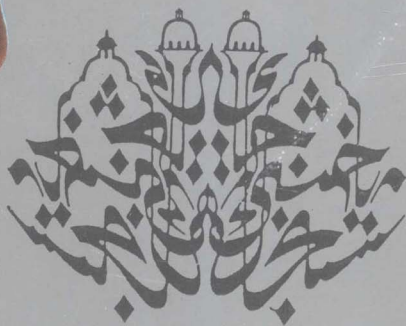


中国 少数民族 美术史

王伯敏 主编



چۇڭگو ئاز سانلىق مىللەتلەر گۈزەل سەنئەت تارىخى
《Cungguek Siujsog Minzcuz Meijsuzsij》
چۇڭگو ئاز سانلىق مىللەتلەر گۈزەل سەنئەت تارىخى
중국소수민족미술사

福建美术出版社

编

ZHONG GUO SHAOSHU MINZU
MEI SHU SHI

中国少数民族美术史

中国少数民族美术史

中国少数民族美术史

中国少数民族美术史

《Cungguck Siujsoq Minzcuz Meijsuzsij》

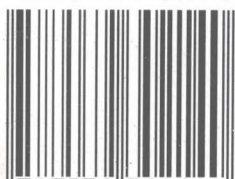
中国少数民族美术史

中国少数民族美术史

중국소수민족미술사



ISBN 7-5393-0214-3



9 787539 302140 >

ISBN 7-5393-0214-3

J · 204 全书五编六册（精）定价：1880元

1336317



中国少数民族美术史

● 王伯敏 主编 ● 福建美术出版社

中国少数民族美术史

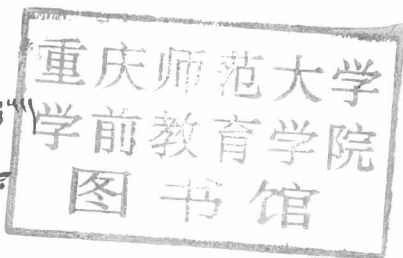
چۇڭگو ئاز سانلىق مىللەتلەر گۈزەل سەنئەت تارىخى

(Cungguok Siujsaq Minzuz Meijsuzsij)

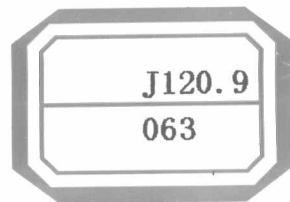
中國少數民族美術史

چۇڭگو ئاز سانلىق مىللەتلەر گۈزەل سەنئەت تارىخى

중국소수민족미술사



CS1529693



● 第 一 编

东北、内蒙古地区

序

● 楊靜仁

我国是一个统一的多民族国家,自古以来,各族人民勤劳勇敢,用自己的智慧和才能,共同缔造了中华民族的悠久历史和灿烂文化。而今各族人民,平等互助,团结奋斗,又为中华民族的共同繁荣,创造着崭新的事业。

为了加快民族地区经济、科技、教育、文化事业的发展,我国的学术界,对我国少数民族历史和文化艺术的研究,至今已有不少学术专著和论文问世,并由此产生了积极的影响。现在,令人欣喜的是,一部多卷本的《中国少数民族美术史》又将出版。这部书分五编,计五十五章,每个少数民族都有一章。全面、系统,发潜阐微,展示了少数民族美术发展的曲折历程,也体现了中华文化的雄奇与磅礴气势。从此填补了我国史学研究中的一大空白。该书由美术史家王伯敏教授主编,福建美术出版社出版,是我国第一部大型的民族美术史专著。作者们不避寒暑,积数年之功,详查细考,覃思精研,才获得这一新成果。它的出版,不仅从内容上完善了我国美术史研究的学术体系,对今后各民族美术事业的繁荣,必将起推动作用;亦将大有益于我国民族史和文化史的深入研究。对于促进各民族的艺术交流,加强民族之间的团结,巩固和发展社会主义民族关系,促进各民族的全面进步,维护伟大祖国的统一,都具有极为深远的意义。所以,《中国少数民族美术史》的编著及出版,显然是我国当前民族工作和文化建设事业上取得的又一项新成就,值得讴歌,值得庆贺!

绪 论

● 王 伯 敏

我们的世界，是多民族的世界，
多民族的世界有多民族的国家。

多民族的国家哟我中华，
五十六个民族五十六朵花；
多民族的国家哟我中华，
五十六个民族是一家。

五十六朵花，盛开在三江、五岳；盛开在大野、村落，
城镇、边寨，海角、沙漠，草原、盆地和终年积雪的高
原冰崖上；

五十六朵花，从春暖到冬寒，四季芬芳；
五十六朵花，万紫千红，竞放异彩；

五十六朵花，放射出五十六个民族的精神创造
之光。

一部民族美术史，可以把这些精神创造的芬芳
传送到我们九百六十多万平方公里的疆土上，传送到
边界之外，大洋彼岸的土地上。我们无需强调这种
传送的作用有多大，因为民族的这些创造，本身就具
有强烈的艺术感人力，人们会喜爱它，珍惜它，欣
赏它，并且会公允地评价它。当然，我们的这种传送，
还包含着弘扬民族文化的殷切愿望。

我们尽这种传送之责，是时代的使命，也是美术

史工作者的义务。我们的起步是经过一番努力的。而
令人欣慰的是，当我们即将起步时，四面八方传来了
嘹亮的民族歌声。这些歌声，促使我构想对本书开端
所要说的内容，较快地拟出了九个小节。当然，谈不
上诤次的完善，也顾不到阐述的诤涩。这九个小节
是：“责任的驱使”、“基本的前提”、“重要的学科”、
“民族文化的生发”、“特殊文化”、“民族特点与美术
特点”、“民族民间美术家”、“采风与感受”、“接力、开
拓与展望”。

责任的驱使

在世界民族之林，中国少数民族的古文化是光
彩夺目的。许多出土文物充分证明了这一点。民族
文化，大量地反映在艺术作品的创造上。遗憾的是，
在悠长的岁月中，有不少古代精美的艺术品，仍然沉
睡在山乡，散落在荒原。我们 56 个少数民族，每个
民族对于美的发现，都有其自己独特的方式和历程。
作为多民族国家的美术史工作者，受一种时代的责
任感驱使，要我们把各民族的创造智慧反映出来，并
作出公允的评价。

