从长沙窑筷筒看唐代湖南饮食方式的演变

杨莉娟 方昭远

湖南省博物馆“春风无限潇湘意——湖南唐代文化展”中展出了一件唐代长沙窑窑变釉青瓷筷筒，是近年来清库建档整理出的器物，为早期长沙窑遗址采集品。该器正面呈直筒状，背部为扁平面（用于贴合墙面悬挂），背部顶端原有悬挂钮系，现已残损。器身两侧分别开有三个长条形孔洞，正面一椭圆形孔洞，为筷筒的核心功能设计，既可以用于沥水防潮，又兼具装饰性，体现了长沙窑日用器“实用优先”的理念。该器通体施青釉，釉层较厚，釉面布满细碎开片，底部为平底露胎，胎体厚重，以釉下多彩为核心，施褐绿彩，在高温烧制中自然流淌交融，形成窑变釉效果，出现褐绿红蓝多重色彩，层次丰富，极具美感，体现了长沙窑自然成趣的艺术特色。长沙窑中此类器型目前发现数量极少，在长沙窑众多器型中颇为特别。

长沙窑兴盛于中晚唐，是唐代规模较大的民间窑口之一，以烧造日用陶瓷为主，产品涵盖茶具、酒具、文房用具及其他生活用品。在历次考古发掘中，碗、碟、壶等饮食器具出土数量最为丰富，是长沙窑的核心产品。相比之下，筷筒在窑址中出土数量极为有限，这一“大量碗碟壶、少量筷筒”的出土比例，与后世家家户户都配备筷筒的使用习惯形成了显著差异。

筷筒的历史演变

筷筒，古代亦称箸笼、箸筒，是专用以放置筷子（古称“箸”）的厨房器具，多用陶、瓷、竹、木等材质制成，其使用历史与筷子一样十分久远。从考古发现来看，早在汉代筷筒已作为专门的用具出现于人们的日常生活之中。湖北云梦大坟头1号汉墓和江陵凤凰山168号汉墓中，均出土了竹制的箸笼，笼内装有竹箸。值得注意的是，这种早期的箸笼本为放置匕（勺子）和箸两者的筐笼，至汉代时逐渐演变为专门放置箸的器物。这一演变表明，汉代以后筷子在进食活动中的独立性日益增强，需要专门器具来收纳。

传世文献亦为筷筒的早期形态提供了佐证。汉扬雄《方言》卷五载：“箸筒，陈楚宋魏之间谓之筲，或谓之筩。”另史游《急就篇》颜师古注云：“箸筒，所以盛箸者也。”三国魏张揖《广雅·释器》曰：“筲，箸筒也。犹刀室谓之削。”将“筲”释为放置筷子的筒器，并以刀鞘作比，说明其时“箸筒”已是约定俗成的器物名称。《说文解字》亦明确记载：“一曰宋、魏谓箸筒为筩。”可见汉代至魏晋时期，筷筒已有固定称谓。到了明代，筷筒有了新的称谓，叫“桶櫰”，朱谋㙔《骈雅·释器》云：“桶櫰，箸筒也。”清代称“箸笼”，翟灏《通俗编·器用·箸笼》云“盛札箸笼也”。

荆州萧家草场26号汉墓出土一件竹筷筒，取带两个竹节的天然竹筒制成，通高31.6厘米，直径3.6厘米，在窄条筒壁顶端竹节处各向两侧拐出外伸0.4厘米，以系绳提挂，筒身正背两面各留开口，便于取放筷子，内装竹筷21根，长22.5厘米，直径0.3厘米至0.4厘米。凤凰山167号汉墓遣策简亦载“札箸筲一”，对应出土器物名称为“竹筲筒”，内装漆匕一枚、竹箸21根。这些实物表明，汉代楚地已普遍使用竹制筷筒，且承担了收纳匕箸的双重功能。



湖南省博物馆藏长沙窑窑变釉青瓷筷筒

从汉代至清代，“箸筒”“筲”“筩”“桶櫰”“箸笼”等称谓在文献中延续不绝，反映出筷筒作为专用器具在中国饮食文化中长期存在且名称相对稳定的历史事实。湖南省博物馆收藏的唐代长沙窑筷筒，是目前所见少数唐代瓷质筷筒之一。其材质从竹变为瓷，反映了长沙窑将此日常用具纳入日用品生产的尝试，进一步印证了筷筒在长沙窑器物中确有一席之地。

