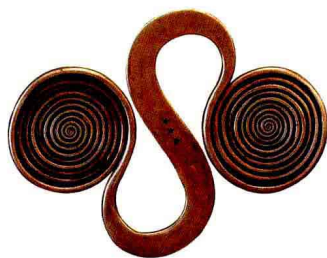


# 中國民間美術全集

## 飾物





---

中 國 美 術 分 類 全 集

---

# 中 國 民 間 美 術 全 集

飾 物

唐緒祥 主編

图书在版编目(CIP)数据

中国民间美术全集·饰物卷 / 唐绪祥主编. —南宁:  
广西美术出版社, 2002.8  
(中国美术分类全集)  
ISBN 7-80674-350-2

I. 中… II. 唐… III. ①民间工艺—工艺美术—  
中国—图集②装饰品—工艺美术—中国—图集 IV.J528-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 027645 号

中國美術分類全集

中國民間美術全集

# 飾 物

中國民間美術全集編輯出版委員會編

出 版 廣西美術出版社 (南寧市望園路9號 郵編 530022)  
發 行

經 銷 全國新華書店  
製 版 深圳雅昌彩色印刷有限公司  
印 刷 深圳寶峰印刷有限公司

2002年10月第1版 第1次印刷

開 本 889毫米×1194毫米 1/16 22印張

印 數 1500冊

ISBN 7-80674-350-2

定 價 350圓

# 國風有形

《中國民間美術全集》總序

張道一

人類創造文化一開始就是精神與物質并重。人的自身經驗證明，物質生活與精神生活必須協調發展，任何一項都不可缺少。就藝術來說，每個人都是藝術的創造者，都在按照自己的興趣、喜好和需要從事藝術的活動，儘管這種活動一開始是幼稚的、粗糙的，可是大家都在自發地做，從中得到一種“自娛”的快樂，有的在實踐經驗中也將藝術提高了。當人類在社會上分出了階層，一部分人要為另一部分人服務的時候，那為人服務的一部分人中便有的成為專門從事藝術的人，以取悅于他所服務的對象，也就是“娛他”。在這時候，藝術也分出兩個層次——勞動群眾自娛的和將藝術用來娛他的。前者帶有業餘的性質，後者則帶有專業性。專業性的藝術雖然高于業餘的，但它是在這基礎上發展起來的，這種關係已經延續了數千年，並且仍將繼續存在下去。

每個國家和民族都有自己的歷史，並積纍起本國本民族的文化。正如以上所說，文化又有不同的層次，形成了各自的特點，其中的藝術不僅最有特色，也最為活躍。當人們敞開心扉，表述自己的喜怒哀樂時，往往是通過藝術的形式。因而藝術最能夠反映出廣大人民的生活和心態。所謂“陽春白雪”和“下里巴人”，雖是指音樂而言，實際美術也是如此。由此說明在藝術的層次中有高下之分，即所謂“其曲彌高，其和彌寡”。這種關係也可解釋為高雅與通俗、上層與基層的區別，基本上也就是民間藝術與專業藝術的關係。

我國民間藝術的作者主要是廣大農民、牧民和手工藝人，不僅因為民族眾多、人口眾多、地域廣大，其藝術的形式也繁雜多樣，實用與欣賞兼有，並表現出強烈的地方色彩。民間美術是民間藝術的一個重要門類，它以造型為主，訴諸人的視覺官能。由於視覺藝術的載體品類眾多，特別顯得絢麗多彩，幾乎使用了所有的天然特質材料來塑造形象，無處不表現出勞動者的智慧和才能。他們絕大多數沒有經過專門的藝術訓練，從事藝術活動完全出于自發，為了表達自己的情感和生活的需要，所以無拘無束，不帶任何藝術規範上的框框，頗有“放手直幹”的味道。雖然有的作品顯得稚拙、粗獷，不合藝術的“常規”，但是從不矯揉造作，反而透出了質樸、率真，表現出淳風之美。不論從內容到形式，都反映了一種美好的追求、對生活的熱愛、對鄉土的真情、對理想的追求、對幸福的祈望。並由此體現出一種樂觀、向上的精神，形成了我們民族的風貌和民族的氣派。

三千年的農業社會造就了樸實的農耕文化。男耕女織和自給自足的生活模式也形成了相應的觀念。在封建社會時代，“三從四德”本是對婦女的一種歧視和束縛，然而民間“女紅”(女功、婦功)便是古代規定下來的“四德”之一。頗有意味的是，政治上的束縛轉化成了藝術發展的有利條件。且不談歷史的功過，民間藝術在我國的普遍發展並取得相當高的成就，是與此相關聯的。這是歷史的事實。雖然有人說過去的農村婦女大都未受過教育，更沒有受過現代型的專業藝術教育，藝術在她們手上怎能發展得很高呢？要知道，這是上千年的文化積澱，就像古代的畫家也不曾受過系統的藝術教育一樣，在長期的磨煉中同樣能夠達到一定的水平。在那個時代，幾乎所有的少女到七八歲時都要開始動刀動剪、揀針弄綫。她們在實際的氛圍中受到熏陶，產生興趣而有所追求；母教女，姊教妹，周圍幾十里的親友們相互交往，形成一個大範圍的切磋藝術的活動空間。就以剪紙來說，它的發展軌迹是從刺繡花樣到“窗花”等室內裝飾。刺繡花樣的產生與傳播也有兩條綫：一條是專業剪花藝人的作品，他們多是在城鎮中設攤賣藝的男性；另一條綫便是農村婦女。在方圓幾十里的若干村莊內，總有幾位剪紙的高手，年輕的“巧姑娘”、“巧媳婦”和老年的“花姆”(福建沿海對剪紙老人的尊稱)。從她們那裏求得花樣，初學者照着剪，會剪者邊剪邊琢磨，有可能改動一朵花兒或者兩片葉兒，那些悟性高、手剪活的年輕人從中得到啟發，索性另外剪出了新花樣。這是一個帶有歷史性的和集體性的創作過程，而且是在一個地區內完成並逐漸上升。所以看一個地區的剪紙，有些作品大

同小異，幾乎找不出原創者是誰。

確實，在民間藝術中蘊涵着一種人間的真美，那是在美學書中找不到的。不僅是在作品本身，還包括作者與作品的關係、藝術的目的、審美的要求、人與人之間的和諧，以及創作本身的方法、技巧和相關的素養等。1998年我寫過一篇文章，題名為《中國民藝學發想》，提出了一些設想和具體問題。如關於民藝的定義和內涵，民藝的研究宗旨、對象、分類、方法以及比較研究等。近十五年來的研究證明，不但可以確立，而且在內容上擴展得很大，有許多涉及到藝術的基本原理和一般創作上長期爭論不決的問題，在民間藝術上都能得到解釋。原因也很簡單，就是民間藝術的創作比較單純，沒有社會上若干非藝術因素的干擾，反映在理論上就容易看得清楚。所謂“猴體解剖是人體解剖的一把鑰匙”，其原因正在於此。

