

# 论“东北大花布”的艺术社会学建构

刘寅凯<sup>1</sup>，马林兰<sup>2\*</sup>

(1. 吉林师范大学 博达学院, 吉林 四平 136000; 2. 吉林师范大学 美术学院, 吉林 四平 136000)

**摘要:** 艺术作品的创作总是与社会背景密切相关,“东北大花布”作为一种常见的印花布为大众所熟知,但由于种种原因被误认为是东北地区的独特产物。以“东北大花布”的起源为切入点,通过“东北大花布”在不同阶段社会背景下的审美心理分析,以艺术社会学研究方法厘清“东北大花布”的审美趣味流变规律,对新时期大背景下“东北大花布”的传承与发展问题进行了探讨,并对艺术工作者的社会责任提出了意见和建议。

**关键词:** 东北大花布; 印花布; 艺术社会学; 审美趣味; 艺术工作者; 文化自信

**中图分类号:** J523.2

**文献标识码:** A

**文章编号:** 2095-414X(2019)03-0008-05

## 一、“东北大花布”起源的多元决定论

18世纪末,印花布由于技术的革新而被大量工业化生产,19世纪中后期,工艺美术运动在英国发展起来,印花布纹样的设计有了长足的进步,以莫里斯为代表的印花布纹样设计最为著名。莫里斯的印花布纹样追求自然的真实,采用纯色和有序的大花构图,传统的印花布纹样在一战后收到现代艺术的影响趋于平面化,流行以线条与色块拼接的布局和设计。在民国的“黄金十年”中,欧洲和日本外资纺织印染企业在上海开设印染厂,当时所生产的印花布纹样设计受欧洲和日本影响,多以碎花或者成组的写实折枝花为主。虽然这些印染厂由于战争的爆发戛然而止,但其下属的印花图案设计室还是为新中国培养了众多印花布纹样设计人才。

20世纪50年代,刚刚经历了战争的苏联纺织业迅速恢复,新中国为了弥补棉布短缺从苏联进口了大量印花布。<sup>[1]</sup>这种苏联印花布受俄罗斯霍赫洛马装饰艺术风格的影响,颜色饱和度高,图案也非常繁杂,与建国初期我国的大众审美趣味并不相符,但由于政府的号召与作为社会新风貌政策的推动下,苏联印花布很快成为了常见的布料,被做成床单、被面、窗帘和衣物等,甚至不想穿印花布衣服会被认为“太封建”,但这时的苏联印花布风格是“小碎花”,虽然与之后所见到花团锦簇的“东北大花布”相差甚远,但却为“东北大花布”的出现提前打下了大众审美心理接受基础。

1952年在上海成立了负责管理华东地区纺织业的华东纺织管理局,其前身之一是抗战胜利后在上海成立了中国纺织建设公司,中国纺织建设公司“旗下的印花图案设计室集合了当时上海著名的印染设计师”<sup>[2]</sup>。由于新生政权的需要,以及大众审美趣味的变化,急需设计一批与社会新风貌相契合的印花布,受到苏联印花布的启发,华东纺织管理局组织和号召设计师遵循《在延安文艺座谈会上的讲话》精神,深入群众和下乡调研,挖掘民间美术纹样,以求设计出适合于新中国大众审美的印花布纹样。虽然当时已经从民间采集到了“凤凰穿牡丹”和“蝴蝶和大花”等传统纹样,但由于江南民间手工制作的印花布多为蓝色,所以最终形成的印花布都是借用欧洲与苏联印花布设计风格与技术手法。华东纺织管理局设计室在当年就推出了众多设计作品,其中以陈克白设计花布纹样的“凤凰穿牡丹”最为著名,“凤凰穿牡丹”也就是“东北大花布”最著名的纹样之一,“仅上海一地在1954年到1955年就生产了235万匹印着凤凰孔雀图案的印花布。”<sup>[3]</sup>

“东北大花布”由于使用的颜色大多采用高饱和度的纯色,色块之间缺乏渲染与过度,所以显得颜色非常鲜艳醒目。这种印染效果是由当时的印染技术决定的,当时的大部分印染厂采用防拔染技术,将坯布

\*通讯作者: 马林兰(1972-),女,副教授,硕士,硕士生导师,研究方向: 美术基础理论。

基金项目: 吉林省社会科学基金项目(2017B153)。

染上纯色,再用印花机将还原染料印制在布匹上,通过化学反应还原底色染料,这样布匹就呈现出不同颜色的纹样,但由于技术的限制,这种技术只能出现几种颜色,所以“早期的大花图案受到防拔染工艺的限制,套色较少,花布地色仅限大红、枣红、深蓝、酱、紫等,花色也只是单调的红花绿叶。”<sup>[4]</sup>总而言之,“东北大花布”是受外来影响下印花布纹样本土化的产物,其设计思路与生产销售是全国性的,而在“东北大花布”出现的同时期,还有其他纹样和颜色的布料,但大众唯独对这种鲜艳的花布却有着深刻的记忆,盖因在人们整体衣着“灰蒙蒙”的年代,“东北大花布”是当时对色彩的唯一印象,尤其是新时代的年轻人认为大红大绿的审美习惯代表着劳动人民的审美趣味,而其拥有的现代前卫审美趣味急于与传统切割,仅有近七十年历史的“东北大花布”竟成为了“传统”的代表。

