

作为表演的视觉艺术： 中国民间美术中的吉祥图案

彭牧文 袁博译^①

序 曲

我永远也忘不了在田野中遇到的那一幕。

那是在南方一个小村子调查的时候。这是一个因传统民居而闻名的村子，几乎每座建筑都有着上百年的历史。在我对一家做了第一次调查之后，正告辞着往门外走，忽然看到石头影壁上的一些图案，有一匹马，一只猴子，还有些花花草草什么的。我随口问道：“这是什么呀？”“是马上封侯。”主人回答说。我还是感到很迷惑：“为什么呢？我怎么看不出来？”“你看啊，这只猴子站在马的背上，而这边，一只蜜蜂正在花上飞呢！”主人指着花丛上一只小小的蜜蜂给我解释道。我突然明白了。这是把“马上封侯”一个字一个字地拆开，“封”和“侯”分别由蜜蜂和猴子指代，而“马上”则由“猴子站在马的背上”来暗示。从那时起，我开始意识到吉祥图案是一套特殊的编码图案。一方

^① 参加“民间叙事的多样性：民间文化青年论坛第二届学术讨论会”（2004）时的论文原稿为英文。

面，它们被用于美化家庭与公共环境，装饰器具、服装等等，另一方面，除了其作为艺术创造物所提供的视觉快感以外，这些图案隐含着某些更加复杂的规则。那么，这些规则究竟是什么？

期待与胜任性 (competence)：作为表演的视觉艺术

为了区别口头表演和随意的互动交流，罗杰·亚伯拉罕 (Roger Abrahams) 曾指出：“虽然所有的交流事件都要求一定的形式和特定的语言（常常又被指称为媒介、‘符码’、‘术语 (registers)’、‘异体 (varieties)’ 或者 ‘措辞 (dictions)’），就文类 (genre) 来说，表演与其他随意交流的区别主要在于，在表演中，形式因素被很明显地标记和界定 (mark and frame) 出来了，因此在出现这些特殊形式记号的场合，它们的在场就标志着一种叫做表演的精巧演出正在进行。” 标志着一个表演文类的是“那些累积起来的期待模式。这是表演者和观众的审美经验中共同的期待模式”。进一步说，“正如伴随着任何语言的发展一样，为了表演活动的成功，在表演者和观众之间一定会产生一种彼此的胜任性 (mutual competence)，而这种胜任性就产生于对特定文类的共同期待与理解中”。(强调系原文所有)^①

以此而言，同样地，当观众看到一种特定的视觉艺术类型 (genre) 时，某种期待和欣赏能力的模式就会被触发。观众试图依据他/她所掌握的对这种类型的期待值和欣赏能力去评价其审美趣味并深入理解其内涵。如果看看我的田野经历，很明显地，

^① 罗杰·D. 亚伯拉罕 (Roger D. Abrahams)：《表演内外》(In and Out of Performance) 见《民俗学和口头交流》(Folklore and Oral Communication) 之 Narodna Umjetnost 特辑 (Special Issue of Narodna Umjetnost)，南斯拉夫，萨格勒布，1981年，第73~74页。

在欣赏这种视觉艺术类型时，我就是不合格的。根据我从其他视觉艺术类型的欣赏中积累起来的期待与能力，我仅仅能欣赏它表面的艺术价值。由于我缺乏对这种艺术类型的程式化法则、模式和惯例的了解，因此也就误解了甚或完全忽视了它们的内涵。

那么，什么是欣赏一般视觉艺术的期待值和胜任性呢？什么又是吉祥图案这种视觉艺术类型的特殊规则呢？

吉祥图案是中国传统艺术中一种基本的艺术样式。它好像一种母题类型，人们几乎可以在任何地方见到它。它不仅构成了剪纸和年画的重要主题，也作为装饰和象征出现在民居、公共场所、服饰、器物以及节日和宗教仪式上。为了分析的方便，本文的讨论范围局限于民众的日常生活实践，主要涉及出现在剪纸、年画以及一些相关的家居装饰上的吉祥图案。^①