建立中國的“民藝學”不僅可以解決許多藝術的理論問題，對認識民間藝術自身的特質和價值也必將會起深化的作用。長期以來，社會上包括在藝術界歧視民間藝術的迂腐思想非常嚴重，所謂“不登大雅之堂”，不僅是舊文人的陳舊觀念，也影響了其他不少人。這是我國文化發展不平衡的一個重要原因。

雅俗之爭是歷來文人議論的一個焦點。有些自詡為雅士的人看不起民間的藝術，以為那些來自鄉間的東西粗、俗、野、土。殊不知，“粗”者不一定是粗陋草率，“俗”者不一定是俗不可耐，“野”者不一定是野鄙無馴，“土”者不一定是土頑愚鈍。民間藝術的高超在於質樸和淳美，因而在技巧上也往往會出現驚人的效果。西方的藝術家稱贊中國畫的畫魚，魚在畫面上優游自得，並沒有畫出水來，假若真要畫水，魚兒也就看不見了。這是中國人的傳統思維。民間畫蓮花，固然有浮在水面上的蓮葉、蓮花、蓮蓬，以及圍繞於花的蜻蜓、蝴蝶等；有趣的是，那花葉可直接通向水中，連着藕、圍着魚，同樣是不畫水。這使我們想起了“江南可采蓮”的古詩來，那種奇格回轉，令人回味無窮。

圓滿、祥和、吉慶、福祉，表現出中國人共同的心理要求，民間年畫藝人的創作口訣中有“畫中要有戲，百看才不膩”，“出口要吉利，才能合人意”的話，也說明藝術怎樣才能適應大眾的要求。長期以來，從畫理到畫法，從構圖到配色，可說形成了一套較完整的經驗，有待於深入研究、發揚光大。

古代稱民間歌謠為“風”。民歌出自勞動者，所謂“勞者自歌”，通過民歌抒發他們的情感。《漢書·藝文志》：“故古有采詩之官，王者所以觀風俗，知得失，自考正也。”《詩經》三百篇，其中有多半被稱為“國風”，即“十五國詩”的民俗歌謠。朱熹《詩集傳》說：“國者，諸侯所封之域；風者，民俗歌謠之詩。謂之風者，以其被上之化以有言，而又足以感人如物，因風之動以有聲，而其聲又足以動物也。”關於古代采詩(采風)的制度，雖然有人提出了懷疑，甚至認為“國風”也不全是民歌，但至少承認有一部分是民歌。這就足以說明，早在兩三千年之前人們已對這種民間藝術加以重視，並經孔子的整理成為儒家的經典。

民歌為“民俗歌謠之詩”，而被視為“國風”；那麼民間美術則是無聲的詩、有形的詩，也是一種“國風”。這是很值得珍重的一宗民族文化財富。對於在大眾生活中已經消失了的東西，還能夠見到少數的鳳毛麟角，應該視為重要的文化遺產；對於仍然見於大眾生活之中的應該視為活的傳統。我們必須清醒地認識到，今日之民族文化發展，已由過去的自發性進入到自覺性的時代。對於一個偉大的民族來說，傳統文化的厚積是好事而不是壞事，應該繼承發展，使其延續下去，最低是保住傳統文化的“火種”，不致熄滅和中斷。因為在傳統文化中保存着高貴的精神品質和優秀的基因，一旦發揮出來，將會形成無窮的力量，其意義是深遠的、無可估量的。

二〇〇二年七月二十日於南京蘭園



概論



# 中國民族民間飾物文化探索

唐緒祥

中華民族在歷史演進的長河中，創造了十分豐富多彩的飾物佩戴文化，而且在很早以前就已超越了飾物佩戴的本能性，建立起非本能性的觀念體系，從觀念意識方面拓展了裝飾行爲的空間。在這個體系中，佩戴飾物由于其非本能性的原則，更多地反映了中華民族佩戴飾物的社會歷史內容，以及獨特的民族文化形式。由於中國地域的遼闊、地理環境的差別、氣候條件的多變，自然形成了不同層次的生存狀態，由此而產生不同的裝飾形式。又由於民族的遷徙、歷史的延伸、文化的交流融合，促成不同的生產方式和生活方式、不同的宗教意識和政治意識，這些因素都對飾物佩戴的裝飾行爲產生深遠的影響。

中國民族民間的飾物佩戴的裝飾行爲在很大程度上都與巫文化有淵源關係，特別是一些民族民間具有原始意義的身體裝飾行爲，都受到巫文化的作用。至今，中國還有不少的民族在觀念形態中仍然保持着較為完整的原始巫文化的特質。正是由於這種原始宗教信仰的完整性和歷史性，深刻地影響着人們的社會價值觀，並通過個體的社會行爲和群體間的社會交往反映出來，從而，構成了中國現代社會中的民族民間的特殊的社會內容和飾物佩戴文化現象。

中國民族民間的飾物形式，現在大多是以美的形式展現在我們面前，給人以美感。因此，它對現代藝術設計，對現代生活的審美內容都產生了巨大的影響，構成一種新的文化現象，即民族民間文化以獨特的形式內容滲透到高度發達的現代文明中。這就給我們提出了一個新的課題，有必要分析和研究這種美的形式與社會歷史的關係，從文化人類學的角度進行考察，在審美形式的背後必然包含着豐富的社會歷史內容，我們將會發現飾物的外在形式具有審美意義，是直觀的，而內涵是社會的、歷史的和宗教的。

中國民族民間的飾物形態和內容都不同程度地保持了傳統文化特徵，尤其是邊遠的少數民族所處的特殊地理環境，構成了特殊的文化環境基礎。地理環境受文化因素的影響，歷史文化的發展反過來又受地理因素的制約。例如苗族的飾物形態和內容，藏族的飾物形態和內容，黎族文身的形態和內容以及其他民族的一些身體裝飾行爲都包含着大量的傳統文化信息和地域環境特色。下面我們先對苗族的飾物佩戴文化形式和他們的裝飾行爲進行分析研究，從而獲得苗族飾物佩戴文化的特殊信息，並了解民族民間藝術在中華整體文化中的地位。

從唐代至近代一千多年的時間裏，大部分的苗族基本上是生活在一種相對封閉的環境中，回避了無數次歷史進程中的演化，保持了較為完整的古代習俗和古代文化形態。至今，苗族以服飾反映婚姻形態的傳統習俗仍然是十分嚴格的，即為同種服飾開親，服飾形式不同絕不開親。所以，在眾多的苗族支系中，不管是跨界過省，還是相隔百里之遙，他們若要聯姻，其首先的條件就是要求服飾形制相同。貴州自古以來就以山高路險、氣候惡劣多變而構成一個非常封閉的自然環境和社會環境。由於封閉的環境、封閉



