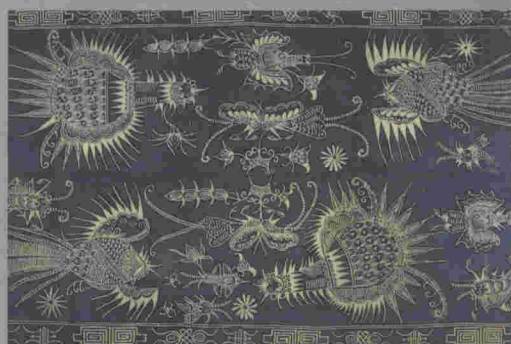
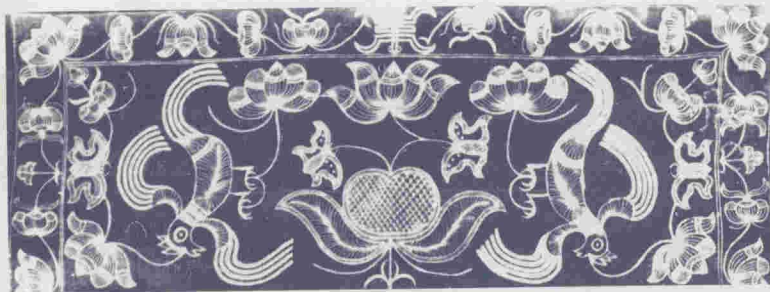


贵州传统蜡染

贵州人民出版社



贵州传统蜡染



贵州传统蜡染



副主

收藏:刘 雍
摄影:彭香忠

贵州人民出版社

(黔)新登字 01 号

责任编辑:周 红

装帧设计:周 红

贵州传统蜡染

贵州人民出版社

(贵阳市北京路 23 号)

广东省东莞市印刷厂印刷 贵州人民出版社发行

开本 850×1168 1/16 13 印张

18000 字

1994 年 4 月第 1 版

1994 年 4 月第 1 次印刷

印数:0—5000 册

ISBN7-221-03376-5/J·138

定价:44.8 元

贵州传统蜡染散论

(写在前面)



(一)有必要重新介绍贵州传统蜡染

“贵州蜡染”经新闻传媒反复宣传,不但在国内甚至在海外都有了些知名度,连摩登女郎们都穿起用粗麻布和包装布制作的蜡染时装来,并以此为时髦。生产蜡染的厂家也象雨后蘑菇似的一片一片地生长出来,往往同一个县市就有若干家蜡染厂家并存。“现代蜡染艺术展”和蜡染作品集相继展出和出版,于是“蜡染艺术家”、“蜡染新秀”、“蜡染小姐”乃至“蜡染大师”也就层出不穷,一下子发射了许多“人造卫星”,在贵州工艺美术这片天空上灿烂一时,甚而还发生“谁是唯一的蜡染专家”的论争,最近又有人因剽窃和抄袭别人的蜡染设计而弄到对簿公堂的地步。

“群星”中有强调“中国气派”的,于是新石器时代的彩陶、商周的青铜器、汉代的画象石、唐代的三彩陶以及敦煌壁画、文人书画、伟人墨宝、仙佛罗汉纷纷迁徙到“贵州蜡染”中来落户;也有强调地方民族特色的,于是,傩舞傩戏、地戏面具、施洞刺绣、台拱剪纸、石寨山铜鼓的纹样又通通到“贵州蜡染”中人籍;还有主张“洋为中用”,要用“先进的西洋绘画技法来改造落后的民间艺术的”,于是发表论文介绍如何“将油画技法应用于蜡染创作”之中,并率领埃及壁画、西腊瓶画、罗可可式图案、玉体横陈的维纳斯及毕加索式的造型远征“贵州蜡染”的领地;再有偏爱原始艺术的,于是便有非洲木雕、玛雅手本、爱斯基摩人的版画、毛利人的雕刻来向“贵州蜡染”申请签证。总之,在“贵州蜡染”这块小小的“土地”上,一下子涌进了许多古今中外的移民。另有一些美术工作者从传统蜡染中——摘取一个两个图案经过二

方连续或四方连续的处理使之化为己作,应该“供认”的是,本人也曾在陶艺创作中借鉴过民间蜡染的传统纹样,也该归入此类。

诚然,这一切都是无可厚非的,只要是“用蜡绘于布而染之”得到的都可称之为“蜡染”,从广义上来说只要在贵州这块土地上制作出来的蜡染称之为“贵州蜡染”都没错,就如同只要是现今居住在贵州的人无论其原籍在何处都可以称之为是“贵州人”一样。但是总不能因而忘记了贵州这块土地上土生土长的民族是仡佬族,也不能因而忽略了贵州传统蜡染的存在。当然在五、六十年代就有介绍贵州传统蜡染的出版物问世,其中最有代表性的是上海人民美术出版社出版的小册子《丹寨苗族蜡染》,还有《装饰》等刊物也发表过《贵州蜡染》的专版,只是由于年代久远,当时出版条件有限,如今知道的人已不多了。文革以后有关蜡染的出版物的确不少,有蜡染时装集、蜡染新作集、蜡染花布纹样集以及经美术工作者加工和再创造的“传统蜡染图案集”,还有一些将传统蜡染与艺术家新作混在一起的出版物,使人一时难以分辨传统与新创的界限,因此再出版一本本地道道的“贵州传统蜡染集”也不多余。无疑以上提到的各种蜡染画册都是很好的、很有用的书。就象无论是戏剧学院毕业生扮演的“太真娘娘”、还是碧眼金发的洋票友客串的“杨贵妃”,以及生活在唐天宝年间的杨玉环本人都是美丽而可爱的一样。

我收藏贵州民间艺术品始于七十年代中期,开始是为它的美丽所吸引,还可用来作为创作时的借鉴。后来发现由于种种因素,传统的民间艺术品正在变异,甚至日趋消亡,而我们的有关部门又没有足够

