

中国民族美术

发展论坛文集

第3集

殷会利 | 主编

河北出版传媒集团
河北美术出版社

中国民族美术发展论坛文集

第3集

殷会利 | 主编

河北出版传媒集团
河北美术出版社

策 划：潘海波

责任编辑：徐秋红 杨 硕

出 品：贵州省美术家协会

艺术总监：丁三丰

美术编辑：王春晓

编 辑：韩 莹 林自栋 姜婉君 于菁竹 李 杰 孙石磊 袁 峰

图书在版编目（CIP）数据

中国民族美术发展论坛文集. 第3集 / 殷会利主编. — 石家庄：河北美术出版社，2016.10

ISBN 978-7-5310-7795-4

I. ①中 II. ①殷 III. ①少数民族—美术史—中国—文集 IV. ①J120.9-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第237754号

中国民族美术发展论坛文集 第3集

殷会利 主编

出版：河北出版传媒集团 河北美术出版社
发行：河北出版传媒集团 河北美术出版社
地址：石家庄市和平西路新文里8号
邮编：050071
电话：0311-87060677
网址：www.hebms.com
制版：河北锐文印刷有限公司
印刷：河北锐文印刷有限公司
开本：889毫米×1194毫米 1/16
印张：14.5
印数：1-2000册
版次：2016年10月第1版
印次：2016年10月第1次印刷

定价：98.00元



《中国民族美术》
官方微博



《中国民族美术》
官方微信



河北美术出版社
官网



河北美术出版社
官方微博



河北美术出版社
淘宝店

质量服务承诺：如发现缺页、倒装等印制质量问题，可直接向本社调换。

中国美术家协会民族美术艺委会

主 任	殷会利		
副 主 任	计美赤烈	邓维东	孙志钧
(按 姓 氏 笔 画 排 序)	宋 鸣	罗 江	彭治力
	谢 麟	谢继胜	
秘 书 长	曹宝泉		
委 员	王首麟	史国良	甘庭俭
(按 姓 氏 笔 画 排 序)	任惠中	刘 江	刘 佳
	刘金贵	刘选让	吕 霞
	张友宪	张志平	张俊德
	李胜龙	陈茂叶	卓然木·雅森
	林 斌	罗 彬	郅振明
	郑 艺	敖 恩	桑吉才让
	高润喜	梁 缨	塔琳托娅
	潘 缨		
办 公 室 主 任	丁三丰		

中国民族美术发展论坛文集编委会

主 编 殷会利

副 主 编 曹宝泉 付爱民

编 委 丁三丰 计美赤烈 孙志钧
(按姓氏笔画排序)
宋 鸣 尚 辉 罗 江
罗 彬 赵盼超 谌宏微
谢 麟 谢继胜 潘闻丞

前言

新时期以来,我们越来越认识到,文化是民族生命力、凝聚力和创造力的重要源泉,是社会发展的主要推动力,是国家软实力的重要体现。文化,具有与经济同等重要的地位。中国作为由 56 个民族组成的多民族国家,异彩纷呈的民族文化是中华文明独特性的体现,也是中华文明傲立世界之林的优势。如今,社会发展日新月异,信息技术不断更新,在文化领域也呈现出多元文化共荣、共存、共享、共利的局面。具有丰富性和多样性的民族美术,在这种文化环境中显现出其特有的、不可替代的价值。

中国美术家协会一直非常重视民族美术事业的发展,特别是在国家提出繁荣少数民族文化事业若干意见,发出文化大发展、大繁荣的号召之后,加强了对少数民族美术的梳理,先后举办了“灵感高原”“天山南北”“浩瀚草原”“七彩云南”“多彩贵州”等重大民族题材美术展览,这些展览是新中国成立以来第一次以民族地区为主题进行的展览活动,产生了很大反响。同时,举办了“全国少数民族青年美术家创作高级研修班”,这也是新中国成立以来第一次由国家出资专门培养的少数民族美术人才,并取得了很好的效果。2013 年 2 月,中国美术家协会针对当前民族美术事业繁荣发展现状,适时成立了民族美术艺委会,委员涵盖了全国大多数民族地区的美术家协会主席及民族院校美术学院的负责人,可以说整合了全国少数民族地区的中坚力量,为下一步民族美术事业开展,打下了很好的基础。

相信每一位关心民族美术事业发展的同仁都能看到,在当前经济文化发展的大前提下,民族主题美术创作尚有很多待探索的空间,民族地区丰富的美术资源尚没有得到充分挖掘,一些包含传统文化精髓的原生态艺术正面临着消失的危险,如何从民族传统文化精神中汲取营养,将富有生活气息与浪漫气息的民族美术发扬光大,为当前的主流文化建设服务,构建新时代民族文化精神,成为迫切需要解决的重大理论和实践课题。应该认识到,对民族美术的整理与研究,不仅仅是对中国传统美术形态的梳理与保护,同时也是对当代文化体系的整合与推动。

