

民族民间美学

彭会资 著

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

目 录

绪 论	(1)
一、“民族民间美学”界说	(3)
二、民族民间美学价值的多重性	(6)
三、探求天地人之美而达融和之理	(12)
第一章 真美在民间	(19)
一、民族民间藏有真美	(19)
二、真美与虚美	(25)
三、民族民间真美的创造及革新	(27)
四、民族民间艺术美的特有价值	(30)
第二章 民族民间的真美意识	(34)
一、真美意识的潜存	(34)
二、真美意识的差异	(43)
三、真美意识的根源	(45)
四、真美意识的流变	(48)
第三章 民族民间审美意识的个性与共性	(54)
一、研究的对象和方法	(54)
二、观察研究的两个角度	(56)

三、民族民间审美意识的个性	(60)
四、民族民间审美意识的共性	(65)
五、民族民间审美意识的个性与共性的形成 ...	(67)
第四章 方言与民族民间审美文化	(75)
一、方言的多样性及其审美意义	(75)
二、“百样乡音百样戏,百样戏曲传乡情”	(78)
三、吟唱艺术美的多样性在于方言的多样性 ...	(80)
四、方言对民俗文化美的影响	(84)
第五章 民族民间的审美创造与流播原理	(88)
一、世界之美 和而不同	(88)
二、物适与心适的和谐统一	(91)
三、美的自我塑造	(92)
四、补偿原理	(94)
五、象形表意	(96)
六、象征谐音	(99)
七、再生升华	(101)
八、穿透扩散	(107)
第六章 桂林傩艺术的历史地位及价值	(114)
一、桂林是中国傩文化艺术发展史上的一个中心	(114)
二、桂林傩面具制作工艺水平居全国第一位	(116)
三、桂林古傩文物存量特别引人注目	(117)
第七章 桂东南的乡傩艺术:古朴新奇 美善相乐	(119)
一、沿流溯源 辨其本来面目	(119)
二、“索室驱疫”与“扫穷鬼”	(123)

三、跳元宵的歌舞艺术	(125)
四、跳元宵的发展	(133)
第八章 客家民俗文化美初探	(139)
一、桂东南客家民俗文化圈的形成	(140)
二、桂东南客家民俗文化圈的特色	(142)
三、脱贫致富的执著追求和开拓精神	(148)
四、对才智与强健之美的崇尚	(152)
五、珍爱家声国威族旺的心理定势	(156)
第九章 客家心事 :人格美与生态美	(160)
一、体格美方面 ,以高大健壮为美	(161)
二、品格美方面 ,崇尚美德	(164)
三、性格美方面 ,崇尚性情美和个性美	(166)
第十章 岭南民俗文化圈与文艺美学	(174)
一、岭南民俗文化圈的特色	(174)
二、具有个性特征的岭南文论美学家的崛起	(178)
三、提倡“古今中外打通法”	(185)
余论	
——从人类学角度关注当今文艺家的审美创造 ...	(193)
附录 中华和钟奏响了	(214)

内 容 简 介

民族民间美学是一门新兴学科,在国内外尚处于开拓阶段。本书作为开创这一新学科的著作,以“真美在民间”为切入点,展开对民族民间真美意识的潜存、差异、根源、流变规律和审美意识个性与共性的探讨,揭示方言与民族民间审美文化多样性的相依关系,阐发民族民间的审美创造与流播的基本原理,证之以傣艺术美、客家民俗文化美、岭南民俗文化圈等个案研究成果,并展示民族民间美学的多重价值及人类和谐自适地生存发展的审美理想,事关中国审美人类学与中国艺术人类学的建构。作者采取“古今中外打通法”,博观约取,观点鲜明,资料翔实,论述晓畅,配以彩图,雅俗共赏。



绪 论

民族民间美学是一门新兴的学科。

1990 年以来,从事中国古典美学的研究的学者,开展了民族民间美学的研究工作。这是很自然的一种选择,因为传统美学既来自各民族民间,又活在各民族民间,而各民族民间还在不断地诞生新美学。由于有关民族民间美学的研究成果不断地涌现,有关民族民间美学的国际国内学术研讨会不断地召开,国际民间艺术频繁交流,因此,人们的视野大为开阔,从而逐步认识到中国民族民间美学的传统性与现代性、民族性与世界性的辩证关系。

我们中华民族具有五千多年的文明发展史,形成了多元一体的民族大家庭。在这个民族大家庭中,56 个民族共生共荣,共同创造了人类历史上最美的辉煌。少数民族多聚居在祖国的边疆地区,跟相邻国家的民族有着密切的联系。随着现代交通、电信的发展和经济文化的频繁交

流,足迹遍布全球的炎黄子孙们把中华民族美的种子传播出去,也把异域民族美的种子带回来,使东西方的人类美学日渐走向进步的大融合。因此,在新的历史条件下,研究民族民间美学,既是时代的召唤,也是历史发展的必然。

对于中国古典美学与民族民间美学相结合的研究这类现象,有的学者认为是“从重视古代文化经典中的美学思想到与重视民族民间美学并举”,称之为“中国美学研究的六大转变”之一,概括为:“中华民族的美学思想主要包括两部分,一是古代文化经典中所保存的美学思想,二是民间流传的民间传说、民间口头文学所包含的美学思想。对于前者,中国当代美学予以高度重视,出版了大量的论文和专著。对于后者,中国当代美学研究中一直未作重点梳理和研究。……目前,中国美学界已开始注重民族民间美学的研究,它关系到如何认识原始民族的审美心理以及它和现代民族审美心理发展的脉络。”^[1]这样的概括基本上是切合实际的,但民族民间美学的研究对象远不限于民间传说、口头文学,尚待补充,后面将作详论。

民族民间美学具有多重价值,其任务是探求天地人之美而达融和之理。民族民间美学涉及的内容浩如烟海,何处是研究的切入点呢?我们就从“真美在民间”这个命题切入,以它为逻辑起点,展开对民族民间真美意识的潜存、差异、根源、流变规律和审美意识个性与共性的探讨,揭示方言与民族民间审美文化多样性的相依关系,阐发民族民间的审美创造与流播的基本原理,阐明民族民间美学的研究对象和方法,并以桂林雉艺术、桂东南乡雉艺术、客家民俗文化美、客家人心中的人格美与生态美、岭南民俗文化圈与文艺美学等个案研究成果来作为验证,力求有较高的学术价值和实用价值。



一、“民族民间美学”界说

“民族民间美学”是与“民族上层美学”相对而言的,尽管两者有着互相影响和互相渗透的密切关系,但又有所不同。作为民族上层美学思想,是指官方倡导的美学主张、专家的美学著述以及体现在作家艺术家作品中的美学思想。作为民族民间美学思想,是指各民族广大民众的美学观念以及由他们所创造的一切审美文化中体现出来的美学思想。以建筑美为例,可以看得很分明。西汉丞相萧何就未央宫的建筑提出了“非壮丽无以重威”的美学主张,认为宫殿不够壮丽就不能显示和增加帝王的威势,突出强调审美价值与政治伦理价值相结合。这未央宫中如何壮丽的呢?《三辅黄图》作了这样的描述:“汉未央宫,周围二十八里,前殿东西五十丈,至孝武以木阑为芬橑,文杏为梁柱,金铺玉户,华棖碧瑯,雕楹玉鏤,重轩楼檻,青锁丹墀,左碱右平,黄金为壁,间以和氏珍玉,风至,其声玲珑然也。”宫殿的营建,不仅选取大山广川的环境以助其势壮,而且总体结构和象征意义也总是体现一定的思想意识,如天人感应、神仙境界、宗法意识等,即使是局部的设置也不例外。对鲁灵光殿的壁画,王延寿在《鲁灵光殿赋》中作了这样的描绘:“图画天地,品类群生,杂物奇怪,山神海灵,写载其状,托之丹青,千变万化,事各繆形,随色像类,曲得其情,上纪开辟,遂古之初,伏羲鳞身,女娲蛇躯,鸿荒朴略,厥状睢眈,焕炳可观,黄帝唐虞,轩冕以庸,衣裳有殊,下及三后,淫妃乱主,忠臣孝子,烈士贞女,贤愚成败,靡不再叙,恶以戒世,善以示后。”这些体现一定真善美与假丑恶观念的壁画,都是为了能起一定的审美教育作用和伦理道德教育作用,即所谓“恶以戒世,善以示后”。

闽、粤、赣、琼、川、桂、台、港、澳等地的来自中原汉族地区的客家民居,不可能像京都宫殿那样壮丽,但依山傍水而建的土楼、土围,或称围龙屋,都具有儒道两家文化的遗风,体现着客家民谚所说的“千斤门楼二两屋,安宁合用心满足”的审美与实用相结合的主张,人工美与自然美达到了巧妙的结合(详见第九章)。注重门楼的高大庄重和屋龙的飞动气势以及适当的文化艺术点缀,跟中原民居有点相似,其中可供人坐的木制或石制的大门砧和可供狗出入的狗窠尤其相似。但无论是闽西南的圆楼、方楼、交椅楼、五凤楼、雨伞形楼、三角形楼、五边形楼,还是多呈正方形或长方形的赣南土围和两广的围龙屋,都有炮楼枪眼等防卫设置、通风明亮的居室以及种种生活设施,体现“安宁合用心满足”的理想愿望。福建省永定县古竹乡的“承启楼”门联写道:“承前祖德勤和俭,启后子孙读与耕。”^[2]广西陆川县李氏宗祠的楹联写道:“一脉相传曰勤曰俭,两行正路亦读亦耕。”两地相隔遥远,但对联内容基本相同,都体现了以耕读为本、崇尚勤俭美德的客家精神。

跟客家土楼有所不同的,是侗族以鼓楼为政治、军事、文化活动中心的村寨建筑群落。朱慧珍教授的《侗族民间文艺美论》这样论述道:鼓楼是侗寨的心脏,侗民们每迁徙到一地必先建鼓楼,搭临时窝棚暂住。待鼓楼落成,始建自家楼房,且规定各家楼房不得超过鼓楼的高度,以维护村寨的庄严和鼓楼的崇高地位。有首款词这样写道:“未曾建寨先立楼,砌石为坛祭祖母。鼓楼心脏作枢纽,富贵兴旺有来由。”

鼓楼位于村寨的中心,其款式因地制宜:有的似雄伟的宫殿,青瓦盖顶,八面(六面或四面)流水,重瓴联阁,飞檐叠翅,檐角屹立着无数只栩栩如生的飞禽;有的似巍峨的宝



塔,重重飞檐之上,耸立着数节宝葫芦或金瓜,直插云霄,神圣威严。鼓楼高数丈,多达几层至十几层。楼中央,四根巨大的古杉作擎天柱直达屋顶,四周以十二根中柱排列支撑。鼓楼结构复杂,但没有一根铁钉,大柱、中柱、横梁、穿枋之间全以木榫、木栓穿合,扣合无缝,牢固坚实。楼内置大鼓一面,鼓楼便因此而得名。^[3]各家楼房围绕着鼓楼依地而建,形成有主角、有中心的错落有致的群体。与鼓楼相辉映的是侗乡风雨桥(又称回龙桥或花桥)。这样的建筑艺术,不仅反映出侗族崇拜葫芦、飞禽的传统观念,而且也是侗寨团结协作的群体象征。

从前面的建筑艺术美的比较可以看出,“民族民间美学”与“民族上层美学”虽互相影响,追求不同程度的高大美、高雅美,但却又有很大的区别,民族民间美学更富于创造性、多样性、丰富性。从秦汉至明清的皇宫建筑艺术,基本上都是体现萧何的“非壮丽无以重威”的主张,极尽繁缛奢华之能事,不如各民族民间建筑艺术那样朴素自然而常有创新。这一点,清代李渔有所察觉,他在《闲情偶寄·居室部》中说:“土木之事,最忌奢靡。匪特庶民之家,当崇俭朴,即王公大人,亦当以此为尚。盖居室之制,贵精不贵丽,贵新奇大雅,不贵纤巧烂漫。凡人止好富丽者,非好富丽,因其不能创异标新,舍富丽无所见长,只得以此塞责。”^[4]

不同的民族民间建筑艺术美,有不同的特色。即使同一民族,因所处的环境不同,其民间建筑艺术美也会有差异。正像建筑艺术美无比丰富多彩那样,各民族民间其他的审美文化也是异彩纷呈的。民族民间美学,是民族上层美学的基因本源,甚至以审美文化为载体而进入社会上层,如过去时代的诗、乐、舞,就有来自民间的,有些美学思想家的美学观点和主张也来自民间。而民族上层美学也会渗透

到民族民间美学之中去影响它的发展。

总而言之,与民族上层美学相比,民族民间美学具有群众性、实践性、鲜活性、分散性、选择性、可变性和相对的稳定性等特点。

过去中国美学界所研究的中国美学史,实际上是汉族上层美学史,而对汉族民间美学史和少数民族民间美学史却几乎没有触及。这是一大缺陷。因此,很有必要呼吁研究者重视对民族民间美学的研究。惟有如此,才有可能创建具有中国民族特色的完整的当代美学体系。

明确了“民族民间美学”这个概念之后,就可以进一步探讨民族民间美学的重要价值了。

二、民族民间美学价值的多重性

价值是客体对主体需要的满足和满足的一定程度。民族民间美学的价值,正体现在它对人们需要的满足上。人们对某事物是否重视,就在于该事物对人们的需要来说有无意义,也就是有无价值。民族民间美学在人们心目中的地位如何,就是由它本身的价值来决定的。

民族民间美学有哪些重要价值呢?

扼要地说,源远流长的民族民间美学,是一座巨大无比、生动活泼、丰富多彩的大宝库,任何博物馆、博览会都不能跟它相比。从先民们创造的原始艺术到当今各族人民群众创造的一切审美文化,都在不断丰富着这个美学大宝库,广泛而又深刻地体现着人类不断追求和谐自适地生存发展的美学理想。具体说来,民族民间美学重要价值的多重性,体现在如下几点。

1. 原创性

在我们中华民族看来,美不是别的什么,美就是使人快



乐的融和体,即所谓“非和弗美”。这使人快乐的融和体,是对立统一的辩证的融和体,它流淌着人类的生命激情,或者跟人的精神结构相对应而能体现人的生命激情,给人以快乐的美感享受。这快乐,包括痛感在内,即观看悲剧或惊险之后的痛快感。人天之和,人伦之和,都能产生美,也就是说人与天地万物之间和人类社会之间,亦即人与自然环境、人文生态环境之间,可通过整体协调,融和而形成和谐的统一体即美的境界,如庄子所说:“与人和者,谓之人乐;与天和者,谓之天乐。”^[5]人与艺之和,也能产生美,也就是说人与艺术之间因情意的沟通感应而心灵共鸣,能产生美的境界。艺术作品本身也是内容与形式诸因素的尽可能完美的和谐统一体,如音乐是“和六律以聪耳”。因此,可以说,美出于和。劳动创造着美,美产生于以劳动为中心的多方面的生活实践,产生于和之中,即所谓“和实生物”(《国语·郑语》)。

所谓“和实生物”,是指多样的不同性质的事物经整体协调融和而生成又新又美的事物,亦即使人快乐的融和体。和五味以适口,和五色以悦目,和六律以快耳,和天地人三才以自适娱心,都是为了美的创造。

民族民间美学思想,常常不是以严格的理论形式来体现,而是以直感性的经验形态或以审美文化来体现。一般说来,文化包含观念、制度、器物三个层次,又可区分为精神文化和物质文化。而作为审美文化,必须是体现一定的审美意识而又能给人以美感享受的文化,如语言艺术、表演艺术、造型艺术、建筑艺术、园林艺术、综合艺术以及服饰、烹饪中的艺术因素等。从这个角度看问题,我们就会发现诗、乐、舞等艺术和人体装饰、器物装饰及其所体现出来的内容情意美与形式对称美、韵律美、和谐美,都是来自民间的,都

是各民族人民群众的创造。这就是我们所要讲的原创性。

自周朝以来,历代官方几乎都有采风观俗的制度,并选用民间的能工巧匠及艺人为其服务,因而民间的审美文化及其所体现的美学思想得以进入上层,如《诗经》中的国风和汉乐府民歌及其“美刺教化”的审美教育观点。《尚书》的“诗言志”说、孔子诗论中的“兴观群怨”说、孟子的“知人论世”和“以意逆志”说,就是从民间诗乐舞艺术和“诗三百”引发出来的;司马迁的“发愤著书”说、《毛诗序》的“六义(赋比兴风雅颂)”说、刘勰的“以少总多,情貌无遗”说,也是从“诗三百”引发出来的。由此,既可看出民族民间美学的原创性,又可看出其生发性对民间美学与上层美学所起的催发作用。

2. 蕴藏性

传统美学活在民间,新美学诞生在民间,因而民族民间美学这个宝库的蕴藏量特别丰富。

客家民间俗语说:“人饥无怕丑,鸡饥跳上手。”民歌唱道:“有食有箸就风流,无食无箸丢人丑。”这跟墨子说的“食必常饱,然后求美;衣必常暖,然后求丽;居必常安,然后求乐”(《墨子间诂》)意思相通;也跟恩格斯说的“人们首先必须吃、喝、住、穿,然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等”^[6]意思相通。都说明对美的追求,需要有一定的物质基础,通过劳动,在创造了一定的物质基础的同时,也会创造美,促使丑转变为美。

生活艺术化,艺术生活化。这是当今新的美学观点,它概括了当代伴随着经济文化水平逐步提高而出现的一个普遍现象。然而,对于我国能歌善舞而又讲究有特色的服饰打扮的少数民族来说,他们早就萌发了这方面的追求。云南彝族民谣唱道:“一日没有唱歌声,好比生活没盐巴。唱



起歌来跳起舞,人人心里乐开花。”广西壮族地区晚清时流传着这样一首民歌:“天上大星管小星,地上抚台管军门;只有知府管知县,哪个管得唱歌人!”这不仅表明人民大众迫切需要艺术美,也表明美是自由的,不能容忍反动统治者的压制。反动统治者一旦被推翻,人民大众当家作主后,他们就会努力将往日的审美理想变成光辉灿烂的现实。

各民族的传统美学及其某些载体,不可能再见于上层了,却还活在民间。如商殷时代青铜器上的牛头纹,那浮雕般凸现的尖利弯长的水牛角,透露出一种神勇凌厉的威力美。这种青铜器在上层社会早已不复存在,但在广西苗族聚居的地方,如今却随处可见类似的牛角造型艺术,或绘在壁画里,或雕在芦笙杆上,或成对牛角供在神桌上。孔子观看过的乡傩艺术,曾从民间走进宫廷,被称为宫廷傩。宫廷不复存在了,但傩艺术至今仍活在不少民族之间。刘邦在巴蜀发现的《巴渝舞》也曾被带入宫廷,《巴渝舞》至今也仍活在巴蜀地区。还有其他诗、乐、舞和装饰艺术,也是如此。这些艺术体现着不同时代、不同民族、不同地域的美学观。

由上述可知,民间藏有真美,成为传统美学和新生美学的富矿。

3. 转换性

无论是外民族的审美文化(如唐代胡乐、胡舞、狮子舞)转换为本民族的审美文化,还是传统审美文化转换为现当代审美文化(如文言文向白话文的工具性和内容性的转换),都要通过民族民间审美机制的调控和选择。俗话说:“人心是杆秤,美丑分得清。”在民族民间审美机制中,民族审美心理是个最深层次的相对稳定的决定性因素。体现一定的文化观念、制度、器物的取舍兴废,都取决于民族审美心理的向背。佛教文化之所以能在中国广泛传播,是

因为它渗入儒家文化,并被改造成为中国化的禅宗的缘故。英格兰民族喜欢白色、绿色,不喜欢红色,认为红色是血光之灾的凶险象征,甚至故意将中国古典小说《红楼梦》译为《绿楼梦》。我们中华民族则以红色象征喜事、革命,用红色表达热烈喜庆之情;以白色象征丧事、反动;以黄色象征高贵——过去只有皇家贵族才能穿黄袍黄马褂,不准老百姓沾边,直到封建王朝被推翻后这种限制才取消。

对色彩和生活方式的爱好与选择,跟人类体质本身和生态环境有一定的关系。而民俗文化、宗教文化、政治文化等对民族审美心理的塑造,也不容忽视。信仰回教而不崇拜偶像的民族,对塑造得再美的佛像也不屑一顾,甚至不能容忍。对于某个民族某些特殊的婚俗文化、政治文化,有些民族很难认同,甚至感到难于理解和接受。但是,正如李渔所说:“人惟求旧,物惟求新;新也者,天下事物之美称也。而文章一道,较之他物,尤加倍焉。”^[7]对于美观、新奇、适用的物质文化,世界上各个民族的审美心理基本上都是开放的,而不是关闭拒绝的,正像西方自古以来就很崇尚中国那美妙的丝绸和陶瓷器皿那样,当今中国人也很喜欢外国的先进工艺品和多彩的电子文化,包括艺术品。

正是因为民族审美心理既有稳定性、关闭性、守成性的一面,又有可变性、开放性、趋新性的一面,这才使得民族民间美学按一定的方向选择而具有转换性。

4. 交流性

民族民间审美文化的守成性和排他性,归根结底,是取决于民族审美心理的相对稳定性。但是,民族民间审美文化又是可以互相学习、互相交流、互相融合的,如过去西北草原文化为中原汉民族所欣赏和吸收,中原的农耕文化为西北少数民族所欣赏和吸收,东南沿海的海洋文化吸引着



中原大地和西北地区各个兄弟民族。中国审美文化传向外国,外国审美文化传入中国,也类似于此。民族民间审美文化的可交流性,取决于民族审美心理的开放性。而海洋文化的游走特点和开放品格,对民族审美心理的开放性有着巨大的促进作用,这在近现代表现得越来越明显。

民族审美心理的开放性与稳定性是对立统一的,它既受到诸种文化因素的制约,又影响着一定的民族审美文化总体风貌。一般说来,民族审美心理的相对稳定性,对民族审美文化有保护性的作用,可保护民族审美文化的基本结构和特征。民族审美心理的开放性,对民族审美文化有丰富、更新的作用,可吸纳外民族审美文化以充实自己,使本民族审美文化的基本结构趋向合理性。

任何一个民族的生存与发展,都有其赖以生存发展的生态环境,但是,任何一个民族的生态环境都不可能是完美无缺的。因此,各个民族之间在物质上和精神上就会产生互相补偿的需要,于是就出现了物质文化与精神文化的交流。精美的、先进的、适用的物质文化和精神文化的强烈吸引,是文化交流的原动力,而物质文化的强烈吸引,常常是最主要的因素。在我们中国,各民族无论是东迁西徙,还是南下北上,乃至跟世界各国越来越频繁的交往,都说明了这一点。

5. 典范性

集中体现民族民间美学思想的某些艺术具有典范性,甚至可以成为高不可及的范本,马克思就曾称古希腊艺术和史诗“仍然能够给我们以艺术享受,而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本”^[8]。在我们中国,盘古开天地,女娲补天,精卫填海等神话,也成为艺术美创造的母题和范本,如曹雪芹创作的《红楼梦》(又名《石头记》)里

那块石头,不正是传说中女娲炼石补天时遗落在青埂峰下的么?以往有的研究者,只是言必称古希腊的英雄史诗和外国的长篇叙事诗,似乎中国没有这方面的长篇巨著,其实情况并非如此。新中国成立后陆续发现和挖掘整理出来的英雄史诗中,就有藏族的150万行的《格萨尔王传》,蒙古族的《江格尔》和柯尔克孜族的《玛纳斯》也都长达20万行左右。彝族(撒尼人)的《阿诗玛》、傈僳族的《逃婚调》、傣族的《召树屯》等长篇叙事诗,也是皇皇巨著。它们跟壮族长诗《百鸟衣》和新编歌剧及同名电影《刘三姐》那样,一旦从少数民族民间提取出来,便光彩耀目,具有永恒的典范价值,这对汉族文学史上缺乏典型的英雄史诗和长篇叙事诗的缺憾,是个有力的补充。诗是美的化身,少数民族英雄史诗和长篇叙事诗的繁荣以及汉民族抒情诗的繁荣,共同创造了诗的美的国度,永远值得珍惜。

既然民族民间美学具有原创性、蕴藏性、转换性、交流性、典范性等多重价值,那么,它在美学发展史上极为重要的显赫地位,就再也不容忽视了。

三、探求天地人之美而达融和之理

民族民间美学是干什么的呢?借用庄子的一句话来说,就是“原天地之美而达万物之理”。具体一点说,就是探求天地人之美而达融和之理。天地人三才之美,人之美为主体,正如古人所说“天大,地大,人亦大”,大者,美也。人之美,跟天之美和地之美即自然生态环境之美是相辅相成的,正如古人所说“物华天宝,人杰地灵”,俗话说也“山美,水美,人更美”。各民族的人缘之美即社会群体之美也是相辅相成的,当今的流行歌也唱“五十六个民族,五十六朵花”,便是对祖国大家庭中民族群体美的恰当描绘。



前面说过,美是让人快乐的融和体,单一的东西不能构成美。那么,我国 56 个民族是怎样形成聚而不散的、多样性统一的群体美的呢?这是非常值得研究的一个大课题。我不反对任何部门美学的研究,但我认为这个大课题的研究,比任何一个部门美学的研究都显得更为重要,而且有更高的价值。

在我们中国,“民族”这个概念流行于近代以来,那是由于民族民主革命运动逐渐掀起的缘故,但是,民族的形成和民族意识以及民族审美意识的萌发,可以追溯到远古时代。“物以类聚,人以群分”,居住在不同生态环境中的社会人们的群体,常常形成各不相同的特征。《礼记·王制》说:“中国戎夷五方之民,皆有性也,不可推移。东方曰夷,被发文身,有不火食者矣。南方曰蛮,雕题交趾,有不火食者矣。西方曰戎,被发衣皮,有不粒食者矣。北方曰狄,衣羽毛穴居,有不粒食者矣。中国、夷、蛮、戎、狄,皆有安居、和味、宜服、利用、备器。”^[9]在远古时代,“中国”又称“中夏”或“夏”、“华夏”。东夷、西戎、南蛮、北狄、中夏,这是根据各族群居的方位来确定的称谓。现代著名历史学家罗香林先生所著的《客家源流考》一书中的《中华民族的构成和演进》,不仅阐明中华民族自夏朝起才有完整的国家组织,而且对构成中华民族的夏、羌、狄、夷、蛮等各群体的分布及演进,都有详细的考证,说“中夏”有一支演为“百越”;“羌”有的演为“中夏”的一部分,有的演为“西羌”或“西戎”;“狄”有的演为“中夏”的一部分,有的演为“北狄”;“夷”有的演为“中夏”的一部分,有的演为“东夷”或“东胡”;“蛮”有的已演为“中夏”的一部分,有的又演为“南蛮”。这些东夷、南蛮、西羌、北狄,与中夏为同一种源。

罗香林先生在分析各族群的文化特质时说:夏氏集团

的文化特质,一为戍的使用,特别发达,一为城郭的发明与运用。而这西南一支,后来又演称为戍,亦书作越。“夷”就是“带弓之人”的意思。^[10]由此看来,“蛮”、“夷”、“戎”、“狄”这些称谓,起初并无褒贬之义,只是为了把握各族群较鲜明突出的特征而已。今沿着罗氏的思路,按汉代许慎《说文解字》及清代段玉裁《说文解字注》,略说如下:

戍,大斧也。(注)司马法曰:夏执玄戍,殷执白戚,周左杖黄戍,又把白髦。

夷,东方之人也,从大从弓。(注)惟东夷从大。大,人也。夷俗仁,仁者寿,有君子不死之国。按天大、地大、人亦大,大象人形,而夷篆从大,则与夏不殊。夏者,中国之人也。

夏,中国之人也。(注)以别于北方狄、东北貉、南方蛮闽、西方羌、西南焦侥、东方夷也。夏,引申之义为大也。

蛮(蠻),南蛮,它种,从虫,贛声。(注)莫还切,《诗传》曰:“绵蛮,小鸟貌。”《韩诗》:“文貌。”

戎,兵也。(注)兵者,械也。又引申为戎狄之戎。

狄,北狄也。(注)《释地》曰:九夷、八狄、七戎、六蛮,谓之四海。八蛮在南方,六戎在西方,五狄在北方。李巡云:五狄者,一曰月支,二曰秽貊,三曰匈奴,四曰单于,五曰白屋。

汉字是形音义俱全的文字,从词源学和美学的角度看,上述的摘引,可透露出如下信息:

(1)夷是带弓之人,百越是带斧之人,百越由中夏演化而来,因此中夏早就用斧了,故有“夏执玄戍”之说。弓箭、



大斧,既是生产工具,又是军事武器。弓箭、大斧的广泛运用,便突现了夷、越、夏的文化特征。夏居中原,土地肥沃,气候温和,治水技术得当,农业文明的迅速发展,特别是城郭的成功建造,具有很大的威慑力和引诱力,《诗经·泮水》载:“既作泮宫,淮夷攸服。”这便是明证。夏是以大为美的,也就是特别崇尚高大,故“夏的引申义为大”。夷居商地,取代夏朝以后,改国号为商。夷的城郭建筑艺术不亚于夏,故《诗经·殷武》载曰:“商邑翼翼,四方之极。”因此,夷跟夏一样,也是以大为美的,故说“夷篆为大,则与夏不殊”。取代商的诸侯首领是周文王、周武王、周公等,故改国号为周,他们是夏的后裔,又跟羌融合,正如《诗经·閟宫》所载:“赫赫姜嫄,其德不回”、“奄有下土,缙禹之绪”。

(2)按《广韵》、《韵会》、《史记索引》均释羌为“从羊人也,牧羊人也”。由羌演化而来的西戎、北狄,大概也是以养羊的牧业为主,或游牧、狩猎兼而有之,因此“有不粒食者”,即不吃稻麦等粮食,以吃肉类为主。狄与犬有关,运用猎犬则成了狄的文化特征。许慎说狄“本犬种”以及“南方蛮闽字从虫,以其蛇种也”,当是曲解。戎,可训为兵,是兵器的总称,可见戎族不仅善于游牧和狩猎,而且还善于运用多种兵器,文化特征也很鲜明。古人“以羊大为美”,族以羌、戎、狄为名,亦可见其爱美之心。

(3)在甲骨文中,“文”是文身的人像。文身,是在人的身上刺绣花纹。《庄子·逍遥游》:“越人断发文身。”又《礼记·王制》:“东方曰夷,被发文身。”孔颖达疏:“越俗断发文身,以辟蛟龙之害,故刻其肌,以丹青涅之。”可见“文”是来源于古人自身的防卫功用目的和审美观照。后来其本义逐渐被引申。《周易·系辞下》曰:“物相杂,谓之文。”《考工记》曰:“青与赤谓之文,赤与白谓之章。”《说文解字》曰:

“文，错画也，象交文。”这些解释，都说明“文”是众多的事物或色彩有序交错而成，而单一的东西则不能成“文”，如《国语·郑语》所说：“物一无文。”由于事物或色彩的多样有序交错才能成“文”，因此，“文”的本身就有一定的审美意义，而被引申开去，用以概括许多带有一定审美意义的事象。将“蛮”释为“文”，意同“雕题交趾”，所谓“雕题”，就是在前额（题）雕绘文采，“交趾”是指小脚趾有交叉的纹样。可见“雕题交趾”是蛮族的文化特质，“雕题”乃是一种人工美。“蛮越”常常并称，蛮也许是带斧的人，但其特征不如“雕题交趾”那么鲜明。

以上是沿着罗香林先生所开拓的思路，从审美文化特征论的角度，对各族群的称谓作了新解释，近似于翻历史的大案，但我相信是符合历史与逻辑相统一的原则的。尽管夏、夷、戎、蛮、狄等同属种源，“四海之内皆兄弟”，但由于所处的具体生态环境有别，物质生活和精神生活发展的速度不同，因此常有磕磕碰碰的事情发生，经济文化相对先进发达的中夏，经常受到东夷、西戎、南蛮、北狄的干扰。有关情况，夏、商、周的文献多有记载。如何解决兄弟族群之间的矛盾呢？罗香林先生作了这样的概括：“封建政策，宗法制度，和礼乐生活，就是成周统一国家，与融和民族的唯一办法。”^[11]周朝的这些办法，《礼记·王制》中有所反映，摘录如下：

凡居民材，必因天地寒暖燥湿，广谷大川异制。民生其间者异俗，刚柔、轻重、迟速异齐，五味异和，器械异制，衣服异宜。修其教，不易其俗。齐其政，不易其宜。^[12]



因所处的生态环境和可取用的财力资源不同,各族民众的习俗、性情、行为、口味、器械、服饰等也会因为因地制宜而有所差别。作为中央政府(朝廷)在对各族民众管理方面,只管兴办文化教育而不改变其习俗,只建立统一的国家政治制度而不改变其因地制宜的生活方式。从夏、商、周至元、明、清,绵延数千年,朝代有更迭,治乱分合多变化,但国家的统一、民族的团结,终究成为主流,这跟“修其教,不易其俗。齐其政,不易其宜”的施政纲领,不无关系。

但是,我们也必须看到,并不是历代的统治者都能贯彻好上述施政纲领的,无论是汉族统治者,还是入主中原的少数民族(如满族)统治者,都有这种情形。因此,逐渐用来指称边疆少数民族的“夷”、“狄”、“戎”、“蛮”,便都带上了贬义,简直到了化美为丑、不堪容忍的程度。太平天国将领洪仁玕愤然反对满清王朝和封建统治阶级那种妨碍海内外民族团结的夜郎自大的坏文风,他说:“凡于往来言语文书,可称‘照会’、‘交好’、‘通知’、‘亲爱’等意,其余‘万方来朝’、‘四夷宾服’及‘夷’、‘狄’、‘戎’、‘蛮’、‘鬼子’一切轻污之字,皆不必说也。盖轻污字样是口角取胜之事,不是经纶实际,且招祸也。”(《资政新篇》)这也许是汉族客家人由中原南迁后跟少数民族聚居融合的经验升华,因洪仁玕是客家人。然而,从语言文字方面扫除对少数民族的轻污字样,并真正实现民族平等团结的,还是新中国成立以后的事。

“民族”是一个历史范畴。现代民族是从古代民族演化而来的。当我们深入开展对民族民间美学研究的时候,面对纷纭复杂的审美现象和新中国成立以来不断搜集积累的丰富多彩的美学资料,只要我们坚持历史地辩证地观察分析问题,抓住主要之点,由此及彼地展开研究,那么,探求

天地人之美而达融和之理的目的,定然能够达到。1988年1月,有75位诺贝尔奖金获得者在法国巴黎集会,会后发表了一个宣言,其中有一段文字令世人震惊:“如果人类要在21世纪生存下去,必须回头2500年前去吸收孔子的智慧。”从孔夫子到孙中山、毛泽东,这漫长的历史及其所积累的经验和智慧,都值得珍视。正因为如此,我们探求的目光,常常投向远古时代,由古及今,借古鉴今,面向未来。

注:

- [1] 许金如. 中国美学的六大转变. 社科信息, 1994(8)
- [2] 韩士奇. 奇特的福建土楼. 光明日报, 1993-04-11
- [3] 朱慧贞. 侗族民间文艺美论. 南宁: 广西人民出版社, 1988. 4~5 页
- [4] 李渔. 闲情偶寄. 成都: 四川辞书出版社, 1995. 42 页.
- [5] 庄子. 庄子·天道. 贵阳: 贵州人民出版社, 1991. 220 页
- [6] 马克思·恩格斯. 马克思恩格斯选集(第三卷). 北京: 人民出版社, 1972. 574 页
- [7] 李渔. 闲情偶寄. 北京: 中国戏剧出版社, 1959. 15 页
- [8] 马克思·恩格斯. 马克思恩格斯选集(第二卷). 北京: 人民出版社, 1972. 114 页
- [9] 陈戌国点校. 四书五经(上册). 长沙: 岳麓书社, 1991. 480 页
- [10] 罗香林. 客家源流考. 北京: 中国华侨出版公司, 1989. 4 页
- [11] 罗香林. 客家源流考. 北京: 中国华侨出版公司, 1989. 6 页
- [12] 陈戌国点校. 四书五经(上册). 长沙: 岳麓书社, 1991. 48 页



第一章

真美在民间

在探求天地人之美而达融和之理的进程中,我们发现了“真美在民间”这个真理。尽管这个真理非常朴素而又平凡,甚至让人习以为常、熟视无睹,但是一经指出,就会石破天惊,在平凡之中显示出其不平凡的风采。因此,我们首先要标举“真美在民间”。

一、民族民间藏有真美

研究民族民间美学思想,必须看到民间藏有真美。我们谈真美在民间,很自然地首先要谈到真诗在民间,因诗是美的化身,诗是天人之合的令人快乐的融和体。

早在明代,李梦阳就说道:“曹县盖有王叔武云,其言曰:夫诗者,天地自然之音也。今途号(徒歌)而巷讴,劳呻而康吟,一

唱而群和者,其真也,斯之谓风也。孔子曰:“礼失而求之野。”今真诗乃在民间。而文人学子,顾往往为韵言,谓之诗。”(《李空同全集》卷五十《诗集自序》)王氏率先提出的“真诗乃在民间”,是尊重民间歌谣的一种真知灼见,将文人作家的眼光引向了民间,这在中国诗歌美学史上有着深远的影响。明代邓云霄在《重刻空同先生集叙》中说:“诗者,人籁也,而窍于天。天者,真也。王叔武之言曰:真诗在民间。而空同先生有味其言,至引之以自叙。夫空同先生跨轡千古,力敌元化,乃犹称真诗在民间。而吾夫子亦曰:‘斯民也,三代之所以直道而行也。’以吾夫子之圣,不能外于斯民之直。空同先生,固圣于诗也,孰能外民间真音而徒为韵语?……真者,音之发,而情之原。从原而触情,从情而发音,故赴响应节,悠悠然光景屡新,与天同其气。徐而歌之,畅然愀然,足以感耳入心,移风易俗。美爱而传,亦与天同其久。”不仅对“真诗在民间”作了阐释,而且还对王叔武之说作了进一步的发挥,基于“真者音之发而情之原”的认识,而将真诗的审美创造与审美作用讲得很分明。明代李开先在《市井艳词序》中说:“忧而词哀,乐而词褻,此今古同情也。正德初尚《山坡羊》,嘉靖初尚《锁南枝》……二词哗于市井,虽儿女子初学言者,亦知歌之。但淫艳褻狎,不堪入耳,其声则然矣,语意则直出肺肝,不加雕刻,俱男女相与之情,虽君臣友朋,亦多有托此者,以其情尤足感人也;故风出谣口,真诗只在民间。”结合民间歌谣创作重在不加雕饰,自然而然地抒发真情实感的经验,进一步强调真诗在民间。

跟明代文坛复古模仿之风相对立,作为“真诗在民间”这一美学思想的直接成果,便是民间歌谣的广泛搜集、发掘整理和印行。明代卓人月在《古今诗统序》中说:“我明诗



让唐,词让宋,曲又让元,庶几《吴歌》、《挂枝儿》、《罗江怨》、《打枣竿》、《银绞丝》之类,为我明一绝耳。”对明代民间歌谣的成就,引以为自豪。冯梦龙以为“情真而不可废”而编纂的民歌专集《挂枝儿》、《山歌》以及“真诗在民间”的思想,对后世颇有影响。清代贺贻孙在《诗筏》中说:“近日吴中山歌《挂枝儿》语近风谣,无理有情,为近日真诗一线所存。”郑振铎先生对明清两代民间歌谣的搜集整理情况,作了这样的概括:“明人大规模地编纂民歌成为专集的事还不曾有过,都不过是曲选或《杂书》的附庸而已,——除了冯梦龙的《挂枝儿》和《山歌》之外。但到了清代中叶,这风气却大开了。像明代成化刊的《驻云飞》,《赛赛注云飞》的单行小册,在清代是计之不尽的。刘复、李家瑞编的《中国俗曲总目稿》所收俗曲凡六千零四十四种,皆为单行小册,可谓洋洋大观。其实还不过存十一于千百而已。著者曾搜集各地单刊歌曲一万二千余种,也仅仅只是一斑。”(《中国俗文学史》)虽挂一漏万,但却已是美不胜收。

从上述可知,“真诗”并不单指用语言(书面的或口头的)创作出来的文学作品,还包括可以歌唱的乐曲。而且这些“真诗”,也不仅仅是汉民族民间的,还有其他少数民族民间的,或者国外其他民族民间是的,都在各民族民间广为流传,并且都有着巨大的艺术感染力。据沈德符《野获编·时尚小令》载:“自宣(宣德)、正(正统)至成(成化)、弘(弘治)后,中原又行《锁南枝》、《傍妆台》、《山坡羊》之属,李空同(梦阳)先生初从庆阳徙居汴梁,闻之,以为可继《国风》之后。何大复(景明)继至,亦酷爱之。……又《山坡羊》者,李、何二公所喜。今南北词俱有此名。但北方惟盛爱《数落山坡羊》,其曲自宣(宣府)、大(大同)、辽东三镇传来。”

少数民族民间艺术的流传,大概是跟它本身的抒情性、娱乐性、通俗性和群众性相关,如唐代李京《云南志略》记载末些蛮“男女动百数,各执其手,团旋歌舞以为乐”。又《旧唐书·东谢蛮传》载东谢蛮“宴聚则击铜鼓,吹大角,歌舞以为乐”。这种“歌舞以为乐”,追求审美愉悦的情景,今天我们仍然可以从广西壮族的“歌墟”和侗族的“多耶”、“踩堂舞”中看到。这些歌舞,一般地说,伦理劝戒作用较微弱,更多的是发挥娱乐作用,正如唐代谢偃的《听歌赋》所说:“听之者虑荡而忧忘,闻之者意悦而情抒。”沉浸于歌舞之中时,人们可以忘却自己的忧愁和抑郁,收到“意悦情抒”的美感效果。

不仅少数民族的艺术在沿着自身发展道路而不断发展的同时,传入汉族民间,而且外国其他民族的艺术传入我国之后,也可以在我国民间生根、发展,接受审美的历史选择。汉代以来,尤其是到了唐代,外民族的艺术纷纷传入中土,如胡旋、胡腾、柘枝等舞蹈,还有乐器胡琴等。而狮子舞,据欧阳予倩在《狮子舞》中说,这种舞可能是在南北朝或隋朝时从西域传入的,但已成为中国民间普遍流行的一种群众性的娱乐。白居易在《西凉篇》中说道:“西凉伎,假面胡人假狮子,刻木为头丝作尾,金镀眼睛银贴齿,奋迅毛衣摆双耳。”所描写的狮子舞中的狮子,跟今天的没有多大差别。狮子舞多在新年或喜庆的日子登场,所舞的狮子形象各地不一样。北方的狮子,无论是双人舞的还是单人舞的,都是不断地跳跃,做些舐毛、搔痒、打滚、滚球的动作,显得特别矫健、活泼,给人以一种优美的感觉。南方的狮子多由双人舞,狮头大如箩筐,狮衣多由一幅长布裁成,短尾巴则由丝麻做成。舞狮子的走在前头,后面跟着一群手持刀枪剑戟等兵器的人。这种情形,在广东、广西和湖南等省较为常



见。人们看了这样的节目,无不精神振奋,从中获得一种雄奇壮美的感受。从这样的民间艺术中可以看到一种健康的民族精神。

反映一定审美意识和审美情感的民间风习,有如狮子舞那样,也是随着社会生活的发展变化而发展变化,从低层次向着高层次渐进的。

经受了漫长的历史考验,至今尚流传于民间的傩舞(博白县民间称之为“跳元宵”、“跳鬼面壳”),大概也是由于不断更新,适应了历代各地人们的审美需要,才得以保存下来。这种迎神驱鬼时跳的舞,源于原始巫舞,盛行于商周。《论语·乡党》有“乡人傩”的记载。《吕氏春秋·季冬》载:“命有司大傩。”高诱注:“大傩,逐尽阴气为阳导也,今人腊岁前一日击鼓驱疫,谓之逐除是也。”汉代宫廷傩舞规模盛大,有“方相舞”、“十二神舞”等名目。舞者头戴假面,手执干戚等兵器,表演驱鬼斗邪的内容,还装扮许多劳动的神,如劈山开路的巨灵,教人耕种的后稷,教人纺织的纺织娘,教人养蚕的嫫祖等,盛情歌颂劳动。随着社会生活的发展,傩舞“寓教于乐”的成分逐渐增加,内容也大为丰富,出现了表现劳动生活和民间传说故事的节目,有些地方如贵州、江西等还发展成为戏曲形式,称为傩戏。

傩戏傩舞最显著的特征之一,就是演员都要戴上假面具。据说,贵州省咸宁彝族的“撮讨姐”只用5个面具,铜仁地区土家族、苗族的傩堂戏有“全堂戏二十四面具,半堂戏十二面具”之说,而我们广西博白县民间的傩舞则有36副面具。这些面具均用木料雕刻而成,有开山莽将、先锋小姐、卜卦先师、消灾和尚、雷神爷、歪嘴舅、铁拐李和钟馗、关公、周仓、吕布、曹操等许多称谓,造型多样,有的稚拙古朴,怪诞粗犷;有的优雅细腻,生动传神;有的线条简洁,幽默风

趣,熔阳刚之美、阴柔之美、凌厉之美、怪诞之美于一炉,色彩鲜丽。

傩舞具有一种雕塑之美,或者说是一系列活动的雕塑形象,艺术地反映了古代人们对自然界和社会生活的某些认识。随着科学的发展,今天的人们当然不会相信其中雷神爷一类的神话了,但傩舞所幻想出来的那些无理而有趣的情节,却显示了人们从精神上对自然界的把握的力量,从而能继续给人们以生活的启迪和美的享受。至于大约形成于宋代而至今仍流行于民间的傩戏,被称之为“中国戏剧活化石”,跟傩舞一样,也值得进一步研究,因为那里面都有历代人民审美意识的积淀。

“博闻强志(记),口辩辞给,人智之美也。”(《淮南子·齐俗训》)重视人智之美,可以说是中国民间美学思想史上的一个重要特点,很值得加以标举。历代人民除了欣赏诸葛亮、吴用那一类智多星之外,还以民间故事等方式创造了许多阿凡提一类的机智人物。韦其麟同志在《壮族民间文学概观》中所论及的机智人物故事、聪明媳妇的故事和盘歌等,都是人智之美的突出表现,因而赢得人们的喜爱,在民间广泛流传,经久不衰。

这种千百年来一直流传在民间的作品,对于启发思维,开发智力,造就人智之美,无疑是有着无法估量的作用的。

鲁迅先生说:“旧文学衰颓时,因为摄取民间文学或外国文学而起一个新的转变,这例子是常见于文学史上的。不识字的作家虽然不及文人的细腻,但他却刚健,清新。”(《门外文谈》)文学艺术美,是整个美学的一个组成部分。整个美学的发展又怎能离开民间这块丰腴的土壤呢?民间不仅有天物之美,风俗之异,民情之纯,还有许多艺术美的创造。这正是美学思想的源泉。因此,我们略说真美在民



间,意在引起美学专家们的更多的兴趣。

二、真美与虚美

何谓真美?“真美”是与“虚美”相对而言的,就艺术美的创造来说,真正的艺术美都是真情实感的坦诚流露,纯朴自然而不假雕饰。过分离饰,条条框框太多,则有害无益,正如钟嵘在《诗品序》中所说:“文多拘忌,伤其真美。”而民间歌谣则多属真美之作,明代冯梦龙在《序山歌》中说道:“但有假诗文,无假山歌。”真是一针见血。19世纪法国文艺理论批评家拉法格在《关于婚姻的民间歌谣和礼俗》一文中说:“粗俚不文的民间诗歌,随兴所至,不拘格律,不受句读或断句的牵绊,常以半谐音代替韵脚,如果一下子碰不到谐音,干脆就不要。这种出处不明,全凭口传的诗歌,乃是人民灵魂的忠实、率真和自发的表现形式;是人民的知己朋友,人民向它倾吐悲欢乐的情怀;也是人民的科学、宗教和天文知识的备忘录。”“民间诗歌是自发的,天真的。人民只是在受激情的直接的和立时的打动下才歌唱,他们并不依靠任何巧饰,相反,他们追求确切地表现感受到的印象。因此格林兄弟可以肯定说,在民歌中他们没有能发现一句谎话,维克多·雨果可以宣称,在《伊利亚特》中没有一个是虚假的形象。”^[1]拉法格列举了世界上许多国家大量的关于婚姻的民间歌谣来说明问题,那做法与冯梦龙极为相似。这就告诉我们,真美确在民间,古今中外,皆是如此;人民群众脚踏实地,埋头于真理,由他们创造的艺术,怎能不具有真美的品格呢!

