

第一章

背景·方法·目的： 苗族服饰研究的意义

[提要] 重建女性文化的呼声 —— 本书研究的背景 —— 苗族女性文化的内涵与外延 —— 苗族服饰之为女性文化的依据 —— 苗族服饰的现实概况 —— 苗族服饰的学术资料价值 —— 神话史诗是苗族服饰的灵魂 —— 苗族服饰文化的研究方法 —— 苗族服饰的物态·民俗·精神三重结构 —— 苗族服饰是一个有机的文化系统 —— 苗族服饰系统的“器道”一体化特征 —— “纹化”乃文字源头的力证

有学者指出：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。^① 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，古来有

参见《光明日报》，1989年4月27日第三版。

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筑，那么我们就没有理由不去注意和研究女性文化。

据 1990 年全国第四次人口普查，苗族总人数为 730 多万，是仅次于壮族和回族的第三大少数民族；其中贵州省最多，共有 3686900 人，占全国苗族总人数的一半以上。苗族女性文化作为苗家女性生存活动的方式及其创造的积淀，不仅在苗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和背景中，亦以人类的自然全面发展为终极价值追求而不断吐故纳新……

苗族女性文化做为苗族大文化圈中的一个重要部分，当然会渗透在其大文化的每一层面里，但它本身具有的层次性，是建立在鲜明的主体性、群体性和开放性基础上的。与儒家文化规范下，汉民族传统的女性文化表现出来的那种依附性、封闭性、非个性等畸形层面形成明显对照。这是由于汉民族传统的男权文化，封建宗法思想抹煞了其女性的主体资格，而苗族女性长期生活在一个真正男女平等的平权社会的结果。

按照我的理解和认识，苗族女性文化包含着两个方面的互补内容：一是以苗族女性为主体的文化，其前提是苗族女性角色作为主体资格的存在；另一是苗族女性角色的社会化和女性创造力的结果，以及社会对它们的评价。概而言之，苗族女性文化就是苗族女性创造的文化及有关女性的文化。而苗族服饰，就是典型的女性文化瑰宝，是苗族女性智慧和情感的创造结晶；苗族女性则是其服饰文化的主要载体。同时，它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。

苗族服饰艺术不仅有年龄、盛装和便装的不同，而且还有较大的地区差别。尽管如此，它往往保持着苗族独特的传统款式，即苗族妇女穿长短不一的百褶裙，图案花纹不尽一致，但母题内容和制作方法大体相同。多刺绣、织锦、蜡染装饰；衣裙的颜色主要是红、

黑、白、黄、蓝五种基本保持着其先民“三苗”“好五色衣服”^①的传统用料则随着居住环境的差异而有棉、麻、毛料之分。上衣多为开襟，有左衽、右衽和对襟的区别。头饰多种多样，发型也有所不同，保留的古风颇多，上古三苗椎发髻首、麻发合髻的流韵犹存。随着社会的发展和进步以及与其他民族的杂居交往，苗族女性服饰在传统的基础上发生了许多变化，但较多地区仍保持着传统的款式和特色。大致可概括为古代与近代两种形制。传统的古老样式，比较华丽，内容丰富多彩，是苗族服饰最具特色的部分。仅头饰就有几十种，在头饰上以挽发髻盘扎于头顶，上插木梳及其他妆饰物，以类似云髻者较多见；衣饰方面，其共同特点是上身穿满绣花纹的窄袖、大领、左右衽或大领对襟短衫；下着长短不一的花百褶裙。近代样式为头包帕，上身穿大襟短衣，下身穿长裤。衣缘、衣袖、裤脚都镶“花边”。衣服两肩及胸前、背肩上也绣“花边”。胸前再系绣花围腰一幅，服饰多为青色或蓝色，也有的用深灰色和黑色。近代样式比传统样式素静，用料少，费工小，可当便装用。它是清代中叶改装后逐渐兴起的样式，是一种经过改造的具有苗族特点的满人服。现有的苗族服饰，可按方言区和次方言区分为黔东南型，黔中南型，川黔滇型，湘西型和海南特区型 5 种^③。

