

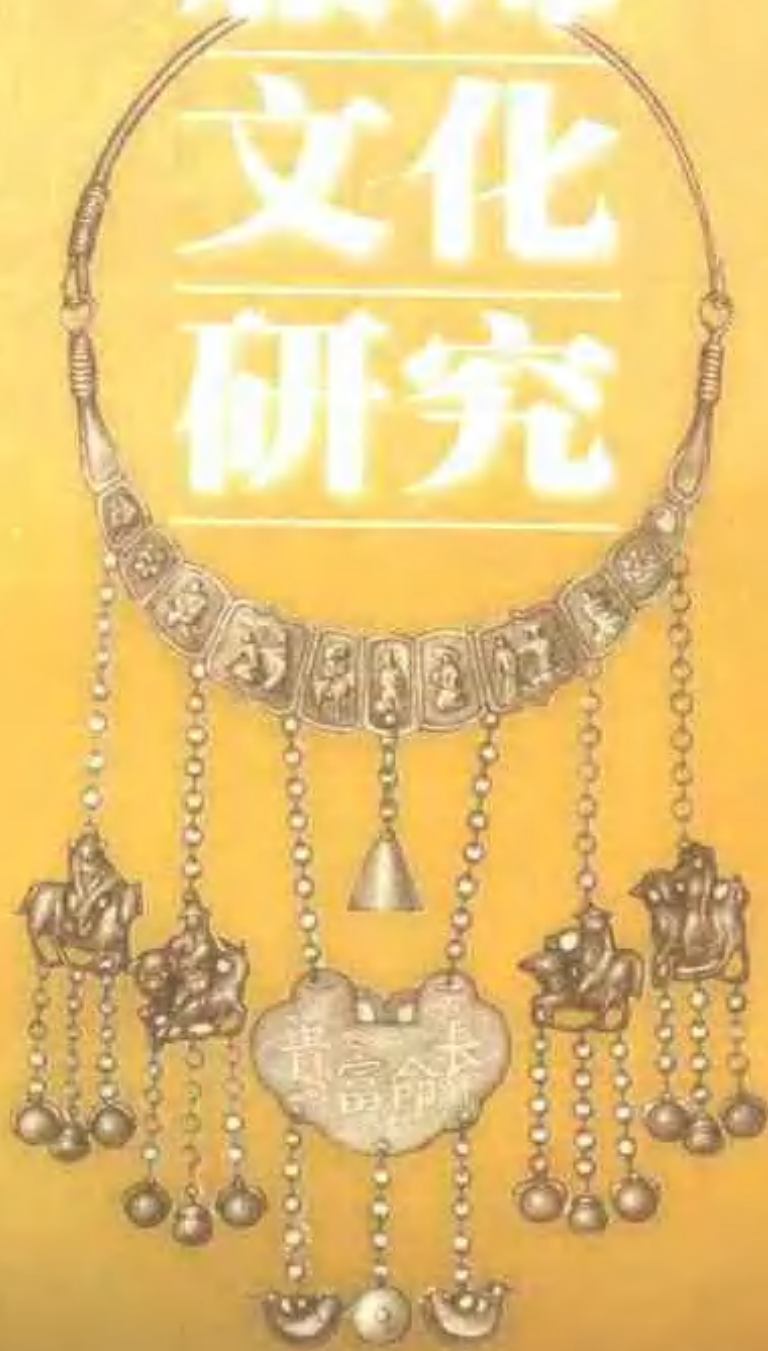
中国 民族 服饰 文化 研究

戴平著

上海人民出版社



中国 民族 服饰 文化 研究



戴平著

上海人民出版社

责任编辑 曹利群
封面装帧 朱也

中国民族服饰文化研究

戴平著

世纪出版集团

上海人民出版社出版、发行

(上海绍兴路54号 邮政编码200020)

新华书店上海发行所经销 上海锦佳装潢印刷发展公司印刷

开本 850×1168 1/32 印张 15.5 插页 22 字数 351,000

2000年3月第1版 2000年3月第1次印刷

印数 1-3,100

ISBN7-208-03359-5/K·797

定价 35.00 元

题 记

如果人类要了解自己,就必须研究文化,必须研究他自己为自我培养而作的努力。

泰勒:《原始文化》

引 言

法国作家法朗士曾经写过这样一段颇有趣味的话：“如果我能够在我死后一百年里出版的书中有所选择的话，你知道我会选择什么样的书吗？在这所未来的书库里，我要买的决不是小说，也不是历史书——虽然能够提起人们兴趣的还是小说。朋友，老实讲，我要买份时装报，我要看看在我死后的一个世纪里，女士们是怎样穿戴打扮的，这些服饰所提供给我的关于未来人类的信息超越了所有哲学家、小说家、布道家和学者所能给予我的。”法朗士先生已经谢世 60 多年了，如果他能实践自己的诺言，到中国买一本民族服饰的画册翻翻，并到中国的少数民族地区看看他（她）们是怎样穿戴打扮的，传统的民族服装又怎样演化为时装的，那肯定是一件莫大的快事。这座绚丽多彩的服饰宝库所能提供的关于人类文化的信息，实在是太丰富了，甚至超越了哲学家、小说家、布道家和学者所能给予我们的。

人类社会从蒙昧时代、野蛮时代到文明时代，已经缓缓地行进了几十万年。人类最初是没有民族差别的。由于生产力的进步，人类的婚姻由“血缘家族”过渡到“群婚家族”，即禁止兄弟姐妹之间的通婚。在这个基础上，人类形成了氏族。氏族后来发展成胞族，许多胞族结合起来，形成了部落。部落的进一步发展，又形成了民族。

服饰的演变也经过了漫长的历史流程。从远古到现在，服饰

与人类影形相随,已有一二万年的历史了。我们的祖先在与猿猴相揖别以后,在风风雨雨之中,披着兽皮与树叶,徘徊了数不清的岁月,终于艰难地跨进了文明时代的门槛。

从我国三峡庙底沟遗址和华县泉护村发现的布痕来看,至迟在原始社会末期,已经有了最初的纺织技术。妇女们剥取葛麻纤维,用石、陶质纺轮加工,再织成粗布。河南郑州青台出土的约五千余年前的陶器上粘附的麻布织纹,经纬向密度每平方厘米有9至12根,而在浙江钱山漾遗址出土的、距前者数百年的苧麻布,经向密度已为每厘米30根。

考古学家取得的材料又告诉我们:浙江余姚河姆渡新石器时代遗址第四文化层出土了木制和陶制的纺轮、引纬用的管状骨针、打纬木刀及骨刀、绕线棒等纺织工具,这表明我们的祖先在六千多年前已能纺纱织布了。

服饰是文明的窗口,衣裳是思想的形象。服饰又是民族精神的外化,社会制度的表征。一部人类服饰史,从某种意义上看,也是一部感性化了的人类文化发展史。

服饰作为人类特有的劳动成果,具有下述两个侧面的寓意:它既是物质文明的结晶,衣、裙、冠、履、饰物之类都是人类在一个时期内征服大自然的物质成果;又具有精神文明的含意,人们的生活习俗、审美情趣、色彩爱好,以及其他种种文化心态、宗教观念,等等,都积淀于物质的服饰之中,这也就是服饰文化的精神构成。

人类的服饰伴随着氏族、胞族、部落的进化,发生了徐缓的变化。一旦民族形成后,它的服饰也基本定格,具有本民族的独特款式。因此,服饰又是民族构成的要素之一,是识别民族的标记之一。

每一个民族都有自己所特有的服饰文化,这是研究民族文

化的一个不可或缺的分支。民族是人们在历史上形成的具有共同地域、共同语言、共同经济生活以及共同文化和心理素质的社会共同体。共同的生产和消费活动构成了民族生活的物质基础。每个民族都在不同程度上有自己特有的服饰。著名人类学家泰勒提醒世人说：“每个民族都有自己特殊的方面，例如特殊的服饰、工具、财产法、婚姻法、道德和宗教信条。这就需要人种学家专门去处理这种人类群体的共性。在对一个部落或一个民族的文化进行概括时，有些人太倾向于注意个体的单独的生活，以至于不能把握作为整体的社会的行为观念，这样的观察者不能全面广泛地观察社会，用一句贴切的俗语来描绘，就是‘只见树木，不见森林’。”^① 中国各民族的服饰文化，具有东方文明的独特形态。对中国的民族服饰的研究，与对民族的风俗、婚姻、道德、宗教诸项研究相比，人类文化史家们所投以的关注，似乎少了一点。

中国是一个多民族的国家，由 56 个民族组成一个大家庭。每个民族都有自己灿烂而悠久的文化、艺术传统。他们的风格各异的服饰，正是本民族文化心理结构的对应品。

由于历史的原因，中国的少数民族大多聚居在偏僻的山村、草原和海岛，而且长时间地处于封闭的自然经济状态，所以从总体上说，受现代文明和外来文化的影响相对较少，这对于少数民族的发展固然不利；但从另一方面来看，这种锁闭式的历史条件和社会环境，却产生一点意外收获：使富有独特风貌的民族服饰得以完好地保存下来，成为稀世之珍。

按照文化生态学的观点，文化形态首先是人类适应生态环境的结果。作为文化的一个组成部分的服饰，也离不开其独特的

^① 《原始文化》，浙江人民出版社，1988 年版，第 8 页。

地域性,有它的地域文化的共融性,其姿肆风采,不免受到地理环境的影响。皑皑白雪、巍巍高山、涓涓江河、茫茫草原,无不在不同的民族服饰中留下印记。纵观我国 56 个民族的服饰,人们似乎不难从各民族的地理环境和生态空间中,找到它的独特的风采。大凡地处边陲,或与外界隔绝较久、交会不便的少数民族,或本民族集中聚居于一地,不与其他民族杂居者,其服饰往往带有奇异、鲜明的民族特色;而交通方便,各民族小群居、大杂居于一地者,其服饰的民族色彩则易于淡化。

每个民族的生产方式、风俗习惯、宗教礼仪、地理环境、气候条件、艺术传统等等,无不折射到他们的衣冠服饰上面。苗族那鸾凤银冠上以喜鹊登梅、双凤朝阳为题材装点的饰物,那盛装的裙片上绣满的红花、绿叶、蜜蜂、蝴蝶的花纹,不正反映了从事农业生产的民族对大自然的热爱吗?那鄂伦春族的浑厚、质朴的狍皮长袍和栩栩如生的狍头皮帽,不也正是北方狩猎民族审美情趣的标志吗?还有那威武粗犷的珞巴族男装,奔放潇洒的维吾尔族长裙,苗条秀丽的傣族筒裙,凝重简约的藏族袍衫,不都是他们各自的民族性格的象征吗?

中国民族服饰具有广谱性的审美特征。56 个民族的服饰陈列在一起,令人仿佛走进了一座美不胜收的民族文化宫。它们所体现的秾丽之美、古朴之美、凝重之美、清雅之美、怪诞之美、重叠之美,令人目不暇接。居住在贵州省乌江上游的织金县农场区的白苗妇女穿的花裙,每条用一丈五尺长的麻布或棉布绉褶而成,上而饰满了蓝白相间的蜡染花纹。更与众不同的是,花裙并不是穿在腰间,而是缠在胯部,随着妇女行走时的婀娜步履,数十层厚的花裙有节奏地摆动,既象孔雀开屏,又象粉蝶起舞。而哈尼族叶车姑娘的软帽和短裤,则又别具风采。叶车姑娘为表示对白云的爱恋,头戴用白布缝制的尖顶软帽,边缘用彩线绣着各

种精美的花纹,里面用一根白线把软帽紧紧拴在发辫上,使它既可迎风飘舞,又不致飞去;而她们那紧包臀部的超短裤,同现代摩登女郎的装束又何其相近。

中国的民族服饰一向以其鲜明的色彩、精巧的工艺、多样的款式、独特的风貌称著于世。有不少服饰,只需投以一瞥,就会留下令人难忘的印象。世界上恐怕很难找到第二个象中国这样的国家,在一国的疆域里,在同一时间内,可以出现这样丰富多彩、风格款式迥然各异的民族服饰。美是自由的象征。在服饰艺术中,同样凝聚了人的智慧、灵巧和自由创造的才能。一套精美的衣裙往往费时数载才能做成,一针一线倾注了妇女们炽热的感情和丰富的想象。我国民族服饰中的巧夺天工的刺绣、细密精致的编织、生动艳丽的图案,无一不是民族智慧的结晶、民族审美心理的物化。它从一个侧面表现了古老的中华民族文化的成熟和极致。

当代美学家朱狄先生写完了《当代西方美学》后,化了3年时间,又写了一部60余万字的文化人类学专著《原始文化研究》。他在这部著作的后记中写道:“文化人类学在国外是一门新兴学科,它涉及到人类文化起源等一系列重大问题。我早就有一种预感:美学的一些基本问题研究将要在文化人类学的领域中进行。”^①对此,我有同感。深入地研究民族服饰之美,同样要涉足于文化人类学的领域。比如,为什么许多少数民族的服饰从头到脚色彩和装饰如此丰富斑斓?少数民族大多能歌善舞,歌舞与服饰有什么关系?不同民族有各不相同的图腾崇拜,有各自邈远奇妙的神话传说,有各不相同的原始宗教,它们在自己民族的服饰上又留下了哪些印记?又如,同一民族分布在不同的地区,构

^① 《原始文化研究》,生活·读书·新知三联书店1988年出版,第805页。

成不同的支系,而同一民族不同支系的服饰,有的是大同小异,有的却是小同大异,苗族的服饰式样就不下百种,这又是什么原因?搞清楚这些问题,恐怕要联系民族文化的起源、文化与地理环境的关系等方面进行研究。仅仅就服饰之美论美,恐怕会失之浮泛。

服饰也是一种符号。诚如法国美学家巴特所述:“衣着是规则和符号的系统化状态,它是处于纯粹状态中的语言……时装是在衣服信息层次上的语言和在文字信息层次上的言语。”^① 识别某些少数民族,有时只要凭借服饰这种“处于纯粹状态中的语言”,就可以大体明白:身穿长袍袒右臂者,一望而知便是藏族;身穿斜襟短上衣和长裙、上衣右侧系飘带打结者,则是朝鲜族妇女。头上戴的帽子,有时也成为判别民族特征的符号:头戴白布圆帽者为回族男子,维吾尔族的小花帽呈四楞状,哈萨克族男子喜戴三叶帽,藏族男子多戴礼帽,京族男女几乎全戴圆锥形竹笠……这些服饰的符号构成,便是一个将物质传递手段客观化、对象化的过程。这种物质的、感性的因素与精神的、意义的因素的结合,都带有符号的成分。从这些纷繁复杂的民族服饰的符号编组之中,分析出这些符号的“能指”和“所指”寓意,是很有意义的工作。

具体地审视各民族服饰中的某些具有代表意义的符号,其“能指”和“所指”的寓意是非常丰富的。就拿纳西族妇女身上背的七星羊皮披肩来说,它是纳西族女服的一个著名的符号。披肩选择毛色黑亮、柔软的绵羊皮,经过传统的鞣制工艺技术加工成蛙形。在披肩正面的中部,横排镶饰着七个大小相同、用彩色丝线绣制的星状圆盘。每个圆盘上又各系两股用麂皮加工而成的

^① 《符号学美学》,辽宁人民出版社1987年版,第21—22页。

长飘带。七星披肩这个服饰符号的“能指”，就是我们所能直接感受到的形象；而它的“所指”寓意则是非常丰富的。一种说法是为了纪念一位远古时代的勇敢的纳西族少女，她身披羽衣战胜了天上七个多余的毒日，最后牺牲了自己。还有认为它表现了纳西族人民早期“日出而作，日入而息”的生活方式，称这领披肩为“披星戴月”，反映了一种艰苦创业的精神。因为“披星戴月”是用来形容起早贪黑的劳动态度，是勤劳的象征。羊皮披肩又是按蛙形裁剪的，披在背上，人蹲下后，形如蛙状。所以，对这个符号另有一种值得注意的解释：是纳西族先人以蛙为图腾的一种印记。青蛙在纳西族文化中是一种灵异动物。马克思曾经指出：在许多氏族中，……流行着一种传说，他们的第一个祖先是转化为男人和女人的动物或无生物，它们就成为氏族的象征。《东巴经》记曰：纳西族的阴阳五行“巴格”产生自一个黄金大蛙，而人的出生，新生儿的取名都与这源于母蛙的阴阳五行有密切联系。纳西族的先人将这种蛙崇拜观念，积淀到服饰中，便形成蛙形披肩，缀在羊皮光面上的大小圆盘图案，有一说便是青蛙的眼睛。穿了它在田里劳作，可以期望得到丰收。一领纳西族的羊皮披肩的“所指”寓意，竟是如此丰富。

美国人类学家莫非说过：“一个文化项目是外来渗透的结果，还是自然独立发明的产物，这个问题对于那些注重历史遗产的人来说是非常关键的，对于那些运用比较研究方法的人来说也是很重要的。我们可以肯定的说，在所有文化中90%以上的内容最先都是以文化渗透的形式出现的。”^①整体的中国文化亦是以互相渗透的形式出现的。中国的文化，是各民族人民共同培育的文化；中国的服饰，是各民族人民共同创造的服饰。综观中

^① 《文化和社会人类学》，中国文联出版公司1988年版，第155页。

国各民族服饰的林林总总,我们可以发现:各民族之间的服饰是相互影响的。唐代是中国历史上主动加强中外文化交流的封建王朝,服饰方面受西域诸少数民族的感染最深。远自波斯、吐火罗;近至突厥、吐谷浑和吐蕃,都与唐帝国有往来。长安城里的青年男女倘不穿一二件胡服,不饰胡妆,似乎就显得“土气”。元和中,长安宫中人流行回鹘装——“回鹘衣装回鹘马,就中偏称小腰身。”无怪乎诗人元稹叹曰:“自从胡骑起烟尘,毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆,伎进胡音务胡乐。大风声沉多咽绝,春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆,五十年来竞纷泊。”这是自开元、天宝以来,胡服、胡妆、胡乐盛行的生动写照。

汉、唐服饰同样对域内外少数民族有深远的影响。长沙马王堆一号汉墓出土的汉代菱纹起绒锦,不但在甘肃武威磨嘴子发现过,而且在诺因乌拉汉墓中也可见到。此外,丝绸之路东端长安、武威、敦煌、额济纳,新疆境内北道沿线的吐鲁番、库车、拜城、巴楚,南疆的楼兰、尼雅都曾发现汉代影绢、锦绮,沙罗、民丰东汉墓曾出土整件锦袍。回鹘由于长期与唐朝接触,大量接受唐朝赠送的物品,可汗不断迎娶唐朝公主,以及大臣、使节频频入唐,受到中原服饰影响尤深。《资治通鉴》记曰:“初,回鹘风俗朴厚,君臣之等不甚异。……及有功于唐,唐赐遗甚厚,登里可汗始自尊大,筑宫室以居妇人,有粉黛文绣之饰。”这是唐装影响回鹘族的历史记载。

随着我国改革、开放步伐的加速,东、西方文化交会、遇合的深化,中国民族服饰正以令人眩目的风姿,款款地走向世界。上下五千年的中华民族的灿烂文化,通过服饰的展现,已受到国外越来越多的有识之士的关注。中国民族服饰的意蕴的开掘,现在仅仅是一个开始。中国民族服饰文化是一个大海,这本小书只能取其一瓢。如果读者能从这“一瓢饮”中品味出中国民族文化的

博大精深,体察到人类文化进步的艰难行程,那就令我喜不自胜了。

目 录

| | |
|-----------------------|----|
| 引 言 | 1 |
| 第一章 民族文化心理的对应品 | 1 |
| 服饰是民族构成的要素之一 | 3 |
| 漫长的流程 | 5 |
| 服饰是人的“第二皮肤” | 10 |
| 断发文身 | 13 |
| “体无完肤”为哪般? | 19 |
| 审美心理的物化 | 27 |
| 不容改变的祖宗定法 | 33 |
| 何以“阴盛阳衰”? | 37 |
| 第二章 神话世界的投影与折射 | 41 |
| 原始人的思维,亦可称之为“神话思维” | 42 |
| 太阳最红 | 43 |
| 火光融融 | 49 |
| 英雄神话的遗迹 | 54 |
| 并非英雄的传奇业绩 | 58 |
| 神话是一种含有教训的寓言 | 61 |
| 神话成了不可抗拒的俗规 | 64 |

| | |
|-----------------------------------|------------|
| 神话是原始人的一种教育手段····· | 67 |
| 第三章 民族服饰中的图腾遗迹····· | 73 |
| 一种奇特的文化现象····· | 74 |
| 深层的图腾观念的物化····· | 77 |
| 图腾的多元化与服饰的多样性····· | 84 |
| 同一图腾在不同民族服饰中留下的相似印痕····· | 90 |
| 尚黑贵左的意味····· | 94 |
| 生殖崇拜的印痕····· | 100 |
| 飞鸟世界····· | 104 |
| 龙的超越····· | 111 |
| 第四章 宗教是服饰民俗的贮藏库····· | 117 |
| 少数民族宗教信仰的广谱性····· | 118 |
| 装神弄鬼之徒····· | 119 |
| 萨满在此岸世界的活动····· | 124 |
| 萨满服饰对各族服饰的影响····· | 129 |
| 宗教习惯变成了服饰习惯····· | 131 |
| 傩面具的功能····· | 137 |
| 第五章 南国之人祝发而裸,北国之人鞞巾南裘····· | 142 |
| 民族服饰的地域色彩····· | 143 |
| 锁闭式社会环境的特异功能····· | 146 |
| 各民族文化交流加强之时,服饰差异就会减少····· | 151 |
| 高山大漠中的纯真情致····· | 156 |
| “死亡之海”里的克里雅人····· | 162 |
| 山水移情····· | 166 |

| | |
|----------------------------|------------|
| 北袍南裙····· | 172 |
| 北方民族亦有着裙者····· | 181 |
| 地理环境并不是决定一切的····· | 183 |
| 第六章 民族服饰的跨文化传通····· | 187 |
| 传通的寓意····· | 188 |
| 最早的交会遇合——赵武灵王以胡服代深衣····· | 190 |
| 服饰也是一种“非言语传通”····· | 196 |
| 胡服至隋而大兴····· | 200 |
| 大唐如盛阳····· | 203 |
| 唐装的胡服色彩····· | 206 |
| 幂鬋的传通····· | 210 |
| 从头到脚的异化····· | 214 |
| “卐”字纹样的传入····· | 218 |
| 髻椎面赭非华风····· | 219 |
| 元朝的改装易服····· | 223 |
| 清代再度整体异化····· | 228 |
| 历代各族发式的互相渗透····· | 234 |
| 第七章 多元双向的跨文化传通····· | 242 |
| 来而不往，非礼也····· | 243 |
| 步摇的来龙去脉····· | 247 |
| 魏孝文帝的服饰汉化····· | 250 |
| 诸葛亮的“布衣”用什么衣料制成？····· | 252 |
| 自从贵主和亲后，一半胡风似汉家····· | 255 |
| 旗袍缘何长盛不衰？····· | 261 |
| 愈有民族性者愈有国际性····· | 266 |

| | |
|---------------------------|------------|
| 民族服饰可以演化为时装····· | 268 |
| 第八章 民族服饰的符号寓意····· | 273 |
| ·没有符号表现活动,就没有人类的文明····· | 274 |
| 服饰也是一种符号····· | 276 |
| 民族服饰是一个符号系统····· | 288 |
| 服饰符号的整体功能结构····· | 291 |
| 能指和所指····· | 293 |
| 多义性和易变性····· | 297 |
| 民族服饰的情感表现····· | 305 |
| 象似符号的相似性····· | 309 |
| 象征符号的寓意····· | 310 |
| 无指称意义的符号····· | 316 |
| 异质同构····· | 321 |
| 第九章 饰之探究····· | 325 |
| 重头轻脚····· | 325 |
| 琳琅满头····· | 331 |
| 包头艺术····· | 338 |
| 冠盖如云····· | 344 |
| 帽文化的历史印痕····· | 349 |
| 帽式的识记寓意····· | 352 |
| 足下生辉····· | 354 |
| 项饰及其他····· | 358 |
| 胸前的艺术世界····· | 360 |
| 腰饰种种····· | 363 |
| 凿齿穿耳····· | 371 |

| | |
|-----------------------------|------------|
| 断牙饰齿之俗····· | 373 |
| 第十章 背后的艺术····· | 381 |
| “永久的魅力”的结晶····· | 381 |
| 尾饰是摹拟兽类的一种伪装····· | 385 |
| 尾饰的演化····· | 388 |
| 关于尾饰的古籍记载····· | 393 |
| 背饰的整一化的原则····· | 398 |
| 背饰的实用价值····· | 401 |
| 装饰的“非具世性”····· | 406 |
| 第十一章 翩翩起舞中的民族服饰····· | 410 |
| 源远流长的民族歌舞活动····· | 411 |
| 翩翩起舞,各具风采····· | 415 |
| 服饰的传通借助于歌舞作媒介····· | 417 |
| 女为胡妇学胡妆,长安街头尽蕃帽····· | 423 |
| 《菩萨蛮》的演化····· | 426 |
| 节庆活动中的服饰展现····· | 429 |
| 彩裙摇曳····· | 434 |
| 以帽助舞····· | 436 |
| 长袖善舞····· | 439 |
| 珮环叮当····· | 445 |
| 第十二章 中国民族服饰的繁与简····· | 449 |
| 繁的丰韵····· | 450 |
| 饰的多彩····· | 453 |
| 繁的缘由····· | 455 |

| | |
|--------------|-----|
| 简亦潇洒····· | 456 |
| 为何以简约为美····· | 458 |
| 繁简互补····· | 461 |
| 繁简转化····· | 464 |
| | |
| 后 记····· | 470 |
| | |
| 修订后记····· | 472 |

第一章 民族文化心理的对应品

服饰的起源与人类文化的发展是紧密联系在一起。不同民族在其特有的人文环境中获得了各自的存在方式，不同的服饰反映了各具特色的文化传统和文化心理。

人类的先民最早是不穿衣服的，中国的少数民族也不例外。据《蛮书》卷四记载，景颇族的先民“裸形蛮”在公元862年时，仍不穿衣服：“裸形蛮，在寻传城西三百里为巢穴，谓之为野蛮。阁罗凤既定寻传，而令野蛮散居山谷。其蛮不战自调伏集，战即召之。其男女遍满山野，亦无君长。作栅栏舍屋，多女少男。无农田，无衣服，惟取木皮以蔽形。或五妻、十妻共养一丈夫。”“裸形蛮”当时显然还处在原始社会的早期，农业和手工业还没有发展起来，所以无衣可穿，只得“取木皮以蔽形”。(图1)《圣经》以寓言的形式告诉我们，人类成为真正意义上的人后，所做的第一件事就是遮盖自己的身体。海涅曾诙谐地说过，女人(指夏娃)一旦懂事，她所做的第一件事就是为自己做一件新衣服。

各个不同的民族由于所处文化环境不同，地理环境不同，审美心理定势不同，当然也由于生产方式的不同，导致了服饰的不同。我国著名民族学家牙含章认为，民族在文化上的共同的心理素质的共同体的形成，“要经过一个相当长期的发展过程，一旦形成以后，就有其相对的稳定性，不会因为发生一些暂时的原因

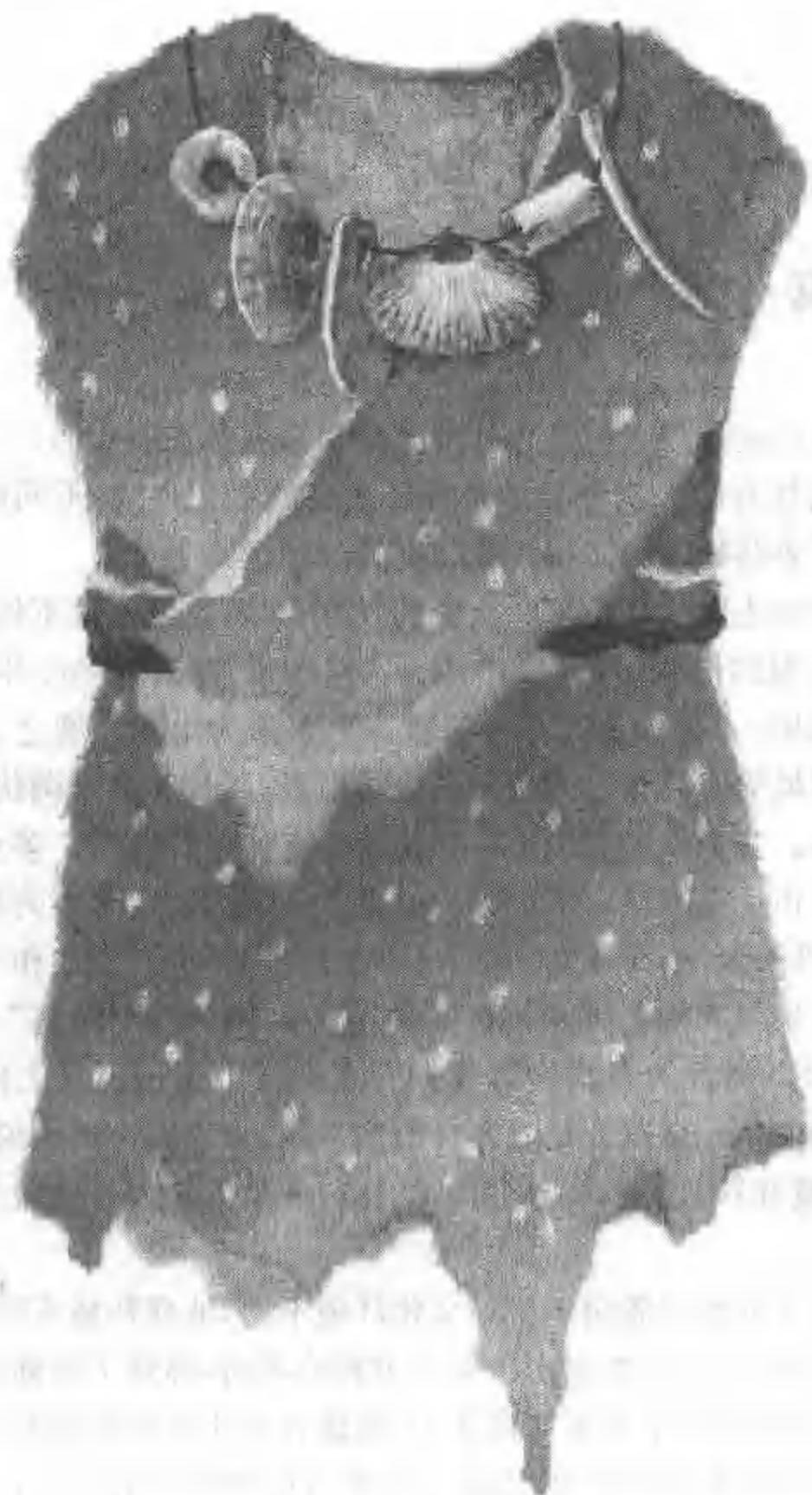


图1 原始人类的服装

即告消失。”^①

文化又是一种生活模式。文化教给人们如何在特定的社会环境中生活。一位外国人类学家甚至断言：“我们的生物性存在的最本质的形式就是文化，而不是解剖学的结论。”^② 此论虽然偏颇，但强调文化对一个民族在各方面发展的重大影响，还是值得我们注意的。

从一定意义上说，服饰又是没有文字的历史文献，是了解和认识这个民族的绝好史料，也是了解这个民族文化的一个重要的侧面。

总而言之，服饰密切联系着的社会文化心理，具有十分广袤的范围。它包容了人类精神文化的许多内容，涉及到有史以来传统文化的大部分领域，并把人们带到现代文化的跃动之中。正因为服饰是民族文化心理的对应品，所以，我们把这个问题作为本书的重要章节来加以研究。

下面，具体论述民族服饰的历史演变过程，以及服饰与文化心理的关系。

服饰是民族构成的要素之一

关于民族的定义，斯大林曾作过一个著名的解释：“民族是人们在历史上形成的有共同语言、共同地域、共同经济生活以及表现于共同的民族文化特点上的共同心理素质这四个基本特征的稳定的共同体。”^③ 斯大林的这个定义，长期以来，被奉为研究

① 《民族问题与宗教问题》，第 18 页。

② 玛文·哈里斯：《牛、猪、战争及女巫：文化之谜》，第 84 页。

③ 《斯大林全集》，人民出版社 1955 年版，第 11 卷，第 286 页。

民族学的经典；在斯大林去世后的一段时间里，前苏联各界人士对其政治活动有不少抨击，但对他为民族所下的定义，基本上持肯定态度。斯大林所述的关于民族的四个特征：语言、地域、经济生活、文化心理素质，仍是研究民族的定义的重要界定。但是，斯氏此说，也有不够严密和不够确切之处。比如，“共同的民族文化特点上的共同心理素质”一条，就比较费解。关于“共同心理素质”的涵义，社会学家费孝通曾作过下述解释：“同一民族的人感觉到大家是属于一个人们共同体的自己人的这种心理。”民族学家牙含章写道：“据我理解，共同的心理素质大概就是汉语中常用的民族意识，也就是一个民族不同于另一民族的民族意识。”^①如果说，“共同的民族文化特点上的共同心理素质”，也可以理解为有共同文化特点的民族意识，那么，什么是“共同的民族文化”呢？我在考察、研究了服饰与文化的关系、服饰在各民族的物质生活与精神生活中的作用后，认为可以考虑将服饰列为民族文化的构成要素之一，甚至可以作为判别民族的标记之一。

从我国 56 个民族的穿着来看，几乎每个民族都有自己独特的传统服饰。专家们已将全国民族分布除汉族地区外划为四个大区：东北内蒙地区、西北地区、西南地区、中南东南地区，每个大区内的各民族的服饰虽有相近之处，但并不相同。比如东北内蒙地区内各民族大多着袍，但蒙族长袍与满族旗袍风格迥异，鄂伦春族穿狍皮袍，朝鲜族则不着袍。穿衣戴帽，各有所好，其“好”又往往成为该族的标记之一。比如回族的白布圆帽，维吾尔族的四楞小花帽，彝族男子头上的“天菩萨”，独龙族的披毯，傣族妇女的筒裙，苗家姑娘的大银冠，等等，都是令人看一眼便不易忘记的标识，有的甚至成为该民族的符号。

^① 《民族特征论集》，广西人民出版社，1987 年版，第 VI 页。

关于服饰可以成为民族构成要素之一的论述，前人已有提及。如孙中山在《三民主义》一书中，提出了“民族构成的五要素——血统、生活、语言、宗教、风俗习惯”说。这个定义对近代民族学研究很有影响，其中的“生活”、“风俗习惯”两条，都与服饰有关。历史学家吕思勉在谈到民族的构成要素时，也提到了“风俗”：“民族的重要条件如左：一、种族；二、语言；三、风俗；四、宗教；五、文学；六、国土；七、历史；八、外力。”我国民族学家熊锡元则明确指出，应将风俗习惯列为民族构成的一个因素。他在《风俗习惯应否列为民族构成要素》一文中写道：“民族的风俗习惯，在一定的意义上也可以称之为生活方式。它包括一个民族在衣着、服饰、居住、饮食、娱乐、节庆、礼仪、婚姻、丧葬以及生产等方面所特有的喜好、风俗、传统和禁忌。”“风俗习惯既然在实际上是判别不同民族的一个标志，又是一目了然，容易分辨，把它列入民族构成要素，不过是对存在着的现实给予理论上的认可，从而使民族特征的定义避免了任何局限性。”在我看来，无论“生活”也好，“风俗”也好，都离不开衣食住行的内涵。服饰包容了人类的物质生活与精神生活两个方面的内容，是文化的一个分支。因此，将服饰列为民族构成的要素之一，是站得住脚的。

漫长的流程

研究这个问题，我们不妨把话扯得远一点。先从服饰的价值谈起。

服饰与衣服的概念不同。服饰包括人，是指人着装后的整体。它包括与身材、肤色、脸型、体态有关的化妆、发式、衣服、配饰与鞋袜等。

服饰的价值具有两重性：使用价值与审美价值。其使用价值

为服饰的物质内涵所决定,而服饰一旦作为一种审美的客体,人们对其以美的尺度加以衡量,则可见其审美价值。使用价值是具体的,审美价值是抽象的。一件衣服的效用,首先在于其使用价值。“衣食住行”,中国人把衣放在首位,这极有道理。在人类进入文明社会之后,倘若衣不蔽体,食、住、行三项便都难以为继。

上万年前的服装已经化为尘埃,它们不会象彩陶那样,从土壤的深层或墓葬的棺椁中重新出现。那些赤裸的人群是怀着怎样的心情穿上衣服,戴上佩饰,我们对此永远不得而知。但是,根据史料分析,人类最早制作服装,首先是为了抵风御寒,防止虫蚊的侵袭,保护肌体。不同民族在不同历史时期的服装,尽管质料、款式形形色色,各不相同,但有一点是共同的:用以防寒蔽体。柯斯文在《原始文化史纲》中提出:“最普遍的一种意见认为,衣服是基于保护人的身体、防御寒冷侵袭的必要而产生的;因此认为,衣服首先出现于北方,或者一般地说,首先出现于气候寒冷的地方。”^① 在中国,早年赫哲族人用鱼皮做衣裤,蒙古族人以兽皮做长袍,现代鄂伦春人还用狍皮作袍、戴狍头帽、穿狍皮靴等,都是就地取材,制成衣衫,蔽体挡风,防潮避水。中国的少数民族是如此,国外的民族亦不例外。原始的爱斯基摩妇女的挡风长衣从双肩开始加宽加大,以便有足够的空间把婴儿背在长衣之内,孩子既可得到安全保障,又可以得到母亲的爱护。爱斯基摩男子的挡风长衣则有所不同,它用海象毛皮或海豹毛皮制成,穿上后可以将自己的身体连同衣服一起紧紧地塞在独木舟内。这样,人在水上航行过程中,和独木舟牢牢地联结成为一个整体,可以有效地与风浪搏斗。

饰的运用,开始也与实用功利有关。以衣饰为例。苗、布依、

^① 《原始文化史纲》,人民出版社1955年版,第105页—106页。

傣、黎、土、瑶等族服装的装饰部位,大多为衣背、衣袖肘拐、衣肩、衣领、衣边、背扇、围腰、裙缘等,这些部位易于磨损,于是借助于绣花、蜡染、镶边等办法,予以加固,同时美化了衣服。尔后,这几处就成了衣裙、裤的重点装饰部位。有些民族刻意在这几处精绣细画,由此就成为某一民族或支系服装的主要标志。如花腰傣的围腰、土族的五色袖、黄平苗族的衣背花,等等。

除抵御风寒外,服装的起源还与遮羞有关。舒尔兹在《衣裳哲学》一书中写道:衣服的起源除了羞耻感之外,不能找到其它的理由。这种说法虽然过于绝对,却是有道理的,即羞耻感是人类区别于禽兽的文明标志之一。衣服是人类文明进化的产物。高山族由赤身裸体进步到穿衣蔽体的过程,也证明了这一点。《台湾使槎录》卷七记曰:“男裸全体,女露上身。自归版图后,女着衣裙,裹双胫,男用鹿皮蔽体,或用毡披身,名戟纹,青布围腰下,即桶裙也。”一部人类文明史昭示人们:人类缝制衣服的意义,决不止于抵风御寒、保护身体,而是体现了人类智力的进步和文化的进步。诚如人类文化史家露丝·本尼迪克特所说:“在保存生存安全的自然本能方面丧失的东西,都为较大的可塑性造成的优势所弥补了。人并不象熊一样在历经数代之后长出一身皮毛以适应极地的严寒,但人类却学会了为自己缝制衣服和盖起雪屋。从我们所知的人类以前和人类社会的智力发展史来看,这种可塑性都一直是人类进步之开始和不断发展的土壤。”

中国服装发展史同样证明了这一点。中国古代服装中,有一种叫“芾”的片幅。据史载,有“赐汝赤芾米黄”一句。“芾”(音扶)字在金文中写作象形的“市”状。历来解释者都认为“芾”之施用于服饰,是古代祭服上的蔽膝。后汉郑玄注释曰:“古代田渔而食,因用其皮先作掩蔽于前而的下体,以后再掩蔽其后面。”由此也可以说明,人类的服装最早是用皮毛围之于腹下膝前。这样

做,是为了腹部御寒,为了遮羞,同时也可能是为了保护人类赖以繁殖后代的生殖器,因而产生了这种蔽前的服装样式。后来,人类把蔽前的“带”与蔽后的一块布缀缝起来,成了下裳,也就是后世的裙子。无独有偶的是,古希腊最早的雕塑作品之一——《阿芙罗黛蒂的诞生》,也用一块布裹围下身。而非洲、中美洲、密克罗尼西亚的缠腰布,尽管式样繁多,但其作用与中国古代的“带”十分相近。联邦德国著名文化史家施赖贝尔研究了世界各国民族最早的衣服几乎都是遮蔽下身开始的现象后指出:“男性的生殖器则不一样,因为这可以说是他们身体中最敏感、最易受伤的部位。这样耷拉在前边行走,即使只是通过森林的杂草丛,或随后悄悄接近野兽,也会时时面临着受重伤的危险。在保护这个敏感部位上起作用的,就是最初的男人的缠腰布。”^① 直到如今,中国仍有某些少数民族的男子还穿筒裙,或缠长长的缠腰布,都是服装保护说的延续。

但是,亦有一些专家不赞成上述解释,认为关于衣服起源的分析,几乎没有一个能令人满意。每一种解释所谈到的未开化人类的头脑,实际上都高于比较心理学的实验研究所得出的最新看法。在初始阶段的人类,几乎没有高于类人猿的水准,他们还没有能力进行推断和预见行动的后果。当他穿上动物的毛皮时,他是否能在心里想:“这样做会使我温暖和防御雨雪的袭击”。当他把毛皮切成条条,束在腰部时,他是否能知道,拍打着的东西比静止的东西更能驱赶虫类。他们的智力恐怕还没有发达到这种地步。他们更不能从道德法典的角度来区分体面和不体面的差异。我很怀疑,原始人类的妇女已复杂到能够想到,用无花果叶、漂亮的羽毛或动物的牙齿做成珠子遮住身体的某些部位,来

^① 《羞耻心的文化史》,生活·读书·新知三联书店 1988 年版,第 5 页。

激起异性的好感。妩媚是女性的天性,但是其表现形式根据每个人的经验和模仿旁人而有所不同。很可能衣服作为吸引人们注意性器官的工具,是在它被作为整个人引人注意的工具之后。美国服装心理学家赫洛克在作了上面这段振振有词的分析后,又提出了他的独特的衣服起源的“偶然论”,亦成一家之说:“如果我们的头脑排除一切严密的逻辑和明智的动机的影响,并且尽可能设法了解原始人的真正状况,我们就不难发现,衣服不是起源于某些仔细考虑的计划,在很大程度上,而是一种偶然的、不完全有意识的产物。只有当人类逐渐有了关于服装怎样影响着者和观察者的一定的知识和经验之后,才能自然地产生上述各种动机和目的。”^①他还列举了从伤痕到衣服的演化过程为例证:“从战争中受到了伤痕到有意刺上的伤痕,从血污到有色泥土的涂身;从打猎后随便把动物皮披在身上到有意识的穿衣打扮,只经历了一段简短的时间,正如斯宾塞所说:‘衣服象徽章一样,首先是那些想要被称赞的人开始穿。看来,它的起源是偶然的。人们偶然发现衣服在使用上的优点之后,才逐渐有计划地安排和考虑衣服和装饰的形式。’”^②

奥地利民族学家尤利乌斯·利珀特在他的名著《文化史》的开篇中写道:文化史是一部劳动史,这种劳动使人类从低级和灾难的状态上升到它今天所处的高度。我比较倾向于这一观点。从某种意义上说,人类的服饰史也是一部劳动生产的发展史。服装在最初帮助人类满足防寒蔽体的功能性要求后,才逐渐把重心移向展现它的审美价值。墨子说过:“衣必常暖,然后求丽。”就是这个道理。

^① 《服装心理学》,台湾五洲出版社 1988 年版,第 19—20 页。

^② 《服装心理学》,台湾五洲出版社 1988 年版,第 21 页。

服饰是人的“第二皮肤”

英国评论家弗里克·吉尔在其《衣服论》一书中写道：“人与其他动物的本质区别不在于人穿衣服，其他动物不穿衣服，而在于人能脱掉衣服，其他动物则不能做到这一点。”吉尔所说的“人能脱掉衣服”，指的是人有通过自己的手选择衣服、装扮自己的意识和能力。他又写道：“其他动物虽然大多数也穿着美丽的‘衣服’，但从来不是自己装扮自己。虽然有为适应不同的气候、风土而更换‘衣服’的动物，但是为满足自己去更换衣服的，除了人以外，其他动物都不能做到这一点。”^① 人们需要更换各种各样的服装，主要是出于对美的追求。因此，我们可以说，服装是人类对于形体美的一种外在设计。服装是人类精神生产的物化。随着人类物质文明的进步，人们对服装的审美意识，渐渐与实用意识分离开来、独立开来。人与服装的关系，从物质需要上的依存关系，融入了审美意识，又衍化为审美的主客体关系。

服饰是人对于自身外在美的一种设计，是美化人体的一门艺术。保加利亚哲学家瓦西列夫在《情爱论》一书中指出：“服饰可以称作为人的‘第二皮肤’。”^② 这一句话，对服饰与人之美的关系作了形象的、生动而又贴切的说明。服饰又是人们“自我表现”的心理外化之一。著名服装专家弗劳格尔调查了自16岁到70岁的55位男子和77位妇女，他归纳出一个论点：“人们的着装，是为了表现自己的形体之美。”服饰美与人体美的关系，是我中有你，你中有我。没有人体，就没有服饰；而精美的服饰，能弥

^① 转引自〔日〕板仓寿郎著《服饰美学》，上海人民出版社1986年版，第47页。

^② 《情爱论》，生活·读书·新知三联书店1985年版，第345页。

补人的自然美的不足。穿什么服装才美,成了人类生活和物质文明的“永恒的主题”之一。

关于人类最初设计、制造服饰的缘由,除御寒、遮羞之外,学术界另有一种说法,认为是为了吸引人们对自己性器官的注意。格罗塞在《艺术的起源》中,列举了那些平常老是裸体的澳洲妇女,在参加显然企图激起性感的猥亵的舞蹈时,却要穿起羽制的围裙;科彼妇女在赴同样目的的舞会时,要装饰一张特别大的叶子……评论道:“这许多的装饰显然不是要掩藏些什么,而是要表彰些什么。总之,原始身体遮护首先而且重要的意义,不是一种衣着,而是一种装饰品,而这种装饰又和其他大部分的装饰一样,为的要帮助装饰人得到异性的喜爱。”^① 苏丹努尔族人居住在苏丹的南部,那里气候炎热,旱季的气温常在摄氏 40 度,所以,努尔族男女都裸露全身。但是,未婚少女却稍有差异,在下身围一块兽皮。有些姑娘在腰部围一条花色带子,带子上挂一些芭蕉叶,远看象一条绿草裙,十分醒目。而且,在小腹处的带子上还挂一些小铁链,走起路来叮当作响。男女青年之间自由恋爱。结婚前夕,新娘新郎一起私奔。女方父母派人把他们找回,然后摘下女儿腹下的铁链,换上山羊皮,表明她是有夫之妇了。由此看来,努尔族少女围在下身的饰物,与其说是为了遮羞,不如说是为了装点自己,增强性的吸引力。

服装的审美价值的体现,必须通过人的穿戴为中介。服饰美的体现,在于主(人体)客(服饰)体相融,服装必须被人穿在身上,并置于与之相应的时间、空间中,其审美价值才能被充分展示出来。挂在衣架上的服装,难以充分地体现出它的使用价值和审美价值。日本美学家板仓寿郎在《服饰美学》一书中提出:“在

^① 《艺术的起源》,商务印书馆 1984 年版,第 72 页。

服饰的装扮活动中,装扮者首先考虑的是满足使用条件和社会条件,然后在符合这些条件的衣服中选择某一种服饰,这时是根据自己的心情来选择的。心情受周围气氛的影响,而气氛又作用于内心并给予印象,进而扩展到整个意识领域中去。另一方面,装扮者的体型、运动性、穿法和衣服给内心造成印象时,似乎也在提供造型形式。这样一来,以装扮为基础产生的整个服饰式样,即形成了服饰美。”^①服饰的装扮过程亦即美的创造过程。经过一番穿着打扮,人又从审美的主体演化为审美的客体,供自己的同类来欣赏。服饰作为文化心理的对应品,无疑将随着时代的变迁和文化氛围的变迁而呈现出千变万化的款式。换言之,服饰要取得最佳效果,必须与两个环境——小环境(即服装与人体之间形成的内空间环境)和大环境(即服装的外空间环境)相和谐才能实现。

尽管某些服饰的出现和流行,主要取决其审美价值,似乎与功利无关。其实,审美价值最终仍然离不开使用价值。诚如帕克所说:“审美价值是在想象中转化了的实用价值。鞋子看起来很美,而不是穿在脚上的感觉,但却必须是看起来觉得它是舒适的才行。屋子的美不在于住在里边很舒服,但必须看起来使人觉得住在里面是舒适的。美就在对它的用途的回忆和预测中,它们是思想的两个方面。用是行动,美则是纯粹的意图,明白了实用意图作为纯意图进入美中,则可解决实用工艺品的矛盾,可以调解人们坚持艺术与生活相联系和美学哲学所主张的美的非功利性的矛盾。”^②民族服饰的积淀和发展亦然。只有使用价值与审美价值兼备的服饰,才能有充沛的生命力。

^① 《服饰美学》,上海人民出版社1986年版,第54—55页。

^② 《艺术的本质》,《美学》第1期,第282页。

历史的长河源远流长。人类的服饰同样经历了漫长而艰巨的历程。服饰文化是人类创造和完成自身世界与历史的第一项活动。它既是一种原始的远古文化,又是一种崭新的时代文化。从一串树叶、一张兽皮、一根羽毛、一粒贝壳幻化到眼前这花团锦簇、光华夺目的皮袍、筒裙、方绣、头冠,其中凝聚了五千年文明的结晶。法国十九世纪著名艺术批评家、诗人波德莱尔在一篇题为《现实生活的画家》的文章中写道:“服装具有一种双重的魅力:艺术的和历史的魅力”。“我在……服装中高兴地发现的东西,是时代的风气和美学。人类关于美的观念被铭刻在他的全部服饰中,使他的衣服有褶皱,或者挺括平直,使他的动作圆活,或者齐整,时间长了,甚至会渗透到他的而部的线条中去。”^① 我们研究民族服饰,应当注意到这种“艺术的和历史的”双重魅力。

断发文身

中国古代有一些少数民族有断发文身绣而的习俗,这也是一种颇值得注意的文化现象,有必要进行探讨。

我国古代民族有文身之俗者,据吕思勉先生在《中国民族史》中的考证,主要是南方的粤族:“百粤散居东南沿海之地,古有文身之俗。”^② 粤族,在春秋时称之为越,因支系甚多,又称“百越”或“百粤”。秦、汉后,部分同汉族融合,部分与今天的壮、傣、黎族等有渊源关系。

古籍中关于粤族断发文身的记载甚多,以下略证之。《左传》哀公七年曰:“太伯端委,以治周礼。仲雍嗣之,断发文身,羸

^① 《波德莱尔美学论文选》,人民文学出版社 1987 年版,第 474 页。

^② 《中国民族史》,中国大百科全书出版社 1987 年版,第 184 页。

以为饰。岂礼也哉，有由然也。”《左传》哀公十二年曰：“吴夷狄之因也，祝发文身。”另有《史记·吴太伯世家》：“于是太伯仲雍二人，乃犇荆蛮文身断发……。”可见早在春秋之时的闽地，已有断发文身之饰。春秋时的越人，也有此俗。《墨子·公孟》：“昔者越王勾践，剪发文身，以治其国。”《庄子·逍遥游》：“宋人贺章甫而适诸越，越人断发文身，无所用之。”《韩非·说林下》：“公孙弘断发而为越王骑。”《汉书·严助传》：“越，方外之地，断发文身之民也。”在春秋当时，甚至外国使者赴越，要见越王，亦必须入乡随俗，否则不予接见。《说苑·严奉使》：“越使者诸发，谓宋曰：今大国有命，冠则见以礼，不冠则否。假令大国之使，时过敝邑，敝邑之君，亦有命矣。曰：客必剪发文身，然后见之。”《隋书》记载高山族“妇女以墨黥手，为虫蛇之文。”在手上刺虫蛇的花纹，与古越族身上刺蛟龙花纹是一样的。属于百越民族后裔一支的壮族，到唐代仍奉行文身之俗。柳宗元的《柳州峒氓》一诗写道：“鹅毛御腊逢山鬻，鸡骨占年拜水神；愁向公庭问重译，欲投章甫作文身。”^①便是证明。在《登柳州城楼寄漳汀封连四州刺史》又有如下两句：“共来百越文身地，犹自音书滞一乡。”

黎族直至宋代，仍保留了文身之饰。《海槎余录》记曰：“黎俗：男女周岁，即文其身；不然，则上世祖宗不认其为子孙也。”元代的百夷（今之傣族），也盛行文身。当时的李京在《云南志略》里记曰：“男女文身，去髭须鬓眉睫，以赤白土傅而，采绉束发，衣亦黑衣，蹑履带镜。”

古代少数民族中还有绣面、黥面、雕题之俗。《新唐书》称濮族中有一支乐于绣面：“生逾月，涅黛于而”，“在云南徼外千五百里，曰文面濮，镂面，以青涅之。”如果花纹刺在额上，即称为“雕

^① 《柳河东先生集》，卷42。

题”，“题”的本义是额。有雕题习俗的民族，古称“雕题国”。《山海经·海内南经》说“雕题国在郁水南”。郭璞注《山海经》的“雕题”说：“点涅其面，画体为鳞采。”可见，雕题一般也文身。古僚族亦有此好。“僚”是指宋代居住在西南地区的少数民族的总称。宋代范成大写道：“僚在右江溪洞之外，其类有飞头、花面、赤裨之属。”“飞头”是指头饰；“花面”即绣面。自汉之后，最完整地保留了文面文身之习的是黎族。宋人周去非在《岭外代答》一书中记述了黎族妇女绣面时的情景：“海南黎女，以绣面为饰。盖黎女多美，昔尝为外人所窃。黎女有节者，涅面以励俗，至今慕而效之。其绣面也，如中州之笄也。女年至及笄，置酒会新旧女伴，自施针笔，为极细花卉飞蛾之形，绚之以偏地淡栗纹，有晰白而绣文翠青，花纹晓了，工缴极佳者。唯其婢不绣。”汤显祖曾作《黎女歌》，记载了黎女文身的情景：“黎女豪家笄有岁，如期置酒属亲至，自持针笔向肌理，刺涅分明极微细，侧点虫蛾折花卉，淡栗青纹绕余地。”绣面，在当时的黎家还是一种表示身份的美容手段，身份低下的婢女是不能享受的。张庆长的《黎岐纪闻》亦云：“……女将嫁，面上刺花纹，涅以靛，其花或直或曲，各随其俗。盖夫家以花样予之，照样刺面以为记，以示有配而不二也。”元代王恽在《中堂记事》中曰：“百夷，眉额间涂丹墨为饰。”

花纹也有绣在脚上的，古书称作“绣脚蛮”。《蛮书》记述云南绣脚蛮、绣面蛮的文身绣面情景道：“绣脚蛮则于踝上腓下，周匝刻其肤为文彩。衣以绯布，以青色为饰。绣面蛮初生后出月，以针刺面上，以青黛涂之，如绣状。”

在明、清时期古代文献中提到少数民族文身的材料还有：

天启《滇志》叙述光头百夷（今僚族）说：“盖习车里之俗，额上鰓刺月牙，所谓雕题也。”并引临安府云客甸长官司同知李璧《云客江》诗曰：“云客江上是天涯，断发文身几许家。四月山风扇

尖煨,槟榔树枝尽开花。”谢肇淛《滇略》叙述大伯夷说:“在陇川以西,男子剪发文身。”

光绪《永昌府志》记崩龙族(今德昂)习俗说:“崩龙,类似摆夷,惟言语不同,男以背肩,女以尖布套头,以藤篾圈缠腰,洁齿、纹身。”

乾隆《丽江府志略》描绘怒族文面情况道:“怒人,居怒江边,与澜沧江相近。男女十岁后,皆面刺龙凤花纹。”余庆远《维西见闻录》亦曰:“怒子,居怒江之内……男女披发,面刺青文。”

陆次云的《峒谿纒志》也记载了瑶族纹面的情况:“瑶,一名韋客,其种有八……妇人黔面成花。”《纪录汇编》卷10也记曰:“瑶人,古八蛮之种也。……妇人黥面为花卉、蜻蜓、蝴蝶之状。”

中国少数民族这种古老的文身、绣面的人体装饰,在尔后发展起来的戏曲人物的脸上,留下了微妙的印痕——当然是经过美化了的印痕。这种能加上又能消退的印痕,就是戏曲脸谱的前身——涂面。唐代最古老的戏剧——歌舞剧《钵头》,其中主角的面上就涂上了某种色彩。史籍记曰:“戏者披发,素衣,面作啼,盖遭丧之状也。”“面作啼”状,恐怕是涂了某种灰暗的色彩的。在另一出歌舞小戏《踏摇娘》中,男主角的面容则是“面正赤,盖状其醉也。”“面正赤”,就是涂上了红色。温庭筠在《乾馑子》中记载一人“墨涂其面,著碧衫子,作神,舞一曲慢趋而出”。孟郊的《弦歌行》中也有如下两句诗:“驱傩击鼓吹长笛,瘦鬼染面惟齿白。”“墨涂其面”、“染面”,都是绣面的“异化”。中国戏曲史和研究民族史的专家们在比较了中国现存的脸谱和古人文身、绣面的曲线后,发现某些少数民族绣面的花纹,与戏曲舞台的脸谱中使用的线条极其相似。傣族文身的花纹,通常为曲线组成的图案,有圆形、椭圆形、方文形,亦偶有卍字形花纹及三角形、方形图案,使用的线条多为曲线或水波纹线条。而这些曲线,在我国现存

唯一最早的脸谱——被保留在山西洪洞县明圣王殿元杂剧壁画上的一个正面人物形象的脸上,脸型、眉眼的线条,以及眉眼之间的一道白粉的曲线,都与傣族文身的花纹相似。

古代的文身、绣面之饰,传到近、现代,仍有黎族、高山族、傣族、独龙族等民族继承了这一古老的人体装饰。黎族文身在我国所有的有文身习俗的民族中最富特色,而且持续时间最长。历史学家吕思勉记曰:“今之海南岛,乃汉珠崖、儋耳二郡。居其地之族曰黎,躯干肤色,皆类马来。其稍与汉人同化者曰熟黎,居深山者曰生黎。生黎妇女,仍有文身之习,自两耳至腮,刺为三文或五文云。”^① 据近人刘咸的调查:黎族的文身,“图有定形,谱有法则。又行于妇女,而男子无此俗。文身要举行一定仪式,且有专人施行。其文身纹素,可归纳为斜形纹素、圆形纹素、横形纹素及缀音符号等四室。……施行文身的年龄也有规定,如十二三岁时光涅面部,十六七岁时已出嫁者,则涅胸部,二十许时为丈夫所溺爱者,则为之涅私处,此则个中事,不足为外道。”^② 如今,聚居在海南岛南部和西部的黎族,妇女文身较普遍(50岁以上的妇女大多文身),其纹饰与别的支系相比,较为简单。杞黎文身现已少见,纹饰与俚黎同属一类风格,德透黎现已不见文身。

苗族男子在解放前还以黥面或绣面方式去取悦女性。苗语称成年男子为 bud nios,即画花脸的雄性;英俊的小伙子,苗语叫做 vnt nios,即好花脸,不啻就是旧时绣面的一种口语遗承。现在仍流行于苗乡的婚嫁仪式给男子“打花脸”,可能是绣面之俗的变异。看来,古时苗族男子确有绣面的礼俗存在,《古今图书集成》就有苗族男子黥面的记述和图画(图2)。据说,湘西苗族

① 《中国民族史》,中国大百科全书出版社1987年版,第190页。

② 《海南黎人文身之研究》,《民族研究集刊》第1期。

的女性节日歌会“亮彩”习俗,也起源于男性。



图2 中国古籍《古今图书集成》中的苗族黔纹

云南省南部元江沿岸热坝河谷地区的水傣男女,多喜欢在腿、臂、手腕和手背之上刺写上黑色或深色的图案。当地傣语称“尚当夺”。“尚”是刺或戳的意思,“当夺”为全身,“尚当夺”即文身。水傣男女的文身有其刺写年龄和日期的规定,通常是五、六岁至十七、八岁期间刺写,而以五、六岁的孩童为最佳刺写年龄;刺写的日期一般选在五月端阳那天,图案多半是犁、耙农具和马、狗、鱼、鸟、蜈蚣、雄鸡等动物,有的却刺写“十”、

“卍”、“×”、“#”、“⊙”等多种不同的符号和梅花、杜鹃花等形状。有的直接刺写名字,个别年轻女子还在脑门心间刺上筷头大的一个圆点,作为美的点缀。

高山族的文身习俗至今仍保留着。1914年,日本侵台总督曾强令废除黥面文身习俗。泰雅人各社均举行告祖仪式,将小猪投入溪中,并泼酒向祖先报告废止文身的缘由,以求祖先宽恕,然后方被迫停止文身。但事隔5年后,其地发生严重旱灾和流行性感冒,死亡者日增,这又动摇了泰雅人的心理,以为是废止文身受到了祖灵的责罚而降灾。为了不触犯祖灵,泰雅人便又纷纷

恢复了文身。据何廷瑞调查,直到1942年,高山族还多有文身之俗,男女皆行。文身部位除面、手、足、胸、背等处之外,还有斑斓错杂的遍体雕青。其花纹有直线、斜线、曲线、文字等类。文身种类各族不等,多者如排湾人,达58种;少者如曹人,仅二种。在北部的泰雅人等,都以直线构成的几何图形为主;南部的排湾人,则以曲线的动物图形为主。^①郁永河作诗描绘高山族人文身之俗:“胸背斓斑直到腰,争夸错锦胜蛟绡。冰肌玉骨都文遍,只有双蛾不解描。”

解放初期,独龙族妇女的绣面别具一格。从眉心开始,鼻梁、鼻翼刺有青蓝色菱形花纹;并以嘴为中心,从鼻下上唇之间向两边展开,经两颊汇合到下颌,组成菱形纹的方圈;双眼以下的两颊空间,刺点状花纹,下颌方圈内刺竖向条纹。

文身绣面的步骤,通常做法是:先用针在身上或脸上刺出自然物或几何图形,然后用色彩染之,通常是用研细的炭粉刺入皮下,等到发炎过后,那嵌入的花纹,就显出一种永不褪落的深蓝颜色。文身可以作出刻痕所不及的精细的花纹。它的图案无论其写实或象征的意蕴,都要比画身和刻痕复杂。《东宁陈氏香俗图》记载了高山族的文身之法:“文身皆命之祖父,刑牲社众饮,其子孙至醉,以针酣面墨之。”

“体无完肤”为哪般?

或曰:上述少数民族何以要在自己的身上弄得“体无完肤”,脸上画得“五花八门”?

这还应从人体装饰的功利性来考察。不少民族绣面文身的

^① 《台湾土著诸族文身习俗之研究》,《考古人类学刊》第15、16期合刊。

习俗,源于保护自己的需要。《汉书·地理志》曰:“今之苍梧、郁林、合浦、交趾、九真、南海、日南,皆粤分也。其君禹后,帝少康之庶子云。封于会稽,文身断发,以避蛟龙之害。”东汉学者高诱注《淮南子》曰:“文身刻画其体,内默(纳墨)其中,为蛟龙之状,以入水蛟龙不害也。”此说与《汉书》的说法一致。云南水傣的文身,至今也流传类似的传说:在远古的时候,傣族还没有定居,人跟着江河走,靠捞鱼摸虾度日。当时江河里有一条异常凶恶的蛟龙,只要见到水里有白色或棕黄色的东西就乱咬,对人们的威胁很大。傣族的先人们出于自卫,想了个办法,下江河时用染料把全身涂黑,但在水里的时间长了,身上的染料逐渐被水冲掉,又遭蛟龙的伤害。后来,人们想出了用针在身上刺出花纹,涂上黑颜色的方法,在水里就不脱色,免除了蛟龙的伤害。这种观念也影响了汉族。阎若璩在《四书释地三续》里引用《留青札记》的材料曰:“某幼时及见今会城住房客孙禄者,父子兄弟,各于两臂背足,刺为花卉、葫芦、鸟兽之形。因国法甚禁,皆在隐处,不令人见。某命解衣,历历按之,亦有五彩填者,分明可玩。及询其故。乃曰:业下海为鲜者,必须黥体,然后能避蛟龙之害。”我国当代史学家顾颉刚对中国古代古越之人“断发文身”的分析,也与古人相合:“楚、越一带,因林木繁茂,土地卑湿,人类与龙蛇同居,饱受了损害,……当时吴越人之所以断发文身,乃是起于保护生命的要求,其纹用与动物的保护色相等。”^①但也有人认为,上述见解缺乏证据,“只能说是一种推测和附会。事实上,越人文身花纹,应是蛇文而不是龙文。”^②但我认为,龙文也好,蛇文也好,都

① 《古史辨》,第1册,第123页。

② 吴锦官:《从越族图腾崇拜看夏越民族的关系》,《中央民族学院学报》1985年第1期。

可起符篆作用,用以避邪恶。当人类还处于童年时代,对大自然的咆哮感到无力反抗之时,只能乞助于文身绣面了。

有人还提问道:水里伤人的东西不见得只有龙一种,越人纵然常在水中,也不能一辈子不登陆,对陆上害人的老虎之类,又何以毫无戒心呢?徐一青、张鹤仙著的《信念的活史:文身世界》对上述问题的回答是:“越人断发文身,当有一种更曲折、更深远的意义。事实可能是,‘龙’之不加害于越人,不是受了越人化装的蒙蔽,而是出于它的‘心甘情愿’;越人的化装也不是存心欺骗,而是一种虔诚心情的表现。换言之,断发文身乃是一种图腾主义的原始宗教行为。也就是说,越人断发文身以象龙,是因为龙是他们的图腾,他们的老祖宗。老祖宗自然知道他们的儿孙,认识他们的相貌和声音。但儿孙太多时,也难免会有疏忽的时候。为保证老祖宗的注意而不被认错,最好是不时在老祖宗面前演习他们本图腾的特殊姿态动作和声调,扮成它的样子,或者将它的图象画于身上,以示提醒。据此,则越人的文身不仅是为了在想象中避蛟龙之害,还有请求老祖宗保护的意思在内。”^① 闻一多也持如是说。他在《伏羲考》中指出,这种刻龙纹以避龙害的观念,其实是远古图腾崇拜的反映。这些用龙文身的民族,都是龙图腾民族的后裔,他们认为雕刻龙文于身,就等于把自己装扮成龙,龙祖先可以借此辨认出自己的后代,并保护他们不受侵害。^② 这样的解释和推测,似比前一种“避蛟龙之害”的实用功利说深入了一层。

文身为了保护自己的安全和健康一说,在国外的有关材料中也可以取得佐证。埃及历史上曾发现一具公元前二三百年的

^① 《信念的活史:文身世界》,四川人民出版社 1988 年版,第 11—12 页。

^② 《闻一多全集》(一),开明书店 1949 年版,第 28—32 页。

女干尸,这具女干尸腹部上刻着平行的线条。考古学家认为,这似有促进多生子女之意。考古学家还认为,女干尸腹部所刺的平行线条是为了减轻病痛。信奉日蛇教的印第安人,至今仍在胸脯上刺有太阳和蛇的图案,手里握着一条蛇形的标示物,也是希望蛇和太阳能够保护他们。

文身绣面,还是人类童年时期对美的一种追求。纹身在我们的先人看来,是一种皮肤化妆,如生活在文明社会里的人们爱穿各种漂亮衣服一样,是藉此展现美、表现某种精神。喜爱文身或绣面的少数民族,大多居住在中国的东南或西南地区。这里天气炎热,人们经常赤裸身子。《南史》中提及扶南人“俗本裸,文身披发,不制衣裳。”《左氏春秋》谓在西周以前,吴、越之人,犹有不衣者。春秋以来,盖此族遂改。“文”字有多种含义,其一就是花纹的意思。吴、越之古人,既不穿衣,身上、脸上绣以花纹,可以永不褪色,这就有美化身体、面容的意味。文身、绣面是古代少数民族先民们对周围世界一种幻想式的反映;一些奇异花纹、图案的组合,表现了先民们朦胧的审美追求。

台湾的高山族文身的目的之一,也是以为华美。在泰雅人文身起源的神话传说中,就有文身以为美观一说:昔时有一男子向一女子说:“你的面貌甚丑,刺面必会转美。”该女允诺,于是那男子便取黑烟在女面上画花纹,并教授其施术方法。此后,便产生了文身为美的观念。高山族平埔人“肩背手足皆刺花绣纹熏黑烟,以为美观”。又据传:昔时有两个男子在猎获的俘虏头上刺纹取乐时,发现所刺花纹不褪色,他们认为很美观,便也在自己脸上刺纹。从此又有了男子刺纹的习俗。许良国、曾思奇在《高山族风俗志》一书中指出:“泰雅人认为,刺面是一种最讲究的装饰,其美观远胜于自然美。在他们看来,身体刺纹的部位不长毛,不生皱纹,能保持青春的美,这与其拔毛习俗也相印证。有的还

用自己设计的花纹,刺在自己的手脚等部位上,以便易于引诱异性的注目。”^①凉山彝族女青年也把文身看作是一种装饰。小姑娘七、八岁时,开始刺墨针,17岁以后不再刺。一般是每年刺几个花纹,二至五年刺完。昭觉、四开等地区的彝族女子普遍文身,多刺于手臂、手腕处,一伸手便显露于众。若某一女无墨纹,便自觉不完美,于是姑娘们便争相文身。若纹素不明显,还要重新刺纹。

海南黎族文身的意义,更为多元化,有如下几点:(1)有装饰的动机,有美的观念存在其中。黎族以绣面文身为美,纹饰清晰者最美。不文面的妇女被视为容貌不美面无社会地位,更不能入主夫家。(2)有氏族组织标识之意。不同支系或同一支系而不同血缘集团的黎族妇女,有不同的文身图样,这些纹样已成为血缘的标志,世代相传,不能搞错,故刺文者均是被刺纹者的母系亲属或同血缘集团的长者。(3)有婚姻之意。黎族女子在出嫁之前,必须全部完成文身,否则男方不娶;此外,不同纹饰者不能通婚,以便维护部族的通婚集团。黎族的这些通婚方式一直延续到近现代。(4)作为符篆,用以辟邪。(5)是祖先崇拜的体现。黎族普遍认为妇女不文身,祖公不认。所以,即使到了现代,未文面的妇女去世时,也要在脸上用黑炭划上几道纹样,才能下葬,否则祖公不认,成为游荡的野魂。

贡布里希在他的名著《秩序感》里,把文身图案也列入其“秩序”的大模式中。他认为,文身是一种“人造的秩序”,而这种“人造的秩序”又与社会层次的秩序有关:“部落的记号和社会层次的标志可以由这类伤痕图式发展而来,逐步形成一套复杂的记号和标志系统。各种记号或标志可以被用来表明部落成员或社

^① 《高山族风俗志》,中央民族学院出版社1988年版,第128页。

会成员的等级、地位和身份,也可以被用来作为纯粹的装饰以表明对身体的注意和爱护。”^① 苏丹部族众多,为了区别不同部族的成员,苏丹人在不同部族部落成员的脸上打有特殊的记号。相传在公元前 750 年,苏丹北部的部落就开始打“标记”了。

高山族的文身的寓意,也证实了贡布里希的秩序论,即以文身的图案作为记功的标志,作为某人的社会地位的符号。如泰雅人男子刺颧是馘取敌首后方能取得的资格;刺腹是用规定的武器猎者方有的资格;刺胸、刺手只有猎敌首多者才有资格。女子刺脸是完成上衣浮纹的纺织后才能获得的资格;刺胸、手、腿是织布技术卓越,或是发明了新的织布花纹者才有的资格。赛夏人还具体规定,猎首两个者可在胸部刺横条纹,猎首三个者可于横条纹上加刺纵条纹。猎首的风俗革除后,便以狩猎代替。排湾人、鲁凯人、卑南人的贵族,则藉文身表示其与平民的不同,甚至以文身部位和花纹,来区别贵族间家族门第和个人尊卑的高低。凡贵族,男子皆刺胸背及臂部,女子则刺花于手背,以表示他们在社会上的特殊地位。文身权还可以用财物购买,一旦购得者,其社会地位便大大提高,并可以将文身权转让给女儿;也可以在女儿成年时,用财物购买文身权,作为给女儿的嫁妆。古老的文身之饰,随着社会的进化,对纯净的美的追求似乎不那么纯净了。等级、功利、权位观念的杂色,渗人到了文身的纹饰之中,从而使得文身之饰的深层内涵更变得扑朔迷离。

我国戏剧理论家董每戡考察了戏剧脸谱的起源后,提出文身和涂面、绣面的意义,“固也是为了美观,恐怕作为某种标识的意义被强调起来了。戏剧的‘脸谱’则兼‘饰美’和‘标识’两者而

^① 《秩序感》,浙江摄影出版社 1987 年版,第 14—15 页。

有之,也就是两者并重。”^①这可谓是一大发现。无独有偶,澳大利亚的土著居民也有涂身、绘纹的习俗。在他们的旅行袋中常备有各种红、白、黄等颜色的土块,平时常在颊、肩、胸等部位点上几点颜色,遇到节日或要事便全身涂绘。他们在战斗出发时身上绘红色;有亲人与世长辞时绘白色;在举行庆典跳舞时绘有各种颜色。儿童到一定年龄时需举行成丁礼,并开始绘身。

非洲布须曼人的女孩子一到8岁就施行刺纹,用尖锐的刀锋或者用穿过皮下的线,在身上刺纹或穿线,用研细的炭粉或火药作颜料,一待皮肤发炎过后,嵌入的花纹就显出永不褪色的深蓝色。菲律宾的土著民族内库利特族也把文身看作美化自身的活动之一。这个民族的居民不分男女都喜欢文身,刺纹方法和使用的工具非常特别,他们不是把墨刺入皮肤内,而是用贝壳刺破皮肤,形成各种花纹。这种刺纹不仅要刺伤皮肉,而且要流很多血,但被文身者面不改色。按照刺纹程序,用贝壳刺完之后,接受刺纹者要把身体所刺的部位浸到海水里,用海水洗净伤口,然后在太阳下晒干,皮肤上就会留下一幅幅漂亮的粉红色的图案了。这样做,被刺者自然要忍受很大的痛苦,但内库利特族人为了把自己的身体装饰得更美,甘愿忍受这种巨大的皮肉之苦。

张伯伦在《人类的衣》一书中,曾谈到赤道附近西蒙岛的居民下身绘有蓝色斑点,不仔细看还以为是裤子的颜色,其实只是文身而已。在印度尼西亚加里曼丹约有一百万人的巴希尔族,至今过着赤身裸体的生活。尽管他们不着衣衫,但却喜欢在耳垂上穿耳孔戴各种耳饰,并有全身刺纹的习惯。他们在身体的各部位刺上花纹,会使人误以为他们并非裸体,而是穿着一身紧身贴皮的薄纱衣裳。由此可见,西蒙岛的居民和加里曼丹巴希尔族的居

^① 《说剧》,人民文学出版社1983年版,第321页。

民,尽管种族、地域不同,但在赤裸的身体上文满花纹的爱好却是不谋而合。德国社会学家格罗塞在叙述了澳洲人、塔斯马尼亚人画身、刺痕、文身的材料后写道:“根据我们上面所略述的,无疑地可以得到这样一个结论,原始民族的画身,主要目的是为美观;它是一种装饰,并非象有些人所说的,是一种原始的衣着。所以我们先从美学的观点去研究画身是完全合理的。”“欢喜装饰,是人类最早也最强烈的欲求,也许在结成部落的这意思产生之前,它已流行很久了。”^① 法国人类学家邵可倡在《社会进化的历程》一书中说:世界固有不穿一点衣服的蛮族存在,但不装饰身体的土人却从未见过。如果地球上尚有不想装饰自己的孤立人类,那分明是被诅咒者与绝望者。格罗塞和邵可倡以装饰美化自身的观点来解释先民们文身的意图,对于研究我国某些少数民族文身的习俗还是有参考价值的。

18世纪到19世纪,日本人文身之风也曾引起世人注目。19世纪中期,民间艺人、工匠、苦力普遍文身,一些歹徒和恶少也纷纷效尤。文身协会还公开举行文身比美活动,观者如潮。日本人文身的图案有鲜明的民族色彩,其核心是神话传说和佛教人物,如鲤太郎、拇指太郎、佛陀、观音,图饰中的人物和动植物图案结合在一起,多出于典故传说,也用于修饰。是时,英国、俄国和希腊王室子弟也不远万里赴日,要求文身。日本的统治者当时曾诏令禁止,然而禁而不止。据专家分析,日本当时文身之所以风行,有如下几个原因:一是表示对豪门望族不满,“你有绫罗绸缎,我有文身图饰”;二是行业团结的标志;三是以文身作为护身符;四是出于宗教信仰。如今东瀛文身之风已经衰落,但并没有匿迹,有的文身者还参加欧美举行的当代文身比美活动。

^① 《艺术的起源》,商务印书馆1984年版,第47、60页。

这里还需提及的是,人类社会在进步到 20 世纪末的今天,当代艺术家继承了文身这一古老的装饰手段,用于创作人体艺术,取得了新的进展。本世纪 80 年代欧美新潮的前卫绘画,即是把人体当作画布,进行艺术创造。1986 年夏天,联邦德国的威斯巴登举行两年一度的第二届世界美容大展。当人们走进美展大厅时,均被模特儿们豪华的衣服慑住了。许多来自世界各国的美容大师们在这些五彩缤纷的服装面前,面面相觑,不知是用什么面料制作的。经过仔细观察,才终于发现:这种高级面料并非织物,而是女郎们白净细嫩的皮肤,而那些款式新颖的服装,全部是画上去的。前卫绘画此种“画衣遮体”的创造,自然使中国少数民族的先民们望尘莫及了。此外,今天女士们在指甲上搽指甲油,在耳垂上打洞戴耳环等等装饰,不也是古老的文身、绣面的延伸吗?

审美心理的物化

马克斯·韦伯指出:历史的进程表现为一个理性驱除巫魅的艰难历程,历史进化的尺度就是社会和个人的行动在多大程度上受理性的支配而不受巫魅的支配。马克斯·韦伯的观点是对的。不仅历史的进化的尺度如此,服饰的进化的标尺也是如此,即视其在多大程度上成为受理性支配的一种表现形式。

这就是说,作为着装客体——表现为物的服装,其本质是一种物化了的人的意志和精神,具有一种活的心理导向性。如礼服是一种礼仪意识的物化,桂冠是一种荣耀意识的物化,皇冠是一种权力意识的物化,佩戴黄花、黑纱是悲哀悼念意识的物化,袈裟是宗教意识的物化,七星羊皮披肩是纳西族图腾崇拜心理的物化……这些被“分化”出来的人的意识和精神,一旦复归并结

合到具体的个体身上,并形成、强化为“心理导向”,就会使服饰迅速登上文明的台阶。

黑格尔在分析艺术家创造艺术形象的能力时指出:“真正艺术家都有一种天生自然的推动力,一种直接的需要,非把自己的情感思想马上表现为艺术形象不可。这种形象表现的方式正是他的感觉和知觉的方式,他毫不费力地在自己身上找到这种方式,好象它就是特别适应他的一种器官一样……艺术家的这种构造形象的能力不仅是一种认识性的想象力、幻想力和感觉力,而且还是一种实践性的感觉力,即实际完成作品的的能力。这两方面在真正的艺术家身上是结合在一起的。”^① 创造民族服饰的许多不知名的艺术家们,也是把“认识性的想象力”和“实践性的感觉力”结合在一起而创造出来的。

且看朝鲜族的服饰。

这个民族生活在长白山丘陵地带,山川灵秀,风光绮丽,气候宜人。长白山的主峰——白头山是我国东北地区的第一高峰,山顶上的天池宛如一块剔透的碧玉,天池北侧有一缺口,瀑布悬空而落,浩浩清流奔涌直泻,形成鸭绿江、图们江和松花江的发源地。朝鲜族有着悠久的文化传统,能歌善舞,有高雅的审美趣味,以洁净为美,他们的服饰呈现出秀丽、素净、淡雅、轻盈的特点,与其温顺敦厚、谦恭多礼的民族性格相谐和。

在这样的审美心理指导下,朝鲜族崇尚白色素净的衣衫,甚至鞋袜都是白色的,因而有“白衣民族”之称。妇女的服装多为素白色,短衣长裙,小灯笼袖斜襟上衣,长仅及胸,右侧系飘带打结。裙有长短两种,长裙长及脚背,上以小背心与之连接,有筒裙与缠裙之分。朝鲜族的筒裙很宽大,不象南方诸民族的筒裙那样

^① 《美学》,商务印书馆1979年版,第1卷,第362—363页。

紧裹下身；缠裙则以整片裙幅缠于身，侧边自成开启，便于举步。朝鲜族男子一般都穿白衣衫裤，上衣与女上衣结构基本相同，衣带较短，下着宽大的长裤。

朝鲜族服装的结构，保留了东方民族古老袍服的特点，运用直线与曲线的组合，上衣以笔直的线条构成肩、袖，以优美的曲线构成领条、领子，以及适当弯度的下摆、袖肚，构成线条的对比、和谐之美，没有多余的装饰，给人以轻盈、稳定、含蓄之感。在长白山下，不时可见朝鲜族少女上着小巧灵便的短衣，下着粉色长裙，襟垂飘带，头上顶着瓦瓮，从溪边、井旁翩然而过，构成了一幅优美的风情画。每逢节日，到处可见姑娘们踩着长鼓的节拍，轻歌曼舞；还有身着长裙的少女，亭亭玉立于跳板上，忽被对方压板弹起，在空中飞舞，然后又轻轻地落到跳板上；在秋千架下，姑娘们甩来荡去，飘扬白色裙拖地，真有飘然若仙之感。

各民族的审美心理结构还赖于历史的生成和积淀。法国哲学家列斐伏尔说过：“审美需要、艺术活动正是植根于这个从人的历史发展的本质中产生出来的深刻过程。”^①这种历史的生成的因素，包括地理环境、生产方式、巫术礼仪、文化传统、宗教信仰等等。一个民族的审美心理习惯一旦形成，便具有相对的稳定性，不会轻易改变。上述朝鲜族喜爱白色服饰的习惯，据专家考证，是继承了先秦时代古人的遗风。在春秋时期，人们多喜爱穿戴白色的衣冠。《郑风·出其东门》写道：“缟衣綦巾，聊乐我员”。《曹风·蜉蝣》有云：“蜉蝣掘阅，麻衣如雪”。《魏风·素冠》又写道：“庶见素冠兮，棘人栾栾兮，劳心博博兮。庶见素衣兮，我心伤悲兮，聊与子同归兮。”据古籍记载，当时普通妇女平时都穿白色衣服，直到出嫁时才穿色彩鲜艳的礼服。今朝鲜族服饰仍崇尚白

^① 《美学概论》，朝花美术出版社 1957 年版，第 40 页。

色,足证这个民族有着悠久的历史,与中国汉族的文化有着密切的联系。

一个民族审美心理定势的形成,还受当地的地理环境、生活环境的影响。侗族生活在百花争艳的山寨,这里四季如春,山花烂漫,反映在侗族妇女的服饰上,从头到脚花团锦簇。走进侗乡,一队队侗族姑娘走过,特别引人注目,头戴花头巾,脚穿花脚绑(即花绑腿)、花勾鞋。上衣简直是“百花吐艳”,胸前的青布围胸上绣了一朵大花,围绕这朵大花,在衣边、衣角、袖口、前襟、后襟上绣有几百朵花,有油茶花、油桐花、桃花、李花、杜鹃花等几十种,全部用各色棉线和丝线绣成。

哈尼族生活在林木葱笼、崇山峻岭间,他们善种梯田,能根据不同的地形、土质加以修筑,还利用“山有多高,水有多高”的自然条件,把终年不断的溪流涧水引进梯田。从远处眺望,梯田层层叠叠,蔚为壮观。这种层叠相间的自然景色,也反映到哈尼族的服饰中来。哈尼族不少支系的服饰以多层次为美。叶车姑娘的龟式服,在衣摆边缘上折叠9至12层,表示穿了9—12件衣服;在节日期间,她们喜欢穿上成套的上衣(15件),长短不等的内衣都显露出来,现出不同层次的边幅;叶车姑娘喜穿短裤,短裤前边也折出7道褶子,表示7条短裤重叠地穿在身上。哈尼族支系弁尼姑娘的服饰则更多山林的色彩。她们的头饰尤其绮丽而奇特,或峨冠高耸,或满头锦绣,令人目不暇接。弁尼姑娘头饰的原料也大多来自山林,有竹片、陆谷米、刺猬刺、鸡毛、飞禽毛、贝壳、银币、银泡、彩珠等,这些看似平常的装饰物,经过弁尼姑娘和山寨里能工巧匠的精心编织装扮,把姑娘们打扮得更美丽动人。弁尼姑娘头饰中最引人注目的是尖头,其特点是帽顶高耸,装饰物繁多艳丽,制作精巧,犹如一件精致的工艺品。戴上这种插满彩色羽毛,缀满银饰、串珠、野花,高高耸起的帽子,则标

志着女性已经成熟,如花似玉的青年时代开始了。小伙子看到姑娘戴上这顶尖头帽后,纷纷前来求亲寻偶。彝尼姑娘的这种头饰,又是山林珍禽奇花之美的一种映照。

我国许多少数民族服饰都具有原始艺术的意味,在形式上遵循严格的对称的特征。对称是形式美法则之一,是事物中相同或相似形式因素之间相对称的组合关系所构成的绝对均衡,是平衡法则的特殊形式。阿恩海姆认为:“严格的对称在艺术品中是少见的,而在装饰艺术中却是频繁出现的。”^① 少数民族服饰

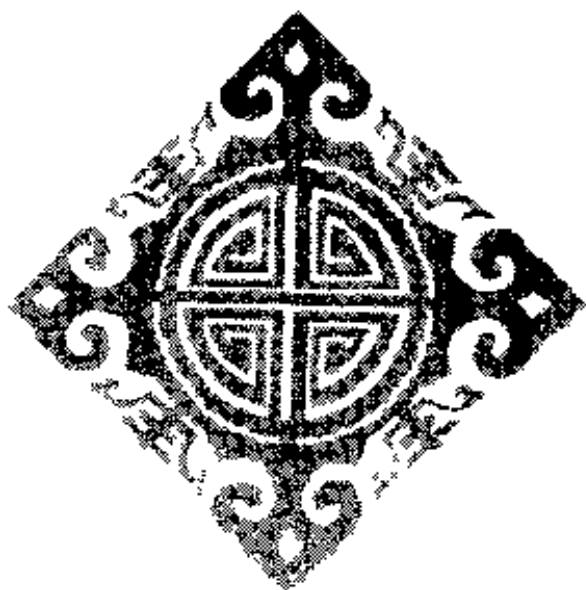


图3 以对称美的满族服饰图案

的对称,既表现为服装的式样的对称,又表现为纹样、图案的对称,也表现为饰物的对称(图3)。类似的例子,几乎在每一个民族的服饰中都能找到。敖鲁古雅鄂温克族姑娘穿缀宽边的对襟长袍,袖口、衣襟、腰身处装饰的花边,也完全是对称的。撒拉族的

“百家衣”是一种用各色零碎布料拼缝而成的儿童服装,整件衣衫花色斑斓,但在拼接时仍注意到图案的对称,如图4;佤族男子古老的“金绣龙衣”,左右绣着两条龙,龙头在衣背上,龙身、龙尾在前襟,是对称的;鄂伦春族妇女在服装、手套、皮靴上多处镶绣彩色的皮边和精美的图案,这些镶绣有一个非常明显的特征,就是讲究对称;阿昌族上

^① 《艺术与视知觉》,中国社会科学出版社1984年版,第3章第21节,第190页。

衣前襟所绣的花卉图案,左右均是对称的;雷山地区的苗族姑娘头戴高达一公尺的银角,是我国各民族中最大、最重的头饰,银角左右分开,往上翘起,也是对称的……愈是古老的民族服饰,或长期处于封闭状态、受外界影响较少的民族的服饰,其对称愈为严密。因为对称是生物体结构的一种规律性的表现形态。原始人类在长期与自然斗争的过程中,观察人与动、植物的结构,发现了这条形式美的规律,并崇尚这条规律,依照这一规律来造

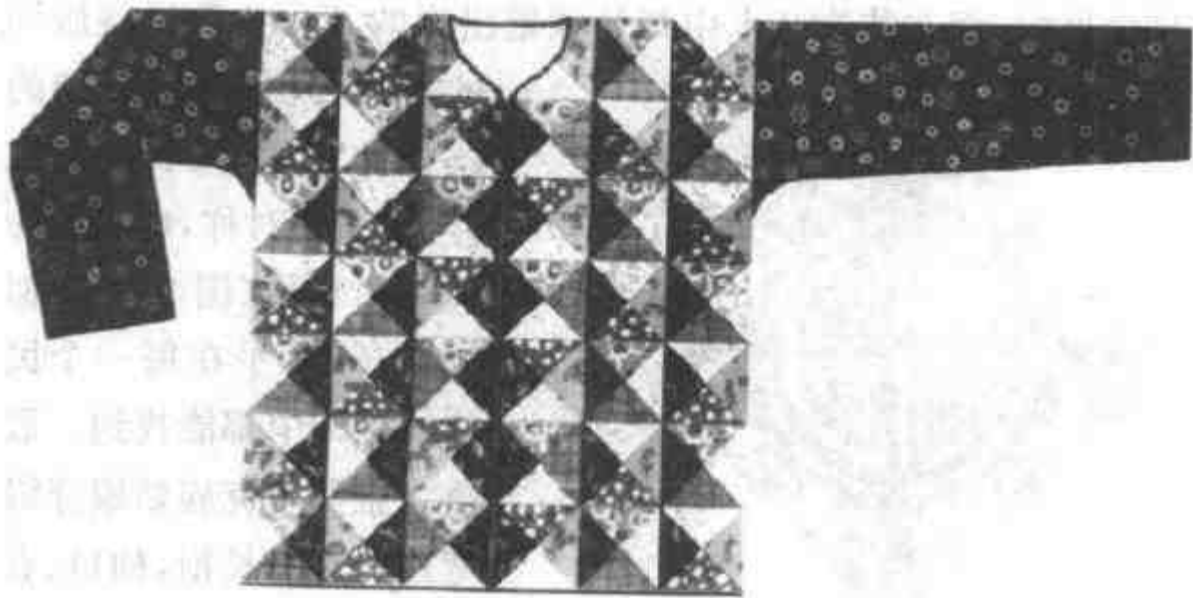


图4 撒拉族的“百家衣”

型。而服饰艺术一旦脱离原始时期,严格的对称便难以固守自持。

时代的变迁影响着人们审美心理的变迁。服饰作为审美心理的对应品,无疑将随着当时的政治、思想、文化的影响,以及生活方式的变迁,呈现千变万化的款式。屈原在《涉江》中写道:“余幼好此奇服兮,年既老而不衰,带长铗之陆离兮,冠切云之崔嵬。”屈原之所以好此奇服,是借此表明自己愤世嫉俗的心迹,表现自己不同流合污的高尚节操:“世溷浊而莫余知兮,吾方高驰而不顾。”汉代的萧何曾说过:“天子以四海为家,不壮不丽无以

重威。”于是，晋武帝的宽袍大袖的冕服就被设计出来了。它充分显现了封建帝王的“不壮不丽无以重威”的心理。18世纪英国著名艺术理论家荷迦兹也认识到这一点，他分析了量对审美的作用：“国王的皇袍总是做得又宽又大，因为这使他看起来很庄严，适合于他那最显要的位置。”^①魏晋时期的名士们为了显示自己的不趋流俗，也以宽衣博带为美。《晋书·五行志》云：“晋末皆冠小而衣裳博大，风流相仿，輿台成俗。”《颜氏家训》也说：梁世的士大夫，都好尚褒衣博带，大冠高履。

社会在发展，时代在前进，我国各民族的物质文明与精神文明程度在不断提高，人们的审美观念自然会发生变化，并物化到衣冠服饰之上。藏族妇女现时爱穿的改良藏袍，就是在保持原有藏袍形制的基础上，修改得更加苗条贴身，增添了女性的秀美妩媚。它还是藏袍，但是已融进了现代人的审美情趣。

不容改变的祖宗定法

民族服饰何以源远流长、历经几百年而不衰，因素很多，大抵已如前述。除此之外，还有一个不可忽视的因素是：种族优越感。

种族优越感是本民族对于他民族的一种情绪反应。每一个民族往往有其独特的服饰，从头到脚，有其本民族独有的情趣，我有的，你没有，以此为美，兼而成为有别于他族的标识。随着时间的流逝，逐渐形成了一种不容轻易改变的审美惯例，即认为唯有这样打扮才是美的，不这样打扮就是不美的。这种长时间积淀而产生的种族优越感，导致了民族服饰的稳定性。头上戴什么帽

^① 《美的分析》，《古典文艺理论译丛》，第5期，第34页。

子,身上穿什么衣服,衣服上绣什么花纹,乃至彩袖的色彩排列次序,鞋子穿什么,首饰戴什么,等等,都有祖宗的“定法”,一般不容轻易更改。

民族服饰的定格,有似中国传统戏曲的程式。戏曲的程式,就是在舞台上建立一整套艺术的秩序,使一种生活动作经过长期的琢磨,变成节奏化或舞蹈化的动作,固定为一种定型的、有规矩的法式。以戏曲人物的服饰、脸谱而言,生、旦、净、末、丑各不相同,不能混淆。戏曲的程式一旦形成,就具有很强的稳定性,显现某种保守的倾向。民族服饰在这一点上,与中国传统戏曲有异曲同工之妙。有些繁复的服饰,连穿戴也有一种艺术的顺序。一个民族的服饰形成了某个“理想的范本”之后,这个民族的打扮(当然也有居住地域不同而有小异),大体上要按照这个“模式”行事。

一个民族服饰的种族优越感的形成,是由多种因素综合而成的。其中一个最重要的因素是历史因素。某种服饰装扮的式样,往往同该民族的宗教信仰、图腾崇拜或历史上一个神话传说、一段重要际遇有关。基诺族男子过去头上留三撮毛,额前正中一撮,头顶脑门两边各一撮。他们所戴的帽子也甚奇特,象一座房子。有一种说法是为了纪念孔明。在三国时期,孔明曾率兵路过此地。当时基诺族还没有住房,以森林为家。孔明教会他们如何造房盖屋,从此基诺人有了栖身之所。为了世世代代不忘孔明的恩德,基诺族男子便设计了一种帽子,其式样仿照孔明所住的房屋,并在头上留发三撮,额前正中一撮为了纪念孔明,左右以怀念父母。汉文献中曾记有此事:“三撮毛,即猓黑派,其俗与摆夷、傣人不甚相远,思茅有之。男穿麻布短衣裤,女穿麻布短衣筒裙。男以红黑藤篾缠腰及手足。发留中、左、右三撮,以武侯曾至其地,中为武侯留,左为阿爹留,右为阿嫫留;又有谓左为爹嫫

留,右为本命留者。”基诺族引以为自豪的帽式,居然是汉族和基诺族文化交流的一个永恒的见证。

满族男子发式的种族优越感,和他们的劳动方式有着紧密的联系。满族男子的发式为“半去半留”,即把前额和周围头发剃去,只留颅后发,编成一条大辫垂于脑后,名为辫子或称发辫。这种发式与古代汉人束发不同,与蒙古族人分为左右两辫也不同。四周剃去头发,除父母之丧外皆不准养长,应时时剃除,名为剃发。公元1645年,顺治皇帝颁布剃发令,规定头颅四周全部剃发,只留一顶如钱大,结辫而垂,称为“金钱”“鼠尾”。还可以将辫子绕在头上。今日剃头之习,实由清代始。满族的先世这种梳辫发的情景,在唐、宋时就有记载。据《新唐书·黑水靺鞨传》记曰:“俗编发,缀野豕牙,插雉尾为冠饰,自别于诸部。”《三朝北盟会编》卷三亦记曰:“妇人辫发盘髻,男子辫发垂后,耳垂金环,留脑后发,以色丝系之,富者以珠宝为饰。”可见满族的先人早就剃发,而且在发辫上缀有装饰品。满族男子这种剃发的种族优越感,持续了一千多年。满族入主中原后,不仅对本族男子要求剃发,而且对归降和统治下的其他民族的男子也要求剃发。否则,“留发不留头”。服饰的种族优越感,在清统一中国后,得到了最强烈、也是最残酷的表现。

这种奇异的发式的由来以及长期不变,主要缘由是为了便于骑射,便于习武。清代宗室诗人文昭在《题东峰二弟春郊步射小照》一诗中写道:“辫发高盘绿染袖,春风扇物手初柔。”将这两句诗与诗的题目对照起来读,便可以明瞭,“辫发高盘”是有益于“步射”。18世纪有位朝鲜人所写的《热河日记》,其中有一段文字,也颇能说明这一点:“……清之初起,俘获汉人必随得随剃。而丁丑之盟不令束人(朝鲜人)开剃。盖也有由,世传清人多劝汗(清太宗)令剃我国,汗默然不应。密谓诸贝勒曰:‘朝鲜素号礼

文,爰其发甚于其头。今若强拂其情,则军还之后必相反复,不如因其俗以礼仪拘之。彼若反习吾俗便于骑射,非吾之利。遂止。’自我论之,幸莫大矣。由彼之计,则特狃我以之弱矣。”朝鲜族与满族是近邻,清太宗担心朝鲜人剃发改装之后,便于骑射,清朝便不好对付了。而汉人业已征服,则必欲将满族之发式强加之,以显示其种族之优越感。

服饰的种族优越感,还取决于其审美惯例。美国心理学家克雷奇说过:“一旦已形成习惯的态度和价值观念便具有异乎寻常的固执。”服饰穿戴在人身上以后,便成为审美的客体,具有了审美价值。一个民族的服饰具有自己的特色,相互之间看得多了,习惯成自然,就会形成一种社会群体性的心理定势,形成一种审美惯例。一旦破坏这种定势和惯例,族人就会觉得别扭,觉得难看。一位名叫乔治·迪基的西方美学家解释艺术的欣赏惯例时写道:“惯例”即“每一门类系统为了使该门类所属的艺术作品能够作为艺术作品来呈现的一种框架结构”,“我们已经懂得了那种支配着艺术作品特征和鉴赏的惯例,并且也已经能把这种惯例看作一种默契的尺度。”^①这就是说,艺术家们在艺术创作中的“框架结构”一旦形成,并且为大批欣赏者接受之后,这种“艺术惯例”就成为进行欣赏活动的“默契的尺度”。服装的穿着和欣赏也是如此。不过,服饰的穿戴与艺术表演有一点不同,即在艺术表演中,多数人是观看者,少数人是表演者;而服饰的穿着则不然,人人都是审美主体,人人又都是审美客体。因此,“审美惯例”的作用,要比艺术欣赏更广泛、普及。因而服饰的审美观念一旦约定俗成,其稳定性、保守性比其他艺术形式更集中、更强烈。明乎此,我们就不难理解,有些少数民族的服饰“程式”为什么能

^① 转引自《当代西方美学》,人民出版社1984年版,第358页。

历经几百年而不变了。

如果再进一步分析一下审美惯例的生成,则来自于荣格所说的“集体无意识”。“集体无意识”在本质上是“同一类型的无数经验的心理残余”,它由遗传而继承着这种对待特殊的图象结构的把握能力。这种能力的延续,是通过世世代代的承传而不必经过中小学教科书的教育。於贤德在《民族审美心理学》一书中写道:“集体无意识是一个储藏所,它储藏着所有原始意象的潜在意象。这里的原始指的是最初或本源,因此,原始意象就涉及到人的心理最初发展。人类从原始祖先起积累的千百万年经验,深深地镂刻在每代人的大脑之中,这就形成了种族意象。种族意象随着人类繁衍可以对每一代人的心理活动起作用,但并不是一个人可以有意识地回忆或拥有他祖先拥有过的意象,而是一些先天倾向或潜在的可能性,使后人采取与自己祖先同样的方式来把握世界和作出反应。”^①一套苗族的盛装,头上戴什么银冠,身上着什么衣裙,胸前背后配什么银饰,脚上着什么鞋,姑娘的妈妈或外婆都有一套不容更改的规定,而且是小至一个村寨,大至一个民族的支系,甚至一个民族的全体,都有一种约定俗成的规矩,借用一句歌词,叫做:“从来也不需想起,永远也不会忘记”。“集体无意识”的服饰审美心理一旦在一个民族中生成,就难以轻易改变。

何以“阴盛阳衰”?

研究中国民族服饰,我们会发现一个十分有趣的现象:相当多的中国民族服饰,与世界服装史有一个相似的规律,即阴盛阳

^① 《民族审美心理学》,三环出版社1989年版,第25页。

衰,女服色彩斑斓,饰物丰富,而男子服饰则相形见绌,简朴得多。中国民族服饰最灿烂的篇章和画面,大多留给了女性。比如苗族服饰,同一支系和不同支系的妇女服饰的款式,不下数百种。但是,苗家男子服饰的基本结构却比较单调,地区特点也不太明显,大体只有两种:一是普通的蓝色衣裤;另一种是斜襟长衫,包头巾,而后者还是苗家男子参加节日庆典活动的礼服。此外,藏、傣、土家、撒拉、裕固、傈僳、哈尼、景颇、侗、白等族,其服装和饰物的样式、色彩、图案等等,女性均明显胜过男性。

如何解释这一文化现象呢?