真正的民间艺术美,一旦离开了赖以生存发展的土壤,被施以虚情假意的删削、雕琢和粉饰,并加以歪曲利用,就会有变质的危险,变成“虚美”之物。正如普列汉诺夫在

《阿·里·伏伦斯基(俄国批评家)·文学概论》中所说：“剧诗产生在人民中间，而且是为人民产生的。但是它逐渐地到处都成为上层阶级所喜爱的娱乐，而上层阶级的影响必然一定要改变它的全部性质。这种改变并不是向好的方面发展的。由于享有自己的特权地位，上层阶级脱离人民，养成自己特殊的观点、风尚、感情和习惯。纯朴和自然让位给精致和雕琢，风气变得柔靡了。”（《普列汉诺夫美学论文集》第176页）

“上层”与“民间”相对而言，它包括属于社会上层的统治者和文人。在我们中国漫长的封建社会里，有些刚从民间进入上层或与民间尚有联系的较为开明的统治者和进步文人，曾为采集、传播和保存民间艺术美作出过一定的贡献，这不容抹煞。但是，有些愚昧无知、腐朽反动的统治者以及为他们效劳的落后文人，却对民间艺术美进行了肆意践踏。如汉代有这样一首著名的民歌《东门行》：“出东门，不顾归；来入门，怅欲悲。盎中无斗米储，还视架上无悬衣。拔剑东门去，舍中儿母牵衣啼：‘他家但愿富贵，贱妾与君共铺糜。上用仓浪天故，下当用此黄口儿。今非！’‘咄！行！吾去为迟，白发时下难久居！’”诗中有戏，通过尖锐的戏剧冲突，塑造了一个拔剑而起、义无反顾的起义农民英雄形象，他再也不能忍受无吃无穿的悲惨生活，再也不能忍受封建统治阶级的残酷压迫和剥削，决心冲破“死生有命，富贵在天”的天命论的束缚，奋起反抗，走向革命斗争的道路。然而当时的上层统治者却要篡改这首具有阳刚之美的民歌，按自己的政治观点和需要，掺入这样的句子：“今时清廉，难犯教言，君复自爱莫为非”，又将“白发时下难久居”改为“君慎行，望君归”，并披之管弦，企图掩盖这首诗的战斗锋芒，麻痹人民的斗志。鲁迅先生曾经尖锐地指出：

“歌、诗、词、曲,我以为原是民间的,文人取为己有,越做越难懂,弄得变成僵石,他们就又去取一样,又来慢慢的绞死它。”(《给姚克》)真正挽救民间艺术,恢复其真美,并加以弘扬,只能是到了人民当家作主的今天。

三、民族民间真美的创造及革新

我们所说的真美在民间,究其实质,是真美在人民群众之中。千百年来,亿万人民群众,不仅创造了一切物质财富和精神财富,而且同时也创造了美。高尔基在《论艺术》一文中说得很明白:“在伊特拉斯坎人的瓷瓶,在古老的金饰品、武器和雕刻,在埃及、希腊、墨西哥、秘鲁、印度和中国的古寺遗迹,在欧洲中世纪的大教堂,在东方的地毯和法兰德斯的织花壁毯等等上面,我们所看见的美,正是奴隶们创造的。……艺术的创始人是陶工、铁匠、金匠、男女织工、油漆匠、男女裁缝,一般地说,是手艺人,这些人的精巧作品使我们赏心悦目,它们摆满了博物馆。”(《论文学》第140~141页)

这就告诉我们,在民间,美的创造与物质生产常常结合在一起,如历史悠久的工艺活动,便将科学技术美学和物质生产结合得非常紧密,创造了许多惊人的奇迹。远的且不说,只要看一看侗族那别具一格的鼓楼和风雨桥,没有一颗铁钉,全由木头建构而成,既可供集会、歌舞、憩息之用,又可作为审美对象,便令人感到惊喜。还有广西各民族民间的铜鼓上所浇铸的大小不一的三重蛙纹、全国罕见的桂林三层傩舞面具和左江流域花山崖壁画的高层绘制,古人是怎样巧造而成呢?更是叫人觉得不可思议。与上述相关的,是审美追求与实用功利常常结合在一起,人工美与自然美常常结合在一起,审美教育与政治伦理道德教育常常结

合在一起,借助这些结合,建筑艺术、服饰艺术、编织艺术、刺绣艺术、彩染艺术、烹饪艺术、园林艺术、雕塑艺术、绘画艺术、歌舞艺术、说唱艺术,等等,都得到了不断的迅速发展。历代民间艺人和能工巧匠层出不穷,他们所创造的各种艺术品,繁花似锦,千姿百态,美不胜收,体现了丰富的审美意识,这正是民族民间美学所要研究的对象。

在这里,我认为有一种既特殊而又普遍的对象,很值得我们注意,那就是某些文学艺术和祭祀祖先神灵的活动常常杂糅在一起,或者说将审美创造和巫、道、佛信仰纠合在一起,成为相对固定的某些节日文化、民俗文化、社区文化和家庭文化,历经千百年,至今仍流布于城乡尤其是广大农村各族民间的每一个角落。如春节期间的祭奉祖先和贺新年的诸种艺术,端午节的水中投粽祭屈原和赛龙舟,瑶族盘古节中的祭祀盘古王和大型歌舞,壮族部分地区蚂蚱节的孝敬蚂蚱(青蛙)和表演蚂蚱歌舞,某些地方过去迎神赛会中的种种文化娱乐活动,等等。这些沙金相混,甚至沙多于金的文化现象,常常不易辨认。因此,过去曾经被当做封建迷信,一反再反,全盘否定,这样的教训是不少的。

早在 30 年代,蔡元培先生就提出了“以美育代宗教”的主张,并作了这样的阐释:“跳舞、唱歌,虽野蛮人亦乐此不疲。而对于居室、雕刻、图画等事,虽石器时代之遗迹,皆足以考见其爱美之思想。此皆人情之常,而宗教利用之以为诱人信仰之方法。于是未开化人之美术,无一不与宗教相关联,此又情感作用之附丽于宗教者也。”(《以美育代宗教说》)这就说明,爱美之心,人人皆有,自古而然。艺术先于宗教,宗教利用艺术美的魅力而扩散影响,而艺术也可以脱离宗教而独立发展,更好地为人民服务。我们已不是处于野蛮的未开化时期,随着历史的前进和科学的发展,许多



带有恐惧性和神秘性的自然现象与社会现象,已被逐步认识,并加以有效的防范和利用。在电灯、电话、电报、电视、避雷针、望远镜、潜望镜、人造卫星、宇宙飞船、人工造雨面前,神话传说中的雷公、电母、风伯、雨师、千里眼、顺风耳、天上玉皇、海中龙王,等等,除了成为一定的审美对象之外,还能成为不可思议的令人崇拜的偶像么?在现代先进的科学医术面前,阻碍人类生息繁衍的瘟神又何在?在人民当家作主掌握自己命运,并从事改造旧世界、建设新世界的今天,人的全面觉醒,必然带来审美意识的高度觉醒。文学艺术逐渐脱离宗教,转向人文,反映以人为中心的整个社会生活,倾心于描绘社会生活美和自然美,展望更加美好的未来与人生,也就成为历史的必然。而以美育代宗教,也就势在必行。

人们祭奉祖先,怀念祖先的不朽业绩和创业精神,以利于从事新的审美创造,是有别于宗教信仰的。而宗教也是一种文化现象。即使带有宗教色彩的民间文化活动,其中的许多文艺节目也正由酬神娱神而转向娱人。有着数千年发展史的傩文化便是典型例子,尽管历代封建统治者和宗教家给古傩掺进了不少沙子,但至今尚流传于各民族民间的傩舞以及由傩舞发展而形成的傩戏,仍不愧为“中国戏剧活化石”,有着人类学、民俗学、文艺学、心理学等多方面的学术价值和审美价值。现在,我们的任务是,应当从尚流传于各族民间的传统文化中,把金子取出来,还给人民大众,以丰富当代的文化和美学宝库。

第十一届亚运会开幕式上的《欢庆锣鼓》,那便是从民间艺术美的宝藏中挖掘出来的闪闪发光的金子。鼓诞生于原始社会,至今仍为各民族民间所喜闻乐见。以歌舞抒情,以钟鼓道志,也几乎成为一种普遍的深层的审美心理

需求。因此,那别具一番风采韵味的、潇洒自如、矫健多姿的《安塞腰鼓》,舒展大方、蓬勃向上的《北京太平鼓》,威风凛凛、粗犷刚健的《威风锣鼓》,由于演员众多,气势恢宏,场景壮丽,把满怀豪情壮志抒发得淋漓尽致,大显国威民威,也就格外震撼人心,赢得海内外观众一片喝彩。一花引来万花发,辽宁海城的秧歌舞、踩高跷、跑旱船,山西的太原锣鼓、背铁棍(空中舞),安徽的花鼓灯(其中包括被誉为国宝的《抢板凳》),广西壮族民间的扁担舞、板鞋舞,等等,重登舞台,奔上屏幕,相继大放异彩。当年曾跟民间迎神祭祀活动相结合的某些艺术,一旦独立,经推陈出新,更令人赏心悦目,给人以更多的美的享受。民间艺术美的大量开发,不仅震动了亿万群众的心灵,也激动了不少艺术家,使得他们心驰神往,这对于促进新时期的符合本民族人民群众需要的审美创造,必定产生深远的影响。

四、民族民间艺术美的特有价值

民间艺术美是属于人民群众的。它由人民群众集体创造,集体欣赏,集体保存。人民群众之所以需要它,是因为它自有其独特的审美教育价值。对此,恩格斯曾论述道:“民间故事书的使命是使农民在繁重的劳动之余,傍晚疲惫地回到家里时消遣解闷,振奋精神,得到慰藉,使他忘却劳累,把他那块贫瘠的田地变成芳香馥郁的花园;它的使命是把工匠的作坊和可怜的徒工的简陋阁楼变幻成诗的世界和金碧辉煌的宫殿,把他那身体粗壮的情人变成体态优美的公主。但是民间故事书还有一个使命,这就是同圣经一样使农民有明确的道德感,使他意识到自己的力量、自己的权利和自己的自由,激发他的勇气并唤起他对祖国的热爱。”(《德国民间故事书》)



从我国各民族民间所流传的神话、童话、故事、传说、歌谣、舞蹈、绘画、雕刻等诸种艺术来看,人们常常把自己的力量加以神化,幻想出许许多多神通广大、智慧和力量非凡的强者,既能开天辟地,又可逐日、射日、奔月、补天、移山、填海,反映了人类改造自然、征服自然的坚强意志和伟大气魄。即使讲述的是世间凡人的故事传说,也多是从从事种植、渔猎、畜牧、纺织、烹饪、建造、雕绘、医疗、武术等方面的能工巧匠和方家智者,传达各种各样的劳动经验、生活知识、人生哲理和审美意识。虽生活在艰难的现实世界,却总是憧憬着没有压迫,没有剥削,路不拾遗,夜不闭户,有饭同吃,有衣同穿,有屋同住,互敬互爱的乐土福地。男子要选配的姑娘,不高不矮,瓜子脸,丹凤眼,樱桃嘴,绿豆牙,黄蜂腰,蚱蜢腿,似初绽的玫瑰,才开的牡丹;姑娘要选配的情郎,多是熊腰,猿臂,虎背,宽肩膀,枣红脸,铁扇胸膛,坚挺如茂松翠柏,快步如挟雷带风;所渴望的婚姻爱情是“只要哥妹长相爱,喝碗清水心也甜”,“喜鹊落在梅树上,石滚打来也不飞”,自由相爱,坚贞如一。人们在追求自由幸福生活的行程中,一旦遭到挫折,可以上刀山,下火海,万难不屈,一往无前,死而复生,除恶务尽。万物皆有灵,能成精,而且识人性,通人情,劝善惩恶,除暴安良。天、地、人三者,相生相克,相通相融。这就是漫长的人类历史的积淀,流露于民间艺术的宇宙意识,形成复杂多样的审美情趣、观点、要求、理想和心理结构,悄悄地哺育着一代又一代的人们,塑造着人们的思想性格。

民间艺术美,世代相传,生生不息,深深扎根于人民群众的心坎里,乃至形成集体的无意识(潜意识)。当它的某一部分内容一旦被唤起,常常互相激荡,立刻形成诗的海洋,汹涌澎湃,有着不可阻挡的精神力量;当它的某些艺术精华,一旦被提炼加工为艺术精品,也常常具有永久性的魅

力,更深刻广泛地感发人们的情志,引起轰动性的效应。这一点,大概我们中国的道士们是有所领悟的,他们所膜拜的神祇,多是取材于民间神话传说故事,连他们创作的长篇小说《封神演义》也是如此。可惜我们有些文艺家虽来自民间,也深受民间艺术的熏陶和影响,但却对民间艺术不感兴趣,我们有的文艺理论家和美学家,也只是对西方的文艺思潮和美学思想感兴趣,对我们中国自己各民族民间源远流长、丰富多彩的艺术美不屑一顾。

大量的事实说明,世界上有许多文学艺术家所创作的好作品,多取材于民间艺术,或者跟民间艺术有着千丝万缕的联系。高尔基断言:“各国伟大诗人的优秀作品都是取材于民间集体创作的宝藏的。自古以来这个宝藏曾提供了一切富于诗意的概括、一切有名的形象和典型。”(《个性的毁灭》)他举例说,如嫉妒成性的奥赛罗、意志薄弱的哈姆雷特、淫逸放荡的唐璜这些典型,都是人民在莎士比亚和拜伦之前创造的;卡尔德隆创作剧本《人生如梦》之前,西班牙人民便高歌“人生如梦”;塞万提斯创作小说《堂·吉珂德》之前,民间故事便已经嘲笑过骑士制度,而且同他的嘲笑一样辛辣和忧郁;歌德创作《浮士德》的两百年前,英国和德国的手工业者就常常在他们的行会节日里表演自编的《浮士德博士的喜剧》。英国作家克里斯托佛·马娄写过剧本《浮士德博士的悲剧》,波兰的“通俗”小说《特瓦尔多夫斯基先生》和法国作家保罗·缪塞的小说《幸福的探求者》,写的也是浮士德,所有这一切关于浮士德的作品的基础,都是中世纪的一个民间传说。这个传说叙述一个人为了得到个人的幸福、支配自然的秘密与支配人们的权力而把自己的灵魂出卖给魔鬼。歌德写《浮士德》时,除了采用这个民间传说外,还采用过16世纪一个纽伦堡鞋匠汉斯·萨克斯的诗,并融会了前人的艺术经验,因而使得《浮士



德》成为艺术创作最卓越的产物之一。所以高尔基又认为歌德等作家的名声登峰造极之日,正是他们受到集体创作的鼓舞,从无比深刻、无限多彩、有力而睿智的民间诗歌这个源泉中吸取灵感之时。

我们中国也有类似的情形,如古典名著《水浒传》、《西游记》、《聊斋志异》就是在民间故事传说的基础上加工而成,鲁迅那富有传奇彩色、动人心弦的《故事新编》,郭沫若那脍炙人口、激情洋溢的《凤凰涅槃》和《天上的街市》都得益于家喻户晓的民间神话传说;曾经一再震撼亿万人民群众心灵的中国现代歌剧史上第一部成功之作《白毛女》,取材于陕北民间的一个传说;曾在20世纪60年代轰动一时,至今仍饮誉海内外的歌剧《刘三姐》,既是采用唐代以来在广西壮族民间广为流传的歌仙刘三妹的故事传说,又撷取了素有歌海之称的广西各族民间歌谣、音乐、舞蹈、服饰等诸种艺术美和自然美的精华。20世纪60年代《刘三姐》上演之初,广西各地扮演刘三姐的姑娘就有一百多人。一部《刘三姐》,究竟集中了多少人的诗情画意和聪明智慧,实在难以估量。

任何个人,不管他有多大的艺术天才,要想有传世的成功之作,都不可能离开民间的集体的审美创造和欣赏的需求。当然,民间的艺术美也需要有许许多多的专门的文学艺术家去发现,并加以整理、集中、加工、提高,上升为更高级的艺术精品。而文艺理论家和美学家也应当深入民间,对民间的审美创造经验和美学思想观点,加以研究,进行总结和概括,形成系统的理论。惟其如此,才能让民间真美更加发扬光大。

注:

- [1] 拉法格.文论集.北京:人民文学出版社,1979.8~9页,11页

第二章

民族民间的真美意识

正如执斧、带弓、用犬、牧羊、文身、会使多种兵器等曾经是我国古代东夷、西戎、南蛮、北狄、中夏等不同族群的不同标志那样,各民族民间的真美观是不尽相同的,即古语所说“各师成心,其异如面”。真美意识,作为审美意识的组成部分,它也是人们主观对客观存在的美丑属性的反映,包括人们的审美意识、感情、经验、趣味、观点、愿望、理想等。人们的真美意识产生于人们的社会实践活动,并在漫长的历史进程中逐渐发展、丰富和完善。要了解各民族民间的真美意识,就很有必要从考察民俗入手,因为民俗是一个民族的面貌,也是一个民族审美心理的外化形态。

一、真美意识的潜存

明清学者探讨真美的潜存,往往把目



光集中在民间歌谣上,这是对的,但视野还不够开阔。较早运用“真美”与“虚美”这对美学范畴的王充,虽触及东汉的政风问题,但更多的还是涉笔于文风或世风问题。若把目光移向整个民俗领域,我们就会发现各民族民间的真美意识的潜存,有着非常广阔的天地。

何谓民俗?20世纪初,英国学者博尔尼女士在《民俗学手册》中作了这样的解释:民俗这个术语的内涵,不仅把流行于落后民族或保留于较先进民族无文化阶段中的传统信仰、习俗、故事、歌谣和俗语都包括在内,而且还包括有关生物与无生物自然界,人类性质和人所创造的事物,精灵世界和它与人类的关系以及有关巫术、咒语、灵物、护符、命运、预兆、疾病和死亡等方面的古老而野蛮的信仰。它还包括诸如婚姻和继承,童年和成年生活以及节日、战争、狩猎、捕鱼、饲养牲畜等方面的习俗和礼仪;也包括神话、传说、民间故事、叙事歌曲、歌谣、谚语和儿歌等。简言之,民俗包括作为民众精神禀赋的组成部分的一切事物,而有别于他们的工艺技术。引起民俗学家注意的,不是耕犁的形状,而是耕田者推犁入田时所举行的仪式;不是渔网和渔叉的构造,而是渔夫入海时所遵守的禁忌;不是桥梁或房屋的建筑术,而是施工时的祭祀以及建筑物使用者的社会生活。民俗实际上是古人的心理表现。^[1]这种对民俗的界说,虽在学术界产生了广泛的影响,但随着民俗学的发展,它却又不断地被打破,如工艺技术本身的民俗内容,有文字和有文化的民族历史阶段的民俗事象,甚至现代城市生活中的民俗事象,都成了当今民俗学的研究对象。

在我们中国,古人将社会风尚与民间习俗联系起来,称之为风俗,并且予以高度的重视。东汉的班固说:“古有采诗之官,王者所以观风俗,知得失,自考正也。”(《汉书·艺

文志》)《诗经》中的十五国风,全是民歌,便是古代官方采诗以观风俗的明证。汉乐府民歌,则是先秦采诗以观风俗的继续。自西汉起,了解民间风俗的途径拓宽了,不再仅仅停留于采诗,而是常常派出大臣,分赴各地,“存问鰥寡,览观风俗,察吏治得失,举茂材异伦之士”(《汉书·宣帝纪》)。这种存问、观风、察吏、举贤等同时并举的做法,当然是比较全面而且有助于移风易俗的。虽说“百里不同风,千里不同俗”,各民族民间的风俗有差异,但某种风俗一旦成为带有普遍性或倾向性的时尚,就会影响到整个社会的面貌,如汉代长安民谣所说:“城中好高髻,四方高一尺;城中好广眉,四方且半额;城中好大袖,四方全匹帛。”服饰这种易变的时尚,始于京都长安,波及四面八方,可谓越演越烈。李肇论唐德宗以后长安风俗之侈,说道:“长安风俗,自贞元侈于游宴,其后或侈于书法图画,或侈于博弈,或侈于卜祝,或侈于服食,各有所蔽也。”(《唐国史补》卷下)这种种过于侈而有蔽的世风,常常令人惊心动魄,非移易或调控不可。正因为如此,清代顾炎武声称:“风俗者,天下之大事。”(《日知录》卷十三)早在东汉末年,应劭有感于世风日下,便著有《风俗通义》,并在序中对“风俗”这个概念作了阐释:“风者,天气有寒暖,地形有险易,水泉有美恶,草木有刚柔也。俗者,含血之类,像之而生。故言语歌讴异声,鼓舞动作殊形,或直或邪,或善或淫也。”^[2]用人类效法自然而像自然的传统的逻辑思路来解释风俗的生成,是不尽妥当的,但认为风俗有美恶(丑)、刚柔、直(正)邪、善淫(恶)之别和因社会环境与自然环境的不同而言语歌声、鼓舞动作有差异,却是合理的。他认为“为政之要,辨风正俗最其上也”(同上),也有可取之处。

应劭之前的王充有所不同,他将风俗分为“真美”与

“虚美”两类。论及汉代的文风问题,他说:“是故《论衡》之造也,起众书并失实,虚妄之言胜真美也。故虚妄之言不黜,则华文不见息;华文放流,则实事不见用。故《论衡》者,所以铨轻重之言,立真伪之平,非苟调文饰辞,为奇伟之观也。其本皆起人间有非,故尽思极心,以讥世俗。世俗之性,好奇怪之语,说虚妄之文。何则?实事不能快意,而华虚惊耳动心也。是故才能之士,好谈论者,增益实事,为美盛(一作盛溢)之语;用笔墨者,造生空文,为虚妄之传。听者以为真然,说而不舍;览者以为实事,传而不绝。不绝,则文载竹帛之上;不舍,则误入贤者之耳。至或南面称师,赋奸伪之说,典城佩紫,读虚妄之书。明辨然否,疾心伤之,安能不论?孟子伤杨、墨之议大夺儒家之论,引平直之说,褒是抑非,世人以为好辩。孟子曰:‘予岂好辩哉?予不得已也!’今吾不得已也!虚妄显于真,实诚乱于伪,世人不悟,是非不定,紫朱杂厕,瓦玉集糅。以情言之,岂吾心所能忍哉!”^[3]说明作《论衡》的目的,旨在举起“真美”的旗帜,扫荡当时虚妄的文风。在王充看来,西汉末年以来,笼罩于朝野之间的谶纬迷信之说,都是虚妄不实的,妨碍真美的。那些“诡为隐语,预决吉凶”的图谶以及与“经”相对的“纬”即以神学迷信解释儒家经典的纬书,都是有才能之士迎合世俗好奇之心造出来的,弄得世人是非难分、美丑难辨。因此,他再也不能容忍了,便决心写《论衡》,“立真伪之平”,定是非,辨然否,黜虚妄,树真美。

“真美”这个范畴的核心是真,美由真生,丑从假来。“真”具有两种含义,一是指主观感情之真而不假,二是指反映对象或象征表意之真而不妄。对于前者,前人有所论及,《庄子·渔父》说:“真者,精诚之至也。不精不诚,不能动人。故强哭者虽悲不哀,强怒者虽严不威,强亲者虽笑不

和。真悲无声而哀,真怒未发而威,真亲未笑而和。真在内者,神动于外,是所以贵真也。”^[4]而王充的《论衡·超奇篇》亦说:“精诚由中,故其文语感动人深。”^[5]对于后者,王充不仅重视客观存在的自然的真,而且还注重人工创造的真,他在《论衡·率性篇》中说:“天道有真伪,真者固与天相应,伪者人加知巧,亦与真者无以异也。何以验之?《禹贡》曰‘璆琳琅玕’者,此则土地所生,真玉珠也。然而道人消铄五石,作五色之玉,比之真玉,光不殊别,兼鱼蚌之珠,与《禹贡》璆琳皆真玉珠也。”^[6]这里的“伪”不是虚伪,而是人们运用智力技巧,按美的规律所进行的加工和创造。以人工创造的玉珠与天然的玉珠相比无异为例,说明两者皆以真为美。“真美”的提出,对后世颇有影响,如梁代钟嵘《诗品序》说:“文多拘忌,伤其真美。余谓文制,本须讽读,不可蹇碍,但令清浊通流,口吻调利,斯为足矣。”^[7]认为写诗作文,要是拘泥于各种忌讳,为声律所束缚,不敢独创,艺术的真美就会遭到损害。真正的民间歌谣的创作则是不受什么拘忌的,敢爱,敢恨,不求语言形式的华美,而是善于用朴素简洁因而也是最美丽的语言,将真情实感表达出来,所以能成为真美的典范。王充还强烈反对那些徒有“美丽之观”的虚假浮艳的文风,倡导“文人之笔,劝善惩恶”^[8],这对后世亦颇有影响。真美要发挥劝善惩恶的社会功能,它的本身就必须是善的,有益于社会人生的,有利于战胜假、恶、丑而推动历史进步的。

与“真美”相对的是“虚美”,亦即“虚妄之美”。汉代俗儒在董仲舒的“天人感应”论的影响下,大讲符瑞应验,认为麒麟是圣兽,凤凰是圣鸟,都是瑞物,瑞以应善,瑞物出则圣人出。黄帝、尧、舜、周之盛时致凤凰,而汉孝宣帝之时也有凤凰集于上林;周时获麟,麟似獐而有角,而汉武帝时



之麟,亦如獐而有角;甚至有俗儒认为汉孝宣帝时还出现神龟、灵龙,且有灵龙八条,又说汉属土,数字以“五”为吉。针对这种曲意逢迎的现象,王充据实批驳,斥之为“称圣过实”,指出:“汉有实事,儒者不称;古有虚美,诚心然之。信久远之伪,忽近今之实。”^[9]

“虚美”也是一个重要的美学范畴,具有两种含义,一是指举象美而类事假,二是指褒称很美而实为虚妄。前者如所举的凤凰、麒麟、神龟、灵龙等,在传说中都是美的物象(符号),但汉儒用以指涉的对象却未必有神圣之美,而且常常是牵强附会,无中生有,荒诞得很;后者如“传书称:魏公子之德,仁惠下士,兼及鸟兽”,于是就编造出鹞追杀鸠于魏公子的餐桌之下而魏公子即派人得数十只鹞并责令它们低头认罪的故事。鸟兽不通人的心情和言语,人怎能使鸟兽行仁义之道而低头自责呢?这便是因魏公子是惠义之人,“则因褒称,言鹞服过。盖言语之次,空生虚妄之美;功名之下,常有非实之加”^[10]。不过,王充不加辨析地一概将“图仙人之形,体生毛,臂变为翼,行于云”的绘画,称之为不“足以验”的“虚图”^[11],甚至认为人们所好观之图画“置之空壁,形容具存,人不激劝者,不见言行也。古贤之遗文,竹帛之所载粲然,岂徒墙之画哉”^[12],崇文抑画的偏见非常明显。王充在哲学美学领域虽取得了辉煌的成就,但他对艺术却不能正确地理解。他不能正确地区分人们所需要的艺术,亦即不能正确地理解科学的品格在于以实证求真理,而艺术的品格则在于以美传真情,因而艺术特别需要想象、幻想、虚构和夸张。

尽管王充的理论有其历史的局限性,但是,他所提出的“虚美”这个范畴的重要意义,还是不容忽视的。只要将“虚美”与恩格斯所提出的“虚假观念”相比较对照,便可见

其难以掩盖的现实价值的光芒。恩格斯说：“至于那些更高的悬浮于空中的思想领域，即宗教、哲学等等，那么它们都有它们的被历史时期所发现和接受的史前内容，即目前我们不免要称之为谬论的内容。这些关于自然界、关于人本身的本质，关于灵魂、魔力等等的形形色色的虚假观念，大都只有否定性的经济基础；史前时期的低级经济发展有关自然界的虚假观念作为自己的补充，但是有时也作为条件，甚至作为原因。虽然经济上的需要曾经是，而且愈来愈是对自然界的认识进展的主要动力，但是，要给这一切原始谬论寻找经济上的原因，那就的确太迂腐了。科学史就是把这种谬论逐渐消除或是更换为新的、但终归是比较不荒诞的历史。从事于这件事情的人们又属于分工的特殊部门，而且他们自以为他们是在处理一个独立的领域。只要他们形成社会分工之内的独立集团，他们的产物，包括他们的错误在内，就要反过来影响全部社会发展，甚至影响经济发展。但是，尽管如此，他们本身又处于经济发展的起支配作用的影响之下。”^[13]关于万物有灵、招魂续魂、敬神驱鬼、精灵魔怪、上帝仙人、图腾崇拜和一切宗教仪式或宗教性仪式，都可以看做史前的“虚假观念”或文明史发展中的“史前虚假观念残留”。这些难以进行科学验证的“虚假观念”的产生，虽难以寻找其经济原因，但它却影响着经济的发展而又为经济的发展所支配，因而不可忽视。

可以说，“虚假观念”是哲学的术语，“虚美”是美学的范畴，二者有内在的联系而又有明显的区别。某些“虚假观念”一旦附丽于某些民俗事象，或者成为约定俗成的意象，就会有“虚美”与“真美”之分，也有“善俗”与“恶俗”之别。应劭的《风俗通义·祀典》说，至汉平帝时，“天地六宗以下及诸小神凡千七百所”，但人们之所以祭拜天地万物



之神,是“以其有德于民而祭之”^[14],这可谓显示一种自然伦理道德,因天地自然万物有恩赐于人民,而人民则表示感恩戴德。由此推演开去,凡有德于民的前哲或传说中的好人,都被尊奉为神或圣,并祀以典礼,这是中国民俗源远流长的思维定势。因此,自然神、祖先神、民俗神、道教神特别多。祭祀仪式很多,但人们历来都主张薄祭,反对盛祭,认为“祭祀之道莫盛修德”^[15]、“淫祀无福”^[16]。那种有害于国计民生的淫祀恶俗,如为河伯娶妇、为山神娶妇献夫而草菅人命的巫术行为,总是遭到明智之士的严厉打击的。礼俗善俗,与淫俗不同,它常常是寓善的情意于美的物象之中,因而“礼贵意象”,如“立春东耕,为土象人,男女各二人,秉耒把锄”,以示顺气应时而全村需下田耕种;“宗庙之主,以木为之,长尺二寸,以象祖先”,孝子敬之,“示当感动,立意于象”;“涂车、刍灵(按:皆送葬之物,雕画的车辆、用茅草编成的人马),圣人知其无用,示象生存,不敢无也”;“画布为熊麋之象,名布为侯”,并以箭射杀,“示射无道诸侯也”^[17]。这跟董仲舒“设土龙以招雨”是不同的,因土龙不可能感动上天下雨,故为虚妄之举。

用现代的眼光看来,按照实用功能的不同,民俗可分为四类:

(1)保证民族成员世代繁衍的,如恋爱、婚姻、生育、财产继承等方面的民俗。

(2)协调民族成员的生产和生活周期以及人与自然即天人关系的,如岁时节日、信仰仪式、结社集会等方面的民俗。

(3)支配与规范民族成员的物质消费的,如饮食、居住、衣着、交通等方面的民俗。

(4)规范与协调民族成员之间人际关系的,如礼仪往

来、亲属称谓、命名方式、丧葬仪式等方面的民俗。

作为民族民间美学,既要注意到民俗文化的实用性,又要注意到民俗文化的审美性,而注意的重点,应放在后面。某些民俗文化因有实用价值,所以受到美化,被美化了的民俗文化便可体现一定的审美意识,具有一定的审美价值。因此,民俗文化中的真美与虚美,也就很自然地成为民族民间美学工作者所关注的焦点。如婚俗文化中,就有真美与虚美之分或美的不同程度之分,有些情歌和婚恋故事或婚礼仪式的装饰点缀,就很美,可称为真美;而有些则粗俗、庸俗,甚至是陋俗而成为虚美的东西。这种情形,常常格外引人注目。

民俗文化是实用价值与审美价值相结合而形成的民众精神世界。因此,民俗文化美的构成,跟民俗四大类是可以相对应的,可形成相应的四个层面:

(1)生命繁荣美 那些恋爱、婚姻、生育等方面的歌谣、故事和喜庆仪式,都是有意义的生命激情的对象化,艺术地讴歌美在于生命和人格。

(2)天人和合周流美,那些体现生产和生活周期及天人和合追求的岁时节日、信仰仪式、结社集会等的民俗文化,不仅具有劳动创造美、生活节奏美、天人和合美,而且还具有国家民族团结统一的群体精神美。中华民族源远流长的一年一度的春节,就是如此。

(3)人类生活实用美 那些饮食、居住、衣着、交通等方面的民俗文化美都寓于生活实用之中,为烹饪美、建筑美、服饰美、交通工具装饰美的创造,展现出异彩纷呈的广阔前景,在不断的消费中进行再创造再生产。

(4)人伦和谐美 那些礼仪往来、亲属称谓、命名方式、丧葬仪式等民俗文化,体现出人伦之间的审美关系和审美



意识,可调节审美心理。客家民谚说:“一代亲,二代表,三代无行就了”、“亲戚越走越亲”,都表明亲戚朋友之间的礼仪往来,并非可有可无。在我国各民族民间,男女命名都有一定的审美倾向,求吉求美,或者贱中求贵。古代,庄子在他的妻子死后便鼓盆而歌;现代,在桂林地区汉族民间仍有老人逝世后即击鼓唱丧歌的习俗。玉林市郊汉族民间,在老人逝世后哀悼送葬毕,孝男孝女要马上洗澡,换上新衣服,打扮得漂漂亮亮的,跟亲友一起欢聚宴饮。钟山县壮瑶民间,70岁以上的老人逝世,出殡时特别热闹,长孙走在送葬队伍的最前面,如斜飞的燕子扬起手臂,侧身跳跃着前进,不断地“哈哈”笑。葬俗方式各异,但都正如俗话所说“丧事当做喜事办”。生与死是辩证的,生固然可喜,死又何必过于悲?毛泽东曾经称庄子为妻死即鼓盆而歌是庆祝辩证法的胜利,而“丧事当做喜事办”亦可看作是审美心理自觉的辩证调节。活着的人毕竟要生存下去,而且要活得更美,因而这种调节也是一种人智之美。

由上述可见,民俗文化美的多层面结构,是民族民间真美意识的广泛潜存基础。

二、真美意识的差异

各民族成员所处的具体的社会环境与自然环境不同,其真美意识也会有差异,甚至造成极大的反差。英国美学家越诺尔兹谈及风俗习惯对审美的影响,曾经说道:“我们对于自然作品爱好这一种,不爱好那一种,理由很多,其中最带一般性的我认为是风俗习惯。习俗在某种意义上可以颠倒黑白,只是由于习俗,我们才偏爱欧洲人的肤色而不爱非洲人的肤色,同理,非洲人也偏爱他们的肤色。我想没有人会怀疑,如果非洲画家画美女神,他一定把她画成黑颜

色、厚嘴唇、平滑的鼻子、羊毛似的头。他如果不这样画,我认为那反而是不自然,我们根据什么标准能说它的观念不恰当呢?我们固然常说欧洲人的模样和肤色胜过非洲人的,但是除掉看惯了之外,我们找不出任何理由。……就美来说,黑种民族和白种民族是不同种的。”^[18]人类肤色的不同,是由日照时间的长短不同所致。寒带人的鼻孔比热带人和亚热带人的鼻孔高大得多,那是出于御寒保暖的需要,而热带人和亚热带人的矮平鼻孔则有助于散热快而抗高温。可见人可创造环境,环境也可创造人。

受到环境风俗的影响而产生的真美意识的差异,不仅因人们肤色体形的不同而致,还因人们心理性情的不同而致。王充在《论衡·率性篇》中说:“凡含血气者,教之所以异化也。三苗之民,或贤或不肖,尧、舜齐之,恩教加也。楚、越之人,处庄、岳(彭按:庄、岳为齐街里名)之间,经历岁月,变为舒缓,风俗移也。故曰:齐舒缓,秦慢易,楚促急,燕戇投。以庄、岳言之,四国之民,更相出入,久居单处,性必变易。”^[19]齐、秦、楚、燕四国之民,各有独特的个性,而个性促急的南方楚、越之人,迁往北方个性舒缓的齐人所聚居的庄、岳之间以后,个性也由促急变得舒缓了,这是受到齐国特有的风俗习惯影响的结果。舒缓的齐俗,不仅影响到楚、越之人的个性,还影响到作家的个性和作品的风格,如曹丕的《典论·论文》就说“徐干时有齐气”,认为徐干的作品因受齐俗的影响而时有舒缓的风格。南方作家与北方作家因个性不同而文学风格有差异的情形,唐代魏徵作了较好的比较,他在《隋书·文学传序》中说:“彼此好尚,互有异同:江左宫商发越,贵于清绮;河朔词义贞刚,重乎气质。气质则理胜其词,清绮则文过其意。理深者便于时用,文华者宜于咏歌。此其南北词人得失之大较也。若能掇彼清



音,简兹累句,各去所短,合其两长,则文质斌斌(彭按:通用为“彬彬”),尽善尽美矣。”^[20]质朴刚劲的黄河以北的文风,清丽婉转的长江以南的文风,从先秦的《诗经》与《楚辞》便可见其端倪,魏晋南北朝以来则日益明显,至今依然如此,只要将至今流行于民间的北方戏曲与南方戏曲稍作比较,便不难看出。

南北彼此好尚的不同,带来了真美意识的差异,这种差异造成了“百里不同风,千里不同俗”的格局,出现种种各具特色的民俗文化圈或沿着水边山沟走向的风俗文化带。北齐斛律金所唱的《敕勒歌》:“敕勒川,阴山下,天似穹庐,笼盖四野。天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。”只能产生于西北民俗文化圈,传达出草原辽阔、牛羊繁盛的特有风情之真美;明代汤显祖的诗歌《黎女》:“文臂郎君绣面女,并上秋千两摇曳;歌中答意自心知,但许婚嫁箭为誓。”也只能产生于岭南民俗文化圈,传达出黎家儿女文臂绣面、箭誓为盟的特有风情之真美。两者都是真美,都为本民族所喜爱,亦可为其他民族所欣赏,但未必都能为其他民族成员接受和仿效,因客观条件与主观意识难以求同。大概是这个缘故吧,过去便有“修其教,不易其俗;齐其政,不易其宜”的做法,也就是说作为国家管理,只兴办文化教育而不改变其风俗习惯,只建立国家统一的政治制度而不改变其因地制宜的生活方式。

三、真美意识的根源

考察民族民间真美意识普遍发生的基础即民俗文化美的结构,我们可以看到,人类跟动物的根本区别,就在于有意识地按照一定的审美方式来满足自身和社会的需要,因而形成、延续、发展着相同或不相同的物质生产和精神生

产,形成、延续和发展着大大小小的或独立、或交叉、或融合的文化圈。这种“传宗接代”的普遍带有美感性质的文化传承,呈现为相对稳定的成型的惯性趋势,造成了历史悠久的民俗文化美。

民俗文化美,或者说体现于民俗文化的民族民间的真美意识,是怎样发生的呢?也就是说,其根源是什么呢?简言之,真美意识根源于有意识的人类延续生命的需要。

人类的生命有二重性。马克思和恩格斯在《费尔巴哈》中说:

生命的生产——无论是自己生命的生产(通过劳动)或他人生命的生产(通过生育)——立即表现为双重关系:一方面是自然关系,另一方面是社会关系;社会关系的含义是指许多个人的合作,至于这种合作是在什么条件下、用什么方式和为了什么目的进行的,则是无关紧要的。由此可见,一定的生产方式或一定的工业阶段始终是与一定的共同活动的方式或一定的社会阶段联系着的,而这样共同活动方式本身就是“生产力”;由此可见,人们所达到的生产力的总和决定着社会状况,因而,始终必须把“人类的历史”同工业和交换的历史联系起来研究和探讨。^[21]

无论是自己生命的生产(通过劳动),还是他人生命的生产(通过生育),都会表现为自然关系和社会关系这样双重关系。这种关系,又会包含着审美关系在内的。

恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中论及从古到今世界上许多民族民间的婚俗情况,其中谈到“在中世纪以前,是谈不到个人的性爱的。不言而喻,体态的美丽、亲



密的交往、融洽的旨趣等等,曾经引起异性间的性交的欲望,因此,同谁发生这种最亲密的关系,无论对男子还是女子都不是完全无关紧要的。但是这距离现代的性爱还很远很远。“现代性爱,同单纯的性欲,同古代的爱,是根本不同的。第一,它是以所爱者的互爱为前提的;在这方面,妇女处于同男子平等的地位,而在古代爱的时代,绝不是一向都征求妇女同意的。第二,性爱常常达到这样强烈和持久的程度,如果不能结合和彼此分离,对双方来说即使不是一个最大的不幸,也是一个大不幸;仅仅为了彼此结合,双方甘冒很大的危险,甚至拿生命孤注一掷,而这种事情在古代充其量只是在通奸的场合才会发生。最后,对于性交关系的评价,产生了一种新的道德标准,不仅要问:它是结婚的还是私通的,而且要问:是不是由于爱情,由于相互的爱而发生的?”^[22]

男女之间相爱的关系,是一种具有审美性质的关系。马克思恩格斯还认为“最初的分工是男女之间为了生育子女而发生的分工”^[23],可见由他人生命的生产(通过生育)而出现的民俗文化美,是具有其深刻的生命根源的。具体地说,生命的他人生产即生育带来了生命的繁荣和民族的繁衍;男女之间的性爱、爱情产生过程,互为审美对象,多方面地向对方展示其姿态美、内心美、情志之美、才智之美等,便有力地促进了真美意识的发生发展。婚庆的种种仪式,对新生命的种种喜庆仪式以及艺术地表现出来的符合道德的爱情和母子之情、父子之爱,便给民俗文化注入了美感特征,成为民俗之美,使得民俗文化以生命为美,以生命力旺盛为美。

再从生命的自我生产(通过劳动)来看,人类无论是从物质塑造,还是从事精神生产,都是生命的外化,是人的

本质力量的对象化。马克思在《1844 年经济学-哲学手稿》中将人类与动物作了比较,认为有意识的生产活动直接把人跟动物的生命活动区别开来,“动物只是按照它所属的那个物种的尺度来进行塑造,而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产,并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象;所以,人也按照美的规律来塑造”^[24]。“劳动创造了美。”^[25]可见,真美的根源在于生命和人格美的塑造,是为人类生命和人格美塑造的需要而创造了真美,强烈体现生命意识的民俗文化美也不例外。人的物质生活得到一定的满足后更要追求真美享受。

四、真美意识的流变

民族民间真美意识产生后,就会不断地发展变化。由粗到精、由低级到高级,由不完善到完善,不断地向前发展。而且有一定的变化规律。

(一)真美意识流变的一般情况

首先是人对自身的装饰。人体装饰包括文身、头饰、耳饰、颈饰、手饰、脚饰等方面的内容。这种人体装饰出现于原始社会,由兽骨、海贝、石料、色彩逐渐发展到金银饰物。在先民观念中,美就体现在人自身。不同的民族,民间人体装饰不同。人体装饰可互相取悦。

其次,从人体自身装饰延伸到工具、器皿和环境装饰,如古斧、骨针有饰物,陶铜器皿有饰物,住所(包括墓穴)和某些岩洞有饰物。表情达意的文学艺术更讲究装饰美,营造美的精神世界。

再有,美化和称颂有益于家族、部落、民族、国家的情操、品德、才华和行为。勤劳、创造、齐家、爱国、爱群体的精神,被称为美德,反之则丑,遭到排斥。这是生存、发展的需



要。

总之,由粗到精,由低级到高级,由不完善到完善,不断向前发展,这是民族民间审美意识发展的总趋势。

(二)真美意识流变的一些规律

民族民间审美意识的发展变化与民俗文化发展变化的规律是基本一致的。

任何一个民族的文化都是一个完整的系统,是一个由众多文化因子有机结合起来的整体,这个整体在运动中系统地发挥其功能,以满足文化持有者自下而上的需要。

民俗文化是整个民族文化的一部分,广泛地存在的一部分。杨庭硕等的《民族文化与生境》一书将民俗的变化规律概括为虚化规律、非等速演化律、牵连代谢律、定向适应律等。^[26]从民俗变化的规律,可看出民族民间真美意识流变的规律,略说如下。

1. 虚化规律

当某一民俗因子成活的物质条件发生变化,或该民俗因子的社会功能被其他因子所取代,该民俗因子经自我调适而转化为信仰化、装饰化、礼仪化的残留因子,继续在该民俗系统中担任一些次要的社会功能。这一民俗变迁方式,被称为虚化规律。如苗族的巨石崇拜是对先辈居室(穴居孔洞)的缅怀的宗教化、信仰化。苗族的枫木崇拜、岩洞祭祀,亦属此类。黔东南地区苗族头插“白翎”(白鸡羽)为饰,事实上是易于互相识别的实用标记,而今已转化为一种流行于台江南境的银质头簪式样。黔中地区苗族过去有穿“仅蔽前覆后”的无袖贯首衣的习俗,目前这类衣服已转化为装饰性的“背牌”,非实用化和装饰化。宗教化、信仰化、仪式化、装饰化和非实用化的民俗残留因子,体现了一定的真美意识。

2. 非等速演化律

即在同一民俗系统中,各构成因子的代谢速度各不相同。一般地说,饮食习俗演化的速度较快,节日习俗的演化速度较慢,因执行的周期长短不一。民俗因子的物质条件越具体,与民族经济生活扣合得越紧密,其演化速度就越慢,如蒙古族的饮食习俗、衣着习俗就难以改变。礼仪涉及人际关系,婚俗涉及民族繁衍,相对稳定。真美意识相伴而行。

3. 牵连代谢律

因新民俗因子的引入,引起其他民俗构成因子程度不同的变化,以连锁反应的方式实现民俗新的内部协调。如汉族服饰、起居的流变。在秦汉时期,汉人的着装一般都是“上衣下裳”,男人也穿裙子。至于裤子,当时称为袴,没有前后裆,只有两个裤筒。与此种穿着相应,人们习惯于跪坐,即两膝向前跪地,臀部放在脚后跟上。如果“箕踞”而坐,即将两腿前伸,双手放在膝上,形如簸箕,则有失雅观,被认为是一种“非礼”行为,因而原是汉人的南越王赵佗,因受南夷习俗的影响而椎髻箕坐,被陆贾说以汉德,便蹶然起坐。^[27]两晋南北朝时期,原居住边疆地区的少数民族纷纷入主中原,与西域的经济文化交流也日益频繁。由于胡服的影响,汉人男子逐渐脱掉裙子,改穿“合袴、袄子”,即由传统的“上衣下裳”之制而转变为至今时行的“上衣下裤”之制。与此同时,由于胡床的流行和服饰的变化,人们的坐姿也为之大变,由跪坐而变成垂脚坐,床、榻则逐渐由低向高发展,以至出现高足椅子和桌子等,居室也随之变得宽敞高大。高足家具的采用,使书法家一改“席地而坐”时的斜执笔管为垂直执笔。这一习俗的变化,对唐代草书书风的影响不可低估。垂直于纸面的执笔方式,使得中锋运



笔成为自然之事。“四面停匀,八边具备”一语,显然是谈中锋运笔的。^[28]书风的变化亦引起画风的变化,因中国书画本同源,都讲究笔墨的运用。由此可见,胡服、胡床这些民俗新因子的引入,所引起的连锁反应情况,服饰、家具、建筑、书画艺术、礼俗行为等民俗都作了相应的变革和创新,而真美意识的变化亦渗透其中。

4. 定向适应律

一个民族在其延续过程中,总是不断地虚化不利现实的习俗因子,保持有利于现实的习俗因子,使本民族的习俗在社会背景的模塑下向着有利于深层发展的方向进行特殊进化,这就是民俗演化的定向适应律。如贵州布依族离坝区水边迁向山区后,干栏式住宅底层变得低矮,曳地长裙被淘汰,食俗文化中崇尚水产品的传统礼仪化为祭礼中出现木雕的鱼、米面捏制的鱼。社会主义现代化的建设,更是有力地促进类似的变化。如一改传统的土木结构为钢筋水泥的现代高层建筑的出现,声、光、电等高新技术的广泛运用,都在起着有益的移风易俗的作用,更新着人们的真美观念。

注:

- [1] 查·索·博尔尼. 民俗学手册. 程德祺, 贺哈定, 邹明诚等译. 上海: 上海文艺出版社, 1995. 1~2 页
- [2] 应劭撰. 风俗通义校释. 吴树平校译. 天津: 天津人民出版社, 1980. 1 页
- [3] 王充. 论衡. 上海: 上海人民出版社, 1974. 442 页
- [4] 庄周. 庄子全译. 张耿光译注. 贵阳: 贵州人民出版社, 1991. 573 页
- [5] 王充. 论衡. 上海: 上海人民出版社, 1974. 214 页
- [6] 王充. 论衡. 上海: 上海人民出版社, 1974. 24 页

- [7] 钟嵘. 诗品. 陈延杰注. 北京 : 人民文学出版社 ,1961. 5 页
- [8] 王充. 论衡. 上海 : 上海人民出版社 ,1974. 314 页
- [9] 王充. 论衡. 上海 : 上海人民出版社 ,1974. 310 页
- [10] 王充. 论衡. 上海 : 上海人民出版社 ,1974. 61 页
- [11] 王充. 论衡. 上海 : 上海人民出版社 ,1974. 24 页
- [12] 王充. 论衡. 上海 : 上海人民出版社 ,1974. 208 页
- [13] 马克思 , 恩格斯. 马克思恩格斯选集(第四卷). 北京 : 人民出版社 ,1972
- [14] 应劭. 风俗通义校释. 天津 : 天津人民出版社 ,1980. 292 页
- [15] 应劭. 风俗通义校释. 天津 : 天津人民出版社 ,1980. 293 页
- [16] 陈戌国点校. 四书五经(上册). 长沙 : 岳麓书社 , 1991. 443 页
- [17] 王充. 论衡. 上海 : 上海人民出版社 ,1974. 248 页
- [18] 北京大学哲学系美学教研室编. 西方美学家论美和美感. 北京 : 商务印书馆 ,1980. 117 页
- [19] 王充. 论衡. 上海 : 上海人民出版社 ,1974. 27 页
- [20] 郭绍虞主编. 中国历代文论选(2). 上海 : 上海古籍出版社 ,1979. 25 页
- [21] 马克思 , 恩格斯. 马克思恩格斯选集(第一卷). 北京 : 人民出版社 ,1972. 34 页
- [22] 马克思 , 恩格斯. 马克思恩格斯选集(第四卷). 北京 : 人民出版社 ,1972. 72 ~ 73 页
- [23] 马克思 , 恩格斯. 马克思恩格斯选集(第四卷). 北京 : 人民出版社 ,1972. 61 页
- [24] 马克思. 1844 年经济学-哲学手稿. 北京 : 人民出版社 ,1979. 50 ~ 51 页



- [25] 马克思. 1844 年经济学-哲学手稿. 北京 :人民出版社 ,1979. 46 页
- [26] 杨庭硕 ,罗康隆 ,潘盛之. 民族文化与生境. 贵阳 :贵州人民出版社 ,1992. 143 页
- [27] 王充. 论衡. 上海 :上海人民出版 ,1974. 28 页
- [28] 童超. 鉴古观今 推陈出新. 光明日报 ,1995-01-30
- 寇克让. 唐代草书浅析. 光明日报 ,1999-04-02

第三章

民族民间审美意识 的个性与共性

民族不论大或小,都会对世界美学宝库作出自己的贡献。研究我国各民族的审美个性(特殊性)与共性(普遍性),不仅有助于我们对各民族特有的文化风貌的把握,而且还有助于我们深入理解各民族的文化是怎样得以交流、融合,并走上互相补充和共同发展的道路的。

一、研究的对象和方法

要把握民族审美意识的个性与共性,该从何处入手呢?我曾提出要深入到各民族民间去,以建筑艺术、服饰艺术、编织艺术、刺绣艺术、彩染艺术、烹调艺术、园林艺术、雕塑艺术、绘画艺术、歌舞艺术、说唱艺术、戏剧艺术和民俗文化等作为研究对象。现在,我想再加上图腾文化和宗



