

# 手工艺的变与不变

## ——以云南傣陶为例

# Change and Invariance of the Craft

## ——A Case of Yunnan Clay Pots

张力生<sup>1\*</sup>, 大卫·弗朗西斯<sup>2</sup>

ZHANG Lisheng<sup>1\*</sup>, FRANCIS David<sup>2</sup>

(1.北京大学社会学系社会人类学研究所,北京 100871;2.伦敦大学国王学院,伦敦 WC2R 2LS)  
(1.Institute of Sociology and Anthropology, Peking University, Beijing 100871, China;  
2.King's College, London WC2R 2LS, United Kingdom)

**摘要:**文章围绕民族手工艺在创意经济格局下的创新性转化与传承,探讨非物质文化遗产“活化”过程中的原真性与创新性之间的关系。文章梳理了非遗语境当中有关“变与不变”问题的相关讨论,并结合云南西双版纳傣陶案例进行分析,希望为讨论非遗活化过程中的原真性问题提供新的思考路径。

**关键词:**非物质文化遗产;生产性保护;原真性

**中图分类号:**G122 **文献标志码:**A

**DOI:**10.19490/j.cnki.issn2096-698X.2023.04.003-009

**Abstract:** This paper discusses the relationship between authenticity and innovation in the process of intangible cultural heritage revitalization, by focusing on the innovative transformation of ethnic crafts in China's creative economy. To do so, this paper critically engages the ongoing debates over 'change and invariance', and analyzes the case of Dai pottery in Xishuangbanna, Yunnan Province, in order to provide a new approach for discussing the value of authenticity in the context of intangible cultural heritage revitalization.

**Keywords:** intangible cultural heritage; productive protection; authenticity

### 1 变与不变:非遗、活化与原真性

长期以来,“变与不变”是中国遗产学界关于非遗讨论其中的一个热点。在笔者看来,这些讨论辨析的

焦点在于:如何理解非遗的原真性(authenticity)价值与其传承过程中创新可能性之间的关系。本文将通过云南西双版纳傣陶传承实践的个案研究,对非遗语境当中“变与不变”的问题做进一步的辨析,希

**作者简介(\*通信作者):**张力生(1990—),男,助理研究员,博士研究生,主要研究方向为物质文化与博物馆人类学。  
E-mail:lisheng.zhang@pku.edu.cn.

望为讨论非遗活化过程中的原真性价值提供新的思考路径。

显而易见,持“不变”主张者,站在守卫非遗的“原真性”一边。毕竟,原真性概念自1964年《威尼斯宪章》起便进入了文化遗产的权威话语,是几乎定义了文化遗产价值的最根本资格要素。自1977年《实施〈世界遗产公约〉操作指南》(以下简称《操作指南》)宣布文化遗产必须“在设计、材料、工艺和背景方面符合原真性的要求”<sup>[1]</sup>,直到如今,《操作指南》仍将真实性列为评估“突出普遍价值”的标准之一<sup>[2]</sup>。

作为西方现代性思想中极为关键的文化建构,原真性包含“未被破坏的、原始的、真实的、未被触及的和传统的”等多重意涵<sup>[3]</sup>。西方学界对于原真性问题的反思远早于它在遗产领域的流行。在西方近现代思想谱系中,原真性与现代性的“自我”确证以及经济的个人主义有着密切的联系,是现代西方自然和文化现实主义的一个“定义性特征”<sup>[3]</sup>。16—18世纪的欧洲,随着自我作为求知主体身份的确立,对“真”的追求一直具有强烈的道德含义,一种“事实的文化”(culture of fact)渐成主流,成为科学、经济和社会发展的重要驱动力<sup>[4]</sup>。美国文学批评家莱昂内尔·特里林(Lionel Trilling)在其名篇《诚与真》中追溯“真诚”(sincerity)与“真实”(authenticity)之间的联系。他指出:“比之于真诚,真实要求更繁重的道德经验和更苛刻的自我认识”,而“这种情形揭示了我们独特的堕落处境,说明我们对存在的可靠性和个人存在的可靠感到焦虑”<sup>[5]</sup>。

