

中国少数民族文化探索丛书

# 符号与象征

中国少数民族服饰文化

杨鹂国 著



主编 顾问  
苑利 季羨林  
钟敬文 伍精华

北京出版社

中国少数民族文化探索丛书

26.72  
Y140  
0037358

顾问 李其林 杨朝斌 汪舒华  
主编 李其林



# 符号与象征

中国少数民族服饰文化

杨朝斌 著

北京出版社



0037358

图书在版编目 (CIP) 数据

符号与象征——中国少数民族服饰文化/杨鹞国著.  
北京:北京出版社,2000.1  
(中国少数民族文化探索丛书/苑利主编)  
ISBN 7-200-03915-2

I. 符… II. 杨… III. 少数民族—服饰—文化—专题研究—中国 IV. K892.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 42449 号

符号与象征——中国少数民族服饰文化

FU HAO YU XIANG ZHENG

——ZHONG GUO SHAO SHU

MIN ZU FU SHI WEN HUA

杨鹞国 著

\*

北京出版社出版

(北京北三环中路6号)

邮政编码:100011

北京出版社出版集团总发行

新华书店经销

北京朝阳北苑印刷厂印刷

\*

850×1168毫米 32开本 10.5印张 190 000字

2000年8月第1版 2000年8月第1次印刷

印数1-5 000

ISBN 7-200-03915-2

G·1262 定价:18.00元

2001.2.13

三联韬奋图书中心

No. 7392639

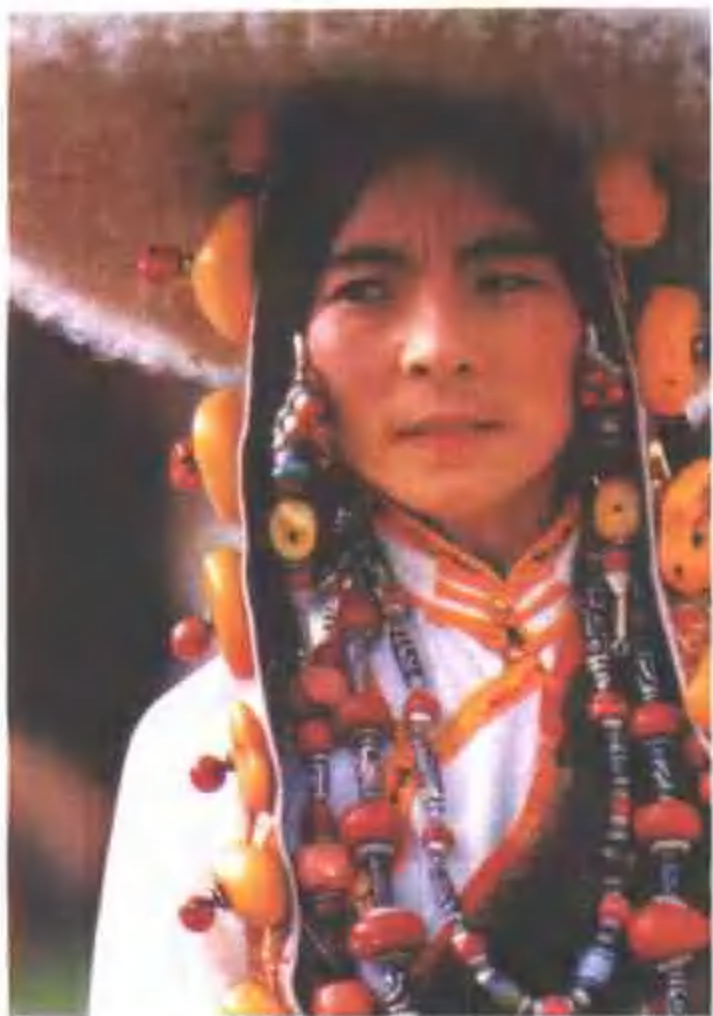


傣族织锦 (云南西双版纳) 摄影 杨正文

黎族织锦 (海南) 摄影 杨正文







藏族妇女头饰（四川甘孜）



藏族老年妇女服饰（西藏）

摄影 杨正文



彝族妇女头饰（云南宁蒗）

摄影 杨正文



白族服饰（云南大理）

摄影 杨正文





纳西族服饰(云南) 摄影 杨正文



纳西族摩梭人服饰(云南泸沽湖)

摄影 杨正文



傣族服饰(云南) 摄影 杨正文



哈尼族服饰(云南) 摄影 杨正文



傣族·花腰傣服饰(云南元江)

摄影 杨正文



拉祜族服饰(云南西双版纳)

摄影 杨正文





苗族妇女盛装（贵州雷山）

摄影 杨朝

苗族男子服饰。此服饰主要在“龙船节”期间穿着（贵州施洞）

摄影 杨朝



水族服饰（贵州榕江）

摄影 龙朝武



水族姑娘的服饰

摄影 潘朝霖





侗族服饰(黎平肇兴) 摄影 石开忠

侗族服饰 摄影 龙耀志





新中国建国五十年来，少数民族地区发生了翻天覆地的变化，各族人民从不同社会制度，一跃进入了社会主义发展阶段。与此同时，民族地区也接受了合作化、人民公社以及后来的包产到户等所有制方面的改造，在经济方面与政治方面实现了与汉族地区的同步。

明眼人不难看出，近五十年来，我国对少数民族地区所进行的社会主义改造，从政治到经济，基本上采取的是一体化措施，这在当时特殊的历史条件下是可以理解的，从某种角度来说，也确实发挥了积极作用。但在文化方面，我们并没有采取简单的一体化政策，而是充分尊重少数民族的风俗习惯，充分尊重少数民族的信仰自由，在民族文化的认同方面做了许多工作。但从总的方面来说，我们在文化认同方面所做的工作尚待加强。

什么是文化认同？所谓文化认同，就是各民族间文化的相互理解与沟通，彼此信赖与尊重。从前有些朋友对我说，藏族实行天葬，看起来很残酷，好好的一个人，死了还要被千刀万剐，切成碎块喂鹰，很难理解。与此同时，我也听到过藏族朋友对汉族丧葬习俗的不解，他们说汉族成天讲

## 序 言

钟  
秉  
文

— 12 —

人死上天堂，但不知为什么人一死就被埋入“地狱”？其实，任何葬俗都是这个民族传统哲学观念的具体显现，对其他民族来说匪夷所思的习俗，在该民族的哲学构架中都能得到非常合理的解读。以葬俗为例，藏族之所以实行天葬，是因为他们相信人死后灵魂能够升天，在没有现代文明的时代，升天的最好方式就是通过鹰来实现。汉族相信入土为安，所以汉族地区实行土葬。人们在关照异文化的过程中，之所以多有不解，原因在于人们对其传统观念的生疏。解读一个民族，应该首先从文化开始，只有文化上认同，才会有情感上的认同，才会有民族的团结和社会的安定，现代化建设才有保障。

我们在东部开发过程中，经济开发是成功的，但相比较而言，文化建设却存在许多问题，这一点在西部开发过程中应引以为戒。另一个必须引起我们注意的问题是，东部开发基本上是在一个比较单一的民族间进行的，它所表现出的矛盾更多的是一族之内的矛盾；而西部开发则要涉及几十个民族，没有文化的沟通与认同，就会在文化交融的过程中引起不必要的民族纠纷，甚至会影响到整个西部大开发的进程，这一点必须引起我们足够的重视。

毫无疑问，文化的认同决不等于文化的同化，就像人们都喜欢百花争艳一样，我们同样欢迎文化的多彩多姿。多元一体的文化构成，为中华民族文化繁荣，提供了丰富的文化源泉，这是我们民族的瑰宝，也是一笔珍贵的民族文化遗产，对此，我们必须百般关爱，把它认真地保护起来，而不是将其同化。文化的同化不但有碍民族感情，有违民族政策，同时，对

我们多民族的文化建设也将会百害而无一益，我们设想一下，在中国这么个偌大的花园中，如果不见了百花齐放，这世界将会变得何等孤寂！

当然，传统文化作为一种历史的产物，也并非尽善尽美。我以为传统文化大体可分为三类：一类属优秀的文化遗产，对此必须发扬光大；另一类属于中性的文化遗产，这些遗产可能已经失去了旧有功能，但只要对社会进程不产生负面影响，我们也应该加以保存、开发和利用；在民族文化的传承过程中，有些民俗已明显落伍，有的甚至成为现代化进程中的绊脚石，这类文化遗产同样具有文化史价值，应该抓紧调查，认真研究，使之不至成为人类文化史上的又一桩悬案。同时，也应以积极的态度对待陋俗，通过移风易俗，使我们的民族兄弟早日走出迷惘的阴影。民族地区的移风易俗工作，最好由熟悉民族文化的同志来做，事实上，只要认真引导，许多落后的习俗也会为我所用，成为利国利民的新民俗。

总之，民俗是民族文化中最基础的部分，它与我们每个人都休戚相关。一个人从生到死都离不开民俗，如果说一个人的身体所反映的是他与本民族的血缘联系的话，那么，一个地区的民俗所反映的则是这里的每一个人与他的族体之间所具有的文化联系。现在，人们经常谈起“现代化”，谈起“与世界接轨”，但有多少人能意识到接轨是需要资格的？一个轻易地否定自我、沦为文化乞丐的民族有何资格提“与国际接轨”呢？一个民族要想被世界接纳，就必须具有自己的主体性，必须经常检点自己的文化行囊，看看哪些是“入世”的资本，要妥善保留，发扬



光大，哪些已经成为前进中的累赘，必须抛弃。

2000年2月20日于北京友谊医院

时年九十七矣

# 前 言

范  
利

随着中国政府开发西部地区战略决策的制定,开发西部的炮声已隆隆可闻。西部的开发对于促进少数民族地区经济建设,无疑具有划时代的意义。但是,在经济开发过程中如何保护西部优秀的民族文化遗产,这是每个有识之士都在关注的问题。不久前,一位藏族朋友对我说:想去西藏吗?赶紧,再过两年,那里也许不再有异域的神秘。的确,随着经济开发的大规模展开,谁也说不清20年后西藏将会变成什么样子。那时,圣域西藏是否还能保持自我?那里,是否还能见到欢快的“锅庄”?是否还能听到老奶奶讲述的古老传说?是否还能听到老艺人把世界上最长的史诗传唱?当然,有此担忧的决不只是我一人,在纳西,在彝族,在侗族,在鄂伦春,人们在赞美现代文明的同时,同样会提出这种疑问。自然,现代化是无可抗拒的,因为它最大限度地解放了人类自身;但现代化又是一柄双刃剑,在带来现代文明的同时,也在同化着人类,使你在巨大的经济诱惑面前,不知不觉地丧失掉自我,丧失掉人之为人的最可贵的那一面——自己的精神家园。

中国是拥有56个民族的多民族国家,其中少数民族人口尽管只占到全国人口的12%左右,但其所占土地面积

却高达 62.5%。由于历史上的原因,这些兄弟民族绝大多数生活在祖国边疆,特别是祖国的西部边陲。那里地大物博,资源丰富,实施及时开发,不但可以繁荣地方经济,而且还可以从整体上增强国力,使我国尽早跻身世界经济强国的行列。但在开发少数民族地区经济资源的同时,人们是否也注意到了那里所蕴藏的丰富的文化资源?石油、天然气是资源,土地、矿山也是资源,但一部史诗,一部舞蹈,一出盛大的民俗活动,一组传统的民间工艺,又何尝不是一种可资开发的潜在资源呢?与有形资源相比,这种无形的文化资源可能更具潜能。只要我们认真保护,科学开发,这里将是一个取之不尽、用之不竭的宝藏。它不但可以使那里在获得巨大经济效益的同时,获得可持续性发展,而且会使那里的文化优势轻而易举地转化为地缘优势,人文优势转化为经济优势。这种转轨少有阵痛,更不会以环境的破坏作为代价,其优势显而易见。

近年来,随着中国少数民族传统文化研究的展开,许多民族优秀的传统文化遗产被发掘、整理出来,如纳西族的古乐、古城,侗族的鼓楼、风雨桥,藏族、蒙古族、柯尔克孜族的三大英雄史诗,维吾尔族大型组乐《十二木卡姆》,壮族的铜鼓、花山岩画,苗族的蜡染扎染,白族大理盛大的民族节日三月街等等。这些优秀的民族文化遗产,不但受到国内各界人士的高度重视,有的还登堂入室走进世界艺术殿堂,甚至被联合国教科文组织列入世界文化遗产名录,开发少数民族地区传统文化的意义与价值已初见端倪。

为配合 21 世纪中国民族地区大开发,特别是那里文化资源的大开发,我们组织专家学者,在充分调查研



究的基础上撰写了这套丛书。一个朴实得不能再朴实的想法，就是想通过这套丛书，引起社会各界对少数民族传统文化的关注，让读者了解生活在祖国边陲的兄弟民族，了解他们的衣食住行，了解他们的婚丧嫁娶，了解他们所创造的物质文明，进而走进他们的精神世界。文化的沟通是西部开发的重要前提之一，只有文化上的沟通，才能促进各民族间情感上的交流，西部开发才能万众一心，事半功倍。

与一些已出版的少数民族文化丛书不同的是，本丛书不是对少数民族民俗事项的简单介绍，更不是材料的搜集与堆砌，这是一套宏观的、以55个少数民族传统文化为研究对象的、以具体问题为切入点的学术性丛书。我们的意图是抓住少数民族传统文化中若干个学术关节点，通过横向比较，找出这些文化产生、发展、演变的一般规律以及它在人类进化史上所占有的一席之地，让读者不仅知其然，而且知其所以然，从更高的层次上理解少数民族传统文化。

传统是一条流动的河，在它的身上难免会留下某些时代的印痕，对此作者们并没有回避。即使对于那些已经成为兄弟民族走进新时代羁绊的恶俗，作者们也都进行了认真研究，并试图从纷纭复杂的民俗事项中，找出这些民俗产生、发展、演变的规律，为人们重新认识历史，指导现在，设计未来，提供更为详实的佐证与参考。

## 引言

## 中国少数民族服饰文化概说

中国文化的雄伟大厦基于各民族文化的多样化和多层次构筑。在“中国文化”的宏观背景上，各民族又组成了具有统一特征的“中华民族”。因此，“民族”的概念本身就标志着一种文化现象，而非自然——人种的现象。

秦汉以来，由于汉民族在中国传统文化中所处的主体地位，以至于诸多学人都认为中国传统文化是以父权制、家长制为核心的男权文化，它造就的女人不是人而是供男人寻欢作乐和传宗接代的工具，所以中国传统文化中没有女性文化，并因此而发出了重建中国女性文化的呼吁与倡议<sup>①</sup>。1995年9月在北京召开的联合国第四届世界妇女大会，更是将建设全球女性文化提到了重要议事日程。

其实，在中国范围内，女性文化作为独立的主体存在，古已有之。它主要表现在各少数民族的文化圈中。如果我们承认中国文化的大厦为各民族所共同构建，我们就没有理由不去重视和研究少数民族的女性文化。女性文化，作为少数民族女性生存活动

---

<sup>①</sup>参见《光明日报》1989年4月27日第三版关于中国女性文化研讨会的报道。

的方式及其创造和积淀，不仅在少数民族传统的乡村社会中始终存在，而且在整个中国社会迈入现代化的进程中，亦以人类的自然全面发展为终极目标而不断吐故纳新……

少数民族女性文化作为少数民族大文化圈中的一个重要组成部分，当然会渗透在其民族文化圈的每一个层面里，但它本身具有的层次性，是建立在鲜明的主体性、群体性、开放性基础上的，与儒家文化规范下的汉民族传统的女性文化表现出来的那种依附性、封闭性、非个性等畸形形成鲜明对照。这是因为汉民族传统的男权文化、封建宗法思想抹煞了女性的主体资格，而少数民族女性大多长期生活在一个男女真正平等或比较平等的平权社会。

按照我的理解和认识，少数民族女性文化主要包含两个方面的内容，即少数民族女性创造的文化和女性自身的文化。而少数民族服饰，就是典型的女性文化瑰宝，是少数民族女性智慧和情感的结晶。少数民族女性是其服饰文化的主要载体。同时少数民族服饰又是一种符号与象征，是一种规则和符号的系统化状态，是处于纯粹状态中的无声语言和标志。

服饰作为族群区别的标志，可以说是随着氏族、部族、民族的产生而产生的。中国现有的 55 个少数民族，每个民族既有自己不同年龄、不同性别甚至不同身份、不同社会地位的服饰，又有自己不同于汉族、也不同于其他少数民族的传统服饰。由于许多少数民族内部支系繁多，服饰各异，导致全国少数民族服饰的纷繁复杂。从服装样式上看，至少有五六百种之多，仅苗族、藏族和彝族就各有一百余种。就上装

看，目前叫得出名称的有：羊皮披肩、贯首服、交领衣、无领服、高领服、矮领服、圆领服、方领服、长领服、直领服、翻领服、大袖服、窄袖服、左衽服、右衽服、满襟服、对襟服、大襟服、方摆服、圆摆服、紧身服、高腰服、鹿皮袍、鱼皮袍、羊皮袍、坎肩、马褂等几十种；而裙子则有飘带裙、超短裙、半边裙、缠裙、羽毛裙、树叶裙、毡裙、圆筒裙、长裙、中短裙、百褶裙、片裙、裤裙、石榴裙、巴裙（背裙）、围裙、吊襠裙（男人用的遮羞裙）等二十多种。至于头式，有明显区别的不下百种，其中较著名的有圆锥髻、双抓髻、凤凰髻、盘龙髻、偏脑髻、顶子髻、牛角髻、粽子髻、菊花髻、田螺髻等。头式多姿多彩，鞋装则更是花样纷呈，有皮靴、布靴、缎靴、马靴、毡靴、鱼皮靴、胶鞋套、皮鞋套、平底布鞋、高底布鞋、船形布鞋、翘鼻布鞋、木履、棕履、麻履、草鞋等。中国有史以来的历代服饰款式，在此几乎都能找到其对应物；在现代流行时装中，也能找到它们的影子和踪迹，如紧身衣裤、超短裙、蝙蝠衫、高腰服之类。

为了便于从宏观上对少数民族服饰进行把握，有人曾将它分为两大类：一类是北方，包括蒙古、满、朝鲜、回、达斡尔、鄂温克、鄂伦春、赫哲、维吾尔、哈萨克、柯尔克孜、塔吉克、锡伯、塔塔尔、乌孜别克、裕固、东乡、保安、撒拉等分布在东北、华北、西北地区的民族的服饰；另一类是南方，包括苗、彝、壮、布依、藏、土家、哈尼、瑶、侗、白、傣、黎、傈僳、佤、畲、纳西、珞巴、水、高山等分

布在东南、中南、西南地区的各民族的服饰<sup>①</sup>。从表象看，这种划分在某种程度上不失为对少数民族服饰特征的一种概括，因为北方气候寒冷，加上有些民族从事牧、猎、渔业生产，流动性大，其服饰就以长袍、长裤及鞋帽配套完备为主要款式，饰品较少，绣花不多，衣裤均较厚重，具有防寒保暖及适应马上生活的特点，只有部分地区如东北的朝鲜族及新疆各民族还保留着妇女穿裙的习俗；而南方少数民族大都以农业为主，生活稳定，加上气候温暖，其传统服饰就以短上衣和裙装为主要款式，饰品较多，讲究绣花，衣裙均较轻便单薄，露头跣足。

毋庸讳言，这种笼统的地域划分在很大程度上模糊了少数民族服饰的民族性，即服饰的民族识别符号功能。事实上，少数民族服饰，无论质料、款式还是制作工艺技术，都呈现着多元文化特性。

擅长狩猎的珞巴族男子，都要披一张黄羊皮。这种已经煮好并套在脖子上的兽皮，可以说是该族男子的标志。云南西部无量山区的彝族中流行的羊皮褂，其剪裁、选料及制作，都要比珞巴族的羊皮披肩讲究，那是选用两张上好的黑色带毛羊皮精心缝制而成的一种羊皮披肩，无纽扣，保留着一个羊头轮廓及四只脚、一条尾巴的自然形态。纳西、普米、羌等民族的羊皮褂也很讲究，其形制与彝族的相仿。长期以渔猎为生的赫哲族，其服饰就体现出相应的渔猎经济特色，他们以鱼皮制作的服装为我国各少数民族中所仅

<sup>①</sup>参见何晏文《我国少数民族服饰的主要特征》，载《民族研究》1992年第5期。



见。以狩猎经济为主的鄂伦春族，为了迷惑猎物，普遍盛行狍皮衣帽。藏族穿着腰襟肥大、右衽长袖的氍毹长袍或羊皮袍，为便于活动，常袒出右臂，或袒出双臂而将两袖系于腰间。再如苗族的牛角形银头饰以及银风冠、银衣，纳西族的“披星戴月”羊皮披肩，彝族的“英雄结”、“擦尔瓦”、鸡冠帽，佤族的头箍，傣族的腰带、斗笠，高山族的贝衣，羌族的羊皮披肩，瑶族的“顶板”，布依族的“假壳”等等，特点都十分明显。新疆各民族的服装相近，然而别具一格的维吾尔族四楞小花帽“朵帕”，缀有猫头鹰羽毛的哈萨克族三叶小花帽“塔克亚”，带有后帘的塔吉克族小花帽，以白布制成的回族圆顶帽等，仍能作为符号将他们区分开来。同样，广西的京族和毛南族，虽都喜尚竹制品头饰，但从前者喜戴圆锥形竹笠，后者喜戴花竹帽上也能将他们加以识别。同样穿长袍的蒙古族、达斡尔族、鄂温克族，也能从长袍的长短，是否开衩和衣襟、袖口的装饰等加以区分。

少数民族服饰的多元性很早就产生了。远在周代，当中原华夏族以衣裳相连的深衣作为基本服饰型制时，其周边的其他部族服饰已与之迥然有别：东方的夷人“披发文身”，南方的蛮人“雕题交趾”，西方的戎人“披发衣皮”，北方的狄人“衣羽毛穴居”<sup>①</sup>；春秋以降，这种多元性在历朝历代都存在着，只是消长变化的程度不同而已。各地气候、地理等自然条件不同，生产方式不同，人们的习惯不同，衣着打扮的式样也就有异。

<sup>①</sup>引自《礼记·王制》。

必须强调指出的是，由于中华民族的多元一体化构成的历史格局，少数民族服饰文化也在不断相互影响、借鉴、交汇融合，形成“你中有我，我中有你”的一体性特征。这方面的例子不胜枚举。比如源于满族旗装的大襟衣，20世纪50年代以前，曾广泛流行于我国众多民族之中。近十多年来，在汉族、满族地区已不多见，但在广大少数民族地区，从北方草原的蒙古、达斡尔、鄂温克、鄂伦春和西北的回、土、裕固、撒拉、保安，一直到南方的苗(部分)、彝(部分)、壮、土家、布依、侗、水、白、毛南、仡佬、纳西、普米、傈僳、拉祜、怒、京、瑶(部分)、畲(部分)等民族中却颇为流行。尽管其长短宽窄各异，装饰部位与风格各有千秋，但在右襟大而突出，穿时将左襟掩上而后用纽扣系在左侧及腋下这点上，却是一致的。而交领衣，清代以前曾流行于广大汉族地区，以后虽逐渐消失，但作为一种女装现今却仍然在一些少数民族如苗、瑶、侗、水、哈尼、黎、畲、布朗、阿昌、朝鲜、藏、高山、基诺、珞巴等民族中流行；新疆的维吾尔、哈萨克、柯尔克孜、塔吉克、乌孜别克等民族的传统外套，也是交领衣的型制或变体。

这就表明，少数民族服饰尽管有地域上的差别，但它往往保持着中华民族古代服饰的传统款式特征，残留着诸多的原始文化遗迹，展示出人类古代服饰的发展轨迹，是我们了解和佐证人类早期服饰状况的“活化石”。在这里，我们发现了服饰的缘起演变规律：它起源于障风蔽雨、防御自然，得助于性的夸示或躲避两性间的性吸引，繁荣于大自然的启迪，兴盛

于夸富心理的支配……在这里，我们既可以看到草、树叶、树皮、木板、竹皮、兽皮、鱼皮、羽毛、兽牙、兽角等原始的衣物质料，看到从遮羞物到贯首衣到深衣到交领衣到大襟衣的原始式样演进序列，也可看到原始的纺织、制革工艺，看到文身、饰齿、鼻饰等原始服饰的补充。如果你见过独龙族、怒族妇女的遮羞板，目睹过佤族、黎族的男子兜裆裤——遮羞布，看到过西藏珞巴族以及云南部分彝、纳西、白等民族以一整张羊皮披而服之的原始装束，那么，你就会对《白虎通义》中关于“太古之时，衣韦皮，能覆前而不能覆后”的描述，有一个生动、直观的印象。至于流行在四川凉山、贵州乌蒙山区彝族的典型服饰“擦尔瓦”、云南白族地区的披毡等，显然是在以羊皮编而披之基础上的发展。这种服饰要先将羊毛捻成线、制成毡，即织造成片，然后缀合而成，已初具上衣的特点。

被著名作家兼学者沈从文先生在《中国古代服饰研究》中誉为“中国服装历史上的活标本”的通裙贯首衣，更是珍贵。通裙贯首衣早在《后汉书·南蛮西南夷列传》和《唐书·南蛮传》里就有记载，“横布两幅，穿中而贯其首，名为通裙”，是一种不挖袖，不上领，由方形布料构成的中华民族最早的服饰型制之一——“深衣”的前身。

深衣者，上衣下裳相联结之谓也。这种宽松博大的服饰源于商周，兴于春秋战国，不分男女，不论尊卑，都可穿着；但自春秋时赵武灵王改“深衣”为“胡服”后，深衣在中原地区逐渐消失了。而今天，在广大汉族地区失传了很久的这种服饰，却在中南、

西南大山深处的苗、彝、瑶、藏诸族中得以完整保存，这不能不说是一个奇迹。

这些贯首衣，有的不加剪裁、缝合，如云南寻甸、禄劝、嵩明、师宗、罗平等县交界的彝族女装，只用一幅宽约1米、长2米的白布，在上端约三分之一处开一方形领口即可，西藏珞巴族的贯首衣，亦用一块长方形粗糙毛质料，中间挖个圆洞即成，穿时从上套下；有的则粗加裁剪、缝合，如贵州荔波一带的苗族女装，无袖，前后饰以花边；有的却裁剪、缝合相当考究，如广西那坡彝族的蜡染女装，肩部、衣袖、腋下均已缝合，且绣有日、月、星、辰等图案。

前面提到的流行在南方许多少数民族中的交领衣，也是一种古老的服装款式，其主要特点是前襟分左右两片，交掩于胸前。云南石寨山出土的古滇人青铜器和湖北江陵出土的战国楚墓木俑绘画所展示的服饰，其上衣就是一种交领衣。这种衣服在剪裁、制作上均较贯首衣复杂，穿着更合体、更方便。“百鸟衣”与“凤尾裙”，曾一度风行于唐宋两代，现今大概只有在都柳江流域黔桂交界的苗、侗、水等民族中才能见到其遗制了。

从制作技艺上看，少数民族一直保持了与传统款式相对应的传统制作方法。当汉民族服饰已进入由匠人剪裁、用机器缝制的商品化、社会化、规范化阶段时，许多少数民族地区的传统服饰，尤其是盛装，仍由妇女手工完成。因而少数民族服饰保留了较多的古制，服饰发展史上的五种型制——编制型、织制型、

缝制型、拼合型、剪裁型<sup>①</sup>，在少数民族服饰的共时态制作中均有范例，表现出鲜明的历史层进关系，堪称服饰制作史的“陈列馆”。这种情况，自然是占中国总人口 92% 的汉民族无法比拟的，在世界各国的民族中，也可谓绝无仅有。因此，我们可以断言，无论在中国服饰文化史上还是世界服饰文化史上，我国少数民族服饰文化都占有不可替代的重要地位。

与现代时装主要作为一种审美装饰不同，服饰对少数民族来说，是作为一种生活模式和文化传统而存在的。民族传统服饰在民间流行是生活使然，服饰的内容和形式也要服从少数民族的生活情感。少数民族特殊的生活方式使其服饰中积淀着历史的、社会的、习俗的、文化的、宗教的诸多内涵。因此，作为少数民族文化显性表征的服饰，可以说就是不同生产力发展水平的标志，反映了社会关系的发展和人的意识的丰富，是一个民族某种自然灵物崇拜或宗教信仰的“遗留”，蕴藏着审美情趣、审美理想、审美追求，表现不同民族在过去时代的生活影像，反映了进入阶级社会以后的等级差别和一些特殊财产观念，是民族性格、心理的折射<sup>②</sup>。

①编制型：其特征是有编无织，披而服之；织制型：其主要特征是织造成片，加以缝合而服之；缝制型：其特征是出现缝合加工，但不具备个性化特征，一件衣服可供人在不同年龄、胖瘦时穿用；拼合型：其特征是构成服装剪裁的布料全是标准的几何形——正方形、三角形等；剪裁型：即构成服装的布片已严密缝合，且是非标准的几何形如弧形、斜四边形等。参见 1985 年贵州《民族志资料汇编》第五集第 428 页。

②参见费友德《原始信息文化》第 162 页，云南人民出版社 1996 年版。



中国少数民族都有悠久的历史，其形成过程更有着不同的特点。这是因为中国地大物博，中原四周生活着不同的原始土著——“四夷”，即北部、东北部广大地区的匈奴部族，西北部强大的氐羌部族，东部的东夷部族，南部的南蛮部族和百越部族。这些古老部族在长期的历史发展中，相互争雄，战争不断；战争又必然形成部族的迁徙、交流、融合，一些原来强大的部族逐渐变小，原来弱小的部族逐渐变得强大，创造了新民族诞生的基本条件，使中国成为今天拥有55个少数民族包括数百个民族支系的大家庭。除了蒙古族、满族等历史上曾入主中原成为统治民族外，历史赋予许多少数民族的命运是苦难而悲惨的。历代统治者对他们所施行的压迫、歧视政策，严重地阻碍了其社会的发展，一些民族直到1949年中华人民共和国建立时，仍保持着刀耕火种、采集狩猎的原始生产方式。特殊的政治经济状况使许多少数民族保留着自己的文化传统——原始宗教活动及由此演化而来的节日集会和神话传说、民间艺术。因而，整体处在人类文化发展序列上宗教文化阶段的少数民族传统服饰，作为一种信仰文化，就像一张满是社会基本需要互相联系的网，由特殊的政治、经济、历史、宗教、习俗等“经纬线”共同织成，相互渗透，充满了独特的魅力。

少数民族服饰的花纹与饰物不仅仅是一种形式美，它常常是符号与意义之间的一种肯定与结合，承载着诸多史迹，完全可以当作一部卷帙浩繁的史书来读。例如，生活在云贵高原的苗族支系“红苗”、“黑苗”、“花苗”裙裾上那极其简单的抽象线条，

被看成是一条条迁徙过的河流与山道，有人竟能指出哪一条是长江，哪一条是黄河，哪一条是洞庭湖，哪一条是嘉陵江，哪一条是清水江，哪一条是通往西南的山路；那背牌上的回环式方形纹，被看做曾经拥有的城市，也有人能指出哪是城墙，哪是街道，哪是角楼，哪儿有士兵把守；那披肩上的云纹、水纹、棱形纹，被看成是北方故土的天地和一丘丘肥田沃土；那花带上的“马”字纹和水波纹，被看做是迁徙时万马奔腾飞渡长江黄河；那围腰上的刀枪剑戟弓弩纹，被看做英雄祖先蚩尤发明的“五兵”……这些都被笃信无疑地视为本民族生息发展和迁徙漂泊史迹的形象记录。如今居住在黔西北、滇东北一带的苗族同胞，几乎没有什么稻田，但他们制作使用的蜡染刺绣饰品上却有田连阡陌的图案，这与史书记载的秦汉时期其先民生息在江淮湖滨地区的情形相吻合。类似的内容，在拉祜族服饰上也有突出表现。澜沧江东回地区拉祜族妇女长衫的岔口及托肩、袖口、衣边那镶钉的规则棱形图案，和手臂部位的三道明显红色花纹，据说就是对拉祜族迁徙途中三次生死攸关的战争的记录和纪念……

少数民族服饰艺术既表现和反映史诗，也表现和演绎神话传说，呈现出浓郁的图腾意味和神性意识。它大量选用水中游的鱼、虾、蛙、泥鳅、鸭、鹅，空中飞的野鸟、蝴蝶、蜜蜂、飞蛾，地上跑的鼠、蛇、鸡、猫、熊、猴、虎、象、鹿、猪、马、牛、羊以及想象中的动物龙、凤、麒麟和自然界的花卉植物作为题材，有的还有人神鬼怪、人兽连体等原始宗教内容。欣赏少数民族服饰，常常会让人感受到原始宗教

观念中灵魂不死的神秘力量，将我们与广袤无垠的自然连成一个整体，使人、动植物、无生物均处在同一层次，不受种或类的时空局限，在超越时空中互相渗透关联。

云南丽江纳西族妇女服饰的蛙形羊皮披肩上刺绣的七个星状圆盘，被叫做“披星戴月”。作为一个符号，七星披肩源于一个动人的故事：传说在很久很久以前，天上八日并出，晒得人死草焦。有一个勇敢的纳西族少女，身披用水鸟彩羽制成的“顶阳衣”战胜了天上七个多余的毒日，最后牺牲了自己。获得新生的人们把那七个太阳的图像用彩线绣在披肩上，以示对少女的纪念。而该符号的象征性则是各种各样的。其中一种普遍的说法是它表现了纳西族人民早期“日出而作，日落而息”的生活方式，反映了一种起早摸黑的艰苦创业精神，是勤劳的象征。另一种值得注意的解释认为，这种蛙形披肩是纳西族人以蛙为图腾的一种印记。据《东巴经》记载，纳西族的阴阳五行“巴格”产生自一只金色大母蛙，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。蛙在纳西文化中是一种灵物，被视为最高保护神。蛙形披肩，是纳西族蛙崇拜观念向服饰艺术演化的结果，俗信穿着它在田间地头劳作便可丰收在望。至于流行于北方民族中的萨满神衣，流播在南方民族中的巫师道服，无疑就是神人交通时的媒介工具，象征神人无界。信仰人为宗教的一些少数民族的服饰，如回、维吾尔、柯尔克孜、塔吉克、乌孜别克诸族的“盖头”，也无不给人以伊斯兰教那种特有的神秘韵味。因此，宗教文化、无字文化，应当成为我们认识

少数民族服饰的主要参照背景。

少数民族服饰类型众多，作为一种表象大家都有目共睹，但它们的成因似乎没有人去深究过。应当看到，北方少数民族服饰款式的相对简单统一，那主要是平原文化、有字文化的规范塑造。尤其是文字的统一使用对一个民族服饰的统一作用不能低估。而南方少数民族服饰的宏富多姿，除了文化历史意义上的民族大迁徙等原因造成的群落断裂外，山地的自然阻隔在很大程度上影响了各少数民族共同体的文化表层特征，其相互间的众多差异和心理上的自我封闭，皆可视为对山地这种自然景观的无意识认同的产物。山地文化与平原文化、航海文化形成区别，其显著特征是整体认同前提下的若干群落式断裂。舍此，我们就很难解释这些生活在南方崇山峻岭中的民族怎么会有如此之多的服饰款式。据调查，苗族、彝族、藏族都各有一百多种服饰，瑶族服饰亦有七十种之多。苗族、瑶族的口碑传说均称，他们迁徙到南方之前，都是一种打扮。绵延的山地，鸟道蚕丛，交通闭塞，加上农耕文化、游耕文化、畜牧文化的自给自足方式，各群落间除特定的婚姻联系和节日社交需要外，往往是山寨对峙，鸡犬之声相闻，民至老死不相往来，于是形成文化地理上的错落分布：山顶、山腰、山脚、平坝，不同民族呈垂直状分布；坡上、坡下、河东、河西的同一民族支系繁杂，服饰纷呈；沟壑阻隔，语言难通；方圆百里，风俗各异。并且，同一民族服饰类型的多寡，不仅与其语言分布有着密切的对应关系——讲同一方言、次方言和土语的民族支系，服饰类型的款式基本相同，而且与其宗教信仰、神话、传

说、古歌、习俗等关系密切——同一服饰形式的民族支系，他们的宗教信仰、神话、传说、古歌、习俗亦大体相同。而有字民族，如汉族和满族服饰的长期统一化——区别仅在于宫廷与民间的质料不同，装饰图案有异——在很大程度上，不能不说与平原文化、有字文化有较大关系。山地文化、平原文化、有字文化，就成为我们探讨少数民族服饰的几个有效坐标。

尽管自春秋战国以降，历代一些汉文史志曾对少数民族服饰作过一鳞半爪的猎奇式描述，但长期以来，少数民族服饰犹如“养在深宫人未识”的大家闺秀，社会对它的关注，仅是改革开放十多年来的事。它那独特的各种各样的风格款式和还有待于深入揭示与阐释的文化意蕴，不仅展示了中国古代服饰文化鲜为人知的一面，也为中国古代各个历史时期的服饰文化研究提供了直观的参照系统，这必然会导致服饰文化史和服饰文化论研究方法上的一些变化。它会使我们发现中国服饰文化史是包容许多方面的历史，而对其中的某些方面，我们至今还缺乏起码的认识；我们心目中的传统，充其量亦不过是一种破碎的或片面的传统，因为我们所凭据的是很不完整的用汉文记载的历代《舆服志》。我们惯用的一些解释服饰艺术品的方法，其实并不具有普遍性。至少，我们还缺乏活生生的视觉样式史方面的研究，还有待于通过具体款式和纹样造型的确认以发展纯视觉方面的理论。近年来，有些研究少数民族服饰的文章，常用民族学的方法，即历史的方法，把注意力集中在个别的款式结构和图案上，但这样的方法并不是真正的历史学家的方法，因为它依据的不是有据可查的“信史”，而是对



历史的臆测或构拟。这种方法得出的结论既不能被证实，又不能被检验，缺乏科学性，更无实用价值。在探讨少数民族服饰艺术时，我们不妨借用一下自然科学中的比较方法即归纳方法，对我们的视野或许有所拓宽。比较方法关注的不是个别事物的“起源”、“发展”等，而是整体的“本质”、“功能”和“通则”<sup>①</sup>。

少数民族服饰文化研究的角度当然应该是“全方位”的，我们可以从生态学、历史学、神话学、宗教学、考古学、社会学、文化人类学以及现象学、符号学、美学等角度——切入。毫无疑问，少数民族服饰文化史和其服饰文化论的研究，必须借助于上述各方面的研究成果。然而，从文化艺术史和文化艺术论的角度，也许首要的是对少数民族服饰视觉样式特征的总体把握，这种把握首先是在不同风格样式的比较中形成的。因为这样才有可能进一步探寻每件独立的服饰艺术品所赖以创造的基本原则，它的艺术追求倾向及其动因——它的美学脉搏，它的生命之芽、文化背景，或者说它的能动的价值，它的力量。

概而言之，我们在致力于运用文化人类学的方法和研究成果来透视少数民族服饰时，应时刻注意站在一种综合立场，而不囿于其中某一家、某一派的视角，以期能纠正一些传统的偏见。

通常，许多受西方人类学影响的学者，把少数民族服饰当作“原始艺术”看待，这无疑在某种程度上

---

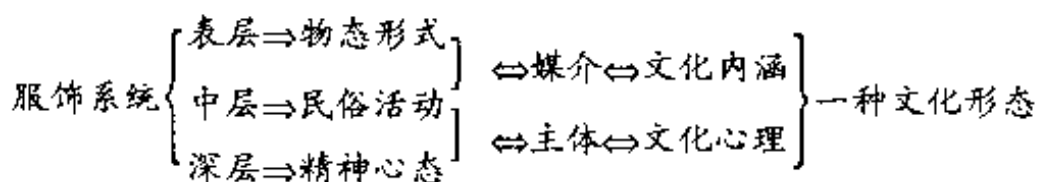
<sup>①</sup>参见〔英〕拉德克利夫·布朗《社会人类学方法》汉译本第2-3页，山东人民出版社1988年版。

反映了研究者存在着文化观与历史观的谬误，存在着欧洲中心论和进化论的痕迹。在进行研究之初，他们脑子里总是习惯性地通过联想产生一个框架，把研究对象安放在该框架所显示出来的历史发展模式之中，并用一种标志加在对象身上，以帮助其识别对象所应归属的时间段落和风格类型。因此，即使我们在少数民族服饰艺术中发现了一些似乎能与西方古典艺术或现代艺术相吻合的共性，也决不能证明这种服饰艺术是朝着文艺复兴时期或工业化社会时期的艺术单线进化过程的一部分。事实上，每个少数民族及其支系所拥有的服饰艺术表现的传统，都要远远超过该文化中存在过的复杂经验，把一个民族包括其内部支系已经获得的物质谋生手段作为衡量该民族的心理活动与服饰艺术创作的发展进程的惟一尺度，肯定是不客观的。这正如马克思早就断言过的那样，艺术的“繁荣时期决不是同社会的一般发展成比例的”，“某些有重大意义的艺术形式只有在艺术发展的不发达阶段上才有可能”<sup>①</sup>。少数民族服饰，正是这样一种具有“重大意义的艺术形式”。因此，不论我们是否情愿，我们只有把自己与研究对象放在一个恰当的位置上，才能真正与之对话，并在对话中而不是在想当然的幻觉中理解对象。

任何一种文化现象都不是孤立发生的，任何文化变异的前因后果，都是在一个广阔的文化背景中得到体现和说明的。少数民族服饰，作为少数民族文化传

<sup>①</sup>马克思《政治经济学批判·导言》，转引自《马克思恩格斯论文艺和美学》第534页，文化艺术出版社1982年版。

统和生活模式的重要组成部分，是各民族历史来源与文化因子在传递、衍化过程中绽开的物质和精神花朵，具有物质生活和精神生活相交融的二重特征，决非传统观念所认为的那样，仅仅是一种物质民俗形式。同时，作为一种强有力的文化传统，少数民族服饰是通过本身的系统将象征符号与意义结合起来并使意义符号化的。因此，它不仅是一种装饰艺术，而且是含义宽泛的文化，调控着每个人的诞生、成年、婚恋、衰老、死亡和少数民族的社会生活秩序。对少数民族服饰文化的本体特殊结构来说，我们权且从形态和功能方面作如下总体的把握与划分：



其中服饰的物态形式，是我们进行研究所需要的直观的外在依据，构成了少数民族服饰系统的表层。从这个表层我们见到的是质料款式结构及其所表现出来的形式美的因素，诸如构图的疏密、虚实，韵律的流动感，节奏、形象的具象与抽象、写实与夸张；空间体积感，厚重感，明暗，比例，大小；色调的冷暖、统一与分离，色彩的淡雅与浓重，协调与对比；造型的各种技法，如刺绣、挑花、蜡染、镶贴、文身等等。换言之，少数民族服饰的物态形式包括三个方面：一是衣饰类，主要指用来遮盖身体的物品；二是首饰类，主要指那些用来增加穿戴者外表魅力的物品；三是装饰类，这是指具有一定含义的图案、标志，如在身体上使用致残、损伤、文身、化装等标志。

少数民族服饰与民间岁时节令和人生礼仪有着极为密切的关系，甚至可以说，没有民间节令习俗和人生礼仪就没有大量的传统盛装存在。少数民族服饰是借各式各样的节令民俗和人生礼仪活动来展示的，民俗活动是少数民族服饰的载体。长期以来，少数民族服饰一直伴随着各种节令民俗活动与人生礼仪，处在民族民间文化、社会心理、宗教信仰等精神形态和外化物化形式中间，成为沟通两者的桥梁。民俗活动成了汇集、应用、展示民族服饰的文化场所，构成了少数民族服饰系统的中层次。

风俗作为一种历史文化的积淀，常常与精神心态互为表里；民俗常常借助民族服饰的物态形式来表现民俗文化中的诸多精神实质。少数民族服饰的深层次内容是精神的、观念的、心理的、情感的、审美的，单凭其款式特点之类形式因素是不能完全看出来的。因而，要全面认识少数民族服饰，必须通过它的外在形式，考察它在民俗活动中的应用情况，研讨其内在价值、历史成因，分析其艺术表现的传统。通过对民族服饰系统这种结构形态的分析，就会发现作为记录少数民族文明的具象符号，服饰既以人类惯常的穿着方式、饰品等物质性的东西为前提，又反映着特定族群的观念、制度形态等精神文化的内容。所以，少数民族服饰文化不仅仅是有关她们服装的知识和技巧，而且还是渗透于特定族群人们的心理情感、主观意识、社会习俗、审美情趣之中并逐渐积淀而成的一种观念，是一种反映特定族群社会普通心理和精神实质的文化形态。

少数民族服饰的这种物态、民俗、精神三重结构

系统，绝类于上古时期的“器即道”（大隐禅师语）之文化现象。现今，我们对少数民族社会文化的了解认识，亦在很大程度上有赖于其服饰系统的“器道一体化”。

从认识发生论的角度看，“器”与“物”、“道”与“名”多有关联，而“物”与“实”、“名”与“理”则较容易沟通或等同。通常情况下，它们都是人类文化对自身思维与认识所作的不同方面的诠释方式。正是在这样的文化哲学观念层面上，我才进一步把少数民族服饰看做一种标志性的象征符号体系。其文化功能与殷商时代的“铸鼎象物”来“使民知神奸”<sup>①</sup>可谓异曲同工。因为作为“器”的服饰不但能“载道”，而且还体现着更多的情感因素，并制约、引导着文化心理，所以，这些符号成了少数民族“礼”和“理”的象征。

少数民族女性就这样以她们卓然不群的智慧，将服饰的“名”与“实”有机地联系起来，成为社会认同的较为肯定的对应关系和恒定价值，影响着整个民族的历史文化和社会生活秩序，也影响着作为民族成员个体的每个人的一生。

鉴于少数民族服饰的繁富，本书不可能像许多已出版的书那样，以行政区划来区分、描述各少数民族服饰，而少数民族服饰的物态形式作为其系统构成之一又不能抛舍，我想借鉴“以语言系属研究民族文化”的方法，并结合族源历史和生态环境来探讨少数民族服饰形态类型，或许不失为进行民族服饰研究的

①引自《左传·宣公三年》。



新途径。

中国是一个以汉族为主体的多民族国家。众多的民族所体现出来的“你中有我，我中有你”的特点，意味着这些民族在漫长的历史进程中发生过交流、迁徙与融合，一些部族在与其他部族的融合中逐渐解体，形成了更多数量的新部族，甚至是新民族。这些新的民族在后来的历史上可能又因若干因素，再次产生了更新的民族。这样便出现了集中在一个或几个地区生活繁衍、有着共同的信仰、相近或相同语言(文字)和生活习俗的几个或若干个民族。现有的55个少数民族分属于5个语言系统，即主要分布在大陆中南和西南部，包括32个民族的“汉藏语系”；主要分布在大陆东北和西北部，包括17个民族的“阿尔泰语系”；分布在云南省，包括3个民族的“南亚语系”；分布在新疆维吾尔自治区，包括2个民族的“印欧语系”；分布在台湾、福建两省只有1个民族的“南岛语系”。我们可以清楚地看到，属于相同语言系统民族的生活地域基本是集中的，这正是古代民族经过千百年的历史演变的产物。因此，属于共同语系的民族，在民族形成、宗教信仰、文化特质、生活习俗诸多方面也必然相应体现出“我中有你，你中有我”的特点。经过对各民族进行语言系统第一层次“语系”、第二层次“语族”、第三层次“语支”的归属，55个少数民族相互间血缘与文化习俗关系的疏密，就十分明确了<sup>①</sup>。这对民族服饰研究中了解民族

<sup>①</sup>参见巫允明《民间舞蹈研究的新途径》，见《民族艺术》(广西)1995年第1期。

历史和在社会机制、民俗、信仰等方面具有相互关联的民族认定，提供了关键性的划分原则；为某一民族服饰历史、服饰类型款式、服饰特点的研究，对同语系内不同民族服饰的比较研究提供了科学方法。例如通过比较，我们就会发现壮侗语族的先民百越及其后裔壮、布依、傣、侗、佤佬、水、毛南、黎等族都曾盛行过筒裙，可称为“筒裙民族”。同样亦会发现藏缅语族服饰的显著特点，这就是披毡。属于该语族的彝、傈僳、纳西、哈尼、拉祜、白、怒、基诺、羌、普米等民族，都由古氏羌族系发展演变而来。而披羊皮或披毡是古氏羌族系的一种服饰习俗。

同时，如前所述，宗教文化作为认识少数民族服饰的一个重要参照背景，不仅铸造了服饰的文化精神，而且也规范着服饰的形态特征；尤其是信奉人为宗教如伊斯兰教的许多少数民族，其服饰对宗教的认同要远远胜过对语言系属和族源历史的认同。另如信奉佛教的藏族和傣族，他们服饰中的袒露右肩，就与佛教教仪有关，是佛教信徒在服饰上的一种标志。这对解释不同民族的服饰为何会具有某些相同类型的款式和特点，提供了一把打开大门的金钥匙。

# 目 录

1	引 言	中国少数民族服饰文化概说	1
1	第一章	形制·类征·语族：少数民族服饰文化的特质与族源谱系	
2	第一节	族源·谱系·生境：相同语族民族的服饰类型与文化传统	
2		一 筒裙·文身·饰齿——壮侗语诸民族的服饰类征	
14		二 裹髻·娑罗笼·藤篾缠身——孟高棉语诸民族的服饰类征	
18		三 披毡·服皮·衣尾——藏缅语诸民族的服饰类征	
26		四 五色衣·百褶裙·椎髻——苗瑶语诸民族的服饰类征	
35	第二节	信仰·谱系·生境：相同宗教民族的服饰类型与文化传统	
35		一 帽子·盖头·面纱——信仰伊斯兰教的诸民族的服饰类征	
45		二 旗袍·套裤·靴鞮——信仰萨满教的诸民族的服饰类征	

53	三	长袍·束带·幪头——信仰佛教的蒙古语诸民族的服饰类征
63	<b>第二章</b>	<b>衣料·装饰·科技：少数民族服饰的制作技艺</b>
63	第一节	布料·兽皮·毛羽：服饰材料的来源与加工
63	一	棉·麻·丝——植物纤维布料的生产
81	二	皮·毛·羽——动物皮毛类服饰材料的加工
87	三	衣·裙·裤——民族服装的款式类型及缝制
92	第二节	绣染·首饰·美容：少数民族服饰的装饰技艺
92	一	绣挑·补贴·编结——民族服饰的刺绣针法
99	二	蜡缬·绞缬·夹缬——民族服饰的纺织技术
106	三	金银·珍珠·玉石——民族首饰
111	四	护发·养颜·修眉——民族美容
117	<b>第三章</b>	<b>符号·信息·象征：少数民族服饰与人生、社会</b>
117	第一节	诞生·成年·死亡：民族服饰与人生礼仪
118	一	定魂·镇邪·避祟——鬼人之间的童年穿戴
138	二	冠笄礼·社会化·性开禁——“生人”

		变“成人”的装扮
150	三	信物·羁魂·兆象——服饰在婚恋中的妙用
167	四	送灵·渡魂·归宗——人鬼交接时的换装
175	第二节	身份·地位·等级：少数民族服饰与规则秩序
176	一	氏族·支系·村落——向心排异的族徽功能
179	二	性别·年龄·婚恋——社会角色的标志作用
187	三	职业·功绩·荣誉——服饰的社会身份信息
189	四	财富·权力·阶级——地位等级的象征
193	第三节	智慧·情感·创造：少数民族服饰与社会生活
194	一	媒介·能力·护照——民族服饰的功利需要
198	二	理想·愿望·爱心——民族服饰的创造动因
203	第四章	历史·神话·传说：少数民族服饰的文化意蕴
204	第一节	祖源·放逐·回归：民族服饰与战争迁徙
204	一	寻根·忆祖·怀乡——服饰中的历史情结
211	二	叙事·记述·传递——穿在身上的史诗



225	第二节	精灵·神仙·鬼怪：民族服饰与神话传说
225	一	叙述·描绘·阐释——穿在身上的神话传说
233	二	神·鬼·魂——民族服饰与“万物有灵”
247	第五章	世俗·宗教·巫术：少数民族服饰的价值取向
247	第一节	所指·能指·标志：少数民族服饰符号分类
248	·	宗教·审美·交际——服饰符号的多重功能
256	·	标志·象征·指示——服饰符号的多重意义
259	第二节	天地·祖先·鬼神：少数民族服饰的宗教精神
260	一	宗教性·社会性·艺术性——作为“宗教艺术”的民族服饰
272	二	宗教象征·艺术象征·宗教功能——作为“艺术宗教”的民族服饰
279	结 语	超越·整合·认同：少数民族传统服饰与现代人类
290	附	本书主要参考文献

## 第一章

### 形制·类征·语族：

# 少数民族服饰文化的特质与族源谱系

服饰文化是民族个性的重要标志，而服饰的传统款式和形制则是构成这个标志的物质基础。因此，一个民族的穿着打扮——穿什么，戴什么，佩什么；怎么穿，怎么戴，怎么佩，以及梳什么发式，文什么花样等，都和他们共同的族源、文化传统、心理素质以及生成环境有密切关联。而不同的生境、文化传统、心理素质反映到服饰上，就势必造成少数民族服饰的宏富多姿、型类各异。

如果从语言谱系这个民族文化之根切入，我们就能够超越众彩纷呈的服饰现象进行理性的思索，进而发现少数民族服饰具有超越其本身物质形态和功用的丰富内含和体系特征，证明少数民族服饰不仅是衡量他们物质文化的重要尺度之一，也是他们共同的历史来源和文化因子在传递演变过程中绽开的精神花朵，并以此说明这样一个事实，即任何民族文化都是在特殊的历史（如所属的语言谱系、族源）、地理条件下，遵循着继承与革新、影响与接受这一内在规律发展和变革着。

毫无疑问，这也是我们探讨少数民族服饰文化类型和审美价值的逻辑起点。

## 第一节 族源·谱系·生境： 相同语族民族的服饰类型与传统文化传统

既然语言谱系被视为民族文化之根，那么，系属相同的民族亦大都有相同的族源，加之相同或相似的生境，他们的服饰会或多或少表现出相类似的文化特质。

### 一 筒裙·文身·饰齿——壮侗语诸民族的服饰类征

在语言系属上归为汉藏语系壮侗语族的壮、布依、傣、侗、仫佬、水、毛南、黎八个民族，大都渊源于古代的百越族群，现今，这些民族的主要服饰习俗仍保持着古代百越民族喜尚筒裙的文化类征以及文身、饰齿等人体装饰的族源特征。同时，考虑到该语系的未定语族民族——仡佬族，以及主要源自百越系统中闽越支系、属于南岛语系的高山族的服饰习俗与壮侗语诸民族十分相似，故放在这里一并比较讨论。

提到筒裙，我们首先会想到傣家少女身穿筒裙婀娜多姿的情影。这种筒裙，在唐代樊绰《蛮书》卷四中称为“通身裤”或“娑罗笼”，男女皆穿用。筒裙，亦作“统裙”或“桶裙”，因其裙身为圆筒形，故名。一般为单色或多色方布缝缀而成，长短不等，有的有褶，有的无褶。从史籍记述中得知，清代以

前，它曾是百越族群及其后裔壮侗语诸民族的主要服装形制之一。直到现在，傣、黎、侗、布依、壮、水诸族的妇女尚保持着穿筒裙的传统。其中又以傣族女子的筒裙最具代表性，凡不同的支系略有区别：“水傣”筒裙下半部为红黑色相交的条形花纹图案；“旱傣”的筒裙以黑色为主，配上红、黄、绿等色丝线织成的各种图案；“花腰傣”则用绣成各种图案的小布条缝合在裙脚部分。傣族的筒裙一般没有褶皱，而仡佬族的筒裙则是有褶皱的，由三段布构成：中段用羊毛织成，染成红色，上下两段多用麻织，饰以青白色条纹。穿时，外面要罩青色无袖长袍。这当是两族所处地域温差不同的缘故。

《百越民族文化》一书的撰著者断言，穿筒裙是百越民族服饰的特征，虽也不谬，但也不尽然。例如，属于百濮民族系统的布朗、德昂、佯、仡佬诸族穿筒裙，生活在亚热带的其他民族，如景颇语支的景颇族、彝语支的彝族亦穿筒裙。因此，我们认为筒裙既是百越系统的属物，同时也是民族文化与地域文化共振的产物，是亚热带服饰文化类型的标志。这从筒裙民族主要集中分布在中国云贵高原气候温和的黔南、黔东南、黔西南、滇南、滇西南、广西南部、海南岛以及东南亚地区，便可得到充分说明。

不过，具体从筒裙的式样看，傣族的筒裙较长，一般长达脚背，系的部位也较特殊，是在腰上乳下之处；而佯族、景颇族等的筒裙长仅过膝，黎族的筒裙则更短些，均系于腰部。

通过同一语族谱系内不同民族服饰式样形制的比较，我们可以清楚地看到，一个民族的信仰、习俗等

各种文化基因，对该民族服饰文化个性与同语族服饰文化共性之间的联系，是多么的密切。壮侗语诸族除了筒裙文化这个共性外，还有一些共同的习俗特征，如食稻米，住干栏式建筑，文身饰齿，穿无领上衣等。

我们从古代史书记载中得知，绵延数千年的百越民族系统曾盛行过文身习俗。现今保留着文身习俗的百越后裔主要有壮傣语支的壮族、傣族，黎语支的黎族。壮、傣这两个民族的直接祖源，可追溯到春秋战国时的百越支系“瓯越”，即浙江省瓯江地区的东越人。据战国时游说之士汇编的《战国策·赵策二》记载，这支古越人的服饰特征为“被发文身，错臂左衽”。而黎族的直接先民，也可追溯到同时期分布在五岭以南桂江流域和西江中游一带的百越支系西瓯，当时西瓯即西越也流行文身习俗，据《史记》言，斯族“文身断发，披草莱而邑焉”<sup>①</sup>。

作为百越支系遗裔，壮、傣、黎诸族的这种习俗也是在这个时期形成的，故而屡屡见于青史。《淮南子·齐俗训》说：“九疑之南，陆事寡而水事众，于是人民被发文身，以象鳞虫。”高诱注言：“被，剪也。”《汉书·地理志》也提到：“粤(越)地……文身断发，以避蛟龙之害。”这些记载说明文身是百越民族为适应环境的需要而产生的。唐、宋以后，这种习俗在壮族、傣族、黎族等民族中仍非常盛行。但这时候的文身显然不单是为了“避害”，同时也包含有对美的追求。柳宗元到广西柳州壮族地区任刺史时，

①见《史记·越王勾践世家》。



当地文身之风相当流行，他在《登柳州城楼寄漳汀封连四州》和《柳州同氓》两诗中留下了“共来百越文身地”，“欲投章甫作文身”的记述。唐代杜佑《通典》卷一八七“文面濮”条，说云南百濮即百越的一支“其俗刺面，以青色料画之”。同朝代的樊绰《蛮书》卷四载有“绣脚蛮”和“绣面蛮”文身习俗：“并在永昌、开南，杂类种也……绣脚蛮则于踝上腓下，周匝刻其肤为文彩……绣面蛮初生后出月，以针刺面，以青黛涂之如绣状。”这里所说的云南永昌、开南一带“绣脚蛮”和“绣面蛮”，自然包括部分傣族先民在内。晋代王范《交文春秋》记海南岛黎族说：“朱崔儋二郡……周回二千余里，径度八百里，人民可十万余家，皆殊种异类，披发雕身。”“雕身”即文身。据《太平寰宇记》记载：宋代广西邕州左右江各州壮族人，“其百姓悉雕题、染齿、画面、文身”。宋代范成大在《桂海虞衡志·志蛮》中对海南岛黎族妇女喜爱文面的习俗记载相当具体：“妇女绣面高髻……绣面乃其吉礼，女年将及笄，置酒会亲属，女伴自施针笔，涅为极细虫蛾花卉，而以淡纹遍及余地，谓之绣面女。”明代邝露《赤雅》也提到了壮族文身：“黥面绣额，为花草、蜻蜓、蛾蝶之状。”可见，文身这种百越民族系统承传了一二千年的古老习俗，在壮侗语族中得到过光大。现今，我们在侗、水、毛南等族中已不见文身的踪迹。壮族的文身部位主要在额头、手腕或胸脯上，刻画的形象有蛙、鳄、牛等动物以及太阳、月亮之类，文身的颜色多为青黑色，与服饰的颜色相一致。布依族男子在胸部刺龙、兽式样的图案，女子则刺纹于手臂、手背等

处。

百越民族系统的文身之风，在其后裔傣族、黎族中尚有较完整的保存。所不同者，傣族文身者主要为男子，而黎族则主要为女子。

傣俗规定，十多岁的男孩须文身。文身前，被文者要吸适当剂量的鸦片，使肌肤麻木，然后，施术者用一尺多长铜制文身针或用几根缝衣针捆成一束，蘸上一种用动物胆汁和煤油灯烟灰等配制的“墨汁”，快速、连续地刺入肌肤，愈后，即可出现永不磨灭的花纹图案。这些图案主要为蓝黑色，亦有红色或蓝黑与红色相间的。文身部位主要是在四肢和躯体上，脸部不文。所文花纹主要有几何图案、鸟兽、花卉和文字符号，如狗、虎、豹、狮、象、龙、凤、鸟、龟、鹿、蛇、八卦经文、傣文、自己名字、数目字之类。每个人文身的程度不一样，有的仅在手腕上文几个字、一个符号；有的文有多种图案，这需要文刺数遍方能完成。文身在傣族看来是一种勇敢的行为，男子若不文身，姑娘就会看不起，以至找不到对象。

黎族女子文身的年龄，一般在十二岁至十六岁之间，或在出嫁之前择吉日文身。文身通常是请有经验的老年妇女主持。现场除了受文者的母亲外，还要邀请一两个中年妇女来协助。施术者一手持一根带棒的红刺针（一种红藤刺），一手拿着拍打棒，照着事先用墨或青色染料画好的涅刺部分刺纹，或以纱线沾上墨汁或青色染料，在受刺部位拉线印上花纹，用红藤刺对准纹样，以拍打棒拍打红刺针，让刺针一针一针地刺进皮肤里，以能见血少量渗出为佳，每刺完一条线纹，就把血迹擦去，在创口处涂上用染草泡制的染

液，经过三五天，创口脱痂便留下图纹。文身是一种痛苦的事，故常有受文者因忍不住疼痛而不断挣扎或拒绝受刺的事发生，每当这时，请来协助的“助手们”就用力把她按住甚至将其用绳子捆绑起来，直至文身成功。许多女子文身要进行多次方能完成。民间认为文身是黎族妇女生活情操中不可抗拒的族规，是具有氏族成员资格的标志，也是妇女的美容；如妇女不文身就会被视为男女不分，容貌不美，叛逆宗族。不文身的女性在社会上没有地位，男人不愿娶。在过去，不文身者即使出嫁也不得当主妇，终生受歧视，甚至被迫害致死，而且死后归不了宗，认不了祖。

文身在黎族的五大支系中，以美孚黎和本地黎最为盛行，侏黎支和杞黎支次之，而赛黎支早已绝迹。其纹样远比傣族复杂，刺纹部位遍及脸、颈、上身、手臂和腿部。不同支系及其亚支系有着不同的文身图样，不同的纹样代表不同的血缘，有的还具有图腾意义，世代相传，不能搞乱或假借。

作为黎族服饰主要构成部分，除文身外，尚有“僇耳”习俗。此俗现今主要流行在侏黎支的四星黎亚支中。该支系妇女过去戴的是大而多的银、铜、铁质耳环，从小便开始戴，以后每长一岁增加一个。到成年时，两只耳朵各戴上的耳环约一二十个，重量达三至四斤，以至耳朵被坠长变形，甚至将耳孔撕裂，故历史上有所谓“僇耳”（即“担耳”）之称。关于这点，我们在《吕氏春秋·任教》、《山海经·大荒北经》、《淮南子·坠刑训》、《汉书·五帝纪》、《后汉书·南蛮西南夷列传》、《异物志》诸书中已屡屡读到。

作为闽越遗裔之一的高山族，文身传统源远流长。据三国时期吴人沈莹《临海水土志》引《太平御览》卷七八〇记载，夷州（即今台湾）“人皆髡头穿耳，女人不穿耳……刻画其内（作者按：疑为“肉”之误）有文章，以为饰好也”。髡头即剪发，这种穿耳，刻画其肉有文章的习俗实源于占越族的“断发文身”习俗。

明代张燮《东西洋考》卷五《东番考》说台湾原住民男女“手足则刺文为华美”。《明史·鸡笼传》记载，今基隆一带住民，“女子……手足皆刺文，众社毕贺”，表明他们有女性以文手文足作为成年礼仪的习尚。

至清代，除文手、足外，台湾原住民还保存着文身、文面等多种文饰身体的形式。郁永和在《裨海纪游》中详细记述了他亲历台湾诸地所见“番人”文身的诸种不同花纹式样：“过大甲社、双寮社至宛里社，御车番人貌甚陋，胸皆雕青为豹文。”对照孙元衡《裸人丛笑》中有关“绣肌雕腋，勇者是仪；龟文蝉翼，蒙表贯肢。背展雕鹗，胸狩豹螭；跳脱臂钗，瓔珞项披”的描绘，可以肯定当时台湾大甲溪以北的村社居民，以胸前刻青色豹头为族群标志。林谦光《台湾纪略》风俗条下记载了番人“身有记刺，好事者遍刺其文”。清《番社采风图考》文身条下记载：“台番以针刺肤，渍以墨汁，使肤完皮合，遍体青纹，有如花草锦绣及台阁之状。”檀萃《说蛮》记台湾“番生女年十三四，新鲜花纹两颊刺”。邝其照《台湾番社考》记载新化番女“绕唇吻皆刺细点而敷以黛”；平埔生番“以五彩文身作花草形”。龚柴

《台湾小志》记载耳山生番“胸前及唇下间有刺鸟兽形者”。据1960年出版的《台湾大学考古人类学刊》第15、16期合刊上何廷瑞《台湾土著诸族文身习俗之研究》称，近代台湾高山族仍然保留着文身习俗。已故著名民族学家林惠祥教授1930年在《台湾蕃族之原始文化》一文中，也用调查材料证实台湾高山族的一些支系直到现代还盛行文身习俗。例如宛人和太么(即泰雅)人均属高山族中的两个支系，文身部位各不相同，宛人文身“不于面，而于手臂、背等处”，泰雅人“男女皆黥面为饰，故又称‘黥面番’”。男子自额至颊之中央作直纹；女子自口经两颊至两耳作横而斜上之阔纹，使口有锐突之势，女子还刺额纹与颊纹。他们之所以要文身黥面，尤其是均刺额纹，那是全族人口的标志，成年可以结婚的标记，美观以及功绩的标志等。过去泰雅人有猎首之风，多次猎得敌首的男子和纺织技艺超群的妇女，有特权在胸、手、足、额上刺特定的花纹以示荣耀。

高山族的文身与黎族、傣族的文身有一个鲜明的不同之处，这就是其文身具有严格的等级制度，已脱离了原始文化的范畴。明清以降，在已形成贵族阶级制度的部分高山族中，只有首领阶层才有文身权利。范咸《重修台湾府志》卷十四记载山猪毛四社、傀儡山十七社的情况是：“土官、副土官、公廨至娶妻后即于肩、胸膛、手臂、两腋以针刺花，用黑烟文之。正土官刺人形，副土官、公廨只刺墨花而已。女土官肩、臂、手掌亦刺墨花，以为尊卑之列。”这里，文身已由族群共同文化标志，异化为首领身份的特殊标志。

如同筒裙被视为亚热带地域文化的一种类征一样，文身也可看作这种地域文化的某种类征。现今，除了百越民族系统的傣、黎、壮、高山等族流行文身外，百濮系统孟高棉语族的布朗族、德昂族、佤族以及藏缅语族的独龙族、怒族、景颇族、珞巴族等亦盛行文身。种种迹象表明，文身习俗系一种借入因子，如独龙族本来没有文身习惯，传说大约在15世纪时从怒族那里学来；而基诺族流行的文身，均由傣族的有经验者给予黥刺，一般从十五至十六岁即将成年时开始，有的人一生文身数次。在云南地区，有关文身的记载见于《后汉书·南蛮西南夷列传》，其中有记述哀牢夷（在云南省西部）“种人皆刻画其身，象龙纹，衣皆著尾”。这种文身部族，被称为“尾濮”。据史家考证，它属于“百濮”系统的一个支系。先秦时期，“百濮”分布在今云南的东部到南部边境地带。《左传·文公十六年·疏》引《春秋释例》说：“建宁郡南有濮夷，濮夷无君长总统，各以邑落自聚，故称百濮也。”建宁郡南的“百濮”即在今云南省红河州南部到思茅地区和西双版纳傣族地区。“百濮”、“百越”实为一家而异称。那么，云南少数民族文身的始作俑者就非傣族莫属，后来这种文化习俗才逐渐被附近与傣族居住环境类似的其他民族所认可。因为据《华阳国志》记载，早在汉代，傣族的先民“越”与佤、德昂、布朗族的先民“闽濮”、“裸濮”错居在当时的永昌郡一带。至于怒族、景颇族借入这种习俗的时间，不会晚于唐代；从此间“绣面蛮”、“绣脚蛮”等屡见于唐代文献看，这时的文身之风已十分盛行。

壮侗语族各民族服饰的另一个特征是饰齿。它包括凿齿、折齿、染齿、镶齿等形式。

过去，壮族曾流行凿齿，今不常见，但桂西地区的壮族妇女仍流行染齿。她们染的是红牙齿，实为罕见，这是她们长期嗜嚼沙桔、芦子的结果。现在广西龙州、防城、上思和宁明等地农村的壮族妇女，仍盛行以槟榔为礼的习俗。每当有客人到来，她们就请客人嚼槟榔并陪嚼。方法是用小刀将槟榔削下少许，用火柴头大的面灰掺和着，加上指甲大的烟叶一片揉在一起，再用菱叶包起来，放进嘴里咀嚼，跟着泌出口水，而后在嘴里品味慢慢吞下，不用多久，就会出现唇红齿黑的效果。高山族的染齿主要见于阿美人和卑南人，他们是提取含有单宁的植物茎或槟榔果汁将牙齿染色。清代文献《台湾府志》、《番俗六考》、《重修凤山县志》等均有记载。范咸《重修凤山县志》卷二十四载孙之衡诗《遣兴》云：“齿颊添香生酒晕，槟榔占贲佐使留；青青盛向金样小，拾翠佳人减却愁。”当即咏嚼槟榔以使齿变黑的事实。傣族姑娘一般到十三四岁开始染齿，她们用一种叫“茜咸”的黄色带酸味的草药或槟榔，拌以锅底灰或石榴汁，在睡觉前敷于牙齿之上，一年数次，使牙齿逐渐变黑，永不褪色。她们认为，牙齿越黑越美，越讨男人喜欢。傣族男子的染齿方法与姑娘有所不同，他们是用栗烟涂染牙齿，方法是先将栗木用火熏出烟，然后再把烟用木炭烘烤在小铁片上，用手指在铁片上蘸烟脂擦牙齿。

