



2019 年第 4 期 (总第 48 期)

主 管：贵州省文化和旅游厅
主 办：贵州省非物质文化遗产保护中心

编辑委员会

主 编：龙佑铭
副 主 编：陆勇昌
副主编 (执行)：李 岚
成 员：(按姓氏笔画排序)
王炳忠 尹 婷 车向勤 龙佑铭
李 岚 李 菲 陆勇昌 陈惠君
吴安宇 黄克亚 薛文娟

编辑部

主 任：黄克亚
责任编辑：黄克亚 袁泽芬 徐 霖 杨诗云
美 编：董金黄 张莎丽
编 务：袁泽芬 徐 霖 杨诗云

地址：贵阳市云岩区宅吉路 1 号
邮编：550001
电话：0851-85566903
传真：0851-85550041
E-mail: gzszyx@163.com
网址：http://www.gzfwz.org.cn
印刷：贵阳快捷彩印有限公司
电话：13007883656 / 13985499066
发送对象：相关领导、文化和旅游行政事业单位、非遗工作者、大专院校相关学生及社会有识之士。
印刷日期：2019 年 12 月。
印数：1000 册 / 期。
登记刊号：贵州省 [报刊] 连续性内资字第 SK145 号
准印证号：(黔) 字第 2019299

CONTENTS

目 录

工作动态

- 3/ “非遗”助力“2019 多彩贵州冬季旅游目的地推广”活动
- 4/ “非遗”品牌建设与“非遗”扶贫对话暨第二届多彩贵州传统工艺振兴研讨交流会在清镇举办

工作简讯

- 5/ 第十四届贵州旅游产业发展大会上“非遗”展风采
- 5/ 2019 年中国 (贵州) 国际民族民间工艺品 · 文化产品博览会——“黔地守艺”“非遗”作品展亮点纷呈
- 6/ 2019 年布依族传统服饰及手工艺培训班开班
- 6/ 贵州传统乐器为第七届中国成都国际非物质文化遗产节添精彩
- 7/ 贵州省“非遗”传承人群师资培训班在佛山开班
- 8/ 中共贵州省非物质文化遗产保护中心党支部组织党员参观贵州省庆祝新中国成立 70 周年大型成就展
- 8/ 我省“非遗”代表性传承人石丽平获 2019 “中国非遗年度人物”称号、韦桃花获提名
- 9/ 《贵州乡土建筑文化研究》新书发布座谈会在贵州省社会科学院召开

地方动态

- 10/ 黔东南苗族蜡染普及培训班在丹寨县宁航蜡染有限公司开班
- 10/ 贵州省“非遗”传承人群研培基地——兴义布谷鸟公司 2019 年度“非遗”传承人群研修研习培训开班
- 11/ 雷山苗年非物质文化遗产展示巡游和展演活动隆重举行
- 11/ 省级“非遗”项目“贵州黑虎拳”参加第五届中国—东盟武术节载誉而归

征稿启事

新时代、新气象、新作为、新风采。为展示和宣传贵州非物质文化遗产及其保护工作的优秀成果和最新动态，展示和宣传贵州深厚的文化底蕴和优秀的民族精神，促进优秀传统文化的继承发扬，由省文化和旅游厅主管、省非物质文化遗产保护中心编办《贵州非物质文化遗产》（季刊）。本刊坚持党的方针政策，坚持正确的舆论导向，秉持形式要精美，内容有深度，基础要扎实，互动要积极理念，切合时代脉动，以创新为驱动，以习近平新时代中国特色社会主义思想为指引，优化栏目设置，力求图文并茂、文字清新、内涵深厚，彰显特色。

“工作动态”报道“非遗”研究和保护工作重大动态；

“工作简讯”适时呈现和展示贵州省“非遗”研究和保护近期工作；

“地方动态”，展示各市州本季度所工作观点；

“经验交流”为各市州、各县市、各非物质文化遗产保护主体提供工作经验交流平台。深度阐释具体工作计划的实施情况，对非物质文化遗产保护工作进行调查研究，提出意见和建议；

“调研报告”登载有关领导、专家学者和广大“非遗”工作者、各“非遗”保护主体关于“非遗”及其保护工作的调研报告；

“非遗论坛”登载专家学者和广大“非遗”工作者、各“非遗”保护主体关于“非遗”及其保护工作的研究文章；

“传承创新”介绍和展示贵州“非遗”传承与创新最新成果；

“传承脱贫”反映“非遗”保护传承在精准扶贫中的基本情况和积极作用；

“高端漫谈”刊载对厅级以上领导、文化界知名人士进行贵州“非遗”研究和保护工作的访谈内容。

“非遗情怀”选登有关“非遗”的诗歌、散文、艺术鉴赏等美文。

欢迎投稿。稿件须注明作者单位全称及所在地址、邮政编码、联系电话或电子邮箱。文字稿件可以是新闻通讯、报告文学、调研报告、论文、诗歌、散文等，用word文档格式，注释和参考文献须规范。图片稿件限JPG格式，不小于3M，以邮件附件形式发送。编辑部将尽快认真地、及时地处理稿件。作者对所投稿件著作权自负，编辑部不负责著作权侵权之责。来稿须未经发表，切勿一稿多投。编辑部不负责退还稿件，自收到稿件之日起6个月后尚未收到用稿信息，作者可自行处理稿件。稿件一经采用即寄送样刊和稿酬。优秀论文稿件，年底集结成书出版，并不再给付稿费。

投稿邮箱：gzszyzx@163.com

联系人：杨诗云

联系电话：0851-85566903

地址：贵阳市云岩区宅吉路1号

12/ 兴义布谷鸟公司 2019 年度“非遗”传承人群研修
研习培训高级班结业

非遗论坛

13/ 传统手工艺品品牌构建策略研究——以苗族银饰工
艺品为例

20/ 对当前如何支持非物质文化遗产代表性传承人传习
活动的思考

22/ 探知传统蜡染纹样的“意义世界”

27/ 清水江苗族生命宗教的龙神仪式

30/ 福泉市陆坪镇翁羊村苗族传统服饰工艺传承现状与
反思

传承创新

33/ 贵州牙舟陶的怪兽美学

39/ 手艺·守艺——贵州传统织染绣技艺的现代化表达

传承脱贫

42/ 苗族芦笙制作新生代余晓平的致富之路

43/ “非遗”扶贫与乡村振兴研讨交流会在册亨县板万
村举办

44/ 台江县 2019 年“非遗+扶贫”传承人群技能培训
开班

高端漫谈

45/ 乡土建筑文化与“非遗”——麻勇斌访谈

非遗情怀

55/ 《黄平泥哨——吴国清动物作品》后记

封底：大方漆器（省非遗博览馆提供）

封二：贵州省榕江县乐里镇侗年（摄影：李长华）

封三：苗族蜡染技艺国家级代表性传承人杨芳
（摄影：徐霖）

“非遗”助力“2019 多彩贵州冬季旅游目的地推广”活动

文、图 / 汪祥宏



11月20日上午，部分“非遗”项目参加由贵州省文化和旅游厅主办的“2019 多彩贵州冬季旅游目的地推广”活动。

据悉，“多彩贵州走进天府成都之旅——2019 多彩贵州冬季旅游目的地推广启动仪式”在成都市开心麻花环球汇剧场举行。启动仪式上，贵州省副省长卢雍政细数贵州丰富的旅游资源，省文旅厅副厅长袁伟发布一系列冬季赴黔旅游的优惠政策。

“非遗”项目水族银饰制作技艺、玉屏箫笛制作技艺、苗族蜡染技艺、皮纸制作技艺、阿妹戚托、地戏等为活动添彩。

“非遗”传承人不仅为现场的观众带来了精美别致的“非遗”精品，还在现场开展体验活动，通过市民参与的方式，让其亲身感受贵州的文化魅力。



（作者单位 / 贵州省非遗中心）

（责编 / 杨诗云）

“非遗”品牌建设与“非遗”扶贫对话暨 第二届多彩贵州传统工艺振兴研讨交流会在清镇举办

文、图 / 徐霖



12月6日至7日，“非遗”品牌建设与“非遗”扶贫对话暨第二届多彩贵州传统工艺振兴研讨交流会在清镇市贵州省旅游学校举办。本次对话研讨活动由文化和旅游部非遗司指导，由贵州省文化和旅游厅、苏州工艺美术职业技术学院主办，贵州省非物质文化遗产保护中心、苏州工艺美术职业技术学院手工艺术学院、贵州省旅游学校、传统工艺贵州工作站承办。

贵州省文化和旅游厅一级巡视员黎盛翔，苏州工艺美术职业技术学院手工学院院长、传统工艺贵州工作站站长赵罡，省文旅厅非遗处副处长李安鹏，贵州省旅游学校党委书记、校长钟东，贵州省非物质文化遗产保护中心副主任陆勇昌以及来自省内外的专家学者、企业家、设计师、“非遗”传承人共100余人参加本次对话研讨活动，开幕式由贵州省非物质文化遗产保护中心副主任龙佑铭（主持工作）主持。

黎盛翔在致辞中说，贵州通过“研培计划”等多渠道、多形式的工作开展，激发传承人内在潜能，丰富作品题材，拓展应用空间，解决发展难题。培养出石丽平、王菁、韦波、陆永江等一

批传统工艺振兴的领军人物，涌现了梵净山苗绣系列、布谷鸟布依系列，侗品源印染系列等“非遗”品牌。但是这些品牌的响度还不够大，助力精准扶贫的力度还需要加强，希望众多专家学者能提出好思路、好办法、好对策，帮助传承人、设计师、企业家们创造出在全国有影响力的更大更强的贵州品牌，使贵州传统工艺为多彩贵州的乡村振兴和美好新未来发挥积极的作用。

据悉，本次对话研讨活动分别围绕“‘非遗’品牌建设”与“‘非遗’扶贫对话”“‘非遗’品牌建设研讨”“‘非遗’扶贫及创新发展研讨”以及“‘非遗’保护利用研讨”等主题进行交流。对话研讨结束后，参会人员主办方的组织下参观考察了国家艺术基金项目《苗族银饰传承创新人才培养》结业成果展、贵州传承人群“研培计划”优秀学员成果展、传统工艺贵州工作站以及贵州省非物质文化遗产博览馆。

（作者单位 / 贵州省非遗中心）

（责编 / 杨诗云）

第十四届贵州旅游产业发展大会上“非遗”展风采

文 / 徐霖

9月28日，来自全省各地的“非遗”文创产品、“非遗”歌舞表演和“非遗”美食在第十四届贵州旅游产业发展大会上尽展风采。

据悉，第十四届贵州旅发大会以“促文旅农商融合·走旅游扶贫新路”为主题，在贵州省织金县平远古镇举办。主办方精心组织了来自全省各地的“非遗”文创产品、“非遗”歌舞表演和“非遗”美食在大会上展示展销。

大会还公布了正安吉他、赤水竹编、安顺蜡染、平塘牙舟陶、丹寨卡拉鸟笼、黔粹行苗绣、布谷鸟布依刺绣等为贵州十大“非遗”文创产品，

公布《好花红》《久不唱歌忘记歌》《情姐下河洗衣裳》《这山没得那山高》《桂花开放幸福来》《留客歌》《苗族飞歌》等为贵州十大“非遗”经典民歌，公布花溪牛肉粉、肠旺面、贞丰糯米饭、丝娃娃、水城烙锅、遵义豆花面、织金荞凉粉等为贵州十大“非遗”名小吃。

大会“非遗”展全面展示了贵州多姿多彩的民族风情，不断增强贵州文化旅游产品吸引力。

（作者单位 / 贵州省非遗中心）

（责编 / 杨诗云）

2019年中国（贵州）国际民族民间工艺品·文化产品博览会——“黔地守艺”“非遗”作品展亮点纷呈

文、图 / 汪洋宏



10月25日至27日，2019年中国（贵州）国际民族民间工艺品·文化产品博览会——“黔地守艺”“非遗”作品展亮点纷呈。

据悉，2019年中国（贵州）国际民族民间工艺品·文化产品博览会（以下简称民博会）在贵阳市国际会议展览中心举办，以“发展文创产业，助力脱贫攻坚”

为主题。黔地守艺”“非遗”作品展由贵州省文化和旅游厅主办。

省文旅厅在全省精选了苗族银饰锻制技艺、苗族蜡染技艺、侗族蓝靛染技艺、布依族服饰、水族马尾绣等16个传统技艺类为主的“非遗”项目参展，既展示多类别的传统手工艺品和文创产品，也践行“非遗见人见物见生活”的保护理念。还邀请传承人进行现场技艺展示，体现“非遗”活态传承的特性，进而多角度、多层面地展示贵州非物质文化遗产的魅力。

（作者单位 / 贵州省非遗中心）

（责编 / 杨诗云）

2019 年布依族传统服饰及手工艺培训班开班

文、图 / 徐霖



11月25日，2019年布依族传统服饰及手工艺培训在贵阳市南明区云关乡二戈村开班。本次培训班由贵州省非物质文化遗产保护中心主办，由对坐工坊、深圳旧物仓承办。贵州省非物质文化遗产保护中心副主任（主持工作）龙佑铭、贵阳市南明区云关乡党委书记袁莉、贵阳市南明区文旅局局长董博、“非遗”专家余未人等出席开班仪式。

班仪式。

龙佑铭、袁莉分别致辞，“非遗”专家余未人和深圳鲸生古法旗袍公司创始人鲸三两位老师分别围绕布依族传统文化和服饰、传统手工艺与现代审美为学员授课。

据悉，布依族传统服饰于2014年被列入第四批国家级非物质文化遗产代表性项目名录，贵州省非物质文化遗产保护中心为项目保护单位。

本次培训共计7天，通过对刺绣基础、色彩搭配、产品设计等的学习和实践，旨在让女性巧匠与大都市设计师成为“合伙人”，共同打造富有现代生活美学意义的文创产品，让民间手工艺真正回归生活。

（作者单位 / 贵州省非遗中心）

（责编 / 杨诗云）

贵州传统乐器为第七届中国成都国际非物质文化遗产节添精彩

文、图 / 徐霖



10月17日至20日，贵州省兴义市布依族勒尤、玉屏县箫笛、雷山县苗族芒筒芦笙、盘州市苗族大筒箫、黎平县侗族琵琶参加第七届中国成都国际非物质文化遗产节“中国民族乐器传统技艺竞技”展示展演活动。

都国际非物质文化遗产节“中国民族乐器传统技艺竞技”展示展演活动。

据悉，第七届中国成都国际非物质文化遗产节（以下简称“非遗”节）由文化和旅游部、四川省人民政府、联合国教科文组织、中国联合国教科文组织全国委员会联合主办，以“传承多彩文化 创享美好生活”为主题。“中国民族乐器传统技艺竞技”展示展演活动作为本届“非遗”节的重要活动之一，分为传统乐器展演、核心技艺竞技和传承互动三个板块。乐器按拉弦、弹拨、吹奏、打击划分为四类，汇聚了来自全国30个

省区市 40 个民族的 88 项民族乐器。

据了解，按照省文旅厅安排，省非遗中心精心组织“贵州三宝”之一的玉屏箫笛、被誉为“人类音乐活化石”的口弦琴、手脚并用的贵州苗族大筒箫、有“大山交响乐”美称的土家族打溜子参加本届“非遗”节现场展示展演和竞技。

展演和竞技以场景化、剧本式演绎的创新形式分时段进行。同时，采用线上线下互动、招募中国传统技艺爱好者和市民、民族传统乐器走进街头等方式，通过演奏、教学和展销相结合的形式进行推广、宣传，实现传统文化的可阅读、可感知、可欣赏、可参与、可消费。并通过网上投票选出了本届“非遗”节最受欢迎的 30 件乐器。贵州省兴义市布依族勒尤成功获选本次活动“我

最喜爱的乐器”。

通过 5 天的集中展示展演，贵州省布依族勒尤制作技艺传承人韦利勇、侗族琵琶制作技艺传承人吴良锋、玉屏箫笛制作技艺传承人梁丽荣获太阳神鸟“传承艺星”奖；布依族勒尤演奏传承人韦利奎、侗族琵琶演奏传承人吴柳桃、玉屏箫笛演奏传承人吴继红、苗族大筒箫演奏传承人陶春学荣获太阳神鸟“传承之星”奖；苗族芒筒芦笙制作技艺传承人余晓平荣获太阳神鸟“传承匠星”奖。

（作者单位 / 贵州省非遗中心）

（责编 / 杨诗云）

贵州省“非遗”传承人群师资培训班在佛山开班

文、图 / 蔡玉琳



2019 年 12 月 23 日，贵州省非物质文化遗产传承人群师资培训班在佛山开班。该班由贵州省文化和旅游厅主办，贵州省非物质文化遗产保护中心、广东佛山职业技术学院承办，苏州工艺美术职业技术学院手工艺美术学院、佛山市非物质文化遗产保护中心、传统工艺贵州工作站协办。

开班仪式上，贵州省非物质文化遗产保护中心副主任陆勇昌，苏州工艺美术职业技术学院手

工艺美术学院副院长罗振春，佛山市博物馆副馆长、佛山市非物质文化遗产保护中心主任关宏分别致辞。开班仪式由佛山职业技术学院财经管理学院院长何静主持。

据悉，本次培训班的学员主要来自贵州省传承人群研培基地的骨干教师，以及贵州省各市、州的“非遗”工作者等，共 50 余人。培训班将持续到 12 月 27 日，培训课程有专业理论知识讲座，实地参观考察剪纸研究基地、香云纱文化遗产保护基地，学习广东佛山传统工艺振兴、“非遗”品牌建设和“非遗”创意产品开发等方面的经验和典型。

（作者单位 / 贵州省非遗中心）

（责编 / 杨诗云）

中共贵州省非物质文化遗产保护中心党支部组织党员 参观贵州省庆祝新中国成立 70 周年大型成就展

文、图 / 尹婷



11月6日，中共贵州省非物质文化遗产保护中心党支部组织全体党员前往贵州省美术馆观看“追梦展多彩 感恩铸华章”为主题的贵州省庆祝新中国成立70周年大型成就展，开展主题党日活动。

据了解，展览分为三个部分。序厅主题为大踏步前进，主展厅分为“牢记嘱托感恩奋进”“光辉历程”“辉煌成就”三个部分，尾厅主题为“时代精神”。三个展厅循序渐进，层层深入，从社会、经济、文化和人民日常生活等各个层面了我省70年来的发展巨变。70年的巨大成就，是中国共产党领导下社会主义制度显著优势的集中体现，

是全省各族人民努力奋斗的成果。习近平总书记指出：“贵州取得的成绩，是党的十八大以来党和国家事业大踏步前进的一个缩影”。该展览集中展现了党的十八大以来贵州巨大发展与瞩目成就，彰显了“团结奋进、拼搏创新、苦干实干、后发赶超”的贵州精神。

在展厅里，无论是每家每户都曾经拥有的写字台，老式电冰箱，抑或是世界最大口径射电望远镜（FAST）都激发了党员同志的强烈共鸣与爱国情怀。中心全体党员表示：通过参观学习，使我们更加坚定了在中国共产党的领导下，走中国特色社会主义道路的信念，不忘初心，牢记使命，坚定“四个自信”，做到“两个维护”，在习近平新时代中国特色社会主义思想的指引下，建设多彩贵州美好新未来！

（作者单位 / 贵州省非遗中心）

（责编 / 杨诗云）

我省“非遗”代表性传承人石丽平 获 2019 “中国非遗年度人物” 称号、韦桃花获提名

文、图 / 韦布花

12月29日，2019“中国非遗年度人物”推选结果在北京揭晓，“非遗”项目苗绣省级代表性传承人石丽平获2019“中国非遗年度人物”称号，水族马尾绣国家级代表性传承人韦桃花获提名。

据悉，“中国非遗年度人物”推选宣传活动

由文化和旅游部非遗司指导，光明日报社、光明网主办，至今已连续举办三年。

据了解，石丽平是贵州松桃人，一直以保护传承和创新发展苗族传统手工技艺为己任。她成立了贵州省松桃梵净山苗族文化旅游产品开发有限公司，创立了民族自主品牌“鸽子花”。其“松



“桃苗绣”成功注册国家地理标志证明商标。她大力发展手工技能培训，培养苗绣传承人。目前，已建立了一支 200 余人的刺绣精英队伍，累计培训 10000 余名手工从业者和爱好者，带动全县

4000 余名各族妇女在家就业、创业。韦桃花是水族马尾绣国家级代表性传承人，贵州三都人，多年来采用以“公司+基地+贫困村、贫困户+制作能手”的方式为贫困村、贫困户及广大妇女与行动不便的残疾人提供培训、就业的机会，带领大家在家创业、就业，走向致富之路。

石丽平揭晓词：穿针引线，凤舞花开，她用一双巧手绣出民族致富的美丽图画；扎根时代，放飞梦想，她用一腔热血搭建民族文化遗产的舞台。

（作者系中国传媒大学硕士研究生）

（责编 / 杨诗云）

《贵州乡土建筑文化研究》新书发布座谈会 在贵州省社会科学院召开

文、图 / 徐霖



12 月 31 日，《贵州乡土建筑文化研究》新书发布座谈会在贵州省社会科学院召开。

贵州省社会科学院院长吴大华、科研处处长罗剑，以及省社科院各研究所、省文联、贵州商学院、省非遗中心等单位的相关专家、学者和工作人员参加本次座谈会。与会人员认为该书较全面地对贵州乡土建筑文化进行了深入研究，思路清晰、逻辑严密，理据充分、行文严谨，对贵州文化建设具有一定的参考价值。

据了解，《贵州乡土建筑文化研究》由贵州省非物质文化遗产保护中心策划，贵州教育出版社出版。作者麻勇斌，苗族，松桃县人，贵州省社会科学院历史研究所所长、研究员，贵州省非物质文化遗产保护专家委员会委员，国务院特殊津贴专家，贵州省委办公厅“服务决策专家库”专家，贵州省人大常委会咨询专家。主要研究方向：苗族巫文化，民族文化产业，乡土建筑文化。该书介绍贵州多地的乡土建筑文化遗产，归纳乡土建筑文化的基本内容，阐释贵州乡土建筑文化的个性特点和共性基质，梳理贵州乡土建筑文化之整体性、区域性、民族性和国家性的关系与逻辑，揭示蕴含于贵州乡土建筑文化之中的哲学思想与生态智慧。

（作者单位 / 贵州省非遗中心）

（责编 / 杨诗云）

黔东南苗族蜡染普及培训班在丹寨县宁航蜡染有限公司开班

文、图 / 黔东南州非遗中心



11月15日，“2019年度贵州省非物质文化遗产传承人群研修研习培训计划”黔东南苗族蜡染普及培训班开班仪式在丹寨县宁航蜡染有限公司举行。

黔东南州非物质文化遗产保护中心主任粟周榕、丹寨县非物质文化遗产保护中心主任韦士勇、贵州民族大学教授周静、南京云锦国家级非遗大师胡德银、贵州丹寨宁航蜡染有限公司董事长宁曼丽出席仪式并讲话。来自上海、香港、广州、云南、浙江等地的传承人、设计师、营销人员和

州内蜡染技艺传承人群共计50余人参加了开班仪式。

据了解，贵州丹寨宁航蜡染有限公司作为“2019年度贵州省非物质文化遗产传承人群研修研习培训计划”选定承担培训任务的5家企业之一，承担黔东南苗族蜡染普及培训第一期普及培训任务。本期苗族蜡染培训为期15天，主要采取理论实训、参观考察、交流体验、实训拓展、观展交流等教学形式。此次培训，旨在通过苗族蜡染技艺“走出去”“请进来”，增强蜡染技艺从业者文化底蕴，拓宽视野，提升现代设计理念和专业技术能力，带动传承人群就业增收，助力精准扶贫和乡村振兴。