“黔东南型服饰，主要流传于贵州省黔东南苗族侗族自治州 16 县市和都匀、荔波、三都、贞丰、安龙、兴仁，以及广西融水、三江等地。除男子服装基本相同外，妇女服饰差异较大。上衣有大领对襟或右衽半身。百褶裙长短不一，有的长达脚背，有的长及膝盖，有的短至腿根，还佩戴各式各样的围腰和绑腿。发髻亦有较大差别。由于这一地区支系繁杂，故黔东南型服饰款式多达 30 余种。

黔中南型服饰主要流行于贵州贵阳、龙里、贵定、惠水、平坝、

① 见《后汉书·南蛮传》。

② 见《淮南子》。

③ 据 1984 年 4 月北京《中国苗族服饰展览》之分类。

安顺、平塘、紫云、罗甸、望谟和云南丘北、文山、麻栗坡以及广西隆林等地。黔中南型服饰的特点是以黑、白、蓝色线绣织衣裙或蜡染，其他则与黔东南型大同小异。妇女穿大领对襟衣、百褶裙，系包头帕或头巾 髻发 但各式之间又有明显区别。黔中南型的 5 种服饰，实际就是 5 个支系的标志。

川黔滇型服饰 主要流行于川南、黔西、黔西北和滇东北、桂西北以及云南昭通、楚雄、彝良、威信 贵州毕节、仁怀、金沙等地。川黔滇型服饰又分川南古蔺式，黔西北威宁式，云南昭通楚雄式 3 种。这一地区服饰的特色是以麻布为主要衣料，服装色调较浅，蜡染工艺的使用更为普遍。因居住地区比较分散，服装及发式差异相当大，但与原居住地的服饰区别甚微。威宁与安顺有些苗族语言相同 但穿着却不同。大方一带的“鸦雀苗”与附近高山“白苗”过去的他称不同，而穿着相同。穿川黔滇型饰的苗族服饰和发型多样，也可说是支系的具体反映。

湘西型服饰，主要流行于湘西土家族苗族自治州，贵州松桃县 四川秀山、酉阳 湖北的鄂西土家族苗族自治州等地。现都穿改装式服饰。除有多种多样头帕花色和式样外，服装差异较小，但也有 7、8 种之多。可说是湘西地区苗族大支系中若干次支系的反映。

海南省型服饰，受当地黎族服饰影响比较大，妇女穿右偏襟长及膝部的长衫 仅有一个钮扣 无领 著蜡染短裙 以黑、红色为主色 花纹较少。束发 包一块绣有图案花纹的头巾 外面再盖上一条绣有花边的尖角头帕，套上一条红带子垂在背后，这种装束与苗族其他地区不大相同，十分独特，是海南省苗族支系的明显标志。

