

# 传统手工艺文化的现代表述

——以黔东南苗族银饰锻制手工艺为例

闫玉 彭兆荣

(厦门大学 人类学系, 福建·厦门 361005)

摘要: 在人类学视野下, 手工艺的文化范畴表现于物质文明、社会关系、精神世界等三个层面; 在这三个层面里, 传统手工艺的个性化、人性化创造与现代技术、信息社会的兼容, 富于民族特征的文化展演对大众旅游的需求, 以及作为符合遗产保护和传承需要的社会化再生产等, 使传统的手工艺文化具有许多现代特征。

关键词: 手工艺; 旅游展演; 文化遗产

中图分类号: J526.1.73.16 文献标识码: A 文章编号: 1002-6959(2011)03-0072-06

Modern Representation of Traditional Craft Culture- With Forging Silver  
Craft of Minority Miao in Qiandongnan as an Example

YAN Yu PANG Zhao-rong

(Department of Anthropology and Ethnology, Xiamen University, Xiamen, Fujian 361005, China)

Abstract: With a view of anthropology, the craft culture is manifested in three layers: material civilization, social relations, and spiritual world. In these three layers, what endow the traditional craft culture of minorities with a lot of modern features are the compatibility of individualized and humanized creation of traditional craft to modern technology and information society, the demand of minority-rooted cultural exhibition on mass tourism, and the social reproduction for heritage protection and inheritance.

Key words: craft culture, exhibition of tourism, cultural heritage

传统的手工艺是人类利用自己的双手来改造自然界物质资源的一种技术性劳作。从人类学的文化整体性观点来看, 任何劳作及其技术, 都与人类文明的进程有着历史性的互动互构的关系。<sup>[1]</sup>概而论之, 手工艺作为人类特有的文化现象, 其文化内涵表现于人与自然界、人与社会以及人与自身心灵之间的诸多关系之中。

与“手工艺”有直接关联的物质形态, 包括了手工艺的“手”, 以及与“手”亲密接触的自然资源, 也是早期人类用自己的双手制作的器物以满足自身的需求。<sup>[2]</sup>人类对器物的创造过程, 也是人类自我发现的过程。换言之, 手工艺劳作的开始, 既是人类对自然界物质和物性的发掘, 又是对自身身体的发现。首先, 人类从动物界脱离出来的第一步是解放双手; 手的劳作改变了人与自然界的关系: 手成为人类通过劳动从自然界获取物质的工具, 并制造出其他工具作为身体的延伸。其次, 对自然物质属性的合理认识和利用, 是手工艺形成的另一必要条件。

与机器工业、信息工业的劳作相比, 手工艺在取材上独具特色: 首先, 材质可见可感可触摸。手工

收稿日期: 2011-04-14

[作者] 闫玉(1977-), 女(彝族), 厦门大学博士生, 贵州大学人文学院讲师, 主要从事文化人类学与文化遗产研究; 彭兆荣(1956-) 男, 厦门大学人类学与民族学系教授, 博士, 博士生导师, 主要从事旅游人类学与非物质文化遗产研究。

艺劳作包含着人们对自然物质最为淳朴的认识，因为在手工艺劳作中，人们是用身体与大自然在接触与交流，对物质的感受与操作经验的积累是全身心的，感官性的。其次，一般就地取材。比如苗族蜡染工艺使用当地植物靛蓝，彝族漆器采用樟木作坯胎、野生土漆和各种矿物颜料作髹饰，所有材质均取自当地。总之，手工艺自古便是人类用于与自然界之间进行物质与信息转换、交流的直接手段。

有趣的是，在“手工艺”的原生形态中，满足日常生活和知识生产随着社会化需求逐渐出现了分野，甚至成了区分“野蛮/文明”的标识。这在早期的人类学研究领域非常明确。在人类学进化学派的代表人物摩尔根的《古代社会》中，人类文明被划分为三个阶段：蒙昧、野蛮和文明阶段，前两个阶段的依据大都属于原始手工艺，诸如石器、制陶、铁器等，而人类进入文明阶段“始于标音字母的使用和文献记载的出现。文明社会分为古代文明和近代文明社会。刻在石头上的象形文字可以视为与标音字母相等的标准。”标音字母的发明和文字的使用作为文明社会的标志，一直使用至今。<sup>[3]</sup>摩尔根对文明进化的划分在今天看来已不足为训，但文字的出现并与手工艺分离成为“文明社会”最重要依据在学界仍不失为代表者。