貴州黃平苗族姑娘盛裝



廣西融水瑤族男子頭飾



新疆塔吉克族婦女



貴州苗族男孩頭飾



貴州水族兒童頭飾



貴州侗家姑娘盛裝





雲南德昂族女子銀飾



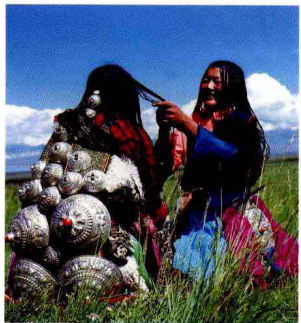
貴州施洞苗族姑娘銀飾



雲南獨龍族婦女文面



新疆塔吉克族新娘



青海藏族姑娘銀飾

的政治以及自給自足的經濟，造成了經久不變的文化形態，有一部分苗族至今仍然保持着南遷時唐代中原的服裝和飾物的一些特徵。苗族的服飾形制有近百種，變化非常豐富。因為苗族支系衆多，各支系都有自己獨特的服裝和飾物，通過服裝的樣式、飾物的造型結構、裝飾的部位以及紋樣和色彩等等來充分顯示支系特徵。這些特徵對外是民族識別的標誌，在氏族內部又是成年的標誌、婚姻的標誌和顯示身份地位的標誌。在日常社會生活中，通過服飾的變化，不僅可以分辨出不同的族群、不同的支系，還可知其是否成年、是否婚配、是否生育或是地位如何等豐富的社會歷史內容。傳統意識強的民族都非常注重以服飾的外在形式來界定族群中個體的身份地位，約束其對群體利益的絕對服從，包括政治的、經濟的、宗教的以及人生人格的內容。在氏族內部按習慣法給予年輕人表示成年的服飾和顯示婚姻狀況的服飾，而獲得成年人服飾的少男少女從此享有婚戀的權利並要承擔起社會公共責任。那些身着已婚婦女服飾的女子則要受到社會道德的約束，這種情況說明了服裝形制和飾物的類型以及佩戴方式都具有十分重要的社會意義。

當然，民族民間文化在歷史發展的進程中同樣也回避不了外來文化的影響，即使是現在也存在着現代主導文化、傳統高雅文化以及城市大眾文化的影響。特別是在當今的信息時代，不同文化互相滲透，由自發走向了自覺，形成不同層面文化元素優化組合的趨勢，彰顯新的民族民間文化個性，飾物的形態、內容、價值也在發展中發生變化。

我們曾多次前往貴州地區考察苗族銀飾，黔東南的“清水江，盤旋苗疆，源出都勻馬尾河，經凱里西北，匯於重安江，經施洞口，過清江廳，出遠口而入湖南。清深可通舟，實沅水之上流”。在清水江的中游，兩岸峰巒交錯，苗寨星羅棋布。清水江兩岸的苗族被稱為清江苗，形成了豐富多彩的清江苗服飾文化區域。在這個區域內又以施洞苗族銀飾最為富麗、最具特色，同時也最為清晰地呈現出多元文化互滲的軌迹，透射出新的民族文化個性和價值。

### 1. 龍鳳銀龍角

這件寬約33厘米、高約50厘米的飾物，是施洞苗族銀飾中一件十分有特色的重要頭飾。在重要場合的姑娘盛裝中絕不能缺少這件頭飾。龍角的中間立有4條銀片，中間的兩條略高，頂端各飾一鑿花蝴蝶吊墜，邊上兩條略低，頂端各飾一鑿花珠寶紋。在龍角的頂端各飾一鏤空楊梅花，極具裝飾效果，而楊梅花又是施洞清江苗所獨有的。銀龍角上的龍紋均為半立體狀，龍身在角狀銀板上鑿刻成浮雕狀，而龍頭却是用銀板鑿刻成高浮雕，然後鏤空剪邊獨立成型再與龍身焊接固定。鳳紋也是採用獨立鑿刻成型的方法，最後固定在銀片上。這件銀飾的龍鳳紋都左右對稱，中間是蝴蝶紋和珠寶紋，具有很強的立體裝飾效果，區別於雷山、舟溪等地苗族的龍角頭飾。施洞苗族頭飾的珠寶紋大多是在中間鑲嵌圓鏡（此法可能受漢族戲裝影響）。

據了解，施洞苗族銀飾的龍鳳紋銀龍角出現較晚，最早施洞的苗族銀頭飾只插4片小銀片，而且是不鑿花的素面銀片，後來才受到別的苗族支系插龍角的影響，逐步形成施洞龍鳳紋銀龍角頭飾。它通常都是選用上好白銀，精雕細刻而成。銀龍角上的龍鳳紋是銀匠吳通雲在1964年添加上去的，大家都覺得好看，慢慢就沿襲下來了。物質文化

形態，是看得見摸得着的東西，它必須符合族群整體審美情趣，符合時代審美潮流和區域文化的價值原則以及地理環境和氣候環境，在這樣的基礎上才能延續發展。據調查，在20世紀50年代以前，由于經濟不發達，逢年過節時，施洞鎮能佩戴一套完整銀飾的姑娘并不多，銀飾的發展是從20世紀70年代末開始的。這一時期整個苗族地區的經濟與全國的經濟一樣，進入了一個改革開放的時代，人們的生活水平大大提高，對銀飾的需求也大為提高。現在施洞幾乎每個姑娘都有一套銀飾，而銀飾的多少已轉化成審美內容的重要外化形式，佩戴銀飾以多為富，以多為美，成為這一地區的時尚。這些年來，中華大地對少數民族區域文化的研究熱，一浪高過一浪，從苗族文化到藏族文化，從東巴文化到貝葉文化等等都達到了非常廣泛而深入的研究，取得了很多成果，從文化的角度促進了民族與區域文化的融合發展。

