

ISSN 2233-5455

中國地域文化研究

第14輯

상명대학교 한중문화정보연구소

2021. 02.

中國地域文化研究

第14輯

■ 연구논문

- 贵州花溪苗族挑花刺绣调查与保护报告·罗俊杰..... 3
- “网红”背后的审美文化及启示——以藏族丁真现象为例·周馨.....16
- 烙笔生“花”——南阳民间艺术烙画的传承与发展探究·王璐..... 25
- 中国湖南地区传统书院文化空间研究——以“中国书院”博物馆空间再生为例·姜力, 이행우, 黄靖淇.....32
- 浙江地区商周至明清时期的青铜文化流变规律·陈晓雨..... 45
- 中国明清时期提盒特点研究·李闯.....59
- 新疆维吾尔族土陶艺术的流变与传承·孙聪..... 72
- 电视剧《装台》地域人文分析·陈默..... 81
- 潮汕文化视域下的城市品牌视觉图形符号研究·谭晶..... 90
- 중국 학계의 운동주시 연구 경향과 그 의미·조정..... 101
- 审美视野下潮州通花瓷的外观创新设计·袁洁, 김희균..... 120
- 二十世纪初期后殖民主义影响与民族风格设计体现·夏天..... 132
- 편집위원과 논문심사위원의 선임과 논문심사 관련 규정..... 138
- 编辑委员与论文审查委员的选任及论文审查的有关规程.....140

贵州花溪苗族挑花刺绣调查与保护报告

A Report on the Investigation and Conservation of Miao Ethnic Cross Stitch in Huaxi, Guizhou

罗俊杰

博洛尼亚大学

ABSTRACT

The Miao ethnic group in the Huaxi area is known as the Hua Miao ethnic group because of the gorgeous and intricate embroidered clothes they wear, making them one of the six major branches of the Miao ethnic group. The cross-stitching of the Miao ethnic group in Huaxi entered the first batch of China's national intangible cultural heritage list in 2006. The colourful colours, unique and ancient decorations and long history of production all show the unique Miao ethnic style. But so far no one has systematically documented this ancient skill. In today's fast developing world, documenting and preparing for the preservation of an intangible cultural heritage skill, I hope to preserve the common memory of a people. This report was funded by the Jiangsu Students' Platform for innovation and entrepreneurship training program.

Key words: intangible cultural heritage; theoretical gaps; conservation proposals; Miao ethnic group; cross-stitch

中文摘要

花溪地区的苗族因其身着绚丽繁复的绣花衣，而被称为花苗，成为苗族的六大支系之一。花溪苗族挑花刺绣在2006年进入中国国家首批非物质文化遗产名录。绚丽多彩的颜色，独特古朴的纹饰，悠久的制作历史无不散发出浓郁的民族风情。但至今为止并无系统的记录下这一古老技艺，在高速发展的今天，记录并为保护一项非物质文化遗产技艺做准备，我希望更多的是留住一个民族的共同记忆。本报告受江苏省大学生创业创新实践计划资助。

关键字：非物质文化遗产；理论空白；保护建议；苗族；挑花刺绣

进行理论思考，分析挑花刺绣的图案，揭开刺绣背后的秘密。最终给出笔者自己的观点和意见。

本报告受江苏省大学生创业创新实践计划于2015年资助。岑秀文的《苗族》中的研究侧重于苗族本身历史与民族迁徙传说的研究，并无涉及苗族挑花刺绣；对本研究的启示是帮助我们深入了解刺绣图案的内容。钟涛的《苗绣苗锦》中的研究侧重于贵州省博物馆苗绣图案案例收集与整理，对于苗族挑花刺绣田野调查较少。冯悦的《苗族服饰：记在衣上的史诗》中的研究侧重于苗族服饰整体的调查与分析，对于具体的苗族刺绣工艺研究较少，对于苗族挑花刺绣工艺的研究更是一笔带过。丁荣泉，龙湘平的《苗族刺绣发展源流及其造型艺术特征》中的研究重点是基于符号学和图像学角度，对苗族刺绣进行研究，对于苗族刺绣工艺本身，关注甚少。梁练方的《贵州苗族服饰中的图腾符号简析——以黔东南地区为例》的研究重点在符号学和图像学角度，对苗族刺绣进行分析，对于苗族刺绣工艺本身很少提及。且研究基于贵州省黔东南地区，与本保护的的花苗，是不同方言族群，支系不同。马正荣的《贵州少数民族的刺绣和挑花》的研究重点与本报告相符，是较全面、成体系的苗族刺绣研究文献，但是对于花溪地区的挑花刺绣工艺介绍较浅，田野调查资料较少。华觉明的《民间技艺》研究重点于刺绣工艺的整体介绍，但对于苗族刺绣，特别是苗族挑花刺绣工艺的介绍甚少。基于以上研究成果，笔者开展实际田野调查与研究，为填补这一方面的研究空白。

二、千古溯源

苗族的历史悠久，在中国古代典籍中，早就有关于五千多年前苗族先民的记载，苗族的先祖可追溯到原始社会时代活跃于中原地区的蚩尤部落，苗族祖先蚩尤在与黄帝的大战中战败，《史记·五帝本纪》记录到：“轩辕之时……蚩最为暴，莫能伐……蚩尤作乱，不用帝命，于是黄帝乃征师诸侯，与蚩尤战于逐鹿之野，遂擒杀蚩尤”。苗族在历史上多次迁徙，蚩尤部落被迫从原来居住地向南方之地迁徙。大致路线是由黄河流域至湘（湖南）、至黔（贵州）、至滇（云南）¹。苗族有自己的语言，苗族语言属汉藏语系苗瑶语族苗语支。20世纪50年代初，中国科学院少数民族语言调查工作队将苗语划分为三大方言，湘西方言、黔东南方言，川黔方言和七个次方言，十八种土语。苗族人曾有自己的文字，但现已失传。20世纪以后，苗族人等根据需要创制了苗族文字，但是这些苗文因种种条件的限制，未能在苗族群众中广泛推行。

苗族最著名的史诗是《苗族古歌》，分为《开天辟地》、《运金运银》、《打柱撑天》、《铸日造月》、《枫香树种》犁东耙西》、《栽枫香树》、《砍枫香树》、《妹榜妹留》、《十二个蛋》、《洪水滔天》、《兄妹结婚》、《跋山涉水》等13首，约8千行。这是一部创世史诗，它以古朴的语言，丰富的想象，宏伟的气势，叙述了苗族历史的发展和远古时期人们生活的图景，

¹ 岑秀文，《苗族》，北京，民族出版社，1993，2-3

生动形象地表达了苗族先民们的艺术思维和审美观念，寄托着苗族先民对美好生活的追求和憧憬，是后人研究苗族历史的极其宝贵的材料

对民族大迁徙的情况和遭遇，史诗中亦作了比较详细的叙述：

.....

不安揪断代熊代茧肚肠，
忧虑撕裂代稣代穆心肝，
大家一起商量计议，
决定离家往外地移迁

.....

奶奶离东方
队伍长又长
公公离东方
队伍长又长。

.....

后生挑担子
老人背包包
扶老又携幼
跋山又涉水
迁徙来西方
寻找好生活。²

但5000年前的蚩尤时代的苗族服饰大多是战服模样，刺绣服饰并不普遍存在。在漫长的历史发展中，苗族的刺绣工艺才有我们今天看到的样子。



图2 为身着儿童装的苗族女孩

据史书记载：苗族先祖“九黎”部落原居黄河流域，由于在与外族征战中

² 岑秀文，《苗族》，北京，民族出版社，1993，70-73

多次败北，逐渐西迁，部分支系进入今贵州境内。其中一个自称为“谋（mo u）”的支系（他族称为“花苗”）定居在格洛格桑（今贵阳）。若干年后在四月八日那天，外族入侵，首领格波录牺牲，城池土地尽失，苗族部众败退到花佬佬（今花溪）等周边地区，经过十年生聚，苗民在格波录的女婿祖德勒带领下反攻格洛格桑，由于配合失当，苗民再次败退到花佬佬等周边地区，祖德勒战死，这天也是四月八日，为了纪念两代民族英雄，苗族每年四月八日那天，要在他们捐躯之地——今贵阳喷水池举行盛大的“跳花场”纪念活动。

这一天苗族要身穿挑花盛装，为了追念失去的花园，她们在服装上挑绣有失去的城池和土地，以及在那里生长的庄稼、牲畜以及花草树木、飞禽走兽。背搭（苗语称为“格棒”）上还绣有一颗败退时没能带走的“苗王印”。³

如今“四月八”节已成为民族团结的盛会，也是苗族男女择偶的最佳场合。苗族挑花不但具有美化自身的功能（节日盛装），还成为苗族妇女对子女呵护（背扇）、对情人爱恋（花带），对逝去亲人追念（寿衣）之情的载体。



图3 为头巾为上世纪30年代制作



图4 为2005年制作的头巾

这支自称为“谋（mou）”的支系（他族称为“花苗”）定居在格洛格桑（今贵阳）。

在清代，田雯著的《黔书·花苗》中记载：“花苗在新化县广顺州。男女折败布缉条以织衣，无衿衿窍，而纳诸首，以青蓝布裹头。少年缚楮皮于额，婚乃去之。妇人敛马鬃尾杂人发为，大如斗，笼以木梳，裳服先用蜡绘花于布。而后染之，即染，去蜡则见花饰袖以锦，故曰花苗”。这支苗族原先主要用蜡染来装扮自身，由于发现挑花色彩更丰富，表现力也更强，开始在蜡染图案底纹上制作挑花，后来挑花逐渐从蜡染中脱胎出来，形成了自己独特的表现手法和艺术语言，成为这支苗族装扮自身的主要手段。

³ 钟涛著.《苗绣苗锦》.贵阳:贵州民族出版社,2003,40-42

三、苗家绮罗情

苗绣，特指的是苗族人按照苗家思维体系和定式绣制的。它是本民族特有的认知和交流语言。由于苗族至今没有形成通用的、可读的文字。苗家人的历史文化传承，靠的是口口相传的口头文学，如古歌；再者就是他们的衣裳和衣裳上的刺绣。绣什么，怎么绣，绣在哪，苗族的老祖宗已经约定好、规定好，自有他们的体系和解释。通过绣衣纹饰，苗族同胞可以区分宗族；血缘亲属；衣服主人的身家背景和衣服主人在本家族中的地位。



图5



图6 为花溪党武地区和平坝地区特有花色，因其大面积连续粉红闻名

苗族围裙，是花溪久安地区特有图案，因其独有绿色图案而著称

挑花在苗语中称“挂刚”，是苗族较古老的传统工艺，亦是苗族妇女的专门工艺。苗族姑娘们通常七八岁开始学习挑花刺绣，到十四五岁时技艺就已相当娴熟。

挑花主题主要来自于苗族人民的生产、生活和传统故事中与苗族有关的事物，这与苗族所处的地理环境有着极大关系，因为她们居住在高山，所见和所熟悉的的就是山上的动植物。

苗族认为，服饰上的刺绣有着本民族特有的语言，是符号，不能随意更改，变来改去，便会找不到祖先。我们得以通过挑花这一窗口了解衣服主人的过去。

苗族信仰祖先神灵，他们认为：刺绣的全过程，天上的祖先都能见的，老天的眼睛看着每一针、每一线的舞动。绣的好坏、认不认真都是对祖先神灵的态度。绝好的刺绣一定是得到上苍的护佑的，穿上绣花功夫极致的衣裳，如同祖先的保佑笼罩于身。不同的苗族分支，服饰风格不同、服饰上的刺绣也有区别。

挑花的类型中，贵阳花溪地区的苗族花型最多、最精，此型服饰的挑花运用于腰带、上衣、背带，幅面较大，所以这一支苗族又被称为花苗。

四、制作工具及材料

刺绣的材料是布和线，它们的种类很多。有麻布、棉布、丝绸布、化纤布等，有工厂生产的布和苗族村民自己织的家蜀布。一般来说，挑花、串花则要求用较厚实的家织棉布、麻布或工厂生产的经纬纹路较明显的布。绣线种类多，有丝线、棉线、麻线、毛线、金线以至锡线和铜线等。挑花中用的是毛线，在网丝格较明显的粗麻布或毛线织的锦布。

苗族刺绣的主要工具是：绷架、针、剪刀、顶针、针夹等。绷架指小的绣花绷和大的绣花架，一般用木、竹、金属等制成。小花绷主要是用竹或金属制成，它分为长方形和圆形两种。长方形小花绷多用竹料制成，横的两根，长度在30cm左右；竖的四根，长度在8cm左右。这种花绷是作绣窄带条形花边用的，如衣袖、裤脚、胸部花边等。它四根竖轴的中间两根是卷布用的。圆形花绷是由内外两个竹或金属圈组成，如用金属做的，要用布条缠好。绷圈直径在一尺左右。刺绣时绣布夹在内外两圈的中间，宜绣鞋花、手巾、枕巾、孩帽、荷包等小件绣品。绣花架与长方形的小花绷构造雷同，只是架面大，多四只脚架，一般用木料制成。用它来绣大型绣品，如门帘、帐檐、围床、被面等，但由于携带不便等原因，大多数人只是在家中才使用。

绣花针，以针身匀圆、尖锋锐、尾钝、孔长的为好，利于送针、抽针和穿线。绣针的种类多，铁针以长短粗细分号，针号小则针身粗长，针号大则针身细短，常用的多是7---8号针。绣针大小的选择，应根据绣布的厚薄和绣线的粗细来决定。不用的绣花针，要包在锡箔纸内，或插进干的小蜂窝内，以防生锈。

剪刀，以尖端翘起的弯口小剪刀为好，它在剪线时不露线头，并可避免剪破绣布。

顶针，要根据绣者手指大小选择顶针的大小，它是戴在拿针手的中指第二节上，帮助刺绣时推针。

针夹，若绣针过小，个别地方绣线大绣的密不易取针时，可用针夹将针夹住，帮助取针抽线。



图7 为开始制作，并无底图勾框后进行填色，图案全在心中

五、花溪苗族挑花刺绣制作技艺

挑花即是挑绣，又称数纱绣。因其工艺简便，宜于操作，只需一块平纹底布和绣线就能制作。主要盛行于贵州中部以西到云南等地的苗族中，而且绝大多数的服饰以其为主要装饰。⁴

挑花针法与刺绣略有不同，挑花必须以平纹布为布底，以便利用其经纬纱交叉的十字点作为坐标施针布线。先用线勾出轮廓，再按图案隔一根纱或者几根纱插针，不能错乱。老的绣品为自织棉布或者细麻布。挑花不像刺绣，先画好底样或已贴好剪成的花样再绣，它是在空白的底布上，凭挑花者的构想或看着样来挑。挑时都是从中间开始，沿底布纱的经纬，向上下左右四方扩展成二方连续或四方连续。现今的绣品有一部分为化纤平纹布。挑花底布不能使用绸缎，因其太软而织路又不便数纱。挑花的底布不用垫纸壳，用单层布，从背面朝上施针，即“反面挑，正面看”，背着针的一面才是正面，这种技法被称为暗挑。有的挑花区别很小，只是真反面的光洁度不同。

挑花针法用的最普遍的是十字针，即绣线以十字交叉组成一个小点，由十字小点构成线条或者版面，故这种针法又称十字挑花。5十字线的长度可长可短，短的则重叠为一个点，看不见十字。针脚的起止点占底布一个纱格，像坐标纸上的格点。长针类似于平绣，起针至落针把线拉的长。全用长针做出的挑花与织花较接近，有时难以区分。

六、花溪苗族挑花刺绣艺术形式

挑花多是纯几何纹，或几何纹组成的半抽象半具像的纹样。后者包括植物花果和少量动物。由于几何纹组成的客体形象是半抽象半具像的，即使同一个花纹，各地赋予它不同的名称各人称呼也不尽相同。比如回纹、螺旋纹，有的称为牛旋、有的称为水旋。挑花各地变体主要以蝴蝶、鸟、蝙蝠等。老人辈的绣品以暗淡花纹蜡染为底，新一代的以各色布为底。在绣制时，几乎没有长线，空露地面比较多。纹样多取材于自然界的动植物，如蝴蝶、蝙蝠、鱼、桃子、石榴、刺梨花、藏菜花、麦花、芥子花、谷椿花、蝴蝶花、鸡冠花、阳雀花、鱼刺花等形态。⁶挑花门类有新花、老花之别。老花常以蜡染作底布，上面挑稀疏的图案。常见的有青底白花，略加一点土黄、褚石等色，艺术效果古朴、素雅。新花大都出自年轻姑娘之手，她们不满足古老纹样，大胆革新，这些图案色调中有大红、粉红、蓝、翠绿、黄、白等，但在青底上挑大红、桃红、深红、中黄等为主调的图案花，中间配以其他对比相称的颜色镶边。由于善于搭配，对比巧妙，因而画面显得十分绚丽多彩。她们很注意用色的顺序、配色的规律、

⁴ 马正荣.《贵州少数民族的刺绣和挑花》.贵阳:贵州人民出版社,1997,15-16

⁵ 华觉明.《民间技艺》.北京:中国社会科学出版社,2006,23

⁶ 钟涛著.《苗绣苗锦》.贵阳:贵州民族出版社,2003,17-18

色性的过度，如：红与黑不能并用，黄与粉红相配，显得富丽热烈；白与蓝并用，感觉素净。画面给人热烈古朴的感觉，表现苗族人民的气质。

七、花溪苗族挑花刺绣艺术特征

根据花纹情况、针法熟练程度和作品精细，分为三类：

第一类：花纹基本上是几何图形。它的基本形式是几根平行长线并列，其中有在两根平行长线之间加横线而成若干方格的，有折作“U”形的，又作单线或双线菱形的，又大方格套小方格而呈“回”字形的等等。各种样式中有较大空隙时候，即挑小花填满。小花也是基础花纹，并多半是传统的基础花纹，少有变化。传说方格代表祖先原先居住田园，因为被迫迁徙，留恋原住地而作。方格代表田园，方格中红布条代表鱼，花纹代表天空，弯条代表树木。

第二类：挑平行长线并在其中加横线而成方格，与第一类同，并有第一类基础花纹。但基础花纹还有半圆、葫芦、花瓣、螺旋、菱形等。有的地区是挑花和刺绣配合应用，多数是以挑花为框，刺绣填满其中。挑、绣结合多用于花朵、大漩渦等。这类的每一簇花都左右对称，也有上下对称，也有上下左右对称的。常见的是全幅花纹左右基本相同，上述上述第一、二类的挑花，各有部分地区用粗布作底，彩色粗线挑成，工艺较简便，花纹粗犷。

第三类：在传统花纹和挑花工艺的基础上，做了较多增加，基础花纹也较前两类多，工艺也较前两类精湛。如花溪的朝阳、湖潮等地，苗族妇女挑花的基础花纹更多。挑出的花纹，大致有两种：一是几何图形，全面布满，工艺精湛、色彩艳丽，但基础花纹较少；另一种是团花，即挑若干基础花纹联合成花簇，再由若干花簇合成团花。在花簇和团花中，上下左右的花纹都互相对称，基础花纹最多，工序也最复杂。

八、特例分析

（如图7）图中是苗族服饰中的背搭（苗语称为“格棒”）。苗族背部那块绣工精细、色彩鲜艳的方形绣片，相传是一幅画着家乡的画，苗族祖先在被官府欺压驱赶被迫背井离乡向南逃走时，为了让儿孙记住家乡而特意设计出来让每个苗族人背在身上的。上面绣着苗族祖先住地的种种情况：红、绿波纹代表江河，大花代表京城，交错的条纹代表田埂，花点代表谷穗，还有水井、水塘、道路等。苗族民间传说，远古先民住在北边一块丰饶美丽的地方，有自己的都城，后来由于官府欺压他们被迫逃离家园，向南迁徙。一路上因怀念家乡，一边走一边回头顾望。为了世世代代记住祖先的这段经历，永远不忘苗家的故地，他们从衣服上撕下一块布片，把家乡和都城的样子先是画后又绣在上面。从此苗族男女就把这个有关本民族历史的动人故事“背”在身上，成为自己历史与文化的“记号”，又是一种特殊的美饰。也是用来印记祖先从黄河流域南迁到长江流

域再迁到贵州的迁徙历史。



图8



图9

(如图8)如图为苗族服饰中的底襟,类似于围裙的装饰性绣片,此图根据连续大面积的挑花来展现图案的美,此图中心为苗族人的家乡,周围的鸟、鱼,向着家的方向去,百兽自然都向往着自己的家,表达了苗族人希望自己以后都能够魂归故土。正中间还绣着一颗败退时没能带走的“苗王印”。这些多彩的装饰无不述说着苗族人民坎坷的迁移过程,也记录着一个民族深厚的文化和坚强的精神。

九、贵阳花溪挑花刺绣现状及已有保护措施

1. 花溪挑花刺绣现状

花溪区桐木岭在每年农历正月初八到十三(青苗跳前三天,花苗跳后两天,中间空一天)都会进行跳场活动。跳场活动时,苗家人都身着民族服装,载歌载舞,寻找自己的情人,在活动期间,女子的挑花技术不仅代表女子的手艺,通过图案也表达了女子对生活的态度。在平常的生活中,背孩子的背带都是带有民族挑花的手工背带,一针一线都代表母亲对孩子的祝愿。

在现代生活中大家并不穿民族服装,特别是男女青年逐渐远离传统服饰,大部分女孩也没有学习挑花刺绣的经历,只是在老人的衣橱里看到这些美丽的作品,当老人离去,挑花技艺也失去了一位技艺传承人。除了带走技艺以外,老人身前的大部分绣品也会跟着自己走进坟墓,一部分精美的绣品也跟着进了坟墓。

2. 现有保护措施

在贵阳地区，大部分民众并不知道花溪挑花刺绣是首批中国国家级非物质文化遗产，更从何谈起了解这一技艺。除贵州省省级的博物馆中有挑花刺绣的展品外，并无其他专业类的博物馆或其他机构保护收藏这一技艺作品。且大多数人并没有直接接触挑花刺绣制作过程的经历，包括大部分贵阳地区的花苗族人，虽有中国国家级非遗传承人，但传承人联系方式并不向大众公布，除部分公共活动中有传承人出席，普通人并不能直接接触传承人。

这项非遗技艺传承人已年近九旬，其直系徒弟也多是六十岁以上的老人，而在广大的农村地区大多数会这项技艺的人，并无详细统计，会绣某个独特图案的老人过世，图案也就意味着失传。花溪挑花刺绣危在旦夕。

十、建议保护方案

1. 完善传承人名录建设

在花溪区内，对各乡镇的挑花技艺制作者进行统计，进行摸底式调查，并进行登记，成立花溪挑花刺绣协会，便于技艺传承人交流和技艺的保护。

2. 建立乡镇传习所

在乡镇里建立传习所，让懂得制作的技艺人，就近进行技艺教授，让普通农村妇女学习技艺，扩大技艺传承人数。并实行定价收购制作作品，使农户增加收入，刺激妇女制作积极性。

3. 成立龙头型文化创意企业

成立独立品牌，打响品牌。结合旅游公司进行产品销售。以地方政府合资方式进行运作。图案设计由企业设计室设计，以传习所为点，将制作图案分配至各个传习所，传习所教授妇女制作绣品，成品以制作精细度分类，进行分级价格，进行收购。实现增收致富的目标。

4. 成立专业性博物馆

成立专业性博物馆，进行技艺保护和传承人统计，以及精美作品的展示。由博物馆牵头，定期举办挑花刺绣大赛，鼓励精品佳作产生。博物馆展示以传承人现场展示和体验式教育为主。由博物馆进行监督文创企业进行生产性保护。

以期形成以博物馆为代表的专家学者监督团和地方政府代表的受理投诉、执行团和企业本身的生产、设计团。

5. 在校园内开设民族课程

在民族小学和民族中学开设民族课程，形成体系性的少数民族文化教育，包括少数民族语言、少数民族特殊技艺、少数民族舞蹈、少数民族音乐等少数民族课程。进行少数民族整体保护。

6. 挑花花式画册制作

因为每个家族都有自己独特的挑花花式，而花式图案是挑花刺绣最直接的表现方式。因为老一辈人的去世，有的独门花式逐渐失传，有的独门花式有独门的绣法才能制出。所以，花式图案的保护是目前力所能及的保护方法，也是保护挑花刺绣最直接的方式。

十一、 走访小记

本次田野调查，深入民族地区，并入驻苗族村寨进行调查，调查的地区有久安乡巩固村、久安村、小山村，党武乡掌克村，麦坪乡戈寨村，惠水县长田乡，平坝县马场镇，行程超过五百公里。

调查是在2013年度寒假期间，此为农闲时期，大量的农村妇女都在家，便于采访调查，且此时临近新年，部分妇女在赶制自己孩子的民族服装。因为是农历新年前，每家都备好了年货，到每家做客时，都很热情的端出葵花籽、花生、糖果等，而喝的茶也都是自己家的茶，自己种，自己炒制的，简单朴实，就像这里的人一样。当说明来意后，大家都很主动的从里屋，拿出自己杰作，并一一介绍。当拿出自己的腰带时，她们总是自豪的说这是自己的妈妈给自己做的，一条腰带，总是用一辈子，手里细细抚摸着妈妈的手，眼里闪烁着泪光，像是对母亲的感想也是对母亲的思念，感觉大家对于少数民族文化的传承总是不自觉的，渗透式的，她们不知道为什么这样做，只知道以前妈妈是这样做的，这个东西不能变。在这次调查中大多数妇女均是五十岁以上的，她们没有上过学，很大一部分不识字，甚至有的不会说汉语，只会说苗语，同行总是需要找上会苗语的长辈，才能沟通。因为太多是没有受过教育的妇女，她们并不能直观的表达制作中的技巧，比如我问一位老阿姨，制作时需要注意什么时，她说：“就那样绣呀，没事就绣上两针，在哪都有可以绣，没有什么特别注意的”。但是在后面的聊天中，她不自觉的又说：“小孩的衣服不能在月光下绣，也不能见月光，这样对小孩不好，会伤害小孩子”。这种并不能用语言准确的表达的妇女，占调查者的大多数，她们不能用语言准确的表达自己技艺，自己的子女又不知道，母亲技艺的诀窍，慢慢出现这样的断层现象。慢慢的脱节，使这

种技艺慢慢的遗失，走向消失。而很大一部分想因为这样的原因，所以建议在乡镇建立传习所，在传习所里，这些欠缺文化的妇女可以学文化知识，接受现代信息，了解也可以将自己的技艺传授给其他人，不至于技艺会失传。有固定的集合地点，和相对固定的制作人，那就会有一个相对固定的制品数量，那就需要有固定的销售渠道，来进行销售，让制品得以消化，进入市场。当有了品牌，绣品的销售也可打入更广阔的市场，以形成一定的影响力。并配合当地特产，如茶叶、苗绣、银饰、辣椒等做成套装进行组合销售，进行综合性的开发，让普通百姓增产增收，脱贫致富，让一部分青壮年人留在家中，也有很深远的社会意义。

参考文献

- [1] 岑秀文,《苗族》,北京,民族出版社,1993,2-3;70-73
- [2] 钟涛著.《苗绣苗锦》.贵阳:贵州民族出版社,2003,40-42
- [3] 冯悦.苗族服饰:记在衣上的史诗.贵州艺术高等专科学校学报,2000(21):82-84.
- [4] 丁荣泉,龙湘平.苗族刺绣发展源流及其造型艺术特征.中南民族大学学报(人文社会科学版),2003(04):25-28.
- [5] 梁练方.贵州苗族服饰中的图腾符号简析——以黔东南地区为例.大众文艺,2012(14):174-175.
- [6] 马正荣.《贵州少数民族的刺绣和挑花》.贵阳:贵州人民出版社,1997
- [7] 华觉明.《民间技艺》.北京:中国社会出版社,2006

“网红”背后的审美文化及启示——以藏族丁真现象为例

Aesthetic Culture and Inspiration Behind "Internet celebrity"—A Case Study of the Dingzhen Phenomenon of Tibetan Nationality

周馨

ABSTRACT

In November 2020, a young man named Ding Zhenzhu from Ganzi, Sichuan, China, suddenly became a popular Internet star in China due to his beautiful appearance and simple smile. Unlike before, Ding Zhen, a Tibetan, is not familiar with Chinese and is not highly educated. Besides relying on the self-media boost, changing information technology and government support, he is also closely related to the aesthetic culture which has changed quietly.

First, the rapid development of the Internet has completely overturned traditional lifestyles, and today the boundaries between the media and the commercial media are becoming increasingly integrated, with everyone being "artists" who are independent aesthetic individuals who are free to express their personal emotions. Taking the jitter as an example, the daily active user reaches hundreds of millions, the explosion of Internet users makes popularity become a reality and becomes a normalization, and the economic gain after becoming a "Internet celebrity" is also very considerable. Therefore, in order to realize the possibility of becoming a "Internet celebrity", the packing of network hotspot and "personality and identity" becomes the most basic first criterion. Moreover, the direct broadcasting applications such as short video are mainly used by young people, and "Internet celebrity" can quickly form "net red phenomenon", which is the hot topic of one person or one thing on the Internet, and the aesthetic consciousness is a reflection of people's aesthetic objects.

Second, due to the new crown pneumonia in 2020, people are eager to be free from the outside world, and the Tibetan-born Ding Zhen, whose ethnicity is a minority and innocent appearance, has brought people into a world of lon

g-awaited but ordinary simplicity through the Internet. Therefore, Ding Zhen's popularity is the result of the development and evolution of Internet technology, which conforms to the ideology and broad ecological culture of network technology and network aesthetics. By taking the Dingzhen phenomenon as an example, this paper reveals the aesthetic characteristics of the masses which have changed quietly in the Internet media, and analyses the current aesthetic revelations through the change of aesthetic characteristics represented by "Internet celebrity".

Keywords: Internet celebrity; Ding Zhen; Self-media; Aesthetic Culture; Flow Rate

中文摘要

2020年11月,一位来自中国四川甘孜藏族,名为“丁真”全名丁真珍珠(以下简称丁真)的青年因其俊朗的外表和纯真朴素的笑容,在中国突然迅速走红,几乎成为了家喻户晓的网络明星。“网红”一词又被重提,与之前不同的是,丁真身为藏族,对汉语并不熟悉,受教育程度也不高,迅速走红的原因除了依赖自媒体的推波助澜、日新月异的信息技术、政府的扶持帮助以外,还与当下悄然发生改变的审美文化密切相关。

首先,互联网的急速发展彻底颠覆了传统的生活方式,如今的网络集个人自媒体和商业媒体的界限逐渐趋向一体化,人人都是“艺术家”,都是独立的审美个体,可以自由表达个人情感。以抖音为例,日活跃用户高达数亿,网络用户的激增使得大众通过网络走红成为一种现实,并逐渐成常态化,而成为“网红”后的经济收益亦是十分可观的,为此,为实现成为“网红”的可能,制造网络热点、“人设”(人物性格、身份的设定)的包装成为最基本的入门准则。且短视频等直播类应用多以青年人群使用为主,“网红”通过特定的受众群体制造易产生共鸣的热点视频内容,通过短视频可快速的形成“网红现象”,网红现象概括地讲就是网络上的一个人或一件事所产生的热门话题,审美意识则是人们对审美对象的能动反映,通过各式各样的网红现象也正在对大众的审美意识产生不同程度的影响。

其次,2020年受新冠肺炎影响,面对被迫“禁足”的窘境,人们对自由的外界充满向往,藏族出身的丁真,因其少数民族的身份和纯真朴素的俊朗外表,通过网络带人进入期望已久却又平凡质朴的世界,引起大众强烈的认同。因此,丁真的走红即是伴随互联网技术的发展与沿革顺势而成,它契合了网络技术与网络审美的意识形态和宽泛的生态文化。文章通过以丁真现象为例,揭示大众在网络媒介中悄然发生改变的审美特征,通过审美特征的变化以“网红”为代表的流行,进一步分析当下的审美启示。

关键词: 网红; 丁真; 自媒体; 审美文化; 流量

先行研究:肖国莲在《现象级“网红”产生的现实基础和价值引领思考》文中主要从传播平台、传播内容和传播价值方面分析了“网红”作为现象级文化现象,在当下突出的问题与矛盾,以“papi 酱”为例阐释了快速的流行文化和人们的审美心理的关联。但在“网红”的经济与粉丝文化之间的关联并没有进行阐释。周帆在《新媒体语境下主流媒体的引流探索——以“藏族小伙丁真爆红

事件”为例》中以丁真为例，主要论述了丁真的爆红对各地文旅宣传的影响，并强调主流媒体应积极引导“网红”传播正能量，将“流量”向正面引导并随时关注舆论和网民的情绪反应、坚守主流意识的底线适度参与。文中并没有对丁真走红与大众之间审美文化之间的关系进行论述，侧重点在于新媒体、主流媒体对“网红”的关注与价值引导。黄浩炜在《论“网红现象”对当代大学生的审美意识影响》文中首先从正面和负面两个方面分析了网红现象对青年尤其大学生带来的审美意识的影响，然后分别从审美观念、审美标准、审美追求、审美能力进行论述。文中并没有以丁真为具体例子，而是广泛的进行阐述，更主要的以“网红”的外在、言行为影响因素，并没有深入到审美文化背后的根本原因。

一、网络媒体下的“网红”推广和粉丝传播

进入互联网3.0时代，网络已经涵盖了人们的衣食住行各个方面，越来越多的人参与其中，随着视像技术的更加成熟与完善，以抖音、快手等为主的短视频类直播应用成为市场宠儿，通过庞大的用户市场，短视频类应用拥有极大的流量推广前景，流量直接转换成经济收入成为众多自媒体人的为之奋斗的目标，同时这也意味着“网红”（网络红人）文化和网红经济的全面兴起。

1. 网络推手的经济推广

上世纪70年代，艺术家安迪·沃霍尔对未来做出预言，每个人都可能在15分钟内出名。而如今，丁真的走红只用了短短数十秒。短视频类社交活动软件在中国乃至国际成为人们的社交主流，自媒体已然形成了十分庞大的数量，成为炙手可热的职业。而且，信息技术的进步让“流量”直接转化为“金钱”。拥有越多的流量、浏览、粉丝就意味着拥有越多的经济收入，在此基础上，而丁真在短短数十秒就被广为人知迅速走红成为现实。

当然，仅仅依靠一般性的推广，还远远达不到被全国大众熟知的效果，网络自媒体在各平台通过视频的大肆宣传，比如雇佣“水军”、智能引荐、首页置顶等方式为其他普通用户进行了推广和引导，所谓“水军”，即是网络推手雇佣的热度制造者，他们负责营销、传播热度并从中获取一部分报酬。在反复的推广之后，热度随之不断升高形成热点话题，通过以点带线、以线连成面的方式最后形成网络全面覆盖，自然成为了网络红人。而且，一些传统媒体也没有经受住利益的诱惑，大肆蹭热点，这也大大加强了视频的传播效果。

2. 粉丝文化的传播效应

“粉丝”一词，除了包含对有一定社会影响力的偶像、明星等追随者之外，就不得不提到在中国大肆流行的网络红人，即“网红”。“网红”一词的出现

最早可追溯到2005年，最早是由一批乐于展示才艺的年轻人，发布自己的视频到网络上引起关注，本旨在发布才艺得到社会认同，发展至今已从简单的分享变成了全民直播的“娱乐风暴”，其直播和短视频的流量超乎了所有人的预期。粉丝的性别比、职业、文化程度、年龄阶层等因素已经形成了一种具有相同或类似的价值观、审美观等文化现象。短视频、自媒体日益壮大的今天，拥有独立、另类的自我价值与亟需自我表现、展示的心理完美契合，导致模仿、从众的人群逐渐增多，这就导致了粉丝数量的急剧增长。拥有的广泛的认同之后，创作者通过图片、视频等作品对粉丝的展示获取经济利益，其追随者（粉丝）则获得精神上、心理上的满足愉悦，粉丝与创作者之间有了良性的粘性联合，形成了特有的粉丝文化。丁真的迅速走红能够拥有广大的粉丝基础，除了俊朗的外表，更重要的是丁真以少数民族的身份保持的那份纯真善良、质朴的内在得到了社会上广泛的认同与青睐，这种气质正是生活在喧嚣浮躁社会中的人们所缺失的。

二、网络媒体下的审美文化特征

与传统媒体获取信息稀缺性不同的是，依靠信息技术不仅加速了人们衣食住行日常生活的节奏，同时也改变了大众审美文化的结构。信息的传播与贮存技术增强了我们获取信息的数量，大量无用、冗余、毫无意义的信息掺杂其中，喜欢的视频、音频、图片等可以储存下来进行任意的二次更改。不仅如此，庞大的网络用户、短视频类自媒体对网络的频繁使用导致信息的过剩，信息驾驭力的能力并没有与之成为正比。“网红”、“网红经济”的增长速度越来越快则恰巧表明了大众对信息的筛选、过滤并未把握住关键与重点，导致审美文化出现以“模仿”、“速食”、“功利”为主的审美特征。信息化时代，民众更多的是需要对多种网络文化的判断力与删除力，成为创造者而非追随者。

1. 信息技术驱动下的审美模仿化

无论出于哪个时代，“美”都是人类追求的永恒话题，对美好生活的向往、对美丽外表的追求、对美满家庭的期望等都体现了人自古以来对自身、对他人、对万物和谐相处的朴素愿望和基本哲理，也是人类在长期劳动实践中不断获取的经验与信息，而信息技术的发展使得这一过程变得短暂，人们脱离了传统文化累积下来的经验基础，以一种娱乐至上的主义选择了更快捷、更直观的方式获取有关“美”的认知，人们比以往更“善于”模仿，忽略传统审美活动中的经验，认为多数人的认同就是“美”、“娱乐”就是“美”，“美”也就有了更多的标准。早在丁真火爆全网络之前，就已经出现过许多著名的网红，涉及美食、游戏、服装等众多领域，他们坐拥数百万粉丝，他们的一言一行也都会被粉丝们模仿，当做消遣，极尽娱乐。从经济层面上来说，模仿是成本最低的娱乐方式，相反，模仿不仅可以从精神上获得一定程度的满足感、荣誉感；

另一方面，广泛的粉丝文化也会带来一定的经济收益，经济效益已成为娱乐的重要组成部分。审美的目的是满足精神上的娱乐，而娱乐并不是审美的全部，还包括对经验的积累、对生活的理解即对社会、自身价值的评判等。丁真爆红网络之后，同样以打着自然质朴、少数民族、原生态等关键词为幌子的“丁真二代”、“丁真三代”陆续开始出现，过度的模仿会造成视觉审美疲劳，破坏“美”的理解与感受。

2. 信息技术驱动下的审美速食化

信息时代，社会中的一切活动变得即时且迅速，信息的爆炸式增长、参与者与接受者的交往频繁导致了大众思考能力的快速消解，审美活动亦是如此。以“娱乐圈”为例，当下，“顶流”、“颜值”、“小鲜肉”等名词已不可置否的成为中国娱乐圈的主流审美，并影响着社会各个阶层，有着十分广泛的受众群体。纵观大众对人体“美”的探索史发现，经历最早以粗壮结实为美的母系氏族社会、“以肥为美”时期的唐朝、以裹小缠足、“三寸金莲”为病态美并达到鼎盛时期的明清两代等，长久以来，无论以上哪种时期，由于信息传递的缓慢都遵循了历史轨迹，由兴起—高峰—低落—灭亡的自然发展规律，且每一次的流行与改变既反映了当时统治阶级的审美需求，又深层次揭示了审美水平与能力与当下的社会发展状态息息相关。而发展到今日，信息技术的发展加速了审美的过程，信息的频繁更叠使得人们等不及坐下慢慢欣赏、慢慢理解，这就要求在碎片化的时间内需要了解复杂多变的外界信息，进一步由此导致了在人们没有形成完整的审美活动体系的情况下，就要接受新一次的流行。大众的审美虽然自由又独立，但这种心理又有较强的共通性，即群体共性。

所谓群体共性，简单来说即我们对某人进行评判时，通过外表、着装等外在条件下只需短暂的几秒钟就能判断出他是否符合心中“美”的标准，虽然这对了解内在、个性、精神等来说是完全不够的，但就是这短暂的几秒钟，却成为在这个时代最重要的“速食”审美文化特征之一。

3. 信息技术驱动下的审美功利化

现如今下的“网红”似乎与它最早的定义已经背道而驰，它不再是出于无功利性的带有一定人文气息及审美意义的娱乐，而是带有强烈商业性的引导、制作、宣传等功利特点，网红的产生与个人才艺越来越缺少关联，而更多依赖的是公司团队的包装与炒作，这是时代发展所致，商品时代的经济决定了一切货架上商品的价值属性，每个个体也不例外。随着大众对互联网产品使用程度的加深，人们对以即时通讯、短视频娱乐的社交直播软件更加喜爱，尤其在2020年，疫情的原因导致多数人施行自我隔离，而此时以快手、抖音等为主的短视频直播类软件成为娱乐消遣的主要方式之一。为了实现利益最大化，网红通过包装公司进行“人设”包装，然后在社交媒体上对视频内容的编辑发布，获取浏览聚集人气与关注热度，实现对粉丝的特定营销，进而衍生出实际利益和经济效应。

然而，追随者越多就代表越接近“审美”的真相吗？并不是。现实中，信息技术的发展使得网红发布的某一件事或一个主题可以在很短的时间内剧集大量的人气，然而多数人是“以“粉丝”、“路人”的身份参与热点的讨论，在没有对整个事件的脉络进行完整梳理的前提下是极易受发布者言语诱导的。法国哲学家古斯塔夫·勒庞曾在书中指出：“群体中累加在一起的是愚蠢而非天生的智慧”，这也揭示了群体是最容易缺乏理性、缺乏辨别力、出现冲动的性质。而多数的网红，正是利用了这种特征，将现实生活中流行的热点问题或事件进行二次创作与演绎后发布，实现了流量与热度的增长，并转化为经济收益，接受者则被动的形成被“填鸭”式审美，缺少了一部分客观的主动性。

三、“网红”背后的审美启示

纵观历史的发展，无论中国还是国际，随着互联网的发展不断涌出新的职业，其中最为突出的就是互联网从业者，那就是成为“网红”。数以万计的网络淘金者为了能分得网络流量带来的红利，尝试了多种探索的可能，其中混杂着才艺、恶搞、扮丑等故意吸引眼球的行为，因此，“网红”即可分为颜值类、达人类、事件类、内容类等。早在2003年，作为早期的“网红”代表，芙蓉姐姐利用互联网在社交媒体上发布了大量显示自己体态较为夸张的照片，引起了网民的强烈关注。2010年，为了博出名，凤姐高调发布的一条在网上高要求征婚的帖子引发全民讨论，并在网络上流行了一段时间。此时的“网红”，并没有达到真正意义上的顶峰。直到2016年互联网进入3.0时代，视频直播软件开始兴起，“网红”才真正迎来了春天，在2015年，“李子柒”创作并发布了美食制作视频，与他人不同的是除了制作美食外，因精美的构图和悠闲的生活节奏，她的视频更像是一部田园纪录片，正因此迅速吸引了大批粉丝，受到无数人的追捧，至今粉丝数已达两千多万，迅速成为现象级自媒体。随着疫情的扰乱和经济结构的改变，国家大力推动网络互联网直播行业，积极倡导社会价值多元化发展，而丁真的出现则顺应了时代和政策的号召，他的出现将之前的记录统统打破，短短不到一个月的时间被全网刷爆，上到老人下到小孩，几乎无人不知他的姓名，被外交部提名、被全国各地邀请做客、被当地政府邀请担任理塘县旅游大使等等。除此之外在文化层面，每一种类型“网红”流行的背后，都反映了当下人们对生活、精神等方面的迫切需要，及主动或被动接受的生活状态和审美文化。

1. 代表性的审美符号

首先，无论哪种类型的“网红”都与明星不同，其出身都是普通的群众、素人，甚至生活贫苦的人，他们与明星形成鲜明的阶级立场，像硬币的正反面，不同的是他们往往代表了多数人的处境，有着最深切的感同身受，正是由于这种素人身份，才导致普通民众对“网红”身份的好感度增加、接受度提高；从

另一方面来说，对“网红”的认可，就是对自我价值的肯定，这种肯定的因素不断叠加与累积使得“网红”更加具有吸引力和凝聚力；在拥有大量的粉丝群体后，“网红”成为了一种“领袖”、一个“符号”，是流行于当下的风向标。藏族出身的丁真，身着民族传统服装，他的每一个肢体语言都代表了当地文化的特征，也成为一种“符号”代表。就当前社会而言，90后已经成为中国主要的消费群体之一，作为最早接触互联网的一代人群，他们乐于挑战新鲜事物，对网络的认知、对新观念的接受程度和包容度比以往更宽泛，这也加速了“网红”式审美的快速形成。

与此同时，符号的流行代表有众多的追随者，此时“网红”的言行就承担了舆论、道德观念的导向责任。从积极的一面来说，可以树立正确的价值观、人生观、审美观，为文化提供基础的审美养分。丁真的出现，既是意外，也是必然，揭示了社会的主流审美符号仍然以“瘦”、“帅”为关键词，但与以往有所不同的是，大众似乎对一贯浓妆艳抹、妖艳粗俗的“娘系”审美有所厌倦，转向了阳光、质朴、自然的一面。从消极的方面来说，“网红”的粉丝群体较为庞大，以学生为主，他们缺少社会经验，易受图片、视频等内容诱导，易冲动性消费、盲目跟风、攀比，特立独行、彰显自我价值的想法易受“网红”行为的诱导。而为追求经济收入，以网红直播进行售假、欺骗的行为比比皆是，屡见不鲜。网络不应成为不良藏匿之地，而是要成为传播正能量和道德约束行为准则的宣传站。因此，当一种流行现象成为文化符号，它本身集成了大众的审美趣味和偏好，就理应为大众服务，“网红”作为流行文化的代表符号，更应当提高专业水平和道德责任，完善网络良性内容输出的专业化和多样化。

2. 群体性的感官狂欢

从“网红”的流行基础层面来说，“网红”的出身来自普通的“草根”民众之中，孙惠柱在《模仿什么？表现什么？》书中讲到：“草根文化总是以业余为主的，业余文化活动不仅能满足老百姓在温饱之后进一步提高生活素质的需要，也是一个国家整体文艺质量提高的基础”⁷。依赖于信息技术的进步，短视频、直播类手机软件成为多数民众的主要审美活动之一。以视频为载体，已经涵盖生活各个方面，以抖音为例，自2018年1月开始至2020年6月份，活跃用户规模从0.55亿人增长4.97亿人，其活跃用户规模也从落后快手1.30亿人至反超1.13亿人。2016年至2020年中国短视频用户从1.53亿增长至7.22亿。⁸2016—2019年中国在线直播用户规模从3.1亿人增长至5.01亿，并预测在2020年达到5.24亿人。⁹如此庞大的数字背后表现了“流量变现”的时代，以自我审美意识为主的“草根媒体人”急速增长，自媒体的需求也空前高涨，每一个草根都可能成为下一个“网红”。“网红”成为一种炙手可热的职业，另一方面揭示了短视频内容可以更直接、迅速的引起接受者的感官愉悦，对传统的参与文化讨论

⁷ 孙惠柱. 模仿什么？表现什么？. 上海：上海百家出版社，2009. 4. 235.