总之 苗族 女性 服饰艺术的类型实在纷繁复杂 每大类型中又有若干亚类型，如包括次支系服饰在内，不下两百来种；据初步调查 仅贵州就有 100 多种款式花色。^①

① 以上引自拙文《穿在身上的史诗图腾——论苗族女性艺术》云南《民族艺术研究》1992 年 4 期。

就上装看,目前叫得出名称的有贯首服、无领服、高领服、矮领服、短领服、长领服、大袖服、左衽服、右衽服、满襟服、对襟服、有扣服、无扣服、方摆服、圆摆服等。而裙子则有飘带裙、迷你裙(超短裙)、半边裙、羽毛裙、圆桶裙、长裙、中短裙、百褶裙、片裙诸种。至于头饰,有明显区别的不下百种;其中较著名的有圆锥髻、凤凰髻、盘龙髻、顶子髻、牛角髻、粽子髻、歪梳髻、菊花髻、田螺髻、倒“∞”字髻等。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的影子和踪迹(如超短裙、紧身裤、蝙蝠衫等),特别是曾被著名苗族作家兼学者沈从文先生在其《中国古代服饰研究》中誉为“中国服装历史上的活标本”的桶裙贯首服,甚是珍贵。桶裙贯首服早在《后汉书·南蛮传》和《唐书·南蛮传》中就有记载:“横布两幅,穿中而贯其首,名为通裙”是一种不挖袖,不上领,由方形布料制成的我们中华民族最早的服饰之一——“深衣”雏形。深衣者上衣下裳相连接也。这种服饰源于商周,兴于战国秦汉,不分男女,不论尊卑,都可穿着。而今天,这在中原大地上已消失了很久的服饰,却在大山深处的贵州苗族中(尤以长顺县代化和平塘县通州、西关一带苗族最为典型)得以完整保存,不能不说是一个奇迹。又如“百鸟衣”与“凤尾裙”曾一度分别在唐代和宋代风行,现今大概只有在都柳江流域的“花衣苗”和雷公山麓的部分苗族中才能见到其遗制了。它不但成为研究中国服饰的起源、发展极有价值的活标本,也为证明中华各民族的历史文化有共同渊源提供了佐证。从制作技艺上看,服饰发展史上的5种型制——编制型、织制型、缝制型、拼合型、剪裁型^①——系列,在苗族服饰制作中均有范例,历史层累关系鲜明,堪称服饰制作史的

^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,加以缀合而服之;缝制型:其特征是构成服装剪裁的布片全是标准的几何形——正方形、三角形;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——弧形、斜四边形。参见1985贵州《民族志资料汇编·苗族》第五集第428页杨采芳文。

“陈列馆”。……这种情况 在国内外各民族中可谓绝无仅有 充分地展示了苗族服饰艺术神奇王国中无比旖旎的艺术风貌。因此，我们可以自信地断言，无论在中国各民族服饰艺术史上还是在世界服饰艺术史上，苗族服饰艺术都占有重要地位。

服饰之于苗族，是作为一种生活模式和文化传统而存在的。服饰在民间流传是生活的使然，服饰的内容和形式也要服从其生活和情感。苗族特殊的生活使得其服饰的形式中沉积丰富的历史的、社会的、习俗的内涵。

苗族是一个历史悠久的民族。一般认为，现居于黔滇桂湘鄂川等省区的苗族同属一源，就是在先秦古书中被称为“九黎”、“荆蛮”在汉以后的史籍中被叫做“五溪蛮”、“武陵蛮”等名的古老民族的后裔。历史赋予这个古老民族的命运是苦难而悲惨的。正如澳大利亚民族学家格迪斯在他的《山地民族》中所说：“世界上有两个苦难深重而又顽强不屈的民族，他们是中国的苗族和分散在世界各地的犹太族。”数千年来 苗族在求生存的征途中历尽艰辛 从传说的“九黎”、“三苗”的黄帝时代到有史以后的夏商、秦汉 从古代的历代王朝的到现代，苗族经历了若干次巨大的战乱，在被剥夺、被切割、受挤压、受控制的不幸中挣扎。为了躲避频频的祸乱，他们不得不一次次背井离乡，放弃辛勤建造起来的村寨，从黄河中下游南涉江淮流域，又从江淮西迁西南山地；从北向南，从东向西，迁徙跋涉；从广阔的中原大地来到丘陵水乡，最后避居在大西南连绵逶迤的莽荒野岭。他们顽强地生存下来，在强大的封建王朝势力的空隙中建立起自己独特的自控体系，用自己政教合一的手段——鼓社制——把本民族团结为一个紧密的文化整体。然而，历代封建统治者对苗族所施行的追剿、征伐、压迫、歧视政策严重地阻碍了苗族社会的进步，由此造成了政治、经济、文化发展的迟缓和

