

山东大学

硕士学位论文

“汉服”的形制特征与审美意蕴研究

姓名：左娜

申请学位级别：硕士

专业：艺术学

指导教师：高迎刚

20110425

中文摘要

在世界民族服饰的舞台上,几乎每一个民族都有最能够展现其民族文化特色的服装。然而,今天的汉民族却没有。民族服饰作为一个民族文化的外在的形象的直观,是民族文化意蕴的“道说者”,集中体现了民族文化的内涵。同样,“汉服”是华夏文明的重要有机组成部分,也是汉民族文化史上的一颗光辉璀璨的明珠。基于此,我们有必要对汉服自身的风采及其所包蕴的文化内涵与审美特征进行探究。

本文第一章针对当前学界所使用的“汉服”这一概念含混不清的状况,由“汉服”概念的界定入手,规范“汉服”的定义,接着详细回顾了从古至今汉服研究所取得的成果,并在对以上成果进行分析总结的基础上指出当前研究中存在的不足,从而阐明该课题的研究意义,即针对当前汉服研究中存在的盲点,找出问题的症结所在,以引起人们对汉服及其文化背景的进一步关注。

本文第二章由“汉服”的起源始梳理汉服在历朝历代的发展和演变,并对汉服发展史中比较有代表性的胡服、唐装、满族服饰、旗袍等做了简单的比较,从而让人们们对汉服的发展史有个较为全面地认识,进而矫正视听。

本文第三章分析汉服的款式、服色、服制等总体特征。让我们对汉服的形制特征“交领右衽、袖宽且长、隐扣系带、上衣下裳”有了更深刻地认识。

本文第四章详尽地对汉服所包涵的文化内涵和审美意蕴进行了细致的发掘。通过分析,我们可以看出中国文化中的“天人合一”、“阴阳五行”、“中和之美”等传统思想对汉服的影响以及在汉服上的具体体现。

最后,针对目前复兴汉服过程中面临的问题,作者提出了自己的建议和意见。希望通过这些研究,能够替“汉服”找到自己的归属之地,从而使其得其所是,真正成为担负民族文化内涵的审美、象征符号。

关键词:汉服; 文化内涵; 审美意蕴

ABSTRACT

On the stage of world national costumes, almost every nation has a kind of costume which can show its own national culture characteristics. However, the Han nationality doesn't have one. As the exterior image of national culture, National costume is a "preacher" to preach the implication and connotation of national culture. Meanwhile, "Hanfu" is an important part of Chinese civilization, and it is an effulgent pearl in the history of national culture. Based on this point, it is necessary to investigate the mien of Hanfu and its connotation as well as its esthetic characteristics.

Faced with the ambiguous concept of Hanfu which was used in present educational circles, Chapter One gives a normative definition, and makes a detailed review on the research of Hanfu from ancient to present. Based on the analysis and summary of these achievements, the author points out the deficiency of these researches and clarifies the significance of this study. That is, to find out the sticking points of present problems which exist in the researches of Hanfu, the author wants to attract people's attention to Hanfu and its cultural background.

Chapter Two lists systematically the development and evolvement of Hanfu in every dynasty combining the origin of Hanfu so as to make an overall view for people to realize the development history of Hanfu.

Chapter Three starts with the general characteristics of Hanfu's style、color、fabrication, etc.

Chapter Four explores carefully the culture connotation and esthetic implication of Hanfu. According to the analysis, we can see that the traditional ideology in Chinese culture, such as "harmony in human and nature"、"yinyang and five elements"、"aesthetics of neutralization", affects Hanfu and reflects in it.

In the end, faced with the problems in Hanfu's renaissance process, the author raises some suggestions, hoping to put it in appropriate position by these studies. Therefore, Hanfu will show its special features and become the symbol of Chinese national culture.

Key words: Hanfu; Culture connotation; Esthetic implication

第一章 绪论

第一节 本课题的研究现状

“中国有礼仪之大，故称夏，有章服之美，谓之华。”^①华夏民族的称谓就源自章服。从先秦时代至今，服饰文化一直是中国传统文化研究中极为重要的一部分，而汉服作为中国传统服饰中最具代表性的服制之一，自然是研究的重点所在。对于汉服的研究，至今学术界已取得了十分丰硕的成果。

（一）汉服的概念

当我们一提到“汉服”的时候，就会有各种各样的观点纷沓而至。有人认为“汉服”只是汉王朝的服饰，与其他朝代的服饰无关；有人认为“汉服”只是汉民族的服装，根本代表不了整个中华民族的服饰；也有人认为“汉服”本身就是一个成问题的概念，只是一个虚构出来的图腾而已……这样的观点常充斥于相关的著作与刊物中，以至于众说纷纭、莫衷一是。比如在《由“唐装”所引发的对传统“汉服”特征及其恢复的思考》一文中作者写到“‘汉服’又称‘深衣’，指身体深深地包裹在衣服里面，这其中体现出东方人含蓄、内敛的民族特征”^②。也有的将“汉服”与“唐装”相混淆，认为“唐装”就是“汉服”的同义语。这让我们不禁扼腕叹息。对此，北京服装学院的袁仄教授曾经指出：“‘汉服’的概念并不确定。‘汉服’并不是某朝某形制的服装。如果认为‘汉服’仅仅是汉民族的服饰，那么‘汉服’的概念只是相对于‘胡服’”^③。这就好比西方国家把华夏之学称为“汉学”，但却不仅仅是指“汉朝之学”。同样，我们的汉语、汉字也不仅仅是指汉朝的语言文字。在源远流长的中华民族文明史里作为一颗璀璨明珠的汉服却不被传承她的儿女所认识而遭到“误读”，不能不说是一大遗憾！

那么，究竟何谓“汉服”？“汉服”即中华民族的传统服饰——“汉民族传统服饰”（Chinese Hancosfame）的简称，亦有人称之为“华服”、“国服”。它主要指从夏商周三代到明王朝的近四千年中，以汉民族文化为基础而自然演化形成

^①（隋唐）杜预、孔颖达：《左传注疏·卷五十六定公十年·尽十五年》。

^②王海健：由“唐装”所引发的对传统“汉服”特征及其恢复的思考[J]，辽宁教育行政学院学报，2009，08：154-155

^③许海玉：给“汉服”一个复兴的理由——对话北京服装学院教授袁仄，中国制衣，2007，11：38-39。

的具有汉民族文化风格、区别于其他民族服装的服饰体系。“汉服”一词的最早出处见于《汉书》“后数来朝贺，乐汉衣服制度”^①，最初被用来指代汉王朝的服装礼仪制度，后来随着时代的演进与文化的推广，汉民族的文化逐渐构成了中华民族传统文化的主体，于是“汉人”也就成了整个华夏民族的代称，而原本只为“汉人”所穿着的服饰——“汉服”也在更为广范的意义上被传播开来。后来，“汉服”的概念就被包括汉民族（汉人）周围的各少数民族在内的整个华夏族所普遍认同和接受，遂成为中华民族传统文化的一部分。它是历史上汉民族与其他民族相互交流、融合的产物。所以“汉服”不仅仅是汉民族服饰的特定称谓，“汉服”也是以汉族为主的华夏民族服饰的简称。

汉服作为一种具有独立性格的民族服饰体系，具有独特的文化背景和民族基础，在历史的传承与发展中形成了鲜明的特色，这使它区别于世界上其他任何一个民族的传统服饰，并与它们有着质的不同。汉族服饰文化博大精深，历史悠久，所跨地域范围广，并在不断的创新与融合中发展演变，从而成为一个庞大的服饰体系。对于它，不能单凭外在的表象去界定，而更应该透过其背后的文化内涵进行把握，是以汉服的界定标准可以用以下文字进行表述：“上溯炎黄，下至宋明，以汉族（先秦时则为华夏族）人民所穿着的服饰为基础，并在此基础上发展演变而成的一种明显具有独特风格的一系列服饰的集合。”^②

（二）古代关于汉服的研究

中国古代有许多关于汉服研究的文献典籍，其中尤为重要的当推《舆服制》。《舆服制》是历代执政者制订的车舆服饰等级制度的记录，通常以政令的形式加以公布并严格执行。它以史的形式翔实地记载了历朝历代汉服的形制特点与演变过程，为后世对汉服的研究留下了极有价值的史料。此外，保留至今的中华民族的最古老的典籍之一——《尚书》中也出现了袞冕十二章纹样以及五彩五色等言辞，这为我们研究汉服的服色问题提供了依据。《周礼》中的《天官》篇通过对司裘、掌皮、典丝、内司服、缝人、染人、履人等职责的描述，也让后人从侧面了解到了当时的冠服制度。而传为西汉戴圣所编的《礼记》中的《王制》、《内则》、《曲礼》、《坊记》、《玉藻》、《哀公问》、《丧服小记》、《服问》、《间传》、《深衣》等诸篇也都有关于汉服的记载。董仲舒所撰的《春秋繁露》中也涉及到了汉服的

^①（东汉）班固·汉书·汉书·列传·卷九十六下·西域传第六十六下渠犂传。

^②百度百科·汉服。http://baike.baidu.com/view/4514.htm。

服饰制度与等级关系之间的一些问题。东汉的刘熙撰的《释名》、许慎写的《说文解字》等文献则对汉服的色彩、形制等内容做了具体详尽的记载和分析。到了唐代,杜佑的《通典》对当时社会各阶级的服章制度也有着详细的记录。此外,《事物纪原》、《太平御览》、《三才图会》等书籍又对历史文献中的服饰研究进行了整理汇编,从而使该方面的资料更加丰富。古人的研究成果对今天的服饰研究有着弥足珍贵的借鉴意义和参考价值。