传统手工艺从产生到传承有一整套知识体系，它不仅直接造就了人类古老的物质形貌，也间接地体现着人类的精神形态，并与传统的社会组织互相塑造。手工艺技术对于人类社会的建构有特别的意义。手的劳作实现了人类的“本质力量对象化”，<sup>[4]</sup>帮助形成了人类主客二分的认识体系，和灵肉二分的观念世界。人类在对“天人之际”逐渐识别的时候，其作为类别的意识渐渐产生，社会结构也渐渐成形。

根据斯图尔德 (Julian Steward) 关于文化生态的观点，作为一种曾经的生产技术，手工艺技术对人的行为方式产生了影响，势必也对人的社会组织产生影响。斯图尔德认为，社会文化的进化取决于环境与技术的配合方式。“文化生态的概念所关注的不是技术的起源与传播，而是技术在每一个环境中可以有不同的利用方式，因而也导致不同的社会性后果。”<sup>[5]</sup>也就是说，围绕手工劳作，人们逐渐发展出一整套政治的、经济的社会组织体系：它不仅仅是作为一个可以谋生的职业而存在，由这一个生计方式与社会生活方式的互动，还产生了行业组织、行业规则与行业术语，进而影响扩散至整个社会。以我国盛名的陶瓷（“中国”与“瓷器”China: china互指）制作为例，距今已有一万年的历史。<sup>[6]</sup>就瓷器制作工艺来说，景德镇瓷器制作最具代表。一方面，得天独厚的自然条件为其提供了手工艺形成的物质基础；另一方面，手工艺技术的发展过程中，瓷器制造行业的社会组织渐渐成形，影响扩散至整个社会。

另外，探究手工艺的社会性质还应考虑到社会对手工艺技术的影响力。科技哲学对科学、技术与社会关系的研究 (STS: Science, Technology, Society)，已形成专门的“社会建构论 (Social Shaping of Technology)”，探讨社会对技术的影响和塑造。技术人类学也对这一研究方向给予了关注。技术的革新无疑对社会的影响深刻而巨大，但跳出进化论局限后，技术人类学以平等的眼光来看待不同类型文化的技术现象，认为所谓技术的革新，也是人类文化选择的结果。与李约瑟合作写作《中国科学技术史》的美国人类学家白馥兰 (Francesca Bray)，在《技术与性别——晚清帝制中国的权利经纬》 (Technology and Gender: Fabrics of Power in Late Imperial China) 一书中考察了宋代到清代中国家庭妇女的居室结构、纺织生产、生育文化，发现科学技术与社会文化、社会秩序之间有互相建构的关系——“制作者被制作所形塑，应用者被应用所形塑”。<sup>[7]</sup>

中国黔东南的银饰锻制技术在原生形态就与当地民众的社会生活方式互相关联，相互作用。历史上的大迁徙、巫术文化的存续、信仰与仪式的承传，给了银饰锻制技艺长久的生命力，终于成为一个族群独特的技艺技能。今天，在社会化语境下，尤其是“遗产运动”的兴起，这一门手工艺也被赋予新内涵。2008年贵州省第三届旅游发展大会在雷山县西江召开，直接促成了西江银饰一条街的落成，银饰锻制手工艺被搬到了旅游市场；2006年国家“非物质文化遗产”名录中苗族银饰锻造技艺的录入，使银饰锻制手工艺进入政治权力范围。这些社会条件的变化，将对技术本身产生何种影响？关注者必将拭目以待。