我国 56 个民族的美术，有几千年悠久的历史，

材料不可谓不丰富,但在历史文献上,对各民族的历史记载,大多是政治、军事方面,至于经济、文化,尤其是美术方面则比较少,全面而有系统的美术史专著,更是一项空白。我们虽有编写这部专史的夙愿,总嫌条件不足。60年代初,中央美术学院王逊教授,曾经提起撰写少数民族美术简史。他认为不愁没有资料,愁的是组织人力。80年代初,南京艺术学院刘汝澧教授,表示有兴趣编写少数民族绘画的断代史,希望与我合作,再邀请几位青年,索性住到少数民族地区去完成初稿。他的愿望极好,终因经费无着,未能开展工作。人事沧桑,这两位教授都已相继作古了。我对这项工作,向来顾虑比较多,下不了决心。1983年,我们在编写《中国美术通史》时,华夏研究员提出要把民族美术写进去,同仁都赞同,结果限于时间与人力而没有实现。应该说,这是我们未了的心愿。

学术界的初步开拓,使我们不能再在这门学科研究上徘徊了,编写工作也不能再犹豫了。仔细估量我们的周围,对编写这门专史,并不是完全没有条件;对民族文化及其他方面的研究,更不是从零开始。早在19世纪中叶,欧美就先后出现一批专业的民族学家,如摩尔根、巴霍芬、泰勒等。马克思从创建科学社会主义理论的第一天起,就对人类原始时代的历史,予以高度重视,并用阶级观点阐明民族和民族问题的实质。到20世纪初叶,民族学作为一门学科被引进中国。当时除蔡元培之外,他如林惠祥、凌纯声、陶云逵等都很活跃,稍后如蔡和森、李鹰、郭沫若都对民族学的研究作出了贡献。本世纪20年代至30年代,广州中山大学出版了由顾颉刚主编的《民俗》杂志,发表了大量有关民族调查的材料,都为民族学的研究做了十分有益的奠基工作。

新中国成立以后,民族学及民族史学者运用马克思主义观点进行研究,不断有新的成果产生。民族学家、民族史学家、民族语言文字学者,如方国瑜(纳西族)、白寿彝(回族)、包尔汉(维吾尔族)、吕振羽、

李方桂、林耀华、吴泽霖、马长寿、翁独健、费孝通、冯家升、杨成志、张琨、翦伯赞(维吾尔族)等,他们对民族学的中国化,或为民族学奠定基础,致力于民族学的发展,以及在培养研究人才上,都作出了重大贡献。而今我国已有了专门的研究机构,建立民族院校,组织研究会,创办并出版刊物、画报,以至建造专门陈列文物的民族馆等等。对于民族美术,有些地区已在进行资料搜集与汇编;对古代民族画家、画迹的考证研究,各地也都有进展。1959年前后,武汉大学、中央民族学院武汉分院和湖北艺术学院三所高等学校的部分教师,曾组织《土家族文学艺术史》一书的编写工作班子。湖北艺术学院阮璞教授所撰写的《土家族美术史》,^①就是在这个时间,进入鄂西、湘西,获得可靠资料后完稿的。有关民族美术的专著,已出版的还有陈兆复的《中国古代少数民族美术》及鄂·苏日台的《中国北方狩猎民族美术史料》等。据初步统计,自1978年至1988年的十年间,仅《民族艺术》、《民族研究》、《美术》、《新美术》、《民族文化》、《新疆艺术》、《中央民族学院学报》及《民族研究动态》八个杂志,发表的论文,如《内蒙古阴山的岩画》、《新疆的古代雕塑》、《中国美术史研究中的民族美术问题》、《大石的崇拜》、《丰富多采的我国少数民族服饰》、《西藏玛尼石刻》、《月氏与东西文化之关系》等计约130多篇,积累了60余万文字。其他报刊如《美术研究》、《考古与文物》及《民族画报》等所发表的重要论文与图片也不少。^②有了上述这些工作为基础,虽然不能说底子已很厚实,但对我们这一编写工作来说,就不必什么都要从头开始了。

美术史论的研究,与其他学科的研究一样,要以“前人所未至,后人不可无”的态度而为之。尽管我们没有“咫尺视九州”的气概,但我们也不会“浪饮丁都护”。我们严格要求自己,遵照“登山不以艰险而止,则必峻峻矣”的名言,向着高峰攀登。

基本的前提

民族美术史的研究工作,有一个基本前提,即以平等为原则去理解并处理历史上的民族关系。

在长期的封建社会里,各民族的地位是很不平等的。大量的历史文献,充满着阶级偏见和民族偏见。民族史的研究,以至民族文化史资料的整理、汇编,都要正确地表明历史上的民族存在。带着民族偏见的有色眼镜去看问题,肯定不利于民族团结,甚至会触犯少数民族的根本利益。其实,我们说的这个以平等为原则的前提,是一切民族问题研究的总前提。否则,不但会曲解民族文化,还会误认民族美术的特点为缺点。以民族平等的原则理解历史上的民族关系,才能分清真伪,辨明是非,对民族艺术的高与低、美与丑,才能作出客观的评价。

在编写这部专史的原则上,我们不能按照民族成分划分人们的社会地位和法律地位,更不容限制和侵犯民族的基本权利。我们对待各个民族,必须不分人口多少,不分历史长短,不分发展水平高低,而应一律平等。因为自古至今,任何民族都有各自的特点、长处和历史,都曾经对人类文化宝库作出自己的贡献,都应该在世界民族之林中享有平等的合理地位。新中国成立以后,我们国家对民族平等是作为一种“法”,列入国家文件的。1952年2月,我国就公布了《政务院关于保障一切散居的少数民族成分享有民族平等权利的决定》。至1954年,对少数民族代表充分行使权力,以及国内各民族一律平等等内容,都载入了《中华人民共和国宪法》。最近,90年代的“八五”计划中,更明确地提到了“建立和发展平等互助,团结合作,共同繁荣的社会主义民族关系,坚持和完善民族区域自治制度,反对民族歧视、民族压迫和民族分裂”。

民族美术史的研究,由于历史的原因,必然涉及

到民族的识别。在长期的历史发展过程中,各民族人民由于在各地交错杂居,互相影响及其他因素,“一个少数民族往往有多种自称或他称;有些少数民族还因统治阶级的民族压迫政策,被迫更改或隐瞒自己的民族成分,这就使民族成分和民族名称呈现非常复杂的情况”,“到1953年止,各地统计的民族名称共有四百多个”。^[3]“1953年,国家为了确定民族成分和族称,组织人力进行大规模民族考察识别工作。在调查研究的基础上,首先识别某一少数民族是汉族还是少数民族,其次识别它是单一民族还是某一少数民族的一部分;最后确定这个族体的民族成分和族称”。^[4]当时这个工作做得比较细,既坚持历史唯物主义观点,又结合中国民族的实际状况,同时尊重本民族人民的意愿,才逐一定下来。本书的编写,则完全依据国家所颁布的民族成分和族称。