剪纸和年画是重要的室内装饰品，每到新年都要进行更换。通常，伴随一些特定的仪式，人们在大年夜或者大年初一把它们贴在大门和墙上。^②此外，它们也作为重要的象征出现在生命周期仪式上，如婚礼、葬礼和生日聚会等等。剪纸和年画都有很悠久的历史。剪纸艺术可以追溯到西汉，^③而年画可以上溯至东汉

① 本文考察范围的限制基于两个原因。第一，我试图去揭示这种艺术图案内在的惯例模式。因其在不同场合出现的不同表现形式基本体现出相同的内涵，所以我在这里暂时忽略更细微的差别。第二，关于这些图案所流传的外在背景，如表演发生的社会语境，我还没有足够的田野调查经验或民族志描述。所以本文考察仅仅涉及我本人在田野中接触过的那些类型，即剪纸、年画和室内装饰。

② 例如，贴灶神需要特殊的仪式。在湖南的一个小村子里，我发现人们在贴年画之前会烧香。

③ 《剪纸的起源和历史》，张道一、廉晓春编：《美在民间：民间美术文集》，北京工艺美术出版社，1987年，第231页。

或者晋代^①。年画由于印刷术和市民文化而得到发展，至宋代已完全成熟，到明清繁荣则极为繁荣^②，成为一种专业化的民间艺术。剪纸则仍基本上是一种传统家庭艺术，尽管它也受到了专业画工的影响。^③

在剪纸和年画的各种主题中，吉祥图案是很重要的部分。尽管一个图案样式会或多或少地发生改变，有时是由于不同的材料和制作过程，有时是由于不同地域的风俗和审美标准，有时是由于不同艺人个人的创作风格，但这些图案里仍有一些重要规则始终保持一致。

首先，这些图案的目的是祈祷吉祥和表达美好希冀，因此主要是关于那些在中国文化中最为珍视的价值，像福、禄、寿、喜、财、平安、如意等等。一般来说，尽管有所变化，这类主题所囊括的题材是相对有限的。就像艾伯华（Wolfram Eberhard）在其《中国象征词典》里所指出的那样，在四百多个“过去和现在都为所有中国人所熟识的”象征符号中，大部分“是关于几个非常有限的基本主题。这些主题都与中国人的日常生活密切相关，反映了他们内心深处的愿望——健康长寿、高官厚禄与子孙绵延”^④。

其次，这些图案通常在汉语中有对应的说法，即所谓的吉利

① 王树村：《中国民间年画史论集·中国年画史叙要》，1991年第60页。

② 同上，第56~87页。

③ 当我在山东农村做田野时，我发现有的剪纸艺人不会自己创作或画图案。他/她们把样子用线钉在纸上，然后按照样子剪下来。我的调查对象还告诉我有一些民间传统样子是当地专业画工/家画的。

④ 艾伯华（Wolfram Eberhard）著，G. L·坎贝尔（G. L. Campbell）英译：《中国象征词典：中国人生活与思想中隐藏的符号》（A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought），Routledge & Kegan Paul 出版社，1986年，第13、16页。

字或吉利话。一个图案通常意指一个吉利的汉字，而它一旦与其他图案组合起来，就形成了一个吉祥如意的表达，在一幅剪纸或年画上，通常除了一句代表中心主题的吉利话以外，其他各种拥有吉祥意义的图案会把整个画面装饰得丰富而和谐。有时候，表达中心主题的吉利话会直接以汉字形式作为“画题”出现；而在一些构图精巧的设计中，这些汉字甚至能作为一个有机的部分融入图案中。值得注意的是，这些图中的汉字都明确地点明了这些图案的中心意义。举例来说，图1叫做“事事如意”。在这张图里，那个S形的装饰物是如意，而两个柿子寓意着“事事”