但是，在事物發展的過程中，常常是正面效果和負面影響共存，這種現象也可以說是一種歷史的必然。我們知道，作為少數民族文化的苗族銀飾的發展要在漢文化占絕對優勢的大環境中拓展自己的文化空間必然是艱難的，如同苗族拓展自己的生存空間一樣，其價值和意義是與其獨特的古代形式分不開的。苗族祖先早期由中原地區不斷向南向西遷徙，構成一種綫狀流動空間，所以從客觀上來講，苗族文化不可能不帶有中原文化色彩。但是，由于苗族社會發展階段的歷史演進速度與漢族社會的歷史進程的相對時差，又加上近千年的特殊地理環境造成的封閉性，恰好保持了苗族社會中一些獨特的社會文化內容。苗族服飾文化現象就是一個文化融合發展的實例，除傳統中流動着中原文化特質外，自明清以來，中央集團進一步加強對少數民族的多方面滲透，改變了很多地區少數民族的發展模式，在他們的文化形態中打上了漢文化的烙印。通過對苗族銀飾工藝的考察，發現很多文化交流融合的痕迹。現在50歲至60歲的這批苗族銀匠，比起他們的父輩來，在裝飾紋樣的創作上，在藝術形象的塑造上，以及工藝技術的實踐上都更具有現代文明的性質。但是，他們一個很大的特點就是接受的是完全的現代化教育，生活在現代文明不斷滲透的社會環境中，本民族傳統的生活方式也在不斷改變，包括自然環境也逐漸按照現代社會的發展趨勢而不斷被改造。在審美標準方面，也是以漢化形式為依據，本民族的審美意識同樣在淡化。所以，我們在施洞苗族銀飾龍鳳紋龍角上看到的漢龍漢鳳紋式也就不足為奇了。

## 2. 銀馬花圍帕

這件長約40厘米、高約8厘米的飾物，也是施洞苗族獨具特色的傳統頭飾之一。銀馬花圍帕由14個人騎馬和楊梅花以及吊墜組成，圍帕中間鑲嵌圓形鏡面，珠寶紋邊飾火焰紋。在珠寶紋的左右兩邊各分7個人騎馬相向而馳，人物英勇，駿馬驍健，猶如千軍萬馬行進跋涉。據說這種銀馬花紋飾，反映的是苗族先民英勇征戰不斷西遷的艱苦歷程，有悲壯之感。銀馬花以鑿花工藝成型，雕刻精微細緻，造型生動飽滿。騎馬人物是古裝戎束，頭繫高髻，手拿兵器立于馬背之上。14疋駿馬，鬃結齊整，花鞍瓔珞。刻工用細鑿雕出駿馬的毛紋，用跳針打出駿馬的花斑，用圓錘踩出駿馬的膈圈。在馬蹄下墜吊鈴花片，將14騎人馬固定于鑿刻鏤空的楊梅花銀板裝飾帶上，頂端再密集一排楊梅花，楊梅花的邊緣剪成細芒狀，有特殊的視覺效果。總之，銀馬花圍帕是施洞苗族銀



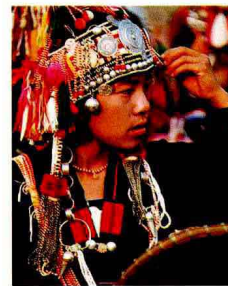
貴州雷山苗族姑娘盛裝



貴州施洞苗族姑娘盛裝



貴州苗族小孩頭飾



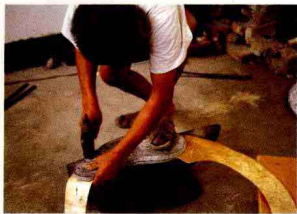
雲南哈尼族姑娘頭飾



貴州苗族姑娘頭飾



雷山苗族大銀角



貴州苗族模壓工藝



貴州苗族對模工藝



貴州苗族鑿花工藝



貴州苗族鑿花工藝



貴州苗族鑿刻工藝



貴州苗族銀匠吹焊工藝

飾中一組十分精緻而又具原創性的飾物。

### 3. 龍頭銀髮簪

此件飾物長約28厘米，龍頭銀髮簪採用立體花絲工藝塑造。工匠先用銀片鑿刻出龍頭的各部分結構，然後用銀花絲圍邊焊接固定，製作成有花絲的龍頭部件，再將這些部件組合焊接起來，構成立體狀花絲龍頭，最後與插針部焊接，即成為龍頭髮簪。這裡的花絲龍頭髮簪，不管是花絲工藝還是龍的整體造型，都很難說是地道的苗族傳統工藝。我們甚至認為從這些單件的飾品來看，缺少苗族文化個性。然而，如果把這些單件的飾品與其他特定的飾品進行整體組合，在特定的環境佩戴，就能充分顯示苗族文化特徵，成為不可替代的苗族裝飾形式，並以這種特殊的裝飾形式來表述苗族的審美觀念和社會內容。要是不建立這種組合模式，那麼單件的銀飾品就很容易反彈出漢族文化的審美內容，讓人覺得與漢族的文化形態相類似。其實，正是由於苗族也是中華大地上一個古老的部落集團，在苗族的社會歷史的發展中不斷融合漢文化和其他族群文化，才使得苗族文化對漢文化形成一種潛移默化的認同心態。例如漢族對龍的認識：“寬闊突起的前額表示聰明智慧，鹿角表示社稷和長壽，牛耳寓意名列魁首，虎眼表現威嚴，鷹爪表現勇猛，劍眉象徵英武，獅鼻象徵寶貴，金魚尾象徵靈活，馬齒象徵勤勞善良等。”這些漢文化的觀念形態在苗族的社會生活中同樣具有深刻的影響力。

我們再來看看金銀花絲工藝，不管是從材料的使用和工藝的難易程度，還是象徵寓意的角度都具有文化特質的先進性。作為基本材料而大量使用的白銀飾物，需要相對發達的經濟基礎，工藝技術的高超和審美情趣的表達也需要相對開闊的文化視野。從龍的象徵寓意來看，施洞苗族銀飾超越了裝飾形式對社會歷史內容的演繹階段，進入了以審美為主要內容的裝飾階段。這說明當代的苗族與漢族所處的相同的時間空間、環境空間和社會發展空間，使苗族的社會生活各個領域都受到漢文化的影響，這是一種不可回避的歷史必然。

### 4. 鳳鳥銀花髮簪

這件飾物長約18厘米、寬約14厘米，由花絲鳳鳥、花絲蝴蝶、花絲銀花、花絲火焰寶珠以及花絲襯板和吊鈴墜子等組成，這是一件製作工藝極為精細的施洞苗族頭飾。這一髮簪的形制和工藝技巧都達到了十分完美的程度，髮簪的裝飾功能大大超越了實用功能。其組合關係是將鳳鳥、蝴蝶、銀花、寶珠等花絲紋樣組合重疊數層，再吊佩墜鈴和花片，具有立體裝飾效果。這一裝飾形式較為明顯地受到漢族頭飾“步搖”的影響，反映出高度封建文化特徵。從鳳鳥的造型來看，與唐宋時期的鳳鳥相比，唐鳳高冠鷹喙，頸羽飛動，翼振雄風，翎翻雲花，腿健足捷，立起一派大國氣度，而這裏的鳳鳥，却變得纖細柔弱，追求工藝的精微，注重造型的物質化以及裝飾的堆疊繁縟，恰好反映了明清時期的審美趣味。這些特徵清楚地表明，鳳鳥銀花髮簪這一裝飾形式在施洞苗族的銀飾中是較晚發展起來的，是融合和重疊不同歷史、不同民族文化的苗族的文化形態。