(三) 现当代的汉服研究

现当代的汉服研究,亦呈现出硕果累累的局面。从20世纪初起,大量关于服饰研究的书籍、著述相继面世。该时最具有影响力的是王国维所撰的《胡服考》,该著述被公认为中国近现代时期关于古代服饰研究的开山之作。该著述在对胡服进行系统研究的同时也涉及到了唐代“袴褶”及其佩饰的文化渊源、发展脉络等诸多问题的考证,为今人研究汉服的发展衍变提供了宝贵的资料。此外,逸宵泽著的《服饰研究》对研究汉服的形制特点同样具有重要的参考价值。陈东原的《中国妇女生活》详细地描述了中国古代妇女的服饰特点,为今天的研究提供了详尽的文献资料。杨荫深著的《衣冠服饰》讲述了历代各色服制的风貌与特色,启发着我们对汉服的进一步研究。王宇清的《冕服服章之研究》系统全面地阐释了冕服的形制、色彩等问题,对我们的研究也有很强的针对性与借鉴意义。

20世纪70—80年代,中国古代服饰文化的研究进入了高速发展期。这一时期以沈从文的《中国古代服饰研究》为标志。《中国古代服饰研究》可以称得上是当代系统研究汉服的里程碑,它对汉服的研究采用逻辑分析与史料相结合的方法,对与汉服有关的文物进行了考释,对服饰的形制与起源作了考证,为后人的研究打下了坚实的基础。周锡保的《中国古代服饰史》(中国戏剧出版社,1984年版),倚重既有的文献,从历史实证与宏观的角度出发来研究汉服的流变,具有服饰通史的性质。周汛、高春明的《中国历代服饰》则是在考古发现与史料记载相结合的基础上对中国历代妇女从头到脚、由内而外的各种服饰和饰物进行了客观的总结与描述,对研究历代装饰方面具有很大的帮助。

从上世纪90年代开始至今,中国古代服饰的研究在以上成果的基础上得到了进一步的发展,中国古代服饰的研究也随之进入了不断开拓创新的新时代,新的思维、新的方法也被源源不断地提出。这时期的研究成果蔚为大观,如周汛、高春明的《中国服饰风俗》对中国古代服饰进行了深刻而广泛的分析;赵超的《华

夏衣冠五千年》对中国的服饰的形制、服色进行了系统地总结；沈从文的《花朵朵朵坛坛罐罐——沈从文文物与艺术研究文集》的出版，为我们研究宋元服饰提供了参考；段文杰的《敦煌壁画中的衣冠服饰》通过对敦煌壁画中人物的服装、饰物的研究，以新颖的视角对中国古代的衣冠服饰作了全面解说；黄能馥、陈娟娟编著的《中国服装史》通过翔实的资料对中国古代服饰制度的演变进行了系统描述，并对服装的款式、制作也作出了详尽的说明；孙机的《中国古舆服论丛》从各方面详细论述了服饰的形制、渊源与演变，具有较高的理论水平与参考价值；诸葛凯等合著的《文明的轮回——中国服饰文化的历程》通过新颖的观点、细致的比较，系统地研究了中国古代服饰的发展情况；彭德等合著的《中华五色》对散见于中国古籍与文物研究中的关于中华五色的知识进行了全面的收集，并从现代的角度重新分析了古代服饰的色彩应用；蒋玉秋等针对当前的汉服热编写出《汉服》一书，对汉服进行了详细的研究与解析；李之檀的《中国服饰文化参考文献目录》共列出 1995 年之前的相关中外论文 257 篇；赵岚的《中国先秦服饰艺术》、华梅的《服饰与中国文化》都不同程度地考察了在特定的时代、社会和文化背景下的中国古代服饰特征。这些都为我们进一步研究古代服饰提供了更加广阔的文化视野。

由此可以看出，随着审美文化的研究在学界受到的普泛关注，服饰的审美研究也日益蓬勃发展起来。然而，以上成果尽管丰硕，但是真正能够深入到汉服的审美意蕴和文化内涵中去的著作却是凤毛麟角。与古代的服饰研究相比，目前从审美的角度对汉服进行的研究似乎显得微不足道。虽然蔡子谔的《中国服饰美学史》全面阐述了上自先秦诸子，下到清代文学家曹雪芹的服饰美学思想，是迄今为止关于服饰美学思想材料最丰富、论述最全面的著作，但除此以外，关于汉服的研究成果也多以单篇论文或作为专著中的单一章节的形式而出现。

汉服作为华夏文明的见证者和同路人，有着同华夏民族同样悠久的历史，因此它是华夏民族的象征与代言人。然而在今天，随着西方文化的大肆进攻，我们的服饰文化出现了严重的断层，到了今天甚至已几乎被全盘西化。这首先表现在重大的国际社交场合中我们找不到可以代表我们民族形象的服饰。昔日的服饰瑰宝——汉服被湮没于时代的废墟中，中华民族传统服饰艺术中所蕴涵的精神也被抛弃在历史的长河里。在这样紧迫的形势下，我们对汉服的审美意蕴及文化内涵的研究就具有了重大的意义。

第二节 本课题的研究意义

中国是衣冠古国,早在新石器时代就已经有衣冠鞋履和琳琅首饰。史料记载“黄帝、尧、舜垂衣裳而天下治^①”,因此悠久而辉煌的服饰体系就是中华民族精神内涵与文化价值的最好代言人。汉服随着民族的形成而形成,是华夏文明的重要组成部分,在一定程度上也是华夏民族的符号和象征。它作为无可替代的民族标志,反映着中华民族宽厚博大的胸襟和仁爱和谐的民族精神。故一个民族可能没有民族文字,但是不可能没有民族服饰。

周代天子的冕服、汉时的深衣礼服、唐代的袍下加衲、宋代士大夫的复制深衣而服、元代的质线服和腰线袄子、明代的曳散,都是一脉相承的汉服饰系统。时至今日,无论是日本的和服、韩国的服饰,还是当代多姿多彩的连衣裙,无一不是在汉服的基础上演变而来的,因此可以说汉服贯穿于中国服装史的始终。然而今天,汉民族作为世界上人口最多的民族,却始终找不到属于自己民族的服装,这种局面不得不说是让人扼腕叹息而又发人深省的。2001年APAC会议在上海隆重举行,各国领导人着“唐装”集体亮相;2004年56个民族金花在杭州的联欢活动中,汉族金花吕晶晶因为找不到可以代表自己民族的服装而只能身着西式黑色晚礼置身于其他55个身着本民族服饰的佳丽之中……这让我们不得不进行反思:难道就真的没有能够代表我们民族文化的服饰吗?

在当前复杂纷繁的国际环境中,外来文化的入侵、“西化”的严重使我们的传统艺术逐渐被世人遗忘,从而导致了我国传统服饰文化的文脉遭到割裂。在这样严峻的情形之下,我们重新对汉服进行研究自然有着不言而喻的重要意义。

首先,“汉服”是最能体现华夏民族精神的服饰,它是华夏文化的重要载体之一。汉服对于华夏文化的传播起着极为重要的作用。但是在当今时代,人们对“汉服”的基本概念甚至都含糊不清,对“汉服”的认识上也存在着诸多问题甚至是错误。因此,本课题的开展有助于我们理清思路,纠正原本在思想观念上存在的错误,这对今天汉服文化的研究具有重大意义。

其次,对“汉服”的文化内涵和审美意蕴的研究有助于我们弘扬民族传统文化精神,为本民族文化的传承积极贡献力量。“汉服”是随着民族文化史的演进

^① 经济汇编·礼仪典·第三百十八卷·冠服部汇考二·后汉。

历程而伴随始终的，它贯穿了中华民族的历史长河，融进了中华民族的生命有机体之中，构成了中华民族的血液与灵魂，有着深厚的文化积淀和历史底蕴。无论是它的色彩的运用、纹饰的造型、特定的制作工艺还是宽衣博带、流畅飘逸、重精神而超形制、取内心而离尘世的美学风格都渗透着华夏民族对生活的感受和集体无意识，体现了华夏族的审美取向，传达着中华民族含蓄、追求“天人合一”和精神自由的审美情怀。

再次，在文化多元化的今天，人们对民族传统文化的重新思考和定位，使得汉服也备受关注 and 青睐。在中国传统文化的视野里，“汉服”是人们身份、地位、品性的象征和标志，也是民族文化的符号载体。研究“汉服”有助于我们对过去时代的阶级构造、社会风貌、民俗风情的深入了解和传统文化精髓的深层领悟。近年来，随着社会的进步、文化的发展、经济实力的提升，人们已开始在普遍的意义重新审视本民族的文化传统，同时亦有越来越多的人已开始加入到汉服研究的队伍中去。但是对于一些基本的问题如“汉服”、“唐装”等概念范畴的区分与范围的适用依然存在着争议。因此本课题的研究有助于我们解决此中的一些问题，也有助于我们深入领会华夏民族的文化意蕴。同时，这对如何在经济全球化、文化多元化的时代背景下实现包括服饰文化在内的传统文化的现代转变，也有一定的启迪意义。

第二章 汉服的起源与演变

第一节 汉服的起源

（一）汉服的历史起源

汉服的起源当追溯到上古时期。在遥远的原始社会，社会生产力极为低下，华夏民族的祖先过着攀木茹皮以御风霜，编发冒首以去灵雨的原始生活。那时“未有火化”，人们吃的是“鸟兽之肉”、“草木之实”，身上并无可穿戴的衣物，而只能以树叶蔓草藤萝之物遮体，正如《庄子》所言：“古者民不知衣服”^①，这是人类最古老、最原始的服饰样式——“裳”的前身和在此基础上所形成的最初的服饰意识。《礼记·礼运篇》对先民的生存图景作了这样的描述：“昔者先王未有宫室，冬则居营窟；未有火化，食草木之实、鸟兽之肉，饮其血，茹其毛；未有麻丝，衣其羽皮。”^②