理由当然很多。比如女性更爱美;女性有曲线的生理条件,经过妆饰后更美,等等。但是,一个不可忽视的原因,则是母系社会遗留的痕迹。

人类社会的发展曾经历过一个重要的历史阶段:母系社会。在这个历史时期里,人们普遍崇拜大地母神,并由此演化出各种女性崇拜。

荷马史诗是这样颂赞大地母神的丰功伟绩的:

根基深固的万物之母——大地啊,我为你讴歌:世世代代享受荣耀,靠你养活……

凡人之生命皆渊源于你,正如他的死也被你掌握。

1877年,摩尔根写了《古代社会》这部著作。摩尔根根据他在印第安人那里搜集的材料,分析了氏族制。他认为,一切文明民族的最初氏族都是母权制,人类社会的发展一般是从母系氏族过渡到父系氏族,从母权制过渡到父权制。摩尔根在分析了许多民族的上古世系是女性世系后指出:“女性世系是原始的,这种世系比男性世系更适合于古代社会的早期形态,所以我们的推论就倾向于认为在希腊人和拉丁人的氏族中最先也是盛行女性世系的。而且,对于任何一种流传下来的组织,当我们既已发

现它的原始形态并加以确证以后,就不可能设想它是起源于后来比较进步的形态。”^① 瑞士人种学家巴霍芬在《母权论》一书中也指出:“如我们所知,在栖克罗普斯时代以前,他们的子女只知有母,不知有父,他们只有一个亲系。妇女不属于任何一个男子,因此她所生的子女只可能是杂种。”

《人体艺术史》的第一章所提供的大量史料证实了摩尔根和巴霍芬的见解。在出土的旧石器时期的雕像中,女性雕塑占了绝大部分的比重。在古罗马的地下挖掘出来的大批古希腊雕像,有不少也是裸体女性,姿态优美,栩栩如生。在米洛斯岛上出土的维纳斯雕像,也是一个有力的证明。法国人类学家伊丽莎白·正丹特尔对人类史前时期的造型艺术作品为何女多于男的问题,提出了新的见解:“人类更多地以女性形式来体现,除了她有创造生命的能力之外,恐怕人们还希望她有死者再生的能力。女性作为生命的起点,让人自然而然地把她与死亡联系起来。”^②

上述诸种分析与论断,对于研究中国民族服饰何以大多女服艳丽于男服,有一定的启发意义。

中国的少数民族大都生活于边陲地区。有些民族在半个世纪之前,还处于原始社会末期,因而保留了较多母系社会的遗迹。《汉书·西域传》在记述大宛国风情时写道:“其人皆深目,多须髯,善贾市,争分铢,贵女子,女子所言,丈夫乃决正。”这说明在二千多年前的的大宛国,女子已有绝对的权威。女子地位的重要,也许是很多少数民族女服的装饰性大大超过男服的一个主要原因。

^① 《古代社会》下册,商务印书馆 1977 年版,第 342 页。

^② 《男女论》,湖南文艺出版社 1988 年版,第 32 页。

当然,中国少数民族服饰的阴盛阳衰,还有一个重要的原因是:女性美是一种阴柔之美,它一般具有小巧、柔和、淡雅、细腻等特征,在内容和形式的关系上表现得十分协调。因此,女性美乐意求助于外在美的帮助,服式的多姿、色彩的多样、装饰的丰富,都强化了形式之美。女性本身所具备的母爱精神,加上女人体的曲线美,与服饰的美艳琳琅结合起来,相得益彰,使女性更焕发出华丽柔美的光彩。而男性则不然。男性美主要表现为阳刚之美,而阳刚之美往往与雄伟、粗犷、崇高联系在一起,依靠内在的摄人心魄的感染力量,而不求助于繁复的外在美的衬托,甚至表现为“无形式”。因此,许多民族的男子服饰大都比较简约。这样,我们也就不难理解,为什么许多民族从原始社会演进到文明社会之后,男女在装扮自己这方面已完全平等,同样可以用现代物质文明的手段来美化自身的情况下,往往仍然是女装艳丽多彩,而男装则大多简练单调。

第二章 神话世界的投影与折射

从宏观上看中国民族服饰，它又是一个奇妙、有趣、隽永的神话世界。大到整套服饰的样式和色彩构成，小到裤子上的几根红色线条、袖口的花纹、佩戴的饰物，都积聚了几千年、甚至上万年的种种生动有趣的神话故事。俗话说：“外行看花梢，内行看门道”。要真正看懂民族服饰的“门道”，还有必要了解和服饰相关的某些神话。

关于神话，马克思曾指出：“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化”，神话“也就是已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身”。^① 保尔·拉法格在《宗教与资本》中亦写道：“神话既不是骗子的谎言，也不是无谓的幻想产物，它们不如说是人类思维的朴素和自发的形式之一。只有我们猜中了这些神话对于原始人和他们在许多世纪以来丧失掉的那种意义的时候，我们才能理解人类的童年。”神话发生在洪荒时代，在一个民族、一个地域内世代相传，绵绵不断地被口述、流传、加工成为完整、神奇的故事，直至有了文学，才被记述下来。神话，影响人们的信仰、习俗，影响建筑、绘画、音乐、诗歌等艺术，也折射到服饰

^① 《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1972年版，第113页。

世界中。无怪乎马克思要赞叹古希腊神话具有“永久的魅力”了。

原始人的思维,亦可称之为“神话思维”

神话是人类童年时期生产能力和认识能力十分低下阶段的产物。神话是史前艺术的母胎。他们企图解释自然界的一切变化,而又不能付诸科学,所以只有借助想象来征服自然,把自然力加以拟人化。为此,有的学者认为,与其把原始人的思维叫做“原始思维”,还不如称之为“神话思维”更为恰当。因为“这种原始思维的特征,就是以好奇为基础,把外界的一切东西,不管是生物或无生物、自然力或自然现象,都看作是和自己相同的有生命、有意志的活物。而在物我之间,更有一种神秘的看不见的东西作为自己和群体的连锁。这种物我混同的原始思维状态,我们就叫它神话思维。”^①台湾学者王孝廉也认为:“经过神话,人类逐渐步向了人写的历史之中,神话是民族远古的梦和文化的根;而这个梦是在古代的现实环境中的真实上建立起来的,并不是那种‘懒洋洋地睡在棕榈树下白日见鬼、白昼做梦’(胡适语)的虚幻和飘渺。”^②

神话又是民族的灵魂。神话是巫术言语链的审美再增殖。通过原始故事的代代相传,演化为具有审美价值并体现部落群体意识的“神的故事”,产生了一种巨大的精神力量。谢林说过:“一个民族是有了神话以后才开始存在的。……它的思想的一致性——亦即集体的哲学,表现在它的神话里面;因此,它的神话包括了民族的命运。”著名心理学家荣格说过,神话是揭示灵魂

① 袁珂:《前万物有灵论时期的神话》,《民间文化论坛》,1985年第4期。

② 《中国的神话世界》,作家出版社1991年版,第6页。

性质的最早和最突出的心理现象。原始人对显见事实的客观解释并不那么感兴趣,但他有迫切需要,或者说他的无意识心理有一股不可遏制的渴望,要把所有外界感觉经验同化为内在的心理条件。神话,说得简单些,是人类与自然斗争的原始性的幻想故事。神话是虚幻性与情感性的统一。神话体现了原始社会人类的功利目的,在原始神话的根底里,无不蕴含着原始的社会功利性。因此,神话又是客观现实性和主观功利性的统一。

古老的神话,总是产生在氏族社会的土壤之中的。神话的题材十分广袤,包括民族起源、自然万物的起源、开天辟地、山川风物、爱情生殖等方面的内容。因此,研究民族服饰的“活化石”的价值,必须把民族服饰和神话的考察结合起来,发现民族服饰之中深层的神话积淀。如果我们能够猜中“这些神话对于原始人和他们在许多世纪以来丧失掉的那种意义的时候”,我们就不仅能够充分理解人类的童年,而且能深刻地理解民族服饰的艺术价值,深刻地领会这些服饰中千奇百怪的图案和符号的寓意。

太阳最红

在自然神话中,关于太阳的神话,在世界各民族中是版本最多、流传最广的神话之一。马克斯·穆勒强调说:一切神话都是太阳的神话,其唯一的题材即是太阳的出没及其作用。

在印度,徐亚神是太阳的人格化。他乘着七匹光耀的马车,横过天空;他是个守望者,是密特拉与瓦如那的“眼睛”。另一位太阳神名叫萨威塔,同时也是宇宙秩序的神,他乘着两匹骏马的金车,横过天空;还有一位威施奴,意思为“有效的”,他以三大步(日出,日中,日落)走过天空。太阳有一个永远美丽的女儿徐亚,她也是一位女性的太阳神。

在希腊,辉煌而壮健的希路斯,酷似印度的徐亚。他驾着两匹雪白的马横过天空,被人们尊称为无所不见的“丘斯的眼”。阿波罗最初只是光与火的神,后来在诗中才被称为太阳神。阿波罗主管着光明、医药、青春、畜牧、音乐、诗歌。信徒在世界各地建立了祭祀太阳神的神祠,虔诚地祈祷,请求预示祸福或消除罪孽。在古希腊大量的雕塑作品和神话故事中,阿波罗常常是主角。

在罗马,索尔也是有名的太阳神。他是驾车者,又是马戏竞赛的保护者,是各种隐秘的发现者,他相当于徐亚和希路斯。

在日耳曼民族中,我们从斯堪的那维亚可以找到索尔太阳女神,她的车驾以二马,车前还有一只狼作前导,车后有另一只狼跟着。

在斯拉夫民族中,也可以找到太阳神话的遗迹。尤其在立陶宛人中最明显。当地人常做一轮状的日形,放在一辆马车上游行;在立春或冬至时节,模仿太阳跳跃、舞蹈及摆荡,早晨向太阳问安;在夏至与冬至时燃放焰火;于阳历各节日举行植物法术及帮助繁殖的法术。

在中国的各民族的神话传说中,太阳崇拜同样是古代神话的重大主题之一。中华民族自称“炎黄子孙”。炎帝和黄帝是中国古代两个部落。《国语·晋语四》载:“昔少典氏娶有娇氏,生黄帝、炎帝。黄帝以姬水成,炎帝以姜水成,成而异德,故黄帝为姬,炎帝为姜。”炎帝又是中国的太阳神。《白虎通·五行》曰:“炎帝者,太阳也。”“炎”以两个“火”字构成。以“炎”为部落名号,说明华夏族的子孙自古以来,就十分崇拜太阳,并崇拜红色。《楚辞·九歌·东君》又曰:“暾将出兮东方,照吾槛兮扶桑。抚余马兮安驱,夜皎皎兮既明;驾龙辀兮乘雷,载云旗兮委蛇。长太息兮将上,心低徊兮顾怀,……青云衣兮白霓裳,举长矢兮射天狼。操余弧兮反沦降,援北斗兮酌桂浆。撰余轡兮高驼翔,杳冥冥兮以东

行。”这是中国古代神话里对太阳神的形象的唯一具体的记载。从这段文字中,我们可以得知,古代中国楚地人民所想象的太阳神,是从东方的扶桑而来,他驾着马车绕行于太空。太阳神乃是一位身穿青衣白裳、带着弓箭的射手。

壮族至今还流传一个关于《造太阳》的神话故事。故事说:布洛陀答应了人们的要求,用泥捏成一个圈子,并沾上蛟龙的眉毛和睫毛,放在一个篮子里,然后放到火塘上去烘烤。待烧得红通通时,便拿一根铁链来捆绑,拖到山顶上,向天空用力一甩,把它抛到空中挂在上面,这就成了太阳。从此,“人间不但有亮光,也得到温暖了。”而《山海经·海外东经》中所记的太阳,是上天所赐,原有十个之多:“汤谷上有扶桑,十日所浴,在黑齿国北,居水中,有大木。九日居下枝,一日居上枝”。那么,十个太阳后来怎么会变成一个太阳的呢?《淮南子·本经训》记录了一个后羿射日的神话:“尧之时,十日并出,焦禾稼,杀草木,而民无所食。猰貐、凿齿、九婴、大风、封豨、修蛇皆为民害。尧乃使羿诛凿齿于畴华之野,杀九婴于凶水之上,缴大风于青丘之泽,上射十日,而下杀猰貐,断修蛇于洞庭,擒封豨于桑林。”后又有东汉王逸在注《天问》中云:“尧命羿仰射十日,中其九日……故留其一日也。”

类似后羿射日的神话,在瑶族和高山族的《射月亮》、《太阳和月亮的故事》中,也有提及。瑶族的叙事长诗《密洛陀》是一则关于射月亮的神话,在谈到太阳的故事时写道:密洛陀在造天空时,生下12个太阳,12个太阳象12只火盆,将百样生物都晒死了,这时密洛陀叫来九弟兄,限期12天,射下12个太阳,九弟兄手持长矛,头戴石帽、脚踏石鞋去射太阳,结果矛被烧弯,石鞋石帽也被烧烂。密洛陀让它们砍来刚星木作弓,砍下大竹当箭,撕下野麻皮作弦,采来草药十二种,捣烂涂在箭上再去射太阳。天上的12个太阳骑着12匹白马,当它们奔驰到九兄弟等待的三

岔路口时,九兄弟张弓搭箭,射落 10 个太阳,其余两个射进山里。这两个太阳一个白天出来,一个晚上出来,就成了今天的日与月。

地球上于是只剩下了一个太阳。它给人类带来了光明,带来了温暖,给万物带来了生机,带来了活力。太阳的神话,在各民族服饰中,以多种形式留下了它的影迹。在出土的远古时代的文物中,有一种以美丽的玉石制成环状的戒指。这种戒指,不仅戴在人的手指上,还供奉在庙宇佛殿和人们住宅周围的土墩上面。考古学家和人类学的研究表明,这种环状戒指是远古社会人类最崇拜的万物之主——太阳神日轮的象征,认为它象太阳神一样,给人以温暖,庇护着人类的幸福和平安,同时也象征着美德与永恒,代表着真理与信念。直到近代,俄罗斯还有这样一种传说:新郎戴金戒指,象征着火红的太阳;新娘戴银戒指,象征着皎洁的月亮。

在中国不少民族的习俗和服饰中,也可以随处看到人们对太阳神的敬意。鹤庆彝族、白族在春分日中午以冬藏五珍,如五谷瓜果等献祭春阳的“献日”赛会;怒江汉、白、普米、傈僳等族在端午节(又叫日中节、天中节)上三山祭祀歌舞,以象征天柱的三山托祭运行于天之正中的太阳;沧源崖画、元江它克崖画、西畴狮子山洞穴崖画、宜良阿陆笼河崖刻画等处,都有太阳图形。基诺族男子上衣背上有一彩色方块的绣幅,绣的就是“太阳花”。鄂伦春、鄂温克、达斡尔、赫哲等族的萨满神衣上,背面都绣有太阳、月亮和站在松树下的鹿的图案;神裙的围腰和飘带上,也饰有彩色丝线绣的日、月图案。哈尼族叶车姑娘爱戴的三角形软帽的正面稍后处,钉有一根白线带,绣着一排火形图纹,也含有对太阳崇拜的寓意。土族妇女爱穿五彩花袖长袍,从肩部至袖口,有红、绿、黑、黄、白五种颜色,色彩的排列不容更改,红列其首,

象征着太阳。镇宁地区的布依族妇女爱着百褶花裙，长掩脚跟，以白底蓝花的蜡染布做成，花形由若干个亮晶晶的“水珠”组成，分成两排椭圆形的图案，围绕着一个太阳运行，“水珠”也象一朵朵小太阳花，闪闪发光，又象夜间的星星眨着眼睛。畚族男子在祭祖时，常戴一种头冠，以兽皮或牛皮缝成，四周用一块白布绣上风云日月和一个小太阳神像，头冠后缚一条七尺长的红布飘带，亦称“头红”，以示对红太阳的崇敬之情。

据藏族苯教《空行智慧胜海传》中记载：苯教徒在每年秋季要举行“牡鹿孤角”，就是将牡鹿的头颅砍下，作血肉供的祭祀活动。他们将牡鹿祭奉戴族最大的神灵之一——太阳神，以讨好于它，取悦于它，赢得它的赏赐，从而获得生活安宁。任姆栋1号岩画中有这样一幅场景：四个鸟首人身的鸟形人虔诚恭敬地而对着“卍”。这个“卍”形符号，和“卐”字符号一样，都是代表太阳的符号。在藏族服饰中，“卐”字常和月、火纹样连用，或作为一种单独的装饰纹样，绣在围巾和衣饰上。在后藏地区妇女的背饰中，也时见“卐”字纹样。“卐”字纹样，又名“加珞”纹样，也是代表太阳的符号，在藏族服饰中得到更普遍的运用。它常常被组织起来，衬以底色，用色条将其分成单元，以各种彩色装饰起来，形成美丽的图案。如在妇女的“帮单”和各种藏靴上，“卐”字纹样被有序或无序地装饰着，显得独具一格。

我国西南和中南地区少数民族铸造的铜鼓，鼓面的中心都有一个凸出的浮雕似的小圆心，被称为鼓脐。实际上是太阳的造型。它的周围，有着向外射出的太阳光芒，整个鼓面给人一种光芒四射、金碧辉煌的感觉。湖南蓝山县盘瑶的度戒仪式，是巫道的结合，其中保留了不少瑶族的原始文化。在进行度戒仪式的神堂里，用竹蔑扎一神坛，神坛上扎有七个剪纸的圆形太阳。神堂里吊挂着许多剪纸的“神相”，“神相”即纸剪的崇拜物图案，其中

又有用黄、红二色剪纸的太阳纹图案。进行度戒仪式时,还有“神兵”(即巫师和度戒者)走动。“神兵”均撑“神伞”,“神伞”为圆形红伞,伞边又吊着太阳纹剪纸的“神相”。瑶族师公用的那把神刀,一端是大圆环,大圆环上串着七至十四个不等的小圆环。据师公说:大圆环代表太阳,小圆环代表星星。

这种借助于巫术和祭仪来求证神话的合理性的活动,也在服饰中反映出来。瑶族的服饰中常见太阳纹图案。瑶族人民通常以红、黄二色为太阳色。“神兵”游乡打的“太阳伞”是红伞,神坛剪纸的圆饼形太阳是红、黄二色,“神相”剪纸的太阳纹图案是红、黄二色,头帕刺绣的太阳纹同样是红、黄二色丝线。有人问一位瑶族老太太:绣“太阳花”为什么用红、黄二色丝线?答道:“早上的太阳光是红色,太阳落山的光是黄色,太阳光好看,我们就绣这样色。”“太阳光好看”,正是古代太阳崇拜的残留痕迹。湖南的盘瑶和花瑶,妇女的头帕和小孩的背带上喜绣圆形并有光芒的太阳纹,盘瑶妇女叫它“太阳花”,花瑶妇女叫它“岩石花”。“岩石花”图案亦即瑶族古老的太阳纹。瑶族的先民在衣物上刺绣太阳纹图案,是把太阳神作为护身符的缘故。湖南省南部花瑶至今还能见到传统的头帕刺绣图案,基本图案是大树、鸟和太阳。双鸟飞在大树上,而太阳图案有的绣在树梢上,有的绣在树枝下面,有的在树木纹的上下各绣一太阳。

在服饰上和太阳有关的神话,还可通过纳西族著名的七星披肩体现出来。相传在很久以前,纳西族人民生活的地方出了一个残暴的旱魔,放出八个太阳,把大地烤得一片焦黄,人类面临着死亡的威胁。这时,有个名叫英古的姑娘,决心去求东海龙王来搭救。她用水鸟的羽毛编成一件“顶阳衫”披在身上,奔向东方。英古姑娘翻过了 99 座大山,跨过了 77 条河流,来到了茫茫大海边。她唱起了一曲动人的歌:“世间出旱魔啊,太阳象团火;

百花烤焦了啊，万众命难活！东海碧玉水啊，可以救干渴；难得见龙王啊，焦急积心窝。”歌声感化了龙王，派出三王子，携带万顷雨水，陪英古回到家乡。龙子作法变化，刹时下起了瓢泼大雨，大旱顿即消失。凶暴的旱魔赶来与三王子交战，正当旱魔招架不住时，三王子不小心摔入旱魔设置的陷阱中，英古姑娘披起顶阳衫与旱魔搏斗，一连苦战了九天九夜，终于不支雨倒下。此时，纳西族人民最崇敬的善神出现了。他呼唤了一条雪龙来解救纳西族人民。他张开巨口，把旱魔吐出来的太阳一个个衔在嘴里变冷，并把旱魔变成一座山，三王子变成一股清泉。善神又把吐出来的七个太阳变成七个光芒闪闪的星星，镶在英古的顶阳衫上。据说，后来纳西族人为了纪念这位勇敢的女英雄英古，设计了一种七星披肩。它选择毛色黑亮、柔软的绵羊皮，经过鞣制加工，正面以色布为面，上边的两角缝背带制作而成。披肩正而中部，横排镶饰着七个大小相等、用彩色丝线绣得十分精美的星状圆盘。七星披肩成了纳西族妇女的标志，它寄托了纳西族人对英古姑娘的敬仰和怀念之情，也寓意着人类对自然的不屈的斗争精神。

火光融融

太阳与火，是共荣共存的。《易经·说卦》曾有“离为火为日”之说。《淮南子·天文训》亦载曰：“积阳之热气生火，火气之精者为日。”这就是说，原始人从直接经验中感觉到太阳既是光的源泉，也是热的源泉。印度人认为太阳本身就是火，它可以烧焦地上的草木。德国学者利普斯则认为：“一切火的崇拜都起源于太阳崇拜，但其形式是多种多样的，象印度教徒、袄教徒、古代墨西哥人和其他地方，对火的崇拜各有不同。火时常是太阳的代

表。”^①因此,在全世界,各民族的先民既尊奉太阳,也崇拜火神。在印第安人中举行对太阳神的祭祀活动是十分壮观的。当夜幕降临,在一块围着松枝篱笆的空地中间的巨柱点燃起来,并一直燃到天亮。庆祝者出现了,他们的头发披在肩上,他们的面部和身体涂上白粘土,象征太阳的白色,这些模仿者代表“漫游的太阳”。他们的手中拿着羽毛装饰的舞棒,围着火堆排成密密的行列跳舞。他们从东到西来回移动,模拟太阳的运行。虽然火的热力已经差不多达到不可接近的程度,舞蹈者还是尽可能靠近它,用他们棒头上的羽毛球点火。当一个人成功了,小球燃烧起来,他立即替换一个事先准备好的新羽毛面,这便是新太阳的象征,于是大家欢呼起来。

古代中国中原各部族曾以祝融为火神。《国语·郑语》曰:“夫黎,为高辛氏火正以淳耀惊大,天明地德,光昭四海,故命之日祝融。”黎,即重黎,即祝融。《山海经·大荒西经》也注曰:“祝融即重黎”。在中国的古代,祝融也是各部族尊崇的族神之一。《淮南子》说南方之帝是炎帝,其佐朱明,朱明就是火神祝融。他是个兽身人面而乘两龙的神,曾奉了天帝之命,杀了为人类而盗息壤去治水的火神鲧于羽山。

荣格曾经说过:“神话的情境再出现之际,总伴随有特别的情感强度,就好象我们心中以前从未发过声响的琴弦被拨动,或者有如我们从未察觉到的力量顿然勃发。”火在许多民族说来,是一种不可思议的力量。因为无论什么东西只要被火一吞进去,立刻化为灰烬,同时火又是他们熟食和取暖之源。长期以来,许多民族对火有一种神秘感和畏惧感,把火当作神来主宰。蒙古族到阴历腊月二十三这一天,有拜火之俗。此日傍晚,牧人们把畜

^① 《事物的起源》,四川民族出版社1982年版,第328—329页。

群早早圈好,全家人围坐在火撑旁,主人把五颜六色的丝线和羊毛绳裹着的羊脖子放进灶火里,然后把放在火撑四周的“竹蜡”点起来,供上各种美酒、奶食、油饼、红枣等食物,边磕头行礼,边唱起火的颂歌:“火——母亲,你的父亲是熟铁,你的母亲是卵石,你的呼吸是榆树。温顺的母亲——火,你有透过大地的温暖,你有深入云端的浓烟。”“我用烈酒来祭奠你,献给你九支蜡烛,九支香,九种绸缎和羊皮。”蒙古族人认为火是最干净、最纯洁的东西,她是创造人类的最伟大的神灵。因而在蒙古族的服饰中,常常见到穿一身大红的长袍,象征着吉祥和纯洁。

满族有一则神话,说人间的火是由雷神之妻带来的。相传洪荒远古,天神阿布卡恩都里高卧九层天上,呵气成霞,喷火为星。只因性喜酣睡,故而北方寒天,冰河复地,万物不生。阿布卡恩都里额上的红瘤“其其旦”化为美女,名“拖亚拉哈”。她脚踏火烧云,身披红霞星光衫,嫁与雷神西斯林为妻。风神将她盗走,欲与她到大地生儿育女。拖亚拉哈见大地冰厚齐天,无法育子,便私盗阿布卡恩都里的神火下凡。她踏火云,喷烈焰,驱冻雪,逐寒霜,驰如电闪,光耀寒山,招来春天。现在人们还说,天上所以打雷,是雷神西斯林在咆哮,向风神索还妻子呢!因此,满族十分崇敬火。他们认为火神居住在天界,火生万物,神火可以荡涤一切尘垢,驱逐邪恶灵魂,使福寿与光辉长驻在人类身边。

火在彝族人民心目中是吉祥的象征。火能去灾灭邪,给人带来幸福。聚居在云南哀牢山、乌蒙山等地的彝族人民,自古以来都有对火崇拜的传统。彝族著名的创世史诗《勒俄特依》叙说了火的来历:“天上坠下一个火球,九天烧到晚,九夜烧到亮,白云烧得黑烟滚滚,夜晚烧得火光闪闪,天是这样烧,地是这样烧。为了创造人类燃,为了诞生祖先烧。”彝族阿细人的《阿细光基》则述曰:“天上打起雪来,有一样红彤彤的东西,人们从来没有见

过。……姑娘和儿子们,在旁边的树蓬里,折了些小树枝,拿来撬老树,撬着撬着嘛,撬出火来了。”四川彝族用麻绳外裹布条,浇上煤油,一点上火就成了火绳。彝族小伙子把火绳抡得呼呼转,彝族姑娘的百褶裙在火绳上飘扬,气氛十分动人。彝族男子喜跳火把舞,老人喜欢睡火床,妇女喜戴火花帽,孩童爱穿火花鞋,每年还要举行一次盛大的火把节……他们以种种不同的方式,表达自己对火的崇拜和眷恋。

下面着重说一说关于火把节的神话。火把节是西南各民族共同的传统的民族节日。关于这个节日的来历,彝族、纳西族、白族等,均流传着不同的神话故事。

四川大凉山彝族的《火把节》说:天神不愿让人间过美好的生活,派了一个名叫斯热阿比的大力士来到人间,要把人们种的庄稼全部毁掉。人间的大力士阿提拉八以大无畏的精神,在摔跤比赛中打败了斯热阿比。斯热阿比逃回天上,天神大怒,又派大批蝗虫来吃人们的庄稼。阿提拉八在六月二十四日晚上,砍了许多松树枝,领着人们点火把烧害虫,把蝗虫统统烧死,保护了庄稼。从此,彝族人便把六月二十四日这一天定为火把节。

云南楚雄彝族地区关于火把节的神话则是另一种说法:古时候,天上有七个太阳,树木常青,鲜花不败,庄稼一年收七次,牛羊一年怀七胎,人们的日子过得比蜜汁还香甜。后来,一只生性喜欢黑暗的夜猫精变成一个无比高大的鹰嘴铁人,拔下罪恶的羽毛射落了六个太阳,吓得第七个太阳也不再出来,世界沦入黑暗之中。民族勇士们纷纷去寻找太阳,但是都失败了。最后,三个彝族姑娘组织大家点燃火把,让怕光怕火的夜猫精无处藏身,最终被火把烧死。紧接着,三个彝族姑娘又克服了千难万险,最后终于找回了太阳。当温暖的太阳重新升起的时候,因劳累过度而去世的三个姑娘没有倒下去,她们化成了三座高高的

山峰——今天仍然屹立的三尖山。

白族关于火把节的记载是：在唐玄宗时，大理这块地盘由六个郡分治，位于南部的蒙舍郡最为强盛。为了统一六郡，蒙舍郡王建立了一座松明楼。楼成之日，他邀约了五郡王在楼上聚会。酒过三巡，蒙舍郡王借故离座，接着松明楼起火，楼中五郡王顿化灰烬。蒙舍郡王施谋得逞，吞并五郡，建立了唐地方政权“南郡国”。噩耗传到邓赆郡，柏洁夫人星夜举火把前往松明楼，在灰烬中寻回丈夫遗骨，又星夜回邓赆。从那以后，为纪念柏洁夫人的为人，定每年的这一星回之夜为火把节。白族人民不断赋予火把节新的内容，使其千年不衰。

纳西族关于火把节的神话则另有一说：一个名叫子劳阿普的天神，一天在银河边游玩，忽听得人间有歌舞之声，他往下一看，嗬！人间这样美好，人们生活这样幸福，真使天国望尘莫及。于是，天神十分恼怒，立刻派火神到人间去，要他把大地烧成一片火海。然而，火神到了人间，看见人间到处百花盛开，人们勤劳、善良，不忍心将大地毁灭。他就叫纳西人家准备火把，到6月25日一齐点燃。这一天，天神到银河边查看，果然漫山遍野都是火把，把他的眼睛也照花了。天神以为大地已经毁灭，方才罢休。纳西人因而避免了一场灾难。从此，每年农历6月25日就成为纳西族火把节。

对火的崇拜，以各种不同的形式，体现在西南各少数民族的生活和衣饰中。

云南永宁地区纳西族崇拜火神，则是在主室（公共住处）的右侧墙上，供有灶神“詹巴拉”。灶神“詹巴拉”不具备人的形体，其形体是根据火焰与柴堆的形状，抽象成为欧洲式的皇冠形状，色彩火红，有一种明艳之美。它既是纳西族自然崇拜的神像，也是一件精美的墙上装饰品。

云南巍山县的彝族妇女,喜欢在帽子上缀着火花似的花球饰物,此帽名曰“火花帽”;当地的儿童爱穿的一种鞋,鞋面上绣满了火花图案,红白相间,名曰“火花鞋”。更有意思的是,云南东川一带的彝族和鹤庆彝族支系的青年格外垂青火草领褂。火草本是一种野生植物,长在上山,晒干后可以作打火用的火线,当地彝族人尊之为“火草”。据雍正年间编的《云南通志》卷二十四记曰,楚雄的男子当时的服饰为:“髻发高顶,戴笠披毡,衣火草布,其草得子山中,缉而织之,粗恶而坚致。”这种传统衣饰沿袭至今。每年夏末秋初,彝族青年上山采得火草,姑娘们把它捻成细线,和细麻线捻在一起,用土法织成火草布,再缝制成领褂。这种火草领褂很有特色,既保暖透气,又柔软舒适,经久耐磨,色泽黄白,在阳光下会散射出一种耀眼的光泽。但火草甚为难得,要织成一件火草衣,需翻山越岭,跑遍九坡十八岭。彝族人民为了表示对火神的敬重,几乎每人都必备一件火草领褂。

历代帝王的皇袍的纹饰中,有“十二章”之说。“十二章”,即以十二种固定的纹饰,或画、或织、或绣在天子及诸侯的官服之上。一种纹饰称为一章,并以饰章的多寡来表示等服,而且每一章都有其特定的含义。“火”,即是“十二章”之一章。其义在《书经》中有专门的解释:“火,取其明也。”可见,不唯少数民族服饰中有火的投影,自古以来,汉族的历代帝王也一直重视火的纹饰。

英雄神话的遗迹

许多神话记述了一些古代英雄成长并与魔鬼斗争的故事,这些便是英雄神话。

什么是英雄?按照马尔西利奥·菲奇诺的说法,“英雄”通

常是指介于神灵与人之间的一种特殊的属类。而在约翰·贝利,肯尼思·麦克利什和戴维·斯皮尔曼合编的《神与人:神话与传说》中,给英雄神话规定了这样一个标准:英雄是被过去时代中神话的叙述者对他们的业绩加以夸大了的人物。英雄神话的主角不是神,但也不是普通的人。英雄神话之所以能够流传下来,因为这些介于神灵与人之间的人物,为各族人民的创世、生存、发展作出了不可磨灭的贡献,因而值得人们世世代代纪念。

英雄神话在本民族的服饰中也留下遗迹。以彝族男子著名的头饰“天菩萨”为例。彝族男子以不留胡须为美。小孩和未婚男子,在头顶前方蓄一撮头发;婚后,将这一撮长发梳成辫子,盘于头前,形成一个大疙瘩,称为“天菩萨”(图5)。它表示男人最高贵的地方,任何人不得触摸,倘若有人摸弄,则被认为大不敬。彝族男子钟爱“天菩萨”,也有很多说法,一说是“男魂”的象征,也有说是英雄神话的遗迹之一。

传说在很久以前,有一个叫阿里比日的彝族青年,既勇敢,又有智慧,力大无穷。有一天,他进山打猎,遇见两条龙,气势汹汹,张牙舞爪向他扑来。他一气之下,就把龙杀死了。然后把它们拖回家,剥去龙皮,把龙肉切碎,装在99个大锅里煮了九天九夜,最后熬成九大碗,阿里比日把那九大碗龙肉吃了下去。他刚放下碗,顿时觉得天旋地转,昏昏沉沉地睡了一觉。当他醒来时,



图5 凉山彝族的“天菩萨”

发现自己头上长了一只肉角,肉角伸向左前方。此后,他的力气变得更大了,有抵挡万人之勇,因此人们推选他做了彝族人的领袖。他带领人民击败了许多来犯的敌人,建立了一个繁荣富强的部落。在他死后,人们为了表示对他的怀念,就在自己的头顶蓄发,编为辮,象征阿里比日的肉角,叫做“天菩萨”,并且扎上“英雄髻”。

这是一则典型的英雄神话。阿里比日的业绩的确是异乎寻常的。在汉族和其他许多民族中,龙是至高无上、神圣不可侵犯的,而阿里比日居然敢于把它打死,并且烹而食之,食后更加勇敢有力,成为彝族人民心目中的伟大英雄。“天菩萨”代代相传,居然成为彝族男子的标志之一。元人周致中在《异域志》一书的“啰啰”条中记曰:“即古獒人之国,盘瓠之种。音出于鼻,性狠恶,不畏死,好食生。髻长一尺向上,以毡衫为衣,以女人为首长,曰母总管。”^①“啰啰”,即彝族之旧称;而“髻长一尺向上”,即“天菩萨”,可见这种发式从古一直延传至今。英雄神话对服饰的重要影响,由“天菩萨”可见一斑。

瑶族男女都喜爱包头,包头的式样也各不相同。瑶族妇女不全留头发,她们只留头顶上的一部分,把周围的头发剃掉,然后把辮子盘在头顶上,再用约十米长的黑布头巾包上。瑶族男子包头的头巾两端,还绣有花纹。广东岭南部分瑶族男子蓄发盘髻,包以红布,并插上几根野雉毛,很显英武。瑶族男女之所以喜爱包头,亦有一个著名的神话作为依据。据汉末应劭所编《风俗通义》记载:“高辛之犬盘瓠,讨灭犬戎,高辛以女妻之,封盘瓠氏。”婚后,公主居然与龙犬的感情很好,大家都感到奇怪。有一天,公主告诉母亲说:“龙犬白天虽然是狗形,晚上却变成一个美貌的

^① 《异域志》,第 57 页。

男子,他身上的斑毛,晚上就变成光彩斑斓的龙袍,所以我俩的感情很好。”王后说:“龙犬既然晚上可以变人,白天也应该变成人才好。”龙犬便告诉公主,只要将他放在蒸笼里蒸七天七夜,便可以脱去身上的毛而彻底变成人。公主按龙犬的话一一照办。但蒸到第六天六夜时,公主按捺不住焦急的心情,提前揭开了盖子。只见龙犬果真变成了一个英俊、威武的小伙子(据说,这个小伙子就是瑶族人的祖先),但因蒸的时间少了一天,头上、腋下和脚胫上的毛尚未曾脱掉。可是,盖子已经揭开,不能再蒸了,只好把有毛的头部用布缠裹起来。于是,瑶族人民世代代用布裹头,而且一年四季都不摘除。

这是一个近乎荒诞的故事。南方有很多民族也用布裹头,包头式样多种多样,但关于包头的缘由却不甚了了。瑶族的上述神话,为南方诸多民族的包头,作了一个颇有参考价值的解释。盘瓠是瑶族的祖先,可能也是南方各族人民的祖先。南方的天气那么炎热润湿,如果不是某种特殊的原因,就很难理解他们何以要用丈余的黑布将头包得严严实实。

包头习俗的沿续,似乎并不以地理环境为先决条件。羌族地处我国的北方,无论男女老少,都喜欢在头部缠帕,俗称“包白头帕”。追根溯源,也有一个英雄传说在其背后。在清代咸丰年间,黑虎寨一带的羌族时常遭到外来民族的侵略。此时,黑虎寨出了一位勇敢、机智的老人,人称黑虎将军。在一次抗击四路军的战斗中,黑虎将军身着皮盔甲,背着弓箭,手持刀枪上阵。他在这次战斗中不幸中了敌人的暗箭,因是毒箭,医治无效而死亡。黑虎将军死后,黑虎寨的羌民为了纪念这位民族英雄,无论男女老少一律包白帕,穿白衣、白鞋。因此,包白帕便成了一种习惯,一直相传至今。有的妇女则在头上顶一叠瓦状的青布,然后用两根发辫缠绕在上面作发髻。男子缠头帕比较简单,一圈一圈往上缠。

四川松潘、黑水一带的男子蓄发,然后用丝线编成的辫子绕成发髻缠在脑后,再包头帕。

彝、瑶、羌三个民族不完全相同的头饰,却都来自一个共同的源泉:英雄神话。这难道是偶然的巧合吗?

并非英雄的传奇业绩

少数民族服饰的特色之一,是五色斑斓,装饰丰富。而在这些图案或妆饰中,往往也蕴含着许多美丽动人的故事和传说。

比如苗族,是一个“无人不穿花”的民族。妇女们不仅在衣襟、衣袖、衣边、臂肩、围裙、围腰上绣着漂亮的花卉图案,就连荷包、手帕和小孩的背带等一些生活用具上,也都有纹样精美的刺绣。苗族的《枫树歌》中,流传着这样一个传说:枫树是不生虫的“神树”,正好在水井边的一株枫树,长出了一个蚕状的肉虫,变成了蝴蝶,这蝴蝶产下了十二个卵。“鹤宇鸟”(传说是凤的前身)替它孵化出人、虎、雷以及长相如水牛的龙,此外还有其他的动物。在这些动物中,又以人为最厉害——他用火把龙赶到水里,把虎赶到山上,把雷驱逐上天,而后他主宰了大地。于是,蝴蝶图纹成为苗族服装中常见的装饰性图纹之一。这就是苗族的人类起源传说的投影。

又如壮族。你走进壮族人家做客,就会发现她们的服饰上都是花卉人物、鸟兽及几何图形等图案,被面、台布、手提袋、枕巾等都是由织工精细、图案别致的壮锦做成的。色彩艳丽的壮锦的产生就有一个美丽的神话传说:很早以前,在壮乡有个叫达吉妹的壮族姑娘。她虽是一位纺纱织布的能手,但并不满足自己的技艺,经常为织出的布没有漂亮的花纹而食不甘味、眠不安寝。有一天,她走到村外散步,看见一张结在棉枝上的蜘蛛网,上而沾

着无数小露珠,在太阳光下,五色纷呈,显出一幅十分美妙的图案。她从中得到启发,赶忙回家坐到织布机旁,用各色彩线织出了漂亮花纹的布匹,这就是壮锦。后人不忘达吉妹的奇遇和创造,就将壮锦代代传了下来。

布朗族妇女的发髻上通常都戴首饰,尤喜别一枚名叫“戛丝戛巾”的银簪,上面铸有一个精巧的“三尾螺”图样。关于这个“三尾螺”,也有一个美妙动人的传说:在景洪山寨里,住着一个名叫亿英的姑娘,年方17岁,长得袅袅婷婷。有一天,她和同伴在河中洗澡嬉水,偶尔拾到一个三尾螺,此螺外壳五彩斑斓,玲珑剔透。亿英便把它别在秀发上。此后,她的容颜每日三次变换:早日,她迎着山风去泉边汲水,脸庞白嫩娇美;中午,丽日蓝天,在竹楼阳台上砍芭蕉做猪食的亿英脸色红润;傍晚,亿英背柴回来,脸上似涂了一层晚霞,人们都亲昵地称她为“媪三飘”。后来,“媪三飘”的美艳被当地的傣族首领看中,强占为妾,不屈而死。后来,居住在景洪地区的布朗族人举寨逃出景洪地区,迁移到现今的勐海县落户定居。布朗族妇女为了怀念自己民族的这位美丽而不幸的姑娘,发髻上都别这种铸有三尾螺式样的银簪,世代相传。

土家族的织锦,名叫“西兰卡普”,可与壮锦媲美。这种织锦的纹样的色彩极为考究,图案的搭配别出心裁,民族特色十分浓烈,有一百多种图案,常见的纹样有花、鸟、虫、鱼及各种几何图形等。它和摆手舞、“哭嫁歌”一起,被称作为土家族人民的艺术之花。“西兰卡普”由三块织锦连在一起,每块的两端是花边,构成一幅完整的图画。用它来做衣被,质地结实,经久耐用。这种织锦的诞生,也有一个类似壮锦的美丽动人的传说:很久以前,有个土家姑娘,名叫西兰,不仅模样漂亮,而且心灵手巧,尤其织得一手好布。她聪明好学,几乎织遍了所有的名花异草。有一次,

她梦见一个白胡子老人告诉她,世界上最美的是白果花,但是在半夜开放,只有最有恒心和毅力的人才能见到。她从没有见过后院的白果开花,就天天夜里去等。西兰的嫂子嫉妒西兰的美貌和才能,于是向西兰之父搬弄是非,说西兰夜不归宿,伤风败俗。是夜,西兰的父亲果然发现女儿半夜三更还呆在后院,便轻信了儿媳的话,操起家伙就打。这时,西兰正看到白果花开,却不幸被父亲打死在血泊之中。后来,人们为了纪念这位姑娘,就把土家织锦命名为“西兰卡普”。

水族妇女的服饰多用青、蓝两色,一般穿青色的无领大襟或对襟半长衣,身大袖宽,无甚特异之处,唯衣袖、裤脚和衣襟边镶有彩色花边;衣袖上的花边除镶在袖口处,还缀于袖子的中段,花边的纹样精美,色调丰富,很引人注目。关于水族妇女衣服上的花边,相传也有一番不寻常的来历:在很久以前,水族人民生息之处,由于山高树密,草丛中毒蛇经常袭击着人们,危及水族先人的安全。当时,有一位水族姑娘日夜思索,寻找如何防御毒蛇伤害的良策。姑娘心灵手巧,善于刺绣。她使用各色丝线在自己衣服的领口、袖边、襟边以及裤脚处都绣上彩色的花边,在鞋子上也绣了一些花草之类的图案。姑娘穿上这身精心绣制的衣裤和花鞋,一个人跑到深山草丛中去砍柴。不料平时危害人类的毒蛇,不仅不敢近身,还远远地躲开了。姑娘高兴异常,回家后便将这种方法传给了众乡亲。以后,水族妇女们都穿起了绣花边的衣裤和绣花鞋。关于湘西苗族妇女最喜爱的装饰品和送给男方的信物——花带,也有类似的传说:几千年前,生活在深山里的苗族人常遭蛇害。当时有一个聪明能干的苗族姑娘,从蛇不咬同类得到启示,便把五颜六色的线织成与蛇大小相当、花纹相似的花带拿在手中,果然十分灵验,蛇没有伤害她。于是,她就遍告族人,大家纷纷仿效。从此,苗族妇女织花带的习俗便代代

相传。这些故事,与古代百越之民通行“文身”之俗,是为了下海“以避蛟龙”的传说,似有异曲同工之妙。

赫伯特·斯宾塞认为,神话是人类祖先崇拜的产物,神话中的神实际上就是人类远古时代一些有所作为的祖先们的传奇故事。看一看我国许多民族服饰上的独特别致之处,读一读与之相应的神话传说故事,我们似可对斯宾塞的上述见解深信不疑。

神话是一种含有教训的寓言

在众多派别的神话理论中,寓意论无疑是最值得注意的一种。在神话的寓意论者看来,神话是那样的荒诞无稽,以致于它们的真切意义,并不是听一遍就能明白其意的,而是要经过细致的分析研究,才能从那些貌似荒诞不经的故事中找出其深层涵意。诚如德国哲学家谢林所述:“希腊神话本身包含着表示一切思想的无穷寓意和象征。”^① 对于谢林所说的寓意的象征性,黑格尔似乎也表示了审慎的赞同:“所谓‘象征性’只是说:不管神话看来多么妄诞无稽,夹杂着几多幻想的偶然的任意的成分,归根到底,它总是由心灵产生的,总要含有意义,即关于神性的普遍的思想,亦即神学。”^②

为了验证谢林和黑格尔的意见,让我们到西藏高原上的嘛呢堆旁去看一看。

在藏族居住区的十字路口或羊肠小道通过的山口,人们常常会见到大堆石块,这就是藏族人所称的嘛呢堆。嘛呢堆由白石堆成,呈方形或圆台形(山丘形),上面一般插一些木棒,并用绳

^① 《先验唯心论体系》,商务印书馆1981年版,第269页。

^② 《美学》第2卷,商务印书馆1979年版,第17页。

子牵向一棵树或一座山崖,绳子上挂满了五颜六色的经幡,经幡上印有经文。当行人穿行山口,路过嘛呢堆时,可以在不成形状的石堆上添一块白石,同时还要大声呼叫:“神必胜,恶魔必败!吼吼嗦嗦!”

这便是藏区随处可见的白石崇拜。

在原始社会时期,人们分不清什么是人类的,什么是自然的,而所有的自然物,包括石头、草木,都被他们赋予生命和人的特征。泰勒认为,正是因为所有自然在野蛮人看来都有生命这一信仰,这种信仰的最高成就也就是把所有自然物都进行拟人化,这种拟人化把日常生活经验的事实进行变形和神化,从而变成了神话。

在藏族白石崇拜的背后,流传着诸多关于嘛呢堆的神话,是有名的是《神的香,国王的赞歌》:阿修罗们对长在山峰上的树之果垂涎三尺,由此便产生了天神与阿修罗之间的战争。清晨,阿修罗们获得了胜利,而下午则是天神获胜。如果说天神之所以最后能获得胜利,那是因为密迹金刚菩萨向他们指示:应请来“战神”。于是,便出现了白色的天空,接着又出现了白色的冰山,是后出现了外部的大洋。在大洋中产生了九个皮袋,每个皮袋开一个口,从中出现了九种武器。战神九兄妹使用九种武器,使天神最后获得胜利。而战神九兄妹的祖父是发光的白云,并伴随以雷鸣和闪电;父亲是上界神,也是“野蛮的降雷者”;其母是地下女神(龙母),名叫“海螺的保护者”。此次天神大战阿修罗之后,人们将白石奉为战神,并向他们奉献木制品仿制的武器,插在几堆石头之中。

于是,白石被神化,神话被抽象化了。嘛呢堆成为一种神化的符号。它象征着战神,象征着藏族众多的保护神之一。人们路过嘛呢堆,口念咒语经文,乞求上苍的恩赐和神灵的佑助。人们

在嘛呢堆上添上一小块白石或其他物件,是以此来显示自己对神的虔诚和恭敬。

如果我们继而对嘛呢堆作进一步的考察,又将发现,藏族人从对白石的崇拜进而升腾至对白色的崇拜。

白色,在藏族人眼里,是圣洁、纯净的象征。白色是神灵的标志,白色具有奇异的神力。在藏族的神话传说中,相传居住在雪山的“长寿五姐妹”,全身皆白,坐骑亦是一头白狮子。《格萨尔王传》中的格萨尔王,其穿戴亦是一身洁白:“头上戴着雪白盔,好象螺月照东方;身上穿着白盔甲,好象雄狮示威雪山上。”而居住在青海湖南岸的阿尼玛卿山神,骑着如同白云般飘拂的神马,披白衣;其他的山神也大都化身为白人、白牛、白狮或其他白色动物,并佩戴白色装饰。

在生活中,如有贵客来访,藏族人民必定要恭恭敬敬地献上一条哈达,哈达则用洁白的丝绸、纱、锦缎等材料制成。平武白马藏族妇女服饰的显著特点之一,是头戴一顶盘形白毡帽,帽上插有白羽毛饰品。头戴“巴戈”头饰的后藏妇女,上而包有一条引人注目白色珠带,乃是用几十串洁白的珍珠组合而成的。迪庆纳西族妇女则喜着白色褶裙。凡此种种,都表明白色已由自然崇拜过渡到神灵崇拜,又从神灵崇拜演化成为一种审美观念,渗透到服饰文化的深层。

在藏族不少地区,神话仍然具有一种神秘的力量,支配着社会生活的各个方面。嘛呢堆的寓意似乎是简单的,但深入开掘下去,则又可以看出藏族人民的白石崇拜是别有深意的。无怪乎培根认为“神话是一种含有教训的寓言”了。

神话成了不可抗拒的俗规

米尔沙·伊利亚德认为：一个真正的神话只能被它两个最显著的特征所标明。第一，它叙述的故事必须涉及一个发生在原始时代的事件，或“始于传说时代”；第二，它必须涉及到某些事物的起源，它是一个涉及某些事物怎样被创造出来的故事。

我国有些少数民族的服饰所蕴含的故事，常常符合伊利亚德提出的“一个真正的神话”所具备的“两个最显著的特征”。就拿基诺族妇女头上所戴的一顶白底尖顶帽来说，据传，在还没有开天辟地之前，世界上只有水、天、太阳，根本没有土地、草木和人烟。不知何年何月，从水里浮出一个戴白色尖顶帽、身穿素白衣裙的女人。她就是基诺族的第一个女祖先，名字叫阿莫小北。她浮出水面后飘上蓝天，空荡荡的天庭使她找不到落脚处，于是，阿莫小北首先想到要造个地方来落脚，但她一时想不出办法来，急得直搓手，无形中她将手汗搓成了圆团，抛将出去，变成了今天这个庞大的地球。阿莫小北飘落在地，孤零一人，她又想造些人同她作伴。于是，她来到一个水塘边，用泥土造出了基诺族。基诺族妇女为了纪念始祖，遮阳避雨御寒，便仿照造物主阿莫小比的穿戴，缝制了洁白的三角尖顶帽。

王国全编的《黎族风情》中曾提到关于黎族妇女纹面纹身的两个神话，也足以证明神话可以变成不可抗拒的俗规。据说在远古的时候，天下闹水灾，洪水淹没了大地，老翁和老艾两兄弟，把老先和荷发兄妹俩放进大南瓜里。洪水把这个大南瓜漂到海南岛卡在五指山顶上。洪水退下海后，老先和荷发走出南瓜瓢的时候，海南岛上没有人。兄妹俩各自绕海南岛走了一圈还是找不到一个人。当他们在海南昌化江下游“南造牙、什早春”（水分叉流、

田无埂之地)相遇时,兄妹岁数已过三十。为了在海南岛传人种,荷发用木炭纹脸画身,使老先在和荷发同床时认不出是自己的妹妹。日久,荷妹生下一个肉团胎,老先用刀把肉团胎割为五块,变成今天黎族的赛人、杞黎、倭黎、润黎(即本地黎)和美孚黎五个支系。

关于黎族妇女纹身的起源另有一说:在远古的时候,海南岛昌化江下游的江岸东寨,有一对恋人,男的叫亚贵,女的叫亚贝,姑娘长得标致,能歌善舞,两人相亲相爱不分离。对岸西村霸头老夹,倚财仗势起恶心,看见美女亚贝口涎三尺,抢亲强占亚贝为妻。亚贝关进老夹家,三年啼哭无笑声。三月三那天,亚贵骑飞鹿搭救亚贝逃走,逃到昌化江源头,高崖绝壁断了去路,后面老夹家丁紧追不舍。在这危急关头,亚贝用红藤往自己脸上、身上乱刺,把美丽的容貌改变。当家丁抓回亚贝时,老夹看见她成了一个全身伤疤的女人,就把她放走了。于是,亚贵和亚贝得到团圆,过着幸福的日子。后来,黎族妇女便以纹面纹身来纪念亚贵和亚贝忠贞不渝的爱情。

高山族妇女的黥面文身,则来自另外一则兄妹成婚的神话:有一天,妹妹告诉哥哥,说是给他找到了一个妻子,让他晚上到约定的地方相会。届时,妹妹在脸上画了黑色的花纹,哥哥竟然认不出自己的妹妹,于是两人便成了婚。因此,后世青年男女们婚前必须黥面纹身,否则不能结婚。^① 这个故事对黥面的解释合情合理,也同许多民族关于族种起源的传说大同小异。类似这样的传说,汉族中也有相似的记载。据唐代李冗的《独异志》曰,古时娶亲时,新娘以一柄扇子遮面,据说此俗也源自女娲兄妹初婚。“有女娲兄妹二人,……议以为夫妻,又自羞耻。兄与其妹上

^① 张崇根:《高山族赘婿》,载《化石》1979年第四期。

昆仑山,咒曰:‘天若遣我二人为夫妻,而烟悉合;若不,使烟散。’于烟即合。其妹即来就兄,乃结草为扇,以障其而。今时取妇执扇,象其事也。”南方有些少数民族中盛行“抹锅灰”的习俗,也是黥面的演化形式。

神话的全部意义由于世世代代的积累而逐渐加重、深化,形成一种习惯势力。黥面纹身也由此而成为有些少数民族生活中一种不可抗拒的俗规。黎族妇女曾将绣面作为美容的一种标志,尊之则荣,违之则辱。黎族女性如果不纹身纹面,在社会上便没有地位,在家庭中当不得主妇,甚至嫁不出去。未纹面纹身的的女性,死后不得安宁,必须在尸体上用木炭画身后,才能入棺下葬。

黎族五个支系统纹身的部位和图案,又各不相同。杞黎的“合亩制”支系和侂黎的罗勿侂支系,纹位均于面脸、手腕上端和小腿下端,以点线纹构成平行梯形或几何图案,四星侂支系妇女的纹位,除脸部和上下肢的点线纹和铜钱纹外,颈部有垂直的双线条纹。润黎(本地黎)和美孚黎的妇女,纹位遍及身躯各部位。不同点线的脸纹,是黎族不同支系的标志。而在脸上纹以各种不同图案的纹样,又含有不同的寓意。纹于脸部两颊的双线点纹、几何线纹、泉源纹等,称为“福魂”图案;画于上唇的纹,则为“吉利”纹;画于下唇的纹,则为“多福”纹。在手腕上画双线纹,则有“保平安”之意;而在臂上画铜钱纹,则意味着“财富”上身。身上画“田”形纹、谷粒纹、泉源纹等,称为“福气上身”图案。腿纹中画双线纹、桂树叶纹、槟榔树纹等,称为“护身”图案。

如今,黎族的姑娘和青年妇女已大多不再纹面、纹身了,这是时代文明进化所然,但关于纹身的两则神话,仍未失去它的艺术魅力。

神话是原始人的一种教育手段

泰勒在其名著《原始文化》中曾经把神话看作是原始人的一种教育手段。他说：当自然如此有规律地在人的心灵上印上它的印记，以致使原始人开始感到奇怪而去创造那些古代的神话传说，并有那么多的人以一种虔诚之心去倾听神话叙述之时，神话中描述的世界和他们所处的世界是那样地不同，这就构成了人类教育最重要的阶段。衣着打扮，也可以成为记述这种神话传说故事的形式，从而使人们能天天看到，记住某个重要的神话故事，使之不仅在人们的外衣上留下印记，而且在心灵深处永驻不忘。神话作为一种教育手段的作用，通过服饰生动地显现出来了。

白裤瑶白色长裤上的五道红色线条，哈尼族叶车支系女子头上戴的白布尖顶软帽、苗族衣袖花上族种起源的故事图案，以及藏族人们佩戴的有牛头图案的护身符，等等，都记述了一个个生动的神话故事，可供人们欣赏、玩味。

哈尼族叶车少女头上戴的那顶名叫“帕常”的帽子，是一顶用白布缝制而成的尖顶软帽，其状略似现代雨衣上的雨帽，不过后面多了一截好看的燕尾。“帕常”的燕尾边沿，用彩线绣着各种精美的花纹，里面用一根白带子把“帕常”紧紧拴在发辫上，以保证它只会迎风飘舞，而不会随风飞去。“帕常”戴在叶车姑娘头上，象一只只白色的蝴蝶在山林田野中飞舞，非常好看。叶车姑娘爱戴“帕常”、穿紧包臀部的短裤，积淀了一个非常动人的神话故事。

在那很遥远的时候，滇河沿岸有个小小的王国，者叶国王治理着这个富有的国家。者叶国王有10个王子，其中数年幼的叶

车王子最聪明、能干。究竟让谁来继承王位呢？经过一场进山狩猎比赛，叶车王子射下一只蹦跳不停的松鼠，于是被确定为王位的继承人。老国王死后，另九位王子发动兵变，率领九万大军，分三路进逼王宫。叶车王子寡不敌众，杀开一条血路，出宫向南逃去。叶车王子率五千兵马登上了阿姆山，又被九位王子的大军团团围住。九位王子想斩草除根，决定放火烧山，叶车王子的军队全军覆没，只身逃离下山。他跑啊跑，鞋跑掉了，裤子被扯烂了，只剩下短短一截遮住下身。他跑到阿波雷山上的一棵大青树下，饥渴交加，再也走不动了，悲愤地向苍天哭诉道：

创造万物的摩味^①啊，
为什么要给我遭受祸殃？
假若我没有生存的权利，
为什么要把我降生到世上？

悲惨的哭诉声感动了天神，三顶洁白的“帕常”徐徐从天而降。叶车王子戴上“帕常”，隐藏在洁白的花丛中。敌人追到阿波雷山，不见叶车王子的踪影，便调头返回去了。叶车王子走出花丛，继续朝前走，忽而，一位美丽的姑娘出现在他面前，温柔地向他微笑。她就是阿波雷山神的七公主。早上驮着叶车王子冲出敌人包围圈的那只山羚羊，也是她的化身。她请求叶车王子收她为妻，叶车王子同意了。他俩在阿波雷山上盖起新房，开荒种地，自给自足。七公主先后生下三男三女。20年过去了，叶车王子和七公主的儿女们长大成人，叶车王子把儿女们分配到遥远的地方安家立业。七公主取出三顶洁白的“帕常”和三条短裤，分给三个女儿说：“孩子啊，这三顶洁白的帕常，是你们的阿爸逃难时，摩味赐给他的救命宝物，只有叶车的子孙才能享受。现在把帕常

^① 红河一带哈尼族尊称的天神。

分给你们,要世代传下去。这三条短裤,是你们阿爸逃难时被刮破的裤子。凡是叶车的子孙后代,永远不能忘记那苦难的岁月。现在把它分给你们,你们要世代永记心间。”

在西南少数民族妇女服饰中,大多穿裙,很少有着短裤的,哈尼族叶车支系少女则是一个例外。她们终年仅穿一条紧身贴体的青色短裤,大腿和小腿全部裸露,视短裤紧勒臀部为美,而且短裤必须由姑娘亲手裁制。即使是数九寒天进入深山老林砍柴割草,也不穿长裤。神话传说的制约作用,传统习惯形成的审美心理定势的不可逆性,在叶车姑娘的穿着上得到了生动的印证。

牛,是仡佬、苗、藏等民族崇敬的对象。每年农历十一月初一,是仡佬族的牛王节,他们在这一天要举行祭牛王菩萨的仪式。家家户户都要杀鸡煮酒敬牛。喂养耕牛的人家,这一天绝对不能用牛,而要让牛好好休息,喂最好的饲料,以示款待。最有意思的是,有的地方还用最好的糯米打两个糯米粑,挂在两只牛角上,然后将牛牵到河边,让牛从水中看看自己的影子(有的地方则在家门口放一盆清水,让牛看见自己的身影),再取下糯米粑喂给牛吃,据说这是给牛过生日呢!仡佬族为何对牛如此敬重和珍爱呢?当地流传着这样一个神话故事:在很久以前,仡佬人家聚居处,被外族入侵者围困了几天几夜,人们心急如焚。此时,仡佬族首领家里喂养的一条老黄牛,突然扯住首领的衣服,将他带进一个山洞。原来这个山洞可以通往后山,首领一见大喜,赶紧带领众人顺着山洞往外突围,终于脱离险境。此后,仡佬族把牛看成是救命恩人——“仡家一条牛,性命在里头。”仡佬族一直流传着这句话。许多地区的仡佬族至今还保留着不打牛、不吃牛肉的习俗。

福鼎畲族妇女出嫁时,把头发扭成一束高高地堆在头上,结

成髻，冠以尖形布帽，形似半截牛角，称“牛角帽”。“牛角帽”上贴一短银牌，顶端缀银饰及料珠，下垂前额，三把银质头花插在前顶，围成环状，头花下沿系有无数银珠、银片之类，垂于眼前。这也表现了畚族人民对牛的崇敬。

苗族妇女头上的牛角装饰，原是饰在男子头上的。在母系氏族社会时，苗族的先民们盛行男子“嫁”到女家去。在出嫁时，男方必须把新郎打扮得漂亮和威武一些。于是，一方面把花鸟虫鱼精工绣绘到衣襟中开的服装上，制成花彩斑斓的“无北”——雄衣；另一方面觉得动物中的水牯牛壮实魁伟，有两只犀利刚劲的犄角，十分雄壮。此外，据古籍记载，牛和牛角曾是蚩尤部落作战打仗的重要武器。这就是所谓“蚩尤氏耳鬓如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角抵人，人不能向”的来历。于是，苗族的先民把水牛的犄角作为一种饰物，绑到出嫁的男子的发髻上，以示男子象牛一样勇武健壮，能御强敌，亦以此作为爱情的一种表达方式。后来男子取得了社会的统治地位，出嫁对象改变了，但这种古老的装饰却在女性身上沿袭不衰。随着生产力的发展，人们后来觉得天然牛角太笨重，便用枫木模拟牛角为饰；由于冶炼业的出现，苗族又用银铸打成象征性的银牛角，其状和水牛的牛角相似，挂在苗族妇女头上，成为一种极有民族特色的头饰。

藏族人民对于牦牛的顶礼膜拜，也是值得一提的。在现今拉萨市中心大道上，竖有金牦牛的雕塑，藏民们经过这里，纷纷向它敬献哈达，行礼。藏族人民在住宅院墙顶角、居室门楣上、寺庙经堂里放置牛头牛角，是对牦牛的实体崇拜；寺庙里的壁画上、唐嘎上的牛头金刚像，护法神殿里的怖畏金刚塑像、嘛呢石刻上的牛头人身像，都是藏族人民将牦牛人格化后，以其艺术形象为中介，体现出对牦牛的崇拜；至于用牛头图案制成护身符，作为一种饰物佩戴，更是在服饰中注入了宗教、巫术的寓意。

在有些民族服饰的神话故事中,还保留了汉族和少数民族文化交融的遗迹,体现了民族团结互助的动人情谊。毛南族的花竹帽,便是典型的一例。毛南姑娘头上戴的一顶用极细密的金竹篾和墨竹篾交织编成的“顶卡花”——花竹帽,是毛南族妇女服饰中最引人注目的部分。这顶帽子的由来,有一个故事:相传有一年夏天,北方大雨成灾,很多人逃荒南来。有个叫金哥的汉族后生千里迢迢逃到毛南族的居住地,一人垦荒种地。这年冬天,金哥上山砍竹子,做一些竹器到圩场上出卖。他发现山上有一种金黄色的竹子和一种乌黑色的竹子,竹节又直又长,色泽油亮,就顺手砍了一些回来,破成又细又薄的篾子,黑黄相间,精心编织了一顶花竹帽。第二年清明后一天,金哥上山刨玉米地,头上戴了这顶崭新的花竹帽。这天,一位美丽的毛南姑娘谭灵英恰好也上山刨地。不料当天晌午,下起了瓢泼大雨,灵英慌忙跑到地边摘了一张山芋蒙叶子遮头,但铜钱大的雨点打下来,灵英浑身上下很快湿透了。金哥发现了,便叫灵英到帽子下面来躲雨,帽虽不大,却刚好遮住了两个头。一会儿,雨停了,灵英仰头望那顶帽子,失声叫道:“唷!顶卡花,多么好看的顶卡花!”“顶卡花”是毛南族语,即“帽子底下编花”的意思。金哥把这顶帽子送给了灵英,作为定情之物。毛南族歌手们为他俩编唱了一首“啰嗨”歌:“金丝竹子根连根,恩爱情人心连心,——啰嗨!有缘千里来相会,送顶卡花订终身。——啰嗨!”“顶卡花”在毛南姑娘中传开了,附近村寨的姑娘们纷纷向金哥订购“顶卡花”。戴上了花竹帽的毛南姑娘,显得格外秀丽。不上两三年,“顶卡花”就成了毛南姑娘不可缺少的装饰品了。这顶由汉族后生哥的编织工艺和毛南山乡的金竹、墨竹结合在一起的花竹帽,经过毛南乡亲一代一代的改进,如今已成为毛南族的一件优美的、独具特色的传统民族工艺品。

马林诺夫斯基对神话作用的想法,似与泰勒颇为接近。他认为:“神话的作用是去强化传统并赋予它自身以巨大的价值和权威,追踪神话能使人们返回到较高、较好最初事件的超自然的现实。”他还说,神话能“表现,提高,和整理信仰,它保卫并强化道义力量,确保祭礼的有效性,并包含着指导人的行为的实践尺度。”^① 各族人民穿着各自的传统服装,同样意味着牢记先祖的遗训,遵奉千百年来代代相传的道德戒律,这也有意无意地筑构了本民族服饰的一种特色。

^① 《原始心理中的神话》,载《论巫术、科学、宗教及其它》,纽约1960年版,第39、83页。

第三章 民族服饰中的图腾遗迹

纵观中国民族服饰,我们不难发现一种文化现象,即越是历史久远的民族,或地理环境处于比较偏僻、经济文化发展比较落后的民族,其服饰的式样、图案、纹样则较怪奇、古朴,好些饰物也殊为独特。探其原委,往往和该民族的图腾崇拜有关。细细琢磨这些图案、花纹、式样与众不同的服饰,同时联系该民族的神话传说、历史背景、风俗节庆来审察、研究,我们将会欣喜地发现,虽然这些民族的原生图腾离开现代已有数千年,但透过五彩斑斓、形状奇特的服饰,仍能看到这些民族的先民们是那样虔诚地匍伏于地,向虎、狼、犬、蛙、蝴蝶顶礼膜拜,向太阳、月亮、火堆、高山、河流磕头如捣,或小心翼翼地将某种鸟兽的羽毛、牙骨披挂于身,或将奇花异草编成花环,作为桂冠,然后拥簇在熊熊燃烧的篝火边,如醉如痴地欢歌狂舞。我们又仿佛看到,在竹楼或毡房里,年迈的妇人将绣有某种图腾印记的衣裳,让待嫁的女儿或过门的媳妇穿上,叮咛她们牢记祖宗的遗训……

记得有一位诗人曾经写过:“所谓故乡,不过是我们祖先漂泊旅程中落脚的最后一站。”在这里,我想引申一下,我国许多民族服饰上的某些图腾印记,可说是各民族祖先在人类文化旅程中起步的最初一站。

一种奇特的文化现象

图腾崇拜是人类文化史上一种古老的、普遍的文化现象。有些民族把自然物尊为自己的祖宗,或视作神圣不可侵犯的灵物。如东北鄂伦春族称公熊为“雅亚”(祖父),称母熊为“太帖”(祖母)^①;鄂温克族称公熊为“合克”(祖父),称母熊为“恶我”(祖母)^②。彝族称虎为“罗”,而如今云南哀牢山脉上段的彝族,则以“罗罗”作为自己的族称,男人自称“罗罗颇”,女人自称“罗罗摩”。彝族人以虎为自己的祖先,过去每家均供奉一幅由巫师绘制的祖先画像,彝族人称之为“涅罗摩”,意为母虎祖灵。土家、白、普米等族则尊崇白虎,白族也称虎为“罗”,自称“劳之劳农”(意即虎儿虎女),等等。海南保亭县毛道乡的黎族,则认为猫是自己的祖先,称雄猫为“祖父”,称母猫为“祖母”。猫死之后,必须为之举行丧葬仪式,并由两个十二、三岁的未婚少年男子,用竹竿抬到专门埋葬猫的墓地下葬。而且,沿途还要象死去亲人似地痛哭呼叫,以示哀悼。^③瑶族则除了祭祀自己家族的祖宗之外,还要祭祀狗祖先,“每年除夕,尝新节要举行祭狗仪式。祭法有的是在家中祖先神龛前摆一张方桌,上列诸般供品,由家主向祖先祷告,并模仿狗的动作从桌底下钻过去,吃一两口饭。有的是用狗食槽盛猪肉、豆腐、米饭,陈于堂屋中祖先神龛前,一边祭祖,

① 参阅《黑龙江省黑河专区逊克县鄂伦春族民族乡补充调查材料》,1961年,第14页。

② 《使用驯鹿的鄂温克人的社会情况》,1958年,第103页。

③ 全国人民代表大会民族委员会办公室编印:《海南黎族苗族自治州保亭县毛道乡黎族合育制调查》,1957年,第120页。

一边请狗来吃供品。祭祀完毕,全家才吃年夜饭。”^①凡此种种,都是图腾崇拜的文化现象,在各族人民生活中留下的烙印。

“图腾”一词,原属美洲印第安阿吉布洼人的方言,意为“他的族”。处在氏族社会时代的原始人,以一定的动物或植物或无生物等作为自己氏族组织的名号,此物即被奉为氏族的图腾。最早记述“图腾”一词,并介绍于学术界的,是一位名叫J·朗格的英国人。他在1791年出版的《印第安旅行记》一书中强调,图腾是个体之保护者,个人的命运与之相联系。半个世纪之后,另一位英国旅行家格雷考察了澳洲土著部落,他在1841年出版的《澳大利亚西北部和西部探险记》一书中,又指出了澳大利亚土著民族中也存在图腾文化现象,并与北美印第安人的图腾文化作了比较印证。美国著名民族学家摩尔根在其名著《古代社会》一书中,使用了“图腾”这个概念,于是,“图腾”这一术语,为举世瞩目。马克思在《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》中引用了摩尔根的材料,并对“图腾”的涵义作了科学的论述:印第安人的阿吉布洼部落,“他们说同一方言,组成氏族。摩尔根收集了他们二十三个氏族的名称。在他们的方言中,‘图腾’(往往也发dodaim的音)一辞表示民族的标志或符号;例如,狼是狼氏族的图腾”。在“定居的印第安人”一节中,马克思又说:“摩其部落由熊、鹿、兔、烟草、芦苇等九个氏族组成,摩其人确信灵魂的转移,他们说他们死后将再度变成熊、鹿等等;……在许多氏族中和在摩其人中一样流行着一种传说,根据这种传说,他们的第一个祖先是转化成男人和女人的动物或无生物,他们就成为氏族的象征(图腾),

^① 张有隽:《瑶族宗教论集》,第116页。

如阿吉布洼部落的鹤氏族。”^①

中国最早使用“图腾”这个概念的是清末学者严复。他在翻译英人甄克思著的《社会通论》时,加了一个按语,指出图腾与少数民族之间的关系:“图腾者,蛮夷之徽帜,用以示于众者也。北美之赤狄,澳洲之土人,常画刻鸟兽虫鱼,或草木之形,揭之为桓表;而台湾生番,亦有牡丹槟榔诸社名,皆图腾也。由此推之,古书称闽为蛇神,盘瓠犬种,皆此类说,皆以宗法之意推言图腾,而蛮夷之俗,实亦有笃信图腾为其先者,十口相传,不知其怪诞也。”由此可见,图腾崇拜对于古今的原始民族来说,是所在多有的。

在人类由蒙昧向文明进化的历程中,图腾崇拜似是一个必不可少的门槛和阶梯。几乎每个民族和部落,都把自然界中的一种神灵作为自己的部落或氏族的守护神,作为自己的族标和象征,作为精神的寄托。大家供奉它,崇拜它,把神灵视为自己的祖先。这种图腾崇拜构成了各民族母系氏族社会时期上层建筑领域的重要内容。何星亮在《图腾文化与人类诸文化的起源》一书中指出:“图腾文化乃是由图腾观念滋生的各种文化特质所构成的复合体。”^② 我以为这是一个比较准确的概括。

图腾崇拜是人类童年的一种文化现象。图腾文化的核心是图腾观念。图腾文化在原始时代发挥过重要的作用。我们的先民们在原始社会,由于生产力低下,对世界的认识处于一种近乎无知的状态之中,人们对自身与自然界的认识处于一种物我不分、真幻相糅的混沌之中,幼稚的联想、摆脱困境的祈求、难于解

^① 马克思:《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》,人民出版社1965年版,第131—135页,第143—144页。

^② 《图腾文化与人类诸文化的起源》,中国文联出版公司1991年版,第19页。

释的奇特的自然现象,其结果就产生了图腾崇拜,也产生了万物有灵的观念。人在自己的发展中得到了其他实体的支持,但这些实体不是高级的实体,不是天使,而是低级的实体,是动物。由此产生了动物崇拜。人们以某种虚幻的形式,祈求自然界某种神秘力量的庇护,从而把目光投注到与他们日常生活休戚相关的动物身上。

图腾崇拜是在自然崇拜的基础上发展起来的。图腾崇拜与自然崇拜的不同之处在于:后者是社会处于更原始的情况之下,所有的人对一些自然现象的一种盲目的崇拜,而前者则出现于旧石器时代的中晚期。在那时,我们的先人相信:人与某种动物或植物之间,人与无生命的物体,甚至是自然现象之间存在着一种特殊的联系。

深层的图腾观念的物化

走向光明的人类在深层意识中,仍然会埋藏着某些图腾观念。服饰中的图腾形象,便是这种深层的图腾观念的物化。

关于图腾的具体形象已随着历史的流逝而大部不存了。不过,从我国少数民族的一些文物中,还可以发现种种图腾崇拜的痕迹。畲族的《祖图》,则是完整的一组绘画(图6)。《祖图》又称《盘瓠图》,绘制于乾隆24年(公元1759年)。盘瓠又称盘护,最早见于范曄所著的《后汉书·南蛮列传》。传说是一条名叫“盘瓠”的龙犬,助高辛王咬断来犯之敌将的首级,后被王招为驸马,与三公主结婚,并化为人,后出猎坠崖身亡。据学者研究,这幅《盘瓠图》是武陵蛮信仰犬图腾的真实记录。尔后的瑶、苗、畲等族,均是由武陵蛮演变而来。宋代范成大在《桂海虞衡志》中记曰:“瑶本盘瓠之后,其地山溪高深,介于巴蜀湖广间,绵亘数千

里。椎髻跣足，衣斑斓布褐。”《盘瓠图》由上下两条布质长幅组成，每幅纵 36 厘米，长 570 厘米，用黑、红、绿诸色描绘了畲族女始祖与盘瓠通婚、生育后代的历史故事。上幅各由 14 个场面组成，内容描述盘瓠由金蚕变犬，揭榜杀燕王，变身婚娶做驸马等传说；下幅也由 14 个场面组成，内容描述盘瓠通婚生育，赐子女姓氏，受封，入山学法，打猎身亡，子孙送葬等。畲族每年农历春节、清明、五月初五、七月十五、八月十五和冬节都要举行祭祀活动，挂《盘瓠图》，由巫师主持仪式。此事清人徐珂著《清稗类钞》有记载：“温处畲客，极重祭祖。祭坛前，有画幅，长可数丈，绘盘瓠衔犬戎将军头故事，或高辛氏以女妻盘瓠故事。”近入余绍宋主修的《龙游县志》也记曰：“画像为手卷，以白布为之，阔约一尺五寸，长约五丈，所图事实，凡数十段，与《后汉书·南蛮传》所述略同。”

浙江畲族至今还保留着祭图腾(祖图)的习俗。据 1981 年第三期《浙江民俗》报道：“每年正月初八，俗称上八日，是畲族祭祀的日子。这一天，祠堂里张灯结彩，人群拥挤。正中挂着‘盘瓠与三公主’图像和‘盘瓠狩猎图’，左右壁下挂起‘三皇五帝’、‘盘瓠出世’、‘盘瓠平番’、‘盘瓠墓基’等图像。整套图像共三十二幅，长度约二十余米。”“祭图腾，由本姓辈份高、年龄大的老人主持，当人们聚集时，带领大家瞻仰祖图神像，领唱‘祭祀歌’。”

主领唱：要知祖公出哪朝？

棉帛上头祖图描，

“桑哈”代代来祭祖(畲族自称“桑哈”)，

萌出子孙个个肖。

祖公受封王侯身，

“桑哈”的光彩莫忘记。

众和唱：盘瓠子孙记着呀！

主领唱：祖公生来爱打铳，

“桑哈”人家住山啰！

主领唱：祖公喜欢“尖头帽”（箬帽），

众和唱：盘瓠子孙记着啰！

另据《浙江民俗》1983年第一期载《欢乐的畲家婚礼》一文，记述了浙江丽水县山根村一对畲族青年的婚礼，文中描写了新娘的服饰，对于了解今天畲族姑娘的衣饰与古老的图腾崇拜的关系，亦有帮助：

“玉美是一位漂亮的畲族姑娘，红朴朴的瓜子脸，一双明亮的大眼睛，眼神中流露出掩饰不住的喜悦心情。新娘的装束，是标准的畲族新娘的打扮。身上穿着有彩色图案的蓝色大襟衣衫，腰扎彩带，浓黑的头发扎着红色绒线，戴着尖角的头冠；头冠外，扎着四根用数百粒白色的珠子串成的珠带、插着银钗；头冠下，披有一条约一尺长、一寸宽的小红绫，艳丽夺目；一块圆形的饰牌上，缠着三块小银牌，悬挂在额前。这就是畲族新娘的龙髻，传说是畲族始祖、龙王的妻子三公主的凤冠。”

服饰与图腾崇拜、巫术礼仪有着密切的关系。无论是象征性拟态还是巫覡的活动，都离不开炽热的歌舞；而炽热的歌舞要打动人心，要引起观者的虔诚膜拜，就离不开主持者的装扮。服饰成为巫舞文化的花媒。那些主持此类活动的人物，不论是族长，还是巫覡、萨满，或是某神的代表，都要经过一番精心的装扮，然后进行化身表演。那些图腾崇拜、巫术礼仪的主持者的服饰，往往是集中了民族服装的最出色的部分，并且加以典型化，随着时间的推移，积淀成为“有意味的形式”。

图腾形象对于一个民族的群体来说，具有普遍的互渗效应。图腾同体化现象在我国许多少数民族中普遍存在。表现在服饰

方面,即以图腾崇拜的动物皮毛制作衣服,或以羽毛、树叶等装扮成图腾姿态,或以布料和其他材料制成图腾形状的头饰和鞋帽等,或模仿图腾体肤而断发文身,或在服饰中绘绣某种图腾的图案,以象征图腾动物的形状。凡此种种,都是图腾同体化的表现。比如彝族世代把马樱花作图腾物,刺绣在妇女们的服饰上,花团锦簇。在峨山彝族自治县小街乡,马樱花图腾崇拜意识渗透到生活的各个领域,姑娘送给小伙子的腰带或荷包上绣马樱花,小伙子送到姑娘家的聘礼、结婚礼物上都挂马樱花,衣裙上绣的也是马樱花。结婚之日,新娘和新郎吃饭用的筷子上,也要扎上用绒线扎成的马樱花,称之为“花筷”。又比如苗族对于神兽修狃——牛的崇拜,变成了穿在身上、戴在头上的图腾。苗族刺绣中常有神兽修狃的形象。这来源于如下的传说:远古时候,天和地是联在一起的,人在其间伸不直腰。天神“府方”看到人们处境的困难,就驾着神兽修狃来解救。他驱着修狃东犁西耙把天地分开,让天升上去,地降下来,并用金银造出日月悬在天上。这修狃就是神牛。修狃在苗绣中形象非常丰富,有水牛、犀牛,还有类似麒麟的怪兽——头顶一对弯弯的大银角、身披五色斑斓的鳞片、拖着一条扫帚样的大尾巴,苗族称之为“牛变龙”(图7)。贵州东部清水江地区的苗族认为,牛与龙相通,有时视牛、龙为一物。“牛变龙”、“牛角龙”,都有牛、龙合体的意思。在苗族的传说中,牛、龙均为苗族祖先“姜央”的兄弟,同生于“蝴蝶妈妈”所产的十二个蛋。贵州丹寨县的苗族妇女的衣袖上,绣有一种传统的纹样,叫“窝妥”,描绘的是水牛头上的主旋纹。此外,苗家姑娘头上大大小小的各式银角、木梳,也是对牛角的一种模拟。苗族妇女衣饰中刺绣的牛的图案则是各式各样,有的仰天长啸,有的昂首阔步,有的打架,有的吃草。苗家儿女对牛的崇拜,化作了穿在身上、戴在头上的华美装饰。



图7 苗族服饰中的“牛变龙”纹样

布依族也崇奉牛图腾。黔西南布依族妇女的包头体现出这一点。这里的妇女头上包裹着两只尖角往左右延伸的帕子，有青底花格的，有紫青色的，也有白色的，形状恰似两只水牛角，故称“牛角帕”。每天清晨，妇女们起来后，总要对着明镜梳妆打扮，精心地包裹着头上的“牛角帕”。她们先将二丈余长的头帕叠成双股，选定头帕中央的位置后，再把头帕分开，用中央部位开始在头上缠四转（分在左右的头帕各缠头部两转），然后再将左右两边的头帕在左右两鬓上细细包裹，让“牛角帕”的两只尖角伸得长长的，十分挺拔，引人注目。

我国某些少数民族对太阳和月亮的崇拜，也是图腾崇拜之一。前文说到壮族流传的《造太阳》、《造月亮》的神话故事，便是这种崇拜的反映。而且这种崇拜也反映到了他们的服饰上。在壮族的各种织物和饰品上，都刻印、刺绣着太阳纹或月亮纹，正

是自然崇拜的遗迹。

苗族对枫木和蝴蝶的图腾崇拜,也与服饰的纹样有着密切的关系。苗族先民古居于江淮荆州一带,江湖密布,河道纵横,枫木遍野,彩蝶翩翩。苗族先民们对枫木、蝴蝶产生求同认亲与崇拜心理。在《苗族古歌》中,苗族先民对枫木进行了极具功利价值的美化,并强调了它与自己有着血缘关系。枫木变成蝴蝶妈妈,蝴蝶妈妈生出人类祖先姜央,然后才有了苗族。《苗族古歌》中有这样一段:“来看妹榜留,古时老妈妈,怀了十二个蛋,生十二个宝……。”苗语的“妹”字,意为“妈妈”;而“榜留”就是“蝴蝶”的意思。蝴蝶妈妈生了12个红、黄、蓝、白、黑颜色各不相同的蛋之后,便由鹊宇鸟替蝴蝶孵蛋,但孵了整整12年,未能够将12个蛋孵出,弄得鹊宇鸟也失去耐性,一气之下便飞到半空中,不想再孵蛋了。不料,其中一只黄蛋里的小生命突然在蛋壳里呼喊央求,鹊宇鸟才回心转意,继续把12只蛋孵出来,而这只黄蛋中的聪明的小生命,据苗族人说就是人类的始祖姜央。既然人类的祖先是从小生命从蝴蝶蛋里孵化出来的,蝴蝶自然成了苗族人心目中的妈妈。

至今在各地的苗族服饰上,仍时见蝶双飞的美丽图案。苗族刺绣中的蝴蝶形象,有的与自然界中的蝴蝶一模一样,有的是由刺绣者按照自己心目中的蝴蝶形象作了艺术加工的。这些蝴蝶在两翅间或腹部都长了一个人头出来,胖胖的脸,圆圆的眼,亲切而慈祥,这便是蝴蝶“妈妈”的理想形象(图8),湘西泸溪、古丈南部和吉首东部地区的男女均围白色头帕,帕角绣着青色花蝶,朴素美观,独具风韵。台江地区苗族姑娘的重要妆饰银冠,上面的银饰之一就是一对银蝴蝶。黄平苗族蜡染花布,其纹饰题材也是富有想象和夸张的蝴蝶,对称工整,构图严谨。苗族人民对于枫木和彩蝶的崇敬之意,外化在自己珍爱的服饰之中,朝夕相



图8 苗族服装上刺绣的“蝴蝶妈妈”纹样

处,永不忘怀。

纳西族的羊皮七星披肩,则是纳西族蛙图腾崇拜的遗迹。据纳西族《东巴经》中《盘球沙美女神》的故事和民间口头传说,纳西族古时很崇拜青蛙;东巴经典里称之为黄金大蛙,民间传说称智慧蛙。后者传说颇多,这里选取其一:美利东阿晋善神,要赐予人间的生灵智慧水,因乌鸦传错了话,智慧水被人喝光了。结果,等待分享智慧水的百鸟和千兽见此情景,扑过去把人身上的毛拔光了。当人们忍着生灵的攻击时,青蛙却悄悄舔干碗底残留的智慧水,灵机一动,装出慌张的神情,指着河水说:智慧水不是被人喝光了,是倒进河水里去了。说完,青蛙就装着去喝水的样子,跳进河水里,引开了百鸟千兽,搭救了人。纳西族的先民们把青蛙看成是仅次于人类的智慧生灵,不准伤害蛙类,也不准吃蛙肉,并裁制了蛙状羊皮披肩。在羊皮披肩的背带缀连处,饰有两盘直径为五寸左右的圆形绣锦描花图案,在图案下约四寸许的

羊皮光面的下摆,横缀着一排七个直径为二寸许的圆形绣锦描花图案。这些图案表示蛙的眼睛,而在这七个圆形图案上,每个又分别牵引出两条柔韧的麂皮细绳。羊皮的毛色以纯黑为佳,剪裁时摹拟蛙身形状裁制。这样,羊皮披在肩上,形似蛙状。纳西族人以此寄托对蛙的崇敬之情。

图腾的多元化与服饰的多样性

我国有 56 个民族,在各自的文明史上,大抵都有自己的主要图腾崇拜对象,形成独特的图腾文化。比如:彝族——虎,羌族——羊,布依族——竹,高山族——蛇,瑶族——犬,维吾尔族——狼,哈萨克族——山鹰,土家族——白虎,塔吉克族——太阳,朝鲜族——雀,白族——鱼,等等。

由于各族图腾崇拜的对象不同,造就了中国民族服饰的千差万别。因为图腾是作为亲属或祖先的某种物象,是氏族祖先和守护者的有生物或无生物,它可以成为一个氏族的标记之一。摩尔根说过,图腾“意指一个氏族的标记或图徽”。如是,不同的图腾崇拜在服饰中的显现,有时也就成为不同民族的“标记或图徽”。

羌族历史上曾以羊为图腾。古代文献中都把“羌”作为从事畜牧、且以养羊为特色的一个民族。羌族自称“尔芻”,音近羊叫声。范曄著《后汉书》说羌人“以产牧业为业”。牧就是牧羊,产就是粗耕。羌字的古汉字是由“羊”和“人”两字组合,其意为“西戎牧羊人”。于省吾提出:“追溯羌字构形的由来,因为羌族有戴羊角的习俗,造字者遂取以为象。”胡鉴民撰文指出:“羌族每年十月至十二月为举行冠礼时期,其主要过程是:诸亲族围火而坐,冠礼人身穿新衣冠,端公(巫师)跪下,手执杉杆,杆巅有纸形人

类始祖之像。冠礼人向人类始祖跪下,另一端公持‘mo-ngi’,即系有五色布条的白牡羊线,围在冠礼人的颈上,然后端公都跪下祝祷。尔后,族长述说祖先的历史,而端公则念经祭家中诸神。祭羊神时用一鸡及活母羊,端公把此羊看作神一样,事始祖的赠品也替它带上一份,祝多多生育。然后此羊须养到老死,不得杀或卖,并吃特殊的食品,称之为神羊。”^①冉光荣等著《羌族史》也认为:“这种对羊的特殊信仰和尊崇,恰恰在甘青地区的原始部落中存在着。《山海经·西山经》说,由崇吾山经三危山、积石山、玉山到翼理山一带,当地居民所供奉的神‘状皆羊身人面’。这种形象如同牛首人身,狮身人面像一样,较之崇拜森林与山川已经进了一步。……在今青海省循化撒拉族自治县街子乡托龙都村阿哈特拉山发现的一处卡约文化墓葬中,出土的陶器上,有着鹿、大角羊等动物题材的纹饰,这也应为当时古代羌人图腾崇拜的形象说明。”^②

从古到今,羊图腾对羌族服饰有很深的影响。古羌人颈上悬挂羊毛线摹拟羊的形状;如今羌族在冠礼和除岁仪式中,也要悬挂羊毛线,以示与羊一体。羌族男女的穿着也离不开羊皮。他们在长衫之外,都要加套一件羊皮背心,俗称“皮褂褂”。穿“皮褂褂”时晴天毛向里,雨天则毛向外。还有一种背心是用羊毛毡子做的,比羊皮背心略长。穿上羊皮或毛毡制的背心,既便于劳动,又具有防寒保暖的作用,还可以看出图腾崇拜的痕迹。马长寿在《氏与羌》一文中亦记曰:“今四川羌民,……唯以两角羊象征羊神供于壁上。又端公(羌民巫师)所戴羊皮帽有两角,亦由羊反做

① 《边疆研究论丛》,第1期,1942年。

② 《羌族史》,四川民族出版社1985年版,第15—16页。

成。”^①

从妇女头上的帽子看出图腾崇拜者,还有布依族妇女的竹壳长帽。竹是布依族的图腾之一。据黔南自治州民委、文学艺术研究室编印的《布依族苗族风土志稿》说:“如有妇女不孕,便用竹子做成花轿,用红绿纸剪成许多人形(红的表示男孩,绿的表示女孩),放在花轿上,然后在不育妇女门前举行搭花轿仪式,以求妊娠育子。”^②镇宁布依族妇女戴的长帽,用一个箕形的竹皮假壳制成,呈长方形,其长近尺,外面用包头布裹好,横戴在头上,堪称一绝。这是布依族尊崇竹子的典型例证。此外,布依族男女的服饰崇尚青绿色,淡雅洁净,哪怕是穿旧了的衣服,也都洗得干干净净。人们称赞说:“布依族姑娘穿的衣服,每根纱都是亮铮铮的。”这恐怕也是受了竹的高雅洁净的影响。

高山族奉行蛇图腾崇拜。岑家梧指出:“台湾族(即今高山族)每一社,必有他们祖先起源的历史。传说,鸟蛇化身而为其社祖者甚多”。“台湾的排湾人,因拜蛇而刻蛇形悬于屋宇檐下,当属图腾遗意。”^③高山族卑南人说:“我族祖先死后复为灵蛇,故今见蛇必加以‘巴里西’(崇拜)以表示敬意,决不敢加以杀害。”在一些高山族中还常以祖堂门首,挂设蛇相,祭祖时,即移于祖堂中央。高山族的排湾支系直到本世纪50年代前,仍崇拜当地最毒的响尾蛇。这个支系的成员对这种蛇不但不敢伤害,还在酋长家中安排一间小屋作为蛇的巢穴,而且房屋、器物上都雕有蛇的图形,这也许就是顾炎武所谓的“神宫蛇象”。“排湾人的

① 转引自《羌族史》,四川民族出版社1985年版,第15页。

② 《布依族苗族风土志稿》,中央民族学院出版社1987年版,第8页。

③ 岑家梧:《图腾艺术史》,商务印书馆1937年版,第29—58页。

屋饰器物,常雕以蛇形,其初盖由于敬虔之念。”^①高山族人还以文身的方法把所崇拜的蛇图腾形象刻划于肉体之上,冀图其灵魂常附于自身,而受其庇护。泰雅人绣面文身的花纹,最初是模仿蛇斑纹而来。排湾人文身花纹的起源,据说也是从蛇背纹以及人像、人首、阳光等形象演化而来的。在文身的几何形纹中,各种纹样均从百步蛇背上的三角形纹变化而来。这种花纹,在他们心目中就是百步蛇的筒体。排湾人的饰物中,除屏风上雕刺的蛇纹蛇相外,其他的器物也多以蛇形曲线、蛇形饰之,如木枕、木箱、竹筒、竹杯、木桶、木臼、双连杯、木匙、木梳、烟斗、织绣用的针板、佩刀、刀插、刀鞘、长枪等。在高山族人的织绣中,也多以蛇形纹为饰。蛇纹演变成各种花纹如曲折纹、半圆形纹、叉纹、网纹、菱形纹。以蛇纹为饰的织绣衣料制成裙、衫,乃至结婚礼服,形成了高山族服饰独特的艺术风采(图9)。

在羌、布依、高山三个民族身上,可见图腾崇拜的色彩是非常浓烈的。图腾崇拜物的投影,鲜明而生动地留在他们的服饰上,并成为代表这个民族的符号。其实,在中国各民族中,把图腾崇拜物的形象折射在服饰打扮、居室布置、日用实物上的,可以说比比皆是。中国各民族图腾崇拜的不同,也是导致中国民族服饰丰富性和差异性的原因之一。

我国各民族的图腾文化还具有多元化的特点。所谓“多元化”,即是指一个民族图腾崇拜的内容,不是单一的,而是多元的;一个民族有许多支系,其图腾崇拜的对象可能是各不相同的,同一民族同一支系的图腾崇拜物,也不止一个;有时各支系的图腾对象呈现犬牙交错的状态。试以拉祜族为例。在云南省

^① 林思祥:《台湾番族之原始文化》,国立中央研究院社会科学研究所专刊,1930年,第26页。

澜沧县糯福乡,流传着这样一个故事:拉祜族的祖先是从葫芦里出生的一对兄妹,靠着黄狗的乳汁长大成人,后来结为夫妻,于是繁衍出现现在的拉祜族人。这个民间传说实际上解释了这个乡的拉祜族人何以信奉两个图腾:葫芦和黄狗。葫芦是这个乡拉祜族的生母,无疑是全乡拉祜族共同信奉的图腾;黄狗同他们虽无直接的血缘关系,但却是哺育他们祖先的养母,对本民族的繁衍恩重如山,自然也是他们信奉的图腾。



图9 高山族普凯人礼服上的百步蛇图腾纹样

怒族的图腾有虎、熊、麂子、蛇、蜂、猴、鼠、鸟、狗、野牛;

满族的图腾有乌鸦、野猪、鱼、狼、鹿、鹰、豹、蟒、蛇、蛙、鱼鹰;

鄂温克族的图腾有熊、奥腾鸟、韩卡流特鸟、乌鲁卡斯鸟、海卡斯鸟、鹰、天鹅、山等;

傣族的图腾有牛、龙、雄狮、虎;

怒江傈僳族有十多种图腾:虎、熊、羊、鱼、蛇、蜂、鼠、鸟、猴、

竹、柚木、麻、菌、雷、火、犁和船等；

在我国 56 个民族中，彝族的图腾最多，据调查，计有虎、葫芦、獐子、绵羊、崖羊、水牛、绿斑鸠、黑斑鸠、白鸡、蛤蟆、黑甲虫、象牙、交瓜、细芽菜、香苕草、榕树、芭蕉果、猪槽、饭箩、酒壶、蜂、鸟、鼠、猴、黄牛、凤、蛇、龙、狼、熊、蛙、蚱、鸡、犬、鹰、鸿雁、山、水、竹、梨、松、柏、草、竹及黑色和白色，等等。^①

因此，同一民族同一支系由于有不同的图腾崇拜，或不同支系有不同的图腾崇拜，影响到服饰上，往往是同中有异，或是差异很大的。

彝族的原生图腾是虎。彝族一部分生活在云贵高原西部的广袤草原和高山上，虎的强悍勇猛使他们羡慕着迷。他们喜欢虎，崇敬虎，以自命为虎的子孙而骄傲。因而，在本世纪初贵州彝族祭司举行丧葬和祭祖先时要披虎皮，首领披虎皮为礼服，服饰中常有虎皮的纹样。乾隆《云南通志》卷一百一十九说，火葬前“贵者裹以皋比（虎皮）”。但是，彝族又尊奉葫芦崇拜。云南红河哈尼族彝族自治州的彝族，直到 1966 年，还将葫芦挂在胸前，并说“葫芦是彝族的祖公”。葫芦崇拜在服饰中的体现，不在服饰纹样上，而可能是在整体造型上。彝族人无论男女老幼，常披用的“察尔瓦”，用羊毛线织成，有黑色和白色两种，形似披风、斗篷。彝族人习惯蹲着，“察尔瓦”便包裹住全身，可遮风避雨。加上彝族男子头上的“天菩萨”，人的形体犹如一个葫芦。这也许不是一个偶然的巧合。而在云南北部山区的彝族，人们经常穿用一种基本上保持了整只羊的外形的羊皮领褂。人们之所以称其为“领褂”，是因为四条羊腿已成为十分自然的袖套和带扣，使整张羊

^① 引自何星亮著《图腾文化与人类诸文化的起源》有关章节，中国文联出版公司 1991 年版。

皮“穿”在人身上。这种原只羊皮的服装,无疑是羊图腾的一种遗迹。

纳西族的服饰也崇尚黑,这表明他们以黑虎为图腾;然而,纳西族妇女著名的七星披肩裁剪成蛙身形状,则表明他们又尊崇蛙图腾。

云南洱海附近的白族古代曾以鱼为图腾,所以该地区妇女过去都盛行戴“鱼尾帽”。鱼尾帽用黑色或金黄色的布仿鱼形制成。鱼头在前,鱼尾后翘,上缀银泡子或白色珠子表示鱼鳞。

中国民族服饰凝聚了图腾崇拜多元化的残迹,纵然它已经过世世代代许多无名的艺术家的加工、美化、变异,却仍依稀可辨人类社会的混沌未分时期的种种图腾观念,为今日文化史家的工作提供了有益的帮助。

同一图腾在不同民族服饰中留下的相似印痕

不同民族的图腾崇拜对象,有时却又是同一的。于是在不同民族的服饰中,往往会出现局部样式或纹样的相似。这也是图腾崇拜和民族服饰关系的错综复杂之处。

如以虎为图腾者,除彝族外,还有鄂伦春、赫哲、土家、羌、傣、白、纳西、珞巴、德昂、普米、傈僳、哈尼、怒等族。

以龙为图腾者,除汉族外,还有布依、佤、苗、侗、黎、傣、彝、白等族。

以葫芦为图腾者,有彝、壮、苗、白、傣、德昂、基诺、仡佬、阿昌、布朗等族。

以蛇为图腾者,有高山、哈尼、傈僳、彝、白、怒、珞巴、满等族。

以狗为图腾者,有瑶、畲、彝、羌、怒、黎、哈尼等族。

以牛为图腾者,有藏、壮、傣、苗、布依、彝等族。

以鹰为图腾者,有藏、哈萨克、塔吉克、柯尔克孜、鄂温克等族。

以蛙为图腾者,有壮、彝、普米、纳西、珞巴、满、布朗等族。

……^①

一个图腾为若干民族共同崇奉,古今中外均有先例。摩尔根《古代社会》一书所列举的近四百个民族中,以狼和熊为图腾的约有 30 多个,以鹿和龟为图腾的约有 20 个。其原因之一,很可能是人类在童年时代,对自己身边的自然物,有的畏惧,有的感激,有的感到神秘莫测,这些对象均会被选择为自己民族的图腾。因此,便出现一个民族信奉多种图腾,以及几个民族共同信奉某一图腾的现象。还有一种可能性是某个原始氏族后来分化为若干支系,而有的支系发展为新的民族;或某民族的部分群体迁徙后,繁衍为一个独立的族,但仍保留了原先的图腾崇拜。

这样的例子,举不胜举。

瑶族信奉犬崇拜,以盘瓠为图腾。瑶族自古以来就有祭祀祖先的传统。干宝《搜神记》卷十四载:“瑶族祖先,用糝杂鱼肉,叩槽而号,以祭盘瓠。”顾炎武亦曰:“僂本盘瓠种,……自言为狗王后,家有画像,犬首人服,岁时祝祭。”^② 瑶族后人喜欢模仿狗状舞蹈,与北美印第安人和澳大利亚人在入社仪式上所跳的图腾舞蹈相似。这种图腾观念也映照到瑶族姑娘的头饰上。据庞新民在《两广瑶山调查》中记载:“瑶族姑娘头饰与妇女不一,姑娘之帽,上部为椭圆形,结婚之时,则改戴上有两尖角形(象征狗耳)之帽。”瑶族禁止杀食狗肉,以示对狗的尊敬。传说龙犬盘瓠

^① 引自何星亮著《图腾文化与人类诸文化的起源》有关章节。

^② 《天下郡国利病书》第七册。

“其毛五色”，所以瑶族喜穿“五色衣”。无论男女，都在领边、袖口、裤沿、胸襟两侧绣上花纹图案。有的上衣前短后长，形似狗尾；妇女把发髻梳成角状，再复上花帕，形似狗耳；南丹白裤瑶男子的裤管上，绣有五根红线条，一说为象征盘瓠狩猎坠崖死后，五个手指在膝盖上留下的血印。

畲族也被认为是盘瓠的后裔，也尊奉狗图腾。李唐《丰顺县志》载：广东畲民“每岁除夕，举家必席地而食，以为狗吃，必在地也。”沈作乾《括苍畲民调查记》曰：“家人聚宴，叫做‘吃分岁’。在将‘吃分岁’时，无论男女老幼都要口衔骨头一块，屈身绕桌匍匐三圈，又要作犬吠三声，然后就餐。”畲族人至今仍忌呼狗字。畲族妇女过去均戴狗头冠，其冠各地略有差异，但主要的结构完全相同。因此冠象征狗形，故必须有狗头、狗身、狗尾三个主要部分。^① 贵州的苗族也有崇狗者。岑家梧说，当地“妇人辫发螺髻，上若狗耳。”^② 这又是狗图腾在两个民族头冠和发式上留下的遗迹。

在部分蒙古族人也广泛流传有义狗救主的传说，猎狗是牧人放牧时的不可缺少的助手，因而蒙族人民做皮衣、皮帽时不用狗皮，人们也不肯杀狗。傣族妇女头上有一束散发，有一种说法是象征着犬尾，而紫红色的筒裙则象征着犬的鲜血。

土家、白、普米族均以白虎为图腾，因而在服饰上也有相似之处。秦汉时期对土家族称呼为“白虎后夷”。《蛮书》卷十引古版《华阳国志》曰：“巴氏祭其祖，击鼓而祭，白虎之辰也……夷人遂号虎夷。”巴人，即为土家族的先民。如今土家族的“西兰卡

^① 凌纯声：《畲民图腾文化的研究》，《历史语言研究所集刊》，第16本，1947年版。

^② 《图腾艺术史》，商务印书馆1937年版，第52—53页。

铺”上经常出现一种图案,有几何化的四条腿、两个耳朵、一条尾巴的动物,谓之“宝必”(意为小老虎),也是白虎图腾的遗迹。白族称虎为“罗”,与彝族的族称“罗罗”一样。普米族也以白额虎为图腾。胡文明在《普米族名称的由来》一文中写道:“‘白额虎’之所以被视为普米族的祖先,并不仅仅是动物的‘虎’代表了普米族人民的气质和面貌,更主要的还在于虎的颜色——白颜色。”^①

崇尚白虎的观念也融入了这三个民族的服饰之中。如土家族巫师领头跳摆手舞时所持小旗,其图案多画虎形;在土家族织锦的纹样中,有一种叫“台台花”的花纹,是一台一台排列的,仔细一看,“台台花”本身就是虎头的造型;白族孩子的取名,多与虎有关,每年三月后要给小孩佩戴用碎布缝制的小虎,且戴虎头帽,穿虎头鞋,用以避邪。普米、白族的服饰均崇尚白色,以白色为贵。宁蒗等地普米族妇女着白褶长筒裙,背披一张洁白的羊皮。兰坪、维西一带的普米族妇女也喜爱穿白色大襟短衣。普米族男子则喜爱穿白衣,外加白羊皮坎肩,裹白绑腿。白族服饰也以白色为尊贵,无论男女,都喜欢穿白色上衣,背披白羊皮。姑娘出嫁时,父母也赠送一张纯白羊皮,作必备嫁妆。这种对白色的偏爱,看来也不是偶然的巧合。

此外,羌族也尚白。羌族的男女一般都穿自纺自织的白麻布长衫,有时还以白色包头巾裹头。这也与白虎崇拜有关。古羌族同样以虎为原生图腾。今羌族尚有白石崇拜,可能由先民的白虎崇拜演变而来。据冉光荣等著《羌族史》写道:在公元六世纪中叶,青藏高原曾有羌族先民建立的苏毗国,其女王名叫达甲瓦,

^① 《云南民族文化》,1985年第二期。

达甲瓦为白虎之意。^①

色彩,有时可以成为观察、研究古今图腾文化的一种中介。白色,在这里便可以看作是白虎图腾的一种中介。

尚黑贵左的意味

接着,要谈谈西南有些少数民族服饰中的尚黑。

《晋书·四夷》中的“南蛮”一节,就提到林邑国的少数民族喜着黑色衣服:“人皆裸露徒跣,以黑色为美。”拉祜族男女服饰大都以黑布衬底,用彩线和花布缀上各种花边和图案,再嵌上亮丽的银泡。拉祜族妇女爱穿开叉很高的黑长袍,衣领周围、开叉两边都镶有彩色几何布块和条纹花边,而且在领口和大襟处还嵌有雪亮的银泡,喜欢裹一丈长的黑头巾,末端长长地垂及腰际。阿昌族已婚男女的包头是黑的,男子多穿黑色对襟短上衣,黑色宽管长裤,头上插有红、绿色小绒球。平日里姑娘们的主要服装是黑的,老年人则一年四季穿黑衣裤。更有意思的是,阿昌族妇女还以黑齿为美。傣族也爱穿黑色衣服。樊绰在《蛮书》中将它称为“乌蛮”的一支:“栗粟两姓蛮、雷蛮、梦蛮,皆在茫部、台登城,东西散居,皆乌蛮、白蛮之种族。丈夫妇人以黑缙为衣。”^②彝族男女服装更是以黑色为主。据《蛮书校注》记曰:“在邛部、台登中间,皆乌蛮也。乌蛮妇人以黑缙为衣,其长曳地;白蛮妇人以白缙为衣,下不过膝。”^③此俗沿袭至今,男子全身皆着黑色,女子服装则以黑、青、蓝等深色布料为底色,再绣上红、黄、

① 《羌族史》,四川民族出版社1985年版,第162页。

② 《蛮书校注》卷四,第105—106页。

③ 《蛮书校注》卷一,第35—36页。

白色条纹。这是虎皮花纹的演变,成为固定的装饰之一。黑色在彝族是象征庄重、严肃、深沉,包含了高、大、深、广、多、密、强等意义,因而以黑色为贵。彝族人安放祖先灵位房间的墙壁也要用烟熏成黑色。本世纪初的凉山彝族甚至认为自己的骨头也是乌黑乌黑的,据说只有“黑骨头”才是贵种,才有资格当头领。

上述诸族服饰尚黑,主要原因是以黑虎为原始图腾。彝语称虎为“罗”,自认为是虎的民族,古称“罗罗”。明代学者陈继儒著《虎荟》卷三道:“罗罗——云南蛮人,称虎为罗罗,老则化为虎。”彝族妇女自称“罗罗嫫”,其意为母老虎。流行于楚雄彝族自治州的著名彝族史诗《梅葛》,叙述了虎尸解生万物的神话,认为天是由四根虎骨支撑的,“虎头作天头,虎尾作地尾,虎鼻作天鼻,虎耳作天耳;左眼作太阳,右眼作月亮,虎须作阳光,虎牙作星星;虎油成云彩,虎气成雾气……虎皮作地皮,硬毛变树林,软毛变作草。”滇北楚雄彝族罗罗支系的地名多与虎有关。如来虎山、虎脉山、虎爪山、老虎水井等。当地还流传着一个很有影响的传说:老虎是天地万物之祖。公虎生了天,母虎生了地。天和地成亲生了日月星辰、江河、草木、飞禽走兽、人、神、鬼。老虎生下的天是圆的,地是方的,无脚又无手。刚生下的日月不会动,星星不会眨眼,云不飘,风不吹,江河不淌,草木不长……后来,公虎推着天公转,母虎推着地母走,这才有了白天黑夜,万物才会动。所以,天地万物的祖宗是虎;天地万物之所以会动,是虎推天公地母的结果。东方的地角有个洞,江河流进洞里,洞中生出了人。人生出后什么也不会,虎教人打猎,种庄稼,甚至生儿育女。后来,人聪明了,学会了用火。虎害怕火,人吃熟的,虎吃生的。一天,人和虎抓到了一条龙,人要熟吃,虎要生吃,两个合不拢就分了家。人住坝子虎住山。人可以上山打猎,虎可以下山吃牲畜,互不干扰。后来,虎看中了一个种荞妹,把她抬上山去做了一家。种荞

妹的哥哥冲进山去杀虎。从此,人和虎成了冤家——人杀虎,虎吃人。^① 彝族先人著虎皮衣。《新唐书》亦有记载:“又有夷望、鼓路、西望、安乐、汤谷、佛蛮、弓野、阿醯、阿鸮、柳蛮、林井、阿异十二鬼主皆隶嶲州。又有奉国、苴伽十一部落,春秋受赏于嶲州,然挟吐蕃为轻重。每节度使至,诸部献马,酋长衣虎皮,余者红帟束发,锦缬袄,半臂。”^②

上述虎图腾的传说和虎图腾观念,至今仍在影响着彝族人民。凉山德昌县城南欣束拉打村两位彝族老人甲巴比古、甲巴里尼说:“我们阿姆金古家(氏族),从古以来都认为自己是老虎的后代,谚语说:‘阿达拉莫乌都茨基’,意为都是虎的骨头(血统)。又说‘骨是虎造,血是虎生’。”^③ 川、滇凉山彝族自称“诺苏”,贵州彝族自称“糯苏”。“诺”、“糯”均意为黑,“苏”意为人。金沙江和雅砻江彝族称“诺矣”,意为黑水。两江的分水岭称之为黑虎山。彝族先民们尊黑虎为图腾,自称黑人,居黑山,临黑水,世代相传,于是黑色便成为一种尊贵的色彩了。彝族衣饰多与虎有关,儿童戴虎头帽,老人穿虎头鞋,妇女围腰绣虎头,衣服多虎纹饰。

据乾隆《南安州志·风俗》记载:滇中楚雄的彝族支系,每年正月过虎节,村民化装为虎跳虎舞。这一习俗一直沿袭至今。八名化装成虎的男子,以黑毡扎于身上为虎衣,露出部分脸、脚、手,用黑、黄、红颜色画成虎纹。化装成虎的两耳高耸,尾巴粗壮,浑身虎纹,额上绘一汉字“王”,颈上挂一个大铜铃,在节日期间不能言语(图10)。拉祜、纳西、傈僳等族的祖先,和彝族原本是

① 引自《滇北楚雄彝族罗罗支系的虎节和图腾舞蹈》,《民俗》1989年第12期。

② 《新唐书》卷二二二下,第5324页。

③ 伍合尔基:《川、滇凉山彝族金古氏族世家(概略)》,《彝族文化》1985年刊。



图 10 彝族虎节上扮虎的男子

同宗,又同以黑虎为图腾,所以在服饰色彩的选择上,也就出现了趋同现象。纳西族的先人被称为“麽些”,据古籍记载,男子多著黑大编毡。据《上南志》云:“么些人身长色黑,男子发扭发成索,白手巾裹头,身著短衣,足穿皮鞋,身垢不洗。常带凶器,内著黑大编毡,外披衣甲。”

因为是崇尚黑母虎,于是在彝族服饰中又引出了另一种服饰现象:贵左。

彝族口传史诗《梅葛·创世篇》述道,在将虎尸解创万物时,是将虎的“左眼作太阳,右眼作月亮”。太阳比之月亮,自然重要得多,于是引出贵左的图腾观念。在彝族的生活娱乐和穿着打扮中,贵左习俗仍有相当多的保留。彝族有一种自娱性圆舞,

名叫《左脚舞》,起步多为“左脚”,男女双人站立,女左男右,与世界通行的男左女右正好相反。彝族古歌《左脚歌》的唱词全部用“罗哩罗”三字重复组成,古彝族自称“罗罗”。“罗”的平声指龙,“罗”的去声指虎。重复组成的“罗哩罗”译成汉语即“龙呀虎”、“虎呀龙”、“龙呀龙”、“虎呀虎”。彝族服装以左衽为传统。彝族塑像,清代哀牢山彝族农民起义领袖李文学像身着左襟上衣。南华哀牢山区摩哈苴彝村等地妇女,尚着左襟上衣,男子和大多数彝族妇女,其“左襟”习俗现在虽多已改变,但在宗教习俗中仍有反映。如云南武定、贵州毕节等地彝族人在丧礼中,让死者反

穿其生前的右襟上衣,或将死者左小襟翻压于右大襟之上,使之成为左襟;武定、南华等地丧礼中的孝子,着左襟布衣。我国著名彝族文化学专家刘尧汉在其《中国文明源头新探》一书中写道:“1984年5月下旬,我们在乌蒙山区贵州毕节县与川南叙永县接界的龙场区调查彝族历史文化,在本区十余位毕摩座谈会上,得悉尊左尚存于丧礼,死者反穿生前右襟,即成左襟。而毕摩举行丧事或祭祖仪式时,用左手召唤祖灵,用右手驱他族魂或邪魔。同样的礼俗在楚雄彝州北境乌蒙山区的武定和与之毗邻的禄劝等县彝族中也存在,当地彝文典籍还载有以左手持物敬献祖先、尊者、父母、兄长,以右手持物打发野鬼、贱者的古礼俗。”^① 牟定县有些山区彝族,至今尚有男人在日常生活中穿左襟衣服,当其赴集场或进城镇时,才更换汉人右襟或对襟衣服。由此可见,贵左的图腾观念已深深地渗入了服饰之中,而且成为一种传统。

贵左的图腾观念体现在服饰中,不止于彝族。《论语·宪问》记载孔子语:“微(没有)管仲,吾其被发左衽矣。”管仲曾辅佐齐桓公“尊王攘夷”,遏止夷人势力,巩固华夏族在中原的统治。所以孔子称赞管仲说,要是没有他的努力,我们都要受制于夷人,穿左衽的衣服了。《新唐书·南蛮传》记曰:“爨蛮西有昆明蛮,一曰昆弥,以西洱河为境,即叶榆河也。距京师九千里。土高欠湿,宜秔稻。人辫首、左衽,与突厥同。”^② 辽代的契丹族也是左衽之服,以其便于骑射,因而被各游牧、射猎民族所长期承袭。满族的先民女真族人的服装,最初多是短襟、紧身窄袖,皆左衽。《三朝北盟会盟》卷三载:“其衣服,则衣布好白,衣短而左衽。”据

^① 《中国文明源头新探》,云南人民出版社1988年版,第49页。

^② 《新唐书》卷二二二下,第6318—6319页。

《后汉书》载,西南的少数民族在当时亦穿左衽的衣服:“西南夷者,在蜀都徼外。有夜郎国,东接交阯,西有滇国,北有邛都国,各立君长。其人皆椎结、左衽,邑集而居,能耕田。”^①以黑虎为图腾的土家族,也曾着左襟上衣。冉光大、冉文光(土家族)在《民族文化》1985年第2期上发表《酉阳土家风俗》一文,谈到土家族服饰时写道:“(土家族)女人装上衣左开襟,袖大而短……”这显然亦是尚左图腾观念的承续。又据《旧唐书·西南蛮》记载,布依族男子的装束是“左衽,露发,徒跣”。

如果从彝族的族源来考察一下,也可以发现服饰中贵左观念是从古羌戎那里沿袭下来的。彝族是古羌戎所遗的一支。刘尧汉指出:“藏族自称‘博’,为汉代西羌的一支,唐代称之为‘发羌’。藏缅语族羌、藏、彝各族及彝语支彝、白、纳西、哈尼、傈僳、土家等族,都是古羌戎的遗裔。”^②而尊左是古羌戎习俗之一。《后汉书·西羌传》记曰:“羌胡被发左衽。”羌戎进入中原以后,直到战国时代,仍有贵左习俗的文字记载。《史记·魏公子列传》曰:“公子于是乃置酒大会宾客。坐定,公子从车骑、虚左、自迎夷门侯生。”古羌戎人也崇奉虎图腾。《后汉书·西羌传》还记载道,春秋时,羌祖爰剑为免于秦人追捕,避入岩洞。秦人用烟熏岩洞口,因“有景象如虎为其蔽火,得以不死”。古羌人因而认为是其虎祖之庇佑。由此可见,彝族的尊黑贵左和黑虎崇拜,都源于古羌戎。

贵左,实质上是尊奉母系观念。彝族又有一则传说认为,太阳属女性,因胆小,只敢在白天出来普照万物;又因怕羞(怕人们着她),故以麦芒化作光芒,使人不能正视她。月亮属男性,胆大,

① 《后汉书》卷八六,第2884页。

② 《中国文明源头新探》,云南人民出版社1988年版,第31页。

故在夜间出巡；因他不像太阳那样怕羞，故无光芒。杨和森指出：“将此传说和《梅葛》中以雌性太阳为左、雄性月亮为右的观点两相对照，可知尊左也就是尊崇母系。”^①彝族以母黑虎为图腾时，正经历着人类社会的母系氏族阶段，母权处于鼎盛的时代。女性形象代表了人、部落及整个人类。有了母亲，人类才能保证传种接代和生存发展，以贵左、尊左来赞颂母亲，则是完全合乎情理的了。

生殖崇拜的印痕

民族服饰中的图腾崇拜，还体现为在服饰上存有生殖崇拜的遗痕。

原始人崇拜自然山水、崇拜动物植物、崇拜祖先，往往都与崇拜生殖有关。奥地利精神分析学家弗洛伊德曾说过：文化学者的辛勤编辑提供了有说服力的证据，生殖器起先是生命的自豪和希望，它们被崇拜为神，它们把原始功能的神性传导给所有开始掌握知识的人类的活动。在古印度，有一加兰女神，祭祀时，用一裸女替代，祭司则向裸女阴户接吻，祭品亦必须先接触阴户之后，才让大家分尝。我国甲骨文中的母字，像一个跪坐的人形，而字形中突出刻画了乳房的形象。凡此种种，都表现原始人认为女性的生殖器官是很崇高、神圣的。

老子在《道德经》中，也并不认为谈论女性性器官为“不道德”。它记载了古代先民对女性生殖器官的崇拜：“玄牝之门，是谓天地根。”用现代的语言来解释，即是说，黑色的女性生殖器官，是产生人类和社会的根本。许多古文化遗址出土的陶器，上

^① 《图腾层次论》，云南人民出版社 1987 年版，第 57 页。

面都涂着或画着鱼纹,有些文化人类学学者认为,这就是女性生殖器的象征。渔猎社会的先民们多以鱼为神,实质上是以女阴为神。

人类社会进入文明时代后,人类对生殖的崇拜并没有消失。清代诗人袁枚在《子不语》卷 24 中记曰:“广西柳州有牛卑山,形如女阴,粤人呼阴为‘卑’,因号牛卑山。每除夕,必令妇十人守之待旦,或懈于防范,被人戏以竹木梢抵之,则是年邑中妇女无不淫奔。有邑令某恶之,命里保将土块填塞。是年其邑妇女小便梗塞,不能前后溲,致有伤命者。”这当然是在说笑话了,不足为信,但也可见柳州人对生殖崇拜的虔诚。纳西族至今还保持着生殖崇拜。他们认为,生育女神是他们的最高保护神。哪个母系公社增添了小孩,就要祭祀生育女神,女神名曰:“那蹄”,在纳西语中就是生育的意思。“那蹄”神的特点同样具备奥地利维林多夫母神像的特征:乳房大、肚子鼓、阴部突起,具有非常鲜明的女性特征。

一直到本世纪 60 年代中期,西藏墨脱县门巴族人盖房子前,还要尊行生殖崇拜的典仪。人们先在山上用一种叫“波儿巴”的树干做成一个大大的男性生殖器,专由男人在没有人的地方做好。待新屋盖成后,找 7 个或 9 个男人用绳子慢慢地从山上把它拉回来,在拉回时,要念诵祈求保佑和赐福的祝辞,气氛隆重。拉到房门口时,新房的女主人要出门迎候,敬酒献礼。然后,女主人解下自己的腰带拉在生殖器偶像上,亲自拉上楼梯;女主人再敬第二巡酒,并更换新腰带,把生殖器偶像拉进室内,放下;女人又敬第三巡酒。这时,女人伫立在偶像之前,请巫师陈述请它进室的目的和经过。巫师祈祷毕,则把偶像挂在屋内房梁上。三天后,悬挂在门楣上方的屋檐下,不再取下,有时还要悬挂两个小的置其两侧。这种生殖器偶像,大的有一尺多长,小的约半

尺多长。门巴族尊奉生殖崇拜的寓意,是期待新屋的主人“人丁兴旺”。

对生殖的崇拜,还表现为对性交的崇拜。原始社会的石器或陶器上,有纹饰鱼、鸟并存,或鸟啄鱼、鸟衔鱼的图案,这是男女性交的象征。这种象征手法,在苗族服饰中经常被运用。在台江县苗族妇女的服饰中,绣着“乌龙”的图案;在两龙交媾的图案旁边,还绣着两只玄鸟,这清楚地显现了鸟与生殖崇拜的关系,亦即体现了对男性生殖器的崇拜。高山族妇女服装上绣有图腾——百步蛇的纹样,并有两头蛇的图案,其实也是蛇交尾的意思。在雷山县一带的苗族妇女服饰中,也多绣有“乌龙”、“鸟鱼”、“鸟占牡丹”、“鸟啄石榴”等图案,其中“牡丹”、“石榴”,也都隐喻女性。因此,其源也在于生殖崇拜。苗族服饰中多绣蝴蝶纹样。如前所述,《苗族史诗》中《蝴蝶歌》言,苗族男性始祖姜央(实即伏羲)是由蝴蝶“蛋”孵化出来的。因此,从这一意义上说,苗族刺绣中的蝴蝶、蝶恋花等图样,也可视作古代生殖崇拜的遗迹。

黄平苗族妇女的风冠,也有生殖崇拜的寓意。黄平苗族的风冠是用银制的,由数百朵精致的四瓣圆形小花扎于半球状的铁丝箍上,形成半球形冠。冠顶中央插有一银凤鸟,凤鸟两侧插有二至四只形状不同的小鸟。风冠正面挂着三块长短不一的银牌,银牌上的花纹是“双凤朝阳”,置于“二龙戏珠”之上。以凤(鸟图腾)作为银冠的形制主体,佩戴在姑娘的头上,也含有把生殖繁殖看成至高无上之意。姑娘戴上这样一个漂亮的银凤冠,不仅为了美丽,而且还冀求子孙满堂、家族繁盛。

黎族妇女的衣裙上多绣花卉图案。海南岛为常绿之岛,终年无冬天,植物生长繁茂,这给予聪慧的黎族妇女充分施展想象力,提供了丰富的素材,也为生殖崇拜创造了诸多艺术色彩。赵国华在《生殖崇拜文化论》一书中提出,花卉纹等植物纹样是女

阴的象征,是远古人类实行女性生殖器崇拜的又一种表现。他认为,河姆渡的“水草”刻画纹和“叶形”刻画纹,庙底沟的“叶形圆点”纹,秦壁村的“花瓣”纹,甘肃和青海马家窑文化的“叶形”纹,大墩子的花卉纹等,其实都具有模拟女阴的性质。^①花卉树叶具有象征女阴的意义,因而树木叶片茂密、果实丰盈,则体现了远古人类祈求生殖繁衍的愿望,而竹、树杆、石祖鸟、蛇等,则是男根崇拜的对象。明乎此,我们再来看一看黎族妇女衣裙上的图案,则不难明白其寓意了。黎族妇女常见织在花带上的莲子花,织于花带边缘的有白藤果子花、袖口与衣边常用抗果花,裙子的边缘上则常用竹花。妇女上衣的背后部绣有植物,表示根深叶茂的图纹。图纹中部为树根部,称为“祖纹”,亦是男根的抽象化。由根长出树、开出花,表示根深叶茂。“祖纹”两旁用胎盘纹样,以示孕育新的生命。还有以木棉树和鸟表示对男根的崇拜,更有以榕树为图腾,寄寓黎族人对生殖崇拜的殷切之情。海南省民族博物馆还藏有一条裙子,同样值得注意。裙子上,远处的山则表示对男根的崇拜;近处有动物与星辰;最近处是两排人物,姿态各异,富有动感;下面的一排是一群儿童,也呈不同体态。它通过对男性生殖器的崇拜,期待子孙繁衍、人丁兴旺、生机无限。

在长江中下游和北方的某些农家,人们为了祈祝孩子茁壮成长,从小便在男孩的后脑勺留下一撮长头发,好象乌龟尾巴。在北方,有人称“十八毛”。在江、淮一带,曾是古东夷诸族活动的领域,也曾受到华夏族和苗族的影响。夷、夏两大族,都曾崇奉龟图腾。《礼记·礼运》曰:“麟、凤、龟、龙,谓之四灵。”灵龟曾是东夷和华夏族的图腾崇拜对象之一,也是生殖崇拜的对象之一。乌龟的生命力是很强的,人们在孩子后脑留一个乌龟梢,希望灵龟

^① 《生殖崇拜文化论》,中国社会科学出版社1990年版,第214—215页。

成为自己一家或一族的特殊保护者,并赐福给尊崇它的后人,使自己的孩子象龟一样长命。生殖崇拜的魅影,在这里又隐约可见。

飞鸟世界

中国民族服饰中的图腾崇拜,除走兽外,还有一个飞鸟世界。喜鹊、山鹰、玄鸟、乌鸦、大鹏、猫头鹰、孔雀、野雉等鸟类,都曾各民族倾心崇拜的对象。

古代殷商华夏族曾普遍崇拜玄鸟。玄,黑色。玄鸟原指大自然中实际存在的一种黑色的鸟(燕渔鹰或乌鸦),后延伸为神奇的鸟,如凤凰。《诗经》歌颂玄鸟乃是殷商的祖先曰:“天命玄鸟,降而生商。”(《商颂·玄鸟》)因此,在殷商王朝崇鸟祀日之风极盛。在屈原的诗中,也多次提及“玄鸟生商”的神话。如:“简狄在台,誉何宜?玄鸟致诒,女何嘉?”(《天问》)“高辛之灵盛兮,遭玄鸟而致诒。”(《思美人》)“誉”即帝誉(高辛)。传说殷商的始祖契,是由他的母亲简狄吞燕卵而生。由此可见,玄鸟与帝誉的关系是极为密切的。尔后,对玄鸟的崇拜,也化入到衣冠中去。以鸟为图腾者,还有古越人。《博物志》载:“越地深山有鸟,如鸠,青色,名曰冶鸟,……此鸟白日见其形,鸟也,夜听其鸣,人也。……越人谓此鸟为越人之祖。”^① 嬴秦先祖崇拜鸟图腾。秦始皇进军六国,不树龙旗,而“建翠凤之旗”。^② 据说,宫中嫔妃插凤钗,此俗也始于秦始皇。秦代的凤钗,到汉代发展为以凤凰形象为主的冠饰,为太皇太后、皇太后、皇后祭祀时所戴。晋代的石崇,为了炫

^① 《博物志》卷九。

^② 李斯:《谏逐客书》。

富,连婢女也“铸金钗象凤凰之冠”。唐代宰相的朝服上也“饰以凤池”,足见凤凰之饰不限于女子。到了宋代的后妃,金钗繁化为九翬四凤之饰,翬是羽毛五色的雉,九雉加四凤,一共有十三件,头饰份量真不轻。宋郭虚若《图画见闻志》记载,唐代“东谢”苗族“卉服鸟章”,即在服装上绣绘有许多花鸟图案。到了明清之际,在举行婚礼时,汉族一般的民间少女也想尝尝当皇后的滋味,新娘盛妆所饰彩冠,也称之为“凤冠”,外加霞帔,吹吹打打,送入洞房。凤冠霞帔,成为一种华丽与富贵的象征。在大理白族自治州洱海县的风羽、邓川一带的白族姑娘,都喜欢戴“凤凰帽”。这种帽子的帽身用两瓣鱼尾形的帽帮缝合,似凤凰鸟一般,帽的后檐有六厘米长、稍稍向上翘的帽尾;帽前檐正中,有一颗红光闪闪、白银镶边的帽花;帽花的边上满缀着白银绿玉饰器,五色斑斓、光亮闪闪;帽花上方还插着一朵玉丝彩花,宛如孔雀头顶上的花冠。这里的白族姑娘以美丽华贵的“凤凰帽”,表达了她们对凤凰鸟的崇敬。福建景宁地区妇女结婚时戴的风冠形式更为别致:后脑置发髻,头顶放置银箔包的竹筒,竹筒直径约一寸,长约三寸,富户全部包银,要十二块银元。筒外再包以红布,高挑银钗,挂上八串瓷珠,发脚四周绕上黑色绉纱,再插一支银簪。该地区还有一种风冠是用竹壳做的小而尖的帽子。竹壳用黑布包着,上面装饰着银牌、银铃、红布等,后面有四条长红布条一直垂到腰间。前边有一排银质小人儿(俗称八仙),垂吊前额,掩住脸部。

畚族的“凤凰装”,则是更典型地体现出对凤凰的崇拜。据说在盘瓠与三公主成亲时,帝后赐给三公主一顶非常珍贵的凤冠和一件镶着珠宝的风衣,祝福三公主生活吉祥如意。三公主婚后果然与盘瓠王相亲相爱,生有三男一女。在女儿长大招婿时,三公主也赐予凤冠与风衣,从此“凤凰装”代代相传。凤凰成了畚族人民心目中的吉祥物,凤凰装更成为畚族人民的节日盛装。妇女

们喜用红头绳扎头髻,高高地盘在头上,象征着凤髻;在衣服、围裙上刺绣各种彩色花边,象征着凤凰的颈、腰和美丽的羽毛;后腰随风飘动的金黄色腰带,象征着凤凰的尾巴;周身悬挂着叮当作响的银器,则象征着凤凰的鸣啭。一套五色斑斓的华美的凤凰装,完整地显现了畚族人民对凤凰的崇拜。

藏族人民崇拜大鹏和鹰。意大利藏学家图齐在《西藏的苯教》一文中写道,在苯教中“可以遇到金翅大鹏,这是苯教神话中的一只神奇的鸟,……大家一般都把善行归功于它。”西藏最重要的世间护法神之一是赞系神载鸟玛保。载鸟玛保头戴皮盔,盔上饰有秃鹰的羽毛,他的伴神中有无数的猎鹰、兀鹰等。西藏人对鹰的崇拜,还表现在藏族的天葬中。藏民们认为,天葬时,若是一只白色的鹰第一个扑下来啄食尸肉,就证明死者的功德是最完满的。因为山鹰是最圣洁、最神圣的使者,它代表佛祖的意志下来超度功德圆满的人,可以直接引导死者的灵魂升天,而且可以升到天的最高层。

哈萨克族人把猫头鹰尊为吉鸟。猫头鹰目光锐利,捕捉害鼠的本领很强。哈萨克牧民把猫头鹰视作勇敢、坚定的象征,常常用猫头鹰来比喻人的英勇顽强。猎人的枪法好,往往被人们赞誉为一双猫头鹰的眼睛。哈萨克族人对猫头鹰倍加爱护,因而它的羽毛就格外珍贵了。在哈萨克女帽上,猫头鹰毛迎风摇曳,妇女们感到非常自豪。

维吾尔族人的原生图腾是狼,但在他们的服饰中,却难以见到狼图腾的遗迹,常见的却是对鸟类的崇敬。在《罕穆拉—约尔黑卡》、《赛奴伯尔》长诗和许多民间故事、歌谣以及近代文学作品中,山鹰、凤凰、隼、兔鹰、雀鹰、塔乌斯鸟、胡玛鸟等鸟类,或被视为人类的朋友,或被视为幸福的保护鸟而加以歌颂。