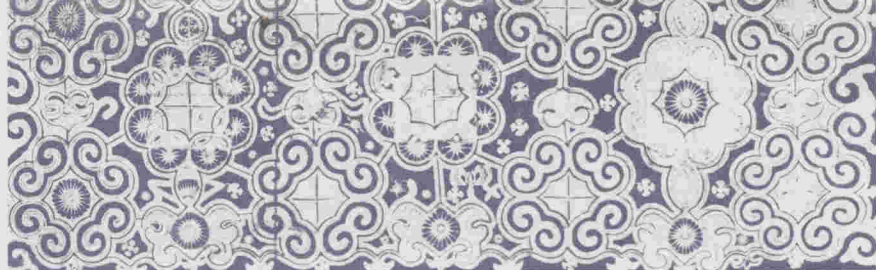


的经费来收藏——其实少买一辆轿车要多买多少？但是与此同时海外的一些有心人却在我们一些海内的热心人（包括旅游部门）的带领下，依仗着雄厚的财力，逐村逐寨地对民间艺术品采取“括地皮”式的搜集。我真担忧今后研究中国民间艺术就如同现在研究中国美术史那样，只好到海外博物馆去查找实物资料。于是我也竭尽全力地尽量多搜集一些贵州民间艺术品，蜡染就是其中一项。由于看见蜡染圈子内早已热闹非凡，我也就不敢轻易掺和进来添乱，于是这批近二十年来陆续搜集到的传统民间蜡染也就一直被当着床垫安祥地躺在那里沉睡，只是偶而翻出来晾晒以免发霉——当然也趁机自我陶醉一下。不想一天被贵州人民出版社美术部编辑周红女士闯见，便质问道：“你难道就把它当作孵化虱子的温床吗？或者仅仅是在半夜里放下窗帘，点上蜡烛后拿出来边看边发出‘枯枯枯’的笑声，就如象葛郎台老爷子数金币那样？我看你的这些‘陈年老窖’也可以拿出来见见人了，不然真是对不起创作它们的那些呕心沥血的艺人！”这与我的想法不谋而合，于是我们开始初步拟定出书计划。接着她便去社里报选题，并主动担任责任编辑：除负有版式设计、封面设计和校对的责任外，还负有和我一同拆、洗、缝、补及染布托表这批“破烂”的“责任”，并且还有责任要求我把所知道的有关贵州传统蜡染的情况尽快统统地“招供”出来。

（二）蜡染在中国的兴衰史

翻开“中国染织史”我们就可以得知：早在五万年前山顶洞人就认识了氧化铁之类矿物颜料。新石器时代我们的祖先在应用矿物质作染料的同时开始

使用植物性染料，这时已掌握了养蚕抽丝的技术。商代获得了红、黄、蓝三原色染料，并用它们套染出更多的复色来。周代有专职的“染人”从事染色工作。春秋时代由原来用蓼蓝鲜叶浸液染色改进为制成蓝靛后再进行染色，目前贵州少数民族还基本上采用这种染色方法。至迟在秦汉时期西南地区的少数民族已发明了蜡染并开始植棉，据《贵州通志》上记载蜡染就是“用蜡绘于布而染之，既去蜡，则花纹如绘”。这种蜡染花布在当时称为“阑干斑布”，并逐渐传入中原乃至全国，后来又传到亚洲各国进而传入欧洲。从新疆民丰汉墓出土的两块蜡染为我们提供了最早的实物依据，其中一块上的鸟、龙、兽的图案与后世的贵州丹寨型蜡染不无相似之处。在以后一千多年中蜡染一直作为印染技术中的一种重要方法应用于世，隋唐时期蜡染（当时称之为藤纈）更为普遍地应用于生活之中。尤其在唐代，蜡染达到了鼎盛阶段，无论是贵族达官、平民百姓还是乐人舞姬，都以穿着和使用蜡染为时髦，这些我们不但可以从唐三彩陶塑和唐代绘画中得到印证，丝绸之路上出土的和日本正仓院收藏的唐代蜡染更提供了实物证据。到了宋代，用石灰豆浆作防染剂的“药斑布”也就是后世的“蓝印花布”由于成本较低，效率高，逐渐在中原和江南取代了蜡染的位置。蜡染从全国范围来说开始走下坡路。元代统治者的苛政使中国染织业受到全面的摧残。明代“药斑布”和“拔染”进一步排挤了蜡染的位置。到了清末，西洋制造的“阴地科素”和“阴丹士林”等化学合成染料大量倾销我国市场，逐渐取代蓝靛在大多数地区成为主要的染色原料。总之自宋以来，蜡染又逐渐从中心地带向边远地区，从中原



和江南向西南山区步步退缩,逐渐退回到它的发源地,而被大多数中国人——尤其是汉族所遗忘。但是居住在西南的少数民族,特别是贵州的苗、水、瑶、布依、仡佬、侗家等民族却一直还是把蜡染作为美化生活、装扮自身的主要手段之一,代代相传。他们制作的“孔雀布”、“瑶斑布”、“顺水斑”等蜡染制品都曾闻名一时,现存安顺“贵州蜡染博物馆”的出土“鹭纹彩色蜡染裙”就是宋代的作品。1949年以后,蜡染作为少数民族的传统手工艺品又得到广泛的宣传和介绍,近年来在实用方面得到较大发展,从手工生产走向半机械化生产,又重新进入到广大人民的生活领域之中。总之蜡染在中国染织史中始终占据着一个特殊的、不可替代的位置。

(三)蜡染的起源

关于蜡染的起源有着各种不同的传说。在苗族中流传的一种说法是:苗族先祖蚩尤战败后被黄帝俘获,黄帝将他镇以木枷游街示众,然后处以极刑。蚩尤就义后,木枷被弃于荒野之中,化为枫树。从此枫树成为蚩尤的象征和化身,也就成为苗族崇拜的神树。枫树的汁液带红色,苗族认为那是祖先的血,具有神力,于是用来描绘自己的图腾和崇拜物的形象,制成祭祀服和旗幡。人们还发现枫液中因含有胶质和糖份而具有防染作用,染后图案更加鲜明,后来又从祭祀用品普及到日用品,这就是“枫液染”。从江县岜沙寨的黑苗至今还保留着这种古老的防染技艺,用它来描绘一些锯齿形的龙、蛇、鱼、虫以及太阳,图案极为古拙。惠水一带的“打铁苗”目前也还使用枫液作防染剂。由此可推测“枫液染”是蜡染的前身。但“枫液染”有其缺陷:由于树液在不同季节含糖

量不同,造成防染质量的不稳定,加之只能现采现用,难以储存。而蜂蜡随时可以加温融化,使用方便,容易保存,防染能力强,这些优点使蜂蜡在大多数地区替代枫液成为主要防染剂。

