

衍生于传统的文化:以蜡染为例

邱泽奇

内容提要 在今天的文化认同中,蜡染是中国西南少数民族文化的象征。但在历史上,蜡染是中国大多数地区普遍存在的服饰传统之一。 什么一个曾经为多个民族包括汉族在内广泛使用的服饰传统在今天却变成了部分少数民族竞相展现的民族文化? 本文认为,在现代生活方式广泛扩散的过程中,一个社会的主体民族放弃了自己的一些传统,通过接受普遍认同的生活方式完成了现代转型。与此同时,少数民族则通过对传统的保留与改造将部分普遍的传统转化成了一个民族在现代性渗透过程中的识别符号。在一定的意义上,这类似于霍布斯鲍姆和兰格所说的被“发明的传统”。但必须强调的是,在这个过程中,一种识别符号的形成并不是因为民族缺乏其他的识别符号,而是因为被转化的识别符号具有商业化的价值。换句话说,在文化的生产中,商业化价值是一个重要的影响因素,而不是像吉尔茨所说的那样,文化的意义系统在代际之间的传递是纯粹文化之间的强势与弱势之争。

关键词 文化发明 蜡染 传统

从贵州省会贵阳市向西南约行 100 多公里,就到了高 74 米,宽 81 米的中国第一大瀑布——黄果树瀑布。北盘江支流的白水河自悬崖绝壁上飞流直泻犀牛潭中,如千人击鼓、万马奔腾,白练落潭,彩虹冲天,千百年来,“白水如棉不用弓弹花自散,红霞似锦何须梭织天生成”。

与黄果树瀑布一起经历这片土地历史变迁的不是在中国人口中占主体的汉族,而是布依族和苗族。在中国境内接近 13 亿人口中,布依族的总人口不到 300 万,苗族的总人口不到 900 万。在黄果树一带,亚热带的山水植被与布依族和苗族的生活习俗相映成趣,构成了一幅自然、历史与民族和谐的文化

画卷。在这幅画卷中,布依族和苗族引以为豪的不仅有他们的山水和植被,更有他们作为民族文化认同标志的蜡染。

美国人类学家吉尔茨(Clifford Geertz)认为,文化的意义系统是代代相传的,而所谓经验模式都不过是一种占压倒优势的倾向,一种文化的强调;被他们制服的对立面,在人类生存的普遍状态中也同样有根基,也同样有他们的自己的文化表达^①。如果是这样,那么西南少数民族把蜡染作为他们的文化认同标志一定有重要的历史线索,作为文化象征的蜡染在那些自称拥有蜡染文化的少数民族中,其运用一定不止于日常生活,而应该有更加象征化的地位。

但是,基于目前拥有的资料我们知道无论是蜡染织品还是蜡染技术的使用,并不仅限于今天的西南少数民族地区。在中国文化中,“衣食住行”被概括为人类生活的基本需求。在工业化尚未渗透的年代里,蜡染织物的确是布依族和苗族日常生活的重要组成部分,甚至是他们“衣”用的全部,从身上穿的衣服到家庭装饰,主要是用蜡染织物做成的。不过,这种现象不仅存在于西南少数民族地区,在中国大部分汉族地区也是如此。

在经历了近三十年的改革开放之后,除了在偏远的地区还能发现蜡染织品对日常生活的影响以外,即使在黄果树这个被称为蜡染发源地的地方,蜡染也逐渐离开了人们的日常生活,而变成了布依族和苗族的文化产品。作为文化产品和艺术品的蜡染既出现在层次不同的旅游品市场,也出现在众多的艺术品殿堂。不仅如此,在绝大多数其父辈或祖辈曾经广泛采用蜡染织物的人群中,蜡染也变成了对西南少数民族进行识别的标志。与此同时,居住在西南甚至海南的少数民族,则争相宣称蜡染是他们民族文化的象征。这就提出了一系列问题,如为什么一个曾经在中国大部分地区被广泛采用的技术和产品,在其离开了大多数人的日常生活以后就被标记为某个或某几个少数民族的文化?

这使我们很容易想起英国社会学家霍布斯鲍姆(Eric J. Hobsbawm)的“发明的传统”^②。霍布斯鲍姆提出,那些表面看来或者声称是古老的“传统”,其起源的时间往往是相当晚近的,有时甚至是被发明出来的。在研究苏格兰高地传统的发明中,英国社会学家特雷弗-罗珀(Hugh Trevor-Roper)指出,在当今被认为是古老苏格兰传统的短褶裙,实际上是在相当晚近即17—18世纪的“发明”^③。在这个发明中,政治推动、文化骗术和商业活动都扮演了极其重要的角色。

那么,被多个少数民族竞相争夺的文化

产品或标识是不是也是晚近的一种发明呢?如果我们认为今天把蜡染当作某个或某几个少数民族的文化也是一种“发明”的话,是什么样的因素影响甚至直接参与了这样的发明呢?曾经在中国大多数地区广泛存在的生活传统又怎样在这样的发明过程中衍生成为了民族文化的呢?