教文化,因为它们和艺术文化、民俗文化一样,也能体现一定的审美意识,否则就难以全面地探讨某些民族深层的审美心理结构,也就无法把握其审美意识的个性与共性。

着重从民间文化这个辽阔而蕴涵丰富的层面切入,我以为是对的。但过去多是从民间文学艺术入手,我国如此,外国亦如此。在我国,孔子从研究国风(民歌)的角度提出“兴观群怨”的美学观点。明清时代的学者有两种情况,一种是研究古代乐府民歌,如胡应麟《诗薮》内编卷一:“惟汉乐府歌谣,采摭闾阎,非由润色。然质而不俚,浅而能深,近而能远,天下至文,靡以过之。”陆时雍《诗镜总龟》也说:“古乐府多俚言,然韵甚趣甚。后人视之为粗,古人出之自精,故大巧者若拙。”另一种是研究现实生活中流行的民歌,如明代的李梦阳、邓云霄、李开先、冯梦龙和清代的贺贻孙等,都认为“真诗在民间”,极力赞赏民歌的纯真自然之美。今人郑振铎先生则将民间文学的特质概括为六点:一是大众的,为民众所写作,为民众所喜悦;二是无名的集体的创作;三是口传的;四是新鲜的,但是粗鄙的;五是其想像力往往是很奔放的,非一般正统文学所能梦见,其作者的气魄往往是很伟大的,也非一般正统文学的作者所能比肩;六是勇于引进新的东西(《中国俗文学史》第一章《何谓“俗文学”》)。以上论述,多与正统文学作比较,不同程度地概括了民间文学的一些美学特征,囿于一时一地的见闻,多属感悟性的,又无法将各民族体现于文学艺术的审美意识作比较,所以就很难作出更深刻的理论概括。

在外国,值得注意的是黑格尔在《美学》第一卷第三章《艺术美,或理想》中对民族民间美学的有关论述。他以艺术为研究对象,对民族民间美学问题作了多方面的探讨,其中有一段话是这样说的:“各门艺术都或多或少是民族性

的,与某一民族的天生自然的资禀密切相关。例如意大利人天生来就在歌曲方面擅长,北欧人民则不然,尽管我们在音乐和歌剧方面的训练也得到很大的成功,这两种艺术在我们中间毕竟像橘树一样,不能成为完全土生土长的东西。希腊人特别擅长于史诗和雕刻,而罗马人则没有一门专长的艺术,只是把希腊艺术移植到本土来。范围最广的艺术是诗,因为诗比其他艺术,对感性材料及其形式的构成所要求的最少。而在诗之中,民间诗歌又是最属于全民族范围的,与天生自然方面结合最密切的,所以民间诗歌总是产生在精神文化比较不发达的时代,在大多数情况下保持天真纯朴的风味。”^[1]将艺术的民族性的根子仅仅追溯到“民族的天生自然的资禀”是不够的,而且还有唯心主义的先验论之嫌,但是他用比较的方法,通过民族民间艺术形态,探讨民族审美意识的个性(特殊性)与共性(普遍性)的意图,对我们是很有启示的。

二、观察研究的两个角度

要了解民族民间审美意识的个性与共性,还要确定观察研究问题的角度。大体说来,需从方言习俗和审美文化两个角度进行观察研究,才能把握民族民间审美意识的个性与共性。

1. 方言习俗对审美意识的影响

前一章已讲过民族民间真美意识跟民俗有着密切的关系。现着重讲的是方言习俗对各民族民间审美意识个性与共性的影响,这种影响是客观存在的,但长期以来却被忽略了。

语言(包括各种方言)和意识的关系极为密切。马克思和恩格斯在《费尔巴哈》中说:

“精神”从一开始就很倒霉，注定要受物质的“纠缠”，物质在这里表现为震动着的空气层、声音，简言之，即语言。语言 and 意识具有同样长久的历史，语言是一种实践的、既为别人存在并仅仅因此也为我自己存在的、现实的意识。语言也和意识一样，只是由于需要，由于和他人交往的迫切需要才产生的。凡是有某种关系存在的地方，这种关系都是为我而存在的，动物不对什么东西发生“关系”，而且根本没有关系；对于动物说来，它对他物的关系不是作为关系存在。因而，意识一开始就是社会的产物，而且只要人们还存在着，它就仍然是这种产物。^[2]

语言和意识，都是出自人类之间交往的需要，是人类社会的产物。认识、情感、意志都属于意识的范畴，而且需通过口头语言或书面语言物化为一定的形态，才能进行交流。人类的语言并非统一，不同的民族有不同的语言，即使同一民族，所聚居的地域不同，其语言也有差异，这就产生了地方语言，即方言。恩格斯论及古希腊人的氏族时说：

聚居在一个比较不大的地区上的希腊人，其方言上的差异不像在广大的美洲森林中那样显著；但是就是在这里我们也看到，只有基本方言相同的部落才结合成为一个大的整体；甚至小小的阿提卡也有独特的方言，这一方言后来获得了统治地位而成为共同的散文语言。^[3]

我们中国的情形，跟希腊极为相像。现在，我国有统一

使用的以北方官话为基础方言、以北京语音为标准音的普通话,但不少地方还有自己的方言。如广东有粤语、潮汕话、客家话,广西有桂柳话、客家话、粤语,各少数民族都有自己的语言,但多通汉语方言和普通话。行政区域的划分多跟方言有关,如桂林、柳州地市以官话为主,梧州、玉林、贵港、北海、防城、钦州、南宁、百色等地方以粤语为主,兼有客家话和官话。因此,相应出现了方言区、方言岛。

方言不同,习俗也会有异,反映在审美文化方面的审美意识便会有差异。如新春佳节,桂柳官话地区,家家户户都将大红“福”字倒着贴,在粤语、客家话地区却绝无此种现象,因为在粤语和客家话里,“到”与“倒”不同音,而且忌说“倒”字。客家话区也不像官话区那样,以“鱼”象征“年年有余”,只能以“豆腐”象征“富裕”,因在客家话里,“腐”与“富”同音,“鱼”与“余”不谐音。官话区以蝙蝠为“幸福”的象征,客家话区则不可能这样,因客家话称“蝙蝠”为“匹婆”,而且很讨厌它。西欧人把蝙蝠看做魔鬼的化身,也讨厌它。客家人也不会欣赏官话区或粤语区商店摆卖的小工艺品“棺材”,因为他们觉得这种东西只能暗示死亡的恐惧,不可能成为“升官发财”的吉祥象征。类似的情况还有不少。

总之,语言、意识、心理、习俗之间的关系非常密切。方言的所指与能指的意义,事关美丑、善恶、吉凶、生死,非同小可。

2. 审美文化对审美意识的影响

任何一个民族的审美文化,对该民族的成员都有制约、规范、模塑的作用,也会影响到民族民间审美意识个性与共性的形成和发展。

尽管今天各个民族的审美文化都是不同文化融合而成

的,但是各个民族的审美文化在思维方式、价值系统、心理素质等方面还是有差异的。如中国的汉民族审美文化,既吸收了国内各少数民族的审美文化,又吸收了其他国家民族的审美文化,进行融合发展,如胡服、胡琴和现当代的话剧、电影、电视等文化,就是外来的。但中国汉民族文化跟西方文化又有所不同,如在思维方面,汉民族偏于讲二元一体(一分为二,天人合一),西方人偏于讲二元并立(天人相分,矛盾对立);价值系统方面,汉民族强调群体利益,个人利益要服从群体利益,曾发展到压抑个性的极端程度,这是受儒家思想文化传统影响的结果,西方人也讲群体利益,但却极端强调个人利益,甚至鼓吹个人主义和冒险精神。心理素质方面,西方人除了鼓吹冒险精神之外,还将感情表现得很狂热很外露,又倾向求知,热衷于自然科学,对自然物质分析研究得很细;而汉民族办事讲究稳重,不轻易冒险,主张表达感情要含蓄,也主张格物致知,但却热衷于人文科学,对人性研究得特别细。这种文化差异的形成,除了社会历史和生态环境等原因外,跟用于记录语言的文字也有一定的关系。形音义俱全的汉字和用汉字创作的艺术品(文学、书法),体现了汉民族的思维方式和审美心理、情趣,跟用拼音文字的西方人显然不同。如英语句法与汉语句法在思维逻辑上就常常是相反的。武汉大学秦海鹰教授在'96“文化:中西对话中的差异与共存”国际学术讨论会上说:汉字和汉字文化为西方文人提供了一种与拼音文化迥然相异的参照体系,对他们起着变换思路和解构传统的作用,这种作用甚至是我们使用汉字的人所意想不到的。中国人自己并不去考虑文字的创始结构意义,是西方人的研究促进中国人对自己文字的思考。汉字被西方现代派诗人和后现代派理论家当做变革语言和解构传统的武器。^[4]西方意象

派诗人就主张向中国唐诗学习。

民族审美文化反映了民族生活,又影响着民族审美意识的个性与共性。这对国内各民族来说,情况也是同样的。如文艺作品所表现的内容即使完全相同,但在各民族所引起的共鸣却可能有差异,甚至完全相反。前面讲的官话地区的装饰物蝙蝠就是一例。西南少数民族与西北少数民族,其绘画、装饰图案和歌舞的风格就有差异。如西南各山地少数民族,所乐于表现的动物的动态形象,西北沙漠地带的农耕民族就很难接受,更难以进入伊斯兰教寺院的装饰图案之中。贵州苗族和布依族的蜡染图案,很强调夸张和图案化的效果,但在汉族看来却不够真实。汉族的绘画以平面的单线构图,纯粹用浓淡墨色塑造艺术形象,在西南少数民族看来,又往往觉得过于素静。又如佛像雕塑和寺庙装饰,汉族群众觉得藏传佛教的寺庙装饰颜色跳跃、刺眼,相反地,藏族群众又会觉得汉族寺庙的装饰过于平淡,不足以显示佛法的尊严。汉民族的观音塑像,面慈目善,盘腿坐于莲花瓣之中,人们习以为常,觉得好看,但外国的雕塑家却认为不合比例。他们万万没有想到,这些佛像并非供平视欣赏,而是供跪拜时仰视之需,只有在这种情况下,才能感受到佛像的庄严而产生敬仰之情。汉民族的绘画艺术,采取散点透视法,与西方所采取的定点透视法迥然不同,但并不妨碍互相学习。这再次表明,不同民族的审美文化,既是不同的思维方式、价值系统、心理素质等方面的体现,又会影响着民族审美意识的个性与共性。

采取审美文化角度,比只取文学角度视野更开阔,更便于展开深入广泛的研究。



三、民族民间审美意识的个性

审美意识是人类意识中较高层次的部分,在人类对现实的审美认识和实践过程中逐渐产生和发展,它包括审美趣味、审美能力、审美认识、审美观念、审美标准、审美理想等。同一民族由于居住在共同的地域,使用共同的语言,过着共同的经济文化生活,有着共同的心理素质,因而形成了共同的审美意识。但不同的民族,由于居住的地域不同,使用的语言不同,所过的经济文化生活不尽相同,心理素质也不尽相同,因而所形成的审美意识便有差异。黄河上下、大江南北、东西南北中,许许多多的具有一定审美特色的文化圈或文化带的形成,便与此相关。然而任何一个民族都不可能孤立地存在,总要同周围的其他民族发生交往,审美意识的互相影响也就在所难免了。跟世界上其他国家的民族一样,我国各民族的形成都有着漫长的历史,而各民族也在历经通婚、迁徙、穿插等途径以及经济、政治、文化交往之中而互相同化与融合。各个文化圈或文化带都不可能是单纯的、清一色的。这就使得各民族审美意识的个性与共性,既相区别,又相联系,辩证地沟通和统一,呈现出非常丰富多彩的景象。

源于上古中原汉族地区的龙文化几乎已普及到各个民族地区,其民族审美意识的个性与共性不言自明。现在我想首先要说的是近年来学术界谈得较多的彝族地区的虎文化,因为它有着非常鲜明的民族审美意识的个性。

我们知道,汉民族中间也流露出对老虎的敬佩和赞赏之情,故有“虎将”、“虎符”、“虎帐”之称,取其英勇威武之美;有“虎豹以炳蔚凝姿”之说,以取其皮毛纹彩斑斓鲜明之美。但对老虎凶恶害人的一面又怀有恐惧的心理,故有

“谈虎色变”之说，清代郁植《猛虎行》吟道：“猛虎突出势恒怒，不住深山踞当路，风高月黑闻虎啸，四野行人尽回步。”乃至“许多地方忌‘虎’，遇‘虎’时改用‘猫’代称。如温州把‘老虎’改称‘大猫’。……北方人干脆把‘老虎’改称作‘大虫’。这种忌讳心理发展到顶点，连姓氏也不免其扰，姓虎的自念作‘猫’。”^[5]。

跟上述情况迥然不同的是，彝族人民格外喜爱虎，儿童戴虎头帽，老人穿虎头鞋，妇女围腰绣虎头，男女衣服多虎纹饰，以披虎袍为最高贵。妇女们认为“鹰威武在爪，虎威武在牙”，所绣的虎头图案，特别突出其雪白的獠牙。虎头图案，不仅作为服饰，还刻在葫芦瓢上或门楣上，描绘在红布上，使虎的形象更广泛地流布于民间。他们为什么如此倾心地欣赏虎的威武和纹彩之美呢？原来虎是彝族人的祖先，他们认为宇宙万物都是由虎变化而成，彝族古歌《梅葛》唱道：“虎头莫要分，虎头作天头。虎尾莫要分，虎尾作地尾。虎鼻莫要分，虎鼻作天鼻。虎耳莫要分，虎耳作天耳。虎眼莫要分，左眼作太阳，右眼作月亮。虎须莫要分，虎须作阳光。虎牙莫要分，虎牙作星星。……”（《梅葛》）在地上，则是虎肠做大江，虎骨作道路。彝族民间流传着的有关虎的神话故事，将其深层的特有的审美心理说得更明白，其内容如下：

世上万物的始祖是老虎。公虎生下三天，母虎生下了地。天和地成亲生下了日月星辰、山川河流、花草树木、飞禽走兽，连人、鬼、神也是天地成亲后生下的。人出世后，虎留下了灵魂推动天地旋转，自己就下来和人交朋友。起初人什么也不会，虎就教人打猎，甚至连人怎样生儿育女也是老虎教的。人向老虎学本事，越学越聪明，虎和人成了一家。



正由于彝族人民对虎有着特殊的感情,因此又很喜欢跳虎舞。云南双柏县彝族支系罗罗将每年正月初八至十五定为传统的虎节,三年一大跳,每年一小跳,舞者八人化装为虎,以黑毡扎在身上为虎皮,露出外面的脸、脚、手用黑、红、黄三种颜色画为虎纹,化装成的虎两耳高耸,尾巴粗壮,浑身虎纹,额上绘一汉字“王”,颈上挂一个大铜铃。正月初八为出虎日,傍晚,化装为黑虎头子的舞者,身穿无领长衫,头戴箴帽,手持竹竿高挑一葫芦,葫芦底穿有几个孔,内装火灰,他边舞边念道:“卖药!卖药!我卖的是癩子药、摆子(疟疾)药、漂沙(治不孕)药……”念罢,大吼一声“罗麻”(虎啊),一声地火炮响,四只老虎从场子四边跳出,各自用力抖动颈上的铜铃。黑虎头子率领众虎跳绞箴舞,男女老少村民手持香火跳各种即兴舞,如回环舞、逆流舞等。场子边上有四个人穿黄衣,击着单面扇形鼓伴奏。虎铃声合着皮鼓声,有节奏地响着,人们直跳到尽兴而方休。以后每日增加一虎入场跳虎舞,加到八虎后,众黑虎跳犁田、耙地、撒秧、薅草、收割、打谷等生产舞蹈,跳虎亲嘴、虎交尾、虎护崽等生殖舞蹈,跳虎搭桥、虎开路、虎盖房等生活舞蹈。正月十五日为“斩扫祸祟,送虎东归日”,也叫“八虎拜年”。八虎拜年日酉时开始,由虎背着两个代表山神的老人到各家各户拜年,念吉祥语:“眨巴烂眼快出去,瘦袋脖子快出去,邪魔鬼怪快出去,金银财宝快进来,五谷粮食快进来,牛马牲口请进来,大吉大利请进来!”^[6]特有的深沉的感情,形诸于虎歌虎舞,结合着传统的生产习俗、生活习俗和自然神的信仰,表达着群体的审美理想。

跟汉民族的虎文化稍作比较,我们便可以清晰地看到彝族的虎文化是有着鲜明的审美个性的,亲虎、爱虎、以虎威虎纹为美的审美情绪非常强烈,跟其他民族有着明显的

区别。彝族的这些审美个性的形成,固然跟他们原居住在西北高原的祖先古氏羌以虎为图腾有关,也跟他们迁居西南仍住山地有关,尽管他们从游猎转为以农耕为主,但山水阻隔,交通闭塞,这就从客观上造成了人文地理环境的封闭性;“宁卖祖宗田,不丢祖宗言”,语言是审美意识的载体,民族语言的代代相传,也会使民族审美个性有相对的稳定。

随着经济文化的发展和交流,任何一个民族的审美意识都会发生变化。如彝族就不止崇尚虎,还崇尚豹、鹰、龙,即使崇尚虎文化的,也与距离城市的远近而有浓烈和淡薄之分。再有,我国东北地区的鄂伦春族和鄂温克族以熊为图腾,鄂伦春族称公熊为“雅父”(祖父),称母熊为“太帖”(祖母),鄂温克族称公熊为“和克”(祖父),称母熊为“恶我”(祖母)。他们过去都禁止猎熊吃熊肉,后来却打破禁忌,可以猎熊、吃熊肉,但必须举行一些特殊的仪式,以表示对熊的崇拜,并埋葬熊的某些部分以表示安葬熊祖。^[7]布朗山上的布朗族以竹鼠为图腾,一方面认为竹鼠是他们的祖先,非常敬仰,另一方面却在举行一定的仪式后捕杀竹鼠为食物。^[8]藏族甲绒人自称是古牦羌的后裔,曾以牦牛为图腾,原不吃牦牛,后虽吃牦牛,但不能吃牛头,牛头要供在屋顶上。^[9]部分壮族以牛为图腾,原不吃牛肉,后破禁吃牛肉,但必须在屋外背着祖宗吃。^[10]以鱼为图腾的侗族,以狗为图腾的瑶族,以枫木为图腾的苗族,也有类似的情况。但是,这种情况的变化,并不影响各民族用自己的神话传说故事和歌舞艺术去表达对远古图腾崇拜的显意识或潜意识(集体无意识),体现出各自独特的审美个性。

任何一个民族的审美个性,都是该民族的特有的审美经验和审美意识的历史积淀,即使在自我发展或跟其他民族互相同化交融之中也有发展变化,但其作为民族文化的



一种独特标志,也未必全被历史的车轮所磨掉,尤其是跟民俗文化紧密地结合着的,更是如此。但是,随着人的主体意识的觉醒和审美能力的提高,渊源于图腾文化(包括其他动植物崇拜心理)的审美意识,或者跟自然宗教神与人为宗教神相生相伴的审美意识,常常呈现出肯定与否定相交叉的复杂现象,令人感到扑朔迷离。虽说儿女不该嫌父母丑,但有些人科学地认识了人类的起源后,对过去某些图腾或准图腾文化中不够美的东西,便不愿再去谈它了,乃至淡忘和消失了;而作为一种习俗文化或艺术文化,却又在某些地方某些人们之中保留着,并得到欣赏。广西桂南客家民间至今流传着的乡傩歌舞《车帅》,表演者跑到观众中去拉小男孩来拉犁耙,就唱道:“给车帅使一使,身强似老虎;给车帅用一用,身强似蛟龙。”对虎和蛟龙崇拜之至。而在练武术的场地,却又到处贴着这样一副对联:“拳打南山猛虎,脚踏四海蛟龙。”人威风凛凛,无所畏惧,比猛虎蛟龙不知英雄多少倍!要说美是人们的本质力量的对象化,这可是个典型的例子。各民族的审美意识尽管都存在着那样的矛盾现象,但其总的趋向却又是比较一致的,即越来越清醒地认识到人的本身就是一种美的存在,而这种美在征服自然与改造社会的斗争实践中逐渐显现出来。

四、民族民间审美意识的共性

民族的审美个性总是同民族的审美共性相联系的,二者是辩证的沟通与统一,形成水乳交融的共同体。瑶族除了崇拜犬,还崇拜葫芦,因而形成了传统的盘王节。所谓“两粤之地,瑶(瑶)居半,皆祖盘古而宗狗头王,王即盘瓠(葫芦)也”(魏祝亭《两粤瑶俗记》),欢度节日的盛况不亚于彝族的虎节。以为葫芦孕育和救助了祖先,因而崇拜葫

芦的,不仅有瑶族,还有彝、白、普米、哈尼、拉祜、怒、傈僳、阿昌、布朗、德昂、壮、侗、布依、佤等南方民族。^[11]这些民族,都有葫芦育祖、变祖、救祖、护祖的神话传说,或演奏葫芦笙,或跳葫芦舞,或在厅堂供挂着金黄色的葫芦,或使用刻着虎头图案的葫芦瓢,形成了一个不小的葫芦文化圈。正像彝族将虎与瓠结合起来那样,瑶族是将犬与瓠结合起来的。渊源于崇拜犬瓠的瑶族审美意识,既有其鲜明的个性,又有跟其他民族相通相同的共性。而以崇拜瓠为主的其他民族,还会采取独特的形式,表现出其鲜明的审美个性。如过去哈尼族过“六月年”的歌舞游乐场上,专设数名童男,头戴棕皮面具(表示祖先的脸),下身挂半截葫芦作生殖器,边跳边甩动,象征身强力壮和子孙荣昌,以生命繁荣为美。瓜与葫芦为蔓生葫芦科植物,《诗经·大雅·绵》:“绵绵瓜瓞,民之初生。”以瓜的绵延多实比喻祖居陕西周民的繁衍昌盛;《诗经·豳风·七月》:“七月食瓜,八月断壶。”“壶”通“瓠”,即葫芦。道教传说仙境为壶天,唐代张乔《古观》诗:“洞水流花草,壶天闭雪春。”《云笈七签·二十八治》:“(施存)学大丹之道……后遇张申为云台治官,常悬一壶如五升器大,变化为天地,中有日月如世间。夜宿其内,自号‘壶天’,人谓曰‘壶公’。”又传说壶公是一位卖药的老仙翁,唐代杜甫《杜工部草堂诗笺·寄司马山人》:“家家迎蓊子,处处识壶公。”无论是道教传说是来自对民间神话传说的加工改造,还是道教传说影响了各民族民间的神话传说和文人的创作,我们都可以从中发现,汉族和各少数民族有关葫芦瓜与人类生命关系的思考是一致的,以葫芦瓜为审美对象的情感也是一致的。这固然是由于各民族的先民在生存发展过程中从采集到农耕都得到葫芦瓜的许多恩赐,同时也是由于葫芦瓜生长期的嫩绿和成



熟期的金黄都是诱人的色彩,更由于其形状似男性生殖器、似孕妇的肚子、作容器后似生长万物的天地间、作水瓢后似皮筏木船,因此便很能激发人们相似的想象性的创造,于是那些大同小异的葫芦育祖、变祖、敬祖、护祖的神话传说便自然地诞生和广为流传了。

五、民族民间审美意识的个性与共性的形成

民族民间审美意识的共性和个性的形成,其因素是多方面的。如我国江南各民族民间有关对青蛙(蚂蚱)崇拜、神化、美化的民俗事象相当普遍,艺术作品也相当多,清代东轩主人的《述异记》中说江西之金溪“有青蛙神,令(彭按指县令)初至,必虔祀之”。清代蒲松龄的《聊斋志异·青蛙神》中说:“江汉之间,俗事蛙神最虔。”近人曹松叶《金华城的神》中说:“在金华城内,有时会在民间出现很大的青蛙。如果在某个人家里发现了这种大青蛙,便可以预卜这家的兴替。然后,人们就为青蛙备酒鸣鼓,恭恭敬敬地送回庙去。”杭州还有祭祀青蛙神的仪式和蛙女的故事。广西博白县客家民间过去不让吃青蛙,说:“蛤蟆(即青蛙)系灶头阿婆(即灶王)养的田鸡,不能食,要是食了,就会降灾祸,对家庭不吉利。”博白也流传着蛙女的故事:从前有个后生,从禾田里捉了一只很大很大的蛤蟆回来,不忍食她,就放在灶下水缸边,夜间进去一看,只见一个白白净净、好靓好靓的姑娘企(站)在那里,原来是蛤蟆蜕下了皮变成的,那张皮就在她的脚边。她说要报答那后生的不杀之恩,愿意嫁给那后生,那后生看见她比仙女还要靓,很中意,也就娶了她。

跟上述汉族民间情况有所不同的,是至今流传于广西东兰、巴马、凤山、天峨等地壮族民间的蚂蚱节,男女老少都

盛装参加,时间在每年农历正月初一至三十日。他们在《蚂蚱歌》中唱道:“蚂蚱是天女,雷婆是她妈。她到人间来,要和雷通话。”于是先找蚂蚱,正月初一早晨,大家敲锣打鼓,到田间河边去找,谁找得便鸣炮三响为号;二是孝蚂蚱,用鞭炮将蚂蚱炸死,装入小棺材,置于社亭,择吉日悬白幡于亭外,男女村民轮流守孝,唱蚂蚱歌,为她歌功颂德,煮酒闹社亭;三是游蚂蚱,将蚂蚱棺材置于用竹片和纸扎成的五彩轿内,轿门横匾有标称蚂蚱为“龙王宝”的字样,夜间抬着游于田垌,村民们举火把尾随,鼓乐喧天;四是埋蚂蚱,从社亭神台上取下蚂蚱棺材置于五彩轿内,抬游田垌和各村寨一周,鼓乐齐鸣,村民手执彩旗尾随,祈求保佑丰收,再回社亭绕亭三周,才抬去下葬;五是跳蚂蚱舞,向蚂蚱轿祭拜,这是节日的高潮。

所跳的蚂蚱舞有皮鼓舞、蚂蚱出世舞、长板敬蚂蚱舞、拜铜鼓舞(也叫拜寿舞)、征战舞(包括蚂蚱拳、蚂蚱刀、蚂蚱棍等武术表演)、耙田舞、插秧舞、薅草舞、打鱼捞虾舞、纺纱织布舞、庆丰收舞、鬼王舞等,最后是“绣照”即是一个大头仙家驱瘟逐疫。除“蚂蚱出世”的舞者不戴面具而直接在身上画黑白相间的蛙皮纹图案和大头仙家戴雨帽以布蒙成外,其他表演者均分别戴姑娘、后生、山神爷、水神爷、禹王、尧王、火神、纣王、雷神、莫一大王、猴王、鬼王、农神、打鱼郎、歪嘴老人、蚂蚱神等粗犷的木制面具,配以相应的服饰。^[12]从上述面具的运用,可以看出蚂蚱舞对傩舞的融化和壮汉文化的交流。壮族村民每年春天将上一年埋葬的青蛙挖出,取蛙骨以作预卜,认为蛙骨色黄则丰收,色白则棉花收成好,色灰则年成平常,色黑则将是歉收,需作防备或调整种植计划。^[13]这跟江浙地区的蛙卜又是极其相似的,但更多的却是融坟山风水观念于农业气象预测,同中又



有异。

就在这样一种带有神秘色彩的欢乐的节日气氛中,一首挨家挨户去游蚂蚱时所唱的“新年新吉利”的祝福歌,表达了群体的深情而又强烈的愿望:“养鸡成鸡种,一月三十蛋。养狗成猎犬,猪肉堆满盘。养牛生龙角,宝羊爬满坡。养马能腾云,骏骡配金鞍。养鸟变金凤,万事如心愿。种谷收金谷,金谷堆满仓。种棉收银花,银花堆满箱。种薯薯块大,一个三斤三。种果得甜果,甜得像蜜糖。种竹得竹笋,竹笋高又壮。……别处没有云,云绕你屋边。别处没有雨,雨落你家田。云彩送绸缎,雨水洒金钱。香的随便吃,美的随便穿。蚂蚱赐吉利,你家喜连连。”就壮族的蚂蚱节,丘振声先生作了这样一个很好的概括:“从‘神化’到‘人化’,从敬畏的崇拜对象变成审美对象,这似乎是一些民族图腾发展变化的一条基本规律。”^[14]

汉族民间的青蛙文学与壮族民间的蚂蚱歌舞,同中有异。这“同中有异”,显然是为民族审美意识的共性与个性所支配的。要了解形成壮民族审美意识的共性与个性的诸因素(或条件),就有必要深入到有关蛙艺术的审美对象和审美环境去探视。试作如下揣测:

1. 同属稻作文化区,对活动于稻田的青蛙能捕食害虫和蛙鸣报雨的现象,有共同的感知。

2. 同受“万物有灵”的自然宗教和信仰多神的人为的道教的影响,而道教则将凡是对人们有功德(即有益)的人和物都奉为神明来顶礼膜拜的。因此,青蛙便被奉为神明,并形成祭祀和孝敬的习俗。

3. 具有一定美感性质的民俗事象都可以孕育出相应的艺术,这是人们为了艺术地表达和传播一定的审美观念和理想。但因人文地理环境不同,表达的内容与形式也就不

尽相同。壮族历来是个能歌善舞的民族,多居于云贵高原边缘山区和红水河畔,有着产生歌舞的丰厚土壤,因而蚂拐歌舞和蛙画(如花山壁画)、蛙雕塑(铜鼓面装饰),便比青蛙故事传说更发达;而汉族多居平原和丘陵地带,又较深地受到佛道宗教文化的影响,因而所创编的青蛙故事传说便较为丰富,更带有浓厚的神话色彩,故事情节更离奇曲折,乃至为人采编成小说(如《青蛙神》),使之有更高的审美价值。

4. 青蛙被作为审美对象,虽说是人们从功利的角度对它进行崇拜并加以神化和美化而来。但就它的本身而言,还是具有一定的审美属性的。嘴宽而鸣叫嘹亮,体大而显得强壮,四肢粗短而有劲,可作长距离的跳跃,肤色可随环境而变成或青或墨绿或淡黄,对周围动静和气候变化有着灵敏的反应。这正是它博得人们喜爱的前提。而长腰、箭头、犁嘴蛙、癞蛤蟆等这些同类,是不能跟它相比的。当然,癞蛤蟆(蟾蜍),也曾被作为艺术描写的对象,但它的胆有毒,吐的气有毒,皮肤渗出的白液有毒这些本质属性和活动于阴沟或阴暗角落的习性都被舍弃了,仅取它的丑怪模样,加以人格化,化丑为美而已。如广西桂南客家民间流传着这样一个“蟾蜍王”的故事,说的是李家冯氏40余岁而无子,便到观音庵去求嗣,回来怀孕十个月生下一只蟾蜍,才三朝便同大锅一样大。父亲看见他这个怪模样,就磨刀要杀他。他说他是玉皇大帝派下凡间来投胎的蟾蜍精,不要杀他,希望送他到茅山去学法,将来成名,定报答父母的养育之恩。正当他学得法术的时候,番邦蛮溪贼人作乱,进犯中原,朝中无人对敌,皇帝便出榜招兵。他下山揭榜,得到皇帝命令,便骑一匹龙驹,领兵上阵,大显神通,口出青烟鼻出火,烧了蛮溪一国。大功告成,搬兵回朝,皇帝决定许配第三



女给他为妻。皇帝看见他这个蟾蜍模样大丑怪,又不好收回成命,只好买回 3000 名美女,让三公主混在其中,任他挑选一人。幸得土地伯公报梦,他还是选中了三公主。婚配七天后,小夫妻进见父皇,皇帝向三公主打听蟾蜍精的情况,三公主说他日间是个蟾蜍,夜间蜕了皮是个好才郎。皇帝叫三公主去把他的蟾蜍皮偷来穿上,不料脱不下来了。从此,蟾蜍精就当上皇帝了。壮族民间也有“蛤蟆登殿”的故事。尽管如此,蟾蜍(蛤蟆)还是不配有青蛙那样崇高神圣的地位,也不配作为雕塑绘画的对象。这便是壮汉共同的审美选择。

5. 所谓审美环境,是指以审美对象为核心,涉及一切影响美现实发生的事物和因素。前面说过,青蛙本身有一定的审美属性的,而它活动的地方,又常常是绿色的田野、金黄的稻浪、青萍碧荷间、江滨池畔的草丛中和柳阴里,它的鸣叫声如鼓乐。人们置身于这样的环境,便会获得美的感受,而历代有关崇拜青蛙的风俗文化,还会加深这种美的感受。唐代杨收《咏蛙》吟道:“兔边分玉树,龙底耀铜仪,会当同鼓吹,不复问官私。”唐代韦庄《三堂东湖作》唱道:“何处最添诗客兴,黄昏烟雨乱蛙声。”在诗人听来,为何青蛙的鸣叫声有如击鼓吹笙那么动听呢?宋代的范成大在《春日田园杂兴》中说道:“薄暮蛙声连晓闹,今年田稻十分秋。”如果说这里只是暗示着蛙声可预报丰年,那么,宋代辛弃疾在《西江月·夜行黄沙道中》则作了进一步的证实:“稻花香里说丰年,听取蛙声一片。”原来,蛙声、雨声、稻香、丰收有着内在的联系,审美的根底里伏着功用。因主体的审美心境不同,对象及其审美环境所产生的效应,有时是截然相反的,如唐代吴融的《西京途中闻蛙》:“雨余林外夕烟沉,忽有蛙声伴客吟;莫怪闻时倍惆怅,稚圭蓬荜在山

阴。”本来雨后一片蛙声来伴吟是一桩赏心乐事,但一想起仕途失意和那墙洞如小圭形状、蓬门荜户的贫寒家园,更加倍增添无限的烦恼。这里从调节主体与自然环境的审美关系,逐渐转向调节主体与社会环境的审美关系,这跟壮族的《蚂蚱歌》是一样的。另外还有类似的作品,如清末湖北英山名士郑正鹄初任天水县令,不能忍受心怀叵测的官吏巨富的奚落,为一幅《青蛙图》题了一首七绝:“小小青蛙似虎形,河边大树好遮荫;明春我不先开口,哪个虫儿敢作声。”咄咄逼人,有一种威慑的力量,官吏巨富便不敢再作难。毛泽东少年时期在湘乡县立高等小学堂念书时,忍受不了那些傲气凌人的富豪子弟的排挤,也写了一首《咏蛙》诗:“独坐池塘如虎踞,绿杨树下养精神。春来我不先开口,哪个虫儿敢作声。”与前者的思想同,但笔力更雄健,透露出伟人少年立壮志,敢为天下先的非凡气势。全世界的稻作文化地区,跟我们的审美环境相似的国家或民族,都产生过颂蛙的艺术,如日本松尾芭蕉于1686年写的短诗《古潭》:“沉寂的古潭啊/一只青蛙跳入——/刹那间的水声。”从青蛙跳入古潭的一刹那获得美的灵感,自然成篇,含意隽永,因青蛙是春天的“季题”,可以引发人们关于春天的许多联想,被誉为日本俳句中的千古绝唱。这跟我国壮族蚂蚱舞中的“蚂蚱跳塘”有异曲同工之妙。印尼的歌曲《哎哟,妈妈》唱道:“河里的青蛙从哪里来?从那田里和水中游来。甜蜜爱情从哪里来?是从那眼睛里到心窝来。”将“青蛙”与“爱情”并提,可见其美。也许是俄罗斯跟稻作文化区的民族的审美环境不同,因而车尔尼雪夫斯基在《艺术对现实的审美关系》一文中认为:蛙的形象太怪了,似乎是歪曲了四足类的形状,遍身有一种像是尸体上的冷冰冰的黏液,于是惊叹道:“蛙多么讨厌啊!”^[15]



总的说来,民族审美意识的个性与共性,都是深深地扎根于该民族特有的文化以及它和其他民族共有的文化土壤之中。相同的审美环境,可让主体产生相同的美感,形成共同的审美意识,但因主体的语言、习俗和审美心境不同,也会产生不同的美感,形成不同的审美意识。至于主体所处的审美环境不同,所形成的审美意识更是千差万别了。在阶级社会里,民族审美意识的个性与共性,还跟主体所处的阶级地位和政治经济环境密切相关。元代王冕对于当时统治阶级的丑恶行径极为不满,便在《虾蟆山》里写道:“如今虾蟆处处有,天官何不夷其族。”抒发了一种与统治阶级不共戴天的情绪。过去,西藏的农奴主取农奴的头盖骨来做饭碗,并饰以金边,还取农奴少女的小腿骨来作号吹、当琴敲,自以为很美,肆意寻欢作乐,而在被残害的农奴看来却是非常丑恶的、惨无人道的野蛮行为和兽性心理,只能引起农奴无比愤怒的情绪和强烈的反抗。农奴们一旦获得解放,便放声歌唱:“农奴翻身得解放,同心建设新西藏。”用歌声鼓舞自己前进。

人类社会的发展靠两条途径:一是靠自然科学来驾驭自然,二是靠社会科学来驾驭社会,而体现进步的民族审美意识的艺术作品,其主要功能便是教育人,塑造人,激励人们沿着这两条途径前进,改造自己周围的环境,实现自己的审美理想。

无论是挖掘整理民族民间艺术作品,还是创作新的艺术作品,都应根据时代和社会的需要,正确处理好民族审美意识个性与共性的关系。若无民族个性,则难以引人注目;若无民族共性,则难以让他人接受。只有将个性与共性二者辩证地统一起来,才能为更多的人喜闻乐见。

注：

- [1] 黑格尔. 美学(第一卷). 北京:商务印书馆,1979. 361 页
- [2] 马克思 恩格斯. 马克思恩格斯选集(第一卷). 北京:人民出版社,1972. 35 页
- [3] 马克思 恩格斯. 马克思恩格斯选集(第四卷). 北京:人民出版社,1972. 100 页
- [4] 秦海鹰. 同中求异,异中求同——南京召开国际学术研讨会. 文艺报,1996-06-07.
- [5] 周振鹤 游汝杰. 方言与中国文化. 上海:上海人民出版社,1986. 204 页
- [6] 唐楚臣. 彝族虎节文化的内涵及生态分析. 苗岭风谣(7)
唐楚臣. 虎头葫芦瓢的奥秘. 民族艺术,1989(2)
冯敏. 凉山彝族服饰艺术. 民族艺术,1989(3)
- [7] 秋蒲. 鄂伦春社会的发展. 上海:上海人民出版社,1978. 165 页
- [8] 王树五. 布朗山布朗族的原始宗教. 中国社会科学,1987(6)
- [9] 邓廷良. 甲绒与牦牛羌. 社会科学战线,1987(2)
- [10] 吴伟山. 壮族图腾的概述. 三月三,1984(1)
- [11] 杨德望. 瑶族盘王节及其乐舞探说. 民族艺术,1987(1).
- [12] 罗仁德 陈祖华. 壮族蚂拐舞. 民族艺术,1988(3)
- [13] 蓝鸿恩. 蛟龙·鸟·雷神·青蛙——论壮族先民文化观念的变迁. 民族艺术,1991(3)
- [14] 丘振声. 蛙·图腾·美. 民族艺术,1987(3)
- [15] 车尔尼雪夫斯基. 美学论文选. 北京:人民文学出版



第四章

方言与民族民间 审美文化

方言既是人们表情达意的工具,又是一种审美对象,它跟方言区民族民间审美文化的生成与发展有着密切的关系。可以说,方言是地方戏曲的命根子,吟唱艺术美的多样性在于方言的多样性,民俗文化美的丰富性是由于许多民俗事象的生成都决定于方言的不同谐音和象征表意。因此,方言本身及其与民族民间审美文化的相互关系,很值得关注。

一、方言的多样性及其审美意义

语言产生于人类的生产劳动和社会生活交往之中,原始部落与地域方言在本质上是一致的。论及古希腊的方言,恩格斯说:“只有基本方言相同的部落才能结合成为一个大的整体,甚至小小的阿提卡



也有独特的方言,这一方言后来获得了统治地位而成为共同的散文语言。”^[1]在我们中国,汉语方言的生成与共同语言的出现,情况亦大致如此。

世界上讲汉语的人口最多,如果按使用语言人口的多少划分,排在前十位的分别是汉语、英语、西班牙语、印地语、阿拉伯语、孟加拉语、俄语、葡萄牙语、日语、德语。世界上有多少种语言呢?据有关方面的统计,目前全世界大约有6000种语言。但是,多种语言共存的局面正在逐渐被打破,据语言学家推算,公元前地球上曾有12000种语言存在,公元元年时减少到10000种,到15世纪时减少到9000种,如今只剩6000种,其中一半左右将在21世纪消亡。语种消亡的原因是自然灾害、种族灭绝、各种形式的文化同化。美国萨默语言学研究所1999年2月发表的一项调查表明,全世界96%的语种仅分布在4%的人口之中,因而许多语种面临着消亡的威胁。语种的消亡与物种的灭绝,同样不利于人类的生存和发展。因为语言是文化的载体,文化主要是依靠口头语言和书面语言传播下来并进行交流的。如果说促进文化多样性是人类成功发展的前提,那么,保护语言的多样性就应当成为人类的自觉行为。我们中国是个多民族的大家庭,共有56个民族,其中汉族占总人口的95%,少数民族占5%。各个民族有各个民族的语言,各个民族的语言中还有不同的地方方言。如广西壮族的语言就有南壮语与北壮语之别,而汉语方言就更多,按1955年语言学者在现代汉语问题学术会议上对国内流行方言的划分,计有八大类:北方话、湘语、赣语、吴语、闽北话、闽南话、客家话、粤语。事实上,这八大类还难以将所有方言作出全面的概括,因此近年有的学者提出广西平话、山西晋语可增列补充。鉴于历史的经验教训和民族政策的实行及现实生

活的需要,我国还是多种语言共存而又有共同语言——普通话。

语言是人类区别于动物的根本标志,被誉为“地球上最美丽的花朵”。无论是艺术创造的审美世界、宗教想象的神灵世界,还是自然科学认识的自然世界、人文科学面临的人文世界,都离不开语言的描述。一种语言,既体现出一个民族的精神和智慧,又体现出一个民族的心理和思维方式,而且各有各的美学风格。即使同一民族语言中的不同方言,由于生态环境和风俗习惯的不同,其美学风格也是有差异的。林语堂曾将汉语跟英语和其他语言作过比较,他说:汉语的单音节性造就了极为凝练的文学风格,“造就了中国文学的美。于是我们就有了每行七个音节的标准律诗,每一行即可包括英语白韵诗两行的内容,这种效果在英语或任何一种口语中都是绝难想象的。无论是在诗歌里还是在散文中,这种词语的凝练造就了一种特别的风格,其中每个字、每个音节都经过反复斟酌,体现了最微妙的语音价值,且意味无穷”^[2];“汉语与诗歌也有关联。诗歌需要清新、活跃、利落,汉语恰好清新、活跃、利落。诗歌需要运用暗示,而汉语里充满意在言外的缩略语。诗歌需用具体形象来表达意思,而汉语中表达形象的词则多得数不胜数。最后,汉语具有分明的四声,且缺乏末尾辅音,读起来声调铿锵,洪亮可唱,殊非那些缺乏四声之语言可比拟”^[3]。这样的比较,对于方言美学风格的探讨很有启示作用。

有的学者认为客家话曾经是我国古代的共同语言,其根据是客家话保留有古代汉语的音韵,用客家话朗读古代诗文,琅琅上口。又有的学者认为客家话是太平天国的国语,其根据是太平天国的文书都是客家口语,诗文作品也不例外。尽管如此,当今我们的共通语言还是普通话。普通



话的推广势在必行,成绩显著,但与普通话构成汉语体系的地域方言仍需深入研究。曾有学者从方言的角度研究先秦元典《老子》,有了新的突破,而我则是以普通话为标准,以客家话为参照,从方言的角度研究民族民间美学,也有所发现。事实表明,跟普通话一样,方言既是人们表情达意的工具,又是一种审美对象。主要作用于听觉的多姿多彩的各种方言特有的音韵美、语义美、结构美、动态美、风格美,都很值得关注,可创建一门方言审美学。

二、“百样乡音百样戏,百样戏曲传乡情”

这是客家民间对方言与地方戏曲之间的密切关系的通俗概括,也是客家人从中原不断地向南方迁徙过程中的亲身感受。我国历史悠久,幅员广大,各地方言、风俗习惯和民间音乐各有不同,因此地方戏曲也就呈现出多姿多彩的局面。据不完全统计,我国地方戏曲剧种总数在300个以上。这300多个剧种,分别隶属于5个不同的声腔系统:昆山腔、弋阳腔、柳子腔、梆子腔、皮黄调。这5种声腔各有特点:昆山腔又称昆曲,分为南昆、北昆,南昆较清丽,北昆较粗犷,如苏昆、宁昆、川昆、湘昆、徽昆等;弋阳腔的最大特点是一唱众和,即有帮腔,如赣剧、湘剧、川剧、徽剧、婺剧、闽剧等;柳子腔的特点是以山歌、民谣、小曲为主要唱腔,如湖南的花鼓戏,广西的彩调,江西的采茶戏,安徽的泗州戏,四川、云南的花灯等;梆子腔的特点是以梆子为板,音调粗犷激越,如陕西的秦腔和同州梆子、山西的晋剧和上党梆子、河南的豫剧和南阳梆子、河北梆子、山东梆子等;皮黄调的主要唱腔是西皮和二黄,西皮激越,二黄沉郁,总的特点是板腔体,唱七字或十字句,板式变化多,表现力强,如汉剧(包括湖北汉剧和广东汉剧)、京剧、桂剧、邕剧、滇剧、粤剧

等。这5种声腔,各有其发源地,如昆山腔发源于江苏昆山,弋阳腔发源于江西弋阳,梆子腔发源于山东,梆子腔发源于陕西,它们生成以后流传于各地,由于受到各地不同的方言、风俗习惯和民间音乐的影响,因而又形成许多不同的支派,甚至催生某些小剧种。

在明末清初的“湖广填四川”的移民高潮中,闽粤客家人和其他省籍的汉族人民纷纷迁入四川各地,并就地建立会馆。各省会馆各祀其乡之神望,湖广籍祀禹王,福建籍祀天后,江西籍祀许真君,广东籍祀六祖,陕西籍祀三元。各省会馆均设有戏台,每逢节日便上演从家乡带来的地方戏曲,以酬神祇谢乡里。据嘉庆十年(1805年)刊行的定普岩樵叟的《成都竹枝词》载:“会馆虽多数陕西,秦腔梆子响高低,观场人多坐板凳,炮响酬神散一片。”这里所提的秦腔、梆子,都是陕西一带的地方戏曲。又载:“过罢元宵尚唱灯,胡琴拉提是淫声。回门送妹皆堪赏,一折广东人上京。”这就告诉我们,灯戏在元宵节期间演出,其剧目有《回门》、《送妹》、《广东人上京》等。而灯戏是广东的潮州、惠州、嘉应州(梅州)一带的文化娱乐活动,当地有“正月灯,二月戏”之俗谚。四川灯会期间,往往还伴有歌舞娱乐活动,各地形式不一,但其中的《采茶歌》颇为流行。据民国《合川县志》载:“元宵前数夕,乡人多用五彩扎成车形,上悬小灯,中以小儿扮作女装,和以笙歌,艳以灯火,抑扬俯仰,极态增妍,谓之车车灯。其中所唱十二月采茶歌”,歌中唱道“二月采茶茶叶青,茶树脚下等莺莺。三月采茶茶花开,借问情依几时来。音词清婉,莫详所自”。从“音词清婉”这一评语看,其曲调的风格还是属于阴柔之美,具有江南的韵味,跟西北具有阳刚之美的秦腔、梆子不同;但用客家话来读,歌词中的“青”与“莺”不押韵,只有用四川官



话和普通话来读才押韵。尽管如此,四川的这首《采茶歌》与广东潮州灯节所唱的《采茶歌》还是颇为相似的。据《合川县志》称:“考吴震方《岭南杂记》云:潮州灯节,各坊市唱《采茶歌》尤妙。有曰:二月采茶茶发青,姐妹双双去采茶,大姐采多妹采少,不论多少早还家。三月采茶是清明,娘在房中织手巾,两头绣出茶花朵,中间绣出采茶人。”^[4]

从上述的情况可以看出,当时四川的移民,各操各自的方言,各演各自原籍的地方戏曲,活像个地方戏曲的博览会,岂不是“百样乡音百样戏”?这种情况,至今仍屡见不鲜,如:粤曲粤剧只能在粤语(白话)方言区演唱,客家的汉剧、山歌剧和采茶戏只能在客家话方言区演唱,桂剧、彩调只能在官话方言区演唱,潮剧只能在潮汕话方言区演唱,等等。地方戏曲的生存与发展,虽受到政治、经济、文化等因素的制约,但方言却是必要的条件,可以说,方言是地方戏曲的命根子。当然,有些地方戏曲也可以移植,但必须适应于相关的方言区。过去曾有人用南方的粤曲和采茶调来移植北方的京剧,但存活率几乎为零,这也许是因为除了曲调风格相差甚远之外,方言的声韵亦有很大的差别。起源于江西与湖北交界处的采茶调,不仅可以流传于广西的客家话方言区,还可以流传于粤语方言区,而且《十二月采茶》的唱词、曲调,跟江西、广东的基本一致(如《岭南杂记》所载),这也许是因为粤语和客家话的声韵有相同或相似之处的缘故。

三、吟唱艺术美的多样性在于方言的多样性

作为综合艺术的地方戏曲,涵盖着吟唱艺术。吟唱艺术是语言艺术和音乐艺术的综合体,自有其独立性、适应

性、变易性、再生性、创新性。言为心声,乐亦为心声。音乐是一种语言,语言是音乐的变形。音乐中的声乐,由歌词与曲调配合而成,歌词的音韵声调与乐曲的节奏旋律有如一物之表里,微妙地表现出人们的审美心理。研究语言,不可不考察其语音、词汇、语法;研究音乐,不可不考察其节奏体系、旋律线条、音响结构。从语言与音乐的角度来研究方言与吟唱艺术的关系,我们就会发现许多有趣的现象和令人深思的问题。

