

# 佩斯利紋樣及新幾內亞的服飾·裝飾藝術

(英)瓦萊里·雷利(美)安德魯·斯特森著  
黃越譯

## 佩斯利紋樣

在英語中，將東西兩半球的文化結合起來的一種圖案被稱作佩斯利紋樣。但這種散發着濃鬱的海外風情和東方色彩的紋樣却與蘇格蘭一座紡織小鎮有着密切關係，這種情形又有多少人知道呢？自然，這種紋樣并非源自蘇格蘭，但今天，半個世界的人都把這種紋樣稱作“佩斯利”，儘管他們全然不知道冠以這個名字的城鎮位於何處。這種關係背後隱藏着一個綿長周轉的故事，很有可能，這是紡織品發明歷史上最奇特的故事。

佩斯利紋樣的起源可以追溯到諸如尼布甲尼撒等國王統治下的古巴比倫文明時期，當時人們要的食物來源是棗椰樹，這種樹不僅能用來作食物，它還為人們提供了建築材料，如木料、繩索、修葺屋頂的樹葉。人類生活的兩大要素——果腹的食物和遮蔽風雨的房屋——都由棗椰樹供應，因此這種樹被視為生命之樹。人們認為這種圖案所表現的是緊緊蜷縮着的初生的棗椰樹葉，也就是說，它是豐饒的象征，也許還象征着為當時的巴比倫人所珍視的其他一切。這種圖案從巴比倫流傳到了文明世界。歐洲的凱爾特人接受了這種圖案，從凱爾特藝術品的曲綫和渦旋中我們很容易就能看出巴比倫圖案的影響。不過歐洲更具有代表性的是希臘和其後的羅馬帝國時期的藝術形式，凱爾特人後來被趕到了歐洲大陸的邊緣，其藝術在很大程度上不受重視。

與之相反，在亞洲，特別是在印度，人們繼續在從雕刻到紡織的各個方面利用巴比倫紋樣。美國最近的研究指出，巴比倫紋樣出現在印度披肩上最早是在十七世紀的某個時候，但早期的樣品現在只能在王侯貴族和聖人們的小畫像上才能看到。估計現存最古老的披肩大概產於1680年，準確地說，保存下來的不過是當初披肩殘存的兩塊碎片，分藏於不同的博物館中。這塊披肩上只有一種植物紋樣，均勻地分布在呈長方形的帕西米納織物（這是一種最好的羊毛織物）的邊緣上。仔細觀察這種植物紋樣就可以發現，在其外部輪廓之內，植物頂端向一邊彎曲，呈泪珠狀，這種圖案形式我們今天稱之為“佩斯利”。

在那一時期，將這種紋樣織上披肩的過程十分複雜，極其困難。紋樣的原始設計由繪圖師完成，他是克什米爾披肩工匠中報酬最高的人。根據繪圖師的黑白設計，配色匠人選定絨綫的色彩，確定色彩必須覆蓋的經綫的數量，老板將這些內容用某種縮略語記載下來，一群群職業者將經綫固定在織機上，再轉交給紡織工人。這種紡織工人不象通常那樣來來回回把織布梭從織機一邊投到另一邊，他必須用400到1500個綫軸才能完成設計中的一個色塊。這種紡織工藝被稱為斜紋緞錦技術，它極端費時：僅完成一件披肩就需要一年半時間。

最好的披肩由羊毛制成。這是一種生活在喜馬拉雅山高處的野山羊，這種野山羊每年冬天長出一層柔軟的長毛以抵禦嚴寒，到了春天這層羊毛褪下，散落在岩石和灌木叢中。人們從這些地方搜集起羊毛，清洗，紡綫。顯而易見，這種名為帕西米納的羊毛數量十分有限，而馴化的山羊又無法長出具有同等質量的羊毛。因此最上乘的披肩永遠是稀有的珍品。披肩是克什米爾男子的衣飾，上等披肩常常作為王公之間的饋贈，由此可見其珍貴。

歐洲人中最先對這種披肩產生興趣的是英國東印度公司的人，十八世紀時披肩開始成為他們帶回給家中女眷的禮物的一部分。第一批披肩出現在英國時尚場合立即引起了強烈的欣羨，很快東印度公司便發現自己受到大批需求的壓力。開始時隨意的一件禮物迅速演變為重要的進口對象。儘管如此，一個難題始終無法解決：披肩產量很小，運抵英國後每一件就要渴望擁有它的時髦淑女們破費200至300英鎊。顯然，只有上流社會人士才有能力享用一件克什米爾披肩。

由於存在如此巨大的需求量，英國製造商們開始設法仿制這種克什米爾進口產品，不過仿制披肩最早的生產中心並不是佩斯利。愛丁堡的商業記錄表明該地從1777年起就已開始製造“仿印度出品”——這是當時的叫法——的披肩了。另

一個加入這種活動的中心是諾里奇，該地從1784年開始製造披肩，而佩斯利當時僅以其出產的絲織品的質量聞名，它還沒有必要涉足披肩紡織這一從未嘗試過的新領域。

那麼佩斯利究竟是如何卷入披肩貿易的？更有趣的是，它又怎麼成為世界披肩製造業的魁首？也許法國大革命和拿破侖·波拿巴應該對此負責。同法國的戰爭耗盡了英國的資源，為了打破法國海軍的封鎖，英國決定進口貨物限于重要物資，生絲不在此列。於是19世紀初佩斯利許多高度熟練的紡織工匠發現自己喪失了工作，城里的製造商們也為尋找能使紡織業起死回生的新產品而絞盡腦汁。到了約1805年，這個故事有了新發展：愛丁堡一位名叫帕特森的披肩製造商接受了太多的訂單，他自己的織工無力完成全部訂貨。帕特森想起佩斯利有大量熟練的紡織工匠，於是他把自己的一部分訂貨給了他們。佩斯利的工匠們馬上認識到織造披肩能帶來可觀的利潤，用不了多久，他們中的一些人搖身一變成了披肩製造商。

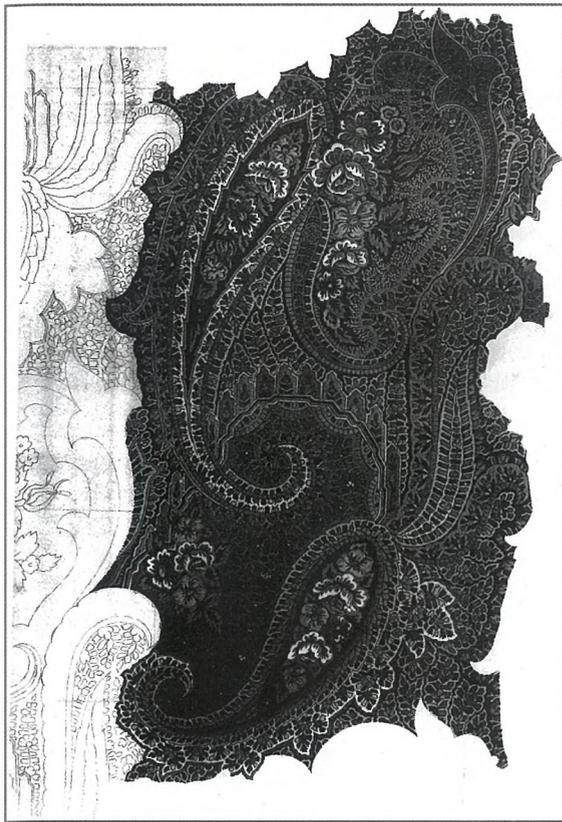
儘管披肩早在三十年前就已引進，但在英國仍然很時髦。事實上披肩還將繼續作為注重時尚的婦女衣飾的一部分，時間長達大半個世紀之久。其中的主要原因是披肩具有很大的靈活性：不僅色彩和設計可以不斷變化以適合不同年齡婦女的口味，甚至大小和形狀都可以靈活改變來配合披肩下面的衣着。

十九世紀初的服裝格調與傳統的希臘羅馬風格一脈相承：袖口緊窄，上裝垂過臀部，裙子一直到底，服裝整體綫條生硬冷峻，與圖飾富於海外情調，柔和下垂的披肩搭配，顯得相得益彰，完美和諧。19世紀20年代服裝發生了變化，“腰綫”下降到接近實際的生理位置，裙擺開始向外輕揚，肩部綫條被大大強化，一端寬一端窄的衣袖也翩然而至。為適應潮流趨向，披肩外形由長方變為正方形。將披肩沿對角綫折起，披在肩上以突出雙肩寬度，用意在於形成上寬下窄的三角形來表現腰肢的纖細。

服裝風格下一個重大變化是鐘式裙的逐步擴張，這是19世紀40年代的事。隨著裙幅的增大，穿上外套變得越來越困難了。披肩對此作出了反應，回復到原來的長方形，但比過去增大了一半。把它對折起來以掩飾“不適當”的一面，調整一下長度，這樣就成為一塊當時人稱的“大方巾”。它可以把着裝者包裹起來，充當出門時穿的外套，就這樣披肩又一次使自己成為時髦仕女不可缺少的衣飾。19世紀70年代，裙撐風行一時，只有在這時披肩才被更能展示新式裙裝風采的短上衣和小披巾所取代。人們把自己的披肩和大方巾放進衣櫥衣箱珍藏起來，等待時尚改變，披肩重放光芒。然而，披肩作為衣飾被普遍使用的時代一去不復返了，此後它成了家庭的傳家寶，人們只在某些特別場合，譬如洗禮時，才偶爾使用。這種情形一直持續下去，直到現在才有了變化，披肩神奇的生產工藝、燦爛豐富的圖案再一次引起人們濃厚的興趣。

與克什米爾一樣，佩斯利披肩製造過程也極其繁復。為了從價格方面同克什米爾進口產品競爭，歐洲紡織工匠們沒有學習那種複雜的斜紋緞錦紡織工藝，而是采用了自己最熟悉的技術。19世紀初他們使用拉花機，這是當時僅有的一種可以織出有曲綫的圖案的機器。使用這種機器存在很多困難，因為“搖花”（即拉住牽引繩）這一過程使機器複雜的運轉受到很大限制。另外，一臺拉花機需要兩個工人操作，除織工自己外還有一個稱作“拉手”的年輕助手，他的工作是拉拽機器上垂下的綫頭，使適當的牽引繩抬起，這樣織工就可以根據所織紋樣的要求插入一段上色的緯綫綫頭。19世紀40年代引進了杰科德織機，此後不僅一個人就可以完成紡織，而且由於這種機器採用一張張各不相同的紋樣卡，這使得圖案的變化幾乎達到無窮無盡的程度。

織工和拉手僅僅是生產長鏈上的一個環節。佩斯利優於其他生產中心的原因之一在於它對勞動力的合理分配。根據計算，在每生產一件典型的佩斯利披肩的過程中，約有十一位不同特長的專門技術工人付出了他們的勞動。絨綫從約克夏西區運來後首先由技術嫺熟的染工上色；接着綫工算出所需經綫的



數量；經綫穿入織機的工作交給經綫工匠完成。就連織工的妻子都有工作：她用一個簡單的紡輪把緯綫繞在紡錠或是綫軸上，這樣才好將紡錠插進織布梭。織工的工作做完後，披肩被送到貨棧，在那兒還有很多收尾工作要做；首先，披肩從下面通過一臺修剪機旋轉的葉片，這道工序目的在於修剪掉與費艾編織法十分相似的披肩編織過程中留在產品背面的多餘的緯綫綫頭，接着是清洗，之後綫在大櫃子均勻地晾干。還有成群的姑娘被雇來縫制披肩的邊穗，這些邊穗有的事先縫制好，有的則通過絞起披肩經綫綫頭形成。最後，披肩還必須經過研光或是熱壓使織物表面產生光澤。這最後一道工序十分受歡迎，有的製造商還會為他們的顧客再作一次研光。