整个20世纪,博物馆作为公共教育机构在全球普及的过程中,“求真”自然成为其担负的“文明化使命”(civilizing mission)之一。同样,这种围绕真实性的渴望与焦虑也在遗产运动当中得以延续。“遗产”概念的提出本身就预设了某种关于过去的原真性“灵晕”(aura)<sup>[6]</sup><sup>[12]</sup>。20世纪下半叶,当西方“遗产爆炸”成为全球性潮流,怀着“崇敬的心态”欣赏“真实的过去”当之无愧地成为世界主义(cosmopolitanism)价值观主导下文化消费的第一道德律<sup>[7]</sup>。在不同程度上,追求“真实”既意味着为自己的消费获得良好的价值,也意味着掌握关于过去的正确知识。守护遗产的原真性价值及其道德意涵,在过去40年中国社会激烈变化的时代背景下,显得尤为关键。

然而,正是“非物质文化遗产”概念的提出,率先推动了对于遗产原真性价值的反思。1994年联合国教科文组织颁布《奈良文件》,首次宣称“价值和原真性的判断”不能基于“不变的标准”,而是随着文化背景的变化以及时间的推移而更新<sup>[8]</sup>。随着《保护非物质文化遗产公约》(2003年)(以下简称《非遗公约》)和《巴拉宪章》(2013年)的通过,遗产原真性的概念边界被进一步拓宽,不再等同于纪念碑式的物质唯一性,而是将技艺、习俗、传统等非物质形式纳入评判的范围之中。“非遗”的提出也带来了遗产实践层面的重要转变:“保护”不再意味着将遗产“冻结”在原初时刻,而是允许变化的可能性,使得遗产的“不同面向”得到更全面的活化和复兴<sup>[9]</sup>。

由此,“非遗”概念推动了对遗产“原真性”的重新认识,也引发了国际遗产学界关于“变与不变”问题的广泛争议。一方面,相较于文物或其他有形遗产,非物质遗产的原真性判定标准往往取决于其知识系统的完整性以及流传脉络的延续性。有学者担忧,以文化消费为目的的非遗“创新”,会因商业资本的主导而扭曲文化表达,造成遗产传承的“失真”<sup>[10]</sup>。而另一方面,支持“求变”者则认为:应当承认非遗作为一种“社会文化存在”所具有的“自洽衍变”的权力。一味以“守住传统”为名设置“原真性”教条,很可能因权力关系的不平等而导致“扭曲文化本体的历史样貌,贬低其价值”<sup>[11]</sup>。因此,若权威的遗产实践主体(如联合国教科文组织、博物馆和人类学家等)在违背其原生社区意愿的情况下阻止其进行合理改变或创新,则同样违背遗产的原真性原则<sup>[12]</sup>。

## 2 生产性保护:非遗的“创新时代”

中国官方的非遗政策一直对商业化持开放的态度。2009年便有学者提出:存续“活态传承”是衡量非物质文化遗产保护方式合理性的基本准则<sup>[13]</sup>。众多专家也呼吁注重“生产性保护”,即通过市场化和商品化为遗产注入“活力”,将非遗保护的最终目的指向民众的物质和精神消费<sup>[14-15]</sup>。支撑生产性保护的逻辑很简单:为了让非遗实践得以传承,必须在经济上能够实现自足。也就是说,传承者必须要在能够通过其作品获得合理收入的基础上,先“活下去”,才