饮食方式的变革与唐代湖南“匕箸并用”的格局

长沙窑碗、碟、壶的大量生产，说明这些是餐桌上的必需品，而筷筒数量稀少，则提示其社会需求有限。究其原因，与唐代的饮食方式有关。

中国古代饮食方式经历了从分食制、会食制到合食制的漫长演变。所谓分食制，即一人一案、分而食之的就餐方式。众人席地而坐，面前各摆一张低矮的小食案，案上放着各自的食具和食物。这一方式至少可上溯到史前时代，经历了不少于三千年的发展，其形成与严格的礼乐制度密切相关。

西晋灭亡后，北方游牧民族陆续进入中原，传统的跪坐姿势受到垂足坐姿的冲击，坐姿的改变直接推动了家具的革新，低矮的食案不再适应新的生活方式，高桌大椅应运而生。受家具变革的影响，隋唐时期，传统分食制逐渐松动，人们开始围坐在高桌大椅上进行会食，而筷子在这一变革中扮演了关键角色。不过，唐代的“会食”与宋代以后的“合食”仍有区别，其典型特征是“同桌不同器”，人们虽围坐一桌，但食物仍一人一份，尚未出现众人共食一盘菜的局面，这实质上是一种“有会食气氛的分食制”，是分食制向真正合食制过渡的中间形态。至迟在唐代中晚期，会食制已经相当普遍。这也意味着，在唐代筷子还不是餐桌上的“主角”。

《礼记·曲礼上》记载：“羹之有菜者用梜，其无菜者不用梜。”（梜即筷子）。唐代诗人薛令之在《自悼诗》中写道：“饭涩匙难绾，羹稀箸易宽。”可知在唐代，人们用匕匙吃饭，用筷子夹菜，餐桌之上“匕箸并用”，二者各有分工，各司其职。甘肃敦煌473窟唐代《宴饮图》壁画，描绘了九人围坐长桌会食的场景，壁画人物面前均摆放着勺与筷两套进食器具，清晰地呈现了唐代会食制的仪式性特征。由此可见，在古代筷子的核心功能是夹取“羹中菜”，是助食工具。

唐代湖南作为长江中游的重要商贸区域，在饮食文化中扮演了特殊角色。随着大量北方移民进入湖南，以面食制作为特征的北方饮食习惯逐渐向南方传播，筷子因面条、饺子等粉食的普及而被越来越多地采用。但湖南地区作为南方稻作农业区，米饭仍是主食，因此“匕箸并用”的格局在此表现得尤为典型。

长沙赤峰山2号唐墓出土有铜筷，同时随葬有铜勺一个；长沙赤岗冲二号唐墓也出土了铜箸，这反映出筷子在唐代湖南地区有所传播和普及，但普及程度仍有局限。在“匕箸并用”的饮食方式中，筷子尚未成为主要进食工具，筷筒的社会需求也相对受到制约。长沙窑遗址中筷筒出土的数量，也印证了这一历史阶段的饮食方式。

结语

“匕箸并用”的格局在中国延续了相当长的时间，直至宋代才开始发生根本性的转变。宋代以后，随着饮食结构的变迁和烹饪方式的不断精细化，筷子逐渐取代勺子成为主要的进食工具，勺子则逐渐变成专门舀取汤羹的器具。长沙窑出土的筷筒，既是这一进程的物质载体，也因其数量稀少的出土状况，揭示了这一进程在唐代湖南地区的不均衡性。

从汉代竹筲筒到唐代瓷筷筒，筷筒的材质虽发生了变化，但其功能一直在延续。长沙窑这件看似不起眼的青瓷筷筒，却见证了一段饮食文明的变迁，用勺子吃饭、筷子夹菜、围坐会食，这些组成了唐代湖南人餐桌上的“烟火气”。

（作者单位：长沙铜官窑遗址管理处 湖南省博物馆）

元代景德镇窑瓷器的工艺、审美与历史价值

熊航

2026年6月至10月，“元青花：景德镇手工瓷业遗存考古新发现”特展在南京城墙博物馆对外开放，展出的陶瓷涉及景德镇窑、钧窑、磁州窑、龙泉窑、吉州窑、德化窑、磁灶窑等诸多窑口。基于展览主题，本文选取展览中元代景德镇窑瓷器试析其工艺、审美与历史价值。