迄今為止，佩斯利披肩製造過程中耗時最長也是最艱巨的部分是設計階段，據說這一階段要占用總生產時間的五分之四。製造商通過各種途徑求得設計圖案。其他生產中心不斷譴責說，這些圖案全都是從它們那里偷過去的。不過從佩斯利博物館收藏的原始圖案集來看，這種盜版圖案只占總收藏的很小一部分。儘管如此，政府卻把這種事態看得很嚴重。從1842年起，政府同意設計者獲得三到十二個月的專利保護時期，這些專利記載保存於基尤的檔案局。佩斯利的原始圖案集中有一兩本就包括了這種專利證書，以及專利所涉及的圖案樣本。

當時的製造商有一些手段相當於現在所謂的“工業間諜”。他可以收買并仿制現成的產品。我們有這方面的證據，這就是佩斯利的大量紋樣上標有倫敦或巴黎的設計人的印記，這些紋樣可能更為顧客喜愛。佩斯利還有一些獨立設計人，他們向對其設計感興趣的披肩製造商出賣單張紋樣。托馬斯·霍德維就是其中的一個。他本是愛丁堡藝術學校教授圖案設計的教師，19世紀40年代愛丁堡披肩製造業衰落了，霍德維決心遷至蘇格蘭西部，在格拉斯哥開辦了一個圖案設計班。這個設計班看來沒有成功，但一張張他署名的紋樣卻出現在佩斯利。自然，除了霍德維這樣的獨立設計人外，最大的製造商們有能力建立他們自己的設計工作室，雇用領薪水的雇員進行設計工作。

為了獲取靈感，設計者可以有很多選擇。上面已經提到，佩斯利在廉價買賣英國其他生產中心出品的副本方面惡名在外，這些製造商自然是一有新披肩出現便盡快買下。這方面的活動不需要設計者的藝術才華，但肯定需要繪圖員的專業技巧才能根據產品繪出圖案以便復制。但從另一方面說，製造商也許還是需要一個設計者對圖案略加改動，這樣他們就可以理直氣壯地宣稱其產品并非單純的復制品。佩斯利還直接購買進口的克什米爾披肩以刺激設計靈感。另一個現成的靈感來源是圖書。法國出版了許多這類圖書，其圖案為黑白兩色，取自己有的披肩。其中有一本名為《克什米爾》，它包括法國貴族所擁有的克什米爾披肩的圖案。自然，隨著佩斯利披肩製造業的發展，設計者們還可以從這座城市所積累的圖案中獲得新的靈感。

不管靈感源自何處，設計的一般程序已經確定，十分完善。首先，設計者要將他的想法形諸紙筆，畫成草圖。一般只有黑白二色，圖案範圍只有最後完成的紋樣的一半或四分之一。幾乎所有的披肩花樣都是對稱的，所以從這些草圖很容易就能看出整個紋樣。估計這些草圖會送交製造商以取得初步同意。如果制

造商接受了草圖，設計者就開始將設計中重要的細部繪成彩色草圖，這些細部包括邊界紋樣，逐步化入中心的邊角紋樣，用以填滿背景的枝形紋樣和類似紋章圖形的紋樣。這其中任何成份，或所有成份，都可以重新組合成為一種新紋樣。下一步是制訂出包括背景在內的整個紋樣的着色方案。初稿和彩色細部圖用普通紙繪成，通常是白紙，有時也用黑紙，而着色方案用一種“油紙”。這種紙經過特殊處理，幾乎完全透明，這樣着色者在給較大區域上色時可以把顏色塗抹在紙的背面，而紙的正面干干淨淨，方便着色者描畫所有瑣碎的細節，不用擔心顏料互相滲透。設計的最后一個階段是制出施工紋樣，根據這個紋樣工匠們就可以上機開工了。這種供織工使用的紋樣，或者叫細圖，是把設計紋樣劃分成許多方格印制而成，產品檔次高下不同，方格大小也隨之變化。各個生產中心都是這種做法，但佩斯利印刷者對此作了進一步完善：除了通常的方格外，他們還印上了很多類似對角線的斜綫，這使最後完成的圖案帶有一種斜織的風格。設計者自己不大可能參予這一階段的工作，這些估計都由繪圖員完成。他根據“油紙”、草圖、彩色細部圖把適當的顏料填進每個方格中。在完成後的細圖上，每個方格代表經緯綫的一次交叉。這張圖比披肩上實際織出的圖案大得多，這十分必要，因為如果細圖太小，不僅無法逐格上色，而且按圖施工的“搖花”者，或是圖樣卡制作者都無法分辨。

當然，如果設計只是為了印刷出來，而不是為按圖編織，那麼就沒有必要制作細圖了。在這種情況下，設計者的作品只用表現出一件印刷好的彩色圖案放在紫色背景之上的效果就可以了。技術精湛的分色工可以據此劃分出各色塊的邊界，在邊界之內分別嵌入所需顏料，最後得到五六張不同色彩的版樣，將它們疊印出來就形成了設計者要求的圖案。印刷出來的披肩圖案要求盡可能接近實際織物，因此設計時需要一種特別的技術：在彩圖中淡淡地畫上成一定角度的斜綫，用意與細圖上的斜綫相同，都是要使圖樣具有斜織的效果，這些斜綫最後還會實際出現在完成的作品上。

佩斯利的設計者是從哪里得到他們的職業訓練的？思考一下這個問題很有趣。19世紀40年代末之前該城并有這種訓練機構。想接受任何形式的正規訓練的人必須每天往返於佩斯利與格拉斯哥之間，或是遷往他處進入當地的藝術學校，如愛丁堡。1845年後，佩斯利的披肩製造業繁榮起來，製造商們感到讓設計者就近接受培訓對自己有好處，于是在一些最大的製造商領導下，他們向政府施加壓力，要求將國內其他地區的藝術學校遷一所到佩斯利。政府同意了這一請求。1848年國立設計學校在吉爾摩街成立。幾乎就在成立同時學校便與製造商領袖們發生了衝突。最突出的是羅伯特·科爾先生，此人可能是那一時期最重要的披肩製造商。他發現學生們把時間花在臨摹古典雕塑上，覺得這種學習只能讓他們成為“不錯的泥瓦工，造紀念碑還行”，設計披肩可就不行了。於是科爾先生收回了對學校的資助。就在同一時期佩斯利得到了另外一所訓練機構，1847年成立了工藝學院。這所學校在晚間舉辦了一些實用性更強的技術培訓班。這些夜校學生很可能受到鼓勵進一步深造，在披肩設計過程中表現出更多創造性。儘管設計學校最初遇到不少困難，它終于還是發展壯大起來，最終與19世紀后期新成立的一所技術學院合并。最近，隨着該校藝術系科轉入格拉斯

哥藝術學校，佩斯利便不再有藝術方面的高等院校了。

在藝術學校存在的日子裡，它給予學生全面的藝術教育，標準當然毫無疑問是維多利亞時期的傑作。很難說這些偉大作品是否對披肩設計產生了重大影響。有幾次我們居然得到了某一位設計者的作品全集，從集中大量作品里可以清楚地看出作者對諸如歐文·瓊斯這類權威還是熟悉的，並且受到他們的影響。

有一種知識學生必須掌握，不管是自學還是得自課堂，這就是穿戴披肩的效果。3米×1.5米的一件披肩作為平面的藝術品，其圖案給人的感受與對折起來從一位太太雙肩垂下時給人的感受大不相同。設計者頭腦中必須時時記住，披肩織成後人們欣賞其圖案的方式不同於此時他看自己面前的圖紙。在使用時披肩是下垂的，設計者必須使自己的圖案在這種狀態下得到強化而不是干脆被遮蓋起來。因此又大又重的羊毛披肩的圖案應該是長形的，從肩部瀉下直到腳踝，吸引著人們的眼睛從上往下看，好象受到地心引力一樣。而上等絲巾的圖案則應該是細小、重復的花樣，這樣就不會因為輕紗不斷顫動而使圖案混亂不清。

佩斯利博物館收藏了大量披肩制行業積累下來的紋樣和樣本。該館建於1871年，是蘇格蘭第一所由市政當局管理的博物館。當時的披肩製造業已經開始衰退，但博物館並沒有馬上着手搜集與披肩有關的藏品。披肩製造長期以來成了佩斯利的日常生活，人們並不覺得它有什麼值得特別注意的地方。直到1902年格拉斯哥舉辦了一次大型的披肩博覽會，佩斯利這才對自己所繼承的遺產有了清醒的認識。1905年它舉辦了一次比格拉斯哥更大更好的博覽會，時間恰逢該市紡織工業的末日。儘管佩斯利已在三十年前結束了自己的披肩編織業，但仍然留戀於過去的許許多多披肩紋樣，以至於影響了這座城市跟上時代的步伐。受這次博覽會的啟發，很多公司把自己保存下來的花樣集捐獻給了博物館。只有一兩家公司頑固地抱住自己的紋樣不放，一直堅持到四十年代，不過當公司倒閉時，絕大多數都按照先例獻出了圖案樣集。所以該館的收藏基本上反映了佩斯利披肩製造業的全貌，唯一令人遺憾的是缺少最初階段的材料。

一些圖案樣集中既包括編織樣本又包括印刷樣本，這種資料原來都是收藏在製造商的貨棧中，顧客來時就可以向他們展示現有貨物的範圍。另外的圖案則是設計者已成的作品。把這些成品搜集在一起的目的是便于潛在的顧客挑選他們喜歡的紋樣，接下來才可以開工編織。從紋樣安排上看，顧客好象可以從一系列邊界紋樣、一系列中心紋樣中選擇，拼湊在一起成為“按顧客要求訂做的”披肩。一些圖案集註明了日期和製造商姓名，這給了歷史學家一件有力的工具以探求那些未註明的圖案集的日期。還有一些集子是“拼湊之作”，很難確定這些作品是否是為實際編織工作而作。我們可以確定其中一本是由一位熱烈愛好佩斯利披肩的人士編成，作為佩斯利披肩圖案設計的代表。一些圖案集中不僅有普通紙紋樣，還有“油紙”彩樣，現在這些“油紙”成了博物館長的噩夢。年深日久，“油紙”變得極度易脆易裂，隨時都有可能化為齏粉。在得到一家生產現代佩斯利披肩的公司的捐贈後，1988年博物館開始實施一項迫切需要的保存規劃。人們希望這項工作能夠堅持下去，將所有紙樣都妥善保存在新的簿冊中，這樣才能使更多學生和研究人員有機會接觸它們。

以傳統工藝重新生產佩斯利披肩的希望不大。杰科德織機距現在時間太長，幾乎找不到了。佩斯利博物館有一臺過去用來織造披肩的杰科德織機，但後來對這臺機器作了很大改動以紡織纖維較粗的織物。更為困難的是尋找具備必要知識和技能以操作這種機器的人。但這些困難並沒有讓佩斯利人止步不前。1988年佩斯利建市五百周年慶祝活動中提出了一項計劃並得到了當地商業委員會的慷慨支持。蓋拉希爾紡織學院訓練了一位紡織專家，過去一年時間里他一直在佩斯利博物館為這項計劃工作。該計劃分兩步，首先他試圖找出改裝博物館的杰科德織機的途徑，將其恢復到最初狀態，可以用來織出披肩。下一項任務更加困難，既研究佩斯利披肩紡織技術。十九世紀的織工對這一技術了如指掌而且相信其他人同樣知之甚稔，因此沒有人費心寫下一份詳細的工藝記錄，所有保留下來的記錄都是泛泛而論，語焉不詳，較為詳細的則是關於披肩製造過程中一些極為罕見的情況。這就使得研究者達到能實際紡織的階段所需要的時間比預計的長得多。但不管怎樣，人們希望在可以預期的將來能夠在佩斯利利用一臺杰科德手搖織機織出一條按傳統式樣設計的披肩，這可能是一條色彩組合比較少的教士披肩。顯然這一計劃不是什麼商業投機，研究階段已經得到了大量資助，而這一研究是否會帶來可以銷售的產品還完全是一個未知數，以贏利為目的的人不大可能會對這種耗資巨大的項目產生興趣。近幾年來也出現過一兩條杰科德織機制成的披肩，但它們無論從外觀還是手感上都不同於過去的產品。織出傳統形式披肩的機會很渺茫，挑戰過去披肩手藝的製造工藝的可能性很小，唯一可以肯定的是，這種披肩將繼續為人們所珍視。