能够继续其传承实践。

“生产性保护”实施的大背景，是中国自2009年前后开始推动的文化产业和创意经济。创意经济这一概念来自英国。1998年，英国文体部发布的《创意产业纲领文件》首次阐释了文化创意产业的内涵，将其定义为：“源于个人创造力和技能及才华，通过知识产权的生成和取用，具有创造财富并增加就业潜力的产业”。在过去的10余年间，通过一系列自上而下的经济和政策转变，中国有意识地从制造型主导的经济增长模式转向创意型经济，寻求从“中国制造”变为“中国创造”，高度重视创新的自主性<sup>[16-17]</sup>。“非遗”迅速成了创意产业发展的重要资源，相应的，创意产业也为实现非遗的“生产性保护”提供了市场和平台。

这一点在中国传统手工艺传承中体现得尤为明显。传统手工艺是2003年《非遗公约》所定义的5种“非遗”门类之一<sup>①</sup>。中国已颁布了5批《国家级非物质文化遗产名录》，共包括289项“传统技艺”，其中各民族传统手工艺占据相当的比重。2017年，国务院有针对性地颁布了《中国传统工艺振兴规划》，制定了到2020年传统工艺产品的“市场兼容性”以及设计、生产和质量“显著改善”的目标<sup>[18]</sup>。正是在非遗保护与文创运动交汇的背景下，对传统工艺进行“再造”，成为越来越多手工艺人的自觉。

从“生产性保护”到“创新性再造”，这套鲜明的、求新求变的价值话语，无疑将中国非遗的原真性问题推向更为复杂的境地。究竟什么变了？什么又不变？这不禁让我们想起古老的“忒修斯船”悖论：若一艘船上的木头逐渐被替换，直到所有的木头都不是原来的木头，那这艘船还是原来的那艘船吗？如果是，但它已经没有最初的任何一根木头了；如果不是，那它是从什么时候不是的？

变与不变又由谁决定？毕竟，“每个声称掌握真实的人，便也是宣称拥有决定何为真实的权威”<sup>[19]</sup>。掌握传统的权威，是否就有创新的合法性？创新是对传统的延续还是颠覆？既然现代性机械复制所带来的变革让本雅明感叹传统的灵晕消逝<sup>[6][12]</sup>，我们是否

在经历又一个原真性危机？在创意经济中“复兴”的非遗，是否也在步入“后原真性时代”？

至此，变与不变的二元对立似乎的确与“创新性”与“原真性”两种价值之间呈现出对应关系。诚如岳永逸所论，“原/本真性”与“活态传承”几乎已成学界有关非遗讨论的两条“捆仙绳”：一方面，“本真性、原生态的持有者，以温和的保守主义和频频回望“三皇五帝”的“过去就是好的”之复古主义为毂，将非遗剥离人、事与时，视之为亘古不变的、静态的，将之博物馆化、化石化与标准化”；另一方面，“活态论”者虽然关注到非遗动态的、变的一面，“关注到人、事、时等因素的掺和、互动，却又容易中‘发展就是好的’的蛊，自觉或不自觉成为发展幻象的囚徒，陷入正大光明的文化产业、旅游经济和扶贫重任之工具理性的陷阱”，而最终与本真性论者“殊途同归”，结果是两者均导致“大量出于善心而出谋划策的理论构想与保护实际的脱节”<sup>[20]</sup>。

或许，在“生产性保护”时代思考非遗的变与不变，应暂时放下“出谋划策”的“保护者”姿态而进入非遗“实践者”的“保护实际”当中。为此，我们考察云南西双版纳的傣陶工艺的非遗化传承，透过3代陶艺实践者的不同期许、行动与目的，重新认识变与不变的动态关系。

笔者选择傣陶作为案例，出于如下几个原因：首先，这项有着漫长历史的手工艺，在传承过程保留了相对独立完整的地方性；其次，傣陶在最近10余年间的“非遗化”过程当中经历了剧烈且复杂的变化，十分集中地呈现出多种不同的“传承”方式和理念；更重要的是，在市场、政策与生计等变化因素的影响之下，“非遗化”之后的傣陶所折射的西双版纳地方文化中个体生命与精神世界之间原本的关联依然清晰，为我们理解原真性和创新的关系提供了许多新的可能性。