元代景德镇窑在承袭宋代青白瓷的基础上，烧造出青花、卵白釉、釉里红等品种，同时生产霁蓝釉、红绿彩等器物，另有沥粉堆花、描金等特色装饰工艺。

青花瓷



图1

青花瓷创烧于唐代，河南巩义窑是目前唯一已知生产唐青花的窑口。宋代，青花瓷的烧造技艺一度沉寂。元代景德镇窑青花瓷的规模化烧造，推动着高温釉下彩窑业体系成型。本次特展的元青花主要来自景德镇御窑博物院、香港中文大学文物馆、南京市博物总馆及溧水区博物馆等文博机构。器物造型多样，包括壶、盘、碗、罐、瓶、觚、炉、匜、盏、盒、杯等，装饰题材丰富，涵盖人物、动物、植物、文字等。

“苏麻离青”料在绘制图案时易产生晕散现象，因此刻画人物面容的难度较大，绘有人物故事纹的元青花存世罕见。展览中一件人物故事纹梅瓶残件（图1），其口、底已失，为圆肩瘦腹、束胫的造型，内部露胎处呈砖红色。这件梅瓶肩部满绘杂宝纹，肩腹交界处绘缠枝莲纹与垂柳纹；腹部则以人物故事作为主题图案，一面绘男子与女子并肩立于芭蕉、树石之间，另一面绘泛舟于水面的老翁，辅以杂花、水波等衬景，充分体现出元青花成熟的绘画技艺。其画面构图、人物造型深受宋元平话插图与戏曲版画影响；在绘画技法与艺术风格层面，又吸收了卷轴画及民间壁画的艺术养分。同时陈列的一批高足杯残件，杯心仅绘单个人物，有武士、执扇老者等形象，但纹饰率意，细节刻画较为粗犷，艺术水准远不及前述梅瓶上的人物纹饰。

动物纹是元青花常见的装饰题材之一，纹饰有龙、凤、麒麟、狮子、獬、鹿、仙鹤、孔雀、鸳鸯、游鱼等。展览中一件五爪龙纹围棋罐，外壁绘两条赶珠龙，盖面亦绘龙纹。龙身姿矫健，头部上扬，双角向后舒展，五爪锐利张扬，穿梭于祥云之间。另一件凤首扁壶标本出土于景德镇落马桥遗址，其流部被塑以凤首的模样，执柄则为凤尾的造型，器身绘凤羽、缠枝莲纹与回纹，青花发色蓝艳。在此之前，仅发现两件同类扁壶，分别出土于北京元大都遗址与新疆伊犁阿力麻里城遗址。

元青花的植物纹分为主题纹饰与辅助边饰。主题纹饰常见缠枝牡丹、缠枝莲、折枝菊、松竹梅、栀子花等；辅助边饰则用蕉叶、灵芝、卷草、莲瓣纹等。在展出的高足杯、鸟食罐、碗、瓶、盏、匜、盒、器座上，多见上述纹饰。南京是元青花重要的出土地之一，此次展出有南京将军山沐晟墓出土的青花缠枝牡丹纹梅瓶，铁心桥尹西村孝陵卫指挥使萧逊妻王氏墓出土的青花凤穿牡丹纹梅瓶。两瓶瓶身均绘牡丹纹样，其花瓣硕大，叶片丰腴舒展，枝蔓弯曲，尽显饱满之气。展出的一批青花双系小罐标本，罐身分别绘有月影梅、折枝菊、栀子花等纹饰，青花发色大多蓝中偏灰。传统经验认为，采用国产钴料绘制的纹饰发色蓝灰，而采用进口钴料绘制的纹饰，发色则显得蓝艳；也有观点认为，无论是发色灰暗还是发色浓艳，元青花所用颜料均为进口钴料。

带文字的元青花存世稀少，具备重要史料价值。在展出的一批标本上，见有“百年常在醉，三万六千场”“云”“寿”“宪”“神”“戴采”“头青”等字样。其中三件高足杯外壁均书“百年常在醉，三万六千场”，化用了李白《襄阳歌》“百年三万六千日，一日须倾三百杯”。1980年，江西高安元代窖藏出土过一件高足杯，杯心则书写的是“人生百年常在醉，算来三万六千场”。这类器物不仅佐证了元代民间饮酒的风俗，也体现出一种豁达开朗的思想。“戴采”“头青”均写于“火照”之上。“火照”是古代瓷窑专用窑具，用于监测窑内温度及烧成进度。“戴”为姓氏，“采”则通“彩”，推测与戴姓窑工或画工有关。“头青”即上等青料，它反映了此时的青花料已经按等级分类。

