

2024年2月,由湖北省博物馆牵头,湖北省标准化与质量研究院、湖北省古建筑保护中心、武汉大学历史学院联合起草的湖北省地方标准《瓷器文物病害与图示》(以下简称标准)作为湖北省地方性标准由湖北省市场监督管理局正式发布并实施。标准首次形成湖北省瓷器文物病害图示的统一规范,在瓷器文物的病害类型、病害描述和相对应的图示标识等内容上做出标准化、规范化、科学化的规定,明确指导湖北省文物保护实践中对瓷器文物病害统计分类和记录工作的开展,是湖北省瓷器文物地方标准的重要探索实践。

编制背景

夯实文物保护标准化工作是助推文博事业高质量发展的重要手段。国家文物局也提出进一步提高文物保护标准编制质量,鼓励各地各单位结合地方特色和发展优势,根据文物保护利用工作需求主动研究和申请新项目,扩大标准供给范围,逐步形成多层次、多维度的文物保护标准体系。

一直以来,湖北瓷器文物病害与图示缺乏统一规范和要求作为指导,不同地区、不同单位、不同人员在瓷器病害图的应用实践上缺乏统一标准,导致瓷器文物病害记录经常出现内容不全、信息错误、表述不清、引起歧义等问题,影响了后续文物保护修复方案的编制和保护修复的实施,也在一定程度上制约了陶瓷文物保护与修复工作的发挥。

针对上述困境,原湖北省文物交流信息中心(已于2023年整体并入湖北省博物馆)和湖北省标准化与质量研究院于2022年4月联合启动了湖北省《瓷器文物病害与图示》的编制工作。

编制过程

开展调研

一是广泛收集整理、归纳分析瓷器文物病害与图示相关资料,为标准的编制奠定基础。近年来,国家陆续发布了陶质彩绘文物、馆藏纸质文物、馆藏青铜质和铁质文物、馆藏出土竹木漆器类等系列文物病害与图示标准,对相关类型的文物病害与图示做出了规定,但未对瓷器文物的病害图示做出统一规范。由于长期缺乏瓷器文物病害与图示的相关标准,工作人员通常参考《陶质彩绘文物病害与图示》开展瓷器文物病害记录工作,但由于陶质文物和瓷器文物的病害类型仍有明显区别,该标准的参考性十分有限。(图1)《可移动文物病害评估技术规范 瓷器类文物》规定了瓷器类文物病害评估程序、评估内容、评估方法以及评估报告撰写格式,为瓷器类文物保存状况的分析与评估提供了一个基础标准。但该标准对每类病害的定义并不明确,同时缺少对脱釉、胎体酥粉以及修复不当、粘接错位、胶体老化等人为因素造成的瓷器文物常见病害的分类和描述,因此在实际对瓷器文物病害进行描述和记录时仍缺乏明确依据。二是了解湖北省瓷器文物病害统计和记录工作现状,总结当前工作中存在的普遍问题,确保标准的编制适用于湖北全省的瓷器保护工作。三是开展课题研究。2018年,湖北省文物交流信息中心受湖北省文物局委托,开展《湖北省国有博物馆馆藏陶瓷类文物保护利用研究》课题,对省内馆藏瓷器文物进行调研和统计分析,出版了《湖北省国有博物馆馆藏陶瓷类文物保护与活化研究》一书。课题总结出湖北省国有博物馆馆藏瓷器文物种类繁多、时间跨度大、保存现状不佳等现状,存在大量的残损瓷器文物亟须保护修复,大件器物因修复不当而对文物造成二次伤害等情况,这对编制标准中的瓷器文物病害认定具有指导意义。

项目起草

编制组在调研分析基础上,考虑实际需求,结合保护修复工作经验,按照科学性、可行性和规范性的编制原则形成《瓷器文物病害与图示》(草案)。

科学性。标准基于瓷器文物保护工作中病害与图示现状与问题,强调科学性,仅探讨瓷器文物病害与图示相关的问题,窑粘、窑裂等瓷器烧制时产生的缺陷具备文物属性,不视为病害;每件器物病害图绘制角度及绘制数量等内容也不在此次标准讨论的范畴内。在病害确认及照片示例上,确保病害描述的唯一性,避免产生歧义。