参见拙文《穿在身上的史诗图腾》(同前)

不平衡状况。生活于西南腹地的苗族，到明清之际，才开始清除具有封建领主性质的土司割据局面，形成雏形的地主封建制，生产发展畸形。一些地区，如黔东南、黔西北，1949年中华人民共和国建立后才基本改变了刀耕火种、狩猎采集的原始生产方式。特殊的政治经济状况使苗族保留着自己的文化传统——原始巫教活动，以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苗族传统服饰，就像一张满足是社会基本需要互相联系的网，由特殊的政治、经济、宗教、习俗等“经纬线”共同织成，互相影响渗透。

苗族服饰独特的文化生存背景，使得无论就其艺术样式还是它所包含的深厚文化内蕴而言，都使人强烈地感受到苗族服饰那十分独特的魅力。在民间，其中的各种花纹承载着诸多的史迹，完全可以当一部卷帙浩繁的史书来读。那裙裾上极其简单的道道抽象线条，被看成是一条条河流，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，被看作曾经拥有的城市，也有人能指出哪是城墙，哪是街道，哪是蚩尤祖先的指挥所，哪是角楼，还有兵把守，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，被看成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图纹，被看作蚩尤发明的“五兵”……这些被笃信无疑地视为本民族生息发展和迁徙漂泊的历史路线的形象记录。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滨湖地区相吻合，是穿在身上的史书。苗族服饰艺术既表现和反映史诗，又表现和演绎神话传说，

参见《贵州文化》1990年3期第41页吴正光先生的文章。

呈现出浓烈的图腾意味。它大量选用水中游的鱼、虾、青蛙、泥鳅、鸭、鹅……空中飞的野鸟、蝴蝶、蜜蜂、蚱蜢、飞蛾……地上跑的田鼠、鸡、猫、羊、猪、马、狮、虎、象、鹿，以及想象中的动物龙、凤、麒麟、独脚兽和花卉植物作为题材，并且还有较复杂情节的人神鬼怪和人兽连体的多种祖神等等原始巫术宗教内容。每当欣赏苗族服饰时，常常会让人感受到巫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接成一个整体，人、动植物、无生物均处在同一层次，不受种或类的时空局限，在超越时空中互渗关联。至于巫师骑驭的龙、鸟、虎、鹿、狮、牛、象、蛇、鱼等动物，无疑就是神人交通时的工具，象征着神人无界。因此，“无字文化”“巫教文化”^①当成为我们认识苗族服饰艺术的一个重要参照背景。

说苗族服饰艺术类型众多，作为一种表象大家都有目共睹，但它的成因似乎还没有人去探究过。应当看到，除了文化历史学意义上的民族大迁徙等原因造成的群落断裂之外，山地的自然阻隔在很大程度上影响了苗族共同体的文化表层特征，其相互间的众多差异（包括服饰）和心理上的自我封闭皆可视为对山地文化这种自然景观的无意识认同产物。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。撇开其远古的发源地疑问不论，就苗族共同体成员的现状分布而言，至少在2000多年时间内，其绝大部分基本居住在以贵州为中心的中国西南、华南崇山峻岭中。绵延的山地交通闭塞，加上农耕文化的自给自足方式，各群落之间除特定的婚姻联系和节日需要外，往往是山寨对峙，鸡犬之声相闻，老死不相往来。于是形成了文化地理上的错落分布、支系繁杂、服饰纷呈、沟壑之隔、语言难通、方圆百里、风俗颇异。并且，苗族服饰艺术型式不仅与其语言分布有着密切对应关系——讲同一方言、次方言和土语的苗族服饰类型款式基本相

① 参见拙著《苗族舞蹈与巫文化》第3至9页，贵州民族出版社1991年第二版。

同,而且与其神话、传说、故事、民歌、习俗等关系密切——同一服饰型式的支系,他们的神话、传说、故事、民歌、习俗亦大体相同。而汉民族服饰的长期一统化(区别惟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。山地文化应成为我们探讨苗族服饰艺术的一个有效坐标。