本文认为,日常生活传统的艺术化是传统向文化衍化的基本过程,构成这个过程的条件在于,现代生活方式首先向一个社会的主体民族扩散,使他们主动或被迫放弃自己的传统,而这个社会中的少数民族由于其所处的社会经济地位和空间位置的原因而处于被扩散的后一个阶梯,使得他们在一定的时期内拥有了原本共享的生活传统的“遗迹”,并在政治和商业化力量的推动下对其进行艺术化,进而形成了在现代性扩散中的文化衍生。

一、作为日常生活传统的蜡染

说到蜡染,我们可以在世界上不止一个国家或者地区找到案例,甚至找到传统,如印度尼西亚、斯里兰卡、英国、非洲等,但本文并不打算把讨论扩大到如此大的空间范围,而仅仅限于讨论中国境内的蜡染与人们的日常生活传统。

根据现有文献,在中国历史上,人们运用纺织方法把纤维制成日常生活用品的记载可以追溯到《尚书·禹贡》^④。《禹贡》有“厥篚织贝”,“厥篚织文”。据《吴氏扬州注》释道:“染其丝五色织之曰织贝,不染五色织之成文者曰织文。”如果吴氏所注不错,就说明至晚在2200多年以前,中国在织染技术上已经形成了两种方法:先染后织,或先织后染。值得一提的是《禹贡》所记载的主要是现在中国北方地区的情形。

形成织物的两种方法有不同的名称,但

所形成的织物名称却不详,目前所知的常见名称是“斑布”。但“斑布”到底是先染后织的还是先织后染的,学术界却有争论。一种观点认为,历史文献中的“斑布”就是蜡染布,即先织后采用蜂蜡防染所制成织染布;另一种观点认为,历史文献中记载的“斑布”有时代之分,宋代以前的“斑布”是先染后织的色织布,宋代以后的“斑布”可能既指色织布,也指先织后染的织染布^⑤。不过,对本文的主题而言,这些争论的意义仅在于提醒我们,中国历史上制作织物有不同的方法,需要区别对待;而不在于说明织染布的历史迟至宋代才开始。因为,《禹贡》中的记载已经说明,最迟在战国时代,织染布就已经在中国的北方地区存在了。

不过,《禹贡》的记载并没有说明蜡染的历史可以被追溯到两千两百多年以前。尽管宋及以后的文献说明织染布的生产有三种最基本的方法,即蜡缬、绞缬和夹缬,且都与用蜡防染有关,但这并不能证明早在战国时期的织染布就是蜡染布。倒是四川峡江风箱峡崖墓中发现的蜡染残片^⑥说明,至晚到战国至秦汉时期,中国已经有了蜡染织物,蜡染技术已经得到应用。

如果结合其他考古资料,可以认为从战国秦汉以降至隋唐,蜡染技术已经被广泛应用于中国人的日常生活。1959年,新疆博物馆在新疆民丰尼雅遗址中发现东汉时期的蓝地白花蜡染棉布,花纹图案有人物佛像,飞鸟、龙、小方块和粗线条直线划框^⑦。1965年,甘肃省敦煌文物研究所在甘肃敦煌莫高窟122窟内前两侧及130窟内分别发现属于盛唐时期的蜡缬织品共6件^⑧。这些考古资料都说明了这一点。

从宋代开始,中国的历史文献中已经有了关于蜡染的明确记载,且工艺有所改革。根据王华等人的研究,最早在纺织品上用蜡的方法是用笔或金属刀进行手绘,东汉蜡染

棉布采用的就是这个办法。已经出土的西凉时期的蓝色蜡缬绢和北朝时期的蓝色印花毛织品都用此法。大约在宋代,这种方法被传到了西南少数民族地区,并被称为“点蜡法”。与此同时,在一些地区,蜡染工艺已经演变为夹缬印蜡^⑨。宋代朱辅《溪蛮丛笑》、周去非的《岭外代答》都有对夹缬的记载:“瑶人以蓝染布为斑,其纹极细。其法以木板二片,镂成细花,用以夹布,而熔蜡灌于镂中,而后乃释板取布诸蓝中,布既受蓝,则煮布以去其蜡,故能受成极细斑花,灿然可观,故夫染斑之法,莫瑶人若也。”这里的瑶人说的就是今天的瑶族,分布在广西、广东、湖南、贵州、云南、江西等省区。不仅如此,根据北宋张齐贤的《洛阳绅缙旧闻》,“洛阳贤相坊,染工人姓李,能打装花缬,众谓之李装花”。说明在中原地区也广泛采用了木板镂花的蜡染工艺,手工描绘似乎为木板镂花所替代。能够说明这一点的另一项证据就是用这种方法做成的蜡染布在四川和贵州等地的崖墓和崖洞墓中都有发现^⑩。在蜂蜡不容易获得的地区,人们开始用其他物质替代蜂蜡。宋代《图书集成》卷六八一记载:“药斑布,出嘉定及安亭镇。宋嘉定中归姓创为之。以布抹灰药而染青,候干,去灰药,则青白相间,有人物、花鸟、诗词各色,充衾幔之用。”说的是用淀粉加石灰来替代蜂蜡作为防染剂;这里的嘉定指的是中国东部的上海地区。