初到北京,听北京人尤其是妇女儿童讲那地道的北京话,带着卷舌音,词儿咬得蹦蹦脆,一串串的话语从喉舌间滚动出来,真是珠圆玉润、悦耳动听,给人以音乐美的感受。初到广州,听女招待员微笑着招呼道:“同志,请饮茶啦!”那慢声细气、轻柔婉转的粤语音,也很有音乐性,给人以甜美感。初听一位老伯讲博白地佬话,那是很不经意的口头语,而话语的旋律线条竟成为抛物线前进,再形成“∩”的反弹跳,显得很优美。初到潮州,七八个中老年人在一起吃饭说话,那声音就像海风吹拂着树林,轻揉慢拍,哗哗作响,摇曳多姿。客家人讲话,那声调总是抑扬有致,刚柔相济,好像是带情的吟唱。同是“饮茶”的所指,官话和普通话讲“喝茶”,两字为平声,较响亮;客家话讲“食茶”,两字为仄平声,先抑后扬;潮州话讲“qia(恰)tie(铁)”,亦为仄平声,先抑后扬。语言的音乐性就产生在声调的抑扬顿挫和具有一定的旋律线条及音响结构之中。顺便说一下,英语中的单词茶(tea)就是来源于潮州音(tie)。

客家话中“食茶”的“食”为入声字,在粤语中也是入声字。入声字在表情达意方面自有其特殊作用。例如宋代李清照的《声声慢》:“寻寻觅觅,冷冷清清,凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候,最难将息。三杯两盏淡酒,怎敌他、晚来风



急！雁过也，正伤心，却是旧时相识。满地黄花堆积，憔悴损，如今有谁堪摘！守着窗儿，独自怎生得黑！梧桐更兼细雨，到黄昏，点点滴滴。这次第，怎一个愁字了得！”用粤语或客家话一朗诵这首词，就会发现这首词的韵脚：觅、戚、息、急、识、积、摘、黑、滴、得，都是入声韵，多为音阻很大的齿音，读起来如啜泣，如呜咽，因而可知全词中借秋风、秋雁、秋雨、黄花的描写来传达孤独、凄清、悲痛的愁苦之情，因入声韵自然妥帖的运用，得到更加淋漓尽致的表现，内容美与形式美的完美结合达到了极致。在官话和普通话中没有入声字，入声字分别归到平声、上声、去声当中，有所谓“入派三声”之说。因此，用官话或普通话来读《声声慢》，所获得的美感与前者也就不尽相同。

唐代杜牧的《山行》：“远上寒山石径斜，白云生处有人家。停车坐爱枫林晚，霜叶红于二月花。”用普通话或官话、粤语来念，这个“斜”字是不和谐的，但用客家话来念，“斜”、“家”、“花”都押韵，音韵和谐。我童年时听小学老师吟唱《滕王阁序》，还有《唐诗三百首》最后一首：“劝君莫惜金缕衣，劝君惜取少年时，花开堪折直须折，莫待无花空折枝。”就像听唱歌一样。那唱法，跟吴音和官话的唱法不甚同，各有其韵味。

客家话保留有较多的古音，有助于吟唱古代诗文，但客家话中有些语音却不如粤语响亮，因此在吟唱艺术中，常常出现客家话与粤语混合使用的情况。广西博白县民间演唱《采茶歌》时，所唱的《卖茶调》，就是用客家话演唱前三句，用属于广东粤语系统的博白地佬话来演唱后一句的。《卖茶调》的歌词是：“卖茶哥，买茶姐，口字入门簪问你，一斤茶叶几多银？”歌中的“一”、“斤”、“银”三个字，用客家话或官话、普通话来念，都是念得不够响亮的，惟独用博白地

佬话念起来很响亮,非常适合于《卖茶调》的音响、旋律和节奏的需要,亦为当地人民群众所喜闻乐见。

在广东佛山召开的中国古代文论国际研讨会上,我曾提出这样的问题:文学是语言的艺术,博白地佬话有10个声调,广州粤语有9个声调,潮州话有7个声调,客家话有6个声调,普通话有4个声调,语言的声调由繁趋简,声调越简越好掌握,而表情达意的口头文学和声乐表演,则是声调越多的语言越动听,这是为什么?这个问题引起了大家浓厚的兴趣。我只是凭直观感觉到了这个问题,还谈不上深刻地理解这个问题,更无法作出深入细致的解释。根据民间艺人的提示,我曾深入到博白县境内六万大山腹地的山村里去采风,主要是想考察一种古老的剧种:鹧声(又称鹧歌、鹧剧),因为这里是鹧声的发源地。据说,这一剧种是因演唱得像鹧哥鸟鸣唱那样婉转、嘹亮、动听而得名,故称鹧声。鹧声是用博白地佬话来演唱的,曲调并不复杂,但那喜怒哀乐的情感却被丰富多变的语音声调表达得惟妙惟肖,令人拍案叫绝。遗憾的是,这个剧种很难普及,因为很多人听不懂地佬话。尽管王力先生在法国做的博士论文,对博白地佬话作了详细的研究,但至今仍无中译本。若不亲临六万大山腹地,是很难领略鹧声的韵味的。

正像用博白地佬话演唱的鹧声很难用别的方言来移植那样,用钦州粤语来演唱的采茶调《劝酒歌》:“西凤呀青梅呀,最好酒罗喂呀喂洛喂,度好料好味好,最好酒罗喂呀喂洛喂,大家一齐饮罗,最好酒罗——”也是很难移植的,因为我曾想用客家话和桂林官话来演唱,但不仅唱不出钦州味,而且根本无法唱下去。看来,用声调少的方言去吟唱声调多的方言的曲艺较为困难,反之亦然。这也许是“音障”吧。桂林民歌与柳州民歌,尽管风格上有刚柔之别,还是可



以互相传唱的,因同属官话系统。客家话与官话的声调比较接近,因此有关吟唱艺术互相移植较为容易。广西的少数民族一般都会讲桂柳官话或粤语,他们接受七字句的客家山歌,主要是通过桂柳官话,也有直接通过学习客家话的途径。当然,汉民族的各方言区,也从少数民族的吟唱艺术中吸取了不少营养。而少数民族也有地域方言,暂且不论。

总之,吟唱艺术美的丰富多样性在于方言的多样性,也跟乐曲的多样性相关。由于我国历史悠久,地域广大,各地方言乐曲有差异,吟唱人才济济,因此所形成的吟唱腔调丰富多彩,而且朴素、自然、简远,带有地方风味。为适应现代人迫切的多样的审美需求,传统的吟唱艺术正日益受到重视,并在革新中向前发展。

四、方言对民俗文化美的影响

民俗文化美的丰富性,跟体现一定审美心理的多种方言相关,有许多民俗事象的生成,都决定于方言的不同谐音和象征表意。

美的民俗事象是审美心理的物化形态,但因方言不同,审美心理的物化形态即民俗事象便有很大的差异。每逢辞旧迎新的春节,各个方言区都有张灯结彩贴对联的传统,城乡居民还有贴利市钱的传统,但贴斗大的写在红纸上的“福”字,各地的贴法就不一样,桂林、柳州官话地区是倒着贴的,因桂柳话“福到”的“到”与“倒”谐音,而客家话地区绝对不能将“福”字倒着贴,因“到”与“倒”不谐音,认为将“福到”念成“福倒”便是灾祸的凶兆。桂林官话地区过春节,一定要有鱼,象征“年年有余”,因官话中“鱼”与“余”谐音,而客家话地区就不必有鱼,因客家话没有圆唇音,“鱼”与“余”不谐音,客家人只用豆腐,表示“年年富裕”。

那种以工艺品小棺材为礼物赠送他人以祝贺他人“升官发财”的礼俗,客家人不但不能接受,而且简直不能容忍,因为他们认为不管雕饰多美的棺材都是凶兆。桂林官话地区,“生柴”与“生财”谐音,因此可用红绳捆扎几根生木柴为礼物赠人。南宁白话地区,“生菜”与“生财”谐音,因此大年初一城乡居民的门口都挂着绿油油的生菜。博白、陆川客家话地区,“生柴”、“生菜”与“生财”都不谐音,就不会以“生柴”、“生菜”来寓意“生财”,于是便出现以大蒜、萝卜头为春节期间馈赠亲友的必备礼物,用大蒜寓意“善于打算”或“新年新打算”、“新年有钱算”,用萝卜头寓意“走投有路”。更有趣的是,从广东梅州、兴宁等地迁来广西荔浦县青山乡一带的客家村,每逢大年初一,妇女们总要拿出一条新裤子坐在家门口缝补一阵,寓意是“逢富补富”,因这里的客家话中“裤”与“富”谐音。上面这些因方言不同而形成不同的民俗事象,都表征着多谋善算、劳动致富、追求幸福的理想、愿望。

过去,我以为寓意“聪明”的葱、寓意“善于打算”的大蒜,是客家话方言区特有的民俗事象,后来才知道情况并非如此。桂林市雁山区大埠乡八恺村的婚礼习俗中,新娘的打扮便是一身黑色衣服,头戴黑色绒帽,胸前挂着青葱和绿蒜,葱和蒜分别寓意“聪明”、“善算”,寄托着娘家的祝愿。新娘于厅堂拜别祖宗,由大嫂背着走过天井,站在天井的大哥举着大圆竹盖替新娘遮阳挡光。新娘出门后步行,每逢过桥仍由大嫂背着。八恺村民操平话,对外交流则用桂林官话。博白县客家民间儿女刚上小学的第一天,母亲必定从菜地里拔回一把青葱,拌着鸡蛋煎,说是“食了葱煎鸡蛋,好聪明”。广西钦州壮族民间,云南和贵州苗族民间,都有用葱煎鸡蛋寓意“聪明”的送儿上学的习俗。



《周易·系辞上》论及卦象制作时说“圣人立象以尽意，设卦以尽情伪（按：伪即为，行为之意）”，这种立象以表达情意的做法，对我国源远流长的民俗事象的生成与发展变化，都是很有影响的。从前面的例证可以看到，人们为了表情达意而创造的民俗事象，所选取的物象都是有所讲究的：一是物象的名称与方言谐音，容易引起联想；二是物象具有一定的生命美，如葱、蒜、生菜的绿色便象征生命；三是物象可就地取材，不必远求。柏树枝可象征“百年偕老”，在官话、白话、客家话等方言地区的洞房，都会出现柏树枝，因“柏”与“百”谐音，而又有“松柏常青”之说。但是，作为闹洞房的必需之物：枣子、榄子、花生，全可以出现在官话、白话地区，而客家话地区却只选用枣子、榄子，不会选用花生，因客家人称花生为番豆，不谐音。在客家人聚居的南方多有榄树，客家话中的“榄”与“揽”同音，“揽”有“抱”或“拥抱”的意思。因此，便有这样一个故事，相传有个妹子挑柴草回家，路过山窝时见一男青年在榄树上摘榄子，便喊道：“喂，摘榄阿哥，畀（给）一只榄子解解渴嘛。”男青年笑着说：“你唱首山歌来听听，我马上畀你榄子。”妹子于是唱了起来：“榄树打花花揽花，哥在榄上妹榄下；牵起衫尾等哥榄，等哥一榄就回家。”这首山歌妙趣横生，流传很广。由上可见，每种语言都体现着民族的精神和智慧。

另外，值得提及的是，跟用于纳吉的民俗事象有所不同，用于驱邪的民俗事象较少而且相对稳定，自先秦以来常用的只有“茅”、“桃”两种，上古时人们相信语言的力量，而“茅”与“毋”谐音，“桃”与“逃”谐音，以为出示一把茅草或一根桃树枝，便可斥令邪恶的妖魔鬼怪“毋来”、“逃去”。后来茅草演化成茅草绳，表示捆绑魔鬼之意，桃树枝演化成打鬼的桃鞭和辟邪的桃符。悬挂于门旁的桃符，要刻上传

说中镇邪降鬼的神像“神荼”、“郁垒”并非易事,于是公元934年五代后蜀主孟昶在桃木板上挥毫自题:“新年纳余庆,嘉节号长春。”(《宋史·蜀世家》)这是我国历史上最早见诸文字的春联。明太祖朱元璋建都南京后,在除夕下旨:公卿士庶门上,须加春联一副。从此春联便代替了桃符。又因古代传说中春节出来伤人的猛兽“年”,甚怕红色,所以人们采用红纸写春联。

由上可知,民俗文化美的根底里是潜伏着实用功利性的。驱邪纳吉,避凶趋吉,趋利避害,脱贫致富,这些提法中的吉、利、富,都属于美的范畴;邪、凶、害、贫,都属于丑的范畴。正是出于爱美厌丑、化丑为美的理想与愿望,人们借助方言的谐音和象征表意而创造了丰富多彩的审美文化。多种方言并存交融与普通话推广及文字统一,使得我国审美文化呈现出整体和谐而又五彩缤纷的局面,体现着“美出于和”的中华美学原理。

注:

- [1] 马克思 恩格斯. 马克思恩格斯选集(第四卷). 北京:人民出版社, 1972. 100 页
- [2] 林语堂. 中国人. 上海:学林出版社, 1994. 222 页
- [2] 林语堂. 中国人. 上海:学林出版社, 1994. 242 页
- [4] 刘正刚. 闽粤客家人在四川. 南宁:广西教育出版社, 1997. 244 页



第五章

民族民间的审美创造 与流播原理

美的创造、欣赏与流播,是民族民间美学研究的中心任务,要肩负这个任务,尚需做许多艰苦细致的工作。现在,只能根据我们所掌握的材料,对民族民间的审美创造、欣赏与流播的基本原理,作初步的概述。

一、世界之美 和而不同

前面说过,真美在民间,美出于和。因此,可以说,世界之美,就在于和而不同,这是一个基本原理。古人云:“和实生物,同则不继。”(《国语·郑语》)将不同性质的事物融和在一起而创造出物适与心适和谐统一的令人快乐的又新又美的事物,这就叫做“和实生物”。将性质相同的

东西加在一起,如将水和水加在一起,就不可能产生又新又美的东西,这就叫做“同则不继”。因此孔子很强调“和而不同”这个基本原理,反对“同而不和”的做法。在社会生活中,搞“群言堂”,让不同的意见都发表出来,允许“百家争鸣,百花齐放”,然后有如蜜蜂采百花而酿成蜜,将不同的意见综合提炼成新的适合社会生活进步的决议、方案或建设蓝图,这就是“和而不同”,亦即不同的多样的和谐统一体,也是“和实生物”、“非和弗美”的结果。那种搞“一言堂”、“一花独放”、“只许州官放火,不许百姓点灯”的做法,实际上是一个人说了算,他人只能赞同,不能或不会提出任何异议,那就无法在不同的意见中综合提炼出新的符合社会进步的任何东西,这就是“同而不和”,亦即相同的东西加在一起而不可能产生又新又美的融和体,乃至“同则不继”。跟赫鲁晓夫一样惟命是从而愚拙的勃列日涅夫,他所选拔的干部也是惟命是从而又愚拙的,他要求他选拔的干部跟他保持同一个模样。有一回在列宁墓检阅台的休息室,勃列日涅夫环视一下大家后说:“噢!你们都戴礼帽,就我一个人戴皮帽!”大家马上说:“列昂尼德·伊里奇,我们这就换上皮帽。”于是大家的头上都立即换上皮帽。^[1]结果后来酿成苏联解体的悲剧。这可以说是一个“同而不和”的生动例子。

人类的生命之美,无论是他人生产(通过生育),还是自我生产(通过劳动),都是和而不同的结果,有如夫妻因性别不同而和顺则可生育理想的儿女,咸、酸、甜、苦、辣等不同而可调和出适口的美味佳肴,红、橙、黄、绿、蓝、靛、紫等七色不同而可融和出令人欣喜的灿烂的阳光与瑰丽的彩虹,喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲等七情不同而可酝酿出种种动人的情景交融的诗篇,不同的民族和睦相处在一起,审美意



识的个性与共性的辩证统一,使得世界更丰富多彩,美不胜收。戴维·克里斯特尔《新千年的重要信息:语言的消亡》一文中说:“一个只通用单一语言的世界不会带来和平。近几十年来所有出现剧烈动荡的地区都是单语国家:柬埔寨、越南、卢旺达、布隆迪、南斯拉夫和北爱尔兰。所有单语制大国都出现过内战。如果人们想打仗,只靠一种通用的语言是无法阻止他们的。……对多语并存的敏感政策和对少数民族语言的关注远比单一语言更能奠定和平共处的基石。我们应当接受多语共存的代价和益处。”^[2]语言是文化的载体,多语共存亦即多种民族文化共存,便可形成多样的和谐统一局面,避免“物一无文”的弊端。体现自然美、社会美、艺术美的天之文、地之文、人之文都是多样有序的和谐统一体,而单一的东西是不可能构成这样的融和美的,所以说“物一无文”(《国语·郑语》)。

由于上述的缘故,和、和合、和美、中和之美、太和之美、保合太和等这些表达一定审美意识的中华传统美学概念范畴和命题,广泛地流传于各民族民间,成为或衍化为地名、村名、宅名、商号,构成象征吉祥如意的民俗文化美。暂且不谈民间常用的口语“和面”、“和酒”、“和羹”、“和事佬”、“一人唱歌万人和”,只要看一看广西境内兴安县的仁和乡、博白县的太和村与二和村、桂林的兴和商行以及广东深圳的和美电子公司等名目,便可知城乡的民心所向。民间办新婚喜事,常常张贴“鸾凤和鸣”;有的地方还敬奉“和合神”或称“和合二圣”,民间画中的“和合二圣”,图案由和、合二神组成,用来象征夫妻和顺、福禄无穷。民间画中的“和合二圣”是寒山大士和拾得大士的统称,他们原为和尚,后来按照中国人的审美欣赏习惯,逐渐演变为两个童子。由此可见,民族审美心理对于民俗审美文化的发生和

发展,起着决定性的调控作用。

在全世界人民迎接新世纪、新千年之际,我国中央电视台举办的文艺晚会的主题是“庆千年盛典,颂天地人和”。在北京劳动人民文化宫太庙,经革新而扩大音域的大型仿古编钟,称为“中华和钟”。和钟共 108 件,分三层框架仿古漆花结构。最上面一层是 34 枚钮钟,代表各省、自治区、直辖市和台湾、香港、澳门;中间一层是 56 枚甬钟,代表 56 个民族;底层 18 枚镈钟,代表中华民族经历的史前至当代的 16 个历史时期以及和平与发展两大新世纪的主题。居最大的镈钟铭铸着江泽民总书记题写的“中华和钟,万年永保”8 个金光闪闪的大字。这里对“和”的标举,体现出我们中华民族在新的历史条件下,团结奋进,对世界之美的追求。

二、物适与心适的和谐统一

物适与心适的和谐统一,是各民族民间创造美和欣赏美的惟一尺度。所谓物适,是指物自身组成要适度,也就是说,人们掌握适合于任何物种的尺度,并按照美的规律去创造物体,使所创造的物体达到其自身组成的融和美的适度。所谓心适,是指人内心与物适契合而产生快适,也就是说,按照美的规律创造的物体适合于审美主体内在固有的尺度,使审美主体内心感到快适愉悦。那些天然的物体,也要符合美的规律并达到一定的适度,从而使审美主体内心感到快适愉悦,才可能成其为美。这就是民间常说的“合看合听,合心合意”。要是说“看不惯”、“听不惯”、“讨嫌”,那就是物适与心适产生矛盾,无法构成审美关系,无法造成可接受的美。

这种物适与心适和谐统一的审美尺度,在各民族民间

运用得很普遍。譬如鞋的制作,各民族民间在用料、规格、花样等方面因地制宜,未必相同,但在实用的前提下讲究美观,也就是讲究实用性与审美性相结合,却是相同的。在鞋的制作和穿用过程中,讲究“合人、合己、称心”,更是共同的追求。合人,就是适合他人,只有让他人穿起鞋来觉得很适度,既不长也不短,既不大也不小,才可能在生理适度感的基础上产生心理的快适感,这可称为“适人之适”。“适人之适”是正确处理人与人、人与物之间审美关系和实现审美价值的一种和美境界。合己,就是适合自己,自己制作的鞋很适合自己穿用,就会在生理适度感的基础上产生心理上的快适感,这可称为“自适其适”。“自适其适”是正确处理人与物、身与心的审美关系而进入自由愉悦的一种中和境界。称心,就是称心如意,是客体对主体需要的高度满足,无论是他人制作的鞋,还是自己制作的鞋,穿用起来,既觉适度又觉快适,可以达到物我两忘的程度,这可称为“忘适之适”。这种“忘适之适”是正确处理人与人、人与物、身与心的审美关系而进入最圆满和谐与最自由的太和境界。

和谐自适地生存和发展,是人类共同的审美理想。古往今来,各民族民间的一切审美发现、审美创造、审美欣赏、审美交流,都在朝着共同的审美理想,因时因地制宜而选择不同的途径,历经和美境界、中和之美境界、太和之美境界,不断向前迈进。

三、美的自我塑造

民间常言道:“自家美丑自家知,不要人家指东西”、“靓不靓,自己扮”、“三分人貌,七分妆”。人与动物的根本区别,就在于人能按照美的规律来塑造自己。美出于和,而人自身就是阴阳和合之美,如中医经典著作《黄帝内经素

问》所说“阴阳和 故能有子” ,所谓阴阳和 就是男女和合。男女和合所生育的婴儿 ,常常被称为赤子、龙凤 ,赞美之情 ,古今皆然。民谚说 :“ 龙生龙 ,凤生凤 ,老鼠生儿学打洞。” 这种说法 ,虽有血统论之嫌 ,但却在一定程度上反映出民族民间男婚女配的优化意识。用现代科学的眼光看来 ,遗传基因的作用是不容忽视的。避免近亲繁殖 ,实行一夫一妻制 ,尽可能注重男女双方外在美与内在美的和谐统一 ,确是民族民间的明智选择。人的自身美 ,是漫长的人类发展历史的陶冶和积累 ,既有先天的因素 ,也有后天的因素。无论讲究人天之和、人伦之和 ,还是讲究人艺之和 ,归根到底 ,都是为了人的自身美的塑造。但是 ,人的自我塑造 ,从来就不是孤立进行的。只要看一看源远流长的中医学理论及其实践在中国各民族民间的广泛影响 ,看一看源远流长的讲究人与自然生态环境相协调的风水学在中国各民族民间的广泛影响 ,看一看源远流长、丰富多彩的各民族民俗文化 ,就会明白这一点。风水学 ,又称堪舆学 ,钱钟书先生说 :“ 吾国堪舆之学 ,虽荒诞无稽 ,而其论山水血脉形势 ,亦与绘画之同感无异 ,特为术数所掩耳。……堪舆之通于艺术 ,犹八股之通于戏剧 ,是在善简别者不一笔抹杀焉。”^[3]只要排除堪舆学中非科学的荒诞无稽的术数之类 ,就可以发现其中科学而又艺术地处理人与自然生态环境的关系的真知灼见以及其所体现出来的审美意识。

美的自我塑造 ,与自然生态环境和人文生态环境的关系 ,是一种唇齿相依的关系。无论是从物质能量转换的角度看 ,还是从精神能量转换的角度看 ,都是如此。人有自然性的一面 ,这与动物无异 ,但人又有社会性的一面 ,这却是与动物的根本区别。人的自然性是受到社会性的制约的 ,因而人便可成为“ 万物之灵长” ,成为“ 天地之心” ,自觉地



进行美的自我塑造,而这种自觉性已越来越高了。

四、补偿原理

民间常言道:“生要逢时,住要地宜。”又说:“天工不足人工补,人工不足天相帮。”这与马克思说的“环境创造人,人也创造环境”是相通的。各民族所赖以生存发展的环境,都是经过选择的,而且都注重“天时、地利、人和”,但是,人们所生存的环境都不可能是尽善尽美的,难免有一定的缺陷。因此,人们要进行美的自我塑造,就必须对缺陷作必要的补偿。补偿有两种,一种是物质性的补偿,这是繁荣生命,确保美的创造得以进行的物质基础所必需;另一种是精神性的补偿,这是创建精神家园,安顿生命,不断激励美的创造所必需,二者缺一不可。

这种美的补偿活动,是各民族在历史漫长的社会实践中逐步形成的,它起源于人类为了在发展过程中脱离动物状态,实现自然界中最伟大的进步,“以群的联合力量和集体行动来弥补个体自卫能力的不足”^[4]。人们在向自然界索取生活资源的过程中,异地互补现象不断出现,而且随着世界各国经济文化的频繁交流而日益加速。季羨林先生说:“英、法、德、俄、西等文中,‘糖’这个词的发音,都和梵文近似。由是我推测糖(蔗糖)的发源地是印度;并进而想到人类社会许多物质与文化方面的进步,都有赖于整体性的功能互补。”^[5]印度的棉花和佛教文化传入中国,中国的瓷、丝、茶和四大发明及儒道文化则传到外国,英语中“茶”(tea)的发音,跟中国潮州话基本一致,那是因为欧美的茶文化来源于中国,日本的茶道也来源于中国。至今中国客家民间仍称花生为番豆,称红薯为番薯,称西红柿为番茄,称一种会飞的鸭为番鸭或西洋鸭,可知其是舶来品。美国

学者房龙说：“英文中最常见的单词 tobacco(烟草)、potato(白薯)、tomato(西红柿)，都不是英文。这些单词的来源，是加勒比海。但在使用时，谁也不想这些。谁也不会想到，传给我们这些词的民族(按：指美洲印第安人)，已多年被消灭殆尽(按：并没有被消灭)。在各种艺术形式上，情况也正是如此……重要的事实是，在现今的世界，一个人想单独生活，是生活不下去的。那种要搞纯民族的、纯理性的文化的想法，是和要搞出一种完全独立于左邻右舍的艺术的想法，一样荒唐可笑的。”^[6]他热情地赞扬能使生活美好的中国艺术和波斯艺术对西方的影响时说：“近东、远东对欧洲艺术影响之大，难以估量，可以说，恩重如山。但西方却以发电机、留声机和电动织布机作为回报，很不相称，太不相称了。”^[7]其实在艺术方面，我们受惠于西方也不小，如我们各民族民间常看的电影、电视等艺术形式，便是来自西方。

总而言之，客观物境缺乏的，需要进行物质性的补偿；主观心境缺乏的，需要进行精神性的补偿。在全世界范围内的情况是如此，在某一国家、某一地区范围内的情况也是如此，对某一个人来说，情况也还是如此。这种补偿活动，有着趋利避害、求美求全的心理定势。惟其如此，才能发挥物质与文化进步的整体性功能互补。

补偿是文化艺术的基本功能。这从各民族民间的民俗文化中可以看得很分明。如农村平时为生计奔波劳碌，甚至为生老病死忧愁，但每到民俗节日便是狮龙狂舞，锣鼓喧天，鞭炮齐鸣，欢歌劲舞，张灯结彩，方圆数十里的男女老少穿起节日盛装，云集在一起，汇成一个欢乐的海洋，这是欢乐对愁苦的补偿，也是热闹对冷清的补偿，因为平时农村不像城市那样热闹。城市里的人们受到街市的喧嚣、拥挤、竞



争等热闹之苦,对热闹产生厌倦情绪,却又向往冷清的山野,要到山区去旅游,欣赏大自然的风光,这是冷清对热闹的补偿。中国的传统文化基本上是站在生的一端来思考人生,而不像某些宗教那样站在死的一端来思考人生,这反映在民间葬俗文化方面,常常是白事当做喜事办,甚至在风水学中,将阴宅当做阳宅看,即使将骨灰撒向大海山野,让死者回归自然,也总以为死者仍然活在人间,活在自己的心中。这是生对死的补偿,使亲人的心理达到平衡。因此,葬俗文化中蕴含着很深刻的哲学美学道理,昭示出中国没有像西方那样的悲剧作品的缘由。至于文学艺术的创作,无论是“师天写实”,还是“师心造境”,都是“天工不足人工补”,用艺术美补偿现实生活中的不足,引导人们去想象、追求、创造更加美好的生活,把自己塑造得更美更理想。

补偿原理,扎根于审美心理的需求。现实世界总会有缺陷,审美需求难以满足。审美需求越强烈,审美创造的欲望和能力就会越旺盛,所取得的成就也会越多。

五、象形表意

象形表意是全人类的文化共生现象,我国各民族民间也不例外。象形表意可以追溯到3万多年前的原始岩画。人类自从告别大森林,告别野兽群,用石头打磨成工具或武器,用木棒做投枪,用断竹做弓箭,过上狩猎和放牧生活以后,他们就开始在岩洞石壁上作画,以简朴明快的线条和色彩勾勒出野牛、野马、野猪、麋鹿、虎豹、羊群、鱼蛇、鸵鸟等动物的形象以及狩猎的场景和欢庆胜利的舞蹈。这种令人惊叹不已的原始岩画,分布于世界各大洲的旧石器时代晚期和新石器时代。资料表明,原始岩画所描绘的动物有100多种,可见原始人是以野生动物为主要生活资源的。

为了获取野生动物,原始人既害怕凶猛的动物,又集体围猎凶猛的动物,既要占有凶猛的动物,又要神化凶猛的动物,乃至用凶猛的动物的皮、毛、牙、爪、角来装饰自己,以弥补自身的不足,或者用绘画、舞蹈等艺术来再现种种动物以及捕获和驯养动物的种种情景和体验,以便进行交流。这些都可能是原始人特有的心态和思维趋势。但无论如何,总是以形象表达一定的意思。

原始岩画的出现,不仅宣告了人类脱离动物状态的伟大进步,而且还宣告了绘画、舞蹈等艺术起源最早,并昭示出艺术象征表意的基本原理以及人类审美意识的萌发和审美创造能力的生成。人类告别野蛮状态,走进文明社会以来,艺术从粗到精,从低级到高级,不断地向前发展,但万变不离其宗,始终是象形表意。由于绘画、雕塑、舞蹈、哑剧、电影、电视等艺术可视性强,塑造形象的媒介或者说采用的符号具有一致性,因此可以迅速地成为全世界全人类的艺术,为世界各国各地区各民族所接受。音乐无可视性,它跟语言艺术同样是具有形象间接性的特点,但是用音响、旋律、节奏造成悦耳动听的音乐来抒发感情,却有全人类的一致性,因此同样可迅速地为世界各国各地区各民族所接受。法国工人欧仁·鲍狄埃所创作的《国际歌》,便是一个典型的例子,列宁说:“这首歌已经译成欧洲各种文字,而且不仅仅是欧洲文字。一个有觉悟的工人,不管他来到哪个国家,不管命运把他抛到哪里,不管他怎样感到自己是异邦人,言语不通,举目无亲,远离祖国,——他都可以凭《国际歌》的熟悉的曲调,给自己找到同志和朋友。”^[8]1945年8月在东北接受日本投降,我们的八路军也是靠放声高唱《国际歌》,让苏联红军识别出自己是人民的军队,于是在语言不同的情况下能够联合行动,顺利地完成了任务。至



于语言艺术即文学,虽然是用语言塑造艺术形象来反映社会生活和表达思想感情,有语言上的障碍,但是,只要你懂得有关作品的语言文字,你马上就会发现任何一个民族的文学作品都是象形表意,都可以在你的眼前形象地展现出一个又一个美的艺术世界。

20世纪80年代中期以来,被称为“活化石”的源远流长的傩文化,成了国际学术研究的热点,我国各民族民间的傩文化因此而陆续展示其丰富多彩的面貌。其中的傩面具跟原始岩画有何联系,尚缺乏考证。但两相比较,却令人深思。原始岩画多是“师天写实”,也就是说用写实手法,摹写自然,将人与自然尽可能画得美,尚无人与鬼神交往的神秘画面;而傩面具的造像,则多是“师心造境”,也就是说按照自己内心的理想愿望,用变形、夸张的浪漫手法,将美的造得美动七情六欲,将丑的造得吓掉三魂七魄,而且出现人与鬼神交往的情况。这也许跟傩文化有着“驱邪纳吉”的意图相关,或者说跟《尚书·尧典》中所说的求得“神人以和”相关。据《论语》所载,孔子是观看过乡傩的,但他“敬鬼神而远之”,而且倡导人世间“礼之用,和为贵”,竭力将春秋以前的“神人以和”的艺术功能转换为“人伦之和”的艺术功能,要用诗乐舞来教化人,塑造人。这可以说是文艺美学史上的一次伟大变革和巨大进步。时至魏晋南北朝,随着文学的自觉和美学的自觉,艺术上的“美悦人生”的审美功能逐渐取代儒家的偏重于政治伦理方面的“人性教化”功能。这又是文艺美学史上的一次伟大变革和巨大进步。此后,艺术上的“美悦人生”与“人性教化”虽时分时合,但对于“神人以和”来说,却一直居于主流的地位,占有压倒一切的优势,而傩文化也逐渐由娱神而走向娱人,傩舞逐渐发展为傩戏,傩面具也由单层走向双层乃至三层。桂林

就发现了世上罕见的三层古雉面具。考察古雉这个文化因子,对于理解象形表意的整个文学艺术系统来说,便可观一斑而知全豹。

六、象征谐音

象征谐音,这是各民族民间文化美创造中的一个普遍现象,民俗文化中尤其突出。这里所说的象征,是指以某种实物为象征来表情达意,甚至借助语言尤其是方言的谐音来扩大象征表意的范围。在表情达意的这个根本宗旨上,象征谐音与象形表意是一致的,但是在表现形式方面却有很大的区别。象征谐音,由于其借助实物和语言的谐音来表情达意,因此一旦约定俗成,就常常显得形象生动,具体地表明一定的审美意识,收到“此时无声胜有声”的无言之美的奇效。

在官话地区,“生柴”与“生财”谐音,民间喜迁新居时必定以红带捆八至九根生木柴,加上一盆烧红的炭火,首先进入新居,表示喜迁新居后生财有道,发家致富,生活更加红红火火。搬家先进火,也许还有更深远的意义,如苦衷人未走出原始森林之前,迁居途中就由领头的男人举着冒烟的木柴火种,带领众人前进。客家人兄弟分家时,岳母送来的是贴着大红纸的两块新劈开的生木柴和一担新水桶。这大概是民以食为天,有了火与水,才能解决熟食问题,生命的源泉才得以保证。客家民间的灶王神位两边,贴着“担柴童子,送水仙娘”的对联,亦可表明这种意向。广西桂南客家民间的灶神为女性,被称为灶头阿婆,有别于白话地区、官话地区将灶神看做男性,称为灶君、灶王爷,而且敬奉灶神的地方有两处,一处是在厅堂设神位,灶神与土地神(客家话又称为地主,另称村外榕树下的社神为土地伯公)



和祖宗神的神位均安排在一起,另一处是在厨房(客家话称灶下)的大灶,大灶不设灶神位,只是在过春节时靠墙贴上一张红利市钱表示敬意。在客家人心目中,灶神无比崇高圣洁,用大灶煮饭炒菜时绝对禁止烧用被认为是污秽肮脏的草木,如废冢生长的柴草和改建猪栏牛栏时拆卸下来的废木料,也绝对禁用认为是肮脏的水,并禁止在大灶煎炒狗肉、蛇肉等有可能玷污灶神的東西,只能在别处另起小灶来烧用不够干净的柴草。农历十二月二十三日“还灶拜”的习俗,跟其他方言区倒是大同小异。

最令人惊奇的,是客家人敬灶神的习俗,跟西方非常相似,西方的灶神也是女性,而且讲究贞洁,用火的符号来象征或者有雕像。德国古典美学家莱辛在《拉奥孔》一书中说:“诗人们曾替女灶神描绘出一个明确的身份,她是农神和女地神的女儿,有一次险些遭到生殖神普里阿波斯的侮辱,此外诗人们还说了许多关于她的事,难道只是因为女灶神在某一个别的庙里以火的符号而受崇拜,艺术家就被剥夺了权利,不能用他那门艺术的方式来把她的明确身份表现出来吗?”^[9]译者朱光潜注明,这里诗人们的话,见《泡里麦提斯》第七篇对话。女灶神是罗马每个家庭都供奉的女神,往往用火来象征。按照罗马的习俗,只有女灶神庙里才有燃烧不断的火种。女灶神的性格特征是贞洁,她的女信士必须是处女。莱辛在《拉奥孔》中还提到罗马、古希腊都有女灶神雕像,或在花园里,或在议院里,或在城里露天广场。用诗篇、雕塑来表现灶神,在我们中国民间尚未发现,所流传的只有动人的故事传说,说的是每逢农历十二月二十三日晚上,灶神就会驾云登天而去,到天庭去向天帝奏事,人们为了求得天帝的保佑,风调雨顺,国泰民安,合家幸福,就在灶神临行前,特别敬献酒肉,热情款待,好让灶神高

高兴兴地到天帝面前传达自己的心愿。要是不敬奉灶神，灶神不向天帝为人间祈求平安，会有灾难降临。

古人云：“神为人立，妖为人兴。”意思是说，一切神妖鬼怪，都是人们凭着自己的想象去创立的。莱辛认为自由的艺术家的神像才是美的艺术品，而为了宣传宗教教义的神像则不配称为“艺术品”，但其中也有最美的寓意符号（象征），体现出较高明的审美趣味。^[10]如作为灶神象征的“火”这个寓意符号，便是最美的，可触发人们火一般的生活激情，并将这种激情对象化为红红火火的光明幸福的生活。作为世界性的最美的寓意符号，还有白鸽——象征着世界和平。因为侵略者发动的战争对人类生命的摧残是最残酷的，所以用与人类最亲近的美丽的白鸽来象征世界和平，也就最能表达全人类的美好的理想和愿望。

在我们中国各民族民间和世界各地，还有许多最美的寓意符号——名目繁多的象征物。这表明象征谐音在审美文化创造中有很广泛的普适性。

七、再生升华

民族民间的审美创造，是一种群众性的历时性的创造，也是一种个体与群体相结合的创造，常常是以某种原型或母题为发生点，不断地延伸、展开、再创造和再提高，波浪式地前进，螺旋式地上升。这就是我们所说的再生升华。再生升华不仅是我国各民族民间审美文化创造过程中的普遍现象，而且还是全人类的文化共生现象。

跟西方约书亚的喇叭吹倒耶利哥的城墙这个故事传说很相似，在我们中国，孟姜女寻夫哭倒万里长城这个故事传说的发展和发生就是个典型的例子。据考证，孟姜女传说源于《左传》时代杞梁随齐庄公攻莒被俘而死，其妻到郊外



迎丧一事,后来又传说其妻投淄水自尽,至东汉,有妻哭倒城墙之说。至北齐,由于文宣帝天保六年征徭百万修筑长城,徭役苦不堪言,百姓怨声载道,因此,便促成了孟姜女千里寻夫、哭倒长城的完整故事。这个故事传说,以一定的史实为依据和线索,但又绝不依照史实原样,而是在不断的生发、形成过程中,积淀着历代人们的艺术智慧、审美情感和进步的价值观。萌芽于《诗经·大东》的牛郎织女传说和起步于魏晋时期的《白蛇传》,情况亦是如此。《诗经·大东》中有这样的诗句“跂彼织女,终日七襄,虽则七襄,不成报章。皖彼牵牛,不以服箱”,意思是说,两足分歧的织女星有七次移动,来来往往,但织不成布,空有织女之名;明亮的牵牛星,不能用来驾车,空有牵牛之名。这是怨刺周代朝廷的诗句,借天上星宿有空名而无实用来讽刺周室的昏庸无能。大约是到了西汉,牛郎织女为夫妻的故事传说产生了。由于它富有神奇浪漫的色彩而又美丽动人,因此一直在各民族民间广泛地流传,而且成了民间艺人和诗人作家很喜欢选用的题材且不断地进行艺术加工,借以表达出不同的情感和理想愿望。如汉魏时期的《古诗十九首》之一:“迢迢牵牛星,皎皎河汉女。纤纤擢素手,札札弄机杼。终日不成章,泣涕零如雨。河汉清且浅,相去复几许?盈盈一水间,脉脉不得语。”这里的织女是美丽贤惠的,再也不是无能之辈,只是因夫妻离别之苦,思念丈夫心切,心烦意乱而织不成布,对于《诗经·大东》来说,是反其意而用之。时至现代,郭沫若的那首《天上的街市》更是再生升华的典范,照录如下:“远远的街灯明了,好像闪着无数的明星。/天上的明星现了,好像点着无数的街灯。/我想那缥缈的空中,定然有美丽的街市。/街市上陈列的一些物品,定然是世上没有的珍奇。/你看,那浅浅的天河,定然

是不甚宽广。/那隔河的牛郎织女,/定能够骑着牛儿来往。/我想他们此刻,/定然在天街闲游。/不信,请看那朵流星,/那怕是他们提着灯笼在走。”牛郎织女两夫妻再也不是永远分离,痛苦不堪,而是可以骑着牛儿来往于天河,在美丽的天街上闲游。跟《迢迢牵牛星》写牛郎织女的离别之苦迥然不同,正因为不同,天上牵牛星织女星与人间男女悲欢离合的联想母题,经再生升华,才显得那么丰富多彩。毛泽东的《蝶恋花·答李淑一》:“我失骄杨君失柳,杨柳轻飏直上重霄九。问讯吴刚何所有,吴刚捧出桂花酒。

寂寞嫦娥舒广袖,万里长空且为忠魂舞。忽报人间曾伏虎,泪飞顿作倾盆雨。”化用嫦娥奔月和吴刚在月中伐桂这一民间故事传说,进而再生升华,一改吴刚伐桂为捧出桂花酒,二改“碧海青天夜夜心”的寂寞嫦娥为舒袖起舞,让他们迎接杨开慧和柳直荀两位烈士的忠魂,并为他们战胜强敌的英雄气概而感动得泪飞如雨。从再生升华、师心造境的角度看,毛、郭二人的作品有异曲同工之妙。如果说《天上的街市》是自由幸福对灾难深重的补偿。因这首诗产生于20世纪20年代,当时中国人民在三大敌人的压迫之下处于水深火热之中;那么,《蝶恋花·答李淑一》便是生对死的补偿。本来亲人的牺牲是令人痛苦的,李淑一和泪填写的《菩萨蛮》便抒写了这样的生离死别之苦:“兰闺寂寞翻身早,夜来触动离愁了。底事太难堪,惊依晓梦残。

征人何处觅?六载无消息。醒忆别伊时,满衫青泪湿。”但在《蝶恋花·答李淑一》中,李淑一的丈夫柳直荀和毛泽东的原配夫人杨开慧都没有死,他们的忠魂都升上了天庭,而且受到仙人的热烈欢迎,并为他们的革命功绩所感动。毛泽东是个无神论者,但他却采用了古代“游仙诗”的写法和“人死后灵魂不死”及“仙人”的观念,看来是不合理



的,然而对烈士的敬仰之情和革命的乐观主义精神却得到了最深刻的表达。这正是古人所说的“无理而妙”。有些人对各民族民间丰富多彩的审美文化,尤其是对其中的神话传说部分和带有神秘色彩的部分,不深明其理,不分精华与糟粕,不分最美的寓意之象(符号)及其所寓之意的善恶,一概斥之为“封建迷信”,难道不该反思么?毛泽东说“看庙看文化”,如果看庙不懂得从文化的角度去看,进而从美学的高度去看,难道不是见鬼么?