随着生产力水平的提高，人们认识自然、改造自然的能力日益增强，从而使自身的生存境况有了极大的改善。物质上的富足使人们有了较多的精力去从事精神方面的追求，于是就产生了原始人的美意识。比如我们的祖先已经能够用锐利的石器和骨针进行简单的缝纫，对自身所穿戴之物进行加工。到了新石器时代初期，原始的农耕畜牧业和纺织技术开始出现，这时的人们把采集到的麻纤维加工成麻缕并织成麻布，由此导致了服饰史上的真正面料的出现，人类的服饰史便由兽皮裹衣阶段进入了麻布制衣的阶段。

后来，汉服的制作材料由麻布演变为蚕丝。关于蚕丝在服饰中的最早使用，相传始于黄帝的妻子嫫祖，史有“嫫祖始教民育蚕，治丝茧以供衣服”的记载[《路史》（后纪卷五）]。据传嫫祖用从蚕神那里得到的蚕丝做成了衣服，并学会了养蚕，进而在普天之下推广，从而使丝绸服饰取代了人们过去以紵麻为材料制成的衣物。但从考古发掘来看，在距今 7000 年前的氏族公社时代就已经有了蚕丝的使用。如在西安半坡遗址出土的陶器中，有 100 余件陶器上都留有麻布或编织物

^①佩文韵府（清康熙五十年武英殿本，edit.V.7.20100915）·韵藻增·冬燭·卷八十二。

^②礼记注疏·礼运[M]·卷二十一。

的印痕。这些印痕的形式多种多样,有平纹、斜纹等。此外,江苏吴县草鞋山也出土了距今 5400 年前织有回纹和条纹暗花的葛机布,河南荥阳青台村仰韶文化遗址也发现了距今 5500 年以前的蚕丝绢和浅绛色罗,新疆和青海新石器遗址则出土了彩条纹毛布。但不管怎么说,丝绸的使用和纹饰的出现都为汉服的发展奠定了基础,从而对整个华夏族的服饰文化产生了深远的影响。

中国的服饰制度在夏、商两代开始形成,发展到了周代已经逐渐完善。在政治上,统治者为了突出天子与诸侯、卿大夫、士庶之间的区别,充分调动和运用了服饰这种最能直观体现等级差异的手段。周公制礼作乐,其中就包括一整套的服饰礼仪制度——《周礼》,使得上自天子朝臣,下至庶民百姓,在各项礼仪活动中都有相应的服饰,由此形成了全面、系统、细致的衣冠服饰制度。其中吉服与丧服等五服制度的规定,使社会各等级的等级差异和亲族之间的血缘、伦理关系显得更加直观。后经儒家的传承与发扬,服饰形制最终成为中国古代礼制的重要内容之一,并构成了汉服文化的主要精神内涵。

(二) 礼制对汉服的影响

中国素来就被称作“礼仪之邦”,“礼”是中国传统文化的核心内容之一。“礼”源于“天”,是以天地之道为本的,荀子就说:“礼有三本:天地者,生之本也;先祖者,类之本也;君师者,治之本也。无天地,恶生?无先祖,恶出?无君师,恶治?三者偏亡,焉无安人。故礼,上事天,下事地,尊先祖而隆君师。是礼之三本也。”^①(《荀子·礼论》)因此礼就不只是约束人的客观条令,更是人通达天道的手段。“礼”涵盖了中国古人日常生活的方方面面,为人的一切起居活动提供了行为规范。汉服作为华夏族精神文化的重要载体,集中体现了“礼”的深刻内涵。

礼制发端于原始社会的巫术祭祀活动,到了周代因周公“制礼作乐”而转化为系统的“人文”制度而被用以治理国家,教化群伦,移风易俗。礼教又与乐教紧密相连,《礼记·乐记第十九》说:“乐者为同,礼者为异。同则相亲,异则相敬。乐胜则流,礼胜则离。合情饰貌者礼乐之事也。礼义立,则贵贱等矣;乐文同,则上下和矣。”^②礼的外在目的在于使君臣上下尊卑长幼有序,这在服饰制度中就表现为汉服是等级制度、伦常关系的象征,也就是说,汉服担任着替统治者

^①古今图书集成[M]·理学汇编·学行典·荀子·礼论篇第一百二十五卷。

^②礼记注疏·乐记·卷三十七。

“正名”的角色，故《新书·服疑》曰：“贵贱有级，服位有等，……天下见其服而知贵贱。”^①可以说，正是礼乐制度决定了汉服的形制特征，使其不单纯被用作遮身挡体之物，而且还有更为深远的文化涵义，由此造就了绚烂多彩的汉服艺术。

在古代，统治者为了巩固政权、维护本阶级的政治、经济利益，不但采取了一系列的暴力措施，而且还凭借礼制的力量来制约人们的日常行为，以建立稳定的统治秩序。因此我国的礼制很早就已趋于完善，名目纷繁，诚如《中庸》所言“礼仪三百，威仪三千”，进而影响到了生活的方方面面。汉服服制作为礼制的具体体现，早在周代就建立起了一套内容宏丰、体制完备的礼仪制度，同时还被纳入“礼治”的范围之内，对服饰的款式、衣料、纹饰、色彩等诸多方面都有详尽的规定。在着装上，不同的阶层各有与其身份地位相等的服饰，天子衣冠禁止臣下穿戴，公卿贵族阶层的服饰一般严禁士庶平民穿戴，否则即为“僭越”，所谓“服之不中，身之灾也”^②（《左传·僖公二十四年》）。除此之外，又设衣官专门掌管服饰制度，主要负责管理天子诸侯在不同场合中应穿戴何种礼服以及配戴何种饰物，平民在不同场合的着装也有规定。这为后世历朝历代的统治者所沿袭和继承，并产生了极深远的影响。

汉服的服制也体现着人们的伦理道德观念，进而反映出一个时代与社会的风情民俗。礼制作为人们日常行为的规范，要求人们的言谈举止、衣装服饰皆要合乎礼，久而久之就变成了伦常之道。所谓伦常之道就是指人们在长期的社会交往活动中潜移默化地形成的隐藏于内心深处的道德律令，有如集体无意识，它比外在的礼制更加直接有效，并与礼制一道制约着人们的行为。举凡社会中人都有此意识，即“羞恶之心，人皆有之”。对人而言，服饰的基本功能在于遮蔽身体，如班固《白虎通义》：“衣者隐也，裳者鄣也，所以隐形，自鄣闭也”，其次才是审美方面的追求。“衣裳”的原义就是遮羞所凭依之物，《释名·释衣服》曰：“上曰衣，衣，依也，人所依以庇寒暑也；下曰裳，裳，障也，所以自障蔽也。”要之，着装的目的是首先在于保暖防寒与包裹身体。若是裸露着身体，则就与伦理纲常相违背而不登大雅之堂了，即便是露出肌肤，也一定要有所限制，因此即使是在炎热的夏天，外出之人也必定要“表而出之”，尤其是地位尊贵之人，而对女子来说，

^①贾谊，卢文弨校《从书集成初编·新书·服疑》，北京：中华书局，1985年北京第1版，13页。

^②后汉书（同文书局石印本）·志·卷二十三·五行志第十三·五行一。

则是“必拥蔽其面”（《礼记·内则》）才行（这种局面尽管在唐代有所改观，但也只是昙花一现）。在丧礼之中，死者一定要被正衣冠后才能下葬，以显示对其的尊敬，而在祭礼中，祭祀者一定要着特定的礼服，以显庄重，不然就不合伦常之道。至于魏晋名士那样的“嗜酒荒放，露头披发，裸袒箕踞”^①（王隐《晋书》）式的“魏晋风度”则就是典型的有悖纲常、大逆不道了。

另外，汉服式样的设计同样受到了礼制的影响。比如中单，其质地为丝，与冕服相类，形制又与深衣相仿，以便与冕服相配，这皆与礼制相合。（《礼记·玉藻》曰：“以帛里布，非礼也。”^②）再如深衣。《深衣》曰：“古者深衣，盖有制度，以应规、矩、绳、权、衡。”^③（历代 197）“应规”者是指“袂”，《深衣》曰：“袂圆以应规”，意味着圆融；“应矩”者即“曲袷”，《深衣》曰：“曲袷如矩以应方”，意味着方正；“应绳”者为深衣后背的中缝，《深衣》曰：“负绳及踝以应直”，意味着独立不倚、顶天立地；“应权”者、“应衡”者俱为衣服下摆，《深衣》曰：“下齐如权、衡，以应平”（历代 200），意味着自重、公正、平等。规、矩、绳、权、衡，一面体现出礼所特有的条理性与秩序性，一面寓示着礼的生命根源——天心仁德，如孔子所言：“人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？”^④（《论语》八佾篇第三·三）礼者履也，践行义，是故汉服与礼相配的深层要旨在告诫君子当自觉践道，以做有德之人。汉服的佩饰大多为玉，同样也在暗示着服饰对人的道德教化功用，亦即彰显出“君子以德配天”的内在要求。

第二节 汉服的发展与演变史

就目前已知的材料来看，正式的汉服最早出现在商代。这时的纺织业技术跟石器时代相比有了进一步的提高，织物的种类更加繁多，花色、纹样也更加丰富多彩。随着等级制度的确立，“衣服所以表贵贱”、“施章乃服明上下”的观念逐渐形成，汉服的基本款式与基本特征亦开始显露出来。这时的汉服主要由上衣和下裳两部分构成。上衣交领右衽，袖口较窄，隐扣系带，腰间束带，带下配之为“蔽膝”，原为遮挡腹部与生殖部位，后来逐渐成为礼服的组成部分。在色彩的