傣族还流行镶齿习俗。大部分地区的傣族男子喜欢把金片、银片做成的牙套镶在门牙上，并认为镶的



牙套越多越美，越显富裕。镶齿习俗始见于唐代文献。樊绰在《蛮书》中，称居住在今德宏、耿马、勐连和西双版纳的傣族、佤族、德昂族等为金齿、银齿、漆齿。该书还把包括傣族先民在内的各部叫做“金齿蛮”、“银齿蛮”、“黑齿蛮”；说“黑齿蛮以漆漆其齿，金齿蛮以金镂片裹其齿，银齿蛮以银。有事出见人则以此为饰，寝食则去之”，与现今傣族齿饰习俗完全吻合。至元代，以金饰齿的“金齿国”出现于汉文献《元史·地理志》中。马可波罗旅经滇西傣族地区后，在其游记中写道：“此地之人，皆用金饰齿，别言之，每人齿上用金做套如齿形，套于齿上，上下皆然。”清代时，傣族不但漆齿，而且漆身，这在康熙年间的《南安州志》中写得明白：“摆彝(即傣族)……或漆其齿，或漆其身。”《滇志》卷三十讲当时在云南越州卫一带，有一支叫“白脚彝夷”的部族，俱短衣长裳，茜齿文身。“茜齿”即指嚼槟榔成嗜好，久而久之，牙齿就成黑色。现傣族、哈尼族、布朗族等仍嗜此成癖。这种染法与傣族的药物敷染不同，可称之为食染，主要由吃槟榔果所致。侗族的金银齿饰与傣族略有区别，是把长得不好看、不整齐的门牙拔掉，再在原齿位上镶“金牙”或“银牙”。

作为齿饰的一种，打牙这种古俗，在壮、布依、侗、高山等族中还有残留。打牙亦称凿齿，原先是一种成丁礼，男女青年到了一定年龄，便凿去上颌两侧的牙齿，以此作为成年标志，后来演变成美的标志。晋代张华《博物志·异俗篇》就说：“诸民曰獠子……既长，皆拔出上齿各一，以为身饰。”以后的唐代

《通典》、宋代《太平寰宇记》、《明史·鸡笼传》、清代蒋毓英《台湾府志》等书，亦分别有关于“赤口濮”折齿为饰和“夷僚”“长则拔去上齿，加狗牙各一，以为身饰”以及番人“女子年于五，断唇边齿以为饰”的记述。可见，凿齿之俗由来已久。至今，广西龙州一带的壮族青年男女，都以金银镶牙为美，当是古代凿齿习俗的遗风；高山族至今仍保持着断齿为饰的习尚；侗族、布依族则有中老年人死后，若其门牙完整，须拔掉一颗的习规，他们认为若不如此，死者灵魂就回不到祖先那儿团聚。看来，布依族、侗族历史上都曾流行打牙习尚，应无疑义。与侗族、布依族给死者打牙出于对祖先的崇拜不同，源于古僚人的仡佬族人死打牙是表示孝道。明代田汝成《行边纪闻》说：“仡佬……父母死，则子妇各折其二齿投之棺中，云以赠永诀也。”仡佬族的打牙习俗一直保存到清朝末期。据20世纪50年代的民族调查材料，贵州省普定县窝子寨和织金县仡佬族妇女过去有打牙习俗，打牙的年龄一般在二十岁左右。届时打一壶酒恭请娘舅用小铁锤敲掉犬牙，其目的一是为美观，二是为了不克夫。清《贵州通志》卷七说：“打牙仡佬在平越黔西，女人……将嫁，必先折二齿，恐妨害夫家，即所谓凿齿之民也。”台湾高山族的折齿则是为表示夫妇俩的“终身不易”，这在范咸的《重修台湾府志》卷十四诸罗县条中有详载：“哆啰社，成婚后，男女俱折去上齿各二，彼此谨藏，以矢终身不易。”对如此坚贞不移的爱情象征，清人往往吟咏歌颂。郁永和有《台湾土番竹枝词》云：“只须娇女得欢心，那见堂开孔雀屏。既得欢心才挽手，更加凿

齿缔姻盟。”马清枢《台阳杂咏》亦有“燕婉闺情深凿齿”之句。

综上所述，我们可看出壮侗语族各语支民族服饰的基本类征，主要有如下几点：一是普遍穿筒裙或历史上曾盛行筒裙；二是流行文身习俗，保存了其先民“披发文身”的传统；三是残留着染齿、镶齿、凿齿之类的饰齿遗风，具有浓郁的民族特色和地域文化特色。

## 二 裹髻·娑罗笼·藤篾缠身——孟高棉语诸民族的服饰类征

在语言系属上归为南亚语系孟高棉语族佤德昂语支的佤、德昂、布朗三族，主要分布在云南省北回归线南北、怒江流域以东、澜沧江流域以西辽阔的山区或半山区，故有“山地孟高棉”之称。历史上，他们均与古代百濮系统中滇濮的木棉濮有渊源关系。东汉《华阳国志·南中志》记载当时永昌郡的部族有“闽濮、鸠僚、缥、越、裸濮、身毒之民”。据考证，“闽濮”、“裸濮”等皆为百濮系统的孟高棉部落<sup>①</sup>。他们在永昌郡分布很广，主要是在永昌郡的西南部、南部和东南部，与属于百越系统的“鸠僚”、“越”等傣族先民混居在一起，其北与出自氐羌的叟、昆明部族居住区接缘交错。

当时的濮人人口众多，支系繁杂，尚未形成统一的族体，按《左传·文公十六年·疏》引《春秋释

<sup>①</sup>见李德洙主编《中国少数民族文化史》第1340-1341页，辽宁人民出版社1994年版。

例》的话说，是处在“无君长总统，各以邑落自聚”的阶段。汉文史籍往往根据濮人各部特有的风俗习惯称呼他们，如把善于纺织木棉的称“木棉濮”，把赤裸上身不穿衣服的称为“裸濮”，把装束尾饰的称为“尾濮”，把有文身习俗的叫“文面濮”，把嘴唇或牙齿被染红的叫“赤口濮”等。濮人的这些服饰文化特征，像“裹髻”、“娑罗笼”以及藤篾缠腰、篾箍缠脚、织木棉布、装束尾饰、文身和染齿等习俗，在佤、德昂、布朗三个民族以及邻近的其他民族中一直保持到现在。

所谓“裹髻”，就是以布包头。佤族男子多用黑布包头，亦有以白或红布包头的。以红布包头的，仅限于“窝朗”（祭师）、头人、民族英雄和民间歌手等有才能的人，是一种社会身份的标志。佤族妇女亦喜尚用布缠头，但缠头的方法与男子不同，头布的颜色亦不同：男黑布，女白布。而德昂族男子所用缠头之布则黑、白皆可，并且头布的两端饰以彩色绒球。但一些支系妇女的头布却严格用黑色布，包头者一律剃光头，让包头布的两端相交后垂，这就是《蛮书》中描写的“其余垂后为饰”。布朗族男女均喜缠青色头巾，只是妇女的头布较长，约有一丈。这显然与她们的先民濮人用的“红缙布裹髻”<sup>①</sup>有历史的关联。

至于“娑罗笼”，又称“娑罗笼段”，始见于樊绰《蛮书》，唐代时曾是南诏西部地区少数民族普遍使用的纺织服装。它的发明者就是史称的“木棉濮”。娑罗即木棉的民族语称谓，亦叫“吉贝”，取

<sup>①</sup>见[唐]樊绰《蛮书》卷四。

籽破壳，“其中白如柳絮，纫为丝，织为方幅，裁之为笼段，男子妇女通服之”。看来，“娑罗笼”就是用木棉织成的一种高腰筒裙。今佤、德昂、布朗三族的部分村寨以及滇西地区傣族中仍有流行，多数地区则被棉布和其他纤维布所取代。西盟一带佤族妇女穿的裙子，可能就是“娑罗笼”的原始形制，它既不像常见的筒裙，也不像有些民族的褶裙，是用一幅自织自染的布料围起来的通身裙，因而可视为对其先民“木棉濮”“以幅衣为裙，贯头而系之”<sup>①</sup>及其“妇女披五色娑罗笼”<sup>②</sup>习俗的直接继承。现今孟高棉语诸族普遍盛行的筒裙，无疑是在“娑罗笼”基础上的发展改进，这个进步，直接动因又可能与传统的筒裙民族傣家人的影响有关。

佤、德昂、布朗三族服饰的一个突出特点，是承袭了唐代《蛮书》中有关“缠腰濮”藤箴缠身的遗风。

佤族女子的颈、臂、腰、腿上都一般都戴有数个至数十个不等的黑漆箴或藤圈。过去，这些圆圈被视作年龄的标志，若想知道姑娘的实际年龄，只需数数她身上的藤箴圈就可。因而佤族有“欲知芳龄数身圈”之说。它与前面提到的黎族支系四星黎中尝流行的“儋耳”，即每长一岁加挂一个耳坠的习俗，在功用上乃异曲同工。

德昂族的藤箴缠身更富有特色。姑娘成年以后，在裙子的腰部要佩戴数个或十数个甚至数十个腰箍，行走时，腰箍随身伸缩弹动，别有韵味。她们还喜欢

①② 见《新唐书·南蛮传》。

用小藤圈戴在手腕上或腿腕上。这种“腰箍”和“藤圈”，多是用竹篾和岩藤制作的，也有的前半部分是藤篾，后半部分是螺旋形的银丝，大小、粗细、宽窄不一，多漆成红、黑两种颜色，有的上面雕刻有各种花纹图案，有的还包上银皮或铝皮。过去她们还在上面缀缀河贝珍珠等饰品，鲜艳夺目，光彩华丽，有较高的审美价值。德昂族认为，姑娘身上佩戴的“腰箍”越多，做得越精致，就越表示这个姑娘勤劳、聪明、美丽、富有。因此，成年妇女都戴腰箍并以此为荣。青年男女社交期间，小伙子为了获得姑娘的爱，往往费尽心机，精心制作有动物图案和花纹的“腰箍”，送给自己心爱的姑娘佩戴。这样，藤篾腰箍又成了德昂族青年男女爱情的信物。和佤族相似，德昂族亦以腰箍的数量来表示姑娘的年龄。

相对而言，布朗族缠身的藤篾箍就简单得多，且主要见于男子。他们的手臂和腰均系着青漆髹漆的黑色小藤绳，以多为贵为美，膝下系黑藤圈，一圈圈的往上垒，形如绑腿。旧时，布朗族的藤箍作饰仅限于脚，诚如唐熙《永昌府志》卷二十四所载：“膝下系黑藤。”

藤篾缠身，既是孟高棉语族先民“木棉濮”服饰的历史文化传统，也是生态环境在服饰上的反映。孟高棉语诸族都居住在气候温和的山区，那里翠竹成林，藤蔓遍山，也是木棉生长较多之地。他们住的多是竹楼，吃的多是竹笋，用的多是竹碗、竹勺，坐的多是竹凳，睡的多是竹床。竹在他们生活中占据着重要地位，表现在服饰上，便是用竹篾或藤蔓做成的大大小的圈圈，饰挂于身体的各部位，具有鲜明的地

域特色。

和壮侗语诸族一样，孟高棉语诸族也喜好文身、饰齿，但他们的文身、饰齿却独具特色。他们文身时用的不是木刺，而是细铁针或铁锥，在火上燎烤消毒后，随即在皮肤上刺出花纹，再用松明灰和蛇胆或鱼眼涂上去，即显现出永久性花纹。文身的对象主要是男性，而黎族则为女性。他们的饰齿习俗除用金银片镶牙与邻近的傣族相同外，染齿习俗却有其独特性，这就是他们并不完全用嚼沙桔和芦子来染齿。在今越南北部操孟高棉语的云侨人中，还保持着一种染齿方法。其男女长到十五至十六岁时，要把上面的六颗牙齿磨去，直至牙床。磨牙后每半月用一种树汁调配其他药物涂染一次，如此涂染两三次后牙齿即变成所需的黑色或红色，他们认为这样牙齿才结实美观。

### 三 披毡·服皮·衣尾——藏缅语诸民族的服饰类征

汉藏语系藏缅语族，共包括五个语支的十七个民族，即藏族、门巴族、彝族、傈僳族、纳西族、哈尼族、基诺族、景颇族、阿昌族、羌族、珞巴族、怒族、普米族、独龙族、土家族、白族等。这些民族的祖源，都可追溯到古代的氐羌部族系统。

我们从《后汉书·西羌传》中得知，古代在中国北部、西北部的广大地区，生活着一个庞大的游牧部族群体——羌部族和同源异流的氐部族。在羌族中又分为两大部落，即“北羌”和“马羌”。商朝时期羌人臣服于商，与周人的关系密切。至商晚期，周武王联合以羌部族为主的若干部落，发动反抗商朝的战



争，商灭周立，羌人与羌文化开始进入中原。

战国时期，西北河、湟流域仍为羌人活动区。秦献公时，秦的势力迅速扩张，威胁到以爰剑的后代为首的羌部落安全，爰剑的子孙印便率领羌部族中的一些部落西迁，再不与诸羌来往，形成了历史上的第一次羌人大迁徙，这支羌人对后来藏族、门巴族的形成有着重要影响。仍然生活在河、湟地区的羌人在秦统一中国后的一段时间，得到发展壮大。

西汉时期，为分散羌人势力，切断他们与北匈奴部族的联系，巩固朝廷统治，大量羌人被赶往中国西北沙漠地区，另一部分羌人被内迁。东汉时期，再次将大量羌人迁入甘肃、宁夏、内蒙等地，改称“东羌”，留在西北地区的称为“西羌”。这种民族的分割和对羌人的残酷统治导致了朝廷与羌人连年不断的战争，使羌人陆续由北向南迁徙逃亡，原聚集在中国西北地区的庞大氏羌部族群分化、瓦解，散落到全国许多地方，与当地民族融合或随属于当地民族。现在生活在岷江上游、四川西北部的羌族，即是战国后期从河、湟地区迁徙到此的羌人与当地土著融合的后裔。

今日生活在云南、四川省境内，属于“羌语支”的普米族，在历史文献记载中为7世纪前生活于青海、甘肃等地的被称为“西番”（古羌族的一支或旁系）的游牧部落，后为追逐水草的丰盛和气候的温暖而向内地入迁。因生活在西昌地区的普米人会驯养良马，云南官府及马贩便进入西昌，与普米人进行贸易往来。在《宋史》中就有“入西番求良马以中市”的记载。后来云南与西昌修建驿道后，普米人便逐渐迁

居云南。

而今日生活在云南大理一带系属于“羌语支”的白族，其先民史称“滇僰”（意为“僰人”中的云南部落）以及“叟”、“白蛮”等。“僰人”在先秦时期是分布于中国西部的氐羌游牧部族的一支，被称为“羌僰”。秦以前有云南、四川等内地人买卖“羌僰”为奴隶的记载。后来由于交通关卡的开放，使“僰人”渐渐向云南的西北和东北部迁徙，并与当地土著相融合，共同形成今日白族的先民。

至于属于“羌语支”的土家族，一般都以为其祖源为古代的巴族，但据刘尧汉先生《中国文明的源头新探》一书论证，巴同氐羌亦曾有文化上、血缘上的联系：川东古代的巴人是伏羲的后裔，而伏羲是古羌戎的代号，都同样以虎为图腾。嘉陵江上游，接近氐羌的活动区域；居于嘉陵江两岸的巴人之一部“板凳蛮夷”，东汉时曾多次到汉中、广汉征讨羌人。东汉末年，部分巴人曾移居洛阳，与氐人杂居，史称“巴氏”。巴氏是后来土家族先民的一部分。有人甚至根据《洞溪铜柱记》有关记载和土家语与彝语相近以及土家族与云南部分彝族风俗相似等现象，认为土家族来源于唐中叶的乌蛮。

与“羌语支”平行的“彝语支”所统属的纳西、傈僳、基诺、彝、哈尼、拉祜、阿昌等几个民族，追踪他们各自的历史，也都与远古时期生活在中国西北地区的羌、氐游牧部族有着直接的血缘关系。如彝族是古羌人的某些支系在长期向南迁徙、发展过程中与西南各地上著部落不断融合而形成的民族；而纳西族、拉祜族、哈尼族的族源也都来自古代的氐、羌族。

系；傈僳族则为彝族中的一支“乌蛮”与当地土著民族融合的后代；基诺族则为哈尼族的一支与当地汉族、瑶族融合的后裔。至于阿昌族祖先，学者们认为就是与彝族有紧密关系的“叟”人。而叟人也源于古氏羌系统，为其旁支。

和“羌语支”、“彝语支”一样，属于“景颇语支”的景颇族族源亦与古氏羌系统有关。据历史传说和汉文献记载，景颇族先民最早居住在康藏高原南部山区，约自唐代始沿横断山脉南迁。南迁后，东部景颇族分布于澜沧江以东、金沙江以及泸水地区；西部景颇族则分布于当时南诏的永昌节度管辖地区内的片马、古浪、岗房一带。这一地区史称“寻传”。“寻传蛮”，即包括景颇族先民在内。

属于藏缅语族未定语支的独龙族和怒族，同样与古氏羌系统或其后裔有血缘联系。他们的先民，就是春秋战国时进入滇西北地区的氏羌部族“白狼”人，约在公元前10世纪前后，他们就已活动在今四川西部及云南中甸至德钦一带。到秦汉时期，“白狼”人各支系聚居在怒江、金沙江上游河谷，多从事畜牧业和狩猎业。怒族的直接祖先，据史载当为唐代彝族的一支“庐鹿”部族。而彝族，如前所述，是典型的氏羌民族后裔。

由此可见，“藏语支”、“彝语支”、“景颇语支”、“羌语支”的民族，都与古代氏羌部族群有着密切的血缘联系，因此在民族融合过程中就必然地吸收和保存了各个民族较为优秀的传统文化、信仰和生活习俗。加之历史上属于氏羌部族群的藏缅语族多居于地势较高、气候相对寒冷的山地，因而在漫长的历

史演进过程中，他们都形成了共同的“原始多神崇拜”和先人图腾意识，有着相似的建筑形式和服饰特点。

综观现今藏缅语族各民族服饰，除了个别民族如上家族外，大多数民族服饰的构成是以御寒保暖为主要功能，或披羊皮毡、牛皮毡，或穿藏式长袍，并且在衣的底部多有“衣尾”，都曾用麻布作衣料。我们姑且用“披毡”与“衣尾”以及“衣皮、服麻”作为其服饰文化之代表或类征：

关于“披毡”与“服皮”，历代史书及方志中多有记载。明代景泰《云南图经志书》卷四《楚雄府》中记载古代彝族服饰：“有罗舞蛮者，又名罗胡，居山林高阜处，以牧养为业。男子髻束高顶，戴深笠，状如小伞，披毡衫衣，穿长裤，腰系细皮，辫长索，或红或黑，足穿皮履，毡为行缠。妇人方领黑衣长裙，下缘缕文，披发跣足。”该书又说，“罗罗(彝族)……男子椎髻披毡。”明嘉靖《南诏野史》记傣族的服饰特征为“衣麻披毡”。唐代樊绰《蛮书》卷四记纳西族先民“磨些蛮”服饰为“男女皆披羊皮”。清道光《云南通志》引《皇清职贡图》说：“傣傣散居姚安、丽江、大理、永昌四府……男人裹头，衣麻布，披毡衫，佩短刀，善用弩，发无虚矢。女短衣长裙跣足。”普米族在明代时称为“西番”，景泰《云南图经志书》说：“永宁府……多西番，民性最悍。佩刀披毡……妇女以膏泽发，搓之成缕，下垂若马鬃。”同书记述白族先民“……男子披毡椎髻”。元李京《云南志略·白人》条也说：“男子披毡椎髻。”其实白族披毡椎髻习俗，早在唐代已见诸

史籍。唐初梁建方《西洱河土风记》讲到白族先民之一的西洱蛮时说：“男女以毡皮为披，女子绝布为裙，衫仍帔毡皮之帐。头髻一盘而成，形如髻。男女皆跣。”稍后樊绰《云南志》卷五说：白蛮“子弟……当顶髻髻，并披毡皮。俗皆跣足”。又说：“有超等殊功者，则得全披波罗皮（即虎皮）。”

类似的服皮习俗还广泛见于同语族的其他民族中。据《新五代史·四夷附录》载，当时贵州境内的彝人“首领披虎皮”。宋代时，土家族酋帅亦喜披虎皮，并以虎皮作为进奉朝廷的贡品。过去，西藏南部的门巴族妇女，从十来岁的小姑娘，到年逾古稀的老婆婆，背上都披一张完好小牛皮或山羊皮。皮毛板朝外，牛或羊的皮脖子抵住人的脖根，四肢向外伸展，尾巴曳地。现今门巴人的婚礼上，我们仍可见到盛装的新娘外披一张完好羊皮的情景。彝族的羊皮褂，纳西族的“七星披肩”、“羊皮肚兜”都用黑色山羊皮制成，他们喜披的羊毛毡毯，似为披羊皮的改进。普米族则习惯在背上披一张洁白的羊皮披肩。藏族的羊皮披衣亦为雪白的原皮制成。至于流行于藏、门巴、珞巴诸族中肥腰、长袖、大襟的藏式袍服，据说是在古氏羌毡服基础上加工缝制的。根据古代史的研究和考古发现，古代羌人男女均穿毛皮藏袍式衣服，腰间系带，脚穿长筒皮靴，男女均梳双辫或多条辫子，有人据此推断说：“作为藏族祖先古羌人的服饰就已具备了现代藏族服饰的基本特征。”<sup>①</sup>

总之，藏缅语诸族披毡服皮的习俗，是与《广

①罗荣《藏族服饰刍议》，载《中央民族学院学报》1993年第3期。

志》所谓古美人“披大华毡以为盛饰”有密切关联的。

至于“衣尾”方面的情况，我们已在《后汉书·南蛮西南夷列传》、《太平御览》等史籍中看到详情。所谓“衣尾”，李安民先生认为，是指在衣服后襟附着一块形状不一的后下摆，或者是在缝制动物皮衣时，特别注意保存动物尾巴，或者是在衣服后背直接挂一动物尾巴<sup>①</sup>。这种极富文化意义的习俗起源甚早，流传亦广，但现今已逐渐消失，仅保留在部分少数民族中，且以藏缅语族较为多见。

西藏北部的白马藏人，世代相袭，皆穿“龙尾服”。这种衣服的后襟长而下拖，有如马尾，因以为名。大理白族自治州的剑川、兰坪、云龙等地的白族，男人喜欢穿羊皮褂，加工羊皮时，一定不能将尾巴裁掉，要完整地保存下来；妇女披的羊皮也要完整的一张，羊头皮作领，四肢作为披带系结，尾巴完好保留。如果谁披的羊皮没有尾巴，就会遭到人们的嘲笑。楚雄州永仁、大姚一带的彝族宰羊时，特意将羊尾留下，缝制时也很注意尾巴的整齐和完整。在他们看来，羊皮披衣如果没有尾巴，再好的质地也没有价值，不受欢迎。如今大理一带的白族妇女，虽然披羊皮的习俗已不复存在，但在制作衣服时，仍然可以看出有衣尾的遗风：制作上衣时，一般是后幅长于前襟，这一段后幅布料，白语称“衣五东”，即“衣尾巴”。居住在澜沧江畔的白族支系那马人，也有这种

<sup>①</sup> 李安民《云南白、彝、纳西等民族的“衣尾”习俗探源》，载《民俗研究》1995年第1期。

衣后着尾的习俗。那马人妇女穿的长袖大胸襟内衣，称为“嘎干衣”，一般选用蓝色或绿色布料，衣后襟至臀部上端，前襟齐腹。这种后下摆，那马人叫做“因美桂支”，意为“衣尾”。这块自成一体的衣尾长三尺，布两头剪口处不缝边，也不修饰，使用时腰带扎紧固定，下垂于臀部表面，约齐到胫位，谓之“衣尾”名副其实。哈尼族亦喜尾饰。红河一带的哈尼族少女，穿紧臀宽边靛染上布长裤，她们的臀部，都极明显地垂着两个箭头形的“批甲”尾饰。不戴“批甲”会被人认为是个不懂规矩的姑娘，婚后，更是非戴不可。

看来，在古属氐羌系统的民族中，披羊皮、披老虎皮、披毡、“衣尾”、男子佩刀、妇女着裙是一种普遍的习俗。这除了与这些民族生活的地理环境有关，还与这些民族在历史上曾经历过的游牧、狩猎生活有着密切关系。因为服饰的第一功能就是实用，生活在气候寒冷的山区和半山区的藏缅语族，为适应山区昼夜温差大、晴雨无常的天气，一般都喜欢在棉、麻等衣服上加披羊皮或羊皮披毡、穿羊皮坎肩。羊皮和羊皮褂经过简单的鞣制，毛柔皮硬，冷时毛向内穿，暖时毛向外穿。披毡宽实厚大，可围住全身，也可打开当作铺盖用。晴天可以挡住眩目的阳光，雨天可以挡住霏霏的雨水。白天当披风，晚上当被盖。古代氐羌部族还生活在西北高原地区时，为适应高原牧区的地理气候条件和迁徙不定的游牧、狩猎生活，服饰就已表现出“衣皮服毡，织皮冠之”的文化特征。当他们迁徙到西南后，这种文化特征也保持了下来。



现今，作为古代北方氏羌族群后裔的藏缅语族各民族，其服饰无疑地随着文明的进步，文化的交流，在护体功能的基础上发展演变，从而带上了越来越浓厚的南方地域文化色彩，这是必须明确指出的。

与披毡、服皮、衣尾等传统文化类征相对应，藏缅语诸族的服饰呈现出海拔立体分布的显著特点。藏、珞巴、门巴诸族，生活在海拔四千米以上的青藏高原，其衣料多为毛、皮毡，而服饰的基本结构多为大襟、长袖、肥腰。因其肥大，夜间和衣而睡可以当被；因其袖宽敞，臂膀伸缩自如，既防寒保温又便于起居、旅行；白天气温上升，又可脱出一个臂膀，方便散热，调节体温。藏南河谷地区气候温和湿润，年平均温度为8摄氏度左右，这些地区的藏民，男装以布袍为主，妇女则着瘦袍和长袖袍，腰扎细纹“帮垫”。工布地区，布满了原始森林，雨量充足，人们常着“古秀”外衣。这种服装用氍毹或兽皮制成，由于肩宽无袖，双臂活动方便，适于林中伐木，还可防避小雨等。彝、羌、普米、傈僳、怒、独龙、白等族生活在山区或半山区，他们的服装大多适应山区昼夜温差大、晴雨无常的自然环境。生活在海拔低、气候温和的河谷、坝区、丘陵、盆地地带的哈尼、土家等族，身着布衣加短褂，裙子式样较多，有百褶裙、筒裙，受汉族影响的，还穿上了裤装。

#### 四 五色衣·百褶裙·椎髻——苗瑶语诸民族的服饰类征

语言系属于汉藏语系苗瑶语族的苗、瑶、畲三族，都源于先秦时期椎髻鬻首——以麻发合髻的古

“三苗”族群。这三个民族的先民历史上都笃信“盘瓠”为自己民族的始祖，曾被统称为“盘瓠蛮”。早在汉代，盘瓠民族就以“好五色衣服”、“衣裳斑斓”而闻名于世。有关盘瓠信仰者的衣着特征，最早见于《后汉书》记录的盘瓠神话。传说“盘瓠”是一只“其毛五彩”的神犬，在高辛帝与犬戎部落的战争中，盘瓠衔取犬戎将军的首级，立下了大功。为了嘉奖他的功绩，高辛帝把自己的女儿嫁给他为妻。盘瓠死后，其后代“织绩木皮，染以草实”，形成了“好五色衣服，制裁皆有尾形”、“衣裳斑斓”的传统风俗。直到现在，盘瓠信仰的遗俗仍存在于苗、瑶、畲三族众多的支系当中。

正因为“好五色衣服”、“衣裳斑斓”是与“时帝有畜狗，其毛五彩，名曰盘瓠”相照应的，所以关于“好五色衣服”，历代盘瓠文化的关注者大都认为来源于对“五彩”盘瓠的具象模仿，属于犬图腾的文化习俗之一。但这只说对了一半。唐羽先生独辟蹊径，认为对于犬图腾氏族来说，“好五色衣服”实际上是一种外来文化，它是通过民族外婚的渠道传进盘瓠氏族中来的。因此，在信仰者的心目中，“好五色衣服”是盘瓠民族承习其母系始祖文化——高辛部落文化的产物<sup>①</sup>。据此，我们对苗、瑶、畲三族服饰中的崇凤拜犬现象就有了合理的解释。

广泛流传于民间的民族文献和口碑传说，亦多少流露出这方面的信息。瑶族《评王券牒》就详细地叙

①见唐羽《好五色衣服——早期民族融合的象征》，载《民俗研究》1995年第1期。

述了“毛色黄斑”的盘瓠在被招为驸马以前，评王高辛帝用绣花衣、裙、带、帕、布分别“遮掩其身”、“以裹其胫”的神话过程；在畲族的盘瓠祖图中，畲民族不但将婚前尚未“变身”的盘瓠画成白犬，更把本民族妇女的传统装束说成是高辛帝后送给高辛女的陪嫁礼物；苗族妇女喜穿的百褶裙，传说始自高辛公主的嫁妆“窝窝伞”。当她随盘瓠来到“英城”时，该地无线织布，而所穿的衣服经长途跋涉破烂不堪，公主灵机一动，遂将窝窝伞穿在身上，这就是百褶裙的起源。

高辛帝部落是古代东夷部落的一支。在史前传说中，其首领帝喾高辛氏被看做是天帝和凤凰（即玄鸟）的化身，《诗经》“天命玄鸟，降而生商”讲的就是高辛氏的妃子简狄，在吞食了玄鸟蛋以后，生出殷商始祖契的故事。据史家考证，帝喾高辛氏与帝俊、帝舜实为同一人物；甲骨文中的“俊”为鸟首人身的形象，与帝舜集团以凤凰为图腾相一致。

在古人的想象中，凤凰形同凡鸟，其颜色以红色或五色为主，故有“鸡类凤”、“凤凰之如飞鸟”、“赤为凤”、“有五彩鸟……名曰凤凰”的说法。盘瓠民族盛行的“好五色衣服”风格，当是对其父系“五彩”龙犬与母系“五彩”凤凰联姻的承习与整合，只是女性的服饰构形，较多地与古人想象中的凤凰形态相吻合罢了。对此唐宋以降的汉文典籍多有记述，如“卉服鸟章”、“斑衣……插雉尾于巔”、“衣五彩，必插鸡毛于首”以及“俗椎髻，韬以绛，重于后”、“以银丝作假髻，副以银笏，形似雁翎”

等等，可谓史不绝书<sup>①</sup>。这种崇凤鸟拜龙犬喜尚五色的服饰传统，在苗族、瑶族、畲族的服饰中久盛不衰。

苗族的传统服饰主要是通过被称为“花衣”的礼服流传下来。尽管“花衣”有较大的方言与地区差别，却往往保持苗族传统的款式，即妇女穿长短不一的百褶裙，多刺绣、织锦、蜡染装饰。衣裙的颜色主要是红、黑、白、黄、蓝五种，是典型的“五色”衣服。因之，过去苗族曾以服色被称为“红苗”、“黑苗”、“白苗”、“青苗”、“花苗”等。

这种花衣礼服，实际上是一种宗教盛装，因为在构形上，它多系对五色风鸟的模仿或抽象。早在唐代，该民族的祖先“东谢”苗因为喜欢在五彩衣裙上绣制飞鸟花卉而享有“卉服鸟章”<sup>②</sup>的美誉。到了近代，随着其服饰制作工艺技术的提高，苗族装束在模仿飞鸟形态方面更加惟妙惟肖。1936年国立编译馆出版的日人鸟居龙藏《苗族调查报告》第252页说，贵州饭笼塘苗族“有叫‘凤头鸡’的部落，汉人及苗人称之为‘凤头鸡’，乃因他们妇女的头发高椎额前，形似凤凰头，故云”。黔桂交界处都柳江流域的苗族盛装名为“百鸟衣”，这种衣服不但色彩斑斓，衣裙周身还缀满了白色的羽毛。“百鸟衣”是当地苗族在祭祀祖先时的专用服饰。这种祭祀一般每十年才搞一次，是全氏族的共同节日，称为“鼓社祭”。祭祀

① 见唐羽《好五色衣服——早期民族融合的象征》，载《民俗研究》1995年第1期。

② 见[宋]郭虚若《图画见闻志》。

时，鼓社头人头戴白色凤尾冠，身披皇袍式的绣有龙凤图案的“鼓藏服”，带领盛装男女跳起古朴的芦笙木鼓舞蹈，白色的羽毛与斑斓的服装交相辉映，使整个祭祀活动充满了浓厚的崇凤气息。贵州清水江流游一带的苗族盛装以雍容华贵取胜，该地区的女性盛装通身满绣花纹，色彩鲜艳。一些支系还在盛装的褶裙之外配以束有羽毛、酷似凤尾的绣花缎带组成的装饰飘带裙，男子喜欢在发髻上插饰鸡毛雉尾，女子装点五彩服装上的名目繁多的银饰品，多以喜鹊登枝、锦鸡和鸣、凤凰同栖、孔雀开屏等飞鸟造型为主。有的支系服饰背牌，还有“鸟雀眼”和“鸟翅膀”的绣花图。“鸟雀眼”是据鸟的眼睛逐步抽象而成的装饰性几何图案；“鸟翅膀”系因背牌穿起来其中段贴在人体双肩上的两条布形有如翅膀而得名。当地苗族将这些盛装或命名为“鸡毛大花衣”，或解释成模仿锦鸡的装扮。每当节日集会，苗族男女都要全套盛装打扮，当男人们将“比如羽”<sup>①</sup>、“像凤之身”、“作风鸣”<sup>②</sup>的芦笙吹响之后，盛装女性款款入场，闻笙起舞，尤其是她们跳起美丽的锦鸡舞时，凤凰雍容的仪姿卓然而见。

在盘瓠文化的发源地湘黔交界的沅水流域，苗族服饰近代大多经历了易裙为裤的变迁，即使这样，服饰上的崇凤风格依然被执著地保留下来。上述地区的苗族在妇女的衣、裤及围腰的主要部位均以飞鸟和凤凰为刺绣的主要图案，其崇凤心理十分明确。她们关

①见[清]田雯《黔书》

②见许慎《说文》。

于节日歌会“亮彩”的传说讲道：古时候，有个青年男子，当他不能获得姑娘的青睐而苦恼的时候，受求偶的锦鸡的启示，穿上了集百鸟的彩羽缝制而成的衣裳，敞开了亮丽的歌喉，终于赢得了姑娘的芳心。从此苗家男女都喜穿“鸟衣”。盛装花衣是苗族女性必备的宗教及婚丧礼服，不少支系的男子至今也还遵循古制，在宗教活动中穿上特制的“花衣”或妇女的衣裙。尽管盘瓠崇拜在苗族各支系中均已发生不同程度的变异，但其服饰的风格却一如既往，他们把花衣看成是认祖归宗的标志，认为不穿这种服饰就得不到祖先的承认。

“花衣”同样是瑶族社会宗教生活的必备装束和认祖归宗的标志。瑶族服饰的风格以当年“评王”高辛遮掩盘瓠时的形制为主，一般将红布或刺绣花纹装饰在袖口、胸襟、裤脚、头帕、围腰及腰带的边缘部位。广东“排瑶”还保留着插饰鸡毛雉尾和佩挂绣袋的原始习俗。关于绣袋，清代屈大钧《广东新语》说是象征“祖妣高辛氏女初配盘瓠”。祭祀时，瑶族师公必穿上特制的“端公服”或妇女的花衣。此外，民族中的“大男少女”也要“花衣花裤，惊天动地，唱不绝声”，简直就是《风俗通义》、《搜神记》诸书提到的“糝杂鱼肉，叩槽而号，以祭盘瓠”的再现。或许是经济条件的限制，瑶族社会对宗教“花衣”式样的要求不像苗族那样严格，常常只将花布、红布、花被面等材料简单缝制成衣服，“或袍或衫”，甚至干脆把布料略缀合披到身上，意到为止，不拘一格。可以看出，瑶族传统服饰更多是通过抽象的色彩来体

现其母系始祖文化的崇凤特色的<sup>①</sup>。

与苗、瑶两族相比，畲族传统服饰的崇凤意识表达得最为直露。该民族把妇女的传统服饰称为“凤凰装”。畲族认为，“凤凰装”起源于本民族母系始祖的装束。相传当年盘瓠迎娶高辛女的时候，帝后娘娘送给女儿一套镶有珠宝的凤衣凤冠。许多年后，盘瓠的女儿要出嫁了，美丽的凤凰又从广东凤凰山为她衔来五彩斑斓的“凤凰装”。从此，“凤凰装”就成了畲族妇女的传统装扮。她们喜爱红头绳扎的头髻，高高盘在头上，象征着凤髻；在衣裳、围裙上刺绣了各种彩色花边，多是大红、桃红夹着黄色的花纹，镶绣金色丝线，象征着凤凰的颈、腰和美丽的羽毛；那后腰随风飘动的金黄色腰带，象征着凤凰的尾巴；周身悬挂着丁当作响的银器，象征着凤凰的鸣啭。“凤凰装”是女性的结婚礼服，尤其是那美丽的凤冠，婚后凡节日和出门做客都要戴上，死后也要戴着入棺，让祖先相认。该凤冠远不像苗族的银凤冠那么华丽，它实际上是一根细小精致的竹管，外包红布，下悬一条一尺长、一寸宽的红绦。冠上饰有一块圆银牌，牌上挂三块小银牌，悬垂于额前，畲民谓之“龙髻”。可见，畲族是通过整套服饰的夸张造型，形象生动地表现出对凤凰亲切至诚的审美感情的。当我们面对身着此般装束的女性形象时，不经任何介绍，直觉和想象都会提醒你，这是一只美丽的凤凰。

尽管现实中的盘瓠遗裔民族口碑一再声称，其传

①参见唐羽《好五色衣服——早期民族融合的象征》，载《民俗研究》1995年第1期。



统的盛装花衣是源自始祖母高辛女的嫁妆，但他们并不知道那是高辛女为适应盘瓠社会经过多次改造的结果，远非高辛女娘家的原来形制了。从前引《后汉书·南蛮西南夷列传》中，我们得知盘瓠（“龙犬”）“得女”之后，“负走入南山”人迹不至之处，于是公主“解去衣服，为僕鉴之结，著独力之衣”，说明公主为“入山随俗”主动改变了服饰。据流传在畲族中的《狗皇歌》所唱，公主改换服饰是在入山之前就进行的：“高辛王嫌其（狗皇）不类，颇有难色。龙犬忽作人声曰：‘你将我放在金钟内，七天七夜，就可变成人。’到了第六天，公主怕他饿死，打开金钟一看，盘瓠全身变成人形，只留一头未变。”于是盘瓠穿上大衣，公主戴了狗头冠，两相结婚了。公主戴狗头冠，当是为了“同”于丈夫，算是对夫家的适应性认同。旧时苗、瑶、畲等盘瓠后裔，曾有“狗头冠”或“犬尾”之饰，概源于此。《说蛮》中讲到贵州境内有一支奉狗为图腾的苗族群体，因其“妇女辫发螺螺髻，上若狗耳”，被相邻者称为“狗耳龙家”。据民国年间沈有乾调查：瑶人男女身穿之衣，均有织成五彩花纹之布缝贴其上，盖传言其祖宗为一五彩毛之狗。又说：“瑶不穿裤，下部只以衫覆之，盖像狗之裸露其身也。”<sup>①</sup>另据庞新民说，广东北江瑶人的服饰中，象征狗形的有以下数事：“女人帽之尖角，像狗之两耳。其腰间所束之白布巾必将两端作三角形，悬于两股上侧，系像狗尾之形。又男人裹头巾，将两

<sup>①</sup> 刘伟民《广东北江瑶人的传说与歌谣》，载《民俗》第1卷第3期。

端悬于两耳之后，长约五六寸，亦像狗之两耳……瑶人相传彼之祖先乃一狗头王，故男女之装饰，均取狗之意。”<sup>①</sup>他还特别指出，瑶妇与瑶女所戴的高帽各异：女子之帽，上面为椭圆形，妇女为两尖角形；已出嫁的女性，必戴前具双角之高帽，未出嫁的女子是不能戴双尖帽的。现今云南红河地区瑶族男子腰系狗尾形布带，妇女用红绒布线制成宽厚的襟带，代表狗尾；苗族有尾饰的五色斑衣，银冠上的龙纹，服饰上的“龙狗和六男六女”图案；贵州麻江县畲族妇女两手花衣的交接处和袖口，所绣红、黑、蓝、紫、绿五色相间的狗牙瓣图案等，据说都与他们共同崇奉的开族始祖——龙犬盘瓠有关。

概而言之，因对盘瓠与凤凰信仰的需要，苗、瑶、畲三族的传统服饰都保留了“好五色”的传统。他们的头帕、衣领、衣袖、襟边、胸襟、腰带、围裙、裤子、挂带等衣饰上，大都用彩色丝线绣上富于民族特色的花纹图案。其线一般为红、黑、白、黄、绿五色，所用布则多为蓝黑色的蓝靛布或白布。绣在蓝靛布上的，多用红、黄、绿、白线；绣在白布上的，则多用黑、红、绿、黄线。又因都盛行蓝靛染布和蜡染工艺，故在服饰的底色上，他们喜尚蓝色或绿色，这从他们诸多支系的语言中“蓝”、“绿”为同一个词，也可得到证明。清代傅恒《皇亲职贡图》说他们皆“椎髻、跣足、衣尚青蓝色”，当为不谬。应当指出的是，苗瑶语诸民族之所以喜尚椎髻，同样是

① 庞新民《两广瑶山调查》，转引自《岑家梧民族研究文集》第66页，民族出版社1992年版。

为了不忘祖源，因为他们都源于“椎髻鬃首”<sup>①</sup>的古“三苗”。

## 第二节

### 信仰·谱系·生境：

#### 相同宗教民族的服饰类型与文化传统

宗教作为一个民族的文化根基之一，不仅铸造着民族服饰的文化精神，而且也规范着民族服饰的构形特征；尤其是人为的宗教对服饰文化的影响，往往要大于语言谱系以及族源历史的作用。这对认识不同民族的服饰何以会具有某些相同或相似的文化类征，不啻是一把打开大门的金钥匙。

#### 一 帽子·盖头·面纱——信仰伊斯兰教的诸民族的服饰类征

系属于阿尔泰语系突厥语族的诸民族，大都分布在中国西北地区，除裕固族信仰藏传佛教即喇嘛教外，维吾尔、哈萨克、撒拉、乌孜别克、塔塔尔、柯尔克孜六个民族都信奉伊斯兰教。伊斯兰宗教制度在这些民族中的建立和完善，是以规范化的礼仪来肯定超自然力量——真主的实在性，从而把每个穆斯林群众变为完全膺服于真主“前定”的信徒。而帽子、盖头和面纱就是其信徒膺服真主的物态符号标志，也是伊斯兰教禁忌脱帽在服饰习俗上的反映。鉴于操汉语

<sup>①</sup>见《淮南子·齐俗训》。

的回族，系属蒙古语族的东乡族、保安族，以及系属印欧语系伊朗语族的塔吉克族，都笃信穆罕默德和真主，其服饰亦表现出鲜明的伊斯兰教特征，故一并放在这里进行论述。

裕固族现在虽以喇嘛教为主要宗教，但历史上其宗教信仰却随着时代的变化而几经演变。最早回纥时，信奉萨满教。公元7世纪后，摩尼教从波斯传入中国，开始在回纥人中传播。回纥西迁到甘州（今张掖）一带后，由于地处丝绸之路的河西一带佛教兴盛，甘州回纥中佛教也广为流传，成为回纥的主要信仰。元统治后，喇嘛教传入，回纥开始信仰花教，后信仰黄教，明清时期黄教成为裕固族的主要信仰。但由于伊斯兰教自明代起在裕固族中流播，至今没有消失过，所以其服饰仍表现出明显的伊斯兰教色彩，即已婚妇女要戴头面。该头面是一种精致昂贵的民间工艺品，裕固族称“凯门拜什”，意为头饰。头面共分三条，胸前左右两条，色彩图案对称统一，每条分为四节，用金属环使之相联结，上端在耳际编入发辫，缀有彩穗的下端垂至脚面，中间勒入腰带；背后一条，裕固族称为“阿尔擦郎”，比前两条稍窄，上端戴在后脑盖发辫上。“阿尔擦郎”上缀二十三块大小不一用白色海螺磨制的圆块。头面用红珊瑚珠、白色海贝、玛瑙珠、珍珠、孔雀石、银牌、铜环穿缀镶成图案，以红布、青或红色香牛皮做底，丝线合股滚边精制而成。每副重约六七斤。戴头面时，须戴上喇叭形毡帽，顶缀红穗。

裕固族妇女帽饰有地域分别：甘肃肃南裕固族自治县西部属于突厥语族的裕固人帽子为尖顶，帽檐后

部卷起，系用白色绵羊羔毛擀制而成，宽檐上镶有一道黑边，内镶狗牙花纹和各色丝线滚边，帽顶腰部的前面，缝有一块刺绣精致的图案；该县属于蒙古语族的裕固人帽子为大圆顶，形似礼帽，但顶要比一般礼帽细高，用芨芨草杆和羊毛编织而成。女帽为裕固族女性已婚的标志之一。东部和西部裕固族妇女均穿高领、大襟、右衽长袍，按季节分为夹棉和皮衣，衣领高齐耳根，衣领外面的边缘有几何彩色图案。

裕固族男子也穿同妇女一样的偏襟长袍，喜戴金边白毡帽。这种帽子帽檐后边卷起，后高前低，呈扇面形，帽檐镶黑边，顶有蓝缎上金丝织成的图形或圆八角形图案。冬天，无论男女都喜戴狐皮风雪帽。

裕固族服饰用料取之于传统的畜牧业，衣着式样简单，适应于草原、戈壁滩生活环境，具有耐寒、防沙等功能。总体来看，裕固族服饰既受到藏族和蒙古族的影响，又具有自己的特色。

根据伊斯兰教礼节，维吾尔族男女都不能光头露顶，在室外，头不加任何遮盖，被认为是一种对老天的亵渎行为，因之，他们喜戴绣工精致的小花帽。

各地的花帽又都具有地方特色。在和田地区，以格子架绣女式花帽最负盛誉，其形状扁平，四角突起。喀什地区以黑底白花，顶大口小，楞角突起的“巴旦木”男式花帽最为突出。库车地区以串珠、镶银的女式鼓顶花帽比较多见。吐鲁番地区花帽花宽地窄，满地平绣，犹如彩色花冠，鲜艳夺目。伊犁地区花帽造型扁浅圆巧，色调柔和协调，以概括简练的单独花纹见长。哈密地区花帽因受汉族及其他民族文化影响较深，图案纹样吸收汉族装饰手法，花样繁多，

色彩艳丽。在子田、民丰、策勒、且末一带还盛行着一种形状如碟纯属装饰性的小花帽，直径不足十厘米，专供中老年妇女用针别在披巾上，像一枝插在头上的花朵，其图案形象多为花卉、果实、禽兽、昆虫等，并以大量几何纹作连接和间隔。据调查，维吾尔族不同地区、不同场合、不同名称的花帽竟达二十多种。维吾尔妇女除喜欢戴小花帽外，还普遍蒙面纱或以大幅白布盖头，这既是宗教信仰的需要，也与生活环境密切相关，因为盛行此俗的南疆、喀什、莎车一带风大沙多，戴着面纱可以挡风防尘。

按照哈萨克族的传统习俗，妇女的帽子、盖头、头巾和披巾，在婆家和不熟识的男性面前绝不能随便摘掉；无论冬夏，男子也必须戴帽，即使在吃饭时，习惯上都要戴帽子。如忘记戴帽则用毛巾或手帕缠头，如无手帕或毛巾，也必须用一根草放到头顶上，以示头不见天，没有亵渎神灵。由于这个缘故，哈萨克人的帽子、头巾颇为讲究，种类、式样很多。

男性戴的帽子，多因地而异，且有冬夏之别。如阿勒泰地区的克勒部落，冬季戴一种两侧和后边都有一块下垂的“三叶”皮帽。这种皮帽用狐狸皮或黑羊羔皮为里、以绸缎为面做成，为尖顶四楞形，顶插猫头鹰毛，左右有两个耳扇，后面一个长尾扇，遮风蔽寒性良好。夏季则戴白毡帽，系用细羊毛织的白毡缝制，分瓣翻边镶以黑平绒或黑羊羔皮，是防暑和防雨的两用帽。没有毡帽可戴者，要在头上扎一块白布巾。伊犁地区的哈萨克，夏天戴白毡帽，冬天则戴一种叫“库拉帕然”的圆锥形皮帽，帽里是旱獭皮或羊皮，帽面为黑、蓝绸缎。刮风下雨时加戴防风帽。无

论是阿勒泰地区还是伊犁地区，戴皮帽时，一般都要在里面戴有衬帽。

妇女的帽饰大致相同，但有年龄、婚否、季节的区别。冬天，未婚少女戴马皮制的称为“吐麻克”的圆形平顶小帽，用红色、绿色或黑色绒布缝制而成，顶部用金丝线绣花，并插一撮象征勇敢、坚定和吉祥、智慧的猫头鹰毛。还有一种冬用的“吐麻克”圆帽，用绸缎、棉布和水獭皮或羊羔皮制成，帽顶亦绣花，镶嵌有珠子、玛瑙和金银作的插孔，孔中插饰猫头鹰羽毛。夏天，姑娘则扎各种颜色的绸缎三角巾或四方形毛布绣花头巾。出嫁时，戴一种毡里、布或缎面的尖顶帽，上面绣花并用金银珠宝装饰，帽的正前方还饰有串珠吊在眼前。这种帽子是新娘的标志，婚后一般须戴一年，此后则要换成花头巾，生育第一个孩子后开始戴披巾。披巾又叫套头，用白布制作，宽而大，长垂至臀部以下，上面绣有各种花纹图案，戴上后能遮住头、肩、腰，只露出一张脸。

讲到柯尔克孜族，我们自然会想起作为其族群标志的雪白洁净的白毡帽“卡尔帕克”。“卡尔帕克”用白毡缝制而成，帽顶为四方形，饰有珠子和缨穗；帽里的下沿镶一道黑线，向上翻卷，露出黑边，十分醒目，并在左右两边各开一个口子，将其分成前后两半，同时上卷，可遮雪避雨；将前檐垂下，可以遮蔽阳光；两檐同时垂下，可以挡住风沙。这种白毡帽是从服饰上识别柯尔克孜族的最鲜明标志。柯尔克孜人非常喜欢它，将其视为“圣帽”，不用时要把它挂在高处或放在枕头、被褥的上面，不能随便乱扔，更不能用它来开玩笑。白毡帽是一种外帽，必须与里帽配

戴。柯尔克孜族的毡帽呈圆顶状，大小以套住头为准，用灯心绒布制作，有红、绿、蓝、黑等色，男子一年四季都戴着它。另外帽除上述的白毡帽外，还有一种叫“台别台依”的皮帽，用狐狸皮或羊羔皮做成，帽顶多用黑条绒或平绒，呈方形，帽檐为圆形且较宽。老年人最喜欢戴这种帽子。克孜尔江河以南的柯尔克孜族的“台别台依”又稍有不同，是一种高顶皮帽，多用红、绿、紫等色条绒或平绒做面，羊皮做里。男女老少都喜欢戴这种帽子。

乌孜别克族多生活于城镇，且与维吾尔族、哈萨克族、塔塔尔族等杂居，所以在服饰文化上与其他民族有许多共同之处，特别是受维吾尔族的影响较大。

在帽饰上，乌孜别克族男女都戴各式各样的绣花小帽或灯芯绒素面小帽。青年男子一般喜欢戴红色的，而老年男子则多戴绿色的。男子冬季也戴黑白相间的皮帽或毡帽。乌孜别克花帽图案新颖，色彩鲜艳，做工精细。传统花帽有“塔什干花帽”和“安集延小帽”等。“塔什干花帽”一般色彩对比强烈，火红耀目，源于中亚名城塔什干，现以和田制作的绣工精细最为著名。它主要以“纳纱”的针法刺绣，通常为妇女和青少年所喜爱。乌孜别克人使用最广的花帽是维吾尔式“巴旦木花帽”和“奇依曼花帽”两种。前者用近似于圆形的帽顶和长条帽缘两块材料缝制而成，花纹采用最常见的“巴旦木”纹样，多是白花黑底，朴素大方，为男用花帽；另有一种珠绣巴旦木花帽，用紫红、深蓝、墨绿等色丝绒做底料，用乳白色珠子串缀出“巴旦木”花样，为女用帽。“奇依曼花帽”，也称奇依曼塔什干花帽。以米字形的图案为骨



架，以枝杆连结或用线条分隔成多个正反三角，棱形格局，枝叶交错，用冰裂纹填底或用线绣成底纹与主花相映衬，色彩素雅，装饰效果很浓。

同维吾尔族花帽相比，乌孜别克族花帽也有自己的特点，这就是比较扁平，有金银薄片打制的“帽花”缀在花帽边缘，还有用珍珠、玉片、玛瑙、珊瑚、琥珀等珍宝玉石镶在图案中进行装饰。妇女除戴小帽外，也有扎方头巾的，有些妇女常在小帽外再罩挑花绣边盖头披巾。过去，按传统宗教的习惯，妇女出门必须穿斗篷，头上蒙黑色面纱，从头到脚都不能裸露在外。

塔塔尔族多与维吾尔族、哈萨克族杂居，服饰文化也与这两个民族有许多共同特点，男女都喜戴帽子。男子通常不留发，平时戴黑白两色绣花小帽，冬季戴黑色卷毛皮帽；妇女则以镶珠小花帽为美。

撒拉族服饰曾先后受到维吾尔族和回族的影响。早先未迁到现居住的循化地区前，男子头戴卷檐羔皮帽，脚登半靽靴子，身着右衽斜领、无纽扣系腰带的长袍，称为“裕木夹”，就像维吾尔人的裕祥，下着大裆裤，脚穿半靽靴或船形牛皮鞋——“洛提”。洛提内装草取暖，并可晴雨两用，便于从事砍柴等劳动。妇女头戴青棱布，穿连衣裙，并著长裤，脚穿短筒靴。迁到循化地区后，其服饰与回族基本相同，男子身穿白汗褙，外套青夹褙（即坎肩），头戴黑色或白色圆顶帽，亦有戴黑或白色六牙帽的，腰系红色布带。老年男子多穿长衫。做礼拜时头缠数尺长的白布——“达斯达尔”。冬天，男子都喜欢穿无布面的光板羊皮袄或羊毛织的“褐子”，脚穿布面鞋或牛皮制

的“络提”。女子外出时，必须头戴盖头(长头帕)，身着长过膝盖的长衫。其盖头分绿、黑、白三色，青年女子戴绿色盖头，中年妇女戴黑色盖头，老年妇女戴白色盖头，切不可乱戴。

回族服饰中具有“族徽”标志的是头饰。尽管回族以“大分散，小聚居”的特点分布在全国近三分之二的县，受所处环境和文化的影响，在服饰上表现出不同特色，但男子普遍戴白色或黑色无檐小圆帽即礼拜帽，却是共有特征。这种小圆帽旧时是做礼拜时戴的，现在平时也戴。少部分不戴帽子的，就用白毛巾或白布缠头，故有“缠头回回”之称。受教派和门宦的影响，也有戴五角、六角、八角等“回回帽”的。妇女一般都戴白色圆撮口帽，戴盖头，并以年龄大小、结婚与否区别盖头的颜色。这种盖头把头发、耳朵、脖子都遮盖起来，只露出脸部。过去，有的地区回族青年女子出门，除了戴着盖头外，还戴面纱。在戴盖头时，将头发盘在头顶，或将头发盘在脑勺后，戴上帽子，再戴盖头。回族妇女的盖头比较讲究，制作精美，大都选用纱布、绸缎、涤纶织物、乔其纱等面料。在式样上，老年人的盖头较长，要披到背心处；少女和年轻妇女的都较短，只披到肩上。回族的戴帽、盖头习俗，是受到阿拉伯国家和伊斯兰教的影响所致。如平顶帽和阿訇、满拉戴的头饰“代斯达勒”，显然源于波斯和阿富汗；而教长、阿訇戴的红、绿色高檐硬壳带穗的帽子，则来自土耳其；至于陇东南哲赫林耶派回民所穿戴的长衫和六角帽，明显地与阿曼、也门一带的衣帽相类似。

回族崇尚白色的衬衣、白色的盖头、白色的帽

子，是宗教信仰使然。穆罕默德曾教导教民，白色衣服是最好的最洁净的衣服。

东乡族的帽子很有特色。男子一般戴称为“号帽”的平顶无檐小帽，分白色、黑色两种。白色是单的，多在夏季戴；黑色是夹的，一般在冬季戴。女性的头饰则根据年龄和是否结婚而有严格区别，式样有帽子和盖头两种。其盖头长达腰际，戴时头发全被盖住，只露出面孔。18世纪以前，伊斯兰教尚未在东乡族中普及，男子多穿宽大的长袍，束宽肥带，腰挂有小刀、荷包、鼻烟壶、眼镜盒之类物件，头戴平顶软帽，分黑白两色；同时，也有穿“仲白”的——式样像维吾尔族的对襟长服，一般用黑布缝制。当时，妇女们喜欢穿领圈上和大襟上都有绣花的衣服，袖子宽大，袖口上滚一道绣花边。下穿套裤，裤管滚有两道绣边，裤管后面开小衩，用飘带束住裤管。逢喜庆大事时，妇女穿绣花裙子，足登后跟高寸许的绣花鞋。不兴戴盖头，只包头巾，发髻上插有饰物，胸前一般都佩银饰。

现今保安族的服饰受回、东乡族的影响较大。男子平时喜欢戴用白布或黑布做的圆顶“号帽”，与东乡族的“号帽”完全相同；妇女们都喜欢戴盖头，通常少女戴绿色的，少妇戴黑色的，老年妇女戴白色的，其色彩、款式和穿戴方法均同于回族。平时，少女梳长辫，系各色纱巾；节日里，少女戴红、绿色礼帽。

生活在气候寒冷的帕米尔高原上的塔吉克族，其服饰与半游牧、半定居的生活相适应，服装以皮衣、棉衣和夹衣为主，季节性变化不明显。帽饰和头饰的

特点是：男帽呈高筒圆形，称为“班黑曼勒”，一般用黑色布或绸缎为面，黑羊羔皮为里，帽的边缘多镶黑羊羔皮；另有帽筒上绣有数道花纹和一道宽花边的，叫“吐马黑”。这两种帽的下檐平时都卷起，露出一圈黑皮毛。另外，还有带翅的帽子“库拉克”，以及用四片三角形布缝制的帽子“卡勒帕克”等。前者的卷边可上翻或下拉，下拉时可遮住耳朵和面颊，保暖御寒性极好，非常适合高寒山区的气候。妇女头上一般都盖着大而长的头巾，往往将头部、肩部全部围住，只露眼睛、鼻子和嘴在外面。头巾多是红色和黄色，年龄较大的妇女可以用白色，一般都用纯红、纯黄或纯白，不喜带花纹。不戴头巾就戴“库勒塔”圆顶棉帽，颜色也分红、黄、白三色，帽呈圆形，周围用线重叠缝起，前有帽檐，可以上下翻动，帽檐上绣有花纹；两边有帽翅，亦可上下翻动，并绣有花纹；后半部垂有一块后帘，可遮住后脑和两耳。外出时帽外加披大方头巾，一般用白色，新娘用红色，少女多用黄色或绿色。

综上所述，突厥语诸民族以及回、东乡、保安、塔吉克等族的服饰有如下文化类征：

第一，男女都喜戴帽子，并以圆帽为多。回、东乡、撒拉、保安、哈萨克、塔塔尔等民族喜戴的“号帽”、“回回帽”或“顶帽”，都是一种无檐小圆帽，形如清真寺的圆顶。

第二，女子普遍戴盖头，且有年龄和婚否之分，有的还戴面纱。不戴盖头者则以头巾代之，决不让头顶裸露。

第三，戴帽子、盖头和面纱主要是出于伊斯兰教

信仰的需要，具有神圣意义。

## 二 旗袍·套裤·靽鞣——信仰萨满教的诸民族的服饰类征

满语支的满、锡伯、赫哲和通古斯语支的鄂温克、鄂伦春等五个民族都系属于阿尔泰语系满—通古斯语族。这些民族都信奉萨满教。由于特定的地理环境和大致相同的历史文化传统以及文化上的相互交流，反映在服饰形态上，他们都普遍穿满族式长袍、套裤和靽鞣，表现出基本相似的服饰习俗与风格特点。

满族服饰的基本式样为上穿袍服，下穿长腰、宽裆的大脚裤，并常配上皮、棉套裤，脚穿“靽鞣”鞋。

由于满族历史上有八旗制度，满人均在旗，所以他们穿的长袍被称为“旗袍”。男人的服装以长袍马褂为主，袍服一般圆领、窄袖、右衽，衣摆两侧开衩，有扣袪，束腰带。冬季穿棉袍，夏季着长衫（单袍）。与袍服相配的是马褂，其式样为圆领、对襟、有扣袪、小开衩，有如对襟小棉袄一般。妇女的旗袍则有很大变化，多喜欢用绸缎制作，在北京等地盛行“十八镶”的做法，即镶十八道衣边才算最好看，样式也变成宽袍大袖。妇女穿上这样艳丽的旗袍，显得格外端庄，令人称羨，成为有清一代时装。

满族男女通常穿长腰、宽裆的大脚裤。因裤腰高阔，要在裆上部抵个大褶以便拴系腰带，裤脚也抵褶扎上腿带。冬天出猎要穿上皮套裤或棉套裤。尤其是老年人怕腿寒，每到冬天大都要穿上套裤。套裤有

夹、棉、皮之分，无裆无腰，只有两条裤腿单独分开，每条裤脚上都呈三角形，上端钉上带子，系在腰上。

满族人最喜欢穿的鞋是很有特色的“靰鞡”。这种鞋是用野兽皮或牛、马皮制作帮底，形状前后圆、方口。前脸上纳褶，两帮安有六个小耳，以备系带用。鞋跟上端安有三寸长的皮条，靰鞡绳捆在外面起固定作用。有的靰鞡后跟钉上两个铁圆钉，使后跟不易磨破。在穿靰鞡时，用长带子穿上耳子，放上靰鞡勒子，内垫捶软的靰鞡草，捆绑在小腿上，既轻便又暖和，适于东北严寒气候。

建国以来，由于生产生活方式的改善，传统的家庭手工缝制衣服日趋减少，锡伯族青年和大部分中年人，都改穿制服、西服和连衣裙，只有老年人还保持着较多的传统服装式样，这种式样与满族服装基本相同。

传统的锡伯族男子服装喜用青、蓝、棕等颜色的棉麻上布、细布、绸缎作面料。为便于骑马、劳动和操作，都穿左右开衩的长袍和短袄，上套坎肩，下著散长裤，扎腿带和腰带，腰带上经常挂着烟袋荷包，脚穿布靴，夏天戴笠帽，冬天戴毡帽或礼帽。旧时，达官贵人还在长袍上套马褂，和满族官吏无二致。现在有的老人还保持这种装束。

妇女则喜用各色方格布做衣服。穿大襟长及脚面的旗袍，其领、襟、袖边多粘花边或绣花边。爱穿坎肩，坎肩有对襟的、大襟的，均粘或绣有花边。长裤扎黑色腿带，脚着白袜绣花鞋。老年妇女冬天戴棉帽，帽檐缝海豹皮，叫做秋坤帽；春夏秋三季头缠青

色或白色包头巾。

锡伯族的长袍款式，都是大半截的，底边在膝下半尺许，袖口为马蹄形，可以卷上，可以放下。往往在长裤外面，再穿一条“套裤”。春秋穿夹套裤，冬季则穿棉套裤，套裤的结构与满族的一样，只有两条裤腿，没有裤裆和后腰。

在传统服饰的穿着上，年轻媳妇同未婚姑娘没有多大差别，但要比姑娘穿的艳丽，喜用红、绿、粉红等色布作原料，式样和老年妇女的长袍相同，一般都镶有花边。也有的穿腰和摆处多褶的连衣裙，外套短坎肩，着白布袜，绣花鞋。

提到赫哲族，人们首先会想到其独具特色的鱼皮服饰。的确，赫哲人的袍服、套裤以及腰带、腿绷、围裙、手套、口袋等，大多用鱼皮和鱼皮做的线缝制而成。鱼皮衣服多用胖头鱼、赶条鱼、草根鱼、鲑鱼、鲑鱼、鲤鱼等的皮作面料。实际上，赫哲人也用狗皮、鹿皮作衣料，只不过以鱼皮为主，以兽皮为辅罢了。早期，居住在勤得利以上松花江下游的赫哲人，衣料是鱼、兽皮兼用，也有少数上层人用棉布和绸缎的；居住在勤得利以下的黑龙江和乌苏里江流域的赫哲人，衣料主要用鱼皮。

鱼皮衣一般为妇女所穿，缝制前，先用各种颜色的野花花瓣将鱼皮染成各种颜色的鱼鳞花，如黑鱼鳞花、草根鱼花等。该衣式样颇像满族的旗袍，衣长过膝，腰身稍窄，下身肥大，但不是曲裾式，而是呈扇面形。其袖肥大而短，只有领窝而无高起的衣领，领边、沿襟、袖口、下摆等处，都经过特别加工，不仅用彩色的皮条子镶边，绣上云纹和各种植物图案，钉

有鱼骨磨制的扣子，而且在衣服的下摆上缝缀贝壳、五色珠、小琉璃之类的装饰物，走起路来，声色俱现。

冬季，男子一般都穿狍皮或鹿皮大衣，主要为方便狩猎。兽皮衣式样与鱼皮衣相同，有大襟和偏襟两种。常见的狍皮衣绒毛多、皮板厚，既保暖又结实，深受男子们喜爱。

赫哲族男女都穿套裤。套裤多用怀头鱼、哲罗鱼、狗鱼等的皮制成，分男女两种。男套裤上口是斜的，多镶边，女套裤上口是齐的，除镶边外，还绣有花纹。鱼皮套裤，冬天穿着狩猎防寒耐磨，春秋穿着捕鱼防水护膝。清代起，棉布开始传入赫哲族，但赫哲人长期皮、布兼用，一般是以皮为外衣裤，布为内衣裤。直到1949年中华人民共和国建立后，棉纺织品才逐渐取代了鱼、兽皮。

赫哲人的皮靴很有特色，晚近多用鹿皮、野猪皮、熊皮制作，早年多用怀头鱼、哲罗鱼、细鳞鱼、狗鱼、鲑鱼皮制作。由于有些鱼皮怕水，所以主要在冬季穿用。至于夏季穿的靴，则用不怕水的鲤鱼、鲟鱼皮制作。冬天穿时，要在里头套上狍皮袜子，或者絮上靴草，既暖和轻便，又防滑不挂霜雪，不仅赫哲人爱穿，就连初来三江地区的汉人也爱穿。除靴外，赫哲人也习惯穿靴子。但其靴子的式样和做法都与靴不同。靴的头前打折，鞋底和鞋帮由两部分组成，将靴底用皮线与鞋帮缝在一起即可。靴子的帮和靴是连着的，由多块兽皮拼凑而成，靴底是外加的。靴子的质料一般用鹿、狍、驼鹿的腿皮，目的在于结实耐用，也是为了美观。靴和靴子一般在外



出活动时才穿，主要用于男性。妇女在家大都穿鞋，过去穿满族式的厚底船形鞋，鞋面绣云纹；后来普遍穿圆口薄底软帮的绣花鞋。

鄂伦春族的服饰，除主体服装皮袍、皮袄、皮裤、皮套裤、皮靴、皮帽之外，还有手套、腰带、烟荷包、皮围裙、皮坎肩等附属品。由于男女分工不同，生理不同，以及年龄和所处的时间、场合等不同，男女老少的服饰又存在明显差异。

他们把皮袍称为“苏恩”，式样像旗袍，有男女之分。男皮袍叫“尼罗苏恩”，女皮袍叫“阿西苏恩”，多用秋冬季猎获的狍皮制成，是鄂伦春人过冬的主要服装。因秋冬时的狍皮毛长且密度好，一般每件皮袍需用五至六张狍皮。男女装均为右大襟，为骑射和狩猎方便，男装前后左右均有开气，而女装只在左右开气。男袍的领口、边襟、袖口处，镶有经过刮薄染成黑色的猢猻或狐狸皮边饰。女袍的做工更为精细，不但要在上述这些地方镶上皮边饰，而且还要在所镶边上绣上云纹图案。老年妇女和小孩的皮袍为蓝黑色，一般只有镶边没有绣花。早期男女袍服上的纽扣都用鹿或犴骨、兽角或硬木制成，长约半寸，中间开口钉在袍服上，也有的纽扣是用兽皮条或兽毛系结的疙瘩，晚近多改用铜扣。

鄂伦春人不论男女，凡穿皮长袍都要在腰间扎上腰带，早期扎皮带，后来改扎丝绸带。男人扎的为黑、蓝色，女的多红、黄、绿色，老年人则喜欢紫、灰等素色。男人在狩猎生产中也穿短袍，穿短袍时不扎腰带。女皮袍比男袍长，一般长至脚面。

男女都习惯穿传统的皮裤。皮裤有里外之分，都

用狍皮作原料。里裤多用三张秋冬季狍皮制成，称为“额勒开依”，裤长只到膝盖下。下半截穿皮套裤即外裤；另一种叫“木伦”，专用狍腿皮缝制，毛朝外，由于缝制时对着花纹拼制，成品十分美观。男人狩猎、女人砍柴时都喜穿套裤，既保暖，又可保护里面的裤子。晚近以来，由于狍皮不易获得，鄂伦春青年男女的裤子已经多为长裤了。为了美观耐用，制作时总是在膝盖处缀补一块有图案的圆形皮块，上山时为防止石磨树刮，仍然要穿皮套裤，其女裤要比男裤瘦长，前腰上方比后腰高出约二十五公分，类似汉族小孩带兜兜的裤子，上面有带子系于脖子后面。要系裤子，将两边的裤腰向前折，用两条钉在裤子上的短皮条系好即可。女裤的裤腿两侧及裤口都镶有图案花边，画面粗犷、奔放，色调清新朴实，除膝盖处为单独纹样外，其他图案讲究对称，多属二方连续或四方连续。