为更好地继承和弘扬中华民族优秀的传统文化,深化对少数民族原生态美术的整理与研究,促进民族主题美术创作的繁荣与发展,中国美协民族美术艺委会2014年在贵州黔南州举办了“首届中国民族美术发展论坛”,2015年在广西南宁召开了“第二届中国民族美术发展论坛”,并相继出版了论坛文集第1、2集。本年度为“第三届中国民族美术发展论坛”,自征稿截止日统计,编委会共收到论文136篇,经过专家评议审定出40篇论文编订成册出版,以供交流。本论文集作者来自包括民族地区在内的全国各高等艺术院校、省美协及民族美术研究机构,论文内容涵盖彝族、白族、畲族、侗族、瑶族、傣族、白族、藏族、苗族、满族、蒙古族、壮族、回族、维吾尔族等多个少数民族。论文研究主题分为“原生态民族美术研究”“民族文化产业研究”“现代民族美术创作”“民族美术史论研究”四个方面。在“原生态民族美术研究”板块,学者们就各少数民族原生态、传统绘画、传统服饰的特征展开讨论。在“民族文化产业研究”板块,学者们关注民族传统手工艺,讨论互联网思维模式下的民族文化产业发展,以及民族工匠技艺与工匠精神等价值以及延展。“现代民族美术创作”板块以民族美术主题创作在当代面临的机遇与挑战,思考如何在美术创作方面有所创新和突破。而在“民族美术史论”板块,学者们分别对不同时代、民族地域的艺术、文化和民族传统美术发展源流进行了进一步梳理。可以说第3集论坛文集能够更为广泛地反映出我国少数民族美术研究的现状和水平。希望再次在贵州这块民族土壤召开的第三届论坛能对民族地区的民族美术创作与研究等方面起到更为积极的促进作用。

我们已经看到凝聚后的力量。希望借助每年召开学术论坛,能加强中国美协、民族院校、民族地区各级文化单位的配合与协作,共同商讨如何推动民族美术事业发展,如何增进民族地区美术教育、培养民族美术人才,如何繁荣社会主义主流文化、发扬民族精神。研究只是起点,希望更多的有识之士能够参与进来,共同商讨民族美术的未来发展。

殷会利

中国美协民族美术艺委会主任
中央民族大学教授、博士生导师
《中国民族美术》期刊主编

- 001 黔西北白苗服饰装饰图案文化内涵考析（辛丽亚）
- 007 苗族服饰图案“八芒星纹”刍议（刘一意）
- 011 从非遗视野论民族美术原生态与多样性保护（梁川）
- 015 黔西北川苗服饰文化调查研究（高燕）
- 019 苗族织锦的平面元素探究及其美学价值（方园）
- 023 贵州苗族民间美术的当代研究意义及方法论探讨（陈艺方）
- 027 非遗视野下的西藏高校工艺美术教育初探——以西藏大学为例（何云龙）
- 031 “亚鲁”苗族刺绣文化探析（罗文帝）
- 035 西藏贡嘎彩虹藏刀（波治加玛 YIGONG•TIBETANKNIFE）技艺传承研究（李博）
- 041 贵州安顺地戏面具造型特征解读（谢朝玺）
- 045 从人类学的角度探析典型男式藏袍的服装结构特点（刘鲜）
- 049 对中华民族美术的多元存在与发展的思考（下）（钟志金 李军）
- 057 西藏阿里地区传统岩彩壁画浅析（王雄飞）
- 061 鄂伦春族非物质文化遗产——剪皮艺术（宏雷 欧阳泽鹏）
- 065 民族传统手工艺视野中的芦笙制作——以广西融水苗族芦笙为例（谭有进）
- 071 匠心筑梦——升工匠地位，唤工匠精神（黄丽亚）
- 079 图像化与产业化——中国民族美术资源可持续市场化开发的基础（时璇）
- 083 西藏传统民间工艺与文化创意产业的融合——见证以木雕唐卡为代表的西藏新型文化产业的发展（宋妍霖）
- 087 清晖园建筑装饰符号的文化溯源及文创商品设计探析（曾朝辉）
- 093 基于花山岩画遗产传承的广西动漫产业发展路径（蒋慧）

097	文化与技艺的融合——贵州民族工艺美术进入家具陈设的应用研究(余捷妮娜)
101	“互联网+”背景下对传统民居数字化保护的基本原则(马利广)
105	浅谈中国民间美术在动画角色与场景造型中的作用(张宇)
111	台湾太巴塢部落原住民文化产业发展模式及其启示(邬瑞之)
117	论“贵州现象”分流的四重背景(孙会强)
123	试论少数民族美术对当代图形印创作的影响(王梦笔)
127	走进新疆的山水画家与20世纪中国美术探索(周建朋)
135	四十年代美术西进现象历史文化原因探究(董菲菲)
141	当代彝族绘画的新探索——阿古扎摩的彝画创作研究(董小慧)
147	西藏绘画的山水嬗变(刘忠俊)
153	从风情描绘到精神表现——对中国少数民族题材绘画创作的一些思考(王水清)
159	墨西哥民族壁画运动与中国当代少数民族题材壁画比较(邓鸿涛)
165	浅析庞薰琑《贵州山民图》《仕女带舞》系列白描作品(袁峰)
171	试论青藏高原古代社会的青铜文化(桑吉才让)
181	拉卜楞寺藏传佛教艺术传统考述(牛乐)
191	甘肃永登妙因寺建筑彩画(王晓珍)
201	贵州民族绘画概述(顾朴光)
205	试论东巴文的图画渊源(苏泉)
209	贵州民族织造源流综述(杨长远)
217	探析多麦热贡扎西基寺藏夏日仓唐卡画像——引证年都乎噶吉画师生平年代(更藏尖参)