民族民间审美创造中的再生升华,随时随地,随心所欲,自由自在,无所拘忌,有着很大的自由性。这就是美的创造的特点,根本区别于以像为教的服从教义的宗教神的创造。但宗教神的创造,却又常常借助高明的艺术家采取最美的寓意之象(符号)和精湛的艺术表现手段,如莲花就是象征高洁的最美的寓意之象(符号),象征生命之源的葫芦、象征可照见妖魔的镜和斩除妖魔的剑、象征避邪的桃枝和茅草,都是最美的寓意之象(符号),寺、庙、观、笏、袍、冠等名称都来源于过去被认为最神圣的地方——王朝宫廷。所谓“曹衣出水,吴带当风”,便是过去认为最精湛的艺术表现手段,“曹衣出水”是指北齐曹仲达的画风,所画的佛像衣褶如薄纱贴身,线条轮廓分明,似刚从水中提出的又轻又薄的丝绸纱衣;“吴带当风”是指唐代画圣吴道子的画风,因他喜用状如兰叶或莼菜条的笔法表现衣褶,有飘逸飞举之势,故人称“吴带当风”。这两人的画风,反映了佛教在中国世俗化和民族化的进程。前面提到的那些最美的寓意之象(符号),为佛道两教所用,常见于民俗文化之中,只是很多人不知其然罢了。

民族民间审美创造中的再生升华是自由的,但也有一定的规范,受到历史条件的制约和人类社会实践的严格选

择 ,惟适者生存发展 ,非适者则演变或衰亡。这有下列几种情况。



1. 原型或母题有无再生性

天、地、人是怎么来的呢？人与天地间万物的关系又是怎么样的呢？这是人类自古以来一直在思考的问题。作为最早的思维成果，恐怕要数各民族民间的创世神传说和英雄史诗了。在我们中国，彝族有老虎变为天地之说，瑶族和汉族等有盘古开天地之说，传说“天地混沌如鸡子，盘古生其中”，说唱词中常有“自从盘古开天地，三皇五帝到如今”之句。在外国，传说古希腊混沌神的儿子“黑暗”驱父娶母，生一大鸡子，天地始创。巴比伦天神马杜克杀了深渊巨龙，用其尸体一半造天一半造地。至于人是怎样生成的呢？中国传说女娲用泥捏成人，埃及传说大神喇用泥土陶轮造人，巴比伦传说天神用芦苇泥土和水造人，古希腊传说宙斯指令普罗米修斯用泥和水捏出人形。从上述的人类文化共生现象来看，人类的思维成果多有共同之处。尽管当今的生物工程对人类生成的奥秘还在探讨之中，地球物理科学和天文科学对天地的生成和变化的奥秘也还在探讨之中，但此前很早中国就采用元气说、古希腊采用原子说来探讨天、地、人及万物的生成及变化了，因此，那种虎、鸡、龙变成天地的传说和用泥捏成人的神话，就很难成为原型或母题而具有再生性。惟有藏族的《格萨尔王传》、蒙古族的《江格尔》、柯尔克孜族的《玛纳斯》等英雄史诗，因具有阳刚之美而鼓舞人心，世代相传，不断地再生升华。

至于天地间的万事万物，凡能引发人们美好的想象和联想而构成原型或母题，并具有再生性的，都是跟人类生存发展紧密相关的，如日、月、星、风、雨、雷、电等，故有日神、月神、牵牛星、织女星和风伯、雨师、雷公、电母等许多称谓。那些具有一定实用价值和审美价值的动物植物和一切自然景物所幻化出来的原型和母题，亦属此列。

2. 原型或母题有无拓展性

这跟原型或母题寓意的必然性、可能性、可变性、丰富性的有无相关。雄鸡毛色特别绚丽,而且英勇善斗,知时报晓,具有阳刚之美,这便是可寓意的必然性,因此,雄鸡可作为最美的寓意之象(符号),具有多种功能而出现于各民族民间的多种文化艺术之中。首先是它可象征日神,这是由传说“日中有乌”和“天鸡”衍化而来,并表现于先秦以来的崇拜日神的民俗文化之中;其次是可代替凤,与龙配称,并举为龙凤,农村不少地方办新婚喜事,非用雄鸡不可,端午节赛龙舟也必须用雄鸡;再有是可代表正气或阳气,能压倒邪气或阴气,因而在雉文化中或在民间办丧事时常有“雄鸡开路”或“雄鸡破土”的仪式,表示以正压邪,逢凶化吉;最后是象征雷公,传说雷公与公鸡的模样相同,雉舞中的雷公和庙里的雷神像,都是雄鸡模样,手执斧凿,有一种犷厉之美。由此可知雄鸡的寓意并不单一,自有其拓展性。天上的牵牛星织女星与人间男女的悲欢离合可幻化出美丽的故事传说,但其寓意有限,只能拓展出一些短小的抒情诗或民歌民谣。在日常生活中,狗与猫的矛盾未必是敌我矛盾,不像猫与鼠那样必定是你死我活的尖锐冲突,因此狗猫故事远不如猫鼠故事那样曲折动人和寓意丰富,拓展性也相对差一些。

钟馗斩鬼的故事与狗猫故事、猫鼠故事的寓意更是不可同日而语,只要人世间还有邪类丑类,“钟馗斩鬼”这个原型还会拓展,再生升华,出现于故事、小说、绘画、舞台、银幕、银屏之中。风伯、雨师、雷公、电母之类传说,随着气象科学的发展和人类驾驭自然能力的增强,已无再生拓展性可言。



3. 原型或母题有无超越性

这里所说的超越性,是指经得起历史的检验,超越时空,广泛流传,历久不衰。一般地说,广泛地流传于民间的故事传说,经高明的文人搜集整理加工和再创造的升华,都有较强的超越性,如《三国演义》、《水浒传》等。作为人类智慧化身的机智人物如诸葛亮、刘三姐、阿凡提等,尤其具有超越性,不是过眼烟云。

八、穿透扩散

各个民族民间的审美文化,常常穿过历史的时间隧道,越出诞生地而向其他地域扩散流播,这是一个普遍现象。从历史上看,聚居中原的汉族,在其形成和发展的过程中,曾以其先进的高度发达的物质文明和精神文明影响了周边的民族,而周边的民族在服饰、饮食、建筑、娱乐等方面对汉族的影响也很大。从东汉时起,游牧民族使用的折叠坐榻——胡床传入汉族地区,晋以后不仅流行于北方,而且推广到江南。胡床的使用,不仅改变了过去席地而坐的习惯,而且还促进了建筑艺术的变革和高足家具的出现。高足家具的使用,将艺术家从席地而坐的传统习惯中解放出来,可高坐,可站立,这就为特有的中国书法艺术和绘画艺术挥洒自如的自由创造,提供了必要的条件。与此同时的是“胡服骑射”的推广。隋唐以来,类似今天褂裤的胡服以其简便、舒适的特点而征服了汉族,汉族亦以穿胡服、习骑射而显得更矫健。唐代汉族女子的堆髻、回鹘髻、帷帽等头饰,多来自西域等民族地区。汉族不仅从西域等地引进苜蓿、葡萄、蚕豆(胡豆)、豌豆、核桃(胡桃)、大蒜(胡蒜)、芫荽(胡荽)、胡萝卜、黄瓜(胡瓜)、石榴(安石榴)、胡谷、虋小麦、胡麻、棉花等,学会做胡饭、胡羹、胡饼和酿制葡萄酒、缝

制棉布衣等,而且还引进胡歌、胡乐、胡舞、胡戏等以及种类繁多的乐器,如箫、笛、胡琴、胡笳、琵琶、横吹、腰鼓、羯鼓、铜鼓等,还有马球、棋类、双陆、杂技、魔术等娱乐形式。周边民族的物质文化和精神文化,经过汉族的应用、改良、创新和提高,不仅为汉族所喜爱,而且还向各民族传播,正如元代的著名纺织家黄道婆学习了海南黎族的纺织术并将其改进、提高和普及那样,原为“西凉伎”的狮子舞自隋唐至今,一直为汉族及周边不少民族所喜爱,甚至随着华人的足迹而走向世界各地。

物质文化与精神文化的穿透扩散,常常是相伴而行,相持而长,但其功能的发挥却各有侧重。物质文化侧重于满足人们生理上的实用功利的需要,精神文化侧重于满足人们心理上的对人格塑造和审美的需要。具有一定的穿透扩散能力的民族民间审美文化,都不会是很单纯的,常常是艺术性、知识性、娱乐性、民俗性、宗教性等多种因素结合在一起,而又以最美的寓意物象(符号)和最深刻最浓烈的人性美或人情美为主导。自古以来,我国的目连戏尤其是戏中“十月怀胎歌”在国内各民族民间的广泛流传乃至传向外国,便是个典型的例证。据报载,日本学习院大学教授諏访春雄的论文《艺能的流传——十月怀胎歌》,通过详细考证12世纪在中国目连戏中已出现的十月怀胎歌在日本和朝鲜的流传,说明了在东中国海文化圈内戏剧等“艺能”的密切交流关系。^[11]宋代产生的目连戏不仅传向日本、朝鲜等东方国家,还传向西方不少国家,20世纪20年代以来日益风行,并引起了学术界的关注。1987年8月在美国伯克莱召开了目连戏国际讨论会,会后出版了论文集《仪式戏剧与戏剧仪式:中国民间文化里的“目连救母”》(1989)。国内学者薛若邻代表我国戏曲理论家张庚与会,并带去祁剧



《目连救母》的录像。此后在我国召开的祁门、怀化、泉州三次目连戏国际讨论会(时间分别为1988年4月、1989年10月、1991年3月)均有外国学者参加并提交论文。1994年,美国伯克莱加州大学的博士生 Qitao Guo 完成了学位论文《徽州目连戏:以神鬼传达儒家道德观》。^[12]

来自《佛说盂兰盆经》的目连救母这个佛教故事为何能传达儒家道德观呢?这有一个逐渐改造和加工的漫长过程。目连,又称“目犍连”,原属外道,后知有佛法,便同舍利弗带领自己的百名徒弟同归佛门,成为释迦牟尼的十大弟子之一。他为救生母脱离饿鬼道而设盂兰盆会,终于借助佛力而使母亲摆脱一切饿鬼之苦。原意是宣扬因果报应、佛教法力无穷和崇佛思想的,但是,目连救母的核心情节恰好与儒家的孝道相吻合,于是历经《大目乾连冥间救母变文》的敷演,到了北宋便出现了颇受欢迎的杂剧,南宋孟元老《东京梦华录》云:“构肆乐人,自过七夕,便搬《目连救母》杂剧,直至十五日止,观者倍增。”七月七日为乞巧节,七月十五日为盂兰节(又称中元节),配合盂兰节而演出数日,可见杂剧《目连救母》具有一定的民俗性、娱乐性和艺术性。元杂剧有《目连入冥》、《行孝道目连救母》等,虽散佚,但从“行孝道”一语可知目连救母的故事已经中国化,被纳入儒家的伦理道德规范之中。明代郑之珍的传奇《目连救母劝善戏文》,分上、中、下三卷,共百出,内容丰富,情节曲折,穿插了许多民间流传的小故事,比《佛说盂兰盆经》更为繁富曲折,而且渗透着儒家忠孝节义精神。清代张照的传奇《劝善全科》以及近代的目连戏,多根据《目连救母劝善戏文》而改编。

最令人感到惊奇的是,体现儒家道德观的佛教目连戏,居然可为道教所采用。我们曾在广西博白县客家民间采风

过程中,发现一位民间道士所收藏的称之为“沙坛科”的唱本。这个唱本的大意是说,需请野老禅师回灵山取来真经一卷,方能超度亡魂早往西天,野老禅师回到灵山,三十六部经文都选过,选得一部“怀胎经”;但却又让目连挑着经书与母亲登场,说是“昔日有个目连经,一头挑母一头经;经在前头背了母,母在后头背了经”,有几分幽默风趣。这部经文唱白结合,其中“十月怀胎歌”的唱词如下:“正月怀胎如露水,二月怀胎血朦胧;三月怀胎成血孕,四月怀胎母知因;五月怀胎分男女,六月怀胎长六根;七月怀胎生七孔,八月怀胎坠娘身;九月怀胎将完满,十月怀胎儿降生;儿在娘肚团团转,担娘肝肚痛娘心;一阵痛来一阵苦,二阵痛来命难当;娘叫上天天无路,娘叫下地地无门;牙齿咬得铁钉断,绣鞋踏得地皮穿;结发夫君难相舍,忙向家堂许愿神;或许幢幡十二首,或许南海观音经;大小神愿都许过,承天保佑儿降生;孩儿下地叫一声,母娘如同两世人;放下一盆姜汤水,秽了亲娘一条裙;洗得孩儿身干净,八幅罗裙包儿身;左边干处儿子睡,右边湿处母安眠;若是两边都湿了,双手抱儿在胸前;若是两边都无湿,好好安儿母共眠;三年乳哺移干湿,爱子成人报娘恩;养子不知娘艰苦,养女方知父母恩;孝顺还生孝顺子,忤逆还生忤逆人;不信但看檐前水,点点下地不差移;奉劝世人男共女,修斋礼佛报娘恩。”据道士说,每逢做斋喃唱到“十月怀胎”,孝男孝女无不放声痛哭,直到他们食了血碗、扒完沙坛取得钱,还是泪流满面。

如果说前面引述的客家民间道士演唱的“十月怀胎歌”还带有宗教色彩,那么,广西宾阳县民间女歌手用粤语演唱的“十月怀胎歌”则是另一番情韵了。其歌词如下:“为儿为女打冤家,无儿无女坐莲花。有拱(按:拱,音nong,一般指腹中男性婴儿)在身一个月,吃少嫌多算是娜



(按 娜,指母亲)菜饭上台不想吃,一心想吃米花茶。有子共在身两个月,头重脚轻神气差;一到饭餐嘴又淡,眼见酸味手便抓。有拱在身三个月,整日头晕手脚麻;你讲是风又不冷,你讲着寒又不哈。有拱在身四个月,娘喊做鞋懒插花,夜睡天光不想起,手软腰酸懒理家。有拱在身五个月,额前灯火尽烧花;日夜肚痛腰骨胀,茶罌煲饭着鸡扒。有子共在身六个月,头发懒梳油懒搽;江夫懒做饭懒吃,灰满灶桥娘懒耙。有拱在身七个月,无面见人算是妈;门也懒出墟懒去,日夜心烦操发痧。有拱在身八个月,田垌禾黄娘懒搓(按 搓,指抢收);拼命也跟夫去割,一朝割得十零抓。有拱在身九个月,正同白袋载西瓜;三步走来两步退,条命短同织尾纱。九月交来十月满,孩儿落地哭哇哇,预备是儿吃姜酒,谁知是朵小红花。爹爱头儿妈爱女,到处杨梅一样花;高堂公婆小欢喜,是女外婆笑哈哈。”原歌很长,由出生唱到长大,由长大唱到出嫁和有孩子,这里只截取一段。演唱此歌的女歌手,歌声清脆,悦耳动听,邻近各村婚男嫁女,都喜欢请她去演唱。(《宾阳县歌谣卷》)这首“十月怀胎歌”不但没有宗教色彩,而且一反过去用于宗教仪式的传统,改悼亡为乐生,用于婚俗喜庆场合。但是,由于歌词寓人性美与人情美于生动传神的写照之中,而且乡土气息很浓,幽默诙谐,妙趣横生,因此真美动人,颇为老百姓所喜闻乐见。由此看来,趋美、尚美、爱美,是民族民间审美文化得以穿透扩散的心理基础。而审美文化本身也必须是美的,惟其美才能令人爱,令人爱才能流传。

再有,简则传,简易再生,繁则难继,也可以说是民族民间审美文化穿透扩散的一个基本原理。除了前面提及的“十月怀胎歌”被从目连戏中拈出来以后,在各地广泛流传,且在流传中再创新、再生产、再流传那样,有些简朴优美

的汉族地方戏曲和七言四句的汉族民歌亦在边疆少数民族地区广泛传播。在这方面,壮族学者覃桂清先生有较多的研究,他在《广西为何成歌海》一文中说:“唐代扩大民族文化交流,七言四句汉语山歌传入广西。刘三姐等歌手,把汉语山歌传播到各少数民族当中,从此,壮、苗、瑶、侗等民族增添了七言四句汉语山歌这种新形式。这种汉语山歌促进了各民族的交往,深受欢迎,而且七言四句汉语山歌容易学唱,所以发展较快。”^[13]他在《民族文化的交流造就刘三姐》一文中又说:“据历史记载,唐宋以来,闽粤客家人陆续迁到粤西。特别是明代,我国沿海因受倭寇侵扰,明王朝曾三次令沿海居民内迁,内迁粤西的客家把客家山歌带来传播,故广西汉语山歌有较多与客家山歌相同或大同小异的。”“汉语山歌传播到各少数民族地区之后,涌现出一批既唱本民族民歌,又学会唱汉语山歌的新型歌手。跟着出现既唱本民族民歌又唱汉族山歌的歌圩、歌会、歌坡、歌堂。年长月久,就逐渐与本民族民歌融为一体。”^[14]据他考察,汉语山歌传入少数民族后演变的类型有三种:一是照原歌搬唱,或仅作极小改动;二是经过修改或新创作的歌,即根据地方特色和民族特点对原歌进行修改,或利用汉歌形式创作新歌;三是演变为新的民歌形式,如“壮加”。作为汉语山歌之一的客家山歌,不仅在我国南方各少数民族地区流传,而且还随着客家人飘洋过海而传向海外。罗香林《客家源流考》说:“至今暹罗王宫所唱的颂祖诗歌,调子还是和客家的山歌一样。”^[15]至于客家民间戏曲之一“采茶戏”,则是与客家山歌同样广泛流传的。当然,少数民族地区的审美文化及其创作方法,也会为汉民族所吸收,如于阗人尉迟跋质那、乙僧父子把绘画中的晕染法传到内地,唐代著名画家吴道子、李思训就受了这种画风的影响。

历史发展到现在,随着现代交通、电信的迅速发展,各



民族民间审美文化的穿透扩散亦随之而加速,因而更值得注意其发展趋向,把握其发展规律。

注:

- [1] 刘建明. 背叛《共产党宣言》的苏联. 南风窗, 1999(1)
- [2] [英] 展望, 1999(11)
- [3] 钱钟书. 谈艺录. 北京: 中华书局, 1984. 57 页
- [4] 马克思 恩格斯. 马克思恩格斯选集(第四卷). 北京: 人民出版社, 1972. 29 页
- [5] 卞毓方. 季羨老风景线. 光明日报, 1996-06-26.
- [6] 房龙. 人类的艺术. 衣成信译. 北京: 中国和平出版社, 1996. 75 页
- [7] 房龙. 人类的艺术. 衣成信译. 北京: 中国和平出版社, 1996. 2 ~ 5 页
- [8] 列宁. 列宁选集(第二卷). 北京: 人民出版社, 1960. 434 页
- [9] 莱辛. 拉奥孔. 朱光潜译. 北京: 人民文学出版社, 1981. 58 ~ 59 页
- [10] 莱辛. 拉奥孔. 朱光潜译. 北京: 人民文学出版社, 1981. 57 ~ 58 页
- [11] 路应昆. '96 东方戏剧展暨学术研讨会综述. 文艺报, 1996-06-14
- [12] 黄鸣奋. 英语世界中国古典文学之传播. 上海: 学林出版社, 1997. 255 页
- [13] 覃桂清. 广西为何成歌海. 民族艺术, 1987(1)
- [14] 覃桂清. 民族文化的交流造就刘三姐. 民族艺术, 1988(3)
- [15] 罗香林. 客家源流考. 北京: 中国华侨出版公司, 1989. 37 页

第六章

桂林傩艺术的历史

地位及价值

《桂林文化研究》1990 年第 1 期刊登了纪松龄先生的《桂林傩舞初论》,拉开了桂林傩艺术研究的序幕。这是桂林文化界的一件大事,可喜可贺。我虽一再论及傩艺术,将傩艺术作为民间美学的一个研究对象,但真正将全国的傩艺术跟桂林的傩艺术联系起来思考,还是近年的事。翻阅了一些文献资料,考察了至今尚流传于民间的傩舞傩戏之后,我认为桂林傩艺术在中国文化艺术发展史上有着很突出的地位和不可忽视的重要价值。略说浅见如下。

一、桂林是中国傩文化艺术发展史上的一个中心

傩,是由原始宗教仪式发展而成的一



种古礼。“礼以道志”(《礼记·乐记》),傩与一般的礼仪不同,是用于表达驱邪逐疫、纳吉引福的意志、愿望和理想的。其表达的方式是执行傩礼的人,头戴面具,身穿玄衣朱裳,执戈扬盾,挥动旗帜,追索于室内外,表演出一系列虚拟的驱邪逐疫的舞蹈性动作和戏剧性情节。由载歌载舞而衍化成戏,既娱神,又娱人。这就是戏曲界所称的傩歌、傩舞、傩戏。

据《周礼》、《论语》等文献记载,先秦时期有乡人傩(即百姓傩)和宫廷傩之分。到了宋代,桂林傩队中则出现了诸军傩,从此来自中原的傩文化艺术发展到了一个高峰期。对此,宋代周去非在《岭外代答》卷七中有所描述:“桂林傩队,自承平时名闻京师,曰‘静江诸军傩’。而所在坊巷村落,又有百姓傩,严身之具甚饰,进退言语咸有可观,视中州装队仗似优也。推其所以然,盖桂人善制戏面,佳者一值万钱,他州贵之,如此宜其闻矣。”当时桂林傩队的表演之所以比中原地区和其他州县来得更加精彩,就在于它的规模宏大,品种多样,善于装饰打扮,载歌载舞,尤其是那性格各异的精制的面具,更为吸引人。因此,桂林傩文化艺术不仅为各州县所推崇,而且还名闻京师,连京师也“下桂府进面具”(陆游语)。

以桂林为中心的傩文化艺术,还随着汉族军队的流动传播于广西各少数民族之中,并传入西南各省。贵州的地戏是怎样由军傩演化而成的呢?《安顺续修府志》透露了一些消息:“黔中人民多来自外省,当草莱开辟之后,人民习于安逸之境,积习既久,武事渐废,然四顾环境,尚多苗蛮杂居,其中,识者忧之,于是有跳戏之举,迄今安顺普定各屯与旧州北部龙场、狗场、猫营一带犹盛行勿替,简称为跳神,盖藉农隙之际演习武事,亦存‘寓兵于农’之深意也。”其剧

目题材是些什么内容呢?“所跳材料,系取自东周列国者,便名曰《跳列国》,系取自封神演义者,便名曰《跳封神》,其余如《跳汉书》、《跳三国》、《跳说唐》、《跳征东》、《跳征西》、《跳平南》、《跳杨家将》等,皆以其所取材料而曰其名。”^[1]所演剧目,多为军事题材。至今流传于博白县民间的跳元宵(即乡傩)仍以军事题材为主。

二、桂林傩面具制作工艺水平居全国第一位

宋代著名诗人陆游在《老学庵笔记》中记载道:“政和中,大傩,下桂府进面具,比进到,称一副,初讶其少。乃是以八百枚为一副,老少妍陋,无一相似者,乃大惊。至今桂府作此者,皆致富。天下及外夷,皆不能及。”以 800 枚为一副,可见面具的数量之多。老少美丑,无一相似,可见面具造型的个性化程度之高。天下及外夷,即国内其他地方以及外国所制作的面具,都比不上桂林的。这就使得见多识广的陆游也难免大吃一惊了。宋代另一位著名诗人范成大的在《桂海虞衡志》中也记载:“戏面,桂林人以木刻人面,穷极工巧,一枚或值万钱。”

陆游和范成大的记载,并非虚语。这可从纪松龄先生发掘的成果得到证实,他在《桂林傩舞初论》中说:“桂林傩舞面具有两层的,最多是《令公》有不同情态的三层面具。”又据他说,这三层面具是国内至今发现的惟一的一副,第一层为令公(唐初卫国公李靖)本相,枣红脸,唇髭上翘,神色威严;第二层为白面善相,柳叶眉,和蔼可亲;第三层为金面凶相,双眉如帚,双目突出,口如血盆,獠牙外露。雕工细致,形象生动。

桂林市郊区、兴安县和全州都不难找到双层面具(岑云端《漫话广西桂林傩舞》)。我在博白县民间也发现两副



双层面具,这是一家八代跳傩舞的老艺人保存下来的,至今每逢“跳元宵”(即傩舞)还在使用。一副是跳三元三将军用的,第一层为蛋形脸,面色细匀,白里透红,剑眉上扬,双目有神,鼻如悬胆,红唇紧闭而有曲线美,显得十分俊俏而威武;第二层为国字脸,青面獠牙,剑眉较大而飞动,眼似铜铃,颧额肌肉成块状隆起,配戴红绿黄三色的将帅高冠,给人以凶狠、勇武、威严的感觉。另一副是跳通天大王(有咬酒碗舞姿,这与阳朔县跳莫一大王同)用的,第一层为枣红脸,丹凤眼,柳叶眉,蒜头鼻,额头眉心均浅刻皱纹二道,嘴宽唇红而富有曲线美,显得威严而可亲;第二层为赤色长方脸,双眉如帚,怒目圆睁,獠牙外露,因咬牙切齿,面肌和额头眉心皱纹成块状隆起,显得凶猛有力而气势非凡。皇冠为蓝底,红宝珠滚边,中心饰物似红葫芦,两边配以绿叶浮雕。两副面具均为木质,第一层均薄而且轻。从面具的造型和雕工看,近以宋代的艺术风格。

在广西,多处发现多层面具,说明桂林傩文化艺术的影响是深远的。这种精湛的雕刻艺术品,是一笔珍贵的文化遗产,很值得我们进一步发掘、整理和研究,为发展当今的雕塑艺术提供借鉴。

三、桂林古傩文物存量特别引人注目

从近年来学术界的研究情况来看,对桂林古傩艺术的记载,不仅见于宋代陆游、范成大、周去非等人的著作,还见于《桂林郡志》、《桂林府志》、《临桂县志》、《灵川县志》、《龙胜县志》、《全州县志》、《平乐府志》、《平乐县志》、《阳朔县志》等。民间尚保留不少傩舞面具和剧目,尤其引人注目的是灵川县甘棠镇廖家村尚存的一个神台(即跳傩舞的舞台),并有《鼎神台碑记》:“傩礼行遵,圣人不废,登台

舞度,古道犹存。北余西隆之有神台也,亦固其所。但在前只有行台,卒未闻有坐台者,而有之则自同治甲子始。……”此碑立于光绪二年季秋月廿八日。这个舞台和碑记,也是全国仅存的。最近,我在农村发现一些乡雉歌舞抄本,多数抄于清代同治、光绪年间。清代后期也许是桂林雉艺术发展的又一个高峰期。

在先秦,雉是一种古礼,东汉以后,它渐为道教、佛教所利用。雉由一种载歌载舞的形式,逐渐发展成为戏剧形式,并吸收了各地的民歌民调和民间舞蹈,反映了一定的社会生活、风俗民情和人们的审美意识、趣味、理想,所以便成了一种相当繁富复杂的文化现象。正因为如此,古雉文化便有艺术学、民俗学、心理学、宗教学、人类文化学和美学等多学科的研究价值。

不久前,《鲁班架桥》的上演,是桂林文艺界对桂林雉舞进行革新的尝试,收到了相当好的效果,值得肯定。其实,值得挖掘整理的,不止一个《鲁班架桥》,像《令公》、《纺织娘》、《武则天》、《莫一大王》等,也是可以推陈出新的。有同志说打算整理桂林诸军雉作为旅游文化资源开发,的确是一个很好的设想,它将对促进桂林古雉艺术的开发研究具有积极的作用。

注:

[1] 叶明生. 试论军雉及其艺术形态. 见中国雉文化论文选. 贵阳:贵州民族出版社,1989. 107~108页



第七章

桂东南的乡傩艺术： 古朴新奇，美善相乐

在广西，至今流传于桂东南的乡傩艺术很有些特别，几乎与“傩”字不沾边，而是称之为“跳元宵”、“唱年例”、“太平歌”、“平安醮”等，与全国其他省区近年查明的名目均不类同。也许是这个缘故，全国傩文化研究已热了好几年了，而且已引起了海外许多专家学者的关注，但桂东南的乡傩艺术依然是一片尚待开垦的处女地。本章拟先做点考辨工作，再就乡傩艺术加以探讨。

一、沿流溯源 辨其本来面目

清代光绪二十年（1894年）印行的《玉林州志》卷四《舆地风俗》中说：“傩礼今为平安醮，以僧道为之，止行索室驱疫之礼，若黄金四目，执戈扬盾，则乡村神庙

用以



娱神，画衣翩跹，有迎神送神之词，称其人为童家，别于僧道，殆即侏子之名也。”这段话，对于研究广西乃至全国傩文化的演变史亦有重要的启示作用。这里有下列几层意思值得注意。

1. 傩是一种礼仪

傩为古礼，源远流长。周代曾专设执掌傩礼之官职，由方相氏专司此事，《周礼·春官·司马政官之职》称：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时傩，以索室驱疫。”汉代郑玄注：“蒙，冒也，冒熊皮者，以惊驱疫之鬼，如今魃头也。时傩，四时作，方相氏以傩却凶恶也。《月令》季冬命国傩。索，搜也。”时傩，是指春夏秋冬四时均作傩礼。魃头，是指举行打鬼驱疫的傩礼时所戴的面具，饰以黄金四目。古人缺乏科学知识，以为危害生命的瘟疫是由实际不存在的恶鬼在作祟，于是就将打鬼驱疫的原始宗教仪式演变成傩礼。“礼以道志”（《礼记·乐记》），傩礼与一般的礼仪不同，它是用于表达驱邪逐疫、纳吉引福的意志、愿望和理想的，而其表达的方式则是执行傩礼的人，头戴面具，身穿黑衣红裤，执戈扬盾，挥动旗帜，追索于室内外，表演出一系列虚拟的驱邪逐疫的舞蹈性动作和戏剧性情节。正因为傩为古礼，所以不甚相信鬼神而重礼的孔子一看见“乡人傩”便拱立于门口台阶上迎候。而宋代朱熹为《论语》中的“乡人傩”作注时，也就根据他当时的所见所闻而注为：“傩虽古礼，而近于戏。”

2. 傩礼改为平安醮

醮，原是上古嘉礼中的一种简单仪式，用于冠礼和婚礼，让受礼者享以薄酒。后来才演变成为一种祷神的祭礼，专指道教诵经祈祷的仪式或为禳除灾祟而设的道场，如信奉道教的宋徽宗在“宝篆宫设醮”（张瑞义《贵耳集》卷上）。

《红楼梦》第二十八回有这样的描写：袭人又道：“昨儿贵妃打发夏太监出来送了一百二十两银子，叫在清虚观初一到初三打三天平安醮，唱戏献供，叫珍大爷领着众位爷们跪香拜佛呢。”可见清代僧道结合的现象。非丧事的平常祈祷诵经，称为平安醮。傩礼和平安醮都有驱邪祈福的共同目的，因此将傩礼纳入平安醮，统称为平安醮，而由僧道为之，那就是很自然的事情了。京都皇城打平安醮时唱戏献供，乡村民间也不例外。清代以来，在广西境内将傩礼改称为平安醮的，并不局限于玉林地区。如：

“十月……城乡神祠，建醮作戏剧，杂以巫讴，略与古傩礼相仿。”（《苍梧县志》，清同治十三年刊本）“三月三日，玄帝诞辰，建斋设醮，或俳优歌舞，乐工鼓吹三日夜，谓之‘三三胜会’。”（《上林县志》，清康熙四十四年刊本）

“南乡板嫩村每值收获后，合村同建醮，名‘鬼调醮’。嗣由道人装鬼涂面，著斑衣，装舟喷油，执旗扬剑，随门驱逐，谓之赶瘟。胡唱胡喃，言不在理，然必如此始丰熟平安，又免疯疫。盖习俗使然，而亦犹行古傩之道也。”（《上思县志》，民国4年刊本）

《靖西县志》等也有类似记载。

3. 傩礼改称为平安醮，虽“以僧道为之”，却又“别于僧道”

这一点极为重要，因为这是区别古傩礼与宗教文化的关键。由僧人道士取代方相氏来执掌傩礼仪式，这只是人事上的变更。而“止行索室驱疫之礼，若黄金四目，执戈扬盾”，才是古傩礼特有的本来面目，也是它区别于僧道宗教文化的根本所在。尽管各地的傩文化名目不一，千变万化，异彩纷呈，但万变不离其宗。我正是根据上述理由来判断广西博白县的“太平歌”和“跳元宵”属于傩文化艺术的。



道光十二年(1832年)重刻本《博白县志》卷十三《礼俗》载：“元夕前五日，城市乡村每夕舞龙灯唱太平歌至十六日止，安仁、中致二乡村童装演周罗冯三大人出游，每夜分止。是夕民间宴饮观灯以庆升平，元夕后四民复业，童子入乡塾。”按至今仍流传于博白民间的同治十三年(1874年)手抄本《立神咒》和《元宵科》所说，周罗冯三大人是驱鬼逐疫、祈福纳吉的本地大神。通天周大人，原出生在庆村地，可以“千处有求千处应，分身下界救凡民”；雷门助国罗大人，是个“聪明正直神”；“生身吾在六川(彭按：凝指陆川县)地，六冷祖居吾化身”；行兵都长官冯大人，“出身住在广西地，得圣原居硃门村”。这三尊神祇，也是博白跳元宵必须迎请和扮演的。我在道场庙会上所看到的周罗冯三大人，多用一纸人来代替，此纸人黑衣花冠，为正坐像，身躯魁梧，左手举着一把芭蕉扇，脑袋能转动，频频点头，常常能招引许多观众，游毕当即焚毁。装演周罗冯三大人的村童，古时称为侅子，认为童子言善而又能辨邪驱邪，汉代张衡《东京赋》：“侅子万童，丹首玄制。”李善注引《续汉书》：“大傩逐疫，选中黄门子弟十岁以上、十二岁以下者百二十人为侅子，皆赤帻皂制，以逐恶鬼于禁中。”博白乡人傩与这里所描述的宫廷傩极其相似。博白的村童在装演周罗冯三大人出游时，口诵“风调雨顺，国泰民安”，故称为“唱太平歌”的。因它是古傩礼的遗风，故可载入博白县志礼俗篇。

十里不同风，百里不同俗。跟博白县北部地区“唱太平歌”的礼俗有所不同的，是至今仍流传于博白县东部地区客家民间的“跳元宵”(跳鬼面壳)。这“跳元宵”，州志县志均未见记载。1990年春节期间，我借回乡探亲的机会，查访了三个“跳元宵”的班子，其中有两个班子跟县北“唱太平歌”的差不多，都没有僧人道士参与，全由农民中的艺

人组成。另一个班子由民间道士兼艺人牵头,成员多是青年农民,并非道士。我观看了这个班子的表演,并翻阅了他们收藏的清代手抄唱本。这个班子的牵头人,一家八代跳元宵,傩舞面具和唱本收藏量特别丰富,可称为“傩舞之家”。他们的唱本,均标明《元宵科》,与此相关的,还有《过门醮》(迎接神像路过各家各户门前唱的)、《立神咒》(是向盘古等85个神祇赞颂和祈祷的唱词,多为七言诗,其中有敦煌唐写本和苏轼的诗句)、《受灯》(又称修灯集将科,是喃醮烧疏章时的唱文)、《鬼脚科》(与《元宵科》内容多有重复,是每个神祇的传记,为七言体唱词,多用客家方言书写,故事性、趣味性、知识性较强,供演员戴着面具表演用的主要脚本)、《四官文》(扮演四官的长篇唱词)、《年例保佑》(为各行各业男女老少祝福的长篇唱词)、《送瘟》和《出煞》(是扮演土地伯公和三元三将军索室驱疫时的唱文)。从“跳元宵”的全部内容看,虽掺入了佛道宗教文化意识,但其主体部分和基本的形态特征,还是属于古傩文化艺术。尤其值得注意的是,他们所表演的节目,并不完全按传抄的唱本,而是增加了许多反映当地风俗民情和社会生活的内容,因而能为当地群众所喜闻乐见。

二、“索室驱疫”与“扫穷鬼”

傩文化中的“索室驱疫”与客家民间的“扫穷鬼”有何联系?这些活动,跟我国山西和日本的某些风俗文化为何极其相似?这是一个很值得探讨的问题。

世间本无鬼神,将危害人类生存发展的一切黑暗丑恶势力指斥为“鬼”,将能为民除害、排忧解难、造福于人类的光明进步势力称颂为“神”,却又是我们中华民族古往今来的一种文化意识,并加以形象化的表现。过去有关傩文化



的文献记载,对“索室驱疫”的介绍大都语焉不详。最近翻阅《元宵科》才有所明白。原来所要驱除的造成瘟疫的恶鬼都是很虚的,如认为瘟司院内有所谓周鬼、赵鬼、魏鬼、郑鬼、楚鬼、秦鬼、宋鬼、齐鬼、鲁鬼、越鬼等,只要请来五方化瘟大圣、捕瘟大元帅、押瘟副元帅,就可驱鬼赶瘟。而要消除病灾则是很实的,如危害农作物的蝗虫、白历(客家方音,即白粉病,稻麦遭此病害则易凋枯)和危害人们健康的疫、疮、痘、疥、麻、疔、疡、痢等,都是人们看得见摸得着而又深感烦恼的,于是便呼唤雷公、电母、风伯、雨师来扫荡它们。“索室驱疫”之礼,由土地伯公和三元三将军来执掌,演员们都戴面具,服饰不一。年老面善、白须盖胸、身穿红袍的土地伯公,挥舞着龙头拐杖,一进门就模拟放鞭炮的声音“哈哈棒,哈哈棒”,接着就率领头戴武冠、剑眉飞动、身披铠甲、执戈扬盾、舞动扫帚的三元三将军向主人拜贺新年。拜罢便表演一系列驱邪逐疫的舞蹈性动作,最后唱道:“驱邪出境,家家清吉,户户安康,人财两旺,长发其祥。”

跟古雒文化“索室驱疫”之礼和贵州傩戏中“扫路”仪式极为相似的,是博白县客家民间正月初三日“扫穷鬼”的传统习俗。这一天,人们清早起来,挥动大扫帚,从室内到厅堂,从厅堂到门外,不管有无垃圾,逐一扫去,有些老人家扫完地后,还要挥动咄咄响的赶鸡竹,奋力拍打墙壁和地面,唱念:“穷鬼出,富贵入,骑马坐轿进,担伞戴帽出,出呀不出,不出就打断屎扒骨!”最后将垃圾堆在大门外烧掉,寓意是将穷鬼打扫出门并消灭它。这一天不能走亲戚,说是不能把穷鬼带给亲戚。这种民俗文化所表达的是要拔掉穷根求富贵安宁的意志和愿望,不是它受古雒礼的影响,便是古雒礼从它身上吸取了部分的内容与形式。因为至今山西有些地方的乡傩文化中尚有在村前路上挥动大扫帚而驱

邪纳吉的情节。据罗香林先生《客家源流考》所说,南方的客家人是魏晋时期开始由今日的陕西、甘肃、山西、河南、河北、山东、江苏、安徽等地几次相率南迁而来的汉族特殊民系,较多地保留有先秦以来的汉民族古俗文化。

三、跳元宵的歌舞艺术

博白县的“跳元宵”,与钦州地区的“跳岭头”、“还年例”不尽相同,按清代《钦州志》和《灵山县志》所载,“跳岭头”和“还年例”是在七八月间举行,或“祭太仓神于岭岗,延巫者著花衣裙,戴鬼脸壳,击两头鼓,狂歌跳跃于神前,村男妇于坛戏歌,互相唱和”,或“先于社前跳跃以遍,始入室驱邪疫瘴疔”。也与陆川县的平安醮不同,按民国13年《陆川县志》记载:“每年冬月,各乡多捐钱,建平安醮会。遇人畜有瘟疫病,往往延巫道理醮,以驱邪引福,可见神权之重。”而是跟邕宁县的“春傩”和平乐县的“跳神”较近似,邕宁“春傩”于元宵前三日举行,平乐县的“跳神”于正月十六日在莫王庙里举行,“延道士戴假面具以肖神,冠其冠,服其服,歌唱舞蹈,如癫如痴,多操土音相问答,诙谐百出,不习其语者,听之茫然也”(清代《平乐县志》)。

博白的“跳元宵”,也许是由先秦的“春傩”演变而来,又由酬神娱神而趋向以娱人为主,因此,时间上在正月初二至正月十五日期间的任何一天都可举行,地点也不局限于庙堂,而可以在圩场、厅堂或村前空旷地方,只要能摆下一张方桌,布置个灯坛,让观众有容身之地,就可载歌载舞地进行表演。全部歌舞表演由掌坛师主持。演员双手拿起面具,称为挽像。演员登场,称为出像。演员卸妆,称为脱像。跳元宵的歌舞表演,虽有传抄唱本,但并不拘泥于唱本,可随时随地增删,加进观众喜欢的新内容,掌坛师称之为“加



花齿”。今将其歌舞表演情况简述如下。

1. 灯坛的布置及其作用

跳元宵的歌舞表演，全在灯坛前进行。这灯坛，只是一张农村常用的八仙方桌，桌上置放着一篮怒放的鲜花，花篮前是堆积如山的金橘鲜橙和几杯茶酒，两支红烛喷焰，香烟缭绕。桌下有红色帷布。八仙桌上的横标是红纸黑字的“欢度元宵”，两边的对联是“风调雨顺，国泰民安”。这是较讲究的传统布置。若从简，只摆方桌加帷布也可以。方桌两边定要有椅子和长凳。这样的布置，既有原先迎神酬神的意味，又可增加节日欢乐的气氛，更重要的是为歌舞表演起到了带有舞台和道具性质的作用。如通天大王所咬的酒碗和雷公所咬的酒杯，便是放在桌面上的，通天大王和三元三将军戴的都是双层面具，他们要忽然变相时，就突然把头伸进桌子底下的帷布后面把第一层面具取下，再仰翻跟斗出来，雷公和九官挽像后都站在坛前高椅上，再随鼓乐声跳下起舞。

2. 舞蹈类型与舞姿

舞蹈的类型有单人舞（如八朵仙姑、蔡十九仙娘、通天大王、先锋、雷公、车帅等）、双人舞（如观音与六祖、赵公明与老虎、辛马二帅等）、三人舞（如土地伯公、三元三将军与歪嘴小童）、群体舞（如天上功曹、地上功曹、水上功曹、人间功曹、盘古、神农、鲁班、雷公、电母、雨师、风伯等）。

在舞姿设计方面，多数带有模仿性，或模仿生产劳动，或模仿战事攻守，或模仿动物模样，或模仿男女婚恋，或模仿梳妆打扮，或模仿亲友交往等民情民俗，但也有少数带有抒情性的，如单提腿颤身、下蹲扫腿、翻腾跳跃、车身旋转等。雷公舞是模仿性与抒情性结合得相当好的一个舞蹈。我在电视脚本《乡傩遗韵》中曾有描述：

雷公(邓吉昌元帅)背生两翅,身披黄袍,金尖嘴银牙,手持斧凿,挽像后站在坛前高椅上。

轰,轰,轰轰!重捶鼓响过后,雷公从高椅上飞跳下来,在鼓乐声中,单脚起舞;有如雄鸡拍翅,旋转,四向飞跳,气势非凡。

伴唱:“雷州是我生身地,不住人间住云中。我在云头轰一轰,妖魔鬼怪走纷纷。正二三月行雷雨,六畜兴旺五谷丰。玉皇见我本事大,御酒敬我三大盅。偏有妖精不怕死,倒行逆施害人凶。不怕死来偏要死,看我雷公显威风。”

掌坛师端起水碗,连呷三口水,向雷公喷去,如云似雾,笼罩在雷公头顶上,雷公即挥舞斧凿,扶摇升腾,大幅度地旋转,跳跃,四向冲闯,扑向桌面,将酒杯咬碎。

雷公活像一只雄鸡。这是神奇的想象,深情的寄托。历经多少年来民间艺人的创造,原始性的思维,终于孕育出雷公这一雄伟的形象。在科学技术相当发达的今天,人们虽不可能把雷电想象成为一只雄鸡,然而又有谁不欣赏先民们这种创造性的想象呢!因为把雷公想象成为一只雄鸡,所以舞蹈中的雷公,从面具到服饰都与雄鸡酷似,而且还模仿雄鸡拍翅、旋转、飞跳的动作;但它又不是一般的雄鸡,而是一位能催云带雨、除妖造福的人格神,因此就需用挥舞斧凿,扶摇升腾,大幅度旋转,跳跃冲闯,扑桌咬杯等舞姿来抒发他誓与妖精不共戴天的愤怒感情和誓灭妖精的坚强意志。为何雷公要单脚起舞呢?民间艺人有两种解说,一种是说雷公的一只脚被砍断了,雷公是位独脚英雄;一种



是说仿商羊之舞，象征求雨降雨之意。商羊，一种鸟名，汉代刘向的《说苑·辨物》说：“齐有飞鸟，一足，来下止于殿前，舒翅而跳。齐侯大怪之，又使聘问孔子。孔子曰：‘此名商羊，急告民趣（彭注：趣同趋）治沟渠，天将大雨。’于是如之，天果大雨。”东汉王充《论衡·变动篇》也说：“商羊者，知雨之物也，天且雨，屈其一足起舞矣。”两种解说都有意味，后一种解说较有深意。事实上，跳元宵的许多舞蹈都采取了象征手法，其寓意抒情性都是很强的。如赵公明骑虎、斗虎、驱虎、灭虎的舞蹈，是以虎象征邪恶，寓意是邪恶猛如虎。而赵公明敢于驱虎除害，则显示了他非凡的智勇、神威和善良。

有些舞蹈还有情节性，如单人舞《先锋》、《车帅》和《蔡十九仙娘》，双人舞《观音和六祖》，三人舞《土地伯公驱邪》。

《先锋》和《蔡十九仙娘》的故事情节由演员与掌坛师的对答而展开，前者是反霸取树挖油行（造油榨），后者是杀贼救兄，表现的是除暴安良的主题。《通天大王》是抗税反朝廷的，与《先锋》、《蔡十九仙娘》的表现手法相似。《车帅》的情节是由演员与观众发生关系而展开，近于戏剧。《观音与六祖》是扮演婚姻恋爱故事的，较为奇特。《土地伯公驱邪》是个中型舞蹈，故事性更强，其中有这样一段：歪嘴小童牵马上场。绕圆场马舞，鼓点伴奏。舞毕，土地伯公道：“唔，你这小童的嘴巴是怎么搞的？去年左边歪，今年歪右边。连牛马也分不清，肯定是个妖精。三元三将军来呀，把他赶出山外去！”三元即挽像登场，听从土地伯公指挥，二人手拉红绸带，对歪嘴小童进行围追堵截，执意缉拿，歪嘴小童则翻跳腾越，舞蹈变化多端，好一场紧张的斗智斗勇，伴以密锣紧鼓。最后土地伯公和三元三将军将歪

嘴小童擒住 ,推出场外。

情节的惊险性和传奇色彩 ,有效地增强了舞蹈的艺术魅力 ,常常逗得观众目不转睛 ,拍手称快。这里的歪嘴小童 ,类似于贵州侗堂戏中的歪嘴秦童(钱童) ,是个丑角 ,也有不少噱头 ,妙趣横生 ,跟桂林侗舞《鲁班》中的鲁班不同 ,鲁班左眼挑 ,右眼眯 ,歪嘴巴 ,是个做木工吊线进行目测的形象。大体相同的面具 ,各地扮像的反差 ,令人吃惊。

3. 唱白与唱腔

歌唱与道白是跳元宵歌舞中的重要组成部分。有歌必有舞 ,有舞必有歌 ,歌唱中兼有道白。唱白与舞蹈的紧密配合 ,形成了一个完整独特的艺术体系。

首先使人感到奇特的 ,是它的呼唤语和歌唱中的衬词。这种呼唤语和衬词 ,既不见于民间的其他表演艺术 ,也不见于道场法坛上的僧道喃唱。如掌坛师呼唤道 :“ 先锋来罗 ,灯坛。有喂 ,好好 !”鼓乐声起 ,先锋挽像登场 ,呼应道 :“ 有喂 ,好好 !”立即起舞 ,呼“ 有喂 ”时单提腿 ,呼“ 好好 ”时马步颤身 ,显得潇洒飘逸 ,风流倜傥。在表演过程中 ,情节和场面的转换以及临脱像还宫 ,都是采取这样有呼有应的方法。歌唱中的衬词 ,有的可增强神秘、肃穆、热烈的气氛 ,如掌坛师高唱道 :“ 呜罗 ,呜罗 ,九官出堂 ,风调雨顺 ,国泰民安 ! 呜罗 ,呜罗 ,九官出堂 ,家家清吉 ,户户安康 ! 呜罗 ,呜罗 ,九官出堂 ,人财两旺 ,富贵两全 !”一听到“ 呜罗 ”这一平常用语中没有的衬词 ,观众便鸦雀无声 ,肃然起敬。车帅敲着两把竹制剃头刀 ,疾步绕圆场歌舞时 ,不断地重复“ 侗——侗侗侗侗 !”这种罕见的衬词 ,音调特别 ,令人捧腹大笑 ,很能造成一种欢闹的气氛。有的衬词 ,则主要是为了增强舞蹈的节奏感 ,如车帅舞有个情节场面转换时 ,掌坛师这样伴唱道 :“ 捧崩 ,崩捧崩 ,左一崩 ,右一崩。捧崩哇胡崩。何例 ,



何例，公何例！”这样的衬词颇为奇特！难怪过去的文人墨客遇见这样的事象，只能概之以“进退言语”或“胡喃胡唱，言不在理”，无法详细记载和解说。其实这些衬词并不在于达意，而是为了伴舞的需要，让演员踏着急促的节拍，顺着粗犷欢快的旋律，连唱带跳，摇曳多姿，抒发一种妙不可言的欢乐情绪。观众常常为演员那幽默风趣的舞姿和伴唱所倾倒。

唱白的第二个特点是简洁通俗，富有形象性、动作性。如《八朵仙姑》的唱词是：

忽闻下界鼓纷纷，仙姑打扮出天门。
一陀开箱取明镜，二陀拿出绫罗衣。
三陀梳好龙凤髻，四陀把笔画双眉。
五陀帮妹搽光粉，六陀帮妹搽胭脂。
七陀帮串珍珠链，八陀帮戴金戒指。
九陀保佑好行路，早去早归要按时。
十陀爷娘叮嘱女，莫与闲人说是非。
回头再看明月镜，又把红莲淡额心。
上下打扮好齐整，风流端正过人乡。

仙姑与凡女一样，同样爱美。整个梳妆打扮过程描摹得体，层次分明，动作轻盈欢快，表现于轻歌曼舞，简直是一首优美动人的抒情诗。与具有阴柔之美的《八朵仙姑》不同的，是具有阳刚之美的《蔡十九仙娘》。蔡十九仙娘是位武艺高强的女将军，她的唱词是：“忽闻哥哥被围困，急得仙娘痛心肝。知县跟前借匹马，巡检衙内借刀枪。身骑白云中出，就共贼人战一场。挥大刀，舞铁鞭，放飞石，杀得贼人走凄惶。仙娘翻身入阵中，救得哥哥归本乡。”伴以喧

天的鼓乐,激昂的旋律,以大刀舞为主,更能显示出一位女中豪杰的飒爽英姿。两相比较可以看出,唱词不仅富于形象性和动作性,而且还具有个性化。

幽默风趣,富有知识性和娱乐性,是唱白的第三个特点。唱白中所涉及的知识有天文、地理、历史、军事、哲学、伦理道德、自然科学和劳动生产等诸方面,而这些知识的传播都不是空洞的说教,而是寓教于乐。如先锋唱的探坛歌,真是把人世间不可或缺的金、木、水、火、土这五宝唱得让人拍案叫绝。他唱道:“第一我打东方探,东方属木树成林;世间就是木为贵,世间无木不成人;要是世间无有木,哪得犁耙种米粮;要是世间无有木,哪得箱柜装衣裳。第二我打南方探,南方丙丁火烧身,世间就是火为贵,世间无火不成人;要是世间无有火,哪得煮饭把人养;要是世间无有火,哪得灯前习文章。第三我打西方探,西方岭上有金银,世间就是宝为贵,世间无宝不成人;要是人间无有宝,大小生意做不成;百姓之家也要宝,大事用金小用银。第四我打北方探,北方壬癸水淋身,世间就是水为贵,世间无水不成人;要是农家无有水,地上五谷种不成;十八小姑也要水,朝间洗面夜洗身。第五我去中央探,中央戊己土调神,世间就是土为贵,世间无土不成人;要是世间无有土,哪有竹木棉油粮;要是世间无有土,哪得青草喂牛羊。”传统的“五行”说,人们并不陌生,可是将金木水火土视为五宝,同人类的生存联系起来,让人们有切肤之感,作如此深入浅出的歌唱,却是罕见的。如此冗长的歌唱,难免沉闷。可立即出现的台上台下有趣的对答,使气氛马上活跃起来。掌坛师问:“先锋你行路怎么总是尾行先(倒着走路)?”先锋答:“铁锹行路不总是尾行先嘛。”掌坛师问:“先锋你讲话为什么总是口向天?”先锋答:“水桶挑水不总是口向天嘛。”虽说金木水



火土最宝贵，但无油炒菜还是不行。于是先锋就找树，不怕高大爷凶狠霸道，非要用神力拔起他的龙眼树来挖油行。在找树、拔树、量树这些情节中，先锋的道白用的多是倒逆逗趣、超乎寻常、无理而妙的语言。在造油行过程中，先锋边舞斧刨凿边唱念道：“斧砍头不砍尾，斧砍尾不砍头，头头尾尾，尾尾头头，勾变直，直变勾。刨打老就打嫩，刨打嫩就打老，老老嫩嫩，嫩嫩老老，一条油行光溜溜。凿打浅就打深，凿打深就打浅，浅浅深深，深深浅浅，豆油菜油茶子油，一直向千家万户丁冬流，可炒菜，可梳头，又添福，又添寿。”这种唱白，非常奇特。木匠运斧、动刨、用凿，都是乡村中人们司空见惯的手工劳动，可是一经采取这种有正有奇、反复倒逆的语言来描述，虽不难理解，却又令人感到模糊，似乎更能显示出劳动创造美的复杂性和神奇性，陡然给观众一种陌生感、新鲜感。由于伴以滑稽风趣的舞姿，故这种唱白像磁石吸铁一般紧紧抓住观众，逗得他们捧腹大笑。

现实主义和浪漫主义创作方法的运用，是唱白的第四个特点。一般地说，反映乡村生活题材的唱白，都是采取现实主义方法的，如先锋和车帅的唱白就是如此。即使是表现传说中的神仙，也尽可能从现实生活中提炼细节，让其活动在本地观众熟悉的自然环境和社会环境之中，以增强其真实性、具体性和可感性，如八朵仙姑的梳妆打扮和土地伯公数点的地名风物。表现传说中的神仙，更多的还是采取浪漫主义手法。除了前面提及的雷公的唱词，还有通天大王和九官的唱词，都是属于此类。为了平定贼人作乱，九官竟然可以使芝麻菜豆变成千千万万强兵勇将；“上圩油麻余三斗，下圩菜豆余三升。菜豆化成蝗蜂将，油麻化成蝗蜂兵。三声鼓响出了阵，个个拖枪杀贼人。”这真是出奇的想象，大胆的创作。通天大王种竹造神兵的唱词，与此有异曲

同工之妙,他边舞边唱道:“朝廷催粮又抓丁,我赶快回乡救良民。皇帝说我想谋反,派出皇兵要抓人。我赶快种竹造神兵,一个竹节一营兵。满山竹子节无空,千万神兵快造成。谁知皇兵一把火,满山竹子化灰烬。满腔怒火压不住,再举铜锤显威灵。”他怒不可遏,突然扑向灯坛桌面,将一只酒碗咬碎。高度的夸张,离奇的情节,将通天大王那粗犷剽悍、神通广大、威武不屈的英雄性格,表现得淋漓尽致。

表现不同的角色,抒发不同的感情,采用不同的唱腔。掌坛师告诉我,唱腔共有13种。伴奏的,他们称为八音,其实只用锣、鼓、钹、唢呐、铜铃、牛角等。伴奏者多坐或立在一个八音排鼓架内外,这个排鼓架形状如轿,但周围无帐帷,惟架顶四周短檐饰以彩色雕花,门口刻上楹联:“彩闪金光标盛世,声吹玉笛庆升平。”

四、跳元宵的发展

傩文化的发展,由娱神走向娱人,这是目前学术界的共识。可它具体的走向是怎样的呢?考察博白县跳元宵的嬗变,可以回答这个问题。

跳元宵是一种古老的乡傩歌舞,从面具、服饰到表演的内容,至今依然保留着许多传统的特色;但是,到了晚清以来,它却又日益面向现实,贴近生活,趋向综合艺术,从内容到形式都力求有所更新。这种新的发展趋势,也许是傩艺术仍具有扩散和穿透能力的根本原因。

1. 面向现实,贴近生活的再创造

前面提及的先锋探坛歌,是从《先锋鬼脚》摘录出来的,《先锋鬼脚》原来还有奉请山哨(魑)、毛兵、雷兵、女兵来伴看和祝福观众养男似松柏育女似观音的唱词,但掌坛师给我的演出本和他主持的现场演出中都已删掉,而是增



加了先锋找树、拔树、造油行的反映现实生活的故事情节。这种继承和革新创造的工作，并非从现在才开始。我将清代光绪二十七年（1901年）的手抄本《四官文》和同治年间的手抄本《四官鬼脚》作了比较，两者不仅标题有改动，而且唱白和表演方式也有根本性的改动。《四官鬼脚》用七言体，唱的是冯四官如何遇仙成圣，包医百病，“早朝医药夜晚好，四处乡村人敬公”，名声传到皇宫，被皇帝召去医治殿前千年枯柳，医柳无效，被罩在大铜钟里烧了七天七夜，没死，“皇帝见我身有道，敕作现身冯四公”，从此他便骑马游历陆川县、玉林县、兴业县一带行医。情节怪诞离奇，带有宗教色彩。而《四官文》则是用说唱的方式，用98%左右的篇幅，以乡下人的眼光描述从玉林州、沙田街、博白城、鸦山圩、清湖桥到凤山圩一路上的城镇风貌和人文景观，其中有许多很有趣的生活小故事，并触及不合理的封建婚姻制度，只是在情节场面转换时有“打鼓拥神”的字样，最后是四官骑马到坛贺新年赐福保平安的几句唱词，唱毕即跳神。开篇是对玉林州城门发生争议，一人说是水涵洞，一人说是城门洞。看见武官从城门出阵，才断定那是个城门洞，而大陀却说武官是黄牛。四官唱：“咁大无到玉林州（吗于吗），四个城门四高楼，从生无见个样怪，城肚赶出一群大黄牛。”涉及婚姻不合理的情节，有这样一段，四官在鸦山圩买菜，被商人哄得团团转，几经周折，才买得牛肠心包子。到一家旅店投宿，店主的儿子小新妇大，睡到半夜，听见隔壁的母亲、儿子、新妇先后唱歌，母亲唱：“新妇门口花园一盆葱（吗于吗），可惜我儿担粪壅（客家方言，意谓施土肥），只见打花无结子，一春过了又一春。门口大田曲又弯，沙牛（黄牛）细细也难行，犁头无入三寸土，喊其禾苗怎样生。”儿子唱：“人内娶妻十七八（吗于吗），我今娶个

肉不了(动不了),三更半夜抽不动,无中(难道)我喊隔离人。”新妇唱:“细田莫插大田秧(吗于吗),细人莫作大姑娘,十字街头蒸酒卖,主人无食客先尝。”这些唱词虽俗了一些,但也表现了《四官文》作者对摧残青年的封建婚姻制度的愤懑情绪。也许是作者的思想艺术水平较低,《四官文》更多的还是一些笑料的堆砌,聊供元宵佳节大家一笑而已,无法提到更高的艺术水准。

2. 从歌舞艺术趋向戏剧艺术

1990年春节期间,在欣赏了跳元宵的艺术表演之后,我还看了一个叫《车帅》的小节目。如果说《先锋》尚处于乡傩歌舞向傩戏过渡的阶段,那么,《车帅》便基本上是属于戏剧艺术了,而且是一出相当出色的为老百姓喜闻乐见的轻喜剧。这出小戏一洗旧唱本《车帅鬼脚》的旧面目,赋予新鲜活泼的内容与形式。在旧唱本《车帅鬼脚》中,车大元帅(又称将军)是位趾高气扬、搬弄月斧、贪吃好饮、谁侍奉就亲谁的地祇,虽有战雷公护耕牛的非凡本领,但在吴川、玉林却也有偷金牌杀女子的缺德行为。而新本《车帅》则是从农村生活中提炼出剃头、找老同、开山斜(开荒坡)、种芝麻、烧黄蜂、用犁耙、驾驶拖拉机等一系列情节,将车帅塑造成一位平易近人、和蔼可亲、幽默风趣的能工巧匠,非常逗人喜爱。另外,这出戏还从当地流行的民歌中吸取了较有艺术表现力的唱腔,让观众感到格外亲切。这出戏在表演上也很有创造性,那就是它打破了舞台的界限,将演员与观众连成一片。《车帅》是个独角戏,可是当车帅一登场,便将观众带上了舞台,演成了多角戏,让台上台下笑成一片。如开头部分的描写:车帅身穿马甲褂,褂有三页甲尾,腰扎红腰带,手执两把一尺多长的竹制剃头刀。掌坛师高呼:“哟,驻马迎请车大元帅,来噜,灯坛!有喂,好好!”