鄂伦春人男女都穿称为“奇克密”的皮靴。该皮靴采用十几条狍腿皮做靴帮，用狍脖皮或野猪皮做底，形似满族的靰鞡，帮高约二十五公分，冬季穿需套狍皮袜子，行走时轻松舒适，尤其在雪地上行走与积雪磨擦后发出的声音很小，适于狩猎作业。春秋季穿着皮靴，需要撤掉狍皮袜子改换靰鞡草；冬季也有人絮草，只是春秋季要多絮些。此外，鄂伦春人还有专供冬季穿的靴子“翁得”，和专供夏天穿的靴子“奥路奇”。前者是用鹿或犴腿皮做帮，用野猪或犴皮做底的单层软底皮靴，帮较高，不灌雪，需要套穿狍皮袜子，适用于上山狩猎。后者的帮由多层布纳成，靴底以野猪皮或熊皮作料，不穿毛皮袜子，为了

走路不硌脚，可在靴内放少许鞣鞣草，雨天可当雨鞋穿用。

鄂温克族的服饰总体上与鄂伦春大致相同。比较常见的服装有长毛大衣、短皮上衣、羔皮袄、皮裤、皮套裤、靽鞣皮靴等。早期的服装样式多仿自清代满族的服制，宽袖、有镶边，胸前佩戴丝绸烟口袋，穿八旗式坎肩等。官吏的衣服，衣襟上四面都有开气，开口钉有扣子数十枚，而普通人则不得超过五枚。服饰的原料，牧区以牲畜的皮毛，尤其是羊皮为主，冬天用长毛、厚毛皮，春秋用小皮毛，夏天用光板皮。而猎民则以狍皮和犴皮为上，冬天用带毛的皮，夏秋用去毛的皮。

牧民衣服的特点是肥大，斜对襟，束长腰带，便于骑射。他们穿的大毛长衣类似旗袍，鄂温克语叫“苏翁”，皮板朝外，用七至八张羊皮缝制而成，异常结实，是最普通的劳动服。短皮衣“胡儒木”，是一种宽袖、外边套穿的上衣，为礼服的一种。结婚时，男女双方送亲、迎亲的代表必须穿它。羔皮袄，也是礼服之一，一般在做客会亲和逢年过节场合才穿戴。通常最小的羔皮多为幼儿做衣服。男子大衣下边开衩，而女子的衣服却没有，现今男子衣服也有不开衩的。不过未婚男子的袍衣襟有倒垂直角的花纹，已婚男子的则没有。女子的袍衣亦有婚否之分：未婚女子长袍上那绿色的缝道较宽，前后相同，并且长袍上还镶有垂直角的宽约一寸的独特花边；已婚女子长袍上的缝道前宽后窄，且肩有重叠的起肩，比肩高出约二寸。过去，男女衣袖都比现在的宽大，口上有“马蹄袖”，现在则很少见了。男女衣服都镶有边饰。

鄂温克牧民男女在寒冷季节都喜穿皮裤。像鄂伦春族一样，皮套裤都穿在皮裤的外面。皮套裤上都绣有花纹，美观而实用。皮靴的形状如满族的靰鞡，早期多用牛皮为底，羊皮或马皮为鞣，靴帮和靴尖都饰有精美的图案，冬天里面一般都穿皮袜或毡袜。

满一通古斯语族五个民族的传统服饰形态和习俗特征，其实是与他们的经济文化类型相适应的。尤其是赫哲族、鄂伦春族、鄂温克族的服饰，明显地反映出渔猎采集经济文化类型的特点，多以野生的鱼皮和狍、鹿、犴等兽皮为原料，经过简单的熟制，加工成袍式为主的体衣及帽子、手套、靰鞡等头、手、足衣，保暖性虽强，而式样却比较单调，颜色多为光板白茬或黄色等动物皮毛本色。

这些民族主要生活在人烟稀少、气候寒冷的大小兴安岭的茫茫林海及三江流域的江河两岸。1949年以前，都还保留着一定程度的原始公社制残余，生产力水平比较低下，过着捕鱼、游猎兼采集的生活。独特的生息环境和低下的生产力，使他们只好把自己的生存和希望紧紧地依附于自然，依附于山林和江河。这里野生的动物、植物，如鲤鱼、草根鱼、狗鱼、鲑鱼、鲤鱼、大马哈鱼、鲟鱼和狍子、鹿、犴、虎、貂、野鸡及木耳、蘑菇等，成了他们物质生活的基础，“食肉寝皮”便构成了这些民族及整个区域最为显著的文化类征。

除满族入关后较早使用棉布、绸缎之类纺织品外，现代意义上的布料是清末才大量传入这一地区的。在此之前，只有少数的上层人士向历代王朝上贡所得到的回赏中或对朝廷有功所受的赏赐中，才有少

许的布匹和绫罗绸缎，绝大多数人几乎完全是用动物的皮毛来蔽体御寒的。所以他们的衣、帽、靴、手套乃至被褥等生活用品，全都用各种鱼皮和狍、鹿等兽皮缝制而成。即便满族人关后，留在东北地区的满族人仍习惯于穿皮制衣服。

### 三 长袍·束带·幪头——信仰佛教的蒙古语诸民族的服饰类征

我国属于阿尔泰语系蒙古语族的，有蒙古、土、东乡、达斡尔、保安、裕固(部分)六个民族。其中的东乡、保安、裕固几个民族因受伊斯兰教的影响较大，其服饰类征表现出明显的伊斯兰教文化特征，我们已在前文简要论述过。这里仅就蒙古、土、达斡尔三个民族的服饰文化类征略作论述。这三个民族早期都崇拜萨满，盛行萨满教，后来却都皈依了佛教。在改信佛教的过程中，蒙古族走得最早，始于元代，而上族、达斡尔族则是受蒙古族影响的结果。因此，他们的服饰除具有牧人服饰的一般文化类征外，也表现出若干的佛教文化因子，即惯用长袍、腰带、幪头等。

蒙古族的服装以皮衣为多，男女都穿袍子，喜用红、绿绸缎作腰带，以布缠头。冬天多穿羊皮袍、羊皮袄、皮裤、皮靴、毡袜子，夏天都穿布裤子、皮靴。皮袄多起面子或用红、黑布及绒线在领、袖和衣边绣上花边。

蒙古族的服饰中以蒙古袍最有特点，这种袍子十分肥大，除乘马放牧时能护膝防寒以外，夜晚还能当被盖。细而长的袖子，在乘马持缰时能冬防寒冷夏防

蚊虫叮咬。蒙古袍一般为右衽，有的地区却保留了古代北方游牧民族左衽的习俗。

蒙古袍有季节之分。春秋穿夹袍，夏季穿单袍，冬季则穿皮袍、棉袍。式样有开衩袍、无开衩袍、马蹄袖袍、无马蹄袖袍、宽下摆袍、窄下摆袍几种。鄂尔多斯地区的蒙古袍两胯以下部分皆开衩，长袍的大襟、领座、领边、袖口、下摆之缘都镶有缎子、柞丝绸或库锦沿边。与此相比，无开衩袍比较宽松肥大。乌珠穆沁及布里亚特的蒙古人都穿这种式样的袍衣。特别值得一提的是，布里亚特妇女穿的袍呈裙状，多褶。在袍的领部、肩部、腰部及袖子中间均镶有三道或五道花边。马蹄袖长袍的特点是袖口上翻，呈马蹄状，较肥。一般放牧人的马蹄袖较大，妇女和老人的马蹄袖较小。马蹄袖式样长袍主要流行在巴尔虎地区和土尔扈特地区。土尔扈特蒙古族妇女穿的长袍除有马蹄袖外，其领为圆角高领，领口下的小对襟较长，特点鲜明。而无马蹄袖长袍的特点是袖口不往上翻，只是袖口有宽窄之别。这种式样的长袍主要流行在东部科尔沁、喀喇沁一带。宽下摆袍实际上是开衩袍和无开衩袍的变体或前身，阿拉善地区的蒙古族男子穿有开衩的宽下摆长袍，下系腰带，背后打褶，科尔沁右翼蒙古族妇女穿没有开衩的宽下摆长袍。宽下摆长袍颇类于中国古代的深衣。《黑鞑事略》徐霆注说：“腰带密密打作细摺(褶)，不计其数，着深衣只二十幅，鞑人摺多尔。”至于窄下摆长袍则流行在土默特、科尔沁、喀喇沁等地半农半牧区的牧人中。

蒙古族男子与女子同着袍，但男子所穿之袍有自己的特色。在服装的颜色上，青年男子喜用蓝、黄褐、

浅棕等色面料，中老年则多用深棕、深绿、深紫、藏青等色调。在服装的装饰上，男子所著的长袍一般镶二指到三指宽的边饰，与女子的袍服相比，较为简单、大方。男子长袍一般用吉祥结托盘的银扣子或普通的铜扣子，也用镏金彩纽襟儿的。铜、银扣子上多刻有吉祥图案花纹。总之，蒙古族人惯用长袍，而各人所穿长袍又因年龄、性别、季节、场合的不同略有区别。

蒙古族同胞喜欢在长袍外拴系肥大的腰带，主要作用是乘马时能保持腰肋骨的稳定垂直，还可以冬保暖、夏防蚊虫。腰带长约三至四米。男子的腰带较宽，并把腰带两端在腰左右两侧挽一结下垂作穗子，为黄、杏黄、绿、宝石蓝等颜色。其腰带上提袍子，束得较短，便于骑射。女子的腰带不上提袍子，而是将袍子向下拉展，以显示其娇美的身段。青年男女的腰带一般为翠绿、黄绿、桔红、紫红等过渡色。在穿戴时，大都讲究腰带与袍子的颜色协调。在长期的生产和生活实践中，腰带对于策马奔驰的蒙古男子是不可缺少的，因而腰带成了男人的象征。男子腰带上还要挂上“三不离身”——蒙古刀、火镰和烟荷包。已婚妇女一般不系腰带，以紧身坎肩代之。这种习俗在鄂尔多斯等地尤为流行。

蒙古族男女普遍有缠头习俗。其包法一般是将三至五尺长的棉布或绸缎，在头上由后至前缠几圈，最后头巾的两端垂下，左右各一。男子的布巾或绸巾为棕色、黄色、暗绿色；妇女所缠的方巾为粉、绿、白色等。姑娘缠头不封顶，右侧打结，垂下一穗。已婚妇女缠头则封顶不打结。这种缠头习俗颇类于唐代男

子盛行的包幪头。所谓幪头，就是一种包头用的布帛。就文化渊源看，蒙古族的幪头，可能来自古契丹族。据考古发现，蒙古语族的蒙古、达斡尔诸族之幪头与契丹人的幪头更为相似。早在13世纪时，缠头在蒙古族中就已蔚然成风。但蒙古族关于幪头习俗的来源却有自己的说法，据说圣主成吉思汗统一蒙古各部落后曾宣喻每个人都要罩头巾，头颅上飘有旌旗之角，以表示希望民族强大之精神常驻。诚如《成吉思汗祭典》所说，“其首赫毛利(禄马)飘扬兮精神抖擞”<sup>①</sup>，具有振奋、向上的象征意义。

据考证，达斡尔族源于古契丹人。在内蒙古阿尔沁旗水泉沟辽代壁画中，发现有古契丹人身穿圆领长袍、戴幪头、束腰带、著短靴的形象，这正与现今达斡尔族服饰的基本特征相同。达斡尔族的服装式样以袍式为主。为便于骑马，袍前后两面开衩，亦有左右开衩的，与蒙古袍大同小异。男子传统的装束为上穿皮袍，下穿皮裤，头戴皮帽或幪头，束腰带，脚穿靴子。皮袍多用狍皮做成。过去，皮袍要根据节气变化而更换，可分为几个阶段，时间按照达斡尔人的习惯，常以农历计算。秋末、冬季的狍皮毛长而厚密，毛皮结实，不易脱落，毛色呈棕黄色，保暖防寒性好，经久耐用，一般用来做成冬大衣(“得力”)和皮裤。春、夏、秋初的狍皮毛短稀疏，适宜做成春秋或夏天的长袍、皮裤、皮套裤等，既耐磨、挡风、防潮抗湿，又较凉爽，便于野外活动。

<sup>①</sup>赛音吉日嘎拉、沙日岱《成吉思汗祭典》第148页，内蒙古人民出版社1988年版。



皮帽一般用狍皮做成，亦有用狼或狐狸皮做的。常见的狍头帽，与鄂伦春族的狍皮帽相似，皮毛朝外，双耳挺立，耳旁有对称的犄角，帽耳和犄角均用原来的狗头皮制成。两耳的前下方相对应地修出两只眼睛，再用黑布剪成眼睛大小的圆形贴上，或嵌上两个黑玻璃球。这种帽子，主要在冬季用，既保暖耐戴，又逼真大方，常被用来做猎人的伪装。这是地域文化在服饰上的反映呢，还是受到鄂伦春等民族的影响？尚有待考证。夏天，达斡尔族仍袭契丹之俗“戴幪头”，即包头巾。

他们爱穿的靴子主要有皮靴和布靴两类。较为普遍的是靺鞨式“奇卡力”。其底用犴皮或牛皮为之，以狍皮爪子或狍腿皮拼缝做靺，样子像东北少数民族中流行的半高靺的皮靴“翁得”，穿起来轻便、暖和，很适宜在积雪山地上行走。著牛皮靺鞨时，一般要在其内絮捶软的东北特产靺鞨草取暖。布靴则有布靺皮底和布底布靺两种款式，多在春秋和夏天穿用。

达斡尔族男子亦穿布制的棉袍、单袍和裤子等，这在近几十年尤为普遍。布袍有老年式和青年式之分：老年人穿的一般宽大一些，颜色多为灰色或深蓝色；年轻人穿的则瘦窄一些，颜色一般为蓝色。寒冷时于布袍外套犴皮大背心。无论冬夏，他们穿袍服时，按规矩必须束腰带；若不缠腰带出现在公共场合，会被认为不讲礼貌。腰带用皮子或布做成，下面挂烟具。其系法，习惯上是缠绕之后再将腰带的两端分别掖在后背两侧，使之成对地自然下垂。

达斡尔族妇女早期像男子一样，也穿皮衣，清代以后开始穿布衣。妇女上衣以长袍、外套、坎肩为标

志。夏季穿单长袍和单布裤，冬季穿棉袍、小棉袄和棉裤。不同年龄妇女的长袍或旗袍颜色各异。清代至民国年间，尚沿袭占契丹人的“重青”之俗，普遍喜好青蓝色。现在年轻妇女以鸭蛋青、浅蓝色为主，随着年龄的增大，颜色渐渐加深，五十岁以后以黑色和深蓝色为主。新疆塔城达斡尔青年妇女由于吸收其他民族文化，喜穿淡红、绿色衣服。老年妇女一般还在袍服外加坎肩和外套，式样分前开衩和旁开衩两种。开衩的边襟为折线式。长袍的开襟、袖口、领口、下摆边缘多绣以精美的图案花边，特别在长袍或坎肩右侧襟衽上，要佩戴绣花荷包和手帕。青年妇女一般戴刺绣有艳丽图案的平顶圆帽，老年妇女戴的帽子则以黑色绒布做成，比较朴实。冬季则不分年老和年少一般都喜戴幪头。青年妇女喜穿绣花布鞋。新疆有的达斡尔族妇女穿木底鞋，由于受哈萨克、维吾尔族的影响，袜子很长，上衣浅红或绿、中部黑色，下部白色。老年妇女仍保持系腰带的传统。绣花荷包是妇女在各种礼仪场合必须佩戴的饰物，多以缎料为底，上绣各种花纹图案。

以古代吐谷浑人融合元代蒙古驻军而形成的土族，其服饰既有古吐谷浑人的习俗特点，又有蒙古族服饰的痕迹。男女上衣都为绣花高领，春、夏、秋三季，男子常穿小领斜襟、袖镶黑边的布制长袍，围绣花围肚，腰系两头绣花的长带，穿大裆裤，小腿扎黑上白下俗称“老虎下山”的绑腿带，穿云纹布鞋，头戴卷边织锦镶边或形如“鹰嘴啄食”的白毡帽，帽顶端有一绺红穗。老年人在长袍外套黑坎肩，冬天穿斜襟光板皮袄及羊毛褐衫，服饰色彩较朴素，以黑、白

色为主。青壮年男服均习惯地在领口、襟边、袖口和下摆镶四寸宽的红或黑色边饰。

妇女的服饰较为复杂，常因地而异。总体看来，土族妇女的服饰保留着较多的历史传承性。民国《大通县志》关于土族“妇女戴帽”、“衣服不论绸布杂以五彩，束之大带”的记载，仍是现今土族妇女的基本装束。青海省互助、大通、乐都和甘肃省肃南、天祝、永登以及积石山一带的青壮年妇女，一般头戴前后檐向上翻的镶边毡帽，身穿小领斜襟长袍，两袖为黄、黑、蓝、白、红五色，其色彩据说是仿照天上彩虹拼成的，看上去协调、鲜艳、美观大方；其中红色象征太阳，蓝色象征青天，黑色象征土地，黄色象征五谷，白色象征乳汁。上身常套紫色或墨色的坎肩，腰间系有宽而长的彩带，带子两头绣有蜂蝶、花鸟、彩云之类美丽图案。老年妇女一般不系彩带，亦没有五彩代袖。有的土族妇女穿绯红色百褶裙，裤子膝下部分套黑色或蓝色的一截裤筒，土语称“帖弯”。未婚女子的“帖弯”为红色。居住在甘肃卓尼勺哇的土族妇女，在衬衣上套一件两侧开衩、边缘绣镶花纹或毡边边的长衫，衣领高而宽，袖长且宽大，袖口甩子缝半尺宽红边，穿上后将红里翻出外面。在长衫外再套无袖开襟长坎肩，用腰带将两片前襟各向两边叠起系于腰间，露出两个三角形襟角。下穿肥裤，裤口镶五寸许的红边，脚穿长靛布靴。甘肃积石山一带的土族青壮年妇女头戴凤凰首饰，或叫“凤凰三点头”，佩戴“索洛珠”大耳环，上身内穿绣花大兜背心，外穿镶边的绿色夹袄，套绣花马夹，腹部套绣花围肚，下穿绿色、红色、黑色的罗裙，罗裙前后开衩。老年

妇女则穿黑色罗裙，脚穿翘首花鞋。青海省民和、三川地区的土族妇女，上装为红、绿色，下装为裙，裙色按年龄不同分为红、紫、黑三种。其礼服为绣花开襟短褂，双袖由五节绣花套接成，长过手，俗称“罩袖”，脚穿翘尖花鞋。该省同仁地区的土族妇女，一般穿及膝右衽长袍，花色镶边，圆领宽四至五寸，长袍胯下左右开衩。

土族妇女称头饰为“纽达”，见诸记载的达七八种之多，且因地而异。如形似圆饼状的“吐浑纽达”，形似簸箕的“什格纽达”，形似三枚箭的“捺仁纽达”，形似锋尖的“加斯纽达”，形似漏斗槽的“雪古郎纽达”等。在这些不同的头饰中，据说“吐浑纽达”最为古老也最珍贵，是对吐谷浑人习俗的因袭。现在，这些头饰大多已被一种简便发饰所代替，姑娘一般梳发辫，这种发辫实际上是由两鬓间和头中间梳过来的三根发辫合编而成的一条大辫子，常扎以绯色头绳，并系上一枚海螺片。已婚妇女梳二十二辫，束梢相连，以珊瑚、绿松石等缀饰，然后再戴上织锦毡帽或缠红头巾，潇洒美观。卓尼一带的土族妇女首饰“凤凰头”颇具特色，是将前额的头发分成左右两股，发圈合成辫子向后系于银质圆盘形的“章卡”上，“章卡”正面刻着花鸟图案，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九颗圆形铜泡连成的饰物，铜泡凸面上嵌缀有十个珍珠似的圆点组成的圆形图案。在头顶部还平插横竖两根铜质簪子，前面一端伸出于额前，成为凤首。整个头饰形若一只美丽的凤凰，十分引人注目。土族妇女一

般双耳佩戴有花纹并镶有红珊瑚、绿宝石的金、银、铜制耳环，下垂五色珠，并在珠上结上穗子。其中最讲究的要数“上七下九”或“上五下七”银耳坠，用数串五色瓷珠把耳环连在一起，串珠长长地垂在胸前，好似戴着数串项链。颈部佩戴镶有二十多枚海螺圆片的“索耳项圈”

由上可见，蒙古、达斡尔、土三个民族的服饰，首先是适应狩猎和游牧的自然环境以及相应的经济特点而产生的。他们都生活在气候寒冷的北方，以狩猎、游牧为生，在马上活动的时间较长，其服装必须能御寒且便于乘骑，长袍、长裤、腰带、坎肩、皮靴、帽子、头巾等一系列别具风格的服饰就是这样产生的。其服饰的款式、颜色及装饰习俗与南方农耕民族有明显的区别。据考古资料，上述民族的服饰与古代北方游牧民族匈奴的服饰是一脉相承的。而匈奴“披毡裘”（《汉书·匈奴传》）的服饰文化，传至鲜卑、柔然、突厥、回鹘、契丹等北方游牧民族，从而使这些民族的服饰具有鲜明的地域文化特色。其次是受到佛教的影响。他们在公共场合尤其是进行佛事活动时，都要身穿长袍、长衫，束腰带，以布帛缠头或戴帽子，以示对佛主的崇敬，尤忌衣饰不整。



# 少数民族服饰的制作技艺

## 衣料·装饰·科技

### 第二章

少数民族服饰的媒介部分，是一个包括衣料、款式、挑花、刺绣、剪纸、雕刻、镶嵌、印染、金银玉石装饰等工艺技术在内的有机系统，只是在不同的民族中表现的侧重点有所不同罢了。作为服饰文化的一个重要方面，它包含了种、纺、织、染、绣、缝以及凝结在纺织文化背景中的诸多民俗文化特征，闪烁着少数民族朦胧的理性之光，反映着他们在服饰方面的科技思想。

#### 第一节

#### 布料·兽皮·毛羽： 服饰材料的来源与加工

少数民族的服装材料，常见的有棉布、麻布、丝绸、毛皮等。这些材料的来源与加工，在许多民族中还保持着传统的家庭手工生产方式，与现代化的工厂流水线作业形成鲜明对照，不失为我们研究古代纺织技术和程序的“活化石”。

#### 一 棉·麻·丝——植物纤维布料的生产

南方的少数民族，几乎都有过自种棉花、纺纱织布、印染制衣的历

史，有的甚至将这一传统保持到今天。但其具体制作过程，历代史籍多语焉不详，让人不得要领。

一般说来，把棉花织成布，要经过三道工序，每一道工序都需耗费大量的劳动。先用一种轧花工具除去棉籽，再晒干储存，备纺纱时取用。纺纱的工具主要是手摇式竹木制纺车。常见的纺车底部为丁字形底座，长八十厘米，宽五十厘米，横木上方架有竹轮，其直径五六十厘米，中间贯一木轴，并与曲柄相接。当右手转动曲柄时，竹轮沿顺时针方向转动，在竹轮和纱锭之间有一条绳带，因此，锭子也跟着转动。锭长二十多厘米，纺纱前先捻一段，缠在锭上，然后左手拿着棉条，引纱向上，协助纱锭的高速旋转，增加拈度，到一定长度后再绕到锭上。这种纺车与原始的纺轮有密切的渊源关系，纺车的纱锭就是由纺轮上的拈杆演变而来，它们都是利用旋转原理进行纺纱。

有些南方少数民族至今还在使用一种近似纺轮的纺锤，妇女在下地劳动或空闲时间，都手持纺锤将棉花捻线绕于其上，备足一件衣服的纱线往往需要几个月的零碎时间。

织布分两种，一种是没有织机的，十分原始，如属孟高棉语族的德昂族、布朗族以及佤族等，是用几根木桩及几根竹针，把线放好后，就席地而坐，用手编织。每织一幅长四五尺、宽尺余的布，耗人工约五个，一条裙子需布三幅，其艰辛程度可想而知。另一种织布方法是用织机。土家、苗、瑶、畲、侗、水、布依、黎、仡佬、壮、毛南等民族普遍使用的是脚踏式提综织布机。这可能是从汉民族学来的，因为早在



秦汉之际，这种织机已在中原汉民族中流行：

在部分壮族、侗族中，还流行一种后背张力式织机。它实际上也是提综机的一种，只是结构稍微特殊一点。这种织机是把经纱定位于织布者的斜上方，梭口是靠悬挂于机軛前的一块综片张开的，而机轮本身则由织机的后架支撑着。在经纱和经轴分离的瞬间，一个由两块木板合成的楔子便迅速将经纱分拆为上下两部分。然后，经纱又滑过一根固定在织机的垂直支撑架上的分经棒。单综片上的线圈从下半层经纱中穿过，每根纱之间都形成一个齿状隙。当织布者收回右脚时，机軛的后背便被拽下，综片自然就被提了起来，接着，加上分经棒的作用，一个梭口就形成了。当机軛一松开时，经纱不再受分经棒的压力，由于楔子的作用，又形成另一个梭口，如此循环往复，直至工作完成。

独龙、怒、基诺、佤(部分)、傈僳、德昂(部分)、布朗(部分)、哈尼、拉祜、景颇、彝等民族还在使用一种较原始的织机——“踞织机”，又称“腰机”。织布时须坐在地上，脚蹬卷经轴，手持打纬刀进行操作。它一般以几根木棍和窄木板组成，把经线的两端均匀地固定在两根木棍上，再将经线一端的木棍用两个小木桩固定在地上，把另一端的木棍拴在织布者的腰间。织布人坐在地上，把经线拉紧，用木板穿分经线或先用细木棍穿分后再引入木板，把木板侧立后提起半数经线，用一根短棍作梭，绕上纬线沿木板穿梭，然后拉紧纬线，如此来回往复交织。

早在战国至西汉时期，西南少数民族已广泛使用腰机织布。云南晋宁石寨山出土的“铜贮贝器立体纺

织场面”，就清楚地向我们展示了当时滇池地区少数民族的纺织情景：织布的妇女脚蹬“踞织机”，经纱的一端绕辊，另一端系于腰，席地而坐，双手用木刀打纬而织；她们有的正在用木刀打纬，有的正在细心地用嘴唇把断纱抿湿，准备接起来再织，还有一位正在理顺经纱，准备将纬线穿入。当时的纺织原料有丝，但主要是麻类。

的确，南方少数民族最早使用的纺织材料是葛麻之类的植物。正式出版的布依族《造棉织布歌》、《苗族古歌》、《苗族棉花歌》、《侗族祖源歌》等，都有最早使用葛麻制衣的唱述。《汉书·地理志》载“越地多产布”，颜师古注说：“布，葛布也。”指出了当时人们织布所用的原材料不是棉而是葛。南方少数民族地区的考古发掘资料表明，从旧石器到新石器时期，其纺织文化演进线索非常明晰。属于新石器时期的石斧、石箭头、石纺轮、陶纺轮及大量陶片证明，七千多年前南方少数民族地区的人们已能将野生的植物纤维捻成细线，织成粗布，学会了原始的纺织技术，能穿上布衣服。随着原始纺织技术的发展，才出现了《后汉书》里讲的“织绩木皮，染以草实，好五色衣服，制裁皆有尾形”。能织染，使衣物有五色，说明已知装饰。

继葛布之后，南方少数民族至迟不晚于汉代，已普遍使用木棉织布。其中有一个善于用木棉织布的族群被称为“木棉濮”，就是现在孟高棉语族的先民。

《后汉书·南蛮西南夷列传》：“哀牢人有梧桐木华，绩以为布，幅广五尺，洁白不受垢污。”《南史·貂夷》：“林色国……有吉贝者，树名也，其华(花)

成时如鹅毛，抽其絮纺之以作布，布与纁不殊。”讲的就是以木棉纺纱织布的情况。据古书记载，当中原地区还处在夏禹时期，西南边疆和海南岛的兄弟民族，就已经将木棉花作为礼品，赠给当时内地汉族头领。《尚书·禹贡》“岛夷卉服，厥篚织纁”中的“卉服”，据考证就是海南岛少数民族用木棉花织成的衣服。直到明代，云南元江地区的傣族、德昂族、布朗族等，仍“以木棉花纺织成棉线，染为五彩，织以花纹，土人以之为衣”<sup>①</sup>。类似的树纤维布，在南方一些少数民族中仍有遗存。据朱士玠《小琉球漫志》云，台湾高山族“系取树皮捣细，揆为线，以织成布”。此布当是以楮树或构树皮为原料制成的布。剥取树皮时间一般在夏季，因为这期间的树皮水分多、柔软，易于剥取，也有利加工制作。加工分为锤打、揉软、晒干等过程，用来制作头巾、外衣、套袖、腰裙、背带、被褥等。西双版纳的基诺族和傣族把箭毒树皮剥下来以后，为了去毒和便于加工，将树皮放在水中浸泡，然后捣烂，洗净，留下的是纤维，可用以制作衣服和被褥。所用的工具有刀、木棒、木槌和河光石等。

不产木棉的少数民族地区，则普遍使用苧麻织布为衣。壮侗语诸民族的先民“百越”很早就种植桑麻。《淮南子》云：“百越地产有……果实和麻布。”至唐宋时期，南方少数民族的种麻织麻已形成规模。《汉书·地理志》说百越“男子耕农，种禾稻苧麻，好桑蚕织绩”。据《宋会要辑·食货》记载，

<sup>①</sup>见明景泰《云南图经志书·元江军民府》土产条。

南宋时，广西少数民族地区的麻织品产量曾跃居全国第二位，达七十七万匹。傣族、普米族、苗族、怒族、羌族、藏族等还将织麻为衣这一传统工艺承袭到现代。

草棉传入中国的时间较晚，一般认为始于唐代，至于被南方少数民族普遍接受，那是明清两代的事。所以，古代史书如《蛮书》等有关少数民族使用的“布”，无疑地主要是指麻、纒、葛等植物纤维织造的产品。

所以，明清以后南方少数民族的服饰文化和纺织工艺，是建立在种棉织布基础上的。据《明史》卷七十八“食货二”记载，明太祖朱元璋曾下令：“凡民田五亩至十亩者，栽桑麻木(草)棉各半，十亩以上倍之。”从此，棉、麻等的种植在少数民族中得到广泛普及和大力发展。在水族地区，由于棉花的普遍种植，致使棉花纺织几乎成为妇女人人从事的家庭劳动<sup>①</sup>。黎族地区更是“杂植山萸棉花，获利甚广”<sup>②</sup>。至清代，由于清政府“立法劝民纺织”，因而南方少数民族地区更是植棉不断，而且规模不断扩大，仅贵州一省就有二十三个县大量种植棉花，并形成了独山、安顺等地以少数民族为主的纺织中心<sup>③</sup>。

作为衣食住行的头等大事，普遍性的家庭种棉织棉活动，使得南方少数民族形成了种棉、种麻、纺织、漂染、裁缝、挑花、镶缀、织锦等一系列工艺传

①见《水族简史》第39页，贵州民族出版社1989年版。

②见顾翥《海槎余录》。

③见《贵州古代史》第347页，贵州人民出版社1984年版。

统与文化现象。

以苗瑶语诸民族来说，其种棉、种麻、织布习俗就颇具传统特色。居住在黔东南一带的苗族、瑶族和畲族的传统服装的衣料仍以自种、自纺、自织、自染的家机布为主。棉花不够用的人家，则从集市上买来补充。家机布的制作，一般要经过轧花、弹花、纺纱、牵纱、织布、染布这几道工序。当地苗家流传的《棉花歌》，则唱述了寻棉种、选种、开荒、播种、耕耘、捡棉、夹籽、弹花、纺纱、织布、染色、缝制的系列过程。

苗家每年都要用部分上好土地种棉花，种棉花的日子安排在“种棉节”。在黔桂毗连地区的都柳江流域，每当春风拂面，桃李花初绽的日子，苗家就由一户或几户人家发起，众人合伙挖一片轮荒的土地。动土那天，要举行仪式，先由一个富有经验、能念词语的老人，在地头倒下几滴酒，撕下几片鱼肉，郑重念词，祈请地公地母“当好妈妈”，育养棉种棉苗。念完词后，大家才举锄挖松土地。至清明节前后，大家共同选定一天作种棉节。这天，人们邀朋约友，全家出动，青年们都穿上节日盛装，老妈妈和媳妇们挑着棉种、土酒、五色花米饭、菜肴、锅瓢碗盏，牵着准备宰杀的小牲口，一路欢歌来到棉花地。老人们生火做饭，青年人下地种棉。

播种前，先由一对穿青套绿的童男童女打扮成“花神”，站在临时搭就的“花台”（多用野草鲜花和彩纸、彩布作材料）中央。童男头包青布巾，插锦鸡毛，颈戴银圈；童女戴银花，插映山红和各种野花。头插芭茅灵草的司仪老人宰杀一只红公鸡，念词

驱邪，以便让“棉花姑娘，快快长大，高齐蓝天，伸枝绽葩”。与此同时，摆上酒肉饭菜，由“花神”献给地母神，大家也都分享一点。然后，“花神”分别点种三窝，大家便跟着点起种来。下完种，大家聚集到一起“打平伙”，唱歌跳舞娱乐，兴尽而散。等到棉种发芽破土后，又抓紧时间除草中耕，匀苗定苗，打叶修枝。待到棉桃开口，绽出雪白的花朵时，便将其一朵朵摘下来，晒干择净，分上中下三类搁好，再用自制的轧花机轧成皮棉，进而弹成细花，搓成棉条，准备纺纱。纺纱用的棉花要选上等产品，这样纺出的纱才结实。

进入冬末春初的农闲时节，不管白天黑夜，家家户户的纺花车都忙碌着。妇女们或在火塘边，或在堂屋里，或在楼房上，或在屋檐下不停地摇着纺花车。纺车上的棉纱环不断增大，待纱球增至拳头般大小时，就把它取下来放在篮子里，以备来年织布用。纺纱车苗语谓“确尼买筛”，样式为手摇式，构造较原始，都是一车一架。除纺针是铁质外，其余部分都是竹子和木板制成。以竹为骨，编成车轮形，直径二尺许，锭子若锥大，竹轮转一圈，锭转几十圈。纺纱时，大都以右手摇车把，左手牵纱，双手同时并用，利用旋转惯性，将纤维拉长，同时绞紧成纱，速度较慢，一般每天只能纺一二两纱。

织布多在农闲季节和其他闲散时间。苗语叫织布机为“松坠”，系苗家自制。其构造简单，由“羊角”、“拉扣”、“纵线”、“飞鸽”、“梭子”、“踏板”、“滚筒”、“基架”等部分组成，与小城镇里用过的旧式脚踏提综机类似。织布机多放在

堂屋里或厢房楼上光线较好的地方。棉纱上机前，用摇纱机把一个个棉纱球放开绕成一支支的棉纱缕，拿到河边捶洗干净后，套在木杠上用小棒绞干，再用苞谷沙来浆煮——一般一斤线用一碗苞谷沙——以去掉油脂与杂质；煮好后把棉纱捞起来，抖掉苞谷沙，挂在竹竿上晾干，再用苗语谓之“料绍乎”的筒摇机把浆过的棉纱倒下来，绕在竹筒上，备好待上机用。

上机前还要计算好所织布匹的用纱量，一般一斤棉花纺出的纱线可以织两丈布。用多少纱，事先须用竹竿在牵线的地方量好，两头钉上木桩，把竹筒上的棉线用竹条穿在线机上。牵线的妇女手持牵线机来回牵，把棉线挂在木桩上。牵完计划用纱后，每根线用薄片铁钩钩进织布梳里，把线头套在辊纱轴上，然后，再将牵好的线挽在辊纱轴上，将辊纱轴装在织布机头部，穿上综扣套在辊布轴上便可织布了。织布时，织者坐在织布机上，以双脚踩着两块“踏板”，一踩一放的变换，使扣着经线的上下部铁丝扣子各往上下拉开，张大梭路；同时一手投梭一手接梭，投梭的手把梭子送过之后，随即将“竹扣”拉来触紧纬纱。当织成约半尺长时，便停下放松“羊角”，转动“滚筒”，把布卷在筒上。一般每天织土白布一丈二至一丈四，速度较慢。这种布宽约一尺，长度以匹计，六丈左右为一匹。织出的布分平纹布和斜纹布两种，织斜纹布时，须用双纱，织出的布厚实、挺刮，风吹不皱，有较好的装饰效果。

如果要织有精密的连续棱形花纹的“斗纹布”（俗称“花椒布”），则须用另一种织机——腰机。该织机比织土布的织机还简单，以木板制成；样式前高

后低，长约五尺，宽约一尺六。牵完纱、上好扣后，便将经纱的一端卷在“羊角”上，另一端扎在“滚筒”上，架到织机上，吊上“踏板套”，就可织出厚实的装饰布了。

当地苗族习惯上不穿白布，因此须将白布用蓝靛染成蓝色或青色才能制衣穿。蓝靛多为自种，有的去集市上买。种蓝靛的时间与种棉大致相同，要求选用较厚的土，打好四五寸深的窝，即把上年留下的蓝靛杆或根部插入土中，留一两寸在土外，以后常去薅耕施肥，至农历九月蓝靛叶就长成了。自种蓝靛的要在屋外修建蓝靛池，烧石灰。蓝靛成熟后，就割下来放在蓝靛池里用石灰泡烂。如一家的蓝靛不够泡满一池，就约几家合伙泡。泡十五至二十天后，用蓝靛耙狠狠搅动一次。搅时一般需十余人合作，人少了则搅不烂。搅动过后，再泡上一段时间，待蓝靛沉淀在池底时将水放掉，然后用自编蓝靛箩把沉淀的蓝靛舀上装进竹箩里，挑回家备用，用不完的则抬去卖。这里几乎家家户户都有染缸。染缸用杉木板做成，高约二尺半，直径一米见方。染水的配制很讲究，先用草木（以甜蕨叶为佳）烧灰过滤出碱水，盛于缸内，再掺上一斤土酒，十天左右即成“活水”，活水“喂”上蓝靛，就成需要的染水可以染布了。以后每隔三四天要掺一瓶酒在蓝靛水里，谓之“养缸”，不养，染缸就“死了”（坏了）。染缸上边用木板搭一个架子，白天布放在染缸里，每隔两三个小时就捞上来放在木架上，等水滴完后又把布放进缸里去染。晚上则不染，只加喂蓝靛，同时用一木棍搅拌染水，直搅到冒出一大层泡沫为止。连续染三四天就把布捞起来洗净晒



干，用黄豆水浆好，晒干后又放进染缸里去染。七天后又把布捞出来洗净晒干，用野生的豆豆柴根皮或猫抓刺(又称红刺)根捶烂熬水浆一次，晒干后再放进缸里去染，每天捞取放染次数同前。又过七天后再把布捞起来洗净晒干，用水牛皮熬水(有的还加茜草根)把布浆一次就可以做衣服穿了。这种家机布，苗语谓“西几”。讲究的人家，可在此基础上再用上述刺根水和牛皮水分别浆一次，再染一个周期，然后洗净晒干。一只染缸一般每次能染一匹布，需蓝靛十五斤左右，历时一月余。蓝靛染的衣服，耐晒，不退色，还可防虫蚁叮咬。

蓝靛不仅是一种印染原料，还有较高的药用价值，对柴草划破皮肤或生疮有消炎止痒作用，还可预防或医治流感、腮腺炎、急性肠炎、丹毒等，都有一定的效果。

织染布只能基本解决男人的衣料问题，姑娘和妇女的花衣裙和丝帕还要有丝线才能做出，因而家家户户养蚕缫丝。

据《养蚕歌》的叙唱，苗家具有丰富的养蚕经验，养蚕史十分悠久。养蚕就要栽桑，无桑不能养蚕。在施秉县屯上一百七十户苗家中，除三四户孤寡老人和单身汉外，家家都有桑树，户户都养蚕。房前屋后、田边上埂都栽有桑树。据统计，全寨计有大小桑树一千多棵。栽桑养蚕是妇女们的大事。她们爱桑如命，谁偷了她们桑叶，就像偷了她们衣裙一样令她们气愤；谁偷砍了桑树，就像杀害她们一样令她们难过。她们把蚕叫做“各阿”，意为“妹娘虫”。农历二月，天气渐暖，小蚕开始出蛋，姑娘少妇们便起早

贪黑，熬更守夜，精心喂养、管理。每晚起来喂三四次，两三天清一次虫粪，直到蚕上树叶吐丝。蚕虫忌蚊虫叮咬，怕煤油、农药、酒等刺激性异味，怕热，一般用簸箕装着喂养，放在通风的堂屋里。一年可养两季蚕，农历二月中旬至三月底为第一季，四月初至五月底为第二季。一般每一百五十斤桑叶可产一斤蚕丝。蚕吐完丝后即可抽丝。抽丝的方法为：用铁锅架在铁三脚架上或小灶上，把水烧到摄氏八十度左右，便将蚕茧放在锅里烫煮。铁锅的两边捆两根木棒，锅口上边横捆一根三尺左右的竹竿，中间卡一个小铜钱，抽丝的妇女从变软的蚕茧理出三个或五个丝头穿过铜钱小孔，一手一手地把丝抽放在筛子里。一茧抽完，捞另一茧将首尾接上，连接处不得拧成疙瘩，需要高超的技艺。抽丝过程中，要不断添火，保持水温。待丝干后，于丝堆上面压一些黄豆或小石子，用搅车将丝搅成小支放好，要用时用纺车纺成线球，再用摇纱机倒成线支。最后根据绣花或织布需要，用颜料染成各种颜色。

川黔滇三省毗连地区的苗族，仍保持织麻为衣的传统。这一带的苗族妇女头上的花箍、肩上的花披、腰上的花裙、腿上的绑带，均是用麻织成的布。每当麻树成熟时，妇女们就割倒麻杆，削去枝叶，绑成小捆露晒，直到麻皮呈现黄色，再置于水池中浸泡，待到外皮腐烂后就撕下韧皮，分成线条，绕成线团，纺成麻线，并用灶里的草木灰加水煮沸，以去胶质、杂质（类似的脱胶方法还见于珞巴、藏、彝等民族），然后到溪水里漂洗多次，去掉杂皮，使麻线变白，晒干后，织成麻布。从种麻到织成衣裙，要经过三十多道

工序。织机是一种较矮小的腰织机，高约一米二，宽约半米，长约一米半，构造简单，无梭，织布时靠双手来回传递，效率极低。一个具有中等织布技术的妇女辛勤工作一天，仅能织成宽五寸的麻布一丈五尺左右。每年织的麻布，一般仅能自给，很少出卖。苗族纺织工艺的代表性，曾被日人鸟居龙藏、国人岑家梧等予以肯定，如1947年岑家梧在其《中国边疆艺术之探究》中就声称：“据我们的调查，现在西南各族的纺织工艺，以苗人及侗人的为最佳。”<sup>①</sup>

类似苗族的这种绩麻习俗，也广泛见于西南藏缅



图一 云南迪庆苗族织布的妇女

语族以及孟高棉语族的部分民族中。傣族还有一个“织麻月”，时间多在农历一至二月。此间，妇女专

<sup>①</sup>见《岑家梧民族研究文集》第257页，民族出版社1992年版。

事纺织麻布，以备衣着之需。南方少数民族很早就懂得了织麻为衣的技术。《后汉书》里讲到哀牢人有一种“兰干细布”，据《华阳国志·南中志》的记述，“兰干”是僚人对苧麻的称呼，“兰干细布”，就是苧麻织成的布。当时的哀牢人已将麻布“织成文章如绫锦”，说明已经掌握了苧麻的脱胶问题，因为只有将苧麻纤维分离得很精细，才能织出如绫锦一样的苧麻布。

作为名贵衣料的一种，丝绸类织物在许多少数民族中也广泛使用，且有悠久的历史。汉晋时期，云南境内的哀牢人就盛行“蚕桑”生产，这在《后汉书·南蛮西南夷列传》中是有确切记载的。唐代时，云南少数民族的丝织品种增多，技术有较大进步。据杜佑《通典·边防(三)》记载，唐初云南洱海区域的少数民族“有丝麻女工蚕织之事，出绝绢丝布，幅广七寸以下”，主要生产的是粗丝织品——绝绢。至唐代中期已有所发展，据《蛮书·云南管内物产》记载：

“精者为纺丝绫，亦织为锦及绢。其纺丝人朱紫以为上服。锦文颇有密致奇采。蛮及家口悉不许为服，原纁不入色，制如衾被，庶贱男女许以披之。亦有刺绣，皆上缀波罗皮(虎皮)。俗不解织绫罗，自太和三年蛮贼冠西川，虏掠巧儿及女工非少，如今悉解织绫罗也。”同质地粗糙、厚而疏的绝绢相比，锦和绫的工艺要求更高，锦花色艳丽，质地考究，被视为丝织物之冠；而绫须用精丝纺织，且必须采用斜织法织造，质地薄而轻。因此，当时的许多部族都衣着丝织品。《华阳国志·南中志》说“施蛮……男以缁布为幔裆袴”，“茫蛮部落……红缁布缠髻，出其余垂后为饰”，“栗粟两姓蛮、雷蛮、梦蛮……丈夫妇人以

白缙为衣”。《新唐书·南蛮传》也有同样记载，说明唐代云南少数民族使用丝织物已具有普遍性。这以后，南方少数民族种桑、养蚕、纺丝、织布的事实在历代地方典籍中可谓“史不绝书”。如“黎锦”、“峒锦”、“壮锦”、“瑶锦”等无不用丝织成。而现今南方少数民族所使用的丝织物，则主要由集市上购来，自己很少生产，这是为图方便省事。

值得强调的是，《后汉书·南蛮西南夷列传》和《华阳国志》中有关哀牢人的“桐华布”、“幅广五尺”，比中原汉民族的麻布布幅二尺二宽出一倍余，用它制成贯首衣，穿着简单而又宽松，适于住在热带或亚热带的人们穿着。东汉时，郑纯任永昌太守，曾与“哀牢夷人约，邑豪岁输布贯头衣二领，盐一斛，以为常赋，夷俗安之”。“桐华布”除自用、纳赋外，还“卖与人”，产量已有剩余。表明汉晋时期南方少数民族的棉纺织业居于全国领先地位。

汉晋以降，南方少数民族的纺织技术获得很大提高，并对汉民族产生较大影响。例如，五代至元朝时期（公元907—1368年），海南岛黎族的“苧麻，岁四番收采”（《舆论纪胜》）；当地出产的吉贝（棉花）以及沉香、槟榔等土特产，通过汉族商贩运销大陆各地。黎族妇女纺织的“黎锦”、“黎幕”、“黎单”等，“青红道间”，花纹鲜艳，绚丽多彩，美观实用，也远销至广西桂林一带，深为当地人民所喜爱。还有被清人李调元在《南越笔记》中誉为“东粤棉布之最美者”的白叠布，早在北宋时就已在黎族聚居区出现。足见宋代时黎族人民棉纺技术和工艺就已达到相当高的水平。

宋末元初，年轻的黄道婆因不堪封建家庭虐待，逃到崖州。崖州的黎族人民非常同情她的遭遇，热情地接纳了她。当时崖州的棉纺织业十分发达，当地的黎族妇女以织“崖州被”著名，她们毫不保留地教黄道婆纺织技术。元成宗元贞年间（公元1295—1296年），黄道婆返回故乡后，便把从黎族妇女那里学来的一套纺织技术传授给当时松江府乌泥泾一带的妇女。她结合实践进行革新，制成轧棉用的新型搅车，弹棉用的粗弦大弓，以及当时世界上最先进的、一手能同时纺三根纱的脚踏纺车，大大提高了轧棉纺纱的效率。黄道婆把黎族妇女擅长的错纱、配色、综线挈花等各种技术，结合我国传统的优良丝织技术，运用到棉纺织品上来，织成的褥、带、帨等有花草、鸟兽、折枝、棋局等图案花纹，粲然如画，深得人们喜爱。黄道婆在棉纺技术上的杰出贡献，凝成了黎、汉两族文化交流的结晶。

在频繁的纺织生产过程中，许多少数民族形成了具有丰富社会内涵的独具特色的习俗和节日，如苗、侗、瑶、布依诸族都有“植棉节”。

据宋恩常、岩罕明《云南西双版纳傣族社会历史调查》称：西双版纳景洪一带傣族自己栽培棉花，大多数傣族女孩十一二岁便开始学习纺线，十六七岁便开始学习弹棉花，十七八岁开始织布。

傣历十二月开门节便进入收获季节，雨季结束，开始收棉花。妇女白天拾棉花，夜间纺线。姑娘们也随着开门节的到来又得时机恢复谈情说爱，从生产的收获转向婚姻的收获。几个住地毗邻、年龄相仿、性格相投的姑娘为了在夜晚共同纺线，通常要在她们房

屋附近的空场上搭设“喊哄”，即公房。大些的公房用圆木和竹皮铺设成楼板，楼板离地约一米，置有楼梯以供上下。姑娘们在晚饭后便带着自己的纺车、棉花盒到公房去，同时带上烟、染牙用具、花生、蔗糖、桔子、柚子等糖果，作为来访的男青年的食品。她们分别围坐在燃着篝火的火塘边，一面纺线，一面同来访的小伙子谈情说爱。一旦达到倾心的程度，姑娘便把纺车搬走，邀请小伙子到家里的火塘处；如果这个公房仅有两个姑娘，这时剩下的那个姑娘，即使一时还未找到称心的来访者，也只好收拾纺车回家。在这种情况下，剩下的小伙子如果不到其他的公房去拜访姑娘，也可继续留在原来的公房，甚至睡在这里。在这期间，为了纺出织布所需的线，姑娘们通常纺到鸡鸣；而那些会吹笛子和会拉胡琴的小伙子，便用笛声和琴声为她们助兴提神。

孟蔗的傣族当棉花收获后，每个村落的未婚姑娘，包括已婚又离及少数死去丈夫的年轻寡妇，一般按年龄和性情结伙，夜晚在村落中的一些空地上纺线。她们为了御防夜晚的寒冷而又便于烧火，便在所占据的空地四周，用篱笆围起，并且安上供开关用的简易草门。这种篱笆常常是与姑娘相好的男青年帮助围建的，它要使用数月。姑娘们轮流供应烧火用的木柴和打扫内部卫生。男青年夜晚便携带毯子和竹笛，访问自己所爱并欢迎他来访的姑娘。一些姑娘为了招待来访的男青年，便暗自多带一个竹凳，供自己心爱的男性坐。在纺纱场地上，姑娘纺纱车的嗡嗡声，同男青年吹笛的旋律自相配合。有的姑娘则停止纺线，与小伙子用毯子相裹密谈，一直等到东方渐白，晨鸡

破晓，方才回家。

贵州贵定云雾山一带“海肥苗”的“花场”织绣谈情亦颇具情趣。当地苗族将这一活动称为“坐花场”，从每年农历正月初一到十五，历时半月。

苗族“花场”以自然村寨为单位，每个村寨建一个，选择在距村子五十米的向阳坡上。“坐花场”从腊月开始做准备工作，寨上的姑娘们纷纷相约上山砍箭竹和青藤，编织成竹栅，围成方形或圆形的“花场”。每个花场的大小约为二十平方米，并在正东方向或正南方向留个门，也是用箭竹编的。花场内挖五六个火塘，作为烧火取暖之用。正月初一吃过早饭，姑娘们就各自带着纺车、针线、布、糯米粑、小板凳来到“花场”，分坐在“花场”内的火塘边，生起篝火，一边纺纱、刺绣、挑花，一边谈笑逗趣，等待着小伙子们的到来。这时，外村的小伙子也迫不及待地成群结队来到花场边，先以歌声试探“花场”内的姑娘们，姑娘们便以歌声回答，欢迎小伙子们进花场。于是青年小伙接踵而入，男女为对，双双坐在火塘边。姑娘们一边纺纱、绩棉、刺绣，一边与小伙子对歌谈情。双方中意后，小伙就不时吹奏出动听的笛声，陪伴姑娘做女工。到了中午，姑娘们就烤起粑粑，热情招待被相中的小伙子。然后一边做女工，一边唱歌、谈心，加深了解。至天黑时分，姑娘便可带上中意的小伙子回家吃晚饭。没有被相中的小伙子，便无精打采地退出花场，自寻亲友家去找饭吃。如果哪家的姑娘没有带相好来家吃晚饭，其父母或兄嫂就很不高兴，认为她在女工方面没有出息，所以才不被小伙子喜欢。



## 二 皮·毛·羽——动物皮毛类服饰材料的加工

前面讲过，南方的藏缅语各民族尚保持穿皮的习俗，但他们所穿之皮一般都属于自然形态的毛皮，很少加工。而北方少数民族却形成了狩猎、畜牧、剥皮、去毛、脱脂、鞣制、缝合一系列传统服饰文化内容。

鄂温克、鄂伦春、达斡尔、赫哲诸族居住的地方，出产各种野兽，包括马鹿、犴、狍子、獐、貂、灰鼠、水獭、狐狸、猞猁、麋鹿、熊，还有各种鱼类。他们经常猎取的对象是马鹿、犴、狍子和鱼。仅以狩猎而论，就有“烧山引鹿”、“放火寻角”、围猎、陷阱、犬捉、夹子、网套、栅栏、地箭、蹲碱场等方式。

围猎是一种比较原始的集体狩猎形式，一般由全家族公社的妇女把有野兽的大山用栅栏围起来，仅留下几个出口，出口处挖好陷阱，然后男女老少一起出动，在山上轰撵野兽，带弓箭的猎手等候在陷阱旁。这时有的高声呐喊，有的抛石块，向栅栏各出口处轰赶野兽，被惊吓的野兽仓皇逃窜，一看见出口就慌忙跑过去，正好落入用野草伪装好的陷阱，事先埋伏在陷阱旁的猎手，便可乘机射杀坠落坑中的野兽。这种猎俗在鄂温克族中曾经颇为流行。

诱猎这种方式在东北少数民族如鄂温克、达斡尔等族中较为普遍。有拟声诱猎、以鹿诱鹿、伪装诱猎及造(盐)碱场诱猎之分<sup>①</sup>。

拟声诱猎，顾名思义就是模拟动物的叫声，引诱

①参见李德洙主编《中国少数民族文化史》第133~135页，辽宁人民出版社1994年版。

其同类闻声而来，然后捕获。人们用桦树皮或桦木制成鹿哨、狍哨等，鄂温克族称为“乌力安”，长约四十厘米，一头粗一头细，中间是空的，两头均能吹响。秋季是鹿的交配季节，公鹿到处寻找母鹿，公鹿母鹿互相鸣叫接近对方。猎人则躲藏在森林中吹鹿哨，模仿公鹿的叫声，母鹿听到后，闻声而来，公鹿应声尾随母鹿而来，发出呼唤声。熟练的猎人边吹鹿哨边向鹿接近，待鹿走近后，伺机射杀之。这种仿声猎鹿，常会大有收获。

以鹿诱鹿，是饲养驯鹿的鄂温克和鄂伦春人的独特的猎鹿方式。秋季，猎民常带着家养的驯鹿到原始森林中去，家鹿一叫，野生驯鹿就来了，见了面就互相顶架，猎人便乘机用刀子割断野生驯鹿的后腿筋，抓住后食其肉，用其皮。

伪装狩猎是达斡尔、鄂伦春、鄂温克族较为流行的狩猎方法。这种方法是指猎人把自己伪装成狍、鹿的样子，以诱惑猎物。猎人穿上毛朝外的狍、鹿皮衣、皮裤，头戴带角和耳朵的狍头皮帽子，伏在草丛中悄悄接近猎物。这种方法多用来猎狍子，狍子属鹿科动物，比山羊稍大，尖嘴，黑鼻子，白屁股，细腿，有时成群地在溪河边喝水，随时都可打到。狍子胆小，善跑，猎人常装成狍子，躲在河边的草丛中猎取它。夏季是狍子的产崽期，猎人用桦树皮做成狍哨，声音与狍崽的叫声相同，母狍子听到狍哨声，误以为是自己的崽在叫，就傻头傻脑地停下来东张西望，猎人乘机捕获。

碱场诱猎最初只在俄罗斯族中流行。近百年来鄂伦春、鄂温克人从俄罗斯人那儿学来了这种方法。猎

人利用鹿喜欢舔碱土这一习性，造一些碱地，引诱鹿来舔食，从而捕获之。碱场是人在犴、鹿经常出没的山阳坡上，选择一块面积约三平方米的地方，先把土挖一尺多深，然后用木楔钻坑，将直径四五寸、长三尺余的杨木墩用斧子劈成四块，里面夹进食盐，大的碱场约用三十市斤盐，小的用二十来斤，盐借杨木的水分向地而蒸发，形成碱地。附近的鹿闻到盐碱味后，就来舔食地面上的碱土，猎人在离碱场数十米远的地方修一个简陋的掩蔽室，面向碱场的方向留有望孔。猎人常在雨后的夜晚，埋伏在掩蔽室中，乘犴、鹿来舔食碱土时射杀之。碱场诱猎免去了猎人穿山串谷寻印追踪迂回接近的过程。

捕获的野兽或驯养的牲畜，其肉可食，其皮可作衣料。北方少数民族的兽皮大体可分两类：一类为细毛皮，如貂、鼬、貉、狐、水獭等毛皮，价格昂贵，多用于出售；另一类为粗毛皮，如狍、鹿、熊、狼、獾、野猪、犴、驯鹿等皮，价格低廉，多为自用。

由于长期以狩猎采集为主要生活来源，赫哲、鄂伦春、鄂温克、达斡尔等民族，都具有熟练的兽皮加工技术。熟制兽皮，要先把剥下的兽皮撑开晾干，再把木屑抹在皮板里面，使水分浸润皮板，或在皮板上适度而均匀地喷水，将皮板卷起闷一夜。然后去掉木屑，撑开皮板，刮去肉与脂肪，用木刨刀反复不停地勒刮。为使皮再柔软些，往皮里撒一层草木灰，或抹一层稀泥土和发酵的玉米糠，卷起来闷一夜，用木铲刮去青皮与油脂，再揉搓一番，用木梳子梳一遍即可。为了减少貉、鼬、狐、貂等皮的气味和油脂，可用碱水洗一下，再把它挂起来，用木铲刀上下不停地

铲刮，到皮子柔软为止。

制革比熟皮子容易些，即把皮板放在木桶或缸中浸泡，夏季泡三四天，冬季泡六七天，到掉毛为止；再把皮板放在有双腿的木架上，一端用身体顶住，另一端顶在墙上，将皮板撑开，用木刀刮去毛肉；再用木刨刀刨软，放在木桶内，用孢脑浆水或肥皂水浸泡几天之后用水搅拌，出现白浆之后，取出来用绞杆把水绞净。如此一次不行，可刮两次，到制成满意的皮革为止。

作为制皮工艺的一种，赫哲族妇女的鱼皮加工活计颇具特色。每年从春季开江捕鱼的时候起，妇女们便开始加工鱼皮。在她们看来，尽管不是所有的鱼皮都是衣着的原料，但各种鱼皮的确都有不同的用途。胖头鱼、狗鱼等既能制成鱼皮线，又能做衣裤；赶条鱼皮既能做衣裤，也能做靽鞞；大马哈鱼、鲤鱼等皮既可做靽鞞，又是制手套的原料；怀头鱼皮较大，可做套裤、绑腿、鞋帮。她们加工鱼皮的一般程序是：先把鱼皮剥下晾干，然后用木刨刀刨软鱼皮，此法可同时将三四张鱼皮卷在一起，反复搓揉成熟皮子。早年加工鱼皮的工具是木槌和木砧。熟鱼皮的人在木墩上就坐，把晾干的鱼皮卷起来放在木砧上，用木槌反复捶打，直到鱼皮柔软为止。用这种工具熟鱼皮，一次只能加工一张，劳动强度较大。鱼皮熟好了，再根据需要用植物花叶把鱼皮染成红、蓝、绿等各种颜色，最后拼合缝制成衣服。

如果说上述民族的制革工艺传统而古朴，那么，俄罗斯族的制革工艺就颇具现代色彩。现在西北地区尤其是新疆一带少数民族制革工艺的一些流程，都是

先后从俄罗斯人那儿学来的，时间是在“十月革命”以后。西北地区少数民族的畜牧业素来兴旺，盛产各种畜皮，但“十月革命”前，他们的皮革加工工艺落后，当地工匠只会鞣制羊皮，并且是用与鄂温克族相类似的土办法，鞣制出的羊皮质量差，只供当地少数民族缝制皮衣、皮被和皮袜，而牛皮、马皮、貂皮及大部分羊皮，都被当作原料运往国外。“十月革命”后，迁居新疆的俄罗斯工匠带来了先进的制革技术。他们创办的制革工场和作坊，使用化学药品和先进工具加工处理各种畜皮。他们鞣制的畜皮轻巧美观，经久耐磨，深受国内外消费者欢迎。同时，他们还创造了新的皮革制品，如用牛皮和马皮制成不怕人泥下水的油皮靴，用牛皮制作哥萨克式的军用马鞍以及轻巧、坚固的马车套具，这些制品极受新疆各族人民的欢迎。

历史上长期“食肉寝皮”的少数民族还喜欢就地取材，以羊毛等捻线织成氍毹作为衣料。藏族、蒙古族、土族、白族、纳西族、珞巴族等的主要衣料无不用氍毹充当。其中藏族的氍毹作为一种富有民族特色的工艺品，早在元明时期已远近驰名。它是藏族妇女用优质羊毛捻线，用腰机或脚踏分经纺织机织成的羊毛布，面窄，较厚，宽七八寸，长约三丈六尺，质地细密柔软，具有保温、隔潮、结实耐用的优点。其颜色有黑、白、紫红、墨绿、黄诸种，式样则有色条、十字纹样等，尤以色条氍毹最有特色。这种氍毹是用不同颜色调配，色泽艳丽，是藏族喜用的裙料。在颜色的搭配上，有的用强烈的对比色条调配，具有明快粗犷的风格；有的用纤细的相关色条调配，则显得娴

雅温和；有的是在许多复色色条之间穿插一些原色，或黑、白色；有的是以一个色相为基调组成紫红、青灰等统一的色彩，讲究色条的纹界清楚，轮廓周正；还有的是用一组组递增色配置；有的则是不分组的巧妙配合。总之，藏族氍毹，不论色条宽窄、色度强弱、色相的变化或是补色与原色的搭配上，都令人赏心悦目。

藏族的另一种十字花氍毹，是用白色或底色在需要的花纹部位，按照一定的规格用线扎结成十字纹样，然后染色、晾干，把线结拆去，显示斑纹。这种缣染的花，因为边缘受染液渗润，都有自然形成的色晕，显得既稳重又豪放。藏族群众认为，“十”字花纹样，象征着“慈善”、“爱抚”，有与人为善的吉祥含义。十字花氍毹，主要用来做花领藏袍的镶边和一种花藏靴上的装饰。

早在汉晋时，西南少数民族即已流行类似氍毹的毛纺织物“罽旃”。据《后汉书·南蛮西南夷列传》记载，这种罽旃的纺织技术已达到“织成文章如绫锦”的水平，而且还用动物血来染色，成为“朱罽”，工艺独特。同时罽旃还成为当地少数民族土特产上贡东汉朝廷，这在《全唐文·张柬之请罢姚州屯戍表》中记载得很清楚。从工艺情况看，罽旃可能就是彝、普米、白、羌等民族喜用的毛料披毡一类。它一般是将羊毛扯碎，弹松，厚薄均匀地铺平，洒温水浸湿压紧，再用木棒卷裹成筒，反复搓擀，然后将其折为二寸宽衲褶数层，用木板捆夹，最后将其晒干便成。

少数民族利用毛纤维的历史，也可追溯到遥远的

石器时代。从那时起，随着狩猎技术的提高和畜牧业的发展，人类已开始普遍利用毛纤维纺织成各种服饰品。至于羽毛的利用，在少数民族中可说达到美仑美奂的地步。“楚国”之国帽“南冠”——以鸚鸟羽毛做成的羽冠，长期在南方少数民族中流行。现苗、瑶、阿昌、藏等民族仍保持着这种以鸟羽为冠饰的习惯，它具有通灵、威严、勇猛、好斗等内涵。据《唐书·南蛮传》记载，南方少数民族地方首领谢万和谢木安晋见简文帝时，曾著白纶巾、鹄髦，此“鹄髦”即是燕羽织物；而“物毛雉毳，名高燕羽”中的“雉毳”无疑也是鸟羽。这表明在我国东晋南北朝时间，江南地区少数民族就利用鸟羽毛纺织作装饰了。至明代，邝露《赤雅》中仍有关于壮族“编鹅毛”为衣服的记述。稍后台湾高山族的一些支系，亦“染五色狗毛，杂树皮为之(衣)”(黄淑璪《台湾使槎录·番境补遗》)。现今都柳江流域苗、侗民族的白鸟衣或许就是楚人等以鸟羽为服饰原料的遗风吧？

总之，少数民族的服饰原料，不管是较早的葛麻、木棉、兽皮、羽毛，还是稍后的苧麻、草棉，均来源于自然。利用它们不但给人类带来了温暖和舒适，而且在这种充满了智慧与妙用的创造中，改变了人同自然的关系，使自然之“天”合于人，为人类的社会生活服务；人类也主动去接近自然之“天”，培养了亲自然的感情。

### 三 衣·裙·裤——民族服装的款式类型及缝制

虽然少数民族的服饰原料不尽一致，但在服饰款式的设计制作上，却有许多相同之处。这是民族文化

交流整合的结果。

综观各民族的服装款式，最为流行的是大襟衣及大襟右衽衣。制作这种款式衣服的有蒙古、藏、彝、壮、满、普米、苗、瑶、畲、侗、水、布依、土家、达斡尔、仡佬、羌、撒拉、毛南、锡伯、裕固、德昂、回、土、白、鄂伦春、赫哲、傣、傈僳、高山、拉祜、东乡、纳西、景颇、鄂温克、仡佬等民族。该款式有长短、宽窄之别，一般都讲究纹饰。

对襟衣的制作在少数民族亦十分流行。彝、基诺、壮、珞巴、布依、壮、侗、苗、瑶、白、土、哈尼、土家、仡佬、撒拉、毛南、仡佬、塔吉克、京、保安、阿昌、德昂、回、傣、哈萨克、黎、佤、高山、畲、拉祜、水、东乡、纳西、景颇、柯尔克孜等民族，都制作穿着这种款式的衣服。许多民族女性的对襟衣常常是纹饰满身，连便装亦有纹饰，只是较少。男对襟衣一般说来无纹饰或少纹饰。

满、蒙古、藏、彝、苗、门巴、土、达斡尔、仡佬、赫哲、瑶、畲、侗、水、布依等十余个民族都流行制作长袍。尤其是蒙古、达斡尔、藏诸民族，几乎可以说长袍就是全族盛行的民族服装款式。满族的旗袍也属于长袍之列。旗袍的长短、宽窄，袖的长短和大小，随着时间场合的不同而有别，直至现在，它对各民族的影响仍然较大。

坎肩(马甲、背心、半臂)的制作在二十多个民族中流行。他们是蒙古、藏、满、彝、白、土、达斡尔、羌、毛南、撒拉、锡伯、阿昌、塔吉克、塔塔尔、保安、回、维吾尔、朝鲜、傈僳、高山、东乡、纳西、柯尔克孜、俄罗斯、苗、瑶等民族。坎肩的结



构在不同民族有一定变化。一般以襟的不同形式和扣襟的装饰及纹饰为特色。男子坎肩有的无花饰，有的不仅有花饰，而且以故事情节中的山水、人物为主，起画龙点睛的作用。女子的坎肩有花纹图案，如花鸟、虫鱼等，绣制精美，力求达到最佳装饰效果。

苗、瑶、布依、保安、朝鲜诸民族还制作穿着斜襟衣。根据各民族特点，各自的纹饰有所取舍和侧重。琵琶襟衣、贯首衣等古老的服装款式，至今在苗、瑶、彝、黎、珞巴等民族中仍有制作。这两种款式的服装一般都以本色布为主，几乎没有纹饰，制作简单。

少数民族还流行制作裙子。其中褶裙类主要盛行于西南的二十多个民族中，尤其是苗瑶语诸民族的二百来个支系都保持着手工制作褶裙的习俗。而筒裙的制作，主要流行在壮侗语、孟高棉语诸民族中。至于连衣裙的加工，则主要流行于突厥语诸民族中。许多民族因受汉族的影响，亦流行制作裤子，主要有俗称的“坛盘裤”和西裤两种款式。

中国少数民族服饰在制作款式上有若干共性的同时，在具体制作程序上亦各有千秋，即使在同一民族中，对同一款式服装的制作亦有细节上的差别。在这里，笔者只以个案的形式就贵州省台江县施洞苗族传统女装的制作过程加以介绍，以见一斑。

大领右衽的施洞苗族女装，其衣背多以约八尺长的一幅“斗纹布”剪为相等的两段，拼连成一幅，前面以二尺余长的土布两幅在两肩与衣背连结起来，然后缝连腋下的部位，下留岔口，前襟长，后襟短；又把衣袖接缀上去，并缀钉上织绣的拼条。

花饰的做法有编织和刺绣两大类。编织的花饰，多属连续几何图案，外部多用平行线条，内多作菱形、三角形或单线曲折，有的也有平行线条。在几何图案中，多巧妙地运用了龙、鸟、牛、鱼、蝴蝶、狗、人等动物形象。刺绣的方法多样，主要有破丝绣、挑花、锁丝绣。其中破丝绣的图案形象之丰富多彩实为罕见，仅动物形象就有四十多种。

施洞苗族妇女裙子用青紫色家机布一匹(六丈左右)为原料，长度略盖过两膝。其做法是将布料剪成所需的长度连成一幅，然后用稻草在地上铺成中间高两头低的弧形床基，其上复放一张晒席，再将钉好花纹的裙放在上面，布正面朝下，之后用手工准确、均衡地一褶一褶折起来，每折一小节，即用干净的两只脚踩压住两端，边折边用带有粘性的植物(白芨草)水拍洒其上。三丈多长的一幅布折褶缩短成只有三尺左右，然后每隔寸许连一道线，使折好的细褶串连起来，并阴干，使之适当结硬，垂直搁一段时间以保持褶条不变形，最后钉好裙头，穿时才将线拆掉，让褶裙平整。裙由两截构成，上截布为单层，宽约半尺的下截布为双层，且其褶子比上截的稍为粗大，上截折三褶，它只有两褶。这种制作方法，大体可代表其他地区苗族褶裙的一般制作程序。

该地苗族女性的围裙，拴围起来后比裙子稍长，用料和制作十分讲究：中幅满织着花纹，有的则用刺绣。编织的方法与“斗纹布”相同，有白帕和黑帕两种，苗语分别谓之“工索”、“工赛”。前者为白底红花，需丝线五至六两，每张费工一个多月，后者为黑底蓝花，用料和用工与前者同。这两者都构图复

