

试论文身图式

——黎族和高山族文身图式及延伸研究

陈华文

[内容提要] 文身文化是一种通过图式和附着文化蕴含来阐释民族历史、精神、制度、习俗和艺术累积的特殊文化现象。由于图式繁杂和难以确定历史流动在图式上的表现,研究者不仅对图式各持己见,而且不注重历史的流动和重叠以及它的多意性,形成随意阐释,毫无规则的现实。本文着重以黎族、高山族的文身为例,通过文身部位的迁延、文素与图式的关系、图式意蕴不定性的探讨,试图证明图式与部位、与文素、与意蕴,不但是流动变化的,更重要的是提供一种思考模式:文身的千变万化、不确定性是无法用一种成因理论予以解释的。

文身图式历来缺少研究,固然在于文身图式复杂多变和繁复交错,同时也在于很难找到研究文身图式的支撑点和突破点,因而给文身整体文化蕴含的研究带来困难,甚至脱离图式的诸如构图区别、文素长短粗线不一、部位不同、对称与否等许多基本原素来建构发生学说,偏颇、立论不足、牵强附会成为寻常现象。本文试图从文身图式在部位上的迁延变化、文素与图式之间的关系、图式文化意蕴的不定性、审美原则的体现等诸方面进行考察研究,给文身文化的研究者提供一己之见,见仁见智,以俟来者。

一、文刺部位不断增加

刘咸在 30 年代对黎族文身进行调查后报告说,黎人文身部位可分为四处:“一曰面部,眉眼以下,至于颈部,多加涅绣,旁及耳侧,前额则否。二曰胸部,多承面部自颈

下延之长线连至胸部,而止于两乳峰间。黎妇女胸者,实例较少。三曰臂部,分手指手背及上臂三种。文于手指者,系在各指节之背面,手掌无涅文,刺上臂者繁简不同,样式颇多,多在上臂之背面,全臂皆文刺者也不乏其例。是又因部族而异焉。四曰腿部,有涅胫骨者,有刺大腿者,前者之例较多,后者甚少。至于背部、腹部、股部或其他部位,未见有涅刺者^[1]。而据本族人王国全 80 年代的调查,刘咸的调查还是有缺漏的,因为至少“美孚黎的文位遍及身躯,包括脸上、脖子、胸脯、腹部、脊背、臂部、小腿等部位^[2]。其实,黎族的文身部位和图式各支系也都有出入。台湾高山族的情况也同样如此,据台湾学者的调查,文身部位因支系不同而存在差异。泰雅人文身的部位有五部七处,即面部三处:一刺于额之中央或全部,男女共有;一刺于额之中央,限于男性;一刺于唇

边到左右脸上，限于女性。胸部一处，刺于两乳之间，男女同。腹部一处，刺于脾脏上方，限于男性。手部一处，刺于手腕上部，男女同。足部一处，刺于胫之一部或全部，男女同。赛夏人文身的部位有二部三处，即面部两处：一刺于额之中央，男女共有；一刺于颐之中央，限于男性。胸部一处，刺于两乳峰之间，限于男性。鲁凯和卑南人的文身有三部四处，即胸部一处，刺于左右胸上，限于男性。手部二处，一刺于下臂，即自肘至腕之间，男女同，一刺于手背，限于女性。足部一处，刺于胫，限于女性^[3]。独龙族只限于脸部文刺，而傣族和基诺族则在脸部之外文身。

世界各民族的情况也大致相同。日本阿伊努人妇女在前额、唇部和手腕刺文，毛利族妇女在前额、唇部、眼内角和鼻子两侧黥面，苏丹人在脸部作标志，澳大利亚人在背、肩、胸等处文刺线条式疤痕，桑塔尔女子在鼻子、脖子等处刺文，萨摩亚的男子从腰至膝文身，女子最喜欢在臀部文身，甚至文刺在性器官上。喀罗人的妇女在前额、鼻子和下颏文刺，男人则在胸部文刺，图达妇女在胸部、上臂刺文，男子则用烧红的铁棍烙上疤痕。印第安的许多部落也行全身文刺。