### 5. 蝶花吊穗銀髮簪

這件飾物長約18厘米、寬約15厘米，與鳳鳥銀髮簪造型相似，花紋堆疊略為簡單，以花絲蝶形作為主要裝飾紋樣。在《苗族古歌》裏傳說，蝴蝶媽媽與水泡婚配，在楓

樹中生12個蛋，後來孵化出姜央、雷公、老虎、水牛、大象等動物以及諸神，而姜央就是苗族的始祖。所以苗族對於蝴蝶媽媽的塑造，不僅僅是從審美的角度來表現，還包含着更為本質的生殖崇拜和祖先崇拜的原始宗教意識，同時還具有族群標誌的意義。在苗族銀飾中和刺綉圖案中都有大量的蝴蝶形象，這是在歷史的演化中，人們通過具體的物象來表達族群情感以增加族群意識，同時將族群中的個體由敬仰崇拜而帶入一個審美的境界。

## 6. 銀手鐲

施洞苗族銀手鐲式樣很多，有寶珠手鐲、小米花手鐲、藤形花手鐲、空心花手鐲、麻花手鐲、六棱手鐲等種類。姑娘們盛裝時都要戴上6對銀手鐲，才能算是一套完整的銀飾盛裝，否則是不敢出門的。這些手鐲的製作工藝十分豐富，有非常精細的花絲工藝，也有十分粗獷的繞絲工藝，還有相當獨特的編結工藝，由此而形成獨特的工藝效果和裝飾特徵。寶珠手鐲採用花絲工藝製成，十分細緻，需要掌握複雜的焊接工藝技術，難度很高，一般的銀匠不敢輕易做寶珠手鐲。寶珠手鐲還分單排寶珠、雙排寶珠和三排寶珠，呈現出多姿多彩的外形特徵。小米花手鐲也是施洞苗族所獨有，是用12根銀綫編織而成，造型是中間粗兩頭細的中空狀，用一粗銀條襯在編織的花絲中間，保持手鐲圓形的穩固性，有的將交接處做成活口，佩戴時根據需要調整鐲圈的大小。小米花手鐲工藝十分獨特，雖是傳統工藝却呈現出很新的面貌。藤形手鐲的製作工藝與藤形項圈的製作工藝基本相同，具有粗獷的原始風采。麻花手鐲的製作是先將銀條打成六棱形，然後把兩根銀條對繞成型，風格也非常簡潔而樸素。空心手鐲的製作是先將銀片在鑿花膠上打出乳釘，並鑿刻紋樣，然後合圍焊邊封口即成。施洞苗族婦女在日常生活中只戴六棱手鐲或麻花手鐲，便于勞作。從以上不同的手鐲製作工藝中同樣透露出多種文化交流的光彩。我們從施洞苗族的銀飾中時時感覺到漢族傳統文化與苗族傳統文化相互融合的關係，雖然從單件飾物的形制和紋樣獨立來看，施洞苗族銀飾的確漢化程度很高，但是通過特殊的組合佩戴，出現在特定的環境和時間，這種綜合性的飾物仍然呈現出強烈的苗族文化觀念。

## 二

我們還可以從藏族飾物來看漢藏文化的交流融合所產生的歷史意義。在湍急的金沙江上游，有巍峨的高山終年積雪，有廣闊的草原水草充沛，還有森林、戈壁，複雜的地理環境和多變的氣候條件，在這裏聚居着藏族康巴人。他們被環境塑造成一個性格堅強的族群，不管從個體到群體都具有良好的適應性，一是對自然環境的適應性，二是對傳統文化的繼承性，三是對外來文化的改良性。康巴人以個體良好的適應性組構了更為開放的、更具廣泛意義的族群。在不斷演化的歷程中形成了特色鮮明的康巴飾物系統。他們佩戴的珊瑚珠、蜜蠟珠和松石珠，大多是不加雕飾而更顯示出粗獷、強烈、自然天成的美感。其金屬飾物又是另外一種風格，鑿花工藝十分精巧細緻，有銅質的、有銀質的，還有金質的，並鑲嵌各類寶石，艷麗而華貴。裝飾紋樣的內容更為豐富多彩，包括



貴州苗族金工焊接工藝



貴州苗族金工焊接工藝



貴州苗族金工焊接工藝



貴州苗族金工焊接工藝



貴州苗族花絲工藝



貴州苗族刻花工藝



苗族銀手鐲

歷史的、宗教的、生活的，還有本族傳統的或是受外族影響的內容等等都在他們的飾物上充分地透示出來，形成一個立體的物質文化形態體系。

我們曾于1998年2月對康區的河坡藏族金屬工藝作過考察，發現了一些區域性的特殊的文化現象。河坡藏族金屬工藝在發展的歷史中，受內地漢文化的影響很大，將漢文化不同時期的演進形式和內容吸納到本民族的飾物形態中，構成了一個歷史的綜合文化現象。這種以藏族整體文化傳統為基礎的多層歷史內容與多民族文化形式相重疊相融合的表現形態，將悠久的歷史文化、特殊的區域文化和強烈的民族個性有機地結合在一起，形成了河坡藏族金屬工藝獨具特色的藝術風格。下面我們從歷史的角度來討論內地漢文化與康區白玉河坡藏族金屬工藝的淵源關係。河坡是康區西部白玉縣的一個鄉，地處金沙江東岸，沿贈曲河、依多尼山，攏聚着根嘎、先峰、白龍、則五和格學五個村落。河坡是川藏地區著名的金屬工藝裝飾品的主要產地，這裏村村能造佛具法器，戶戶能打藏刀飾物，在一千多年的發展中對康區和衛藏地區都產生了巨大的影響。首先，讓我們從《白玉縣誌大事記》中對這一地區的歷史作一概括的了解：



貴州白領苗族銀角



貴州水族姑娘銀飾



貴州水族婦女頭飾



貴州水族銀匠吹錘工藝



貴州傳統焊接工藝

#### 東漢

白玉當時為白狼國屬地。

從永平十七年（公元74年）至永元十二年（公元100年），白狼國曾先後三次歸附漢王朝，白狼王親去洛陽朝拜漢明帝劉莊，在宮廷上唱出了《遠夷樂德歌》《遠夷慕德歌》《遠夷懷德歌》，以表“慕化歸義”之情。（白狼國為當時一部落）

#### 隋朝

白玉，為《隋書·附國傳》記載的婢藥部落，屬西南夷。大業四年（公元608年），“其王遣使素福等八人入朝。明年，又遣其弟子宜林率嘉良夷六十人朝貢。……（隋王朝）緣西南邊置諸道總管以遙管之”。