^①经济汇编·礼仪典·第三百三十一卷·冠服部纪事·王隐晋书。

^②礼记要义·礼记要义卷第十三·玉藻·以帛里布非礼也。

^③清·黄宗羲·深衣考·经。

^④《论语》八佾篇第三·三

运用上，商朝织物黑红白黄四色皆有，而以红黑居多。

自周朝开始，我国的冠服制度渐趋完备。统治者制订了严格的政治制度以维护统治，并实行礼乐之教。相应地，他们在商朝冠服的基础上，制定了从平民到贵族、从朝廷到后宫各阶层、各品级的服饰制度，《周礼·春官》中的“司服掌王之吉凶衣服辨其名物，与其用事”^①即为因仪式的内容而定服饰。“王之吉服则衮冕，享先公飨射则鷩冕，祀四望山川则毳冕，祭社稷五祀则絺冕，祭群小则玄冕”，^②这些等级森严的服饰制度成为礼仪制度的具体体现。从周朝开始，我国的统治阶级才在真正意义上做到了“垂衣裳治天下”，而周代的衣冠服饰形制也奠定了整个汉服体系的基础。（见图表 1）



图表 1 皇帝冕服参考图^③

关于周朝服饰资料的研究至今并不多见，但从这时期出土的玉人雕像来看，这时期的汉服基本上依然在延续商朝汉服的形制，只是款式显得更为飘逸。此时的汉服领型已有交领、矩领等样式，但仍以交领右衽为主。袖子的款式有大小两种款式，多小袖，腰间仍束带，带下配“蔽膝”或挂玉制饰物以起到固定、装饰

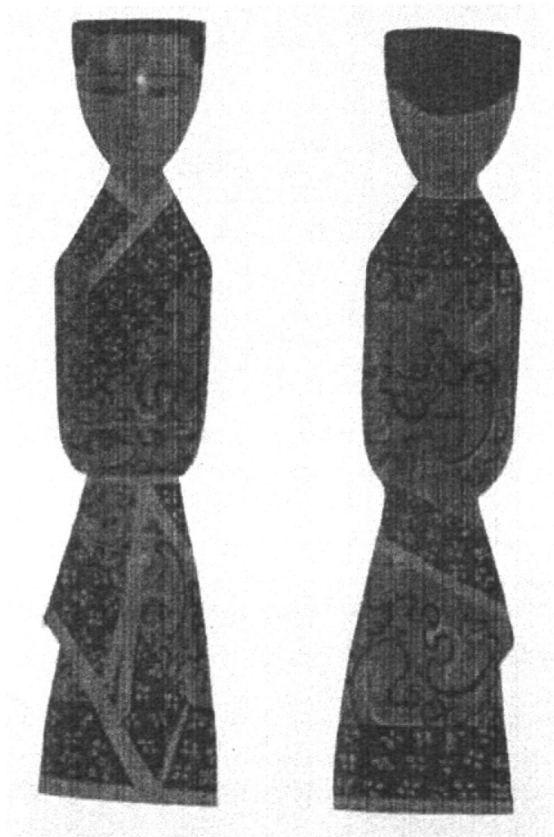
^①周礼·春官·卷第五·宗伯第三。

^②说文解字句读（清同治四年安邱王氏刊本）·第八上·三十七部·六百一十一文·重六十三·衮。

^③文中图片除单独注明外皆转引自华梅《中国服装史》，天津：天津人民美术出版社，1989年版。

的作用。这时的冠帽亦已成为礼服的重要组成部分，其上又以玉佩、发笄等物配之。此时的服饰在用色上也严格遵循礼制的要求，以朱、黄两色为主，其中天子用纯朱色（如《诗经·斯干》：“朱芾斯皇，室家君王”^①），诸侯用黄色，大夫用赤色。

到了春秋战国，封建制逐步取代了奴隶制，周王朝的统治走向没落，出现了“礼崩乐坏”的局面，经济、政治、思想文化都发生了重大变革。诸子百家争鸣的活跃姿态也为文化思想的发展注入了新的活力，从而促使这一时期的服饰制度有了重大突破。此时出现了对我国的服饰制度影响深远的汉服款式——深衣。“深衣，衣裳相连，被体深邃，故谓之深衣。”^②深衣上下连属，上衣和下裳在腰部缝合，因为能将身体深深掩藏而得名。（见图表 2）除了以上特点，深衣依然以交领右衽、隐扣系带的款式为主，但也有曲裾、直裾的式样，同时，“续衽钩边”的穿法也渐渐出现。深衣在社会各阶层中广泛普及，成为该时最受欢迎的汉服款式。



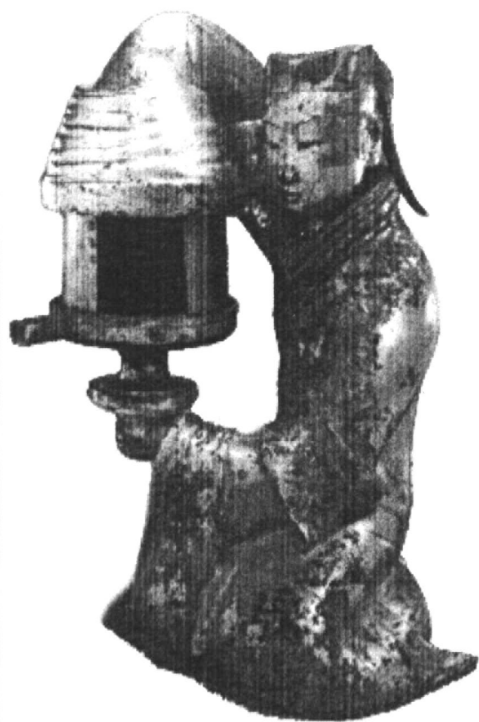
图表 2 穿曲裾深衣的女子（湖南长沙陈家大山楚墓出土帛画局部）

^①诗经·斯干（世界书局本）·诗经卷之五·小雅二。

^②清·江永·深衣考误·正文。

秦汉是我国长期大一统的时代。秦始皇推行“书同文，车同轨，兼收六国车旗服饰”^①等一系列积极措施之余，重整了战国以来混乱的衣冠制度。秦代的官吏官至三品以上的，皆穿绿袍、深衣。庶人着白袍，多以绢为质地。汉朝“承秦后，多因其旧”。因此汉代的服饰在许多地方与秦代都是相同的。汉代以袍为礼服，款式以大袖为多而时人皆以之为贵。其袖口收缩紧小，称为袪，整个袖子则称之为袂。汉袍的领口与袪都绣以夔纹或方格纹装饰。领口为大襟斜领，衣襟开得很低，因此能够露出内衣。袍服的下摆为花边，或打一排密裱或剪成月牙弯曲之状并根据下摆形状分成曲裾与直裾，因而又形成曲裾袍和直裾袍两种。其中曲裾袍西汉早期颇为流行，到东汉时渐趋衰落。直裾袍亦出现于西汉，到了东汉则开始盛行起来并最终取代了曲裾袍。

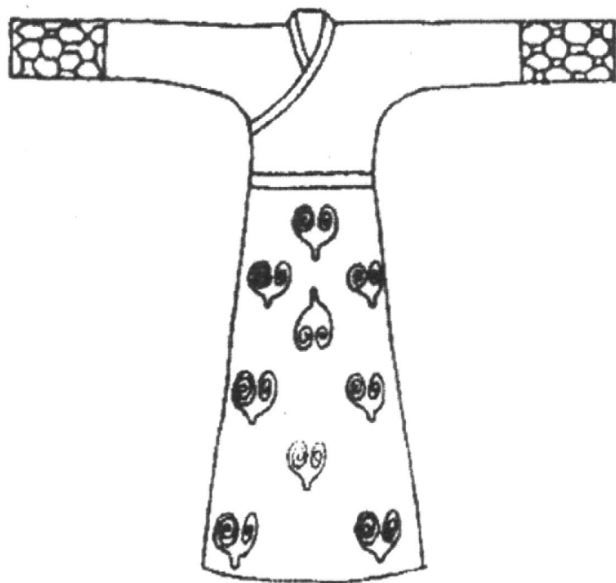
秦汉女子礼服，仍然承旧制、尚深衣，但衣襟绕襟层数比原来有所增加，下摆部分呈喇叭状，比原来更为宽阔。衣襟角处用一根绸带系在腰部或臀部。腰身裹得更为紧窄。深衣与几层内衣搭配，如在重要场合有“三重衣”或“五重衣”，每层领子都露于领口外。（见图表3）



图表 3 穿三重领深衣的女子（河北满城一号出土长信宫灯）

^①转引自：华梅.中国服装史.天津：天津人民美术出版社，1989：21。

襦裙也是汉女子常服中的一种。襦裙即上襦下裙的汉服搭配款式。襦是一种短衣，长至腰间，下身配裙，这便形成了与深衣的上下连属结构完全不同的构造——上衣下裳。这种形制早在战国时期中山王墓出土的文物中已经见到。襦裙自战国时期产生以来，就因为其舒适简洁的特性一直被汉族人民所喜爱，虽然在色彩上历经千变万化和款式上的长短不一，但却一直保持着基本的样式而活跃在汉服历史的舞台上。（见图表4）