（作者单位 / 黔东南州非遗中心）

（责编 / 杨诗云）

贵州省“非遗”传承人群研培基地——兴义布谷鸟公司

2019年度“非遗”传承人群研修研习培训开班

文 / 周兴燕

9月20日，贵州省兴义市布谷鸟民族实业发展有限公司2019年度非物质文化遗产传承人群研修研习培训初级班在兴义市桔山办布谷鸟民族风情园培训点开班。黔西南州文化广电旅游局党组成员、文物局局长范国铃，黔西南州职业技术学院成人教育与培训部副主任姚忠安，兴义市文体广电旅游局非遗办主任张燕和部分授课教师出席了开班仪式。

据悉，此次培训人数为250人，分别在布谷鸟公司、洒金新城安置区锦绣坊（布谷鸟扶贫车间）、马岭街道办思源社区、马岭街道办龙盛社区等几个点开班。培训时间共13天，培训内容

为：“非遗”法普法课、布依族服饰的版型结构、生产工艺流程、布依族刺绣与服饰的选材、技法、设计、色彩搭配、应用等。安排有观摩、考察学习、作品评比与交流等环节。

范国铃希望学员们珍惜这次难得的培训机会，认真钻研，系统地学习，真正掌握一门技艺，能就业、创业，带动和解决更多传承人在家门口增收、致富，助推脱贫攻坚，促进民族地区经济、社会和文化的发展，使培训工作切实取得实效。

（作者单位 / 兴义市文体广电旅游局非遗办）

（责编 / 杨诗云）

雷山苗年非物质文化遗产展示巡游和展演活动隆重举办

文、图 / 徐霖



11月1日，2019中国·雷山苗年非物质文化遗产展示巡游和展演活动在县城隆重举办。该活动由雷山县苗学会主办，各相关部门协办。原省人大副主任、省苗学会原会长杨光林亲临指导。近万名苗族同胞身着华丽的民族盛装，载歌载舞与来自四面八方的游客欢度苗年，共庆丰收。

本次苗年非物质文化遗产展示巡游活动中，高排芦笙舞方阵、非遗代表性传承人方阵、仰阿莎方阵、掌坳铜鼓舞方阵等淋漓尽致地向四方宾朋以及国内外游客展示了雷山县丰富多彩的非物质文化遗产。

随着巡游队伍陆续抵达县文体中心，巡游活

动圆满结束，另一场别具民族特色的非物质文化遗产展演拉开帷幕。《南猛芦笙舞》《锦鸡舞》《苗族飞歌》《苗族板凳舞》《苗族铜鼓舞》《苗族古歌》等节目精彩上演。悠扬的苗族古歌叙述着苗族千年的历史；高亢嘹亮的飞歌洋溢着对美好生活的向往；奔放豪迈的芦笙舞展示了苗族人不屈不挠的民族精神。最后，精彩绝伦的展演活动在万人民族大团结舞中落下帷幕。

据了解，雷山苗年是国家级非物质文化遗产名录项目，一般在秋收完毕、一年农活基本结束后举办。过苗年一是为了祭祀祖先，二是庆祝一年劳作的收获。雷山苗族地区一直使用着与汉族农历不同的苗历，苗历岁首即为苗年。过苗年需通过协商按顺序进行，这使得不同苗寨可以在不同时间轮流成为节日的中心区域。苗年期间人们走村串寨，杀年猪、打糯米粑、祭祖、吃团年饭、喝串寨酒、跳芦笙舞，举行斗牛、斗鸟、赛歌等活动。

（作者单位 / 贵州省非遗中心）

（责编 / 杨诗云）

省级“非遗”项目“贵州黑虎拳” 参加第五届中国—东盟武术节载誉而归

文、图 / 曾永年

2019年11月8日至12日，省级“非遗”项目“贵州黑虎拳”10名传承人参加在广西壮族自治区梧州市藤县举办的第五届中国—东盟武术节，获得2金9银5铜的好成绩。

据悉，第五届中国—东盟武术节由国家体育总局武术运动管理中心、中国武术协会、广西壮

族自治区体育局主办。共有来自越南、文莱、老挝、新加坡、柬埔寨、马来西亚、印度尼西亚、缅甸8个东盟国家，以及国内各省（市）的武术团体，共86支代表队参赛，参赛人数超过900人。是一项高规格、高水平、专业性强的国际性武术赛事。本届参加的东盟国家数量为历届最多。



“贵州黑虎拳”共 10 人参赛，所报项目均为“贵州黑虎拳”的徒手与器械套路，共参加了 20 个项目的比赛。通过 20 场的激烈竞争，16 个项目获奖，荣获 2 金，9 银，5 铜的佳绩。

（作者单位 / 贵州省老年大学）

（责编 / 杨诗云）

兴义布谷鸟公司

2019 年度“非遗”传承人群研修研习培训高级班结业

文、图 / 周兴燕、王曦



2019 年 12 月 31 日下午，兴义市布谷鸟民族实业发展有限公司 2019 年度非物质文化遗产传承人群研修研习培训高级班举行结业仪式。

据了解，该班由贵州省文化和旅游厅主办，由黔西南州文化广电旅游局、兴义市文体广电旅游局承办，由布谷鸟民族实业发展有限公司协办，对黔西南州新市民、四个极贫乡镇相关人群及布谷鸟公司技术骨干、中高层管理人员、部分小微企业和专业合作社技术骨干、管理人员等共计 100 人进行培训。

培训时间共 15 天。培训分两个班，分别对学员进行了非遗概述、非遗保护实践、布依族服饰文化的内涵及其保护传承、非遗产品拍摄、刺绣、蜡染、纺织图案实操、市场营销等方面的知识讲授，还组织学员参观了黔西南州博物馆、布

谷鸟民族服饰博览馆、布谷鸟非遗生产性保护企业等，使学员拓展了视野，进一步了解了非遗工艺生产经营情况、工艺创作经验，加深了对非遗传承保护与发展的理解。

结业仪式上学员拿出作品评比与交流，指导老师结合学员具体作品进行点评，促进了教师与学员之间、学员与学员之间的深入交流，达到提高创作水平的目的。布谷鸟公司董事长王菁还从本期学员中挑选出部分优秀学员签约王菁技能大师工作室。培训达到新市民（易地扶贫搬迁群众）培训后能就业、创业的初衷，培训工作切实取得实效。

据介绍，本次培训注重“三个”提高，一是提高学员整体技能，二是提高学员服装工艺、打版、设计理念，三是提高学员市场营销、生产管理水平。通过培训，使更多的人群明白了非遗传承与保护的重要意义和作用，为助推民族文化产业健康发展，带动和解决更多传承人群在家门口就业创业，推动脱贫攻坚，促进民族地区经济、社会和文化的发展起到了积极作用。

（作者单位 / 兴义市文体广电旅游局非遗办、

黔西南州摄影家协会）

（责编 / 杨诗云）

传统手工艺品品牌构建策略研究

——以苗族银饰工艺品为例

文 / 龙叶先

摘要：苗族银饰虽然蜚声海内外，然在新时代中，品牌缺失已成为其持续生存和发展创新的切肤之痛。因此，建设品牌已经成为苗族银饰在新时代中继续生存和发展创新的必由之路。但由于苗族银饰生产经营者的资源和条件限制，单凭自身力量无法在短期内快速而有效地构建品牌形象，加上苗族银饰的生产经营不仅是产品经营，更是文化经营，因此，苗族银饰品牌的快速有效建设，需要把文化研究和生产经营结合起来，需要把不同生产者结合起来，形成“研产”联盟和“产产”联盟。

关键词：苗族银饰 品牌构建 “研产”联盟 “产产”联盟

苗族银饰作为一种独特的传统手工技艺产品，因在国内外都享有很高的声誉而备受世人所关注。但目前，学界的关注焦点却主要集中在文化阐述^[1]、价值探讨^[2]、艺术研究^[3]、工艺介绍^[4]、工艺变迁分析与保护研究^{[5][6]}、以及流源考查^[7]等方面，而对于在社会经济向市场经济转变条件下，苗族银饰如何持续生存和发展创新，构建如“瑞蚨祥”“全聚德”这样的中华老字号方面，则少有分析。而且，仅有的少量研究，也仅是指出其面临的状况^[8]，至于如何解决问题则尚未发现有深入的探讨，换言之，也即，现有研究很少涉及到苗族银饰如何构建能够享誉海内外的品牌的问题。本文尝试就这个问题进行分析探讨，希冀为苗族银饰的生产和经营，将来能够享有中华字号的赞誉，能够在世界市场上占有一席之地，略尽一份微薄之力，同时也希望本文具有抛砖引玉的作用，引起众多专家学者对传统手工艺品品牌建设问题给予深度关注。

一、品牌缺失：苗族银饰生产经营的切肤之痛

所谓的品牌，就是指一种名称、术语、标

记、符号或设计，或是它们的组合运用，其目的是辨认某个销售者或某群销售者的产品或服务，并使之同竞争对手的产品或服务区别开来^[9]。在社会经济活动中品牌对买卖双方、对整个社会都具有十分重要意义，比如，便于买者选购，促使企业持续发展，普提高社会产品的质量，等等。

苗族银饰在国内外民众中具有良好的整体形象。很大程度上可以说，苗族银饰已经成为苗族族群身份的标志。但是，在现代市场经济中，随着物质文化和非物质文化生产性保护的深入开展，这种表示苗族族群身份的银饰也逐渐步入产业化发展阶及，生产经营水平也得到了大幅度提高。以黔东南州为例，据估计，黔东南全州2008年上半年共实现生产总值86亿元，其中，第三产业增加值约40多亿元拉动经济增长约3.5个百分点，而苗族银饰生产总值就接近1亿多元，产品外销高达5000万到6000万元^[10]，不仅成为黔东南州较有活力的产业之一，而且成为黔东南州外销出口、走向国际市场的排头兵。目前，在苗族社区中银饰加工已经成为一些苗族村民发家致富的重要手段。台江县的施洞镇和

九摆村、雷山县的控拜村等黔东南州的著名银匠村，每户银匠年平均纯收入万元以上，较高收入的年入达数万元，最高者甚至达数十万元。

尽管如此，苗族银饰的生产经营活动却尚未建立起品牌形象，尚未具有品牌效应和影响。品牌形象的缺失不可避免地使苗族银饰的发展创新临着一系列难以逾越的困局。

品牌形象缺失导致苗族银饰生产经营企业面临的首要困境，就是长期处于生产价值链的低端。从目前来看，苗族银饰生产经营能够称得上企业经营模式的，只有贵州省黔东南州的“仰阿莎”和“好花红”工艺品公司，其余的几乎都是作坊式的经营模式。“仰阿莎”成立于2005年10月。它一经成立之后，增长就十分迅猛，仅仅一年时间，即到2006年底就实现了100多万元的销售收入。在三年时间内，即从成立之时到2008年底，“仰阿莎”的纯银苗族品年平均生产总值就高达300多万元。如今，“仰阿莎”已发展成为黔东南州旅游局指定的银饰品定点加工企业、产品演示中心和购物中心。“好花红”工艺品公司成立于2006年，它开始经营的主业是民族文化传播和旅游商品开发，此后才逐渐将经营重心转移到旅游商品和民族工艺品设计、开发和生产方面。

在经济全球化的驱动下，这两家企业已经将苗族银饰的销售伸展到国际市场，国外一些工艺品和旅游产品经销商已与“仰阿莎”和“好花红”签订了长期合作合同。合同形式包括两种：以代加工形式进行的合作和以直接收购方式进行的购买。例如，2007年老挝和法国的经销商就以直接收购方式分别与“好花红”签订了为期三年的合约，约定每年交付金额分别为120万元和500万元人民币。再如，2008年意大利生产经销商也以代为加工形式与“好花红”签订了80多万元的合同。但是，由于缺乏品牌，不管是“仰阿莎”还是“好花红”工艺品有限公司，在参与国际合作过程中，都不得不将目标集中在价格较便宜的装饰品和低端旅游产品和

纪念品等方面。而那些具有收藏价值、附加值较高、手工制作精美、工艺考究的工艺品，目前还尚未能够进入到全球价值链分工体系中。

由于自身品牌缺乏，苗族银饰只能借壳国外品牌，从而使苗族银饰经营的大部分利润皆为国外经销商所占有。在国外市场，苗族银饰中价值比较低廉的一般性消费品通常以代加工或被收购的形式融入国际市场，也即，以国外品牌进行销售。在这种情况下，国外销售商往往占有最终产品销售额的55%以上，也即，占据了最大价值的分配环节，表明苗族银饰经营企业仍然处于利用资源要素比较优势以培育国际市场竞争力的初级阶段^[11]。

品牌形象缺失导致苗族银饰生产经营面临的第二个困境，就是工艺技术技能的不断粗糙化和退化。虽然苗族银饰在现代社会中的生产经营得到了很大的提高和发展，然而不可否认的是，这种迅猛发展的态势如同一把双刃剑。苗族银饰生产经营之所以能够得到迅速发展，主要是得益于市场规模、范围和消费者群体的迅速扩大。而满足迅速扩大的市场规模、范围和消费者群体，在这种求大于供的条件则无需顾忌品牌形象，但是却导致了急功近利、欺行诈市等现象的不断滋生，从而导致苗族银饰品工艺质量的严重衰退。有研究者生动地描述了苗族银饰工艺的退化状况，“太多的银饰品是远远看去白花花的一片，细看则是迷迷糊的一团，对人物和动物的篆刻不讲究疏密和层次关系，形象轮廓软绵无力，手工粗劣简陋的现象几乎处处可见”^[12]。实际上情况也正如学者描述的那样，只要稍微细心观察就可以发现苗族银饰工艺严重退化的现象。比如，以往的鑿花工艺通常都要求细致精心地雕刻，花丝工艺抽出的银丝可细如发丝，但现在这些曾经让苗族引以为傲的传统工艺技能已经很难在苗族银匠摊位上看见了。这是因为缺乏品牌，产品附加值低，年轻一代的银匠不愿意花费时间和精力去提高技艺和技能，而老一辈技能高

超的银匠们，则因为其“费工费时又卖价太低”而不愿全身心投入于生产之中。过去苗族银饰通常用于宗教活动，现今苗族银饰已经与严肃的宗教用品相脱离，加上银子本身就是一种可以保值增值的商品和永久的“天然货币”，因此，为了满足迅速增长的市场需要，讲究效率和速度已经成为制作者的首选，而过去那种制造时的认真与平和的心态已经退而居其次了。在脱离宗教信仰的情况下，消费者在购买苗族银饰时，购置家产和显示财富与装扮自身和愉悦他人一样，已经成为购买行为的重要动机。因此，现在大多数人在购买苗族银饰时，并不关注制品工艺质量的好坏，而将焦点集中于银子的纯度和分量。

从经验来看，购买行为并不仅仅是购买商品的使用价值，很多商品的购买是为了购买商品的文化价值或象征价值。品牌的缺乏也就意味着象征价值或文化价值的缺乏，象征价值和文化价值的缺乏，商品的附加值就低，因而就难以卖出高价，而难以卖出好价钱，就使得手工艺精湛的工匠显得“工价高”，“工价高”就使得熟练掌握工艺技能的工匠受到冷遇，熟练掌握工艺技能的工匠受到冷遇，工艺的退化就是必然的。“更可怕的在于这种衰退具有范围广、速度快以及不可逆转等特点，也许用不了多久苗族传统的银饰打制艺术就被永远尘封在历史的记忆里了”^[13]。

品牌形象缺失导致苗族银饰生产经营面临的第三个困境，就是经营的无序化、以次充好、欺诈骗等现象的不断滋生，不仅败坏了苗族族群形象，也严重损害了苗族族群声誉。虽然苗族银饰作为整体形象在国内外市场上享有较高的声誉，但由于没有形成品牌，而且绝大部分购买者难以辨别真假，从而导致一些生产经营者投机钻营、以次充好、瞒骗欺诈，将一些非银质制品冒充苗族银饰品进行售卖，甚至有些生产经营者将材料、造型都不属于苗族银饰的东西也充当苗族银饰而到处兜售。比如，有一些苗族经营者不是自己生产，而是从江浙一带购进白铜、铝

等具有银色的工艺小饰品，然后穿上苗族服装到全国各地去兜售。这些饰品的价值本身只值几毛钱、几块钱，但是，他们却凭借顾客、购买者对苗族的好感和信赖，将这些小饰品当做苗族银饰高价出售。为了避免顾客、购买者购买后发现上当而找回来，他们在一个地方兜售的时间绝不超过两个小时，而且一个地方兜售后绝不会第二次出现。这种情况虽然不是很普遍，但却严重地败坏了苗族银饰的形象，进而严重损害了苗族族群的整体形象和声誉。由此可见，品牌缺失不仅使喜欢苗族银饰的顾客、消费者很受伤害，同时也使苗族银饰和苗族民族本身受到严重伤害。

品牌形象缺失导致的另一个经营困境就是经营的无序化。这通常常见于旅游区。由于旅游通常是一次性的，旅游的一次性往往使一些生产经营者认为旅游消费购买也是一次性的，从而不仅导致他们忽视品牌意识和品牌形象，而且导致骗卖、缠卖、强卖等恶劣现象不时发生。本来有些游客是想买些银饰做纪念或者赠送亲朋好友，但是经这么的一折腾，而且所欲购东西的真假莫辨，不仅打消了购买的念头，而且还留下了恶劣的印象。当越来越多的旅游者都产生这样的印象时，不仅苗族银饰的生产经营面临着衰退的危险，而且苗族族群形象本身也将受到严重影响。而如果构建了品牌形象，这些现象都是可以避免的。

二、条件限制：苗族银饰品牌建设将成空中楼阁

前面分析表明，品牌形象缺失已成为制约苗族银饰生存、发展、创新的重要因素，因此，树立品牌形成、打造品牌文化成为苗族银饰生产经营、甚至学术研究的工作重点。现有的诸多研究也已表明，企业要屹立不倒、保持生机，不能仅仅依靠产品本身，更要依靠品牌以及品牌文化的力量吸引、留住顾客与消费者。产品能够替代，而品牌形象和品牌文化象征是无法替代的，因此，光靠产品本身已经不能让顾客和消费者保持对企业的忠诚。但是，在现

代市场经济条件下，品牌形象通常不能自动形成，而是需要具备一定的条件基础和前提，并需要采取一定的措施加以建设和推进才能形成。

品牌文化的打造和品牌形象的树立需要具备以下前提基础和条件。首先，品牌的形成与打造要求产品具有较高的品质质量。品质质量是产品品牌打造、形成的最基本要求，是品牌的本质、基础和生命。综观世界，世界名牌的显著特征就是提供让消费者、顾客满意、放心的产品。奔驰、索尼、摩托罗拉、希尔顿等世界上的知名品牌，都无不体现着高品质与高质量。三星电器在品牌尚未形成之时，价格虽然远远低于日本同类产品，但却不能吸引顾客和消费者。公司通过调查后发现，产品设计粗糙、故障率高、售后服务差等，是三星产品不受欢迎的主要原因，而在当时，企业的内部管理却主要侧重于产量考核，而不太重视质量的提升。针对这种情况，三星公司确立了质量立企战略，以产品质量促进企业的发展，随着这种策略的实施，三星产品逐渐成就了真正世界名牌的梦想。

其次，品牌的形成与打造需要具有较高质量的商品服务为支撑。商品服务是商品经营不可分割的重要构成部分。在市场竞争日趋白热化的今天，商品服务甚至已经成为市场竞争的焦点和中心。商品服务包括：售前调研、收集资料、征询意见、售中咨询、提供样品、试用、售后维修、安装、培训等内容，这些商品服务正是品牌形成和打造的强有力后盾，也是推动品牌不断成长的动力因素。世界上知名企业创建名牌的经历表明，提供尽善尽美的服务是品牌成功打造与创建的不可或缺的条件和基础。美国著名管理学家托马斯·彼得斯和罗伯特·沃特曼，在对全美最杰出的43家企业进行深入调查研究后指出，不管是机械制造业公司，高科技工业企业，还是卖汉堡的食品加工业，都纷纷把自己当作是服务行业，都以为顾客和消费者提供优质服务为生产经营的终极目标。美国IBM公司就是一个很

好的案例。该公司副总经理罗杰斯指出，IBM的成就很大程度上就是得益于以“顾客市场”而绝非“技术”为导向的策略这种以服务顾客和消费者的策略的特征就是，公司的行动指南遵循“IBM就是最佳服务”的原则，并要求“对任何抱怨或疑难，必须在24小时之内给予解决”。

第三，品牌的形成与打造需要以丰富的文化内涵为魅力。在某种意义上，品牌更属于文化价值和象征范畴。品牌不仅统一了社会的物质形态和精神形态，更整合了现代社会的消费心理、文化价值取向和象征意义。品牌以文化价值和象征意义来增加其附加值。文化价值与象征意义支撑了品牌的丰富内涵，品牌则表现和展示了象征意义与文化价值。可以说，没有文化价值与象征意义，产品就不可能造就品牌形象，更不可能成就名牌。世界上的著名品牌无不是以其独特的文化魅力和象征意义吸引着顾客和消费者。比如，世界著名的快餐业“麦当劳”公司，就是以黄色“M”为品牌标识而让世界众多顾客和消费者趋之如鹜。

第四，品牌的形成与打造需要以优秀的管理为基础。成功的品牌无不是依靠管理来创立、发展、创新的。某种意义上可以说，成功的品牌无不是优秀管理的结果。因此，优秀的管理是使品牌得以成就的基本依靠，更是使品牌得以健康成长的基本营养。经验表明，世界上许多著名品牌从诞生到成长发展无不是优秀管理的结果。可口可乐公司在其一百多年的发展史中，一直将管理放在优先地位。这种将管理放在优先地位的策略，使其虽经长年仍然使品牌价值长盛不衰。同样，谈及“麦当劳”，就让人想起它的标准化服务式的管理方式。

第五，品牌的形成和打造需要以不断创新为活力。江泽民同志说：创新是民族之魂！创新是民族永不竭的动力！品牌创立之后并非一成不变，其长远发展必须依靠不断的创新，也即，品牌要保持其长盛不衰的活力，必须依靠创

新使其内涵和外延不断地得以扩展和延伸。企业发展历史表明，世界上许多享誉全球的著名品牌都是通过持续不断创新而得以生存和发展的。例如，世界著名品牌万宝路最初是以女性烟民消费群为市场目标，它的产品设计、市场营销均以女性烟民为出发点，而后来这个品牌进行了重新定位，将男性烟民作为市场消费群体，香烟的设计、品味、包装、直至广告均以男性形象为落脚点从而创出了蜚声世界的万宝路牛仔，进而使万宝路品牌不断地走向兴盛和繁荣。

第六，品牌的形成和打造需要以广告和公关为推动力。产品形成品牌，品牌锻造成名牌，都需要广告和公关的协助与支撑。因此，广告与公关也是促使品牌形成、发展的重要助推器。在市场经济条件下，过去我们所尊奉的“好酒不怕巷子深”“皇帝女儿不愁嫁”等营销战略，已失去了存在的环境和条件在现代激烈的商战和多变的市场中，“好酒也怕巷子深”“酒香也须常吆喝”“王婆卖瓜也需常夸”，已经成为企业经营的行为准则。不少知名企业之所以成名，均有其成功的公关宣传和成功的公关活动为支撑。比如，北京长城饭店就是通过其成功的公关活动而一举扬名的。

但是，就苗族银饰的生产经营而言，从目前情况看，它们还尚未具备品牌形成与打造所要求的上述条件与前提。目前，苗族银饰生产经营稍有实力的企业，只有“仰阿莎”和“好花红”两家，但是，这两家企业的实力也非常有限。据2008年数据，这两家公司的年销售收入不足1000万元，在苗族银饰当年销售收入中占比不足1%，因而还根本不具备进行创新、广告、公关的实力。而且，这两家企业的生产大多是分包给苗族农户和家庭作坊，从而使它们的产品品质和质量也无法得到充分保证。这两公司尚且如此，其余的家庭作坊和个人个体生产经营者就更不用说了。