可行性。标准的编写注重与同一领域已有标准之间的协调,确保制定的标准具有可行性;同时结合湖北省瓷器文物病害与图示现状和问题的研究成果,继承和发扬相关标准合理的、科学的做法,对遗漏点进行补充。例如,为了与已颁布的相关标准保持一致,参照《陶质彩绘文物病害与图示》中酥粉的图示绘制病害“胎体酥粉”图示。(图2)在绘制脱釉病害图示时,借鉴《馆藏纸质文物病害与图示》中脱落的图示和《陶质彩绘文物病害与图示》中脱落的图示,同时充分考虑脱釉有界限不清晰,无法圈定范围的实际情况,对脱釉图示不做边界规定,只用小圆圈表示病害。(表1)

规范性。在标准格式方面,严格按照《标准化工作导则 第1部分:标准化文件的结构和起草规则》的要求,所有条目在表述上力求清晰明确,在方法上力求可操作性强。标准规定了瓷器、瓷器文物病害、瓷器文物病害图示的3个相关术语,列出了包括裂纹、裂缝、残缺等12种典型常见的瓷器病害类型,对病害类型一一绘出图示(图2),并给出文字描述和照片示例,同时做出图示使用示例。(图3)

发布与实施

2022年11月,湖北省文化和旅游厅官网、湖北省标准化综合服务平台分别推出地方标准《瓷器文物病害与图示》(征求意见稿),面向各有关单位及专家征求意见。最终收到来自武汉博物馆(武汉市文物交流中心)、荆州文物保护中心等15家单位及专家回执,20条意见。编制组采纳意见10条,部分采纳意见2条,对标准进行了修改完善。2023年4月和11月,编制组分别组织2次专家研

可移动文物保护修复地方标准的探索实践

以湖北省地方标准《瓷器文物病害与图示》编制为例

祁筱菡 余艺

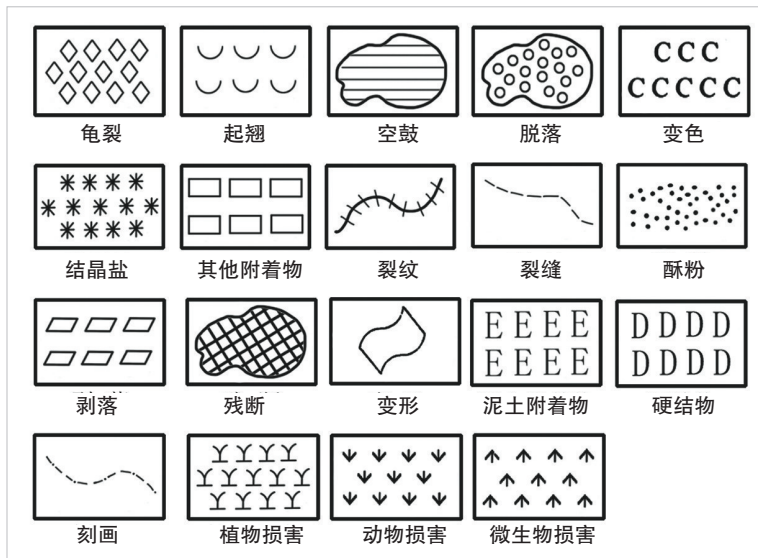


图1 陶质彩绘文物病害与图示汇总

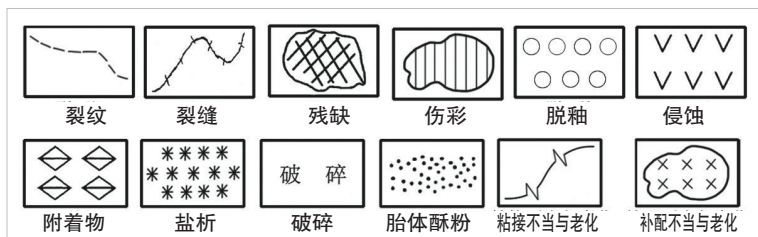


图2 瓷器文物病害与图示汇总



图3 图示使用示例 器物图及病害图

来源	名称	图示	说明
《馆藏纸质文物病害分类与图示》(WW/T 0026—2010)	脱落		单个符号大小以4mm ² 为宜,间隔不小于1mm。
《陶质彩绘文物病害与图示》(WW/T 0021—2010)	脱落		闭合曲线表示脱落范围,符号填充闭合曲线,每cm ² 不少于四个符号。
《馆藏出土竹木漆器类文物病害分类与图示》(WW/T 0003—2007)	脱落		表示下列两项的符号:1.漆膜脱落。2.彩绘脱落。闭合曲线,外形随脱落形状。
《瓷器文物病害与图示》(DB42/T2188—2024)	脱釉		每cm ² 不少于四个符号。