蜂蜡替代物的出现使得基于蜂蜡以外的防染技术在宋代以后得到了广泛的传播。到明清时期,人们开始用皮纸代替木板的单面镂空板,以面粉代替药灰^⑪。《吴邑志》云:“药斑布,其法以皮纸积褙如板,以布幅阔狭为度,鏊鏊花样于其上;每印时以板覆布,用豆面等药如糊刷之,候干方可入蓝缸浸染成色。出缸再曝,才干拂去原药,而斑斓布碧花白,有如描画。”这里描绘的是中国东部苏南地区的情形。

综上所述,从战国、秦汉到明清,从手绘蜂蜡开始的蜡染技术和工艺不仅传播到了生产布匹的中原及以南地区,而且各地在实际应用中还根据工期压力和资源状况对技术和工艺进行了改革,对防染方法进行了创新,甚至对用于防染的蜂蜡也进行了替代,使得蜡染变成了某类防染技术和工艺的代名词。

事实上,直到20世纪70年代,在中国广泛运用土布来加工日常生活用品和衣物的农村地区,采用类似于以蜡染为原理的防染技术仍然是手工作坊生产原料布匹的主要方式。在我比较熟悉的中国中部地区如湖北省、湖南省、江西省等地区,我不仅亲眼观察过挑着简单工具箱的手艺人走村串户地为那些有需要的人们染整被套、床单、蚊帐、布匹、衣服等,而且在相当长的一段时间里,用这种技术和工艺染整的织物甚至就是我日常生活中“衣”用的主要来源。20世纪的90年代初期,我们在川、鄂、湘、黔交界的地区进行实地调查时发现,那里的人们在日常生活中广泛采用的还不是工业化生产的织物,而是用手工防染技术生产的土布织物。一些在福建、浙江、江苏、安徽等地农村拍摄的电影作品甚至大量运用了这样的生活场景:在人们的日常生活中,主要的色调是染在土布上的蓝色和没有染色的白色。

二、市场化转型和蜡染织物 在人们日常生活中的退出

在今天的全球范围内,谈起纺织品,人们都会不约而同地想到中国。中国纺织品对世界市场的影响之大是空前的,以至于人们在世界各地的任何一个超级市场上都能够看到中国生产的纺织品。无论花色、品种、款式如何,一个不容置疑的事实是,中国生产的纺织品几乎影响到全球每个人的生活。

但形成目前格局的历史基础,却并不是

每一个人都能够理解的。仅在二十多年前的1983年,中国刚刚开始实施改革开放政策不久,那时尚没有确立向市场化转型的战略,不仅不能大量出口纺织品,甚至不能满足国内工业和人们日常生活对纺织品的日常需求,为此国家不得不通过票证制度来进行需求管制。农村地区每个成年人每年获得的布票在2米左右,仅够做一件衬衫或者裤子,而不是一套衣服。这就使我们很容易理解在中国广大的农村地区,不仅没有成衣市场,甚至布匹市场也不丰富。

在这种情况下,中国之所以能勉强维持庞大农村人口对“衣”用和日常生活所用织物的需求,主要依靠了明清以来农村家庭纺织业的普及,从东南农业发达的江苏和浙江到西南和西北的少数民族地区,只要有棉花种植和桑蚕养殖的地区,基本上都有家庭用的织机,一个典型的例子就是费孝通在《江村经济》中所分析的江苏农村^⑫。家庭纺织技术的普及使得农民所需的布匹大多可以通过自己生产或者在集市上通过以物易物的方式来获得满足。正是在这样的条件下,才使得在中国延续了两千多年的蜡染技术和工艺仍然保留在人们的日常生活中,是自给自足的家庭生计模式给了蜡染技术与工艺日常生活化的和大众化的基础。

1983年12月,中国决定取消布匹凭证供应制度,原因是当年的布匹生产量已经达到了148.8亿米,当时中国的总人口大约为10亿,人均生产量大约为15米。1995年布匹产量达到了260亿米。与此同时发展的是中国非植物纤维纺织业。中国从1957年开始生产化纤织物,三十年后才使产量达到100万吨,2003年的总产量已超过了1200万吨。如果加上植物纤维和蚕丝,全国的纤维总产量超过2000万吨^⑬。不仅如此,在过去的三十年里,中国的印染工业也获得了飞速发展。1952年中国印染布的产量为19.2亿

米,1978年是65亿米,2003年达到251.32亿米,染整地主要集中在江苏、浙江、广东、山东和福建,其他地区生产的比例不到15%^⑭。

布匹生产量的迅速增加和印染行业的迅速发展加速了成衣市场的发展。1978年全国的服装产量只有6.7亿件,平均每个中国人只能买到半件,这其中还包括了提供给军队和警察部队使用的制服和各种类型国有工厂工人使用的工作服,真正能够卖到农村去的成衣数量是少之又少。事实上,在广大农村供销社里往往只有布匹柜台,而没有成衣柜台。到2000年,中国服装产量达到了117亿件。根据世界贸易组织的资料,自1995年起,中国始终是全球最大的纺织品出口国,纯纺织产品和成衣出口占全球市场的份额分别从1995年的22.5%和16%上升至2002年的30%和22%^⑮。