对近年改名的个别民族,我们也按所改变的称谓列名。如散居云南省的崩龙族,于1985年经国务院批准,改称为德昂族;又如广西的毛难族,于1986年经国务院批准,改称为毛南族;台湾的高山族,因地区、语言的差异,内部有阿美人、泰雅人、布农人、排湾人、鲁凯人、卑南人、曹人、赛夏人和雅美人之分,所以高山族是一个民族还是几个民族,尚待实现大陆和台湾和平统一后,再行调查研究。1992年2月,第三届中国艺术节组织委员会发过“关于台湾少数民族传统歌舞团的名称”文件时,就提到“其民族称谓为台湾少数民族”。目前我们还是以国务院所公布的民族作为民族称谓的依据。

学术研究,不可能是孤立地进行,如果国家没有进行这一系列的民族考察识别工作,则我们在美术史的研究与编写上,必然会遇到更多难以解决的具体问题。

重要的学科

少数民族美术史是史学的一部分,它产生于多

民族国家特定环境之中。少数民族美术史也可以独立成为一门专门的学科。

每个民族,都有它的精神素质。无论思维、气度,或对自然、地理的感受以至审美要求等等,无不各具特点。这门学科的研究,丝毫离不开这个特点。

在这门学科的研究中,首先遇到了“民族”一词含义的理解问题。“民族”的词义,虽有多种说法,^②而在我们的研究中,“民族”乃实指一个国家或一个地区的各个民族。根据国家统计局,我国就有 56 个民族,只不过各族人口有多有少,^③分布有疏有密,居住的面积,相应地有大有小而已。

少数民族美术史的研究,关系到对民族形成的认识。在中国,民族最早形成于哪个时代,至今说法还不一致。^④我们认为,早在新石器时代,当人类进入畜牧定居时,中国的民族,在人们自觉与不自觉中开始形成。“民族”一词的出现,年代比较晚,并不等于民族实际形成的时间也比较晚。

就整体而言,我国 56 个民族,在历史上共同创造了灿烂的古文化,其所创造,自然具有中华民族的共性。但就各民族的美术而言,于共性之外,都有各自的鲜明特点。所以研究民族美术史,在审视其共性时,必须看到它的个性及其复杂性。

民族美术复杂性的表象错综交织,这给研究者带来了难度。就居地分布来看,我国的各个民族并非截然划地而居。有的地区,如云南省,就分布着 20 多个民族;新疆维吾尔自治区,也分布着 10 多个民族,如果连散居的各族居民都计算在内,竟有 48 个民族之多。有的民族,如蒙古族,聚居于内蒙古之外,还散居于十多个省、市。更需注意的,即由这些复杂的表象所引起的更为复杂的内涵,这便是在思想意识、风土人情、宗教信仰、语言、服饰以至文化教育上都存在极为错综的关系。何况我们还有 20 多个民族分别与国外同一民族相邻而居住着。此外,在历史上如夷、貊、肃慎、高句丽、女真、狄、匈奴、胡、乌桓、鲜卑、契丹、靺鞨、戎、鬼方、羯、氏、羌、塞种、乌孙、月氏、突

厥、回鹘、吐谷浑、党项、濮、百越、蜀、巴、俚、女国、吐蕃等族,虽然名称已经消失,但作为历史研究,不能不注意到它们在一定历史时期产生过的作用和影响,以及后来与一个或若干个民族发生的渊源关系。当我们研究并编写这部专史时,必然地要把这些影响、关系和它错综交织的情况,科学地、历史地纳入本书的框架。使之在章节平分均等的模式中,予以分别的体现。但是,要完善这部美术史的体例,以及如何更合理地作出历史分期,看来还要作更大的努力。我们深感能力不及,因而使某些遗憾和不足,仍然存在于具体章节中。总之,民族的产生、发展和消亡,曾经有个漫长的历史过程,所以被普遍地认为“民族问题将长期存在”。

作为民族史研究,现在还有些基本素材未能解决。就人口的统计而言,国家经过三番五次地普查后,据《中华人民共和国统计局关于 1990 年人口普查主要数据的公报》,其中未能识别的民族人口,居然还有 749 341 人。存在这种情况,这对准确地判断某些史料或某些美术作品的风格,有时竟会碰到意想不到的困难。此外,如作品的族属与时代不明确,族与族的密切关系及相互融化程度不明确,都涉及到对作品的评价,还直接关系到对他们的民俗与审美情趣变化的测定;再就是对若干民族共同创造的艺术品,如何理顺其脉络与评估其发展价值,也有影响。有不少作品,至今仍无法确认其为哪一民族或哪一民族的先民之所作。这些无不投入相当的人力与时间去解决。

对于这门学科的建立,我们当然不能只强调存在困难的方面,还必须具备克服困难的决心与勇气。在我们研究的实践中,有时就像沙里淘金。淘到的金子,那怕分量极为稀少,同样很有价值,很有意义。这不是一种廉价的自慰,而是为了增强建立这门学科的信心。今后当我们昂扬地跨入 21 世纪时,这门学科的进展,经过各民族美术史研究者的共同努力,必将会引起人们刮目相看。

且让我重述一句,少数民族美术史是在一个多民族国家产生的学科。在中国,少数民族美术史是中国美术史的重要部分。它作为一门学科,在不同民族不同国家里,都可以进行研究并设立课程。这关系到对世界文化史的全面了解与评价;何况学术的天地,本来是极为广阔的。

民族文化的生发

在历史上,文化的生发,决定于统治阶级的需要,也决定于民俗及宗教的需要。文化的生发,要经受历史的考验,如果没有它的社会价值,终将被历史所淘汰。

文化生发的结果,有的成为社会上的特殊文化,尤其关系到宗教信仰,这在历史上曾经占据重要位置,并依附于政治,产生一定的权威。民间虔诚地信仰某种宗教,当人们在求神拜佛时所产生的侥幸心理,常常赋予艺术以极大的神秘魅力。一种特殊的文化,也因此而生发。在有宗教信仰的民间大众里,神秘魅力愈大的艺术品受到赞赏的程度愈高。神秘魅力不是绝对的,它经常可以在人们的心目中产生悬殊的变化。就艺术表现而言,它用冷色企求四周人们以平静来对待生活,也以此作为人们的自慰;或者,它用暖色激起人们对生活上某方面的感情冲动,以此去获取精神上某些欲望的满足。“物不可穷,故受之以未济,终焉”。许多民族的先民,在古时候曾以“未济”作为终止来自我解脱。在宗教信念的驱使下,甚至用恐怖的色彩来装点环境并改变环境,造成在恐怖的实际生活环境中求得心理状态的平衡。值得引起我们注意的是,这种完全以宗教信仰作为基础而创造的宗教绘画,当社会现实发生改变,历史进入另一个不同时期之后,这种宗教绘画,已转化为某种纯艺术的式样,在美术史上,同样会获得一个相应的位置。现存敦煌莫高窟北段的元代密宗壁画、西藏跳