“佩斯利紋樣”已經存在了2,500年之久，不可能迅速消亡。東方人欣賞這種美麗的圖案，200年前它被引進歐洲後，這種美又深深滲入了西方人的心靈。時尚周而復始，變動不經。很有可能，目前這種對佩斯利的激情會冷下去，但這種圖案不會完全消失。即使它不是最流行的，但在每一條大街上我們都可以發現，飾有佩斯利紋樣的衣物仍然是每一位趣味高雅人士衣裝中的珍品。沒有什麼地方比佩斯利更加珍視這份先人留下的遺產。該市計劃建立一座披肩學習和研究中心，任何對佩斯利披肩感興趣的人在這裡都可以更方便地接觸原始紋

樣和成品織物。

本書所選的150幅紋樣只占佩斯利博物館藏品的一小部分。仔細研究這些紋樣還可以發現法時設計者在制作圖案時所使用的很多竅門的痕迹。為了把圖案限制在編織線內，設計者常常畫上鉛筆格子，在格子內作畫。這在圖片9和圖片31中可以看得分分清楚，在其他很多圖片中也可以看出這種情況。在圖片56b中，鉛筆格子好象已經幾乎影響到圖案所呈現的幾何形風格。如果一幅圖案由不斷重復的紋樣組成，那麼只需要將其中一個紋樣著上顏色，其他重復的位置用鉛筆輕輕勾勒一番表示出重復的意思就行了，圖片15和16b就是這樣。圖片26也是這個特點，在大得多的佩斯利紋樣中，只有部分邊界紋樣着色。還有另一種節省時間的辦法：對於布滿披肩中央的枝狀裝飾，僅僅畫出其中的一部分，這種方法見於圖片21、27和25。圖片62是為印刷的設計，也具有這種特點，另外它還表明，大張的圖案其實只用畫出一半就足以使分色工掌握所需要的全部細節了。圖片87也是印刷設計，但這一張是已經完成的一張版樣，可以按圖刻版，圖案的一端伸了出來，這樣當版置於織物上時可以清楚地看出其所在的位置。有時本書中的紋樣看上去好象只完成了一半，如圖片81，這可能是由於這些草圖中存在某些問題，於是設計者廢棄了這張圖，轉而設計更好的圖案。另外一個訣竅用來顯示原始紋樣在不同的背景上看起來怎麼樣，採用這種方法就不再需要另外繪制背景了，從圖片25可以看得很明白，圖案的背景分別是枝狀圖和條紋圖。在圖片54里，只有一段邊界紋樣，填充中央的紋樣卻有兩種，這種辦法可能也是為了讓顧客能發表他們的看法和選擇。我們已經提到過用對角綫式的斜綫造成斜織效果的手法，有幾幅圖片特別清晰地表現了這一點，這就是圖片2b、45、40a、52a、74和2a。圖片11還顯示了設計披肩印刷品時採用的另一種技術。早期的拉花機造成一種犬牙交錯的效果，與後來的杰科德織機形成的平滑曲綫大異其趣。因此有的時候，設計者發思古之幽情，希望重現拉花機的時代，他就會故意摹仿這種犬牙交錯，使印刷出來的披肩紋樣散發出一股昔日情調。

本書中還有一些設計者工筆細描的各式各樣的圖案“組件”，這些圖片很容易分辨出來。圖片5是一幅邊角紋樣，四組這樣的圖飾將會置於花邊環繞的披肩四角。這幅紋樣直接取自十九世紀頭十年里進口的一件克什米爾披肩，此後的五十年間，這種紋樣十分流行，被大量採用。圖片4a、4b和97是三幅採用紋章圖飾的邊角紋樣，後者是相當傳統的細工鑲嵌花飾，另兩幅更注重圖形的對稱。圖片4b尤其有趣，這一幅中的紋章圖飾不是獨立的，而是與披肩的邊界紋樣和中央的背景紋樣融為一體。圖片32a是完工待印的圖版，但與其他圖版有所不同，這塊版呈曲綫形，它是為了印制一種特殊類型的披肩，名為“格拉斯哥披肩”。這通常是一種絲巾，其形狀不是一般的長方形，而是一塊平方巨大的半圓形。使用時對折起來形成四分之一個圓，然後再次對折，這樣尖角呈弧形垂下，造成悅目的效果。用滾筒取代方塊版印刷的方法約在1860年前后引入，為滾筒印刷而設計的圖樣特征很突出，圖案一般都由許多重復的細小紋樣組成，紋樣大小有嚴格限制，不超過幾英寸。圖片13、33、52a、70a和80a是這一類的代表作。

書中的圖片還展示了許多不同種類的作品，這些作品在披肩歷史中的不同時期都曾風行一時。舉例來說，1851年在水晶宮舉辦的博覽會的展品目錄中附有一組特別類型的披肩插圖，這些圖案幾乎能給人一種叢林感受，上面有大量葉狀紋樣和繁盛的植物形象，有時這些圖案上還會出現現實生活中真正存在的花卉。這類風格見於圖片8a、45、75和74b。同一時期還有一種短命的風格，“凡妮的羊齒草”，作品見圖片64a。

更早的時期有一種風格的設計，名叫“斑斕”，因為紋樣居于各不相同的大塊色之上，圖片22a、22b、24a和24b都是這一風格的邊界紋樣。同樣是在早期，我們可以看到另一種披肩，其圖案由間隔很大、樣式十分別致花卉組成。見圖片6b、78a和78b。“鸞鈎藤”這種紋樣是從克什米爾所產披肩上借用的，各個時期都在使用，通常用作圖飾之間的聯系物。從圖片42a和52a中可以清楚地看到這種情況，在圖片71中它成了圖案本身的自然延伸。圖片42b也是這樣，不過這幅圖片最引人注目的地方是整幅圖案不知什麼緣故很像一條魚。在佩斯利紋樣中這種現象偶爾發生。將較大的單一紋樣織在披肩上總是很受歡迎，幾款這類設計可見圖片23、42a和96a。

時尚趣味有時會排斥過於抽象的作品。每當這些時候，設計者就會在自己作品中加上大量實際存在的花卉圖案以贏得顧客的歡心。在實際存在的花卉中玫瑰是最受歡迎的，幾乎到了只要披肩上織有這類花朵，則其中必有玫瑰的地步。圖案中也有其他品種的花卉，有時可以辨認出來，但很多時候無法確認。

有些紋樣使用了韃靼風格的背景，這很可能只是試驗性質。因為儘管紋樣集中有很多這樣的設計，但在佩斯利博物館保存的八百多條披肩中沒有一條是按這種設計織成的。最後，紋樣集中還有許多極怪異的設計，其中有一些看上去簡直不可能是屬於披肩設計的範疇。

佩斯利博物館所保存的圖案集不僅記錄了佩斯利工業的歷史，還為現在和將來提供了研究工具。從19世紀70年代披肩就不再流行了，但披肩紋樣卻從未真正消失，它總以某種形式存在。最早發現這種圖案潛在價值的公司之一是建於1875年的倫敦自由公司，其設計部門的檔案表明，佩斯利風格的紋樣是該公司最早的产品之一。到了今天，佩斯利花樣自然成為其主要產品之一。1988

年，公司在佩斯利零售大會上自承此點，同時還舉辦了一次展覽會，從佩斯利博物館借來二十多條披肩參展。

過去十年里，佩斯利紋樣或多或少又風光了起來，1988—89冬季更是達到了一個特別的高潮。突然之間，不僅佩斯利紋樣，還有現代式樣的佩斯利披肩，席卷了英國的大街小巷。幾乎所有現代式樣的披肩上都織有佩斯利紋樣，這些披肩主要產于意大利，其質量各不相同。有些絲織高檔產品標有時裝設計師赫爾姆斯、瓦倫蒂諾等的大名，價格可以高達數百英鎊，而化纖織成的廉價貨色則隨便哪個購物中心都買得到。很多這種現代披肩的製造商都參考過佩斯利博物館收藏的紋樣集，以此為基礎對古老的紋樣作出新的闡釋。現代披肩與維多利亞時代所織的有很大不同：過去的披肩又大又重，十分不便。（試試穿上它就會讓人明白，為什麼那時的太太們需要貼身女傭！）今天的披肩不需要大得能夠罩住裙襖或是充當外套，它更多的是起裝飾作用而沒有什麼實用功能。實際上，現代人通常是在穿好出門的外套后再搭上披肩，所以現代披肩不再需要象從前那樣有保暖作用了，於是它們的重量減輕、面積縮小：今天的披肩平均只有約1.3平方米。由於這個原因，現代設計顯然不可能在規模方面趕上19世紀。目前流行的普通披肩均為仿古制品，不過中央部分沒有花飾，複雜的邊界紋樣幾乎是從前所設計的邊界縮小後的復制品。這種廉價鮮艷的圍巾有各種顏色，可以和任何現代外衣搭配。

自然，今天的佩斯利紋樣可以使用在各種場合，不只限于披肩。這一潮流開始於六十年代，當時佩斯利紋樣在“卡納白街”的一代人中十分流行。男士的襯衫、女士的無袖上衣、兒童的雨衣、窗簾和被套，還有其他很多織物都是這種為人們所熟知的圖案紋樣大展身手的地方。而且，佩斯利紋樣還逐步走出織物的範圍，進入了日常生活的其他各個方面，躬身于洗滌袋、牛奶杯、雜誌架、地板漆布、平底鍋和地毯……等等。最後，六十年代的狂熱冷卻下來，佩斯利紋樣重又退回織物領域，如男士的領帶、睡衣褲。現在，隨着最近對佩斯利紋樣興趣的復蘇，人們再一次用這種紋樣裝飾家中種種用品。最近幾個月來我們可以看到用佩斯利紋樣裝飾的牆紙、便箋簿、花瓶、相框、窗簾、日記本、稿箋紙、盤子、瓷磚、烘箱手套、相冊和裝飾品，就連我寫這篇文章使用的圓珠筆上都繪有佩斯利紋樣！其應用領域看來是無窮無盡的。

瓦萊里·雷利

紡織業和當地歷史的保存者

## 新幾內亞的服飾、裝飾與藝術

有關服飾的起源是人類學界一個爭論已久的問題。服裝用於遮羞、御寒或增添性的吸引？諸如此類的討論無疑怎麼都比直接了當的定論更加複雜。如上三種因素很有可能都涉及，然而，當代研究表明一條至關重要的主要原因是：社交的範圍。人們穿什麼、做什麼，他們身體行為要表現什麼，一般說來，組成了信息流的一個重要部分——建立、限定及注明諸如年齡、性別和現狀之類的主要社會類別，除服飾它們當然也可通過語言與行為來歸類劃分。不管服飾的確切起源是怎樣的，只有通過追溯社會交際與社會本身發展的來龍去脈方可確定。群體同一性的維護與人作為個體特性的展示，兩者間的這種相互作用是交際間持續不變的特征。有時特殊的裝飾物則承載相反的意義。

