，要找到称心的原料制作像样的“乌铜走银”器具变得十分艰难，因此“乌铜走银”器具的制作成本变得十分高，加上民生凋敝，往日青睐赏玩的消费群体也已不复存在，民间的“乌铜走银”生产作坊纷纷倒闭。20世纪40年代，此时正值二战期间，日本人飞机轰炸昆明，云南省内掌握该门技艺的后辈成人几乎全遇难，几经辗转才陆续发现在石屏县异龙镇冒合岳家湾村、坝心镇，保山市隆阳区青龙街和昆明市官渡区及晋宁县晋城镇有少量依旧掌握“乌铜走银”技艺核心的人，主要代表人物就是以现任传人金永才为代表的老人们。“乌铜走银”配方和技术的继承与保留，可谓不幸中的万幸。

现在，“乌铜走银”技艺则有了新的发展契机。2010年8月19日，云南省首个非物质文化遗产传习馆——“乌铜走银传习馆”正式开课收徒，该馆位于昆明市官渡古镇内，由云南省文化厅命名的“非遗”传承人金永才挑选徒弟并传授“乌铜走银”技艺。古语说“乱世的黄金，盛世的古董。”中国古人的话，到如今依然是真理。太平盛世才收藏自己的爱好，其实也并非只有古董类，只要是精致的制作，都非常的具有人气。此话并非只适用于古玩投资爱好者，细想其中的深层含义，它道出了“国运”与“物运”之间最简单的关系，那便是“国兴”则“物兴”，“国危”则“物危”，“国亡”则“物亡”。只有在国家稳定，无衣食之忧时，人们才会有闲情逸致对“物”进行赏玩，也才会有工匠花大力气对“物”进行精心雕琢。

五、结语：传统手工技艺的“时空”

文化生态学告诉我们，任何一种文化现象的产生都可以追溯到人与环境的关系，都是人类活动适应环境的结果。对文化的研究应从整体的角度加以把握。从“乌铜走银”的例子可以看出，这门技艺作为文化系统独立出来之后时间上和空间上的技艺“生与长”的过程。“乌铜走银”的发展历史表明，每一

门手工技艺的形成,在它的背后我们都可以看到一个完整的生态系统,包括自然生态、社会组织、经济需求和历史镜像。就“乌铜走银”来说,云南为中央王朝提供重要铸币材料铜成为了此技艺形成的契机,而在生产生活实践当中形成的“秘密配方”和“传男不传女”的传承制度为此技艺在小农经济条件下的存续与发展提供了社会组织方面的保障,加上制品汇集的劳动力精髓和艺术审美特征,使其拥有了固定甚至是推崇的消费群体。这些都是该技艺保留下来的自然、社会及文化的生态环境。它的发生或许是偶然,若是没有传说中的岳姓工匠一怒之下将所有金属丢进熔炉中,便没有了今天至关重要的“乌铜走银”配方。在传承的关键环节中,要是真的没有找到合适的人传下来,就没有了这门令人称道的手工技艺存世。它的发生又或许多了几分必然,云南充足的铜储量,发达的铜加工技艺,铜工艺制品的精美绝伦,都是铜工艺品成为云南地区一道亮丽风景线的先兆。

从文化发生学的宏观角度来看,作为文化现象的任何一种遗产,在特定的历史阶段

中,都由某一个人或一个群体创造出来,并进入实际存在状态。所以,遗产的创造者、遗产所产生的特定历史阶段和地理学意义上的地域空间,是遗产内在价值的最核心因素。^[17]作为一种文化现象,“乌铜走银”200多年的发展历程,从产生到发展再到衰落,有其自身生与长的机制。如今,“乌铜走银”已被纳入“非遗”语境,我们需要尊重其原有的文化生长逻辑,厘清其发生的生态关系。毕竟,“任何可以称得上‘艺术’或‘艺术品’的事物都有其发生形态上的依据,包括历史的、社会的、民族的、地域的等。这些因素是不可替代的,它们构成了艺术或艺术品的内在‘魅力’。”^{[18][198]}对“乌铜走银”文化生态内涵的分析,有助于溯源传统手工技艺的发源情况,这样的梳理,可以反观过去,以示未来,为今后的传统手工业“非遗”之路提供一种视角,为传统手工技艺的传承与保护创造更为优良的外部及内部环境。

(责任编辑 苏青)

参考文献:

- [1] 史徒华 (Julian H. Steward), 文化变迁的理论 [M]. 张荣启译. 台北: 远流出版事业股份有限公司, 1989.
- [2] 石奕龙. 斯图尔德及其文化人类学理论 [J]. 世界民族, 2008, (03).
- [3] Pfaffenberger B., Social Anthropology of Technology [Z]. Annual Review of Anthropology, 1992 (21).
- [4] 唐建军. 文化生态学: 风筝文化研究的新视角 [J]. 民俗研究, 2007, (04).
- [5] 云南乌铜走银. 细说云南乌铜走银 [EB/OL]. <http://www.ynwtzy.com/wtzy.asp?infid=11>
- [6] 赵尔巽. 清史稿 (卷124) [M]. 北京: 中华书局, 1999.
- [7] 吴炜. 云南的斑铜与乌铜走银工艺 [J]. 云南民族大学学报: 哲学社会科学版, 2008, (02).
- [8] 李晓岑. 云南的斑铜与乌铜走银 [J]. 中国科技史料, 2003, (02).
- [9] 闫玉, 彭兆荣. 传统手工艺文化的现代表述——以黔东南苗族银饰锻制手工艺为例 [J]. 贵州民族研究, 2011, (03).
- [10] 曾文卉, 金永才. 让“乌铜走银”一直“走”下去 [EB/OL]. 北京周报网, http://www.bei-jingreview.com.cn/2009news/wenyu/zongheng/2012-07/12/content_467322.htm
- [11] 唐建军. 风筝的文化生态学研究 [D]. 山东大学博士论文, 2008.
- [12] 云南网. 号称天下“铜艺一绝”昆明乌铜走银再战江湖 [EB/OL]. http://society.yunnan.cn/html/2009-09/17/content_912574.htm
- [13] 胡俊. 云南晋宁乌铜走银工艺的综合特征 [J]. 艺术设计研究, 2012, (S1).
- [14] 马克思. 资本论 (第1卷) [M]. 北京: 人民出版社, 1999.
- [15] [法] 丹纳. 艺术哲学 [M]. 傅雷译. 合肥: 安徽文艺出版社, 1991.
- [16] [美] 施坚雅 (G. William Skinner), 史建云, 徐秀丽译. 中国农村的市场和社会结构 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1998.
- [17] 石奕龙、艾比布拉·卡德尔. 文化主体: 遗产内在价值的核心因素 [N]. 中国社会科学报, 2012-02-13, (5).
- [18] 彭兆荣. 遗产: 反思与阐释 [M]. 昆明: 云南教育出版社, 2008.