## 二

在中国，对天人关系的探究、对物性与人性异同的探讨、对技与道的思索，以及传统美学思想的产生与发展，都与手工劳作的奠基和手工艺技巧的产生、发展融为一体。中国古代哲学思想很多是源于手

艺的、技术的实践。善于譬喻的庄子以庖丁解牛说养生，以轮扁制轮论“言意”，表明了古代哲学中由“技”而升华出来的“道”。正如梅映雪所概括的，“中国古代的设计思想、技术思想是和古代的哲学思想融汇一体的。尤其是春秋战国时期，诸子百家对于道与器、物与欲、问与质、技与艺、用与美等工艺美术基本范畴展开了热烈的争论。或取譬引类，或直言阐述，连篇累牍，史不绝书。”<sup>[8]</sup>值得注意的是，在这思想大厦里面，手工艺所反映出来的哲学思维通常是各民族文化融会贯通的产物。比如银饰锻制需要的冶金技术源于中原地区，曾经是汉族祖先的看家本领；而对金银的特殊需求源于苗族对穿金戴银的特别看重，银饰艺术形象的设计制作则与民族文化传统分不开。

随着社会化组织的日趋成熟、社会分工的细致化、技术革新的出现，文化的生长与变迁是不可阻挡的社会进程，机器生产替代了手工艺制作；机器生产的“效率至上”原则、信息时代的编码特征与简约原则、消费社会的“市场至上”原则，都对手工艺文化形成前所未有的冲击。在现代信息社会，人与自然之间不再是手与物的“亲密接触”关系，而是以机器、符号等作为中介和手段，织成了绵密繁复的多维意义之网。但无论如何，人类文化的“成长”，不是前后更替、单线演进式，而是不断积累、叠加，因而丰富、灿烂。手工艺以其曾经鲜活的生命力，在不断丰富的现代文化土壤中也吸取着可供滋养的营养元素，探索着自己的生存空间。

与传统手工艺不同，机器工业生产的特点是高效率、标准化，规模化，以及“去情境化”——这些特点造就了“单向度的人”；反思中，人们必然会呼唤手工艺的复兴，以唤回机器森林中丧失的个性与温情。标准化、“去情境化”都是机器化时代高效率的前提和要求；标准化抹煞了个性，“去情境化”去除了“地方性知识”，把有丰富人文内涵的“地方”变为空无一物的“空间”。<sup>[9]</sup>根据丹尼尔·贝尔的分析，植根于工业化大生产的资本主义在经济领域上是一个将人工具化、固定化的等级制的结构，正如卓别林《城市之光》里面的流水线上拧螺丝的工人，个人在其中成为最大限度谋取利润的工具，深受“角色”的限制。但是，资本主义文化领域的轴心原则却是自我表现和自我满足，它以个人的感觉、情绪和兴趣作为衡量尺度，追求个性的无限张扬和独立不羁，是摇滚青年、“垮掉的一代”的形象。<sup>[10]</sup>全球化的今天，不同社会的发展历程总有雷同之处，无论是理论上的预测、总结，或是实践中的尝试、经历，国与国之间都可互相参考。从历史角度看，世界范围内曾经发生的手工艺复兴运动，就是满足个性化需求，缓解标准化与个性化之间矛盾的办法与需求；同时也是在机器与信息的冰冷荒漠中对温暖、健全的人性的呼唤。

作为艺术行为的手工艺，包含的创作理念、个人风格、独特性、原创性等个性化特质，都是机器所无法表现的，这成为现代手工艺的独特生存空间。在这个空间内，手工艺越来越强调“艺”的一面，手工艺品的款式是否新颖、花样是否繁多，成为评价其好坏的重要标准。在手工艺品制品市场上的许多现象说明了这个趋势。黔东南银饰市场，所谓“苗银”的制品于上世纪80年代进入市场，渐渐挤占了纯银饰品的销售空间。很多消费者对银饰原材料没有要求，只看重充满民族艺术风格的花样与纹饰。一些银匠师傅也在市场导向下，保留手工艺里面“非物质”的文化因素，把原材料“银”换为“锌白铜”。