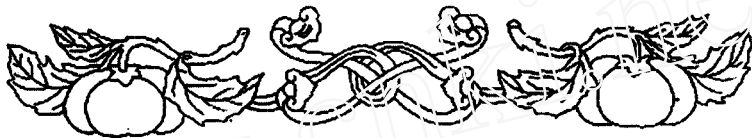


图1 事事如意（见野崎诚近《中国吉祥图案》，古亭书屋编译，台北众文图书，1979年，第12页。）

——注意是两个柿子，一个表达一个“事”，而非一个柿子笼统地意指“事事”。图2，前述的如意和两个柿子在与其他图像组合后，就形成了一幅有美感的图画：三个男孩中间的一个抱着一柄如意，如意的头上挂着两个柿子。中心主题“事事如意”直接以画面上部的汉字“事事如意”点明，这四个字也就起到了画题的作用。此外，整幅图画还充满了其他的吉祥图案。比如右边的这个男孩，拿着一只插着一支牡丹一支桂花的花瓶，这意味着平安（瓶）、富贵（牡丹和桂花）。画面的背景上也同样布满了各种象征符号。蜿蜒地爬满葫芦的藤象征着“子孙万代”（葫芦的外形因像子宫且多籽，寓意多产）。蝙蝠的“蝠”与“福”同音，则是幸福最常见的象征符号。图3叫做“天官赐福”。图



图2 事事如意（见《中华民俗版画》，台北“国家历史博物馆”印刷，台北，1977年，第65页。）



图3 天官赐福（见亨利·多尔（Henry Dore），中国迷信研究（*Research Into Chinese Superstitions*），第四卷，图 173a，上海 T'usewei 印刷出版社，1917 年。）

中四个汉字“天官赐福”直接写在了天官手执的圣旨上。很明显地，这些汉字不仅指示主题，而且构成了画面有机的一部分，因为被写在圣旨上本身象征并保证着来自天庭的福泽——有趣的是，天庭的福泽需要以书写/汉字形式的保证。此外，单独的、图案化的“福”字和蝙蝠更加强了这个图案的吉祥意义。

最后，也是最重要的——也许大家已经注意到了——这些图案是由一系列的象征符号构成的。在仔细考察了这些符号的能指和所指关系之后，我们发现，一方面，随着历史的积累，一个符号或一种图案具有了一个或一组较为固定的象征意义。另一方面，这些范围有限的吉利话或吉祥主题也形成了一种或一组固定的表达方式。

以莲花图案为例。在中国民间文化中，莲花至少有如下的几种象征意义。第一，它代表着女性生殖器和生殖力，而佛教使这一意义更为广泛流传。第二，由于同音的关系，莲花有多重意义。“有两个汉字都指莲花，‘莲’与‘荷’。前者和‘连’同音，意味着捆绑、连接（如婚姻）、一个接在另一个之后，没有中断，以及爱恋（怜）与清廉。”^①第三，由于莲花出污泥而不染，在明朝，莲花成为科举考试中第的象征——一个传统中国社会中个人社会地位发生戏剧性转变的重要时刻。在“五子登科”的图案中，莲花形象的出现就成为必须。（图4）^②

① 艾伯华（Wolfram Eberhard）著，G. L. 坎贝尔（G. L. Campbell）英译：《中国象征词典：中国人生活与思想中隐藏的符号》（A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought），第168页，第16页，Routledge & Kegan Paul 出版社，1986年。