再者，苗族银饰之所能得到国内外承认、喜爱和青睐，顾客、消费者之所以纷纷购买苗族

银饰产品，不是因为它的制成材料——银子，而且因为它丰富的文化内涵和深邃的象征意义。目前，苗族银饰的生产经营者，虽然能够生产产品，但都还不具备挖掘、介绍、阐述、分析、解读苗族银饰厚重文化内涵和深刻象征意义的能力。

第三，苗族银饰的创新应该是在保留其文化基因基础上的创新，而不是以放弃传统文化元素而采用全新的形式的创新，但是代工形式通常都是按照别人的设计而进行的生产加工。这种产品的生产经营，除了生产者苗族这一个能够与“苗族”挂上钩之外，生产的产品实质上已经几乎没有苗族族群文化的内涵。这种几乎没有自己文化元素的生产经营活动，将逐渐导致生产经营者传统文化情感的弱化，甚至丧失，进而使他们失去对传统文化进行不断创新的动力。

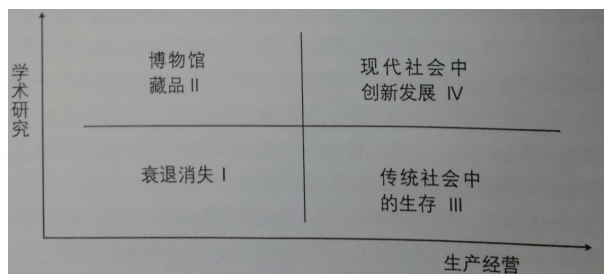
第四，虽然企业、家庭作坊生产单元内部能够加强其管理，改善其技术水平和条件，但由于企业家庭作坊、个人的经营都各自相互独立，没有形成行业规范，彼此之间很容易产生无序竞争和不良竞争，这反过来会进一步导致行业整体管理水平的不断下降。从分析可见，依照苗族银饰生产经营者的目前条件和状况，苗族银饰品牌的构建只能是空中楼阁。

三、“研”“产”结合：苗族银饰品牌构建之道

前面已经指出，仅黔东南州苗族银饰2008年产值就高达1亿多元，这说明苗族银饰作为行业整体还是具有一定的实力的，只不过这些力量相当分散，不能充分发挥行业整体合力的作用。品牌的形成与打造不具备一定的实力不行，因此，如何让苗族银饰的生产经营形成整体合力，将成为苗族银饰品牌建设和打造的关键。

苗族银饰的生产经营，既是商品的生产经营活动，具有一般商品生产经营的特征，更是苗族独特传统文化的经营，更具有文化经营的特征。这就要求苗族银饰品牌的建设和打造，不仅需要将生产经营者联合起来，也必须将生产经营与学

术研究联合起来。只有将两方面的力量，即生产经营力量自身整合和生产经营力量与学术研究力量整合起来，形成“产产”联盟和“产研”联盟，苗族银饰品牌打造才有可能成功。



传统文化的学术研究和生产经营对传统文化本身的意义如上图所示。象限 I，如果某项传统文化，既没有学术研究也没有生产经营，则这项文化传统将在人类社会逐渐衰退以至消失，最后不留痕迹。象限 II，如果某项传统文化具有很强的学术研究力量，但却缺乏生产经营活动的参与，则这项文化传统将逐渐退出社会的实际生活而逐步进入博物馆成为收藏品。象限 III，在传统社会中，尽管没有学术研究，但传统文化通常通过生产经营不断进入社会生活之中而得以不断丰富发展。但在现代社会中，产品的丰富性、多样性，以及产品生产的规模化，已经能够在价值上替代传统产品，从而使传统产品的需求也必然会不断萎缩。因此，象限 IV 表明，传统文化必须依赖学术研究和生产经营的有机结合，使文化和生产经营结合起来，才能在市场经济条件下不断地得到丰富、发展和创新。

在苗族银饰的生产经营来说，为了能够形成相当的经济实力，必须将分散的经营者结合起来，即形成“产产”联盟。但仅有“产产”联盟还不够，因为“产产”联盟虽然能够增强行业实力，但缺乏丰富的文化内涵和深刻的象征意义为支撑，产品的附加值也不会得到提高。而如果“产”“研”分离，则学术研究就会因为缺乏生产经营的支持，缺乏对生产经营的了解，因而，也就不能深入了解、把握苗族银饰在新时代中面临的问题和挑战，从而也就不能为

苗族银饰的传承保护、发展创新提供智力支持

那么，苗族银饰如何才能实现“产产”“产研”联盟，以获得品牌打造、品牌建设的综合合力呢？笔者认为：首先，应当充分发挥苗学研究机构，如苗学会的积极作用。在深入挖掘苗族银饰文化内涵的同时，也应该积极为苗族银饰品牌的打造和建设出谋划策。苗学会目前已经聚集了大量优秀的苗族族内人才，以及关心苗族和热爱苗族文化的其他民族的人才。在这些人才构成中，既有学术研究相当扎实的研究型人才，也有相当优秀的企业家、政府官员、律师、艺术、设计等经营管理型人才。苗学会会员通常都是热爱苗族、关心苗族的人，这些人大都愿意为苗族事业的发展而无酬贡献力所能及的力量。因此，苗学会可以而且应该组织学会中的专家、学者为苗族银饰的各种类型的产品进行文化解读和象征阐释，使消费者和顾客在购买产品的同时，也购买了苗族优秀而独特的传统文化，从而增强消费者和顾客对苗族传统文化的了解和认识。这有利于促使消费者、购买者不仅成为苗族传统文化产品的忠实顾客，也成为苗族文化的免费宣传员。同时，苗学会可以也应该动员学会中的各类人才为苗族银饰生产经营的企业作坊，免酬或微酬设计品牌和形象，还可以动员学会中的优秀管理人才为苗族银饰生产经营的企业、作坊进行管理策划和管理指导。

其次，组建苗族银饰行业经营商会，充分发挥商会对苗族银饰生产经营活动的联动、促进和约束作用。品牌打造离不开行业的有效管理。无序经营、以次充好、缠卖强卖等不良行为都不利于品牌建设和品牌打造，必须对这些现象进行规制和惩处。尽管这些工作主要依靠工商部门、质监部门等政府职能部门的管理，但行业商会也可以应该有所作为。具体做法可以是：苗族银饰行业商会设计苗族银饰的标识符号，并进行注册。如果生产经营者要使用行业商会的标识符号，则必须按照行业商会规定的要求进行生产，行业商

会则承担使用商会标识的苗族银饰的信誉。如果生产经营者不按照行业商会的规定,但又使用了行业商会的标示,则由行业商会配合工商等政府职能部门对其进行查处。由于苗族银饰行业大多是苗族人经营,那么行业商会的主要也以苗族为主体,这样苗族人来处理苗族经营者之间的纠纷,一方面可以很大程度上可以避免族群与政府和国家之间冲突,另外一方面也非常有利于纠纷的解决,同时还可以减轻政府职能部门工作和压力。

按照这样的设计,消费者和顾客只要认准经营商会的标示符号就可以放心购买,而无需担心产品的质量。这样,不仅节省消费者和顾客的购买时间,还可以使消费者和顾客购得放

心、买得安心、用得舒心。这个策略虽然侧重于管理,实际上也是品牌文化建设和打造的有效策略。因为,争取目标消费者和顾客的认同与信任和忠诚是品牌文化建设与打造的基本落脚点。

第三,加强商会和学会的协调,形成“产”“学”“研”联盟。苗族银饰的生产经营不仅是产品经营,也是文化经营。因此,应该采取有效措施加强行业商会和学术研究学会的协同工作,促进“产”“学”“研”的整合,使学术研究与生产经营有效结合起来,形成苗族银饰品牌打造的“学”“研”“产”合力。

概而言之,苗族银饰品牌建设和打造,必须依赖学术研究和生产经营的共同努力。

注释:

- [1] 吴平,粟周榕,龙昌海.《苗族银饰之迷》[J].原生态民族化学刊,2009年.
- [2] 柳小成.《论贵州苗族银饰的价值》[J].中南民族大学学报,2006年.
- [3] 胡南.《贵州黔东南地区苗族银饰艺术研究》[D].昆明理工大学,2010年.
- [4] 尹浩英.《苗族银饰制作工艺初探》[J].广西民族大学学报,2007年.
- [5] 王娟霞.《贵州苗族银饰锻造技艺的保护以非物质文化遗产法为视角》[J].今日财富(金融发展与监管),2011年.
- [6] 张建世.《黔东南苗族传统银饰工艺变迁及成因分析——以贵州台江塘龙寨、雷山控拜村为例》[J].民族研究,2011(01).
- [7] 王荣菊,王克松.《苗族银饰源流考》[J].黔南民族师范学院学报,2005年.
- [8][10][11] 田丽敏.《全球价值链与贵州苗族银饰产业国际竞争力》[J].贵州民族研究,2010年.
- [9] 李小红.《市场营销学》[M].北京:高等教育出版社,2006:189—192.
- [12][13] 赵祎.《试析贵州施洞地区苗族银饰文化兴盛的原因》[J].饰,2005(4)10—12.

(作者单位/贵阳学院)

(责编/袁泽芬)

对当前如何支持非物质文化遗产 代表性传承人传习活动的思考

文 / 陆勇昌

当前，我国已建立国家、省、市、县四级非物质文化遗产项目名录保护体系。其中，对代表性传承人的认定和管理及给予传承人传习经费补助成为了保护体系中最为重要的办法和措施之一，目的是鼓励和支持非物质文化遗产代表性传承人开展传承活动，使非物质文化遗产能传承有序，代代相传。但从近年来的工作实践看，传承人的传徒授业情况依然不容乐观，存在着收徒难，难出师的现实问题。为此，本文仅就如何支持非物质文化遗产代表性传承人开展传习活动提出以下几点思考。

一、制定各级非物质文化遗产代表性传承人认定和管理办法。作为非物质文化遗产主要承载者和传递者的传承人，肩负着延续传统文脉的使命，是确保非物质文化遗产传承性的生命线，对非物质文化遗产的持久传承发挥着不可替代的作用，从保护非物质文化遗产的方法上看，抓住了传承人就抓住了非物质文化遗产保护的关键。按照政府认定和动态管理相结合的原则，《国家级非物质文化遗产代表性传承人认定和管理办法》（以下简称“办法”）于2020年3月1日实施。《办法》从制定的目的依据、指导思想、认定条件、申请推荐、审核审议、支持措施、传承人的权利义务、传承行为规范、传承活动评估、退出机制等方面进行了规范。这也为今后各地区省级、市级、县级传承人的规范管理提供了可参考的依据。但我们也应看到，我国厚重多彩的非物质文化遗产，绝不是当前已认定的3000余名国家级代表性传承人所能承载的全部。在近年来开展的国家

级代表性传承人数字化记录工作中，部分传承人或因去逝或病重或年纪偏大已不能开展采录的情况比比皆是。因此，一方面是各省市应尽快制定本省的非物质文化遗产代表性传承人认定和管理办法，尤其是省和市两级中坚力量的代表性传承人认定和管理，并组织实施开展相关数字化记录工作，更显急切。另一方面是对四级名录项目开展对应的传承人申报认定，补充完善形成相应的代表性传承人梯队人才队伍，确保护本地区非物质文化遗产代代相传，这也是当前急需跟进解决的问题。

二、建立国家级和省级非物质文化遗产代表性传承人传习中心。依据《办法》，对于国家级代表性传承人，文化和旅游行政主管部门应根据需要提供必要的传承场所，支持国家级非物质文化遗产代表性传承人开展传承、传播等活动。总体上看，目前，传统技艺和传统美术及传统医药类的传承人，鉴于经济利益导向的因素，现今他们大多已建有不同形式的传习场所，而对于其它类别的代表性传承人，如传统音乐、民间文学、民俗、传统体育等的代表性传承人，如何建立传习场所，开展相应的传习活动仍存在着资金配套的现实问题。因此，各地在启动建立传习中心时，应明确建立场所的责任单位、保障措施、标准条件、配套资金及建立时限等。同时，受各地财政支付方式和能力的不同限制，建立传承人传习中心，可灵活采取多种方式先行探索和实践，引导式地开展建设“示范传习中心（场所）”，如根据不同级别的代表性传承人，给予不同的资金配

套标准，也可根据传承人的意愿和收徒授业的便利性方式，选择在家庭、村寨、学校、展示中心、博览馆等场所建立，以期能让传承人和受业者能真真切切地感受到传承实践基地建立的有效性，并发挥好这些这些场所传习授业实践的功能。

三、建立非物质文化遗产代表性传承人传徒授业专项资金。鼓励和支持非物质文化遗产代表性传承人开展传徒授业活动，是当前非物质文化遗产能代代相传的首要任务。但近年来，我们也看到，受经济利益和现代生活方式的影响，目前，代表性传承人招徒学艺的状况极不理想，除部分有明显经济收益和国家公益性的文化剧团（单位）所在的项目代表性传承人能相对容易招到真正的学徒外，大部分的代表性传承人已招不到（学徒）学员，“愿教不愿学”这是大多数代表性传承人对招徒授业的真实表达，这也是传承难的客观现实。当然，如果仅从普及传播的角度，确有部分传承人参与到了“非遗”进校园的工作，并确实也开展了一些具有表演性质的传习活动，但严格意义上的具有师徒关系的传艺授业，并能在一定程度上能继承并传播项目的出师者少之又少。特别是一些诸如民间文学类的项目因无人愿学，事实上已处于濒危或消亡的状况。为此，设立国家和省级非物质文化遗产代表性传承人传徒授业专项资金，采取项目资金专项申报制的方式或制定考评细则的方式，专项实施代表性传承人传徒授业的保护性政策或措施，才会部分解决非物质文化遗产的保护传承问题。

四、制定非物质文化遗产代表性传承人群（团队）管理办法。鼓励和支持具有集体传承类别的非物质文化遗产代表性传承人群（团队）开展传习活动，是非物质文化遗产保护传承实践过程中的有效措施。在一些民族聚居较为集中的地方，在开展集体性的民俗活动或传统音乐、传统舞蹈、传统戏剧等需要群体性的传承时，制定非物质文化遗产代表性传承人群（团队）保护办法或措施已十分必要。如民间传统舞蹈类项目，

因受资金的限制，只能对极少数的个别的非物质文化遗产代表性传承人给予补助，这不仅不能对项目的保护传承人起到鼓励和支持的作用，反之，因这是一个群体性项目，虽存在某一位传承人知晓和熟练掌握该项目的技能技巧，但是在传承实践过程中，项目的传承，特别诸如少数民族舞蹈等集体项目，更多的是靠群体力量和相互之间的默契配合，体现的是社区、村寨和家族间的集群协作和凝聚力，是一种集体意识的表现，而对单一的个体进行补助，则会造成群体间的人为割裂甚至矛盾。同时，对于这样的群体性项目的文化价值功能，也需要更为广泛的群体解读。因此，制定非物质文化遗产代表性传承人群（团队）管理办法，鼓励在项目分布区域内或一定领域上获得公认的参与度高、互动性强、传承性好、保护性强并具有一定代表性、示范性、影响力的内群体，申报非物质文化遗产代表性传承人群（团队），并与现行的代表性传承人申报认定与管理办法并行共同适用，相辅相成，统一构成非物质文化遗产代表性项目“活态传承”的重要制度。

五、建立非物质文化遗产数字记录档案信息中心。按照目前国家级非物质文化遗产代表性传承人记录工程的采录规范和执行要求，加快实施国家和省级非物质文化遗产代表性传承人数字化记录工作，是非物质文化遗产保护的一项基础性工作。当前，国家正在对国家级的非物质文化遗产代表性传承人进行数字化记录，以通过对传承人对文化传统的深刻理解与自身掌握的精湛技艺通过数字化多媒体手段全面、真实、系统地记录，保留下中华优秀传统文化基因，为后人传承、研究、宣传、利用非物质文化遗产留下可复原的资料。内容主要包括：项目背景、传承教学、项目实践、技艺流程与特色、记录口述访谈传承人的实践经历与人生经历等。对于贵州而言，开展传承人的抢救性记录工作刻不容缓，是一项跟时间赛跑、跟生命赛跑的工作。截至 2019 年底，我省已有 40 余名国家级、省级代表性（下转 22 页）

探知传统蜡染纹样的“意义世界”

文 / 王小梅

摘 要：蜡染不仅仅是一门民间艺术，也不仅仅是一项具有审美意象的工艺美术，而是涵盖丰富内涵的族群神话功能、生活表达和文化系统的媒介。过往的研究对纹样传承的族群文化系统过少关注，更多关注样的现代运用，其运用停留在特号化本身，对传统蜡染样的“意义世界”并未有实质性的介入。

关键词：蜡染 传统纹样 意义世界 口述历史

蜡染，古称“蜡缬”，以蜂蜡热融化，用铜片制作半月形蜡刀在白布上绘制图案，再以蓝靛染色，热水煮沸脱蜡，留白花蓝底花样，称为蜡染。蜡染传统工艺在全世界都有分布，目前主要分布于亚洲、澳洲、东南亚、非洲、南美和欧洲的一部分土著部落里。印度尼西亚申报蜡染为人类非物质文化遗产。在中国西南稻作文明族群中，蜡染一直被广泛传承和运用，主要分布于贵州、四川、广西、湖南和云南的少数民族族群里，以

苗瑶和百越族群为主要代表。贵州蜡染分布广泛，传统蜡染在九个地州市均有分布，主要在苗族、布依族、瑶族、水族等少数民族中被广泛传承和运用。

过去蜡染的研究视角多从工艺美术进入，而从纹样所代表的族群文化系统的研究还远远不够。蜡染传统纹样的研究，从口述史方法切入极好地尊重“非遗”传承人作为变迁的个体中讲述的真实性，留下一个蜡染符号的讲述的真实语境

（上接 21 页）传承人去世，有的项目甚至已经到了“人亡艺亡”的地步。贵州省自 2006 年来在对国家级非物质文化遗产代表性传承人记录的工作开展中，充分整合全省“非遗”资源力量，积极组织专家、项目负责人、项目保护单位、执行团队在田野实地走访的基础上，深入项目代表性传承人所在村寨家庭，通过艰苦细致的实地采录，已完成二批 20 名国家级非物质文化遗产代表性传承人的数字化记录工作，其中 7 名传承人的记录成果为优秀，优秀成果数连续两年为全国第一，获得了文化和旅游部专家的认可，使当前贵州“非遗”传承人抢救性记录工作走在全国的

前列。同期，贵州省在对国家级和省级非物质文化遗产项目的数字化记录中，全省已初步完成 20 余项非物质文化遗产的数字化记录工作。上述数字化记录的开展，为贵州省建立非物质文化遗产数字化档案信息中心打下了良好的基础。因此，制定非物质文化遗产项目和传承人数字化记录规范和存储标准，推动建立非物质文化遗产数字化记录档案信息中心已具备条件。

（作者单位 / 贵州省非遗中心）

（责编 / 袁泽芬）

文本；从个人的独特生命史中切入研究，从细部和微小处发现民族叙事，更能直观地表述蜡染作为仪式性符号在社区中的神话功能；研究成果极有可能解决了长久存在的传统蜡染纹样的文化故事发掘、民族叙事空白的缺失，这对于民族文化产业走以文化为导向的产业化路径提供了个标本性的参照。

一、国内外研究现状

蜡染是最古老的传统蜡染色技术，有考古证据证明至少在 2000 多年前蜡染就已开始使用。贵州平坝县洞棺葬中出土的宋代彩色蜡染，证明蜡染在贵州的使用历史至少已经有一千多年。有学者从韩国牡丹纹样蜡染的研究点出发，提出蜡染可追溯到古印度时期，后来衍生 Java 蜡染和其他各类中国蜡染，并认为蜡染的传播路径最初从印度开始向中国，后来才陆续到日本再到韩国等地。从印度尼西亚蜡染的传播历史来看，据学者调研印尼蜡染最初通过华人移民从中国传入印尼，由此可见，从人类学传播论出发看蜡染的起源，以研究者所在地方为中心向外传播的观点比较突出。

有研究认为，蜡染盛于唐代，到宋代灰缬逐渐在中原和江南取代蜡染的位置，原因是蜡质资源的稀缺与蜡染生产规模的扩大对蜡质防染剂需求增大的矛盾以及灰缬生产成本更低，而从工艺技术史的角度纵向对古代各蜡染地区蜡染技术所使用的工具做了具体比较，有学者认为近代爪哇蜡染工具铜模的发明是印度和中国木模印花工具的继承和创新。此外，有学者对蜡染所用的天然染料，尤其是靛蓝在全世界的种类和分布做了分析研究，认为靛蓝可能来自非洲热带地区的槐蓝属植物，并采用综合分析法，在前人研究的基础上，从政治、经济、文化、工艺史等六个方面，对新疆尼雅出土的东汉蜡染布做了再研究工作，得出了这块久远的蜡染文物来自印度犍陀罗地区的可能性较大，推论的佐证是尼雅同时出土的怯罗文简牍，以及同时期印度的其它出土文物加以

分析，进而认证蜡染亚洲起源说。

有研究从中国与世界古代蜡染文化遗存入手，对非洲蜡染图案、色彩、服饰文化及其工艺技术进行了详细研究，并提出了蜡染技术历史发展演变规律的系谱，认为爪哇北岸蜡染中的中国式蜡染是东南亚蜡染的重要组成部分，它不仅是爪哇北岸文化的主要外在特征，也是中国传统纹样输出海外的重要例证，揭示中国传统文化在爪哇蜡染艺术发展进程中的重要作用和意义。

二、蜡染相关传统工艺：古法靛染

其中，蜡染所用的蓝靛染是一种古老的工艺，要讨论蜡染的工艺，必须先对其相关的工艺进行研究和讨论。

“青出于蓝而胜于蓝”出自《荀子·劝学》。“青”指“蓝”，而“蓝”就是蓼(liao)蓝。蓝靛植株称蓝草，在我国已有 3000 多年栽培历史。中国人利用蓝草染色的历史，可追溯到春秋战国时期。

北魏贾思勰著的《齐民要术·种蓝》专门记述了从蓝草中撮蓝淀的方法：“七月中作坑，令受百许束，作麦秆泥泥之，令深五寸，以苫蔽四壁。刈蓝倒竖于坑中，下水，以木石镇压令没。热时一宿，冷时再宿，漉去，内汁于瓮中，率十石瓮，著石灰一斗五升，急手摔之，一食顷止。澄清泻去水，别作小坑，贮蓝淀著坑中。候如强粥，还出瓮中，蓝淀成矣。”

汉时的贵州瑶族已善染斑布，亦精于蜡染，还因善于种植蓝草而被称为“蓝靛瑶”。宋朱辅撰《溪蛮从笑》记载：“模取古文，以蜡刻板印布，入靛缸渍染，名点蜡幔”（蜡染）。贵州平坝县洞棺葬中曾出土一件宋代的彩色蜡染，以蓝靛染色，这是目前考古发现最早的蓝靛染技艺。明代以后，文献中关于蓝靛染的记载渐多，《天工开物》详细记载了蓝靛植物习性、蓝靛染过程，足可说明其历史的悠久。

中国古法染布中的“三缬”，即绞缬（扎染）、蜡缬（蜡染）、夹缬延续至今，这三种古老的印

染术都使用古法蓝靛染，和旋染共生。贵州蓝靛染技艺伴随着传统蜡染、印染、扎染技术和织造工艺的形成而出现，并得以继承和发展。从最早的纺纱织布到各种蜡染、印染和扎染技艺的使用，都离不开靛染工艺。受贵州山区相对封闭的地理环境影响，蓝靛染工艺完整保存至今。

目前全世界虽然说有五十多种植物都能提炼出靛蓝，除了典型的中国蓝、日本蓝和非洲蓝以外，世界上还有印度、东南亚一些国家和印第安民族都掌握这项技术。目前蓝靛自然染主要分布在中国西南、江浙等地，日本、印度尼西亚、泰国、缅甸等国。这些国家的蓝靛染工艺和染布、蜡染、印染、扎染技艺的使用广泛联系。在日本，这项工艺被称为蓝染。印度尼西亚称有蓝靛染工艺不可分离的“蜡染”叫巴迪克（蜡染的因为 BARIK 的读音直译而来），2009 年被列入人类口头和非物质文化遗产代表作。东南亚的蓝靛工艺和苗族、百越支系民族的迁徙融入有很大关系，一些族群还在种植和使用蓝靛草，并运用于染布和蜡染技艺中。