丹寨、三都、榕江一带,在“白领苗”中流传着一首“蜡染歌”,对于蜡染的起源又是另一种说法:古时候有十个老人造天开地,天由于不稳固而经常垮下来,老人们只好用自己的身躯把天顶住,累得腰酸背痛,于是请女神娃爽缝一把撑天伞,娃爽采来云雾织成白布后晒在梨树之下,被风吹落的梨花掉到了布上,蜜蜂飞到落花上采蜜时将蜂蜡沾到布上印出了花朵的轮廓,地上的蓝靛草分泌出的汁液又把白布染成蓝色。娃爽一看千辛万苦织出来的布弄脏了十分焦急,赶快拿到水中漂洗,天上的火王(太阳)劝她不要急,帮助她晒化了蜡。意想不到的效果出现了:白布变成了蓝地白花的美丽花布。娃爽于是用它缝成撑天伞,蓝底成了青天,白花变成月亮和星辰。娃爽又把这种技艺传授给人间的阿蒲、阿仰姐妹,从此人们穿上了这种蜡染的美丽衣裙。

这一带另外还有一个有关蜡染起源的故事:一个美丽而贫穷的姑娘由于没有象样的衣裙不好意思参加社交活动。节日里姑娘们都穿上漂亮的服装去和小伙子跳月,她独自一人忧伤的留在家里织布。房梁上的蜂巢落到了白布之上,布上沾上了蜂蜡,姑娘没有在意发生的一切,仍将布放进靛缸中浸染,蓝布上意外地现出了白花,姑娘得到启示,用蜂蜡在布上画花染制成了美丽的花布。在又一个节日的芦笙场上,姑娘穿着蜡染服装成为众人瞩目的对象,小伙子们纷纷来向她表示爱慕之情,姑娘们也向往穿上美



丽的服装,都来向她请教制作方法,于是蜡染的技艺在苗家女儿中流传开来。

根据有关文献上的记载,蜡染最早起源于摹取铜鼓上的花纹,当时使用的方法是将布蒙在铜鼓面上用蜡来回摩擦,经过染,铜鼓上的花纹转移到了布上,这种方法类似于制拓片。稍后改用“以木板二片,镂成细花,用以夹布,而熔蜡灌于镂中,而后乃释片取布,投诸蓝中,布既爱蓝,则煮布以去蜡,故能制成极细斑花,炳然可观”。(南宋周去非《岭外代答》)这种方法又有点象在运动衣上印字。蜡染后来才变成用铜蜡刀蘸上熔化的蜡液直接在布上随心所欲地进行绘制。这种方法把蜡染从复制变成了创作,摆脱了铜鼓纹样的束缚,有利于形成蜡染自身的独特艺术语言,充分发挥了蜡染工具的性能,体现出蜡染的材质美。贵州的少数民族至今仍是采用这种方法来制作蜡染。

(四)贵州传统蜡染的类别及特点

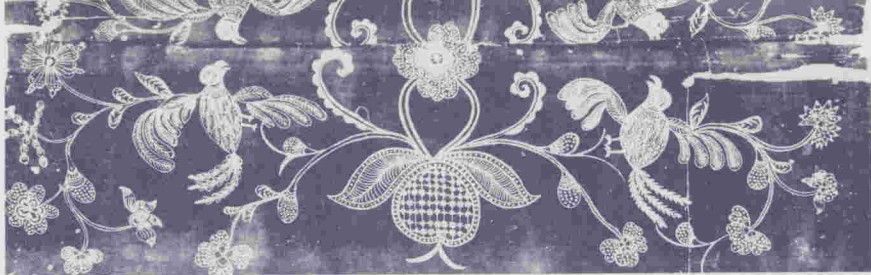
据初步统计,贵州省百分之八十左右的县、市有制作、穿着、使用蜡染的传统,民族包括布依族、苗族、水族、仡佬族、侗家、绕家等。且各地区、各民族蜡染的风格也不同,种类多种多样。其中最典型、最重要的有镇宁型、纳雍型、重安型和丹寨型。现在安顺虽是贵州蜡染产品的重要产地,但工厂生产的蜡染产品不属于传统蜡染范围,当地原有的民间蜡染特色不浓、且汉化程度较高,在这里就不作重点介绍了。

(1)镇宁型蜡染是居住在镇宁、普定、关岭等县的布依族的传统蜡染。这个地区布依族妇女的服装都是用蜡染花布来制作的。服饰上多采用几种固定

的图案:衣袖上有螺旋纹、光芒纹、花型纹、树叶纹等;百折裙上有网纹、螺旋纹、园点纹;未婚姑娘盘辫子戴有条纹的蜡染巾;结婚后,新娘要由丈夫家女性亲属强行戴上一种饰以蜡染花边、用笋壳衬里的长形硬头帕——假壳,戴假壳后才算正式加入已婚妇人的行列。在服饰中蜡染常与刺绣并用,镇宁型蜡染有深蓝和浅蓝两个层次,整个风格清新明快。

(2)纳雍型蜡染是居住在纳雍、赫章、织金、黔西、大方、毕节等县和六盘水市苗族的传统蜡染。平坝、贵定、福泉等县的苗族蜡染风格也与之相近。其中“歪梳苗”的蜡染一般只有蓝、白两色,“箐苗”的蜡染则有红、黄、蓝、白等多种色彩。在服饰上:衣袖、衣领、衣背、围兜、百折裙、背扇都是用蜡染来装饰的,也有与挑花、刺绣配合应用的。图案以变形的蝶花纹和几何纹为主,间有其它动植物纹样。风格精致、华丽。有些地方还有未婚姑娘背上自己制作的蜡染背扇上跳花场的习俗,据说这是在向人们证实自己具有生育能力和具有高超的蜡染技艺。

(3)重安江型蜡染是居住在黄平县重安江一带的侗家的传统蜡染。蜡染在侗家生活中应用很广,衣、帽、围腰、背扇、枕巾、包袱布、盖篮帕、手帕、挎包都是用蜡染来装饰的。尤其是侗家妇女遍身穿上布满细密蜡花的服装,就象身着银盔银甲的武士一样。侗家画蜡时将布用蜡粘在平整的木板上,有用自织平纹布也有用商店出售的细白布或白府绸作画的,画完蜡有的在自己家里染,也有在赶集时送到染坊去染。纹样有各种几何纹以及高度几何化、图案化的动植物纹样,如鸟、蝶、鱼、蝙蝠、石榴、花、草之类(也有人认为蝙蝠并不为侗家喜爱,蝙蝠纹实际上是