杂、精美，只在重要场合才佩戴。

女性的头帕是用丝线织成的彩色格子布，一般长二尺半，宽约七寸，制作上用织机织，织法与土布相同。她们的绑腿都用自制青紫色土布制成，每根长约一丈。冬季喜欢穿鞋帮由两瓣合成的单梁百纳底绣花布鞋，材料多为从集市买来的青色缎子或青丝绒；袜子多纳着细密的袜底，跟部也绣花，材料为市面上的青色布。

据调查，从头到脚制作一套像样的盛装衣裙，至少要花费一年零两三个月的零碎时间。如果还制作银衣，则费时更多。银衣是在前述大领衣的基础上，于两肩从衣领至袖用花拼片上端，两侧缀上直径二厘米的两排银泡，还挂上长三厘米左右的银链，链端吊有银片。上衣的前襟，佩上三排右高左低的银衣片，上排四块为圆形片，每块直径六厘米，中排的四块为方形片，每块边长六厘米；下排缀上的三块方银片较大，每块边长约十厘米。在排与排之间钉有直径二厘米见方的两排银泡作间隔。下摆也缀一小排银泡，泡下挂吊与衣袖上同样的银链及银片。衣背须满钉八排各式银衣片和银铃，从上到下依次为方银片、银泡、圆银片、银泡、方银片、银泡、方银片、银泡（其下吊银链和小银瓜子），其中的银片从上到下逐级增大。除衣领和袖片的刺绣外，上身几乎全为缀钉上的银片银泡所遮盖，有如秦代的铠甲，也像汉代的金缕玉衣。这些银衣片为当地苗族银匠打制，其上均雕有龙、鸟、麒麟等精致图案。银衣是一等盛装的显著标志，也是财富的象征。好的一等盛装，现在的市价要值五千至一万元。

## 第二节

### 绣染·首饰·美容： 少数民族服饰的装饰技艺

作为少数民族服饰的主要装饰手段，刺绣、挑花、蜡染、扎染、银饰、美容等装饰工艺均别具传统特色和科学道理。

#### 一 绣挑·补贴·编结——民族服饰的刺绣针法

在少数民族服饰的衣袖、套袖、衣襟、盘肩、衣脚、裤脚、裙脚以及帽子等装饰部位上，最常见的装饰技艺要数刺绣了。

少数民族刺绣，是通过针法技巧的运用和色彩的变化进行绣作的一种手工平面造型艺术，包括绣、挑、补、编、结等各种形式。它最早是以植物纤维纱线在自织的上布戳纱——即单色线绣，或白地蓝花，或蓝地白花，粗犷质朴，富于乡土气息。在单色线的基础上，继而衍化为草果染色的民族彩绣。现今所见各少数民族服饰多用彩绣，且有平绣和凸绣之分。平绣流行面较广，几乎盛行刺绣的民族都用此法。凸绣是在底布上多铺几层剪纸花，使所绣花卉凸出，有立体感。这种技法主要流行在南方苗瑶语诸民族中。

刺绣的针法技巧在不同的民族中有不同表现，有的简单，只有平绣和挑花，有的则复杂，如维吾尔族、柯尔克孜族仅花帽上就有丝线平绣、丝线结绣、

串珠片绣、格子架绣、盘金银绣、十字花绣、钩花刺绣以及刺、扎、串、盘综合绣等。刺绣技法如此之多，使得维吾尔族的许多花帽都以刺绣技法进行命名。顶带棱角、形状扁平圆口的“塔什干花帽”，就因通用格子架绣法而叫“格子架帽”，它以严密紧凑的几何纹样，用颜色艳丽的彩线满地绣成。“夏兰姆花帽”之所以叫“扎绒花花帽”，亦因采用扎绒法绣成而得名。“翟尔花帽”即金银线盘绣花帽，是以黑、黑绿、深红、深湖蓝、普蓝平绒做地，用四个对称金银线盘绣成圆形或椭圆、方形、长三角形、不规则形等单独适合纹样组成帽顶花，边缘为四个长方形适合纹样与主体花纹上下对称排列而成。苗族的刺绣更是丰富多彩，主要有平绣、辫绣、绉绣、卷绣、盘绣、纳锦绣、绉绣、堆绣、叠绣、锁丝绣、破丝绣、数纱绣、打籽绣、板绣、镂绣、挑花、马尾绣等十余种，现略作介绍如下：

[平绣]其针法特点为单针单线，针脚排列均匀，丝路平整；图样平滑光亮，清新明丽。若与我国湘绣、苏绣、蜀绣中的平绣比较，最大的不同在于苗绣中的平绣以剪纸作底样，绣出的图纹有一定厚度，呈现明显的浮雕状。在黔东南的台江县施洞一带，妇女们为了突出刺绣的立体感，常常将同一纹样的剪纸作铺垫，然后在其上施针绣绘，与粤绣为突出浮雕般的艺术效果而用棉絮作底垫的方式异曲同工。

[辫绣]其制作顺序是先将剪纸纹样贴在布料上，再根据纹样的要求，将八根或十二根彩线套在一个简单的凳架上，用手工编成三毫米宽的辫带，按剪纸的轮廓，由外向内将辫带平盘绕织绣满，辫带的走向明

显，呈比平绣更突出的浮雕感和肌理效果；体现出粗犷、朴实、厚重的艺术趣味。辫绣主要用作袖片花、领花、肩花。在辫绣的基础上，又派生出了“补花辫绣”这种自成一格的技艺。其具体做法，是根据纹样要求，将剪纸纹样中的各个局部贴上不同颜色的绸缎，相互间保持约一公分的距离，再在不同的部位上，用辫绣的方法，绣上需要的局部纹样，最后在每个局部光缎的外轮廓上，镶一条深色的辫带，在带内侧锁一条浅边线，又在辫带的中间用浅线点状连缀，既固定了辫带，又富于装饰意味。这种由不同底色做成的补花辫绣，鲜明富丽，变化有致，多用作袖片花和背带装饰。辫绣和补花辫绣主要流行于雷公山麓的台江县台拱、排羊和雷山县西江一带苗寨。

[绉绣]绉绣不同于辫绣的平铺直锁，而是波浪式地将辫带上下来回绉折锁扣。其制作的方法是先纺织丝辫，编法与辫绣的丝辫相同。再按照剪纸的轮廓，用单针穿线，由外向里，将丝辫折成小折，堆蹙实满，使纹样呈现较高的雕刻状，比辫绣的立体感更强，形成一种更加粗犷、浑厚、质感强烈的肌理效果，既经久耐用，又有一种特殊的美。绉绣只用作袖花片，流传地区与辫绣流行地区相同。

[卷绣]常常与辫绣或绉绣在同一块绣片上配合使用，操作方法是右手将辫带向内或向外扭曲成一个菱形疙瘩，左手拇指甲将菱形疙瘩钳紧，右手以针线进行锁扣。此法绣出的绣品纹样浑厚粗犷，很有立体感。

[盘绣]是以粗线在绣样上保持一定的间距依次循环盘缀填充，然后在两线之间用线来回进行交织编

绣。纹样古朴典雅，有浅浮雕的韵味。

[纳锦绣]其特点是依布料的经纬线戳针，用锁丝法锁边。由于针法以戳为主，因而圆线、曲线较少，均是以适度宽长的直线构成菱形、矩形、三角形等，层层叠套组成各种几何图案，一套母题与另一套母题轮换套叠。此法以清水江畔的凯里以及旁海、湾水一带苗寨最为典型和普遍。

[錾绣]做法是先将熔錾铸进模型而成直径一毫米左右、长不及一厘米的细条，背凿针孔。然后以黑布为底，将錾条按花纹铺上，从背孔钉牢。錾绣现在只残存于剑河县和台江县的一些偏僻村寨，如剑河县柳富一带的錾绣盛装，至今特色独具。

[堆绣]又叫堆花、贴花、补花。其方法是以浆了皂角水的彩色绫子剪成底边较大的三角形，再把底边两角向中折叠，成为带尾的小三角形，然后把这些小三角形从花块的中间起一层比一层稍退后的堆钉起来，有的还在中央钉成一些花纹，制完后，可看出一层层的小尖角，由内向外伸展着，构成各种花鸟图案。此法过去盛行于雷公山麓四周的台江、雷山、凯里诸县市，许多整体的花饰都用堆花，是头等盛装的标志。苗家叫它“欧赶良”——即尖角衣，穿戴时不仅必须钉上银饰构成“银衣”，而且还要佩戴银冠和数量极多的手钏和项圈。由于堆绣费工费时，花费又大，现在已多被各种刺绣取代。虽然少数老年妇女仍用堆绣作饰，但仅限于领花、肩花、袖花等部位，范围已大为缩小。

[叠绣]叠绣的材料和花瓣的准备同堆绣基本一致，但铺花方法不同。譬如一朵花，先将花瓣外围平

铺于布，缝牢，再将第二圈、第三圈……依次往里等距铺上。第二圈花瓣梢端枕于第一圈瓣脚，第三、第四圈依次，越往里，花瓣梢端越高，全花呈立体状，有如窗棂的浮雕。建国前后这种方法流行于凯里市炉山、旁海一带，现今很少见到了。

[锁丝绣]制作方法是先用一根白丝线依次绕在一根白棉线上，形状类似小提琴弦。然后据剪纸的纹样，用这根特制的白丝线沿纹样的外形嵌出轮廓，再施以不同的彩线，用平绣或绉绣的方法绣出纹样。这种绣法纹样细小，造型概括，多用在上衣和背带上，主要流行于凯里市的凯棠、旁海以及台江县施洞地区。

[破丝绣]具体做法与平绣大体相同，区别为先将彩色丝线用手工撕破成更细的线，有的破成八至十六根细线，并以皂角仁加工打光，可绣出渐变的过渡色和复色效果，比平绣显得光滑细腻。其针法有一般平绣的均匀顺针，也可采用乱针绣针法。破丝绣多用于华贵的衣袖花、领花、肩花、围腰花等，其绣面平、齐、细、密、匀、顺、光、亮，是苗绣中水平最高的精品，以清水江畔的码头重镇施洞一带苗寨最为著名。苗族的破丝绣，与我国传统“顾绣”的“劈丝绝技”如出一源。

[数纱绣]其做法是根据自织土布的经纬线，采用平绣的针法，绣出各种呈几何形纹样的图案。有单线绣和双线绣之分，前者显得平整光滑，后者显得厚实，有浮雕感。数纱绣与挑花是不同的，前者利用布的经纬位置，采用平绣的排线针法，排线虽不长，但一般最短的也比挑花的针法长；挑花也利用布的经纬纱，但主要采用“十”字针法。由于两者针法不同，



艺术效果也各异。数纱绣的用途多做袖花、领花、肩花。贵州凯里、黄平、施秉等县市苗族流行此法。

[打籽绣]其做法是在纸花纹样的边缘，先用一根以白丝线紧裹在粗棉线上的白线围住，再用一根普通线把它打紧，然后就在花内插绣。每一针插上来后，先把针在线上绕两绕，再插下去，形成打结的样子，并呈小圆状。绣时，一路路的由外往内缩，与一般打毛线从内向外扩形成对比。现在台江县革一、凯里市凯棠等地区的盛装人都采用这种方法做饰，纹样以水云纹为主。

[板绣]先让蚕在一块平滑的木板上吐丝，形成一块板丝，将其压平。多数染成红色或绿色，再在上面刺绣，其纹样以花、鸟、龙、鱼、蝴蝶为主要内容，造型古拙、简洁。现台江、雷山、凯里、丹寨诸县市的一些边远山区，还零星保留着这种原始的刺绣技艺。1986年5月，笔者在三穗县千户苗寨寨头村征集民族服饰时，看到的板丝绣底色都是原色，是研究早期苗绣的宝贵资料。

[镂空绣]又叫镂空花或扣花。绣时一般不用底样，全凭绣制者手工操作。针法与平绣颇为不同，从正面刺穿后，又从底面复制回正面，再用线把前后扣联起来。这种绣法，底花和面花几乎一个样，难分正反之别。只有刺绣技巧较高的姑娘，才采用这种难度较高的绣法，绣出有特色的图案来。镂空绣主要流行于黔东南和湘西苗族地区。

[挑花]为广人苗族妇女所专长。其针法有回复针和十字两种。前者是根据图案形状，每隔四线挑一针，某部位初形挑出即回针，由原针脚再复挑一次，

方向与原来相反，回线刚好盖住其空间。后者是指在经线上用数纱挑十字，再由千百个十字构成各式图案。十字形体大小，主要取决于布料的粗细，料细五至六纱，料粗只能挑四纱。挑花一般不用底稿，只凭记忆或看“花种”，用线从中心向两面或四周排开，俗称二方连续或四方连续花纹。在服饰上较多使用此法的地方，多间用蜡染，并以蜡染纹作底样。如贵阳市花溪一带苗族就是这样。挑花的花纹匀紧，内外两面都呈现同样图案，无正反之别，所以又叫两面花。两面花构图严谨，数纱精确，挑出之绣品，两面能用，多用于手笼、假袖、手帕以及围裙。

[马尾绣]其方法是用自制的白丝线缠绕在马尾丝上，成为类似琴弦的特制绣线，然后按照剪纸纹样将缠好的马尾盘绕在花纹外轮廓上，中间的空隙再用彩线填绣，绣出的图案有浮雕感，与西周时期的辫子股刺绣填彩手法有相似之处。此法主要流行在贵州黎平县龙额一带苗族和邻近的水族中。

综上所述，少数民族刺绣的针法委实纷繁复杂，每一种针法中往往又派生出若干变体，除了上面所列以外，还有织绣、结绣、绕针绣、抽花之类，不一而足。中国历史上的各种刺绣针法在此都能找到其对应物，在现代刺绣中也能找到它的影子和踪迹。少数民族刺绣的针法，可追溯到我国先秦以前的传统手工刺绣技艺，例如辫绣，1976年在陕西宝鸡市发掘的西周殉葬文物中，就已经有了这种辫子股刺绣针法的痕迹；马王堆汉墓出土的辫绣已相当精致，几近苗绣的水平。再如板丝绣，夏商之际曾在中原一带流行，是我们中华民族最早的刺绣形式之一。1982年湖北江陵

出土的楚墓中贵族妇女的服饰实物，其丝绢薄如蝉翼，锁绣的技法，同现在台江县苗族刺绣中必加锁绣、针脚细密的工艺技法水平相当，难分高下。辫绣、卷绣、盘绣、叠绣、补绣、纳纱绣、马尾绣等针法，源于商周，兴至汉唐，而一两千年后的今天，这些在中原大地上已经演化乃至消失了很久的针法，却在边远地区的少数民族中得以较完整的保存，不能不说是一个奇迹。它不但成为研究中国刺绣的起源、发展极有价值的活标本，也为证明中华民族的历史文化有共同渊源提供了佐证。从制作技艺上看，刺绣发展史上的几种技法——手工丝线刺绣、金银线绣、珠绣、绒绣、机绣、挑花、补花系列，在少数民族中均有典型范例，堪称刺绣历史的“陈列馆”。这种情况，充分展示了少数民族刺绣艺术王国中无比旖旎的艺术风貌。可以断言，无论在中华各族刺绣艺术史上，还是在世界刺绣艺术史上，少数民族刺绣都占据重要地位。

## 二 蜡缬·绞缬·夹缬——民族服饰的纺染技术

少数民族衣裙装饰的另一个重要技艺是蜡染、扎染和印染。蜡染、扎染古代分别叫“蜡缬”和“绞缬”，与“夹缬”，即江南地区汉族的蓝印花布，在唐代时并称为我国三大纺染工艺。

蜡染之所以有别于其他印花工艺而自成一体，在于它独特的民族传统工艺与独特的图案美的结合。现在，蜡染主要流行在南方苗瑶语族、壮侗语族以及藏缅语族系属内的于多个民族中。根据史料记载，蜡染却非这些流行民族所固有。有关这些民族最早使用蜡

染的记载见于宋代，如《岭外代答》、《溪蛮丛笑》、《宋史》等，当时叫做“点蜡幔”。而早在唐代，蜡染就已用于军服和宫廷服饰以及屏风装饰等。日本正仓院收藏的“对树象羊蜡染屏风”、今藏于我国故宫博物院的三色蜡染实物，都是唐代中原高水平的蜡染工艺品。而中原蜡染则可能源于西北。从新疆和阗民丰尼雅遗址出土的蜡染佛画看，东汉时期新疆少数民族中已有蜡染流行。

蜡染在南方少数民族的传播，一般认为与苗瑶语诸民族的大迁徙有直接关系。根据历史，目前流行蜡染的民族只有苗、瑶、畲三族由中原迁徙而来。这还可从现今西南各兄弟民族有无蜡染的情况得到证明，如贵州丹寨、黄平、织金、安顺、六枝的苗族，均为外来者，但这里却是蜡染工艺最为丰富典型的地区，而该省的上著民族仡佬，虽在贵州历史较长，却无蜡染技艺留传下来。唐宋以后，受外来文化的影响，中原的刺绣、织锦、缣丝得以革新和发展，同时用豆浆石灰混合成的浆料取代了蜜蜡，而使蜡染艺术相形逊色而失传。苗瑶语诸民族的大迁徙，随之亦把蜡染工艺带到了南方少数民族地区，并使之发扬光大。流传民间的苗族《蜡染歌》唱述道：在大迁徙的过程中，已掌握用树脂做画的苗族妇女，把沿途摘取的花草树木，捉到的鸟兽虫鱼，描绘在自己的衣裙上，借以怀念失去的中原故土。现今使用蜡染的民族中，苗族、瑶族就仍保持了这种原始的树脂染，但也不排除蜡染起源于南方后传入中原又随着民族迁徙再流播南方的可能。著名作家沈从文在《龙凤纹样·谈染缣》中指出：唐代中原地区著名的染缣技术，就是从西南苗族

和其他少数民族传入并加以发展的结果。近年，考古学家们在川东峡江地区风箱峡崖葬现场的峡路上，发现了粗细不等的平纹麻织品七八种。还有蜡染细布，都是衣服碎片，大约为东周至西汉初年的纺织品，是目前可以见到的最早的蜡染实物，大大早于前述新疆出土的东汉蜡染佛画。

蜡染工艺的具体情况，在宋代已有详细记述。当时曾任桂林通判的永嘉(今温州)人周去非在《岭外代答》中说：“瑶人以蓝染布为斑，其纹极细，其法以木板二片镂成细花，用以夹布，而熔蜡灌于镂中，而后乃释板取布投诸蓝中。布既受蓝，则煮布以去其蜡，故能受成极细斑花，灿然可观。”这是一种方法，另一种方法略有区别，这就是乾隆年间《贵州通志》里所讲的：“先用蜡绘花于布而染之，既染，去蜡而后见花。”前一种方法现今民间已不常用，仅见于贵州松桃一带苗族中，他们先把图案贴于木板上刻成空心花纹，作为“花模”长期使用。需要时，将白布夹于两块同型花模间，将加热了的蜡汁灌入花模空心处，冷却后打开花模，取蜡布浸染，用清水煮沸脱蜡即成。

而后一种方法于现今的民间普通流传，今天生活在南方的苗族、布依族、瑶族、彝族、畲族、水族、侗族、仡佬族、壮族、黎族、高山族以及待识别的侏家等的蜡染工艺制作亦大抵如此。蜡染的材料全都是当地土产，有蜂蜡、白布、魔芋、草灰、蓝靛等；工具则有蘸蜡的铜制蜡刀(笔)、作尺(量距离用)的稻草杆、划轮廓用的铁针、画圆圈用的几个大小不同的竹筒、点点子用的竹签之类。制作时，先将自织的白布

用稻草灰漂白，或者将布放入有碱的开水中煮二十分钟左右，用以脱去杂质（以保证蜡液和染料的浸透性、附着性）。再把魔芋煮熟捏成糨糊状，抹在白布背面，晒干后放在石板上用牛角或牛骨磨平，使其变成光滑、有硬度的布壳，然后置于腿上开始点蜡。点蜡时先用针勾画出初步轮廓，以稻草秆量出距离；如果画圆就用竹筒压出位置，再用蜡刀（笔）蘸上蜡液，画出总的轮廓，分成块面，最后由简单到复杂，随心所欲绘出各种既传统又创新的纹样。画好以后把蜡板置于一种土制的旋转竹车上，干后把布放入蓝靛缸中浸染，十至十五分钟后，悬挂于空气中氧化，浸染一次浅色，再放入缸中浸染，色就加深。入缸浸染的次数以要求的深浅度为准。染好后的布待晾干后再投入一百度沸水中脱去蜡质，漂洗，便可出现蓝白分明的服饰布料。

在整个蜡染过程中，蜡刀（笔）的制作和点蜡，是两个重要环节。蜡刀用几块薄铜片合成斧形，宽约一公分，大小则不等，中稍空，上缚细竹棍为柄，长约十公分。蘸蜡后，蜡蓄于铜片之间，借铜传热保持蜡的温度，点绘时才顺畅，线条才均匀。需要时，还用毛笔、刷子、雕花木板等进行辅助。点蜡的关键在于“透”，所谓“透”，就是一定要使蜡液浸到织物纤维中去。而“透”的要领，在于掌握适当温度。如温度过低，蜡液浮在布面上凝结，染液就会浸入，轻则影响纹样的白度，重则破坏纹样；如温度过高，蜡液容易晕开，破坏纹样线条。民间常用的方法是：以一只小瓷碗盛蜡，置于炭火上，将蜡加温到开始冒白烟为最合适，这个温度要均衡保持在一百三十度——蜂

蜡的熔度——左右。点蜡一次若太薄，可重复再来一次，这样染液就不会渗入，保证纹样的白度，形成蓝白分明的效果。

上面讲的蜡染用的是蜂蜡。在苗族、瑶族中还有一种更原始独特的树脂染法。据作者的调查，其具体制作过程是：先在土白布上按照需要绘制各种图案，然后用枫树脂或松油与牛油混合，装在一小土碗里，用木炭火加温，让两种油脂缓慢融合，再用一小根竹制的蜡笔蘸油涂于画好的图案上，待其干后，放入青色染缸或蓝色染缸内深浸泡染，使布着色的同时，油脂冷却自然龟裂，染液顺着裂纹渗透，就会出现各种冰纹效应。等布晾干后，将涂在花纹上的油蜡刮掉或煮去，便可出现蓝底白花或青底白花的花纹图案，冰纹形态各异而又调配和谐，古朴典雅，自然天成。树脂染法在民国时期比较盛行，当时的《贵州通志》就有“以松油绘花于布，始加染色，去油成纹，以作服饰”的记载。由于树脂熔点低，粘性大，防染性能良好，可以得到很细的花纹。加上树脂染的画具一是鸡毛笔，一是细竹片，前者多用来画圆圈或弧线，显得灵活自如，后者则多用来画直线，只要蘸上树脂，轻轻在布上一按即可，线条匀净笔直。因此树脂染的图案线条细密精致，直线和弧线交替配合，疏密相间，具有独特的艺术风格。

蜂蜡染和树脂染均为蓝白两色，多色蜡染只流传在苗族少数支系中。贵州安顺、普定一带的苗族，喜欢在蓝白色的基础上，涂上红、黄两色。按传统的方法，红色用杨梅果汁，黄色用黄栀子碾碎泡水来涂。红黄两色和靛蓝相逢，变成草绿、赭石等中间色调，

成为南方少数民族罕见的多色蜡染。如要保持红黄等原色，染前在涂好的色块上封上蜡即可。贵州丹寨县苗族的多色蜡染，亦加饰红、黄色调。不同的是，丹寨苗族蜡染的红色是用猪血或牛血涂染而成，黄色则用杨梅树叶捣碎泡液进行染制。苗族早在宋代已制作彩色蜡染，近年贵州博物馆在平坝县发掘一宋代苗族洞葬群，其中一女墓中就发掘出一套完整的彩色蜡染殉葬服。

蜡染的主要纹样题材，早期多取自铜鼓或受其影响。这在宋人朱辅的《溪蛮丛笑》中有记述，他说：

“溪峒爱铜鼓，甚于金玉，模取鼓文，以蜡刻板印布，入靛渍染，名点蜡幔。”清代张澍在其《黔中记闻》亦有类似记载：“革僚有斜纹布，名‘顺水班’，盖模取铜鼓文，以蜡刻版印布者，出独山州烂土司。”现在民间蜡染上常见的纹样，有的仍保持铜鼓上中心花纹的原样，有的虽大小有变化，但溯其渊源，均出于铜鼓。少数民族蜡染纹样及其风格之所以取自铜鼓，源自于他们对铜鼓的崇拜。铜鼓使用于战争助威、婚礼、丧葬、祭奠、宴饮、狩猎、收获、欢庆节日、报时、联络等场合，象征着权力、富有和神圣。因此，在艺术风格上，铜鼓上的光体纹、锯齿纹、同心圆纹、雷纹、云纹、钱纹、鸟纹、蛙纹、鱼纹、花草纹、如意纹等，渗透于蜡染图案的造型组合，当是情理中之事。

扎染也具有独特的工艺效果。目前尚在使用扎染工艺的有黎、维吾尔、白等民族。海南省东方、昌江一带的“美孚锦”，新疆的“艾得丽”丝绸，都以扎染工艺著称。主要用作上衣装饰的美孚锦常用几何形



人纹和鹿纹、熊纹等纹样；而用作裙料的“艾得丽”丝绸，则以黑、红、橘红、蓝、绿与白相间的波浪式图案，这种图案是由水纹和树枝纹变形纹样组成的，据说为早期萨满教崇拜水神、树神的一种宗教意识的反映。扎染的程序是：先将已排列在特制木架上的经线扎成花纹以防染，撤下经线放入黑色、青色或蓝色染缸浸泡数次，晒干，拆去扎线头，然后排线织花。浸晕的色斑配上织花，就会出现若隐若现的特殊效果，显得豪放而粗犷。古代史籍记载颇多的各种少数民族“斑纹布”，相当部分都用扎染工艺染成。其扎法，一般是在布帛上按照事先绘好的纹样，把不受色的花纹部分叠约、绞扎、串缀相缚或夹扎、撮叠，用针线缝紧扎牢，然后浸染。

除蜡染和扎染外，许多少数民族还流行印花布的工艺。从纹样设计、雕成模子到制成印花布，都由民间工匠担任。印花布一般分为木模彩色印花布和镂版蓝印花布两种。前者无论制作、纹样造型、布局、构图都和汉族地区的印花布不同，它具有鲜明的民族特点和强烈的地方色彩，如维吾尔族的彩色印花布。而镂版蓝印花布，显然是采用江浙汉族地区传统的蓝印花布制作方法，只是换上民族特点的图案罢了。湘西土家族、苗族的蓝印花布即属此例，其题材和图案丰富多样，既有具象的植物、动物、山水、人物纹样，又有抽象的几何纹样如方胜纹、回纹等。木模彩色印花，在维吾尔等一些西北少数民族中又分两种。其一为两色印花，常见的是黑、红色调；其二为多色印花，即用红、黑、黄、杏黄、土黄、蓝、橙、绿、紫、靛蓝等色套印。至于木模彩色印花布的工序，一

般是这样的：首先根据所生产印花布品种需要，准备大小不等的木基，将其刨成光面，画上各种花纹，雕刻成模子，最后蘸上各种颜色套印在手工土织或宽幅机织布上面而成。

而镂版蓝印花布的全部制作过程，与木模彩色印花布有一定区别：首先将花纹画在马口铁皮、厚纸板或厚桑皮纸上，按绘上的花纹镂空制成模版，将模版放在待印的手工织窄幅白土布上，用灰浆涂抹，灰浆晾干后，将布放入蓝色、靛蓝色染料缸浸染，然后再晾干剥掉灰粉即成蓝白相间的印花布。

印花技术很早就在少数民族中流行，从江西贵溪崖墓出土的纺织物中有印花织物看，百越民族至少在一千六百多年前就掌握了这种技艺。

### 三 金银·珍珠·玉石——民族首饰

作为服饰的主要辅助手段，各民族在条件许可的情况下，都尽量讲究首饰，如耳环、项链、戒指等。在金、银、玉、珍珠、玛瑙、松石、丝、翡翠、珊瑚、蜜蜡、琥珀、海贝、料珠、羽毛、兽皮、兽骨、兽牙等诸多质地的饰品中，以银饰品最为常见，金首饰和珍珠、玉石等次之。蒙古、达斡尔、裕固、塔吉克、乌孜别克、藏、门巴、珞巴、羌、彝、白、哈尼、傣、傈僳、佤、拉祜、纳西、景颇、布朗、阿昌、普米、怒、德昂、基诺、苗、瑶、畲、侗、水、布依、壮、仡佬、土家、毛南、黎、高山等近四十个民族都喜用银饰。其中苗族银饰品种之繁多，款式之丰富，可说是我国五十多个少数民族之冠，世界上恐怕也没有任何民族能与之相比。其头饰，有银牛角、

银凤冠、银扇、银抹额、银飘头排、银插花、银雀花、银宝帽、银响铃帽、银簪、银花梳、银耳环等，胸饰有银项链、银排圈、银压领、银胸牌等，背饰有银背吊、银背牌等，衣饰有银衣片、银围腰、银袖吊、银扣子等，手饰有银手镯、银戒指、银手链，脚饰有银脚镯、银脚铃。即便是同一品种，也往往有若干造型。如银项链，就有双龙抢宝式、六方式、四方式、八字式、响铃式；项圈则有空心雕花式、小米式、空心式、六字式等。再如银手镯，亦有龙头式、六方式、明子式、扭空心式、小米空心式、小米螺丝式、三方式、两股扭螺丝式、四方扭实心式等。复如耳环一项，据贵州省博物馆尚不完全的收藏，式样即达一百余种。

贵州省清水江流域的苗族姑娘，一身银饰重达二十多斤，其脖颈上的项圈层层叠叠，直逼嘴鼻，呈现出一种雍容华贵之美。满身的银饰部件形态各异，有的轻柔如羽毛，无风自动；有的锐利似匕首；有的粗壮有力；有的则小巧玲珑。银饰的图案，大都与苗族居住的自然环境和历史文化传统有关，或花鸟虫鱼，或山川日月，尤其喜爱牛角造型配龙凤和蝴蝶纹饰。

瑶族银饰品的款式亦十分丰富，据称有六十余种，只是工艺水平略逊色于苗族。

许多少数民族的银饰工艺品是近代才有的，如云南的阿昌、景颇等民族所佩戴的银饰品，主要是从汉族地区和邻国缅甸买来，自己不会生产。哈尼族、彝族姑娘衣袖、包头、腰带上佩饰的银泡，早期虽为自己制作，但工艺相对简单。其工序是：先把银熔化，铸成五至六寸长的银条，接着把银条捶到两张纸的厚

度，如果捶后有裂缝，便是废品，因此锤要放得轻重适度，砧铁要稳。之后，便把薄片放在锡块上，用不同型号的中空、尾宽、嘴尖的圆凿按需锯割，锯下的越圆，锻打出来的银泡就愈匀称。锯下来的小银片，又要放进一个锌或铁铸成的圆窝里，用筷子头粗细三寸来长的小铁棒将它打凹成盔帽形状，再把打好的放在锡块上，用铁钉一边各打一个小眼（以双眼对齐为准），以便将来缀钉在衣服上。为了使打好的银泡有光洁度，还必须把它放进铜锅里炒烫，再放到明矾水中煮沸，然后用布包起来在明矾水中搓洗，就成了亮晶晶的可用银泡。云南省红河两岸的彝、哈尼、傣、拉祜等民族的数十个支系都用银泡作为装饰，形成一个用银泡装饰的服饰文化圈，地处红河岸边的建水县早在新中国建立前就出现了为这一地区民族生产的银泡厂。

苗族银饰品种之繁多，导源于苗族银饰工艺之先进，其先进的生产工艺则与其悠久的历史有关。从刘禹锡关于湖南苗族“银钏金钗来负水”的诗句，和《旧唐书》中关于“东谢”苗族首领谢元深以“金银络额”的记载看，至迟不晚于唐代，苗族银饰生产工艺已形成特色。直到现在，苗族地区有许多村寨整村整寨地在从事独具风格的银饰生产，被称为“银匠村”。1994年12月，作者应邀到贵州省台江县九摆苗寨参加他们的“接龙节”时，曾着意对该寨的银饰加工情况进行过调查，特作为个案介绍于下：

九摆村隶属于台江县排羊乡，位于该县城南隅24公里处，海拔860米，由上、下两个自然寨组成。时有97户共475人，全系苗族，自称“嘎闹”。主

要有杨、李、陆等姓氏。

该村 99% 的人家都能从事各种银饰品的加工制作。技艺系祖传，多半是父传子，子传孙，世代相袭。全村时有银匠 230 余人，户均 2.3 人，可谓名副其实的银匠村。当地寨老介绍说，300 年前这里就已开始银饰制作。

制作银饰的工具，是根据银饰的种类和花色品种而制作的。从手锤、钻子到拉丝板都是自制自用。家家都有一套完整的制作工具。工具类有铁墩、大小手锤、风箱、熔炉、油灯或汽灯、铜锅、银锅、银槽、松香板、木焊板、焊银压板、弯头气管、拉丝板、锥刀、铁银钳、抽丝钳、拉丝钳、方形钻、圆形钻、匾空心钻、指甲钻、锥钻、卡钻、镊、剪刀等；模具（又称蜡石）类有衣角、背带角、银片、衣肩银泡、衣袖银片、亚领银片、围腰银片、带裙银片、童帽铃银片、喇叭、响铃、小菩萨，以及龙、凤、元宝、虎、狮、马、鸟、蝴蝶、麒麟、枫叶、寿星等吉祥物。银饰制作的原料有白银、硼砂、明矾、木炭。

制作时，点燃木炭火，将装好银锭的银锅放在熔炉上燃烧，用风箱吹火加温，使银锭熔成银水，倒成银条、银花、银雀、银角以及其他吉祥动物等银片。银条还可拉成银丝、打成银片、剪成各种花鸟虫兽，再进行精加工，如钻花、钻眼、绕银线、雕成各种动物或花纹、镶边、修边等。镶边、修边时，要放少许硼砂进行焊接。最后将定型的半成品放在铜锅里用明矾水煮开上光，或加热浸入明矾水中，洗刷一两次即闪闪发亮，成为备用的成品，若要组成马头花银饰或花草头花银饰，就将银花、银草、银马花、银鱼花、

银雀花、银喇叭、银链、银片适当分别排列焊接，组成头饰，与大银角、银梳、银别针一起组合佩戴。制作亚领、项圈、项链、衣片、背带片、童帽吊铃片、菩萨等时，则多熔在模子上冷却成形，然后钻眼、钻花纹，再进行焊接、洗刷、磨光即成。概而言之，银饰的制作一般要经过烧银→锻打成片→扎花→焊接→拉丝→蜡石铸模→煮银→洗银→捆银→整修这十道工序方告完成。这些银饰千姿百态，造型大胆奇伟，其工艺的精湛让人惊羨，就是现代化的作坊，也难生产如此美仑美奂的作品。

九摆村的银饰制品，早已闻名一方。这里不仅能制作台江、雷山、剑河、凯里诸县市以及省内外苗族银饰，而且还能生产省内其他民族如水族、侗族、布依族、瑶族



图二 苗族银饰

族的银饰。其部分作品还行销贵阳、北京、上海、桂林、成都等地。银饰制作在当地已成为一种专业，户均年收入在三千元至一万元之间，成为他们经济收入的一条主要途径。类似的银匠村还有雷山县的控拜、西江，台江县的施洞、塘龙、排羊等。

至于银料的来源，大都是清代和民国时期流散于民间

的银元,也有一些早期的银锭。1949年以后,尽管银元的货币意义在当地已失去了作用,然而这早已形成的标示富有的传统观念仍通过银饰品的方式保持下来,被视为辛勤劳动的一种重要积累成果。至今在婚姻缔结过程中,仍有用银元做聘礼的。

盛行银饰制作的村寨,一般自然条件都比较好,生活富裕殷实。如位于清水江畔的施洞,在明末清初,因清水江苗木的贩运而成为当时黔东南苗族地区商业集镇,用清代徐家干《苗疆见闻稿》的话说,是“苗疆一大市会”。有一批湖南、湖北、江西、安徽等地木材商人曾到此进行商业活动,许多汉族资本家和小商贩甚至移居这里,这对于该地区在商业上的发展不能不有很大影响;又因地近河道,两岸为冲击层,土地肥沃,在农业生产方面便无需多费精力。商业的发展,水道的便利,土地的肥沃,加之可兼捕鱼之利,使当地苗家的生活有广泛来源和保证,经济上较富裕。这种富裕的生活也就在服饰上尤其是银饰上反映出来。而地处高坡上的反排苗族,由于自然条件较差,生产力落后,生活清贫,对服饰的制作就缺乏必要的物质基础,在银饰方面也比较简单,工艺上也较为粗糙。这可算少数民族服饰与经济关系的两个生动实例。

#### 四 护发·养颜·修眉——民族美容

化妆美容也是少数民族服饰文化的一项重要内容,在长期的生活实践中,各少数民族创造了独具民族特点的化妆美容方法。据中央民族大学图书馆的藏族学者才桑吉卓玛介绍,仅藏族的美容洗发方法就有冰水洗脸、萝卜水洗脸、鸡蛋清洗发、酸奶水洗发、

草木灰水洗发、神仙土水洗发、皂角水洗发、生姜水洗发、花椒水洗手脚、胡麻籽水护发、银器画眉、黛石画眉、葡萄汁和樱桃汁化妆、奶油美容、枣泥护肤、冰糖水美容、指甲草染指甲等十七种。

第一种方法是：三九严寒天气，河上结了厚厚一层冰，青年男女和小孩到河上打个洞，用冰冷的河水洗脸洗手，就会起到很好的健美皮肤的作用。

第二种方法是：将白萝卜切成块或条，煮水洗脸洗发，就会使皮肤细嫩，头发黑亮。

第三种方法是：将鸡蛋清加少量水，搽在头发上，用手搓洗，待起泡沫后，冲洗干净，头发既净又亮。

第四种方法是：把酸奶加热使奶、水分开，将奶渣捞出食用或做奶酪，奶水用来洗发，使头发黑亮。

第五种方法是：把草木灰放在水盆里澄清，用来洗发，使头发干净柔顺。

第六种方法是：把山洞里自然风化成的一种有咸味的细土——神仙土，倒在水盆里，泡水澄清后洗发，可使头发干净美观。

第七种方法是：把皂角树结出的皂荚煮成水洗发，使头发乌黑发亮。

第八种方法是：将生姜切成片或丝，煮成水加少许盐洗发，起到美发、生发的作用。

第九种方法是：把花椒煮成水，用棉花搽洗初生婴儿约一个月，使孩子长大后手脚不会裂口粗糙。

第十种方法是：把胡麻籽泡水或煮成水后，即成为鸡蛋清似的糊状物，把它搽到头发上，干后，发型久不改变，还能养发，自然无味，是一种天然的定型



发胶。胡麻系草本植物，有家种和野生两种，家种的可以制作食油，野生的不能食用，但两者都能起到定型发胶的作用。

第十一种方法是：将戴在手上的银饰取下，用棉布擦黑后用来画眉，起到眉笔的作用，无毒。

第十二种方法是：用一种轻轻一画即有颜色的黛石画眉，眉色自然，无味，无刺激性。

第十三种方法是：夏天摘下野葡萄、野樱桃，挤出汁搽在脸上，代替胭脂口红，其特点是自然、清香，无刺激性。

第十四种方法是：将新鲜奶油盛在容器里，每天洗脸后用它搽手脸，手脸皮肤就会变得细嫩。

第十五种方法是：在临睡前洗脸后，搽以捣烂的枣泥，次日洗净，便可起到养肤护肤的作用。

第十六种方法是：用冰糖水每晚睡觉前搽脸一次，会起到养肤护肤作用。

第十七种方法是：将指甲草的叶捣烂成泥状，加白矾，临睡前涂在指甲上包好，次日就成为鲜红的指甲了。其特点是长久不褪色，自然，美观，无毒无味。

实际上，这十七种美容方法在藏缅语诸多民族中都流行，只是侧重点不同而已。

苗族的传统美容方法亦别具一格。贵州省东南及广西融水一带十多个县、市的苗族女性，一般不用化妆品，又无特殊保养，但个个青丝缕缕，容光焕发，肤色白里透红。这除了山清水秀，空气清新，有利于红颜常驻外，与她们用坑水洗头分不开。坑水色泽浅黄味酸，可代替酸醋用，对治疗头疮、头癣、头发枯

黄脱落、皮肤干燥无光等，都有较好疗效。这一带苗族还喜欢用茶油护发，涂上茶油的头发乌黑发亮，便于梳理。

瑶族的“打眉毛”习俗，也是一种独特的美容方法。瑶族认为女性眉毛粗太凶狠，会克夫，当姑娘长到十四岁至十五岁时，就用麻线将多余的眉毛逐一绞去，只留一线淡淡的细眉。在绞眉毛时，还要把前额、鬓角、后颈窝一带的茸毛也绞光，以面部光洁、素雅为美。这种细眉习俗，在苗、侗等民族中也有流行。类似习俗还见于台湾高山族(除雅美人外)中，他们在青少年时常常拔去全身所有的或一部分毛发，主要是为了预防夏季汗臭或毛虱，也为确保女子妊娠正常。《隋书·流求国传》称：“(高山族)男子拔髭鬚，身上有毛之处皆亦除去。”清代郁永河《裨海纪游》：“人无老少，不留一髭，并五毛尽去。”五毛者，胡须、额毛、眉毛、腋毛、阴毛之谓也。朱景英《海东札记》：“男子须出辄拔，无一茎留者，谓番俗憎老也。”乾隆年(1736—1795)以后，此俗渐衰，情况各异。普通拔除腋毛，有的支系还拔除额毛、眉毛、阴毛，有的支系不拔，有的支系限于男子拔眉毛。同时，男子剃须发，妇女用线绞去脸毛，以期光滑、细润，愈显年轻美貌。

美容与化妆既是一种习俗，也是一种艺术，它是人类为着自身功利目的而兼有审美效果的能动表现。考古资料表明，早在新石器时代，人体化妆艺术即已初露端倪。现代黎、傣、基诺、珞巴诸民族保留的文身、绘身习俗，远在数万年前即已出现。当时的人体装饰品既有陶质材料，又有传袭至今的玉石器和动物

的羽毛、角、骨、爪、皮等。现今苗瑶等族保留的打胭脂习俗，在先秦时期的楚人中即已流行，《楚辞·大招》有“粉白黛黑，施芳泽只”的做法，即脸上涂白粉，再以一种青黑色的颜料(黛石一类)绘画眉毛，俗称“打胭脂粉”。结合湖北江陵雨台山楚墓出土侍者木俑均用黑、朱、白粉装饰五官的现象，足见打胭脂粉在楚人中已形成时尚。此俗传至汉唐，曾在宫廷中风行。其实，打胭脂粉，早先也是来源于民间。据《华阳国志》记载，在楚地江州下有清水穴，清水穴的土著民是巴族，他们“以此水为粉，则膏晕鲜芳，贡粉京师，因名水粉，故也谓江州堕林粉也”。

发饰作为化妆的一项内容，历来受到重视。各少数民族中流行的假发、剃发、辮发、剪发、披发习俗，都是古代民族的美容遗风。



# 少数民族服饰与人生、社会

## 符号·信息·象征：

### 第三章

恩斯特·卡西尔指出：人与动物的主要区别在于人是“符号的动物”，“符号化的思维和符号化的行为是人类生活中最富有代表性的特征，并且人类文化的全部发展都依赖于这些条件。”<sup>①</sup>由此，卡西尔为他的全部哲学提出了一个中轴，这就是：人——运用符号——创造文化。在这样的意义上，我们完全可以把少数民族服饰由简单到繁华的演变过程视为一个符号化的过程。少数民族通过服饰这种符号活动和符号思维，使服饰符号达到一种综合效应，包括功利的、审美的、历史的、宗教的、生理的内涵，呈现多重动因结构和象征意义，隐含着社会的秩序与法则，透露出诸多的非语言代码信息。

#### 第一节

#### 诞生·成年·死亡：

#### 民族服饰与人生礼仪

服饰，作为一种处于纯粹状态中的无声语言和标志，一种符号和象

<sup>①</sup>恩斯特·卡西尔《人论》第8页，上海译文出版社1985年版。

征，始终贯穿在人的生命历程中。人生所经历的四大礼仪——诞生、成年、婚嫁、丧葬，莫不与作为人类社会生活重要组成部分的衣着装扮有着或多或少、或隐或显、或直接或间接的联系。其中所包含的原始符号意义学、符号关系学、符号实用学和象征学、信息学等内容，十分值得我们去破译与解读。

### 一 定魂·镇邪·避祟——鬼人之间的童年穿戴

诞生礼居于人生四大礼仪之首，是人从所谓“彼世”到达“此世”时必须举行的一种仪礼。它作为人类社会生活的重要内容，涉及到诸多文化现象。几乎每一个民族都传承着一套与妇女产子、婴儿的新生息息相关的民俗事象和礼仪规范。这些在人的衣饰装扮中也有生动而具体的表现。

婴儿的新生及其成长，对整个家庭乃至整个社会来说都属头等大事，故各民族的人们都企盼通过种种换装打扮活动，接纳新生命进入群体社会，并使之顺利成长。给新生婴儿换上衣装，被称为“人鬼划界”的“第一次换装”<sup>①</sup>，因为婴儿从此去掉了“鬼界”衣包，而纳入“人界”裳襟。许多少数民族认为刚出生的婴孩尚处在阴阳交界、人鬼之间，“阳气”不足；为了保住孩子的性命，将其长留阳界，所以从孩子哇哇坠地起，即采取一系列颇具符号与象征意味的穿戴仪式，期望能定魂、瞒神、骗鬼。

生活在贵州清水江中游的施洞一带苗族，每当婴儿出世时，须用一幅绣有传说中的始祖“蝴蝶妈妈”

<sup>①</sup>参见邓启耀《衣装上的秘境》第5页，香港三联书店1993年版。

图案的土花布作襁褓，把婴儿包扎起来；婴儿在两岁前所穿的衣服亦用这种图案的土花布制成，有的还加绣枫叶纹。婴儿的胎衣，则须在自家堂屋的枫木中柱脚挖一土坑，用其父亲的一只旧鞋装好埋掉。黔东南的施秉、黄平、凯里三县市苗族，当婴儿降生时，接生婆马上找来一根红线给其穿耳，旨在把他(她)的魂魄拴住，以保全其性命。男婴的胎衣，要埋在堂屋的枫木中柱下，女婴的胎衣则埋在厨间的枫木中柱下。埋时不可太深，也不可太浅，脐带口要朝上。埋得太深，孩子长大后沉默寡言，浅了则缺少心计，爱哭爱闹，不好抚育。根据施洞镇塘坝寨六十一岁的苗族老妇张务翁 1995 年 10 月的解释，之所以要如此，是为了让传说中的枫树公公和蝴蝶妈妈晓得，苗家又添儿孙了，请始祖予以保佑，期望孩子长大扶梁抱柱，撑家立业。

苗族神话解释了这个仪式的由来，它跟人类起源的故事紧密相关。传说，原来地上没有人，一位神仙将枫树砍倒后生出“妹榜妹留”——蝴蝶妈妈，她与清水中的水泡“游方”谈情，才生下十二个彩蛋，请来名叫“姬宇”的巨鸟孵抱，再过十二年，才孵出了人类和万物。因为枫木能生人，于是形成埋胞衣于枫木中柱下这个生育仪礼。

类似的生育仪礼也见诸其他民族。在云南独龙江大峡谷地带的独龙族，每当婴儿出生后要举行称为“所拿角”或“木所娃”的祭典活动。其最明显的标志，是在门前用竹竿挂起一幅或两幅独龙衣(俗谓“独龙毯”)和一些彩色布条做成的旌幡。在那里，谁家挂有这种旌幡，就表示谁家又添人进口了。按常

规，婴儿一坐下来，要先把胎衣埋在一块干净的地方，然后用独龙毯包住孩子，让老人们都抱一抱，以吸取人间阳气。如果孩子瘦弱爱哭，便要取一两张全新的独龙毯，挂在竹竿上，请巫师念咒占卜。让孩子全身穿白，佩上白麻包、刀弓弩箭或织布梭子等，巫师念念有词地嘟囔一番后，便丢鸡丢碗，以鸡能否回家，碗口是否朝上，来卜算孩子今后的吉凶和寿命。独龙族的“所拿角”或“木所娃”仪式，也源于一个关于人类起源的神话：

传说，天界也有“天”“地”之分。在“天”的“天上”住着大天鬼木朋欠，“天”的“地上”住着小天鬼木尼干。木尼干到了娶媳妇的年纪，还不知道怎么去找姑娘，后来被一位天鬼老人看中，老天鬼将自己的姑娘嫁给他。他们婚后生下许多蜜蜂、岩蜂和燕子，就是生不出人来。天鬼姑娘只好跑回娘家，在父亲的靠山房柱下偷听。天鬼爸爸说：“要想生男，就要祭献‘所拿角’，想要生女，也要做‘木所娃’活动。用刀弩祭男神，用梭子祭女神。”天鬼姑娘听了，回去照着做，果然生下人来。从此，“所拿角”和“木所娃”活动就成了生育祭典的一个内容。在现实中，独龙族更重视“所拿角”。

把服装衣物或其他物品与孩子的生育联系起来，属于感应巫术，在许多民族中都不同程度地存在。

普米族妇女怀孕，母亲和婆婆都十分关心，不让她干重活，以防流产，并为婴儿的诞生做好物资准备。分娩之前，产妇要移入正房的后室或正房左侧的小屋。永宁地区的后室连结着一个人的生与死，它既是婴儿的出生之地，也是老人死后的停尸之处。产前



准备工作是：在地下铺好木板，垫上千草和旧毯、裙子等物，产妇一般由妈妈接生。难产时，习惯将孩子父亲的一条裤子放在旁边，她们认为可借助男子的力量生产。云南蒙古族妇女怀孕后，一切对顺产不利的征兆，都被列为禁忌，例如，在怀孕期间，孕妇不能把围腰搭在脖子上，也不能坐在背孩子的背带上，以免脐带绕在婴儿脖子上或挤压损伤了婴儿，造成难产或婴儿早夭。

衣物与生育的关联最早源于神话传说。彝族创世史诗《梅葛》讲道，人种是天神给的，因此，妇女生孩子也是天神送的、祖灵保的，如有不育，则可能是神灵或祖灵认为她前世造下冤孽，就要请巫师“毕摩”念“解冤经”，帮她赎罪。同时还要把这位不育妇女的全套衣服和丈夫的帕子一起绑到树上，让寄附着这对夫妇魂魄的衣装在神灵的帮助下，通过一种“幻化”的灵的交合，促成现实中肉的交合的成功。所以，彝族妇女的首饰、衣物禁送外人，原因是自己生育的魂常附其上，若送与他人，就会损害自己的生育机能及子女成长。又据彝族神话，有一只雄鹰，发现地上有位漂亮的姑娘，便盘旋着，从身上滴下三滴水来，分别滴在姑娘的锣帽、披毡和百褶裙上，姑娘便怀了身孕，在属龙的那天生下了她的儿子。生活在云南哀牢山一带的少数民族妇女，婚后想要孩子，就结伴搭伙走到河边洗浴，浴时将内衣放到河边的“龙石”上，内衣沾了这“龙石”的灵气再穿上，回家个把月，十有八九会妊娠。苗巫认为，孩子的孕育与诞生，是神灵从另一个世界向这个世界的“转世”或“托生”。母腹只是一个“驿站”，一个供彼世向此

世过渡的中转站；正像棺材是此世通向彼世的中转站一样。因此，过去苗族中的不育夫妇要筹办“跳花杆”或“祭桥”活动。他们把几条红布捆扎在“花场”中央的花杆（俗称“山杠菩萨”、“龙杆”）上或溪河边的桥木上，备酒煮肉，请四方八寨的青年男女到花杆下或花桥边吹笙跳舞，以娱花王圣母，祈望送来胎魂。然后把花杆或花桥上的红布缝在衣服上。据说在野外游荡的胎儿精魂，就会顺着红布进入母腹坐胎。这里，女子的“衣”明显地成了受孕的接触媒体，有了女身的意义。而衣服之所以被赋予生殖感孕的意象，概因衣服乃人体的象征之故，尤其是女衣作为女身的象征，可说是世界性文化现象。弗洛伊德就说，大凡人们梦中的衬衫、内衣，通常是“女性的象征”<sup>①</sup>。

孩子生下来，事情还没完。人们普遍认为，裹着彼世胎衣来到人间的婴儿，体质软弱，人气欠缺，还有可能折返彼世（夭折）。婴儿早夭，过去在缺医少药的少数民族中是常事，但他们把婴儿的夭折，归咎于婴儿灵魂的返回。对胎衣的处理就是为断其归路而采取的一种象征性措施。

独龙族孩子出生后，由产妇的母亲来剪脐带，剪法是以食指与中指并拢的距离量好肚脐，用线拴结，再剪去其他部分。胎衣则由婴孩的父亲收拾好并埋在不受雨淋的房檐下或岩洞中，较常见的是埋在房下面挨着火塘的干土灰里。人们认为胎衣是孩子生命的一部分，不能随便丢弃，更不可把它放在被雨淋湿的地

①[奥]弗洛伊德《精神分析引论》第118页，商务印书馆1986年版。

方，否则蚊虫啃食胎衣，孩子会一辈子肚子痛。湘西土家族婴儿的胎衣和脐带，则要装在一只背篓里，送到村外不当道的树林中，挂在一两丈高的树上，让其自然烂掉。他们认为让孩子的胎衣沾地，孩子就会加重阴气，易于夭折。赫哲族小孩生下用布包好后，要把割下的脐带同胎衣一起埋在地下；孩子的脐带脱落后，要包起拴在小孩的摇车上，忌讳随意扔掉，并在小孩的肚脐上抹些炕面上、熊毛或锅底灰等。毛南族婴儿出生后，其家人即在门楣上插上柚树叶为记，并把胎衣绑在村头的胎衣树上，面向当月的“天德方”。每个村子均有一棵专绑胎衣的树，平时任何人不得触动，直到树老朽，才另择一棵代替。壮族婴儿的胎衣要用禾草包住，于夜深人静之时悄悄绑到长有果实的大树的东面，形状如大人背小孩，象征子子孙孙兴旺发达。云南蒙古族一生下孩子，立刻要把胎衣送到房门背后的柱子脚下埋掉，然后家人马上在门头挂上箴帽——表示生女，或挂上插旗、筷的陶瓶——表示生男。北方蒙古族的象征物略有区别：产妇生下男孩，就在穹帐门右侧悬挂弓箭腰刀，生下女孩就在门左侧挂一块红布。目的之一是标明生了男孩还是女孩，并警告来人不要贸然进入；二是悬挂弓箭腰刀，除有标示所生为男孩和镇邪之外，还象征男孩将来的勇敢、刚强。看来，云南蒙古族的习俗可能受到邻近民族的影响。丽江纳西族也有产后挂插有筷子的水瓶的习惯，说是防止生人或鬼祟闯入。傈僳族则忌讳穿鞋或佩刀入室，以免惊吓刚从彼世来的婴儿，使其魂魄又逃回那一世界。土家族也有类似忌俗，他们严禁穿草鞋进入初生婴儿人家借东西或点头，否则婴儿会

啼哭不止或夭亡；如果穿草鞋进入产房，产妇的奶汁就会减少或干枯，殃及婴儿。

类似习俗在哈尼族也有流传。当婴儿落地发出哇哇哭声后，家中老人即将婴儿抱过，嘴里念出许多有趣的祝词，并给婴儿取下“奶名”；同时在庭院里烧起一堆大火，将胎衣投入火中烧毁，随后将烧焦的胎衣盛入一小节竹筒内收存起来。婴儿降生后的三天内，除宗族妇人和婴儿外祖母外，忌讳外人进屋，于是在门头上悬挂起笋壳叶剪成的人像、红泡刺、野姜叶、踞形木刀等物，作为抗鬼、拒人的符号。与此异曲同工，贵州的瑶族以及西藏藏族埋掉胎衣后，还要在门上悬挂树叶和红布(男)或蓝布(女)。金平一带傣族生下婴儿后，要赶快把胎衣送到寨边大树下埋掉，或用芭蕉叶包了，丢到江中，任水冲走。云南大姚县三台乡一带的彝族，则将胎衣口朝下埋入土中，忌讳让地上的蚊虫钻进胎衣，因为这些蚊虫很可能是婴儿不安分的灵魂所化，它们钻进胎衣，意味着孩子的灵魂又钻进衣包，孩子很可能半道便返回“老家”，逃之夭夭了(夭折)。为杜绝此类事件发生，藏埋胎衣，便成为一种象征性的“退装”仪式，它似乎向鬼界昭告：这孩子已投胎人世，胎衣已退还鬼界，勿再骚扰。据说这样做了，对娃娃的顺利成长，大有好处。这是因为，“脐带和胞衣也普遍被认为在割断与人身的联系后，仍保留了它与人身之间的交感联系。人们确信这种交感联系是非常密切的，以致这个人一生的祸福安危和他的脐带或胞衣有关：如果他的脐带或胞衣保存得好、处置得当，那他就一生幸运，反之，如果它们被丢失或损坏，他的一生将因之而多灾多

难。”<sup>①</sup>

在处理彼世胎衣的同时，许多民族都要迅速用冷水或热水洗净婴儿，用长辈的旧衣旧布把婴儿包好。亲友来贺，也送一些旧衣服，那些子孙健壮、年寿较高者的衣服尤其受欢迎。老人们说，这叫“接吉气”，娃娃日后好带，容易长大。那些家有多病早夭孩子的人，则知趣地退避一边，因为他们的旧衣是不受欢迎的。邓启耀先生根据“接触巫术”或“致染巫术”的道理，慧眼独具地指出，旧衣服上会附着穿着者的种种神秘信息，这些旧衣服若与婴儿肌肤接触，衣服上的“福气”或“晦气”，都会感应到婴儿身上<sup>②</sup>。

正像不能接受沾上晦气的衣物一样，“鬼”送的衣物更是万万不能接受的。云南永胜县东山乡彝族支系“它谷族”，在孩子出生三天后，要尽快给婴儿一顶帽子、一件小衣。邓启耀先生介绍说，这是因为孩子生下来之后，彼界的衣包没有了，此界的衣裳要是接不上，孩子的灵魂就会留恋旧时衣包，幻为蚊虫，再回到那衣包里去。当地山民们笃信，人们不给婴儿新衣穿，鬼就会再度给其穿上旧衣，娃娃就养不活。为此要抢在“鬼”之前，将孩子纳入人界的衣带约束之中。而且，这类服饰的制作和穿戴，都有不少讲究。

在湘西苗族和贵州、广西瑶族支系“盘瑶”以及畲族的信仰中，“盘瓠”是其祖先的象征，也是恶鬼的克星，能护寨安民。他们常在寨旁修建盘瓠庙、盘

①弗雷泽《金枝》汉译本第60页，中国民间文艺出版社1987年版。

②参见邓启耀《衣装上的秘境》第6~9页，香港三联书店1993年版。

瓠祠，立盘瓠碑，就是为了让盘瓠在人界鬼域间，划出一条不可逾越的鸿沟。以此类推到服饰上，他们便有给初生婴儿穿“狗衣”、戴“狗帽”的习惯，以此将尚处在阴阳交界、人鬼之间的婴儿灵魂固定于人界阳间，不再游离。彝族、傈僳族、白族也有类似习俗。滇西北鹤庆县彝族小孩出生后穿的第一件新衣，要先让狗“穿”一会，再脱给孩子穿；傈僳族将婴儿帽先给狗戴，再给人戴。白族在婴儿出世七天后给其穿的第一件衣服叫“仪筐彼亦”，意为“穿狗皮衣服”。其实这衣服并非狗皮所做，而是用粗土布缝制的右衽对襟衣，在关键部位领口以象征吉利护魂的红布镶边，用丝线拴系。按照老习惯，此衣缝好以后，同样要在狗身上披一披，说是取其暖气，实际上是取其“狗气”，一来使孩子命贱如狗（就像给孩子取“狗儿”之类的贱名一样），容易养活，二来在避邪法术的观念中，狗可驱鬼，让孩子衣裳沾点狗味，鬼祟就不敢近身。

但在巫鬼观念浓郁的少数民族山乡，可以说凶神恶鬼遍地，对婴孩魂灵的守护，仅以象征性的服饰穿戴来拒鬼避邪，其作用和效果始终有限，于是又有用服饰来欺神瞒鬼、定魂保命的习俗流传。

锡伯族认为婴儿的生育或夭折，都取决于神灵或妖鬼。如果某家的初生婴儿一再夭折，便认为是获罪于某些恶神或凶鬼，要通过相应法术来欺瞒它们，以避免灾害继续发生。一个办法是骗：通过换装改扮，迷惑鬼神，让它们弄不清纠缠的对象是谁。具体办法是：如生了男孩，便给他穿上女孩的花衣服，留长发辫，稍稍长大，还要给他刺耳孔，戴耳环。男扮女

装，变了阴阳，让鬼神们傻乎乎不知所措，无从下手。另一个办法是通过一定仪式，将婴儿交给鬼神的人间代表——萨满或喇嘛保护，给婴儿戴上他们作过法的“神饰”护身符，使妖魔鬼怪避而远之，不敢造次。还有一个办法是躲：婴儿刚刚落地，家人立刻将他包进锡伯族长袍“查木奇”里，匆匆送到别人家寄养，以使鬼神产生错觉，以为是别人家生了孩子，不致再对这家人纠缠不休。等三天过后，再用重礼“买”回。

瞒神骗鬼的目的，是为了保命定魂。基诺族在孩子出生几天后要举行“阿桑木”（定魂）仪式。这天，父母杀一对红鸡，宴请亲朋及村社长老，然后在孩子的帽子上结一个红线结，并根据主持仪式的巫师的名字，为孩子取一个与巫师联名的“教名”，表示婴儿之魂已定居人间，神灵保佑茁壮成长。佤族和拉祜族的定魂仪式一般由远道而来的生人进行，主要手续是给孩子“拴线”。“拴线”的用意是用线把婴儿的魂系住，不让它随意离开人的身体。佤族和拉祜族均认为男魂在右，女魂在左，因此，男孩儿把线拴在右手，女孩要把线拴在左手。拴完线后，这个外乡人便成了小孩的“干爹”或“干妈”。黔东南苗族、侗族中流行的认“干爹”习俗，亦属于定魂仪式之列。谁家的小孩不乖或多病，就要准备礼物去认一个命相好、孩儿健壮的男人为干爹，被认者要从头到尾给干儿子或干女儿做一套新衣服，认为这样孩子就会健康无恙。

为了保命定魂，给婴儿准备衣服的时间也有讲究。例如，普米族在孩子未出世之前，忌讳准备婴儿

穿的衣服。他们认为给婴儿提前准备衣物意味着给婴儿准备丧服。一般要等婴儿降生后，才缝制各种衣物，但产前须备好一张羊羔皮，以便婴儿出生后用之包裹婴儿，意在得到羊神的护佑。

给初生婴儿穿的衣服和打扮，除了有定魂保命的作用，还有卜兆时运心性的功能。毛南族用来包裹初生婴儿的“包衣”充满了象征意味：生的如是男孩，要用父亲的衣服包，是女孩则用母亲的衣服包。据说这样做，将来孩子才心性不花。新生婴儿出世三天后，要穿“三朝衣”，该衣袖子短，表示以后不会多手多脚，不偷不盗；该衣用白布缝，表示不大手大脚，铺张浪费；该衣用白布做料蓝线做绳扣，表示孩子肚里明白，脑子聪明记性好。贵州麻江县境内的畲族，要用旧衣布将初生婴儿的手脚包扎一周，认为这样孩子长大后就会手脚干净，不干偷盗之事。门巴族初生婴儿第一次理的头发，须搜集起来揉成团，挂于小孩胸前，俗信认为头发中藏有婴儿魂魄，这样处理后能使孩子健康成长。其后剪下的头发也不能乱扔，须搜集起来，妥善保存。背初生婴儿出远门前，长辈须在孩子胸颈间或鼻梁上抹个黑点，意在祈求灶神保佑一路平安。水族则忌讳在满月的当天给婴儿剃头，须在满月前几天剃，否则孩子会糊涂，不听话。云南大姚县三台乡一带的彝族，孩子出生后的第三天剃胎毛，满月为孩子戴青帽穿白衣，表示来得清清白白，日后心善不贪。他们认为，人从彼世来就像匆匆过客，弄得好会多留几时，弄不好就会撒手而去。为了留住“投身”到白家的“客人”，既要迅速断其归路，也要尽快给些好处、寄些盼头，使其迷恋人生而



忘却鬼世。

佤族的“不列”活动，就是一个转“鬼”为“人”的象征性举措：当婴儿的脐带脱落后，要把掉下来的脐带藏在竹筒留好，并举行“不列”仪。“不列”直译为“使出去”，意思是让孩子出去看看父亲居住的村寨及周围环境，表示他已是这个世界的人了，要安心留在父母身边。

看来，无论是藏胎衣(鬼衣)还是换人装，给衣服还是不给衣服，确实如邓启耀先生所归纳的那样，它们都是一些互补的象征仪式：弃其彼界衣包，是为断掉婴儿灵魂返回鬼界的归路；给以“此界”裳襟，是为纳入宗族传承的大序。人与鬼或神与人的划界，旧鬼(神)的转世和新人的诞生，正通过这一系列改装换衣的象征形式昭示明白了；时运心性的卜兆，三魂六魄的佑护，也通过服饰及其相应的象征仪式，向天地神祖先人昭示明白了<sup>①</sup>。

脱掉彼界胎衣，穿覆人间裳被，便算步入了人生。由于婴儿的“魂魄”尚未稳定于小小的躯体之中，对他们的监护，便成为慎之又慎的事。加在躯体外面的服饰，既是婴儿护体的秘密之盾，更是拴灵锁魂的美丽“枷锁”。同诞生礼相联系的命名礼、满月礼、百日礼、周岁礼以及形形色色的保命护魂礼俗，许多都和服饰相关，或通过服饰来实现。

我们在第一章述及的藏族、门巴族妇女胸前饰挂的银佛盒，其实是从从小就戴起的，它的功能类似于大家都熟悉的中国人最爱挂在孩子脖颈上的“保命

<sup>①</sup>参见邓启耀《衣装上的秘境》第35页，香港三联书店1993年版。

锁”。多病的孩子经此一“锁”，那容易游失的灵魂，便只好囚居于儿童体内，不再乱跑或被野鬼引诱、劫持，以此而得长命无恙。最常用的方法，是用某些特殊的佩饰如银锁玉圈之类，将孩子圈定在人间阳界。我国东北满族小孩在五岁前必须参加一次家祭——“跳喜神”，时间一般为一天，要做糕粿、杀鸡，祭祀祖先神，以报答其送子女之恩。在家族中公祭时，有一项专祭“佛多妈妈”的仪式，名叫“换锁”，凡新生男女都要参加，并严禁戴狗皮帽入祭。祭祀的对象是一棵柳树。这“锁”实际上是从西墙宗谱神龛处扯出的一根代表家族世系绵续的彩绳（又称锁绳或子孙绳）；而柳树则多半是人工树立在院中的。满语称柳树或柳枝为“佛特赫”，相传是满族的始祖母神（后变为育婴女神），即“佛多妈妈”。代表“佛多妈妈”的柳叶是女阴的象征，在满族创世神话中是生育出万物生灵的母体。因此，用柳枝或黄布袋制作的“妈妈口袋”，便成了始祖神的象征。祭祀的具体过程是：萨满将置于西墙宗谱神龛处的“子孙绳”拴在柳枝上，表示本家与始母神血脉相承。然后，摘下“子孙绳”上的彩色布条给族中孩子戴在脖颈上，这就意味着有了“佛多妈妈”的庇护，男孩能长得骁勇，女孩能长得俊俏。祭毕，锁线“子孙绳”被收回黄布袋中，挂回西墙神龛下。

云南省的基诺族笃信姜可以驱邪。当孩子从“彼世”托生到“此世”，各方面都尚不稳定的时候，就要把姜切成片，生男孩切九片，生女孩切七片，用白线串起来挂在孩子的脖子上，像项链一样。与此相似，哈尼族婴幼儿六七岁前的衣服，基本没有性别的

区分，其小布帽颇具特色，均以青蓝相间的六片直式上布缝制而成；帽顶系有猪牙、海贝、虎爪、豹爪、穿山甲鳞片和野生植物果等以护魂。一旦出远门，大人便临时为孩子加上一支红泡刺和一瓣大蒜，以避鬼邪。贵州凯里、丹寨、麻江等县市交界地区的苗族孩子满月，照例须吃“满月酒”。舅家要准备大量礼品，其中舅妈送两套童装，外婆则抬来产妇在家当姑娘时就已做好的背带、童衣、童帽等。童帽是装饰的重点。两岁前的小孩，不分男女，通常戴顶有双耳、背后有拖肩(尾)的小帽。帽的前额用布剪贴虎头图案；帽顶和脑扣则用五色布剪贴云状花纹，是虎身、虎爪的大胆变形；帽耳及帽脊缀钉有彩色流苏。俗信认为这种帽能“避邪”。稍大一点的幼儿，一般是在脑后绣上两个或虎、或狗、或兔、或鱼、或花朵的对称图案，额前缀九至十三枚银罗汉，脑后缀十一个左右的银铃，靠近耳朵的部位缀直径约三厘米的弧形银牌。到五六岁，童帽发生变化，男孩仍戴上述帽子，并加挂“长命锁”(一直戴到结婚时才取下存入柜中)；女孩则开始蓄发，戴无顶帽。无顶帽通常用自制黑色锦绒或市面上的灯芯绒布料缝制。十岁前的小姑娘，帽顶开个小孔，帽子两侧还缀形似心状树叶的帽耳，耳上绣花。十岁以后，姑娘进入少女行列，其帽子顶上的孔增大，形状如棉鞋的鞋邦，一般在双侧绣有花饰。这种帽子是少女进入婚龄的标志，四季戴着它，配上盛装花衣花裙和银饰，就可以参加“游方”(苗语音译，意思为谈恋爱)一类谈情说爱的活动了。

在台江县施洞、反排等地的苗族，幼儿男女在三四岁前剃发，大都穿上母亲亲手缝制的右衽长服，一

般盖过膝部，穿开裆裤，头戴绣花虎头或龙头帽，脚穿绣花布鞋。花帽上钉有银罗汉、银响铃等。手戴有响铃的手钏。经常生病的孩子，按照巫师的旨意，要戴一根小银链或银铜混绞而成的手镯，以防魂魄出走。女孩三岁左右开始穿耳，用一根线穿过孔洞打上死结，以免再封闭，以备将来戴耳环用。女孩五六岁后的穿着，施洞一带与反排一带有明显区别：前者平时穿裤子，只在节日期间才穿上裙装；后者开始穿裙，并保持到离开人世。但在蓄发这点上，两地却是相同的。为了留发蓄发，女孩这时改戴通顶帽子。头发先从头顶留起，然后再一圈一圈地逐渐往外扩展，即等头顶能梳成辫子了，才往下加留一圈，这圈也能梳上去了，再留下一圈；直到十四五岁才把整个头全留起来，长成长发，梳拢做一束。姑娘由此进入婚龄期。