花开花落,月缺月圆,冬去春来,周而复始。印度诗人泰戈尔

写道：“水里的游鱼是沉默的。陆地上的兽类是喧闹的，空中的飞鸟是歌唱着的。”^① 人类社会的迁变，也通过对鸟类的崇拜，积淀为服饰的式样和服装上的纹样、图案及装饰品，代代相传。鸟是一种卵生动物，有学者认为，古代人将玄鸟视作雄性生殖器的象征。在不少民族服饰中，多以鸟的图案为饰，也许是生殖崇拜意念的投射。贵州省台江县的龙舟赛，保存了苗族的许多古风俗。龙舟的龙头上突出地装饰着一只鸟的形象，而且鸟是站在龙头之上的，鸟与龙同样很神圣地被崇敬着。每个参加赛龙舟的人，所戴的斗笠后沿必插两片银质的雉鸡尾羽。这也是鸟崇拜意识的表现。维吾尔人的鹰图腾，演化成为一种前后两头颇似鹰嘴的帽子，俗称鹰嘴帽。几百年来，一直流行不衰。著名学者马赫默德·喀什噶里在其著作《突厥语大辞典》中，曾提到在与亚历山大作战中，维吾尔族人头戴鹰嘴帽。在伊朗史学家热西迪的作品和《乌克斯长诗》的插图中，乌克斯汗父子和臣僚也头戴鹰嘴帽或卷边皮帽。据说这种鹰嘴帽有两种含义：其一，是把自己比作勇士和鸟；其二，是希望“幸福鸟”落到自己的头上。云南的部分彝族妇女视喜鹊为吉鸟，因而也穿一种模仿喜鹊的服装：戴黑头帕、穿黑背心、白袖子，背后看去，很象一只黑头黑身白翅的喜鹊。高山族美农支系的男子，至今还在帽子上插雉羽以为饰。

景颇族的“目脑”节，其舞其饰也体现了飞鸟崇拜。“目脑”在景颇语中，意为“大伙跳舞”。在农历正月中旬以后的一个双日，为景颇族人生活中的一个盛大节日。关于“目脑”节，有种种传说，都与鸟的活动有关。传说之一是，在很古的时候，人们都不会跳“目脑”，只有太阳的女儿才会跳。一年，太阳公公邀请人间代表参加他举行的“目脑”盛会，人间派了百鸟参加。在结束盛会返

^① 《飞鸟集》，新文艺出版社 1956 年版，第 7 页。

回人间途中,鸟儿们发现了许多熟透了的果子。有只鸟儿提议,应象太阳的女儿一样,先跳“目脑”欢庆一场,然后再享用果子。百鸟先推出犀鸟领舞,可惜它的嘴又尖又长,声音粗鲁。百鸟改选舞姿优美的孔雀和善于团结众鸟的“省瓦”小鸟领舞,于是获得成功。此情此景,恰被景颇族的祖先贡扎和他的妻子看见了。他俩被百鸟的翩跹舞姿所陶醉,也情不自禁地学跳了起来。从此,“目脑”进入了景颇人家,并成为本民族的风俗之一。每逢举行“目脑”纵歌舞蹈时,每队都有四名男子领队,称为“脑双”(图11)。这四名男子头上均戴犀鸟嘴状的头饰,并插孔雀羽毛,以示对鸟类的崇敬之情。又有一说是,景颇族祖先带领族人被迫迁徙来到这里,看到白鹇鸟和孔雀在翩翩起舞,仿佛在欢迎他们住下。于是,每年景颇族在举行“目脑”节庆活动时,都要列队按祖先迁徙的路线走一遍,并头戴这种鸟嘴形帽,插孔雀羽毛,以示纪念。

藏族人的衣饰中同样充满了鸟崇拜(主要是鹰)的意味。奥地利藏学家内贝斯基在《关于西藏萨满教的几点注释》一文中说:“藏族在祭典时祭司所穿的所谓‘朵来’,是祭司举行火祭仪式或表演宗教舞蹈时穿的外衣。……实



图11 景颇族目脑纵歌节领舞者“脑双”头饰。

际上‘垛来’是一种插有羽毛的衣服,是一种经过简化的改变的萨满教标志。‘垛来’的肩部也用羽毛装饰。西藏佛教僧侣把兀鹰这种藏地最大的鸟羽毛来装饰‘垛来’。兀鹰羽毛也用来装饰祭司的头盔,而根据萨满教的仪式及惯例,萨满巫师的头巾上也要带上羽毛。”^①“垛”还是一种法器,可以用来捕捉人的恶魂。“垛”的上方是鸟羽毛,两边系上彩带,双侧架两个小“垛”,称为“天手”,垛顶的鸟羽是指灵魂的使者——飞鸟,足见藏族人民对鹰崇拜之虔诚。

彝族人民也崇拜鹰。有一则古老的传说云:始祖阿卜笃慕在洪水泛滥时身藏葫芦中随水漂去,幸遇鹰将葫芦抓住放于岸上。四川凉山彝族史诗古彝文典籍《勒俄特衣·雪子十二支》说:“雪族子孙十二种,有血的六种,无血的六种。有血的六种是:蛙为第一种,蚊为第二种,鹰为第三种。鹰类长子分出后,成为鸟类的皇帝,就是天空的神鹰,住在白云山。”《勒俄特衣·支格阿龙谱系》还说英雄支格阿龙是龙鹰的儿子。在彝族的一些支系眼里,鹰是他们的保护神,是鸟类中的皇帝,因而格外受到崇敬。这一图腾观念,在滇川黔的彝族人民中仍留有遗迹。彝族的各种酒杯中,以鹰爪杯为最高贵,过去只有土司才能使用。彝族祭司毕摩的帽沿或法具上都吊着两只鹰爪,这种吊着鹰爪的法具很可能是鹰图腾护佑氏族功能演变而成的。甚至还有学者认为,彝族男子衣着打扮的全身形象,很像一头鹰:头上裹扎的“英雄结”为鹰嘴,身上披的“察尔瓦”为鹰的羽毛,往岩石上一蹲,就是一头昂首收羽的山鹰。此说虽为推测,但也不失为一种见解,立此存照。

鸟崇拜主要体现在头饰上。商的先祖崇拜鸟图腾,殷墟文化时期还盛行以鸟羽为头饰的巫舞。甲骨文中的“美”字,最初原是

^① 《国外藏学研究译文集》,第四辑。

画着一个舞人形象,头上插着四根飘曳的雉尾,后来逐渐讹变为羊角之状。因此,在“羊大为美”说法的背后,其实质乃是人戴鸟羽的头饰、翩翩起舞为美。汉代武将多戴鹖冠。《后汉书·舆服志》曰:“加双鹖尾,竖左右。”鹖是与雉差不多的一种黑色的鸟,尾羽很长,汉族武将认为头盔上加鹖尾是十分威武的,此饰一直传到今日戏曲舞台上。在近代,我国一些少数民族仍沿袭头上插鸟羽为饰的习俗。如阿昌族男子以雉尾为顶饰,黑脚苗、白马藏人



图12 头插白翎的白马藏人

喜欢头插白翎(图12),哈尼族也有头插羽毛的习俗。这些头饰大都与鸟图腾有关。

在云南彝族姑娘中,不同地域环境中的不同支系的彝族姑娘,均喜爱戴一顶喜鹊帽,甚至连元朝末年落籍滇中通海县杞麓湖边的蒙古族少女,如今也爱戴一顶喜鹊帽,把双辫交错盘在周围,耳后垂下两朵马缨花,象征少女似鲜花的时代已经来到。年轻姑娘爱戴喜鹊帽,也和鸟图腾崇拜有

关。有一个传说曰:古时候,彝家美丽的姑娘桑妹与勇敢的猎人龙达倾心相爱,山上的妖魔由羡慕生嫉妒,摇身变成一个小伙子来勾引桑妹,遭到拒绝,恼羞成怒,率领小妖来抢桑妹去做妻子。

善良美丽的喜鹊见后大惊,急忙飞到森林中去找正在打猎的龙达报信。龙达得讯后飞快赶来,用弩箭射死妖魔,救出了心上人桑妹。桑妹感激喜鹊的报信救命之恩,便把喜鹊的形象做成帽子戴在头上,永作纪念。从此,喜鹊帽成了该地区彝族姑娘的帽饰。

龙的超越

中华民族的先民们普遍崇尚龙图腾。闻一多指出:“假如我们承认中国古代有过图腾主义的社会形式,当时图腾团族必然很多,多到不计其数。我们已说过,现在所谓龙便是因原始的龙(一种蛇)图腾兼撩了许多旁的图腾,而形成的一种综合式的虚构的生物。”他还指出:“古代几个主要的华夏和夷狄民族差不多都是龙图腾的团族。”^①原始的龙图腾兼撩了许多旁的图腾,而形成一种综合形式的虚构的龙,因而几千年来,中华民族都自称是“龙的传人”。《竹书纪年》写道,属于伏羲氏系统的各氏族中有飞龙氏、潜龙氏、降龙氏、土龙氏、水龙氏、赤龙氏、青龙氏、白龙氏、黑龙氏、黄龙氏等。这些崇拜龙图腾的氏族,演化成后世的各少数民族。

我国西南少数民族在汉代被称作“西南夷”。他们也自称是“龙的子孙”。龙是他们崇拜的图腾。《后汉书·南蛮西南夷列传》就记曰:“哀牢夷者,其先有妇人名沙壹,居于牢山,尝捕鱼水中,触沉木若有所感,因怀妊,十月产子男十人。后沉木化为龙,出水上。沙壹忽闻龙语曰:‘若为我生子,今悉何在?’九子见龙惊走,独小子不能去,背龙而坐,龙因舐之,其母鸟语,谓背为九,谓坐为隆,因名子曰九隆。及后长大,诸兄以九隆能为父所舐而黠,

^① 《伏羲考》。

遂共推以为王。后牢山下有一夫一妇,复生十女子,九隆兄弟皆娶以为妻,后渐相滋长。”这段文字也说明“龙”是“哀牢夷”的父系祖先。

龙是多种动物的综合体。闻一多指出,作为中华民族象征的“龙”的形象,是蛇加上各种动物而形成的,以蛇身为主体。西汉文学家王符说它是“九似之物”:角似鹿,头似鳄,眼似兔,项似蛇,腹似蜃,鳞似鲤,爪似鹰,掌似虎,耳似牛。据学者考证,最古老的龙纹,迄今为止以五千年前红山文化中的玉龙为最早,即是1971年在内蒙古翁牛特旗三星他拉村发掘的蛇形玉龙。这条玉龙探头、团身、卷尾,整个身躯呈C形,背上飘拂的长鬣更增添了几分威风。新石器时代晚期龙的崛起,形成了龙的符号的雏形。《百越民族史》则进一步认为:“如果从图腾崇拜的发展形态看,蛇图腾同龙图腾是有渊源关系的,前者为源,后者是流,前者是一种单一的、原始的图腾崇拜形态,而后者是一种较发展的、综合性的图腾崇拜形态。”^①在西南少数民族的现存文化中,也保留了不少本民族与龙蛇有血缘关系的传说。如凉山彝族文经典《勒俄特衣·雪子十二支》说,凉山彝族雪子十二支中有一支叫蛇类,“蛇类长子分出后,住在峭岩陡壁下,成为土司;蛇类的次子住在深沟宽谷里,成为常见的长蛇;蛇类的么子住在水泽边,成为红嘴蛇,蛇类繁杂无限量。”云南碧江怒族的民间传说中也叙说一个蛇变人的故事:远古时代,有母女四人到老母登村附近的山上去打柴,返回时柴越背越重,原来是一条蛇压在箩筐上而。蛇对三个女儿说:“你们中谁愿做我的妻子,背上的柴就轻些。”两个大女儿都不愿意,小女儿怕压坏母亲,就答应了蛇的要求。她与蛇结婚后生了许多后代,成了怒族中蛇氏族的祖先。

^① 《百越民族史》,中国社会科学出版社1988年版,第21页。

近人杨秀绿对龙的形象的原型提出了新的见解。他认为,龙是自然界中确实有过的动物,但后来又被神化和美化,使之与其本原形态大相径庭。他认为,这种动物是现代还存在的海洋巨蟒。作者引用了上海文化出版社出版的《世界四十九大谜》中的十则材料后指出:“从1817年到1948年的131年间,海洋巨蟒曾被多次发现过。其形状特征可概括为:长约30至40米,粗约10余米,一般为黑色或暗褐色;头扁平,有皱褶,如马头大小。有的身上有瘤状物,可能是某种寄生的生物。它的习性特征大致也可以概括为:可能是为了寻觅食物,常昂头在海面上巡游;因为躯体过于庞大,行动不灵,在追捕从嘴边‘漏网’的小动物时,常绕圈游弋。”^①作者继而将古籍中有关对龙的描述,与海洋巨蟒的形象特征相比照,特别是将商周的“龙食人玉器”中的龙的形象与海洋巨蟒相比照,作者断言,商周玉器和青铜器上的龙,特别是“龙食人玉器”上的龙,显然就是海洋巨蟒。此说亦可供参考。

传说种种,虽然各不相同,但都从不同的侧面证明了一点:中华各民族尊奉的龙图腾,是集纳了许多存在过的动物,加以美化和神化,成为一种超越万物之上的图腾崇拜。

龙最早是华夏族的图腾。《鲁灵光殿赋》曰:“伏羲麟身,女娲蛇躯。”东汉武梁祠石室画像和隋商昌故址阿斯塔那墓室彩色绢画上的两个蛇身人交尾的图像来看,正与上述传说相吻合,是龙蛇图腾崇拜的证明。早在春秋之前,就有华夏族祭龙的习俗。钟敬文教授认为,端午节划龙舟,原是古人送瘟神、驱恶鬼一类的宗教巫事活动。而现代著名学者闻一多考证,端午是生活在江南的古代吴越人祭龙的“龙子节”。他们沿袭华夏族对龙的图腾崇

^① 《中国人民大学学报》,1990年第2期。

拜,自称是龙的子孙,平日断发文身,扮成龙子,以示其尊贵。到了端午节这天,则要划着画成龙状的独木船,把用竹筒或树叶装裹的食物抛入江中祭龙,最后再划舟竞渡为乐。

信奉龙图腾的少数民族,还有布依、苗、彝、高山族等。布依族崇拜龙图腾,以龙为象征物——铜铸“龙宝”,上扎各色花朵,挂在身上作饰物。苗族每年要举行招龙仪式。贵州雷山县麻科寨老人李正万说:“为了招娃娃、求年景,就要招龙……”苗族的许多艳丽多彩的服饰,多绣有龙纹,银饰上龙的图案也很普遍。有人认为,贵州雷山地区妇女头上高耸的银角也是龙角的象征。云南哀牢山彝族亦以龙为图腾,并以河里或水潭里的岩石作为龙图腾的象征物,简称龙石。凉山彝族以生皮制成的护身铠甲上,饰以染绘的图案,每单元图案的中心,绘有龙鳞等纹饰,四周为箭头,并以云纹为边饰。铠甲两侧写着古彝文,点明了龙可以护佑战士的意思:“上天授此铠甲给铠甲的主人,保佑他战无不胜。”古代越人则常在自己的肤体上“刺皮为龙文”,引以为荣。这种文身传统,至今仍有人延续。

龙图腾在原始社会中,是超越自然力量的象征。到了奴隶社会,随着皇位世袭制度的产生和奴隶主对社会财富的独占,龙又成了皇权帝德的象征。历代帝王都称自己是“真龙天子”,皇帝的衣食住行都和龙的纹饰紧密地联系在一起。皇帝头上戴的是朝天龙冠,身上穿的是金黄色龙袍,脚上登的是龙靴,坐的是龙椅,乘的是龙辇,睡的是龙床,写的是龙章,死了称“龙驭宾天”。从唐明皇到袁世凯,都以穿蟒袍(即龙袍)为贵荣。洪秀全登上天王的宝座后,也没有忘情于飞龙。他写过一首诗道:“展爪却嫌云路小,腾身何怕汉程偏;风雷鼓舞三千浪,易象飞龙定在天。”在南京太平天国历史博物馆里,陈列着天王龙袍上绣九龙的纹样,帽额上绣有双龙双凤。而满清入关一统天下后,同样没有抛却主宰

中华民族的龙,清政府的国旗也以龙为标饰——黄龙旗。

龙袍是历代帝王的最尊贵的服饰。1985年发掘定陵明朱翊钧的陵墓时,从墓中获得300多件丝织品,其中最高贵的就是万



图13 着龙袍的明仁宗

历织金妆花纱龙袍(图13)。这件龙袍用金线、彩色丝线和孔雀线交织而成,金碧辉煌,灿如彩云,因此这种袍料又称云锦。据明王朝规定,这是皇帝主持国朝大典时的冕服袍料。明末诗人吴梅村在《望江南》中有这样的描述:“江南好,机杼夺天下,孔雀妆花云锦烂,冰蚕吐凤雾清空,新样小团龙。”在这件龙袍胸前和后背均有大龙盘绕,衣领上的三

条小龙和两袖的升龙互相呼应,腰栏上有10条行龙在戏珠追逐,整件龙袍共有17条龙,姿态色彩各不相同。它们吐须转尾,倒竖鬃毛,张牙舞爪,翻江倒海,涌动在江海之中,叱咤在云雾之内。随着视角的转换,龙身上的羽线闪耀出宝石般的光焰。

龙纹图饰也渗透到汉族和各少数民族百姓的各种服饰之中。在民间的刺绣中,变形和夸张的龙纹,成为图案造型的主要手段。它不受空间概念和比例关系的约束,不受传统龙的形象的束缚。如楚绣的“龙凤罗衣”中的龙纹,造型简练,抽象奇巧,独具一格。织锦边花图案龙纹,龙纹大多呈圆形和条形,富有中国传

统的团圆吉祥意趣。还有的用一个龙头联接两个龙身,显出飞龙的动姿。有些少数民族的挑花绣和十字绣,也有龙纹图案,大多具有浓郁的乡土气息。佤族过去身份高贵的男子也穿绸缎制作的金绣龙衣。这种龙衣为斜口无领短上衣,中式布扣,胸前绣有两条对称的金龙的龙身和龙尾,而龙头则转到上衣的背后,呈双龙戏珠状。

图腾崇拜,作为人类文明史旅程中最初的一个驿站,已经远远地留在我们的身后了。但是,作为一种文化现象,有识之士并没有忘却它,而是以愈来愈浓的兴趣,探寻着它的来龙去脉,并仔细地考辨着它的遗迹,研究它是如何渗入人类生活的各个领域的。服饰,作为人类文化的一个组成部分,也接纳了图腾这位至高无上的客人,并为它保存了永久的居留权。几千年来,或世代因袭,或断而相续,因而使今人能从绚丽多彩、形式各异的服饰中,结合种种传说故事、宗教习俗,约略想见先人们的图腾观念。我们可以从服饰上的图腾崇拜演化的样式、纹饰中,得知人类从蒙昧向文明进化的轨迹。马克思在《1844年经济学—哲学手稿》中指出:“人的万能正是表现在他把整个自然界——首先就它是人的直接的生活资料而言,其次就它是人的生命活动的材料、对象和工具而言——变成人的无机的身体。自然界就它本身不是人的身体而言,是人的无机的身体。”^①我们的祖先,从对自然物的诚惶诚恐、顶礼膜拜,到把它们堂而皇之地装饰到自己的衣服、鞋袜、帽子上,成为人的“第二皮肤”,也即变成“人的无机的身体”,经历了一个漫长的“人化自然”的过程。中国民族服饰上图腾崇拜的遗迹,正是这个过程的一个缩影。因此,这一问题的研究也就成了人类文化史专家们所不应忽略的一个侧面。

^① 《1844年经济学—哲学手稿》,人民出版社1982年版,第49页。

第四章 宗教是服饰民俗的贮藏库

中国的民族服饰,在色彩斑斓、形式怪异之中,还透出宗教的神秘色彩。

尽管世界逐渐现代化,宗教却仍是各民族文化生活中不可缺少的一个组成部分。马克思说过:“宗教是那些还没有获得自己或是再度丧失了自己的人的自我意识和自我感觉。但人并不是抽象的栖息在世界以外的东西。人就是人的世界,就是国家,社会。”^①拉法格也说过,宗教是“古代风俗的贮藏库”。原始社会的人类对自然界和社会的认识,大多数积淀为巫术、祭祀或宗教观念的形式。在各民族的历史上,宗教曾对民族的文化、道德、风俗发生过不同程度的影响,而风俗习惯则可以对审美趣味产生影响。诚如18世纪法国伟大的哲学家伏尔泰所说:“每个民族的风俗习惯仍然在每个国家也造成了一种特殊的审美趣味。”^②因此,不同的宗教信仰,同样影响人们对服饰的各种不同的审美趣味。

在荒野里,在村寨中,我们不时可以见到这样撼人心魄的场景:巫婆、神汉们身着奇异的装饰,手敲皮鼓,腰扭响箔,在火光烟雾中剧烈地跳腾舞蹈,指手划脚,口中念念有词,如颠如狂,如

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1972年版,第1页。

② 转引自《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第127页。

醉如痴。在这一片野性的神秘气氛中，“大仙”降临了。四周的许多观者虔诚地跪倒在地，毕恭毕敬地静候“大仙”的指示，而作为神与人的中介的巫覡，则象煞有介事地宣示神的旨意……

在广西西林县蓝靛瑶地区保留着一件已有数百年历史的师公衣服，上面绣有许多栩栩如生的天神、地神、山神、雷神、日神、老君、三元等形象。这位师公之所以要在自己的法衣上绣这么多的神像，旨在寻求神灵的 protection，同时，也向世人昭示，这是神的使者的符号。原始宗教的神秘意味，得益于着装的帮助；而宗教文化的意识，也在相当程度上影响着瑶族平民服装的刺绣造型。

少数民族宗教信仰的广谱性

中国各民族的宗教在神祇的信仰上具有相当的广谱性。世界上大多数国家虽然也由多民族组成，但一个国家的人民主要信奉一种或两种宗教（有的在一种宗教内，分成几个教派）；而中国 56 个民族的信仰则非常丰富，具有多元化和广谱性的特点。

维吾尔、回、哈萨克、柯尔克孜、塔塔尔、乌孜别克、塔吉克、东乡、撒拉、保安等 10 个民族信仰伊斯兰教；藏、蒙古、土、裕固等族信仰喇嘛教；傣、布朗、德昂、阿昌、景颇、拉祜等族的一部分人信仰小乘佛教；朝鲜、羌、彝、苗和瑶及滇西各少数民族中的一部分人信仰基督教或天主教；满族和鄂温克族等中的一部分人信仰萨满教；壮、瑶、白、彝、京、仡佬族中的一部分人信仰道教；此外，阿昌、彝、白、壮、瑶、佯、侗、纳西、畲、普米、黎、珞巴、傈僳等 30 多个少数民族，都有自己的原始宗教。还有些民族虽没有自己的原始宗教，但也都有各自的祖先、神灵崇拜，经常举行各种巫术活动。在进行宗教、祭祀和各种巫术活动时，巫师或主持人、领头人往往穿着最能显示本民族神灵崇拜特色的服饰，而这

些服饰的式样、色彩、纹样等对该民族的男女服饰,往往有程度不等的影晌。

服饰离不开装扮。装扮最早的目的之一,则是进行宗教祭祀活动。如是,我们透过五颜六色的民族服饰,可见宗教活动在服饰上留下的痕迹。

为此,我们先从各少数民族信奉的宗教谈起。

装神弄鬼之徒

原始宗教也是宗教之一。宗教一词的起源,一说为拉丁语中的 religare,意为联结或再结,即“人与神的再接”;又一说为拉丁语中的 religio,意为敬神。在汉字词源中,“宗”字从“宀”从“示”,意为“宇宙神祇”(古‘祇’字作‘示’所居)。宗也有“尊祀祖先”或祭祀“日月星辰,江河海岱”之意。宗教是奉祀神祇、祖先之教。因此,宗教一词的本意,与原始宗教之寓意实际上是非常接近的。

原始宗教大约产生于公元前 3000—前 10000 年间的中石器时代。原始先民在严峻的生存斗争中,因不能理解自然界各种变化莫测现象的因果关系,从而产生恐惧、惊惶和神秘感觉,认为在他们周围的各种事物中存在着一种超自然的力量,它主宰着人类的一切,于是,先民们便对各种自然物、自然力或动、植物人格化,对他们顶礼膜拜,并通过祈祷、祭祀、舞蹈、音乐等活动,对神灵表示自己的敬意。在从事上述活动中,服饰与装扮,也是表达自己的敬意与诚意的必不可少的手段。各民族有各不相同的原始宗教,因而对各民族的服饰也各有影响的。

在某些教义的指导下,少数民族在祭祀、祈祷活动中所穿的服装,体现出人性异化的神化倾向。款式、色彩或是程式化的,或

是稀奇古怪的,或是从原始的、反映图腾文化的披挂服装演化而来。

原始宗教和文明时代的宗教一样,是由三个具有内在联系的基本要素构成的,即一是神话式的世界观;二是所谓宗教感情;三是崇拜行为。几乎大多数少数民族都有自己的原始宗教。据不完全统计,在中国 55 个少数民族中,有自己的原始宗教者,竟有 32 个以上。在本世纪初,虽有天主教和新教传入我国西南地区,但影响甚微,主要的宗教信仰还是当地民族的本教。信奉原始宗教的少数民族大都信奉鬼神崇拜和祖先崇拜。如布依、布朗、德昂、哈尼、基诺等族。

法国心理学家杜克海姆发现人在群体中的行为与单个人时是有区别的。一群乌合之众可以造成它的单个成员所不能产生的团结和热烈的气氛,并使人们做出在正常的情况下做不出的事,因而在许多民族的社会生活中,祭祀和巫术活动是许多信奉原始宗教的少数民族生活中的盛典。这一点,在古籍中多有记载。《新唐书·南蛮传》曰:“夷人尚鬼,谓主祭者为鬼主。每岁户出一牛或一羊,就其家祭之。”《嘉靖马湖府志》记曰:“夷俗尚巫信鬼,故于府祀典之外四司有行祠无禁焉。闻南中夷岁暮罄所储祭奠其域内淫之神,相引百十为群,击铜鼓歌舞饮酒,穷昼夜以为乐,储弗尽弗已也,谓之诸葛穷夷法。虽卮语也,君子信其有深意焉。”^①《宋史》卷 496《黎州诸蛮传》亦记曰:“夷俗尚鬼,谓主祭者鬼主,故其酋长号都鬼主。”祭祀的内容可谓五花八门,有祭祖先、敬礼神、祭谷魂、祭亡灵,等等。以高山族的祭祀仪式为例,则分农业祭祀、渔猎祭祀、祖灵祭祀等。而在农事祭祀中又可分为开垦祭、播种祭、收获祭、开仓祭、新祭等。拉祜族宗教的农业祭

^① 《秩祀》。

祀则有祭山、祭种、尝新、祭谷等。人们在各自尊奉的天神面前诚惶诚恐，顶礼膜拜。而在巫术活动中，巫师们又得以大显身手。如高山族有专门为人念咒祈祷、驱邪除祟的巫师，而且以女巫居多，多为世袭。

美国文化学家莫菲指出：“作为社会关系在一个超越自身经历范畴中的投射，宗教的另一个功能是使我们能够思索或言传某种生活中不明确的、模模糊糊感觉到的、直觉到的、但又很难抓住的经历，是一种表达不可言喻的东西，使抽象的东西具体化的方式。”^①服饰在宗教祭祀、巫术活动中，也能把某种不可言传的东西使人们模模糊糊地感觉到。因此，各少数民族在举行形形色色的祭祀、巫术活动时，也是各种奇异古怪服饰的一次集中汇展。

端公，是羌族社会里代表人与神之间发生关系的巫师，也是集“祭司”、“魔法师”和“医生”几职于一身的特殊的综合人物。端公祭神的服装崇尚白色，一般穿白衣，外罩羊皮褂。颇为奇特的是，头上还戴一顶猴皮帽，羌语称“休匹儿”，用金丝猴皮制成，上面饰有海螺、铜镜等。一般只在祭神、还愿时戴，赶鬼时不戴。端公在祭神时之所以要戴猴皮帽，有如下一段传说：端公的始祖叫阿伯锡勒释比。他去西天取经回来，渡过通天河后，由于路途劳顿，躺在一块石板上睡着了。待他一觉醒来，发现取回的经书被羊吃了，不禁大哭起来。正在此时，恰逢孙悟空路过这里，问明情由后，他叫锡勒释比将那只吃下经书的白羊买回来杀死，羊肉拿来吃，羊皮拿来制鼓，然后一面敲击一面念记经典，这样就能念出经文来了。锡勒释比一一照办，果然念出了全部经典。接着，孙悟空又从大石板上将他拉在背上，一个跟斗送他回了家。后

^① 《文化和社会人类学》，中国文联出版公司 1988 年版，第 136—137 页。

来,孙悟空死了,锡勒释比哀哭道:“大圣啊! 大圣! 你是我的救命恩人,正想报答你,你却死了。大圣啊,从今后,我就用你的皮子做一顶帽子,戴在头上,念念不忘;把你的头用纸裹起,每次还愿祭神之时就戴了皮帽,带着你的头,请你也领受一份香烛钱财。”从此以后,羌族的端公没有经书,在祭神时总要戴着猴皮帽,还要敲羊皮鼓。

独龙族的巫师称“南木萨”,由族长或村寨头人兼任。他的穿着保留了鲜明的独龙族服饰的特点,身穿一领用麻布制成的独龙披毯,手持铃鼓。在治病时,先点燃松树枝熏屋,然后设供,南木萨摇铃击鼓,声称迎来“天药”,将其滴入病人口中。

黎族的巫师称为“娘母”。“娘母”有男有女。做法事时,男性“娘母”也要穿戴本民族妇女的服饰,着筒裙,用黎语念咒,颇为奇特。

普米族的巫师在作法时,头戴插有鸚鵡羽毛的尖嘴帽,身披红布,扎艳色腰带,手持羊皮鼓、海螺、铙、铁刀、弓箭等法器,环坐楼阁四周,读唱“诺提经”。此时,普米族的男女老少则聚集在巫师四周围观。

纳西族的祭天仪式也是很有意味的。固定的祭天场所多设在村外茂林环护的旷处。垒石为台,台上插松、柏、黄栗树枝。松代表天,居左;黄栗代表地,居右;柏代表人,居中。另立两块尖石头于黄栗枝前,代表阴阳二神。祭台两侧各插8块木制神牌。人夜,参加祭天的全体男子沐浴更衣,都换上青一色麻布长衫,头戴青布瓜瓣式小帽,听到头声鸡叫,由村中年事最高者率领,各户代表手持火把,按长幼列队进祭天场。率领者要大喊三声“阿司尼,母尼达尼,来古拴腰!”意为:尊敬的天神,我们向你献祭,请保佑我们。然后将火把扔进大火塘,各家接着将火把丢进各自的小火塘。这时巫师出场了。东巴教的巫师称“东巴”。他

头戴“五幅冠”，身着锦缎袍，手执等身法杖，足登皂靴或藏靴。日出后，他念“祭天经”，以活杀的猪心、肝、腰子进行“生祭”；待饭菜来后，东巴念“献饭经”，举行“熟祭”，以感谢天神带来粮食和牲畜。熟祭毕，各家分食猪肉一块，以示一切均由天赐。

祭祀活动往往伴随着歌舞而行。人们在祭祀之余，还要进行娱乐活动，穿着富有民族特色的服饰，载歌载舞。门巴族的“阿哈木”舞蹈，意为“鼓舞”，由8人表演，头戴面具，化装成想象中的神的形象；红衣，宽脚裤，每人手持双面鼓，鼓声咚咚，舞姿奔放，激荡性灵。景颇族认为在祭祀中为死者跳舞，是对死者的深切悼念。最大型的舞蹈称“金再再”，参加者多达百余人。其中两个裸体男子，身绘黑白花纹，担任警戒，表示防止恶鬼混入。祭司所穿祭裙上画有红、黑色图案的花纹，被认为有驱鬼的效验。舞蹈者边打锣鼓，时而挥刀，时而呼叫。为死者驱邪的舞蹈另有“龙洞戈”，男持长刀，女持扇子和芭蕉叶，均穿景颇族民族盛装，随着器乐节奏的快慢，回旋曲折进行。祭祀舞中最高级的是“木代总”，景颇族认为“木代”是财富、幸福和长寿神祇的化身。董萨是“木代总”祭祀舞的主演，头戴缀有羽毛的高帽，身穿长袍。此外，云南彝族的羊舞、傈僳族的鸟王舞、傣族的孔雀舞、拉祜族的斗鸡舞、贵州苗族的跳月舞、海南黎族的槃瓠舞，以及各种傩舞等，都与原始先民的祭祀活动有关。

侗族的最高保护神叫萨丙，是共同供奉的女神。管理萨丙神坛事务的名为“登萨”，一般由老年妇女担任。农历每月初一、十五，要烧香化纸和供茶。有些地方在春种、秋收前，要隆重举行祭祀，还要升寨旗，连祭三天，其间还要举行名为“耶萨”的集体娱神活动，由登萨装扮萨丙女神巡乡游寨。侗族妇女着不用纽扣、而用带子系的紫色亮布衣裳，头缀银花珠片，戴手镯、戒指、耳环，颈戴多层次的项圈和项链及盘龙舞凤的银冠；男青年多穿右

衽无领短衣,包头巾,系长布中围腰,穿长裤,和姑娘们一起尽情歌舞,对唱“祭祖歌”和“侗族创世纪”等歌,民族服饰伴司载歌载舞,使原始宗教的意味淡化了。

珞巴族的宗教信仰是崇拜“万物有灵”的原始宗教。不脱产的巫师在珞巴族的社会生活中占有重要地位。隆子县有的珞巴族人称巫师为“阿瓜”。他们一般都兼“巫医”,不仅主持宗教活动,给人“治病”更是主要的职务。隆子县珞巴族巫师“阿瓜”在跳神时,穿戴很有特色:头戴一顶用虎头皮做成的帽子,用红、蓝、黄线束起来的黄鹰尾挂在肩上,从脖子到臀部披一张宽20公分的虎皮,虎皮帽上挂一支鹰翅膀,还插上虎须等物。手上戴着用红、蓝、黄线串着的珠子,一把长刀挂在腰上,刀鞘蒙着鹰的头皮。这俨然是珞巴族威武勇敢的狩猎英雄形象。巫师的这身装扮,正是要突出自己驱邪赶鬼的非凡能力,以作为“英雄”赢得众人的仰服。

达木珞巴族的祭司全由女性担任,当地方言称为“巴目”。“巴目”跳神时,头戴用五块竹片做的“山”形高帽,帽的两侧装有两只大耳朵,帽沿悬挂数条长及脐部的串珠,身穿长袖缟衣和裙子,左手持铜铃,右手持鼓锤,一边摇铃击鼓,一边唸诵咒语。根据攘除的灾祸不同,祭司要施行不同的巫术。祭司的这顶高帽和饰物,意在增强自己的力量,产生一种超人的意象,以便对一切假想中的“敌人”进行更有力的抗争和搏斗。

萨满在此岸世界的活动

近存的晚期原始宗教之一——萨满教,曾广泛流行于中国东北到西北边疆地区操阿尔泰语系的满族,以及蒙古、突厥语族的许多民族中,鄂伦春、鄂温克、赫哲和达斡尔族到本世纪50年

代,都保留着对萨满教的信仰。萨满教一词源于通古斯语,意为激动、不安和疯狂的人。萨满教的巫称作萨满。美国人类学家本尼迪克特提出:“萨满教是最一般的人类风俗之一。萨满术士是这样一些宗教实践者,他们通过任何在他们的部落里被看成是超自然力的个人经历体验而直接从神那里获取力量。象卡珊德拉和其他那些信口开河的人一样,一个萨满术士往往也是一个以其不稳定性为其特长的人。”^① 其不稳定性便是巫术的特征之一。

萨满被认为是人和神的中介,传递神灵意旨,沟通人间和鬼神世界的联系。美国另一位人类学家莫菲认为:“不同文化中的宗教行为是各种各样的,但是有些信仰和行为特别有吸引力,巫术就是其中之一。”^② 萨满常在生产季节、氏族或部落械斗时主持各类宗教仪式。平时的主要活动,大多是为氏族内外病人病畜跳神驱鬼,或以占卜提示寻找丢失的牲畜、财物的方向等。

关于萨满,汉族文献中最早记载的是12世纪中叶南宋学者徐梦莘的《三朝北盟会编》。其中提及女真族的萨满有言:“珊蛮者,女真语巫姬也,以其变通如神,粘罕之下皆莫能及。”这里所说的“珊蛮”,就是指萨满。据《中国大百科全书·宗教卷》“萨满”条目说:“据称布里亚特人的萨满,原是一只会说话的大鹰,因受天界神灵派遣,下界庇佑族人,娶该族女子为妻,生一子,即为最初的萨满。”因此,鄂温克、鄂伦春、达斡尔和赫哲族萨满的神衣上常饰以鹰的形象或图案,他们跳神常模仿鹰的飞翔、吃血的动作。萨满的服饰充满了神秘的色彩,一般都戴有鹿角或鹰羽的神帽,穿缀有大小铜镜、铃铛、贝壳及刺绣多种花纹的神衣神

^① 《文化模式》,华夏出版社1987年版,第96页。

^② 《文化和社会人类学》,中国文联出版公司1988年版,第141页。

裙；手提或肩背兽皮神鼓、神杖、神刀和刻着自己拥有神灵数目的四楞木棍“档士”等，足穿绣有各种奇特图案的皮靴。萨满在给病人跳神时，穿戴神衣神帽，手持皮鼓，在室内焚香三支，一面祷告，一面摇着鼓，在病人的周围跳腾，还要把鼓贴近耳朵听三次声音，一直到结束蹦跳，坐了下来，就表示神已附体。这时萨满身体发抖，脸色大变，代表神来和病人对话，直到病人无事相求，萨满才恢复常态。

哈萨克族萨满的服饰，则是其鬼神观念、图腾观念的集中体现。哈萨克族称萨满巫师叫巴克瑟。巴克瑟穿一身白色法衣，饰有白天鹅羽毛或披白天鹅羽毛衣。法帽也用白天鹅羽毛做成。巴克瑟还用阔布孜琴作法器与神灵通话。阔布孜琴取杨柳科树材做成，为白天鹅形。哈萨克族萨满用白天鹅形象来打扮自己，旨在使一个肉体凡胎具备白天鹅那样的飞翔和浮水能力去交会神灵。按照哈萨克族的古老观念，灵魂是一种飘游飞翔的物质，鸟禽是其呈现的形象之一。白天鹅又是哈萨克先民部落的重要图腾之一。在哈萨克起源传说里，始祖母被说成是白天鹅姑娘。这一形象是在灵魂观念基础上发展起来的祖灵崇拜与图腾崇拜相结合的产物，是母系氏族社会里氏族女酋长的化身。萨满教萌起于母系氏族社会末期，民俗的传说与宗教的观念交会际遇，就产生了萨满教的巫师，她同时也是氏族的女酋长。女酋长的权力来源于天。白天鹅又是天神、灵魂的物化。因此，巴克瑟竭力用白天鹅形象来装饰自己，穿一身白色的法衣，并用白天鹅的羽皮作饰物，就不仅仅是在一般意义上获得白天鹅的飞翔和浮水能力，更重要的是获得萨满巫师的灵魂，获得始祖白天鹅姑娘的强大的神通力。哈萨克族萨满的服饰和巫术巧妙地结合在一起，既形象地宣传了萨满教的教义，又充分显示了哈萨克民族服饰的独特的情致。

满族一直到辛亥革命前,在全中国大地上,几乎各个姓氏都信奉萨满教,甚至每家都要供奉“佛祖妈妈”、“祖爷”。这些神祖在任何人家的确立,都必须举行由萨满跳神的烧香典仪。石光伟(满族)在描述满族烧香、萨满跳神仪式时写道:“他们头戴神帽,缀飘带,身穿艳服、彩裙,系腰铃,手执抓鼓、轰勿(晃铃)、哈利马力(响刀)、察拉齐(拍板)、响铃(碰铃)、托力(铜镜)、同肯(拍鼓)、莫库尼(口弦琴)、花棍(霸王鞭)等乐器,边奏边用满语唱神歌,伴随进退摇摆、盘旋、踏步等舞蹈动作。”^① 满族的烧香跳神名为娱神,实为娱人。他们的萨满跳神活动有更多的喜庆色彩、人情色彩;而鄂温克、达斡尔等族的萨满活动则有较浓的宗教色彩。满族人的烧香跳神,均为致喜,喜字当头,有喜必乐,因而满族萨满的穿戴和身影,在烧香跳神活动中,经常扮演一个喜剧演员的角色,而不像鄂温克族的萨满那样令人生畏。

清代何秋涛在《朔方备乘》卷45中对萨满的服饰及其巫覡活动有过如下的记述:“降神之巫曰萨麻,帽如兜鍪,缘檐垂五色绦条,长蔽面,绦外景二小镜,如两目状,著绛布裙,鼓声闐然,应节而舞。其法之最异者,能舞马于室,飞镜驱祟,又能以镜治疾,遍体摩之,遇病则陷,肉不可拔,一振荡之,骨节皆鸣,而疾去矣。”

满族古代流传下来的民间说唱文本《尼山萨满传》,也记载了萨满的服饰及其跳神的过程:尼山萨满穿上鬼怪衣服,拴扎上腰铃、女裙,头戴九雀神帽,细身扭动好像阳春摇曳的柳枝,呼唤叫喊,声音高亢,或细语柔声,委婉动听,向和格亚格喋喋不体地请求说:“和格亚格,右洞和格亚格,离开来吧,和格亚格,赶紧降下来吧,和格亚格!”正在叨念的时候,萨满处于朦胧状态,神祇

^① 《满族烧香萨满跳神音乐》,《中国音乐》1989年第3期,第71页。

从背后附入身上。

朱狄在《原始文化研究》中提及在国外现代原始部族中仍有萨满的活动：“所有戴面具跳舞的原始人都是一种有目的的活动，其目的就在于想去接近动物界并因此去接近一种神性。在现代原始部族中也有类似情况，所有头饰、兽皮、姿态对动物的模仿，都是想借助于与动物外形上的一致以帮助内心的同化。在卡列尔人那里，进行宗教仪式时，萨满必须披上动物皮来施展其法术。”^①

林耀华 1953 年 8 月在黑龙江省龙江县达斡尔自治区作了调查，写成《达斡尔族氏族、亲属和风俗习惯的调查报告》，关于萨满的服饰有较详细的描述：

“萨满的帽顶上有一个铜雀，尾巴上拖着一尺五六见方的各色彩布，据说神佛可以落在铜雀上居高临下，察看妖魔鬼怪；帽的周围是高而翘的檐，上面绣着花，是铜雀外面的屏障，可以起保护神佛的作用；帽子前面中央，有一块玻璃镜，叫做‘照妖镜’，能够驱鬼。

衣服是红色的，胸前垂有 100 多个贝壳，为的是防备鬼怪的刀剑；心口有护心圆铜镜，以防鬼怪摄去心神；两肩钉着木制的喜鹊两个，据说神佛可以藉这两个鸟把话传到萨满的耳朵里；腹前有很多面铜镜（最多不超过 36 面），腿上系着铃铛（最多不得超过 62 个），这样跳动起来，铜镜和铃铛震动的声音足以把恶鬼吓退；衣服的后面有三个或五个铜镜（每个约重三、四斤），是保护后背用的；衣服的下半部有十二条绣花带，上面绣着很美丽的花朵！是神佛来去的必

^① 《原始文化研究》，生活·读书·新知三联书店 1988 年版，第 319 页。

经之路。”^①

萨满身上挂了那么多的铜镜一类的饰物,手里拿着神杖和神刀,这种奇异的服饰是不同氏族、部落之间血统复仇的反映。赫哲族的萨满在进行宗教活动时,都是右手持神杖,左手持神刀,神刀和神杖的木柄上都裹以蛇皮。在萨满的衣装上,大小铜镜之多是惊人的。上有护头镜,身上有护心镜和护背镜,神裙上还缝有不少小铜镜。铜镜作为防护之用,神刀、神杖则作为进攻之用。萨满在这里似乎不是作法事或替人治病了,而是一个身先士卒的将士。如果进一步了解一下某些神话故事,就不难理解赫哲族萨满的这种装扮了。传说赫哲族、鄂伦春、鄂温克、达斡尔族中许多萨满经常相互械斗,神与神斗,神与人也斗,因而神杖、神刀可以用来进攻,铜镜用于防护,念念有词之类法术是械斗前的精神动员。萨满实质上也是人。萨满与恶魔之间的械斗,不过是人世间氏族之间或部族之间的血战复仇的反映,只是它披上了一件神秘的原始宗教的外衣而已。

萨满服饰对各族服饰的影响

英国美学史家李斯托威尔指出:“宗教虽然不等于艺术,但它对于艺术发展的影响,却是深刻的、无所不至的。”^②

萨满既是人扮的神,又是生活在人中间的“神”,因而他的服饰,势必会对信奉萨满教的各族人民产生影响。但是,各民族由于图腾崇拜、生活环境、风俗习惯、服饰传统等不同,服饰的迁变又是不尽相同的。

^① 《民族学研究》,中国社会科学出版社1985年版,第490页。

^② 《近代美学史评述》,上海译文出版社1980年版,第120页。

北方诸族萨满的衣服多为紫红,这和他们崇拜火神有关。他们认为,火神是幸福和财富的赐予者,并具有镇压一切邪恶的功能。例如蒙古族萨满教起源于史前狩猎时代,对于蒙古族先民来说,火是防卫猛兽侵袭的最有力手段。《柏朗嘉宾蒙古行记》云:“大而言之,他们认为火可以涤除一切罪孽。所以,当异邦之使臣、国王或某些其他什么显赫人物到达之中时,外来者及其所携礼品则必须从两堆火中穿过,其目的是以此得以火净,以防他们可能会从事魔法、带来毒素或某种妖孽。同样,如果天火降临到了畜群或人类头上,或者是他们之中出现了某种类似事故,那就会使他们认为自己受到了道德败坏或恶运的打击,那就需要举行涤罪礼,很可能通过巫师进行的。”^① 蒙古袍至今仍然多见红色、黄色。《蒙鞭备录》记曰:“成吉思汗之仪卫……帷率亦用红黄为主。”蒙古族姑娘通常爱在头上扎一条红色或金黄色的绸带,婚礼中的新娘所穿的蒙古袍为粉红色,甚至面纱和盖头也都是红色的。这也许是萨满教火神崇拜心理的积淀。

萨满的服饰随着现代文明的发展,越来越精致。赫哲族萨满的神衣、神鞋、神手套,原来是用龟、蛇、蜥蜴等爬虫的皮子拼缝而成的,改用鹿狍皮后,为保持其原来的特征,用染成黑色的软皮剪成上述动物的形状,贴缝在神具上。本世纪30年代初,凌纯声在赫哲族地区还看到过贴缝有爬虫图案的神具,并作了详细记载。神衣的正面有蛇六条,龟、蛙、蜥蜴、短尾四足蛇各两条,背面少两条短尾四足蛇。神手套上有龟一只,蛙、蛇、蜥蜴各两只。这些动物的形象,便是图腾崇拜在萨满服饰上留下的印痕。

在达斡尔、鄂伦春、鄂温克族的服饰中,我们如果细细考察一下,也能多多少少窥见萨满教的遗迹。达斡尔族男子穿的大襟

^① 耿升译:《柏朗嘉宾蒙古行记》,中华书局1985年版,第35页。

长袍衣领部分、袖口部分有很宽的滚边,滚边上绣有一些莫名的图案,衣领以下的右斜襟也有宽襟边,用多道浅色条布组成;达斡尔族妇女穿的右衽大襟长袍,衣边和袖管都镶有宽窄两道边饰,宽条在里层,深色,上绣美丽的小花,似乎吸收了萨满神衣的某些纹饰。鄂伦春族袍袂上有的图案状如刀剑,有的酷似英雄巾。值得注意的还在于:鄂伦春族萨满头上的珠状饰物与鄂伦春族妇女的帽子,其状极为相似。鄂温克族、鄂伦春族的皮靴和手套的图案、纹样也很奇特,带有某种图腾的意味,有的图案似一个面具,但整幅图案又以波纹状的曲线组成。这些古朴、稚拙的图案和线条,可以视作为萨满教留在达斡尔、鄂温克、鄂伦春族服饰上的“有意味的形式”。

宗教习惯变成了服饰习惯

宗教对于服饰的影响,在印度最为明显。印度是一个教派众多的国家,约有83%的人信奉印度教,11%的人信奉伊斯兰教,其余的人多信锡克教、耆那教或佛教。由于教派不同,其信徒们的服饰则各不相同。印度教的男信徒下身习惯于穿“陀地”,上身穿“古尔达”;女信徒一般是额点吉祥痣,身穿“纱丽”。“陀地”是一块长的白布或丝织品缠绕下身而成的“围裙”;“古尔达”是宽松敞大的带袖短衫。穆斯林女教徒往往穿着带面纱的长袍遮盖全身,而劳动妇女则多穿长裙。锡克教的男子都不剃头,不刮胡须,常常腕带手镯,腰挂宝剑,并以白布缠头。印度气候炎热,但信奉锡克族的男子,都坚持包头,以示其信教的虔诚。与此相反,在印度的新德里街头,有时可以看到有人一丝不挂地在大街上行走,却不会遭到人们的非难,因为这是耆那教的忠诚教徒所保持的传统习惯。这种不穿衣服的打扮叫做“穿天衣”。人们一看

这些印度人穿什么衣服,便大体可知他信奉何种教派。服饰成为宗教信仰的一种符号。

伊斯兰教对中国不少民族服饰的影响是昭然的。公元13世纪初,成吉思汗西征,中亚各族中有一大批信仰伊斯兰教的居民同一部分波斯人和阿拉伯人东迁到中国。他们在中国定居后,便与当地的汉、蒙、维吾尔族居民通婚,一代一代繁衍下来。他们主要分布在河西(今甘肃河西走廊一带),也有定居在河南,山东、陕西、云南等地。我国史称这一部分人为“回回”,是我国回族的雏形。我国普遍信仰伊斯兰教的少数民族,除回族、维吾尔族之外,还有哈萨克、柯尔克孜、塔吉克、乌孜别克、塔塔尔、东乡、撒拉、保安等族。伊斯兰教在我国又称“回教”、“清真教”。它除有力地影响了这些少数民族的信徒们的政治、经济、文化及心理状态外,还在相当程度上影响了他们的服饰。一些宗教习惯慢慢变成了服饰习惯。

受伊斯兰教教义的影响,清代回族的服饰较为质朴。伊斯兰教反对偶像崇拜,因而在回族人的衣饰上,不准有人像图案出现。据回族学者刘智在康熙四十九年(1710)撰成的《天方典礼》卷15《财货》所载,人们的衣服以棉、丝、麻、葛、裘制成,但丝、裘只有贵族可以穿戴,平民只能穿素布,袖口也不超过一尺。男子不能用金银装饰,不得穿红色、紫色等色彩艳丽的服装,只有妇女与贵族可以用金银首饰。人们讲求衣服的整洁。道袍、僧服、浮图衣等皆被视作奇装异服,不得穿戴。

回族男子习惯戴白布或黑布制的圆帽。这种原为教徒们做礼拜时戴的平顶礼拜帽,也称“经帽”,穿“格密素”式的小领大衣。经帽之所以没有帽檐,则是因为《古兰经》规定,伊斯兰教徒必须作“念、礼、斋、课、朝”五项功课,做礼拜叩头时额与鼻必须着地,因而回族男子大多戴无沿的小帽。经帽之所以呈圆形,也

是根据《古兰经》不露顶的教义而制作、穿戴的。缠头布,留在后背的一端要折成尖形,并且要左右分出层次,带有花纹。这种装扮被认为是一种圣行。回族新教还主张男子凡年满12岁的人,必须留胡须,否则被指责为违背“圣行”,甚至强调指出:“剃一根胡子,其罪恶就等子杀一个天仙。”回族妇女大多戴黑、白或绿色盖头,盖头也者,回族又称“古古”,用黑色或白色、绿色的丝织品或棉织品制成大巾,姑娘们在盖头上常绣有金边及各种雅致的花草图案。盖头呈筒形,戴时从头上套下,披在肩上,盖住整个头部,遮着两耳,领下有扣,只剩面孔在外,有似风帽,长度一般垂及腰际。妇女生了孩子戴青色盖头,老年妇女戴白色或黑色盖头。这也是受伊斯兰教教义的规定,尤其是受阿拉伯民族服饰的影响,是妇女而罩的一种变种。《古兰经》第21章81节将妇女的头发视为“羞体之一”,除了亲生父母、丈夫外,其他男子不得看见,因而许多回族妇女为了遵循教义而戴盖头。如果谁把头而露在外面,就认为是失去“依玛尼”(信仰),其他人就会对她另眼相看。唯贵州省西北部与云南交界处的回族妇女不戴盖头,而是头缠大包头,身着右襟短衫,胸围绣花围兜,这是受相邻的兄弟民族服饰影响所致。

民族学研究者认为,好洁就是指伊斯兰教民族的大净、小净。回族男子的传统服饰以白色为主。白色象征着圣洁。相传穆罕默德对伊斯兰教的教民说:“你们穿白色的衣服,它是你们最好的衣服。”因而回族男子多穿白衣、戴白帽,以此为洁为美。

东乡族也信奉伊斯兰教,其服饰同样受到教规的约束。以前东乡族妇女的帽饰按年龄及婚姻情况有严格区分。八岁以前的孩子一般都戴“折子帽”,帽呈圆形,帽顶多用绿、蓝色,帽沿有红色或绿色皱折的花边。在帽沿的右侧,有各色丝绒制成的流苏,也有用各种珍珠做装饰的。八岁后的少女必须戴盖头,少女的盖

头很讲究,用质地细腻的绿色纱制成。盖头分两层:外层盖住头顶,并遮住后背一直到腰,内层连着外层,从前额而下,自脸颊到下巴,把头发和两耳全部盖住,只露面部。结婚后的东乡族妇女一般都戴黑色盖头,到老年改戴白色盖头。现在东乡族妇女以“折子帽”为基础,制成现代东乡姑娘的帽子,帽子圆形,帽顶蓝色或红色,用绿色丝绸做成大圆边,右侧戴绢花及丝绸,既美观又有民族特色。保安族的服饰原与蒙古族相似,穿长袍;后迁徙青海、甘肃,信奉伊斯兰教,服饰受回族影响甚大。男子也戴白色或黑色“经帽”(图14)。内穿白汗衫,外套青坎肩;有的在白号帽外缠一块黑线巾,冬天披光板羊皮袄。青年妇女多戴白圆帽(出门时则戴绿色盖头),中老年妇女多戴黑色或白色盖头,沿两肩向后披复大半个背部,只露面颊。撒拉族的男女服饰同样具有较强



图14 戴经帽的保安族老人

的宗教色彩。妇女多戴黑色盖头,后部长及腰际,但颈肩部袒露,过去那种“丫头不露面,媳妇盖住头,问话扭过脸,遇人绕道走”的陋习已被革除。年轻妇女爱穿大红色和水红色对襟上衣,外加黑色尖领短坎肩,坎肩的衣领与襟边处用浅色细条布滚边。下身穿着黑色长裤和绣有花饰的布鞋。男子戴黑色或白色平顶圆帽,穿白色对襟上衣,加黑色短坎肩,下着深色长裤,冬天穿光板羊皮

袄,或羊毛织的褐子。信奉伊斯兰教的哈萨克族老年妇女也戴盖头,但在盖头上缀有银制的方形饰件,绣各种花卉图案,还用彩珠组成图案,这种盖头与回、东乡族的盖头的单一色彩不同,显得华丽多彩。

柯尔克孜族在历史上曾信仰过萨满教,近现代则信奉伊斯兰教。因受伊斯兰教的影响,他们禁忌偶像崇拜和描绘带眼睛的生物,因而在衣饰上人物、动物的造型艺术不发达,对美的追求转而青睐于植物、自然现象等内容的图案艺术,大量使用图案纹样来加以装饰美化。在腰巾、围裙中,多以植物的枝、叶、蔓、果实等为图案内容,或以直线、曲线、弧线构成正方形、长方形、圆形、多边形等各种各样的规则或不规则的几何图形,用连缀或不连缀的方式演变成各种图案,色彩鲜艳、明快、匀称,且以黑白红蓝为主要色调,尤喜用红色,对比强烈,富有感染力。信奉伊斯兰教的维吾尔族妇女还有蒙面纱的习惯。

上述回、东乡、保安、撒拉、哈萨克、柯尔克孜等族的服饰说明,产生于7世纪阿拉伯的伊斯兰教,自唐、宋传入中国后,对中国各民族的服饰影响是很大的。

藏族多信佛教。由于佛教的弘扬,佛教的影响渗透到藏族文化的许多方面,如绘画、戏剧、舞蹈等,包括服饰。佛教对喇嘛、活佛的衣饰有具体要求。如《律经》规定的比丘的十三资为:重复衣、上衣、下衣、裙、副裙、掩腋衣、副掩腋衣、拭面巾、护疮衣、护疥疮衣、剃发衣、生卧具、雨衣。对于比丘的衣服颜色也有规定,允许穿用三种色衣:青如蓝靛、赤如土红、紫红如木槿树皮。我们在藏戏中还能看到如来佛的服饰,有佛冠、肩帔、飘带、腰带、裙于、头饰、耳环、项链、缨络、手镯、指环、足镯等组成,在佛经中称其为“圆满服饰十三事”。

这种佛教的服饰“十三事”,在唐代藏族上层人士的服饰中

得到了反映。据布达拉宫和大昭寺保存的唐代松赞干布塑像来看,这位藏王戴的帽子,便是僧帽,与印度的佛像所穿的衣服也十分相似,坐姿作佛的禅定姿态;文成公主也作禅定坐姿,衣裙的纹饰既有吐蕃服饰的特点,兼有唐代菩萨衣着的特点,头戴宝冠,胸佩缨络;而萨迦五祖之一八思巴·塔追坚赞的服饰,则完全是元代和尚服饰;活佛、大喇嘛的某些服饰,在宗法允许的情况下,有时也广为流行。相传,七世达赖为了遮阳,制作了一种形式特殊的篷式帽,名叫“格桑斯友”,藏族人民为了表达对佛教领袖人物的崇敬,纷纷戴起了这种篷式帽,于是便在日喀则、拉萨地区流行起来。

藏族服饰中的图案纹饰,很少有对现实图景的模仿或再现,多为抽象的几何图形。这种抽象化,有一个明显的特点,即是圆中有方,曲中有直,封闭重于连续,圆点弧形胜于直角方块。这也表现了佛教的“圆通”、“圆觉”的理性精神,但又使人感到稳定、坚实、简洁、柔韧而刚健,显现出一种神秘的威力和美感。

在藏族服装的色彩方面,我们也可以看出佛教的影响。这种影响,是通过“崇拜物同化”的心理实现的。同化的目的是与崇拜物的认同和祈望得到崇拜物的护佑。释迦牟尼的代表色彩是白色。据说,释迦“往胎”之相为白象。释迦“八相成道”之三则有白莲花,之六有白马。《维摩诘经》说维摩诘居士“虽为白衣,奉持沙门清静律行”。佛祖形象除尚白外,还尚橙黄,因而对藏族服装的色彩有明显的彩响。在安多戴语中,白色“尕鲁”最美,至高无上。牧区藏民的住房以白帐房为贵,过去只有牧主、头人和富裕户能住白帐房,现在家家户户都住上白帐房了。传统的帐房里,左边为男人居处,兼作客厅,铺白毡;右边为女人居处,兼作厨房,铺白羊皮。农区藏民房屋墙也多是白色,藏房顶上还插有白色经幡,表示信佛驱邪。青海地区藏族古帽为白毡带沿高尖帽,一般

藏民穿白光板羊皮藏袍,用白色羊羔皮镶领;高级藏袍用白羊羔皮挂饰缎面制成。男子内衣用白色。妇女腰饰为一白银锚状物。女子15岁时要举行戴“敦”成年仪式,届时姑娘大清早用掺了牛奶的水洗脸,叫“白”,象征吉祥、幸福、纯洁。在举行结婚仪式时,要给新娘铺上白色的毡子,还要抓一把糌粑洒向空中,使人浑身变白,以示庆祝。当然,最为人们所熟悉的风俗礼仪,还是凡尊贵的客人来访,都要献上一条哈达,色泽以洁白为最普遍。

傣族也信奉佛教,这个民族自古爱穿白色衣服,可能也是受了佛教的影响。《新唐书》曾以“白衣”称傣族,宋元则称其为“白衣蛮”、“白夷”等。明初钱古训、李聪思在出使缅甸路过德宏傣族聚居地后,记道:“男子皆衣长衫宽襦面无裙,……妇女则绾髻于后以白布裹之,不施脂粉,身着窄袖白布衫,皂布统裙。”头饰与上衣均为白布,可见对白色之崇尚。如今,信奉佛教的傣族少年男子,入寺时都需着白衣,披白布;父母挽白布一端,参谒方丈,方丈再为其披上橙黄色袈裟,正式接受其为僧。而新僧家族还要在住宅四周缠白纱,接受僧侣祝贺。

土家族小孩多戴一种菩萨帽,又叫“罗汉帽”,帽上从左至右,钉有18罗汉,围了半圈,中间还缀着一尊大菩萨。这也是佛教对土家族服饰的影响。

傩面具的功能

中南、西南地区有些少数民族巫师在从事祭祀活动时,除借助于服饰外,还有一样不可或缺的法器,即是傩面具。

傩,是一种古老的文化现象,指古时腊月驱逐疫鬼的仪式。在先秦时的古代文献中即有关于傩文化的记载。《论语·乡党》:“乡人傩。”《吕氏春秋·季冬》亦曰:“命有司大傩。”高诱注:“大傩,逐尽阴气为阳导也,今人腊岁前一日击鼓驱疫,谓之逐除是

也。”傩文化活动在秦汉之际随军旅而传入岭南。在广西的壮族、瑶族、毛南族、仡佬族的宗教祭祀活动中,在贵州、湖南一些乡村的节庆祭典活动中,都离不开傩面具。从这些遗留下来的狰狞可怖的傩面具中,我们又仿佛看见了“师公”们装神弄鬼的身影。

这一点,也有古籍作证。汉代刘定的《舆地志》记载荆南风俗时说:“荆南人众,祈福避灾,习俗各异,身着彩衣,面戴假而,披发仗剑者皆有。”唐代段安节的著述更为生动形象:“……用方相四人,戴冠及面具,黄金为四目,衣熊裘,执戈,扬盾。口作‘傩,傩’之声,以除逐也。右十二人,皆朱发,衣白纁画衣。各执麻鞭,辫麻为之,长数尺,振之声甚厉。”周去非的《岭南代答》也记录了北宋年间广西举行傩活动的情景:“桂林傩队,自承平时名闻京师,曰‘静江诸军傩’。而所在坊巷村落,又自有‘百姓傩’。严身之具甚饰,进退言语,咸有可观,视中州装队仗似优也。”从这段文字记载中,我们已经可以看到“傩”活动在当时已相当普及,而且已略见祭祀活动向戏剧活动演化的端倪。清人的记载似更具体化。据嘉庆七年(1802年)蔡呈韶、胡虔等纂修的《临桂县志》称:“今乡人傩,率于十月,用巫者为之跳鬼,其神数人,辈以令公为最鬼,戴假而,著衣甲,婆娑而舞,伧伧而歌为迎送神祠,具有楚词之遗,第鄙俚耳。其假面,皆土人所制,以木不以纸,雕刻极精。”这里所说的“土人”也者,便是当地的少数民族。

面具是一张进入冥界的通行证。在祭祀或庆典时,好些民族都认为,巫者戴上面具后,就可以神灵附体,能够做到平素办不到的事情。马林诺夫斯基在《自由与文明》一书中写道:面具,文身,识别符号,装饰,能把一个演员送到一个神秘的世界中去或赋予他一种临时性的特殊的精神状态。傩面具的使用者,以及参与傩祭活动的善男信女们,都赞成戴上变形后的面具,能使人产生视觉幻觉,能使神人一体。

因此,我们在许多傩面具上可以看出,人性在减少,神性在增浓,面具不应肖似人的脸,而应该具有相当的夸饰和变形。中南地区最早的傩祭活动,师公扮着方相氏,其装饰是:“蒙熊皮,黄金四目,玄衣朱裳,执戈扬首。”这里所说的“黄金四目”,即是早期傩面具的神态的写照。因为巫师戴上这面具后,可以驱鬼逐疫。这些面具的面目大多是怒目圆睁、威武狰狞。巫师们口里念念有词,挥舞手中法器,再加上一身奇特的法衣,很能震撼人心,令参与者同时进入一种神妙的境界。环江毛南族的大师六官面具、罗城仡佬族的雷神面具、环江的雷王、瑶王、雷兵面具,都有这种意味。

毛南族的傩面具神采各异,木雕彩绘。艺人们将木头镂空,雕刻成各种脸谱。文官武将、阎罗小鬼、有男有女、丰富多彩。武者脸谱较为夸张,把眼球刻得突爆,着上深红的颜色;文官脸谱则不那么可怖,所绘色彩略显淡雅,表现手法含而不露;女子面具则采用传统的粉脸,双目微闭,略施粉黛。在毛南族的木面舞中,形象诡谲、气氛森严的傩仪已经淡化,而欢快轻松的喜庆色彩、娱乐成分则加强了。祭祀活动渐渐转化为舞蹈、戏剧活动。流传至今的毛南族木面舞,也是由原始的傩舞发展而成的。傩舞本是古代民间的一种驱邪酬神的祭礼仪式,后来逐步演变成节庆日子里的民间娱乐活动了。

古老的傩面具,总体上呈现了一种狞厉之美。美学家李泽厚在分析中国商代的青铜饕餮时指出:“在那看来狞厉可畏的威吓神秘中,积淀有一股深沉的历史力量。它的神秘恐怖也正只是与这种无可阻挡的巨大历史力量相结合,才成为美——崇高的。”^① 傩面具正是在可怖的威吓神秘中,引出傩活动的参与者

^① 《美的历程》,文物出版社1981年版,第38页。

们的敬畏之感,在顶礼膜拜时获得一种受到庇护的满足之情。

还值得一提的是,《临桂县志》中所述“土人所制”的令公神像面具,是一副三层的面具。令公,即唐初名将李靖,三层面具,形态各异。第一层为令公本相,赤色枣面,唇髭上翘,神色忠勇威严;第二层为白色善相,柳叶眉,慈悦可亲,传说是令公奉旨下凡抚慰百姓时的面相;第三层是金面凶相,双眉如扫,双目突出,血盆大口,獠牙外露,显得凶狠勇猛,传说为令公与妖魔搏斗时的神态。三面重叠,用竹钉销住。巫师在戴着面具演唱令公的业绩时,层层剥露,又层层盖上。桂林傩具这一艺术特色,与川剧的“变脸”有异曲同工之妙。同一个人物,在不同的情境下,可以显现出截然不同的面容。人类早期的祭祀活动,乃是戏剧活动的前科。巫覡们戴着木雕的面具,念着咒语,伴着歌舞,在驱疫逐鬼的同时,又有了被观赏的意义,假面后来便成为古代戏剧中的一种道具(图 15)。



图 15 藏族宗教活动中喇嘛装扮的戴面具的护法神

这还可以在中国戏曲古老的脸谱——大面之中,找到佐证。中国戏剧中最古老、最著名的大面戏是北齐时的《兰陵王》。唐代崔令钦的《教坊记》曾记有此事:“大面出北齐。兰陵王长恭,性胆勇面貌若妇人,自嫌不足以威敌,乃刻木为假面,临阵著之,因为此戏,亦入歌曲。”演出此剧时,扮演兰陵王的演员头戴假面具,“衣紫、腰金、执鞭”,载歌载舞,作种种指挥、击刺的姿态。兰陵王戴上这个奇丑狰狞的假面,意在借助于这种“神力”威敌。这位封建王朝的猛士戴上了假面,装扮成鬼神模样,所向披靡,终于使

封建王朝的猛士戴上了假面,装扮成鬼神模样,所向披靡,终于使

敌丧胆。《兰陵王》今不传,但日本有《罗陵王》,据说是中国传过去的。罗陵王所戴的面具,和傩面具的可怖有相近之处。据日本学者盐谷温所著《中国文学概论讲话》中有关罗陵王所戴面具的描绘:鹰嘴式的钩鼻,凶狠的目光,头顶上盘着一条似龙非龙的怪物,作跃跃欲试的姿态,样子奇丑狰狞,后人称之为“鬼面”。此种“鬼面”,与广西少数民族流行的傩面具中那些狰狞可怖的“神面”,似源出同宗。虽然时隔近千年,但在艺术构想上依然可以找出其共通之处。人类在祭祀活动中所透出的宗教、文化色彩,具有历史的延续性,它超越了时间与空间的隔绝,世世代代因袭下来。

第五章 南国之人祝发而裸， 北国之人鞞巾而裘

德国语言学家洪堡曾说过：“人从来就是与他附近的一切相联系在一起的。”另一位人类文化学家弗里德里希·拉策尔在1885—1887年间出版的《人类学》一书中，也提出文化是人类智慧的总和，同时又受地理环境及其他生物上或心理上的影响。这两位专家的意见是对的。地理环境是形成文化取向的一个重要因素。因为地理环境直接影响着人们的行为和观念。在人类发展的初级阶段，地理环境对文化的影响更为突出。丹纳在他的名著《艺术哲学》中曾对几乎到处是水的尼德兰平原的地理环境，影响着尼德兰人的特殊思维方式的问题作过论述。关于荷兰的地理环境，丹纳写道：“境内没有坡度，水流极慢，或竟停滞不动。随便哪里挖个洞都看得见水。……平原往往低于河面，只能筑堤防卫；一眼望去，水好像随时会漫出来的。”^①在这样的环境里，人们的心理特点是：“需要有深思熟虑的头脑，感觉要听从思想支配，不怕厌烦，耐劳耐苦，为了遥远的后果忍受饥寒，拚命工作；总之是需要一个日耳曼民族，就是要一班天生能团结，受苦，奋斗的人。”因此，“他们没有时间想到旁的东西，只顾着实际与实用的问题。住在这种地方，不可能象德国人那样耽于幻想，谈哲理，到想入非非的梦境和形而上学中去漫游；非立刻回到地上

^① 《艺术哲学》，人民文学出版社1981年版，第159页。

来不可;行动的号召太普遍了,太急迫了,而且连续不断;一个人只能为了行动而思想。几百年的压力造成了民族性,习惯成为本能”。^①

同居一地是民族构成的重要因素之一。人类社会在由野蛮向文明的过渡中,形成了同居一地的地缘关系。这种关系的确立,是民族形成的前提条件。瑞士政治家布伦奇里在论及民族的特征和定义时,提出了“八要素说”,即同居于一地、同一血统、同其肢体形状、同其语言、同其文字、同其宗教、同其风俗、同其生计。^②我国民族学家周鲸生亦将同一地域作为民族形成的要素之一,他指出:“民族构成之要素有七种:一、种族,二、地域的整一,三、语言,四、宗教,五、政府的统一,六、经济上的共同利益,此外尚有共同历史、共同理想和共同的习惯,换言之,即精神的团结。”^③所谓地缘关系,即是指一个民族的人们长期共同生活、形成各种内部联系的空间条件。这种空间条件,对于人们的生产、生活、文化的发展,影响极大。黑格尔就曾指出:“每种艺术作品都属于它的时代和民族,各有特殊环境,依存于特殊的历史的和其它的概念和目的。”^④因此,研究各民族服饰的异同,似应联系地理环境的异同来考察。地理环境的独特性往往形成民族文化的独特性,也形成民族服饰的独特性。

民族服饰的地域色彩

按照文化生态学的观点,文化形态首先是人类适应生态环境的结果。冯天瑜认为,地理环境通过以下三个方面对人类文化

① 《艺术哲学》,人民文学出版社1981年版,第161—162页。

② 转引自梁任公(启超)《饮冰室文集》下,学说编,第141页。

③ 转引自《民族特征论集》,广西人民出版社1987年版,第3页。

④ 《美学》第1卷,商务印书馆1979年版,第19页。

创造发生过作用：第一是特定的地理环境经由物质生产方式这一中介，给各种不同的文化类型奠定了物质基础，各种文化类型都会程度不同地染上地理环境的特征；第二是地理环境通过人自身的活动影响人们的风俗习惯、性格面貌；第三是地理环境直接赋予某些文化以色彩。^①捷克美学家彼得·波格达列夫在《作为记号的服饰——在人种学中服饰的功能和结构概念》一文中指出：“服装的穿着者不仅关心他自己的个人趣味，而且也顺应地域的需要，以符合他的环境的标准。每个人不仅在语言上也在服装上使自己与环境相适应。”^②作为文化的组成部分的服饰，诚然离不开其独特的地域性，有它的区域文化的共融性及其恣肆风采，不免受到地理环境的影响。皑皑白雪，巍巍高山，涓涓江河，茫茫草原，无不在不同的民族服饰中留下了令人难以忘却的印记。

纵观我国 56 个民族的服饰，人们似乎不难从各民族的地理环境和生存空间中，找到它的独特风采。有道是：“百里不同风，千里不同俗。”《礼记·王制》提出：“天地寒暖燥湿，广谷大川异制。”《管子·水地篇》提出水的不同质地对人性起着不同的影响：“夫齐之水道躁而复，故其民贪粗而好勇；楚之水淖弱而清，故其民轻果而贼；越之水浊重而洿，故其民愚疾而垢；秦之水泔冓而稽，淤滞而杂，故其民贪戾罔而好事；……”这种说法未免有些夸张，但水质对人的心理特征的影响还是应当承认的。“燕赵多慷慨悲歌之士”，便和燕赵的地理条件有关。“人杰地灵”，也是同样的道理。从地理环境的不同去解释各民族服饰差异的，还有《列子·汤问》：“南国之人祝（断）发而裸，北国之人鞮（帕）巾而

① 1988 年 11 月 7 日《文汇报》。

② 《戏剧艺术》1992 年第 2 期，第 44 页。

裘,中国之人冠冕。”大凡地处边陲,或与外界隔绝较久,交会不便的少数民族,或本民族较集中聚居于一地,不与其他民族杂居者,其服饰往往带有奇异的、鲜明的民族特色;反之,地处中原,或接近通邑大都,交通往还方便,各民族小群居、大杂居于一地者,其服饰的民族色彩则易于淡化;此外,我国东北地区与西南地区,西北地区与中南地区的少数民族的服饰,也由于山水的阻隔、气候的不同、语言的差别,形成不同的民族支系,其服饰又在大同中见小异。

德国人普遍强调遗传和素质的作用。他们认为,人不可估量的大智大勇,是从生出来的时候,由命运决定了的;美国人的观点与之相反,不爱承认“超越性的权威”。他们认为:人这个东西,就象一个被放置在磁场中的物体,随着环境的压力,而具有向任何方向变化的可能性。美国文化人类学家罗伯特·F·莫菲在《文化和社会人类学》一书中写道:“人对环境的影响是显著的,但环境对文化形成的影响更突出。”^① 这位文化人类学家的论点,已为心理学家的实验所证实。心理学家弗里曼把许多一胎所生的孪生子,分为20组分别养育。其中16组的环境大致相同,其他四组的生活环境则较差,几年之后,大致相同的环境组里的成员,智能指数极其相似,而处于环境较差的四组成员,智能指数则较低。特别是测试对象中有一对女孩,一个在特殊环境里生活,她大学毕业后成为中等学校的教师;另一个女孩,小学毕业后中途退学了,最后成为一位不起眼的农妇。这两个女孩的智商几乎是完全一样的。

作为深层结构的民族审美心理,由于它是人类生理和社会精神发展的历史积淀物,所以具有较大的稳定性。它已经渗透到

^① 《文化与社会人类学》,中国文联出版公司1988年版,第96—97页。

每个民族的精神生活的核心中去,对民族群体的审美活动是有持久的内在支配力。人们在一个地方住长了,形成了相应的服饰,形成了某种服饰传统,一般不会轻易改变,甚至迁移他地后,在一段很长的时间内,其服饰样式也不会改变。居住在贵州毕节地区的“小花苗”,曾流传这样的传说:在远古的时候,有兄弟二人居住在黄河以北,因连年战乱,被迫向西南迁移。哥哥骑马在前,弟弟步行于后。弟弟眷恋故土,不忍离去,将家乡的田园风光记录在自己的衣服上。那方形图案是田地,方形的红布条表示鱼,花纹表示田螺和星星,弯道表示树木,还有长形的红条、黄条象征着长江与黄河。

在不同地区的同一民族的服饰,也不可能是完全相同的;而在同一地区的不同的民族服饰,却可能找到服饰的某些相近之处。这又是环境影响文化的一个证明。

下面,我们具体地研究一下这个问题。

锁闭式社会环境的特异功能

我国少数民族人口虽少,约占全国总人口的6%,但分布地区却占全国总面积的50—60%。东至台湾,南至海南岛,西到新疆、西藏,北及宁夏、内蒙古、黑龙江。

著名民族学家杨堃曾指出:“民族越落后,他们改造自然的能力就越差,对自然环境的依赖性也就越强。”^①由于历史和地理的原因,我国的少数民族大多聚居在偏僻的山林、草原和海岛,而且长时期处于封闭的自然经济形态。以云南为例。云南山高林密、谷深流急,古人称之为“不毛之地”、“瘴烟之乡”。李白说

^① 《民族学概论》,中国社会科学出版社1984年版,第17页。

“蜀道之难难于上青天”。其实，滇道之难比之于蜀道之难，有过之而无不及。《华阳国志·南中志》曰：“自夔道至朱提有水、步道，……步道度三津，亦艰阻。故行人语曰：‘犹溪、赤木，盆蛇七曲；盘平、乌柁，气与天通。看都夔泚，往柱呼伊。康降贾子，左儋七里。’又有牛叩头、马搏坂，其险如此。”夔道即今四川宜宾市西南安边镇一带，朱提即今昭通市，三津是今筠连河、横江及洒鱼河。从蜀道再入滇道，九曲三湾，坡高势陡，行者似腾云驾雾，不时停杖相呼，连牛马也要叩头搏坂而行，实在是艰险之极。在云南境内的蜀身毒道沿线，生活着今彝、白、傣、景颇、佤、阿昌、独龙、傈僳等族的先民。这样的生态环境，无疑对人类的生产方式、劳动格局、生活风俗、服饰形态起着很大的影响。

美国文化生态学家朱丽安·斯图尔德通过对内华达州绍绍尼人的研究后认为，在文化和环境中有一个技术、资源和劳动三方面的动态的、创造性的关系。劳动格局（也就是社会组织生产，将生产与季节周期相适应，分配任务，协调劳动者活动的格局）主要取决于当时所掌握的技术和要开发的资源。劳动格局反过来又对社会机构，包括婚后定居形式、家庭格式、部族规模和驻地等等发生影响。他列举了绍绍尼人的例证。在内华达中部和西部地区居住着称为西绍绍尼的印第安人。这一地区大部分是高原半沙漠地区。起伏的山峦高约 11,000 呎，由此向南延伸。气候干燥，雨量远不足从事农业生产。环境提供的资源主要是一些野兽和野生植物。捕捉的主要动物是鹿、羚羊、野兔，间或有野羊和一些小动物。野生植物包括草籽、薯类和各种山果。绍绍尼人的技术非常原始，主要的工具是弓和箭，削制的挖掘棍棒，做饭的容器和炊具。绍绍尼人在这样的生态环境中生活，服饰显然要受到山林条件的影响。斯图尔德在提到绍绍尼人的

服饰时写道：“他们御寒的东西是鹿皮腰布和冬天穿的兔皮袍子。”

我国独龙族和鄂伦春族的服饰，与绍绍尼人的服饰十分相似。独龙族主要聚居在我国云南省西北部贡山独龙江两岸。独龙江一向被人们看作是一个类似“世外桃源”的地方，其地势险要，人们难以到达。独龙江南北长约 300 多华里，东岸是海拔 5000 多米高的贡山，西岸是海拔 4000 多米高的担当力卡山。其爬山之难，非平原居民所能想象。《独龙族简史》曾记曰：“森林蔽天，路极陡隘，侏子行时，削竹杆成矛，以其尖戳地杖而行之。其右手则持刀，为剥砍蔽路之树干。”^① 独龙族人爬山，除持竹杆、刀开路外，还在悬崖绝壁处使用“天梯”，即用一根独木，在上面砍几处刀痕，以石缝为支点，靠在崖壁上，便可以向上攀登。《求昌府文征》又记曰：“宠等在恩梅开江东岸，距俄约 75 里，五六十户侏人，道路险峻，随处皆用木梯为登降。”独龙江被陡峭的高山大脉紧紧环抱。山势跌宕险峻，流水轰然击石。在山间引起巨大的回响。整条独龙江犹如一条青色的长龙，奔腾咆哮在云雾缭绕的群山之中。江水时而在脚下奔腾，时而从天面降。那贯穿南北的大峡谷，人们称之为“神秘的峡谷”。独龙族人就生活在这样一个几乎与世隔绝的世界里。

这个被史书上称之为“太古之民”的独龙族，是我国人数较少的民族之一，只有 4100 余人。直到解放初，独龙族还保留着浓厚的原始公社的残余。他们称父系氏族为“尼勒”，整个独龙江流域共有 15 个尼勒。每个尼勒由若干家族公社组成。每个家族公社有共同的地域，以山巅、河谷、森林、溪流等划分各自的界线，

^① 《独龙族简史》，中国科学院民族研究所云南少数民族社会历史调查组编，第 103 页。

形成一个个自然村落，叫做‘克恩’。每个克恩包括二三座以上的公共住房，内住三四代家族成员。到20世纪40年代，这样的住户人口经常有二三十人。

《浙江日报》记者楼国平在1988年参加了“边疆万里行”采访组，写了《生活在独龙族人中间》一文，记述了寻访独龙族人家的情景：

独龙族人大都散居在独龙江两岸和一些山间谷地。他们按家族和血缘近亲关系，由几户组成大小不等的自然村落。随着农耕技术的提高，独龙族从半迁徙状态中稳定下来了，但仍然保持着刀耕火种时代的这种传统。

翻过栅栏，转过山嘴，看到了一户高居于山腰的人家。一眼望去相距不过500米之遥，我们踏着不足一尺宽的草径，弯弯绕绕地足足走了半小时。这是独龙族典型的木楞房，房顶的茅草已经腐朽，屋子很黑，屋中间立着火塘。火塘上方悬着一个木架，上面是简单的炊具，还挂了几支被烟熏黑了的兽腿，屋顶被常年不熄的烟火熏得漆黑泛亮，一串串垂挂的烟灰在流动的空气中摇荡着。火塘里燃着熊熊的柴火。火光映照出墙角处的一张脸，无疑这是女主人。她始有惊虑之色，听到小王的话音后，方才露出了笑容。女主人的脸上满是青蓝色图案。据说这种妇女纹面的习俗到解放后便告绝迹了。^①

鄂伦春族也处于一个封闭式的社会环境之中。鄂伦春族主要聚居在内蒙古自治区呼伦贝尔盟鄂伦春自治旗。它坐落在大兴安岭的深山密林中，全旗面积55000多平方公里，森林覆盖率占全旗总面积的97%。解放前这里没有一村一镇，是野兽出

^① 《记者文学》1988年第9期。

没之所，偶有露宿的猎民，还必须彻夜点燃篝火，以防范野兽侵袭。鄂伦春族在解放前还保留着浓厚的原始公社的残余。集体狩猎的猎获品，在狩猎小组内平均分配，对于老、弱、伤、残者，大家都认为有帮助供养的责任，虽然他们不参加狩猎，但也和猎手一样分给一份猎品。直到1953年后，鄂伦春人才开始定居下来，结束了“桦皮做房地当炕，终年游猎在山岗”的生活。

於贤德先生从审美心理学的角度研究了民族心理后指出：“民族审美心理的形成离不开与该民族的生存息息相关的自然条件和该民族自己所造就的社会条件。这两大系统的相互作用使不同民族在审美活动中呈现出不同的心理特点，而这两大系统的变化又势必影响着民族审美心理的变化。在这两大系统中，自然条件的变化相对而言要比人类社会发展显得缓慢而微小。”^① 上述那些处于封闭式的社会环境的少数民族，从总体上说，受现代文明和外来文化的影响较少，在经济、文化等方面长期处于落后状态，形成了文化的隔离机制，即造成民族文化成为独立的定型的文化形态机制；但由此而形成一种特异的功能，即：使得富有独特风貌的民族服饰得以完好地保存下来，形成了不同民族文化各自的个性，成为稀世之珍。我国幅员辽阔，自然条件复杂，地形变化很大，所以56个民族的服饰在质料、款式、色彩等方面的差异十分巨大。其千姿百态，在全世界也可谓首屈一指。有些少数民族的服饰，简直是远古人类文化的活化石。它为当代学者探寻民族史、文化史，以及人类服饰的演变等等，提供了极为珍贵的材料。

^① 《民族审美心理学》，三环出版社1989年版，第174页。

各民族文化交流加强之时, 服饰差异就会减少

独龙族服饰的超稳态结构又证实了上述这一点。

独龙族人在清代被称作“倮人”,他们的服饰几近原始人。清代雍正年间编的《云南通志》曾记曰:“倮人丽江界内有之,披树叶为衣,茹毛饮血,无屋宇,居山岩中。”过了 200 多年,独龙族人的衣饰仍极为简古。由于不会剪裁,无论男女都不着衣裤、跣足,绝大多数人一年四季只用一块麻布围住下身,有些人穿两块麻布缝合在一起的上衣,类似背心,袒露右胸、右臂,用草绳或竹针拴结,披落自如,白天为衣,夜来当被。有些穷苦的人连一块麻布也得不到,只得在腰下围一串树叶,或吊一块木板,有些人不得不穴居岩洞,或住在挖空了的树干里。如今,独龙族男女都已穿上了色彩鲜艳的衣裳,但在饰物等方面,依然保持了原始社会的某些遗迹。独龙族男女均散发,前垂齐眉,后披齐肩,左右盖耳,剪发系用两把刀相截。过去独龙族人身上披的那领破烂的麻布,现已由一块色彩鲜艳、编织精工、质地厚实的独龙披毯所替代。缝纫机进入了独龙江,但也没有改变他们披毯的传统习惯。男子的披毯为长方形,以两角系结于胸前,腰间扎一条布带或一根麻经,女子的披毯从左腋下往右肩上缠齐肩处,用竹片卡住,头上包一块麻布巾。男子喜欢裹麻布绑腿,佩长砍刀挂剪刀,颇有英武豪迈之气。妇女们爱穿袒,腰部多系漆染的藤圈,出门常挂小篾箩,头部胸前均喜佩戴若干串有色玻璃珠,左手肋部绕上米粒般大小的玻璃珠,耳戴嵌有红珊瑚、绿松石的银质大耳环,至今男女都保留了赤足的习惯,加之独龙族妇女仍沿袭文面之俗(在 60 年代前),更使独龙族的服饰独具一格。

原始的游猎生活方式和高寒地带原始森林的地理环境,同样在鄂伦春族的服饰上留下了浓重的印痕。鄂伦春人一年四季穿袍服,这是为了适应寒冷的狩猎生活的需要。厚重的袍服多用狍皮制成。夏季的狍皮为沙毛,可制春秋穿的皮袍,翻过来穿可以避雨。冬季的狍皮有极厚的绒毛,做冬袍非常暖和。妇女们对兽皮加工具有特殊的技能,经她们手工加工过的狍皮,结实、柔软。用狍筋作线进行缝制,坚牢无比,按照美的规律的缝制线迹披露在袍面上,呈现出古朴、粗犷、稚拙的审美特征。

赫哲族人的鱼皮服,同样说明了地理环境对服饰的影响。古诗曰:“金环岛户雕为屋,石罟种人鱼作衣。”石罟种人,即赫哲族先民;金环,指赫哲族人装饰的鼻环和耳环。赫哲族人世代居住在松花江、黑龙江和乌苏里江沿岸,是我国少数民族中人口最少的一个民族,仅800多人。沿江而居,捕鱼是赫哲族人的一种主要的谋生手段。黑龙江、松花江、乌苏里江内,盛产闻名国内外的大马哈鱼,有鲤、鲑、鲫、鲟、白鱼,还有近千斤重一尾的大鳇鱼。赫哲族人积累了丰富的捕鱼经验,鱼叉掷出,叉到擒来。渔猎生活给赫哲族人的服饰打上了特别的印记。赫哲族人早年穿的服装,主要原料是鱼兽皮。居住在八岔以下至黑龙江下游的赫哲人,多以鱼皮做衣服。清代《东北边防辑要》记载:“衣鱼兽皮。”《西伯利东偏纪要》记载:“喜用紫色袖口束以花带二三寸,足着鱼兽皮乌喇(即靴鞋)。”《皇清职贡图》的记载更为翔实:“夏以桦皮为帽,冬则貂帽狐裘。妇女帽如兜鍪。衣服多用鱼皮而缘以色布,边缀铜铃,亦与铠甲相似。以捕鱼射猎为生。夏航大舟,冬月冰坚,则乘冰床,用犬挽之。”《黑龙江志稿》载:赫哲人“居无室,尤喜捕鱼,衣服冬著鹿皮,夏著染色之答抹哈鱼皮。”

鱼皮服极有特色(图16)。鱼皮具有耐磨、轻便、不透水和不挂霜的特点。赫哲族人常穿鱼皮长衫,是选用三、四尺长的鳇鱼、



图 16 本世纪初,黑龙江下游的赫哲族人的鱼皮衣及鱼皮套裤

大马哈鱼、鲈鱼等,剥皮后,用木质的工具制成革,然后采摘一种植物,煮水染成紫红色、浅黄色、绿色,再剪裁缝缀,妇女服饰多受满族影响,袍服上半身式样颇象旗袍,袍长过膝,腰身较为狭窄,下身及底摆较为宽大,常呈扇形,便于走动;袖稍肥短,只有领窝,而无衣领,其襟边、袖口、托领或后背上,绣有云纹、鱼尾纹、波浪纹图案,并染成各种颜色,或缝有用鹿皮剪好的动物图样,讲究的还在下摆处缝上小铜铃和贝壳,作为装饰,古朴有趣,

美观耐用。鱼皮套裤一般有两种：一种上端齐口，另一种是斜口。冬季穿它打猎，耐磨经扯；春夏穿它捕鱼，不易透水。鱼皮做的靴鞋，内放乌拉草，在冬天穿用，轻便暖和。此外，鱼皮还可以用来制作绑腿、围腰、手套、腰带和各式口袋等。东北三江为赫哲族人提供的丰富的鱼皮，使这个民族的服饰在全国民族服饰中独树一帜。在黑龙江哈尔滨博物馆内，保存了一套三十年代赫哲族妇女的服饰，整套服装协调而精美。帽子式样分为两部分，上部是圆顶瓜皮形帽，顶端有兽尾做装饰，帽下部是披风状，可以防风寒，帽子及衣服领口、托肩、袖口、裤脚都有染过色的鱼皮剪成的花样和丝线绣的边饰，精致美观。近几十年来，随着布匹、化纤织物传入后，赫哲族人已改穿布衣。

其实，以鱼皮为衣，亦是古已有之。《山海经·海外东经》记曰：“玄股之国在其北，其为人股黑，衣鱼食鸥。”东汉科学家张衡在《东京赋》亦记曰：“白龙鱼服，见困豫且。”满族的前身女真族，在元代就曾以鱼皮为衣。元人周致中著《异域志》中“女真”条曰：“在鸭绿水之阳，长白山之下，古肃顺氏之国也。始因新罗人完颜氏奔于国，遂家焉。地多产金，故女真阿古答称帝，国号大金。其国人皆以鱼鹿之皮为衣，风俗好歌舞。”^①《大金国志》亦载曰，穷人当时也有用鱼皮为衣的：“贫者春夏并用为衫裳。秋冬亦以牛、马、猪、羊、猫、犬、鱼、蛇之皮，或獐鹿麋皮为衫。裤袜皆皮至（制）。”但女真族以鱼皮为衣这一传统着著没有延传下来。

居住在西藏自治区墨脱的门巴和珞巴族，同样处于自然封锁之中。墨脱是至今我国唯一不通公路的县。一座高达4800米的多雄拉山封闭了墨脱县和外界的联系。这座雪山变化无常，每年只有五、六、七月份是较为安全的翻山时期，连直升飞机也常常因为云雾弥漫而无法着陆。加之这里多震、多雪崩和泥石流泛

^① 《异域志》，第11页。

滥，令外人望而生畏，不敢贸然进入。绝大部分的门巴、珞巴族居民祖祖辈辈没有走出过大山的包围，看不到另外的世界。从多雄拉山顶到墨脱境内各地，是从寒到亚热带的植物和动物垂直性分布的地区，也是我国原始生态难得幸存的地区。峡谷两岸虽然近在咫尺，却远似天涯。“山顶在云间，山脚在江边，说话听得见，走路要一天。”这四句顺口溜就是峡谷地形的真实写照。西藏自治区在70年代拨出巨款，曾想打破墨脱的封闭，可是这一带地质非常复杂，修的公路不如垮的多，只好停修，无法打破墨脱的封闭状态。因而这里的门巴和珞巴族的人至今保持着古老的生产和生活方式。他们的一些生产和生活用具仍有用石头做的，如石锅、石碗、石筒、石磨等。桥是用野藤编成的，船是粗犷的独木舟，珞巴族猎人狩猎的箭，用的是原始的竹箭。

由于现代文明难于涉足墨脱县，门巴、珞巴族人的服饰留下了原始人的印痕。在墨脱的边远地区，有一些门巴、珞巴人还用兽皮裹身。珞巴族男子多穿手缝的山羊皮、野牛皮制成的上衣，或是藏式的氍毹长衣，外加一件毛织的长至腹部的黑色套头坎肩，坎肩的宽度和长度相等。背上习惯披一领野牛皮，用皮带系在肩上。帽子形式极为奇特，有熊皮圆盔和用竹藤条制的圆盔两种。前者有圆形的帽沿，边缘用蓬松熊皮卷一圈，把熊的头皮从帽子后面垂到后颈；用藤条编成的帽子，在帽沿外还套有一个熊皮圈(图17)。在西藏和尼泊尔王国的交界处，还住着一群自称“夏尔巴”的人。他们可谓是少数民族中的“少数民族”，这个藏族支系在中国境内仅有四百余人。夏尔巴人的服饰又与一般藏族不同，妇女多梳单辮，头戴发箍，上身穿白色对襟衫，用六块白色氍毹拼制面成，前胸两块，背部两块，袖子两块，在拼接处用花线缝有色彩鲜艳的花边，下着长及脚面的百褶长裙，耳饰与内地藏族妇女相同。

然而,随着时间的延伸、历史的行进,民族服饰不可能无限期地停止在一个模式和同一水平上,而总是要在稳定与变异的矛盾运动中发展。德国传播学派创始人拉策尔在其名著《人类地理学》中指出,自然条件造成的各族文化之间的差异,由于联系而逐渐消除。青年学者於贤德也认为:“每个民族的审美心理必定存在着一个纵向延伸的轨迹;二是民族与民



图 17 珞巴族农民

族的交往,必然产生文化交流,在这一过程中,不同民族之间的审美活动必然会出现一种互相渗透的情形。”^①人类的服饰史亦然。当各民族之间文化交流加强之时,他们的服饰差异就会逐渐减少,增生出许多不被原地理环境所束缚的、超越本民族服饰传统的时装来。

高山大漠中的纯真情致

任何服饰都不是自然物,而是人的创造物,是特定人群在特定生存条件下进行生存的表现。在此,让我们再来看看北方少数民族的服饰。

特定的气候条件,使北方民族服饰形成了某些特殊的习性。草原大漠和奔腾起伏的高山为北方民族提供了纵横驰骋的广阔

^① 《民族审美心理学》,三环出版社 1989 年版,第 176 页。

场所,培育了北方民族的有冲力的民族精神和自强意识,体现在服饰方面,则是一种粗犷豪迈的情致、色彩鲜艳浓烈的风格、纹样线条分明的构成。

北方少数民族文化区域的生态空间是:大小兴安岭以西,天山以东,燕山、秦岭、祁连山、阿尔金山、昆仑山等山以北,阴山、阿尔泰山以南的以高原、丘陵、大漠、森林、草原绿洲为主的广阔狭长地带。这里或是风沙狂暴,或是烈日炎炎,降雨量少,气候干燥,冷暖多变。据《大慈恩寺三藏法师传》记载,唐玄奘西行求法,从安西到伊吾(今哈密),在沙漠中跋涉了13天,途中“上无飞鸟,下无走兽,复无水草”。又据《宋元西行记》载,西域民族过着“居无城郭,游军而治,以毛毡为屋,随逐水草,夏则就凉,冬则就温”的不定居生活。这样的地理环境,造就了畜牧业为主的生产方式,也造就了流动性甚大的生活方式。这一切,又孕育了北方少数民族的强悍豪放、充满生气的民族精神。诚如张碧波、高国兴在《北方民族文化形成与发展问题略论》一文中所指出的:“个体强烈的心理欲求的发展和满足处处都受着不以他的意志为转移的广大外部世界各种复杂环境的制约,要生存要发展,必须具有挺拔的精神。所以,北方民族文化区域的生存空间、地理环境长时期以来赋予了北方民族强烈的自强精神和突出的自我意识。”^①这种民族精神反映在服饰上,必然与气候湿润、地处平原大河的中原地区有着迥然而异的特色。

试以蒙古族的服饰为例。蒙族人民多以畜牧业为生,长期过着草原游牧毡帐生活。为了适应这种牧马骑射生活,蒙族人民不论男女,都爱穿长袍。蒙族人民还喜用红绿丝绦做腰带,以两端飘动为美观。腰带上常佩挂吃肉用的刀子,刀鞘装饰十分精美,

^① 《学习与探索》,1989年第4~5期,第156页。

左挂烟具。用包头巾缠头,或戴前进帽、礼帽。蒙族男女皆穿软统皮靴,皮靴多为高统,也有半高统的。皮靴样式的区别,主要表现在靴尖上,有上卷的、半卷的和平底的。上卷的适合在沙漠中行走,以减少风沙阻力;半卷的宜于走干旱草原;而平底的则用于穿越湿润草原。靴子的三种不同的靴尖样式,留下了地理环境对服饰的投影。

地理环境对服饰的质料也有着明显的影响。高山大漠,严寒多雪,森林草原,一望无垠。在这里生活的少数民族多以狩猎畜牧为生,因而其服饰的材料往往是就地取材,以牲畜皮毛为主。服饰的样式宽大厚重,多为袍服。鄂伦春、鄂温克、蒙古、哈萨克、柯尔克孜、塔吉克、裕固等民族,多用狍皮、羊皮等兽皮制成长袍、衣、裤,大氅多为光板,有的在衣领、袖口、衣襟、下摆镶以色布或细毛皮。哈萨克族的“库普”是用驼毛絮里的大衣,十分轻暖。鄂伦春族的毛皮靴是用狍子腿上皮毛拼接缝制而成的,保暖、轻便,而且不沾雪、不渗水,适合在冰天雪地中行走。达斡尔族的狍头皮帽也很有特色,狍头有耳有眼,双耳耸起,沿两颊至颈肩部以狍皮裹住,拖长至后背,既能挡风防寒,又富有传奇色彩。狍皮大衣通常光面朝外,达斡尔族妇女在接缝处可缝制出许多美丽的装饰性针脚。鄂伦春族还就地取材,用桦树皮做帽、靴。《龙沙纪略·物产》记曰:“鄂伦春宜桦,冠履器具庐帐自制,皆以桦皮为之。”用桦皮制成的帽、靴,质朴天然,极富情趣。而南方各少数民族服装的质料,大多是自织麻布和土布,衣裙的式样也多为短窄轻薄,而且风格奇异,各不雷同。

地理环境对服饰的色彩还有明显的影响。生活在新疆的维吾尔、哈萨克族等,大多生活在高原、草场、山区,四季分明,光照强烈,不少居民区的周围,多为大漠戈壁的生态环境,这促成了他们的衣饰色彩浓艳,对比强烈,式样松宽洒脱。维吾尔族妇女

爱穿宽袖轻盈的连衣裙，裙料一般选用著名的“艾得里斯绸”，外套黑色或红色对襟紧身坎肩，长仅及腰，上饰珠串或金属片。耳环、手镯和项链是妇女喜爱的装饰品，盛装时还画眉、染指甲。维吾尔族姑娘还爱在辫子上系扎桃红、翠绿的彩色绳带，生活比较富裕的则在辫子上嵌着珊瑚、珠宝等。能歌善舞的姑娘在舞蹈时，十几条珠光闪烁的长辫和宽大华丽的裙摆随着身子的摇曳，一起飞快地转动，相映成趣，活泼动人。色彩鲜明的衣饰不仅生动体现了维吾尔族人民的审美情趣，也寄寓了他们对生活的美好憧憬：但愿今天和明天的生活象阳光一样灿烂，象鲜花一样盛开。

从满族的服饰上也可以看出地理环境的投影。自古至今，均有明显的高寒地带和便于骑射的特点。据《金史·舆服志》载：男子的衣服“多白，三品以卑，窄袖、盘领、缝腋，下为袴积，而不缺袴。其胸臆肩袖，或饰以金袖。其从春水之服则多鹞捕鹅，杂花卉之饰。其从秋山之服，则以熊鹿山林为文，其长中胛，取便于骑也。”女子的服饰为：“檐裙，多以黑紫，上编绣全枝花，周身六襞积。上衣谓之团衫，用黑紫或皂及紺，直领，掖缝，两旁复为双襞积，前拂地，后曳地尺余。带色用红黄，前双垂至下齐。年老者以皂纱笼髻如中状，散缀玉钿于上，谓之玉逍遥。此皆辽服也，金亦袭之。”辽、金乃满族的先世，男子多着裤，便于骑射，直到清代，仍沿旧制。明万历二十三年（公元1597年），朝鲜人申忠一曾著有《建州图录》一书。他曾目睹努尔哈赤的服饰，在书中描述道：“头戴貂皮帽，着貂皮护项，身穿五彩龙纹天盖，上长至膝，下长至足，皆裁貂皮为缘饰。诸将亦有穿龙纹衣者，只其缘饰则或以豹皮，或以水獭或以山鼠皮。”满族服饰多崇尚白色，也沿袭到清兵入关。这很可能与满族所生活的环境多雪有关。

驰骋于林海雪原中狩猎的北方民族的牧民们，为了御寒，不

论男女都戴皮帽,均有特色。鄂伦春族男子戴的皮帽,多用狍子头皮做成,当地人称之为“米那共”。这种帽子也活像一个狍子头。此外,还有一种能遮住半个身体,质料珍贵、美观大方的狐皮帽。做一顶这样的帽子,要用上好的狐狸皮四张,布料七尺,棉花半斤,各色绉带和饰条七八条,最大的重四斤。在零下40度的冰天雪地里,戴上这样一顶又大又暖的帽子,穿上狍皮袍,不仅足以御寒,而且表现出狩猎民族的纯真情趣。塔吉克族的皮帽用羊羔



图 18 塔吉克族女装

皮作里子,黑平绒作面。在这高统圆帽上绣有几道间隔匀称的细花纹,靠近帽边处镶有一道一寸宽的花边,黑羔皮向外翻卷成为帽边。这种帽子戴在头上,也显得英俊威武,而且适合于高寒山区,可以拉下帽边遮住面颊和双耳,是抵御风雪佳品。塔吉克女帽则是一种圆顶的绣花棉帽。其特点是帽的后半部较长,象块棉帘子,可以遮住两耳和头的后部。这种帽子既美观又保暖。妇女出门时,还需要在帽子外面披一块大头巾(图 18)。哈萨克族男人冬季戴的帽子,则是用狐狸皮或羊羔皮做的尖顶四棱的“吐马克”,左、右有两个耳扇,后面有一个长尾扇,帽顶上有四个棱,这种帽可以遮风雪,避寒气。还有一种是用羊羔皮或水獭皮做的圆顶帽,刮风时加戴风帽。多数哈萨克族人除戴皮帽外,里面还

戴内帽。内帽质料、式样各地不同。伊犁地区的为小花帽,而阿勒泰地区的则内包小毛巾或手绢之类。此外,柯尔克孜族的高顶卷檐皮帽、水獭皮帽,鄂温克族的圆锥形皮帽,裕固族的顶缀大红丝穗、镶有两道黑边的喇叭形浅檐尖顶白毡帽,均引人注目。

拉祜族是从北方南迁的一个民族。它的先祖是古代羌人。公元8世纪,云南南诏政权崛起,拉祜族先民被迫大规模南迁,至18世纪前,拉祜族大部分迁移到云南澜江流域。因此,拉祜族的服饰保留着南迁前古代北方民族的特点,体现出南北方民族文化相互渗透的特点,在北方民族服饰的潇洒凝重中,又融进了南方民族的秀丽典雅。其女装尤见特色。

拉祜族妇女多着偏襟长袍,内穿大口裤。长袍高开衩——从腰部开到底部,这是青藏高原妇女服饰的特点。长袍多为黑色,现出庄重、高贵、典雅的气质。在开衩、长襟边、袖口和衣领周围,都镶有花边,或用粉红、大红、浅蓝、粉绿等色布做成的三角形、四方形等拼组成的几何图案。在几何图案和黑底色之间,用白牙子边做中间色来烘托。在袍领口、托肩、右襟上,都缀有银泡钉组成的图案,与色布相拼的图案浑然一体,显得非常精致和光艳。整件长袍体现H形造型,线条奔放明快,直线的韵律感极强,长方形使身体显得修长。高开衩丰富了造型,增添了韵律和动感,简洁而富于变化,使穿着者风度翩翩,如立在风中,其洒脱可与现代风衣媲美。拉祜妇女所穿的大口裤,则是南方民族的常服。裤脚边的装饰富有江南水乡的秀色。妇女的头饰多用一丈多的长巾缠绕,并从头后部垂至腰际,飘逸自然。拉祜族服饰在北方民族服饰的基础上,揉进了南方民族的风采,有选择地保留了古代北方民族的特色,因而具有很鲜明的个性,在民族服饰中独放异彩。

“死亡之海”里的克里雅人

高山大漠中的纯真情致，又有下述一段活材料作佐证。

新疆塔克拉玛干沙漠历来被喻为“死亡之海”。塔克拉玛干在维吾尔语里是“进去出不来”的意思。在这样的大漠禁地，会有人生存吗？1989年有一篇报道写道：中国和联邦德国联合考察队于塔克拉玛干大沙漠中，发现了一条长200公里的绿色“走廊”，那里还有几百位过着“与世隔绝”生活的牧民。又说他们是西藏克格王国被灭亡后的遗民。尔后，又有一些不负责任的报刊夸张地宣传说，在这片“世外桃源”里发现了“野人”，一时引起了



图19 大漠深处的克里雅人家正在鞣制皮张的妇女
轩然大波。

其实，这些报道都搞错了。生活在塔克拉玛干大沙漠腹地的这169户人家，名叫克里雅人。他们不是藏族后裔，更不是“野

人”。1988年秋季，中国科学院沙漠考察队沿着源自昆仑山脉的克里雅河200多公里的绿色“走廊”考察。发现确有人群生存，大家叫他们为克里雅人(图19)。随这个考察队入大漠考察的杨逸畴，和克里雅人一起相处了近一个月，拍了不少服饰照片，这些照片首次发表在1989年11月期《民俗》画刊上。我们根据这些照片所摄得的克里雅人的穿着可以判定，克里雅人是新疆维吾尔族的一支，他们的服饰与南疆于田的维吾尔族的服饰十分相近。中年以上的妇女多用白头巾包头，并围住嘴和鼻子，头顶上扣着一个小小的黑色帽子。这顶羔皮“袖珍”帽，是南疆于田、和田一带地区妇女传统服饰(图20)。诗人萧雄曾写过这样两句诗来形容于田维吾尔族人的帽饰特征：“高冠似瓮覆还空，小帽如觚绣并工。”其实，于田、和田地区的小帽，其形制要比古代酒器的觚小得多。因为商代和西周时的觚可以盛酒二升。孔颖达疏引《五经异义》：

“古周礼说：爵，一升；觚，二升。献以爵而酬以觚。”于田上了年纪的妇女(一般指50岁以上)都喜欢在白色的盖头顶上靠前端，戴一个大酒盅似的，或黑褐、或黑绿、或黑白色的羊羔皮制成的小帽。这种帽子的一般规格是：底径3—4公分，顶径1.5—2公分，高3公分左右。它质地柔软，做工精致，式样雅致。

南疆部分上了年纪的妇女顶戴羔皮“袖珍”帽的习俗，由来



图20 于田地区妇女头上戴的“袖珍”帽

已久。据说,这与南疆古代各小国之间的战争有关。当年,于田王灭了邻近的一个小国,将亡国的太子之妻阿米娜掳回。阿米娜聪慧过人,她用灵巧的双手,将加工好的黑羊羔皮和白羊羔皮缝制了五只式样美观的小帽,献给王后。国王看后,赞口不绝,说王后戴了此帽,变得年轻了。阿米娜于是得到了王后的宠爱,羔皮帽成了老年妇女的吉祥物与装饰品。而克里雅人中年妇女用围巾遮住脸部,似与于田地区妇女的盖头略有不同,但所戴的“袖珍”帽完全相同(图 21)。这



图 21 克里雅老年妇女所戴的“袖珍”帽

顶“袖珍”帽成为于田等地区维吾尔族的符号之一。克里雅老年妇女在头巾上戴黑色的“袖珍”帽,足以证明克里雅人的祖先是维吾尔族而不是藏族。

克里雅人其他男女的服饰也与维吾尔族接近。年轻女子喜穿彩色衣裙,长得白净秀美。男子爱穿类似“袷

袷”的长袍(图 22)。这种长袍,也是维吾尔族男子的传统服装。据清代文献记载:“衣长领齐膝衣。”这种齐膝对襟长袍,直斜领,无钮扣,造型舒展,结构得体。牧马的克里雅人所穿的,便是这种长袍,而他头上所戴的英吉沙男帽,和克里雅人中的大阿訇头上所戴的阿图斯男帽,都是维吾尔族人常戴的两种帽子。此外,男子用羊皮裹腿,脚穿羊皮缝成的皮窝子,好骑黑马,男孩都戴四楞花帽,男女老少皆能歌善舞等生活习俗,都足以证明克里雅人乃是维吾尔族人一支。

克里雅人何以要迁居大漠深处呢?有一种意见认为:“不知



图 22 牧马的克里雅人，头上戴的是维吾尔族人常戴的英吉沙男帽，身穿“裕祥”长袍。

是哪个朝代，于田绿洲发生一场规模很大的战乱，一批维吾尔人为了活命，率领妻子儿女，赶着羊群，沿着克里雅河南到这里，生息繁衍至今。”这种意见是有历史依据的。余士雄先生著文认为，大旅行家马可·波罗在《马可·波罗游记》中如下一段记述，可以与上述论断相印证：“从前那里是一片繁荣富庶的国土。但是由于鞑靼人的破坏，已变成了荒芜的地方……每当夏季到来，那里就出现了鞑靼人的军队，有时来的是友军，有时来的是敌军，就会把那里的财物抢掠一空；因此男人们带着家眷，赶着牲口，带着他们所有的财物，逃到离阇广两三天路程的沙漠中的某些地方。他们知道在那里能找到长满水草的绿洲，他们能带着牲口生存下来。”“没有人能发现他们到哪里去了。因为那里常刮西南风，卷起的沙土立刻埋没了他们的足迹。”^① 阇广州离今新疆和

① 余士雄：《〈桃花源中人〉有来历》，《北京晚报》1990年8月16日。

田县不远。此说作为一种推测,是有一定理由的。它同时再次说明,克里雅人散居于与世隔绝的方圆数百公里的沙漠绿洲里,无意中完好地保存了南疆地区的维吾尔族的服饰。

山水移情

由于地理、气候条件的不同,从总体上看,我国南方少数民族服饰款式的多样化甚于北方,色彩的丰富也甚于北方。李贺诗曰:“衰兰送客咸阳道,天若有情天亦老。”天是无情的,然而人却是有情的。山水风情,花鸟虫鱼,借助于有情人的审美的模仿,物化到审美对象——服饰中去,则成为中国民族服饰的一大艺术特色。

最早提出审美移情作用的是德国美学家、心理学家立普斯。他从心理学出发研究美学,主张“移情说”,认为审美快感的特征在于对象受到主体的“生命灌注”,而产生“自我的欣赏”。立普斯在《论移情作用》一文里写道:“这个道芮式石柱凝成整体和耸立上腾的充满力量的姿态对于我是可喜的,正如我所回想起的自己或旁人在类似情况下的类似姿态对于我是可喜的一样。我对这个道芮式石柱的这种镇定自持或发挥一种内在生气的模样起同情,因为我在这模样里再认识到自己的一种符合自然的使我愉快的仪表。所以一切来自空间形式的喜悦——我们还可以补充说,一切审美的喜悦——都是一种令人愉快的同情感。”^①立普斯这里所说的“同情感”,即是移情作用。人类在获得了这种“令人愉快的同情感”后,在创造美的活动中,就会把这种移情作用移化到审美对象里面去。因而立普斯又指出:“移情作用所指

^① 《古典文艺理论译丛》第8期,第41、52页。

的不是一种身体感觉，而是把自己‘感’到审美对象里面去。”^①

朱光潜也赞成立普斯的移情说。他进而论述道：“移情作用是外射作用的一种。外射作用就是把在我的知觉或情感外射到物的身上去，使它们变为在物的。”^②他还以欣赏自然为例。大地山河以及风云星斗原来都是死板的东西，我们往往觉得它们有情感，有生命，有动作，这都是移情作用的结果。比如云何尝能飞？泉何尝能跃？我们却常说云飞果跃。诗文的妙处往往都从移情作用得来。例如，“天寒犹有傲霜枝”的“傲”；“云破月来花弄影”的“弄”；“数峰清苦，商略黄昏雨”的“清苦”和“商略”；“徘徊枝上月，空度可怜宵”的“徘徊”、“空度”、“可怜”；“相看两不厌，惟有敬亭山”的“相看”和“不厌”，都是原文的精彩所在，都是移情作用的实例。

民族服饰的设计和制造，也是移情作用的范例。不同民族的人们把审美情感外射到服饰上，就使观者觉得它有了情感，有了生命，富有了本民族的特色。

生活在广西靖西县的壮族，处于青山绿水的环绕之中，具有“小桂林”之称。山水移情，便转移到南壮妇女身上，多是一身青布衣裤，甚至连老太太头上戴的帽子，也是青蓝色的。

布依族的服饰，从色彩到蜡染图案，同样都典型地体现了山水移情。布依族生活在云贵高原上，苗岭山脉盘桓其中。境内山峦重叠，丘陵起伏，河流纵横，山水秀丽。闻名于世、景色壮观的黄果树瀑布，就在布依族苗族自治县西部的滇黔公路旁，几里以外都可以听到它那雷鸣般的瀑布倾泻声。当太阳偏西直射瀑布时，常有彩虹出现在飞溅的水雾之中，蔚为壮观。被誉为“贵州高

^① 《古典文艺理论译丛》第8期，第41、52页。

^② 《朱光潜美学文学论文选集》，湖南人民出版社1980年版，第73—74页。

原之花”的花溪,依山傍水,万紫千红,也是著名的游览胜地。

黑格尔在论及山水和审美心情的关系时也指出:“自然美还由于感发心情和契合心情而得到一种特性。例如寂静的月夜,平静的山谷,其中有小溪蜿蜒地流着,一望无边波涛汹涌的海洋的雄伟气象,以及星空的肃穆而庄严的气象就是属于这一类。这里的意蕴并不属于对象本身,而是在于所唤醒的心情。”^① 云山烟水,绮丽幽邃,同样唤起和陶冶了布依族人淡雅洁净的审美情趣。布依族不论男女,服饰崇尚青、蓝、白色,朴实清丽,这是色彩的审美模仿,诚如立普斯所说:“对象就是我自己,根据这一标志,我的这种自我就是对象;也就是说,自我和对象的对立消失了。”^②

布依族男女服饰好青色,在明代古籍中就有记载。据弘治《贵州图经新志》卷一风俗记曰:“仲家(布依族之古称),皆楼居,好衣青衣,男子戴汉人冠帽,妇女以青布一方裹头肩,细褶青裙多至二十余幅,腹下系五彩挑绣方幅如绶,仍以青衣袭之。”清康熙《贵州通志·蛮僚》记曰:“以帕束首,跣屣……衣尚青。”至今布依族男青年仍多半缠蓝色或蓝白与黑白方格相间的头巾,穿对襟短衣和长裤,裤管一尺宽,腰系蓝布带或绸带。布依族男青年也有穿长袍的,多为蓝、青二色。老年人大多穿大襟短衣或长衫,也多为青白色。布依族妇女多包青帕,穿青蓝色大襟短衣和长裤,在衣肩、盘肩、衣袖和裤脚处镶上雅致的花边,在青蓝色的衬托下,显得格外灵秀。腰系半截绣花围腰,用青布或青绸做成,以绿色缎布作飘带,带上绣有各色花卉图案。自做青布鞋,鞋口很浅,以露大脚指与二指间的脚丫为美。一些山区妇女,仍穿传