文身部位的多样化，并不说明文身从起源即是非常复杂的，而恰恰相反，它是历史发展的结果：一个由简单到复杂，文身部位不断增加的结果。拿黎族和高山族的情况来看，事实确实如此。

在黎族，文身有部族支系及婚姻状态和与丈夫情爱关系的表征作用。黎族人曾对刘咸说，文身的事是古有定制，不仅图式有规定，施术时间及受术年龄也有规定。女孩子在十二、三岁时先文面部，十六、七岁出嫁之后则文胸部，二十岁左右为丈夫所特别宠爱的，则文私处（即大腿根内侧、性器官），后者一般都秘不宣人。至于“手足之纹，视为旁支，不关重要”^[4]。最重要的是面文，因为面文是支系的标志，它表明各人的血缘和文化归属，不管是谁，都必须施行，否则，将

受到整个支系的歧视，终至不得婚嫁而为老处女。这种重要的标志作用，促使各个支系在面文上具有鲜明的区别。在黎族，小髻黎与大髻黎的妇女面文有差异，而黑线黎面刺粗线，细线黎则面文细线。黎面文与生铁黎有区别，水满峒黎与番阳营黎的面文也不同。水满峒中各种剃头黎所刺面文亦彼此不同。即使番阳营所属之黎与生铁黎村鸡犬之声相闻，而两村黎妇所刺面文则大异其趣。刘咸说，从“大而言之，各部落有各部落之标识，各峒有各峒之标识；小而言之，各族系有各族系之标记，各村有各村之标记。”而且这种标志“不得混杂或假借”。^[5]由于刺于面部作为直观的性的和氏族的标志是最早的文身，可知，其它文身是在后来的历史发展中逐渐增加的。

对于高山族，前额之面文常常是部族的标志，没有条件的限制，只要一到十二、三岁即可施行。但其它部位则需达到某些标准或目标（条件）之后，才准许文刺。如泰雅人规定，刺颐是男子猎人头后取得的资格，刺腹是用规定的武器猎头者的象征，刺胸和手是猎头多者的表示。这些文刺并不是每一个人都能做到的，显然这是为了荣誉的需要而采取文身的方式把它写在身上，这些部位当然是后来约定俗成的。事实上，女子的文身也同样如此，对于泰雅人来说，女子刺脸是完成浮纹上衣者的象征，刺胸、刺手是织布能手，刺前膊下部主背侧是织布灵巧者，刺腿部则是发明织物文样的象征，往往发明一项就增刺一种新文样。赛夏人除了面文外，凡猎人头2个可在胸部刺横条文，猎人头3个可在横条文上再刺纵条文。后来，猎首被禁止后，则以狩猎野猪代替。至于排湾人，由于文身是贵族的特权，平民文身须向贵族购买，所以，文样和部位都在购买时作了规定，显然，它是一种特例^[6]。

我们暂且不论面文和其它部位文式的差异，仅从上面的事例也足以说明，文身的部位是在不断增加的，它首先在面部等最明显之处，它往往是成人式文身，最后发展到身

体的任何部位。事实上,从部位的递相向身体下部发展,我们也可以看到历史在文身部位上的流动。有些民族已不在脸上文刺,它并不证明原始时期,他们在脸上是不文刺的。在傣族,文身已只限于胸、腹、四肢,不过,有的地方也仍有刺面部,且同样存在部分地方妇女有文身习俗。这可能说明在傣族,早期也是文面的,且男女皆施行^[7]。后来,由于文化的发展,尤其是婚姻习俗的发展,已使作为性允诺和限制的面文失去了根本的意义,部落氏族标志的文身也被语言文字及共同的地域关系所取代,加上妇女都穿上了衣饰,并成为男子的私有财产,文身就逐渐消失了。在男子中虽潜存文身具有性吸引的文化隐义,但美饰已占有绝对优势,加之文身技术的提高,狮、虎、象、豹、龙等人们心目中力量象征的动物与男子汉的形象相一致而被广泛地文刺;另外,还有普遍的吉祥图案、佛经、文字及装饰性(至少在后来已成为装饰性)的文素也被寻常运用,从而在傣族形成了介于传统与现代文身之间的文身习惯。基诺族的文身与傣族相同,则是向傣人学习模仿的结果,因为他们的文身也是请傣族的文身师来完成的。