神和悬挂面具的造型,纳西族的东巴画,白族、彝族、傣族的雕版画——纸马以及佤族“考司岗”(图腾桩)的雕刻,都成为民族丰富美术中生发出来的一种别致文化。

还有民间神话,也不容忽视。它可以转化为一种可视的造型艺术。相传晋人郭璞注《山海经》时,曾作《山海经图赞》,陶渊明就曾“流观《山海图》”。这部自古即被称为图文并茂的奇书,包罗了古代历史、地理、民族、民俗、巫医以及物产,虽具神异色彩,却也有一定依据。“所录人物形象,包括古代民族,如持蛇追日之神人夸父,传为人面鱼身之氏人,人头人身马胫马蹄之钉灵人,以及贯胸交脰之四夷等,后人皆有图也”。^⑧再就是与先民图腾有关的各种传说,如虎、犬、牛、青蛙等,至今都还在民族服饰或工艺美术品中保留着。此外,有的民族针对美术的内容加以想象,创作出不少符合人们对善恶判断的故事。高山族置放在露天的石雕,其中有些“石人”、“石兽”从置放之日开始,就有了它们的“奇行神事”被传诵。如排湾人自认是蛇的子孙,在他们住宅的檐、桁、饰板、木柱上都镂刻着蛇和人首图案。他们还编造出这些蛇在哪年哪月哪日咬伤疯狂的天狗,又如何把一个危在旦夕的新生娃娃的毒疮毒汁吮吸出来,救活了小娃娃等等。又如古代人崇拜火,自然火足以使原始人类产生神秘感、神圣感。羌族聚居地之一的四川汶川农村,过去流行着跳火的习俗。羌族的《燃比娃盗火》神话,^⑨体现出羌人的想象力是很丰富的。这类神话,虽然不能作为史实,但通过羌族原始先民反映出来的世界,从中仍可以让人寻找到原始思维、原始文化的孑遗,以及人类史前期攀登过的那些阶梯。有的神话,只要去掉它的“演义”,几乎成为可靠的信史。如佤族的一个传说故事,题目叫做“司岗利”,意即“从石洞里出来”。说“利吉神和路安神,创造了天地和人类,并把人放在石洞里过日子。后来,木依吉神叫小米雀啄开石洞门,人才从石洞里出来”。这个故事,等于告诉人们,佤族的原始先民就曾经有过“穴居”的

历史阶段。一般来说,神话都是人们“有所感,又勿能以常语诉诸众人者,乃幻变其事”。壮族、瑶族的先民,在广西左江流域制作了不少岩画。佤族人的沧源岩画也一样,有着不少想象。如说曼坎有一扇大石门,过去曾经打开过,崖洞里藏有大量的珠宝。贪财的人进去出不来;善良的人进去,有病的病即愈,衣衫如破旧,出来一身新……在某种情况下,口头文学比美术创作更容易流传。新疆维吾尔族的“阿凡提故事”,竟是家喻户晓。在一些少数民族生活的深山老林地帯,或是无边无际的草原上,虽然交通不畅,消息闭塞,但是当地的乡亲们却善于观察自然环境和气候变化,并善于对传统的艺术品,进行非常有风趣的、也非常有意义的再创造,甚至在制作日用的陶器时,他们居然能塑造出生动而带神秘感的动物形象饰件,不但增加了陶器的美观,更抒发了他们朴素的审美情趣。有一年,我到了云南,听到了白族、傣族不少故事传说,其中一位能刻纸马的白族艺人,肚子里装满了无数的神话。无怪乎叶圣陶在一篇文中写道:“边塞民族的居民是简朴的,但是他们建造的神话殿堂却无比的富丽。”文化的生发,就在广大民众中,通过精神的作用,使之开花结果。

文化在社会上生发,人是主体。主体的慧悟和多方面的生活,牵连着纵横两条线。纵是历史传统,历史割不断,纵线始终延续着。横是空间的宽度,亦即自然界和社会各界,以至包括地理环境和气候条件。内蒙古的草原,西藏的高原,海南的岛屿,祁连山的终年积雪,都赋予当地的土著民族以独特的自然境界。他们的“神话殿堂”,就地取材,建筑在他们的“独特境界”里。少数民族的广大民众,当他们适应并改造这些环境时,不只是调动物质力量,还有其足够的精神力量。因此,作为人类的精神产物,包括美术、音乐、舞蹈在内的艺术品,就在人们不同的生活需求中伴随而生,它沟通人们的心灵,也给生活以必要的调节。历史上的不少事实表明,在某种情况下,当艺术家的生活或工作条件特别优裕,或者特别恶劣的时

候,其所创造的艺术,似乎也显得特别有风采。这种现象不只见诸中国,其他国家也如此。

一个国家的各个民族,由于它的历史与现实的种种原因,发展是不平衡的。自古以来,我们的众多民族之间曾经有过矛盾,发生过战争。这些战争,一种是大民族主义者对弱小民族的歧视和侵略;一种是由民族之间的某些误会所造成。但在我们祖国这块辽阔的土地上,千百年来,还有一股任何战争摧毁不了的凝聚力。这股凝聚力是神圣的,又是伟大的,它使中华民族至今统一地屹立于东方。历史的真理证明,巨人的屹立,不能只靠躯体的高大和体质的强壮,还在于有一种可贵的精神力量作为支柱。换言之,一个民族的凝聚力,精神的团结,精神的感召,精神的鼓舞起着十分重大的作用。

文化生发,又是人类思维发达所产生的闪光现象。西欧有的学者认为,这是“一种自然形态”,^[9]其实它又是一种社会形态。在文明程度愈高的社会,文化的生发愈明显,并在社会上向多方面生发,犹如百花争艳。而在文化落后的地区,文化生发就有可能偏向某一个方面去突破。据世界各个地区的情况作综合考察,突破之点,有的在雕刻方面,有的在诗歌或传说方面。如北欧民族的冰岛人,他们的古代文学在世界文学中占有一定地位,民间诗歌“埃达”和民间传说“萨迦”最负盛名。然而比较普遍的突破之点,还在歌舞方面,尤其是舞蹈。这在世界上有不少先例:北美爱斯基摩妇女的生活非常清苦,而在文化上的突出表现是“善舞”;属大洋洲的巴布亚人,流行斑痕纹身,他们在文化生发上的突破点是舞蹈;更如南亚印度的安达曼人,一般无衣着,而文化生发的突破点也是舞蹈。我国的许多民族,他们住在深山幽谷,或是水乡草原,文化生发的突破点,显然也是舞蹈。好多年前,我曾经把我的这个观点告诉过芬兰的一位东方美术史家奥古宁先生,他表示非常赞同,还对我说:“我们可以一起去那些地方调查,也可以在中国某些少数民族地区调查,找出他们的共同规律和原