⁸ 数据来源：艾媒网数据中心 <https://www.iimedia.cn/c400/74380.html>（同下）

⁹ 数据来源：<https://www.iimedia.cn/c1061/64984.html>

与艺术审美不再需要专业知识的局限，人们可以更直接的接受来自感官的刺激、更自由的表达情感，以娱乐的方式对传统经典主义文化进行消解，注重外在的表现，形成一种以寻找群体性感官愉悦的亚文化在人群中获得普遍认同、自我认同。经历了疫情的冲击，使得人们足不出户，在自我封闭的时间内，大众迫切需要焦虑心理的释放，一望无际的草原、和谐的自然、质朴的笑容，丁真的出现犹如一颗导火索，将少数民族独有的文化特征以网络为依托，真实的呈现出来，并以广大用户为传播载体，火爆网络的同时将大众重新带回到原本朴素却又渴望的生活。

3. 主观性的审美弱化

首先，多数出身草根的“网红”，通常在外形条件上并不如明星般符合多数人的审美口味，专业素质也参差不齐，并没有严格受过专业的技能培训，只是通过比较夸张的肢体语言和倾向性很强的诱导，借助滤镜技术的美化，以创作、编辑视频内容走红，从而造就了审美内容的重复、空泛、扁平化，缺少审美价值。

此外，与走进博物馆、美术馆、电影院欣赏艺术不同的是，信息技术的发达将所有的娱乐表现形式搬上了手机屏幕，从传统的艺术审美转换为数字艺术审美，数字艺术摒弃了传统艺术的创作、传播方式，这使得大众在进行图片、视频、音乐审美活动时并没有获得视觉、触觉、听觉及周围环境亲历式最佳交互体验，审美活动变得单一，简单的重复更像流水线上的工业产品。雷礼锡在《艺术美学》中指出，“面对数字艺术，人们完全没有顾虑，也不需要担心自己说得对与错的问题.. 无论它多么神奇、精美，人们只需要下载保存，然后随心所欲地加工、变形、转换使用。”¹⁰在碎片化时间内，大众更加青睐短视频类内容，而表达自身的审美情感也只是通过简单机械的“点赞”和“转发”，从种类多样的视频的审视中满足自己的窥探欲，在对其追捧和模仿中体验情绪宣泄的快感。这种在短时间内获得的感官愉悦，不断刺激着大脑对视频的直接反馈，却没有提升审美文化素养和能力，反而造成理性的停滞、人的判断力下降、灵活性缺失，加速了审美的弱化。

美国学者尼葛洛庞帝在《数字化生存》中指出，“人们生于一个数字化的、虚拟的信息空间中，一切活动都由数字技术（信息技术）完成。这必将造成信息的过剩，作为相应的，人们则必将需要有辨别、筛选、剔除无效过剩信息的能力或有相同功能的服务，而非沉浸在毫无意义的信息中甚至为其添砖加瓦。”¹¹“网红”可以在短时间内迅速在网络中为人熟知，在很大程度上依赖于大众对审美主体的审美性弱化，从众的群体意识增强、灵活性的判断降低，变成网络的附属，对事件走红的认知停留在知其然不知其所以然。无论是“网红”的大肆兴起还是短视频的过度泛娱乐化，都是对信息追踪的消耗，同时造成文化资源向低俗、庸俗化倾斜。

¹⁰ 雷礼锡. 艺术美学. 武汉: 武汉大学出版社, 2011. 8. 219.

¹¹ (美)尼古拉·尼葛洛庞帝. 胡泳译. 数字化生存. 海南: 海南出版社, 1996. 191-194.

四、结语

从人类的社会化进程来看，信息技术无疑加快了发展的脚步，在这场信息化浪潮中，每个人都不可避免的参与其中，有些人借助机遇成为了网络的弄潮儿，而多数人沦为看客。丁真的出现虽在一定程度上扭转了“网红”为人们诟病的贬义词代表，也宣告了“网红”的发展模式成为当今网络时代的主流。青年一代的破旧立新、意蕴探索、人文关怀和社会性批判在这个多元的时代都得到了体现，但从审美角度和文化发展而言，信息的过剩导致审美急功近利化严重，重“利”而忽“艺”则阻碍了大众对文化内涵真善美的探寻，这是信息时代发展的必然结果。如何实现“网红”、“网红经济”突出的弊端与人们的普遍性审美需要、大众文化的协调发展，已成为当下最重要的矛盾之一。

参考文献

- [1] 敖成兵. 多元时代共生衍创背景下的“网红”现象解读. 中国青年研究, 2016(11): 5-11.
- [2] 徐志宏. 生活的彰显或消逝?——“自媒体时代”生活之遭遇初探. 教学与研究. 2014(12): 32. 38.
- [3] 云晴. 网红经济的反思. 通信企业管理, 2020(11): 50-51.
- [4] (美)尼古拉·尼葛洛庞蒂. 胡泳译. 数字化生存. 海南: 海南出版社, 1996. 191-194.
- [5] 孙惠柱. 模仿什么? 表现什么?. 上海: 上海百家出版社, 2009. 4. 235.
- [6] 雷礼锡. 艺术美学. 武汉: 武汉大学出版社, 2011. 8. 219.
- [7] 杨兴东. “丁真式网红”带来流量与社会价值双赢. 中国新闻出版广电报, 2020-12-10(001).
- [8] 任意. 删除力, 信息时代最根本的生产力. 互联网周刊, 2014(21): 18-19.
- [9] 李春华, 郭晓峰, “流量时代”网络文化乱象及其治理西部学刊, 2020(19): 131-134.

烙笔生“花”——南阳民间艺术烙画的传承与发展探究

Creating "Flower" by Burning Pen -- Research on The Inheritance and Development of Nanyang Folk Art Brand Painting

王璐

南阳理工学院建筑学院讲师 韩国清州大学博士

ABSTRACT

Pyrograph is a kind of traditional Chinese folk art. It uses carbonization principle and temperature control technique to form various patterns on the surface of wood with iron pen with temperature between 300 °C and 800 °C. Nanyang pyrography has been handed down until now, and this art form has been applied in all aspects of our daily life. With the increase of international attention in China, various forms of culture and art in China have also attracted much attention. With the continuous development of cultural industry, the prospect of related industries derived from folk art has been reborn with new blood. Nanyang brand painting is a unique work of art in China. It belongs to the intangible cultural heritage crafts, and also represents the cultural heritage Nanyang culture and art image. However, this folk art form of pyrography, in fact, is far from being known by the public and its own influence on art. In view of the above problems, this paper analyzes the background status of Nanyang pyrography and the feasibility of its inheritance and development, aiming at arousing people's recognition and protection of folk art, and arousing people's respect for the art left behind in the long river of history, art and culture.

Key words: Nanyang pyrography; folk art; inheritance and development ; Creation; inheritance and development; cultural heritage

中文摘要

烙画，是一种中国民间传统艺术，它是利用碳化原理、通过控温技巧，用温度在摄氏三百至八百度之间的铁笔烙烫在木制表面上，形成各种图案。南阳的烙画一直流传到现在，并且这种艺术形式应用在我们日常生活的方方面面。随着中国国际的关注度的提高，中国的各种文化艺术形式也随之备受瞩目着，民间艺术衍生的相关产业前景也随着文化产业的不断发展进而脱胎换骨般有了新的血液，南阳烙画就是属于我国民间独有的一朵艺术奇葩，它属于非物质文化遗产工艺品，同时也是代表着南阳文化艺术的形象。但烙画的这种民间艺术形式，实则上大众所知度与它自身对艺术的影响度相差甚远，针对上述问题，本文分析了南阳烙画的背景现状以及传承与发展的可行性，旨在唤起人们对民间艺术的认可和保护，以及唤起国人对历史艺术文化长河中沉淀留下的艺术的尊重。

关键词：南阳烙画；民间艺术；传承与发展；文化遗产

一、南阳烙画的背景与艺术成就

南阳，古称宛，位于河南省的西南部，是地级市，也是国家历史文化名城，有3000年的建城史，为楚汉文化的发源地。也是中原地区继郑州，洛阳之后排名第三的中心城市。纵观南阳的历史：帝乡之都，刘备“三顾茅庐”¹²发源地，张衡，张仲景，范蠡，诸葛亮，姜子牙的故里，四大名玉独山玉都，南水北调，源起南阳等城市标签口碑相传。在中国几千年文明的艺术历史前进中孕育了南阳著名的“三大宝”¹³：玉雕、烙画与出师表。在南阳的这三宝中，其中烙画是点睛之笔。对于烙画的研究，虽比不上其它艺术形式的研究广泛，但也有学者和当地的艺术爱好者进行了一些研究。比如湖南师范大学的卢垠光撰写的论文《论民间手工艺——南阳烙画的保护与继承》一文中就简述了烙画的现状，并且提出了对保护和继承的思考，但是并未对如何进行传承提出更符合当地的解决办法。哈尔滨师范大学的李娜娜写的《南阳烙画艺术研究》主要是从艺术层面讲述烙画的起源和制作过程，并未从商业角度来提出如何更好发展烙画，因此对于以上两位对于烙画的研究启示和借鉴，本文吸取二者研究的结合，从理论和实践都提出了对烙画相对更有利的传承和发展的办法，这也是本文的侧重点。据近几年调查数据显示，南阳“三大宝”¹⁴每年的销售额占到南阳市文化艺术商品年销售额的一半以上，而烙画工艺品的年销售额是最多的。南阳烙画早已经是河南省非物质文化遗产，它不仅是民间艺术的艺术品，还独树一帜的形成了一个独有的手工行业，并且美名远播，享誉国内外，得到了国内外很多

¹² 三顾茅庐又名三顾草庐，典出《三国志·蜀志·诸葛亮传》。范昕欣。“火针刺绣”，传承匠心[J]. 天工，2017，000(006):79-81.

¹³ 南阳是诸葛亮的躬耕地，这里出产中国四大名玉之一的独山玉、历史悠久独具特色的烙画，以及民族英雄岳飞手书的《出师表》石刻。它们是南阳人引以为自豪的特产和文化遗产，所以将它们称为“南阳三大宝”。

¹⁴ 同上。

艺术家的推崇，并且参与了出国交流的宝贵机会，以此来发扬我国烙画产业，并且提高了我国艺术品的价值，展示了我国民间艺术的博大精深。

让我们把镜头回到过去，据史书记载，烙画相传起源于秦朝，但并无可考证据和史料。据民间传说记载，始见于西汉末年，距今已有两千多年的历史。传说那时南阳城里有一姓李名文的烙花工匠，是远近闻名的烙花高手，无论是尺子、筷子，还是手杖、扇坠，经他一烙烫，各式各样的人物、花鸟、山水、走兽，栩栩如生，跃然纸上，精美绝伦，巧夺天工，人称烙花王。他为人忠厚，心地善良，在城内开了个门面，方圆百里人皆知之，知名度颇高。传说当年“王莽撵刘秀”¹⁵（南阳民间传说），李文曾救过刘秀并送一只烙花葫芦给他作盘缠，刘秀不盛感激，此后历经千辛万苦，也不曾将那只烙花葫芦卖掉。公元25年刘秀称帝后，仍不忘烙花王的救命之恩，查访到他后即宣进京，赐银千两，加封“烙画王”¹⁶，并把南阳烙花列为贡品，供宫廷御用。从此，南阳烙花便蓬勃发展，名扬四海。“烙花王”的故事也流传至今。关于南阳烙花起源的故事民间传说很多，此处只举其一。

由于这种民间艺术烙画深受各个阶层人的喜爱，古人的礼尚外来淋漓尽致地把这种新的烙画当做礼物进行馈赠与销售。久而久之，它的特殊绘画制作手法也使它成为了当时一种特别的民间工艺，其烙画作品也逐渐成为上至皇亲国戚达官贵族，下至平民百姓礼尚往来必选礼品。随着社会的发展，20世纪20年代，烙画这种民间手工技艺，完好无缺的在南阳这个地方流传了下来，烙画也成为了南阳的“三大宝”¹⁷而备受关注，并且享誉到了国内外。所以南阳也有“烙画之乡”的美誉。烙画的艺术价值和成就是很具有代表性的，它既有创新性，同时也保留了中国国画写意的意境，也就是说它既继承了中国的传统国画，同时又在此基础上有了新的创作画法。

大部分的烙画艺术作品很多并没有留下创作该艺术品的艺术家的名字，能有文献记载的只有作品的名字，很多艺术烙画作品是临摹的，或者是根据文学故事创作的，比如大众耳熟能详的《清明上河图》、《万里长城》、《山河万里图》等。另外烙画创作的题材大都来自民间，这也大概就是为什么烙画属于民间艺术的原因，作品创作题材多喜闻乐见，这跟中国画创作的某些题材有异曲同工之妙，因此这刚好跟中国画艺术是一脉相承的。从而可推论出南阳的烙画艺术也是一种有口皆碑的艺术。到目前为止，南阳烙画声名远播，被国外很多国家的艺术博物馆收藏，远销国外50多个国家和地区，很多作品被国内外博物馆收藏。由此可见，烙画这种民间艺术是中华艺术历史文化长河中的瑰宝。由于艺术来源与民间，也会回馈于民间。烙画这种民间艺术将以它独特的形式继续在世界这个大舞台展示它独特的艺术魅力。

¹⁵ 北史·东汉光武帝刘秀[M].北京：北京燕山出版社，2005-11

¹⁶ 南阳是诸葛亮的躬耕地，这里出产中国四大名玉之一的独山玉、历史悠久独具特色的烙画，以及民族英雄岳飞手书的《出师表》碑刻。它们是南阳人引以为自豪的特产和文化遗产，所以将它们称为“南阳三大宝”。

¹⁷ 同上

二、南阳烙画的现状分析

1. 烙画的特点

烙画，亦称烙花、烫花、火笔画、“火针刺绣”¹⁸。它是利用碳化原理、通过控温技巧，用温度在摄氏三百至八百度之间的铁笔烙烫。它可以不施任何颜料用白描技法勾勒线条，西画素描黑、白、灰关系烘色，或以烙为主套彩为辅的表现手法，在竹木、宣纸、丝绸等材料上勾划烘烫作画，巧妙自然地把绘画艺术的各种表现技术与烙画艺术融为一体，形成自己的艺术风格。被誉为“南阳三宝”¹⁹之首。烙画在南阳流传了很多年，南阳烙画按照类型总共可分为8个系列，有多个品种和上百个花色，形式丰富百变。最具代表的画轴系列有丝质的布料、宣纸和树脂布，作品主要有大自然的花卉，山水、动物以及当时的人物造型。另一个具代表的板画系列则有各类屏风和匾额等，随着人们需求的增长，近几年又推出了烙画彩蛋、烙画笔筒、祝福卡片、工艺烙画U盘和烙画家具等，如今南阳已成为中国烙画创作的发源地和销售集散地。在烙画的造型方面，南阳烙画的画面栩栩如生，很多人看后都会流连忘返，忍不住想买回收藏甚至对烙画这种艺术想一探究竟。所以众多的烙画艺术品已成为国家艺术宝库里的不可多得的珍宝。其中像《万里长城》、《清明上河图》等作品都已经被国家艺术馆所收藏。在20世纪初，南阳烙画偶然的会在新加坡进行了一次颇有规模的展示活动，继而引起了当地的不小轰动，大概是物以稀为贵，其中有一幅宣纸烙画名叫《钟馗打鬼图》竟被新加坡博物院费了很大的人力才收归自有，新加坡博物馆珍藏。当地的报纸评论：“以火笔在木板，宣纸，丝绸上作画，是世界艺林一绝。”²⁰在制作的材料方面，过去只在木质的板材等材料上绘画，因木质本身材料硬度适中，烙画的过程可以掌控，所以木质板材上会出现带有肌理的效果，凹凸不平。

2. 南阳烙画的优劣分析

凡事都会有优劣，烙画也不例外，首先它的第一个优势就是年代久远，可追溯到过去的历史长河中，第二个是它的制作属于纯天然手工制作与无污染的原生态创作，在这样一个满是机器的大时代，它的濯清涟不妖的纯净形象受到大众的追捧。它的劣势同样伴随着优势并驾齐驱，烙画本身具有艺术与收藏的双重价值，同时兼具了商品功能。烙画是南阳市的旅游商品的代表之一，虽然

¹⁸范昕欣.“火针刺绣”,传承匠心[J].天工,2017,000(006):79-81.

¹⁹南阳是诸葛亮的躬耕地，这里出产中国四大名玉之一的独山玉、历史悠久独具特色的烙画，以及民族英雄岳飞手书的《出师表》石刻。它们是南阳人引以为自豪的特产和文化遗产，所以将它们称为“南阳三大宝”。

²⁰马玉山.民间艺术的一朵奇葩——南阳烙画[J].美术学刊,2012(1)

它的制作成本低，但是市场价值却很高，这跟它本身所具备的艺术价值有关，所以对于艺术而言，一旦被披上了金钱的外衣，未免会少不了有些铜臭味，但如果不这么把烙画给推出去，那么这种民间艺术艺术形式有可能就这么逐渐消失在人的视线中，经济可带动它的发展，从而再把这种艺术文化给保留在人们的记忆中。

无论如何它是我国比较特殊的绘画形式，它的前景发展是不容小觑的。但是美中不足它的劣势体现在艺术作品偏向于临摹大师作品，没有著名的民间艺人知晓度偏低，不是本地的大众并不知晓烙画，更谈不上去了解南阳烙画，所以就无意去购买烙画艺术品；由于烙画作品多为纯手工制作，产量很低到难以提高产量，所以市场上上并不是很常见；因此烙画艺术品如果想进一步得到更多人的关注和众所周知，还是需要更多的支持和民间艺术家的坚持，才可以将这种民间艺术继续发扬。否则难以抵御被淘汰掉的危险。

3. 南阳烙画的前景分析

南阳的烙画可以在不同的材料上烙制，能达到不同的艺术效果。《金陵十二钗》是南阳烙画的经典之作，反映的是古典名著《红楼梦》中的人物故事。尽管人物相同，但在不同的材料上烙制，却有不同韵味，竹木上烙制的“十二钗”²¹少了一些妩媚，多了几分豪爽；丝绸上的“十二钗”²²，减少了豪气，却增添了许多贵族风韵；宣纸上烙制难度最大，却能兼具前二者之间。因此烙画艺术也可以说又进一步丰富了中国画的表现形式。南阳烙画艺术是一种群众喜闻乐见、雅俗共赏的民间艺术，前景是不容小觑的。

南阳作为一个旅游城市，它的人文艺术也是最具有代表性的，南阳烙画这种民间艺术形式所形成的旅游商品就在旅游业中占着十分重要的地位，同时也决定着未来烙画艺术的发展。我们一分为二对待南阳烙画，抛开它本身所具有的艺术价值和收藏价值，它的发展以旅游文化艺术商品的市场价值为目的，商品的流通自然会为烙画做了宣传，也让更多的人可以认识南阳烙画，但同时也要对烙画生产的规模、制作的长短、对游客的吸引力等方面，进行综合分析，这样才有利于对南阳烙画艺术的宣传和发扬，同时也可推动社会进步和艺术文化的发展。

南阳烙画是我国最具有传统民间特色的艺术品。这种独有的传统技艺已经受到到国内外各种艺术文化的冲击与阻碍，被人们淡漠了，国人俨然已对国粹的艺术文化不感兴趣。因此如何让烙画艺术被人接受，提高烙画艺术与技艺，唤起人们保护烙画艺术的责任感，需要每一个人去反思和支持，前景既充满着希望也充满着担忧。

三、南阳烙画传承与发展

²¹ 曹雪芹. 红楼梦[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 1987-11

²² 同上

二十世纪二十年代，烙画已形成了一个特殊的手工行业，烙画工艺也成为南阳颇有名气的民间艺术而享誉国内。解放后，党和政府非常重视这一传统民间艺术的挖掘、整理和发展工作，将分散流落于南阳各地的烙花艺人组织起来，先后于54年成立了烙花互助组、南阳烙花合作社、南阳烙花工艺厂，一九九六年三月更名为南阳市烙画厂。

解放初期南阳烙画是以烙花工艺筷子为主发展起来的。筷子是东方人吃饭必备的工具，冬青药木烙花工艺筷子选用的冬青树是一种生长在悬崖峭壁之上的四季常青灌木，其木、皮、果均可入药，药典称为女贞，其木质细腻，性寒凉、呈象牙黄色、气味清香、色纯味甜，具有滋阴补肾，乌发明目之功效，长期使用对多种慢性病具有较好的辅助治疗作用。其规格有300mm、264mm等七个系列。在筷面上工艺师们用手工烙绘出的花色有人物、花鸟、山木、博古等五大类一百多种，画面典雅精美，可供欣赏，所以又成为收藏者的所爱。现在发展到在丝绢、宣纸和木板上烙画，形成类似于国画规格的艺术品。题材都是民间喜闻乐见的，加上现代烙画工具的介入，使画面增添了古朴典雅的气度。从烙画起源的传说得知，它曾是宫廷的御用品。时至今日，烙画已成为一种风格高雅的艺术欣赏品和国际友人的馈赠礼品，备受世界各地人民的喜爱。

要想让南阳烙画得到更好的传承与发展，需要很多方面的支持。纵观整个全国烙画行业，烙画经历了很多年的发展，但是制作材料的单一性问题始终存在着，虽然现代社会文化，艺术，技术都在迅速的发展着，艺术文化形式也丰富多彩，但制作材料的枯燥单一将直接制约着艺术品的多样化，而艺术品多样化也是取决于人们需求的多样化，以致影响力的多样化传播，从而影响发展烙画这种民间艺术形式。因此，烙画艺术品的传承和发展是民间艺术能否继续存在和发展影的重要因素，要想让南阳烙画的传承与发展首先必须解决材料问题。经过多方资料考证，除了我国部分烙画原产地以外，大部分的消费者并不懂得烙画这种艺术品，而知晓南阳烙画的消费者更是少之又少。南阳烙画的低知名度与低影响力是制约烙画传承与发展的瓶颈之一，提高南阳烙画的认知度与影响力也是需要解决的问题。

基于此，烙画的传承与发展就要突出烙画的独特魅力首先就是开拓这个地区的旅游业就显得十分必要，有人群的地方自然会有各种信息的传递，所以为此旅游业对于帮助南阳烙画的发展就具有十分重要的意义。同时也需要更多的热爱民间艺术的人去推波助澜，助烙画艺术一臂之力，特此建议政府加强烙画师傅培训与培养，尽量多培养具有一定绘画功底的人才加入烙画的创作队伍，并大力开发创作烙画新产品吸引更多的不同的消费群，逐步完善烙画的各部分内容，争取使烙画艺术成为南阳市旅游的形象产品，使来到南阳以及不在南阳的人人都可知道烙画，美名远播不再遥远。

四、结语

南阳烙画的传承与发展有助于进一步弘扬我国的民族艺术，唤起人们保护烙画艺术的责任感。南阳烙画这一非物质文化遗产也是我们每个人心灵深处对具有历史沉淀的艺术文明的灵性的精神需求，有历史传承的国度才是文明的国度。对于南阳烙画的传承与发展，需要充分认识南阳烙画它的艺术价值，也不要忽略它的市场价值，传承保护之余不要忘记把这种民间艺术发扬光大，那才是每一个国人应该做的，这也是对南阳烙画这种民间艺术精神家园的守望，也是对从而真正实现南阳烙画可以作为一种民间艺术屹立于世界民族艺术之林而不懈的希冀，保护好我们的国度里每一个值得我们珍视的艺术和文化，这是我们的使命，也是作为一个文明国度里人必有的谦卑，对待历史艺术文化越谦卑，这个国度就会越来越文明。历史总有相似的规律，所以我们要守住我们的艺术，给我们留下一块净土给予我们精神上最终慰藉。

参考文献

- [1] 范昕欣. “火针刺绣”, 传承匠心[J]. 天工, 2017, 000(006):79-81. 学报, 2008(2).
- [2] 北史. 东汉光武帝刘秀[M]. 北京: 北京燕山出版社, 2005-11
- [3] 马玉山. 民间艺术的一朵奇葩——南阳烙画[J]. 美术学刊, 2012(1).
- [4] 曹雪芹. 红楼梦[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 1987-11
- [5] 马木兰, 汪宇明. 非物质文化遗产旅游产品化的转型模式[J]. 桂林旅游高等专科学校

中国湖南地区传统书院文化空间研究

——以“中国书院”博物馆空间再生为例

Research on the Cultural Space of Traditional Academies in Hunan, China: A Case Study of the Museum Space Regeneration of "Chinese Academies"

姜力* · 이행우** · 黄靖淇***

*湖南科技大学建筑与艺术设计学院建筑系 讲师

**韩国祥明大学设计学院室内设计系 教授

***湖南科技大学建筑与艺术设计学院建筑系 讲师

ABSTRACT

The United Nations "World Declaration on Cultural Diversity" states that cultures are represented differently in different regions, and that diversity is reflected in the originality and abundance that make up the identities of human groups and societies. With the rapid development of modern society, there seems to be a huge generation gap between Chinese traditional architecture and modern architecture. The space culture of traditional Chinese architecture has not been passed down to the space design of modern architecture. Architecture circles have been thinking about whether Chinese traditional architecture has completed its self-development and cannot be sustained. In today's globalized society, the return of traditional culture, the promotion of regionalization and nationalization, and more and more attention is paid to the inheritance and development of traditional culture. Academy culture is also an important part of Chinese traditional culture, which plays an important role in promoting the popularization, inheritance and innovation of Chinese traditional culture. Under the background of cultural system reform and social and cultural development, it is important to explore the reappearance of academy architecture culture in modern society and realize the inheritance and revival of academy culture.

Keywords: Chinese traditional culture, academy architectural culture, archit

中文摘要

联合国《世界文化多样性宣言》表示文化在不同地域表现有差异，多样性则体现在构成人类各群体和社会特性的独创性和大量性中。随着现代社会的高速发展，中国传统建筑与现代建筑之间似乎有巨大代沟。中国传统建筑的空间文化并没有真正传承到现代建筑的空间设计上。建筑界一直在思考中国传统建筑是否已经完成自我发展而无法持续，全球化的当今社会，对传统文化的回归，地域化、民族化的提倡，并越来越关注传统文化的继承和发扬。书院文化也是中国传统文化重要组成，在促进中国传统文化普及、文化传承、文化创新等方面具有重要的作用。在文化体制改革，社会文化大发展的背景下，探求书院建筑文化在现代社会重现，实现书院文化的传承和复兴较为重要。

关键词：中国传统文化、书院建筑文化、建筑空间、空间再生、博物馆

一、绪论

1. 研究背景和目的

建筑空间是人格化型的主题性空间。文化概念很大，克劳伯的经典性界说定义：“文化，是与自然相对的‘人化’，体现‘内隐或外显行为方式’”，可看作是物质、精神和制度三个维度组成了“文化”。建筑的文化空间是物质文化的表象，由人、文化和空间在精神和制度的文化下互动而成。杨东平在《城市季风》中：“空间独立于我们存在的介质，无论是存在上或功能上都不不可避免地走向当地的文化。城市的文化空间，广义理解是感知和体验多元文化的场所，狭义理解则是承载文化的场所”。²³

传统书院作为文化空间的代表，有良好的传承传统文化的作用，但也存在局限性，因为其建筑空间的表现形式和运作模式不易被现代社会和人们接受，所以我们需要将其空间形式转变，以形成更好的传承和传播平台。

中国传统书院为古代社会造就人才，与现代大学的形态与制度关联着。在传统书院的研究上，关于历史、形态与制度等方面已有大量成果，但对于传统文化空间在现代社会可持续性探讨不够。“保护文化多样性”、“探索空间之为何”的空间再生理论，可拓宽研究视野，从分析文化空间的价值出发，挖掘书院建筑空间的文化意义，重构书院的社会与物理空间关联性，以延续中国传统文化之目的。²⁴基于中国湖南地区“传统书院文化空间”再生视角，剖析书院建筑空间再生价值，为建筑文化空间再生及可持续保存与利用提供新思路。

²³ 马尹川. 传统的再生——绍兴老建筑和城市文化空间. 上海：上海师范大学, 2010.

²⁴ 李晓峰, 吴奕苇. 传统书院作为空间遗产的价值认知、承载与保护. 建筑遗产, 2018 (03): 57-62.

2. 研究范围和方法

关于选择研究传统书院建筑在湖南地区的原因，主要可以从历史、自然、社会和文化四个方面进行探讨。首先，从中国古代教育分析湖南传统书院建筑的历史；其次，湖南的自然和社会因素是传统书院建筑大发展的外因，自然因素直接导致书院建筑地域的特色，社会因素间接加快书院建筑的发展；²⁵再次，文化因素是湖南传统书院建筑形成地域特色的内因，正是湖南人在长期教育活动中，受湖湘文化影响，儒、佛、道文化的融合，祭祀文化的约束及风水文化的浸润，使得湖南的教育长期活跃，促成湖南传统书院建筑的兴盛与普及，无论在数量上还是影响力上均列中国前茅，具有重要的研究价值和意义。

进入工业社会后，旧城拆除进行重建，成为了西方城市的主流，但同时也拆除了作为历史发展和见证的建筑，那么如何延续原建筑环境和使传统建筑复兴呢？欧洲19世纪中期“再生建筑学”（Renewal Architecture）兴起，20世纪美国开展了历史建筑再生运动，至80年代后，历史建筑再生成了西方建筑业的时尚。经过理论和实践积累，使其成为了独立、完整的技术科学。²⁶

“传统建筑再生”从其发展来看，“再生”能够实现的途径实质是空间功能的再生。为让传统建筑在受保护的同时，又更好的服务现代社会，可以利用其空间改造方式，实现其新的功能，赋予其更丰富的内涵使其焕发新的文化意象。4传统建筑再生是在“旧”中纳入“新”的“元素”，“新”“旧”的共处，以及“新”“旧”在空间中的体现，都是传统建筑再生的重点。

3. 相关先行研究

关于传统建筑文化的代表性研究有肖宏（2007）、王涛（2011）、张春阳（2018）和邱路（2019）。肖宏的《传统建筑文化在现代室内设计中的继承与发展的原则研究》（2007）和王涛的《当前我国建筑设计民族传统的传承及问题》在现代建筑设计和室内空间设计中研究了传统建筑文化的继承和发展的原则。张春阳的《建筑的“精神”元素与传统继承——以鸿嘉星城酒店设计为例》（2018）和邱路的《传统建筑文化在现代建筑设计中的传承与发展》（2019）从建筑国际化、地域文化和传统文化的继承中探求建筑的“精神”创造。

关于书院空间环境的代表性研究有魏春雨（2012）和李晓峰（2018）。魏春雨《异质同构——从岳麓书院到湖南大学》（2012）中从宋代书院到现代的湖南大学，研究了教育建筑各个历史时期代表性建筑物的空间形态、功能构成、材料构成、环境生成手法。李晓峰《传统书院作为空间遗产的价值认知、承载与保护》（2018）中说明了遗产文化价值和空间环境（空间区域、空间区间和空间界限）的关系，并提出了书院可持续发展的理论框架。

综上所述，对于湖南地区传统书院文化空间的研究应着重考虑以下三个方

²⁵ 罗明. 湖南清代文教建筑研究: [博士学位论文]. 湖南: 湖南大学建筑学院, 2014.

²⁶ 王放. 历史建筑再生理论的实例应用——兼谈北京艺术博物馆展示空间的改造设想. 中国博物馆, 2017 (02): 34-40.

面：1、从研究视角来看，主要聚焦在技术发展等角度，从传统文化视角来研究教育建筑空间设计比较匮乏，难以从根本上解决书院本身的建筑空间特色和所挟带的历史文化内涵表达的关键问题。2、从研究方法来看，现有研究多聚焦于建筑学、社会学等理论的宏观规范研究，较少结合案例，开展中、微观层面的实证研究，研究结论缺乏应用性和可操作性。3、从研究内容来看，现有研究主要集中在在经济性、社会性、精神性、生活性等宏观层面，难以支持其在现代生活中的使用和审美需求，对于传统书院建筑及其空间设计在应用中需要成为一种动态的发展，应结合传统文化、融合现代技术，实现对传统建筑及其空间设计的“再生”，并形成独特的表达体系。

二、理论的考察

1. 中国传统建筑的自然、文化背景

文化底蕴深厚且独立发展的中国传统建筑是世界建筑中的奇葩。中国传统建筑文化以独特地域性，描绘了中国文化历史。当以现代审美角度，回望中国传统建筑历程，其展现出的各历史时期的独特风貌和华丽的色调风格、精巧的空间设计，都让人感受到传统建筑的深厚历史与文化。

建筑文化在中国文明发展中作用巨大，年代和思想、外在条件的不同都会引起建筑文化的差异。同样区域位置的不同，建筑的价值观就有区别。中国传统建筑伴随中华文明的变迁，其价值、风貌都是文化的承载、精髓和瑰宝，具有历史、文化、艺术等意义。保存良好的传统建筑，既是国家历史和文化研究的实物资料，又是社会、文明变迁的证明。

中国地域广阔，各民族自有特色，因此传统文化呈多样性，形成的建筑文化迥异，正是传统文化的多样性，产生的建筑和空间设计的理念也呈多样性。例如，南方建筑的精巧，北方建筑的豪迈，形成此情况的主因就是南北方文化的差异。

2. 中国传统文化与建筑空间之间的联系

我们身边的文化，是永远离不了的主题。以文化视角审视各学科，或从微观归纳和总结文化，已成为我们持续努力的目标。建筑中的空间是其主体和存在的意义，是人的意识和行为活动的场所。以时间为变量的物质与意识形态积累而成的文化，因个体的不同，所认知的文化表现也会不同。如中国的传统院落空间，西方思维很难理解其蕴含的中国传统文化，是因为具有民族特性的文化，所理解的文化信息是需要长期在人脑中的积累。

在现代建筑空间设计中继承传统文化。传统文化对建筑空间的设计溯其思想根源，应结合中国文化表达的多元方式，使传统文化与现代建筑空间设计交

融，以文化视角切入，展现文化特性。在继承传统文化基础上，进而发掘和创新用以丰富现代建筑的空间设计。

以人为本的建筑空间设计，是人们生活中各种功能和需求的物体形态和活动空间的综合设计，因此保留的视觉形态留下了各种文化印迹。空间形态的多样性，造成多样视觉识别与感知，激发了不同的审美、认知等心理感受。各地域的建筑形象特征的差异，就是其历史文化的差异，审美、习俗、气候、资源等条件造就了地域性差异，形成了特定的民族文化象征。

中国传统文化在建筑空间中的表达，是由传统空间的审美体验以及人文精神在空间设计中的展现，被人理解和感知后以追忆传统文化，发扬传统建筑的价值。因此将传统文化元素运用到现代建筑空间设计中，对中国传统文化复兴有一定意义。

三、中国传统书院空间文化的特性

1. 中国传统建筑与文化空间表现方法

喻为“文化学之父”的泰勒，定义的文化是：“知识、信仰、艺术、道德、习俗以及个人获得的其他任何能力和习惯”。文化在人类社会发展中形成特有标记，支配人的行为模式，由宗教信仰、思想价值观、物质载体等组成，有普同性、多样性、发展性、时代性、民族性和继承性。²⁷

书院文化是中国最优秀的传统文化之一。书院是中国古代的教育和研究机构，始于唐末，兴于宋，至元明清，绵延至今。书院文化集中展示了人们为促进文化普及、传承、创新和发展，在实践中表现出关于人与自然、社会以及人与人之间的各种关系和成果。书院的建筑文化、制度文化、精神文化辩证统一，散发着中国传统文化的荣光。

1) 中国传统文化思想中的建筑空间：

(1) “虚实”思想。中国传统文化思想中并无绝对对立，建筑空间形态中的“虚实”也不例外。以虚补实，则实得以完整；以实喻虚，则虚得以体现，“虚实”作为存在的两面而相辅相成。

(2) “中庸”思想。其影响中国的传统建筑甚深，表现在建筑平面布置对称以示均衡，空间布局庄重的南北中轴主线起中枢作用。“中庸”力求持中与求和，反映在建筑中则表现出对空间的尚中与崇正，处于中心布局的建筑或空间则起着重要作用。

(3) “天人合一”思想。是人生观和美学思想在融入、欣赏自然的同时又

²⁷ 王亚丽. 书院品牌文化要素挖掘与构建——以岳麓书院与东坡书院为例. [硕士学位论文]. 广东: 暨南大学, 2017.

在自然中的忘我。中国人在面对自然时流露出亲近感，使得中国的空间感不像西方那样空旷无尽，而是在空间中表现出婉转、层次与韵律。²⁸

2. 中国传统书院空间文化的表现特性

传统书院是中国传统建筑和文化在教育建筑中的典型，虽在现代社会中失去了原有功能，但在治学与生活相结合的传统文化观念中，²⁹书院建筑的空间设计仍然具备研究价值。书院的教学活动在儒学思想影响下主要为祭祀行礼、躬行践履和优游山林，与之对应的建筑空间即为祭祀空间（祠庙、泮池）、治学空间（讲堂、藏书楼、斋舍）和游憩空间（游廊、庭院）。⁷

传统书院依照功能划为讲学、藏书、祭祀、居住四部分，依据学生生活空间将学习、生活分开，形成了讲学区、藏书区、祭祀区、居住区四个空间形态。在书院建筑整体空间轴线上，先是仪门，再是讲堂，最后是祠堂等祭祀空间。祭祀类空间里往往供奉着孔子像，安置在讲堂之后，主要为突出讲学的功能。而越往后显示其越尊贵的地位，从建筑序列上表现了尊师重道，也是中国传统文化中的“礼”文化。³⁰

书院建筑作为学习、研究的场所，历经千年形成了对教育、文化、哲学、艺术和社会礼仪等的文化成果，传统书院文化即“书院历史发展过程中，为促进文化普及、传承和发展，以书院为中心开展的读书、教书、藏书、校书、修书、著书等文化活动，创造出的关于人与自然、社会以及人与人之间的各种关系和成果”。³¹从物质、制度和精神的视角，书院文化形成了建筑文化、制度文化和精神文化，使书院文化成为中国文化中独特的文化现象和传统，起着推动中国传统文化复兴作用。

1) 书院建筑文化

中国传统书院属于人文主义建筑，有浓厚的人文精神。为儒家学者读书、讲学、研究的场所，是中国文人精神的物化空间，体现古代文人的哲学思想、伦理道德等。

2) 书院制度文化

书院起源于私人读书场所，经长期发展而来。毛泽东在《湖南自修大学创立宣言》中总结书院制度：“一是师生感情深厚；二是精神往来和研究自由；三是课程简而研讨周，可以游暇、玩索。”⁹书院围绕着教学、藏书、祭祀的功能，形成了整套制度，体现出古代文人的教育思想和道德追求。

²⁸ 刘晓萍. 中国传统建筑设计思想在当代建筑中的应用. 山西建筑, 2012, 38(24): 2-4.

²⁹ 李子石, 路洪通. 试析中国传统书院建筑空间类型. 建筑与文化, 2018(08): 35-36.

³⁰ 刘瑞洋. 古代书院营造方式与校园景观的对比研究分析. 文化创新比较研究, 2017, 1(36): 26-27.

³¹ 詹剑平. 书院文化旅游发展策略研究: [硕士学位论文]. 长沙: 湖南大学, 2012.

3) 书院精神文化

书院作为非官学教学组织却影响深远，其根本是中国传统儒家文化的凝聚，散发出先师的理性光芒，表现出精神追求、人生态度、学术品格和爱国情怀。这种精神文化，在教学和创新过程中，显现强大的社会影响力和文化感召力。

四、案例研究

传统建筑文化在现代建筑中的应用是一个重要课题，而传统建筑空间设计在现代建筑设计中应用的多样性与复杂性需要从不同角度出发。现代社会的博物馆不再仅是收藏、研究的单一场所，还是展示、教育和休闲、娱乐等多元功能需求的公共空间。通过对“中国书院”博物馆的空间设计以及书院空间与现代建筑融合的分析，从文化视角看传统书院空间设计，结合相关理论和实践，将使中国建筑更好继承传统的物质和文化精髓。

1. 岳麓书院



图1 岳麓书院轴线空间



图2 岳麓书院建筑细部

书院于湖南岳麓山下，建筑空间形制中轴对称、纵深多进的组合院落，集讲学、藏书、祭祀功能，南北并置“教学”与“祭祀”轴线。主建筑为灰墙青

瓦，是取儒雅之意的中国传统文化类型建筑。其精妙的空间设计，令使用者和游览者产生庄重与亲和之感。³²

岳麓书院经千年历练也正因它是“活”的教育场所，其与现代大学功能相融合。与之适应的是环境与文脉肌理的延续、空间尺度的协调、空间序列的严谨、人文精神的传承等。³³

岳麓书院是古代“文化容器”的典型表现。“容器”不仅指人才培养的场所，也形容其空间层次丰富，其复杂性要从宏观、中观和微观去认知。空间存在于人的感官认知：在一定空间进行活动，利用身体去感受、观察。³⁴当空间被围合、塑造和组织时，空间感受才产生，建筑空间才完整。

1) 宏观的总环境空间感受

(1) 中轴线空间

在任何空间尺度中的设计除了建筑形式，还要考虑其对周边环境的影响。岳麓书院的空间布局用严谨轴线，串联各功能空间，与环境融合。清晰的轴线表明了建筑群的历史和社会地位。

岳麓书院建筑空间形态为线性中轴线空间，特点是一系列尺寸、形式和功能相似的空间反复的出现。中轴线空间体现出严肃和庄重，同时利用自然创造了极佳的学术氛围。¹²

① 中轴线空间形成庄重感受

建筑空间沿自东至西的轴线布局，入口至主要建筑群顺应山势逐级升高。利用空间“有”和“无”的烘托，形成庄重、严谨、磅礴的空间。³⁵

② 自然景观形成学术感受

天马山、凤凰山形成空间轴线上的大门，二者与岳麓山围合书院，成为内向的城市空间，隐逸于山林中，体现了对学术环境的要求。¹²

2) 建筑群的空间感受

(1) 功能分析

³² 魏春雨,齐靖.中国书院博物馆“斋的空间”“藏之名山,纳于大麓”.城市环境设计,2018(04):181+179-180.

³³ 吴虹韬.湖湘文明——湖南大学校园老建筑保存最完美.潇湘晨报,2014-03-25.