文身部位的增加,使文身的文化意义也不断地增加。如果能分别去认识、解读不同部位的功能,则可形成多种具体的解释,使我们明了文身是一种集多种文化意义于一体的复杂的象征物,而且可产生历史发展的层次感。但假如笼统地去询问文身的文化功能,即问原始人为什么文身呀,则可能从不同人的口中听到:为了表明是成人;为了区别不同的族系,即证明自己之所以是这个民族的人;为了图腾同体化;为了褒扬勇敢的行为;为了证明自己的贵族身份;为了驱邪避祟;为了求生;为了……;反正可以具有无数种理由。但他们可能都对,又都不全面,因为他们是仅仅根据某个部位的文化意象所给予的回答,具有很大的片面性。这就是忽视文身部位发展变化所带来的文化迁延原因的结果。由此可知,文身部位所代表的意义的确

定,是非常重要的。

二、文素决定于不同部位的图式

并不是每个人都知文身是由文素构成的,但事实上许多时候文素没有实际意义,它只是图式的构件,只有这种构件组合成图式被固定于身体的某个具体部位,才拥有自己民族潜在的文化效应。他们可以凭此知道你是否已行成人礼,你的氏族集团,婚否(性权力)和身份地位。文素和图式只能雕刻在身上,让每个人去读。

文身的文素要是严格地去划分,只有点和线两种,但一些文身的研究专家已将简单的图式划归入文素范畴,我们不妨也加以引用。从我们所掌握的材料来看,台湾高山族和海南黎族都有自己习惯上使用的文素。高山族排湾人直形文素 12 种:

斜形文素 10 种:

圆形文素 25 种:

www.cnki.net

从这些文素的比较中,我们可以发现它们之间有许多相似之处,即不管哪一种文素都由点和线构成。而点有时可能变形为空心点和圆形,甚至半圆形或圆形。线则有横、竖线和曲形线。正是这些变化构成了基本的文素,而这种文素也常由于同样的构思而造成各民族相同或相似的文素。如黎族缀音符号的12式与排湾人直形文素的11式;黎族缀音符号的第7式与卑南人直形文素的第8式;黎族缀音符号的第4式与卑南人直形文素的第9式;黎族圆形文素的第8、9、10式与卑南人曲形文素的第7、8、9式;黎族圆形文素中的4、5、6式与卑南人曲形文素中第3式;黎族横形文素中第5式与排湾人直形文素中的第10式等等。如果说本民族各支系中出现文素相近或相同似乎可以用文化传播影响予以解释,但对于不同民族来说,则不仅仅是文化影响所能涵盖的。更多的可能是限于采用相同的机械方式进行文刺,点和线为唯一的选择,一切变式都出于点和线的基本原则,圆、方、长、叙形等只能是它的最佳构图;再加上对于许多相同或相类似动

植物图形的模拟简化具有相通处，便形成了民族间相同或相类似的文素。

不过，文素不是文身的最后决定因素，重要的是由文素构成的于固定部位的图式。正是这种图式的千差万别使文身拥有丰富的民族文化蕴含。它是本民族每个人都需要完成的义务，又是每个人必须予以维护的族群象征。因此要是有人文刺了别的氏族的专有徽志，那不但要引起纠纷，甚至可能引发战争。

在黎族，面文图式已演化到不仅作为支系的徽志，更作为不同村落的标志，因此，即使同一支系，由于居住于不同的地方（村落），其面文也有区别。（图一，1）是出于多港峒的

黎面文，（图一，2）是崖县抱涓村的黎面文，（图一，3）是采自木呀村黎的面文，（图一，4）是番阳峒的黎面文，（图一，5）是彦圣村的黎面文。从具体面文来看，多港峒黎与抱涓村黎的区别在于一个是单斜线文颊，一个是平行斜线文颊。而木呀村的黎与番阳峒、彦圣村相比，则与番阳峒更为接近，但番阳峒已文胸，图式整体化趋势明显，而胸部文刺还有装饰作用。五个黎面文图式都有区别正好说明文身在氏族化之后，又走向宗族化和村落化的事实，而黎族在这方面发育的极其成熟。上面黎方面是如此，剃头黎方面也是如此。（图一，6）是采自红毛峒之剃头黎的面文，（图一，7）是大旗团红呀村的剃头黎面文，（图一，8）是汶洗村的剃头黎面文，三者差异极大一目了然是不言自明的。