① 《美学》第1卷,商务印书馆1979年版,第170页。

② 《论移情作用》,《古典文艺理论译丛》第8期,第45页。

统的布依族服饰,头缠蓝、黑包布,身着青色的圆领大襟短衣,身大袖宽,沿右衽无领衣襟镶一道两寸左右宽花边,上衣的下角边部还镶绣各式彩色滚边。习惯上,内衣的袖口较外衣长而小,而外衣袖口则大而短,内衣袖口处所绣织的花纹图案十分讲究,外露的花色层次重叠和谐、醒目,与外衣的短袖显得很协调。他们的服饰朴实清丽,性格象山一样耿直,心地象水一样洁净。

镇宁扁担山一带布依族妇女的装束,同样典型地显示了淡雅洁净的审美情趣(图 23)。她们爱穿百褶长裙,姑娘头顶一块头巾,用发辫压住;已婚的



图 23 镇宁地区布依族姑娘

妇女在包头布内衬有箕形的竹皮假壳,其长近尺。她们的服饰色调清雅,裙料多用白底蓝花的蜡染花布,系青布围腰或绣花围裙,脚上穿一双十分精美的翘鼻子满花绣鞋。整套服装可以说集绘织、印染、挑花、刺绣等手工艺于一体,显示出布依族妇女的艺术潜质和对色彩美的专一——偏爱青、蓝色。

色彩明丽、图案精美的布依族蜡染,也是中华民族文化艺术宝库中的一颗明珠。蜡染是用蜡绘花于布后染的一种手工印染品,图案花纹蓝白分明。由于蜡液在冷却后产生的自然裂纹,染色后,形成一种特有的装饰效果。蜡染的图案具有鲜明的民族特

色,或描摹龙爪菜和茨蓼花,或移用涡状花纹,或作连锁式的图案,这种蜡染布做成的衣裙、头巾、背包等服饰,已成为畅销国内外的珍贵工艺品之一。

华夏民族在相当一个时期内,将黄色视为正色。帝王登基时穿黄色龙袍,皇后、宫娥的服色多为黄色,甚至老人谢世时,也要穿黄色寿鞋。华夏民族之所以如此崇尚黄色,也许与对黄土地、黄河水有一种特殊的眷恋之情有关。华夏族的诞生和壮大,与黄土高原和黄河流域的哺育息息相关。是黄土地和黄河水给了他们赖以生存、繁衍后代的条件,于是对黄土、黄水的色彩产生了一种特别的敬仰心理。他们将黄色推之为赤橙黄绿青蓝紫七色之至尊,也就可以理解了。

集中体现山水移情之意的,还有水族服饰。水族真是名副其实的“水”族。它与布依族傍邻而居,主要分布在贵州省风光秀丽的都柳江和龙江上游,其他分布在贵州的榕江、黎江、从江、麻江和广西的环江、河池等地。真可谓无江不居,无河不聚。水,当它潺潺而流时,无疑是很美的。俄国美学家车尔尼雪夫斯基在分析水之美时写道:“水,由于它的形状而显出美。辽阔的、一平如镜的、宁静的水在我们心里产生宏伟的形象。奔腾的瀑布,它的气势是令人震惊的,它的奇怪突出的形相也是令人神往的。水,还由于它的灿烂的透明,它的淡青色的光辉而令人迷恋;水还把周围的一切如画地反映出来,把这一切屈曲地摇曳着,我们看到水是第一流写生画家。水由于它的晶莹的透明而显得美;浪花所以美,是因为它顺着波涛飞跑疾驱,是因为它反映着太阳光,当波浪进散的时候,浪花就象尘雾一般飞溅开去。”^①

水族与布依族虽然不是同一民族,但由于处于基本相同的

^① 《论崇高与滑稽》,《车尔尼雪夫斯基论文学》中卷,第103页。

地域,其服饰的式样、色彩有某种相似之处。水族男女服饰的色彩和布依族类似,体现出水的“淡青色的光辉”,多为青、蓝两色。青年男子喜用青布包头,穿大襟无领短衫和长裤。妇女一般穿青色的无领大襟或对襟半长衣,身大袖宽,衣袖和衣襟处镶有彩色花边;下着青布长裤,束腰带,系青色或黑色绣花围腰,穿翘鼻绣花鞋,图案优美,绣工精巧。水族姑娘往往只有在出嫁时,才能穿一领彩裙,头上插满了金珠银凤,胸前挂不少银饰,走起路来,身上的银饰品发出悦耳动听的声音。新娘的哥哥打着一把崭新的红纸伞,陪着妹妹走到新郎家门口,此时,新郎的妈妈出来迎接,吸一口最干净的水,喷在遮着新娘的红纸伞上,将一把四季常青的乔木叶子撒在新娘身上。古老的喜庆习俗也离不开水,水族之爱水,由此可见一斑。

在黔东南的榕江和从江两县的侗族,临江而居,傍山依水。这个族妇女的服色,也喜爱蓝白两色。她们一般穿深蓝色上衣,衣长近膝,下裳有的是百褶裙,内着短裤,再套上裹腿;也有的不穿百褶裙,只配条长裤。所有的妇女都在腰间围一块小围裙,多为深蓝色或浅蓝色。从江县的侗族妇女还喜爱在小围裙顶部和两侧镶上白边。在热天,许多妇女穿白色敞胸的上衣,显示出生活在南方的民族的传统风情。平时,这两个县的青年妇女,多为淡妆,也不讲究打扮,但她们所穿的蓝白两色的衣裙显现了一种自然美,与黔东南秀丽的山山水水相协调。

同样住在山地里的瑶族,他们对于大自然风光和色彩的领略,又与布依族、苗族不一样。叶普研究了广西瑶族居住的环境对服饰的影响后写道:盘瑶、尖头瑶、蓝靛瑶,同住山地。盘瑶居住在半坡(山腰),阳光充足,四季树木郁郁葱葱,在这样的自然生态环境里,他们的视觉中比较突出的有黄、绿、白三种颜色。红色在他们心目中是最神圣的,被视作祖先的鲜血,具有图腾意

味,在瑶族刺绣中占有重要地位。黑色,是各支系瑶族共同喜爱的色彩,因此,在整个服饰艺术上普遍以黑色为底色,颜色的使用均有严格规定,这样就形成了盘瑶刺绣色彩明亮、跳跃的特色。蓝靛瑶居住在群山之中,环境潮湿阴晦,光照差,这就形成蓝靛瑶对黑、白和红色这些对比强烈的色彩的偏爱。他们的图案都是在黑色底子衬托下,红白二色搭配,形成强烈的视觉反差。尖头瑶,由于他们长期生活在石山地区,阳光虽然充足,但长年干旱缺水,没有四季葱绿的景色,除了宗教色彩红色以外,他们常用的只有白色和褐色,因而显得十分古朴。^①地理环境对服饰的影响造成的差别,竟是如此细微,如此具体。同一个民族,同样居住在地,仅仅因为生态环境的小有差异,导致了服饰色彩构成的明显不同。瑶族各支系服饰色彩之迁变,是一个极有说服力的例证。

立普斯在奋笔疾书他的美学论文时,无缘得见中国布依族和水族的服饰,也没有机会考察一下瑶族不同支系的不同服饰;而布依族的无名艺术家们在精心设计他们的清丽典雅的蜡染花布衣裙时,也未曾拜读立普斯的洋洋大论。然而,不同时代、不同地域、不同国籍的理论家、艺术家在探索美的历程时,却有幸殊途同归。

北袍南裙

中国民族服装或长或短,或简或繁,款式繁多,但以地理环境对服装的影响而言,从总体上看,可以作如下的区分:北袍南裙。

^① 《浅谈瑶族刺绣图案中的宗教色彩》,《民族艺术》1990年第4期。

北袍的穿着对象，主要包括东北地区的满族、蒙族、达斡尔族、赫哲族、鄂温克族、鄂伦春族和西北地区的土族、保安族、裕固族、维吾尔族、哈萨克族、锡伯族等。在北方的少数民族中，不穿长袍的有朝鲜族和回族等。

满、蒙、鄂伦春等民族由于居住在祖国的东北、西北，地处高原边陲，气候寒冷，常遇风雪天气。不少民族主要从事畜牧业为生。他们依靠一匹马、一杆枪、一头猎犬，驱赶着驯鹿群，游动于林海雪原，过着飘泊不定的生活，因而他们多穿长袍，多以兽皮为原料，脱卸方便，保暖性强，藉以适应当地的气候和生产、生活。

北袍中的蒙古袍是很有特点的。它在元代服装的基础上，吸收其他民族服装的优点，经过改进、美化而成。基本式样是右衽、高领、小袖镶边，长袍身端肥大，袖子长，下摆可以盖住脚，有各种颜色的边饰，衣服色彩多为绛红、大紫、大黄、深绿等色。长袍下而一般不开衩，但下摆很宽，便于骑马放牧。

维吾尔族的长袍称之为“袷袂”，并不太长。清代记载曰：“衣长领齐膝衣”。这种齐膝对襟长袍直斜领，无钮扣，一般多以条纹布作衣料，腰间扎一条花色方巾。黑龙江下游的赫哲族人亦多穿长袍，但古时以鱼皮作袍料，风格淳朴浑厚、粗犷道劲，成为北袍中一种很有民族特色的服装。

北方一些少数民族的妇女也穿长袍。满族妇女最有特点的服装是宽大的直筒长袍，多以绫罗绸缎制作，称为“旗袍”。这种旗袍长可掩足，袖口平而大。整件旗袍从上到下由整块衣料剪成，任何部分都不重叠。土族妇女所穿的五彩花袖长袍，也很有特色，从肩部到袖口，用红、绿、黑、黄、白五种颜色的布条、氍毹或彩缎拼接而成，红色象征太阳，绿色象征青草，黑色是土地，黄色是五谷等。穿上这种五彩花袖长袍，以期带来丰收和吉祥。哈

萨克族老年妇女有穿长袍的,比男子的腰身略窄,外套深色长衣。

北袍虽然多是大襟长袍,但外罩的短褂、坎肩,有所差别,而且长袍上的刺绣和边饰各有千秋。门隅地区的门巴族的斜襟长袍用红色氍毹缝制,牛皮的软底长靴也用红黑两色氍毹镶配。妇女的袍子和围裙红白两色的对比更为突出。裕固族的右襟长袍有高领,喜束红蓝色腰带,女袍的领边、袖口都镶有刺绣的花边。

南裙的确定性要比北袍严密得多。裙原作翬,本指披肩,约在汉代之后,始被作为裳的代称。汉乐府诗曰:“缃绮为下裙。”这里的下裙即指下裳。因为汉代下裳形制已有变化,由原来的前后两片连成一体,改称为裙。南裙是西南、中南和东南地区少数民族妇女的主要服装。由于南方气候比较温和,雨水多,大部分时间在农田里劳动,且要时时下水,因而穿裙子比较凉快、方便和美观,上衣多具无领、开襟、短袖、紧身等特点,富有热带、亚热带的情调。南方的生产力水平也比北方高,衣料质地多样,有不少地区季节的变化不大,因而裙子的款式多样,有长裙、筒裙、短裙等。

关于南方少数民族何以穿多种多样的裙子,在黔东南的雷山县永东区流传着这样一个民间故事:

苗族很古以前,只有一样服饰、一种打扮。后来,由于迁徙,来到一个叫“条溪”的地方。他们在那里栽一块石头为记,然后各自去寻找生路,约定13年来这里聚会一次。13年后,各路都生养了很多子孙。相会以后,有两位老公公就其中几个子孙争执起来。一个说:“这个是我的孙!”一个说:“那个是我的孙!”争来争去,没完没了。最后竟吵起来……大家看闹出了事,就集中起来商议,作了一个规定:以后各路苗族各制一种衣服,各有一种打扮。后来,那些去高坡谋

生的人，为了爬坡方便，就把裙子做短了。那些住平地的，裙子长得多；那些住得不高不矮地方的，就穿长不长、短不短的裙子，而且各有一种花色。从此再来相会，就不再相争了。现今各种服饰和打扮，相传是从那时开始的。^①

这个故事可供我们研究南裙何以如此纷繁时作参考。在很古之前，苗族的服饰无疑不会仅有一种款式，但后来变得如此多样，主要原因是和居住地区的分散和自然条件的千差万别有关。苗族的各支系是如此，其他各族服饰的区别，也可作如是观。

南方著及踝长裙者，有彝、傈僳、普米、德昂、苗、土家、侗、布依族等。

著筒裙者有傣、景颇、布朗、高山、拉祜、仡佬、壮、佤、黎族等。

著短裙者有哈尼、佤、基诺、黎族等。

南裙中颇引人注目的是筒裙。筒裙呈圆桶状，没有褶折，上下宽窄相同，长者及踝，短者仅 50 厘米，宽度视本人胖瘦而定。筒裙最早来自“贯头衣”，“以横布两幅，穿中央而贯其首”，“不开领脰，衣时以头贯之，仍露其背”。它的形式随季节不同而变化，夏季炎热，“以布一幅，横围腰间，旁无襞积”，即是筒裙。布朗族和德昂族在元、明时期的先民，称之为“蒲蛮”，男、女都穿这种古老的筒裙。据《云南图经志书》卷四顺宁府记曰：“蒲蛮，男子以布二幅缝为一衣，中开一孔，从首套下，富者以红黑丝线间其缝，贫者以黑白线间之，无襟袖领缘，两臂露出。夜寝无床席，惟以衣蒙首，拳曲而卧。妇人用红黑线织成一幅为长，如僧人袈裟之状，搭于右肩，穿过左胁，而扱（音插）于胸前，下无裹衣，惟用布一幅，或黑或白，缠蔽其体，腰系海肥，手带铜钏，耳有重环。”高山族的

^① 《民间文学资料》第 51 集，中国民间文艺研究会贵州分会编印。

先民也着筒裙。《台湾使槎录》卷七记曰：“男裸全体，女露上身。自归版图后，女着衣裙，裹双胫，男用鹿皮蔽体，或用毡披身，名戟纹，青布围腰下，即桶裙也。”近代仡佬族的外衣仍以整幅青布做成，横中穿孔，两手无袖，从头部穿入，保留了古代“筒裙”服式的遗风。

由于短筒裙又紧又短又窄，将女性的曲线美充分地显现出来了。身材显得苗条颀长，更露出健美的小腿，引人注目。筒裙的下摆窄小，类似今日的牛仔裙，移步时多用腰部的扭动，颇象时装模特儿的步态。

穿筒裙的少数民族中，最苗条者，可称傣族(图 24)。早在元、明两朝的古籍中，就有不少关于傣族着筒裙的记载，而且男女都着裙。《西南夷风上记》曰：“部夷，男秃头，长衣长裙；大椎髻，短衣筒裙。”明初钱古训、李聪累出使缅甸，路过德宏傣族聚居处时，亦记曰：“妇女则绾髻于后，以白布裹之，不施脂粉，身穿窄领白布衫，皂布统裙。”这里所说的“统裙”，即筒裙。傣族的筒裙与东南亚各地的“沙笼”相似，裙上饰以孔雀羽毛般艳丽的纹样，轻盈、秀丽、淡雅，色彩的搭配极为出色。在那辽阔的坝子边沿，别有风味的村寨前，清清的山泉汨汨流过，一排排古老而又简朴的竹楼拔地而起，太阳出来了，梳着孔雀髻、上穿窄袖短衫、下着筒裙的苗条的傣族少女，挑着红色的土罐，款款地走进那葱绿的竹林和果园，构成了一幅优美的南方山寨风情画。



图 24 早傣穿锦绣筒裙的新娘

傣族的筒裙的色调和花纹,还因地区、习俗、年龄的不同而各有特点。如“水傣”有一种筒裙,颜色上浅下深,俗称“濯水裙”;而“花腰傣”的筒裙用单纯的深色,但宽大的腰带色彩却特别醒目,而且绣满了花纹,以显示其“花腰”的特色。傣族的筒裙一般长及脚背,而基诺族、佤族、黎族的筒裙仅过膝。

仡佬族的筒裙又另具特色。整条裙子由上、中、下三段组成。中间一段是用羊毛织成的,染成红色;上下两段多用麻织,一般有青白条纹。仡佬族的筒裙对比鲜明,艳而不俗。

黎族妇女也着筒裙。在清代的《皇清职贡图》中已有记载:“黎妇椎髻在后,首蒙青帕。嫁时以针刺面为虫蛾花卉状,服绣吉贝(棉布绣花),系花结桶,桶似裙而四周合缝,长仅过膝。”由于长年穿着筒裙,黎族姑娘的臀部都较窄小。她们筒裙的周长,最大的一般不超过70厘米,而且主要依靠双胯的宽度将筒裙绷紧,使它不能上下滑动。黎族筒裙优于牛仔裙的一个重要方面是,裙上有漂亮的花纹(图25),而且,黎族筒裙上的花纹是织出



图25 穿着传统织花长筒裙和上衣的黎族妇女

来的(图26)。花纹多为直线、平行线、方形和三角形巧妙地组成

富有装饰性的几何图形。不同地区黎族筒裙的纹样、长宽比例有明显的差别。白沙县本地黎族妇女穿“贯头式”上衣,上衣的主要花纹装饰在衣的两侧,其次在下襟的前后和袖口,她们的筒裙无褶,裙长仅30厘米左右,宽40厘米左右,造型很有现代感。图案纹样以人物或动物为主。德透黎族妇女的筒裙,比较长而宽,在裙的下端有一宽条花边。乐东县的三星黎族妇女筒裙上的图案



图 26 着对襟上衣,穿织花中筒裙,戴织花头巾的黎族妇女

风格粗犷、古朴。仡佬族用丝、麻、棉染织成“五色绸布”制成的筒裙,以及用羊毛织成斑斓厚重的筒裙,衣料质地很有特点。

佤族妇女的筒裙也是中国少数民族服饰中较短的一种筒裙,正因其短,又有人称之为围裙。裙长仅及膝,甚至在膝以上,以红色调为主,上绣各种各色横纹,中部有宽五寸的黑色横条。1992年夏天,上海街头

流行的一步裙,其状甚似佤族妇女的短筒裙。布朗族的筒裙更是别具一格,有内外两条,内裙一般为浅色,外裙自臀部以上织有红、白、黑三色的横条花纹,下部则为绿色或黑色。布朗人称这种筒裙叫“尹甲”。妇女在家或劳动时只穿内筒裙,外出或参加其他活动时,才穿上外筒裙,并束以腰带,作为装饰。贵州江龙地区苗族妇女所着筒裙,展开时为一长方形,黑白间道,左侧镶有3厘米宽的花边,裙之第二节为挑花段。

长裙与筒裙的不同,除了裙身较长,上可及胸,下及足踝外,长裙的另一个特点是打褶,多者可称为“百褶长裙”。裙子的褶打

得多,就不会紧裹在身上,走动起来,伸缩自如,有飘动之态,显得婀娜多姿。南方长裙穿得较多的有苗族、壮族、彝族、傈僳族、土家族、纳西族、摩梭人、普米等族的男女。聚居在云南雪山、云岭等地的纳西族男女,在13岁以前,皆穿麻衣长衫,不着裤。女子满13岁举行“穿裙”仪式,始脱去长衫,换上右衽短衣,穿百褶长裙。这种长裙,长可及地,腰系彩带,朴素大方。大小凉山黑彝女子长裙裙下可曳地,十分有特色。黑彝长裙分四段,上三段由不同颜色的布料接成筒状,第四段才打褶。据资料载:展开宽可达99拃,一般的33拃,最少的也有25拃。

织金县苗族妇女的裙子周长达2米左右,穿着时打褶,打褶部位因地而异。苗族的裙子亦以多褶为美,还以层次多,织绣精工取胜。融水地区苗族百褶裙一般长50厘米,宽6米余,需要用18幅自织窄布拼成。一条百褶裙要由3名技术熟练的妇女流水作业,加工3天方可制成。其制法是首先将经过浆捶的一幅亮布放在木板上,用针在布的正反面按顺序均匀地划线,然后按线条打褶,并将两端缝牢,再将其捆绑在半圆形的竹片上,最后装入粗大的竹筒内,用锅蒸一小时,取出晾干,裙褶即成,且日久不变。榕江平永地区的苗族百褶裙更为别致,外饰鸡毛带裙,系绣花边围腰。鸡毛带裙分前后两片,每片由8至12条绣花布组成,男子跳芦笙时亦可穿。

土家族妇女的八幅罗裙颇有古风,在衣裙上绣以古朴的如意花边,沿袭了元代传统。

傣族妇女也有着长裙的。短衫小袖,下着曳地长裙,可谓是云南地区少数民族服装中最优美的服装之一。30年代出版的一本西双版纳地区的县志曾记述了这种长裙的样式与色彩、质料:“水摆夷妇女上短衣,下长裙,与缅甸装饰略同,裙长及地,不御内裤,用丝麻相间织成,饰以红、黄、绿、紫等色之柳条花纹,用深

绿棉织物或丝织物,更以白布镶花边一二条,上端折叠紧别腰部,不用带束。贵族则饰金银腰带,有重至十数两者。衣尚白棉,间用青蓝,圆领窄袖,以布条代钮扣。”傣族妇女是很会打扮的,且又懂得一点色彩美学,今天到过西双版纳地区去参观过的人们,无不对那里傣族姑娘的雅淡之美赞口不绝,令人过目便留下深刻印象。

这里值得提及的是普米族的轻盈飘逸的百褶长裙。普米族妇女上身喜穿绣花边右衽大襟短上衣,配中式小立领,显得端庄典雅。下着百褶长裙,它似瀑布般从腰间溢出,款动轻摆,摇曳生姿,把普米族姑娘最动人之处都聚于裙中,含蓄而又潇洒。颇长的裙子中的每一道细褶,似乎在释放出阵阵柔和的风;随着步履的移动,又似乎托起了朵朵轻盈的山花,给观者以如梦似幻的感觉。裙子多采用青色、蓝色和白色,并与包黑色大头巾的头饰相配。为了夸张头饰,普米族妇女还用牦牛尾和彩色丝带编入发辫之中,盘于头顶,以粗大的发辫和越大越圆的包头为美,和曳地的长裙相配,独具风韵。

少数民族妇女亦穿短裙。短裙之短,又因地而异。西双版纳和澜沧一带的哈尼族妇女,下穿折叠黑短裙,一般仅长及脚弯。已婚妇女裙子系得低,裙和上衣之间常留出一定空间;未婚少女裙子系得高,紧接上衣,下端自然显得更短。黔东型雷公山式的苗族女裙也较短。这部分苗族自称“短裙苗”。她们穿的百褶裙长仅30厘米左右,一般都在膝盖以上。平时穿四五条裙子,节日穿七八条不等。安顺苗族的妇女裙长及膝,裙摆饰浅色布边,其上绣一道红色横向花纹。海南岛的苗族妇女也爱穿蜡染短裙,裙为上衣所掩,长与衣齐,仅在衣襟下部显露少许蜡染裙花纹。基诺族妇女亦喜穿前开合短裙,刚及脚弯,黑色,用红布镶边,用尺许黑布缠裹小腿,并用一块三角形的布横系在腰,称之为“围

腰”。水族妇女平时不穿裙，只有在参加盛典时才穿裙装，短裙套在长裤外面，成为一种装饰。

在南方一些少数民族中，着裙并不是妇女的专利，男子有时也着裙。苗、傣族的男子着裙者，为数就不少。贵州六盘水市梭戛乡的长角苗男子在逢年过节时，也穿白色土布裙，并以此作为一种盛装。

北方民族亦有着裙者

从严格科学意义上说，北袍南裙的提法，并不十分确切，特别是着裙者。“南裙”，只是着裙族中的一大派系，并不囊括裙的全部。

在北方的民族中，着裙者，也不是个别的。如朝鲜族、俄罗斯族、哈萨克族、柯尔克孜族、锡伯族、东乡族、塔吉克族、乌孜别克族等族妇女，都爱着长裙、连衣裙。

比如朝鲜族，主要聚居于吉林省的延边朝鲜族自治州及长白山一带。这里是我国东北地区，终年积雪，气候寒冷，但这并没有妨碍朝鲜族妇女着带褶的长统裙的爱好。她们上身着斜襟无扣短衣，用布带打结，下着长裙。裙长因年龄不同而有异。中年妇女裙较长，一般都拖到脚面；年轻姑娘裙长至膝盖以下。裙料多为丝绸，色彩明丽，上端系于腰际，腰间有皱褶，风一吹，裙幅徐徐飘飞，斯为美也！朝鲜族妇女还有穿缠裙的，但不多见。

鄂温克族妇女喜穿羔皮筒裙。陈巴尔虎旗鄂温克妇女冬夏都穿连衣裙，上身窄小，裙宽大而多褶，但有季节和未婚与已婚的区别。已婚妇女上身的衣袖中间，缝有宽0.5寸的彩条绕袖一周，叫“陶海”。还穿彩色镶边的坎肩。连衣裙横道和镶边多用绿色，衣裙之间有一绿色围道，未婚者宽，已婚者窄。

俄罗斯、维吾尔、哈萨克、塔吉克、塔塔尔、乌孜别克等族妇女,都爱穿连衣裙。塔吉克族居住在著名的“丝绸之路”的塔什库尔干——石头城堡。这里有“帕米尔的明珠”之美称,风光旖丽,高处冰峰矗立,银嶂连绵,而在冰峰雪岭之下,塔吉克少女却身着宽袖连衫裙翩翩起舞。这种连衫裙袖口处扎紧,下摆宽大,走动时有飘逸之感。塔塔尔族妇女通常穿宽松的对襟连衫长裙,胸部有绉折,自胸至裙边,直统而下,无腰束;多选用短条纹与散花组成的花布衣料制作。塔塔尔族姑娘爱穿色彩鲜艳的、带皱边的丝绸连衣裙,颜色以红、黄色调为主。俄罗斯族妇女多数穿花色“布拉吉”,即翻领连衫裙,而过去却常穿自织的白布大长裙,肥大宽敞,长及小腿以下,上绣鲜艳的方格形或长条形图案花纹,腰系一条花带。俄罗斯少女多穿带褶裥的背带裙,裙长多在膝部以上,显得活泼可爱。乌孜别克族妇女称连衫裙为“魁纳克”,袖长宽口,不系腰带,色彩艳丽,多用花丝绸及艾得里斯绸制作,外加紧身小坎肩,袖口、襟边镶有边条,胸口缀有花饰,外面再套西式上衣。哈萨克姑娘爱在绣花的套裤外再穿红色连衫裙,袖口与裙摆缀满荷叶边,以银元或其他银制品作装饰,走动时铿锵作响。维吾尔族妇女穿的连衫裙与前几者略有差异。这种连衫裙的料子特别讲究,一般选用艾得里丝绸,色彩素雅清丽,维吾尔族姑娘穿了这种轻盈飘逸的连衫裙后,边歌边舞,几十条珠光闪烁的长辫和宽大的裙摆随着身子一起飞旋,极为美妙。

北方民族也有穿着短裙者。柯尔克孜族妇女可谓独一无二。她们喜欢穿一种名叫“客木斯尔”的竖领连衣短裙,裙长只及臀下,但不过膝,几近乎超短裙。裙为红色,多用绸料缝制,呈圆筒形,上端束于腰间,下端镶嵌皮毛,并用银质钮扣,外套黑色短背心,既洒脱又高雅,为北方诸族穿裙者所少见。此外,柯尔克孜族妇女也有穿多褶长裙和连衫长裙的。

可见,北方少数民族姑娘穿裙,一样风流倜傥,一样飘逸曼妙。

地理环境并不是决定一切的

从上述服饰现象来看,我们应当承认:地理环境对于民族服饰的款式、质料、色彩、变化以及符号寓意,具有很大的影响,但是,决不能由此而得出结论说,地理环境对于服饰的变化是决定一切的。

黑格尔虽然把“历史地理基础”视为“绝对精神”“表演的场地”,不恰当地夸大了海洋对人类历史的影响,但是他认识到地理环境对社会发展不能直接起作用,必须通过“社会组织”来施加影响。马克思站在黑格尔的肩膀上,科学地、辩证地论述了地理环境对社会发展和文化发展的作用。马克思曾明确指出:“人的活动的首要条件恰恰就是土地。”^① 这就是说,地理环境是人类社会和文化发展不可缺少的物质基础,它的作用是不可忽视的;但是,马克思主义者同时又认为,地理环境对社会发展只能起加速或延缓的作用,决定社会发展的根本因素是社会的生产方式。人类为了自己的生存和发展,不是消极地依赖自然环境,而是可以通过自己的努力,人定胜天,克服地理环境的某些不利因素,为自身的发展创造更有利的物质条件。同样的地理条件的国家,由于生产力的发展和社会制度的不同,其社会的发展和文明的程度、文化的进步,可以相距甚远。

有些并非马克思主义者的历史学家,通过自己的研究,也得出了与上述观点相近的结论。英国著名历史学家汤因比在《历史

^① 《马克思恩格斯全集》第1卷,人民出版社1972年版,第612页。

研究》中提出：“环境的因素并不能成为创造‘冲积’文明的积极因素；如果我们再看看别的环境，它在一个地方产生了文明，而在另一个地方却没有产生文明，那么我们会相信这个结论了。”^①

汤因比接着列举下述史实加以证明：

安第斯文明是在一片高原上出现的，它的成就同高原下面深藏在亚马孙森林里的蒙昧状态恰成强烈的对比。那末，安第斯社会所以比它的野蛮的邻人先进，是不是由于它的高原呢？同样地，我们看见米诺斯文明产生在内陆海中的一群岛屿上，这里有地中海的良好气候，但是在另一个相同的地方，在日本内海四周的群岛地区却没有创造一个文明。日本从来没有独立地创造过文明，这个地方一直被一支从中国内地来的文明支流占据着。古代中国文明有时被称为是黄河产物，因为它正巧是在黄河流域出现的，但是，多瑙河流域虽然在气候特点、土壤、平原及山地面貌上同黄河非常相似，它却没有产生相似的文明。

玛雅文明出现在危地马拉和英属洪都拉斯的热带骤雨和丛林当中，可是，亚马孙河和刚果河地区虽然条件相似，却没有在野蛮生活中出现这样的文明，这两条河流的盆地，的确是横跨在赤道上的，而玛雅文明的故乡却在赤道以北 15°处。如果我们沿着北纬 15°这条线走到地球的那一面，我们就会在柬埔寨的热带骤雨和丛林当中碰上吴哥古寺的大量遗迹。当然，这些岂不是正好可以同科潘和伊克斯孔的玛雅古城遗址相比吗？但是，考古学家所提供的证据，却说明吴哥古寺所代表的文明并不是柬埔寨自己创造的，而是一支来自印度文明的支流。

汤因比的论证，对于我们研究地理环境与民族服饰关系的

^① 《历史研究》(上)，上海人民出版社 1959 年版，第 72 页。

另一侧面，同样不无启发。比如北袍南裙，就不是绝对的。地处北方的少数民族也有着裙的，而地处南方的少数民族也有着袍的。地理位置并没有将袍裙的穿着“一刀切”。

藏族虽然地处西南，男女爱穿光板羊皮或绸缎制成的藏袍，男式宽大、带袖；女式稍窄，分有袖和无袖两种。带袖的藏袍袖长过膝，犹如传统戏曲中的水袖，袍长及足裸，穿着时系腰袒右臂，怀中的空间存放糌粑、酥油粑，还可以裹护小孩。白天阳光充足，气温上升，劳动时袒双臂，将两袖紮在腰间，或露出一条臂膀，用以调节体温。晚上睡觉时，长袖作枕，长袍宛如睡袋。这种穿脱自如、增减随意、一衣多用的藏袍，也是藏族人民的一大创造。久而久之，脱下一袖的装束，形成了藏族服饰的一大特征，体现出这个民族豪放的性格和风度。

此外，西南地区的门巴、珞巴族男女，都穿氍毹长袍。拉祜族的妇女爱穿开襟黑布长袍。东南地区的畲族男子在结婚时，也一反常服，爱穿一种胸前绣有龙纹的长袍，头戴红顶帽子，脚着黑布鞋。因此，从严格意义上说，“北袍”的说法也不十分确切，它并未为北方民族所专宠。

最后，还有必要指出一点。随着时代的进步、高科技的飞速发展，服饰文化的内涵和形式远远超出了它原有的界限。有一位名叫莫霍利·纳吉克的艺术理论家在《运动中的视觉》一书的引言中写道：“工业革命打开了一个新的天地——一个新科学新技术的天地，利用这些新科学、新技术，可以实现无所不包的联系。”服饰文化无疑要受到这种“无所不包的联系”的影响。各种款式的现代服装，像走马灯似地来到人间。一种样式服装独领风骚几十年的景象，已成历史陈迹。一种最新款式的服装，能够流行几个月，已是很不错的了。著名的浪漫派诗人鲍蒂莱尔对“现代性”一词，作了下述定义——所谓“现代”的，即是“短命的、变

化的、偶而的”。随着中外文化交流的加强,随着各种服饰流派的“入侵”和交融,服饰文化的地域差别将会越来越小,“同化”和“异化”现象将越来越快地转换出现。因此,地理环境对服饰的影响,也会逐渐缩小。

第六章 民族服饰的跨文化传通

跨文化传通是一个新概念。不同文化背景的人们彼此往来,就存在一个跨文化传通的问题。美国文化学家萨姆瓦提出:“纵观历史,可以清楚地看到,由于人们的文化背景不同,由于空间上的隔离,以及在思想方法、容貌服饰和行为举止上的差异,相互理解和和睦共处始终是一个难题。正因为此,跨文化传通才得以成为一个专门学科而产生和发展起来。”^①随着科学技术的现代化,交通工具的现代化,整个地球似乎变小了,高山、大海的阻隔也减弱了。“千里江陵一日还”,已不再是一种梦幻和企求。门户打开后,中国民族服饰越来越受到世界人民的瞩目。由于与外来文化的沟通日渐加强,民族服装向时装的演化已屡见不鲜。一部民族服饰史昭示我们:各民族的服饰都在民族的信念和凝聚力中巩固繁衍,也在对外吸收融合中发展演变。因此,对民族服饰作一点跨文化传通方面的研究,弄清楚不同的民族服饰在什么条件下会发生交会和融合,并接受外来民族服饰的影响;在什么条件下不被同化;跨文化传通对于坚持民族服饰的传统特色的利弊究竟如何,等等,这对于研究民族服饰的历史迁变和发展,无疑也是必要的。

中国服装史专家周锡保先生在积毕生之心血写成的《中国

^① 《跨文化传通》,生活·读书·新知三联书店 1988 年版,第 2 页。

古代服饰史》的后记中写道：“我国是一个多民族的国家，几千年来彼此在服饰上是相互影响，各自吸取其他民族的特色，而又各自保持其本民族之传统的。服饰经历了这样长期的交流，它们之间的关系究竟如何，这个问题，也应有很多的研究工作要做。”^①周锡保先生提出这个议题，已经十年了，然应者似不多。这里试图对各民族之间服饰的交会、流通、影响、变异作一些探究，以利于认识中国民族服饰文化的今天和未来。

传通的寓意

传通的寓意，是指一个人有意地将某种信息传递给另一个人的过程。通常的说法是，某一个体发出刺激物以调整其他个体的行为的过程。萨姆瓦在《跨文化传通》一书中对于传通的定义作了下述概括：“一种双边的，影响行为的过程：在这个过程中，一方（信息源）有意向地将信息编码并通过一定的渠道传递给意向所指的另一方（接受者），以期唤起特定的反应或行为。完整的传通必须是：意向所指的接受者感受到信息的传递，赋予信息以意义（破译编码），并受其影响而作出反应。”^②根据上述定义，我们不难看出，传通是一种进行着的不断变化的活动。这种变化，有时呈现剧烈的质变，有时却是徐缓的量变；有时是连续的变化，有时却是有间断的渐进。但不管何种变化，作为传通的参与者，都是不断地受到来自传通的对方发出的信息的影响。每受一项影响，都在一定程度上发生某种变化。

至于传通的要素，萨姆瓦经过研究，提出了八点：信息源、编

^① 《中国古代服饰史》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 541 页。

^② 《跨文化传通》，生活·读书·新知三联书店 1988 年版，第 15 页。

码、信息、渠道、接受者、译码、接受者的反应、反馈。联系到各民族服饰的交会互融来看,我以为,这几者同样存在于民族服饰的跨文化传通过程之中。

信息源是对接受者施以影响、刺激、赋予信息以意义的一方。如公元16世纪满族入关,满族服饰就成为改变汉族服饰的信息源。满族的男子服饰由长袍、马褂、圆顶帽、船形布鞋等组成;妇女则穿褂子、旗袍、坎肩儿;大姑娘梳京头或架头;40岁以上妇女梳“盘盘髻儿”,脚穿绣花鞋;年轻的妇女还喜佩带耳环,腰间拖着长手帕。凡此种种,都成为一种编码,成为一种非言语的符号,构成了一种服饰的信息。这种编码构成符号,通过清皇太极的一统天下,开辟了一条满族服饰入关的途径,强制汉族和其他民族去发易装,成为满族服饰的接受者。这个传通的过程伴着血和泪。接受者的反应起初表现为强烈的对抗。在“留发不留头,留头不留发”的政治高压下,许多忠于大明王朝的臣民们为此掉了脑袋,但顺治皇帝最终还是得手了。威柔兼施的结果,终于使长袍马褂统治了中国三百年;以至于在本世纪80年代蒋经国先生故世时,入殓所着服装,依旧是长袍马褂。当然,民族服饰之间的影响也是相互的。恩格斯说过:“野蛮的征服者总是被那些所征服的民族的较高的文明所征服,这是一条永恒的历史规律。”这一规律反映在满汉服饰之间的相互影响,就是汉族服装也不断反馈于满族服饰。就拿旗袍来说,随着时代的变迁,文化的交融,旗袍在保持其原有特色的基础上,不仅为汉族所接受,而且作了多处的改良。现今流行的旗袍与慈禧太后、嫔妃所穿的旗袍相比,就有较大的不同:裁剪更为合体,恰到好处地显现出女性的曲线美;袍侧开衩处也提高了。这说明,传通活动是双向的,交会融合也是相互的;斧钺和枷锁同样不能阻挡汉族文化对满族服饰的渗透。

萨姆瓦也注意到了社会环境对传通的影响：“无论什么样的社会环境，都会对传通有一定的影响。所用语言的种类、传通者之间是否彼此尊重、时间的选择、个人情绪、讲话的主被动关系、说话的方式、传通者表现出的不安程度和自信程度等，都是社会环境影响到传通的表现。”^① 社会环境对传通的作用，在某种情势下，是大于一切的先决条件。

最早的交会遇合——赵武灵王 以胡服代深衣

中国各民族之间服饰的跨文化传通，在春秋战国时期就开始了。《庄子·逍遥游》写道：“宋人资章甫而适诸越，越人断发文身，无所用之。”^② 这段文字至少证明了两点：一是宋人和越人进行了服饰的交流。宋人是殷氏族的后代，属古代凤图腾文化系统，章甫是殷氏族戴的一种帽子；越人是夏氏族少康的后代，他们属于古代龙图腾文化系统，还保留着断发文身的风俗；二是这种服饰的交流没有成功，越人习惯于“断发文身”，不愿戴宋人的“章甫”冠，因而宋人“无所用之”。

到了战国时期，这种异民族的服饰交流才获得了成功。

周朝末年，赵武灵王在赵国执政，他改深衣为胡服，则是中国民族服饰史上最早的交会遇合。

深衣这一形制，即衣裳相连的衣式。因为它“被体深邃”，故名深衣。《礼记·深衣篇》注曰：“名曰深衣者，谓连衣裳而纯之采者。”它的下摆不开衩口，而是将衣襟接长，向后拥掩，即所谓“续

^① 《跨文化传通》，生活·读书·新知三联书店1988年版，第21页。

^② 《庄子集释》，中华书局1981年版，第13页。

衽钩边”。它的长度大致在足踝间,所谓“长毋被土”,即不使覆于土而遭到污染。深衣在战国时期广泛流行,周王室及赵、中山、秦、齐、楚等国的遗物中,均曾发现穿深衣人物的形象。穿深衣在当时极为普遍。《深衣篇》又曰:“故可以为文,可以为武,可以摠相,可以治军旅。完且弗费,善衣之次也。”《左传》载:“昭公 31 年,季孙练冠麻衣跣行。正义谓麻衣当是布衣。”由此可知,深衣多用白布制成。

深衣虽然可以为文,可以为武,但“可以治军旅”,却说得过头了。在“治”的过程中显出了它的弊端,特别是在战争频频发生的战国时期,上衣和下裳连属一体的深衣,显然不便于骑射。而当时的“胡服”,则是北方少数民族的一种服装,多穿短上衣、长裤和靴。这样的服饰,便于骑射奔驰于疆场。

关于胡服的装束,先秦文献中有若干片断的记述。《庄子·说剑》:“曼胡之纓,短后之衣。”《楚辞·大招》:“小腰秀颈,若鲜卑着。”《古本竹书纪年》中

记云:“邯鄲命吏大夫奴迁于九原,又命将军、大夫、适于、戍吏皆貉服。”从上述记载看,可以约略得知胡服的样式之一二。出土的战国时期持竿胡女铜像,身穿短袍,腰间束有腰带,垂辫于左右(图 27),就是二千多年前少数民族妇女服饰的一个物证。



图 27 战国时期持竿胡女铜像

赵国的武灵王接位后,有志于富国强兵。但是,赵国除与燕、秦、韩交界外,更面临着

北方的东胡(今内蒙南部、河北北部及辽宁一带)、楼烦(今山西西北部)这两个少数民族的军事威胁。他们都善于骑马矢射,而汉人的车战很不利于崎岖山谷之地,骑射则较轻捷灵活。赵武灵王提出了“疆兵之救”的方针,疆兵必须习骑射。深衣之制,显然不适应骑射的要求了。顾炎武的《日知录》记曰:“春秋之世,戎翟之杂居于中夏者,大抵皆在山谷之间,兵车之所不至。”春秋后期,从北方各国开始出现了独立作战的步兵。公元前514年,晋中行、穆子大败无终及群于太原,所谓得于“毁车以为行,齐桓、晋文反攘而却之,不能深入其地,用车故也。”于是,赵武灵王便下决心改革军队的服装,以适应于习骑射的需要。胡服和骑射是一个有机的整体。变胡服是出于习骑射的要求,王国维说:“赵武灵王之胡服,本为习骑射计。”^①梁启超更认为赵武灵王军事改革“以骑射为目的,而以胡服为其手段。”^②《史记·赵世家》生动地改述了赵武灵王变服的过程:

赵武灵王有意引进“胡服骑射”,但恐世人议论,便找大臣肥义商量。王曰:“今吾将胡服骑射以教百姓,而世必议寡人,奈乎?”肥义曰:“臣闻疑事无功,疑行无名。王既定负遗俗之虑,殆无顾天下之议矣。夫论至德者不和于俗,成大功者不谋于众。昔者舜舞有苗,禹袒裸国,非以养欲,而乐志也。务以论德,而约功也。愚者闇成事,智者睹未形,则王何疑焉!”肥义的观点大体上是对的,但“不谋于众”之说,却没有为赵武灵王所接受。因为反对胡服骑射者还大有人在,公子成便是一位代表人物,于是赵武灵王去做公子成的思想工作,并劝他带头穿胡服,曰:

寡人胡服将以朝也,亦欲叔服之,家听于亲而国听于

① 《观堂集林·胡服考》。

② 《饮冰室专集之六·赵武灵王传》。

君，古今之公行也。子不反视，臣不逆君，兄弟之通义也。今寡人作教易服，而叔不服，吾恐天下议之也。制国有常，利民为本，从政有经，令行为上。明德先论于贱，而行政先信于贵。今胡服之意，非以养欲而乐志也。事有所止，而功有所出，事成功立，然后善也。今寡人恐叔之逆从政之经，以辅叔之议，且寡人闻之，事利国者，行无邪；因贵戚者，名不累。故愿慕公叔之义，以成胡服之功，使缙谒之叔，请服焉。

公子成还是想不通，又说了一番不赞成的理由：

臣闻中国者，盖聪明徇智之所居也。万物财用之所聚也，贤圣之所教也，仁义之所施也，诗书礼乐之所用也，异敏技能之所试也，远方之所观赴也，蛮夷之所义行也。今王舍此而袭远方之服，变古之教、易古之道，逆人之心而拂学者离中国，故臣愿王图之也。

鲁迅先生曾对公子成的这段议论加以讥讽道：“这不是与现在阻抑革新的人的话，丝毫无异吗？”^①

使者将公子成的上述意见还报赵武灵王后，赵武灵王亲自前往公子成家，继续说服他：

夫服者，所以便用也；礼者，所以便事也。圣人观乡而顺宜，因事而制礼，所以利其民而厚其国也。夫剪发文身、错臂左衽，瓯越之民也；黑齿雕题、却冠秫绌，大吴之国也。故礼服莫同其便一也；乡异而用变，事异而礼易，是以圣人果可以利其国，不一其用，果可以便其事，不同其礼。儒者一师而俗异，中国同礼而教离，况於山谷之便乎，故去就之变，智者不能一远近之服，贤圣不能同穷乡多异，曲学多辨，不知而不疑，异於己而不非者，公焉而众，求尽善也。

^① 《人心很古》，《鲁迅全集》第7集，第72页。

赵武灵王又向公子成分析了赵国的国情和易服的军事需要：

吾国东有河薄洛之水，与齐中山同之；无舟楫之用，自常山以至代上党。东有燕东胡之境，而西有楼烦秦韩之边，今无骑射之备，故寡人无舟楫之用，夹水居之，民将何以守河薄洛之水，变服骑射以备燕三胡秦韩之边。

公子成被说服了。他“再拜稽首”曰：“臣愚，不达于王之义，敢道世俗之闻臣之罪也，今王将继简襄之意，以顺先王之志，臣敢不听命乎！”赵武灵王于是发出服胡服令。《史记·六国志》记曰：“赵武灵王十九年（公元前307年）初胡服”。他和王公大臣带头穿起了胡服。赵国由于变服改制、富国强兵，从胡服骑射的第二年起，赵国的国力就逐渐强大起来，后来不但打败了以前经常侵扰赵国的中山国，而且还向北方开辟了上千里的疆域，到赵惠文王时，赵国已成为战国七雄之一。《史记·匈奴列传》又记曰：“赵武灵王亦变俗胡服，习骑射，北破林胡、楼烦，筑长城，自代并阴山下，至高阙为塞，而置云中、雁门、代郡。”后来李牧大破匈奴，除重视信息（烽火）、情报（间谍）外，也主要得益于骑兵。

赵武灵王改深衣为胡服，主要是改革下裳，即废去下裳而只着裤。《舆服杂事》云：“赵武灵王有裤褶之服。”据周锡保在《中国古代服饰史》中的解释：“所谓褶，即衣之在上者，也是着之于外的，其形制为短身而广袖的袷衣，也有说是一种左衽的短袍。”^①据刘熙《释名》说，靴本胡服，是赵武灵王首先移植过来的。近世在长治分水岭出土的铜武士像，上身着矩领直襟上衣，下身着长裤，腰系绦带、佩剑，似是身着胡服的赵国战士的形象。此外，赵武灵王为便于跋涉于水草之间，便于乘骑，将时人所穿的履舄改

^① 《中国古代服饰史》，中国戏剧出版社1984年版，第61页。

着短靴。头上戴的帽子,也采用了北方民族的鹞鹄冠,意在暖额。《淮南子·主术训》亦曰:“赵武灵王贝带鹞鹄而朝,赵国化之。”据《战国策》说,他赐给大臣周绍“黄金师比”。“师比”是一种用金属做成的带钩,挂在腰带上,以作悬物之用。这种腰饰,在现代西北地区少数民族仍在沿用。

由此可知,裤穿在外面,且成为汉族男子常服,则是从胡服引进的。王国维在《胡服考》一文中指出:“短衣而下裤制,此古服所无也。古之裘衣亦有襦裤。内则衣不帛襦裤,《左氏传》微褰与襦,褰亦裤也。然其外必有裳,若深衣以覆之,虽有襦裤,不见于外。以裤为外服,自裤褶服始。然此服之起,本子乘马之俗。盖古之裳衣,本为车(中)之服,至易车而骑,则端衣之联诸幅为裳者,与深衣之连衣裳而长且被土者,皆不便于事。赵武灵王之易胡服,本为习骑射计,则其服为上襦下裤之服可知。”^① 汉族服饰的改革,最早便是长裤的传入。赵武灵王此举,在中国服装史上是功不可没的。

其实,在战国时代,中原各国引进胡服者,并不止于赵武灵王一人。效法胡服者,也大有人在。齐国的田单,就是其中的一位。《齐策》记曰:“田单攻狄,三月而不克之也。齐婴儿谣曰:‘大冠若箕,修剑拄颐,攻狄不能,下垒枯邱。’……鲁仲子曰:‘今将军东有夜邑之奉,西有菑上之虞。黄金横带,而驰乎淄澠之间。’”田单的装饰似有胡服的成分。“大冠若箕”、“黄金横带”,亦为中国古服所无。《汉书·艺文志》中“鹞冠子”一篇亦有注曰:“楚人居深山,以鹞为冠。”“鹞冠”是胡服之武冠,“鹞”是鸷鸟中比较凶残的一种,性好斗,用它插在武官的冠上,象征武勇。加双鹞尾者谓之鹞冠,亦名鹞鹄冠,鹞鹄读作‘私钹头’,两字三音。楚人居

^① 《观堂集林》(四),中华书局1961年版,第1076页。

深山,但戴“鹖冠”,可见胡服已深入至楚地;鹖的羽毛,到了清代,则叫蓝翎,是正六品官的标记。

胡服骑射,延至秦汉。在秦始皇陵出土的兵马俑的部分服饰,又证实了这一点。担任前锋冲杀和跟在战车后面的步兵,不穿铠甲,短袍束带,还着绑腿;而骑兵的服装则是完全的胡服,铠甲齐腰短袍、护腿、轻便皮靴,继承了赵武灵王将长袍宽衣改成紧身窄服的传统;其他兵马俑的服饰则是汉服胡服杂用。中国古代匈奴、东胡、楼烦等少数民族的服饰,在较长的一段时间里,成为中华民族的军服。各民族服饰的交流传通,在中国古代服饰史的开端,就呈现了一种良好的态势。

服饰也是一种“非言语传通”

服饰也是一种非言语传通。一个民族的服饰,对于其他民族来说,会产生一种信息的刺激和传通。式样独特、色彩鲜明、新奇触目,就是非言语的刺激。这种非言语刺激所具有的“潜在的信息价值”,经过跨文化传通的帮助之后,会充分地显现出来,即使没有言语的媒介,也会使人们自觉地去模仿它们,使信息接受者们愉快地把它们移用到自己的身上。

汉、唐服饰,历来被视作古代服饰的典范。汉代服饰之华美,堪为后世称道。王符《潜夫论·浮侈篇》曰:“孝文皇帝躬衣弋绋,足履革舄,以韦带剑……今京师贵戚,衣服、饮食、车舆、文饰、庐舍,皆过王制,僭上甚矣。从奴仆妾,皆服葛子升越,箒中女布,细致绮縠,冰纨锦绣,犀象珠玉,虎魄玳瑁,石山隐饰,金银错镂,獐麂履舄,文组纁縹,骄奢僭主,转相夸诤……”但是,汉唐服饰之华美,是由于消化吸收了外来民族服饰中的许多因素,形成了有代表性的中华民族的汉服与唐装,然后又通过丝绸之路,流向域

外各少数民族。

刘邦一统天下之后,经济、军事日见强盛,城市普遍繁荣起来,那些狡黠机灵、文化不高的商人成为封建帝国的活跃分子。渭水的两岸,一些古色古香的城市,处处可见穿着奇装异服的异国商人。汉武帝刘彻强悍尚武,推崇少数民族生活习俗和穿着打扮。《史记·货殖列传》曰:“汉兴,海内为一,开主梁,弛山泽之禁。是以富商大贾,周流天下,交易之物莫不通,得其所欲。”于是,匈奴、氐、羌、塞、月氏等少数民族的服饰,源源流向长安等地。

马克思和恩格斯曾经说过:“民族大迁移后的时期中到处都可见到的一件事情,……征服者很快就学会了被征服民族的语言,接受了他们的教育和风俗。”^① 汉族对匈奴等族的征服,同时也在一定程度上吸收了少数民族的服饰文化。匈奴、乌孙等国传入汉代的衣料主要是毛皮和毛织物。汉宣帝时,“匈奴请降,毳毼罽褥,帐幔毡裘,积如丘山。”^② 其中尤值得注意的是“罽”。它是一种高级的毛织衣料。服虔作《通俗文》曰:“织文曰罽。斜交曰毡”。罽或作纒,《说文》解作“西胡毳布”。郭璞注《诗经》更明确说是用羊毛织成的衣料。晋代《搜神记》曰:“太康中,天下以毡为绀头及络带、裤口。于是百姓咸相戏曰:‘中国其必为胡服所破也。’夫毡,胡之所产也,而天下以为绀头、带身、裤口,胡既三制之矣,能无败乎!”《晋纪》、《邺中记》说罽有斑罽、绛罽、紫青罽、豹头罽和花纹罽等。以这种毛织品制成的服装或坐卧的毛褥,其价值不下于丝绸,因而汉初未央宫规定“以罽宾毼氍”。公元前199年,汉高祖下令禁止商人穿着锦绣绮縠絺纈罽,其中罽

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1972年版,第81页。

② 杜笃:《边议》。

与锦绣同列。唐代衣料也有从域外少数民族传入的。唐韩偓诗中有“窄衣短袖蛮锦红”之句。所谓“蛮锦”，即是西域出产的彩锦。新疆吐鲁番阿斯塔耶唐墓出土的一尊泥头木身著衣俑，就是以“蛮锦”制成的衣衫。该俑为妇女形象，上穿短襦，下著是长裙，短襦之外加著一件半臂，半臂则是一件短袖的衣衫，它的织料为联珠纹锦，是典型的西域制品。

棉布也是从少数民族地区传入中原的。中原古代没有棉花。棉布按汉代南方少数民族的语言译称为“白叠”。《后汉书·南蛮西南夷列传》记曰，如今云南境内哀牢夷人能制“帛叠”（即白叠），还能“染采文绣”，“织成文章如绫锦”。还有今为海南岛的珠崖郡，出产一种“广幅布”，一般认为也是棉布。

西汉时期还流行一种武冠，名曰“赵惠文冠”（图 28）。这种武冠原是赵武灵王效胡服之冠，用金珰饰首，前插貂尾，一直到赵惠文王。秦灭赵后，秦始皇以赵惠文冠赐近臣。汉代又延用此冠，侍中、常侍“加黄金珰，附蝉为文，貂尾为饰”，称为“常侍武冠”，也称“貂蝉冠”。《晋书·舆服志》记曰：“武冠一名武弁，一名大冠，一名繁冠，

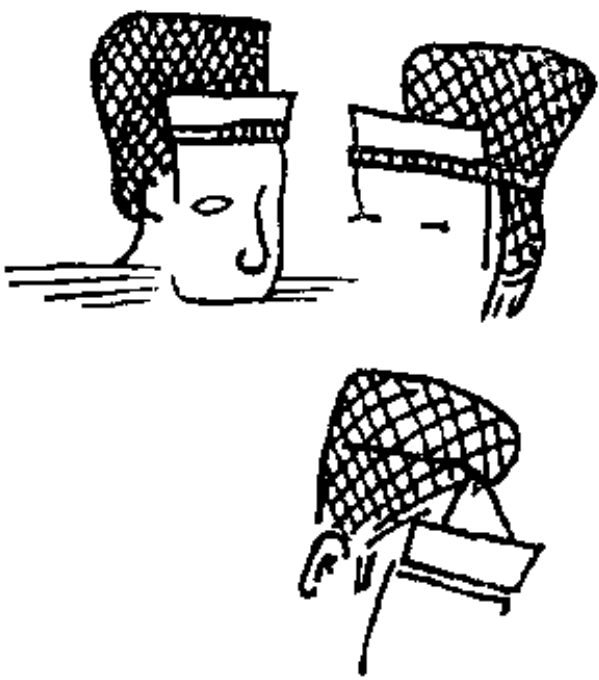


图 28 赵惠文冠

一名建冠，一名笼冠，即古之惠文冠。或曰：赵惠文王所造，因以为名。亦云惠者螭也，其冠文轻细如蝉翼，故名惠文。或云：齐人见千岁涸泽之神，名曰庆忌，冠大冠，乘小车，好疾驰，因象其冠而服。汉幸臣闾孺为侍中，皆服大冠，天子元服亦先加大冠，左右侍臣及诸将军武官通服之。侍中常侍则加金珰附蝉为饰，插以貂



图 29 戴赵惠文冠者

毛,黄金为竿,侍中插左,常侍插右。胡广曰:‘昔赵武灵王为胡服,以金貂饰首,秦灭赵以其君冠赐侍臣。’应劭《汉官仪》云:‘说者以为金取刚强,百炼不耗,蝉居高饮清,口在腋下,貂内到髻而外柔缚。又以蝉取清高饮露而不食,貂则紫蔚柔润,而毛采不彰灼,金则贵其宝莹,于义亦有所取。’或以为北土多寒,胡人常以貂皮温额,后世效此,遂以附冠。汉貂用赤黑色,王莽用黄貂,各附服色所尚也。”这种帽子一直传到宋代(图

29),在宋代又称“笼巾”,它的构造样式在《宋史·舆服志》里有记载:“织藤漆之,形正方,如平巾帻,饰以银,前有银花,上缀玳瑁蝉,左右为三小蝉,衔玉鼻,左插貂尾。”这种样式与汉代的赵惠文冠已有不同。因为汉时的样式还是“前插貂尾”,与北方少数民族传入时的式样相似。

西汉妇女多以耳珰为饰,穿耳垂珠,雍容华贵,是当时有身份的妇女穿冕服时必备的饰物,《汉乐府·羽林郎》曰:“头上蓝田玉,耳有大秦珠。”可见,耳珰是从少数民族地区传入的。穿耳的最初用意,并不在于装饰,而是为了警戒妇女的行动。据史书记载,它原是南方少数民族的一种风俗。在妇女耳上穿孔,并悬挂耳珠,以提醒她们注意操守。耳饰在中国古代又叫“珰”、“珥”、“瑱”。《释名》曰:“穿耳施珠曰珰,此本出于蛮夷所为也。蛮夷妇女轻淫好走,故以此珰垂之。今中国人效之耳。”后来,耳珰的寓意逐渐淡化,少数民族妇女们纷纷以此为饰,以此为美。耳饰

传入中原后,也为汉族广大妇女所接受,成为一种极为普通的饰物,进入千家万户。

东汉的汉灵帝在政治上昏庸腐败,在艺术、服饰诸方面却是一位行家里手。他深好西域艺术,常穿胡服宴饮作乐。在他的倡导下,首都洛阳盛行西域风尚,胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞等,成为当时上流社会所追逐的奢靡生活中不可或缺的组成部分。来自西亚、中亚和印度的服饰风尚,同汉族文化融合在一起,变成东汉末年黄河流域的普遍习俗。在新疆民丰东汉墓中曾出土了一件红地“万世如意”锦女服,长130公分,两袖通长189公分。服装的款式是典型的当地少数民族样式,但质料和纹样有汉族特点,还织着富有吉祥寓意的汉字,是东汉时期各民族人民服饰文化相互交融的产物。

胡服至隋而大兴

少数民族服饰大规模地由北方向中原渗透,始于南北朝时期的北齐,至隋朝而大兴。宋代沈括在《梦溪笔谈》(卷一)写道:“中国衣冠、自北齐以来,乃全用胡服。窄袖、绯绿短衣、长靽靴,有蹠躞带,皆胡服也。窄袖利于驰射,短衣、长靽靴,皆便于涉草。带衣所垂蹠躞,盖欲佩带弓剑、帉帔、算囊、刀砺之类。自后虽去蹠躞,而犹存其环,环所以衔蹠躞,如马之鞅根,即今之带铸也,天子必以十三环为节。唐武德、贞观时犹尔;开元之后,虽仍其旧,而稍褻博矣。”这说明,唐宋衣冠是自北朝以来受胡服影响的结果。“胡服”这两个字的意思是当作外来民族服饰的意义使用的,其所指不一定限于一个民族。

汉末,三国割据,天下大乱,战事纷起,裤褶之服流行。《吴志·江表传》曰:“吕范自请楚领孙策都督。策曰:‘子衡、卿既上

大夫,加手下已率大众,立功于外,岂宜复屈小职,知军中细碎事乎……’范出,便释襦著裤褶,执鞭诣阁下,自称领都督。”吕范所穿的裤褶之服,便是胡服的演化。据王国维的考证:“裤褶二字连文,始见江表传。魏志言燔翳捐褶,则裤褶之略也。由此二事,知汉末裤褶为将领之卑者及士卒之服。”^①王国维在这里所提及的“魏志言燔翳捐褶”,指的是魏文帝在当太子时,也好穿胡服狩猎。曹丕的老师崔琰上书劝谏,希望他“燔翳捐褶,以塞众望。”事见《魏志·崔琰传》:“太祖征并州,留琰傅文帝于鄆,世子仍出田猎,变易服乘,志在驱逐。琰书谏曰:‘深惟储副以身以宝,而猥袭虞旅之贱服,忽驰骛而陵险,意雉兔之小娱,忘社稷之为重,斯诚有识所以恻心也。惟世子燔翳捐褶,以塞众望,不令老夫获罪于天。’曹丕接受了崔琰的批评,报曰:“昨奉嘉命,惠示雅教,欲使燔翳捐褶,翳已坏矣,褶亦去矣。”由此可见,在汉末,裤褶之服虽然流行,但在当时正统派人士看来,则是一种“贱服”,有身份的人是不应当穿的。

魏晋以后,汉族由于受北方习俗的影响,开始穿着少数民族服装。在北朝时,汉族人常穿一种缺裤袍衫,其形制是在袍衫前后开“衩儿”,以利于行动,多内著小口裤,足穿短靽靴,便是从胡服演化而来的;北周时人所戴的一种浑脱帽,羊皮制,高顶,尖而圆,亦是由西域龟兹国传入中原的。晋代宫中妇女也喜穿胡服。陆羽在《邺中记》中写道:“石虎时,皇后出女骑一千为卤簿,冬月皆著紫纶巾,孰锦裤褶,腰中著金环参接带,皆著五采织成靴。”甚至六朝的好几位皇帝也爱穿胡服。《宋书·后废帝纪》记曰:“常尝著小裤褶,未尝服衣冠。”《南齐书·东昏侯纪》曰:“帝著织成裤褶,金簿帽,执七宝缚稍,戎服急装,不变寒暑。”

^① 《胡服考》,《观堂集林》第四集,中华书局1961年版,第1081页。

在南北朝时,褚绢因为讥讽北魏的衣饰,竟然失去了一次破格提升的机会。《梁书·陈伯之传》记曰:“褚绢在魏,魏人欲擢用之。魏元会,绢戏为诗曰:‘帽上著笼冠,裤上著朱衣。不知是今是,不知非昔非。’魏人怒,出为始平太守。”褚绢所咏的“笼冠”,即惠文冠;“朱衣”者,即朱色的裤褶(图30)。据王国维之考证:“绢与陈伯之人魏,在梁天监元年。绢作此诗时,距太和革衣服之制已近十年,而元会之时仍服裤褶,盖世宗以后又复用代北旧俗也。”^①这说明,北魏孝文帝虽然在太和十年(公元486年)改革本族的衣冠制度,引进汉制衣着,以易胡服,但是,十年过去了,北魏的大多数人仍喜欢穿戴裤褶笼冠,不识相的褚绢讥曰:“不知是今是,不知非昔非”,终于触犯众怒,将其打发到边远地区做太守去了。



图30 邓县画像砖上南北朝时代人物图。上衣为朱衣(褶),下著大口裤。

《旧唐书·舆服志》还有一条材料也值得注意:“鹵服,盖古之裘服也,今亦谓之常服。江南则以巾褐裙襦,北朝则杂以戎夷之制。爰至北齐,有长帽短靴,合裤袄子,朱紫玄黄,各任所好。虽谒见君上,出人省寺,若非元正大会,一切通用。”可见到了北齐,穿胡服已成为一种时髦,谒见君王,出入省寺,都照穿无妨。北朝时的妇女服饰受胡服的影响,也有一些变化,比较突出的是服装式样由上长下短变为“上俭下丰”,由宽衣褰带变为窄袖紧身。干宝《晋纪》记述当时的女服式样是:“泰始初,衣服上俭下丰,著衣者皆袂袂

^① 《胡服考》,《观堂集林》第四册,中华书局1961年版,第1087页。

腰”，与当时诗文中所云“细腰宜窄长”、“缕薄窄衫袖”的说法吻合。

日本当代研究中国服装史的教授原田淑人在考察了汉六朝的服装演变过程后指出：“原来中国的服制，宽阔的衣裳是其特性。但自中国各少数民族如匈奴、鲜卑、氐、羌等在北部国疆崛起以后，中原多少受有北方各民族的影响，如裤褶等胡服的盛行可见。尤其当春秋战国之际，中原王朝与北部各族交涉频繁，胡服的一部分，早已浸润在汉俗之中。例如武冠、革带，即融化在中国民族服装之中。到六朝时期，风行胡俗化，同时北朝风行汉俗化。在南朝，特别是梁以后，相当的胡俗化，自然的发展起来，逐为隋唐服装的前趋。”^① 这一结论，看来是符合实情的。

在隋朝，男子的胡服多承北齐、北周之制，敦煌莫高窟第302窟《福田经变》、第64窟、第303窟男供养人的形象，以及山东嘉祥一号隋墓壁画《徐侍郎夫妇宴享行乐图》，足以资证。在这三窟一墓壁画中，无论是供养人、百工艺人、仪仗、乐舞，还是侍者、马夫，几乎都穿一种款式的服装。即：圆领或折领的窄袖袍，袍面有绣饰，长及膝下，下着小口裤，足穿长靽靴；腰束革带，插垂头于下。头上则有戴巾者、戴笠者、戴卷檐三角毡帽者、戴帻者，还有不戴巾帽而露髻者，都足以说明隋时穿胡服以为时尚。

大唐如盛阳

唐朝与西北各民族的交往频繁，呈现了民族成份的大混杂和大融合，有不少地区是各民族杂居。天宝年间，分布于今鄂尔浑河和色楞格河流域的回纥族（为今维吾尔族和裕固族先民）受

^① 《中国服装史研究》，黄山书社1988年版，第83页。

唐册封。宝应元年(公元762年)助唐平定“安史之乱”,进一步密切了同唐的关系。贞元四年回纥可汗征得唐天子的允许,改回纥为回鹘,取义为“回族轻捷如鹘”。

杜甫在《喜闻官军已临贼境二十韵》一诗中写道:“花门腾绝漠,拓羯渡临洮。此辈感恩至,羸俘何足操。锋先衣染血,骑突剑吹毛。喜觉都城动,悲怜子女号。”“花门”指回鹘,拓羯则是西域军队中的勇士。杜甫对回鹘、拓羯军助唐平乱充满了敬意。此后,回鹘等少数民族同中原的经济往来十分密切,经常用马匹来交换中原的丝织品和茶叶等。来唐经商的商人常达千人,甚至定居在京城长安。长安在8世纪下半叶时,在100万的总人口中,各国侨民和外籍居民占人口总数的2%左右,加上突厥的后裔,其总数在5%以上。据沈从文先生的考证:“史志中谈唐代妇女‘胡服’,常以为盛行于开元天宝间,似非事实。就近年大量出土材料比较分析,大致可以分作前后两期:前期实北齐以来男子所常穿,至于妇女穿它,或受当时西北民族(如高昌回鹘)文化的影响。间接即波斯诸国影响。特征为高髻,戴尖锥浑脱花帽,穿翻领小袖长袍,领袖间用锦绣丝饰,细缕带,条纹毛织物小口裤,软锦透空靴,眉间有黄星靛子,面颊间加月牙儿点装。后一期则在元和以后,主要受吐蕃影响,重点在头部发式和面部化妆。特征为蛮鬟椎髻,乌膏注唇,脸涂黄粉,眉细细的作八字式低颦,即唐人所谓‘囚装’、‘啼装’、‘泪装”,和衣著无关。”^①另据史料记载,当时首都长安城中有30多个国家的使臣、商人和留学生,仅在国学中学习的就有高丽、百济、新罗、日本以及吐蕃、高昌等国家或民族的留学生八千余人。他们分别来自小亚细亚、东南亚、欧洲和北非、中非等地区。长安成为各族人民聚居、各国侨民往来

^① 《中国古代服饰研究》,台湾南天书局有限公司1988年版,第210页。

的一座熙熙攘攘的国际城市。他们带来了故国的土特产品、文艺形式和生活习惯,特别是带来了各具特色的民族服饰。他们穿着各种鲜艳无比、令人眼花缭乱的服装,怎不令唐朝人大开眼界?

唐朝还三次将宁国公主、襄穆公主、安定公主嫁给回鹘可汗为妻。有人还作过统计,唐朝宰相 369 人,胡人出身的有 36 人,占十分之一。《唐书》还特辟专章,为番将列传。由于在京师的回鹘人不着胡服,诱娶汉族女子作妻妾,以至在大历 14 年,唐皇不得不下诏令,规定回鹘诸胡一定要穿本民族服装。据《资治通鉴》载:“回纥诸胡在京师者,各服其服,无得效华人。先是回纥留京师者常千人,商胡人伪服汉人服而杂唐者又倍之……或衣华服,诱取妻妾,故禁之。”由此也可见,当时回鹘诸族与汉人交往之密切。

唐代是中国历史上主动加强中外文化交流的一个王朝。唐代是中华文化的一个高峰,其最大特色是开放性和开拓性。服饰方面,自然不免深受西域诸少数民族的感染。远自波斯、吐火罗,近至突厥、吐谷浑和吐蕃,都对唐装有明显的影响。唐代妇女首服,初行幂鬋,复行帷帽,再行胡帽,都说明少数民族服饰对唐装曾起过巨大的影响。胡服、胡妆在长安、洛阳街头招摇过市。青年男女倘不穿一、两件胡服,不饰胡妆,似乎就显得“土气”。史称赵公长孙无忌用乌羊毛自制浑脱毡帽,特别精神,天下效之,名为“赵公浑脱”。魏王李泰自制头巾,巾角前踣,别有风韵,时人效之,盛行一时,名曰“魏王踣”。另据《新唐书·常山王承乾传》载,常山王李承乾被唐太宗立为皇太子,居东宫时,“使户奴数十百人习音声,学胡人椎髻,剪彩为舞衣,寻榼跳剑,鼓声通昼夜不绝。……又好突厥言及所服,选貌类胡者,被以羊裘,辫发,五人建一落,张毡舍,造五狼头纛,分戟为阵,系幡旗,设穹庐自居,使部落斂羊以烹,抽佩刀割肉相啖。”今人向达在《唐代长安与西域

文明》一书考证道：“开元、天宝之际，天下升平，而玄宗以声色犬马为羁縻诸王之策，重以番将大盛，异族入居长安者多，于是长安胡化盛极一时。此种胡化



图 31 穿深衣的汉代妇女

大率好西域风之时尚：服饰、饮食、宫室、乐舞、绘画竞事纷泊；其极社会各方面，隐约皆有所化，好之者盖不仅帝王及一二贵戚达官已也。”汉族原来固有的交领、右衽的宽衣大袖(图 31)，此时已被圆领或折领、窄身小袖式胡服所取代。玄宗时，甚至朝服也“多参戎狄之制”。不仅男子时兴胡服，女子也喜着胡服。有的是汲取了胡服的某些特点而改制的一种流行服装，有的则径著胡装或佩以胡饰，如帷帽、胡帽、毡笠，小口裤(有称“波斯裤”者)，以及首饰、佩饰等等。无怪乎诗

人元稹要叹息道：“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沉多咽绝，春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。”这是开元、天宝以来胡服、胡妆、胡乐盛行的生动写照。

唐装的胡服色彩

唐装的胡服色彩十分浓烈。所谓“胡服”，它的主要形制是窄袖紧身、翻领、头戴貂帽、脚着靴。此外，波斯男子的贯头衫，两厢延下关之，并有巾帔，缘以织成，也为唐代不少王公贵族所仿效。还有不少男子以一种上领公服为常服，参加宴饮活动。据唐郑仁泰墓男武骑俑、骑猎俑、骑乐俑，章怀太子墓壁画《驯豹图》，懿德太子墓壁画帷帽男骑马俑，以及韦洞、韦瑱墓室壁画等形象资料，可见初唐、盛唐时期胡服的特点是：折领、窄袖、小口裤、革带，头戴各式胡帽及乌纱软巾。宋代哲学家朱熹写道：“今之上领公服，乃夷狄之戎服，自五胡之末流入中国，至隋炀帝巡游无度，乃令百官戎服以从驾，而以紫绯、绿为九品之别。”这种戎服从五胡时传入，延续至唐，时间并不短。

初唐的中书令马周，不仅是一位满腹经纶的才子和刚正不阿的清官，而且是一位懂得艺术的服装设计家。他善于在汉族传统服饰的基础上，吸收各种外来服饰的长处，为我所用，设计了一批唐代服饰，包括乌纱帽在内。据《新唐书·车服志》载：太宗时，“中书令马周上议：‘《礼》无服衫之文，三代之制有深衣。请加襴、袖、襪（袖端）、襞（裾边），为士人上服。’”唐初时，胡服为时人所尚，多著短衣裤褶，或窄袖袍衫，甚至将它列为百官、士人的常服。马周觉得这种服式不合“三代之制”，因而提出恢复深衣制，但又考虑要合时尚，对上衣下裳连属的深衣作了改良，在保留胡服窄袖、圆领的同时，“加襴、袖、襪、襞”，成为一种新的服装。“襴”者，古时上下衣相连的服装。《集韵·二十五零》：“衣与裳连曰襴。”《唐凌烟阁功臣图》中秦叔宝、李勣等所穿的服装，正是马周设计的加襴襞的样式。

天宝初女服流行襟袖窄小(图32)。不少诗人都描写过这种女服的形制。如韩偓诗曰:“长长汉殿眉,窄窄楚宫衣。”白居易诗曰:“小头鞋履窄衣裳,青黛点眉眉细长。”李贺诗曰:“秀襟小袖调鹦鹉,紫绣麻绶踏哮虎。”在唐代绘画中也留下了不少这类女服的形象。如阎立本的《步辇图》、永泰公主墓、章怀太子墓、懿德太子墓等墓室壁画中的宫女、侍



图 32 唐代女服:1. 着窄袖、外罩绶衫,系红长裙。2. 系长裙,裙作红、黄二色的间裙

女,都是这副“绣帽珠稠缀,香衫袖窄裁”的打扮。由于襟袖窄小的服装能充分显现女性的体态之美,天宝末年入选的宫女,多穿这种服饰,为此遭杨贵妃的妒嫉,将她们囚禁于上阳宫。待她们出宫时,两鬓都已飞霜。杨贵妃自己也穿过胡服跳《胡旋舞》,其高超的旋转技巧,颇得唐玄宗的欢心。

特别值得提出的是,唐代自安史之乱前后,西域少数民族服饰进一步传入,对中唐妇女服饰影响尤深。因为安禄山是营州杂胡,禄山之父不详,母为突厥阿史德氏,禄山幼孤,其母再嫁胡将

军安氏，禄山因姓安。安禄山每次来大唐时，穿的都是胡服。唐代姚汝能在《安禄山事迹》卷上又说：“商胡兴贩，每岁输异方珍货，计百万数，每商至则禄山胡服坐重床，烧香列珍宝，令百胡侍左右，群胡罗拜于下，邀福于天。禄山盛陈牲宰，诸巫击鼓歌舞至暮而散，遂令群胡，于诸道潜市罗帛，及造绯紫袍金银鱼袋腰带等百万计，将为叛逆资，已八九年矣。”安禄山率领大批商胡来长安，穿的是胡服，长安士庶男女纷纷效法。《安禄山事迹》卷下又记叙曰：“天宝初，贵游士庶好衣服为胡服，为豹皮帽。妇人则簪步摇，衣袂之制度，袖窄小，识者窃怪之，知其戎矣。”姚汝能做过华阴尉，华阴地处京畿道，正是遭受安史兵灾最严重的地方，姚的记述应是可信的。

元和中，长安宫人和士庶妇人中流行回鹘装。花蕊夫人《宫词》中有这样四句诗描绘：“明朝腊日官家出，随驾先须点内人，回鹘衣装回鹘马，就中偏称小腰身。”连随驾的宫女也着回鹘衣装，足见这种匈奴后裔的服饰，已得到当时最高统治者的认可。回鹘衣装的基本特点，略似男子的长袍，翻领，袖子窄小而衣身宽大，下长曳地。颜色以暖调为主，尤喜用红色。材料大多为质地厚实的织锦，领、袖均镶有宽阔的织金锦花边。穿着这种服装，通常都将头发挽成椎状的髻式，时称“回鹘髻”。髻上另戴一顶缀满宝石和簪钗的金饰冠，冠尖如角，似桃形。身著折领窄袖长袍，袖端与领边均有金绣纹饰。又据《五代史》记载回鹘妇女的妆梳道：“妇人总发为髻，高五、六寸，以红绢囊之，既嫁则加毡帽。”据高峰的考证是：“但这仅是回鹘习俗，中原妇女恐未全是。按唐朝女子未嫁梳双垂髻髻，肩披帛巾，出嫁时将髻绾起，梳成各种发式，肩披帔子（当然未嫁女子也可梳各式高髻，未必都是双垂髻）。而中原妇女出嫁后则加毡帽，目前尚未得到资证，史亦无载。然而中原妇女却有梳蛮髻椎髻者，恐系回鹘俗尚。但不管怎

样,窄袖折领长袍却是自回鹘传入中原的妇女时装。”^①回鹘装一直从中唐流传到五代,甚至宋初的一些士庶妇女仍着回鹘衣装。

唐代妇女,尤其是盛唐妇女,受西域风俗的影响,喜着男装,男装又多为胡服。天宝时,官民均穿紧身“胡服”,进行社交活动,士大夫的妻子们索性穿起丈夫的“胡服”,招摇过市。《旧唐书·舆服志》记曰:玄宗开元初,“或有著丈夫衣服靴衫,而尊卑内外,斯一贯矣。”《新唐书·车服志》亦载曰:“宫人从驾,皆胡帽乘马,海内效之,至露髻驰骋,而帷帽亦废,而衣男子衣而靴,如奚、契丹之服。”“奚”是匈奴的别种,“契丹”本东胡的一支,即后来的辽。唐代妇女著“丈夫衣服靴衫”,在不少唐墓室壁画、绘画、出土俑中,均可见。其形象多为头戴幞头,身穿圆领窄袖缺胯衫,足著乌皮六缝靴,腰系革带,几与男子无异。据说武则天年轻时也好着男装,以至于她的女儿太平公主也加仿效。据《新唐书·五行志》载:高宗尝内宴,太平公主紫衫、玉带、皂罗折上巾,具纷砺七事,歌舞于帝前。帝与武后笑曰:“女子不可为武官,何为此装束?”看起来,唐高宗对太平公主这身男装打扮,并没有严辞责备。

晚唐还流行一种服饰,也来自西域。它的主要特点是:头戴浑脱帽,脚蹬透空软底锦靴。女性以黄粉敷脸,还常以鲜花为冠。五彩缤纷的花冠,给晚唐妇女增添了更多的艳丽和妩媚。

髡鬣的传通

隋唐时期,女子骑马之风很盛。隋炀帝就“好以月夜从宫女

^① 《中国古代服装参考资料》(隋唐五代部分),北京燕山出版社1987年版,第60页。

数千骑游西苑作《清夜游》，曲于马上奏之。”隋朝之习沿至唐代，更为普及。《开元天宝遗事》载：“都人士女，正月半乘车跨马，于郊野之中开探春之宴。”这种活动类似今人的春游。女子骑马踏青，多喜戴一种名叫幕鬻的面帽。这种面帽是用缙帛制成的大块方巾，头上戴着它，长的可以披体而下，掩蔽全身。马缟《中华古今注》称，幕鬻，“类今之方巾，全身障蔽，缙帛为之。”它是一种少数民族的衣饰，源自北方鲜卑族等。因为北方多风沙，当地民族头戴幕鬻以蔽风沙，男女通用，而且主要为男子所用。《晋书·四夷》“吐谷浑”一节提及民族服饰是：“其男子通服长裙，帽或戴幕鬻。妇人以金花为首饰，辫发紫后，缀以珠贝。”《魏书·氏族传》、《周书·吐谷浑传》及《通典》又记曰：汉之西夷其俗“多以幕鬻为冠”。《隋书·附国传》亦记曰：“其俗以皮为帽，形圆如钵；或带（通“戴”）幕鬻。”它传入隋、唐后，妇女用它来遮蔽脸面，出行时不让路人看见。《旧唐书》载：“武德、贞观之时，宫人骑马者，衣齐、隋旧制，多著幕鬻，虽发自戎夷，而全身障蔽，不欲途路窥之。王公之家，亦同此制。”说它“全身障蔽”，恐怕有点夸大。沈从文先生研究了一批唐俑和敦煌壁画后提出：“就敦煌画迹和近年出土幕俑分析，有穿遮蔽全身近似加观音兜披风外衣的，脸部却少遮蔽，和不欲入窥视不尽符合。”如既要把头面遮住，又要约略看清外面的事物，就不可能让头面完全与外界隔绝。周锡保推测“其材料约用透明的纱绢一类制之”。敦煌文物研究所所长段文杰则考证曰：“这种服制大约是吐谷浑民族风俗，也可能与阿拉伯服饰有关。”

直到永徽中，妇女始戴帷帽，逐渐废弃了幕鬻。开元初充任仪仗队的骑马宫人，都戴帷帽，靓妆露面，不再障蔽。《新唐书·车服志》记曰：“初，妇人施幕鬻以蔽身，自永徽中，始用帷帽，施裙及颈。武后时，帷帽益盛，中宗后乃无复幕鬻矣……至露髻驰

聘,而帷帽亦废。”敦煌壁画中旧义军节度使曹议金夫人像中所戴的大帽,即是帷帽,即过去羌人所常戴的一种大帽,帽型如斗笠,前垂一片网帘,帽后又垂一黄色长带。帽作黑地勾花,棕黑色衣,蓝地织花翻领。长袍窄袖,其服饰接近于西北族服饰,牵马人所戴者与浑脱帽相似。1972年,考古工作者在新疆吐鲁番阿斯塔那187号唐墓中,还发掘出一尊戴有帷帽的女俑。这位骑在马上少女,在高髻上顶一个帷帽,周围垂下网状“帽裙”。这位少女头戴北方少数民族传入的帷帽,风尘仆仆地骑马来到新疆。这又是各民族服饰传通的一个生动例证。

关于幂鬘的形制,另有一说是,到了宋代,演化成“盖头”。据高承《事物纪原》曰,盖头乃唐代幂鬘的遗制。但宋代的盖头比幂鬘小,方五尺,以皂罗制成。富家也有用销金作为装饰的。盖头的作用与幂鬘类似,可以直接戴在头上,遮住面颜,也可以将其系在冠上,以挡风沙。尔后,在汉族男女举行婚礼时,盖头又成了一件不可缺少的饰品,即用以遮住新嫁娘的而容,多用大红绸缎做成,待行过婚礼进入洞房之后,才由新郎将盖头轻轻揭去,此时方能见到新娘的真面目。《红楼梦》第97回“林黛玉焚稿断痴情,薛宝钗出阁成大礼”,“盖头”便成了王熙凤实施掉包计的重要道具。这一行婚礼时戴盖头的习俗,一直延续至本世纪二三十年代,可见西北少数民族传入的幂鬘的生命力之强了。

日本原田淑人教授在《中国服装史研究》一书中写道:“唐初太宗高宗相继戡定四方,领域扩大。毗邻仰慕唐朝的文化,或派遣使节,或派遣留学生,力求输入其文化。即如日本,亦自大化革新以来,经过奈良朝到平安朝初期,文物制度,一切模仿唐朝,即服装亦欲与唐朝相同。”^①幂鬘在盛唐时亦传到了日本。唐代房

^① 《中国服装史研究》,黄山书社1988年版,第85页。



图 33 本图采自《朝鲜服饰·李朝时代之服饰图鉴》。其形制即冪罽，因在唐代服饰中，只有记载而未见实物或画像，故借此以作唐代妇女戴冪罽形制的参考。

玄龄所著《晋书·四夷》“倭人(即今之日本人)”一节,已提及当时的日本人服饰:“男子无大小,悉黥面文身,自谓太伯之后。又言上古使诣中国,皆自称大夫。昔夏少康之子封于会稽,断发文身以避蛟龙之害,今倭人好沉没取鱼,亦文身以厌水禽。计其道里,当会稽、东冶之东。其男子衣以横幅,但结束相连,略无缝缀;妇人衣如单被,穿其中央以贯头,而皆被发徒跣。”关于这节文字中“妇人衣如单被,穿其中央以贯头”之句,为《晋书》作注的吴士鉴认为这就是唐代的冪罽,根据是《日本国志》:“袞冪罽帽絮,盖头袞女服也。”又据《古事纪》曰:“淤须比《万叶集》问载之,延喜式帛,意须比八条,长二丈五尺,广二幅,盖以蒙全身也,故如许长。妇人出门蒙单衣,以蔽障全身,谓之蒙衣,即《诗》纲衣、《仪礼》加景、隋唐冪罽之类也。”北方少数民族的一件盖头加外衣,经过盛唐的中转,又流传到朝鲜(图 33)、日本去了。无独有偶,如今把现代地毯和拖鞋看作是日本的榻榻米文明,其实,拖鞋也是从中国的少数民族传入日本的。木屐在我国云南、两

广、延边等地有穿用的久远历史,壮、黎、傣、朝鲜族的人民,有用苦楝、银杏、棕、竹制的各种硬屐,而且朝鲜族的木屐的浅口式

样,就是为了入室易脱的需要。回族也有入室脱鞋的习俗。由此可见,服饰之传通可以跨越国家、民族,这是一条很有说服力的史料。服饰的民族性、地域性,在一定的条件下是可以改变的,我们不能把民族服饰的保守性视作一成不变。

从头到脚的异化

帽子的异化,始于唐初。自贞观初,长安已常见“汉着胡帽”,汉人以戴一顶胡帽为时尚(图 34)。据《唐书·五行志》载:“天宝

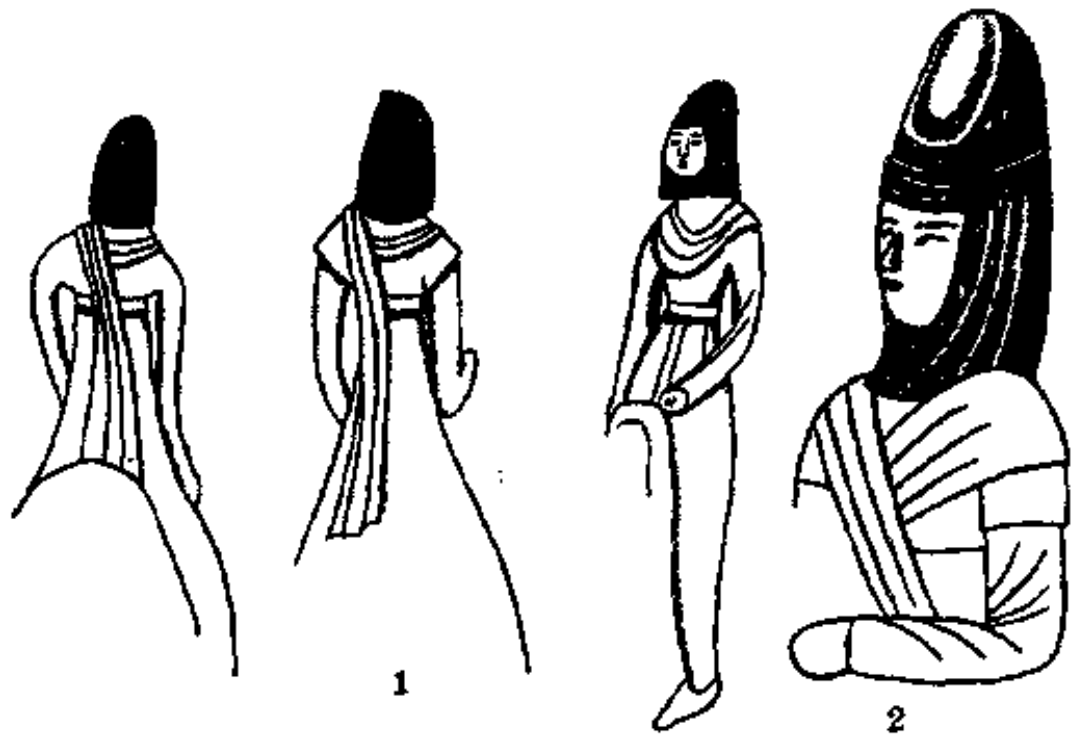


图 34 戴面帽的唐代骑马女俑(唐三彩陶俑)

末,贵族及士民均好为胡服胡帽。至玄宗时更甚,至代宗时亦然。”当时流行的胡帽有多种:胡腾舞者戴虚顶番帽,柘枝舞者戴卷檐虚帽,还有波斯传入的白皮帽、龟兹国传入的浑脱帽(图 35)、吐谷浑传入的帷帽等。

这里先谈谈帷帽。

帷帽是一种高顶的大檐帽,因其檐下垂丝网似“帷”故名,又

称长裙帽。《旧唐书·吐谷浑传》载：“男子通服长裙缙帽，或戴箬翼。”“长裙缙帽”，即帷帽(图 36)。据向达先生考：“帷帽即吐谷浑男子所服之长裙缙帽，吐火罗人所著之长裙帽。”“长裙”并非身上所着之裙，而指帽檐下所垂之丝网，因西北风沙大，用以障蔽风尘。帷帽传入中原在隋代。宋人高拯在《事物纪原》中说：“帷帽创于隋代，永徽中施裙及领。今世人往往用皂纱全幅缀于油帽或毡笠之前，以避风尘，为远行之服，盖本此。”周峰认为：“帷帽之入中原至少是在南北朝时期。尔后随着风俗的易化，以及中原和西域地理气候的不同，帷帽的形制亦或有所改，‘裙’的形式已发生变化，而成为类似‘昭君套’的一种帽子。”^①帷帽在唐以后仍甚为流行，且无分男女，宫廷内外，官吏士庶，一直到宋明两朝，仍沿习不变。沈从文在《中国古代服饰研究》中指出：“帷帽废除于开元天宝间，是事实亦不尽合事实，因为宫廷贵族虽已废除，以后还流行于民间，宋元画迹中均可发现。在社会上层，也还留下部分残余痕迹，即在额前露出一小方马尾罗，名‘透额罗’。反映于图像中，只敦煌开元间《乐廷瓌夫人行香图》中进香青年眷属或侍女三人额间，尚可明白位置和式样。透额罗虽后世无闻，但转至宋代则成为渔婆勒子、帽勒，且盛行于明清。帷帽上层妇女虽不使用，代替它的是在头顶上披一薄纱，称‘盖头’。宋代用紫罗，称‘紫罗盖头’。”^②

与帷帽同样流行不衰，且载入《中国古代服饰史》者，另有一种“席帽”。“席帽”或用毡制成，或用席藤制成，上面涂油可以避雨。唐刘存《事始》引《实录》：“以故席为骨而鞣之，谓之席帽。”藤

^① 《中国古代服装参考资料》(隋唐五代部分)，北京燕山出版社 1987 年版，第 27 页。

^② 《中国古代服饰研究》，台湾南天书局有限公司 1988 年版，第 8 页。

席制的席帽轻薄,麴毡制的席帽厚重。《中华古今注》卷中载:“席帽本古之围帽也,男女通服之,以章之四周,垂丝网之,施以珠翠,丈夫去饰。”“丈夫藤席为之,骨鞣以辮乃名席帽。至马周以席帽油,御雨从事。”这种席帽,原是古羌人所戴。传入长安后,则



图 35 敦煌壁画中唐末五代时的旧义军长史所戴的大帽,帽后垂一黄带。牵马人所戴者与浑脱帽相似。



图 36 敦煌壁画。戴帷帽的唐代女子(盛唐),帷帽下复有面帽。

成时入常戴的帽子之一。关于席帽的流传,《资暇录》曾记录了一段有趣的故事:“永贞之前,粗藤为盖,曰席帽,取其轻也。后或以太薄,冬则不御霜寒,夏至则不障暑气,乃细色麴代藤,曰毡帽,贵其原也。非崇贵莫戴,而人亦未尚。元和十年六月,裴晋公为之召丞,自化理第早朝,时青镇一帅拒命,朝廷方参议兵计,而晋

公子焉。二帅俾捷步张宴等付刃伺便谋害，至里东门导炬之下，霜刃欲飞，时晋公翳帽是赖，刃不即及，而帽折其檐。既脱祸，朝贵乃尚之，布素之士亦皆戴焉。”席帽居然还有躲避刀刃的功能，其身价于是百倍了。

唐代的靴，也来自北方少数民族。《大唐新语》云：“靴，胡履也，咸便于军旅。”不过，汉族妇女穿靴，早在南北朝时期就有文字记载。《北齐书·任城王潜传》曰：“时有妇人临汾水浣衣，有乘马人换其新靴驰而去者。”唐段成式《婚杂仪注》亦云：“北朝妇人常以冬至日进履袜及靴。”到了唐代，男女普遍着靴。少数民族的靴，多以兽皮制成，一旦变成中原妇女的鞋式，又多以织锦为之，俗称锦靴。唐代宗时，令宫人侍左右者皆着红锦鞞靴，歌舞者也都着靴。舒元與在《赠李翱（席上有舞柘者）》一诗中写道：“湘江舞罢忽成悲，便脱蛮靴出绛帷。”唐代不少妇女乘骑时也着靴。李白《对酒》诗中有言：“吴姬十五细马驮，青黛画眉红锦靴。”着的便是织锦所制的锦靴。胡靴原是高统的，马周为了适应中原的需要，将靴改成低统，并在靴底加毡，便于著后人殿省敷奏，也便于乘骑歌舞。《中华古今注》载：“至马周改制长鞞以杀之，加之以毡及绦得著入殿省敷奏，以便乘骑也。文武百僚咸服之。至贞观三年，安西国进绯韦短鞞靴，诏内侍省分给诸司；至大历二年，宫人锦鞞靴侍于左右。”李白应唐玄宗之召入殿，穿的便是这种经马周改制的短靴。传说李白为了显示知识分子的傲气，同时也戏弄一下唐明皇的近臣高力士，竟要他为自己脱靴，此举得罪了这位权势赫赫的太监。《旧唐书·李白传》曾载其事：“帝爱其才，数宴见，白尝侍帝，醉使高力士脱靴，力士素贵，耻之，后摘其诗以激杨妃，帝欲官白，妃辄阻止。”诗人虽然没有戴上乌纱帽，但他穿着靴子潇潇洒洒地出入宫门，还是十分神气的。

唐代服饰的从头到脚的“异化”，并不是一件坏事。适度的

“异化”，有时是民族文化更新的表现。乐黛云教授认为，民族文化的更新可以通过“认同”和“离异”两种途径来进行。“认同”表现为对主流文化的阐述，对已成模式的进一步开掘；“离异”则表现为批判和扬弃，打乱既成规范和界限，形成对主流文化的某种否定。^①唐装添进了浓烈的胡服色彩，既是对汉装模式的进一步开掘，又表现为对既成规范和界限的打乱和否定，从而形成了独特的格局，成为中国古代服饰史上最特色的服饰之一。

“卍”字纹样的传人

唐代服饰受异民族服饰的影响之深，还可以从“卍”纹样的传入得到说明。

费孝通指出：“羌人在中华民族形成过程中起的作用似乎和汉族相反。汉族是以接纳为主而日益壮大的，羌族却以供应为主，壮大了别的民族。很多民族包括汉族在内从羌人中得到血液。”^②羌人是藏族的先民。藏族是两汉时西羌人的一支。西藏有“发羌”之称，发古音读 Bod，即藏族自称。这一点，在哈密发掘所得的古干尸的服饰中，已得到了证明。由安旭主编的《藏族服饰艺术》一书提出：汉族文化许多方面受少数民族文化之影响。“卍”纹样的传承便是突出一例。“卍”纹样一直被认为是汉族传统纹样，人们习惯称它叫花万字，其实，它源于藏族先民之一的羌人文化。如果再追溯到更早的年代，在古波斯、希腊、印度地域均能看到它。秦汉以前，青海地区被称为“羌戎之地”，青海马厂

^① 《乐黛云教授谈民族文化在世界转型期面临的命运》，《社会科学报》1991年5月30日。

^② 《中华民族的多元一体格局》，《北京大学学报》1989年第4期。

文化属羌人文化先河。马厂文化遗址分布地区,多为现在藏族聚居地区。至今在后藏地区,尚有藏族同胞把“卍”字纹绣在衣服背部,甚至刺在身上,成为文身符号,在藏族的其他装饰品中也很常见;由于羌人后裔炎帝神农氏文化东传,把“卍”字纹样传至中原。到唐代武则天长寿二年(公元693年),饬令天下百姓,把“卍”字符号正式读作“万”。这说明汉藏文化自秦汉以来,一直有着密切的联系。

藏族妇女发式多见细辫,青海地区藏族妇女的细辫有数十条之多。甘肃藏族妇女的“白热切瓦”发式,也由十余条细辫组成。康巴(藏北青海之间)的妇女头饰之一“布谢”,也有七八根之多。这种辫发形式,也来自古羌人。《三国志·魏书·乌丸鲜卑东夷传》记载:“氐人……其俗……及羌杂胡同。……皆编发。”《后汉书·西羌传》亦记曰:“羌胡被发左衽。”被发即辫子松散披于肩。这些史籍记载又被考古的发现所证实。在接近青藏高原的哈密地区发现的原始社会古墓,有古干尸出土,据测定这些古干尸距今有3000年左右的历史。古尸出土时,头发梳成许多条辫子。男尸穿毛皮或皮革大衣,长筒皮靴,靴筒外有毛织带裹腿,在胸际佩戴小铜刀;女尸穿毛布长袍,腰间束袋,脚穿长筒皮靴,毛织袋裹腿,皮靴上附有小件铜饰品。毛织物多以红、绿、褐、黑等色组成方格和彩条。这位在沙漠中沉睡了3000年的女子是当地居民,从其辫发习俗来看,与羌人相似。这些古干尸的服饰,可看作是藏族服饰的渊源之一。

髻椎面赭非华风

唐代妇女的妆饰,也明显地异化了。

唐代妇女的化妆受域外少数民族的影响,同样十分突出。德

宗贞元末年,长安流行一种胡妆,它的特点是短眉、宽妆。诗人元稹写道:“近世妇女晕淡眉目,绾约头发,衣服修广之度及匹配色泽,尤剧怪艳。”唐宪宗元和年间,又流行一种名叫“啼妆”的“时世妆”:它用一种特殊的化妆手段,把头上的发髻梳成带垂鬓的松散的圆结,不插任何发饰,眉毛画成八字形,脸上不涂脂粉,唇涂乌膏,两腮则斜抹赭色的颜料,而且没有由浓到淡的晕化,打扮好了,人显得懒懒散散,面容呈悲戚啼哭状,因而称之为“啼眉妆”或“啼妆”。白居易曾对盛行于长安妇女中的圆鬟椎髻和时世妆有过形象的插写:“时世妆,时世妆,出自城中传四方。时世流行无远近,腮不施朱而无粉。乌膏注唇唇似泥,双眉画作八字低。妍蚩黑白失本态,妆成尽似含悲啼。圆鬟垂鬓椎髻样,斜红不晕赭面状。”《新唐书·五行志》记曰:“元和末,妇人为圆鬟椎髻,不设鬓饰,不施朱粉,惟以乌膏注唇,状似悲啼者。”它兴起于长安京城,逐渐风行于四方边远地区。李商隐诗《蝶》曰:“寿阳公主嫁时妆,八字宫眉捧额黄。”可见当时贵为公主者也画这种八字眉。白居易在《琵琶行》这首名诗中记述的那个琵琶女,尽管已是“暮去朝来颜色故”,但装扮依旧是当时流行的“啼妆”:“啼妆泪落红阑干”(一般版本是“梦啼妆泪红阑干”),以懒散、哭相为美。

其实,这种愁眉啼妆在东汉就有了。据《后汉书·五行志》记曰:“桓帝元嘉中,京都妇女作愁眉啼妆、堕马髻、折腰(腰)步、龇齿笑……”《搜神记》亦曰:“汉桓帝元嘉中,京都妇女作愁眉、啼妆、堕马髻、折腰步、龇齿笑。愁眉者,细面曲折。啼妆者,薄拭泪下,若啼处。堕马髻者,作一边。折腰步者,足不在下体。龇齿笑者,若齿痛,乐不欣欣。始是大将军梁冀孙寿所为,京都翕然,诸夏效之。”不过,汉代的啼妆不如唐代那样流行。

据专家们考证,汉、唐的“啼妆”并非“出自城中”,而是从吐蕃传入的。已故史学家向达先生曾根据唐时吐蕃之风俗和敦煌

壁画所见,推断“此种时世妆,或亦经由西域以至于长安也。”吐蕃在唐代是藏族政权的称谓,当时曾是一个强大的民族,它不仅统一过青藏高原,而且北及帕米尔高原,占领过新疆南部,东临长安和四川的成都平原,南面在漠北和当时的南诏国对峙。在当时,藏族的服饰文化,对汉族和其他兄弟民族均有影响。“啼妆”是藏族妇女的妆饰。它是通过文成公主、金城公主与松赞干布、墀德祖赞联姻后传入长安的,吐蕃入贡唐朝的毛织物,曾以工巧博得朝廷的良好评价。白居易似乎并不赞成“啼妆”。他认为这种美容形式是丢掉了“华风”。诗云:“元和妆梳君记取,髻椎面赭非华风。”

文成公主入藏后,也不赞成这种赭面的风俗,建议松赞干布去除。据《旧唐书·吐蕃传》载,贞观15年,唐太宗以文成公主妻吐蕃王弃宗弄赞(即松赞干布),“公主恶其人赭面,弃赞令国中权且罢之,自亦释毡裘,袭纨绮。”另据《唐语林·卷一》载:“太尉西平王晟治家整肃,贵贱皆不许时世妆梳。”可见高门富宦之家亦有不喜时世妆的。因此,全部照搬外来装饰,不加消化吸收,磨灭了本民族妆饰的特点,是不足取的,也是缺乏生命力的。“啼妆”行时了一阵,后来就被人们抛却了,这也许是原因之一。

唐代妇女还喜戴臂钏。这种臂钏,以压扁的金银条绕制成盘旋状,形如弹簧。所盘圈数多少不等,少则两圈,多则五圈、八圈,也有十几圈的。妇女们将它套在臂上,如几个手镯并列在一起。初唐画家阎立本在他的《步辇图》中,九名宫女除一名绘作背景外,都戴这种有数道圆环的臂钏。另一幅《簪花仕女图》中所描绘的一位贵妇,身披透明纱衣,手臂完全坦露,在她的腕部也套着一只金灿灿的臂钏。臂钏之饰,也是从少数民族地区传入的。它又名“跳脱”,这是北方少数民族的叫法,译成汉语,叫“条脱”(图37)。繁钦在《定情诗》中写道:“何以致契阔,绕臂双跳脱。”当时,

除贵妇、宫女外,普通的妇女也可以佩戴这种饰物。域外的“跳脱”,“跳”到中原以后,成为汉族妇女喜爱的一种饰物。

唐代妇女的胸饰璎珞,也来自少数民族。所谓璎珞,是融项链、长命锁等颈饰为一体的饰物。璎珞的上部,是一种金属的项

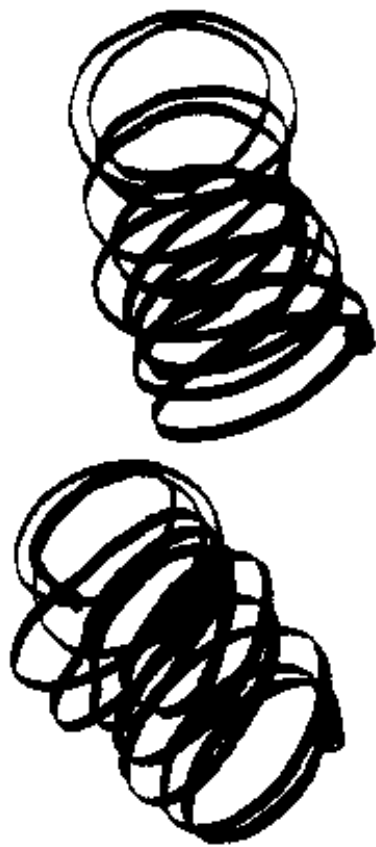


图 37 银跳脱

圈,项圈的周围系着许多珠玉宝石;有时在靠近人体的正胸部位,还悬挂着一个类似锁片的饰物,给人以晶莹华贵的感觉。在唐代的人化的菩萨的雕像、壁画中,多见璎珞的装饰。如莫高窟中盛唐第 384 窟的供养菩萨,是菩萨女性化的一个典型。她平稳地跪在莲座上,双手合十,头微扬起,面型半圆,上身裸裎,唯一的饰物就是璎珞。从文献记载来看,璎珞是从印度的佛像传入我国西部少数民族地区后,成为当地妇女的一种饰物,然后再传入中原,成为唐代汉族妇女的一种常见的饰物。《南史·林邑国传》:“其王者

著法服,加璎珞,如佛像之饰。”《梁书·高昌传》在记述高昌地区的民俗风情时也称:“女子头发辮而不垂,著锦纈璎珞环钏。”唐代佩戴璎珞者,还有一些是王公贵族家里的舞妓和女侍。莫高窟中的《齐公妓女小小等》,是以一位妓女作模特儿的菩萨雕像。她袒裸着上身,肌肤细腻,双手纤巧,两足丰柔,精美的织花缎而衣裙飘逸地轻轻覆盖在她的躯体上,璎珞配戴前胸,显得华贵迷人。

唐代服装的胡化,曾引起过一些人的不安,向唐中宗上书曰:“锦绣夸竞,害女工也。督教贫弱,伤政体也。胡服相欢,非雅

乐也。浑脱为号，非美名也。安可以礼义之朝，法胡虏之俗耶。”^①这种见解是很狭隘的。各民族之间服饰的交流、融合、互补，是各民族文化交流的内容之一。历史证明，这种交流总是利大于弊，从而推动了人类文明的进步。唐代的服饰，即唐装，之所以能成为中国民族服饰中最有特色的服饰之一，是各民族间积极进行跨文化传通的成果，是奉行对外开放政策的产物，也是“拿来主义”的胜利。唐装的各组成部分，从上衣、下裙到冠戴、发式、面饰，都体现出某种程度的“异化”。更值得注意的是，这种“异化”并没有打上政治通迫的印记，而是中外各民族之间愉快的溶合，各种服饰互相接纳、消化、吸收。当然，这种“拿来”不是无条件的照抄照搬，而是有选择的为我所用。唐装正是博采众长，融于一体，才创造出了中华民族最新最美的服饰，以致于从总体来看，历代服饰都难以逾越这座高峰。

元朝的改装易服

与唐代诸胡服饰顺顺当当地进入中原的情况不同，元朝汉族的改装易服，则不那么令人愉快了。

民族服饰在跨文化传通的过程中，时时会遇到一个文化适应的问题。文化适应意味着一族的文化在另一族（通常是邻近的一族）影响下所发生的变化。1935年，美国三名学者起草和发表了一个《文化适应研究备忘录》，对“文化适应”作了下述定义：“文化适应是指一些具有不同文化的个体集团发生长期而直接的联系，因而一个或两个集团改变了原来的文化模式所产生的

^① 《新唐书·宋务光传》。

现象。”^①对族体心理学作过深入研究的美国民族学家拉尔夫·林顿也写道：“文化变异过程的实质是认识和忘却的个性心理过程。”文化适应本是一个相互适应的过程：两个邻族可以互相影响，吸收邻族的一些有益成份，扬弃本族的一些相形见绌的东西。在通常的情况下，文化比较先进的民族对文化相对落后的民族影响较大；但是，在特殊的历史条件下，文化比较落后的民族，借助他们的强大的军事力量，征服了邻近文化比较先进的民族，服饰的传通就会出现一种反常的变化。军事上取胜的民族，为了巩固自己的统治，常常强迫被征服的民族接受他们的服饰文化，并要求被征服民族忘却本民族原来的服饰形制。汉民族服饰在元、清两朝的整体异化，即是典型的例证。

这里还要顺便提一下，在北宋后期，北方几个少数民族，主要是契丹族（后来兴起的女真族），通过军事的进逼和取胜，渐渐将他们的服饰往南方渗透。在真定（今正定）陷落时，宋真定知府刘邈在坚决抵抗后被金人所执，金兵逼令他剃顶发作女真族装，刘邈不从而死。沈从文在《中国古代服饰研究》中又提及：“宋人衣著特别值得一提的，即除妇女高髻大梳见时代特征，还有北宋一时曾流行来自契丹上部著宋式对襟加领抹（花边）旋袄，下身不著裙只著长统袜裤的‘吊整服’，即后来的‘解马装’，影响流行于社会上层，至用严格法律制止。但伎乐人衣著，照例不受法令限制，所以在杂剧人图画中，还经常可见到这种外来衣著形象。”^②北宋统治者对于契丹服饰采取了严加抵制、严禁的方针，有案可查。如宋徽宗大观四年（公元1110年）十二月诏曰：“京城内近日有衣装杂以外裔形制之人，以戴毡笠子、著战袍、系番束

^① 《美国人类学家》第38卷，1938年出版，第149页。

^② 《中国古代服饰研究》，台湾南天书局有限公司1988年版，第8页。

带之类,开封府宜严行禁止。”^①次年又再次下旨:“一应士庶,于京城内不得辄戴毡笠子。”^②政和七年(公元1117年),宋徽宗又下诏曰:“敢为契丹服,若毡笠、钩墩之类者,以违御笔论。”^③钩墩,即妇女穿的一种袜裤。北宋统治者之所以三令五申禁止契丹服的传入,主要是由于政治上的软弱和恐惧,唯恐胡装的传入会进一步动摇他们的统治。

但是,女真族南下后,由于金贵族的长期高压统治,宋人衣冠仍不免受到影响。从陈述著《契丹社会经济史稿》中附录契丹君主贺宋皇帝生辰礼物表中,也可以看出契丹服饰对宋朝宫廷的影响:“刻丝花罗御样透背御衣七袭或五袭七件;紫青貂鼠翻披或银鼠鹅顶鸭头衲子。涂金银装镶金龙水晶带、银匣副之。锦丝帛皱皮靴、金玦京皂白熟皮靴、鞮。细锦透背清平内制御样合线缕机綾共三百匹。涂金、银龙凤鞍勒,红罗匣;金线绣方鞵二具;白楮皮黑银鞍勒、毡鞵二具;丝褐楮皮鞍勒、海豹皮鞵二具;白楮皮裹筋鞮一条。红罗金银线绣云龙红锦器仗一副。黄桦皮缠楮皮弓一、红锦袋、皂雕翎獬角髀头箭十。”^④《揽辔录》曰:“最甚者衣服之类,其制尽为胡矣,自过淮北皆然。”宋代周必大《二老堂诗话》亦提及:“陈益为奉使金国,属官过溁沱(河)光武庙,见塑像左衽。”左衽即是上衣的大襟开在左边。这是北方民族与汉族服装的主要差别之处。女真族的服饰传到开封、临安,当地的妇女也以着胡服、饰胡妆为时髦。如妇女的发式也有效学女真的妆式,作束发垂脑的式样,谓之曰“女真妆”,先在宫掖中仿效,

① 吴曾:《能改斋漫录》。

② 吴曾:《能改斋漫录》。

③ 《宋史·舆服志五》。

④ 《契丹社会经济史稿》,生活·读书·新知三联书店1963年版,第114—115页。

继而遍及全国。临安舞女戴狸帽和穿窄袖胡衫,也显然是受了北方民族衣饰的影响。

与宋代女真族服饰传入的情况相比较,元、清两朝汉族服饰的整体的异化,遇到的阻力要大得多。

汉族由于在政治上受到外来民族的逼迫,在服饰文化上就无法接受异族的审美信息。因此,蒙、满服饰在中原的普及遇到了严重的障碍。元、清两朝的统治者都借助于刀与剑、血与火,才得以完成服饰的整体异化。

公元 1276 年,依仗巨额岁币买得一年苟安的南宋灭亡,长达 5 世纪之久的割据对抗与破坏空前的战乱得以终止,蒙古族的忽必烈登上了一统天下的中原皇帝宝座。这是中国历史上第一次由外族入主中原。对于元蒙统治中国 97 年这段历史,不少史学家都一言以蔽之:“黑暗的时代”。1986 年出版的由韩儒林主编的《元朝史》,却提出了引入注目的新见解:“元朝的统一,结束了 500 多年的民族纷争和血战,使全国各族人民有可能在比较安定的环境中从事生产,发展物质文明和精神文明,这无论如何是历史的进步。”^① 这样的评价是实事求是的。忽必烈定都大都(北京)后,使北京成为世界上最伟大的城市。成吉思汗西征的胜利和东西交通的畅开,也推动了中西文化的交融和吸收,开创了中西文化交流史上绚丽多彩的一页。元蒙服饰成为各族人民的统一服饰。

元蒙服饰,并不是将蒙古族服饰原封不动地搬到中原来,而是既承袭汉族服饰,又兼存蒙古族衣制。据史载,1272 年,右丞相伯颜遣人入宋宫取宋代的衮冕、圭璧、符玺及图籍、仪仗等。

元初,元太祖下令汉人剃发,要求在京士庶都须剃发为蒙古

^① 《元朝史》上册,人民出版社 1986 年版,第 4 页。

族装束,在政治压力下,汉族不得已改装易服。元蒙衣冠,先要把头发剃成婆焦,它的式样象汉族小儿在头顶留三搭头,即将头顶四周头发剃去,留当前发而剪短散垂,将两旁头发绾作两髻,垂而悬之于左右肩,或将发合成一辮,直拖垂在衣背后。男子以头戴帽笠为主,一般是冬帽夏笠。衣服多穿质孙衣,汉语译作“一色衣”,它的形制是上衣连下裳,衣式较紧窄且下裳亦较短,在腰间作无数的襞积,并在其衣的肩背间贯以大珠。男子还常穿一种名叫“搭护”的外衣,即南宋遗老郑思肖诗中提及的“骰笠毡靴搭护衣”。郑思肖注曰:“搭护,元衣名。”这种皮衣有表有里,较马褂长些,类似半袖衫,清代的端罩由此演变而来。

元代贵族妇女多穿蒙古袍服,袍式宽大而长,其长曳地,行动时需女奴拽之,汉人称之为团衫,南方汉人则称之为大衣,在颈下披一云肩,以金线绣之,精细华美,足登红靴。蒙族妇女的冠饰,以姑姑冠最有特色(图38)。姑姑又名故故、固罟、顾姑等,从其音译。姑姑冠是一种高帽,大抵高二尺许,顶上插有羽毛,缀以珠玉。《黑鞑事略》载曰:“故故制,画木为骨,包以红绢金帛。顶之上,用四五尺长柳条或银打成枝,包以青毡。其汗上人,则用我朝(宋)翠花或五采帛饰之,令其飞动;以下人,则用野鸡毛。”亦有说用铁丝结成,竹篾桦皮为骨。这种姑姑冠,多为元时北方都城的汉族妇女所戴。南方的汉族妇女不



图 38 元姑姑冠

戴此冠。元代的妇女一般仍服襦裳，云髻高梳，直至正元年前，妇女服饰尚华彩，自壬辰（公元1352年）后，妇女服饰一概淡素，面颊很少施朱丹粉彩。周锡保认为，“这可能与元末政局不稳及衰落有关”。

清代再度整体异化

汉族服饰的再度整体异化，则是清代。

李自成的一把火，把崇祯皇帝赶到景山上吊自缢；吴三桂旋即引领清兵入关，中国封建统治再度改朝换代。

清代易服，血迹斑斑。比之于元代，清王朝强令汉族易装改服的措施，要强严得多，残酷得多。

清王朝入关之初，并不满足于靠武力建立的皇权统治，而希望广大汉族人民在风俗习惯和生活方式方面均顺从于满族的文化习俗。他们认为，只有变汉族传统衣冠服饰为满族衣冠服饰，才能使清王朝的统治长治久安，因而颁布了“凡投诚官吏军民，皆着剃发，衣冠皆遵本朝制度”的命令。顺治二年（1645年）六月，天下初定。顺治帝即下旨令豫亲王多铎曰：“江南之定，皆王与诸将同心报国所致，各处文武军民，自应尽令剃发，倘有不从，军法从事。”接着，又谕礼部曰：“向来剃发之制，所以即划一，始行此制，今者天下一家，岂容违异，自今以后，京师内外，限旬日尽令剃发。”顺治帝并声称：“遵依者，为吾国之民，迟疑者，为逆命之寇，若惜爱规避，巧言争辩，决不宽贷。”是时，有“留头不留发，留发不留头”之说。清政府命剃发匠负担游行于市，见蓄发者执面剃之，稍一抵抗，即杀而悬其头于竿上示众。

1653年，有两个男优伶为演戏时扮女妆方便未曾剃发，被刑部拿获并报告了顺治皇帝，顺治不分青红皂白，降下圣旨曰：“前曾钦旨，不剃发者斩，何尝有许优伶入留发之令。严禁已久，此