表1 脱落、脱釉病害图示汇总比较

讨会,邀请多位行业资深专家对标准进行研讨,根据专家意见对标准文本再次进行修改完善,最终形成了标准送审稿。经由标准化主管部门对送审稿进行技术审查,提出修改意见,针对修改意见完善标准。期间,编制组有针对性地开展标准宣传,推进标准实施。

意义

一方面,湖北由于其特殊的地理位置和地理特点,自古就是各方交流的必经之地,交通运输与转口贸易发达,陶器作为重要的经贸商品途经湖北常有留存。另一方面,湖北陶器生产历史具有规模小、时间短、影响弱的特点,而湖北周边各省,陶瓷生产历史异常深厚。如此格局,导致周边各省生产的陶瓷在自给自足的同时被销往湖北,从而使湖北汇集了丰富的陶瓷资源。加之政治因素和人口流动,部分陶瓷器被人携带进入湖北,遗存至今。因此,湖北几乎藏有中国历代各陶器窑口生产的产品,形成四方资源汇集于此的特征。

湖北省内古陶瓷遗存在种类上不偏不倚,具有普遍性,因而在此基础上实践形成的瓷器文物病害标准在全国范围内通用性较高,这为后期相关区域及国家标准的编制提供了参考意义。



《藏族传统设计史》：打开民族艺术与文化交流新窗口

陈连营

民族传统设计的研究是一种学术追求,也是一种文化自觉和历史责任。近年来,围绕各民族历史文化以及相互间影响的学术研究一直在持续推进,但对于民族设计艺术,特别是民族之间造物文明相互交流的著作还寥寥无几。

最近,由江苏凤凰美术出版社出版的朱和平教授所著的《藏族传统设计史》一书,以其研究内容的系统性与研究视角的独特性,为全面了解藏族设计艺术演变提供了新窗口。纵览全书,在内容和架构上做到了史论、史识、史料的有机统一,充分体现了藏族传统设计的民族性及发展过程中与汉民族及周边民族的交融互鉴。书中通过翔实的历史考证和设计艺术审美分析,清晰地呈现了藏族设计独特风貌和文化特征,重点体现了以下几个鲜明特色。

藏族造物设计的思想理念

藏族历史悠久,藏传佛教在发展过程中更是几经波折,要对藏族的传统设计进行系统性的研究,既需要对宏观的历史进行把控,又需要对具体史实进行深刻剖析,因此《藏族传统设计史》具有内容的高度系统性。该书首先是对不同时期的藏族设计做整体阐述,结合时代背景,分析发展趋势,理清了藏族传统设计的发展脉络;其次,分类对不同设计器物进行专门研究,结合大量出土文物、图片,做到史识与史料的结合,这种既有宏观把控,又有微观阐释的有机研究,使得《藏族传统设计史》能够系统而又全面地梳理藏族设计的发展。

藏族设计的起源和发展,是人与自然环境和谐共生的智慧结晶。藏族民族文化底蕴深厚,在历史发展过程中采用各种物质材料和工艺技术进行人工造物活动,而这种人工造物活动本身也是一种思想物化的过程。书中认为藏族的设计思想主要体现在三个方面:首先是藏族的造物设计讲究因地制宜;其次是追求实用与审美的统一;再次是讲究物与物、物与环境之间相宜相和。正如书中写到:“古代藏族建筑中对于石材的广泛应用,石头虽然是自然界的寻常之物,藏族人在利用的过程中,却赋予其特殊含义,视其为有生命,有灵性的物体,因此无论是庄严的寺院还是玛尼堆,他们都是具有灵性的,这些石头已经超越了自身的物质属性,实现了人们的心理情感诉求,因而实现了物与人的相宜。”