³⁴ 王怡静.岳麓书院的空间尺度研究.山西建筑,2012,38(24):27-29.

³⁵ 郭银丽,邓广.中国传统建筑空间尺度的现代延伸——山西长治行政中心设计.中外建筑,2012(11):90-92.

书院三大功能：讲学、藏书和祭祀，兼顾生活、休憩。

因此岳麓书院有以下功能布局：

南侧中轴线上，经多进院落设置学习空间。

2) 北侧轴线的三进院落设置祭祀空间。

3) 中轴线大门至讲堂的两侧设置生活空间。

4) 院落以及建筑群南、西侧与岳麓山毗邻设置游憩空间。

书院内部各种不同的功能，通过中轴线相连接。轴线上设头门、赫曦台、大门、二门、讲堂、藏书楼，两侧是学斋及与其围合的庭院，功能空间丰富。

3) 建筑细部

(1) 狭长天井

天井为采光之用，其形态狭长，具幽静之氛围。院内天井南北长，东西宽，以四周白墙衬景，有树立于中间，其建筑西面借此采光通风，同时可防西向日晒。

(2) 游廊

四周围绕的廊道，较为狭窄，主要满足各功能空间的连接。廊道单一而不单调，利用“虚”“实”的空间设计手法，安排窗、柱、墙、楼、树、亭等，将狭长的带状感打破。

2. “中国书院”博物馆



图3 “中国书院”博物馆建筑“再生”



图4 “中国书院”博物馆建筑空间“再生”

它以岳麓书院为依托，以中国书院史和文化教育史为主题的湖南省首座国家级博物馆。博物馆是岳麓书院空间环境中的组成，设计中没有为了刻意凸显而以奇特造型语汇和形态空间来表现，而是理性定位于“从属”与“配角”，回归传统“藏”与“纳”的意境。

博物馆是现代与传统形式结合的联排建筑。建筑面积约4800平方米，有地上两层和地下一层。屋顶间隔设深棕色陶杆，仿传统瓦当光影，继承传统小青瓦。“陶”“瓦”源于泥土，于岳麓山远眺，似融于山林间。屋顶与山墙经设计后呈分离解构状，可起到削弱体量产生缝隙空间的作用，并供底部采光，进入被分割和弱化的内部空间，产生与岳麓书院轻盈的空间形态呼应之效，而博物馆自身的现代性使人行走其间时，也仿佛游走于古今间。³⁶

“中国书院”博物馆设计定位是类古代文人建筑，场地原有古树被保留，建筑由北向南行列式布局，入口分别设在下沉广场内以及和山墙平行的悬空廊桥上，“侧身”进入的方式体现了传统文儒之意，博物馆对位于岳麓书院轴线，延续了书院空间肌理，契合着展陈路线。从岳麓山俯瞰，适宜的现代元素与岳麓书院古建筑群对比，完美的与古建筑群落空间结合，形成了融洽的建筑和院落空间。³⁷

岳麓书院和“中国书院”博物馆联系紧密，岳麓书院作为传统书院的典型，犹如博物馆的古代实物陈列；“中国书院”博物馆的陈列则是拓展延伸，类似现代手段展示书院文物和相关资料，完整表述了书院的历史发展及在中国文化史上的重要地位与影响。¹⁵

“中国书院”博物馆采集和收藏着全中国的书院文物，将精品予以展示，集观赏性与知识性，向人们呈献了中国书院史，叙述着书院教育的往日辉煌。博物馆和书院互相配合与支撑，给大众呈献了完整的文化体验。

³⁶ 魏春雨, 齐靖等. “活的书院”——中国书院博物馆. 建筑学报, 2013(06):36-37.

³⁷ 车今花, 郑明星. 中国书院博物馆. 美成在久, 2016(06):100-113.

3. 通过实例分析得出现代建筑设计的中国传统建筑文化元素的继承运用

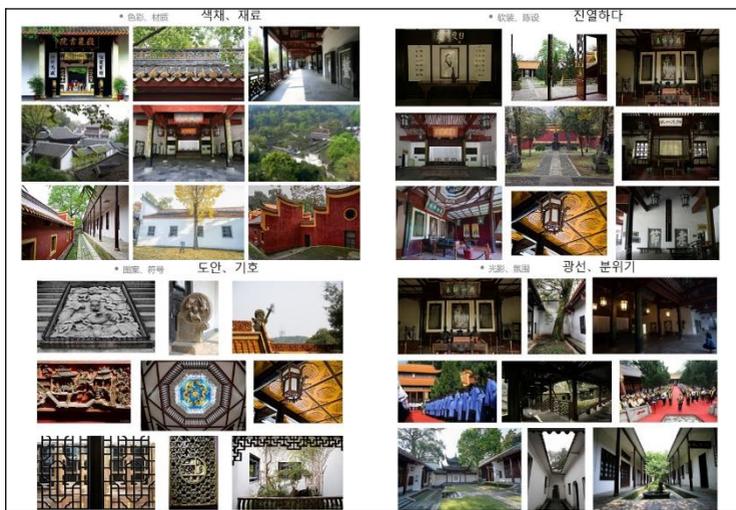


图5 中国传统建筑文化元素

- 1) 中国传统文化与各民族的历史和特质相融，其相互影响和补充。汲取了传统建筑的文化空间精髓，繁荣和创新了民族性的现代建筑文化。
- 2) 从传统建筑文化中寻找适合现代建筑空间的元素，运用现代科学技术、材料重新诠释现代建筑空间的设计。
- 3) 在空间文化方面，空间的设计方法是中国传统的“移步换景”。
- 4) 在装饰文化方面，经长期积淀，汲取民族传统技艺和精湛纹样元素，尤其是雕刻、绘画、工艺上的优秀装饰文化，创造出中国现代建筑文化。
- 5) 在造型文化方面，建筑空间形态要与环境和空间融合、协调、统一，因地制宜的营造出物质和精神集中的和谐空间。

五、结论

中国传统建筑地域特征明显，相应承载的文化也各具特色；而现代建筑在钢筋水泥中，仅显现出技术的力量，缺乏地域文化特色，无法完全体现地域特征和人们生活习俗等特性。在传统和现代、全球化和地域性中求得平衡，表达

出地域独特的个性和文化。传统建筑的意义不仅在于承担历史文化，还体现出在人们生活中将地域文化和精神文化重新引入城市文化空间。一定地域范围的城市空间与文化是完整的生态系统，与具体的自然条件、技术、经济、历史都紧密相联。因此，我们应注重城市的整体性，加强保护和延续共同的传统文化遗产。

书院文化是中国传统建筑文化的重要组成，在促进中国传统文化普及、文化传承、文化创新等方面具有重要的作用。在当今中国加快文化体制改革，促进社会文化大发展的政策下，探索书院建筑文化的价值重现，对实现书院建筑文化的传承和复兴很重要。

在现代建筑空间设计中，倡导“传统建筑再生”，既是对传统建筑文化空间在现代社会的技術基础上的提升，又是中国传统建筑文化在现代社会的取舍与存留。在新旧建筑文化交替之际，对传统建筑文化的保护，不只是建造出更多的仿古建筑，仿古建筑也并不能完全代表对传统建筑文化的保护，所以还需要建立适合传统建筑和空间文化发展的新机制，让其协调于现代建筑空间设计。

参考文献

- [1] 马尹川. 传统的再生——绍兴老建筑和城市文化空间:[硕士学位论文]. 上海:上海师范大学, 2010.
- [2] 李晓峰, 吴奕苇. 传统书院作为空间遗产的价值认知、承载与保护. 建筑遗产, 2018(03): 57-62.
- [3] 罗明. 湖南清代文教建筑研究:[博士学位论文]. 长沙:湖南大学建筑学院, 2014.
- [4] 王放. 历史建筑再生理论的实例应用——兼谈北京艺术博物馆展示空间的改造设想. 中国博物馆, 2017(02): 34-40.
- [5] 王亚丽. 书院品牌文化要素挖掘与构建——以岳麓书院与东坡书院为例:[硕士学位论文]. 广州:暨南大学, 2017.
- [6] 刘晓萍. 中国传统建筑设计思想在当代建筑中的应用. 山西建筑, 2012, 38(24): 2-4.
- [7] 李子石, 路洪通. 试析中国传统书院建筑空间类型. 建筑与文化, 2018(08): 35-36.
- [8] 刘瑞洋. 古代书院营造方式与校园景观的对比研究分析. 文化创新比较研究, 2017, 1(36): 26-27.
- [9] 詹剑平. 书院文化旅游发展策略研究:[硕士学位论文]. 长沙:湖南大学, 2012.
- [10] 魏春雨, 齐靖. 中国书院博物馆“斋的空间”“藏之名山, 纳于大麓”. 城市环境设计, 2018(04): 181+179-180.
- [11] 吴虹韬. 湖湘文明——湖南大学校园老建筑保存最完美. 潇湘晨报, 2014-03-25.
- [12] 王怡静. 岳麓书院的空间尺度研究. 山西建筑, 2012, 38(24): 27-29.

- [13] 郭银丽, 邓广. 中国传统建筑空间尺度的现代延伸——山西长治行政中心设计. 中外建筑, 2012(11):90-92.
- [14] 魏春雨, 齐靖等. “活的书院”——中国书院博物馆. 建筑学报, 2013(06):36-37.
- [15] 车今花, 郑明星. 中国书院博物馆. 美成在久, 2016(06):100-113.

浙江地区商周至明清时期的青铜文化流 变规律

중국 절강(浙江) 지역 상(商)주(周)에서 명(明)청(淸)까지 청동 문화의 변화
규칙 연구

陈晓雨

祥明大学设计学院 博士

국문초록

청동기가 나타난 것은 인류 역사 문화 발전에 있어 중요한 단계다. 고고학에서도 이를 기준으로 삼고 있다. 이 시기는 청동 시기 또는 청동기 시기라고 불린다. 세계 문화 보물창고에 중국의 청동 문화는 역사 깊고 기술 뛰어나고 공예 탁월한 특징으로 한 자리를 차지 하고 있다. ‘국지대사, 제사여용’이라는 말처럼 중국 고대 청동기의 중요성은 국가 권리 및 제사에서 나타난 것뿐만 아니라 전쟁 시 국가의 무기 활용에도 잘 보여 주고 있다. 초기에 청동기는 농업 생산, 종묘제사와 전쟁 중에만 사용되었고 취사도기, 제사용기, 군사 무기 및 조상 등 분야에 활용되었다. 중국 청동기 문화는 사용 규모는 물론이고 공예 외형에도 중국 노예제도 사회의 과학 기술력을 입증해주는 증거다. 동 공예의 발전은 한편으로 역사 문화 발전에 따라 계승 및 창조에 이어가고 있고 다른 한 편으로는 동 재료 공예 기술 발전에 의하여 많은 탐색과 혁신을 겪고 왔다. 이는 또한 중국 공예미술 역사 상 중요한 일환으로 빛나고 있다. 동 공예 발전은 길고 긴 역사를 걸쳐왔고 대략적으로 요약하면 총 3개 시기로 나눌 수 있다. 첫째 상주에서 춘추전국까지는 동 공예의 흥성 단계다. 이 시기의 동 공예는 주로 당시 사회 계급을 대표하는 제사 용기가 있다. 둘째 한나라, 당나라는 동 공예의 과도기, 성숙기다. 동 공예 기술 중에 중요한 단참공예 이외에, 화사’ 용접’ 루공’ 상감 등 기술도 갈수록 좋아졌다. 셋째는 명나라, 청나라 시기에는 동 공예 기술과 미학 결합한 시기이다. 기존 기술을 계승과 발전 시키는 동시에 점취, 소랍, 염사법랑 등 공예 수법을 창조하였다. 시대 발전되면서 동 공예도 사회 수요에 따라 많은 변화를 겪었다.

본 연구는 대량의 데이터를 정리하여 절강 지역 동 문화의 기원과 발전의 시간 흐름에 따라 해당 지역의 동 문화의 발전을 살펴 보았다. 본 연구의 목적은 절강 지역의 동 문화의 발전 현황을 파악하고 월(越) 문화의 영향을 받은 청동기는 조형과 무늬의 변화를 조사하며 시기별 동에 대한 인식과 미학을 대표한 사상을 도출하고자 한다. 이를 바탕으로 중국 역사 발전 속에 절강 지역의 청동기는 권리 상징인 전용 물건에서 대중화된 과정에서 시대별 사람들이 청동기에 대한 감정 변화에 대한 개인 생각을 정리하여 향후 해당 지역 동 공예 연구자에게 참고할 만한 자료가 되었으면 하는 바램이다.

주제어: 청동 문화, 절강 지역, 동에 대한 인식, 감정 변화, 전승 혁신

中文摘要

将青铜器的出现作为人类历史文化发展的一个阶段是考古学上经常用到的一个标准，我们将其称为青铜时代或青铜器时代。在世界文化宝库中，中国青铜文化以其历史悠久、技术精湛、工艺娴熟等特点占有不可或缺的一部分。“国之大事，在祀与戎”³⁸，中国古代青铜器的重要性既体现在国家王权与祭祀中，也体现在战争的国家机器中。青铜器最初主要用于农业生产、宗庙祭祀和战争中，涵盖了炊器、礼器、兵器和造像等领域。中国青铜文化无论在使用规模，还是在工艺造型上，都充分展示了中国奴隶制社会文明的科技文化水平。铜艺的发展一边随着历史脚步的不断传承、创新，另一边在铜材料工艺的技术范畴中不断探索和革新，使其在我国工艺美术史上留下了浓墨重彩的一笔。铜艺的发展历史历经了多个时期，概括地说，大致分为以下三个时期：一、商周至春秋战国时期是铜艺的鼎盛阶段，这个阶段的铜艺主要代表当时体现社会等级的“礼器”；二、汉唐时期是铜艺的过度、成熟时期，在这个阶段工艺技术除了锻鑿工艺，花丝、焊接、镂空、镶嵌等技术都相继成熟；三、明清时期是铜艺技艺与美学结合的完美的时期，在传承与发展了原有工艺的基础上，发明了点翠、烧蓝、掐丝珐琅等工艺。随着时代的发展，铜艺也在不断适应社会的需求进行创新发展。

本文通过大量数据整合将浙江铜文化的起源、发展以时间轴作为脉络，梳理浙江地区铜文化的发展，目的通过了解该地区铜文化的发展情况，了解越文化的影响下浙江青铜器在造型与纹样方面的变化，发掘不同时期的观铜思想与美学思想，对浙江青铜器在中国历史变迁的环境背景下由专权到共情的情感转变做自己粗浅的看法，以便为研究该地区铜文化的学者们提供学习资料。

关键词：青铜文化；浙江地区；观铜意识；情感转变；传承创新

中国境内出土的早期铜器地区主要分为：中原地区、甘青地区、北方地区、南方地区及海岱地区³⁹。浙江地区处在铜器发掘的南方地区，是越文化的发源地，也是南宋的故都所在地。何纪生、何介钧《古代越族的青铜文化》试图对越族的青铜文化做了概略性论述，从越族文化的分区、器型、与临近地区青铜文化的关系做了阐述；俞珊瑚《浙江出土青铜器研究》一文就青铜器的铸造工艺结合出土情况，对不同时期青铜器的流动情况做了探索；蒋赞初、张彬《论长江下游青铜文化的阶段性及其发展缓慢的原因》根据考古资料分析这一地区青铜文化发展的阶段性，；找其发展缓慢的原因；曹锦炎《浙江出土商周青铜器初论》中阐述浙江青铜时代的萌芽与发展、地方特色青铜器做初步探讨；何秋雨《杭州出土的两批宋代青铜器》就浙江博物馆收藏的宋仿青铜器做说明性讲解；蔡明《稽古维新 铜器在宋代的新生》对铜器在宋代怎样得以新生做了概述；冯佐旻《宋代大量制造仿古青铜器的原因》从政治、经济、社会文化方面对宋代仿造青铜器的原因加以说明；郑昶、朱和平《宋代仿古青铜器的设计学考察》一文对于宋代青铜器造型设计方面纯粹性仿古、转化仿古和宋式造

³⁸ “国之大事，在祀与戎”出自《左传·成公·成公十三年》。

³⁹ 詹婷：《中国青铜器起源及其与早期国家关系的新考察》，陕西师范大学，2015年

型三方面进行介绍；林士民《浙江宁波出土明代铜印》对此铜印做了考古发掘介绍；此后文献对浙江地区对铜器有针对性的研究寥寥无几。作者在通过大量先期文献调查后发现对于浙江地区青铜器的文献研究仅根据不同时期、不同朝代有针对性的文献说明，以考古学资料为主，并没有按照青铜器的发现、发展以时间轴为纵线做完整知识梳理与总结。青铜器是我国传统文化中最宝贵且历史最悠久的文化之一，对于不同时期发掘的青铜器在造型与文化特点上与当时的社会环境及统治阶级的思想是密切相关的，青铜器除了作为中国传统且典型器具之外，也展现了统治阶级的文化手段。本文对于不同时期，结合当时社会环境与统治环境，铜器在纹饰、用途、工艺及文化方面做知识梳理，发掘不同时期的观铜思想与美学思想，并可以发现铜器在浙江地区的一般发展及应用规律，及主导思想方面的侧重点的变化，对于研究浙江地区的造型与文化发展提供理论依据。

一、浙江商周青铜器发展

1. 浙江青铜文化的萌芽和发展

考古学者在对于浙江杭州余杭地区良渚文化的研究，特别是在良渚反山墓地和瑶山祭坛遗址的科学发掘中⁴⁰，出土了大量的玉器，有部分玉器刻有精美的兽面纹和人兽纹做母题的综合纹样，不禁赞叹古人的先进文化意识。但是在良渚文化的遗址和墓葬中，并没有发现青铜器的遗存，由此可以证明，在良渚文化时期，浙江的青铜时代还没有到来。

据考古发现，浙江境内的史前文化中，有一种“几何形印纹陶”文化遗存，与良渚文化有着某种联系。在浙江淳安县进贤遗址中，发现了石铈、半月型石刀等磨光石器以及几何形印纹陶搬出的小件青铜器⁴¹。在嘉兴市幕桥遗址发掘中，发现了铜渣⁴²，而且在全省像这类铜渣遗址大大小小发现了数百处，这些遗存晚于良渚文化和河姆渡文化的晚期，可以说几何形印纹陶的出现，标志着浙江青铜时代的到来。

在中国商朝到西周时期，浙江到青铜文化发展到步伐相当缓慢，这个时代出土的铜器中，不论从纹饰上还是形制上，都与中原出土的商代铜器有些差别，器物表面装饰有斜方格纹、云雷纹、叶脉纹，是浙江商代印纹陶的特色。这时的中原地区，自然条件比较优越，众多的文明因素都集中发生在这一地区，导致全中国范围内最早出现国家的意识形态，政权的相对稳定是一切生产发展的基础，所以青铜文化也迅速发展开来。浙江出土的青铜器，颇受中原文化的影响，尤其是礼器。在安吉县周家湾村出土的爵、觚，从形制和纹饰上与中原地

40 《浙江余杭反山良渚墓地发掘简报》、《余杭瑶山良渚文化祭坛遗址发掘简报》，《文物》1988年1期

41 《浙江新石器时代文物图录》，浙江人民出版社，1958年

42 《中国考古学年鉴》，文物出版社，1984年第108页

区的商代铜器在形制上差别不大，并且在觚的圈足内还装饰有一组族氏铭文⁴³。在温岭县琛山乡出土的大铜盘，腹饰夔龙纹，盘内用浮雕手法铸出一条蟠龙⁴⁴，龙首昂然挺出于盘心，盘的器型属于典型是西周早期器型，这些都是中原文化影响下浙江铜文化的缩影。

但是即便受到中原文化的影响比较深，但在不同程度上仍然有本地区的文化特征。例如长兴出土的青铜盂腹部所装饰的耳纹（图1），此纹饰并不见于中原铜器，于盂一同出土的青铜铙（图2），通体装饰勾连云雷纹，与同时期印纹陶饰非常接近，与中原出土的商周青铜器上的勾连云雷纹不同。安吉县周家湾村出土的分档鼎⁴⁵（图3）这种云雷纹饰一直沿用到春秋晚期。



图 1 盂



图 2 铙



图 3 鼎

从上述浙江出土的商到西周时期到青铜器来看，当时的青铜冶炼铸造技术已经具有一定水平和规模，并且出现了明显的地方特征，但是从出土总量来说，数量不多，不能与中原地区的青铜制造业相并论，其原因总结为以下几点：第一吴越两国正处在战争频繁之际，和平时期非常短，经济基础不稳定，一旦国家政权消失，那么文化也骤然衰败；第二该地区自然地貌从良渚文化后期曾有过较大的变迁。可能经历过大海的侵蚀，从而导致水质恶化、森林植被稀疏、自然资源减少⁴⁶；第三青铜冶炼铸造技术与原料的开发状况，在长江中下游处于较低水平；第四长江下游地区在青铜时代的意识形态领域处于较低的水平，不仅不能与中原相比，也落后于临近的楚文化地区。正由于该地区缺乏深厚的意识形态和文化背景，因而未能生长出灿烂的青铜文化。这种状况，直到越国的崛起，才得到较大的改观⁴⁷。

越国自允常时开始强大，自允常起，不断接受中原其余诸侯国先进生产技术，积极发展农业、陶瓷业、纺织业、造船业、编织业等，尤其重视冶炼业，在越王勾践时期曾令欧冶子铸五柄名贵宝剑，分别为湛庐、纯钧、胜邪、鱼肠、巨阙，其工艺精良，坚韧锋利。于是凭借铜工艺加工、铸造的优势国力不断强

43 《浙江安吉出土商代铜器》，《文物》，1986年2期

44 曹锦炎、江尧章：《温岭出土的西周蟠龙铜盘》，台州文物报，1984年9月第2期

45 《浙江安吉出土商代铜器》，《文物》，1986年2期

46 贺云：《夏商时代至唐以前江苏海岸线的复迁》，东南文化，1990年5期

47 曹锦炎：《浙江出土商周青铜器初论》，东南文化，1989年6期

盛，向外扩张。至勾践灭吴后，成为著名的“春秋五霸”之一，“横行于江、淮东”，并一度迁都琅琊，称霸中原⁴⁸。在此背景下，浙江的青铜文化，一直在全国遥遥领先。其中全浙江省出土的春秋战国青铜器数量之多，各地文物部门都有收藏，去各城市的博物馆都可以见到馆藏，尤其以兵器和农具为大宗，王室礼器已出现长篇铭文，如宋代出土的越王者旨（zhuji）於（wu）赐钟以及者刃编钟⁴⁹等，打击乐器，分不同大小音域会有所不同，并刻有铭文，反应了当时越国青铜文化的高度发展和受中原文化的深刻影响，也反映了越国的等级与权力的象征。

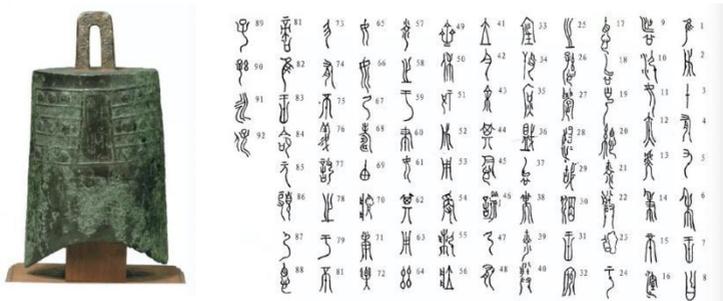


图4 者刃编钟与铭文

在绍兴市城关西施山出土了大批青铜工具及钳锅、炼渣⁵⁰，证明是越国都城一处铜冶炼遗址。温州市永嘉县水林区考古部门也发掘出了一批青铜残器以及初步加工的铜块和少量锡块⁵¹，证明是一处冶炼用的废铜料窖藏。同样在临海县发掘一青铜窖藏，值得一提的是出土的残兵器中有铜弩机残件，这在长江中下游地区出土的同时期青铜器中，尚属首见。这些材料可以证明越国不仅具有丰富的矿产资源，而且还有发达的青铜冶铸业，据《吴越春秋》记载，干将铸剑时“使童男童女三百人鼓囊装炭”，其阵势可见一斑。

从浙江出土的青铜器看，在春秋中、晚期已经形成明显的地方风格，青铜农具和兵器是比较典型的代表作，礼器方面也是如此。在绍兴坡塘306号墓中出土一具青铜尊，它周身的荆棘，腹部呈扁型且筒状的铜尊，是长江中下游特有的器型。且这种类型的铜尊在长江中下游地区流行时间较中原地区相比延续性较长。在长兴县出土的铜鼎⁵²和在绍兴县出土的原始瓷鼎⁵³，均呈现扁高组，浅平底的“越式鼎”器型，具有典型的越族风格。道光初年，曾在今德清县出

48 百度百科：<https://baike.baidu.com/item/越国/24727?fr=aladdin>

49 罗振玉：《三代吉金文存》等著录。

50 王士伦：《战国时代的重要铜铁器》，浙江日报，1959年7月20日

51 徐定水：《浙江永嘉出土的一批青铜器简介》，文物，1980年8期

52 《浙江长兴县的两件青铜器》，文物，1973年1期

53 《浙江文物》63号，浙江人民出版社，1987年

土一组十三件青铜勾鑿（diao）⁵⁴，在绍兴市郊亭也有出土。勾鑿是一种宴会享受时是用的敲击乐器，主要出土于吴越地区。是一种极具地方特色的器种。另外还有一些特殊的青铜器，如绍兴坡塘306号墓出土的铜房子模型（图5），内有一组奏乐俑，还有底座四角置跪俑的铜镇墓兽⁵⁵。这些青铜器，在中原地区是从无发现的。



图 5 绍兴坡塘306号墓出土的铜房子模型

李学勤先生曾指出：“长江下游的青铜器在商代收到中原文化的影响极大，在不断吸收后逐渐创造出了独特的传统样式和工艺，并与长江中游渐行接近，到春秋末年比较统一的南方系的青铜器型式，可以说已经形成了”⁵⁶。青铜器在商代晚期和春秋晚期分别达到它们发展的高峰期，在战国晚期衰落。

二、浙江汉唐宋时期铜器的发展

之后经历了春秋战国时期，国家更替较频繁，社会不稳定，据史料记载的铜器挖掘工作较少，我们以较长时期的国家政权王朝做案例研究。

1. 汉朝时期的祥瑞思想与铜器发展

在秦汉时期，原本占主要器具的青铜礼器慢慢退出其时代地位和比重，反观各种生活类型的铜器开始崭露头角，如钱币、度量所用的衡器及铜镜等承袭东西周时代继续发展。三代之后，青铜礼器趋于没落，到了汉代古代青铜器已鲜有出土。根据文献记载，当时的统治者颇为重视，将出土铜器视为祥瑞，甚至因此而改元。汉武帝元狩7年（公元前116年）在山西汾水发现了一件铜鼎，被认为是汉王朝兴旺发达的一种祥瑞，汉武帝因将年号改为元鼎元年（《汉书

⁵⁴ 《宝素室金石书画编年录》著录。

⁵⁵ 《绍兴306号战国墓发掘简报》，文物，1984年1期

⁵⁶ 《从新出青铜器看长江下游文化的发展》，文物，1980年8期

武帝纪》)⁵⁷。由此可见随着传统的礼仪制度的彻底瓦解，青铜礼器已褪去原本的神秘面纱。到了东汉末年，陶土烧制技术的不断发展使得陶器逐渐走入了人们寻常生活中，以此将日用青铜器皿进一步从生活中排挤出去。至于兵器、工具打造等方面，铁的出现以其良好的硬度、耐用性和分布广泛等特点早已占了主导地位。汉唐时期的铜器主要以各类精美的铜镜为主。在中国铜镜发展史中汉代是一个重要时期。一：从出土数量来看汉代的铜镜在浙江及全国出土的数量最多，反映出当时的铜镜不论从使用人群还是使用数量都是相对最广泛的。二：从汉镜的制作工艺来看，汉代出土的铜镜以神兽镜、神仙画像镜、龙虎纹镜为最多，也从侧面反映出当时社会弥漫着浓厚的神仙观念，人们对于现实社会的难以琢磨和对自然的畏惧，希望通过神灵的祝福来达到内心世界的平衡。



图6 东汉禽兽羽人画像镜

杭州黄家山出土的《东汉禽兽羽人画像镜》⁵⁸（图6），铜镜内区域以四分法布置三兽、一羽人。铭文镌刻“作佳镜成真大好，上有山（仙人）不知老。”；嵊州出土的《东汉环状乳半圆方枚神兽镜》上刻有羽人骑凤、仙鹤、神人及六龙驾云车等纹饰，表达了当时人们希望借助神兽的力量升天成仙的理想。同时，在浙江出土的汉镜纹饰中还出现了一些人们耳熟能详的神仙，如东王公、西王母等，这集中反映了当时人们对长生登仙理想的追求。此类神仙题材在汉代铜镜中反应比较多。

2. 唐朝时期铜镜的出现

唐代作为中国历史上相对开放、繁荣的朝代其社会制度较稳定，经济文化较与汉代更加发达，制作工艺方面又有了卓越的提高，在此背景下中国铜镜的发展进入了一个新的历史时期，其中制镜工艺比之前的历朝历代下更加精美、大气，铜镜的质地更加鲜亮，大大增强了美观与实用性。进入唐代后，青铜礼器制品不仅在日常生活中不再出现，在国家祭祀中更鲜有制造，百姓及朝廷的生活中铜器更多的被金银、瓷、漆器所替代；而铜材料更广泛的被用于铸钱，

⁵⁷ 李先登《中国古代青铜器的发现与研究》天津师大学报，1991年第5期

⁵⁸ 王士伦、王牧：《浙江出土铜镜》，北京文物出版社，2006

以至于政府曾多次发布私人禁铸铜器的诏令，所以铜器铸造技术反而少有创新，另铜制品数量锐减。浙江地区出土挖掘的唐代青铜制品中以“铜镜”为代表，其中衢州诗后镇出土的葵花边造型双凤飞雀花卉镜和衢州博物馆收藏的云边并蒂花卉镜等为代表的唐镜中我们可以看出，其造型开始从最早的使用功能的便利性往追求艺术审美而改变，因为无论是花卉镜还是其他方形或亚圆型铜镜，都没有纯圆形的铜镜更方便人们携带使用，这种形式的转变不单单只是简单的造型改变同时也增加了铜器铸造工艺的复杂程度，所以唐镜也可以看作中国历史中铜镜铸造的最高峰。浙江的唐代铜镜纹饰不仅拥有传统的求神追仙的纹饰，也出现了生活中的花卉、飞禽、走兽等常见动植物纹饰，⁵⁹（如图7、图8）所示这一现象的出现说明人们从过去的朦胧开始认识到大自然的美，这与当时的文学作品的意境是一致的。



图 7 唐瑞兽葡萄镜



图 8 唐宝相花铜镜

至此，铜镜纹饰与主题这种唯美的美学观念与中国封建社会形成的宗教意识形态有关联，人们利用生活并感受生活，从生活中创造美的价值，体现出铜镜纹饰的浪漫主义色彩。

3. 宋朝好古之风与铜文化发展

随着宋朝社会经济的不断发展和繁荣，对于文化的“复辟”开始因历史学的发展而展开，“考古”运动蔚然成风。与此同时不断出土的商周青铜器日益受到士大夫等统治阶级的重视间接的提高了铜器的经济价值，一时间大量仿照商周青铜器造型及纹饰的铜器制品风靡汴京，这些仿制品不仅仿制水平高更连纹饰、文字都与出土青铜器毫无二致。但是宋代仿器显得神韵不足，缺乏商周时期青铜器所具有的雄伟、朴实、浑厚的气韵，形制多有变异，纹饰亦不尽相同。

作为南宋故都的杭州在城建过程中挖掘出了一批宋仿青铜器，其中以 20 世纪 50 年代于杭州环城西路和武林门外城墙下出土的仿古铜器最为精美，浙江省博物馆的兽面纹铜尊（图9）的形制、纹饰与北京故宫博物院所藏的北宋宣和山尊颇为相似，宣和山尊是宋徽宗赵佶在宣和三年（1121）仿商代祖戊尊重制的，是陈设在方泽坛的礼器。而浙江省博物馆馆藏的兽面纹铜尊极有可能就是以宣和山尊为母本制作的。三段式筒状、高扉棱、蕉叶纹、蛇纹、兽面纹，辅以云雷纹作地，纹饰神秘繁丽，造型庄重典雅。另两件仿商兽面纹铜爵

⁵⁹ 王士伦、王牧：《浙江出土铜镜》，北京文物出版社，2006

(图10)，形制和纹饰具有商代晚期阶段青铜爵的特征：流、尾长而上翘，高立柱，长锥足，器形高挑优美；纹饰主体以浮雕的形式突出兽面五官，与纤细的云雷地纹形成强烈的对比。



图 9 兽面纹尊



图 10 兽面纹铜爵

同时杭州出土的宋朝青铜器有些器物并未制底，如图（图 11-1，11-2）所示，贯耳壶：通体饰具有南宋风格的仿战国时期纹饰，外壁虽装饰相对繁缛，但却未见有底，内部呈上下贯通状，圈足与器底内壁平整，无底板接铸痕，应是有意为之，也是同批出土器物中纹饰最满的一件。（图 12-1，12-2）蒜头壶：秦汉时期代表性器物之一，四件宋仿蒜头壶就是仿秦汉风格的器物造型，摆脱了商周铜器那种庄严、古拙的作风，显得灵巧、生动。与此相应的是纹饰相当简洁，除了弦纹外，无其他装饰，完全凭造型取胜，同时底部带有底板且是后配，能活动，所以在考古界看来这四件蒜头壶也是无底之作⁶⁰。



图11-1，11-2 贯耳壶



图12-1，12-2 蒜头壶

宋代第铜镜在保留了唐代铜镜的传统基础上，为了携带与使用方便，加了手柄。形状有圆形、方形、菱形铜镜，在浙江省磐安县墓地还出土一件长方形铜镜，背后有云雷纹装饰，断代为北宋⁶¹。宋代铜镜最常见的纹饰有缠枝花草牡丹纹，也有写鱼、凤、龙、海水和生肖八卦纹⁶²，还有些生活场景的纹饰，这时在铜镜上才有了制作作坊的标记，商业性体现出来了。

宋代对青铜器的仿制不仅局限的照搬仿造，在研究制作过程中，还将器型

⁶⁰ 何秋雨：《杭州出土的两批宋代青铜器》，东方博物，20d10年4期

⁶¹ 赵一新：《浙江磐安县安文宋墓》，文物，1987年7期

⁶² 《四川德阳县发现宋代窖藏》，文物，1984年7月

在功能、用途方面进行来创新设计，参照古代铜器而加入新的使用情景，比较常见的创新设计有“鼎、鬲、钟”等。例如鼎，作为先秦以前最典型铜礼器，以圆形居多，方形次之，在浙江平阳、金华发现的鼎式炉呈长椭圆形的四足炉（图13）⁶³，这与西周时期的鼎造型还是有差别的。



图13 浙江金华鼎式炉

纵观整个宋朝时期，是仿造先秦时期青铜器的一个高潮。金石学兴起，宋代吕大临所著、成书于北宋哲宗元祐七年（1092）的《考古图》，是此时金石学研究的集大成者⁶⁴。至此中国有了对于青铜器的专门研究。从民间百姓到皇帝都以收藏先秦青铜器为乐，同时朝廷大量仿造用于祭祀、郊庙之用，并设立专门的礼器局生产，所以青铜器制品不为日常所用，所以有底无底并不妨碍使用。同时徽宗时期编撰完成了《宣和博古图》并以此为蓝本，重新梳理铸造祭祀礼器，不但还原了先秦的器型，连文体也仿自商周铭文，至此宋朝礼器的完善也标志着礼制的完备，铜器经历了商周的辉煌到秦汉的没落再到汉唐的消弭终于在有宋一朝重新迎来了重生，这时的铜器，大致可归为堂供祭祀、四般闲事、文玩娱乐三类。及至元明清，宗庙、社稷、郊祀、岳镇海渎、宣圣等祭祀，皆承袭两宋旧制。

宋朝文官当政，以入学礼教来维系人心。“兴文教，抑武事”，但复兴铜器更深层次的原因想必就是统治者和士大夫们希望通过恢复“三代礼制”，以“礼”来治理和巩固皇权。中国经历了封建割据的动乱时期，宋代实现大一统后急需一种隐性的制度来稳固江山，宋代文人雅士对于古铜器的偏好有着严谨的研究精神与重塑礼制的期望。宋朝经济稳定并且商业买卖发达，出现了临安、成都等大城市，贸易往来多，刺激了文玩市场的发展，是铜器流通、交易、收藏更加便利⁶⁵。

三、明清时代技术的进步与铜文化

宋朝的铜器铸造随着商品经济的不断发展，不仅在冶铜技术上有了质的飞

⁶³ 邓昶、朱和平：《宋代仿古青铜器造型的设计学考察》，南京艺术学院学报，2016年5期

⁶⁴ 蔡明：《稽古维新 铜器在宋代的新生》，大众考古，2017年10月

⁶⁵ 冯佐：《宋代大量制造仿古青铜器的原因》，黑龙江史志，2015年13期

跃，同时在铜矿的挖掘产量上都有一定的发展，从相关文献上可以看到宋朝的相关地区铜业的挖掘规模相当大，常常参与人数数以万计。在这个大背景下胆铜生产法在宋朝有了进一步的应用和发展，胆铜法就是将铜矿与水接触，在微生物的氧化过程中生成硫酸铜并溶解于水，同时胆水遇铁，铁元素就把硫酸铜中的铜元素置换，于是铜就产生出来⁶⁶。

到了明清时期铜器制品和之前的青铜器制品有着本质的不同，其中最主要的就是铜材料，明清之前主要用的是青铜而到了明清黄铜材料开始替代原有青铜⁶⁷，相较于青铜，黄铜的韧性更佳，且不易生锈，所以明清出土的铜器相对于之前的青铜器来说保存度较高且元素稳定。从宋朝到清朝货币以及生活用品的铸造中黄铜已完整替代青铜，明崇祯有记载，除了大量的生产黄铜外更令人意外的是出现了白铜⁶⁸，所以很多有价值的青铜器没有被完整的保存下来。浙江省出土的明清时期青铜器记载相当甚微，研究资料缺失，此处作者用全国范围内的案例典型作为叙述，由于国家的高度统一与政权集中，其铜器的造型与使用在全国范围内以相差不大。

明清铜器不仅材料有了明显变化在铜器的铸造技术上也有很大的提高，其中包括传统的泥范法和失蜡铸造法，在工艺上更出现了鎏金、嵌镶等金属细工的特点，明宣德炉是明朝铜制品中重要的一个类别，关于宣德炉的最早记载见于《宣德鼎彝谱》。明宣德炉作为享誉世界铜器制品，一是用料精良，黄铜经过反复冶炼去掉不需要的杂质保留了精华的铜元素使炉体整体明亮大气，二是由于明宣德帝亲自督造，从工艺到造型都代表了当时最高的水平，三是采用了一种新工艺，由翻沙法改用失蜡法使炉体变得非常光洁平整，第四宣德炉里含有锌、锡、银、金等金属，使得宣德炉更加光彩熠熠。宣德炉的诞生从一开始就受到人们的追捧，一直影响到现在，一度出现很多仿制品存世宣德炉虽然不少，但确认为珍品的实属罕见⁶⁹。（图14-1，14-2，14-3）



图14-1：铜桥耳式香炉



图14-2：铜双鱼耳式香炉



图14-3：铜冲天耳式香炉

总的看来，明代青铜器种类还是较多的，除有罕见的大型作品外，也生产小件的日常生活用具，如墨盒、镊子、钩、手炉、盆与盆架等，也发现了铜盔。在制作工艺上有洒金、嵌金、银丝、鑿花等多种技法。这时还出现了一批制作金属器的名匠，如胡文明、张鸣岐等。自时起，可以看出铜器在生产制造和使用功能来说已经慢慢有兵器、农器和相当数量的祭祀用品，慢慢衍生出生活

⁶⁶ 《中国古代冶金》，北京钢铁学院编写，第85页

⁶⁷ 钟广言译本：《天工开物》，第359页

⁶⁸ 黄渭馨、徐恒彬、王秀兰：《青铜文物一例》，文物1983年11期

⁶⁹ 马未都：《炉火纯青，铸造精湛-明清铜器》，中国文化画报，2011年4期

用品小件及精美艺术品，工艺也加入了金工的制作手法，使铜器更加精巧且精美。铜也如此进入了平常百姓家，成为家庭生活器具中的一部分。

四、总结

青铜器最初用于宗教祭祀及陪葬品，象征着至高无上的神权及等级森严的政权，体现统治阶级的管理制度与管理思想，到秦汉以后作为青铜礼器已逐渐退出统治地位，到了宋朝国家政权掌握在了文官手里，宋朝自上而下形成了一股喜古好古之风，复辟铜器礼器其目的还是想用礼制来治理天下，当然也推动了文玩市场的发展，在当朝天子宋徽宗眼里铜器已不再是祭陪葬的神物，而是将古代青铜器看作供研究和观赏的“古董”，并建造了最早的青铜博物馆文化，宋徽宗对青铜器的痴迷程度到了命朝廷大规模仿制古青铜器的地步，这时观铜思想与对铜器审美的价值已经体现出来。金石学的产生推动了考古学的发展，铜器被成为一门专门研究的学问。宋朝的仿制不仅仅局限再仿造方面，也依照当时的人文思想，对自然的憧憬与对自然的追求，赋予了铜器在形制和纹样方面很多与时俱进的变化，具有宋代特色的铜器设计出来，例如上文中提到的鼎式炉。

青铜器上的纹饰内容根据权位的高低会分别绘制不同的神兽或神仙等，比如温岭县琛山乡出土的大铜盘，腹饰夔龙纹，盘内用浮雕手法铸出一条蟠龙，龙首昂然挺出于盘心，龙的传说与夔龙纹都是人意识的一种体现，是精神控制的一种外在表现，铜器的形态也呈现神秘或诡异的形态体现神权与庄重；唐代铜器器物上会绘制神仙图案，例如唐代铜镜纹饰不仅拥有传统的求神追仙的纹饰，也出现了生活中的花卉、飞禽、走兽等常见动植物纹饰，体现人敬畏自然，又懵懂的了解自然的过程。但是到了宋朝后人们开始发现自然，利用自然的形态，纹饰也向花朵、藤蔓等自然形态发展。直至清朝器型的微妙变化又代替了纹饰，简洁直观的器型被人们接受和喜爱。

到明清时期加工工艺的纯熟，材料成分的提炼程度加强，外来文化的进一步交流，使得铜器的制作到了美感与观赏价值并存的时期，铜器的精美程度可以与黄金的制作工艺相媲美，可以说铜器经历了专权到专情，专情到共情的历史文脉，由代表君主的统治意志，到自上而下的复古、好古之风的流行，再到铜变成喜闻乐见的装饰品与生活用品，使铜变成一种生活器具。制铜、用铜从意识到意象、从纹饰到造型、从内涵到神韵都发生了绝对的变化。使得铜器的美得以以文化为依托，以设计构思为纽带的铜器时代的到来。

参考文献

- [1] 浙江余杭反山良渚墓地发掘简报, 余杭瑶山良渚文化祭坛遗址发掘简报. 文物. 1988年1期
- [2] 牟永杭. 浙江新石器时代文化的初步认识 [M]. 文物出版社. 1984年

- [3] 三十年来浙江文物考古工作 [M]. 文物考古工作三十年 [M]. 文物出版社, 1979年
- [4] 浙江新石器时代文物图录 [M]. 浙江人民出版社, 1958年
- [5] 中国考古学年鉴 [J]. 文物出版社, 1984年, 第108页
- [6] 浙江安吉出土商代铜器 [J]. 1986年, 第二期
- [7] 宣和博古图, 2 2—17
- [8] 王士伦, 战国时代的重要铜铁器 [J]. 浙江日报, 1959年7月20日
- [9] 徐定水, 浙江水嘉出土的一批青铜器简介 [J]. 文物, 1980年8期
- [10] 宝素室金石书画编年录 (上十四) [M]. 铭文, 三代吉金文存, 著录
- [11] 绍兴发现两件勾罐 [J]. 考古, 1983年4期
- [12] 文博简讯 [J]. 文物, 1972年 3期
- [13] 江苏丹徒北山春秋墓发掘报告 [J]. 东南文化, 1988年3、4期
- [14] 从新出青铜器看长江下游文化的发展 [J]. 文物, 1980年8期
- [15] 何秋雨, 杭州出土的两批宋代青铜器 [J]. 东方博物, 2010年4期
- [16] 蔡明, 稽古维新·铜器在宋代的新生 [J]. 大众考古, 2017年10期
- [17] 王士伦, 王牧. 浙江出土铜镜 [M]. 北京: 文物出版社, 2006
- [18] 阴耀耀, 唐代铜镜民族装饰纹样艺术特征述略 [J]. 美术大观, 2008年9期:60-61页
- [19] 尹春洁, 浅析唐铜镜纹饰的造型艺术 [J]. 外语艺术教育研究, 2007年4期: 75-77页
- [20] 杜迺松, 宋元明清铜器鉴定概论 [J]. 故宫博物院院刊, 1990年4期
- [21] 俞珊琰, 浙江出土青铜器研究 [J]. 东方博物, 2010年3期
- [22] 李先登, 中国古代青铜器的发现与研究概述 [J]. 天津师大学报 (社会科学版), 1991年5期
- [23] 黄薇, 中国古代青铜器发现与研究史 [D]. 陕西师范大学
- [24] 何纪生, 何介钧, 陈红冰, 高爱萍, 高中晓, 古代越族的青铜文化 [J]. 湖南考古辑刊, 1986年
- [25] 蒋赞初, 张彬, 论长江下游青铜文化的阶段性及其发展缓慢的原因 [J]. 中国古代铜鼓研究会
- [26] 郑小炉, 吴越和百越地区周代青铜器研究 [D]. 吉林大学
- [27] 曹锦炎, 浙江出土商周青铜器初论 [J]. 东南文化, 1989年6期
- [28] 何秋雨, 杭州出土的两批宋代青铜器 [J]. 东方博物, 2010年4期
- [29] 蔡明, 稽古维新 铜器在宋代的新生 [J]. 大众考古, 2017年10期
- [30] 李合群, 论宋代铜器铸造制度 [J]. 社会科学, 2020年10期
- [31] 冯佐, 宋代大量制造仿古青铜器的原因 [J]. 黑龙江史志, 2015年13期

[32] 韩建武. 生活气息浓郁的唐代铜器 [J] . 收藏家. 2016年6期

[33] 马未都. 炉火纯青, 铸造精湛——明清铜器 [J] . 中华文化画报. 2011年4期

中国明清时期提盒特点研究

A Brief Study on the Characteristics of Stackable Handled Lunch Box in the Ming and Qing Dynasties of China

李闯

湖南工业大学 包装设计艺术学院

ABSTRACT

The stackable handled lunch box holds a special position in the history of traditional Chinese food containers. It reflects not only the feature of the times, region and custom, but also has unique artistic and aesthetic value. Starting from the characteristics of the food culture of the Ming and Qing dynasties, this article interprets this food container from different viewpoints, i.e. the development, craft, functional evolution and cultural symbolism. The article aims to explore and sort out the unique aesthetics and cultural value of the stackable handled lunch box in the Ming and Qing Dynasties so as to summarize the characteristics of it.