制作蓝靛染料的植物一般四种，分别为蓼蓝、菘蓝、马蓝和木蓝。贵州蓝靛染多用蓼蓝，属蓼科一年生草本植物，茎和叶经过一定的工艺制可作成蓝靛染料。

蓝靛草可人工种植，一般三月下苗，可打插。八九月采摘大叶子，十月霜降前整株收割。枝叶多用于制作蓝靛染料。老枝埋土留种。

将蓝草茎叶放入靛池，加清水直到完全浸泡，每天翻动，七至十天左右，见靛池水变深蓝色，待略腐烂时捞出蓝草茎叶；按一定比例加入石灰用打靛耙不停搅拌近一天功夫，使之分融合，蓝泡沫四溅直至变白，即完成打靛。放掉部分水，将靛池密盖，数天后靛凝结沉淀，呈深蓝色膏状；将清水析出，即成蓝靛膏。

要靛染，先起缸。起缸需看日子，忌粘油，取山中多种植物沸煮，做成起缸“母子”，也可用已备好的染液做成母液。再母液里加入酒、石

灰、靛膏、炒米和清水，每天深度搅动，经过一周到十天，待染液蓝中带绿，起丝丝状，加入适量靛膏，充分搅动相融，即可染色。

贵州的蓝靛染技艺多与制作染布、蜡染、印染和扎染传统工艺结合使用。染物进染缸前泡水，滴干水，放入染缸中完全浸泡，再提出氧化，反复多次，颜色逐渐加深，染色越深越不掉色。色牢度和染色速度，可在靛染之前，用加猪血浸泡和豆染等工序进行控制。

古法蓝靛染技艺在贵州保存相对完好。目前，广大少数民族还在制作土布、蜡染、印染和扎染种广泛使用古法旋染。又因为生产生活 and 现代文旅产业的激发，传统家庭种植两三分地蓝靛为家庭作坊所用的蓝靛染料，已经扩展成为部分地区的规模化种植和靛膏销售产业，这为古法蓝靛染的传承、发展和运用打下很好的基础。

三、蜡染传统纹样研究方法探知

目前国内蜡染的研究集中在讨论对蜡染作为传统工艺美术工艺和审美的研究，蜡染作为民族民间艺术的研究、蜡染艺术的传承与发展、蜡染艺术的传承与创新发展的可行性。对传统蜡染纹样在现代设计中的运用讨论比较多，部分研究对苗族蜡染纹样中的部分纹样，比如鱼的形式美等有深入研究。有研究关注蜡染纹饰的特点及存在的潜藏价值，试图找到当地蜡染工艺发展的新途径。研究对传统蜡染及其纹样面临失传的现象均有探讨，但对传统蜡染纹样的文化系统、仪式符号、空间、文化表达和运用中的文化传承，并未见更多探讨。

非物质文化遗产正在面临前所未有的挑战，许许多多传统手工艺濒临失传，传统蜡染纹样的绘制正在减少和弱化，寻找到能够讲述传统蜡染研究样本和讲述传统蜡染图形故事的传承人并不困难，能找到对蜡染纹样的古老信息能够全面讲述的传承人是一个难点。加之，全世界对蜡染传统纹样的研究还不够丰富，贵州传统蜡染纹样的资料库相对缺失，对传统蜡染纹样的对比性研究

也带来一个难题。

蜡染纹样是贵州多民族智慧的结晶，其造型具有抽象性、复合性、程式性、有序性、饱满性、趣味性。蜡染传统图样中的每一个图案所指意义与能指意义，将贵州各少数民族族群天人合一、人与自然、人与社区、人与人和谐相处的万物共生理念。

贵州传统蜡染是中国西南少数民族独具特色的传统手工印染工艺，其独具特色的蜡染纹饰充分展现了当地各民族的情感需要、审美特色和文化内涵，对其营造的有“意义世界”一直在各民族中传承和运用。对纹样的采集、梳理、存档，具有以下意义：

贵州传统蜡染纹样的基础性研究将通过文献和田野一手资料的采集，弥补纹样故事相对缺失的状况，系统梳理贵州传统蜡染的文化系统，建立贵州传统蜡染纹样记忆库。

对贵州传统蜡染中的纹饰在原有基础上进行再创造，不仅能使传统工艺得到传承与发扬，也是现代产品设计与传统文化相结合。本文通过在贵州省格江县乌吉寨等地实地考察，通过传统蜡染纹样的基础性研究，形成深度的纹样故事性文本，对纹样图形系统进行深度解读，以纹样为基础，打通文化深度发掘、故事开掘、基础性研发、现代设计、市场链等环节，这将对以文化为导向的文化产业发展、民族手工艺开发和文旅融合发展，产生不可估量的作用。

蜡染图案以文化持有者为主角进行“图语讲述”，保存了珍贵的非物质文化遗产样本，可供给年青一代学习和模仿；解读以神话为基础的原始图语在历经文化变迁的传统村落中的变迁，成为族群自身重塑和再造蜡染文化符号的意义本身。

集中研究贵州各少数民族传统蜡染纹样的造型特点、图腾崇拜、仪式空间和文化系统，揭示贵州蜡染纹样所蕴含的历史文化信息和内涵，对我国少数民族蜡染进行文献回顾，以我国西南少

数民族蜡染为例，重点收集、整理和研究贵州境内各少数民族族群蜡染纹样的风格及差异，重点以苗族、瑶族、布依族等少数民族传统蜡染纹样的纹样为主要研究对象，从纹样的色彩、题材、构图、功能等方面对比分析各族蜡染纹样风格的异同，从而形成对贵州蜡染从点到线到面的整体认识。

各民族传统蜡染纹样色彩构成均涉及传统的蓝白色，间以红、黄等彩色，或有刺绣点缀。以大自然、几何形态及二者相间为题材的各民族蜡染纹样的侧重点不同，苗族着重运用对称、均衡的构图手法，瑶族区别于苗族饱满流畅的构图风格，较为清晰、朴素，布依族则多采用平面构图，且变化和谐，不受时间与空间限制。重点采集贵州传统蜡染纹样的运用构成元素、构成形式、美的法则、审美特征、使用媒介以及功能性意义，研究重点关注纹样符号承载的民族文化系统，对神话故事、口头传说、民间故事进行收集整理，进行对比研究，对纹样进行深度解读，寻找蜡染纹样审美之外的“意义世界”同时，对传统蜡染艺术进行传承、蜡染纹样的现代设计、通过纹样元素的借鉴及精神审美，传统蜡染纹样在现代设计中传承、在大数据时代的和网络的中运用，以及蜡染传统纹样传承和运用的现代意义进行部分探讨。

以口述史的工作方法为核心，系统对蜡染起源、工艺，尤其传统纹样在全世界研究进行文献回顾。对蜡染及其纹样进行初步了解。口述历史研究方法不仅局限于蜡染作为民间美术的界定，而是以人类学的方式把贵州传统蜡染作为一个物质和非物质的整理来看待，以文化系统梳理为核心，运用社会人类学、口述史、运用人类学等方法进行系统研究。口述历史早已提出通过口述历史建立“人类个体记忆库”的概念，并已广泛运用，在对多族群多人群口述历史访谈中建立了贵州传统蜡染“纹样谱系记忆库”。

以蜡染技艺的传承人为核心，遴选贵州安顺、

丹寨、榕江、织金等几大支系的蜡染进行文化系统梳理,遴选蜡染代表性传承人进行口述历史访谈,以掌握蜡染纹样故事的少数民族知识分子、精神领袖为代表,详细讲述和记录各个支系的蜡染图案故事,同时采集蜡染文化系统、工艺流程、使用场景、功能及纹样涵义,同时到村寨去做田野工作,调研村寨蜡染技艺的传承和发展情况。采集过程运用视频、音频、图片等方法,进行全媒体记录。对采集录音进行全文字整理,以录音资料进行传统蜡染纹样故事进行梳理,与文献结合进行研究,以深度“叙事”和理论探讨相结合,形成文字文本。此处的“叙事”并非仅仅局限于贵州蜡染工艺的理论论述它更是一种通过“叙事

话语”建构传统蜡染纹样多种意义世界的途径。

四、结语

因此,贵州传统蜡染纹样研究项目将重点对苗族、瑶族、布依族和水族的传统蜡染纹样进行口述史采集、整理,对部分博物馆藏品中的古老蜡染纹样进行搜集和整理,重点探讨传统蜡染图样中各族群的纹样特点,运用分类法对其进行相对系统的分类,对各族群中纹样的特别、功能和意义进行深度发掘,从而对贵州传统蜡染纹样分布于各少数民族群体中的文化进行阐述,勾勒出贵州传统蜡染纹样的整体文化内涵,初步探索贵州传统蜡染建构的“意义世界”。

参考文献:

- [1] 杨晓辉.《贵州民间蜡染概述》[J]. 贵州大学学报(艺术版), 2008(03).
- [2] 杨晓辉.《贵州少数民族民间蜡染与刺绣》[J]. 美术, 2014(6).
- [3] 胡维汉, 马正荣.《贵州苗族民间蜡染》[J]. 装饰, 2003(09).
- [4] 韩红星.《解读贵州蜡染服饰图腾及其传说》[J]. 贵州师范大学学报(社会科学版), 2002(03).
- [5] 王滢.《贵州民族原生态蜡染文化产业发展研究》[J]. 贵州民族研究, 2016(03).
- [6] 胡小兵.《基于社会心理学的民族蜡染图案构图心理研究——以贵州苗族、布依族为例》[J]. 贵州民族研究, 2015(03).
- [7] 杨晓辉.《贵州民间美术传承与发展》[J]. 贵阳: 贵州人民出版社, 2006年.
- [8] 贵州人民出版社编.《中国贵州民族民间美术全集·蜡染》[M]. 贵阳: 贵州人民出版社, 2019年.
- [9] 潘鲁生.《民艺学概论》[M]. 济南: 山东教育出版社, 2012年.
- [10] 贺琛, 杨文斌.《贵州蜡染》[M]. 苏州: 苏州大学出版社, 2009年.
- [11] 杨文斌, 杨亮, 王振华.《百工录中国工艺美术记录丛书苗族蜡染》[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2015年.
- [12] 吕品田.《中国民间美术观念》[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2007年.
- [13] (日)柳宗悦著, 石建中, 张鲁译.《民艺四十年》[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2018年.
- [14] (日)柳宗悦著, 徐艺乙译.《工艺文化》[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2011年.
- [15] 余强, 谢亚平.《人工开物: 西南民间工艺文化生态》[M]. 重庆: 重庆大学出版社, 2013年.

(作者单位/贵州日报社)

(责编/袁泽芬)

清水江苗族生命宗教的龙神仪式

文 / 杨培德

一、生命是什么？

人类总是在追问生命是什么？回答是多样的，没有一种回答令人满意。英国哲学家洛克在《人类理解论》中说：“生命这个词虽是最常见的，可是我们用起来，并不见得永远有明白清晰而确定的观念”。因为不确定，所以才有对生命的不断追问，追问也就成了哲学的追问，也成了宗教学的追问。早在公元前古希腊时期，米利都学派创始人泰勒斯就认为，世界万物都是有生命的，万物都充满着神灵，连石头都是有灵魂的。亚里士多德在《灵魂论及其他》中说：“灵魂与物身配合而生物世界赋得生命，灵魂与物身同时而生，物身之为身体，而灵魂为之生命”“灵魂是生命体的起因或根源”。对人类而言，生命最为重要，所以德国著名哲学家黑格尔在《自然哲学》中指出：“生命才是真的东西，它比星星更高级，也比太阳更高级”。

在追问生命的历史过程中，十九世纪末到二十世纪初，西方正式出现了生命哲学，其代表是法国的柏格森、德国的狄尔泰和西美尔等人。西美尔在《现代人与宗教》中认为，现代的中心理念则是生命。“生命成为现代思想解答的基础。生命的意义是什么？它纯粹作为生命的价值是什么？只有第一个问题解决了，它才能对知识和道德、自我和理性、艺术和上帝、幸福和痛苦进行探索。它的答案决定一切”。西美尔认为，生命与宗教分不开，他说：“宗教存在乃是整个生机勃勃的生命本身的一种形式”。20世纪20年代，德国哲学家舍勒，在创立的哲学人类学中，对生命现象进行了哲学探索。莫迪恩在《哲学人类学》中说：“对于人来说，生命不仅仅是一个已经完成了的现实，生命也完全意味着一种探索、揭示

和实现的可能性。人的生命趋向于永恒，趋向于超时空，它发动所有力量打破时间和空间的限制”。永恒就是不朽，莫迪恩认为：“因为灵魂的原因，永恒就成了人的目标，因此他用所有的力量来追求不朽”。生命是要死亡的，生命不可能永恒不朽，德国哲学家费尔巴哈在《宗教的本质》中指出，因为“永恒排斥生命，生命排斥永恒”人由于反抗死亡，人希望生命永恒不死，于是便创造了生命中的不死的宗教信仰。英国人类学家马林诺夫斯基在《巫术科学宗教与神话》中认为，宗教的办法是“使人相信永生，相信灵魂的单独存在，相信死后脱离肉体的生命。……宗教解救了人类，使人类不投降于死亡与毁灭”。德国哲学家卡西尔在《人论》中指出宗教就是肯定“死人活着”。信仰死人活着，首先就是信仰死了的祖宗成为神活着，因而“祖宗崇拜应当看成是宗教的第一源泉和开端，至少是最普遍的宗教主题之一”“在世界上似乎没有什么民族不以这种或那种形式进行某种死亡的祭礼。生者的最高宗教义务之一就是，在父亲和母亲死后给他供奉食物和其它生活必需品以供死者在新的国度中生活下去。在很多情况下祖宗崇拜具有渗透于一切的特征，这种特征充分地反映并规定了全部的宗教和社会生活”。

从西方历代哲学家对生命的追问思考可以看出，人类所有的宗教，都为生命不死建立了一个生命永恒的神圣世界。就此而言，宗教其实就是生命宗教，所以西美尔才在《现代人与宗教》中认定，生命哲学本身就是一种宗教哲学。

二、苗族生命宗教

苗语中部方言北部土语称生命为“jiox

nangs”（绞娘），或“jiox nens”（绞年）。苗族古经《焚巾曲》第一句唱词是：“naib dotjiox nangs gal”，老人得命短。苗族生命宗教经典《苗族古歌》，对生命从哪里来，生命的意义与价值和生命到哪里去都作了追问和回答，《苗族古歌》一开头就问“悠悠太初头年份，最初最初古时期，草草芭茅还不长，花花野菜还没生，天上还没有造成，地上还没有造成……什么都还没造，不知生些什好！”“最聪明是哪一个，是哪一个来最早，他来造天和造地，他来造鬼和造人，他造山坡生草草，他造水塘长浮藻，他造蚂蚱乱蹦跳，造狗打猎满山跑，来造耕牛犁田，种出粮食咱吃饱？”《苗族古歌》在追问中回答说：“千样物种大地长，百样物种大地生，大地妈妈来生养”。千百样物种中最有生命力的是枫香生命树，枫香生命树树种妈妈在东方，然后树种妈妈上天到雷公以及月亮家住，又然后回到山里的水塘边上长成生命巨大的枫树，蝴蝶妈妈便从巨大枫树树心中生出来，蝴蝶妈妈和水泡谈情成婚生下十二个生命蛋，鹊字鸟帮助孵出十二种生命，这里的十二是无数多，不只是十二，其中人、雷公、龙、蛇、虎、牛、羊、大象、野猪等等。这些生命都是经过枫香树妈妈、蝴蝶妈妈、鹊字鸟妈妈共同繁衍出来的平等兄弟。《苗族古歌》是苗族先民创造的生命宗教经典。经典中的生命创世纪神话，为苗族人建构了一个生命同源、生命平等、生命美丽、生命欢乐、生命神圣、生命秩序、生命健康的苗语生活世界。《苗族古歌》规范了苗族生命宗教的礼仪，要苗人的子孙世代代在生活中祭祀祖先，最高的生命祖神是蝴蝶妈妈，生命宗教经典《苗族古歌》说：“雷声咚咚隆天上鸣，来祭妹榜老妈妈（即蝴蝶妈妈），妹榜妹留很高兴。要用楠木来造鼓，造木鼓来祭祖先””祭祀蝴蝶妈妈祖神，要用牛作祭品，就要宰牯牛来啦！……外甥们来拿支杆，舅爷才来杀祭牛。……溪徐劳杀祭祖牛，刀砍水牛长脖子。”从《苗族古歌》可看到，蝴蝶妈妈成了生命众神中最高的生命祖神，她的实物象征符号就是鼓，

给她的祭品就是牛，祭祀生命祖神蝴蝶妈妈的节日，苗语称为“nongx jangd niel”，译成汉语即是“鼓藏节”。“鼓藏节”成了清水江苗族最盛大的生命宗教节日。

著名宗教社会学家涂尔干在《宗教生活的基本形式》中认为，宗教把世界划分为神圣世界和世俗世界，若按此划分，那么苗族生命宗教的神圣世界是什么？在哪里？苗族的神圣世界是生命祖先众神的世界，人的生命祖先神为主要的，神，自然界的其他生命众神是次要的神。生命祖先众神的神圣世界，与其子孙们的世俗世界相通相融连为一体。苗族人的神圣世界在哪里？在月亮天堂上，苗族生命宗教经典之一的《焚巾曲》说：“妈妈去到天宫，走到踩鼓场，与央公同在，同祖先在天。央公（十二个生命蛋中生出来的人类的祖先）在天宫，他如从前一样，容貌而依旧，健美说不尽。……月宫真是好，月宫大鼓场，妈妈到天上，进到铜鼓场，去招金银来”。

三、生命宗教中的龙神仪式

龙是一种生命吗？根据苗族生命宗教经典《苗族古歌》的回答，龙是一种生命，他同人类的生命一起，从蝴蝶妈妈的十二个生命蛋中生出来，人和龙都是一个妈生，他们彼此是共同祖先的兄弟关系。古歌生命创世说：“老二就是那水龙，水龙这才来呼唤，央（生命蛋中的人类）叫水龙去东方，居住在那深水潭”。这个龙就成了神圣世界的龙神。人既然与龙是兄弟，人有困难，请龙神帮助，龙神义不容辞。苗族生命宗教中的龙神也和人一样，既有善的一面，也有恶的一面。为了请求龙神帮助，苗族人制定了一套请龙神仪式。清水江苗族有两种请龙神仪式：第一种是招龙仪式。招龙苗语称“董翁”，按全国人大五十年代对台江苗族宗教信仰的调查，招龙仪式分为三个部分。这种仪式三阶段具有普遍性。德国人类学家盖内普在《过渡礼仪》中，把仪式划分为“前阈限”“阈限”和“后阈限”三个阶段，说的就是这种仪式。招龙仪式第一场叫“喊龙”，“喊龙”

这天半夜，由村寨宗族选出一些人，带上芦笙到村寨的山岭上，一路插上象征山龙的纸人，一路撒米，一路高呼：“龙起来，请随我们喝酒吃肉去！”一路又不停地吹奏芦笙，喊龙后集中到村寨的芦笙鼓场。

第二场是请山岭的“嘎吓”众神，仪式由祭司主持，祭司在祭场插上象征山岭众神的小纸人，在祭桌上摆上三杯酒，杀一只白鸡供上，祭司念祭词请“嘎吓”众神来护佑村寨。

第三场是“祭龙神”，仪式祭品是一头猪，祭司用猪肉分成十二份，放在象征龙神的木雕旁边，另外配上十二个糯米饭团。仪式开始，祭司头戴祭司帽，身着长衫，吟诵祭词，请村寨周围山岭上龙神家族所有成员，一起来分享祭品。同时也请祖神们一起来共享。

第二种请龙神仪式是“龙舟节”。

“龙舟节”的仪式过程有：

（一）制龙舟。龙舟木料选择讲究，树子必须高大挺立，枝叶繁茂。砍树要择吉日，由鼓头提供祭树神的祭品，其中主要是公鸡、雄鸭、刀头猪肉和酒等。砍树要让树子倒向东方，树砍后运回途中，人们用酒肉迎接，并热烈欢呼：“请龙来了！”木匠制作龙舟要择吉日，用一只白公鸡作祭品请“嘎哈”众神护佑。龙舟制成后还要祭祀庆祝，然后下水试划。

（二）出龙仪式。每年农历五月二十三左右，清水江施洞地区沿江各寨纷纷举行下水仪式，把龙舟移在江中，待二十四或二十五清晨举行出龙仪式，仪式由祭司主持。祭司在河边摆上祭桌，桌脚捆上象征通天的五倍子树，祭司手持芭茅草，芭茅草象征利剑，用以驱邪。祭品有白公鸡、米、酒、茶等，祭司做完了出龙仪式，龙舟就可以在江上划行了。

（三）龙舟表演竞赛仪式。表演竞赛的日子，是古代沿江各寨根据龙舟神话，恶龙死后各寨分别抢龙肉的先后秩序进行安排。最后集中在施洞镇塘龙，进行龙舟表演竞赛，其目的是人神同欢同乐。

（四）接龙以及迎接姑妈仪式。龙舟是以村寨男性血缘宗亲为单位所有，龙舟“出龙”就象征龙神出动，为沿江各村寨的血缘宗亲们提供神力护佑，令其风调雨顺、稻谷农作物获得丰收、人丁兴旺、吉祥如意。各村寨嫁出去的女性姻亲，也应该获得龙神护佑，为此就有了女性姻亲姑妈们给龙舟（龙神）敬献礼物，以求护佑的仪式，礼物有鸭、鹅、猪、牛等家禽和家畜，节日仪式的尾声，各村寨的宗亲都要请姑妈们回娘家，分享节日的神圣与欢乐。

（五）“吃龙肉”仪式。在节日期间，村寨宗族的族人，在龙舟靠岸的河沙坝，集体聚餐，名为“吃龙肉”。这个仪式在宗教仪式中，属于“圣餐”仪式，“龙肉”象征神力，吃了“龙肉”人们便具有了神一般的力量，就能克服日常生活中遇到的各种艰辛。

（六）归龙仪式。龙舟节结束，要举行归龙仪式，参与节日的男人们集体出动，把龙舟从清水江中抬回龙舟棚安放，最后聚餐庆祝。

从清水江苗族人的生命宗教的龙神仪式，可以看到，在苗人的生命神圣世界中，龙神是生命众神中的一支家族神系，龙神是祖神们的兄弟，这支龙神家族，有求必应地为世俗世界生活的苗人提供尽心尽力的护佑。清水江苗族人世世代代，就这样在其生命宗教中的龙神护佑下，获得了勃勃的生命力，他们从而凝聚族人，让生命充满欢乐地、有意义地度过艰辛的世俗世界，在世俗世界的生命结束时，勇敢地迈向他们的月亮天堂神圣世界，成为祖神群体中的一员，完成了宗教信仰中永恒的生命。

最后，引用苗族《焚巾曲》中的诵词作为结束语：“山岭永存在，人生是过客。生命极短暂，创业给后代，绣花姑娘穿，等到寿终日，迈步去月宫，去同祖先住，永远不回还”。

（作者单位 / 贵州河湾苗学研究院）

（责编 / 袁泽芬）

福泉市陆坪镇翁羊村苗族传统服饰 工艺传承现状与反思

文 / 王仁芝

摘 要：苗族传统服饰工艺是苗族历史和文化的载体，它承载了苗族人民的智慧和创造力。随着社会的不断发展，日新月异的科技文化到来，苗族传统服饰面临着新的挑战。本文从陆坪镇翁羊村苗族女性不同年龄段的着装现状、服饰传承以及发展态势，对该地区苗族传统服饰进行了简浅的探讨。

