第一章

現代中國剪紙：追尋現代性、文化傳統及女性解放

中文大學出版社·具有版權的資料

姑娘小剪手中拿，煤油燈下剪窗花。
窗户陣地咱佔領，資本主義掃出家。
姑娘小剪手中拿，煤油燈下剪窗花。
小剪剪碎舊世界，心中裝着亞非拉。

靳之林　作於1976年（張同道2009：38）[1]

2004年夏季，我拜訪了時年70歲的高鳳蓮——中國最著名的剪紙藝術家之一。她是個能幹的農村婦女，擔任過民兵連長、村婦女主任及黨支部書記。從1980年代晚期高鳳蓮開始剪紙，她極具天

[1] 靳之林於1976年在延安吳起縣寧家灣村教導農家婦女學習美術時，創作了這首詩，學生當場詢問靳「亞非拉」（亞洲、非洲與拉丁美洲）的意思。聚會結束後，這群學生決定剪幾百張窗花，給群眾拜年（張同道2009: 37–38）。

分，常常把民俗知識、傳説和地方故事融入作品中，很快就成為知名的剪紙藝術家。自1990年代中期起，她便常常出現在中國電視節目中，聯合國教科文組織稱其為藝術大師，她的作品被世界各地的博物館收藏，有專題文章、作品集、回憶錄以及個人網站介紹其生平與藝術作品（黑建國 1999; 劉鳳珍 2003; 周路 2005）。[2]

高鳳蓮住在延安地區東部延川縣白家塬村的一座山頂上。我從延川縣出發，沿着黃土高原峭壁邊的小路，騎摩托車大概一個小時才能到達。在高鳳蓮家的窯洞外有一大片土地，種滿了蘋果樹、杏桃樹、葡萄、番茄，還有陝北的主要農作物小米；她80歲的老伴正在照料心愛的騾子，在延安地區這種馱畜已因交通的改善而幾乎銷聲匿跡。窯洞內，高鳳蓮在坑上攤開她的剪紙作品，娓娓道來每一件作品象徵的意義：蛇或蠍子的圖像，是讓小孩子在端午節時掛在身上避邪用的；掃天狀的紙人，是希望天晴；「蓮生貴子」則是取「連生貴子」的諧音，也是祈求名利雙收的意思（Wachs 2004）。每次我都對這種圖像化的雙關語、謎題和象徵意涵讚歎不已，剪紙藝術家會進一步向我解釋這些圖像如何跟農村的語言、生活及農民的渴望產生連結。而我每次拜訪剪紙藝術家的家鄉，都會對現代中國的文化、性別、歷史與國家之間錯綜複雜的關係及其層層堆疊的歷史意義多一點認識。

中文大學出版社・版權所有

---

2 高鳳蓮的個人網站見http://gaofenglian.com，最後瀏覽日期：2015年5月。

傳統、性別與現代性的問題

民間傳統、性別與現代性的問題是學者長期以來研究的主題（Chatterjee 1993; Mani 1987; Schein 2000）。文學理論家費爾斯基認為將傳統、農民文化和女性，與「大地之母」(Mother Nature) 及經久不衰的「傳統」相提並論，是十九世紀現代西方思想和社會理論的重要元素，也是在各種科學（達爾文進化論）、人類學（野蠻人的定義）、歷史及文學作品中一再出現的主題。比如說，在這些著作中，東方哲學、宗教和農民文化經常被想像為永恆不變的真理和神聖的權威。費爾斯基認為，農村傳統與女性特質象徵一種延續性的、未曾斷裂的現代身份，主要是因為它們提供了「另一種選擇或者本真精神的來源，可以對抗以進步為導向的、理性的以及物質主義至上的西方」（Felski 1995: 136）。同樣，在 *Minority Rules*（2000）一書中，人類學家路易莎．沙因也提出類似的說法，她發現在中國的主流文化中，少數民族的婦女（及她們的服飾與歌舞），常常同時被再現為土着的、異域的、近似自然與稚氣的象徵。沙因提出媒體再現這種把農民民俗與漢族之外少數民族的相關習俗視為中國傳統的守門人，其實是一種漢族城市現代人的視角，暗示了漢族的、城市的優越性，同時也暗示了少數民族落後的文化與經濟。

