

中国美术研究

■华东师范大学艺术研究所

■主编 阮荣春 ■副主编 顾平 汪小洋

Research of Chinese Fine Arts

第4辑

非物质文化遗产保护与研究 公共艺术研究



东南大学出版社

SOUTHEAST UNIVERSITY PRESS

中国美术研究

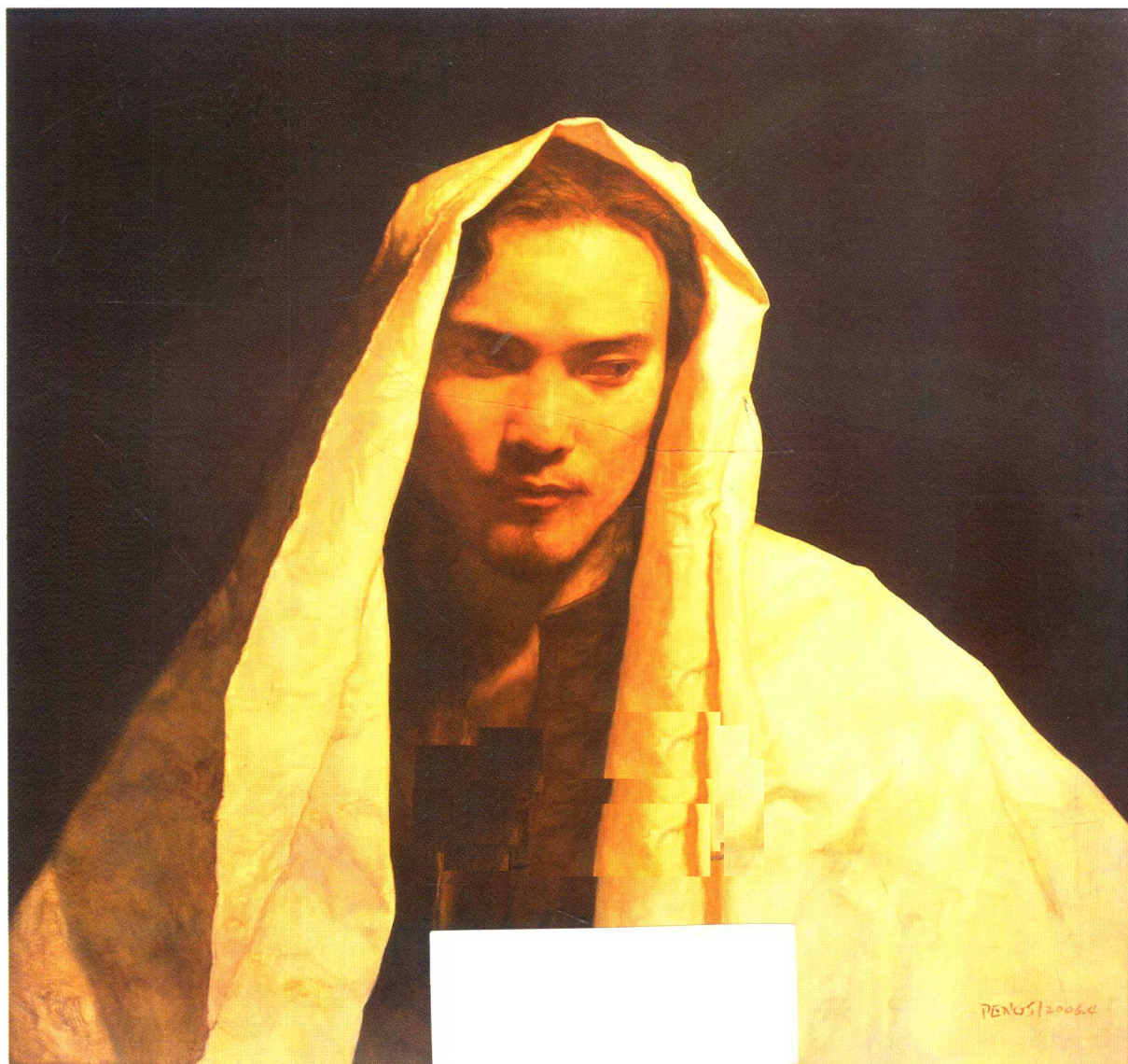
第4辑

Research of Chinese Fine Arts

■华东师范大学艺术研究所

■主编 阮荣春 ■副主编 顾平 汪小洋

非物质文化遗产保护与研究 公共艺术研究



1075473



东 南 大 学 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国美术研究.第4辑, 非物质文化遗产保护与研究、公共艺术研究 / 阮荣春主编. — 南京: 东南大学出版社, 2013.4

ISBN 978-7-5641-4147-9

I. ①中… II. ①阮… III. ①美术—研究—中国 ②文化遗产—保护—研究—中国 ③公共场所—景观—环境设计—研究 IV. ①J12 ②K203 ③TU-856

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第055139号

中国美术研究 · 第4辑

出版发行: 东南大学出版社

社 址: 南京市四牌楼2号 邮编: 210096

出 版 人: 江建中

网 址: <http://www.seupress.com>

电子邮箱: press@seupress.com

经 销: 全国各地新华书店

印 刷: 江苏省南通印刷总厂有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/16

印 张: 7.25

字 数: 211千字

版 次: 2013年3月第1版

印 次: 2013年3月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5641-4147-9

定 价: 58.00元

*本社图书若有印装质量问题, 请直接与营销部联系, 电话: 025-83791830。



张弛，女，华东师范大学艺术研究所客座教授、硕士生导师，上海美术家协会会员，上海书画院画师，恒源祥香山画院画师。

主要成就：

1985年至1987年在中国美术学院进修，师承陆俨少老师，主攻山水画专业

2002年在上海教育电视台播放了电视专题片《没有时间空间——访画家张弛女士》

2004年在第二十四届日本全国水墨画秀作展，作品《时空遥遥》获东京都知事奖

2008年作品《红满山》应邀参加2008年奥林匹克美术大会，并被奥林匹克艺术中心荣誉收藏

2008年在第三十二届日本全国水墨画秀作展，作品《海涛松声》获日本外务大臣奖

2009年在上海电视台纪实频道（收藏）栏目里播放了电视专题片《聆听心声——张弛》

2010年2010厘米的水墨长卷《海上揽胜》在2010年上海世博会倒计时100天誓师动员大会上海播放并在上海世博会城市足迹馆展出

2010年在上海朵云轩举办了《云水流韵——张弛作品展》

2011年在艺博会举办了《那山那水——张弛作品展》

2012年在加拿大温哥华国际画廊举办了《上海名家汇云城——乐震文·张弛·姚继良书画联展》

2012年在艺博会举办了《江山如画——张弛作品展》

主要著书：

《中国女画家张弛画集》1988年日本

《张弛画集》（张弛·风景画技法）1997年日本美术教育中心

《水墨画——大自然之诗》2001年日本秀作社出版

《用电脑画风景画》2003年日本技术评论社

《吉鸟百态贺年卡素材集》2004年日本技术评论社（乐震文·张弛共著）

《云水流韵——张弛作品集》2008年上海书画出版社

《那山那水——张弛作品集》2011年上海

《江山如画——张弛作品集》2012年上海



张 弛，《深谷金秋》，68cmx136cm

导读

华东师范大学艺术研究所主办，东南大学出版社出版发行的《中国美术研究》“美术史研究”（2012年第3辑）出版后，受到各位专家学者以及广大读者的关注，在此我们表示深深感谢。本辑的主题为“非物质文化遗产保护与研究”和“公共艺术研究”。本辑征集了当前学术界在本领域较有影响的学者的论文及观点。