### 3 根与芽：西双版纳傣陶的传承与革新

云南西双版纳傣族的慢轮制陶是具有4 000多

① 另外4种为：口头传统和表现形式，包括作为非物质文化遗产媒介的语言；表演艺术；社会实践、仪式、节庆活动；有关自然界和宇宙的知识和实践。

年历史的传统技艺。制陶在傣语中称为“板磨”，俗称“土锅”，所制作的陶器包括生活用具、建材、赎佛用具等种类。与其他许多手工艺非遗一样，如今的傣陶也经历了一定程度的博物馆化。云南民族博物馆中这样介绍：“傣族陶器在造型上保留了从手工制作到轮抛的过渡特征，在烧制上保留了从露天烧制到窑烧的过渡特征。所有这些制陶方法都与中国新石器时代使用的方法相似。因此，傣族陶器是中国制陶史上的“活化石”，在科技史上占有重要地位。”

2006年，傣陶被列入第一批国家级“非遗”名录。而在入选之前，傣陶技艺曾经一度濒临绝迹。当时，负责傣陶项目申报工作的当地文化工作者在全州内探访制陶艺人，发现有许多人都放弃了制陶。原因是随着版纳社会生活的变迁，外来器用的大量引入使传统的制陶经济模式无法维系。除了少量装饰品和佛教礼器外，傣族陶器逐渐在日常生活中消失，以至在整个西双版纳，傣陶难得一见。

然而，傣陶的申遗成功，依靠的就是那些没有放弃的傣陶手艺人。其中最关键的人物之一，便是后来成为第一批国家级非遗传承人的玉勐。玉勐1957年生于景洪市曼斗村，是家族的第五代传人。她师从母亲——著名的傣族陶艺大师延帕。自1985年开始独

立制陶，并于1996年前往日本参加“世界陶瓷博览会”。2006年，当傣陶被列为中国第一批国家级非遗时，她是首批傣陶传承人之一。

玉勐在曼斗的工作室，最大限度地保存了傣陶传统的技艺特点。第一个特点是传统的慢轮技术。玉勐工作时需赤脚，一边用左脚拇趾推转木轮，一边用手盘筑泥条。用慢轮制陶，陶器厚度不容易掌握，因此对匠人的手艺有着更高的要求。用泥条筑出大概的器形后，玉勐用竹刮片稍事修整，然后用鹅卵石和木拍敲打陶土进行加固，并给外壁留下纹样。第二个特点是用平地堆烧的方式进行烧制。在玉勐工作室外面的院子里，有一个柴禾稻草搭建的临时窑炉，烧制时温度在800~900℃。慢轮盘条和平地堆烧这2项技术是代表传统傣陶原真性的核心。玉勐的坚持也赢得了官方的认可，她的制陶作坊由西双版纳州授牌为“傣族慢轮制陶技艺传习所”。

然而玉勐所实践的不变古法，如今已不再是西双版纳傣陶市场的主流。在如今西双版纳的日常生活场景中随处可见作为器用和装饰的陶艺作品(图1)，多为批量化生产的快轮高温陶。这种工业生产的快轮傣陶，也被称为“新傣陶”，器型更大，出品稳定，装饰图案纹样也更加丰富。



图1 现今西双版纳日常生活场景中的陶艺作品(来源:作者自摄)

这场傣陶革新的最初推动者是玉章凤，她同样出身慢轮制陶世家。她的父亲岩罕滇1996年被授予“云南省民族民间工艺美术师”称号。作为家中第四代传人，玉章凤本人也是慢轮傣陶省级工艺美术师，州级非遗传承人。传统傣陶有男女分工，女性匠人负责日常器物，而男性负责佛教建筑装饰、佛像与神兽。傣陶具有联系日常生活与宗教信仰的二重文化属性，历史上主要由家族传承来维系。