② 彭牧：《“五子登科”图案中的莲花》，《寻根》，第39期，2001年，第25~29页。



图4 五子登科（见《中国民俗版画》，台北“国家历史博物馆”印刷，1977年，第59页。）

当一位民间艺人创造一个图案时，他/她也必须遵循某种规

则。比如为了表达“如意”或其相关的意义，在通常情况下，他/她会采用一个 S 形的装饰物的形象（图 5），或者一种类似如意的菌类的形象（图 6）。

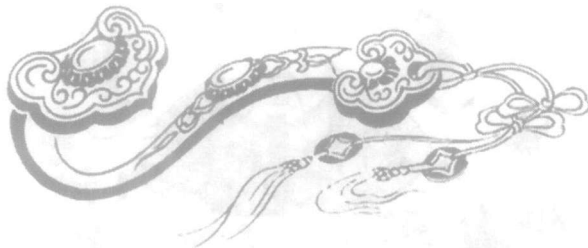


图 5（见李祖定编《中国传统吉祥图案》，上海科学普及出版社，1989 年，第 55 页。）



图 6 事事如意（见野崎诚近《中国吉祥图案》，古亭书屋编译，台北众文图书，1979 年，第 17 页。）

因为有好几种不同的选择，在表达不同意义时，一位艺人就可以利用不同的组合来完成。如果他/她想要表达“必定如意”，除去“如意”的形状，就可以加上一杆“笔”来表达“必”；为了表达“定”，则要加上金元宝，也叫做金“锭”（图7）。如果想要表达“平安如意”，则除去“如意”，还要加上一只花瓶，以示“平安”（图8）。值得注意的是，在所有这些组合中，选择并非是完全随意的。例如说“笔”，是文房四宝之一，本身就是博学和社会地位高的象征符号。金锭则明显地寓意着财富。换句话说，如果一个人想要表达某个吉祥的意义，他只有相当有限甚或固定的几种选择。



图7 平安如意 - 图8 必定如意（见李祖定编《中国传统吉祥图》，上海科学普及出版社，1989年，第163页。）

粗略一看，吉祥图案是一种视觉为媒介的艺术，它体现着手和眼、图像和观众之间的关系。但当观众试图探询这些民间艺人的意图或深层内涵时，他们将发现他们面对的是一种相当独特的视觉艺术类型。在考察影响欣赏视觉图像的规则与模式时，杰西卡·埃文斯（Jessica Evans）曾经指出，图像“不遵循书面语那种精确的语法结构，那种潜在的规则体系。在图像中既没有动词，也没有明确的‘主语’，更没有时态。迈茨（Metz）的观点

仍旧成立：一个静物图像不是‘一个明确独立的单位’，它‘给予接受者大量的不确定的信息，因此它更像一些陈述（statement）而非一些词语（word）’。”^①换言之，视觉艺术通常会触发欣赏者各种可能的联想。正是这种模糊性使得视觉艺术品的意义“既不取决于作为自足实体的视觉符号本身，也不完全取决于欣赏者的社会地位和身份，而是存在于欣赏者和图像彼此的关联中，存在于图像本身所具有的艺术表现力和欣赏者所具有的阐释能力的关联中”^②。因此“图像的‘意义’在不同的时代或文化里就不能被视为是固定的、稳定的或者众口一词的。同时，欣赏主体本身也不是一个已完成的实体，它是被生产出来的，它是被复杂的、尚未完成的社会心理过程生产出来的——一个永远处于过程中的主体（a subject-in-process）”^③。

很明显，这里隐含的是一个表演的过程。与口头艺术不同，合格的视觉艺术表演者能与他们创造出来的艺术品分开，而自己则往往隐而不见。这样，视觉艺术中的图案与形象——类似口头艺术中的声音，则成为表演者的全权代表，始终在召唤胜任的观众。由于实际表演者的缺席，“欣赏者和图像彼此的关联”就构成了表演的全过程，而这种关联沟通只有在欣赏者和图像具有共同的期望值和胜任性时才能完全实现。图像所指涉的意义总是不确定和模糊的，这与口头艺术中那种相对清晰的能指和所指关系不同，也不像语言多少能表达较为准确的意义。与语言相比，图像总能触发更多的可能和合理的解释。这样，相对于口头艺术，