黔西北白苗服饰装饰图案文化内涵考析

辛丽亚 | 贵州工程应用技术学院艺术学院

本文为贵州省教育厅高校人文社会科学研究项目“黔西北白苗服饰图案研究”成果之一，编号：14ZC144

摘要：通过田野考查所收集的众多资料对黔西北白苗族服饰进行梳理，以战争迁徙历史、农耕文化信息、民族宗教信仰和已失家园的记忆四个方面对该支系的服饰图案所承载的文化内涵进行了比较深入细致的解读，为该民族服饰及文化历史的研究提供较为详实的参考资料和依据。

关键词：白苗；服饰图案；战争迁徙；农耕文化；宗教信仰

黔西北白苗支系因四季皆着白色麻布衣裙而得此称谓，又因头戴巨型木梳，故有外族称木梳苗，自称 Ab Hmongb，其语言属于汉藏语系苗瑶语族川黔滇方言白苗土语区。今天主要分布在毕节市的纳雍县、大方县、织金县、赫章县以及七星关区中部和西南部。

正如杨正文先生所述，川黔滇板块苗族服饰的装饰纹饰主要以几何纹为特征，这与他们以织花、挑花和贴花工艺为主有关系。当然这一地区也有运用动、植物纹饰的，但多数以几何形出现，几何形纹饰应该说是人类最古老的纹饰之一。可以这样说，几何形纹饰于服饰上的出现在人类掌握纺织技术时就开始了。^[1]白苗支系作为川黔滇方言区众多苗族支系中的一支，其服饰装饰纹样的造型与表现也极具这一典型性特征。李砚祖先生这样阐释纹饰与文化之间的关系：文即纹，所谓文化即纹化，这是文化的最初最本原的意义，文化与纹化之间的关系是一种发生学的关系，文化由纹化而来。^[2]对于有独立语言而无独立文字的白苗支系而言，其服饰上的装饰纹样同样承载着浓厚的文化内涵，它较为详实地记录了该民族的生息、发展、战争、迁徙及宗教信仰等信息，是一种凝固的文化符号，被学者称为穿在身上的史书。

一、战争迁徙的印记

反映战争与迁徙的纹饰主要包括江河图案和羊角花。江河图案常常装饰于白苗支系的蜡染花裙的第三段，造型极其抽象，为连续环绕裙体一周，由彩色的布条堆叠而成宽约五毫米的彩色线条。其制作材料随着时代的发展有所变化，在 20 世纪 70 年代以前，制作材料为自织自染的麻布，现在为市面上的成品棉布或彩色丝带。江河数量的多少现今可根据自己的审美来决定，多者可达五、六条（图 1）。但在调研的过程中，本支系民宗局的同志和老年人一致认为，最传统的花裙，江河装饰图案只有三条，自上而下连续环绕裙体一周的第一、二条河流用彩色堆布来表现，且布条颜色相对固定，前者为红色，后者为红、黄、绿、白四色组合，大方县民宗局古籍翻译办公室的李登高老师和纳雍县龙场镇大营村的杨光荣先生这样解释：这些图案代表滋养苗疆的河流，是不断战争



图 1 现代江河纹饰



图2 传统江河纹饰

沿河迁徙的记忆,红色的布条堆叠而成的江河纹样是 dlex ndob (的多,浑水河之意),黄色或黄红白相间的彩色布条堆叠而成的江河纹样是 dlex nchab (的察,青水江之意)。纳雍县大营村的杨奶奶这样补充红色堆布线条的含义:这一条,老辈人是用红色的布打上去的,也称 gangb lab,意思是红色的线,代表我们祖先蚩尤败北时,战士的血把浑水河都染红了,远远望去就是一条红色的线,把它画在裙子上是为了让子孙们永远不要忘记。第三条河流纹饰接近裙角,不用色布堆叠,为苗家自制蓝靛染制而成的深蓝色,且这一条河流一致被认为 gangb dlob (杆多,黑水河之意)(图2)。羊角花 droud gob yangx 主要装饰于男女花背上,造型近似从正前方看上去的羊头,表现手法有蜡染和挑花两种。老人解释说,绣此图案是为了纪念在迁徙时利用“悬羊击鼓”的战术,帮助部落族人顺利逃脱的羊。