辈尚违制蓄发,殊为可恶。今刊示严谕内外一切人等,如有托称优人未经剃发者,著遵法速剃。颁示十日后,如有不剃发之人,在内送刑部申明正法,在外该管各地方官奏明正法。”残酷至此,可见一斑。

清廷强行剃发易服的作法,激起了汉民族的强烈反抗。浙江会稽人朱应聘投水自尽时留下了绝笔诗:“宁为束发鬼,不作剃发人。”许多地方的抗清斗争,不是始于清兵到达之日,而是起于剃发令颁布之时。清朝派到江阴的知县颁布剃发令不久,那里的人民相互“拜且哭曰:‘头可断,发不可剃。’”然后聚众起事,反抗清朝。有个叫孙之遯的进士,带头剃发降清,并上一疏赞成剃发易服,结果孙之遯一家祖孙八人被当地愤怒的百姓杀死。有一首抨击剃发的诗曰:“满洲衣帽满洲头,满而威风满面羞。满眼干戈满眼泪,满腔悲愤满腔愁。”在某些少数民族地区,人们似乎不大理会大清皇帝的禁令。如在钦州、郁林州、邕州等地,壮族人仍依祖训,剪断头发,不留辫子,清廷也无可奈何。

发式改后,清王朝又强迫汉人易服。传统的冠冕衣裳,几乎全被禁止穿戴。即使在举行最隆重的典礼时,都要穿着袍服,故有朝袍、龙袍、蟒袍及常服等名目。妇女只有在家居时,才能穿着襦、袄、裙、裤之类的服装。其间又有不少汉族士民人头落地。清人王家楨在《研堂见闻杂记》中记曰:“功令严勅,方巾^①为世大禁,士遂无平顶帽者,私居偶戴方巾,一夫窥眊,惨祸立发,琴川二子,于按公行香日,方巾杂众中,按公瞥见,即杖之数十,题疏上闻,将二士梟首斩于市。”二士人私戴一下明代方巾,即弄得人头落地。易饰之祸,莫此为甚。联系到尔后进士戴名世在一封信中沿用了南明三帝的年号,而被康熙处斩了300人的“《南山集》

^① 方巾,即四方平顶巾,为明代士人所常戴的头巾。

之狱”，二士的人头落地，可视为前奏曲了。

砍头，并不能全部解决意识问题。顺治十一年，大学士陈名复曾向国史馆另一个大学士说：“要天下太平，止依我一二事立就太平”，并且推其帽摩其头说：“止须留头发，复衣冠，天下即太平矣。”陈名复也因此受到严酷的处死。为了缓和剃发易服的斗争，清代统治者后来接受了明遗臣金之俊的“十不从”建议，即“男从女不从，生从死不从，阳从阴不从，官从隶不从，老从少不从，儒从而释道不从，倡从而优伶不从，仕宦从而婚姻不从，国号从而官号不从，役税从而语言文字不从。”这“十不从”虽然没有明文规定，但在服饰方面确有反映，如结婚、死殓时一般妇女用明代服饰，优伶演戏也穿明代服装。“十不从”在一定程度上调和了从与不从的矛盾，缓和了满汉之间的民族矛盾，使清代改装易服的震幅逐渐减弱。

清代男士一般服饰是长袍外加马褂。马褂本为营兵所服，其短袖者本类于行褂，康熙时只有富贵之家才穿，自傅文忠公征金川，喜其穿着快捷，初名“得胜褂”，即对襟马褂，后来不论男女都穿，就成便服了。马褂有长袖、短袖、宽袖、窄袖、对襟、大襟、琵琶襟诸式，它的袖口是平的。在袍、衫外也有加马甲的，也叫“半臂”（实是无臂），单、夹、棉、纱都有。内着衬衫，下穿长裤。同治、光绪间男子的裤脚也有镶以黑缎的。帽有小帽、毡帽、风帽、皮帽、狗头帽等多种。最有特色者是俗称“西瓜皮帽”的小帽，相传是沿袭明太祖所制六合帽。《枣林杂俎》记曰：“清时小帽，俗呼‘瓜皮帽’，不知其来久矣。瓜皮帽或即六合巾，明太祖所制，在四方平定巾前。”瓜皮帽作瓜棱形圆顶，后又作略近平顶形，下承以帽檐，用红绒结为顶，顶后成垂红幔尺巾，为士大夫燕居时所戴。一般士民着鞋，官吏、贵族或绅士、富商者着靴。满族在服饰方面的排异性十分强烈，但这顶瓜皮帽追根溯源却是汉族的“土特

产”。

满族妇女多着长袍,清初袍身极为宽大,后来渐变为小腰身,袖端及衣襟、衣裙镶各色边缘,领口则逐渐由低变高。这种长袍,后来演变为汉族妇女的主要服式之一,俗称旗袍。在长袍外,满族妇女多喜欢在上身加罩一件短的或长至腰间的坎肩,即背心。满族妇女的发式也与汉族妇女不同,始为“两把头”。这种髻式是在头顶后左右横梳二平髻,一若横二角于后,由于其形状象一如意横在顶后,也称“如意头”。清吴士赞《宫词》对这种发式作了描写:“义髻盘云两道齐,珠光钗影护螭螭。城中何止高于尺,叉子平分燕尾低。”魏程搏《清宫词》亦描写道:“宝髻横流北满妆,绣鞋圆底步回翔。中宫别创新兴髻,倒后双垂燕尾长。”满族妇女所着鞋底极高,普通为一寸多至二寸间,也有增高为四五寸者。其底整体加高,形似一花盆,俗称“花盆底”,底以木为之,底的中部凿成马蹄式。穿这种高底鞋者,以青、中年妇女居多,可以增高其体型,行走时端庄婀娜,别有一番风韵。自顺治以后,满族服饰逐渐为一部分汉族妇女所接受。《阅世编》记述了满汉服饰的这种互相影响:“崇祯之间,始为髻髻扁髻,发际高卷,虚朗可数,临风栩栩,以为雅丽。顺治初,见满族妇女辮发,于额前中分向后缠头,如汉装包头之制,而加饰于上。京师效之,外省则未也。”

清代服饰统治中华,另有一点甚为可取,即反对缠足。汉族妇女自六朝起,兴起缠足之风。《乐府诗集·佚名·双行缠》曰:“新罗绣行缠,足跌如春妍。他人不言好,独我知可怜。”可见六朝时妇女缠脚是一种时尚。元代陶宗仪在《南村辍耕录》卷十载:“张邦基墨庄漫秀云,妇人之缠足,起于近世,前世书传,皆无所自。……唐镐诗曰:莲巾花更好,云里月长新。因宵娘作也。由是人皆效之,以纤弓为妙。以此知扎脚自五代以来方为之,如熙

宁、元丰以前人犹为者少。近年则人人相效,以不为者为耻也。”这个时期的妇女形象,着弓鞋者比比皆是。由宋至元,以迄明清,各时期的妇女几乎都以缠足为尚,只有少数民族地区的妇女未染此习。清赵翼《陔余丛考》记称:“今俗裹足已遍天下,而两广之民,惟省会效之,乡村皆不裹。滇、黔之僮、苗、彝夷亦然。”这是因为劳动妇女裹了小足,便成玩物,不便下地耕作,因而不裹。满族入关,一统天下,满族妇女本无缠足之俗,故视汉人缠足为罪愆,曾多次下令禁止。顺治二年下诏:凡是时所生女子,严禁缠足。康熙元年再次规定,如查得元年之后所生女子缠足者,罪其父母,其父有官者交吏、兵二部议处,平民则交刑部处置。情节严重者枷责40大板,流徙十年。这二条诏令是进步的、科学的,可惜未能贯彻始终。后有人奏云此法太严,乃准奏免禁。禁令取消,缠足陋习又得以滋生。

中国历史上汉族服饰两度整体异化的史实,从另一侧而昭示人们:服饰的融合应当在自觉自愿、潜移默化的氛围中进行,而不宜在民族逼迫的环境中行事,更不应在刀剑的威胁下举行。看来,自愿的融合能促成服饰文化的进步,可以美化双方的生活,而被迫的融合则给传通的双方都带来痛苦和压抑。

清王朝初、中期一再强调服饰攸关国运安危、皇权盛衰。衣衫式样、色彩,不准汉化,也不许走样。清太宗皇太极曾告诫群臣,要以金的灭亡为戒鉴,坚决维护以“骑射”为本族固有的文化特点:“昔金熙宗循汉俗,服汉衣冠,尽忘本族言语,太宗太祖之业遂衰。”他登上大清国皇帝宝座的当年十一月,便专门召集臣僚学习金史,号召以保存旧制的金世宗为榜样:“朕思金太祖、太宗法度详明,可垂久远。至熙宗哈喇和完颜亮之世尽废之,耽于酒色,盘乐无度,效汉人之陋习。世宗即位,奋图法祖,勤求治理,惟恐子孙仍效汉俗,予为禁约,屡以无忘祖宗为训,衣服语言悉尊旧制,时时练习骑射,以备武功。虽垂训如此,后世之君,

渐至懈废,忘其骑射,至于哀宗,社稷倾危,国遂灭亡。”^①但文化的互渗现象是不可避免的。清代早期的马蹄袖很窄小,有的只有10厘米之宽,确似马蹄形。但到清中期后,袖口逐渐加大,有的宽度达30厘米,已不成马蹄状。清帝对这种改变祖宗服饰形制大为不满,曾多次下诏严厉训斥。如嘉庆二十一年十一月,嘉庆皇帝对内阁八旗都统说:“我朝列圣垂训,命后嗣无改衣冠,以清语骑射为重。……即如朕三年一次阅选秀女,其寒素之家,衣服当仍俭朴,至大臣官员之女,则衣袖宽广逾度,竟与汉人妇女衣袖相似。此风断不可长!现在宫中衣服,悉依国初旧制,乃旗人风气。日就华靡,甚属非是,各王公大臣之家,皆当为敦旧俗,倡挽时趋,不能齐家,焉能治国。”^②嘉庆皇帝言重了!入关100多年,已非戎马倥偬之时,何必一定要着戎装呢?服饰之变化,乃时代潮流所致,决非下诏训斥所能禁止的。

乾隆皇帝也多次阐述过保持满族服饰的重要性,说:“衣冠为一代昭度,夏收殷舛,本不相沿袭。凡一朝所用,原各有法程,所谓礼不忘其本也。自北魏始有易服之说,至辽金元诸君,浮慕好名,一再世辄改衣冠,尽失其淳朴素风。传之未久,国势寢弱,洊及论胥,盖变本忘先,而隐患其中。覆辙具在,甚可畏也。”^③从顺治到乾隆,尽管清代服饰有一定的演变,也受到汉族服装的很大影响,但整个清代服饰仍没有离开过满式衣冠的基本结构和风格。服饰与皇权,虽有一定的内在联系,却不是生死攸关的关系。借助于强权和暴力进行服饰文化的传通,可以取悦于一时,却不能得逞于永久。元蒙服饰流行时间不到一个世纪,就为明代

① 《盛京通志》卷二。

② 《大清令典》一卷48。

③ 《国朝官史续编》。

开国皇帝朱元璋所禁除,衣冠悉如唐代形制。清代服饰流行时间比元蒙服饰长得多,但辛亥革命一声枪响,清王朝一朝覆亡,汉族男子立刻兴高采烈地剪去辫子,长袍马褂、瓜皮小帽一一被送进了历史博物馆。更具讽刺意味的是,清末大多数汉族人已逐渐接受了满族衣冠,但大清王朝照样“国势寝弱”,而且其颓败之势如江河日下,“覆辙”在所不免。这又从一个侧面说明,不能把衣冠的作用看得太重。

外来民族的服饰,唯有为当地民族的审美观念所认同,“一见倾心”,经过自然而然的交会遇合,互相消化、吸收,才能化合到本民族的服饰中去。唐代由于奉行对外开放政策,各民族的胡服、胡妆、胡饰源源涌入中原,虽然没有多少强烈的行政干预,但少数民族服饰却堂堂皇皇地渗入了汉族服饰中,使多种少数民族服饰各领风骚数十年。满族服饰在汉族中的认同,经历了一段很长时间的曲折和斗争。直到在暴力的因素基本消除后,大多数汉族百姓才从不习惯到勉强认可,逐渐接受了满族服饰的形制。而在清朝覆亡后,各式清装已不复可见,恋旧的观众们只能从清装戏中寻觅它的遗迹;但是,旗袍却因其独特的样式,充分显现女性美的魅力,因而能继续获得广大中国妇女的青睐,成为中国妇女服饰的代表服装之一。皇权对服饰的强制作用,此时已等于零了。

历代各族发式的互相渗透

中国历代妇女的发式,同样经历了各民族文化相互渗透后的变异。

越,是我国古代长江中下游以南部分少数民族的统称。春秋战国时期已分布在今浙江、福建、广东、广西、湖南、江西、云南、

四川等广大地区。如前所述,越人多以“断发文身”为装饰。“断发”也者,即截发使短,不留长发,但是,“断发”并不是越人唯一的发式,据古籍记载,越人还有椎髻的习俗。吴王寿梦元年(公元前 585 年),会鲁成公于钟离时说:“孤在夷蛮,徒以椎髻为俗。”椎是一种用木料制成的锤子,其上有把,是古人一种搥击的工具。将发髻称为“椎髻”,是因为这种发髻的造型与木椎十分相似的缘故。椎髻在春秋战国时期是男女通用的一种发式,是汉民族最早流行的发式之一(图 39)。

文献记载的越人行椎髻之俗,在考古出土的文物中也得到了印证。1984 年发掘的浙江绍兴 306 号越人墓中,出土了一座铜房子,里面有六个裸身的人塑像。其中有两个胸露乳房的女性,束发于头顶,另有四人,不是女性特征,似是男性,结发于脑后。浙江吴兴埭溪出土的青铜墩,下半截为双膝下跪的裸身奴隶俑,脑后也有椭圆形发髻。湖南长沙树木岭 1 号墓出土的铜匕首,有一人头上有一圆饼状发髻。广东清



图 39 梳椎髻的汉族妇女

远马岗出土的铜柱人头,也饰有高起的髻。广州动物园西汉墓出土的一件鎏金女铜俑,头上有一锤似髻。广西贵县罗伯湾一号西汉墓出土的铜竹筒和铜盘上的人物图像,也都有髻饰。男子椎髻,多束于顶,可能是为了便于战事。

上述浙江绍兴、吴兴、湖南长沙、广东清远、广西贵县等地,都是越人居住之所。“断发”和“椎髻”,显然是两种不同的发式。从春秋到西汉,这两种发式并存于百越各少数民族之中,这又说

明了不同民族的文化互相渗透、互相影响。值得注意的还在于，这种“椎发”的发式，又由汉人传入了南夷。王充在《论衡·率性》中写道：“南越王赵佗，本汉贤人也，化南夷之俗，背叛王制，椎髻箕坐，妇之著性。”本是汉人的赵佗，将“椎髻”之俗带到南夷，旨在“化南夷之俗”。《后汉书·南蛮西南夷列传》又记曰：“凡交趾所统，……项髻徒跣，以布贯头而著之。”“项髻徒跣”，是由汉人或越人传通过去的。

这种“椎髻”传到汉代，成为汉代妇女的常见发式之一。据沈从文先生考证，女子是将头发向后梳掠，在背后松松绾成一个小团（或作银锭式），象是拖着—把锤子，自后看去，恰似一个倒复的三角形。这种发式，在当时士庶妇女中流行，而贵族妇女则少见。后汉梁鸿的妻子孟光在着便装时，也梳这种椎髻。《后汉书·逸民列传》还记载了这样一件趣闻：梁鸿为人高节，娶同县女孟光为妻。在出嫁那天，孟光穿着豪华，装饰入时，不料过门后，梁鸿三日不理她。孟光知悟，“乃更为椎髻，著布衣，操作而前”。梁鸿见之大喜，不禁赞曰：“此真乃梁鸿妻也！”可见椎髻乃是平民百姓所饰，以逸民自居的梁鸿看了觉得人眼，情感一下子接近了许多。

汉代“椎髻”传到唐则已绾于头上，称之为圆髻椎髻。这种发髻是先用丝绦将头发束缚，然后再盘一髻髻耸竖于头顶，后来其髻越竖越高。当时童谣云：“城中好高髻，四方高一尺。”一尺之高，未免有点夸张，但其髻之高，却是真的，有人感慨道：“斯言如戏，有切事实。”如明德马皇后头上梳了大髻，发髻成后尚有余发，只好绕髻三匝，也足见其髻不低。另一种为“堕马髻”。南朝徐陵《玉台新咏·序》称：“妆鸣蝉之薄鬓，照堕马之垂髻。”最突出的堕马髻，为梁冀妻子孙寿所梳（图40）。《后汉书·梁冀传》载梁冀妻孙寿“色美而善为妖态，作愁眉、啼妆、堕马髻、折腰步、



图 40 梳堕马髻的汉族妇女

龋齿笑,以为媚惑。”并有注曰:“堕马髻者,侧在一边,始自冀家所为,京师翕然皆效之。”这种髻式象人将从马上堕下之势,加上愁眉、啼妆等妆饰,能增加妇女的妩媚之态,故有其名。堕马髻一直传诸唐、宋、元、明各朝。唐代著名诗人刘禹锡有诗曰:“髻髻梳头宫样妆,春风一曲杜十娘。”髻髻亦作低堕,当时宫人、名妓都饰此髻,足见它是很时髦的妆饰(图41)。南朝的萧之显《日出东南

行》诗中又有“透迤梁家髻”一句,也说明梁家髻之流行。至元朝,堕马髻改名髻髻,是侧在一边的偏重髻式。大剧作家王实甫《西厢记》也有描写这种发式的词句:“云髻仿佛坠金钗,偏宜髻髻儿歪。”孙寿的创造发明,一直传到明清,仍有人效尤。《明史·舆服志》载,洪武三年定“凡宫中供奉女乐、奉盥等官妻,本色髻髻,青罗圆领。”明吴嘉纪又有诗句描述道:“岸傍妇,如花枝,不妆首饰髻低垂。”至清代中晚期,老年妇女多梳此髻,俗称“疙瘩髻”,甚至现今我国农村一些老年妇女中,仍有梳这种发式的。

自公元前三世纪起,汉族不断迁入云南。据《后汉书·南蛮西南夷列传》记曰:“初,楚顷襄王时,遣将庆豪从沅水伐夜郎,……既灭夜郎,因留王滇池。”庆豪又名庆跃,为战国时楚将。“夜郎”、“滇池”,都是云南属地。而汉时在云南建立了益州郡,元朝设立了云南行省,期间有许多汉族迁居云南。这样,云南省有大量的汉族与当地少数民族杂居。今日的白族衣饰,就融入了不少



图 41 唐代髻髻髻

汉族的痕迹。白族妇女爱穿浅色衬衫，下着蓝色宽裤，脚穿翘头绣花“百节鞋”，就颇有古代汉族服饰遗风。未婚少女爱用红头绳缠绕长长的发辫盘在额头上，也与汉族的头饰相近。

由少数民族传入的发式，不止椎髻一种。唐代流行的回鹘髻和乌蛮髻，即是由少数民族传入的两种发式。回鹘髻是回鹘族妇女常梳的一种发式(图 42)。《新五代史·回鹘传》记曰：“妇人总发为髻，高五六寸，以红绢囊之；既嫁，则加毡帽。”“安史之乱”平定后，回鹘髻随同回鹘装一起流入长安，成为汉族妇女效尤的一种发式。出现于甘肃安西榆林窟五代壁画上的一组供养人像，其中的女主人是五代“回鹘国圣天公主曹夫人”，梳的就是典型的回鹘髻。它集束于顶，被一顶桃形冠帽罩住，仅露出扎着红色绢带的髻根。在曹夫人身后，站着三位面如满月的侍女，其中一位也梳这种发髻，由于她未戴冠帽，发髻的形制显得十分清楚，犹如一个葫芦的下半部，竖立于头顶，样式颇为别致。元和后，不少汉族妇女也流回鹘髻，并作了些修正，使之成为一种新型的发式。如湖北武昌第 45 号唐墓出土陶俑的回鹘髻，也是竖立头顶，但样式有所变异；河南洛阳关林第 59 号唐墓出土的三彩俑头上

的回鹘髻,也是变了形的。髻犹如两个鸭梨横置于头顶,髻根用绢带扎住,形制虽略有差别,仍是显现了回鹘髻的情趣。杜甫诗云:

“百宝装腰带,真珠络臂鞲。笑时花近眼,舞罢锦缠头。”即为近似这种秀发如云、健美活泼、长于舞蹈的青年妇女而咏。



图 42 梳回鹘髻的回鹘妇女

乌蛮髻,顾名思义,便知它也是一种少数民族的发髻。乌蛮在唐代是中国西南地区少数民族的总称,分布于云南、四川南部和贵州西部,大部分是今天彝族的先民,苗、纳西、傈僳、拉祜、哈尼族与乌蛮都有渊源关系。《蛮书》记曰:“施蛮,本乌蛮种族也。……男以缙布为幔裆裤。妇人从顶横分其发,当额并顶后合为一髻。”

此髻即是乌蛮髻。乌蛮髻高而奇特。《苗俗纪闻》有载:“妇人髻高一尺,婀娜及额,类叠而锐,倘所谓乌蛮耶。”因发髻虽高叠而却作尖锐状,则不致有倾倒之虑,即此髻的特点。巧于打扮的唐代妇女对乌蛮髻又作了一番改造,梳时将发掠向颅后,在头顶挽成一髻,然后朝前额搭下(图 43)。周汛、高春明在《中国历代妇女妆饰》一书中指出:“它与椎髻的不同之处是前者将髻挽在头顶,而后者则垂在颅后。”^①陕西西安鲜于庭海墓出土的彩俑,梳的便是这种乌蛮髻,髻所处的位置,较回鹘髻更朝前移,髻有一

^① 《中国历代妇女妆饰》,上海学林出版社、三联书店(香港)有限公司 1988 年联合版,第 23 页。

部分贴在前额,其形式之怪异,为前所未见。

还有惊鸽髻和螺髻,亦是域外民族的发式。惊鸽髻是一种双高髻,即将发编盘成惊鸟双翼欲展的样子,用丝绦缚住,耸竖于顶。据目前看到的形象资料来看,凡梳惊鸽髻者,则多身穿折领窄袖胡服,下穿条纹小口裤,足著绣花小蛮靴,腰系革带或蹀躞带,带下挂承露囊等各种物件,这足以说明这种发髻形式是从西域传入中原

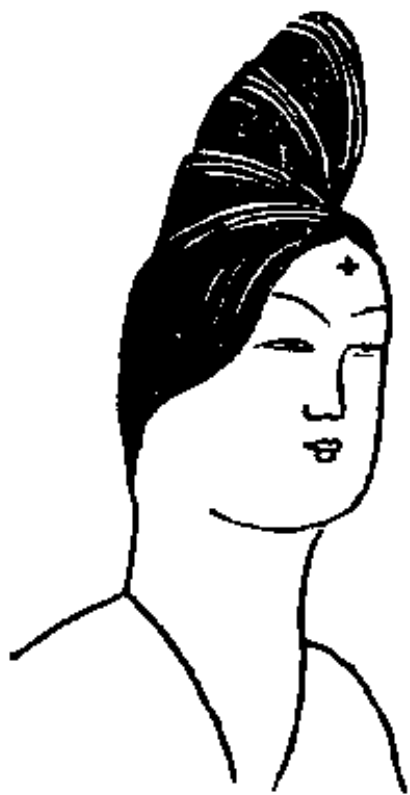


图 43 鸟蛮髻

的。日本原田淑入考证道:“如西域发掘女子图中所见的或可名之为惊鸽髻。”螺髻即先用丝绦将头发束缚起来,再盘卷成“螺壳”形状,因其形而名之(图 44)。这种发式是从印度传入的,原为佛祖释迦牟尼的发髻形式。白居易诗《绣阿弥陀佛赞》中有言:“金身螺髻,玉豪紺目。”由于唐朝佛教大盛,佛陀头上的螺髻,也成为妇女们喜爱的发式之一。中唐诗人张籍在《昆仑儿》一诗中写道:“昆仑家住海中州,蛮客将来汉地游。……金环欲落曾穿耳,螺髻长卷不裹头。”昆仑,即今中印半岛南部及南洋诸岛地区。这几句诗是蛮客将螺髻引入汉地的明证。

汉族和其他少数民族服饰的传通,还包含如下一种情况:汉族由于迁移入其他民族地区,经过几代通婚、共居之后,汉族的服饰被当地民族整体同化。这样的情况在历史上是屡见不鲜的。比如公元 399 年在吐鲁番盆地及邻近地区建立的麴氏高昌国,原是一个以汉人为主体的国家。这些汉人是汉魏屯田的士

兵和晋代逃亡到此的后裔,但经过一百多年后,他们的服饰均已胡化。据《北史·西域传·高昌传》记曰:“服饰,大夫以胡,妇人裙襦,头上作髻。其风俗政令与华夏略同。”



图44 螺髻

美国人类学家莫菲说过:“一个文化项目是外来渗透的结果,还是自身独立发明的产物,这个问题对于那些注重历史遗产的人来说是非常关键的,对于那些运用比较研究方法的人来说也是很重要的。我们可以肯定地说,在所有文化中,90%以上的内容最先都是以文化渗透的形式出现的。”上述胡服的渗入和发式的演化的材料,对于运用比较方法研究中国民族服饰的变化,是颇有启发的。

第七章 多元双向的跨文化传通

中华民族是多元的,然而又融为一体。费孝通在论述中华民族的多元一体格局时写道:“它的主流是由许许多多分散存在的民族单位,经过接触、混杂、联结和融合,同时也有分裂和消亡,形成一个你来我去、我来你去,我中有你、你中有我,而又各具个性的多元统一体。”^①这个多元一体格局的主要特色是:“在相当早的时期,距今三千年前,在黄河中游出现了一个若干民族集团汇集和逐步融合的核心,被称为华夏,它象滚雪球一般地越滚越大,把周围的异族吸收进了这个核心,它在拥有黄河和长江中下游的东亚平原之后,被其他民族称为汉族。汉族继续不断吸收其他民族的成分日益壮大,而且渗入其他民族的聚居区,构成起着凝聚和联系作用的网络,奠定了以这疆域内部多民族联合成的不可分割的统一体的基础,形成为一个自在的民族实体。”^②华夏者,包含礼义与服章之美的含意。中国有礼义之大,故称夏;有服章之美,谓之华。华夏族的服饰文化在民族特色这一个大层次下,还具有极其多样的地方特色。如春秋战国时期的楚文化,就是华夏文化的一个地方分支;楚地的服饰,就有鲜明的地方色彩。以冠而言,楚冠的形制与中原的不同,被中原人称为“南冠”。

^① ^② 《中华民族的多元一体的格局》,《北京大学学报》1989年第4期,第1页。

作为中华民族的核心,华夏族的服饰,对于少数民族无疑有着重大的影响。在谈到中华各族服饰之间的交会遇合、混杂、联结时,在分析民族服饰的多元双向联系时,当然不可忽略中原文化对各民族服饰的传通。

研究中国民族服饰,不能将少数民族的服饰与汉族的服饰割裂开来、孤立起来;考察少数民族服饰的演变、发展,无疑应将它与汉族服饰的演变联系起来。因为汉族在中华民族中占有重要的地位,其人数、地域以及文化发展的势态在中华民族的发展中处于举足轻重的地位。费孝通在《中华民族研究的新探索》一文中又指出:“把民族研究和民族学的对象限于少数民族,自有它的缺点。中国民族研究限于少数民族,势必不容易看到这些少数民族在中华民族整体中的地位,以及它们和汉族的关系。而且如果对这些少数民族分开来个别加以研究,甚至对各民族间的关系也不易掌握。民族学这个学科也同样受到局限。从严格理论意义上说,中国少数民族的研究只能是民族学范围内的一个部分,而不能在两者之间划等号。”^①这是很有见地的。目下一些关于民族服饰的介绍,大多停留于对各少数民族服饰的介绍、欣赏阶段,其中有的挖掘出一些有价值的材料,但对少数民族服饰发展的历史演变及各民族之间的影响,特别是汉民族对他们的影响,则研究不够。然而,不搞清楚这个问题,难于对少数民族服饰的演化轨迹及其美学特征作出科学的结论。

下面,我们对汉族服饰文化与各少数民族服饰之间的传通问题,作一番探讨。

来而不往,非礼也

早在新石器时代,代表中原文化的仰韶文化,即彩陶文化,

^① 《北京大学学报》,1990年第4期。

在中国境内曾广泛扩散,其西支由甘肃、宁夏而入新疆。商代的青铜文化,也是以中原地区为核心,依靠北方和西北草原游牧民族的传递,传入叶尼塞河、阿尔泰山和吐鲁番盆地。从公元前五六世纪起,中国的丝织品开始传向西域。据传,古罗马凯撒大帝穿过中国丝绸的袍子,其华美精致令群臣和民众倾倒。从甘肃、新疆通向西域的丝绸之路,将华夏服饰文化源源传到古时西域各民族。它不仅把中国人民的友谊传向四方,也像一条金色的纽带,把中国民族文化和世界文化连结在一起,在世界服装史上写就了光辉的一页。

从西藏昌都地区的卡若新石器时代的遗址中发掘出的 50 件人体饰品,足以证明跨文化传通并非始于汉唐。这些饰品制作精细,说明藏族先民们早在距今数千年前,就已使用石、玉、骨、贝等各种质地的材料制成装饰品,用于美化自身。这批人体饰品,包括发笄、璜、环、珠、项饰、镯、贝饰、垂饰等。以璜而论,它是一种单体挂饰,两端穿孔,可系绳饰挂于颈下胸前。卡若遗址中出土的璜有大理岩和骨质两种,通体磨光,有的还刻有不规则的三角形纹饰以增强装饰效果。挂饰中还有贝饰和牌饰。贝饰在中部或两端穿孔,然后连接成串;牌饰则用大小不同、形状各异的骨片制成,上而或穿孔或刻槽,互相串系而成。值得注意的是,西藏史前时期的这些人体装饰品,与时代大致相同的黄河、长江流域其他地区出土的文物在形制、种类上基本相同,尤其是璜、环、珠、穿孔贝等饰品,在造型和制作手法上与中原文化的同类物十分相似。这意味着早在新石器时代,西藏高原的原始先民就和其他地区在文化上有某种联系。比如卡若遗址中出土的宝贝,其主要产地在数千公里之外的南海,倘无联系,这些宝贝怎么会跑到西藏高原去呢?假如西藏史前时期出土的人体饰品并非全是南方移传过去的,那也足以说明:人类服饰文化发展的进程,

经历着大体相似的阶段。

西汉时期,中国丝绸独步世界。通过丝绸之路,汉族服饰继续自敦煌流向古时西域各国、各民族。如今分布在新疆等地的哈萨克族,早在公元前119年,由西汉张骞出使乌孙起,便在文化服饰等方面,与少数民族有了交流。在汉武帝时,因细君公主嫁给乌孙王,乌孙与汉朝有了密切的往来。据《汉书·西域传》记载:“赐乘舆服御物,为备官属、宦官、侍御数百人,赠送甚盛。”“公主至其宫,自治宫室居。”尔后500年间,哈萨克族与汉族往还不绝。哈萨克族先民的服饰,受到汉族的影响。当时,部族君长头目都喜欢穿中原的锦绣衣服。每年有万匹锦绣,由长安运往西北。在《史记》、《汉书》中,就有汉王室给匈奴君长以锦绣夹袍若干领的记载。汉孝文帝于公元前174年遣匈奴书曰:“皇帝敬问匈奴大单于无恙……使者言单于自将伐国有功,甚苦兵事,服绣袷衣、绣袷长襦、锦袷袍各一,比余一,黄金饰具带一,黄金胥纈一,绣十匹,锦三十匹,赤绀、绿绀各四十匹;使中大夫意、谒者令肩遗单于。”呼韩邪单于降汉以后,单于每次入朝,汉朝都有大量赠礼,其中多为丝絮绀帛。元寿二年(公元前一年),汉封单于,赐衣370裘,锦绣绀帛三万匹,絮三万斤。东汉光武帝曾经赐南单于锦绣、绀布一万匹,彩绀一千匹,赐给单于家属和臣僚绀丝万匹,以后便“岁以为常”了。另据《波斯史》记载,北周时,宫廷曾在接受波斯大象等礼品后,回赠一件天青色绣锦袍,“袍以金箱盛之……光彩华丽夺目,上有丝绣群臣朝见波斯王图”。

长沙马王堆一号汉墓出土的汉代菱纹起绒锦,不但在甘肃武威磨嘴子发现过,而且在诺因乌拉汉墓中也可见到。此外,丝绸之路东端长安、武威、敦煌、额济纳,新疆境内北道沿线的吐鲁番、率车、拜城、巴楚,南道的楼兰、尼雅都曾发现汉代彩绢、锦绮、纱罗,民丰东汉墓曾出土整件锦袍。特别有趣的是,1907年

在敦煌古长城烽燧废墟出土了一件未署“任城国亢文(山东济宁)缣一匹”和另一件末端有波罗谜文的丝织品。在新疆和阗尼雅遗址的一座东汉夫妻合葬棺内,出土过一件黄色鸟兽葡萄纹绮缝制的女上衣,是中原地区的织造物;另一件绿地人兽葡萄纹罽,在绿底色上用黄色显出卷发高鼻的兄弟民族采摘葡萄的图像,则是当地人的服装。本世纪初,斯坦因在楼兰遗址汉墓发现的毛织物中,有一块残片,直接选用希腊罗马式的镶边图案,又有中国的云雷纹。由此可见,在两汉时期中原与新疆地区的服饰交流已十分频繁了。

蜡染是我国西南少数民族创造的印染工艺。这种蓝地白花或蓝地浅花的印花布,古称“阑干花布”。蜡染花布自秦汉传入中原,盛于隋唐。尔后,又传到我国北方,在新疆等地的墓葬里发现过蜡染服装。如在新疆于田屋来克古城遗址出土的北朝蓝色蜡缣毛织物、蓝色蜡缣棉织品,以及新疆吐鲁番阿斯塔那北区墓葬出土的西凉蓝色蜡缣绢、唐代的几种蜡缣绢、蜡缣纱。在这批遗存的蜡染文物中,北朝和西凉的蜡缣织品都是深蓝色底子现白花,纹样光洁清晰、古朴典雅,与今天贵州黄平、贵定县苗族衣裙、背带上的色彩、图案十分相近。这又说明,从南北朝到盛唐,我国西南地区少数民族的蜡染工艺,已走向全中国了。

清初,高山族人基本上尚处于“往来曾不识衣衫”的蛮荒阶段。“众心无挂碍,四体不须遮”,即使是隆冬岁末,“幅布聊遮尺寸肤,凌寒原未见号呼”。经过近一个世纪的汉化,在“大唐礼教”的影响下,高山族人“衣冠渐已学唐人”。从模仿“梨园敝服”,“男女无分只尚红”,头目“土官”奢求红紫以示“气象”非凡,发展到“既着长衫又着裙”,“亦有一二人,公然戴高冕,服饰日趋多样”。康熙年间,有人写过几首“番俗”诗,其中有云:“大有古人风,所惜双足跣”,“瓔珞垂项领,跣足舞轻盈”,说明汉族的服饰

文化已渗入到了高山族,改变了“不识衣衫”的原始状态。但是,鞋文化在当时似尚未被高山族人所接受,“双足跣”,表示高山族人对外来的服饰文化还是有取舍的,也许是由于气候炎热的关系。

步摇的来龙去脉

1965年9月,在辽宁北票西官营于北燕贵族冯素弗墓中,出土了金冠饰一件。这就是将步摇加于冠上的“步摇冠”(图45)。发掘报告写道:“出土的金冠饰(笼冠的六枝形顶花和作帽正用的穿缀小金花的压印人物纹山形金饰一起),有可能是所谓‘步摇冠’的饰件。文献记载鲜卑慕容部学戴燕、代地区流行的一种步摇冠,被诸部呼为‘步摇’,后讹为‘慕容’,就是慕容部称呼的由来。”其根据之一是《晋书·慕容廆》载记:“莫护跋魏初率其诸部入居辽西,以宣帝伐公孙氏有功,拜率义王,始建国于棘城之北。时燕、代多冠步摇冠,莫护跋见而好之,而敛发袭冠,诸部因呼之为‘步摇’;其后音讹,遂为慕容焉。”

“慕容”是否为“步摇”的音讹,此说仍有待考证。因为“慕容”一部在汉代就有了,先于“步摇”冠在晋代受到莫护跋青睐的故事之前。《三国志·魏志·鲜卑传》裴注引《魏书》谓,东汉桓帝时檀石槐分其地为中、东、西三部,“从右北平以西至上谷为中部,十余邑,其大人曰柯最、闾居、慕容等,为大帅。”由此可知,在汉代,“慕容”已是鲜卑中部大人的一部,它无须到晋代由于“音讹”而形成。纵然如此,在晋代“燕、代多冠步摇冠”,仍是一个值得注意的服饰文化现象。

那么,辽宁北票出土的北燕贵族冯素弗墓中的“步摇冠”从何而来的呢?

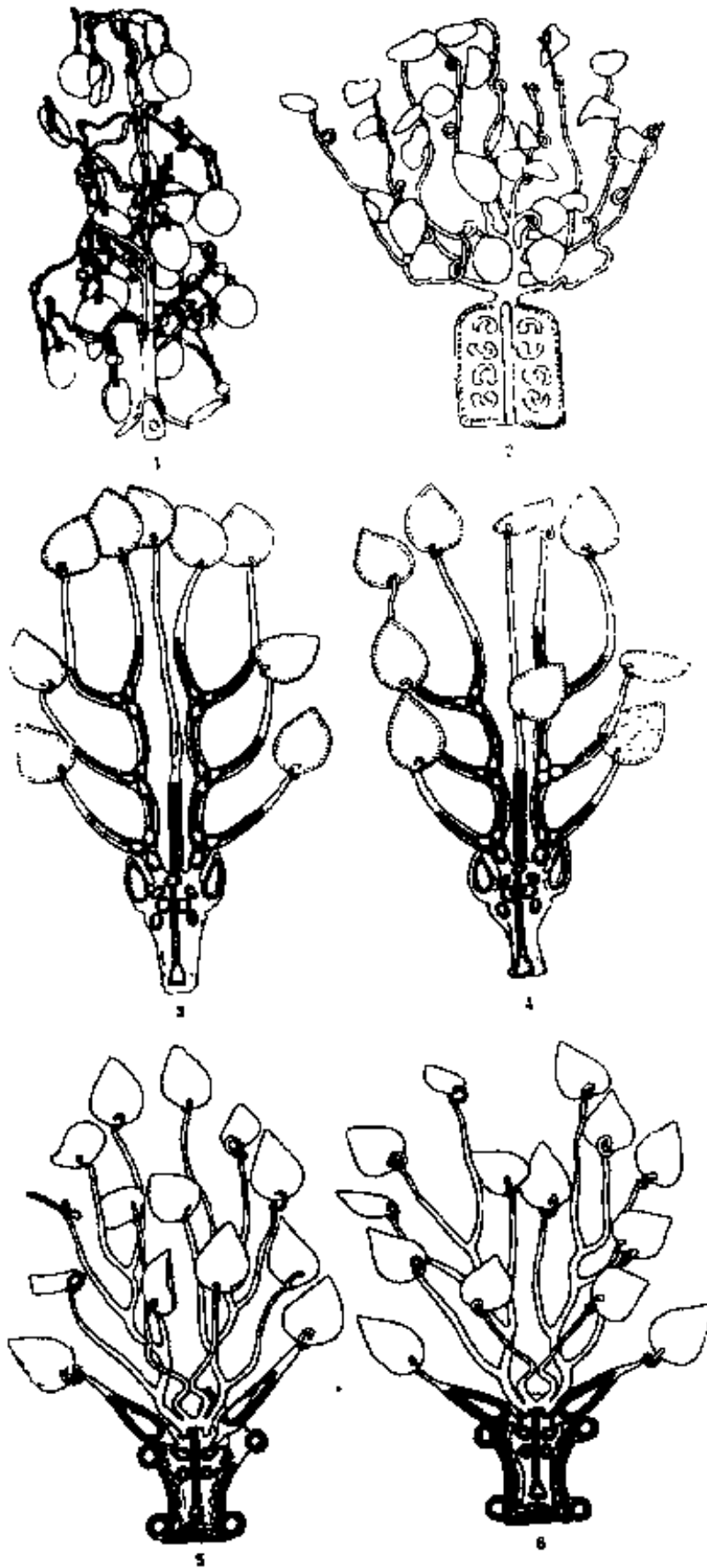


图 45 金步搖：1. 席巴尔甘大月氏墓出土，2. 北票房身前燕墓出土，3—6 达茂旗西河子出土。

我以为,它是从汉族传过去的。步摇之饰,见诸于史籍者,最早是《后汉书·舆服志》:“皇后谒庙,……假髻,步摇,簪耳。步摇以黄金为山题,贯白珠为桂枝相缪,一爵九华,熊、虎、赤黑、天鹿、辟邪、南山丰大特六兽。”《北堂书钞》及《太平御览》引作“八爵九华”,爵为雀,华即花。从这段记载中可以看出当时步摇的形制:以金玉为之,呈树枝状,考究者更在上面缀以花鸟禽兽等装饰。在湖南长沙马王堆一号汉墓出土的一幅帛画上,贵妇人的头上便插有步摇,步摇上还缀有许多晶莹的玉珠。顾恺之的《女史箴图》中的班姬,头上也插有这种饰物。内蒙古达茂旗古墓出土的步摇也与之相似。唐代对外开放,吸收了外族的各种头饰,使步摇更加多姿。顾况的《五郎中妓席五咏》诗云:“玉作搔头金步摇”。白居易在《长恨歌》中亦云:“云鬓花颜金步摇,芙蓉帐暖度春宵。”《唐语林·卷六》载:“长庄中,京城妇人首饰,有以金碧珠翠,笄、栉、步摇,无不具美。”唐代妇女的步摇,一般多用金玉制成鸟雀之状,在鸟雀的口中,挂衔着珠串,随着人体的走动,珠串便摇摆颤动。在内蒙古达茂旗汉墓出土的五件金饰中,有四件作树枝状,每根树枝的尽头各卷成一个小环,上悬金针一片,通高16.2—17.5厘米。与北票晋墓所出土者不同的是,这些饰物的底部不是透雕的饰牌,而是动物的首级。这可能又与当地的图腾崇拜有关。

魏晋时期我国一些少数民族所戴的步摇或步摇冠,也是从汉族传过去的,这可以《后汉书·乌桓传》一段文字为证。《乌桓传》写道:乌桓妇女“至嫁时,乃养发,分为髻,著句决,饰以金碧,犹中国有篻、步摇”。此段文字说明,汉代中国的步摇对乌桓妇女的头饰发生的影响。

那么,东汉皇后盛装所戴的步摇冠又是从何而来的呢?近人孙机先生在一篇文章中提出:“东汉的成套的步摇似应受到大月

氏的影响,因为只有席巴尔甘之冠才真正称得上是步摇冠的原型。”^① 1979年在席巴尔甘金丘六号大月氏墓中出土了一顶华丽的金冠。此冠的横带长47厘米、宽4厘米,两端有环。横带上装有五簇图案化的树木形步摇,每簇高约12.5厘米,除当中的一簇外,其余四簇在柳梢处各对栖两鸟,并在每簇树木上部装有6枚6瓣形花朵,且满缀可摇动的椭圆形叶子。这顶金冠不仅以步摇作为装饰的主体,而且清楚地表现出8只鸟和许多花朵,与《续汉书》所称步摇有“八爵(雀)九华”之制相当接近。这个金冠的制作年代,据专家考证是在公元前1世纪前期,成期早于东汉。这又说明,服饰文化的传通是双向的。在此时此地,可以由此民族传向彼民族;而在彼时彼地,又可以由彼民族传向此民族。

魏孝文帝的服饰汉化

与战国时期赵武灵王改深衣为胡服的著名服饰改革相反,魏晋南北朝时期的北魏孝文帝决心全面推行汉化政策,包括服饰的汉化,成为中国历史上少数民族国君主倡服饰汉化的第一人。

北魏原为鲜卑拓跋族,在平城(今山西大同)一带建立代国。公元439年,拓跋族在其杰出人物拓跋圭的领导下,完成了统一北方的大业。但是,北魏的统治者面临着一个尖锐问题:这个通过军事征服建立起来的政权能不能长期维持下去?曾经强大一时的前秦,由于未能解决内部存在的许多矛盾,在淝水一战失败后就土崩瓦解了。北魏会不会重蹈前秦的覆辙?

^① 《步摇、步摇冠与摇叶饰片》,《文物》,1991年第11期。

太和 14 年(公元 490 年),北魏孝文帝亲政。孝文帝的生母和祖母都是汉族女子,他自幼受到熏陶,对汉文化十分景仰。为了加强封建中央集权,他决心进一步改革和汉化。由于代北地区的农业生产不能满足国都日益增长的需要,加之魏都平城僻处边塞,对控制中原地区和推行改革都十分不便,孝文帝决定迁都洛阳。为了缓和有些鲜卑贵族“难于移徙”的情绪,孝文帝特许他们“冬则居南,夏便居北”。迁都以后,一部分拓跋族人和北边其他少数民族的人民,也陆续移居中原地区。

魏孝文帝的改革和赵武灵王一样,也遇到了不小的内部阻力,类似公子成这样的人物不少。孝文帝做了许多说服工作。在迁都洛阳后,他在一次接见朝臣时说,要想让北魏的统治和殷周汉晋媲美,而且能够传之子孙后代,就必须进行改革。但是孝文帝的这种认识,遭到了一部分鲜卑贵族的反对。他们唯恐改革影响自己的既得利益,对于“变俗迁洛,改官制服,禁绝旧言,皆所不愿”^①,因而竭力阻碍改革的推行。他们对孝文帝重用汉族官吏,常“怏怏有不平之色”,史书说“国人多不悦”。然而,改革还是坚持下去。

迁都以后,改革的范围扩大了,其中重要的一项是服饰改革。早在迁洛之前,孝文帝已按照汉魏官服的式样,制定北魏官员的五等公服。迁都之后,进一步对常服加以改革。原来鲜卑族的服装以衣裤为主,称裤褶服,即上身着褶,下身着裤。裤褶之名,始见于三国。《吴书·江表传》曰:“吕范,自请愿领都督,乃释绛襦(襦衣是礼服),著裤褶,执鞭诣阙下启事。”这种裤褶具有戎装的特点。进入中原后,孝文帝下令放弃紧身瘦小的裤褶服,禁小袄、夹领小袖,禁胡服,改穿汉袍,宽袍大袖,戴通天冠。

^① 《魏书·神元平文诸帝子孙列传》。

《周书·宣帝纪》对此曾有记载：“帝服通天冠、绛纱服，群臣皆服汉、魏衣冠。”又将裤褶服改用大口裤，这种大口裤也由南朝的朱衣、绛衫大口裤改制而成。孝文帝有一次南征回都，看见洛阳城里鲜卑贵族妇女仍有穿胡服小襦袄的，很不高兴，责问代理日常国政的任城王元澄：“何为不察？”元澄说：“着胡服的比不着的要少。”孝文帝说：“浑可怪也！任城意欲令全着乎？‘一言可以丧邦’，斯之谓与！”^①可见魏孝文帝对服装的汉化是很认真的。

经过魏孝文帝的刻意经营后，洛阳这个历史名城重现昔日的繁华景象，各族人民在这里各得其所，安居乐业。洛阳城南有“四馆”和“四里”，用来安置南朝以及东北、西北各族的降人和西域的商人。公元529年，梁武帝派陈庆之护送魏北海王元颢回洛阳，陈返梁朝后，对洛阳的繁华赞不绝口：“自晋、宋以来，号洛阳为荒土。此中谓长江以北，尽是夷狄。昨至洛阳，始知衣冠士族，并在中原。礼仪富盛，人物殷阜，目所不识，口不能传。”^②由于“孝文改制”，汉族和鲜卑族的文化互相交会融合，极大地推动了社会的进步。

诸葛亮的“布衣”用什么衣料制成？

“布衣”一词，最早出自替秦始皇当过丞相、后来被秦二世杀掉的李斯。《史记·李斯列传》曰：“夫斯乃上蔡布衣，闾巷之黔首。”诸葛亮在《前出师表》中也写道：“臣本布衣，躬耕于南阳，苟全性命于乱世，不求闻达于诸侯。”于是，“布衣”成了没有做官的平民百姓的别称。

^① 《魏书·任城王传》。

^② 《洛阳伽蓝记·城东》。

这样,引出了一个有趣的问题:李斯、诸葛亮原先所穿的“布衣”,是用什么“布”料制成的?

李斯是秦代人,因历时较短,出土实物也少,历代服饰史对秦代服饰少有提及,他的“布衣”用料较难考查;而诸葛亮生活于后汉,关于汉代服饰的文献资料,较前者为多,因此可以探讨一下这个问题。

先谈一谈汉代对“布”的概念的理解。据桓宽著的《盐铁论》说:“古者庶人耄老而后衣丝,其余则麻枲而已,故命曰布衣。”麻,就是大麻;枲,亦即麻。《小尔雅》说得更明确:“麻纒葛曰布”。纒,又称苧麻,产于我国南方各省。国际上把大麻、苧麻称为“汉麻”。葛是一种蔓生植物,叶为三片小叶,秋季开串状紫色蝴蝶花。其茎皮经过加工可织成布,称为葛布。细葛织成的布叫做绀,粗葛布叫做绌。麻和葛是我国汉族最早的纺织原料,麻布、葛布都是古代劳动人民日常穿着用的布料。杜甫诗曰:“焉知南邻客,九月犹绀绌。”陆游诗曰:“薄饭蕨薇端可饱,短衫纒葛亦新裁。”古代的“布衣”们一般是穿不起绫罗绸缎的,多用苧葛裁制衣衫。

值得注意的是,在汉代以前,我国汉字中没有“棉”字,只有“绵”字。古“绵”不是今“棉”,而是指丝绵之“绵”。据纺织史专家们考证,棉花的故乡是在我国西南和西北地区。古时称棉花为“吉贝”,“吉贝”是由印度语转译过来的。《后汉书·西南夷传》“哀牢夷”记曰:“土地沃美,宜五谷蚕丝,知染采文绣。麤毳帛叠,兰干细布,组成文章如绫棉。有梧桐木华,绩以为布,幅广五尺,洁白不受垢污。”又据东晋常璩所著《华阳国志》永昌郡产物所记:“有梧桐木,其花柔如丝,民绩以为布,幅广五尺以还,洁白不受污,俗名曰桐华布。”这两段文字所记的“梧桐木”,就是棉花。棉布又名白叠布、白縠布。晋张勃《吴录·地理志》又记曰:“交趾

安定县有木绵树,高大,实如酒杯,如蚕之绵也,又可作布,名曰白缣。”

在我国西北地区,古时也种植棉花。据《梁书·西域传·高昌传》记曰:“多草木,草实如玺,玺中丝如细缕,名曰叠子,国人多织以为布,布甚软白,交市用焉。”我国少数民族的衣服,大多用毛皮或棉花缝制,实为因地制宜之故也。

棉花传入中原,大约是南北朝至唐朝之间。自南北朝之后,在古代文献中,始见关于棉花的种植和织布的材料。据《太平广记》载,唐文宗时有左拾遗夏侯孜,“尝著‘桂管布’衫朝谒,开成中,文宗无忌讳,好文,问孜衫太粗涩?具以桂布为对,此布厚,……上嗟叹久之,亦仿著桂管布。满朝皆效之,此布为之贵也。”“桂管布”即棉布,尽管其布“太粗涩”,但终究因为物以稀为贵,连唐文宗和满朝文武也竞相仿效。唐文宗时已近晚唐,棉布仍属稀罕之物,一般老百姓当然穿不起了。晚唐诗人皮日休又诗曰:“巾之劫贝布”。劫贝布亦即棉布,当时知识分子用它来作头巾。吴淑生、田自秉所著《中国染织史》亦写道:“白叠布在三国两晋时期,很受中原上层贵族们的欢迎,西域民族的酋长们往往把它当成珍品贡献给中原的统治者。……由于棉布在当时还不能大量生产,运输不易,棉布的使用还不普遍,只是作为珍品赠送。如陈姚察的门弟赠他一匹‘南布’,‘南布’就是棉布。”^①由此可知,三国时代的诸葛亮所指的“布衣”,很可能是麻、葛之类,决不会是棉布。

值得称道的在于,诸葛亮担任蜀相之后,曾将汉族的丝绸织品传入西南少数民族地区,使五彩缤纷的蜀锦成为云南、贵州、广西等兄弟民族特有的服饰材料。据《丝绣笔记》记载:诸葛亮曾

^① 《中国染织史》,上海人民出版社1986年版,第117—118页。

率将士到过大小铜仁江(今贵州江口县西北)交汇处,士兵向诸葛亮报告当地正在流行痘疫,男女老少相继发病。诸葛亮决定为当地苗族人民发送大量丝绸,给病人做衣服被褥,防止痘疱破裂后再感染,使病人很快地恢复了健康。又据《华阳国志》载,诸葛亮曾亲自为当地人民画锦缎的图案纹样,把蜀锦赠送给当地人民,向苗族人民传授织锦技术。如今,贵州溶江县西的苗族人民将他们织的五彩绒锦称为“武侯锦”,而当地侗族妇女则把她们织的侗锦称为“诸葛锦”。因此,诸葛亮不仅是一位杰出的政治家、军事家,而且还可能是一位服装专家。他在汉民族与西南少数民族服饰文化传通方面所作出的贡献,是不可埋没的。

自从贵主和亲后,一半胡风似汉家

唐代服饰对域外少数民族服饰的影响也是巨大的。《唐六典》称,蜀中锦工每年必织造“蕃客锦袍二百领”,以应西北诸部族君长之需。这种锦袍,在新疆一带的出土文物中也有发现。公元641年和710年,唐文成公主和金城公主先后入藏,带去了大批先进的中原文化。松赞干布为了表示汉藏一家,还穿了唐太宗赠送的袍带,成为第一位穿汉族服装的吐蕃赞普。松赞干布对文成公主娴雅的仪态十分敬慕,特别是文成公主侍从的众多,嫁奁的丰厚和礼节的繁缛,使松赞干布惊叹不已。在中原华美的丝织品、服饰等文化影响下,松赞干布自行去掉了毡裘,改穿绢绮,并且接受文成公主的建议,通告国人革除“赭面”之俗。据《新唐书·吐蕃传》记曰:“公主恶国入赭而,弄赞下令国中禁之。”“自襁毡罽,袭纨绮,为华风。”金城公主同墀德祖赞联姻时携带的锦帛有数万匹之多,车马载运,络绎于途。民间贸易中,丝绸织物也占大宗。7世纪后,吐蕃与唐朝互通商市,吐蕃人民以牛羊土产等

换取中原缣绢布帛等物。由于服饰文化的交流,吐蕃的纺织工艺水平迅速提高,服饰也深受汉族的影响。陈陶写《陇西行》曰:“黠虏生擒未有涯,黑山营阵识龙蛇,自从贵主和亲后,一半胡风似汉家。”^①安史之乱后,原来驻防在河西、陇右、河湟地区的唐朝军队内调,吐蕃乘机占领了这些地区。当地汉族人数多达百万,其中仅河西地区一地就有3.4万多户,17.2万多人。自吐蕃占领该地区后,当地相当一部分汉族便融会于吐蕃,但汉人服饰大多未改。据《旧五代史·外国列传第二》曰:“……陷吐蕃子孙,其语言小讹,而衣服未改。”《新五代史·四夷附录第三》亦记曰:“……陷虏者子孙,其言语稍变,而衣服犹不改。”汉人衣服不改,加之人数超过吐蕃,于是在服饰上对吐蕃起了汉化的作用。

唐代服饰也影响了维吾尔族的祖先——龟兹民族的服饰。在唐代的龟兹壁画上,龟兹妇女的服饰是紧身束胸的长裙腰带。头饰花蔓较大,式样繁多,如双环髻、双丫髻、朝天髻、飞天髻、鬓插花钿、耳挂铃坠、大环坠。颈上佩带五彩骨珠,腕带多环彩镯,臂着环钏,纓络披身。唐服对龟兹民族的影响也渗透到了龟兹的菩萨身上。库木土喇第12号窟(唐)北甬道中的菩萨梳高髻,余发垂肩,戴宝冠,两耳饰瑯、项饰金环,锦巾斜披,臂有钏、腕有环,穿红罗裙,腰裹绿巾,纓络绕身,大带双垂,肩披透明青纱。飘逸的线条,表达轻歌曼舞的动态,粉妆朱唇,明眸翠眉,唐代中原妇女服饰的影响显而易见。

与宋并存的是辽代服饰。辽,以契丹族为主,主要着长袍,男女皆然,上下同制。契丹贵族的长袍,其纹饰也受到汉文化的影响。在辽宁法库叶茂台出土的棉袍,以棕黄色罗为地,通体平绣花纹,领绣二龙,肩、腹、腰部分别绣有簪花骑凤羽人及桃花、蓼

^① 《全唐诗》第十一函,第四册。

花、水鸟、蝴蝶等纹样。龙凤纹样是汉族服饰上传统的花纹，出现在契丹族的长袍上，反映了汉族文化对契丹族的传通。

宋、元时期的汉、蒙服饰，也影响了藏族服饰。宋朝常以金箔、缯绢赐赏给吐蕃。为了联合抵抗西夏，宋朝还破例赠给吐蕃弓箭、盔甲，这对吐蕃将官服饰影响很大。蒙、藏服饰的交流，在元朝达到鼎盛。自八思巴开始的几辈萨迦地方政府中的一些成员，还与元代皇室通婚，互赠绵帛、绸缎、毛皮，这两个民族的服饰便有了密切的交流。这个时期，萨迦上层的服饰，或仿效元朝，或直接接受元朝的赠赐。元蒙的圆形瓦楞帽，也影响了满族的冠帽。满族春夏所戴的凉帽，形如圆锥，无檐，是从蒙族的圆型瓦楞帽演化而来的。

回鹘由于长期与唐朝接触，大量接受唐朝赠与的物品，可汗不断迎娶唐朝公主，以及大臣、使节频频入唐，受到汉族服饰影响颇多。《资治通鉴》对此曾有记载：“初，回鹘风俗朴厚，君臣之等不甚异。……及有功于唐，唐赐遗甚厚，登里可汗始自尊大，筑宫室以居妇人，有粉黛文绣之饰。”“君臣之等不甚异”，恐怕不仅指礼节，服饰大概也没有明显区别。后来登里可汗受到唐代文化、服饰的影响，宫室妇人开始讲究“粉黛文绣之饰”。从这段历史记载中，可见大唐服饰对回鹘的影响。

前而提到的从鲜卑传入中原的幕罽，也由唐代使节带到了朝鲜。电影《春香传》中春香头上所戴的那条可开可合的大披巾，类似唐时的幕罽，用手将布张开可以视人，但其长短等式与唐人所戴的幕罽略有不同。此外，今日土族妇女结婚时的盖头，也与唐代的幕罽极为相似。中唐著名文学家韩愈因《谏佛骨表》一文触犯唐宪宗，被贬为潮州刺史。在潮州任职的韩愈除作《祭鳄鱼文》以泄其愤外，还做了一些服饰文化的传通工作。他曾为当地妇女设计了一种“文公帕”，出门掩蔽其面，形式类似幕罽。《金陵

琐事》对此有记载：“广东潮州妇人出行，则以皂布丈余蒙头，自首以下，双垂至膝，时或两手翕张其布以视人，状如可怖，名曰：‘文公帕’，昌黎遗制也。”此种类似髻鬘的“文公帕”，对中南、西南地区一些少数民族妇女以皂布包头的习俗的形成有一定的关系。

发式的传通也是双向的。唐代妇女喜戴高髻。头发不多的妇女，就以假发制髻取代。“义髻”就是一种假髻，其状如一个葫芦，矗立在妇女的头顶(图46、47)。天宝末，京师童谣曰：“义髻抛河里，黄裙逐水流。”“义髻”抛在河里而不沉，足见它是木制的。新疆吐鲁番阿斯塔那张雄夫妇墓出土的一个义髻，就是用木料做的，状如平翻髻，外涂黑漆。从底部的小孔眼中的金属锈迹来看，这个义髻显然曾插有发簪，应是死者生前用物。在吐鲁番



图46 戴义髻的唐代妇女



图47 戴义髻的五代妇女

唐墓中还有一种假髻(图 48),以纸糊成,外涂漆,髻上绘有繁缛的花纹,其造型特征与晚唐的峨髻相似。这说明唐代的假髻已流传到了新疆。

传统的苗族妇女的裙子,不论长短,皆以多褶为美。其制法是先用法浆,折压成型。然后用线联住。姑娘们往往把大半精美的刺绣隐藏在裙里,走动时,艳丽的织花时隐时现,有一种特别的韵味。这种裙服的多褶,看来也是受了汉族的影响。人类最早的裙原是由两片布组成。自从裙将前后两片布合并后,缝隙便减去了一道,美则美焉,蹲坐或行者便有诸多不便。古代的服装设计家便想出以褶裥来解决。据说最早在裙上设计褶裥的是汉成帝宫中的嫔妃。东汉后,裙上施裥已成通例,并以细裥为美。隋唐以后,裙幅增加,褶裥也愈多,百褶裙的样式也就应运而出。更值得注意的是,明末清初女裙与苗族的相似之处。据李斗《扬州画舫录》记,明末清初妇女的裙式,曾一度“以缎裁剪作条,每条绣花两畔,镶以金线,碎逗成裙,谓之凤尾。近则以整缎折以细缝,谓之百折。”到清代同治年间,又流行一种裙服,表面上打满了细裥,粗看与普通的百褶裙无异,但如果将其褶裥掰开,就会发现在每一褶裥中间,都有丝线交叉串联。形似鲤鱼鳞甲,故被称为鱼鳞百褶裙。清李静山《增补都门杂咏》一诗有言:“凤尾如何久不闻?皮绵单袷贵纷纭。而今无论何时节,都喜鱼鳞百褶裙。”可见当时这种鱼鳞百褶裙深受妇女喜爱,一年四季都穿。这种裙子很可能流传到苗族地区,传诸后世,因而出现了苗家精美刺绣织花的多褶裙和凤尾裙。

清代统治者对于汉族服饰的影响是持抵制态度的。从顺治到乾隆、嘉庆皇帝,都下令禁止满服的汉化,但直到道光年间,仍有人醉心于汉族服饰。诚如《清宣宗实录》所记:“我朝服饰本有定制,不惟爱惜物力,亦取便于作事。若如近来旗人妇女,往往

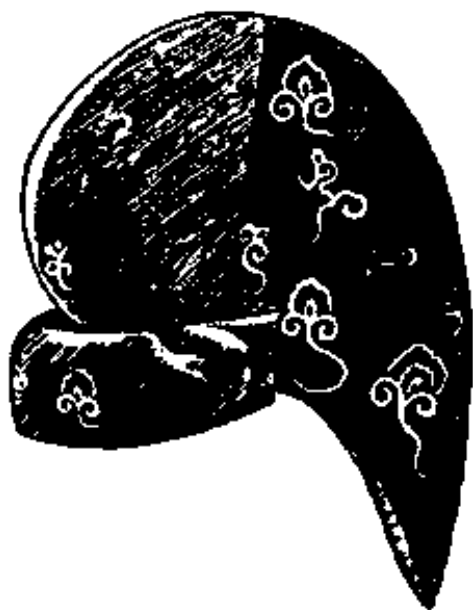


图 48 吐鲁番阿斯塔那墓出土之髻，罩在发髻上，并用铜钗固定，其底部有洞。这是加于发髻上的一种假髻。

衣袖宽大，甚至一事不可为，而其费亦数倍于前，总由竞尚奢靡所致。”纵然如此，细细分析一下满族的服饰，我们仍可以发现汉化的痕迹。比如清代后妃冠服上的金玉珠宝，据《大清会典》载，皇后朝冠：“……顶三层，贯东珠各一，皆承以金凤，饰东珠各三、珍珠各十七，上衔大东珠一。朱纬上缀金凤七，饰东珠各九、猫睛石一、珍珠各二十一。后金翟一，饰猫睛石一、珍珠十六，翟尾垂珠。凡珍珠三百有二，五行二就，每行大珍珠一。中间金凤衔青金石结一，饰东珍珠各六，末缀珊瑚。冠后护领垂明黄绦二，末缀宝石。”这种

朝冠形制，基本上承袭了蒙族的卷沿皮帽和毡帽的形式，俗称“鞞帽”。而帽上的饰物，又吸收了相当于明代凤冠的珠宝饰物。朱家潜引用《大明会典》于永乐三年的规定：“其冠饰翠龙九、金凤四，中一龙衔大珠一，上有翠盖，下有珠结，余皆口衔珠滴，珠翠云四十片、大珠花数如旧。三博鬓，饰以金龙、翠云，皆垂珠滴。翠口圈一副，上饰珠宝钿花十二，翠钿如其数。托里金口圈一副。珠翠面花五串、珠排环一对。”朱文又指出：“从这里可以看出清代后妃朝冠显然是受明代凤冠的影响，在鞞帽上加金凤和多样的珠宝饰物。”^① 还有专家指出，满族妇女的典型头饰“旗头”——一种黑色扇状头冠，上面缀满了色彩艳丽的绢花及大红

① 《清代后妃首饰图录》序，《故宫博物院院刊》1992年第3期，第62—63页。

缕络,是已婚满族贵族妇女的头饰,后来平民妇女在结婚时也以此作为婚礼的礼冠,也是受汉族发式“如意缕”的影响演化而成的。满族妇女先是将发髻梳成“一”字形,后来慢慢升高,只用头发做髻已不能成形,后来就改变成用架子包青缎来代替发髻,形成著名的“旗头”,又称“大拉翅”。

又如,清初的“两把头”,到康乾时演化为“一字头”,则是受了汉族妇女发髻的影响。周汛、高春明认为:“康乾以后,由于受汉族发髻‘如意缕’的影响,一般均将发髻梳成‘一’字形,俗呼‘一字头’。”^①裘毓廉亦曰:“孝钦皇后时,制成新式,较往时之髻尤高,满族妇女咸效之。”^②以后发髻越增越高,并变成了“高如牌楼”的固定装饰,到时只需要套在头上,再加一些花儿即可。

旗袍缘何长盛不衰?

历史是无情的,辛亥革命一声炮响,清代的服饰成了革命对象;然而,历史又是有情的,作为满族女装之一的旗袍,却得以保全,而且经过改制后,成为体现中国民族特色的女服之一。本世纪20年代以后,一领青布旗袍,成为女学生的便装。随着汉族妇女的普遍模仿,推陈出新,旗袍一度成为中国妇女的主要服装。在一些外交场合,旗袍甚至被视为中国妇女的国服。我国著名影星方舒1986年参加第39届戛纳电影节开幕式,穿了一件雪白的丝绒旗袍,披一条白绸披肩,戴一款细巧的景泰蓝项链。方舒在解释为何这样穿戴时说:“以一个典型的中国女子形象出现,

^① 《中国历代妇女服饰》,上海学林出版社、三联书店(香港)有限公司1988年版,第263页。

^② 《清代轶闻》。

为了漂亮,为了醒目,也为了让所有的人知道:我是中国人。”如今,中国的旗袍不仅在东方的一些国家中流行,而且连欧、美等地一些身材苗条的妇女,也竞相仿效。如当今流行的中式领和开衩的旗袍裙等,都脱胎于旗袍样式。法国著名时装设计大师皮尔·卡丹曾说:“在我的晚装设计中,有很大一部分作品的灵感来自中国的旗袍。”

旗袍何以有如此长盛不衰的生命力?满族女子的常服,何以成为如今中华民族妇女共同喜爱的服装?

这需要简单地回顾一下旗袍的“身世”。

旗袍最早并非为满族贵妇人所专宠,而是满族男女老少共着的衣服,一年四季,同一式样,仅有单、夹、皮之分。满人又称“旗人”,旗人所着之袍,故称旗袍,满语称为“衣介”。这种旗袍,在某种意义上可以看作是简洁化的连衣长裙。

最早的旗袍是一种四开衩长袍。基本款式是圆口领、窄袖、左衽,衣摆四面开衩,有如绊,束腰带。它的形成与满族长期在高寒地区过着迁徙不定的半游牧生活有关。道光时京城《竹枝词》云:“珍珠袍本属官曹,开衩衣裳势最豪。”满族人关后,男女所着旗袍稍有区别。男子的旗袍是“马蹄袖”式的,袖口狭窄,上长下短,袖口盖在手背上。袍的两侧开衩,腰束布袋,上系小刀、匙、箸等日用品,男式旗袍便于骑射,又称“箭衣”。满族妇女的长袍最初不用马蹄袖,袖口平而较大,长则可掩足,领口也较低。如不用领时,往往在颈间围一条领巾。清初旗袍实物,在内蒙古白音尔灯荣宪公主墓曾有出土,保存完整的共有两件,都以绸缎制成,上施彩绣,式样为圆领,镶一条狭窄的黑边。所绣的纹饰也很有时代特色,如其中一件:用深黄色面料,上绣数十只彩蝶,彩蝶之中又间以彩云及花卉;在胸背、两肩及膝盖部位,又各绣两对大蝶,作相对戏舞状,袍的下缘,还绣有山水、八宝等吉祥纹样。整

件服装造型简练,纹样精美,色彩素雅。

清王朝建立后,满族成了统治民族,渔猎经济为农业经济所替代,不少旗人脱离了狩猎经济的骑射活动。加之汉文化的影响,旗袍不断汉化,用料和式样也逐渐改变。如女式旗袍,在领口、衣襟、袖口等处,都加镶了花纹或彩牙,使服装更加俏丽,款式多为宽袍大袖,袖宽8寸至1尺,下摆不开衩或仅两边开衩。贵族和富户人家的妇女所穿的旗袍,大多用绸缎制成。



图49 体现中国女性曲线美的现代旗袍

辛亥革命后,汉化了的旗袍,特别是二三十年代女学生喜爱穿的蓝布旗袍,形制有了较大的改变。宽松款式改为紧腰身,袍长也改短,最短者在膝盖以上,两侧开衩长短不一。半个世纪以来,旗袍式样多变,先是流行高领,领子越高越时髦。转而流行低领,领子越低越摩登,后来索性省去了领子。袖子的长、短、宽、窄也不断因时尚而变化,最长的可及手腕,最短的则至裸露上臂。

旗袍长盛不衰的原因,从经济上看,省工省料,穿着便利。历代女服,从头到脚极为繁复,既有上衣、下裙之分,又有各种装饰、配件;而旗袍一领,能代替衣裙,而且简易旗袍的用料和做工都较节省,因而受到大众妇女的欢迎。

然而,旗袍受到人们的青睐,更主要的,还在于它恰如其分地显现了女性胴体的曲线美。线条简洁流畅,一气呵成,显现出

“高贵的单纯”(图 49)。美国著名服装设计师肖佛尔教授在 1920 年就曾指出:中国服装的风格是简练、活泼的,它的式样是更多地突出自然形体美的效果,优雅而腴腆,这比华丽、辉煌的服装更有魅力。柔软的丝绸服装并没有欧洲古典服装那样繁琐的折裱,但却设计为曲线的轮廓,这是最主要的造型手法,使妇女们在行动中能展示她们苗条的形体。折枝花卉的刺绣图案在服装上是灵活而不呆板的,看来富有生气,使人感到愉快。现代健美专家认为,女性美首先看她整个体型是否协调,是否具有女性的曲线美。健美的女性胸廓隆起,体态匀称,乳部丰满而不下垂,侧视有明显曲线。骨盆宽阔,下腰细而结实,胯股微呈圆柱形,腹部扁平。臀部圆满适度,大腿线条柔和,小腿腓稍突出。如果身高为 160 厘米,则胸围要达到 85.37 厘米左右,臀围要达到 87.27 厘米左右,具有较美的曲线,才算达到女子体型标准。中国姑娘与西方年轻女子相比,似乎更显得纤细、秀丽,更具有曲线美。这也许是旗袍在中国长盛不衰乃至影响国外的一个重要因素。

英国画家和艺术理论家荷迦兹最早提出了“曲线是最美的线条”的理论。旗袍由于上下连成一体,使女性的曲线美充分地表露出来,如以丝绸制成,线条更为轻柔流畅。新加坡人对中国的旗袍评价很高,他们吸收融合了西方套装特色而设计的旗袍,尤引人注目。他们在保持长条形衣身的造型基础上,在领部、袖部,及衣身长短和某些装饰性结构上吸收西方某些连衣裙或套裙的特点,成为形式变化丰富,结构简洁,富有整体感和现代美感的服装样式,大受新加坡和华人妇女的欢迎。上海著名沪剧演员茅善玉也很爱穿旗袍。她说:“旗袍既没有穿套装时腰间层次重叠而显得臃肿的缺憾,也没有穿直身裙时的单调,一弯曲襟,微微靠身,能使三围曲线恰到好处地得到展现。”

汉化的旗袍开衩甚高,最高者至大腿根部,随着步履轻移,袍衩忽开忽合,大腿时隐时现,造就一种朦胧的意境。当穿旗袍的女士站立不动时,人们首先注意到的是经过美化的体型的外观,大腿隐而不露,遮掩为人们留下了想象的空间;然而,一旦女性走动时,旗袍呈现一种飘逸的动态,大腿忽隐忽现,显得十分含蓄雅致。以隐带露,露因隐生,两者互为交替,其情趣更胜长、短裙一筹。这也符合当代女性的审美趣味。美国职业妇女近20年来剧增,现已占女装顾客的90%。美国《新闻周刊》1989年作过一次广泛调查,美国妇女普遍反映:“我们需要一点神秘、浪漫,但不要荒唐。”只有6%的妇女愿意在上班时穿超短裙,30%要买刚掩过膝盖的裙子,16%喜欢裙子长到膝盖以下。旗袍时隐时现之美,在美学上叫模糊美。所谓模糊美,用汤显祖的话说,是“若有若无为美”。康德关于模糊美的论述更富于哲理:“模糊观念要比明晰观念更富有表现力。……思想的助产士,在模糊中能够产生知性和理性的各种活动。……美应当是不可言传的东西。我们并不总是能够用语言表达我们所想的东西。”^①旗袍所表现的女性体型美,确实具有一种“不可言传”的表现力,往往胜过浓妆艳抹或袒露透漏的各式装扮。

旗袍既有传统的民族特色,又符合当代女性的审美情趣;既有定形的曲线美,又有朦胧的模糊美;既可以表现雍容华贵,有时又可以展示清纯大方,因而近百年来,纵然各式女装象走马灯似流转变换,旗袍却能以稍变应万变,在变幻莫测的时装潮流中稳稳地站住自己的阵脚。

^① 《康德传》,商务印书馆1981年版,第115页。

愈有民族性者愈有国际性

旗袍的长盛不衰,还证明了这样一个论点:愈有民族性者愈有国际性。鲁迅先生曾经说过:“有地方色彩的,倒容易成为世界的,即为别国所注意。打出世界去,对于中国之活动有利。”^①

在人类文化学中,这个论点已被无数材料所证实。秦始皇陵兵马俑、敦煌壁画、徐悲鸿画马、梅兰芳的《贵妃醉酒》、二胡独奏《二泉映月》等等,都是具有强烈的民族性的艺术,然而,唯其愈有民族性,则愈有国际性。拿中国戏曲来说吧。近几年来,中国戏曲在国内被有些人讥为“夕阳艺术”,但是,国外许多世界著名戏剧家却认为中国戏曲是世界上最先进的戏剧体系之一。1985年7月在英国举行的第三届伦敦国际戏剧节上,北京京剧院四团在皇家宫廷剧院演出了吴祖光新编的故事剧《三打陶三春》。这是一出历时两个多小时的“文戏”,它能否为西方观众所接受,演出前,剧场经理和导演、演员们都没有把握。首场演出结束,出乎人们意料的是:场内掌声雷动,演员谢幕达七次之多。后来,居然场场满座,等候退票的观众排成长龙。《星期天泰晤士报》称这出戏为“本届伦敦戏剧节的一颗明星”。一向严肃甚至有点苛刻的英国评论家们,在观看这场奇妙的演出时,也改变了过去到剧场看戏从不鼓掌的矜持态度。英国《卫报》发表一位戏剧家的文章写道:“京剧是当今世界戏剧的宝贵财富之一。”另一位瑞典戏剧家莱塞在《论中国戏曲》一文中也写道:“这个和传统结合在一起的、革命的、古老而又年轻的戏剧,以富有音韵的诗歌、高超的

^① 《致陈烟桥》(1934年4月19日),《鲁迅书信集》上卷,人民文学出版社1976年版,第528页。

武艺、丰富的想象、深沉的抒情、复杂的表演、美丽的色彩,创造了自己的反映各方面现实的戏剧——在这里发现了被人们遗忘了的基石,如果现代的戏剧要在稳固的基础上发展起来,这些基石是不可缺少的。”富有民族色彩的中国戏曲在域外获得了如此众多的知音,是十分令人鼓舞的。戏曲是如此,服饰亦然。

民族性与国际性的关系,共性包含于个性之中,无个性即无共性。假如除去一切个性,还有什么共性可言呢?民族性与国际性是对立的统一。民族性便是个性,这种个性愈是鲜明、突出、强烈,经过一定的传播媒介的宣传、介绍后,它的国际影响则越是巨大。在当今世界这个万花筒式的服饰舞台上,中华民族的服饰以其独特的个性,越来越引起各国服装专家的青睞。祖国大陆与台湾先后出版了《中国民族服饰》的大型画册,并相继出版了日、英、德文版。此外,《中国历代服饰》、《中国历代妇女妆饰》、《中国苗族服饰》、《藏族服饰艺术》等书籍和画册也陆续出版,令人瞩目。上海歌舞团创作、演出的大型舞蹈《金舞银饰》,展现了上下五千年中华服饰的风采。此剧演出了四百余场,以其丰富隽永的文化底蕴和无以伦比的形式美获得了中外观众的交口赞誉,好评如潮。1992年在美国夏威夷“彩虹艺术节”上演出时,再一次征服了千万观众,为舆论所轰动。

强调越有民族性的东西越有国际性,当然不能理解为把我们的民族服饰完全封闭起来,拒绝吸收其他民族和国外先进的东西。文化的发展离不开传通。一种服饰文化,要是不能在当代意识的诠释中得到更新,充分呈现特色和独创,哪怕这种服饰艺术历史悠久、丰富多彩,也会因其封闭、僵化而枯竭,或被他种文化所同化而失去光芒,最终成为一种“文化空壳”。

事实上,许多有特色的民族服装,往往都是善于吸收兄弟民族的长处后,在自身固有的传统基础上加以创造,才逐渐形成其

他民族所不能替代的特色的。孙中山所设计的中山装,就是把当时国外流行的一种学生服,加上一个小翻领,口袋由两个改为四个,下面两个明袋可以放进一本书,钮扣改为中排七个,从而成为中国的国服。曾几何时,国外一度盛行“中国热”,中山装也成为时髦的服装之一。以宽腰、长袖、大襟为特点的藏袍,则是吸收了先民羌人的服装的基本形制;藏民的发辫,也承继了羌人的发型。石寨山青铜器上有近三百个人物图像,其中有辫发者,则是藏区先民羌人的服饰:男女均梳双辫,均穿袍式衣服或毛皮披风,并且袒露一臂或双臂,头部有发饰。由此可见,羌人的长袍、袒露一臂和梳辫的特点,已被藏族服饰所吸收,而羌人的毛皮披风,则已被现代羌族所承继,“羊皮褂子”已成为羌族区别其他兄弟民族的标志之一。而藏族的服饰在唐代,则对汉族有过十分深刻的影响。各民族之间的服饰传通,构成了服饰史上一个极其悦耳动听的乐章。

民族服饰可以演化为时装

一位苏联学者对于世界各民族的融合问题,曾发表过如下的见解:“我不会忘记美国人曾向我提出的一个传统问题:‘我们究竟什么时候融合到一起?’我对他们说:‘……快了!再过一万八千年或四万年,……’但这不是明天的事。”^①大规模的民族融合虽然是非常遥远的事,但是,世界各国、各民族服饰之间的融合和传通,却几乎是每年每月每天都在进行。互相仿效、彼此吸收对方的长处,毋需唐僧西天往返、郑和七下西洋那样费事费时,一套新颖时装的崛起和流行,往往是只领风骚几个月,当然

^① 《民族关系四人谈》,《民族译丛》1989年第2期,第9页。

也有生命力特别强的,但为数不很多。在上述服饰潮流急速变换的情势下,世界服装设计大师们把目光投向了中国。

1983年举行的“中国时装文化奖”,获得一等奖的姚红设计的现代化旗袍,袍长及踝,不论从款式来看,还是就图案而言,这领旗袍具有浓重的满族色彩;无独有偶,1986年9月在日本大阪举行的“亚洲地区纺织美术设计评选观摩会”上,获得大阪府知事奖的是上海陈小培、荣梅芳所设计的一件绣有金丝菊花图案为主的旗袍,高雅挺秀,线条优美,给人以轻盈飘逸之感。可见,中国的旗袍在世界服饰中占有重要一席。

1986年9月,香港和平图书有限公司为了配合《中国民族服饰》大型画册的出版,在香港展览中心举办了一次中国民族服饰展览。60多套五彩缤纷、风格迥异的各民族服饰,受到香港各



图 50 近代妇女的绣花袄

界人士的热烈欢迎(如图 50、51)。有一位从台湾大学毕业的香

港教育界人士参观了展览会后,高兴地说:“我感到很自豪,我们国家的民族服饰这样丰富多彩,美仑美奂,有的服装稍改一下,就可以成为时装。我们的民族服饰应当而且可以领导世界新潮流。”他还建议由国家组织一个民族服饰展出团,到世界各地去展览。而今,这位香港教育界人士的预言,已成为现实。中国民族服饰宝库的大门已经打开,各式“奇装异服”,如粒粒璀璨的珍珠,为国内外许多著名的服装设计师所撷取,点缀在现代的最新潮服装上面。这些年流行的“金鱼裙”、“迷你裙”等款式,就是吸收了彝族的多褶长裙、黎族的筒裙的某些造型。经过现代艺术家“改造”过的中国贵州腊染布料,已制成衣裙、包袋、壁挂,风靡世界。

传统的民族服装也可以演化为时装。我国服装设计师曾云



图 51 近代妇女的绣花礼服

子设计了“中华民族古风时装系列”,将原始社会新石器时代彩

陶纹样,巧妙地运用到现代服装的图案和装饰中去。面料选用当前国际上流行的苧麻布,色彩呈古铜色,整套系列服装显得古朴大方。曾云子还将唐代服饰的风韵与广西的壮锦、苗锦和铜锦等面料结合起来,既体现了国际上流行的收腰收臀的趋势,又有中国民族服饰的某种色彩,受到国内外服装界人士的欢迎。在外国人心目中,具有中华民族特色的服装,也是很好的时装。意大利女服装大师比娇蒂说过:“时装是一种共同的世界语言。”

云南的服装设计师最近以民族传统服装为基础,结合当代人的审美情趣,设计出了一批民族服装,如根据纳西族服装设计的星月装,根据彝族服装设计的马樱花套裙,根据布朗族传统服装设计的白兰花布套装,根据傣族服装设计的孔雀服,根据彝族的“察尔瓦”设计的披风等等。特别值得一提的是,根据哈尼族服装设计的紫鹃服,整套服装用粗厚的麻面料制作,取黑白两色,夹以红色花纹,胸部配有光闪闪的银饰,高领尖角,尖角向背,形式甚为新奇。这些服装既有民族气派,又有时代感,深受国内外服装界的青睐。

古老的藏装亦已开始登上时装舞台。新潮藏装把传统藏装与现代审美观念巧妙地结合在一起,在继承民族传统特点的基础上进行了创新,或保留传统式样,改用现代轻、柔、薄的面料,或用传统面料制成紧身合体的现代款样。它给人以明快、轻巧和合体的感觉,改变了传统藏装的臃肿、松垮和沉闷。一位藏族服装设计师说:“这种现代藏装,是根据现代藏族青年的审美要求设计的,体现了他们爱美的情趣和改革服装的心态。”另一位名叫丹巴热杰的藏族设计师,把泡泡袖移植到女藏袍上,获得了成功。此后,他又将鸡心领、立花敞领、旗袍掐腰等,化入女式藏装之中;选料也力求多样化,化纤、真丝、毛料、人造毛替代了传统的毛皮。新潮藏装虽然从内容到形式上都作了改良,但它仍然还

是藏装。

以前卫著称的纽约著名时装设计师柯林斯对《上海服饰》记者说过：“中国传统服装文化中有很多可以开发利用的东西。问题在于如何使之具有现代感。例如，黑色圆口鞋在西方一直颇受欢迎，但近年生产的布鞋用一种非常难看的棕色塑料底，如果能用较厚的白色或灰黑色底就好了。鞋面如能选用其他色彩或采用一些节奏明快的块面图案，则更容易为现代西方消费者所接受，但圆口这种款式是要保留的精华。”圆口鞋，这种普普通通的布鞋，是中国汉族、土家族、畲族、仡佬族、水族等男女所喜欢穿的便鞋，时下却成了“老外”们的宠物，这也很可以使我们增加一点见识。

中国民族服装是海内外服装设计的一座富矿。从中采掘，略加提炼，就可以设计出受人欢迎的时装。诚如意大利服装大师比娇蒂所说的：“我是大学考古系毕业的，具有悠久传统的中国历史和民族文化一直令我神往，许多时装也是受到中国文化的启发设计而成的。”她还称赞中国的民族服饰文化道：“对于一个时装师来说，简直无异于天堂。”这位服装大师的意见可以打开我们的思路：不要丢弃自家的“天堂”，眼睛只盯着西方。立足于中国民族服饰这座宝库，努力发掘，必定是大有可为的。

第八章 民族服饰的符号寓意

我们不再生活在单纯的物理宇宙之中,而是生活在一个五花八门、纷繁复杂的符号世界里,每天要同形形色色的符号打交道。

德国哲学家卡西尔说过:“语言、神话、艺术和宗教则是这个符号宇宙的各部分,它们是织成符号之网的不同丝线,是人类经验的交织之网。人类在思想和经验之中取得的一切进步都使这符号之网更为精巧和牢固。”^①所谓“符号之网”,具体来说,即人的衣、食、住、行,参与政治、文化、经济等各方面的活动,都离不开符号。我们每天要说话、读书、看报,语言文字便是最常见和熟悉的符号;五星红旗,是中华人民共和国的符号;红十字,是救死扶伤的符号;红绿灯,是交通行止的符号;举办艺术节,要有会标、会旗,也是符号;唱、念、做、打,是戏曲的程式符号;布景、道具、灯光、音响、服装、化妆,都是戏剧这个综合的美学工程中不可缺少的符号;一位女士穿着婚纱、手捧鲜花伫立于酒家门口,婚纱便成了新娘的符号;参加追悼会,带黑纱或佩黄花,则是悼念死者的符号……总而言之,在日常生活中,符号现象是无所不在的。没有符号科学,人就象柏拉图著名的比喻里那洞穴中的囚徒,人的生活只会被限定在他的生物需要和实际利益的小圈子

^① 《人论》,上海译文出版社 1985 年版,第 33 页。

里,找不到通向理想世界的通道。

美国人类学家怀德则一言以蔽之:“全部人类行为由符号的使用所组成,或依赖于符号的使用。”^①

没有符号表现活动,就没有人类的文明

符号学既古老又新鲜。古希腊哲学家亚里士多德在《解释篇》里写道:“口语是心灵的经验的符号,而文字则是口语的符号。”^②古罗马时期的思想家奥古斯丁对符号作过一个相当简洁的定义:“符号是这样一种东西,它使我们想到在这个东西加诸感觉的印象之外的某些东西。”^③中国两千多年前的《周易》,也可以视作是一本研究符号学的著作。现代我们称之为“符号学”的学问,是20世纪初由皮尔士和索绪尔所创立的一门学科。

被誉为“符号学之父”的瑞士语言学家索绪尔对符号学的意义和价值也写过一段经典性的说明:“我们可以设想有一门研究社会中符号生命的科学,它将是社会心理学的一部分,因而也是整个心理学的一部分,我将把它叫做符号学。符号学将表明符号是由什么构成,符号受什么规律支配。因为这门科学还不存在,谁也说不出来它将会是什么样子,但是它有存在的权利,它的地位预先已经确定了。语言学不过是符号学这门总的科学的一部分;符号学所发现的规律可以应用于语言学,后者将在浩如烟海的人类学的事实中围出一个界线分明的领域。”^④另一位名叫艾恩

① 《文化科学》,浙江人民出版社1988年版,第21页。

② 《范畴篇·解释篇》,中译本,生活·读书·新知三联书店1957年版,第55页。

③ 杜克瑞·托多洛夫:《语言科学百科全书》,英译本,第99页。

④ 《普通语言学教程》,英译本,第16页。

斯特·纳盖尔的符号学家在《符号学和科学》的论文中也指出：“按照我的理解，一个符号，可以是任意一种偶然生成的事物（一般都是以语言形态出现的事物），即一种可以通过某种不言而喻的或约定俗成的传统或通过某种语言的法则去标示某种与它不同的另外的事物。”^①

符号表现活动是人类智力活动的开端。符号科学是人类借助必要的规范帮助自己表达思想时产生的、研究各种事物的一门学问。正是由于符号能力的产生和运用，才使得文化有可能永存不朽。反过来说，如果没有符号作为媒介，就没有文化，没有文化的传承和创造：从这个意义上说，没有符号活动，就没有人类的文明，没有人类的进步。怀特甚至提出：“符号是全部人类行为和文明的基本单位。”^②

随着人类科技、文化的不断发展，符号所表现的内容也愈越丰富。诚如卡西尔所说：“符号化的思维和符号化的行为是人类生活中最富于代表性的特征”。^③ 他提出，人与其说是“理性的动物”，不如说是“符号的动物”，即能利用符号去创造文化的动物。卡西尔的意思是说，符号行为是人类所独有的行为。它使人从一种纯粹的动物转变成为一种人类动物。卡西尔的全部哲学实际上可以化为一个基本的公式：“人——运用符号——创造文化。”在卡西尔眼里，人就是符号，就是文化——作为活动的主体，他就是“符号活动”、“符号功能”；同样，文化无非是人的外化、对象化，无非是符号活动的现实化和具体化。服饰作为文化的一个组成部分、人的穿着的“符号活动”，也是人与文化结合的产物。服

① 《二十世纪西方美学名著选》(下)，复旦大学出版社1988年版，第52页。

② 《文化科学》，浙江人民出版社1988年版，第21页。

③ 《人论》，上海译文出版社1985年版，第35页。

饰作为人的符号活动的“产品”，通过穿着得以体现其价值，而人本身作为他自身符号活动的结果，又促使他成为服饰的主人。

美国结构主义哲学家霍克斯认为，符号学的范围当然是极广泛的，从对动物学的交流行为的研究（动物符号学）到诸如对形体交流（对人的行动和空间的文化需要的研究）、美学理论和修辞学这类指示系统的分析。因此，自本世纪初符号学创立后，至本世纪 40 年代，符号论美学成为当代西方社会科学的一个热门学科。符号论美学把语言、神话、仪式、艺术等现象都看作为用来组织和构成人类经验的符号形式，又兼收并蓄美学诸家的成果，形成一套较为全面的艺术理论，成为现代美学的重要流派之一。

美国符号学学者裴特 1978 年在题为《符号学：一种批判的研究范式》的报告中指出：“符号学既是一种批判研究的洞察力，又是一种方法论。在这个意义上，符号学完全可以作为检验我们的宇宙以及我们对这宇宙的理解方式的一种构架。通过从一般的分解的观点来重新考察我们已往的研究，以一种打破科学界限的眼光重新看待我们的世界，我们将发现，我们彼此之间毕竟比曾经想象的要接近得多。”现代符号学的研究已成为一门综合性的学科，它已从语言学的研究辐射向艺术的各种门类，将符号学引入艺术的各领域，从音乐、雕刻、绘画到戏剧、舞蹈……符号论将纷繁复杂的艺术形态作了井井有条的符号排列与组合。从符号论的角度对艺术进行研究，成为 20 世纪一个新的思维空间。

服饰也是一种符号

服饰同语言一样，也是一种符号。法国著名美学家、符号学

家罗兰·巴特明确指出,包括服装系统在内的整个文化都是一种语言,即事无巨细,文化结构和语言结构一样,总是由符号组成的。服饰,实际上作为一种无声的语言参与了人际关系的谐调。

用符号学和符号论美学来研究中国民族服饰,是一项极有兴味的工作。符号也是服饰的载体之一,服饰的创造和传承是以符号为媒介的。不论是古代人还是现代人,不论是华夏族人还是兄弟民族,都被包裹在这个或原始或摩登的外壳里不能脱身,所以说,服饰是记录人类物质文明和精神文明的历史文化符号。

每一个民族的服饰,既是一种符号,又是一个自成一体的符号系统。它的生成、积淀、延续、转换,都与人类文化生活的各种形式——神话、宗教、历史、语言、艺术、科学的发展有关。每一种民族服饰的生成,都是这个民族精神、文化发展的一部史诗。民族服饰既是一种功能符号,又是一种艺术符号。它的意指作用具有两重性:能指(表示成分)与所指(被表示成份)。民族服饰的寓意有时是明确的,一目可以了然;有时却是模糊的,采取了隐喻或转喻的形式。同样一种符号,在不同的服饰中有不同的寓意。这就是服饰符号的多义性。服饰符号象音符一样,是流动的、不稳定的、可变的,它的奇妙的排列组合,会随着不同民族的不同需要而发生变化。服饰创造在某种意义上说,是一种符号的转换活动。当然,不是所有的服饰符号都是有意义的,但某些无指称意义的符号,又不等于纯粹的形式,往往是一种“有意味的形式”。民族服饰符号寓意的体现,必须通过装扮者的介入。挂在衣架上的服饰与穿在身上的服饰的审美价值,是大不一样的。当然,我们还注意到,傣族妇女穿上蒙古袍和藏族男子戴瓜皮小帽,便是“张冠李戴”,显然“不成体统”。因为每个民族的服饰符号,都是自成系统,其构成部件是不能随意置换的。

服饰首先是性别的符号。不论是一部《世界服装史》，还是一部《中国古代服饰史》，都分列“男式服装”和“女式服装”两大部类。各国、各民族、各个不同的地区的服饰尽管各不相同，各个世纪的服饰也有很大的变迁。但男服、女服的标识，都是十分显著的。我国有 56 个民族，其男服、女服的特征，也是昭然的。《西南夷风土记》对几百年前傣族男女的服装记曰：“部夷、男秃头、长衣长裙；女椎髻，短衣桶裙。”“长衣长裙”和“短衣桶裙”，就成为古代傣族男女的一种性别符号。一直到近现代，这种近似“沙笼”的桶裙，仍在我国西南地区许多少数民族妇女中流行，成为西南少数民族的一种象征。

服饰也是年龄的符号。在每一个民族中，儿童、青年、少女、成人、老妇的服饰，都有显著的差别。特别是老少，区别更为明显。凉山彝族男子成年时，必须留统一发式，多蓄发结椎髻于凶门，谓之“天菩萨”，象征男性之尊严，神圣不可侵犯。四川省凉山彝族自治州金阳县甲依乡沙坝村 84 岁的彝族老人布尔果达，从 48 岁开始再也不剪“天菩萨”的头发了，至今头发已长达 3.1 米。布尔果达把他的头发卷扭成 26 条小辫，以显示子孙们的数目，头发重约 2 公斤。几十个春秋，均在晴天晒头发，平时将头发在头顶上盘成数圈，有时将长发盘绕在颈项上。云南宁蒗永宁地区的纳西族女子，在 13 岁前穿麻布长衫，不着裤子。满 13 岁时，则举行“穿裙子”礼，始脱去长衫，换上右衽短衣，下穿百褶长裙，束花色腰带。穿裙子对纳西族女子来说，则是成年的一种符号。许多少数民族妇女一生中要改变几次发型和头饰，以此为标志，辨明所属支系、住地、语言、姓氏、属相、年龄、婚否、育否、离异否、丧偶否，以及父母健在否，等等。

有些装饰也是年龄变化的一种符号。妇女的装饰一般可分成三大类：垂饰、环饰和方向性装饰。垂饰包括耳环、步摇、玉坠

等,它的审美效果随着身体的摇摆而晃动。环饰包括所有套在身上的突出人体美的环形物,如腰箍、腰带、花环、跳脱、手镯等。方向性装饰突出某一特定的方向。白马藏人的姑娘成年后,要在腰间束一条宽边毛质的彩带,并在髋部缠数匝古铜钱串,显出身姿的优美。居住在云南富宁县的蓝靛瑶男女,从幼年起就戴花帽,长到七八岁,男孩改为裹短小头帕,女孩改包花巾,头上的长发露在外面,表示童年时期已过去一半;到十五六岁,便在头顶上加戴银盘,挂上白线,再包花巾,把长发盖起来,表示已经成人,可以谈情说爱了。朝鲜族女子孩提时梳耳垂之上的短发,头前面有刘海,后颈头发剃掉;少女时留长发,习惯分中缝,向头后梳成长辮,有单辮和双辮之分;婚后的少妇多绾髻于脑后;劳动时,中、老妇女喜用洁白的毛巾包头,青年妇女则戴各色纱巾。

南涧彝族自治县的青年妇女喜爱“遮包花”的头饰。它用红、绿等色丝绸做成,配在已缠好的包头上,高高崛起。每副“遮包花”在一字摆开的横枝上伸出三枝,每枝的顶端又有三朵盛开的鲜花。这是当地的妇女结婚或订婚的标记。哈尼族舛尼少女在未成年时,戴一顶小帽,待到成年后,即摘去小帽。(图⑤)哈尼族西双版纳鸠为支、吉座支的姑娘,由少女时期到结婚时期,要改换四次装饰:15岁时,姑娘们在腰间系两片绣有花纹的围襟组成的“纠章”;到17岁,摘掉前戴的“欧厚”围帽,改戴缀有银饰的“欧丘”,表示发育成熟,可以接受青年男子的求爱;到18岁,不再戴“欧丘”,改戴帽后缀有银泡的“欧昌”(图⑥),表示男子可以娶她为妻。哈尼族的男孩到15岁时,也要摘掉少年时期戴的“吴厚”圆帽,改包称为“吴普”的包头布。包头布,此时成为“我已经是一个男子汉”的符号。云南勐海县帕真等村寨的哈尼族成年男子包鲜艳的红色包头布,结婚时改为黑色包头布。色彩的介入,

又赋予包头的符号以不同的寓意。

婚姻是人生中的一件大事,因而新娘服饰的符号特征尤为醒目。服饰的符号特征,在作为少数民族妇女婚否的标志时,表现突出。从少女成为新妇,服饰的变化往往十分明显。宋代周去非在《岭外代答》中记载钦州少数民族新娘装饰时写道:“土人新妇之饰,以碎杂彩合成细球文,如大方帕,名衫,左右两个,缝成细口,披著以为上服。其长止及腰,婆婆然也,谓之婆衫。其裙四围缝制,其长丈余,穿之以足,而系于腰间,以藤束腰,抽其裙令短。聚其抽于腰,则腰特大矣,谓之婆裙。头顶藤笠,妆以百花凤。为新妇服之一月,虽出入村落墟市,亦不释之。”土族妇女婚否的符号,是裤子的膝部套着的那节布筒,名叫“贴弯”。“贴弯”的色彩不同,标志妇女婚否。闺女的“贴弯”是红色的,而媳妇的“贴弯”却是黑色或蓝色的。白族妇女未婚者垂辫于后或盘辫于头,已婚者挽髻。裕固族未婚少女头戴一顶喇叭形浅檐平顶白色帽子,帽沿镶有两条黑色边饰,并在帽筒内加一圈绿色珠子的流苏。裕固族姑娘结婚时,头饰的变化也极为显著:先把头发编成许多小辫,然后结成三条大辫,一条垂在背后,两条垂在胸前,用华贵的头面进行装饰,头面上缀有珍珠、银牌、珊瑚、玉石等。这种三条发辫的装束标志姑娘已成婚。

侗族姑娘出嫁,要将盘两个发髻的姑娘的标志取消,换上挽一个平髻的发式。在改髻的当晚,要举行一个隆重的仪式。村上的姑娘聚来,同族的嫂子、婶子聚来,给新娘送行,一起唱“解髻歌”和“盘髻歌”。当双髻被解开梳妆时,出嫁的女儿无限心酸地唱道:

蝌蚪把大尾巴摔掉,
为的是能自由自在地跳;
金鸡把一身旧羽脱下,

为的是穿一件新的花袄；
女儿我把双髻解下，
我怕捡得的是无限的烦恼。
自家的碗容易端，
人家的饭难得舀；
妈妈打我打不痛，
人家打我头起包。

有的侗族妇女生孩子后挽平髻，绾以银梳，以示区别。

鄂温克族少女出嫁后，必须由老太太把姑娘的八根小辫改梳成两根发辫。同时，新婚后的鄂温克妇女要在发辫上系有三角形银牌。妇女结婚以后，两条发辫用黑布做两个发套把辫子套上。发套上端有银制的链子连接圆形的银制环饰，环的开口处用珊瑚或玛瑙珠相接，并用长银链把两根发辫连起来，使两根辫子永远垂在胸前。这种发式也是一种符号，它的寓意是告诉人们：我已成婚，请别的小伙子勿再干扰。

广西白裤瑶是瑶族中的一支。男女未订婚前均剃短发，将要结婚时才蓄发。结婚以后，男子用白布将梳好的长发包绞盘子头上；女子挽发髻，戴黑布头巾，缠白布带于头上，以示“成年”。

东北的赫哲族和满族女性的发式变化，也是未婚和已婚的符号。清代宫中妇女都梳“两把头”，但已婚和未婚妇女的梳法是不同的。已婚妇女梳头时额前的头发尽量往后梳，要露出绞过的“方鬓角”（以前妇女结婚时都要将额前的头发及汗毛拔掉，形成方鬓，叫做“开脸”），未婚姑娘的额前要留出一排“齐眉穗”，盖住前额。赫哲族未婚的姑娘梳一条辫子，已婚妇女梳两条辫子。

云南大理市彝族女子婚前梳辫子，头发很自然地梳向脑后，呈马尾式，头上戴有银饰物；已婚妇女则把发辫盘起，用

黑布包头，形似小山。发式在这里也成为婚否的标志之一。

水族妇女的嫁衣又与土族不同。衣服是开胸长袖短大衣，袖口约有1尺6寸宽，衣服钮扣全用银铸，下身着一领彩裙，头上挽两个拳头大小的发髻，发髻上插满金珠银凤，胸前挂不少银饰，走起路来，身上的银饰品发出悦耳动听的声音。

塔吉克族已婚和未婚的女子在饰物和发型上有很大的区别。已婚的少妇佩戴圆形的银胸饰、项链、耳环和发饰，梳一条长辫，留着长及耳垂的鬓发。未婚的女子则梳四条辫子，用小铜链将四根辫梢连结在一起。新嫁娘的四条长辫上各佩戴一长串银币或白色钮扣作为装饰。

哈萨克未婚姑娘戴毛皮制作的圆顶帽，帽顶绣花，插猫头鹰羽毛，并缀珠子等装饰品。姑娘出嫁时戴一种名叫“沙吾克烈”的尖顶帽，帽里用白毡衬托，帽外用绸缎或丝绒制作，面上绣花并用金、银、珠玉装饰，帽子正面还饰以串珠，戴上此帽，串珠垂吊胸前，富丽堂皇，光彩照人。婚后一年之内，还戴这种帽子；一年之后，则换戴花头巾；生了孩子，又换戴一种叫“克米谢克”的头饰，戴上它后只能露出面部。更有趣的是塔吉克族的洒白粉典仪。洒白粉是吉利的表示。特别是在小孩出生后或婚礼上，人们都往小孩或新郎新娘身上洒白粉，以示祝福。不管你的服装有多么漂亮，白粉是一定要洒的。此时，白粉也成了一种象征吉利的符号。

服饰又是标识人的社会地位、阶层或阶级的一种符号，汉代贾谊在《服疑》一文中写道：“是以天下见其服而知贵贱，望其章而知其势位。”服者，即衣服的式样；章者，即衣服上的纹章图案。捷克美学家彼得·波格达列夫指出：“较之语言由说话者决定，民族服饰更是由穿着者所决定。通过注意他的服装——经常违反其穿着者的意愿——我们更容易确定它的穿着者的社会地

位,他们的文化水平以及他们的趣味。”^① 在非洲的塞内加尔和贝宁等国家的一些偏僻地区,保留了一种奇怪的发式,有些男人把头发大部分剃光,只在左耳上方留下一小撮。这表示此人社会地位低下,是别人的奴仆。在我国的周代,人们多衣兽皮,但亦开始以穿兽皮的种类来体现贵贱。裘以取温,狐貉为上。《春秋繁露》说:“百工商贾不敢服狐貉”。《论语》亦写道:“衣敝缁袍,与衣狐貉者立,而不耻者,其由也与”。狐裘与絮袍,成了贵贱的差别。仲由穿着絮袍与穿狐裘者并立而不感自卑,孔子便对他大加称赞。《论语》还说:“狐貉之厚以居”,“缁衣,羔裘;素衣,麕裘;黄衣,狐裘。”狐裘成了黄衣公侯的专用品,而羔裘则属于黑衣(缁衣)阶级的了。

格罗塞在比较了原始社会和文明社会中服饰的变化后指出:“在较高的文明阶段里,身体装饰已经没有它那原始的意义。但另外尽了一个范围较广也较重要的职务:那就是担任区分各种不同的地位和阶级。在原始民族间,没有区分地位和阶级的服装,因为他们根本就没有地位阶级之别的。在狩猎民族间,很难于追溯出社会阶级的影迹。”^② 但是,人类社会一旦进入有阶级的社会,人以群分打上了阶级的烙印,衣着的色彩也成为区分社会地位高下的一种标志。隋文帝登位后,身穿黄袍,他进而下令仕宦百姓不得着用黄色服装。兹后,“黄袍”便成为隋以后历代封建皇帝的专用服装。隋时的庶民,男子以北朝流行的“裤褶”服式为主,折领窄衣大袖,下着大口裤,并多约束于膝下;隋后期,大多著衣袖窄小的圆领袍服(这也是受胡服影响的一种款式),腰

^① 《作为记号的服饰——在人种学中服饰的功能和结构概念》,《戏剧艺术》1992年第2期,第44页。

^② 《艺术的起源》,商务印书馆1987年版,第81页。

束革带,头裹平头小样巾,足著软靴。唐代官员的袍衫,主要以颜色来区别等级。据《旧唐书·舆服志》记曰:贞观四年(公元630年),定三品以上官员服紫色,五品以上服绯色,六品七品服绿色,八品九品服青色。后因“深青乱紫”,乃改八品、九品服碧色。

明代官员与儒生的穿着也有显著区别。《儒林外史》中“范进中举”一节,对未及第老童生范进的服饰描写是:“头上戴一顶破毡帽”,“身穿麻布直裰”;而范进中举后,曾做过一任知县的张老爷来拜访范进,其人的服饰是:“头戴纱帽,身着葵花色圆领、金带、皂靴。”老童生和老爷的服饰显然不一,两种符号,泾渭分明。

服饰上的图案,又是官阶的符号。圆领是明代官员的常礼服;服前背后加有不同图案的补子(绣章),是官阶的徽识。《金瓶梅》第31回描写西门庆新官上任时,“身穿五彩洒线揉头狮子补子圆领”。这是一种武官职级的符号。据明人王圻《三才图会》记载,补子上所绣的图案文武官员各不相同,文官的标识是:“一二仙鹤与锦鸡,三四孔雀云雁飞,五品白鹇惟一样,六七鹭鸶鸂鶒宜,八九品官并杂职,鹤鹑练雀与黄鹌,风宪衙门专执法,特加獬豸迈伦夷”。武官的标识为:“公侯驸马伯,麒麟白泽裘,一二绣狮子,三四虎豹优,五品熊黑俊,六七定为彪,八九是海马,花样有犀牛”。西门庆是四品武职,本来只能用豹子补,现潜用一二品的狮子补,超出了规定的标准。反映了明末封建统治的失控和社会崇尚虚有其表的不良风气。

中国古代办丧事时,穿什么样的丧服,也要按与死者关系的远近,分为斩衰、齐衰、大功、小功、缌麻五等。这五种丧服是体现生者与死者关系远近的符号。

台湾高山族排湾支系的贵族,衣服普遍都有刺绣或织绣,而庶民则绝对禁用绣饰或挑织。有几种衣服只有贵族才能穿,如男子的豹皮外衣、肩衣、套裤,女子的绣饰长袍、长裙及女裤等,庶

民都不能穿。装饰品几乎全部都属于贵族的特权,尤其象鹭羽饰、豹牙帽章、螺钿肩带、银肩饰、琉璃珠项链、颈饰等,都是贵族身份的象征,庶民无权使用。

在民族服饰中,帽子、帽饰也可以成为展示一个人的身世地位、学识和财产的符号。在清代,戴花翎不是品级标志,而是一种特殊的赏赐。所谓“花翎”,是指带有“目晕”的孔雀翎。起初,它是一种帽饰,是骑射民族原始遗风的反映,尔后,就成了有一定荣誉的象征。据史载,崇德七年(公元1642年),清太宗皇太极在赐给明朝降将祖大寿等人清朝衣冠的同时,又赐给他们“系孔雀翎凉帽”。一直到晚清,李鸿章因办洋务有功,慈禧太后也曾赏他戴三眼花翎。被古代维吾尔人称作“布尔克”的夏季花帽,迄今已有五、六十种花色,不同社会地位的人,帽子的形式是不同的。据《突厥语大辞典》的记载,在中世纪,各色人等的花帽并不相同:士兵戴鹰嘴三角帽,僧侣戴棉花夹里的尖顶花帽并配以缠头,达官贵人戴饰金或插翎的花帽,而平民则戴卡托马花帽——即卷边花帽。至今,伊犁地区的维吾尔人仍保留着戴这种边缘翻卷的花帽的习惯。在西藏,藏族的各色人等的帽子也是五花八门的。解放前,旧西藏政府四品以上官员夏天戴“江达”帽,帽顶根据品级的高低有别,僧官骑马时戴“夏嘎”帽,巡视官戴“通夏”帽,一般官员戴“尚”帽,喇嘛在法会上戴“孜夏”帽,大喇嘛戴“黄教僧帽”,女尼戴尖顶的尼姑帽,男女劳动人民戴一种名叫“果洛夏牟”的帽子,形如一个高音喇叭,帽顶垂下许多流苏,状甚别致;还有一些西藏人喜戴工布帽,分男女两种,老年妇女戴的工布帽为圆形,中、青年妇女则加双翅;此外,劳动妇女还常戴“格桑斯友”便帽,状如一片梯形的木板,前宽后窄,略折后领在头上。看一个西藏人的社会地位,从他所戴的帽子式样,便可略知其一二。

服饰还是宗教信仰的一种符号。信奉伊斯兰教的回、东乡、维吾尔、撒拉等族,男子均戴白色或黑色圆布帽,妇女均戴黑、白或绿色的盖头。信奉喇嘛教的蒙古族穿大红长袍;西藏的喇嘛与蒙族喇嘛的穿着又不同,穿紫红色、长及脚踝的长袍,上身穿一件背心,披紫色袈裟。

就其服饰的整体而言,一个民族穿什么服饰,往往又是该民族本身的符号。

泰勒在其名著《原始文化》中写道:“每个民族有自己特殊的方面,例如特殊的服饰、工具、财产法、婚姻法、道德和宗教信条。这就需要人种学家专门去处理这种人类群体的共性。”^① 泰勒把“特殊的服饰”列为区分民族的头一项标志。因为民族的服饰往往是民族的符号之一。鄂温克族有一句俗语:“看见戴狍头皮帽子的,手中有箭环的,都是鄂温克族人。”在中国 56 个民族中,不少民族服饰作为族别的符号,是一望便知的。束于胸际的多褶白色长裙,短短的小灯笼袖斜襟上衣,以长长的飘带系于前胸右侧,是朝鲜族的符号;宽领、肥腰、袒右臂的长袍,是藏族的标志;穿鱼皮制成的衣裤者,为赫哲族;外出不论穿任何服装,外面总要披一领长约 6 尺、宽约 3 尺的麻布毯者,是谓独龙族;京族妇女爱穿一种斜襟长衫,从腰部开衩,窄袖紧身,造型接近旗袍;在大包头的前方扎出细长锥形的“英雄结”,身披羊毛织成的“察耳瓦”斗篷,则是彝族的符号;筒裙则是西南地区傣、黎、佤等族的标记;德昂族主要有三个支系,可以从妇女裙子上所织的不同颜色的线条来加以区分,如裙上横织显著的红色线条者,为红德昂;横织红间黑或红间蓝线条者,为花德昂;横织显著的黑线条者,为黑德昂;基诺族妇女戴一顶用竖线花纹土布对折而成的尖

^① 《原始文化》,浙江人民出版社 1988 年版,第 8 页。



图 52 戴尖翅帽,穿前开合短裙的基诺族少女

翅帽,又成为区别云南其他少数民族的符号(图 52);以帽取族者,还有戴名曰“顶盖花”的花竹帽的毛难族,戴圆锥形斗笠的京族,戴精巧美丽的四棱小花帽的维吾尔族,戴三叶帽的是哈萨克族。

甘洛和冕宁的彝族姑娘把文身作为民族的识别符号,说有“马扎”的是彝族,无“马扎”的是汉族。云南彝族有一支系,无论男女都在嘴部四周进行纹饰,认为死后可以找到自己的祖先。各民族的服饰由于其特殊的构成,形成了易为人们所识别的符号。再通过绘画、舞蹈等艺术形式的强调和美化,加之反复的宣传,使人们看到某种服饰,便知道是哪个民族了。

捷克美学家彼得·波格达列夫指

出:“在所有情况下,服饰既是物质的客体,又是记号。”“通常作为民族服饰的城乡的服装式样有着许多功能:实用的和审美的功能,以及常与审美功能相联系的性爱的和巫术的功能。服装也作为它的穿着者年龄的标记,以及区分已婚者和未婚者的标志。这种社会性别功能和伦理功能有着密切的联系。此外,服装还有节日的和职业的功能,以及表示社会地位、阶级、地域、民族、宗教等功能。”¹ 对于服饰的符号寓意,这段话作了很好的概括。

1 《作为记号的服饰——在人种学中服饰的功能和结构概念》,《戏剧艺术》1992年第2期,第12页。

民族服饰是一个符号系统

巴特在《符号学美学》一书中谈到衣着的符号意义时曾指出：“衣着是规则和符号的系统化状态，它是处于纯粹状态中的语言。”^①这就是说，一个人的衣着是一个符号系统。按照系统论的目光来看待中国民族服饰，中国每一个民族的服饰，几乎都是一个相对独立的符号系统。

著名科学家钱学森提出：“系统是指依一定秩序相互联系着的一组事物。”钱伟长也认为：“我们要处理一个问题，必须把这个问题有关的部分联系起来考虑，而这个联系考虑的范围就叫做‘系统’。”系统方法要求把研究对象作为更大的系统的一个部分的要素来考虑，注意到它和环境的联系，注意构成这一对象的各个部分、元素的相互联系。服饰虽然是没有生命的非有机体，但是，一套服饰的各部分、各元素之间却有着内在的联系，上衣下裳，戴帽着靴，加上头上、身上的各种饰物，形成一个“系统”。衣、裳、鞋、帽、饰这些符号的意义，只有协调起来，组合起来，才能体现其完整的实用和审美价值。卡西尔对这一点极而言之：“没有符号系统，人的生活就一定会象柏拉图著名比喻中那洞穴中的囚徒，人的生活就会被限定在他的生物需要和实际利益的范围内，就会找不到通向‘理想世界’的道路——这个理想世界是由宗教、艺术、哲学、科学从各个不同的方面为他开放的。”^②

民族服饰系统的分类，从某种意义上说，也是符号系统的分类。由于不同的服饰符号元素的构成，组成了不同的服饰符号系

① 《符号学美学》，辽宁人民出版社 1987 年版，第 21—22 页。

② 《人论》，上海译文出版社 1985 年版，第 52—53 页。

统,形成了不同的民族服饰系统。

中国的民族服饰,通常以地区划分为四大类:东北、内蒙古地区;西北地区;西南地区;中南、东南地区。由于地理环境、宗教信仰、历史传统、风俗习惯的不同,四大地区服饰的符号构成也是大不相同的,形成了各自的、独特的符号系统。比如东北、内蒙古地区的民族服饰,除朝鲜族外,基本的服饰符号是袍、裤、靴、帽。这个地区的大多数民族穿大襟的长袍,至于下摆是否开衩,左衽、右衽则各有自己的习惯,有时外罩坎肩,足下全部穿靴,有高统或半高统的,帽子多用皮毛制成。南方地区则不然,在中南、东南地区,袍、靴皆不穿,包头布、竹笠替代了厚重的帽子,衫、裤或衫、裙则是服饰的基本构成,布鞋、赤足是家常便饭。衣衫上的绣花、图案极为精致,变化无穷。南方服饰的轻盈、秀丽,比之于北方民族的粗犷、厚重,形成了强烈的反差和对照。