新幾內亞是世界上考察這一問題的最好地區。無數個從前由共同的文化——歷史格局及偏遠的地域貿易體制組成的群體社會和語言群體，現已歸屬為巴布亞·新幾內亞國家的民族成員，它們代表着眾多的文化主題。這些集群社會中，沒有一個是按照它們以東的太平洋上的波利尼西亞社會模式而演化為集中或大型集團統治的酋長制國家。當然，在幾種情況下也有沿襲下來的首領，特別是在沿海地區，那里的各色人種也許最初是從東部美拉尼西亞群島遷移到新幾內亞大陸的，時間約為四千年前。然而，在二十世紀三十年代被歐洲探險者發現的中部高地，我們卻發現一種被稱之為“大男人”型領導方式。這種統治體制里，首領雖產生於與之親近的人里，但却很少多於一人。他也時常擁有專權，但總的說來還得面對資源的挑戰。這種社會特征就在于它更著眼於相對平等的男人之間地位的競爭，同時，大多數情況下競爭在兩性之間却分明不平等；男人視主宰女人為競爭活動的先決條件。平等的概念是針對群團成員而言；男人為氏族成員、兄弟。婚姻是男人建立不平等關係的開始，他們由此而竭力構築起自己的超氏族網絡。于時，服飾與裝飾則是種種社會價值與政治進程的反映。當代歐美的服飾模式無疑也同樣基於體現地位、競爭的根本目標及兩性間差異而建立起來的。新幾內亞能供考察者特別優厚的是，在世界的這個角落里，化妝顯示出社會個體間的天壤之別。這種體驗在此是自然真實的。這里我想到了印第安人曾問及：為什麼歐洲人習慣於每天早晨第一件事就是站在鏡子前打量自己；他們莫非是怕會死，即丟失靈魂——倘若省去這一儀式又會怎樣呢？

對一個社會沒有正確的了解就不可能作出確切的結論。世界偏遠地區有關種族中心的文章沒有歡迎，新幾內亞也有自己精美的旅游冊子。比如1962年的《國家地理》雜誌文章就對新幾內亞西部高地省漢根山區的服飾、舞蹈進行過介紹，這些介紹絕大多數都附有高質量的、具有歷史意義的照片。他有一張照片上是一位漢哈根人正攤着賣咖啡、站櫃臺掙來的一堆先令。他的胸前戴有參加財富交換的傳統標志，這就是眾所周知的“牟迦”。並且文章的作者寫道：“作為

財富的象征，這位新幾內亞人系着竹條制成的圍裙。人人都討厭當地的流通貨幣那十個金邊珍珠、貝殼。作者也參加了漢根的第一次表演。在這次表演上，由澳大利亞政府巡邏員步行帶來的講不同語言的部落成員打扮得花枝招展。有張照片是一位從漢根南埃安利布地區來的人，標題為《戴假發的武士》，戴着小丑的假面取樂。這兩個例子，蘊含着不相關的或不正確的含義：第一判斷漢根人服飾的竹條并不表示現在擁有貝殼這樣貴重東西，而是表示八個或十個貝殼給予交換的對方，因為在這樣的社會里，傳統上，利益不是來自貨物的擁有，而是來自交換（當然這方面要有策略：接受者以後不得不歸還，如果歸還得不多，他們將丟盡臉面！當然範圍是競爭的雙方）。第二，那種把戰士臉上的裝飾與“小丑的假面”作比的想法是完全錯誤的，因為，他的跳舞應該被看做是在“取樂”。相反，面部裝飾是一種嚴肅的演習，它們的設計使男人的地位與女人大相徑庭。

觀察的錯誤來自於觀察者。同本民族文化作比較。在1959年《國家地理》雜誌上發現了漢根慶典會的相似說明，在這篇文章里，珍珠貝殼的贈送被比喻成“美國級物資交易會”，成群結隊的歌舞男女被描寫成“歡歌躍舞，頭中噹噹作響”。結束的時候，一片混亂，作者“真的不能懂得他們是怎么知道哪個牟迦貝殼屬於哪個人的”。最後，他寫道：“我從未見過這樣野蠻、美麗的舞蹈。”

這里，所有的困難都一目了然。這種場景看起來象一個美國集市，僅僅是因為這里有穿着耀眼的人群。場所結構也相當不同。那種表面上看起來混亂的局面實際上都井井有條，因為貝殼的去向是事先認真安排好的。作者也已提到的在中央“以物換物”的老人在舞場上并不是討價還價，而是禮儀上在計數。獨腳舞表示一群人跳的舞，其跳舞風格屬於漢根東部瓦基河谷文化，而不像漢根地區那里居住着麥爾帕人本身的文化。最後，通過觀察，觀察者原以為“接近文明”的模式變成了“遠離文明”的模式，因此，稱之為當之無愧的“美麗”以及“野蠻”。如果不陷入這樣的圈套，一個人怎樣才能看到對其他民族禮儀和裝飾的栩栩如生的描寫呢？從1964年，開始幾次實地調查獲得了有關漢根地區的知識，這些知識使我能很快識別顯而易見的人類學方面的錯誤或差距，但這不一定會使我能欣賞到這兒民族的美學思想無象征手法。要做到這一點，只有對他們的裝飾以及他們自己的講述進行詳細研究，才能有所幫助。

現在可以進一步考慮那“小丑的臉”的形象，這種形象是由新幾內亞高地男人有時將紅色和黃色涂于自己的鼻子和面頰的事實引起的。這種形象的制作者把面部化妝品解釋為一種專為小丑設計的面具。這面具里的，戴者的任何特征，都是服從於向觀眾展示的“小丑”性格的標準特征。個人必須迎合公眾類似這樣的事也發生於新幾內亞面部化妝，但并不完全這樣。為了追蹤這個問題，我們可以驗證戴真實面具的幾個事例。

在高原地區，面具并不是十分引人注目。這里有著名的“科洛迦尼人”，他們象別的什麼一樣，好像是旅游日記和高原電影中的產物。在南部高地的部分地區，男人戴着胡蘆面具扮演幽靈。並且，東部高地的尤梅達人戴着特制的面具表演戲劇或鬧劇；人類學家吉琳遜曾對他們進行過描述，吉利克也描述過。在其中的一個戲劇即婚前典禮里，男舞者代表太陽和月亮，他們的行為，身上白色化妝的紋帶代表光明，這種光明指的是男人們周游他鄉所獲得的知識。代表太陽的舞者戴着一個樹皮面具，將其眼睛突出，他們大概認為這是引起注意的中心。另一個戴面具的人，其整個臉和身體都被樹葉遮住，代表一只巨大的食火雞和森林中的神秘。

這種表演技術與另一位人類學家阿佛列·杰爾在研究靠近新幾內亞和印度尼西亞控制的伊里安·吉亞（從前的荷蘭新幾內亞）邊界地的西色克省的尤米達人所發現的技術相似。在尤米達人里，黑色的食火雞面具不但代表和尤米達人一樣的森林，而且也代表長輩與后輩相比的特殊地位，不可避免地，這些晚輩在社會上將取代長輩，並且作為涂有紅色的弓手出現在主要典禮上。在神聖的戲劇里，代表這些人物的舞者因此戴着像征重要社會價值和主題的具體標志。面部化妝也象征這樣的價值，但是并非直接的。並且對表演者的個性也有所壓抑。

尤米達人的事例很值得更詳地討論。尤其是因為杰爾的描述特別可靠和準確。那種儀式包括許多帶面具的舞者，每個人都有固定的名字和服裝。主要的面具被稱作食火雞、弓手、西殼樹、新信徒和訓導者。這些面具都是由男人戴，他們必須禁止性欲，只吃傳統飯食，並且在儀式期間只呆在鄉村里。戴食火雞面具的舞者象真鳥一樣，他們在表演中有這樣的規則，他不得捕獵鳥，也不得進入森林，因為所有的遊戲動物都會隨他而去。並且，所有的舞者分兩批出場，象征兩分法的原則；二分結構是一個例子——在尤米達社會組織里這是很重要的。一對食火雞戴上面插有西殼葉子的面具，並且全身用木炭塗得烏黑，不帶別的修飾。他們單腳交換跳躍，以至於每個人戴的葫蘆面具急劇地上下飛舞，并敲打他們腰上拴着的用硬西殼籽制成的腰帶。他們大約晚上九點開始跳舞，除中途有短暫的休息外，必須持續到第二天早晨五點，兩個新信徒——直譯為“女兒的魚”或年輕一代——和他們一齊跳舞。他們戴着一小點的葫蘆面具，鎮靜地在四處走來走去，比起那食火雞們，表現出更受控制，更不成熟以及不甚華麗的景象。黎明時分，西殼取代食火雞。這些舞者戴着與食火雞一樣的面具，但是，他們身上的裝飾是由黃、紅、白、黑做成的繩帶以及接頭處的黑色斑點組成的，他們跳舞時，長輩們將石頭放在火上加熱，然后置于水中使其沸騰，并將這放在西

殼粉上至到結成果凍。然後每一位舞者依次將手伸入沸騰的西殼里並將其拋入空中，這時女人應回避，因為她們不應看這一部分表演。這種表演非常刺激，它作為一個整體使儀式達到了高潮。

高潮之後，出現的是一對對的壞的和好的雌魚，每一個的化妝都不一样（黑里顯出紅或黃的色斑和白色的圓形標誌，與之相對是象征真魚或樹種的有規律的、有自然色彩的設計）。壞的是老的，代表一個討厭的女人；年輕的是好的，代表一個神話式的女英雄，她的名字來自一種色彩艷麗，形狀象女人乳房的多汁水果。以這種角色跳舞的年輕人，在面具和身上裝飾的遮掩下，允許展示他們最吸引人和最刺激的部分。更多的小人物跟着他們，伴着滑稽的表演，這就是滑稽取樂。一個是魔鬼，他首先就恐嚇看劇的小孩，然後被“一陣喊聲、棍棒、廢物以及用手抓來的別的東西趕走”。另一個小丑似的人物是白蟻，他的臉被黃色的樹皮遮蓋，這是模仿真的白蟻的頭。他的身體涂成紅色，並附有白色圓圈的黑、黃鑽石。他鎮靜地跳着，像新信徒一樣後面跟着一群載歌載舞的小男孩。

那位紅色的弓手最後才出現，其地位僅次于食火雞舞者，他們的面具比新信徒戴的要小，但都裝飾着取自一種特別的棕櫚樹的白色樹心。他們那紅色的裝飾也伴隨着兩根從頭到腳長長的黑色的帶子或胸前胸後兩個黑色的圓圈。帶子就是眾所周知的小食火雞圖案，幾位弓手由兩名扮演訓導者的老者陪伴，兩位老者不化妝，無修飾。弓手慢慢地從容不迫地走着，杰爾把這種步伐比喻成“出租的權力”。最後，在跳舞的第二天夕陽西下的時候，弓手們面朝西部，將箭射入鄉村圍地那邊的樹叢，然後，他們丟掉弓箭，朝着舞者的圍內走去。儀式就這樣結束了，之後每個人都回家。

杰爾怎樣分析這些行為，尤其是這些面具和身上的裝飾？毫無疑問，一個系統的規則在起作用，然而，這位人類學家發現人們不能或不願向他全部解釋。事實上，他不得不親自進行這種分析，這是對他的資料進行細小的再檢驗。另一位研究者 Juilemi 發現，在附近的某個地區，有一個隱晦的神話可以用來解釋這種儀式，但這不存在於杰爾生活的地方，他無論如何也不明白。有趣的是，他自己的解釋明顯與這種神話隱晦的解釋緊密一致。作為一個野外調查工作者，他自己的環境就是這樣被認為是年輕人，不應知道一切秘密的未婚男人。他這樣記錄道：

“沒有人說過這樣的儀式直接引誘人類的繁殖力。並且我向他們暗示這個觀點時，他們也只是看起來窘迫并矢口否認。人類繁殖（與性愛相反）在與我主要相關的年輕人中是一個忌諱的事，而老一代的講述者有意裝着神秘或玩笑。”

