

国家社会科学基金项目 ✦

西南民族大学民族学学科建设论丛 ✦

西南



少数民族 民间工艺文化资源 保护研究

张建世 杨正文 杨嘉铭 著

四川出版集团·四川民族出版社



西南 少数民族 民间工艺文化资源 保护研究

张建世 杨正文 杨嘉铭 著

四川出版集团·四川民族出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

西南少数民族民间工艺文化资源保护研究 / 张建世, 杨正文, 杨嘉铭著.

—成都: 四川民族出版社, 2005.5

ISBN7-5409-3104-3

I.西... II.①张...②杨...③杨... III.①少数民族-民间工艺-保护-研究-西南地区
②少数民族-民族文化-研究-西南地区 IV.①J529②K280.7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2005) 第051848号

西南少数民族民间工艺文化资源保护研究

XINAN SHAOSHU MINZU MINJIAN GONGYI WENHUA ZIYUAN BAOHU YANJIU

著 者 张建世 杨正文 杨嘉铭

出 版 人 罗 勇

责任编辑 唐学兵 泽 西

装帧设计 唐学兵 栗晓红

出版发行 四川出版集团 四川民族出版社 (成都盐道街3号)

印 刷 成都蜀通印务有限责任公司

成品尺寸 210mm×250mm

印 张 12.25

字 数 140 千

版 次 2005 年 5 月第一版

印 次 2005 年 5 月第一次印刷

印 数 1~1000 册

书 号 ISBN 7-5409-3104-3/J·114

定 价 28.50 元

■ 版权所有, 违者必究

本书若出现印装质量问题, 请与出版社联系调换

序

《西南少数民族民间工艺文化资源保护研究》即将出版之际，作者张建世、杨正文、杨嘉铭三位同志约我写一篇序言。我深感三人的敬业精神和严谨学风难能可贵，对他们从课题选择、田野调查到书稿的写作、修改的辛苦过程也颇了解。看到他们经过几年的努力，新的成果即将问世，可谓来之不易，故十分高兴，欣然命笔，以示祝贺！

在经济快速发展的同时，民族民间传统文化也在迅速衰退，这是发展中国家的普遍现象，我国也不例外。自20世纪90年代以来，对民族民间传统文化的保护问题日益突出，开始是一些专家学者、有识之士大声疾呼，随之逐渐变为一种社会共识。特别是昆曲和古琴艺术在2001年、2003年相继成为联合国教科文组织公布的人类非物质文化遗产代表作以后，人们更加深了对非物质文化遗产，也就是民族民间传统文化价值的认识。对民族民间传统文化的保护也逐渐成为人们自发的行动，同时也逐渐成为一个新的研究领域。

民族民间文化的范围很广，内容十分丰富，民族民间工艺文化则是其中的一个重要组成部分。早在20世纪90年代中期，他们三位即开始从保护的角度对西南少数民族民间工艺文化的某些方面进行了研究。由于有了这些基础，2001年他们在获得国家社科基金资助后，选择了西南地区彝、苗、藏三个少数民族中有代表性的民间工艺文化进行了更加深入的研究。纵观他们的研究成果，我认为主要有以下几个特点：

其一，与以前主要从工艺美术的层面进行的研究不同。为了达到保护民族民间工艺文化资源的目的，他们在借鉴国外一些新思路的基础上，结合我国的情况，制定了新的研究框架。研究中除关注有形的制造物外，更注重与之相关的无



其二，民族民间工艺文化保护的研究是近年来的新课题。这方面的文献资料十分匮乏，有的方面基本是空白。他们深入实地，深入乡村，选择有代表性的地点进行了系统、反复的田野调查，获取了大量、珍贵的第一手资料，在此基础上分析研究，写出了七篇调查报告。这些调查报告不仅材料新颖、翔实，而且有理有据，内容十分丰富。