As is known to all, traditional culture is the core of national cohesion and the scientific support for a country's prosperity and development. Outstanding traditional culture should be active in the society. As one of the typical manifestations of traditional culture, the stackable handled lunch box should realize its urgent transformation and innovation actively to better cater to the need of the modern world. Meanwhile, upgrades and improvements should be achieved without violating the custom. With modern culture as its background, the research on the stackable handled lunch box can provide useful reference for modern life.

Key words: the stackable handled lunch box, food culture, functional structure, symbolism, Type differentiation

中文摘要

提盒在中国传统食器中占有特殊的地位,融合了时代特色、地域特质以及民族文化等因素,具有独特的艺术性和审美价值。本文从明清两代饮食文化的时代特色出发,从提盒的发展契机、工艺审美、功能演变及文化象征等角度进行解读,旨在发掘梳理明清时期提盒独有的审美特点与文化价值,以期总结传统提盒文化的特点。

传统文化是民族凝聚力之源,是国家实现兴旺发达的科学支撑,优秀的传统文化应该活性化地存在于社会链条之中。提盒作为传统文化的典型表现载体之一,更要坚定的在新形势下让它积极实现转型与创新,不断的去实现升级和改良,这样既遵循民族传统,又充满时代感和新鲜活力。在当前的文化背景下,对提盒文化的研究能够对现代生活提供有益的参考与借鉴。

关键词: 提盒; 饮食文化; 功能构造; 象征意义; 类型区分

一、绪论

中国饮食文化博大精深,不但讲究菜品色香味俱全,而且还注重所传达的文化情趣,对于食器的科学性和美观性也非常重视。随着时代的发展,一种盛装食物的传统箱匣逐渐演变为特有的器皿样式,称为提盒。提盒的发展历史悠久,在中国古代非常盛行,不仅具有实际使用功能,还具有典型的社会审美功能,具有浓厚的文化品味和审美价值。如今这种传统器皿渐渐淡出了民众视线,但这些传承千年的传统器物在漫长的历史中,无数次遇到过升级改良或消沉陨落的境遇,将其放置于整个社会文化中进行思考,能够获得整体观的视野,那么如何实现这种传统器物在当代社会的传承与发展,并活性化的发挥其功能成为有待深入探讨的问题,对于它们的研究还可以对多个学科产生有力的补充价值。

目前对于古代典型的提盒容器研究理论还不够深入,现有资料较少。在现有的提盒相关研究中有李春祥的《饮食器具考》,⁷⁰这本书共分炊具、盛食器、酒具、水器、进食器、承器、量器、筵席等几部分,讲述中国古代的饮食器具,时间跨度大且涉及食器种类较多,对于早期食盒中的筥和楬进行了详细的分析梳理,但未针对食盒后期发展出的提盒门类进行深入研究;陆锡兴的《从櫛到攬盒》⁷¹详细地介绍了櫛、楬和攬盒这种分格类食盒之间的关系,并通过考古出土器物的资料加以考证,认为食盒中的攬盒与櫛属于一脉相承的关系,对食盒中攬盒门类进行了深入研究,但没有对食盒中的提盒门类进行相关分析,其中详细的考古学研究方法和思路值得借鉴;张洁的《攬器设计形态的考证与创新研究》⁷²选取不同时期的攬盒为研究对象,分类比较这些攬盒的器型特点,并结合相关文献论证与攬盒的使用情境之间的关系,探讨了社会因素的影响,同时结合现代审美情境,提出了以传统为基础进行的设计创新,可以看做是陆

⁷⁰ 李春祥. 饮食器具考. 知识产权出版社: 2006 年

⁷¹ 陆锡兴: 从櫛到攬盒. 中国典籍与文化. 2003 年 03 期: P102-107

⁷² 张洁. 攬器设计形态的考证与创新研究. 艺术科技. 2015 年 06 期: P130-131

锡兴《从櫛到攒盒》的延续性研究,虽同属食盒范畴,但对于提盒门类未有涉及,仅为本文提供了相关方法的参考借鉴;万蓉的《中国古代食盒象征研究》⁷³则侧重于食盒在社会隐含寓意下的象征意义研究,从随葬、赏赐、游宴等角度进行了提盒习俗象征意义的分析,但对于提盒的功能变迁和工艺审美没有展开研究;伊永文的《浅谈明清饮食器具》⁷⁴重点分析了明清时期食盒中的提盒和攒盒,主要论述了攒盒的发展历史,以及文人参与提盒发展的关键性作用,主要集中在中型提盒的研究,即山游提盒的角度进行,针对其它类型的提盒则缺乏深入分析;杨冰冰的《浅析中国传统提盒对现代中式箱盒类家具设计的启示》⁷⁵重在分析木制提盒的部件构成和功能造型等要素,论文中心思想在于如何在传统的箱匣构造基础上进行现代箱盒类家具的创新设计思考,没有从其它层面展开分析,缺乏理论研究的深度;徐潇蕊的《浅析明清时期提盒繁荣发展的婚嫁文化背景》⁷⁶对提盒在婚嫁文化中的作用进行了详尽的分析,集中在民俗研究的领域进行,对现代提盒文化的延续提供了参考意见;孟晖的《士大夫的行李软箱、被袋、衣篋与衣匣》⁷⁷重在宋代提盒转型过程中的因素研究,属于提盒发展过程中的中期部分分析,未对提盒在明清时期的后期发展进行研究。

综上所述,目前对于提盒的研究有了一定的基础,但对提盒的研究表现为早期和中期的研究较多,且理论分散不够系统,研究层面呈现单一化的特点,体现为就物论物的表层研究,多从现存实物和古代文献中提取工艺审美和艺术特征。对于明清时期提盒的最终成熟阶段研究较少,从传统造物视角和社会文化变迁导致的发展契机角度分析的理论研究更为少见,相关领域仍需深入研究。

本文的研究对象是明清时期提盒的发展变迁,因涉及到了美学和设计学的特点,使用了艺术学对图像分析和审美判断的相关理论,用来比较历史传统器物所蕴含的文化特征与当下社会的文化状态,运用多元视角去研究探讨,客观评述这一类传统器物的历史构建与文化表现。还使用文献法、实证调查法和比较研究法相结合,并对典型性提盒案例进行分析,以文化传承和工艺审美为重点,探讨传统提盒文化对现代器皿设计的启示作用。

本文的研究思路以提盒发展中的明清时期社会文化风潮为主线,贯穿提盒的功能演变、结构特点以及象征文化意蕴,将提盒在发展繁荣期涉及的因素进行归纳梳理,以期对这一典型的食器门类进行系统化的分析解读。

⁷³ 万蓉. 中国古代食盒象征研究. 集美大学硕士论文: 2016年

⁷⁴ 伊永文. 浅谈明清饮食器具. 商业经济与管理. 1991年02期: P74-75

⁷⁵ 杨冰冰. 浅析中国传统提盒对现代中式箱盒类家具设计的启示. 农业科技. 2016年第07期: P283

⁷⁶ 徐潇蕊. 浅析明清时期提盒繁荣发展的婚嫁文化背景. 大众文艺. 2018年第2期: P32

⁷⁷ 孟晖. 士大夫的行李软箱、被袋、衣篋与衣匣. 《紫禁城》2014年06期: P128-133

二、提盒的发展沿革

当代收藏家马未都在《马未都说收藏》中写道：“容器的革命，是人类文明坐标中非常重要的革命。容器的每一次发展，都意味着人类文明的进步。人类文明可以以容器为坐标……人类文明的每一次进步，都跟容器有关。”⁷⁸ 提盒是中国古代盛装转运食物的典型性容器，有底有盖有提梁，盒中套盒且开启方便，后来随着时代的发展，除了盛装转运食品外，还可以用来盛装文具、首饰、衣物等物品。古代提盒与社会各阶层的生活都有密切联系，用途非常广泛，多用各种木材、竹藤、漆器等轻质材料制作。

由于中国版图幅员辽阔，历史跨度悠久，在古代日常生活中提盒的概念比较宽泛，而且各地的语言习惯与方言发音均有不同，所以在历史文献里，提盒的种类名称记载并不一致，例如提匣、杠箱、抬盒、食格、游山器（具）、状元箱等都属于不同形式的提盒范畴。

中国早在秦汉时期就出现了提盒的雏形，那就是奩。奩是早期用来盛装食物的小型器物，这种器物结构紧凑，装置精巧，有的可以盛装多个器具于一盒，这种器具被认为是后世攒盒、提匣的前身。⁷⁹

宋代以前行人外出时饮食多用软质囊袋盛装，因宋代文风繁盛，文人士绅们热衷于雅集和出游，开始参与对囊袋的改良和升级，由此开始出现方便外出携带的提盒。宋代诗人文彦博在诗中写道：“上公遗我游嵩具，匱盥杯盂色色全。拂拭便须延逸逸，洁清那敢污腥膻。行齋每度云岩侧，器使当居蜡屐前。林叟谿翁皆窃玩，山厨因此识嘉籛。”⁸⁰其中的“游嵩具”就属于提盒的范畴，又称“游山器”，顾名思义就是为了郊游时携带食品和雅具的器物。中国台北故宫博物院收藏的宋代《春游晚归图》，绢本设色，长24.2厘米，宽25.3厘米。图中官员策马前行，侍从们或搬椅扛兀，或挑担牵马，表现了南宋文人士绅春游晚归的悠闲场景，其中左下角的一个侍从就挑着两层屉格的方形提盒。（见图1）北京故宫博物院收藏的五代时期周文矩绘制的《文苑图》，绢本设色，长58.5厘米，宽37.4厘米。图中是诗人王昌龄任江宁县丞（相当于南京市江宁县的县令）期间，在县衙旁的琉璃堂与友人相聚雅集的故事，表现了当时文人聚会时的生活场景，画卷左侧大石上放置一个提盒，这个时期的提盒已经成为人们外出游历时必备的器具。（见图2）宋代出现的可提可挑的硬质提盒，其优势比较软质囊袋非常明显，规整的造型，稳固的结构，合理的收纳空间都可以更好的保存内装物，囊袋向提盒的演变也能看出人们对于便携器具保护性和方便性等功能的重视和追求。

⁷⁸ 马未都. 马未都说收藏·陶瓷篇（上）. 北京：中华书局 2008年：P9

⁷⁹ 费丹琼 严香叶. 木质箱盒类家具简史. 史海文艺. 2013年第2期：P162

⁸⁰ （北宋）文彦博. 《某伏蒙昭文相公以某方忝灞洛之寄因有嵩少之行惠赐游山器一副轻质而制雅外华而中坚匪便於齋持实为林下之珍玩也輒成拙诗一章报谢》



图1 春游晚归图



图2 文苑图(局部)

明代中叶的文人士绅阶层流行在游赏过程中撰写游记，绘制图册，吟诵诗词，并以此来彰显自己的才情和高雅品味，其中提盒就作为文人进行风雅创作时的随身用具而得到了很大程度上的升级和转型，使之不仅是行旅野宴时的盛装器皿，更成为文人士绅们盛装文房用品的器具。例如明代《长物志》、《遵生八牋》和《游具雅编》等文人笔记中就详细的记载了文人出游时必备的器具，其中就包括提盒一项，雅称为“游山具”或“山游提盒”。（见图3）明代文人在提盒发展改良中不断的融入了自己的审美和品位，使之得到高雅化的升级改造，独特的生活美学影响着提盒的演变和发展，提盒已经开始超越它们产生之初时盛装物品的功能，转型成为更高层次的精神功能体现。在文人的带动下，提盒迎来了发展的高潮期，并且得到社会中下层民众的纷纷效仿以为时尚，最终渗透到社会各个阶层的生活之中，成为精美的储物用具和文人雅物。

清代之后室内陈设中出现专门供欣赏用的提盒工艺品，提盒的材料及工艺也根据个人的喜好而各具特色，提盒寄托雅致情怀的精神审美功能由此得到全面实现。原本是追求实用价值的提盒，通过一系列的工艺改造，具有了极强的艺术欣赏价值，蜕变成成为艺术品，体现了“赏用结合”的特点。例如中国台北故宫博物院收藏的玲珑象牙雕刻提食盒，高45.4厘米，长30.4厘米，宽21.6厘米。该提盒使用镂空技法精雕，纹饰精细繁复，整个提盒上雕有人物、鸟兽、庭园、景物和船舶，结合镶嵌工艺制作，上下共分为四层格层。盖钮、盒身、框架及提梁等部分染有红、蓝、黄、绿、紫、褐等色彩点缀。从材料和工艺上不难看出，该提盒设计制作之初就是工艺品，不具备实用功能。（见图4）小小的提盒经过明清两代的发展，在特定的文化语境下，被赋予了各种象征意义，最终成为身份地位的象征、古代文化的载体和传递情意的媒介。作为一种盛装物品的器皿，提盒是中国传统文化观念的外在显现，也反映出了当时的社会价值观、技术工艺特点、民族传统文化以及社会审美意识等因素，带有鲜明的时代特色和文化价值。

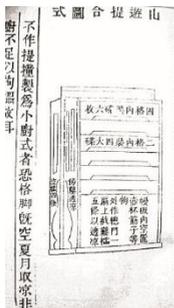


图3 《道生八箧》中山游提盒图式



图4 玲珑象牙雕刻提食盒

三、社会文化背景下提盒的发展契机

明清两代是中国的大一统时期，社会安定繁荣，农业、商业、手工业以及对外贸易上都得到了飞速的发展。随着资本主义萌芽的进一步形成，社会意识发生了改变，商人的地位得到显著的提升，甚至出现了官绅参与商业经营的现象，而商人为了提高社会地位也注重附庸风雅，出现了商人的文人化现象。对此现状文人士绅们产生了强烈的身份危机感，一方面撰文进行批判，一方面积极的创造新风格来重塑自身的身份标签，导致了文化风潮极为繁盛。同时，明清时期皇权高度集中，政治上强化了对文人言论的监管，于是大量文人的政治情感无处宣泄，只能转移到浪漫唯美的生活艺术和情调艺术等文化领域。随着经济、文化和政治上的推动，人们开始在审美和生活上追求享受，在很大程度上提升了有闲阶层的文化品位，浮华奢靡的物质消费观念发展成为了社会潮流。

明代张瀚的《松窗梦语》中写道：“人情以放荡为快，世风以侈靡相高”。

⁸¹明朝中叶的士绅阶层在饮食起居、服饰器具、书画珍玩、戏曲艺术等各方面都与明朝初期崇尚的简朴思想有很大的差别，但在当时的社会背景下这种奢靡行为被视为风尚，并且一直影响到清代晚期，形成了特有的明清两代的消费文化。明代散曲作家李日华外出安徽省访友期间，休宁县宪副金丽阳曾设宴款待，有记载：“出素饌凡百事，楚楚丰洁。订茶之物，具以果核雕镌八宝，甚有巧思。又以蕨粉点胭脂作榴子，与真无二”。⁸²这一记载就体现了当时文人士绅饮食风俗中奢而喜饰的风尚，与明代初期推崇的的筵不尚华大相径庭。

从明代社会讲究吃喝的风气来看，作为文人士绅，在饮食中更以精致细作为标榜，出现了许多美食家，他们不仅精于品尝和烹饪，也善于总结烹调的理论和技艺，更为重要的是，撰写饮食论著被视为文人的风雅，这种风气一直影

81 (明)张瀚. 松窗梦语 盛冬铃点校. 元明史料笔记丛刊. 北京: 中华书局. 1985年

82 (明)李日华. 礼白岳记一卷 篷枕夜话一卷 [M]四库存目丛书编纂委员会. 四库全书存目丛书·史部第一二: P385

响着清代的文人。例如明代张岱在《陶庵梦忆》卷四《方物》中就记载了自己喜爱的十余个地方的土特产，共计58种美食；再如明代医学家韩奕的《易牙遗意》共2卷12类，共收集当时江南地区150余种菜肴食品；更有甚者，明代宋诩编撰的《宋氏养生部》共6卷，记载了1010种食物及1340种烹饪方法。⁸³

在饮食奢靡之风不断蔓延的过程中，文人士绅们除了追求食物本身的色香味之外，还注重攀比食器的贵重高雅，追求美上加美的效果，这也是文人们为了表现不与世俗为伍的优越感，有意识的与普通民众相区别，借炫耀的手段显示高人一等的身份地位。其中提盒在文人宴饮、雅集或出游时，除了方便盛装携带文房物品或饮茶用具之外，还被品评把玩用来烘托妆点气氛，旨在借助对审美价值的追求来获得社会声誉，所以提盒在社会人际关系中扮演了重要的角色，清代美食家袁枚在《随园食单-器具须知》中就提到：“古语云：美食不如美器。斯语是也”。⁸⁴这种闲趣，正源自于他们（士人）有一种审美的胸襟和自觉的生命意识，所以常能在别人看似平淡无常的事情中见出不平常，而使日常生活变得富有生气。⁸⁵

明朝时期，提盒的使用在民间更是普遍，除了食物外，还能盛装各种物品，《新刻金瓶梅词话》第十四回中写道：“西门庆听言大喜，即令来旺儿、玳安儿、来兴、平安四个小厮，两架食盒，把三千两金银先抬来家。”⁸⁶清代李渔在《闲情偶寄-器玩部》中又说：“人无贵贱，家无贫富，饮食器皿皆所必需。”⁸⁷各阶层民众日常使用的普通食器就这样得到了改良升级和工艺发展的契机。

四、提盒的工艺造型分析

提盒为盛装运送物品而设计，所以设有方便提拎的横梁，故又称提梁盒。随着时代的不断发展，根据功能需求和使用场合不同，提盒有不同的尺寸规格、材料工艺、结构造型、美化装饰和开启方式，发展到明代初期时基本定型为长方形样式。提盒要用长方形框架做成底座，底座两侧设对称的立柱，每根立柱被两片站牙⁸⁸以直角方式相抵嵌入底座固定，（见图5）立柱顶端安设横梁，横梁多为一字式或罗锅枘式。（见图6）特别是横梁作为一个承重点，要求榫卯

⁸³ 邵万宽. 从明清食谱刊刻的流行看明清小说中的饮食描写——以《金瓶梅》、《红楼梦》中的菜品为例. 农业考古. 2014年4期: P270-271

⁸⁴ (清)袁枚. 漫话 随园食单. 北京. 中信出版社 2008年: P47

⁸⁵ 赵洪涛. 明末清初江南士人的日常饮食美学. 太原理工大学学报(社会科学版). 2015年第6期: P73

⁸⁶ (明)兰陵笑笑生. 新刻金瓶梅词话 东吴弄珠客及欣欣子序刊本, 台北故宫博物院藏本(平图 020272-020291) 1617年: 卷二 第十四回

⁸⁷ (清)李渔. 闲情偶寄. 上海. 上海古籍出版社. 2000年: P227

⁸⁸ 站牙, 明清家具部件名称。用来固定立柱的牙子, 北京匠师叫“站牙”。站牙两片为一组, 相对固定形似葫芦瓶, 又称葫芦瓶子。(百度百科)

结构的处理须能够最大限度承受食盒的重量... 整体性与坚固性要求每一部分的尺寸极为精密，榫卯结构处理非常精确，若一处不当，整个食盒则不能使用。⁸⁹底座上多由数个屉盘层叠组成，可分隔盛放不同的物品，根据内装物品的特点按大小可分为大型、中型和小型三类。

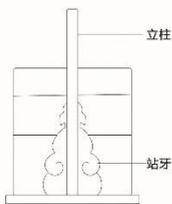


图5 立柱与站牙

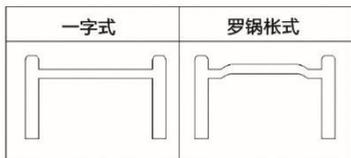


图6 提梁样式

1. 大型提盒又称杠箱或扛箱，体积较大，多用来盛装礼品衣物等大型物件，提梁中部设孔洞或另设金属环扣，需由两人使用木杠穿过孔洞或金属环扣抬抬搬运。例如北京故宫博物院收藏的吕文英和吕纪绘制的《竹园寿集图》，绢本设色，纵33.8厘米，横395.4厘米。图中描述了明代官员祝寿之风的实况，其中就有两个随从用木杠抬着一个杠箱运送寿礼的情景。（见图7）可以方便盛装运送各种物品，因考虑到运输过程中的颠簸和碰撞，普通民众家中使用的杠箱采用弹性优良的杂木涂漆或者竹藤编制而成，造型工艺简单且经济耐用。

杠箱四框、盒底、提梁等采用较厚的木板或竹篾，外箱四周采用薄木板或细小的竹藤编织而成，盒内使用大漆涂抹，子母口设计咬合紧密，不易滑动，保证盖子与四壁的贴合效果，使箱内具有良好的阻隔性，可以在物品保存和运输过程中起到防尘和防虫的功能。这样制作的杠箱体积相对较大且牢固，可多层摞叠，追求实用功能而装饰较少。



图7 明代《竹园寿集图》局部

2. 中型提盒又称食格，是用来盛装运送食物的可提可挑的盒子，外形规矩

⁸⁹ 韩焦. 从即墨地区食盒的使用看民间传统文化的流失. 文艺生活. 2013年9期: P157

平整，体积适中且结构稳定，盒身与盒盖可以提供足够的牢固性和承重力，受力均匀且具有一定的防震效果，多为酒肆饭店以及富贵人家使用。

中型提盒是外卖便当工具的早期雏形。古人早就发现了棉布包的隔热保温作用，食格中设置与其它食器例如碗、瓶、罐等相贴合的棉布包，可以有效的实现保温和防震功能，而且还能安设温盘。温盘是一种空腔的上薄下厚两层状的瓷盘，盘沿两侧设有小孔，由小孔向盘内空腔注入热水后，瓷盘便可起到保温作用。（见图8）棉布包、温盘和食格的组合可具有稳定的物理性能，能够保持食品长时间处于入盒时的温度和湿度。



图8 温盘样式

中型提盒突出了物品运输携带的方便性，首先提盒体积没有固定的标准，但都设有横梁，可满足提、挑、抬等搬运方式，方便盛装运送体积不同的物品。其次为实现方便盛装和拿取内装物品，中型提盒的开启方式非常多样，常见的有覆盖式：提盒分为上下两个部分，连接处设子母口咬合紧密，彼此可以完全分离；抽盖式：在提盒开启面的三个侧边处开插槽，需要开启或关闭时，将挡板从第四边沿插槽拔出或插入，还可在挡板处设置销子来进行锁定；抽屉式：在提盒内设置一个或多个抽屉，可将多种物品分类盛放在不同的抽屉中；同心轴式：提盒的多层屉盘和底座通过垂直贯穿中心的木棍进行连接，可方便开启全部或部分屉盘。

在明代中期奢靡的社会消费风气影响下，大户人家的中型提盒制作开始采用富有韧性的硬木榫卯而成，硬木不但纹理优美，而且承载能力强不易变形，还使用色泽沉稳的铜金属附件进行保护加固和装饰，并设置金属销子实现封闭锁扣。具体为盒盖两侧正中打眼，立柱与此眼对应部位也打眼，以铜条贯穿，铜条一端有孔，可以加锁固定。⁹⁰明代的高濂著有《雅尚斋遵生八笺》共十九卷，初次刊行于明万历十九年（公元1591年），在其中的“饮馔服食笺”中对中型提盒的形制也有详细的描述：“余所制也，高总一尺八寸，长一尺二寸，入深一尺，式如小厨，为外体也。下留空方四寸二分，以板闸住，作一小仓，内装酒杯六，酒壶一，著子六，劝杯二。上窄作六格，如方合（盒）底，每格高一寸九分，以四格每格装碟六枚，置果馐供酒觞，又二格，每格装四大碟，置鲑菜供馔筋（箸）。外总一门，装卸即可关锁，远宜提，甚轻便，足以供六宾之

⁹⁰ 王世襄 袁荃猷. 明代家具萃珍. 美国中华艺术基金会. 1997年: P148-150

需”。⁹¹

3. 小型提盒呈窄而长的长方形造型，用料工艺极为讲究，造型结构更为精巧，放置毛笔、印章、笔砚等文房物品，可放置于书案之上，属于文房雅玩。

（见图9）明代文学家屠隆编纂的《考盘余事》一书反映了明代士绅雅居生活的状态，提到文人们外出旅游时携带之物，其中就有提盒的记载，此时的提盒已经发展成为结构复杂，功能多样的盛装器具。



图9 小型提盒样式

明代文人为了凸显身份而参与了提盒的改良设计，极大的增加了提盒的文化内涵和审美价值，做工精巧的小型提盒更是走进文人生活，成为书斋伴读或外出游历的随身器物，因为是文人使用之物故被雅称为“状元箱”。文人对提盒并不满足于实用功能的追求，更多的是寄情于物，制作工艺不厌其精，造型法式不厌其巧，提盒从原本的盛装器皿，变成了可赏玩的文房雅具，除了存放文房笔墨用品之外，还用来存放小型玉器、鼻烟壶、茶具等贵重物品。小型提盒多选用紫檀、黄花梨或酸枝木等名贵硬木制作，采用加工更细密的榫卯构件，制作工艺更加精良，大多通体素工追求清秀俊朗的文人雅趣，风格简洁明快装饰适度。这类提盒在四角镶嵌铜装饰，既美观又增加了牢固度，在提梁两侧浅雕简单的纹饰，两侧站牙装饰对称云板，起固定作用的铜条有的也采用云头造型；另一些提盒不用铜饰件加固，而采用明、暗榫结合，主要依靠自身材质的美观性以及各部件的合理搭配体现美感。⁹²

清代之后，文人的小型提盒样式由明代的素雅精致发展为雕缛繁重，涉及的工艺门类越来越多，外部流行采用漆器彩绘、镶嵌、雕镂等繁琐的工艺手段来进行装饰，功用也越来越机巧而渐渐脱离了实用功能，成为了书房陈设的欣赏物品。虽然陈设型提盒上的横梁已经失去了它本来的提拎功能，但还是作为提盒的基本特征被保留了下来，可见提盒的形制样式深入人心。随着提盒蜕变成陈设欣赏的文玩清供，因过于注重装饰而走向过度奢靡，在一定程度上阻碍了提盒的进一步发展。

⁹¹（明）高濂. 遵生八笺. 景印文渊阁四库全书. 台北: 台湾商务印书馆, 1982年

⁹² 郑春兴. 中国古家具宝典. 呼和浩特. 内蒙古人民出版社. 2005年

五、提盒的象征文化意蕴

在符号学领域中，可供感知的物质如果可以代表其它的事物，那么这个物质就能够成为一种符号，除了它本身的物质构成外，可以指代它所能表达思想和意义。提盒作为日常生活中广为使用的器物，经历了漫长的岁月变迁和民风浸润，被赋予了丰富的文化意蕴，具有了特殊的指代功能，在不同的语境下显现出不同的象征意义。

中国是以儒家思想为主导的，尤其是在伦理纲常森严的古代等级社会中，礼节与等级象征则成为最大的文化内核，其中提盒作为一个承载象征意义的媒介将这种文化内核发挥的淋漓尽致，并进一步拓展延伸出足食孝义、社会地位、指令暗示等象征意义。例如通过提盒可以反映使用者的身份地位，提盒的大小、装饰的花纹样式、材料的使用级别都要符合使用者的社会地位不可僭越，否则就会被认为是违背社会等级制度而被指责甚至治罪，直接或间接的表达了一个阶级区别于另一个阶级的等级划分。

自周代以来“国之大事，在祀与戎。”⁹³中国早在周代就开始通过祭祀、宴饮、雅集等灌输礼乐制度，追求礼法完备。祭祀本身就以繁杂的程序来表达象征性的意义，祭祀仪式中食物献祭时使用的礼器“陶匏”就属于食器范畴。祭祀中使用的食器是向先辈们奉献饮食，是足食孝义的象征，是沟通生死的媒介，是中国“事死如事生，事亡如事存，孝之至也”⁹⁴传统观念的体现，寄托了生者对死者的怀念，也是使生者得到慰藉的手段。在历代遗存的墓葬壁画、国画作品、书籍插画中也可以看得出使用提盒者身份地位更为尊贵，捧奉或提持提盒者身份地位更低贱，使用提盒者在画面中的布局位置更为醒目，且刻画更为精美细致，身材也特意设计的更为高大，处处象征了对身份认同的强调。

除了身份认同之外，提盒还具有一项特殊的象征意义，重点体现着中国人委婉含蓄的个性特点，那就是上级或长辈赏赐给下级或后辈的提盒中如果盛满物品，则是恩泽宠爱的表示。赏赐的提盒中一般装的是饭食，但也可以盛装其它物件，例如金银细软或衣帽首饰等。相传清代慈禧太后时常赏赐亲信李莲英，所用的提盒体积较大，且上边图案与皇家使用的提盒一致，仅颜色不同而已，提盒中的物件价值不为人所知，但重在体现慈禧太后的恩泽深重，其意义远在赏赐的物件价值之上。再如清代订婚时，男方向女方送的定亲礼品必须由提盒盛装转运，提盒中除了果品点心之外，还有衣物与金银首饰等婚嫁物品，提盒的数量多少则可以代表聘礼的贵重程度以及婚礼的隆重程度，此种风俗在当今中国部分地区依然有所保留。

反之，同样是被赏赐赠送了食盒，开启后如果发现盒内无物则代表禄尽命绝，在隐晦的传达自我了断的命令，即“君叫臣死，不敢不死；父叫子亡，不敢不亡”⁹⁵传统理念的符号化象征。建安十七年冬（公元212年），曹操派随从

⁹³ 李梦生. 左传译注. 上海. 上海古籍出版社. 1998年:P577

⁹⁴ 王国轩 译注. 大学中庸. 北京. 中华书局. 2006年:P90

⁹⁵ (明)许仲琳. 封神演义. 北京. 学苑音像出版社. 2005年:P458-460

送饮食一盒给谋臣荀彧，提盒上有曹操的亲笔封记，但开盒后发现空无一物，荀彧领会了曹操的意思后遂服毒自尽，《魏氏春秋》对这件事有所记载：“太祖馈彧食，发之乃空器也，於是饮药而卒。”⁹⁶《后汉书 荀彧传》中也有记载：“至濡须，彧病留寿春，操馈之食，发视，乃空器也，于是饮药而卒。时年五十。帝哀惜之，祖日为之废宴乐。谥曰敬侯。”⁹⁷再如，清代同治皇帝的皇后阿鲁特氏为慈禧太后所恶，有记载同治皇帝患病期间，皇后阿鲁特氏在床前照顾，被慈禧痛斥：“妖婢，此时尔犹狐媚，必欲死尔夫耶？”⁹⁸同治皇帝驾崩后，阿鲁特氏的父亲为保全家族而特意为皇后奉上一个空提盒，暗示女儿自尽以遂太后之愿，阿鲁特氏获悉后于清光绪元年（公元1875年）绝食而亡，有记载中描述“其后之崩，盖绝食也。”⁹⁹空食盒的象征意义在《后汉书》、《魏氏春秋》、《清室外纪》、《德宗承统私纪》等多部史料中均有记载，由此我们可以看到提盒在社会中隐含的象征意义，通过提盒为媒介，所传达的信息已经被世人们所熟知和接受。

六、结论

随着时代发展和社会变迁，民国以后提盒文化开始走向没落，即使在部分地区喜宴上看到盛装婚嫁物品的提盒，也只是作为仪式化物品使用，在日常生活中已经淡出了大众视线，只能在博物馆或民俗展览中一览它的风采，对提盒进行再发现和再构建，有助于传统文化的延续和再生。一个文化现象的兴盛与衰亡都与社会环境、文化民俗、自然条件等因素有关，而这些文化的特征被总结归纳后进行艺术化的提取，形成再设计的元素与现代社会相融合，则能够形成生态化的民族风格，使当代设计注入文化精神，传承本土的传统文化内涵。

在漫长的历史发展中，无数的文人与工匠参与了对提盒的加工和改良，明清两代更是提盒发展的成熟期，留下了数不胜数的存世实物。提盒作为古代生活中处处可见的物品，承载了悠久的文明和灿烂的文化，具有非常重要的民俗研究价值。如今随着生活习惯的改变，传统的生活方式越来越向简化发展，富有民族特色的习俗更是消亡殆尽，生活中“用后即弃”的设计理念成为方便快捷的首要选择，但也带来生活精神品质下降、民族文化意识淡漠和生态污染等弊端。物质载体的消亡与文化传承的联系紧密相关，从“一物多用”的提盒中以小见大，分析总结先人的智慧，在更多角度检视自身的得失，可以为人们的生活提供美好的文化能量。

⁹⁶（东晋）孙盛。《魏氏春秋》

⁹⁷（南朝）范晔。《后汉书》

⁹⁸（清）张祖翼。《清代野史》

⁹⁹李宗侗。《李鸿藻先生年谱》，对于阿鲁特氏绝食而亡之事，《清代纪事年表》和《庸盒笔记》也持同一说法。《清室外纪》持吞鸦片而死的说法。《德宗承统私纪》持服毒药而死的说法。民间传说也有吞金而亡的说法。

参考文献

- [1] 杨竣淇. 中国古代饮食文化研究[M]. 艺术科技. 2016年4期: 1985年
- [2] 马未都. 箱匣雅趣[J]. 东方养生. 2007 (4)
- [3] 张明山. 中国古代饮食器具设计考略_10_13世纪-评述[J]. 设计与创意. 2016 (2)
- [4] 程辉. 成都食盒漆器的审美意蕴[J]. 工业设计研究 (第二辑). 2016 (4)
- [5] 田莉莉. 中国古代食盒发展及文化意蕴探微[J]. 北京民俗论丛: 2019 (00)
- [6] 安忠义. 敦煌文献中几种食器考辨[J]. 中国文物科学研究. 2016 (03)
- [7] 赵兰涛 刘乐君. 组合之美——论攒盘造型及其艺术特征的衍变[J]. 艺术. 生活. 2010(03)
- [8] 彭子微. 清代食盒艺术特征的文化解读[J]. 艺术品鉴. 2020 (27)
- [9] 乔宇. 中国不同历史时期的饮食器具设计研究. 北京理工大学 (博士论文). 2016
- [10] 行焱. 陕西关中民俗家具文化研究. 北京林业大学 (博士论文). 2012

新疆维吾尔族土陶艺术的流变与传承

Evolution and Inheritance of Uygur Earthenware Art in Xinjiang

孙聪

邢台学院

ABSTRACT

Largest in area in all the province-level administrative regions of China, the Xinjiang Uygur Autonomous Region is situated in the hinterland of Northwest China. Xinjiang, called Western Region in ancient times, has been an inalienable part of China since central government of the Western Han Dynasty founded the West Region Frontier Command here in B.C. 60. Xinjiang, a transportation hub of Oriental and Occidental exchange, has been integrating itself into Oriental and Occidental features to contribute to a brand-new cultural form and become an inseparable part of Chinese national culture. All aspects of the material life and spiritual life of the Uygur ethnic group infiltrated by its traditional culture, earthenware, among them, stands for a necessity in the life of the Uygur Ethnic Group in Xinjiang, characterized by long tradition of production and manufacturing technology, practicableness and beauty, as well as a strong ethnic and religious atmosphere. Backed up by the study on the origin, decorative modeling and inheritance form of Uygur earthenware, this thesis proposes a strategic plan reference to the future development form and direction of Uygur earthenware, and initially props up a theoretical foundation.

Key words: Xinjiang, Uygur Ethnic Group, Earthenware, Evolution, Inheritance

中文摘要

新疆位于中国的西北部，是中国面积最大的省级行政区，早在西汉时期就设立了西域都护府，从此新疆成为中国领土的一部分。新疆作为中西交流的交通枢纽，文化上结合了东西方特色，形成了一种新的文化形式，成为中华民族文化的重要组成部分，其传统文化渗透在维吾尔族的物质生活和精神生活等各个方面，其中土陶是新疆维吾尔族少数民族生活

中的必需品，在生产制造工艺上有着非常悠久的历史，既实用又美观且具有很强的民族宗教气息。本文通过对维吾尔族土陶的缘起、装饰造型以及传承形式的探索，对维吾尔族土陶未来的发展形式和方向提出了策略化方案并初步建立了理论基础。

关键词：新疆；维吾尔族；土陶；流变；传承

中华文明五千年源远流长，新疆文化是一颗耀眼璀璨的明珠，而土陶艺术是新疆人民生活历史的真实写照。¹⁰⁰2006年，新疆维吾尔族土陶被纳入第一批非物质文化遗产中，引起了广大学者的重视。至此，与之相关的文献资料和研究成果层出不穷。新疆非物质文化遗产有着千百年的历史，见证了新疆不同阶段的历史演进，已然成为了极具研究价值的活态化文明。随着时代的发展和进步，传统的维吾尔族土陶受到外部的冲击，限制了其发展。在信息化的今天，能够跟上时代步伐的发展和传承就显得尤为重要。

维吾尔族土陶作为新疆非物质文化遗产的代表，对其研究的成果有很多。刘洪在《西域情结——维吾尔族土陶艺术》（2008年）一文中对维吾尔族土陶进行了记叙性的介绍；袁志刚在《新疆维吾尔族民间土陶艺术及其保护》（2011年）一文中主要论述了维吾尔族土陶的现状以及未来保护于发展的思考；曹立中在《喀什维吾尔族土陶传承与保护探析》（2015）中主要对土陶的生存现状以及保护策略进行了论述；田军在《生产性方式保护下的传统手工艺——喀什地区维吾尔族传统土陶烧制技艺生产现状及思考》（2015年）一文中，对土陶作坊现状进行了田野调查，并对新疆土陶生产性方式现状进行思考；赵国洁在《新疆土陶分类与装饰方法分析》（2018年）论文中，详细的对土陶的造型形态以及装饰手法进行了介绍。先行研究中，大部分是以起源背景、发展脉络、装饰造型变化、传承与保护等单一角度对土陶艺术进行的基础性研究，仍需要进一步深入探究。此外，对于未来土陶的发展与传承的基础性研究资料相对不足，信息化背景下的新疆土陶发展形式与其它艺术的跨界交流也未涉及。

本文首先对先行研究的文献资料进行整理和分析，以此来了解目前新疆维吾尔族土陶的研究现状及研究深度。其次对新疆维吾尔族土陶的起源背景、发展过程以及土陶的装饰和造型形式进行梳理，深度挖掘其文化内涵和文化价值。第三，传统维吾尔族土陶的发展是在新时代的背景下进行的，除了保留传统的技法和装饰，还需要考虑土陶的数字化发展模式。最后通过对新疆维吾尔族土陶的深入分析，结合新技术、新媒介为新疆维吾尔族土陶未来发展及传承方式提出一些可行性策略化方案。

一、维吾尔族土陶起源背景

1. 宗教信仰的变迁

¹⁰⁰ 高伟松. 新疆土陶生产工艺与发展实地调查分析. 中国民族博览. 2019. 04: 3

宗教作为一种社会意识形态，在社会生产生活以及发展过程中起到了重要的影响。在维吾尔族的历史上，曾经信奉过多个宗教：如萨满教、摩尼教、景教、佛教以及伊斯兰教等。最初信仰是萨满教，这是一种原始宗教。其具有较为复杂的灵魂观念，认为世界万物是有灵性的，崇拜对象也较为广泛。例如自然、动物、神灵等都可能成为崇拜的对象。萨满教对维吾尔族的影响是根深蒂固的，特别是对政治和军事的影响较大。

摩尼教大约是在公元763年传入，后又成为维吾尔族的统治思想并深入到百姓生活的各个方面。除了政治上的影响外，对经济领域也产生了深远的影响。回鹘人接受了他们的商业思想，成了东西经济往来的重要控制者，并把对唐的贸易推到了登峰造极的地步。¹⁰¹元代时期，维吾尔族中出现了景教，因这一时期各宗教之间的相互影响和渗透，景教的教义在这一时期发生了很大的变化。伊斯兰教对维吾尔族的影响是最大的，15世纪以后新疆维吾尔族的宗教信、语言、风俗等方面都与现在的维吾尔族相似。维吾尔族的宗教变迁经历了漫长的历史过程，这个过程再次证明宗教和文化不是从一开始就有的，而是人类社会发展到一定阶段的产物。

2. 天然陶土的孕育圣地

新疆土陶的发展历史悠久，早在新石器时期就有了雏形，到了汉代开始生产彩色陶器，在中国的陶器史中具有独特的民族风格。从气候角度上看，新疆处于北温带，以温带大陆性气候为主。昼夜温差较大，冬冷夏热，降水稀少。从地形角度上看，新疆境内山脉较多，北接阿尔泰山脉，南临昆仑山脉，中有天山山脉穿过，地形结构以沙漠和盆地为主。

新疆的喀什地区是孕育陶土的最佳地理位置，喀什夹在天山山脉和昆仑山脉之间，大量的冰川水流入沙漠和盆地，在冲刷过程中形成了大面积的古河流冲积扇。随着时间的推移，这部分冲刷出的泥土慢慢沉积，形成了大量的陶土资源，为喀什土陶艺术的形成与发展提供了基本的物质条件。提到喀什土陶就不得不说高台民居，它是建在崖上的土楼，居住着世代维吾尔族制陶人。其建筑形式有一个特点，每当家族中产生新一代人时，便会在现有房屋的基础上再增加一层。经过几十代人的发展，形成了房屋相连气势恢宏的景象。

3. 土陶的缘起学说

新疆土陶是文化发展达到一定水平后的物质化产物，目前来看对于新疆土陶的缘起主要有两种说法：东传说、西传说。

东方传入的说法主要是根据考古发掘的结果来判断的，从新疆彩陶出土情况来看，主要分布在丝绸之路商道周围，且分布数量由西到东逐渐递增。新疆最早出土的彩陶约在新石器时代晚期，当时的新疆正处于从游牧过渡到农业、

¹⁰¹ 热孜婉. 论维吾尔族宗教信仰的历史变迁. 山东教育学院学报. 2004, 01: 77

半农半牧的经济状态中。¹⁰²新疆彩陶发现数量最多的天山东麓地区，制陶工艺、器形、花纹与甘青地区相互影响，时间上紧密衔接。国内多数学者认为新疆彩陶由甘青地区传入，逐步向西传播。¹⁰³