卵白釉瓷



图2

卵白釉瓷是指元代景德镇创烧的一类乳浊白釉瓷，釉面温润失透、白中泛青。器型有杯、盘、碗、瓶、匜等，纹饰涵盖龙、凤、芦雁、鱼、缠枝莲、缠枝菊、十字宝杵、文字等。卵白釉瓷与枢府瓷在概念上有明确区分：卵白釉瓷包含所有施这类釉的器物，有“官用”与“民用”之分。枢府瓷专指供给枢密院使用的官用瓷器，模印“枢府”铭文，是卵白釉瓷中的特殊精品。正如明代曹昭在《格古要论》中记载：“元朝烧小足印花者，内有枢府字者高。”民用卵白釉瓷一般印有花卉或者素面无纹，工艺稍显粗糙，存世量远大于官府定烧器。

展览中有一件卵白釉模印龙纹高足杯，杯身形如斗笠，与河北省定兴县出土的一件元青花“月影梅”纹高足杯造型相似。一件单把杯（图2）器型独特，呈“漏斗状”，一侧置有把柄。这类单把杯亦称“曲卮”或“屈卮”，意为“有曲柄的杯”。早期“曲卮”多为漆器、青铜器、金银器及玉器的材质，唐代以后，陶瓷曲卮更为常见。唐代诗人孟郊写有“劝君金曲卮，勿谓朱颜酡”。宋代孟元老则在《东京梦华录》里称“御筵酒盏皆屈卮，如菜碗样，而有手把子”。盘的造型多样：折沿平底盘釉色莹润、通体无纹；敞口盘残缺不全、经过修复，内壁印缠枝莲纹，叶脉之间仅见“枢”字；花口盘胎质细腻，盘心印有双鱼纹饰。碗的尺寸有大小之分，内壁印有菊瓣纹、缠枝菊纹或缠枝莲纹等纹样。

在卵白釉之上加彩贴金，是元代景德镇的创新工艺。这类器物被称为“沥粉贴金”瓷器，存世稀少。展览中一件“沥粉贴金”的器盖，仅残存局部，为花口造型，以蓝、褐、绿彩绘花卉纹，内有贴金痕迹。

釉里红瓷



图3

釉里红瓷以氧化铜为着色剂，是元代景德镇创烧的高温釉下彩瓷。铜元素对窑温、烧成气氛极为敏感，火候稍有偏差便难以呈现出纯正红色，因此成品稀缺。

本次展出的釉里红瓷器数量不多，器型有瓶、杯、盒、罐等。一件玉壶春瓶（图3）颈部饰蕉叶与莲瓣纹，腹部主题图案为山水人物，近底部则绘仰莲纹。瓶腹描绘的山石、飞鸟、水波、行人与泛舟渔人等纹样高度写意，尽显简约朴拙、重在传神的特点。明代中期以前，山水纹主要作为衬景；明代中后期，山水纹才开始作为主景流行开来。因此，这件器物是研究早期瓷绘山水人物纹饰的重要珍品。另一件玉壶春瓶的口沿已残，颈部绘莲瓣纹，腹部绘缠枝莲纹，线条简约，不重点染，显得率性洒脱。由于窑温偏低，其呈红中偏灰之色，发色不佳。两件釉里红杯发色艳丽，分别书有“不饮空归去，桃花也笑人”“百年常在醉，三万六千场”的诗文。一件釉里红盒呈方形，侧面置方形系，外壁绘折枝菊纹。另有一件小罐腹部以青花绘折枝菊纹，肩部则以釉里红绘双层弦纹，是本次展览中仅有的一件青花釉里红器物。

（下转7版）

技艺融合与文化共生

——『木胎剔红万福锦盒』的文化传承价值阐释

高欣

非遗工艺的跨民族技艺融合

雕漆是中国传统手工技艺体系中历史绵长、工序繁复、极具艺术价值的代表性工艺门类，在数千年传承演进历程中，不断吸纳不同地域、不同民族的工艺智慧，逐步形成体系完备、技法成熟、风格鲜明的技艺传统，并于明清两代进入技艺水准与艺术格调兼具的鼎盛发展时期，成为宫廷工艺与民间工艺并行发展、相互滋养的重要手工技艺类型。其中剔红工艺以多层髹涂朱漆、逐层精细雕镂塑形为核心技艺特征，制作周期漫长、工序要求严苛，成品兼具温润质感与庄重气韵，拥有不可替代的文化艺术鉴赏和工艺研究价值。