#### 唐朝

武德元年（公元618年），婢藥舉土內附。

龍朔三年（公元663年），“并為吐蕃所破而臣屬焉”。

乾符四年（公元877年），吐蕃王朝崩潰，白玉復為部落。

#### 北宋

嶺·格薩爾勢力崛起，建立嶺國，白玉為嶺國屬地。

#### 南宋

紹興二十九年（公元1159年），寧瑪派高僧嘎……當巴德西在白玉河坡的多尼山腰建成嘎拖寺，為康區佛教寺廟之首……

這些歷史事件均對白玉河坡藏族金屬工藝產生了深刻影響，也是其得以發展的歷史條件。特別是在“唐朝龍朔三年（公元663年），吐蕃大相祿東贊率兵十二萬，于五月擊破吐谷渾後，即由青海方向南下，深入大金川流域。于黨項、白蘭、附國諸部并為吐蕃所破而臣屬焉”。“藏王屯兵康區，為戰爭所需，鑄造刀、矛、弓等，兵器工藝隨之傳入。嶺·格薩爾興起後，更是廣集工匠，趕製兵器，強令霍爾部落著名鐵工曲打帶徒傳藝，并開始土法煉鐵，促進了以兵器為主的民族工藝的長足發展”。另外，整個康區第

一座藏傳佛教寺廟嘎拖寺于紹興二十九年（公元1159年）建成，也為河坡藏族金屬工藝的發展創造了條件。“為在教派的激烈競爭中求得生存與發展，蔡巴·噶德公布活佛七次赴內地，聘回了一批又一批漢區名匠，興佛堂，塑神像，刻經版，製佛具”。由于嘎拖寺在整個康區所具有的重要地位，使得它成為了對外交流和引進漢區先進工藝技術的典範。又由于西藏、雲南、阿壩、康定等地都有大量的朝拜者雲集河坡，進行宗教文化上的交往，使佛教法器、金工服飾的打造工藝技術不斷提高，並得以參照內地優良的金工技術，也使當地的工匠由單純打造兵器轉向民用器物和服裝飾物的大量生產。

河坡在地理上位于金沙江東岸，而金沙江作為西藏與四川的屏障，在戰略上具有重要意義。在吐蕃時期它是整個康區藏軍的後方，是藏軍的兵器製作據點，同時在漢藏文化的交往中，對金沙江西岸的西藏地區起到一個引進吸收漢文化、消化注入漢文化的窗口作用。康區在政治、經濟、文化甚至宗教方面均直接受到內地的影響，它既保持了藏民族在政治文化、生活習慣以及宗教信仰上的民族性，同時又依托“天府之國”的經濟文化促進自身的發展。這樣的影響不僅僅局限于康區，整個西藏區域的政治、經濟、文化都通過康區而接受了這種影響。康區還表現出獨特的地理位置上的優勢，它西可進藏，東可入川，北接甘、青兩省，南達中甸大理，成為西北、西南地區與內地各民族經濟文化交流的重要途徑。這裏南往北來的民族流動及其漫長的歷史演變，帶來了各民族的相互影響、相互吸收演化的文化形態的重疊堆積。我們從河坡藏族金屬工藝就可以發現各民族在歷史的發展演化進程中不同文化的交織痕迹——多元文化并存于同一形態中，但仍然呈現出強烈的藏民族的文化主調。例如，河坡藏刀的刀鞘鑿花紋飾，滿鋪卷草紋，在卷草紋上疊鑿龍鳳紋，並點綴數疋神獸，最後用細紋排鑿將卷草紋梳成細絲旋轉螺紋，使卷草紋飽滿圓潤，卷曲舒展。以生動流暢的底紋效果，烘托龍鳳神獸，使龍鳳更瀟灑，使神獸更俊逸。精雕細刻的卷草、龍鳳、神獸，均勻地鋪滿整個刀鞘的裝飾面，給人以華麗而又神秘的感受。同時還呈現出一種特殊的文化情調，這種情調充分反映了藏民族的民族意識。

刀鞘紋飾對肌理效果的處理也有獨到之處，利用鑿花工藝的製作痕迹，轉換成裝飾因素，變被動為主動。在鑿凹的紋飾空隙處，保留工藝製作過程中的自然紋理，這種自然紋理是鑿子將膠泥上的銅板紋飾的空隙鑿凹，突出主要紋飾，使卷草、龍鳳、神獸紋呈浮雕狀，這也是金工鑿花的工藝特色。由于鑿子是尖狀略呈平圓，所以鑿凹的銅板出現自然毛麻狀，與卷草龍鳳神獸紋產生肌理對比。加上龍紋以點狀作為造型主調，鳳紋以綫狀作為造型主調，神獸紋以綫與面的構成作為造型主調，從而獲得豐富的視覺效果。

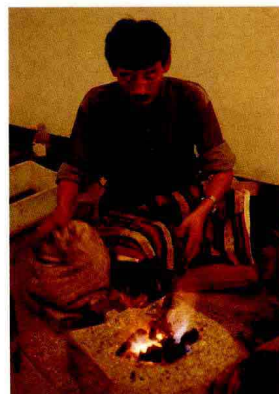
刀鞘和刀把上共鑿有四疋神獸，動態十分生動，均是奔跑回首狀。工匠準確地捕捉住神獸在運動中一瞬間的回首顧盼的神態，並將其上下排列，構成一種相互呼應的特殊效果，給人感覺神獸在奔跑和顧盼的動態中產生一種超時空的聯係。刀鞘上部的兩疋神獸，在構圖上主次分明、疏朗適稱，這些精彩的處理，使刀鞘主體裝飾與刀把裝飾構成一個裝飾整體。經過對比我們發現，河坡藏刀上的神獸造型與湖北江陵出土的戰國龍鳳虎紋綉上的虎紋十分相似，也與河北定縣出土的西漢金銀錯狩獵紋銅車轅飾的虎紋裝飾



西藏藏族老銀匠



西藏藏族鑿花工藝



西藏藏族銀匠



西藏藏族銀匠塑形工藝



西藏藏族宗教器皿



西藏布達拉宮遠眺



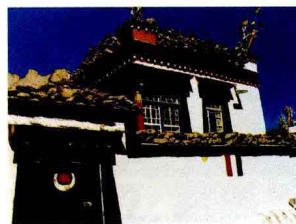
西藏大昭寺金屬裝飾



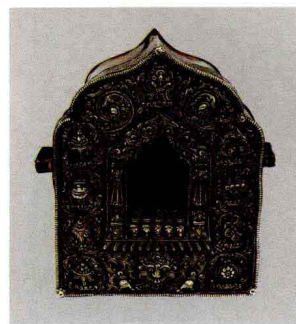
西藏寺廟中的漢式金頂



西藏寺廟建築裝飾



西藏民居



藏族“嘎烏”