经济、社会、文化的可持续发展已成为我国的基本发展战略。可持续发展需要对有价值的民族民间传统文化进行保护，需要对有价值的民族民间传统工艺文化进行保护。这是一项新的事业，一个新的研究领域。毫无疑问，他们三人的这一大贡献，定能对社会、对科研起到良好的促进作用。希望他们以后能有更多的新成果问世，也希望有更多的同志来关心和支持这项事业。

李绍明

2005年5月



前言

一、课题的选择与研究方法

在经济全球化的进程中，民族传统文化受到了极大的冲击，中国也不例外。就我国西南地区而言，怎样保护和利用少数民族传统文化资源，既是一个重要的学术问题，又是一个紧迫的现实问题，而且随着经济的快速发展，这一问题更显迫切、严峻！少数民族传统文化内容非常丰富，我们以自己的特长和已有的研究为基础，以“西南少数民族造型文化资源的保护与利用”为题，申报了国家社科基金项目（项目批准号：01BMZ012），并获得资助。本书即是该项目的全部成果。

“造型文化”一词借用的是日本、韩国的概念，在日本和韩国都设有造型文化学会。日本亚洲民族造型文化研究所所长京子量重对民族造型有如下看法：他将为满足人们的生产生活需要所制作出来的东西，称为造型，并将其细分为衣的造型、食的造型、用具的造型、信仰的造型、学习（笔、纸等）的造型、歌舞（乐器等）的造型、游戏的造型、生产的造型八类。这些物品以天然原材料和手工制作为主，其造型取决于用途，色彩基于情感，花纹、图案来自于宇宙或大自然。但是，物品的线条、造型、色彩、花纹图案却有明显的差异，因此它具有“民族性”、“地域性”和“时代的背景”，其中特别强调“民族性”或土著精神。^[1]在其研究过程中除注重“制造出来的物体本身”，即有形文化外，还认为造型的构思、材料的选择、工具及其使用方法、精湛的技艺、制作的过程、成品的用途以及象征意义等无形文化更有价值。^[2]

本课题在研究中借鉴了上述民族造型文化的基本理念，既注重有形的制造物，



更注重无形的文化。同时将其放在本民族的文化中进行研究，既注重工艺技术，也注重象征意义等社会文化价值，而不是仅仅作为工艺美术品，离开本民族文化，从普通的技术或艺术角度进行研究。就我们看来，民族民间工艺文化的内涵包含了三个层面：首先是技术层面，包括使用的原料和制作技术等；其次是艺术层面，包括造型、样式、色彩、图案、花纹等，当然这一层面的造型、样式、色彩、图案、花纹等在本民族文化中往往也有其特殊的象征意义；第三个层面为社会文化意义，这一个层面前人很少提及，需要较详细的加以说明。如在新中国成立前，凉山彝族的漆器具有礼仪（尊敬客人）、象征财富、区分身份等级等文化意义。现在除仍然具有礼仪的意义外，还有一种文化认同感，逢年过节、祭祀祖先、祭祀神灵时，必须用传统的漆木餐具，而不能用其他餐具，表现出一种特有的情感。（参见本书第二章）。又如苗族服饰不仅是人们日常生活必需品，而且是苗族历史文化的载体、支系的识别符号以及衡量苗族妇女素质的重要标志，体现了苗族社会的价值观念。^[3]而藏族的盛装多镶水獭皮、豹子皮、虎皮等名贵皮毛，还要佩戴眼珠（特别贵重的是九眼珠）、珊瑚、绿松石等珠宝，除美观而外，显示财富的意义也很明显。藏族所佩戴的嘎乌除了美观，还有祈福消灾的意义。因此，传统的民族民间工艺文化中的文化意义不仅包括了象征意义，也包括了情感和价值观念，一般是本民族特有的，有的还会在同一民族中的不同支系或不同的地域群体间有一定的差异。所以某一民族民间工艺文化中的文化意义必须放在该民族的传统文化背景下进行分析，不能进行跨民族概述，它是本民族特有的，不是普遍的。