西方传入的推断主要从装饰纹样中得出的，新疆出土的彩陶纹样与中亚彩陶的纹样相近，纹饰母体都为几何形。例如新疆地区流行的棋盘格纹，在中亚地区的楚斯特文化、印度河流域南部阿姆里阶段、巴基斯坦梅尔伽赫时期等文化均有发现。由于目前发现的彩陶相对较少，且为地面采集，缺少地层关系，对于新疆彩陶的源头学术界尚未定论。

二、维吾尔族土陶的装饰造型

地处东西文化交流中心的新疆，其文化形式即开放又包容，在东西方文化交流的过程中汲取了双方的营养，形成了自己鲜明的地域艺术特色，通过对新疆土陶的研究就可以发现东西方文化中相互借鉴和创新的过程。

1. 土陶的制作

土陶的制作主要分为六个步骤，选泥-炼泥-造型-装饰-入窑-出窑。在选泥时，一般选取细腻、吸水性较强的粘土，筛除杂质后加水泡成泥浆，踩揉后阴晾一至两天。在炼泥阶段大都采用纯手工方式用木槌按照一定的顺序反复捶打挤压，为防止烧成后有气泡孔，所以要捶打到泥面发亮，泥内空气基本排出方可。土陶造型常见的方式有模制法、拉坯法、旋制法、粘接法四种，其中粘接法是一种辅助的造型形式，一般在贴花时用泥浆粘接。素胚成型后，需要再阴凉处晾干，然后即可上釉。制作装饰颜料先将细的石英砂研磨后与铅熔在一起，当铅彻底熔入石英中就成了铅釉料，最后再在陶坯上施釉即可。上釉后的胎胚完全晾干后，开始进行入窑烧制。入窑时各器物要按规律装入，相互之间要有间隔，装完后进行封顶烧制，温度控制在800℃左右，1至2天后开窑。最后出窑，在这个阶段需要注意轻拿轻放，按照从上到下的顺序依次取出。

2. 造型与色彩

维吾尔族土陶有着自己独特的造型特点，匠人们通过长期的摸索和实践，在实用性的基础上，对比例和尺度有着更精准的控制。赋予了新疆土陶更优美的外形，使之成为更有意味的造型形式。首先，维吾尔族土陶整体造型古朴敦厚，收敛合度。如常见的双耳陶罐（如图1）就像一个伸附长袍朴素的维族农夫，器型对称，上下宽度差和罐高成一定的比例关系，使使用着产生安定庄重

¹⁰² 李肖冰. 中国新疆古代陶器图案纹饰艺术[M]. 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 2000:71

¹⁰³ 唐好婧. 新疆土陶造型的源起与流变. 中国民族美术, 2019. 03:59

的感觉。其次，维吾尔族土陶另一个特点就是仿生。在新疆的土地上生产各种水果花卉，所以这些由大自然贡献出的自然产物，被有手艺与丰富想象力的工匠制成了精美的土陶造型。维吾尔族土陶仿生植物造型的有二十几种，涵盖了哈密瓜形、桃形、梨形等，其中葫芦造型的土陶最多。还有不得不提到的阿不都壶（如图2），这是维吾尔族土陶中最有特色的。造型上富于曲线变化，挺拔、高贵、典雅，纹饰上多为植物纹和几何纹，纹饰布局追求满密，华贵而炫目。维吾尔族土陶有着精密的结构，有些器物构思巧妙，不仅满足了实用需求还提升了审美情趣。

从色彩的角度看，伊斯兰教发源于中东，在伊斯兰教义里蓝色和白色象征着心灵的纯洁。因受伊斯兰文化的影响，维吾尔族土陶色彩多为白、蓝、绿、黄等，土陶一般分为单色陶和彩色陶。单色陶一般以绿色为主（如图3），其次为黄色、褐色陶。彩色陶（如图4）是运用两色以上的彩色釉装饰的土陶，较为常见的是绿色和黄色的搭配。



图1 双耳罐



图2 阿不都壶



图3 单色釉陶壶



图4 三彩釉陶盘

3. 装饰的艺术特色

纵观维吾尔族传统手工艺品，几何符号应用最为广泛，也是备受匠人们青睐的装饰符号，大多以组合方式存在于手工艺品中。其中，三角纹、网格纹、同心圆纹、花卉纹等纹饰最为常见。基本以镂空、戳印、彩绘的形式进行装饰。土陶的制作全部为手工制作，造型和外观上有浓厚的西域色彩。丝绸之路的形成使东西方的文化交流更加频繁，也给新疆文化注入了新的思想和新的文化。从装饰纹样上看，土陶表面有大量的植物图案，其中还有与佛教有关的莲花纹。从装饰技法上看，装饰纹样大部分以写实性为主，其图案立体感较强。

伊斯兰教在维吾尔族文化中占据重要地位，所以维吾尔族土陶的装饰纹样与其宗教文化密切相关。例如，几何纹样和植物纹样出现频率较高，而动物与人的纹样很少出现。这是因为伊斯兰教认为不应该对个人崇拜，所以信奉伊斯兰教的维吾尔族推崇对自然的崇拜。总而言之，新疆特殊的地理位置和人文风俗塑造了新疆维吾尔族特有的审美情趣和价值取向，而这也进一步影响到土陶文化，使其展示出造型百变多样、装饰精美繁密的特征。即便历经千年，新疆

土陶的功能性始终受精神信仰支配，蕴含着浓厚而独特的人文内涵。

三、维吾尔族土陶的保护与传承

1. 维吾尔族土陶生存现状

社会进步一方面丰富了人们的物质生活，提供了生活便利，但是另一方面冲击着传统文化，使得大量的传统手工艺消逝。随着工业生产和新材料的冲击，土陶的需求量开始慢慢减少，一些本以制陶为生的匠人开始改行，同时也导致新一代的年轻人不愿意去继承这门传统技艺。

目前维吾尔族土陶的现状有以下四点：首先，维吾尔族土陶实用功能淡化。土陶中粘土这种原材料限制了土陶的造型和装饰的精密程度，使产品看起来较为粗犷，同时土陶的质量偏重，实用起来不够便捷。另外土陶易碎，实用寿命较短。其次，维吾尔族民间土陶使用量减少。土陶曾是新疆维吾尔族地区传统的生活用品，维吾尔族也曾经是传统土陶使用的主要人群。虽然现在部分群体还在使用，但已经不再是生活使用中的必需品。特别是较为典型的阿不都壶，现在已经成为陈列品，购买对象主要是土陶爱好者和旅游者。再次，制陶人群转变。维吾尔族土陶是一种民间口述的传承方式来进行，一般以家庭为单位进行生产和销售，随着市场经济的冲击，大多数民间艺人都已转行。第四，申遗成功带来新机遇。随着政府对文化的重视，维吾尔族土陶的申遗成功也为土陶的发展带来机遇。目前土陶的发展呈现两种形式，一是以非遗传承人为主体的进行的文化产业发展，另一个是民间旅游产品的开发。

2. 维吾尔族土陶保护的意

新疆传统手工艺是新疆人民在长期生活实践中积淀的民间文化，工艺精湛独特，透露着极为深厚的文化底蕴。尤其最负盛名的新疆陶器，无论是制作工艺，还是多样的造型，都无不令人啧啧称奇，凝聚了维吾尔族匠人们的心血，淋漓尽致地展示了新疆独具特色的民族风情。与此同时，作为古代手工艺人们的智慧结晶，新疆陶器为中华文化一脉多枝的研究提供了有力的物质依据，具有重要的历史、文化和实用价值。我国新疆地区自古以来就是东西方文化交流、融汇之地。维吾尔族民间艺术是中华民族艺术的瑰宝之一，它是在新疆的自然环境和伊斯兰教影响下，经千余年逐渐演变形成了自己的民族特色和区域风格。

新疆自古以来就是丝绸之路的枢纽，多元文化和艺术形式凝聚在这里，形成独特的艺术风貌。维吾尔族土陶文化是中国非物质文化遗产多样性的基础，继承和保护维吾尔族土陶工艺对促进新疆文明大发展、提升文化自信有着重大而深远的意义。

3. 维吾尔族土陶的保护策略与传承形式

随着市场经济的推进以及社会文化的改变，土陶在大众生活中使用率越来越少，从而导致其瓶型、装饰类型都逐渐减少。有很大一部分土陶艺人的手工艺都闲置下来，年轻一代的青年对传承土陶手工艺也无心向学。另外大部分土陶手艺人因工作环境和形式的原因，大部分人都会有职业病，加之收入较少、新材料竞品的出现，最终导致出现停产转行的结局。面对这种形式，对于维吾尔族土陶的保护与传承可以从以下四个方面进行：

1) 立足当地，加大宣传力度

当今，对少数民族文化的宣传和保护，不仅是为和谐的民族关系奠定了基础，同时也能够带来一定的经济效益。通过宣传，可以让世界更多的了解中国的民族文化，增进中外文化交流。另外办一些土陶艺术的展览，向大众介绍维吾尔族土陶的艺术性，以及在中国文化中的重要性。通过报纸、刊物等纸媒，网络、电视、视频、音像、电子出版物等媒介，现场演示、观摩制作过程等多种方式，立体地、多维度地宣传维吾尔族土陶，让更多的人通过这些媒介了解土陶，了解维吾尔族文化，让丝绸之路上的古老工艺通过土陶折射出新的光彩，这也是对中华文化的发扬光大。¹⁰⁴

2) 紧跟潮流，重视创新发展

民族文化是在历史长河中吸取其它艺术形式不断演变而成的一个集合体，文化不是一成不变的，文化的发展和传承也是一个继续创造的过程，所以在土陶艺术发展传承过程中不要禁锢在传统中，通过带入新的思想、新的技术、新的艺术形式来提高其发展的生命力。

对于维吾尔族土陶的发展，除了将其作为日用器售卖以外，可以开发的领域较广。从工艺品角度来看，常规土陶尺寸相对较大，不易于游客携带，所以针对工艺品，可适当调整其尺度。另外还需要加强物流的整合，游客购买后可直接进行封装快递。从新疆旅游业角度看，可以充分发挥新疆旅游资源，打造土陶度假区，让人们现场体验制作土陶的过程，提高互动性。这不仅使游客体验了土陶艺术文化，也是维吾尔族土陶文化传播的一种方式。

3) 对维吾尔族土陶的传承进行政策性引导

中国把每年六月第二个星期六定为文化遗产日，目的是为了对非物质文化遗产的宣传以及提高人们的保护意识。2008年新疆维吾尔自治区就颁布了《新疆维吾尔自治区非物质文化遗产保护条例》，这表明新疆对非遗文化保护和传承也是非常重视，所以在地方上应当出台相应的政策来确保对维吾尔族土

¹⁰⁴ 曹立中. 喀什维吾尔族土陶传承与保护探析. 喀什师范学院学报. 2015. 07: 43

陶发展的保障，做到人人重保护、政策层层落实。在发展和保护土陶时，应把从事土陶行业的传承人、手艺人纳入政府保障政策，适度进行政府补贴。重视培养文化传承人，加大对相关人员的培训，让其了解土陶文化的重要性，产生发扬传统文化的使命感。随着新疆经济的不断发展，维吾尔族土陶文化将会重新走上丝绸之路，将土陶文化传递到世界各地，新疆的历史文化也会在交流中不断焕发异彩。

4) 维吾尔族土陶数字平台的搭建

通常情况下，非物质文化遗产的传承与保护主要依托文献记载，亦或是人们的口口相传。而随着科学技术的迅猛发展，非遗数字化保护应运而生。数字化技术不仅可以快速的储存、传递、展示非遗相关资料，还能够通过技术手段对损坏的器物进行复原和再现。它一方面为非物质文化遗产的世代传承和中国文化的弘扬提供了有效路径，另一方面也为相关人士提供了信息共享、文化交流的支撑平台。

维吾尔族土陶数字平台的搭建主要从文献资料的输入、资料的共享、数字展示的方式三个方面来进行。文献资料的输入包括对相应的历史文献资料、图片资料、影像资料进行存储，同时也包括运用三维扫描技术对土陶进行数字化模拟，将现实中土陶实物以数字化模型的方式储存在平台中。资料的共享主要为相关研究人员、土陶爱好者等人群提供更为全面的资料库，可以不限地域不限时间的提供所需要的土陶资料。数字展示主要包括网页端、手机APP端或土陶博物馆中以投影、虚拟现实等手法进行的多维度互动。非物质文化遗产不仅仅是古代人们智慧的结晶，更代表了某一历史时期的文化，是人们追本溯源，回溯历史的重要例证，也是社会永续传承、持久发展的历史根基。毋庸置疑，数字化技术在非物质文化遗产保护中的应用为新疆土陶文化的传承与发展提供了强有力的支持。

四、结论

新疆维吾尔族土陶器是新疆人们在社会生活实践中所形成的文化产物，它不仅是一种民间生活器物，同时也是新疆维吾尔族民族文化的物质载体。从新疆维吾尔族的土陶中可以看出，其民族习俗、宗教信仰以及审美情趣在一定程度上对土陶的造型和装饰形式产生了影响，在满足基本的使用功能外，赋予了土陶新的审美价值和多元文化内涵。新疆维吾尔族土陶艺术经历了千百年的发展，成为丝绸之路上一颗璀璨的明珠。在新时代的背景下，对于新疆维吾尔族土陶的发展和传承不能过于保守，在保留基本技法、装饰样式、造型的基础上，应有更多的创新，其未来的发展和传承需要全社会的支持和参与。

参考文献

- [1] 张文阁. 新疆土陶艺术 [M]. 乌鲁木齐: 新疆人民出版社. 2006
- [2] 羽田亨(日), 耿世民(译) [M]. 西域文化史. 新疆人民出版社. 1981
- [3] 马靓彤. 论新疆维吾尔族模制法土陶烧制艺术研究[D]. 西北民族大学. 2013
- [4] 帕哈尔丁·伊沙米丁. 维吾尔传统工艺文化研究[D]. 新疆大学. 2001
- [5] 王永亮. 新疆维吾尔族民间工艺传承现状的调查研究[J]. 现代装饰(理论). 2014
- [6] 高伟松, 霍成伟. 新疆土陶非遗传承研究[J]. 陶瓷研究. 2018
- [7] 唐好婧. 新疆土陶造型的源起与流变[J]. 中国民族美术. 2019
- [8] 田军. 生产性方式保护下的传统手工艺 ——喀什地区维吾尔族传统土陶烧制技艺生产现状及思考[J]. 设计艺术研究. 2015
- [9] 袁志刚. 新疆维吾尔族民间土陶艺术及其保护[J]. 民族艺术研究. 2011
- [10] 曹庆梅. 探析新疆民间土陶艺术的传承与发展[J]. 人文研究. 2018

电视剧《装台》地域人文分析

The Regional and Humanistic Analysis of TV Play "Zhuangtai"

陈默

西安翻译学院 文学院

ABSTRACT

In recent years, more and more film and television dramas have become a window of urban image and regional humanistic communication. It not only shows the representative regional cultural elements of the city, but also subtly promotes the spread of the city's regional culture and humanistic spirit. Through the analysis of the TV series "Zhuangtai", this article focuses on the characteristics of Shaanxi's regional culture, including the inheritance of Shaanxi dialect, the plight of local opera Qinqiang, the living conditions of people on the edge of villages in the city, and the personality and psychology of Shaanxi's life, coldness, stubbornness, and stubbornness. , And the interdependence between Shaanxi regional culture and Shaanxi film and television. "Installing the Stage" is a mirror of art. It takes the daily life of the grassroots workers as the object of expression. It is a biography of the ordinary workers who set up the stage for the opera performances, vividly showing the humanistic atmosphere in the fireworks of Shaanxi city.

Keywords: installation; Shaanxi culture; humanistic spirit; region; Shaanxi TV play

中文摘要

近年来,越来越多的影视剧成为城市形象和地域人文传播的窗口。既展现了城市代表性的地域文化要素,同时也潜移默化地推动了城市地域文化和人文精神的传播。本文通过分析电视剧《装台》,重点论述其陕西地域文化的特点,包括陕西方言的传承,地方戏曲秦腔的生存困境,城中村边缘人的生活状态,陕西人生、冷、蹭、倔的性格心理,以及陕西地域文化和陕派影视的相互依托关系。《装台》是一面艺术的镜子,以基层劳动者的日

常生活为表现对象，为给戏曲演出搭建舞台的普通底层劳动者立传，生动地展现出陕西省井烟火里的人文气息。

关键词：装台；陕西文化；人文精神；；地域；陕剧

“装台”，装备（搭建）舞台。一些演出表演，需要有人搭台子、做布景，装台干的工作就是给表演舞台搭台子。电视剧《装台》改编自茅盾文学奖获奖作家陈彦的同名小说，该剧自开播以来收视持续飙升，口碑热度不减。该剧2020年12月开播后，单集最高收视份额达到4.98%，豆瓣评分高达8.4分，呈现出现象级优质爆款作品的态势。

《装台》2020年12月开播，目前关于该剧的相关研究文章比较少。据知网统计一共有9篇。记者金涛首先在中国艺术报评论文《装台人，请给他们一个敬重的注目礼》，主要专访电视剧《装台》原著作者、茅盾文学奖得主陈彦。李树友《为普通劳动者立传》和仲呈祥《我们都是“装台人”》主要聚焦于底层装台人的生活和对他们的赞颂。蒋正治《〈装台〉中刁菊花形象研究》，主要讨论了西安城中村典型人物的性格及其心理特征。《文艺观澜》杂志专题研究：《〈装台〉：打开人性书写的新空间》，邀请了该剧的导演组讨论了原作和改编电视剧的异同。西安日报也发表了《〈装台〉和〈大秦赋〉成主流媒体热议焦点》评论文章，分析了两部描写陕西人文的热播电视剧对陕西发展的意义和影响。

关于《装台》电视剧的研究文章数量过少，更多的集中在文学主题、人物形象方面的研究。其次，相关研究主要集中在小说《装台》，而关于电视剧《装台》的研究不足。再次，以上文章虽然或多或少地涉及到陕西地域人文风貌的展现，但是目前还没有专门的研究论文从地域文化角度的去分析电视剧《装台》。

本文将电视剧《装台》为研究对象，从电视剧与陕西地域文化的关系角度出发，探讨陕西地域文化的特征和人文风貌。

首先，采用观看影片的方法，观看电视剧《装台》，了解陕派电视剧的艺术特色，重点分析电视剧对陕西地域人文风貌的展现。其次，阅读原著小说《装台》，重点研究原著和电视剧在人文精神方面表达一致的部分。

本论文的研究意义分为两点：第一，《装台》充分展现了陕西的地域乡土文化。剧中把陕西的秦腔、美食、方言、城乡风貌等全方位多维度地展现在观众眼前，给故事情节提供了典型的地理文化环境，造就了该剧独特的文化滋味，同时也为社交媒体创造了话题讨论，形成了电视剧情与现实生活的密切互动。第二，陕剧助推西安文化旅游发展。观众因为光看电视剧而产生对西安美食以及西安古城的向往，带动西安文旅产业链热潮，在影视与旅游的相互作用中，《装台》做出了积极示范。

《装台》用现实主义的创作手法，以西安城市为背景，聚焦于朴实厚道市民的生存空间体验，展现了陕西人的精神风貌。通过秦腔剧团装台工刁顺子和弟兄们平凡的装台生活，再现了当代西安底层人民的生活状况，带领观众思考秦地文化价值。

一、《装台》折射陕西文化特点

1. 西安城中村

城中村形成历史久远，它是农业文明发展的结果，它与农业生产和农村人的生活方式紧密相连，布局上呈现杂乱无章，道路、水电气等基础设施落后或不全，卫生条件差，做饭取暖使用木柴或煤块，污染严重，内部空间落后简陋，生活设施用具简单。城中村居民主要有三点特征：人员成分复杂，文化素质较低，对城中村情感根深蒂固。

《装台》呈现了城中村这一特殊的生存空间。该剧注重刻画当代西安“城中村”（刁家村）的文化特点和他们的心理现实状况。作为城乡结合部的特殊地带，刁家村依靠城市发展而迅速繁华，同时也容纳了各种人员在这里生活。因此，剧中八叔、黑总、八婶靠出租房屋、开麻将馆当房东做生意；靠着煤老板父亲的二代则一心只想当秦腔团主角……这里既有城市发展的生机生机，也有城乡价值观的冲突，形成了丰富复杂的社会空间。

1) 多元文化的碰撞

西安城中村形成历史久远，基础设施较差，人口类型混杂且社会管理薄弱，是一个矛盾集中的地域空间。城中村多元文化的碰撞主要体现为人口的来源的多样性和他们之间的矛盾融合关系。具体人员类型有：城中村的村民、城中村的城市居民、和外来打工人员。他们不同籍贯、不同语言、不同社会地位、不同心理价值观念、不同生活方式的利益矛盾群体都在此居住，产生了文化的冲突和融合¹⁰⁵。

《装台》中的刁大顺是城中村的村民，他的媳妇蔡素芬是来西安打工的外地人，而秦腔团的团长、导演等都是真正的城里人，他们不同的价值观念构成了本戏的冲突。刁大顺是秦腔团的临时工，却承受了剧团里的人的种种言语凌辱和瞧不起。蔡素芬极力忍耐刁大顺刁蛮任性的女儿菊花。但是蔡素芬是大顺的媳妇，是菊花的后妈，而大顺的工作就是为秦腔团的表演装台，和秦腔团的团长、导演是合作服务关系，所以他们虽然价值观念不同，但又不得不尽力融合在一起。

2) 村民成为“边缘人”

村民主要靠出租房屋获得收入，经济收入和文化素质普遍不高。所以城中村部分村民的典型心态就是担心城市人不认同他们，想快速融入城市变成“城里人”，心态上呈现出自卑、怕人看不起、自大的一面。相对于农村而言，他们从事非农生产活动，是城里人；对于城市而言，他们从事低层次、非正式的

¹⁰⁵ 周锐波，阎小培. 城中村文化透视. 规划师, 2004(5): P23.

体力劳动，或是无业者，是乡下人，对许多村民由于文化水平与技能水平较低则只能从事修理、搬运等服务或体力工作。他们住在农村与城市的交错地带，既不是城里人也不是农村人，是典型的“边缘群体”。他们的生活习惯中处处留有乡村文化的烙印，一方面他们渴望享受城市文明，另一方面他们又对城市问题敬而远之，这种尴尬而困惑的境地使得他们成为亦乡亦城的“边缘人”。

刁菊花出身低微，相貌丑陋，父亲从事蹬三轮车收旧家具工作，出身不好，是城中村边缘人的典型。1，好吃懒做，菊花已经三十多岁了，也不找工作，父亲每个月给她1500块钱，但是她买高化妆品、喝洋酒，在家和后妈矛盾后离家出走，欠债住上了豪华酒店，没有钱了就问父亲继续要。2，嫉妒心强，见到妹妹韩梅上了大学，文化水平比她高，有出息，相貌又比她美丽，而且将高大帅气的男友带回家，她居然怒气冲天的想把妹妹的脸打烂。3，脾气古怪，继母蔡素芬好心做了一碗鸡蛋汤面端到她面前，她不但不领情，还把面条泼到了继母身上，烫的蔡素芬大叫起来。用水果刀虐杀了自己多年养的残疾狗，对于这样的残忍行为，她还感觉和过瘾、很兴奋。菊花本质不是一个坏人，但是强烈的自卑引发了心理扭曲，有很强的现实意义。

3) 外来人成为“陌生人”

“城中村”，这里交通便捷，利于居住和谋生之间的联系和转换，吸引了大量外来流动人口在此聚居。外来打工人员对城中村并没有什么感情，城中村居民也只是把他们当房客，外来打工人员和城中村人相比，生活习惯、价值观念，甚至阶级属性都不同，对他们来说城中村是典型的陌生环境，城中村村民也是陌生人。相反，城中村村民只是把这些外来人当房客，当挣钱的工具，并不会帮助他们真正的融入城中村，所以外来人员也只能成为陌生人的典型。

《装台》中居住在“城中村”的“三皮”、“大雀”、“敦敦”都是外来流动人口，从事为秦腔团演出装台的繁重的体力工作，为了生计他们每天早出晚归地工作，“城中村”对他们来说只是夜间居住休息的地方，并不是自己真正的家，虽然天天居住，但是城中村对他们来说确实是陌生的，因为外来人在这里无法找到情感的寄托，没有人把他们当真正的朋友，他们始终无法融入到这里。这也使得外来流动人口虽然住在“城中村”但又十分希望能搬出“城中村”。所以城中村外来人员呈现的心理特征是孤单和渴望被接纳。大顺的妻子蔡素芬作为外乡人，在西安打工，和大顺认识后不久便领取了结婚证，素芬作为外地人，在遇到顺子后，心理也有了依靠，顺子和城中村的家就是蔡素芬内心的最大慰藉。在蔡素芬和菊花闹矛盾，开了顺子和城中村后，蔡素芬迅速陷入了生活的绝望。

4) 城市居民成为“上等人”

城市居民生活条件优越，服务设施齐全、小区环境怡人，他们是这个城市真正的主人。《装台》中秦腔团的导演、团长、铁主任都是真正的城里人，因为戏曲装台工作的需要，他们不得不雇佣城中村的顺子和一些外来人员为他们服务。他们对“城中村”本身并没有太多的认同感或归属感。这些人的社会经

济地位、文化修养层次一般较高，在住房、劳保、医疗等各个方面比“城中村”村民优越，享受现代化的城市设施和文明，是真正的“城里人”。他们排斥“城中村”脏乱差的局面，保持“城里人”的生活方式和习惯，极少参与、关心这些人外来人和城中村人的生活状态。《装台》中“大雀”是外来务工人员，因为劳累过度，直接猝死在了演出场，秦腔团的领导们因为“大雀”是外来人员，所以不能把他的死定成工伤，只是大家募捐了捌万元给大雀媳妇作为赔偿了事儿。

2. 特色方言

方言在影视剧的应用，既能对地方文化起到推广作用，也能营造剧情的喜剧效果。陕西方言的语言特点，背后折射出的是西北人待人接物、为人处世的性格和精神。在剧中，刁顺子和他的兄弟们一口敦厚幽默的“陕西方言”，对于陕西观众来说听起来熟悉而亲切，对于全国其它地区的观众来说，更多的是对陕西文化的展示。

1) 塑造地域性

在有些场景中，能够很好地把握普通话与方言的分寸，既让人们听得懂台词，也可以用西安人的方式，带着西安人的调调说着陕西方言，让这部剧格外不同，也让西安人的生活展现的淋漓尽致。整体来说，地域性越强的艺术作品，会更吸引观众的注意；有鲜明民族特色和地域特色的作品就是世界的优秀作品。因此，方言是一种地域文化存在的明显标志。同时陕西方言经是北方方言，发音和普通话差别不大，更容易让来到西安的外地人们从语言上融入到这座城市。

在陕派电视剧中，剧中人物大都说的是陕西关中味儿的普通话，显示出了一种强烈的陕西关中地域风情。陕西广阔的自然地理环境和铿锵有力、掷地有声的陕西方言相得益彰。《装台》大顺更是陕西方言集大成者，人物对话时不时蹦出方言，或夹带一些方言词汇。比如“哈人”（坏人），“人碎嘛还想啣大馍呢”（人小还想吃大馍），“搅骚”（搅和），“歪”（聪明），“害货”（祸害）等等随手拈来，既鲜活生动，又体现出一种强烈的地域色彩与黄土地气息。

2) 营造真实性

维特根斯坦曾说：“想象一种语言就是在想象一种生活方式”¹⁰⁶。朴素而真实的方言代表了民间最纯正鲜活的生活形态，它不会夸张变形，更不容易遗漏本真的生活信息，反而由于语言的质朴和纯真让影视作品所展现出的生活气息充满可信度。所以，很多影视作品运用方言来展现当地最淳朴、真实、自然的

¹⁰⁶ 转引自邵滢：《声音的意义：从方言电影说起》，《当代文坛》，2005（6）。

生活气息，以达到一种写实化的效果。

刁大顺喜欢蔡玉芬，两人结婚时都已经四十多岁了，也都各自经历了两段失败的婚姻。如果大顺对素芬说“我爱你”用一口标准的普通话表达出来，显得有些格格不入。且两人认识不久就迅速结婚，用“我爱你”这样的程度也显得不合适，根本展现不了艺术的真实与生活的真实；但是用方言“素芬你长得真让人心疼”恰到好处的表达了大顺此时的情感状态。因此陕西方言的运用，是强化影片艺术真实的关键。

3) 创造喜剧性

语言是表现幽默的主要方式，影视作品中的方言运用，带来了普通话所不能企及的喜剧效果。同时，“方言本身所具有的草根气息使方言具有普通话难以比拟的亲力和凝聚力，它在折射当地独特的地域文化之际，也营造出了作品的喜剧魅力¹⁰⁷”。

陕西方言在作品中显示出了极强的喜剧效果与审美功用。剧中疤叔滑稽、幽默，没什么本事，还爱冒充文化人，经常说，“pia气”（丢人），“啥货嘛”（什么人），懂个啥（明白吗）等等这些方言，爱说一些贬低别人的话，显得自己的地位层次很高，疤叔无业游民的身份和假装高层次文化人的语气形成了鲜明的喜剧特色。

二、《装台》反映陕西人性格心理

陕西地处亚商品经济文化向畜牧文化过渡的交叉地带，自宋以后形成了小农经济与封建文化统治的封闭王国¹⁰⁸。在风土醇厚、民风显著的陕西土地上造就的陕西人生、冷、硬、倔的性格，既不像蒙古地区畜牧民族那样豁达、直爽；也不像与亚商品经济文化密切联系的东南沿海居民那样敏锐、精明，而是让陕西人呈现出质朴稳重的文化心理结构。

1. 憨厚乐观而不失精明

憨厚乐观，是指为人善良忠诚，乐观向上面对困境却永不言弃。主人公顺子命运多舛，女儿给他找麻烦，他四次离婚，哥哥病逝。面对无数的生活窘境，顺子从没说过放弃，而是以自己的方式努力寻求摆脱困境的办法。无论生活虐他千遍万变，刁大顺都对生活如同初恋，他大睡一觉就能挺过去，有时卑微无措，却依然坚韧而善良地生活着。

不失精明，指聪敏机智，不怕吃亏。顺子在秦腔团装台，老实隐忍。秦腔

¹⁰⁷ 吉平，刘宗元. 论陕西方言在陕派电视剧中的审美功用. 新闻知识, 2010(7): P96.

¹⁰⁸ 吴瀚飞. 浅议陕西人的文化心理结构. 宝鸡师院学报, 1988(1): P86.

团负责人铁主任欠了大顺和兄弟们的工钱，大顺因为以后还要和铁主任共事，不想把关系搞僵，他拿了被单就睡在铁主任家的沙发上，铁主任口气很硬地说自个没钱，这会儿自己“肚子还饿着呢”。刁大顺的回应“你就没吃饭，我请你吃个饭又咋了嘛……说嘛，想吃啥嘛。”铁主任夫妻无奈地跟刁大顺去吃饭，内心过意不去，很快就把手钱给了顺子。

他们不屈服妥协、向阳而生的生活态度，照亮了平凡人的生活。秦人秦魂，执着坚韧，令人回味悠长，震撼而感动。

2. 直楞但不服输

直楞，是指性格倔强直率，不会拐弯。刁顺子在剧中用他特有的直楞性格去化解矛盾，捋顺关系，使心境变得顺畅。他的身上有着不服输的阿 Q 式的韧劲。或许人们提到阿 Q 总带着贬义，但是“精神胜利法”有时也可以成为支撑人活下去，鼓舞人不放弃的决心。刁顺子在冬天的夜晚看菜地感到寒冷时说道：“人呐，只要心里不觉得冷，身子也就不咋冷了。”

《汉书·地理志》里记载，关中地区“其民有先王遗风，好稼穡，务本业”¹⁰⁹。厚重的历史人文底蕴与传统的伦理道德观念附着在陕西人的身上，直到现在，陕西人还保留着古朴稚拙的特点。顺子身上的乐观态度，憨厚与善良、直楞但不服输的性格正是陕西人“生、冷、硬、倔”特定地域性格的生动展现与发展。

三、《装台》凸显市井烟火里的人文精神

人文精神从总体上来说，即“关怀人的精神，其核心应该是人，它是对人的关切，有对普通人、平民、小人物的命运和心灵的关切，也有对人的发展和完善、人性的优美和丰富、人的意义和价值的关切”¹¹⁰。

1. 拼搏奋斗的“装台”精神

第一，装台的本义，首先是为秦腔演出搭建舞台，包含灯光、布景等，显示出刁大顺为首的底层打工人的形象。第二层含义为装台工的奉献精神，装台工牺牲自己而为剧团表演装扮台面，为艺术演出服务和献身。第三，共生关系，装台工与剧团之间构成相互依存的共生关系：装台工为剧团装台，而剧团也为他们提供了工作机会和登台机会。刁大顺不光为演出装台，还在演出中出演过

¹⁰⁹ 班固. 汉书·地理志. 中华书局出版社, P189.

¹¹⁰ 杨立元, 董朝刚. 新现实主义小说人文精神的审美向度. 河北师范大学学报(哲学社会科学版). 2005(6): P103.

角色。最后，装台工是典型人物，身处社会生活中的每个人其实都是装台工，都是在为社会和他人服务。

2. 关注底层人的仁爱精神

关注底层人是一种平民意识，也是一种人文关怀。首先，电视剧将镜头对准典型的底层空间：戏曲舞台背后和城中村。其次，剧情形象塑造了以刁顺子为代表的底层小人物的心理性格和生命状态。

剧中人物工作和活动空间主要集中在舞台背后和城中村，电视剧形象生动地展现了底层装台人辛酸的生活状态，并成为引发观众情感共鸣的所在。在原著小说包括这部电视剧播出之前，大众并不了解装台这一工作，观众更无法体察舞台背后装台人员的汗水与艰辛。电视剧对这两个典型空间的呈现，让观众真切感知到了装台人艰辛的生命历程。

《装台》主要讲述了秦腔团演出的故事，在这部戏中，秦腔团的主角不是台上的表演者，也不是为秦腔团前途命运担忧的管理层，而是被我们忽略的为秦腔团演出搭建舞台的工人，这些工人才是真正的英雄，真正的幕后艺术家。

四、影视作品和地域文化的相互作用

艺术作品需要文化。有命的艺术作品都离不开文化之根，因为有命的艺术作品都是从文化的土壤中“生长”出来，在创作背景、题材选取、内容情节等方面地域文化能够为作品创作提供内容。同样的地域文化也离不开艺术作品，艺术作品是文化表达的有效载体，在地域文化的影响下，影视创作已经形成了自己独特的艺术风格。

1. 地域文化滋养影视作品创作

艺术作品展现地域文化和人文特征，反过来，地域文化也成为艺术创作的有机营养。只有真正从当地生活中提炼出来的艺术作品才具有永恒的魅力。

《装台》把秦腔剧团一帮装台民工放在关陕西化环境中，展现了当地的生活场景、民俗文化。无论是秦腔、碗碗腔、眉户剧等秦地剧种，还是带有关中口音的普通话；无论是羊肉泡馍、辣子蒜羊血等饮食风俗，还是刁家村、张家堡、城墙、钟楼的城乡民俗，都与剧情发展完美地融合，使该剧打上鲜明的陕西地方文化烙印。

影视剧的创作要注重对地方文化营养的吸收，将艺术之根深扎到文化的土壤之中。但不能为了显示作品的地方特色，而把地方文化当作标签符号强行添加上去，这样不仅极不自然，甚至成了破坏作品艺术性的毒瘤。真正能展现地方文化的作品，一定是作品体现出来的地方文化的风韵、神采、力量，而不是简单的文化符号的添加。

2. 影视剧助推文化旅游发展

《装台》可以说是西安这座城市乃至陕西的“宣传片”，充满了平民意识和市井烟火气息，主题曲“生活虐我千百遍”，“我待生活如初恋”表达了陕西人善良、乐观的生活态度。西安古城墙是中国现存最长的古城墙遗址。《装台》很多集都会出现古城墙，这些取景是在西安古城墙拍摄的。众多网络社交平台上的观众看了汉唐韵味的古城墙后都纷纷留言表示想到西安来旅游，以及最有名的华清池和世界第八奇迹兵马俑。

剧中多次镜头聚焦陕西的各种美食，俨然是“舌尖上的陕西”，剧中人物直接上演陕西美食“吃播”，这无疑是最接地气最具特色的城市符号。浓郁的地域风情在这一吃一喝间引发网友自豪而向往的情感共鸣。尤其是该剧播出后，辣子涮羊血这道菜成为了每个西安餐馆的必备菜，也成了各地游客的必点菜。

小结：以刁顺子为代表的装台人也担任着为当代秦地召唤其悠久文化之魂的使命。透过刁顺子质朴不屈的性格特征和乐观向上的精神风貌，像刁大顺这样的底层西安人典型形象正代表着新秦地文化和发展。《装台》完全可以在中国电视剧艺术史上成为表达陕西地域文化的优秀艺术作品。

参考文献

- [1] 陈彦. 装台[M]. 北京: 作家出版社, 2020.
- [2] 班固. 汉书·地理志[M]. 北京: 中华书局出版社, 2003.
- [3] 储兆文. 城市空间的文化记忆与生存体验[D]. 西安建筑科技大学, 2013.
- [4] 王利器疏证, 王贞珉整理, 邱庞国译. 吕氏春秋·本味[M]. 北京: 中国商业出版社, 1983.
- [5] 吴瀚飞. 浅议陕西人的文化心理结构[J]. 宝鸡师院学报, 1988(1): 86—87.

潮汕文化视域下的城市品牌 视觉图形符号研究

A Study on the Visual Symbols of Urban Brand under Chaoshan Culture Visualization

谭晶

韩山师范学院美术与设计学院副教授

ABSTRACT

Graph records the perception and association of objective objects and culture. It contains the reflection of religious belief and traditional aesthetic concept of people in Chaoshan area and forms the unique cultural foundation of Chaoshan. The graphics express deep emotions and meanings with special attributes that are rational, restrained or unrestrained. Under the combination of modern aesthetics and ideas, analyzes and combs out the Chaoshan culture, this paper establishes a relatively stable cultural identity, and can create a distinct city image in the popularization of city brand. How to convey information has definite regional orientation and through discussion of expression form and way of thinking, to make it feel the attraction of Chaoshan area culture in later design, and also to point out the direction of design for future regional design.

Key words: Chaoshan culture; Graphic design; Folkways; Emotional; lenovo

中文摘要

图形记录着对于客观物象以及文化的感悟与联想，它包含了潮汕区域的人们对于宗教信仰与传统美学观念的体现，构成了潮汕地区特有的文化根基。他以理性的、内敛或奔放的特殊属性表达着深层的情感与寓意。在现代审美与观念的融合下对潮汕文化分析与梳理，确立一种较稳定的文化认同感，赋予潮汕文化内涵的图形在城市品牌推广中可以塑造鲜明的城市形象。如何在信息的传递中有明确的区域指向性以及通过对表现形式与思考方式的探讨，使之在以后的设计中感受到潮汕地域文化魅力的同时也为未来的地域性设计指出了设计的方向。

关键词：潮汕文化；图形设计；民俗性；情感性；联想

一、导论

1. 研究背景及目的

地域特色是当地物质资源、文化资源和工艺技术紧密结合的产物^[11]，具有精神和物质的双重属性。粤东是广东省的东部的简称，主要包括潮州、汕头、汕尾、揭阳等四个地级市，是潮汕文化的聚集地，具有深厚的文化积淀，内涵丰富，与“客家文化”、“广府文化”共同组成广东岭南的三大地域文化。潮汕传统文化题材元素有着强烈的民众性，它包含了潮汕地域民众的信仰、宗教、民俗和他们的人生观、价值观等。在图形设计中使用的各种形象是包含一定文化寓意的，具有广泛的认同性和深厚文化基础的造型元素。在时代审美不断变化的前提下，对潮汕传统文化现象所进行的图形设计表现是在长期不断观察与改变的过程中发生的独特分析与创造，赋予地域文化内涵的图形在城市形象推广中可以塑造鲜明的城市品牌形象。

如何对潮汕传统文化的图形化表现进行梳理与再研究，在信息的传递中有明确的区域指向性，通过对表现形式与思考方式的探讨，使之在以后的设计中感受到潮汕文化魅力的同时也为未来的地域性设计表现指出了设计的方向。

2. 研究方法

本研究以潮汕地区实验性创作的文化海报设计与相关旅游产品设计为基础进行研究。进行图形设计分析后，根据背后的创作理念与潮汕传统文化围绕主题进行相关研究。通过现有文献与实际情况的调查资料，对图形设计的构思和情感表现以及市场现状与需求进行了预计性的设计分析。

二、关于潮汕文化的理论考察

1. 潮汕文化

潮汕文化既传承和弘扬了中原文化的优良传统，又吸取了古代南粤土著文化，同时吸收了海外文化，形成了独特的本土性和兼容性。黄挺在《潮汕文化源流》界定“潮汕文化”：潮汕文化是属于汉文化的一个地域性亚文化，是中华民族文化一个独特的支系。潮汕文化丰富多彩，是由潮汕本地文化和外来移民

¹¹¹ 林万蔚. 基于潮汕地域特色的玩具设计研究. 读与写杂志, 2013, 10 (12): 32-34.

文化经过多次碰撞而融合形成的。〔112〕

2. 潮汕文化资源分类

粤东地区潮汕文化资源丰富，郑维铭教授将之归纳为两个层面：一是以文书典籍为载体的方志、著述、作品所承载的潮汕文化；二是非语言文字载体所承载的民俗文化，如口语、服饰、建筑、饮食、戏剧、音乐、工艺、美术、节庆礼俗等等。〔113〕按照非物质文化遗产分类，则分为民间文学、传统音乐、传统舞蹈、传统戏剧、传统美术、民俗、曲艺、传统记忆、传统医药等九大类别。其中，世界记忆遗产1项，国家级非物质文化遗产项目21项，省级105项。

表1 地域文化资源分类

分类	名称	内容
载体	文书典籍	方志、著述、作品
	非语言文字	口语、服饰、建筑、饮食、戏剧、音乐、工艺、美术、节庆礼俗
文化遗产	有形文化资源	特色民居建筑、特色服饰、民间工艺品
	无形文化资源	语言文字，文学艺术，图画美术，音乐舞蹈，神话传说，风俗习惯，节庆

在潮汕人民的日常生活中，逢年过节而举行的盛大、隆重的各类祭祀活动与仪式是人们对神灵虔诚的祈祷和祭拜。例如“拜老爷”、“游神”、“出花园”等，神明的仁慈、善良与独特的能力以它特别的存在和具有文化意蕴的形象给民众精神的鼓舞和力量，反映出民众的追求与期望。独特而富有魅力的节庆文化使人们对潮汕地区更加向往，期待能够感受到独特的风俗习惯带来的区别与其他城市的感官体验。建筑、语言等具有特色的有形与无形文化使具有潮汕地域文化的图形表现素材选择范围更加宽泛，通过各个方面的独特视觉图形展现，能够使更多的民众了解在这一块神奇的土地上潮汕人民对真善美的追求与纯真的情感牵盼。对于通过潮汕文化展现出的各种艺术形象则是由不同的元素符号组成的，这些符号具有大众性，通过在长时间的社会交往中形成的约定俗成的意象联想，将审美与特殊的文化意蕴传递给大众，从而达到推广城市品牌形象的目的。

3. 先行研究分析

杜营在《潮汕髹印之纹样艺术探究》中提到在潮汕民间的年节文化和宗教

112 黄挺. 潮汕文化源流. 广州: 广东高等教育出版社, 2002. 41-65.

113 郑维铭. 社会发展与潮汕文化面临的挑战和发展展望. 华南师范大学学报(社会科学版), 2008(3): 73-75.