图表 4 襦裙

秦汉时期我国的染织印染技术已经达到了比较高的水平，这使得汉服的质量有了很大的提高，色彩也更加绚丽。秦时尚黑，汉初则尚黑而又推崇黄色和赤色，到了后来黄色逐渐成为皇帝朝服的正色，但也没有像后代那样禁止在民间流行。随着“丝绸之路”的开通与各民族间的频繁交流与往来，汉服也一同传到了其他国家，从而对世界服饰的发展产生了广泛而深远的影响。

魏晋南北朝是中国历史上又一个战乱频繁、时局动荡的多事之秋。随着两汉以来旧的经济制度的解体，思想文化也发生了新的巨大的转变。这一时期新兴的士族知识分子冲破了腐朽经学的牢笼，标榜清新、玄远、自然的审美风尚，追求风流洒脱、超然物外的理想人格。时风的转变极大地推动了汉服形制的变革，此时“被体深邃”的深衣被宽大敞袖的服装——“衫”所取代。那时的文人知识分子对褒衣博带式的服饰极为青睐，并借此显扬他们自由、不拘礼法、放荡不羁、超越世俗的情怀。《晋书·五行志》说：“晋末皆冠小而衣裳博大，风流相仿，舆

台成俗。”^①《颜氏家训》里面也有“梁世士大夫均好褒衣博带，大冠高履”的记载。与秦汉时代的袍有着显著的不同，衫舍去了“祛”而变成了敞袖式。衫又分为单衫和夹衫，面料以纱、绢、布等为主，以白色为主色。白衫不仅被用作常服，甚至也可以用来当作礼服。除大袖衫外，袍、襦、裤、裙等也是当时男子们的时尚服饰。

这时期汉族女子所着的衣装仍然承袭两汉以来的形制并在传统的基础之上有所发展。女子的常服多以衫、袄、襦、裙为主，风格有窄瘦与宽博之别，呈上敛下舒式，衣袖肥大而衣身较紧，显得更为得体。下裙多为时兴的褶裥裙，长可及地，裙摆摇曳而舒展，从而体现出女性特有的绰约风姿。比如《南苑逢美女》里面就有“风卷葡萄带，日照石榴裙”^②和“轻衫见跳脱”的诗句，生动地描写出了当时女子身着衫、襦、裙、袄等服装时的美妙姿态。再加以以首饰的配置，更衬托出服饰的美轮美奂、光彩照人。此时女子所穿着的深衣也发生了一些变化，如下摆被裁制成多个三角形，上宽下尖，呈现为层叠状，形似旌旗，美其名曰“髀”。同时衣身上又伸出数条飘带，显得潇洒俊逸，称为“襕”。（见图表 5）



图表 5 穿大袖宽衫的女子

隋唐五代是整个中国封建社会的鼎盛期。这时我国南北实现统一，疆域辽阔，国家的强盛，文化的繁荣、各民族之间的互通有无、频繁往来，无不推动着汉服

^①晋书·五行志。

^② (南朝)何思澄·闺媛典·第三百五十三卷·闺艳部艺文二（诗）·南苑逢美人。

的不断创新与发展。

汉服发展到这时候,服饰制度更加完备,再者,经过六朝时期的民族大融合,汉服深受外来民族服饰风格的影响,取其精华,从而不断呈现出新的风貌。总的来说,隋唐五代的服饰充分展现了当时上至王公贵族下到乡野庶民的自信、开放、大气的风度,带有鲜明的时代特征和印记。

这个时代的男子服装样式跟女子的相比较为单一,但在用色上却有更多的讲究。圆领袍衫是当时男子的常服,其特征表现为圆领、右衽,领、袖与衣服的大襟处都会缘边。在朝堂之上,圆领袍衫根据文武官员的官职大小在长短上各不相同。文官略长至足踝处,武官稍短至膝下。袖子有宽袖和窄袖两种,并随潮流的发展而变化。这种袍服一直从唐朝延续到明朝,并对周边国家的服饰产生了重大的影响。在服饰用色上,隋唐初期“尚黄但不禁黄”,直到唐高祖武德初时才定为唯有天子才能服黄,其他人等皆不得服,因而“服黄有禁自此始”。这种服色制度一直延续到清朝灭亡,先后长达一千多年,因此黄色作为黄帝的御用色这一传统对华夏民族的文化意识产生了强烈的影响。另外该时还出现了幞头(即后世的乌纱帽),并有软脚、展脚等各种式样,它作为男子的首服也是圆领袍衫的重要搭配服饰。但是,相对而言,冕服仍然是这一时期祭祀典礼中所穿着的最重要的礼服。

此时的女子服饰丰美华丽令人目不暇接,堪称是中国服饰史上的最为精彩华丽的篇章。她使得整个汉服体系的光彩神韵备生,可视为整个中国传统文化中的奇葩。这时的女装大气华丽,充分展现了东方女性的风采、气质和魅力。襦裙是女子的主要服饰,上襦下裙是流传已久的女装款式,到了唐朝,女性的襦裙裙腰提高至胸线,并以绸带系扎。上襦很短,这是唐朝女子服饰的独有特征。襦并改交领上衣为对襟短衫,领口也有圆领、方领等新颖款式。至盛唐时则又出现了袒领,这类似于现在的超低领服装。这也是整个中国服饰演变中比较少见的服式。由此可以使人联想到唐朝时期思想开放的程度。不过之前的交领上衣依然存在,只是多已演变为交领半臂。半臂是唐朝流行的一种外罩短袖上衣,并一直延续到明朝。此外,衫和裙也是当时颇受女子欢迎的服饰。唐代女子以丰腴为美,因此至于中唐以后女子的服饰变得更为宽博。(见图表 6)



图表 6 穿大袖纱罗衫、长裙、披帛的妇女（周昉《簪花仕女图》）

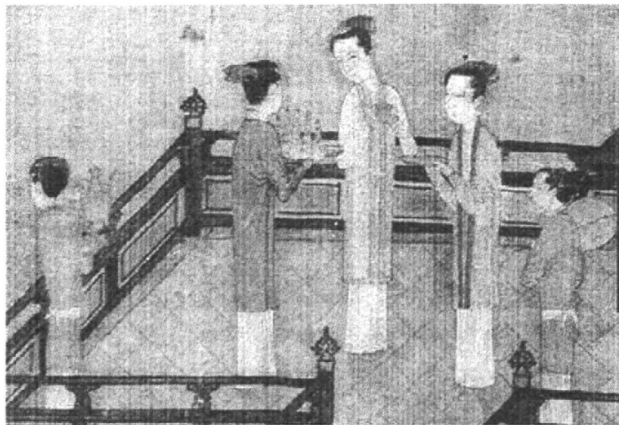
到了宋代，工商业经济异军突起，农业、手工业亦得以迅猛发展，这无疑促进了汉服制造业的繁荣。此时的中央政府与各国之间的交往也非常频繁。在对外贸易的过程中，宋朝与日本、朝鲜、印度等国家之间的不断交流往来促进了国与国之间文化上的联系与沟通，这对汉服的文化传统也产生了很大影响。宋代服饰在积极吸收外来文化成果以不断丰富完善自身的同时，也仍然保留着本民族服装的特点。至此，唐时的华丽服饰逐渐归于沉寂，襦裙的裙腰又渐渐回归到腰间，服饰上开始有了新的变化。

宋朝男子皆以服该时代的常服——襦衫为尚。襦衫在唐代便已被采用，至宋更是倍受青睐。襦衫，即圆领或交领的无袖头长衫，下摆处有一横襦，用以象征上衣下裳的旧制，但也有不施横襦的居家时穿着。这时的士大夫在交际时常穿着帽衫，即头戴乌纱帽身着皂罗衫。宋代的首服仍延续前朝的幞头，不过到了此时，幞头已演变为硬脚质地。另外除幞头以外，文人、儒生亦以裹巾为尚。

宋朝的朝服，其基本式样继承了汉唐形制：朱衣朱裳，并佩戴不同颜色的饰物与相应的冠冕。宋服的服色上体现着严格的等级制度，黄色仍为皇帝御用，而在臣僚之中，三品以上着紫色，五品以上着朱色，七品以上多着绿色，九品以上则多着青色。凡高级官员，都必须佩戴“鱼袋”。平民百姓开始只允许穿白色，到后来，流外官员、举人、庶人则皆可穿黑色衣服。

宋朝女子的服饰亦沿袭前制，仍以襦裙款式为主，但也有新款出现。这些新兴的款式丰富了宋朝女子的服饰样式，有襦、袄、衫、背子、半臂、背心、抹胸、裹肚、裙、裤等。其中的背子男女都可以穿戴，因此得以广泛流行。此时的女子服饰虽以襦裙为主，但也有了长裤的款式。女子自市井小民到贵族人家，皆喜单穿抹胸、裹肚，配以开衩外裤（里面还有几层中裤），或系短裙、腰裙，偶尔也

穿长裙。抹胸外无上衣，只套褙子，不系结，这则可以说是内衣外穿的最早的典范了。这时的服饰风格以窄瘦、淡雅为主，与唐朝时期的华美特征相比显得更加隽永质朴。（见图表 7）



图表 7 穿褙子的女人

元朝在外来民族的统治之下使得汉文化传统在获得新的源头活水的同时也遭受到严重冲击。明朝建立后，统治者为凝聚华夏民族的力量，致力于恢复传统的文化礼仪。他们上采周汉，下取唐宋，并积极调整冠服制度，最终重新确立了汉服的原本地位。明朝的服饰与元代相比显得敦厚繁丽、气度宏美，章服衣冠更趋精致，其所包蕴的文化内涵也更为丰富。