非物质文化遗产的保护与研究近几年似乎很热，从国家到地方政府都十分重视，也出台了一系列保护与传承的政策，但是相关的学术研究，特别是有理论深度的研究还较为缺乏和薄弱。本辑在“非物质文化遗产保护与研究”栏目中刊载了从大陆到台湾、从西南到西北、从古代到当下的具有历史文化价值的非物质文化遗产项目的相关研究论文，以期引起政府、民众及学界的关注和支持。如廖明君先生广泛调查了西南地区铜鼓艺术的分布、类型、功能、文化内涵等方面，为我们进一步研究和拓展铜鼓艺术研究提供了基础；如梁玖先生针对时下非物质文化遗产保护中存在的困惑与问题，提出了从拓扑学视野寻求研究和保护非物质文化遗产的命题和主张——基于“拓扑学”的非物质文化遗产保护论，即确立构建非物质文化遗产拓扑学，值得学界重视和进一步讨论；同时，王拥军先生从地方高校如何参与非物质文化遗产的保护与研究的视角提出了自己的理论方法；苏金成和胡媛媛在其文章中以陶思炎先生关于民俗艺术研究方法的学术理念为基础提出了民俗艺术的系统的研究方法；何绵山先生则将视角转向台湾，就台湾地区如何保护和利用文化资产的问题进行了评述；此外，乔光辉、陈琛、郭燕冰、叶婷、陆耀辉、解境怡选取了各个时期具有地域特色的非物质文化遗产项目进行了深入调查与分析。

公共艺术也是当前的研究热点，同样也缺乏有深度的理论研究。在“公共艺术研究”栏目中，本辑登载了有关公共艺术的宏观研究与个案分析的相关论文。如王峰、过伟敏先生在文章中明确提出了数字化技术拓展了城市公共艺术的交互性，并在复杂的交互系统中完成城市环境、艺术家、公众三位一体的公共艺术创作；刘晓陶、黄丹麾则在文章中系统论述了公共艺术、公共传媒与景观雕塑三者的关系；徐立和杨文君则分别以上海早期城市公共艺术家李金发、江南水乡古镇为个案，深入研究其艺术特性。

“艺术书评”栏目推介的三部专著具有很强的理论深度和学术创新意义。卢炘先生撰写的新书《雁荡之子——周昌谷传》在周昌谷艺术馆开馆之际首发，引领我们进入周昌谷先生的艺术世界；由南京艺术学院著名美术史论家周积寅教授担任主编的学术团队历时五年编撰的《中国画论大辞典》为国内第一本中国画论大型专业工具书。它的出版标志着中国画论研究又提升到一个新的高度，必将成为俞剑华学派不断发展、不断创新的例证和典范；卢宇《黎简法书考述》详细梳理了清代乾嘉时期黎简书法的艺术成就，是一个比较新颖的研究。

本辑封面选取的是彭斯所作的油画《神居何所》，其细腻的笔触和画面背后的精神指向值得我们研究。封二和封三、封底发表的是张江舟、张弛的国画作品，二位都是当今中国画坛极具实力和收藏价值的国画名家，值得持续关注和研究。

目录

第4辑

Contents

【非物质文化遗产保护与研究】

- 铜鼓艺术的文化多样性 廖明君 1
- 基于“拓扑学”的非物质文化遗产保护论 梁玖 10
- 金陵世德堂本《西游记》插图之于文本接受 乔光辉 20
- 台湾对文化资产的保护和利用述评 何绵山 29
- 朱仙镇木版年画色彩意蕴研究 陈琛 36
- 地方高校参与非物质文化遗产保护的必要和可行——以龙泉青瓷为例 王拥军 40
- 民俗艺术研究方法略论——兼论陶思炎先生关于民俗艺术研究方法的学术理念 苏金成 胡媛媛 44
- 饼类食物的时装——略论佛山饼印 郭燕冰 48
- 嘉定竹刻的历史发展与艺术特征 叶婷 陆耀辉 54
- 以陕西韩城为例的“花袄子”印染调查研究 解境怡 59

【公共艺术研究】

- 数字化城市公共艺术的交互设计研究 王峰 过伟敏 68
- 公共艺术、公共传媒与景观雕塑 刘晓陶 黄丹麾 72
- 上海早期城市公共艺术家李金发研究 徐立 88
- 江南水乡古镇文化景观的解读与思考 杨文君 92

【艺术书评】

- 永远昌谷——读卢炘《雁荡之子——周昌谷传》 蒋跃 100
- 重构中国画论研究的经纬和版图——评周积寅主编《中国画论大辞典》 黄戈 102
- 黎简法书考述 卢宇 104

【封面赏析】

- 辉煌的忧郁 彭锋 111

编委会

主任：阮荣春

编委：刘伟冬 阮荣春 汪小洋 张晓凌
陈传席 陈池瑜 胡光华 贺西林
顾平 顾森 凌继尧 黄宗贤
黄厚明 黄惇 曹意强 樊波
薛永年

责任编辑：朱元晦

主编：阮荣春

副主编：顾平 汪小洋

一、铜鼓艺术分布地理环境的多样性

(一) 珠江流域地理环境的多样性

在中国,铜鼓艺术主要分布在珠江流域。珠江是我国南方的大河,发源于云南省曲靖市境内的马雄山,由南盘江、红水河、黔江、浔江及西江等河段组成,主要支流有北盘江、柳江、郁江、桂江及贺江等,在广东省珠海市的磨刀门企人石入注南海,主要流经滇、黔、桂、粤、湘、赣等省(区),流域面积453 690平方千米,全长2 214千米。珠江流域北靠五岭,南临南海,西部为云贵高原,中部丘陵、盆地相间,东南部为三角洲冲积平原,地势西北高,东南低。珠江流域地处亚热带,北回归线横贯流域的中部,气候温和多雨,多年平均温度在14~22℃之间,多年平均降雨量1 200~2 200毫米,降雨量分布明显呈由东向西逐步减少,降雨年内分配不均,地区分布差异和年际变化大。珠江流域内民族众多,共有50多个民族,主要民族有汉、壮、苗、布依、毛南等,其中汉族人口最多,其次是壮族。

具体而言,云南是铜鼓艺术的起源地,以滇池一带为核心是古老铜鼓出土最集中的地区;云南西部则是晚期铜鼓的分布区,其中又以西盟、沧源佤族地区的传世铜鼓最多。贵州几乎全省都有铜鼓分布,其中又以黔南、兴义、安

作者简介:

廖明君,男,汉族,《民族艺术》社长、总编辑,广西民族文化艺术研究院院长,研究员,中国艺术人类学学会副会长。

研究方向:中国传统文化,非物质文化遗产。

顺、贵阳四个地区最为集中。贵州目前仍使用铜鼓的民族有布依、苗、水等。广西铜鼓文化历史悠久,桂东南、桂西南各县都有铜鼓;桂东北自贺州市、昭平、蒙山以南也有铜鼓出土;桂西北自龙胜、三江沿桂黔、桂滇边境各县,晚近时期仍有不少民族使用铜鼓。广西铜鼓出土最密集的地区是玉林市、钦州市、梧州市、柳州市、来宾市、南宁市,传世铜鼓最多的是百色市和河池市。目前仍使用铜鼓的民族有壮、瑶、苗、彝等。广东铜鼓出土主要分布在北江以西地区,其中尤以与广西毗邻的廉江、高州、信宜一带出土最多。海南出土铜鼓的地方主要在琼山、文昌、万宁、陵水、澄迈、昌江和东方等。

(二) 东南亚各国地理环境的多样性

东南亚也是铜鼓艺术的主要分布地之一。东南亚位于东经93°~141.5°,北纬24°~南纬10°之间,北与中国接壤,南与澳大利亚大陆隔海相望,东濒浩瀚的太平洋,西临印度洋,与南亚次大陆上的孟加拉、印度接壤。东南亚的陆地由中南半岛和马来群岛两部分组成,总面积约448万平方千米。东南亚地区是亚洲纬度最低的地区,绝大部分位于北回归线和南纬10°之间,属热带气候区。东南亚共有10个国家,其中越南、老挝、柬埔寨、泰国、缅甸五国位于中南半岛(又称中印半岛,或印度支那半岛),

故称“半岛国家”;菲律宾、马来西亚、文莱、新加坡、印度尼西亚五国位于马来群岛,故称“海岛国家”。东南亚具有悠久的历史,不仅是人类的发祥地之一,而且是澳、亚两大陆早期人类交汇、集合、繁衍的地区之一。在漫长的历史发展过程中,东南亚人创造了自己灿烂的文化,留下了许多辉煌的历史文物古迹。东南亚共有100多个民族,几百种语言,其中既有古老的民族,如伊班族、卡达山族、马来族、傣族、高棉族、京族等,又有后来迁徙的华人、印度人、阿拉伯人,还有欧洲一些国家的白人。在文化上既有本地区的传统文化,又有伊斯兰教文化、佛教文化、天主教文化和儒教文化,还有西方现代文化。