## 二、社会背景变化对“东北大花布”大众审美认同感的影响

从1956年召开的中共八大到2011年召开的中国十七届六中全会,对我国的矛盾基本论断是“人民日益增长的物质文化需要同落后的社会生产之间的矛盾”,从一穷二白的新中国到“后改革开放时期”,我国一直在加强物质文化建设来满足人民各种需求。随着中国城市化和乡村城镇化水平越来越高,物质生活发展也极大的丰富,促使精神文化领域的审美趣味也发生了流变。对于艺术品的语境研究是艺术社会学的研究方法之一,“需要知道艺术的生产地,艺术的制作者,艺术的用途、艺术的功能,以及它对制作者意味着什么。这就是在艺术的文化语境中对其进行研究。”<sup>[5]</sup>以“东北大花布”为例就出现了建国初至文革前、文革初到改革开放初、从改革开放至今的三个社会审美趣味变化时期,“这种变化着的社会文化因素参与到心理结构之中,不仅是作为一种意志和意识的表现内容出现,而且作为一种代表着运动的原则出现。”<sup>[6]</sup>

1952年的“东北大花布”的基本款式定型后,印花布纹样的设计就再也没有突破过,1955年纺织行业在天津举办的“选花会”中入选的印花布纹样如出一辙,印花布的纹样与款式设计都出现了同质化现象。随着中国社会主义三大改造的完成,市场实现了统购统销,但如此设计师无法再根据市场销量来得到大众审美的反馈,而且由于当时物质生活匮乏,人们对花布的选择到底是出于对生活必需品的需要还是真心喜爱就不得而知了。对于陈旧的设计,生产厂家无动于衷并表示:“城市中卖不掉,调配到乡下去;乡下卖不掉,调配到边区去”<sup>[7]</sup>。著名工艺美术家庞薰琹就当时的印花布设计保守主义提出了批评:“花布是和广大人民有密切联系的生产资料,花布代表着一个民族的文化水平和审美能力。几年来我们生产了一些好看的花布,但是应该承认,许多花布的设计存在着千篇一律、老一套的缺点,有的花布图案甚至是丑恶的。”<sup>[7]</sup>而后督促印花布设计者“时时刻刻不要忘记对人民的关怀,要设计出更好看的花布,使人民的生活更美丽!”<sup>[7]</sup>



图1 “东北大花布”服装形象在东丰农民画中的具体表现

在文革初到改革开放之前的特殊时期,大众的衣着布料普遍以蓝绿为主,颜色鲜艳的“东北大花布”几乎是对色彩的全部记忆,虽然大众把“东北大花布”仅作为日用品布料,但设计师还是对当时的花布进行了革命性的改造,在大花布的基础之上增加了很多时代符号,如代表工业化的拖拉机、大烟囱、卫星发

射架；代表丰收的植物符号；代表革命圣地的延安等，这样的大花布呈现出一种传统与现代相结合的独特风格，在文革之后原“东北大花布”纹样才重新占据了主流，但“东北大花布”留在大众心中的情怀从政治记忆慢慢蜕变为乡土情怀。

1978年中央“关于真理标准问题的讨论”打破了长期盛行的片面化和一元化的思想模式，开始在全国实行对内改革、对外开放的政策，现代化摧毁了中国传统的乡土社会，“东北大花布”由于长时期高度统一的设计逐渐淡出了大众的视线，但在东北地区却保留了下来。改革开放后，在文艺舞台上活跃着大量的东北人，各类的大众传播媒介作品，都反复把“东北大花布”作为一种展示乡土文化的道具与符号，往往利用“东北大花布”来表示东北人的形象。“东北大花布”从服饰到日用品把东北的乡土气息与幽默感表现的淋漓尽致，这虽然是为了突出艺术形象的典型性，但是也不可避免地将“东北大花布”与东北地区进行了捆绑，“东北大花布”成为了一种东北人身份的标签和符号，甚至东北人自己都认为“东北大花布”是起源于东北地区的传统印花布。