因。”的确,文化的生发,为什么较普遍地在歌舞方面突破?这种现象,又应该归结到哪一种因素去认识?不可否认,这都是民族学、民族文化史研究者所必须关心的现象,也是民族艺术研究本身应有的课题。

特殊文化

文化是思想意识在社会生活各方面有节奏的延伸和有声有色的渗透,并以文明表现为形态。文化又是由传统积累、融合,潜入生命,渗入于民族精神之中。中华民族有灿烂的古文化,有强大的传统力量,有各族人民的精神和智慧为支柱。中华民族的文化,对我国56个民族的素质提高,起着如阳光、雨露的孕育作用。中国各民族的美术,是中华民族文化重要的组成部分。研究民族美术应该关注其与社会的广泛联系。正是这样,我们不能不提到民族文化中的特殊文化。

特殊文化,它的方面是相当宽广的,而且又是多层次的。它关系到历史、地理,关系到宗教、宗法、礼俗、节庆、教育以及武术、博戏等。一句话,特殊文化的关系方面并非单一的。如与历史、考古有关的,有所谓河姆渡文化、仰韶文化、良渚文化、龙山文化等等。至于石器文化、彩陶文化、青铜文化等等,它固属考古范围,而与历史上的工艺创造又有其阶段层次的关系。正因为这样,文化的内涵十分丰富,它原来就是由多方面的因素所促成的,必须从不同角度去认识。就其地域性质而言,有所谓江南文化、运河文化、海洋文化、草原文化,还有在历史上通称的中原文化。其实,它又是由各种文明活动的内容所组合的。如所谓西南的滇文化,它与铜鼓文化便有直接的关联,而所谓铜鼓文化,它又与宗教文化以及西南民间礼俗有着极为密切的关系。对于特殊文化,近来概念逐渐扩大,有所谓“茶文化”、“酒文化”,而且与有关民族的产茶、饮茶以及造酒、饮酒的历史都联系起

来。彝族有句谚语:“火莫那角依,尼莫吱基依。”译成汉语的意思是:“汉人重敬茶,彝人贵敬酒。”这也说明茶与酒这一文明饮料,在民族的文化生活上向来占有重要位置。于是人们就把它看作与社交、礼仪有密切关系的一种特殊文化。在我国东北,达斡尔、鄂温克、鄂伦春诸民族世代居住在大兴安岭的森林地带,通过长期的生产生活实践,利用当地的桦树皮资源,创造了独树一帜的桦树皮文化。这些桦树皮制作的生产生活用具,造型朴实浑厚、凝重饱满,图案繁茂致密,花纹丰富多变、浑然一体,体现出古朴而又富丽的艺术特色。对鄂伦春出嫁的姑娘来说,桦树皮制品作为陪嫁物,不仅可以体现富有的程度,而且也是其能工巧艺的显示。一言以蔽之,特殊文化尽管仅出现在某一民族地区,但也具有广大民众共同喜爱的普遍性。

这里,拟以西南地区的傩文化与铜鼓文化为例阐明之。

傩文化:

傩是中华民族早期的一种宗教文化形态。傩的意思是“惊驱疠疫之鬼”,而且与巫医的活动有关。

傩的活动,可以上溯到殷商时期。从先秦至明清,关于傩仪方面的记载,屡见于史籍与地方志乘。在中原一带,由于文化发达,使其逐渐脱离宗教羁绊,融化于其他艺术之中。但在我国西南,历史上或因交通闭塞,跟外界少有交往,或因经济不发达,处于封闭与半封闭状况,倒是保存了这一特殊文化,并获得了发展。这部分遗留在民族民间的傩文化,涉及古代社会意识形态,涉及宗教学、民族学、民俗学以及神话等方面的研究。

傩文化从近古至今,主要不是表现在巫医和傩祭活动上,而是大量反映在傩戏的表演上。现在贵州、云南的少数民族地区,对傩戏的发展作出了很大努力。评论者竟以为“傩戏是多种宗教文化的混合产物”,又认为“宗教是傩戏的母体,傩戏是宗教的附庸,宗教给傩戏以生命,傩戏给宗教以活力”,^①由于

傩戏的保存与发展,因而使傩的姐妹艺术同时得到了提高。

傩戏虽然是“宗教的附庸”,只要脱下其宗教的外衣,不少作品即具有较大的历史意义和生活情趣。有一出彝族傩戏《撮太吉》,是一个古老的剧目,流行于贵州威宁的彝族山乡。“撮太吉”意即“人类刚变成人的时代”。^⑫剧情是:一位1700岁的彝族老人阿布摩与一位1500岁的彝族老奶奶阿达姆,在远古时代的深山里,开荒种地,驯服野牛。在行路间,还收留了两位正在成形的人,一个是1200岁的苗族麻洪摩,另一个是1000岁的汉族歪嘴老嘿布。剧情简单,人物手持棍棒从森林里出来,在一个山神的指点下,进行一系列的劳动操作,从驯牛到耕地,又从撒种到收割乃至翻晒贮藏,完全是对劳动和对祖先的虔诚歌颂。这种傩戏,还包含着对本族艰难创业的怀念,同时用以祈祷来年的丰收。类似这种傩戏,在全国56个民族,如汉、壮、彝、苗、布依、侗、土家、仡佬、佤、东乡、藏、门巴、蒙古等民族中,都有不同形态,不同风格的表演。

与傩戏同时发展的工艺美术,值得重视。仅据1988年12月贵州省举办的“贵州傩艺术形态展”来看,已是相当可观。展出的面具、木雕、蜡染、陶器、陶塑、剪纸、服饰等工艺品,无不与傩仪有关,都有着傩文化的内涵。傩面具是傩艺术的重要组成部分,特色鲜明,它被用于傩仪,也用于傩戏。在《西藏面具艺术》的图册中,藏学家拉巴平措对藏戏面具赞美道:

从雪域文化的大海里,
引出面具艺术的溪流。
虽说小溪上载不动大船,
却让人品尝到泉水的甘甜。

贵州电视台曾介绍安顺的“地戏脸子”。经过电视摄像家们精心的选择、组织和安排,使这些面具在观众面前,显得更动人、更“入目”。应该说,面具艺术是一种不同凡响的造型艺术。有的面具,从一段整块木头中雕出一个粗犷、拙朴的面形,它似人,似兽;