明代的男子服饰有朝服、民服之分。朝服以袍衫为尚，那时的官员上戴梁冠，下着云头履。梁冠与佩绶等都依官员品级的不同而有所不同。官服上还缝缀补子，以区分官职大小。明代民服主要有袍、裙、短衣、罩甲等。袍服在明代仍是男子的主要服式，官宦、平民都可以穿着，只是在服色上有着明显的区别，即平民所穿的袍衫必须避开玄色、紫色、绿色、柳黄、姜黄及明黄等颜色。其他诸如蓝色、赭色的服饰如“杂色盘领衣”等则没有限制。女子服饰同样是延续了唐宋时期的襦裙服式，但由于小冰河期的到来，加之明代理学的盛行，女子服饰已不再像唐宋一样开放，而是重新回到唐宋以前的交领右衽、上衣下裙的服装样式上来。褙子仍然是明朝女装的重要服饰，另外又出现了新的服式——比甲。唐以来的对襟半臂依然流行，有时也有交领长袄套长裙的款式。明朝时出现的女式圆领袍，一般是命妇之服，但也有女子用作常服，下以长裙套之。此后的几百年，汉族女装虽屡遭变迁，但就款式上而言依然是上为短衣，下为百褶马面裙。由此，自先秦以来延续了数千年的汉服在经历了一番长期的肯定——否定——否定之否定的

演变历程之后,基本上完成了它的使命。清王朝建立以后,在政治文化上实行残酷的高压政策,强制汉人弃汉服为满服,尽管后来在不成文的“十从十不从”的原则上有所改观,但承载着中华民族千年文明的汉服最终依然退出了历史的舞台,结束了其灿烂辉煌的生命旅程。^①

第三节 汉服与其他服饰

任何文化的发展都不是孤立的。一种文化的发展过程中往往伴随着其他文化的交融。同样,汉服也不是孤立的服装体系,汉服自始至终都在与各民族间相互影响。在其发展的历程里,也出现过许多具有代表性的服饰。例如胡服、唐装、旗袍等等。这些各具特色的服饰都在汉服的发展过程中产生了不容忽视的影响。

(一) 胡服

胡服,即北方游牧民族所穿的的服装,它是随着中原与西域经济文化交往及胡舞的兴盛流行起来的。沈从文先生认为:“胡服是西北地域性服装的代表。”^②胡服与宽大博带、上衣下裳式的汉服,有较大的差异。胡服衣式一般多为窄袖,长至胯部,很少有过膝的,下摆紧窄,也不开衩,又被称为“合胯袄子”。与汉服相比较,胡服既非上衣下裳制,亦非上下连属深衣制,而是上衣下裤的形制。短衣下裤,左衽束腰,革靴和裹腿,紧窄的衣袖,便于活动骑射就是胡服的形制特征。这与宽博飘逸的汉服形成了截然不同的风格。(见图表8)

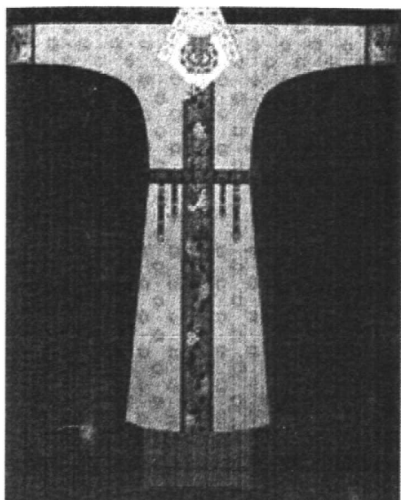
胡服进入中国是在东汉灵帝时,汉灵帝刘宏非出于个人的喜好,不仅穿着胡服,而且全盘采用胡人的一切生活方式。“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞。京都贵戚皆竞为之。”^③(《后汉书·五行志》)他的这一喜好,被其他贵族所纷纷效仿,以至引起整个京都胡俗盛行。“中国衣冠,自北齐以来,乃全用胡服。”^④(《梦溪笔谈·故事》)虽然这种说法有点夸大,但是由此足以看出胡服对汉族服饰的发展确实具有及其重大的影响。

^①“汉服的发展与演变史”一节内容,参考鲍怀敏《汉民族服饰文化复兴研究》(硕士论文)

^②引自刘胜利《胡服小考》,彭城职业大学学报,第17卷第5期

^③《后汉书·五行志》

^④沈括《梦溪笔谈·故事》



图表 8 胡服

(二) 唐装

唐装即是唐人之装，陆游的《老学庵笔记》中就有“翟耆年，字伯寿……巾服一如唐人，自名唐装。”^①其实真正的唐装就是指唐代的“汉服”，它基本上沿袭了传统的上衣下裳制，基本为传统的襦、裙装，发展到后来亦有襦、袄、衫、裙等部分。与现代所谓的“唐装”概念明显不同。(见图表 9)

现代意义上的“唐装”泛指具有中国风格的服饰。茅盾在《归途杂拾·九龙道上》就提到过现代“唐装”：“一个个都是青布或蓝布的‘唐装’。”现代“唐装”曾一度被公众误认为是中华民族的传统服饰代表，然而其真正的源头则是满族的服饰。它吸取了满族服饰中许多特征，形成了一种新的服饰风貌。其款式为立领、连袖、对襟（也可以是斜襟）、盘扣（扣子由纽结和纽袷两部份组成）面料则主要使用织锦缎面料。^②

然而，现代人往往认为“唐装”就是唐代的服饰。但是这种舍弃了上衣下裳的形式的现代唐装，事实上是满清服装的改良，属于满族服装的范畴，与唐代的汉服并无丝毫相似之处。

^①陆游《老学庵笔记》卷八

^②此处参考百度百科“唐装”百科名片。



图表 92001 年 APAC 峰会国家领导人穿着现代唐装出席会议（图片来自新华网）^①

其实，真正的唐代汉服曾经对我国周边的朝鲜、日本、韩国等国家的服装产生了深远的影响。日本的“和服”——汉服中的深衣款式，韩国的“韩服”——汉服中的襦裙款式便是汉服在这些国家的正常延续。^②

今天，现代“唐装”作为中华民族现代服饰中的一种，也在民族文化的复兴以及“复兴汉服”中起了积极的作用，同时随着汉服越来越受到大众的重视，真正的唐装也逐渐被人们所认识，这使得大众对汉服的理解也越来越全面，这对汉服的复兴也起到了极大的推动作用。

（三）满族服饰

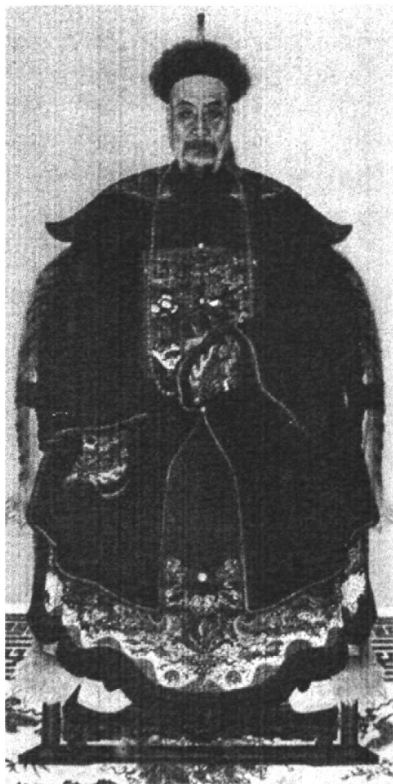
历史发展到清代，满族统治者入关。统治者首先强制汉族人民改易服制，衣冠必须全部遵循本朝的制度，活跃在历史舞台几千年的汉服退出历史舞台。满服被推行于全国，统治服装舞台近三百年。

满族服饰中的男子服饰以袍、袄、衫、裤为主。满服不再沿用汉服的宽衣大袖改为窄紧筒身，衣身改为对襟，并将隐扣系带改为纽扣，领口不再有领子的结构，而是另外加上领衣。但是纹饰上却沿用了冕服的十二章纹。另外，前襟不再另缀补子，而是直接绣方形或圆形补子于衣上，称为补服。男子下装不再着裙而是改为裤子。^③（见图表 10）

^①图片来自新华网

^②引自百度百科“唐装” <http://baike.baidu.com/view/37326.htm>

^③ 华梅，《中国服装史》，天津：天津人民美术出版社，1989 年版，第 106 页



图表 10 穿箭衣、补服，佩披领的官吏（清人《关天培写真相》）

满族女子的服饰与男子服饰基本相同。但这时有女子专用的服饰——霞帔。满族女子平时着的袍、衫，由起初的宽大变的窄如直筒。在袍衫外再加上一股长至腰际的坎肩，有时也着马褂。

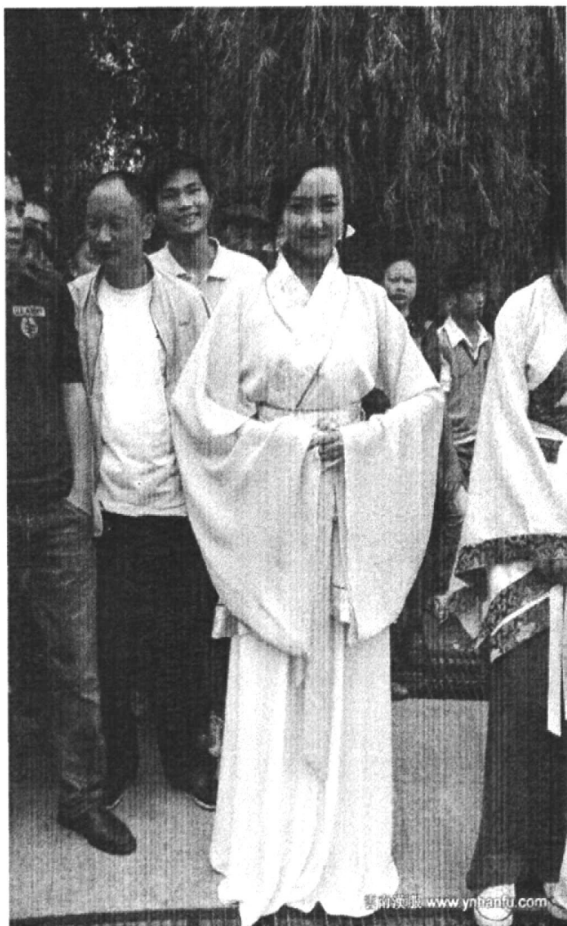
汉族女子仍然沿用上衣下裳的形制，上衣多为袄、坎肩、披风等，上衣袖口初期尚小，后来逐渐放大，后来又变得短小。领子也根据社会风尚时高时低。下裳以长裙为主裙式多变。