① 杰西卡·埃文斯和斯图亚特·霍尔（Jessica Evans and Stuart Hall）编：《视觉文化读本》，SAGE 出版公司，1999 年第 12 页。

② 杰西卡·埃文斯，斯图亚特·霍尔：《什么是视觉文化》（What is Visual Culture），SAGE 出版公司，1999 年，第 4 页。

③ 斯图亚特·霍尔著：《观看和主体性：导言》（Introduction for the part of Looking and Subjectivity），见注 12，第 311 页。

视觉艺术的期待值及其胜任性的变化情况就会在更大的范围内发生。一个简单的证明就是，任何一种口头艺术类型，其所需要具备的能力底线是要掌握某种语言；而对视觉艺术类型而言，其基本底线仅仅是正常的视觉。

了解了视觉艺术的理解方式，我们就能够意识到吉祥图案的特殊性。吉祥图案最显著的特点是它试图努力避免这种由图像引发的多义性与模糊性。它通过大幅度地提高期望值和胜任性的水平来把其他可能和合理的解释减少到最低限度。一方面，随着历史的累积与提炼，在中国民间文化的宝库中形成了一套相对固定而清晰的图像—意义索引指代关系，当然这套体系在不同时空中会有所变化。就像莲花的各种意义几乎家喻户晓一样，一个图像索引指代的一种或多种意义对任何一个内行而言都是常识。积淀在一种图像上的意义是在时间和空间的流变中逐渐附着、形成的，并随时空变迁而变化。不过，在这个过程中有两个决定性的基本前提。第一，莲花，或其他任何图像，在中国文化分类体系中，应该是一个褒义的或至少中性的图像，这样它才能够被作为一种“吉祥”图案。第二，一旦一个意义被附着于一个图像上并被整个社区共同采纳，这个图像的一个意义也就被确定下来了。这个固定化的提炼过程最大程度地减少了视觉图像可能的多重意义。由于在中国民间文化系统中，这种能指和所指的数量都是相对有限的，局内人就能轻易地掌握这种索引指代关系。

进一步地，汉字的直接呈现——不论是作为“画题”还是作为图案的一个有机组成部分，比如上述“事事如意”与“天官赐福”，——索引指代意义的直接“在场”，更相当有效地加强和明确了这种指代关系。具有语言精确性的汉字不仅避免了视觉图像的模糊性，而且极具暗示性，使人几乎不可能理解失误。

但另一方面，吉祥图案仍旧是一种视觉艺术。一旦说明性的语言没有直接呈现，一旦欣赏者是局外人或外行，比如我，它就仍有可能引发多种理解。因此，这些图案就总是处于意义形成和

期待表演的过程中。但也正是在种种表演过程中，比如在有内行可以指导的场合中，像家长告诉孩子，那些能力不足的人们——无论是局内人还是局外人，都能被训练得掌握这种视觉艺术类型的特殊规则。

那么，什么是这种索引指代关系的规则呢？第一个规则相当简单。这是一种相当直接的、基于具体事物本身的象征意义的一对一或一对多的关系。例如，金锭的形象象征财富，笔表示学识与文人的社会地位，而汉字“福”则象征着幸福。

第二个规则没有这么直接却至为关键。这是一种基于汉语中已经构建出并确定下来的谐音关系而产生的关联。在构成图像意义的索引指代关系体系中，这种关联非常重要。借助于语言的力量，吉祥图案这种视觉艺术类型就拥有了表达极端抽象含义的可能性，比如平安、荣耀等等。通过创造和形象化地呈现那些不可见的和无形的事物，通过使它们变得具体可感，变得“在场”，吉祥图案从根本上将自身与对实际物体或其有意组合的简单模仿中区别出来，而发展出了一套复杂的象征和索引指代关系系统。