信仰上，粿是必须存在的祭祀物品。潮汕地区桃粿印的装饰纹样主要有寿字纹，回纹，植物纹，几何纹等纹样。姚婷在《潮汕桃粿印的文化渊源和抽象形式》中提出潮汕地区桃粿印与其他地区的粿印相比纹样更符号化、抽象化。使用的几何纹样和抽象形式是潮汕本土民族越族固有的先秦文化的具体体现。几何形态的潮汕桃印反映了人们最初的情感冲动，一种对生存空间的极大的心理恐惧，这种本源性的艺术魅力得益于潮汕地区的生态环境，它是中原文化与潮汕本土文化交流融合的产物。

姜省在《潮汕传统建筑装饰题材的深层语义》中分析了潮汕地区传统建筑装饰题材以表达美满富足的世俗生活为核心，趋吉避凶的审美偏好。题材选择趋向人物、水族风物等，除了传统吉祥题材如花卉、宗教法器、吉祥文字等，还有潮汕地方特色的民间八宝（珠、线、锭、磐、书、画、犀角、鼎），戏曲故事，生活生产和风物类（常以虾、蟹、鱼类等水族为主要表现对象），以及西洋风格的装饰题材。通过变形寓意、谐音寓意、引申寓意等方式进行纹样表现，这是宗法礼制、传统民俗、海洋文化和西洋文化共同作用的结果。

杜延在《潮州木雕题材元素符号的文化诠释》中从民俗文化入手，对潮州木雕的祥瑞神兽、江海水族、神话、戏剧等题材的元素符号进行了文化与美学的文化诠释。从信仰、宗教、人生观、价值观等方面分析了具有浓郁地方色彩的潮州木雕的纹样题材选择。

刘忠在《潮州陶瓷：文化传承与工匠精神》中提出潮州陶瓷装饰题材反映了中原儒家文化，在孝道文化题材、吉祥题材、崇文主题等方面展现了对文化传承的重视。自然风格、人文建筑、民间艺术、民俗风情等题材展现出生动的潮汕文化史。莲花、卷草、观音、八仙、八宝等宗教文化也反映在装饰题材的选材之中。杜延在《潮州陶瓷装饰中的水意象》中提出陶瓷装饰中的直线、曲线、漩涡纹、波浪纹、卷云纹等线型纹样构成的瀑布、湖水、江海等水意象的审美取向与本地自然环境条件相关，体现了回归自然的地域特征。

木雕、潮绣、剪纸、泥塑、陶瓷等潮汕民间工艺美术体现了潮汕人民的审美趋向和文化的积淀。各类载体中图形纹样的选择依据地理环境和人文特色以及价值观进行了综合，这对潮汕文化的传承起到了十分重要的作用。但是目前的研究主要集中在民间艺术主体的创新与传承中，如何通过独具魅力的潮汕文化特别是民俗文化生活等角度对城市进行深度与广度并存的推广传播，使普通民众能更广泛、清晰的了解潮汕地区并且得以区别其他地区是在城市品牌推广中首先要解决的问题，这也是目前研究不足的部分。

三、潮汕文化的图形设计表现

1. 现状分析

通过调查统计，目前潮汕地区在城市推广的视觉设计方面以旅游产品的设计为主，其中多以明信片、纪念性邮票以及传统陶瓷手工艺品为主要方向，近

年来部分景区也开始出现创意类型产品，如潮州、汕头推出了手绘地图的旅游产品以及对主要特色景点的三维打印技术的应用。但整体来说，产品设计种类较单一，缺少多元性。手绘表现形式较单一，在图形设计方面很难与其他地区的同类产品进行差异化表现。在推广海报方面，以实物摄影为主要表现，但是图形的素材选择与创意性表现方面则在潮汕文化传递的明确性方面略有欠缺，这仍然是目前需要改进的重要方向。

民俗文化在图形设计中扮演着重要的角色，在时代审美不断变化的前提下，对文化现象所进行的图形设计表现是在长期不断观察与改变的过程中发生的独特分析与创造。图形设计是将民俗文化进行视觉传递的重要途径之一，它有助于帮助大众以更容易接受与理解的方式进行文化传播与记忆。在设计过程中，吻合文化本质的前提下，它强调主观精神的创造，自然物象的比例与透视等关系可以弱化或忽略，图形的平衡性与独特性对应主题思想的表达显得更为重要，它所展现出来的造型形态是一种改造的过程，以独特的角度进行视觉上的强化表现，让设计的过程通过提炼与概括的观察分析引发人们心理上的不同感受。

2. 图形设计构思

潮汕地域性的图形设计是对当地民俗生活与工艺美术创作方式与理念的保留与再创作，随着技术信息的开放与不同审美理念的碰撞，带来了传统设计形式以及思考方式的巨大改变。在设计过程中，主要借助提取与转化的过程实现效果的表达，设计师会对图形进行视觉化的抽象、分割和重组，从而使繁复的纹样更加简明，赋予产品更具有文化特性的形式表达^[114]。通过各方面的层层叠加，围绕着创意主题，为区域性的图形设计提供更好的展现方式，从而设计基于当地文化氛围与模式之上的现代审美意识，使人们的生活更加富有情景美。

1) 建筑题材

通过比喻和象征手法拓展受众的想象空间，在力所能及的视觉形象上传递日常观念中的思想与文化，进而产生更深的联想，进一步将本土文化发扬与传承。在这个过程中，使思想具体化、明晰化是最初需要解决的基本问题，这类手法对于当地人而言或许是容易理解与接受的，但是作为对外推广与宣传时是否能让受众明白设计理念也是需要更全面考虑的问题。

带有民俗性的图形设计体现了地域人群的性格和生活方式以及美的感受，在对图形的提取与再创作中，可以在保留原始传统图形的外形基础上对部分内容进行改造与提炼，以现代的审美理念进行符合大众的再设计。例如在某组表现地域性的文创作品设计中，设计者选用了当地特有的、知名的以“金”、“木”、“水”、“火”、“土”风水理念设计的屋顶建筑方式进行了图形设计表现，在保留屋顶建筑轮廓的前提下，对细节部分以不同粗细的线条、直线

¹¹⁴ 符宜彦. 海南黎族图腾文化旅游产品开发的思考. 现代商业, 2018(7): 184-185.

与曲线的结合以及线条长短比例的控制展现出简洁性的设计观感，每种建筑方式对应的风水格局与地域文化的融合体现展现的淋漓尽致，将当地人对建筑的理解与人文的内涵用全新的方式展现给更多的人了解。

2) 风俗习惯题材

在构思时，也可以将传统图形的造像方法与原则带入到现代设计中，用图形所特有的美好的寓意辅助现代设计表现进行理念与美的传递。“出花园”是潮汕地区为孩子告别童年而举行的一种成人礼。不论男孩或女孩到了15岁（虚岁）这一年，孩子的父母和外公外婆需要筹办孩子出花园。时间一般是每年的农历三、五、七月，其中以七月初七为多。这是对即将成年孩子的美好祝愿和对于生活的期许。许雨欣（图1）的作品中提取了仪式中的重要环节进行了图形方面的选择与表现。分别是“挽面”、“沐浴”、“拜公婆”、“就餐”四个环节从女孩的角度进行了充满着喜悦与期盼的图形展现。例如，画面中的豆干寓意官运亨通，逢考必过；鸡头寓意兴旺发达，独占鳌头；青葱寓意聪明伶俐，青春活力；芹菜寓意勤奋好学，勤劳勇敢等。对传统的保留不是简单的复制，而是在理解的基础上进行的充满理性与目的性的设计，使视觉艺术表现更加丰富，吻合现代人的审美，对传统图形的继承与发展增加表现的方式，形成新的魅力。



图1 许雨欣——出花园

这些有着丰富民俗特性的文化与行为将为设计者提供广阔的资源，用一种个性鲜明的、情感化的图形在理解的基础上去进行有目的的设计，强化视觉语言，展现出单纯、强烈的视觉效果。例如在图形比例方面，有目的的拉大各个部分之间的差异，使其形象更为突出，记忆更加深刻。又或者进行矛盾组织同构，将现实生活中不可能发生的场景进行重组表现，以平面与立体同时组合出现的方式展现一种全新的视觉样貌，从现代视觉传达形式出发，在保留传统意蕴或形式的前提下进行两者间的融合，探索新表现。对传统的保留不是简单的复制，而是在理解的基础上进行的充满理性与目的性的设计，使视觉艺术表现更加丰富，吻合现代人的审美，对具有潮汕地域特色的图形设计应增加表现的方式，形成新的魅力。

3) 节庆题材

夸张是一种理想的设计状态但是又具有超乎寻常的说服力。根据设计主题,突出独特性,在结构、色彩与比列和表现形式上的夸张与当地民俗文化结合,即有时代性又有趣味性,这样带有形式美的图形使人愉悦,是时代美的再创造过程,留给人的印象更加深刻。

在当地某组文创设计作品中,设计者采用了当地民俗中非常有特色的“拜老爷”活动为原型,设计了一系列“老爷”的形象,以生动的人物形象与丰富的色彩组合进行搭配。在人物造型方面,保留了每一个“老爷”形象的关键物品与性格特征,在理解的基础上表达自己的设计理念,体现形象的地域特性。再用一种时下人们乐于接受的卡通形象进行再创造,使之具有时代特色,应用于吊牌、手机壳、吊牌、贴纸等时下年轻人喜爱的产品模式上。在这组以线为主的作品中,根据每一个“老爷”形象不同的情感与代表性要求,将线的长短、粗细、转折等组合在一起,通过排列的疏密与交织等造型形成一种特殊的装饰风格,通过对实际生活中庙宇与祭祀现场的气氛与造型等的观察、抒发与描写情感与文化结合的展现,使画面的情绪传达力度增加,洗练的线条配合色彩成为情感的载体,对民俗风俗活动进行了现代的再设计。

陈嘉仪(图2)的迎神系列宣传设计中,以潮阳地区民间崇敬的三位神明(云霄娘娘、琼霄娘娘、碧霄娘娘)为原型,出于对神明在自然和生命中给予的馈赠和感谢进行的创作。将“三霄娘娘”的形象以人们之间的口头叙述与已有形象为基础,带入自我的思想情感投入到再设计中,通过专属的道具设计将神明的特殊能力明晰化,扩大化,更加清晰的传递主题。通过夸张变形使亲切、平易近人的神仙形象跃然于纸面上,反映潮汕人民对事物的美好期盼与虔诚的信奉神灵的情感。



图2 陈嘉仪—三霄娘娘图形设计

4) 语言文字题材

情感的塑造是设计时很重要的一个命题,将爱情、友情以及亲情等进行表现,对受众的情绪进行最大程度的调动与抒发,使受众在心理上自动与实际生活关联,触发目标隐藏的消费性与加深对主题的形象塑造。每个地区的语言是有着各自不同的文化与习惯的包容,如何让特定地区外的受众了解每种语言的魅力是非常有挑战性的工作。在对粤东地域特有的方言进行文化宣传推广中,设计师选择了以友情与亲情为主要表现对象的方式,将方言背后的文化与字面意义组合成一幅画面,以大众能够从日常生活的画面中就能理解方言的意义。

例如海报设计中提到的“乌暗熊”，文字本意并不是一只熊，在当地方言中的真实本意是“瞬间失去意识”的意思，为了让受众更易理解与记忆，画面由一只卡通形象表现的即将晕倒的熊为主要图形，文字采取环绕的形式更加突出晕倒的画面氛围。



图3 洪怡嘉——潮汕语言的图形设计

3. 色彩的魅力

色彩搭配合理，便能在很大程度上弥补产品的不足之处，更加强烈地刺激人们的视觉神经。^[115]粤东地区旅游产品色彩及材质设计应以旅游者的情感需求为标准，进行科学、合理的搭配。在人们的日常生活中，历史性的变迁与习俗留下了特有的色彩印象，在潮汕地区的庙宇里多以红、金黄色居多；潮绣中的金银线绣是非常有特色的技法，整体以明亮的色调为主，主要用于喜庆与庙宇装饰。通过生活中积累的体验性的记忆和地域性的感受，在人们的主观判断中被赋予了更多的意义。潮汕地区的人们对于金色有着极高的拥护度，如在当地民俗工艺——潮绣，以及民俗活动“迎老爷”等活动中，金色的使用频率是很高的，对于此方面的色彩再设计需要在遵循现代心理的原则下，配合主题有目的的进行色彩采集与重组，将色彩背后的文化融入到设计中去，对于当地的传统、风俗习惯以及风景等综合分析。

4. 情感设计

情感设计是地域性的图形设计方面重要的内涵因素之一。任何一位消费者都具有情感体现，是日常生活中不可缺少的部分。消费者在与商品见面的时候，什么样的设计可以引发消费者的情绪体验，对接消费者的情感诉求，这是设计师面临的一大挑战。品牌形象的优劣与社会环境以及自身的形象塑造是密不可

¹¹⁵ 陶佩天. 地域文化特色背景下旅游产品设计分析. 旅游纵览(下半月), 2017(8): 34.

分的,对于消费者内心的情绪外泄引导来源于美的刺激,而美的感受体验是建立在品牌长期的情感塑造与影响之下的。设计师通过前期已有的积累再设计出能继续激发和唤醒某种情感的图形,使之成为一个价值符号,与消费者的内心产生呼应。潮汕地区对于家庭、家族的延续以及祖辈的祭拜等方面有着浓厚的人文情结,这对于体现地域性图形设计特点的时候是一个很好的选材方向。设计是由人的需求产生的,这种行为与社会各要素之间的关系是一种精神现象的审美体现。对于消费者生理、心理的总体把握与习俗与文化以及社会阶层等多方面因素的相互影响与制约,建立数据表进行观察和分析,抓住现象产生的特点,从而形成对于社会的总体认识。这个过程是在分析与综合以及再分析与再组合的过程在不断前进的。人与人、商品与人之间的感情连接在这个设计的过程中是对品牌形象的建立起着推动作用的。

四、设计思路探寻

在前期的构思阶段对客观物象进行外观以及背后文化属性的深入调查与分析,然后根据设计主题进行梳理,挑选出适合延展性设计以及地域代表性强烈的元素,再通过与当今审美特征结合的方式进行再创作。在创造的过程中,元素的整理与选择是非常庞大的资料梳理过程,这需要对设计元素的文化氛围做调研的情况下进行筛选和提炼,从而将之转化为画面需要的元素,图形的表现方式与文化的融合经过适当的处理可以在画面产生特殊的视觉效果,让观者在注重技法表现的同时可以继续思考画面背后的意义。一个开放又广阔的思维空间是需要设计师自身来营造的。通过对自然界的思维联想建立对生活中视觉形象的获取,兴趣是创造的前提,在观察的基础上以艺术的手法体现内心的世界。线条、色彩、块面等在构图中的组织关系经过思考展现设计主题,将理想化的构图与形象以一种可被感知的形式表现出来,通过画面的强弱对比与完善性的调和明确主题,按照设计者希望的视觉导向完成对作品的整体阅读与观赏。在不断修改的过程中,可能会出现与预期效果不符或不完整的情况,这就需要更多的市场调研数据来支撑设计理念,并且不断完善,使之产生强烈的感召力。除了客观物象实际存在的文化因素与社会环境之外,设计者本人的设计思考也是非常重要的。画面中的每一根线条与色彩在构图中的表现都是设计师情感与创造力的体现,在实践中不断磨合与探索,使地域性的图形设计成为具有丰富情感与民俗文化内涵的现代设计。

1. 发散思维

设计心理学中很重要的一种思维思考方式就是发散思维。发散是最基本的创造形式表现形式之一,对图形形式美的研究,不仅要看在轮廓结构与其在构图中的表现,还要梳理与剖析内在的民俗文化背景与社会应用现状,找到图形的内部结构以及组合方式,在与图形的沟通中发现“美”,重新构成新的样

貌，这是一种物象重构的过程。在这个过程中将不同事物的内在属性抽取出来，再将其融合成一个新的生命体则是另一种思维模式的体现，这对于图形的分析能力与准确的表现力有着很高的要求，设计者的创作思路是在这个过程中不断翻新与重建的。

2. 联想思维

当设计师把一种常见的物体放置在不常见的环境中时，就会出现与以往截然不同的风貌，甚至属性都会发生变化。地域性的图形设计时一个各方面相互作用的整体，而不是某几个方面的简单叠加。每个人会因为年龄、经验以及文化与观念的差异有着不同的心理反应与思考模式。这个范围来自对以往生活的记忆与感觉，那么联想的范围就会出现很多的可能性，在这个期间经常会发现以往被忽略的细节，可以借此找到各事物之间的隐藏的联系。

五、结论

潮汕地区的现代图形设计有着必然的区域民俗性，其原因在于长期受着潮汕文化的影响与暗示，对于图形的基本感知能力与背后的文化内涵在长期的生活中建立起稳定的关系。由于图形记录着对于客观物象以及文化的感悟与联想，他是潮汕地域的人们对于宗教信仰与传统美学观念的体现，构成了潮汕地区特有的文化根基。通过接触与深入了解这种文化认同感进而确立明确的主题，在现代审美与观念的融合下对民俗文化与人文风情分析与梳理，以创造出的图像来反应一种新的生活方式与观念，确立一种较稳定的文化认同感，从而达到城市品牌推广的目的。

参考文献

- [1] 林万蔚. 基于潮汕地域特色的玩具设计研究. 读与写杂志, 2013, 10(12):32-34.
- [2] 黄挺. 潮汕文化源流. 广州: 广东高等教育出版社, 2002. 41-65.
- [3] 郑维铭. 社会发展与潮汕文化面临的挑战和发展展望. 华南师范大学学报(社会科学版), 2008(3):73-75.
- [4] 符彦彦. 海南黎族图腾文化旅游产品开发的思考. 现代商业, 2018(7): 184-185.
- [5] 陶佩天. 地域文化特色背景下旅游产品设计分析. 旅游纵览(下半月), 2017(8): 34.
- [6] 杜营. 潮汕髹印之纹样艺术探究. 艺术百家, 2012(7):211-213.
- [7] 姚婷. 潮汕桃髹印的文化渊源和抽象形式. 美术大观, 2015(6):80-81.
- [8] 姜省. 潮汕传统建筑装饰题材的深层语义. 华中建筑, 2007(12):95-99.

- [9] 刘忠.潮州陶瓷：文化传承与工匠精神.陶瓷, 2019(1):69-72.
- [10] 杜延.潮州陶瓷装饰中的水意象.美术观察, 2019(10):75.
- [11] 杜延.潮州木雕题材元素符号的文化诠释.艺术与设计(理论), 2016,2(8):138-140.
- [12] 陈泽芳, 杨映红.潮汕“出花园”习俗调查.清远职业技术学院学报, 2014,7(2): 47-51.

중국 학계의 운동주 시 연구 경향과 그 의미

Yun Dong-joo's Poetry Research Trends and Its Meaning in Chinese Academic

조정

강남대학교 국어국문학과 박사학위

ABSTRACT

This paper focuses on the research trends and meanings of Yun Dong-ju's poetry in Chinese academic circles in three aspects: Patriotic Literature, Minority Literature, and Modernist Literature. The contents are summarized as follows.

As China also suffered the invasion of Japanese imperialism, like Korea, the most prominent thing in Chinese academia when looking at Yun Dong-ju was its "resistance" to imperialism. Moreover, since Chinese literature, which has grown under the influence of socialist ideology, prioritizes the politics of literature, this is the strongest basis for advocating Yun Dong-ju's poem. In China, a socialist country, what the literature demands as a national ideology is a sense of class resistance along with patriotism. Among Chinese scholars, Yun Dong-ju's politics is derived from the viewpoint of resistance against Japanese imperialism and resistance against feudal forces including the exploiting class. What is remarkable here is that since socialism is based on atheism, even the religious elements of Yun Dong-ju's poems are read as a political metaphor. In addition, there is a view that reads Yun Dong-ju's resistance as resistance to everything that destroys the harmony of the world, and behind this, there is also a national voice of human destiny and community consciousness. In 2012, the 'community consciousness of human destiny' was first raised, and in a report of the 19th Party Congress of the Chinese Communist Party in 2017, peace was said to be a prerequisite for building a sense of community destiny for humanity. The view of Chinese scholars that this is related to the consciousness of human destiny and community has not only expanded the range of resistance in Yun Dong-ju's poetry, but also had the effect of expanding the politics

of Yun Dong-ju's poetry literature to the horizon of global universality.

Since the 2000s, "Chinese" Koreans have emphasized their affinity with China, and national identity has been emphasized in front of national identity. As the psychological element of diaspora was attached to this, studies of Yun Dong-ju's poems as minority literature began to emerge. Until now, research on Yun Dong-ju's poetry as minority literature has been largely divided into two categories. One is to look into the life and works of Yun Dong-ju with the inclusion of Chinese literature in mind in a large frame, and the other is to approach the works centering on the uniqueness and uniqueness of the Korean-Chinese as a minority. Yun Dong-ju is a poet who receives special attention not only in Korea, but also in China and Japan, and in the case of China, he is a representative poet who has a special meaning when trying to embrace Chinese minority literature into the interior of Chinese literature. The study of Yun Dong-ju's poetry as a minority literature in Chinese academia and the historical context of the diaspora character of the Korean-Chinese group will give interesting implications to the Korean academia.

The research on Yun Dong-ju's poetry as a modernist literature has focused on the study of imageism. In the 1930s and 40s, when poet Yun Dong-ju was active, a literary school called Modernism played an important role in contemporary Chinese literature. It was a literary movement influenced by Western symbolism and imageism, but above all, the unique character of this school was the rediscovery of the tradition of imageism in the poetry of the Tang Dynasty including Lee Sang-eun. Therefore, in the discussions linking the poetry of Yun Dong-ju with the modern poetry, the poetry of Yun Dong-ju and the traditional Chinese poetry are linked. There is no definite evidence that Yun Dong-ju introduced classical Chinese literature poetically, so even though it contains some leaps, it seems that a more in-depth discussion would be possible if we look into the case of Jung Ji-yong, who aroused poetic inspiration to Yun Dong-ju. In the future, I look forward to a more in-depth study of Yun Dong-ju's poetry while studying the image movement in Korea and the modernist literature movement in China from a comparative literary perspective.

Keywords: Yun Dong-ju, China, Patriotic Literature, Minority Literature, Modernist Literature

국문초록

본고에서는 애국주의문학, 소수민족문학, 현대주의문학이라는 세 가지 측면에서 중국 학계의 운동시 연구 경향과 그 의미를 집중적으로 살펴보았다. 그 내용을 정리하면 다음과 같다.

중국 또한 한국과 마찬가지로 일본 제국주의의 침탈을 겪었기 때문에 중국 학계에서 운동시를 바라볼 때 가장 부각한 것은 제국주의에 대한 '저항성'이었다. 더욱이 사회주의 이데올로기의

영향 아래 성장한 중국문학은 문학의 정치성을 우선하기 때문에 이 점은 운동주 시를 옹호하는 가장 강력한 근거가 된다. 사회주의 국가인 중국에서 국가적 이데올로기로 문학에 요구하는 바는 애국주의와 더불어 계급적 저항의식이다. 중국학자 사이에서 운동주의의 정치성은 일제를 향한 저항성이라는 관점과 착취계급을 비롯한 봉건세력을 향한 저항성이라는 관점에서 도출된다. 여기에서 특기할 만한 것은 사회주의는 무신론을 바탕으로 하고 있기 때문에 운동주 시의 종교적인 요소까지 정치적인 메타포로 읽는다는 점이다. 이외에도 운동주의의 저항성을 세상의 조화로운음을 파괴시키는 모든 것을 향한 저항성으로 읽는 관점이 나타나는데, 이 또한 그 뒤에는 인류 운명 공동체 의식이 라는 국가적 목소리가 깔려 있다. 2012년에 ‘인류 운명 공동체 의식’이 처음으로 제기되었고 2017년 중국공산당 제 19차 당대회 보고에서 평화는 인류 운명 공동체 의식을 구축하는 일의 전제조건이라고 하였다. 이러한 인류 운명 공동체 의식과 연관된다는 중국 학자들의 관점은 운동주 시의 저항성의 범위만 확대시킨 것이 아니라 운동주 시 문학의 정치성을 세계적인 보편성의 지평으로 넓히는 효과를 가져왔다.

2000년대에 들어오면서부터 ‘중국’ 조선족이라는 중국과의 친연성이 강조되었고 민족적 정체성 앞에 국가적 정체성을 부각시켰다. 여기에 디아스포라라는 심리적 요소가 결부되면서 소수민족 문학으로서의 운동주 시 연구들이 나오기 시작했다. 현재까지 소수민족문학으로서의 운동주 시 연구는 크게 두 가지로 대별된다. 한 가지는 큰 틀에서 중국문학으로의 포섭을 염두에 두고서 운동주의의 생애와 작품을 들여다보는 것이고, 다른 한 가지는 소수민족으로서의 조선족의 독자성과 고유성을 중심으로 작품에 접근하는 것이다. 운동주는 한국에서만 아니라 중국과 일본에서도 특별한 관심을 받는 시인이며 중국의 경우 중국 내 소수민족문학을 중국문학 내부로 끌어안고자 할 때 각별한 의미를 갖는 대표적인 시인이다. 중국 학계에서 이루어지고 있는 소수민족문학으로서의 운동주 시 연구와 조선족이라는 집단의 디아스포라 성격의 역사적 맥락을 살피는 일은 한국 학계에도 흥미로운 시사점을 던져줄 것이다.

현대주의문학으로서의 운동주 시 연구는 이미지즘에 대한 연구를 중심으로 진행해왔다. 운동주 시인이 활동하였던 1930-40년대에는 현대파시(現代派詩)라는 문학유파가 중국현대주의 문학에서 중요한 역할을 하고 있었다. 서구 상징주의와 이미지즘의 영향을 받은 문학운동이었지만, 무엇보다도 이 유파의 특이한 성격은 이상은(李商隱) 시를 비롯한 당(唐)대 시에서 이미지즘의 전통을 재발견한 것이었다. 따라서 현대파시(現代派詩)와 운동주 시를 연관시키는 논의들에서는 운동주 시와 중국 한시 전통을 연결시킨다. 운동주가 중국 고전문학을 시적으로 도입했다는 확실한 증거는 없어서 다소간의 비약을 내포하고 있음에도 불구하고 운동주에게 시적 감흥을 불러일으켰던 정치용의 경우와 함께 들여다본다면 좀 더 심층적인 논의를 할 수 있을 것으로 보인다. 앞으로 한국의 이미지즘 시운동과 중국의 현대주의문학운동을 비교문화적 관점에서 연구하면서 운동주 시에 대한 한층 더 심층적인 연구가 이루어지기를 기대한다.

주제어: 운동주, 중국, 애국주의문학, 소수민족문학, 현대주의문학

一、서론

1948년 정음사에서 『하늘과 바람과 별과 시』가 발행되면서 한국에서 운동주가 주목받기 시작하였다. 이후 한국에서의 운동주 연구는 관련 연구사가 별도의 논문으로 발표될 정도로 활발하게 진행되었으며 거의 완성된 상태에 이르렀다. 이를테면 한국

에서 나온, 중국조선족학계에서의 운동주 연구 현황을 살피는 성과물로 남송우의 「중국조선족문학사에서에서의 운동주 연구현황 일고」가 있는데¹, 논의에 따르면 운동주에 대한 한국 문학계의 관심 및 누적된 연구 성과와 비교한다면, 연구의 양이나 질적인 측면에서 많이 뒤떨어져 보이지만 중국 조선족 문학사의 일환으로 진행된 운동주 연구는 역사전거적 연구방법론에서 출발하여 구조주의적 방법론으로 접근을 시도하기도 했으며, 운동주 시에 나타난 시간과 공간에 관한 분석을 포함하여 시작품 자체에 주목하는 작품론과 형식주의적 연구방법론으로 접근한 연구 또한 확인할 수 있다. 또한 운동주가 근원적으로 이민자의 삶을 살았기에, 디아스포라의 관점에서 그가 표현한 삶의 정신을 시를 통해 해명해보려는 시도가 이어지고 있고 운동주의 시와 삶을 정확하게 재구할 수 있는 역사적 사실을 현지에서 고증하고 정리해 주고 있다는 점이 주목할 만하다.

「중국조선족문학사에서에서의 운동주 연구현황 일고」는 중국 조선족 문학사의 자장 안에서 진행된 운동주에 관한 연구현황에 대해 분석함으로써 한국의 운동주 연구자들에게 도움이 될 만한 새로운 정보를 제시하고 있는 측면에서 의미를 갖는다. 하지만 연구의 초점이 운동주와 중국 조선족의 관계에 국한되어 있는 까닭에 중국 학계의 전반적인 논의는 충분히 공유되지 못하였다. 이러한 사실은 운동주에 관한 그간의 연구가 국가와 언어에 국한되어 제대로 공유되지 못했다는 점을 고려할 때 큰 아쉬움을 남긴다. 운동주가 동북아시아에 해당하는 넓은 영역을 오가며 활동했음을 고려하면, 그의 작품과 생애에 관한 연구는 특정 국가의 몫일 수만 없다. 따라서 각국의 학계에 제출된 연구 성과를 공유하고 가치가 인정되는 논의를 비판적으로 발전시키는 일이 필요하다.

현재 국경으로 따지자면 운동주는 중국 국경 내에서 태어나 자랐고 일본에서 비극적인 죽음을 맞고 다시 중국 땅에 잠들었다. 이런 까닭에 중국 조선족 애국시인이란 글이 새겨진 시비가 세워지기도 했으며, 조선어가 아닌 한어(漢語)로 쓰인 연구가 늘어나는 추세이다. 중국에서 진행된 연구는 한국 학계에 제출된 일련의 연구들과 유사한 측면도 있지만 모종의 차이 또한 내포하고 있다. 작가가 활동할 당시부터 오늘날까지 누적되어온 역사·지리·정치적 배경의 이질성이 작용하기 때문이다. 이러한 차이는 운동주라는 인물과 그가 남긴 저작을 보다 입체적으로 살펴볼 수 있는 특별한 환경을 조성한다. 따라서 운동주라는 인물이 한·중·일을 아우르는 삶을 살았으며 그의 작품을 비출 다양한 프리즘을 각국이 가지고 있음을 고려하여 운동주에 대한 중국 학계의 전반적인 연구 경향을 살펴볼 필요성이 있다고 판단된다.

우선 중국 학계가 운동주에 주목하게 된 배경에는 독특한 삶의 궤적과 중국 동북지방의 역사적 변천과정이 밀접하게 관련되어 있다. 먼저 그의 삶을 간략하게 살펴보면 한·중·일 삼국과의 접점을 확인할 수 있다. 운동주는 1917년 12월 30일 중국 연변

¹ 남송우, 「중국조선족문학사에서에서의 운동주 연구현황 일고」, 『한국문학논총』 제 68 집, 한국문학회, 2014.

의 명동촌에서 부친 윤영석과 모친 김룡의 맏아들로 태어났다. 운동주의 탄생지인 명동촌은 현재 국경으로 따지자면 중국 땅이지만 애초 한반도이주민의 집단 이주로 세워진 것이고 따져보면 그것은 1899년 2월 18일의 일이다. 운동주는 명동촌에서 태어나고 유년시절을 보냈으며 1938년 봄 연희전문 문과에 진학하고 1942년 봄 일본으로 건너가 동경 입교대학 영문과에 입학했다가, 같은 해 가을 경도의 동지사대학 영문과로 옮겼다. 이후 1943년 여름 고종 송몽규와 함께 독립운동 혐의로 체포된 그는 이듬해 봄 징역 2년을 언도받고 일본 북강형무소에서 복역하다 1945년 2월 16일에 옥사하였다. 한·중·일이 제국주의의 영향 속에서 역학관계를 재구성하던 시기를 살았던 운동주는 중국 국경 안에서 나고 자랐으며, 조선인이라는 민족적 정체성을 가지고 조선어로 시를 썼고, 일본에서 학업을 이어가면서 일본에 대한 민족적 저항의식을 표출했다.

1931년 만주사변이 터진 후 많은 조선 이주민 항일지사들이 중국 공산당의 영향 아래서 일제에 저항하였다.² 그 시기 동북 출신 작가들은 문학작품을 통해 일제의 침략에 저항했고, 애국주의 문학작품을 모아 동북항일문학사를 구성하게 되면서 중국 근현대문학사에 한 획을 그었다. 이후 중화인민공화국이 건국되고 1952년 조선족자치구가 건립되면서 조선족은 중국을 구성하는 56개 민족 중의 하나가 되었다. 이때 조선어문학 또한 한어(漢語)문학과 민족어문학으로 구성된 중국문학³의 한 부분이 되었다. 운동주도 이러한 흐름에서 자유롭지 않았다. 지리적으로 중국동북조선족자치구 지역에서 태어났다는 점과, '저항성'이 강조되면서 조선족문학사와 중국근현대문학사에 편입된 것으로 보인다. 이에 따라 최근 중국 학계에서는 운동주를 중국조선족 시인, 더 나아가서 중국 시인으로 보면서 각별히 주목하는 양상까지 나타나고 있다. 이러한 관점은 한국 학계의 시각과는 상당한 차이를 보이는 것인데, 이에 대해서는 다음 장에서 논의하도록 한다.

중국에서의 운동주 연구는 비교적 늦은 시기에 시작되었다. 1985년에 용정에 위치한 생가와 묘지가 다시 주목받고, 같은 해에 용정중학교 박동철 선생의 「고귀한 영혼」이 『문학과 예술』 제 6호에 발표되면서 관심이 싹트기 시작했다. 이후 1990년대에 들어 조선족 학자 사이에서 운동주에 대한 관심이 높아졌고 학술적인 성과가 본격적으로 나타나기 시작하였다⁴. 구체적으로 살펴보면 조선족 언어로 진행된 연구가 먼저 나

² 赵刚, 史诺 「抗战时期中共民族政策对朝鲜族中华民族共同体意识的影响」, 『江苏大学学报(社会科学版)』 第2期, 2018, p. 90.

³ 朱寿桐, 「汉语文学与民族语言学」, 首都师范大学学报(社会科学版) 第3期, 2018, p. 103.

⁴ 한국과 중국의 접경지대라는 지리적 위치, 공간적 특이성에 주목한 한국 학계의 연구로 다음과 같다. 정우택, 「在滿朝鮮人の混種の正體性と尹東柱」, 어문연구 제 37권 제 3호, 한국어문교육연구회, 2009; 구모룡, 「운동주 시와 디아스포라로서의 주체성향」, 現代文學理論研究 제 4권 3집, 현대문학이론학회, 2010; 김응교, 「만주, 디아스포라 운동주의 고찰」, 한민족문화학회 연구 제 39집, 한민족문화학회, 2012.

⁵ 리광인, 시인 운동주 인생러정 연구 북경: 민족출판사, 2015, p. 253.

타났고, 1992년에 한어(漢語)로 쓰인 임윤덕(任潤德)의 「略谈尹东柱诗作的反抗性」⁶이 발표되었다. 물론 한어(漢語)로 진행된 연구⁷에 비해서 조선어로 진행된 연구⁸의 비율이 월등히 높다. 그럼에도 여기서 한어(漢語)로 진행된 연구를 별도로 언급하는 것은 한어(漢語)로 진행된 연구물이 중국 내에서 운동주의를 알리는 일에 큰 역할을 하기 때문이다. 한어(漢語)로 작품을 쓴 작가들이 중국에서 어느 정도 알려진 것에 비해서 조선어로 작품 활동을 한 작가의 경우는 작품의 가치가 높다 하더라도 인지도가 낮다. 따라서 한어(漢語)로 진행된 연구는 수량이 많지 않더라도 운동주의 인지도를 높이는 측면에서 소중하다.

앞에서 언급하였듯이 1985년 발굴되면서부터 중국 국내에서 운동주의에 대한 관심이 높아지기 시작하여 1990년대 들어서면서부터 그의 시에 대한 연구가 본격적으로 시작되었다.⁹ 1989년 「외롭게 대화하는 자-운동주의에 대한 평론」은 운동주의에 대한 첫 번째의 본격적인 연구로서 발표되었는데, 이 연구는 운동주의 시 자체에 관한 연구였다. 그러나 중국은 일제 침략 경험을 공유하고 있기 때문에 '저항성'이라는 주제는 운동주의 시인에 대한 관심과 공감에 핵심적인 역할을 하고 있다. 더불어 애국주의는 중국문학에서 지속적으로 관심 받아온 주제이기 때문에, 1990년대 초반에 나온 연구들 만해도 대부분 저항성에 초점을 맞추고 애국주의 문학이라는 관점에서 운동주의 작품을 다루었다. 이러한 연구 경향은 오늘날까지 이어지고 있다.¹⁰

6 任潤德, 紫荆, 「略谈尹东柱诗作的反抗性」, 延边大学学报(哲学社会科学版) 第2期, 1992. 이 연구가 한어(漢語)로 발표된 연구 논문 중에서 시기상 가장 앞선 것이다.

7 张春植, 「与星对话-朝鲜族现代诗人尹东柱与他的诗」, 民族文学研究, 2010; 范庆超, 「时代缩影·民族悲歌·心灵憩园-朝鲜族诗人尹东柱及其诗歌创作」, 沈阳师范大学学报(社会科学版), 第4期, 2012; 田月梅, 「从童心世界意识到殖民地民族意识觉醒的诗歌创作-朝鲜族诗人尹东柱的龙井时期作品研究」, 『黑龙江民族丛刊』第6期, 2018

8 조성일 외 편간한 운동주의문학론, 연변인민출판사, 2013에서는 김경훈, 「외롭게 대화하는 자-운동주의에 대한 평론」, 박충록, 「운동주의 시세계」, 운동주의문학론은 임윤덕, 「저항시인 운동주의」, 리합, 「운동주의 시의 별세계」, 립연, 「서서히 빛을 휘뿌리는 혜성」, 임윤덕, 「운동주의 시의 심미적가치에 대하여」, 정관광, 「중국조선족과 시인 운동주의」, 리혜산, 「운동주의 시와 현대파시의 내재적연관성」, 김관웅, 「연변이 낳은 걸출한 시인 운동주의」, 리합, 「운동주의 연구에서 제기되는 몇 가지 문제」, 김경훈, 「운동주의 시의 공간의식연구」, 김경훈, 「운동주의 시의 시간의식연구」 김관웅, 「디아스포라시인 운동주의 시와 북간도」, 장춘식, 「운동주의 시의 이민문학적 성격」, 김관웅, 「우리들이 운동주의를 기리는 이유」, 김미란, 「운동주의, 우리 청소년들의 영원한 등불」, 김혁, 「디아스포라의 화자 운동주의」, 리미숙, 「운동주의 시에 드러난 장소와 장소상설」, 석화, 「운동주의 시 다시 읽다」 등이 수록되어 있다.

리광인, 「운동주의 발자취」, 시인 운동주의인생려정연구, 북경: 민족출판사, 2015.

리광인, 「운동주의 시의 여성이미지」, 시인 운동주의인생려정, 북경: 민족출판사, 2015.

9 1995년까지만 해도 운동주의 시집이 출판되지 않아 개별적인 독자들이 한국어로부터 겨우 정경본을 입수하여 작품을 읽는 형편이었다. 1995년 중국 연변대학에서 운동주의 시집 중국어판 발간을 위한 모임이 있었고 1997년 2월에 비로소 운동주의 시집의 중국어판이 발간되었다. 중국어판 시집이 발간되면서 운동주의 시가 알려지기 시작하였다.

10 권철, 조성일, 최삼룡, 김동훈, 중국조선족문학사, 연변: 연변인민출판사, 1990; 임윤덕, 「저항시인 운동주의」, 조성일, 앞의 책; 任潤德, 「略谈尹东柱诗作的反抗性」, 延边大学学报(哲学社会科学版), 1992; 范庆超, 「时代缩影·民族悲歌·心灵憩园-朝鲜族诗人尹东柱及其诗歌创作」, 沈阳师范大学学报(社会科学版), 2012.

1919년 5·4 운동을 전후하여 상징주의가 루쉰(魯迅)에 의해서 소개되면서 서양 현대주의문학은 중국 땅에 싹트기 시작하여 새로운 문예사조로서 중국문학에 새로운 영향을 끼쳤는데, 사회적인 원인으로 인하여 1940년대이후 중국현대주의문학의 쇠퇴기가 도래하였다. 1978년 개혁개방 이후 중국 현대주의문학은 점진적으로 부흥되기 시작하였는데 이러한 가운데서 문학작품 바깥의 외적인 조건이 아닌 작품 내부의 미학적 자질을 주목하는 분위기가 만들어지기 시작하였다. 이러한 상황에서 사회적 분위기와 시대적 배경이 아닌 구조, 이미지, 언어 등에 주목한 운동주 시에 대한 연구는 김경훈에 의해서 처음으로 발표되었다. 김경훈의 연구는 현대주의문학 안에 운동주를 배치할 수 있는 바탕이라고 볼 수 있는데 구체적이고 세분화된 이미지에 대한 연구는 1990년대 중반부터 본격적으로 시작되었다.

본고는 조선어와 한어(漢語)로 발표된 연구들을 분석하여 중국 학계의 운동주 시 연구 경향을 살펴보고 중국 학계의 연구 경향은 큰 틀에서 운동주 연구에 갖는 의미를 밝히고자 한다. 이를 위해 크게 애국주의문학, 소수민족문학, 현대주의문학 연구라는 세 가지 측면으로 나누어 논의할 것이다.

二、애국주의문학으로서의 운동주 시 연구

중국문학은 한족문학과 다양한 소수민족문학으로 구성되어 있으며 ‘중화민족문학’이라고도 불린다. 중국문학에 있어서 애국주의 이데올로기는 오늘날까지도 중추적인 역할을 하고 있을 정도로 오래된 역사를 가지고 있다.¹¹ 근대 열강 침략의 배경하에 애국주의 이데올로기는 갈수록 뚜렷해졌으며, 그와 함께 반제·반봉건 이데올로기가 점진적으로 성장했다. 여기에 2010년대에 들어 인류 운명 공동체 의식이 제기됨에 따라 애국주의는 평화라는 개념과 조합 과정을 거치게 되었다. 인류 운명 공동체 의식의 가장 중요한 지침은 서로 존중하고 평등하게 대우하며 대화로 분쟁을 해결하고 협상으로 이견을 해소하며 세계문화의 다양성을 존중하고 인류생존에 직결되는 지구촌을 잘 지켜나가야 한다는 것이다. 바꿔 말하면 세상의 평화로움을 파괴하는 모든 힘에 저항하고 인간과 인간, 인간과 자연 모두가 조화롭게 지내는 세상을 구축하고자 하는 것이다. 이러한 의미에서 인류 운명 공동체 의식은 자기 나라만 사랑하고 지키는 것이 아닌 인간과 인간, 인간과 자연 모두 조화롭게 지내는 세상을 구축하고자 하는 것을 핵심 정신으로 내세운 문화적 자세를 요구한다.¹² 이렇게 ‘애국주의’, ‘반제·반봉건’, ‘인류 운명 공동체 의식’이라는 세 가지 키워드 속에서 ‘저항시인’ 운동주는 호명된다. 운동주의 저항성을 중심으로 연구한 대표적인 학자는 권철, 조성일, 정판용, 김

¹¹ 董学文, 「爱国主义与社会主义文学」, 『文艺评论』第2期, 1995, p. 36.

¹² 郝宇, 앞의 논문, p. 10.

동훈¹³, 임윤덕¹⁴, 성휘(盛輝), 범경초(范庆超), 전월매(田月梅)가 있다. 그중에서 권철, 조성일, 정관용, 김동훈, 임윤덕의 연구는 조선어로 쓰인 것이고 성휘(盛輝)¹⁵, 범경초(范庆超)¹⁶, 전월매(田月梅)¹⁷의 연구는 한어(漢語)로 쓰인 것이다.

1990년 권철, 조성일, 정관용, 김동훈이 쓴 「운동주」에는 1938년 이후부터 창작된 시편위주의 분석이 담겨 있다. 운동주의 저항성을 읽어낸 이 논문이 「간」과 「십자가」 등의 시에 활용된 신화와 종교적인 메타포를 읽어내는 방식은 시대를 직접적으로 말할 수 없어서 우회한 것이라는 식이다. 그러면서도 권철 외 3인은 운동주가 세계관의 제한성으로 인해 민족 구원의 방도를 명확하게 찾지 못했다고 하였다.

임윤덕의 「저항시인 운동주」에서 저항시인이란 말이 처음으로 전면에 등장하였다. 이 글은 운동주의 저항성에 주목했다는 점, 그리고 운동주 시에 대해 “전민족을 일제에 대결하는 투쟁으로 불러일으키지 못하”¹⁸는 데에 제한성이 있다고 판단했다는 점에서 앞서 살핀 논문 「운동주」와 공통점을 확인할 수 있다.

1978년 개혁개방 이후 중국에서는 문학의 다양성을 인정할 수 있는 분위기가 만들어졌다. 그럼에도 불구하고 근대부터 사회주의 이데올로기 아래서 자라난 중국문학에는 애국주의가 항상 영향을 끼치고 있었고 1990년대 초반까지만 해도 반제·반봉건의 주제에서 벗어나지 않는다.¹⁹ 때문에 위의 두 연구는 작품이 어떠한 사회적 효과를 불러일으키는데 더 관심을 둔 상태에서 진행되었다. 구체적인 작품 안에서 내적 질서나 의식을 탐색한다기보다는 애국주의 반제의 이데올로기가 이미 전제된 상태에서 진행된 것이다. 그로 인해 권철 외 3인의 연구와 임윤덕 연구는 운동주 시에 나타난 부끄러움과 종교적 메타포 등을 별다른 매개 없이 저항성과 연결시켰으며, 시에서 민족 구원의 방도를 찾지 못하고²⁰ “전민족을 일제에 대결하는 투쟁으로 불러일으키지 못”²¹한다는 한계를 지적하며 유사한 결론에 이르렀다.