这一时期尽管统治者在服装上采取强制的高压政策但是清末的男子服饰仍承汉制，认为龙袍不可随意穿用。而女子服饰在满汉两族的撞击、融合中虽然都有一些变化，但是两族基本仍旧保持着各自的服饰形制。满汉两族的不断融合，导致了服装装饰上的繁缛、细密之风，形成了特有的服饰风格。

（四）现代汉服

现代汉服是在传统汉服的基础上的继承与发展。现代汉服是以传统汉服的形制、服饰文化、审美特征为前提，在适应现代社会生活、文化环境的条件下，通过新的设计、新的面料重新设计并保持传统汉服的基本特征的基础之上形成的新

汉服。^①（见图表 11）



图表 11 着现代汉服的女子（转自汉服吧、“月曜使·檀越之”的空间）

任何朝代的汉服都不是静止的，而是不断发展的，现代社会中也不例外。今天的汉服越来越受到大众的关注。并且越来越多的拥护、爱好者也积极投身到汉服复兴的运动中。在继承传统汉服的同时，许多设计师也对汉服做了新的探索研究，但是汉服固有的特征依然没有改变。现代汉服在创新的同时仍然保持了传统汉服的上衣下裳制，交领右衽、续衽勾边、隐扣系带、袖宽且长的固有特征。这对我们全面认识中华民族的传统服饰以及汉服复兴运动都起着积极的推动作用。

总之，虽然在汉服发展几千年的历史中，汉服经历了不同的时代变迁，但是，对于几千年之后的我们来说，汉服依然固守其特有的形制特征，为我们的民族文化增添了无与伦比的审美意味。

^① 引自百度百科“现代汉服”<http://baike.baidu.com/view/713315.htm>

第三章 汉服的形制特征

汉服是系统完整的服饰体系。按照功能划分,汉服可以基本分为两类:礼服和常服。礼服是在祭祖、大典等国事时所穿着的服饰。常服是日常生活中所穿着的服饰。尽管在不同的时代其形制有所改变,但是纵观汉服的演变史,我们可以发现汉服的形制大致分为两种:一种是上衣下裳制,衣裳分体,上身为衣、襦、半臂等;下身为裳,即裙、裤。商代以前的服饰以这种形制为主。另一种是衣裳连属制,产生于春秋战国时期,为上衣下裳合为一体,即“深衣”。袍服就是在后一种的基础上演化而来的。以上两种形制构成了“汉服”发展的两条主线。但总的来说,汉服的形制特征主要为交领右衽,宽衣大袖,隐扣系带,线条柔美流动,给人以飘逸洒脱的感觉。

一、交领右衽

在中华民族的传统文化中,作为方位词的“左”和“右”,自古以来就有着深刻的文化内涵,即“左”和“右”不仅体现出方位的不同,同时也暗示着古代社会中的尊卑贵贱等级意识,可分为“尊左卑右”和“尊右卑左”两种。“尊左卑右”的情形主要体现在古代人乘车的位置、军队的编制、阴阳男女、住房朝向、官职封号、物品的放置、宫室、陵墓、宗庙等的设置上,而服饰衣襟(左、右衽)同居住之地、官制、出身、符契等皆属于“尊右卑左”之列。一般地说,中原地区的汉族服饰多采用“右衽”。衽就是衣襟,采用“左压右”式,在腋下右侧系带固定,所以称作“右衽”。由于衣领与衣襟直接相连,左侧的衣襟在上,压住右侧的衣襟,衣襟在胸前相交叉便形成了交叉领口的领型,谓之“交领”。“交领右衽”是中原地区的汉族服饰的象征,也代表着“尚左”习制的周边少数民族(古时被称作蛮夷)对中原地区的遵从与仿效,如《汉书·终军传》:“大将军秉钺,单于犇幕,骠骑抗旌,昆邪右衽”,颜师古注曰:“右衽,从中国化也。”汉服的款式在历史上虽屡经变革,但基本上一直都保持着“交领右衽”的形制,从而成为汉服固定的外在款式特征,对周边少数民族的服饰也产生了深远的影响。(见图表 12)



图表 12 汉服的交领右衽（图片来自中国网-文化-汉服）

当然，汉服的领型除了“交领”以外，还有“直领”和“盘领”。“直领”即领子从胸前互相平行着垂直下来而在胸前用带子系住，或是直接敞开。这种直领的服饰一般搭配在交领汉服外面穿着，如罩衫、半臂、背子等。盘领即盘状的圆领，右衽，在右侧肩部用系带系住，在汉朝和唐朝的官服中常被采用，是男装中比较多见的款式，在常服中也比较多见。

二、袖宽且长

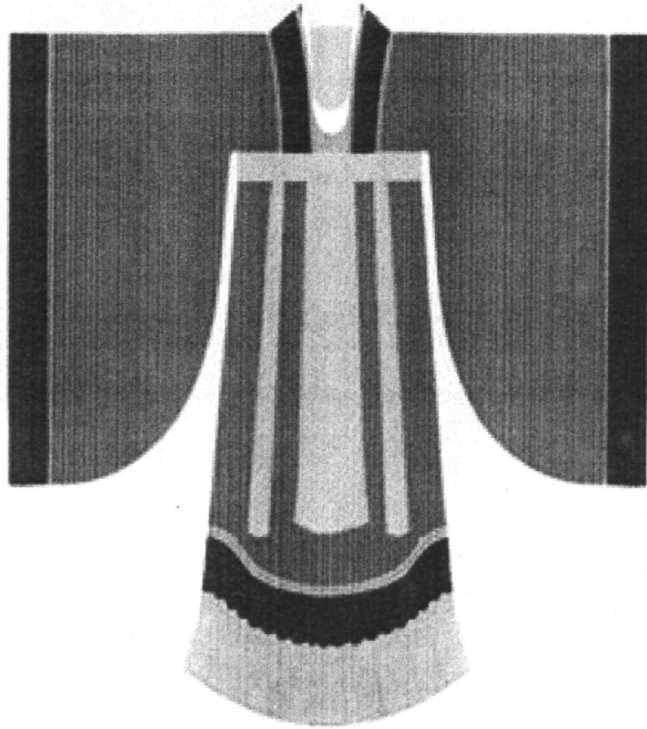
《释名·释衣服篇》曰：“袖，由也，手所由出入也。”^①汉服的衣袖通常有两种：“窄袖”和“大袖”，也称小袖和宽袖。礼服多为大袖，便服和常服多为小袖。其中“大袖”为汉服袖制的代表，宽而长的大袖同样是汉服的魅力所在。汉服的袖子也称“袂(m 芭音妹)”，“联袂成阴”就形象地描绘出了汉服衣袖的宽大特征，这在整个世界民族的服装史中也是少见的。这种宽大衣袖的汉服具有遮阳、透气、散热的优点和闲淡安逸、潇洒灵动、大气华贵的风度，因此既可被用来作为礼服，也可以作为庶民阶层的日常着装。

就袖子的长度来说，它可以使穿着者在垂手时不露出手。例如汉服中礼服的典型服式——深衣就对袖子的长度有着特别的规定，即要求能够“回肘”。也就是说，袖子的长度应当是整个手臂的一倍半，从而能够在穿着者的手臂伸直时从指尖反折至肘部。用来从事舞蹈表演的服饰袖子还要更长一些，称为“水袖”，

^① (清代)毕沅.释名疏证(清乾隆刻本)·卷五,释衣服第十六。

“长袖善舞”就生动地描述了舞者在舞蹈时衣袖像水一样流畅优美的动态。在现在的传统戏剧服装中，水袖仍然是非常重要的构成部分。

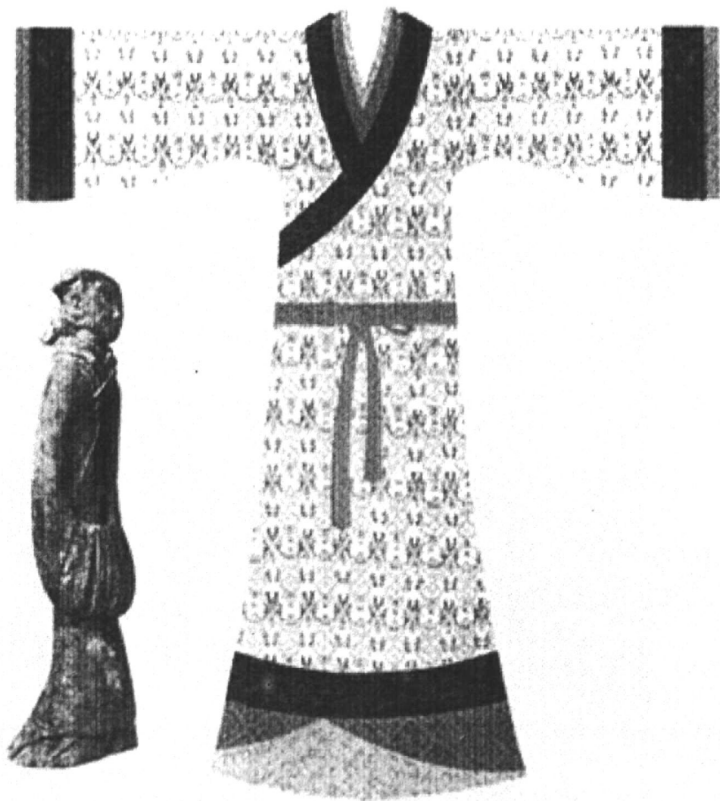
“袖宽且长”是汉服的主要特征之一，但是并不是所有的汉服都具备这一特征，汉服袖型中的窄袖和短袖也比较多见，如劳动人民所穿着的服装和军队将领士兵所穿的战服就一般都是小袖或短袖。这是因为小袖和短袖的收口紧小，保暖性能比较好，而且行动起来较为方便。另外，汉服的袖型在历朝历代的变迁中也有变化，如汉唐时期汉服以大袖为主，宋明时期则以小袖为主。（见图表 13）