“好好好。有喂，好好。”在鼓乐声中，车帅即挽像登场，敲击着剃刀，疾步绕圆场，口中发出“傩傩”的呼唤，不断地俯身向观众，刀锋掠过孩子头顶。“剃头剃头剃头”，喊声不断，孩子们左躲右闪，哄堂大笑，观众笑逐颜开。车帅站到高凳上唱：“打铁虫，打铁虫，打把剃刀利锋锋。打铁佬，打铁头，打把剃刀不用磨。”唱罢，跳下地，就裤腿上下磨剃刀，又绕场找小孩剃头，甚至冲进观众中追小孩，跟观众开玩笑，再次引起观众哄堂大笑。又如最后一场描述掌坛师击鼓如雷，唱道：“春雷响，春水发，要增产，快犁耙。”车帅呼应着，连唱带跳，又奔向观众，扶着犁耙，绕场起舞，边要拉人边呼唤道：“给我拉拉犁，给我拉拉耙，不用躲，不用怕。车帅使一使，身强似老虎。车帅用一用，身强赛蛟龙。先报名，得头功。得头功，养猪大过牛，种得五谷精壮又饱满，一粒就有斤半重。”弄得满场笑声掌声起伏。有人登场争着拉犁耙，车帅嚷道：“多谢众乡亲父老，不必当牛做马了，改用拖拉机耕田啦，快帮我加油吧！”在鼓乐声中，驾机起舞下场，脱像。整个演出是虚与实相结合，歌舞与戏剧相结合，演员与观众相结合。演出就在一所庙堂改成的小学里的大天井进行，上下二厅，左右走廊，拥挤着的上千观众，都被卷进了欢乐的氛围之中，无不鼓掌叫好。此情此景，没有舞台却胜似舞台。

再有，从演出效果看，戏剧中适当保留歌舞这个创造，很值得肯定。没有矛盾冲突，便没有戏剧。《车帅》的戏剧冲突，是在特定的场景中由演员与观众之间的关系构成的，如剃头和反剃头，找老同与无人认老同，找人拉犁耙与并非人人愿拉犁耙，演员要把戏演下去，就不得不使出全身解数，非找到配角不可，而轻喜剧的效果也就在观众若惊若喜之时产生。如果只搞纯戏剧表演，而不适当保留一些传统

的乡傩歌舞,则与活报剧没有两样,也不能称为傩戏;如果只固守传统的乡傩歌舞,而不向戏剧发展,也会失去观众,因原来歌唱与舞蹈常常分开,即戴着面具跳舞的不唱,由别人来伴唱,跳舞的即使唱,也多是坐唱或站唱,唱完再跳,尤其是不适宜表现新社会生活和审美情绪。《车帅》在改革中扬长避短,亲近群众,以演现代戏为主,而又兼备传统的乡傩歌舞。这也许是它赢得观众的成功之处。观看《车帅》表演之后,我曾向掌坛师问道:“要是无人登场拉犁耙,不是要失败吗,怎么办呢?”他说:“从来都没有失败过,过新年,我们农村大家都想听好话,那两句话很灵,一说‘车帅使一使,身强似老虎。车帅用一用,身强赛蛟龙’,准有人来。过去演出,真的让人来协助表演拉犁耙,就是用一条很长的红布带绑着一根木棍来拉。现在用拖拉机了,就免了,跳元宵嘛,无非是要逗得大家欢乐。”逗得观众欢乐,赢得村民们争相邀请,是各个跳元宵班子竞争的目标,也是他们从事艺术革新创造的驱动力。

博白跳元宵的面具有单层和双层两种,雕工精湛,也是一笔可贵的文化艺术遗产。

我们中国的傩文化艺术,滥觞于远古的傩礼。它诞生于民间,曾从民间走进宫廷、军队和寺庙,终究又回到民间,流传于民间,由舞而歌,由歌舞而戏剧,从简单走向复杂,从低级走向高级,历数千年不衰。作为一种社会现象,很值得我们进一步探究。它的发生和发展,大体与下列因素有关:首先是早期的人类,需要不断地协调自我发展系统与自然界发展系统和社会发展系统的关系,在协调过程中,除了通过实践去把握其间的发展变化规律外,便是力图从精神上去把握世界,求助神灵以驱邪纳吉的仪式,也就因此而产生。儒家要建立礼仪之邦,不可能排斥古傩礼,土生土长的



道教需借助古傩礼来扎根社会，外来的佛教也需要借助古傩礼而立足中国社会；信奉儒道佛的历代统治者，也需要把古傩礼作为一种精神寄托或治国手段，这就从不同的角度维护、保存、丰富、补充或传播了古傩礼。而它在各民族民间逐渐演变为歌舞艺术和戏剧艺术的过程中，又很善于因时因地而制宜，改革单一的称谓，从当地的民间艺术和风俗文化中吸取养料，从现实生活中提炼题材和艺术表现方式，尽量满足当地人们不断发展变化的审美需求。当然，在中国大地上，傩文化艺术已不是一种普遍存在的现象，但仅就部分地区尚在流传的情况来看，其中确有许多历史经验和规律性的东西，很值得我们注意。

第八章

客家民俗文化美初探

自从洪秀全、刘永福、孙中山等一代又一代客家先贤崛起于南方,海内外专家学者就非常重视客家人,如今改革开放的浪潮在东南沿海地区冲天涌起并与亚太地区“四小龙”相互追逐之时,海内外专家学者再次将探究的目光投向客家人。在广西,桂东南的客家人也格外引人注目。海内外的专家学者们从社会学、历史学、民族学、语言学、人类学等多学科多角度作过研究,都认为客家人是中国汉民族的一个特殊民系,特别勤劳、勇敢、机智、耐苦、节俭、慷慨、耿直、团结,富有革命精神、开拓精神和爱国家爱民族的精神。这些特别突出的精神美、人格美、行为美和人智之美是怎样形成的呢?我想,另选文化美学的新视角,透过其源远流长极其丰富的美的民俗文化和民俗文化的美,追寻其审美感受、审美心理、审美观



念、审美情趣的生成与嬗变,也许可深一层地略窥其奥秘。让我们暂且从桂东南的民俗文化说起吧。

一、桂东南客家民俗文化圈的形成

在广西,各地市县都有汉族的客家人,但以客家方言形成一个较大民俗文化圈的,还是玉林地区(包括玉林市、博白县、陆川县、北流市、容县、桂平市、平南县、贵港市)。这也许是当年洪秀全从广东来桂发动太平天国起义和刘永福组织黑旗军如鱼得水的一个重要因素。

新中国成立以来,博白、陆川两县的县级广播站(广播电台)都用客家话进行播音,文艺节目的演唱亦是如此,覆盖面比较广。玉林地区的客家方言,都是阴平、阳平、上声、去声、阴入、阳入等6个声调,但因某些方音的差异而有两种情况:一种是博白、陆川跟玉林、北流、容县和合浦、浦北、钦州、上思、武鸣、邕宁、横县一带及广东廉江、化州等地的均较一致,趋同普通话,跟梅县的方音有所不同;一种是桂平、贵港跟武宣、柳江、柳城、来宾、宾阳、贺县等地的较为一致,多保留着梅县方音。尽管如此,他们仍然可以用客家话来进行交流。

博白县的方言有两种:地佬话、新民话(即客家话)。博白籍的语言学家王力先生说:“我认为,新民话应该就是客家话,多自福建汀州来,或者从广东嘉应州来。”(新编《博白县志》)汀州,即今福建省长汀县,明清的汀州府,一直都是闽西8县(长汀、连城、上杭、武平、永定、宁化、清流、归化)客家人的首府,嘉应州,即今广东梅州地区(包括梅县、兴宁、五华、焦岭、平远等5县)。博白、陆川等县均称客家话为新民话。现博白全县123万人口,讲客家话的约占3/5,主要居住在西部、南部、北部、中部的丘陵地带,讲

地佬话的约占总人口的 2/5 ,主要居住在北部、西部、中部 ,多在南流江两岸 ,是秦汉以来较早自中原南迁而来的汉族人。博白籍的秦似教授谈及地佬话时说 :“谈到乡音 ,我们乡里讲的是一种土白话 ,跟玉林、北流、容县、陆川的土白话差不多 ,属于粤方言的分支。这种土白话保存了《广韵》(现存最古老的一部完整的韵书)的声韵系统 ,至今仍有 10 个调数。”(新编《博白县志》)粤方言与客家方言是桂东南的两种主要语系。

新民话即客家方言是桂东南民俗文化圈形成的标志之一。关于它的由来 ,王力先生已略陈其大概。近查一些族谱和碑记 ,发现进入桂东南地区的客家人 ,不仅来自福建、广东 ,还来自江西 ;入桂时间也不是罗香林先生在《客家源流考》中所估计的清初 ,而是在明代 ,或稍早一点。如《朱氏族谱》载 :“博白境内朱家自始祖洪珍公于明弘治二年(公元 1489 年)由江西安远县朱氏街瓦子巷迁来。”这一脉朱姓多居于博白中部和南部 ,知名人士有朱锡昂(中共广西第一任特委书记)、朱光(历任广州市长、广东副省长等职) ;另一脉朱姓居博白县东部和北部 ,按《珠塘朱氏族谱》所记 ,朱姓原居幽州 ,唐光启年间朱玘始入闽 ,广明年冬黄巢攻福州 ,遂解组迁于莆田之黄石 ,太始祖笃厚公自福建迁来广东高凉、化邑 ,胡升公于明末清初由广东化州珠塘迁入博白。跟上述情况有点相似的是彭姓 ,按凤山《彭氏源流》及祠堂碑记所载 ,由江西吉安庐陵而入粤开籍之始祖的是宋朝潮州刺史彭延年(号震峰) ,明代后期迁至广西陆川县文里村的四世祖名曰庄厚公 ,庄厚公之孙彭泽瑜(殷敏公)因见当地“人稠地窄” ,“乾隆十四年(1749 年)携眷由陆川迁博白居于凤山嘉里美村 ,为我彭氏博白开基祖也”。博白县东部、北部、南部彭姓皆同此一脉。另一脉是博白县西



部的彭姓,按江宁《彭氏族谱序》所说,法凌公之始祖世传原籍江西,于清顺治初年约乙酉(1645年)至丙戌(1646年)之间徙居陆邑(即陆川县),延至6代球公之子寿山于乾隆甲申岁(1764年)徙居博白大垌,寿山公之子永发公于乾隆甲辰岁(1784年)徙居尚流(即今江宁乡)。这两脉彭姓在清代均“立户可利”,同以“可利一图”的户口承担赋税。黄姓迁入博白比上述二姓还要更早一些,《黄氏族谱序》说:“溯我上县始祖——昱公,是在元朝廷祐五年戊午(公元1318年)由福建兴化府莆田县来任石城县尹,于天历元年戊辰(公元1328年)迁治新和驿(即今廉江县址),公致仕后即奠基县之旧治黄村(即今之上县村),距今已669年矣!昱祖配姜李二人,诞凯珊、梅珊、柏珊三子,一本三枝根深叶茂,长凯留旧籍,梅迁吴川,柏迁博白那亭(即今文地镇境内)。”由此看来,柏珊迁入博白的当是元朝末年。太平天国堵王黄文金是柏珊的后裔。还有李姓、王姓、刘姓、郑姓、廖姓、邓姓等是来自福建的,关姓是来自江西的。总的说来,博白县境内客家人都是在元明清时期分别从江西、福建、广东迁入的。另外,合浦的林姓是从福建迁来的,陆川的万姓、丘姓也是从福建迁来的,而玉林新桥的丘姓则是从广东嘉应州迁来的,至今每逢春节他们还在厅堂张贴红纸写上“河南堂”,世人多不解其意,查梅县《丘氏族谱传序》云:“河南丘氏,先世自东晋五胡云扰,渡江而南,入闽南而汀之宁化石壁。”即此可见其不忘先世之心也。

二、桂东南客家民俗文化圈的特色

由于桂东南的客家人都来自福建、江西、广东,又由于同操客家方言而在社会生活和民俗文化等方面有一致之

处,这就使得桂东南客家方言区跟其他方言区有所不同并显示出其鲜明的特色。

(1)“三月清明好风光,姐妹双双采茶忙;满山茶叶鲜又嫩,片片采来片片香。”在民间艺术方面,首先让人悦目娱心的是采茶歌舞和采茶戏剧,这在博白、陆川等地都很流行,成了玉林地区的重要剧种,新中国成立后博白、陆川成立了采茶剧团,玉林地区有采茶歌舞团,并作为有代表性的剧种而外出表演。这些采茶调就是客家人从江西、福建等地带来的。1978年江西剧团来博白演出,人们才发现两地的采茶调几乎是一样的,跟闽西宁化客家民歌的唱法也很相似。原来采茶歌是出自鄂皖赣三省交界地区。^[1]博白、陆川所流传的“唱竹马”,早见于《唐音癸签》所载的“弄白马”,亦自江西、福建传入,至今“闽南漳浦一带的竹马戏,它承唐宋戏剧的余绪,所演皆为‘弄刁戏’”^[2]。唱竹马早就在玉林地区流行,清代《玉林州志》载:“元宵以前,乡村中有装扮竹马、春牛者,竹马则唱采茶歌,春牛则唱耕田曲,又有舞狮、耍猴、跳龙、引凤等戏,沿村唱舞,谓之贺新年。”清代《博白县志》也有类似记载:“岁时民俗,上元夜,街市户民结灯彩,银花火树,及彩狮、瑞龙、竹马、麒麟等戏,鼓乐竟宵,至二十夜止。”扮竹马的唱的是竹马调,并非采茶歌,因二者的曲调有别。唱春牛、唱麒麟和唱竹马^[3]都是客家民间至今喜闻乐见的节目。博白东部舞的狮子,旧称为古田狮,后改称八卦狮,改唐代舞狮拜五方为拜四方,有起狮、参拜、找青(树枝)、看青、抢青、玩青、嚼青、吐青、刷牙、打滚、抖身、醉睡、猛醒、奋起、打狮、收狮等丰富多彩的舞姿。舞狮队伍以旌旗锣鼓为前导,后面是刀枪剑戟林立,配以百戏节目,跟他处不同,显得格外威武壮丽。至今流传于博白、陆川客家民间的“跳元宵”,是先秦时期流传下来的乡



傩(又叫春傩)歌舞,被称为“中国戏剧的活化石”,正在为海内外学者所研究。这种以戴面具和驱邪纳吉为主要特征的乡傩歌舞,由广东化州迁入博白凤山的蒋家保留得最为完整,跟江西南丰傩相似,亦跟福建有关系,如其在演唱中便有这样的语句:“奉请福州古田县,陈林李奶三夫人。”我童年看牛时学唱了一首山歌:“青草青青草青,拔条青草漏(意谓呼唤)黄猱,满山黄猱漏得叫,喊你唱歌无敢声。”最近查阅《广西客家山歌研究》和《广东客家情歌》,才发现它跟蒙山县和广东的客家山歌基本相同。广西歌剧《刘三姐》有许多优美的唱词,就是从客家山歌中提取的。^[4]在一定程度上说,地方戏曲和民歌民谣的生命就在于使用方言,客家方言不仅使得先秦以来的华夏艺术文化得以保存和弘扬,形成其特色,而且还向其他方言区传播,为其他民族所喜爱,对中国和世界文化宝库的丰富作出了自己的贡献。

(2)在建筑文化方面,客家屋也是很引人注目的。桂东南的客家屋跟福建的大圆屋不同,而跟深圳、香港地区的较为一致,整体外观多呈正方形或长方形,依山傍水而建,土木结构,白墙青瓦,屋龙(即屋脊)两端向上翘起,呈飞动之势,这就使得用三合土或泥砖砌成的房屋,在稳重厚实齐整的基调中生出几分灵气。客家先民选取宅基地很讲究,据彭氏祠堂碑记所载:彭殷敏公“遍寻风景山水于博白凤山地方,见夫山环水绕仁里德邻,辄心慕之,迁居之意遂决于是”。从选宅基地和建成的房屋来看,既有先秦“筑十板之墙”(《韩非子·外储说上》)的遗风,又发扬了魏晋以来实用与审美相结合的建筑艺术思想,追求自然美与人工美的巧妙结合。所建的住宅,称为二进两横、三进两横、四进两横。所谓二进两横,是指两座厅堂(客家话称为厅下)和紧靠厅堂左右而建的横屋,厅堂与厅堂之间有天井,第一厅

堂为供奉祖先、灶王、地主(主管土地的神)的香火堂,第二、第三、第四厅堂为众人平时进行聚会、喜庆宴饮和编织加工等活动的场所。紧靠第一厅堂的是头座间、头座榻,紧靠第二厅堂的是二座间、二座榻,依次而建,头座榻与横屋之间设一厅。横屋为住房、厨房、存物房等数十间,沿走廊排列,横屋与厅堂之间又有天井,供采光和种花用。横屋的房与房之间设厅(供小家庭聚会或接待女客人用)或花厅(供小家庭读书和接待男客人用)。住房按辈分长幼而分配,长者住在紧靠第一厅堂的头座间,儿孙们依次而排,似有儒家之风。牛栏、猪栏、厕所(客家人称为粪窝或屎湖)均远离厅堂住房而另行建造,人畜分居,很讲究卫生。厅堂前面是大晒坪,白天可翻晒谷物和加工农用物资,晚上供众人开会或练习武术。晒坪外是围墙,围墙之间起一门楼,几家或十几家住在一起,均从此门楼出入。整个住宅群的四大角均有突鼓(又称转斗),辟有枪炮眼,火力可管四面,有钱人家还在第一厅堂两边横屋上起二至三层的炮楼,均作为防卫用。这样明亮宽敞、空气流通的大宅院,一般都概称为“一只厅下”,这只厅下的前后很忌讳再建新屋,因为客家人认为这是前挡风水,后压祖先,不吉利。子孙繁衍后要另起新居,只能是横向发展,建造另一只厅下。老厅下和新厅下相连,蜿蜒逶迤有序,形成一个大村落。绿树翠竹于村边围合,村前池塘碧波荡漾,鱼游水底,鹅鸭浮于水上。这种寓实用、防卫和审美于一体的住宅,体现了客家人相当高的聪明智慧和创造能力。

(3)客家话的声韵及其相关的民俗事象,相当特别。首先,客家人吟诵古代诗文特别流畅悦耳,而且不必多加解释,就能明白其意思,因为它还保留着古代汉语的声韵,又通于今天的普通话。如:“取彼谮人,投畀豺虎”(《诗



经》)，“未知牝牡之合而媾作 精之至也”(《老子》)，“万户垂杨里 君家阿那边”(唐·李白诗句)，“问渠那得清如许，为有源头活水来”(宋·朱熹诗句)，“一鞭清晓喜还家 宿醉困流霞。夜来小雨新霁 双燕微风斜。 山不尽 水无涯 望中赊。送春滋味 念远情怀 分付杨花”(宋·万俟咏《诉衷情·送春》)，等等，上述先秦和唐宋诗文中的“畀(即给)”、“媾(即男性生殖器)”、“阿那(即哪里)”、“渠(即他)”，至今仍活在桂东南客家人的口语中，一读就懂，而“家、霞、斜、赊、花”在客家人读来也全是同押一个韵，而用其他方言和普通话来读，“斜、赊”就不跟“家、霞、花”押同韵了。其次是因客家方言而形成的民俗事象和审美心理，也跟其他方言区不同。例如春节期间，走亲戚回来的人们，其合箩上总会贴着一方红纸，露出两个雪白的萝卜头和几根碧绿的大蒜，“蒜”与“算”同音，寓意是“新年新打算”；萝卜头的“头”与“投”同音，寓意是“投奔有路，道路宽广，锦绣前程”。萝卜头，客家话又称为“菜头”，与“彩头”谐音，都是象征着一种美好的祝愿。他们不像桂柳话地区的有些地方那样赠送些柴火表示“恭喜发财”，因为客家话中“柴”与“财”不同音。他们也不像桂柳话地区那样吃年夜饭非有鱼不可(桂柳话“鱼”、“余”同音，寓意是“年年有余”)，而客家话没有圆唇音，“鱼”和“余”不同音，只用剩余饭菜来寓意“年年有余”，或者是吃豆腐，因“腐”与“富”同音，寓意“年年富裕”。“福”字也不能像桂柳话地区那样倒着贴，因为在客家话中“到”与“倒”不同音。客家人过年非杀鸡不可，认为供奉祖先“无鸡不成敬”。客家人定亲，男家给女家送财礼，定要另外加钱9元9角9分，寓意是“婚姻美满，天长地久”。新娘手执一枝红花来，新郎须手执一枝白花来相配，才能拜堂，亲友则赠给碧绿茂密的柏树

枝叶或带花果的石榴枝,祝福一对新人“百年和好,人丁兴旺”,赠石榴事始于南北朝而盛行于唐宋。^[5]新郎新娘入洞房前,由德高望重的男长者边讲“四句”边铺新床:“日吉时良,开铺摊床,来年今日,姜酒喷香。”讲毕,抖开棉被蚊帐,许多枣子榄子就滚出来,任闹洞房的人们去抢,枣子寓意“早生贵子”,榄子寓意“早揽贵子”,不用花生,因客家人称花生为“番豆”或“地豆”。给男婴做满月酒时,亲友宴饮之前,由祖父或伯父撑着伞,抱着妆扮一新的婴儿在厅堂门外,仰天高喊:“鸮婆,鸮婆,啾,啾!”此仪式名曰“喊鸮婆”,鸮婆即老鹰,意思是为婴儿壮胆,祝愿他健康成长,如雄鹰那样勇敢地飞翔。客家人不会像桂柳话地区那样以蝙蝠画来象征“幸福”,因为客家话叫蝙蝠为“匹婆”,与“福”不谐音;也不像桂柳话白话地区那样将小小的工艺品棺材作为礼物赠送他人以祝愿他人“升官发财”,因为在客家人看来棺材是不祥之物,内心很反感。客家人为他人祝寿,喜送“寿比南山,福如东海”这样一副对联,并敬赠两合箩寿桃糍,此物用粘糯米粉做成,以芝麻花生糖为馅,表皮打上蜂蜡以增加光洁度,尖顶处染以鲜艳的红藤籽汁,状如拳头大的桃子,真可谓物美而情意深长。

漫长历史文化的积淀和客家方言的关系,使上述的民俗文化给人一种古朴新奇之感。虽说“十里不同风,百里不同俗”,但是由于客家人和其他语系的人们长期相处,互相学习,因此在民俗文化方面有许多东西是日趋一致的,尤其是那些有利于人类本身发展和便于表达情意的美的民俗文化,更容易成为大家所共有的财富。如博白客家人春节期间互赠大蒜、萝卜和油果(又称米果)等,是从福建等地带来的习俗,地佬人亦用此为礼。这些都不妨碍客家风俗构成独特的桂东南客家民俗文化圈。



三、脱贫致富的执著追求和开拓精神

博白客家民间过春节,除了在门楣贴上鲜红的利市钱和春联以外,还有个特殊的传统习俗,那就是正月初三的“扫穷鬼”。这一天,人们清早起来,挥动大扫帚,从室内到厅堂,从厅堂到门外,不管有无垃圾,逐一扫去,有些老人家扫完地以后,还要挥动啪啪响的赶鸡竹,奋力拍打墙壁和地面,唱念:“穷鬼出,富贵入,骑马坐轿进,担伞戴帽出,出呀不出,不出就打断屎扒骨。”最后将垃圾堆在大门外烧掉,寓意是将穷鬼打扫出门,并消灭它。这一天不能走亲戚,说是不能把穷鬼带给亲戚家。这种民俗文化所表达的是要拔掉穷根求富贵安宁的坚强意志与审美理想。它保留着中原古雒文化中“索室驱疫”之礼的痕迹,跟日本追雒中唱念的“鬼出去,福进来”和澳大利亚的“扫穷鬼”传统舞蹈极为相似,可见它是人类文化发展中的一种共生现象。

客家人从来就没有向贫困低过头。他们穷则思变,穷则思迁,在苦干实干中求生存发展,“一条草总有一点露水”,“此处无能留,自有能留处”,“净做好梦无用,杀力去做无愁穷”,这就是他们对生活的信心和人生经验的概括。《黄氏族谱》记载:宋朝黄峭公就曾对他的21个儿子作过这样的教诲:“骏马堂堂往异方,各寻胜地立纲常。年深外境犹吾境,日久他乡即故乡。朝夕莫忘亲命语,晨昏须荐祖茶汤。根深叶茂同修庆,三七男儿总炽昌。”^[6]这首诗抒发了客家人普遍的情思,他们的先民自东晋以来,从中原南迁至福建、江西、广东、广西和海外,除避乱之外,多是因原来居住的丘陵山地,随着人口的激增,人多田地少,资源贫乏,陷入了困境,不得不毅然决然地离开故地,再往他方去寻找胜地,视他乡为吾乡,和当地人民团结起来,不断地开拓前

进 ,努力创建比前人更美好的明天。

仅从博白县来看 ,就可以想见当年客家人进入桂东南开发的情形。博白北邻玉林市 ,西与浦北县交界 ,东与陆川县接壤 ,东南与广东省廉江县毗连 ,西南紧靠合浦县。土地总面积 3831. 98 平方公里 ,合 38. 338 万公顷 ,其中陆地 36. 855 万公顷 ,占 96. 13% ,水域 1. 482 万公顷 ,占 3. 87%。博白县总面积约占玉林地区总面积的 16. 35% ,东西最大距离 63. 75 公里 ,南北最大距离 95 公里 ,目前全县有 32 个乡镇。在这样的大片土地上 ,先入博白境内的汉族地佬人 ,主要是集中居住在北部、西部和中部的 10 多个乡镇 ,这 10 多个乡镇的面积约占博白总面积的 1/3。由此可见 ,客家人未入境之前 ,博白有待开发的地面是相当辽阔的。博白乡傩歌舞中有一个两老同饮酒后相邀去开垦荒山的情节 ,唱道 :“ 开山斜 ,开山斜 ,不见老婆管老妈 ,山猪茅鹿夹尾走 ,开得荒地种油麻(即芝麻)。一把油麻一把福 ,赐福众人笑哈哈。”还有这样一首客家山歌 :“ 上山无怕膝头颤 ,撑船无怕急水滩。千难万险照样过 ,前头就系幸福山。”从这些歌唱中 ,我们完全可以倾听到客家先民们那种筚路蓝缕、万难不屈、奋勇进击、乐观向上、艰苦创业的信息。历经客家人和地佬人的多年团结奋斗 ,博白的人口已由道光十二年(1832 年)的 14 万多增至 1992 年的 123 万多 ,由解放前单一的农业经济而变为今天以工农业为主的多种经济 ,凭借改革开放的春风 ,乡镇企业和中外合资企业正在迅速发展。博白与其他兄弟县市一样 ,正在改革开放的大潮中竞相搏击 ,使得整个桂东南地区成为广西经济文化较为发达的地方。

“想富足 ,种五谷” ,“想富足 ,养六畜” ,“想要富 ,种果树” ,“种竹种木 ,有食有福” ,“无薯无芋 ,一世无富” ,“想

要富,蒸酒养猪卖豆腐”,“人怕老来穷,禾怕寒露风”,“三十无高成矮子,四十无富成穷人”,这些客家民谚,从不同的角度概括了客家人力求脱贫致富的途径和经验,也道出了人生劳动致富的最好时机。为了致富,客家人历来提倡勤俭,反对懒隋,“老鸦落地抓一把(出门不让手空回)”,“老鼠无留隔夜粮(反喻人要有积蓄)”,“人勤嘴也勤,人懒嘴也懒”,“学懒三日,学勤三年”,“割去懒筋,换上勤筋”,“新刀利,新嫂勤,新扫把,扫泥尘”,为人不仅要勤劳,还要有计策谋略,“有计食计,无计食肩头腻”,“三十六计,干为上计”,主张在运筹帷幄的同时,要敢想敢干,敢为天下先。对懒人则斥之为“懒过大蛇”、“懒过死蛇”,不要落入“人饥无怕丑,鸡饥跳上手”的不知羞耻的地步。还有个民间唱本《懒姑娘》这样唱道:“懒姑娘,懒姑娘,朝朝睡到热头黄。鼻孔无洗成烟斗,鼻脓流出半寸长。白衫着成乌衫样,裤子着成狗拖羊。三月清明才过了,又思五月过端阳。端阳米粽才食过,又思六月嫩鸭炒嫩姜。七月十四还未到,又思米粉煮羹场。八月十五才过了,又思九月过重阳……懒人懒得无像样,食得穷来食得光。害了爷娘害自己,一张烂席包身葬。”认为好吃懒做是一个大祸害。这首歌和前面提及的那些民间谚语,都是以懒惰为丑,以勤劳为美的,以激励人们在勤劳致富的道路上顽强前进。

在客家人教育子孙的语言中,“灶下鸡”是“无出息”的同义语,“灶下王”是“凶恶无能”的同义语,言外之意是鞭策和激励子孙们敢于闯出去,到外面去建功立业。跟广东、福建等省的客家地区一样,桂东南也有不少客家人外出谋生,开创了新的家业,这就使得玉林地区成为全国闻名的侨乡之一。以博白为例,据不完全统计,该县有华侨和外籍华人共 15370 人,归侨 1720 人,侨眷 34648 人。华侨、外籍华

人分布在新加坡、马来西亚、越南、柬埔寨、泰国、缅甸、菲律宾、印度尼西亚、加拿大、巴西、老挝、荷兰、英国、法国、美国、日本、瑞士、德国、厄瓜多尔等 20 多个国家和地区,其中最集中的地方是印度尼西亚、马来西亚和越南。另外,博白籍的港澳同胞有 3358 人,港澳同胞家属 4956 人。博白籍有旅台人员约 500 多人,博白籍的台胞 2500 多人。他们当中多数是客家人。近年来,星散世界各地的博白人纷纷回来寻根拜祖和探亲访友。

博白县较早出国的华侨是庞敦武,他 19 世纪 70 年代因双亲早亡,为生活所迫,19 岁时便只身去了新加坡,初时为佣工,渐有所积蓄,便开设了源和客栈,作为南来同乡新客投宿之所,并为同乡介绍职业。不久,他创办了源和记砖瓦窑。1893 年他参与组建新加坡“五合公司”(1891 年易名为“三和会馆”),并任首届总经理。因新加坡、马来西亚一带极需劳工,他曾回国招募,由他带到南洋一带去的乡亲甚多,他们或从事开矿、割胶、筑路、伐木等生产劳动,或从事文化教育和服侍性行业工作。民国初年,李光前旅居印尼邦加岛勿里洋,先当教师,后改行经商,集股开设振和昌公司,又经营橡胶园、胡椒园,经济实力日渐雄厚,颇有名气,被推选为邦加岛勿里洋中华商会会长。多年以来,桂东南的客家人在南洋的开发当中,在世界其他地区的创造性劳动当中,究竟立下了多少功劳,是很难数得清的。然而,他们都深深懂得,自己的事业需靠父老乡亲的支持,父老乡亲的事业也需要他们的赞助,因此,他们一旦富裕了,就会想起家乡,并慷慨解囊,造福桑梓。海内海外,赤子之心就这样自然地连成一片。

在这里,值得注意的是庞敦武和李光前的商号分别为“源和”、“三和”与“振和昌”,这跟博白乡镇地名中的“太



和”、“二和”、“茂源”、“锦昌”、“万昌”、“旺茂”、“南茂”、“双茂”等极为相似,也跟客家民间流传的“家中不和外人欺”与“和能生财”等相关联,而其根源可追溯到儒家学说中的“和为贵”。从这种意识的流变中,我们可以看到中华民族崇尚中和之美的传统心理,已融入了企盼财源茂盛和事业兴旺的新愿望,不仅流布于海内民间,而且还被带到了海外他乡,成为海内外炎黄子孙心灵息息相通的精神纽带。

四、对才智与强健之美的崇尚

“博闻强志(记),口辩辞给,人智之美也。”(《淮南子·齐俗训》)客家先民多是中原土族,文化素质比较高,因而格外重视人的才智之美,乃至流传播散,成为民间一种普遍的崇尚,成为一种民俗文化美学思想。儿童六七岁就送去读书,入学前定要从地里拔回一大把嫩绿的葱,吃上一餐葱饭,因“葱”与“聪”谐音,说是“读书要聪明,食了葱会更聪明”。读书期间,客家人还要尽量让儿童吃母鸡刚生下的还温热的鲜蛋,说是吃了这种鸡蛋,就会“心清声清,分外聪明”。每逢节日,让子弟给老师送去食品为礼,平时教子弟为老师挑水、打柴、扫地。长者不仅常讲一些有关艺文名贤和武德军功故事,而且还在祠堂门楣上挂着辉煌富丽的文治武功方面的鎏金大匾,如过去彭氏宗祠就曾挂过“文魁”、“武魁”、“进士”、“解元”等一类金光闪烁的大匾,以为激励后进。凡是能升学深造而经济困难的子弟,解放前用宗族蒸尝谷(按《礼记·祭统》云:秋祭曰尝,冬祭曰蒸。此处指秋冬祭祖后剩余的粮食)来支持,如今则是同宗同村用奖学金或临时筹借来赞助。尊师重教,扶持人才,蔚然成风。“黄金不如乌金贵”和“家有千金,不如一艺在身”这两句客家民谚,同西方“知识就是力量”的提法极为

相似,凝炼地概括了客家人对科学文化知识和应用技术的高度重视,深刻地道出了他们大力培养人才的心愿。这也许是他们由北往南,从海内到海外,辗转迁徙,靠技艺谋生和不断建功立业的过程中,发现人们只有努力掌握科学文化知识,才能不断增强对自然和社会的驾驭能力,去创造更多的财富,因而才得出这样的经验之谈。桂东南的文化为何特别发达?此中亦可透露一点信息。

关于聪明才智的造就,客家民间多从少年儿童抓起,除读书之外,另有以下方式。

(1)团鼓,即猜谜语,这是诱发儿童智力的好方法。张相《诗词曲语辞汇释》卷五云:“团,犹云估量也,猜度也。韩愈南山诗:‘团辞试提挈,挂一念漏万。’言将欲为约估之辞而挈其大纲,则挂一而虑其漏万也。晁元礼《少年游》词:‘眼来眼去又无言,教我怎生切!’言怎样猜度也。”可见客家话中的“团鼓”,乃是保留着的古汉语词汇。博白客家乡村长者逗儿童猜谜语,最后总要说:“团鼓,团鼓,翻转来两边都系肚,大家团一团,系乜西(什么)?”直到猜出“翻转来两边都系肚”指的是捕鱼用的捞网时,大家哄然一笑,猜谜活动才算结束。让儿童所猜的谜语以涉物为主,如“天上一把伞,地下一堆蛋”(芋头)、“青布包白布,白布包虾米,虾米包酸醋”(大柑)、“被扯阿婆盖过头”(乌龟)等,也有简单的字谜,如“一条竹篙三只鸟,上面企(站)一只,下面吊两只”(六)、“两条竹篙无衣裳,一条短来一条长”(二)等。形象有趣,儿童就在这种有趣的随时随地可以进行的团鼓活动中,增长知识,发展联想和想象的思维能力。

(2)唱童谣和对答。客家童谣很多,严永通、凌火金的《广西客家山歌研究》已涉及不少,这里不多谈了。我想着重谈的是博白客家民间最流行的《簪问你》,因它跟严凌二



位著作中提到的流行于陆川、贺县的《脉介(什么)东西响》有所不同,聊备一说吧,照录如下:“簫问你,蝉在阿那(哪里)叫(哭)?/在掩膀叫。/田螺有掩又无叫?/食泥。/蛤蚂(青蛙)食泥又叫?/嘴阔。/水缸嘴阔又无叫?/泥做。/吹鸡鬼(陶土哨)泥做又叫?/嘴尖。/鱼苟嘴尖又无叫?/竹做。/簫系竹做又叫?/眼多。/米筛眼多又无叫?/有强(指米筛周边竖起的坚硬部分)。/铜锣有强又叫?/铜做。/铜锤系铜做又无叫?/有柄。/镰刀有柄又叫?/身薄。/纸身薄又无叫?/太轻。/风轻又叫?/走得快。/云走快又无叫?/太高。/雷公束(那么)高又叫?/火蛇(闪电)烧。/月亮着(挨)火蛇烧又无叫?/嫦娥喊渠(它)无叫。”它不像《脉介东西响》那样提及泥箕、铜锁、羊头、犁头、大钟、灯笼、炮竹等事物,而是沿着同样的思路而另提及其他事物,并由近及远,从人间至天上。这种变异,可能跟童谣的生态环境的变化有关,且不细论。我只想指出,像这种千百年来一直流传在客家民间的脍炙人口的作品,对于启发思维,开发智力,造就人智之美,无疑是有着无法估量的作用的。壮族民间的《问妹》,与《簫问你》相似,也许是民族文化互相交流的结果。

在崇尚才智之美的同时,又崇尚强健之美。武术文化可使体魄强健,增强自卫能力,养育阳刚之气。因此,“崇文尚武”也就屡见于各地客家人的族谱中,成为一种祖训。进入桂东南客家乡村中,常常可以看到厅堂门外的白墙上贴着一方红纸,中间写“华光师父之神位”,两旁写“左千里眼”,“右顺风耳”,两侧的对联是“拳打南山猛虎,脚踏四海蛟龙”。这就是秋冬农闲时练习武艺的场所,客家人一般从8岁开始习武,拳(长拳、短扣、八扣)、刀(单刀、双刀)、棍(长棍、短棍)、耙(三齿)、铲(月铲)、鸭利(似枪),无所

不练,以轻快和实用为主。过去武馆中那种几百斤重的武石和百余斤或 18 斤重的武刀,已基本停练。传说太平天国堵王黄文金、昭王黄文英、抚王朱锡银都精通武艺,黄文艳的妻子何大妈的武艺也相当高强,1842 年间,清将谢兴朝率领千余士兵来围攻黄文金的起义部队,当时起义部队中有些人未见过炮火,有几分害怕,此刻何大妈抖一抖手中的那柄大刀说:“几多清兵都系簦个(我的)刀下鬼,几多枪炮也无够簦衫帕(前幅)包!”说罢率领她的 10 个儿子和 10 个媳妇去打头阵,士气因而大受鼓舞,于是那地窝伏击战起义军大败清兵,首战告捷。又相传彭六公从广东学得一身好武艺回来,他在屋内喊一声,窗外的木叶沙沙响,包围他的清兵被吓得缩成一团。故事传说中这些武艺非凡、降龙伏虎的英雄,一直为人们所景仰。

最令人振奋的是那气壮山河的“开庄”功夫,全村青壮年齐集晒坪上,武术服饰,拳打脚踢,以声助威,那真是地动山摇。这里还流传着这样一首不知凝结多少代人聪明智慧的功夫诗:“百度功夫不为奇,精配阴阳是妙技;虚实浮沉莫乱发,行藏尺寸莫差移;起形接影方知认,左右上门追动时;力发跟来力勇进,三盘审察等投机。”所有的战略战术,几乎都概括在这里面了。值得一提的是至今博白彭姓祖传的武术中尚有少林拳,据说是彭六公从广东学回来的。这可证之以 1808 年执教于广东惠州书院的徐旭曾先生所写的《丰湖杂记》:“客人多精技击,传自少林真派,每至冬日,相率练习,拳脚刀矛剑挺之术,即古人农隙讲武之意也。”每当春节期间,在喧天的锣鼓声中,狮龙起舞,武术吐彩,并穿插飞越桌面、飞钻剑门等百戏节目,为平日幽静的青山绿水之间平添了许多欢腾热烈的气氛,别有一番风味。这些群众性的娱乐与体育相结合的活动,练就了人们的钢筋铁



骨,激发了人们的大智大勇,磨炼了人们的健美英姿,也滋润着神州大地的浩浩雄风。当这些人投身于生产建设和国防建设,就会形成排山倒海的力量。

五、珍爱家声国威族旺的心理定势

“爱国主义就是千百年固定下来的对自己的祖国的一种最深厚的感情。”在客家人的思想感情深处,爱家、爱国与爱民族是相通和统一的。而这种精神美,源远流长,形成了一种珍爱家声国威族旺的心理定势。

过去我看了彭氏宗祠的堂联“商贤世泽,宋史家声”和碑记上的字辈歌“泽坚章志年锦昌,际会熙朝益显扬,世育贤才为宰辅,安邦定国振乾纲”,一直不甚理解,尽管村里人常常挂在嘴边。后来批判宗族观念,我便再也不作深入的探究了,最近翻阅了《彭氏族谱》和罗香林的《客家源流考》等,才豁然开朗,疑团顿释。《彭氏族谱》序云:“緬我彭氏之先,本自黄帝胎息,吾宗始而昌意,而颡项生玉祝融氏,生六子最季者曰陆终,陆终生子六,三曰钱公,为商贤大夫,有功封于彭城,子孙因此为姓。”原来“商贤”就是指相传曾为尧舜调雉羹,被殷王封为大夫的钱公,亦即寿年 800 岁的彭祖。其他姓氏的族谱也是从黄帝和封姓写起,其中难免有传说和臆测的成分,然而众心始终怀念黄帝先民的恩泽,不忘记自己是炎黄子孙,这难道还不让人窥见中华民族千百年来始终凝聚在一起而决不溃散的奥秘么?从宗族观念出发,任人惟亲,是不妥当的,然而在炎黄旗帜之下深深扎根于民众之中的这种旷久不衰的民族向心力,也是不容忽视的。何谓“宋史家声”?原来,彭彦公为唐明宗应顺年间的统兵,徙居江西庐陵后寿年 119 岁,共生 15 子,13 女,“其九子师爽公字元卿,生九子,俱登科,号为九子登科,又

名九子十知州,是庐陵、山口、吉水、分宜、广东潮阳、揭阳、海阳、兴宁、长乐、海丰、永安等处之始祖也”(《彭氏族谱》序)。宋代有彭忠念受封大夫,彭延年为潮州刺史。鸟爱其羽毛,人爱其声誉。珍爱家声者,并非某一姓氏。如黄氏源流歌云:“绵绵世泽留子孙,赫赫家声继汉唐。”龙田世居黄氏祖公堂对联为:“湘水绍家声,肯构肯堂,位叶巽乾坤钟地脉;潁川传世泽,善继善述,序分昭穆振人文。”(杨耀林《深港客家源流考》)玉林丘姓字辈歌云:“华国文章科甲第,光宗耀祖振家声。”为了继承或振兴汉唐以来的家声,实际上客家人并非仅仅局限于“光宗耀祖”,而总是将一家一姓跟国家和民族的根本利益联系起来。如文天祥的曾孙文瑞麟由江西吉安迁居玉林,明嘉靖年间获钦准在文瑞麟落户建宅处的宋文丞相祠,其大门的楹联是“忠肝耀日月,正气壮山河”,弘扬了文天祥的英雄气概和民族气节,这种气概和气节就是中华民族的精神财富。

罗香林《客家源流考》说,客家人从中原南迁,始于西晋末“永嘉之乱”,而后历经唐代“安史之乱”、宋末元初之乱、明末清初之乱,一次又一次地向南迁徙。客家民间曾流行过这样一句话:“宁做太平狗,不做乱世人。”话虽消极了一些,但是对饱经离乱之苦的客家人来说,那真是痛定思痛的肺腑之言,内蕴着乱后思治的强烈愿望,“世育贤才为宰辅,安邦定国振乾纲”也就自然而然地成为一种情感的寄托。美好的社会理想终究要变成现实的,当孙中山提出“驱除鞑虏,恢复中华,创立民国,平均地权”的时候,许多客家人首先奋起响应,反清的革命风暴很快就席卷全国。在推翻封建帝制的辛亥革命中,包括客籍华侨在内的广大海外华侨作出了极其伟大的贡献,因此,孙中山称颂他们为“革命之母”。在伟大的抗日战争中,为了挽救中华民族于



危亡之中,包括客籍在内的广大侨胞又同大陆同胞并肩战斗,他们捐钱捐物,有的还直接把钱物送到延安。如今为了振兴中华,包括客籍在内的广大侨胞和港澳台同胞乘驾改革开放的春风,又纷纷移资大陆,兴办企业,兴办文化教育。桂东南地区和全国其他地区一样也因此而突飞猛进。

1990年我回到桂东南家乡过春节,在五彩缤纷、锣鼓喧天、万头攒动的游行队伍中,两副巨大的彩联赫然入目:“举国欢腾迎新春,万众同心建乐园”、“巨龙腾飞气盖世,雄狮起舞壮国威。”这是人民新的心声,也是我们中华民族兴旺发达的希望所在。

体现在物质民俗文化和精神民俗文化上的客家美学势态,是客家人从中原地区迁移南方与海外后,按照美的规律,在改造世界的漫长岁月中逐渐形成的,而且跟客属群居的生活方式有关,既有特殊性的一面,又有普遍性的一面,与旧居地和新居地的他种民俗文化美相较相融之中,显出其格外的多姿多彩。客家话也是一种特殊的文化现象,它保留着古代汉语的音韵之美,又是当今客家民俗文化美的重要载体,汉字的统一,普通话的推广,不但不会影响其对特有的审美感受的表述,反而更能见出某些美感的特殊性和华夏传统特色。我认为,客家民俗文化美的研究,必将有助于对当今精神文明和物质文明发展趋势的把握,以便按照其自身发展规律,因势利导。

注:

- [1] 周振鹤 游汝杰. 方言与中国文化. 上海:上海人民出版社. 1986. 116 页
- [2] 叶明生. 试论道教戏剧与“道士戏”. 民族艺术, 1989 (1)

- [3] 唱春牛,春牛以竹片织成,以灰布为皮,以棉纸糊成牛角牛眼,以麻丝为尾巴,舞动春牛者,钻入牛肚皮,一人舞牛头,一人舞牛尾,操犁者舞于牛后,一人唱,众人附和。唱麒麟,麒麟以竹片和各色彩布做成,舞麒麟者一人,撑彩牌、彩联和排灯者三人,撑罗伞者一人,领唱一人。唱竹马,竹马以竹片织成,以布为皮,以棉花为毛,色染丝麻为鬃为尾,舞竹马者立于竹马中间,似骑马状,边舞边唱。均以锣鼓八音伴奏。(参阅博白陈国才先生寄来的《麒麟贺年歌》)
- [4] 覃桂清. 民族文化的交流造就刘三姐. 民族艺术, 1988(3)
- [5] 《北史》载:北齐文宣帝的儿子安德王娶李祖收的女儿为妃,李妃之母献两颗石榴在文宣帝座前,文宣帝不解其意。太子太傅魏收在一旁解释道:“石榴房中多子,王新婚,妃母欲子孙众多。”到了唐宋时代,互赠石榴祝愿多子多福的民俗就更盛行了。
- [6] 摘自博白县文地镇黄永林先生寄来的抄件,文字上跟他处《黄氏族谱》略有出入,如《客家学研究》第二辑第46页引《黄氏族谱》云:“骏马登程往异方,任纵胜地立纲常。年深外境犹吾境,日久他乡即故乡。旦夕莫忘亲命语,晨昏须荐祖宗香。惟愿苍天垂保佑,三七男儿总炽昌。”