我们以联合国教科文组织无形遗产部（Division of the Arts and Cultural Life Sector of Culture-UNESCO）1996年2月在仰光召开的“东亚漆艺专题讨论会”和2000年7月在云南大学召开的“中、老、越、泰苗人传统服饰制作工艺传习国际研讨班”上提倡的思路，结合中国的实际和本课题的目标，制定了如下调查研究框架：1. 当地的生态环境与原材料状况；2. 传统的传承方式及在现代社会的变化；3. 工艺制作及在现代社会的变化；4. 器物（服装）种类和造型、图案及在现代社会的变化；5. 当地社会、经济、文化的变化对民族民间工艺文化（造型文化）的影响；6. 保护、利用中的问题、经验、教训及对策。

在课题的研究过程中，我们注意到在我国现在广泛使用的有三个内涵大体相近的概念，即“口传与非物质文化遗产”、“无形文化遗产”和“民族民间文化遗产”（或“民间文化遗产”、“民族传统文化遗产”）。其中，第一个概念源自联合国教



科文组织,第二个概念源自日本,第三个是中国的本土概念。而日本“造型文化”的内涵与中国“民间工艺文化”的内涵大体相近,它们都是“无形文化遗产”或“民族民间文化遗产”的一部分。因此,尽管课题的研究主要借鉴了民族造型文化研究的理论,注重民族性和无形文化,但所调查研究的主要对象——彝族漆艺、苗族服饰、藏族面具在中国习惯上称为“民间工艺”或“传统工艺”。为了符合中国的习惯,故将本书的命名改为了“西南少数民族民间工艺文化资源保护研究”,没有用课题设立时的名称,将“民族造型文化”改为了“民族民间工艺文化”。“民间工艺”是中国的习惯用法,表明研究的对象是民间的、大众的工艺,而非注重研究艺术家或工艺家个人创作的作品。“民族”一词,表明民间工艺是放在不同民族文化的背景中进行研究的,注重民族特点和地域特点,即京子量重强调的民族性或“土著精神”,而不是从美术或技术的层面进行研究。“文化”一词,表明本书除关注有形的物品外,更注重工艺的传承,技艺的特点,物品的使用,相关的社会意义、象征意义等无形文化的研究。这样既表明了新的学术思想和研究方法,又符合中国的习惯。因此,从申请课题时使用的“民族造型文化”到本书的“民族民间工艺文化”,仅仅是一个名词术语的改变,研究内容、方法等均是按课题设计进行的。

西南少数民族民间工艺文化种类很多,内容十分丰富,并非设立一个课题就能够全面研究。如果面面俱到,必然难以深入,因此我们选择了彝族漆艺、苗族服饰和藏族面具这三种西南少数民族地区各具特色的民间工艺为调查研究的对象。希望在对这三种民间工艺文化用相同的理论方法进行深入研究的基础上,结合已有的、其他的研究成果,通过点面结合的方法,探讨如下一些普遍性的问题,即:不同的工艺类型在传承和发展变化的过程中有哪些不同?什么样的工艺文化是优秀的,值得保护的,应该怎样进行保护?在保护好的基础上又怎样加以开发、利用,使其既得到保护,又能对当地的社会、经济、文化发展产生综合效益?传统工艺文化与经济发展、社会变迁之间有何关系?

在我国,以前关于西南地区民间工艺(含民间美术)的研究,主要形成两个方向,即应用性研究和理论性研究。自20世纪70年代开始,各地借助地方传统技艺资源,先后办起了工艺品生产企业。许多省、市也相应地建立起了民间工艺研究所,这些研究所进行的研究,大多是应用性研究,即对一些传统工艺流程和相关技艺进行记录、整理,用以指导企业的生产,有的研究所还直接创办企业或参