关键词：苗族 传统服饰 现状 发展

福泉是一个多民族寓居的县市，世居着汉、苗、布依、仡佬、水、侗等民族。在少数民族中，以苗族人口最多，全市各乡镇皆有分布。主要居住在干坝、王卡、仙桥、翁羊、萱花、凤山、陆坪、城厢、马场坪等 13 个乡镇。^[1] 每个少数民族都有着代表自身的文化特色的传统工艺，其中苗族传统服饰是苗族最具文化特色的代表之一。苗族传统工艺服饰在翁羊村苗族女性的不同年龄阶段着装也不同，随着多村文化的不断发展，服饰传承也发生了变化。为了使苗族传统工艺更好的传承和发展，加强文化保护十分必要。

一、翁羊村苗族概况

翁羊村位于陆坪镇东面，距陆坪镇所在地 9 公里，距离福泉市区 45 公里。据 2017 年翁羊村委会最新数据统计，翁羊村常住人口 3064 人，少数民族人口 1512 人。其中少数民族主要是苗族和布依族，苗族人口大约在 900 人左右，全分布在翁羊村的打拱山和下坝，这里的苗族属于黔东南方言（中部方言）北部土语。历史上苗族经历了几次大迁徙，这里的苗族主要来自于黄平、凯里、麻江等地。

他们称自己叫“Ghab nes”或“Hmub”，都是“苗族”之意。苗族是一个历史文化悠久的民族，同时，也是一个保持有传统信仰的民族，

这一点从它多姿多彩的传统服饰文化上可以看出。他们的传统服盛装被誉为“穿在身上的苗族文化”。女装服饰款式多而华丽，因不同支系、年龄的不同以及场合的不同，穿法也有不同的讲究。历史上因为战乱饥荒，翁羊村的苗族大都是从黄平、炉山等地迁来，所以他们的传统服饰工艺仍然保留原居住地服饰，苗族女性服饰主要是便装和盛装。和其他地区的苗族一样翁羊村苗族的传统服饰工艺特色也主要体现在女性身上。

二、翁羊村苗族传统服饰工艺制作及在女性不同年龄段中的着装现状

（一）传统服饰工艺制作过程

这里的苗族属于农耕经济生活，主要是自给自足的生活状态。她们过去生活不富裕，她们的衣服都是自产自用。传统服饰蜡染工艺也主要是由妇女承担，她们都是靠口传心授世代相传。

苗族服饰蜡染需要两大主要原料，一个是布（白色棉布或麻布），另一个是染料。布主要是来源以前苗族自己种的棉花，采来晒干通过各种工艺后拉成一根根的线，用米汤或蜡涂在上面，经过泡水、揉搓、捶打、清洗、最后晒干，再用她们自己的老式木制织布机织成布，苗语叫 aid dok，译为“织布”；再用“加旺且”，苗语称为 jab wang jieeb^[2]，在锅中兑水烧化后染在

织好的布料上，晾干后将苗语称为 det ghab mol gongb 的百枝树要来，放在火堆上烧，就会冒出滚滚的浓烟，再将晾干的布料在浓烟上来回的熏，这个过程中布料颜色开始变深，之后再用专门的木捶来捶打，最后将其悬挂晾干后就可以用来做衣服和裙子了。

可根据个人情况将布料裁剪服饰需要的布料大小，在上面一针一线的绣各种各样的花式，做成上衣或裙子。这就是传统苗族服饰工艺的制作过程。

（二）女性不同年龄段着装

苗族在长期的实践中逐渐掌握了染色的颜料和工艺，并形成了自己独特的用色规范。从苗族的配色中，我们发现黑红、黑红白、黑白、青黄、黑蓝、红黄等对比色、过渡色是她们常运用的规律。^[3]

1. 儿童

以前，在传统节日或喜庆场合，儿童一般头戴绣花帽，帽上有各种各样的花鸟虫鱼。一般最常见的是帽上边沿绣着金鱼，有着深长的寓意，代表小孩可以岁岁有鱼（余），年年有今朝。另外一种常见的是直接手工做的绣帽，上面绣着剪贴的花纹图案，帽顶上两只耳朵的地方吊着银铃铛，这种帽子苗语叫“aobnil”，穿着绣花短衣，裙子是金黄色，折叠式呈 A 字型，最下方没有绣花布。

现在，她们都头戴平顶绣花帽，上衣为红色绣花短衣和红色绣花的短裙，裙子下方有绣花布，走路时裙子摆动非常漂亮。

2. 未婚姑娘

在苗族传统服饰中，属未婚女子的服饰最为瞩目。一般分为便装和盛装。以前便装为头戴平顶圆型缩褶绣花帽，上衣为阳丹士林布做的上装，没有绣花，单纯的天蓝色，鲜嫩而素雅。下着她们自己蜡染的百褶裙，裙子分为裙首、裙身和裙尾。裙首约宽 10 厘米，为深棕色，长根据个人腰围而定，一般在 60-70 厘米左右；裙身为金黄色或者红棕色，宽约为 30-40 厘米；裙尾约宽也

是 10 厘米左右，上面绣有绣花，它的厚度比裙首和裙身厚，利于裙子摆动，穿上时前面还围有围腰，苗语叫 gongb gid mias，它的颜色和裙身相近。和之前相比，现在的便装更加鲜艳靓丽，没有以前的朴素。上衣颜色变得多样，上面有绣花。裙子主要为到膝的短裙，多为红色。

社会日益进步，翁羊村苗族的传统服饰也变得丰富多彩。传统盛装和便装有很大的区别，首先不同的是上衣，不再是只有天蓝色。现今多用红色布做上衣，其做工精细，胸前的配件丰富，花式鲜艳。袖口绣有花边，肩部和背部绣有挑花图案，背上的花纹多为方形图案编织汇合而成，是上衣最为瞩目的部分。同时，上面的图案有龙、凤、孔雀、花等，体现了苗族的图腾崇拜。盛装还佩戴银帽，各种银饰如银冠、银帽、银耳环、银衣、银项圈、手镯等，其中她们的银帽最有代表特色，银帽顶上一一般是凤凰和牛角，是其他苗族支系少有，银凤冠做工精湛，造型别致，银帽满是银质花片，花片上焊满细银丝造成的螺状支杆，支杆尖上撑着盛开上百朵银花，使得银帽美观动人。

裙子为鲜红色，同样分为裙首、裙身、裙脚三部分，其中裙脚最为美观重要。裙首从上至下一共四道工序，分为四道横向不同的刺绣纹样组成百褶裙。裙上绣着各式各样的花样，极为美丽。同时也佩戴红色腰围，上面有绣花。腰上佩有银腰带，上面贴着银饰。苗族未婚女子平时就穿便装，当有重大节日时她们便穿着盛装。她们的盛装就是纯朴苗寨中一道靓丽的风景线，让人流连忘返。

3. 中年妇女

苗族已婚妇女的便装中，首先她们的头饰就不同于未婚女子的。她们将头发先编成一个长长的辫子，在头顶上插一个木梳，盘成髻，用白布自髻底端至额头前来回几次包住，再用花格手帕折成三角形系着，一角垂至顶后，两角打结于额前。已婚的妇女已不再戴耳柱。她们的上衣也穿阳丹士林布做的蓝色上衣，有时也穿藏青色上衣，衣服厚度较为宽一些。

中年妇女的盛装，她们先将头发编成一个的辮子，盘成髻，直接戴上花帽，上面有绣花，帽子顶部中间有像一个月牙似的缺口，用于插入银闪闪的银簪，让头饰更加美观，同时也可以使发髻更稳固。上衣则多是黑红色的布料或是花椒布做成，袖子、肩部和背部都有绣花，特别是背部的绣花图案尤为精致美观。用几何图案纹样，花鸟虫鱼绣花装饰，非常有特色。下穿花椒布做的百褶裙，相比于未婚女子的裙子，她们的裙子颜色没有那么鲜红，颜色暗一些。裙子也分为裙首、裙身、裙脚三部分，绣花部分也在裙脚。

4. 老人

一般老人的便装简单，首先头发是盘起来的，头帕一般是天蓝色方帕或深蓝色方帕。上衣为黑色布料做的，没有绣花，较为单调。裙子也为黑色居多。

她们的盛装主要是花椒色布料做成，头饰没有银饰。最有特色的她们的帽子不是绣花帽而也是平顶缩褶帽，里面用特制的纸板贴成帽型，再用蜡染的深棕色布裹在帽外，帽顶中间有月牙型缺口，但是老人不往缺口插入银簪。上衣一般是深棕色布料做成，绣花主要在袖口和肩部，背部就是布料颜色，没有几何纹样图案绣花。下穿百褶裙，与上衣颜色一样，裙身没有紧密的绣线，裙脚有绣花。一般盛装的裙长都是在60-70厘米左右，而老人穿的裙长比未婚女子和妇女的裙子都要长10厘米左右。最为独特的是老人穿裙必缠裹脚，一般是黑色布料做的裹脚布。裹脚一方面可以防止荆棘划伤或蛇虫咬伤，另一方面可以御寒。

三、翁羊村苗族传统服饰工艺传承现状与发展

（一）传统服饰工艺传承现状

由于苗族大多居住在山区，经济生活远远落后于其他地区。随着经济发展的不断深入，他们的生活水平也不断提高，传统服饰也发生了很大的变化，苗族传统服饰工艺的传承也遇到了巨大危机，越来越少人会做。他们觉得传统工艺既耗

时又费力，又不能提高生活水平。翁羊村苗族的很多年轻人都已经外出务工，村里只剩下老人、小孩和小部分中年人。传统苗族服饰工艺的制作主要分为上衣部分和裙子部分。制作苗衣的，苗语叫做vang ud，村里现在只有老一辈的老人会做，大概3-4个人。做裙子几乎每个50岁左右的苗族妇女都会。村里现在会做整套苗族传统服饰的不到十人。

（二）传统服饰工艺的发展

进入21世纪前随处可见蜡染的足迹，现如今随着社会的发展，曾经以蜡染著称的乡村苗寨现在都面临消失的危机。翁羊村传统苗族服饰工艺在现代化文明的冲击中风雨飘摇，而这些变化的原因在于：

1. 传承文化意识减弱。从前在翁羊村苗族的传统生活意识里，自产自用的蜡染技艺是衡量个人价值的体现，随着现代文明的渗入，教育的推行，人们逐渐接触新事物，想摆脱落后的经济生活水平，渐渐忘了传统的工艺。年轻人都外出务工，不愿意向老一辈学习传统服饰技艺，导致传统工艺后继无人。

2. 城市化建设的推进。随着全面建设小康社会的发展，村里许多年轻人外出打工赚钱后在城镇买房，加上政府实行精准扶贫，村里几乎都往镇上搬，使得传统服饰工艺在新的地区难以传承发展。

3. 旅游业的不断发展。现在到处都在发展旅游经济，一味地追求利益最大化，使得传统服饰工艺变了样，同时让其传统服饰工艺的传承受到巨大的考验。甚至有些开发商打着旅游多元化的旗号，在乡村旅游区销售伪劣民族工艺品，使得传统的民族工艺品逐渐消失。

四、结语

传统服饰工艺是翁羊村苗族最有特色的传统文化之一，但是随着新兴产业文化的发展和政府新政策的推行使得这一传统工艺受到冲击，这是值得我们每个人反思的问题。苗族传统服饰工艺是苗族文化的象征，是苗族生活的文（下转33页）

贵州牙舟陶的怪兽美学

文 / 徐伟轩

摘要：在上个世纪 70 年代至 80 年代初，结合了当地许多陶匠与艺术家的努力，试图开展牙舟陶艺术表现上的创新之路，“牙舟美术陶”于焉诞生。这段“艺术化”的进程相当重要，尤其在艺术陶瓷发展日新月异的今天，其必要性更是不言而喻。怪兽陶，作为牙舟陶的一个较为特殊品类，它的创烧，使牙舟陶的艺术视野出现了大幅度的延伸。怪兽陶不但保有传统特性，同时借着创新思维，开展了前所未有的艺术探索的道路。另外，牙舟陶的怪兽美学所透露出的原始性脉络，呈现出一种不寻常的发展路径，除了少数民族文化的浸润，更试图从不同层面汲取经验，造就了怪兽陶有别于其它陶瓷艺术的审美意识，这也为牙舟陶日后的发展，注入一股开创性的新活力。

关键词：牙舟陶 贵州省 布依族 怪兽

一、迈向艺术之路的贵州牙舟陶

牙舟陶的由来，说法不一，目前较多人认同的是明代洪武年间，江西匠人将制陶技术传到贵州平塘地区，牙舟陶因而孕育而生，至今约有 600 年历史。从早期的出土标本来看，牙舟陶的

造型普遍较为单纯，大多没有纹饰表现，显示当初制作的目的性很明确，就是以实用为主。这个现象也使得当今牙舟陶缺乏艺术性传承的养分。除此之外，牙舟陶发展历史脉络略显单薄，欠缺在陶瓷史上的主体性论述，文化奠基亟待补强，

（上接 32 页）化体现，更是地域文化的体现。传统工艺承载的不仅是苗族古老的历史，是一种精湛的文化，更是一种无形的文化遗产。从翁羊村传统服饰工艺所面临的危机中，反映出贵州传统工艺的“土壤”正在被现代文明“腐蚀”，怎样才能传承和保护传统工艺已经迫在眉睫。不让

传统工艺失传，对贵州传统工艺进行调查、整理、研究是我们每个苗族青年的使命。

在时代迅速发展的今天，应该努力学习文化知识，带动身边的人，提高自身的民族自豪感，弘扬传统工艺精神，激发对本土文化的认同感，树立起对民族文化的热爱。

注释：

[1] 福泉县民族事务委员会编.《福泉苗族》[M]. 贵阳：贵州民族出版社，1993 年，第 1-2 页。

[2] 一种蜡染原料，只知道苗语叫法，“jab”是“药”，音译为“染料”，“wang jieeb”是一个苗语“旺且”的音译地名。

[3] 杨正文.《苗族服饰文化》[M]. 贵阳：贵州民族出版社，1998 年，第 200 页。

（作者系三峡大学民族学院研究生）

（责编 / 袁泽芬）

可供当下牙舟陶发展参照的有机素材实在不多。再者，历史上的牙舟陶有很长一段时间是以外销为主，设计及生产取向却较为单一，欠缺鲜明的辨识度，在浩瀚如烟海的陶瓷品类中脱颖而出可说是相当困难。综合以上所述，牙舟陶的发展显然需要更多的文化刺激，增强艺术表现力，这也是牙舟陶能否复兴的重要关键。有鉴于此，在上个世纪 70 年代至 80 年代初，以尹光中、刘雍、范新林、董万里等为主的艺术家用们，试图开展牙舟陶在艺术表现上的创新之路，“牙舟美术陶”于焉诞生。出生于贵州的陶艺家张尧指出，2008 年起，贵州省陶瓷协会众多陶艺家齐心协力，共同推动牙舟陶艺术化的发展，从此艺术和牙舟陶之间的关系可谓密不可分。事实上，现在很多传统陶瓷产业都面临着相似的挑战，随着经济不断的发展，人们对于精神上的追求逐渐有所重视，除了希望器物可以看起来更美好，也关注它背后所蕴含的文化内涵，而艺（美）术陶瓷正符合了这个需求，这也是发展面临瓶颈的传统陶瓷能否再次兴起的试金石。

笔者在贵州考察期间，亲身体验了牙舟陶的独特之处。映入眼帘的是晶莹润泽的孔雀蓝色，佐以斑斓绚丽的窑变与开片效果，相互交织出与其他品种的绿釉不同的视觉感受，牙舟陶的釉面还具有较强的玻璃光泽，显得格外耀眼，说明在釉药使用上，必然有其特殊性。釉色的使用与变迁也是牙舟陶发展史中不可忽略的一个章节。起于清末，流行于民国的牙舟孔雀蓝（绿）釉，是随着牙舟制陶中心迁移至冗平而逐渐成形的，亦是牙舟陶在配釉方面重要的突破与发明。孔雀蓝釉象征了牙舟陶从传统土釉（草木灰釉）到现代玻璃的突破性发展，运用了金属的发色原理，并在窑变与开片的效果中不断实验，最终开发出具民族特色的孔雀蓝釉。

在造型上则融入了贵州地区的少数民族风格，结合古代青铜器纹饰、蜡染、刺绣、剪纸等丰富的表现元素，除此之外还有造型朴拙敦实的

怪兽造型牙舟陶。这些怪兽的造型样貌奇特，如此的表现形式在其他的陶瓷品类中确实很少见到，且具有强烈的独创性与原始意味，比起其他种类的兽形陶瓷更直率、活泼，这些怪兽陶显然并不强调宗教性意味，因此显得更加平易近人。怪兽陶通体施以孔雀蓝釉，将少数民族的气息衬托的更加耀眼，带有一种神秘而清新的特殊感受。牙舟陶为什么会出现这样的怪兽形象，其中又具有什么样的内涵与源流，这些课题和牙舟陶的创新与发展息息相关，相信有更进一步研究的价值与必要。

二、牙舟怪兽陶的原始性渊源

牙舟陶与人们的生活是紧密相连的，早期的牙舟陶多为实用器皿、娱乐或是丧葬之用，造型基本上是以功能为导向，因此具有明显原始性特质的实物相当少见。在这里也有一个问题值得思考，牙舟陶过去的发展历史中，是否生产过具备原始性特征，类似怪兽陶这样的产品？

原始性的体现主要来自于民族先民原始社会的生活历史形态，反映在原始先民原始时代的精神状况。它具有鲜明的原始性艺术语言和文化特征，与图腾信仰、自然与祖先信仰、原始宗教、古歌神话等都有一定程度的联系。原始性的表现一般形成于原始氏族社会末期到阶级社会初期，此时民族刚刚初步形成，民族的群体精神，与个人的信仰基本上形成一个整体，歌颂自己氏族的祖先和英雄、追述民族历史并创造所属的图腾与形象，藉以抒发民族群体的共同情感，这些行为在当时形成了一种风尚。在此时所生产的器物，一些通过形象化的原始性特征特别容易被表达出来，而“兽”的形象，就是各民族在这个阶段都愿意去表现的题材之一，这也是为什么在很多传统民族所制作的器物当中，都能见到“兽”的踪影。虽然说中国南方各少数民族社会处于南方山区相对偏僻，闭塞的环境以及当时政权鞭长莫及的情形下，比较能保留早期社会遗留下来的特殊的生活方式与文化态样。

然而，按照一般的说法，牙舟陶的烧制始于明代初期，已进入了成熟的封建社会时期，汉族与统治阶层大量地进入该区域，再加上牙舟陶还有很长的一段时间是以外销为导向，在这些客观条件下，牙舟陶的原始性特征没有被保留下来也就不足为奇，甚至很可能就不曾生产过具有原始性特征的陶器。倘若如此，那为什么这些过去可能不存在的原始性的怪兽形象，会成为牙舟陶重要的装饰题材之一，本身又是否有传承依据，与古代少数民族文化又存在何种关联，有这确实值得更深入的讨论。

三、马嘯嘯的演变

传统牙舟陶有一种被称为“马嘯嘯”的产品，它其实是一种玩具泥哨，大多是以动物的造型呈现。马嘯嘯至今还在继续生产，以十二生肖为题材的马嘯嘯是目前颇受市场欢迎的牙舟陶产品。马嘯嘯以纯手工捏制，造型单纯朴实，没有过多的修饰，却能精准表现动物的神态与特征，尺寸不大，恰好可以在手中把玩。制作成中空的结构再加上吹嘴，让每只活灵活现的小动物可以用嘴吹出声响，增添马嘯嘯的玩赏性。目前并没有记录指明马嘯嘯最早生产于何时，不过具一辈的制陶人张福忠指出，1941年出生的他在三、四岁就跟着父亲捏马嘯嘯，由此推算，马嘯嘯很可能至少有近百年的历史。在冗平地区，老手艺人几乎都会捏马嘯嘯，因此地方上流传着一句谚语：“冗平姑娘不害羞，早早起来捏斑鸠”“斑鸠”指的就是马嘯嘯。笔者以为，马嘯嘯与怪兽陶存在着一定的关联性，其中有两点最为相似，一是在制作工艺上相近，都是以手工捏制，不用翻模或是拉胚，每件作品都是独一无二的。二是两者造型皆以动物或是兽形为主，并且注重捏塑表现效果，功能性则退居其次。总体而言，马嘯嘯除尺寸较小之外，较常以现实中存在的动物作为素材，也有少数的神兽题材；而怪兽陶所塑造的形象，就不是现实中存在的动物，也不见于任何记载或是神话传说中，实际上就是依照陶匠想象力结合不

同动物特征所创造的怪兽。

笔者在实地考察时，曾见到怪兽陶的首创者张福高老先生，他正以熟练的手法捏塑出一件件的马嘯嘯，可见得只有先具备捏制马嘯嘯的技法及造型功底，才可完成像怪兽陶这样的作品。从发展时间先后来讲，至少有近百年历史的马嘯嘯，要比近期才出现的怪兽陶出现的更早。依照种种的迹象，怪兽陶很可能就是继承了马嘯嘯的动物形态，后来演变而成的一种新的造型表现。

四、布依族的图腾崇拜

牙舟制陶工艺是汉人带来的技术，这是当地较为普遍的说法，但但是在长期的发展过程中，融入了当地少数民族的文化元素，造就了牙舟陶目前的风貌。牙舟镇除了汉族之外，还有布依族、苗族等少数民族居住，布依族是当地人口比例较多的少数民族，约占总人口的20%左右。笔者调研时得知一种说法，当地制陶人张禄麒的张氏家族一脉，高祖为江西陶工，于明初时流放到贵州，后与牙舟当地布依族姑娘通婚成家，姻通婚的过程中，此后张氏家族在当地代代以制陶为业，从未间断，依张氏族谱到今日已是第九代。这说法至少可以说明在当时汉人陶工与少数民族之间的联姻通婚的过程中，将原本汉人制陶技术，加入了少数民族的文化特色。正因为民族融合在潜移默化中影响了牙舟陶的审美取向，有许多学者认为，怪兽陶的出现，或许是受到了布依族图腾崇拜的影响。布依族的图腾内容丰富，主要有龙图腾、凤图腾、鱼图腾等，他们将这些图腾作为装饰，应用在衣服、染织、雕刻等方面。

怪兽陶的形式表现是否受到布依族图腾崇拜的启发，这个问题相当值得探讨。原始社会的生产水平很低，人们主要以渔猎和采集为生，因此，人与自然环境形成一种相当紧密的关系，人必须仰赖自然环境的赐予，如动、植物可作为食物、器具、衣着或是建材，当然，在生活的过程中，自然环境也给人类带来许多威胁，包括猛兽的攻击或是天灾等。原始社会对于许多无法解释的自

然现象也抱持着敬畏之心，为了避免危害与克服生活上的困境，以及纾解太多未知的谜团所带来的焦虑感，必须仰赖于某种力量或者特殊的功能，帮助自己与族群能够持续生存，所以许多原始部族的人们将各种动物当成自己的先祖，认为它们可以保护及庇佑本氏族，并且可以藉此获得某些特殊的力量，因而对这些特定的动物产生了爱慕和崇敬的思想。世界各地普遍存在的“图腾崇拜”现象，其中涵盖当地文明的特色及其根源，也是历史上各个民族原始性的具体表征。

虽然布依族在历史上确实存在图腾崇拜，但相较于其他民族，现今布依族的图腾崇拜痕迹其实并不是很明显。有的学者认为是因为受到汉文化影响，过去存在的图腾崇拜逐渐消失或被改变了，比如布依族对龙、凤的崇拜便可能是向汉族学习而来的；另外有的学者提出，布依族的图腾崇拜形象，在经历了长期的发展而逐渐抽象化。例如布依族的鱼崇拜，演化为从鱼身上抽象出的三角纹和菱形纹，这些几何纹饰常会出现在布依族传统服饰及蜡染当中。诚如以上所述，牙舟怪兽陶的形象塑造，虽然很有可能来源自布依族的图腾崇拜，但因为布依族的图腾崇拜痕迹保存的并非那样的完整与明显，可以供怪兽陶创作参考的空间其实相当有限。风格强烈的牙舟怪兽陶，相较于布依族服饰、蜡染中的动物形象，显然更具有天马行空的想象力。