黔西北苗族的族属渊源,当与远古时代的九黎、三苗、南蛮有着密切的关系。^[3]关于苗族发祥和早期部落的战争迁徙,相关学者也进行了考证,石朝江先生认为:苗族发祥于我国长江及淮河流域,曾北渡黄河,挺进中原,是最早进入中原的部落之一,在原始社会的中晚期,与由西向东发展的黄帝和炎帝部落发生了纷争。^[4]相关的汉文献也对战争进行了记载。《史记》云:“黄帝乃征师诸侯,与蚩尤战于涿鹿之野,遂杀蚩尤。”《太平御览》载:“黄帝与蚩尤九战九不胜。”《梦溪笔谈》曰:“解州盐泽,卤色正赤,里俗谓之‘蚩尤血’。”由此可见战争是何等的激烈,该战争的结果是“九黎”部族首领蚩尤被杀,就此失去了控制黄河流域的历史性机遇,败退南归。正如陈靖先生撰文:“中华民族文化是一浩瀚的大海,各族人民就是不断给大海送来流水的大小江河,苗族是这些河流中注水时间很长和源流最长的一条:她由南向北,又由北而南,即从杭嘉湖流向冀鲁豫,在那里生根发芽,继续开拓,建立起黄河中下游的九黎集团。涿鹿之战后,又流向长江中下游,再开拓发展,建立起著名的三苗国。”^[5]然而,尧舜以“三苗在江淮、荆州、数为乱”为由对其进行时长三年多的征讨,直至窜三苗于三危后才停止。甘肃省《永登县志》载:“县城西南十里许,有村落,名曰西坪……居民全系苗族……相传舜帝窜三苗于三危,道经此地,所遗留者。”“今三苗的黔西北一支,就是古三苗中被迁入三危的那一支的后裔。”^[6]关于战争迁徙,黔西北苗胞也有自己的心史记载:“尤娄和沙陡鏖战在黄水河十二段,沙陡和尤娄厮杀于浑水河十二湾……血腥战争打了九年,两军将士厮杀十载,鲜血染红黄水河边,血光映红浑水河畔……危难中尤娄施计策,派人送信给沙陡,说要宰牛祭奠阵亡将士英灵,说要杀猪祭祀殉难的兵丁亡魂……夜幕降临时尤娄把山羊拴在墙边,将木鼓挂在羊脚下……三天三夜渡过浑水河,三天三夜渡过黄水河……尤娄部族来到一条明净的河边,平坦的河岸正好开垦田地,尤娄部族达到一条清澈的河岸,平整的河畔正好开渠筑堰……沙陡率兵像黑云一样扑来,沙陡驱兵像狂风一般卷至,他又要霸占尤娄的地盘……与沙陡交战整一年,与沙陡血战整一载,鲜血染红清亮的江水,鲜血染红清亮的江河,良田不能插秧,沃土没能撒麻……尤娄撤离富饶的清江畔,率领老幼迁居碧水湖岸,尤娄放弃肥沃的清江岸,率领将士迁到黑水河畔……”^[7]那么古歌中所记录的浑水河、清水江和上文所述的黄河和长江有什么关系呢?川黔滇方言区的苗族同胞历代传说浑水河即黄河,清水江指长江,黑水河是发源于四川北部的黑水河,并且在地图上进行了指认,但当今学术界对此持有不同的观点,有学者认为清水江非今日之长江,而是浑水河的一个支流,黑水河非四川境内的黑水河,而为乌江或者是金沙江。而笔者认为,面对已逝的千年历史,任何一种观点都需要有力的佐证,无论当今学术界

持哪种观点,都无法否认在漫漫的历史长河中,坚强的苗胞在江河的滋养下繁衍生息的事实。再者,虽说苗族的古歌不是历史,但是对于没有文字的苗家人来讲,这些古歌、指路词并不是随意编造,均为苗族巫师世代口传心授传承而来,尽管在记录和传承的过程中难免有失真之处,但绝大多数的内容还是可信的。由此足以印证,花裙上的江河和羊角花纹饰是苗家人智慧的象征,也是战乱纷争时艰难跋涉、沿河迁徙的印记。

二、农耕文化的再现

白苗支系服饰上体现农耕信息的纹饰主要有 nchaib choud 稗子纹、ghouk kik 铧口花、droud ghux 螺蛳纹以及 lob jex lob cod 养和小米花。调研得知,稗籽纹的另一种说法为 gangb nteut,纳雍县罗俊华老师和大方县杨雪女士这样解释两个词语的含义:从字面意思来讲,gangb 为一行行,nteut 为打小点点,一行一行画小点点就代表毛稗和小米成行。nchaid 为女儿, choud 为稗,两者合起来的意思是毛稗的籽,所以 nchaib choud 一词应理解为单体的一个小点点。而 gangb nteut 则代表环绕裙体一周的一行的点。后又补充道,不论是哪一种说法,皆为农耕时代的记忆。稗子纹、养和小米花常常装饰于蜡染花裙的第三段,前者为两排连续错位的小点点,后者为由五个小点为一簇组成的上中下各三簇共九簇的方形点状纹饰,表现手段主要为蜡染(图3)。螺蛳花装饰于男女上装的肩背部、婴儿背扇和传统蜡染裙的第三段,造型为螺旋形的线,表现手法有挑花和蜡染两种,装饰于男女上装肩背部和婴儿背扇上的通常用挑花来表现(图4)。铧口花呈彩色的三角形,常常与长方形的田垌和田块花相搭配,装饰于女子上装的袖子中下段,表现手法为拼布(图5)。