哈尼族男孩子长到七八岁时，父母便在其顶门养蓄一小撮长发，谓之灵魂栖居之所，而周围却剃得精光。日后随着年龄的不断增长，养蓄长发的面积不断扩大，待成家立业有了孩子后，即成满头长发。四川理县蒲溪一带的羌族孩童，都戴一顶称作“刷哇巴达”的尾巴帽。帽子前沿钉缀五个银牌，中间多半钉缀观音菩萨，两边常写四个汉字，如“长命百岁”、“富贵吉祥”、“长命富贵”等。帽顶正中做一个红色的香叭，内装豹油以寓驱邪。帽顶后再用线扎一束羊尾草，挂三四个响铃，象征羌族崇拜的羊神在后面保护着子孙。另外，儿童胸口戴的小型长命锁，手上戴的细银圈等，也上要是为保魂避邪。侗族小孩的锁魂装扮，要由外婆外公承担，孩子生下来后，他们得

送给外孙小银锁、手圈等，上嵌“长命富贵”、“易养成人”等字样。布依族、壮族用以锁命的“枷锁”，自从孩童时戴上便不再取下，一直戴到古稀之年。旧时，布依、壮两个民族遇孩童多病爱哭，即认为是孩童的魂魄让五鬼或番鬼勾摄去了，除每月初一、十五晚给小孩招魂，还要选吉日请巫师“破番”（意即“锁命”）。巫师一边念经咒，一边把孩童的手用针扎出血，然后用红、白、黑三色棉线拧为一股，分成三段，分别系在病孩的双手腕、双脚踝和颈项上，以此锁住招回的魂魄。有的地方，甚至要用银镯或铜镯，男左女右地锁在孩童的脚踝上，认为经此一铐，好动的魂魄便成为体中囚犯，再不会失落。有试图一劳永逸者，竟将这美丽的“脚镣”戴到老。

随着文明的进步或方法的改变，枷锁脚镣之类羁魂的“刑具”，又慢慢演变为漂亮的手镯、脚箍、项圈和项链。例如，彝族在孩子满月时，要给他剃头，挂红，戴“长命锁”；哈尼族孩子周岁关，要为孩子戴上缀有象征神灵的红色羽毛、镶有表示富足的贝壳的布帽，再长大一些，能帮父亲做点事了，就要为男孩加件白色衬衣，为女孩加个项圈，加些彩羽，将布帽换成绣有花鸟鱼虫的包头帕。他们认为，能跑能跳的孩童，常在野外活动，如不加一些代表神灵的服饰或驱鬼避邪的饰物，就容易被鬼灵侵扰，多灾多病。至于以“虎”自称的彝族支系，婴孩个个须戴的虎头帽，则完全可视作一种民族符号，象征他们是“虎族”的后代；彝族支系撒梅人三岁以前戴燕尾帽，是纪念人从燕卵中生出的传说。这两者实际上都体现了人与动物“灵化”的崇拜过程。

各种形形色色的婴儿装饰行为与观念，都贯穿着一条格调鲜明的主旋律，即每一个族群社会的人们都期冀着新生婴儿平平安安，顺利成长，进入成年期。朝鲜族婴儿的周岁礼素来受到重视。周岁这天，婴儿的母亲要把自己打扮得芳香扑鼻，美如婚时的新娘，然后，给孩子穿上一套精心制作的民族服装，一般男孩上着五色丝绸短袄，外加坎肩；女孩上身着彩虹般的七彩短袄，襟垂飘带，下着罗裙。尽量把孩子打扮得天真可爱。有的地方，还由一位上了年纪的老人给孩子脖颈套上一团素白丝线，以示期望孩子像雪白的线团那样做一个洁白纯洁的人，能像长长的线那样命长、延寿。布努瑶族的镶牙礼也很典型。此仪礼一般在为新生婴儿满三天所举行的“三朝酒”仪式上，由外公外婆持金银箔纸小心翼翼地将婴儿的上下两腮包住，求其快快长出牙齿，茁壮成人。与此相类似，四川松潘县一带的藏族，当姑娘们镶上用黄金做的门牙时，就标志着她们已度过幼稚的童年，步入人生美好的青春时代。

俄罗斯族东正教徒婴儿降生的第二天，要由教父或教母送到教堂举行洗礼。洗礼时，神甫诵祷词，用净水冲洗三次，给孩子戴上十字架，然后绕祭坛三周，以示其进入基督的世界。同时，根据旧俄历所排列的教名为婴儿命名。仪礼完毕，婴儿由神甫用布单包好送回家，举家进行庆祝。柯尔克孜族小孩出生满四十天时，要行满月礼，届时要脱掉刚出生时穿的衣服，换上用四十块花布缀成的花衣，意在祝愿小孩无病无灾，顺利成人。乌孜别克族生了孩子，要在第四十天举行“金盆洗礼”仪式，它实际是满月礼的异

称。其过程为：由婴儿的父亲端来一盆热水，放在堂屋中，将一枚金戒指或银戒指投入水中，前来祝福的亲友也纷纷向盆里倾倒自己带的“福水”。婴儿的母亲抱出婴儿，为他(她)洗浴，然后穿上客人赠送的衣裳、鞋袜和风衣，让其“朱袍锦带”，格外漂亮。经过“金银水”洗礼的孩子，邪灵野鬼就难于侵扰其身体和灵魂了。与此如出一辙，侗族婴儿一落地，外婆就要端来一盆“金银水”为其洗头，认为可驱邪去污并使婴儿的头发光亮。进入童年期，男女发型才开始有别，女孩沿鬓都剃光，仅留头顶一撮发，男孩则将齐耳以下发毛全剃光。

提到为孩童剃头，我们不由想起裕固族独特的“剃头仪式”。仪式在孩子长到三周岁后举行。裕固族老人讲：“这是裕固人的老传统。给娃娃剃头，就像给马驹剪鬃毛一样。马驹剪鬃才算马，才能乘骑，娃娃剃头才成人，才有长命。”时间一般选定在农历的五月初四或六月十三午时。届时先请喇嘛念长寿经，给婴儿取名后，即举行剃头礼仪：先由孩子的舅舅双手拿起炒饼面，置于孩子头顶，取掉饼子圆孔上的盖子，从孔内取出一撮头发，一边念唱祝福语一边用剪刀剪下。舅舅开第一剪后，参加剃头仪式的亲友依次各剪一剪，每个人边剪边唱，到最后时，便由一人领唱，大家和着节拍帮腔，齐唱“保尔德埃”（裕固语祝孩子长寿之意）歌，最后由舅舅将头发剃光。如某个该来的客人因故未到，须在头顶前面为其留一撮。剪下来的头发用一方白布包好，挽成一个疙瘩，吊在帐篷的上方保存好。待到第二次理发，则用剃刀剃了。女孩的“帽盖”留成长发，编成一条辫子，在

辮子上穿綴珊瑚、瑪瑙各色珠子，以後每長一歲，應在帽蓋周圍擴留一條，編一小辮。

剃頭據說是為給孩子祛邪消災。過去，在上族民間將孩子“保命”以後，由神攘災避禍，保佑平安，不許剃頭，不去舅家或出遠門，不許接觸邪穢之物，直到七歲、九歲、十五歲孩子生日那天，由一長者淨刀、淨手為孩子剃髮後才開禁，認為孩子的一切不幸如髮消除。

如果說嬰兒的改裝易服和各種打扮是誕生禮的一個主要方面，那麼，獲得父母身份的人服飾的改變就更不可忽視。

第一次榮升為父母的人，必須按其所處社會群體的集體意識和行為規範改變服飾符號。

哈薩克女性從出嫁到生育前，戴的是一種毡里、布或緞面的尖頂帽，上面綉花并用金銀珠寶裝飾，帽子正前方還有串珠吊眉前。這種帽子是已婚的標志。生育第一個孩子後改戴披巾。披巾又叫套頭，用白布製成，寬而大，垂至臀部以下，上面綉有各種花紋圖案，戴上後能遮住頭、肩、腰，只露出一張臉。過去維吾爾族長期流行開臉儀式，按規定在女子生育第一胎的第四十天舉行。其中有一項內容就是把作為姑娘標志的“劉海”和許多小辮子梳成兩根粗辮，以標示婦女角色。滇南紅河岸邊的彝族姑娘，普遍都戴一頂雞冠帽（用硬布剪成雞冠形狀，再用一千二百多顆大小不同的銀泡鑲綉而成），但在結婚生育孩子後要改包頭帕。藏族婦女生下孩子三天後，要圍上套頭；這是一根紅色絲帶或棉包弦纏在帽子外面的裝飾，如同綬帶一樣。雲南某些地方，苗族婦女懷孕半年，就



有一个回娘家报喜讯的仪式，让母亲为将做妈妈的女儿梳一次头，把她的头发往顶上拢起绾髻，表示已进入“妈妈”的行列。哈尼族爱尼人则在生孩子后，改穿一身素色衣服，摘下浑身银饰，把尖形宽沿箴帽改为平顶无沿帽，表明已为人母，身份已变，举止须慎。云南富宁县的壮族妇女，新婚之后并不就去夫家居住，仍不改变服饰，这就意味着她还保持着少女时代的那种与异性青年交往的自由。一旦有了孩子就要在夫家长住，服饰随之改变：头巾转为粉红色或浅蓝色，鞋底不再有毛边，鞋上的绣花明显减少，围腰不仅颜色转深，而且绣花也减少，外衣也改成黑色。这套服饰标志着她们已生儿育女，长住夫家，不能再与丈夫以外的异性自由交往。这里的男子的服饰随着其妻子的改变也有所变化，主要是不再穿昔日由妻子以外的相好赠送的毛边鞋子。旧时凉山彝族男子在尚未生子的时候，是不能在头帕上竖“英雄结”的，彝谚云：“生子成父母，竖结成长辈。”所以凡头上竖起英雄结的男子必是当了父亲的人。凉山各地彝族年轻女子生育前后的服饰变化各有特点：所地一带妇女生育前头顶青布绣花巾，或系一条彩巾于头，生育后换戴竹架高额大盘帽；日诺地区妇女生育前头顶多层瓦状长方形青布头帕，生育后换成荷叶形帽子；宁蒗等地妇女生育前头顶方形头帕，四角向两耳、额前、脑后对压，四角遮耳掩额，生育后换成阳伞状的八角形夹层帕。诸如此类，都不是一种独立的民俗现象，而是与婴儿的诞生息息相关的妇女服饰符号，是婴儿诞生礼的组成部分。

## 二 冠笄礼·社会化·性开禁——“生人”变“成人”的装扮

如果说，在幼儿特别是幼女身上的服饰，镇邪避鬼的功能相当突出，在某种程度上也为人间邪恶者起到了明示“禁区”的符号作用；那么，一旦附在幼女身上的禁忌放开，不管现实中的她生理上是否成熟，她自己及其亲人便会急切地通过一切约定俗成的公开或隐喻的方式，为她沟通与男性的联系，以引起异性和社会的注意。这便是成年礼。成年礼又谓冠礼或笄礼。按《礼记·冠义》的说法，冠礼为人生礼仪之始，是成人之道，自古以来备受重视。早在新石器时代，冠礼即已流行。当时，“山东、苏北一带（包括沿海地区）盛行一种奇特的成年礼——拔牙礼。在大汶口文化和龙山文化中，发现了许多曾被拔牙的人头骨（主要拔去上侧左右门牙），其年龄一般都在十四至二十一岁之间的性成熟期。”<sup>①</sup>结合西晋张华《博物志》关于荆州及四川一带的仡佬人“妇女妊娠，七月而产，临水产儿……既长，皆拔去上齿各一，以为身饰”，宋代朱辅《溪蛮丛笑》关于“仡佬妻女年十五，敲去右边上一齿”，以及《太平寰宇记》关于“乌浒……女既嫁，便缺前齿”等文献印证，可知在古代，拔牙作为身体自残性装饰的一种，具有性成熟的标志。

如同拔牙一样，不同民族、群体和社会，都有表示其社会成员成熟并接纳他（或她）为一个正式成员的时间。这一时间段大致在十二岁至二十一岁之间的性

<sup>①</sup>见郭洋溪《海乡风俗浅探》，载《东南文化》1990年第5期。

成熟期。故在这一相对集中的时间段内，各民族都有改变身体装饰、换上对异性和社会昭示自己年龄的穿戴打扮的习俗。较典型的有纳西族姑娘年满十三岁时行“穿裙礼”，男子年满十三岁时行“穿裤礼”；朝鲜族的“三加礼”——为年届成人者三次更冠；瑶族的“换帽礼”；土族的“戴天头礼”；柯尔克孜族的“戴耳环礼”等。尽管许多民族没有明确的服饰成年通过仪式，但其服饰的改变同样具有昭示成年的作用。

贵州清水江中游一带的“中短裙”苗族，十二岁以下的少女都在头顶挽一小发髻，不留长发。十三至十六岁的姑娘全留长发挽于顶，并戴上圈帽（订婚或结婚的则不再戴圈帽）。黄平、施秉、凯里一带的苗族女性，从十余岁起直至婚前一律戴平顶缩褶帽，帽顶中央留有大拇指般的小孔，小孔旁挂有寸许长的彩色丝线数根；帽边绣有多道彩色花边，其颜色以红色为主（婚后改戴无底或半底覆额褶帽，外扎紫色帕）。丹寨县龙泉镇苗族未婚姑娘束发挽髻于顶（婚后则让发髻蓬松下塌）。松桃县一带苗族，未婚姑娘则垂单辫于脑后，包头帽时，发髻盘于头顶（已婚者发髻盘脑后，并绾以银笄）。威宁一带的“大花苗”未婚姑娘留长发扎双辫，或于双耳上扎两个角髻，缠彩色花羊毛线，并缠发梳作装饰（已婚者则留发并于顶上扎独尖髻，无彩线装饰）。贵定县定东、德新地区自称“蒙江”的苗族，未婚姑娘戴有底花帽（已婚者戴无底帽或蜡花帕）。丹寨县杨武苗族，未婚姑娘挽髻高于头顶（已婚者挽平髻），搭蜡花头巾。织金县青山一带苗族，根据习惯，黄花闺女在节日期间要背上背小孩的背带到“花场”亮相，意在张扬自己性的成熟。

又如通道县侗族女孩在进入青春期后，就把头发梳成一条长长的粗辫，扎上红绳，红绳两端各结成一个小球状，吊着五至七根长穗，藉此发型就可以参加谈情说爱的社交活动，任何人不得指责。基诺族对于成年礼十分重视。女孩到了十五岁那天，她的发式改为一条独辫并围上花围腰，在耳孔中插上鲜花；男孩满十六岁那天，必须把帽子换成包头，穿上母亲做的绣有成年人标志的上衣，挎上母亲特意绣制的挎包。与此相类，藏族姑娘长到十七岁，按习惯要于新年的初二举行成年仪式，俗称“上头”。届时，要在姑娘头上梳十条以上的小辫子，同时佩戴装饰品，穿上美丽的衣服，由此表示姑娘已经成年了。德昂族的孩子满十三岁后，即进入成年，但不举行成年仪式，而是在服饰上加以区别：女孩在十二岁以前不戴银排扣，不扎包头，满十三岁以后，须戴银饰并扎包头，男孩则以左耳是否戴铜筒来区分。同样，金平县自称“龙勉”的红头瑶族，青年男女长到十五六岁时，要将孩童的花帽子摘下，改为包头帕。包头帕成了青年男女发育成熟的标志，经过改头帕的男女就可以寻爱求偶了。自称“勉”的顶板瑶妇女，幼年戴帽或包头帕，到十六至十七岁便举行“顶板”仪式，首先将眉毛剃光，然后戴上“顶板”。这个顶板是完整的头饰，用笋壳或薄板剪成一个直径约为五寸的圆板，圆板上面绷一层白布，盘上头发，并将圆板固定在头发上，周围搭一块蓝布头帕，露出顶上的白板。

有的民族为少年男女举行成年换装仪式，还有性开禁的意味。

大小凉山彝族少年男女基本沿袭着传统的换裙换

裤习俗。尤其是换裙，一直被妇女们视为与出嫁同等重要的大事。换裙，彝语叫“沙拉洛”，意即换童裙。时间是根据幼女的生理发育情况而定，在女子十五至十七岁之间举行，多在单岁，取其吉利，具体日子须请老人择算吉日佳期。一般由母亲或长辈妇女主持，仪式参与者皆为女性，禁止异性观礼，但现在有些地方也不甚严格。换裙礼主要有三个仪节：一是梳头戴哈帕。将原来梳在脑后的单辫梳到前边来，正中分开，在耳朵后梳成双辫，再戴上哈帕，额前的刘海用少许水打湿理顺，使之整齐发亮，以显示少女的情窦初开。二是佩上艳丽的耳珠，挂上亮生生的银银牌，使姑娘珠光闪耀，妩媚动人。三是将原来裙边镶有一粗一细两条黑边的浅色两接裙，换成红、绿、黑等对比强烈的二接或四接长筒百褶裙，使得姑娘婀娜多姿，充满青春的美丽与生命的活力。

换裙的仪式各地大同小异。有的地方要请毕摩(巫师)主持仪式，以驱除不祥；有的地方要请一成年女子坐在果树下打死一猪，将死猪在换裙的女子头上转数匝，意为驱除不祥，随后挂耳环梳双辫戴哈帕，再换新裙；有的地方则假设一物为夫方，如树木或磨子，然后将换裙的女子背着，绕物三圈，算是结婚，象征着一次准新娘的资格认定。滇西北彝族换裙的地点选在自家羊圈的羊粪堆旁。据说这样日后便能生育旺盛，多子多孙。仪式开始时先要驱邪除鬼，然后由主持的妇女用一特制的红、黑两色的羊毛裙在受礼者头部和大腿部绕几圈，以示对少女特有的祝福，即祈求神灵保佑，子孙繁衍兴旺之意。

滇西北凉山的彝族男子成年时，多行换裤子礼。

受礼的年龄比女性稍小，一般在十岁前后的单岁即九、十一或十三岁举行，具体时间同样通过择日子来定，地点在自己家中堂屋的火塘边。主持者多由祭司毕摩或家族的男性长老担任。仪式开始时，由主持人把一块石头放进火塘中，待石头烧烫后即取出来，马上往石头中浇一瓢凉水，使之散出大量的水蒸汽。接着主持者把预备好的裤子在蒸汽上绕数周，以驱邪秽，同时速给受礼的孩子穿上，还要说些诸如“愿你长命百岁，将来有本事”之类的祝辞。有的地方举行换裙子礼时，还要专请巫师来为之驱鬼除邪。

彝族少年男女通过换裤换裙，象征已经成年，可以谈恋爱、找情人了。在过去，如果发生两性关系，只要不违反等级内婚和家支外婚的制度，一般不受习惯法的处分。若女子怀孕，男方则赔礼或结婚即可。而换装前的少男少女界线是分明的。尤其是少女，要受到最严格的保护，不准调戏、奸污，如发生此类事件，就要受到社会习惯法的严惩。

成年仪式的改装换服在普米族中相当隆重。按规矩，普米族少年十三岁前一般不穿裤子或裙子，仅穿麻布长衫，腰系一条布带。在满十三岁那天举行成年仪式后，就改变以前的装束。改装的时间定在除夕之夜，届时将举行仪式的儿童按性别团聚在一起，通宵欢乐。待雄鸡报晓，立即返家，参加传统的成年仪式。适龄女孩，由其母亲带到火塘的前方，亦即中柱的左面，双脚分别踩在猪膘和粮食袋上，猪膘象征着财富，粮食象征着丰收；左手拿耳环等饰物，右手拿麻线，象征女性有物质享受权利及承担家务的义务。接着由巫师向灶神及祖先神祈祷，由母亲为女孩脱下

麻布衣，换上麻布左衽短上衣和百褶长裙——现在多是穿金边灯芯绒上衣和棉百褶裙，腰系有图案的彩带。换上衣装后的姑娘，分别向灶神和亲友磕三个头，亲友则送饰物、银币等表示祝福。若为适龄男孩举行成年礼，则由舅舅带他到火塘的前方，双脚踩在猪膘和粮食袋上，右手握尖刀，左手拿银元，象征着勇敢和财富，接着巫师祈祷，舅父为他换上右衽短上衣和长裤，系腰带。男孩也向灶神和亲长磕头，用牛角向长辈敬酒。亲长则赠他羊子，富裕的舅舅送骡、马，祝福他日后牛马成群。举行成年仪式的少年的父母则要盛宴宾客，端给每人一碗炖骨头、一块肉和一些猪心猪肝，表示人家是至亲骨肉，心肝相连。仪式完毕后，少女和小伙子便算是成年人，开始参加主要的生产劳动，也有权参与社交生活，成为家庭的正式成员。长辈则要教育他们懂得普米人的婚姻制度和通婚范围，以便把异性青年区分为两类：一类是可能的配偶，可以追求；另一类则是自己的亲人，对他们要亲切友爱而不苟言笑，更不能有轻浮的言词举止。

成年礼，既是未成年人的社会化过程之重要一环，也是社会和神灵对他们进行规范化、符号化的过程。如基诺族男子十六岁时要易服改装，但换装之前，一般还要经过突然劫持的奇特仪式。在基诺山的扎果寨，50年代曾任生产队长、合作社社长的不鲁车向我们讲述道：他十六岁的一天下地劳动，黄昏时返家，走到距寨子约一公里处的一个山垭口，猛然听到附近一声大吼：“不要动，不准跑！”随着喊声，有五六个手持木棒和石块的青年从林中冲出迅速将他包围。正当他惊异之际，来人便敏捷地挟着他的两只胳膊

膊，前抱后拥，一直把他带到剽牛祭祖的会场，那里人山人海，他面前的篾桌上，已摆好两小包芭蕉叶包好的牛肉。当时他又惊又怕，却不敢反抗。因为按照习惯法，逃跑者要遭到石块和木棍的袭击，如果负伤就咎由自取。这实际上颇有受戒的意味。据说，用类似的突然袭击方法使受戒者就范的场面，自然会在被抓的一刹那给人带来恐惧，但正因为这样，才给人生重要转折点增加神奇色彩，为他一生留下不可磨灭的印象。

通过这个成年仪式之后，少年们不但在社会上取得了成年战士的资格，而且还在冥冥祖先的圣地打上正式灵魂的印记。但尽管如此，要使一个无忧无虑的少年变为成熟合格的村社成员，仍需一个过程。通常受戒者经过彻夜的歌舞，手捧两包神圣的牛肉回家后，举家食用这祭品时，父母要向他祝福，并分别赠以全套的衣服和农具，这套衣服虽与未成年服装大体相同，但却绣上了象征“月亮”的花徽，而这正是一个村社成员的标志，是未成年服装所没有的。女孩虽不像男孩那样经过“被捕”的场面，但也要接受父母的赠礼，更换成人的衣饰，从而获得自由恋爱的权利。

旧时，羌族男子举行成年礼时相当讲究。八月间即请巫师来家兴法，祛除不祥。到十至十二月间，才择日举行成年礼。届时，受礼人穿戴新衣帽，亲友们围火塘坐下。一位巫师执持挂有纸制始祖图像的杉杆，让受礼者向像下跪。另一位巫师将白公羊毛并系五色布条，围在受礼人脖子上，代表始祖所赐。接着，巫师和受礼人都跪祝始祖保佑。然后，由族长讲



述祖先的历史，再由巫师念经，祭祀家中诸神。

如果说普米族、基诺族、羌族的成年礼，是神灵许诺的换装，那么，傣族、瑶族成年男女的换装就是灵光笼罩下的“再生”之渡了。

全民信仰佛教的傣族，有一种颇为神圣的换装仪式，这种仪式，一般只在男孩中举行。按傣族习俗，男人不入寺院当和尚，便不算成熟，只能算“生人”或“野人”，今后连找媳妇也困难。所以每当男孩子到了该知书识礼的年龄，也就是十一至十二岁，家人就要为他准备几条黄单，一顶和尚帽，高高兴兴地送子当和尚。入寺的男孩，剃了光头，把一条几尺长的黄布往身上一披，就整个地笼罩在一片橙黄色的灵光之中。

入寺学习三年以后，小和尚不知不觉变成大和尚，披袈裟时不再裸露一肩，可披全袈裟并戴上黄黄圆圆的和尚帽了。但他必须严守十戒，其中两戒是“不能戴刀、戴花和银饰物”，“不能穿有银饰物的衣服”，以免银光花色迷惑性灵。这时的男孩即将发育成熟，防止易早熟的热带男孩心性迷乱的方法之一，就是用圣灵的橙色将他包裹，使他驯顺。

十四五岁时，“生人”终于驯顺“成熟”，除少数自愿继续留在寺院的皈依佛事者，其他少男基本上都在此时还俗回家。过去，还俗者一般还必须文身，以示当过和尚，是佛的信徒。文身由一种自称“沙拉”的人进行，多数用自制的蓝色染料刺涂，也有用红色染料文身的。他们称文身为“曼克”。文身的程度因人而异，但多数男子从周身到面部、腿部、耳部都文，涂饰的图案有虎、豹、龙等动物和文字。他们

认为文身是勇敢的象征，且具有护身符的作用，有的甚至文刺“刀枪不入”的傣文。当和尚与文身的过程，在傣族男性从少年长成青年的人生转折关头，就是一段影响至深的难忘的经历。开始时，以脱下俗衣，披上袈裟，作为步入灵光圣境之中的“入境签证”；结束时，也以脱下袈裟，文上圣符，作为终生得到神佛庇护的认同标记。前者是纳入襟围，后者是刻“肤”铭心。邓启耀先生认为，经此一脱一穿，一穿一脱，“俗骨凡胎”始得“度”入灵光笼罩的域地。正当青春年少的人们，经过这一神圣换装的洗礼，也以崭新的面貌步入了人生<sup>①</sup>。

云南西畴县“蓝靛”瑶与成年礼有关的度戒仪式，也是一次模仿脱胎换骨的“再生”仪式。根据习俗，瑶族男子一般在十六岁至二十一岁之间举行度戒仪式。老人根据孩子的生辰年日推算吉年、吉日。经过了度戒仪式的男子才被承认是盘王(盘瓠)的子孙，也才有权接师父的香火，以便为下一代男孩做师父，受到族人的尊敬。

据调查资料，度戒仪式按如下程序进行：

首先是烧香。这须在度戒七天前举行。受戒者剃头洗身，戴一篾帽，象征胎儿在母腹中不见天日。他被称为“辛恩”(胎儿)，要模仿胎儿的行为，不言不思不仰卧，做好重新“投生”的准备。他在每个师父家烧两天香，等于到一个师父母腹里怀胎三个月，“三元师父”一人“怀孕”三个月，七日后“怀胎”

---

<sup>①</sup>参见邓启耀《衣装上的秘境》第32~35页，香港三联书店1993年版。

九月，即可“临产”。

其二是度戒。“临产”时，主持的师公道公，一人身披红法衣，一人穿着绣有日月星辰及神像、龙像的道公长服，引教(亦为师父)身着绿衣，头戴白罗，同持彩旗、敲锣鼓的众师父领“胎儿”回主家，经过一系列祭神诵经仪式后，便开始了下一个程序。

其三为度师公戒。这是整个仪式中最重要的一个环节。师父们在房外不远处一块平地上建一高约两米的方桌高台，象征云台山。台下用植物藤编织一个五角大网，网底垫以稻草和三床棉被，象征母腹。“胎儿”由武师公、文道公、引教等引导，爬过象征刀山的楼梯，在桌台上两脚交叉正襟危坐，腰间系一条白布带，白布带另一端系在引教身上，象征“胎儿”和父母脐带相连。再经过一些仪式后，“胎儿”十指向内交叉捏紧，双手抱膝，缩成一团，仰面滚下“云台山”，象征他从天而降。他落入网被里，象征落入母腹。人们把网被打开，象征他从母腹中降生。如他落进网被中仍然双手抱脚呈坐姿，说明度戒成功，众人拍手欢呼；师公、道公、引教赶忙去轮流用长法衣的衣襟裹住“胎儿”，每人喂他三口甘露水，喂三口三色糯米饭，象征哺乳，接着让他跪地读戒书。

其四为度道公戒。度道公戒主要是向度戒者灌输道教知识，进行传统社会规范或伦常道德等的教育。此时，“婴儿”身穿道服，虔诚地坐在戒堂中央，由道公象征性地为他剪头发，并接受道公十大戒。然后分阴牌和阳牌一式四份，烧掉阴牌，留着阳牌，以备死后到阴间去对合戒书。受戒毕，“婴儿”回到屋中央，祖父及七位师父抬着装有用十戒纸灰和米、白布的

簸箕，随锣鼓声绕着受戒者舞蹈。每人一次，举簸箕过头顶，绕一圈，一屈膝，一鞠躬。受戒者拉开衣角，道公将簸箕里的物品全倒进受戒者的衣服里。白布的一头拴在道公腰上，另一端随着纸灰放进受戒者衣服里。最后，用剪刀剪断白布，意为师父生下他后剪掉脐带，至此，受戒仪式结束。

与此相比，云南金平县“红头瑶”的度戒仪式已经大为简化，但仍保留了关键部分。“红头瑶”度戒的对象不限于男性，凡年满十五岁的少年男女都得参加，一般在当年秋收后举行。届时，人们一大早便在寨子中心的空坝上搭一个“窝来”（即高台）——一张四脚方桌，在脚上绑四根松树杆，象征“云台山”。高台下置一张八个人拉的藤篾网，上铺干松毛、茅草等物。有乐队敲锣打鼓助威，歌手唱歌助兴。围观者在四周载歌载舞，表示祝福。当太阳升出山垭，主持度戒仪式的两位老歌手（一般为师公和道公），引导着度戒者绕高台歌舞一圈，为度戒者乞求吉祥幸福。尔后，命度戒者依次从高台上跳进藤网中，象征度戒者从受孕到出生的人生历程。

待所有度戒者全从高台上跳下，主持度戒的老人从他们父母的手中，接过一幅幅绣花叠霞的红头帕，分别给他们包在头上。同时以歌代话，教导成丁后的人们应尽的义务及应遵守的道德，并分别给他们赠送几粒花种，带他们种到村外道口，表示寨子中又增添了一批达到花季年龄的男女，结果的时间为期不远了。

“茶山瑶”也有一种受宗教观念的影响而产生的成年礼“还花”。

民间相传，人是由掌管投胎的花婆皇（俗称“三

婆”)投胎而产生的。为了酬谢花婆皇投胎之恩,便兴起“还花”的祈禳仪式。“还花”是成年礼的总称,它由“架七星桥”、“架水沟桥”、“架冲桥”、“做前身鸭”、“做前身鸡”、“做前身猪”、“做平楼”、“还花”等八个仪式组成。这八个仪式在孩子出生至十五岁的这段时间举行。

“还花”仪式全过程的最后仪式“还花”,一般于十五岁举行,它标志着一个人已步入“成丁”行列,从此脱离花婆皇的怀抱而独立生活人间。其仪式可单个举行,亦可兄弟姐妹数人同时举行。

“还花”仪式十分隆重,耗费颇大。祭品为大小猪四至七头,还有成鸡若干及孵过的鸡蛋若干,共凑成九牲、十五牲或二十一牲祭品,由师公数人祈禳一昼夜,在长鼓的伴奏下演唱“还愿花婆皇上筵南堂歌唱”等经书,最后由师公指导参加“还花”的孩子钻过意味着“成丁”的圆形空心蒸笼,换上成人衣服,仪式即告结束。在换装上最突出的一点是姑娘将少年时头上扎的银板,改为呈牛角形状的三块,并饰以一块漂白布,叫做“高头”。

由上可见,与成年仪礼相关的种种服饰符号,至少具有如下象征意义:一是表示性的成熟和性的开禁;二是文化上或信仰上的标记;三是表示神灵的允诺或已得到其庇护;四是标示美观;五是表示“自然人”向“文化人”的转换。

如此众多的改装换服的成年仪式,对于进入青春期的青年男女来说,生理上的变化仅仅是一方面标记,更重要的是文化上或信仰上的标记,并藉此来向冥冥中的祖灵或鬼神通报,本族群又有一名子孙长大

成熟了。因为，在许多少数民族的巫化观念中，未行成年礼，没有改装换服，就还不算正式的“人”。例如，在基诺族那里，初生未满月的婴儿被认为处在人鬼之间，非人非鬼；从满月起至行成年礼前这段时间，被视为“生人”期，不具备人的资格。由此，他们对行成年礼男女的打扮如此重视，也就不难理解了。

对大多数民族来说，成年之后至结婚之前，其服饰无甚变化，但也有一些民族却能从服饰的微小变化上透视其婚前谈情说爱的某些信息，颇具情趣。

相传先秦时期生活在我国东北地区的肃慎族青年男女相爱，只要男青年将一根羽毛插在姑娘头上，姑娘要是不把它摘下，就标志着她接受了男青年的追求。近代海南岛的黎族姑娘，一旦有了情人，便在自己的手上文刺出一些特别的标记，别的男子见了，便知道她已名花有主。在侗族地区，小伙子一旦戴上银饰，便是已有情人的标志。有侗歌唱道：“情妹有心送银装，妹把心事托给郎；银装戴在郎身上，郎和情妹共心肠。”云南红河南岸的彝族女子爱上某个小伙子后，就要精心绣制一条有花朵、蝴蝶和小鸟图案的腰带，送给心上人作为信物；小伙子则把姑娘送的腰带系在身上，得意洋洋地向人们表示他已找到对象了。而在滇西北贡山县丙中洛乡一带，人们从怒族小伙子脚上是否穿有毛袜，就可知道他有没有对象。

### 三 信物·羁魂·兆象——服饰在婚恋中的妙用

大凡经过改装换容的“成年礼”后，青年男女都进入了谈情说爱的年纪。这时的服饰又被赋予制作者和所有者的灵魂，以作为定情的信物，女身的象征。

黔东南苗族的花带，传说是苗家的一位美女露娜被妖怪作法后变成了一条毒花蛇，钟爱她的小伙子与妖怪斗争英勇牺牲了，得救的露娜恢复了人形；为了报答小伙子的救命之恩，她用五彩线照着花蛇的纹样织成一条漂亮的花带，成天拴在腰上。姑娘们见了都称羨，于是都来向露娜学习织花带。直到现在，苗家姑娘个个爱花带，织花带。在节日和婚礼的“讨花带”活动中，她们若是爱上了某个小伙，就以花带相赠以示有意。以后，一旦一方另有所爱，则须向另一方索回或退回信物，表示以前的誓约一笔勾销。

傣族未婚青年男女在“泼水节”时，要举行“丢花包”的活动。花包是姑娘用花布条精心拼缝起来的，包心鼓鼓地塞满了棉花籽，包的四角和中心缀着五条花穗子，这花包便是爱情的媒介物。姑娘们拿着自己心爱的花包站在一排，向对面的一排小伙子抛去。在透明的蓝天下，花包纵横飞舞，此起彼伏，有如飞撒灿烂的鲜花。但是，姑娘的花包是不轻易乱丢的，她要抛给自己的意中人。如幸运的小伙子接住了心上人抛来的花包，他得马上把花包抛回对方，表示有意。随后，小伙子从自己的筒帕里掏出早已准备好的礼物——一块印花手帕或一双银手镯，赠送给美丽的姑娘。如果姑娘羞涩地把礼物接受下来，那么小伙子的爱情就有七八分把握了；姑娘亦会告诉小伙子她生长居住的寨子、她家竹楼的特征，请小伙子在明月中天或繁星灿烂的夜晚来串门，以进一步了解对方加深爱情。如果那位小伙子只是自作多情，姑娘自然不会接受礼物，他只好把礼物收回筒帕，再钻进接花包的行列里。

独具民族风格、色彩艳丽的佤族花筒帕，素来被阿瓦青年男女视为爱情的标志。这种花帕一般都采用五彩缤纷的彩线精心编织多种图案，有方格的，有菱形的，还有三角相错、波浪滚滚的，色调和谐，美观大方。在节日期间，每当佤族少女深深地爱上了某个小伙子，总是喜欢将自己精心编织的花筒帕赠送给他，用此表达自己对他的一片深情。小伙子则以得到一只筒帕为荣。他们三五成群地聚在一起，各拿自己所得的花筒帕，相互比较，夸耀和赞美姑娘的手艺、为人。此后，筒帕成为他们日常生活的必需品，随身携带，在生产劳动时，挎着它下田地，有时盛烟草、茶叶之类，有时盛午饭，有时装放书刊报纸，休息时又背着它去赶集买东西。

佤族青年女子用来定情的信物，是一种叫做“同年鞋”的百纳底黑面布鞋。在“走坡”活动中，姑娘若是看中了某个小伙子，便以之相赠。据说这鞋上藏有姑娘的灵魂，意在以外魂羁绊对方。

类似的定情饰物还见于其他民族中，如侗族的侗锦、壮族的壮锦、黎族的黎锦、土家族的“西兰卡普”等。

在雷山和台江交界地区，苗族女子接受男方的求爱后要把自己的一件绣花衣送给对方，而男方则必须当众脱下上衣作为交换。凯里市挂下、台江县九摆、雷山县西江苗族在结婚当晚，新郎新娘按规矩要把订婚的信物——相互交换的衣服等原物退还，表明从此就是一家人了。四川石柱土家族自治县的土家人，每年的端午节，小伙子都要带上礼物往热恋的姑娘家去，渴望得到未来岳丈家的定情物——草帽。小伙子



到姑娘家以后，一般住上一两天，与心上人一道上山砍柴，下地干活。当小伙子离开女方家时，姑娘的母亲就会捧出一顶已预备好的草帽，在未来女婿跨出门坎的瞬间，准确而稳当地扣在他的头上，表示已同意这门亲事。

基诺族订婚，男子送给姑娘一对铜手镯，这种手镯戴在手上不会生锈，象征两人爱情不会变质。姑娘送给情郎用红豆子穿成的一朵花，下面吊着白木虫的翅膀。红豆坚硬色艳，象征忠贞的爱情；白木虫翅膀碧绿泛金，永不退色，象征爱情永远不变。

六枝特区陇嘎苗族的服饰定情别有情趣：有情人或已婚的男子在节日里须佩戴情人或妻子做的花围腰。腰上有四十七个几何鸟眼纹，四十七条小云纹，下半部为四块正方形的小桃花，花纹上点缀一种叫薏仁米的珠子，有的还缀着铜铃。围腰带越多，表示爱情愈深。男子出门在外见到桃花围腰，就如见到情人或妻子一样。如果妻子或情人去世，男方则要永久地保存她所赠予的挑花围腰，直到离开人世还要用之陪葬，以使双方阴灵相认会合。贵阳市郊高坡苗族有个射背牌以作“来世婚”信物的传说：

古老的时候，男人兴穿裙衣，女人好戴背牌。一次在祭祀祖先的活动中，有对叫地玉、地丽的青年男女情投意合而相爱了。但双方父母在他俩小时就另有许配，不准他们结合。他们对这种包办婚姻不满，继续以吹木叶、打口哨为暗号，经常在爱情坡幽会。父母知道了，便强迫他俩与原来许配的对象结婚。他俩无法违拗父母的意愿，便相约在“四月八”那天，到爱情坡对天发誓：阳世不能同生，黄泉路上也要同

行。地丽将背牌摆在地上作凭，两人先朝天射三箭发誓，然后地丽让地玉射背牌，地玉让地丽谢裙衣，就这样定下了阴间爱情姻缘。于是，代代相沿成俗。

现今，每到“四月八”，当地苗家都要举行射背牌活动，一般以村寨或一个姓氏为单位，四五对青年参加。这些男女青年都是有了爱情关系，而父母不同意，其中有些男女恋人属于同一氏族，因而也不能成婚，于是他们相约于此节日期间到射牌坡去射背牌，表示断绝爱情关系。此举一经提出，双方父母都会积极赞同支持，并亲自筹办。事情确定下来后，在当年的农历二三月间，女的就开始向姊妹们预借好背牌，至节日的前一天，由男的陪着去把背牌借来，并由男方的姊妹背回男家。节日这天，男方将借来的背牌集中起来，由他的姊妹背到射牌坡。男青年则穿着古装筒裙衣，系红布腰带，佩长刀，拿着芦笙，英气虎虎地到半路接女友上射牌坡。到达目的地后，女友们各自将自家特制的背牌——非上述借来的那些——从怀里取出来摆在地上。同时，男友把雪亮的钢刀插在一旁。仪式开始，男女双方先朝天射三箭，以表对天发誓阳世的姻缘就此了断。接着，男的瞄准自己女友的背牌射三箭，女的亦瞄准自己男友穿在身上的衣裙射三箭，表示阳间不能结婚的恋人还可通过另一种方式，死后到阴间成双。他们有信物为证：女的献一块背牌给男方作纪念，男的则把红腰带给女的收藏。当他们辞别阳世时，须穿上裙衣，把对方送的背牌或腰带枕于头部一同陪葬，意思是生时不能结婚，死后定要如约到祖先的“鬼寨”里去成双。

这一跨时空超血缘的婚约，便由男女恋人精心保

存在阳世结束时的一块背牌、一条腰带中了。它们不是普通的服饰，而是通连着遥远的过去、指向渺茫的未来的“来世婚”信物。它通过服饰、传说以及习惯法，承认血缘氏族内婚或爱情的合理性，却又不破坏现实的氏族外婚的家庭关系。这些连结着过去和来世的饰物成为一种特殊文化符号，一种介于生与死、灵与肉、阳间与阴间、现在和未来的超然“媒体”。

与苗族“射背牌”相似，基诺族男青年衣背上的“月亮花”，传说也是为纪念一位以身殉情的叫布鲁蕾的美丽姑娘，是死后与情人灵魂相认的凭证。

婚礼，是男女人生转折的大礼；婚缘，是“神灵”安排的命运。在这人生的重要关口，服饰不仅具有识别婚否的符号功能，而且可起到兆象姻缘的作用。

如果我们把婚礼前后作为生命的两个历程，那么，有一条带有普遍意义的规律是：几乎每个民族社会的男女都在普遍一致的服饰习俗中，选择合乎自己身份的服饰，以作为其婚否的符号标志。

我们先来看看裕固族有名的“戴头”仪式。该仪式在婚嫁期间进行。其程序是：将珊瑚、玛瑙、海贝等饰物制成的宽五寸、长约三尺的“萨尔达格”（意即头面）系在新娘的发辫上；原先的五条辫子或七条辫子被梳改成三条辫子，左右辫子由耳后垂在胸前，一条在背后。过去，新娘戴头面的时间地点和系头面的人（均为妇女）都要请喇嘛算卜而定，一般是在天刚亮时进行。在启明星刚刚升起的清早，两位伴娘搀扶着新娘进入待客的帐篷，给其梳头打扮，戴头面时歌手们在一旁唱起动情的“戴头面歌”助兴。唱歌时，

新娘和代表她唱歌的人要在帐篷内的一角，用布把自己遮蔽起来，不让别人看见。姑娘所戴头面，据说是为纪念民族女英雄萨尔玛珂的：头面胸前镶嵌的红色玛瑙念珠，象征萨尔玛珂的乳房；后背的白色海贝，表示萨尔玛珂的白骨；帽尖上的红穗子，代表萨尔玛珂头顶的鲜血。仪式结束后，新娘被迎入另一顶小帐篷，以示走出家门，已经成婚。当天上午，新娘在众亲友的护送下来到男家完婚，这时还要换上专门的“新娘礼服”：头戴喇叭形的尖顶白毡帽，身穿高领偏襟袍，上罩彩色艳丽的形似坎肩的缎夹，腰束彩绸系带，手拿用红柳条扎成的筐并用蒙有蓝色纱布的面纱遮面。

其实，这已远非戴头的本来面目了。过去裕固族盛行的“帐房戴头婚”习俗可能才是它的原型。帐房戴头婚的程序和“戴头仪式”基本相同。只是戴了头面的姑娘不出嫁，男子也不娶，都有充分的社交自由。双方称心如意后，可以同居，生儿育女不受非议，所生子女跟女方生活在一起。家庭中，女性的权力很大，是以女性为主的婚姻形态，是古老母权制的一种残留。

贵州扁担山一带布依族也流行类似裕固族戴头面的婚俗——“戴假壳”。当地男女结婚后，姑娘一般要回娘家住上两三年，叫“不落夫家”。在此期间，已婚女性的装束同未婚少女的装束是一样的：下身着花裙或穿裤子，上身穿青蓝色或白色短衣，头上梳一条又粗又长的辫子，然后盘绕在头部周围，上面盖一块长方形白布、花布或蓝色布巾，前额露出一截发束，这就是方志上所说的“处女头戴一巾”的装束模

样。习俗认为，仍穿着姑娘的服装，就表示她还有一定的社交自由，因此，男家要准备给不落夫家的妻子戴假壳，接她回家共同生活。准备工作是由男家悄悄进行的。择好吉日，备带假壳(用竹笋和黑布制成的筒圈)、酒、鸡的几位妇女，悄然来到女家住地，趁女方不备之际，蜂拥而上将她抱住，强行解开她的发辫和头帕，为之戴上假壳。若得手，仪式即算完成了，接着就在女方家里杀鸡喝酒，表示庆贺。如果仅仅把新妇抓住，并未戴上假壳，她就跑掉了，或者未解开发辫就戴上假壳，这次仪式就算失败，只好等到下次重新进行。

“戴假壳”仪式一般是在每年农历的八九月或翌年的四月进行。一经过履行“戴假壳”的手续，这个新妇就必须长住夫家，否则就会受到社会舆论的谴责。反之，未经履行“戴假壳”，或者手续宣告失败，这个新妇就有权利继续过着“不落夫家”的生活；如果其丈夫或丈夫家里的人强迫她到夫家长住，也是为社会舆论所不容的。

“戴假壳”仪式，往往要进行多次才能成功。因为头几次，新妇总是不顾一切地逃跑，特别是那些比较年轻的女子，挣扎反抗尤为激烈。有的新妇戴上假壳后，便坐在家中闭门痛哭两三天；边哭边诉说“自己还年轻，还未到落夫家的年龄”，“对不起父母的抚育”，“如今就成了人家的人了”，等等。有的是真哭，有的即便内心乐意也要假哭一番，以示由姑娘真正变成妇人的无可奈何的心情。

看来，“戴假壳”既是“父权制”、“父居制”同“母权制”、“母居制”进行斗争的一种遗风，又

是女性由姑娘变为媳妇的象征和标志。

究其实质，无论裕固族的“戴头面”，还是布依族的“戴假壳”，都是新妇障面习俗的不同表现形式而已。新妇障面在我国古代称“上头”，最早见于五代时。藏族少女的“上头”指的是成年仪礼。后来新娘出嫁为遮羞或避邪，“上头”才演变成头面或障面，且各个时期的障面之物都不一样。总括各民族情况，障面之物大体有披头的红巾（从二尺到三尺见方不等），凤冠（丝穗或银穗下垂，把面目全部遮住或基本遮住）、手帕、纸扇、红纸伞等几种。在这些障面之物中，最原始的可能是扇子，它的神话原型，就是人们熟知的女娲兄妹故事。这个故事见于唐代李冗的《独异记》，其言云：“昔宇宙初开之始，有女娲兄妹二人，而天下未有人民，议以为夫妻又自羞耻。兄即与其妹上昆仑山，咒曰：‘天若遣我二人为夫妻，而烟悉合，若不，使烟散。’于烟即合。其妹即来就其兄，乃结草为扇，以障其面。今时人娶妇执扇，以象其事也。”

哈萨克族举行婚礼那天，娶新娘的车马一上路，沿途就有许多人用绳子拦截，索要驮运礼品的骆驼鼻子上拴的一块红巾，为的是讨个吉利。新娘到夫家时，几个妇女把新娘从马上拖下来，用红巾帷帐把新娘围起来，再给新娘头上带一块红面纱——一块两米宽长的红绸巾，其四边结长穗，然后簇拥着新娘来到新郎父母的毡房。婚礼仪式开始，毡房中央有一个火塘，由一个妇女把酥油倒进火里，用冒起的烟烤烤手，再往新娘脸上虚擦一下，意思是倒油驱鬼，祝愿新娘幸福。这时主婚人手持系有红绸的马鞭子，对新

娘唱起揭面纱歌；歌词大意是：欢迎新娘的到来，祝愿夫妻相敬互爱，尊敬老人，勤劳致富。唱完揭面纱歌之后，主婚人用鞭杆轻轻挑开新娘的面纱，大家一拥而上去看新娘，有的则去抢鞭杆上的红绸巾，说谁抢到谁就有福气。贵州省黔西彝族的“揭头帕”亦别有情趣：当新娘到达男家时，男家、送亲人、媒人三方按习俗要争抢新娘的头帕，男家争到后，丢在地上，以示婚后不受新娘欺负；送亲人争到后，扔到房上，喻意姑娘在男家不受欺侮；媒人争到后，挟在腋下，表示婚后男女双方互敬互爱。

西式婚礼中以白纱蒙住新娘，也是障面的一种形式。例如，俄罗斯族新娘离开娘家前，先跪在一件铺在地上的皮袄上（象征婚后生活兴旺）接受父母的祝福，然后与新郎同去教堂举行证婚仪式。这时，新娘穿着白色婚纱礼服，姑娘时的独辫子已改梳成两条辫子盘在头上，并戴上白色的凤冠或花纱，手捧鲜花，与手持蜡烛的新郎并肩站在圣像前，接受神甫的证婚，双方交换戒指，以示爱情忠贞不二。

与“障面”相反的是“开脸”。“开脸”的形式也是各种各样。信仰伊斯兰教的诸民族，给新娘“开脸”就是揭去其头上的红盖头，并且多是在婚礼中进行，由新郎亲自去揭。有的则在婚前进行，如汉族的“开脸”便是婚前在娘家举行的。与此类似，侗族的“绣眉”、瑶族的“打眉毛”，都是“开脸”的一种形式。二者都是用草木灰擦眉毛（经此灰擦抹处理后，被拔掉的眉毛不再生长），用麻线绞掉认为不规则的部分，使留下的眉形理想美观；同时绞掉面部的汗毛，使面部光洁明亮。而河北承德县下院乡的满

族，则是在婚后举行“开脸”。具体时间是婚礼结束入洞房前，由伴娘用红线绞掉新娘脸上的汗毛。维吾尔族的开脸时间更晚，是妇女生育第一胎后的第四十天。尽管“开脸”的起因各民族有不同说法，但它在婚礼中的特殊意义却是基本相同的，这就是通过婚者个人命运的礼仪化，来表现其所隐含的社会秩序与法则，是远非一般的装饰符号所能比拟的。

服饰在婚礼中的运用，还有它更为精彩的一面，这就是维系婚姻、兆象姻缘的作用。

我国许多少数民族的婚礼中，有一个仪式叫“拴线”，它象征着二心相连，婚姻幸福。据《渤海史》记载，宋元时期的傣族就已有此俗。男拴左手腕，女拴右手腕，拴线人边将白色或彩色长线由新郎左肩绕围到新娘右肩，边念祝词，还敲芒锣、象脚鼓请赞哈（歌师）唱祝福歌。先由老人拴，后由来宾拴。一般是男方亲戚给新娘拴，再给新郎拴；女方亲戚先给新郎拴，后给新娘拴。其实，象征新婚夫妇家庭美满幸福，白头偕老，只是它的表层含义，它更深层的“潜台词”是，拴过线的男女俩从此魂灵相通，被捆在一起，是一家人了；双方不得再花心，动串男岔女之念，以造成离异。但其后这对夫妇若有一方去世，则必须在棺材上举行割线仪式，即用一根棉线或布条拴在死者棺材上，再由一老人割掉，表示这对夫妻关系已断。

与此相类，云南金平县俗称“沙瑶”的瑶族，新娘穿好嫁衣之后，要在背上搭一块白布（绕脖颈使两头垂在后背），白布两端用黑线绣八方道教谶符，为新娘护魂求吉。白族新娘到夫家时，除穿红戴绿，还



要在胸前佩一面镜子，戴一副墨镜(可能是面具的变异)，以防路上游魂野鬼侵扰。云南蒙古族新郎在成婚第二天到女方家回门，拜了岳父母便接受岳父给他的一只银手镯。这银手镯本是女方亲长设下的一个机关，意思是新郎的“笼头”，希望能够套住他。出于同样目的，德昂族人成亲，女方的长者也要将一条丈余白布包在新郎头上，使他不敢过于“张狂”忘形。毛南族要“套住”的不是新郎，而是新娘。婚礼后三至七天，男方选个好日子把新娘接来，然后由婆婆把一斤左右的棉条交给新娘用来纺纱，并把玉镯子或银镯子给她戴上。与此大同小异，黔西县一带的仡佬族新娘进入男家堂屋后，由新郎的弟弟与之磕头拜神，公婆赐给新娘新腰带，以拴住其身心。云南苗族及东南亚的苗人干脆把此仪式叫“捆新娘”。该仪礼是在婚前进行。男家带来一根线，当着众人隆重地把线捆在新娘的手腕上。

土族新娘到达夫家后，坐在“金斗银升”(一个装有谷物和钱的四方升子)上，男方一位妇女用木梳迅速地将新娘的头发梳三下，梳时两位送亲人伸手去抢木梳，男家无论如何也不能让女方把木梳抢去，否则认为新娘在婆家就不会受丝毫管束。

看来，无论是“拴线”、“戴镜子”，还是“戴手镯”、“包头帕”、“绕围巾”、“梳头”，其潜在动因都是巫化观念在起作用，企盼以此拴系新郎或新娘的外魂，稳住他或她的心，留住他或她的人。这是因为在衣饰即人体的象征中被灌注了一种民间宗教意识，即人的衣服中不仅渗有他(她)的灵魂或生魂，还沾附有他(她)的心性乃至情欲。李调元《南越笔

记》记载，壮族男子娶妇迎亲，要派一个巫婆在半路上脱下新妇的“中袒”，放在竹篮中用布覆盖着提回来，这叫做“收魂”。只有这样，新妇的心魂和爱欲才真正和她的躯体一起被接到夫家，新妇也才在心性上跟定丈夫。

至于服饰对婚缘的兆象，一般都与民间卜占婚姻逆顺凶吉的方式相关联。

贵州三穗县寨头、巴冶一带苗族和镇远县报京侗族姑娘出嫁时，必须穿草鞋。这并非她们没有钱买新鞋，亦非不会做绣花嫁鞋，而是另有含义。出嫁前几天，她们选出一把又长又白的糯米草，请寨里那些父母健在、儿女满堂的人打一双出嫁草鞋。出嫁时，穿着这双草鞋行走，据说一方面为测命，来回往返一趟后，脱下来看鞋底的尖、中和后跟哪一段先被磨烂，哪一段坚实无损，以卜兆她一生中的祸福——哪个阶段命好，哪个阶段多灾，以便心中有数；另一方面为防滑，怕跌倒摔坏、摔掉未来儿女的魂魄，不会生育。草鞋的这种婚卜结果，不管好坏，新娘大都会认命。

广西防城地区的瑶族，旧时有一种叫“合鞋”的订婚仪式。当男女双方谈合之后，还要听取“天意”的裁定。举行“合鞋”仪式之前，男女双方各自回家做一只木拖鞋，然后拿来合在一起，如果正巧是一对，即兆“天意”成双，可以确定婚事。否则便是命中无缘，即使结了婚也合不来。

京族的“传木屐”也属同类性质的婚卜形式。男女若有意，可以分头找媒人，请其代自己向对方唱一首情歌，代传一只描有花草图案的木屐，若两只木屐

合成一双，婚姻便成，否则便认为命不相合。这种“合鞋”习俗始见于东晋。马编《中华古今注》说：东晋时，凡娶妇之家先上丝麻鞋一双，取“和谐”之意。

澜沧县佤族成亲前的“地亚”仪式，是向魔力无边的“梅神”探问凶吉的“抢婚”仪式。当经过一段时间热恋的小伙子决定结婚时，必须把姑娘抢来举行“地亚”仪式，杀鸡看卦，让“梅神”知道并取得他的同意。举行“地亚”仪式的这天晚上，小伙子约上媒人和几个要好的同伴，一起来到姑娘家。等姑娘家人都睡后，媒人便向姑娘示意，让她出去。她刚一出门，象征她灵魂的包头立刻被恋人一把抢走。如果姑娘也有成婚的意思，就装着去追自己的“魂”，一直“追”到小伙子家；要不，就半推半就地让小伙子带来的同伴把自己架走，“抢”到情人家。小伙子“抢”到了姑娘和姑娘的灵魂，立即杀一只鸡敬神，求神灵保佑他们合婚有缘。早已在家等候的巫师也来占卜打卦，如果得吉卦，说明这桩亲事已征得“梅神”的认可和保佑，可以成亲。所有的人共进“鸡肉稀饭”，庆贺“合欢”得到神助。在这里，女衣显然已等同于女身，男子得到了女子的贴身衣物，那就意味着和她发生了“私情”。这种女衣等同于女身的文化意象，究其本源，可能来自于许多民族中广泛流传的“窃衣成婚”或“得衣得女”的神话故事。至今，贵州省贵定县、龙里县的“海爬苗”行结婚仪礼时，新妇是不到夫家的，男家接回的仅是新妇盛装花衣上的一块花背牌和一团糯米饭。

只要征兆不对，就是情深似海也往往离散。说来

荒唐，有时候，一场雨便可冲散刀分不开的情侣。清水江中游一带苗族结婚有个禁忌，最怕下雨，认为下雨是老天落泪，大不吉利。偏偏这里的苗族结婚时，新娘要步行到夫家。这一路，生怕天公不作美，落下“泪”来。尽管新娘出门，无论天晴天阴，都要带把障面用的纸伞，但若遇大雨，淋湿了衣裙，那婚事便告吹了。衣裙一湿，新娘立即返回娘家，再不肯嫁。夫家亦认为很不吉利。于是双方自行解除婚约，日后男娶女嫁，互不相干。

更有趣的是半路闯亲。据贵州省文联民间文艺家燕宝先生介绍，在凯里市凯堂舟溪和麻江县白午、铜鼓及丹寨县南皋等地，新娘在出嫁的山路上碰到另一位新娘，那算碰上了难题：此时谁走上方，便为吉兆，象征日后婚姻幸福，一切顺利；反之则不吉。这时两位新娘便争走上方，比赛爬坡，看谁先爬到上面走过去，就算胜利。如遇平路，难分上下方位，就争相从对方身上跨过去，这立即会导致一场为今后命运拼命的摔跤扭打。两位新娘扭作一团，两边送亲的人只能站着看，不能帮忙，直到其中一位摔翻对手，从其身上跨过，才能继续行进。当然，一般是双方家有宿怨，或系情敌，才如此大动于戈。若双方素昧平生，无过节恩怨，便用换鞋或换头帕来公平处理：两位新娘互换一只右鞋或花头帕穿戴上，互相从右边擦身而过——每人都穿着对方的一只鞋或戴着对方的一张头帕，不论朝上朝下，两人都有份，扯平了，谁也不压谁，日后双方有意还可以认为姐妹。换鞋或花头帕这招真绝，既不违祖传禁忌，又不伤两家和气。服饰的妙用，在此算是出神入化。

类似的习俗，在其他民族中亦有表现。江西南全县民间忌讳“迎亲花轿碰头”。如果花轿碰了头，双方轿夫各自竭力将花轿抬高，以超过对方。据说，谁家的花轿抬得高，谁家就能赢得“发运”。往往因此而发生激烈冲突。也有一种解决方法，就是由双方的新娘互换随身佩戴的金戒指，或者由迎送亲队伍双方互换新手帕、新毛巾。用这种互相祝贺的方法代替互相竞争的方法，使双方都避免了不祥的兆头。回族新娘前往男家的路上，十分忌讳与其他娶亲的队伍相遇。如果相遇了，两家新娘要互换腰带，以为补救措施，防止被“冲喜”。台湾高山族婚娶如果遇上这种“喜冲喜”的情况，也要让双方新娘互换头上插的簪花，俗称“换花”。据说不“换花”，必有一方会遭灾难。湖南湘潭汉族也有这种新娘互换手帕、红头绳的习俗。大概这类互换服饰物件的方法可以使双方具有同一性。中国民间就有这样的习惯，即把敌对的一方和己方同一起来，从而让对方自己取消敌意。当然，喜轿相逢，互换衣服及饰物，不是相互诅咒，而是妥协的方法，但在客观上起到了相互祝贺的效果。

为了避免“喜冲喜”的事发生，畲族如果有两个新娘同一天出嫁，走同一条路线或同一段路，那么两个新娘必须商定谁先走，谁后走，不能同时并行。一般都是让夫家路程较远的先走。后走的新娘不能跟在先走的新娘后边走，那样叫走“旧路”，是不吉利的。后走的新娘要让一头角上扎红布巾、插红花的黄牛在前边“踏路”。经“踏路”牛踏过了的路就又是新路了，新娘再走上去就没什么顾忌了。而且还吉祥如意，预示着婚后的新生活是美满幸福的。

除裕固族、塔吉克族、锡伯族新娘有专门的婚嫁礼服外，其他民族的新婚礼服，一般都是重大节日用的盛装。这种服饰一生只穿两三次，平时妥为保存，死后多用作寿衣陪葬。

过去，朝鲜族举行婚礼时，新郎新娘都有特制的婚服。新郎的装扮是戴纱帽，穿官服，戴胸佩，腰系镶嵌犀牛角的革带，脚穿白袜、木靴。去新娘家接新娘，骑白马或坐花轿，用扇子遮嘴，一路不开口说话。新娘则梳头后穿五色长袖圆衫，袖口接了用白色甲纱做的汗衫，手藏在袖口里，进入礼厅时，脸上遮着障面巾，即前面讲的“障面”。土家族姑娘出嫁时要穿一种称为“露水裙”的婚服，其背面绣一面钵，前面绣一口明镜，下摆绣一圈一圈的珍珠，衣上的花边用彩线配绣。新娘穿上它，认为可以镇邪驱鬼，大吉大利。

许多民族为了突出新娘的形象，为她准备的礼服一般都与众不同，鲜艳夺目，让旁人一看便知。而佤族新娘穿的却与陪嫁姑娘们穿的一样。按习俗，姑娘出嫁时和陪嫁的姑娘要穿统一的服装。这种衣服式样为常见的服装形态，系用自种的棉花织成。衣服被染成黑色(自家染)，衣领、衣角、袖口都绣有各种花纹，整体显得十分端庄、朴素。在送嫁前的一个月，新娘同辈中的十位要好的姑娘自愿组合为一体，到新娘家日夜陪伴新娘，并为新娘打鞋缝衣办嫁妆，直到送嫁的那一天为止，故有“送嫁十姐妹”之说。送嫁那一天，别的伴娘可以穿不同式样的服装，但“十姐妹”则不能，她们要统一装束：穿一样的“同年鞋”，一样的“送嫁衣”，撑一样的“姐妹伞”，剪

一样长短的头发，结一样长短的头绳。甚至走起路来的脚步、姿态都一样。所以旁观者很难猜出她们中哪一位是新娘。到夫家时，本应是新娘先踏进门槛，但姐妹们故意一拥而进，让客人们认不准谁是新娘，谁是伴娘。过去，有的新郎直到入洞房才认识自己的妻子。

一般而言，民间办喜事时，人都喜欢穿新衣服，婚服更要新，取“新婚大喜”之意。若着旧装，则不吉利，或有新人不贞之嫌。不过，也有穿旧衣出嫁的风习流行。新娘出嫁穿旧衣见于黔东南侗族。新娘出嫁这天，送亲的姑娘都着新衣、戴银首饰，个个花枝招展，惟独新娘却穿旧衣、草鞋，且无头饰，不带嫁妆。此举之用意，在于告诫新娘婚后要勤俭持家，反映了侗族的传统美德。

#### 四 送灵·渡魂·归宗——人鬼交接时的换装

许多少数民族民间信仰认为，生与死、人与鬼或神与人、阳界与阴界的交接嬗变，是一种极为神秘的转换过程，一次通往生命之旅的旅行。在这人生的转换过程中，诸事处理得当，则可安抚死者灵魂，使其顺利“换届”，进入正常的轮回系统。同时可以保佑生者，庇荫后代。如果处理不当，死者灵魂不能正常到达祖先的发祥地(老家)，便会成为游魂野鬼，扰乱阴阳两界的秩序，出现灾祸频仍、人口不蕃的恶果。给死者换装及其亲属穿戴丧服之所以成为葬礼中的一个重要组成部分，并伴随着各种仪式和禁忌，皆出于对不可知彼世(阴间鬼界)及死者灵魂的某种畏惧心理。

台江县反排、施洞一带苗族，每当老人断气，家人就自然放声大哭，邻里听到哭声多来助丧，抚慰死者家属。紧接着在正堂的木架上设一简易床架，铺上草席，把死者尸体平放在席上，然后，由与死者同性别同辈分的人，替死者洗身、剃头或梳发，换上寿衣、寿鞋。当地将“寿衣”称“欧漏”，意为“老衣”。

女性死者的寿衣，大多是青年时代的盛装；若其盛装已破烂，就在晚年制备一套，形式与常服一样，只是花饰不如盛装多。包头帕、腰带、裹腿及布鞋（多绣花），一般都是新制的。陪葬的银饰品，在反排家境好的是一对手钏，施洞为一对耳环。死者穿这些衣服时，衽的方向和包裹腿的方向，须与活人相反，以示生死有别。如施洞一带的人生时穿左衽，死时穿右衽。男性死者的寿衣多在生前由其子女制备，与常服一样。

不论男女死者，都忌用棉衣同葬，也忌用呢、绒品和铜器同葬。制就的寿衣，一般应穿过几次；如果事先未准备好，到死时才缝的，就用剪刀剪出几个小口。据说这样，死者才算真正穿上那件衣服，不然其灵魂仍然留在平时的常服里，死者就归不了宗。在反排，送葬时在前引路的孝子所持砍牛刀上，还挂有一双草鞋，象征着死者灵魂在归宗认祖途中走路不打滑。

仡佬族老人去世，按习惯要换上寿衣，可穿三、五、七件不等，但不能是双数。仡佬族将寿衣叫“防老衣”，一般在临五十岁时，为延年益寿而开始缝制。该衣的制作很是讲究，带有明显的宗教色彩。裁



剪防老衣要选择吉日，并请村上有名的老裁缝来主持开剪仪式。先是主人用一个猪头、一只鸡、一匹布来祭祖，后是老裁缝将一枚用红纸做成的“红花”插到香炉上，以示主人已到“寿年”，然后当场把制作防老衣的布料剪下一小块，之后又将这一小块布粘贴在“红花”上。祭毕，即开始剪裁布料。衣服裁好后，老裁缝便和主人及其亲友一起进餐，“开剪”仪式随之告终。

防老衣的布料要用自织自染的上棉布。男服为长袖对襟上衣和宽脚宽腰的长裤；女服上衣为滚边宽袖满襟衫，裤子与男裤大致相同。做防老衣的同时，男人还要做一条一丈二尺长的黑布包头巾；女人则做一条绣花围裙，围裙的系带织有各种花鸟图案，围裙下结有多种网状图形。还要做一双形似船只的绣花防老鞋。鞋子以白布为底，黑布为面，鞋前尖处往上卷曲，上面绣有各种花草，形似龙舟。防老衣平时不穿，而是珍藏于箱底，直到送终时才取出穿上。五十岁后，每隔十年再做一套同样的防老衣，叫增寿衣，所以，一些活到九十岁、一百岁的老人，临终时存有四五套防老衣。如果五十岁后患重病死亡，虽未及十年之隔，也要再做一套防老衣，以示“充寿”。

死者出殡之后便是守孝。仫佬族戴孝规矩是“孝大不孝小”，即兄姐不为弟妹戴孝，妻子不为丈夫戴孝（丈夫亦然）。孝期有长有短，一般是孝男四十九天内不剃头，孝女九朝内不洗头。若是年龄较大的父母去逝，孝子需戴孝三年，灵牌置于家中，早晚供茶奉饭，以示报答深恩。三年后的农历七月十五始烧灵牌，便可“脱孝”。

云南新平县的花腰傣族，每当老人去世，便按照习规将其尸体移到平顶土楼房(又叫土掌房)的二楼屋中央，由亲友和子女用温水为他(她)洗澡，穿好寿衣，喂一口糯米饭，在死者身上压几块钱币，表示死者吃穿不愁。入棺后用白布盖尸，密封好棺材，这才放声大哭。出殡那天，远近亲朋好友都要来奔丧祭奠。鞭炮响过，奔丧的队伍抬着魂幡，打着红伞来到寨门。他们把带来的牛、猪、鸡等礼物交给守候在此的家属，向死者祭奠致哀。花腰傣送殡，孝男则穿白衣，披白孝，佩长刀。在一些地方，孝子们用生白布做的头巾，要一直拖垂地上。这白色长布条是人与土地、或阳界与阴界的联系之物。拖垂在地，象征孝子将以此引导死者的灵魂到另一世界去。与此相似，布依族丧礼过程中，亲友来家祭奠烧纸时，孝子均要到大门外跪接，而且头上戴的孝帕两端，要放开拖到地上，以引导亡者灵魂渡向阴间。锡伯族的孝服要长及脚而，腰系一条很长的白带，拖在地上，还要戴孝帽。给伯叔等长辈戴孝，孝期为四十九天，孝服没有衣领。在服丧期间，男子不准理发、刮胡须；妇女不许戴耳环、手镯、头簪以及其他装饰品。

通道一带侗族姑娘的发型异常讲究，但若遇父母丧亡，姑娘则要在发辫上扎上绿色绒线，以示其正处在服丧期，小伙子一般不会来邀请她对歌盘唱。

毛南族老人一去世，其子使用墨烟往脸上抹一种特殊的标记，母丧抹右额，父丧抹左额，然后由一人陪同前往舅家报丧。到达舅家门口后，孝子必须跪在地上，由同伴入内通报，待其舅出门扶起，并脱去孝服之后方可进门。停丧期间，孝男孝女要脚穿草鞋，

身穿孝衣，睡在地上。死者入殓前须沐浴更衣，寿衣限于单数，且不能穿棉袄，认为棉袄太重，穿着它，其灵魂不易过“河”，回不到“老家”。如果死者下葬后，当年丧家有灾或家人生病，便认为是坟地风水不好，死者灵魂回来折腾家人，所以还要拾骨重葬。开棺捡骨时要用白布遮住棺材，不能见天。出殡时，孝子必须戴一顶死者生前用过的雨帽，棺材埋好后，便将此帽放在坟堆上，任其腐烂。

西双版纳的傣族，在老人弥留之际，就由家人亲友为其念经，并从佛寺取来一块橙黄色布条盖在他或她身上，以表明此人是佛的信徒，获得佛光笼罩。人去世后，家人为其梳洗更衣，洗脸由下而上，以示与活人有别。