五、山海经中怪兽形象的启发

据牙舟陶国家级非物质文化遗产代表性传承人张禄麒说，最早创作牙舟怪兽陶的是其父亲张福高。据张福高介绍，由于当地大量布依族的存在，民族文化在潜移默化中影响了牙舟陶工的审美，从布依族的图腾、文化、礼仪、古代图案中吸取元素，再加入自己的想象，形成了这些独特的造型。另外张禄麒还指出，张福高是参考了中国古籍《山海经》所描述的各种充满神秘感的上古异兽，塑造出一头头模样奇特而又不失古趣的“小怪兽”。

《山海经》是我国一部著名的古代著作，历来不乏有学者投入对山海经的研究，虽然目前还有不少难题亟待解决，确也发掘出更多元的价值与思考方向。《山海经》之所以作为怪兽陶创作的参考蓝本，笔者认为可以从下面几点来讨论。首先，就是山海经本身性质的定位问题，不同学者从各种角度着眼，大概有下面几种说法，有类书说、地理书说、史书说以及神话说等。其实山海经的性质确实不容易定义，因为它具有复合性的运用价值。朝制特定方向研究，它就具有特定的性质。是以，对一个具创造性思维的陶匠来说，《山海经》中所记录的许多珍禽异兽的形貌及特征，无疑是创作怪兽陶时极佳的参考范本，这着眼于《山海经》在造型艺术层面的实际应用价值。

再次，若检视《山海经》成书背景。可以发现山海经在某种程度上填补了牙舟陶原始性表达的不足。有关《山海经》的来源、作者、时代和地域的背景，自古就有不少讨论。《山海经》并非成书于一人一时一地，西汉刘秀在《上山海经表》中说：“《山海经》者，出于唐虞之际”。但多数的学者仍认为，《山海经》主要产生于春秋、战国到汉代这一时期，而作者很可能是楚地及其周边的人士，因此成书地也大概在这个区域，虽然目前没有一个准确的说法，但是《山海经》是一部带有浓厚南方或楚文化风格的古籍著作，这个观点是普遍被认可的。于南方诸地盛行的楚文化，在当时具有很大的影响力，西南一代的贵州、云南也受到了楚文化影响。古代生活在楚地西南的百濮地区的濮族，在与楚人在江汉流域的斗争中失败，而被迫转向贵州、云南一带山区迁徙，而濮族即为布依族的先祖。在双方的冲突中，也产生了文化交流的作用。若按照这个思路，《山海经》与古代布依族文化便发生了微妙联系，深受布依族文化影响的牙舟陶，在《山海经》中重新探索原始性的表达模式，这不但合理，更与自身的文化脉络不谋而合。

《史记》卷一百二十三的《大宛列传》中说

道：“至《禹本纪》《山海经》所有怪物，余不敢言也”。说明了在司马迁眼中，《山海经》是一部荒诞陆离的奇书。然而就是这些“怪物”形象，却可以很好的诠释布依族与众不同的文化特点。过去不曾出现的怪兽陶，经由《山海经》的启发，意外激发出古老而具有创新意义的艺术生命力，这种现象在众多的陶瓷艺术门类中实属罕见。

六、其他陶瓷体系养分的融入

“兽”的形象在历代中国陶瓷中时有所见，这并非牙舟陶所独创。在牙舟陶的发展的过程中，有意无意受到其他陶瓷体系的影响，这也是在情理之中。之所以有这个想法，是因为笔者在检视各种形式的牙舟陶后，发现了其中有“倒流壶”这样的器形，从它的造型与纹饰来看，很明显的是受到了耀州窑倒流壶的影响。倒流壶从唐宋时期到清代都有烧制，不少窑口也都有生产倒流壶的纪录，其中又以在五代时期耀州窑所烧制的倒流壶最为人所知。当某种传统工艺正试图在艺术性表现上进行新的尝试，此时若能适度的模仿与参考其他类缘作品，是相当正常且健康的路径，但前提是必须在模仿与参考中不断进行内化与提升，最终形成一种具有特色的自我风格。怪兽陶当然也可以通过类似的过程被创作出来。

魏晋南北朝时期，流行于吴、越地区以越窑为主的青釉瓷器。就有很明显“怪兽”特征。六朝青瓷深受荆楚文化的影响，楚文化最重要的特色就是巫术思维的兴盛。巫术在文明起源之前的远古时期就已经存在，与原始宗教信仰、图腾崇拜有着极为密切的关系。某些具有特殊功能的动物如鸟、熊、龟、蛙、蛇、蜥蜴、虎等，被视为原始图腾崇拜物以及巫术动物，于是匠人们将这些动物的形象表现在各种由他们所生产的器皿之上。魏晋时期的青瓷器融会了各具形态的动物题材，把各个历史时期不同的动物形态结合在一起，转化成一种现实中不存在的神秘怪兽，显示出文明社会早期原始宗教对于人类的社会风俗以及器物生产习惯的深远影响。

现藏于南京博物院的兽形尊，就是西晋时期最具代表性的兽形青瓷作品之一。此尊腹部塑有一兽形，兽的头部位于口沿下方，双目浑圆而突出，作昂首状，张口露出利齿并衔有一颗灵珠，兽的四肢有绳纹装饰，颚下至腹部有鬃毛，后背脊有五处突起，意为五撮鬃毛，兽周身的翼、兽毛以线条刻画表示，造型极富想象力。兽与器的合体让器物超脱原本的实用功能，这其中大都是具有宗教内涵的，也就是说，当时匠人因为对鬼神的崇拜，竟创造出如此极具特色的艺术经典，艺术的感染力是无远弗届的，或许牙舟陶匠便是从中撷取到了怪兽陶的创作灵感。

远古先民们的奇思幻想，创造出华丽而神秘的奇特形象，其中包含了源自于祖先崇拜、鬼神崇拜以及图腾崇拜的需求，这些包罗万象的纹饰造型，除了为艺术史与工艺史上留下精彩的一章，也成为了牙舟陶匠们引以借鉴的对象，不同的是，这些“怪兽”已不再为宗教服务，而是为了审美而存在，形成了与以往不同的表现取向。

七、结语

从张福高的怪兽陶作品中能看出，他在怪兽的造型上赋予了许多自己的表现特征，它们大多不甚凶猛，又充满童趣，在造型上不追求细节，大而化之，富有古拙而敦厚。兽形的结构上不囿于现代解剖学的规范，显得随兴自我，多一张脸还是少一只眼，都是即兴而为。怪兽的造型综合了许多动物的特征，甚至包含了人的形象，突显了“怪”的特征，是名副其实的“怪兽陶”。笔者认为，牙舟怪兽陶与我国其他的陶瓷制品相较，显得更粗犷、质朴、天真、直率。与以往的兽形陶瓷不同的是，牙舟怪兽陶的形象并不以威严、凶猛为要求，也没有明显的宗教色彩，反而有一种趣味盎然又平易近人的感受，体现了少数民族特有的表现韵味，彰显出原始性的审美旨趣。

怪兽陶原始性美学的源流虽然也是追摹古代遗风，探究其本质却又不只是单纯的仿古，还具有创造的成分。在牙舟陶的发展进程之中，除了

保留了传统泥哨“马嘯嘯”的动物造型，怪兽陶的创烧从许多方面而言，皆是一种新的尝试与革新，可以说是一种具有高度创造性的复古。

细数中国历代名窑陶瓷，多数纤细典雅、规整和谐，总体而言以内敛为美。而牙舟怪兽陶却选择一条与之大相径庭的发展路线，一头头活泼乖张、咧嘴大笑的怪兽尽显不按常理的天真趣味。过去西方绘画体系中曾掀起一股“野兽主义”的浪潮，野兽派画家常以直率粗犷的笔法，大胆鲜艳的色彩作画，形成一种有别以往的强烈艺术风格，打破了西方文艺复兴以来的古典绘画技法的

窠臼，因而闻名于世。在辽阔的中国陶瓷艺术群体中，贵州的牙舟怪兽陶能另辟蹊径，拓展中国陶瓷艺术形式的发展空间，犹如西方的“野兽主义”之于西方绘画，怪兽陶也为中国陶瓷艺术开启了另一种的可能性。因此，借用“野兽主义”在西方艺术史中的定位，笔者认为牙舟怪兽陶的出现可说是中国陶瓷艺术当中的“怪兽主义”。怪兽一词，既可忠实描述其形象，亦可传达其卓而不群的艺术语汇及其所代表的创作新思维，这对于当今中国陶瓷艺术的整体发展，显得格外具有意义。

参考文献：

- [1] 陈伟丽. 推动牙舟陶发展的文化特质——探微民间艺术在美术陶中的运用 [J]. 陶瓷科学与艺术, 2011, 45 (10): 23.
- [2] 祖明. 影响牙舟陶文化特质的背景因素分析 [J]. 产业与科技论坛, 2008 (08): 199.
- [3] 刘亚湖. 原始性史诗的史诗性与原始性 [J]. 民族文学, 1992 (04): 72.
- [4] 杨俊, 杨正勇. 贵州牙舟陶——牙舟陶的文化价值及产业化历程 [M]. 四川成都市: 四川美术出版社, 2014: 26
- [5] 吴俊卿. 牙舟陶初探 [J]. 江苏陶瓷, 2015, 48 (06): 77.
- [6] 黄义仁. 布依族的图腾崇拜 [J]. 贵州民族研究, 1987 (04): 124
- [7] 张建敏. 布依族服饰、蜡染中的鱼图腾崇拜与审美特征 [J]. 贵州大学学报 (艺术版), 2010, 24 (01): 96.
- [8] 胡远鹏. 中国《山海经》研究述略 [J]. 福建师大福清分校学报, 2006 (03): 9.
- [9] 李永念, 左丽, 文波, 柯越海, 黄薇, 金力. 中国布依族人的起源及迁移初探——来自 Y 染色体和线粒体的线索 [J]. 遗传学报, 2002 (03): 199.
- [10] 孙长初. 六朝青瓷中的宗教信仰 [J]. 东南文化, 2004 (01): 65-67.

(作者单位 / 天津工业大学)

(责编 / 徐霖)

手艺·守艺——贵州传统织染绣技艺的现代化表达

文 / 杨元丽

摘要：贵州民族民间传统织染绣技艺丰富多彩，在长期的运用过程中形成了独具特色的民族审美心理与技艺传承。本文从当下社会对传统织染绣技艺的认同及现状两个方面来阐述，引发对传统织染绣技艺在现代化语境下的思考：如何将织染绣技艺与产品相结合，让技艺的传承适应现代市场的需要，适应现代生活的需要。

关键词：贵州民族 传统技艺 认同 现代化

当前，在现代化进程中的传统手工艺正面临着巨大挑战，迫切需要在社会经济发展和文化传承、在传统技艺与现代设计之间找到一个切入点与契合点，既保证民族传统手工艺的本真传承，又适应当代生活需求；既发展民族经济，又跟上时代潮流。本文意在结合当前民族手工技艺认同与传承的实际，探索贵州民族民间传统织染绣技艺传承在当前时代语境下的现代化表达。

一、 社会对传统织染绣技艺的认同

贵州是多民族聚居的省份，各民族人民创造了具有鲜明地域特色的纺织、刺绣、印染等传统手工技艺。这些技艺通过口传心授得以世代相传，作为各民族历史与文化的载体，构成了我省最具魅力的民族文化资源。

过去，贵州许多少数民族地区种植棉麻等作物，自纺自织，用技艺多样的刺绣、纺染来装扮自己。在现代化进程中，社会经济的发展使得贵州各族人民生活也随之发生改变，传统织染绣工艺地位也随之变化，原真传统的美学观念无法满足本民族之外群体的现代大众审美需求，流行范围具有相对局限性，人们对传统织染绣技艺的认同存在巨大的分野。

说到社会对传统织染绣技艺的认同，笔者发

现有一个很有意思的现象，简单来说就是：“彼之蜜糖，我之毒药”。

外婆每次翻箱倒柜整理旧物时，总会或多或少扔掉一些老旧的绣品，理由是颜色旧了、样式过时不时兴了。相比之下，外婆看到我时不时花“大价钱”买回来的老绣片时，她总是说：“这些有什么好的，我之前烧掉的那些花比这个好多了”。每每听到这样的话，恨不得早生许多年，好阻止那些外婆扔掉的那些“没有价值的旧物”。

不知道是多少年前，机绣品突然间闯进了我们的生活，妈妈每次回乡里都会去看最近坊间流行什么样的机绣绣片，然后买回来给我和妹妹重新置办一套布依族民族服饰。基本每四五年就换一次样式，色彩也从记忆中的“茄紫”色慢慢变成了鲜亮的蓝白，而后是亮眼的荧光黄。不知道这种色彩的流行演变从何而起，难道是为了追逐都市世界的时髦？

带着这个疑问我曾问过我一位专门从事苗族服饰加工的贵阳苗族挑花私人收藏爱好者，我曾问他为何他收藏的苗族服饰和现在他帮当地苗族加工的苗族服饰色彩相差那么多？他是否真心喜欢当下所流行的色彩？他的回答是否定的。他告

诉我说：“过去的贵阳苗族挑花贯首服色彩以黑做底，以红白色为主调用丝线挑花，整体色调素雅沉着；而今，人们喜好蓝红色调，粗重的毛线代替了原本的蚕丝线，从而失去了旧时的细腻与光泽”。他说他也无法理解为何当地人的爱好会发生如此大的改变，他收藏过去的挑花老绣就是想要留住那被当地人丢弃的美好，而按如今人们的喜好从事现在的服饰加工更多的是为了迎合市场，是为谋求生计的手段。

然而，情况在都市社会与民族地区刚好相反。现在有很多文艺爱好者喜欢前往山区“寻花”，去买那些和我外婆一样丢弃的那些“没有价值的老绣花”，那些“旧花”如今被人们以各种各样的方式收藏着，老绣一时间变成昂贵的奢侈品。

这个现象一方面说明了人们对传统织染绣技艺的认同存在巨大的分野。

传统民族文化是人民群众创造的，但由于贵州传统民族社会与外界的联通较晚，稍落后于外界繁华的现代社会，因此对现代社会产生无限的好奇与崇拜，更容易接受外界的新鲜事物。机绣大范围替代了手工刺绣就是其中一个典型的例子，工业机械化流水线生产的产品以其价格低廉、方便快捷等优势对传统织染绣技艺带来巨大冲击。这是由于传统民族社会民众对传统手工艺文化不自信造成的，人们通常一味接受和学习外来事物并融入自己的生活。

就拿笔者的家乡来说，人们常以穿着以现代社会传入的荧光黄为底色的机绣民族服装为荣，没有一两套“新式”的机绣服装显然是一一件丢脸的事。记得我无数次和母亲说我喜欢过去的手工刺绣服饰，但母亲总是固执的还是要给我做一两套当下时兴的机绣服饰，还说我穿不穿没关系，但总要多一两套，不然别人还以为她不会做呢。正是“你有我也要有”的从众心理作祟，穿着老式服饰在群体中间会显得怪异，小了来说是不合时宜赶不上潮流，往大了说这是一种“炫富”行为，往往代表与象征着一个家庭的富裕程度。

另一方面也说明了在商品经济时代，当商品

达到了一定的数量和质量时，大众消费会渐渐倾向个性化。现代都市人们越来越多的追求生活品质化、个性化，人人讲艺术，好文艺，附庸风雅，这恰与传统民族社会的从众心理相反。相对于机器制造的快餐式产品，传统手工技艺所制作的产品更能满足人们的心理需求，满足人们的精神需要。

二、传统织染绣技艺传承的现状

贵州传统手工艺资源十分丰富，当前贵州民间对传统织染绣技艺开始有意识的进行许多保护和传承。途径有两种：一是大力发展和培养“非遗”传承人，以期对传统织染绣技艺最原真的保护与传承；另一种是制定研培计划、建立研究所，建立完善的信息资料库。

笔者从小生活在传统布依族地区，自母亲那里耳濡目染学习布依族刺绣与现代服装制作与剪裁，在攻读民族学硕士及在贵州省博物馆工作的几年中，不断的接触与深入地了解了贵州各民族传统织染绣技艺。慢慢的对贵州传统织染绣技艺入了迷，开始绞尽脑汁将贵州民族刺绣、纺织、印杂等工艺元素设计制作成各式包袋、首饰、服饰。先是自娱自乐，到给朋友们量身定制，再到博物馆文创产品设计。在不断的摸索过程中发现，现阶段贵州传统织染绣技艺与现代化设计结合得不够紧密，原真传统手工艺文化被简单的旅游商品化，从而忽略了其原有的民族文化内涵，我省传统织染绣技艺传承正面临着巨大挑战。

首先，传承方式的局限性。我省少数民族传统手工艺大多是以家族式传承为主要方式，有的还以性别决定传承关系，如传女不传男，或是传男不传女。这两种方式都框定了一定的范围，大大限制了传统手工艺的发展。

其次，传承关系断层明显。在经济全球化的浪潮席卷之下，传统手工艺市场前景差，从事传统手工艺收入低，许多青壮年劳动力都纷纷外出务工，许多年轻人已经不再学习这些传统手工艺，还坚持手艺的群体大多是四十岁以上的妇

女，导致传统手工技艺面临后继无人的传承困境。

第三，在工业化的冲击下，传统手工艺生产因产品加工周期长、劳动成本高等因素影响了自身产业化、规模化发展。

第四，缺乏市场认可。贵州传统手工技艺随着社会变迁不断发生变化，其生存形式受限，缺乏对市场的认知。大多传统手工艺品依附文化景区，被简单的制作成“旅游纪念品”，外地游客拖着猎奇的心理购买仅为纪念之用。这类民间传统“旅游商品”多以小手工作坊为主，难成规模，更缺乏品牌化观念。

与之对应，“文创”在近几年一直热度不减，它可以说是旅游商品的豪华升级版。与以往的旅游商品不同的是，文创产品不再是简单的卖东西，其使用民族文化元素大胆创新，核心既是纯手工制作，更多的关注传统手工技艺文化的内涵。然部分文创产品定价高，只能在小众范围传播。

三、传统织染绣技艺的现代化思考

基于以上的社会认同分歧与传承困境，传统织染绣技艺亟待改良与设计，以符合现代大众的审美需求，让传统织染绣技艺回归当代人的日常生活。同时，对贵州少数民族传统手工艺的传承要使其走进现代生活，走进大众生活，而不仅仅是富人生活。

为此，我们应该结合民族特色，走出一条适合自身实际的本土化道路。

一方面，要加强传统织染绣工艺品的实用性设计。在现代化生活中，对传统织染绣工艺品最好的传承与其文化意义的表达依旧是依附在物品的实用性上。生活中实用的产品毋庸置疑是被需要的，更能受到大众的喜爱。

如今，传统织染绣工艺被融入现代设计理念，例如将蜡染、刺绣等元素大胆的运用与日常生活用品的设计中，如将自织的土布做成纯棉的家居四件套，用蜡染、刺绣设计成实用性的背包、首饰、钱夹等，原生态健康生活的理念反而成为了噱头，吸引了都市居民的目光。

另一方面，加强传统织染绣工艺品的创意性设计。提取传统民族元素创意性结合时尚外观，以迎合当前时代下大众口味，在潜移默化中融入现代大众的生活。在这一领域，各民族进步青年功不可没，如布依族设计师韦祥龙就是其中的佼佼者，他有专业的学科背景，利用自身学习到的现代设计结合民族元素自创品牌吾土吾生，生产出即符合现代生活审美需求且又实用的服饰、日常用品。

最后，加强传统织染绣工艺品的情感性设计。在实用性表达的基础之上，传统织染绣工艺品还应饱含情怀。当一件礼物携带着制作者的温度，一个物品能勾起对童年、对过去的回忆时，这便是一种超越，它超越了其材质价格本身的价值，它彼时彼刻更饱含了一种精神的力量与文化，让人心理上产生文化的认同感与归属感。每一件物品，都倾注了每一个传承人付出的心血；每一件物品，都在回味一段过去。

四、结语

今天，贵州民族民间传统织染绣技艺需要在持续的创造中加深对现代生活的适应，加深对新的生活形态的理解以找到自身存在的价值，找到持续发展的立足点与生命力。

作为一名民族传统织染绣文化的爱好者，作为一名爱好手工制作的布依族人，更应身体力行，传承匠人精神，用手艺讲一段段文化故事。在传承人、研究者、学者、设计师、经营者、社会各界共同努力下，开展研究，促进传统织染绣技艺走进现代生活。

现在翻开我的压箱底，妈妈那手工刺绣的民族服饰，那些精致的花鸟平绣，细如繁星的十字挑花，那沉着不张扬的古朴色调，似乎还残留着妈妈手心的温暖，也唯有那抹“茄紫”镌刻在记忆深处，回味童年。

（作者单位 / 贵州省博物馆）

（责编 / 徐霖）

苗族芦笙制作新生代余晓平的致富之路

文、图 / 徐霖



余晓平，一个90后的苗族芦笙制作师，家住贵州省雷山县大塘镇岩寨村，现为雷山县苗族芦笙制作技艺县级代表性传承人。

余晓平10岁时就开始学习吹奏芦笙，2008年，初中毕业的他到西江千户苗寨吹芦笙谋生，当时月工资650元，而购买一支芦笙就要700元，于是他萌生了学习制作芦笙的想法。2010年，余晓平用自己打工所得的积蓄够买了一套制作芦笙的工具，并拜雷山县丹江镇排卡村的苗族芦笙制作技艺省级代表性传承人莫里学为师。学习期间，余晓平吃苦耐劳、勤奋好学，终于在2014年学有所成，顺利出师，并创办雷山县苗艺芦笙制作坊，成为了一名合格的芦笙制作师。

据余晓平介绍，苗族芦笙由笙斗、笙管、簧片和共鸣管构成。笙管一般用白苦竹制成，挑选时非常严格、苛刻。白苦竹的特点是竹节长、竹径细和竹壁薄。五年以上的竹子砍伐晒干后表层颜色黄中带白，十分光亮，敲击的时候声音非常清脆。簧片用黄铜或响铜制作，需用炭火烧制，铁锤手工敲打，制作的簧片要质地轻薄均匀，这样发出的声音才清脆响亮。笙斗选用杉木和春杨树作为原材料，百年吊脚楼拆下来的干透的杉木最佳。杉木和春杨树纹路直，木质松软，且很少有疤节。制作时要用烧红的小钢筋从吹口端的正中间向另一端开凿，再用小钳子或是特制小刀抠通，整个过程需制作者足够细腻和耐心。

共鸣管一般用兰竹制作，根据共鸣原理，在每个发音管上端装上一个共鸣管，使芦笙音量扩大，获得较好的艺术效果。

现在，余晓平以家庭作坊的经营模式，一家五口人除了农业生产外，主要从事传统苗族芒筒芦笙制作。一套芒筒芦笙由高、中、低音三支芦笙和七支芒筒组成，市场价5000元至6000元不等，主要销往雷山县各乡镇以及丹寨、三都、都匀、榕江、凯里、麻江等县（市）的苗族村寨，年收入达30多万。

余晓平说，芦笙制作最难的环节是制作铜片和调音，多年来，自己潜心专研，在芦笙的制作上精益求精，终于解决了芦笙音质和音准不稳定等问题。现在，自己制作的芦笙因声音洪亮，铜片耐用，音质圆润等特点，在客户群中获得了较好的口碑，常常供不应求。很多邻县的客户直接找上门来定做芦笙，自己的芦笙订单也越来越多，一家人忙得不亦乐乎。