具体而言,越南铜鼓主要分布于北部红河流域,以河内西南的河山平省最多,中部和南部也有铜鼓发现。越南铜鼓的藏量仅次于中国。越南北部的红河平原与中国西南边疆山水相连,很早就有经济文化往来。公元前三世纪左右,发源于云南滇西地区的铜鼓艺术从滇池流域顺着红河东下,与越南本土的青铜文化融合,形成了著名的“东山铜鼓”。老挝出土铜鼓主要在下寮,而居住在老挝东部山区的克木人和拉麻特人至今还使用铜鼓。缅甸称铜鼓为“巴栖鼓”,意为“蛙鼓”。缅甸铜鼓通常是成双成对一雄一雌地制作:鼓面铸有青蛙为雄鼓,鼓面无青蛙为雌鼓。泰国北部的童难府、东部和中部湄公河和锡蒙河流域的素可泰、呵叻、乌汶、素攀、洛坤等府都出土过铜鼓。柬埔寨在磅清

扬的托斯塔和马德望近郊的特南蒙鲁寨等地都出土过古代铜鼓。马来西亚在彭亨、雪兰莪、西海岸、东海岸以及瓜拉丁加奴、巴生、甘榜双溪朗等地都出土过铜鼓。印度尼西亚的铜鼓主要出土于苏门答腊、爪哇和甘尼安等岛屿以及东边的罗地、塞卢、莱狄、塞拉卢诸岛。

从上可知,铜鼓艺术的分布区域主要包括了中国西南部地区和东南亚一大片古老民族区,其中又以中国西南部和越南北部为铜鼓艺术的重点分布区。常言道:“一方水土养一方人”。任何一种艺术的产生与发展,都与其相关的地理环境有着密切的联系。铜鼓艺术产生和发展于中国西南部的七省区和东南亚七国,在其地理环境相对一致的基础上,实际上却是呈现出以高原、山地、丘陵、平原、海洋和岛屿等为主体的多样性。这种地理环境的多样性,正好构成了铜鼓艺术的文化多样性的地理基础。

二、使用铜鼓民族(族群)的多样性

(一) 壮侗语民族

1. 壮族:壮族是最早使用铜鼓的民族之一。壮族目前使用铜鼓的地区主要在红水河流域,其中又以东兰、天峨、南丹、巴马等县的传世铜鼓最多,田林、西林及云南文山州等地也有不少。壮族地区的铜鼓有公母(雌雄)之分,使用时通常是公母配对,一般是公鼓、母鼓各两面组合为一组。壮族使用铜鼓主要

用于节庆以及婚嫁、建新房和丧葬。

2. 布依族:布依族主要聚居在贵州省黔南布依族苗族自治州和兴义、安顺等布依族苗族自治县。布依族称铜鼓为“连”或“那连”,铜鼓属全村寨共有,由村民轮流保存。布依族的铜鼓通常也是雌雄成对组合使用,主要用于节庆、丧葬和祭祖。

3. 侗族:侗族主要分布在广西、贵州、湖南三省(区)交界的县。贵州黎平、从江和广西融县、三江等侗族聚居的地区都曾拥有铜鼓,但现在湖南靖县、通道和广西龙胜等地的侗族已不使用铜鼓,只是在他们的歌谣中还常常提到铜鼓。

4. 水族:水族主要居住在贵州三都水族自治县及荔波、独山、都匀、榕江、黎平、凯里等县。“年亚”是水族对铜鼓的称呼,水族民间有“四耳铜鼓,尖顶王造”的歌谣,认为铜鼓是天神尖顶王所造。此外,水族也认为诸葛亮曾改造过铜鼓,故也把铜鼓叫做孔明鼓或诸葛鼓。水族主要在节庆和婚嫁、丧葬以及建新房时使用铜鼓。

(二) 跨境民族

1. 苗族:苗族主要聚居在贵州清水江和都柳江流域的雷山、丹寨、台江、黄平、凯里、施秉、镇远和广西融水、南丹等地,一般在过苗年、尝新、盖新房和“吃牯脏”、芦笙节和丧葬时使用铜鼓。

2. 瑶族:瑶族支系众多,但只有布努瑶、白裤瑶和木柄瑶使用铜鼓。布努瑶居住在广西大化、都安、巴马一带,

每遇重大事件都以敲击铜鼓为号。每年种下庄稼后,都要在田头地角架起铜鼓,一边敲打,一边舞蹈,祈求丰收。同时,每年旧历五月二十九举行的祝节也一定要使用铜鼓。白裤瑶主要居住在广西南丹和贵州荔波一带,白裤瑶的铜鼓归有血缘关系组成的“油锅”组织所有,平时由油锅头人收藏保管,主要适用于祭奠仪式。居住在广西田林的木柄瑶也使用铜鼓。木柄瑶的铜鼓由年长的巫师保管,他们将铜鼓秘密埋于地下,到每年腊月逢龙日才挖出来,供除夕祭社神和春节使用。

3. 彝族:彝族在中国主要分布于川、滇、黔、桂四省(区),也是较早使用铜鼓的民族之一。彝族的一些支系现在仍使用铜鼓,如居住在云南广南、富宁及麻栗坡的彝族支系倮族仍在使铜鼓,主要用于舞蹈伴奏、盖新房子和丧葬仪式;而居住在广西那坡县的白彝族在每年各种重大节日都还在使用铜鼓。

4. 佤族:佤族主要居住在中缅边境澜沧江以西和萨尔温江以东的崇山峻岭地区。缅甸的佤族至今还使用铜鼓,生活在中国一方的佤族曾有敲击铜鼓“猎头”的习俗。此外,佤族死人、失火、砍牛尾巴和做老母猪鬼等仪式也要使用铜鼓。

5. 岱族:与壮族同源的岱族主要居住在越南的高平、谅山、北太、宣光、河江、安沛、老街等省,至今还保留着使用铜鼓的习俗。

6. 依族:与壮族同源的依族主要居住在越南的谅山、高平、北太、河江等

省,至今也还保留着使用铜鼓的习俗。

7. 跨境而居的克木人、布标人:克木人主要居住在老挝、越南、泰国、缅甸等国边境地区的崇山峻岭之中。老挝的克木人聚居在琅勃拉邦省,他们的铜鼓属于“大伞”(乡长)所有,但大伞也把铜鼓看作整个村寨和全族所共有。克木人的铜鼓平时放在屋里收藏,遇到战争时则把铜鼓埋在地下或者将铜鼓藏在森林里、岩洞中。克木人的铜鼓主要用于丧葬仪式,盖新屋、结婚以及开垦坡地时越南奠边府平原西北部和西部的克木人在春耕仪式中使用铜鼓;居住在中国云南景洪、勐腊两县的克木人的铜鼓属全村寨所有,一般用于祭祖和求雨。居住在中国云南边疆麻栗坡县与越南交界的国境线上的普弄、马同、普风、童龙等寨子的布标人十分敬重铜鼓,其铜鼓主要在丧葬仪式上使用。居住在越南河江省的布标人的铜鼓也是雌雄成对使用:使用铜鼓之前,要先进行供祭,祭品是两碗酒、一只鸡。祭祀完毕后,将酒洒在鼓面上,然后才能把铜鼓挂在中间房的门旁,雄鼓挂在左边,雌鼓挂在右边,鼓面相对。

严格地说,由于缺乏充足的资料,历史上有哪些民族使用铜鼓,现在已经难以说清。尽管如此,目前仍在使用铜鼓的民族(族群)仍多达十余个,仍然体现出铜鼓使用族群的多样性。而且,尽管由于缺乏相关材料来说明使用铜鼓的族群之间关于铜鼓艺术是如何传播、交融与互动的,但透过以上的相关叙述,我们依然可以想象出使用铜鼓族群