一大批民族服饰的资料告诉我们:越是历史悠久、接受外界影响较少的民族,它的服装的层次越是复杂,色彩、样式、图案、饰物等越是个性鲜明,古朴稚拙。正如人类童年时代的史实所证明的,人能以最贫乏、最稀少的材料建立他的符号世界。一套民族服饰,什么样的衣裙搭配什么样的腰带,何种头饰点缀什么样的人的脸面,有各种相沿成习的规定。

哈尼族的叶车支系妇女服饰,典型地说明民族服饰是一个独特的符号系统。这个支系的妇女在盛大节日里,要穿一打(7件)外衣、一打(7件)中衣和一件内衣。从她们的身后看去,衣服的边摆层层叠叠,青蓝相间,层次分明。她们的上衣统称龟式服。外衣称“雀朗”,为靛青色对襟正摆短衣,无领圆口,袖长及肘而宽,对襟两边钉着若干精致的装饰排扣,左右边岔和后岔略长,在岔口处精心地绣有三五道红绿丝线,将衣服的色彩点缀得更丰富。中衣称“雀巴”,圆领,下摆稍圆,如龟状,左右襟稍宽,在

胸前交叉成剪口状,然后用细绳把右襟系于右腹下。内衣称“雀帕”,实际是贴身对襟内褂,无扣、无领、圆口,在圆口右方前沿缀着一串银链,以系针线筒和口弦筒之用。两襟下端各有一个衣袋,用来装手绢等物。叶车妇女以多衣为美,在“雀帕”正摆下钉数道青蓝色相间的假边,表示多衣。平时,在龟式服的衣襟边缘折迭9—12层纹样,这又是一种符号,表示9—12件衣服。穿时右胸半袒着,微露侧乳。走起路来,边摆随着人体的移动,显出一种有节奏的波动的美感。叶车女子下身赤足裸腿,终年仅穿一条紧身贴体的青色短裤,以短裤紧勒臀部为美。头上戴的帽子名叫“帕常”,是一顶用白布缝制的尖顶软帽,其状略如连结雨衣的雨帽,但后面多了一截美丽的燕尾。它用彩线绣着各种精美的花纹,帽里有一根白线,把“帕常”紧紧地拴在发辫上(图53)。



图 53 哈尼族叶车姑娘服饰

叶车女子的银饰,也是哈尼族服饰的符号系统中不可或缺的要害。除手腕上戴的银镯和腰带上的银泡外,胸前还挂着两串银佩。银佩是由许多条银链和银泡连缀起来的,挂在姑娘浑圆的胸脯前,把这套青蓝色、样式别致的龟式服点缀得更加光彩照人。在“雀帕”的下摆边缘,还系着一圈银佩,当姑娘们举步款款

走来或翩翩起舞时,全身上下的银饰便会发出清脆而有节奏的撞击声,极为悦耳。

由多层次的“雀朗”、“雀巴”、“雀帕”组成的龟式服,加上青色短裤,再加白布缝制的软帽“帕常”,以及形形色色的银镯、银泡、银佩,构成了哈尼族叶车女服的服饰系统。如果把整个哈尼族服饰看作是一个系统,那么,叶车女子的龟式服就是一个要素或子系统,这个子系统由“雀朗”、“雀巴”、“雀帕”、“帕常”等服饰符号组成。当然,总体功能不是组合各要素的简单相加,但它们一经组合,就产生了哈尼族叶车分支女服的独特韵味。

卡西尔说得好:“符号系统的原理,由于其普遍性、有效性和全面适用性,成了打开特殊的人类世界——人类文化世界大门的开门秘诀!一旦人类掌握了这个秘诀,进一步的发展就有了保证。”^①用符号系统的原理来观察、研究中国民族服饰,同样掌握了打开这个文化宝库的秘诀。虽然其间五花八门,令人目不暇接,却能从中发现某些规律性的东西。

服饰符号的整体功能结构

苏珊·朗格的艺术符号理论认为,任何艺术作品都是一个整体的艺术符号。美国著名的系统论学者拉兹洛则把系统论观点同原子论观点进行比较考察后指出:“今天,我们正目睹另一场思维方式的转换:换向谨严精细而又是整体论的理论。这就是说,要构成拥有它们自己的性质和关系集成的集合体,按照同整体联系在一起的事实和事件来思考。用这种集成的关系集合体来看世界,就形成了系统观点。这是现代的思维方式,也是继原

^① 《人论》,上海译文出版社1985年版,第45页。

子论、机械论和未经协调的专业化三种思维方式之后的思维方式。”^①

用系统论观点来考察中国民族服饰,我们不难发现:绝大多数民族服饰系统的符号构成,具有整体联系,是一个谨严而精细的集合体。许多符号成分构成一个符号系统,其意义只有通过一个整体才能被理解;唯有通过对这个总体结构的全貌的观察,它们的关系才能被理解。

民族服饰展现鲜明的民族特征,其因素之一,是它以形的整体留给人们深刻的印象。这种整体不单单指衣服本身,而且包容从头至足全部。仍以哈尼族叶车女服为例。这套服装的最大特点是其整体功能结构,各种服饰要素相互紧密联系,各种配件互相补充,起到烘托作用,组成了一个完美的整体。如果去除其中的某一项要素,这一套服饰不免大为逊色。

歌德认为:“艺术要通过一种完整体向世界说话。但这种完整体不是他在自然中所能找到的,而是他自己的心智的果实,或者说,是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果。”^② 捷克美学家波格达列夫也指出:服饰是由整体的功能结构来表征的。服饰由于是穿戴在人这个完美的整体身上的,以人体为轴心,在占有的一定空间范围内收缩、扩展,进行有限度的变化,同时向人的这个整体说话,因而更加需要注意它的整一化原则。哈尼族叶车女服的衣、裤、冠、饰,构成了一个独特的整体。15件上衣,青蓝相间,色彩协调,层次分明。上身如此繁杂,短裤仅有一条,似乎失去了平衡。聪明的叶车姑娘便在青色短裤的前面裤脚处、呈人字形对折出七道褶子来,乍一看去,似有七条短裤穿在身上,这

① 《用系统论的观点看世界》,中国社会科学出版社1985年版,第14—15页。

② 《歌德谈话录》,人民文学1978年版,第137页。

样在层次上显得上下照应。裸腿、赤足,又与短裤相协调,从上到下,由繁至简,由多到无。宽大的衣袖和对襟两边对称的装饰性细排扣,以及下摆边缘系着一圈精美的银饰,都是开朗、洒脱与严谨、稳健相结合的服饰美的展现。

能指和所指

符号学问世后,之所以能迅速成为一门引人注目的新学科,缘由之一,在于它和语言一样,具有指示能力。符号是人类意义世界的一个组成部分。

美国当代符号学家托玛斯·西比欧克指出,符号学有两个基本的范畴:交流性和意指性。任何一种符号通过意指活动达到与外界的交流,都是维系在一个基本的过程当中,这个过程就是解释。解释符号的意指性,又成了一门专门的学问——符号意义学。雅各布森把符号的指示意义分解为两个方面:“一个是可以直接感受到的指符,另一个是可以推知和理解的被指。”^① 索绪尔则把符号的两种指示能力概括为能指与所指。这两者的关系构成符号意义学结构的基础。索绪尔还把能指与所指的关系,喻为一个象看门户的两面神,有两个方面的存在物。索绪尔认为,表示成分(能指)和被表示成分(所指)象两个附加的层次,一个象空气,一个象水;当大气压力变化时,水的层次就被分成了波浪。^② 罗兰·巴特十分赞成索绪尔的上述见解,认为“这是最高的主张,我们必须永远记住它”。巴特认为:“符号是一种表示成分(能指)和一种被表示成分(所指)的混合物。”巴特还从形式和

① 《结构主义和符号学》,上海译文出版社1987年版,第129页。

② 《符号学美学》,辽宁人民出版社1987年版,第53页。

内容的关系方面发展了索绪尔的观点：“表示成分(能指)方面组成了表达方面,而被表示成分(所指)则组成了内容方面。”^① 巴特还认为,被表示成分(所指)不是指“一个事物”,而是这个事物的内在表现。

巴特举过一个著名的例子说明他的理论:

我坐在理发店里,有人给我一期《巴黎竞赛画报》。封面上有一个身着法国军服的黑人青年正在致军礼,双目向上,可能凝视着飘扬的三色旗。这就是画面的全部意义。但是,不管是幼稚与否,我非常清楚地看到它对我指示的东西:法国是一个伟大的帝国,她的全体国民,不受种族歧视,忠实地在她的旗帜下效力,这个黑人在为所谓他的压迫者服务时表现出来的热忱,再好不过地回答了那些诋毁所谓的殖民主义的人。因此,我又遇到一个更大的符号系统:有一个能指,其本身已由先前一个系统形成(黑人士兵致法国军礼);还有一个所指(在这里是故意把法国性和军事性混合一起),最后还有一个通过能指而获得的所指的存在。^②

黑人士兵向三色旗致法国军礼是能指,是第一级记号系统,它生成的第二级记号系统的所指是:法国不存在种族歧视,她的全体国民忠实地在她的旗帜下效力。

英国哲学家崔克斯评论巴爾特的能指与所指的理论道:“在符号学方面,罗朗·巴尔特是索绪尔的一个最强有力的解释者。他在《当代神话》这篇论文中提出,任何符号的分析必须假定能指和所指这两个术语的关系,即它们之间不是‘相等’的而是‘对等’的关系。我们在这种关系中把握的,不是一个要素导致另一

① 《符号学美学》,辽宁人民出版社1987年版,第35页。

② 转引《结构主义和符号学》,上海译文出版社1987年版,第136页。

个要素的前后相继的序列,而是使它们联合起来的相互关系。”^①符号作为一种二元结构,不仅包括两个关系项(能指与所指),而且包括两项之间的关系。用叶尔姆斯列夫的图式来表示,即“ERC”,其中E为表达方面(能指),C为内容方面(所指),R是比(关系)。因此,我们在研究符号的能指与所指的关系时,必须辩证地看待符号这个视觉物的两面,特别要重视符号的被表现成分(所指)。

所有民族服饰的符号必须具有某种物质构成形式,否则它们就不能被我们所感知。民族服饰中的“能指”形态五花八门,“所指”内涵博大精深,含有宗教的、道德的、神话的、历史的、经济的、民俗的、审美的……这方面的材料,多得不可胜数。那些与人的切身利益相关的客观事物,经过历史的积淀,溶化为观念的代替物,成为某些特定的服饰符号。例如虎——驱邪、护生;鱼——富裕、生殖;麒麟——祥瑞、送子;桃——逐鬼、延寿;葫芦——繁衍、制恶;莲花——吉祥、纯洁等。这些符号在不少民族内形成一种不能为个体创造或改变的集体契约,沿续几百年甚至更长时间。

具体地来审视一下各民族服饰上的具有代表意义的符号,其“能指”和“所指”寓意,又是大不相同的。比如纳西族妇女服饰中的羊皮披肩,上绣七星,是纳西女服一个著名的符号。它的“所指”寓意,一是表现了纳西族人民早期“日出而作,日入而息”的生活方式,用来形容起早贪黑的劳动态度,是勤劳的象征,反映了一种艰苦创业的精神。从审美的角度看,在古朴厚拙的羊皮披肩上绣上七星,表现了高原夜空的壮美。羊皮披肩是按蛙形裁剪的。这也值得注意。羊皮披肩被在背上,人蹲下后,形如蛙状。整

^① 《结构主义和符号学》,上海译文出版社1987年版,第134页。

个羊皮披肩又成为另一个符号。这是纳西族先人以蛙为图腾的一种印记。青蛙是纳西族文化中一种灵异的动物。据《东巴经》记载,纳西族的阴阳五行“巴格”产生自一个黄金大蛙,而人的出生、新生儿的取名都与这源于母蛙的阴阳五行有密切联系。四川木里县屋脚村供奉女神“巴丁拉木”,“巴丁”意为青蛙,“拉木”意为老虎。当地纳西族认为该女神是他们的最高保护神。纳西族的先人将这种蛙崇拜观念,积淀到服饰中,形成了蛙形披肩。一领纳西族羊皮披肩的“所指”寓意,便是如此丰富。

不少民族服饰符号的“所指”寓意是多层次的。基诺族男女青年在举行成年礼时,父母向自己成年的孩子赠送全套农具和成年人的衣服——绣有月亮花徽和几何花纹的筒帕。衣服上的月亮纹饰,有着多层次的寓意,一是指柔和的月光给万物带来了凉爽和露水;二是月亮挂于天空,子女将永远铭记父母的养育之恩,一见到月亮花徽就会想起自己的父母;三是传说诸葛亮曾带兵到过基诺族聚居的山村,教会了基诺人盖屋、耕地,因此这个纹饰是为了纪念诸葛亮的,又称“孔明印”。在基诺族成年男女服饰的语义系统层次上,社会学获得了符号学的现实意义。

民族服饰符号的“所指”,并不是永远不变的。有不少饰物符号,原来的“所指”寓意比较明确,后来由于时间的磨洗以及其他一些原因,它的象征意义、功利目的渐渐淡化,而演化成为一种抽象的形式美。德昂族的腰箍便是典型一例。德昂族妇女在对襟或斜襟短衫和长裙之间,胯部系红黑两色的腰箍,一般的系十来根,多的达30根。德昂族妇女若不系腰箍要被人耻笑。腰箍多用藤篾,后半节是螺旋形的银丝,行走时,腰箍随着双脚的移动而伸缩弹动。德昂族的腰箍是一种“能指”——表示成分;然而,腰箍的“所指”——被表示成分,经历了一个演化过程。腰箍的来历,也有一段神话传说。据说德昂族的祖先是从葫芦里出来

的。当初从葫芦里出来的人长得一模一样,分辨不出你我,后来得助于一位仙人,才把人们的容貌区分开来。从葫芦里出来的妇女都不愿意跟男人生活在一起,而是东游西逛,满天乱飞。男人们为了拴住妇女,就用藤篾做成箍,拴在她们的腰上。这样一来,妇女们再也飞不动了,只好同男人生活在一起。这虽然是一个神话传说,但它的“所指”寓意,细细思辨一下,却可以发现社会发展的某些痕迹。德昂族所处的社会环境,与其他民族一样,都经历了从母权社会向父权社会的进化。腰箍的出世是唯母独尊向唯父独尊演化的一种痕迹。女子从掌权者跌落到从属的地位,甚至被男人用藤圈拴起来。腰箍虽然约束了妇女的“自由”,却推进了社会的发展。如今,腰箍对德昂族妇女的束缚含义已全然消失。它至今仍受到德昂族妇女们的青睐,是因为它已留下了一个形式美的外壳,作为一种美的装饰而存在。

多义性和易变性

卡西尔又指出:“符号还有另一个显著特点:一个符号不仅是普遍的,而且是极其多变的。”“真正的人类符号并不体现在它的一律性上,而是体现在它的多而性上。它不是僵硬呆板而是灵活多变的。诚然,对这种易变性的充分认识看来是在人类智慧文化发展很久以后才达到的。”^①

在中外艺术作品中,这种符号的多而性或多义性,是屡见不鲜的。在莎士比亚的作品中,暴风雨作为一种艺术符号,在好几个剧中都出现过,但它的寓意均不同。在《奥赛罗》中,暴风雨暗示的不是命运的残酷,倒是命运的宠幸;《李尔王》中的暴风雨虽

^① 《人论》,上海译文出版社1985年版,第46—47页。

然体现了大自然的残酷,但与恶人的残酷相比,又是温和的;《麦克白》中的暴风雨整个说来极为残酷,具有破坏性,而且蕴含着死亡。一位名叫威尔逊·奈特的评论家在引述了上述艺术现象后感慨系之地写道:“诗人的象征就是这样有各种奇特的趋向。由于任何对比也就是比较,所以象征往往可以相当于它的反面。”^① 希腊化时期雕塑代表作之一《拉奥孔》,描写了神与人冲突的悲剧性的一个重要场面,雕刻家选择的人物动作是拉奥孔父子被蛇噬咬的瞬间。德国艺术史家温克尔曼认为,这种姿势象征着处在极度痛苦之下的“一种高贵的单纯和静穆的伟大”。歌德的评价似与温克尔曼不尽相同,认为人类对自己和别人的痛苦有三种感受:畏惧、恐怖和同情,雕刻能表现其一已很不容易,而《拉奥孔》却包含了这三种不同感情。歌德赞扬这尊雕塑起了解放思想的作用。莱辛则从美学的角度评述了拉奥孔的艺术价值:“雕刻家要在既定的身体苦痛的情况之下表现出高度的美。身体苦痛的情况之下的激烈的形体扭曲和最高度的美是不相容的。所以他不得不把身体苦痛冲淡,把哀号化为轻微的叹息。这并非因为哀号就显出心灵不高贵,而是因为哀号会使面孔扭曲,令人恶心。”黑格尔在《美学》第3卷里,又指出拉奥孔群像达到了高度的表情与高度的美的统一。另一位名叫格罗代克的心理分析家的释义更与众不同:从左至右观看《拉奥孔》,雕塑中三个人物的姿态是依次再现男性生殖器从兴奋到萎缩的全过程。同一尊《拉奥孔》,其释义竟是如此之不同。

民族服饰的某些艺术符号,同样具有上述寓意的多义性和易变性。

黑色,作为一种服装的色彩符号,在少数民族的服饰中是经

^① 《莎士比亚评论汇编》(下),中国社会科学出版社,1981年版,第394页。

常使用的。在《晋书·四夷》中的“南蛮”一节,就提到林邑国的少数民族喜着黑色衣服:“人皆裸露徒跣,以黑色为美。”但是,黑色的“所指”寓意,在各个少数民族中,并不完全相同。拉祜族之所以喜欢黑色的服饰(图 105),据说是因为该族的男女青年都喜欢在繁星闪烁的夜晚幽会订情。因此,他们喜欢象征着黑夜和星星的服饰,并且有着象黑夜一样深沉柔和的性格,有着星星一样明亮的心。

佤族将黑色作为服饰的基本色彩,其寓意和拉祜族不同。佤族姑娘出嫁时,着一身黑色的布衣服,脚下穿黑布鞋,衣领、衣袖、裤脚处绣有各种花纹图案。新娘到夫家,由她要好的“十姐妹”伴送,她们与新娘的穿着一样,都是一色黑衣裤。新娘所穿的黑色嫁衣,棉花是自己种的、棉纱是自己纺的,细布是自己织的、染的,成衣是姐妹们相帮缝的。黑色象征着土地。穿了一身黑布衣服出嫁,其意在于提醒穿着者日后不忘佤族之本,不忘故土的抚育。

台湾高山族排湾支系人将黑色视为一种尊贵的颜色,唯有贵族男女才能穿黑衣、黑裤、黑裙,而庶民则只能穿白色或蓝色衣服,很少用黑色。

阿昌族对黑色的赞美,又与拉祜、佤、高山族大相径庭。阿昌族已婚男女的包头是黑的,男子多穿黑色对襟短上衣,黑色宽管长裤,头上插有红、绿色小绒球,平日里姑娘们的主要服装是黑的,老年人则一年四季穿黑衣裤。更有意思的是,阿昌族妇女还以黑齿为美,故意把牙齿染黑。阿昌族对黑色的崇拜是和尚武精神结合在一起的。阿昌族以善于铸刀出名。阿昌族男子在结婚时,要身背长刀。这个民族经常举行大比武活动。据说,在一次比武活动中,一位阿昌女子以高超的武艺和勇敢独占鳌头,使参加比武活动的男子全部甘拜下风,这位女青年在平日习武时,

总是系黑色毡裙,人们便竞相仿效。阿昌族男子一身黑色衣裳,身背长刀,正是一种勇猛、粗犷、质朴的尚武精神的体现。

彝族男女服装也以黑色为主。男子全身皆着黑色,女子则以黑、青、蓝等深色布料为底色,再镶以各种花边。黑色在彝族观念中包含了高、大、深、广、多、密、强等意义,象征庄重、严肃、深沉,因而以黑色为贵。解放前的凉山彝族的黑彝支系甚至认为自己的骨头也是乌黑乌黑的,说只有“黑骨头”才是贵种,才有资格当头领。彝族对黑色服饰的偏爱,是热爱此岸世界生活的体现。在彝族人的心目中,现实世界的生活应以黑色为主,而对于彼岸世界——神鬼世界,则以白色来显现。彝族各类祭祀活动的有关物件则多用白色,如制作祖筒(用于存放祖先名讳的筒,供奉在神龛上)的花桃木,以白色为上,藏于祖筒中的祖先名讳也要用白绸布写;祭奠神灵、祖先时,要用白公鸡、白母鸡、白猪、白羊作供品,绝不能用黑色的家禽作牺牲。

傈僳族也爱穿黑色衣服。樊绰在《蛮书》中称它为“乌蛮”的一种。傈僳族人穿黑衣是为了表示对大川的崇敬。傈僳族大部分居住在金沙江两岸。怒江象一条墨绿的缎带,镶嵌在云南省西北边陲。海拔4000米的碧罗雪山和海拔5000多米的高黎贡山象两座耸立的屏风,对峙于怒江两岸。这奔腾汹涌的江水,傈僳族人把它称之为“黑水”,所以他们崇尚黑色,以黑为贵。

但是,有一些民族是忌讳黑色的。如蒙古族就不喜欢黑色,蒙古语称黑色为“哈尔”,意即不幸、贫穷、威胁、嫉妒、暴虐,囊括了许多含有恶意的字眼,因此蒙古族人很少穿黑色的服装。

在汉族历史上,黑衣是社会地位较低者穿的。在秦汉以前,黑色被看成是一种低贱的颜色。西周时将奴隶称为黎民。古书上黎与鬲是同音字,包含“黑色”的意思。《左传·襄公九年》:“其庶人力子农穡,商工皂隶不知迁业。”由此可见,当时服贱役者和

奴隶都穿黑衣。秦始皇统一六国后,根据“五德相胜”说,认为周朝既是火德,秦灭周,是以水德克服了火德。水德呈黑色。因此,秦始皇尊崇黑色,“衣服旄旌节旗皆上黑”。西汉初期,沿袭秦制,尚黑之风依旧盛行。汉文帝刘恒“身衣弋绋(黑绸)”,文武百官平日也都穿黑色禅衣。到东汉后期,达官显宦都穿红着紫,只有下级官吏穿黑。《史记·鲁仲连邹阳列传》司马贞索隐引韦昭曰:“皂,养马之官,其衣皂也。”古代军士亦穿黑衣。俞正燮《癸巳类稿》卷二:“皂者,《赵策》所云补黑衣之队,卫士无爵而有员额者。”后世衙门里的差役多穿黑衣。《水浒传》里的武松打死老虎到阳谷县衙当差,穿的便是一领黑色衫裤。元代规定倡家出入止服皂背子。僧衣亦多为黑色。《资治通鉴·宋文帝元嘉三年》:“帝以惠琳道人善谈论,因与议朝廷大事,遂参权要……颺(孔颺)慨然曰:‘遂有黑衣宰相,可谓冠履失所矣。’”惠琳道人社会地位不高,穿黑衣,“黑衣宰相”则是对其有讽刺意味的称谓。

同样是穿黑衣衫,它的“所指”寓意,竟又是如此不同。

这是因为,黑色衣服是作为艺术符号出现的。艺术符号不同于语言符号,就在于语言是理性思维的符号形式,是一种“推论”性的结构,而艺术符号则是一种特殊的符号形式,它的派生意义,可以随着各民族所处的时代、历史、地理环境、宗教信仰、风俗习惯的不同,而形成理解的变换。列夫·托尔斯泰说过,艺术语言与非艺术语言的区别在于,“它唤起无数的思想、概念和解释”。汉族长期以来视穿黑衣者为贱役,是封建社会的等级制度所投下的阴影;拉祜族男女青年对黑衣的偏爱,则是对大自然夜色的憧憬,为谈情说爱增添了一种甜蜜的色彩;而佤族崇尚黑衣,是一种热爱劳动、不忘故土的伦理观念的反映;阿昌族崇尚黑衣,虽然凭藉一个动人的传说故事,但即此一端,也可以看出这个民族尚武的风俗……艺术符号具有不确定的内涵和宽泛的

信息量,黑色衣服便是一个极好的说明。

同样,穿白色的衣服,其“能指”寓意,不同的民族亦不同。朝鲜族有“素衣民族”之称。他们喜欢洁白的颜色,从衣饰到房屋墙壁皆以白色为尚。素装从头饰(现多为老人装饰)到脚上的鞋袜,都要谐和,最好一身洁白,尤其是在节假日或办红白喜事时,更不容马虎。朝鲜族尚“白”,其来源说法不一:一说古时朝鲜给亡人戴孝的时间长,久而久之形成了穿白色服装的习惯;一说谓古时人们生活贫穷,买不起颜料,就穿本色服装;又一说尚白是尚“洁”,白色与爱清洁的习俗紧密联系在一起。

羌族则不然。羌族男女也多穿白色衣服,但以白色代表善,象征纯洁、吉祥。据《明武宗正德实录》卷 30 记载,四川茂州(今茂汶羌族自治县)一些羌族村寨,“其俗以白为善,以黑为恶也。”冉光荣著《羌族史》写道:“羌族人民所信仰的诸神,除火神以锅庄为代表外,其余诸神均以一种乳白色的石英石作为象征,被广泛地供奉在山上、屋顶、地里以及石砌的塔中。”直至 1988 年,在四川茂汶县,岷江两岸羌族村寨的屋顶上,竖着一个个白石。又据传说,羌族崇拜白石,是因为古代羌人迁徙到岷江流域过程中,与当地土著人发生战争,屡战不胜,后梦神人教导,羌人用白石作武器,才战胜土著人,在岷江流域定居下来。羌族端公,这个沟通人与神的巫师就身穿白色衣服。端公帽上有三个角,第一个角即表示“黑白分明”。在羌族的宗教意识中,端公被认为是“善”与“正气”的象征,遇有不幸、不祥之事,总是请端公除邪驱魔,羌族妇女普遍喜爱挑花、刺绣、织花,一般在蓝布上挑白花,或在白布上挑蓝花,总以白色为主。而汉族的一身白衣素服,“穿麻戴孝”,则是丧礼时的穿着,和朝鲜、羌族穿白衣的寓意又不同。

普米族崇尚白色的寓意,与羌族相近。普米族自称“白人”。

他们自古以来就有以白色为善的习俗。普米族祭祀用牲之色,以白色或淡色为主。他们宰花牛和白羊祭大神;杀白鸡祭山神;为死者举行“开路”仪式,所用的绵羊皆以白色为贵。普米族男子则爱穿白衣,披白羊皮披肩,裹白绑腿。普米族如此崇尚白色,与该族的图腾崇拜和原始宗教信仰有密切的关系。普米族的图腾是“白额虎”,把天光——白色的光,看作是神圣之色,进而把白色定为族色。

纳西族也崇尚白色。在《东巴经》中,白色代表光明,代表神和善。在东巴教仪式中,也用白石代表神和祖先。还有一本叫《董埃术埃》(即《黑白战争》)的经书,内述代表白色的董部落战胜黑色的术部落的战争过程。

云南白族男女多爱穿白色衣服。白族妇女一般上身穿白色紧袖衬衫,和深色的圆领坎肩、彩绣带穗的头饰,形成了鲜明的色彩对比。白族男子多穿白色对襟衬衣,或以白布包头,护腿的布袜也都是白色的。白族男女服饰偏爱白色,主要是出于对美的追求。纵观白族男女的服饰,给人以一种洁净、明丽、俊俏的感觉。

撒拉族的婴儿一出世,就给他(她)穿上一件白色衣服。这件衣服,既无纽扣,又没有袖领,和埋葬亡人时所用的“卡凡”(裹尸布)一样,意味着这个婴儿清白圣洁地降临于人间。

居住在四川省大、小金川及黑水一带的嘉绒藏族也崇尚白色。其寓意较前者更为丰富。凡与白色有关的,都被认为是美好的。白色成了“吉祥、如意、美好、善和美”的代名词。白色又是具有神灵威力的标志。《格萨尔王传》中的格萨尔,是藏族心目中般伟大的英雄。他头戴白盔、身披白铠甲,骑着白色的神马。被神圣化了的白色,成为嘉绒藏族人民意识中一种具有神力的象征。这种白色崇拜的根源,也与当地人们对自然界的神秘感有关。黑

沉沉的天空,乌云滚翻,会导致狂风暴雨或冰雹大雪,随之而来的是山洪暴发,泥石流翻滚,造成牲畜冻饿而死,五谷被毁,人们没有食物。黑色在嘉绒藏族人心目中,便成了令人厌恶的颜色。白天一到,艳阳高照,鬼怪妖魔逃之夭夭,而纯洁晶莹的雪山则威严地守卫在高原上,成为一尊给人们带来幸福和安宁的守护神,人们因而敬畏雪山,由此相应敬畏白色。在嘉绒藏族人的生活中,处处可见白色。在高大的石墙上,有的用白石砌出“卍”字形或宗教的其他图案(也有用白灰涂画的)。人们在房顶四角和门、窗上放白石,相信会带来安宁和好运。有的房顶四角放不下白石,就在寨子房顶涂上一圈醒目的白色。用白毡子或白布做帐篷,节日里在草滩上撑起来,给人带来一种幸福和欢乐的情绪。凡做了坏事,被称为做了“黑业”;凡做了善事,就是做了“白业”,会积下功德。在藏族民间传说里,阎王为世间的人记功过,做一件好事放一粒白石,做一件坏事就放一粒黑石。人死之后,阎王就根据黑白石粒的多少来对待死者。由此可见,嘉绒藏族心目中的白色美,还反映出一种奖惩分明的善恶观。

汉族办丧事时,有不少人披麻戴孝,穿白色衣裤。白色不仅表示悲哀,而且可以帮助死者安息。约翰内斯·伊顿写道:“中国人遇到丧事穿白色孝衣,这象征着死亡者升天堂或进入净界时的一种护卫队伍。白色并非个人悲痛的表现,而是为了帮助死者进入安乐乡才穿戴的。”^①

人类的智慧和文化之光通过时代滤色镜的过滤,在民族服饰上留下了五光十色的异彩,又对这些色彩符号的含义,作出了如此各不相同的解释。造成这些种种不同解释的缘由不仅是生理上的,而是由民族的社会发展所决定的。匈牙利哲学家、美学

^① 《色彩艺术》,上海人民美术出版社1985年版,第9~10页。

家卢卡契在列举了丧服的颜色在许多民族那里是黑色的,但也有不少民族穿白色丧服的例证后指出:“由这一切看出,各种颜色在生理色彩的配置阶段就已经不是简单的直接由生理作用决定的,而是由民族的社会发展决定的,这些民族在不同的方式中使用这些颜色并赋予它们以不同的意义。……但显然,通过社会习惯和风俗所固定下来的联想在它们的作用中必然起着不容忽视的作用。”^① 卢卡契的意见是正确的。

民族服饰的情感表现

民族服饰的符号除有上述多义性和易变性外,还有表现性。将符号学集中地用于研究艺术领域,并为文艺符号学奠定基础的美术当代哲学家苏珊·朗格在《艺术问题》一书中,专门讨论了艺术符号问题。她提出了艺术符号的表现性:“任何作品,如果它是美的,就必须是富有表现性的,它所表现的东西不是关于另外一些事物的概念,而是某种情感的概念。当然,同样的道理也适合于再现性的艺术。这就是说,如果一件再现性的艺术品想成为美的,它就必须象一件非再现性的艺术品那样,富有表现性。这种优秀的再现艺术品,其符号功能并不限于再现,而是具有再现和表现两种功能。”^②

艺术符号的表现性,说到底,也就是情感的表现。民族服饰中的诸多符号,积淀着各族人民千百年来丰富的感情。

畲族分布在闽东、浙江等地,服饰的色彩多用蓝绿色。闽东地区所产的蓝靛(又名青靛)染料,天下闻名。清初福宁知府李拔

^① 《审美特性》第1卷,中国社会科学出版社1986年版,第416页。

^② 《艺术问题》,中国社会科学出版社1983年版,第120页。

赋诗曰：“蓝溪胜景古流传，染就轻盈叠翠烟，试看年来秋水碧，混同莫辨蔚蓝天。”但是，和布依、水族相比，畲族服饰的色彩除保留蓝色为基本色外，却间有各种色彩华丽的花鸟图样。细细考察一下这种色彩的变异，就有一个形式表现情感的问题。

福建罗源畲族妇女的服饰花色都集中在衣领、衣襟上，由红、黄、蓝、绿、黑、水红、水绿这些颜色有顺序地排列成柳条纹图案，在衣领的黑底上绣一些粗线条的自然花纹，色泽是水红、黄这一类的。围裙的图案花样是以大朵的云头纹样为特征，裙边也配上柳条纹原色图案花纹。从颜色的配合看，红绿色是主色。红间绿，花簇簇。远看如公鸡冠状，公鸡的鸡冠是深红色的，羽毛是色彩斑斓的。

畲族的服饰模拟公鸡的鸡冠和羽毛，表明他们对公鸡怀有一种特殊的感情。据传说，公鸡对畲族的民族迁移起过引导作用。在民族传说《三公主》中，高辛皇的三女儿嫁给龙王，生下三子一女，由于敌兵入侵，高辛、龙王先后牺牲，三个公子与畲族子孙靠公鸡引路，从广东凤凰山经过福建留下一部分人，到浙江景宁毛坪乡才定居下来。畲族的后人们为了纪念公鸡的开道作用，因而在服饰上模拟它的羽毛的颜色。彩色的鸡冠状组合，表达了畲族人民对一段民族历史的眷恋，这同样是“有意味的形式”的生动体现。

畲族妇女的发式“凤凰妆”也很有名。妇女的发型成孔雀冠状，以红辫盘头的，是妙龄姑娘的“小凤凰”妆；梳成巍峨高髻、又插饰珠花的，是少妇的“大凤凰”妆；那些人到中年妇女的装饰，则称为“老凤凰”妆。畲族妇女的“凤凰妆”，相传是盘瓠王女儿在出嫁时，象征吉祥的凤凰从凤凰山上为新娘衔来五彩斑斓的凤凰妆。从此，“凤凰妆”代代相传至今。此外，畲族妇女爱在衣、围裙上绣各种花鸟和几何图纹，金丝银线象征凤凰美丽的羽毛；那

后腰随步飘摆的腰带,称作凤凰尾;而身上金银器的铃铛,又犹如凤凰的鸣啭。有头有尾,真可谓是一套完美的凤凰妆。世上如果真有凤凰神鸟,真该对知恩感德的畲族人民施以奇妙的护法了。

无独有偶,以鸡冠为饰者,还有昆明东部的楚雄彝族。未婚少女,头戴一种形似鸡冠、颜色斑斓的帽子,俗称“鸡冠帽”。它用硬布剪成鸡冠形状,再用 1200 多颗大小银泡镶嵌而成。彝族少女戴鸡冠帽,寓意与畲族有点不一样,它象征雄鸡伴随着姑娘,生活永远如意,而鸡冠上的大小银泡,则象征着星星和月亮、光明和幸福。

由对公鸡的崇敬而转化形成艺术符号者,还有白马藏人的帽饰。生活在川甘交界的岷山山谷里的一万多名白马藏人,服饰与一般藏族不同。服饰中最有特色的是他们的帽子。那是用山羊毛擀制的白色荷叶边盘形毡帽,上缠红蓝两色的细线为饰,男女都戴。每顶帽上必插修长的白羽毛,男性一支,女性两三支不等。这也有一段传说:在古代,白马人原是很强盛的,住在很远的地方,后来衰落了,连连打败仗,最后的一队人被围在一座山头上。深夜,人们都困得倒下了,敌人却发起了偷袭,渐渐逼近沉睡的营垒。眼看白马人就要灭绝,突然,一只大公鸡惊醒了,跳上寨墙长啼;白马人被惊醒了,赶紧杀出重围。从此,白马人就把公鸡的羽毛插在头上,以兹纪念。这也证实了卡西尔对艺术符号的论断:“艺术是一种符号表示,但是艺术的符号必须在内在的意义上而不是超自然的意义上理解。”

情感的表现,常常通过服饰的整体构成形式反映出来。苏珊·朗格在《情感与形式》一书中又进一步提出:“一个艺术符号的意味不能象一篇论文的含义那样去建立,首先必须进行全面性观察,就是说,‘理解’一个艺术品是从关于整个被表现的情感

之直觉开始的。渐渐地,通过沉思,对作品的复杂性有了了解,并揭示出其意。”^① 如果我们对彝族的服饰作一些“全面性观察”,就能对彝族服饰从情感之直觉进入理念的思辨,揭示出彝族服饰这个符号系统的含意。大凉山和黔西的彝族男子多穿黑色窄袖右衽短褂和宽大长裤(裤脚展开宽可达5尺6寸,一般为3尺6寸)。上衣外罩披风,披风分察尔瓦和披毡两种。察尔瓦用羊毛纺织缝制,长齐小腿,下端留有二三寸长的毛线作为流苏。披毡用4斤左右的羊毛擀制而成,无流苏,但有褶皱,一般为30—90褶。披风不仅面积大,而且厚实挺刮,冬天可以御寒,雨天可以避雨,夜间可以当作被盖。男女老幼外出时披在肩上,长可及膝,形似斗篷,多为黑色。整套服饰以大色块和动态的线条构成基调,纹样素朴鲜明,潇洒挺拔,显露出古代骑士般的豪爽神气。特别值得一提的是凉山彝族男子的头饰,成年男子多用蓝色、黑色或红色的大头巾,在右前方扎出一个长约10到30公分不等的细长锥形的“英雄结”。从彝族男子服饰的整体构成来看,体现出崇尚刚强的意识,其中还蕴含着远古图腾和巫术观念。

彝族男子还体现一种非此即彼的两极意识,一种追求触目、突出、强烈,乃至极端的审美倾向。这个民族由于长期停留于奴隶制社会,人际关系基本上是奴隶主与奴隶之间极端对立的关系。奴隶受压迫过重、过深,激昂慷慨、重义轻利之情,充溢于生活的各个侧面。彝族人待人处世,绝少折衷、温和、平淡的调和色彩。彝谚曰:“待客之日莫想存留,杀敌之日莫想活命。”男女品性也形成男刚女柔的两极趋向。从服饰亦可以看出这一点。黑衣宽裤,大擎披毡,“英雄结”当头,以虎图腾为荣,复合成一种鲜明的民族性格:嫉恶如仇,从善如流。形式与情感,在彝族男子的服

^① 《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年版,第339—340页。

饰中取得了完美的统一。

象似符号的相似性

在服饰符号中,有相当一部分是象似符号。象似符号的特征是其相似性。皮尔士说过:“象似是仅凭它自身的特征表示对象的记号……。任何东西,不论其为一种特性、实在的个体规律,就其与那个事物相似,并当作它的记号而言,就成为那个事物的象似记号。”^① 胡妙胜教授指出:“象似记号是极其广泛的,只要在记号与对象之间存在任何形式的相似关系,就可以构成象似记号。”^② 许多服饰符号与它所描摹、反映的对象之间,存在着密切的形式上的相似关系。服饰中的这一类符号,都是象似符号。

只要稍稍浏览一下中国民族服饰,就不难发现,这里是一个十分丰富的象似记号的王国。例如:

土族妇女素有“穿彩虹花袖衫”的传统,特别是青壮年妇女穿着的花袖衫,花纹精巧,色彩艳丽。其色彩的排列,大体上是按照大自然彩虹的色谱设计的。

藏族牧区妇女随身佩戴于腰际的挂饰——“学纪”,形状象一个小铁锚,就是模仿挤奶时挂奶桶的一种奶钩制作的。作为装饰品,多用银制,上面还雕刻有花纹图案和镶嵌着玛瑙、绿松石之类贵重的宝石。

居住在山峦重叠之间的毛南族,其女婴所戴的“小高山帽”,则是山地的象征。这种童帽的圈由两层布复合,里蓝外黑,宽约1寸。从耳边至额顶,分几层浪头逐步加高,形如一座小山,故名

^① 转引自埃勒姆:《戏剧符号学》,第21页。

^② 《戏剧演出符号学引论》,中国戏剧出版社1989年版,第80页。

“小高山帽”，“高山”部分用彩色丝线绣出蝴蝶、花草等图案。也有用布先缝成筒状，然后将顶部折褶用线扣紧，使顶部空着一个洞眼，又称为“皱褶帽”。毛南族老妇的包头，也呈这种山地的象似：黑布包头巾长3—4丈，宽约1尺。包扎前先将头巾折叠为4层，约2寸多宽，从发结处包起，绕至前额时将褶层的一段打开一半，又垂褶绕头1—2圈。这样前额部分的里层独自耸起，呈山尖形。

鄂伦春人喜用鹿角为饰。鹿角也是一种象似符号。在狩猎活动中，鄂伦春人推选能干、勇敢、箭术好、有丰富经验的人为“莫昆达”。“莫昆达”是民族的英雄。鄂伦春人在生活中与鹿的关系十分密切，公鹿头上有分岔的美丽的鹿角。“莫昆达”便以鹿角作为职权的象征，以显示自己的勇气、力量和灵巧。鄂伦春人纷纷模仿“莫昆达”，戴起了鹿角形的头饰，以戴鹿角帽为美。

服饰的象似符号的原则是外形表象的相似性。彩虹花袖也罢，奶钩银佩饰也罢，“小高山帽”也罢，“鹿角帽”也罢，都是自然景物在服饰上的投影。这种对自然的模拟，往往都来自对某一事物的直觉经验。它反映了人类认识世界的初级阶段。克罗齐说过：任何真正的直觉或再现又同时都是表现。民族服饰中的各种象似符号，首先是再现，又同时是表现。只是在象似符号之中，它的“能指”和“所指”之间有着直接的、内在的联系，两者的对应关系基本上是一一对一的；也就是说，象似符号的“物质的呈现”和“精神的外观”之间的关系，是比较直接的关系。

象征符号的寓意

如果说，在服饰的象似符号中直觉或再现的成份较多的话，那么，在服饰的象征符号中，表现和隐喻的成分则更多一些。象

征符号的“能指”与“所指”的关系往往是“一与多”、“多与一”的关系,存在着不确定性和多义性。象征符号的意义在于借助比、兴两法,通过比喻、联想等手法,间接地转达符号的寓意。

英国艺术理论家贡布里希说过:“所有的纹样原先设想出来都是作为象征符号的——尽管它们的意义在历史发展的过程中已经消失。如果这一结论得到证实的话,那些研究和解释古代象征符号的艺术史家们就有可能获得大丰收”。^①按照贡布里希的眼光来研究服饰符号,我们欣喜地发现:在相当多的服饰符号中,我们也“可能获得大丰收”。它们都是“有意味的形式”。它的“意味”,往往存在于这个符号的自身之外。比如欧洲有些国家的民族服饰的装饰符号,有不少附有一定的宗教色彩。单从衣服领口和下摆边缘所装饰的花卉植物图案来说,三片叶子象征圣父、圣子和圣灵的三位一体,四片叶子象征四部福音,五片叶子象征五位使徒。此外,鸽子象征圣灵,百合花象征圣洁,橡树象征天主的神圣和永恒的力量。在中世纪晚期骑士的盾牌、旗帜和鞍轡上,都饰有一个盾形纹章,而在每个盾形纹章上又缀着燧石。燧石在这里也是一个象征符号,它表示点燃战火的力量。

黑格尔指出:“象征在本质上是双关的或模棱两可的。”象征主义反对直抒情感,意蕴不是由作者明白地说出来,主张用象征性的物象暗示主题,追求符号意义的潜在性和启示性。暗示的价值常常是多义的。

基诺族男子留的“三撮毛”发式,也是一种象征符号。《基诺族》一书作者杜玉亭 1958 年到基诺山作实地考察时,仍见到基诺族男子头顶两侧和脑门各留一撮长发的发式。以致于首见清代中叶的有关该族的文字记录,把“三撮毛”作为基诺族的别称。

^① 《秩序感》,浙江摄影出版社 1987 年版,第 376 页。

道光《普洱府志》卷18《人种志》曰：“三撮毛，即傣黑（拉祜）派，其俗与摆夷（傣族）、焚人不甚相远。思茅有之。男穿麻布短裤，女穿麻布短衣桶裙。男以黑藤缠腰及手足，发留中左右三撮。”“三撮毛”符号的寓意何在？据说意在怀念祖先和父母，或曰为了感戴孔明。《人种志》又曰：“以武侯（孔明）曾到其地，中为武侯留，左为阿爹留，右为阿嫫留；又有谓左为阿嫫留，右为本命留者。”杜玉亭则认为诸葛亮及其军队最远到达滇池一带，未到过西双版纳基诺族居住的基诺山。他认为基诺族的发式是为了怀念父母，并非为了感戴孔明。光绪《普洱府志》卷46引《伯麟图说》亦持如是说：“三撮毛，种茶好猪，剃三髻，中以戴天朝，左右以怀父母。普洱府思茅有之”。虽则如此，还是可以说明，“三撮毛”发式的寓意正如黑格尔所述的是“双关的或模棱两可的”。

此外，中国好几个民族的服饰中常见的“卍”字符号与“十”字符号，也有多种涵义。

藏族、门巴族、普米族、高山族、苗族以及汉族传统服饰中，“卍”字符号被普遍运用。在婆罗门教、佛教经典中都有这个符号。佛教认为这是佛祖释迦牟尼胸部所现的“瑞相”，是释迦牟尼的三十二相之一，称为“吉祥海云相”（今云南许多佛像胸前都绘有“卍”字形的符号）。“卍”字符号也是西藏雍仲苯教的密语之一，它代表了“永生”、“永恒”、“长存”的含意。在布德贡吉时代，“卍”字符号作为苯教教徽在藏区流行。苯教被称为“卍”字苯。“卍”字的变形“卐”符号藏语称“喜旋雍中”，有坚固不变之意。明、清时期的藏族武士装，下身为狍皮白皮裤，膝盖部有一圆布，上饰“卍”字图案，名“夏多”。现代藏北妇女的一种头饰名叫“滚多”，是由白色小海螺串联而成的，上面也有用红珊瑚串成的“卍”字纹样。在藏族服饰中，“卍”字纹样的普遍使用，看来与佛教在西藏的广泛流传有关。在我国各地陆续发现的岩画中，如内

蒙古阴山岩画、云南沧源岩画、广西花山岩画、连云港将军崖岩画、四川珙县岩画等,都画有太阳神或象征太阳神的画像。太阳神一般头部作圆形,光芒四射,或人手执太阳,或画圆日形,圆形中画有“卐”字符号。此外,在甘肃、青海等地出土的马厂型、仰韶型、马家窑型陶纹中也发现太阳型图案,在圆日形中也画有“卐”字符号。它象征着太阳每天从东到西的旋转运行。

还有一种说法,认为“卐”是“巫”字的变体,三千年前甲骨文中的“巫”字,写作“𠃉”字,因为巫最早是太阳的信使,所以“巫”字的甲骨文也与“卐”字相近。

自唐以后,汉、藏等民族服饰中常见“卐”字纹样,还含有多种寓意。汉族的民间服饰中,“卐”字图案往往经过匠心独运的处理,“卐”字四端延伸绘出各种链锁花纹,绵长不断,含有富贵不断之意。有时“卐”字还被倾斜处理,或拉长变形,“卐”字的四方连续图案给人以一种旋转的动感,装饰意味也很浓。湘西苗族的一领桃花围腰上,两肩和胸前、腰部绣了好几对“卐”字花纹,而且在胸前还绣了“长命富贵”、“福禄寿”等字样,可见“卐”字符号与长寿富贵的含义是相通的。在明代的汉族官服中,也时见“卐”字纹样,以示当官的威严。

但是,对于“卐”字符号的“意味”,也有持与吉祥如意完全相反的看法的。例如英国著名美术理论家贡布里希在其名著《秩序感》中,称“卐”字纹样为“曲十字”。他认为,“卐”字纹样是一种“正在运动中的形式”,“使人联想到罪恶的图形”,并分析了“卐”字的成因以及为何它会体现出一种“动态感”：“这个图形向来被认为是富有运动力的。这种运动力是怎么来的呢？为什么对称的希腊十字架给人以平衡感,而曲十字看上去会翻转呢？……我认为,这种动态感是我们用原始印象对多余度进行检验而得出来的。如果曲十字真的在转动,这种检验将会是很容易的,因为

当每条边都转过同一个位置时,我们很快就会看到它与其他的边是相等的。而希腊十字架则无需转动,我们就能知道它的四条边线是相等的。”^① 我看,贡布里希对“卐”字符号具有“动态感”的分析,是有说服力的,恐怕这也是这个符号能与火、永存、万象等意义联系在一起的深层原因。当然,他称“卐”字纹样是“使人联想到罪恶的图形”,可能是因为希特勒法西斯曾以类似的符号作为标志,在人们心灵上留下的烙印太深刻的缘故。

在藏族地区的服饰中还常见“十”字纹样。“十”字纹样在西藏山南地区的氍毹中是图案纹样的主体。藏族喜欢以有“十”字纹样的彩色氍毹装饰靴子和藏袍的领口、襟边等,民间设计家们按递增规律,将“十”字纹样组织起来,用色条将其分成单元,衬以底色,并以各种彩色装饰形成了美丽的图案。在门巴和珞巴族的袍、靴上,也时见“十”字纹样。

在世界各国的各民族中,“十”字纹样是被普遍使用的。早在公元前二千年,埃及、古希腊、印度等地曾出现过 20 多种“十”字纹样的图案。希腊“十”字纹样的所有边长都相等,它给人以平衡感。在西方,“十”字纹样作为一种符号,似乎使所有力量都象凸透镜聚光那样聚集在它上面。十字架是古罗马帝国的残酷刑具,一般用于处死奴隶和无罗马公民权的人。救世主耶稣也是被钉死在十字架上的,因而它成为基督教信仰最重要的象征符号。基督教教堂的建筑设计用十字形的布局;英国皇家禁卫军骑兵头盔的正中,也有一个光芒四射的十字,它是战士冲锋陷阵、视死如归的象征。当然,同样是红十字,缝在军服上,也可以成为侵略的符号。中世纪以罗马教皇为首的天主教会,勾结封建统治者所组成的军队,以“十字军”为名,对东地中海沿岸地区发动侵略性

^① 《秩序感》,浙江摄影出版社 1987 年版,第 241 页。

远征,史称“十字军东征”。

在佛教的教义中,“十”字是完满具足的意思。“十方”指的是东、西、南、北、东南、西南、东北、西北、上、下十个方位。唐太宗在《三藏圣教序》中写道:“弘济万品,典御十方。”

在医务界,红“十”字则是救死扶伤的标志。

奥地利装饰学家阿道夫·卢斯对“十”字纹样提出了一种与众不同的解释。他认为“十”字纹样是性欲的体现。他在一篇论文中写道:“有史以来的第一种装饰,十字架,是性欲的……。横条是一个躺着的女人,竖条是压在她身上的男人。创造十字架的人有过贝多芬所经历过的冲动,他象贝多芬创作第九交响乐时一样,心中也有一个天堂。”

西方还有一种说法,认为“十”字符号一词来自拉丁文 *crux*。它的真正含义是痛苦或折磨。基督教的十字架符号,其意义接近于拉丁文的原意。贡布里希在研究了西方传统中“十”字符号的各种表现后指出:“这种象征符号的历史之所以特别具有启发性,原因就在于人们相信十字符号的力量可以抵挡邪恶;快速画十字的手势可以驱赶恶魔,用粉笔草草写个十字也有这样的功效。我们在这里又可以看到,在创造某种传统的过程中,是有许多的动机汇集在一起而起作用的。在一本书的封面上,或在一座教堂的门上设计个十字形无疑是为了表示要得到神的保护,也表示这本书或这个地方是神圣的。”^① 这个结论也适用于对藏族服饰中“十”字纹样的释义。藏族服饰常以“十”字纹样为饰,它的寓意也可能是由多种动机汇集在一起的。它可能是为了求得佛祖的保佑,可能是为了避邪,也可能是由于审美习惯的影响,长期以来以“十”字纹样为美,相沿成习,便作为装饰。此外,

^① 《秩序感》,浙江摄影出版社1987年版,第425—426页。

藏族人还认为“十”字纹样本来就可以给人们以“慈善”、“爱抚”、“与人为善”的联想,用它配置起来的连续图案,更有和蔼可亲的感觉。^①

“十”字纹样的起源,还可能是十字花科植物纹样的演化。十字花科属双子叶植物纲,基生叶旋迭状,茎生叶常互生,花瓣四枚呈十字形排列。主要产于北温带,本科包括多种蔬菜和油料作物,如白菜、甘蓝、芥菜、萝卜、芜菁等,药用植物如菘蓝、萹苈等,我国各地均产,但以西北干旱地区为多。在人类发展的史前时期,原始先民们多将植物的几何图案作为装饰,十字纹样遍及世界各地,早在公元前两千年就有几十种,这是十字花科植物在工艺装饰中的反映。由此可见,“十”字花纹早先也许是无指称意义的装饰符号,尔后在不同的地区、不同的民族和国家里,由于历史、宗教和风俗习惯等原因,赋予了“十”字符号以各种不同的含义。

除了图案、形制以外,色彩是服饰诸因素中第一和最敏感的因素。法国纺织服装界把色彩称为“第一眼”,服饰的配色普遍被认为居于服饰美的首位。色彩也是服饰中常用的符号,中国各民族服饰中纷呈的色彩,除了与民族性格、习俗爱好等有关外,还具有宗教信仰、标志尊卑、祈福驱祸等等的象征意义。俄国画家列宾有言:“色彩即思想”。

无指称意义的符号

在民族服饰符号中,有一部分符号名为无指称意义的符号,或按照格雷戈理的话来说,这些图案是“无意义”的“标记的组

^① 安旭主编《藏族服饰艺术》,南开大学出版社1988年版,第47页。

合”。康德把这一类的美称之为“纯粹美”。康德说,纯粹的美,是一种我们不能明确地认识其目的或利益的美。康德认为,古希腊装饰性的图案画、装饰性的镶边和糊墙纸、音乐中的幻想曲、哑剧、舞蹈、各种阿拉伯式的花纹和图案,以及我们在花、贝壳和结晶体等物体上所看到的自然美等等,均是说明自由美(康德关于纯粹美的另一种说法——引者)的例证。^①美国著名文化人类学家基辛也认为:“文化符码的‘规则’和语言规则一样,多半是无意识的,至少我们不能期待别人明白说出他们的‘规则’是什么。人们所说出来的意识形态和经验规则,并不一定符合他们实际在现实世界的活动。”^②这些无指称意义的符号,没有象似或象征寓义的内涵,偏重于装饰性质。如装饰性的图案、线条、纹样,以及钮扣、围腰、银泡、珠贝、绒球、项圈等等。

德昂族男女服饰中的绚丽多彩的小绒球,可谓是无指称意义的符号之一。在包头布的两端,小伙子的耳坠上,姑娘的项圈上都以彩色小绒球作饰。此外,姑娘、小伙子随身携带的筒帕,也饰有绒球。

维吾尔族妇女爱穿的一种特殊衣料——“艾得里斯绸”,这种双面显花的丝织品,纹样有自然形成的晕染效果,具有悬垂感和飘忽感。这些不规则的几何图形和线条纹样,也是纯装饰性的无指称意义符号。

民族服饰中有些装饰符号所指的寓意是只可意会不可言传的。比如布托地区彝族妇女的一件背心,其状甚为奇特,俗称“企鹅衫”。背部成正方形,以蓝、黑、白三色线绣成三角形和其他形状的抽象图案,给人以超脱世俗之感。又如布依族著名的腊染花

① 《康德选集》卷五,第299页。

② 《当代文化人类学概要》,浙江人民出版社1986年版,第71—72页。

布中的某些花纹图案,化入化出,也有说不尽的意味。

这些无指称意义的纯装饰性符号,在全世界各个角落里,出现了惊人相似的趋同现象,比如漩涡纹、波纹和几何纹等图案在世界的民族的服饰中都可以见到。德国神秘主义者和幽默诗人克斯蒂安·莫根斯特恩写过一首小诗赞美这类无指称意义的符号道:

我是糊墙纸上一朵精巧小花,
重复出现,无边无际;
我不在五月的阳光下开放,
而布满在四周的墙壁上。
无论你怎么看也不能把我看透,
你只能看到我的一小部分;
如果你进了我的迷魂阵,
宝贝儿,那么你定会眼花头昏。^①

从审美价值这方面来看,这些无指称意义符号并不是无价值的,当然更不能断言它是形式主义的。已故学者巴恩斯对纯图案的审美价值提出了如下的见解:“这种装饰美之所以有感染力,大概是因为它能满足我们自由而愉快的感知活动的一般要求。我们的感官需要适当的刺激,什么刺激都无妨。……装饰就能迎合并满足运用官能以寻愉悦的需要。”^② 苏珊·朗格基本上赞成巴恩斯的意见,但不赞成“适当的刺激”的提法。她说:“装饰是表现性的,不是‘适当的’刺激,而是荷载情感的基本艺术形式,一如所有创造出来的形式。它的功能就是刺激感觉,满足感觉,改造感觉。它可以陶冶造型想象。装饰性图案为感觉者提供

① 《绘画里的艺术》,第29页。

② 转引自《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年版,第73-74页。

了——不借助任何规则或解释,纯以例证提供——视觉逻辑。”“在装饰形式结构中变得显而易见的视觉原理,是艺术视觉的原理,可见因素借此从纷乱莫名的感觉中被突现出来,以符合生物的情感及其所达到的高潮,即人类层次上的‘生命’。”^①

在民族服饰无指称意义的符号中,常见的波纹线和漩涡线是民族服饰古朴之美的又一显现。据考古学家的考证,这些似乎是纯形式的几何线条,实际上是从写实的形象演化而来,尔后逐渐抽象化、符号化。中国科学院考古研究所的研究人员研究了西安半坡的陶器后得出结论说:“有很多线索可以说明这种几何图案花纹是由兔形的图案演变而来的,……一个简单的规律,即头部形状越简单,兔体越趋向图案化。相反方向的鱼纹溶合而成的图案花纹,体部变化较复杂,相同方向压叠溶合的鱼纹,则较简单。”^②另一位考古学家研究了马家窑文化后也指出:“主要几何形图案花纹可能是由动物图案演化而来的。有代表性的几何纹饰可分为两类:螺旋形纹饰是由鸟纹变化而来的,而波浪形的曲线和垂幛纹是由蛙纹演变而来的。……这两类几何纹饰划分得这样清楚,大概是当时不同氏族的图腾标志。”^③如今,这些几何图案花纹的图腾象征意义已经淡化了,装饰性已胜过了象征性。诚如李格尔所指出的:“任何宗教象征符号只要艺术上适合,最终必定会变成显著的装饰纹样。”时光的流逝,冲走了这一类符号的象征寓意,留下了装饰性的外壳。

19世纪还有一位名叫阿尔弗雷德·C·哈登的动物学家,写了一本题为《从图案的历史看艺术进化》的著作。他的研究成

① 《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年版,第74页。

② 《西安半坡》,第185页。

③ 石兴邦:《有关马家窑文化的一些问题》,《考古》,1962年第6期。

果和中国考古学家的收获殊途同归。他指出：“事实表明，许多图案是在表现实际事物的过程中自然地发展起来的，而不是从艺术家的脑子里创造出来的。”他比较赞赏这样一种假设，即绝大多数的几何纹样都是纹样进化的最终结果，写实的图画通过不断的艺术加工被简化到了难以辨认的地步。但是，艺术史家在进行了艰苦的研究工作后，终于成功地还其本来面目，发现了某些纹样从有指称意义淡化为无指称意义的演变过程。

苏珊·朗格对无指称意义符号的生成过程的解释，与前者正好相反。她认为，对装饰性艺术和最早的再现性艺术所进行的对比性研究，实际上已强有力地说明：形式是最早的，再现功能产生于形式。装饰性形式逐渐演化，形成各类物体的画面——叶子、藤蔓、海洋生物妙趣横生的形状、飞翔的鸟、动物、人、物，而基本图案却始终保留着，无须任何修饰，圆圈成了眼睛，三角形成了胡须，螺旋形成了耳朵、树枝或波浪。用曲线装饰了一个壶边时可以呈蛇形装饰，或干脆直接再现一条蛇。渐渐地，这些基本形式综合成再现性图画，直到它们自己似乎消失为止。苏珊·朗格对形式的演变过程的想法虽然同前论大相径庭，但对于无指称意义符号的装饰价值，则是充分肯定的：“艺术家从他可以支配的贮存中选择一定的感觉印象，他的创造力在于通过这种有创见的加工获得新的效果。”^①

无指称意义的符号之所以能够长期被许多民族服饰的设计家和制作者所接纳，就在于这些纹样被认为是美的。服饰中无指称意义符号的表现形式，通常为序列、对比和对称。新平彝族傣族自治县的腊鲁妇女，多系漂亮的银泡围腰。围腰用几种色彩鲜艳的布拼制而成，上面的银泡体现出序列的组合。围腰上部用一

^① 《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版，第90页。

颗颗银泡排成六路,镶成六边形,中间镶成两个大小不等的四边形,银泡周围用花边相配。每块围腰上镶的银泡少则 200 颗,多则 684 颗。下部用花边花线镶嵌而成,再配上银挂链八股,从脖子挂到胸前。妇女们系着用银泡装饰的围腰跳舞赛歌,闪闪发光,耀眼夺目。藏北女袍的边饰上有数条宽大的彩色带,也形成一个系列,一般是黑、红、绿、紫色等,数量一般为五至七条。雨果说过:“美不过是一种形式,一种表现在它最简单的关系中,在它最严整的对称中,在与我们的结构般为亲近的和谐中的一种形式。”^① 民族服饰中许多无指称意义符号的各种序列、对比、对称的形式,都给人以赏心悦目的美感。

异质同构

研究民族服饰中的符号关系,还应注意到它的“异质同构”。

关于艺术形式与情感之间的对应关系的研究,德国格式塔心理学的“同形说”提供了有价值的新思维。格式塔心理学在艺术心理学的研究中,有一条重要的原理,即认为艺术形式与情感的关系,在本质上是一种力的结构的同形关系,即它们之间有一种相互对应的关系。心理学家们通过实验证明,事物运动或形体结构本身与人的心理——生理结构有相类似之处,艺术就是通过物质材料造成的这种完形结构,来唤醒鉴赏者整个身心结构的反应。格式塔心理学家阿恩海姆把物理学中的“场”和“张力”的概念引进艺术心理学中,提出了大脑力场的著名观点。他认为,人本身是一个场,知觉也是一个“场”。艺术家和观众从每一个艺术形式或自然事物中所看到的力,都存在于大脑皮层的生

^① 《〈克伦威尔〉序》,《世界文学》1961年第3号,第98页。

理电力场中。有一个名叫韦太默的学者,作了有名的格式塔心理学试验证明:当图式的信息刺激视网膜达到大脑皮层时,大脑组织的活动就使视觉式样中的各种要素,按照相近原则、类似原则、方向原则、闭合原则等组合原则(又称韦太默原则)排列、组合起来,把视觉刺激转变成一种张力,于是便产生了与大脑组织中所贮存的力的样式相对应的心理感觉。例如微风中的柳树,正由于它摇曳不定的形体本身在力的方向、结构上,与人在悲哀时大脑生理力场中力的样式相似,所以能传达出一种淡淡的哀愁之情;而直线和转折突然的线条,它的力的形式结构,又是与刚毅、坚定、兴奋或愤怒的情感在大脑力场中所对应的力的样式一致的。

维吾尔族少女喜扎小辫的头饰,颇能说明形式与情感的异质同构。维吾尔族少女喜扎小辫,以散梳小辫多为美。这种发式一般需两个人互相梳理,才能编得细而匀。她们先将头发洗净梳顺,然后分股编成细长小辫,垂于脑后,多者可达41条(维吾尔族喜奇数,41是一个吉祥的数字)。维吾尔族少女的多辫是一种饰的“能指”。它的“所指”寓意多种多样,有人说这是年龄的一种标志,少女的辫子较多,年长的妇女往往只扎两条发辫;又有一说是未婚女性的一种标志;还有认为发辫的多少依据头发多少而定;而为多数维吾尔族人所接受的一种说法是,少女的发多辫多象征树木繁茂。维吾尔族在历史上曾信奉萨满教,萨满教把丰茂的树木,广阔的天宇和清凉的水流等当作神物来崇拜。抹去宗教的色彩,这种审美的需要是符合大自然发展变化规律的:树叶多的树木、树木多的树林,体现生机蓬勃,欣欣向荣;辫子多,也说明姑娘充满活力,天资聪颖,因而头发越多,辫子越多,也就越美。

关于维吾尔族少女多辫的最后一种解释,比较符合格式塔

心理学的情感与形式的异质同构原理。少女的多辫与丰茂的树木,显然属于不同的“质”。但是,这两者的张力样式却是相似的,或者说是相同的。于是,维吾尔族艺术家们从这种力的式样的“同形”中,找到了共同的感情体验。诚如阿恩海姆所指出的:“物理运动是完全能够作到给那些能够呈现出它们的力量和轨迹的形状以生命感的。当然,即使创造这些式样的力与传递到眼睛里的信息之间没有关系,在这些式样中仍然是能展示出强烈的张力。”^①

白族服饰的异质同构,则是通过色彩来表现的。姑娘的传统服饰的整体色彩,具有很强的对比性:头上是一块或白或翠绿的绣花手帕,被一条拴有红丝线的长辫子盘绕;衣裳也同样是或雪白、或翠绿色的;领褂则如火焰般鲜红,围裙一般是雪白色的,边镶蓝色,上绣淡花;裤子一般是蓝色或翠绿色。从上到下,对比色十分鲜明:头饰呈黑、红、白三色对比;上装是红、白(或绿)两色对比;中间围裙一束,不仅体现出少女形体的曲线美,且由此为界,下装的白、蓝又与上装形成明快强烈的对比色调。这种色调的搭配,和大理地区四季如春的明媚风光,苍山、洱海、白云、红花、霞光……交相辉映,可谓是又一种异质同构。更有趣的是,白族姑娘热情爽朗,爱说爱笑爱唱,几位姑娘聚在一起,更是说笑声不绝于耳,再穿上这种色彩对比强烈的服饰,显得极为协调。

藏族服饰的图案纹样也很有特色。衣帽镶边、围裙花靴,都有精细的图案纹饰。藏族的图案纹饰与苗族、壮族、布依族等少数民族不同,不是对现实图景的模仿或再现,而是着重于写意和表现。原始社会那种生态盎然、稚气可掬、婉转曲折、流畅自如的写实再现,已为普遍出现的抽象纹饰所替代。这种纹饰的抽象化

^① 《艺术与视知觉》,中国社会科学出版社1984年版,第359页。

过程,亦是异质同构的艺术再创造过程。此外,藏族服饰还体现出服饰与性格的异质同构。它的图案纹饰更多的是直线压倒曲线,封闭重于连续,圆点弧形让位于直角方块,使人感到稳定、坚实、简洁、刚强,体现出一种神秘的力量。藏族人民借助于这些图案纹饰用来表现自己的刚健、豪放、英勇的民族气质和性格。

第九章 饰之探究

人类早就懂得以饰物来点缀自己的服装,在没有制成衣服之时,我们的先人就用兽骨、羽管、贝壳等来装扮自己,以求得一种自我表现的娱悦,并同时满足对原始宗教和图腾的崇拜。对于光泽怡人的饰物,各民族都表现出极大的兴趣。在中国 56 个民族中,几乎每一个民族都很重视饰物,有的民族甚至把饰看得比服还重要。藏、蒙、苗、裕固、哈尼等民族妇女头上、身上的饰品,远远超过了一套衣衫的价值。有的民族由于分布地区的不同,妇女发式的差别竟多达一百多种。具体地罗列每个民族饰物或发式的特点,未免显得繁琐。限于篇幅,只能对各民族之饰,从头到脚、从颈到腰、从背的到挂的,作一些综合的研究、比较,以期发现一些具有规律性的东西。

重头轻脚

纵观中国少数民族之饰,有一个值得注意的现象,就是:重头轻脚。这一现象古已有之。据《蛮书校注》卷八记曰:“其蛮,丈夫一切披毡。其余衣服略与汉同,唯头囊特异耳。……俗皆跣足,虽清平官、大军将亦不以为耻。”彝族的这一习俗,一直延续至现代。满族妇女反对裹足恶习,足下一般不讲究。下层满族妇女主要穿平底鞋,夏日多跣足。《黑龙江外记》卷六载:“夏日妇女跣

足,或划袜行。然野花满鬓,无老少分,故有‘修头不修脚’之谚。”藏族十分讲究帽子,视头颅为神圣,严格地保持洁净,不得玷污。藏族人民在今天见到贵客,或晋见长辈时,都要脱帽致敬。民主改革前,农奴叩见领主、贵族时,更得脱帽吐舌躬身,表示敬畏;离开时,得双手捧帽徐徐退出门外,方能戴上。有不少民族,特别是南方的一些少数民族,因天气炎热,往往跣足或穿草鞋,而对于发式、头饰、包头之类,则是刻意打扮,常常别出心裁,出奇制胜。

中国少数民族头饰的奇趣,首先表现为发饰和发式的多变。发式是从活动装饰进到固定装饰的过渡形态。大多数少数民族妇女都梳发髻,就是挽束头发,将其盘结于头顶或脑后。由于挽束方式不同,产生的效果也不同。将头发盘束于顶者,以傣族青年妇女的高髻为代表。她们把长长的黑发拧盘于脑际,一般不束带,有的仅插一把精致的梳子或顶一块花布,或插一朵鲜花,给人以艳而不俗、落落大方的感觉。傣族支系的小“卜少”,髻饰更为华丽。秀美的长发盘髻耸于头顶后,红色的髻箍上银泡耀眼,坠着一团花蕾般的银响铃,五光十色的丝带把小笠帽维系在发髻上,令满头生辉。

侗族妇女发髻样式繁多,因地区不同而有差异。许以僖在《少数民族妇女头饰》一书中提出,侗族妇女的发型“是中国少数民族中发型最为丰富的民族之一”。^①贵州从江地区发髻上的装饰很多,一般插银梳或木梳,现在也插塑料梳子,有的戴上各式彩珠和其他小银饰。贵州黎乡地区妇女盛装时头上戴有银冠,多为花卉、古钱形、鱼形等吉祥物,该地区肇兴少女盛装时的发型把秀发松散地挽髻于一侧,戴上麻花形银发圈和一个镶红宝石

^① 《少数民族妇女头饰》,中国电影出版社1989年版,第98页。

的首饰,搭配得极为出色,还有些地区的妇女还在头上插上各色羽毛,显得俏丽华贵。

畲族姑娘通常把头发梳成螺式发髻,或盘于头顶作截角发髻,发间夹有红色绒线。已婚的畲族妇女将头发从后面梳成长形筒式发髻,象一个鸡冠形的帽儿盖在后脑勺上,发间用红绒线环束。有的是在头顶上放一个五、六厘米长的小竹筒,把头发绕在竹筒上梳成螺形,显得很别致。梳头时,不仅要用茶油和水涂抹,而且掺以假发,所以显得高大、蓬松而亮光。畲族不同地区的妇女发式各异。闽东地区已婚妇女额头上用红绒线盘成螺旋状,或倒置的人字纹,由圈成圆形的红绒线连接脑后发,在脑后好似一把弯弓;福安地区则是把头发梳向一侧,横圈在头上,像戴一顶高帽子;浙江括苍地区妇女用直径一寸余、长二寸的竹筒,截成菱形,裹上红布,放在头顶前端,再缠上头发,插上长长的簪子;在头右侧,簪子末端缀红色的丝穗垂于耳际,飘逸清秀、质朴大方。京族妇女的头发多是正中平分,两边留有“落水”,结辫于后,用黑布条或黑丝条缠着,再盘绕一圈于头顶上。京族称之为“砧板髻”,不戴头饰,显得精干利索。侗族妇女也盘髻于顶。女子未嫁时,多梳辫盘髻于顶,绾尖髻,出嫁后,挽平髻。“男不离刀,女不离梳”,侗族姑娘出嫁后,不但在头上挽一个平髻,而且插一把银梳,作为新媳妇的标志。

发髻的样式特别繁多,并以发式不同而区别其不同支系者,则是瑶族。“寨瑶”妇女,髻如螺旋,耸于额前,覆以头布;“梳瑶”则是戴梳于顶,绾以头发,弯曲有如扇面;“顶板瑶”的发式更为奇特,先梳发髻,用花巾缠头,再架上一个人字形的竹架,竹架上罩一块绣有花边的黑色的头罩,头罩中间高高耸起,两边巾幕垂挂,巾边系珠旒,又称之为蛾冠;“箭杆瑶”妇女头上插竹箭两根,长二尺许,分发两绺,左右盘髻于箭上,用锦巾覆盖,犹如蝶翼双

立；此外，“燕尾瑶”、“尖头瑶”、“双角瑶”，也各以奇特的样式引人注目。特别值得一提的是“尖头瑶”，大瑶山金秀县的“尖头瑶”头饰独特，用青布、竹篾、花带制成一个尖顶形帽，在帽的下部由红色丝花带缠绕多层，两鬓有青布围的护耳，垂挂着珠子和丝穗。广西大瑶山部分瑶族妇女的头上戴有三条弧形大银钗，两头上翘，有的重达一斤。

壮族妇女的发式保留了远古的遗风。龙胜老年妇女不结髻，而是把长发翻过头顶，打旋，然后用四尺黑布包好；青年女子只是在头顶留长发，四周剪成披衿，把顶心长发翻到前额，用白布扎好，插上银梳；少女则是先剃光头，戴上外婆送的银饰帽，长大才留顶心发。长峨女子也是留长发而不打辫，已婚的结髻；或梳顺后向左向右绕，用头巾扎上；未婚者反过来由右向左绕，用白印花或提花毛巾包扎。桂南的壮族妇女发式又与前者大不同，有的少女是一条长辫加刘海，少妇则梳双辫，中老年妇女结髻垂后。广东连山的壮族妇女的发式，宛如一条盘曲的蟠龙，贯以大簪，用青色的绸布条缠好。同是壮族，由于分布地域和风俗、习惯之不同，其发式竟多到难以细辨。

水族姑娘的发式近乎壮族龙胜地区的妇女，喜欢将长发梳成一把，斜绾在头上，两鬓用发梳做装饰，并簪以鲜花。老年妇女则绾发于顶，上插一把梳子。

不满足于在自身的头发上翻花样，而借助于假发帮衬并编梳出好些奇特发式者，则是贵州省毕节地区的苗族妇女。当地妇女头戴一个长达50厘米的牛角形大木梳，先用头发将木梳固定于头顶，再在木梳上缠以棕褐色羊绒线或假发，制成一个长一尺余的大发髻，这个地区的苗族妇女因此被称作“木梳苗”；而毕节县燕子口妇女的假发式样又与前者不同，而是集发于前顶，掺黑毛线，从左至右绕头一圈，然后于额上束一绺红毛线。分布在贵

州六冲河南岸的“小花苗”妇女的头饰也掺假发,生育前掺假发或以红、黄色毛线缠成包头式;生育后,则挽髻于顶。贵州龙里苗族



图 54 贵州龙里苗族妇女发式

族妇女的发式形状犹如一个海螺(图 54)。云南金平县苗族妇女也头掺假发,自左向右盘绕,并在额上缠一束红线,发型犹如一顶红线帽。贵州江龙地区苗族妇女的发型也十分独特。它将一根两端各扎半截木梳的竹片,一端固定于头顶,另一端则悬在右方,

然后将长发分为三股分别绕在竹片上,发型蓬松而呈长角形(图 55)。贵州六盘水市梭戛乡的长角苗可谓是长角之冠,其角长约 80 厘米,头发长约 1.8—2 米,重约 3 公斤。这些头发是用祖辈、父母及自己的头发精心编成的,不足的也有用黄麻染黑替代。她们将这些长长的头发往那对木角上左缠右绕,盘于头上,再用白布带固定。更有趣的是,这里的男子也戴角,因为该地传统的习俗是不戴角的男子结不了婚,直到本世纪 70 年代男子才不戴角。

北方民族妇女梳髻者,最引人注目的是满族旗髻。旗髻又称“两把头”,是满族已婚妇女的典型发饰。从后面看去,其形状象一柄如意横在顶后,所以又叫“如意头”。这种发髻无形中限制了脖颈的随意扭动,走起路来显得端庄高雅。在发髻上插几朵花,又增添了几分艳丽妩媚之色。此外,满族妇女还有如“大盘头”、“大扁头”等不同发型。这些发型中都少不了一种叫“大扁方”的

银饰串于发髻之中,这是一个七、八分宽、一尺许长的银饰件,有的是平光面,有的是鑿花的,制作颇为精致。

清末汉族妇女的一种发式——圆头,也值得一提。清朝中叶,汉族妇女模仿满族贵族妇女的发饰,以高髻为上。当时有“叉子头”、“平三套”等形式的发饰,以后又出现了“如意缕”、“盘



图 55 贵州江龙苗族妇女发式

心髻”、“散心髻”等,尔后圆髻逐渐流行。梳圆头者多为中老年妇女,先在前额上扎髻,盖住额发,再把两鬓的头发向后梳,捋成一把,在头顶部挽高一截并呈朵云状,然后戴上“圆头”,并把金(或银、玉、骨、木等)簪子插入高起的头发中,以固定发型和“圆头”。多数年长的妇女梳“盘龙髻”并加上“圆头”,是用以遮掩顶部的白发或谢顶。

《红楼梦》第七十一回描写满族妇女发饰道:“凤姐并族中几个媳妇,满溜雁翅,站在贾母身后侍立……台下一色十二个未留头的小丫头,都是小厮打扮。”丫头怎么会是小厮打扮?原来根据满族习俗,发饰也是区分女孩子是否成年的标志之一。凡未成年的女孩子,都要剃去四周头发,只留颅后发,结成单辮,盘于脑后。成年出嫁之时,始留全发,并绾髻或梳成单辮。

比圆头奇特得多的是芒入的头顶圆球的发式。生活在云南省红河地区边陲的“芒入”,至今未确定族称。这个部落的妇女的

发式殊为罕见。她们把全部头发在头顶上扎住,用丝线或毛线往上扎实约一寸,然后把长发的剩余部分在顶上结成圆球。这样,盲人妇女的发式,就成了头顶一个悬空的直径约 15 厘米的黑色圆球。

然而,在北方各族妇女中,由于地理环境等因素的影响,气候寒冷,许多民族的妇女大都戴帽,或戴盖头,发式多为梳辫。如柯尔克孜族、维吾尔族、哈萨克族、塔吉克族、裕固族、土族、朝鲜族,等等。朝鲜族少女喜梳一条长辫垂于脑后。塔吉克族的未婚少女梳四根辫子,用小铜链将四根辫梢连结在一起,或缀以银线和绿缨;已婚的少妇则梳一条长辫,留长及耳垂的鬓发,发辫处缀有白色钮扣,既与姑娘区别,又显得十分雅致。柯尔克孜族未婚女子与塔吉克族少女一样,梳许多小辫,婚后改扎双辫,辫梢处系银链、银质小钱、钥匙等。裕固族未婚女子梳 5—7 条发辫,并在宽沿圆筒平顶帽上加一圈红色珠穗。已婚妇女则将头发梳成 3 条大辫,一条垂在背后,两条在胸前,并在辫子上佩戴缀有贵重珠宝的长条形牌面。土族未婚姑娘梳一条大辫子,由两鬓间和头中间梳过来的三条发辫合编而成,扎绯红色头绳,并系一枚海螺片。鄂温克族的发饰也颇别致,用黑布做两个套筒,已婚妇女把两根发辫套进筒内。套筒上端有银链为饰,下端坠有一个个银币大小的银圈,名曰“内利德内信”,用银链把它挂在胸前。妇女一般多戴耳环。新婚妇女的发辫上,系三角形的银牌。

琳琅满头

不少民族服饰的重头轻脚,另一个重要表现是头饰之多样、丰富、贵重。头饰是构成妇女服饰的重要组成部分,也往往是一个民族区别于其他民族的标志之一。《蛮书》曾记载唐代西南少

数民族妇女的头饰曰：“妇人一切不施粉黛。贵者以绫锦为裙襦，其上仍披锦方幅为饰。两股辮其发为髻。髻上及耳，多缀真珠、金贝、瑟瑟、琥珀。”^①《说蛮》卷三载：“徭名畚客，古人蛮之种。……四姓髻鬟有美容、望仙怀人、双蛇孤凤、浓春散夏……急手妆之名。其下者，椎髻垂鞭、盘蛇鹿角。豪家髻鬟不称，群笑之，目为丁妆。”少数民族的头饰，材料以银为主，还有金、铜、锡等金属，玉、松石、珊瑚等非金属材料，羽毛、兽角、兽牙、花朵、竹筒、木片等动物、植物材料及棉毛制品。头饰的形式有冠、帽、角、簪、钗、箍、圈、梳、珠、牌、扣、泡，有的干脆是银元和钥匙。

北方的民族多穿一领长袍，服装的多样化似不及南方一些民族，但是他（她）们的头饰却丰富多彩，有的相当华贵精美。西北的土族，常以珊瑚、松石作头饰。锡伯族的新娘戴头箍、插簪子和鬓钗、戴花。蒙古族妇女的头饰一般多选用珊瑚、玛瑙、翡翠、琥珀、珍珠、金银、玉器等，可谓珠帘垂面，琳琅璀璨。呼伦贝尔盟的妇女头戴由黑丝绒制、上有金线绣的二龙戏珠图案的平顶圆帽，额前配有镶嵌宝石的金银首饰，头的两侧则垂挂由土耳其石、珊瑚、玛瑙、金银制成的工艺精巧、造型独特的长穗。伊克昭盟妇女的头饰，其选料之珍贵、工艺之精湛、体积之大而沉重，都胜过其他各盟（图 56）；乌兰察布、锡林郭勒盟地区的妇女头饰，其特点是轻便、秀丽而玲珑，头饰可分为头圈、两鬓、额前、脑后四个部分。头圈一般用布缝制，表面装点着玛瑙、金银等饰物；额前、脑后饰物多构成网状，两鬓部分由成束的串珠构成，所有饰件均坠挂在头圈上，形成一个整体，使用时，无须用钗簪固定，直接套在头上即可；昭乌达盟和哲里木盟的妇女头饰，上用五根银钗插在发髻里，更增添了头饰的绚丽多彩；乌珠穆沁盟的妇女两

^① 《蛮书校注》，第 209 页。

鬓用较大的珊瑚、松耳石和银饰结成长穗垂于耳边,显得精巧华美,晶莹夺目。未婚女子的头饰又较前者不同,把头发从前方中间分开,扎住两个发根,发根上面戴两个大圆珠,发梢下垂,并用玛瑙、珊瑚、碧玉等装饰起来。云南通海县杞麓湖畔的蒙古族妇女头饰与内蒙古地区蒙古族妇女有较大差异。云南蒙古族妇女多梳长辫盘于头顶,在劳动时戴有南方特色的大斗笠,只有服装上还有部分和内蒙地区蒙古族相似。例如上衣还保留了高领,老年人内衣长达膝盖,和蒙族长袍相近。

藏族妇女头饰中最有特

色的是发顶上的“巴珠”。贵重的“巴珠”由宝石或珊瑚做成,其形制前、后藏有所不同,前藏妇女戴的“巴珠”是三角形,后藏戴的是半月形。

甘肃玛曲藏族妇女的发式属“碎辫子”型,即将头发从脑门处分左右两侧梳编成上百根细辫,至耳轮上部,用红绿丝线横绕半圆,细辫到肩背以下接编黑丝线于腰际。另将后脑勺部分头发编成一束细辫,上坠一宽 18 公分的毡胎布块,并用红、绿、黄各色布条横向包面。上面缝缀红色串珠、黄色腊珀、朱红珊瑚、翠绿



图 56 蒙古族伊克昭盟鄂尔多斯女子头饰与盛装

松耳石以及长方形、碗形银制饰物等。四川、青海交界地区的阿坝松潘藏族妇女头饰又别具一格,多用大蜜腊珠及小珊瑚珠盘在缠头巾之上,耳戴精制银环,胸前佩戴金银经盒。该地藏族少女还有两种头饰:一是以红珊瑚制成大环,盘于头部,头顶饰有二龙戏珠的银饰,极为华贵;另一种头饰和四川彝族妇女相似,用双辫把头帕箍於头顶,头帕是蓝色蜡染花布,戴珊瑚银耳环。

仅康巴一地的藏族妇女头饰,就有多种多样。有一首民歌唱道:

我虽不是德格人,德格装饰我知道,
德格装饰要我说:“头顶珊瑚宝光耀。”
我虽不是康定人,康定装饰我知道,
康定装饰要我说:“红丝发辫头上抛。”
我虽不是理塘人,理塘装饰我知道,
理塘装饰要我说:“大小银盘头上套。”
我虽不是巴塘人,巴塘装饰我知道,
巴塘装饰要我说:“银丝须子额上交。”^①

如果就整个藏族妇女的头饰而言,不下数十种。头饰的不同,也是各支系藏族妇女的重要特征。

土族已婚妇女要戴一种传统的头饰,叫做“扭达”,共有六七种之多。其中最古老的一种叫“吐浑扭达”,俗称“干粮头”,形状似圆饼,上面镶嵌着五色串珠和海螺、海贝,额前垂吊许多束紫红色丝穗。佩戴“吐浑扭达”十分复杂。要将两块2寸长、2寸宽的长方形薄铜片用丝线连在一起,卡在两鬓间,再将一个用牛尾或长发做的半月形“苏吉日格”固定在脑后,然后戴上扭达,扣上银制碗状向斗,用银簪把向斗、扭达、发髻紧紧地别在一起。背后

^① 引自安旭主编《藏族服饰艺术》,南开大学出版社1988年版。

还要挂两束红色棉线绳子,再戴上银制的大耳环和海螺圆片做的大项链,整个头饰艳丽而华贵;另一种叫“适格扭达”,俗称“簸箕头”,其形状好似一个大畚箕,它是用有弹性的革作骨架,再用硬纸或粗布条糊后制成,正面要贴金银箔纸,周围镶嵌一圈圈云片,边缘垂吊两层40多条小丝穗;第三种叫“捺仁扭达”,是在脑后边向前竖起一根铜制的叉剑,所以也称为“三叉头”。这种头饰背后有一个直径7寸的圆盘,盘是用碎的小珊瑚、烧石等小珠子串盘而成,其上饰有铜管、铜片等,前边缀有许多红丝穗;第四种叫“加斯扭达”,俗称“金华尖头”。其形状是头饰的顶部有一竖起的铦尖状饰物,周围饰有长短不等的红丝穗,垂于肩部。四种不同式样的“扭达”,成为土族服饰中富有民族特色的饰物之一。卓尼一带的土族妇女则不戴“扭达”,面戴另一种叫“凤凰头”的头饰。它将前额的头发分左右两股,发圈合成辫子向右系于银质圆盘形的“章卡”上。“章卡”正面雕刻着花鸟图案,发圈上用一条叫做“勒谢”的绿色带子,先从前向后,再交叉绕回将两端在前额打一结扣。在头顶上部从前向后饰戴由9颗圆形铜泡连结成的饰物,叫做“谢豆”,铜泡凸面上嵌缀有10个珍珠似的圆点组成的圆形图案。在头部还平插横竖二根铜质簪子,前而一端伸出于额前,成为凤首。这种头饰的整个形状似一只美丽的凤凰,引人注目。

峨山彝族花腰支系姑娘的头饰非常奇特,用长2.5尺、宽1尺的大红布做面,贴在比较厚实的土布上,上端的中间绣两朵蓝心大红花,四周绣三圈规整的图案,再用绿色或蓝色粘在底面,从中折两下,自脑后直盖头顶上,绣花的一面向后,用两条绣图案的头箍把底层扎在额头上,双耳前后有无数串银珠坠着束束流苏,衬托着姑娘秀丽的脸庞。

拉祜族的一支苦聪人,主要居住在云南红河中金平、绿春两

县,仅七千余人,苦聪妇女的头饰也颇有特色,用竹篾染红漆制成头箍,上面缀有料珠及绒线制成的缨络,耳际两边缀有珠子和红、粉红两色的绒线穗子。

镇宁自治县布依族妇女的“梳高头”,可谓为名符其实的高人一头。据《布依族风俗志》介绍,“梳高头”是年轻姑娘将头发绾成“拱桥髻”,披向后脑,再在髻上由前往后插一支粗如小指的骨签,长约1尺5寸。这种骨签,古代系用牛骨,近代以牛骨为主干,外包银片,现代已演变为用纯银打铸了。骨签既是一种装饰品,也是一种防身武器,一旦遇上歹人,即可拔下自卫。结婚生子后的妇女,改戴银碗。银碗戴在拱形发髻末端,约重一两,碗底铸有一个光芒四射的太阳,太阳心镶嵌着两个小扣,每个小扣上又吊着一尾小银鱼。银碗小巧玲珑,艺术价值较高。进入老年时期的妇女,既不用骨签,也不用银碗,只将头发绾成拱桥形,名曰“戴乜帽”。插骨签也好,戴银碗也好,戴乜帽也好,其拱桥髻都由一块拱形榔树皮搭成,榔树皮用一块5尺长的花帕包着,两鬓衬配着两块绣花汗帕。包榔树皮的花帕上用红、黄、蓝、青、紫等彩色丝线绣着八尾鱼、四只小鸟和一朵八角花。^①“梳高头”是少数民族妇女头饰中工艺最精巧的头饰之一。布依族姑娘梳了高头,配上一身色彩雅淡的蜡染裙子,轻移莲步,则是仪态万方,独具风韵了。

白族的“登机”,是白族妇女特别喜爱的一种头饰。条形的银饰接连成圆形,并无细碎之感;那镶嵌在边沿的圆形银钮扣,线条分明,又富有立体感。一个“登机”头饰做得美不美,往往是衡量一个白族姑娘是否心灵手巧的标志之一。白族还有一种头饰,先用一块黑布把头发后部包住,再在上面搭一条白色布巾,用彩

^① 《布依族风俗志》,中央民族学院出版社1987年版,第54页。

带系住,外形如“筒爱帽”,这种头饰朴素而大方。

侗族的银帽也颇引人注目。银帽由帽和银饰两部分构成。帽沿有两层银饰,上层嵌 18 个罗汉,下层嵌 18 朵梅花,两鬓各饰一个月亮。一条银链拴在两鬓,以护其帽;银链可松可紧,伸缩自如。帽顶刺绣花卉,上嵌翠玉银珠,闪闪发光;帽后围有 7—11 根银链,尾端镶着各种银饰物,行动时叮漉作响,声音悦耳动听。

在少数民族的头饰中,男子与妇女相比,自然要逊色得多。注意美化头部者,多数是在帽子上或在包头上略作点缀,但也有一些民族是例外。古代苗族男子就注重头饰。《凤阳厅志》记述苗家男子“皆裹头椎髻,去髭如妇女,……衣边裤脚间有刺绣彩花。富者以两布约发,贯以银簪四、五枚,长如匕,上扁下圆。两耳贯环如碗大,项围银圈,手戴银钏,脚缠青布。”据宋代陆游《老学庵笔记》载苗族男子“未娶者以金羽插髻”。《贵州通志·平伐司》和《黔记·诸责》载苗族男子也“插鸡尾于头顶”,“男髻髻,首以织花条束发”。清代《黔南识略》、《镇远府志》、《毕节县志稿》、《都匀府志》等都有苗族男子椎髻挽髻并加梳饰的记述。直到如今,贵州台江县一带的男子,按传统习惯打扮,苗族男子的盛装头饰为头缠 3 丈长、5 寸宽的青色头巾,平平整整地叠盘成圆形,左右耳角檐边要包扎成人字形,右耳头巾檐下留几绺布须,左檐头巾斜插一束银花。阿昌族男子包头上也爱用鲜花和红、绿色小绒球作装饰。藏族男子戴的一种帽子,形似土族妇女的“适格扭达”,形甚奇特。头上插花的阿昌男子身佩长腰刀,别有一番英武洒脱气概。畚族男子也有平帽头饰。平帽的样式近似周秦时期的诸侯帽,黑色,帽前额扎一礼牌,帽后缝有两条飘带,或蓝或白。高山族有些支系的男子头冠,要比女子的头饰复杂和多彩。

各族少数民族的男女老少,何以要在头上饰以如此多样、如

此奇特的饰物?原因自然是各种各样的,但从宏观上看,格罗塞的论述对我们不无启发:“因此,我们又不得不回到我们当初出发讨论时提到过的问题:就是在这文化的最低阶段上为什么会发展这种极其丰富的人体装饰?在我们的研究过程中,我们指示出这个问题的答案也已经不止一次,就是:在原始民族间,身体装饰,是真含有实际意义的——第一,是作吸引的工具,第二,是作叫人惧怕的工具。无论那一种,都不是无足轻重的赘物,而是一种最不可少和最有效的生存竞争的武器。”^①各民族爱将自己的头部装点得琳琅满目,其原始的动机,也无疑是为了赢得别人的喜悦,同时又为了显示其震撼的力量。越是历史悠久的民族,男人的头饰往往比女人更丰富多彩,因为男人并不仅是一个求爱者,而且他同时也是一个狩猎者或战士。

包头艺术

中国的少数民族,特别是西南地区的少数民族,大都喜爱以布缠头,并以此为美,显现出十分浓烈的民族特色。西南地区少数民族的包头之俗,是古已有之的。唐代樊绰《蛮书》中《蛮夷风俗第八》记曰:“其蛮,丈夫一切披毡。其余衣服略与汉同,唯头囊特异耳。南谿以红绫,其余向下皆以皂绫绢。其制度取一幅物,近边撮缝为角,刻木如橈蒲头,实角中,总发于脑后为一髻,即取头囊都包裹头髻上结之。”^②

包头,现已成为识别现代汉族与部分少数民族的标识之一。包头的式样,有时也成为识别某一民族或其某一支系的符号。

^① 《艺术的起源》,商务印书馆1987年版,第79—80页。

^② 《蛮书校注》,第207页。

以布缠头的缘由,无非有如下几个:一是出入于山林之中,头为元首,必须加以保护;二是为了御寒;三是以为美观。据说西汉王莽因本人头秃,特制巾帻包头。流传开来,成为风气。

一条包头巾,长者有十余米,短的也有二、三米。它用于不同民族男女的发际,由于折叠缠绕的方式不一,变幻无穷,可以包出各种不同的式样,具有相当丰富的审美趣味和研究价值。

仡佬族男子的包头布较长,有二丈余。多用蓝帕和黑帕缠头,缠法是由右向后再向前缠绕,缠时将头帕叠成五六寸宽,使头帕两端穗头正好在两边鬓角处,向里一掖即可,头顶露在外面。

与仡佬族的包头相近者,则是阿昌族。现时阿昌族男青年仍多穿黑色衣裤,但包头布却也有用白色的,一端要垂下30公分,自右肩垂至腰部,还在头巾顶端插小绒球。妇女多以黑、蓝布裹头,包头高而圆,并缠彩色丝线,插绒球、鲜花和银花。阿昌族已婚妇女还扎一种包头,高耸如塔状,高者可达三四十厘米,内衬硬壳,系仿照原始狩猎时的箭头制作的包头,故又称“箭包”。德宏傣族景颇族自治州的阿昌族姑娘的包头则用二寸多宽的自织蓝布一圈圈绕起来,包头后边留有拖至肩头的流苏,包头上方用鲜花及绿、黄色绒球、缨络作点缀。在头部左鬓处,有一形式特别的银质首饰,正面看似一朵菊花,侧面看则像个小风车,颇引人注目。

傣族青年女子多不包头,但老年妇女却是例外,且用白布包头,形似工厂车间里的工作帽。

傈僳族男子的包头布也有二丈余,两头拴在树上可以做吊床睡觉。傈僳族男子的包头包得严严实实,形似飞碟,顶在头上。

彝族男子在成年后,也用蓝色、黑色或红色的头巾包头。彝族男子的包头与众不同的是,在其前方扎出一个长约十到三十

公分不等的细长锥形的“英雄结”。它形象地表现了一个古老的狩猎民族的审美趣味,也是一种蕴含远古图腾和巫术观念的“有意味的形式”。最典型的是四川凉山彝族男子,在大包头上扎有“英雄结”的同时,身披羊毛“察尔瓦”(披衫),长可及踝,形似斗篷,显露出古代武士般的豪迈英武的神气。

哈尼族澜沧平头的男子包头,裹得严严实实,看上去人显得很精神。

包头样式的变化,还是某些民族女性婚否的标志之一。未婚的普米族姑娘,习惯用双层绣花的天蓝色布包头,包头外拴一根红毛线。婚后,改为用长12尺、宽2尺的黑布打包头,且以包头直径越大,包得越圆为越美。云南宁蒗地区的纳西族妇女的审美标准亦是如此,包头缠得愈大愈美。有些妇女包头所用的黑绸甚至重达数公斤。已婚及生育过的景颇族妇女多包黑色包头,呈高筒状,脑后垂有流苏。

少数民族的姑娘、妇女们当然不会放过在头上显现美的各种可能。布朗族成年妇女缠黑色、青色大包头,包头布可长达一丈余,头巾两端饰以各色流苏,插银簪,戴银耳环,下缀红色穗子。拉祜族姑娘以10余米长的蓝色长帕缠在头上,末端长长地垂及腰际。傈僳族妇女以黑布缠头,讲究的还在包头布上加白贝壳或小纽扣作装饰。仡佬族妇女盘大发髻,用三条一丈多长的包头布包头,层层叠叠,周围用海贝装饰,其大无比。永宁地区纳西族妇女包头之大,与傈僳族相比,可谓不相上下。她们用黑绒线编成一个大辫盘于头顶,形如大包头,以盘得越大越美,重的竟有数斤。壮族的一支——黑衣壮族妇女头上也包着黑色长条布巾,但不象其他少数民族那样团团包住整个脑袋,而是左右交叉地重叠在头顶,最后翻出头巾两端黑白相间的花边,其式样不仅独特美观,而且显露出头上的银饰。黑衣壮族的头巾有三种:一

为白布小头巾,长4尺许,宽3寸,两端织有黑色条纹,带流苏。缠头时将头巾复叠成三层(约一寸宽),从发髻下向上绕至脑门;另一种为青布吊穗头巾,亦是长条形,两端编织吊穗;还有一种是外出时必缠的青布蜡染大头巾,长4.8尺,宽1.2尺,两端用浅红或蓝色彩线扣锁一道花边,两对角有蜡染线条纹三角形图案。

同一苗族,由于居住地域的不同,其包头式样也同中有异。湘西苗族妇女的青蓝色或黑色大包头成盆状,里面可以盛放针线、花边和集市上购买的什物,象个聚宝盆。而同一地区老年妇女的包头样式就比较平常。贵州普定地区的苗族妇女将包头布缠成一个6厘米厚的大圆盘,外围一条缀穗须的花带;同在贵州惠水地区的苗族妇女,包头虽然也呈圆盘状,但用红、蓝、白、黑等长条布帕缠成,帕端外露,如振飞之蝶翅,又与普定苗大同小异;清水江地区的苗族妇女则喜用黑布包头,似一个大海螺斜置于头顶,越缠越小,其状甚奇。云南华宁通红甸一带的“大头苗”妇女,喜欢把头发与几根红、黑头绳相绞,边绞边盘,在头顶形成圆圈,有如戴一圆箍,再用5块花色头帕摺成6厘米宽左右,然后开始紧密地向外一圈圈地缠绕,最后缠成一个比双肩宽、直径达50厘米以上的头帕圆盘。要缠成一个头帕盘,每根头帕不下数丈,五根一共长达十数丈至数十丈。吉攸地区苗族妇女的包头又与前几者不同,形似高帽。

广西大瑶山区盘瑶女子的包头样式又不同于前者,即不直接用布缠头,而是在头顶上罩一个圆锥形竹壳,在竹壳外再缠黑布,因而称之为尖头瑶。因为大瑶山区气候温湿,缠头太闷热,于是有的就改成尖头打扮。有的大瑶山区妇女把辫子盘在头顶上,再用约10米长的黑布头巾缠绕,形似草帽,大如脸盆。有的妇女头上戴有三根弧形大银钗,两头上翘,重量达500克左右。湖南

宁远一带的瑶族妇女的头饰,既不同于蓄发盘髻爱插羽毛的广东八排瑶,又有别于头插三条弧形大银钗的广西茶山瑶,称为顶板瑶。顶板瑶妇女的头饰以绣花巾缠头,呈梯角形,再用蛾冠形的斗蓬罩在上面,挡风遮阳,十分雅致。蛾冠宽尺许,上绣花鸟,旁缀银片、明珠、丝线,中间空,用三档人字形竹架撑张,冠檐高耸,有如“学士帽”,又似清代宫妃的绿冠。婚后妇女则将蛾冠取下,以花帕盖于头上。桂北、粤北及云南等地的瑶族妇女包头式样又各异。有的戴一种支架高耸、上蒙黑布、下垂红色纓络的头饰,有的缠成梯田形,有的妆成银钗形,有的在外层还用一根花带或白丝绸围起来。现居住在美国的瑶族,仍保留了缠头的习俗,在厚实雍容的布包头上,配上一条白底条形彩点长带,交叉缠于额顶中部。

海南岛乐东县的黎族妇女的包头,索性连头颈也一同包了起来。该地妇女的包头方法与其他民族不同。她们将长包头布一头顶于头顶部,绕头缠一圈或两圈,另外的一头由脑后向前翻,使包头布一端的丝穗垂于额前。在穗头上又点缀有闪闪发光的圆形饰物,使她们更为妩媚动人。

怪奇的包头样式还不止上述种种。已婚的镇宁地区的布依族妇女,要除去青帕,改戴“假壳”。这是一种古怪的包头样式,布依语叫“更考”,以竹皮及布壳制成,状如撮箕,前圆后矩,翘于脑后数寸,以青布缠裹,再系上花头帕。这花头帕乃是整个“假壳”头饰艺术的精华所在。它是用海蓝色和青蓝色各一段布接成一块波浪形的花帕,两端及正中都用各种彩色丝线刺绣,一段绣着牛羊鱼龙等图案,布依话叫“万私”,象征着“万贯金银”、“发财发家”;另一段绣着太阳、海水等,布依语叫“荅令”,象征着光明和幸福。

四川大凉山彝族姑娘的包头,又与上述几者不同,其包头不

是将脑袋包起来,而是将一条近一尺宽、二丈长的蓝布,象一匹布一样卷起来,然后顶在头上,再将长辫子翻到头顶,把包头扎紧,饶有情趣。滇中峨山彝族聂苏支系少女头绕黑色包头,上箍一条二指宽的青布条,布条上绣有大红色图案,八个菱形叶片拼成八角花团,一朵朵均匀地刺绣在中央。山苏支系的包头又略有不同。包头巾为一条长3尺多、宽约1尺的蓝土布,两头衬的白底上绣着5寸长的花纹图案。包头中部对准面额从两边向脑后交叉缠绕,剩余部分扭成圆形,从末端花纹与布连接处折起别在双耳后的包头布缝中,两片绣得十分精美的巾角像一双翅膀斜立耳后。这种包头独具风韵,保留着彝族古朴典雅而又绚丽多彩的特色。还有一个彝族支系的姑娘则喜欢用包头布将头发层层扎紧,然后再顶一片圆状毡帽,扁平的毡帽上再插各色绢花或鲜花,煞是好看。中老年彝族妇女的包头式样,则形似一柄撑开的布扇。

一条包头布的反复折叠,居然可以变换出如此多种的包头式样,成为中国少数民族头饰艺术的一大景观,上述所列举的种种,仅为一斑。

这里还要顺便提一下,中国古代的汉族男女,也有包头之俗。汉代男子有幘头,幘头也叫绡头,绡头是古代男子束发的头巾。《释名》曰:“绡头,绡,钞也,钞发使上从也,或曰陌头,言其从后横陌面前也。”这即是说,以一幅布从后向前额交而再绕髻。《古乐府·陌上桑》云:“行者见罗敷,脱帽著绡头。”即是指这种绡头。因为在绡头外可以戴帽子,可见这种包头布不会很厚,层次也不多。在南北朝时,男子也用布包头,曰幘头,用三尺皂绢或罗向后裹发。至后周武帝始裁为四脚,即四带。前系两条大带,后二角也作两条小带,将前两大带抹过额而系之于脑后,复将后两小带系向前而结于髻前。时至南宋,男子以巾包头之风大盛。

不惟士人以幅巾为雅,连朝庭的高级将官也以包裹巾帛为时髦。包头不仅用布,还用绸帛。当时在政治上属保守派的丞相司马光、著名学者程颐认为这是一股“孱弱恶风”,曾采取措施制裁用帛绸包首者。《云麓漫钞》曾记有此事:“宣政之间,人君始巾。在元祐间,独司马温公(司马光)、伊川先生(程颐)以孱弱恶风,始裁帛绸包首。当时只谓之温公帽、伊川帽,亦未有巾之名。至渡江方著紫衫,号为穿衫尽巾,公卿皂隶、下至闾阎贱夫,皆一律矣。巾之制有圆顶、方顶、砖顶、琴顶。秦伯阳又以砖顶去顶内之重纱,谓之四边净。外又有面袋等,则近于怪矣。魏道弼参政欲复衫帽,竟不能行。”到明朝,男子仍有包头之饰。清代叶梦珠在《阅世编》一书中亦记曰:“今世所称包头,意即古之缠头也。古或以锦为之,前朝(明朝)冬用乌绫,夏用乌纱,每幅约阔二寸,长倍之。予幼所见,皆以全幅斜褶阔三寸许,裹于额上,即垂后,两杪向前,作方结,未尝施裁剪也。”由此可见,包头之饰,自古至今,汉族和各少数民族早已互通有无。

冠盖如云

和包头相媲美者,则是少数民族的帽子。

帽子,又叫冠。《后汉书·舆服志》曰:“上古穴居而野处,衣毛而冒(帽)皮,后世圣人易之,见鸟有冠角颠胡之制,遂作冠冕纓鞬。”由此可见,人类学会制作帽子,也是迈向文明社会的一大进步。《礼记·典礼上》曰:“男子二十,冠而字。”即是说,男子到了20岁,谓之成年,要行加冠之礼。中国汉族最早的冠,是加在发髻上的一个小罩子,有笄与发髻相栓,并有纓结于颌,与今天的帽子不同。秦汉以后,其名曰与形制日益复杂,名目繁多,纯属用来区别官阶的高低。普通百姓不能戴冠,只能用帻。关于帻与

冠的区别,《东汉会要》解释道:“帻者,𦘔也,头首严𦘔也。至者文乃高颜题,续之为耳,崇其中为屋,合后施收,上下群臣贵贱皆服之。文者长耳,武者短耳,称其冠也。”应劭的《汉官仪》说得更清楚:“帻者,古之卑贱执事不冠者所服也。”巾帻一般衬在冠的下面。冠的种类繁多,收进《汉书·舆服志》里的就有:通天冠、法冠、武冠、爵弁冠、皮弁冠、长冠、进贤冠、远游冠、却敌冠、樊哙冠、鹖冠等18种。各级官吏,按照他们的不同职务、级别,戴不同的冠帽。而衬在里面的巾帻,也不能乱用,如文官戴进贤冠、衬介帻;武官戴皮弁冠时,只能用平上巾帻。

中国少数民族的帽子,也是形形色色、多姿多彩,可谓“冠盖如云”。其功能,大体上有如下几种:御寒;挡雨防虫遮阳;伪装;礼节表示;宗教信仰;装饰。人类对脸面和脑袋从来比对脚要重视得多。中国各民族的帽子,多以千万计。不仅各民族的冠戴各不相同,同一民族的帽子款式之多样,风格之奇特,也令观者眼花缭乱。因此,帽文化同样是服饰文化中值得研究的一个重要组成部分。

北方各民族的帽子,以保暖性能好为首要特色。鄂温克族男子爱戴一种硬胎檐帽,帽边四周向上翘起,帽顶尖有红缨穗,帽面多用蓝色或天蓝色布、缎料缝制;鄂伦春族女子也戴皮帽,在帽子上饰有珠翠,形似盖头。塔吉克族男女一年四季都戴帽子,女子若不戴帽子出门,被认为是不得体的。塔吉克族成年男子一般戴黑绒圆高筒帽,帽内是黑羔皮;青少年则戴同样的白色帽。塔吉克妇女戴的圆顶绣花帽,塔吉克语叫“库勒它”。它的特点是前边的帽檐可以上下翻动,两侧也有可以翻起的帽翅,遇到风雪时,可以把帽檐拉下,紧紧遮住双耳和面颊,很适合高原气候冷热骤变的特点。

柯尔克孜族同样一年四季都戴帽,男女帽子均很讲究。男子

常戴一种丝绒圆顶小帽,有些帽子周檐上绣有四组金线或银线的花纹。年轻人的帽子多为深红、墨绿、紫、蓝等色,年长者多戴黑帽。柯尔克孜人还爱在黑小帽外面再戴一顶白毡帽,用羊毛制成,四瓣拼缝至顶,四周有本色或彩色扎纹,顶上缀有彩色串珠和缨穗,下檐镶一道黑绒,向上翻起。白色的帽顶,象征着慈父般的雪山,因而白毡帽成为男子的宠物。帕米尔高原上的柯尔克孜人戴前后开口的白毡帽,天山地区的柯尔克孜人戴不开口的白毡帽。未婚男青年戴的白毡帽,顶上缀有用金线高高束起的火红的缨络,帽沿绣有红花和美丽的图案,光彩照人,英俊潇洒;中年男子戴的白毡帽,顶部缀有红色缨络,帽沿绣有黑、蓝色素花和简单的图案,厚重沉稳,又不失英武强悍;老年男子戴的白毡帽,不绣花,不缀缨络,或缀蓝色缨络,显得素净持重,平和慈祥。柯尔克孜小姑娘在夏季戴一种宽边圆顶小帽,一般用大红、紫红绒料做成,帽的前部用彩线绣成盘金绣花,顶部缀有彩色串珠、猫头鹰羽毛等物,轻盈悦目,妩媚动人。已婚妇女则多戴白色绸做成的“艾勒切克”帽,这种帽子高毡胎,大红面,成圆形,上面一般用串珠缀成蜂房形图案,上、下边缘和图案空隙处用大小不同的贝壳扣缀满,还有花丝带。帽前两侧边缘用彩色串珠和小银饰缀成数排,佩戴时下缠衬长长的白纱巾,两耳边还有尺余长的串珠和嵌花纹的银饰。喀什一带的妇女,流行戴风帽,有左右护耳,帽后又有宽长的披风,可以护脑、护颈,抵御风寒。风帽上缀有银珠、铜片等,披风上有缨络;并在风帽上绣有美丽的图案,使之成为一件实用、精致、美观的工艺品。

藏族的帽子,多达几十种。农牧民一般爱戴金花帽,也有的戴去掉狐尾的狐皮帽,喇嘛戴僧帽。赛马节时,骑手戴蒙古王公帽,未成年的少儿骑手戴高而尖的白色绒帽,格萨尔艺人戴鸟羽毛,藏戏艺人戴扇形仙女帽,神汉戴有人头骷髅装饰的帽子,还

有柘帽、兽皮帽等。而最有民族特色和受到中外旅游者欢迎的藏帽,则是金花帽。藏族称金花帽为“霞冒嘉赛”,意思是“汉地金丝帽”。此帽以毡为帽坯,帽顶覆以绣有各种美丽图案的金丝缎,边缘也饰以金线,帽翼四支,前后翼较大,左右翼较小。年轻人戴时大多只展放前翼,显得英俊漂亮;老年人戴时爱四翼并展,犹如一只金凤凰,昂头竖尾,微展两翅,似欲起飞。帽沿空隙处还缀以皮毛,则用以保暖。

维吾尔族的花帽也是多种多样的。千百年来,维吾尔族把心爱之装饰艺术浓缩在小小的花帽上,作为既实用又富有特色的工艺品戴在头上,形成维吾尔族服饰的一大特征。人们根据自己的年龄、性别、爱好和习惯选择不同的花帽。女性花帽鲜艳,男性花帽素雅,青年人花帽华丽,老年人花帽庄重,而孩子一岁前戴一种名叫“波斯玛”的“朵帕”,用较高档柔软的布料制成,既保暖又不影响发育。倘按其图案特征来分,则有上百种。仅以花帽款式而言,目下较为流行的有以下几种:巴旦木花帽、绣花花帽、齐坎花帽、坦依提拉花帽、卡罗托花帽(女帽)、和田花帽、瓜皮帽、素面花帽(分男、女式)、散点式花帽(分男、女式,哈密人戴)、鄯善花帽、塔吉克花帽等。其中“巴旦木”花帽历史最为悠久。1955年在和田发现了一种特殊花帽,大约是17世纪的,与今天的“巴旦木”花帽极为相似。南疆和东疆的青年女子结婚后,把自己喜爱的纱巾系在花帽上,也有的妇女把花帽戴在头巾上。南疆的和田、于田、民丰、且末一带上了年纪的妇女,都喜欢在盖头顶上靠前端处戴一个酒盅似的小花帽,名叫“克奇克太里柏克朵帕”,是用黑褐、或黑绿、或黑白等颜色的羊羔皮制成的;而南疆的维吾尔族男子则喜爱戴黑底白花、色彩对比强烈、格调典雅的“巴旦木”花帽,花色浓艳的“古兰姆”花帽,绿底白色、素净淡雅的“齐曼”花帽,东疆的维吾尔族男子喜戴红绿相间、绣织花卉的花帽。

楚雄的彝族有 13 个支系,妇女们大都深居简出,但她们的冠盖、帽饰几乎各不相同。元谋彝族妇女的樱花帽别致大方,整个帽冠均用毛线剪制而成,毛绒绒的犹如一个大绣球。花帽两侧佩戴黑色毛线穗,披肩垂胸,色彩形成强烈的对比。还有一种是便于保存、便于梳妆的毛线盘头帽。妇女们将约 4 公斤重的红毛线,拧于一体,约碗口粗细,然后盘在头上,一端垂于左侧至肩,俨然成为一尊精美的雕塑。禄丰地区彝族妇女戴的花帽,又与元谋地区的彝族妇女不同。整个帽子均为刺绣、挑花、镶嵌、佩挂制作而成。一些妇女的花帽有半厘米宽的帽前沿,缀有许多银泡和小银铃,走路、转身时发出清脆的碰击声。红河地区姑娘们戴的鸡冠帽,价值更甚于禄丰地区的花帽,鸡冠帽的帽面上缀满了银链、银扣和银泡,工艺考究,造型独特,琳琅满目,闪闪发光。据说,制作这样一顶鸡冠帽,价值上千元,通常是彝族姑娘最重要的嫁妆。

东乡族的服饰与撒拉族、保安族、回族大致相似,唯女孩的帽子颇有特色。6—10 岁的小女孩大多戴一种圆形折子帽。这种折子帽的顶部是蓝色的,有的是绿色的。帽檐缝有绿色或红色带褶皱的花边。与众不同,折子帽靠近两耳边,还坠着用丝线穿的颜色艳丽的串珠,显得格外妩媚。小女孩稍大后,就不戴折子帽了,一般改戴盖头。盖头的色彩随年龄和婚否而变换颜色,年轻者戴绿色和黑色盖头,老年妇女多戴白色盖头。现代东乡族年轻妇女大都不戴盖头,代之以白色无檐小圆帽,并在圆帽上绣几朵漂亮的花。

白族妇女也喜欢戴帽子。鹤庆地区白族妇女的帽子象个大圆盘,多用紫红或黑色条绒制作,帽顶呈圆形,护耳部绣有几何图案,帽顶和帽沿部分用绒线或者彩色织带分开,很有特色。四川的白族姑娘爱戴一种尖顶,用银泡点缀其间的鸡冠帽,顶部用

红色绒线缠绕一个绒球,颇为别致。

这里还值得一提的是,在某些少数民族中,树皮、木头也可以做帽子,而且还别具风味。赫哲族人夏季经常戴桦皮帽,它取材于桦树的皮,其状与斗笠相似,尖顶大沿,既能遮阳,又能挡雨,帽子上还饰有各种云卷和几何纹样。而广西的瑶族比赫哲族人更进一步,干脆用木头做帽子。贺县土瑶姑娘长到十四五岁,便脱下西瓜皮形小帽,而戴一种木头帽。木帽呈扁圆形,上面和前后左右都盖有毛巾,多达二十几条,加上丝线帽带,重有七八斤。

帽文化的历史印痕

康定斯基说过:“形式是内在意蕴的外在表现。”^①少数民族的冠盖作为一种文化现象,和这个民族的历史、经济、生活习俗有着千丝万缕的联系。在不少形式奇特的帽子上,往往积淀着一个历史故事或神话传说,令听者、观者心折动容。

例如:上面提到的新疆维吾尔族的“巴旦木”花帽,又名“吐斯”花帽,帽上的纹饰图案,即记录了一场悲壮的反抗异族入侵的斗争。公元955年,黑汗王朝的苏里唐苏托克·布格拉接受了伊斯兰教,并规定伊斯兰教为国教,还把国旗定为“星月蓝旗”。公元1176年,由中国东北西迁的西辽(契丹)人灭黑汗王朝,改制国旗,禁用“星月蓝旗”。但是,不甘沦亡的莎车、和田、阿克苏、库车及中亚部分地区的人民,在黑布上绣了半月、星辰图象,缝制成代表“星月蓝旗”的花帽佩戴在头上。黑布上绣有形似“半月”、“星辰”的“巴旦木”花纹,被称之为“巴旦木花帽”。