不仅如此，这种视觉艺术类型并不满足于表达抽象意义。它致力于精确地表达吉利话中的每一个汉字而非含糊其“词”，含混地表达整个概念。前面所述的用“站在马背上”表示“马上”，或用“笔”和“锭”表示“必定”就是一些恰当的例子。根据视觉艺术的一般规则，似乎没有方法能够实现这种雄心，因为这与视觉形象的模糊性相矛盾。因此吉祥图案向其他符号领域寻求帮助。令人难以置信的是，它做到了。这种不可思议的结果就是语言/声音因素在视觉艺术形式中深刻的融入与有效的参与。从原则上说，基于汉语中已然存在的谐音关系，在吉祥图案中像在语言中一样准确地表达任何观点或概念都是可能的，更不要说那些被认为是吉祥的表述本身就数量有限。因此，在使意义附着于图像之上和解释意义这两种看似只依靠视觉媒介的过程中，谐音关系、语言、有声的语言就成为一个必须的媒介。在观众和图

案无声的交流中，声音刺耳地介入。声音在吉祥图案中“尖锐”而深刻的介入从根本上改变了那种在大多数视觉艺术类型中默然的惯例、期待以及胜任性，因此也就有别于其他视觉艺术。

欣赏视觉艺术的底线——正常的视觉，在这里明显是不够的。要正确地阐释吉祥图案，了解中国文化，特别是熟练地运用中文就成为必要条件。对于一个不懂中文的局外人来说，他/她只靠自己几乎无法了解吉祥图案的深层含义。在这种意义上，我们能够说，尽管吉祥图案是一种视觉艺术类型，它是否能充分地完成表演，在很大程度上却依赖于一些中国民间文化中口头艺术类型所遵循的惯例。一方面，这确证了中国文化中语言在决定和构成不同的表演方式中发挥的重要作用。而另一方面，对语言/声音要素的强调、声音的显著地位，再次表明了中国民间文化具有鲜明的口头性特征。尽管文字/书写从未与中国民间文化彻底绝缘，而且渗透进了民间生活的方方面面，文字/书写在民间文化中仍旧可能有一些不同于文人书写的功能。比如说，这些出现在吉祥图案中的汉字，像“天官赐福”里的“福”，就不仅仅是一种文字，而在某种程度上是一种图案化的汉字，一种图像，甚或一种昭示声音的符号。

双重表演

在明确了语言/声音因素在形成吉祥图案这种视觉艺术类型的规则与模式中所起到的重要作用以后，我们就可以进一步考察语言/声音要素是如何融入到实际表演过程，也就是日常生活场景中“欣赏者和图像彼此关联”的过程。

从个体欣赏者的角度来看，在他/她的头脑中总是存在着一个内在的表演过程。因为谐音规则总在一定程度上左右深层意义的建构，为了达到全面的理解，当一个欣赏者观看这些图案时，即使他/她不出声，其脑海中也并非绝对静默无声。这里总是有

一个欣赏者求助于词的发音来寻求理解画意的过程。否则的话，这种理解就只能是片面的，只能得到肤浅的视觉快感。

对于内行来说，这种内在的表演几乎在无意识中就完成了。浸染在强调谐音关系的中国民俗生活的氛围中，人们自然而然地逐渐熟悉和积累了种种知识，这使内行能够立刻理解吉祥图案的“言外之意”。但对于我，一个多少有些不合格的“局外人”而言，这种内在的表演过程则清晰可感。这也是当我描述我的田野经历时，特意把“我突然明白了”用黑体表示的原因。对我来说，这是一个重要的转折点。正是在那一刻，我与那幅图案的关系“突入表演”（breakthrough into performance），^①或者更明确一点，是从一个熟悉类型的表演“突入”到一种新类型的表演。在那一刻之前，我基本上没有意识到吉祥图案所遵循的这一深层规则，这种与语言/声音的深刻关联。就像电影的慢动作，这一刻放大并凸显了这一意识过程的实际存在。随着我对吉祥图案构成规则的逐渐熟悉，这个过程也逐渐隐入无意识。这里所强调的是，吉祥图案意义形成或阐释其实是一个过程，是一个表演的过程。