生活在土地贫瘠、高寒山区的黔西北白苗日常的农作物主要为洋芋和苞谷,在他们的服饰上大量出现江河田园图案、螺蛳花和小米花,显然与其生存环境是不相符合的,究其原因,是与其先民曾经在黄河和长江流域的繁衍生息有密切联系。20世纪50年代以来,考古专家在黄河中下游的大汶口文化遗址和长江下游的河姆渡文化遗址及良渚文化遗址发掘了贮藏粟粒的大型窖穴和稻作遗存,并发掘出大量的石器、骨器、丝织物和干栏式建筑。这些考古资料均属于新石器文化遗存,跟蚩尤九黎部落活动年代大致相当,从这些文化遗存来看,其社会经济文化已经以农业为主。^[8]再者,黔西北苗族把蚩尤尊称为自己的祖先,坚决否认自己是炎黄子孙。何为“尤”?据古籍《吕氏春秋·勿躬》举例:“管子复于桓公曰:‘垦田大邑,辟土艺粟,尽地力之利,臣不若甯邈,请置以为大由’。”并注曰:“大由,大农也。”《钱谱》神农币文“农”作“由”。“尤”是依传闻所记部落名称,与“由”为同音异字。故“尤”部落即“由”部落,亦即农部落。由此也可以从侧面印证,黔西北苗族之祖先蚩尤已经在古时期统领其部族进入农耕时代了。关于农耕的记忆,黔西北地区也有古歌记载:“则噶老赶那黄牛耙旱田,耙那旱田土块哗哗翻则噶老赶那水牛耙水田耙得水田平似簸箕面……则噶老将小米种在旱地里,则噶老将稻谷种在水田中,则噶老在那火地里撒下小麦和大麦。则噶老的庄稼生长遍布地,绿油油的庄稼似青苔……则噶老收得的粮食堆满仓。则噶老会来拿,拿那小米做药酒,拿那高粱稗子来烤酒……”^[9]古歌又唱道:“今年是灾年又荒年,种植小米不成熟,种下的毛稗变干壳,世间到处起战火……”^[10]提及铧口花,李登高老师在肯定了它是农耕的记忆的同时又讲述了其在生活中的另一用途:“我们苗家的姑娘出嫁时,娘家都要托媒人送一对里面装着粮种的铁犁铧给婆家,铁铧口就是新婚夫妇的一个见证物,寓意好好生活,不得反悔。想必‘铁证如山’这句古语就是这样诞生的吧。”而且还向我们展



图3 蜡染裙上的螺蛳花、稗子纹、养和小米花



图4 新娘披肩上的螺蛳花(挑花)



图5 铎口和田块花



图6 衣袖上的虎眼和鸡眼花



图7 衣袖上的鸡眼花

示了他收藏的古歌《头尾角》。由此可见,农耕文化对苗家人的影响是颇为深刻的,所以,在服饰上展示远古农耕文化的信息,也是情理之中的事了。

三、宗教信仰的寄托

白苗支系服饰上体现宗教信仰的纹饰主要有虎眼和鸡眼花。虎眼花,苗语 muas zhod(吗中),造型比较抽象,外轮廓为圆形,在圆的内部,沿第二个同心圆的外围绘制放射形的点状纹饰,整体看上去近似瞳孔。常常四至七个为一组,与稗子纹、鸡眼花相搭配装饰于蜡染花裙的第三段和女子衣袖的上段,表现手法有蜡染和挑花两种(图6)。鸡眼花,苗语 muas ghaid(吗哽),造型为菱形,这个菱形就理解为鸡的眼睛。蜡染绘制时,先绘制出两两相对的三角形纹饰,然后在每对三角形围成的菱形内部画出一个同心菱形。常常左右相连成二方连续纹样装饰于上装的肩背部、女子衣袖上段或者与稗子纹相搭配装饰于蜡染花裙上,表现手法常常为蜡染(图6、7)。

虎眼和鸡眼花纹饰在服饰上的出现,与苗族的宗教信仰有关。苗族大都敬畏虎,传说他们早年居住的地方,虎豹凶猛。在衣服、裙子上绘制形象如虎的图案可以避免虎威胁。白色衣服的苗族蜡染,常以虎眼为图,这是她们崇拜虎的原因。^[11]关于生存环境的恶劣,黔西北苗族的指路词和迁徙歌里的记载大致相同。指路词唱到“……走到大垭口,老虎张开嘴,拦住条大道,老虎张开嘴,拦住条大路。你不要害怕,使用你左手,挽一团火麻,塞进花虎嘴。挽一团苕麻,塞进斑虎嘴……”^[12]迁徙歌载:“尤娄率兵沿着浑水河上游去,经过虎豹地……尤娄甩出火麻团塞入雄虎嘴,尤娄丢出苕麻团套住雄豹牙;挥刀舞剑喇喇砍,张弓搭箭嗖嗖射。雄虎尸体横倒三道湾……”^[13]在调研中,灵峰寺的杨兴华老师讲述:“在我们村寨的墙上,以前都会画一只白虎,用它来保护我们平安。”由此更印证了白苗支系崇拜虎的这一观点。同时苗族是一个笃信巫教的民族,清人严如煜说:“苗中以作鬼事为重事,或一年三年一次,费至白金或数十金,贫无力者,卖产制衣为之。”近人刘锡蕃云:“苗人崇信神巫,尤甚于古。婚丧建造,悉以巫信决之。”黔西北白苗支系崇信鸡,认为鸡有着神灵一般的超能力,它在该支系的婚丧嫁娶中起着不可估量的作用。在人民的日常生活中,未婚女孩禁止吃鸡肠,未婚男孩不能食鸡翅和鸡爪,他们认为,女孩吃了鸡肠子,就会嫁到偏僻遥远的地方,乃至受到虎豹的威胁难以返回娘家,男孩如果误食上述两样食物,他的婚事将会被鸡翅扇飞或鸡爪抓飞,甚至会惹怒天神,再好的婚事也会告吹。如果分析巫术赖以建立的思想原则,便会发现它们可归结为两个方面:第一类是“同类相生”,或果必因同;第二类是“物体一经互相接触,在中断实体接触后还会继续远距离地互相作用”。前者可称之为“相似律”,基于相似律的为“顺势巫术”或“模拟巫术”。“顺势巫术”是根据对“相似”的联想而建立起来的,所犯的错误就是把彼此相似的东西看成是同一个东西。^[14]因此,对于笃信巫教的白苗支系而言,鸡肠子的弯弯曲曲就预示着道路曲折难行;鸡翅和鸡爪所具有的超能力也足以把爱人扇飞或者是抓飞,为避免不幸降临,禁食此类食物就理所当然了。在该支系的婚姻习俗中,两个已经相爱的年轻人是否能结为伉俪,也要由看鸡头和看鸡卦的吉祥与否来定夺。李登高老师讲述,鸡头着重看五个方面:鸡舌骨筋的三个叉、眼眶骨里的一对鸳鸯、鼻中隔的镜子、头顶骨和上咀壳;看鸡卦,着重看骨头的眼点,是单数还是双数,颜色如何等,并有相应的标准来定论吉祥与否。大多数的人家,看鸡卦不祥,婚事也将自行告吹。除此之外,鸡在丧祭中有着引领亡魂到达祖先故地的作用,该支系指路词唱道:“……前面几条路,两边你别走,走中间那条。中间那条路,穿麻钉鞋过。两边世间路,