之间丰富多彩的文化关联。也就是说,即便只是基于目前所知的使用铜鼓的族群状况,我们也仍然可以了解到铜鼓艺术在族群关系上所呈现出来的多样性。

三、铜鼓艺术类型的多样性

(一) 铜鼓造型艺术

有关铜鼓的分类,民间分法多样,且由于缺乏文献记载而难以考证。元代马端临在《文献通考》中最早按照大小标准把铜鼓分为大、中、小三类。相对于马端临过于简单的分法,明代邝露在《赤雅》中则根据民间长期以来所附会于铜鼓之上的历史意涵把铜鼓分为“伏波鼓”和“诸葛鼓”,认为大的是伏波鼓,小的是诸葛鼓。清代《西清古鉴》则以诸葛亮和马援在中国南方活动地区的不同为依据,从拥有铜鼓族群的不同来作进一步的划分:“大抵两川所出为诸葛遗制,而流传于百粤群峒者,则皆伏波为之”。

1898年,德国学者迈尔、夫瓦在《东南亚的青铜鼓》一文中把铜鼓分为六个类型。1902年,奥地利学者黑格尔在《东南亚的古代金属鼓》一书中将一百六十五面铜鼓分成四个主要类型和三个过渡类型。

20世纪50年代,中国学者闻宥在《古铜鼓图录》一书中把中国古代铜鼓分为甲、乙、丙三式。而云南省博物馆编著的《云南省博物馆铜鼓图录》则把铜鼓分成甲、乙、丙、丁四式。

在上述铜鼓划分的基础上,中国广西学者经过深入研究,在《广西古代铜鼓研究》一文中将广西铜鼓划分为甲、乙、丙、丁四型,每型之下又分若干式,总共有二十式。云南学者李伟卿在《中国南方铜鼓的分类和断代》一文中也采取分大型、划小式的方法把中国南方铜鼓分为三型七式。1978年,汪宁生在《试论中国古代铜鼓》一文中主张研究铜鼓应该先找到一些标准器作为断代、分区的尺度,并列出了八批三十五面铜鼓作为“标准器”,然后将其他铜鼓与之比较,分别归类,从而将中国现存铜鼓划分为A、B、C、D、E、F六大型。李定的《铜鼓》一文在介绍铜鼓的类型时直接用标准器出土地名来代替以往分类的序号,把以云南晋宁石寨山出土的铜鼓为代表的—个类型的铜鼓称为“石寨山式”铜鼓,把以广西灵山出土的铜鼓为代表的—个类型的铜鼓称为“灵山式”铜鼓,把以贵州麻江谷峒出土的铜鼓为代表的—个类型铜鼓称为“麻江式”铜鼓。

至1980年,经过反复讨论,大多数学者倾向于以标准器分式,并用出土标准器的地名命名的办法来划分铜鼓的类型。在此基础上,张世铨《论古代铜鼓的分式》一文提出八个标准式,分别名为万家坝式、石寨山式、冷水冲式、遵义式、麻江式、北流式、灵山式、克伦式。

很显然,有关铜鼓的分类不但是一个相当漫长的历史过程,而且至少可以分为草根与精英两个层面。由于种种原因,最终受到承认的是根据所谓的“科

学涵义”的分类标准,但我们却不应该忽视了铜鼓艺术在特定时期的分类所蕴藏着的文化内涵,而尤为需要我们去进一步探讨的则是民间特别是使用铜鼓的具体族群自己对于铜鼓的称呼与分类。因此,在此意义上,有关铜鼓的分类也同样体现出来了一定的多样性。

(二) 铜鼓装饰艺术

1. 画像艺术:铜鼓上的画像艺术包括自然物体、动物形象、人体动作等现实生活的描绘。画像艺术是石寨山型铜鼓的主体装饰,也是铜鼓艺术中最直接、最形象地反映当时社会生活内容最有价值的部分,这又是铜鼓艺术成熟的表现。

2. 雕塑艺术:铜鼓上最普遍的雕塑品是青蛙的塑像,此外还有人骑马、人喂马、母子马、人骑牛、牛犏、牛群、斗蛙、龟、双鱼、水禽、双鸟、双骑、小象、田螺的塑像。

3. 几何纹样:铜鼓上的几何纹样主要有万家坝型铜鼓上的网格纹,石寨山型铜鼓上的圆圈纹、栉纹、匀速雷纹、三角齿纹,冷水冲型铜鼓上的复线交叉纹、细方格纹、羽纹、格统、同心圆圈纹、永波纹、菱形纹、圆心里叶纹,麻江型铜鼓上的栉纹、回纹、乳钉纹、同心圆圈纹,北流型铜鼓上的云纹、雷纹、水波纹、席纹、钱纹,灵山型铜鼓的席纹、钱纹、云纹,西盟型铜鼓上的云纹、雷纹、水波纹等等。

铜鼓装饰艺术是一种固态化了的静态的艺术,但由于它们所体现的是铜鼓艺术特别是使用铜鼓诸多族群的文化观

念和审美情趣,同样体现出令人眼花缭乱的多样性。

(三) 铜鼓歌谣艺术

铜鼓的主要功能之一就是作为乐器为歌舞伴奏。如在云南晋宁石寨山铜鼓形贮贝器上印铸的图案中,就有击鼓唱歌的形象:1面铜鼓放在地上,两侧各有1个双手戴大圆环的人,他们挥动双臂,奋力击鼓,头微昂起,张着嘴,像是在唱着动情的歌。在另一件镂花铜饰物上,也有用铜鼓为舞蹈伴奏的情景:在1间3面有栏板的屋子里,跪坐着5个人,他们的面前摆着1张放有食物的食案,在案的前方,有4人分成两行,作舞蹈姿势,旁边有3人敲击铜鼓,为他们伴奏。

就目前而言,使用铜鼓的民族都是爱歌的民族。铜鼓声伴随着民歌声在山间飘荡,而铜鼓也就常常成为各民族歌咏的对象。

无论是历史上曾经使用铜鼓的民族,还是目前仍在使用的民族,铜鼓都一直是他们吟唱歌咏的对象。于是,铜鼓歌谣在形式、内容以及歌唱的民族等方面,也都体现出一定的多样性。

(四) 铜鼓舞蹈艺术

以铜鼓伴舞,是铜鼓艺术的一个重要组成部分。对此,文献上也多有记载。如三国时东吴丹阳太守王震所著的《南州异物志》载:交广之界的乌浒人,“出得人,归家相聚邻里,悬死人当中,四面而坐,击铜鼓,歌舞饮酒,稍就割食之。”清《滇南志略稿》记云南文山的“花土僚”习俗:自正月至二

月,击铜鼓跳舞为乐,谓之过小年。清陈鼎《滇黔土司婚礼记》记述云南、贵州苗族青年男女在“跳月”狂欢之后,互择配偶,在婚礼上数十名彩衣姑娘出来击铜鼓,呕苗歌,唱喜词,造成“震天盘旋,环绕庭中”的热烈场面。

直至现代,壮族、布依族、水族、瑶族、苗族在举行传统节日、婚嫁喜庆和丧葬祭祀时,都还有敲铜鼓跳舞的习俗。可以说,铜鼓舞蹈不但历史悠久,而且从内容到形式也是非常丰富多彩,较好地呈现出了铜鼓艺术的文化多样性。

(五) 铜鼓音乐艺术

铜鼓是作为乐器而问世的,其主要用途主要是作乐器演奏,打击奏乐是铜鼓的三大社会功能之一,因此,铜鼓音乐较早地引起了人们的关注。现在使用铜鼓的各民族,在演奏铜鼓时以单独敲击为主,主要有单面铜鼓演奏、双面铜鼓演奏和四面铜鼓演奏等方式,有时也与其他乐器一起合奏。

相对而言,铜鼓演奏的方式较为简单,但也依然呈现出一定的多样性。

四、铜鼓使用方式的多样性

演奏铜鼓时铜鼓的悬置方法,主要有正置于地、侧置于台、侧悬于架、正悬于架等多种方式。

1. 正置于地使用铜鼓:这是铜鼓平置于地面敲击的方法。这种方法便于演奏,演奏者可以灵活地运用双手敲击,并可绕着铜鼓跳跃歌舞。

2. 侧置于台使用铜鼓：这种方式常见于公母鼓对置，两面铜鼓面对面，中间相距约50厘米，由一人执槌敲击。布努瑶的公、母铜鼓就采用这种放置方法，分别由男、女二人演奏。此外，与侧置于台类似的是侧置于架，即用三条木棍交叉作成架，将铜鼓横摆于架叉上敲击。