跨文化视角下的民族文化艺术交流史

《藏族传统设计史》不仅仅是对藏族传统设计的研究,更是深入探讨了藏族设计与周边其他文化的交流与影响。这一视角区别于传统藏族设计史侧重于民族溯源及其他定性研究。朱和平教授具有深厚的史学功底,为此书撰写奠定了基础,并广泛吸收文化人类学、民族学以及社会学相关理论并内化为自己的研究素养,尽可能宏观地把握藏族设计在历史语境中的发展与转折。该书在主要章节对汉藏文化艺术的交流进行了深入研究,这一视角将两个民族间的交往从宏观落地到具体物质,而正是这种物的承载,使得两个民族间有了从文化到民族再到国家的相互认同。可以

观点

关于博物馆中“乌木”文物的翻译初探

黄崎森

海南岛盛产“乌木”,不同类型的“乌木”文物被各大博物馆收藏和展陈。博物馆是海南自贸港的重要文化展示窗口,如何翻译博物馆的“乌木”是展现海南本土文化、树立文化自信的重要举措,应该引起重视。本文基于目前国内多个“乌木”的翻译版本,探讨博物馆中的“乌木”文物的翻译问题。

“乌木”专指埋藏于古河床下数千年的各类名贵古树,经过物理、化学等长期反应过程,形成了似石非石,似木非木的质地,其木质坚硬细腻,纹理清晰,非常珍贵。经碳十四测定,乌木的年代大致在距今三千年到一万年之间。“乌木”在全国多个省份均有发现,所以也有多种称谓,如“阴沉木”“古沉木”“沉江木”等。这里的“乌木”要与国家红木标准中的柿树属下的“乌木”和“条纹乌木”相区分。有学者为了方便区分,把阴沉木乌木称之为“传统乌木”,把《红木》国标中的乌木称之为“现代乌木”。本文探讨的对象则为“传统乌木”。

随着近些年的土地开发,乌木在全国多个省市均有发现,尤以四川、贵州、重庆、广东、广西、海南等地为甚。作为一种承载着历史人文价值、科研价值的珍贵材料,以“乌木”为主题的博物馆、展览馆也相继建立,如何翻译“乌木”的问题也摆在各个馆面前。笔者收录了全国多个博物馆的翻译版本,试列举分析如下:(1)“WUMU”,摘自:佳士得官方网站。这个版本采用“音译”翻译法,用WUMU来翻译“乌木”。这并不能让外国观众理解其中的含义,WUMU传递给目标语读者的信息是不明确的,是陌生的,需要额外的解释才能明确。(2)EBONY,摘自:四川成都乌木艺术博物馆、四川乐山乌木文化博览苑。根据《牛津高阶英汉双解词典(第10版)》,EBONY翻译为:The hard black wood of various tropical trees(各种热带树木中的黑色硬木)乌木,黑檀。显然,EBONY指的是红木名录里的“乌木”和“条纹乌木”,与“传统乌木”并无关联,这样翻译会造成目标语读者的误解。(3)Dark Wood,摘自:广西贵港博物馆。通过“直译”

说,《藏族传统设计史》是一部跨文化视角下的民族文化艺术交流史。书中创新性地将藏族传统设计史划分为四个阶段,即吐蕃之前、吐蕃时期、宋元时期与明清时期。这一划分主要是依据藏族历史发展,兼及藏族与中原王朝关系的结果,此种划分既避免了以藏族政权更替为脉络带来的阶段性风格不明,又突出民族交流所产生的重大影响,以便于对藏族设计历史的把握。

吐蕃之前的藏族历史依赖于考古发掘成果,而进入吐蕃王朝之后逐渐有了各种史籍文献的记载。特别是对于吐蕃时期和元明清时期,藏族在政治、经济以及宗教层面与汉族产生了深刻的交流与融合,这些交融同时也体现在汉、藏两地的设计风格和形式上。诚如书中所述,由于元朝开明的宗教政策,尤其是对藏传佛教的推崇,使藏族设计尤其是围绕宗教开展的设计,对内地产生了重大影响。这种影响集中表现在元朝统治者在内地大力兴建藏传佛教寺院、佛塔、佛像,如现存的北京妙应寺白塔、居庸关过街塔、杭州飞来峰等都是这一时期建造的。