是神,又是鬼,眼如铜铃,或翘鼻,或暴齿,或歪嘴,或披红发,或长蓝须,人类的真、善、美,或是假、恶、丑都得到醒目地表现,让一批世间有声有色的人物,集中而生动地作为各种角色登上了舞台。有的面具,以墨色打底,饰以白色斜纹;有的加上深红色,还于眉眼间填上墨绿色;有的黑、白、棕、黄、绿相间;有的以蓝色为主调,配上茄紫色,总之,处处不同于人的肤色,却又体现了世俗人们不同的神情与性格。这种木雕加彩的傩面具,既有原始性,又有神秘感。不少人看了傩面具感到恐怖,但又觉得它有一种诱人的艺术魅力。布依族的面具有阳刚之美,显示了这个民族的尚武精神。在艺术制作上,艺人们已总结出一套经验,如对眉、眼、口、鼻的表现,都有口诀流传,说嘴的刻法,便有“天包地”与“地包天”之别,如此等等,可知这种傩文化已深入民间。目前,贵州的青年美术家对于傩艺术的造型、色彩,有着浓厚的兴趣,有的正深入地进行研究,信心十足地要作出新的创造。他们用泥塑、剪纸作大量的反复尝试。这种现象表明,傩艺术在文化回归和视觉革命潮流中,有着向现代造型艺术渗透的趋向,而且已有一些作品从中吸收营养而蜚声遐迩。尽管影响还不大,但总归是傩文化在一个方面的新发展。

铜鼓文化:

作为鼓文化,人们必然赋予鼓一种特殊意义,鼓也就不是单纯地只作为一种普通乐器而存在。不少民族对于鼓有一种特别崇敬的心情。西南民族还将铜鼓“人化”、“神化”,分鼓为“公鼓”、“母鼓”,使其“阴阳配合,世代延续”。使用铜鼓时,还有“起鼓”、“接鼓”、“送鼓”的隆重仪式。使铜鼓更成为号召群众的一种神力象征。族人见鼓或闻鼓声,“奔走相告以聚众,诸事通天疏地以获吉”。^⑬

铜鼓较普遍地出现在佤、彝、白、壮、苗、瑶、仡、布依等民族中,它的发现和分布地区,在云南有官渡、晋宁、祥云、江川、陆良、云县、昌宁、勐雄、呈贡、丘北等地;在贵州有麻江、遵义、赫章、开阳、贵阳、清

镇、息烽、独山等地；在四川有会理、宜宾、珙县、阆中等地；在广西有贵县、金秀、南宁、宾阳、邕宁、西林、田东、藤县、陆川、龙州、浦北等地；其他如广东、湖南都有铜鼓出土。而在东南亚，如越南、老挝、缅甸、柬埔寨、泰国、印尼、马来西亚等国家，也都有铜鼓的流传与铜鼓的习俗活动。在我国历史上，最早使用铜鼓的当是“云贵高原上的‘椎髻’民族，而这些民族，也就是铜鼓的发明者”。^④白居易在《骠国乐》的长诗中，有句道：“玉螺一吹椎髻耸，铜鼓千击文身踊。”正是绘声绘色，俨如一幅生动的《击鼓吹螺图》。铜鼓的使用，历史上向有击鼓赛神、祭神的活动。唐代温庭筠有“铜鼓赛神来”的词句；许浑则有“瓦樽留海客，铜鼓赛江神”的诗句。今所见广西宁明花山的岩画，就有击鼓赛江神的舞蹈场面。就传统的击鼓习俗来看，如瑶族有砍牛祭鬼活动，砍牛即在“咚咚咚”的急促鼓声中进行。再就是械斗、过年、结婚、丧葬、报警、报时以至迁坟，都非击鼓不可，还有“以击鼓为自娱，闻者起舞”。正由于铜鼓深入人心，所以在云南、贵州、四川、广西诸地，多有以铜鼓命名的地方。所谓“铜鼓山”、“铜鼓乡”、“铜鼓庙”、“铜鼓洞”、“铜鼓溪”、“铜鼓坡”、“铜鼓寨”等，不一而足。有些民族，甚至以家藏铜鼓的数量多，铜鼓的声音宏亮作为夸耀自己富有的证据。这显然是铜鼓在社会上关系到经济价值，关系到政治地位以至权力分配的证明。《明史》卷二十《本纪第二十·神宗（一）》载：“万历元年九月，四川都掌蛮平”一事，提到当时的巴蜀都掌蛮被平服时，其酋长阿大唯独对铜鼓的失去而痛心之至。他认为失去了铜鼓，不只是财富没有了，连政权也丧失了，懊丧地感到“蛮运终矣”。在历史上，西南民族早就公认“有鼓者，极为豪强”。^⑤广东省博物馆收藏的铜鼓中，有一则铭文清楚地标明它的经济价值与权限，即“古懂百姓归”，可知它比地券还贵重。这充分表明在一段历史时期中，它成为财富与权势的一种标志。

据初步统计，近40年来，南方各省博物馆、文化

馆把大批散佚的铜鼓搜集起来，现在“已达一千三百具，数量超过了世界上其他国家收藏铜鼓的总和”。^⑥铜鼓的纹饰丰富多彩，有房屋、船只、羽人、骑士的图像，还有牛、鹿、马、翔鹭、蜥蜴的纹饰。以蛙作为主体的纹饰，还有太阳纹和雷纹，更显出它的别致。总之，铜鼓作为一种特殊文化，它那本身的作用已远远超过了它的艺术纹饰。但是铜鼓的艺术纹饰，尤其是那种富有魅力而又有情节性的羽人舞蹈纹等，却又给有财富与权势象征的铜鼓，增加了神秘性和引人动容的力量。

特殊文化的现象，还反映在一种文字上。这里说的文字，不是指各民族特有的那种日常应用的文字，如藏文、满文、维吾尔文等，也不是指纳西族的东巴文。这里说的是一种被称为“女书”的文字。在湖南江永县上江圩一带，很久以来流传着专为妇女使用的文字，被当地人称为“女书”，也有称“女字”或“女文”的，字形奇特，似受象形方块字与拉丁文曲线字的影响。据说出现这种女书之地，“处于湘桂粤交界，北出永州，南下桂林，东望九嶷，西依都庞。曾经是瑶族等南方民族活跃的地方，也是中原人迁徙落脚之乡”。这种文字为当地妇女专用，男人不识不问。女书有一千多个单字，基本上可以记录一些土语，大概在明清之时，经过有文化素养的妇女整理，还书写成为五言、七言诗。她们把这些文字写在特制的布面上，有的写在扇上、帕上或纸片上。她们常常聚在一起边读边议，形成一种特别的“女书歌堂文化”。这种系统的女性文字是举世罕见的文化现象。其他如水族“水书”，尽管其影响面并不广，都值得研究。