余晓平有一个梦想，他希望在三到五年内打造一个芦笙制作基地，扩大生产规模，带动村里的人一起制作芦笙，在传承苗族芦笙制作技艺的同时，共同走上致富路。

（作者单位 / 贵州省非遗中心）

（责编 / 徐霖）

“非遗”扶贫与乡村振兴研讨交流会在册亨县板万村举办

文、图 / 余大高

10月28日，“非遗”扶贫与乡村振兴研讨交流会在册亨县板万村举办。本次研讨会由国家艺术基金支持，贵州省文化和旅游厅、中央美术学院主办，黔西南州文广旅新局、贵州省非物质文化遗产保护中心、中央美术学院国家艺术基金中国乡村建设人才培养项目组承办，兴义市文广新局、册亨县文广新局、传统工艺贵州工作站、中央美术学院驻东阳传统工艺工作站、贵州省兴义市布谷鸟民族实业发展有限公司协办。

中央美术学院副院长、教授吕品晶，中央电视台乡土中国栏目制片人郭威，四川美术学院建筑学院院长、教授黄耘，华中科技大学建筑与城市规划学院副院长、教授、新建筑杂志主编李晓峰，贵州大学勘察设计研究院副总建筑师、同济大学国家历史文化名城研究中心研究员越剑，贵州省文化和旅游厅非遗处副处长李安鹏，贵州省非物质文化遗产保护中心副主任（主持工作）龙佑铭、册亨县人民政府副县长方华以



及著名乡建专家、北京绿十字发起人孙君等专家学者参加研讨。

与会人员就传统村落的保护、传统工艺的传承、怎样激活乡村发展等相关问题研讨交流，各抒己见。传统村落是民族的宝贵遗产，也是不可再生的、潜在的旅游资源，会议呼吁在保护传统村落方面首先要弘扬村落优秀的传统文化、建筑艺术和村镇空间格局以及村落与周边自然环境的和谐关系，要体现人与自然和谐相处的文化精髓和空间记忆。在传承传统工艺保护方面要有“工匠精神”，将传统工艺与现代设计结合起来，在原有的基础上进行有效创新，促进传统工艺创造性转化创新型发展。在乡村振兴方面，希望从内生动力出发，注重培养人才、留住人才、寻找带头人，扬其长避其短，提高每个人的参与意识，合力把乡村建设的更加美好。

现场的探讨、互动交流与经验分享有趣味、有品味、有高度、有深度，为乡村振兴助力。

（作者单位 / 贵州省非遗中心）

（责编 / 徐霖）

台江县 2019 年 “非遗 + 扶贫”传承人群技能培训开班

文、图 / 邓东风



11月10日，台江县2019年“非遗+扶贫”传承人群技能培训在台拱街道红阳村开班。此次培训由台江县文体广电旅游局主办、贵州省台江吉玉鸟文化产业有限责任公司承办。县委常委、副县长姚爱华出席开班仪式。

据悉，学员主要来自红阳寨贫困户、留守妇女和爱好刺绣等中年妇女，共50余人。培训为期7天，将采取课堂互动教学、实地体验操作和考察交流学习等形式进行。培训将以学习色彩搭配

和基本针法、传统刺绣剪纸技艺与现代创新刺绣方式结合分析等为主要内容，旨在振兴民族传统工艺，引导村民妇女集中、系统地掌握苗族刺绣和剪纸手工技法，提高她们的商业意识，创新发展苗绣手工艺品。

培训还将结合当地乡村旅游特色资源和“妈妈制造”非遗工坊，让村民们既能传承优秀文化，又可在家创业增收，进一步促进优秀传统文化融入现代生活，助推精准扶贫，打赢脱贫攻坚战，发挥大文化助推大扶贫积极作用，实现“巧手脱贫”，拓宽群众脱贫致富渠道。

（作者单位 / 台江县非遗中心）

（责编 / 徐霖）

乡土建筑文化与“非遗”——麻勇斌访谈

麻勇斌 李岚

麻勇斌，贵州省社会科学院历史研究所所长、研究员，贵州省黔学研究院执行院长、贵州三线建设研究院执行院长，贵州省非物质文化遗产保护专家委员会委员。公开出版《贵州苗族建筑文化活体解析》《贵州文化遗产保护研究》《吊脚楼》《苗族口传活态文化元典》等7部著作。



李 岚：麻老师，您最近在我们省非遗中心支持下，有一本题为《贵州乡土建筑文化研究》的书即将出版。对乡土建筑文化我们不是很了解。所以，首先想请您给我们介绍一下。

麻勇斌：我对贵州乡土建筑文化，作了至少有二十年的关注。虽然是断断续续的关注，但时间很长，因而有些心得。讲到贵州乡土建筑文化，就应该说一说乡土建筑文化的概念，或定义。乡土建筑文化，这个语词在词典中是没有的。也就是说，乡土建筑文化没有一个准确的定义。研究建筑文化的人很多，但没有人想过它到底是什么。也正是因为它没有明确的定义，研究建筑文化的很多人就把建筑艺术当成建筑文化。其实，建筑艺术不等于建筑文化，应该只是建筑文化的一部分。

李 岚：哦，它应该有个准确的定义吧！

麻勇斌：如果一定要给建筑文化下一个定义，那么，乡土建筑文化要从几个角度来定义。第一，它是建造建筑物的文化和使用建筑物的文化的总和。而建造和使用里面又不只是艺术和技术，包含的内容很多。所以，我把它归纳成四个方面。一是思想智慧。也就是建造活动和建筑物等，以结构和形态表现出来的思想智慧。这一层是乡土建筑文化的核心。二是规制礼俗。这一个层面是很多专家学者尤其是建筑学的学者十分注重的。规制，通常指的是房子的高度、宽度、纵深度、柱头数等等，这些都是有规定的，是规制。比如，民间说的，我家这个房子是“一丈八八”“一丈九八”“二丈一八”等等，都属于高度的规制；还有，说我的房子是“五柱三瓜”“五柱七瓜”“九柱十一瓜”等等，也都属于规制的内容。在建造的过程当中，有很多的“礼”和“俗”。比如，砍梁祭祀，就属于礼俗。三是知识经验。什么是知识呢？比如说，在建造房屋的时候选择什么样的木头。黔东南一带的民间，偏向于选择杉木。但是，古代皇家，是不大用杉木的，而是选用金丝楠木。按照传统，苗族喜欢选择枫木。这种内容，就属于知识。当然，其中也包括了经验的内容。比如，有的地方建造的房屋，屋顶比较陡，有的地方建造的房屋，屋顶比较缓，甚至有的地方的房屋屋顶是平的。在我国西北，那些地方的屋顶

就是平的。其实那样的房屋防水性是比较差的。川西一带的房子也是平顶的比较多，虽有部分是斜面的，但比较缓。这些都是属于知识。我们这个地方的屋顶要陡一些。这些属于防水的知识和经验的内容。四是技术艺术。一般的专家学者所关注的建筑文化，其实是指技术艺术。技术和艺术，容易表现在形态上，很是显见，人们容易看见它，发现它。所以，人们容易将建筑的技术艺术等同于建筑文化。严格来讲，技术艺术只是建筑文化最后的一部分，也是最显见的一部分。

李 岚：乡土建筑文化包括哪些方面呢？

麻勇斌：乡土建筑文化包括上述所说的四个方面。它是否等于建筑文化呢？不是的，现代建筑文化是在乡土建筑文化基础上增加了些东西，又舍弃了一些东西。现代建筑文化的一个明显标志就是有图纸和有图纸审批的制度及流程。图纸是由有资质的主体出具的，是属于技术制度或技术规程，有法定意义。所以现代建筑文化的概念、内涵，同乡土建筑文化还是有一些区别。两者的不同之处在于，现代建筑文化在嬗变。当下，最显著的特征是，从完全的功能性建筑走向功能和艺术都在追求的建筑了。比如，贵阳筑城广场的标志性建筑，就是只考虑形态而不考虑功能的建筑。这样的例子很多。建筑文化已经从功能建筑转向艺术建筑了。所以，现代建筑文化和乡土建筑文化就有了一些区别。只有先理解现代建筑文化和乡土建筑文化的区别，才能在理解乡土建筑文化的时候不走偏，少有错漏。贵州很多学者说的建筑文化，实际上是建筑艺术，而少有涉及建筑文化。因此，很多学者在看到苗族的吊脚楼有四层，就会感叹说，苗族建筑突破了传统形制。其实不然。

李 岚：您讲到乡土建筑文化和现代建筑文化实际上是有区别的。现代建筑文化是在乡土建筑文化的基础上有放弃也有新的变化。那在乡土建筑文化和现代建筑文化转型的期间，贵州有没有哪一些少数民族的建筑表现得比较突出呢？

麻勇斌：这样的例子很多，很丰富。在贵州或者是超越贵州的语境内，乡土建筑文化传承、发展、创新的实践，都是非常生动的。也就是说，我们的乡土建筑文化与现代建筑文化，并没有完全的脱离，而且一直有一个类似于缓坡的延续过程。我们今天所说的乡土建筑文化，或者说我们见到的乡土建筑文化，其实也是经过长时期的嬗变形成的，是被锁定的文化形态或建筑形态。从当下的历史断面往后推，即便是只往后推五十年，乡土建筑也不完全是现在的形态。我们只须翻阅历史年鉴就会发现，解放（1949年）初，贵阳城的很多民居建筑，都是茅草房。而今，我们就看不见茅草房了。

李 岚：那这变化其实就是几十、百把年的事情吧？

麻勇斌：是的，乡土建筑文化，实际上，不到100年时间，就已经在乡土这个层面发生了巨大的嬗变。那么，过去的乡土建筑同今天的乡土建筑还有什么关联没有呢？这个关联度非常深。我们可以从两个层面看：第一层，就是看乡土社会有哪些变化。乡土社会的变化，是自主的变化，也就是由民众自己做主的变化。这种变化很有意思。第二层，有的乡土建筑的功能在变。比如，台江县的施洞，是我们今天定义为苗族吊脚楼重要聚落点。这个聚落点的乡土建筑，基本上都是木构的，穿斗式的。但是，村委会办公楼这个建筑，就是变形的，没有传统的正面和背面，可以说全部是正面，是一个四面廊式的建筑，形态上完全改变了，它是基于功能的形态，虽然它还是用乡土模式的架构，但在形态上已经不再使用前后两面的概念。从任何一个方向都可以进出。就因为它是办公场所，必须有回廊贯通。这就是功能主导的功能性建筑。严格来说，它已经没有民居的生命意涵了。

李 岚：我们的民居就是一个生命体，意涵深远。

麻勇斌：在民间，在建造和使用房屋的人们

的心底，房屋是有生命的，是类人生命体。我们的民居，之所以有前后，有大门，有窗等等，乃是因为人们将房屋当作一个生命体。大门象征了嘴巴，不允许人乱坐；两边的窗户是眼睛，不能挂东西。为了维护好这个生命体，要在它的旁边建造厢房——使正屋有帮手，而施洞村村委会的办公楼，完全是功能建筑，没有赋予其生命意涵，所以四邻无助。这样的建筑，真正被割裂的内容，是生命的含义。因这种建筑具有美感，所以很多景区就拷贝这种建造。这种嬗变就是往诡异嬗变。这种嬗变是没有伦理方向和目标的，只追求外在的美感。所以，我们在景区经常看见跟办公楼形式很相像的传统民居，尤其是由政府主导的工程项目里面最容易出现。西江博物馆就是一个典型的例子。我们不能说它是错的。这种嬗变很正常，因为人们对房子的理解，已经不是过去的那种含义了。另外一个例子，就是剑河的官洲苗寨，村支书建造的房子，就是一种兼具了美感和功能的嬗变。它保留了整个吊脚楼的形态，但下面所筑的基础，从严格的意义上讲，是一座完整的房子。整幢房子，是在一栋楼房上面再修一栋吊脚楼。我还在雷公山这边看到几栋用砖木重构的民居建筑，也是苗族吊脚楼的嬗变。这种嬗变，是建筑材料和建造技术推动形成的嬗变，即由用材、结构、形态、功能推动的嬗变。但是，由村民来做的这件事，跟由市场主体或政府主导来做的这件事，是不一样的。主要区别在于，村民始终是将房屋作为一个生命体来理解和表达。

李 岚：市场主体或政府主导推动的嬗变是什么样的，有例子吗？

麻勇斌：市场主体或政府主导推动的嬗变，有的尺度非常大，有的尺度比较小。典型的例子，是剑河县的温泉小镇。它用了乡土建筑的外在形态和基本成色，但整个建筑都是框架结构。虽有穿斗式的表达，但穿斗式的表达并没有承重的含义，只具有装饰的含义。这属于集群的嬗变。单体的嬗变就比较多了。比如，贵阳花果园的那些

风雨桥和鼓楼。市场主体或政府主导推动乡土建筑文化嬗变，不是仅仅出现贵州的现象，是全国多地都有的现象。这说明，乡土建筑 and 现代建筑，可以说是一种打断骨头连着筋的关系。

李 岚：过去这种嬗变发生的速度很缓慢，影响它变化的原因主要是建筑材料的变化吧？

麻勇斌：其实，嬗变是一直都在发生的。乡土建筑从创生之日起，一直都在变。这种变化，多是时代更替推动形成的，也有气候变化、生态灾难促成的。但是，变化的速度相对较缓，一般要以百年为时间尺度，才能看得见比较明显的变化。变化比较快的是，中华人民共和国成立之后。以贵阳为一个观察点，就可以看见这种变化。简单地说，一百年前，贵阳大十字、喷水池一带，大多都是木房。随着经济社会的发展，木房逐渐被拆掉。取而代之的是较矮的砖房或砖木结构的瓦房。接着，低矮的砖房被高层楼房取代。但是，这种取代并非全域性的，所以，至今还有一些背街的地方，有零星旧朽的砖木结构房子。这个变化不是制度造成的，是材料、经济、交通体系、人流、物流等诸多因素共同促成的。当然，这里面也有文化引入方面的因素。比如说，在房屋中加装电梯，就是海外技术的引入。材料的变化是非常重要的因素，如果没有水泥和钢筋，我们今天不可能见到现在的这种高楼大厦。

李 岚：贵州传统的建筑材料是以什么为主呢？

麻勇斌：从建筑材料来考量，我们有必要以水泥的使用为节点，把乡土建筑文化划成两段来解读。换言之，水泥的出现和应用，是乡土建筑 and 现代建筑的一个分水岭。水泥出现和应用之前，建筑材料主要是木、石、竹、土几种。木是最为常用的材料。百余年前，到处都是木料，居住在乡村的人们，只要有斧头等工具，就可以用木料来造房，不用向他人购买材料。以前建造房子，只花费工时费，不需要太多的材料费。建材取得的难易程度，影响着房屋建造。贵州的各民族都

非常智慧。如果木料很容易取到，那就用木料建房；如果石料很容易取到，那就用石料建房。所以我们的黔中地区有大量的石板房。如果木料、石料不太好取，那就用土。所以西北地区的土墙房很多。民间是就地、就近、就便、就便宜来进行材料选择，跟有钱、有权的人们总是凭着某种爱好或偏好来选材，逻辑完全不一样。

李 岚：有些地方我还看见用竹的。

麻勇斌：竹建筑是比较多的。赤水一带曾经有很多。那是明清时期的产业布局造成的。由于盐茶等物产运输主要依靠背驮和挑抬，赤水河流域的贸易活动，需要大量的竹篓、竹筐、竹囤等，当政官员认为可以打造产业链条，就鼓励大面积种植竹子。竹子多了，树木退出了林地，所以，就用竹子建造房屋。

李 岚：前段时间我听一个建筑老师的讲课，谈到一个观点，好像是说原来有一些人认为石头的房子是给逝世的人住的，木头房子是给活人住，对吗？

麻勇斌：这种观念是大错特错的。房子和埋人棺椁用什么材料来做，一切都基于活人的理解。比较而言，埋人的棺椁，形态和材料的变化非常小，时间漫长，而活人居住的房屋，形态和材料变化很快。之所以如此，是因为活人居住的房子，功能需要不断在变化。比如土坯房，取材方便，成本不高，但问题也很多。第一，土坯房不是盖瓦的，窗户一般都很小，通风透光条件非常差，尤其是在低温潮湿地带，还很容易被雨水淋垮。土坯房不太适于人居住。长期居住在土房里，会影响人的身体健康。所以，一旦有好的条件，土坯房就会被业主动淘汰，改成木料或石料等材质的房屋。木房和石头屋，宜居功能不如砖房、楼房。所以，一旦有条件，业主也会将其淘汰掉，换成砖房、楼房。活人居住的房子，总是不断从低级向高级，从低质向高质发展。这种发展，是居住者的经济条件改善和实际需求变化促成的。但是，对于死人使用的棺椁，则不存在这种情况。

死人没有什么需求。一切礼俗，都是老一辈人怎样做就怎样做，没有变化。所以，死人用的棺椁，在相当长的时间内是不会变化的，甚至有千年固化的可能性。但是，活人居住的房子，不可能千年固化，甚至百年固化都很难。

从人类历史的角度说，最初，活人和死人都住“石头屋”，即生活在山洞里面。后来死人和活人都住木头做的房子，那是因为经济社会发展了。实际上，只要回溯到三五百年前，在贵州，活人有居住在房子的，也有居住在石洞里面的；死人有使用棺椁埋葬的，也有用石头棺材埋葬的。历史上，棺材也有多种。今天依然保持较好的平坝洞棺葬，是苗族的洞棺葬遗址，里面有八百多具棺木，其中，就有船形棺。为什么把棺材造成船形？因为苗族来自东方，逝世的人要驾船回去。总而言之，居住在石头屋或木房子，不属于区分死人和活人的规矩。

李 岚：在实际的田野调查中，我们发现很多民族的房屋柱子、房梁、门窗等都有各种形态的花纹，不同民族有没有什么标准性的纹样出现在他们的房屋里面呢？

麻勇斌：这个应该更多属于文创的问题。您所说的纹饰、花样、图案等这些东西，是乡土建筑文化的表层问题。这些东西之所以存在，是因为它具有赋义。当赋义成为公共知识或公众认同后，它就会固化下来。所以，严格地说，我们今天要从窗花、房梁的雕饰等内容，来窥视具有民族性的建筑文化并作出判断，必然会发生偏差，甚至走入歧途。举个例子。以前，我家祖太爷请了一个江西的木匠做一套碗柜。碗柜做得很漂亮，雕刻有牛头。为什么雕刻两头水牛？因为在苗族的传统观念中，牛是富贵的重要象征。木匠知道主人家喜欢什么后，就用雕刻的图案讲述主人家需要讲述的故事。一句话，雕刻水牛图案，是木匠与我家祖太爷达成共识后才做的，表达的是关于富贵的期许。此事就促成了我们寨子的好些人家都来效仿这个碗柜的样式。这就是文化的赋义。

李 岚：现在很多的東西都是通过文化的赋予来判断的。如果要去判断，应该看哪些方面呢？

麻勇斌：讲到乡土建筑的时候，我为什么会用“乡土建筑文化”？这是有隐情的。大概2012年，贵州省民委发布的省长基金课题《贵州世居民族建筑文化研究》，由17个子课题和1个总课题构成。由我负责总课题。设立的17个子课题，对应的是17个世居少数民族。因为我负责总课题，我要认真阅读并评价17个子课题的结项报告。看完子课题的研究报告以后，我很沮丧，因为我从发现，多数研究者根本不明白什么是乡土建筑文化。作为研究对象，“少数民族建筑”和“少数民族建筑文化”，是有很大的区别的。由于缺乏对此进行慎思，就出现了很难解决的“文化认领”。“文化认领”这种现象，不止存在于少数民族建筑文化研究。学界还没有人有勇气正视并反思这种现象。但我知道，而且也敢于承认，我们苗族传承和使用的很多乡土建筑文化内容，是汉族的。我的家乡——松桃苗族自治县鸡爪沟苗寨，有个很有名的木匠师傅，名叫龙昌贵。我们寨子及其周边寨子立房子，都请他当掌墨木匠。他不识字，一句汉语都不会说。但是，当他主持立屋仪式时，能够用流利的汉语，演说《撵煞神词》和《上梁辞》。那时，我读小学，能够听懂他朗诵的神辞：“日吉时良，天地开张，鲁班到此，大吉大昌。……我响一锤，惊动天门；我响二锤，惊动紫微星；我响三锤，惊动帮忙弟兄。……”后来，我搞苗族建筑文化研究，访谈他，问说：“您念的那些神辞是什么意思？”他说：“我哪里晓得什么意思。那些都是师傅教的。”那些仪式和仪式里的神辞，他只是背下来了，并不知道是什么意思。更为神奇的是，他在建造房子的时候，要用竹签在柱头上写字。那些字非常潦草，很有书法艺术的感觉。那些字符怎么读？他不知道，但他知道怎么书写和表示什么意思。他告诉我说，他传习的这么一套木匠技艺，是鲁班传下来的，鲁班是个仙人。他虽然是苗族木匠，但我不敢把他传习的这些乡

土建筑文化，判定为苗族建筑文化。实际上，贵州各民族所使用的民居建造仪轨，都是“鲁班仙师”的，而这些完全基于汉语的内容，应该是汉族传入少数民族的。所以，我说，乡土建筑文化的民族属性，可能不宜用今天的传承者来界定。

李 岚：这个条件很肯定，你说文化的载体主要是靠语言和文字。

麻勇斌：对，语言载体和文字载体。也就是说，如果某个少数民族有属于本民族语言或者文字的乡土建筑文化内容，比如，关于房屋构件、内部空间的名称系统，则可以认为，这些乡土建筑文化内容是该民族的。但是，如果没有基于本民族语言或文字的关于乡土建筑的系统语词和“文法”，或者所有语词和“文法”都是基于汉语，则无论是谁，不能说该民族有自己的建筑文化。

李 岚：这种情况就比较多了，简单的看一些图录照片，就认定是哪一个民族的。

麻勇斌：这都是外行人折腾出来的，让人啼笑皆非。我看过某个出版社出的由政府职能部门主编的一个成果，把石板房判定为布依族建筑。从文化的角度看，黔中地区的石板房，是区域性建筑，不是民族建筑。文化意义上的民族建筑和区域建筑，是不同的。所以，我们用两个概念来说：乡土建筑的区域性、乡土建筑的民族性。

李 岚：刚刚你说到民族性、区域性，在我们的“非遗”项目里面，有几个属于乡土建筑文化遗产：一个就是苗寨吊脚楼，一个是侗族的木结构建筑，还有一个是屯堡的石头建筑技艺和粮仓建造技艺。你觉得这几个涵盖了贵州的主要建筑技艺没有？

麻勇斌：要说贵州乡土建筑的内容，用这几个点，还不足以概括，还不足以代表。从当下视角和当下镜头看，您所说的这些乡土建筑形态，确实具有代表性、典型性。石头建筑在黔中地区是非常典型的区域建筑，这个可以把它明确下来。它不属于民族建筑，是区域建筑。布依族传承的一部分，我们准确的表达，应是黔中石板建筑之

布依族篇章。

李 岚：请你对我们的乡土建筑文化内容进行一下盘点。

麻勇斌：我们对贵州乡土建筑文化的盘点，盘到哪些东西了呢？木结构建筑，我们盘到了吊脚楼了鼓楼、风雨桥、谷仓等这些显见的建筑形态。此外，木结构建筑，还有没有别的内容，或更特殊的东西，我们并不能作答。第二，石头建筑。石头建筑我们盘到了屯堡聚落。石头建筑，还有没有其他的聚落形态，我们也没有作答。第三，用土来做的建筑，代表性建筑是什么，哪个地方有个代表性的聚落，没有可靠的考察记述。实际上，如果我们要从材料角度研究民族建筑或者乡土建筑文化的话，除了这三种建材的建筑，还要考察木土、木石、土石等混成的建筑。除了聚落以外，还要考察非居住性的建筑。公共建筑中，有一种可能被遗忘了，这就是山屯古堡。山屯古堡，这种以石头作为城墙、城门的山地特殊聚落，真的很特别。其中，最典型的，是凤岗的玛瑙屯。它是充分利用一个巨大溶洞和形成溶洞的山体，而建的非常经典的堡垒。堡垒的遗址还在。这一类建筑，民国以前是必不可少的建筑，非常多，现在不用了，多数被废弃了。