한국에서는 운동주의 기독교 사상과 관련하여 신학적 성격을 비롯한 여러 측면에서 연구한 반면, 중국에서는 이를 단지 저항성과 연동시켜 연구한 것으로 보인다. 이러한 차이는 중국의 국가적 이데올로기와 떼려야 뗄 수 없을 정도로 밀접한 관계를 가지고

¹³ 권철, 조성일, 정관용, 김동훈, 「운동주」, 중국조선족문학사, 연변: 연변인민출판사, 1990.

¹⁴ 임윤덕, 앞의 글. 任润德, 「略谈尹东柱诗作的反抗性」, 延边大学学报(哲学社会科学版), 第2期, 1992.

¹⁵ 盛辉, 「诗人尹东柱和他的《序诗》」, 『吉林华侨外国语学院学报』, 2007.

¹⁶ 范庆超, 앞의 논문.

¹⁷ 田月梅, 「从童心世界意识至殖民地民族意识觉醒的诗歌创作—朝鲜族诗人尹东柱的龙井时期作品研究」, 『黑龙江民族丛刊』, 2018.

¹⁸ 임윤덕, 앞의 글, p. 57.

¹⁹ 董学文, 앞의 논문, p. 36.

²⁰ 권철, 조성일, 최삼룡, 김동훈, 앞의 글, p. 238.

²¹ 임윤덕, 앞의 글, p. 57.

있다고 판단된다. 중국은 사회주의 국가이다. 중국의 국가적 이데올로기에서는 문학이 정치를 옹호하는 여러 수단 중의 하나일 뿐이다. 따라서 문학에 대한 의미부여는 애국주의를 전제된 상태에서 이루어진다. 또한 중국의 사회주의 이데올로기에서는 애국주의와 함께 무신론이 중요시된다. 이러한 이유로 인하여 순수한 기독교 사상에 대한 연구는 찾기 힘들고 저항성과 결합시켜 기독교적 요소에 애국주의적 의미를 부여하는 연구만이 나타났다.

1992년 「略谈尹东柱诗作的反抗性」²²이란 논문은 처음으로 한어(漢語)로 발표된 논문이라는 점에서 주목된다. 중국에서 조선어는 소수언어이고 한어(漢語)가 다수언어이기 때문에 이 논문은 윤동주 및 그의 시를 널리 알리는 데 중요한 역할을 할 수 있다는 점에서 큰 의미를 지닌다. 그러나 내용은 앞서 살핀 임윤덕의 논의에서 크게 벗어나지 못하였다. 이후 2007년 한국어학과 한족 교사 성휘(盛輝)가 순수 한어(漢語)로 쓴 「诗人尹东柱和他的《序诗》」²³를 발표하였다. 이 글에서는 「서시」를 중심으로 윤동주의 저항성을 이야기했으나 역시 조선어로 발표된 연구와 마찬가지로 윤동주의 저항성에 대해서는 일제를 향한 것이라 강조하는 선에 그쳤다.

한어(漢語)로 작성된 논문이 학술적으로 새로운 성과를 보여주기 시작한 시점은 2012년으로 볼 수 있다. 이 시기에 「时代缩影·民族悲歌·心灵憩园—朝鲜族诗人尹东柱及其诗歌创作」이란 범경초(范庆超) 논문이 중국한어언문학과와 학술지 논문으로 발표되면서 윤동주 시인이 중국문학 내부에서 새롭게 조명되었다. 여전히 애국주의 이데올로기 속에서 전개된 것이지만 범경초(范庆超) 논문에는 반제뿐만 아니라 반봉건 이데올로기 또한 영향을 끼쳤다.

범경초(范庆超) 논문에서 조화로운 세계에 대한 윤동주의 동경을 표명하였으며 조화로운 세상을 파괴시키는 모든 것을 향한 윤동주의 저항성을 드러냈다. 여전히 전에 연구들과 마찬가지로 윤동주 시를 시대적 배경하에 배치하고 어두운 현실을 향한 윤동주의 저항성에 주목하였으나 어두운 현실을 언급할 때 봉계군벌을 비롯한 착취계급을 강조하였다는 점에서 주목된다. 이 새로운 지적에는 사회주의 반봉건 이데올로기가 영향을 끼쳤다고 판단된다. 조선 이주민에 대한 착취계급의 박해가 노동계층에 대한 옹호 및 공감으로 해석될 수 있다는 점에서 새롭게 포착된 것이다. 이에 따라 윤동주의 저항성은 일제를 향한 저항성일 뿐만 아니라 조화로운 세상을 파괴시키는 모든 것을 향한 저항이라는 새로운 층위로 확대된다.

범경초(范庆超) 연구가 보여준 이러한 주장에는 인류 운명 공동체 의식이 영향을 끼쳤다. 범경초(范庆超) 연구뿐만 아니라 2018년 발표된 전월매(田月梅)의 연구가 또한 인류운명공동체 의식의 영향을 어느 정도 받은 것으로 보인다. 전월매(田月梅)는 윤동주가 용정에서 보낸 시절에 창작한 시를 중심으로 분석했는데 전월매(田月梅)는 윤동주

22 任润德, 「略谈尹东柱诗作的反抗性」, 《延边大学学报(哲学社会科学版)》第2期, 1992.

23 盛辉, 「诗人尹东柱和他的《序诗》」, 《吉林华侨外国语学院学报》第2期, 2007.

저항성이 평화를 추구하는 본심에서 비롯된 것이지, 일제만을 향한 것이 아니라 세계의 조화를 파괴하려는 모든 것을 향한 것이라고 주장하였다.

2012년에 ‘인류 운명 공동체 의식’이 처음으로 제기되었으며 2017년 중국공산당 제 19차 당대회 보고에서 평화는 인류 운명 공동체 의식을 구축하는 일의 전제조건이라고 하였다.²⁴ 마르크스와 엥겔스에 따르면 평화란 평등과 신뢰를 바탕으로 이루진 것이기 때문에 무전쟁일 뿐만 아니라 무착취, 무차별대우, 무공포, 무협음 등은 모두 평화란 의미에 포함되어야 하기 때문에²⁵ 평화를 전제로 한 인류 운명 공동체 의식이 애국주의와 반제·반봉건을 통합시킬 수 있는 개념이라고 볼 수 있다. 중국은 문학을 정치를 옹호하는 수단 중 하나로 보는 태도가 깔려 있어서 항상 국가적 이데올로기에 영향을 받는다. 국가적 차원에서 인류운명공동체의식이 제기된 이후부터 문학적 의미가 부여되기 시작했다. 이러한 이유로 운동주의 저항성을 일제만을 향한 것이 아닌 세계평화를 파괴시키는 모든 힘을 향한 것이라는 범경초(范庆超)와 전월매(田月梅)의 주장에는 인류운명공동체의식을 강조한 국가적 이념이 작동하고 있다고 볼 수 있다.

운동주의 저항성이 애국주의, 반제·반봉건 및 평화와 연결된 배경에는 국가적 이데올로기가 지리잡고 있다. 그러나 애국주의와 반제·반봉건은 중국 국가적 이데올로기의 특성이라고 할 수 있지만, 평화는 국가적 이념을 넘어 인류가 공동적으로 추구하는 것이다. 따라서 운동주의 저항성을 반제·반봉건과 애국주의와 평화의 조합, 다시 말해 인류 운명 공동체 의식과 연관된다는 중국 학자들의 관점은 운동주의 시의 저항성의 범위만 확대시킨 것이 아니라 운동주의 시 문학의 위상을 전 세계적으로 드높이는 데에도 의미를 갖는다.

三、소수민족문학으로서의 운동주의 시 연구

중국은 다민족으로 구성된 ‘다원통일체’²⁶이기 때문에 전체로서의 중국문학에 있어서 소수민족문학은 한족문학과 대등한 지위를 가진다. 그러나 실상 1958년부터 개념적으로 제기된 소수민족문학은 아직까지 한족문학만큼 주목을 받지 못하고 있다.²⁷ 민족마다 저마다 역사와 문화가 있지만 보통 소수민족문학의 심리적 핵심어는 “정체성 확인”, “식민지”, “타자의식”, “디아스포라”, “문화적 불안”으로 구성된

²⁴ 汪璐, 「试论人类命运共同体框架下的世界和平」, 『国防』第6期, 2019, p. 19.

²⁵ 汪璐, 위의 논문, p. 24.

²⁶ 费孝通, 「中华民族多元一体格局」, 北京: 中央民族出版社, 1993, p. 1.

²⁷ 赵志忠, 「少数民族文学在中国文学史上的地位」, 『中央民族大学学报(哲学社会科学版)』第5期, 2001, p. 134.

다.²⁸ 중국 소수민족문학으로서의 조선족 문학의 심리적 핵심어 또한 이와 다르지 않다. 조선족문학의 심리적 기저에 깔린 이러한 특성들 중에서도 ‘디아스포라’는 한국 학계에서도 상당한 주목을 받았다. 다만 중국 내에서 디아스포라라는 개념이 운동주 문학의 키워드로 자리잡는 과정은 중국내부에서 조선족이 호명되는 방식과 밀접한 관련이 있다.

1985년 5월 중국조선족 사회에 알려진 이후 지면에 실린 글들은 모두 운동주를 “저항시인”, “민족시인”이라고 불렀다. 이후 1990년 중반에는 “민족시인”과 “조선족시인”이라는 호칭이 빈번하게 사용되기 시작하더니, 1995년에 정판룡이 운동주의 평가문제를 지적하고, 최문식, 김동훈이 『운동주유고집』에서 운동주를 중국조선족시인으로 평가함에 따라 운동주 시의 디아스포라 성격에 주목한 연구가 싹트기 시작하였으나 학계에서 주목을 받지는 못하였다. 이후 2000년대에 이르러 운동주에 대한 호칭에 큰 변화가 있었는데²⁹ 다시 말해 2000년대부터는 ‘중국조선족 시인’이라는 호칭이 자연스럽게 보편화되었다. 이에 따라 운동주 시에 나타난 소수민족문학의 심리적 핵심어인 디아스포라에 대한 연구가 점차 활발해지기 시작하였다. 소수민족문학의 핵심어인 디아스포라 개념을 중심으로 운동주 시를 연구한 학자는 주로 양미순³⁰, 리미숙³¹, 장춘식³², 김혁³³, 김관웅³⁴이 있다.

양미순은 “하늘, 바람, 별, 고향” 이미지를 중심으로 운동주 시의 디아스포라 의식을 연구하였다. 타국의 문화공간에서 나타난 하늘과 바람과 별이라는 시어와 고향에 대한 향수를 애절하게 표현한 고향과 길이라는 시어에 주목하였다. 한편 리미숙은 “조선으로의 시선-추상화된 고향인식”, “장소상실로서의 고향인식”, “경계인의 분투-상실고향에서 이상적 고향 찾기” 이렇게 세 가지 층위로 나누어 운동주 시에 나타난 공간과 장소, 장소와 장소상실이 어떻게 체현되었는지를 연구하였다. 논자는 운동주가 추구했던 진정한 고향은 이상적인 공간일 뿐 현실적으로 존재하지 않는다고 보았다.

양미순과 리미숙의 연구는 중국 내 소수민족문학으로서의 운동주 시를 디아스포라적 관점에서 조명하였다. 그러나 그들의 연구 결론은 중국이라는 지역 안에 자리잡은 디

28 杨青, 「少数民族文学与世界华文文学核心理论话语对比——以“身份认同”、“他者”为中心」, 『世界华文论坛』第4期, 2016, p. 14.

29 리광인, 「시인 운동주 인생러정 연구」, 연변: 연변인민출판사, 2015, p. 127.

30 梁美顺, 「尹东柱作品的离散研究-以天空·风·星·故乡的意象为中心」, 延边大学, 硕士学位论文, 2009.

31 이미숙, 「운동주 시에 드러난 장소와 장소상실」, 『운동주문학론』, 연변: 연변인민출판사, 2013.

32 장춘식, 「운동주 시의 이민문화적 성격」, 『운동주문학론』, 연변: 연변인민출판사, 2013.

33 张春植, 「与星对话-朝鲜族现代诗人尹东柱与他的诗」, 『民族文学研究』, 2010.

34 김혁, 「디아스포라의 화자 운동주」, 『운동주문학론』, 연변: 연변인민출판사, 2013.

34 김관웅, 「디아스포라시인 운동주의 시와 복간도」, 『운동주문학론』, 연변: 연변인민출판사, 2013.

아스포라의 특수성이라기보다 디아스포라적 상황의 보편성에서 비롯된 것이라 판단된다. 현실적으로 존재하지 않는 이상적인 공간으로서의 고향의식과 몇몇 정서들은 디아스포라문학의 보편적이고 핵심적인 자질이라고 할 수 있기 때문이다. 현실적으로 존재하지 않음에도 끊임없이 고향을 부르는 목소리는, 고향을 갖지 못하고 뿌리내리지 못한 채 유동적인 소수민족으로 살아간 운동주에게 매우 자연스러운 반응이었다. 그러한 부유하는 감정과 고향을 현실적인 공간으로 포획하지 못하는 현실은 디아스포라적인 정서의 바탕이 되었다.

장춘식은 “이민자로서의 정체성 확인”, “이민자의 현재 삶에 대한 관조”, “향수와 그 승화” 이렇게 3 가지 측면에서 운동주가 이민자로서 자신의 정체성을 어떻게 표현하였느냐에 주목하였고, 김혁은 「고향집-만주에서」, 「오మ్싸게 지도」, 「양지쪽」, 「별 헤는 밤」 이렇게 4 편의 시를 통해서 운동주의 이민 체험과 이민자 정서를 살피면서 이주민의 정체성 인식을 논하였다. 장춘식과 김혁의 논의는 이민자라는 정체성을 작품과 매우 밀접하게 연관시켜 해석했다는 점에서 공통점을 갖고 있다. 그러나 조선족의 정체성에 관한 두 연구자의 관점은 차이를 보인다.

조선족 초기 이민자의 후손인 운동주는 1917년에 중국 조선족 가문에서 태어나 조선족으로 자랐다.³⁵ 장춘식은 운동주가 조선족 시인임을 이야기하고 조선족이란 집단을 한국과 차별화하면서도 중국이라는 지역적 정체성은 부각하지 않았다. 오히려 조선족을 독립적인 집단이라고 강조하는 경향을 확인할 수 있다. 조선족은 중국의 국가/국민 정체성에 귀속되면서 동시의 소수 종족이기 때문에 타자화된 제2 공민으로 머물 수밖에 없는 제한된 위상을 지녔고, 큰 틀에서 한민족공동체를 구성하면서도 실질적으로 한반도에서 분리되고 타자화되는 경험³⁶을 가져서 매우 불안정한 상태이다. 장춘식 관점에는 그 불안정성이 그대로 수용되어 있다.

반면 김혁은 운동주의 고향인 용정은 중국 조선족 문학 발상지라고 하면서, 조선족 문학을 한국문학과 구분하는 데서 한발 더 나아가 조선족이라는 집단을 중국의 한 부분이라고 강조한다. 논자는 조선족이 중국, 한국, 러시아의 경제 문화를 이어주는 중추적 역할을 하는 동북아시아의 빛나는 번두리로 부상하게 될 것이라고 하면서 중국 내 조선족의 특수성을 강조하였다. 중국 조선족은 한국과 같은 핏줄을 나눈 민족이기에 19세기 전반기에 이르기까지 산출된 문학적 성과는 중국 조선족과 한국의 공통적인 문학 유산이다. 그러나 이러한 문학 유산을 토대로 한 중국 조선족 문학은 1860년대부터 중국 문학을 접하면서 점차 순수한 한국문학과 색다른 문학이 되었다.³⁷ 중국 조선족 문학과 순수한 한국문학을 구분하는 관점은 김혁의 해석에 바탕을 두고 있다.

35 리광인, 『시인 운동주 인생력정 연구』, 북경: 인민출판사, 2015, p. 125.

36 김신정, 김응교, 「연변조선족자치주의 문화정체성과 운동주의 기억 담론화 과정」, 『한국인문학회 전국학술대회』 제 33 회, 2013, p. 94.

37 권철 조성일, 최삼룡, 김동훈, 앞의 책, p. 4.

김관용은 조선족이 150여 년이나 되는 정착사를 갖고 있음에도 여전히 중국에 튼튼히 뿌리를 내리지 못한 채 우왕좌왕하고 있다고 하였다.³⁸ 그러면서 운동주가 표현한 "고향상실의 주제"가 중국 조선족 문학의 영구불변한 주제는 아니라는 견해를 밝히면서, 조선족 문학은 운동주의 시문학을 계승하면서도 한 차원 높게 발전시켜야 한다고 주장하였다. 이 과정에서 논자는 조선족 문학사에 연변에 대한 애착과 발전 의지를 담고, 고향 정착 의식을 고양시키는 작품이 많이 나타나기를 바란다고 하였다. 그런데 이와 같은 서술에는 논리적인 모순이 존재하고 있다. 조선족 문학이 조금 더 중국 땅에서 뿌리 내리기 위해서 운동주를 가장 이상적인 문학적 초상으로 받아들이고자 하면서도 운동주 시에서 표현된 부정할 수 없는 향수와 고향상실의 따위 감정에 불편해하고 신경 쓰이고 있다. 이러한 논리적인 모순이 존재하는 이유는 조선족이 중국 안에 통합되어야 하고 중국 땅에 뿌리 내리야 한다는 생각³⁹을 가지고 있기 때문이다. 다시 말하면 중국 정체성 쪽으로 과도하게 끌어들여려고 할 때 운동주 시가 충돌하는 지점이 있고, 그러한 불화의 지점을 덮어버리고자 하는 김관용의 기본적인 태도가 그의 논문에 모순적인 균열을 만드는 것이다.

그러나 위에서 언급한 것으로 보자면 소수민족문학으로서의 운동주 시 연구는 크게 두 가지 관점으로 귀결된다. 한 가지는 운동주 시는 중국조선족문학이고 운동주 시를 비롯한 중국조선족문학은 55개 소수민족문학 중의 하나로 중국 땅 안에 완전히 포섭되어야 한다는 생각을 가지고 들여다보는 것이고, 다른 한 가지는 소수민족으로서 조선족의 독자성과 고유성이 의미가 있다고 생각하면서 운동주의 삶과 작품 속에서 그 독자성과 고유성을 모색하는 것이다. 중국문학에 내재화하고자 하는 태도에는 조선족 내부의 민족 문화와 역사를 지우고자 하는 경향이 있어 보인다. 운동주는 한국에서뿐만 아니라 중국과 일본에서도 특별한 관심을 받는 시인이며 중국의 경우 중국 내 소수민족문학을 중국문학 내부로 끌어안고자 할 때 각별한 의미를 갖는 대표적인 시인이다. 중국 학계에서 이루어지고 있는 소수민족문학으로서의 운동주 시 연구와 조선족이라는 집단의 디아스포라 성격의 역사적 맥락을 살피는 일은 한국 학계에도 흥미로운 시사점을 던져줄 것이다.

³⁸ 1650년대 청나라가 개척민 정책을 실행하기 전까지만 해도 동북지역은 인적이 드문 들판이었다. 이후 1651년부터 개척민정책, 봉금령(封禁令) 등 일련의 정책이 추진되면서 삼동성, 하북성, 삼서성, 하남성 등 많은 지역에서 살던 사람들이 빈곤이나 전쟁을 피해 동북삼성쪽으로 이주하기 시작하였다. (王欣睿, 「『闯关东文学』研究」, 吉林大学, 博士学位论文, 2016, p. 1.) 따라서 동북지역에서 살았던 사람들은 조상 때부터 동북지역에 거주한 경우가 거의 없었다. 운동주가 시를 창작하던 시대에 동북지역에 거주하던 많은 사람들이 조선 이주민처럼 동북지역에 뿌리내리지 못하고 있었던 것이다. 그럼에도 불구하고 한족 이주민은 조상 시대부터 중국 땅에서 살았기 때문에 향수의 무게와 지면의 감정이 조선족과 다를 수밖에 없다.

³⁹ 중화인민공화국이 들어서면서부터 민족단결을 추구하는 분위기가 강화되었다. 따라서 조선족이 중국 땅에서 정착의식을 갖는 것은 중국 국가 정책적으로 요구하는 것이기도 한다. 정착의식을 갖은 것은 조선족이 중국 땅에서의 안정감, 획득감, 행복감을 높일 수 있지만 민족단결은 각 민족 상호존중과 구동존이(求同存异)을 전제로 하기 때문에 조선족문학을 포함한 소수민족문학까지를 한족화시키고자 하는 것은 아니다.

四、현대주의문학으로서의 운동주 시 연구

중국의 ‘현대주의문학’이란 용어에는 표현주의, 상징주의, 미래주의, 초현실주의, 이미지즘 등 많은 개념이 포함되는데⁴⁰ 한국에서는 모더니즘문학이라고 불린다. 중국에서는 1919년 5·4 운동이 터질 무렵 루쉰(魯迅)에 의해 상징주의가 소개되면서⁴¹ 새로운 문예사조로서 강렬한 반응을 일으켰으며,⁴² 1920년대 이금발(李金髮)을 중심으로 상징파 운동이 시작되면서 현대주의문학은 중국 시 분야에 본격적으로 영향력을 넓히기 시작하였다.⁴³ 이후 1930년대 대망서(戴望舒)를 대표로 한 현대파시(現代派詩)라는 문학 유파와 유나구(劉吶鷗), 목시영(穆時英), 시침존(施蛰存) 등을 대표로 한 신감각파소설(新感覺派小說)이라는 문학 유파가 나타나면서 중국 현대주의문학의 발전기가 도래하였다.⁴⁴ 항일전쟁 시기에 들어서는 개인적 내면세계로 기울어진 현대파시(現代派詩)와 신감각파소설(新感覺派小說)이 시대적 분위기와 어울리지 않아 점차 쇠퇴했다. 그러나 두 문학 유파에서 활용되었던 상징주의와 이미지즘 등을 비롯한 현대주의문학 기법은 애청(艾靑)을 비롯한 항일시인들의 리얼리즘적 작품에서도 수용되었으며, 여전히 중국문학에 작용하고 있다.⁴⁵ 1940년대 이후로는 전쟁의 영향으로 거의 발전하지 못했으나, 1978년 개혁개방 이후 서양 문화가 다시 수입되는 추세 속에서 점차 부흥하기 시작하였다. 현대주의문학이 부흥하기 시작한 것과 동시에 문학에 대해 다양한 관점들이 공존할 수 있는 분위기가 만들어졌다. 이를테면 문학 외부의 사회적 이데올로기와 시대적 상황이 작품 해석에 결정적인 기준이 되는 것에서 자유로워져서 작품의 구조, 이미지, 언어 등을 비롯한 내부적인 자질에 주목하는 논의가 나타나기 시작하였다.

이러한 상황에서 1989년 김경훈에 의해서 씌여진 「외롭게 대화하는 자-운동주에 대한 평론」이라는 논문이 발표되면서부터 운동주 시에 대한 연구에 새로운 관점이 부여되기 시작했다. ‘외면과 내면의 호응-대립적 구조’, ‘정신사적 의미에서의 통과정’, ‘운동주 시의 의식구조’ 등 세 가지 측면에서 운동주 시를 살핀 이 논문은 운동주 시에 대한 내재적 분석을 시도하고 있다는 점에서 주목할 만하다. 20년 후 2009

40 李玉莲, 「浅论现代派文学的基本特征」, 『承德民族师专学报』 第3期, 1995, p. 57.

41 黄川, 「从“五四”到四十年代中国现代派文学」, 『新疆师范大学学报(哲社版)』 第3期, 1990, p. 33.

42 谭楚良, 앞의 논문, p. 25.

43 谭楚良, 위의 논문, p. 26.

44 黄川, 앞의 논문, p. 35.

45 黄川, 위의 논문, p. 37.

년에 김경훈이 발표한 두 편의 논문⁴⁶은 운동주 시의 시간의식과 공간의식을 깊이 있게 다루었다. 그에 따르면 운동주는 기존의 문학적 표상이나 이미지를 전복하는 미적 모험을 감행한 현대적인 시인이다. 운동주와 중국현대주의문학을 뚜렷하게 연결시키지는 않았지만, 김경훈의 논의는 현대주의문학 안에 운동주를 배치할 수 있는 바탕이라고 볼 수 있다.

중국현대주의문학의 두 가지 주축은 상징주의와 이미지즘으로 이뤄진다. 앞에서 언급하였듯이 1930년대 대망서(戴望舒)를 대표로 한 현대파시(現代派詩)라는 문학 유파와 유나구(劉呐鷗), 목시영(穆時英), 시집존(施蛰存) 등을 대표로 한 신감각파소설(新感覺派小說)이라는 문학 유파가 나타나면서 중국 현대주의문학의 발전기가 도래하였다. 다시 말해 운동주 시인이 활동하였던 시기에는 대망서(戴望舒)를 대표로 한 현대파시(現代派詩)라는 문학 유파가 중국 현대주의 시의 발전을 이끌어주고 있었다고 할 수 있다. 당시 중국현대주의 시를 이끌던 현대파시(現代派詩)의 가장 큰 영향을 끼친 서양의 사조는 이미지즘이라고 할 수 있다. 그런데 특기할 점은 과거 당(唐) 나라의 시 전통에서 이미지즘을 재발견하면서 논의를 구체화했다는 것이다.

이러한 상황에서 운동주 시를 이미지즘과 관련하여 호명하는 논의들을 찾아볼 수 있다. 예를 들어 운동주 시의 여성이미지⁴⁷, 색깔이미지⁴⁸, 별 이미지⁴⁹ 등에 주목한 논문들이 있다. 이 중에서 여성이미지를 분석한 논문은 조선어로 쓰여진 논문이고 색깔이미지를 분석하는 논문과 별 이미지를 분석하는 논문은 한어(漢語)로 쓰여진 논문이다. 여기서 별 이미지를 분석하는 논문은 여전히 애국주의, 반제·반봉건 이데올로기의 자장에서 크게 벗어나 있는 것은 아니지만 별 이미지의 내적 미학을 발견하고자 한다. 한어언문학과 학술지 논문으로 발표된 이 논문은 중국문학 내부에서 운동주 시에 대한 관심이 깊어지고 다양화되었다는 것을 보여주었다.

이미지즘에 치중한 운동주 시 연구에서 특히 운동주 시를 당(唐)대 시인 이상은(李商隱)의 시 이미지와 연결시킨 논의⁵⁰가 있는데 이것은 중국현대주의문학의 특성을 보여주는 매우 흥미로운 지점이라고 할 수 있다. 리해산에 의해서 쓰여진 「운동주의 시와 현대파시의 내재적 연관성」은 크게 “운동주의 시와 상징주의”, “운동주의 시와 이미지즘” 이렇게 두 가지 부분으로 구성된다. 이 논문에서 주목할 만한 것은 운동주가 1936년 창작한 「초 한 대」란 시를 살피는 방식이다. “소의 갈비뼈같은 그의 몸, / 그의 생명인 심지까지/ 백옥같은 눈물과 피를 흘려/ 불살라 버린다” 등의 구절

46 김경훈, 「운동주시의 시간의식연구」, 조경일, 앞의 책.

47 리광인, 「운동주 시의 여성이미지」, 『시인 운동주 인생력 연구』, 북경: 민족출판사, 2015.

48 金京子, 「对尹东柱诗歌主题的色彩美学分析」, 『文教资料』, 2014.

49 魏妍婷, 「关于尹东柱诗歌中星星意象的探究」, 『东京文学』, 2017.

50 리해산, 「운동주의 시와 현대파시의 내재적 연관성」, 『운동주문학론』, 연변: 연변인민출판사, 2013.

에 대해 그는 중국의 당나라 시인 이상은(李商隱)이 지은 「무제」(無題)란 시에 등장하는 “春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始干(누에는 죽을 때면 실을 다 뽑고/타는 초 재될 때야 눈물 마른다)”라는 구절을 연상시키는 비유적 이미지를 창조하였다고 평가한 것이다. 이와 같은 평가는 곧 현대파시(現代派詩)라는 문학유파와의 연관성을 보여주는 것이었다.⁵¹ 외삼촌과 부친이 한학자였지만 운동주가 중국 고전문학에 특별한 관심을 가졌다는 확실한 증거가 없다. 그럼에도 리해산이 운동주 시의 이미지를 당(唐)대의 작품과 연관시키는 것은 운동주가 활동한 시대인 1930-40 년대에 현대파시(現代派詩)라는 문학유파와 운동주 시를 연관짓고자 했기 때문이다. 다시 말해 다소간의 비약을 내포하고 있지만, 이상은(李商隱)을 비롯한 당(唐)대 시인들이 중국현대파시(現代派詩)라는 문학유파에, 더 나아가서 중국현대주의문학에 영향을 끼쳤다는 문학적 무의식 속에서 운동주의 현대성을 보고자 했기 때문이다.

운동주를 동시대의 이미지즘 문학운동과 연관짓는다면 우선 한국 이미지즘 시운동을 대표하는 시인인 정지용과의 문학적 영향관계를 살피는 것이 선행되어야 할 것이다. 운동주는 정지용 시를 애독하면서 습작했다고 알려져 있다. 이러한 점을 고려한다면 운동주를 매개로 동북아시아 시운동의 내재적 연관성을 찾아볼 수도 있을 것이다. 한국의 이미지즘 시운동과 중국의 현대주의문학운동을 비교문화적 관점에서 연구하면서 운동주 시에 대한 심층적인 연구가 이루어지기를 기대한다.

五、결론

본고에서는 애국주의문학, 소수민족문학, 현대주의문학이라는 세 가지 측면에서 중국 학계의 운동주 시 연구 경향과 그 의미를 집중적으로 살펴보았다. 그 내용을 정리하면 다음과 같다.

중국 또한 한국과 마찬가지로 일본 제국주의의 침탈을 겪었기 때문에 중국 학계에서 운동주 시를 바라볼 때 가장 부각한 것은 제국주의에 대한 ‘저항성’ 이었다. 더욱이 사회주의 이데올로기의 영향 아래 성장한 중국문학은 문학의 정치성을 우선하기 때문에 이 점은 운동주 시를 옹호하는 가장 강력한 근거가 된다. 사회주의 국가인 중국에서 국가적 이데올로기로 문학에 요구하는 바는 애국주의와 더불어 계급적 저항의식이다. 중국학자 사이에서 운동주의의 정치성은 일제를 향한 저항성이라는 관점과 착취계급을 비롯한 봉건세력을 향한 저항성이라는 관점에서 도출된다. 여기에서 특기할 만한 것은 사회주의는 무신론을 바탕으로 하고 있기 때문에 운동주 시의 종교적인 요소까지 정치적인 메타포로 읽는다는 점이다. 이외에도 운동주의의 저항성을 세상의 조화로우름

⁵¹ 대당서를 필두로 한 현대파시는 유독 이미지 창조에 정성을 기울여 서양 현대주의 문학의 창작 기법을 활용하면서 이미지 활용, 감정입입 등의 방면에서 중국 당나라 시의 창작기법과 기교 있게 통합시켰다는 특징을 지닌다. (黃川, 앞의 논문, p. 37.)

파괴시키는 모든 것을 향한 저항성으로 읽는 관점이 나타나는데, 이 또한 그 뒤에는 인류 운명 공동체 의식이라는 국가적 목소리가 깔려 있다. 2012년에 ‘인류 운명 공동체 의식’이 처음으로 제기되었고 2017년 중국공산당 제 19차 당대회 보고에서 평화는 인류 운명 공동체 의식을 구축하는 일의 전제조건이라고 하였다. 이러한 인류 운명 공동체 의식과 연관된다는 중국 학자들의 관점은 운동주 시의 저항성의 범위만 확대시킨 것이 아니라 운동주 시 문학의 정치성을 세계적인 보편성의 지평으로 넓히는 효과를 가져왔다.

2000년대에 들어오면서부터 ‘중국’ 조선족이라는 중국과의 친연성이 강조되었고 민족적 정체성 앞에 국가적 정체성을 부각시켰다. 여기에 디아스포라라는 심리적 요소가 결부되면서 소수민족문학으로서의 운동주 시 연구들이 나오기 시작했다. 현재까지 소수민족문학으로서의 운동주 시 연구는 크게 두 가지로 대별된다. 한 가지는 큰 틀에서 중국문학으로의 포섭을 염두에 두어서 운동주의 생애와 작품을 들여다보는 것이고, 다른 한 가지는 소수민족으로서의 조선족의 독자성과 고유성을 중심으로 작품에 접근하는 것이다. 운동주는 한국에서만 아니라 중국과 일본에서도 특별한 관심을 받는 시인이며 중국의 경우 중국 내 소수민족문학을 중국문학 내부로 끌어안고자 할 때 특별한 의미를 갖는 대표적인 시인이다. 중국 학계에서 이루어지고 있는 소수민족문학으로서의 운동주 시 연구와 조선족이라는 집단의 디아스포라 성격의 역사적 맥락을 살피는 일은 한국 학계에도 흥미로운 시사점을 던져줄 것이다.

현대주의문학으로서의 운동주 시 연구는 이미지즘에 대한 연구를 중심으로 진행해왔다. 운동주 시인이 활동하였던 1930-40년대에는 현대파시(現代派詩)라는 문학유파가 중국현대주의 문학에서 중요한 역할을 하고 있었다. 서구 상징주의와 이미지즘의 영향을 받은 문학운동이었지만, 무엇보다도 이 유파의 특이한 성격은 이상은(李商隱) 시를 비롯한 당(唐)대 시에서 이미지즘의 전통을 재발견한 것이었다. 따라서 현대파시(現代派詩)와 운동주 시를 연관시키는 논의들에서는 운동주 시와 중국 한시 전통을 연결시킨다. 운동주가 중국 고전문학을 시적으로 도입했다는 확실한 증거는 없어서 다소간의 비약을 내포하고 있음에도 불구하고 운동주에게 시적 감흥을 불러일으켰던 정지용의 경우와 함께 들여다본다면 좀 더 심층적인 논의를 할 수 있을 것으로 보인다. 앞으로 한국의 이미지즘 시운동과 중국의 현대주의문학운동을 비교문화적 관점에서 연구하면서 운동주 시에 대한 한층 더 심층적인 연구가 이루어지기를 기대한다.

参考文献

- [1] 권철, 조성일, 최삼룡, 김동훈, 중국조선족문학사, 연변: 연변인민출판사, 1990.
- [2] 김신정, 김응교, 「연변조선족자치주의 문화정체성과 운동주의 기억 담론화 과정」, 『한국인문학회 전국학술대회』 제33회, 2013.
- [3] 김응교, 「만주, 디아스포라 운동주의 고향」, 한민족문화연구 제39집, 한민족문화학회, 2012.
- [4] 구모룡, 「운동주 시와 디아스포라로서의 주체성향」, 現代文學理論研究 제43집, 현대문학이론학회, 2010.
- [5] 남송우, 「중국조선족문학사에서의 운동주 연구현황 일고」, 韓國文學論叢 제68집, 한국문화회, 2014.
- [6] 리광인, 시인 운동주 인생려정, 북경: 민족출판사, 2015.
- [7] 정우택, 「在滿朝鮮人の混種の正體性と尹東柱」, 어문연구 제37권 제3호, 한국어문교육연구회, 2009.
- [8] 조성일, 『운동주문학론』, 연변인민출판사, 2013.
- [9] 范庆超, 「时代缩影·民族悲歌·心灵憩园-朝鲜族诗人尹东柱及其诗歌创作」, 2012.
- [10] 金京子, 「对尹东柱诗歌主题的色彩美学分析」, 『文教资料』, 2014
- [11] 梁美顺, 「尹东柱作品的离散研究-以天空·风·星星·故乡的意象为中心」, 延边大学, 硕士学位论文, 2009.
- [12] 魏妍婷, 「关于尹东柱诗歌中星星意象的探究」, 『东京文学』, 2017.
- [13] 费孝通, 「中华民族多元一体格局」, 北京:中央民族出版社, 1993.
- [14] 黄川, 「从“五四”到四十年代中国现代派文学」, 『新疆师范大学学报(哲社版)』第3期, 1990.
- [15] 李春燕, 「东北沦陷时期的抗日文学」, 『长白山论丛』, 1997.
- [16] 李玉莲 「浅论现代派文学的基本特征」, 『承德民族师专学报』第3期, 1995.
- [17] 谭楚良, 「西方现代主义思潮与中国现代派文学」, 『衡阳师专学报(社会科学)』第16卷, 1995.
- [18] 汪璐, 「试论人类命运共同体框架下的世界和平」, 『国防』第6期, 2019.
- [19] 王欣睿, 「“闯关东文学”研究」, 吉林大学, 博士学位论文, 2016.
- [20] 王泽龙, 「中国现代诗歌意象论」, 博士学位论文, 华东师范大学, 2004.
- [21] 杨青, 「少数民族文学与世界华文文学核心理论话语对比——以“身份认同”、

- “他者”为中心」,『世界华文论坛』第4期,2016,p.14.
- [22] 赵刚,史诺,「抗战时期中共民族政策对朝鲜族中华民族共同体意识的影响」,『江苏大学学报(社会科学版)』第2期,2018.
- [23] 赵志忠,「少数民族文学在中国文学史上的地位」,『中央民族大学学报(哲学社会科学版)』第5期,2001.
- [24] 张春植,「与星对话-朝鲜族现代诗人尹东柱与他的诗」,民族文学研究,2010.
- [25] 朱寿桐,「汉语文学与民族语文学」,首都师范大学学报(社会科学版)第3期,2018.
- [26] [http://www.yb983.com/\(연변뉴스\)](http://www.yb983.com/(연변뉴스))

审美视野下潮州通花瓷的外观创新设计

Creative Design of Chaozhou Tonghua Ceramic's Appearance under The Aesthetic Horizon

袁洁* · 김희균**

*韩山师范学院 美术学院

**韩国祥明大学

ABSTRACT

Through the carving of the whole shape, Tonghua ceramic becomes porous ceramic. Tonghua ceramic in Chaozhou is totally porous ceramic artwork combining with various decoration methods, such as porcelain flowers and overglaze color. Skill of Tonghua ceramic is not only one of the ceramic firing techniques of Fengxi, but also one of the China's intangible cultural heritage. In modern society, Tonghua porcelain is slowly withdrawing from people's daily life because it does not meet the current aesthetic needs. Therefore, to find a sustainable way of inheritance and development of "non-heritage" is the direction of people's attention and research. The innovation of Tonghua porcelain appearance design is not only one of the most direct and specific solutions, but also a necessary means to change the current situation. After research, the author found that the important reason for the slow development of Tonghua porcelain is that it does not adapt to the current aesthetic appreciation. Chinese contemporary culture is an important foundation for the construction of current aesthetic appreciation. For the innovation of appearance, we must study the current aesthetic features from the perspective of contemporary culture, find the corresponding forms of expression, and explore the creative design methods of appearance.

The article first expounds development features of Tonghua ceramic in different periods by looking up documents and field research. It concludes traditional aesthetic features of Tonghua ceramic by analyzing traditional Tonghua ceramic's aesthetic features including craft, appearance and function. Then it researches Chinese contemporary culture and aesthetic features based on it, such as

diversification, popularization and individuation. From the four innovative aspects, such as express patterns, creation idea, technology and function, it exploits and discusses methods and ideas of appearance innovation in order to inherit and develop art of Tonghua ceramic in Chaozhou.