尽管纺织业、印染业和成衣业的发展并不意味着每个中国人特别是生活在农村的人就可以自然地获得他们所需要的衣物和用于日常生活的织物,事实上,在过去的三十年里,大多数农村居民的生活的确有了相当程度的改善。20世纪80年代初期,一个农村青年如果能够获得一件城市工人的工装,就值得他兴奋好几天,工装甚至被用来当作新年的服装,而不是平时劳动时的穿着。但仅仅在几年之后的80年代后期,“奇装异服”不仅大量出现在城镇,也出现在了农村;甚至西装也在农村地区开始流行。在这个年代,工装成为了真正的工装,而市场上服装款式和面料的多样化已经成为了中国经济发展的一个重要象征。

中国国家统计局的资料表明,1949年农村居民人均纯收入为44元,1978年这个数字仅仅增加到了134元,2003年达到了2622元^⑯。1998年农村居民人均衣着支出98元,比1978年增长5.6倍;人均购买各种布料比

1978年减少64.1%;人均购买成衣比1983年增长了1.2倍;2000年中国城镇居民一户3口之家全年衣橱增加20件新衣,而20世纪50年代最多只有2件新衣。

尽管在20世纪初年“洋布”和成衣就已经进入了中国人的生活,但直到20世纪70年代,在中国农村的广大地区,“洋布”仍然不是人们衣用的主体原料。织布、整染、裁缝仍然是农村地区被人羡慕的手艺,具有这些手艺的人也是受人尊敬的社会精英。仅仅经历了10年左右的时间,到20世纪90年代初期,不仅工业化生产的“洋布”在绝大多数农村地区把“土布”挤出了农村居民的日常生活,使得家庭纺织与手工染整变成了无人过问的技艺,甚至那些颇有名望的裁缝也被成衣市场挤压得仅仅剩下了老年顾客。

城镇居民和绝大多数农村居民衣着的成衣化,使得对于年轻女性而言原本是一项必备技能的织布、裁剪、穿针引线,完全退出了他们的生活世界,布匹的家庭生产和整染的手工作业显然也失去了其存在的理由。事实上,只有在那些非常偏远地区,才部分地保留了由蜡染技术和工艺所携带的衣着传统。

三、蜡染的艺术化与少数民族的文化认同

中国近三十年的改革开放虽然在广大农村地区使得由蜡染技术和工艺所影响的手工纺织和织染技术与产品退出了人们的日常生活,却并没有在中国的农村地区消失。在经济相对落后的地区,原本与大多数汉族地区分享的蜡染传统在那里变成了现代性扩散中所剩下的“遗迹”,而那些经济落后的地区主要是少数民族地区。那么,这种状况与少数民族自称蜡染是她们民族的文化究竟是一种巧合,还是如吉尔茨所说,蜡染本身就是少数民族的文化,只是在共同的传统下始终处于

弱势,并因为蜡染从共同传统的退出而显现出“强势”?抑或类似于霍布斯鲍姆所指称的是一种文化发明呢?

如果是如吉尔茨所说的,那么,我们应该能够在少数民族的传统中找到相应的证据。的确,在少数民族中确有关于蜡染起源的传说。海南的文化研究者认为,蜡染在海南历史悠久,并引用民间传说:一位苗族姑娘为了感激母亲不畏艰辛进山采药为其治病,就按照树叶和高山峻岭的形状画成图案,蜡染在自己的衣服上^{①7}。

可是,这样的传说并不仅仅限于海南苗族。居住于贵州黄平县、凯里县一带的一个民族支系则认为蜡染是他们民族妇女的日常劳动,女孩从小就开始学习点蜡,十多岁就能点绘简单的图案,到了出嫁年龄的姑娘,大都是点蜡的能手。蜡染不仅是他们民族的日常生活,也是他们民族聪明和才智的象征。为了说明这一点,他们明确指出,1964年安顺丝织厂(即1973年的安顺蜡染总厂)的蜡染技师就是来自他们民族的五位姑娘,而不是来自苗族^{①8}。

贵州的苗族则认为,蜡染自古就是苗族的文化。他们争辩道:“苗族蜡染最早是巫术礼仪:蝴蝶妈妈生下12个蛋,其中一个孵化成苗族祖先——姜央,智慧勤劳的姜央为祭祀缅怀先祖,预示繁衍后代,而用树脂模仿蝴蝶于女人的背和腹。”并认为这就是蜡染的雏形^{①9}。

为了说明蜡染源自苗族,他们还有另一个传说:在苗族地区的很多地方都流行有《蜡染歌》(古歌),代代传唱叙述着蜡染起源的故事:有一位苗族姑娘不满足于衣服的均一色彩,总希望能在裙子上染出各种各样的花卉图案,可是一件件的手工绘制很麻烦。一天,她昏昏入睡,朦胧中有一花仙子把她带到百花园,园里奇花异草,百鸟争鸣、蝶舞蜂忙,她看得入了迷,连蜜蜂爬满了她的衣裙也