飞蛾的形象)。有的在一个画面里几何纹与动植物纹有机地结合在一起,天衣无缝。重安型蜡染风格细密、工整、具有很高的艺术性和观赏性。

(4)丹寨型蜡染是居住在丹寨以及周围几个县少数民族的传统蜡染。与以上三个类型的蜡染相比,丹寨型蜡染的风格要自由奔放一些,幅面一般较大、较宽、也很大器,形成手法和构图变化较多,创造性和艺术性较强,因此本文将用较多篇幅对其进行详细介绍。

(五)丹寨型蜡染的制作者和使用着

经实地考察后得知:原称为“丹寨苗族蜡染”的这种类型的蜡染,其拥有的民族不仅限于苗族,其分布的地域也远远超出丹寨一县:丹寨型蜡染的制作和使用者是居住在丹寨、三都、榕江、荔波等县和都匀市的一个自称为“戛闹”的苗族支系以及部分与之杂居的水族。

“戛闹”(苗 ghab naos)的语言属中部方言,也就是黔东南方言,汉族有关文献上称他们为“白领苗”、“花苗”或“花壳苗”;操同种方言的“坝固苗”称他们为“故龙”,意思是“水苗”;居住在一个地区的“黑领苗”把他们和水族同称为“故”,显然把“戛闹”与水族同等看待了。水族也称之为“谬虽”,也是“水苗”的意思;连他们自己也以“我们水苗”自居。由这些称谓中我们可以看出“白领苗”与水族有着密切的关系。“戛闹”和与他们杂居的那部分水族虽然有着各自不同的族源、姓氏、节日、语言和信仰,但他们一般都能通晓对方的语言。至于生活习惯、建筑形式、饮食结构方面却几乎没有什么区别。特别突出的是他们共同拥有同样式的服饰和同风格的蜡染艺术:他们都穿

饰以螺旋纹的蜡染衣——“窝妥”,他们使用的被面、床单、包袱等都是用同种风格的蜡染来装饰的。他们之间可以自由婚恋,但“戛闹”却不与穿其它服饰的苗族通婚。这部份水族也不与穿其它服饰的水族通婚。看来他们已亲密到了“你中有我,我中有你”的程度,这实在是文化人类学中一个特殊现象,这到底是怎样形成的呢?是不是蜡染和服饰起到了至关重要的亲和作用?我目前还没有确切的根据。至于谁融合了谁?他们共同拥有的服饰和蜡染艺术是谁先创造的呢?我也不敢断言。

关于苗族和水族的族源已有专著论述,我只能简单介绍他们是通过什么样的路线相遇在一起的:苗族的先民“三苗”被华夏族先民屡次战败并驱赶,逐渐从黄河流域经江汉平原、五溪地区向西进入到现在的贵州境内,“戛闹”显然是其中一个分支的后裔。而水族先民与古代“百越”族系中的“骆越”有历史渊源,他们原先居住在东南沿海一带,后来秦始皇灭越国后,他们从岭南北上,也沿红水河和龙江进入到现在的贵州境内。这样“戛闹”与水族在月亮山脚和都柳江上游这块土地上终于相遇。相传他们曾联合用武力赶走了原居住在这块土地上的另一个民族,因而结成了水乳交融的关系。

这一带在唐代是“东谢蛮”首领谢元琛的领地,首府在现在三都县水族自治县的都江镇,“戛闹”和水族先民当是他的臣民。郭若虚的《图画见闻志》记载了谢元琛率领一个由多民族组成的“歌舞团”去朝见唐太宗的场景:在长安的宫庭上,“东谢蛮”的乐手们用芦笙演奏着“水曲”,而舞蹈者则表演着“连袂顿足”的土风舞,但皇帝最感兴趣的还是那些见所未见



的奇装异服,询问臣下这是什么?左右答曰:“卉服鸟章”。李世民让大画家阎立德把这一难得的、历史性的场面用丹青记录下来以传后世,并封谢元琛为应州刺史,让他统治现属黔东南和黔南的大片土地。《宋史》中也有“东谢蛮”朝见的类似描述。目前仍居住在都江镇附近的“黑领苗”,又称“鼓瓢苗”。他们现在的音乐、歌舞尤其是服饰与古籍中有关“东谢蛮”的描述几乎完全一致,或许他们就是谢元琛的嫡系子孙吧?

关于“白领苗”的称谓一些地方志上是这样解释的:“从前不论男女,其衣领皆有白布一条,白领苗由此得名”。我把这个说法拿去请教了许多人,回答有肯定的也有否定的,其中丹寨排末寨的老鬼师构王牛党的解释较有说服力,他说:我们这一支苗族原来男女都穿被称为“窝妥”的蜡染衣服,唯一的区别在于男装的衣领是用蜡染作装饰,而女装的衣领是用刺绣作装饰的,但都不是用白布来装饰的。而“白领苗”与“黑领苗”的区别在于衣服的里子,“白领苗”的衣服里子是用白布或白底上有浅蓝细条纹的布做的,而且常穿着白内衣;“黑领苗”的衣服里子和内衣却多半是黑的。实际上“白领苗”确切应称“白里苗”,“黑领苗”该叫“黑里苗”才对,是人们听走了音,以至于讹传讹”。

关于“白领苗”《都匀县志稿》、《三合县志稿》、《都江厅志》、《荔波县志》、《榕工县志》等地方志上均有记载,记述大同小异。现将《八寨(丹寨)县志稿》上的有关记载摘录如下,以供参考:“白苗,亦称白领苗,又曰花壳苗。俗类黑苗,惟女髻蒙红色巾,衣用花布(布用蜡涂成花纹而后染之,既染成,去蜡花

现),长过腰,饰领以白,束带以彩。孟春吹芦笙跳月,男子科头跣足,好白衣,短仅及膝,妇人盘髻长簪”。“花苗好楼居,屋多三层或二层者,上层储谷,中居人,下蓄诸牲。男子常以青蓝布缠头,发绺以木梳,戴以竹笠,衣黑而短,裳用蜡绘布,饰袖以锦,故曰花苗”。这些记载与我们实地考察的见闻基本吻合,也印证了构王牛党的说法不是没有依据的。