与企业的经营。如贵阳市工艺美术研究所的研究人员就在搜集、整理苗族、布依族等少数民族的传统蜡染工艺、图案的基础上，自己创办了蜡染厂或作坊，生产蜡染工艺品。

另外，理论性研究大体可分为三类：第一类是从工艺美术的角度进行的研究，这也是以前研究的主流。这些研究大多是从艺术或工艺的角度，对研究对象进行图谱式的记录和工艺技术的粗线条描述，大多偏重美术。对与之相关的无形文化，往往是泛泛而谈或很少提及，如《中国苗族服饰》^[4]《苗族纹样》^[5]《凉山彝族民间美术》^[6]《西藏面具艺术》^[7]《云南民族民间艺术》^[8]等。第二类是从历史的角度进行的研究，如宋兆麟等。他们以实物资料和田野调查为基础，结合历史文献，考证或复原古代的工艺文化，^[9]或对其进行图录式的记载和简要的文字说明。^[10]第三类为其他研究。这一类研究包括一些交叉的研究和暂时难以归类的研究。其中重要的有1987年的“贵州传统工艺研究”项目。^[11]该项目以对传统工艺的抢救、保护、开发为目的，用调查资料和历史文献资料相结合的方法，对贵州的传统工艺从总体上进行了全面的研究，指出了存在的主要问题，提出了保护与开发方案，是一个重要的研究成果。但其研究基本属于普查性质，缺乏深入细致的描述。而《苗族服饰：符号与象征》和《苗族服饰文化》这两本书，则主要从文化的层面进行研究，忽视了工艺流程及工艺传承，保护层面的研究更显薄弱。

针对这一严峻的形势，我们在借鉴国外的一些研究思想和方法，并结合国内前人研究成果的基础上，提出了本课题。课题以民族民间工艺文化的保护与利用为目的，既关注有形的制造物，更注重与之相关的无形文化，并从民族文化和技艺的层面，对其共同性与特殊性及其发展变化进行了分析与研究。

本课题在具体的研究过程中采用了民族学（文化人类学）、工艺学和历史学的理论方法。田野调查是民族学的基本方法，本课题即采用了这种方法，深入实地进行调查。在调查过程中又注意区分了客位立场和主位立场，特别注意其意义、价值等无形的民族文化因素，更强调以主位，即被研究者的立场来理解。并以跨文化的观点，从客位，即研究者的立场来进行研究。由于课题研究的对象是民间工艺，对研究者所具备的与之相关的漆艺、服饰、面具等工艺的知识和理论，是必不可少的，否则无法进行深入的研究。研究的目的是为了保护。研究对象的发展变化是一个基本的问题，对这种发展态势的研究，需要具有历史学的素养。因此，本课题的研究属于交叉学科的性质。



二、本书的主要内容

本书的内容可分为两大部分：第一部分为第一章。这一部分是以第二至第八章的七份专题调查报告的资料和成果为基础，结合其他的研究成果，对西南少数民族民间工艺文化的保护进行的系统研究。第二部分为第二至第八章。这七章为田野调查报告，根据不同的专题，作者曾多次深入实地进行调查研究，用自己搜集的第一手资料写成，有着独自的看法。其中有的专题在本课题获准以前多年，就已开始了初步或零散的调查，这次由于国家社科基金的资助，又进行了更进一步的调查，从而使调查成果更为深入、完整。第一部分和第二部分关系紧密，但又各具特色，是在不同层面上展开的研究。以下是各章的主要内容：