浑然不知。醒来一看,花丛中的蜜蜂真在她衣裙上留下了斑斑点点的蜜汁和蜂蜡。她只好把衣裙拿到存放着靛蓝的染桶中去,想重新把衣裙染一次来覆盖掉蜡迹。染完之后,又拿到沸水中去漂清浮色。当从沸水中取出衣裙的时候,奇迹出现了:深蓝色的衣裙上被蜂蜡沾过的地方出现了美丽的白花!姑娘心头一动,立即找来蜂蜡,加热融化后用树枝在白布上画出了蜡花图案,然后放到靛蓝染液中去染色,最后用沸水熔掉蜂蜡,布面上就现出了各种各样的白花,染缸中居然染出了花布。人们纷纷来观看她染的花裙、学习她描花绘图的技艺,照此方法,也都染出了花样繁多的花布^{②0}。

事实上,布依族、仡佬族、水族、东巴族等许多少数民族都有自己关于蜡染的传说与故事^{②1},只要我们到少数民族地区去走一趟,就会听到有关蜡染起源的各种地方版本。但有些传说并不能证明蜡染就是某个少数民族所特有的文化,而只能证明蜡染是许多民族所共享的传统,就像他们每天都要下地耕种一样,蜡染仅仅是他们日常生活的一部分,也是男耕女织生活传统的一部分。事实上,前面提到的历史文献已经说明蜡染技术是由北向南扩撒的。那些曾经居住在北方或中部的少数民族在向南(或东南或西南或正南)迁徙中,把原本存在于北方或中原大传统中的蜡染技术带到了他们的新居住地。在快速工业化过程中,作为大传统主体的一些民族包括汉族来不及展现自己的关于蜡染的故事,蜡染就已经从他们的生活传统中消逝了。

换句话说,吉尔茨所谓的传承的文化并不能解释蜡染之作为民族文化这种现象。那么,霍布斯鲍姆的“传统的发明”是否可以解释呢?还是让我们来看看蜡染的艺术化过程和民族特征赋予过程以后再作判断。

20世纪60年代,中国曾经组织过一次民间蜡染制品的全国工艺展览,但那时,无论

是在少数民族聚居的地区还是在广大的汉族聚居区,人们并没有在蜡染与文化之间建立紧密的关联,更没有在蜡染与民族文化之间建立联系,1973年贵州省安顺地区在收集民间蜡染技术的基础上建立安顺蜡染总厂时,也没有让它承担发展民族文化的重任,而只是像建立任何一家普通的印染厂那样,让蜡染工厂生产当地人民日常生活所需的蜡染布,产品的色调没有突破传统的蓝白两色。值得特别注意的是,1979年之前这家工厂的产品甚至没有一个注册商标。

20世纪80年代中期,一些具有创意的艺术家看到了蜡染中的艺术价值。起初他们组织苗族妇女杨金秀到加拿大和美国进行了两次蜡染表演,由此使得蜡染与文化之间建立了联系,并开始突出蜡染的民族文化特征。1985年,粗布蜡染旗袍在巴黎国际女装博览会上的获奖,更加赋予蜡染以民族文化特征。这种现象非常类似于特雷弗-罗珀所描述的情形:

经过了一代穿裤子的人之后,纯朴的高地农民觉得没有理由再穿束腰披风或格子呢,尽管他们曾经认为这种衣服是如此便宜和耐穿。他们甚至不穿“简便易得”的新式褶裙。另一方面,那些先前鄙视“仆人”装束的中上层阶级,现在却满怀热情地捡起了这种服装,而这种装束的传统穿着者却抛弃了它。^②

所不同的是,穿格子呢曾经是苏格兰高地的生活传统,后来对这种传统的发明只是在不同的社会阶层之间进行切换,把曾经视为某个阶层社会标志的格子呢变成了整个苏格兰高地的民族传统。而蜡染则曾经是大多数中国人的日常生活,原本不是哪一个少数民族的传统,对蜡染的艺术化也不涉及社会阶层关系。

由此我们看到,蜡染的艺术化与民族特征赋予首先是一种日常生活传统的文化发现。蜡染作为一种形式和载体,曾是中国广大农村居民日常生活的一部分,无所谓哪个民族,也无所谓文化与艺术,是那些远离这种生活传统的人在现代性日益渗透到世界每一个角落、蜡染远离农村居民日常生活的条件下,“发现”了这种载体所携带的、被湮没在日常生活中的艺术性和文化特征,并将其凸现出来。对于这种代代相传的生活传统,置身其中的人们常常只用“好”的程度来区分各自的产品(而不是“作品”),而不会意识到、更不会说出其中的文化内涵、艺术内涵;反倒是那些远离这些生活传统的人,文化人或艺术家,通过把这种日常生活传统放到一个更加广阔的比较环境中,才看到了其中的区别、发现了其中的可被欣赏点,看到了正在消逝的蜡染中的“美丽”与魅力。