图2 下身围着“东北大花布”的老人和其徒弟在跳萨满舞

“东北大花布”的符号化、图像化也表现在东北地区民间绘画中。东丰农民画是从20世纪70年代开始，以吉林省东丰县为中心而闻名的一种民间绘画艺术形式，是东北地区民间绘画的主要表现形式。东丰农民画以东北地区民俗为主要表现内容，表现了作为劳动者的审美情趣和感受，东丰农民画的颜色纯度高，这虽然与创作者大多并非专业出身有关，但其色彩装饰性很强。东丰农民画在表现农村妇女衣着时，基本都以“东北大花布”冬装（图1）为主，因画幅有限，虽并不能完全表现“东北大花布”的纹样细节，但这种农村妇女衣着也是由于受到“东北大花布”的影响所致，这表现出东北人对于“东北大花布”来表现自身身份的认可，也是东北地区民间绘画区别于中国其他地区民间绘画的重要艺术特征。在民族民间非物质文化遗产保护的排查过程中，于辽宁发现一位会跳萨满单鼓舞的老人（图2），做表演时老人和其徒弟在下身围上了“东北大花布”以示仪式感，这虽然可能是由于缺乏传统服饰的应急做法，但也可以看出东北人对于“东北大花布”的文化认同。

### 三、“东北大花布”的当代性表现与反思

2015年的中国国际时装周上，服装设计师胡社光在其2015至2016年秋冬时装特邀发布会的“东北花袄”秀（图3）赚足了大众的眼球，受到了一致的好评，但仅两个月后，某女星穿着胡社光设计的“东北大花布”礼服（图4）亮相戛纳国际电影节，网络上大众对此诟病不断。设计师的同种类作品为何仅仅过了两个月，大众舆论对其评价就发生了翻天覆地的变化呢？设计师胡社光当时对于“东北大花布”礼服的批评略显无奈：“为什么中国人做自己的东西就土，老外一拿去用立刻就觉得美了？这是不是有些不自信啊！”<sup>[8]</sup>这说明中国设计师想将中国符号运用到其作品之上，并将这些标签化、本土化的元素与时尚挂钩，把自己的作品打上民族化的烙印以求在国际上受到认可，这也是一种文化自信的具体表现。2018年胡社光在接受网络媒体采访时对于设计“东北大花布”礼服话题时比之前平和许多：东北大棉袄其实是被单的布料，很便宜，只有9块钱一米。很简单，我在荷兰定居很多年，一个简单的纹路，色彩的碰撞，它可能很

土,但是在记忆深处的中国元素,让我想家了,这是一种情怀,主要是当时想家了,所以当时主题是怀旧<sup>[9]</sup>。由此可见,设计师的主要目的还是试图利用大众记忆深处的审美经验来引起大众的审美共鸣,但审美共鸣必须从艺术形式和内容上都有打动人心的艺术魅力,“只有当人们认为某种理念与实践在当前的社会环境下具有实用性时,它们才会得以传播”<sup>[10]</sup>。“东北花袄”秀的成功得益于其将作品还原到原生态“场景”内,将东北人的粗狂与幽默用鲜活的形式呈现在T型台上,带着一丝戏谑地将“东北大花布”的艺术生命力重新释放出来,以往被认为过时的“东北大花布”在当代语境发生了深刻的联系,附加在“东北大花布”上的文化记忆和感情与大众产生了审美共鸣,这一方面是由于“东北大花布”自身所拥有的审美价值,另一方面是激发了大众作为审美主体的感性和审美心理认知,更关键的是设计师通过花布面具和全新东北冬装结构赋予了“东北大花布”属于当代语境的理念和思考。但设计师似乎并未意识到对“东北大花布”现实应用与其所属场景以及传达给观众的代入感之间的关系,“东北大花布”所处的语境和场景与传统西方礼服所需要的谨小慎微之间并不融洽,大众不能在这样的场景内与“东北大花布”产生审美共鸣,才引起了反感和排斥。



图3 2015年秋冬时装特邀发布会胡社光的“东北花袄”秀



图4 胡社光设计的“东北大花布”礼服

早在1917年,艺术家杜尚将一个男用陶瓷小便器送到纽约独立艺术家协会举办的展览上,杜尚通过“现成物”来表达自己对艺术的看法,即世界与生活本身就是艺术,但结果适得其反,这种将垃圾当艺术品的“反艺术的艺术”让大众感到丈二和摸不着头脑,<sup>[11]</sup>这反而让杜尚所主张与大众审美更加遥远。尤其是在艺术进入后现代主义时期后,艺术形式愈发趋向于大众审美趣味的要求,或表达大众对现实社会的艺术文化认同,或体现大众生活中的艺术文化差异,或表示大众生活的特定艺术文化层面的幻想,或表现大众对于艺术文化的内在叛逆性。“东北大花布”自中国国际时装周和戛纳电影节亮相后,一时间就从乡土气的象征一跃为网络“时尚”,一时间以“东北大花布”为题材的图片充斥着网络,尤其是某拍照软件开发出“东北大花布”题材自拍系统之后,人们纷纷在社交软件上上传各种自嘲式的自拍照以示“时尚”,虽然这种“时尚”是一种大众文化趣味的表现,但其所代表当代大众审美内在叛逆性与反潮流是值得思考的。