尽管自明代以后,一些汉文史志和外国学者,如《大明一统志》清田雯《黔书》、陈浩《苗图说》和《百苗图》民国初年日人鸟居龙藏《苗族调查报告》等,曾对苗族服饰作过一定的记述描绘,但长期以来,苗族服饰犹如“养在深宫人未识”的大家闺秀,社会对它的关注,仅是近 10 多年来有关部门举办的几次苗族服饰专题展览和有关苗族服饰艺术的展览以后的事。它那独特的风格样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艺术鲜为人知的一面,也为中国古代各个历史时期的服饰艺术研究提供了参照系统,这必然会导致服饰艺术史和服饰艺术论研究方法上的一些变化。它会使我们发现中国服饰艺术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。我们惯用的一些解释服饰艺术品的的方法,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,但这样的方法又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

主要有:1982年6月贵阳《贵州苗族服饰展览》;1984年4月北京《中国苗族服饰展览》;80年代贵州省文化厅等部门主办的《贵州蜡染文化展览》、《贵州民族节日文化展览》、《贵州民族婚俗展览》、《贵州民族刺绣展览》、《贵州民族剪纸展览》,以及1990年4至9月在全国部分省区巡回并出国的《贵州民族服饰展览》等。至于规模较小的国内外苗族服饰展览不计其数。

乏科学性，更无实用价值。在探讨苗族服饰艺术时，我们不妨引进一下自然科学中的比较方法即归纳方法，对我们的视野或许会有新拓宽，比较方法关注的不是个别事实物的‘起源’、‘发展’等，而是整体的‘本质’、‘功能’和‘通则’^①。

苗族服饰艺术研究的角度当然应该是“全方位”的，我们可以从历史学、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、美学的角度——切入。毫无疑问，苗族服饰艺术史和苗族服饰艺术论的研究，必须借助于上述各方面研究的具体成果，将它们综合为自己的广角镜头。然而，从文化艺术史与文化艺术论的角度，也许首要的是对苗族服饰艺术视觉样式特性的总体把握；当然，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，“艺术的意愿”^②——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。这是一方面。

另一方面，我们也不能忽视苗家人的世界感即该民族面对世界所形成的心理态度，包括其对世界的感受、印象以及看法等，也可以说是这个民族的一般精神状态。然后由此精神状态去解释苗族服饰艺术的风格特点。

概而言之，我们在致力运用文化人类学的方法和研究成果来透视苗族服饰时，时刻注意站在一种综合立场而不是囿于其中的某一家某一派的偏狭角度，以期突破传统偏见。

苗族每种服饰款式作为支系标志的事实，使得我们能为支系这种苗族亚文化聚落中的服饰进行界定找到一个统一的标准，进

① 参见英·拉德克利夫—布朗《社会人类学方法》夏建中译本第2—3页，山东人民出版社，1988年。

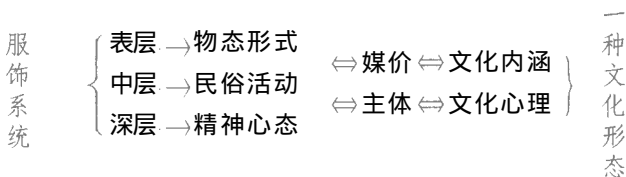
② 参见L·文杜里《西方艺术批评史》第17页，海南人民出版社，1987年。

以上参见拙文《穿在身上的史诗图腾》（同前）。

而弄清问题的关联域。通常，许多受西方人类学影响的学者把少数民族服饰作“原始艺术”观，这无疑地在某种程度上反映了研究者及其背后的科学家共同体中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，即便我们在苗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合的共性，也决不能证明这种艺术是朝着文艺复兴时期或工业化社会的艺术单线进化过程的一部分。事实上，每个苗族支系亚文化聚落所拥有的服饰艺术表现的传统，都要远远超过该文化中已经存在过的复杂经验，把一个亚文化聚落已经获得的物质谋生手段作为衡量该社会的精神、心理活动与服饰艺术创作、体验的发展程度的唯一尺度，肯定是不客观的。因此，不论我们是否情愿，我们只有把自己与所在文化体系有极其不同内涵的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谈话对象。