表面上，儀式不得不與西殼本身的事實繁殖有關。然而，隱含地是指人類的繁殖力，但這和男人之間的社會關係的正確傳遞有關；在整個儀式里，一身裝飾是漆黑的食火雞通過沸騰和拋扔西殼果凍的行為，變成了他的繼承者紅色的弓手。在這樣的儀式上，男人們高叫着“頭出來了”，這是指西殼棕櫚樹的生成。戴而具的主要舞者們的關鍵順序是：食火雞→西殼→弓手，而次要的面具是食火雞中而不是弓手中的長者和年輕人價值的進一步體現。

實際的食火雞是森林中大而好斗的鳥。他們是好攻的勇士，并不是易捕捉。在尤米達傳說中，祖先在樹叢里殺了一只食火雞，結果它的骨頭變成了男人，而其血和肉變成了女人；他們一齊在尤米達人娶媳婦的龐塔鄰近的村莊。上一代人因此被描寫成為象征樹叢中自主的、性欲活動強烈的動物，或者是從外界、從另一村莊來的人。對比之下，儀式上扮演單身漢的弓手應該在性欲上保持童貞，獻身于狩獵，他們獲得的動物必須上交長者，然後方可收回一部分。他們的生活受到限制，並且必須保持整潔，用胸帶、豬齒、皮革、羊齒植物以及念珠裝飾自己，即使年齡稍大的男人如果希望的話可以過過、開玩笑、當小丑。從某種理想的程度上來說，食火雞舞代表成熟的已婚男子的相對自主和性生活，但它也預示着他們不可避免的衰老與替代。這種觀察的第一個標誌就是他們在跳舞中由魚新信徒陪隨。這些魚新信徒的紅色裝飾和鎮靜的步伐標誌着他們是年輕的一代，他們的色特征預示着在後來的西殼和白蟻跳舞者的增殖的觀念。與食火雞不一樣的是，這些新信徒也拿着象征狩獵和單身的弓箭。

杰爾的分析進一步擴展到對面具和身飾品模型實際結構的詳細考察上，食火雞面具的中心，在位置上類似樹干的中心，就是那正直的人自己。面具的上部是由黑色的西殼葉子和白色的露兜樹冠制成的，其主體是由樹皮制成的。後來的結構有女性的含義，因為女人用樹皮來做衣服和網綫袋，這樣男舞者將自己的頭伸入能包住和隱藏他的女人的覆蓋物里。換句話說，正如杰爾所說的那樣，戴面具的動作是直接表現了性交動作，跳舞是慶祝生存“發育圈”的高潮的狂歡表現。因此，為了確保人類社會的繁殖，食火雞必須變形為弓手。

正如我們自己注意到的那樣，演變是由煮西殼獲得的。西殼舞者代表來烹調的西殼物質，這種物質在沸騰中凍結成那被毫無隱諱地比喻成男人精液的果凍。錯綜複雜的觀念在此交織在一起；性欲、熱烹調動作皆聯系在一起。然而，在繁殖中，男人的作用是用他那溫暖的精液撫育幼小的胚胎。這樣的活動減少了男人精液的貯存——這是新幾內亞高地一種非常普遍認同的觀點——這樣，繁殖後代時他就可以造就他自己的胚胎。性交時的高潮也被描寫成是一種昏厥或死亡。西殼籽的烹調和果凍的溶化代表性交高潮的結束，並且，在儀式高潮中西殼的消亡也是食火雞的滅亡——即下一代的誕生。在跳舞後邊一部分，代表老一代的丑八怪和代表年輕一代的令人喜悅的野生葫蘆爾對老一代的蔑視以及對年輕一代的高度贊揚，Tetagwa 戴着一個表示魚的面具；在夢里有某種

征兆，如果魚出現便預示着孩子的誕生。用椰子纖維來制這樣的面具也反映了 Tataywa 和她孩子的正統的文化作用，因為椰子纖維在過濾基本的食物西殼中起着作用。椰子代表社會的古老價值，因為椰子樹標記村莊的位置。

最後，弓手出現了。他的陰莖作為受限的標記被束縛着，並帶有一長條從黑色棕櫚樹冠的中心取來的純白色的東西，這種東西也可以用來修飾他那椰子纖維做成的面具。在尤米達語里，他的名字“艾塔爾”暗示着他自己就象未成熟的面包樹果與成熟的椰子，就像大兒子與父親相比一樣。他那跳舞的動作笨拙而生硬，因為他是一位“新手”。食火雞跳7小時的舞，而弓手，在放箭之前却只跳十分鐘。弓箭本身是剛毅和個人成就的象征，然而它也標志作為獵手的單身漢的禁欲本性。他的性欲是狂歡娛樂而不是同女人性交。因此在這里表明的是年輕一代而不是老一代的社會和社會秩序，而食火雞代表近似于混亂的自治。食火雞從樹叢蜂擁而來，弓手將箭射入樹叢，這樣顛倒食火雞的動作從而更新世界。雖然這種動作明顯起着決定性的作用，但其另外的意義還不很清楚，因為在其之後，整個儀式突然終止。舞會結束，所有人便立即回家去。

以上說明——分析除了考慮對整體社會生活的詮釋外還必須考慮到面具，人體裝飾畫、舞蹈動作和語言依據。人體裝飾在這里尤其突出，因為除了舞者戴着面具的頭部以外，全部身體進行畫中。最明顯的象征對比是食火雞和弓手，他們戴着紅黑不同的面具。杰爾發現這種對比清晰地體現在烏梅冠的形式中。它的內部是白色，與黑色外部呈鮮明對比，白色象征不成熟，而紅黃等亮色則是兩個極端的過渡色，人們會想起弓手的新穎之處是他的面具用梅冠的內層部分粘而合成的，白色也象征最富神奇之物，一方剛剛掘出的白色沃土。紅色表示走向成熟的成長過程，就不應該吃紅魚之類的動物。小孩子的臀部則要用赤草洗清，這種赤草類似於人體畫中的赭石。黑色是幽靈之色，象征鄉村炊烟背後的黑色森林、暴力和恐怖以及滿臉渾身是炭色的武士。各家的男性家長把黑黑的腌肉放在籃子里留給下一代，在神話中熏肉者是一個被他紅皮膚弟弟打败了的人，這些足以說明解釋上面所提的文化禮儀。

但是為什麼人體裝飾是如此？它起什麼作用？正如杰爾所說：“嶄新和修飾過的皮膚等于嶄新或改變了的人格。”事實上，語言遊戲中就有“皮膚是外在自我，皮膚是白色身體”之說。神話里也有老而丑的人揭去皮膚而變得年輕漂亮的情節。如果我們可以從新幾內亞其它象征主義範例中推斷一下，那么皮膚也是從母性而來，它的完好取決於母系親屬的善意，皮膚畫成紅色——母性顏色，我認為是預示了這種善意，因而是成長的力量。塔塔娃——一位女英雄的象征是一個紅色的懸垂水果，象乳房的形狀，雖然乳汁是白色，但尤米達婦女的乳房并非是紅色。

新幾內亞的這些觀念與歐洲社會女性化妝上的觀念很有相似之處。胭脂色的任何情況下都與健康同義，而灰白則代表病態。面若桃紅說明不存在有佻悞，而人們認為鄉下姑娘容易患上佻悞病。不過我認為還是有整體上的差別。當代歐洲，化妝的效力在於增強着裝者個人的性別吸引力。化妝的風格當然也反映社會階層，但它與集體價值和願望的關係已經被強調和追求個性這一事實所掩蓋。皮膚也相應地不再是受到與其它人的社會關係的影響，相反它成為工藝專家操縱的人工制品；美麗替代成為母親的代價。這并不是說美容技術和美容奇效是工業化社會的唯一特點，托布安群島（在新幾內亞東南端）是反駁這種說法的有力證據，它告訴我們：西方社會的個性思想決定皮膚和人不是社會關係造成的，而是個體素質或操縱的結果。我在後面還要論及這一點。

在 ida 人體裝飾中，我們首先看到一只純黑色的食火雞和一條純紅色的引種魚并排在一起。接着是黑紅相間的西殼、椰子、一群戴着魚面具的舞者，食火雞和西殼、椰子均戴着西殼、椰子作的面具。最後，弓手是紅主調色，附上顯眼的黑色點綴，他與他們把人類繁衍看作是與男性在性交中不可避免要消耗精液這一事實有關，這是一種矛盾心理，在背後是一個神話般的秘密，新幾內亞是這樣，美南內亞及到南美印第安社會都是這樣。這個秘密就是：女人原先就履行的儀式被男子偷去了。男人們捕捉很多豬來，做成西殼凍，為女人大擺宴席，女人們飽食一頓便“死去”——即兩腿又開，昏昏而睡。男人與她們性交，而後鑽到面具背後，開始舉行儀式。女人醒來說到：“我們睡着了，真沒用，從現在起，屬于男人了。”這個故事，毫無置疑是男人講出來的，它成為男子在儀式上與女人相比的絕對優先權，和不上裝的訓導者成為鮮明對比。舞者實際上是成對出現，每一對人代表村里的兩種性別——男人和女人。男性成員弓手穿戴豎立的布條代表男性縱軸，女性成員在兩半臀部上面戴着圓圈。杰爾評論說：“我自己十分迷戀這種圖案，只能做到這一步了，雖然這些設計的社會意義在尤米達人心中還完全是潛意識的表現。”黑色垂直標記被稱為小“食火雞”，圓圈稱為“女性成長精靈之眼，這種人想到它的意義是否會象杰爾說的那樣也是潛意識的。”

最後要提到的一點，可以從下面的象征主義實例中得到清晰地說明：那就是兩性的互補和對比。杰爾的尋訪者是尤米達男子一個特許證，即使儀式本身體現出了男人和女人的道義相結合的必要性，它也暗示了食火雞令人好奇的地方是它除了具有女性特征，也有女性特征。實際上，解釋儀式的象征意義常常會有自相矛盾的可能。比如，弓手和其它紅色舞者即與女性生殖能力和月經有聯系，他又是一個完美的單身漢，而單身漢與性交無緣。類似這樣的主題普遍存在于梅蘭尼亞藝術作品中，且承襲了大量的面具，裝飾和人體繪畫藝術創作潛力。

我已經較為詳細地討論了尤米達面具和繪畫的實例，沒有把它們只當作

是有趣但毫無聯繫的例子，因為在其它新幾內亞人的儀式中尤米達主題反復出現，我們現在了解了面具和人體裝飾對這些民族來說意味着什麼，二者代表了一種戲劇身份的假設。這種假設沒有一系列相關含義，二者都表示，以儀式本身為目的的這種身份的整體假設，他們是比高原民族裝飾和面具繪畫高出一籌的極端表現形式。比如在漢根，舞者不用另一種身份，他們以一種強調的方式表現自己，但是，從另一種意義上講，這正是尤米達食火鷄所體現的方式。他表現了一種價值傾向以達到與弓手的最強烈的對比效果，只不過他是以一種誇張的手法來表現的。

下一部分，我要談東西皮克區——新幾內亞無數著名的藝術和儀式傳統的故鄉。

在巴布幾內亞，舍匹克雕刻是每個旅游商店、藝術目錄以及博物館必備物。據我所知，像服裝的起源一樣，還沒有哪個人類學家對舍匹克這種藝術形式令人驚訝的鼎盛期的原因作出過全面的解釋，也許他們永遠也不能。舍匹克社會最著名的特點就是主動性（initiation）和兩分制（moieties）的高度發展。雕刻和繪畫總是與他們有着密切的聯繫。而且這種啟蒙制度的廣泛流行也與專人統治的存在有關。與此相反，高山地區強調的強有力的“偉人”領導，盡管在舍匹克可能也找得到這種“偉人”領導。掩蓋了人們所熟悉的，絕對的性別差異。雕刻和啟蒙僅僅是這種發展都出現在人口稠密的地區，但是這些特征僅僅是這種模式的微弱的顯示，並不能為它的原因提供明確的線索。例如，我們很難證明藝術是人們在處理矛盾心理或其它壓力過程中所產生的作品，而且也很難證明舍匹克地區的人比高山地區的人所承受的壓力大些。