第九章

客家心事：

人格美与生态美

在广西客家民间的口语中,常常听到“本心”、“良心”、“真心”、“好心”、“心事”这几个概念。知恩必报的人,爱国家爱民族的人,常常被称赞为“有本心”,“有良心”。不虚伪诡诈,坦诚待人,被称为“真心”。抗暴安良,解人倒悬,无私地救助他人,被称为“好心”。反之,便是“无本心”、“无良心”、“无讲真心”、“无安好心”。不讲本心、良心、真心和不安好心的人,被指斥为“畜生”。“心事”是指心中所想行动上所做的好事,例如要尽心尽力去帮助他人,或者要了却一桩讲本心、讲良心、讲真心的心愿,常有人自谦地说:“虾公脚也系心事。”这样的风俗民情,不局限于广西境内,闽粤赣等客家地区亦是如此。这样的

风俗民情 ,反映了客家人普遍的人格观 ,



体现了源远流长的中华民族文化中人文精神的精粹,而在新的历史时期又有了新的发展,取向“有理想、有道德、有文化、有纪律”的四有新人的培养,目标就是要塑造良好的高尚的人格美。

人格美是个体区别于他人的全部身心特征的综合体,由体格美、品格美、性格美三个层次构成。体格美是人格美的物质基础和外在表现形态,一般称为容貌美或姿态美。品格美是人格美结构中的品德价值所在,又称为品德美或者美德,是社会伦理道德行为规范的內化表现。性格美是人格美结构中处于最高层次的个性精神美,它既具有相对稳定的心理特征,又是一个与客观世界息息相通的相当丰富灵变的主观精神世界,并有自己独特的本质的规定性,即个性,一般称为独特的心灵美,是鉴别一个人区别于他人的内在依据。人格美是历史漫长的人类社会实践的产物,为人类自己所逐步认识和发现。客家人对人格美的认识、发现和和实践中的格外从高从严要求,也许是跟其特别艰难困苦的社会实践有关。

一、体格美方面,以高大健壮为美

以大为美,是先秦至汉唐的一种审美崇尚,所谓“汉魏风骨”、“盛唐气象”,一直为从中原南迁的客家人所缅怀仰慕,正如《黄氏族谱》载黄氏源流歌所云:

绵绵世泽留子孙,赫赫家声继汉唐。

如见普谱应起敬,今人远仰昔高阳。

这种以大为美的崇尚,具体到体格方面就是以高大健壮为美。历经西晋永嘉以来多次由北向南迁徙于血与火的战乱和定居于闽粤赣山区以后的艰难历程,正反两方面的经验教训,更是格外强化了以高大健壮为美的追求。罗香

林先生在《客家源流考》中说：“客家社会，每称身体矮小者为末朝人，而矮小者流，亦常常自己说道：天下快要乱了，我这该衰末朝人，等死的呢！这事显面看去，似极平淡，然骨子里，却含绝大的意义。乱离至极的时代，弱小者流，当然保留不了；因矮小而连（彭按：即联，下同）想末朝，因末朝而连想大乱，复连想至于该衰，等死，可知其当上世迁移转徙的时候，确曾受绝大的自然淘汰的作用；不然，何以竟目矮小者为末朝人呢？”^[1]又说：“以其出入必盘山越岭，习苦耐劳，故身体尚称健美，极鲜类似北京上海一带面带懒容的女人。其外出经营工商的男人，亦能出其智虑以对付异乡气候，或其他属于自然环境的势力。”^[2]宋元明清以小为美的风气，在客家民间根本没有市场。妇女不愿当小脚女人，不以三寸金莲为美，而以天足为美。过去广西博白客家地区选择媳妇，向媒人打听的第一件事，便是问姑娘能不能挑得起一担水，是否会纺纱织布，而女方父母要向媒人打听的第一件事，则是问后生能不能挑得起一担谷，是否读书识字。现在时代进步了，用水、运粮都可机械化了，未必这样查问，但身高体重和文化水平，仍属首先了解的内容。高大、健壮、端正、英俊、标致、俏丽，依然是崇尚成风。“人人都讲妹标致，身材苗条又机灵；行路好比风摆柳，唱歌好似打八音（乐器总称）”；“斩竹爱（要）斩赤竹精（坚实的红皮竹），嫁郎爱（要）嫁乌赤人（黑里透红的勤劳壮汉），赤竹似金无怕火，乌赤阿哥有长情”，这些客家山歌，略可表明上述的审美趋向。

在客家民间，有关体格美的民谚俗语真不少。民谚俗语常常将美与丑相对比，生动形象，幽默风趣，言简意赅，流行甚广。譬如说，“瘦得猴不猴狗不狗，一肥遮百丑”，就将肥美与瘦丑对比得很鲜明。与此相类似的是“男人嘴阔食



田庄,女人嘴阔食穷郎”,女人嘴阔未必与贫穷相关,无非是不如樱桃嘴那么美罢了。论及男人脸型的,以汉字的象形来表意,好像在画脸谱,说“好在同田贯日,歪(丑)在乃甲申由”;“同田贯日”这四种脸型都显得相貌堂堂,成为绘画、雕塑、影剧艺术等所着力塑造的美的脸型,似乎胜于“乃甲申由”这四种脸型,其实还得从整体上观察对象,并兼考察其内心世界。有首客家山歌唱道:“莫嫌相貌生得丑,貌丑也爱(要)有人粘(跟),阿歌好比荔枝样,皮囊越皱心越甜。”这样的山歌,意在提醒人们不宜片面地以貌取人。至于论及女人的体态,则认为好在“黄蜂腰,螭公臂(读比,蚱蜢腿),樱桃嘴,绿豆牙齿,丹凤眼,柳叶眉”,又说“长牛短马矮姑娘,多生子来会做家”,认为身长的牛、体短的马、矮墩结实而非高瘦苗条的姑娘,都是好样的。这些尚待论证的体质人类学方面的感性经验,包含着一定的审美因素。

为了满足这种生理上和审美心理上的需求,客家民间在子孙后代繁衍方面十分讲究,并采取了约定俗成的断然措施,正如福建黄顺炘等主编的《客家风情》所说:“客家人一般同族同姓不联婚。乡村基本上是按姓氏聚居的,邻村不同姓可以结婚,同村的一母子孙不许结婚,跟仇族也不通婚。”^[3]同姓不联婚,在广西客家民间至今依然如此,普遍认为同姓联婚,猪狗不如,生下的孩子会奇形怪状,丑得惊人,蠢笨得惊人。因此,谁也不敢去触犯这样的族规民俗。特别是过去处于偏僻山区的某些民族,近亲繁殖造成了严重的恶果,更增加了客家人坚守自己的族规民俗的信心和决心。实践证明,客家人的婚俗是进步的,符合现代科学的,对于人类的优生优育和保障美质美量很有好处。罗香林先生根据“物竞天择,适者生存”的进化法则,认为客家

人是一群适者、优者、强者、勇者^[4]，并非无稽之谈。

二、品格美方面 崇尚美德

客家民间谈论体格美的时候，必定会同时谈到品格美，而且认为“为人处世，人品第一；人品不足，行尸走肉”。意思是说，一个人即使有很好的体格，如果没有好的品德，没有美好的心灵，无非是行尸走肉而已。因此，客家地区就很强调男性家长的教育引导作用，所谓“台中教子，枕上教妻”。广西客家称餐桌为台，这两句话的意思与闽粤赣地区讲的“桌汗（上）教子，床汗（上）教妻”^[5]相同。教子教妻的目的在于实现“妻贤夫足乐，子肖父心宽”。这里的“足乐”、“心宽”，既是满足伦理道德上的需求，也给人以精神上的审美愉悦。

伦理道德是社会行为的规范，要将它内化为人的精神需求和值得赞美的行为，不仅需要长辈的教育和培养，也需要年轻同辈的互相激励与鞭策。在客家人的心目中，勤劳节俭、心灵手巧是最值得称道的人品：“见妹生得好伶俐，头上无花蜜蜂迷，插秧好比鸡叮米，挑担好比扬马蹄。”“莫嫌簪系耕田嫲，耕田阿妹无会差，性情善良又勤俭，会写会算会当家。”而对于危害身家性命的吹（即抽）鸦片、嫖娼、赌博、大饮大食，历来认为是道德沦丧的恶行陋习，严加贬斥，力劝戒除：“无吹无赌第一高，吹嫖赌饮拿心操，吹嫖赌饮四条路，条条都是杀人刀。”反对吹嫖赌饮，提倡耕读为本、勤俭持家和崇文尚武，成了客家各姓氏族谱必写的内容，因而传统美德代代相传。随之而相传的，还有一句至理名言：“积善成德，积恶成灾。”

最值得注意的是客家人的“木本水源”之心，因为这种



心孕育了客家人爱祖国爱民族的高尚品德、气节和情操。翻阅客家人各姓氏的族谱,都有这样一句话:“木有本,水有源。”客家人不忘自己的祖先是黄帝的后裔,追溯先辈历经战乱,从中原逐步南迁,定居后如何艰辛创业、繁衍发展,乃至“根深叶茂”,屡建功业的足迹。各姓氏都有堂号,如“陇西堂”、“太原堂”、“扶风堂”、“关西堂”、“河间堂”、“河南堂”等,这些出自中原地名的堂号被记在族谱里,传于口头上,春节期间用红纸书写贴于厅堂。这表明客家人都不忘根在中原。客家各姓氏的族谱还频繁地提到江西赣州、福建汀州、广东嘉应州(今梅州)以及汀州宁化石壁和广东南雄珠玑巷。可见大家都牢记着南迁后扎根发展和聚散之地。

珠玑巷成为学界近年关注的热点。最新研究成果表明,宋元时期,地处大庾岭南北主要通道的南雄,是南下移民的集散地。北宋开封城内有珠玑巷,宋室南迁时,迁入南雄的臣民为了表达对故都的怀念,将自己的聚居地也称为珠玑巷。明清纂修的广州各姓族谱多记其祖宗宋代辗转来自保昌(南雄)珠玑(或叫“朱紫”、“朱杞”)巷,珠江三角洲来自珠玑巷的移民家族计有 797 支。据我了解,广西玉林市、钦州市等地,元明清时代迁入的客家人,几乎都说是来自珠玑巷(或叫“朱氏巷”、“猪屎巷”、“猪屎街鸭子巷”、“猪屎街瓦子巷”),只不过把珠玑巷说成是福建汀州上杭的(如彭氏、廖氏、万氏、郑氏、丘氏、林氏、刘氏等姓族谱)或是江西安远的(如朱氏族谱)。尽管用了一些谐音字,说法不一,但无论如何,还是表明南雄珠玑巷已成为岭南人精神上的又一故乡。

从珠玑巷到梅州、赣州、汀州,再到中原的祖居地,联成了一条线,展开成一大片,这是一个非常广阔的空间,千余

年间的艰难历程,留下了许多可歌可泣的动人故事,从文天祥率兵抗元、洪秀全领导太平天国起义、孙中山领导辛亥革命、毛泽东和朱德领导井冈山斗争到如今海外华裔纷纷移资大陆造福桑梓,都很能体现出作为汉民一个民系的客家人爱祖国爱中华民族的可贵精神,这也是至高无上的美德,为世人所景仰。而这种爱祖国爱中华的美德之根,就在于“木本水源”之心。

三、性格美方面 崇尚性情美和个性美

客家人作为汉民族的一个民系,有什么个性呢?欧美各国的人类学家早就做了许多研究,作出了种种回答。英国爱尔特所著的《客家人种志》和《客家史纲》说:“典型的客家人是勤劳的、刚强的、爱国的和热情的。”他们“既刚毅又仁爱”;“有一种不侮弱小、不畏强暴的特性”。英国的良贝尔在《客家源流与迁移》中说:“客家人比城里人勇敢,富有特立独行的气概,渴爱自由。”“他们的由来迁徙,种种经历,确替他们养成一种爱种爱家的心理,同仇敌忾的精神。”美国韩廷敦在《种族的品性》一书中说客家人:“他们的毅力,爱清洁的习惯,对于妇女的尊重和教育程度的卓越,都是难得的特点。”他们所说的特点、特性,从不同的角度探讨了客家人的个性,可资参考。其实他们所说的勤劳、勇敢、渴爱自由,都是整个中华民族所共有的精神。

那么,客家人的个性(或说特点、特性)究竟是什么呢?有位回族作家跟我说,客家人是汉人中专治汉人弱点的一支特殊力量,为了治汉人的弱点,他们就自觉发扬汉族的优点和综合其他少数民族的优点。在过去的历史上,中原汉人文明程度高,加上地理条件优越,他们有过许多贡献,但有个致命弱点,那就是容易满足,安于现状,一旦大权在握,



君临天下,三年两载就开始腐化堕落,所谓“富贵无三代”,结果是被汉族起义农民和少数民族的马队一冲就垮。历次改朝换代都是如此。当然,少数民族也有自己的弱点,文明程度比较低,元蒙、满清两代统治者不仅对汉人不客气,对其他少数民族也不客气,重犯汉族封建统治者的错误,非垮不可。这番议论,真是振聋发聩,让人惊醒。

在客家民间,有几句话流传得很广泛,那就是“江山易改,品性难移”,“人有人性,牛有牛性,牛教得变,人也教得变”。正是这种品性变与不变的唯物辩证法,指导着客家人对性情美和个性美的苦苦追求,因为性情美和个性美是性格美的核心,性格美是人格美结构中的最高层次。如果只了解人格美结构中的体格美和品格美,而不进一步深入了解性格美,那就很难把握客家人的个性,也很难解释由此而引发的一切特有现象。因为个性总是在守成护持与开放突破中演进,所以只能就其历史发展主潮,略陈大概。

1. 独立人格与坚韧个性的推崇

这一点,可从广东客家开基祖程旻的创业精神及其巨大的影响中看到。程旻是南朝名士,从河南到建业(南京),因看到南齐皇族同室操戈,互相残杀,便毅然放弃养尊处优的贵族生活,率领族人离开建业(南京),途经长江、赣江,翻越大庾岭,定居于平远县坝头村。这样的果敢行动,明显地受到魏晋南北朝时期生命自觉、人格独立、欣赏山水自然美之风的影响。他带来了中原的高度文明,并努力传播,开拓进取,产生了巨大的影响。据明代郭子章《潮中杂记》载,程旻“恂幅无华,性嗜书,不慕荣达,乡人服其行道”,“以程旻行谊化于一乡,故县名程乡,水名程江”,潮州的韩愈文公祠内“正祠祀韩公”,“祠之南室祀乡贤南齐程旻以下二十五人”,将程旻排在粤东乡贤之首。后人思

慕他，特将他的草庐名为“义化”，将其乡名为“程源”、江则为“程江”。因此，宋代徐庾感动不已，特写下《程江诗》：“程旻当年一匹夫，不操三尺制群愚，片言能使人心服，万古江山与姓俱。”（参阅程贤章《围龙》和房学嘉《客家源流探奥》）。潮州的江山改姓韩，有韩江、韩山，原来根源于江山改姓程。不过值得注意的应是“惓惓无华”这一高度的概括性的人格评价，“惓”是真心诚意，“惓惓”是至真至诚之心，“无华”是说程旻的至真至诚之心无丝毫华丽巧饰，真诚坦率得很。所谓“制群愚”，虽用词不尽妥帖，但从中却透露出当时的南越各土著民族非常急需中原的高度文明，程旻也很善于跟各族人民相处，并传授中原文明，立下了开化之功。后世的客家人能与畲、瑶、侗、壮等少数民族和睦相处，互相学习，取长补短，而且通婚，也许就是从程旻那里学来的。

无独有偶，定居于广东揭阳浦口村的北宋潮州知州彭延年（震峰）眼看北宋朝廷腐败，排挤有功之臣，他依仁抱智，洁身高蹈，由于潮民泣而拦道挽留，故不再返回江西庐陵，成为彭氏入粤始祖，开创了岭南的私家园林，将祖先从中原带来的文明种子播于岭南，并留下这样告诫子孙立身处世的家训：“立行必诚而无伪，御下必恩而有礼，务勤俭而兴家庭，务谦厚而处乡里，毋事贪淫，毋习赌博，毋争讼以害俗，毋恃强凌弱，毋欺善畏恶，毋以下犯上，毋以大欺小，毋因小忿而失大义，毋听妇言以伤和气，毋为亏心之事而损阴鹭，毋为不洁之行以辱先人，毋以小善而不为，毋以小不善而为之。”这样传之千古的家训，以现代的眼光看来，似有不够尊重妇女之嫌，但就总体精神而言，对于正确处理人与人、人与社会和民族及人本身行为与心灵的关系，以造就优美的品德和独立的人格，还是很有价值和意义的，因而至



今仍流传于海内外。他的后裔尽管操着客家话、潮州话、广州粤语、西南官话和壮语、苗语等少数民族语言,但都很景仰他的独立人格和坚韧个性。顺便提一下,入赣始祖彭构云,原为唐王朝的礼部侍郎,因不满唐玄宗的奢侈腐败而举家从河北河间南迁。情况跟彭延年有点相似。

2. 爱国丹心与浩然正气的弘扬

爱国之情和民族气节,是由爱母爱乡的天性引发提升的一种可贵的情愫和节操,文天祥称之为“丹心”和“正气”。文天祥被誉为历史上伟大的民族英雄和爱国诗人,他率兵抗元所转战的地方,基本上是闽赣粤客家地区,这可从正史和客家族谱中看出。因此,他兵败被俘后写下的《过零丁洋》、《正气歌》等诗篇,在客家地区产生了更为广泛深远的影响,尤其是“山河破碎风飘絮,身世浮沉雨打萍”、“人生自古谁无死,留取丹心照汗青”这样的诗句,更是家喻户晓。他的《正气歌》列举了先秦至唐代 12 名坚守正义节操的仁人志士,予以热情讴歌,用以表明坚持民族气节的豪情壮志。由此可见,他于民族危难时期所自觉地坚守的民族气节,乃是一种历史的积淀和传统的弘扬。若无坚韧的个性和历史的自觉,断然不会“时穷节乃现”。后来“手握乾坤杀伐权,斩邪留正解民悬”的太平天国起义军“驱除鞑虏,恢复中华”的辛亥革命,“星星之火,可以燎原”的井冈山革命武装斗争,“科学有险阻,苦战能过关”的革命路上新长征,可谓一如既往,一脉相承,都是“天地有正气,杂然赋流形”在不同历史时期的具体表现。爱国丹心浩然正气,作为民族的心理、气质和气节,一旦形成,就会有相对的稳定性,尤其是成为审美对象之后,更是如此。

3. 善良性情与太和境界的向往

“食色,性也。”(《孟子》)饮食男女是人与动物相同的

自然属性,但又有与动物不同的社会属性。客家人将食色二性不断地进行道德伦理学和生命美学的提升,使之扩展为令人向往的品格美和性格美。前面提及的家训和客家民歌就是这么做的,旨在培养健康美好的性情这里暂且不再讨论。现在只想说一说太和境界。在客家地区,经常可以看到一些很特别的县、乡、镇、村的名称,如“太和”、“二和”、“合和”,若不带“和”字,就带“顺”、“安”、“茂”等字,如“丰顺”、“永安”、“恒茂”等,意思很相近,初看很平淡,其实包含着很深刻的内容,体现出人类追求和谐自适地生存发展的审美理想。

“太和”一词,来自《周易》中“乾道变化,各正性命,保合太和,乃利贞。首出庶物,万国咸宁”。意思是说,天道变化,气化流行,使得天下万物的性命各归其正,保持太和之气常运不息,万物便可得此气以生以成,亦即有利于各正性命之正道。天道生出众物,圣人贤者效法自然,使天下万事万物按各自的性质和生命,各得其所,各适其适,万国都安宁。在古人看来,“道”与“气”同是宇宙万物的生命本原,如老子所说:“道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和。”(《老子》第四十二章)因此,自然、社会、人生,都不能离开太和之气,也就是不能离开生命有机体的多样与统一、差异与和谐。古人又认为“和实生物”(《国语·郑语》)、“非和弗美”(葛洪《抱朴子·勖学》)、“与人和者,谓之人乐;与天和者,谓之天乐”(《庄子·天道》)。魏晋时期的嵇康将“太和”作为审美理想境界来追求:“遗物弃鄙累,逍遥游太和,结友集灵岳,弹琴登清歌。”(《答二郭三首》)超尘脱俗,不为事物所牵累,朋友集会,以琴诗自乐,自由自在地遨游于太和境界。由此可知,“太和”体现了中华民族特有的“天人合一”的大生命观和



大美学观。这种大生命美学观，广泛地流行于客家民间，面临全球呼吁“生态平衡”的今天，尤其值得珍惜和弘扬。

太和境界，实质是追求审美生态平衡的境界，审美生态环境包括自然生态环境和社会人文生态环境。

在自然生态环境方面，客家人首先追求的是自身的体格自然美，如过去妇女不受封建礼法约束而让天足任性生长。其次是“人和自然生活在一起”，程旻的“义化”草庐，建于山环水绕的平远县坝头小平原，它也许是嵇康所说的太和境界理想在岭南的首次实现。彭延年在揭阳浦口村创建的彭园，也是处于山环水绕之中，天工与人巧相结合，实用与审美相结合。各地的客家屋，或是大圆屋，或是围龙屋，圆中有方，方中有圆，象征天圆地方，方则安稳，圆则流转，阴（地）阳（天）相和，心宅相和，方圆相宜，自成风格，且住宅都是背山面水，宅中构造攻防结合，实用与审美相结合，体现出墨子所说的“居必常安，然后求乐”的原则，更是体现出鲜为人知的中华生命美学的精粹。平时人们说的“水土不服”，就是人与自然生态环境不和谐，不适应，有矛盾。“人与天和，谓之天乐”，人与天即自然和谐，心境才能和谐愉悦，这是最高的审美愉悦。在世界上最早发现自然美的，是中华民族，时间就在魏晋南北朝，比西方早 1000 多年。住宅方面将人工美与自然美巧妙地结合起来，并深刻地体现出中华生命美学精粹的，也许是客家人为天下先。

在社会人文生态环境方面，客家人的家训几乎都有“夫妻和顺”这一条，夫妻为人伦之根本，夫妻和顺，一切都会和顺。有的家训还写上“礼之用，和为贵”，更是强调“和”的重要性。乡村里德高望重的长者，常常被请去调解纠纷，协调和理顺各种人事关系，这样的长者被称为“和事佬”。民间道教众神中，有一位和神，备受尊敬，做安龙道

场的最后一个节目称为“做和神”,各地的做法不一,梅州的做法是:“大家牵圆,时间一般为一个多小时,其目的是希望族人和睦相处,欢天喜地。”^[6]广西客家民间有“拜和神,饮和气酒”的做法,可在道场或庙会期间办,也可以在平时必要的时候办,比较灵活,目的也是为了和睦相处。可以说客家民间的一切风俗文化,都在体现、颂扬、追求和谐昌盛的生命之美。

“和”是多样的统一,性质不同的东西合和为一,就可化成新的美的事物,这叫做“和实生物”、“非和弗美”,如和五味以适口,和五音以悦耳。与“和”相对恃的是“战”,道教经典《老子想尔注》说:“和则相生,战则相克。”所谓战,就是矛盾冲突,亦即正与邪的冲突和真、善、美与假、恶、丑的冲突。只有正确地解决战即矛盾冲突的问题,才能达到和即多样的统一或对立的统一,创造出太和境界。洪秀全的《吟剑诗》吟唱道:“手持三尺定山河,四海为家共饮和。擒尽妖邪归地网,收残奸宄落天罗。东西南北敦皇极,日月星辰奏凯歌。天父天兄带作主,太平一统乐如何!”扫除压迫剥削人民群众的封建主义(奸)和帝国主义(宄)这些妖邪,目的就是让天下人民群众共饮赖以生存发展的太和之气,建设“太平一统乐如何”的新世界,进入人人欢乐的太和境界。他的这一理想,到了现代才逐步变成现实。

我以为要了解客家人的个性特征及其表现形态,只有从其深层的心理尤其是审美心理进行探讨,才有可能。

注:

- [1] 罗香林. 客家源流考. 北京:中国华侨出版公司, 1989. 38~39页
- [2] 罗香林. 客家源流考. 北京:中国华侨出版公司, 1989. 62页
- [3] 黄顺炘, 黄马金, 邹子彬主编. 客家风情. 北京:中国



- 社会科学出版社,1993.102~103 页
- [4] 罗香林.客家源流考.北京:中国华侨出版公司,105~106 页.
- [5] 黄顺炘,黄马金,邹子彬主编.客家风情.北京:中国社会科学出版社,1993.184 页
- [6] 房学嘉.客家源流探奥.广州:广东高等教育出版社,1994.182 页

第十章

岭南民俗文化圈 与文艺美学

岭南,又称为岭表、岭外、陆梁。按传统说法,岭南包括广东、广西、海南三省(自治区)和港澳地区。文艺美学的发生发展,跟文艺实践血肉相连,也跟民俗文化血肉相连,因为各民族民间文艺是民俗文化的一个重要组成部分。要了解岭南古代文艺美学的总貌、特征及其在整个中国文艺美学发展史上的地位和价值,就很有必要将它放到富有特色的岭南民俗文化圈里来考察。

一、岭南民俗文化圈的特色

要了解岭南古代文艺美学的特征,则须先了解岭南民俗文化圈的特色。有的学者将中国划分为七大风俗文化圈:东北风俗文化圈、游牧风俗文化圈、黄河流域



民俗文化圈、长江流域民俗文化圈、青藏民俗文化圈、云贵民俗文化圈、闽台民俗文化圈。但却没有提及岭南民俗文化圈。其实岭南民俗文化圈也有自己鲜明的特色,是不宜忽略的。其特色如下。

1. 由中原民俗文化与百越民俗文化互相碰撞交融而形成特有的岭南民俗文化,这种文化既有相对稳定的守成性,又有活跃的开放性和吸纳性

秦始皇统一中国之时,北筑长城,南凿灵渠。灵渠一通航,就将长江水系与珠江水系沟通了,而广西境内流向北海的南流江与广东境内流向南海的珠江又可以联通。岭南特有的风物和富饶,吸引着中原的官兵和移民;中原较高的文明,也因此而传入岭南百越之地。赵佗是真定(今河北正定)人,秦时为南海郡龙川县令,后为南海尉;秦末,赵佗兼并桂林、南海和象郡,建立南越国。汉高祖十一年(前196年),赵佗受封为南越王,治所在今广州。东汉王充《论衡·率性篇》说:“南越王赵佗,本汉贤人也,化南夷之俗,背畔(通叛)王制,椎髻箕坐,好之若性。陆贾说以汉德,惧以圣威,蹶然起坐,心觉改悔,奉制称蕃,其于椎髻箕坐也,恶之若性。前则若彼,后则若此。由此言之,亦在于教,不独在性也。”^[1]赵佗接受百越民俗文化,这说明百越民俗文化自有其魅力;赵佗听取陆贾的说教,改为奉行汉德礼仪,对百越之地也必定起着移风易俗的作用。尤其是历代统治者借以体现政治权威和审美意识的政治文化制度与礼仪,其影响作用更不小。宋《太平御览》引《晋中兴书》云:“汉武帝时南平百越……立交趾刺史,以州边迁,山越不宾,宜加威重,故刺史辄假七郡皆加鼓吹。”《晋书·地理志》载:“建安八年张津为交趾刺史,士燮为交州太守,共立为州。乃拜津为交州牧。十五年,移居番禺,诏以边州使持节,郡给鼓

吹以重城镇,加以九锡,六佾之舞。”《三国志·吴志·士燮传》云:“士燮出入鸣钟磬,备具威仪,笳箫鼓吹,车骑满道。”这种崇尚壮美的倾向,跟萧何建筑宫殿“非壮丽无以重威”的美学观是一致的。

这种上层审美文化也会流播于民间。我童年时看见过婚礼仪仗队所用的鼓吹乐器和刀枪剑戟金瓜之类的东西,就跟古代朝廷州府的文物很相像。我的祖先从江苏徐州(古代称彭城)到甘肃陇西,经由河北河间、江西庐陵、广东揭阳、福建上杭,于明代才迁入广西陆川,然后定居博白。彭氏宗祠内对联云:“世泽继商贤,忆当年闽粤迁来,创两县宏图,祖德宗功肇基业,家声传宋史,知今日陆梁荐新,统三房后裔,文经武纬纘前徽。”商贤,是指彭祖,传说彭祖钱铿曾被封为商贤大夫,这副对联大体反映了汉族客家人迁向岭南的历程。至今岭南客家民间依然较多地保留着中原的民俗文化,岭南百越民间的审美文化也会传入中原上层社会。如为西晋石崇所宠爱的绿珠女,她能歌善舞会吹笛,就将流行于博白一带民间的音极要妙的十五支笛曲带到中原,传播开去,汇入清商乐系统,这是众所周知的。绿珠女一去不复返,但她家乡那多彩歌谣和悠扬的笛乐还世代相传。如唐代刘禹锡《和窦中丞晚入容江作》云:“分圻辨风物,入境闻讴谣。”曹唐《南游》云:“芦花寂寂月如练,何处笛声江上来。”宋代周去非《岭外代答》云:“广西诸郡人多能合乐,城郭村落,祭祀婚嫁丧葬,无一不用乐。”明清以后,广西民间歌舞、曲艺、戏曲中,横吹的竹笛一直是主要的乐器或领奏乐器,常常配以振奋人心的锣鼓,间或有吹角吹螺。

南北交汇而成的刚柔相济的审美文化,跟高山大海之间的秀美田园风光一起,构成了岭南地区特有的生态环境。

这样的生态环境陶冶着岭南人特有的品格：刚中有柔，守成而开放，独立开拓而又合群进取，敢于冒险而又细心机智。这些，都表现在他们心系中原、开发岭南、漂洋过海闯世界的行为之中。

2. 多种方言习俗并存交融与文字统一，呈现出整体和 谐的五彩缤纷

首先是方言与地方戏曲的形成有着极为密切的关系，可以说方言是地方戏曲的命根子。如粤曲粤剧只能在粤语方言区演唱，客家汉剧、客家山歌剧、客家采茶戏只能在客家方言区演唱，潮剧只能在潮州话方言区演唱，桂剧只能在桂林方言区演唱。要演别的剧种，就需要移植。发源于江西与湖北交界地区的采茶戏，传到安徽变为黄梅戏，传入广西后有两种情况，在桂北变为彩调，在桂南仍称为采茶戏，因使用的方言不同，风味大不一样。

其次是方言与民间选用寓意象征物的关系也极为密切。如春节期间，桂林话方言区的“福”字倒着贴，客家话方言区则绝对不许这么做，因为客家话里的“到”与“倒”不同音。客家话方言区用大红纸写堂号，贴在厅堂内或大门外，如丘姓“河南堂”、黄姓“江夏堂”、梁姓“太原堂”、万姓“扶风堂”、彭、李二姓“陇西堂”等，多为中原地名，表示对中原的怀念。其他方言区则看不到这样的景象。粤语方言区以“生菜”寓意“生财”，潮州方言区以“头菜”寓意“头彩”，桂林话方言区以“送柴”寓意“送财”，客家话方言区以“大葱”、“大蒜”、“芹菜”、“豆腐”寓意“聪明打算、勤劳致富”。所借用的比喻象征物体，其名称与方言谐音相关，难以互相取代。

汉语方言和各民族语言的差异，反映在民俗文化方面，显得五彩缤纷。但是由于岭南各民族都采用汉字，并推广

普通话,思想感情可互相交流,因此又呈现出整体和谐。五彩缤纷的整体和谐,多样的统一,便产生出特有的和谐美。

3. 形成内联外引的格局

这又是岭南民俗文化圈的一个特色。在过去的历史中,每当中原世乱,岭南都成为避难之所;又因岭南被称为“蛮荒之地”,岭南又成为历代贬官流放之地。其实,岭南并不是那么可怕的地方。韩愈虽被贬到潮州,但潮州人仍都很尊敬韩愈,乃至出现江山改姓韩(如韩江、韩山)的盛况。柳宗元虽被贬到柳州,但柳州人仍很尊敬柳宗元,乃至建园立碑怀念他。苏东坡虽被贬到儋耳,但海南人民却以礼相待,特建东坡书院以怀念。黄庭坚(山谷)死在宜州贬所,广西各族人民还将他当做神来敬奉,山谷祠内有副对联称道:“谪粤同时亦有人,缘何定国宾州,淮海横州,不及先生绵俎豆;作神此地原非偶,恰似龙城柳子,潮阳韩子,能令边徼化诗书。”这里所说的“能令边徼化诗书”,既是岭南人对历代知识分子传播文明之功的恰当评价,也体现出岭南人对高层次文化的渴望和追求,并因此而形成内联外引的传统格局。所谓内联,就是联络中原及岭南周边湖南、江西、福建、台湾等地文化人;所谓外引,就是引进南洋欧美各国的新文化,如洪秀全、孙中山、康有为、梁启超、黄遵宪等所做的那样。因此,历史进入近代以来,岭南民俗文化圈特别活跃,呈现出一种波涛汹涌澎湃、奔腾前进的磅礴气势。

二、具有个性特征的岭南文论美学家的崛起

富有特色的岭南民俗文化,哺育了一代又一代的文学家和艺术家,也哺育了一代又一代的文艺理论家和美学家。在岭南走向世界、世界向岭南走来的今天,研究岭南古代文艺学和美学,探讨中国古代文论美学的现代转换规律,自有



其不言而喻的重要意义。

1. 山呼海啸的锐意进取气概

明末清初,有两位文论美学家同时崛起,一位是广西桂林的石涛,一位是广东韶关的廖燕。廖燕对清王朝的统治极为不满,绝意仕进,而专注于诗歌、散文、戏曲、书法艺术创作和文艺评论,提出了“愤气者天地之材”的新命题。他在论及湘潭刘五原借山水而泄其幽愤的诗篇时说:“天下之最能愤者莫如山水。山则巉峭岌岌,婉孌磅礴,其高之最者,则拔地插天,日月为之亏蔽,虽猿鸟莫得而逾焉。水则汪洋巨浸,波涛怒飞,顷刻数十百里,甚至溃决奔放,蛟龙出没其间,夷城郭宫室,而不可阻遏。故吾以为山水者,天地之愤气所结撰而成者也。天地未辟,此气尝蕴于中,迨蕴蓄既久,一旦奋迅而发,似非寻常小器足以当之,必极天下之岳峙潮回海涵地负之观,而后得以尽其怪奇焉……故知愤气者,又天地之才也。非才无以泄其愤,非愤无以成其才,则山水者,岂非吾人所当收罗于胸中而为怪奇之文章哉?”(《刘五原诗集序》)。这段气势磅礴、生动形象的论述,跟他说的“借彼物理,抒我胸怀”(《李谦三十九秋诗题词》)和“取无字书而读之,无字书者,天地万物是也”(《答谢小谢书》)精神是一致的,既强调了文学艺术是客观现实生活和炽热感情的审美表现,又体现了气节高亢和崇尚壮美的岭南文化个性。无独有偶,从清兵炮火中逃生的画家兼画论家石涛则响亮地喊出了“直师造化”,他说:“山川使予代山川而言也,山川脱胎于予也,予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也,山川与予神遇而迹化也,所以终归之于大涤也。”(《石涛画语录·山川章第八》)心物交感,物我合一,突出创作主体的个性与独创性,这正是石涛(大涤)绘画艺术成功的秘诀,也是他反对当时复古模拟之颓风的重

要理论武器。他对自己发现和概括出来的“一画之法”感到非常自豪,宣称:“画者,众有之本,万象之根;见用于神,藏用于人,而世人不知,所以一画之法,乃自我立。”(《石涛画语录·一画章第一》)艺术需要有对美独特的发现和创造,科学则需要有对真理的独特发现和理论体系的创造,这些又都需要见识、勇气和才华。在艺术创作和艺术科学两个方面,石涛都兼有其美,因此独步古今,波震中外。

接着来的是散文理论家吕璜,他是广西永福人,嘉庆年间进士,因罪罢官,回到桂林主持秀峰书院。吕璜与桐城派吴德旋交好,并写下《初月楼古文绪论》,主张“作文立志要高”。在他的影响下,临桂的朱琦、龙启瑞,平南的彭昱尧,马平的王拯都专攻古文,并“以古文名天下”,有“广西五大古文家”之称。

比吕璜稍后的郑献甫,是一位壮族诗论家,广西象州人,道光年间进士,授刑部主事,未满一年,乞假返里。此后,他在宜州、广州、桂林等地教书,并从事文学创作和理论批评,著述较多,有强烈的批判精神。他反对作诗模仿古人,认为“仿古果然直似古,何故别署今人名”(《感兴》),“后世自有真诗,不必拘某代”(《跋仙舫诗集后》),强调作诗应该抒发自己的真感情。他的成就和情操为后人景仰,其墓碑镌刻有一副挽联:“粤西一代真才子,岭表千秋古硕人。”

“嘉佑才名并李陶,粤南山翠倚天高。龙蟠亦似髯苏咏,未用王圭捃摭劳。”这是清代临桂诗论家廖鼎声对宋代博白诗人李时亮诗歌的评论。《粤西文载》称李时亮“善属文,尤长于诗,与同官陶弼相赓和,有诗曰《李陶集》”。其《龙蟠山》诗云:“独卧粤南天尽头,吞吐清气压林丘。风云上下三千丈,雾雨西南十六州。古涧有泉穿石冷,阴崖无暑



满山秋。我来结构林亭下,时复凭栏看未休。”廖氏认为李氏诗风似苏东坡那想象奇特、雄奇奔放的诗风。而廖氏的诗评和李氏的诗歌一样,都带有岭南文化个性特征。廖氏虽为举人,可也曾在京城、云南、广西等地当过官,他有感于明清“四百年间,采风不及于粤”,而“粤人固非无能为诗,以僻在岭外,流传遂少”,于是奋笔写下《拙学斋论诗绝句》一书,热情评价唐以后广西历代诗人200多家。这种不甘落后、自强自立、打破荒僻封闭、开辟进取的精神,永远激励后人。

2. 革命文论与审美文论争雄竞进

1840年鸦片战争前后,岭南大地风雷激荡。继洪秀全领导的太平天国农民起义军的革命壮举之后,康有为、梁启超、黄遵宪等人发起了变法维新运动,而后孙中山领导的资产阶级民主革命更是汹涌澎湃,波澜起伏的政治斗争,呼唤着革命文论,这跟廖燕有些前后呼应。况周颐则师承王鹏运(半塘)的文艺美学观,提倡“词境以深静为至”,致力于审美文论的发展。至此,便出现了革命文论与审美文论争雄竞进的格局。

革命文论肇自太平天国,洪秀全定都天京后,颁布《改定诗韵诏》:“咨尔史臣,万样更新,诗韵一部,足启文明。今特诏左右史,将朕发出诗韵一部,遵朕所改,将其中一切鬼话、妖话、邪话一概删除净尽,只留真话、正话,抄得好好缴进,候朕批阅,刊刻颁行。”太平天国初建之际,洪秀全首先标举《诗韵》即《诗经》,要求史臣们从“足启文明”的大处着眼,按照他改定《诗韵》的办法来删改经籍。看来他对待文化遗产是采取一分为二的态度的。洪仁玕、蒙时雍、李春发联衔发布的《戒浮文巧言谕》,提倡“文以纪实”、“言贵从心”的写作主张和“切实明透”的文风,反对一切无益有

害的文风,禁用封建性的“妖魔字样”。洪仁玕还提倡文艺“阐发乎新天新地之大观”。这些可以说是太平天国从事文艺事业建设的大纲,他们这些除旧布新的文艺主张,深刻地体现出起义农民的革命理想和愿望,也启示和鼓舞了后来的文艺革新运动。

变法维新运动的发起人,为了宣传变法维新的主张,实现政治改良的愿望,他们非常重视文学革新,从诗歌、散文、小说等方面提出了文学革命理论,大力提倡“诗界革命”、“文界革命”、“小说界革命”。尽管这些“革命”实为“改良”,但其所起的进步作用,还是不能低估的。梁启超是广东新会人,他的《论小说与群治的关系》,一反过去“小说为小道,君子勿为”的传统观念,提出“小说为文学之最上乘也”,并认为“欲新一国之民,不可不先新一国之小说”,“欲改良政治,必自小说界革命始;欲新民,必自新小说始”。这里所提的“小说界革命”,有如洪仁玕借鉴西方资产阶级的变革经验那样,也是借鉴了西方资产阶级的变革经验,如梁启超在《译印政治小说序》中所说:“在昔西欧各国变革之始,其魁儒硕学,仁人志士,往往以其身之所经历及胸中所怀,政治之议论,一寄之于小说……往往每一书出,而全国之议论为一变。”他虽偏重于小说的政治作用,但并没有忽略小说的审美特征,如他将小说的艺术感染作用归结为“熏”、“浸”、“刺”、“提”四种,便是很有见地的。

黄遵宪是诗界革命的一面旗帜,他是资产阶级改良派的政治家、外交家、诗人兼诗论家,曾任英、美、日、新加坡等国的外交官及湖南地方官,视野开阔,著作颇丰,著有《人境庐诗草》、《日本杂事诗》等。其诗有长篇,也有短章,采取古典诗歌和民间歌谣的形式,有长短句,比较接近口语,多写重大题材,反映的生活面较广,对象涉及军队、百姓、幼



儿园、小学生、留学生 将火车、汽车、轮船、电信等现代工业文明的新事物写入诗中。他所作的《出军歌》、《军中歌》、《旋军歌》各 8 章共 24 首,其末章一字,义取相属,以“鼓气同行,敢战必胜,死战向前,旋师定约,张我国权”24 字为后殿,连成一体,风格雄壮活泼沉浑深远,洋溢着火一般的爱国主义热情。他的诗歌创作和诗论主张是比较一致的。他鄙视“俗儒好尊古,日日故纸研,六经字所无,不敢入诗篇”,而主张“我手写吾口”(《杂感》),所创作的诗歌“意欲扫去词章家一切陈陈相因之语,用今人所见之理,所用之器,所遭之时势,一寓之于诗。务使诗中有人,诗外有事,不能施之于他日,移之于他人”(《与梁启超书》)。他的《山歌》后题记,反映了他自幼深受家乡梅州客家山歌的影响。他不仅努力向民间歌谣学习,创造新诗体,而且还以梅州客家文化为据,进一步论证他所提出的“言文合一”的重要主张:“嘉、道之间,文物最盛,几乎人人能为诗。置之吴、越、齐、鲁之间,实无愧色。岂非语言与文字合,易于通文之明效大验乎?”(《梅水诗传序》)

与黄遵宪带着梅州客家文化特色的趋向世界工业文明的革命文论有所不同,况周颐的审美文论则是带着桂林山水文化特色的,论及词的审美心境(词心)、审美意境(词境)的创造时,他说:“吾听风雨,吾览江山,常觉风雨江山外有万不得已者在。此万不得已者,即词心也。而能以吾言写吾心,即吾词也。此万不得已者,由吾心酝酿而出,即吾词之真也,非可强为,亦无庸强求。”(《蕙风词语》卷一)这正如王国维所说:“能写真景物、真感情者,谓之有境界。”(《人间词话》)

如果说康有为、梁启超等,着重从诗歌与改良派的变法维新运动相结合的角度来评论黄遵宪等人的诗歌,阐述

“诗界革命”的理论,那么,况周颐则是从意境创新的角度,以“意境高绝”和“词境以深静为至”为审美标准,评论王鹏运等人的词作,阐述“作词有三要,曰重、拙、大”(《蕙风词语》卷一)的主张,认为“词有穆之一境,静而兼厚、重、大也。淡而穆不易,浓而穆更难”(《蕙风词话》卷二)。

革命文论与审美文论只是相对而言,在近现代文论中两者常常是融合在一起的,只是各有偏重而已。譬如吴沃尧(自称我佛山人)在阐发小说改良主张时,就提出“新知识实即暗寓于趣味之中”(《月月小说序》),强调了审美趣味在小说中的重要地位。与此同时,他还揭示了德育与智育的对立统一的关系,突出地强调了小说家即教员的社会责任感:“善教育者,德育与智育本相辅;不善教育者,德育与智育转相妨。此无他,诤与正之别也。吾既欲持此小说以分教员之一席,则不敢不审慎以出之。”(《月月小说序》)这些见解,今天仍很有借鉴意义。

3. 呼唤艺术和学术的左右世界之力

历史的车轮驶入近代以来,为何新的思潮多产生于岭南?这是一个很值得深入研究的问题。我想,有一点是比较清楚的,那就是跟岭南人对文化的理解能力、接受能力和创造能力有着密切的关系。如果不能正确理解人类不断地创造和发展着的文化的伟大力量,那就不可能努力去追求、接受和进行再创造。黄遵宪在《梅水诗传序》中认为,客家人是夏商周三代的遗民,既然是三代的遗民,那么他们南迁后,凭着五岭之天然屏障,就可以将所带来的高度发达的中原文化保护得更好,并代代相传。其他比客家人先来岭南的中原人和岭南土著民,情况肯定还会更好一些。而后由于种种原因,他们又漂洋过海去接触域外的种种文化,尤其是西方比较先进的新文化,因此文化知识积累不断增加和



更新,视野不断拓展,新思潮也就波澜迭起。当然,社会推陈出新的变革需要,才是最根本的驱动力。因为社会的变革,总是需要舆论为先导,需要舆论的支持。

因此,在文论领域,先是黄遵宪说道:“诗虽小道,然欧洲人出其鼓吹文明之笔,竟有左右世界之力。”(《与丘菽园书》)后来有位出生在广东惠州的记者,他游历欧美各国和日本之后,回到广东观看了广州班、南海班、潮州班、惠州班、过山班等各个戏班的演出,经过比较研究,他在《观戏记》中写道:“论世者谓学术有左右世界之力,若演戏者,岂非左右一国之力哉?中国不欲振兴则已,欲振兴可不于演戏加之意乎?加之意奈何?一曰改班本,二曰改乐器。”要振兴中国,就必须进行戏剧改革,只有对旧戏进行改革,才能发挥其传播文明、推动历史前进的威力。

正因为艺术和学术都有左右世界之力,所以岭南人对艺术和学术都格外重视。注重世界范围内的艺术和学术的更新与创造,是岭南人世代相传的“耕读为本”、“百艺好随身”的新飞跃。

三、提倡“古今中外打通法”

王力先生在治学方面有两条经验甚为重要,一条是“例不十不立”,即没有十来个充分的例证,就别确立自己的学术观点,这叫实证法。有位老学者告诉我,他很赞赏这一科学方法,说听了王力先生的传授后,一辈子受益无穷。另一条是“古今中外打通法”,即治学不要囿于某一方面,要将古今中外的有关文化科学知识打通,也就是要善于做古今联系、中外比较的工作,力求解决现实中提出的问题。这种方法,也是让人受益无穷的。

王力先生是世界上著名的语言学家,以往人们更多的

是注意他的语言学成就,其实在文艺美学理论和文学创作实践方面,他的成就也是不能低估的。可以说,在中国古代文论美学的现代转换中,他是作出了重要的贡献的。20世纪50年代末60年代初,他接连发表了《中国格律诗的传统和现代格律诗的问题》、《诗律余论》、《中国古典文论中谈到的语言形式美》、《略论语言形式美》、《语言与文学》等,产生了积极的巨大影响。这些论文结集为《王力诗论》,由广西人民出版社出版,影响更是广泛而持久。

王力先生不仅将“古今中外打通法”运用于语言学研究之中,而且还将“古今中外打通法”运用于文艺美学研究之中。他说:“学术是没有国界的,世界上的学术成果,是全世界共同的文化遗产。”(《积极发展中国的语言学》)他叙述了中国格律诗的发展历程后指出:“上面叙述了中国格律诗的传统,目的在于通过历史的事实来看现代诗的发展前途。我们研究历史,是为了向前看,不是为了向后看。”^[2]可见“古今中外打通法”的采用,不是为了别的,而是为了“古为今用,洋为中用”,用于解决现实生活中提出的现代语言文学的发展问题。这就是“古今中外打通法”提出并运用的根本目的。

要达到这个目的,不当“二言人”即通晓两种语言以上的人,很难办到。作为语言学家、文学翻译家、教育家和诗人的王力教授,著作等身。他早年留学法国,所撰写的博士学位论文《博白方音实验录》,就是采取了当时比较先进的科学研究方法和手段,这对于他后来的学术发展很有好处。例如,在探讨现代格律诗的建立问题时,他采取“例不十不立”的实证法,列举大量史实,说明中国格律诗“不是某一位作家创造出来的,而是群众的创造,并且是几百年的艺术经验的总结,并证之以法国的“阿历山大体”(十二音诗)、

美国惠特曼的“自由体”、俄国罗蒙诺索夫的“音节、重音”诗体等,论及建立现代格律诗要重视民族特点,他又以越南的“六八体”为证。^[3]在《略论语言形式美》中论及语言形式整齐的美、抑扬的美、回环的美时,他将音乐艺术、舞蹈艺术跟语言艺术作了比较,将古代汉语与现代汉语作了比较,将汉语言文学与西洋语言文学作了比较,涉笔极广,可谓吞吐古今中外。

当他作出“诗是语言形式美的集中表现”这一科学论断后,立即补充论证“诗之所以美,主要决定于意境的美,即内容的美”,“语言的形式美始终应该服从于诗的意境”。^[4]这样就避免了片面地谈形式美的偏颇,坚持了内容美决定形式美而形式美又有相对的独立性和服从于内容美的唯物辩证法。联系到他论及中国格律诗来自民间,是群众创造和几百年间艺术经验的总结,并非某个作家的功劳,便可看出现代辩证思维的科学性与先进性,古典辩证思维转换为现代辩证思维,有个漫长的艰难历程,现代科学工作者一旦掌握了历史唯物主义和辩证唯物主义,就会产生质的飞跃。在这方面,王力先生的科研成就,又提供了一个典型的范例。