事實上，所謂傳統、農村及女性特質並非具有原始和先驗意義的實體，它們的意義是與「真實的起源點」、「神話般的存在」或「永恆不變的象徵」等敘述連在一起時慢慢獲得（Felski 1995: 37–38）。而

中文大學出版社 · 具有版權的資料

民族主義的話語尤其推崇守護這種傳統、作為民族本真的意義，用以建構追尋現代化巨變過程的一種穩定核心。人類學家拉塔·曼尼（Lata Mani）研究印度在建構現代化的民族國家時發現，傳統、性別與現代性的敘述都是民族主義話語的重要元素，如何規範女性的行為或者性道德開始與國家傳統的守護或終結相關聯，而男性總是被預設為追求國家進步和現代性的主體。一言蔽之，性別，傳統和民族國家的話語息息相關，審視傳統敘述有助我們了解民族主義話語的建構和邏輯（Ong 1990; Mani 1987; Yuval-Davis and Anthias 1989; Chow 1991; McClintock 1995; 355; Meng 1993）。以下我將呈現延安剪紙在民間文化敘事中主要的性別意象，以及在幾個不同時代中，城市知識分子如何敘述剪紙來表達傳統的主張，以及對民族國家未來的想像。

中央大學出版社・具有版權的資料

延安剪紙

剪紙習俗在中國存在已久，不僅只有女性從事剪紙，也不僅存在於農村地區，考古證據顯示，剪紙最早可追溯至北朝（公元386–581年）（張道一1980：7）。傳統剪紙（在延安地區通常也被稱為「窗花」）約莫為一個手掌大，是用剪刀在紅紙上剪出圖案後，再貼到木頭窗櫺糊着的窗紙上，作為裝飾用（圖1.1）。剪紙圖案多象徵豐收和吉祥，在婚禮或新年等節慶時非常受歡迎。今天，剪紙也是藝術創作的一種形式，有各種不同的尺寸。福建泉州、廣東佛山、江蘇南

圖 1.1　窯洞木窗上的傳統小型剪紙

中文大學出版社．具有版權的資料

京、河北蔚縣、山東高密以及山西呂梁的剪紙習俗皆遠近聞名。[3]在這些地方，有的是工廠大批量生產剪紙，有些是專業的男性工匠用刀子而非剪刀製作，有的也是農家婦女的手作。

延安剪紙，有時也被稱為陝西剪紙，在中國具有獨特的地位，因為延安是中國共產黨領導人開始書寫、改革並重新塑造剪紙這種傳統文化形式的地方，從而達到抵抗日本侵略、贏得民心、傳播革命思想的目的。1949年後，工廠大量生產剪紙，作為報紙、故事

3　關於不同地區的剪紙主題、特色及風格，請參照王伯敏(2006)。

集、賀卡和兒童電影的插圖，也作為海外展覽使用——這些都用來宣揚新政府下農民的幸福生活（Wachs 2004: 16–17）。[4]在延安內外，剪紙都成為富饒、現代以及在共產黨統治下人們過着更美好生活的象徵。

延安剪紙在傳統和現代化的辯論中也佔有獨特的位置。自1980年代起，延安剪紙成為民俗研究的主題（忽培元 2000; 潘魯生 1992, 1999; 張道一 1980, Zhang 1999），但最重要的是成為歷史的載體（安塞縣文化文物館 1999; 靳之林 2001, 2002）、社會與人類學方面的研究議題（陳瑞林 1992; 李綿璐 2003; 方李莉 2003; 喬曉光 2005）。今天，延安剪紙仍然作為重要的文化形式，在國家重要慶典及外交場合等頻頻出現，比如1995年在北京召開的第四屆世界婦女大會，以及2008年北京奧運會。