任何一种文化现象都不是孤立发生的，因此，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。

苗族服饰，作为一种存在于其文化传统和生活模式中的重要构成部分，是其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。同时，作为一种强有力的文化传统，苗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，它不仅仅是一种艺术，而且是含义宽泛的文化，一个自足的开放的系统。对苗族服饰文化的自身特殊结构来说，我们权且从形态和功能方面作如下总体的把握与划分：



本书就拟循着这个系统的构成划分来展开对苗族服饰的研究与论述。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的依据，构成了苗服饰系统的表层。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、韵律之流动感、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、造型之各种技法如刺绣、挑花、蜡染、镶贴等等。

苗族服饰与民间岁时节令有着极为密切的关系，甚至可说，没有民间节令习俗就没有大量苗族盛装的存在。换言之讲，苗族服饰是藉各式各样的节令民俗活动来展示的，民俗是苗族服饰的载体。长期以来，苗族服饰一直伴随着各种节令民俗活动，它处在苗族民间文化、社会心理、宗教信仰等精神形态的深层和外在的物化形式中间，成为勾通两者的桥梁，民俗活动成了汇集、应用、展示苗族服饰的文化场所，构成了苗族服饰系统的中层次，是联系主体和媒介的纽带。

风俗做为一种历史文化的积淀，常常与精神心态互为表里；风俗常常借助苗族服饰的物态形式来表现民俗文化中的诸多精神实质。苗族服饰的深层次内容是精神的、观念的、心理的、情感的、意志的、审美的，单凭其款式特点之类型式因素是不能全看出来的。因而，要全面认识苗族服饰，必须通过它的外在形式，考察其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

现的传统怎样才能在社会互动的中心为自己提供一个系统的、有组织的表达方式。这样，才不致失之肤浅和空泛。

苗族服饰的这种“物态·民俗·精神”三重结构系统，绝类于中国上古时期的‘器即道’（大隐禅师语）之文化现象。现今基于苗族文化的“无字”特征，我们对苗族有关社会文化的了解认识亦在很大程度上有赖于并遵循于其服饰系统的“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，我才进一步把苗族服饰看作一种记志性的“图画”符号体系；它既包括具有文字雏形特点的定型化、程式化几何纹，又包括以各种动植物和人鬼神为视象模拟或虚幻性综合的定型化的颇类似于玛雅人的象形文字的符号形态，即图画形象的定型化纹样符号。其中的图画形象纹样虽也基本定形（多受剪纸底稿的规范），但其所表述的观念仍较多地依附于“实体”而确立。因而它们作为一种“纹”其功能只较多地停留在或记事迹、或志言行的‘记志’作用上，与殷商时代的‘铸鼎像物’来‘使民知神奸’（《左传·宣公三年》）可谓异曲同工。而对于‘道理’的论述，“性质”的描绘，“情感”的形容以至于“规律”的揭示，均尚有“力不从心”之感。所以就长远看，此类“记志”方式与内容由于不易控制接受这种记录的人那种较为恒定的“感觉心理”，加之“情随事迁”、“事随时变”，它极可能被忘却而成为一种不被人们从感情和道理上接受与继承的东西而被淘汰。所幸的是当中洋洋大观的、颇为规则化的几何纹样，在苗族历史文化的发展中，担负起了“纹”以“载道”的作用，弥补了图画形象一类纹样的不足。因此，大量定型化的几何纹样的使用，就构成了苗族服饰的母题文化特征。自然，