就像解決服飾問題一樣，我們不得不放棄推測的作法，而採用一種人類學家們慣用的手法——對照處理。安索尼·弗吉（Anthony Forge）在對拉特姆和阿比拉姆進行研究時就是採用了此法，對拉特姆的研究最初是由喬治·巴特遜進行的，而對阿比拉姆的研究先是由 Phyllis Kaberry 進行，繼而弗吉自己對它進行了評述。弗吉指出，這兩個民族有着相似的語言和社會結構。都重視藝術和禮節，但他們的經濟却迥然不同。拉特姆人的生活主要依靠舍匹克河，而生活在山脈腳下的阿比拉姆人則主要靠那兒肥沃的土地。因此，這兩個社會在某些物質方面存在着差異，但是弗吉認為“顯然，在這兩個社會中，不同的事物會產生相似的作用。”接着，與杰爾一樣他認為既使人們對他們自己的藝術不能作出解釋，但可以對它進行分析。“任何系統的象徵表現都必須基於象徵符號之間相互關係這一原則。”弗吉堅持說如果有人能對這種隱晦的模式進行闡述，他甚至可忽略那些符號的明顯的意思，這樣他就能保護自己，使他不致受到那些“第一水準細節”的蒙蔽。

為了解釋，弗吉集中精力於研究那些有着高聳雲霄的棟木的禮堂——現在這種設計被印刷在成干成百的明信片上，郵局、文化中心和天主教堂都在模仿這種設計。在這兩個民族中，這些禮堂都被當作陰性，然而婦女却是不能進去的，它們是為村子里不同家族的男人們服務的。在拉特姆的房屋的一個三角牆處都有一張巨大的房屋外觀圖，在各個角落頂上挂着魚鰲棲息在男人或女人眉上的雕像。房屋的內部被叫作子宮，因為男孩子在此接受啟蒙教育。而啟蒙教育含有再生之義，象徵意義已變得顯而易見，並且通過女性象徵符號的文化結構成為人們所熟悉的模式，即男人享有對再生的控制權。

房屋是陰性的，但它的棟木（大約有50或60英尺長）則是陽性的，並且棟木必須在不被婦女或孩子看見的情況下運到建築工地。男人們採用給生殖器放血的方式來淨身，以去掉接觸的痕迹，然後在黎明之前想辦法將棟木豎起來，這樣就可以在第二天早上告訴女人們棟木是自己豎起來的。他們為此而費出的努力似乎與這樣一個事實不相符，即好像並沒有指望女人們會相信這樣的謊言，但是他們還是得這樣做。棟木的上端有兩個野猪頭骨。蓋上屋頂之後，在棟木的末端插上一個木質的附件。最後，戴帽子的那個人用家族所有的叫法大喊大叫，並拋下一個椰子，他的同伴們也跟着大叫大喊並將椰子砸碎。另一個則將藤條和它的流蘇裝飾着挂在矛尖上的一串椰子種子——椰子種子代表着死去的敵人——或用堅硬石灰岩做成的小人體模型。所有這些行為都象徵着敵人的失敗和釘死俘虜。根據弗吉的觀點，他們表明頭、椰子和男性舉凡通常象徵着同一體。為慶祝房屋落成而跳的舞蹈的裝飾物主要包括那些椰子種子和用白色棕櫚樹花穗及紅葉做成的圖案。它代表着男性對附近村子里的婦女的性征服。在拉特姆族人中，棲息在房子棟木上的鷹還含有戰爭和憤怒之意；這很恰當，因為鷹實際上是一種很凶猛的獵鳥。

由於明顯的象徵，弗吉對漢根提供信息者的解釋進行了分析，認為棟木末端雕刻的是男性生殖器。而提供信息者則認為那是一個鼻子而非生殖器，因為人們只能在鼻子上鑽孔而不能在生殖器鑽。當然這一答案正好補充說明了人類學家們的想法，因為在西方心理學理論里已有鼻子等於生殖器的說法，在舍匹克社會里，將鼻子生殖器聯系在一塊是司空見慣的事！（吉爾伯特·劉易斯和杰爾一樣研究舍匹克，當他提出在啟蒙活動中流血的陰莖事實上是一種男性月經時，這是因為他太接近真實使得他們想把他推開，還是因為我們的心理干預太愚鈍了？）弗吉從這個問題繼續提出以下這個重要的觀點：這也不能表示它是不解自明的。

杰爾對尤米達象徵符號進行解釋之後，我們發現在尤米達社會里性和崇拜男性生殖器的雕像與他們對於繁衍後代的特殊想象力有關。杰爾把它稱為“繁殖的報應”。阿比拉姆和拉特姆觀念所根植的特殊綜合體是什麼呢？在這兩個社會中人們認為男人和女人接觸是危險的，這種觀點延伸到了農業活動之中，正如在尤米達社會里延伸到狩獵活動里一樣，對於阿比拉姆人來說這種觀點與種甘薯的人必須像堅硬木的人一樣給生殖器放血以淨身，而且不能與女人同居，必須自己點烟，還要確保他們的妻子不與別的男人通奸，以防通過給他們做飯而污染他們。在這兒貞潔是已婚男子來承擔，而在尤米達社會里則由未婚男子來承擔此責任。甘薯收成後就送入，展示時用籃子裝飾一番，與男人跳舞時戴的面罩相似。通常最大的甘薯就用所有者家族中神靈的名字為它命名，這些神靈是造成甘薯生產力的原因。因此，通過性接觸而得以保持的男性生殖力就融入了具有男性生殖器外形和重要性的糧食和糧食的生產之中了。

這種觀點源於對家族神靈畫像的研究，每幅畫里他們都有碩大的生殖器，並且在末端畫了一滴液，有時還有一頭豬在使勁地嗅它。可以肯定白色的精液被視為營養物，並且被比喻為白泥，這種白泥被尤米達人看作具有魔力的生豬催肥劑。

為了闡明這個觀點，弗吉進一步思考了出現在房子正面的飛狐畫的含義。這些畫上由於有女人專門佩戴的羽毛而具有女性特征。可是，面部以上，有白色的筆觸叫着“飛狐的腹部”。這一筆實際上是雄性飛狐的陰莖。這些畫是雌雄混合物，將雄性和雌性集於一體。

縱觀都林的論述，弗吉得出以下的結論：在阿比拉姆和阿特姆藝術作品中，男性生殖器至少有三個含義：第一、作為陰莖，意味着暴力；第二、在雕塑品中作為富有營養的器官；第三、長薯崇拜的地區，是侵略和營養二者的象征。在阿特姆地區，對長薯的強調已被男性長笛所替代，因為這個地區，種植長笛作為男性或男女兩性的象征在高山地區的迷信活動中十分常見。因此，無論我們採用哪種觀點，我們都發現與性的陳述有關的複雜的文化因素，舍匹克面具和房子的畫像跟尤米達的舞蹈和人體裝飾的研究範圍是相同的。阿比拉姆人為參加某種儀式在臉上精細繪畫。把這一因素考慮進來。非常有趣。不幸的是，我們遇到了杰爾研究時一樣的問題：資料不足；同人類學家一樣傾向於研究來龍去脈；採用的是我在高山地區實地調查的第一手資料。

在對漢根人的自我修飾畫的研究中，我和馬利連·斯特森最初面臨着弗吉和杰爾他們的資料中記載的困難。修飾畫畫得精緻，繁瑣、色彩鮮明、印象深刻，主要出現在跳舞的場合，總的來說，所用的東西是交換中的財物；人們在顯示自己或別人的財富，這是顯而易見的，我們詢問裝飾畫的具體內容，得到的總是“只是裝飾”一句話。我們不得不改變我們的方法。從尋找來龍去脈到具體的畫物，試圖找到線索。在這樣做的過程中，我們反復問有關或有用的問題。漢根這樣的社會形態並非出自人類學家。有見地的專家總是因為信息資料是他的維持生計的重要來源，因而保守他們的信息資料秘而不宣，難怪系統的解釋說明總是難以得到。最近，朗·布朗頓指出我們尋求的條理實際上是錯誤的。他暗示說，這只不過是知識分子的一種成見，並非是那些他們研究對象的成見，因為對人們來說，其觀點若沒有局限在歷來看重的連貫性上，那麼，“要建立一種條理清晰的世界觀的壓力就不那麼嚴重了”。從這一出發點，他就杰爾對埃達面具的分析進行了評論，並論述道“杰爾沒有考慮到在理解尤米達的某些方面時，會出現混淆不清和粗制濫造的可能性，杰爾也沒有檢查其資料來源的更新換代和陳舊迂腐的情況。”

對這個問題來說，布朗頓總的觀點為得到了廣泛的承認，盡管他對杰爾的抨擊在細節上顯得不得要領。由於沒有確證這些細節，布朗頓的理論已受到法國人類學家貝爾納·瑞勒的攻擊。貝爾納·瑞勒認為尤米達人的宗教思想甚至比杰爾所想的更系統一些，埃達面具里隱含着一個相關的神話。而且該神話與兩性關係的顛倒確有聯繫，就連杰爾對此問題的說法也是直言不諱的。杰爾自己由於沒有找到那些原始的詮釋材料而受到人們的責備，但瑞勒的研究工作却表明這些材料是存在的。

就漢根藝術的研究工作而言，由於證明材料支離破碎，我們沒能明晰其中的條理，但也沒有放棄揭示它內涵的努力。相反，我們盡量細心地留意人們真真實實說過的話，並以一種模型的形式，使之系統化，成為一種工作方法，而不是一種浮於表面的代表漢根“神學”的模型。由此顯示出該模型有助於集中表現色彩的象徵意義，並有助於將普遍的思想傾向與有舞蹈表演的主要社交場合緊密聯系起來。以黑色和紅色為主，暗示男性和女性，具有明暗之間的反差，是色彩運用的主要特點。這樣的概括方法雖過於簡單化，但仍然是一條行之有效的指導綱要。男人的頭髮通常是黑色，面部涂上木炭黑，女人的面部用一種紅褐色而非黑色，色彩更加艷麗。這種色彩模式並非一成不變，因為男人們總是要在鼻子上及臉頰上畫一些白色、紅色及黃色的標記（如上所述，這種模式會誘發對“小丑臉譜設計的拙劣復制”）。從另一種意義看，男人和女人頭飾所用的羽毛都應該是色彩艷麗且具光彩奪目，而不應該是黑色和暗淡的顏色。他們的皮膚應該是光澤明亮、健康柔潤，以此顯示祖宗對他們的偏愛。化裝與哀悼時在身體上塗抹泥土的意義是背道而馳的。

而且人們認為用豬油擦皮膚會產生一種身心健康的感覺。相反，在參加葬禮時用烤制的黃泥土塗抹在身上的感覺是不舒服的，這種感覺大概與死人的皮膚正在剝落的感覺一樣吧。

根據人們自己對有關社會價值觀念方面的陳述，總的認為黑色臉譜表現男性群體內部的穩固以及對外人的進攻性，而鮮艷的紅色和黃色則代表女性價值、性吸引力以及群體之間的友誼、親近關係和相互往來。最後，我們發現白色是處於黑色和紅色之間的中介色，它主要歸屬於男性性別。白色的中介地位在女靈派中為最顯著，男人們為此佩戴白顏色的圓型發飾，發飾一邊的白色羽毛是女神的化身，即衆生的羽毛相對於“超群”的羽毛。那些參與者直言不諱地稱白色代表女神品性，她穿着艷麗的草編圍裙。雙乳間戴着晶瑩明亮的貝殼項鏈，儼然似一位美麗的處女，恍若夢境地向男人們連步輕移，并告誡他們樹立對女神的頂禮膜拜。同時，她與普通女性不一樣，沒有月經，因此她本人不體現“紅色”或“黑色”。女神及她的男性崇拜者禁止女人參加禮拜，以此表明她已脫離甚至反對凡俗女性。倘若一個女人越軌看見一個神石或一次禮拜，她會將這個女人的圍裙前後顛轉。女神因此而擅入“男性”繁殖地，并與女人們相對抗。