3. 侧悬于架使用铜鼓：侧悬于架即用绳索系住铜鼓的一只耳或相邻的两只耳，悬垂于木架上敲打。

4. 正悬于架使用铜鼓：正悬于架即用绳索分别系住四耳，悬吊于两根平行的横木之上，或分别系于四根竖立的木柱之上。

5. 运动中使用铜鼓：铜鼓还有在运动中敲击的，一是二人抬着铜鼓徒手拍击，边走边打；二是用一条木棍横穿过铜鼓的四耳，四个人抬着，另一个人手执鼓槌跟在后面边走边打。

铜鼓使用时悬置的方式因使用民族和流传地区的不同，也体现出一定的不同。而这种异同的产生，又恰好反映出铜鼓艺术的文化多样性。

五、铜鼓使用文化时空的多样性

（一）过新年

1. 壮族：春节之时，红水河流域的壮族村寨一般要在除夕之前把铜鼓从密藏的地方取出来的，用绳索系着双耳悬挂在家中宽敞的厅堂或门前屋檐下，让同村的人随意敲打娱乐。广西东兰、南丹县的一些壮族村寨，在除夕之夜或农历正月初一，村民抬着铜鼓游村，挨家

挨户登门祝贺新年。广西田林县的定安和旧州一带壮族村寨，也有迎铜鼓进村寨的习俗。

2. 布依族：贵州黔南布依族过嫩信节（春节）一定要敲击铜鼓。铜鼓被请出来以后，先由寨老敲“祭神调”，意思是恭请天上、人间、龙宫三界之神。与此同时，各家各户敲铜鼓、燃鞭炮、吹牛角，由长者焚香、烧纸，进行祭祀。之后，全寨的人汇集在一起围着铜鼓踩着鼓点跳舞。四川南部的会东、宁南的布依族在除夕之夜用猪头肉、鸡、酒等祭祀铜鼓，正月初一正式拿出来敲打。

3. 侗族：广西融水一带的侗族在每年农历十二月十五由铜鼓的主人把铜鼓请到大厅里，将糯米酒、糯米饭、酸鱼摆在铜鼓旁，烧纸焚香，把少许米酒和糯米饭撒在铜鼓后面，算是将铜鼓“请”出；然后用一条长绳将铜鼓的双耳串好挂在大厅的梁柱上，用一节拥有布和棉花的小棍，敲击铜鼓。从这时起，全村寨的姑娘都来敲击铜鼓祈年。除夕晚上，全寨姑娘集中到铜鼓主人之家，守夜敲鼓，名曰送旧迎新年。大年初一过后，铜鼓仍然悬挂着，姑娘们不定时来敲击，直到农历正月十五，全寨姑娘再次集中到铜鼓主人之家，守夜敲鼓，直到午夜，主人才将铜鼓卸下，按原来的仪式祭扫一番，放回原地。

4. 苗族：广西南丹县中堡苗族春节打铜鼓庆贺称为“庆鼓”。除夕晚上，凡有铜鼓的人家都准备好酒肉，烧香化纸祭供铜鼓，主要用酒象征性地清洗

鼓面、念祭词，祈求鼓神禀报祖先回来与子孙共度佳节，并保佑子孙人丁兴旺，五谷丰登。祭祀完后，先用棕绳将皮鼓横挂在鼓架上，然后将铜鼓“请”出，在鼓耳上系一对水牛角，另用铁丝穿住鼓耳，侧悬于鼓架上，与皮鼓平行。主人在铜鼓上象征性地敲打3声，叫做试鼓，说明敲击铜鼓开始了。敲击皮鼓的人是正鼓手，敲击铜鼓的人是副鼓手。正鼓手手举酒杯，对副鼓手、乐手和前来助兴的人群高呼一声：“唔——喂”，“好久罗”！大家跟着齐声喊“好久罗”，然后即刻演奏。居住在贵州雷公山下丹江畔的苗族，至今还保留着以十月为岁首的周代纪年法，每年阴历十月的第一个兔日开始过苗年。到苗年的第6天，即猴日的午后，保管铜鼓的寨老用香纸、鞭炮、米酒、鲤鱼等“醒鼓”，开始带领全村男女老少跳铜鼓舞。

5. 瑶族：居住在广西田林县浪平、平山等地的木柄瑶于每年腊月逢龙日把铜鼓从收藏处挖出来，以便除夕祭社神和春节使用。木柄瑶祭社神时要祭铜鼓，由巫师主祭铜鼓，开始先打5遍铜鼓，代表5个木柄瑶村寨。木柄瑶春节打铜鼓一般在正月初三，先由主祭人将铜鼓平放在地面上，公鼓在左，母鼓在右，母鼓右侧放置一个皮鼓。主祭人在公鼓上放两个粽子，在母鼓上放一个粽子，再各放一只烤熟的鸟和一张纸钱，然后点香、斟酒、烧纸钱。祭毕，将两面铜鼓悬在中堂横梁上，皮鼓悬在右厢房的衔条上，主祭人先打一轮，别人才接着打。

自此以后，每天都可敲铜鼓跳舞，到正月三十，又形成一个高潮，全寨人再次聚在一起狂欢，举行隆重的收鼓仪式后，由保管铜鼓的人将铜鼓秘密地埋入地下。

（二）过节

1. 壮族蚂拐节：壮族把青蛙叫做“蚂拐”，蚂拐节就是通过祭祀青蛙，预测年景，祈求人畜兴旺、五谷丰登的节庆。20世纪50年代初期以前，红水河沿岸，北起天峨县的岜暮、云榜，南达大化县的板升，凡有铜鼓的壮族村寨都要在春节期间举行蚂拐节。当地壮族群众认为青蛙是雷公的使者，青蛙叫，雨水到。因此，祭祀青蛙，可以求得风调雨顺。

蚂拐节开始于正月初一。年初一的一大早，人们吃了汤圆或粽子以后，便抬着铜鼓结伴涌向村边的田野，唱着山歌在稻田的泥坯中翻找青蛙。当有人第一个找到青蛙的时候，就敲响铜鼓，燃放鞭炮，向大家报喜；然后把青蛙放进事先用木或竹筒制作的青蛙棺材里，再放进纸糊的花轿，由二人抬着，送去蚂拐事停放；接着是“孝青蛙”、“游青蛙”和“葬青蛙”。葬青蛙那一天，青年们抬着铜鼓到附近的山顶上敲打，用铜鼓声报告天庭，也向世人宣布，今天要葬青蛙了。附近村寨的人听到铜鼓声都会赶来为青蛙送葬。在葬礼场上，搭着高台，竖着长长的纸幡，铜鼓横排在两侧，不停地演奏着，青年男女载歌载舞，尽情欢乐。太阳落山之前，由长幡作先导，人们敲着铜鼓，簇拥着青蛙棺，送去青蛙墓地，由麽公献祭品，念

祭词，做完繁杂的安葬仪式，才把青蛙安葬在固定的地方。

2. 水族端节和卯节：端节是水族的年节。每年从阴历八月第一个亥日起，往后两个月期间，贵州三都、独山、榕江、雷山和广西南丹一带的水族，即按地域分批在宾日、争日、未日或申日欢度端节，村村寨寨敲铜鼓、打皮鼓、登高、赛马娱乐。阴历六月的卯节，贵州三都、荔波两县交界的水族，除了上卯坡（传统歌场）纵情歌唱之外，也常常将铜鼓拿出来悬挂于厅堂，和亲戚邻里一起敲奏娱乐。

3. 布努瑶祝著节：祝著节也叫达努节，是布努瑶敬奉始祖娘娘密洛陀生日的重大节庆。届时，主持人在高山顶上敲铜鼓，鼓声传到各个弄场和村寨，大家闻讯穿上鲜艳的服装赶来参加节日的活动，吹唢呐、跳铜鼓舞。

4. 彝族跳弓节：云南文山州广南、富宁的彝族仍在用铜鼓。他们敲击铜鼓主要是为舞蹈伴奏。彝族过节不祭神，只跳舞自娱，盖新房子要跳舞，死了老人要跳舞，都敲奏铜鼓相伴。特别是一年一度的跳弓节，要跳三天三夜的“铜鼓舞”。