北京工艺美术博物馆馆藏木胎剔红万福锦盒，作为清代宫廷剔红器物的经典范例，其完整制作流程不仅严格延续着中国传统雕漆工艺的历史传承脉络，更在器胎成型、髹漆施艺、雕镂纹饰等关键环节，清晰留存着不同地域与民族间工艺技术互通互鉴、取长补短的历史印记，是中华民族技艺在长期交融中逐步建构、发展与完善的生动实物见证，为理解中国传统工艺的多元融合特质提供了代表性的研究样本。



木胎剔红万福锦盒

从工艺发展源流系统梳理可见，中国早期髹漆工艺并非由单一地域或单一民族独立孕育成熟，其起源、发展与传播过程，始终伴随着南北地域往来与多民族文化互动。早期髹漆工艺萌芽并率先成熟于南方多民族聚居区域，南方温润多雨的自然环境适宜漆树生长繁衍，为漆艺发展提供了得天独厚的物质基础，当地少数民族先民在长期生产实践中逐步掌握了采漆、炼漆、髹漆等基础技艺，形成了质朴厚重、富有地域特色的早期漆艺传统。在漫长的历史发展进程中，随着南北经济文化交流日益密切、人口迁徙与技艺传播不断深化，南方成熟的髹漆工艺持续向北传播，逐步与北方传统木雕工艺、榫卯结构工艺、金属錾刻工艺相互借鉴、有机融合，实现不同工艺体系之间的技术互补与审美融通。

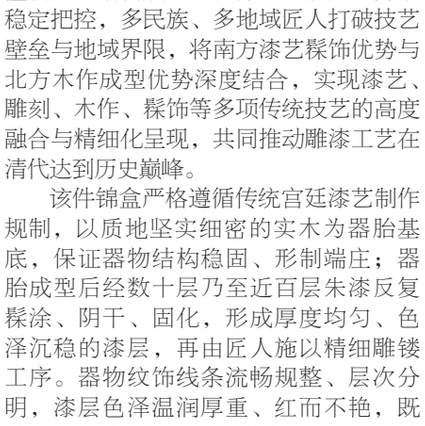
清代宫廷造办处制度高度完善，汇聚了全国各地各民族顶尖技艺匠人，形成多民族工匠同场创作、技艺互通的独特工艺生态。南方漆艺匠人精于髹饰技法、漆层调配与漆面温润质感把控，北方木作匠人擅长器胎结构成型、整体造型规整与力学稳定把控，多民族、多地域匠人打破技艺壁垒与地域界限，将南方漆艺髹饰优势与北方木作成型优势深度结合，实现漆艺、雕刻、木作、髹饰等多项传统技艺的高度融合与精细化呈现，共同推动雕漆工艺在清代达到历史巅峰。

该件锦盒严格遵循传统宫廷漆艺制作规制，以质地坚实细密的实木为器胎基底，保证器物结构稳固、形制端庄；器胎成型后经数十层乃至近百层朱漆反复髹涂、阴干、固化，形成厚度均匀、色泽沉稳的漆层，再由匠人施以精细雕镂工序。器物纹饰线条流畅规整、层次分明，漆层色泽温润厚重、红而不艳，既承袭宋元漆艺简约利落的经典工艺基因，又融入清代宫廷器物严谨规整、雍容大气的审美取向，是多民族工艺智慧交融汇聚、传统技艺体系高度成熟的标志性成果。

锦盒纹饰所蕴含的文化共生

木胎剔红万福锦盒的纹饰设计与整体构图，是多民族文化交融与互鉴的直观表达，其选用的吉祥纹样跨越地域隔阂与民族文化差异，在长期历史积淀中升华为能够引发多民族普遍情感共鸣的共性文化符号，在器物审美与文化象征层面，深刻印证中华民族共同体拥有深厚绵长的文化认同根基。

锦盒整体以“万福”为核心设计主旨与精神内核，综合运用蝠纹、“卍”字纹、石榴纹等传统经典吉祥纹样进行系统化布局组合，纹样搭配疏密有致、气韵连贯，形成寓意完整、审美统一的装饰体系，既契合清代宫廷器物的礼制审美规范，也贴合民间社会普遍的吉祥文化追求，成为连接宫廷与民间、贯通多民族精神诉求的重要文化纽带。