以蜡染图案为例,在人们还没有走出自己生活传统的时候,蜡染图案是不成其为文化认同标识的,也不成其为文化的载体。在主要从事农耕的地区,蜡染织物上画一些大家熟悉的植物图案是再自然不过的事情了,如谷粒纹、花草、树木、鸟兽、虫鱼等。即使在蜡染图案中有一些原始图腾的图案,对于运用这些原始图腾的人们而言,仍然是他们生活的一部分。但在那些远离这种生活传统的人们看来,正是这些蜡染图案本身展现了每一个地区蜡染的艺术性和文化特征。当他们把不同地区的蜡染放在一起比较的时候,才发现了原来各地的蜡染所具有的地域性特征,才看到了不同民族把自己的图腾与禁忌表现在蜡染上所展现的文化内涵。

另一个典型的例子就是蜡染中的冰纹。蜡画因褶皱产生裂纹而导致染料不均匀渗透,这就是冰纹。根据实地调查,对学蜡染的人而言,冰纹原本是一种缺陷,是学艺不精的表现,因为它破坏了蜡绘的完整和清晰。是

那些外在于蜡染生活传统的文化人和艺术家赋予了冰纹的“抽象性”和艺术性,认为冰纹的表现力并不亚于蜡绘图案本身,是一种艺术的个性,因此他们甚至把冰纹当作了蜡染艺术的灵魂^⑳。

当然,在传统的蜡染中发现美丽只是蜡染艺术化和文化特征赋予的一部分,与此伴生的另一个部分就是传统的文化创新。一位从事蜡染艺术创作的人士就曾经这样说道:从民间蜡染到现代艺术的转换,不能只把蜡当作防染的掩护物质,而要拓展蜡画的不同用蜡手法如蜡裂、蜡封、蜡点,造成画面的力度、厚重、丰满,缺少这些特点就失去了蜡染的艺术意义^㉑。另一位颇有成就的蜡染艺术创作人士也认为,从一种普及实用的民间艺术发展成为以观赏为主的现代艺术,并不是一件简单的事情,在主题、形式、色彩、风格上都要有创新,譬如我们可以把苗族刺绣、地戏脸谱、各地现有的蜡染图案如各种龙的形态,人首龙、牛头龙、鱼尾龙、蟹身龙、九翅龙、菊花尾龙等,通过创新的方式重新植入蜡染艺术作品中^㉒。

不管这里摘录的两位蜡染创作人的观点是否具有代表性,但有一点应该是所有蜡染创作人都认同的,那就是作为艺术品和文化产品的蜡染,其来源是作为日常生活传统的民间蜡染。换句话说,从传统中发现的文化和艺术,通过了文化人和艺术家们的创新才获得了民族文化的意义。

就色彩而言,直到20世纪80年代,在蜡染作为一种传统退出中国广大农村居民的日常生活之前,尽管各地在历史的积淀中形成了自己的技术、工艺和图案,但在色调上却完全相同,即蓝白二色。1986年在贵阳举办的贵州苗族妇女杨金秀的作品展上,她的绝大多数作品也只有蓝、白、红、黄四色,但我们今天看到的蜡染,用色彩斑斓来形容并不为过。从蓝白两色到色彩斑斓的发展不是来自日常

生活的进步,而是艺术家们的创新。是那些从事艺术创作的人们尝试着把更多色彩加到了蜡染技术中,才使我们在各种艺术场所看到各种创意独特的蜡染作品。就图案而言,龙是中华民族의 图腾,通常我们所看到的龙是马头、蛇身、鸡爪,但在部分苗族地区刺绣中的龙却是马头、鱼身,且无爪。当艺术家们把这样的图案在蜡染中艺术化的时候,不仅构成了蜡染图案的创新,也构成了民族文化的发现,即把蜡染彻底民族化了。

必须注意的是,这样的发现和创新是在作为大传统的蜡染在日常生活中消逝以后。换句话说,这些发现的基础仅仅是那些仍然存留了原有大众日常生活传统的贫困地区,而不是广大的农村地区,如果是后者,也许我们会获得更加丰富的“文化资源”。

作为文化发现的蜡染的艺术化和文化特征,引起了精明的商人的关注,一时间,冠以“民族文化”字样的蜡染厂纷纷建立起来。蜡染工厂的大量组建现象不仅发生在贵州、广西、云南、海南等经济相对落后的、少数民族较多的省区,也发生在上海、北京、江苏等经济比较发达、汉族人口占绝大多数的省区。显然这些工厂的兴建绝不是因为农村人念旧,对蜡染织物有了新的需求;也不是因为他们感叹作为一种生活传统的消失,希望继承和维护大多数中国人的生活传统,而是看到了艺术化的蜡染织物在国际市场上的商业利益。这与特雷弗-罗珀所描述的情形也如出一辙:

1819年,当国王要访问苏格兰时,卢克尼·麦克弗森得到了一块从挂衣钉上取下来的格子呢,对他来说,这块格子呢就变成了“麦克弗森”家族的标签。可是在过去,这种格子呢被大量地出售给一位基德先生,基德先生用来给他在西印度群岛的奴隶们做衣服,再之前,这