随着申遗成功之后傣陶市场的逐步复苏，玉章凤意识到，生产日常使用和装饰的陶器，慢轮显然不如快轮有优势。于是在家乡开办制陶厂，使用汉族传统制陶使用的龙窑烧制，与家人合伙，在景洪市区的工艺品街上开了间商店售卖。玉章凤的想法与“生产性保护”不谋而合：“开厂做快轮是为了保证生活，这样可以有条件做我的慢轮”。对她来说，做快轮是为维持生计，而慢轮则是艺术追求。而实际情况是，作为生计和生意的新傣陶深刻影响着传统傣陶的传承。目前，陶厂中只有玉章凤与父亲掌握慢轮技术。随着制陶产业的复兴，至少在日用和工艺品陶器品类中，快轮技术正逐渐替代慢轮。

而机械化和批量化并非傣陶市场化革新的唯一方式，因西双版纳是重要的普洱茶产区，当地除旅游

业外的另一大经济支柱便是普洱茶。随着普洱茶业的不断升温，传统手工制作的傣陶茶器也逐渐受到关注(图2)。玉勐的儿子岩温叫便专攻傣陶茶器。傣陶的多孔性，会让茶器在饮用普洱茶后逐渐发生颜色变化，从浅赤褐色变为几乎乌黑的黑色。这种“养壶”过程与紫砂壶文化有异曲同工之处，又因为傣陶与普洱茶同源而更加特殊。采访中，岩温叫与我们分享了这样一个故事：他曾将一把茶壶卖给一位酷爱普洱茶的香港富商，几年后，茶壶身出现裂缝，富商将其送回岩温叫修补。不料，补好的茶壶在寄还商人的途中再次损坏。商人随即向岩温叫索要数千元人民币赔偿。当岩温叫回绝说原来的茶壶只卖500元时，商人的理由是自己已经用了大量昂贵的普洱茶将壶“养”成，因此茶叶本身的价值保留在茶壶的材料中。正如普洱茶随着时间的推移会增值，同样的，被普洱茶染色的茶壶也会增值。

如果说以玉章凤、岩温叫为代表的第二代傣陶匠人主要是依据地方市场的变化进行革新，那么更年轻一代的傣陶匠人则与传统呈现了更加复杂的关系。傣族青年陶艺师罕璇毕业于泰国皇家大学美术系，主修东南亚古壁画。2009年，她回到故乡西双版纳，开始在玉章凤的陶艺工坊“博官沙湾”接触和学习傣陶。



图2 传统手工制作的傣陶茶器(来源:作者自摄)

2011年前往西班牙学习陶艺,2年后回国创办了自己的工作室。2015年正式拜国家级傣陶非遗传承人玉勳为师,学习慢轮制陶,又于2019年拜傣陶省级非遗传承人岩罕滇为师,学习原本由男性传承的傣陶雕塑和神兽。

罕璇的学艺经历反映了傣陶行业中家族传承和性别分工等传统正在发生转变。然而,亲属关系和性别禁忌并没有完全消失。磕头拜师之后,罕璇称玉勳为阿妈,拜岩罕滇为师时也需要征得玉勳同意。同时,尽管岩罕滇破例收徒,但因罕璇的女性身份,她制作的神兽不能供奉在寺院里。

罕璇的美术背景及海外学习经历,使她在实践中跨越了傣陶传承人与跨媒介艺术家二重身份。一方面,她不断学习传统傣陶技艺,并与当地学者合作进行傣陶历史研究;另一方面,她致力于将傣陶从“非物质文化遗产”和“民族工艺”的实践范式当中解放出来,探索更多的创作可能性。2018年年底,罕璇与艺术家伙伴们一同策划了首届西双版纳新青年艺术展,展出了近40位来自绘画、雕塑、音乐等多个领域的创作者的作品。展览的题目“溯之根,发新芽”来自罕璇创作的同名系列作品:在未烧制的陶器中混入种子,等到种子在陶泥中自然生发后,将陶器整个“种”入土中,成为孕育那些种子的土壤的一部分。