雖然我們認為自己的觀點是基於人們講述的內容，并非是建立在依靠我們自己的理論上，但是在專門的論述中出現的價值觀念和概念以及我們自己將這些價值觀念重新整理成幾種色彩體系，足以直接與杰爾和弗吉克提出的價值觀念和概念分庭抗禮。

在1978—1980年期間，在初步調查研究後很多年，我又回到研究化妝的問題上，并將這一研究擴展到潘治瓦魯人的第二領域，這一地區在漢根山基地以南100里遠處。兩個地區都有一些饒有趣味的結果，我發現了更多的關於鳥類以及它們代表某些社會價值觀念的象征作用及其系統的思想體系。由於我已探討過大量人類學家的觀點，所以我留有余地讓那些人講述自己的故事，因為他們講述的內容的確是文獻資料里最大的空白之一。因此，例如在法理斯卓越不凡的魯巴藝術研究中，曾幾次提及圖案象征意義的“規則”問題以及人們相互之間自願提出的批評與忠告的問題。如果違反了某些法則，也會有幾條有效的懲治辦法。例如受到懲罰的女孩不能改變化妝的顏色，特別是不能改變沿紅黃軸綫的顏色。如果一旦改變，據傳說會染上一種惡性致殘的疾病，這種疾病特別危及膝關節（因而影響她們的跳舞本領）。顯然，在這種情況下，這條法則在魯巴人當中得以明確和具體實施。然而，法理斯在他書末尾提出的化妝“基本”的原理，既可能是這些法則所構成，又可能是通過他自己的觀察結果歸納而成的。假如情況果真如此，我們就需要區分哪些是直接基於人們講述內容的分析材料，哪些是通過觀察所得到的分析材料。

我與漢根山的翁卡和翁地進行了兩次初步的探討，還將他們對漢根文化及社會的描述納入最近關於“心靈”概念的研究。這一概念無論對於化妝的詮釋還是對於漢根與西方思想的比較來說，都具有重要意義。此時，翁地的回答才證實了先前由《自我化妝》所作的種種陳述。另一方面，翁卡却把這一討論推向了一個新的領域，并把這一領域與我大約在同一時期從瓦魯人那里學到的東西緊密聯繫起來。這樣，我從翁地的談話着手，并用我的提問來引導討論，再將其從麥爾巴（即漢根）語的錄音記錄中翻譯出來。

斯特森：這是1980年4月19日，我想問以下問題：人們在跳舞時打扮自己所持的觀點是什麼？我已收到一封歐洲人（馬科·克爾克）的信，所以我再問一問這方面的問題。

翁地：好吧。我叫翁地，下面我就來談談這個問題。這位歐洲人寫信給安德魯，問他一些關於化妝的問題，因此安德魯要我說一說化妝的道理，并把它記錄下來。在漢根，無論男女，都需終年勞作，生活雖艱難，但我們都不辭辛勞，我們還喂豬，大家起早貪黑地干活，有時也在綠蔭密蔽的園中和叢林里勞動。當我要煮肉吃、做莫卡獎品或要分發莫卡祭豬肉時，我們總是說要其它地方的人們過來看一看。當着那些外來人我宣布：“哪一個男人把一頭大豬祭獻給了莫卡儀式，又是哪一個女人把它喂大并挖了許多紅薯喂養它？”有人就應聲而答：“啊，莫卡把它獎給了某某女的和某某男的。”獲獎的女人敲着鼓，在畫有豬的圖案上蹦蹦跳跳，獲獎的男人則頭戴式樣別致的頭飾，疾跑在標明的綫條上，并數出獎品的數量，他的女人亦步亦趨地效仿他。我們從事這一活動，并非事出有因，只緣於我們每日共同重複的勞作，緣於叢林中共同勞作的身軀。人們都在舞臺上表演，我們吃豬肉，做莫卡，女人化妝打扮，頭戴山鷹羽毛，男人戴上頭飾，穿着長裙。我們想用舞蹈的形式，把我們曾經每日進行的勞動重新表現在衆人之前，這才是我們群聚于此的真正原因。這一切都表現了我們生活的真諦；我們祖輩業已做過的事情，我們正在做，而我們的子子孫孫將繼續這樣做。

斯特森：有一個問題，在觀看舞蹈時，人們往往對跳舞的人評頭論足，對他們的化妝說長道短，這樣的情形意義何在？

翁地：是的，這正是那些外地人來看跳舞的目的，它充分顯示了舞者化妝的卓越不凡。“他們的羽毛鮮艷明亮，面部色彩奪目，圍裙貼貼，塗抹有豬油的皮膚柔潤光滑，觀看他們的舞蹈是一種心神俱愉的享受”，這正是舞者通過化妝所要表現的東西。但是如果他們看見舞者的化妝并未達到

理想程度，就意味着我們中的一人會死。難以置信的是，無論男人還是女人的化妝拙劣，舞蹈結束後總有人很快會死。但如果化妝出色，就不會有死亡降臨，近期不僅不會有人死，而且也不會有什麼麻煩。我立刻又開始表演其它節目，煮豬肉或把錢分發給另外一群人，他們則又開始對我們評頭論足：“他們的化妝看起來不錯”。但是，如果臉頰畫得不够整潔，羽毛缺乏光澤，袋鼠皮毛不裝上等奪目以及塗抹的豬油不能使皮膚明亮光澤的話，那我們就會遇到麻煩，有人會死，并且如果重游奉送過豬肉的地方，我們就無法贖清其罪孽了。這對出色的化妝也具有相同意義，并暗示即刻會去找我們的伙伴，他們會報答我們的深情厚義的。

斯特林：那個化妝拙劣、舞姿差勁的人會意識到這個問題嗎？

翁地：會的，人們的議論他會聽見的。

斯特森：聽見了會感到慚愧嗎？

翁地：是的。人們議論說他們的裙子脫落，背帶斷裂，背後的樹葉也掉下來了，他們則一直感到口渴難當，于是就說“我不想再跳舞了，希望太陽快點下山，這樣才能盡快卸掉羽毛頭飾，離開這里，回家睡覺，在這里究竟是為了什麼，對我們一點好處都沒有”，這些便是他們當時所想的。當舞蹈優美，喝采四起時，觀衆們則議論道：“這舞跳得不錯，不能停止，不要脫掉羽毛，再跳吧”。喃喃這些是因為他們太喜歡這樣的表演了。演員耳聞目睹下的反映，精神大振，備受鼓舞。

斯特森：你能回憶起過去你觀看精彩舞蹈的時光嗎？

翁地：每個地方的舞都跳得很棒，我并没有刻意去數它們。人們有時跳得極其出色，有時也差強人意。如果舞蹈很棒，人們的羽毛、皮毛以及油彩都顯得鮮艷奪目，相反，則顯得黯然失色。如果在天黑前我們這些觀衆匆忙趕路回家，則意味着舞蹈一蹶不振，令人生厭。如果舞姿優美，我們就贊不絕口，心情舒暢。

斯特森：如果舞姿拙劣，是否認為是幽靈袖手旁觀的緣故？

翁地：嗯，是的。過去人們總是持這一看法。如今人們則認為或許是幽靈，或許是上帝弄糟的；我們則認為一定是上帝感到惱羞成怒才把它弄得一敗塗地的。

斯特森：還有另外一種說法，當人們看到一個男人用木炭把臉塗得黑黝黝時，即認為他是“靈魂附身”。這是什麼意思呢？

翁地：如果男人的面容過分清晰可辨，我們就會說“啊，我們千里迢迢來看跳舞，先就認出了男人。這可不妙。”所以他們要在臉上塗一層厚厚的木炭，如黑夜一般，以免被人認出，這樣才會贏得贊揚。人們說“嘿，我們認不出男人了，這場表演真棒。”有些人則不在乎這些，他們只是把臉洗干淨，塗上顏色。但老人們認為如果不在臉上重重地抹上木炭并非好事。

斯特森：整個瓦基河谷以東地區的人并不塗抹木炭，對吧？

翁地：什麼？呵，那兒有些人要塗，可只是少數人。我們這兒的情況是，當我們要跳舞時，我們把臉全部塗黑，然后把鼻子擦干淨，再畫上鮮艷的色彩。這兒還有一個習慣，我們用食火雞的羽毛做一種尖頂帽，綁在支架上，讓整個頭上插滿羽毛。為顯示這樣的頭飾，男人從頭到腳把全身塗上木炭，然後進行賽跑，整個看起來象是身處噩夢什么的。賽跑時有兩個人，一個前面跑，另一個在后面窮追不舍，我們則說“看啦，那個高個兒戴着食火雞毛尖帽”。這個本事相當不錯，并為自己博得一定的名氣。

斯特森：我從未看過這種場面。

翁地：是的，那是以前的事了。自從你來以後（1964年），這一習俗已消失殆盡。這是因為人們指望得到豬或貝殼。當這些禮品發給他們時，人們對表演者的贊許之詞是他肯定贏得了很多貝殼。

斯特森：在瓦基河谷一帶。人們認為人們跳舞是為了吸引女孩。

翁地：的確如此。女人們雖然一般對年長的男人感興趣，但她們喜歡年輕英俊的外貌，并有意嫁給年輕男子，和他們手挽手地跳舞。我們這里的習俗是一個女子可以走到男子的身旁，雙方共同握住男子佩戴的箭或其他物品。然後女子和小伙子手挽手。其它旁觀者則認為那個姑娘已芳心暗許，她已經走過來了。如果是個年輕小伙子，就會把她帶回家。小伙子們的父母通常陪伴着那些姑娘們，并說這些姑娘和我們的小伙子一起跳舞，現在帶她們回家去同我們一起住，我們要給她們一些酬勞，姑娘們拿到錢和珠寶後即離開小伙子的家。如果姑娘確實執意要嫁給小伙子，她便不願離去。但也許小伙子沒有足夠的財物來娶姑娘。如果這樣，姑娘會利用一切機會同小伙子跳舞，堅持不懈，持之以恆，一般來說，小伙子終究會娶這姑娘的。

斯特森：在跳舞的過程中。男女都有同樣的意圖嗎？

翁地：是的。當然，已婚婦女要由丈夫化妝，才能去參加跳舞。做丈夫的一般認為老婆天天挖薯備糧，辛苦操勞，夫婦倆終日勞累，如果現在只是自己去跳舞，她會生氣的，不如夫婦倆都化妝參加跳舞。

斯特森：據我所知有四種類型的舞蹈，即男人跳的摩爾舞和客蘭舞，女人跳的維爾舞和摩爾麗舞以及一種肯歸舞。

翁地：摩爾麗舞僅僅是一種遊戲，一項娛樂，而人們為了佩戴羽毛和皮毛時才真正跳起摩爾麗舞。

斯特森：男人在跳摩爾麗舞時，腳趾上下跌打意味着什麼呢？

翁地：很自然，這是因為當膝關節彎曲得很笨拙，人們會尖銳地指責為“這是哪門子的彎法啊？他應該上下和別人看齊，做到一起彎腿一起伸直嘛。”