即便是在纯银制品市场，推陈出新的创作型手工艺品，口碑、销量和社会影响都在逐渐扩大，有代替民族传统的古老仿制品的趋势。相关部门组织的银饰制作比赛，创新型作品获奖的比例越来越高。这也说明政府的导向是鼓励传统手工艺在设计艺术上的创新，而对制作做工的精致性和实用性要求不高。研究者认为：“现代手工艺与所谓纯艺术之间的界限似乎越来越模糊不清了，它的极强的形式感与视觉语言使得它作为欣赏品的一面得到了极大的发展。如现代手工艺在农业文明逐渐淡化的氛围中，更多的体现出现代生活气息，走向更多元化的层面；如它以很强的原创性取代了过去传统手工艺的明显的复制性，以本体语言的确立获得了独特的审美价值，以纯化的艺术性取代了过去的功利倾向……”<sup>[11]</sup>笔者在黔东南银饰市场作调查时，就常常遇到美术设计专业的学者到当地采风，足见民间手工艺的艺术特质也作为“源头活水”，备受艺术创作者的重视。

而这似乎也在预示问题的另一个方面：在从日常生活需要转向艺术领域的审美需要后，手工艺正遭遇艺术设计与手工制作的分家，如果我们顾此失彼或者厚此薄彼，那很可能会把艺术从生活中剥离出



来，细化手工艺行业的社会分工，进而固化或重塑手工艺者中“艺术家”与“工匠”的社会分层。格雷本 (Nelson H. H. Graburn) 认为，即使是“艺术”符号本身也反映了“高级文明”的精英传统，“这种高级文明关注艺术品与工艺品的价值，创造力与原创性的重要性，以及在欧洲、中国出现的分化与区别”<sup>[12]</sup>在这个意义上，“民间艺术”被纳入主流艺术家的视野，即意味着我们正试图用自己的分类方式把另外一个世界变为我们自己的世界。正如格雷本所分析：“所有人（即使是“原始的”人）都试图将未知的事物融入他们之前的见解中，以使其不那么可怕并更容易理解。而这样做的危险在于，我们得到的结果不是我们想要了解的世界，而是我们想要拥有的世界。”<sup>[12]</sup>

手工艺是以“人手”为实现艺术理念的基本工具，因而有其“人性”的一面，可以与社会分工过细而导致的人的“异化”分庭抗礼。所谓“人性”，在人类学话语中可看作多样性文化的积淀与表述。从这个意义上讲，任何一种类型的文化若走到极端都可能是对人性的戕害。中国儒家说“君子不器”，一个有德行、有人品的人是不会把自己当做器械的；在一个机器取代了手工的世界里，人总有被异化的危险。手工艺艺术的“天人合一”品格、“人、物合一”作风是符合人类在极易被异化的世界里回归自然的诉求的，这是手工艺的“人性化”的本质含义。所以，“现代技术形式通过改变手工劳动‘物我一体’的基本关系，使‘自然——人——社会’的世界生态构成日益瓦解，以致人类的生存基础面临环境污染、物种灭绝、生态破坏、人口爆炸、资源枯竭的威胁，社会生活受到实利主义、个人主义、消费主义的破坏。因此，把劳动或劳动方式问题重新纳入人文视野，势在必行。”<sup>[13]</sup>

### 三

大众旅游时代的到来，使民族手工艺一方面成为本民族的文化展演，另一方面，也不由自主地进入到旅游市场。旅游不只停留在游山玩水与购物的层面上，游客的需求中，包括了别处的生活的感受。<sup>[14]</sup>民族手工艺技术和制品也语境化地加入到展示民族风情的“舞台剧”中来。就贵州近些年的旅游发展来看，继自然风光、建筑民居、奇装异服、纪念品的展示之后，对奇风异俗的追寻，使传统的手工艺技术被推到了旅游景区的前台。很多民族旅游风景区可以见到这样的“文化展示”。在西江千户苗寨的银饰店，几乎家家都在店里摆放着一套锻制银饰的工具，在旅游旺季，银匠师傅们也不忘在那里敲敲打打，吸引游客。同样地，在云南大理、丽江，不难看到着民族服饰的女子用老式织布机织锦的身影，她们一边接受游客的观看与拍照，一边售卖商品。手工技艺展演不啻为贴在景区纪念品上的一枚活标签，作为特殊的文化符号，向游客传达着“纯手工制作”的信息。不可否认，这种展演在满足游客体验真实性需求的同时，强化了手工艺珍稀可贵的意识，也加固了民族传统的文化形象，因为，“通过展示，以及展示所需要的再教育，人们能够保证某种有可能消失的传统的延续。”<sup>[15]</sup>旅游场所的手工技艺展演客观上也具备了维系族群认同的功能。