是穿布鞋走。你走边上道，找不到祖先。你一路走去，一路听着啊，你的鸡叫时，那里有鸡应，是祖先的地方。你的鸡叫，没有答应声，你不要去啊……”^[15]杜尔干说：“当一个圣物分裂时，分开后的各部分中的圣物仍等于原来的整体。”换句话说，根据宗教观念，局部具有相同的能力和相同的效力。^[16]在白苗人的心中，虎眼睛和鸡眼睛这一局部依然代表着虎和鸡的整体，它们完全拥有整只虎和整只鸡的超能力。岁月更迭，时光变迁，白苗人朴素的宗教信仰依然通过服饰这一载体用如此特殊的形式向世人静静呈现着。

四、已失家园的缅怀

白苗支系服饰上体现家园信息的纹饰主要为护城迷宫图案、nzhuk lax 田垅花和 lax at 田块花。护城迷宫纹饰苗语为 naf shangb buas mit shangb，直译为大弯抱小弯，造型为方形“回”字纹，传统的纹饰由一条白色堆布和一条彩色单条堆布相互穿插而成，白色回形纹饰称 mit shangb，代表小的道路，彩色回形纹饰称 naf shangb，代表水路机关，大方县也有官路之说。该支系一致指认此纹饰总括来讲代表有明有暗的护城迷宫。护城迷宫图案常常与鸡眼花相搭配装饰于上衣的肩背部和袖子的上段，但组合与表现方式有所不同，前者常常组合成二方连续纹样装饰于肩背的边缘，后者常常两两相对平铺于衣袖的上段，主要制作手法为堆布（图 8、9）。nzhuk lax 田垅和 lax at 田块花为方块形的拼布图案，常常和铎口花相配装饰于女子衣袖的袖口部位（图 5）。

黔西北苗族学者王正义先生说，该地区苗族服饰种类繁多，五彩缤纷，图案各异，但追根溯源都与蚩尤有关。苗族古歌这样唱道：“蒙博娄拓地开荒，在滔滔黄河岸边，开拓了丘丘良田，蒙尤娄辟地开疆，在滚滚浑水河畔，开垦了垄垄沃土，蒙博娄建起了城池，太阳出来城头金光闪闪，蒙尤娄筑起了城郭，月亮出来城里月光朗朗。城头金碧辉煌，城尾银光灿烂。蒙博娄繁衍在城中，儿女像沙石一样众多……”^[17]古歌中所记录的古城信息与所查阅的相关汉文献资料也是可以两相印证的，《帝王世纪》载：“‘涿鹿’皇帝所都，有蚩尤城，阪泉地皇帝祠，世本云，在古城南。”《魏土地记》曰：“涿鹿城东南六里有蚩尤城。泉水渊而不流，霖雨并测流注阪泉。”《晋太康地理记》称：“阪泉亦地名也。泉水东北流，与蚩尤泉会，水出蚩尤城，城无东面。”除此之外，据李登高老师讲述，白苗支系熊姓家族的老人去世后，其灵柩的周围至今仍划分有象征着官路和民路的方形区域，而且在灵堂的最外围还设置有东南西北四个城门。展开白苗的一件花衣，将两块披肩组合在一起，古歌中的城池便跃然衣上。在护城迷宫图案的内部，常配以螺蛳花和方形的田块花，田螺簇拥成堆的美好田园便尽在眼前。苗族古歌又唱到：“……妇女们站在高山上，回望昔日男耕女织的故园，已被沙陡踏平用来遛马；回望旧时安居乐业的家乡，已被沙陡踏平用来斗牛。女人们的恨说不尽，女人们的仇诉不完……妇女们手巧，姑娘们心灵；把秀丽城池绣在衣服上，要子孙千年不遗忘；将肥沃田地绣在裙子上，要子孙万代记心房……”^[18]由此可见，千百年来，苗家妇女是以此类图案为载体，在无声地言说着苗家人对已失家园深深的缅怀与思念。

总之，白苗支系服饰装饰图案承载着浓厚的文化信息，它集中地反映着该民族的生息发展、战争迁徙、风俗信仰乃至本民族的情感归宿，是研究黔西北苗族历史文化的重要参考资料，当之无愧地被当代专家学者称赞为穿在身上的无字史书。



图 8 衣袖上段护城迷宫纹饰



图 9 肩部护城迷宫纹饰单

注释

[1] 杨正文. 苗族服饰文化 [M]. 贵阳: 贵州民族出版社, 1998: 168-169.