第一章：民族民间工艺可分为“公众持有型”和“工匠持有型”两类，它们都以言传身教的方式为主，但具体的传承方式是有差异的。由于生活方式的变化和大众对民族民间工艺需求的减少，直接导致技艺掌握者数量减少，有的技艺甚至已失传或濒临失传，后继乏人。就西南少数民族民间工艺文化的现状来看，大体可以分为衰退和变异两大类：衰退类主要是指数量的减少，当数量减少到临近消失的边缘时，就成为了濒危类，完全失传的则为消失类；变异类主要指的是民族民间工艺在材料、技艺、种类、造型、图案、用途、使用习俗等内涵方面的变异。由于受现代工业文明的冲击，民间工艺文化的衰退、变异呈加速之势，从人类文明史的角度看，这种冲击是不可避免的，这是农业文明向工业文明、传统社会向现代社会转型的必然趋势。在这一趋势下，一方面要看到对民间工艺文化不加区分的保护，或者说要让民间工艺文化保持以前农业社会时的兴盛状况是不现实的，也是不可能的，而且没有必要；另一方面也要看到，在这样的大趋势中，许多对人类有价值的民间工艺也受到了冲击，逐渐衰退，甚至消失。因此，关键是要选择其中重要的、有价值的加以保护。

开发对民间工艺资源的保护是柄“双刃剑”，它既有促进保护，特别是有利于技艺的持续传承的方面；又有不利于保护的方面，不加区分的、过度的商业性开发，是直接导致民间工艺文化衰退、变异的一个重要的外在因素。因此，对有保护价值的民间工艺文化，应该有效保护，合理开发，并尽可能使其在当地的社会、经济、文化事业中发挥综合效益，而不是单纯的经济效益。对没有保护价值的工



艺文化，则主要按规范的市场原则进行开发利用。

博物馆和各种社会力量对民族民间工艺文化，或有意识或无意识，或直接或间接进行了一定程度的保护。近年来，对包括民间工艺在内的民间文化的保护日益受到人们的重视，既出台了一些地方性法规，也有“命名式保护”、“文化生态村”等新的保护方式的探索。但就全国的层面看，显得很零散，往往是一些局部的保护，缺乏系统性、规范性、全局性，特别是对其中的无形文化的保护更显欠缺。

为此，提出了如下的措施。首先需加强研究，以解决什么样的民间工艺文化值得保护的问题，并制定出符合中国实际的民间工艺文化保护的认定标准，同时它本身也是一种保护方式，即记录式保护。具体的保护方式，应该按“分类分层”的原则进行；第二，加快全国性的民间文化的立法保护，这是民族民间工艺得到全面保护的关键。立法过程中，日本的经验有较高的借鉴价值；第三，提出了“名师/原产地”保护制度及建立中国民族民间濒危传统工艺品展销馆的具体保护性利用措施。

第二章：凉山彝族的漆艺文化独具特色，在中国少数民族漆艺文化中占有最重要的地位。以前的漆器主要是普遍使用的生活实用器具，同时也是具有一定文化意义的用品，有广泛的群众基础。近几十年来，由于价格低廉，使用方便的现代工业用品的冲击，这类漆器的实用功能在很大程度上被取代，所蕴涵的文化意义也有变化，现在彝族已较少使用漆器了，漆艺文化呈衰退之势。20世纪80年代以来，在城镇兴起的漆器工厂以生产礼品、旅游品漆器为主，漆器已变为了一种工艺品，改变了原有的实用功能，也失去了原有的文化意义。这样，虽然扩大了漆艺的影响，有利于漆艺的延续，但漆器在适应新的用途，追求商业利润的同时，导致了有选择性的生产和大众化的趋势，对漆艺文化的保护也有不利的一面。因此需要加强研究，采取多种综合措施加以保护，并合理利用。

第三章：贵州大方漆艺在我国的漆艺文化中占有独特的地位。清代大方有彝族、汉族两种不同的漆艺，以后彝族的漆艺逐渐衰退，汉族的漆艺则延续至今。在历史的发展过程中，当地逐渐形成了全国唯一的、有独特价值的皮胎隐花漆艺。由于皮胎隐花漆器成本高，工艺复杂，30年前已停止了生产。现在应该采取抢救性和记录性措施加以保护，以发挥其最大的综合效益。而对其他不具备保护价值的漆艺，则应按规范的市场原则加以开发利用，以发挥最大的经济效益。