从例举的面文图式可以清楚地看到文素在整个图式中的作用：它作为文刺的一部分构成完整的图式，使之文化蕴含显明。而那些文素，只要离开具体的部位，其相应约定俗成的文化意象便立即消失或改变，因此，文素的意义被决定于不同部位的图式。我们没有理由渲染夸张文素的作用和价值，因为重要的是具体部位和图式，我们在前面讨论部位变化就在于弄清楚这样一个问题：同一文素被文刺于不同部位或构成不同的图式，其意义是不同的。而事实上，我们许多时候正是忽视了这个问题，把文素的意义凌架于部位和图

式之上，把文刺于不同部位和图式的文素，简单地拆零予以解释，前后意义固然统一，但却违背了文身不决定于文素而在于具体部位和图式这一原则。

从黎族的情况看，面文都比较简洁明了，而手纹和腿纹则要复杂一些。据80年代的调查报告，本地黎、黎、美孚黎在手臂、腿部都有大量蛙文图饰存在（见图一，9）。这个报告还根据黎族有一个关于妇人吞吃神果生下一只青蛙，青蛙长大后与一姑娘所生的孩子即是黎人的传说为依据，称黎人是蛙图腾崇拜。^[8]我们暂且不说黎族还有雷神崇拜，蛇图腾崇拜等，仅以此等文饰大部分在手和腿部即可知，它形成时期较晚，加上图饰繁杂，没有较高文身技艺是很难文刺好的。可知它是一种形成较晚且具有一定具象意义的装饰纹。我们不反对图腾文身应有它的地位，但将一切动物纹样皆视为图腾，显然不敢苟同。

由动物纹样所引发的讨论，使我们思考另一个问题，即文身的图式是由繁杂到简单、由具象到抽象的呢？还是由简单到繁杂、由抽象到具象的？如果说是前者，那么，我们文身的历史上曾存在过写实的又是繁杂的文身时代，尤其是动物图腾的写实性，即使是以部分代表全体，显然是不可缺的。但事实上它不过在有些方面存在过，比如图腾的描绘，但即使这种描绘也是以象意为主。19、20世纪发现的东西方崖画即是很好的例证，因为即使到旧石器晚期，原始人的绘画水平也未能完全写实地描绘事物本身，何况需要拥有绘画技能和机械手段相结合才能创造的文身呢？所以，我以为从简单到复杂、由抽象到具象是较为可信的。这儿的简单是指原初标志阶段是由简单的文刺开始的，后来由于氏族部落的不断分化而增加符号，变得复杂，黎族村寨性的面文即为代表。而抽象是指图象的简单性几何构图而言，后来之所以赋予各种类似于具象的意义，是因为在文化的发展中被不断的增加的（下面我们还要详谈）。现代文身之所以大部分都有具象价值，就是文身发展的结果，因为后者从技术上来说也更复杂、难度

更大一些。不过,这种演变也不是绝对的规律或原则,因为文身图式就象文化现象一样,它之所以如此这般地来到世界,都有各自不同的原因,你决不能强求的。

三、文式意蕴不定是文化发展的结果

当传统的文身更注重其实效用时,一是象征加强了,同时,意蕴将更为飘忽不定。

基诺族的许多人喜欢在自己身上文刺日用品,坦桑尼亚的马孔德人也往自己身上文刺诸如盘子、篮子、箭、斧头、弓等日用品和武器,他们并不是要获得这些日用品的力量(许多东西如盘子等没有力量),而仅是一种观念的象征:日用品是个人财富,因此它成为财富的象征。原始人很贫穷,至少在物质上是如此。但他们希望获得财富,尤其是贫富产生之后,这种观念就更加加强了。他们在身上文刺这类用品,一是可能他本人就拥有这些日用品,用以夸富;一是他希望自己的文刺带来真正的财富。前者是象征性的载体,后者则是一种愿望或巫术。