在这个表演过程中，由于艺人的缺席，一幅吉祥图案就成为一个可见但无声的表演者。仅仅依靠它的可见性，就好像口头艺术中的可听性，它就能唤起内行阐释和参与的兴趣。在这里，一个内行必须具备某些条件，也就是他/她必须能够将图像和与之相对应的语言中的语词联系起来，然后基于汉语中已然存在的谐音关系来领会出图像的意义。很明显，这里对任何一个胜任的欣赏者有两个层次的要求。第一个层次是能辨识出图像。有些图像

^① 参见戴尔·海默斯（Dell Hymes）《突入表演》（Breakthrough into Performance），见丹·本阿莫斯和肯尼斯·苟思丁编：《民俗：表演与交流》Dan Ben - Amos and Kenneth S. Goldstein edited: Folklore: Performance and Communication, Mouton 出版社，1975 年，第 11 ~ 74 页。

一目了然，非常普通，像一些动物、花草之类的；而另一些则是文化构建出来的，比如“如意”。无论属于哪一类，都需要作为中国的象征符号来理解。第二个层次则需理解图案中隐含的意义。这不仅要求对文化赋予图像的意义很熟悉，而且必须掌握汉语中的谐音关系。在很多情况下，谐音关系不仅影响到甚至决定了将图像和意义联系起来的方式。不同的欣赏者在这两个层次上具有不同的水平。举例来说，一个没有中国文化背景也不懂中文的外国人可能是最不能胜任的。他/她也许不仅不能辨识出图像，也不能做出任何艺人所希望的阐释。以我而言，在我了解这种类型的特殊规则之前，尽管我有一定的中国文化知识背景也懂中文，我还是不能完全胜任。比如，我没能辨识出“马上封侯”图案中的蜜蜂，更别提知道它的意义了。以此而言，在我掌握了阐释图像所必须的能力之前，即使我看到图像，这种要在图像及其相对应的语言/声音符号之间建立关联的表演也永远不会发生。只有在我获得这种能力之后，这种表演，这种特殊的、在我与图像之间进行的交流和关联才能够产生。在这个意义上，由于人类表演者的缺席和视觉图像的缄默无声，悄然进行的内在表演不仅仅是无意识的，而且易被忽视。假如我不发问，我也许将永远也不会意识到这种内在表演的存在。

幸运的是，对于这种视觉艺术类型，在日常生活中还发生着一种外在的表演。这种表演不仅听得见，而且放大和凸显了意义形成和阐释的过程。

由于大部分吉祥图案配合着相应的吉利话，这些视觉形象构成中的声音因素就具有很重大的意义。在讨论年画创作的传统时，王树村指出了艺人们遵循的三个重要的口诀。第一个是“出口要吉利，才能合人意”。“随便拿出一张旧年画来，念念它的标题，都觉得非常顺口好听。如《同庆丰年》、《合家欢乐》等，不管怎么说吧，它是契合人意的。过去还有由一到十用数字组成的一套吉利话，像一品联封，和合二仙，三羊开泰，四时吉

庆，五谷丰登，六国封相，七子八婿，八仙上寿，九子十成，十美观鱼等。”^①“民间艺人也就在这些吉祥话的基础上，创作出很多顺口又会有吉庆意义的作品来。这种标题就使人感到吉利的年画，是正合当时人民心意的。”^②王树村的论述很明确地揭示出吉祥图案的语言/声音因素，艺人和购买者最关心的是其表意要顺口而契合人意。在某种意义上，这些吉祥图案成为一种无声的、具象化的吉利话；它们使得那些抽象的愿望和希冀变得可见因而“在场”，这样就可以每时每刻都存在于人们的生活中。