第四章：施洞苗族传统服饰及其制作技艺在苗族服饰文化中独树一帜，形成了独立的款式，制作工艺十分精湛，在苗族地区具有代表性。纺织、染色、刺绣以及银饰工艺等，曾经是支撑着施洞苗人日常生活的基本服饰及其制作技艺。本书以调查资料为基础，对这四种技艺及其变迁进行了详细的描述，阐明施洞苗族服饰及其制作技艺的变化是一个渐进的历史过程，其地理环境、历史文化以及社会变迁等对其产生了不可忽视的影响。并指出，民族服饰制作技艺的变迁也有其特殊性、规律性，不同的技艺类别呈现在时空的变化方面是有差异的。例如，纺织、染色等技艺的变化，受材料的供给及原有技艺内部的局限性影响较大，刺绣技艺的变化则明显受到人们审美观念、价值观念的变化的影响，而对银饰制作技艺产生比较大的影响的则是当地人们生活条件的变化。因此，当我们在实施民族传统工艺文化的保护时，应该区分不同的工艺类别，进行分类指导，采取不同的措施。

第五章：自20世纪80年代中期以来，在贵州省黔东南苗族侗族自治州首府凯里市的营盘坡一带，逐渐发展、形成了一个以传统民族服饰为主要交易品的市场。这个市场尽管规模不大，但却以其商品的独特性而在国内外具有特殊的知名度。对有志于收藏中国南方民族服饰的机构或个人来说，该市场起到了重要的桥梁作用。全国各旅游城市和旅游热点销售的民族服饰、民族织品等，有许多都是从该市场批发来的。该市场呈现的是民族地区在市场经济条件下，民族文化资源开发利用的自觉过程与民族文化资源市场化的特殊形式。这一交易市场的存在，强化了当地少数民族群众的商品意识，也促进了文化资源的传承与保护。该市场一方面促进了对那些濒临失传的服饰的收藏和保护，另一方面又使参与市场活动的少数民族群众提高了对民族文化资源价值的认识，激发他们对传统民族服饰技艺传承的热情和自觉性。

第六章：蜡染、织麻、手工挑绣三项技艺使用最普遍，体现了云南省滇南地区苗族服饰制作“传统技艺”的典型化特征，在当前市场经济背景和苗族服饰的市场化、商品化生产过程中，这些工艺发生了很大变化。其变化的状况与贵州黔东南的苗族服饰制作技艺有所不同，它更多是对传统技艺、材料的摒弃和对新工艺、新材料的引入。随着商品化程度的加深，传统的技艺占其制衣全过程中的技艺比例愈来愈小。这种状况的出现，内因主要是本民族意识得到了强化，民族认同取代了狭隘的支系认同；苗族社会内产生出新的价值观、审美观。而市场、市



场化则是服饰及服饰制作技艺变迁的主要外因。此外，滇南苗族的传统制衣技艺不是太复杂，极易被机器生产模拟，因此，机绣纹样、花边、机器印花等容易获得当地百姓的认同，也极易推广。在此情况下，传统技艺的保护，不能以刺激其开发的方式去进行。因此，在进行民族文化资源产业化开发的过程中，必须依据不同的资源类型进行适度的开发和保护，才可能确保民族传统文化资源的传承和文化产业的可持续发展。

第七章：贵州黔东南地区苗族传统服饰及其制作技艺为代表的传统文化资源的市场化，并非只是最近才出现的现象，它已经有相当长的发展历史，并表现为不同类型的市场化方式。施洞传统服饰用品的商品化和新庄蓝靛生产的商品化事例说明，以天然原料和手工生产为特征的民间工艺，依存以农耕经济为主导的传统市场获得发展。当面对工业品充斥的现代市场时，受到可替代产品的冲击，传统工艺逐渐衰落，成为仅有少数人掌握的技艺。台江县城工艺作坊的兴衰，不仅提出了传统工艺在现代社会中的经营模式问题，也反映出依靠本土技艺资源进行生产，销售到外地市场的方式，虽然用途发生了变化，客观上却使处于衰落中的民族传统服饰技艺得到了一定程度的延续。