人类学对“物”的研究不仅刻意于形体，更立意于其文化背景和社会中的核心作为；例如对于民间手工艺品和技术的描述、研究，便属于物的民族志范畴。<sup>[16]</sup>民间手工艺成为人类学家研究的物质对象，同时，对传承人和“技术魅力”也给予特别的重视。<sup>[17]</sup>与此同时，民间工艺品也被民族志者所创造，形成了民族志特殊的描述和展示手段。手工艺文化的展演，塑造了一个族群经过文化融合而得的“技术形象”。当某种手工艺技能成为一个族群或地方的文化展示物，也就成了一种族群的、地方的形象，不妨把它称为“技术形象”。当然，与其他形象一样，“技术形象”有文化融合的特征。并不是某一种技术仅仅是某一个民族的专有，其他民族从未掌握；也不是一个民族掌握一种技术后从无改变，不添加其他民族的文化因素。只不过，在历史发展过程中技术获得了民族文化个性，便如有了完整的生命力。比如，西江苗族银饰的制作工艺本来自汉族，而苗族漫长的迁徙史、独特的居住环境赋予其同胞独特的秉性，苗族工匠根据本族群的审美习惯和世界观，用共通的技术打造出不一样的纹饰，从而造就了充满了“异文化”特征的艺术品，其锻制手工艺也就因为本民族日常生活的需要而巩固、发展，逐渐形成自己的一套技术经验，技术风格，技术传统。久而久之，成为区分族际边界的一种标志，也成为本民族用于认同的文化符号。这种技术形象一旦形成，技术就由原先的生活需要抽离成了文化资本。总之，“技术形象”代表了一个民族在某一方面的鲜活生命，旅游景区对“技术形象”的文化展演，凸显了手工艺作为

一个民族的文化资本和族群认同标志的价值和意义。

手工艺品与现代博物馆“联袂出演”成为遗产旅游的特殊景观。“在地方和国家博物馆，最受欢迎的展览之一就是日常物品的展出，成套的手工匠人的工具，厨房或工场的重建模型，使参观者不仅观看到一块奶酪、一架车或一匹布的制作过程，而是能想象一个世界。”<sup>[17]</sup>换言之，博物馆正在成为传统的、民族的手工艺的另一块栖居之地，同时，民族手工艺也为现代博物馆增添光彩。现代博物馆的理念来自西方，它从最初贵族阶层“把博物馆当做古玩好奇和收藏的地方”，到上个世纪后半叶发展成为“社会民众教育、社会活动的公共场所”，经历了四个重要的发展阶段。<sup>[18]</sup>中国的博物馆实践并没有形成自己的模式，只是在西方范式后面亦步亦趋，摸索着自己的发展方向。传统意义上的博物馆，会分门别类地放置展品，展品仅限于实际意义上的“物”，其“贵族性、殖民性、都市性、国家性、垄断性”<sup>[19]</sup>一直受人诟病。然而，“博物馆自身也经历着变化。博物馆已逐渐转化为信息性和教育性的文化资源，为观众提供参观和学习体验。同时，随着社会对文化多样性日益关注的趋势，博物馆的展示也更多注重与社会文化的联系，重视不同观众的感受和需求。”<sup>[20]</sup>博物馆功能的转变与完善客观上给手工艺的展演提供了一个平台，人们逐渐认识到，手工艺品的摆设诚然重要，但制造出手工艺品的过程更有参观价值。于是，手工艺流程成了展品。

