

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，并以桂林傩艺术、桂东南乡傩艺术、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，雕楹玉碣，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，事各缪形，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，扞冕以庸，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窦尤其相似。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、重檐、联阁，飞檐叠翘，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，亦即人与自然生态环境、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：“与人者和者，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 and 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化作用。

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》、傣族的《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”，俗语也说“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“五十一个民族，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，一为戊的使用，特别发达，一为城郭的发明与运用。而这西南一支，后来又演称为戊，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：

戊 大斧也。(注)司马法曰 夏执玄戊 殷执白戚，周左杖黄戊，又把白髻。

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 𠃉 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“夏执玄戊”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·泂水》载:“既作泂宫,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,缵禹之绪。”

(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