[2] 李砚祖. 纹样新探 [J]. 文艺研究, 1992(6):115.

[3] 毕节地区苗学会编. 苗族研究论文集 [C]. 赫章: 赫章县印刷厂, 1993: 40.

[4] 石朝江. 世界苗族迁徙史 [M]. 贵阳: 贵州人民出版社, 2006:14.

[5] 陈靖. 论苗族在中华民族的形成和发展中的贡献 [J]. 先秦动态, 1996(1).

[6] 潘定智. 贵州神话史诗论文集 [C]. 贵阳: 贵州民族出版社, 1988:244.

[7] 中国苗族文学丛书编辑委员会, 苗青. 西部民间文学作品选 [M]. 贵阳: 贵州民族出版社, 2003:196-241.

[8] 李挺贵. 苗族历史与文化 [M]. 北京: 中央民族大学出版社, 1996:21.

[9] [10] 毕节地区民族事务委员会, 毕节地区民族研究所. 中国西部苗族口碑文化资料集成 [M]. 昆明: 云南民族出版社, 2007:324-325,146.

[11] 织金县政协文史资料委员会. 织金苗族 [M]. 贵阳: 贵州兴隆印务有限责任公司, 2007:21.

[12] 纳雍县民族宗教事务局. 纳雍苗族丧葬词 [M]. 北京: 民族出版社, 2003:48.

[13] 中国苗族文学丛书编辑委员会, 苗青. 西部民间文学作品选 [M]. 贵阳: 贵州民族出版社, 2003: 208.

[14] (英) J.G. 弗雷泽著, 徐育新译. 金枝 (上) [M]. 北京: 新世界出版社, 2006:16.

[15] 贵州毕节市苗学研究会. 毕节市苗学研究论文集 [C]. 昆明: 云南民族出版社, 2013:85.

[16] (法) E. 杜尔干 林宗锦. 宗教的初级形式 [M]. 北京: 中央民族大学出版社, 1999: 85。

[17] [18] 中国苗族文学丛书编辑委员会, 苗青. 西部民间文学作品选 [M]. 贵阳: 贵州民族出版社, 2003:196,206-207.

苗族服饰图案“八芒星纹”刍议

刘一意 主任 / 学术委员 | 贵州画院民间美术研究室

摘要：苗族是个古老的民族，历史上没有文字，苗族古歌及服饰上的图案在苗族几千年的文化传承中具有重要的意义。《苗族古歌》记录了远古的苗族先民主要生活在黄河、长江、淮河流域入海口处的广大区域，他们曾经创造了先进的农耕文明^[1]。因为战争，苗族在被迫向西南地区迁移的过程中，先民们一方面以图案记录战争、历史故事，另一方面也以固定的图案方式执着地保留着他们的文化基因，这些图案即是苗族俗称的“母花”“妈妈花”。“八芒星纹”是苗族服饰图案“母花”的一种，这种图案在秦汉以后二千多年的中原主流文化中已经很少见，但考古发现，该图案却在五六千年前新石器时期的器皿上时有出现，与现在苗族服饰上的“八芒星纹”完全相同，这是巧合还是相互关联？本文意图探索苗族服饰上神秘“八芒星纹”的本源寓意，就八芒星纹与中华远古文明的关联性提出一些粗浅的看法。

关键词：八芒星纹；母花；凌家滩遗址；立杆测影；农耕文化

苗族服饰同苗族文化一样，有着古老的历史，是中国服饰史的“活化石”。其历史记载可见《后汉书王景传》《隋书经籍志》《唐书经籍志》所录晋郭璞的《山海经图赞》《新唐书南蛮传》、宋书《黔南职贡图》、明书《贵州诸夷图》、清代《百苗图》等史料^[2]。追溯历史可以看到，苗族服饰在其漫长的历史演变过程中，具有很强的继承性，无论是服饰的形式，还是图案、工艺，各个苗族支系都是代代相承，在今天许多支系的苗族服饰图案中仍然留有众多古老的痕迹。

苗族服饰的图案或纹样可以分为两大基本内容：一是记录远古文化和历史传说，二是表达精神世界。苗族服饰记录远古文化的图案，几乎都是关于苗族祖先创世纪或发生在远古的重大事件。这些远古的文化被苗族人民以相对稳定的图符记录并传承下来，他们称之为“母花”或“妈妈花”，通过蜡染、刺绣等传统工艺世代相传。

在苗族服饰的这些“母花”中，有一种“八芒星纹”图案被广泛运用。在贵州，无论是中心城市贵阳周边的高坡、花溪、乌当，还是黔南、黔东南、黔北、黔西、黔西北等地的苗族聚居地，其服饰图案中都有众多的“八芒星纹”。