5. 苗族：雷山苗族的铜鼓主要用于过苗年、尝新、盖新房和“吃牯脏”。“吃牯脏”是苗族的重要宗教活动，一般以一个村寨为单位，邀请外寨参加，有一系列仪式和娱乐活动，主要内容是祭祀祖先和祈求丰收。这时要敲铜鼓，如果本村寨没有铜鼓，就要向外寨借用。

（三）祈雨仪式

四川凉山州会东县彝族传说铜鼓是天上居住的神人铸造的，它们有公、母之分，有时天上下雨，公鼓应母鼓的呼唤，会飞向母鼓，互相匹配。又传说铜鼓是掌握风雨的，雨水多了，要杀白鸡祭鼓；如雨水不止，要杀白羊祭献，就能将雨止住；如果天旱不雨，在杀牲祭祀后，用木棒打击铜鼓，天就会下雨。

广西都安也用铜鼓祈雨。如都安板岭的农民在久旱不雨的时候，常将铜鼓和水牛集中到村外山头，聚众赛铜鼓求雨。如果求得了雨，就要杀牛祭天。有些地区则是抬着铜鼓和狗游村求雨。都安拉烈的壮族和瑶族则用铜鼓和猫来求雨，在敲过一通铜鼓之后，将猫杀死，放在清水岩中，等待霖雨的到来。

（四）丧葬仪式

1. 壮族：有铜鼓的村寨，壮族村民在为死去的老人举行葬礼时要打铜鼓。如在东兰县金谷乡接派村，在为有威望的老人送葬时，要打一面低音的铜鼓。鼓手抬着这面铜鼓夹杂在送葬队伍中，走几步，敲一下，直至到达坟地安葬完毕。在东兰县兰阳乡，老人去世后，在出殡前一天的晚上，村民就将铜鼓抬到将要安葬老人的墓地去敲打，直打到第二天安葬活动结束。

2. 布依族：布依族在举行杀牛祭丧习俗的“砍戛”和送葬时也使用铜鼓。布依族丧葬过程包括入殓、祭奠、出殡、安葬等阶段。铜鼓一般用于入殓、

祭奠之时。四川南部会东、宁南的布依族办丧事打铜鼓称为“斗摩”，只有老人去世，办丧事才能用铜鼓。死者的亲属必须备好鸡、肉、香烛，纸钱，送往卜摩家，请卜摩重祭铜鼓。祭祀毕，用一根粗麻绳贯穿铜鼓4耳，用披毡或衣服将铜鼓包裹遮蔽，背到死者家里，放在灵堂中。

3. 水族：水族在老人过世时，先将铜鼓搬出来当作更换寿衣的坐墩。入殓之后，又将铜鼓放在灵柩前当供桌摆放供品。在举行追悼活动时，人们不停地敲击铜鼓，还围绕着铜鼓跳舞，以示为亡灵送行。

4. 苗族：广西南丹中堡苗族不但把铜鼓看成财富，而且还视为神灵，认为凡人死了，都应打铜鼓送葬，以求吉利。铜鼓声可以超度亡魂，为死者开路，以便冲破途中的九十九道难关，顺利到达祖先生活的地方。贵定仰望苗族的铜鼓只用于丧葬。当村寨里有老人去世时，请来寨里一位长者带领两名青年连夜赶往收藏铜鼓的家中去借铜鼓。借到的铜鼓用衣服包好，抬回本寨，用绳索套住双耳，悬挂到死者家的牛栏内。等到天亮前，将牛拉出，在牛栏附近杀死以祭祀。两名青年各执一鼓槌，一轻一重有节奏地敲击调鼓。

5. 瑶族：瑶族最为著名的使用铜鼓的场合之一是在白裤瑶的丧葬仪式上。白裤瑶在丧葬中使用的铜鼓，少则几个，多的有二、三十个，大都是亲戚、朋友主动带来的。根据主持人的安排，主鼓手用绳子套住铜鼓耳吊在木架上。

木架按到场铜鼓的多少逐步增加，先一字排开，随铜鼓的增多弯成一个“7”字，再增加就继续排下去，一直排到构成一个完整的“口”字形。铜鼓的排列也有顺序，挂在开头和最后一个的铜鼓，一定要是主家请来的，挂在第二个的铜鼓是舅爷家请来的，接着再按“老同”、其他亲朋好友这样依次往下排。

6. 佤族：佤族铜鼓主要用于丧葬仪式。佤族群众认为，死人敲击铜鼓，是为了把不幸的消息通知近邻。同时，佤族与生命死亡相关的“猎头”活动也要用铜鼓。出发时，全寨的人都出来敲击铜鼓、铜锣，并伴以歌舞相送；猎获人头回到本寨时，全寨的人也要敲击铜鼓、铜锣，欢迎猎头队伍胜利凯旋。将人头送往木鼓房时，沿途也要敲击铜鼓、铜锣，青壮年男女尾随，载歌载舞。在祭谷仪式中，做完砍牛尾巴活动之后，要送人头到神林，青年男女也要沿途敲击铜鼓、铜锣，唱歌跳舞。

7. 傈僳族：居住于越南河江省和高平省的傈僳族的铜鼓平时埋在地里，如族内有人亡故，则挖出来以备出殡时使用。傈僳族认为人有3个灵魂，人到死的时候，1个灵魂归父（天），1个灵魂回母（地），还有1个灵魂在世上飘荡，要想使他的灵魂回到父母胸怀，就要请法师用铜鼓作丧礼。

8. 克伦人：克伦人把铜鼓区分为冷鼓和热鼓。冷鼓是喜鼓，用于喜庆宴会和佳节；热鼓是丧鼓，用于殡葬活动。克伦人平时将铜鼓深藏于荒野林中，遇到驱灾丧葬才取回来使用。克伦族在祭

祀时不但要敲击铜鼓，而且要向死者供上米饭和鱼，这些供品就放在铜鼓鼓面上。

（五）建新房

在广西东兰县的兰阳、长江、巴畴等壮族乡村，当新房的木架在地基上竖立起来的时候，主人就将铜鼓悬挂在这个木架上，敲打起来以示庆贺，一直持续到木架安装完毕。在布依族村寨，谁家当年修了新房，全寨人在除夕夜就会把铜鼓送到他家以示庆贺。从除夕夜到正月十五，全寨人都可以去敲打，以后铜鼓就存放在这一家，直到同寨里又有人家修新房子时，再在当年除夕夜把铜鼓转送到这一家保存。广西彝族在建新房的时候，也要敲击铜鼓，并围绕着铜鼓载歌载舞，以示庆贺。

（六）婚嫁仪式

在广西东兰县的兰阳、长江等地，家有铜鼓的娶亲者，在新娘过门的前一天，就将铜鼓悬挂在家中敲打，一直打到整个婚礼结束。

综上所述，很显然，铜鼓使用的文化时空，无论是从使用铜鼓的族群还是从铜鼓使用的纵向时间以及横向空间，都是丰富多彩的，几乎涉及了人类生活的方方面面，最大限度地体现出了铜鼓艺术的文化多样性。

六、铜鼓艺术与人类文化多样性

综上所述，铜鼓艺术在使用族群、使用时空、使用方式、艺术表现等方面

具有非常丰富的多样性。实际上,除此之外,铜鼓艺术的多样性,还体现在铜鼓艺术的有形文化与无形文化的关联,如铜鼓形状为有形、铜鼓发出的声音为无形;祭祀仪式为有形,祭祀的文化功用为无形;同时,铜鼓艺术蕴含着生与死的文化关联,如铜鼓被视为有生命灵性之物,铜鼓蕴藏着人类非常丰富的生殖崇拜文化,而铜鼓的使用,又常常是与人类的生与死文化转型有着密切的联系。