如果说罕璇从玉勳、岩罕滇等大师那里传承的技艺是“根”,那么以这些傣陶为灵感的观念艺术作品便是传统之上的“芽”。在最近的一次访谈中,罕璇用根与芽的关系来回应了前文提到的“忒修斯船”难题。“忒修斯船”是一个纪念物,其悖论的根源在于:新旧更替所造成的质料与形式之间的矛盾。而在罕璇眼中,傣陶是一直持续生长的生命体,芽的出现不是对根的消灭,反而是以根为前提。虽然芽可见而根不可见,但芽的出现恰恰是根存在的证明。因此,根芽之喻消解了当下非遗语境中与新-旧关系所对应的“变”与“不变”间的二元对立,而认识到传统与创新实际上互为因果,创新是传统得以存续且富有生机的表现,原真性则是同一事物不断发展的连续性。

## 4 结论

通过西双版纳3代傣陶匠人的传承实践,笔者希

望为更加辩证地看待当下中国非遗的原真性问题提供新的思考路径。当下围绕非遗活化所产生的有关变与不变的种种期待和焦虑,其根源在于遗产实践者如何应对其经历的经济、社会甚至身份的变迁。当前学界对“生产性保护”的质疑,仍主要遵循本雅明式的“灵晕”逻辑,即“文创”带来的商业化将不可避免地让批量生产的复制物取代传统技艺“即时即地”“独一无二”的魅力。非遗的“灵晕”同样来自其时空的“原语境”——正是这种关于原真性的叙述,深刻影响了例如“原生态”等非遗价值话语的产生和流行。然而其后果,远非对商业化/旅游化的遏制,反而加速了对一种想象的“原语境”的复制和拟真。

与这种对不变“原生态”的期待相反,在西双版纳,正是非遗时代的到来带给了在社会经济变迁冲击之下原本难以维系的傣陶技艺一丝生机。非遗之变使得原本已经被博物馆化的傣陶有了重新回到日常生活场景的契机。然而,这并不是说非遗运动“拯救”了傣陶。若非以玉勳为代表的第一代非遗传承人对传统的不懈坚持,傣陶也不可能“真正”回来。

包括玉章凤、岩温叫在内的第二代傣陶匠人,是“生产性保护”的天然信徒。他们自觉维系着手艺的知识系统与传续脉络的完整,也主动接受了非遗市场化所带来的傣陶技艺要素与价值观念的种种改变,不断在生计与传承之间寻求自洽与平衡。

而在第三代陶人罕璇的学艺经历与创作实践当中,变与不变更牵涉了本土与世界、传统与当下、禁忌与革新之间的复杂关系。罕璇以“根与芽”为灵感的观念艺术作品,似乎与我们熟悉的非遗“原生态”美学相去甚远。然而,无论她如何对传统技艺进行大胆的形变,其表达的意义依然深深植根在传统的土壤当中。无论是作为传承人、经营者,还是策展人、艺术家,我们案例中的主人公们都在以自己的方式不断在新的语境中表达着一些不变的东西。如我们所见,这种不变性能够跨越代际,延续在充满变化的关系中。因此,傣陶如何“活”在非遗时代,是变与不变相互交织的复调叙事,如果“活化”的目的是不再让非遗被“冻结”在博物馆的展板当中,那么就on应该允许遗产不断在新的语境中生根发芽。