非常相似。從造型學的角度來看，這種相似的造型手法，似乎說明有一種歷史承傳因素在裏面。由此可見，古代中原文化對周邊少數民族文化的影響是很大的，這種影響明顯反映在河坡藏刀的龍鳳紋飾上。我們知道，龍鳳是具有中華民族文化象徵意義的圖案，在古代中國作為炎黃子孫的圖騰標誌。它是中華民族在發展的過程中，氏族部落之間不斷融合演化而形成的。我們認為這種圖騰的形成，主要是一種歷史的、觀念的文化整合，是一種自覺狀態的演化，有着多層次的內涵。經過幾千年的發展演變，中華民族將歷史文化、民族心理結構、道德倫理規範和審美意識等種種內容積澱在獨特的龍鳳圖形中。我們從現存的一些少數民族文化形態中了解到，早期圖騰崇拜的圖形標誌具有多方面的意義：(1) 血親崇拜內容和祖先崇拜內容；(2) 氏族部落的標誌；(3) 具有成年禮的含義；(4) 具有限制婚姻的功能；(5) 具有表述審美意識的裝飾功能。這些早期圖騰崇拜內容也在各民族的遷徙融合中不斷演進，出現了以中原龍鳳文化形態在歷史上的縱向發展趨勢，構成中華民族大文化體系中漢族文化的主導地位，這就是龍鳳文化形態體系的建立，開創了一個以龍鳳形態來表述多元民族文化的大局面。同時，在橫向融合中，龍鳳文化的主導性不斷滲透西北地區和西南地區，甚至包括朝鮮、日本、泰國以及東南亞地區。在我國少數民族地區，龍鳳文化的發展演進，形成了豐富多彩的區域文化特色，這些區域性的龍鳳文化形態構成了區別於中原龍鳳文化的表現形式。河坡藏族刀鞘上的龍鳳裝飾紋樣，正是充分反映了這種歷史的演進。這裏的龍鳳是藏民族根據自身的社會歷史、宗教文化、生活習慣、審美意趣等因素來重新把握的觀念形態，透示着藏民族獨特的審美意識和強烈的民族個性。所以，這些裝飾形式，既受中原漢族文化的影響，又具有自己的民族文化特色。由此說明，龍鳳形態在整個中華民族文化體系中存在着不同層次的演進序列，是一個多內涵、多形式、多特徵的綜合形態，是一個東方文化的大系列。

龍鳳圖騰紋樣起源于原始社會，經彩陶時代至青銅時代，特別是商周青銅器多飾以鳥紋和龍紋，發展到春秋戰國時期，龍鳳紋飾更趨規範化，更具象徵意義。秦漢時期的龍鳳紋飾注重大的塑造動勢，在簡約的構成中納入了很多神話內容。唐宋時期的龍鳳却是將神拉向世俗，在造型上也趨於煩瑣具體。龍鳳紋飾在秦漢隋唐時期是不具有皇權象徵意義的，到元、明、清時期才發展成代表皇權的象徵，使龍鳳的造型、龍鳳的色彩、龍鳳的裝飾對象等等都有了嚴格的規定。這時的中原龍鳳紋飾完全是一種等級觀念的對應物，是最高統治權力的象徵，甚至嚴格規定平民是不得隨便使用龍鳳紋飾的。而藏族由於其民族歷史和地理位置的特殊性，對龍的皇權意識並沒有形成。因為在20世紀50年代以前，藏族社會是一個政教合一的社會，是一個以宗教支配一切的社會，只有“活佛”才是他們頂禮膜拜的對象，而“真龍天子”似乎離得太遠，皇權構成不了實際的意義，藏族的龍鳳只是象徵吉祥的圖案。飾有龍鳳紋的藏刀，不僅是武器也是生活用具，同時，還具有裝飾功能。所以，藏族男女人人佩刀，不受等級觀念的約束。從這一現象來看，藏族最早使用龍鳳紋飾至少也是在宋代之前。河坡在唐蕃時期就是康區藏軍兵器的打造基地，康區又是漢藏文化交流的前沿區域，加上唐代藏區與中原漢區的交往也很密切，從形式上看這種藏區裝飾與漢唐裝飾樣式有着歷史的淵源關係。那麼，在工藝上也必然

與唐代金屬工藝有着承傳關係。另外，刀鞘上的卷草紋也是典型的唐代卷草紋樣式，明顯地看出承傳唐風的痕迹。特別是藏刀內側的卷草紋，圓潤豐滿的造型，流暢飄逸的動勢，疏密有致，主次分明。滿鋪珍珠地紋構成特殊的肌理效果，這種珍珠地紋也稱為魚子紋，是唐代金屬工藝使用得最多的裝飾手法，是用一種凹圓形鋼鑿在銅、銀、金板上鑿出細小的圓紋，整齊排列，形成紋地，一般將其作為花鳥、動物或人物紋樣的底紋，是唐代金屬工藝裝飾表現的一大特色，珍珠地紋在唐宋之後慢慢就使用得少了，這又從另一角度說明了河坡藏族金屬工藝的裝飾與漢唐裝飾風格的歷史淵源。上述歷史表明，藏族刀鞘上龍鳳紋裝飾的引進，可以追溯到唐宋之前或唐宋時期。

中原卷草紋是從魏晉時期發展起來的，湖北武昌出土北齊時期的青瓷蓮花尊的腹部和頸部都飾以忍冬卷草紋。山西大同出土的北魏伎樂人物龍虎紋石礎方座四周滿飾忍冬紋。至唐宋時期忍冬卷草紋使用得更為廣泛，也更趨於成熟，不僅是石刻，金屬工藝、印染、紡織等工藝也都使用這種表現連續節奏的圖案樣式，以至於日本人通常把這種帶有卷曲連續的花卉圖案統稱為“唐草”。河坡藏族金屬工藝的裝飾紋樣，很多常見的樣式都是在卷草紋的基礎上發展起來的。例如，在一些飾物上經常出現藏式卷草紋（我在這裏根據它的形態特徵稱之為旋堆紋）。旋堆紋就是在卷草纏枝紋的結構上，利用卷草紋的大結構，布滿裝飾面，在局部處理上已經有了明確的藏式特徵。每一片卷葉都採用堆高旋轉的鑿花技法進行刻鑿，並在卷草上排刻細綫，最後卷葉成爲一個具有立體感和流動感的螺旋紋。這種由纏枝卷草紋演變而來的旋堆紋，幾乎在所有的藏式飾物上都有使用，構成了藏族金屬工藝鑿花裝飾的一個重要特徵。正因為這種堆鑿紋式有其代表性，所以，每位學習金工手藝的人首先就要掌握這一工藝。河坡藏族金屬工藝製作多以家庭為基礎，一般是傳男不傳女。男孩從七八歲開始學藝，先學紋樣的描繪，把卷草紋勾勒得十分流暢熟練之後，再描繪其他紋樣。如八寶紋、蓮花紋、動物紋、龍鳳紋以及其他紋樣，這些紋樣都是約定俗成的，不作改變。學藝的前三年就要把這些從祖輩那裏傳下來的紋樣完全背熟，到十二三歲之後才開始練習一些簡單的鑿花工藝，進而學習焊接鑲嵌工藝，然後逐步掌握金工的全面技術。藏族工匠在實際製作過程中就再也不用參照範本了，完全是靠頭腦中記憶儲存的紋式對飾物器具進行裝飾。