#### 四、结论

现如今“东北大花布”的现实使用价值已变得弱化,但其文化价值却凸显了出来,其在新时期作为视觉符号的图示化象征,已经超出了其创作本意,如何在新时期对传统艺术进行“二次创作”是摆在艺术工作者面前的问题。当代艺术所倡导的大众性就是为了使大众更多的参与到艺术创作当中,“为了艺术而艺术”已经成为当代艺术文化的壁垒,当代艺术对生活的介入也是当代大众在科学技术发展到当下的精神诉求。2014年10月,习近平同志在文艺工作座谈会上发表讲话,“要自觉坚守艺术理想,不断提高学养、涵养、修养,加强思想积累、知识储备、文化修养、艺术训练”,“在发展社会主义市场经济条件下,还要处理好义利关系,认真严肃地考虑作品的社会效果,讲品味,重艺德,为历史存正气,为世人弘美德,为自身留清名,努力以高尚的职业操守、良好的社会形象、文质兼美的优秀作品赢得人民喜爱和欢迎。”<sup>[12]</sup>艺术

工作者、艺术创作过程和艺术作品与大众开展平等的对话是当代艺术的大众化趋势,当代艺术创作必须直面大众审美趣味,大众与艺术的亲近感必然成为大众审美趣味的催化剂。艺术的主客体在当代语境下的身份性已经非常模糊了,都已成为艺术文化的直接参与者和体验者,更加能够促进艺术创作,使艺术工作者创作出更加符合大众审美趣味的艺术作品。

#### 参考文献:

- [1] 许星. 论 20 世纪五十年代苏式服装在中国的兴衰[J]. 南京艺术学院学报, 2008, (6): 183.
- [2] 曹汝平. 上海美术设计机构研究(1909-1978)[D]. 上海: 上海大学, 2016. 239.
- [3] 庞薰琹. 为生产更经济、实用、美观的印花布而努力—在全国印花布设计、生产、销售工作改进会议上的发言摘录[J]. 美术, 1956, (6): 18.
- [4] 朱丹. 20 世纪中期(1949-1979)上海印染设计师群体研究[D]. 南京: 南京艺术学院, 2012. 28.
- [5] Evelyn Payne Hatcher. Art As Culture: An Introduction to the anthropology of Art[M]. London: Bergin&Garvey, 1999.
- [6] 腾守尧. 艺术社会学描述[M]. 南京: 南京出版社, 2006. 46.
- [7] 庞薰琹: 关于印花布的问题[J]. 美术, 1956, (2): 7-9.
- [8] 新浪网. 大棉袄设计师: 中国人就嫌自己的东西土[EB/OL]. <https://ent.sina.cn/star/tv/2015-05-25/detail-icczmvup2263462.d.html>.
- [9] 新浪网. 旧爱设计-胡社光: 华服背后, 用“边角料”讲故事的鬼马设计师[EB/OL]. <http://jiaju.sina.com.cn/news/20180521/6404244891983217284.shtml>.
- [10] 罗伯特·莱顿, 杰米·德黑拉尼. 棉纺与木刻版画中的文化传承—基于对山东各地的调查实证[J]. 关祎译. 江南大学学报(人文社会科学版), 2012, (5): 93.
- [11] 吕胜中. 公众家庭审美调查——中央美术学院实验艺术系》[M]. 北京: 北京大学出版社, 2007. 10.
- [12] 习近平. 在文艺工作座谈会上的讲话[M]. 北京: 人民出版社, 2015. 12.

## An Art Sociological Study about “Northeast Flower Cloth”

LIU Yin-kai<sup>1</sup>, MA Lin-lan<sup>2</sup>

(1. Department of Art, Boda college of Jilin Normal University, Siping Jilin 136000, China;

2. Academy of Fine Arts, Jilin Normal University, Siping Jilin 136000, China)

**Abstract:** Since artistic creation is closely related to social development, "Northeast Flower Cloth", well known to people as a printed fabric pattern, is considered to be a special product of Northeast China for various reasons. Taking the origin of "Northeast Flower Cloth" as the starting point, this paper analyzes the aesthetic psychology of "Northeast Flower Cloth" in different stages of social development, and clarifies the changing rules of its aesthetic interest with art sociology research method. The inheritance and development of "Northeast Flower Cloth" in new era has been discussed in this paper as well as opinions and suggestions on art workers' social responsibilities.

**Key words:** Northeast Flower Cloth; printed fabric; art sociology; aesthetic interest; art workers; cultural self-confidence