种格子呢仅仅是一个编号 155。^②

不过,仅有蜡染的商业化并不构成蜡染成为少数民族争相赋予其民族文化特征的充分条件,其充分条件在于蜡染从大多数农村人日常生活中的退出。从前面的讨论中我们已经知道,以蜡染技术为基础的纺织物品之所以退出了中国农村大多数地区居民的日常生活,就在于与“洋布”和“成衣”相比,除了前者所需花费的成本更高以外,还有时尚和潮流对前者的冲击。在快速的市场化转型中,如果说生活在农村的成年人因为化纤织物的耐用性而很快地接受了工业化生产的纺织产品,那么同样生活在农村的年轻人则因为新潮的花色、品种、款式等潮流因素的影响而接受了现代性的洗礼。无论是耐用性还是潮流特征,以蜡染技术为基础的传统纺织物品都无法与工业化生产的纺织物品相抗衡。

正是在现代性冲击下,蜡染才逐步退缩到了现代性渗透还不那么突出的、边远的、贫穷的、恰好又是少数民族比较集中的地区。在那里,艺术家和文化人把蜡染这种曾经在中国农村普遍存在的日常生活传统进行了艺术化并赋予其文化特征,使濒临消失的生活传统变成了文化认同的标识。而在蜡染的艺术化和文化特征化过程中,发挥影响力的不仅是艺术家的判断力,还有这种生活传统中所蕴含的商业价值。安顺蜡染总厂的危机不是因为它不能生产蜡染织物,而是因为它生产的蜡染织物花色翻新速度太慢、缺乏艺术性^③。反倒是那些具有艺术创新的个体作坊能够不断创造市场需求的产品,并因此危及到了安顺蜡染总厂的生存。

因此,赋予蜡染织物以明确和相对固定化的民族文化特征在一定意义上又成为蜡染作为一种日常生活传统被艺术化和商业化的要素。换句话说,蜡染中的所谓民族文化特征不是世代相传的技艺,而是蜡染商业价值

创造的一部分。远离了人们日常生活的蜡染不再是吉尔茨所说的在代际之间进行传递的、携带了文化的意义系统,而变成了艺术家和商人们的财富。那些志在保护民族文化并试图区分“布依族蜡染构图粗犷明快、简练传神;仡佬族蜡染线条整齐对称、色彩淡雅;苗族蜡染古朴典雅、想象丰富”之类的探索,被看成总是辞不达意就毫不令人奇怪了。

四、结 论

在一个市场化、现代性快速渗透的社会,人们如何对待自己的日常生活传统呢?蜡染是很好的例子。尽管其技术与工艺在历史上经历了多种变迁,并形成了多样化的地方风格,但蜡染织物不仅是日常生活的必需品,它的制作技艺,就像做饭、缝衣,也是人们特别是女性日常生活技能的一部分。直到 20 世纪 80 年代,这种生活传统仍然存在于中国南方的大部分农村地区。身处社会变迁中的人亲身经历了“洋布”对“土布”的替代过程,看到了蜡染在中国大多数农村居民日常生活传统中的退出;也看到了传统蜡染的艺术化和被赋予民族文化特征,体验到了现代性的冲击力量。这种从传统到文化的衍化,就像是苏格兰褶裙历史的再现,所不同的是苏格兰褶裙被创造成了高地人们的传统,进入了人们的日常生活;而蜡染则被创造成一种艺术、一种文化符号,从人们的日常生活中剥离出来并进入了艺术的殿堂。有趣的是,尽管这两个创造的结果南辕北辙,但创造的路径却又惊人的相似。在褶裙进入高地人生活的过程中虽然有政治力量的介入,但根本的力量是文化人和商人的努力。在蜡染离开中国农村居民的过程中,尽管也可以看到政府的力量介入,但根本的力量也是文化人和商人的推动。

正如《世界文化报告 2000》中所说的那

样,“文化再也不是以前人们所认为的是个静止不变的、封闭的、固定的集装箱。文化实际上变成了通过媒体和国际因特网在全球进行交流的跨越分界的创造。我们必须把文化看作一个过程,而不是已经完成的作品”^⑭。而在这样一个多元共存的时代,我们还需要看到的是,文化也变成了一个商业竞技的场地,而竞争本身对文化的多元共存无疑是一柄双刃剑。

① Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.

② [英]埃里克·霍布斯鲍姆、特伦斯·兰格:《传统的发明》,译林出版社 2004 年版。

③ [英]休·特雷弗-罗珀:《传统的发明》,载埃里克·霍布斯鲍姆、特伦斯·兰格《传统的发明》。

④ 尹世积:《禹贡集解》,商务印书馆 1957 年版。

⑤ 胡进、简小娅:《斑布考——兼谈蜡染》,载《贵州文史丛刊》2001 年第 2 期,第 41—45 页。

⑥ 林向:《川东峡江地区的崖墓》,载《民族学研究》第 4 辑,民族出版社 1982 年版。

⑦ 张勤:《吐鲁番古墓群出土纺织品探》,载《文博》2003 年第 3 期,第 40—45 页。新疆博物馆:《丝绸之路——汉唐织物》,文物出版社 1972 年版。

⑧ 敦煌文物研究所考古组:《莫高窟发现的唐代纺织物及其它》,载《文物》1972 年第 12 期,第 55—67 页。

⑨⑩ 王华、周启澄、屠恒贤:《蜡防印花的起源及其发展和创新》,载《东华大学学报(社会科学版)》2003 年第 4 期,第 78—82 页。

⑪ 四川大学历史系考古教研组:《四川理县汶川县考古调查简报》,载《考古》1965 年第 12 期,第 6—14 页。熊永富:《贵州田野考古四十年》,贵州民族出版社 1993 年版。