维吾尔族人亡后要“净身”，包缠白布。男性遗体缠白布三块，女性遗体缠白布五块。忌给亡人穿衣服及佩戴饰物。送葬时，近亲中的男子系白腰带，女子必须戴白盖头，如死者为家长或长辈，家属必须服孝七天，四十天内不理发、不梳头、不唱歌跳舞。

云南、贵州交界的彝族为死者穿寿衣时，采用单数三、五、七、九件，忌讳双数；禁穿钉有铜、铁纽扣的寿衣，如果违反，据说死者的灵魂会变成没有嘴巴的恶鬼，来侵扰活人。

同其他民族一样，满族丧事忌双，有所谓“凶事尚单”的规定。在丧期所行各事必须单数，如停尸三五日，多至三十一天；出殡必择单日；死者寿衣只能穿七件或九件等。此外，满族在居丧期间，不许剃头，不许穿丧服入他人内室，否则主人将十分不满；即使在自己家中，也有防禁之处，因有“祖上忌孝

服”之观念，穿孝的人不准进祠堂。如果不得已一定要进时，先将孝服剪掉一块，表示这身孝服已经作废。

给死者的寿衣之所以是单数，在于对丧事成双的禁忌。但若父母双亲同时去世，那寿衣就非穿双数不可了。水族人民至今仍流传着这种习俗。

黎族老人亡故，家属通常要反穿礼服一个月，而且不能换洗，如有违反，俗信认为会触怒死者灵魂，家人会得病。

畚族出殡时，棺材上要披一条五色带，代表金木水火土五行。儿媳走在前面，子孙数人紧跟其后，他们或挑着担子，或拿着纸钱，一路抛撒，叫“引路”。在棺材落土埋葬前，解下棺材上披的五色带，给子孙系在颈上，认为可以长命。死者入土后，其他人可以脱去孝服、孝帽，但孝子不能脱，直到七天后才可脱；孝子还不准剃头，四于九天内不得理发。

在孝服颜色的选择上，许多民族都习惯用白色，但也有用其他颜色的。例如，柯尔克孜族服丧期，家属一律穿黑衣服，妇女戴黑纱，面向西坐，唱“离别歌”。为表示对死者的哀悼，家属在四十天内不能梳头、理发和刮脸，一周年内不能穿新衣或花色衣服，不能举行或参加娱乐活动，不能下丧旗，不能举行婚礼。与之类同，塔吉克族的孝服也是黑色或蓝色，男子披长布，女子披头巾，不穿色泽鲜艳的衣服。

与许多民族给亡者穿寿衣或用白布缠裹其身体不同，土族无论男女，去世后均不加穿着，一丝不挂，有“精肚儿来，精肚儿去”之说。人死后，趁其身子还热时，将其捆缚成母腹中胎儿蹲坐状，象征投胎二

世。捆缚所用绳索有讲究：青年亡人用麻绳，中年亡人用白布搓成的绳，老年亡人用黄纸捻成的绳。在服丧期间，死者家属的衣着与许多民族相似，在四十九天的丧期中，男子不能戴帽，妇女不能穿戴彩色衣帽，儿媳妇不能戴耳坠、扎红头绳。认为若不如此，就难以向亡者灵魂告别。

鄂伦春族向死者告别时，由萨满做一草人，草人身上拴几根线，由萨满和死者的子女各拉一根。萨满一边祷告，一边拉线，以拉断线为目的，最后把草人丢开，认为这样死者灵魂就跟草人走了。赫哲族向死者的灵魂告别，是把死者用过的被褥按原样放在炕上，白天收起，设桌子及供品，让死者灵魂仍回家吃住。

尽管各民族在丧礼中的换容改装仪式各有千秋，但其宗旨却是相同的，这就是通过种种服饰符号的改变或象征性化妆，以利于送灵渡魂，使生者在处于人鬼(神)交界时的一切焦虑、畏惧和希望，得到化解或寄托，恢复一度失去的平衡，建立阴阳两界轮回正常的秩序。正因为如此，丧服就具有了“礼”的文化象征意义，所谓“服以饰情，情貌相配，中外相应”(《白虎通》)是也。服饰外貌反映了居丧期间的人们发自内心的情绪，貌以表心，服以表貌。它既是血缘和亲情宗族的一种同构，又是衡量家族内情感深厚浅薄的一套礼文制度。血缘的巨大亲和力把整个家族凝聚起来。丧服制度便成为这种聚合的手段、向心力量。此时的丧服已作为哀悼亡者之礼的集大成者而凌驾于其他诸如食、住、行、哭等居丧礼节之上，又作为各民族社会中的家族观念深深根植于人心，左右着

他们的社会生活和精神生活。

服饰在丧礼中的运用，既有多样性的一面，也有共同性的一面。例如“面衣”习俗，在许多民族中都有流行。所谓“面衣”，就是以“面帛”盖脸。这种风俗，先秦时期即已存在，当时称“瞑目”，至魏晋年间叫“覆面”，南北朝以后俗称“面衣”。根据春秋战国时期的《礼经》所记及郑玄的注得知，先秦时的“面衣”是用黑帛、赤红帛夹以棉絮做成。魏晋以后流行的“面衣”，也基本沿用丝帛材料。贵州苗族、瑶族将面衣称为“盖单”或“寿被”，多用蜡染布特制而成，宽一尺五寸，长六尺，被面用蜡染布或绸缎，被里为白布。有的还在被里颈部剪一洞作领窝，让盖单绕过脖子盖住肩部，使死者像睡觉一样安详躺在棺材里。土家族“寿被”为织锦。像前述仡佬族制“寿衣”一样，土家人从五十岁开始，每一旬做一次大寿，届时直系亲属都要送一床寿被，去世时全部盖在死者身上，带进棺材埋葬。

如果说布依族、傣族着意让孝子的孝带拖在地上，是为了引导亡灵进入阴曹地府，那么，高山族排湾人、苗族、侗族、彝族、纳西族等丧礼中，头插彩羽（有的是给死者插，有的是送葬者插，有的是两者都插）显然是为了引导亡灵升入天国，象征亡者已经羽化，得道成仙。

巫道观念认为，凡要升仙——灵魂不灭，老而不死，必须经“羽化”的阶段，即所谓的“羽化登仙”。《论衡·道虚篇》说“谓人能生羽毛，毛羽具备，能升天也”，“为道学仙之人，能生数寸之毛羽，从地自奋升楼台之陛，乃可谓升天”。古代常谓仙人为羽人。

《楚辞·远游》：“仍羽人于丹丘兮，留不死之旧乡。”王逸注：“或曰，人得道，身生羽毛也。”洪兴祖补注：“羽人，飞仙也。”因此，少数民族丧礼中的鸟羽装扮，当是南方巫道文化和飞仙思想的体现，象征死者的肉体与灵魂分离，尸体入地，灵魂仙化成神。而这些仙化的灵魂，可以餐风饮露，腾云驾雾，上天入地；能够做到入火不灼，入水不濡，不受时空、王权及人的生理条件限制，是一种绝对自由的人。

仙生羽毛飞天，与民间观念认为鸟是生者与死者、人间与天界的信使相关联。在以《楚辞》为代表的南方民族巫歌里，在长沙马王堆出土的汉墓飞衣帛画中，鸟就已作为载魂飞天的媒介存在。因此，飞鸟送灵，当是这种观念的产物。从藏族天葬仪式中让老鹰啄食尸体，以使亡灵升天的做法上，我们或许可以看到这种观念的行为化过程。在这里，死者始终是灵肉合体的，飞禽啄去尸身，也就等于带去了人魂。

## 第二节

### 身份·地位·等级： 少数民族服饰与规则秩序

如果忽略具体的细部特征，少数民族服饰所表现出来的就是身份、地位、等级的井然有序性。可以说，少数民族社会的理法体制，很大程度上促进了人们的服饰穿着规则。

### — 氏族·支系·村落——向心排异的族徽功能

实际上，服饰从诞生起，就有标志作用。首先是各氏族部落成员着相同的服饰，以作为这一氏族部落成员的共同身份标志，这是社会成员群体之间的区别，具有向心排异的族徽符号功能。古人早已注意到这一点，《礼记·王制》说东方的夷人“披发文身”、南方的蛮人“雕题交趾”、西方的戎人“披发衣皮”、北方的狄人“衣羽毛穴居”即是显例。中国五十五个少数民族的族称，是中华人民共和国建立后经过严格而科学的民族识别而确定下来的。但在古代，学者们对各种不同民族共同体进行系统介绍和专门研究时，由于缺乏科学的分类标准与严格的识别工作，便只能较多地依靠形象上的显著特征来进行命名和研究。正因为这样，古代史籍中就出现了以民族服饰特征来命名的称谓，如“红苗”、“黑苗”、“白苗”、“花苗”、“青苗”、“黑彝”、“白彝”、“青瑶”、“红头瑶”、“白头瑶”、“蓝靛瑶”、“白裤瑶”、“木棉濮”、“赤口濮”、“尾濮”、“绣脚蛮”、“绣面蛮”、“文面濮”、“缠腰濮”等等。

据林惠祥教授的调查，高山族中的不同支系，文身的部位不同。如宛人文身不于面，而于手臂、背等处；而泰雅人男女皆黥面为饰，故称“黥面番”。又据当代民族志材料，苗族、藏族、彝族各有一百多种服饰式样，这些服饰分别属于一百多个支系。现在西藏的珞巴族服饰，就仍有部落间的区分。如在博嘎尔、博日和邦波等部落，男子一般穿黑色或蓝色的长外衣，用一根藤条或皮带系上，服带上镶有骨珠和白石。有时候，他们穿一种毛外衣，这种外衣使用一种



像斜纹哔叽的料子制成，前面对开。但多数还有用一块长形粗糙毛质布料制的贯首衣，没有纽扣，一般在下雨或狩猎时穿用，头戴无沿藤帽，腿系布带。而在巴达姆、民荣等部落里，男子则有三种外衣：一种是长袖、带有白色或棕色圆点的蓝色上衣；另一种为三角形花式的镶边横贯腹部直到下摆的短袖上衣；第三种为绿色的长袖短上衣，其袖口反折处饰有窄小的图案镶边。如此诸多的外部形象标志，是这些人们相互区别的标志，也是其成员间表示相同身份的符号。

少数民族服饰的“族徽”标志，有着多种多样的表现形式。可以说服饰的款式形制，服饰的每一个部位如头饰、佩饰、发式以及服饰工艺、花纹图案上都有表现。反映在款式形制与质料上，提到“凤凰装”、“银衣”、“珠衣”、“旗装”、“藏袍”、“蒙古袍”、“鱼皮衣”，自然会分别想到畚族、苗族、高山族、满族、藏族、蒙古族、赫哲族的服装，也就是说，这些服装形制已烙印了鲜明的民族特性。而反映在头饰中的，提到“银牛角冠”、“花竹帽”、“珠帽”、“鸡冠帽”、“凤凰帽”、“回回帽”，亦自然会分别联系起苗族、毛南族、傈僳族、彝族、白族、回族的帽饰，因为这些帽饰同样烙印上强烈的民族印痕。同样，在佩饰中，纳西族的七星披肩、彝族的羊皮褂和“察尔瓦”、苗族的银饰等都具有明显的族徽作用。以头髻发式的独特性作为一个民族鲜明形象的情况，也不少见。像“英雄髻”、“砧板髻”、“十字髻”、“凤凰髻”之分别作为彝、京、苗、畚诸族的显著标志，已是人们所熟知的事实。至于服饰图案纹样反映的族徽意识，在苗族中表现得尤为突出。湘西的苗半氏族以凤为族徽，苗戎氏族以

龙为族徽，苗夔氏族以麒麟或狮子为族徽，苗莱氏族以鱼、虾、水为族徽，并且各个不同氏族服饰上所绣绘的图案多与自己的族徽相关<sup>①</sup>。黔东南苗族因崇拜“牛首人身”的祖先蚩尤，他们就喜欢头戴宽大的银牛角，在绣纹中选用龙身牛角作为自己的族徽。而以图案花纹作为氏族徽志，最早可追溯到文身图式。例如在黎族，小髻黎和大髻黎的妇女面文有差异，而黑线黎面刺粗线，细线黎则面文细线；侬黎面文与生铁黎有区别，水满峒黎与番阳营黎的面文也不同；即使番阳营所属之侬黎与生铁黎鸡犬之声相闻，而两村黎妇所刺面文则大异其趣。因此，“大而言之，各部落有各部落之标识，各峒有各峒之标识；小而言之，各族系有各族系之标记，各村有各村之标记。”<sup>②</sup>而且这种标志“不得混杂或假借”。因为它不仅仅是支系的标志，更重要的是它表明了文身者的血缘和文化归属。

但晚近以来，黎族的面文图式已演化到不仅作为支系的标志，更作为不同村落的标志，因而，即使是同一支系，由于居住于不同的村落，人们的面文也有区别。例如尽管都属于侬黎妇女面文，分别摹绘自侬黎居住的多港峒村、崖县抱湄村、木呀村、番阳峒和圣彦村，其差异却十分明显。从具体面文来看，多港峒侬黎与抱湄村侬黎的区别在于，一个是单斜线文

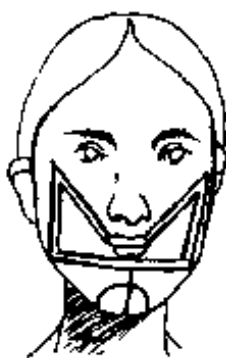
<sup>①</sup>参见黄晖《苗族服饰试论》，载《中南民族学院学报》1990年第4期

<sup>②</sup>见刘咸《海南黎族文身之研究》，载《民族学研究集刊》1936年第1期。

颊，一个是平行斜线文颊。而木呀村侬黎与番阳峒、圣彦村相比，则与番阳峒更为接近，但番阳峒已文胸，装饰部位有所扩展。五种侬黎面文图式都有区别，正好说明文身在氏族化后，又走向宗族化和村落化的事实。侬黎是这样，剃头黎亦是如此。图三、四、五就是分别采自红毛峒、大旗团红呀村、汶洗村的剃头黎面文，三者差异之大可谓一目了然。



图三



图四



图五

剃头黎面文

## 二 性别·年龄·婚恋——社会角色的标志作用

服饰的差异还用来标志社会成员的性别、年龄和社会角色的不同，成为少数民族社会中每个成员性别、年龄、角色的标志。

作为一种“礼”和“理”的象征，服饰的一个重要作用就是区分男女，使男女有别，便于社会控制。我们从服饰发展史中得知，古代许多民族都曾有过男女同装、不行礼服的阶段。根据文献记载和口碑资料反映，20世纪50年代以前，许多苗族地区的服饰是男女不分的，有的至今亦然，如黔西北、滇东北交界的“大花苗”，都柳江流域月亮山一带的“花衣苗”

的盛装花衣，在节庆祭典场合就男女均宜。即使受汉文化影响较大的湘西苗族“服饰宜分男女”<sup>①</sup>，也只不过是清代“改土归流”后近百年间的事。依民国年间石启贵先生《湘西苗族调查报告》一书的记述，清代中叶以前当地苗族男女一律“上身穿花衣，下着百褶裙，头蓄长发，包赭色花帕，脚着船形花鞋，佩以各种银饰”，并且男子讲究“去髭须如妇人”。

与苗族相似，据乾隆《永顺府志》以及清代《来凤县志》、《古丈厅志》记载，土司时期的土家族服饰男女不分，“皆为一式”，都穿对襟衣和八幅罗裙，“头裹刺花头巾”或“皆包白布巾”，“衣裙尽绣花边”，“男女垂髻，短衣跣足，以布勒额喜斑斓服色”。

现今，诸多的民族已实行男女服饰之别，这是服饰作为特定礼仪文化约定的一种选择（而非既定结果）。这个选择是建立在男女阴阳之别、分工之别、生理之别以及父系氏族的胜利、氏族外婚和男女性别的价值观基础上的。例如以“猎虎民族”闻名的拉祜族，长期的狩猎风俗在服饰上打下深刻烙印。其男子的服饰总是不离腰刀与弓箭，不仅这些武器常年不离身，成为特殊的装饰，而且猎物的皮毛、骨角、牙羽等，也成了男子服饰标志的一个重要组成部分。与常情相悖的是其女性都兴剃光头，只在头顶留一绺头发，称作“魂毛”，并以之作为与男人的区分。四川德昌的傈僳族在头顶上留一小束头发的却是男子，这束头发，民语谓之“开皮”，象征男人的尊严，其他

①[清]徐宏《松桃厅志》。

人不能触摸，否则不吉利，颇类于彝族男子的“英雄髻”。

不过，一般而言，女性的服饰种类较多，饰物丰富，装饰繁复细密，质料轻柔讲究，色彩明快强烈，做工精细，以充分显示女性聪慧、灵巧、勤劳的基本特征，在不违背传统的前提下，着重突出装饰的美学原理和审美效果。男性较之女性要沉着、素雅，纹饰考究而不华丽，以充分显示英武、勤劳、力量为宗旨，着重突出实用的原则，只是在不同的民族有着不同的表现罢了<sup>①</sup>。

同样，出于对“礼”和“理”的尊重，许多民族的成员自出生至走向坟墓，随着年龄的增长，都要按照其所在群体的规则和自己所处的年龄去规范自己的装饰行为，故而出现了童装、青年装、中老年装这种标明各自“年龄段”的服装。

毛南族的老、中、青、少、幼各个年龄层次段的服装差异十分明显。他们把青年服装称作“骨勒作”，儿童服装称作“骨勒结”，老年人服装称作“骨海老”。一般男女小孩均穿开裆裤，有名望的长者穿“骑马裤”。达斡尔族女性的发式也有明显的年龄段区分。一般十二岁至十三岁的姑娘开始梳齐耳短发，留齐眉的刘海，不修鬓角，结婚后须将鬓角修剪成四方形，并用线把鬓角的汗毛绞拔干净，头发向背后梳。三十岁以后，将向后梳的头发拢向上挽起，用发卡夹在枕骨上。四十岁以后，头上要盘发髻，随着

<sup>①</sup>参见管彦波《西南民族服饰文化的多维属性》，载《西南师范大学学报》1997年第2期。

年龄的增长，盘髻的位置越来越高。五十岁以后发髻梳放在头顶正中，罩上黑纱网，用长簪卡住。六十岁以上的老年妇女则用白毛巾叠成细长条围住前额，系结于脑后。

维吾尔族不同性别、年龄和不同场合戴不同种类的绣花小帽，表示身份的不同。绣花小帽的品种很多，俗称“朵帕”。所有男子平时戴“巴旦木杏”朵帕，用黑色绸缎做底面，绣有像杏树的纹样。中老年男子常戴“曼其斯特尔”帽，以紫红色、草绿色、黑色的金丝绒为面料，用黑平绒布包边，上面不绣花纹；也戴白布缝制的瓜皮帽——“夏帕克”，帽子边沿及顶上绣有各种花纹，通常作为睡帽。冬天或农闲时，他们喜戴“库拉克恰”——无舌卷边圆顶皮帽，帽面为真皮革或黑线条绒以及黑色金丝绒，里层多用深色棉布、各色绸缎或黑白羊羔皮，卷边多用卷毛羊羔皮，两侧有耳扇，既防寒保暖又美观大方。节日盛会或举行礼仪时，他们都戴满地散花“奇依曼”纹样的朵帕，花纹多用枝杆连结或以线条分隔，有的用冰裂纹或点线纹绣成底纹，与主体纹样互相映衬，整个画面犹如满天星斗，繁花似锦。妇女的帽子更为丰富，中年妇女喜戴“给兰”朵帕，采用“米”、“井”、“田”字形格局布置纹样，左右对称，枝蔓交错，色彩对比强烈、华丽，图案结构独特，享有盛誉。青年妇女戴“马尔江”朵帕，一般为金丝绒做面，与帽顶相连接处用“巴旦木”花形状的彩色珠串为饰，帽壁缀有各种串珠、花饰，引人注目。金花帽多用红、绿、蓝各色金丝绒做面，帽壁右插有一束金花，沿边镶有金叶，过去为贵族夫人常戴，现多在节

日里戴。女孩戴的小帽缀有各种晶莹夺目的串珠。老年男女常在宗教、丧事等场合戴一种圆顶卷边帽，俗称“卡木旦提吐马克”，其帽面为黑色平绒或金丝绒，水獭皮卷边，里层一般用羊羔皮、棉布、绸缎，显得庄严肃穆。

哈萨克族用以表明身份的服装，主要体现在女性头饰上。属于克勒依部落的未婚姑娘，须用白布包头；属于乃蛮部落的未婚女性则戴“吐麻克”（一种圆形平顶帽），结婚时换白布巾，婚后戴白盖头，即披白巾。

与哈萨克族相似，柯尔克孜族未婚女子戴红色丝绒和金丝绒圆顶小花帽“塔克西”，或戴用水獭、旱獭皮做顶系珠子、缨穗、羽毛的红色大圆顶帽子“卡尔帕克”。“塔克西”多在夏天使用，戴时上面还要蒙上绣花头巾。此外，还有一种帽子叫“艾力其克”，上有装饰品和刺绣，戴时，里面要戴绣花软衬帽。“艾力其克”是姑娘新婚的礼服组成部分。年轻已婚妇女喜扎红色、绿色头巾，中老年妇女都披白色头巾。颇有趣味的是，柯尔克孜族男子均不蓄发。但若为独生子，在十岁以前蓄发，只是不留全部，一般在头部的前、后、左、右留上四撮圆形或半圆形的头发作为“独生子”记号，长到十岁，这种记号便要去掉。有的哈尼族支系女子的服饰对年龄、婚嫁的象征更是直接：十七岁之后要在头后部戴一种叫做“欧丘丘”的装饰，表示可以求爱；十八岁开始留鬓角，表示可以出嫁；已出嫁的姑娘，要在“欧丘丘”上包一块黑布，表示自己已属于某个男人。

塔塔尔族女性以镶珠小花帽为美，已婚者除戴各

种小花帽外，还要蒙盖一块头巾；未婚者及幼女戴绣花或镶珠小帽。东乡族七八岁的小女孩，一般都戴“折子帽”。帽呈圆形，顶是绿色或蓝色，帽沿有红色或绿色皱折的花边。在帽沿靠近耳朵的地方，有用彩色丝线做成的穗子垂下来，有的还在穗子串缀各色珠子。女孩长成少女后，就改戴盖头。未婚少女的盖头比较讲究，是用又细又柔而且透亮的绿色绸纱做成的。结过婚的少妇和中年妇女的盖头是黑色的。与东乡族相似，回族姑娘和年轻妇女大都戴绿色的色泽秀丽的盖头，中年妇女戴黑色盖头，老年妇女的盖头是白色的。布依族标示年龄身份的装饰主要体现在铜银饰物上：十五岁左右的少女戴铜手镯，衣饰整洁；十六岁至三十岁的女性则讲究佩戴各种银饰；三十岁以后银饰逐渐减少。

婚姻恋爱，是每个社会成员必须经过的社会化过程，亦是“种的繁衍”所必须。因此，恋爱婚姻阶段的服饰文化符号规范更具有普遍意义。我国古代的冠礼和笄礼就是一个典型例子：男子满二十岁，女子满十五岁，便要通过一定的仪式标志其进入了成年，可以求偶婚嫁，获得了性的权利。这一仪式主要是通过男子头上加冠和女子发式(饰)的改变而完成的。与之相似，许多民族的青年男女在谈情说爱阶段，其服饰都有特别的规定。宋代五溪地区苗族“男子未娶者，以金羽插髻，女子未嫁者，以海螺为数珠挂颈上”<sup>①</sup>；明代苗族装束中，“未娶者以银环饰耳，婚则脱之”<sup>②</sup>；

①见〔宋〕陆游《老学庵笔记》。

②〔明〕《贵州通志》。



清代亦是“未嫁者额发中分，结辫垂，杂以海肥、锡铃、彩珠为饰”<sup>①</sup>。清代的满族，据庄绰《鸡筋篇》记载，“燕地其良家世族女子，皆髡首(剃光头)，许嫁方留发”。这里，髡首也应是一种成年礼的标志，古代许多民族中均流行此俗。《后汉书·乌桓鲜卑传》在记述乌桓、鲜卑民族的髡首习俗时，说乌桓妇女未婚时剃发，婚后则要蓄发和分髻；鲜卑女子则刚好颠倒过来，是未婚时蓄发，出嫁时再剃发。及至近现代，以衣着装扮与修饰来标示其恋爱婚嫁身份的现象，更是屡见不鲜。云南盈江傣族女子成婚之日，即揭去作为少女标志的一方黑巾披搭而成的头帕，换戴高耸的笋壳帽，打高包头，并染黑牙齿。壮族姑娘亦常以头巾作为“婚标”，若把毛巾折叠成三四层，使之像手帕大小，盖在头上，则表示未婚；若把毛巾包头打结，则表示已婚。贵阳青岩一带的“青苗”女子未婚者留长发戴帕子，已婚者则剃发戴竹笋笋，笋上盖布帽。而男子未婚剪脑后发，娶则蓄之。与此相邻的黔灵“白苗”则未婚者穿短而深色的裙子，已婚者穿白短裙。哈尼族女子成年未婚时，其发式为垂辫，在出嫁的送亲仪式上，则要将辫子盘在头上，以示身份已变。与此相类，基诺族女子在出嫁送亲仪式上，由母亲或家中其他年长妇女将她原来的“姑娘帽”摘下，戴上一种三角形的为已婚妇女专用的帽子。哈尼、基诺两族妇女的“已婚”装扮婚后一般不再改变。而新疆哈萨克族女子，婚后一年必须将结婚时戴的白毡帽更换成花头巾，以示为男家正式的一员。

<sup>①</sup> [清]《凤凰厅志》。

更有意味的是，旧时许多少数民族的服饰，尤其是少数民族妇女的服饰，还显露出穿戴者的婚姻时间长短，有几个丈夫或情夫，是否得到丈夫宠爱，丈夫是否健在等信息。

据《周书·异域传下》、《隋书·西域传》等史籍记载，秦汉至隋唐五代时期，西域有“挹怛国”，那里的人们实行兄弟共妻制，妇女头上戴的角帽是她丈夫兄弟多寡的标志：如只有一个丈夫，就戴一角帽，如有多个兄弟丈夫，就按其人数戴上相应个数的角帽。近代四川理塘县的藏族也实行多夫共妻制，妇女头上若插有三四枚银髻钗者，说明她有三四个丈夫。从民国《贵州通志》、《兴仁县志》中得知，旧时贵州一些地方的苗族，婚前性生活有相当程度的自由，“苗女私一男，髻上蒙红布一方，斜叠若巾，愈高愈自得，有积至数十层者，同伴啧啧称羨。”旧时，广东北江瑶族男子，一般娶妻后即戴上一双耳环，娶妾后即戴上两双耳环。云南墨江的哈尼族支系布孔人，新婚妇人必系一块遮护臀部的密折布块“批迟”，表示已婚；以后若丈夫死亡又想改嫁，便将“批迟”解下，以示求偶。

如果说婚嫁服饰的改变昭示着人生的一大转折，那么为人父母的男女服饰变化则标志着身份的升格。旧时凉山彝族男子凡头上竖起“英雄髻”者必是当了父亲的人。与此相似，云南富宁的壮族男子有孩子后，就不得再穿妻子以外的相好送的毛边鞋子。在湖南新晃一带，侗族姑娘刚做媳妇时，挽个盘龙髻，“刘海”两边分，生了小孩后，则将头发拢往脑后梳盘髻。云南红河县乐育地区的哈尼族，未经生育的女

子头戴一顶镶满银泡的“鸡冠帽”，生育后则一律改缠青布包头。广西龙胜“红瑶”妇女头巾的中心及四角各有一颗菱形图案，姑娘和已婚未生育的妇女包头时，把发髻包在里面，露菱角而不现发髻，当了妈妈之后，就不再包发髻了。广西龙州壮族女性的发式亦有类似功能，如果妇女不留“刘海”，把头发往后梳成一髻，则表示她已成家并有了孩子。

### 三 职业·功绩·荣誉——服饰的社会身份信息

少数民族服饰的身份性，不仅表现在年龄性别以及婚姻状况上，而且在职业以及人的功绩、资格、荣誉上也有突出反映。

在社会分工复杂的民族中，由于分工有别，不同职业的人组成了不同的社会集团，也形成了相互区别的民族服装。

在维吾尔族中，除平时的常服和节日盛装外，还有猎服、战服、农服、宗教服、丧服等职业性服饰。宗教职业者多用白布缠头，“裕祥”外边不系腰带，与一般的伊斯兰教徒有明显区别。而在康巴藏族那里，武士、猎手与学者、富人的服饰区分明显，主要体现在藏袍下摆的长度上，前者的袍下摆高于膝，后者的袍长及膝下，一般人的袍下摆则与身等长。尽管僧尼都一律披袈裟，但其衣、帽、靴等细节上的差别，则反映出不同的教派。这种情况在东乡族亦有反映。据考证，18世纪初期，尽管伊斯兰教已成为东乡族的共同信仰，但男性新老教徒在服饰上仍有所不同：老教徒戴的黑色软帽的平顶是用六块布缝合成的，呈六角形状；新教徒戴的帽子则是整块布缝制的。

裕固族服饰亦有严格的世俗与宗教之分：俗人不许随便穿僧衣，而僧人则可按需要着俗服，不受限制。特别是可以结婚的僧人，他们只有在念经或参加宗教活动时，才穿上僧衣到寺院，平常在家劳动则穿俗人服装。此外，主持祭天可汗——一种原始崇拜——的神职人员“也赫哲”（一般为男性），其衣着虽与常人相同，但头上留着一条辫子，上面缠有许多绿、白、蓝色布条，平时盘在头上，而普通的裕固族男子，决不允许梳理这种发式，以免褻渎天可汗。

信仰藏传佛教的藏、蒙、纳西等民族，参加盛大宗教集会的喇嘛头戴高大的法冠，气宇轩昂而令人肃然起敬；纳西族东巴（巫师）作法时，头戴高危的五神冠，仪态神秘高傲；回族清真寺经堂学生“阿专”在第一阶段学业毕业时，要脱下一顶高高的紫红帽“海力发”，戴上一顶如清真寺圆顶的高冠，表示对真主更高的礼拜。不过，严格说来，在我国大部分民族的社会生活中，由于社会分工不很明显，民族的生计方式也较单一，除宗教职业者有其特定职业的服饰外，其他职业的服饰特征并不十分突出。

尽管如此，一些临时性的职业，其兼职者的服饰亦与众不同。如苗族祭祖“吃牯脏”时，牯脏头人须穿上绣有龙纹的“龙衣”，头插锦鸡羽，表示身份不一般。而瑶族的师公作法时，则穿上神圣的师公道服，其前后均绣有龙、兽、日、月、星辰和七百神异人物以及各种神秘图符，显得瑰丽诡谲。这里，服饰在体现人的社会身份的同时，亦透露出其作为人的功绩、资格、荣誉等象征的信息。

在佤族社会，男人们都喜欢“裹髻”，但一般人

只能包黑包头或白包头，而祭帅、头人、民族英雄和民间歌手等有才能的人，却可以享用红布包头。与之相似，樊绰《云南志》说，唐代时的白族“有超等殊功者，则得全披波罗皮(虎皮)”；《新五代史·四夷附录》讲当时贵州的彝人“首领披虎皮”。甘肃天水回族男子以胡子的长浓茂盛作为权威的象征，故有“有胡子的是爷，没有胡子的是儿孙”之说法。

高山族人前额之面文常常是部族的标志，没有条件的限制，只要年及十二至十三岁即可文刺。但其他部位则需达到某些标准或条件之后，才准许文刺。如泰雅人规定，刺颐是男子猎人头后取得的资格；刺腹是用规定的武器猎头者的象征；刺胸和手是猎头多的表示。这些文刺显然并不是每一个人都能得到的，当是为了荣誉的需要而加刺在身上。女子的文身也是如此。对于泰雅人来说，女子刺脸是完成浮纹上身者的象征；刺胸、刺手是织布能手；刺前膊下部及背侧是织布灵巧者；刺腿部则是发明织物纹样的标志，往往发明一项就增刺一种新纹样。赛夏人除了文面外，凡猎人头两个可以在胸部刺横条纹，猎人头三个可以在原横条文上再刺纵条纹。后来，猎首被禁止后，则以狩猎野猪代替，颇有印第安老战士的记事文身意味。看来，记录功绩、昭示资格、表明荣誉，确实是民族服饰作为标志符号的一个方面，代表着氏族或部落对某人资格的一种认定。

#### 四 财富·权力·阶级——地位等级的象征

人类进入阶级社会后，整个社会财富增加，但占有却多寡不均，出现了贫富分化。既得利益者为保证

自己对财富的长久占有，必须将自己同贫穷阶层加以区别，于是在服饰上便对质料色彩、式样、纹样等进行规定，以便使服饰形成一定的形制，于是，服饰又成了识别不同社会成员的社会地位、角色和等级的主要标志。

明清之际，在已形成贵族阶级制度的部分高山族和傣族中，文身具有严格的等级差别。据范咸《重修台湾府志》卷十四记载，其“土官、副土官、公廨至娶妻后即于肩、背、胸膛、手臂、两腋以针刺花，用墨烟文之。正土官刺人形，副土官、公廨只刺墨花而已。女土官肩、臂、手掌亦刺墨花，以为尊卑之列。”又据朱孟震《西南夷土风记》，傣族“男子皆黥其下体成文，以别贵贱，部夷黥至腿，同把黥至腰，土官黥至乳”，并且“其色亦分贵贱，大抵贵族尚红，平民以墨”。建国前，裕固族贫富牧民的服饰差异较大，富者男子穿氍毹和羊羔皮衣，妇女戴的头面长而大，头饰讲究，并缀有珍珠、玛瑙、银牌、珊瑚等珍贵饰品，头面重达七八斤；而贫穷的男子只能穿褐衫和毯片制作的衣服，妇女戴的头面短而小，其他饰品也很简单、朴素。

历史上，藏族服饰有严格的等级之分。在西藏地区，由于唐以后汉区丝织品随着汉藏贸易进入当地，贵族和贫民百姓的衣料开始出现显著的差异。达赖喇嘛和高级官员有权穿黄色，别的阶层不许穿。贵族衣绸缎，普通平民必禁。地方官员的藏袍也主要从质地花纹上区分品位。四品以上的官员在朝见赞普、达赖和法王或重大节日时，穿绸缎蟒袍，饰有龙、水、鱼、云等纹样，或穿团花锦缎袍。贵族夫人的藏袍都

用花缎制成，显得雍容华贵，而一般人只能用自制的黑氍毹制装。

与藏族相似，在清代，蒙古族王公贵族常常在长袍外加套马褂。这种衣服较宽大，袖子也较长。胸前对襟有对称的纽扣，服制按文武品级，分不同的质料、颜色和花纹。普通蒙古人穿长袍，式样与元明时期的传统装束基本相同，显贵特权人物服装质料是丝绸制品和绢制品，而庶民百姓的服装质料则为棉布和兽皮。普通百姓禁穿黄色袍服，它是至高无上的皇权的象征，只有活佛，或者受到皇帝恩赐的王公贵族才能穿用。

类似的情况在彝、纳西、傣诸族的服饰上亦存在。

旧时凉山彝族奴隶社会中，上司等级穿汉区买进的细布绸缎、毛料、丝边做的衣服；黑彝等级穿上档全毛、棉布服装，饰品佩金戴银；白彝等级穿自制的羊毛或麻布衣裙；而锅庄奴隶则披破麻布粗制衣。20世纪50年代以前，云南宁蒗纳西族摩梭人曾分为“司沛”（领主）、“责卜”（百姓）、“俄”（奴隶）三个等级，不同的等级，其服装色彩和质料明显不同。百姓和奴隶等级只能穿黑色、白色粗麻布衣裙，禁止在衣服上镶金边，禁止穿绸缎和有领的衣服，禁止用蓝色和红色。绸缎和红色、蓝色只有贵族才能用，土司则穿长袍马褂。还要根据等级地位佩戴金、银、玉石或石头等不同质料的耳环和手镯等。若有越格，轻则没收罚款，重则殴打、监禁、服劳役。过去处于封建领主制的西双版纳傣族地区，不同等级的人群服饰有着不同的规定。“勐”（贵族）这个等级服装专用绸

缎，其女性筒裙可绣金色龙凤，织金色环圈三道以上；“翁”（召片领属官）专用细布，筒裙可绣绿边，织银色环圈一两道，绣银色星纹图案；其他等级只能用粗布，女性筒裙禁止绣花边，只可以织彩圈一道。甚至各个等级在文身时所用纹谱和颜色也有区别。

更有甚者，满族人主中原的三百多年中，经过不断调整、补充和完善，这种等级森严的秩序不断被强化，服饰的实用功能被政治功能所淹没，审美功能为伦理功能所代替，服饰被纳入了社会伦理的轨道，成为“分尊卑、别贵贱、辨亲疏”的标志。清代衣冠制度上至皇帝，下至平民百姓乃至奴仆都有明确的规定，皇帝的衣冠分为礼服、吉服、常服和出行服。文武官员按其不同的品级穿着补服，一般文官的前后绣飞禽，武官的前后绣走兽。男子行服中的行袍与普通长袍样式基本相同，但右襟的下角比左襟剪短约一尺，不骑马时，将这尺布用纽扣纽上，骑马时取下来，故称缺襟袍；行褂的下摆和袖子较普通马褂稍短，为穿在行袍外的罩装，长与坐齐，袖长至肘弯，便于弯弓射箭。他们都“顶戴花翎”，象征权力尊严。上层妇女服饰亦有礼服和常服之分，封建礼教限制妇女外出，因而没有出行服。其礼服是所谓北京“十八镶”的宽大旗袍。一般妇女衣装和男子一样，亦以袍褂为上，只是女褂有别于男装的短马褂，是几乎与袍等长的长褂；妇女的衬衣和敞衣都挽袖上卷，袖口很大，形似喇叭，上绣花边。青年妇女大都穿前后胸、左右两肩以及两襟各绣一团花纹的衣服，称“八团衣”。

在服饰的等级体系中，服饰的诸种功能逐渐引



退，不同服饰成为区分上下尊卑的重要内容。也正是通过外在服饰的等级划分，使每一个社会成员能够各安其位，扮演各自的社会角色，发挥各自的社会功能，从而使整个社会显得秩序井然。换句话说，每个人社会地位的安排和社会角色作用的发挥，很大程度上依赖于服饰的区别。这样，服饰文化就具有了超出一般社会文化现象的含义和表征，成为制约社会的行为准则。于是，已经固化在人们普遍文化心理中的服饰观念，就以一种潜在的制度形态进入了制度文化的范畴。

### 第三节

#### 智慧·情感·创造： 少数民族服饰与社会生活

作为一种文化现象，少数民族服饰是一个包括物质材料、科学技艺和社会习俗观念在内的有机文化系统，呈现出物质活动和精神生活相交融的二重特征。它始终洋溢着一种浓郁的集团意识和巫术宗教般神秘的魅力，在少数民族乡土社会中世代相传，装饰着人们的生活，拨动人们的情感心弦，使不同年代、不同地域、不同文化传统的人们精神相交，心灵相通。

在艺术符号的层面上，少数民族服饰又是真正的“为生产者本身需要而创造的生产者的艺术”（鲁迅语），它的主体是一些纯朴妇女，它的欣赏者是乡村中的男女老少。生活唤醒他们对美的感受能力，生活

给了他们热爱美、创造美的激情，生活是服饰艺术创造的源泉。服饰艺术在民间流传是生活的必然，服饰艺术的内容和形式也要求服饰必须服从民族的生活情感。各民族特殊的生活传统使得其服饰艺术的形式中沉积了许多历史的、民族的、社会的、习俗的、宗教的内容，并在总体上共同表现出信仰文化的特性。

### 一 媒介·能力·护照——民族服饰的功利需要

“没有需要，就没有生产。”<sup>①</sup>少数民族服饰作为造型的艺术，不仅以其完美的功能满足人们的生活之需，而且以其多彩的形式及丰富的内涵，满足了人们多方面的需要，同时，少数民族服饰自身也因这样的需要而得以延续。那些被视为族群符号的传统盛装更是如此。因此，民族服饰具有聚合与认同的社会功能。

少数民族民间一直流传着挑花、刺绣、蜡染、扎染、印花、纺织、金银玉饰、文身、饰齿、化妆等服饰艺术构成要素的传统制作或操作技艺。这些艺术品被使用者们当成一种特殊的媒介符号——作为族群、宗支的标志；作为素不相识或相交不深的男女青年进行交际的媒介物以及婚丧嫁娶、迎来送往的必备礼品，在社会生活中发挥着重要作用，这也是各民族承袭下来的风俗习惯。

在婚姻习俗上，虽然许多少数民族都不同程度地存在父母之命媒妁之言的封建婚姻关系，但是，青年

①《马克思恩格斯全集》第12卷第742页，人民出版社1972年

男女们的自由恋爱和自由婚配大都不会被禁止。那些规模盛大的节日集会，更是充满了谈情说爱的色彩，是两性相悦的大好时机。少数民族名目繁多的节日集会，颇似我国先秦时期诸侯们的“衣裳之会”。姑娘及媳妇们在节日中总要用自制的刺绣花衣、印染花裙、挑花头帕和雕刻铸制的金银玉石、编织的花带等来装扮自己，把自己的全部装饰技艺作为一种财富一齐展现出来，吸引男性青年。女性的这种种盛装美服具有很浓厚的求偶意义，也是她们在社会交际中的仪礼。因为各少数民族的婚姻较之乡村中的汉族，虽说有很大程度的自由，但一般仍有诸多不可逾越的鸿沟：同宗不婚，即一个民族姓氏（包括汉姓）祖先的后代，一般都不许结亲，姨表之间不婚，不同民族不婚，同一民族内部的各支系，服饰等习俗差异较大的不通婚，在过去，有的民族如彝、满、蒙、藏诸族的不同等级阶层亦不通婚。这些禁忌划定了择偶的范围，配偶只能在同族、同支系的其他宗姓里去找。这些禁忌是维系民族生存的有效措施：同宗不婚，避免了近亲繁殖的危害；不与外族或一些外支系通婚，则是一种从观念上抵制同化的方法。但这些禁忌给择偶造成了极大的不方便，少数民族以自然群落为单位的生活集团通常是一个宗姓（或氏族），在这样的单位内部禁止通婚，等于把熟识的男女青年排斥到择偶范围之外，而那些具备条件的对象一般都是陌生人。我们知道，绝大多数的民族都由众多的支系构成，例如苗族、瑶族、畲族、彝族、黎族、藏族无不有几十个以至上百个支系。要在这么庞杂的支系中按照本民族许可的条件寻找配偶，需要鲜明可辨的识别标志。而他

们的服饰尤其是女性服饰，就有标明族类、支系、生活习俗、语言是否相通的重要符号功能。因为在少数民族中，同支系或语言及生活习俗相同的支系，一般都穿相同或相似的服饰。

少数民族男性青年的择偶标准很实在，喜欢心灵手巧会持家的姑娘。这是作为婚姻杠杆的相对落后的经济所决定的，诚如普列汉诺夫在《论艺术》中指出的那样，“两性的形式是经济造成的……这对于艺术的历史是很重要的。”<sup>①</sup>在广大的少数民族地区，单凭夫或妻某一方的努力，都难以取得一个家庭所必须的生活资料，要求温饱，必须夫妻双方配合，共同劳动。姑娘是否持家有方，是否能够吃苦耐劳，既关系到家庭的稳固，也关系到男人的幸福。因而接触姑娘全关重要的是认识她的能力。雍容华贵的传统盛装正好可以帮助小伙子认识姑娘这方面的秉性。在少数民族山乡，姑娘自幼就开始接受传统教育，学挑花、刺绣、印染、编织、铸刻、镶嵌等手艺。服饰的制作更是每个姑娘必须学会的看家“本领”，掌握服饰制作技艺，既要用心智，还得人勤手勤有耐心。正如法国启蒙时期哲学家卢梭在《爱弥儿》中谈到的，工艺的用处最大，它通过手脑合力工作，使人的身心得到发展，它是人类职业中最古老最神圣的教育方法之一。各少数民族把姑娘纯熟精湛的服饰手艺视作她的“家教”，服装绚丽精致的款式及各种图案配饰也构成了展示女性智慧、技巧和能力的方式，成了姑娘展示人品的凭借。

①《普列汉诺夫哲学著作选集》第58页，三联书店1973年版。

有了识别女性技能的依据，男性青年就可在以恋爱社交为目的的节日集会的有限接触中，找到自己理想的对象。服饰符号再次发挥了它的功能作用。穿戴传统盛装具有明显的竞技意义，而节日集会更是显示技艺的大好时机，正如苗族古歌所唱：“去赶铜鼓场，去赴芦笙场，姑娘比衣裳，小伙比模样。”难怪众多的少数民族姑娘，往往把几十套新衣裙重叠在一起穿到集上，难怪她们乐意克服笨重的装束给行动造成的不便，即使在炎炎夏日，也甘愿牺牲少女的轻灵感，头戴挂满饰物的帽子或头帕，颈挂项圈，手系镯子，脚套响铃，把自己包裹在层层花衣花裙中，踩着古朴的音乐节拍翩翩起舞，一本正经地任凭人们观赏、检阅，有如现代都市的时装展示。如黔西北一带的“小花苗”跳花坡时，姑娘把多年积累起来的花披肩层层叠叠地背上，看上了哪位小伙子，就送上一种花披肩，表示钟情有意。

正是服饰的竞技意义使服饰艺术突破了单纯为生产而生产的意义，成为女性显示能力、追求美、创造美的一种具有丰富社会内涵的活动。婚俗使这种“生产”变得十分特殊：它固定在每个女性身上，充当女性走向婚姻生活的桥梁。

同时，我们应该注意到，许多少数民族的盛装不仅是女性婚姻的媒介，亦是人们死后的寿衣、亡灵的护照，是祖先认同子孙的标志。苗族的“百鸟衣”、“龙衣”，畲族的“凤凰装”，瑶族的“花衣”，可称这方面的代表。其共同特点就是遵循祖制，保持祖先传下来的样式花色。难怪少数民族女性要倾其心血和情感，不惜费时两三年精制一套盛装花衣。一当服

饰制作的技艺被固定在每个女性身上，服饰艺术的整套生产方式也就固定下来了，注定为自产自销，难以进入商品领域。而且，只要这种习俗继续传承，少数民族人人制作服饰的技艺就会沿袭下去。

## 二 理想·愿望·爱心——民族服饰的创造动因

节日集会、婚丧习俗给少数民族服饰艺术以生存的条件，使得古老的传统服饰技艺世代流传。正如马克思所说：“需要是同满足需要的手段一同发展的，并且依靠这些手段发展。”<sup>①</sup>不过，仅仅习俗也完全有可能使服饰艺术演化为固定的形式，成为失去创造热情的冷漠的机械化程式，成为单纯的重复和模仿。少数民族服饰艺术特别是女性服饰艺术，目前没有像男性服饰那样走上可悲的单调歧途，就在于它的创造者们时刻用富于功利主义激情的挚爱、渴望、幻想去创造，去浇灌。尽管功利的需要并不等于审美的创造，但审美的创造却离不开人类的高级情感——美感的引导。

少数民族服饰艺术的创造是一种工艺制作过程。当幼小的姑娘以模拟为起点开始学艺的时候，服饰艺术的各种构成要素——挑花、刺绣、蜡染、印染、编织、银饰、文身以及服装款式等的信息就被他们接受下来。她们一旦掌握这些艺术形式，就意味着可以凭借抽象的方式来叙述、说明、认识，从而获得制作这些服饰艺术形式的技能。

服饰艺术创造活动的持续进行，还有相应的社会

<sup>①</sup>《马克思恩格斯全集》第3卷第559页，人民出版社1972年版。

基础。少数民族女性学习服饰艺术，是从模拟入手的。通过模拟来记忆款式、尺寸、图案、花色，获得纯熟的手艺。“模仿记忆”成了少数民族乡村传授技艺最普遍的“教学”方式。不过，一种技艺形式从上代传到下代，决不是简单的财产转让，人们在掌握技艺的时候，总是要保持一种能动的创造性态度，这在服饰艺术的装饰形式——挑花、刺绣、印染、金银玉饰、编织等方面表现得尤为鲜明。因为人的记忆过程是一个内在化和强化的组织、综合及重复过程，少数民族女性在“模仿记忆”过程中，大量的情感因素介入了这个能动的记忆活动。

少数民族各有自己的文化体系，有本民族倡导和追求的道德标准。他们推举出来的服饰艺术典范，染上了本民族的审美和伦理道德色彩。这些典范服饰的制作者大都心灵手巧、聪明美丽，掌握装饰自己的绝技，而她们的爱情理想的实现，又同她们掌握的技艺有关系。如苗族一首被称为最美丽的歌《仰阿莎》中，就是这样赞美仰阿莎的：

她的花衣呀，金鸡的彩羽比不上。  
她的百褶裙呀，只有菌子才相像。  
那青悠悠的百褶裙呀，密密层层의裙褶。  
闪闪跳动的裙脚，花花绿绿의裙带。  
头上插满银花，银鞋光闪闪。  
头发壳像青丝，手上八十对手圈。  
项圈大像雅杆……

又如白族民歌形容漂亮的姑娘时，总爱用“大红

领褂白衬衫，艳蓝围腰花飘带”之类的话语。而白马藏族的《赞姑娘歌》，则是这样来赞美姑娘的：

美丽漂亮的姑娘啊，你的身材如杨柳。  
头上戴顶白帽子，白帽子上插着白鸡毛。  
帽子边沿十二角，大珠小珠三十颗。  
珍珠玛瑙胸前佩，蚌壳骨牌实在美。

在少数民族社会中，妙龄少女必须参加谈情说爱的社交活动，对小伙子越有吸引力，姑娘就越可爱。没有情人的姑娘是没有价值的，不但自己丢脸，家里人也跟着被人笑话。黔东南苗族地区流传的《孤女歌》就反映了这种观念。歌中的主人公格往妮虽是位美丽能干的姑娘，但因她从没结交过情郎，死后被逐出了祖先居住的“老家”，落得个让人耻笑嫌弃的结局。与此类似，基诺族俗信认为女子若不文身，就得不到男子的喜欢，死后也不能进入鬼寨与祖先会聚一起，只能当野鬼。恋爱、婚姻、生儿育女，这是一个正常女性的人生历程，而要成为群体中正常的一员，须得首先具备装饰自己的技艺。少数民族民间流传着许多关于服饰艺术的故事传说，如蒙古族《顾姑帽的由来》，土家族《西兰卡普的传说》，畲族《凤凰装的传说》，苗族《百褶裙的来历》、《超短裙的由来》、《围腰为什么要绣花》、《蜡染的传说》等，其中的主人翁都是本民族女性典范，她们都有非同寻常的织绣染缝的本领。就连苗族小伙子的情歌亦这样唱道：

你披上新衣了，你穿上百褶裙了。



领上的银圈光闪闪，印花巾在乌黑的鬓上包  
……

妹妹呀，你比孔雀更美了。

这无疑是在观念意识上能够对人产生影响的情感氛围。年幼的姑娘们就在类似的气氛下开始了自己的学艺生涯，开始了对人生、自身的认识。

少数民族社会是真正的“男耕(牧)女织”的传统社会。社会对具有手艺的女性的褒扬很容易激起姑娘们的情感，促进她们自觉主动地去掌握服饰艺术，而且社会还规定着她们的主要任务是学习服饰艺术，因此，姑娘们常常从十来岁开始就得学艺，这也是她们进行社会化的必由之路。同时，节日集会中的男女恋爱、传说诗歌中的浪漫故事又刺激了姑娘们性爱知觉的提前苏醒。诸多民族社会中不以男女自由恋爱为耻，青年们的爱情理想在不受干涉和压制的社会环境里，情感的滋生就显得十分大胆、热烈、健康、自由。这种情感作为一股动力，激发姑娘们努力去领会传统服饰艺术的意味。这样，服饰艺术就成了寄托理想感情和美好愿望的理想方式。诚如苗族《绣花带歌》所唱：

脸带桃花心带笑，手拈花针布上挑。  
金线绣来银线织，绣条彩带系郎腰。  
牵来彩虹作丝线，摘朵红霞当花描。  
绣成搭在郎肩上，引得黄莺下柳条。  
白云见了羞红脸，蜜蜂见了把翅摇。

千针绣出女儿心，万线挑出鸳鸯鸟<sup>①</sup>。

在习惯上，许多少数民族女性还把服饰视为自己生命的一部分：每套服饰刺绣上都会留下一点未绣完的地方，她们认为，全部绣完了，自己的生命就会结束了。

如果说，公开制作的盛装主要用于节日和婚丧礼仪，更多寄托着女性对美好爱情生活的向往，那么，不为世人注意的“秘装”就更多地表现出一片“慈母”的超前爱心。几乎所有的少数民族，姑娘自七八岁开始学艺，到十五至十七岁的花季年龄，技艺已趋成熟，得心应手。这时，她们除了精心绣绘制作婚恋盛装外，还背着父兄、叔伯及外人，悄悄地缝制着浸满“母爱”的未来用品——小宝宝的绣花帽、印花衣、绣花裤、绣花鞋、绣花背带……当其结婚生育第一个孩子，两头的亲家高高兴兴地喝满月酒时，母亲才帮女儿将这些东西拿出来整整齐齐地摆在姑爷家堂屋中央示众，让亲朋好友欣赏品评。这是社会生活习俗对女性制衣技艺的第二次重要检阅，女性也只有通过这次“考试”，才能最后确立自己在家庭和社会中的形象与地位。

---

<sup>①</sup>引自徐文仲搜集的《绣腰带歌》，见潘光华主编《中国苗族民俗》第300页，贵州民族出版社1991年版。

## 第四章

### 历史·神话·传说·

# 少数民族服饰的文化意蕴

整体上看，少数民族服饰发展的历史极为缓慢。明清以后，随着封建王朝势力向少数民族地区的渗透，随着各民族之间交往的频繁以及各少数民族内部社会经济的发展，各民族(包括同一民族内部各支系)的服饰出现了明显变化。但这种变化尚未超出传统的历史意识和神话(含宗教)意识的范围。严格说来，这种变化也只是饰物质料的更换及装饰中图案形式、色彩的丰富。直到今天，我们仍可凭借明清乃至唐宋时期史料中的有关论述，清楚地识别出其民族成分。这种情况，一方面固然与少数民族传统生活习俗、宗教信仰和社会控制密切相关，另一方面则是因为其现行的每样款式和饰物几乎都隐藏着古代的文化内涵。尤其对于没有自己通用文字的少数民族来说，“没有哪种知觉不包含在神秘的复合中，没有哪种现象只是现象，没有哪个符号只是符号”(列维-布留尔语)。同样，宏富多姿的少数民族服饰中展示出的符号现象，也不是简单的符号，它存在于一定的社会集体当中，它的组合关系不时地阐释着意义的变化，表现出内容与形式的不断调整及有意识产物与无意识产物的内在联系。这样，我们对少数民

族服饰中传承的具有阐释功能的许多实例，就会有较充分的认识与把握，进而发现一定的服饰符号系统与相应的史诗、神话、传说、习俗解释构成全面的阐释系统，起到的沿袭传统、寻根忆祖、记叙往事、储存文化信息的巨大作用。

## 第一节 祖源·放逐·回归： 民族服饰与战争迁徙

祖源与战争迁徙是许多少数民族服饰中的一大主题，它以非语言的信息形式，向我们传达了暴力与武功曾作为这些民族历史上的常规课题，昭示了那剑与火的时代严峻冷酷而又充满激情的历史面貌，是他们沧桑沉浮的族群生活记录，通体焕发出一种浓郁的历史意识，折射着民族的史影，起到了相当于“文字史书”的作用。

### 一 寻根·忆祖·怀乡——服饰中的历史情结

讲到民族服饰中的历史意识，我们首先想到柯尔克孜人一年四季常戴的白毡帽。作为柯尔克孜族的符号标志，它有着血雨腥风般的历史来源。据说古代，柯尔克孜族有一个英俊、勇敢而又足智多谋的国王，在长期的征战过程中，他经常感到军民衣帽不一，战马多色，影响军威和战斗力。于是在一次远征之前，他召集四十位谋臣，下令统一战马的颜色，并要他们

用四十天时间，给每个军民准备好一顶统一的帽子，这顶帽子既要像一颗光芒四射的星星，又要像一朵色彩斑斓的鲜花，既要像一座白雪皑皑的冰峰，又要像绿草如茵的山峦，既能躲避雪雨，又能防止风沙袭击。三十九天过去了，三十九位谋臣都因设计的帽子未能达到国王的要求而一一被杀。最后，第四十位谋臣的一位才貌出众、聪明能十的女儿急中生智，设计出这种白毡帽，国王非常满意，便下令所有军民戴用，并一直传袭至今。

哈尼族龟式衣、羌族白头帕的由来亦与此相类。相传在很久以前，居住在滇池沿岸的哈尼族受异族侵犯，酋长仰资率众抵抗，中箭身亡，部众溃散。其孙奕车重整队伍，准备化装突围。他命男子赤身墨面，女子赤足短裤，头缠白布以为联络标记。经此化装，敌人以为神兵天降，吓得连连后退。奕车领导的突围获得成功，南迁至滇南哀牢山定居后，为了让子孙后代不忘这段苦难的历史，便以女戴尖顶白布帽，上穿靛青色龟式服，下身短裤赤足，作为统一服装来纪念这段经历。居住在茂县的羌族男女均喜缠白头帕。据说在清朝咸丰年间，该县黑虎岩一带的羌民，曾遭到外族侵扰。一位勇敢的小伙子，率领一批羌民进行抵抗，人称“黑虎将军”，后因遭到敌方暗算英勇就义。这一地区的羌民男女头缠白布，穿白衣、白鞋为其戴孝。后来包帕就变成了一种习俗。

凉山彝族过去盛行的崇武之风，与其历史迁徙和奴隶社会的掳掠性战争紧密相关。崇武意识也表现在服饰上。彝族祖先作为不断迁徙的游牧民族集团，不可避免地要与前进途中遭遇的上著民族战斗。彝族史

籍《西南彝志》中清楚地记载了其先民在迁徙过程中的战争场面：“如赶牛一般，追杀着敌人，到了益纳堵总，终于打胜了。”赞扬祖先的善战勇敢：“如猛虎追马，如豺狼抓猪，如老鹰扑鸡，横冲直闯的。”同时，也记载了当时的械斗服装和器械，如虎皮战袍，还在《德施的叙述》中谈道：“借驰名战袍，借锋利戈矛，借坚硬盾牌，借响亮号角。”战袍、戈矛、盾牌、号角，一直沿用到民主改革前，成为凉山彝族武备器械的基本内容。1949年以前，由于凉山彝族社会尚未形成统一政权，以血缘关系为纽带的家支体系林立且各自为政，家支间的物质争夺和血亲复仇，引起无休止的冤家械斗，强化了崇武精神。为此，尽管凉山彝族物质生活困难，平时衣着并不丰厚，却专门备有械斗服装，如战袍、披风、掩膊和护腿等，且用料考究，做工密实。一件棉战袍要用红、蓝、青、白四种毛哔叽镶制，内铺一层皮棉，通体密纳成行。掩膊为毡制，有的铺毛、棉，还饰以花纹。战服的特点是坚实厚重，以御刀、箭的刺伤。披风多用绸缎缝制，为头人所披，在战场上显示出特殊的身份。此外，还有铠甲、头盔、护手筒、护腕，均为牛皮制成，涂漆装饰。

如果说柯尔克孜族的毡帽、彝族的战袍、披风等更多地是从款式造型反映了历史意识或战争生活的话，那么，拉祜族、傈僳族、普米族的服饰，就主要是从饰物上表现对过去战争迁徙生活的纪念。历史上拉祜族地区战事频仍。拉祜族人民和其他各族人民一样，为争取自由、幸福、平等而前赴后继，死而无憾。传说有些服饰上的标记就是为纪念战争以及战争

中捐躯的先烈的。例如妇女的包头长穗，其来历传说有二：一说在远古时期，拉祜族与外族作战失败，男的突围后，女的被围在城内。在一个没有月亮的夜晚，妇女们用酒灌醉了外族官兵，用九十九条包头分三十三路逃出城墙。为纪念这次突围，拉祜族妇女在包头两端各留三十三根长穗。一说是为了纪念历史上拉祜族起义中牺牲的三十三位巾帼英雄。拉祜族儿童圆形帽上的三片青蓝布的象征意义，据说亦如此。再如，澜沧东回拉祜族妇女，在长衫岔口及衣边、袖口、托肩上镶有较规则的菱形图案，手臂部位有三道明显的红色花纹，据说象征着拉祜族迁徙史上三次大的战争，每次战争都迫使拉祜族进行大规模的迁徙，为了纪念在这些战争中死去的同胞，就在服饰上作下这些标记。

傈僳族的包头和百布衣，亦与战争紧紧相关。传说，古时在抵御外敌的战争中，首领们常常用彩布包着奖品，奖励那些在战争中最勇敢的战士。获奖的次数越多，得到的彩布也就越多。妇女们为了表达对远方战士的思念，炫耀亲人的功绩，就在包头和衣服上尽量配上多种彩布，最终形成了傈僳族特有的百布衣。

普米族的服饰，仍保持有战争的主题内容。宁蒗、永胜一带，普米族妇女穿着的百褶裙上都镶有一道彩色的横杠，据说是象征祖先战败迁徙的路线，人死后要沿着这条路线去寻找祖先的发祥地。

真正记载哈尼族历史的不是普通人所穿的花衣，而是祭师兼歌手们为死者送灵的指路头巾。拥有不少迁徙史歌的哈尼人，几乎将他们民族从远古祖先到现

在的全部历史都绣到了这小小的“山”字形饰物上。

在云南元阳县，哈尼族送葬女歌手“搓厄厄玛”为人送葬时，要佩戴一种叫“吴芭”的头饰。这种头饰如两个“山”字并列，宽52厘米，最高处(中间的三角形)达14厘米，其余依次为13厘米和12厘米，边高6.5厘米，厚布织底，丝线缠边，图案皆拼镶而成(见图六)。据当地大贝玛(祭司)兼歌手朱小和解释，这是给死者的魂魄引路用的。没有吴芭引路的魂是野魂，夭折、暴死者不用吴芭送葬，也不唱送葬歌“密刹厄”。魂魄的最后回归地点，是哈尼族第一个大寨子“惹罗普楚”，也就是吴芭右侧蓝色三角形所代表的地方。

吴芭图形从左到右的含义分别是——



图六 哈尼族“吴芭”

白色的三组花纹，上半部是蕨文，象征着哈尼族居住的地方是有蕨类生长的温湿的半山区。下半部分是犬牙纹，因狗是哈尼族崇拜的动物，具有保护人类不受侵害的作用。哈尼族习俗，安寨必杀狗，以狗血划定人和鬼的界限。这三组花纹代表哈尼族来到红河南岸哀牢山区后，基本处于和平宁静而又组织分散的时期。白纹左边的S形红线，表示哈尼族曾沿元江南下，直到今越南、老挝北部山区，与沿途的民族发生过纠纷，一部分又溯江而上，一部分则留居该地，成



为开辟这一地区的最早先民。

左起(下同)第一个红色三角形,代表哈尼族祖先在“石七”(今云南石屏县)分成若干支队伍南进哀牢山区,开辟草莱,征服其他一些小部落的过程。红色代表着征讨和开创。

第二个三角形有红、白、蓝、绿色,这是代表哈尼族在“石七”与“蒲尼”民族大战的时代。

第三个三角形,即最高的居中三角,代表哈尼族在“谷哈查密”(今昆明地区)与“蒲尼”大战的时期。这是哈尼族历史上最强盛发达的时期,故三角形也最高。但因为这也是哈尼族失败得最惨的时期,所以第二和第一个三角形就跟着矮了下来(注意:这里的时间是回溯性的)。

第四个三角形代表哈尼族在“诺马阿美”(今四川省雅鲁江、安宁河流域)生活的时期。这是哈尼族早期历史上一个发展的时期,颜色用蓝、白、红,蓝色为多,表示和平的时间很长。但也发生了战争,所以红色占了小半。

第五个蓝色三角形代表哈尼族在“惹罗普楚”(大渡河以北,四川盆地与川西高原交界山区)生活的时期。哈尼族在这里第一次安寨定居,开发田园,度过了相当漫长、平静的岁月。这是哈尼族形成的最初时期,所以人死后要回到这里和祖先们团聚。

右边的三组蓝色蕨纹和犬牙纹,代表祖先在远古时期的生活。蕨纹和犬牙纹的意思和左边一样。

吴芭的色彩亦颇富象征性:黑色的底子和红色的围边,代表哈尼族祖先诞生在北方的“虎列虎那”高山(即红石和黑石堆积成的高山)。上部和下部一部分

白色里层围边，代表哈尼族原先尚白，远古祖先的穿戴是白色的。（哈尼族奕车人头顶白色三角尖帕，是否具有怀祖之意？）下部蓝色里层围边，代表哈尼族在迁徙过程中和别的民族发生大战，失败后逃到蓝靛林里，衣服裤子被染成蓝色（所以现在哈尼族大多爱穿蓝靛染成的衣服）。哈尼族第一次和外族打仗是在“诺马阿美”，所以这条蓝色线也从第四个三角形开始。

吴芭的图形也很具象征性：五个三角形代表哈尼族是住在山上的民族，三角形上的树状图案代表哈尼族崇拜的万年青树。下面的两个半圆代表树根，中间的两个半圆代表树干，上面的三叉代表树尖。树根象征头人，树干象征贝玛（祭师），树尖象征工匠。头人、祭师、工匠是哈尼族社会里最重要的三种能人。在祖地“惹罗普楚”，三种人都是纯洁的。但在向“诺马阿美”、“谷哈查密”和“石七”迁徙的过程中，头人和祭师受到他族的影响，所以掺进了其他颜色。只有工匠始终保持民族本色。到“石七”后，三种能人才又纯洁起来<sup>①</sup>。

据说，现在云南金平县定居的瑶族，是明清时期从两广迁入的。在艰苦的跋涉中，走在前面开路的瑶人为了让后面的人看得见，就砍下红色的椎形芭蕉花，举在头上作为联络信号。路太远，手举酸了，只得把芭蕉花固定在头上。后来，他们的头饰，就沿袭

①参见长石《历史的迹化——哈尼族送葬头饰“吴芭”初考》，载《山茶》1988年第2期。另见邓启耀《衣装上的秘境》第153-155页，香港三联书店1993年版。

了椎形芭蕉花的式样，变成椎形红布尖帽。这便是现在“红头瑶”一支服饰的来源。

走在队伍中间的人，已经找不到芭蕉花，只好砍一截芭蕉杆顶在头上，再搭上头帕，便成了“平头瑶”或“蓝靛瑶”。

走在队伍后面的人，连芭蕉杆也找不到了，只能拾几片芭蕉叶搭在头上，由此而演变成“沙瑶”的头饰。

这些不同的服饰实例，通过传说故事，都共同表现了对民族某一重要历史片断的追思这一主题。它们所隐含的文化意义，阐释着各民族的情感经验，寄托着整个民族的期冀与追求，负载着族群对生命的热烈追求和对一切美好事物的赞美，体现着一种民族精神与历史责任感。类似的例子，在许多民族服饰中都有不同程度的反映，不再多举。但在少数民族服饰的百花园中，最能系统地体现祖源与战争迁徙这类历史意识的，恐怕要数苗族一家。苗族服饰的相当部分，都可说是历史意识的符号载体，而祖源与战争迁徙，亦可说是苗族服饰千年不变的母题。

## 二 叙事·记述·传递——穿在身上的史诗

黔东南松桃和湘西苗族的“骏马飞渡”、“江河波涛”图案，黔西北威宁、赫章和滇东北彝良苗族“天地”、“山川”、“田园”、“江河”、“城池”图案，川南苗族的“黄河”、“长江”图案，贵阳市郊高坡苗族“蚩尤印”图案，黔东南凯里、黄平、施秉、台江一带苗族的“媪仿”（黄河）、“媪育”（长江）、“盖霞”（军旗）图案等，都是其历史传

统在服饰上绽开的奇葩。它们是苗族妇女盛装诸图案的母本，即主体图案“母花”，含有“妈妈花”的意思。图案的构思、设计、造型不仅是苗家妇女劳动智慧的结晶，还表现出苗族人民对历史、祖先、故土、战争、迁徙的回忆与缅怀之情，凝聚着巨大的心理内涵和强烈的感情色彩。它是一种社会历史意识沉淀，一种深厚的符号积累。

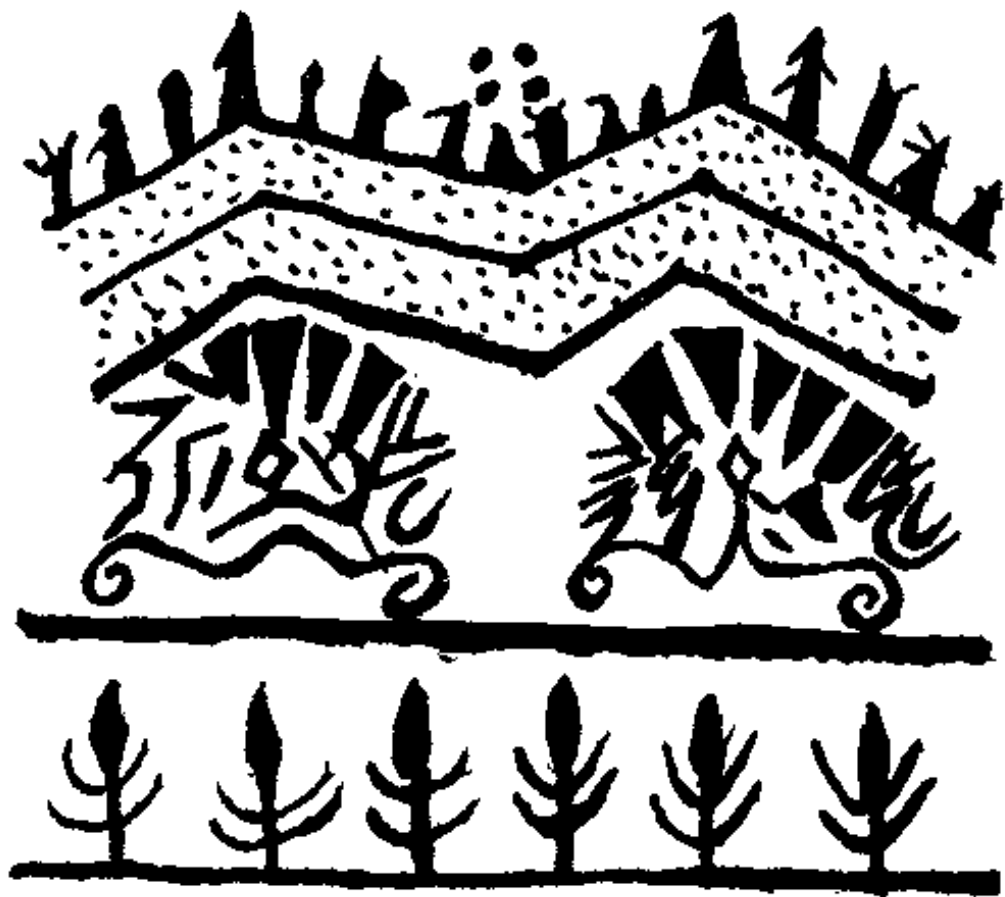
“骏马飞渡”图案是凤凰、古丈、松桃一带苗族的花边、花带最流行的图案。其特点是色调古朴，素雅大方。造型为首先出现一条洪水滔滔的大河，苗语叫做“埋迈埋清”，即“浑水河”之意。花边图案是由无数个像“马”的花纹组成的，相互连成一串横贯在河水中间，表示万马飞渡黄河，驰骋中原。苗语谓之“大迈档务”或“大迈长务”，意为“骏马飞渡大河”。“大迈”即“飞马”的形象，有“迈单”——直足马、“迈勾”——弯足马之分，比较抽象。只有从名称上才能联想到它们相似于直立的马鬃和或弯或直的马足，其造型与汉字的“马”的原始型态接近，构图虽然简单但富有腾空起飞之猛势，它包含勇猛顽强的意义。