然而在中國內外，剪紙幾乎被特定視為或簡化為一項歷史悠久的傳統習俗、家庭手工及民間文化。作為民俗和女紅，剪紙常常被當成一種「本真的」中國文化。2006年，剪紙提升為中國非物質文化遺產，並且成為黃河文明的標誌。但是，剪紙與社會主義政治權力、中國知識分子的文化關懷、現代文化治理之間的關係，至今尚未有人進行系統性的分析研究。

本章對剪紙作為典型女性傳統文化形式的假設提出質疑，以杜

中文大學出版社：具有版權的資料

4 陝西剪紙或延安剪紙常見的是有着橢圓形大眼的側臉肖像。其圖案與鏤空的部分保持一定平衡，內部用流蘇、環狀、三角和月牙的形狀來裝飾（Wachs 2004: 17）。

贊奇「本真性秩序」的概念來檢視這項習俗(1998),梳理出剪紙如何成為一種永恆不變的民俗及對理想化的過去的懷舊哀悼。杜贊奇指出,「本真性秩序」通常頌揚民間、母性、少數群體或大自然,肯定其為「現代性中傳統的靈魂」,卻也選擇性地強化了這些類別的特定圖像或元素,剪紙即為一例。我也審視中國男性知識分子如何在不同時期討論剪紙的文化形式,其實借剪紙同時討論國家現代化發展和文化根源。

在本章中,我探討剪紙從農村習俗轉變為國家遺產的過程中所產生的種種變化。通過追溯參與這一過程的各方人士、各種辯論及主題討論,探討剪紙如何被納入關於傳統文化、現代國家以及這兩者之間關係的討論中。在本章將要討論的各個歷史時期裏,剪紙捲入幾個新建的話語空間:在延安時期,剪紙是用來推廣現代新生活的傳統形式;在1980年代是復原失落的中華文明的場域;在1990年代是城市對消逝的傳統儀式和習俗的懷舊情結;而在2000年後則代表資本、利益和個人的成功。換句話說,剪紙不僅是中國傳統的象徵,更是現代中國各種慾望及願景的象徵符號。

本章並不僅僅將剪紙視為當代政治挪用的對象或國家宣傳工具。通過追溯延安剪紙被有限重構的文化歷史,我發現一些它與現代國家的政治歷史不一致的邏輯:剪紙作為民間地方知識和農村社會的儀式精神力量,城市知識分子重新發現並述說這樣的民間知識,以及剪紙的當代發展和市場價值。這些邏輯顯示現代中國政府、城市知識分子和農村實踐者如何持續處於緊張並互相角力的關

中文大學出版社・版權所有翻印必究

係中。最後，藉由分析這項習俗被賦予不斷變化的意義，我將農村文化、政治挪用和中國傳統視為在不同歷史脈絡中被刻意製造、相互競逐的概念，而非理所當然的存在。我將深入探討這些概念。

根據已出版的著作，以及我對不同的剪紙藝術家及相關的知識分子的田野觀察和訪談，我將呈現剪紙在延安地區四個時期的輪廓：1949年 之前、改革初期（1981年），1980年代中期及2000年後。我在2004年及2008年進行民族誌田野調查，期間我和延安市安塞縣及延川縣的剪紙藝術家待在一塊，向他們深入了解剪紙。我也在延安和北京對重要的城市藝術家進行深度訪談，他們過去幾十年來都在教授並書寫延安剪紙。綜合歷史記載、民族誌經驗和訪談資料，本章將對剪紙作為村民日常生活的一部分，也作為中國現代性和傳統被構想的場域，進行探究。

中文大學出版社・具有版權的資料

延安時期的剪紙文化（1937–1947年）

1942年，毛澤東發表《在延安文藝座談會上的講話》（Mao 1965），要求城市知識分子下鄉去「觀察、體驗及研究」社會大眾，「批判地吸收」西方的文藝作品。他提出，文學與藝術要能反映出人民群眾的生活，並能在陝甘寧邊區宣傳中國共產黨的理想和政策，而非為了滿足那些資產階級的志趣。在這樣的背景之下，城市知識分子首先在延安地區開始學習剪紙。本節主要討論由共產黨資助出版、艾