⑫ 费孝通:《江村经济》,江苏人民出版社 1986 年版。

⑬ 参见 [http://www.ctmgc.com.cn/jituan_windows/hyxx2004/0426/sytz\(1\).htm](http://www.ctmgc.com.cn/jituan_windows/hyxx2004/0426/sytz(1).htm)(走科学的新型工业化道路,适应国际纺织产业的调整)。

⑭ 参见 <http://www.ctei.gov.cn/c-expert/show.asp?xx=3585> 中国印染行业协会理事长李金宝先生在“第四届中国国际染整技术与发展会议”上的致辞。

⑮ 参见 http://www.gscnet.com/news/news_detail.asp?id=1166(被缚的后配额时代)。

⑯ 参见国家统计局:《中国统计年鉴 2004》,中国统计出版社 2004 年版。http://www.stats.gov.cn/tjfx/ztfx/xzgwsnlfbg/t20020605_21433.htm(国家统计局. 新中国 50 年系列分析报告之十六:农村居民摆脱贫困,生活质量明显改善)。

⑰ 高常、林开耀:《海南苗族蜡染工艺特点》,载《装饰》1999 年第 3 期,第 16 页。

⑱ 廖启祥、李应壁、龙明英、李鼎昌:《漫谈家蜡染》,载《文史天地》2001 年第 12 期,第 15—16 页。

⑲⑳ 青林海:《苗族与蜡染工艺探源》,载《文史天地》2000 年第 6 期,第 50—52 页。

㉑ 杨万云:《黔东南蜡染饕餮》,《民间旅游文化杂志》2003 年第 8 期,第 88—96 页。

㉒㉓ [英]休·特雷弗-罗珀:《传统的发明》,载埃里克·霍布斯鲍姆、特伦斯·兰格《传统的发明》,第 31 页,第 39 页。

㉔ 杨建宏:《蜡染的双重性格》,载《美与时代》2004 年第 5 期,第 53—54 页。

㉕ 周世英:《从民间蜡染到现代艺术转化中的体验》,未刊稿。

㉖ 马正荣:《我创作蜡染的几点体会》,未刊稿。

㉗ 陈贤哉、何劲松:《安顺蜡染之危》,未刊稿。

㉘ 联合国教科文组织:《世界文化报告 2000》,北京大学出版社 2002 年版。

(作者单位:北京大学中国社会与发展研究中心、北京大学社会学系 100871)

责任编辑 金宁

**The Culture Derived from Tradition:
A Case Study of Batik**

Qiu Zeqi (102)

Batik (wax-printing) symbolizes the cultural identity of minorities in southwestern China. However, in its long history, batik was widely used as one of the traditional styles of clothing in the central and western parts, but nowadays it has become a fad for different minorities to show the special features of their ethnic culture. This paper holds that in the wide expansion of modern life, a society undergoes a series of transformation in which the dominant people give up some of its own tradition and adopt some styles of life that are universally accepted. Meanwhile, the minorities undergo similar transformation in which they preserve part of their tradition by changing them into their differential signs for their identities in the process of modern penetration. In a sense, this is similar to what Eric Hobsbawm and Terence Ranger have called "the invented tradition." It should be noted that the formation of a differential sign is not due to the lack of such signs but to the fact that the invented sign has commercial value. In other words, commercial value is a very important factor in the production of culture, therefore, the meaning of culture is not determined by the competition between the strong and the weak in generational transition as Clifford Geertz would believe it to be.

The Contemporary Constitution of the Chinese Western Folk-arts

Fang Lili (112)

As one of the humanity resources, ethnic traditional culture and artistic legacy is now being used as a subject consciousness of ethnic politics and culture in the context of globalization, while being used as special features in the reconstruction of the local culture and economy. In the development of Western part of China, many traditional ways of life, means of production and folk-arts have been singled out as cultural merchandise, such as folk-crafts, folk-arts, and folk-singing and dancing at sight-seeing places. As a matter of fact, it is this form of folk-arts that constitutes the exotic cultural space for those who live in the cosmopolitan cities. This paper analyzes the process of this important reconstruction based on field studies and anthropological investigations of the role that folk-arts play in it.

An Archaeological Investigation of the Idea of "Cultural Heritage"

Li Jun (123)

Based on the heated discussion of "cultural heritage" in the recent years, this paper tries to make an archaeological investigation of the term, to locate its western premise and to trace its eastern varieties by peeling off its multi-layers of meaning. The author believes that a history of cultural conflicts is hidden somewhere in the choice of universal value or particular value.

**Liberate and Develop Cultural Productivity in Mechanism Innovation:
Contemplation on "Liu Linghua Phenomenon"**

Yin Jizuo (132)

Disinterring the Ancient Level of Japanese Modernity:

Review of Lin Shaoyang's *"Wen" and Japanese Modernity*

Dong Bingyue (136)

Translated by *Chen Yongguo*