李 岚：山和洞的建筑有哪些？

麻勇斌：以山和洞为依据的建筑，贵州有不少。比如，龙里的果里一带，有一个山洞，很大。一端用作洞棺葬，停放有数百具棺木，另一端用作活人危时存身空间，叫洞屯，城墙还比较完好。这是十分罕见的以山洞为根据的建筑。实际上，我们贵州，明清时期建造的这类建筑非常多，几乎每个大的聚落都有这样的建筑。所以，花溪、广顺，有好多山屯。客观地说，这些建筑是贵州人能够躲过连年兵匪之祸，活到现在的重要依托。没有这些建筑，贵州古老的土著，早就被灭了。因为有这些建筑，外来的人再强大，武器再好，他们远道而来，想干掉土著人或生活在贵州很久因而已然生根的人们，就很不容易。土著人虽然

武器很差，但拥有很险要的山屯洞堡，粮食都囤在上面，水也囤在上面，一夫当关，居高临下，谁也奈不何。是这些建筑使贵州的土著人存活下来，也是这些建筑使贵州多民族成为命运共同体，交融在一起。典型的例子，是龙里的营盘山。这个山顶城堡，是光绪三年建成的，保持比较完整，是周边十几个寨子共同的危时存身空间。这十几个寨子，有苗族、布依族、汉族。六盘水的岩脚古镇，之所以能完好长存至今，也是因为背后有坚固的山屯。我专门去过那里调研。山屯洞堡虽然安全，但对于日常生产生活来说，还是有诸多不方便。所以，才建造碉楼。安顺、六盘水、毕节、遵义，还有数量不少的古代遗留下来的碉楼。应该把它们纳入“非遗”的范畴予以保护。

李 岚：贵州最出名山屯的是海龙屯。

麻勇斌：海龙囤是贵州山屯的杰出代表。我知道，此外，还有福泉的白马屯，长顺的金筑屯，紫云的南关屯，兴仁的马乃屯等，都很有规模。由山屯变成现代城市的典型例子，是纳雍县城。这些建筑，属于贵州乡土建筑文化研究不可忽视的内容。

李 岚：我感觉原来的乡土建筑都有本民族固有的一些宗教信仰在里面，您在这方面有什么想说的吗？

麻勇斌：这才真正说到民族文化了。乡土建筑的乡土性，就在于它有神性空间。神性空间有三个圈层。

第一个层神性空间，是管控安全的空间，主要有两处。第一，如果聚落选址选在某一处，选定以后，与该处的命运具有重要关联的空间，无论是灾害还是福祉，都是神性空间。比如说，河水流出的地方，叫水口或水口山。水口出处必须是吉祥的，必须是不敞开的。这是我们中国传统智慧。因为在中国传统观念中，水象征财源。正因为如此，水流出去的水口是神性空间。那个地方，要么会修庙宇、修塔或留一片森林。那个地方很神圣，不准乱动。在水口山建造的寺庙叫水

口寺。贵阳有一个水口寺。为什么那里要弄个寺庙呢？因为人们认为庙宇有神灵，它们得到当地居住者的香火供奉，向着当地居住者，会阻拦财神出走，也不准别的神灵把财富散了。为什么有时候在水口山要建造一座塔？因为人们认为塔有巨大的镇压能力，它们镇在那里，龙神、财神就不敢跑掉。有的地方，要在水口山的河面上建一座桥，以阻拦财富外流，为什么？因为古代建桥，桥拱下面要安放一把利刀，叫做斩龙刀，以防止龙顺江而下，把桥体弄垮。桥下有斩龙刀，龙神和财神自然就不敢溜出去了。第二，聚落里外的某处，有时会建土地庙。土地庙所在的空间，也是神性空间。土地神既是边界神，也是哨兵神。土地神的形象一般是一个身材矮小的老头。古代，族群内部的人力资源配置，是很有讲究的。已经没有多大劳动能力的人，战斗能力差的人，用作放哨、查寻。久而久之，负责监视地方的土地神，就成了类似于侏儒的老头子。但是，土地神所在的地方是很神圣的，因为这些地方通常是交通要点，是边界交点。

第二层神性空间，是公共墓地。公共墓地，现在少有了。但我们西部方言苗族还保持这种习俗。一旦选定了一个公共墓地，去世的人都要埋葬在那里。墓地要跟聚落之间保持一定距离，要隐蔽一点。墓地是死人的聚落。死人的聚落跟活人的聚落之间，要有一个交通的线路，同时又不要举目就相互看见。对于死人来说，公共墓地，又有一定的区别。那些所谓死的不好的，如早夭的、暴亡的、被杀死的，其墓地一般来说要更为偏远一点、隐蔽一点。墓地不是废弃之地、恐惧之地。墓地是跟活人的聚落始终保持关系的神性空间。为什么这样说呢？因为假如聚落里某个人身体欠安了，经巫者探问，证实是被某位死人的魂灵绊着了，那么，其家人就要请巫者去给死人的魂灵送点米或钱，请求和解。所以，活人也会因为“有事相求”而跟墓地打交道。

第三层神性空间，是其他具有神性的物类空

间。比如，在聚落的近地，某个地方有高大而诡异的石头或是古树，下面又有泉水，这就容易变成神性空间。民间认为，神性空间定有神异之能，因此，人们要尊敬它、取悦于它。

李 岚：我们应该怎样看待神性空间呢？很多人不了解，容易被认为是封建迷信。

麻勇斌：关于神性空间，我们从生态智慧的角度看，就会发现它不是封建迷信。神性空间是人造的。只不过，制造神性空间的事情，是遵循道理而为罢了。比如说，某个路口，要弄一个土地庙，即安一个哨兵神，就是为了不让那些可能游荡到此的鬼怪进来。所以，在乡村里面，会经常看见，寨子边、路口、泉边，多有土地庙。此外，还会在寨子边或路口，立有名为“挡箭碑”的石头或木牌。这些是解决纠纷时发誓、赌咒的地方，是神性空间。在古代的城池里面，有不少的神性空间，比如城隍庙、文庙、黑神庙等。在聚落内部设立的这些神性空间，意在给各类神灵设立办公衙署，让人在需要神灵的时刻可以就近请求，帮助人们解决问题。所以，有观音庙、夫子庙、城隍庙、药王庙、火神庙、龙王庙等等，林林总总，应有尽有。创造神性空间的智慧，屯堡人最典型。他们把如来观音、太上老君、孔夫子都安在一座寺庙内，称作三清寺。几大神灵在一起“合署办公”，信众只需一个猪头，就可以办完所有的求神保佑的事。聚落内部的寺庙等神性空间，在古代还有一个功能，就是在作战的时候，用来养伤、停尸、火化尸体、举办超度仪式等。古代人作战，人伤了、死了，不会抬回家里去，往往抬去寺庙，由僧侣等专门事死的人员处理。若是死人，还要测算时间举办超度仪式和举行葬礼。因此，寺庙往往是停放尸骨的地方；寺庙的僧侣、道人、术士，基本上皆懂医药，甚至可以给伤病员做手术。

神性空间的存在，是生态智慧、生活智慧、社会智慧共同作用的结果。这道理很多人不知道，所以说它是封建迷信的空间。

李 岚：现在很多地方在搞移民搬迁，您对

乡土建筑的保护有些什么建议呢？

麻勇斌：这是政界、学界、商界和民众共同头疼的事情，也是不容易找到交汇点和不容易达成共识的问题。没有很好的办法解决这个问题，只能顺其自然。

传统村落保护，必然面对这一些无法可依和有法难依的矛盾。最大的矛盾，是把谁的功能需求放在第一位，也就是说，作为前置性条件安排的是谁。如果说是把民众的或民间的已经固化的内容作为前置性的条件安排，那必然是与“原生态”、“原真性”这些语言表达的意愿相吻合。如果按照这个意愿来做，那么，一切的操作，都要以群众喜欢不喜欢、满意不满意作为标准。实践经验表明，这只是理想，或纯理论的设计，实现不了。如果按照提供主要推动力的外部主体的想法做，民众肯定又不会满意，因为外部主体有自己的看法和想法。那些看法和想法是什么，难以具化。比如说，立面颜色，有的喜欢黄色，有的喜欢白色。于是，涂了黄的不好看，就换成白的，反复折腾。他们的目的是好看，而不是让民众在保护传统村落的时候有点体面。所以，内部与外部的需求是两条平行线，近处没有交叉点。

学界的人想来帮助找平行线的交点，是自讨没趣，因为村民和帮助村民的人们，都不会买学界的账。所以，学界被政界轻视，感到很委屈；被民间瞧不起，更是感到委屈。想要找到交叉点，只有等待时间。如果说一定要快速找到传统村落保护的认知和利益交汇点，那就得像西江这样搞旅游。大家的共识点若是办旅游挣钱，基于共识的合谋一旦成功，遇到问题的时候，民间会忍让一点，政界也会仍让一点，问题的解决就有办法了。在乡土建筑为主要资源的传统村落办旅游，建造或改造出一些不伦不类的建筑体，办起一些浅薄的表演——所谓“伪民俗”，学界看不顺眼，就讨论起来，开初还有人当回事，久而久之，没谁将其当回事，就没趣了。

如果没有类似于西江苗寨办旅游的机会，外

部主体要渗透到传统村落里面去，多半是费力不讨好，因为你无论怎么做，村民都不会百分之百满意。然而，完全让村民自己做，哪怕给再多的钱，都注定要做垮掉，因为绝大多数人只有私心、没有公心，只有短视、没有长远眼光。比如说修路，这家说行，那家人说不行，为巴掌宽的地，就会打架，而且这个架打几辈子都可以。所以，问题得交给时间，交给奇妙的机遇。

李 岚：对于我们非遗中心或“非遗”保护者来说，乡土建筑这一块的保护与传承工作，该如何做？

麻勇斌：我对乡土建筑文化情有独钟。所以，在此给你们多些建议。我做社会科学研究，文化也好，历史也好，都折腾过了。不研究历史还没有恨。读史顿生千古恨。为什么恨，不是恨历史里的人和事太可恶，而是恨编造历史资料的人太可恶。打开历史，有汗牛充栋的资料，但是，你不知道哪一瞬间就被这些资料诱导了。因为这些资料的记载者所做的“深度伪造”，你不知道，等你用了这些资料大胆证明的时候，实际上你又造了一堆谎言。我一直在思考哪里能让我找到真的东西，满足我求真的欲望。最后，我琢磨到了乡土建筑文化。作为资料，乡土建筑是最真的。修建房子的人和请来修建房子的人，都不是在编故事，都是在造一个自己满意的东西，取悦自己，而不是取悦他人，更不是诱导别人来观看和赞叹。因此，整个行为过程全真，呈现出来的内容是真的。这就是至真无伪，也是我着迷乡土建筑文化的原因。

李 岚：你认为乡土建筑是对历史真实的反映？

麻勇斌：对。我认为，乡土建筑文化是对历史的完整折射。透过乡土建筑的时间轴，可以看见镌刻在这个时间轴上最真实的历史。我们在古籍上看到的历史可能是假的，但是在乡土建筑的时间轴上看到的历史定是真实的。

我到过松桃的一个叫后洞的寨子。我看过这

个寨子的历史资料。写文章的人讲这里的人，是从江西过来征苗的一位将军的后代。我去实地调研的时候，访谈当地的一位很有名望的老人，问他们是什么时候搬来这里的。老人回答我说：我们以前是穷人，老祖先是在寨库（另一个苗族寨子）帮人家看马。寨库的人有钱，他们养了很多马。我们的祖先在看马的时候，发现马都要跑到这里喝水，不想回去。我们的祖先知道这个地方是吉祥之地，就跟主人家说，我已经30多岁了，想有个地方安居，求您给我一个地方建个房子。主人家说，我们的地方宽，你看上哪里，就去住。我们的老祖先就在后洞建房立寨。因为风水好，我们发得很快，是松桃第一个出举人的地方。如果我没有去实地考察，并同当地老人交流，那么，我还真以为后洞这个寨子的人们是征苗将军的后代。

乡土建筑文化的价值在于真，在于它一直是一个活的东西。它在嬗变，但无论怎么变，在哪一群人和哪一个空间中变，依然有过去的影子和种子。所以，认真地阅读它，说不准某个时候能够从中发现一些意想不到的故事。

李 岚：怎样来做这个保护工作呢？

麻勇斌：怎样来做这个事，我和你们交流较少。我们的“非遗”工作，关注度比较高的是现存于民间的文化现象，要么是口传古籍，要么是刺绣、蜡染、节日、手工艺等等。这些东西是很重要的。但是，不能忽视了乡土建筑，特别是乡土建筑的一些重要遗址。深入到乡土建筑文化遗产里面去，可能会给贵州的“非遗”保护工作打开更加宽阔、深邃的视域。

李 岚：我们是“非遗”，离不开建造乡土建筑的匠人，对于我们来说，应该采取怎样的措施去保护他们。

麻勇斌：这个问题，实际上是问“救人”还是“救艺”。对此我曾经作过深思。我已经感觉到，“非遗”工作如果还是一如既往地按照“救人”的方法来做，可能要走入窘途。为什么呢，我们“非

遗”都是“保人”为主，所以才有代表性传承人，“保人”即保护“正宗的传承人”。这样的做法，可能会把作为“非遗”的“技艺”给保绝了。我觉得，还是“保艺”比较可行。“保人”需要环境，这就是文化生态系统还原。原来不用施加保护，“非遗”传承得很好，就是因为文化生态没有被破坏。今天之所以要保护，是因为文化生态系统的基础已经不行了，不适合“非遗”项目生存了。比如，传承乡土建筑文化的木匠，以前全省各地都有，而且数量很多。现在只有黔东南地区还能找到几个，别的地方很少了，为什么？因为木匠技艺赖以生存的生态系统基础没有了，很多地方都不住木房子了，掌墨木匠没有生计了。比如说，开篇时我介绍过的，我的家乡鸡爪沟苗寨，原来有一个木匠师傅，叫做龙昌贵，技艺很高。他过世了。他的儿子没有向他学习木匠技艺，因为我们寨子和周边的寨子，都不建木房了，大家都建砖房去了。修砖房用不着建造木房的技艺。所以，没人传承木匠技艺。在这种条件下，乡土建筑文化遗产保护工作，如果还着重于“保人”的话，被“保”的“人”自己不能以技艺谋生，技艺不可能保持下去。因此，我觉得，还是“保艺”为好。“保艺”就要创新工作方式，推动“集成传承”。

李 岚：保护部门最爱提传承人必须要有责任感，因为你已经被评为了代表性传承人，有一点传承经费，但这样能保护好吗？

麻勇斌：保护部门这样想问题，就他们的逻辑来说，没有什么不妥，但做不到。关于“非遗”，民间的责任感，跟保护部门逻辑上的责任感，不对等。保护部门要将他们的逻辑中的责任感，嫁接给民间的“非遗”传承人，最后会失望的。“非遗”保护，对于传承人来说，不是给点保护经费就能完成的，更为重要的是，传承人能够以自身的技艺谋生。所以，要以“生计不愁”作为前提，来构建“非遗”传承的基本逻辑。我强烈感觉到，如果切实将“非遗”看成了不可丢失的资源，就得按照传统的传承仪轨，重新寻找“生计不愁”

的传承人。传承人要经过严格筛选，同时得到体制内、体制外的认可。我之所以得出这么一个理论观点，主要是基于三个实践案例。

第一个例子，是紫云苗族布依族自治县的杨正江搞的《苗族英雄史诗亚鲁王》。如果当年没有找到杨正江，《苗族英雄史诗亚鲁王》的收集整理翻译这事，根本就搞腾不起来。关于“亚鲁王”的口传资料，清朝的时候就有人在收集整理，民国的时候也很多报道，二十世纪六七十年代始有苗族知识分子收集整理翻译，但是，直到杨正江出现之前，都还是一团乱麻，谁都没有搞清楚。杨正江出现了，通过“非遗”专家的支持，“非遗”保护部门的重视，“亚鲁王”的口传资料才得以系统地呈现出来。现在，杨正江和他的团队，已经能够按照传统仪轨对“亚鲁王”进行完整接盘，并且给当地文化发展工作提供宝贵的内容支撑。杨正江是体制内的人，有体制支撑，又以国家级“非遗”项目《亚鲁王》为业，因此，该项目在紫云苗族布依族自治县为代表的麻山山区生机勃勃。这就是“集成传承”。

第二个例子，就是贵阳高坡一带的苗族“敲榜郎”。这项无疑是“非遗”项目的苗族口传古籍，含金量非常之高，但至今没人能够把它全部发掘、整理、翻译出来。问题就是找不到一个像杨正江这样的人。要呈现这一口传古籍，必须懂得当地苗语和“敲榜郎”的整套知识体系，还须掌握苗文。只有具备这样的条件，才能正确理解并记录下来。至今，我们仍然无法知道“敲榜郎”的完整仪式和相应经文。我很焦虑这个事情。按理说，这个区域距离贵阳很近，很容易得到专家学者的支持。之所以搞不出来，就是缺少一个“集成传承”的人。这一“非遗”项目，靠当地的鬼师，

是搞不出来的。鬼师甚至讲不清楚他们传承的内容。所以，需要一个或几个体制内的人，完整的学会它、熟练掌握它。这样的人，是我们要找的“转世灵童”。

第三个例子，就是我自己所做的苗族“巴狄熊萨滚”收集整理研究。这是东部方言苗族巫文化的核心内容。在我之前，也有很多人做过。两百多年前，就有学者开始收集整理苗族巫文化资料。截至目前，已经有不少出版物介绍东部方言苗族巫文化，但大多是“碎片”。我收集整理研究东部方言苗族巫文化30多年，近年才差不多弄明白这个东西。

李 岚：你说的这个“集成传承”，是找一个人来重新学会，我们能否用现代的科技完整的把这项技艺记录下来。

麻勇斌：你说的这个法子要用，但它不是根本办法。它相当于“假肢”，或叫“科技假肢”，只能记录和存储一个时间界面的东西，它不能适应性的嬗变。它不是一个生命体。我们的“非遗”，尤其是那些濒于消亡的“非遗”项目，需要“转世灵童”来“集成传承”。

李 岚：这个可能不是很好找。

麻勇斌：其实这事也不难。只要我们的“非遗”保护敢于创新工作方式，就能够做到。如，在县一级的“非遗”保护机构中，拿出几个编制，来招录具有特长的“转世灵童”，让他们不为生计犯愁，专心地把传承“非遗”作为事业来做，就能实现“集成传承”。

（作者单位 / 麻勇斌，贵州省社会科学院历史研究所；李岚，贵州省非遗中心）
（责编 / 袁泽芬）

《黄平泥哨——吴国清动物作品》后记

吴建伟

《黄平泥哨——吴国清动物作品》得以编辑、出版，是我与家人多年来的愿望，如今夙愿得偿，是一件喜事。在这欣幸之时，我心中有好多话要说，于是借后记谨叙如下：

吴国清先生是我的岳父，也是黄平泥哨的“开山鼻祖”。20世纪70年代中叶，“文革”结束，民族民间文化艺术得以全面复苏，吴国清先生捏塑动物泥哨的创作思路得到了巨大的释放，家离家畜、飞禽走兽、鸟虫鱼虾等物象都进入了他的创作的视野。他智慧地借鉴本民族妇女盛装服饰上红、绿、黄、白、蓝等色彩和谐搭配的审美理念，并彩绘于熏烧成黑灰色的动物泥哨身上，使他创作的动物泥哨独具民族风格和地域风采，并蜚声中外。

在20世纪80年代初，吴国清先生创作的200多件动物泥哨先后被贵州省群众艺术馆（现贵州省文化馆）与中国美术馆（中国民间美术博物馆〔筹〕），以及法国从事世界民间美术研究的学者吉莱姆先生收藏。作为他的女婿并身为县文化馆的美术干部，我在那一时期也收藏了他老人家的一套动物泥哨，以求滋心养智，好进一步提高自身的美术素养与技能。

在20世纪80年代末90年代初，为了进一步传承与发扬吴国清先生的动物泥哨艺术，黄平县文化局连续举办了数期捏塑泥哨培训班，聘请吴国清先生为每期培训班传授技艺和讲学。通过这样的举措，黄平县培养了一批又一批动物泥哨创作新人。而今，黄平泥哨已成为贵州省一项国家级非物质文化遗产。

2015年秋，贵州省非物质文化遗产博览馆即

将开馆，为了支持该博览馆的展陈工作，宣传贵州非物质文化遗产精品力作，彰显贵州人的工匠精神，我与家人商量后将自己家里收藏的吴国清先生创作的500余件动物泥哨全部捐赠给了贵州省非物质文化遗产博览馆陈列展出。目的是力求为贵州非物质文化遗产殿堂增光添彩，为建设多彩贵州民族特色文化强省做出一份贡献。不久，在贵州省非物质文化遗产保护中心的支持和精心策划下，经过近两年的努力，我们共同完成了《黄平泥哨——吴国清动物作品》一书的文字撰写和图片整理等编著工作。其中的工作量之重、难度之大是可想而知的。

今天，《黄平泥哨——吴国清动物作品》即将付梓，在这里我衷心感谢贵州省文化厅徐静厅长对该书的悉心指导，感谢余未人先生为《黄平泥哨——吴国清动物作品》一书赐序，感谢贵州省非物质文化遗产保护中心对出版这本图书的鼎力支持，感谢黄平县文体广电局和县非遗中心的大力协助，感谢我的老伴及家人给予我的多方面支持，保证了我有充足的时间编写这本书，感谢我省著名摄影家白文浩先生为拍摄我家收藏的这500多件动物泥哨付出的辛劳，感谢贵州师范大学摄影教育家彭浩先生为完善这本图书提出的宝贵意见，感谢孙强先生帮助我从20世纪80年代的《泥土情》电视片录像中提取资料图片，感谢我的内弟吴天明为编辑这本图书提供的相关宝贵资料，感谢我的外侄女婿龙金星协助拍摄了一些历史资料图片，感谢众多的热心帮助者。正因为有他们在各个方面给予的真诚支持和热情帮助，吴国清先生创作的林林总总的动物泥哨群，以及

他老人家捏塑动物泥哨曾使用过的工具和制作流程，才得以玉成了本书的出版。

这里有几点需要说明的是，在本图书中的飞禽类和昆虫类泥哨里有不少动物的名称均系贵州山区民间的习惯叫法（加注为“俗称”），希望读者能理解。这也是我在30多年前请老岳父为我们家专门捏塑一套动物泥哨时，先后按照他老人家对每一种动物泥哨的名称叫法记下来，并用小纸片写好贴在每个泥哨的腹部，以作收藏纪念。可能这些地方性的民间叫法难以与大众化的叫法或者与相关的鸟类图志和昆虫图志上的叫法不吻合，也希望能够得到读者们的理解。另外，因为工作需要，我于1984年8月从黄平县文化局调到黔东南苗族侗族自治州文化局工作，离开了老岳父创作动物泥哨的环境，此前也没有注意搜集他老人家捏塑动物泥哨玩具的详细工艺流程以及

他许多有意义的生活资料，现在真是深感遗憾！根据该书编著的需要，捏塑动物泥哨的工艺流程图片，均是从1985年贵州电视台为吴国清先生拍摄的专题片《泥土情》中择选其镜头制作成的。这些图片的确不太清晰，但为了让本书尽可能全面反映出吴国清先生捏塑动物泥哨的一些细节，也只好使用了。以上这两点说明，恳请专家和读者们海涵和理解，建伟拱手感激！

（本文摘录于由贵州省非物质文化遗产保护中心策划，重庆出版集团出版的《黄平泥哨——吴国清动物作品》一书）

（作者系贵州省文化和旅游厅退休干部）

（责编 / 徐霖）