木胎剔红万福锦盒盖面蝠纹、“卍”字纹、石榴纹纹饰局部

蝠纹借助“蝠”与“福”的谐音意象，寄托民众对福运安康、顺遂吉祥的朴素祈愿，是贯穿中国各民族文化体系的通用吉祥符号，拥有广泛的文化接受度与情感认同感；“卍”字纹以连绵不断、循环延展的几何形态，象征恒久永续、万福绵延，在多民族文化语境中均被赋予吉祥安宁的文化寓意，具备极强的跨文化传播属性；石榴纹依托果实多籽的自然形态特征，寓意子孙绵延、家族兴盛、血脉传承，精准契合各民族群众对家庭和睦、生活美满的共同价值追求。

这些纹样能够突破文化边界，在更广阔的社会文化范畴内被普遍认同与持续沿用，本质上源于各民族长期交往交流交融，彼此汲取文化精髓的历史进程。在历史使用场景中，此类剔红锦盒既承担中原地区与边疆民族地区礼仪往来、文化馈赠的重要功用，也可作为日常收纳器具出现于民间商贸与百姓生活，以共通的吉祥文化符号搭建起民族情感联结与文化沟通的稳定桥梁。

步入当代社会，这件典藏器物依然具有不可替代的时代价值，可成为文博、非遗、民族文化等领域专业人员协同开展研究阐释、保护修复与文化传播的重要依托。

锦盒的文化价值与当代传承路径

木胎剔红万福锦盒兼具精湛成熟的非遗工艺价值与厚重深远的民族文化共生内涵，是传统雕漆技艺传承体系中极具研究意义与保护价值的珍贵实物遗存，其独特的工艺特质与深厚的文化底蕴，为雕漆类非遗的当代系统性保护与创新性传承提供了清晰依托与科学实践方向。

作为传统技艺传承的实物范本 该件锦盒为雕漆技艺的当代传承留存下完整可考、细节清晰的实物范本，是非遗技艺溯源与复原的关键依据。一方面，可依托器物本体开展传统工艺精准复原与技艺源流梳理研究，系统总结剔红工艺髹涂、雕刻、打磨、抛光等核心工序的传承规范与技艺标准，复原部分濒临失传的传统手工技法与操作范式，牢牢维系雕漆技艺原生、本真的传承脉络，避免技艺在代际传递中出现断层与流变。另一方面，可通过博物馆实物公开展示、技艺拆解教学、传承人现场演示等方式，为雕漆技艺后备人才培养提供直观可感的教学载体，推动传统宫廷雕漆技艺朝着规范化、体系化、科学化方向稳定代际传承。

承载民族文化精神的历史见证 该件锦盒凝聚多民族技艺融合实践与文化共生精神内涵，是中华民族共同体的珍贵历史见证。深入挖掘锦盒背后多民族工艺交融、文化互通的历史脉络，阐释其所承载的多元一体、和合共生的文化理念，能够以具象可触的工艺器物为媒介，生动讲述各民族交流互鉴、包容共生、协同发展的文化精神，让非遗技艺真正成为传承弘扬中华文化精神的鲜活载体。

非遗活态传承与社会大众普及的重要依托 以该件锦盒为核心支点，可搭建起非遗技艺面向公众的活态传承与普及传播路径。在传播形式上，可依托博物馆举办专题陈列展览、非遗研学体验、传统工艺公益大课堂等多样化活动，用贴近大众的方式普及雕漆历史文化与工艺知识，拉近非遗与当代社会的距离。在技术手段上，可借助高清扫描、三维建模、数字存档等现代化记录手段，全面留存器物细节特征与完整工艺流程，构建系统化非遗技艺数字资源库，打破时空限制进一步拓宽雕漆技艺的传播覆盖面与受众群体，让传统非遗技艺在当代社会实现可持续、高质量的活态传承。

结语

木胎剔红万福锦盒是清代雕漆技艺发展至成熟鼎盛阶段的标志性器物，从工艺传承维度审视，器物集中展现出多民族工艺互鉴融合的独特东方智慧，稳固维系着传统雕漆技艺的核心传承脉络；从文化传承维度审视，其承载着多元一体、共生共荣的民族文化核心理念，是中华民族共同体意识可触可感的实物表达；从当代传承维度审视，该器物为非遗技艺系统性保护、传承人专业化培养与社会公众大众化普及提供了可落地、可推广的实践样本。深度挖掘雕漆技艺所蕴含的文化传承价值，系统化、长效化推进雕漆技艺的保护传承与活化利用工作，是对中国传统手工技艺文脉的守护与延续，是阐释我国多民族文化长期交往交流交融的有效实践路径，能够为中华优秀传统文化的长效传承、永续发展注入坚实而持久的动力。

（作者单位：北京工艺美术博物馆）