斯特森：在女人的維爾舞中，動作有無任何意義呢？

翁地：意義是一樣的，都是使裙子和頭飾一起搖曳。

斯特森：翁卡曾說，人們跳舞時兩腿相擦的動作是模仿躲閃飛箭時左右搖擺的動作。

翁地：我不了解這事，或許是沒有聽說過。

斯特森：翁卡還說，男人跳舞時模仿林中極樂鳥的動作，那些極樂鳥在空中飛翔，姿態萬千，有時羽毛向后豎立。當羽毛恢復原狀態時，它們又翩翩起舞。

翁地：是的，有那麼回事。但我已經談了跳舞的主要原因，而那些極樂鳥却不飛出林子來跳舞，只是呆在林子里。我明白翁卡的意思。極樂鳥只有在羽毛豐滿時才跳舞，而我們只有在把豬喂肥時才跳舞，而且莫卡儀式還得準備豐滿。我想這該是翁卡想作的對比吧。當極樂鳥還是幼雛時，它們總是棲息在林子里，好象我們外出勞作並避開他人。當極樂鳥飛到樹枝上跳舞時，就象我們看到自己的豬已喂得肥滿壯，我們都步出家門，男人和女人一起跳舞。

斯特森：男人在跳克蘭舞和為女靈派跳的那種舞蹈中，都會用力跺足嗎？

翁地：是的。這樣人們才能看到頭飾上的羽毛顫動，尤其象插在彈簧上的薩克森羽毛會一直不停微微顫動。但是在為女靈派跳舞時，人們跺足是為了表示女神在地下顯靈、升出地面時山崩地裂的情形。令觀者高聲吶叫、令舞者嘶嘶作聲。女神蒞臨，她要使男人健壯，莊稼豐碩，婦女受孕，世代相傳。

我向翁地提出的大部分問題，都可證實上文的分析結果，他繪聲繪色地證實了那些重要內容。然而，他對翁卡見解的反應却令人困惑不解。好象他最初對此莫名其妙。爾后明白了其中的底蘊，再融入自己對人類勞作過程的宏論高見，以闡明個體生產勞動與群體中的相互交換之間的相悖原理。

1978年，當我正在參加一個極樂鳥的實景拍攝工作時，翁卡給我講述了下面的故事：

當極樂鳥幼雛的羽翼尚未豐滿時，它只能飛到棲息處的附近尋覓果實和水。但當它發現自己的冠毛（指薩克森鳥王）長得長長的時候，便自言自語道：“啊，我的羽毛現在真豐滿！”於是，極樂鳥飛到一個表演場地翩翩起舞，極樂鳥在其羽毛尚未豐滿時是不會外出炫耀的，同樣，我們也僅僅在制作莫卡時才佩戴羽毛，平時則把羽毛珍藏起來，就象極樂鳥的羽毛還沒有長滿似的。當我們取出羽毛要佩戴時，就象極樂鳥的羽毛已經長滿一樣。當極樂鳥的羽毛脫落，便停止跳舞，也不出去炫耀自己，直到羽毛再度豐滿，才又跳舞。

然後，翁卡又列舉了所有極樂鳥在進行各種表演時的一些典型動作，并強調說人們舞蹈中的所有動作與極樂鳥的動作相象，而事實上都是從鳥那里模仿而來的。

翁卡的話言簡意賅。他指出了兩個過程：一是極樂鳥從幼雛到成熟的過程；二是極樂鳥在整個成熟階段中羽毛脫落和再生的過程。這兩個過程分別類似於人類生存的兩個演變過程，即從一個孩子變成壯年男子并具備跳舞的本領，以及定期舉行的莫卡祭祀。標志著豬群畜養的盛衰和財富儲備的盈缺。男人在跳舞時將極樂鳥的羽毛直接插在頭飾上，表達了舞蹈本身的內涵和生命的演變，加之色彩的艷麗，使這種羽毛佩飾尤為恰如其分。同時翁卡的類比并非準則。因為翁地首先聞之愕然，并左右思量后方能明白其中的道理。翁卡好象是位人類學家，他對漢根文化思想的“深層結構”已作了研究分析。而翁地是位讀者，翁卡的研究分析對他產生了深刻的影響。

翁卡揭示的一個關鍵問題是極樂鳥標志着性吸引力與尤米達人生死哀竭有着緊密聯系。另一個方面是他們世代相傳的周期性祭祀活動。我分別於1978年9月和1980年4月、8月調查了瓦魯人的臉譜設計。在1967年，雖初來乍到，我就拍到了許多盛裝打扮的男男女女以及年輕姑娘的彩色照片，并征得一位叫龍蓋的老人和叫尤魯卡的年輕人的幫助。篩選出一些照片帶回來進行研究。龍蓋的闡述非常精湛并充滿剽悍豪爽之氣，但最終還是由尤魯卡為整個研究工作提供了關鍵性的幫助。我在1967年的野外考察工作中還不太懂得臉譜的含義，實際上當時還未曾研究漢根材料。然而，那些彩色照片提供了研究工作的出發點，并且我們很快發現了瓦魯人的臉譜技法與漢根人的相比大相逕庭。麥爾巴人將面部的局部圖案都冠以固定名稱，但沒有面部的整體圖案。而傳情表意的是色彩本身，并強調讓色彩盡可能使男子難以辨認。相反，瓦魯人的每個臉譜都有一個標準名稱。它們大部分來源於鳥類，其中不僅有極樂鳥，還有很多普通小鳥。有的名稱可能來源於龜甲飾物、珍珠貝殼，或一種能象鳥一樣飛的有袋動物。這種命名過程的語學學關令人費解，因為人們采用的羽毛與某一類鳥有關，必須將合成圖案的各個部分加以分解。繪制圖案的方法也多種多樣，可充分發揮人們想象力并表現各自的特色。按照常規，人們大概采用了20種鳥的名稱，但并非所有觀察家們都認為某一種特定合成圖案一定代表某種鳥。要弄清人們采用某種臉譜的含義。最終得詢問跳舞者本人才能得以驗證。

這些圖案并非圖騰像，也不象漢根人在佩戴極樂鳥羽毛那樣具有一種

直接的幻術般的意圖。我最初判斷這些圖案的作用是表現完整的個體男人各具特色。因為每個男人通過自己的臉譜代表不同的鳥類或其它物體，使之有別於同一隊列的其他男人。我的判斷有一定價值，但若需詳細闡述，得依靠尤魯卡所提供的更加確切的說明材料。

這些圖案并非人類自己能創造，均是模仿鳥類的“圖形”和花紋，就象我們臨摹蛇蝎的花紋并鑲刻在樹皮腰帶上一樣……當小鳥破殼而出時，裸身無毛，當它們一旦長大，身上就有了從父母那里繼承下來的飾物。鳥類并不模仿其他物種，而我們都要模仿鳥類。它們沿襲自己的譜系，身上的花紋世代相傳，我們即是這樣模仿鳥類的。

尤魯卡的類比與翁卡的類比極為相似，但沒有其中關於定期舉行祭祀禮儀的概念。相反尤魯卡強調的是鳥的生長周期，并進一步強調鳥類是如何通過羽毛花紋代代相傳，“定型”繁衍。因此，人以鳥類的花紋作為臉譜圖案的原型，為自身的演變進化確立了一種類似的連貫性，如在漢根瓦魯人的另一習俗也與之吻合，即在小型家系中，人們相互繼承某些鳥類的特殊名稱。

對麥爾巴人和瓦魯人與鳥類的類比現象是從探討尤米達人和阿比拉姆人的男性生殖崇拜和性別區分的內涵中得出結論的。在某一個層次上相同的主題思想在特定的社會里會表達不同的含義。同樣，例如頭發和發飾在漢根文化中具有顯著的意義，毋庸置疑它具有魔術般的宗教意義。最后就發飾而言，我將比較新幾內亞人的化裝習俗和當代西方人自我化裝的習慣，尤其以婦女美容為重點。

為什麼高地人要佩戴頭飾？不例類人佩戴頭飾會不會也出于同樣的原因？答案仿佛是不太可能。新幾內亞的男人佩戴樣式各異的頭飾，既看成日常生活內容，也作為一種參加儀式的裝束。單身男子與已婚男子發飾各有不同。如胡利單身男人只能佩戴最精緻的羽毛，貝殼和鮑皮，用紅色和黃色泥土將傳統圖樣畫在臉上，皮膚也顯得潤澤光亮。人們看見他就會贊賞他那英俊的外貌，遠處觀看的女人也竭力一飽眼福。在瓦基河谷地區，特長的發飾即與性吸引力有關，更與生育有相聯。在漢根，最別致的頭飾稱為“恩卡頭”或叫蓬勒巴頭飾，是用牙發所制，形狀猶如兩根向下彎曲的月牙形牛角。頭飾應顏色暗淡，以期望祖先的幽靈停留片刻，以在跳舞時助佩帶者一臂之力。所有這些事例都反映了與男人頭飾密切相關的特定的宗教意義及象征性質，即性別、生育力和祖宗的鼎力相助。饒有趣味的是，高地的男人頭飾成為一切飾物的中心。而西方社會則強調女人佩帶的頭飾，其意義僅在于更加關注女性嫵媚動人的魅力，并非是女性社會地位的標志。在新幾內亞，無論男女都要化裝、美容；在西方社會，化裝在演戲和拍電影以外的場合，主要屬於女性。

但是，我曾暗示還有另外一個因素，即在西方社會。人們對人這一概念的整個認識完全有異於新幾內亞人對這一概念的傳統認識。例如馬利連·斯特森在《自我化裝的自我》一文中指出的那樣，其關鍵的問題在于西方人的思想認識中已產生了一種靈魂與肉體一分为二的觀點。約翰布來金在他所著的《肉體人類學》一書中指出了同樣的問題：

靈魂與肉體的分離觀點也反映了生命體驗中矛盾的文化觀念。例如，一般來說，愛與被愛完全有別於動物基本活動中形式高級的性交活動。

作為性感對象的女人被看成是“動物欲念”的交點，但愛情這一精神却使之升華脫俗。由于西方社會的種種限制，化裝只實用于女人，從而反映了女人在社會中如上所述的兩極地位，因為男人完全沒有被視為性感的客體。但在漢根，人們對肉體、人、和作為單一客體的個人的看法是涇渭分明的，竭力避免上述靈魂與肉體分離的觀點。事實上，盡管靈魂和肉體有截然的區別，但是二者緊密結合，相依共存。人作為靈與肉的結合體，絕不可能獨立於社會。雖然人們情緒激昂地強調個人的獨立性與自主權，但總的來說，人是社會趨勢的具體體現。因此，這個論點似乎并非不可能。漢根人的性別劃分比西方人更為顯著，兩性之間的不平等現象更加突出。但是西方人兩性之間的自我化裝和肉體的不平等現象却有過之而無不及。在漢根，無論男性還是女性都要美化面容、參與社交并充分表現各自的魅力；在西方社會里，美容已成為一種技藝，僅限於美化女人形象作為男性欲念的對象，因而促進了社會中男性和女性、主體和客體兩者之間的區分。由此可見，倘若我們用二者分離的觀點去了解他人化裝及美容的習俗，就無法正確地理解其習俗的內涵。

總而言之，我們可以說西方社會中“女人”的形象即是“文化修飾的自然客體”的形象，而“男人”即是“自然的能動主體”的形象。由于這種特殊而不是奇异的自然與文化相互交錯的觀點并不構成漢根人的兩性觀點，所以顯而易見，我們不能採用類比的方法。去討論漢根社會中人們關於性別認識以及兩性相互作用的構成。兩性的截然劃分并通過禁忌使之隔離，這在西方社會里并不流行。另外，還存在一種男尊女卑的思想形態，但是和西方人的美容傳統一樣，這種觀念還沒有發展到使婦女感覺到各種技藝和性行為所帶來的一切已變成負擔的地步。從這個意義來說，新幾內亞人的自我化裝與西方人的美容是不可同日而語的，因為二者表示的內涵大相逕庭。根據翁地的解釋，這是人們尋求一種個人與群體的轉換，在轉換的過程中，參與者“靈魂”的體現依賴於自己臉譜完美的圖案及其華麗的“皮膚”，正象大地支撐并哺育了它上面賴以生存的人民一樣。