(六)丹寨型蜡染艺术风格的几个时期

由于目前尚不掌握明代以前的丹寨型蜡染的实物资料,因此只能对已搜集到的近三、四百年来的现有实物进行阶段分析。总的来说可分为早、中、晚三个时期,但是具体时间不一定精确。

早期约在1900年以前,特征有以下几个:(1)受铜鼓影响较大,许多纹样直接来源于铜鼓纹样,几何纹样占的比例较大。(2)线条粗犷,画面上块面占的面积较大,用点构成的图案也较多。(3)造型古拙,动植物纹样具有几何化、概念化的特点,动植物纹样与几何纹样结合构成画面。(4)在床上用品中只发现蜡染被面没有发现蜡染床单。早期的艺术风格古拙而神秘。

中期约在1900年到1950年之间,特征如下:

(1)受铜鼓纹样的影响减少,脱胎于铜鼓的圆形图案内部开始产生变异。(2)主要用流畅而纤细的线条构成画面,块面和点应用得少了。万字纹、寿字纹、攀长纹较多进入画面。(3)动植物纹样的比例增大了,种类也增加了,注重对于各种动植物特征的描绘。(4)在床上用品中蜡染床单开始出现。中期的艺术风格纤巧而精致。

晚期大约从1950年开始到今,其特征如下:(1)



基本跳出铜鼓纹样的格局,圆形图案中填充了些与铜鼓毫不相干的纹饰。(2)画风自由而多变,线条有粗有细,块面有大有小,点用得更多,有的连边上图案也不画了,更多的汉字进入画面。(3)动植物形象日趋汉化写实,原有的传统图案减少了,只剩下了雉、鱼、龙等不多的几种,而孔雀、凤凰、金鱼、牡丹、葡萄等外来纹样却大量增加。(4)蜡染床单更加时兴,但有些人已改用商店出售的绸缎被面和花床单了,不但男子完全不穿“窝妥”,连有些妇女除节日和礼仪场合外平时也改穿汉装了。由于女孩也普遍上学,画蜡功夫大为下降,传统的民族图案被嘲笑为“老古板”,没人再愿使用。当然优秀的作品还是时有出现的,也不乏画蜡高手,只是都没有原来那样普遍罢了。晚期的艺术风格世俗而繁复。

(七)传统蜡染纹样释义

据有关苗族学家考证:“戛闹”中的“戛”字是词头,无实义,有如“阿哥”“阿妹”的“阿”,至于“闹”则是鸟的意思。苗学家又认为“戛闹”有母亲的含义。把这两个解释合起来看,我们不难发现这里有以鸟为图腾的含义,鸟就是这支苗族的氏族徽记,正如汉族自称是“龙的传人”一样,“戛闹”也自认为是“鸟的传人”。

在丹寨型蜡染中鸟的纹样特别丰富,我曾问过许多“戛闹”妇女:“你们为什么画了这么多鸟却不画一个人?”她们回答不出,只是说:“老辈子就是这样画的,我们也跟着这样画”。后来还是老鬼师构王牛党的解释使我茅塞顿开,他说“鸟说是人的魂嘛,画了鸟还用得着画人?”在“苗族古歌”这部史诗中鸟是占有极为重要地位的,苗族奉之为神的枫树的上部

变成了吉宇鸟,中部变成了蝴蝶妈妈,根部变成了铜鼓。后来蝴蝶妈妈生了十二个蛋,由吉宇鸟苦苦孵了十六年才孵出了雷公、龙、虎、牛、蛇、象、蜈蚣及苗族的祖先姜央,还有四个蛋坏了变成了鬼。在这里鸟和蝴蝶同样作为人类母亲的形象出现。后来雷公与姜央发生了冲突,于是它发大水淹没了大地,姜央的一对儿女相两和相芒躲在葫芦中得以幸免,大水消退后,葫芦搁浅在高山绝壁之上,幸亏另一支鸟——岩鹰把兄妹俩背到平地上来,后来兄妹结婚,人类得以繁衍,在这里鸟又成了人类的救星。再后来天空同时出现了十二个太阳和十二个月亮,晒得人们无法生存,只得请勇士榜养不由射落了十一对太阳和月亮,剩下的一个太阳和一个月亮吓得躲了起来,大地沉入黑暗之中,人们请了各种动物去呼唤日月都没有成功,最后还是又有漂亮羽毛又有好嗓音的鸟——公鸡把太阳、月亮请了出来,人类才得以安居乐业,在这里鸟又一次救了人类。

在丹寨型蜡染里常见的鸟纹有“闹”这是鸟的泛称同时又是麻雀的专称,“扭”——雉,“啊卡”——喜鹊,“啊”——乌鸦,“勾乌”——猫头鹰,舍——岩鹰,“闹纠”——画眉,“闹背有”——山雀,“闹西里”——山植雀,“爸归”——公鸡,“咪归”——母鸡,“嘎”——鸭子,“各”——鹅,“刚羽”——大雁或天鹅,“闹格”——燕子,“闹咪”——小米雀或绣眼,“闹久戛流”——布谷鸟,丢地——鸬鹚等,近来又出现了孔雀、凤凰等外来形象。鸟图案作为“戛闹”的氏族徽记,早期是用较为概括的手法来表现的,具有鸟的共性。后来由于蜡染日益进入日常生活,聪明的苗族妇女对各种鸟类进行细致的观察,使她们蜡刀下的