文身的图式都具有意义,这绝对不会错,即使许多文素也深蕴功利目的。在排湾人文身花纹中的曲折纹、锯齿形、叉形、网目形均认为是从百步蛇背上的三角文变化而来,因此,他们相信这些花文就是百步蛇的简体。排湾人的文身只限于贵族大头目家,据传说,大头目家祖先是蛇生或太阳卵生,因此刺蛇文或太阳文(十字文)是表示自己出生与他族不同。人们总是据此认为,这是蛇图腾崇拜的表达,但又如何解释十字文,即太阳文的象征意蕴呢?十字文素在黎族、高山族以及印第安人中都常出现,黎族因与其它文素相结合,强调的是整体意义。高山族有的支系相信自己是太阳卵生,所以文刺十字文。而在墨西哥的印第安人不但以白色和新羽毛圈象征太阳,它的十字文是火神的替代称号,即太阳画。太阳文是一种写实的文饰,高山族常出现这类十字形文,即以当中画太阳,四方的四线表示太阳光芒。

十字文是太阳或其崇拜的象征,不过可能还有更深刻的意蕴。太阳是万物生长之源,这当中的力量也被作为男性的象征,所以,在古代也曾作为性崇拜的图式。据O·A·魏勒的研究,T形、十字形,包括×形,等至少在欧洲、非洲及亚洲的许多地方,它是性器崇拜的象征,或者是性交崇拜的象征。T字形文是未被女人满足的男人,因而被称为“受苦的十字架”,十字形文是在和女人性交后得到满足的男人,因而被称为“胜利的十字架”^[9]。这对于文刺在身上的十字形文及其变式(这在黎族、高山族中使用的都很普遍),或许走的已较远,但也给我们一种启示,即文式也常常与性联系在一起作为它的隐含的表征。

十字太阳文除了其隐意,常常是比较易于理解的,因为它具有写实性。但三角形文饰则需解释才会使人产生意蕴的联想。在高山族中,三角形常被认定为蛇文的演变,它可能是毒蛇三角形头部的写实。因为三角形又连带产生菱形也是蛇文演变的观念。请注意,这当中的许多观点是学者根据传统而作出的解释,但同是这种三角形文,更多的则是作为性器崇拜的象征文饰。正三角形文饰是男性生殖器的符号,在埃及,守护神的性器即以正三角形替代;而在美拉尼西亚倒三角形则是女性生殖器的象征,不关蛇崇拜。这当然是文化习惯不同造成的对于同一符号多意性的解释。至于这种情况是先有文饰后来才赋予象形意蕴;还是先有意蕴,才创造了那种文饰,许多已无法考证。这种文饰还有诸如水波纹和直线象素蛇,人首形象意猎人头功绩等等。但显然刺人首形文饰一是表功的标志,一是试图通过这种文饰获得被猎首者的力量,是一种巫术意象。早期的形态是表功,仅以提供部位和线条的多寡,排列方式作区别。菲律宾的伊隆戈特人即以肩膀至腹部的线条作为猎首荣耀的标志,一条线表明猎首一个,非常明确^[10]。赛夏人也规定,猎首两个可在胸部刺横条文,三个则在横条文上另刺纵条文,^[11]纯然象印第安老战士的记事文身。可知特定部位和线条式文身记功的文式最原始,后来