手工艺作为技艺进入博物馆，还有一个时代背景，即旅游产业与博物馆的联姻。博物馆完成了由搜集、收藏向展示、教育的功能变迁之后，其存在价值就与大众旅游唇齿相依。在博物馆的展示物中，手工艺文化作为民族文化体系中的重要成分，其特殊的魅力就在于能让游客“想象”并尝试“一个世界”的生活方式，而不只是停留于对文化现象的浅尝辄止。2010年，雷山县政府借十三年一遇的西江鼓藏节之机大力塑造民族文化形象吸引游客，并选择在鼓藏节开幕式之机举行了中国雷山银饰刺绣博物馆的开馆仪式，这正是结合了民族节庆文化与旅游文化、博物馆文化进行产业化操作的举措。该博物馆以文字、纸质图片、幻灯片、短片等手段，展示和介绍了银饰制作的源头、环境、沿革、原材料、工艺流程、工具、传承方式、传承人等信息，力图将银饰制作的相关知识较为全面地呈现在参观者面前。

大体看来，在遗产旅游中，目前博物馆参与手工艺文化建设的途径主要有三种方式。第一是传统博物馆的橱窗式展览。对手工艺品成品和制造工具的静态展出，可以引起思考型参观者对手工艺品制作方式的想象。比如福建泉州德化陶瓷博物馆。第二种方式是雷山银饰刺绣博物馆的方式，即引入多媒体技术，添加流程展示，帮助所有参观者更加全面地认识完整的工艺流程，第三种方式，是真人现场演示的方式。比如景德镇古窑请来民间瓷艺的传承人，向游客现场演示制作工艺的每一个流程，最后还邀请游客参与制作。这种方式让手工技艺的保护与传承结合新型博物馆的建设，一起进入旅游市场，它的现场感和体验性让手工艺文化的真实性大大增强，但其实也将手工艺、手工艺技术乃至表演中的手艺人统统被打包成为“商品”——应该看到的是，不管是静物、多媒体信息流，还是“真人秀”，都不能代表手工艺文化本身，而是一种“盆景文化”、“标本文化”。

在现实语境下，手工艺“遗产化”不光是社会的、文化的事件，而是更多地与政治、经济结合。目前，中国遗产体系的确立是以国家政策为导向；遗产的申报是从上至下的一场全国性“运动”——这由从上到下的政府机关纷纷设立专门机构进行“遗产普查”可见一斑；被纳入遗产名录的文化项目，又再得到本地政府的重视和资助，文化遗产进而成为行政管理部门的管理对象，成为本地文化符号资本。雷德菲尔德（Robert Redfield）在《农民社会和文化》中提出“大传统（great tradition）”与“小传统（little tradition）”的概念，认为“大传统”是国家主流的文化系统，是一个社会中占优势的文化模式，“小传统”处于被动地位，是被表述的文化传统。<sup>[21]</sup>人们有理由认为，“遗产”之所以成为遗产，一个重要原因，是“小传统”的生存环境越来越恶劣，生存空间越来越狭小，引起了政治和文化精英的注意，从而通过有意识的保护而声援小传统所代表的文化，以保持世界文化之林的丰富性与多样性。因而，在世界遗产的话语体系内，关于遗产保护的公约也可以理解为在大传统的支配性地位下，多种组织力量对小传统的一种支援性动作。

而在国内，由于政治权力的加入，民间主体的缺失，对小传统的所谓“保护”实质上成为一种“地

方文化国家化”的行为。前文所述手工技艺成为文化旅游中可供观赏的“盆景”，遵循的正是一种“地方普查——报为遗产——旅游开发”的所谓“遗产旅游”过程；这个过程中，遗产表述的主体与遗产的持有者是分离和错位的。应该看到，基于政治经济目的的遗产普查与遗产旅游开发，对于手工技艺的文化生态建设也是有好处的：对于怀旧者，戴上“遗产”的帽子后，传统手工艺能够继续在人们的怀旧情绪中生长；对于“朝圣者”，“遗产”称谓是神圣的光环，给予手工艺文化一种高贵的身份；对于工业化、现代化的质疑者、叛逆者，作为“遗产”的手工艺，是即将逝去的和谐、淳朴的天人关系的体现。