鸟各具形态和特征,显得更接近生活原型,个性也更突出了。

水族对于越人的“稻作渔捞”文化有着传承关系,对于鱼更有着特殊感情,在水族的祭祀、节日、婚丧礼仪中鱼是必不可少的。“鱼包韭菜”是祭祖时最重要的供品,也是赠送情人的信物。相传水族祖先离开东南沿海北上时,留在原地的老人送给征人们一种肚子里装有九种草药的鱼,途中发生了饥谨,幸亏这种神奇的食物吃一点就能产生充分的热量,水族先民靠鱼维持生命终于找到月亮山区、都柳江上游这块沃土并且定居下来。后来九种药失传了,人们用韭菜替代,于是“鱼包韭菜”成了水族最珍贵的食品,所以鱼也成了丹寨型蜡染中最常见的图案之一。这一带地区还出产一种斗鱼,苗语叫“然把笔”,又叫“然培闹”,汉语称为“苗婆鱼”,又叫“苗河鱼”。这是一种生命力极强而又美丽的小鱼,她们在高山的冷水梯田中生活得十分自在,甚至可以钻入湿泥中渡过干旱存活下来。虽然只有两寸来长,但性格勇猛刚烈。敢于向个头比她大得多的其它鱼类发动进攻并往往获胜。她有红宝石般的眼睛,宽扁的身体上布满五颜六色的条纹,尾部还有一个“孔雀翎眼”似的图案,拖着百折裙式的长尾巴和鳍,怪不得人们把她与“知染彩纹绣、好五色衣裳”的盛装苗女相比了。除了“然把笔”——苗婆之外,“然构”——鲇鱼也是蜡染中常见的纹样,“然”是鱼的译音,“构”是老公公,鲇鱼拖着长胡子,人们把它当作鱼中的年长者也把它作为“涌”——龙的原形。丹寨型蜡染中龙的形象不同于汉族龙的形象,也不同于施洞苗绣中的“牛头龙”和黑苗“百鸟衣”上的“乌头龙”,它的形象是一条

有着超长身体的大嘴鲇鱼。除此之外蜡染图案中还有许多鱼的形象:“然里”——鲤鱼、“然伯”——鲫鱼、“然丢”——角鱼,“然嘎”——巴地鱼等等。

铜鼓——“牛果”有如商周时华夏的鼎,是西南少数民族的重要礼器,现在铜鼓虽已淡化作为权势的象征,但仍然是苗、水族人民主要的祭器和乐器,尤其是水族对铜鼓更是尊崇,在坟墓两边要用石头刻上铜鼓以表示墓主人的尊贵、显赫。因此铜鼓纹也是丹寨型蜡染的主要纹样,而且常常是作为中心图案来使用的,在一些被面上,鸟和各种动植物围绕着铜鼓形成一个整体,丧葬用的“寿被”也多半选用铜鼓图案来表示对死者的尊重。近来的铜鼓图案发生了变异,人们不一定完全模仿真实的铜鼓纹来造型,而是填充进一些不相干的花朵动物之类纹样,但那圆圆的外形仍使人联想到那是铜鼓、能感觉到那是神圣而尊贵的铜鼓。

许多既是苗、水族神话传说中的角色又是人们常见的动植物也成为丹寨型蜡染的传统纹样:动物中的“给巴了略”——蝴蝶,作为远古母系氏族的标记,“啥”——狗,作为古代父系氏族——盘瓠崇拜的遗存,“格可”——蜈蚣,人类的兄弟和死敌。还有“盖甸、盖摆”——青蛙与蟾蜍,“格万欧”——水爬虫,“格大枪”——水蜘蛛,“格尤”——蜻蜓,“格磨”——蜻蜓的幼虫,“够虾”——蟋蟀,“两两立”——蝉,“魑”——虎,“麼”——猫等等。植物中则有“把略”——荷花,“些流”——石榴,“把省”——桃花,“把本”——李花,“把哇”——樱桃花,“把有”——桐子花,“正介”——葡萄以及种野花——“把流”和草——“仰”。其中石榴、葡萄都有子孙繁茂的含义,年



代较远的蜡染上多石榴,年代较近的才有葡萄,这大概是因为葡萄传入这一地区时间不长的缘故吧?我们可以看到不同的花朵,比如荷花和菊花在同一个植株上开放,也可以看到不同的果实,比如桃子和石榴在同一条根上生长,这是因为它们都象征幸福美好,都代表多子多寿,所以民间艺人不惜应用锦上添花的手法来加强效果,而且我们在丹寨型蜡染中还能看到花中套花、果中套果、果中有花、花中有果、叶中开花、花中生叶的图案,甚至动物身上长出植物、植物体内孕育动物、动植物同体的图案也随处可寻。我想这不仅是由于在创作中需要把美集中升华,也不仅是出于对于繁衍的希求,更主要的是反映了他们的原始宗教观念,即“万物有灵”:各种不同物种——包括动物、植物和无生物都是有生命的,而且它们之间可以相互转化。

丹寨型蜡染中还有众多的几何纹样:“把格杰”——云彩纹、“格耐耳”——永波纹、“够勒多”——火焰纹……还有一种马蹄纹,我忘了它的苗语名称。据说这些纹样也有其特殊含意:水波纹是纪念迁徙中渡过的河流,马蹄纹是象征富贵和权势——有高头大马骑。对于那种用于盛装衣袖和后领上的螺旋纹,在以前的研究文章中有各种解释:有的说象征剽牛祭祖时,牛头上的毛旋;有的说那是救命药草“机机豆”的形象;有的说是仿照铜鼓上的图案;有的说是迁徙时渡河时遇到的旋涡……但有一点是一致的,都说这种螺旋纹叫做“窝妥”。我于是向我的苗族向导荣其万发问了:“窝妥”到底是什么意思?他回答说:“窝妥”就是蜡染花衣服的意思嘛”。我大吃一惊,又问了一遍,老荣仍坚持这种说法,还举出一

些有关词组来加以证实:“母妥”是泛指蜡染用品,“摆妥”是蜡染床单、“嘎迷崩妥”是蜡染被面。我不相信,于是官司又打到苗族“高级知识分子”——老鬼师构王牛党那里去了,他正与另一个“高级知识分子”——“水书先生”阮理霸在喝酒,谁知他们也随声附和地硬说“窝妥”说是蜡染花衣服的意思,并说这种螺旋纹是仿照蝴蝶妈妈的翅膀画出来了,穿上这种盛装是为了纪念老祖宗云云。构王牛党看我仍坚持专家们的解释法,不无揶揄的问:“看来你比我们苗族更懂苗话喽”?阮理霸忙打圆场说:“算了,算了,不要再争,我来给这位同志算个命”。于是从怀里摸出一本手抄的书和一叠对折成四折的纸签来,他让我抽一张展开,上面画着类似丹寨型蜡染风格的图案:一个人骑在马上,抽着烟杆,旁边有牛、马、羊、鸡、鸭、鹅、谷仓、在一间房子里的桌子上站着三个小人。阮理霸翻开画满类似图案的“水族反书”对照后解释道:“骑马是代表有地位,相当于现在当官有专用的小轿车,六畜代表财产,谷仓说明你有吃的,房子说明你有住的,另外你命中注定有三个娃娃……”。我哈哈大笑地打断他:“你不知道现在只能生一个?”。