Key words: Chaozhou Tonghua ceramic; Traditional aesthetic features; contemporary culture; Current aesthetic features; Creative design of appearance

中文摘要

潮州通花瓷是通体镂空,并结合瓷花、釉上彩等多种装饰手法的陶瓷工艺品。通花瓷技艺是枫溪陶瓷烧制技法之一,也是中国非物质文化遗产之一。在现代社会,通花瓷由于不适应当下审美需求,正慢慢退出人们的日常生活。因此,找寻可持续性的“非遗”传承与发展的途径是人们关注和研究的方向。通花瓷外观设计创新,是最直接具体的解决方式之一,也是改变当下局面的必要手段。笔者经过研究,发现通花瓷发展滞缓的重要原因,是不适应当下审美。中国当代文化是构建当下审美观的重要基础。对外观的创新,必须从当代文化的角度研究当下审美特点,找寻与之相符的表达形式,探索外观创新设计方法。

本文首先通过文献查阅与田野调查,梳理通花瓷从兴起、发展到鼎盛、衰落的历史过程,阐述通花瓷各时期的发展特点。通过分析传统通花瓷的工艺美、外观美以及功能美,总结传统通花瓷的审美特征。然后研究中国当代文化,以及在此基础上产生的“多元化、大众化、个性化”的审美特点,归纳适合当下审美的外观创新方法。从“表达形式的创新、创作观念的创新,技术的创新以及功能创新”四个角度入手,探讨外观创新设计的方法与思路,从而达到传承与发展潮州通花瓷艺术的目的。

关键词:潮州通花瓷;传统审美特征;当代文化;当今审美特点;外观创新设计

一、绪论

1. 研究背景

潮州位于广东省东部,靠近南海,气候温和,境内有连绵的山脉和交通便利的水陆通道。从古到今,潮州就有制作陶瓷产品并大量出口的经验,据考古发现,新石器时期潮州中心城区曾制作大量生活陶器。明代以后,潮州枫溪(潮州市东部)陶瓷业大兴。清末民国时期,随着汕头开埠,交通便利和海外市场需求的刺激下,潮州枫溪陶瓷生产迅速发展,通花瓷在此时产生并通过汕头港远销海外市场。2008年,潮州枫溪瓷烧制技艺被评为国家级非物质文化遗产。通花瓷技艺是枫溪瓷烧制技艺中最具代表性的技艺之一,当时期的通花瓷作为建筑陶瓷或灯具的组成部分,是东南亚与欧美市场的畅销产品之一。20世纪50年代后,通花瓷通过改良创新,作为陶瓷艺术品展现在中国乃至世界面前,成为潮州最具特色的陶瓷工艺品之一。不仅在世界展览中被评价为精美绝伦的

艺术品，还曾作为国礼赠送，一时间风靡全球。

但现如今，通花瓷发展发展滞缓、日益衰落。一方面是由于从业人员减少。潮州属亚热带季风气候，夏季高温多雨，最高温度在38度以上。而通花瓷对坯体干湿度要求很高，在雕刻过程中无法吹空调，甚至风扇（通花工艺通常在坯体较湿的情况下进行，一旦干燥就不能雕刻）。无论炎热的夏天，还是寒冷的冬天，通花瓷必须保持湿度的环境下完成，工作辛苦但赚钱少，通花瓷制作者越来越少，通花瓷产量也随之减少。另一方面，通花瓷过于追求工艺美，忽视造型与装饰上的创新，外观不符合现代审美需求，导致市场需求量少。无创新导致无销量，制作辛苦又难盈利，是通花瓷发展衰落的主要原因。

笔者在研究期间，收集研究相关文献。丘陶亮、王龙才编著《潮州枫溪通花瓷》梳理了通花瓷的发展历史、技艺特点、艺术风格并对未来通花瓷发展作出展望。韦珊瑜的文章《潮州通花瓷及其民间工艺美术的融合与借鉴》，杜延教授的著作《潮州民间装饰艺术研究》，不仅对潮州通花瓷工艺美与形式美的特点与规律进行分析，还探讨与思考现今通花瓷衰落的现状。章慧珍教授的《民国时期枫溪“和合”商号通花瓷起源与工艺探索》、《民国时期潮州枫溪通花瓷的艺术特色》，以及李炳炎的著作《枫溪潮州窑1860-1956》、丘陶亮的《枫溪陶瓷志》等文章与著作，通过传承人的口述、资料文献的收集，阐述当时通花瓷产生与发展的历史社会背景，以及当时通花瓷的造型装饰、工艺特点。吴如潮的《浅谈通花瓷产品的主要缺陷及其消除途径》，邱伟志的《中温通花瓷研制》文章中，从技术材料的角度总结通花瓷的缺点，提出解决办法进行创新。在以上文献研究中，笔者从中整理了传统通花瓷的历史发展、造型装饰艺术特点，以及审美价值。但当下的研究，多体现在传统通花瓷发展历史的梳理，以及造型、装饰、工艺特点的总结，研究方法主要是文献查阅和传统通花瓷代表作品的分析。对通花瓷的审美标准依然停留在和谐美、工艺美、传统文化的体现。极少有研究或创作探索通花瓷创新之路，也极少有研究在当下审美角度下，从研究当代中国文化，探索通花瓷创作的精神内核与特点，分析当下审美特点，找寻与之相符的表达形式与外观创新设计方法。

2. 研究目的与意义

本文目的在于真正从审美的角度，根据当代文化研究当下审美特点，解决通花瓷不适应当下审美的问题。找寻外观设计创新的根源所在，探索创新的设计方法，提供给通花瓷创作者创作思路。从而更好的传承与创新通花瓷工艺，达到保护非遗工艺的目的，使通花瓷以新的形式，融合新的价值观念呈现在现代生活之中。

潮州通花瓷细腻、繁缛的工艺，以及手工艺人对技艺的尽善尽美，体现出潮州地域性和时代性特点，以及潮州人民勤劳、精细与坚韧的个性。传统通花瓷工艺承载着潮州传统文化的精神内核与意义，正是潮州人民吃苦耐劳的精神，才造就优秀的传统通花瓷作品。通花瓷的创新研究，不仅传承与发展通花瓷，并且传承与发扬潮州的地域文化与民族精神，这也是所有传统手工艺传承与创新的重要意义所在。

3. 研究方法与范围

本文通过文献研究，以及田野调查，分析与综合，以及归纳法进行研究。通过文献研究田野调查，梳理各历史时期通花瓷的发展历史。通过分析综合法，从工艺美，外观美，功能美三个方面总结传统通花瓷的审美特征，对代表作品进行解析说明。分析中国当代文化，总结当下审美特点。从“表达形式、创作观念，技术以及功能”四个角度入手，通过作品分析，归纳总结外观创新设计的方法。

二、本论

1. 概念界定

通花瓷产生于18世纪60年代潮州枫溪地区，是枫溪陶瓷烧制技法之一，也是中国非物质文化遗产之一。潮州通花瓷，是以通体雕刻镂空为装饰形式，结合多种装饰手法（瓷花、釉上彩、描金、浮雕等）的陶瓷工艺品，属于陈设瓷。镂空花纹多为吉祥图案重复组成的陶瓷（镂雕含在瓷胎镂空成浮雕和将器物除应留之花纹之外全部雕透等形式）。“所谓“通花”又称镂空、镂花、透雕，通花本是潮州抽纱的一个品类，表现独特，规格形式殊多，潮州通花瓷多借鉴潮州抽纱中的通花表现形式，同时达到抽纱一样的玲珑剔透的工艺美和艺术效果。”⁵²

2. 通花瓷的发展历史

1926年，枫溪设窑烧瓷的“和合”号其第五弟子创作出通花瓶，第一个通花瓶在枫溪产生，后来分别由枫溪的‘和合’号和‘锦合’号（商号）投入小批量生产。到了30年代，枫溪专门从事通花瓷生产的商号除上述2家外，还有陶玉峰、任合、合成等。当时期的通花瓷主要是通体镂空装饰为主，结合潮彩或颜色釉，作为建筑陶瓷出口东南亚国家（如图1），或者作为灯具的灯座出口欧美市场。

⁵² 丘陶亮《枫溪陶瓷》.广州:广东人民出版社, 2005年11月第一版, 第33页



图1 通花瓷作为建筑陶瓷

1958-1959年，成型技术逐渐成熟，除了拉坯成型，模具注浆成型开始普遍使用。由于技术的革新，使通花瓷的造型、装饰品种由20多种转变为70多种，并能投入批量生产。通花瓷达到了快速发展的时期。70-80年代，陶瓷技术的进一步提高，加之市场经济体制的改革，通花瓷发展达到鼎盛时期。到20世纪末，通花瓷作品在中国和国际展览评比中频频获奖。1978年《友谊通花瓶》（如图2）被作为国礼赠送，1986年《白玉通花瓶》《剑兰通花瓶》等五件作品在国际博览会获金奖（如图3、4）。通花瓷精湛的技艺以及艺术风格，被很多欣赏者奉为珍品，由此制作通花瓷的作坊开始增多。



图2 《友谊通花瓶》
120*43cm 叶竹青 王龙才等作



图3 《白玉通花瓶》
39*14cm王龙才作



图4 《剑兰通花瓶》
44*15cm 叶竹青作

20世纪末，通花瓷品种样式增多，但很多作坊主追求短平快产品利益，忽视其工艺的精致与创新，造成工艺粗糙，形式古板毫无突破创新，价格低廉，最终导致通花瓷的发展停滞不前，虽然已申请为非物质文化遗产，但是由于其造型与装饰没有创新，已不再适应当下审美需求，市场需求量少，通花瓷濒临消失的局面，要改变当下局面，符合当下审美，对于通花瓷进行创新应用是必要手段。

3. 传统通花瓷的审美特征

1) 工艺美

民国期间由枫溪设窑烧瓷的“和合”号烧制的通花瓷，借鉴潮州抽纱的艺术形式，通体镂空雕刻，达到抽纱一样玲珑透的工艺美和艺术效果。通雕技法属于雕刻的一种，其工具纤小，通常是在坯体未干时，同一工具按照花纹通体镂空第一遍后，根据纹样需求换相应工具通体镂空第二遍，以此类推，最终修整完成后，结合捏花、釉上彩等进行装饰。通雕工艺美的诀窍在于工具的恰当，技法的娴熟，对泥巴干湿度的掌握和通雕力度的拿捏。瓷花是通雕工艺的固定搭配，泥巴仿佛在手中变了魔术，观者往往还没有看清楚泥巴是如何经历揉、搓、捏、拍后到最后的调整定型，花瓣的雏形就已经出来了。然而仅仅掌握花瓣的制作技巧还远远不够，要熟稔花卉结构，才能制作出栩栩如生的瓷花（如图5）。



图5 雕刻工具 雕刻第一遍 雕刻第二遍 捏花（牡丹）

通花瓷通体镂空雕刻，在1300度以上的温度下烧制，容易变形开裂，这就要求在造型设计时要结合力学原理，在支撑部位要注意造型设计时转折部位的弧度以及外轮廓线。正是这种难度，体现出手艺人对于通雕技艺的精益求精的态度，和掌握工艺、材料的熟练程度。人们对通花瓷工艺美的认可与欣赏，和手艺人高超的技艺推进通花工艺的发展。

当下，通花工艺随着工具、材料的发展不断的提升，满足人们对工艺美的审美需求。陶瓷手工艺者的创造不会凭空而来，是在技艺经验沉淀的基础上，展现新艺术形式的产生，是社会发展到一定阶段，人类艺术活动的产物，是审美、技艺提高的产物。

2) 装饰形式的结合美

随着陶瓷成型装饰技艺的成熟，通花瓷的品种不断丰富，装饰也不再是单一的通雕，而是根据主题与装饰性的需要，采用开光式的构图，在器皿的主题位置留白，留作其他装饰手法（包括釉上彩、浮雕、描金、色釉、浮雕、刻划、化妆土等形式）装饰，突出主题。其他空白部位则通体雕刻。通花工艺与其他装饰形式的结合，最常见和最具有艺术特色的，即通花工艺与瓷花的结合。瓷花本身就是一种艺术形式，潮州瓷花艺术常见的有菊花、牡丹、玫瑰、雏菊、梅花等（如图6）。通常结合化妆土进行上色，五颜六色，色彩缤纷，具有装饰性。瓷花偶尔也结合描金装饰，通常绘制在枝干部位，作为茎脉和叶脉。通花瓷也经常结合浮雕工艺。浮雕在主体部位，用于表现主题。同样搭配描金、色釉或化妆土，突出浮雕的装饰效果（如图7）。

多种综合装饰相结合的形式，在通花瓷的主体器物上，根据造型需要，在口沿、颈、肩、腹、足、耳等部位。描金、刻划、色釉等一般用于边饰或捏花的枝叶上，浮雕、潮彩、瓷花通常在器物主体位置，采用开光的构图的形式进

行装饰，而化妆土则用于捏花或枝叶的颜色装饰。如《友谊通花瓶》，瓶体的装饰形式达7种之多，分别采用了通雕、浅浮雕、化妆土、彩绘、描金、捏花等装饰手法。瓶口、肩部以及耳部采用描金以及化妆土。颈部色釉、通雕结合，肩下、腹部下方和足部，各有一圈浅浮雕传统纹样。瓶身采用开光构图形式，瓷花结合浮雕在主体部位装饰，除主体部位通体雕刻。捏制的梅花结合浮雕的枝干，并不局限于开光主体框架里，而是探出身来，延展到瓶身另一面，打破传统的开光构图形式，且背景中空的形式，也体现了虚实对比的意境。



图6 《双福瓷花篮》
46*25cm 王龙才作



图7 《牡丹梅花通花瓶》
120*35cm 王龙才作

3) 功能美

徐恒醇在《设计美学》中提出：“功能包括认知功能、审美功能、实用功能。”⁵³通花瓷最初产生由于其实用功能，由于其镂空的特点，可符合生活中所需例如香炉、灯罩等。18世纪末直至到19世纪，通花瓷作为建筑陶瓷出口到马来西亚等国，19世纪20年代，又搭配抽纱灯罩制作成台灯灯座，出口到欧美市场。这时期所体现的功能是以使用为主。1950年代后，潮州枫溪陶瓷研究所在叶竹青、陈钟鸣与王龙才先生等人的努力下，设计创作一批潮州代表性的陶瓷美术作品，其中就包括通花瓷。通花瓷第一次作为陶瓷美术品登上工艺美术的舞台，当通花瓷作为观赏工艺品出现时，即是审美功能的极致体现。

当今通花瓷的没落，与形式美无创新有很大关系，从造型与装饰角度进行创新，倒不如从功能角度作为入口进行创新，适应当下生活方式，设计符合通花技艺呈现效果的生活用具，再融合现代设计艺术特点，不仅达到创新，同时体现通花瓷的技艺美。

4. 创新设计

1) 当代文化与审美特点

纵观通花瓷在国际评比中的经典代表作，无论从艺术元素，表现主题，表现形式，文化内涵等方面，无一不体现出中国传统文化与中国风格，向世界舞

⁵³ 徐恒醇著 《设计美学》.北京：清华大学出版社，2006年7月第一版，第47页

台展现中国自信。如《瓷花篮》（如图8）上装饰的梅花，菊花的构造、表达形式、色彩搭配、构图都是中国工笔画精髓的体现。而花篮的造型更是中国传统的花篮改造而来，“百花齐开”蕴意着美好的祝福。中国文化结合现代陶瓷技术与创作者的辛勤智慧，造就了不朽的作品。但如今技术材料的进一步进步，以及外来文化的导入，审美特点早已发生变化，中国人迫切需要当今审美下中国文化的艺术表达形式。



图8 《瓷花篮》 王龙才

中国的传统文化以儒家为内核，还有道教、佛教等文化形态，如家思想的内核是“中庸”，道家思想的精髓为“清静无为、返朴归真、顺应自然”。1980年后，中国文化是一种杂交文化，包括现实主义与现代主义（前卫、现代派）、农业文明与工业文明、本土的传统文化与异域的现代文化、激进的自由主义与顽固的保守主义等等。当下的审美也是在当代文化的基础上形成，不再满足于规整、和谐，更偏向于个性化、多元化、感性化、大众化。所以一味的模仿传统，或单一的体现儒家文化与道家文化的思想已然不够，通花瓷的创新表达形式，需要立足与中国传统文化内核，接纳其他文化融入，探讨中国当代传统文化的艺术表现形式。

2) 表达形式的创新设计

通花瓷的表达形式主要包括造型、通雕花纹与构图，装饰技法的运用。在传统造型的沿袭下进行传承与改进，是造型创新的一种方式。但大部分通雕瓷的改进，文化内涵的精神核心是以中庸为指引，形式美以文质相契为标准，造型多规整对称，以体现和谐美为主。然而当下审美标准，造型不应拘泥于和谐美的标准，应结合当代文化的特点，突破传统模式的束缚，创作更多的造型可能性，例如体现新中式风格的东方美学特点。新中式是中国传统风格文化意义在当前时代背景下的演绎，是对中国当代文化充分理解的当代设计。新中式传承传统中式风格的精髓，通过与现代潮流的对话碰撞而产生的创新。“新”即“中国当代文化”。新中式可以理解为“中国当代的传统文化表现”，其反映的是当代文化与传统文化的关系，是传统文化与现代主义的结合。在创新设计中，设计者可借鉴新中式风格，从传统文化出发，将其中的经典元素提炼并加以丰富，追求清雅含蓄的东方方式精神境界。新中式风格的造型与装饰，要遵循“删繁取舍、绘事后素”的原则，“绘事”是装扮出来的美丽效果，而“素”则是自然的、气质的美，其中“素”要美于“绘事”，删繁是指除去复杂的装

饰，去奢即不要过于奢侈的追求，即追求自然的、简洁和气质的美。

通花瓷的通雕花纹是以一种图形为单位，重复构成整体的形式，类似平面构成中的重复构成形式。通常采用具有吉祥含义的图形，传统通雕纹样虽具合理设计与装饰美，但缺少现代元素，显然不适合当下审美需求。通雕纹饰的主题可以在传统文化的基础上，按照东方美学特点，提炼当下文化元素进行改进设计，做到简练含蓄，这样才能符合当下审美，设计出具有中国传统文化内涵以及美学特点的通雕纹样。装饰形式的创新，可从装饰手法的创新入手，例如结合新技术、新材料进行设计制作，或者打破常规构图，根据设计主题或器型进行局部装饰，构图形式进行创新，一方面打破传统通花瓷对称、规整的审美特点，另一方面更能符合造型，突出设计主题。

无论任何图形，在设计时一定要考虑其组成后的骨架，是否可以符合烧制工艺，如果通雕花纹镂空面积过大，组合后支撑面小，必然会产生变形或开裂的问题。所以在通雕花纹的设计中，不能单从图形本身，以及通雕花纹组成的形式美来考虑，还要结合制作工艺并同考虑才能设计合理。

3) 观念的创新

人们对于传统通花瓷的赞叹，多是由于其工艺的精湛，但过于追求工艺的精湛和写实效果，就会忽视创作者的思想与情感，以及陶瓷真实美的体现。过于执念工艺的精湛，只追求似与不似，传统在创新的过程中必然会遇到瓶颈。任何工艺手段是艺术家借以表达个人思想、情感的表达手段，最终是通过这些手段实现作品的意境，来抒发艺术家的情感、思想。艺术源于生活，人们在劳动过程中创造了美，不仅包括工艺美，也包括用作品表达自己的情感以传达意象美，真实美。陶艺家应该在自己擅长的领域进行创作与制作，利用工艺手段表达作品的意境，体现自己的理念、情感，表达真实的美。通花工艺的精湛有目共睹，倘若对通花瓷进行创新，必然要从一个新的角度着手，结合传统工艺用新的表达形式，传达作者的创作理念、情感和作品真实之美。

现代艺术是艺术史上的一次伟大觉醒，它打破了长久以来艺术作为政治、宗教的工具，以古典美学为标准，表现形式美感的常规，而着重于艺术本质的探索，材质的真实美感以及创作者思想、情感的体现。传统陶瓷艺术注重工艺表达的主观能动性，目的在于体现和谐之美；而现代陶艺则推崇探索艺术本质，凸显材质之美，重视表达创作者的思想、情感。

例如作品《水墨意象之通花》是笔者在表达陶瓷真实之美的创作理念下完成的作品（如图9），作品曾入选第十三届全国美展。本作品用现代陶艺的表现形式结合通花瓷传统手工艺，以陶瓷肌理作画，不再拘泥于通雕工艺的精美和捏花的写实，而是突出材质自身美，以及创作者的创作理念与情感和作品真实之美。这种方式打破原有的审美标准，不再着重于体现工艺美，而是突出创作理念，解除了传统通花瓷工艺的自我羁绊，给予通花瓷表现形式更多可能性。



图9 《水墨意象之通花》2018年 袁洁作
63*22*12cm / 68*25*12cm

4) 技术的创新

怀特将整个文化划分为三个亚系统及技术系统社会系统和思想意识系统，他认为，“三个亚系统之间的关系是技术系统处于下，思想意识系统处于上，社会系统处于中，技术系统对文化的进化起着决定性的作用，同时思想意识系统表达技术系统，并反映社会系统。他认为，技术系统对文化的进化起着决定性作用”⁵⁴。

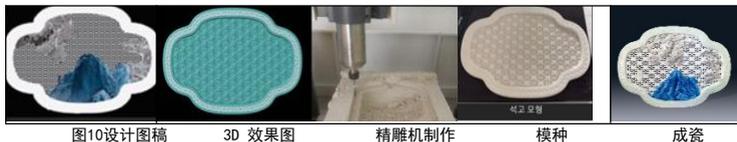
早在1956年之前，枫溪通花瓷常见成型方法为拉坯成型和印坯成型。在拉坯制成的坯体上，将设计好的图样拍描在半干的坯体上，然后手工雕镂、上釉，结合捏花烧制完成。拉坯可以做到轻薄，具有手工技艺的艺术风格，但因成型方式只能制作同心圆，造型上限制了通花瓶造型装饰的丰富性以及出瓷效率。印坯成型是模具制作，造型丰富多样，但坯体较厚才能成型，无法满足通花瓷精致、轻薄的审美标准。由于制作工艺的限制，使得通花瓷制作数量少之又少，品种也无法增加。

自1956年之后，市场对美术陈设品的需求量增加，当时枫溪陶瓷研究所所长叶竹青对“水玻璃”（水玻璃是泥巴制成泥浆的重要成分）的提倡运用下，开始使用注浆成型的方法制作通花瓷。将印坯或拉坯成型方式慢慢转变为注浆成型。注浆成型的通花坯体，既能够造型多样、创新的需求，又能够达到制作轻薄、精美的标准。虽然注浆成型解决了坯体厚重，造型单一的问题，但是在模种制作上，主要就是通雕花纹的部分，具有一定的复杂性。因为模种上的通雕花纹都是需要手工雕刻，工作量极大且复杂，只要有一个花纹出错，就要花大量时间补救，费时费工。

21世纪精雕机与3D MAX打印机的出现，用机器代替人手，提高了造型与装饰花纹的制作效率与精细度。精雕机顾名思义，就是可以精确雕、它是数控机床的一种，可以雕刻石膏金属等材料。特点是稳定且雕刻精细，是陶瓷企业较广泛应用的设备。通过精雕软件或3D MAX建模设计所要制作的通花瓷，通过电脑控制将相应的石膏模种或模具雕刻出来，不仅方便通雕图案在模具上的雕刻，而且实现了更多造型与通雕图案纹饰创新的可能性。3D MAX打印机也是先利用3

⁵⁴ 夏建中《文化人类学理论学派——文化研究的历史》，北京：中国人民大学出版社1997年版，第223页

DMAX建模设计所要制作的通花瓷，但区别是3d打印机直接采用瓷泥材料打印出通花瓷泥坯，在坯体未干时进行雕刻（如图10）。相比手工制作，精雕机与3D MAX打印机则利用泥浆，直接打印出3D MAX软件制作的造型形态，然后进行上釉烧制。



技术系统与思想意识系统是相辅相成，互相促进的。技术实现了多种思想意识的体现，而思想意识的实现也是技术革新的动力。所以通花瓷从业者一定要充分利用现代技术与材料，拓展通花瓷外观创新的可能性。

5) 功能的创新

方李莉教授曾在著作《中国陶瓷史》中提到：“中国陶瓷史的发展几乎是顺着精英文化到大众文化，雅文化到俗文化，神圣文化到世俗文化这样的方向演进的”⁵⁵。由于技术的提高，通花瓷的发展也从精英文化到大众文化。日用瓷产品是最能够体现当下人们生活方式的产品之一。可适应当下生活方式，设计符合通花技艺呈现效果的生活用具，再融合现代设计艺术特点，从而达到造型的创新。创作者需了解当下文化背景，总结大众审美需求，找寻通花工艺与日用瓷产品结合的契合点。从功能角度入手，将通花工艺应用于日用瓷设计中，体现精湛的非遗工艺，突出产品的文化价值，也是创新的一个切入口。

潮州具有众多陶瓷企业，力图在这一空白之间进行新产品研发的地方企业不少，但实际实施的企业较少。现代产业模式下，将传统的“非遗”工艺与创意产业或设计结合是值得深入发展的一种新产业模式，不仅对非遗工艺保护和发展，还能够提升企业产品的个性创新，开拓新的消费市场。

三、结语

综上所述，当下潮州通花瓷不符合当下审美需求，要解决这个问题，必须从文化的角度入手，才能从根本上对通花瓷外观进行创新。笔者立足审美观，从“表达形式的创新、创作观念的创新，技术的创新以及功能创新”四个角度入手，探讨外观创新设计的方法与思路，从而达到传承与发展潮州通花瓷艺术的目的。

通花瓷的辉煌和经典作品，为接下来的创新指引了方向。如今在潮州，有

⁵⁵ 方李莉著《中国陶瓷史》.北京：齐鲁书社，2013年12月第一版，第24页

许多艺术工作者，以自己的方式，怀着对通花瓷创作的热爱，坚守着对通花瓷的传承与创新的职责，以自己的方式对通花瓷进行新的诠释。所以传统并未消失或完全摒弃，在当代艺术工作者的努力下，它正以新的形式，融合新的价值观念呈现在现代生活之中。

参考文献

- [1] 丘陶亮著.《枫溪镇陶瓷志》.潮州：潮州市枫溪区地方志办公室, 2005. 17-18.
- [2] 方李莉著.《中国陶瓷史》.济南：齐鲁书社, 2013. 24.
- [3] 杨坚平主编.《潮州民间美术全集——潮州陶瓷》.汕头：汕头大学出版社, 2004年. 1
22-124
- [4] 李炳炎著.《枫溪潮州窑1980-1956》.广州：岭南美术出版社, 2013, 39-41.
- [5] 王龙才 丘陶亮著.《潮州枫溪通花瓷》.潮州：书艺出版社, 2010, 66-78

二十世纪初期后殖民主义影响与民族风格设计体现

The Influence of Post Colonialism and The Embodiment of National Style Design in The Early 20th Century

夏天

青岛理工大学

ABSTRACT

In recent decades, the research method of design history has gradually changed from the elite view of history represented by Nicholas Pevsner to the world view of history represented by the study of material culture and consumption theory. The transformation of the research direction of deliberately diluting value judgment and focusing more on cultural analysis is conducive to eliminating the Western centrism that has long pervaded in the research of design history. It has promoted the reconstruction of the uniqueness of design culture in less developed countries and regions. For a long time, Chinese modern design history has always been a marginal blank in the research field, and the research methods mainly stay in the unconscious evaluation criteria and objective system based on Western centrism. How to integrate the research of material culture and the influence of political and historical environment into the research of modern Chinese design history has become a new way to re-understand modern Chinese design.

Key words: industrialization, post colonialism, western centralism, national style, Chinese design

中文摘要

设计史研究方法近几十年来从以尼古拉斯·佩服斯纳等人代表的精英史观逐渐走向以物质文化研究和消费理论研究为代表的世界史观，这种有意淡化价值判断而更加侧重于文化解析的研究方向的转化，有利于消除长期弥漫在设计史研究中的西方中心论，同时对

于重建欠发达国家与设计文化的独特性起到了推动作用。长期以来，中国近现代设计史在研究领域一直属于比较边缘空白的领域，而研究方法主要停留在不自觉的以西方中心论为基础的评价标准与目标系统当中。如何把结合物质文化研究、政治历史环境的影响等综合因素融入到中国近代设计史的研究当中，成为重新认识中国近现代设计的新途径。

关键词：工业化、后殖民主义、西方中心论、民族风格、中国设计

一、先行研究

设计史作为一个较为新颖的学科方向，如今已经成为设计实践领域中不可或缺的理论与文化提供者，但设计史与常规意义的历史研究有着先天性的不同，它是基于社会生产力与工业技术的基础之上的直接产物。20世纪初期，以尼古拉斯·佩服斯特为代表的西方设计研究者建立了工业化以来首次较为完整的设计史研究与设计文化发展体系，此种体系直接影响了当下所有的设计史研究方式。近代中国因为工业化的较晚起步，导致其设计体系呈现很多“拿来主义”，以至于中国的设计史研究一直以古代手工艺为中心，而在一定程度上忽略了工业化出现以来近代的发展内容。但根据实际调查，20世纪初期中国就在工业化过程中保持了自身的发展方式。但时至今日，无论设计研究者还是实践者均为西方体系下之学徒，很难跳出西方中心论与精英主义的研究框架，在设计史研究中总是以西方评价标准体系来看待近代中国的设计内容，导致无法认识到中国设计发展的真实状况与原因。本文致力于摆脱西方中心论的“他者化”方式，以全球化的物质文化研究方法，结合社会文化层面而不仅仅停留在设计行为本身的研究视角，为20世纪初期中国设计研究创造一种新的尝试。

二、20世纪初期中国设计的尝试

“介绍西洋艺术！整理中国艺术！调和中西艺术！创造时代艺术！”这是杭州国立艺术院成立之时的办学目标。从中可以看出，20世纪初期我国艺术从业者对于百废待兴的国内设计现状的拳拳之心，同时也可以看出刘既漂的设计与教学方法和宗旨：创造自己的时代艺术是最终目的，而前提是基于介绍和传播西方发达国家的艺术与设计。这种矛盾现象出现在整个20世纪初期的中国设计思维当中。

在传统中国近现代设计史的研究中，“西风东渐”是受到普遍认同的结果，随着民国政府的建立国家走上了民主立宪的轨道，但长期的殖民过程中产生的影响并没有随之停止。南京艺术学院袁熙炀教授认为，后殖民主义是殖民地国家在政治独立后文化范畴中的殖民国家的影响延续，但其本质是反对西方中心论的。但殖民地国家在摆脱殖民困境之后民族自强运动中所依赖的“现代化”手段与目标均来自于西方发达国家，这无疑成为一种悖论现象。甚至有学者认为中国近现代的现代性其本质或者其手段是一种“他者化”的过程。人们总是

不自觉的把西方发达国家作为评价标准与最终目标。很显然这并不利于破除西方中心论的研究方法，更不利于我国近代设计思想的研究。

20世纪初期的中国处于相对特别的时期，西方巨大的先进工业化能力让经历过连年战争和刚从半殖民地半封建的政治更迭中的中国社会产生了强烈震动，一段时间里文化设计等领域经历了相当无所适从的阶段。民族自强活动在追求现代化的过程中不约而同的走上学习西方先进生产力与文化思想的道路。如果追随传统的设计史的研究方法，我们很容易走进忽略中国近现代设计中的自身创造力与民族化特征的反客为主思想之中。柯律格在《物质文化—在东西二元论之外》一文中指出“我们应该走出东西二元论的框架之外，重视全球不同地域多元互动的历史背景，并且拓展观察的视野，从早期近代延伸到现代，甚至当代，重新反省东方研究与西方史学、西方与他者、他者与他者之间的关系”。

三、工业化思想迟滞现象中的民族风格保留

在传统的设计史观研究当中，研究者们很难跳出工业化与设计之间的联系，因为在设计研究的最开始，设计学科的研究对象与目标就定在了工业化产品的范畴之上。翻开任何一本设计史教材，研究者都不约而同的把工业革命作为设计史的开端。这很容易产生横向纵向两种问题，横向是设计研究中思路总是跟随工业化的移动而移动，从而忽略了落后的非工业化国家与设计文化的影响与意义；纵向则是设计史研究中目光局限在工业化产品之中，把非工业化的设计与工业革命之前的设计实践拒之门外。二十世纪初的中国设计就面临了此种境地之内。

如何看待工业化对中国设计的影响成为研究二十世纪初期我国设计的一个先行问题。中国设计史研究者提到中国近现代设计时候往往最先想到的是西方设计思想的影响。但我们追根溯源，这种现象本质是源于西方工业生产力与中国落后生产力的巨大差异所产生的附带反映。那既然工业化对社会产生如此大的影响，在研究中国近现代设计史时我们如何分析强大的工业化影响下的民族风格的体现呢？

很显然，在封建农耕经济中沉睡了太久的中国被西方敲醒之后，面对突如其来而且强大的工业化潮流，从开始的拒绝到认识到其重要性，其过程是被迫的。与西方工艺美术运动等一系列抵触工业化思潮一样，20世纪初的中国设计在面对工业化机器强大而陌生的生产力的同时也产生了排斥。著名学者潘光旦就提出了“工业化以人彘狗”的论点，他认为工业化有着不可改变的原罪，具有由工业化生产方式所带来的无法避免的弊病，有其劣根性。而且把其上升到人格发展与人性解放的层面，他认为工业化大规模的流水生产，剥夺了工人的劳动乐趣与劳动创造性。

究其根源，潘光旦此种论断受到了中国传统农业手工业的思想影响，20世纪初期我国正经历了封建社会土崩瓦解但农耕经济思想还残存于整个社会甚至知识分子思想之中的过程，这种排斥正是那个时期农业文化与工业文明的冲突表现。在研究中我们应该理性看待这种排斥，也应该重视此种现象所带来的影

响。因为工业化与社会精神文化的契合关系并不是绝对的，更不具备即时性，尤其是精神文明的发展不一定与物质文明的发展完全同步的情况下。但正恰恰是此种工业化与文化思想的迟滞性让中国设计产生了一种非自觉的自我保护，这种保护性呈现出当时设计文化中的民族风格的客观体现。面对外来工业文明冲击的民族设计，中国的设计师与受众被动的保留着中国传统农耕手工业文化的根深蒂固的影响，并以此作为设计实践与社会消费的潜移默化的指导。潘光旦此种思想有其一定的历史性，但其本质就是自我文化遗产与外来工业文明冲突的必然产物，一定程度上讲也是一种尝试。这种非同步性虽然是自发的一种迟滞现象，但是为之后有意识的进行中西结合，建立成熟的民族风格提供了前提保障。

总体看来，当代设计史的研究越来越侧重于物质文化领域的研究方法与全球化观念的视野，研究内容从重视设计本身与生产活动逐步走向关注使用受众与消费的回馈。这是一种去精英主义与权威主义的群众史观的演变。从此观点出发，在研究中国近现代史的过程中我们更应该看到设计主体与使用受众的积极作用。客观分析，在20世纪初我国设计实践中因为经济与生产力的差距，舶来化更多的是体现在其设计载体上，人们在生活方式的改变过程中开始把书籍装帧、商业插图、甚至漫画和广告作为生活工具，但其设计风格与形式还是受到中国民族文化与地域特征的强烈影响。我国早期书籍装帧名家陈之佛，在为天马书店设计书籍封面的时候根据天马书店的特点与性质，广泛采用鼎彝纹饰、石刻纹饰与博古纹样等具有浓烈的中国传统风格的装饰形式。例如其为郁达夫《忏余集》所设计的书籍封面，整体素材来源主要为先秦青铜纹饰组合而成的边框，中央以极具风格化的装饰图形为主体，刚硬的线条中可以看出亭台楼阁与烟波飘渺的相互衬托。青铜纹饰搭配题目的黑曲线条，中国式传统风格脱颖而出，给人留下强烈的印象。与其同时，陈之佛在设计书籍装帧的思想中，并不是直接把书籍封面当作书籍内容的直接反应，甚至在一定程度上刻意避免与书中具体内容的简单重合，他在设计中更多的是用隐晦而诗意的美感形式表达其内在精神力量象征。而且陈之佛认为书籍装帧的目的不能仅仅局限在书籍的美化的目的，而是要与作者本身的思想与气质结合。在此我们认为这无疑受到中国传统文化里的“文与质”的辩证思想和尚“意”的美学价值观的影响。

四、西方教会与国民政府所起到的保护作用

抛开群众思想意识中的保护作用之外，20世纪初期出现的大量西方教会组织和国民政府也在保留民族设计风格中起到了一定的积极作用。因长期的西方殖民所带来的宗教与教育的影响，我国19世纪末到20世纪初期出现了大批教会主导建设的教会学校，最为具有代表性的就是教会大学校址中的设计。20世纪初期随着新式教育体制的初步形成，新的学校特别是教会大学开始在中国各地纷纷出现，最为著名的是中美两国因《辛丑条约》中的“庚子赔款”而建立的“清华学堂”，其次还有1903年开办的上海震旦大学、1905年开办的上海圣约翰大学、1911年开办的南京金陵大学、1916年开办的北京燕京大学、北京协和

医学院等著名的教会大学。因客观条件需要，教会大学在成立之初都购地迁址，使用新的布局和形制，都建造了颇具规模的校区。值得注意的是，西方教会在建立新校园的同时，为了使教会大学减少与中国民众的摩擦，更好的取得中国社会的认同与接受，建筑、装饰、园林设计等风格都“尽快地去掉它们的洋气”，而追求“在气氛上彻底中国化”。1926年燕京大学第一任校长司徒雷登在亨利·墨菲设计的燕京大学新校迁校仪式上发表讲话“我们一开始就决定按照中国的建筑形式来建造校舍，室外设计了优美的飞檐和华丽的彩色图案，而主体结构完全使钢筋混凝土的，并配以现代化的照明、取暖和管道设施。这样，校舍本来就象征我们的办学目标，也就是要保存中国最优秀的文化遗产，并以此来作为中国文化和现代知识精华的象征”。从司徒雷登的讲话中我们可以看到，西方教会在建造新校园的时候，有意的把西方的设计和工程技术与中国传统设计形式进行结合，以便创造一种即满足现代建筑的功能需求又能符合中国传统民族风格的“中西合璧”。这为后期20世纪20~30年代产生颇具影响的“民族形式”设计潮流提供了有力前提，也为整个20世纪初期中国设计保留并发展中国民族风格的设计提供保障。

陈瑞林认为20世纪20~30年代中国流行的“复兴传统文化思潮”其缘由是继“五四”新文化运动激烈地反传统倾向之后，思想文化领域出现的要求重新审视传统、重新评价“五四”反传统倾向的表现。这种现象反映除了知识阶层的自发性讨论之外，还集中在当时民国政府统一中国之后追求国内局势稳定的政治需求。1929年国民政府制定的南京城市建设《首都计划》和上海市政府制定的上海《市中心区域计划》均提出建筑设计要采用“中国固有之形式”。这种通过行政命令从上而下的风格引导，在一定程度上对于我国在强烈的西方设计文化侵入时保留民族设计风格起到了一定积极作用。虽然影响范围并不广泛，但在30年代南京上海等地“复兴固有建筑艺术”有着许多经典案例，例如中国建筑设计家吕彦直设计的南京中山陵，就是典型的政府主持招标建设，利用西方建筑材料与功能标准，但又具有中国传统文化与审美形式的成功作品。当时被评为“完全融会中国古代与西方建筑精神，特创新格”。在中国民族设计风格的继承与发展中起到了相当重要的作用。

西方工业生产与设计思想无疑对图强的中国文化与设计造成了许多客观冲击，但我们的研究眼光不能仅仅停留在中国设计在学习西方设计经验与思想的过程中对其单纯的复制与变异，而是文化与设计载体的引入与自我再创造的过程中产生了新的甚至是独特的设计风格与设计思想，我们不能因为其规模与影响较小就忽略其积极价值，更不能片面的认为那只是对西方的一种非自发的简单复刻。袁熙炀认为，我们在研究中国设计发展史的时候往往不由自主的陷入单边化的误区，即在考察近现代设计时则过分强调外来的刺激与影响，对设计文化交流的逆向运动与再创造能力缺乏足够的重视。

在当今设计史与设计思想的研究过程中，欠发达国家与地区越来越开始从多方面角度重新审视自身设计文化的发展与形成。多数落后国家特别是后殖民国家在追求民族自强，本土文化进步的过程中，常常借助于西方发达国家的思想与文化作为有效途径。其原因也大多由于从“无”到“有”的生产力追求。但在这种矛盾过程中，中国包括多数被殖民国家与地区往往都随着实践产生了符合自身历史文化与审美习惯的设计文化，例如拉丁美洲的设计文化就具有

较为典型的“后殖民化”特点，除了因长期处在葡萄牙西班牙的殖民统治下的设计文化残留外，还因地理位置原因受到了邻居美国的强烈影响。但近年来无论从设计史研究还是设计实践方面都逐渐出现了基于后殖民化的独立民族风格的设计理念与流派。更为典型的是发生在同样19世纪初二十世纪末的美国“殖民地复兴”运动，因美国全民族国家文化与历史传统的强烈认同，而开始对美国独立之前的殖民地时代文化、艺术产生强烈的怀恋与推崇。很显然形式是为殖民遗留文化的继承与发展，但其核心确实具有浓烈民族主义性质的。这些研究无疑都为我们重新认识与研究中国近现代设计史特别是二十世纪初的民族设计文化提供了更为开放全球视野和更为广阔的研究空间。

参考文献

- [1] 袁熙旸. 非典型设计史[M]. 北京: 北京大学出版社, 2015.
- [2] 王受之. 世界现代设计史[M]. 北京: 中国青年出版社, 2015.
- [3] 沈榆. 中国现代设计观念史[M]. 上海: 上海人民出版社, 2017.
- [4] 倪建林. 中西设计艺术比较[M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2007.
- [5] 尼古拉斯·佩夫斯纳. 现代设计的先驱[M]. 北京: 中国建筑工业出版社, 2004.
- [6] 阿德里安·福蒂: 欲求之物[M]. 南京: 译林出版社, 2014.
- [7] 姜德明: 书衣百影[M]. 上海: 生活·读书·新知三联书店, 1999, 12.
- [8] 陈瑞林: 中国现代艺术设计史[M]. 湖南科学技术出版社, 2002.

편집위원과 논문심사위원의 선임과

논문심사 관련 규정

제 1 조(명칭)

상명대학교 한중문화정보연구소 (이하 본 연구소) 가 발행하는 학술지를 《중국지역 문화연구(中國地域文化研究)》라고 부른다.

제 2 조(목적)

본 학술지의 발행 목적은 중국 각 지역의 학술과 문화를 연구하기 위함이다.

제 3 조(편집위원의 선임 기준과 과정)

1. 편집위원은 중국 지역 문화에 대한 학술적 성과가 높고 연구활동이 활발한 학술계의 주요인물 중에서 선임한다.
2. 본 연구소의 운영위원은 본 연구 영역의 선임 기준에 합당한 학자 중에서 각자 배수 이상의 후보를 추천하고 본 연구소의 운영위원회를 통하여 최종 선정한다.

제 4 조(논문심사위원의 선임 기준과 의무)

1. 편집위원회는 중국 지역 문화 분야에서 뛰어난 연구성과를 거둔 학자 중에서 심사위원을 선임한다. 편집위원회는 배수 이상의 학자를 추천하고 전체 회의에서 최종 심사위원을 선임한다. 선임한 심사위원이 심사를 진행하지 못할 때는 편집위원회에서 재차 심사위원을 선임한다.
2. 편집위원의 3분의 1 이상은 외국학자가 맡는다.
3. 논문심사위원회를 선임할 때, 최대한 심사대상자와 동일한 기관에서 근무하는 사람을 피한다.
4. 심사위원의 명단은 원칙상 공개하지 않는다.
5. 편집위원장은 논문심사위원을 선임한 뒤 즉시 논문 심사 사실을 알린다.
6. 논문심사위원은 전공의 최근 연구 동향을 고려해야 한다. 학자의 풍격과 학술상의 판단에 따라 논문을 객관적이고 엄격하게 심사해야 한다.
7. 논문심사위원은 필요가 있다고 생각할 때 편집위원회에 출석하여 의견을 밝힐 수 있다.

제 5 조 (논문심사 방법, 기준과 과정)

1. 각 논문 마다 3-5 명 이상의 심사위원을 둔다.
2. 심사항목은 다음과 같다
 - ① 체계의 적합성(20%)
 - ② 이론전개의 명확성(30%)
 - ③ 이론의 참신성(30%)
 - ④ 연구성과의 학술적 공헌도(20%)각 항목의 평가 결과는 (A), (B), (C)로 나눈다.
(A)는 게재 적합, (B)는 수정 후 게재 (C)게재 불가
3. 각 논문심사위원은 심사 위탁을 받은 후 1 주일 내에 편집위원회에 심사결과보고서를 제출해야 한다.
4. 심사위원의 3분의 2 이상이 (A)를 준 논문은 무조건 게재하고, 3분의 2 이상이 상태를 보고 게재를 결정한다.
5. 편집위원회는 심사 과정과 결과를 문서로 남겨야 한다.
6. 편집위원회는 심사위원의 심사보고서를 받은 뒤 즉시 편집위원장에게 결과를 보고해야 한다.
7. 편집위원장은 논문심사 결과를 작성한 심사위원의 이름을 삭제 한 뒤 논문의 저자에게 통보한다.
8. 논문 게재에 관한 모든 사상은 편집위원장이 책임진다.

제 6 조 (논문집의 발간 원칙과 발행일)

원칙상 《中国地域文化研究》는 매년 2 번 (매년 2 월 29 일, 8 월 31 일) 발행하며, 필요에 따라 중간에 추가 발행할 수 있다.

제 7 조 (부칙)

1. 이상의 규정에 포함되지 않은 사항은 일반적 관례에 따라 처리한다.
2. 이상의 편집위원 구성 기준과 과정은 운영위원회의 결정에 따른다. 논문심사위원의 선임과 심사규정을 편집위원회의 결정에 따라 수정한다.

2021 년 2 월

编辑委员与论文审查委员的选任及论文审查的有关规程

第一条（名称）

祥明大学韩中文化信息研究所（以下简称“本研究所”）发行的期刊名称为《中国地域文化研究》。

第二条（目的）

本期刊发行目的是为研究、介绍中国各地域的学术与文化。

第三条（编辑委员的选任标准与程序）

1. 编辑委员自东亚地区各门类学中学术成就高、研究发表活动频繁的学术界重要人士中选任。
2. 本研究所管理委员会的管理委员，在该研究领域符合选任标准的学者中，各推荐倍数以上的编辑委员候选人，并经本研究所管理委员会会议审查确定最终人选。

第四条（论文审查委员的选任标准及其义务）

1. 东亚地区各门类学论文的审查委员从该专业方向的研究成果及对外活动突出的权威人士中间选定。
2. 从各推荐倍数以上符合论文审查委员选任标准的人员中，确定论文审查委员候选人，经由编辑委员全体会议的审查确定最终人选。所选定的论文审查委员若无法进行审查时，编辑委员会应立即再选定有关的论文审查委员。
3. 编辑委员的三分之一以上须由外国学者担任。
4. 在选定论文审查委员时，尽量避免审查对象所在的大学教授。
5. 论文审查委员的名单原则上不予公开。
6. 编辑委员长在该论文的论文审查委员选定后，立即通知本人接受论文审查。
7. 论文审查委员应考虑最近的专业研究的新动向。按学者的风范及学问上的判断，对论文进行客观并严谨的审查。
8. 论文审查委员会在认为有必要时，可出席编辑委员会表明意见。

第五条（论文审查的方法，标准及程序）

1. 每篇论文配有三人或五人以上为奇数的审查委员。
2. 审查的项目细分为：
 - ① 体系的合适性（20%）
 - ② 理论展开的明确性（30%）
 - ③ 理论的创新性（30%）
 - ④ 研究成果在学问上的贡献程度（20%）；各项目的评价结果分为（A），（B），（C）。其中（A）为适于登载，（B）为修改后登载，（C）为不适于登载。
3. 各论文审查委员在收到审查委托后的一周以内，向编辑委员会提交所审查的结果报告书。
4. 论文审查委员中有三分之二以上给（A）的稿件无条件登载，三分之二以上给（C）以下的稿件不予以登载。其他，则视论文修改后的质量决定登载。
5. 编辑委员会应将审查的所有程式与结果记录后留作为文档。
6. 编辑委员会从论文审查委员得到审查报告之后，应立即将结果向编辑委员长报告。
7. 编辑委员长将作出上述论文审查结果的论文审查委员的姓名删除后，寄与论文登载申请人。
8. 有关稿件登载的所有事项由编辑委员长负责。

第六条（论文集的发刊原则与发行日期）

原则上，《中国地域文化研究》于每年两次（每年2月28日、8月31日）发行，其中间可以发行。

第七条（附则）

1. 以上规程中未包括的事项按一般惯例处理。
2. 以上编辑委员会的构成标准及程序按本研究所管理委员会的决议，论文审查委员的选任及审查规程可经编辑委员会的决议进行修改。

二零二一年二月

편집위원(編輯委員)

歐明俊(中國福建師範大學)
梁永峰(中國浙江師範大學)
陳明舒(中國湖南師範大學)
王先祥(中國紹興文理學院)
王開彩(中國上海大學)
權錫煥(韓國祥明大學, 研究所長)
柳泳夏(韓國白石大學)
李喜榮(韓國祥明大學)
安炳三(韓國三育大學)
崔明淑(韓國祥明大學)

中國地域文化研究

Journal of Chinese Local Culture Studies

(第14輯)

2021년 2월 25일 印刷

2021년 2월 28일 發行

編輯：韓國 祥明大學校 韓中文化情報研究所<中國地域文化研究>編輯委員會

發行：韓國 祥明大學校 韓中文化情報研究所

韓國 忠清南道 天安市 東南區 祥明大學路 31 松柏館5層 518號

31, Sangmyungdae-gil, Dongnam-gu, Cheonan, Chungnam 330-720, Korea

82 041 550 5468 <https://www.smu.ac.kr/kcr>

印刷：韓國 祥明大學校

ISSN 2233-5455