铜鼓流传的方式、收藏铜鼓的地点、使用铜鼓族群之间的关系,也同样具有多样性。

因此,我们可以说,在人类文化多样性方面,铜鼓艺术具有非常独特而又重要的意义。

(一) 人类历史的文化印记

众所周知,人类的文化遗产在不同的时代和不同的地方具有各种不同的表现形式。这种多样性的具体表现是构成人类的各群体和各社会的特性所具有的独特性和多样化。

从历史演变的角度来看,铜鼓艺术有着自己的发生、发展历程,它的文化功能也由单一用途发展到多种用途。具体而言,铜鼓从铜釜演化而来,原本是生活的实用器皿,因为敲击它,才兼具有乐器功能。这个时期,是鼓与釜并用的过渡期。然后,铜鼓才从炊具分化出来,成为独立乐器,具有了打击乐器的特色。后来,又因为响度大、传声远,可以向远方发出讯号,具有传讯功能,也适用于战阵鼓舞士气,便被用作战

鼓。在此基础上,使用的民族赋予铜鼓很多神奇功能,从而使之成为神器,祭天祀地、祈雨避邪、超度亡魂、供奉先灵、婚嫁建房、节日庆典等都离不开铜鼓。

铜鼓艺术还是一种综合性的艺术,集雕刻、绘画、装饰、音乐、舞蹈于一身,成为一个统一的整体。它既有精美的圆雕、浮雕的艺术形象,以及由各种流畅的线条所构成的独具特色的装饰艺术,可以作为静态的艺术来欣赏。它造型厚实、庄重、耐看,引人品味,使人着迷。它又能演奏出雄浑铿锵的音调,加以舞蹈造成极为壮观的场面,激起人们炽热的感情。这是铜鼓艺术产生的审美效果。

总之,两千多年来,铜鼓艺术以稻作文化为基础,以共生共荣,和而不同的方式成为中国南方地区以及东南亚各民族文化互动的载体,满足了中国南方各族人民以及东南亚各民族的精神需要。在此意义上,铜鼓艺术一方面具有丰富多彩的多样性,同时也在这种独具特色的多样性中较好地体现出了人类在特定的时期和特定的地理环境中所留下的历史印痕。

(二) 相关族群发展的文化基础

文化多样性增加了每个人的选择机会,是人类社会发展的源泉之一。文化的多样性不仅是促进经济增长的因素,而且还是享有令人满意的智力、情感、道德精神生活的手段。

稻作文化是珠江中上游流域各民族主要的文化传统,而铜鼓艺术是源

于稻作农耕的艺术。铜鼓上最普遍、最广泛的纹饰是青蛙的塑像,有青蛙塑像装饰的铜鼓,从中国的广东、广西到贵州、云南,覆盖了主要的铜鼓分布区。青蛙是铜鼓的象征,不少民族把铜鼓直接叫蛙鼓。稻作农耕民族崇拜青蛙,他们相信青蛙能与天上沟通,给他们带来雨水,因为往往是青蛙叫,雨就来到。中国著名的民族学家罗香林说,至谓铜鼓制作,并与祈雨有关,则亦有客观依据。观鼓面常铸立体蛙蛤或蟾蜍,殆即因祈雨而作。因而,铜鼓艺术与中国南方地区及东南亚各民族的文化传统有密切的渊源关系。同时,铜鼓的使用以及其相关的文化形态,都是植根于处于特定地理环境中的稻作农耕文化。可以说,铜鼓艺术与中国南方地区及东南亚各民族的文化传统具有密切的渊源关系,并具有很深的程度。铜鼓艺术已成为这些民族凝聚力和认同感的标志。因此,铜鼓艺术在促进中国南方地区及东南亚各民族文化多元化方面的知识良策的交流,为多元化社会中来自四面八方具有不同文化背景的个人和群体的融入和参与提供了较大的便利。

同时,我们知道,尊重和保护传统知识特别是土著人民的传统知识,承认环境保护和自然资源管理方面的传统知识的作用,发挥现代科学与民间传统知识的协同作用,是人类发展所必需的重要环节。因此,中国南方地区及东南亚各民族的现代化发展,必须寻找到一个坚实的文化传统,而铜鼓艺术所具有的悠久历史、厚重的文化内蕴以及丰富

多彩的多样性,恰好可以成为中国南方地区及东南亚各民族加快发展的文化基础。

(三)对于保护人类文化多样性的重要意义

文化多样性对人类来讲就像生物多样性对维持生物平衡那样必不可少。从这个意义上讲,文化多样性是人类的共同遗产,应当从当代人和子孙后代的利益考虑予以承认和肯定。从文化多样性到文化多元化日益走向多样化的当今社会中,必须确保属于多元的、不同的和

发展的文化特性的个人和群体的和睦关系和共处。而主张所有公民的融入和参与的政策是增强社会凝聚力、民间社会活力及维护和平的可靠保障。因此,这种文化多元化是与文化多样性这一客观现实相适应的。

中原地区青铜时代的典型文物铜鼎与铜鼓,都是由新石器时代的陶釜演变而来的。但它们在不同的文化土壤中,各自异彩纷呈,类型繁多。由于它们所处的时空不同,鼎在失去作为权力象征的功能之后,便变成了历史文物,铜鼓

在失去作为权力象征的功能之后,回到了民众中,至今仍在民间使用,依然是活着的文化。因此,可以说,铜鼓艺术从不同的侧面反映了铸造使用铜鼓的民族的经济状况、文化面貌和心理素质,体现了他们在漫长的历史长河中适应自然环境所具有的独特的创造力,是一部不成文的民族历史的百科全书,并使各民族通过铜鼓艺术具有一定的历史延续意识,对特定民族文化的认定具有重要意义,对保护人类文化多样性和创造性也有着深远的意义。

(上接第28页)

黄霖以为是元人王振鹏的作品,见二人合写论文《〈唐僧取经图册〉探考》,《上海师范大学学报》2008年第6期第72~81页。笔者以为是后人伪托,将另撰文再述。

[2]因《明清善本小说丛刊初编》第5辑所收入的世德堂本《西游记》插图较《古本小说集成》本略微清晰,故笔者以前者为据,括弧内注明册数页码,不另行作注。

[3]引文根据世德堂本《西游记》第二册第十四回第80页,见《明清善本小说丛刊初编》

第5辑,台湾天一出版社,1985年。

[4]引文根据世德堂本《西游记》第二册第58页,见《明清善本小说丛刊初编》第5辑,台湾天一出版社,1985年。

[5]引文根据世德堂本《西游记》第二册第106页,见《明清善本小说丛刊初编》第5辑,台湾天一出版社,1985年。

[6]插图分别摘自周宪编《金陵古版画》第47页(江苏美术出版社,1993年)、金陵万卷楼本《三国演义》第2088页(《古本小说集

成》第四辑第124册)、世德堂本《西游记》第三册第57页、第十册第68页、第九册第47页(《明清善本小说丛刊初编》第5辑)。

[7]引文根据世德堂本《西游记》第二册第244页,《明清善本小说丛刊初编》第5辑,台湾天一出版社,1985年。

[8][明]茅元仪《武备志》卷一百四,王钟翰主编《四库禁毁书丛刊》子部24册第421页,北京出版社,1997年。

(上接第39页)

阳刚的艺术魅力,以其古老丰富的生命象征内涵,汇合了最初华夏民族各朝代的色彩文化。深入研究朱仙镇木版年画中的艺术,对于更好地认识这一优秀的民间文化遗产,充分挖掘出其自身存在的社会和经济价值具有重要的意义。它不但承载着古老的中原文明,更凝聚了民族精神。作为一门古老的艺术和文化遗产,朱仙镇年画正以其独特的艺术魅力吸引着众多热爱它的人们,并走向世界。

注释:

[1]刘岷.鲁迅谈朱仙镇木版年画.豫苑,1985(1):12。

参考文献

1. 张道一.民间木版画[M].南京:江苏美术出版社,1990
2. 冯骥才.中国木版年画集成——朱仙镇卷[M].北京:中华书局,2006
3. 倪宝诚.大河风[M].郑州:河南人民出版

社,1995

4. 党春直.中原民间工艺美术[M].郑州:河南人民出版社,2006
5. 宋瑞祥.朱仙镇年画七日谈[M].郑州:中州古籍出版社,2006
6. 周跃西.朱仙镇古版年画中五色审美的偏色研究[J].宁波大学学报,2003

基于“拓扑学”的非物质文化遗产保护论

梁 玖

(北京师范大学, 北京, 100875)