^① 《论艺术里的精神》,四川美术出版社1986年版,第116页。

各民族所戴帽子大小的差别,也十分有趣。我国内蒙古阿拉善右旗汗淖儿一带,时兴戴白布做的“大布绷子”,直径有一米多长,简直是将一张小的圆台顶到头上。鄂伦春族男子冬天狩猎时戴的狐皮大帽,能遮住半个身子。他们用4张狐皮、2米半白布、250克棉花,加上各色的绉带和装饰带七八条,总重量竟有2公斤之多。萝卜青菜,各有所爱。帽子人人爱戴,各有大小、轻重不同,此是典型一例。

哈尼族女性头上的帽子和发式的变迁,还是她们是否成年的标志之一。小女孩戴一顶刺绣精制的圆帽,帽缘用银球或银片装饰,帽顶加几片羽毛点缀,显得活泼可爱。少女开始变换发型,盘发于顶,戴上帽子将盘发盖住,圆帽比小姑娘戴的更精致绚丽,除银片、银泡和羽毛外,还加上玻璃珠和绉带做装饰。已婚的妇女则在脑后加上玻璃珠、银片或绉带;如果她的儿女已经成年,则摘去帽子,仅在头发上加银球或银片之类作发饰,绉带等饰物便少见了。

哈尼族侬尼支系妇女服饰中最有特色者,则是一顶尖头帽。其特点是帽顶高耸,饰物繁多,制作精巧。它上面饰有刺猥的刺、陆谷米、银币、银链、银泡、鸡毛、飞禽毛、贝壳、野花等,非常引人注目。侬尼姑娘戴上这顶高高耸起的尖头帽,便标志着女性已经成熟,可以谈情说爱了。由于尖头帽不仅制作繁复,而且还是女性一生重要转折的纪念物,所以侬尼姑娘十分珍爱这顶帽子,除关系很好的女友外,一般从不借人。劳动时舍不得戴,过节或走亲访友时才戴。侬尼姑娘戴尖头帽时,为了舒适方便,通常把头发剃掉。结婚后也戴尖头帽,但饰物明显减少,不像婚前那样鲜艳夺目。

基诺族妇女的尖顶帽颇有特色,但未婚和已婚者戴法又有不同,并含有不同的寓意。未婚女子把帽子平顺地戴在头上,面

已婚女子则在头上架起一个竹篾编的架子,使帽子高高隆起,它向男子们示意:我已成家,请别打我的主意了。

贵州黄平县重安江沿岸的苗族侗家人的先人,相传是朝廷一员武将,因而这个支系的苗族少女所戴的帽子,是一种有武士遗风的红缨帽。这种帽子用一幅 15 公分宽的青布制作。在布上绣有红、白、黄、绿色花纹,红花则占整个幅页的绝大部分。在缀有花纹的部位中,用线绕成褶皱的一顶圆形平顶帽,中轴心插个小孔,内底用一竹竿束成圆圈,与帽顶大小一样套在内里,余下的青布往下折垂。帽顶的外圈,钉二层空心珠子,再在珠子的末端各穿缀一小束长 4 公分的朱红缨络。这种红缨帽很象古代武士的头盔。帽上的银抹额代表弓,正中铸有一个圆形凸宝珠,象征太阳。银簪表示箭,帽后翘起来的蜡染帕角象征箭头。再配上蜡染花衣、象胸铠似的背牌、花裹腿,全身穿戴起来既俊秀又英武。

珞巴族人在本世纪初的帽饰和头饰颇具历史感。英国旅行家贝尔 1913 年在西藏旅行时,对子珞巴族人的帽饰和头饰,有过如下记述:“男人们的头发在额头上打成结,发结上插着一根约有一英尺的铜别针或竹别针。他们的宽边帽用带圈系在发结上。有些人头戴藤编遮阳帽,同阿波尔人和密西密人戴的那种帽子一样,只是没有加固棍,而是把帽边垂在脖子的后面。遮阳帽前面的曲线条接的是半个黑羚角,后面披着羽饰。”“他们有时在额头发结上插些棕榈叶,脖子上戴着珠链,珠链多是蓝白色的。他们的刀鞘上装饰着海蚶贝壳,身边带着大量黄铜制的朝佛用品,耳朵上坠着小耳环,耳环有时是藏式的,但通常是电线丝似的。……”^①

^① 《无护照西藏之行》,西藏社会科学院资料情报所 1983 年编印,第 162 页。

回族男子多戴一顶无沿圆帽,又称“号帽”,以简朴为特色。但在伊斯兰教的教规许可的前提下,仍稍作装饰。福建泉州一带的回民爱在白色小圆帽或黑、绿、蓝等专色六瓣尖顶帽中,用金黄色绣花线刺绣阿拉伯字经文“真主至大”;有的刺绣“清真言”,即“万物非主,唯有真主,穆罕默德是真主的使者”,并在帽之周围刺绣着美观的花纹;北京一带的回民,则爱在白色的小圆帽顶上,用绿色绣花线刺绣阿拉伯字经文或清真言,缀以细细的曲线圈,淡雅秀气,又很庄重。青海等地的回族老人及宗教职业者,除戴“号帽”外,在礼拜时,阿訇要缠“太思他尔”(阿拉伯语,即缠头布)。西北一带的回族老人与宗教职业者爱戴六角帽,外缠“太思他尔”。“太思他尔”多用有色的布料或缎料、纱料制成,庄重大方。

帽式的识记寓意

西北地区少数民族重视冠盖,多以皮制,以色彩多样引人注目,其意义除保暖、御寒之外,还有便于识记的寓意。塔吉克族妇女不论长幼,都喜欢戴一种圆顶绣花小帽,塔吉克语叫“库勒它”。关于它的特征,前文已作了介绍,人们一看见这种“库勒它”,便可知是塔吉克族。柯尔克孜人则一年四季戴一种绿、紫、蓝或黑色圆顶灯芯绒小帽,外加高顶卷沿皮帽(帽里镶黑绒一道,翻出帽外,并在左右开缺口)。裕固族妇女喜戴一种喇叭形的红缨帽,帽顶上缀有红线穗子,有的还饰有各种花纹。哈萨克族的“三叶帽”同样很有特色。这种帽子用三片白色羊羔皮或狐皮精制而成,用各色缎子(有红色、紫色、黄色等),左、右、后三面下垂,顶上饰以用鹰毛制成的缨。矫健的哈萨克族牧民赤裸上身,戴了三叶帽在草原上摔跤角逐的情致,看一眼便令人难忘。他们

的特征鲜明的帽子,成为哈萨克族的一种显明的识记。

乌兹别克族服饰的特点之一是男女都戴不同花样的无楞小帽。这些小帽有的用紫色丝绒、灯芯绒或黑绒制作,有的还以艳丽的色彩,别出心裁的图案,绣制成精致的小帽。精于手工的乌兹别克族妇女,出门时还在小帽外加戴挑花的薄纱头巾,给人以轻柔飘逸之感。

土族男子所戴的毡帽也很别致。这是一种圆筒形的毡帽,上部比下部宽大,呈喇叭形,四周饰有漂亮的织锦,令人过目不忘。

帽子成为识记的,还有门隅地区门巴族的“拔尔甲”帽。这个地区的男女都喜欢戴一种用蓝色或黑色氍毹作帽顶,用桔黄色绒布包边,边沿留有一个缺口的小帽,称为“拔尔甲”。男帽的缺口在右眼上方,女帽的缺口在后面。这种帽子上的桔黄色是用本地生长的一种草的草根汁染的,颜色艳丽,远远望去,给人以新奇醒目之感。这种带有缺口的镶桔黄色边的帽子,便是门隅地区的门巴族人的标记。而西藏自治区玉树高原的男子,过节时要头戴红帽,因而古时该地区被称为“红帽国”。这种红帽形状如一个大台灯的灯罩,高近尺,四周垂下密密的红色流苏。人们见到这种红帽子,便知道玉树高原的藏族同胞在过节了。

西戴佛教的僧帽,与内地的僧帽有较大的区别,一般在帽尖上伸出象牙似的尖顶。人们还可以从帽子颜色的不同,分辨出所属的宗教派别。苯教徒戴黑色帽子,古老的宁玛派戴红色僧帽,格鲁派僧人戴黄色僧帽。人们往往以帽子的颜色来称呼这些教派,如红教、黄教、白教等。

仡佬族有些地区的中老年妇女所戴的一种无顶花夹帽,也很有民族特色。它一般用两层布夹叠缝制,帽沿用粉色绣花条布镶边,中间部分绣有云纹、花卉、彩蝶等图案,没有帽顶。而瑶族的不少支系,如“顶板瑶”、“燕尾瑶”、“尖头瑶”、“双角瑶”、“箭杆

瑶”、“花头瑶”等等,均是以冠盖头饰的样式不同来区分的。京族的斗笠形状呈圆锥形,并用白色丝绸连系,成为京族妇女特有的标记之一。福建惠安女不分风雨晴晦,不论屋里屋外,都戴尖顶黄竹笠。此外,如白族的麦秆草帽、傣族的尖顶笋壳小篾帽和瑶族的亮油细篾帽、仡佬族传统的圆顶红穗帽(图 57),也都各具特色。尤其是毛南族的花竹帽,被誉为“毛南地区三件宝”之一。当地流传一首《叮嘱歌》:“哪个姑娘要出嫁,买花竹帽最要紧。被帐鞋盆



图 57 仡佬族妇女的红穗帽

放其次,先看竹帽新不新?新娘少顶花竹帽,伴娘也觉丑三分。满身绫罗缺这个,莫想跨进婆家门。”

其实,世界上其他国家也有不少民族戴帽含有识记寓意。比如印度尼西亚的巽他族的医生所戴的帽子是医术高明与否的标志。按照该族的习俗,凡医生治愈一个病人,就在帽子上插一根美丽的羽毛。帽子插满羽毛后就放在石雕头像上展览,以示自己的医术高明。在当地,如果想找一位好医生看病,无需多方打听,只要找帽子上羽毛插得最多的医生就行了。

足下生辉

饰之研究中的所谓“重头轻脚”,主要是就南方少数民族的

服饰而言的,是从头与足的总体比较而言的,是指头部的装饰要比双脚丰富得多而言的。其实,作为服饰艺术的一个整体,“足下”艺术也是不可看轻的。许多漂亮的民族服饰是一个从头到脚的有机的整体。在研究了少数民族服饰的全身之后,应当花点篇幅来研究鞋子了。

若就地域而论,对“足下”研究的重点,似应放在北方和中原地区,因为那里气温寒冷,比较重视鞋文化,对于鞋、靴的质料和样式十分讲究。鄂伦春族人多穿一种名叫“奇哈密”的皮靴,用狍腿皮做底,狍腿皮做帮,既美观轻便,又暖和耐穿,而且不透水,非常适于在冰天雪地中行走和狩猎时穿着。鄂伦春族人还穿一种毛皮袜套,穿在靴子里面,也十分暖和。鄂伦春族妇女善于在皮靴上用金银线和五颜六色的丝线绣出小鹿、小熊、孢子、花草、蝴蝶等花纹,其特点是简洁、明朗、浑厚,显现了一种古朴之美,也表现了鄂伦春族妇女丰富的想象力和高超的艺术创造力。

有一种保暖鞋名叫靽鞞,又写作“乌拉”。它的样式是用带子绑在脚上,以兽皮或畜皮作帮底,帮上贯皮耳,皮作鞞儿,里面放捶软的乌拉草,御寒性能极好。赫哲族、达斡尔族都穿这种保暖鞋。撒拉族穿的用牛皮缝制的“洛堤”,内里塞草保暖,其形制也是一种靽鞞。

新疆各族多穿高统皮靴,大都相当讲究。柯尔克孜族人喜穿一种黑色或褐色高统皮靴,并在靴子上用扎花、盘金花、贴花等方法绣上各种颜色的图案花纹。另一种用牛、羊皮制成的高统船头、软底高山靴,称“巧鲁克”。里面衬穿颜色艳丽的毛袜、或顶端有绣花的毡袜,上端有一节露在靴子外面。塔吉克族无论男女都穿一色软底长靴,这种靴子很漂亮,也很实用。靴筒用野山羊皮制,靴底则用牦牛皮制成,靴尖上翘。乌孜别克族妇女穿的绣花皮靴也很有特色。它以染色的薄皮剪成各色花草图形,贴绣于靴

统与靴面上作为装饰,显得华丽多彩。新疆各族的高统靴,往往还要加套鞋。套鞋浅帮、胶底,防水性能好,多在雨雪天气套用,可以保护皮靴。

鞋、靴样式的不同,首先出于不同的生活需求。蒙古族男女皆穿皮靴,多高统,也有半统的。皮靴样式的区别,主要表现在靴尖上,有上卷的、半卷的和平底的。上卷的皮靴尖向上翘起,样子象小船,适合在沙漠中行走,以减少风沙的阻力;半卷的,在干旱草原上行走时感觉轻松;而平底的,则适合于在湿润的草原上行走。藏族主要分布在我国西部高寒地带,高原气温反差大,白天日光足,紫外线强,冬季和夜晚寒冷。因此,藏族也讲究靴的穿着。藏靴一般用毛呢、毡和皮革拼接而成,硬底软帮,穿着舒适。牧区靴统为毛皮,农区靴统为氍毹,镶有宽边,色彩鲜艳。靴头有方有圆,有尖有钩,美观别致,自成一格。靴腰后部还留有10多厘米长的开口,以便穿脱。靴带用细毛线编织而成,带上有各种图案,两端留有彩穗,也是精美的手工艺品。高统藏靴有“嘎拉木”靴、“哈戈”靴、玉树藏靴、康巴牧区靴等;低统藏靴则有“松巴”靴、“哈戈”靴、康巴男靴等。僧靴的样式又与前者不同,靴尖多向上翘;不同地位的活佛、喇嘛,其靴子的色彩是不同的,活佛用黄色,四品以上僧官用丹红色,此外则用红、蓝、紫三种颜色。

满族男子穿的靴子分方头、尖头两种。尖头靴用兽皮缝制,分厚底、薄底两式。出猎时一般穿薄底靴。方头靴用青大绒制成,靴头绣有纹饰,常为满族贵族上朝时穿用。满族妇女穿的鞋更是独具一格,其底甚高厚。高底鞋在鞋底的正中安有高台,三寸左右高,形似一花盆,俗称“花盆底”、“马蹄底”。鞋帮用布料或缎子缝制,并绣有各种图饰。这种高底鞋通常配以旗袍盛装。如果着便装,则多穿厚底鞋,这种鞋底的长短与脚大体相等,下部长度略为收缩,前锐后圆。鞋底的厚度为八分、一寸、一寸半、二寸不

等。满族女子之所以穿高底鞋,主要原因是生怕旗袍曳地,同时又可以使身材增高。穿了这种古老的“高跟鞋”,显得身材婀娜、亭亭玉立。清宫中的女子在正式场合均着此种高底鞋。只是穿这种鞋走路颇为不易,需要经过特别的训练。

南方许多少数民族虽然不着鞋袜,但是并不因此而拒绝对腿、踝部的美化。凉山彝族世代居住在崇山峻岭之中,乱石荆棘,漫山遍野,男女老少均不着鞋袜,跣足为习。中青年男子不论春夏秋冬,富有者喜打一条白布绑腿,两端用丝线绣上鸡冠



图 58 白族妇女的绣花鞋

花,边缘用红线裹边,同时将纹饰处显露于外,层层重叠,从膝盖处往下缠绕至脚踝,既暖和又美观。毛南族、侗族、白族、布依族、苗族、壮族、仡佬族、仡佬族等妇女均喜穿绣花鞋。这种绣花鞋一般都是自做,用布和缎子制作,鞋面上用丝线绣上各种适合的纹样,有花卉、蜂蝶、禽鸟或其它几何图案。仡佬族妇女绣花鞋的沿口和鞋头都绣有花饰,鞋头略上翘,花饰部分占鞋帮的三分之一。仡佬族妇女却喜欢穿一种鞋头削尖的尖尖鞋,鞋面绣花,其状与仡佬族的绣花鞋又不同。白族绣花鞋各式各样,有翘头绣花百节鞋、布鞋式的绣花凉鞋、红缨花碎布草鞋等(图 58)。老年人则喜欢寿鞋和翘头绣花鞋。布依族妇女所穿的绣花鞋也相当漂亮,鞋头上翘,鞋帮绣满花卉图案,俗称“猫鼻子绣花鞋”。侗家女儿爱绣花,脚穿绣花草鞋,造型别致、质朴。水族姑娘的刺绣工艺精美,针法变化多样,穿的鞋称“绣花凤头鞋”。

项饰及其他

颈项自古以来是人体上最显要的安置饰物的部位。脖子的前面为颈,后面叫项。它是头颅与躯干的连结要道,经常裸露在外,地位又与人的视线相平,因而是人们展现美的重点部位,往往为女性所注重。哈尼族流传着这样一句话:“姑娘要带银(批索)才好看,银批索染青了更美丽。”

少数民族的项饰价值比较昂贵,其质料大多为金、银、玉石、珍珠及晶体结构的珍宝等。这些材料的折光力强,会随着光线的强弱变化而变化,呈现出晶莹剔透、五光十色的效果。塔吉克族年轻妇女多在颈项处围一圈由珍珠镶嵌的圆形银饰和横联珠串组成的项圈,显得典雅而秀美。藏族姑娘颈脖上多藏一串或几串彩色项珠。佤族妇女脖子上戴的串珠,往往也有好几条,长长短短,垂在胸前。傈僳族姑娘喜欢在颈项里挂一串玛瑙、海贝或银币,傈僳语称之为“拉白里底”。有的海贝上还刻有简单的横竖纹或钻小圆孔,保留了原始社会的遗风。凉山彝族姑娘盛装时,在领口上别一枚用闪光的珠宝钻石镶嵌而成的牌状饰物,特别引人注目。

在西南地区某些少数民族的眼中,再没有比发光的物件更有装饰价值了,因而他们喜欢将光滑的贝壳、牙齿,发亮的玻璃珠,或将一颗颗彩色石子磨得圆溜精光,然后将它们串联起来,挂在颈项上,成为名贵的装饰。苗族、藏族、瑶族等族的传统银饰工艺精细,十分名贵。珞巴族妇女除了戴土耳其石项链外,也喜欢把青石磨得光光滑滑的,串起来作饰物。特别对南方的少数民族来说,衣着单薄,项饰更为显目。项饰有项链、项圈、项珠等。这些贵重的装饰品,只有套在脖子上才能充分显现其美的价值。项

饰的色彩,还可以在整套服饰色彩效果上起一种“画龙点睛”的作用。当服饰的色彩过于单调或沉闷时,便可以利用明亮而多彩的项链色彩来提神;而当服装的色彩显得过于强烈时,则可以利用单纯或沉稳的项饰色彩来中和。

少数民族的项饰特点之一是以多取胜,引人注目。高山族雅美支系女子盛装的最重要的饰物,是挂几十串项链,长长的一直垂到腹部。布依、苗、傣、侗、羌等族妇女戴项饰,常常也是重重叠叠。傣族妇女的上衣无扣,往往借助于多串重重的项链把内衣压住。侗族最大的银项圈,从颈脖挂到腰部,有八、九斤重。婚后水族妇女的银项圈,一般有三、四个之多,而且有一定的规格,第一个重1斤,第二个重7两,第三个重5两,第四个重3两。德昂族的男子爱在颈项上挂银项圈,一般不止一个,而且份量很重。哈尼族女子脖子上戴的大银环(当地称为“批索”)垂于胸前。要把它放在染缸里染成青色,以此为美。哈尼妇女在节日时戴上二十几串,行动时可以发出很大的声响,以此引起人们的注目。佤族姑娘项间的串珠、项圈,多达七、八圈,引人注目(图60)。阿昌族妇女的项圈也有好几个(图59)。景颇族女子佩戴的银项圈与红色织锦的包头很协调,配上黑色短上衣,红筒裙,胸前背后又点缀着许多银片、银泡、银币,华贵但不觉繁琐。

藏族的项饰与其他民族不同。有一种珍贵的项饰叫“丝”,由各种古代海贝类化石串联而成,它的形制各式各样。妇女们常把“丝”与珠宝、“呷吾”(一种华贵的胸饰)一起戴在项间,垂于胸前。还有一种项链,将各色彩珠与海贝类化石、绿松石混串在一起,项链下面挂一个银盒,里面装有护身符,也有挂一个面目狰狞的金属制的佛像,宗教色彩甚浓。

甘肃玛曲藏族妇女颈项上的项链不但杂而且多。它是由一颗颗大小不同、颜色迥异的珊瑚、琥珀、松耳石、奇楠子串联而成



图 59 阿昌族姑娘的项圈
有好几个。



图 60 佤族姑娘项间的
串珠和项圈

的,也有用红、蓝、绿、紫色玛瑙和淡黄色象牙制成的。有透明的,也有半透明的和不透明的。有的妇女戴几串,也有的戴十几串,甚至几十串的。

胸前的艺术世界

上衣的正面在服饰的装点中占有十分显要的地位。各民族服饰设计家和能工巧匠们自然不会舍弃这个部位,而在此各呈其能,组成了一个花团锦簇、五彩缤纷、珮环叮嚯、琳琅满目的艺术世界。

历史古老而悠久的民族,其胸饰往往与众不同。居住在云南

省怒江、澜沧江和金沙江两岸的傈僳族,在唐代就见诸于史书的记载。樊绰的《蛮书》中称之为“栗粟”,被认为是当时“乌蛮”的一支。如今的白、黑傈僳族人的胸饰,似乎保留了许多历史的遗迹,喜欢用贝壳、珊瑚、料珠、玛瑙、玉石等做饰物。德昂族(原称“崩龙”)妇女上衣用方形大银牌做扣子,襟边还镶两道红布条,并缀满银泡、银铃。一千多年前的佧族,对胸饰也很讲究。据《蛮书》卷四记曰:“望蛮(即今之佧族)外喻部落,在水昌西北。其人长大,负排持槊,前往无敌。又能用木弓短箭。箭镞傅毒药,所中人立毙。妇人亦跣足,以青布为衫,联贯珂贝巴齿真珠,斜络其身数十道。有夫者竖分发为两髻,无夫者顶为一髻垂之。”从上述记载看,唐代佧族妇女穿一身青布衣衫,赤足,头梳髻,均无甚引人注目之处,唯胸前挂了十几条以贝壳、真珠、兽牙等串联起来的饰物,殊为突出。高山族雅美人长期居住在深山密林之中,与外界极少往来,所以形成了独特的服饰,女子的胸饰也很特别。妇女的盛装是在胸前挂上多条重叠的项链,一直叠到腹部。首饰大都用玛瑙或玻璃珠制成,或在胸腹两侧佩有四块亮晶晶的金属片,与玛瑙相映争辉。

藏族中有一支系叫僜人,主要分布在西藏自治区东南部察隅县一带,约有一万人。僜人的妇女胸饰非常丰富,有镶玛瑙、珊瑚、宝石的各种花形首饰,有金银质的精美的经匣,还将大串大串的银币和皮条串起来,以显示其富有和在家庭中地位的优越。

基诺族妇女胸前围一块三角形的布围兜,这是全身服饰的核心之所在。这个围兜上饰有银币、银钮、银牌,有的呈圆形、方形,有的呈三角形、球形,闪闪发亮,引人注目。胸兜外着无领对开上衣,花纹以各色条状者为多。基诺族妇女在保持本民族的对称性传统的同时,创造性地将机织花布和土布相联接,使旧式条纹与绚丽多彩的花鸟虫鱼图案相间,别有一番情趣。

以银饰众多取胜的还有哈尼族、苗族和景颇族姑娘。哈尼族叶车姑娘的胸前挂有两串银珮。银珮是由许多条银链和银饰连缀起来的,挂在姑娘丰满的胸前,把那套式样别致的龟式服点缀得琳琅满目,光彩照人。此外,在腰带下面,还系一圈同样的银珮。贵州省西江地区苗族姑娘盛装时穿的“银子衣裳”,胸前、背后、衣角、袖口都钉着许多刻有花纹的银片、银牌,并挂着许多小银铃、小银铛和银链。胸前还挂有银宝锁和银项圈及压领、压肩等。景颇族妇女的缀银衣,也显得很华贵。身材颇长的景颇族姑娘爱穿黑色对襟或斜襟上衣,上衣较短窄,多用银币制作钮扣,胸前、背后也缀满了银泡、银片。许多少数民族喜爱锁饰,除美观、炫富的观念外,还认为锁饰具有某种祛灾除病的作用,对于身体衰弱的人来说,戴上银项圈、银锁、银镯等,能够驱魔消灾。

北方的柯尔克孜族妇女同样喜爱在衣服的胸部、前襟缀上各种锁饰及其他饰物,但样式与景颇等族不同。柯尔克孜族的小姑娘多穿小黑背心,胸前有一排外型美丽、纹样精致的银衣扣,如大衣扣子,竖在胸前四排,每排五个。女孩从三、四岁就开始佩饰,直到十五、六岁。最初胸前竖三排,每排两个,每长一岁加一个,结婚后数目不限。它既代表姑娘的年龄,又表示家庭富裕,而且走动起来,五光十色,叮嚕作响,很有风采。有的还在扣中镶嵌各种颜色的宝石。年已及笄的姑娘,则在衣服前襟改缀数排各种圆形、方形、菱形等模压银饰,或将银币钻孔直接缀上。另一类是圆球形、橄榄形银垂饰。同时,有些上衣胸前还缀有块玉、翡翠、琥珀、珊瑚之类饰物,贝壳扣、彩色串珠、镶链等更为常见。南部柯尔克孜族妇女的胸饰稍有差别,多佩戴模压式接嵌花纹大圆形银胸饰,另有一种用长方形、圆形、三角形、桃形等嵌花或模压花锁片和彩色珠子串连而成的胸饰。

生活在四川、甘肃交界处的白马藏人的胸饰,也很有特点。

这个藏族支系的妇女,喜欢用海贝和鱼骨作装饰。在妇女的胸部,一列四块鱼骨垂挂,六七个精致的小海贝横列,使胸前珠光闪闪,别具风韵。此外,值得一提的还有裕固族妇女的胸饰。裕固族已婚妇女佩戴牌面,牌面分胸饰和背饰两部分,胸饰为左右两条,用红珍珠、宝石和金属片镶嵌成图案,末端缀有彩穗,以长为美。

腰饰种种

在少数民族的装饰中,腰部的装饰构成了中国民族服饰独特的情趣。

法国人类文化学家格罗塞在谈到装饰时说过:“当我们开始研究时,文明民族的装饰和野蛮民族的装饰似乎有很大的差异,以致我们很难看见原始装饰的审美价值,但等到我们对原始装饰的研究愈深切,我们就看见它和文明人的装饰的类似之处愈多;而我们终于不能不承认这两者之间很少什么基本的差异。世界很少有几样东西能像装饰品那样,在文化进展的过程中,似乎变迁得很多,却实在是变迁得很少的。文明并没有使我们摆脱了某几种原始民族的极奇怪和极讨厌的装饰形式。”“饰品的发展,固然已经增进了饰品材料的范围,改进了制造饰品的技巧,但人们还从来没有能够在原始的诸形式之外,增加了一种新形式。”^① 我们审视一下千万年来腰带、腰饰的演化,便可知道格罗塞的话是正确的。

我国有些少数民族的腰饰之所以值得注意,因为从这些五花八门、样式奇特的饰物中,可以探寻出某些与原始装饰的“类

^① 《艺术的起源》,商务印书馆1984年版,第78—79页。

似之处”。德昂族的腰箍便是典型的一例。德昂族妇女在上衣和长筒裙之间,在胯部系红、黑两色的腰箍一束。少的系10来圈,多达30多圈。《蛮书》对这种腰德的妆饰曾有记载:“蛮部落,皆衣青布裤,藤篾缠腰,红缙布缠结,出其余垂后为饰。”这些腰箍,是德昂族由母权氏族制度向父系氏族制度过渡的写照。有一种传说在前章已述:德昂族的先人是从葫芦里生出来的,妇女从葫芦里生出来后,漂浮在空中不能落地。经仙人指点后,男子用藤篾圈制成的腰箍套在妇女的身上,女子才得以落地,和男人一起生活。自此,女子便开始系上腰箍。另有一说:古时,先是妇女出去串寨子,男子在家做家务、编竹器。有一晚,男子的一个竹篮尚未编完,他的妻子已串户七家,于是引起丈夫不满,他使用藤篾圈把妇女约束住,从此由妇女守家,丈夫出去串寨子。说法虽然不一,但都表明由母权社会向“男尊女卑”的父权社会进化,藤篾腰箍成了丈夫对妻子征服的表征。

佤族妇女也以红黑藤篾圈缠腰。明代《百夷传》记曰:“哈刺(即古之佤族),男子以花布为套衣,亦有百夷装饰者。妇人类阿昌,以红黑藤系腰数十围。”江应梁校注本钱古训《百夷传》亦曰:“哈刺,妇人髻在后,项系杂色珠,以娑罗布披身为上衣,横系于腰为裙(娑罗布即中国木棉布,坚厚,或织以青红纹——原注),仍环黑藤数百围于腰上,小腿缠青花布,赤脚。”数百围之数似乎夸张了,但至今佤族妇女仍好此饰却是不错的。景颇族的青年妇女和老年妇女,都喜欢在腰间缠绕多股用黑漆、红漆涂过的藤圈作为装饰,并和德昂、佤族的审美观点相仿,以藤圈的数量越多为越美。

彝族在广西、云南交界处有一支系,以白色上衣为特点,名曰白彝。这个彝族支系妇女的腰饰则是腰环,是用榆树皮制成的,成椭圆形,树皮宽约三、四寸。腰环做工精细,是很有特色的

一种腰饰。它的作用与腰箍不同,白彝妇女将树皮腰环视作护身符,从不轻易卸下来,她们认为,腰环可以逢凶化吉,永保平安。

还值得一提的是,箍腰之饰并不只限于妇女。高山族男子也编竹为箍束腰,其寓意却不是“男卑女尊”,而是为了狩猎与征战的需要。男子“自孩孺起即箍其腰,至长不弛,常有足追奔马者”。此外,箍腰还是高山族平浦人未成家的标志:“轻身矫健似猿猴,编竹为箍束细腰。等到吹箫寻凤侣,从今割断伴妖娆。”^①“编竹为箍”者,是少年男子的日常饰物之一,等到“吹箫寻凤侣”之日,则是割断腰箍之时。如今,高山族男子以竹箍腰的寓意,已难考究,但自幼“编竹为箍束细腰”,对于造就健美的体型,看来还是有益的。

随着社会的进步,“父权制”的消亡,腰箍的历史内涵已经淡化,但它作为一种形式美,仍长留在德昂族妇女的腰际。现在,腰箍的制作十分精细,前半节用藤蔑,后半节用螺旋形银丝联结,行走时,腰箍随双脚的移动,不断伸缩弹动,显得婀娜多姿。

具有远古韵味的腰饰,还有珞巴族男女的饰物。珞巴族男女喜在腰带上缝上几百个海贝,再挂六七圈铜链、铜铃、红石珠等饰物。海贝曾是一种流通货币,西南、东南不少民族至今仍珍爱它,并以此为饰。珞巴族在几十年前仍处于原始社会的末期,长期与世隔绝,因而在服饰方面保留了人类童年时代的稚趣。这种古朴、厚重的腰饰,也是一种原始社会的遗迹。

北方一些少数民族之所以重视腰饰,和他们长期从事狩猎、游牧活动有关。腰带上可以挂许多日常用的物件,为出猎活动时所必需。这一点,在敦煌莫高窟内可以找到证明。西魏第285窟内,有描绘少数民族供养人像,标有滑黑奴、殷安归、史崇姬等胡

^① 《台湾土番竹枝词》。

姓名。他们戴毡帽、穿裤褶、腰束革带，腰带上挂着水壶、打火石、绳子、小刀等生活用具，有的脑后垂小辫。三四百年前的满族，保持了画像上的这种装束。满族男女凡穿袍必扎腰带，而腰带上必挂“活计”。便服所系腰带为各色绸子，名曰“搭包”，所谓“活计”，即是挂在腰带上的各种佩物，有小刀、匙子袋、火链袋、手帕等，还有烟袋、牙箸、荷包之类。18世纪朝鲜使者朴趾源在凤凰山下树庄所见到的满族平民的佩挂是这样的：服佩缤纷，或绣囊三、四，小佩刀皆插，双牙箸，烟袋如葫芦样，或绣刺花鸟禽鱼，古人名句。这些佩物，最初主要为实用；满族入主中原后，这些佩挂的实用价值逐渐淡化，而演化成为一些精巧的艺术品，其装饰意义超过了实用意义。如荷包，原来是为存放干粮之用的，后来则完全成为一种饰物。清代满族荷包制作十分讲究，多用绫罗、绢、缎等上好原料制作，并绣上各种精美的图案，形态各异，美不胜收。

腰带的长短、花纹、图案，各民族也各有千秋。土族男子的腰带，两端绣有精美的花纹图案。保安族男子的腰带，一般都围腰三匝，还须外露一尺许，约有一丈五尺长。维吾尔族、哈萨克族青年人喜欢在腰带上绣花，乌孜别克族男青年则爱在腰间系一条方形、对折成三角形的绣花腰巾，使衣饰显得落落大方、美观别致。蒙古族男女腰系五色腰带，但甚宽，约有80厘米，长达6米，在腰上缠数圈后打结，两端飘动，据说这样可以在骑马时保持腰部的垂直、稳定。撒拉族男子以绣花肚兜为饰，别有一番情趣。

高山族雅美人长期居住在深山密林之中，形成了独特的服饰。男子不管长幼，一般不穿衣裤，只在腰腹部系一条用棉布制作的宽三四寸的丁字带。参加盛典时，上身着一件椰皮编制的背心。女子日常装束是在腰间围一块腰布，成年女子再在胸前斜系一方巾。腰带对于高山族雅美人来说，就有了特殊的意义。丁字

带首先不是为了装饰,而是为了遮掩。高山族雅美人的腰带的作用还是很原始的。

对于大多数民族的女性来说,腰带是点缀服装色彩、塑造女性形体美的一个重要构件。福建汉族的惠安女的服饰颇为奇特,紧身右衽的布上衣,又窄又短,遮不住下腹,以至于肚脐露了出来。为了突出腰部的装饰,她们在脐下箍一条寸把宽的银腰带,银光闪烁,非常夺目。这根银腰带往往是结婚时丈夫所赠。有的还在腰际系三四条用丝线、绒线和塑料线编织成的彩色腰带。在惠安女心目中,银腰带和五颜六色的腰带,远远超过了城市妇女脖子上的金项链。她们把上衣做得短短的,将腰带系得低低的,不避寒暑,听任肚皮袒露着,即使冬天北风劲吹,宁可往肚皮上抹防冻的油膏,也要让美丽的腰带公诸于众。在柯尔克孜族妇女的腰带上,镶有做工讲究的金、银饰花,或者镶嵌各色宝石。塔吉克族妇女腰带短窄,绣有花卉等纹样。白族姑娘喜欢用宽腰带紧束住腰身,恰到好处地显现了女性的曲线美。在腰带上,尤其是两端,多用彩色丝线绣上花卉、蝴蝶、蜜蜂等精美的图案,洋溢着白族妇女对大自然的眷恋之情;同时,花色丰富的刺绣与色调单纯的衣裤相配,形成了繁与简的对比,显示出她们很高的审美素养。湘西苗族妇女所制的腰带,用棉线和丝线编织而成,一般宽3—6厘米,长100—150厘米,常见的图案有各种花鸟及几何形等纹样,配色谐和,编织细巧。滇中峨山彝族花腰支系姑娘腰缠大、小腰带各一根,小腰带在正面用三个银圆做钮扣,勒住艳丽的绣花兜肚;大腰带系在后腰上,遮住小腰带绳结,几十串银珠垂满流苏挂在大腰带上,覆盖着臀部。大腰带末端从姑娘的右腰部伸出,银泡生辉,流苏吐艳。穿上盛装的花腰支系彝族姑娘光彩照人,被誉为彝山的马樱花。

畲族的彩带,是该族服饰中的最引人注目的配件之一,也是

畚族编织工艺中的精品。彩带又称合手巾带,用作裤带、腰带、围裙带等。流行于福建罗源、连江、宁德一带的合手巾带有两种:一种是长约4尺、宽6寸,用柳条纹组成二方连续图案花纹的带子,其配色由大红、暗调子的灰红、明调子又偏红一点的红灰等几种同类色、同种色组成,使色彩效果醒目大方,给人一种温和又热烈的跳动感;另一种是染花缕印的带子,带子长宽如前者,它和汉族民间的蓝印花布一样,蓝地白花,朴素雅淡。浙江景宁的彩带两边不织花纹,纬线是白线,经线以绿、红、黄、紫等色线与白线相间,根数不定,宽窄随意。中间花纹通常宽一厘米,有几何纹、自然花纹等纹样,其主要图案花纹有“十三行”、“十二生肖”、“水击花”、“五字带”、“铜钱带”、“卍”字花等。

腰饰是多种多样的。常见的还有围腰,即围在衣裙前后的一方腰饰。它的作用原为保护衣裙的整洁,尔后却具有了更多的装饰意味,将女性的腰身束紧,突出女性的曲线美,并以此为天地,展现妇女的织绣才能。傣族的一支,以其围腰艳丽多彩而著称,因此名曰“花腰傣”。花腰傣腰部还有一件别具特色的饰物,名曰“央罗”。它高约一市尺,有如开口不大的喇叭筒,圆口微开,口径三五寸不等,中部略细,下部稍宽呈方形。花“央罗”用白、金黄、淡绿各色细篾皮,按一定规律纵横交错编制成具有独特的民族艺术美的图案。围腰色彩的变化,还是墨江地区哈尼族女性婚否的符号之一。未婚少女多系白色或粉红色围腰,已婚者改系蓝色围腰。云南省西部哈尼族平头哈尼姑娘前腹部系一块围腰,标志其未婚,已婚妇女则挂两块。阿昌族卢撒地区女子盛装的饰物之一,是在齐膝的筒裙外面扎一条一尺多长的围腰,并在围腰上系一束银链。

白族妇女的花围腰,其秀美多采,并不下于“花腰傣”。其式样、长短、花纹图案、款式,依年龄不同有严格区别。一般未成年

少女及已婚有子女的妇女,其花纹图案色彩比较单纯,表示女性的“花期”未到或已过。当女性进入青春期,她们就会忙着认真打扮自己,将自己的感情、向往、追求倾洒在花围腰上,表示她已进入成年期,开始谈情说爱。所以人们说,白族妇女的花围腰是一支爱情的乐曲。白族妇女的花围腰,由腰带、上领、下摆、边幅、镶边和正中腰身等部分组成。进入青年期妇女的花围腰,上述各部分都绣有具有象征意义的各种花纹图案。正中的腰身,是大块的黑底,上绣艳丽的牡丹、芍药、金鸡、凤凰、蝶采花等图案。花围腰图案在艺术上多采取夸张、变形等技法,在纷繁中显出质朴,严谨中显出天真,绚丽中蕴含深意。

苗、羌、畲、彝、侗、傣等族妇女的围腰也都很有特点。贵州台江县施洞一带的苗族妇女的围腰以多彩闻名,一幅围腰上竟有十多种颜色,有对比,有调和,艳丽辉煌,五彩缤纷。雷江县桃江、侨港一带的苗族妇女,腰间系一条20×60厘米的围腰,爱用大块的几何形,在菱形内装小菱形,在几何形内又装组合纹样,有圆花和团花,几何形全是大红底上起菱形、井字形花。同一大红底,绣柠檬黄井字纹,或绿色井字纹,或紫色井字形,表现出的底纹效果好像有三种不同底色,手法十分巧妙。

腊鲁彝族妇女在节日多系由几种色彩鲜艳的布拼制而成的银泡围腰。底板分上、下两部分,上部用一颗颗银泡排成六路,镶成六边形,中间镶成两个大小不等的四边形,银泡周围用花边镶配。每块围腰上镶的银泡少则200颗,多则684颗,下部用花边花线镶制。再配上银挂链八股,从脖子上挂到胸前。妇女们系着银泡围腰跳舞赛歌,耀眼夺目。居住在广西、云南交界地区的彝族妇女,喜爱在腰间佩戴一种用榆树皮做成的腰环。除了夜间睡觉,无论在家或是出门干活、赶集、走亲戚,腰环都不离身。逢年过节,妇女们还将自己精心织绣的锦条包扎在腰环外。滇中峨山

纳苏支系彝族少女的服饰尽管各有差异,但围腰是同样的,绣艺精湛,花鸟形象逼真。围腰上方剪裁成“八”字形,下方呈方块状;上方绣四道各一寸宽、色彩不同的“人”字形花边,下面绣鸡心形的花边一道;中间刚好空出一块菱形位置,用白布衬底,精心绣上一幅“凤凰展翅戏山茶”图案;上端并用四根银链系着梅花扣,挂在姑娘的脖颈上,一对飘带打结系在后腰。围腰的形制和系法,显现出姑娘身材的健美。



图 61 藏族妇女的围腰
(帮单)

藏族妇女的围腰(帮单)(图 61),是藏服中必不可少的一个部件。过去,未婚姑娘不戴帮单。妇女婚后由于操持家务需要,帮单成为必需品,久而久之,形成习俗。现在,帮单成了一件装饰品。在节日里,连五六岁的女孩,父母也为她们扎上彩条帮单。帮单多为长方形,也有梯形。牧区妇女多束长帮单,尺寸为 96 厘米×48 厘米;城镇妇女束的帮单较短,一般为 64 厘米×48 厘米,只垂到膝部;梯形帮单在藏北常见,这种帮单下饰有长穗,两侧有十字纹样的氍毹边,非常华丽。从条纹的色彩和宽窄来看,牧区妇女的帮单颜色艳丽,条纹较宽;城镇妇女戴的帮单色

彩雅淡,条纹较细。藏族妇女的帮单,作为装饰品,发展趋向是由长到短,由宽条花纹到窄条花纹。

黔西南布依族的妇女们都喜欢戴围腰。年岁不同的妇女,所戴的围腰亦多有不同。老年妇女一般系长围腰,素色,胸部绣花,上齐脖项,下至膝盖以下,总长 2.5 尺左右。上端以银链为系,套

挂在脖子上；中部左右两边各缀一条素色飘带，拴在腰部。姑娘和年轻妇女们系的围腰甚短，称之为“半截围腰”，上齐腹部，下至大腿部，离膝盖约五寸左右，总长不足一尺，一般以青布为衣料，两边镶以天蓝色花边，或以金绒为心，以绸缎镶边。围腰中央绣有各种图案，有花卉虫鱼，有飞鸟走兽。

（《中国民族服饰》（下），民族出版社，1983年，第121页）

（《中国民族服饰》（下），民族出版社，1983年，第121页）

（《中国民族服饰》（下），民族出版社，1983年，第121页）

在中国民族服饰中，还有一些奇特之饰，反映了某种与众不同的审美观念。

以穿耳为美。耳饰大而重，似是人类社会处于原始社会阶段的一个比较普遍的装饰现象。人们萌发美化自身的意识，往往是从美化头面入手的。耳朵是人体的听觉器官，而且又生长在头面的对称部位，于是，古今中外，各民族的先人们，都不约而同地用各种各样的耳环耳饰来装扮自己。

元代陶宗仪在《南村辍耕录》已提到，穿耳之俗乃是古已有之：“或者谓晋唐间人所画士女多不带耳环，以为古无穿耳者。然庄子曰：‘天子之侍御，不叉髻，不穿耳。’则穿耳自古亦有之矣。”^①又据《后汉书》记载，西南少数民族在汉代就有僮耳之俗：“哀牢人皆穿鼻僮耳，其渠帅自谓王者，耳皆下肩三寸，庶人则至肩而已。”^②穿鼻之俗，在今天少数民族中已经见不到了，但僮耳在中国少数民族中仍十分盛行。

满族妇女有一种特殊的耳饰习俗，即在一个耳垂上戴三个耳钳。这是满族妇女耳饰的一个旧风俗，来历已无可考查。但有

① 《南村辍耕录》卷十七，中华书局1959年版，第207—208页。

② 《后汉书》，《南蛮西南夷列传第七十六》。

意思的是,相隔万水千山的西南地区的侗族妇女,也有戴三个耳钳的习俗,她们认为这样佩戴才是符合传统的要求。侗族的耳饰十分讲究,有的呈塔形,有的是一条变形的银鲤鱼,有的象一组花环。据许以僖女士的考证,侗族妇女的一耳三钳之俗,是受满族影响所致:“在侗族重大节日时,老年男子有以满族长袍为礼服的习惯,由此可以推测侗族妇女‘一耳三钳’习俗可能是受满族的影响。”^①土族妇女喜欢在耳朵上佩戴大银环、珠子及丝穗组成的耳饰;还有的佩戴珊瑚、玛瑙装饰的耳环,及银制的耳坠。这种耳坠不戴在耳朵上,而是用链子穿在耳边的发辫上,形式多为上而一朵花饰或一个如意形饰件,下而由各种彩珠串成流苏式,垂于肩头。

云南基诺族男子和女子一样,以大耳垂孔佩挂耳珰为美。为此,基诺族男女从孩子开始,就必须在耳垂上用针穿孔,然后改用细树枝、粗树枝,逐月逐年将耳垂孔撑大。其间发炎疼痛是常有的事,但为了获得大耳垂孔之美,人们并不以为苦。耳孔撑大后,便在其中嵌入竹木制成的,或银制的、刻有花纹的耳珰,耳珰的直径往往有二指之宽。基诺族男子还爱用橙色的布朵花和绿光闪闪的白木虫翅膀装饰耳垂,据说,基诺族男子的耳垂上如不戴花,便得不到姑娘的青睐。高山族人也盛行穿耳之俗。据《番俗采风图考》记曰:“番俗自幼穿耳,贯以竹节,至长,渐易其竹而大之,使耳孔大如巨环,垂肩上。”穿耳贯耳,“如钱如碗复如盘”,甚至“可容斗者”,并引以为自豪。蒙古族男子则在左耳戴大耳环和小耳坠。门巴族诺那地区男子双耳戴珠串。布朗族妇女两耳均戴大耳环,几垂于肩。鄂温克族男女均戴耳环和耳坠子。怒族妇女的耳饰分为竹制和铜制两种,贡山怒族妇女一般用竹管穿

^① 《少数民族妇女头饰》,中国电影出版社1989年版,第9页。

两耳,而福贡的怒族妇女则喜戴大铜环。仡佬族和傣族妇女还把拔下来的牙齿,放置在竹筒里,作为耳饰挂在耳上。德昂族妇女的耳饰是用石、竹、银加工制作的耳柱。佤族妇女则佩戴一个喇叭形的银耳柱。用银或竹筒制的耳柱,常以彩色绒线和绒球装饰,中空,可存放针线,妇女们能随时取出做针线活,非常方便。苗族妇女的耳环,有一种是大银环,而且每耳戴三四个不等。海南黎族妇女的大耳环多为锡制,直径 20 厘米,而且每耳穿孔不少于 10 个。藏族妇女的耳挂子由银链和宝石、珊瑚、玻璃珠、蜜腊石等组成。中国少数民族的耳饰之洋洋大观,着实让人眼花缭乱。

肢的装饰各族大同小异,多以手镯、手扼、脚镯等为饰。手镯大部分为银制,也有铜制和金玉制作的。手镯有圆镯、扁圆镯和扭丝镯之别,制作均很精细。脚镯比手镯粗大一些,且戴的不十分普遍。有些民族男子也戴手镯。手镯、脚镯也有用藤蔑制成的。怒、哈尼、傈僳、佤族妇女均喜在腿脚、手臂上佩戴很多的圈箍,以自我“束缚”越多为美。有些民族还在足踝处饰以一串竹环或铜环,其意在于增加舞蹈时动作的音响。彝族姑娘还喜欢在两手背上刺“梅花针”,彝族称之为“玛朵”,其形如梅花或似铜钱花,色彩斑斓。她们同时还在手腕上佩戴金、银、铜、玉石质的手镯,珠光宝气,与“梅花针”文饰交相辉映,又添几分动人姿色。

断牙饰齿之俗

中国东南、中南、西南地区共有几十个土著民族,在古代就有断牙、拔牙、饰齿之俗。我国古代文献中最早记载凿齿之俗的大概是《山海经》。在海外南经中有这样一段记就,即“羿与凿齿

战于寿华之野，羿射杀之。在昆仑墟东，羿持弓矢，凿齿持盾，一曰戈”。在《淮南子》中也提到羿诛凿齿的传说。羿和凿齿都是传说中的氏族首领，后者是奉行拔齿习俗的先民。又据历史文献记载，夔、干越、濮、徭、南平僚、守宫僚、乌浒（乌武）僚、都（土）僚、夷僚及其后裔仡佬族、壮族、傣族等，都广泛流行拔牙之俗。《管子》曰：“吴，干战，……摘其齿。”“干”，就是干越。《旧唐书·南蛮传》：“三濮在云南徼外千五百里。有文面濮，俗镂面，以青涅之。赤口濮，裸身而折齿。”

古时的夔人已有断牙之俗。早在两千多年前的战国时期，有些少数民族披荆斩棘，历尽艰辛，开发了西南山地的荒野，族名曰“夔”。宋元史籍中之夔人，指今云南之白族。明代万历以后，又用夔字称傣族。唐以前的夔字，有的学者以为是指彝族。在成都南部山区的兴文县，在一座名叫玉冠洞的山岩峭壁上，有一批夔人的悬棺。丘桓兴在考察了这片奇特的“空中墓地”后写道：“前几年，文物工作者取下十具悬棺，发现成年男女墓主人都留有打掉上颌左右两侧门牙的痕迹。这是夔人‘敲牙完婚’的习俗。据传，夔人婚前敲牙，新郎以此表示自己的勇敢威武，而新娘嫁前敲去牙齿后，以避给大家带去不吉。”这是四百多年前夔人在这里生活的习俗，尔后，夔人在一次与明代官方的大规模冲突后，兵败城陷，夔人迁徙他乡，更服易俗，在四川成都山区便不见夔人踪影了。

西南的古僚人，也有打牙凿齿之俗。据《博物志》曰：“蜀郡皆山夷，名曰僚子，妇人孕身七月，生时必须临水，儿生便置水中，浮即养之，沉遂弃之。至长，皆拔去其上齿后狗牙各一，以为身饰。”又据《太平寰宇记》称，川西南“夷僚生子，长则拔去上齿加狗牙各一，以为华饰。”书中也提到了“凿齿”之俗：“其蛮僚之类，不识文字，不知礼教，言语不通，嗜欲不同，椎髻，跣足，凿齿，穿

耳,衣绯衣、羊皮、莎草,以神鬼为征验,以杀伤为戏笑。”李京《云南志略》:“土僚蛮,叙州南乌蒙北皆是,男子十四、十五则左右击去两齿,然后婚聚……人死则以棺木盛之,置于千仞颠崖之上,以先坠者为吉。”

仡佬族是贵州最古老的一个民族。在古籍中,曾有“打牙仡佬”的记载。仡佬族人打牙仅限于妇女,男子不打牙。乾隆《贵州通志》卷七:“打牙仡佬,在平越、黔。女人以青羊毛织为长桶裙,将嫁必先折其二齿,恐防害夫家,即所谓凿齿之民也。又剪前发而被后发,取齐眉之意。其性情皆慄悍好斗。”《岭表录异》曰:“仡佬妻女,年十五六,敲去右边上一齿;以竹围五寸,长三寸,裹锡穿之两耳,名筒环。”“打牙”之俗一直沿续到近代,在20世纪70年代,贵州普定县窝子乡和高阳乡的仡佬族妇女,仍保留着打掉上颌一二颗牙齿的习俗。莫俊卿据此认为:“拔牙是某些氏族或部落所特有的,因此拔牙也就成为这些氏族部落的特征。”^①高山族平浦男女订婚时,互赠门牙旁边的两颗牙齿,作为定情之物。有趣的是,此俗与现代上海人称男女双方确定恋爱关系为“敲定”,似有异曲同工之妙。徐子为记曰:“……少年至,凿上颌门旁两齿授女,女亦凿两齿付男,期某日就妇室婚。”至临终时,“老蛮凿齿丧其亲,折留两齿”,以志“永诀”。由此可见,凿齿除显露红舌以增媚态外,还蕴含痛痒相关、用情专一之意。“一般由父母执行,首先用两块木板夹住要拔掉的牙齿,以锤子慢慢敲打木板,使牙根活动,接着在一根十七、八厘米长的木棍上拴一个绳套,用绳套套住牙齿,然后猛拉而出;拔出来的牙齿埋在房檐下,牙槽内涂以煤烟,以便止血。”^②

① 《百越民族史论集》,中国社会科学出版社1982年版,第318页。

② 《今日的台湾》上册,中国科学仪器公司,1945年版,第100—101页。

壮族的拔牙的习俗还有一个动人的传说故事。在广西融安县民间传说道,在远古时候,雷公与大力士进行械斗,大力士把雷公关在牢房里。雷公在大力士的两个孩子的帮助下,破牢而出。雷公临走时,拔下一颗牙齿送给大力士的两个孩子。这两个孩子把牙齿埋在屋檐下,长出一个大葫芦瓜。后来,雷公造雨淹死了大地上的人们,只剩下坐在葫芦瓜中的大力士氏族的两兄妹。他们漂洋过海,定居于广西。为了生育后代,准备结婚,但这是违背兄妹不婚的禁律的。最后,由哥哥拔掉一颗牙齿,表示他是雷公氏族的人;妹妹不拔牙,表示他是大力士的后代。两个氏族的青年男女互通婚姻,这是符合氏族惯例的。到第二代,仍照此办理,于是形成了拔牙风俗。^①海南岛的黎族、贵州的布依族、水族、苗族,广西的仫佬族,也有类似的传说。可见,拔牙习俗还和人类的繁衍有关,与原始宗教崇拜有关。

关于高山族断牙的缘由,一位名叫普罗伊斯的人类学家作了一种颇为奇特的解释:“产生这种习俗其背后的原因当然在所有地方都已被忘却,所有关于它的陈述只不过是一种替代性的补足而已。只有在中国台湾省(高山族)中,一个女孩的情况也许能对这一习俗提供适当的答案。她说:‘这样她们就能更好地呼吸,有更多的风吹到里面去。’”有更多的风吹到嘴里去起什么作用呢?据普罗伊斯的解释是:“妇女之所以要敲掉门牙仅仅是为了想怀孕。”^②这种古怪的传统观念认为,在性行为中,男人的呼吸必须进入到妇女的嘴里去,因为生命就是呼吸,男女各敲掉两个牙齿,似乎有利于口对口呼吸的畅通。这样,妇女

^① 莫俊卿:《古代越人的拔牙习俗》,《百越民族史论集》,中国社会科学出版社1982年版,第309—310页。

^② 《宗教和艺术的起源》,第363页。

就会怀孕生孩子。这样的解释虽然比较奇特，但也不无可参考之处。

中国古代少数民族还有饰齿的习俗。《蛮书》卷四曾记有黑齿蛮、金齿蛮、银齿蛮的不同特征：“黑齿蛮以漆漆其齿，金齿蛮以金缕片裹其齿，银齿以银。有事出见人则以此为饰，食则去之。”可见，其饰齿主要是为了美观。金齿蛮即后世的傣族。马可·波罗曾至当地记载其地名为“柴尔丹丹”，亦“金齿”之义。言“男女有用金片镶牙的习惯。依照牙齿的形状，镶得十分巧妙，可以长期留在牙齿上。”^①高山族平浦人也有染齿之俗。如今，这种饰齿的习俗仍在基诺、哈尼、布朗、傣、德昂等少数民族中流传。基诺族男子爱用梨木烟脂染齿，即将燃烧后的梨木放在竹筒内，上面盖有铁锅片，待铁片上的烟脂烘成发光的黑漆时，就手持铁锅片的梨木烟脂染齿，将牙齿染得乌黑发亮，以此为美。哈尼族的戛尼支系，不论男女，每当进入青春期时便要染齿，染齿时先要吃些很酸的食物，让牙齿酸得酥痛，然后再用生紫胶涂染，吃一阵酸果子，染一阵牙，直到把雪白的牙齿染成紫红色才罢休。在戛尼人眼中，染齿显示着美，不染齿的人是很难找到情侣的。爱染齿的还有傣、布朗族男女。傣、布朗族的青年男女在进入青春期后，用松明黑烟染齿。先点燃松明柴，待其冒出股股黑烟熏在瓦块或木片上，染齿人用手指将熏在瓦块上的黑烟刮下来，涂在洁白的牙齿上。他们也懂得，若要想使染在齿上的颜色牢固，需在染齿前用酸果汁抹牙齿。布朗族和一些傣族妇女还用嚼槟榔的方法，来加深牙齿的颜色。她们嚼的是一种自己配制的土槟榔，即由槟榔加上栗树、黄香树的嫩尖、芦子叶，再配石灰、旱烟丝面组成的。这种槟榔的汁液呈鲜红色，能将黑齿再染成紫黑

^① 《马可波罗游记行》，福建科学技术出版社 1981 年版，第 148 页。

色,并经久不褪。清代有人写诗描写高山族平浦人将齿色染红的习俗,诗云:“任他颜色照银泥,一样朱唇黑齿齐。螭首蛾眉都易事,教人难觅是瓠犀。”解放前广西左右江的壮族妇女在出门、会客时,还在犬齿上包一层金银箔,以为装饰,完事后再取下来。广西一些地区的少女,在十几年前还保留了镶侧门齿金牙的习俗。

此外,高山族排湾、泰雅等支系还有剃毛的风习。或男或女,把自己的眉毛、面毫和腋毛等剃去,也有妙龄女子将阴毛拔去的习惯。他们将毛视作不洁之物。有人写诗记其事:“口角有髭皆拔尽,须眉却作妇人颜。”

穿耳、断齿、染齿这些装饰,都属于原始文化的遗存。我们在分析这些古老的文化习俗生成的原委时,必须采取非常谨慎的态度。诚如泰勒所指出的:“在研究特殊习惯或观念在几个不同地区的复现,以及它们在每一个地区的盛行时,我们必须十分谨慎。因为尽管属于人类大众的观念和习惯,在很大程度上是正确判断和实践智慧的结晶,但又并非完全如此。导致人类信奉一种观念或实践一种风俗的原因,并不一定就是他们应当这么去做的理由。因为,除了一小部分人善于鉴别之外,绝大多数的人都认为:‘大家说的总是真实的,大家做的总是正确的’,从而随之盲从了。”^① 比如汉族古代妇女的耳珰,据说有提醒妇女注意操守之意。而水族妇女的戴耳环,其意又与前者不同。石钟健教授在《九隆传说与哀牢》一文中写道:“越后僚人有僮耳之俗。”僚包括了今天水族的先民。石文分析,僚人用花枝刺把耳垂刺穿,挂一个用灌木茎髓做成的“补龙圈”,是为了把自己打扮成花一样

^① 《原始文化》,浙江人民出版社1988年版,第8—9页。

美丽;因而“僮耳之俗”世代相传。这是从“移情说”的观点来看待佩戴耳环,并没有父权制的意识。

染齿这一习俗在几个不同民族里的复现,也可能“在很大程度上是正确判断和实践智慧的结晶”,尔后才形成一种习惯,为大多数人所奉行。把牙齿染成黑色的、或紫红色的,这种习俗的成因,起初很可能是为了保护牙齿。因为用黑烟灰或酸果汁反复涂抹牙齿,加之经常嚼槟榔,有利于杀灭口腔内的细菌,久而久之,牙齿变得黑亮、坚实,就是人的体质强健有力的一种表现。就象在有些地区,人们的皮肤被太阳晒得黝黑,被视作健美一样。美总是根源于观念的联想之中。如果一个对象不能成为某种观念的标记,那么,它也就不可能进而成为美的对象,更不可能世代相传了。

普列汉诺夫在谈到某些原始民族的装饰品的使用价值与审美价值的关系时曾指出:“那些为原始民族用来作装饰品的东西,最初被认为是有用的,或者是一种表明这些装饰品的所有者拥有一些对于部落有益的品质的标记,而只是后来才开始显得是美丽的。使用价值是先于审美价值的。”^①染齿、断齿、穿耳、穿鼻这些原始的习俗,最早也许是一种“对于部落有益的品质”的标记,是勤劳、勇敢的一种标记,不敢穿二指宽的大耳孔、不敢断齿的人,便被认为是懒人、胆小鬼、怕吃苦的人,因而要受到整个民族的歧视。日长岁久,相沿成习,人们就以为穿大耳孔、断齿是美的一种表现;反之,则是不美的。格罗塞在分析菩托库多人何以要将直径四吋的粗大栓塞放到下唇和耳轮的窟窿里时写道:“菩托库多人的唇栓和耳栓,只因为它们过度的大,就成为他们

^① 《没有地址的信》,《普列汉诺夫哲学著作选集》,生活·读书·新知三联书店1934年版,第5卷,第427页。

的特点,因此也成了他们一族的标记。……最初的时候,菩托库多人不拿栓塞当悦目的装饰,也许正和现在的欧洲人一样,只因受着那和部落象征联合在一起的影响,慢慢就变成装饰了。在另一方面,它们的价值也许在于能够证明佩带者的勇气。……我们所能确知的一个事实,就是菩托库多人对于他们的栓塞是认为光荣的,虽则受尽欧洲人的嘲笑,也还不能损害他们对于此物的喜爱。”^① 格罗塞的分析,对于认识我国少数民族一些奇特的、需忍受痛苦的装饰,也许是有益的。

^① 《艺术的起源》,商务印书馆 1984 年版,第 61 页。

第十章 背后的艺术

中国各少数民族中，有不少民族的背后装饰甚为可观。其饰物、图案、纹样，并不比服饰的正面逊色。有些最能体现民族特色的饰物，如纳西族的七星披肩、瑶族的“瑶王印”、土族的辫筒、傈僳族的“燕子尾”、彝族的“背牌”、哈尼族的“披甲”、基诺族的“太阳花”和“月亮花”、藏族、裕固族背后的辫饰，等等，都是挂在身后的艺术品。青海海南藏族妇女发套上的大小银盾，从头顶一直缀到腿部，往往有二、三十个之多，大的超过人头，蔚为壮观(图 62)。因此，研究中国少数民族的服饰，对背后的装饰不应忽视。现在，让我们站到这些少数民族兄弟姐妹们的背后去，细细地品评一下他们身后的艺术吧。

“永久的魅力”的结晶

我国有些少数民族何以十分注重衣服背后的装饰呢？这不是一种简单的装饰爱好，也不仅是某种特殊的审美观念因袭所致，而是一种因素复杂的服饰文化现象。它的生成和发展，和整个中国民族服饰艺术的生成一样，具有社会、历史、经济、文化、生活习俗的背景。

马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中指出：“希腊神话不只

是希腊艺术的宝库,而且是它的土壤。”^①有些少数民族的背饰之所以成为标志这个民族的特殊的符号,同样是以具有“永久的魅力”的神话传说作为土壤的。神话,说得简单些,是人类与自然斗争的原始性的幻想故事。某些民族服饰的背饰,则是原始人的幻想故事的物质积淀,是原始人类幻想的心理和物质的服饰同化的产物,也是原始人类半神秘半审美的积极表现。

居住在广西南丹、河池以及贵州荔波县的白裤瑶妇女,夏装的背后绣有一大块方形的图案,俗称“瑶王印”。其中便有一个动人的传说故事:年过六旬的瑶王,膝下有一个长得很美丽的公主,嫁给了当地莫家



图 62 青海海南藏族妇女发套上的银盾

土司的儿子。婚后,莫家土司利用儿子的关系,施计盗取了瑶王的大印,并派兵包围了瑶寨。瑶王怒不可遏,对土司的威胁毫无惧色,亲自上山指挥作战,打了几天几夜,战斗非常激烈,瑶王被围困在一个山头上。在这民族存亡之际,身负重伤的瑶王召集各寨寨主商量怎么办?一位采药老人献计道:“我在从前采药时,发

^① 《马克思恩格斯选集》第二卷,人民出版社 1972 年版,第 113 页。

现后山悬崖有一条小路,可以从那里下山脱围。”瑶王听后,高兴得双手同时往膝盖上一拍说:“对,就这么办!”在老人的带领下,瑶族同胞顺着悬崖逃出了包围圈。瑶王因伤势太重,不久去世。瑶族人为了纪念这位民族英雄,按照他逝世时的装束制作成本民族特有的服饰:男子裤子膝盖部位的五根红线条,象征着瑶王的血手印;裤长仅及膝,意味着当时战斗的残酷。白裤瑶女子夏装上衣,称作挂衣,没有袖子,面前一块,背后一块。衣底为青色或黑色,背面则用丝线绣一块方印图案,意即瑶王的大印永远留在瑶族人的心中,印在瑶族人贴身的衣背上。这个传说的真实程度,今天虽已无法考究,但是白裤瑶女服背后的“瑶王印”,却实实在在地使瑶族人民对自己崇敬的民族英雄的怀念心理得到了某种满足。

基诺族男子上衣背面镶有四方形黑布一块,中间绣着一朵美丽的“太阳花”,而女子上衣的背部缝一块3寸见方的白布,上绣圆形光芒四射的图案,称为“月亮花”。“太阳花”和“月亮花”是男女坚贞的爱情的象征;另有一说,是为了纪念三国时代曾经教会基诺族造屋种地的蜀国名相诸葛亮的,因此又称“孔明印”。

背饰中的神话、历史积淀,还体现在门巴族妇女背上的一块牛皮上。居住在喜马拉雅山南麓上隅地区的门巴族妇女,无论是白发苍苍的老人,还是天真烂漫的少女或孩童,背后都要披一张完完整整的小牛犊皮,毛向内而皮板朝外,小牛皮的头部向上直抵穿着者的脖子,牛尾朝下,四肢向两侧伸展。每逢婚礼、节日,或迎亲会友,必换一张新牛皮,就象换新装一样。背披小牛皮是上隅地区门巴族妇女的美饰。一首门巴情歌唱道:“头戴小帽俊美,因插孔雀花翎;身披上好牛皮,容貌更加动情。”这种背饰,既反映了门巴族对牛的原始崇拜,同时又记录了妇女在牧业生产中的历史性功绩,因为当地的门巴人,男子从事狩猎,而妇

女自古以来就从事牧业生产,是畜牧业的主体。关于这种背披牛皮的习俗,门巴族有两个传说:一说是远古时,藏族统治者把门巴人赶到边远地区,并惩罚门巴族妇女背一张人皮,后来换成牛皮;二说是唐朝文成公主留传下来的,文成公主嫁到西藏后,为了避妖辟邪,经常背披一张牛皮,并曾派人前往上门隅,播扬佛法,还把自己身披的小牛皮送给当地的门巴族妇女。尔后,门巴族妇女为了纪念文成公主,也模仿这种装束。



图 63 纳西族的七星披肩

前几章提到过的纳西族女眼中最有特色的羊皮披肩(图 63),上缀七星,它的多种寓意及其与纳西族神话、传说、图腾崇拜的关系,这里不再赘述。在我国少数民族中,背后披羊皮的不只是纳西族,云南省宁蒗、永胜一带的普米族妇女也喜欢在背上披一块羊皮。不过,纳西族的披肩选择毛色黑亮、柔软的绵羊皮,而普米族妇女所披的羊皮限于白色,以色白毛长为美,显得圣洁高雅。白族姑娘出嫁时,也都有一张雪白耀眼的绵羊皮作背饰,而且必须完整地保留羊的四肢和尾巴。

追溯背饰的意义,有不少还带着浓厚的巫术色彩。人们在对于大自然的肆虐显得无力抗争之时,或对人世间的某些变化处于无知阶段时,便会祈求神灵之助,或希冀某一图腾崇拜能帮助他们消灾避邪。于是,除了在衣物上设计某些图案之外,又制造出许多自认为能驱邪

避秽的饰物。英国著名艺术理论家贡布里希的老师埃曼纽尔·洛威曾指出,大部分装饰图案的渊源和目的可以用“驱邪”功能来解释。后藏地区,有藏民穿一种背部绣有“卍”字符号和月亮、太阳、火的组合图形的衣服。据说人的一生中,逢13岁、25岁、37岁、49岁等都是“恶年”(灾年),穿上绣有这样图案的衣裳,可以驱邪消灾。“卍”字符号在佛教中是佛祖释迦牟尼胸前的一种“瑞相”,在布德贡吉时代,这个符号曾作为苯教的教徽在西藏流行。“卍”字符号在古代还被认为是太阳和火的象征。因此在藏文化中常与日、月、火的纹样连用,作为一种符咒、护符的标志。有人对后藏地区的这套衣背花纹解释为:“卍”是万福祥瑞的符号,日表智慧,月含方便(即方法),组合在一起可以保平安、祛灾难。

贵州黄平县的苗族儿童的衣背上,时常饰有茱萸纹。茱萸是一种有浓烈香味的植物,可入药。茱萸纹呈椭圆心形的叉刺状,线条流畅,许多国外学者称它为叉刺纹。据我国古代习俗,以茱萸插头可以祛灾辟邪。晋《风土记》曰:“九月九日,折茱萸插头可辟恶气。”唐代诗人王维在《九月九日忆山东兄弟》一诗中又有如下名句:“遥知兄弟登高处,遍插茱萸少一人。”九月九日为重阳节,登高和佩戴茱萸以避邪去恶,这种习俗一直延传至今。贵州苗族妇女在孩子的衣背上用茱萸纹装饰,其意也是明朗的。而在广西东兰县长江乡一带的壮族妇女,则喜用色布缝制成螃蟹形背带,内装银币和中药,连同一块“禾剪”状布块挂在背带上,也有祈求消灾祛邪、儿女平安之意。

尾饰是摹拟兽类的一种伪装

一些少数民族重视服饰背后的艺术,另一原因是这些民族

的先人在狩猎和农耕活动中,信奉动物图腾崇拜,是原始的摹拟兽类的心理因素积淀的结果。动物的背部多是毛色光亮、五彩斑斓的,而腹部的色彩往往单调平淡。在原始舞蹈中,我们的祖先常以兽尾、羽毛作道具,或以此为饰。这一点,中外各民族几乎是不约而同。爱斯基摩人喜欢用各种不同颜色的皮条、饰物来修饰他们的裘装,在背心的后面,拖出一条象动物尾巴似的东西,一直挂到膝弯。在《婚床》一书中,布雷多克生动地描绘了邦戈妇女在舞蹈时戴的尾饰:“跳舞的女人都扒光衣服,只在腰后拖一条长长的草尾,围着乐师,紧密地依前后次序排成一圈,踏着碎步,边绕边舞。她们先缓慢地弯下腰去,然后再再地直立起来,就象游乐场里奔腾的小木马那样忽上忽下。她们使尽浑身解数,显现肚皮舞的腹功和臀功,同时又使劲挥动双肩,以致把两只乳房的颜色蹭得象晶莹透明的果子酱。”据公元前四世纪希腊作家克台萨斯的记载,古代印度的盖忒罗思河(有人认为即今恒河)流域的居民,相传都把自己打扮成野兽的样子,其皮饰与河马相近,在印度的某些海岛深处,居民们都系有一条硕大的尾巴。中非的妇女只把一条很窄的带子围在腰部,后面系着一根细枝条,象动物尾巴一样。如果这根细枝条掉下来,她们会觉得很丢脸。

《吕氏春秋·古乐篇》记曰:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阙。”^①葛天氏是中国古代的一个氏族,他们当时跳的一种舞蹈,是三个人手里拿着牛尾巴,踏着脚,唱八曲歌以祈祷天地。牛尾巴作为歌舞的道具,显然也是图腾崇拜的一种表现形式。为《吕氏春秋》这段文字作形象注释的,是先秦两汉时期的《羽舞》。这是云南少数民族的一种祭祀舞。其特点是参加的人数很多,且全是男子,舞者一律头戴羽冠,上身赤裸,腰饰羽制

^① 《吕氏春秋校释》卷五,第284页。

“双幅”，尾部亦以羽毛为饰。

以动物的尾巴或羽毛作为人体的“尾饰”，在出土文物中也可以找到物证。1973年秋，在青海省大通县孙家寨墓地发掘第20号汉墓时，发现了一个新石器时代的舞蹈纹陶盆（图64）。这是人类童年时代的又一杰作，是现存最早的舞乐形象之一。它以人体舞蹈的规范化的写实方法，表现了神农氏时代严肃而庄重

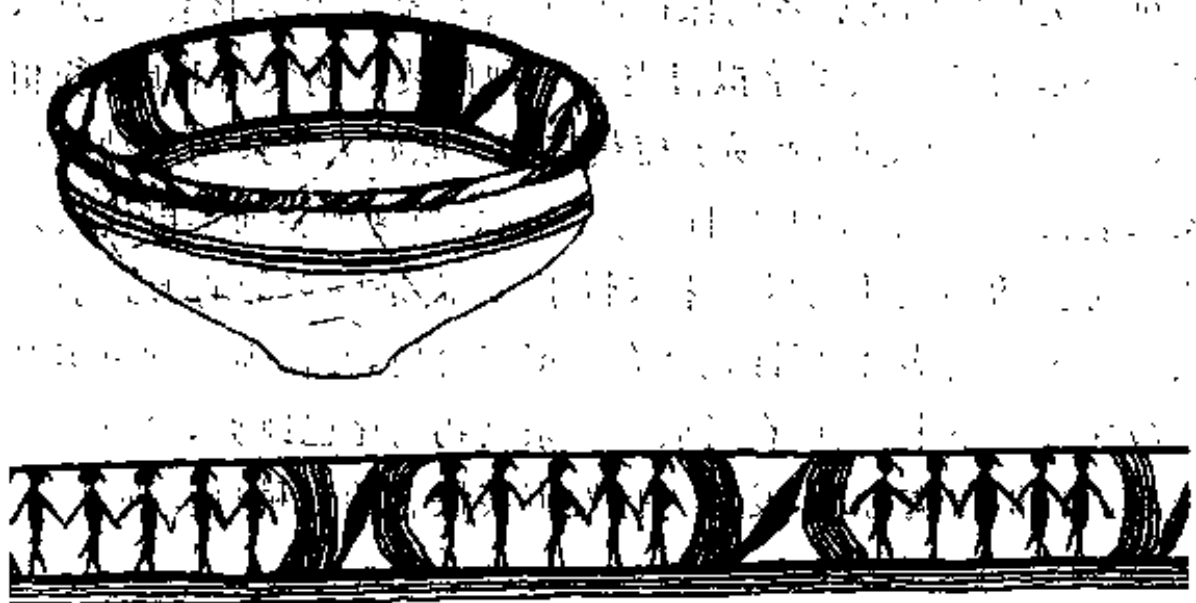


图64 青海大通县出土的舞蹈纹彩盆

的巫术礼仪。这只陶盆以三组相同的舞蹈图案作为主要装饰。五人一组，以兽角羽毛为头饰。更值得注意的是，每个人的身后都有一条尾饰，他们手拉着手，翩跹起舞，动作整齐，方向一致，虔诚地祈祝狩猎活动的胜利和农作物的丰收。对于舞蹈者下腹体侧一道的纹饰，靳之林教授借助于对民间艺术、民间风俗的考据后认为：“青海出土的陶盆‘舞人纹’下体突出物不大可能是衣角或兽尾，而是父系社会男阳生殖崇拜的象征。”^①靳说也值得重视，我以为这很可能是生殖崇拜与尾饰意味兼而有之的表现，或

① 《靳之林破译一批原始文化符号》，1988年6月10日《人民日报》。

者是将兽尾或鸟羽拖在身后,成为一种尾饰。

新石器时代的先人们身后戴尾饰起舞,也是原始时代狩猎活动的一种艺术遗迹。格罗塞在研究了许多原始艺术作品后发现:“我们研究用具的装潢,尤其可以发见澳洲人的衣着、盾牌、棍棒上的装饰,和他们的画身的图样很相仿佛,完全是摹拟兽类的。想用照样的绘画把他们自己扮成兽的模样,是和原始人认某一种兽类是他们同族者的保护神,而喜欢摹仿兽类形象的心理,相去不远的。”^① 人类摹拟兽类是一种伪装。伪装得和虎、豹相似,不易为它们发现,就易于捕获它们。原始人类最初用动物形象来装扮自己,是有功利目的的。尔后,当这种装饰不再仅仅以祈祝狩猎活动成功的目的来取悦于人,而是以它们的形式引起人们的审美快感时,尾饰也就有了审美价值,并作为一种审美对象被保存了下来。人们在身后加一条动物的尾巴跳舞,也可以看作是由摹拟兽类心理,发展为抒发审美快感的一种自我满足。

尾饰的演化

少数民族的尾饰,在新疆天山南北的高山峭壁和内蒙古阴山地区的岩画上,不断有所发现。

在天山南北的岩画中,有许多人物的尾部都有一条长短不一的尾巴。有的似猎人,在打猎时进行了伪装,把自己打扮成猎物的样子,头上顶着两只类似犄角的东西,臀部系着粗细、长短不一的尾巴,或拈弓搭箭,或引猎狗追逐动物,各具特色。如在阿尔金山上有一幅狩猎图:两个系尾饰的猎人(其中一人头戴鹿角一样的饰物)带着一条狗,手拉着手慢慢地向一头野兽靠近,欲

^① 《艺术的起源》,商务印书馆 1984 年版,第 52 页。

乘机猎取。但当他们即将到达猎物身边时,却被猎物发觉,猎物调头拚命地向远处逃去。在哈巴县沙拉乌俊花岗岩洞穴中,有一幅彩绘岩画,绘有两排人物图,上一排2人,下一排6人,共8人,均系有长尾。据专家考证:“这些岩画一般系凿刻,彩绘甚少。其刻成的年代,最早者或有上万年的历史,而最晚者一般不会晚于公元八世纪,刻画者可能就是突厥人形成之前就活动在这一区域的古代诸游牧民族。艺术是现实生活的反映,可知新疆远古时代的居民曾盛行过系尾之俗。”^①近年来在内蒙古地区发现的阴山岩画,也证明尾饰之俗相当盛行。从岩画看,内蒙古阴山及其支脉狼山一带的岩画上,有很多的人物形象臀部都有系尾,他们有的在狩猎,也有的在虔诚地向天地间的神灵作着祈祷。其形象与新疆境内的系尾者岩画有惊人的相似。^②

一些少数民族的先人在服饰中摹拟兽类,加上尾饰,还可以在古籍的文字中找到记载。《后汉书·南蛮西南夷列传》曰:“哀牢夷者,……种人皆刻画其身,象龙文,衣皆著尾。”《华阳国志》亦载:“(哀牢夷)衣后著十尾,臂胫刻之龙文。”衣服后面装十条尾巴,比《后汉书》的记载具体,其装饰的含义更昭然了。

关于“衣著尾”,在《后汉书·南蛮西南夷列传》中另有叙述,而文中所记的如下一段传说更值得注意:

昔高辛氏有犬戎之寇,帝患其侵暴,而征伐不克。乃访募天下,有能得犬戎之将吴将军头者,购黄金千镒,邑万家,又妻以少女。时帝有畜狗,其毛五彩,名曰槃瓠。下令之后,槃瓠遂衔人头造阙下,群臣怪而诊之,乃吴将军首也。帝大

① 杨学富:《岩画中的系尾习俗》,《新疆艺术》,1989年第5期。

② 盖山林:《从阴山岩画看内蒙古草原古代游牧人的文明》,《中亚学刊》第1辑。

喜,而计槃瓠不可妻之以女,又无封爵之道。议欲有报,而未知所宜。女闻之,以为帝皇下令,不可违信,因请行。帝不得已,乃以女配槃瓠。槃瓠得女,负而走,入南山,止石室中。所处险绝,人迹不至。于是女解去衣裳,为仆釜之结,著独力之衣。帝悲思之,遣使寻求,辄遇风雨震晦,使者不得进。经三年,生子一十二人,六男六女。槃瓠死后,因自相夫妻。织绩木皮,染以草实,好五色衣服,制裁皆有尾形。其母后归,以状白帝。于是使迎致诸子,衣裳斑斓,语言侏离,好入山壑,不乐平旷。

.....

南蛮,即我国古代对南方部分地区各少数民族的泛称。秦汉以来很长时间,均以“蛮”泛称南方少数民族。关于神犬槃瓠的传说,至今仍在瑶族流传。《后汉书》中这段关于帝女配槃瓠生下六男六女的故事,固然离奇;但长期以来,瑶族人民对槃瓠的图腾崇拜,却是事实。明代邝露在《赤雅·瑶人祀典》中记曰:“瑶名羣客,五溪以南,穷极岭海,迤邐巴蜀,蓝、胡、槃、侯四姓。槃姓居多,皆高辛王之后,以犬戎奇功,尚帝(高辛)少女,封于南山,种落繁衍,时节祀之。刘禹锡诗:‘时节祀槃瓠’是也。其乐五合,其旗五方,其衣五彩,是谓五参(一本作参五)。”至今一些地区的瑶族人民仍好著五色之衣,上衣前短后长,足证《后汉书·南蛮西南夷传》中所记“衣服制裁,皆有尾形”之说。瑶族服饰摹仿兽类的这一特点,又进而说明,尾饰作为人类服饰的饰物之一,并非臆想之说。

黎族中的一支俸人,主要聚居在海南省乐东县,人口有30多万,是黎族中人数最多的一个支系。俸人男子的上衣,至今尾缘留着衣穗,可能也是尾饰的遗形物。

贵州有一苗族支系,在清代仍穿留有衣尾的长裙。据乾隆

《贵州通志》卷七记载：“阳洞罗汉苗，在黎平府，妇人发鬓散绾额前，插木梳，富者以金银作连环耳坠。养蚕织锦，衣短衫，系双带，结于背，胸前刺绣一方，以银线饰之。长搵短裙，或长裙而无裤，加布一幅刺绣垂之曰衣尾。”阳洞罗汉苗长裙后面的衣尾，显然也是一种尾饰的遗迹。

布依族的男女孩子在解放前均戴“尾巴帽”，形如撮箕，帽沿吊细银链，链上挂银罗汉或银铸的“富贵长命”四个字牌。现在一些边远的布依族地区的儿童仍戴“尾巴帽”。

哈尼族支系罗美姑娘的尾饰——“披甲”，则是一种表示少女已经长大成年的饰物。罗美姑娘自小腰间系着两端绣有五彩花纹的箭头形蓝布带，并将布带的箭头及图案的花纹露在外衣后摆下的臀部，表示少女天真无邪。到十七八岁后，则在布带箭头形处加一块名叫“披甲”的尾饰。“披甲”约一市尺长，是一种以数十股蓝色细布条特制的装饰物，它的装饰性已超越其内在寓意。罗美姑娘戴上“披甲”后，走路、跑、跳，“披甲”随之摆动，摆曳多姿，别具风韵。当然，罗美姑娘戴上“披甲”后，也告诉世人：她已长大成人，正在敞开青春的情怀，准备接受意中人的爱箭。此外，佩戴“披甲”，还表示一种作客的礼节，不戴“披甲”的姑娘被认为不懂礼仪和缺乏教养，尤其是出嫁以后，在婆家如果不戴“披甲”，则被视作一个“不懂规矩的媳妇”。

云南元江南岸元阳一带彝族妇女的尾饰非常漂亮，呈菱形，白布为底，绣有鲜红艳丽的花朵、图案，精致美观，对角吊在臀部，她们称之为“尾巴”。

满族妇女的传统发式“叉子头”，梳时将头发平分两把，又在脑后垂下一绺头发，修成两个尖角，名谓“燕尾”。燕子的尾巴是美的，于是也装饰到了满族妇女的头上。这是在头饰的背面摹仿燕子尾巴的又一例。

青海地区藏族先民的尾饰,经过几千年历史大浪的磨洗,已经演化成为妇女的辫筒。青海东部农区的藏族妇女,大都把满头乌发梳成几十条细长的辫子,装入精心绣制的长布袋之中。这个



图 65 青海藏族妇女辫筒

布袋叫辫筒(图 65)。辫筒大多宽 3 寸,长 4 尺,是一条华丽的饰带。妇女们将它成对地佩戴在身后,它是已婚妇女的标志。居住在黄湟流域的农区藏族妇女,其辫筒以刺绣花纹为主,并缀以银牌、珊瑚、玛瑙、银币等。居住在祁连山东端的海南藏族女子,辫筒佩戴在身前,身后背一副用皮革和布制作的三片发套,上面缀满了银盾、银牌、贝壳、珊瑚和珠宝,名叫“加龙”,末端以红线作穗,长及足部。它的厚重和古朴如同铠甲,佩戴在身后华丽而庄重。

辫筒上刺绣图案的制作、各种饰物的排列,都有风俗惯例。它跟宗教信仰紧密联系,不同的地区形成不同的规范。不论是辫筒上的刺绣图案,还是其他饰物上的浮雕图案,花纹主要有八宝、百结、花卉、动物、云纹、水纹、回纹、法轮等。图案的装饰性极强,而且巧妙地组合成互相缠绕、互相纽套的谐调组合。

辫筒风格还受到年龄等因素的影响。青年妇女的辫筒纹样花梢,色彩艳丽;老年妇女的辫筒色彩凝重,古朴淡雅。有的村落好长辫筒,绣满花,缀满饰物;有的村落辫筒刺绣图案只缀一半或绣两头。不论其形制如何,其主要功能仍是两个:护发和装饰。

辫筒以一种耐人寻味的形式长留人间。

但是,在藏族人的习俗中,并不是任何尾饰都是美的。比如戴狐皮帽,就一定要把狐狸尾巴剪去。这是因为在藏族的历史上,全狐皮帽是战败了的俘虏戴的,狐狸尾巴是一种侮辱性的标记。元朝大司徒绛求坚赞著的《朗氏家族史》里,对带有尾巴的狐皮帽有着明确的记载:当绛求坚赞被萨迦王朝押往后藏时,“狱卒们拿来一些劈成碎块的柱墩,砍成圆形,拣两个牛眼大小的塞入我口中,用一方巾捆住嘴巴,在脑后打结,将我押到南杰厅的西门,在西门口给戴上插有狐狸尾巴的帽子,我摇动头把它抛在水沟里。在村子的上部地方,再次给我戴上插有狐狸尾巴的帽子,我又抖动头把它扔到断崖



图 66 夏河藏族戴狐皮帽时把尾巴割去

上,在伽萨佟地方又给罩上,并系紧帽子的绊绳,我只好一直戴到吉邢地方。”可见,在当时,戴有尾巴的狐皮帽是一种很大的侮辱。以至直到今天,多数的藏族人戴狐皮帽时,仍然要把尾巴割去(图 66)。

关于尾饰的古籍记载

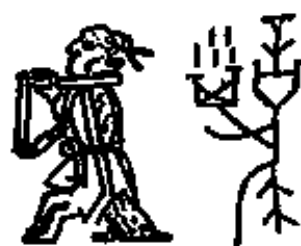
我国少数民族服饰中存在尾饰之说,最早的文字记载,见于



图 67 纳贡场面中背负猪腿来献者

图 68 纳贡场面中抬物
来献之为首者图 69 铜鼓上执伞俑、
舞蹈俑、杖头俑

图 70 纳贡场面捧物来献者 图 71 执伞俑

图 72 石寨山青铜器
上所见的“滇
濮”形象
甲骨文中之
“僕”字

《山海经》：“西海之南，流沙之滨，赤水之后，黑水之前，有大山名曰昆仑之丘，有神，人面虎身，有文，有尾，皆白，处之。有人戴胜，虎齿，有豹尾，穴处，名曰西王母。”^①文中的“神”和“西王母”，均有尾饰。而且，在今天的南疆昆仑山的峭壁上，又发现了岩画中的人是有尾饰的，可见《山海经》的记载是可信的。“西王母”是当时母系氏族公社或部落的一个头面人物，她的这副打扮显然是很神气的：头戴羽冠，嘴上饰以虎齿，臀部系着豹尾。将这三件饰物联系起来看，可见豹尾和虎齿、羽冠的作用一样，都起着装饰作用。

宋代乐史撰《太平寰宇记》中关于尾饰的记载，似要比《山海经》更翔实一点，有具体的地民族名：“尾濮国，一名木濮，汉魏以后在兴古郡，今云南郡西南千五百里徼外，……其人有尾，长三四寸，欲坐辄先穿地为穴以安其尾，折便死。”另据《九州要纪》云：“在（越峿）郡界千里，常居木上作屋，有尾长二寸，若损尾立死；若欲地上居，则预窟穴以安尾。”这两段记载有可信与可疑之处。濮人，是云南地区的古代少数民族，有“尾饰”之俗，这一点，与上述《羽舞》者的装扮，有相吻合之处，这一记载是可信的，但“折便死”，则有讹误之处。不过，作为研究云南地区古代少数民族的“尾饰”习俗的资料，还是具有一定的参考价值。濮人背后之“尾”，不会是天生的，很可能就是用动物尾巴或鸟类羽毛制造的“尾饰”，这种尾饰不仅漂亮，而且被看作是某种图腾崇拜的象征物，因而必须小心翼翼地保护好，如果折断了，便会遭到厄运。

濮人留有尾饰的习俗，还被云南晋宁石寨山战国、西汉时期墓葬群出土的青铜器人物图像所证实。这组青铜器有近三百个人物图像，其中有一些男子身后有尾饰。这些青铜男子雕像大都

^① 《山海经·大荒西经》。

是武士,穿对襟无领的外衣,长及膝,上束腰带,中有圆形带扣。头梳“椎髻”,根部成圆筒状,有的插羽毛。其男子的尾饰则是多种多样:铜鼓上执伞俑和舞蹈俑,其身后似安了动物的尾巴(图69、71);纳贡场面中捧物来献者的几个男子,则在背后披着披巾,拖曳于后作尾饰(图70);而纳贡场面中背负猪腿来献之为首者,其尾饰是在腰间垂下一片布条(图67、68)。而这些有尾饰的男子,从其动作、神态来看,似是奴隶一类的角色。这些“滇”人,按汪宁生先生的考证:“‘滇’人及其椎髻民族是西南土著居民,他们应属于‘百濮’之一。”^① 因为《华阳国志·南中志》中将“滇”径称为“滇濮”。而甲骨文中的“仆”字,象一人头有奴隶标志,手捧箕,衣后有尾饰,是一种家内奴隶的形象(图72)。为什么要把这种奴隶名之曰“仆”?可能与华夏族曾称百濮族为奴隶有关。滇人男子身后留有尾饰,也可能是社会地位卑下的一种标志。因此,甲骨文的“仆”字写成在“人”的身后留有一个尾饰的象形字。“滇”人有“衣着尾”的习惯,也证实了《太平寰宇记》中关于云南“尾濮国”的记载。

又据贵州地方志记载,马关的侗人女服也有尾饰:“裙数百折(褶),需布甚多,行路时裙幅扭结于臀,翘摇如尾。”^②

衣后饰尾并非北方和西南少数民族所专有的习俗。在两汉以前,我国华夏族也有此俗,只是到魏晋之后,由于唐装一统天下,在汉族的服饰中才不见尾饰,仅在西南夷中被保留了下来。《说文》“尾”部曰:“尾,微也。古人或饰系尾,西南亦然。”这里所述“古人”,显然不仅是指少数民族,“西南亦然”之“亦”,指包括

① 《晋宁石寨山青铜器图像所见古代民族考》,《考古学报》1979年第4期。

② 《中国地方志民俗资料汇编》西南卷下,书目文献出版社1971年版,第822页。

西南的少数民族在内。根据最近考古研究的新发现,亦足兹证明汉及汉代以前内地流行系尾习俗。如1973年湖北江陵凤凰山西汉墓出土的漆盾上,有红色彩绘人形,其中一人衣后有小卷尾。1960年陕西邠县雅店村发现一座东汉墓葬,石制门框上各刻一人,身上都披着兽皮或树叶做成的衣服,臀部均有尾饰。



图73 傈僳族围裙背后扎上两片三角形的连穗布片

汉以后,在魏晋时期北朝的少数民族服饰中,仍然可以看到尾饰的演化。有一种常见的服饰,叫袴褶,即以缚袴和褶衣两个部分组成。值得注意的是,其褶衣后襟的下摆裁制成两道斜线,两襟相掩,在中间部位形成一个小小的燕尾,这也是尾饰的一种演化。燕尾的痕迹,至今在我国西南某些少数民族中,仍有保留。腾冲德宏傈僳族妇女现在仍喜欢在围裙背后扎上两片三角形的连穗布片(图73)。它是西南少数民族古老的尾饰的典型留存。贵州六盘水市的长角苗,除了她们独具一格的长角头饰外,在花裙的背后,至今仍留着模仿野鸡的尾巴。

《人民中国》记者曾庆南于1992年初访问了高新村。他问当地干部道:“长角苗的这副打扮是不是仿效牛的双角?”这位干部答道:“没有,我们都喜欢牛,但这长角却与牛无关,倒是与野鸡有关。听长辈人说,我们的祖先以狩猎为生。有一次打到了野鸡,看见野鸡很美,特别是它的冠和尾,于是就模仿野鸡鸡冠的样子,将长长的头发盘到头上。你注意到没有,妇女裙子后边都有一条宽40厘米、长及小腿的花带,那就是野鸡

尾巴的象征哩!”此说的可靠性,目前虽然尚无足够的资料证明,但可供尾饰研究的参考。

背饰的整一化的原则

少数民族服饰重视背饰,还是素朴的整一化美学原则的生动体现。

一套服饰,从头到脚,从上衣到裙、裤,从身前到身后,其款式、图案、色彩、装饰,应是一个整体,缺少了某一个侧面和零部件,就有不平衡之感。

古希腊哲学家亚里士多德最早提出:“一个整体就是有头有尾有中部的东西。头本身不是必然地要从另一件东西来,面在它以后却有另一件东西自然地跟着它来。尾是自然地跟着另一件东西来的,由于因果关系或是习惯的承续关系,尾之后就不再有什么东西。中部是跟着一件东西来的,后面还有东西要跟着它来。所以一个结构好的情节不能随意开头或收尾,必须按照这里所说的原则。”^① 按照亚里士多德的意见,戏剧的美应当体现出整一的特点,开头、中部、结尾是一个有机的整体。它们之间的因果关系和承续关系,应该符合戏剧情节发展的必然性,开头要醒目,情节要单一,剧情的发展最好能一环套一环,头尾前后呼应,收尾不要失之平淡,若能使人意想不到而又自然合理,才是最好的。一套出色的民族服饰,从某种意义上说,也象一台戏,同样应当体现出整一性的特点。不仅要注意它的头饰、上衣、腰饰、胸饰,还要注意它的下裳和鞋靴;不仅要注意它的正面,还要注意它的背部。

^① 转引自《西方美学史》上卷,人民文学出版社1979年版,第78页。

试以云南大理市郊彝族妇女的服饰为例。这里的彝族妇女的穿着,显然受了白族的影响,与凉山彝族妇女不同,全身前后绣满了各种花卉,袖口、围裙多绣以花边。妇女衣服的色调倾向蓝绿,上着窄袖斜襟湖蓝色小褂,下穿颜色饱和的深绿色宽腿长裤,腰系镶有艳丽花边的围裙。她们所佩戴的饰物不仅有华贵的银制品,而且也有常见之物,连食用的大蒜也在装饰链上出现。她们脚穿绣花鞋,形似海船,有黑地红绣花,也有蓝地紫红绣花。服饰的正面是姹紫嫣红,它的背部也很出色。妇女们在背部常背一圆形或八卦形的由纯羊毛白毡制成的袋子,上面用红色丝线绣以美丽的几何图案。这个毡袋名曰“背牌”,也有叫“背扇”的,既能起到装饰作用,又可盛装随身的小物件。一个白色的背扇,和蓝绿色的衣裤、花团锦簇的围裙组合为一个整体,色彩谐和,显得雅致大方。还值得注意的是,在背扇之下,又垂下一节绣得极其精美的花带,似是尾饰,红白相映,极为出色。

西北地区的民族大多不甚重视背饰,裕固族则是例外。裕固族盛装妇女戴长带形“头面”。这种“头面”是裕固族女子从少女改为妇女装束的必备装饰。她们先将头发梳成三条大辫子,一条垂于背后,一左一右两条在胸前,“头面”系于发辫之上。头面分胸饰与背饰两部分,长及腰际以下。胸饰一般为左、右两条,用银牌、玉石、彩珠、珊瑚、玛瑙、海贝等镶缀成图案。讲究的胸饰分三段,用金属小环联接,上段宽而长,下两段较短而窄,末段下部缀有彩色长绒穗,其长几可及地。胸前的头面如此华贵重实,背后也不能太空寂轻飘。裕固族妇女背后的头面是一条4寸宽的绣有红绿等色边框的布带,钉一长串用白石、海贝磨成的扁圆形的饰物,以长为美(图74)。如此,前二后一的头面构成,达到了前后呼应、均衡统一的审美要求。

传统的佉族高贵者穿的男装金绣龙衣,前身绣的是两条龙



图 74 裕固族妇女的背饰

的龙身和龙尾,而两只龙头却绣在衣背的上方,中间绣一红色圆珠,前胸后背的金龙图案浑然一体,雍容华贵。

贵州苗族妇女的“背扇”也很有名。黔东南苗族的背扇,是在一块与身宽相仿的布上,绣有几十个铜钱状的图案,在“扇骨”上垂下 20 多条银链,下联银球;贵州台江地区的背扇,更是一幅精美的刺绣艺术作品,四边绣有花纹图案,扇心绣一朵写实的牡丹花,还有一只小鸟;贵州安龙的苗家妇女,在背带上另有一块“背扇”,纹样细致严谨,堪称刺绣的精品。贵州云雾地区妇女常用的背饰则是背牌,类似藏族妇女的辫筒,但比辫筒宽,下端垂有流苏。背牌上绣有各种几何图形,织挑工艺并用。正反面皆耐看,下端

还缀有一排海贝。



图 75 苗族台拱女盛装背饰

从民族服装设计家的眼光

来看,上衣和下裳的背面,因为饰物相对减少,层次也较简单,挑绣、染织的用武之地从某种意义上说,比衣、裙的正面更为宽广。我们如果仔细观察一下贵州各族的蜡染服装,就会发现,不少佳作均出于身后。这些用蜡染布制成的上衣,前后图案均衡完整,色调简洁明快,表现出别具一格的冰纹效果。而那些背带、背扇,则是蜡染服装中的重要组成部分。如黄平苗族的背带,完全是蜡染手工制作,纹样常见的有鸟、蝙蝠、葫芦、鱼等。先用纸型取大样,尔后在这基础上进行精细的点蜡。绘制非常工整,一块90公分见方的色片,往往需要花费一个月的时间才能完成。安顺苗族的背带是罕见的多色蜡染,常在染成蓝白的布上,再涂上红、黄等色,碰靛后又呈现出草绿、赭石等色,图形有几何纹与自然纹。在背扇上,又常用“桥拱花”的传统纹样。这里的妇女还喜用点子构成图案,犹如19世纪印象派的点彩画一般。关于点子图案的构成,又有这样一个传说:这一带溪流纵横,处处有鱼虾。当鱼产籽时,鱼籽就是一团团的小圆点。安顺的苗族妇女认为,这些象征鱼籽的小圆点的图案,含有多子多福、连年有余的意思。

背饰的实用价值

不少民族之所以重视背饰,还因为它有实用功能。

英国现代美学史家李斯托威尔在论及史前艺术和原始艺术的发生和生成时指出:“原始艺术经常都是有用的、应用的艺术。它起源于实用,它的功能也是实用。它完全没有从生物学的利害感中解脱出来。从生物学的利害感中解脱出来,是文明民族的一切艺术的特点。在人类进化的这个阶段上,人类仍是陷溺在残酷的生存竞争之中,不斯地和种种气候条件和地理条件作斗争,和

野兽作斗争,和同类作斗争,这就是他很少有剩余的精力去从事象艺术、知识或宗教这些不带利害感的事业了。”^① 我们研究少数民族服饰,常常发现他们的衣领、袖口、襟部等处,都有美丽的绣织图案。这些部位之所以特别加以装饰,最初也有实用的因素。因为这些地方在穿着中易于磨损,妇女们借镶边、绣花或织花来加固,形成了装饰工艺的特殊效果,别开生面地取得了实用性和装饰性的统一。有些背饰的生成,以及留存至今,缘由之一,也是其具有实用价值。

有些民族在上衣外面,常常套一件褂子,既可保暖,兼做坐垫,又是饰物。羌、傈僳族都有这种褂子。居住在碧江和泸水一带的傈僳族青年男女,喜欢在衣服外面套上一件用细纹麻布缝制的、黑白相间的长坎肩,人称“傈僳褂子”。这种褂子穿在身上,恰好遮住肩、背及臀部,挡住了在生产劳动中衣服最易磨破的部位。在休息时,还可以用褂子的下摆当坐垫。普米族的披肩所起的作用,与“傈僳褂子”的作用类似。这种用洁白羊皮缝制成的披肩,缀有两条带子,在胸前打结。白天披上了可以防寒,在背负重物时可以保护背部,减少衣服的磨损,坐时当垫子,睡时又当褥子。前面提到的纳西族的羊皮披和门巴族的小牛皮背披,均是背负时的垫衬,还可以防潮护体。侗族妇女穿长裤外加一条短裙,裙后围布一幅,上有精美的花纹刺绣,其作用也是保护裙子少受磨损。帕米尔高原地区的柯尔克孜族妇女和塔吉克族妇女,喜欢在后腰垂戴一种围垫,多用各色几何形布块,按不同的布局,拼成各种图案花纹。围垫的作用,则主要是为了坐时保暖。尼西地区的藏族妇女,外出时爱套一条背披。关于这种背披,也有一个传说:古代中甸原野豹子猖獗,时时伤人。尼西有一个好汉,身

^① 《近代美学史述评》,上海译文出版社1980年版,第203-204页。

披花披肩，模糊了豹子的视觉，即拔刀斩之，为民除了兽害。人们仿其装束，久久成了习俗。今日尼西地区藏族妇女所披的背披，多用对比强烈的黑底白条花毛布披肩及三角斗篷，具有遮阳防雨和负重时的垫肩作用。贵州黎平地区的侗族妇女在背后戴有一个多棱形的银砣，对胸前的围兜起重力平衡的作用。据说以前用以防身自卫，现已成为当地妇女一种具有特色的装饰品。

有些少数民族妇女重视背饰，还因为她们的背后往往是幼儿的安乐窝。当了母亲的妇女，或赶集，或串门，或外出走亲戚，或处理家务，下田劳动，都得把孩子背着。因此，背儿兜和背带又是年轻妈妈不可离开的生活用品之一。为了让孩子在妈妈的背上生活得舒服，背带必须有相当的宽度和长度，背儿兜必须结实耐用，用料质量很讲究。而且背儿兜和背带是母亲和幼儿的系物，做妈妈的借助于它，展现自己的技艺才能，渗入自己的祝福和憧憬。因此，背儿兜既有坚固耐用的实用价值，又是一种吉祥物，可以满足年轻妈妈的审美心理需要。浏览一下西南地区各少数民族妇女的背儿兜，真可谓五彩斑斓，美不胜收。布依族的背儿兜，精工织绣，色彩清丽，除绣满各种图案外，还缀满了许多工艺精巧的入饰和动物银饰，显得十分华贵。壮族妇女的背儿兜，大多为正方形，中间绣着一只麒麟，太阳当空照，两只蝴蝶翩翩飞来，显得生机盎然。侗族的背儿兜上的纹样，俗称“八菜一汤”（图 76），一块正方形的布中心，绣着一个大围盘，四周绣八个大小相等、但花纹不一的圆盘，八星烘月，表现了中国民间传统的美学思想：圆满、和谐、规整。背儿兜中间还绣有“长命富贵”等字样，更直接明了地把对孩子的祝福用文字表达出来。白族妇女背婴儿的裹背，是刺绣和布贴技艺的组合。多为长方形，有的上方为弧形，长约 60 厘米，宽约 50 厘米。刺绣主要集中在裹背片的



图 76 侗族背儿兜纹样, 俗称
“八菜一汤”

正面,上部刺绣以牡丹花为中心,四周以各种折枝花卉密密缠绕,花丛之中绣上一、二个人形。下部以布贴的技法,做成铜钱花纹,具有祈富寓意。裹背的背带上除了花卉以外,一条条图案化的小鱼也是常见的。它表明了居住在洱海边的白族人民世世代代对鱼类的感情。

背带,在各民族妇女生活中同样占着重要地位,其装饰性也很强。有些民族妇女把背带作为陪嫁的物品之一,或作为馈赠的礼品。壮族妇女喜欢用壮锦作背带。壮锦以棉纱为经,丝线为纬,经线一般为素色,纬线则五色斑斓,可以编织出色彩绚丽、光彩夺目的花纹图案。用壮锦制作的背带,由于壮族分布面广,各地区习尚和传统文化的差异以及受外来文化影响程度不一,背带的装饰也不一样。图案丰富,有水波纹、云纹、字纹、蝴蝶、鲤鱼和菊花图样等。桂西壮族的背带艺术,仍以古朴的几何形为主要装饰纹样,也有部分用传统神话的瑞物和自然界的奇花异草为背带装饰纹样。桂中、桂南、桂北一带的壮族背带和桂西壮族不同,大多以红色垫底,用金、黄、白、蓝等丝线在红绸上绣上龙、凤、鸳鸯、喜鹊、麒麟、狮子、花草等图像,然后把绣片镶在壮锦或蓝、黑布做成的背带中心。

广西苗族居处寒冷地区,其背带的用料和装饰形式又与壮族不同。桂北苗族的背带分内兜和背带心,内兜质地坚厚,用彩色线编织的苗锦镶绣在背带衣布上,还可以起到防寒保暖的作用。背带心呈长方形,由大小几十块形状不同的图案组成,上绣

有花、鸟、鱼和植物图案,贴在长方形衬布上,并在周围镶嵌许多闪闪发光的小亮片,形成了层次分明、色彩富丽典雅的刺绣艺术品。背带心一物多用,使用时披挂在内兜外,可给孩子遮阳、挡风沙和遮雨,同时可以保暖。广西西部隆林德峨乡的苗族的背带材料大多选用质地厚实红、黑、深绿色灯芯绒作底布。分上下二幅:上幅用红苗锦作挑花、刺绣的底布,周围用红、黄、白等色线绣上辫子纹作边框,四边还镶花边,起到加厚和美观的作用;下幅的图案与上幅不同,多直接用红、黄、白、青等色线在灯芯绒布上刺绣图案,图案多为盛开的向日葵。人们将它绣入背带,希望孩子象葵花一样茁壮成长。

侗族的背带集机绣、手绣于一体,汇鱼、鸟、花草、瓜果树木、乐器和入之大全,表现了侗族开朗、豪放的性格。瑶族的背带也与其服饰一样,具有古朴、淳厚、多彩、粗犷的民族特色,瑶族背带图案纹饰清晰,粗犷有力,讲究对称,多绣云纹、十字纹,卍字纹等。南丹白裤瑶妇女的孩儿背带,喜用浅蓝色作布底,用黄、桔黄、红等色线挑绣十字纹饰或一些表示吉祥的纹饰;金秀盘瑶喜在红底布上用黄、黑、绿、白等色线挑绣对称方格和光芒形等图案;白竹一带的瑶族背带则与当地苗族背带相似,亦分内兜和背带心,但其纹饰与色调则同苗族不同;融水安陞红瑶的背带多以黑布作底,用红、黄、白、紫、天蓝等色绣成点状,组成十字和铜鼓的芒纹图案。藏族的背儿兜则更为厚实温暖、宽敞舒适。

仅从形形色色的背带、背兜来看,其实用价值与审美价值就如此有机地融合于一体,实在令人叹为观止。即此一端,我们又可以发现,许多民族对于身后的艺术的重视,确实不比身前的装饰逊色多少。

装饰的“非具世性”

关于衣服的起源，有种种不同的说法。有一说为装饰说。奥地利文化史家施赖贝尔在《羞耻心的文化史》一书中提出：“长时期占主导地位的见解认为，早期人类早已有了装饰打扮身体的愿望，即希望特意装饰一下最被别人的目光注意的部分。”^①他还举了西亚民族的一个例子：几百年几千年间都是已婚妇女和姑娘使用着劳作的工具进行着原始的农田耕作。她们排成长长的一列，弯腰种地，日复一日。由于田地一般并非她们所有，所以她们的背后有监工在巡视，或者地主在遥望着干活女人们的行列。这种学说认为，女人们有个朴素的念头，即想让男人们的视线注意到自己的身体，但是较少有机会或是不好意思与男人的目光正面交流，于是，她们首先想到把身体的背部美化起来。她们往往为了装饰，把皮肤弄出累累伤痕，有时系根细绳，然后插上羽毛，或者往绳上挂鲜艳的彩色布块。施赖贝尔的这种分析，对于今人理解有些民族为什么如此重视背饰，仍不失为一种启发。

纳西、羌、藏、哈尼、裕固、苗等民族，长期从事农、牧业生产劳动，经常是荷腰劳作，背部朝天，这也可能是披肩、辫筒、披甲、衣背花等背饰生成的原因之一。由于长时间的背部朝天，于是这片空白就成为妇女们刻意美化的天地，形成了这些民族服饰的艺术特色之一。

在琳琅满目的背饰中，有相当一部分是纯装饰性的，或者用卢卡契的话来说，叫做“非具世性”。“因为它有意地忽略了实际

^① 《羞耻心的文化史》，生活·读书·新知三联书店 1988 年版，第 3 页。

世界的对象性和联系,而代之以几何形式为主的抽象的结合方式。”^① 有一位名叫斯特凡·乔治的外国诗人,写过一首题目叫《地毯》的诗,生动地描述了装饰纹样的“非具世性”:

这里人与动植物一起作点缀,
周围嵌上彩色的丝穗。
装饰上新月、淡淡的星辰,
它们在静止的舞蹈中巡回。
从多样的图形中引出线条,
相互交织、相对盘绕,
绣出的谜底谁也无法知晓。

有一些少数民族背饰的纹样,所绣出的谜底,确实是“谁也无法知晓”的。经过一代代妇女的传教、筛选、提高,已变成了纯粹意义上的装饰品。它有时是那样粗犷、浑厚,有时是那样稚拙、灵巧;有时是那样繁缛,有时又是那样单纯;有时是那样自由随意,有时又是那样周密严谨。它像一首充满乡土气息的民歌,有时又像一首朴实无华的田园诗……

土族妇女也很注重背饰的装饰性。据我所见到的不完全的材料,其一是将精工织绣的围腰,用布带缚在腰的背部,与众不同;其二是身穿一色长袍,在腰的背部用红布带悬一工艺精细的银盾;其三是将袖部的五种颜色,变成直条排列,装饰衣背,而上衣的正面,则是另一种色彩和图案;凡此种种,都表明土族妇女以背饰的“非具世性”,体现出它的民族特色。

海南黎族妇女在庆典时穿一种名叫杞锦上衣,衣背的图案十分独特,名曰“花枝纹”。其图案中心用近似汉文的倒“巾”字形纹样作部族标志,腰绣两丛野草,折叠式纹样和菱形连续纹样横

^① 《审美特性》第1卷,中国社会科学出版社1986年版,第257页。

贯其下,菱形骨架内绣有狗足印纹。这种花枝纹以大红色为主,粉绿、白色嵌边。它原寓意根深叶茂,子孙繁衍。现这种寓意已淡化,成为一种抽象的“非具世性”纹样。

衣背是贵州黄平苗族妇女的主要装饰部位,她们的盛装十分讲究在衣背上绣以花纹,俗称“衣背花”(图 77)。花纹布局大多为四方连续图案,纹样内容多为想象化的花朵造型,纯几何纹



图 77 贵州黄平苗族衣背花

样亦较多,图案化的动物纹样很少。色彩以紫色为基调。在刺绣技法上采用数纱方法,以保证图案的整齐、对称。一般多以每个单位纹样的中心为起点,向四方成放射状展开。由于丝线走向不同,在阳光下有熠熠发光的艺术效果。贞丰县衣背花多用深蓝或深绿色丝线平挑而成,针法缜密。其挑绣有固定的方式和针法,丝线走向分纵横两个方向。每个单独纹样的花纹,上下左右对称,图案工整,风格古朴,庄重脱俗,是苗族服饰中又一美的典型。姑娘们对衣背花极为珍视,谈恋爱时,常将衣背花片作为馈赠男方的信物。

台江苗族的妇女盛装,是台江式苗族服饰中最著名的一套。

它包括绣花上衣、花带裙及百褶裙、绣花鞋等。上衣多用黑色“斗纹布”缝制,衣领、袖、肩部均有花饰。更值得一提的是绣花上衣的背部,衣领至两肩是一圈银光闪闪的银泡,衣背上还布满了圆形和半圆形银片,这些银片上均压有龙、鸟等浮雕花样,在银片下还缀有带链的响铃,走路时银铃、银片、银链窸窣作响。苗族黔西县化屋女上衣的背面几乎布满了花纹,后摆两侧有形似蝶翅的双层镶花饰片,非常别致。古蔺县摩尼区最近发现了一件八十年的对襟宽袖短衣,背部也很别致。这件上衣的衣背与两袖均挑绣几何图案,以排列整齐的“井”字纹、方形纹为基本纹样,以朱红、桔黄等色为主调,构图匀称,风格古雅。

以上,我们只是走马观花地考察了中国少数民族身后的艺术的成因、特色及其价值,但已可以得出结论:不少民族背后的装饰,是一个有待开发的宏富的艺术宝库,也是非常值得深入研究的文化现象。服饰的正面与背面,是一个有机的整体。人们往往重视民族服饰的正面,而忽略了它的背部,这是很可惜的。身后之美妙,常常并不亚于身前。对于有些民族来说,其身后的艺术,是该民族服饰系统中最精彩、最富有特色的子系统。因此,希望艺术理论家、民族学家和服装专家们,对于这个令人神迷心醉的艺术世界投入更多的关注,给身后的艺术在服饰文化的研究中以重要的一席。

第十一章 翩翩起舞中的民族服饰

中国的少数民族大多能歌善舞。民族音乐、民族舞蹈成为中国民族文化的重要组成部分。据《中国民族民间舞蹈集成》从1981年开始的统计,55个少数民族共有民族舞蹈3345种。舞蹈最多的省份是云南省,共有1552种。然而,如果我们细细考察一下民族歌舞,特别是民族舞蹈与民族服饰之间,就会发现有一种互相依存、互相适应、相得益彰的关系,甚至可以说是我中有你,你中有我,谁也离不开谁。在每一个民族的舞蹈世界里,都有一场五彩斑斓的服饰汇展。

舞蹈是人类创造出来的第一种艺术。舞蹈的本体是艺术化了的人体动作和表情。新版的《美国百科全书》对舞蹈作了下述定义:“舞蹈是在某一特定地点、按照既定的节奏的持续性身体运动。它可以是一种情感表现、一种过剩的精力的发泄,或仅是一种快感的来源。”舞蹈这种古老的母体艺术孕育了其它的各种艺术。亚当·斯密认为,由于舞蹈可以在所有野蛮部落里发现,并且总是和音乐和诗歌不可分割地结合在一起,没有其他姐妹艺术作陪伴的舞蹈是不可想象的,因此它具有一种出发点的特征。

我认为,在“其他姐妹艺术作陪伴”之中,也应当包括服饰艺术。服饰对于舞蹈来说,虽然是一种外在装饰,但却是必不可少的披霞缀彩。如果说舞蹈是一座巍峨的宫殿的话,服饰则是它的

华美的门窗。《美国百科全书》对舞蹈与服饰的关系,还作了如下的解释:“在原始舞蹈和东方剧场舞蹈中,它们(指服饰与道具——引者注)都不是从属于舞蹈演员的装饰品,而是具有积极意义的。某些礼仪性长袍、面具和头饰,例如,‘易洛魁假面群体’佩戴的面具,被认为可以给佩戴者带来超人的权力。面具、风格化的化妆和精心制作的头饰,例如,在某些印度舞蹈中,它们既遮盖了表演者本人的脸孔,又表明了人物角色的性格。中国 and 日本的舞蹈中的长袍和飘舞的大袖(即“水袖”——引者注)被小心翼翼地用来创造装饰性和象征效果。在日本,一个舞蹈演员必须身穿几层绣花‘和服’,并在舞台上一件又一件地换装,以表示性格的变化。”18世纪法国舞蹈家诺维尔对舞服还提出了如下苛刻的要求:“我希望这些服饰的份量很轻,但又不希望太节省衣料——我要求:褶子要美,料子也要美。随着舞蹈者的动作变得急速活泼,这些服装的衣边也飞舞起来,成为新颖的形式,使他的整个外貌都增添一种特别的轻盈。跳,快速舞步,跑,一切都迫使服装向各个不同方向摆动:正是这一点使舞姿可以变得悦目、可爱,使舞蹈者变得轻巧……”。中国各少数民族的服饰,与舞蹈更有一种古老的、独特的联系。我们从许多花团锦簇、形式奇特、五彩缤纷的民族服饰中,不难想见他们能歌善舞的姿态。当然,中国少数民族的舞蹈,也促进了各具特色的服饰的构成;在翩跹的舞蹈中,能更充分地展现出服饰美的华彩。