青[5]和江豐[6]編選的第一本剪紙作品集——《西北剪紙集》(1949年)，這本書提供了非常重要的洞見，讓我們一窺早期共產黨知識分子如何理解延安地區的民間文化形式，並持續影響毛澤東時代及之後的年代。

艾青是著名的詩人，江豐是版畫家，兩人都是共和國藝術領域的權威，也都曾前往延安地區參與左翼美術運動，1949年後在共產黨政府成立的藝術學院擔任重要職務。在延安時期，艾青是華北聯合大學文藝學院的副院長，該校位於今天的河北省內；江豐則是延安魯迅文藝學院(簡稱「魯藝」)的講師。

為響應毛澤東的號召，艾青和江豐跟着其他來自城市的作家和

中文大學出版社：具有版權的資料

---

5 艾青(1910–1996)，當代中國著名詩人兼畫家。1928年他考入杭州西湖藝術院，後赴法國深造。1932年回到中國，加入中國左翼美術家聯盟，後來因為出版第一本詩集《大堰河》而聲名大噪。1941年艾青來到延安，成為《詩刊》主編。1945年，他擔任晉察冀華北聯大文藝學院副校長。中華人民共和國成立後，擔任《人民文學》雜誌副主編。1950年代，他認為國畫應與西方藝術融合，成為此觀點的倡議人。他和江豐是很要好的朋友，在1930年代初期曾一起在獄中服刑，四十年代晚期及五十年代初期一起工作。

6 江豐(1918–1982)，當代中國美術界最具影響力的人物之一。他17歲時開始參與左翼活動，1930年和其他左翼美術系學生一起，共創上海一八藝社研究所；在魯迅的建議下，他開始學習木刻及版畫技術。1932年加入中國共產黨，1939年成為延安魯迅藝術學院的講師，1949年擔任杭州國立藝術學院的副主任及黨委書記。江豐也是中國美術家協會及中央美術學院的高層人士，負責監製宣傳藝術作品。1957年的反右運動中，因認為西方油畫勝於中國古典繪畫，受到批判，並被解除所有職務、送去改造。江豐因他決不妥協的藝術理想而聞名，他認為西方繪畫採用解剖、透視與結構等等科學的方法，因此是反映現代社會現實與政治理想的最佳工具。

藝術家，如古元、力群等，一起離開學院去學習大眾文化，如剪紙、年畫以及各種民間文學和歌曲（Holm 1991）。他們的任務是創造出一種社會主義文化形式，能夠吸收當地文化資源，剔除所有被視為迷信、封建的元素，同時又要能吸引邊區廣大的文盲群眾。剪紙的線條鮮明，色彩亮麗，傳達出一種樂觀的情緒，因此與知識分子渴望呈現的邊區在共產黨統治下的和平、喜悅及豐饒的生活，不謀而合。

1944年，藝術家們把從各地蒐集而來的剪紙湊在一起展覽，編選為《西北剪紙集》（圖1.2）。[7]這本書可被視為一個關鍵文本，因為這是來自城市的共產黨知識分子第一次在社會主義、現代和寫實主義的框架下詮釋剪紙的意義。

在《西北剪紙集》的序言裏，艾青描述「下鄉」的情形，他與木刻藝術家古元、劉建章一同來到邊區的偏遠城鎮——鹽池、定邊、靖邊。在那裏，他們遇見了放牧人、蒙古人和一些住在鄉間莊院的富裕人家。艾青看到這些人家裏貼着剪紙，討要了一些帶走。他描述剪紙是「農村家庭的產物」，「沒有印刷條件處所的藝術品」，出自一般人手中，「大多由家庭婦女完成」。他形容剪紙創作純粹美麗，就像民歌般栩栩如生地呈現人民的感情、趣味和希望。艾青認為有些剪紙的確保留了一些封建迷信的元素，如龍、鳳凰、八仙；還有些

中文大學出版社．具有版權的資料

---

7 1944年，艾青寫了一篇〈窗花剪紙〉的文章，刊載於《街坊日報》（11月16日）。1946年，這篇文章再次刊載於周揚、蕭三與艾青等人的《民間藝術與藝人》，該書僅收錄少數幾篇文章。1949年，艾青與江豐重編這些文章，成為《西北剪紙集》，由上海晨光出版社出版 。