无论是自2003年10月17日联合国教科文组织通过《保护非物质文化遗产公约》, 确立了“非物质文化遗产”概念和“非物质文化遗产保护思想”, 还是自中国于2005年3月26日发布《国务院办公厅关于加强我国非物质文化遗产保护工作的意见》后, “非物质文化遗产保护思想”的传播和实际运行都已经快十年了。期间, 已取得了确立和传播“非物质文化遗产保护思想”的成果, 也做了一系列实在的保护工作。然而, 如何让“非物质文化遗产保护思想”更深入人心, 如何让确定为保护的项目更完善地保护好, 如何把中国所有的非物质文化遗产调查得更清楚, 如何让一切非物质文化遗产都对中国的历史、现实、未来发挥积极作用等等这些专题都还需要深入地进行研究和努力地工作。其中, 有效厘定中国“非物质文化遗产保护”的学理和技术化方法是现实课题。

一、现实之非物质文化遗产保护中存在的困惑

尽管当下中国的非物质文化遗产保护在知识传播、价值认识、制度秩序建立、方法运用、学术研究和成果上都已经初具成效, 但是从现实问题改善的、

理想的角度看, 依然存在一些问题或困惑。对影响非物质文化遗产保护的现实问题或困惑, 是不能视而不见的, 需要逐步研究和解决, 这样才能真正的让非物质文化遗产保护工作取得理想的效果。

(一) 对传统与流变问题的纠结

在对一些已经被确定为非物质文化遗产保护项目的调查中, 不少的管理者表现出一种忧伤或困惑。那就是把“非物质文化遗产”作为“固定不变”的存在物看待, 并认为只有保护投入, 而没有现实的效益产出, 这不利于地方的发展。面对这种观念, 首先, 我们认为是不对的; 其次, 导致这种观点或看法出现的原因是缺乏应有的认识——既对“传统”缺乏认识, 又对“非物质文化遗产”缺乏认识。

人们常说: 传统既是财富又是包袱。那么, 究竟什么是传统呢? 在汉语里, 传统(tradition)的概念, 一是指“世代相传、具有特点的社会因素”, 比如“藏医药”就是一个文化传统。二是指“世代相传或相传已久并具有特点的”一种属性。比如西藏自治区藏医院的“藏药七十味珍珠丸配伍技艺”。三是指“守旧、保守”等。如日常生活中说谁谁是一个保守的画家, 就表明这个人有些不与时俱进。可见, 传统不止一个含义。总体来说, 所谓传统, 是指一

种具有人为相传性和明显特点的存在。一方面, 传统都是人创造的。无论是“物质文化”还是“非物质文化”, 都是人们创造的文化。因此, 传统具有积极的被称为财富的好的一面内容。同时, 传统也有负面的内容。故而, 徐悲鸿早在《中国画改良》中指出: “古法之佳者, 守之; 垂绝者, 继之; 不佳者, 改之; 未足者, 增之。”^[1] 第二方面, 传统是源与流的整合体。自从人们创造了一定的传统后, 这个传统就会不断地演变成为新的传统。某种非物质文化遗产, 既是某种“源”的定格, 也是那种“源”的流变形态。一切传统, 既然是在“传”, 就一定会有一种程度和因素的“变”。所以从整体上看, 传统是源流一体的存在物。换言之, 传统既是源, 又是流, 传统是一个变异体。只有源的存在是不能成为传统的, 传统一定是要有流传性才成其为传统。没有一成不变的传统, 也没有无传统的此刻。比如艺术, “传统是历代千千万万艺术家智慧的积累, 是一个国家民族用之不尽的财富。现代艺术, 是在传统的基础上发展起来的; 同时, 它也是未来艺术的传统。否定传统, 也就是无以创新。无旧, 新无从出; 无新, 旧无所变, 无旧也即无新矣。”^[2] 第三方面, 传统是有明显识别的特点。比如中国的书法艺术、中国的瓷器、中国的毛笔等造物, 在其他国家人的眼里, 一看就知道是中国的东西。总之, 传统不是一个神秘物、传统不是一个死板的东西、传统不是一个可有可无的东西, 传统是人类智慧

作者简介:

梁玖, 男, 东南大学艺术学博士、北京师范大学艺术学出站博士后、北京师范大学艺术与传媒学院教授、博导。

主要研究方向有: 艺术学理论、艺术教育与中国画创作实践。

的结晶、传统是有惠于我们的存在，我们也是创造传统的人。

任何一种非物质文化遗产都是一种传统。所谓非物质文化遗产，是指特定族群中个体或群体在实际生活中创造和传承创造的满足生活需要而成为公认性的特殊专门知识、观念、符号、行为模式及其场所。比如：列入重庆非物质文化遗产名录中的“赵氏雷火灸”（如图1《赵时碧示范灸疗眼睛》所示），就是20世纪90年代，重庆市渝中区“赵氏雷火灸传统医药研究所”赵时碧（1937-）所长在继承明代“雷火神针”的基础上创造的。^[3]从历史的视点看，某一种传统的最终形成，一定是既有一个“创造”源头，又有一个新的“创造”添加。好比“赵氏雷火灸”的源头是“祖传”——“雷火神针”，其“添加”是——“赵氏雷火灸”。“赵氏雷火灸”的传承性：一是保留了原雷火神针的粗壮外形；二是传承了传统的手工制作方法，对其灸的制作过程不加任何添加剂，以保持环保；三是保持了对原有治疗病种的疗效。赵氏雷火灸的创新点：一是对原有配方的改进；二是改原有的‘实按灸’法为‘悬灸’法；三是创新了‘面、位、穴’相结合的治疗原则。以此充分发挥了‘赵氏雷火灸’药力峻、火力猛、渗透力强的特点，增强了治疗疗效，扩大了治疗病种。”^[4]我们从联合国教育、科学及文化组织通过的《保护非物质文化遗产公约》中对“非物质文化遗产”的界定，也能认识到“非物质文化遗产”这种传统的源流一体特点。

“（一）‘非物质文化遗产’，指被各社区、群体，有时是个人，视为其文化遗产组成部分的各种社会实践、观念表述、表现形式、知识、技能以及相关的工具、实物、手工艺品和文化场所。这种非物质文化遗产世代相传，在各社区和群体适应周围环境以及与自然和历史的互动中，被不断地再创造，为这些社区和群体提供认同感和持续感，从而增强对文化多样性和人类创造力的尊重。在本公约中，只考虑符合现有的国际人权文件，各社区、群体和个人之间相互尊重的需要和顺应可持续发展的非物质文化遗产。（二）按上述第（一）项的定义，‘非物质文化遗产’包括以下方面：1. 口头传统和表现形式，包括作为非物质文化遗产媒介的语言；2. 表演艺术；3. 社会实践、仪式、节庆活动；4. 有关自然界和宇宙的知识和实践；5. 传统手工艺。”^[5]

综合对“传统”和“非物质文化遗产”概念的认识，应该消解对“非物质文化遗产”这个“传统”保护的认识纠结。也就是说，只要能够对一种“非物质文化遗产”的文化本质予以清楚认识和有效保护，就不担心和惧怕这种文化遗产在保护中的新变化、新发展。其实，在《保护非物质文化遗产公约》中明确揭示和规定了“非物质文化遗产”“被不断地再创造”的特点，这是应该被充分认识到的。也只有在流动中“保护”，才能让特定的“非物质文化遗产”成为永远滋养民众生活的活态文化。这由基于传统“五分影身”（即1/2侧面）或“七分影身”皮影艺术成功创

造发展为“正面影身”皮影艺术所证明。如图2《哭塔》中的人物1/2侧面造型便是中国传统形态的皮影艺术——“五分影身法”。成立于1957年的广东陆丰皮影剧团不满足于传统形态的表现形式，在1978年，由剧团导演、中国“第二批国家级非物质文化遗产项目代表性传承人”彭美英（1944-）等人首创了“正面影身”皮影造型。如图3《飞天》



图1 《赵时碧示范灸疗眼睛》(电视截图)，2012年



图2 陆丰皮影《哭塔》，2009年，彭美英 供稿



图3 《飞天》，2012年，彭美英 供稿