“八芒星纹”，又称“八角星纹”“八角纹”“八角花”“八瓣花”“八芒太阳纹”等，基本结构如图（图1、2），基本造型是，中心为一个正方形，在正方形四个角上规范地延展出四个“燕尾形”形成八个箭头指向八方。其造型优美、简洁，被广泛地运用在苗族服饰中，它们或是在衣襟、袖口上连成一片装饰带，或是在背扇、肚兜的中心位置独立成花，同时，在“牯藏节”“祭龙节”这些苗族重大节日的礼服和旗幡上也有这种图案

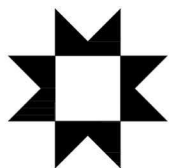


图1 八芒星纹



图2 苗族挑花 八芒星纹



图3 安顺地区的挑花背扇



图4 贵阳花溪背扇绣片

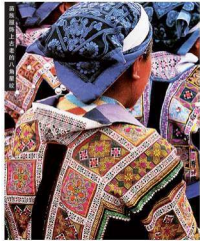


图5 苗族服饰



图6 瑶族礼服



图11 贵州黔西地区苗族挑花背扇



图7 八芒星纹的服饰中的变异图案



图12 贵州威宁地区的服饰绣片



图8 贵州毕节地区的背扇



图13 六枝地区的背扇盖片1



图9 贵州六盘水苗族背扇，中心图案含有“四面”与“八方”，应是八芒星纹的变异



图14 六枝地区的背扇盖片2



图10 贵州普定的苗族服饰绣片



图15 黔东南苗族背扇

出现。(图3~6)

一、“八芒星纹”是苗族服饰中古老的“母花”图符

十年前，笔者通过走访众多的苗族村寨了解到，“八芒星纹”是苗族服饰图案的“母花”，苗族人也称“妈妈花”，即由妈妈们代代相传的图案。其他图案可以因时代的变化发生改变，而“母花”或者“妈妈花”是不能改变的。现在的苗家人已经无法说清楚这个图案的真实含义，也记不清楚是从什么时候传下来的了，但她们普遍认为，这个图案并不只是装饰作用，还有庇佑苗家人健康平安、逢凶化吉的寓意。在一些苗族村寨，至今仍然保留着给生病的小孩在肚脐周围用锅烟画上八芒星纹的传统习俗，苗家妈妈更是在小孩用的背带盖片和肚兜的中心位置绣上八芒星纹，以祈求神灵的护佑。当八芒星纹在苗族隆重的祭祀活动才穿着的“百鸟衣”上大面积的出现，甚至出现在背心的中心位置时，“八芒星纹”的特殊意义就凸显出来了。

《苗族古歌》中记载了苗族先民因逃避战争，害怕民族文化、迁徙秘密等暴露，不得不将文字焚烧、抹去，留传下来的只有衣服上的图案^[3]，这类图案就成为了苗族服饰上的“母花”“妈妈花”，这些图案母女相传，一代一代传承下来，千年不变。

由此可见，无论是从久远的传承历史、还是广阔的地域分布上，八芒星纹都是苗族服饰图案中亘古不变、神秘的“母花”“妈妈花”。“八芒星纹”在苗族服饰中，表现形式多样，有挑花、有刺绣、有织锦，也有蜡染，从单色到五彩，色彩丰富；图案也在基本的八角纹样上会添加各种装饰，然而，其基本的井字结构和突出的燕尾形八角是不会变的，我们不禁深思，这历史悠远的纹样究竟有什么意味呢？(图7~17)

二、“八芒星纹”在考古方面的发现

随着考古的不断发现，在众多的文化遗址和出土的文物中，在许多新石器时期的陶器和玉器的饰纹中，发现了大量的“八芒星纹”图符。

1978年山东泰安大汶口遗址出土了“八角星纹彩陶豆”，豆口沿上用褐、红彩绘对顶三角形与若干线条相间组成的图案，腹部用白彩在深红色陶衣上绘有5个方形八角星状纹饰，纹饰构图对称，色彩对比强烈，堪称我国彩陶艺术珍品。(图18、19)

1985年安徽含山县铜闸镇的凌家滩村，发现了距今已经有约6000年历史，长江下游巢湖流域中面积最大、保存最完整的新石器时代聚落遗址。在凌家滩遗址出土的玉器中，发现了一套玉龟中夹着刻有八芒星纹、四周刻有箭标的玉版^[4]，这套特别的玉龟、玉版，为我们解读八芒星纹提供了丰富的线索(图20、21)。来看看相关的学者专家对这个玉版图符的观点。日本学者林已奈夫认为，这个玉雕图形和方位有关^[5]。美国汉学家艾兰博士认为，龟在古代中国文化中代表了一个“天圆地方”的小宇宙，龟腹代表地，龟背代表天，藏在其中的八角星纹玉版起到“通天接地”的作用^[6]。玉版上中央的八角星与四周的箭标则用八等分圆的方法，划分了方位与时节的关系，这种“四正”“四维”的划分与秦汉日晷具有十分相似的结构特征(图22)。我国考古学者陆思贤认为，这种“八角星纹”是“立杆测影”天文观测活动的记录。这种图案就是二分二至时，晷影方位连线的交叉，甲骨文反映为“x”(五)的符号。这种图案的基本形式是：中间为正方形，正方形四边外侧各画一组燕尾角，整体呈现出“四面八方”的概念(图23)。中国天文学考古学家冯时先生推演认为：这些新石器时代出现的八角星纹，其实就是最原始的洛