应该认识到，民族的特殊文化，其内涵并不单一，它有历史、政治、经济、宗教、心理诸方面的因素。考虑到全面地对民族文化、民族美术进行研究，必须正视这种特殊文化。在社会现实中，民族问题和宗教问题在一些地方往往交织在一起，何况这种交织在一起的特殊文化，至今有着顽强的生机和慑人的力量。这种文化，由于历史的原因，固然有它的糟粕，但

应该以历史观点去剖析它、理解它，并从民俗发展的要求，取其精华，采用其积极健康的一面，这对社会整个文化的发展还是有益的。

民族特点与美术特点

民族美术的特点，离不开民族本身的特点。民族特点，有时又要以民族美术的特点作为形象的反映。

草原的奔马，高原的蓝天和牛羊，丝绸古道上的冬不拉，海洋的怒涛，南国拔地而起的峰峦，更有那柔情的对歌和火把熊熊下的曼舞；在东北，林海雪原，峡谷生烟，以至丁丁东东的琴声，真是不胜枚举，这些各地的风光和嘉音，一代又一代深深地烙印在各族人民的心底，而又自然而然地反映在各族人民的美术创造上。

在历史上，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。

这是何等强烈地反映了草原放牧的风貌。与斛律金差不多同时，氐人苻平氏在瓜州所唱沙漠日落的那首歌，又是一种不同风光的写照。那歌词曰：

驼峰隐隐，不见飞禽。
流沙脚下，千里黄荒，
此处断人行。

这无异是一幅以淡赭为主调的《边塞流沙图卷》。

民族美术特点，在历史上客观地存在着。新疆拜城克孜尔千佛洞壁画的“龟兹风格”，明显地不同于中原风格。现存吐鲁番以东约40公里的高昌故城，虽然已经圯废，但在残存的遗址中，仍然可以看出回鹘都市建筑艺术的独特风貌。

在宋代，官修的《宣和画谱》把绘画分为十门，对

少数民族的绘画专立一门，称之为“番族门”，足见其有明显的民族特点。《宣和画谱》收录了少数民族画家的事迹，还收录了描绘少数民族生活的画作130余件。内所载胡瓌的作品《卓歇图》，今犹留传。他画的《胡人下马图》，梅尧臣题诗道：“毡庐鼎列帐幕回，鼓角未吹惊塞鸿。”正所谓“曲尽塞外不毛之景趣”。这都表明，民族美术具有民族的特点，是在民族特定的生活环境里自然地形成的。这好像山水画家要求画出各地不同景色的特点一样，“恒山如飞，泰山如坐，华山如立，嵩山如奔，衡山如舞”。正由于有这样的风景特色，才出现“五岳不同山水情”的艺术创造。“巍峨五岳谁为尊”，只能说，尊其各自独特的惊人之处。

少数民族的文化（艺术）生发，其心理渊源还不能用他们单调朴素的生活去对照，也不能归诸于某一种原委，一般来说，必须注意其多元的因素。

美术应有特点，不只就少数民族美术而言，任何美术都应有特点。一个美术家的作品如果称得上优秀之作，它一定表现其个性及特点。美术作品没有特点，就谈不上丰富多彩，也谈不上独创性。一个美术家的一生，不能在作品中表现出特点，他就是平庸之辈；一个民族的美术没有特点，这个民族必定是黯淡无光的。一个国家、一个民族的美术，能够显示出它的独特之点，而且愈鲜明愈出众，就愈使本民族的美术具有更高的品位。鲁迅有句名言：“越是民族的，越是世界的”。西方艺术不同于东方艺术，东方艺术又不同于南方艺术。东西方的艺术各自成体系，东西方的艺术才有强烈的对比，世界艺术才够得上如花那样“密密疏疏蕊”，如柳那样“长长短短枝”的无穷变化，充满无限的生意。在我们亚洲，中国的艺术，日本的艺术，印度的艺术……就由于有各自的特点，这才使各自的艺术独立于东方艺林，而博得世界人民的赞誉。我国56个民族的美术，正因为各有风貌，才使我们国家的艺术称得上璀璨夺目。1992年第三届中国艺术节在云南举行，各民族的美术展品，强烈表

现了各民族各自的美术特点。由此联想到 30 多年前,在北京民族文化宫一个小陈列厅里,陈列了 20 多个民族的 50 多个品种的美术品,同样感动人,那些陈列品,有藏族的唐卡和各类“羌姆”跳神面具,纳西族的东巴画和银器皿,壮族的铜鼓和织锦,土族的砖雕,白族的纸马,彝族的各类漆器与“夜郎壶”,毛南族的傩面具,满族的剪纸,赫哲族的鱼皮服,蒙古族的民间刺绣,佤族的木鼓与阿佤毯,瑶族的花灯,土家族的糕儿猴以及苗族的首饰和蜡染等等,竟无一雷同,使成千上万的观众流连于展厅中赞叹不已。这些作品,无论造型、色调、风韵、情趣,都充满了各族人民的智慧和独特的审美情趣及艺术创造性。

对于美术的某些创作,有时评论其“具有原始性”。“原始性”一词,有时称史前人类的创作,或世界各地现存某些部落的文化创造。这是作为切合客观实际,就艺术本身的原始形态而说的;另一种是指现代的非洲、欧洲、大洋洲以及亚洲的古老传统,包括科学发达、现代化国家的民族民间美术,亦即“土著美术”,是就其以直觉思维为契机而产生的艺术形态和表现特性,如具有单纯、朴拙、粗放等风格而说的。我们通常说民族民间美术“具有原始性”,指的是上述所论的后者,属于一种客观性质的判断,虽然不是称赞语,但也不是什么贬词。

应该明确,有不少民族美术的艺术形式并非落后,在今天还有一定的审美价值。文艺评论向来有这样一种说法:“这是好诗,好就好在不是诗人的诗”;对绘画评论,也有“好就好在不是画家(行家)的画”的说法。这种种说法,寓有一定道理:文艺创作贵在自然,不宜着意修饰或造作。文艺创作固然要讲究技巧,但不能被法则、技巧所约束。“不是诗人”、“不是画家(行家)”的创作之所以“好”,即在于作者“无法无天”、一任己意、一任自然。民族民间“原始性的艺术品”,它之所以受人欣赏并赞许,一是率真;二是拙朴无华,这种表现是一种感性投入,所以单纯。虽然造型粗犷,色彩强烈,然而能充分表达其精神和生