的人首形,是文化发展之后具有双重意义的产物。

不管是抽象的还是具象的图式,都具有一定的意义,而且这种意义在氏族部落间被共同遵行。拿黎族的事例来说,可以清楚地知道,图式的意蕴是按部位来划分的。王国全说,各种文身都有象征意义,划于脸部两颊的双线点文图、几何线文图、泉流文图等,均称为“福魂”图案;划于上唇的文图,称为“吉利”图案;划于下唇的文图,称为“多福”图案;划于手腕上的双线文图,称为“保平安”图案;划于臂上的铜钱文图,称为“财富”图案;身躯上划“田”字形文图、谷粒点文图、泉流文图等,称为“福气上身”(财富多、子女多)图案;腿文中划双线文图、树叶文图、槟榔树文图等,均称为“护身”图案^[12]。这里至少告诉我们这几层意思:第一,意蕴是按文身部位来划分的,每一部位都有具体意蕴。第二,相同文式在不同部位具有不同意蕴。第三,任何部位的图式都有象征意义。第四,不同支系的图式不同,但根本象征意蕴则相同。不过也可以肯定,这种象征的出现大约是较晚的事情,因为全部意义的重心都在吉利、平安、财富、福祿上面,显然更侧重于文明人的观念。

我们知道对同一图画的解释,往往受情境、文化背景、思维方式等等的影 响而形成不同的含义。你不能说某个是对的,某个是不对的,文身图式的多意性也源于同样的原理。曾对波利尼西亚马克萨斯人的文身图案作过详细调查的冯·登·施泰恩认为,文身图式是有具体意象指称的。(图一,10)中10A是螃蟹,10B是乌龟,10C是英雄基纳(Kena)的浴缸,但也常常有多种意蕴的现象存在。这是马克萨斯人的一种文式(图一,11),据当地的一个居民解释,上面一行是“象雄鸡一样昂首阔步的家伙”,下面一行是“英雄波赫和他的家”;另一个村的一位土著人却说,双臂高举着的人形代表传说中的流产婴儿的胸部,小的半圆和长方形代表流产婴儿的肋骨^[13]。这种意蕴的飘忽性,在印第安人中也同样存在。博厄斯概括说,在印第安“同样的纹样在不同

的人群中名称不同,甚至同样一个人对同一种纹样在不同时间的解释也不同,有时说它是蟋蟀的脚,有时又说它是山岭和树木,有时又把它解释为猫头鹰的爪^[14]。极端的事例有菱形,它既解释为人,也解释为乌龟、肚脐、山峰、湖泊、星星或眼睛。长方形解释为宿营地、茅屋、山峰、大地、水牛或生命。从这种图式本身是根本找不到象形的原因的,因此,“纹样相同而含义不同的原因不在于写实纹样的逐步几何化,而在于旧的传统纹样逐渐被赋予新的含义^[15]”。

意蕴解释的飘忽性则在文式中形成另一个现象,即不同文式可以具有相同的象征意义。这是印第安阿拉帕霍人表现星的纹样(图二,12),它以十字形为基调,同时参以虚线形、T字形、菱形和六边形。而阿拉帕霍人表现人的纹样也形象各异(图二,13),有菱形、十字形、象形人、方形、斜长形、长方形、三角形及不规则的符号。在黎族和高山族也同样出现这种情况,即各支系根据自己的习惯,给图式以象征意义,它使诸如锯齿文、曲折文、叉形、网目形,在高山族均可解释为蛇的变式纹样;而在黎族,泉流文、双线点文、几何线文都可作为“福魂”;双线文、树叶文、槟榔树文等则均可称为“护身”。

一式多意和多式一意,从根本上来说,都是意蕴飘忽的象征,他们正好印证了一个事物的两个方面。若只有一式多意,则可能是偶然造成的;正是多式一意,证明了意蕴的飘忽是一个普遍的现象。它不仅仅是图式变化(即由简单到繁杂,或由繁杂到简单)的结果,而纯粹是文化发展给予旧纹样以全新的甚至是全异的、互不关联的意蕴,这也从根本上造成了对文身源起的多种认识,增加研究的难度。

四、永恒的是美

美饰之所以被普遍的认同,许多文身的研究者也都不约而同地指称其装饰性是文身唯一源起的目的,不仅仅是出于“爱美是人之天性”的古训、公理,更在于一切文身的文式从根本上来说都是美的,或都包含着审美价