问题在于，以一种统一化的标准，来保护没有标准的多样文化，有时会出现理论大于实践的问题。在传统技艺的保护上，非物质文化遗产需要指定传承人，但民族民间传统手工艺的传承者往往是一个族群，其中技术各有千秋，指定了一个人，势必是对其他人的“轻视”。而“普查”、“指定”动作的施、受者屡屡发生错位，对遗产保护的主体性原则是一个讽刺。旅游展演中对整体化的忽视，再加上遗产体系内主体性的缺失，对传统手工艺技能的传承将产生难以预料的后果。合理和合适的作法是：一方面关注具体的手工艺技术保护和传承问题；另一方面，要对创造特定手工艺技术的民族、族群、家族甚至个人的社会历史进行整体性的保障和保护。“皮之不存，毛将焉附？”是为理！

#### 参考文献：

- [1] Pfaffenberger B., Social Anthropology of Technology [Z]. Annual Review of Anthropology, 1992 (21): 491-516.
- [2] (日) 柳宗悦. 工艺文化[M]. 徐艺已译, 桂林: 广西师范大学出版社.
- [3] (美) 路易斯·亨利·摩尔根古代社会, 上册[M]. 杨东莼等译, 商务印书馆, 1977: 11-12.
- [4] 杭 间. 手艺的思想[M]. 济南: 山东画报出版社, 2003: 205.
- [5] 史徒华. 文化变迁的理论[M]. 张荣启译. 台北: 远流出版事业股份有限公司, 1989: 46.
- [6] 见冯先铭. 中国陶瓷[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1994: 1.
- [7] 白馥兰. 技术与性别[M]. 江湄 邓京力译. 南京: 江苏人民出版集团, 2010: 16.
- [8] 梅映雪. 传统工艺造物文化基本范畴述评——传统工艺美术思想体质的再思考[J]. 美术观察, 2002: 12-53.
- [9] Tim Cresswell. 地方: 记忆、想象与认同 (Place: A Short Introduction) [M]. 徐苔玲, 王志弘译. 台北: 群学出版有限公司, 2006: 17.
- [10] 丹尼尔·贝尔. 资本主义文化矛盾[M]. 严蓓雯译. 江苏: 江苏人民出版社, 2007: 6.
- [11] 邬烈炎. 手工艺的现代化与形态呈现[J]. 南京艺术学院学报 (美术及设计版), 2002, (3): 96.
- [12] Nelson Graburn. 人类学与旅游时代[M]. 赵红梅等译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009, (6).
- [13] 吕品田. 手工劳动的当代诉求[J]. 美术观察2004, (2): 6.
- [14] 彭兆荣. “参与观察”旅游与地方知识系统[J]. 广西民族研究, 1999, (4): 35.
- [15] Bella Dicks. Culture on Display: The Production of Contemporary[M]. 北京: 北京大学出版社影印本, 2007: 13.
- [16] Kirshenblatt-Gimblett, B. (ed): Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage. Berkeley: University of California Press, 1998:17.
- [17] Gell, A. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In Coot J. & Shelton, A. (eds.) Anthropology Art and Aesthetics. Oxford: Clarendon Press.
- [18] 彭兆荣. 此“博物”抑或彼“博物”——这是一个问题[J]. 文化遗产, 2009, (4): 7.
- [19] 尹绍亭. 生态博物馆与民族文化生态村[J]. 中南民族大学学报, 2009, (9): 28.
- [20] 刘守柔, 俞 蕙. 传统手工艺保护与博物馆展示[J]. 博物馆研究, 2009, (4).
- [21] Robert Redfield. The Little Community[M]. Chicago: University of Chicago Press, 1956: 42.

(责任编辑: 周真刚)

(责任校对: 何 必)