这里的“文化”形态主要以“纹化”的方式表述的，“道理”便在“绘纹像物”的图案中。于是作为“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。因而，它们也成了苗族“礼”和“理”的象征。

苗家女性就这样以自己卓然不群的智慧，把作为“器物”的服饰定义特征——形、质、状、态、实、用……和作为“道理”的服饰观念内涵——言、意、思、辨、情、理等种种关联当成一种文化极致目标来追求的。换言之，她们通过服饰“纹化”的形色性诸特征来构建一种社会文化的共识，并将其“名”与“实”有机地联系起来，成为社会认同的较为稳固而肯定的对应关系和恒定价值。至今，其中的“天地纹”、“江河纹”、“田园纹”、“城界纹”、“兵仗纹”、“骏马纹”等等，无不在向世人昭示着苗族服饰这种“器物”所负有的独特“载道”使命，可谓与史书中关于黄帝作宝鼎以“像天、地、人”（《史记·封禅书》）殊途同归。尽管服饰“纹化”里所意指和描绘的典型形象类别，还不可能作为独立的逻辑符号被广泛使用或通用，更不能构成理论上的逻辑程序，但这些图画符号——尤其是那些程式化的几何纹——却已既成事实地作为“被确认的对象”参与到不同层次的记志内容之中，影响着苗族的整个历史文化和社会生活秩序……

必须强调的是，苗族服饰的“器道一体”化的“纹”以载道，不仅与先秦时期华夏民族在“器道”分离后，由纹花到文字的所谓“文以载道”有一定层次的差别，而且与华夏民族“器道”未分之前有一定差异，这就是华夏民族的“铸鼎像物”毕竟还有“明贵贱，别等列”的权力地位作用。但在苗族却是平等的。

上述这些，就是我在《苗族服饰》这本书中所要谈论的苗族服饰作为一种文化符号与象征的基本内容和思路。

第二章

形态·结构·质料： 三大方言苗族亚文化 聚落服饰个案述要

苗族服饰是该民族的外部形象标志，是其物质文化和精神文化的综合结晶，具有许多人类早期服饰的特点，能提供颇为丰富的早期服饰标本，对探索人类服饰的演化历程，尤其是苗族服饰发展的历史，具有弥足珍贵的研究价值。根据近期我对三大方言苗族地区十余个亚文化聚落的调查，并结合 1982 年《贵州苗族服饰展览》、1984 年《中国苗族服饰展览》、1990 年《贵州苗族刺绣博物馆》和《贵州民族节日风情博物馆》（分设在台江县文昌宫和黄平县飞云岩）展示的实物标本，这里就各方言苗族亚文化聚落中的服饰异同试作全面比较；同时又不放弃对该亚文化聚落相关联的其他苗族服饰形态纷呈异彩的展示性描述。

我着重调查的苗族亚文化聚落服饰个案点，有东部方言松桃苗族自治县蓼皋镇麻旦村；中部方言黔东南苗族侗族自治州台江县施洞村和反排村、施秉县白洗乡屯上寨、黄平县谷陇镇谷陇大寨、凯里市舟溪镇青曼村、三穗县台烈镇寨头村、雷山县西江寨，西部方言贵阳市花溪区青岩镇北街寨及西街寨和南街寨、高坡苗族乡，六枝特区陇嘎村，与威宁县交界的云南彝良县龙街乡等。这些亚文化聚落服饰分属于汉文献资料所称的“红苗”、“黑苗”、“白苗”、“花苗”、“青苗”以及“歪梳苗”。然而上述称谓并不完全反映实际情况，例如同是“花苗”，贵阳市花溪一带与威宁、大方地区就相去甚远。