藏族传统设计蕴涵了鲜明的藏族佛教文化

《藏族传统设计史》对藏族传统设计的历史与发展脉络展开了全面、系统、深入的研究,其价值与意义并未囿于对历史规律的论述,也不同于传统的藏族工艺美术史与藏族艺术史,而是深入藏族设计发展过程中的人、物、时、空四维,透物见人,以物论史,揭示了藏族传统设计发展的内在关系与规律。藏族佛教文化对藏族传统设计产生了深远影响,成为藏族设计中不可或缺的重要组成部分。藏传佛教虽然在藏族传播的过程中经历了复杂的历程,但最终形成普遍信仰佛教的结果。书中将藏族传统设计分为“宗教艺术”和“非宗教艺术”,并分别讨论二者的审美理想与追求。从公元前三世纪到七世纪是藏族原始苯教影响藏族文化发展时期,从公元七世纪开始,佛教对印度、尼泊尔等地传入后逐渐形成区别于其他系统的藏传佛教。之后,藏传佛教作为最有代表性的藏族文化,渗透到政治、经济以及文化的各个方面,融入宗教思想的设计造物,主要体现在佛教造像、寺庙建筑、佛教法器、唐卡绘画等方面。而藏传佛教对藏族设计风格的形成与审美标准的塑造已经远远超出了艺术领域,还涉及到社会结构和价值观念的形塑当中。书中所载,藏传佛教传入藏区以后寺庙逐步兴建,至“后弘期”,寺庙建筑数量达百千计。如此庞大的建筑数量,可见佛教的影响达到无以复加的地步,从建筑思想、内部空间组织、建筑装饰等无不体现藏族人民对佛教的顶礼膜拜。

《藏族传统设计史》以史论结合、经纬交织的形式,全面展示了藏族传统设计的发展脉络与民族文化间的交流融汇。不仅是对藏族设计艺术的一次全面梳理,更是对汉藏民族间友谊的历史佐证。可以说这是一部民族文化艺术研究的垦拓之作,突出了理论高度、视野宽度,有着重要的学术价值和现实意义。对于研究藏族文化、艺术史及设计史的学者而言,这无疑是一部不可多得的学术著作。

翻译法,把“乌”字和“木”字逐字进行了翻译并叠加在一起,不仅是目标语读者不能理解,恐怕连中国人也未必懂其文化内涵。(4)ShenMu,摘自:濮阳华夏神木博物馆。把“乌木”称为“神木”,同样也采用了音译翻译法。“乌木”有“东方神木”的俗称,“神木”二字由此而来。不过既然是约定俗成的名称,保留原文是更好的选择。所以单独音译为ShenMu会导致表意不清。(5)笔者所在的博物馆把“乌木”翻译为Ancient Buried Wood。

“乌木”的翻译的难点在于如何用最简短的翻译向目标语读者传达乌木的特质,一是年代久远,据成都金沙遗址博物馆的记载,该馆展陈的“乌木”普遍在三千年到一万年之间。二是“乌木”在形成过程中一直被深埋于地下。而“乌木”的其中一个称谓“古沉木”以上两点都能体现,所以直译就是Ancient Buried Wood。Ancient常用作形容词,译为古代、古老、旧的,指的是来自过去或存在很长一段时间的事物。常用来描述文化、建筑和历史时代。如“古迹”翻译为Ancient Monuments,因为乌木普遍在千年历史以上,且具有文化属性,所以用Ancient翻译乌木恰到好处;Buried,由动词Bury(埋藏、埋葬)变化而来,即为埋藏的,埋没的,有长期埋藏之意,如“宝藏”翻译为Buried Treasure;Wood即为木头、木材。从翻译策略的角度,该译文运用了归化(Domesticating Strategy)翻译策略,即译文的表达习惯和语言逻辑尽量向目标语读者靠拢。相较于其他译文版本,即使是从来没有见过乌木的外国观众也能迅速对乌木的属性有很清晰的了解。

文物翻译是一种有目的的跨语言、跨文化交流活动,其主要目的是宣传中华优秀传统文化,提升我国在国际社会的影响力和软实力。作为中国改革开放新高地,海南自贸港也要肩负起历史使命。本次“乌木”文物的翻译探索,希望能为海南自贸港的博物馆文物翻译研究和跨学科交流起到一定的借鉴作用。