(八)传统蜡染在生活中的位置和作用

在“戛闹”及与之杂居的那部份水族的生活,蜡染几乎遍及各个领域:婚恋、生育、丧葬、祭祀、节日、礼仪及日常穿用都离不开蜡染。

农闲季节,小伙子们吃过晚饭后常结伴去邻寨找姑娘对歌,姑娘则躲在屋子里画蜡并不露面,如来的这群小伙子中有她的意中人,姑娘就与他对唱,但并不答理其他人,受到冷落的人会知趣的走开,到别



的姑娘门前去碰运气。姑娘开门让意中人进屋继续对歌,天明离别时姑娘一般要送一块蜡染方巾给小伙子作信物。

“戛闹”与其他宗支苗族一样也有“晚落夫家”的习俗,但形式比较特殊。新郎要取得与新娘的同居权必须经过一种仪式:派一个人送一竹蓝糯米饭到女家,偷偷放在厨房锅盖上后,要说一番规定的礼仪性的话,然后拔步而逃,女家则用木棒追打。如来人被追上不但要挨打,还得把礼品带回男家,男方只好另找人改期去送,直到成功为止。如女方追赶不及,就将这些糯米饭分赠亲友,表示向大家宣布女方家长已认可新婚夫妇的同居关系了。应该说明的是这种装糯米饭的竹篮上一般是要放上一块蜡染盖篮帕的。

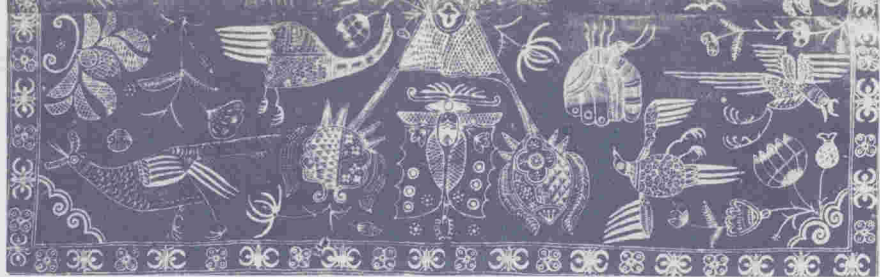
无论是以何种方式缔结婚姻,蜡染被面和床单是必不可少的。被面一般用两幅预先制作好的对称的蜡染缝合而成,长度在85—160公分之间,宽度在80—100公分之间;床单则是用三幅预先制作好的蜡染缝合而成,长度在180—210公分之间,宽度在90—140公分之间。姑娘接近成年,母亲一般要亲手为女儿制作蜡染盛装床上用品,实在不会画的可由母亲出面请亲族中善画者代劳,以表示母亲对女儿终生幸福的祝愿。姑娘也有亲手画蜡准备嫁妆的,表达了她们对未来婚姻生活的向往。结婚用品上多用象征幸福吉祥的图案,更有在床单中心画上双鱼戏水、锦鸡交尾图案的,表示的意思就不言自明了。

婴儿出生前,未来的母亲就预先准备好用蜡染制作的包片、小被盖、小衣服、口水兜、背扇等等,深深的母爱透过蜡染表露无遗。

我们每到一个新的村寨购买蜡染时,人们总是疑惑地盘问:“你们买我们用过的东西去搞哪样?”特别不愿把床上用品和育儿用品卖给我们,我大惑不解。向导荣其万笑着对我解释:“他们怕失去生育能力,也怕小孩的灵魂随他们的用品走失,活不长久”。原来当地群众相信巫术,认为巫师有衣物等用品或头发、指甲之类人体遗留物上作法就能施害于人。人们怀疑我是“官方巫师”,购买蜡染的真正目的是在于“计划生育”。我们总是费尽口舌辩解并求助于当地干部,但也不是总能奏效的。有的虽把用过的蜡染卖给了我们,但坚持要剪下一小块以破除“我的巫术”。这种思维方法虽令人哭笑不得,却从侧面反映了一部份蜡染用品成了当地人民婚育的象征。

这一地区的老人临终时要盖上预先准备好的蜡染寿被,并一起下葬。寿被上多采用古老的图案:铜鼓纹象征尊贵、水波纹象征灵魂要回到祖先的发祥地黄河流域去与先灵共享天伦之乐。女性去世还要穿上蜡染盛装“窝妥”和蜡染花鞋下葬,并用画蜡刀陪葬。

“吃古脏”是苗族最隆重的祭典,要十三年或更长时间才过一次。“黑领苗”至今仍保留下这一古老的节日。“牯脏节”的内容很多,我们只谈蜡染在这里的应用:蜡染做的“牯脏幡”又称苗旗,一般长3—5米,也有长10米的,还有一种幡是用彩色蜡画在布上不用染的。画法极为大器、粗犷,上面有硕长的鸟头龙和巨大的鸟,还有蛙、鱼、蜈蚣、水爬虫和太阳光芒等纹样,剽牛场上挂上这种长幡显得庄严、肃穆甚至有些神秘和恐怖,散发出浓烈的原始宗教气息。牯脏头(公众推举的祭师)要用这种幡来裹头,他们还



要穿上“牯脏服”——又名“百鸟衣”，这种男式祭祀服是代代相传的，一般一个黑领苗村只有一两套。由宽大的上衣、胸兜和带裙三件合为一套，遍体布满蜡染或刺绣的图案，主要图案一般是巨大的鸟和鸟头龙，次要图案中数量最多的还是鸟，各种各样的鸟，加上带裙下部又饰以数量众多的白色鸟羽，“百鸟衣”因此得名。当然“百鸟衣”上还有一些其它图案，种类和“牯脏幡”上基本相同。妇女的“百鸟衣”是紧身式的，也由上衣、胸兜和羽毛带裙组成，但是花纹要少得多，分布在衣服的一些局部之上，这种女式“百鸟衣”每个“黑领苗”妇女几乎都有。

在节日里和礼仪场合白领苗及其与之杂居的水族妇女们一定要穿“窝妥”——蜡染盛装，否则是失礼的。在有的便装上也画有花鸟之类蜡染图案，便装上的图案可按自己喜爱来选择，不必象盛装那样一定要用规定的螺旋纹。另外包袱布、盖蓝帕、电筒套、伞套、围腰、手帕也都是用蜡染做成的。总之蜡染成了“白领苗”和那部份与之杂居的水族的生活必需品。