“马”的两边由无数个三角形的山叠着相间排列，苗语称之为“高本高介”和“毕高”，意为“金山银山”（苗族古歌中有洋洋千言的一篇描述“运金运银”的活动场面），表示崇山峻岭，五颜六色。这些图案（山塔），均采用红、绿、蓝、黄、橙、紫各种颜色丝线挑绣而成，给人以一种悬崖深谷的意境感。

“骏马飞渡”图案的两边用一条铁轨式的图案镶嵌着，顺水流方向延伸，苗语叫“乃勾阿登”，汉意

就是“大路上的脚印”。此图案在黔东南苗族妇女服饰刺绣中使用频率颇高，当地苗语谓之“绞欧”，即“江河”的意思。海南岛苗族蜡染中此“江河”图案也相当普遍。

位于花带上的“江河波涛”图案的花纹更加明显，“江河”呈现为两条白色横带，带中由一些细小的星点组成，花纹隐约可见。苗族说是表示黄河、长江同向奔流。苗家妇女管它叫“欧多民务”。北岸是



图七 苗族“江河波涛”

些较小的上山坡，妇女称之为“秀高刃”。两条大河的南面，是一朵朵既像花又像树，又像人乘船形状组成的图案，妇女们说它代表洞庭湖。这些图案脚下再次出现水波浪式花纹，苗语谓之“昂务乃本”，汉意就是“经过大水大浪的妈妈花”。南岸有一条小路和

一排松树，象征苗族经过千辛万苦来到林木茂密的西南山区<sup>①</sup>（见图七）

“江河波涛”母题在“兰娟衣”中也有生动展现。据说，黔东南苗族妇女穿的“兰娟衣”——一种没有衣领的女装，是一位叫“兰娟”的苗族女首领创造的。她在带领苗族同胞南迁时，为了记住南迁的历程，就想了一个用彩线记事的方法。离开黄河时，她在自己的左袖子上缝上一根黄线，渡过长江时，她在右袖子上绣下一根蓝线，渡洞庭湖时，她在胸口上绣下一个湖泊状图案，每翻一重山，她总是在彩线上缝下一点小标记。越往南，渡的河翻的山越多，她缝下的记号就从领口一直密密麻麻地缝到裤脚口。最后到了武陵山区定居后，兰娟就按照所记的符号，重新用各种不同的彩线，精心绣制出一套特别精巧漂亮的女花衣，作为女儿的嫁装。从此，姑娘们争相仿效，传袭至今。

与此相类似的内容同样表现在黔中关岭、安顺诸县市苗族的裙子上。苗族妇女为了铭记那不平凡的迁徙，将过河翻山的五大难关——黄河（浑水河）、雾罩山、风雨关、长江（清水河）、毒虫冲——制成了大小不同的五条平行线绣在长裙上，不许随意改变。

四川珙县苗族裙子上的彩线也有类似的寓意。老人解释说，最上面的蓝色宽条代表黄河，齿轮形表示黄河的缺口；下面的一条较宽的直条代表长江流域，

<sup>①</sup> 有关“骏马飞渡”、“江河波涛”的文字内容参见伍秀珍《苗族服饰中的“弥埋”和“浪务”图案》，见《苗族文化论丛》第238-239页，湖南大学出版社1989年版。

尖齿形表示高山地区；最下面的菱形图案和两侧的花代表着大西南。其深刻意蕴是：川南苗族曾居住在黄河流域，由于战争迫使苗族南迁，他们在长江中游地区，过着丰衣足食的生活，后又因战争频繁迫使他们再次西迁，最后定居西南山区，他们怀念故土，把迁徙的路线绘制在蜡染上。

明清文献称为“大花苗”、“小花苗”的苗族，主要居住在以乌蒙山为中心的黔西北威宁、赫章和滇东北彝良、黔西南普安一带。这里地处高寒山区，为适应环境，他们的衣服多用羊毛和麻织成。其男女衣服式样相同，皆以大块对称几何纹为装饰。从背后观赏，恰若一只翩翩起舞的花蝴蝶。据古歌的叙唱，它是古代苗族领兵打仗的首领格炎尤老、格蚩爷老的战袍，苗族称之为“撮鲁”，汉意为“花衣”，独具特色。

“天地”、“山川”、“田园”图案是该花衣的必备花纹。其花纹为对称的几何图纹。每方图案四周饰红黑两色毛线织成的锯齿纹、波浪纹、螺丝纹，中留较大面积白地，其间又饰以菱形纹，菱形纹内织斜方格纹。肩部为一较宽的菱形纹区，菱形纹区内有流云。每方图案的上方代表“天”，下方代表“地”，左右为“山川”，中间为“田园”。据古史传说，这每一方图案就是一面旗帜的标志。整个衣服花纹图案山环水绕，田连阡陌，宛如一幅美丽富饶的田园山水画。

“城池”图案在其背牌上。背牌为背部装饰件，苗族管它叫“劳搓”，横长方形，工艺以刺绣为上，兼用蜡染、挑花、编织，纹饰有菱形纹、锯齿纹、凸字纹、雷纹等。这些纹样有机而形象地构成了一座古代城池平面图。正规式样为三道绣纹，与古歌“格蚩

尤老(蚩尤)练兵场上花三道”的说法正相符。图案中有城墙有街道,有角楼有守兵。传说这是祖先蚩尤修建的“武城”和“犁城”(见图八)。古歌对此叙唱道:

格蚩尤老、格炎尤老来筑城,城池转了九道弯才围周,城内九条街相连;城墙用石头垒,城门用石条砌;城门像一只狮子,门楼上设有蚩尤老的位置,武城、犁城里里外外亮晶晶。格炎尤老、格蚩尤老,把城里城外的好形象,绣制成一张张好背牌,让男男女女披在身上,像高楼大厦的瓦房,让老人看了个个想,让小孩看了人人念<sup>①</sup>。



图八 苗族花衣上的“天地”、“山川”、“田园”、“城池”诸图集

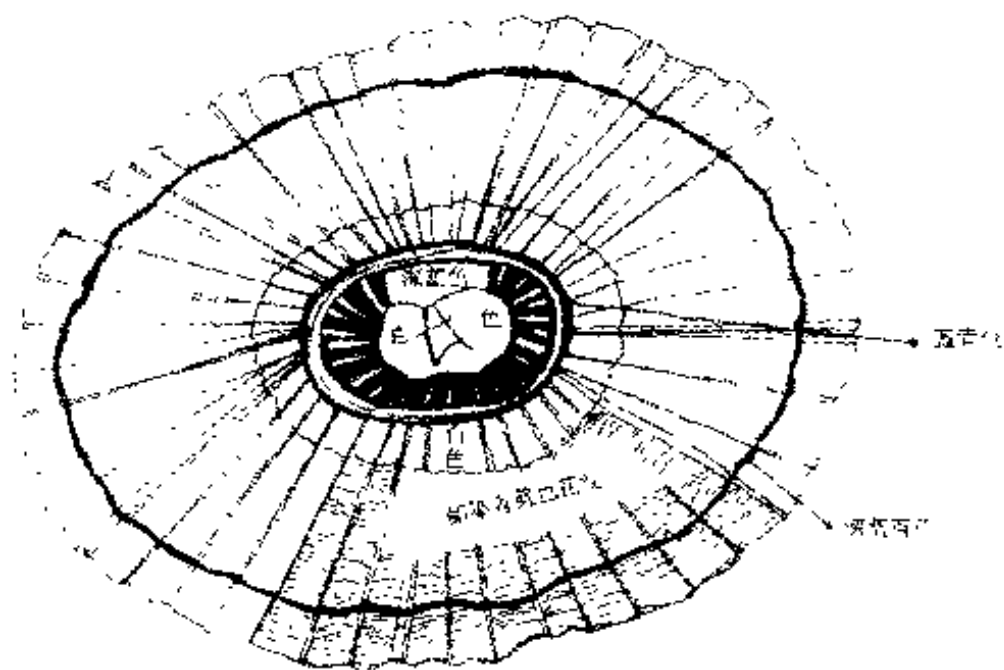
整个图案配色用料比衣裙复杂,背牌下方一般饰以四组垂蕤,蕤端贯串珠、铜珠,长达脚跟。古史传说这垂蕤系由旗须演变而来。

与此表征着城池的背牌略有不同,贵阳市高坡苗族妇女的背牌,据

<sup>①</sup> 引自张斐然、杨忠信 1981 年用老苗文编辑的《滇东北苗族古歌》油印本;汉文翻译:杨全忠、杨忠信。



说是象征苗王蚩尤的大印。在古代迁徙途中，战事频繁，队伍容易混乱，为了避免错杀误杀自己人，苗王就在人们背上盖上苗王大印以作标记，便于识别。背牌的制作，是用白、红、绿、黄、橙、蓝、紫多色丝线挑刺而成，黑布底，四方形几何图案。前后两块背牌，用布或绸缎连结，胸前一块略小。背上的背牌由三块不同图案拼成，中间一块为背牌心，四方形，中央是三角形，八角星。也有“井”字形的，还有两个四方形呈交叉角的，俨若一方印鉴。它是女性服装中不可或缺的饰物。



图九 苗族褶裙上的“江河”图案

“江河”图案位于百褶裙上(见图九)。威宁一带苗族，其裙边及腰均有约2厘米宽的蜡染几何纹，二者之间为大面积白地，蜡染内边各加0.5厘米宽的布条，红黑各半。白地有上下两组四环绳辫纹和四组红黑二色布条的平行线段，第三组为两段，第二、四组为三段。每段长约18厘米。中部三段红黄相间，叠

压并行的布条从上而下依次代表黄河(“上朗”)、平原(“布点”)、长江(“下朗”)。白地象征洁净的天空。一条裙子，简直就是一张优美动人的故园地理图。有歌唱道：

我们离开了浑水，我们告别了家乡；天天在奔跑，日日在游荡，哪里才能生存啊？哪里是落脚的地方？让我们摘下路边的野花，插在姑娘的头上；让我们割下树浆，染在阿嫂的衣上；让我们把涉过的江河，画在阿妈的裙上。不要忘记这里有过我们的胎盘，时刻记住祖先用汗水浇过的地方！

叙唱这种裙子的古歌还描述说：

我们姑娘聪明有智慧，我们织出漂亮的裙子。  
像平坦的泽国水乡，像望不到边的田埂。  
道路宽敞四通八达，我们裙子上的条条花纹，  
就是我们原来的田园，那阡陌纵横的田地。  
那流水清清好插秧的地方<sup>②</sup>。

黔中镇宁县革利地区操川黔滇次方言第一土语的不同苗族支系，则分别把饰有“江河”图案的裙子称为“迁徙裙”、“三条母江裙”、“七条江裙”<sup>③</sup>。

①② 引自《民间文学论丛》1991年第3期第77页潘光华先生的文章

③ 参见贵州民间文艺家协会主编《贵州民间工艺研究》第206~207页，中国民族摄影艺术出版社1991年版

迁徙裙为老年妇女所穿，它的裙面有八十一根横线，分为九组，每组九小条。流传当地民间的《蚩尤传说》讲道：古时候有个叫赤炎(蚩尤)的祖先居住在黄河岸边的赤炎坝上，他生有九个儿子七个女儿。他的九个儿子每人又生了九个儿子，组成了八十一个兄弟氏族，曾建立过九帅七十二将的军事管理制度。当地苗家自称就是这八十一兄弟中的一个的后裔，由于长时间远距离的迁徙，这支苗族的妇女就在裙面上绣制八十一根横线，以示不忘是九黎八十一兄弟的裔嗣。而所谓“三条母江裙”，就是这种裙面绣染有三大条线，据当地《苗族大歌》的开路词所唱，系为记录其祖先迁徙经过的黄河、长江和嘉陵江。至于“七条江裙”，民间说是为纪念苗族迁徙中涉过的七条仅次于黄河、长江的河流。

这些服饰图案与苗族的历史特别是战争迁徙史有千丝万缕的联系。它们的造型系列，蕴涵了苗族关于自己族源、生息、繁衍以及战争、迁徙的文化涵义。他们笃信自己的祖先发祥之地原在中原地区，古时因战争失利，被迫南迁，来到西南山区。为了怀念故乡和祖宗，为了让子孙后代铭记苗家祖籍，便在服装上绣织这样一些图案花纹。

古籍记载和民族学材料表明，苗族的祖先属于我国北方的九黎部落，由八十一个氏族组成。他们以蚩尤为君长，居住在黄河和长江中下游一带，是神州土著民族，有“中国本部之主人，有史以前，曾占优势地位”(王桐龄语)的说法。由于有宗教、刑法、兵器三大发明，势力强大，威震天下，在中原打败过炎帝，曾代炎帝为政。后来发生黄帝与蚩尤之战，蚩尤

兵败，战死在冀州。从此，九黎部落群龙无首，被当作“四凶”放逐蛮荒，分崩离析。其中大部分向黄河以南撤退，到江淮河湖地区，建立起了三苗国。此时，苗族先民们获得了一个暂时安居乐业、蓬勃发展的机会。但好景不长，继而又发生了禹征三苗的长期战争，三苗又被迫西迁至武陵五溪地区。大约在汉唐时期形成今天苗族分布的基本格局。

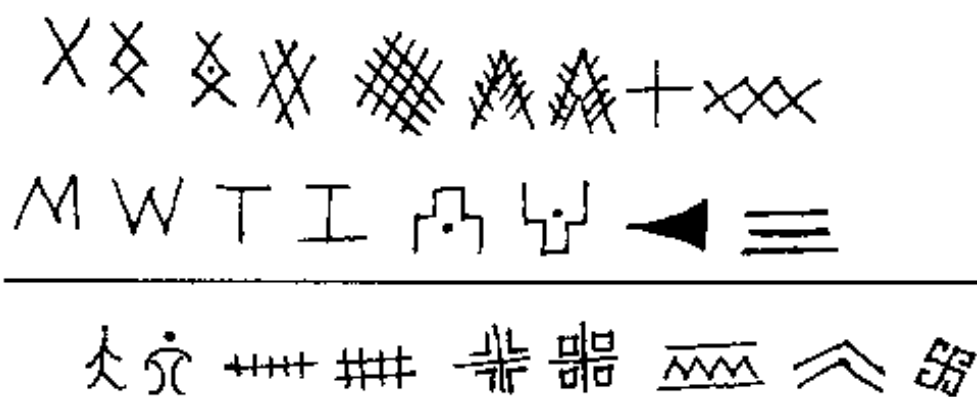
在长期相互掳掠、人土兼并的战争中，苗族先民是实实在在地失败了。他们被逐出故土，弃井抛乡，四处漂泊。追远慎终的情感上心理上的压抑，加上继之而来的生存上的威胁，必然会宣泄于某种精神载体，而艺术似乎成为最好的对象——这当然包括服饰之类实用工艺美术。由于苗族远古以来的群体苦难凝聚于集体意识当中，使得苗族史诗中塑造的众多英雄崇拜偶像，大多具有“战败英雄”这一象征意义<sup>①</sup>，如蚩尤、亚鲁（杨鲁）、祖德龙（诺德仲）、格波绿，直至近代吴八月、张秀眉、石柳邓、杨大六等。战败反而成英雄，即是苗族集体潜意识在艺术上的自觉表现。这种集体潜意识的汪洋大海，造就了苗族服饰图案的何种象征意义呢？服饰图案不是神话、史诗这种口头文学，也不是舞蹈这种动态艺术，作为一种凝固文化符号，集体潜意识同样发挥作用，只是显现方式与上述有别。这种作用体现在苗族服饰图案上，就如同日人鸟居龙藏在《苗族调查报告》中论及苗族性格时曾概括的那样，总体乃是一种浑厚、沉郁、悲壮的格调，其象征意义与文学上的“战败英雄论”有相通

<sup>①</sup>参见沈复华《苗族民间舞的文化价值新探》油印稿，1988年。

之处。认识到这一点，我们就可以理解苗族为何要费工费时地将历史上的重大事件及重要人物绣织在服装上。如贵州省文化厅1988年在施秉县平寨征集到一件女装，制作者把清代苗族农民起义领袖张秀眉领导的“咸同起义”精心绣制在衣服上，人物多达近百个，场面恢宏阔大，堪称中国近代史上规模巨大、时间最长的农民起义的传神画卷。至于剑河、台江一带苗寨中常常见到的饰有跃马扬刀人物图案的银衣片，记录的同样是那场起义中张秀眉率领义军攻地克城的历史事实。

一般地说，神话、史话长于叙事，舞蹈亦可以叙述；而属于美术范畴的服饰图案长于表情，拙于记述。但恰恰是难于叙事的服饰图案，苗族居然成功地用它生动地记叙了艰辛的族源史、战争史、迁徙史，这是服饰图案在没有自己通用文字的苗族中，替代文字语言功用，发挥出图画文字文化价值的显著例证；又由于它艺术地翔实地记叙了苗族生息、发展、战争、迁徙的历史功绩，而使没有文字的苗族，在凝固于服饰上的花纹图案中找到了自己特殊的文字。苗族服饰图案充分地展示了它本身文字文化的史料价值。因此，说它是一种象形文字也不为过（见图十）。

另一方面，现在的湘西苗族和黔西北、滇东北苗族、黔中高坡苗族、黔东南苗族，大都居住在海拔800米至2000米左右的武陵山区、乌蒙山区和苗岭山麓，既少有饲马、骑马的现象，又没有大江大河的存在，更无城市、平原的踪影。因此，其服饰都把“骏马飞渡”、“大河波涛”、“城池”、“平原”、“长江”、“黄河”、“洞庭湖”、“苗王印”等视



图十 上为黔西北“大花苗”服饰纹样，  
下为黔东南“黑苗”服饰部分纹样

为必不可少的母本图案，不是没有其深刻的历史原因的。这“历史”以其昭昭形迹，加强着图案艺术中的情绪力量，增益其气魄、境界的深邃阔大。中原大地因历史的沉埋，那片土地本身已历史化了。图案则在历史的苍茫感中，使我们感到苗家人寻根的浓重乡思以及那种膨胀了的历史化、道德化的乡土意识。因为生活在苗文化这个特定环境中的大多数成员都很熟悉它们，在这个“既定的语境中，它们往往有大量的已知联想物”，并且“都是可交际的”<sup>①</sup>。它以艺术的形式象征性地满足了苗家人“生活于过去”的需求，又以完美的象征符号实现“告别”和“忘却”，使一种现实过程因艺术化而减少痛苦。因此，以象征性的回归实现“告别”与“忘却”，也许就是苗族这个被放逐者所能选择的自我抚慰的最好形式。

应该强调的是，这些“凝固历史”的图案的创制和传袭，起初无疑具有明确的功利目的。一则它是祖先辛酸屈辱的历史见证，再则它是日后返回故土的路

<sup>①</sup>见弗莱《批评的解剖》第102页，普林斯顿大学1957年版。

标。稍后，严酷的现实使回归故里的愿望迅速化为泡影，其功利目的渐为其思想意义所取代：人们是将其视为本民族的历史加以展示与传承的，而不是作为日后返归故里的路标。创制与传承这些图案，客观上为无字的苗族作了历史的记载，培育了苗家人的准历史意识，使人们永远记住祖先的发祥地，记住那苦难的经历。恰如古史歌所叙唱：

在万国九洲的中间是罗浪周底，  
我们的先人就住在那里。  
在万国九洲的范围之内，  
甘当底益棒和多益慕，  
是苗族的根基地。  
这些地方到底在哪里？  
都是在直密立底大平原。

……

他们可惜这块大平原，  
因为这是个好地方。  
他们只把这些景致做成长衫，  
把这些衣衫拿给年轻的妇女穿。

……

衣衫上的花纹就是罗浪周底，  
围裙上的线条就是奔腾的江河。  
他们又想起曾经住的房屋，  
他们又把这些景致做成披肩，  
把这些披肩拿给年轻的男子穿。

……

他们又记起那些开垦出来的田地，

他们只有把那些景致绣在围裙上，  
他们把这些裙子拿给妇女穿。

……<sup>①</sup>

同时，这些图案作为联系苗族群体生存的最绵长的历史和重复不已的经验，一种价值昂贵的情感之物态化符号，使得苗族得以在艺术形式上拥有他们的“黄河”、“长江”、“平原”、“城池”、“苗王印”和“骏马飞渡”，完成其壮丽辉煌的“精神还乡”，不啻为一种呼唤生命力量，寻索“生命图腾”的神圣之举。典型之至者是老人死后，必须穿上饰有这类图案的寿服。“生前记家谱，死后得认祖。”民间认为死者只有穿上这种衣服，才能被祖先所承认，灵魂才能回到祖先居住的地方。

由上可见，苗族服饰肩负起了“我们从哪里来？我们到哪里去？我们是谁”（高更语）的历史体现者的重要职责，堪称为穿在身上的史诗。它的图案无言地向世界昭示：我们是苗族，我们来自黄河之滨，长江之畔，洞庭湖边；我们饱受战争烟火，我们长途迁徙、历尽艰辛；我们有自己绵长的历史，我们有自己独特悠久的文化……至此，苗族服饰构建起了一部苗族直观的历史读本，它既同历史有关，又与现实相联。这种双重关系明确地强调了其作为史诗所具有两种最为重要的原始功能，即历史功能和审美功能。

---

<sup>①</sup>引自夏扬整理《苗族古歌》第25-30页，云南省德宏民族出版社1986年版。



## 第二节

### 精灵·神仙·鬼怪： 民族服饰与神话传说

在上节中，我们以苗族为代表对民族服饰的历史体现者的身份作了较为详细的描述与阐释。但这只是少数民族服饰文化义蕴的一方面，未能完全涵盖少数民族服饰包容的传统意识。除了上面提到的直接与历史挂钩的那类服饰外，少数民族大量的服饰，在其民族历史发展的各个阶段，协调、展现各自的文化价值的，也蔚为大观。这种情况，主要体现在充满传统人文主义色彩的人与自然及人与鬼神的关系之装饰上。

由于自然地理和历史的原因，诸多民族的服饰造型、图案、饰物，多以鸟兽虫鱼、草木花果为题材，有的还用饰物或线条语言描述了开天辟地、洪水滔天、兄妹结婚、射日射月等人类起源神话，将千行古歌凝为一纸图符、一方绣绘。基本上可以说每种服饰，每种款式、部位、色彩，每种图案都包含有充满诗意美的动人故事，吟唱着人鬼神与自然的恋歌，是一幅幅情节和内涵丰富的风情画。

#### 一 叙述·描绘·阐释——穿在身上的神话传说

拉祜族的包头，民间认为与其崇拜的雅莎雅——天地之神、万神之神有关。传说，拉祜族以前没有缠

包头的习惯。洪水时代，人类为逃生而钻进大葫芦，水涨葫芦高，雅莎雅发现后好奇地将葫芦砍开。这一刀正好砍在一个拉祜族祖先的头上，鲜血泉涌。雅莎雅见状急忙解下自己的腰带缠绕在他的头上，顿时血止伤愈。自那以后，拉祜族男女都缠包头了。他们织锦挎包上的山水、动植物和工具图案，是拉祜族万物有灵观念的反映，而狗牙图案则与拉祜族的狗图腾崇拜有直接的联系。拉祜族对狗有特殊的感情，有许多关于狗的传说故事，较普遍的有三种：一说拉祜族祖先是狗喂养大的，因此，民间有“吃狗肉会瞎眼”之说；二说狗从天神那里找来了谷种，因此尝新节（新米节）有狗优先品尝之俗；三说狗能驱赶恶鬼，因此，拉祜族禁止杀狗，忌食狗肉，而且狗死后也有掩埋的习俗。

德昂族的“藤篾缠腰”习俗，亦与人类起源的神话故事相连。传说德昂族的祖先是从小葫芦里出来的，刚出来的时候，男的女的都长得一模一样，女人到处乱飞。后来天神利用智慧将男子的容貌区分开来，男人们为了拴住女人，就用藤篾编成圈将她们套住，女人们就再也飞不动了，只好同男人生活在一起。现在的腰箍，就是由那时的篾圈演变而来的。

云南红河的哈尼族少女喜欢佩饰一种鱼形银坠（或用线绣成）。鱼的形象在民俗中常有吉祥的含义，也可能是因为它用象征的语言，无声地诉说创世时代的一个神话：

……远古时候，世上只有白茫茫的雾露。不知道过了多少年代，雾露下现出一片大海，海里

活着一条会生万事万物的神鱼。它晃动鱼鳍，把雾露扫干净，露出蓝茵茵的天和黄生生的地。后来，它张开鱼鳞，抖出太阳神、月亮神、天神、地神和男女人神。神又生神。众神合力，造天造地。他们把地柱支在神鱼两鳍。神鱼不能抬头摇头划水，地就稳了。

鱼创世的神话，在中国各民族神话中委实罕见，而保留较完整的，大约也只有哈尼族。尽管有关鱼的崇拜已经淡化，鱼的崇拜及相关事象，却可能仍在某种程度上残存于民俗中。当地哈尼少女喜用金属打制的鱼装饰腰胸、挎包，姑娘出嫁时要用许多金属打制的鱼装饰帽子，作为吉祥的象征。在孩子的背上，丰满拙稚的大鱼也刺绣在较明显的位置，成为孩子避邪的灵物之一。用鱼作求吉避邪的象征，其间或许隐匿着一些渊源古老的文化心理因素，它们或多或少地要折射到民族传统的服饰等物化产品上。

基诺族妇女服饰中比较特异的，是白底加条纹花饰的三角形尖顶头帕。传说这是模仿基诺族神话中的创世女神“阿嫫晓白”（意为“做大地的妈妈”）的衣着。在还没有开天辟地的古远时代，世上只有茫茫大水。不知何年何月何日，从水里冒出一个戴白色尖顶头帕，身穿素白衣裙的人，名叫“阿嫫晓白”。她浮出水面，飘上天空，空荡荡的天没有她落脚的地方。她想造个地方落脚，面对茫茫的大水却无计可想，急得直搓手，搓出来的泥垢即变成大地。她落到地上，感到孤单，又用泥和水造出了万物和人。这些人来时赤身裸体，风吹日晒得很苦，就仿照万物的妈妈，缝

制了白色的三角头帕和衣裙。后来，这些白帕白裙又添了一些红黑相间的条纹图案和太阳花图案，多情的男人和女人，往往会指着它们，讲出许多悲欢离合的故事。至于条文的数目不同，是为纪念不同性别的祖先。穿上这衣服，意味着自己是他们的后裔，神祖不视为别人，就会暗中护佑。

在壮、苗、瑶、藏、彝、白、怒、黎、朝鲜、蒙古等民族中，还流传着“百鸟衣”（或百兽衣）类型的传说。这类传说是“天鹅处女型”传说的变体。根据邓启耀《衣装上的秘境》一书的概括，它们都有一个基本的模式：一个孤儿（猎人、农夫等）救了一只鸟（或鹅、鱼、仙女等），被救者偷偷化为美女，每日为他做饭；他提前回家，发现了秘密，抢进门夺走羽衣（或鱼皮、蛙皮等）；美女还不了原形，和他结了婚，夫妻恩爱；丈夫思妻心切，误了劳动；妻子画白画像给丈夫带去劳动，以解思念之苦；一阵大风，将画像吹到淫邪恶徒或有钱有势者手中，他们按图抢走了美女；丈夫按妻子的计谋做成百鸟衣，寻到妻子被抢处，翩跹舞蹈；一直不笑的美女开口笑了，恶徒（或国王）为博得美人欢心，要求换衣；换上龙袍的丈夫趁势杀死恶徒，夫妻团圆。这类传说较出名的有壮族的《百鸟衣》、藏族的《百雀衣》、白族的《百羽衣》、黎族的《百兽衣》、布依族的《九羽衣》、朝鲜族的《鸟羽》、蒙古族的《黄雀衣》等等，它们都把服饰作为故事的契机。

这类传说，也常用来解释某一民族特有的花衣的来历。由于传说中的百鸟衣（或百兽衣）帮助善良的人战胜了邪恶势力，所以，他们的后代便仿其式样，做

成花衣，让这曾给祖先带来转运的吉祥花衣，伴随他们世代相传，福星永照。

例如，川南苗族妇女之所以要穿有能伸能缩的褶皱、张合像伞一样的百褶裙，老人讲了一个动人的故事：从前，苗族有个国王，遭到强兵侵扰，当时他贴出榜文，说谁能打退敌人进攻，就将公主许配给谁。榜示三日，无人应赏，惟有国王所养的龙犬对榜文狂吠不已。后国王率兵携犬迎敌，在两军对垒之际，龙犬潜入敌营咬死敌军主帅，衔其头献给国王。国王乘胜追击，敌军溃逃而去。国王凯旋后，为恪守榜言，不失信于民，嘱公主伴随龙犬离宫。公主打着“窝窝伞”随龙犬来到“英城”，英城之地无线织布，公主突然灵机一动，遂将窝窝伞穿在身上，这就是百褶裙的开始。百褶裙之成为苗家的护魂吉饰，在于它具有神性。

类似充溢神性的饰物，最典型的可能要数彝族老人佩于胸前的葫芦了。一些彝族老人之所以喜欢挂一只皮面光亮的葫芦，这是因为他们笃信彝族的祖先是从小葫芦中生长出来的。原来根据彝族创世神话，洪水灭绝人类后剩下的一对兄妹合婚，生出一个大葫芦，从葫芦里走出了各族的祖先。据彝族学者考证，彝语中葫芦和祖先这两个词完全相同，都叫做“阿普”。葫芦既是祖灵或祖灵所居，彝老胸前的葫芦佩饰，由此便也显得神圣无比。以此作为保魂护体之饰物，焉能无益？

原始民族心目中的世界，是个遍布精灵的世界。天有天神，地有地鬼，山有山妖，水有水怪，兽有兽精，树有树灵，人也有不同种类和不同性质的魂魄。

这些东西代表着一种看不见摸不着而又无所不在的超自然力量，它们影响着人的安危、生死等，而人却很难控制它们。出于一种对外部力量的防护本能，原始民族自然要在人与外界的第一道屏障——衣装服饰上，织进一道道幻化的防护装置。因此，少数民族中关于服饰驱邪避祟的俗尚和传说就比较普遍。

门巴族妇女喜欢在背上披一小块牛皮，颈挂松耳石等饰物。这披牛皮的习俗，传说出自唐代。当时文成公主进藏来到山南，为避妖邪，背披牛皮，颈上挂一串用松耳石、红珊瑚、玛瑙等串成的装饰品。门巴族妇女为了纪念她，便改换为这种装束，牛皮、松耳石、红珊瑚、玛瑙等何以能避邪，人们没有说明，不过，当中的神性心理在起作用则是无疑的。广西金秀“茶山瑶”富裕家庭在为儿童进入成年而举行“还花”仪式时，还要给孩子穿一种可保平安的“符衣”。“符衣”是一件后背正中缝上一道用白布画成的“保命符”的黑布衣服。在广西“白裤瑶”聚居区，如家中小孩常年体弱或生大病后，父母亲必须给他戴上银手镯，以求驱邪，俗称“保命圈”。广西贺县一带瑶族妇女，戴一种高近二尺，多达十余层的彩色花塔帽，据说这是其先民进山采集时吓唬毒蛇大蟒的。水族妇女头不离梳，据说梳子是蜈蚣和老虎的天敌。西藏珞巴族人人喜欢戴蛇形手镯，这是俗信认为其可以护体防身的缘故。

旧方志中，也常有这类记载，如云南《续禄劝县志》载：“哈达毡帽制类雨兜，妇女多带之。旧传洱海有孽龙，能摄人，故戴此帽，以避龙祟也。”《民国马关县志》载：“白头瑶”以兽类(野猪、虎豹等)

爪牙佩于幼儿腰间，意为避邪。在西藏僜人中，猛兽的牙、骨和珍禽的毛羽，是巫师身上必不可少的佩饰。巫师送鬼时，一肩斜背兽牙，手拿用兽骨和孔雀尾做的扇子，腰挂铜铃，随节起舞，藉珍禽猛兽的神奇力量来震慑恶鬼。

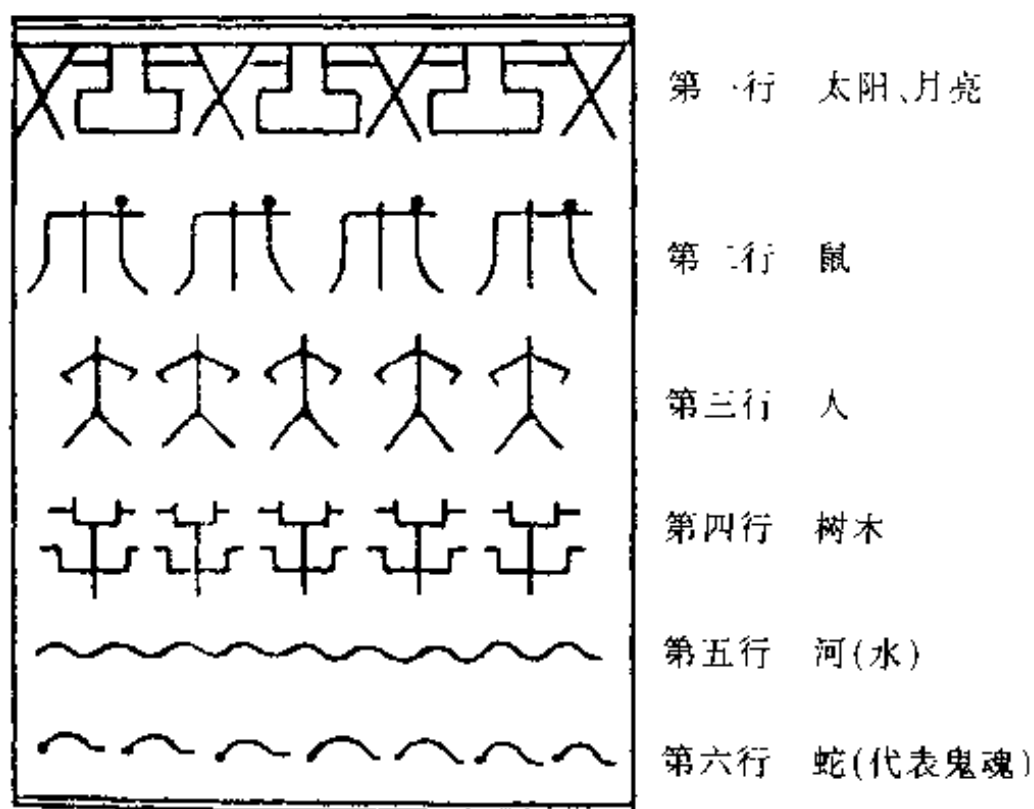
云南哈尼族服饰尚黑，全身的服饰绝大部分都为黑色或深色的青、蓝色。哈尼族中流传着一个为什么穿黑的传说：古时，哈尼族人喜着浅色衣服（一说为裸体），后来，有两个女人上山采集，遇到出来寻食的鬼魂。躲逃中，她们身上被一蓬蓬长靛叶染得青一块黑一块的，从而隐没在密林中，鬼魂看不见她们了。以后，为了防止鬼魂纠缠，哈尼人的服饰就改为黑色。另一种说法，说神居的域地为红色，鬼魂的域地是杂色，人居的域地是黑色和绿蓝色。巫师们解释说，人和鬼原是天神的同胞嫡子，人鬼不合，见面就争斗吵闹。天神初时一见他们吵闹，便拉扯夜幕，使天黑尽，以遮蒙他们的眼睛，乘机将他们分开。后来干脆让他俩划地为界。分域地时，人类分得阳光照耀的林旁之地；鬼魂因为眼目不亮，分到阴暗的林地。同情人类的天神，又将先前使用的遮身黑幕送给人们披在身上，以防鬼魂纠缠。这种以黑防身的心理除了体现于服装，也体现于其他方面。如祭器或染成黑色，或放在极黑的屋角；祭祀神祖的神坛，人居的内室，不仅不透光，还要熏黑；巫师外出祭神占卦，须在黑夜完成；外村人进寨参加婚礼，主人要用锅烟将其手、脚、脸抹黑，以保护来客不被鬼魂欺负。同样，作为神灵域地象征的红色，多被装饰在最易接触地面（即与鬼魂接近）的腿部及最能召引天界神祖注目

的头、背部。出嫁的女儿要拴红线，妇女儿童饰红护身。而青年男子身强力壮，可与鬼魂拼命，不用借助神灵之色。如果某个男子平时穿红装，就要被视为“没有男子气”，被人嘲弄。只在社交、祭典等场合，男人才佩红色饰物。特别是祭司，在重大场合，当他头上的红布带和身上的红袍微微抖动时，意味着神体已附在他身上了，天神“摩米”将和他通话。在哈尼族的心目中，祭司是天地人神间的使者，他的衣装历来被认定为神灵降体之处<sup>①</sup>。

因此，红黑成为天地的颜色。而为了感应天地，西双版纳和思茅一带哈尼族的服饰都以红黑两色为主。当地哈尼妇女的挎包上，还流行一种用绿、红、蓝、白、橘黄等多种色线刺绣的图案。这些图案就像一组象形文字，各自具有明确的符号含义：最上方的图案代表太阳和月亮，其次是老鼠和人的形象，再下面是树木与河水图案，最末一行的蛇形图案代表鬼神（图十一）。据神话解释，天地形成以后，天神又创造了太阳和月亮。为使大地不再荒凉，天神遣派老鼠从乌黑的天洞窜到人间，寻来种子撒育出葱绿的密林。后来，人鬼相争，人分得光明的林旁域地，鬼魂居于密林之中。人与鬼魂隔河分居，各占阴阳两地。哈尼族妇女挎包上的图案，用她们自己理解的象征方式，绣上了这个神话。挎包上的图案和衣服上的色彩，共同构成了一幅用象征语言描绘的有关开天辟地、世界创生和人鬼分野的神话图景。

①参见杨万智《哈尼族服饰中的神性意识》，载《云南民族学院学报》1988年第4期。





图十一 哈尼族服饰图案

少数民族服饰中体现神性意识的佩戴很多，几乎每个民族的服饰或多或少都有类似文化现象。

如同苗族服饰最为系统地体现族源、战争、迁徙之类历史意识一样，苗族服饰在中国少数民族服饰文化的大系统中，也较完整地表现了神话、传说、故事之类文化内涵。下面就以苗族服饰中的神性意识为个案进行分析讨论。

## 二 神·鬼·魂——民族服饰与“万物有灵”

在生产方式层面上说，苗族服饰基本上都属于农耕文化的范畴，是人类原始阶段的民间艺术传承。因而其服饰特别是服饰的纹样反映的内容，大都是人类曾经历过的渔猎时代和农耕时代人与自然的紧密联系。以动物为母题纹样，这是地处苗族聚居腹地台江

县台拱、施洞、排羊和雷山县西江(属清水江流域)以及榕江、三都、从江、黎平(属都柳江流域)等地妇女服饰刺绣图案的重要特色。这些刺绣图案包括了丰富多彩的动物形象。据初步统计,有鸡、鸭、鹅、锦鸡、画眉、姬宇(鸟)、白鹤、燕子、鹭鸶、翠鸟、猫头鹰、喜鹊、麻雀、水牛、黄牛、犀牛、狮、虎、象、猫、狗、猪、鹿、羊、马、兔、鼠、穿山甲、猴子、鱼、虾、泥鳅、螃蟹、水獭、青蛙、蜈蚣、蚯蚓、蚂蚁、水爬虫、蝴蝶、蜜蜂、蚱蜢、蚕宝宝、萤火虫、田螺、贝壳以及神灵怪兽龙、凤、麒麟、貔貅、饕餮、“科啼”、“乐啼”等等,不下四五十种。这些动物形象,既有单独的展示,又有人与动物的有机配合,每一种动物都被描绘得生动活泼、亲切可爱。但它们又都不是自然界客观存在的动物纹样,而是通过互渗的原始巫教思维方式,把多种动物的优美特征相组合而成,似像非像,是神性化的自然形象和超自然形象,集神性、人性和动物性于一身;在很大程度上承袭了远古先民的原始艺术题材内容,表现了原始生活的自然风貌,反映了人类童年时期幼稚的想象和美好愿望,闪烁着诱人的原始艺术的光泽。人与自然不分、人兽共体、人兽互变、自身变形,体现出巫教思维的混溶性。这在苗族别的方言支系或别的民族的服饰中极为罕见。

艺术史证明,人与动物的关系密切,源远流长。早在史前时期,人类就有了不少以动物形象为母题的绘画艺术。新石器时代的彩陶,许多器物本身的造型就是动物,如红陶短尾猪、玉龙、玉鸟等;纹饰上的动物就更丰富了,鱼蛙龟鳖、马牛羊狗、狮虎象豹、

熊鹿犀兔、鹰鸢燕鸡、蝉蚕螳螂……还有神神怪怪的饕餮、肥遗、虬、龙、凤、麒麟、鼓、烛阴等，不胜枚举。这些“史前艺术”，其共同特征是用拙稚简练的笔画描绘大量与人类生活密切相关的动物，是当时人们渔猎生活的写照。

苗族虽然很早进入农业社会，但社会发展缓慢，渔猎仍长期占有一席之地。作为经济生活的重要补充，苗族利用西南山地密林深箐的天然环境，发展狩猎经济，“好猎猛兽、善用火铳，发则多中，制药伏弩，中则立死”（《马关县志》卷二）；“好打猎，枪法百发百中”（《筠连县志》卷二）；“苗人好猎，善用鸟铳……多以铁条为弹，长寸许，视口门为大小，著身伤人最易及骨”（《苗疆闻见录稿》卷上）；“不畏烟瘴，善制弩箭，除毒蛇，制猛兽”（《昭通志稿》卷十）；“性剽悍，出人必持枪弩”（《乾隆贵州通志·苗蛮》），所反映的就是“撵山吃饭”的生活情景。据中央民族学院等单位组织的对黔东南台江、雷山、剑河诸县的调查，这一带的苗族是由原始公社直接过渡到半封建制社会的。直至20世纪50年代前夕，黔东南许多地方仍盛行“撵山打猎、捕鱼为生”，他们对动物之深厚感情自当不言而喻。

《苗族古歌》<sup>①</sup>和《苗族史诗》<sup>②</sup>中均有人类与天地、动物共祖先的叙唱，苗族的祖先姜央与雷公、龙、象、水牛、黄牛、虎、蛇、蜈蚣、太阳、月亮等

①田兵选编，贵州人民出版社1979年版。书中所称《苗族古歌》未另注明者，均与此同。

②马学良、今旦注释，中国民间文艺出版社1979年版。

十二兄弟(两兄弟是各司其职的鬼,没有名字。民间一说为十六兄弟)由枫树变成的蝴蝶妈妈所生。在苗族朴素的宗教观念中,它们都被赋予了生命的秉性。在后来姜央与雷公争管天地的斗争,实质上是人与自然的斗争中,龙、虎、蜈蚣等都站在姜央一边,帮助姜央降伏雷公。貔貅帮助人打开生有金子和银子的石门,让金银走出“大岩山”,还为人类犁平大地,种上神木枫香树种;龙帮助人架楼梯引金银下山;鸡、狗帮助人去喊太阳、月亮,才使庄稼生长,人类得活。在洪水滔天的劫难中,水鼠、地鼠帮人挖凿避灾的葫芦船,鸡、鸭、鹅给人侦察洪水情况。水獭、蜘蛛、螃蟹、老鼠、蜜蜂、山雀在助人追捉金银时都付出了辛劳——水獭、蜘蛛侦察到金银的住所,螃蟹、老鼠把生根海底的金银根咬断,蜜蜂吹芦笙,小雀喳喳叫,引导人捉得金银,鸭子在河中带路运金银。鱼、水牛、猴子、蚂蚁、老鼠、公鸭在寻找枫木树种的活动中都出过大力,蛇帮助烧火烤姜央蛋,才孵出苗族的祖先。民间故事《造芦笙》说喜鹊、蝉从天堂找来芦笙,鸭、鹅为芦笙的制作做过贡献。《舞狮的传说》讲苗族由黄河岸边迁到西南山区后,常遭口吐毒雾的魔怪残害,是一个神人驾着金狮驱走妖魔,镇住孽龙,苗疆才得安宁。《虎妈妈的故事》说老虎变成了人首虎身的妈妈,养育过人类。史歌说苗家在南迁时牛助苗家渡过长江、黄河;鸟在战争中为苗家传递消息,使之免于灾祸;狗在洪水滔天后找来稻种,使人有粮食可种,并且还在迁徙途中帮人找到水源……

至于流传很广的人虎通婚、人蛇婚配、人猴配偶、人狗互为夫妻等传说,进一步阐明了人与动物的

依存关系：老虎或蛇或猴变成了一个英俊的小伙或美丽的姑娘而与人结婚，共同生活，繁衍后代；龙狗助苗王杀敌取得头功，被苗王妻以女儿，他们在山洞中生下十二个儿女，互为配偶，传下人类（见图十二）。显然民间传说和古歌史诗叙唱中正反映出苗族原始图腾崇拜



图十二 苗族服饰上的龙狗与公主婚配生下六男六女图案

的遗迹<sup>①</sup>。刺绣中的动物形象正是与之相呼应。

另外，服饰袖口部位的刺绣图案“女巫驭龙牛”、“女巫驭狮”、“女巫驭象”、“女巫驭鹿”、“女巫驭犀牛”等等，在表现出一种巫术礼仪的同时，亦形象地记录了远古时代迁徙到的清水江流域和都柳江流域的苗族先民，一边构木为屋（巢），

<sup>①</sup>参见《苗族民间剪纸》第7页，黔东南州文研室主编，贵州美术出版社1987年版。

边猎取身边野兽，与毒蛇猛兽作斗争，过着原始刀耕火种、撵山打猎的生活，并且已开始学会就地驯育牲畜，发展农业。这是其一。

其二，苗族服饰图案中使用自然(包括人造自然)植物花卉为题材的纹样比比皆是，而且这些图案纹样多与动物和人相结合，很少单独使用，每幅图案几乎都离不开动物和人。有牡丹、石榴、桃花、李花、梅花、荞花、猪蹄花、房屋花、龙船花、木鼓花、马蹄花、描虫花、蕨菜花、蛇鳞花、细枝花等等。在这些植物花卉中，有的花芯花瓣内藏有飞禽走兽，有的绣绘有状似胎儿的人像，呈现出浓郁的巫术礼仪氛围，表达了苗家人美好的愿望，反映了他们心灵与自然的谐声。这种动物、植物和人神朝夕相伴、互为依存的艺术处理效果，不禁让人想起《庄子·马蹄》讲的“同与禽兽居，族与万物并”的原始社会生活情景，是自然崇拜、万物有灵的一种表现。在苗族的观念里，鬼、神、怪都是蝴蝶妈妈所生养，多叫鬼，很少称神；凶神恶鬼亦是人类抛弃的“兄弟”所变。于是，一切自然物皆有神灵，对人有益者为善鬼(神)，于人有害者为恶鬼(神)。这些鬼神皆依附于某种固定物体，具有超人的意念与力量，神秘地主宰大千世界的兴衰和民族的生死、祸福、吉凶……

所以，苗族服饰图案中看似简单的房门和寨门神图案，也有不同寻常的内涵：相传有一苗家女，长得很是漂亮，山中的虎王看到了，顿起爱慕之心。于是虎王变为一美男子，想与苗女谈情说爱又怕被其识破。一天早晨，苗女在水井边捡食了虎王有意放置的三枚鲜桃，被激发起与虎王成婚的强烈欲望，竟鬼使

神差地与虎王成了婚。苗女的哥哥前去搭救，与虎王展开了殊死搏斗。虎王战败而逃，兄妹俩急忙返途归家。这时已到黄昏，虎王又率众虎追来。万分危急中，恰巧逢见林中有一人家，炊烟缭绕，兄妹俩急入房中躲避。霎时群虎毕至，环屋而号啸，却不敢入屋，兄妹于是得救，认为是门神庇护之功<sup>①</sup>。苗族把门视为保护神，平时禁坐门坎，节日及办婚丧事时要全家或举寨祭祀门神。

至于服饰中的“划龙船”图案，很显然就是对那个家喻户晓的龙船节传说的一种演绎。这个故事说：在古老的小江河上，有父子两人在打鱼。儿子被恶龙抓去当了睡觉的枕头，父亲一气之下，用猪尿泡将火草、火镰、火石包好(防湿水)，潜入江底，放火烧了龙宫，将龙砍成几段，浮尸江中。大家捡来龙尸分吃后，天黑了九天九夜。一天，一妇女带小孩到江边洗衣，孩子用草绳系住棒槌，在水中拖上拖下，嘴里学着锣声鼓点不停地念诵着“冬冬冬当”、“冬冬冬当”，天便渐渐亮了起来(一说小孩在江边用灵草苞茅击水，打一下，天就亮一点)。于是各寨模仿棒槌形状，挖木为船，敲锣打鼓到江上划船，并且按照各寨拣得与分食龙肉的部位来决定划龙船的秩序，于是形成了波及清水江畔四十多个村寨的龙船节。

有关佩戴银项圈的由来，苗家阿妈则是这样讲的：一位老汉在山中拾到一个女孩，养大后奇丑无比。后来，有个老光棍娶了她为妻，过门才发现她不

①参见上建国《西南苗人的生活习俗》，载民国《中国边疆》第3卷第1、2期合刊。

是人，而是个形似猿猴的动物，俗称老变婆。她白天不出门，天一黑就往外跑，天快亮才回来。

为什么到婚后才发现她是个老变婆呢？原来，苗家姑娘出嫁前，穿的裙子都较长，正好帮她遮住了尾巴。她长期在人群中生活，学会了苗话。她男人是个胆小怕事的老实人，知道了也不敢说出去。

一天，有个卖布的商人到她家过夜，无意中看到了她藏在谷箩下的尾巴，以为是大猫，便对主人说：“大哥，你生活不错嘛，养的猫也够大的。”不料这话招惹了她。她夜里出来守在门口，等商人早起上路时，扑出来把商人咬死了。

有一天，她又去偷别人家的牛吃。守牛的老头胆大多谋，见她要扑向大牯牛时，拿起弩弓给了她一箭。由于她躲闪很快，老头的箭射完了也没有射中她的致命之处。正当她准备扑向老头时，老头急中生智，砍下一截银项圈，装上弩弓，射死了老变婆。从此后，人们便学着老头，老老少少都在脖子上挂一根项圈，既作装饰，又可避邪护体。

在众多的自然崇拜偶像中，最最重要的是枫香树，它是苗家的“妈妈树”，是万物之母，生命之源。因而，苗族服饰刺绣、蜡染、银饰、编织的装饰花纹常常由枫叶组成。其中有具象的自然体，也有抽象的几何体，前者大多为刺绣、银饰，后者则以编织、蜡染为多见。颜色方面多以蓝底或紫底与红叶相配，衬托枫叶的红色。单独使用枫叶纹饰的主要见于小孩服装，其背部的枫叶绣花图案，约占去整个纹样画面的四分之一，十分醒目。银饰上的吊花，亦多用枫叶纹，多呈三角形。苗族银匠就利用枫叶纹的三个



叶尖作为连结其他纹样的媒介，寄托着“树枝漫天涯/能开百样花/结出千样种”（《苗族古歌》）的美好寓意。

此外，刺绣、蜡染中春华秋实的葫芦，亦不仅仅是对自然的描写。苗族古歌中就有“葫芦兄妹俩，配对传人种”的传说。对葫芦的描绘，当是象征阴阳合体，“绵绵瓜瓞，民之初生”（《诗经》），人口繁衍。正如流传在三穗县苗族中的《葫芦经》所唱：

从前男嫁女，如今女嫁男，财产男人管。叫声新娘你过来，赠给金葫芦，赠你银葫芦。你背回家去，六畜得兴旺，五谷就丰登，添人又进口，炊烟遮住天，挑水挑河干，顺利且吉祥，老少都安乐<sup>①</sup>。

但当上述的情景变得过于“平常”，则可能使苗族服饰艺术的情感传达与其文化意蕴流于平庸，而“蝴蝶妈妈”卵生万物之类诡谲瑰丽图案所显示的奇突感觉抑或正是补救。它们展示出一种“天地与我并生，万物于我为一”（《庄子·齐物论》）的恢宏博大境界。

“蝴蝶妈妈”图案主要用作妇女的围腰和袖花拼条纹饰。在题材处理上，蝴蝶大都要与枫叶组合，这是苗家妇女最爱表现的一种母题。图案造型则有多种

①这首仪式歌一般在婚礼过程的回门阶段举行“赠葫芦”仪式时，由巫师唱诵。所谓赠葫芦，就是新娘父母把葫芦送给新娘新郎。  
笔者1986年3月搜集于三穗县寨头。



图十三 苗族服饰上的  
蝴蝶妈妈与姬宇鸟图案

形态，常见的一般以大蝴蝶作为母体形象，同时在她的形象中又有万物护身：在蝴蝶图案中从翅膀到身体，每处都含有动物生灵（见图十三）。笔者在剑河调查时看到一幅围腰帕，其图案重点突出蝴蝶形象：夸大的蝴蝶在上，人居中，龙在下，当中枫香树上下环抱，形象地表现了《苗族古歌》中“天地鸟孵人，万物枫变成”这一神话主题。

在苗族妇女的服饰刺绣及底稿剪纸中，经常见到“姜央兄妹合磨赛马成亲”这个关于人类起源传说的图案。《苗族古歌·兄妹结婚》解释道：在远古的洪荒时代，由于“水淹--万年/水漫一万载/水淹人绝种/水漫断人烟/鸟死山凄凉/人绝地冷落/只剩你两个/妹妹和哥哥”，洪水消退后，姜央和妹妹成了遗民。为了再造人烟，繁衍子孙，姜央无可奈何地提出和妹妹成亲的要求。但人间伦常不容违反，兄妹岂能结成夫妻？妹妹提出种种苛刻条件，如赛马、合磨、

隔山穿针眼、使烟火相合等。聪明的姜央解开了妹妹设置的道道难题，终于与妹妹结为夫妻。婚后三年，生下一个无嘴无鼻、无手无足的椭圆崽。姜央把这怪胎“砍成十二堆/剥成十二份/撒在五层岭/抛在六层坡/一抛就成儿/一撒就成崽”。但一个个却不会说话，姜央夫妻按“千里嘎、家嘎对”（传说是造天造地的神人）的主意，“砍来三万竹/割来三万草”，然后点燃这些竹草。“竹爆响声‘嘚’/娃崽应声‘嘿’/竹爆响声‘哒’/娃崽应声‘哈’/一响一声应/娃崽说话啦”。就这样，大地上有了人烟，开始热闹起来（见图十四）。兄妹合磨成婚，是原始氏族时代群婚的一种反映，苗家妇女把它绣在服饰上，应该说是对祖先的敬仰、缅怀和崇拜。

苗族妇女服饰袖口拼花等纹饰上，还有表现远古



图十四 苗族服饰上的姜央兄妹造人烟图案

神话“姜央射日月”的图案。它叙说了苗族祖先中的四位老人——宝公、雄公、且公、当公运得金银来以后，依照水圈作日月的模样，造成十二对太阳和月亮的故事。

在苗族服饰银衣背脊正中镶嵌银饰上和袖花刺绣纹样中，又有“姜央变月亮”的神话图案。该图案多由两片半边月亮组成，左右各一半月，合成十五的圆月；其中铸刻有姜央提鸟笼、砍玉树、二龙戏珠以及其他花草树木纹样。古歌传说姜央与蜈蚣争斗，被蜈蚣咬伤毒死，埋在月亮上。也有传说蝴蝶妈妈死后，升天到了月亮里。俗信认为月亮是极乐的天堂世界。无疑，此图案系纪念祖先的凭证，亦与剪纸图案“姜央变月亮”为同一主题。

从枫树生蝴蝶妈妈、蝴蝶妈妈生人类及一切动物与日月星辰，到兄妹合磨、赛马成亲、姜央射日月、变月亮等富于神话传说色彩的刺绣、剪纸、蜡染、银饰图案，既是对母系氏族社会生活的礼赞、追溯，又折射了远古时代人类与各种动植物亲密无间、互为依存的现实，以及人类为生存而与自然进行抗争的情景。

由上述图案中充满神性意识的自然与人的形象看，苗族服饰出现的动物都有明确的选择标准，它们或是能赐福于人，或具有吉祥美好的寓意：龙能保寨安民，赐人风调雨顺；姬宇鸟美丽漂亮；蝴蝶是族群始祖；鱼虾表示食物丰足；蛙蟾关乎五谷收成；老虎威武勇猛；狮子活泼伶俐；鹿温顺文雅；象中直坚毅（苗族把象喻为家中堂屋的中柱，房子稳不稳靠中柱支撑）；牛力气大，吃苦耐劳；狗、猴、猫、鼠、兔机灵……动物与人的品性有相通之处，从远古的图腾时代开始，人就幻想自己能有各种动物的优势，神通

广大而不被束缚。刺绣中的人头蝴蝶、人头龙、人头虎、人头鱼及长着翅膀的人，最直接地表达了这种意识<sup>①</sup>。而果木花卉则表现了充沛的生命，象征生命的动力、源泉；葫芦寓含新的生命；石榴表示多子；枫叶意蕴长寿；花卉象征着少女、青春……

总之，作为服饰的装饰，必须是美好的形象。被选入刺绣、蜡染中的动物和植物，都是苗族喜欢的，并且都有系统化的理论——神话、史歌、传说、故事——作依据，陈述了苗族服饰之所以选用这些动物、植物的由来，正确反映了苗家人的风俗；同时理论依据本身也明白地昭示了苗家人所认识的是非观念，揭示了苗家人的兴趣之所在。这又印证了费尔巴哈在论述宗教本质的文章中提出的那个重要论断：宗教的对象正是“人的目的和需要的对象”，以及“最必要的自然物”。因此，苗族服饰中的自然动物纹样包含有两层含义：一是要占有自然动物的美，而这美的感觉乃是苗家人从动物的形体、能力（矫健、勇猛、可爱、美丽），联想到自己（本身也是动物）所不能企及之处，故要占有自己所感到的动物优美部分；二是显示自己占有动物之美的实践能力，是苗家人的能动性的体现。而这一切，都是从苗家人的基本实践活动——劳动中生发出来，所以我们可以说苗族服饰起源于劳动，却不能将其理解为单纯的劳作，它是由劳动实践改造的苗家人的情感、愿望、要求在一切实涉及到的生活尤其是生命范畴内得到的意识中的形式的确证。

<sup>①</sup>见《苗族民间剪纸》第7页，贵州美术出版社1987年版。



少数民族服饰作为一种信仰文化现象，它不是个人心理的任意表现，而有其产生的历史根源、社会根源和某种实用功利目的，是民族精神的一种反映。

少数民族服饰作为一种符号系统，它又是世俗化的宗教礼仪，是连结鬼神与人间的媒介。有了宗教，并不一定会产生民族服饰；但没有宗教，民族服饰是断然不会这般绚丽多姿、神秘奇伟的。正因为有了宗教，民族服饰才感通着天地人神、江山社稷，影响着族运变迁、人生命相……

## 少数民族服饰的价值取向

### 世俗·宗教·巫术：

### 第五章

#### 第一节

#### 所指·能指·标志： 少数民族服饰符号分类

服饰作为一种标志符号，它产生的原因和目的是不尽相同的。例如，许多民族的文身，在其起源方面，既可能是将自己打扮成动物以便于狩猎，打扮成某种图腾以获得护佑；也可能与成人礼及对成人的考虑联系在一起；也可能与性的开禁相关，但时代一久，人们就忘记了它原先的实用

日的或图腾意义，好似这些都纯粹是为了审美。

像文身一样，少数民族使用兽牙、兽骨、兽爪、兽皮、羽毛、竹、藤等装饰，都与狩猎、劳动生产相关，后来又与财富、社会地位有关，于是出现了佩戴贵重而沉重的装饰品的现象。如西双版纳哈尼族胸前挂成串巨大圆银牌，佤族妇女戴大圆耳环，颈上戴许多铁的或银的项圈、项链，腕上戴手镯，有的在小腿和腰间系藤圈，黔东南苗族满身的银牛角、银冠等银饰品竟多达一二十斤重……这些装饰品在一定历史阶段与社会条件下，自有其实用价值或使用价值，并从这里派生出了审美价值。这些装饰品获得审美价值后，人们就常常只注意它的审美价值，而忘了它的实用价值，使其逐渐演变成“纯粹装饰”。正因为少数民族服饰一般都具有实用价值和审美价值的双重功能，因此，在符号学的意义上，它就具有所指性（即直观性）与能指性（即象征意义）常常不相一致的特点。但这并不影响我们从功能层面对其进行分类。从总体来看，少数民族的服饰符号系统，可分成五大类：即图腾符号、宗教符号、美学符号、交际符号、标志符号。并且，这些符号相互不是孤立的，它们互为制约、互为作用。一个民族的同一种服饰符号常常具有多重符号的功能。下面我们主要以文身为例来展开讨论。

### 一 宗教·审美·交际——服饰符号的多重功能

在少数民族文身符号中，图腾符号的产生是较早的。这类符号具有图腾崇拜、避邪、“实用功利”（普列汉诺夫语）等功能。

而所谓图腾，根据摩尔根《古代社会》一书的说



法，是“意指表示一个氏族的标志或图徽”<sup>①</sup>，亦即是象征血缘关系的氏族标志。原始人认为自己的氏族或部落全体成员都起源于某种动物、植物或其他物体，相信自己和自己赖以生存的、与之关系最密切的某种动物、植物或其他物体具有特殊的亲缘关系，于是他们把某种动物、植物或其他物体视为自己的祖先、亲族或保护神，虔诚地顶礼膜拜。这种图腾崇拜的产生，是和以血缘关系为纽带的氏族制度相伴生的，是原始人在对自然斗争软弱无力的情况下，对周围他们所不能理解的事物或现象形成某些原始的、虚幻的、被歪曲了的复合概念。他们往往把自己崇拜的图腾形象刻画在自己的皮肤上，或模拟图腾的形象做成服装、绘绣成服装的装饰图案，在身上作为特殊的标志。在氏族与氏族之间或者部落与部落之间相互交往，或发生冲突、纠纷的情况下，人人身上都刻画或饰有各自的图腾徽号，只要崇拜同一种图腾，即使不属于同一氏族，不属于同一部落而且素不相识，都会被当作亲属而热情加以款待和爱护。起源于图腾崇拜的文身艺术，曾经在氏族部落之中起过维系集体、统一意向、统一行动的作用。历史上，许多氏族和部落之所以喜爱文身艺术，主要动因都缘于图腾崇拜与感应巫术信仰。典型的例子，如《淮南子》、《汉书》中有关古代百越部族中一些支系喜爱在自己身体上刻画其肤“以像鳞虫”，“避蛟龙之害”；讲的就是原始先民常在河泽间捞鱼捕虾充饥，常与“蛟龙”、“鳞虫”等水族相遇，文身以似“蛟龙”、“龙

①见摩尔根《古代社会》第162页，商务印书馆1977年版。

子”、“鳞虫”，则可迷惑或警醒它们，使其将人看成同类而不相加害，从而得以幸存。而《后汉书》关于古代哀牢夷为“龙种”、“种人皆刻画其身，像龙文”的记述，更是龙图腾崇拜的显例。

在宗教的层面上讲，图腾符号无疑也是早期宗教符号之重要组成部分，但因其具有特殊意义，我们在上面特将其单列出来论述。而接下来要讲的宗教符号，就是除图腾符号以外的具有避邪、实用功利的那类符号，即与鬼神、灵魂、祖先相关的服饰符号。这类符号的产生也很早，在原始社会，由于生产力水平低下，人们的科学知识贫乏，而摆在他们面前的是庞大、复杂、神秘莫测的世界，周围存在着许多不能解释的自然现象，如日月星辰、打雷闪电、刮风下雨等，他们感到自然界是神秘而又十分可怕的，似乎到处都有威力无穷、不可捉摸的神灵，在冥冥之中进行主宰。加上他们不能正确认识自己身体的构造和运动，不能理解梦寐和死亡，因而错误地认为他们的思维和感觉是某种神秘的东西——灵魂所引起的，以为灵魂寓于肉体之中，但可以与肉体分离而独立地游荡。他们相信当肉体被埋葬以后，人的灵魂并没有消灭，它仍然生活在另一个神秘的世界当中，这样就产生了恩格斯所指出的“灵魂不死的观念”。他们用这种观念去解释一切自然物和自然现象，于是产生了万物有灵意识。

万物有灵的观念意识，对人类服饰的影响很大，至今不衰，它也是原始文身艺术产生的思想基础。人们通过文身的方式来避免妖魔鬼怪的危害，或者通过文身的方式来祈求神灵保佑，纳吉消灾。后来随着宗

教迷信观念的日益复杂化，文身艺术的内容和形式也就更多样化。据明代顾翥《海槎余录》记载：“黎俗，男女周岁即文其身。白云，不然，则上世祖宗不认其子孙也。”阐明文身的原因，是为求得本氏族已经死去的祖宗鬼魂对其子孙的承认。清代陆次云《峒溪纤志》记述“哀牢夷”文身时，也有类似的内容。到了婚嫁的时候，女子则要文上男方民族的符号，以表示其已归属男方的氏族。这在清代屈大钧《广东新语·人语》记载甚详：黎族姑娘选择婚配后，“男始为女文面，一如其祖所刺之式，毫不敢讹，自谓恐死后祖宗不识也。又先受聘则绣手，临嫁先一夕乃绣面，其花样皆男家所与，以为记号”。这样绣面后，即意味着姑娘已成为男方家族中的正式成员，如果不这样绣面，“自谓恐死后祖不识”，即妇女死后灵魂不能得到男家祖宗的承认。

与此类似，基诺族认为青年男女若不文身，死后就不能进鬼寨与祖先会聚一堂，而只能当野鬼。这实际上是祖先崇拜的一种表现。这种观念意识在傣族中亦有反映。该族男青年文身，据说就是对一位古代英雄祖先的纪念。相传傣家青年宛纳帕，去找魔鬼夺回菩提树上的明珠，为了不迷路，他将经过的路途、景物全刺画在身上，最后斗败了魔鬼，找回了明珠。因此，傣族男子们以身上的图案符号寄托对祖先、对英雄的崇拜和思念。傣族男子认为文身还可以祛邪避祸，常在手臂上刺以经文咒语等宗教性质符号，认为它可以使人刀枪不入。耳后刺的花纹，则具有预卜吉凶的功能，若有祸事来临，就会产生预兆性的跳动等等。他们相信，文身的结果会使自己增强应付新生活

的能力，并且确保自己不受到意外的伤害。

凉山彝族也认为文身可以免病去灾，健康长寿。文身花样中的每一个墨针代表一锭银子，因此只有文身者死后才有钱花。有的彝民认为文身的墨点代表水，只有文身者火焚上天后才会有水喝。

从上可见，这类宗教符号，都被赋予了某种巫化的神秘力量，人们试图借助这种幻化的巫术力量，以达到对神秘不可知世界一劳永逸的控制。这是他们长期“生活在神秘主义与仪式主义的世界”中的缘故<sup>①</sup>。由此扩展开来，我们认为所谓的宗教服饰，就是指象征特定的宗教信仰并具有专门宗教内涵的服装饰物和标志符号，它是宗教信仰的物化标志或感性象征。如佛教和尚所穿的袈裟，道教教士所穿的道袍等。它还包括对普通服饰的专门穿着方法，像藏族男女袒露一臂的着装，据说是效法释迦牟尼，表示对佛教的信仰；又像伊斯兰教民族的盖头，据说表示对真主的尊敬。因而宗教服饰的主要意义可概括为：1. 标志对特定宗教信仰；2. 标明不同宗教信仰或同一宗教中不同教派之间的区别；3. 象征对宗教崇拜对象的崇拜和对宗教戒律的遵从；4. 表示宗教徒信仰之心的虔诚；5. 纪念与崇拜对象相联系的某个事件；6. 标示宗教组织内部的等级区别；7. 象征神圣力量的护佑。

文身还是一种审美符号，因为这种符号具有装饰、美容等功能，具体地表达了原始人的审美观。文身作为对人体进行的一种特殊造型艺术，多选择在人

<sup>①</sup>参见马林诺夫斯基《巫术 科学 宗教与神话》汉译本第8页，中国民间文艺出版社1986年版。

体的明显部位，即一眼便能望见的地方，首先是面部，其次是胸部，再次是手、臂、腿、腹等处。这除了作为氏族图腾的标志和宗教信仰的标志外，很大程度上还是为了装饰。法国人类学家邵可偈在《社会进化的历程》一书中指出：世间存在不穿一点衣服的蛮族，但不存在不装饰身体的土人。他认为文身等是原始人美化自己的行为。同样，德国艺术史家格罗塞在他的《艺术的起源》中也指出：刺文在大多数情况下是为了装饰。这种观点或许有些绝对，但事实上，确有不少民族文身含有装饰、美容的意图。他们的每个氏族或部落都有自己传统的一套文身图案，并以图案绚丽多彩而自豪。尽管文身时痛苦难忍，但他们也心甘情愿这样做。例如布朗族认为文身的目的，一是区分男女，二是为了美观。彝族女子文身的后期也有了装饰的心理，小姑娘八岁左右开始刺墨针，每年刺几个，二至五年刺完，十七岁后便不再刺了。若某女子未文身，便觉不美，于是大家都争相文身。独龙族姑娘文身，一说是为了好看，一说是怕他族来抢姑娘。前者可能是本民族原有的习俗，后者反映的是文脸后产生的美容效果。

傣族男子文身还有显示自己男子气，取悦、吸引女方的意图。傣家姑娘认为男子只有文身后才能算真正的男人，才具有男子汉的阳刚之美。正如德宏傣族姑娘所唱的那样：“没有花纹算什么男子？不刺花纹算什么真心？”