我们选择民族工艺入手,也是因为工艺实践一直为反思创造性与原真性这对关系提供理论启示。人

类学家蒂姆·英格尔德(Tim Ingold)就曾以编篮为例,反思人与物、主与客、人工与自然诸对关系。英格尔德认为:手作的关键是因材施技,即匠人揣摩材料的“品质”与“个性”,而非“人”将预先设定的形式施于“物”。基于此,他指出:手作的过程是匠人和材料本身的双重力量交流对话的结果。因此,手作模糊了“生物”与“造物”的二分,将编篮理解为如同有机体演化一般的“自造”(autopoiesis)过程<sup>[21]</sup>。因此,编篮的形制、技术具有不变的原真性,而每件成品又因材料和匠人的不同而具有独一无二的原创性。器物的“自造”过程也可以为理解某一种文化传统的“自洽衍变”提供一种智识上的类比。无论是变与不变,还是保护与发展,都并不一定是非此即彼的对立二元,而可以是同一段光谱的两端。

#### 参考文献

- [1] JOKILEHTO J.Considerations on authenticity and integrity in world heritage context[J].City &Time,2006,2(1):1-14.
- [2] UNESCO.Operational guidelines for the implementation of the world heritage convention[EB/OL].(2021-07-31)[2023-07-05].https://whc.unesco.org/archive/opguide12-en.pdf.
- [3] HANDLER R.Authenticity[J].Anthropology Today,1968,2(1):2-4.
- [4] SHAPIRO B.A culture of fact:England,1550—1720[M].Ithaca: Cornell University Press,1999:1-2.
- [5] 特里林·莱昂内尔.诚与真[M].刘佳林,译.南京:江苏教育出版社,2006:92.
- [6] 本雅明.机械复制时代的艺术作品[M].王才勇,译.北京:中国城市出版社,2022:12.
- [7] MACCANNELL D.The tourist:a new theory of the leisure class[M].Oakland:University of California Press,1999:40.
- [8] ICOMOS.The Nara document on authenticity (1994)[EB/OL].[2023-07-05].https://www.icomos.org/en/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/386-the-nara-document-on-authenticity-1994.
- [9] UNESCO.Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage[EB/OL].(2003-10-17)[2023-07-05].https://ich.unesco.org/en/convention.Created 17 October 2003.
- [10] DE JONG F.A masterpiece of masquerading: contradictions of conservation in intangible heritage [M]/DE JONG F,ROWLANDS M.Reclaiming Heritage: Alternative Imaginaries of Memory in West Africa. London: Routledge,2016:161-184..
- [11] 张礼敏.自洽衍变:“非遗”理性商业化的必然性分析:以传统手工艺为例[J].民俗研究,2014,30(2):66-74.
- [12] ALIVIZATOU M.Intangible heritage and the museum: new perspectives on cultural preservation[M]. Abingdon:Routledge,2016.
- [13] 祁庆富.存续“活态传承”是衡量非物质文化遗产保护方式合理性的基本准则[J].中南民族大学学报(人文社会科学版),2009,29(3):1-4.
- [14] 田阡.非物质文化遗产文化创意产业发展路径研究[J].社会科学战线,2015,38(4):30-34.
- [15] 张志勇.众多专家学者呼吁:非物质文化遗产应注重生产性方式保护[N].中国艺术报,2009-02-13(001).
- [16] LUO P,FRANCIS D,ZHANG L S.Crafting Chinese ethnic minority heritage:innovation in the Chinese ethnology museum[M]/EID H,FORSTROM M. Museum Innovation:Building More Equitable, Relevant and Impactful Museums.Abingdon: Routledge,2020:197-209.
- [17] KEANE M.Creative industries in China:four perspectives on social transformation[J].International Journal of Cultural Policy,2009,15(4):431-443.
- [18] HU Y Q.2017.Plan to revitalize traditional crafts [EB/OL].(2017-04-05)[2023-07-05].http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2017-04/05/content\_28793826.htm.
- [19] HANDLER R,GABLE E.The new history in an old museum:creating the past at Colonial Williamsburg [M].Durham:Duke University Press,1997:223.
- [20] 岳永逸.本真、活态与非遗的馆舍化:以表演艺术类为例[J].民族艺术,2020,36(6):79-87..
- [21] INGOLD T.The Perception of the environment[M]. London:Routledge,2021:345.