前面談到藏族金工鑿花的卷草紋在吸收漢唐文化的基礎上，在發展的歷程中形成了本民族的旋堆紋樣式，這是文化交流融合的現象。同時，後輩對前輩傳下來的裝飾紋樣約定俗成的描摹傳移，變成了族群內部習慣的傳播行爲，也就是說任何一種外來事物在族群中變成了習慣內容之後，就完全成爲本族群不可分割的生活內容了，這充分反映了漢藏文化交往的密切與歷史的悠久。

河坡藏族金屬工藝得以延續唐代金工技術，十分重要的原因就是相對封閉的自然環境，除了康區大門戶的地理位置，就是河坡周邊一道道天然屏障，由東至西排列的大金川、大渡河、尼柯河、雅礱江、理塘河、金沙江以及衆多的冰川支流，再看南屏有沙魯里山，北屏有巴顏喀拉山脈，東屏有牟尼茫起山，形成整個康區西高東低、北高南低的高原地形。在河坡近範圍區域內，高聳着海拔四五千米的尼黑拉山、海子山、桌達拉山、雀兒山。在這一地區，入秋便大雪紛飛，夏至才融雪解冰。這些雪山冰川、深谷高



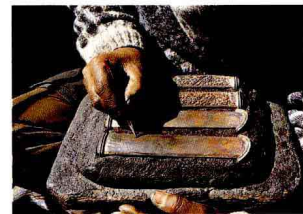
四川甘孜藏族少女盛裝



西藏定日女子海螺手鐲



四川藏族金屬工藝學徒



四川藏族描繪藏刀紋樣



藏族鑿花工藝

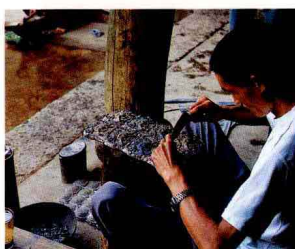


藏族金工工具





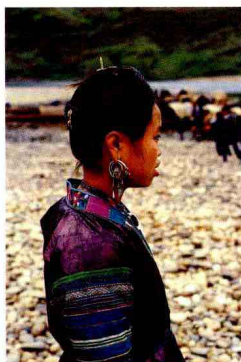
雲南傣族銀匠



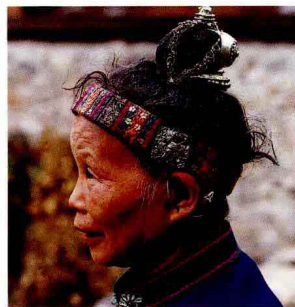
雲南白族銀匠



雲南傣族少女服飾



廣西侗族姑娘耳飾



貴州白領苗族頭飾

峽、湍流大江，就是河坡傳統金屬工藝得以延續千年的特殊的自然條件。種種現象說明，在漫長的歷史演變中，某些相對閉塞的地方，恰恰是避開歷史的衝擊、保持傳統文化延續的地方。通過以上從歷史的、民族的和地理環境的不同角度對河坡藏族民間金屬工藝進行的分析，充分說明了民族民間藝術不但有其自身發展的軌迹，且同樣蘊涵了豐富的社會歷史內容。

### 三

我們從漢族飾物文化的發展軌迹中，發現中國的飾物文化的流向很早就從主流文化中分出一支生機勃勃的民間飾物文化體系，從觀念到形式完全的民間化，也就是將觀念和形式世俗化，使其更加貼近實際生活。在實際生活中，世俗化了的觀念形態其本身就成爲了人們生活的一部分。特別是早期人類社會中那種如火如荼的巫術信仰，以及魏晉南北朝時期那種對佛教的迷狂崇拜，後來并逐步地被改良、被重組、被創造。這種改良、重組和創造的中國本土佛教體系，在觀念上變得更加理性、更加實際，在形式上變得更加通俗。但是，任何新的文化形態與傳統仍然是有着密切聯系的，歷史內容是不可能被簡單否定的，歷史和傳統文化就像血液一樣，無時不在一個民族中流淌，成爲一種內在精神，并在這個民族中的每一個人的身上無時不在地閃爍出來。

我國出現最早的人體裝飾形式，是舊石器時期出現的獸牙、獸骨、貝類、彩石以及玉石，這些獸牙、獸骨、彩石、玉石作爲佩戴物，大都鑽了孔，有的有簡單紋飾，有的還用赤鐵礦粉染成紅色綫紋。從這些飾物中，我們發現三個方面的內容：其一在這裏人們對獸牙、獸骨、彩石等自然物進行了功能需要的物理處理，即鑽孔、打磨、串繩、佩戴一系列的主觀的或稱之爲有思想的行爲方式。其二是人們又很主觀地將磨製的佩挂物進行刻綫裝飾，更進一步的是使用赤鐵礦粉把綫紋染成紅色。綫紋作爲一件佩挂物的裝飾形式，或是作爲一種個人的創造或是作爲一個部族共同認可的創造，這是早期人類進入了一個很高的思維階段的標誌，是將生活經驗上升爲一種觀念，將客觀形式內容上升爲一種抽象的理念。這些抽象的理念的對應物就是被染紅了的佩挂物。其三是人們將理念功利化，以此來提高自身的生活質量，或是將生活的質量、部族的興旺，納入到一種觀念範疇，將生活內容、生活原則、生活質量提升到一個超越現實的境界。當然，這三個方面的內容在早期人類社會是處在一個混沌的狀態，是將生活形式、生活內容、生活觀念糅合爲一個統一體。人的自然屬性與生活環境的自然屬性處在統一而又相互依存的關係。人的生活方式和生活內容更多的趨于自然屬性，人們依賴自然，人類對自身的裝飾物品也取材于日常生活和自然環境。日常生活中的獸牙、獸骨，自然環境中的彩石、蚌貝、玉石等，其本身就具有特殊的形式內容，這是形成特殊的觀念內容的最基本的條件。再有就是它們的來源極爲不易，或是非常稀少，這些也是引起人們珍視的原因。由此，人們在爲自身找尋裝飾物品時，同樣也是關注這類物品，人們在爲信仰找尋對應物時，也是想到這類物品。于是，將獸牙、獸骨，打孔、鑽眼聯綴起來佩戴在身上，也將玉石、瑪瑙、蚌貝等物打磨、鑽孔、刻綫裝飾，串綫佩挂，這些行爲也許在早期是一般