圖 1.2　《西北剪紙集》(1949)，封面圖案為剪紙作品〈餵雞〉。

中文大學出版社・具有版權的資料

樣式如「鹿御靈芝」、「猴子吃仙桃」等反映的是富裕人家的品味，缺乏農家風味。不過整體而言，剪紙算是「最健康，最純樸的藝術」。艾青特別讚賞蒙古的駿馬剪紙，靖邊的駱駝剪紙，因為這些表現了農民仁慈、健康、喜悅的思想以及他們對於動物的情感。

《西北剪紙集》收錄了100個花樣，其中80個來自邊區，包括不少傳統樣式如英雄、神明、護身符；其餘20款由城市藝術家(包括古元、夏風、力群和張仃)結合木刻和剪紙的技藝創作出來。城市藝術家先用木刻的方法創造出一種基本圖案，也就是將木刻圖案印到紙上，再做成剪紙。這種揉雜的藝術形式稱為「木刻窗花」，基本圖案包括「民兵」、「播種」、「新婚」和「學習文化」(圖1.3)；其中〈馬

上八路軍〉與〈編織〉這兩項作品，是李泉先在紙上擬好草稿，再由來自西北地區農村的年輕婦女牛桂英完成。這些新創的剪紙樣式顯示出知識分子對毛澤東文藝理論的回應，以及中國共產黨在延安地區欲呈現的現代生活。艾青在序言最末評論道，「我們的美術家們應該更細心的研究『民間窗花』，研究它的由工具和材料所決定的特點，捉摸老百姓對待物體的淳樸的態度，去了解老百姓的趣味。根據這些再加以改造，迎來描寫新的生活。」（艾青 1949）

簡要而言，延安知識分子認為剪紙反映出「廣大勞動人民的思想與情感」，「呈現農民對於物體的最直接的印象，同時保有物體的主要特色」。艾青的寫實主義和對農村美學的推崇，需要放在更寬廣的背景中來理解，應該從1940年代中國共產黨意圖創造「農村文藝」的脈絡來看。相對於五四運動的知識分子認為農村藝術文化灰暗、貧瘠又落後，共產黨知識分子試圖通過民間文藝形式展現農村作為國家未來與希望的遠大美景（Hung 1994: 266）。因此，共產黨知識分子對民間文化的重視，並不是為了找尋中國傳統的精髓，因而在這條探索之路上他們必須要重新思考處理他們認為迷信又落後的民間習俗。此種探索通常只採用民間文化的形式，卻剔除了其深刻的精神內容。他們真正尋找的是一種可能性，能走向社會主義文化未來的可能性，這也說明了為何他們必須除去剪紙中某些較為「傳統」的圖像和象徵。矛盾由此而生：城市知識分子愈試圖通過民間文化創造一種新的社會主義藝術形式，就愈抽離於民間文化的脈絡、形式及內容。這種既要農村文化能「喜聞樂見」，卻壓抑其地方信仰知識的矛盾張力，一直到今天政府要挪用宣傳民間文化習俗時依然是一個問題。

中文大學出版社・具有版權的資料

圖 1.3　木刻剪紙作品〈播種〉，1949 年由古元創作。

中文大學出版社・具有版權的資料

1970 年代末的剪紙

整個毛澤東時代，剪紙的基本圖案如花卉、動物、農業產品，出現在許多不同類型的政策宣傳媒體上。舉例來說，在延安地區，剪紙用於國家的各種社會和政治宣傳中。在六十年代的延川縣，剪紙用來激勵農業增產，七十年代則用來宣傳計劃生育政策（忽培元 2002: 242–244）。在黃龍縣，政府編輯了一本推廣農業的剪紙選集《大辦農業剪紙選》。1950 年到 1960 年代，著名的剪紙圖案包括「十樣果」、「運肥」、「家畜家禽圖」（王廷彥，楊永升 2002: 249–250）。雖然有些傳統圖案如十二生肖或者神話人物如孫悟空已經沒那麼重