值^[16]。

图式美的获得包括两个方面的途径,一是原始的图式原本仅仅是一种功利性的标志,它作为性权利的象征,也作为氏族部落的记号和图腾同体的信息,以及其它人们赋予的文化价值观念。正是这些功利性的符号对于原始人来说是有用的,被获得普遍认同之后,成为心理定势,成为一种共同的道德规范、制度规范、文化归属的象征。除了拥有这些符号的象征,你不但无法拥有正常人的权利,甚至永远长不大,不能得到性的和生育的权利,也不能得到部落正式成人的其它一切权利。而对图腾、巫术文身来说,你还得不到图腾祖先的护佑,得不到巫术力量的神奇效果。这一切对于通行文身的民族来说便是不正常的、不好的,甚而受到惩罚,所以,当然是没有美感可言的。相反,那些与原始人的习俗观念相一致的现象,包括割礼、穿鼻、文身等,则是正常的、好的,有用的也是有益的,当然也就是美的。美的观念就是因为该事物不断地在人们的视野中出现,信息得到加强而获得的。这一点普列汉诺夫对原始艺术的研究所得出来的结论是最具有权威性的,他说,文身“这种‘刻划’成为普遍的习俗,那是因为它在原始社会中是实际有用的,甚至是必要的。野蛮人最初看到了文身的好处,后来——很久以后——才开始体验到看见文身的皮肤时的审美的快感”^[17]。因此,“以功利观点对待事物是先于以审美观点对待事物的”^[18]。可知图式的美决不是先天赋予的,而是在历史的发展过程中逐渐获得的,它是有用的、有益的东西在一定条件下对观念的转换。

另一个途径是图式本身就是美的,但这种美也是在后来的社会活动中逐渐被发现的。它包含两层意思:一是对旧有图式标志意义的肯定,从而发现它的审美功能;二是由于社会历史的发展,知识的积累,人类在文化进步的基础上有意识进行的美的创造。来源于这两种途径的文身图式,由于历史的久远已很难具体地去划分谁是第一层次的谁是第二层次的。不过,有意识的创作即使在那些图式

中已占有很大的部分,它的知识仍来源于原始人对旧有功利图式的一种认识和发展,无法否认审美观感的本质是对功利目的重新发现,因而更不能把美饰的观点作为超越一切的源起动因。

但是,文身的图式毕竟是分析一切审美价值的依据,无论其源于什么目的,有用的、贵重的或者高贵的,图式的美感作用都是无法否认的。就具体情形来说,文身图式的审美功能主要体现在以下几个方面。

第一,对称的原则。文身图式的普遍对称性,表明原始人对于人体的对称原理已有了深刻的认识。因此,他们往往以人体中轴线为基准,在人体两侧相同部位文刺相同的图式。这是本地黎的面文,它的图式不但有规律,而且繁杂(图二,14)。在这里,对称成为直观美感的首要条件。二甲黎的情况也是如此(图二,15),不管是面颊、颈部,还是肩胸的图式,都以人体中轴线为基准,完全对称。这在较为原始的脸、胸文式中无一例外,黎族其它支系的面文也都符合这一原则。

基于同样的原理,当图式在手、腿等部位文刺时,也以—个假设的中轴线为基准进行文刺时,形成对称。(图二,16)是美孚黎手臂文样的展开图,从图式中我们可知,它的对称是在手臂上前方的假定的中轴线。这种以假定中轴线造成的对称图式,带来了对称原理的发展,使使用相类似的方式在两手、两脚上的相同部位文刺图式成为可能。因为图式的对称不是以身体中的中轴线为基准,而是在图式本身之中完成,这是一种进步,它至少使文身对称的原则发展为对图式本身对称原则的运用,象长方形、十字形、线型、平行型等都包含假定中轴线对称的原理。这一点,当我们对文身进行欣赏时,会发现文身的整体不但对称的,文身图式在部位上也表现出对称的现象。后来,平衡的原理也在文身中得到运用,人们在身体的相应对称的部位文刺不同的图式,它从人体中轴线角度去看是不对称的,但它们是平衡的。一般情况下,不平衡的方式原始人很少运用,要是看见原始人在身