第八章：甘孜藏族面具与西藏面具一脉相承，既有藏族面具的共同之处，也有自己的地方特色，其中《格萨尔》藏戏和面具的特色就十分浓厚。藏戏和寺庙神舞面具是一种特殊的工艺，其产品的使用对象主要为藏戏团和寺庙。20世纪80年代以来，随着各项政策的落实，藏戏演出和寺庙宗教活动得以恢复。面具需求量大增，除以往还俗的艺僧重操旧业外，还涌现了一批民间艺人，技艺的传承方式也发生了一些新的变化。虽仍以跟师学艺为主，但已不限于跟艺僧学艺，也有跟俗人学艺和自学成才的。世俗艺人的比例在逐步增大，寺庙艺僧的商品意识也逐步增强。从布胎面具的制作工艺及其变迁，可以看出甘孜州藏族的面具，特别是寺庙神舞面具，因受宗教规范的制约，加上地理位置较为封闭，保持了较为浓厚的藏族传统文化，在面相谱系、造型方面，沿袭性较强，基本保持了传统格调，没有什么大的变异。但材料变化较大，现代工业原料对传统天然原料的冲击是时代发展的产物。近年来，面具已开始向旅游市场发展，这对面具工艺文化的保护和可持续发展会产生什么影响，值得关注。



注释

- [1] 京子量重:《民族造型学序说——东南アジア篇》,第91~92页,东京,芙蓉书房,1994。
- [2] 京子量重:《アジアの传统文化を守り道》,《朝日新闻》,1993.10.29。
- [3] 杨昌国:《符号与象征——苗族服饰研究》,贵州人民出版社,1998;杨正文:《苗族服饰文化》,贵州民族出版社,1998。
- [4] 民族文化宫编:《中国苗族服饰》,民族出版社,1986。
- [5] 台湾辅仁大学织品服饰研究所编辑:《苗族纹样》,1995。
- [6] 凉山州文化局编:《凉山彝族民间美术》,四川民族出版社,1992。
- [7] 叶星生:《西藏面具艺术》,重庆出版社,1989。
- [8] 云南省群众艺术馆编:《云南民族民间艺术》,云南人民出版社,1994。
- [9] 宋兆麟:《凉山彝族的漆作工艺》,载《东南文化》,2001 (10);《积极开展民俗文物研究》,见《民间文化讲演集》,广西民族出版社,1998。
- [10] 凉山彝族自治州博物馆编绘:《凉山彝族文物图谱·漆器》,四川民族出版社,1982.9。
- [11] 贵州省博物馆传统工艺课题组:《贵州传统工艺研究》(内部资料),1991。



Introduction

I. Project Selection and Research Methods

The process of economic globalization has posed a great challenge to ethnic cultural traditions. China has not been immune to this process. In Southwest China, it has been an important academic topic as well as a matter of practical urgency as to how to preserve and utilize ethnic minorities' traditional cultural resources. Based on previous studies as well as on our own expertise, we applied to the National Social Science Foundation for funding to implement the project of "Preserving and Utilizing Styling Culture Resources of China's Southwestern Minorities" (Project No: 01BMZ012). The project was approved, and the product of which makes up the content of this book.

"Styling Culture" is a loan idea from Japan and Korea where relevant research associations have been set up. Kyoko Ryojyu, director of the Japan Asiatic Ethnic Styling Culture Institute attributes any forms satisfying human productive and daily needs as styling cultures, which can be summed up into 8 kinds—clothing, food, utensils, beliefs, studies (i.e., stationeries), songs and dances (including musical instruments), games, and production. Among these some are hand-made of natural materials, whose styles derive from their functions, colours from emotive expressions, and floral designs from perceptions of the Universe or natural surroundings. As material



objects vary in line, form, colour, and floral pattern, they are associated with ethnicity, regional characteristics and particular times. Kyoko Ryojyu emphasizes, in particular, ethnic or native spirits the objects embody. In his research, aside from analyzing “the manufactured objects themselves” (i.e., their physical forms), Kyoko Ryojyu has placed a greater emphasis on the associated invisible cultural values, such as style planning, material selection, use of tool, craftsmanship, production process, material function as well as symbolic meaning.