活,反接近于自然。

有人认为少数民族美术缺少文化素养,“粗野土俗”。这种评论,只要不抱阶级和民族偏见,就民族美术的某些作品来看,也许是符合实际的,但必须从发展的眼光去看待民族的美术作品。可以肯定,有些不成熟的作品,经过一定时间的努力是可以臻于成熟的。民族美术,从古至今,或由于历史原因,或受地理、交通条件的限制而处于闭塞,是有它一定的局限性。但在他们以意识为中心,或本能地模仿和出于游戏娱乐,或在沉痛、悲伤的冲动中以及某种社会因素的需求等情况下,进行带有本能的艺术创造时,他们的热情是炽烈的,感情是丰富的,所创作出来的艺术品,都有他们自己民族的文化特色。如果连他们这些美的价值都看不到,那只能怪我们自己的双目有毛病。维吾尔族有句话说得好:“没有明亮的眼睛去识星星,能说星星不发光吗?”^[67]何况自有人类以来,世界上的艺术作品从来没有十全十美的。

落后与进步是比较出来的。落后是违背时代的,然而在某种情况下,过了时的艺术品未必都落后。中华民族商、周时代的青铜艺术,在历史上是辉煌的;在有了大量的瓷器、玻璃器、珐琅器、搪瓷器和各式各样塑料器皿的今天,仍然有它的艺术与历史的价值。少数民族的不少古代美术品,同样有它的特殊价值。

这里,我不想挑精细的作品,仅就平日人们以为粗放一点的作品为例,用以说明一些艺术的不平凡。云南德宏景颇族的镇墓木雕、木脑总戈的彩牌,临沧佤族的寨桩木雕等,都表现得粗中有细,似无规则而又有规则。这些作品,不施以简单的原色,大胆地将各种看上去不调和的色彩巧妙地配合在一起,使其互补,并形成强烈的对比,无不浸渍着崇拜精灵的神秘色彩。有些占卜性的作品,只要去掉那些迷信的成分,作品全都是表达了农业或游牧民族祈求丰年大有的强烈愿望。台湾高山族的雕板和人体木雕,人物具有各种姿态,有立有蹲,有半裸、全裸,有背小孩

的,有持枪握刀的,力求真意而近大貌,对于夸张部分,加强又加强;对于不欲其显处,减弱又减弱,包含着这些民族雕刻家的丰富感情和对艺术深藏意蕴的领悟。所以这些雕刻品,形象突出而传神。但是作为艺术,还必须提高、发展。另一方面,保留其传统的创造,又为后人所喜爱,这是正常的。进而言之,保存原始艺术,保存上古、中古以至近古艺术,是为发展新文化而作必要的积累。当然,我们不能把自己封闭起来,满足于过去而停滞不前。

艺术的世界无比广阔,容纳得了八荒万类,在艺术的领域内,需要各种独特的美术品。艺术世界的文化库藏,不欢迎平庸的,尤其是千篇一律的制作。中国少数民族在艺术上的创造力是惊人的,他们有很大的潜在力量。中国地大物博,少数民族美术的题材宽广,尤其形式之多样,表现手法之别开生面,足以与世界各民族的美术相媲美。

民族民间美术家

一部美术史,美术家是主人翁。在这个艺术的历史大舞台上,画工、塑师以及在草原、山村角落里的其他民间艺人,都是缺少不了的角色。可是在旧中国美术史上,民族民间美术家们处于被压迫、被剥削的地位。民间艺人都是“有用而不贵”,他们终年辛勤劳动,很难获得温饱,即使技艺是高超的,取值也很低廉。他们的名字,很少见于记载,千百年来,竟不知有多少民族民间美术家的名字被湮没无闻。我在《读云南丽江纳西族自治县壁画》的诗中,有句云:“……可知一壁画图成,画工汗滴三千斛。汗尽力竭病缠身,无奈天寒世情薄。画工来自北山湾,多半纳西与白族。而今看画思画工,画工壁上无名录。”这说的是看画,有时到了荒僻地区,难得看到几件精彩的木雕或其他工艺品,问来问去,谁也不知道作者是谁。

美术史家、考古学家在古代作品中找到一个画

工或雕匠的名字,都很激动。敦煌有莫高窟,安西有榆林窟,我们的专家在那里,每当在壁上发现一个画工的名字,如获至宝。他们奔走相告,无不称快。诚然是,古代画工留名本已寥寥,竟在千百年后发现它,更不容易,所以使有关研究者如此称快,甚至高兴得落泪,这是完全可以理解的。

本书记录或评介的民族美术家,其资料来源有这样四个方面:一是“文献著录”;二是“方志记载”;三是“得自口碑”;四是“各地美术团体提名”。

关于文献著录的美术家

凡名字见于文献的美术家,其所载年代愈早愈简略,姓名固然有了,生卒、里籍未录,只说“胡人”、“蛮人”、“夷族”、“域外人”或云“异方人物”;而论其绘画风格,也只说“华夷殊体”或“殊方异质”,无法得知其详。在美术史上,如秦代的烈裔,汉代的居迪尚,晋代的康昕,北齐的曹仲达,隋唐时期的杨契丹及尉迟父子等,他们的族籍,都不是开卷便明了。即以尉迟父子而论,他们都是名重一时的画家,美术史著作没有不提到他们的。中国第一部绘画史专著——张彦远的《历代名画记》,在卷八隋代画家名录中,明确地记着“尉迟跋质那,西国人,今谓之大尉迟”,在同书卷九唐代画家名录中,记着“尉迟乙僧,于阗国人,父跋质那”,“乙僧为小尉迟”。可是据其他文献所载,尉迟父子的家乡与族籍,居然复杂到有六说之多。其六说为:一是“西国人”;二是“于阗人”;三是“回鹘人”;四是“东伊朗人”;五是“乌孜别克族人,其家在今之塔城”;六是“月氏塞种人”。像这一类记载,若不经一番查考对证,很难确定其是非。目前,我们还只能有重点地付出时间与精力去查考一部分。对于尉迟父子的族籍,尽管我们还不敢下最后结论,却能初步判断其原是月氏人,世居塞种而后迁入于阗,由于他们是于阗王室的贵人,因此充作质子,而来到了长安。^⑨又如唐捏塑名手方辨,《景德传灯录》载其大略,只说“有蜀僧名方辨,来谒师,云善捏塑……曲尽其妙”。后查《域外方外录》,始知方辨为伊吾州人,挂