体一侧进行文刺,而另一侧是空白的,那往往表明文身尚未完成;但对于现代人文身来说,则可能是一种刻意的追求,表达现代人的不协调美感。

第二,节奏和韵律的原则。它指图式在造型上有秩序的和有规律的不断重复出现。在高山族,栅栏形文素被广泛使用,有时是这种方式,有时又是这种方式,有时则是这种方式。但正是这类文素的有序性和有规律性,从而形成了鲜明的节奏感和韵律感。(图二,17)是马克萨斯人的刺文常见文素,它也是节奏非常鲜明的,而它的韵律感被附着于它的节奏之中。(图二,18)是黎小腿部位文饰的展开图,它不但具有对称性,其有序的节奏感同样非常直观,脚腕部的宽带式带点图式,也符合这一原则。由此可知,图式的节奏和韵律,主要是通过线条、圆点等布置的有序性和重复出现而获得,它与图式的对称原则息息相关,正是两种的有机协调使文身的整体图式具有不可抹杀的审美功能。

第三,对比的原则。这主要表现在图式的色彩运用,它与肤色以及人们的情感作用存在特殊的关系。浅肤色往往选择深色颜料作为自己文刺时的染料,而深色肤色的民族很少或不用颜料,他们采取切割皮肤的方式来获得疤痕与肤色形成对比。所以,对比的原则,主要体现在文身色彩与肤色之中,这一点,文身的颜色选择尤为明显。在高山族、黎族、傣族等浅肤色民族中,他们选择墨黑色如木炭、锅底烟灰、植物汁液等作为染料,以增加文身色彩与肤色之间的对比度,印度、日本及白色人种、印第安人也大都采用这种方式,而非洲和澳大利亚土著大都采用瘢身,偶而也以诸如灰砂和土及炭末等揉进切口以使其发炎,增加疤痕,加强肤色与疤痕的对比度(据说炭末可使疤痕变白,与肤色形成鲜明对比)。

需要补充的是,在文身过程中如方形、圆形等不同文素在各个部位中的出现所具有的对比作用,它使文身图式具有变化和产生更快的节奏,从而更富有韵律。如图是本地黎的腿文(图二,19),在这里,圆形、横线形、十字

形、弧形分布在不同的位置,使圆和线等不同的图式具有对比的参照系,从而产生一种特殊的审美感觉。在这个图式中,节奏感也同样鲜明。另外,还体现了均衡原理。我们可以毫不犹豫地,凡是具有审美效应的图式总是符合形式美的一切原则,换句话说,它之所以美是因为它包含了美的因素。

但是,在我们强调形式美的时候,千万记住,人类是社会性的动物,如果忘记它的一切形式都来源于人们所赋予的文化意义,即它是从有用、有益开始的,那么,我们必然得出美就在形式本身的简单结论,从而导致美饰是文身源起的观点,这是我们在研究图式时应记住的。

- [1] [4][5] 刘咸《海南黎族文身之研究》,《民族学集刊》,1936年版第1期。
- [2] [12] 王国全《黎族妇女的文身习俗》,《中央民族学院学报》,1985年第4期。
- [3] 何廷瑞《台湾土著诸族文身习俗之研究》(台湾)《考古人类学刊》第15、16合刊。
- [6] 参见铃木作太郎《台湾蕃族概观》,《民俗》周刊,1937年第1卷第2期;陈国强、林嘉煌《高山族文化》,学林出版社,1988年版,有关内容。
- [7] 据大部分调查记载的文字看,傣族文身只限于男性,且有等级(用色彩表示)区分。
- [8] 杨原、唐绪祥《海南岛黎族文身艺术》,《中国纺织美术》,1991年版第3期。
- [9] O·A·魏勒《性崇拜》,中国文联出版公司,1988年版第227页。
- [10] 《外国风俗事典》,四川辞书出版社,1989年版第160页。
- [11] 《从台湾少数民族文身俗看原始艺术》,《文史知识》(北京),1990年第5期第33页。
- [13] [14][15] (美)弗郎兹·博厄斯《原始艺术》,上海文艺出版社,1989年版,第93、94页。
- [16] 但它不能倒过来思维,否则便形成了美是美的图式产生的原因的循环论证,显然是滑稽的。
- [17] [18] 《普列汉诺夫美学论文集》,人民出版社,1980年版,第418、419页。

(作者单位 浙江师大中文系)

www.cnki.net

图一

www.cnki.net

图二