王力先生的诗论,给予我不少启示,他的儿子秦似的《两间居诗词丛话》侧重于古代诗话词话的现代阐释和跟文学创作实践的联系,给我的启示也不少。他们父子俩是我的同乡,也是我的师长,曾鼓励我主攻古代汉语,说博白的地佬话和客家话保留着不少古音,这对搞文字音韵研究非常方便,把文字音韵搞通了,本身便是一部大辞海。我并不拒绝对文字音韵的研习,但所选择的主攻方向却是中国古代文论和美学(包括中国古典美学、民族民间美学、旅游文化美学),因为觉得自己在古代汉语研究方面难以有更

大的超越。不过,我主编的《中国文论大辞典》在辞目释义方面所采取的“古今联系,中外比较,与经典论著对照”的方法,还是从王力先生那里学来而又有所发展的,当然,也受到钱钟书先生、王元化先生的影响,这一点,文学博士蒋述卓教授看出来了,他在《一部具有鲜明学术个性的辞典——评《中国文论大辞典》》中说道:

编者在许多处都作了这样的联系与比较,表现出了一个研究工作者广阔的学术视野与深厚的理论素养。其实这种打通法,在国内学术界早就有人采用,如钱钟书先生的《管锥编》、王元化先生的《文心雕龙创作论》,他们研究中国古代文论,都是站在一个更高的角度,将古今中外打通的。事实证明,这种古今中外打通法是有开创性的积极意义的。辞典主编彭会资先生能把这一方法运用于辞典的编写之中,也是这一方法的发扬光大。^[5]

我主编的《中国文论大辞典》是怎样采用“古今中外打通法”的呢?在这本辞典的凡例中有这样一段说明:

为了讲清辞目的理论含义,多采取纵横流动的表述方式。这种方式的采取,是为追溯辞目的源流演变和进行古今联系、中外比较,与经典论著相对照的需要所决定的。如[意象]条,语出自刘勰《文心雕龙·神思》,受到前人的影响而形成,而它的含义在晚唐前后又迥然不同,这就要追溯其源流演变。[悉取而加之]条,与鲁迅先生的典型论相联系;[空灵]条,与老舍先生的有关精当论述相联系,这种纵向的古今联系,意在



说明其继承性。[感物吟志]条,与古希腊的“摹仿”说相比较,[都是旧时熟识]条,与俄国别林斯基说的“每一个典型对于读者都是熟悉的陌生人”相比较;这种横向的中外比较,意在说明中国文论的民族特点和某些基本原理发现的进步性及其普遍意义。[典型]、[性格]、[论文者当辨其美恶],与恩格斯的有关论述相对照,[反勘]条,与毛泽东同志《矛盾论》有关论述相对照,这种与马克思主义经典论著相对照,可有助于从一定的高度去加深理解,体会其可贵的意蕴。〔6〕

我主编的《中国古代文论教程》,仍然采用“古今中外打通法”,但在认识上有所发展,在第一章《绪论》中有所说明:

需要站在当今科学的高度来审视、考察某一文艺观念的源流演变,梳理同类命题之间和各种概念范畴之间的理论联系,在古今联系和中外比较中鉴别其合理因素或合理程度,并用文艺实践加以检验,以显示其价值和分量,在分析的基础上,将带有规律性和原理性的东西加以综合概括,形成一种新的理论势力。〔7〕

我搞民族民间美学研究,也是采取“古今中外打通法”的,惟其如此,才有可能将民族民间美学的原理、价值讲得更分明。毫无疑问,“古今中外打通法”是自有其优越性的,但要运用得好,却是很艰难的,因为它要求学者有渊博的知识和宽广的视野。不过,这种科研方法的采取,再也不是个人的或少数人的行为,已逐渐成为群体性的行为,这是历史发展的必然趋势。

从学术文化思潮发展史的角度看,“古今中外打通法”滥觞于康有为的著述。1889年6月,康有为在进呈光绪帝的《请废八股试帖楷法试士改用策论折》中,最早将传统的“格致”转换为“科学”,提出“从此内讲中国文学,以研经义、国闻、掌故、名物,则为有用之才;外求各国科学,以研工艺、物理、政教、法律,则为通方之学”。他还称他所倡导的新学是“合《经》、《子》之奥言,探儒佛之微旨,参中西之新理,究天人之赜变,搜合诸教,披析大地,剖析古今,究察后来”(《康南海自编年谱》)。康有为既受到明清之际早期启蒙主义思潮的影响,又直接影响了梁启超、黄遵宪、王国维等人。在文化艺术创新方面,鲁迅也是主张采取“古今中外打通法”的,他说:“明哲之士,必洞达世界之大势,权衡较量,去其偏颇,得其神明,施之国中,翕合无间。外之既不后于世界之思潮,内之仍弗失固有之血脉,取今复古,别立新宗”^[8];“采用外国的良规,加以发挥,使我们的作品更加丰满是一条路,择取中国的遗产,融合新机,使将来的作品别开生面也是一条路”^[9]。20世纪20年代初,周作人发表了《古今中外派》一文,反对无理地嘲笑古今中外派,支持学贯古今中外的主张,认为“在现代中国,这种主张实在很是切要”,并“希望下一世代的青年能够放开眼界,扩大心胸,成为真的古今中外派,给与久经拘系的中国思想界一点自由与生命”。^[10]20年代末清华学校改名清华大学之初,朱自清先生曾参与制定中文系教学计划,当时的系主任杨振声回忆说:“系中一切计划朱先生和我商量规定者多。那时清华国文系与其他大学最不同的一点,是我们注意新旧文学的贯通与中外文学的融合。”^[11]方法上的革新与文化上的创新,是相辅相成的,因不断的倡导,学术风气大开,因此活跃于海内外、视野开阔、开拓创新的文化巨人,不断



涌现,形成了近现代的壮观景象。

如今,随着世界经济市场的开拓,各国资源的互补,交通电信的日益发达,地球变小了,而各个国家民族在文化上因互补的需要,也就日益频繁地进行交流。这种经济文化的频繁交流,为“古今中外打通法”的运用,创造了更为充分的条件,并开拓了更为广阔的前景。钱学森先生曾经说过,全国大约应该有 200 位左右的科技帅才,科技帅才不但要是一个方面的专家,而且要能看到现代科学技术发展的全貌,并且能够联系到经济、政治和社会来考虑问题,把要研究的非常复杂的问题,看做开放的复杂巨大的系统,通过实践——认识——再实践——再认识的途径来研究解决问题。21 世纪的世界,是整个集体化的世界,因而很需要采取系统科学的方法。^[12]这些话,对我们搞文论和美学的,也很有启发。“古今中外打通法”正是适应“整个集体化世界”的形成与发展的需要而产生和被采用的,它跟“系统科学方法”并没有矛盾,而是相辅相成的。

王力先生他们采取“古今中外打通法”,调动古今中外的历史经验和众人的智慧来解决现实问题的精神,永远值得我们后辈学习。只有勇于参与现实问题的解决,作为科学基础性的方法论,才可能具有生命力和实际价值。

注:

- [1] 王充.论衡.上海:上海人民出版社,1974.28 页
- [2] 王力.王力诗论.南宁:广西人民出版社,1988.6 页
- [3] 王力.王力诗论.南宁:广西人民出版社,1988.7 页,8 页,13 页
- [4] 王力.王力诗论.南宁:广西人民出版社,1988.65 页,66 页

- [5] 蒋述卓. 一部具有鲜明学术个性的辞典——评《中国文论大辞典》. 中国图书评论, 1993(2)
- [6] 彭会资. 中国文论大辞典. 天津: 百花文艺出版社, 1990. 2 页
- [7] 彭会资. 中国古代文论教程. 桂林: 广西师范大学出版社, 1996. 21 页
- [8] 鲁迅. 鲁迅全集(第一卷). 北京: 人民文学出版社, 1981. 56 页
- [9] 鲁迅. 鲁迅全集(第六卷). 北京: 人民文学出版社, 1981. 39 页
- [10] 周作人. 古今中外派. 晨报副刊, 1922-04-02
- [11] 杨振声. 为追悼朱自清先生讲到中国文学系. 文学杂志(第3卷第5期)
- [12] 钱学森. 要从整体上考虑并解决问题. 光明日报, 1990-12-30



余 论

——从人类学角度关注 当今文艺家的审美创造

中国审美人类学与中国艺术人类学的研究方兴未艾,这两门学科都与中国民俗化学相关。民俗学在西方是属于文化人类学范畴的。诞生于19世纪的西方民俗学,对于人类知识宝库是有贡献的,但它又为帝国主义的殖民政策效劳正如英国学者查·索·博尔尼在《民俗学手册·引言》中所坦言的:“还会随之产生一种非常有实用价值的成果,就是统治国族改善对待它统治的从属种族的方法。”她还引证理查德·登普尔爵士的话:“如果我们不深入研究从属种族,我们就无法正确地了解他们;必须记住,亲密的交往和正确的了解才能产生同情,同情才能产生完善的统治,科学研究促进此事并确实在相当程度上使其成为可能,谁能说它是没有实用价值的呢?”可以说,西方民俗学所追求的实用价值是血淋淋的资本,滴着殖民地半

殖民地国家人民的鲜血。当殖民地半殖民地国家纷纷独立,摆脱帝国主义者的控制之后,那些廉价的“同情”与所谓“完善的统治”,便都通通化为乌有。独立、民主、自由、平等、和平与可持续发展,是当今世界的主潮。因此,我们的研究目标应当是追求现代人类和谐自适地生存发展的审美理想,而不是相反。正因为如此,我们研究者又需胸怀全人类、放眼全世界,不断增强全球意识与历史发展意识,用审美眼光来重新审视一切,懂得“社会的进步就是人类追求美的结晶”(马克思语)。

审美人类学与艺术人类学,有一个共同点,那就是关注文学艺术。民族民间美学,属于审美人类学的范畴,它关注文学艺术,但又不仅仅局限于文学艺术。在关注民族民间文学艺术的审美创造的同时,还必须关注专业作家的文学艺术的审美创造。我在这方面的思考和研究,始于1982年对文学艺术作品的评论,见《壮族文学史上的壮丽画卷——论陆地同志《瀑布》》中的这段评论:

在《瀑布》中,陆地同志用他那支画笔,描绘了一幅又一幅色彩鲜明的风景画和风俗画。对这些独具地方特色和民族特色的风景和风俗的描绘,不仅为人物的活动创造了和谐的氛围,而且常常是情景相生、情景交融,达到相当高的艺术境界。既是历史生活的真实写照,又体现着新的审美精神,令人赏心悦目,得到莫大的艺术美的享受。要像古人那样逐一评点,是无法仿办的,我只想拈出几处,瞧瞧作者匠心独运的秘密。凝翠山的雨后春景,是写得逼真而又迷人的。一开始,作者的视线就这样跟着两位姑娘的游踪,将一切美景摄进画面,让人物发出一连串的深情赞美和由衷感叹。

这两位姑娘,一位是老桂林桂品微,很熟悉桂林风景;一位是新来乍到的言真,一切都感到很新鲜,通过她们的感受来描写山水景色有一种自然而亲切的感觉。作品还通过她们对景物的不同感受来暗示她们以后的生活道路,如桂品微是个典雅、娴静的闺秀,对青罗带似的江流特别欣赏;言真是个刚强、庄重而又热情的姑娘,就特别欣赏立人峰的雄姿,言真则联想起家乡的青云山,白鹤潭被洋鬼子霸占了的惨况,激起了爱国情怀。后来,她们都积极地参加了反对袁世凯签订二十一条卖国条约的群众运动和“五四”爱国运动。可见这一幅“画中有入,入在画中行”的风景画,对于表现全书救国救民的主题,是何等的重要,而又设计和描写得何等巧妙!

一般地说,风俗画是比风景画更富有社会内容和生活气息的。因为,包括风土人情、道德观念、宗教信仰、节庆仪式、婚丧嫁娶、文化娱乐、饮食服饰等在内的种种风俗习惯,是一个民族历史文化传统和心理素质的具体表现。在《瀑布》里描绘的风景画,当然不止上面提及的那一幅,但是描绘得最多的还是壮瑶山区的风俗画,诸如盂兰节,“还王愿”盛典,“十友”宴饮、训鹰狩猎,道公赶鬼、大闹歌圩、大摆寿筵,等等。真是形形色色,各种各样,有些是闻所未闻,见所未见的,很可以增长人们的见识。其中,我觉得“三月三”闹歌圩这一章,写得比较好。并不是因为我曾见过壮族歌圩,觉得这一章写得真切、动人,而是因为作者用一种很鲜明的色彩、高昂的激情,把“青春的火焰在燃烧,爱情的生命在活蹦乱跳”的热闹歌圩和“天不怕地不怕”的“三三会”英雄们聚众结盟的壮丽场景,糅合起来,展

开抒写。既有优美的青年男女互相挑逗的情歌,也有雄浑的英雄们准备起义的战歌。在传统的风俗画里,是新英雄奋起的群像,而作者给这幅壮阔的风俗画点染的背景,是壮乡人民最喜爱的英雄花——红棉花,“眼下正是红棉花开的季节。这些高出林表的猩红而鲜艳的花朵,如同黑夜的火炬,燃遍了大地。”这虽然是夸张的手法,但从整个诗情画意来看,却又夸张得十分贴切。整个画面,既有和生活一样的真实,也有理想的色彩。

(载《广西文学论丛》(二),选入《陆地同志和他的长篇小说 瀑布》,广西师范大学出版社,1988年10月第1版)

这是从民俗文化美的角度切入所作的评论。如果说这时只是评论中的一个小角度,尚嫌肤浅,那么,时至1987年我所写的《瑶族文学史上第一部瑰丽长篇——评蓝怀昌的波努河》,便基本上是从民族民间美学的角度来立论,并采用辩证的整体流动的观照法。其中有两部分涉民俗文化与人物性格的评论:

(一)

.....

作为书中的主角玉梅,毕竟还年轻,但高中毕业后,便挑起家庭偿还债务的重担,促使她较早地成熟起来,并燃烧着向往山外大世界的强烈欲望。她是个聪明、倔强而又具有野性美的波努姑娘,对新事物保持着特别的敏感。在华厦开发公司的日子里,离开流江市到深圳特区生活工作了一段时间后,她大开眼界,增长了不少知识,思想产生了新变化,通过对山寨的古老的



生活方式的反思,产生了对现代文明生活的强烈追求。她觉得应当站在高山顶上来迎接改革的浪潮,那古老的木楼,古老的石板路,古老的纺纱机,古老的砍山刀,古老的织布梭,都该在这新潮里冲刷掉那积重的灰尘。作者这样描述她此刻富有浪漫主义色彩的心态:以漫山遍野的刺梨花来取代那些南瓜花、猫豆花,以漫山遍野的刺梨果来取代玉米颗,然后让那古老的纺纱机、染布缸、竹背篓都自然进入历史博物馆。据说,刺梨有防治癌症的作用,而她要发展刺梨的生产,既可给癌症患者带来福音,又可促使山区人民脱贫致富,这是多么美好的理想和愿望。人是生产力中最活跃的因素,人的思想一旦获得了解放,生产力就会向前发展。在玉梅的操持下,华厦开发公司挂起风帆,在波努河上破浪行进。在兴办刺梨酒厂的过程中,尽管有许多波折,尤其是在竞争获得节节胜利中不断遭到暗算,乃至被捕,但由于得到刘敏、陆斌、盘五叔等的鼎力相助,得到张书记和黄市长的支持,困难终究被一个一个地克服。这就写出了真、善、美战胜假、恶、丑的必然趋势。

(二)

既有浓郁的民族风情,又有深沉的辩证思考。这是《波努河》的又一特点。作品中所融会的瑶族特有的民歌民谣和故事传说,以及对许多特有的民族风情画的生动描绘,都并非只是一般的展示,或为点缀和满足某些读者的猎奇;而是作为作品的血肉相连的有机部分,与现代生活和现代意识相辅相成,共同完成塑造人物的任务。

相传邕桑弥洛特传下这样一首古老的歌:“对父母兄弟要勤递烟/对亲戚朋友要勤递茶/鸡叫四遍就去

挑泉水/天蒙蒙亮就煮饭扫家/做人要勤奋哟自己去创家立业/做人要诚实哟自己要以心换心/违背天理良心的事莫去做/别人丢落的东西莫去拿/害人就是害自己/损人就是损爹妈。”这首古歌是波努人教育儿女如何做人的,它在玉梅的心里扎了根,塑造了她那勤劳、诚实、善良的性格,使得她能在杨成和一伙的袭击面前挺得住,不为邪恶势力所屈服。在岜桑洛特诞生节的赛马中,玉梅表现得有勇有谋。迎孙大典和迎战神凯旋这样一些大型的风习景观,有力地表现了玉梅和盘五叔的思想性格。盘五叔借助试心这种民族民间特有的生活形式,让龙飞不得不鼓起勇气,揭露吴夫人偷商标的丑行,促进了故事情节的发展。作者对波努人特有的婚俗——即举行婚礼后,便让新郎新娘带着种子农具去开辟新天地——倾注了热烈的赞颂之情;对男人的醉倒路旁而偏要让妻子守着的传统习俗,则持否定的态度,认为是“悲哀性与麻木的交错,把时光白白的耗费去了”。陆斌不愿早婚,刻苦学文化,追求新的理想的生活,这对传统的习俗和思想来说,是一种勇敢的挑战。

在描写人物的行为和对话之中,时时插入打油茶、吃蕉叶饭、分享猎物、品味腌酸鱼鸭的描写,则不仅增强了作品的形象,还避免了行文枯燥无味,平添了许多令人赏心悦目的瑶寨风情。

(载《漓江》(大型文学季刊)1988年夏季号。选入《中国瑶族作家研究集》,广西文联文艺理论研究室1988年6月编印。又选入《广西瑶族作家评论集》,广西民族出版社1991年10月第1版)



1992年,我对桂林市桂剧团上演的新编历史剧《瑶妃传奇》的评论,基本上是沿着评论《波努河》的思路,但重点却在瑶汉两种不同风习文化的猛烈撞击与和谐融合。明宪宗与瑶妃纪山莲的爱情纠葛,在两种尖锐对立的风俗习惯中展开,触及人类最关注的人性美与人情美的问题。请看《新绽奇葩带露香》中的这一节评论:

好一朵带露奇葩

当我看过《瑶》剧的彩排后,桂林市文化局长祝锦炎同志问我:“观众总不动,从头到尾都那么有兴趣地看下去,这是为什么呢?”我说我和他们一样,爱上这一出戏了。中央文化部艺术局、民族文化司以及自治区文化厅领导,中国艺术研究院、广西艺术研究所的专家学者们也认为这是一出好戏,戏曲要振兴,关键是争取年轻观众,桂剧也不例外。但近些年来让年轻人跟老桂戏迷为同一剧目所吸引、打动,这种状态是少有的。我想原因有三:一是题材新颖;二是人物和主题非同一般;三是舞台艺术的革新富有当代审美意识。前者已谈及,不赘述。《瑶妃传奇》着力表现的是民族团结这一主题,通过瑶汉两种不同风习文化的猛烈撞击与和谐融合来逐步深化,并让它从生动有趣而又震动人心的情节和场面中自然地流露出来,这就让人们有别开生面之感。当纪山莲的悲剧结局还未到来之前,剧作者着力表现的是她那最有价值的纯真、善良与美好,随着她的独特性格的逐渐展现,宫廷变幻莫测的风云,越来越让人为她的命运而揪心。也许是这个缘故吧,观众从始至终都被曲折跌宕的剧情所吸引。

《瑶妃传奇》的艺术魅力的产生,与编导者对细节

的选取、情节的安排,人物的设置、历史文化氛围的把握和审美感情的抒发也有着密切的关系。汉唐时期人们的思想比较开放,而宫廷生活中吸收了不少各少数民族的文化;宋明时期因受理学束缚而日趋保守,而宫廷生活则较少受到少数民族文化的影响。因此,当纪山莲身穿瑶装,背着瑶家长鼓,迈着一双大脚,走进宫廷后,引起一场又一场的轩然大波。纪山莲作为寨主(史称土官)的女儿,有文化,会绣花,会打猎,会打长鼓,见多识广,也有几分野性和任性,自有其与一般瑶家姑娘不同的独特性格。入宫前,母亲说:“伴君如伴虎。”担心她被毁掉,而阻拦她参加选美的时候,她却以“瑶山凤凰”自许,以“偏向虎山行”的勇气挺身而出,主动应选,并立下意愿:“千里去作帝王伴,不为荣华为瑶山。父老乡亲多劫难,我瑶家迁徙多少年!山莲愿把身心献,换来瑶家幸福瑶乡甜。”把解除苦难求幸福的希望寄托在帝王的身上,这是幼稚的幻想,带有过去时代不可避免的历史局限性。但无论如何,纪山莲一登场,其思想起点并不低,大胆、爽朗、泼辣、粗野的性格,亦初露端倪,非叫人看个究竟不可。

面临皇太后对众多美女的筛选,她耐烦不得,不听传唤,突然闯进宫里去,好奇地急忙撩开面纱,弄得皇太后大吃一惊。什么“德言工容”的选美条件,她全不懂,只是高声宣称自己是被“选来当娘娘的”,更是“野”得可爱。围绕着她那双大脚而引起的风波,更引人注目。在皇太后看来,惟有三寸金莲才是美的,山莲遭了祸,落了选,被送进御书房作清扫之职;张顺太监从千里迢迢之外将她送来,此刻着急了,硬要她把脚裹小,而她执意不肯,怕以后回瑶山走不了山路。一双大



脚,皇太后认为不美,在封建统治阶级以及受到封建统治阶级思想影响的人们看来也都是不美的,而在瑶家儿女看来却是美的,在广大劳动人民看来也都是美的,具有自然之美和劳动创造者所需要之美。由此可见,不同的阶级有不同的美,不同的民族也有不同的美。然而,在爱情的驱使下,宪宗皇帝却主张“那就让它大去吧”,这却反映出正确的审美观终将可以为不同阶级不同民族的人们所接受,形成共同的审美意识,使不同的文化美得以交流与融合。裹不裹小脚问题,对今天许多人来说,都是非常陌生的,似乎不屑一提,但一经剧作者提炼入戏,便妙趣横生,令人悟出许多道理来。

御书房中那一张龙椅的设置,更是妙不可言。张顺刚坐下便惊跳起来,纪山莲问其缘故,张顺说坐了龙椅便是犯欺君之罪,要杀头。山莲不以为然,听罢哈哈大笑。当从未见过面的皇上来了,山莲却非常认真,死活不让皇上坐龙椅,说是坐了龙椅就会犯欺君之罪而被杀头,只好让皇上坐在倒扣过来的水钵底。情节的发展,层层铺垫,步步展开,水到渠成,令人捧腹大笑。这一生动情节,既是对诸多宫规的戏谑和嘲笑,也表现了纪山莲的爽朗坦荡和聪明伶俐。经过一番盘问,纪山莲对皇上有了初步了解,顿生爱慕之情,而皇上对山莲的心思才貌亦有了认识,更是喜出望外,赞不绝口:“好一枝山莲宫苑放,奇葩带露香!”稍为开明的皇帝都是有七情六欲的,此刻的宪宗深为山莲的出众才貌所打动,抛掉了民族歧视和封建宫规,并按瑶俗唱歌通情,咬臂定亲。这在戏中人看来是新鲜事,在观众看来也是新鲜事。因此,这场戏备受赞赏。

如果说对龙椅御用的宫规还是比较温和的批判，那么，对摧残人性的净身制这一所谓“千年古训、先帝法规”，戏中更是展开了最无情最猛烈的批判，此刻的纪山莲站在含着苦泪强作欢的演习瑶俗风情的年轻太监宫人一边，金刚怒目，正气凛然，痛斥皇上所维护的残忍的争身制。在这场摧残人性美与保护人性美的尖锐冲突中，纪山莲终因冒犯宫规、祖训而被打入冷宫。从此，纪山莲的命运随着情节的急转直下而令人格外揪心。

宪宗的悔恨，纪妃的怀孕，使得两人的爱情再度推向高峰。“并蒂莲，并蒂花，花开结子瑶汉家。”唱出了他俩心中无限的柔情蜜意。但比打入冷宫更悲惨的命运，很快便降临了——按朝廷大臣们的民族偏见，要想让纪妃生下的皇子继承皇位，她就必须回瑶山。此刻，纪妃万般无奈，只好含泪弃子离宫。她抱着百日的婴儿，洒泪告别的那一段唱词，将满腔的皇宫怒、母子情，抒发得淋漓尽致，催人泪下。她死后给儿子的遗嘱是“瑶汉和，做明君，国富民安”。把美好的希望寄托在儿子的身上。

有的人说：“不该让瑶妃死，应当接她回宫，才能体现民族团结的主题。”对此，我不敢苟同。因为，无论是从原来的历史事实看，还是从现在的戏剧情节和人物性格的发展逻辑看，瑶妃的悲剧结局，都是不可逆转的。尽管瑶妃是真善美的化身，她有关民族团结的愿望也符合历史的必然要求，但是当时的条件下，这种“历史的必然要求和这个要求的实际不可能实现”（恩格斯语），就只能构成悲剧性的冲突，瑶妃也就必然地遭到令人痛心的毁灭。这样的悲剧结局，也自有其特



别的不可取代的震撼人心的艺术力量。要铲除这样的悲剧根源,要实现真正的民族平等和团结,只能是在中国共产党的领导下,推翻了人剥削人、人压迫人的封建制度的今天。因此,我们应当格外珍惜今天来之不易的民族大团结,并且进一步巩固和发展这样的民族大团结。

(载《民族艺术》1992年第2期、《桂林文化研究》1992年第3期)

如果说壮族的语言与风俗跟东南亚的一些国家有相通相似之处,而且有亲戚关系,可以用民歌来表情达意,正引起世人的注意,那么,瑶族的语言、风俗、性格及历史文化,也是令世人瞩目的,1996年在桂林举办的瑶学国际研讨会,与会专家学者便来自12个国家。因此,从人类学的角度看,文学艺术如何审美地表现壮、瑶、苗、侗、京等少数民族,始终值得我们关注。

早在20世纪初,西方人类学家便对我国汉族客家人展开了研究,已出版了不少著作。而真正自觉地用小说的形式来历史地真实地审美地表现客家人的,首先是广东作家程贤章。我在《客家韵味境界新——评程贤章的小说创作》一文中,专设“透过民俗看心灵”一节,今照录如下:

近些年来,不少作家都格外注意民俗生活的描绘,程贤章也不例外。但是,程贤章在小说中所描绘的客家民俗生活,却有独特之处,那就是不仅让人透过民俗看到民族的面孔,还可以让人透过民俗看到民族的心灵在震颤,在欢笑,在哭泣,在悲愤中呼啸前进,在高速前进中也有倒退,有序与无序共存,统一与多样同在,

种种矛盾存一体,百般滋味在心头。从审美艺术表现看,何谓能?何谓妙?唐代窦蒙在《语例字格》中回答说:千种风流曰能,百般滋味曰妙。

具有相对稳定性的由众多文化因子构成的民俗文化,是一个复杂的完整的系统,它是各民族成员为着适应一定的社会和自然的生态环境而约定俗成的产物。从实用价值上看,饮食、居住、衣着等民俗成分,主要是支配和规范民族成员的物质消费;岁时、结社、集会等民俗成分,主要是总结生产经验、协调民族成员的生产关系和生产以及生活周期;恋爱、婚姻、生育、财产继承等民俗成分,主要是为了保证民族成员的世代繁衍;种种礼仪、亲属称谓、命名法则、丧葬仪式等民俗成分,主要是为了规范和协调民族成员之间的人际关系。事实上这几方面的民俗成分或文化因子的作用,又是犬牙交错,互相影响的。任何一种民俗的生成,首先都是由于有益于民族成员的需要,强调一个“益”字。与此同时,也讲究“真”、“善”、“美”,即符合规律性的“真”,符合目的性的“善”,体现审美意识的“美”。体现真、善、美、益的民俗文化,制约和规范着民族成员的群体品德行为,影响和塑造着民族成员的审美心理和整个人格。

民俗也不是一成不变的,某个民俗文化因子的成活条件发生了变化,或者它的功能为其他新的因子所取代,它就会被虚化为具有一定的装饰性、宗教性、仪式性的残留因子,如客家各姓氏的堂号,就是对中原祖居地和祖先功德的缅怀,还有客家妇女头上的银簪或雕花的牛角梳,原先就是一种护身防御武器。处在变革时期的同一民俗文化系统中,各构成因子新陈代谢



的演化速度,是不相同的,也就是非等速的,如节日民俗文化就不如饮食、服饰等民俗文化演化得那么快。由于新的民俗文化因子(如服饰)的引进,其他民俗构成因子就会作程度不同的变化,以连锁反应的方式以实现民俗文化系统内部新的协调。凡是聪明的民族,在其生命整体延续过程中,总是不断地虚化不利于现实的民俗文化因子,使本民族的民俗文化向更高级、更完美、更理想的程度发展,并力求整体适应。“十里不同风,百里不同俗。”这种风俗的差异,与生态环境有关。民俗文化虽有一定的地域性、阶段性、阶级性和民族性,但它毕竟满足了本民族生存与发展的需要,而得到本民族成员的认同。民俗文化的变化,必然会引起民族成员审美心理和人格美追求的变化。

从程贤章的小说中,我们可以看到,他所描绘的客家民俗文化,前面所提及的各种文化因子,几乎都有涉笔,但都是为了人物的塑造和展示人物的心灵。在他的笔下,攻防结合的客家围龙、宽窄合体的斜襟竹纱女装、深情机智的客家山歌对唱、禁吃蛇鼠猫而又菜谱名目繁多的食俗、谁家杀猪都会给左邻右舍送上一碗煮熟的猪血下水和大人吃宴请可以打菜包带回给小孩的礼俗,几乎成了识别客家人的外部标志,也透露出客家人由中原南迁以后依然勤劳、勇敢、机智和对人与自然、人与人之间的亲和美的崇尚。至于“以耕读为本”和“男人百艺好随身”的习俗风尚,更是对中原华夏文明的积极弘扬,也是海内外客家人英才辈出的根源。他在《云彩国》里,写及璨烂与磊落这对童年好友的生活时说:“磊落,总是给璨烂物质上的援助,哪怕清明节一块清明糕,五月节几只蒸棕,中秋节一块月饼,冬

至节一碗汤圆,春节年糕腊肉,鸡毛蒜皮,并非小恩小惠,而是孩子们身上宝贵的同情心,与侠义行为。璨烂回报磊落的,是那娓娓动听讲不完的故事。”这里用客话所陈述的传统节日习俗,并非客家人所特有,但却正好说明客家人是汉民族的一个民系,然而更重要的是写出了这对童年朋友在物质上精神上互相帮助的深厚情谊,为物性性格的展开起了重要的铺垫作用。尤其值得注意的是,程贤章紧紧抓住生产力与生产关系的相应变化这一杠杆,而触及社会生活的各方面的深刻变化,并由此而深入剖析传统民俗所影响和塑造的芸芸众生的心灵颤动。在《云彩国》等作品中,写的都是当前改革开放奔小康的现实生活,但常常将笔触延伸到解放战争、土地改革、农业合作化和文化大革命等逝去的生活场景。因为作品中的人物,多是从这些场景中走过来的,而今又走上了新的生活历程。暂且不细说《云彩国》中的璨烂,他的父母因给他起了个苏联人的名字——杨·李可夫斯基,便在“文革”中横遭劫难,而今璨烂当了云彩国经济开发区党委书记兼主任后,便支持磊落办天海酒楼,搞种养销一条龙,开发富有特色的客家饮食文化;也不细说《神仙·老虎·狗》中的阿梅、阿兰、小竹、阿菊四村姑更名为安娜、丽娜、尼娜、美娜,剪掉辫子,烫出最新的鸡窝发型,换上连衣裙高跟鞋,到A市要求办发廊所引起的风波。只想多说一说《彩色的大地》中婚恋习俗的变化,因为它很典型,最震撼人心。

《彩色大地》中的牛福,是一个思想性格相当复杂的人物。土地改革后,他赶马车搞运输,日子过得红火;合作化以后,他成了种养能手,困难时期别人饿肚



子,而他大养特养其猪,日子并不难过;他的妻子马莉玉为着保护青春容貌而不愿给儿子牛角、牛蹄、牛尾(后改名为牛阁、牛弟、牛美)喂以母乳,他就养奶牛,用牛奶把儿子们哺养成人,还严格要求儿子们刻苦读书学技术;改革开放后,他如鱼得水,靠养土鳖虫,首先富起来,成了“万元户”,建成新宅“四合院”,成了轰动四面八方的经济能人。他既贪财,又好色,非常相信金钱能买到一切的威力。只花了一万元,他就让原配妻子马莉玉主动要求离了婚,嫁得一个20多岁的男青年。而他已年近花甲,只花一万元和一条金项链,就娶得20多岁的虚荣心极强的美人金花姑娘。金花的妹妹是银花,早就嫁给牛阁,成为情投意合的恩爱夫妻。金花比牛阁小两岁,曾经爱慕过牛阁。牛阁能称金花为“娘”吗?银花能称牛福这家公为“姐夫”吗?这些亲属间的伦理称谓都成了大问题。牛福听不进儿子的规劝,儿子指责他是“物质上的富翁,精神上的穷光蛋”。就在牛福花了6000多元大办婚礼和邀请各级干部及亲友来吃喜酒的时候,他的三个儿子和银花都离家出走了。牛福和金花 in 鼓乐喧天和爆竹声中走进洞房的时候,也就是他众叛亲离的时候,民俗文化中的真与假、善与恶、美与丑、益与害,完全被弄颠倒了,在一派喜剧气氛中拉开了悲剧的帷幕。不久,牛福以买汽车扩大财源为名,说是要跟成了“技术户”、“万元户”的牛阁兄弟比高低,搞竞争,逼着金花退回一万元和金项链,还瞒着金花而让金花在市场交易中扮演美人计的角色。正是金花跟李副县长的儿子鬼混后自杀于李家的时候,也正是暗中支持牛福抛弃马莉玉而娶金花的社企办主任朱风病死于医院的时候,靠科技致富的

牛阁兄弟 ,慷慨解囊 ,与公社合办的机电厂以高水平投产了。牛阁夫妻纯贞圣洁的爱和牛弟、牛美为姑娘所热恋 ,跟牛福和金花的悲剧 ,形成了鲜明的对比。古人云 :“沉舟侧畔千帆过 ,病树前头万木春。”在丑的旁边 ,就存在着美 ,而且在蓬勃发展。

在人类历史上 ,对于群婚制、乱婚制来说 ,一夫一妻即个体婚制是一种巨大的进步 ,正如恩格斯所说 :“个体婚制是一个伟大的历史的进步 ,但同时它同奴隶制和私有财富一起 ,却开辟了一个一直延续到今天的时代 ,在这个时代中 ,任何进步同时也是相对的退步 ,一些人的幸福和发展是通过另外一些人痛苦和受压抑而实现的。个体婚制是文明社会的细胞形态 ,根据这种形态 ,我们可以研究文明社会内部充分发展着的对立矛盾的本来性质。”(《家庭、私有制和国家的起源》)这里讲的是剥削制度下的个体婚姻制 ,而在废除了人压迫人、人剥削人的旧制度的社会主义条件下 ,则是讲究男女平等、婚姻自由的 ,而且受到法律的保护。在整个民俗文化中 ,婚俗只是其中的一个因子 ,但它关乎政治、经济、政风、民风 and 民族的命运。牛福这个人物的婚姻观念和行为 ,既有旧的 ,又有新的 ,而且是在最新最美最合法的外衣下 ,干着丧尽天良的丑恶勾当。这种复杂现象 ,跟他如此复杂的性格有关 :他既自尊 ,又自卑 ;既精明能干 ,又利令智昏 ;既知科学技术的巨大力量 ,又以私占为荣和当个人的摇钱树 ;既知什么是真、善、美、益而又偏搞假、恶、丑、害 ;既是物质上的富翁 ,又是精神上的乞丐 ;既可玩市场于股掌之间 ,又在物欲横流之中沉沦下去。相比之下 ,牛阁兄弟才是真正接受客家民俗文化美正确影响和塑造的新一代 ,



他们有理想,有才华,讲道德,脚踏实地,甘为民众造福,正扬起科技致富的风帆。

(选自《程贤章作品评论集》,广西师范大学出版社1996年11月第1版。载《珠海》1997年第2期)

1996年秋,程贤章先生看了我这篇评论文章后,从广州给我打来了长途电话,很高兴地说文章对他很有启发,评到心坎上来了,原来模糊地感觉到的东西更明晰了,已经全文电传新加坡。在新加坡举办的全世界客属恳亲代表大会即将召开。可以说,“透过民俗看心灵”这一段文字,是从理论与实际的结合上来说明近年文学创作经验的概括性表述。程贤章的作品启迪了我,给我提供了一个理论思考的好机会,而他对我的理解也极大地鼓舞了我。1998年,程贤章先生的长篇巨著《围龙》面世了,作品中所展现的千余年间历史与现实的生活画面,简直是“人类学上的一大奇迹”,因此我便写了《龙的传人:大写的客家人——读程贤章的《围龙》》,其中有“太平洋时代的曙光”一节,照录如下:

《围龙》透露出这样的信息,明代郑和下西洋后,开辟了海洋的航道,也开拓了客家人的思维空间。拥有一定文化力的客家人由于自然灾害、战乱、经商、办企业等种种原因,开始了漂洋过海的迁徙,近者在东半球,远者到西半球。在近一亿人口的客家人中,移居海外的约占一半。这种永不固守而总是向外开拓的人文景观,在世界上找不出第二个,是人类学上一大奇迹。

客家人漂洋过海的迁徙,并非平凡小事。因为海洋交通的发展,对于促进中国和全世界经济文化的发

展,有着巨大的作用,只要看一看世界史的发展可划分为地中海时代、大西洋时代、太平洋时代,就会明白。早在19世纪50年代,马克思就曾经说过:“由于加利福尼亚金矿的开采和美国佬的不断努力,太平洋两岸很快就会像现在从波士顿到新奥尔良的海岸地区那样人口密集、贸易方便、工业发达。这样,太平洋就会像大西洋在现代,地中海在古代和中世纪一样起着伟大的世界交通航线的作用。”

在今天,在20世纪即将过去,21世纪即将来临的新旧世纪之交,面对为太平洋地区的崛起而准备的东方研究热和中国研究热,谁能否认马克思预测未来的眼力呢?正因为如此,我认为艺术地反映社会生活的《围龙》,透露出太平洋时代的曙光。随着海、陆、空立体交通的发展,地球变小了,时间和空间都明显地被压缩,因而足迹遍布全球的客家人显得更活跃,活跃起来更方便。侨居异国他乡的客家人,他们能做到“年深外境犹吾境,日久他乡即故乡”,与当地人和睦相处,团结合作,共同开发,不断发展。但他们又不忘自己是龙的传人,是炎黄子孙,根在中国,为振兴中华而努力。而国内的客家人也必定以空前的热情,予以欢迎和配合,从而使伟大的中华民族以崭新的姿态屹立于太平洋地区,将全球经济文化的发展推向新的历史阶段。正如《围龙》所展现的发展前景。

《围龙》的尾声,生动地描述了田边随团考察新加坡,然后他对韩辉一家人说:“客家人从北方迁到中国南方,为了生存,又向海外发展。其实,新加坡的华族甚至整个马来半岛,整个东南亚的华人,华族人,不管东、南、西、北,在当地都是客家人,对不对?”这里提出



了一个饶有趣味的问题,也是当前许多专家认为会讲客家话的才算是客家人,后来发现有些客家后裔不再讲客家话,而是改操别种语言,可他们还自称是客家人,如英籍著名作家韩素音等。又有人认为属于客家人血统的才算是客家人,但熊得龙就公开宣称自己是客家人,他跟《围龙》中印度血统的陈朝辉和日本血统的袁和平(大野)很相像,为客家哺育成人,受客家文化影响,会讲客家话。有些国家或民族的学者还在客家学国际研讨会上一再声称“客家人是我们的祖先”,而且旁征博引,进行充分论证,甚至把客家人向海外迁徙的时间推到魏晋南北朝以前,让人如梦初醒。“客家人”这个概念的界定并非易事,姑且称之为“大写的客家人”,未尝不可;然而,令人欢欣鼓舞的是,“乾道变化,各正性命,保合太和”的中华民族的和合精神,在客家人身上有着生动的体现,正在影响和促进人类走向和平、合作、互爱、共同发展的新境界。

(载《广州文艺》1998年第10期)

从前面的摘引,无论是从审美人类学的角度,还是从艺术人类学的角度,都可以看到我在努力追随文艺家们的新鲜活泼的审美创造。但是,我又时刻在关注各民族民间的审美文化的历史发展,并以此为根基,努力探求民族民间美学亦即中国审美人类学的理论创造。民族民间美学理论创造的探索,始于1989年秋我完成了《中国古典美学辞典》的主编任务之后,便撰写了论文《真美在民间》(载《文艺研究》1990年第1期)。这篇论文在“广西民族美学学术研讨会”上宣读后一个多月即由国家级刊物公开发表,速度之快,我平生首次遇上。这篇论文的公开发表,成了我于

1992 年先后应邀出席“ 傩戏国际学术讨论会 ”、“ 客家历史文化国际学术研讨会 ”的通行证 ,更是始料不及。从此 ,带着自己的研究成果 ,参加国际学术交流的机会越来越多 ,学术视野也越来越开阔。

在从事民族民间美学研究和学术交流过程中 ,我有这样一些感受 :

(1)迫切需要创建中国现代的民族民间美学 ,这既是人类文明发展的需要 ,也是中国社会主义现代化建设的需要。

传统美学活在各民族民间 ,而新的美学也诞生在各民族民间 ,因此 ,要创建中国的现代的民族民间美学 ,就要以中国传统的民族民间美学资源为生长点 ,并回答新的美学问题 ,体现新的进步的美学观。在这方面 ,本书只是一个开端 ,尚有待于深广地展开。

(2)美学理论的生命力 ,在于它扎根在人民群众的生活实践中 ,它来源于实践 ,又影响着实践 ,随着人民群众的生活实践而进退兴衰。

各民族民间的美学思想观点 ,体现在各民族民间的审美文化之中 ,形成为谚语、格言、口诀等 ,或为某些美学思想家所提炼概括 ,不少源远流长的美学概念、范畴、命题、原理 ,还活在人民群众的生活之中 ,也活在我们许多美学理论家的为人处世之中 ,真叫人惊叹不已 ! 如果只引进西方的美学著作 ,或者只拿其中某些概念范畴作为标签到处贴 ,自以为是在搞“ 本土化 ” ,而不是作为一种参照以开发自己的美学资源 ,对于中国现代的民族民间美学的理论建树 ,是难以奏效的 ,亦即难以为人民群众所喜闻乐见 ,结果就会出现理论家说的写的是西方的一套 (或西方美学的翻版) ,老百姓说的干的是东方的一套 (亦即中国土生土长的美学) 等



现象。倘若中国学者不能与中国老百姓对话,又怎能用中国美学去跟西方美学进行有效的对话和交流融合呢?正是出于这样紧张的焦虑,本书以辩证唯物主义和历史唯物主义为指导,在化用中国古代美学思想家所提炼概括的美学范畴和命题而提出“真美在民间”的同时,努力搜寻活跃于各民族民间的美学思想观点,力求形成一定的理论阵势,更好地发挥其生命力。这个初步的构想与做法,但愿能成为引玉之砖。

(3)没有调查就没有发言权,要从事民族民间美学研究,就必须走出书斋,深入民间搞调查。

西方人类学家称深入民间搞调查为“田野调查”。早在19世纪成立的英国皇家人类学会还制订出田野调查提纲,资助学者们到世界不少国家地区去搞调查研究。我们中国古代称深入民间搞调查为“采诗以观风”,简称“采风”,有官方机构“乐府”和采风制度及常派官员到民间去采风的制度。中国古代的采风,远不如西方近现代的田野调查那样涉及面广而深。西方人类学者的田野调查方法,很值得借鉴。只有进行广泛的田野调查,才有可能进行深入的分析 and 比较研究,有比较才能有鉴别。而我因有教学任务在身,只能利用寒暑假到民间去奔波,挖掘民族民间美学的富矿。所到之处,都得到有识之士的热情接待和支持,有问必答,不吝赐教,难以忘怀。在为研究生讲授《民族民间美学》时,热烈的讨论亦使我受益匪浅。

刚写完余论,便跨入新世纪,全球共迎千年之禧的盛典振奋人心。我国中央电视台举办的文艺晚会的主题是“庆千年盛典,颂天地人和”,很好!惟愿人类和谐自适地生存发展的审美理想,引导我们走向更高的境界。

本书的彩色照片,“龙配凤”为苏韶芬、邓立洪提供,

“桂林傩面具”为顾乐真提供，“福建大圆屋”为万幼楠提供，特此致谢；其余由我和秦文仙、彭强民、彭强宏等拍摄。

《民族民间美学》作为科研项目的确立和成书出版，得到广西壮族自治区教育厅、广西师范大学教材委员会、广西师范大学出版社的大力支持，特此致谢。



附录

中华和钟奏响了

2000 年的第一天是令人难忘的一天。

这一天，江泽民同志题名的“中华和钟”奏响了，一曲曲美妙的乐章，从北京劳动人民文化宫传送出来，飘向五湖四海，它跟我国中央电视台 2000 年元旦晚会的“庆千年盛典，颂天地人和”的主题乐组成了最强音，加入了全球共迎新千年的大合唱，格外动人。就在这美妙的乐声中，下午 5 时，我的新著《民族民间美学》最后的“余论”写毕。俗话说“十年磨一剑”，而《民族民间美学》这部新著刚好“磨”了 10 年。这 10 年间，我恰好 10 次登上国际学术讲坛，跟国内外同行专家学者进行学术交流，共同切磋。写罢事关中国审美人类学建设的“余论”，回头细看《民族民间美学》，那些“真美在民间”、“美出于和”、“世界之美，和而不同”等字句，似乎都在闪光发亮，踏着中华和钟的节奏

中华和钟奏响了

旋律,欢快地跳跃。此刻的喜悦之情,纵有千言万语,也难以描述。

中华和钟奏响了,它传达出中华民族乃至全人类的“和平、发展”的心声。那美妙动人的乐章,连接着昨天,鼓舞着今天,激励着明天。请别小看“中华和钟”的这个“和”字,它蕴涵着中华民族五千年来的伟大智慧!在世界上的几个文明古国中,惟独中国的文明发展史绵延数千年而不断裂。为什么?那就是因为中华民族从远古走来,越来越自觉地高举着“和”的旗帜。如果不信,那就请翻阅商、周、汉、唐以来的文化典籍,那一串串珠光闪烁的凝结着先辈们聪明智慧的妙言警句,诸如“协和万邦”、“保合太和”、“和实生物”、“和而不同”、“乐出于和”、“和出于适”、“非和弗美”、“人与人和,谓之人乐”、“人与天和,谓之天乐”等,会让你心醉神迷,或者看一看当今国内各民族民间的海外华人的居住地,那一串串燃着希望之光的带“和”字的县名、乡名、村名、街名、宅名、商号,诸如“泰和县”、“仁和乡”、“大和村”、“二和村”、“三和公馆”、“万和商店”、“兴和商行”、“和美电子公司”,还有请“和事佬”、饮“和气酒”、拜“和合神”、喜迎“鸾凤和鸣”的民俗以及国际上和平鸽的流行画,更会让你心明眼亮,视通万里,思接千载,如坐春风,势欲飞升。

中华和钟奏响了,那美妙动人的新乐章,就是“和”的结晶,也是美出于和的生动表现。这个“和”字,并不像西方某些人说的带有东方的神秘色彩,它的精确含义就是多样有序适度的和谐统一,正如美妙的音乐是“和五音以悦耳”;“乐者,天地之和也”(《乐记》)。以我们中华民族的大审美观看来,天大,地大,人亦大;天地有大美,人亦有大美;人为天地之心,天地在人心。诗为天人之合的至美境



界,就是多样有序适度的和谐统一。人类的生命之美,无论是他人生产(通过生育),还是自我生产(通过劳动),都是和而不同的结果,有如夫妻因性别不同而和顺则可生育理想的儿女;宫、商、角、徵、羽等等五音不同,可依据一定的旋律节奏而谱写出动听的乐章;金、木、水、火、土等五行不同,可融和生成种种满足人们审美需求的物品;咸、酸、甜、苦、辣等五味不同,可以调和出适口的美味佳肴;赤、橙、黄、绿、蓝、紫等七色不同,可以融和出令人欣喜的灿烂阳光,并且跟水与空气一起,成为万物的生命之源;喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲等七情不同,可同种种生活元素融和出繁花似锦、赏心悦目的艺术篇章,成为人类的精神食粮;我国 56 个民族和睦相处,有如 56 朵色彩不同的鲜花,使得神州大地更加丰富多彩,美不胜收。那“一国两制”的伟大构想,正是“和而不同”的中华大美学原理在今天的成功运用,香港、澳门已先后回归祖国,台湾与祖国大陆的统一,势在必行。那些违背“和平共处”原则的霸权主义者,终究会变成向隅而泣的可怜虫。

中华和钟奏响了,它不是古代编钟的简单复制品,而是继往开来、通变创新、以大为美的巨型编钟。它以湖北出土的震惊世界的 2400 年前的曾侯乙编钟为原型,运用现代科学技术设计创造出来的空前巨大而意义非凡的新型编钟。请看这仿古漆花三层框架结构的和钟吧,最上面一层是 34 枚钮钟,代表各省、自治区、直辖市以及台湾、香港、澳门;中间一层是 56 枚甬钟,代表 56 个民族;底层是 18 枚镈钟,代表中华民族从远古走来的 16 段历程以及新世纪“和平、发展”的两大主题。另外还配有二组石玉编磬和一对建鼓,这就将中华和钟衬托得更加辉煌壮丽,将中华民族团结、统一、和平、发展的坚定意志和理想愿望表现得更加鲜明强烈。也许是这个缘故吧,中华和钟奏出的乐章,久久萦回在

中华和钟奏响了

心头 ,千种风情 ,百般滋味 ,令人深思 ,催人奋进。

(载《光明日报》2000 年 2 月 10 日)