有的还带有贬义。在目前没有公认的称谓的情况下，为叙述方便，我姑且借用这些名称，并一律加上引号；同时在必要的地方冠以地名进行限制，避免指代不清。

第一节 主要个案点自然环境概况

[提要] 松桃县麻旦村——台江县施洞村
和反排寨——施秉县屯上寨——黄平县谷陇寨
——凯里市青曼村——雷山县西江村——贵阳市
市青岩镇北街、南街和西街寨——贵阳市高坡乡
——六枝特区陇嘎村——彝良县龙街村

麻旦村位于松桃苗族自治县城北隅 2 公里处，穿城而过的松江河蜿蜒经村东北角向北流去，一条简易公路从松桃至秀山（四川属）公路直达寨脚河边，可通小型机动车辆。全村总人口 625 人；其中田姓 308 人，龙姓 305 人，贺姓 12 人，全系苗语。其自称“果熊”，旧称“红苗”。

施洞又叫施洞口，古称石洞口，位于台江县城北 35 公里的清水江畔，为施洞镇人民政府驻地，面积约 2.5 平方公里。施洞由坝场、塘龙、街上、芳寨、百子坪、天堂 6 个自然村寨组成，1157 户，5845 人，其中 97% 为苗族。密集的房屋沿江排列，长达 2 公里。施洞背依喊天坡，南临清水江，对岸为施秉县马号乡人民政府所在地，分布着沙湾、江西街两个寨子。当地苗族称施洞为“展响”，意为贸易集市。明末清初开辟市场。因地处清水江中游，为湘黔水运交通要道，伴随着苗木的贩运，东来西往的商贾络绎不绝。抗日战争

时期，沿海商贾内迁，清水江航运空前繁荣。施洞当时为水上物资的集散地，停泊商船最多时达 800 余只，沿江停靠长达 3 公里。建于清初的施洞大码头，占地面积近 3000 平方米，用青石条镶砌的台阶和用鹅卵石铺砌的平台至今完整无损，历来为集市贸易中心。建于同治末年的“苏公馆”，系湘军总兵苏元春镇压张秀眉领导的苗族农民起义后留守施洞所建，现存房舍 3 栋 15 间（用作“龙舟文化博物馆”），占地面积 1566 平方米，始建于光绪三年（1877 年）的两湖会馆，座落在于施洞街尾，背西向南，主体建筑有戏楼、正殿、祠堂、厢房等，四周围以高大封火墙，墙上绘有人物、花卉彩画，至今保存完好。施洞是一个受汉文影响渗透较大的苗族聚居地区，又是苗文化体系特点保存得较完整的一个小型社会区。施洞苗族大自称“嘎闹”，小自称“方浪”，属于旧称“黑苗”的一部分。

反排寨在台江县城东南 26 公里革东镇翁脚村。“反排”系苗族音译，有的译为“方白”，意为住在高坡上的苗族方氏支系。全寨 211 户，1085 人，以农业为主，兼营林业。寨子座落在群山环抱，两山夹峙的一山凹里，远山如黛，近峰青幽，碧树四合。有一清澈小溪穿寨而过。农家房舍，错落在溪水两岸，掩映于翠竹绿树之中。反排苗族属于旧称“黑苗”之一支。

屯上寨位于施秉县城南面 10 公里的白洗乡。它座落在一座大山的半坡上，海拔 750 米。在远处看去，屯上整个寨子呈梯形状，深灰色的房屋掩映在绿色的丛林中。寨子四周，散布着数人合抱的百年参天古树 500 余棵，右边有一条小溪流绕寨脚而过，乡村公路直通寨旁，风景优美。全寨有 170 余户，均系苗族，96% 姓吴。屯上苗族亦属旧称“黑苗”的一部分，自称为“在孟”。

谷陇大寨在黄平县城东南约 38 公里的谷陇镇，距镇人民政府驻地 2 公里，离湘黔铁路谷陇火车站 5 公里。县城有公路直达。寨子四面青山环抱，房屋依山而建，寨中古树参天。寨的四旁是农田沃土，一条清澈小溪从东向西穿田坝绕寨而过，注入满溪河。大寨