Building on the aforementioned concept of ethnic styling culture, our project studies not only the visibly produced objects, but, more importantly, the invisible cultural dimensions of these products. We attempt to situate our studies of the styling culture in its ethnic and cultural background, with an understanding that studies of any artefacts cannot be separated from their own cultural context. Nor can they be approached from some universal technological or aesthetic perspectives. In our research of the styling culture, we stress both its technological and social-symbolic values. According to our characterizations, ethnic folk art and craft culture has three dimensions: 1) technological aspects consisting of materials and techniques; 2) artistic dimensions such as form, pattern, ornament, floral design and colour, which are often indicative of their unique ethnic flavour; 3) socio-cultural meaning scarcely addressed in previous studies, which merits some elaborations. For instance, before the founding of the people's Republic of China, the Yi in Liangshan had used lacquerware to connote courtesy, wealth, and social hierarchy. In addition to the courtesy function in its current use, use of lacquerware also affirms Yi ethnic identity. Exclusive use of traditional wooden lacquerware utensils in Yi annual offerings to deities or ancestors expresses their cultural sentiments (see Chapter Two). In the case of the Miao, their costumes have been part of their daily necessities. They are also carriers of Miao histories and memories, signs of sub-ethnic and regional differences, and symbols of Miao women's maturity, expressing Miao's social and cultural values. Festive clothing of Tibetans is often stitched with valuable furs such as those of otters, leopards, and tigers. Tibetans often wear jewellery consisting of eye-shaped beads (the most valuable being the “nine-eye beads”), coral agates, and turquoises, etc. Such ornamentations stand not only for a



sense of beauty, but also as symbols of wealth. Gawu worn by Tibetans also conveys religious blessings. Therefore, cultural meaning of traditional ethnic folk art and craft extends from symbolic representations to sentimental implications as well as to social values. They are often unique to particular ethnic groups, and at times, suggest regional variations and sub-ethnic differences within an ethnic group. Rather than adopting a universal or cross-cultural perspective, we find it more important to situate our analysis of cultural meaning of a particular ethnic group's traditional crafts within this group's cultural-historical background.

We have framed our research by initiatives from the two conferences—the first being the “Symposium on East Asian Lacquerware Arts”, sponsored by the Division of the Arts and Cultural Life Sector of Culture-UNESCO, and held in Rangoon in February, 1996, and the second the “International Workshop on Inheritance of Productive Techniques of Traditional Miao Costumes in China, Laos, Vietnam, Thailand”, held in Yunnan University in July, 2000. In designing our research, we also take into consideration specificity and reality in the Chinese context. Our agenda covers the follows: 1) local environment and raw materials; 2) customs of inheritance and their changes in modern societies; 3) techniques and their transformations in the modernization drive; 4) utensils (including costumes) and their patterns, designs as well as their changes in modern society; 5) local social, economic and cultural changes and their impact over ethnic folk art and craft; 6) experiences, problems and protective measures in the process of preservation and utilization.

In our research, we have also noticed three correlating concepts widely circulated in China, namely, “oral traditions and non-material culture”, “invisible cultural property”, and “ethnic folk art cultural property” (or “folk culture property” and “ethnic traditional cultural property”). Of them, the first concept originated from UNESCO, the second from Japan, and the third from the native context of China. The concept of Japanese “styling culture” is approximately the same as the Chinese “folk art and craft culture”, belonging in part to the “invisible culture property” or “ethnic folk art culture property”. Though our project relies considerably on theories of ethnic styling culture, emphasizing ethnic and invisible cultural dimensions, our main research