（九）默默无闻的蜡染大师

一天我与向导荣其万跑了几十里路竟一无所获，只得灰溜溜往回赶，快走到我们借宿的乡政府时却遇到一个汉装的中年男子，他边磨斧头边问：“你们找哪样？”我以为他是外乡来打工的木匠，懒得答腔，向导照例问一声“你有没有母妥、摆妥、嘎迷崩妥？”谁知他不但作了肯定的回答，还抱出一大堆新蜡染来，我看这些水平一般就试着问有没有旧的。他说“老古板”倒是有，就是太破不好意思拿出来。在我一再央求下，他终于从破烂堆中拎出一块，一下子就

把我给镇住了：透过补疤和污垢，艺术的光辉在闪耀！构图饱满而不繁琐、章法严谨而不呆滞，线条疏密有致，刚柔相间，富于韵律感和节奏感，点、线、面之间关系处理得恰到好处，手法细腻，最精彩的是动植物造型是那样奇妙，既能大胆地夸张变形，又不失原有特征，特别是可爱的“小花狗”的形象更是绝无仅有，毫无疑问其作者必是一位不多见的高手，这幅作品也当属于丹寨型蜡染中期的精品。接着他又从破烂堆中找出一块，也是同样的精美。

中年汉女说是他外婆的作品，外婆苗名叫吴伯哲，约生于1870年到1880年之间，原是“白领苗”家的女儿，嫁给水族莫姓男子为妻。她婚前就是有名的巧姑娘，陪嫁的蜡染用品都是亲手制作的，随着年龄的增长，她成了寨子里公认的蜡染第一把好手，乡亲们排着队请她画蜡，姑娘们也都前来讨教。当时这里还处于封闭的自然经济状态，蜡染也没进入商品流通领域，所以吴伯哲利用农闲替人画蜡是没有工钱的。由主人备好布料和蜡，她带上蜡刀工具等就住在人家画，主人除招待吃喝外仅在临走时送一包糯米饭，此外别无报酬。她作画时不用草稿，但极认真，新作一问世人们总是争相摹仿。她不但继承了老一辈的画法，又有所创新。从对大量实物的分析比较中，我有理由认为吴伯哲对丹寨型蜡染的艺术风格从早期向中期转化起到了较大的作用——也许还是决定性作用。吴伯哲死于1960年，她有两个女儿，没有儿子。小女儿莫树理蔡不会画蜡，大女儿莫界理蔡继承了母亲的技艺和风格，她的作品很象其母，放在一起有时很难分辨。以后新花流行，她为了适应时代需要，也学会了画新式蜡染图案。现在莫界理蔡已八十



多岁了,我找到了她,她说眼睛不好现在已不能再画蜡了。她有五子一女,孙辈二十余人,其中还有能画蜡的。吴伯哲和她的女儿莫界理蔡所作的蜡染可以说是我所见过的丹寨蜡染中期作品中最精彩的,她们在本寨虽名重一时,甚至影响了一代画风,却一直不为外界知晓,不要说没有登报、上电视和出国表演的机会,恐怕连县城都没有去过。她们默默地穿行在山间的羊肠小道上,从一个寨子到一个寨子,从一家到一家,为别人也为自己创造着美和爱。

可是我一拚命赞美就反而把事情弄糟了。那两块吴伯哲的作品,中年汉子的妻子是死活也不肯卖了。我只好又走了几十里找到吴伯哲的小女儿家,莫树理蔡的儿子——一村之长也很有“名人意识”,让我多付了几十倍钱后,才从山上的看牛棚里拿回两床破棉被,把他外婆画的被面拆给了我。

(十) 蜡染的传统制作方法

这一年我到“蜡染之乡”正是秋收以后,我到屋赖、嘎猴、巫蛙、鸡加、排莫、送渣等寨转一圈。发现田边地角种着棉花和蓼兰,村前屋后摆出了染缸,晒台上晾满了浸染过的,长长的青布和卷成圆筒状的蜡染半成品,白天随处可以见到纺纱的大嫂和画蜡的姑娘,夜晚清脆的捶布声成为小伙子和姑娘对歌最好的伴奏。在巫蛙寨我们正遇见苗族姑娘佩万朵与其年青的嫂子格灵鸟在她富于经验的母亲指导下制作蜡染,我于是停下来住下,几乎从头到尾地观察了整个过程。总的来说,蜡染的制作方法各地都大致差不多,但丹寨型蜡染制作的具体操作过程和染液配方自有奇特之处。对此她们虽写不出有关化学方程式,我的化学知识也不足以解释其中的科学原理,但

我深知这是多少代人宝贵经验的积累,无论是加红子根水或是加田锈水都一定是有道理的。下面是我作的记录:

(1)制作蜡染最好选用织有凸凹暗花的斗纹布,这种布厚实、经久耐用、也有肌理效果。用磨芋或白芨汁在布上均匀涂抹,干后用光滑牛骨或卵石磨光磨平,为画蜡作好准备。

(2)蜡染用蜡系黄蜡(蜂蜡)与白蜡(白蜡虫的分泌物)的混合物,黄蜡性韧、白蜡性脆,因此混合比例要根据需要而定。

(3)画蜡刀有点象鸭嘴笔,用斧状铜片绑在竹筷子上制成,铜的热容量大,能使蜡较长时间保持液态。

(4)画蜡时先将蜡放到小碗中用炭火烧融,将布置于大腿上用蜡刀蘸上蜡液“推画”,不同大小的蜡刀能画出粗细不同的线条,刀柄可用于作圆点之用。以前画蜡一般不打草稿;最多用稻草杆或竹片测定距离,用指甲画出大致轮廓,现在也有用铅笔打草稿的。

(5)将蓼兰叶子用水完全泡烂再按比例加石灰制成蓝靛,集市上现在也能买到蓝靛的成品。染缸里的染液配方也很讲究,用草木灰水加上酒和陈染液,有的还要加野花椒、野牡丹等植物熬成的汁,十天后再“喂”上蓝靛,还要用田中含氧化铁的锈水来作促染剂等等,经过这些过程染液才算配好。

(6)将画好蜡的布固定在一个竹圈上有如一顶圆顶蚊帐,这样做主要是防止画蜡部份折叠以致产生裂痕。放进染缸中浸染,每次两小时左右,然后取出来晾干,让其与空气中的氧进行反应。浸的次数越