由于自然条件及传统观念的差异，人们对美的选择也有差异。如傣族男子认为美的符号是虎、豹、象、狮、龙、蛇以及怪形兽之类，而凉山彝族以点状

结构来显示美，有的对称排列，有的按星座排列，每组三、四、六、七枚不等。与彝族相似，独龙族、珞巴族的文身，都具有对称、均匀的图案美，这些细花纹像绣花一样的细致、认真，确实具有强烈的美容效果。例如，珞巴族男性脸部的花纹，额头上的两眉之间有向下的—道箭头纹，在左右眼角上各为—道向外的箭头纹，嘴角上的花纹亦如此。在嘴及下颌，又饰有五条伞状花纹。女性的花纹与男性的相同，只在鼻梁上添加—道直的线纹。

在私有制为基础的等级社会中，人们还把文身与富贵的观念联系起来，富贵又成了文身标志的内容之一。文身习俗往往反映出人的社会地位、等级关系和家族的富贵程度。据《桂海虞衡志·志蛮篇》诸书记载，黎族有的氏族“女及笄，即黥颊为细花纹，谓之绣面女。即黥，集亲客相庆贺，惟婢获则不得刺面”。这里值得注意的是，女子成年或出嫁时才文面，文后作为喜事要庆贺，而且规定奴婢不得刺面。

《方言》第三云：“获，奴婢贱称也。”卑贱之人不准绣面，说明他们认为文脸是美与身份、地位的标志。而有的民族或部落规定，地位低下的普通妇女只能在面孔上刻上花纹，而富贵人家的妇女除了面孔上刻画花纹外，还可以在手臂、胸脯上刻画花纹。

又从有关高山族文身的史籍中得知，高山族有的民族或部落规定，男性贵族有权从头皮到手脚全身都遍刺复杂的花纹，外人从他们不同的文身花样可以知道他们是地位显赫的权贵，而普通老百姓只能在臂部或腿部黥刺简单的纹样。一些酋长有权在自己的脸部绘刺威武的特殊图案，作为酋长独有的神圣标记，以

此表示酋长的权威和尊严，任何人都绝不可在脸部绘刺像酋长那样的独特图案。有的氏族或部落的文身，还表现出对建立过大功勋的英雄的特别赞美和歌颂，规定只有曾经为氏族或部落立过大功的英雄，才有绘刺比较完美的特殊花样的特权，以此显示他的“光荣历史”及他特殊的美之所在。高山族男子如下颌刺有一条蓝纹，表示他勇敢，曾杀过敌人，有功于国家，有功于民族。

身体语言是一种形象语言，而文身、服饰之类则是附着于人体的另一类形象语言，是固定于活动着的人体而本身却相对稳定的形象语言。文身与服饰一样，具有将美符号化的功能。因此，文身无论源于什么目的，其图式的对称与平衡、节奏和韵律、色彩对比等所显示的美感作用都无法否认。

文身还是一种交际符号，因此它具有交际媒介的功能。原始先民的文身，并不是出于个人突发的欲望，而是个人所属的社会集团的一种成规，一种社会“秩序”或“制度”，人人必须如此，否则你在氏族或部落中就没有地位，无法与他人交往。为了使同一氏族或部落的成员便于相认，互相维护，共同生活，便需要一种统一的固定于身体的符号作为标记，这个符号通常是图腾，并以此作为共同遵守信约或盟誓的特殊标志，表示大家源自共同的祖先，要同心协力，团结一致。因此，文身具有“通行证”的作用。

例如，《淮南子·齐俗训》曾说：“故胡人弹骨，越人契臂，中国歃血也，所由各异，其于信一也。”所谓契臂，东汉学者高诱注释为“刻臂出血”。可见，古代越族中有些氏族或部落，以在手臂

上刻刺特殊标记，作为共同遵守信约或盟誓的象征、互相交往的符号。尽管契臂时很痛苦，但他们也乐于并以此为荣为信。《战国策·赵策二》亦有类似记载：“被发文身，错臂左衽，甌越之民也。”错臂即契臂，《淮南子·泰族训》说：“刻肌肤，镌皮革，被创流血，至难也；然越为之，以求荣也。”以契臂或错臂文身为获得荣誉与遵守信誉之表示。

在氏族制度解体时期，随着私有制的出现，部落与部落之间的械斗和战争频繁，为了便于相互识别，各部落都有自己永久性的标记——文身，文样各不相同。在混战中，文身符号具有二重功能：一是佑助致胜的神徽，二是作为区分敌我的凭据。有了鲜明可辨的标记，任何人都不会击杀与自己纹样相同的本部落人。明代王济在《君子堂日询毛镜》中记述，他曾遇见过广西佯兵征虏来的一位海南岛黎族“文身老妇”，说明当时海南黎族的文身确有战争需要的动因。

又如上面所讲的傣族姑娘非文身男子不嫁，说明傣族男子文身后便可加入求婚者的行列，有权利加入氏族的成人活动。而清代独龙族妇女文身的原因之一，据说是为了防止察瓦龙藏族土司抢逼为奴。

文身还可在血缘婚时代阻止外婚，以防止财产和权力外流，当然也可以在后来禁止血宗婚的时代阻止内婚。如珞巴族苏龙部落文面习俗，就具有禁忌在血族中开亲的标志作用。

## 二 标志·象征·指示——服饰符号的多重意义

从符号体系的角度看，无论是图腾符号、宗教符号，还是审美符号、交际符号，都具有象征、标志、



指示的意义。因此，指示、标志、象征可说是文身及服饰符号的共同特点。从文身的部位及图案不仅可看出文身者的性别、地位、族属，还可看出其年龄与婚否等。

《马可·波罗游记》说，“金齿蛮”，“男子刺黑线文于臂腿下……此种黑线，为一种装饰，并为一种区别标记。”明代钱古训《百夷传》载：“官民皆髡首黥足，有不髡者，则酋长杀之；不黥者，则众皆嗤之曰：‘妇人也，非百夷种类也。’”所讲的都是用文身符号作为氏族或部落男子标志的事实。至于文身对性别、地位的标志功能，在明代朱孟震《西南夷风土记》中记载甚详：“男子皆黥其下体成文，以别贵贱，部夷黥至腿，同把黥至腰，土官黥至乳。”并且“其色亦分贵贱，大抵贵族尚红，平民以墨”。可见，在当时的傣族中，平民百姓文身染色通用紫色或黑色，只有上司、大头人有权用红色，一般头人只能在紫色和黑色中掺杂一两种红图案。在现今的西双版纳地区，傣族全身刺红者也十分稀少。傣族文身反映的这种分尊卑、别贵贱、严内外、辨亲疏的等级关系，使我们想到明代百官的等级限制标志。当时官吏的补子——一块尺许见方的刺绣花顶件，缝在官服的胸前、背后，分为若干等级：公、侯、驸马、伯绣麒麟或白泽图像；文官一品绣仙鹤图像，二至九品分别绣锦鸡、孔雀、云雁、白鹇、鹭鸶、鸂鶒、黄鹌、鹤鹑，杂职为练鹊图纹；武品一至二品绣狮子图纹，三至四品绣虎豹，五品绣熊罴，六至七品绣彪，八品绣犀牛；九品绣海马。这是文身和服饰在阶级社会成为品级和社会地位标志的显例。

甘洛和冕宁一带彝族姑娘，把文身作为民族的识别符号(只有文身的人才属彝族，不文身者则被当作汉族)，也作为家族的标志。文身者若生前遇难，家人可凭墨针辨认，并相信死后也可据此与祖先团聚。云南克木人无论男女都在嘴部四周进行文饰，认为如此死后可找到自己的祖先。

从文身部位和花样，还可判断男女。如基诺族妇女一般只黥刺小腿部，花纹与衣服上宽阔的衣饰图案相似；男的则在臂部、腿上刺以动物如龙、虎以及星辰、日用品等图案。

清代的一些高山族部落，对文身者的部位有严格的要求，它代表了氏族或部落对某人资格的一种认定。据《台湾府志》中的“番社风俗”记载，如刺腹表示有资格使用固有武器猎头；刺胸、刺手需猎头多次才有资格；刺下颌则表示他功绩卓著……女子脸刺蓝纹，表示她会织布、会当家、能干、守妇道，而刺胸、刺手、刺腿者则是织布技术卓越或发明新花纹的妇女。

至于文身作为成年的标志，几乎在流行文身的民族中都有表现。如台湾水沙连所属北港的高山族，女子要出嫁时，两颐须用针刺上网中纹，称为“刺脸箍”，否则，男人就不会娶她。又如傣族的文身，主要意义是在表示自己是一个男子，而且已经是成年男子。他们自己也说，一个男子到了可以和女人相爱的时期，还不刺花纹在身上，那必会被人耻笑为不是男人，更不能得到女子的爱……

我们之所以要用文身事象来对民族服饰符号进行分类，是因为文身作为服饰文化的组成部分，与服饰

有密切渊源关系。承先，它连接着最原始的服饰绘身，启后，它是服饰中刺绣绘染之类的滥觞或发端。文身无论出于何种原因与目的，无疑都是给人观瞻的，穿上衣服就失去了文身直观的意义。随着环境的变迁和生产方式的进步，文身逐渐走向衰微。但在民族传统意识的作用下，文身图纹逐渐向服饰图纹过渡衍化而获得了新生和发展。这从彝族、基诺族笃信他们服饰刺绣花纹是由文身演变而来可得到佐证。因此，上述文身符号及其功能，大致亦代表了民族服饰作为符号系统的多种功能和价值取向。可见，民族服饰符号，不啻为一种特殊的语言，它是具有所指性的标志，又是具有象征性、开放性、能产性、双向交流性和抽象性等特征的代码。

## 第二节

### 天地·祖先·鬼神： 少数民族服饰的宗教精神

在少数民族服饰的多维起源中，宗教文化始终是一股奔腾不息的动源。天地(或鬼神)感应，观像悟道，整合泛灵，几乎是所有少数民族传统文化精神及思维方式的一个重要特色，以此为基础的神秘宗教文化，当然要投射到服饰上。

诚然，并非全部宗教文化都成为民族服饰产生和发展的动源，实际上主要是宗教礼仪活动，特别是祭祀活动，为民族服饰提供了丰厚的培养基素。全民性

的祭祀活动，与最富于集体性的服饰创制穿着，有着极为密切的血缘关系。根据马林诺夫斯基的看法，在巫术和宗教两种仪式中，人们都必须诉诸最有效和最有力的方法，以造成强烈的情感体验。艺术的创造，正是产生这种强烈的情感体验的文化活动。因此，巫术和宗教活动中便采用了许多艺术手段。而服饰艺术即是其中重要的一种。

神秘的宗教培植了民族服饰的审美萌芽，世俗的民族服饰并没有褻渎宗教的信仰。在民族文化的大系统中，宗教和服饰各自扮演着自己的重要角色，而服饰又凭借其根深蒂固的宗教精神，以世俗的面貌发挥着神秘的宗教所难以发挥的作用。

### 一 宗教性·社会性·艺术性——作为“宗教艺术”的民族服饰

尽管现实中的少数民族宗教信仰五花八门，有巫教（萨满教）、道教、佛教、伊斯兰教、天主教等派别，但产生于中国本土的古老的巫道合一的宗教信仰，一直是绝大多数民族传统文化的重要组成部分。

原始巫道信仰制鬼造神有别于人为宗教之处，在于它把真实的生活或历史加以神话化——即鬼化或巫道化。那昭昭的生活或历史踪迹经过巫化思维的神话化即演变为一股涌动不息的乡土意识，寻索“生命图腾”的神圣感情。这就是某些民族（如苗族、拉祜族、哈尼族、纳西族等）服饰中的日月、星辰、江河、田园、城池诸象征图案既散发出浓郁的巫术礼仪意味，又隐含着沉重的怀乡恋祖历史情感的原因。

在少数民族民众的观念里，这些图案的形成是上

天鬼神给予的启示。“天”是自然神和社会鬼、自然崇拜和祖先崇拜的综合、抽象和升华，是他们作为人的主体精神的投射，是一种人格化之鬼神——“天老爷”，而人则受着超自然力的支配，是异化的人。虽然人时常要匍匐于天的崇高与威严之下，但天终究必须体现人的意志，因为鬼神在本质上乃人的灵魂所化。天地人神的这种异化反馈系统，凭借天人感应的主观(巫化)效应得以顺利运转。天地人神感应是超凡的，超时空的：它是终极意义上的感应，是在非人间的、超精神领域中的感应，而不必是在人间的、精神的领域中的感应，更不是瞬间或随时意义上的感应。这是灵魂不死、灵魂无处不在的巫道逻辑起点所决定的。正是灵魂的这种神秘力量，将人与广袤无垠的大自然连结成一个不可分割的整体，人、动物、植物、无生物均被视为同一生命层次，不受种或类的限制，在超越时空中互渗关联。

巫道信仰属于一种原始宗教形式，是以一种对待人的方式来影响、控制灵魂的魔法信仰。在概念所规定的内容上，巫道信仰和人为宗教又都同样包含两层意思：既指与某些鬼神有关的象征事象(如行为、仪式、符号等)，又指这类事象所赖以生存的心理基础及其派生出的一系列价值观念。作为互补的两股内在驱动力，巫道信仰和人为宗教都对少数民族服饰符号系统的发生与发展起着不可低估的作用——一方面，少数民族服饰符号系统中的绝大部分造型、图案及其他装饰物，完全可视为不同形式的宗教礼仪；另一方面，则可看作鬼神观念的符号载体，因为这些符号是通神联鬼的主要媒介。典型之至者，如信仰伊斯兰教

民族的“盖头”，信仰佛教诸民族的袈裟，信仰萨满教民族的萨满神衣，信仰道教和其他巫教诸民族的盛装花衣与师公道服……即使是日常生活中的服饰，有许多亦充溢着神性。如基诺族，除白衣帽是仿照创世始祖阿嫫晓白的衣着外，在服饰的花边图案上，还用特定的图案代表祖先。在他们的传说和信仰中，男人有九个灵魂，因此挎包、胸罩图案上下两边所镶各色布条，便分别代表不同的祖先之灵：镶九条是纪念男祖先，镶七条是纪念女祖先。又在其服饰图案中，代表“人”的图案须全部排列在“地”的图案下面，不能随意改变。总之，体现在民族服饰中的宗教观念意识是颇为复杂的，纵向的从准宗教现象、原始宗教到人为宗教，横向的从土生土长的原始信仰和道教到异域传入的佛教、伊斯兰教等，都在民族服饰系统中有或重或轻的渗透。

少数民族服饰就其本质而言，可以原则地说起源于劳动，但就其功能和价值取向而言，勿宁说起源于原始宗教信仰或巫术。他们的原始装饰是在原始宗教信仰的催动下脱胎而出的，或者作为劳动之前的祈祷仪式，或者用于劳动之后的酬神谢鬼仪式。简而言之，原始装饰是少数民族中氏族或部落宗教礼仪活动的重要组成部分。因为原始部落时代，正是巫术、宗教与艺术三位一体的时代。而氏族或部落的宗教礼仪，通常是一种图腾活动。图腾成员的服饰必须统一模仿图腾物的形象，以达到与“图腾同样化”（弗雷泽语）之目的。图腾并不是一种直接反映原始劳动的现实性意识，而是一种有别于现实性意识的想像或幻想的产物。图腾礼仪的宗教性质，决定了图腾活动中

装饰的宗教功能。从这里入手，我们也许能更确切地捕捉少数民族服饰中具有图腾装饰意味的图案符号、造型符号之审美信息。

我们知道，图腾崇拜的集中体现就是祭祀礼仪。祭祀礼仪必然伴随着图腾装饰，并且常常被组合成一定的格式。这就使散漫的原始装饰产生了礼仪性质的组合与集中，服饰便是这种组合集中的最佳载体之一。于是装饰美的图腾因素就在这种组合选择中滋生蔓长。

贵州黔西北地区被称作“小花苗”的服饰图案“北斗花”、“九曲江河花”、“城界花”，相传创制在远古时代。北斗花一般用四块方形环围一块小方形组成，四块方形分别指东西南北方向。据说，苗族祖先与黄帝逐鹿中原时，大雾笼罩，分不清方向，全靠天上月亮与北斗星指引，最后才得以死里逃生。后人为了感恩而描下北斗花以作纪念缅怀。

在广西贺县瑶族男女的头饰上，绣有众多的太阳纹：先用红线绣成圆点，周围绣有波纹的光芒。女子头巾做成后，太阳纹一定要在头部的正前方，显得神圣而庄重。当地瑶族男子的婚礼长衫上，在后背的正中处绣饰有一方“盘王印”图案，周围饰十二组变形太阳花。背正中素来代表心，常有“背心”之说。这种太阳花还出现在男女上衣的胸前部位，但绝不会出现在衣襟、裤筒等处。在瑶民的原始宗教信仰中，太阳与祖先盘王都处同等重要地位。在广西西林县“蓝靛瑶”中，保存着一件已有数百年历史的师公服，衣服上绣有许多诡谲奇异的天神、地神、山神、雷神、日神、老君、三元等，令人叹为观止。问他们为什么

要绣上这些神像，回答说是为了求神灵保护，使其不要侵扰伤害自己。

此外，把太阳、月亮、星辰纹饰视作神圣符号的还有彝族、纳西族、基诺族等。实际上，这可能是远古日月星辰崇拜的物态符号化遗迹。日月星辰被尊为天体三宗，并且能“致天下之和”（《礼记正义》卷四七）；北斗被视为天帝之驾车，“运于中央，临制四方”，能“分阴阳，建四时，均五行，移节度，定诸记”（《史记·天官书》）。用通俗的话来说，日月星辰被认为是自然现象和规律的决定者，主持人世间的“七政”，即春、夏、秋、冬、天文、地理、人道。显然，日月星辰花纹是具有明显功利性的图案，代表着“天道之序”。这种功利性构成了少数民族巫道信仰的突出精神，也构成了其服饰的突出精神。

作为普遍联系苗族群体生存情感的符号“九曲江花”、“三条母江花”、“田园花”、“大河波涛花”及“城界花”，都是苗族服饰中不可缺少的几何象征图案，表现的是一种抽象的意念和情思。它们对于苗族的宗教意义就是那种折磨着因而也丰富着苗族精神的诸种“甜蜜痛楚”之一，其功能价值不亚于一种再生图腾。它与苗族“社会群体之间存在的互渗联系，等于是一种神秘的所有权，这种所有权是不能让与、窃取、强夺的”<sup>①</sup>。古史叙说苗族先民曾经生息繁衍在黄河、长江流域，势力一度很强大，修建有漂亮的城市（现在河北涿鹿县仍存有蚩尤城遗址、蚩

① 列维·布留尔《原始思维》汉译本第84页，商务印书馆1988年版。



尤寨、蚩尤泉等)，后因战败被迫向南迁徙，故而把迁徙过的大小河流绣织染成“九曲江河花”、“三条母江花”之类，又把曾经拥有的城市和肥田沃土简化成“城界花”、“田园花”，以示不忘历史，并世代承袭，呈现出一种族群生命之源的鲜明意味。

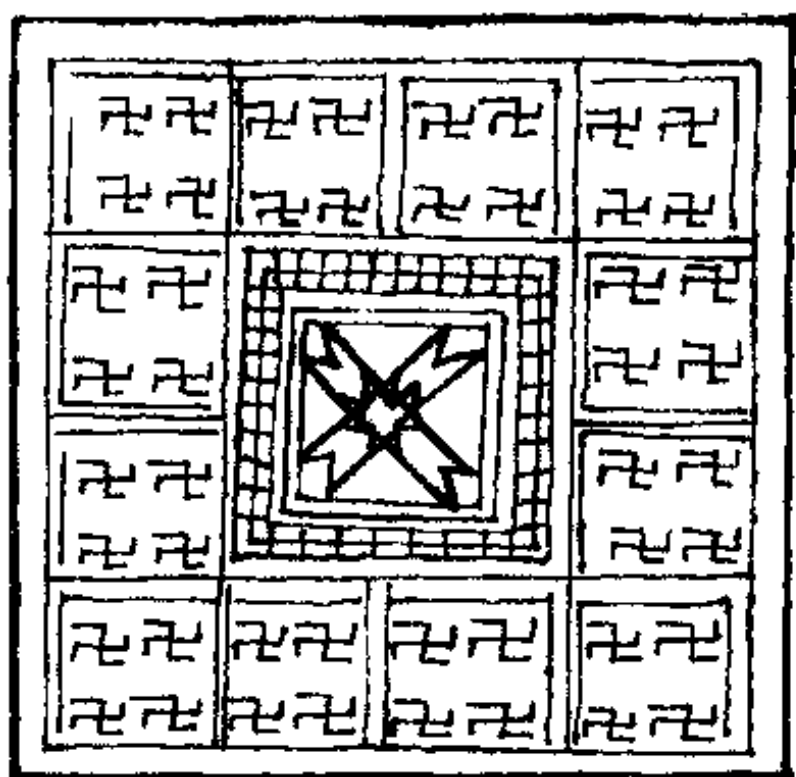
更普遍也更多地表露出原始图腾意味和审美因子的，是龙、凤、牛、狗等纹样。在宗教礼仪上，它们真正体现了自然崇拜和祖先崇拜融为一体的图腾特征。例如在苗族服饰中，无论是蛇身鸟羽牛角之龙、狗首牛身之龙，还是人身凤喙牛角蛇尾之龙，都无不与其祖先蚩尤有渊源关系。并且在服饰图案中构成的礼仪性质组合关系十分明确，宗教目的昭然若揭。直到现在，黔东南苗族民间把饰有龙、鸟、牛图纹的服饰称为“龙衣”，即祖衣（又叫“鸟衣”），通体焕发出光彩夺目的宗教精神，专门用来祭祀，作迎龙拜祖仪典的盛装打扮，旨在得到祖灵的认同。广西南丹“白裤瑶”男子的裤管上，绣有五根红线，以象征盘瓠（龙狗）坠崖死后，五个手指在膝盖上留下的血印。龙胜县的“红头瑶”妇女服饰在衣背上有两枚对称的“狗爪”，这狗爪绣得复杂又精巧，神圣而又庄严，称为“盘王爪”，象征对盘瓠的崇拜。正因为如此，苗、瑶两族的妇女在制作一生中只有几次穿着机会的盛装时，付出了超越本民族经济发展水平的巨大人力和物力。据建国初期的调查，制作一套传统的盛装往往需要数年时间，而制作费用竟高达千元左右。这种崇奢的服饰之风虽令人咋舌，但由此却可窥见盛装花衣在他们精神生活中的重要作用和地位。

最直观、最明显地体现出原始装饰图腾氛围和审

美效果的，是那些通连神祖的“嫡裔遗胄”，它们常常是通过摹拟图腾祖先的形象而制成的服饰造型符号，或者用抽象的几何形象征图纹来表达对图腾的意念。旧时苗、瑶、畲等古苗蛮——盘瓠（龙狗）族群后裔，曾流行“狗头冠”或“犬尾”之饰，据说就是源自对盘瓠图腾的崇拜。这种崇拜至今遗绪尚存。云南红河一带瑶族男子腰系狗尾布带，妇女则用红线制成宽厚的襟带代表狗尾。广西有许多瑶族支系的衣服都要按传统模拟狗的形状，妇女喜欢将衣服裁剪得前短后长，像是狗的尾巴；男人的衣服则模拟狗的首、尾、耳缝制，以作装饰。苗族有尾饰的五色斑衣，也有戴狗形帽的习俗。畲族则有美丽的“凤凰装”、“凤凰头”。这些，据说都与苗瑶语族群共同崇奉的开族始祖——龙犬盘瓠及其妻子高辛帝女三公主有关，是狗图腾和鸟崇拜的遗留。彝族的虎头帽及服饰中的虎纹，则是模拟自虎图腾。

在图腾纹饰上，瑶族的“盘王印”和苗族的枫木蝴蝶图案较有代表性。广西梧州地区瑶族的“盘王印”图案，是其服饰中大而复杂的一种。图案为正方形，长宽各为十六厘米。它由多种图案组合构成。图形分为三层，每层由红、黄、绿、白四种绣线即称为“虹”的图纹围绕起来，外层有四个红、黄、绿、白不同颜色的变形太阳纹。中层由四十八只鹿形纹组合排成，每边十二只，鹿形的头均朝外，用白丝线绣成。里层的正方形中有“十”字形，十字形中有四个小正方形，每个小正方形分别为红、黄、绿、白色，小正方形中间也绣上“十”字，颜色为黑色。在十字周围间隙还有八朵桂花纹。该图形结构严谨，颜色鲜艳

夺目，绣工精细简练，对是其盘瓠图腾的鲜明反映（图十五）。



图十五 瑶族服饰上的“盘王印”图案

黔东南地区苗族服饰上的枫木纹和蝴蝶纹则没有固定的程式，既有单独纹样，也有组合纹样，并且常与其他纹样配合使用，是其服饰纹样中不可或缺的题材。据说枫木系由苗族祖先之枷锁衍化而成，附有蚩尤灵气。在苗族《枫木歌》中，枫木被描绘成万物之母，苗家管它叫“妈妈树”。其树心化作蝴蝶娘娘，生下十二只彩蛋，这些蛋经孵抱后又变出日月星辰、人类、各种动物及鬼神。因此，枫木蝴蝶图案就具有图腾崇拜、祖先崇拜和生殖崇拜的综合特征。于是这种图腾装饰不仅代表个体，也代表群体、部族的祖先、图腾三者的神秘血缘的复活和显灵，具有深刻的寓意性。换言之，它代表着一种社会结构。

少数民族服饰中的图腾或准图腾印记很多，除了

以上述及的外，还有纳西族的蛙形羊皮“七星披肩”，哈尼族服饰上的鱼纹，满族及达斡尔族服饰上的熊等等灵物，造型结构上也都反映了礼仪性的组合关系和特点，是“人化的自然”，宗教色彩浓烈。在分类上，我们姑且把它们归结到天地祖先信仰方面。

另一方面，影响着少数民族服饰佩戴和生产活动的，还有众多的鬼神信仰。这些鬼神信仰同样来源于原始的万物有灵观念。有必要指出的是，在信仰原始宗教的少数民族中，鬼神一般都没有截然的界限，常常是鬼神不分，异称同指的。他们的鬼神人都是直觉化的事物的灵魂，而少数抽象的“神”的概念则多是从汉民族那里借来的，或者是从外来宗教那儿借来的。这样，信奉原始宗教的那些民族，他们的服饰中的鬼神不仅与汉民族宗教中的鬼神有区别，而且与外来宗教如基督教、伊斯兰教中的神也是颇不相同的。它们不是那种倾注着理想的人文主义色彩的虚拟式英雄楷模，而是与死亡、阴魂、族源、生活相关的本体性鬼神。它们被广泛而普遍地传承着、超度着、祈祷着，通过各种大同小异的象征符号，实际上已与信奉它们的民族群体的真实生活融为一体，成为他们人生世界的重要组成部分。

基于这样的一种原因，这些民族服饰中的鬼神，也就是除天地祖先之外的一切事物的灵魂，大到山川日月，小到潭溪坟丘、一草一木、一个蜘蛛、一个蚱蜢……一切自然物皆有灵魂，善者为善神，恶者为恶鬼，它们皆依附于固定的物体，与民族的衣食住行密切相关，具有超人的意念力量。这些小鬼小神遍布在人的衣服上，监察人的言行。取媚于这些鬼神，即可

获得庇护，或使它们宽宥自己的罪过。为了镇住这些鬼神，一些民族的服饰刺绣、蜡染、银饰图案上常有手持利剑或身挎收妖葫芦作法的巫师形象。有的则干脆绣上“行罡花”，意为做法事的师公即巫师形象。在广西桂东瑶族中，“行罡花”图形有两种，形态酷似人形，用白丝线绣成。一种是头戴帽，两手伸直，两脚张开；另一种头上有双角，两手弯曲向上，两脚张开半蹲。巫师图案一般出现在男女青年的婚礼长服上，而且以一长串的手拉手跳舞的人形造型出现，颇具神秘韵味。其装饰的部位主要在胸前、头部和袖的上方。俗信以为巫师是鬼神与人的使者，能逐魔驱妖，使鬼神按照人的美好愿望行事，消灾纳吉。因此，在许多民族中，常把巫师通称鬼师。

所以，在信仰巫道的民族的服饰中，不仅充斥着形形色色的宗教故事和洋洋大观的鬼神形象体系，更重要的是，巫道文化还锻铸了他们服饰特定的叙事模式、审美情感和思维范式的内核——生生不息的宗教精神。

这些民族的服饰择取巫道经典(有古歌、史诗、神话、巫经等)或迷信传说中的故事进行演绎，再创造出的图案委实不胜枚举，构成了琳琅满目、气象万千的鬼神世界，可谓是对宗教观念的形象翻译”(黑格尔语)。它们的情节内容大致可分为三个方面：

(一)以神话式的历史故事为题材，用线条语言、色彩效果、款式造型等赤裸裸地宣扬族源、迁徙、战争及部落生活。这些作品实际上是宗教化、道德化的历史故事通俗读本，可称之为“织绣染在身上的史诗”，以苗族、哈尼族、拉祜族、普米族等的服饰较

具代表性。

(二)借宗教化的神话故事表达现实人间情感和意愿。这些作品可称为神话故事绣绘，宗教意味和现实精神往往杂糅交融于其中，渗入民族的现实生活，安抚着他们的灵魂，构建着族群的社会秩序，表现出浓郁的传统人文主义色彩。瑶族、苗族、黎族、哈尼族等的服饰在这方面均有典型反映。

(三)敷演宗教化的人物传说故事，带有鲜明的世俗格调或明确的功利目的。如基诺族头顶上的“三撮毛”，传说是为纪念孔明和父母；蒙古族的风雪帽，传说为忽必烈的夫人察必皇后亲自设计；畲族的“凤凰装”，传说为盘瓠夫人三公主娘家赐给她的嫁衣等，都是显例。

这些宗教故事服饰的思想意蕴是相当复杂的，许多是相互包容的。但从总体上看，它们具有以下两个共同特征：

首先，少数民族服饰中的宗教故事图案、款式造型等，在其巫道文化心理结构制约下表现为一种泛宗教化的思想特征。所谓泛宗教化，是指将人生乃至世上一切都涂抹上宗教色彩，打上宗教的精神烙印，使宗教精神无所不在，无处不施。在服饰中，举凡祖先神人无不能羽化变仙成神；举凡飞禽走兽、山魃石怪、树木花卉以至蚯蚓、蝴蝶、蜜蜂、蜈蚣……只要是活泼的生灵无不能成仙变精；举凡日月水火、风花雪月、枫桃柏柳、江河湖海、莺啼燕啭、电闪雷鸣，目力所及、耳力所及，无一不能感悟巫心仙性。这种泛宗教颇类于非宗教化，与先秦时期“夫人作享，家为巫史”的“通天绝地”的原始宗教思想具有一脉相

承的渊源关系。这种思想主张，实际上是把宗教问题人生化、社会化、家庭化、自我化，或作为人的精神需求来阐释张扬，或作为人的物质欲望的寄托安慰，而不是陶醉于忘我非身的宗教狂迷之中。这样，宗教的泛化必然导致宗教的世俗化和世俗的宗教化。

其次，宗教故事性服饰构建的鬼神世界具有社会性的特征。这种社会性特征根源于宗教的社会性，因为在根本上，宗教从来都不是个人的事。恩格斯指出：“一切宗教都不过是支配着人的日常生活的外部力量在人们头脑中的幻想的反映，在这种反映中，人间的力量采取了超人间的力量的形式。”<sup>①</sup>少数民族服饰里的鬼神世界与他们长期传袭的原始农村公社的平权社会有同构关系。这些鬼神大都是平等的，各在其位，各司其职；尽管有着一些血缘上的网络关系结构，也不像汉民族鬼神那样充满封建特权社会的金字塔式等级结构。在某种程度上，它们可说是这些民族生息环境和社会生活的复写本。

当然，少数民族服饰中的鬼神形象的思想内涵，并不完全是宗教性的或社会性的，而是由宗教形象、创作者的意图和服饰形象所包容的生活意义三个方面共同构成的。因而，鬼神世界的宗教性和社会性的最终旨归是其艺术性。尽管宗教观念对于艺术表现起着支配和制约的作用，宗教信仰（尤其是巫道信仰）本身体现出很强的艺术性和感性色彩，与艺术一样能激发起人的内心的强烈情感，被人类学家称为“艺术的宗教”或“宗教的艺术”，但服饰艺术与宗教信仰仍有

<sup>①</sup>见《马克思恩格斯选集》第3卷第35页，人民出版社1972年版。

很大区别。这就是在内容上，宗教所表现的是一种完全超现实的或者反现实的(即非人性的)生活，而艺术表现的则是现实的、人性的生活。

## 二 宗教象征·艺术象征·宗教功能——作为“艺术宗教”的民族服饰

接下来，我们着重从艺术表现手法的角度，探讨少数民族服饰艺术的象征特性是如何体现出宗教象征的基本精神的。

象征主义认为文学艺术的创作，目的是暗示人们去探求“另一世界”。为达到这一目的而产生恍惚迷离的神秘联想，于是形成某种传承性的“意象”，即象征事象。其基本含义是用某种知觉或想象的具体形象或图景为符号，暗示与之有某种意义关联的抽象意蕴。因此，象征具有三个特征：第一，象征者具有个别性、形象性、有限性的特征，被象征者具有普遍性、抽象性、无限性的特征。换言之，象征者是具体的形象或图景，被象征者是难以言喻、不可明见的抽象意蕴。第二，象征关系的建立，是以象征者与被象征者的结构特征的相符度——结构对应关系或异质同构关系——为基础的，而不是质的完全契合。第三，象征活动的机制，是用暗示的方法，经由想象和联想的中介，传达主体的情绪感受，浮现对象的抽象本质，从而实现从个别到普遍、从形象到抽象、从有限到无限的情绪过渡<sup>①</sup>。如许多民族的服饰图案中以鱼和葫芦象征多子、姑娘贤

<sup>①</sup>参见郭英德《世俗的祭礼》第146~147页，国际文化出版公司1988年版。



淑端庄、美丽可人。鱼、葫芦是具体的动物和植物，姑娘的生殖能力、青春年华与之则有异质同构的相符度。当人们目睹多子的鱼与葫芦时，不禁激起强烈的情绪感受，浮现出它们丰产多子的图景，由对象向主体（人）过渡，从而构成象征或称兴象。这就表明，鱼、葫芦作为“个别自然的事物……不是以它们的零散的直接存在的面貌而为人所认识，而是上升为观念。观念的功能就获得一种绝对普遍存在的形式”<sup>①</sup>。被生殖（包括性）崇拜化了的鱼、葫芦，就这样由现实的存在变成了超现实的抽象存在和普遍的思维形式——集体表象，也就是变成了对于民族群体充满神圣的观念意义的鬼神或灵魂。

在少数民族服饰中，与鱼、葫芦类似的原始兴象事物比比皆是，大体可分为日月星辰象征、山川河流象征、神人象征、神物象征、神物图腾象征、动植物象征、生殖（含性）象征、行为象征、抽象符号象征等几大类，当然，它们往往是相互包容和交叉的。每种象征事物与被象征者的结构关系，都有一系列的宗教神话故事作理论基础，陈述了它们之间异质同构关系的由来。这些象征事物的暗示力极为强烈，并且，它们带来的艺术表现的象征意义都是公认的、共通的，具有广泛的社会涵盖面。

服饰中的这种艺术象征手法，在发生学意义上与宗教中的象征手法没有本质差异，惟宗教象征是源，而艺术象征为流罢了，因为在根本上，“象征的各种

---

<sup>①</sup>黑格尔《美学》第2卷第32页，商务印书馆1982年版。

形式起源于全民族的宗教的世界观”<sup>①</sup>，并且，“艺术只是宗教意识的一个方面”<sup>②</sup>。由于少数民族宗教或神话活动充满着神秘色彩，宗教的精神趋向无限和抽象，宗教总是凭借仪式的暗示来激发宗教活动参与者的情绪表现和升华，因此，象征成为宗教思维范式的重要特征。

例如，苗族和瑶族服饰中那些神圣化的“黄河”、“长江”、“平原”、“田园”、“洞庭湖”、“骏马飞渡”、“大河波涛”、“九曲江河”、“苗王印”、“迁徙山道”、“盘王印”等图案，俨然就是苗、瑶巫道信仰中的理想境地或圣物，是苗、瑶巫道信仰孜孜以求的彼岸世界。它们是那般神秘、朦胧、不可捉摸、无可闻见，是一个虚幻、想象的世界。要使这个苗、瑶意念中的极乐园流播社会，征服族众，感染人心，就不得不将它们具象化，以某种可以想见的图像为符号，传达巫道信仰情绪，以浮现理想境界和彼岸世界的抽象本质，进而锻铸意向性的巫道信仰整体。这样，凭借象征手段来构建这些儿近于“族源图腾”的符号，自然就成了苗、瑶巫道信仰加强自身超人间力量信仰的一种选择（而非既定的结果）。可见，在宗教礼仪中赋予超现实的力量以貌似现实的、活灵活现的形象和图案，当为宗教信仰的象征性所在。而宗教信仰的象征性本身，则体现在崇拜、祈祷、缅怀、穿戴、献祭等等环节中。在这些环节中，是象征符号沟通人与鬼神的联系，向鬼神

① 黑格尔《美学》第1卷第29页，商务印书馆1982年版。

② 同①第132页。

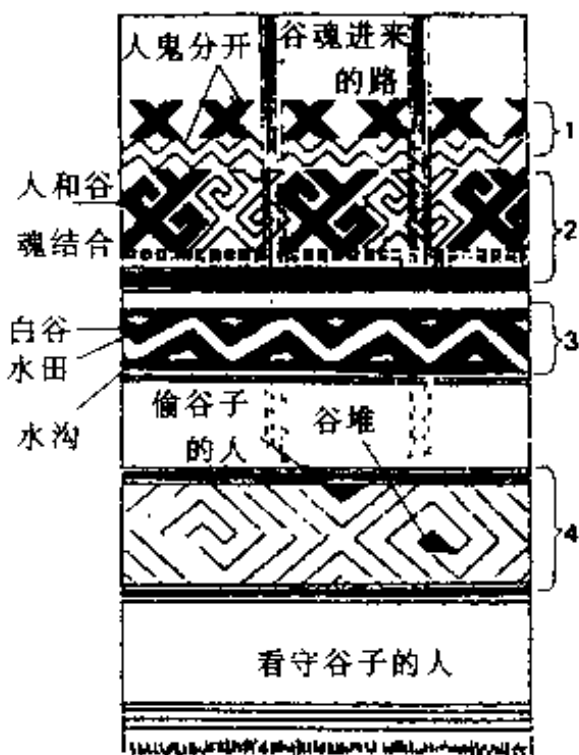
表达人的虔诚和愿望，以便精神还乡或寻找情感归宿。同时，亦是在这些环节中，宗教又借助符号图案的象征手段，构成一套有序的程式，以显示宗教的神秘性、庄严性，并在人们心理上造成严肃静穆的氛围，以培植和加固宗教情感。而宗教情感的传达和表现同样要借助于一系列符号化的象征手段才能实现。宗教情感的象征性由此形成。

综上所述，少数民族服饰中的宗教意识就是符号化的象征意识，其宗教思想正是象征性的思维范式。而他们服饰图案中的象征实质，则是宗教观念内容向艺术形式积淀演化的结果。这使得他们的服饰至今洋溢着浓烈的宗教文化色彩。许多民族的服饰，简直就是一种“巫术艺术”。据英国美学家科林伍德《艺术原理》的看法，大凡具有“宣传、鼓动职能的艺术都是巫术艺术”；它追求实用的目的，激发情感并使之保持下去，以便在以后的实际活动中再释放出来，从而作为推动实际活动的一种情感力量。至于流布于绝大多数民族中的巫道信仰，可谓就是艺术本身的宗教。这是因为“艺术与宗教”作为“自然的理想化”（赫伯特·里德语），二者都具有超现实的、理想化的特点，并且都必须借助于虚构来使它自身成为可以认识、领悟、体验和观照的对象。宗教所构筑的神灵世界是非人间性的，同时也是理想化的；而艺术所构筑的虽不是神灵世界，却同神灵世界一样具有一种脱离尘寰的“他性”（苏珊·朗格语）。在这样的层面上说，民族服饰的制作者也是人们心目中的鬼神的创造者，他们替自己的民族构建了关于鬼神的事迹、生活和影响的明确观念及视觉形象，亦即替自己的民族建立了明确的宗教内容。

既然如此，那么少数民族服饰就不能不时处处发挥它独特的宗教功能。这种功能，与焚香祷祝、顶礼膜拜的庙观祭祀不同，与供奉牺牲、烧香叩首的村野祭礼也不同。这是一种世俗化的祭礼，在由宗教祭礼演变而来的节日集会中，伴随着鄙俗、谐谑乃至亵渎神明的歌舞形式，参与宗教活动，张扬宗教思想，强化宗教精神，把宗教文化的种子广泛地撒播在每一位老幼妇孺的心田。

民族服饰的宗教功能层面是互为依存的，统一的。其中最外在的层面是参与宗教活动。一切宗教活动，几乎都和盛装美服的展示同步进行，形影不离。对崇奉巫道信仰的民族来说，盛装美服的功能首先在节庆祭典中表达对鬼神的敬意，是沟通鬼神与人的媒介。典型的例子如景颇族的“雌祭裙”，它和景颇老年妇女所穿之裙几乎没有差异，色彩也是常见的红黑调，整条裙子图案稀疏。惟一的区别是有几根垂直的粗线，贯穿于花纹之中。这种裙子是专门用来祭谷魂的，很神圣。据景颇老巫师（“董萨”）讲，鬼是始终与人为敌的，是恶者；魂，特别是谷魂，包含有神灵之意，是善者。迎善驱恶，避灾降祥，是祭祀的根本宗旨。两条直线纹表示迎接“谷魂进来的路”。横向第一条图案是交叉的二方连续图案和紧接的折线波纹，两条纹样合起来的含义是“人与鬼分开”；第二条图案是一菱形云纹与一“Y”形图案的结合，互相衔接成二方连续，表示“人与谷魂的结合”；第三条图案是三条折波纹，中间一条为红色，代表水沟，两条黑色折线代表水田，小三角形代表白谷，合起来含义是“稻谷有充足的水源”；第四条图案的黑三角为

偷谷子的人，包围黑三角的红色底就是看守谷子的人，而谷堆则远在雷纹图案中心。(见图十六)邓启耀先生介绍说，整条裙子的含义，象征谷魂与人的合作，人不近邪鬼，祈祝关乎着稻谷生长的水田能水源充足，风调雨顺。这种祭裙，显



图十六 景颇族祭谷魂用的织花裙(部分)

然是作为保佑谷魂的神服吉饰而发挥其宗教功能的。而盛装美服又以其雅俗共赏、真善兼宜的审美观照形式，最容易打动人心，感动人情，起到神职人员登坛诵经所难以起到的宣传、鼓动和教化作用。这就构成了民族服饰宗教精神的中层面。正是在这种娱情悦性、娱神悦人的服饰制作、穿戴、欣赏、比美、比富活动中，宗教意识悄悄地浸润着民族中每个成员的文化精神。这就是服饰宗教功能的最深层面。

在漫长的历史旅程中，民族服饰就这样与宗教结伴而行，发挥自己独特的功能。作为一种基本而普遍的文化模式，民族服饰“既是一个以为能增加巫术效果的逼真形象，又能从这种由模仿得来的外观创造，以及所产生的幻觉真实中导源出一种愉快的感觉”<sup>①</sup>。

①朱狄《艺术的起源》第45页，中国社会科学出版社1985年版。

宗教活动既为服饰培植、积累了各种审美的基因和要素,又为服饰孕育了众多的意象、情节、典型,还给服饰艺术灌注了浓烈的宗教精神。反过来,服饰在民族历史上从古至今担负着通神娱鬼的宗教礼仪庄严使命。盛装美服与祭鬼祀神可谓互补共存,同兴共荣,因此才谓之“神衣”。正是在这种难分难解的血缘关系里,民族服饰秉承了宗教象征的基本精神,并使之无与伦比地审美化,在款式设计、意境构成、鬼神形象塑造、制作工艺方面,追求深邃而又单纯的象征意蕴。它不以忠实地模拟和再现现实生活为己任,而是以写意性的生活图案和类型化的鬼、神、人形象为符号,构成各种风姿独异的服饰审美意境,以作为沟通现实世界和艺术世界的媒介,让人们在艺术幻境的欣赏中获得一种超现实的情感体验,借以反观和反思现实生活,增添求生存发展的勇气与信心,加强族群的团结和睦与认同。

民族服饰这种追求整体关系协调、和谐的理想,在少数民族社区传统单调的生产方式和简朴的生产关系中相沿成习。由泛宗教观到人生观,到总体价值取向,随着原始宗教祭祀崇拜习俗向人生礼仪的程式化发展,民族服饰文化以其特有的包容精神,将超自然的冥冥力量与伦理世俗合而为一,形成涂抹着宗教色彩的稳定的秩序协调功能系统。它对人际关系的伦常化起到了保证生产、稳定族群生活的实际作用。在此层面上说,民族服饰以其对具体对象的功能性把握,在顺应自然的过程中调整人与人、人与社会、人与自然的和谐关系,则成为民族服饰文化深藏于意识底层的、至高无上的价值标准,也为民族服饰宗教精神的精髓之所在。

## 结 语

## 超越·整合·认同：

## 少数民族传统服饰与现代人类

少数民族传统服饰之所以长期流行，传承不衰，是与其具有聚合认同、记叙传递、抒泄平衡、交往实用、审美装饰等多方面的功能分不开的，即便是那诡异的师公道服、萨满神衣之类，也与少数民族成员对疾病和灾荒现象的理解和控制愿望有极大关系。因为在他们看来，借助道服神衣一定会产生一种“交感作用”，从而达到实用的驱鬼逐疫功能。不过，应当看到，由于实际成效的不可靠以及科学观念及其手段的不断渗入，少数民族传统服饰中的功利观念和实用功能已逐渐衰微。

民族传统服饰作为少数民族特定社会、历史与文化传统的产物，随着时代的变革与发展，它所依附的封闭式社会结构在现代文明的冲击下逐渐解构，它所包含的古老意象层次和功利内容，已无法给予新时代人以精神的超越，现代人也不可能全部体味到前人在创作过程中的全部审美情感。它仅能作为少数民族传统生活中约定俗成的装饰物，在日益缩小的民间群体中流传，它同自身的文化背景一样，面临着老化与抉择。

但更引人注目的是，在一种全新的文化氛围中，少数民族传统服饰却

以百倍的身价博得现代文明与现代艺术家的青睐，成为现代生活中的艺术文化时尚与潮流。它的价值与其说是来自于自身，勿宁说是来自不同社会文化与艺术文化潮流的推动。

构成少数民族服饰艺术文化特定的心理结构的自然因素与社会文化因素，虽然是一个不可分割的整体，但它们之间的比例关系却随着历史与社会的发展而改变。各民族社会文化因素中那些起支配作用的思想、意识、功利内容在历史的过程中逐渐被蒸发和过滤掉，而相对稳定的自然因素（如性崇拜、生殖崇拜、生命恐惧、生存危机等）以及反映人类自然本能的求生、趋利、避害之类深层意识，便相应地凸现出来，并起了主导作用。它不但呈现为一种特有的形式，而且由于具有非社会性的、人类本能的心理或生理因素而超越了自身，这就是它所反映的人类本能要求。明显的事实如那些反映生命延续（如瓜瓞绵绵、石榴蕴百子、寿比南山等）、纳福招财（如连年有余、喜鹊登梅、金玉满堂等）和辟邪禳灾（如艾虎克毒、龙凤呈祥、狮子滚绣球等）之功利意愿的主题，普遍持久地出现在民族服饰中。这种事实亦表明，在少数民族社会，对人类基本需要的自觉已上升为社会化的思想意识和价值标准，成为规范和制导民族民间社会行为的文化观念。

如果说，传统民族服饰艺术文化更多强调的是社会性内容和集团意识的话，那么现代文明所关注的传统民族服饰艺术文化，则更多强调的是符合人类共同情感、心理与生理意义的艺术样式。传统民族服饰艺术文化把少数民族同胞的生活、劳动、战争、迁徙、



爱情等自然关系，通过主体的理解、变形和抽象，变为“人化自然”的心灵符号或物态符号，通过节奏、韵律、线条、对比、对称、平衡、统一、夸张等形成规律，组成一种理想化的关系。它体现着少数民族同胞在长期的创造、传承、提炼与熔铸中所积累的感觉经验，这种“人化”作用沟通了人们的心灵联系，架起一座人类共同审美经验的桥梁。

从总体上看，少数民族传统服饰艺术文化——无论是其原始粗犷的款式，还是其精美的装饰如刺绣、蜡染、扎染、织锦、金玉首饰之类——所表现出的是一种原始的思维状态。它们都散发着一种大胆、活泼、自由、奔放而富有生命力的气息，显示了一种强有力的生命节奏，表示喜庆、长寿、吉祥的人生态度和生命的完美境界，使人的心灵获得一种激荡、一种铸造。这种对人类生存与发展的认识方式，沟通了人类共同的心理倾向。共同的感觉经验与共同的心理倾向必然导致共同的审美基础。它像一条纽带，把不同时代、不同文化传统、不同文化氛围中的人在深层意识中联结起来。这种沟通作用使不同的人，出于不同的目标与角度，从积淀下来的形式中，感受到不同层次的内容。

民族传统服饰艺术文化在现今的历史条件下，已由原来功利内容的意念标记转化为用作欣赏的审美形式，人们在对这幽远、神秘、充满生命骚动节奏的象征符号的联想与品评中，重新领悟并充实了它的内容。换句话说，站在现代文明的立场上，民族传统服饰艺术文化毕竟只是工艺美术之一种，充实它、振兴它甚至复活它的全部意义，只在于现在的阐释与体悟

之中，就如同“伏羲女娲”神话复活的全部意义惟靠现代性的阐释一样，当我们面对民族服饰艺术文化时，它实际上已默默地超越了自身，实现了向新的文化氛围与审美境界的跨越。抑或正因为这样，20世纪80年代以来，少数民族服饰制品才大量流向国外。据报载，1981年7月，“中国贵州民间工艺品展览”在丹麦首都哥本哈根展出，以苗族、布依族、瑶族蜡染为主体的图案集《蜡花朵朵》被丹麦国家博物馆当作珍品收藏。1982年5月，“中国传统技术展览”在加拿大多伦多市的安大略科学中心隆重开幕。展览大厅中央，蜡染技术中最富有艺术性和独创性的一道工序——蜡画表演，吸引了成千上万的观众。人们都以抢先一睹中国苗家姑娘杨金秀精湛的蜡画技艺和典雅的东方色彩为快，并从中领略中华民族数千年古老文明的真谛。稍后，苗家姑娘王阿蓉、杨芳亦先后被邀请到美国、香港等地表演蜡画技艺，引起轰动，被誉为“蜡艺师”、“蜡花小姐”……短短数年间，西南民族服饰远播欧洲、亚洲、非洲、拉丁美洲和大洋洲，不仅供艺术家们欣赏、评价，而且在广大人民群众中成为一种生活时尚，产生了强烈而广泛的影响。民间工艺作坊向现代化工业生产过渡，贵州安顺1992年蜡染艺术节的举行，就是这种影响的见证，亦是民族服饰跨文化影响的显例。

民族传统服饰艺术的跨文化现象，不仅仅源于某些自然因素，更深层的原因在于两种甚至多种不同文化交错中的文化心理作用。

在现代文明的异化作用下，人对生命的意义充满怀疑与困惑，尤其是西方进入工业社会以来，发达国

家的物质生产虽然达到了空前的繁荣，但充足的物质生活并没有给人们带来精神上的富有与充实，反而加剧了这种疑惑。因为不断深广的工业化，打破了和谐自然的世界秩序，改变了人与自然、人与社会及人自身身与心的关系，构成了对人的主体性的贬损和威胁。在这种认识前提下，人们将复归人性、建设无压抑文明的任务交给了以幻想为特征的艺术，以为只有当艺术最终成为现实的形式，才有可能出现真正自由的、消除了压抑的社会。因为在人类掌握世界的诸种方式中，惟有艺术能够拒斥不合理的现实，维护和释放被现实所禁抑的人的感性。对此马尔库塞曾明确地说：“艺术的基本品质，即对既成现实的控诉，对美的解放形象的乞灵，正是基于这样一些方面，艺术在这里超越了它的社会限定，摆脱了既定的言行领域，同时又保持其势不可挡的存在风貌……艺术的内在逻辑发展到底，便出现了向为统治的社会惯例所合并的理性和感性挑战的另一种理性、另一种感性。”<sup>①</sup>在他们勾画的新文明的蓝图中，人的解放具有最根本的意义。而人的解放是在审美活动中实现的。因为惟有审美的状态才是真正自由的状态。由此，艺术便要在新文明的建设中扮演主角，变成物质和文化变革的生产力。

但从文化哲学的意义上说，那些出自专门艺术家之手并享有至高尊严的“高雅艺术”或“纯粹艺术”，在很大程度上都为自然主义和孤傲意识所笼

<sup>①</sup>马尔库塞等《现代美学折疑》第7页，文化艺术出版社1993年版。

罩。具体表现为：一是在作者——作品——接受者（或使用者）这个艺术世界的完整构成体系中，冷落了或忽视了接受者的地位；二是在对待现实生活的关系上，作茧自缚地造成与现实之间的一种“框隔”，并由此隔断了滔滔的现实之流，在“框隔”内的空间中形成了独立自足的空间，它不是现实空间的片断，而是一个小宇宙；三是它追求个人意识的表现，以个体情感体验为核心，而忽略与大众观念意识的沟通。概而言之，就是“纯粹艺术”处理现实原型的被动性和语义结构的封闭性，使之在创作过程或欣赏过程中都受到影响；无论创作主体还是接受主体都在对象面前感到拘谨或困惑疏异，以致他们都不能够以审美的方式彻底解放自我。更有甚者，有些所谓的艺术品不惜借审美形式变本加厉地助长现实的压抑性。因此，西方哲人们寄予厚望的担负着拯救世界、改造世界、解放人的感性的现代艺术，便面临着自身的改造与完善问题。这种改造和完善意味着新型的艺术有必要强化其自主性和开放性，提高审美活动的主动和普适程度<sup>①</sup>。

在这种背景下，中国少数民族服饰的美学特征和跨文化意义便鲜明地凸现出来。与现代艺术（纯粹艺术，即 ART）相比，它明显地具有古代艺术（艺术与技艺）的特征，主要表现在：（一）从构成服饰艺术世界的作者——作品——接受者（或使用者）三者关系看，作者与接受者通过作品而紧密联系在一起，而且比起作者与作品的关系来，更受重视的是作品与接受者的

<sup>①</sup>参见吕品田《中国民间美术的美学特性及现代文化意义》，载《民间文学论坛》1990年第1期。

关系；(二)从与现实生活的关系上看，少数民族服饰艺术产生于现实世界，以现实空间为其存在的场所，直接参与人们的生活；(三)从与人们观念意识的关系上看，少数民族服饰艺术以集体表象为基础，直接反映人们的历史现实感情，尤其是明显地体现人们的集体情感和意识，是民族群体意识的载体。因此，少数民族服饰作为高度自主与开放的艺术世界，比较完满地实现了艺术的、文化的调节功能，并为未来新型艺术系统的构建在精神原则和结构模式方面提供了积极的启示。

于是，人们开始把眼光从未来转向遥远的过去，向蛮荒的世界中去寻找未被现代文明侵蚀、异化的原始主宰与生命的力量，向少数民族服饰等民间艺术文化中寻找现代艺术文化的渊源与活力。从民族服饰艺术的款式、造型、结构、质地以及刺绣、印染、剪纸、金银玉石饰品中，人们看到了人类健康精神的体现和亲自然的思想感情，即“天人合一”的思想。它似乎使人回到洪荒的远古时代，看到故地的乡土本色，唤起了人类童年的回忆，还给人失落的根基。这种返璞归真的力量，既是对人类生命的领悟，又是对被现代文明异化的心灵的安抚。那些民族传统服饰艺术文化的崇拜者们，在冲破一切“传统”与“规范”、陷入失重状态的同时，又从民族传统服饰等民间艺术文化中发现了更加纯真和强有力的艺术语言和文化支撑。如前所述，民族传统服饰艺术文化对生命意识的表述，体现人类本能的心理和生理倾向，使它比现代时装艺术更加符合人性和自然发展的规律。它一旦被现代人用现代眼光所选择，便引导出一种原始

的生命驱动力，现代许多时装大师的成功，均得惠于民族传统服饰艺术文化中这类精华的启迪。在现代艺术家们的心目中，现代文明的精神荒芜，只有回到一个相对自然的状态才能避免，消除“异化”的最好途径是人们的返璞归真，追回失去的本能，回复人类精神之根。现代艺术只有依托这种生命中最神圣的要素——本能力量，才是最真实的，才能找到自我与世界的一致，从而获得对自我的认识与实现。这是其一。

其二，民族传统服饰艺术文化作为主体的认知方式和群体的意念情感符号，它在民俗生活的传承中，从内容到形式都被一种无形的构造力量规范下来。对民族传统服饰艺术文化本身来说，这无疑是一种枷锁，但对于处在另一个文化背景、文化氛围中的现代艺术家和文化人来说，却是一个全新的世界。它不同于一般意义上的人们所熟悉并力图抛弃的“模仿”与“再现”，它没有完整的精美、迷人的优美、理想的壮美，而只是用最粗拙直率的艺术语汇去表达主体对客体的认识与体验，通过简化与抽象的手段实现对世界的重新构造。在艺术造型上，它无拘无束，任意取舍，变形夸张，对比强烈，奇妙的表现力量与无法言传的灵性，正是现代艺术家苦苦追求并力图在自己的艺术作品中实现的东西。

这样，作为艺术风格学家沃尔夫林所讲的“观看的形式”或“好的形式”之一，少数民族传统服饰艺术文化与现代艺术一样，为欣赏者的想象和情感的主动介入创造了十分广阔的空间。说民族传统服饰艺术文化有强烈的现代感，正表明它与现代人的审美心态、艺术趣味有许多相通之处，它因此而获得了现代

观众的普遍认同。

其三，少数民族传统文化中的长期世俗化的宗教生活和被埋没的民间传统服饰艺术文化，在物质生活丰富的现代人心目中，是一个完全生疏的奇特世界。这种生疏感在人的心理上产生偏离与刺激作用，它将潜藏在人内心深处的激情诱发出来，冲破现代人平淡、麻木的精神状态，使生命充满生机。随着商品经济和现代都市文化的冲击，少数民族都正在面临一场命运的抉择，他们正处在这种内在世界与外在世界的双重矛盾中。在理性的紊乱、模糊与困惑面前，一批民族艺术家，在重新审视、比较民族传统文化与现代文化的基础上，着眼寻找一个全新的、稳定的文化坐标体系，重建民族的、全新的文化心理结构。他们在汲取现代文化营养，捕捉时代闪光点、兴奋点的同时，又回过头来与自己力图摆脱的民族传统文化相比较；他们惊喜地发现，在这未被人正视过的民族传统服饰艺术文化中，蕴藏着民族传统文化的精灵。那些不以自然再现为自足的简单化、抽象化、变形化、理想化的形象与意象(原型)，带着一股纯真炽烈的情感扑面而来，撞击着人们的心灵。它似乎带有现代艺术所流行的表现性，那种毫无技巧上装模作样、故弄玄虚的真诚、质朴的艺术风格，似乎迎合了现代艺术所寻求的表现手法的随意性。

综上所述，民族传统服饰艺术文化由民间世俗化的宗教生活走向现代化艺术潮流，是多种不同文化失落与互相交错的结果。不同的人出于不同的文化背景，对民族传统服饰艺术文化进行不同层次的思考，结果是殊途同归，共同表现为一种文化回归意识。然

而，无论从哪一个角度看，这种回归意识都不是向原有文化圈的回归，而是向人类文化深层意识中寻找生命动力的回归；不是对自身文化的留恋与自我陶醉，而是站在历史的俯视角度，用解脱自身文化危机、重构全新的文化体系的眼光去审视；也不都是对这种古老艺术文化形式的猎奇与玩味，而是对艺术真谛的探索。

显而易见，民族传统服饰艺术文化在现代化与传统民族文化的交融、弥合选择中，促进了人们精神的重振。也正因为这样，历史上没有任何一个时代的艺术家和文化人像今天这样广泛而自觉地热衷于民族传统服饰艺术，崇拜民族传统服饰艺术文化。

同时，这种动人的景况又提示我们，应该具有一种将民族传统服饰艺术文化与未来文明建设相联系的战略眼光。因为现代人珍视和喜爱民族传统服饰艺术文化的心理基础——需要把握世界的自由、挣脱禁锢的宣泄、沟通心灵的认同等，亦正是改造现存艺术的衡量尺度。

但必须指出，我们不能以牺牲工业文明给少数民族山乡百姓带来的物质性实惠利益作为代价来维护民族传统服饰艺术文化的生存条件，以便直接利用其传统美学形态来充当工业文明的补偿系统。即使通过某种妥善的保护措施可以部分地维持少数民族传统服饰艺术文化的原有面貌，也只是一种权宜之计，而非固本之道。立足于现实的可能性，也本着建设新文明战略眼光，我们应该将思考和实践的中心置于艺术自身的改造或重新建构上。少数民族传统服饰艺术文化已经取得的成就和经验，使我们相信担负着复归人



性、建设无压抑文明重任的艺术，有可能在同构于少数民族传统服饰艺术文化的指向上实现自身的改造或重新建构。现代艺术与民族传统服饰等民间艺术的同构性，意味着前者将遵循后者一贯的精神原则——忠实地倾听和表露主体的自我心音；也意味着前者将秉持后者的基本模式——社会化语义与个性化语义的有机结合，亦即艺术符号的所指与能指的完美结合。因而可以说，为未来艺术建构作重要参照系统和启示因素，就是少数民族传统服饰艺术文化所具有的现代文化意义，也是它与现代人类的密切关系之所在。



## 附 本书主要参考文献

1. 沈从文著《中国古代服饰研究》/商务印书馆香港分馆 1981 年版
2. 周讯编著《中国历代服饰》/上海学林出版社 1983 年版
3. 中国当代文学研究会少数民族文学学会编内部资料/《少数民族民俗资料》第一、二集/1983 至 1985 年
4. 周讯等著《中国服饰五千年》/商务印书馆香港分馆 1984 年版
5. 周锡保著《中国古代服饰史》/中国戏剧出版社 1984 年版
6. 民族文化宫编《中国苗族服饰》/民族出版社 1985 年版
7. 周峰著《中国古代服饰参考资料》/北京燕山出版社 1987 年版
8. 周讯等著《中国古代服饰风俗》/陕西人民出版社 1988 年版
9. 安旭等著《藏族服饰艺术》/南开大学出版社 1988 年版
10. 许南亭等著《中国服饰史话》/轻工业出版社 1989 年版
11. 中国彝族服饰画册编写组著《中国彝族服饰》/北京工艺美术出版社 1990 年版
12. 贵州省文化厅编《苗装》/人民美术出版社 1992 年版

13. 《四川少数民族服饰艺术》/电子科技大学出版社  
1992年版
14. 韦荣慧主编《中华民族服饰文化》/纺织工业出版社  
1992年版
15. 邓启耀著《衣装上的秘境》/香港三联书店 1993年版
16. 李德洙主编《中国少数民族文化史》/辽宁人民出版社  
1994年版
17. 《怒族社会历史调查》/云南人民出版社 1981年版
18. 《布朗族社会历史调查》1、2册/云南人民出版社  
1981年版
19. 《拉祜族社会历史调查》/云南人民出版社 1981年版
20. 《哈尼族社会历史调查》/云南人民出版社 1982年版
21. 《纳西族社会历史调查》1、2册/云南人民出版社  
1983、1986年版
22. 《白族社会历史调查》/云南民族出版社 1983年版
23. 《塔吉克族社会历史调查》/新疆人民出版社 1984  
年版
24. 《鄂伦春族社会历史调查》/内蒙古人民出版社  
1984年版
25. 《广西壮族社会历史调查》/广西人民出版社 1984  
年版
26. 《广西仫佬族社会历史调查》/广西民族出版社  
1985年版
27. 《青海土族社会历史调查》/青海人民出版社 1985  
年版
28. 《贵州民族调查》之三/贵州民族研究所 1985年编印
29. 《羌族社会历史调查》/四川省社会科学院出版社  
1986年版

- 30.《畚族社会历史调查》/福建人民出版社 1986 年版
- 31.《苗族社会历史调查》1、2 册/贵州民族出版社  
1986、1987 年版
- 32.《柯尔克孜族社会历史调查》/新疆人民出版社  
1987 年版
- 33.《广西仫佬族毛南族社会历史调查》/广西民族出版  
社 1987 年版
- 34.《藏族社会历史调查》/西藏人民出版社 1987 年版
- 35.《珞巴族社会历史调查》/西藏人民出版社 1987 年版
- 36.《白族社会历史调查》1—3 册/云南人民出版社  
1988 年版
- 37.《高山族简史》/福建人民出版社 1982 年版
- 38.《土族简史》/青海人民出版社 1982 年版
- 39.《黎族简史》/广东人民出版社 1982 年版
- 40.《裕固族简史》/甘肃人民出版社 1983 年版
- 41.《鄂温克族简史》/内蒙古人民出版社 1983 年版
- 42.《毛南族简史》/广西民族出版社 1983 年版
- 43.《仫佬族简史》/广西民族出版社 1983 年版
- 44.《鄂伦春族简史》/内蒙古人民出版社 1983 年版
- 45.《布朗族简史》/云南民族出版社 1984 年版
- 46.《赫哲族简史》黑龙江人民出版社 1984 年版
- 47.《京族简史》/广西民族出版社 1984 年版
- 48.《彝族史稿》/四川民族出版社 1984 年版
- 49.《基诺族简史》/云南人民出版社 1985 年版
- 50.《柯尔克孜族简史》/新疆人民出版社 1985 年版
- 51.《蒙古族简史》/内蒙古人民出版社 1985 年版
- 52.《苗族简史》/贵州民族出版社 1985 年版
- 53.《侗族简史》/贵州民族出版社 1985 年版

54. 《布依族简史》/贵州民族出版社 1985 年版
55. 《俄罗斯族简史》/新疆人民出版社 1986 年版
56. 《哈萨克族简史》/新疆人民出版社 1987 年版
57. 《满族简史》/中华书局 1987 年版
58. 《水族简史》/贵州民族出版社 1989 年版
59. 《维吾尔族简史》/新疆人民出版社 1991 年版
60. 《西南少数民族风俗志》/中国民间文艺出版社  
1981 年版
61. 《赫哲族风俗志》/中央民族学院出版社 1982 年版
62. 《云南少数民族风俗志》/云南民族出版社 1983 年版
63. 《壮族风俗志》/中央民族学院出版社 1987 年版
64. 《布依族风俗志》/中央民族学院出版社 1987 年版
65. 《毛南族风俗志》/中央民族学院出版社 1988 年版
66. 《普米族风俗志》/中央民族学院出版社 1988 年版
67. 《高山族风俗志》/中央民族学院出版社 1988 年版
68. 《畲族风俗志》/中央民族学院出版社 1989 年版
69. 《土家族风俗志》/中央民族学院出版社 1989 年版
70. 《蒙古族风俗志》/中央民族学院出版社 1990 年版
71. 《达斡尔族风俗志》/中央民族学院出版社 1991 年版
72. 《京族风俗志》/中央民族学院出版社 1993 年版
73. 《基诺族风俗志》/中央民族学院出版社 1993 年版
74. 《黑龙江少数民族风俗志》/中央民族学院出版社  
1993 年版
75. 《延边朝鲜族自治州概况》/延边人民出版社 1984  
年版
76. 《长白朝鲜族自治县概况》/延边人民出版社 1985  
年版
77. 《湘西土家族苗族自治州概况》/湖南人民出版社

1985 年版

78. 《海西蒙古族哈萨克族自治州概况》/青海人民出版社 1985 年版
79. 《茂汶羌族自治县概况》/四川民族出版社 1985 年版
80. 《松桃苗族自治县概况》/贵州民族出版社 1985 年版
81. 《威宁彝族回族苗族自治县概况》/贵州人民出版社 1985 年版
82. 《大理白族自治州概况》/云南民族出版社 1986 年版
83. 《红河哈尼族自治州概况》/云南民族出版社 1986 年版
84. 《西盟佤族自治县概况》/云南民族出版社 1986 年版
85. 《沧源佤族自治县概况》/云南民族出版社 1986 年版
86. 《耿马傣族佤族自治县概况》/云南民族出版社 1986 年版
87. 《孟连傣族拉祜族自治县概况》/云南民族出版社 1986 年版
88. 《黔东南苗族侗族自治州概况》/贵州人民出版社 1986 年版
89. 《三江侗族自治县概况》/广西人民出版社 1989 年版
90. 《鄂伦春人》/民族出版社 1956 年版
91. 《赫哲人》/民族出版社 1981 年版
92. 《中国少数民族》/人民出版社 1981 年版
93. 《鄂温克族》/民族出版社 1983 年版
94. 《壮族》/团结出版社 1984 年版
95. 《佤族》/民族出版社 1985 年版
96. 《德昂族》/民族出版社 1986 年版
97. 《布朗族》/民族出版社 1988 年版
98. 《民族知识手册》/民族出版社 1988 年版

- 99.《阿昌族》/民族出版社 1989 年版
- 100.《哈萨克族》/民族出版社 1989 年版
- 101.《黎族》/民族出版社 1990 年版
- 102.《土家族》/民族出版社 1991 年版
- 103.《中华民族》/华夏出版社 1991 年版
- 104.《仫佬族》/民族出版社 1991 年版
- 105.《贵州少数民族》/贵州民族出版社 1991 年版
- 106.《世界民族大辞典》/吉林文史出版社 1994 年版
107. 刘一洁《民族的色彩审美差异性》/《中央民族学院学报》1990 年 2 期
108. 何晏文《我国少数民族服饰的主要特征》/《民族研究》1992 年 5 期
109. 刘军《我国少数民族传统服饰的区域性特征》/《中央民族学院学报》1992 年 1 期
110. 戴平《中国民族服饰是又一座“莫高窟”》/《艺海》1993 年 1 期
111. 刘军《从服饰看中华民族的多元性与一体性》/《中央民族大学学报》1995 年 5 期
112. 管彦波《中国少数民族服饰的文化功能》/《民族研究》1995 年 6 期
113. 陈国强等《高山族文化》/学林出版社 1988 年版
114. 蒋炳钊等《百越民族文化》/学林出版社 1988 年版
115. 林琳《论古代南方少数民族的文身艺术》/《民族艺术》1995 年 1 期
116. 刘咸《海南黎族文身之研究》/《民族学研究集刊》1936 年 1 期