进一步地，源于对语言魔力的信念，吉利话事实上很有可能被人说出。在一些仪式场合，当吉祥图案被呈现时，相应的吉祥表达往往被要求说出或被自发地说出。王树村曾指出，在老式的年画铺里，狭义的吉祥图案并不被标做年画，因为它们事实上不只是在新年期间出售，而是一年到头都可以买到。人们在各种仪式庆祝场合买它们作为礼物。狭义的吉祥图案“分‘市’，‘喜’和‘寿’三类。‘市’是祝贺铺商开市用的，如‘天官赐福’、‘福祿三星’等；‘喜’是结婚纳彩时挂的，如‘天赐麒麟’、‘鸾凤和鸣’、‘天仙送子’等。‘寿’是称颂寿诞人家用的，如‘八仙上寿’、‘南极星辉’、‘麻姑献寿’等”^③。在这些仪式庆祝场合，由于说出合适的吉利话不仅仅是为迎合场面而且有时是仪式行为的必需，吉祥图案就和其语言中对应的吉祥话同时“在场”。这两种形式——一个是口头艺术，一个是视觉艺术，似乎能被分开理解。但在一个更为深刻的层次上，它们彼此内在在相联。事实上，我们可以认为正是在这些仪式庆祝中，通过那些

① 王树村：《中国民间年画史论集·木版年画中的“三诀”》，第245页，1991。在此文里，王树村还列举了其他五种相似的数字系列（第285页）。

② 同上，第245页。

③ 同上，第288页。

被大声说出的吉利话，这些视觉艺术形象中所内在的声音/语言因素“突然进入”了表演的过程。正是在吉祥话脱口而出的那一刻，那隐匿至深的声音直接与其相对应的图像发生了关联。声音与图像不仅互相交流，而且彼此加强。

除了这些仪式场合，在日常生活实践中，由于这些图案的意义是含蓄的，询问其意义的情况也常常是必要的，比如孩子问大人，学徒问老师，或者像我这样的外来者都会发出好奇的疑问。年画和剪纸是床边和卧室里很常见的装饰品。由于床和卧室过去是农村家庭乃至更大的社区进行娱乐活动的重要场所，和描绘故事的剪纸和年画一起，^①吉祥图案总是提供话题和引发故事的好来源。^②进一步地，尽管吉祥图案所蕴含的意义能够用熟悉而简洁的语言来解释，但由于大部分的图像都承载着文化积淀下来的多重象征意义，它们也为故事讲述提供了丰富的源泉。

正是通过这些解释和故事讲述，图像所指涉的意义被转换成声音表达出来，因此完全实现了这些象征性图案的意义形成。没有被声音表达出的图案只是无声的符号；在脱口而出中，符号的意义得以表演。不仅那些蕴含的祝福被表达了，而且意义也才能完全理解。这就好像讲述一个传统故事，通过它们的表演，通过一种图像和声音相互交织形成的对话，这些视觉图案，这种特殊的“文本”，才永远有生命力。也正是通过这些解释和故事讲述，构成这一类型的规则与惯例经由表演本身被一代代地传承和掌握，从而不断地提高整个社区的胜任水平。以此而言，这与任何一种口头艺术都并无不同之处：惯例、规则与模式在表演本身中得以传承与把握。

① 年画和剪纸中都有讲述故事的重要类型。

② 王树村：《中国民间年画史论集·木版年画中的“三诀”》，1991年，第243、282页。

尾 声

无论在精英中抑或在民众中，对谐音关系的强调和突出，在某种程度上可以说是中国文化的重要特征。源于语言中的偏好，特殊而复杂的规则及模式在吉祥图案这种视觉艺术类型中形成和发展了起来。中国的吉祥图案深深地根植于多少偏重口头性的文化土壤中。它以令人难以置信的创造力，展示了一种以视觉为媒介的艺术能够如何巧妙地融入其他人类感觉方式的巨大潜力。

(彭牧 美国宾西法尼亚大学民俗学与民俗生活博士项目
博士候选人)