下面,让我们把审美的目光,投向各民族的歌舞世界。

源远流长的民族歌舞活动

格罗塞曾经提出:“现代的舞蹈不过是一种退步了的审美的和社会的遗物罢了,原始的舞蹈才真是原始的审美感情底最直

率、最完美,却又最有力的表现。”^①此说对现代舞蹈的贬薄,似乎有点过头,但是对原始舞蹈的认识,却是非常精当的。

在民族文化发展的漫长岁月中,能歌善舞的各族人民以自己的智慧和劳动,创造出具有独特风格的舞蹈艺术。

在不少古籍、史籍中,关于少数民族的能歌善舞,均有记载。

古籍记载周以前的所谓“诸夷入舞”、“四夷之乐”,就是中国古代少数民族的舞蹈。据《史记》、《汉书》记载,早在公元前二世纪的汉代,新疆地区民族的于阗乐舞就已传入中原,在宫廷中演出。公元四世纪时,龟兹乐舞、高昌乐舞、伊州乐舞、悦般乐舞也陆续传入中原。四世纪的北魏时,龟兹乐舞在中原开始流行,中原到处可闻“胡舞铿锵之声”。北齐时,中原人民对龟兹乐舞“皆所爱好”、“传习尤盛”、“耽爱不已”。至隋唐时期,诗人文士纷纷写诗作文,描述新疆歌舞的优美风姿:“连击三声画鼓催”的出场,“左旋右旋不知疲”的旋转,“跳身转毂宝鸡鸣”的踊跃,“扬眉弄目踏花毡”的表演,“弹指、摇头、弄目、躄脚、乍动乍息、或踊或跃”的动作,给人留下难忘的印象。

汉初有巴人的《巴渝舞》,是中国传统的古舞之一。二千余年前,在湘黔川鄂接界处,曾出现过—个巴子国,国都即四川巴县。所谓“下里巴人”的音乐,源出于此。《后汉书·南蛮传》曰:“阆中有渝水,其人多居水左右,天性劲勇,初为汉前锋,教陷阵。俗善歌舞,高祖观之,曰:‘此武王伐纣时歌也。’乃命乐人习之,所谓《巴渝舞》。”巴人,即西南古代少数民族僚族的先祖之一。湘西土家族的《摆手舞》,就是“下里巴人”的遗存。

《鼓刀舞》则是汉代少数民族著名的丧舞。常璩《华阳国志》卷三记曰:东汉,四川广都人朱辰任巴郡太守,恩德于民,死后,

^① 《艺术的起源》,商务印书馆1984年版,第156页。

百姓隆重举哀,当地的少数民族獠人,蛮人“鼓刀辟踊”(挥刀起舞捶胸顿足)地将其棺木送至墓地,情切意浓,使路人看了都深受感动,以至于连葬地的草木,仿佛也感动得低头弯腰了。

《南夷·东夷传》记曰:“俗善歌舞,国中邑落,男女午夜群聚歌戏。”

《北史·高车传》记曰:“男女无大小,皆聚会。平吉之人,则歌舞作乐。”

《北史》卷94《流求传》对高山族歌舞也作过生动的描述:“歌呼蹋蹄,一人唱,众皆和,音颇哀怨。扶女子上腰,摇手而舞。”

《云南志略》:“男女动数百,各执其手,团旋歌舞以为乐。”

《旧唐书·东谢蛮传》:“宴聚则击铜鼓,吹大角,歌舞以为乐。”

《新唐书·南蛮传》:“土多牛羊,俗不颡泽,男女衣皮,俗好饮酒歌舞。”

《宋史·蛮夷四·西南诸夷传》关于水族歌舞的情况,记载尤为翔实:“至道元年(公元995年),其王龙汉瑋遣使龙兄率西南牂牁诸蛮来贡方物。太宗召见其使,询以地理风俗……上因令作本国歌舞。一人吹瓢笙如蚊蚋声。良久,数十辈连袂宛转而舞,以足顿地为节。询其曲,则名曰水曲。”这里的所谓“水曲”,即是尔后的水族歌舞。舞蹈时所吹的“瓢笙”,即芦笙。直至如今,生活在黔东南一带的水族,仍然喜爱芦笙舞。他们头戴雉羽冠,手捧芦笙,团团起舞。他们忽而低身旋转,忽而凌空飞燕,似翱翔飞鸟,又若戏水群鱼,情景十分迷人。

《踏摇》是宋代著名的瑶族舞蹈,踏摇或作踏僛。周去非《岭外代答》卷10记曰:“瑶人每岁十月旦,举峒祭都贝大王,于其庙前会男女之无家室者,男女各群连袂而舞,谓之踏摇。”马端临《文献通考》卷328《四裔五·槃瓠种》引用范成大《桂海虞衡志》

的材料,对《踏摇》的乐舞情况,有进一步的描绘:瑶人“十月朔日,各以聚落祭都贝大王,男女各成列,连袂相携而舞,谓之踏摇。……乐有芦沙、铙鼓、胡芦笙、竹笛之属。其合乐时众音竞哄,击竹笛以为节,团栾跳跃,叫咏以相之”。祭都贝大王即祭先,可知《踏摇》乃是祭祖之舞,至清代仍有此俗。

到了明清,关于少数民族能歌善舞的文字记载就更丰富了。《徐霞客游记·淇游日记八》就记有白族舞蹈《紧急鼓》的表演:崇祯12年(1639年),徐霞客抵云南凤羽县(今洱源凤羽),在当地土巡司尹忠(懋亭)家观赏舞蹈,“陈乐为胡舞,曰紧急鼓”。“紧急鼓”是白族金钱鼓的谐音,是白族的一种节奏很急迫的鼓舞。明人邝堪苦因反抗清官府,弃家出走到粤西少数民族地区,在那里生活了多年。他把自己所见所闻的少数民族风俗习惯、歌舞活动都记录了下来,写成《赤雅》一书。书中记载瑶族祭槃瓠之仪,颇为隆重:“其乐五合,其旗五方,其衣五彩,是谓五参。”奏乐时,男左女右,铙、鼓、芦笙等齐鸣,“祭毕合乐,男女跳跃。”

明末清初大学问家顾炎武著《天下郡国利病书》,记述了湖南土家族风俗,并描绘了“长鼓舞”的优美表演:“衡人赛盘古……今讹为盘鼓。赛之日,以木为鼓,圆径一斗余,中空两头大,四尺长,谓之长鼓,二尺者,谓之短鼓……鸣锣、击鼓、吹角。有巫一人,以长鼓绕身而舞,又二人,复以短鼓相向而舞。”清代《峒谿纒芯》也记载了一种苗族爱跳的“蹻堂之舞”：“苗人每遇令节,男子吹笙撞鼓,妇随男后,婆婆进退,举手顿足,疾徐可观,名曰蹻堂之舞。”13世纪蒙古族统一中国后,蒙族歌舞传入中原地区,著名舞蹈《倒喇》,从元代一直传到清代。清人陆次云《满庭芳词》,描写了一次夜宴中的《倒喇》的表演:“左抱琵琶,右持琥珀。胡琴中倚秦筝,冰弦忽奏,至指一时鸣。唱到繁音入破龟兹曲,尽作边声。倾耳际,忽悲忽喜,忽又恨难平。舞人矜舞态,双瓯分顶,

顶上燃灯,更口噙湘竹,击节堪听。旋复回风滚雪,摇绛蜡,故使人惊。哀艳极,色艺心馑,四座不胜情。”满族也喜好歌舞,在举行宴会时,男女主人要相继起舞,与新疆民俗极为相似。据《柳边记略》载:“满洲有大宴会,主家男女必更迭起舞,大率举一袖于额,反一袖于背,盘旋作势,曰莽势,中一人歌,众皆以空齐二字和之,谓之曰空齐。犹之汉人之歌舞,盖以此为寿也。”《莽势》是满语“玛克式”的变音,即舞的意思。

由此可见,中国少数民族酷爱歌舞的传统,源远流长。直到近现代,中国少数民族喜爱歌舞的传统依旧得到了继承和发扬。由于地理环境、民族习惯、宗教信仰等等的不同,各民族地区的舞蹈又有各不相同的风格和特色,组成了一幅幅优美动人的图画。

翩翩起舞,各具风采

土家族人能歌善舞。湘西、鄂西的自然风光,一向有“人间仙境”之称。奇峰异壑,高山流水,百鸟啾啾,孕育出土家族高昂、流畅的音乐和朴拙、明快的舞蹈。在木叶笛声嘹亮高亢、薹草锣鼓开阔明朗的节奏中,一堆堆篝火把广场照得通红,男女披着土家铺盖,跳起了摆手舞,动作优美,舞姿朴拙,具有浓郁的山乡生活气息。

苗家儿女最爱跳芦笙舞。小伙子们手捧芦笙,吹奏出悠扬美妙的乐音,和姑娘们一起舞蹈。他们扭胯、甩肩、舞臂、摇步、转身,尽情地渲泄内心的欢乐和青春活力,把人们带进了风情纯朴、热情奔放的苗家山寨。

朝鲜族妇女同样喜爱歌舞。在美丽富饶的长白山麓,每逢节日,到处可见姑娘们踩着长鼓的节拍,翩翩起舞。跳长鼓舞或铃

鼓舞时,上衣多穿燕子式,裙子多穿多层罗旋缠裙。在秋千架下,少女们甩来荡去,飘扬白色裙拖地,真有飘然若仙之感。

景颇族人尤擅集体舞。多者千人以上,每逢“目脑纵歌节”,穿着盛装的男女老少,载歌载舞,伴以雄伟的锣鼓声,舞步有序,节奏鲜明,山谷应声,其势豪壮,表现出很高的艺术水平。“南陌东城尽舞儿,画金刺绣满罗衣。”这两句诗便是舞与服关系的精妙写照。

门巴族以鸟兽形象为原型构成的舞蹈“呛木”,是缘发于他们的原始功利性心态的。通过饰演动物的种种特性及以它们为原型来构思情节,展示了门巴族史前社会的一幅幅生动的生活图景。“呛木”意为跳神,是由若干具有不同内容的舞蹈组成的。“谢呛木”意为鸟舞,二人化妆成一公一母的雉鸡形象,作嬉戏和性爱之状,它包含有爱悦和生殖的观念;“角包呛木”意为牛舞,用竹木原料,扎制一个硕大的牛头,头上安有两只真牛角。尾部安有真的牦牛尾巴,头尾用红色或黑色氍毹相连,以代表牛的躯干。一人操牛尾,一人支撑躯干,并手持一长木棍从“牛”的肩胛部位伸出,棍的上端挑一人头模型。演出时,围观的人们纷纷向“牛”敬献哈达。

哈萨克舞蹈多用“动肩”,步法多取“马步”,舞蹈动作性强,表演风格强悍,散发出西北大草原的新鲜气息。塔吉克艺术家在鹰笛悠扬的乐曲声中,在手鼓的伴奏下,模拟雄鹰回旋、飞翔的动作,热情奔放,翩然起舞,使人联想到帕米尔高原和雄伟的冰山。塔塔尔族的舞蹈,男的多为踢蹲、跳跃等腿部动作,女的多为手和腰部动作,活泼、开朗,兼收并蓄新疆各民族舞蹈的特点。此外,蒙古族舞蹈昂首阔步,振臂抖肩,矫健豪放;藏族舞蹈扬手舞袖,踏地为节,粗放有力;傣族舞蹈左右摆腰,两手翻动,轻盈柔美……这一切,组成了中国民族舞蹈百花争艳、争奇斗妍的动人

景象。

从上述古今少数民族酷爱歌舞的材料来看,中国各少数民族服饰的绚丽多彩,形式奇特,与他们的能歌善舞有着历史的千丝万缕的联系。虽然服饰作为艺术独立地发展是近现代的事,但它在成长、发展、变化的过程中,也从各种姐妹艺术中汲取营养。舞蹈艺术与服饰艺术是近亲。由于舞蹈是各种艺术中起源最早、最具有广泛群众性的一种古老艺术,它诞生后,便与服饰形影不离。几千年来,在生活中,在舞台上,这两种艺术可谓是共荣共存、相依为命。苏联著名舞剧编导扎哈罗夫指出:“要知道舞剧中的服装——这不仅是一定时代和风格的衣着,而且是舞剧十分重要的表现手段之一。它的用途是帮助演员尽可能更好地在舞蹈中传达形象。因此,不仅色彩,以至样式,在这里都具有巨大的意义。舞剧中的服装应该是用来又是‘生活’又是‘表演’的,能够突出和加强演员用来表现自己的形象的手势、舞姿和动作线条。”“服装的色彩一定要适合舞蹈的情绪。忧伤的、悲哀的舞蹈不能用鲜明的色彩;相反地,愉快、激烈、热情的舞蹈少了它就不可想象。”^①扎哈罗夫的意见仅仅是从服饰对舞蹈的作用这方面来看问题的;另一方面,舞蹈或节庆活动中服饰的“示范”、样板作用,同样也不可低估。

服饰的传通借助于歌舞作媒介

打开一部中国舞蹈史,我们还发现这样一种文化现象:服饰的传通借助于歌舞作媒介,文化的交流以歌舞作先导。这方面的史料,在中国的历朝历代,可以说是所在都有。

^① 转引自《艺术特征论》,文化艺术出版社1984年第1版,第364—365页。

汉、唐的几次重要的和亲活动,都有乐舞伎作陪嫁。舞蹈演员、乐师成为化干戈为玉帛的文化大使,汉族文化通过这些没有留下名姓的艺术家,得以传至西域。

汉武帝时,以解忧公主嫁乌孙王翁归靡。她客居乌孙五十年。约公元前69年,解忧公主的长女弟史来长安学鼓琴。她从长安回乌孙时,途经龟兹,与龟兹王绛宾结婚。前65年,绛宾和弟史一同来长安朝贺,汉朝“赐以车骑旗鼓,歌吹数十人”。这“歌吹数十人”中,就有舞蹈艺人。中原乐舞通过丝绸之路,辗转传到中亚或更远的地区。关于这段史实,《汉书·西域传(下)》有记载:“乌孙公主遣女来至京师学鼓琴,汉遣侍郎乐奏送公主女过留龟兹,龟兹前遣人至乌孙求公主女未还,会女经龟兹王(绛宾)留不遣,复使使报公主,主许之。……(龟兹王绛宾)上书言得尚汉外孙(乌孙公主女)为昆弟,愿与公主女俱入朝。元康元年(前65年),遂来朝贺,王及夫人皆赐印绶。夫人号称公主。赐以车骑旗鼓歌吹数十人,绮绣杂缯琦珍凡数千万。留且一年,厚赠送之。后数来朝贺,乐汉衣服制度。归其国,治宗室,作徼道,国王出人传呼,撞钟鼓,如汉家仪。”从学鼓琴到联姻,又从联姻到绮绣、乐舞的传入,终于完成了服饰礼仪的传通:“后数来朝贺,乐汉衣服制度。”可见乐舞的媒介作用是很大的。

周汛、高春明在《中国历代服饰》中提出:“胡服的鼻入,至唐已有几百年历史,至于流行在广大妇女中间并形成一种风尚,却在唐代贞观到开元间这段时间。唐代所谓胡服,实际上包括西域地区的少数民族服饰和印度、波斯等外国服饰。据大量文献记载分析,唐代盛行胡服的原因,可能与当时舞蹈的流行有关。”^①这样的推断,我以为是可以成立的。唐代胡旋舞的传入,对于胡服

^① 《中国历代服饰》,第111页。

的流行,起了开风气之先的作用。胡旋舞是唐代西北地区的少数民族舞蹈,出自康国,即现在的撒马尔干。在开元天宝年间,中亚细亚的康、米、史、俱密诸国,都属于大唐帝国的版图。日本石田幹之助写的《胡旋舞小考》云:“西域康、米、史、俱密诸国,屡献胡旋女子。胡旋舞之入中国,当始于斯时。”上自宫廷,下至闾巷,人人都爱好胡舞,胡乐一响,人们急速起舞,跳胡旋舞就象今天跳“迪斯科”一样,成为一种时尚。

关于胡旋舞的服饰,唐杜佑《通典》卷146曾有简单的记载:“康国舞二人,绯袄、锦袖、绿绫浑裆裤、赤皮靴、白裤,双舞急转如风,俗云《胡旋》。”白居易作《新乐府·胡旋女》,以记其舞姿之曼妙:“胡旋女,胡旋女,心应弦,手应鼓。弦歌一声双袖举,回雪飘飘转蓬舞。左旋右转不知疲,千匝万周无已时。人间物类无可比,奔车轮缓旋风迟。”女子跳胡旋舞时多穿白色短裙长袖衣服,以造成“回风乱舞当空霰”、“柔软依身着飘带”的效果。另一位唐代诗人元稹则从政治迁变的角度来评说胡旋舞:“天宝欲末胡欲乱,胡人献女能胡旋。旋得明王不觉迷,妖胡奄到长生殿。胡旋之义世莫知,胡旋之容我能传。蓬断霜根羊角疾,竿戴朱盘大轮炫。骊珠迸珥逐龙显,虹晕轻巾掣流电。潜鲸暗喻笄海波,回风乱舞当空霰。万过其谁辨始终,四座妄能分背面。”安史之乱,当然不能归罪于胡旋舞,但元稹对胡旋舞姿之迷人,倒是描绘得很生动:在急管繁弦的节拍下,跳舞的女子举起双袖,用快速的脚步旋转起来,象飞雪一样回旋,象飘蓬一样圆转。转得实在太急速了,四周的座客,连舞人的背和面都辨不清了。

《旧唐书·外戚列传》对胡旋舞的传人还作了下述记载:“则天时,突厥默啜上言有女请和亲,制延秀与阎知微俱往突厥,将亲迎默啜女为妻。既而默啜执知微,入寇赵、定等州,故延秀久不得还。神龙初,默啜更请通和……延秀久在蕃中,解突厥语,常于

主第，延秀唱突厥歌，作胡旋舞，有姿媚，主甚喜之。及崇训死，延秀得幸，遂尚公主。”武延秀因跳胡旋舞出色而博得了突厥主的欢心，最终成就了和亲大事。

胡旋舞是站在一小圆毯子上，以各种旋转动作为主作舞。在旋转时，为了丰富动态的造型，舞者多持一长巾。《新唐书·音乐志》记曰：“胡旋舞，舞者立毯上，旋转如风。”《旧唐书·音乐志（二）》又记曰：“舞者急转如风，俗谓之胡旋。”较早的形象资料见之于克孜尔石窟壁画 135 窟。唐玄宗深好此种舞蹈，他所宠幸的杨贵妃、安禄山都精于此种舞艺。

唐代著名边塞诗人岑参，在其《田使君美人如莲花舞北旋歌》一诗中，又描写了古代突厥、回鹘等民族的“北旋舞”及其服饰：

如莲花，舞北旋，世人有眼应未见。高堂满地红氍毹，试舞一曲天下无。此曲胡人传入汉，诸客见之惊且叹。曼脸娇娥纤复秣，轻罗金缕花葱笼。回裙转袖若飞雪，左旋右旋生旋风。

岑参所看到的“北旋舞”，很可能最胡旋舞的一种。“田使君美人”，是田使君的一位家伎，为一少数民族女子。她身穿轻罗衣裙，上有用金线绣的花卉。在红色毛织地毯上，她快速旋转，忽而左旋，忽而右旋，裙袖飘舞如飞雪，如旋风，令人目不暇接。“北旋舞”以快速旋转为其主要特征，伴奏乐器有琵琶、横笛等，从表演形式与表演技巧上看，“北旋舞”与胡旋舞是十分相似的。

在胡舞中与胡旋舞同享盛名的，还有胡腾舞。胡腾舞与胡旋舞的不同之处在于，胡旋舞为女子表演，而胡腾舞多为男子独舞。“舞者立坪上，旋转如风”，以跳跃上腾、舞步壮健见长，因而名之为《胡腾》。此舞出自石国（石国是康国的附属小国），即今乌孜别克、塔什干地方。诗人元稹在其脍炙人口的《西凉伎》中对胡

腾舞也作了如下描述：“前头百戏竞撩乱，九剑跳躑霜雪浮。狮子摇光毛彩竖，胡腾醉舞筋骨柔。”一个“醉”字，一个“柔”字，传尽了胡腾舞的神韵。刘言史在《王中丞宅夜观胡腾》一诗中，也写道：“石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小。手中抛下葡萄盏，西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣，并腾缤纷锦靴软。四座无言皆瞪目，横笛琵琶偏频促。乱腾新毯雪朱毛，仿佛轻花下红烛。”沈从文则指出：“‘胡腾舞’，多以为流行于唐代，来自康国，舞者不分男女，均独舞，画中、俑中、石刻中，无不可以发现。”^①刘言史诗中的“织成蕃帽”句，是指一种名贵的织物，一般以彩丝或金缕织成图案，也有用羊毛织造的，用这种织物织成的蕃帽，不仅纹样精美，色彩艳丽，而且特别厚实。跳胡腾舞者戴的这种帽子，进入长安后，成为一种时髦的装扮。胡腾舞的舞衣，前后上卷，束以绣有葡萄纹样的长带，带的一端下垂，舞时可以飘扬生姿。唐代的舞蹈艺人多穿这种服装，后来就简称为胡服。随着胡腾舞的普及，连汉族妇女也竞相效尤。新疆吐鲁蕃阿斯塔那唐墓出土的一尊妇女雕像，头上就戴这种蕃帽，帽子的两侧朝上尖耸，通帽绘有纹饰，与刘言史的描绘相合。而今我国的乌孜别克、塔吉克、哈萨克族的舞蹈，似仍保留着这种“环行急蹴，跳身转毂”的艺术特点。

根据最近出土的文物表明，胡腾舞最初传入中国的时间，可能是在北齐前后。1971年，河南省安阳县西北30里的洪河屯村，发现了北齐骠骑大将军、开府仪同三司、凉州刺史范粹的墓，墓中出土了四件形制相同的黄釉瓷壶。这件黄釉扁壶壶身刻画的乐舞场面十分奇特：在杏仁状的底幅上，一共刻画着五人。中央一人个头较小，舞蹈于莲台之上，右手向一侧平伸，左手下垂，

^① 《关于怎样研究中国舞蹈史的一封信》，《舞蹈论丛》1980年第1辑。

似乎在拍打蹶起的臀部,双足作腾踏状,头向左侧顾盼。左侧刻画二人,一人倒持琵琶弹奏,另一人侧头注视舞者,双手击钹,五人都深目高鼻,身穿窄袖轻布长衫,腰间系着宽带,足踏长统软靴,头戴小帽,五人的上衣略有不同:舞者、击钹者和弹琵琶者,身穿大翻领长衫;拍掌、吹笛者,身穿紧口圆领衣衫。从这五人的服装和刘言史的诗句描写来看,“细氍胡衫双袖小”即窄袖轻布长衫,“锦靴软”即足踏绣花的长统软靴,“织成胡帽”即小帽,因而可见黄釉瓷扁壶上的舞者所跳的,就是胡腾舞。

钱伯泉对壶上舞者的服饰也作过考证:“从黄釉瓷扁壶的服装式样看,这五名舞者和乐工并非都是粟特人。从新疆和中亚发现的壁画中得知,粟特人喜欢穿大翻领的短衣和长衫,天山以南的土著民族则爱穿紧口圆领长衫。乐工中有两人穿着紧口圆领长衫,可见他们是天山以南的土著民族。这是康国乐经过天山以南地区,再东传到北齐的证据。”^① 在公元6世纪的中国内地出现绘有胡腾舞形象的瓷扁壶,也足以证明西域的民族服饰,随着丝绸之路的开通,在北周和北齐时已传入了中原。

1972年首次发现的甘肃省酒泉嘉峪关境内黑山湖红柳沟岩画中的舞者形象,也是胡腾舞的物证:有四、五人不等的集体舞,亦有姿态各异的独舞。舞者的服饰特别值得注意,大都身着长袍,腰束带,有的双袖长出手臂,也有袖齐手腕的。头上大多戴着尖帽,有的则在帽上描着羽毛。舞姿健壮有力,在旋转中显露出柔美之姿。经考古专家们考证,这是古月氏、乌孙民族在河西居住时刻画的。这和甘肃河西山丹县博物馆中收藏的“胡腾舞铜人”十分相似。

^① 《新疆艺术》,1990年第1期。

女为胡妇学胡妆，长安街头尽蕃帽

与胡旋舞、胡腾舞同时流行的，还有双人对舞——柘枝舞。

柘枝舞也是一种古代的少数民族舞蹈。有人提出，柘枝舞出自南诏。《乐府诗集·柘枝词》前的小引写道：“按今舞人衣冠类蛮服，疑出南蛮诸国也。”《通考》谓骠国乐中有中国柘枝舞，亦可为出于南诏之参证。另一说柘枝舞出自西域石国。石国，《新唐书》称为“柘支”、“柘折”。《新唐书·西域传》曰：“石，或曰柘支，或曰柘折，或曰赭时，汉大宛北鄙也。”柘枝舞自盛唐时传入，安史之乱后风靡全国。尤其是中晚唐时期，教坊、军营、士大夫家庭的伎人，几乎都能舞《柘枝》，甚至还出现了专业的柘枝艺人，称之为“柘枝伎”。朝廷也广选民间艺人人宫，为统治者之宴乐服务。唐代许多著名文人学士，如白居易、刘禹锡、杜牧、沈亚之等，都写过诗文称赞柘枝舞。

柘枝舞为双女对舞，是健舞的一种。随着蛮鼓的节拍声响，一对妙龄女子翩翩起舞，皓腕纤腰，秋波横转，金铃和声，令人一舞难忘。刘禹锡《观柘枝舞》诗曰：“神飏猎红蕖，龙烛映金枝。垂带覆纤腰，安钗当舞眉。翘袖中繁鼓，倾眸溯华棖……”章孝标《柘枝》诗曰：“移岁锦靴空绰约，迎风绣帽动飘飘。屈身踏节鸾形转，背面羞人凤影娇。”

柘枝舞者的衣饰与胡腾舞又不尽相同。身上穿的是红紫的罗衫，紧窄的袖子系着银蔓垂花的腰带，脚上穿着红锦的蛮靴。张祜《观杭州柘枝》诗曰：“红罽画衫缠腕出，碧排方胯背腰来。旁收拍拍金铃摆，脚踏声声锦鞞催。看著遍头香袖褶，粉屏兰帕又重偎。”诗中提及的“缠腕”，即是窄袖，是典型的胡服。更值得注意的是舞者所戴的帽子。王建《宫词》曰：“玉箫改调移纤指，催

赴红罗绣舞筵。未着柘枝花帽子，两行宣监在帘前。”“花帽”亦作“绣帽”，是一种绣花的卷檐帽，还缀有珠饰。此种花帽，体长而头尖，俨如尖角形。白居易的《柘枝词》亦有记述：“绣帽珠绸缀，秃衫袖窄裁。”张祜的诗《观杨瓊柘枝》描绘得更明确：“促叠蛮鼙引柘枝，卷檐虚帽带交垂。紫罗衫宛蹲身处，红锦靴柔踏节时。”

柘枝舞到宋代时仍大盛，但已变成队舞。北宋丞相寇准是一位柘枝舞迷。沈括的《梦溪笔谈》记有一件逸闻：“寇莱公好《柘枝舞》，会客必舞《柘枝》，每舞必尽日，时谓之‘柘枝颠’。”可见柘枝舞到宋代仍有吸引力，犹存于官府。自元以来，唯于词曲中存有《柘枝令》的牌名，《柘枝舞》已失传。也有人认为，如今乌孜别克族的《铃铛舞》，系柘枝舞演化而来。此舞以讲究舞者手、脚、腰、肩的佩饰铜铃为特征，闻鼓起舞，伴铃旋转，急迷踏节拍掌、弹指，与柘枝舞颇多近似之处。

唐代流行的少数民族舞蹈，还有一种叫浑脱舞。浑脱舞又称“泼寒胡舞”或“泼寒胡戏”。这种舞戏盛行于东南亚各地，它有洗涤污秽、万象更新的意义，并且迎接雨水的来临，作为一种丰收的祝愿。浑脱舞约于公元八世纪前传入中国。《旧唐书·中宗记》曰：“神龙元年（705年）十一月己丑，御洛城南门楼观泼寒胡戏。”《旧唐书·康国传》载其俗“至十一日，鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐”。甚至皇帝也爱看这种游戏舞蹈。公元706年，并州清源县尉吕元泰对此很看不惯，上书唐中宗云：

此见都邑城市相率为浑脱，骏马胡服，名曰苏慕遮，旗鼓相当，军阵势边；腾逐喧噪，战争之象也；锦绣竞夸，害女工也；督敛贫弱，伤改体也；胡服相欢，非雅乐也；浑脱为号，非美名也。……何必裸露形体，浇灌衢路，鼓舞跳跃而索寒

也?^①

我们从吕元泰这段忧心忡忡的文字里,也可以看出浑脱舞对唐代服饰民风的影响。可是,唐中宗以及尔后的武则天两人,并没有采纳吕元泰的意见,不仅浑脱舞继续盛行,胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞也同样没有被勒令取消。跳这些胡舞,需要穿戴各种特定的民族服饰,才能产生完整的艺术效果。这些服饰既是舞衣,又是西域少数民族的盛装。由于胡舞成为人们日常生活中的主要娱乐活动,唐代妇女从对胡舞的崇尚,发展到对胡服的模仿,形成了“女为胡妇学胡妆”的社会风气。少数民族服饰借助于胡舞的千旋万转,写就了中国服饰史上中外服饰交流的十分灿烂的篇章。

周汛、高春明在《中国历代妇女妆饰》一书中指出:“除了幂帽和帷帽,在唐代妇女中还流行过戴胡帽的风俗。这与胡舞的普及有一定关系。”^② 由于胡腾舞的普及,汉族妇女很喜欢戴蕃帽。这种帽子的两侧朝上突耸,通帽绘有纹饰。跳柘枝舞女所戴的“卷檐虚帽”(图 78),在考古发掘中屡有发现。如陕西咸阳边方村出土的唐三彩俑,身穿翻领胡服,头上戴的就是这种帽子。跳浑脱舞所戴的浑脱帽,它的前身是毡帽,状如笠,惟以厚实质料为之。唐李济翁《资暇集》曰:笠帽质地单薄,“冬则不御寒,夏则不障暑气,乃(以)细色罽代藤,曰‘毡帽’,贵其厚也。”浑脱帽由乌羊皮制成,高顶,尖而圆。它因胡舞而渐衍成风,为时人所尚。敦煌壁画 159 窟中的吐蕃女子,头戴厚实的毡帽,帽式如笠,四周有皮毛,形似檐帽,就是一种浑脱帽(图 79)。陕西西安韦驮墓出土石槨线刻画中的女子,貌似汉人,身著胡服,头上也戴的浑

^① 《新唐书·宋务光传》。

^② 《中国历代妇女妆饰》,第 101 页。



图 79 戴浑脱帽的吐蕃妇女

图 78 戴“卷糖虚帽”的唐代妇女

脱帽。浑脱帽不仅为女子所好，男子也爱戴。《朝野僉载》曰：“赵公长孙无忌，以乌羊毛为浑脱毡帽，天下慕之，其帽为赵公浑脱。”经过赵公的美化加工，浑脱帽更易为汉人接受了。它进一步流行开来，不唯帝王官宦之家，士庶亦喜戴。一直沿续到五代、宋朝，仍烟烬不绝。

《菩萨蛮》的演化

唐代流行于上层社会的菩萨蛮舞曲和队舞，亦来自外域民族的歌舞。

《菩萨蛮》原是唐代教坊曲名。据《杜阳杂编》载，唐宣宗时，女蛮国来聘，见其高髻金冠，璎珞被体，号为菩萨蛮队。当时优人

遂制《菩萨蛮》曲。但据《教坊记》载,开元年间已有《菩萨蛮》曲名,双调四十四字,前后阙均两仄韵转两平韵。《宋史·乐志》说《菩萨蛮》是“女弟子舞队名”。

另一说认为《菩萨蛮》自骠国传入。《唐音癸笈》卷13《乐通》下云:“骠国尝贡其国乐,其乐人冠金冠花鬘珥双簪,故当时或以为女蛮,见其曲多佛曲,称菩萨蛮,尤为可信。”

贞元十八年(公元802年),南诏派歌舞队入唐朝内地表演,骠国也同时派歌舞队随南诏歌舞队入唐朝首都。骠国,即古缅甸骠人,古称米波。《新唐书》、《旧唐书》谓其所属有298个部落、九个城镇和18个属国。公元802年(唐贞元17年)王太子舒难陀曾率乐队和舞蹈家来长安表演。《新唐书·骠国传》记有此事:“雍羌(骠国王)亦遣弟悉利移城主舒难陀献其国乐,至成都,韦皋复谱次其声,以其舞容、乐器异常,乃图画以献。”唐德宗曾观看骠国音乐舞蹈,极为赞赏,赐给舒难陀“太仆卿”、雍羌王“检校太常卿”的荣誉官职。白居易亦有诗《骠国乐》以记其事,并以出色的诗句描绘舞蹈的美姿:“玉螺一吹椎髻耸,铜鼓千击文身踊;珠缨炫转显宿摇,花鬘斗葢龙蛇动。”舒难陀带来的舞曲之中,有《菩萨蛮》舞曲,以其奇妙、多采的西南民族风味,近似柘枝舞的动作风格,使唐代宫廷和上层人士一见钟情,为汉民族文化所吸收。《菩萨蛮》由唐代著名艺人李可及编制,演变成菩萨蛮队舞,在唐代风靡多时,可惜今已失传。

《菩萨蛮》舞的服饰具有浓重的佛教气息和西南民族的特色。《新唐书·骠国传》对《菩萨蛮》舞也有详细的记载:“乐工皆昆仑,衣绛氍,朝霞为蔽膝,谓之袂襦。两肩加朝霞,络腋。足臂有金宝钁钁。冠金冠,左右珥珥,绛贯花鬘,珥双簪,散以毳,初奏乐,有赞者,一人先导乐意,其舞容随曲。用人或二、或六、或四、或八至十,皆珠冒,拜首稽首以终节。”氍是一种细绵布。用古贝

草织成,粗曰贝,精曰氎。杜甫《大云寺赞公房》诗曰:“光明白氎巾”。朝霞也是一种木绵织成的布。骠人多穿白色的朝霞,两肩加络腋足,即后来的霞帔,飘逸飞动,长袖侈裤,拂面约身,舞姿甚美。头上戴的是金冠,左右有耳珰,身上和头上挂满了连贯成串的花鬘妆饰,足臂上饰有金玉环钏。这种服饰,与《宋史·乐志》的记载大体相同:“菩萨蛮队,衣绯色窄砌衣,冠卷云冠……菩萨献香花队,衣白色窄砌衣,戴宝冠,执香花盘。”

《菩萨蛮》的服饰,兼有“菩萨”和“蛮”的两重特点。它是菩萨的人化的服装,而“人”却是少数民族的人。它伴随佛教一起进入中原,香烟缭绕,罗裙飞荡,锦带飘举,珮环叮当,对汉族的衣饰发生了较大的影响。在敦煌壁画的唐窟中,我们不时可以从伎乐、飞天的轻歌曼舞的身影中,看到《菩萨蛮》舞的痕迹。有些菩萨头著宝冠、身著披巾,着大裙、跣脚。唐窟中有一尊菩萨雕像,是以唐代一位歌女形象为模特儿的。她袒裸着上身,露出圆润丰满的乳房,身材富有曲线,背部、手部、腿部似刚从“出水”的衣裙里显露出来,肌肤细腻,双手纤巧,两足丰柔,精美的织花缎面衣裙飘逸地轻轻覆盖在她的躯体上,璎珞披戴前胸,显得格外华贵。这与《杜阳杂编》所载女蛮国舞人的衣饰:“危髻金冠、璎珞被体”,也基本上一致。实际上,唐窟中许多菩萨形象的塑造,可以看出是以《菩萨蛮》舞的演员作模特儿的。西南一些民族的服饰,通过歌舞的传入,渗透到了唐代汉族的服饰之中。它与北方民族的衫袖窄小、翻领着靴有异曲同工之妙。

《菩萨蛮》舞的服饰,与我国的傣族服饰一脉相承。明初钱古训、李聪思在出使缅甸时,路过德宏傣族聚居地后记曰:“男子皆长衫宽襦而无裙……妇女则绾髻于后以白布裹之,不施脂粉,身穿窄袖白布衫,皂布统裙。”上述记载说明,傣族妇女服饰的三大特点:束发为髻、统裙、窄袖短衫,在明初已沿袭了唐代“菩萨

蛮舞”服的主要特色。绾髻于后,以白布裹之,很可能是金冠的简化,而窄袖白布衫,也是保留了“光明白氍毹”的某种特色。傣族妇女至今一般不施脂粉,经常插几朵鲜花在髻边,也是承袭了菩萨蛮舞人“涤贯花鬢”的传统。今天傣族的一支“花腰傣”,尤喜花饰,在宽宽的腰带上绣满了花纹,也许是继承了古代骠国人爱花的习俗。

节庆活动中的服饰展现

少数民族的节庆活动,是值得民俗学家、民族学家、文化史学家们花大力气研究的,同样也是值得服装专家们加以关心的。因为节日带来了欢乐,欢乐少不了歌舞,歌舞当然离不开华丽的服饰。

绝大多数民族都有自己的佳节。如景颇族的目脑节,彝族的火把节,傣族、阿昌族的泼水节,藏族的雪顿节,独龙族的卡雀哇节,哈尼族的老人节,鄂温克族的送火神归天节,土家族的跳马节,高山族的丰年祭,侗族的花炮节,白族的三月街节,纳西族的龙王庙节,壮族的拜山节,怒族的仙女节,布依族、黎族的三月三节……有些民族一年还有好几个节,多则十几个。每逢佳节,或互相泼水,或盛大歌舞,或男女对歌,或举行驱鬼仪式,或饮酒作乐,或谈情说爱,或赛芦笙,或祭拜祖先,或斗雀赛马……参加节庆活动的男女老少,都要身着最漂亮、最华贵的民族服饰,招摇过寨,串亲走户。因此,各民族的节庆活动,从某种意义上说,也是一次本民族服饰的展览,男女青年们刻意打扮,争奇斗妍,有传统一色的,有各支系互现的,也有在继承传统的基础上创新的,洋洋大观,不一而足,煞是好看。

关于少数民族节庆活动中的服饰展现,古籍中已有记载。清

人必达在一本著作中记述了苗族的节日舞蹈的盛况：“花苗……孟春合男女于野，谓之‘跳月’，择平垠为月场，以冬青树一束植于地上，缀以野花，名曰：‘花树’。男女皆艳服，吹笙踏歌跳舞，绕树三匝曰‘跳花’。”^① 另一部清代文献也记述道：“花苗……每岁孟春合男女于野，谓之‘跳月’。预择平垠为月场。及期，男女皆更服饰妆。男编竹为芦笙，吹之而前，女振铃附之后以为节，并肩舞蹈，回翔婉转终日不倦。”^② 两段文字记载都提到了“男女皆艳服”、“男女皆更服饰妆”，说明参加这样盛大而有兴味的歌舞盛会，一定要把最美丽、最豪华的服饰着之示众，如此歌之舞之，才更加热闹而隆重，且能取悦于心爱的人。

现在，让我们再把摄像的长镜头，伸向云南省西部的德宏、怒江、思茅地区，欣赏一下景颇族的目脑盛会。

目脑节，又名“目脑纵歌”。目脑，意为“大伙跳舞”的意思，原为带有宗教意义的活动，即为祭祀景颇族信仰的天神“木代”而举行的仪式。目脑节的时间，一般在农历正月十五以后的第九天，可延续二天、四天或六天。目脑盛会极为壮观。目脑盛会的会场，要选一个较大的圆形场地，其中央竖起目脑柱，外层围以竹篱，欢庆的人群围绕这个中心跳舞。目脑纵歌由许多舞队组成，各队有领舞，称为“脑双”。领舞者依据目脑柱上的图案及场内情况选择路线，他人紧随其后起舞。尽管参加盛会的舞队甚多，但各有各的线路，整个会场井然有序。

开始，长鼓、铙锣、短笛齐奏，接着一队妇女头顶花篮入场。由身穿黄袍、手持景颇刀、头戴孔雀羽和“瓦江嘴（一种罕见的鸟的嘴）帽”的“脑双”引领，人们应铙鼓节奏鱼贯而入，列队起舞。

① 《黔南识略》卷2。

② 《黔南丛书·黔书》2集3册。

绕场一周后,要向目脑柱的前、后、左、右礼拜,以示祭拜先祖和祈求平安。接着男子跳起了长刀舞,女子手持彩巾频频舞动。这时整个队伍成环形状,一圈圈排列整齐,舞步协调均匀、节奏鲜明。加入舞蹈队伍的人越来越多,队形也一直保持不变。参加盛会的景颇男子,一色白上衣、白包头,包头的两端扎成垂肩的英雄结,并缀有彩色小绒球和图案花边;腰系镶银的刀鞘,手持精美的长刀;肩挎银饰彩包,有的横挎象脚鼓,一个个英姿焕发,舞步矫健。女子则头戴红帽子,身穿一色的红筒裙,紧身黑上衣缀着几十个闪光的银泡和银坠;手持彩帕、花扇、花伞;颈子上挂着好几个银链子和银项圈,耳朵上戴银耳筒,手臂上戴银手镯。银光闪闪,窸窣叮当。还有的妇女用藤篾编的藤圈,涂上黑的或红的漆,围在腰间、胯部,也独具特色。

阿昌族的窝乐节也是一次盛大的服饰表演。这个节的名称来自古老的阿昌族歌舞“蹬窝啰”。“啰”和“乐”字在阿昌族语言中是相同的发音。“蹬”字描述了舞姿的刚健有力。“蹬窝乐”,即生活在山窝里的阿昌人相聚在山窝平坝,以歌舞的形式集体娱乐的意思。“蹬窝啰”的舞蹈动作粗犷、步伐简单易跳,伴着舞蹈还有一种唱词丰富的山歌“则勒歌”。节日那天,分散在山区各乡的阿昌族人都穿上最好的传统服装,舞着草龙,打着鼓,汇集到县城里来。最引人注目的是阿昌族妇女仿照狩猎时的箭头制成的黑色高包头,又称“箭包头”,上面插满鲜花。随着会场上“则勒歌”此起彼伏地响起,各乡的窝乐队陆续登场。他们有序地围着场子的中央转,以示围着太阳与月亮转,也显示了阿昌族人民的团结和睦。几十人、上百人的窝乐队迈出的舞步整齐如一,加上赶来助兴的其他兄弟民族多姿多彩的歌舞,整个窝乐节在欢乐的气氛中达到高潮。

高山族的“丰年祭”,是该族最大规模的祭祀庆典,届时要举

行盛大的歌舞集会。此时,高山族男女老少都着盛装,妇女戴上手铃、手镯、颈挂珠串,头插鲜花;男子腰佩铜铃,头戴羽冠,插上



图 80 高山族舞蹈

美丽的野雉尾。入夜,围着熊熊篝火,歌舞通宵达旦(图 80)。《台湾府志》卷 12 对上述活动有所记载:“男妇尽选服饰华丽者披裹以出,壮番结五色鸟羽为冠。酒浆、菜饵、鱼酢,席地陈设,递相酬酢。酒酣度曲,为联袂之歌。男居前二、三人,其下妇女连臂踏歌,曲喃喃不可晓;声微韵远,颇有古意……”关于高山族人举行上述盛大歌舞盛典时穿戴的服饰,清代有人作诗记曰:“踏地分曹却退行,团花簇锦斗身轻;直前逞态踟蹰甚,高唱惟闻得得声。”

一年一度的彝族“虎节”,则是彝族人民以“跳老虎笙”的方式表达他们对虎的崇敬和对美好生活的祈求。云南彝族人以虎为图腾崇拜对象。《虎荟》记曰:“云南人能化形为虎。”又云:“南

诏国呼虎为波卢”，“云南蛮呼虎为罗罗”。虎节从农历正月初八接虎祖开始，到正月十五送虎祖结束。接虎祖活动在寨子宽敞的场上举行。开始，一位德高望重的长老扮为“虎头”（即引路人），抬着挂有装药葫芦的竹竿，高呼“卖药啰”、“卖药啰”进场，后面跟着两个扮装的手摇响铃的“山神”，及两只扮装的“猫”，还有四个身着毕摩服饰的羊皮鼓手；最后是八头身着虎装、衣画虎纹的“老虎”。他们随着羊皮鼓点声，以扑、腾、跳、跃等姿态，变换着舞姿欢跳，还以 12 套不同的舞蹈动作来祝贺来年 12 个月风调雨顺、四季平安。“虎节”的最后几个晚上，“老虎”们更“人化”了，表演犁田、播种、薅锄、收割等山区农事活动，迎接来年五谷丰登、六畜兴旺。“老虎”的舞姿粗犷古朴，场外的男女老幼观之也情不自禁地随着跳起了“老虎笙”，围着八头“老虎”踏歌起舞，场面十分壮观。

许多少数民族在举行节庆歌舞活动时，对参加活动者的服饰，也有特定的要求。在歌舞庆典活动中的服装，或在舞台上表演的舞蹈服饰，不是家常服饰的简单照搬、随意的撷取，而是经过了精心的艺术加工。无论是用料的选择、色彩的明艳、饰物的精美，都要比生活中的服饰更集中、更典型化，因而民族特色也更为浓烈，妆成之后，显得更加花团锦簇、光华耀目。比如云南彝族举行“跳月”活动，少则男女三五人，多时成百上千人。它是吹、弹、唱、跳的结合体。“跳月”者除盛装外，还有若干美丽的装饰。男子爱背有素色图案的白麻布挂包、戴雪白的麦秸草帽，在大三弦顶端嵌小圆镜和五色绒球，乐器上坠各色锦带、纸花。女青年喜挎绣花垂穗的线包和一把套子绣得瑰丽缤纷的雨伞，头插鲜花，手臂佩戴银钏响铃，跳起舞来叮咛作响。又如傣族的《孔雀舞》服饰，上身是青色窄袖短衫，束发于顶，裙幅宽大，裙上绣满了孔雀羽毛的图案，精工细织，随着舞者的旋转，裙幅犹如孔雀

开屏,轻盈、秀丽、淡雅,令观者赏心悦目。《孔雀舞》服饰的艺术加工,是源于生活,但又高于生活的。傣族自古喜穿青色衣裤。唐代樊绰《蛮书》记载:“以青布为通身裤,又斜披青布条,绣脚蛮则于踝上腓下,周匝其肤为文彩。衣以布,以青色为饰。”近代傣族女子,均穿窄袖紧身短上衣,下着长统裙,有的也在统裙上绣有孔雀尾的花纹。《孔雀舞》的服饰,便是在此基础上加工美化而成的。

中国民族服饰之所以能历几百年而保持传统,虽经时代变迁、文化传通,其独特的款式大体不改,其因素固然很多,但重要的原因之一,则是依仗了纷繁的传统民间节日的凝聚和传延。一个民族的民间节日,集该民族的民俗、风情、文化、体育、宗教之大成,是民族传统的积淀,是民族精英的荟萃,一年一度或一年几度的汇展、重演,形成了一种习惯势力,形成了一种本民族所固有的文化和心理的融合体,它既是物质的,又是精神的。一个人从幼儿到成年,一直参与民族节日的熏陶、冶炼,不断受到它的凝聚、吸引,成为这个融合体中的一个元素,要改变它、转化它,是很不容易的。民族服饰作为民族传统文化的一个有机的组合部分,“天不变,道亦不变”,它的生命力的永恒是毋庸置疑的。

彩裙摇曳

我国有许多少数民族爱穿裙服,这除了出于各自的服饰传统的原因外,还因为酷爱歌舞。绝大多数能歌善舞的民族,似乎都离不开多种多样的裙服。

朝鲜族妇女最喜欢跳《长鼓舞》(图 81),腰挎 15 斤重的长鼓,身穿曳地长裙,随着悠扬的乐曲,演员在舞台上飞旋。

苗族妇女爱跳《踩鼓舞》。它表现了苗族人民爬坡上坎踩鼓

的生活情趣。苗族人民大都生活在高山地区,她们穿着裙子上山时身体本能地前倾,而在下山时,裙子随步子的快慢有规律地摆动,双臂在身旁分开,随着行走的自然摆动,步伐、裙子、手臂组合成协调的动律,把这些行走动态加以美化,就成了《踩鼓舞》。更加引人瞩目的是身着黄、红、蓝、黑彩条百褶长裙,头戴高耸银饰的盛装的苗家姑娘,列队模拟锦鸡而舞,其逼真姿态令人惊叹。

在傣族人民中,孔雀不仅是美丽的鸟,而且象征着吉祥和幸福。傣族人民以模拟孔雀的走路、飞跑、拖翅、展翅、晒翅、抖翅、点心、戏水、欢跳等动作和生活习性,创造了《孔雀舞》。傣族人民用它来表达对生活的赞美,同时也表现了傣族妇女的端庄、温柔、含蓄、热情的性格。舞者身穿以天蓝色为底色、绣满孔雀羽毛图案的长裙,裙摆宽大,旋转起来,裙幅大如华盖,舞姿轻盈柔美,十分动人。

高山族的《甩发舞》则由一群渔家姑娘,身着长及膝盖的短裙,胸系方巾,佩带着玛瑙和玻璃珠子串成的、色彩斑斓的项链和铮铮有声的金属片。姑娘们排成横列,开始一边吟唱低沉的歌声,一边上下左右甩动修长秀美的乌发,盘旋往复,以至屈膝弯腰,使头发频频拂地,宛若狂风中摇曳的柳丝,婀娜多姿,撩人心



图 81 朝鲜族舞蹈《长鼓舞》

目。短裙随着身姿的飞旋而成伞状,有一种热带舞蹈的韵味。

哈尼族跳《竹筒舞》,舞者身著短裙,手持一节一米多长的竹筒,边舞边有节奏地磕击地面,数十人围圈而舞,并有节奏地唱歌,场面颇为热烈。

壮族的《铜鼓舞》也是壮族历史最悠久的舞蹈之一。据考古学家证明,这种舞蹈早在汉代就有了。1972年和1976年分别于广西西林县普驮及贵县罗泊湾出土的西汉墓葬铜鼓,鼓腰上画有舞蹈纹象,舞人戴高长羽冠,上身裸露,下身披有前短后长的两面裙,手臂曳羽饰,昂首仰身,展开双臂,双双对对,踏着整齐的步伐翩翩起舞,尤其是胯部扭出的动作,使两面裙随之微微摆动,更为婀娜多姿。由此可见,壮族两千多年前的舞蹈,就和裙服相映成辉了。

以帽助舞

少数民族各种独特的帽子,也为民族舞蹈增添了奇异的色彩。

藏族最著名的果谐歌舞(又名圆圈舞),舞姿十分优美,金花帽则起了不小的作用。藏族称金花帽为“霞冒嘉赛”,意思是“汉地金丝帽”。此帽以毡为帽环,帽顶覆以绣有各种美丽图案的金丝缎,边缘也饰以金线,帽翼四支,前后翼较大,左右翼较小。年轻人戴时,大多只展放前翼,显得英俊潇洒;老年人戴时爱四翼并展,犹如一只金凤凰,昂头竖尾,微展两翅,欲从头顶上飞起。帽沿空隙还缀以皮毛。藏族男女在跳圆圈舞时,全戴金花帽。妇女们戴的金花帽式样完全相同,比之男金花帽要扁圆些,平顶上的金花图案,有彩凤飞翔,金龙旋舞,金花灿烂等。在人们翩翩起舞时,顶顶金花帽缀成一片金光闪闪的花海,金浪翻滚,美不胜收。



图 82 相帽

收。

朝鲜族著名的相帽舞中特有的舞具——相帽(图 82),又是以帽助舞一例。相帽是一种硬质无沿帽,中部略微耸起呈椎形,周围箍有一圈宽宽的帽缘,椎尖竖一细杆,顶装活动铁球,可以灵活转动,上系 2—3 公分宽的长纸条,称为“相尾”,舞时“尾”随头动,不断在空中划出各种流动的弧圈,所以朝鲜族民间习惯把舞相帽称之为转相帽。据专家们考证,朝鲜族的此种舞蹈已有一千二百多年的历史。《旧唐书》曾载有武则天执政时宰相杨再思跳高丽舞的逸闻:“杨再思为御史大夫时,张易之兄司礼少卿同休尝奏请公卿大臣宴于司礼寺,预其会者皆尽醉

极欢。同休戏曰:‘杨内史面似高丽’。再思欣然,请剪纸自贴于巾,却披紫袍,为高丽舞,紫头舒手,举动合节,满座嗤笑。”方起来先生认为:“当杨再思做紫头这一动作的时候,自贴于巾上的那截纸就不免会随之旋转,不断在空中划出弧圈形的线条来,其舞容不啻与舞相帽十分酷似。”^① 这样的分析是可以成立的。足见早在中唐时,朝鲜族的舞蹈已传入内廷,而且此舞与现今的舞《相帽》的舞姿,大体相近。如果再追溯一下相帽的前史,我们又

^① 《漫话舞〈相帽〉》,《舞蹈》,1989 年第 9 期。

可以看出,相帽上系的那几根金光闪闪的纸条,却是从古代高句丽人冠带上的鸟翎演化而来的。《魏书·卷一〇〇》曰:“(高句丽人)头著折风,其形如弁,旁插鸟羽,贵贱有差。”折风是一种小帽,鸟羽插在上面,走动时就会摇曳飘舞。但鸟翎毕竟不便转动,于是,高句丽的后人们便在相帽上贴以纸条替代鸟翎,名曰:“相尾”,舞蹈时艺术效果更好。

经过艺术加工后的精美的民族舞蹈服装,展现在舞台上后,又为生活中的穿着提供了模仿的范例。出色的舞蹈演员,往往又是最有影响的服装模特儿。名目繁多、不胜枚举的各民族的节庆活动,从某种意义上说,也是本民族时装、服饰的一次集中汇展。通过歌舞庆典,人们在服饰方面也争奇斗妍,进行各种令人眼花缭乱的服饰表演和交流活动。贵州水城县境内的苗族,每年农历二月十五日,都要从四面八方来到南干区附近的一片山坡地,欢度一年一度的民族传统佳节——赶花场。这一天,花台的左右两个小山头,变得异常热闹。左山头站满盛装的苗族男女,艳丽的服装好似盛开的杜鹃花,把左山头点缀得五彩缤纷;右山头是穿着各式服装的看热闹的群众。赶花场活动进入高潮时,大型芦笙队伍出场,在花台上跳起欢快的芦笙舞,身着盛装的男女们不停地转圈,令人目不暇接。黄昏,残阳如血,染红了无际的山坡地,但舞蹈者们的热情却愈益高涨。每次赶花场活动,都是传统的和时髦的苗家服饰的一次展出和交流活动,参加活动的苗族青年男女们,彼此都在显现自己和欣赏对方的服饰美,同时也汲取别人的新异美妙之处。苗家儿女在回到自己的山寨之后,便努力修改、加工自己的服饰衣冠,以待来年再作展现。这也就是舞蹈、节庆活动对民族服饰发展所提供的积极帮助。

长袖善舞

《韩非子·五蠹》载：“鄙谚曰：‘长袖善舞，多钱善贾。’”这说明了长袖与舞蹈的相辅相成的关系。长袖飞舞，斯为美也，舞袖飘逸，演成常服。汉、藏等民族服饰中的长袖，与“长袖善舞”就有着密切的关系(图 83)。

长袖的舞服，使袖的功能得到充分的运用和发挥，增添了舞蹈的表现力，也增添了舞蹈的艺术性。傅毅在那篇出名的《舞赋》里写道：“华挂飞髻，长袂(袖)交横。体如游龙，袖如素蛾。”唐人吴少微也写诗称赞长袖之美：“妙舞轻回拂长袖，高歌浩唱发清商。”

最早的《长袖舞》出自先秦。在周代已有“以舞袖为容”的《人舞》。在战国时洛阳金村古墓中，曾发现一件玉雕的佩饰，有一对长袖舞女，相对而舞，丰容威鬋，姿态轻盈。上海博物馆藏战国燕乐



图 83 穿长袖衬衣的藏族妇女

画像椭杯上的燕乐图，有两位舞者对舞，其袖长有手臂的一倍；另一件描绘战国宴乐渔猎攻战纹壶，上面刻画了一位击磬乐伎的舞姿，虽然只见其背影，但其长袖舞姿却是最接近于生活原型

的。此外,上述出土文物,与《拾遗记》所载燕国的一段故事对照起来读,可见战国时代轻盈飘逸的舞蹈美,确是一种客观存在:

燕昭王即位二年,广延国来献善舞者二人,一名旋娟,一名提嫫。并玉质凝肤,体轻气馥,绰约而窈窕,绝古无伦。或行无踪影,或积年不饥。昭王处以单绡华幄,饮以璠珉之膏,饴以丹泉之粟。王登崇霞之台,乃召二人,徘徊翔舞殆不自支,王以纓缕拂之。二人皆舞容冶妖,丽靡于鸾翔,而歌声轻扬。乃使女伶代唱其曲,清响流韵,虽飘梁动木未足嘉也。其舞一名《紫尘》,言其体轻与尘相乱;次曰《集羽》,言其婉若羽毛之从风;末曰《旋怀》,言其肢体缠蔓若入怀袖也。乃设麟文之集,散荃芜之香……以屑喷地厚四、五寸,使二女舞其上,弥日无迹,体轻故也。

这段文字记载,显然有夸饰之处。身轻如羽毛,作为一句形容词是可以的,但在地上铺上四、五寸厚的香屑,舞罢居然连脚印都没有,就太夸张了。不过,其中“肢体缠蔓若入怀袖”一句,则似可证实舞者的舞服袖子是很长的。

汉代长袖之舞,堪为一代之盛。沈从文指出:“‘长袖舞’种种,有袖长到一丈以上的。”^①《西京杂记》亦记曰:“曳长裙,飞广袖。”在汉代的诗赋中有不少是描写《长袖舞》的。如崔駰《七依》写道:“表飞縠之长袖,舞铺腰以抑扬。”张衡《西京赋》曰:“振朱屣于盘樽,奋长袖之飒飏。”鲍明远诗曰:“七盘起长袖,庭下列歌钟。”长袖舞以舞长袖为特色,舞人的细腰也十分明显。河南南阳石桥镇汉画像石有一细腰舞人,轻舒长袖而舞,双手斜分,一手在上,一手在下,同时做向上跳跃的动作,体态轻盈舒展,右旁吹排箫的乐人身向前倾作聚精会神的吹奏状。在湖南长沙汉代早

^① 《关于怎样研究中国舞蹈史的一封信》,《舞蹈论丛》,1980年第1辑。

期的古墓中,曾发现一具绘有舞乐的漆奁,其中的舞女形象,也是长袖细腰的轻盈姿态。江苏沛县出土的《对舞》,则是女子长袖对舞。二舞人细腰长裙甩袖而舞,身体稍有倾斜,面目相对,姿态优美。还有男女长袖《对舞》图,也见诸江苏沛县汉代画像石,在鼓、瑟等乐队伴奏下,一女子细腰长裙委地扬袖侧身而舞,对面一男子短袍着裤,垂袖与之合舞。汉代《长袖舞》除对舞外,还有群舞形象,见于山东梁公林汉画像石。舞人梳高髻、长裙、露足,甩动长袖,三人左右穿行面舞,仰首张口似歌唱,旁有乐人吹笙、击鼓。表演这些舞蹈的演员不论男女,都拖着两支长得与身躯不大相称的特制长袖。它伴以舞者身体的各式变化,呈现出多种不同的形态,进而烘托了演员的优美舞姿。

汉代的舞服,上身外衣是宽袖,内衣是窄袖(长袖),下身为

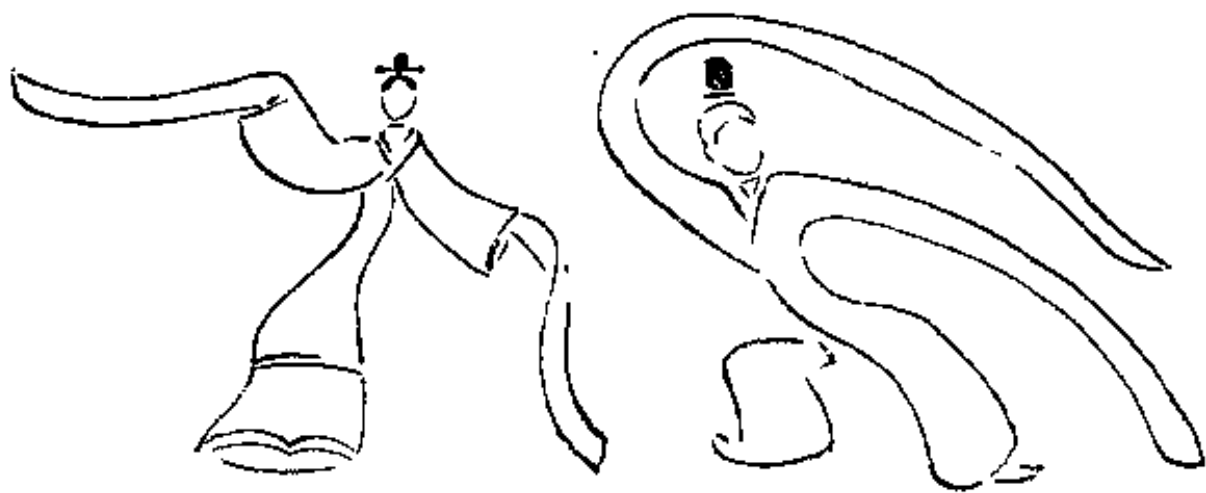


图 84 东汉的舞人

长裙或喇叭口裤(细腰身)(图 84)。舞人的长裙,腰部紧裹,下摆逐渐宽大,长裙下部又分为两截,长裙愈显其长,而上身又是宽袖外衣(窄袖内衣),中间突出婀娜的细腰,这种服饰上的对比形成的曲线,已经给人以美的感受,再加上身段、眼神、表情和节奏的变化,成为一种美妙的行走舞姿。还有一种开衩极高的四幅式长裙,在旋转时,长裙四幅飞起。

长袖使舞人的舞姿更加优美动人。《章华赋》描写舞人的姿

态曰：“振弱枝而行绕兮，若绿叶之垂舞，忽飘飘以轻逝兮，似鸾飞于天汉。”“纵轻躯以迅赴，若孤鹄之失群。”汉代舞人运用长袖助舞的风采，同今天我国戏曲舞台上的水袖的运用，应是一脉相承的。

南朝的《白纁舞》，也是著名的长袖舞。纁是麻类，多产自江西宜黄，由民间而入宫廷。《白纁舞》初为独舞，到梁代曾发展为五人合舞。舞者双手举起，长袖飘曳生姿。《晋白纁舞歌》曰：“轻躯徐起何洋洋，高举两手白鹄翔。”刘铄《白纁曲》又曰：“仙仙徐动何盈盈，玉腕俱凝若云行，佳人举袖耀青蛾，掺之擢手映鲜罗。”都是表现举手扬袖的动态。李白的《白纁辞》：“扬眉转袖若雪飞，倾城独立世所稀。”隋炀帝《四时白纁歌》：“长袖透迤动玉”；另一首翁卷《白纁词》：“翩翩长袖光闪银”。这些诗句都描写了长袖舞的舞态，是十分动人的。

关于《白纁舞》的舞服式样，《通典》又有过下述记载：“今二人平巾幘，绯褶，舞四人，碧轻纱衣，裙襦，大袖、画风云之状。漆鬢髻、饰以金铜杂花，状如雀钗。锦履，舞容闲婉，曲有姿态。”这是杜佑记述唐代所见的舞服舞态。《乐府解题》说：“古词盛称舞者之美。宜及芳时为乐，其誉白纁曰：‘质如轻云色好银，制以为袍余作巾，袍以光躯巾拂尘。’”白纁舞衣在当时被称为“丽服”，其舞亦因舞服之美而驰名。

值得注意的还在于：从南朝一直流行到唐代的《白纁舞》，其舞服对南北朝、隋唐的女子服饰，有明显的影响。唐代妇女多着襦、袄、衫，其袖除窄袖外，又有宽大的长袖。《唐书·车服志》载：“妇人裙不过五幅，曳地不过二寸，淮南观察使李德裕令管内妇人衣袖四尺者，阔一尺三寸，裙曳地四五寸者，减三寸。”袖长四尺，阔一尺五寸，则是相当长大的了。唐代的《纨扇仕女图》中右一人，袖长及地，已超过四尺了。唐代妇女多喜戴一种披帛，或曰

披巾,这是在背间披的一幅长画帛,长盈数尺,多以纱帛为材料,将其缠绕于双臂,走起路来,酷似两条飘带,质轻而软,风吹飘动。在敦煌唐窟壁画上的妇女及飞天形象中,肩上多有披巾。周昉的《簪花仕女图》、《纨扇仕女图》及张萱的《捣练图》,都有描绘。即使是有些穿窄袖上衣的妇女,也喜披帛,和曳地长裙配在一起,更见轻盈之美,这恐怕也是长袖善舞的另一种演化。

我国戏曲服装中的水袖,是在蟒袍、官衣、褶子、帔等衣服的袖口缝上一段白绸,一般为一尺半长,最长的是吉剧,长约三尺。其形制的由来,也与古代白纛舞有关。常任侠提出:“古舞(指《白纛舞》)虽失,或尚存于民间,如现行的《巾舞》,与京剧中的白绸水袖,疑即从此舞吸取而来。”^①王克芬著的《中国舞蹈史》(明清部分)也指出:“某些戏曲剧目中的仙女舞长绸,尼姑、和尚舞拂尘,很可能是古代《巾舞》、《拂舞》在戏曲舞蹈中的继承与发展。”^②



图 85 藏舞

藏族的不少舞蹈,至今仍都保留了长袖善舞的特色。如弦子

① 《中国舞蹈史话》,第 29 页。

② 《中国舞蹈史》(明清部分),第 4 页。

舞,男操胡琴,女挥彩袖,分班唱合,载歌载舞。舞时长袖纷飞,尤其是女性动作圆润优美,舞姿舒展细腻。随着领舞者的胡琴晃动发出的阵阵颤音,相应在舞蹈动作中出现种种颤姿。它的“扭腰”、“拖步”、“点步转身”等动作,很有特色。“弦子舞”是藏族舞蹈中抒情意味甚浓的一种舞蹈。这里还有必要提及的是,至今藏族男女服装都保留了长袖。藏袍为大领长袖,无钮扣,长及脚后跟,腰束带。女衫有一种为长袖衫,钦和、迪庆地区的妇女内着长袖衬衫,外套宽领无袖长袍,下穿长裙。老年人冬季则穿长袖氍毹长袍。尼西地区藏族妇女上身穿宽大长袖衬衣,外着呢绒坎肩,腰束毛织帮单,下着白色宽大折叠形长裙。藏族人民好歌舞,长袖的大袍或衬衣,又兼作生活中即兴起舞的舞服,兴之所至,随时随地便可自娱自乐或当众表演(图 85)。

门巴族的巫术舞蹈,具有浓厚的巫术气氛。门巴族人在送鬼时,往往边唱边跳,为了获得神灵感应的效果,渲染神秘的气氛和宗教意义,亦借助于飘逸飞动的白布披肩。“喷任呛木”舞蹈由八人表演,女扮男装,穿杂色服,头饰“冗浪”,身披红、白布披肩,宽一尺半,长三尺许,每人一手拿法铃,一手持双面鼓,排成圆形队列,白色披肩随着舞姿转换,飘荡迷离,颇有慑服苦难的灵魂的力量。

末了,还值得提一下土族服饰中的五色袖的来源问题。土族服饰中最具特色的是其五彩花袖,从肩部到袖口,有红、绿、黑、黄、白五种颜色的布条、氍毹或彩缎拼接而成。这种五彩长袖同《西凉乐》中代表性舞蹈“方舞”的服装如出一辙。“方舞”(四人舞)的舞者装饰,据《旧唐书·音乐志》的记载:头戴假髻,插玉支钗,身穿紫色丝褶,白色大口裤,袖子上用五色丝布横断接拼。据专家们考证,今天生活在甘肃、青海一带的土族人,乃是公元四世纪至七世纪居于此处的鲜卑、吐谷浑的后裔。今天土族人民的

衣着,显然承袭了一千两百多年前“方舞”的装饰。此外,在土族人中流行的《婚礼歌》,亦有与古西凉舞人服饰关联的唱词。如《阿娜的模样》是一支赞颂土族母亲的传统歌曲,其歌词有这样几句:阿娜(母亲)的上图(发髻)象真鹑鸽一样;首帕冠就象凤凰鸟一样;岩哥(胸襟)就象金鸡鸟一样;袖子就象彩虹一样。词中的“上图”与古西凉舞人头戴“假髻”同义,而彩虹式的衣袖也是对五色袖的一种形象化的赞美。

珮环叮当

中国少数民族服饰之饰,也与舞蹈兴盛有着密切的联系。

舞蹈艺术的特征之一是它的节奏性。希腊文把“节奏”解释为“流动”的意思,也有一定的道理。任何舞蹈都是有节奏的运动。格罗塞在研究了原始民族的舞蹈后说:“舞蹈的特质是在动作的节奏的调整。没有一种跳舞没有节奏的。狩猎民族的舞蹈,依据它们的性质可以分为模拟式和操练式的两种。模拟式的舞蹈是对于动物和人类动作的节奏的模仿,而操练式的舞蹈动作却并不跟从任何自然界的模范。”^① 这一点,中外古今各民族亦然。我国古籍上说的“击卵拊石,百兽率舞”,也说明用打击石器来造成强弱参差的节奏,为拟兽舞伴奏。西班牙踢蹴舞蹈地有声。俄罗斯舞中有手拍靴子的动作。南美洲的印第安人跳民族舞蹈时,或脚系一种能摇响的荚果,或手持一种椰果制成的响器(现已制成交响乐队用的沙球)。南斯拉夫民族的《哑舞》,也利用戴在手脚上的饰物摇动来协调舞步的节奏。达斡尔族的舞蹈虽然没有音乐,但仍然有节奏。

^① 《艺术的起源》,商务印书馆1984年版,第156页。

节奏又是加强舞蹈语言起伏的力量。加强舞蹈节奏性的手法是各种各样的。如旋转速度快慢、顿足跳跃的轻重,某些舞蹈动作幅度的扩展与缩小,等等。在中国少数民族舞蹈中,饰物发出的声响大小,也可以增强舞蹈的节奏感。

因此,我们在一些少数民族舞蹈中,特别是西南各少数民族的舞蹈中,听到了珮环叮咚的音响。

流行于云、贵一带的芦笙舞,早在先秦两汉时期就有了。在青铜器上,曾记载了两个舞蹈图像:一个是四人乐舞的铜饰物,其中一女子吹笙,其他三个女子摆手起舞。她们都象男子一样腰扎带、身佩剑、肩披鬣。更令人注意的是,手腕上套着好几个相重叠的环形铜手镯。可以想见,在她们翩翩起舞时,铜环撞击一定是铿锵有声,加强了舞蹈的节奏感。

唐代《柘枝舞》舞时也发出悦耳的金铃声。舞者头戴绣花卷檐虚帽,帽上有金铃,舞时金铃转动。据沈从文先生的考证:“还有些唐代叙述,或诗歌内容,只从文字难得具体印象的,和图像互证,即十分明确。例如柘枝舞,头戴卷檐尖帽,衣带间佩金铃,摇动有声,即有不少新出土图像和诗歌互证。”^①再读白居易诗曰:“红蜡烛移桃叶起,紫罗衫动柘枝来。带垂细胯花腰重,帽转金铃雪面回。”铃声与舞步相应,紫罗衫动,扑转有声,这就是唐代最流行的“双柘枝舞”,在中国舞蹈史上留下了美妙的一页。

节奏是美的创造的基础。节奏在艺术作品中具有“呼吸”的功能。节奏按时间和空间把动作组织起来,它不仅把人们的感受吸引到事件的外表,而且也吸引到它的内部进程:节奏体现着舞蹈者对现实的感受。俄国有一位著名作曲家曾把节奏称之为“着了魔的时间”。格罗塞在《艺术的起源》里指出:“节奏的本质形

^① 《关于怎样研究中国舞蹈史的一封信》,《舞蹈论丛》第1辑。

态,是某一个特别单位的有规律的重复。”我国少数民族舞蹈大多以强烈的节奏感见长。在舞蹈里,节奏是从各个同等成分最简单的基本的重复。有的踏地为歌,有的击鼓为舞,有的抖肩,有的扭腰,动作较为粗放。手之舞之,足之蹈之,集队而舞,纵情而歌,场面极为壮观。如是,身上的饰物装点得越多,随着身体的律动,便越能发出有节奏的悦耳的声响,和以乐舞,形成民族舞蹈的一大艺术特色。朝鲜族的长鼓舞、维吾尔族的手鼓舞、壮族的铜鼓舞、阿昌族的“蹬窝啰”、土家族的摆手舞和景颇族“目脑纵歌节”的集体舞等,均有上述特点。

哈尼族妇女身上的饰物也颇繁多。这些名目繁多的饰物在舞蹈时,起了一种道具的作用,上衣多以银币、银泡等作钮扣,少女或青年妇女爱以银链或成串的银币、银泡、树脂球、彩珠等作胸饰,带耳环或耳坠,不少地区的妇女还戴银制项圈和大手镯。帽上也镶挂着各式银饰和料珠,坠着许多用彩色线编织起来的流苏。整个装束显得琳琅满目,光彩照人。走动起来,也会发出一阵阵清脆而有节奏的“叮当”声。这样的装饰同哈尼族歌舞相得益彰。哈尼族舞蹈舞姿优美,节奏明快,气氛热烈,以《哈瑟舞》、《拍手舞》、《扇舞》、《木雀舞》、《乐作舞》等最为著名。每逢节日来临,哈尼族男女穿着盛装,载歌载舞。白云、沃土、绿树,倒映在波光粼粼的河面上,哈尼族姑娘们身上缀满了银饰,宛如朵朵睡莲在碧水中开放,极有韵致。

高山族最普遍流行的是拉手舞。它以大家共同携手、且歌且舞为主要特点。舞时,参加人数少至三、五人,十几人,多至数十人、数百人不等。可以全由男子跳,也可以全由女子跳,或男前女后、一男一女相间排列地跳。通常由一个能歌善舞者在前头,以悠扬、嘹亮的歌声带领众人尽兴歌舞。高山族妇女的腕部多有银饰、铜铃等,随着手臂的摆动,震动手铃而发出清脆的响声,与优

美多姿的舞蹈动作组合在一起,编织成一曲独特的高山族民间舞蹈的动人乐章。

许多少数民族舞蹈的珮环叮咚的音韵之美,为中国民族服饰增添了一种特殊的风采。

第十二章 中国民族服饰的繁与简

中国民族服饰的艺术特色之一是繁简有致,其形制、款式、饰物或繁或简,或疏或密,均独具风采,各显其美。

繁与简、疏与密的不同构成,造就了中国民族服饰特有的艺术魅力。傣族筒裙、满族旗袍、朝鲜族短衣长裙、独龙族披毯、彝族大氅等等,都是简的典范,线条简洁,形制单纯;而苗族妇女的“银子衣裳”(图 86),瑶族、藏族、蒙古族、哈尼族妇女的头饰,土家族的织锦“西兰卡普”的纹样,黎族妇女上衣的刺绣等等,都是以繁著称,绚丽多姿,花团锦簇;珞巴族的衣衫简约,饰物却特别繁



图 86 苗族妇女盛装——银子衣裳

复,简繁互补,独领风骚;土族服装的式样简简单单,一领长袍,但在衣袖部位却饰以五彩,俗称“彩虹袖”,发式更是繁杂而讲究,光“干粮头”的发型就有好几种。

民族服饰的繁与简,有人认为是受地理条件的影响。其实不尽然。比如北方诸民族虽多穿袍服,却非千袍一律,而是同中有异,袍式、纹式和饰物均有繁有简。满、蒙两族,皆穿长袍,但衣饰之华美、头饰之繁复,堪称北方诸族之最;鄂伦春、鄂温克、锡伯、赫哲等族,同为北方民族,袍服整体上却极为简约,虽也有些饰物,但显得朴素稚拙。南方诸族,服饰繁简也各有千秋,并不完全受地理、气候条件所限。有哈尼、景颇、傈僳、瑶、苗诸族的佩环叮当、五色斑斓,也有布依、仡佬、毛南、基诺、水、京等族的清丽雅致。藏族主要分布在我国西南地区,其服饰却集繁于一体。藏袍呈直筒形,袍身肥大,然而其穿着式样为一袖褪下,与穿长袍的其他民族均不一样,其从头到脚的饰物极为华丽多姿。即此而论,同为北袍南裙,其繁简的构成均有民族的个性,不可一概而论。

如果我们沿着这个思路,深入研究一下各民族服饰繁简的演化,以及彼此之间的影响,观察一下他们同与异的缘由,那就更有意味了。

繁的丰韵

纵观我国 56 个少数民族服饰,不论是匆匆一瞥,还是从容细察,留下强烈印象的,则是一个字:繁。民族服饰之繁,莫过其款式与形制之丰富多样。名列榜首者,当推苗族服饰。因其支系多,其款式与形制据说不下百种。清代《黔苗图式》就画过 82 种,这还仅是贵州一省的苗族服饰式样,尚未包括湖南、云南、广西、

四川、海南等地的苗族服饰的样式。本世纪日本人鸟居龙藏在其所写的《苗族调查报告》中,曾沿用过去的俗称,将苗族按服装色彩分为“白苗”、“黑苗”、“红苗”、“花苗”、“青苗”五种。1985年,由我国民族出版社出版的《中国苗族服饰》专著,将苗族服饰分为“湘西型”、“黔东型”、“川黔滇型”、“海南型”等五种。其中“川黔滇型”又分为“昭通式”、“毕节式”、“开远式”、“织金式”、“安普式”、“江龙式”、“丘北式”、“古蔺式”、“马关式”种种,可见这本专著对苗族服饰的分类大体上是按地区的差异来分的。诸家对苗族服饰的分类说法不一,并无定论,由此也足见其款式之多样纷呈。

在蔚为大观的苗族服饰中,女装尤为令人注目。上衣、下裙长短不一,配件繁多,饰物丰富。苗族有一首《花之歌》曰:“花衣花裤花头巾,花帕花带花围裙,花花鞋子花花伞,花花场子花花人。”贵州凯里县舟溪女服均为大领对襟衣,衣肥袖短,衣长58厘米,右襟钉七颗锡扣,但在左襟只配第一颗扣子的纽攀,其余6颗锡扣均为装饰品。下着百褶裙,裙长45厘米。裙外系前后围裙,后片较前片短一些。扎绑腿,盛装时扎两副,且一定要穿鞋袜。佩戴多种银饰,一头华彩。丹寨式服饰中有一件古装上衣,是贵州丹寨县杨武乡苗族乡民马板六保存的祖传精品,有一百多年的历史。上衣以蓝靛布为衣料,衣襟下部、肩部、背部的花饰采用近似色和相关色布块堆缝而成,背部、胸襟用呢绒色块贴成三角形图案,衣袖、领口、后背、腰际用挑花、刺绣装饰,衣袖上还镶一段传统的涡纹蜡染图案。此衣的装饰融汇了堆花、贴花、挑花、刺绣、蜡染等多种工艺手段于一体,真可谓“花样百出”。

繁,可以形成一种丰韵。德国戏剧评论家莱辛说过:“我们回忆一种动态比回忆一种单纯的形状或颜色,要容易得多,也生动

得多,所以媚在这种情况下比起美来,能产生强烈的效果。”^① 苗族的许多服饰以多层次的构成、繁杂的花样,显现一种令人难忘的动态,因而就能产生莱辛所说的“强烈的效果”。贵州安顺苗族妇女上衣的前、后摆,另接缀多层花衣脚,以层次多为美。裙长至膝,围腰较短,头上包绣花帕,少则两块,多达十余块。丹寨县雅灰乡还有一种“百鸟衣”,也很有名。上衣通身绣花,图案多为蝶鸟、龙凤等,造型生动,纹样古朴。长裙由十多条绣花带组成,各具特色,花带末端皆缀白色羽毛和银铃,“百鸟衣”由此得名。雷公山式苗族女服的特点是裙较短,自称“短裙苗”。裙长不足一尺,但层层叠叠,以多为美,平时要穿五六条,节日时要穿七八条之多。居住在贵州乌江上游织金县农场区的白苗妇女所穿的花裙,每条用数丈长的麻布绉褶而成,上面饰满了蓝白相同的蜡染花纹。更与众不同的是,百褶花裙不是束在腰间,而是缠在胯部,有三四十层之多。随着妇女行走时的婀娜步履,层层叠叠的花纹有节奏地摆动。上坡过坎,需要有人搀扶,可谓是裙繁之最了。层次多的服装,具有综合视觉效果,也是一种富态的显现。织金县苗族女裙的“多层风貌”,在民族服饰中堪称一绝。

在人类服饰的发展史上,不同的国家、地区和民族,在服饰审美的视角上,有时竟会十分相似。法国在1856年盛行一种撑箍裙,倒可以与织金县白苗妇女的缠裙媲美。当时,时髦的法国妇女在长长的呢裙之内,一般要穿两条镶有花边的内裤,内裤外加一条法兰绒衬裙,还要加一条3.2米宽的衬裙,一条长仅及膝的用棉花或其他填料塞入内部的衬裙,并用鲸鱼骨撑起。这还不够,再要衬一条打褶的白色上浆衬裙和两条用细布做的衬裙。据服装专家测算,这样一整套的裙服,需用料数十米。我国贵州织

^① 《诗人就美的效果描写美》,《世界文学》1960年第12期。

金县苗族的多层花裙与法国贵妇人穿的多层撑箍裙相比,其奢华程度也许稍逊一筹,但其绣工的精致和层次之丰富,也令人叹为观止。

成套衣饰的繁复固然可观,有时一件单衣也倾注了少数民族民间服饰艺术家的无数心血。在黎族妇女上衣的背面和襟袖部位,往往绣有渔猎农耕图、祭祀图、丰收图等。这些图画均以人物为主,以人的社会生活为主要内容进行刺绣,构成了内容生动、丰富多采的画面。一件单衣便成为极其珍贵的工艺品。中央民族大学博物馆藏有一件清代黎族刺绣庆丰图的女上衣,衣身前后都有绣饰,前身的左部为婚礼场面,右部为农乐场面;衣后身的左部为百畜兴旺,右部为丰收场景。一件上衣竟绣出四幅图画、102 只动物、44 个人物、14 种植物。所绣的动物都呈动态,所绣的人物均有动作,或犁地、射猎、扶锄,或持物、抬物等等,无一空闲者。其形象生动明了,与风俗画相差无几。

哈尼族叶车支系女子以多衣为美,盛装以一打(七件)外衣、一打中衣和一件内衣组成,共计 15 件,青蓝相间,层层叠叠,俗称“龟式服”(图 87)。

繁面有致,错杂有序。色彩与线条的巧妙组合,衣裙和饰物的合



图 87 上繁下简的龟式服

理搭配,组成了民族服饰中繁的丰韵的第一乐章。

饰的多彩

中国民族服饰中饰物之多彩、丰富,也构成了繁的丰韵的另一个重要特色。

中国各民族的饰物,从头到脚,琳琅满目。有头饰、项饰、腰饰、臂饰、胸饰、背饰、尾饰,五花八门,多姿多采。饰物的质料也极为丰富,有金、银、铜、铁、铝,有玉、石、骨、贝,也有珊瑚、珍珠、蜜腊、羽毛、兽角、花朵、竹圈、藤圈、木片,甚至昆虫外壳等,形形色色,不一而足。数量繁多,形式各异,重重叠叠,不厌其繁,量多而质杂,有时竟喧宾夺主,胜过了服装的华美。

试以佤族为例。佤族衣服形制简洁,短褂长筒裙,长发披肩,头上戴银额箍,脖子上套银项圈,而且在颈、臂、腰、胯、小腿等部位都戴竹蔑圈或藤圈,多至十余圈。未成年的女子,每增一岁即加一道脚圈,故有“欲知年龄数脚圈”之说。如果一位姑娘18岁了,她的小腿上就有18个竹圈或藤圈,可见脚圈已成为年龄的符号(图88)。这一特征,是佤族竹文化在装饰上的物质积淀。佤族自古以来生活在云南西南部的阿佤山区,此地盛产翠竹。佤族人民住的是竹楼,吃的是竹笋,睡的是竹床,坐的是竹凳,用的是竹碗、竹筷。因此,在装



图88 佤族姑娘“欲知年龄数脚圈”

扮上,也是戴不可无竹了。用竹蔑制成各种大大小小的竹圈,则是就地取材的最佳饰物了。

在一些少数民族的装饰中,还有一个相当普遍的现象,就是重头轻脚。在《蛮书》中,曾记载唐代西南少数民族妇女的头饰之盛:“妇人一切不施粉黛。贵者以绫锦为裙襦,其上仍披锦方幅为饰。两股辫为其发髻。髻长及耳,多缀真珠、金贝、琥珀。”土族古称“吐谷浑”,其头饰之丰富,《北史》也有记载,妇女“装饰以金花为首饰,辫发索后,缀以珠贝,以多为贵”。这种“以多为贵”的头饰,逐渐演化为今天土族的形式多样的“扭达”(即头饰)。

已婚土族妇女多戴一种古老的头饰,叫“吐浑扭达”,俗称“干粮头”,状如圆饼,上嵌着五色串珠和海螺、海贝,额前垂吊许多束紫红色丝穗。佩戴“吐浑扭达”的全过程也颇为复杂。先将两块4寸长、2寸宽的长方形薄钢片用丝线连在一起,卡在两鬓间;再将一个用牛尾或长发做成的半月形的“苏吉日格”固定于脑后,然后戴上扭达,扣上银制碗状的向斗;再用银簪把向斗、扭达、发髻紧紧地别在一起。身后还要挂两束红色棉线绳子,戴上银制的大耳环和海螺片做的项链,整个头饰艳丽而华贵。

布依族妇女的衣服多由青、蓝布制成,清丽雅致,朴素无华,唯头饰极为曼妙,富有艺术情趣,名为“梳高头”。这是中国妇女民族服饰中头饰工艺最精巧的一种。据《布依族风俗志》一书介绍,“梳高头”是年轻妇女将头发绾成“拱桥髻”,垂向后脑。“拱桥髻”由一块拱形榔树皮搭成,榔树皮用一块近一尺长的花帕或青布帕包着,两鬓衬配着两方绣花汗帕。花帕上用红、黄、蓝、青、紫等彩色丝线绣着八尾鱼、四只小鸟和一朵牡丹花。然后,再在“拱桥髻”上由前往后插一支粗如小指的骨签,长约1尺5寸。这种骨签,古代用牛骨,近代以牛骨为主干,外包银片,现代已演变为银饰了。结婚生子的妇女,改戴银碗。银碗戴在“拱桥髻”的末端,

重约 50 克,碗底铸有一个光芒四射的太阳,太阳心镶嵌着两个小扣,每个小扣扣着一尾小银鱼。碗形小巧玲珑,艺术价值甚高。布依族妇女身上一领青衫,更衬托出头饰之华美。

繁 的 缘 由

民族服饰之繁,原因很多。因其地处边陲,生产力不发达,物质产品不丰富。一衣一饰,来之不易,因而服饰之繁多,就成了敛财的一种手段,也是呈富的标志之一。据报载,有一套藏袍是用貂皮镶边的,加上玛瑙、钻石、珍珠等各种各样的头饰、胸饰、项饰,其总价值竟达人民币 8 万元之巨。在贵州台江、雷山等地区,苗族的一套女服盛装绣花极为精致,每条百褶裙的褶多达 500 多个,一套盛装的银饰有 50 多种,用银重达 8000 克。在解放前,当地一套女装往往要聚一户苗家毕生的财力,才得以集成,一套银子衣裳因而要代代相传。服饰之繁,于是也一代又一代传了下来。谁的服饰复杂,谁家则最有钱。这和今人手上戴六七个金戒指的观念,是为同宗。

在有些地区,由于贫穷,人们的生活水平仍停留于一个较低的水平,其服饰仍保留了某种原始社会的遗迹。如珞巴族,这个民族生活在西藏南路,交通极为不便。这个民族的妇女的饰物却十分丰富而奇特,胸前多挂以贝壳、石珠制成的项链,有的珞巴族妇女还喜欢把青石子磨光,制成珠子,祭祀时戴上 20 几串,行走时会发出“哗哗”的声响,腰带上再缝有数十个直径为 3 至 4 厘米的圆扣,挂有六七圈铜铃、红石珠等小饰物。从这些繁复的原始饰物中,透出了人类社会童年时期的某些印痕,反映出那个生产力水平低下的时代人们的喜好。

当然,我们也注意到,一个民族服饰以繁为特色,更是这个

民族长期形成的审美习惯的体现。特别是在一些比较闭塞的少数民族地区,多用羽毛、兽骨、石珠、贝壳之类作为装饰品。这是该民族的原始审美习惯的表征。苗族的百褶裙,下着十几条裙子,都是神话故事的积淀,由此也成为一个民族独有的标识。泰勒在其名著《原始文化》中写道:“每个民族有自己特殊的方面,例如特殊的服饰、工具、财产法、婚姻法、道德和宗教信条。这就需要人种学家专门去处理这种人类群体的共性。”^① 泰勒把“特殊的服饰”列为区分民族的一项标志,把他们的审美习惯列为区分民族的符号之一,看来是不无道理的。

简亦潇洒

有不少民族服饰以简约为特征,简也潇洒,简得有趣味。

简,有时虽然简简单单,但也不失其美。安格尔说过:线和形愈是简练,就愈富有美和魅力。简约之美,就在于线条流畅,造型粗犷,色彩单纯,大方潇洒。服饰的简化,根植于人类的生物需求,人对对象的感知,基于生物追求的秩序感和捕捉本质特征的生理、心理的统一的本能。

民族服饰的简约之美,最典型的是北方诸民族的长袍。蒙古、鄂伦春、鄂温克等族,历史上大多从事狩猎生产,长期过着毡帐生活,加之身处高寒地带,在原始森林里追逐孢子、山熊,这些活动不免在他们的服饰上留下了浓重的印痕。一领宽大的长袍,多用毛皮制成,款式简约,却具有多种功能:上可骑马放牧,下可护膝防冻,白天作衣,夜来当被。在北方诸民族的袍服中,当推蒙古族的长袍最有特色。蒙族男女老幼,几乎都穿长袍。蒙古袍是

^① 《原始文化》,浙江人民出版社1988年版,第8页。

在元代服装的基础上,吸收其他民族服装的优点改进、美化而成的,其基本式样是右衽、高领、小袖、镶边。冬、春两季一般穿皮袍,夏、秋两季则穿夹袍。长袍身端肥大,袖长而窄,大摆可以盖住脚,有各种颜色的边饰。袍服色彩浓艳亮丽,多为绛红、大紫、大黄、深绿等色,在一望无际的旷野上,背衬蓝天,显得强烈、鲜明而沉着。长袍下面一般不开叉,都是右衽布扣,但下摆很宽,便于骑马和放牧。一般腰间系色彩明艳的长腰带,可以挂小刀、烟荷包等日用品。

比起蒙古袍的款式和色彩来,鄂伦春、鄂温克族的长袍,就显得十分质朴了。鄂伦春人穿的厚重的袍服,多用粗糙的狍皮制成。夏季的狍皮为沙毛,可制成春秋穿的皮袍,翻过来穿则可以避雨。冬季的狍皮有极厚的绒毛,穿了非常暖和。用狍皮鞣制而成的长袍,多为本色。爱美是人的天性,鄂伦春人也不例外。妇女们在粗犷的狍皮袍上进行了特殊的手工缝制,即有规律地把缝纫线迹披露在袍皮上,显现出一种稚拙之美。他们还在衣边、袍衩或在衣领处,用染色的皮条、彩布条或条绒镶边,或在靴勒、靴尖上饰以花纹,这样从整体上看,简约而又不显灰土。

居住在甘肃临夏境内的保安族,其服饰也以简约著称。男子一般都是上身穿白衫,外面套一件青布或黑布做的背心,下身着黑色或蓝色的长裤,头戴一顶白色小圆帽。妇女们上身着紫红色或墨绿色的大襟衣衫,喜欢用条绒布制作,下着蓝色或黑色的长裤。妇女们平时还戴盖头。

撒拉族的男女服饰也以简约闻名于世。人们不穿长袍大褂,不作重装叠饰。青年男子大多穿白色汗褂,外套黑色坎肩,即当地俗语云“白汗褂青夹夹”,腰系红布带,下身穿黑色或蓝色长裤,利索、轻快,洋溢着青春的活力。老年人多穿袄(即长衫),做礼拜时头缠数尺长的白布,称“达斯达尔”,身穿长衣,称“中拜”,

即礼拜服,厚重、质朴,充满稳重、虔诚之感。青年妇女爱穿大襟的长袖花衣服,外套黑色或紫色坎肩,下身着各色长裤,脚穿一种做工精细、绣有花草、式样古朴的船形布鞋,便捷而又美观。

部分少数民族服饰的简约之美,还表现为用一块或两块布裹在身上,无领无袖,简易之至,却别具一格。

中国古代的布朗族女服,就以一副布为衣。据郑颢的《云南图经志书》卷四记曰:“妇人用红黑线、成一幅长衣,如僧人袈裟之状,搭于右肩,穿过左肋而极于胸前,当下无裹,衣用布一幅,或白或黑,缠蔽其体。”今之云南贡山怒族妇女,也多不穿裙,而是用两块麻布围身,里着长裤。独龙族人在半个世纪之前,无论男女都不穿衣裤,跣足。绝大多数人一年四季只有一块白织麻布围住下身,有些人穿两块麻布缝合在一起类似背心的上衣,显右胸,露右臂,用草绳或竹针栓结,披落自如。如今,独龙族人的生活有了很大的改善,但依旧保留了身披披毯的习惯。过去独龙族人身披的那领破烂的麻布,现已由一块色彩鲜艳、质地厚实的条纹披毯所替代,名之曰“独龙披毯”。男的披毯为长方形,以两角系结于胸前,腰间扎一条布带或一根麻绳。女子的披毯以左腋下往右肩上缠齐肩处,用竹片别住,头上包一块麻布巾。男女至今仍保留着赤足的习惯。

为何以简约为美

有趣的是,以一块布作衣服,并非为独龙族人所专宠。古埃及最早的服装,也是用一块布缠在身上。美国学者兰奇·佩尼著的《世界服装史》,记载了在公元前2900年的古埃及服饰:“用以做成纳尔莫服装的布料好像缠身一周,再通过右臂下方,最后在左肩前方打结固定下来。腰间是一条带子,用来固定服装。”这件

上衣,实际上只有一块布和一条布带组成,真是再简单不过了。

无独有偶,在公元前七至前六世纪,古希腊最流行的衣服是一领披身长衣。男子的披身长衣的一端先由左肩下垂,拖至左侧腰间,再向左肩提起,从背后朝右侧绕过右手臂提向身前,然后向上第二次提到左肩上。古希腊的女服——裙式长衣,要比男衣略为复杂一点。这是一种直筒式的衣服,也由一块布料制成,从肩部拖到脚踝,裙衣上部有许多皱褶装饰,衣身宽松,舒展得体。古希腊的女服式样虽然简朴,但缝制并不粗糙。裙式长衣的衣料轻薄,所用的线必须是上等好纱,编织的花纹是极其美妙的,边缘加以精巧点缀。伟大而崇高的雅典娜女神雕像就是穿这种裙式长衣的。

这种简易的披身长衣美在哪里?黑格尔认为:古代艺术所表现的服装本身是一种无形式的平面,只是因需紧贴身体,例如肩膀,才得到某种确定的形式。此外,古代服装是可以适应各种形式的,只依照它本身重量简单地自由地悬挂着,或是随着身体的站势、四肢的姿态和运动得到确定的形式。这样确定的形式见出服装外表,只表现出身体上所显现的心灵的变化,所以服装的某一种特殊形式,褶皱,下垂和上耸都完全取决于内在生命,适应某一顷刻的某种姿态或运动——这样取得的确定形式就形成了古代服装的观念性。保加利亚美学家瓦西列夫对古希腊的披身长衣也作了肯定:这种衣裳可以充分发挥人的美感想象力,它不致遮盖住人体的优美线条。中国民族服饰的简约之美,也是这个道理。独龙族披毯、彝族大氅、傣族筒裙、怒族长裙等等,都以构成简约为特点,宽松长大,线条自然,适应性强,一举手就可以脱掉,更易于表现人的体型。既敞开了人的内在心灵,又以流畅自然的线条呈现出一种自由洒脱之美。纵然这些民族所处的时代已进步了,人们依旧对这些古老的舒展的衣衫保持着浓厚的

兴味。

以简约为美,还有地理环境的因素。北方诸民族多爱穿长袍,并且多以兽皮为衣料,则是和当地气候寒冷有关。因为天寒地冻,加之生产活动多以狩猎为主,在野外作业,因而男女多穿一领长袍,严实厚重,用以御寒。服饰“不致遮盖住人体的优美线条”者,还有京族妇女的窄袖紧身長衣。京族人聚居于广西壮族自治区,主要以捕鱼为业。京族妇女的服饰充满了渔家气息,朴实无华,独领风骚。她们往往在上身内挂一块菱形的遮胸布,外穿一件窄袖紧身、对胸开襟的无领短上衣,以淡色为常见。外出作客时,往往加一件窄袖长衣,类似旗袍,但比一般旗袍开衩要高得多,衣料的质地多为丝绸,轻柔飘逸,富有悬垂感。穿着这种丝绸做的窄袖紧身長衣,足以显出女性的曲线美和端庄典雅的风度,它与古希腊的裙式长衣,有异服同工之妙。

服饰之简,还与宗教信仰有关。撒拉、回、东乡、保安等族都信奉伊斯兰教。该教主张生活俭朴,严戒享乐。《古兰经》写道:“争富比阔误了你们,直至你们进入坟墓。不要这样!”^①因而信奉伊斯兰教的民族衣着尚简,色彩比较单纯,饰物也不多。回族老年男性一般穿灰色或黑色长衫,或低圆领对襟衬衫,中年人穿对襟白衬衫,外套黑色坎肩,着白裤子或黑裤子,穿白布缝制的袜子和自制的方口、圆口布鞋或用麻制的凉鞋等。年轻人除参加宗教仪式外,大多穿与汉族相同的长裤、鞋等,宗教影响较为淡薄。东乡族妇女一般穿藏青和黑蓝色布衣,上装宽大,长齐膝,大襟右衽,袖长齐腕,袖口约四五寸,外加一件齐膝的布坎肩,下着长裤,这也是同信奉伊斯兰教有关。撒拉族婴儿一出世,就给他穿上无领无扣的白色衣,意味着清白纯洁地来到人世。哈萨克族

^① 《古兰经选》,上海外语教育出版社1981年版,第37页。

也信奉伊斯兰教,因而无论冬夏,男子必须戴帽;妇女的头巾和披巾,在婆家和不熟识的男子面前,绝不能随便摘掉。

繁 简 互 补

然而,在更多的民族服饰构成中,繁与简并不是水火不相容的,而是互相渗透的,换一句话说,是繁中有简,简中含繁。繁与简的互补,组成了一个无限美妙的服饰艺术世界,也显现了千变万化的民族服饰的熠熠风采。

简中有繁,先来看看傣族妇女的服饰。上穿窄袖紧身短衣,下着一领筒裙,用一整块布料裹挟而成,长及脚背。简则简矣,但是,在傣族姑娘的腰际,多系有一条银腰带,镂刻精致,闪闪发光,颇引人注目。它往往由母亲一代承传下来,足见其珍贵。云南元江、新平等地的傣族,更蓄意在数寸之地下功夫,胸部和腰部装饰丰富,名曰“花腰傣”。其胸兜和腰带上绣满了五颜六色的花纹,缀满银泡。傣族妇女的筒裙构成虽简单,但其发式却十分讲究,形成简繁互补的特色。她们一般将头发梳成发髻盘在头的一侧,同时插一把漂亮的月牙梳,或在鬓边插几朵野花,虽不施粉黛,却天生丽质,别有一番情趣。毛南族男女服饰也以简朴著称,男子多穿青、蓝两色布衣,衣领襟边均无边饰,下着宽脚长裤。妇女服装略有修饰,在衣领、大襟、袖口处傣有宽条花边,腰系绣花短围腰。毛南族男女所戴的帽子甚有特色,俗称“花竹帽”。它用黑、黄两色的竹子削成1毫米宽的竹蔑,将其编成精美的花纹图案。考究的还在帽沿上饰有一圈红色丝穗。这种竹帽,戴在头上,既可遮阳避雨,又是毛南族男女的一件重要饰物,男青年常把它送给恋人,作为定情之物。当地流行着这样一句俗谚:“毛南地区三件宝:甜薯、菜牛、花竹帽。”毛南族简朴的衣装

配以精美的帽子,可谓是简繁的巧妙组合。

简中有繁,还体现在衣服的边饰、假袖之中。云南楚雄地区的白族女子,喜欢在白衣黑领褂外,用红、绿、蓝三色布贴在衣领、衣袖口及衣摆上,形成三层假衣,俗称“三滴水”。哈尼族叶车支系少女爱穿短裤,紧束臀部,短到不能再短,但叶车姑娘却别出心裁地在前面裤脚处呈“人”字形对折出七道衣褶,好似重叠地穿着七条短裤。类似的手法亦在东乡族妇女上衣中得到运用。东乡族妇女的上衣流行假袖,在肘到袖口间,用红、绿、蓝各色布缝成数段,并在假袖各段上绣有花边,使人觉得好像穿了几件衣服。回族妇女衣服款式比较单一,但她们喜欢在单色大襟上衣上绣花、嵌线、镶色、滚边,在盖间上嵌金边,绣上素雅的花草图案,看上去清新、秀丽。凡此种种,都表明即使是一条短裤、一领上衣,聪明的少数民族妇女们借助于装饰的手法,使服饰简约而不呆板。

简中有繁,还表现为服装的式样是无奇的,但衣料中的图案、纹样以及刺绣的艺术,却是颇有意味的。维吾尔族妇女爱穿宽袖轻盈的连衣袖,外套紧身坎肩,裙的式样并无奇特之处,然而制作裙子的衣料——艾得里斯绸,却具有独特的民族韵味。艾得里斯绸是一种用扎经浸染的双面显花的丝织品,纹样有自然形成的晕染效果,具有悬垂感和飘忽感。能歌善舞的维吾尔族姑娘穿上这种衣料制成的宽袖长裙,显得更为潇洒动人。

简中有繁,还表现在服饰色调的配合互补。有些民族服装的色彩,上衣或下裳的色彩单一,但往往通过衣边、袖、领口的“借景”手法,使人看了并不觉得单调乏味。比如畚族服饰尚青、蓝两色,难免易显沉闷,伶俐的畚族姑娘就以红、蓝、黄、绿、水绿、黑等色线,巧妙地在服饰的袖口、领子、衣襟边和围裙上刺绣各种花鸟和几何纹样,还用重叠的织花带在上衣大襟部位镶缀宽宽的花边,使服装既牢固耐磨,而且色彩上又作了精细搭配,避免

了“青一色”。

再以苗族的百褶裙为例。贵州的台江县台拱地区的苗族盛装极为华美,包括绣花上衣、花带裙及百褶裙、绣花鞋等。上衣多用黑色“斗纹布”缝制,衣领、袖、肩部均有花饰,但其百褶裙和花带裙,则是简中有繁的杰作。一条百褶裙需用松软的藏青色土布20米左右,按裙长将土布剪成所需的宽幅,然后将布展放在席面上折成小褶,用线分团固定,每条裙的褶多达500个左右。有的百褶裙的每个褶内还绣花卉鱼虫,乍看上去,裙子无花无彩,仅有一条条的直褶而已,然而,一旦穿者移步走动,褶内的花纹就显现了出来,脚步左右交替,花样忽隐忽现,煞是好看。

繁中有时也有简。人类的进步过程是追求秩序感的过程。人们在设计服装的艺术构思过程中,也蕴含着对秩序创造。秩序创造,则是繁中有简。高山族传统的装饰极其华美,爱穿以贝壳编缀的衣甲。今人则用细小的串珠代替贝壳,一件珠贝衣需用几万颗贝珠,经过细心的琢磨,方能编织成衣。但是,珠贝衣的式样极其简单,似一件对襟的长背心,可谓繁中有简的杰作。高山族的妇女还喜欢在衣襟、衣袖、头巾、围裙上加上纤巧精美的刺绣。高山族有些支系的女服,仅在腰间围一腰布,成年女子再在胸前斜系一方巾,但饰物却异常繁复,通常是在胸前挂上许多条重叠的项链,一直垂到腹部。首饰大多是用玛瑙制成,在胸两侧佩有4块亮晶晶的金属片,与玛瑙珠贝相映争辉。高山族男女皆重装饰,饰物主要有贝珠、贝片、琉璃球、兽牙、羽毛、兽皮、银铜饰品及钱币、纽扣、竹管等。他们用这些饰物把全身上下装扮得琳琅满目,五光十色。高山族男子身上的衣服却很不讲究,雅美支系的男人上身常常只穿一件背心,下体仅围一块腰布,有的男子甚至不穿衣裤,上身套一件椰树皮制作的盔甲,仅在腰腹部系一根用棉布制成的丁字带。不过,他们对装饰的爱好,并不亚

于妇女,有的男子几乎从头到脚都不留空白。

繁简互补,实质上是各种线条的互补,是直线、斜线、横线、曲线的巧妙组合。线条是服装造型的基本手段之一。本世纪初抽象派美术创始人康定斯基认为:我们即使不特意表现自然的形状,只有色彩和线条,它们也能激动我们的心,激动我们的感情,所以只需将色彩和线条的巧妙的配合,即使没有任何意义,也可以得到一种精神满足。其实,各种不同形态的线条,都是有一定的审美寓意的。如竖线有高瘦、挺拔、直立之感;横线有安静、稳定和削减身高、增加宽度的功能;斜线显得活泼,有运动感,富有变化;曲线、弧线使人联想到柔美、波动,能自然地显现人体的魅力。各种线条的组合、互补,造就了千变万化的各种服饰。

简繁互补,显现了美的多样性。歌德曾经说过:“美其实是一种本原现象,它本身固然从来不出现,但它反映在创造精神的无数不同的表现中,却是可以目睹的,它和自然一样丰富多彩。”^①服饰的或繁或简,虽然各自都是一种美,但清一色的简朴或上下相似的繁杂,看得多了,在视觉上不免显得单调,而或繁或简,有起有伏,则造就了服饰美的多样化。或上繁下简,或裙繁衣简,或服简饰繁,或服繁饰简,形形色色,争奇斗妍,显示了民族服饰之林的曼妙多姿。

繁简转化

服饰的繁和简,在一定的条件下,又可以实现相互转化。

比如苗族服饰,原来并不如此繁复。在清雍正前,古代苗族男女的穿戴,并无多大差别,都是椎髻斑衣,装饰也极简单。自雍

^① 《歌德谈话录》,第68页。

正宣布实行“改土归流”政策后,政府指令“服饰宜分男女”,苗族的男女服饰才有了显著的区别。据道光年间《凤凰厅志》记载:“苗人前惟寨长雍发,余皆裹头椎髻,去髭如妇人。短衣跣足,以红布包系腰,著蓝布衫,衣边裤脚,间有刺绣綵花。”男女的服饰,当时仅衣边有一点绣花而已,蓝布短衣,赤足,实在是简约不过了。贵州毕节地区的苗族男子,至今所穿的传统服装,是一件无领无扣的麻布对襟长衣,长裤缠一根白麻腰带,只有在逢年过节时,无论男女老少,才披一条花披肩。这又说明,并不是今日任何苗族服装,都是繁复无比的。

古代仡佬族人的穿着也很简朴。妇女多穿长筒裙,无褶,成桶形,穿时由脚下套入,上衣很短,仅及腰。20世纪初,贵州大定县长石乡80%以上的仡佬族人,仍穿棕皮衣御寒过冬,被人称作“棕衣乡”。

随着社会经济的发展,人们的审美意识相应有了变化。人与服装的关系,从功利关系转向审美关系。诚如普列汉诺夫所说:“人类大抵先以功利底观点,来观察对象和现象,此后才在自己对于它们的关系上,站在美底观点上。”^①于是,服装的款式也由简向繁转化。我们可以这样断言:服饰的由简至繁,既体现出生产力的发展、人对自然的征服,又体现出文化的进步、人们审美能力的提高。

再以上述仡佬族女服为例。到了近代,仡佬族人在简单的衣裙上作了精细的加工。妇女们在素色衣衫的袖口、襟部、背部、裙摆、裤脚等处,缀以图案精美的蜡染花边,再加上鱼鳞状花纹等美丽的刺绣,使原本简朴的服装显出一种和谐的美。外罩青色无袖外套,造型也很别致,前短后长,均绣有花纹,穿时从头套下。

^① 《艺术论》,第104页。

脚穿钩尖绣花鞋,以黑巾缠头,两端缀以流苏,垂于脑后,并在缠头周围加贝壳为饰。工艺水平提高了,仡佬族的女服就变得好看了,花边和饰物都是一种美的观念的物化。

今之彝族服饰纷繁复杂得很,然而古代彝族的服饰,却是十分简陋。据元代李京的《云南志略》记曰:“男女无贵贱,皆披毡跣足,首面经年不洗。”到了清代康熙年间,彝族的服饰仍无大的进步,据当时《楚雄府志》卷一载:“缠头跣足,妇人辫发,用布裹头。不分男女,俱披羊皮,嫁女以皮一片,绳一根背负之。具或用筒壳为帽,衣领以海贝饰之,织麻布麻线卖之。”另据雍正《云南通志》卷二十四记曰:“男子髻发高顶,戴笠披毡,衣火草布,其草得于山中,缉而织之,粗恶而坚致,或市之省城,为东橐之盛米麦。妇女辫发两绺垂肩上,杂以璀璨、璎络,衣领黑衣,长裙跣足。”今之彝族男女衣饰,较元、清时代要复杂得多。即以腰饰而言,新平的彝族妇女的银泡围腰,则为前人记载所未见。它多用几种色彩鲜艳的布拼制而成,底板分上、上两部分,上部用一颗颗银泡排成六路,镶成六边形,银泡周围用花边镶配。每块围腰上镶的银泡少则200颗,多则684颗。下部用花边花线镶制,再配上银挂链八股,从脖子挂到胸前。仅此一端,就可见彝族妇女服饰之繁了。

但是,肥甘的东西吃多了,人们就想吃清淡爽口的东西。衣饰繁复,本意并不坏,但物极必反。美与实用,两者本来是应当统一的,现在却打起架来了。形式美的瓷意扩展,走向唯美主义,弄得实用无插足之地,于是繁复又转向它的反面——简练。美同实用重新握手,趋于统一。这一点,纵观洋中今古服饰,似乎概莫能外。在欧洲,第二次世界大战以后,从法国宫廷沿袭下来的用鲸骨和钢丝轮箍撑大的圆架支衬的女裙,饰以繁缛花边彩带的洛可可式女装,如今都消声匿迹了。人们的审美观念有了一个突转,即不再追求服饰的过分华贵,而是趋向于简练与便捷。当代

服装设计大师圣·洛朗在 50 年代末,为大批参加工作的西方妇女设计了造型简洁、线条流畅、色彩素雅的梯形短裙、套装和裤子,使职业妇女穿后行动利索,显得精干与高雅,因而大受欢迎。70 年代,非洲大陆独立浪潮风起云涌,洛朗又参照非洲土著居民传统的服饰风格,精心创作了成组的“非洲风”时装,又取得了成功。简炼蕴含丰富,质朴胜过奢华。

中国不少民族的服饰现在也向简炼便捷认同。苗、白、傣等西南地区的少数民族,在日常生活里,姑娘们很少穿繁复的节日盛装,往往是一件短上衣,一领筒裙,凉鞋赤足,如此而已。西装长裤革履,是当代男士们的常服。究其原委,大方,时髦均是流行的公开秘密。美国有一位名叫罗丝的服饰专家认为:“时髦是某些团体或个人不断进行选择的行为。它可能有实用价值,但未必如此……。时髦是一种有节奏的模仿和革新。一会儿大家都一致,一会儿又起变化。变化和一致并不受实用原则的控制。”^①有些从民族服饰演化而成的时装,往往也是取其线条简明、色彩古朴的特色。据纳西族服装样式演化而成的星月装,据布依族传统服装样式演化而成的白兰花布套装,据彝族服装设计的马樱花套裙,据傣族服装设计的由短上衣和长裙组成的孔雀服,还有据布朗族传统服装设计的套装,都有线条流畅、款式简便的特点。繁杂的饰物、重叠的套装不见了,取而代之的是明快和雅致。新潮藏装也把传统藏装与现代审美观念巧妙地结合在一起。它在继承藏袍的传统特色的基础上进行了大胆的革新,或保留传统式样,改用现代轻、柔、薄的面料,或用传统衣料制成紧、瘦、秀的现代式样,给人以轻巧和合体的感觉,改变了传统藏袍的臃肿、肥大和厚重。新潮藏装受到了当代西藏青年男女的普遍欢迎。它

^① 引自 B. B·赫洛克著:《服装心理学》,台湾五洲出版社 1988 年版,第 2 页。

虽然简化了,但还是藏服,是根据现代藏族青年的审美需求而设计的新型藏服(图 89)。

当然,由简至繁,再由繁至简,并不是一种循环往复,大多是一种否定之否定的螺旋式进步,通过不断的否定,使服装艺术保持一种流动的新鲜感。由简至繁是一种否定,由繁至简又是一种否定,标志着人们审美观念的变化和提高。当代原始民族式、休闲随意式服装的出现,不是披身长衣的简单重复;高级浪漫时装的问世,附带披肩或披巾,也不等于完全的复古。鲁道夫·阿恩海姆指出:“由艺术概念的统一所导致的简化性,决不是与复杂性相对立的性质,只有当它掌握了世界的无限丰富性,而不是逃向贫乏和孤立时,才能显示出简化性的真正优点。”^① 由繁至简,意味着进一步体现合理、经济的设计,将可有可无的成分尽量去掉。简化的结构意味着作品的丰富性和多样化的形式,经过精心设计,组织在一个统一的、经济的框架之中。简而又繁,繁而又简,简中有繁,繁中含简,款式不断翻新,色彩变幻无穷,善于把握简繁转化的契机,并在简繁之间寻找恰到好处的平衡,勇于标新立异,民族服饰必将随着时代的进步,以其独特而不断流变的式样展现于世界服饰之林。



图 89 改良藏袍

^① 《艺术与视知觉》,第 68 页。

后 记

初识中国民族服饰于 1985 年。是年,我有机会参与了大型画册《中国民族服饰》的编写工作。它是一本画册,全书所需文字,不过六万多字,且说明性文字居多。当时我在上海戏剧学院舞美系工作,画家们的信任,逼我读了一百多本关于民族学方面的书,包括各民族的史与志,完成了这项原本很不熟悉的工作。刚涉足民族服饰之区,可谓走马观花,却又令我目不暇接,眼界大开。中国民族服饰宝库可以视作又一座“莫高窟”。它是那样充盈,那样丰富,那样绚烂,那样多彩,每一个愿意进入这个艺术宝库中去探寻一番的人,都将不会空手而归。可惜世人对它的关注尚不多。

《中国民族服饰》大型画册由香港和平图书公司和四川人民出版社出版后,引起国内外很大的反响,旋即被译成英、德、日等国文字,在世界各地发行。我曾应邀赴港出席《中国民族服饰》首发式,附带展出 56 个民族的服饰,目睹港人踊跃争购此书(当时此书售价 200 元人民币),中、小学生则排成长龙,由老师带领前来参观,领略中国民族文化之宏博。在展览大厅内,不时可闻“啧啧”的惊叹声。此情此景,对我颇有触动。我觉得有责任向国内外介绍中国民族服饰之华美,更有必要对民族服饰的历史生成、发展走向和文化意蕴,作一些分析与探讨,于是萌发了写一本理论研究著作的念头。尔后,又获机会赴西藏、四川、甘肃、广东、广

西、湖南、云南等地考察,收集、积累了一批资料,对中国民族服饰的认识,较前深化了许多。但是,自1988年后,我的工作几经更动,行政事务不断加重,美学课的教学工作又不能间断,写作只能屈居第三。如此断而相续,写写停停,停停写写,延续了好几年。从提出选题到完成初稿,时隔竟有六年之遥。其中的若干篇章,曾以论文形式在京、沪多家学术刊物上发表。本书拟从文化生态学、文化人类学、符号学、美学、民俗学等角度研究中国民族服饰,是一项新的尝试,有相当的难度。由于服饰研究资料的搜寻较难,加之国内可供借鉴的有关文献、理论著作不多,因而本书的研究仅是初步的,有些问题的论证也很不成熟。一家之言,是否有当,亟盼得到方家们的指点。

在当今学术著作出版不景气的情况下,我对于上海人民出版社慨然给这本书以面世的机会,并一再鼓励催促,耐心等待,谨表深深的敬意。上海戏剧学院图书馆为我提供了大量有价值的资料,李锐丁先生提供了一批实地拍摄的照片,范和生先生为本书作了数十幅插图,在此一展致谢。

戴 平

1992年9月于上海戏剧学院

修 订 后 记

拙著 1994 年出版后,受到学术界的关注,曾获上海市哲学社会科学优秀成果(1994. 1—1995. 12)著作二等奖。承上海人民出版社的厚爱,准许修订再版,我便增补了《民族服饰的繁与简》一章,列于书末。承朱也先生为拙著重新设计了封面,十分感激。

戴 平

1999 年 8 月