图表 13 汉服宽博的大袖（图片来自网易丹引青博客）

三、隐扣与系带

汉服靠“隐扣”得以固定。“隐扣”也被称作“无扣”。与现代服饰不同，汉服很少使用扣子，即便到后来出现了扣子，也基本会把扣子隐藏起来而不显露在外。那么汉服是如何使衣服得到固定的？汉服的固定借助于带子，通过在带子上打结的方式来将其系住。同时，腰间还有大带。一件汉服的带子通常有两对，一般为左侧腋下的一根带子与右衣襟的带子打结相系，右侧腋下的带子与左衣襟的带子打结相系。汉服的带子不仅有固定汉服的作用，而且带有装饰性，从而使汉服更加美观。（见图表 14）



图表 14 汉服的隐扣系带

四、上衣下裳

上衣下裳是中国最早的服装形制之一，也是汉服体系的第一个款式。东汉刘熙的《释名·释衣裳》：“上曰衣，衣，依也，人所依以庇寒暑也；下曰裳，裳，障也，所以自障蔽也。”^①“上衣下裳”即上穿衣下穿裳，裳就是裙。汉服上衣下裳的款式虽多，并有礼服、常服之分，但主要也分为两大类。第一类是“衣裳连属”的深衣制，为上衣和下裳分开裁剪，然后在腰部相连，从而形成统一的整体，其中包括直裾深衣、曲裾深衣、袍、直身、背子等，上至君主百官下到庶民都可穿着，属于常服。第二类是上衣与下裳相分离，这类服式包括冕服、玄端等，是君主百官在参加祭祀等隆重仪式时所穿着的礼服。值得提出的是，“襦裙”这种服制也属于此类，但是它一般用于常服。“襦”即短衣，为上身所穿的服式，包括上襦、短袄、短衫、半臂等；“裙”就是下“裳”，为下身所穿的服式，包括裙、裤、围裳、蔽膝等。汉服的这些特点是包括曾受过汉服影响的和服、韩服等在内的其他服饰所没有的。此外，华夏民族的服饰自古以来就有贵衣轻裳的传统，衣

^① (清代)毕沅.释名疏证（清乾隆刻本），卷五·释衣服第十六。

的颜色要纯正，而裳的要求则不必这么严格，可以杂色相间，《礼记·玉藻》中的“衣正色，裳间色”^①就是一个证明。（见图表 15）



图表 15 汉服的上衣下裳（图片来自百度汉服吧）

^①礼记·卷九·玉藻第十三。

第四章 汉服的审美意蕴

“余幼好此奇服兮，年既老而不衰。”^①这是屈子在《涉江》诗里所表达的爱慕之意。汉服令高洁脱俗、倾慕香草美人的屈原一见倾心，足见其魅力之大。“罗衣何飘摇，轻裾随风还”^②，“丝衣其紃，载弁俅俅”，“长裾连理带，广袖合欢襦”……在这些诗句里对汉服美妙衣冠的描述可谓俯拾皆是，那么我们不禁要问：汉服之美，究竟美在何处？

汉服的演变史几乎贯穿了整个华夏民族的发展历程，从而积淀了深厚的历史底蕴。因此汉服之美不仅表现在其外在的款式、色彩、纹饰等形式上，而且也体现在其所包含的丰富多彩的文化内涵之中。

第一节 汉服之美

在历史上，汉服的款式特征与中华民族的文化与审美观始终保持着密切关联。汉服崇尚高雅端庄之美，其衣冠整齐、飘逸若举、舒适自然、宽博大气的审美特征中蕴含着极为深广的文化内涵和民族风尚。

一方面，汉服外在的审美特征表现在其形态美上。汉服的形态之美凝结着汉族在历史上形成的集体无意识，是民族文化心理的集中反映，体现着民族的审美理念。几千年来，汉民族的民族文化始终保有其强大的生命力与延续性，这使得汉服的形态特征在历史的演进中得以传承的同时一直保持着相对的稳定性，是以透过汉服的外在形态能够发现其中深藏着的丰厚的文化积淀和历史传统。

“寂寞嫦娥舒广袖，万里长空且为忠魂舞”，长风盈袖、衣带翩然、峨冠博带是汉服最鲜明的形态特征，《周易·系辞》曰“黄帝尧舜垂衣裳，盖取诸乾坤”，《考工记》曰“天有时，地有气，材有美，工有巧，合此四者，然后可以为良”，《礼记·深衣》曰“十有二幅以应十有二月；袂圆以应规；曲袷如矩以应方”，所有这些都体现了汉服效法天地自然的设计理念。人与自然是合一的，这最终也

^①音韵·其他·屈宋古音义（文渊阁四库本）·卷二·涉江。

^②唐代·汪遵·《全唐诗》第602卷·采桑妇。

决定了汉服的形态特征。

汉服的形态设计也充分考虑到了人的仪态之美。“短毋见肤，长毋被土；续衽钩边，要缝半下；袿之高下，可以运肘；袂之长短，反诎之及时”（《礼记·深衣》），汉服形制的宽大令它有一种飘逸之感，尤其是玄端，更是把汉服的衣带飘举之神韵展现得淋漓尽致，它能带给人们的不仅是物质层面的需求与实际穿戴功能的满足，也是对人的情操的陶冶，怡乐性情。

同时，汉服外在的审美特征也表现在其色彩纹饰之美上。自周以来，随着汉服形制的确立，服饰上的纹饰色彩也有了明确的界定。比如玄端的玄中透红、黄中带赤，塑造出一种深沉肃穆之美。汉服中的纹饰也花色繁多、种类多样，一般都带有很强的抽象色彩，代表如二方连续图案。这种图案并非简单机械相加，而是在抽象之中包蕴着内容、观念、想象、感受，它是形式与内容的统一。（见图表 16）



图表 16 玄端

汉服的形态与图案特征随时代亦有相应的改变，尽管这种改变是在前代的基础上演变而来，这使汉服一面有其稳定性，另一方面也有其时代性。如魏晋名士

好谈玄，率性自然，故所着衣饰亦离经叛道、不拘小节，体现着时人的真性情。故由服饰即可知时代之风气、人文之精神。

当然，汉服的审美特征与服装上的饰物也有极为密切的关系，如男装上的缘带、穗子、佩玉，女装上的披帛、垂绦等饰物，也都增添了汉服的飘举飞动的动态之美和灵动之感。

另一方面，与西方二元文化体系不同，中国文化是“有”“无”合一的一元文化。“有”就是可见可感的形器之物，即存在的实体，“无”则是无形无相的形上之道，在中国传统文化的语境里也叫做“虚”、“空”等。在艺术创作中，虚实相生、有无合一是作品审美风格及其内涵的主要表现方式，以追求“天人合一”的高妙玄远的意境。作品中有形的实在——色彩形体等就是传达其所象征之物——一视之不见、听之不闻、搏之不得的“虚无”之道的。这种观念也深深地体现在汉服的审美特征中。

汉服在剪裁方式上不同于西方式的立体、精确裁量方式，而是进行平面剪裁。平面剪裁的方式使汉服显得轻盈飘逸而不沉重，穿着起来也更加宽松舒适，足能适应人体的各种动作而充分展现出无限自由的美感。这种褒衣博带式的审美形制特征在瞬间呈现出来的种种变幻姿态使本为平面的空间上演变出千变万化的多维层次和立体空间，用翻手为云、覆手为雨加以形容并不过分——动静之际，尽现宽博气象，坐卧之间，尽现虚实相生的意境之美。

同时，汉服在设计中象征手法的运用也是形成汉服意境之美的重要元素。所谓“象征”是中国传统文化里的一个古老观念，是指“藉有形寓无形，藉有限表无限，藉刹那抓永恒，使我们只在梦中或出神的瞬间瞥见的遥远的宇宙变成近在咫尺的现实世界……它所赋形的、蕴藏的，不是兴味索然的抽象观念，而是丰富、复杂、深邃、真实的灵境”^①。汉服作为汉族之所以为汉族的外在表征，有着深刻的文化象征意义。举深衣为例，《礼记》中的《玉藻》、《深衣》二篇对深衣的象征涵义记载道：“古者深衣盖有制度，以应规、矩、绳、权、衡”，“深衣袖圆似规，领方似矩，背后垂直如绳，下摆平衡似权，下裳十二幅以应十二月”，而冕服中的“十二文章”也预示着对天地万物、日月星辰的象征。同时汉服服饰的形制结构也无一不是根据天地阴阳男女尊卑来设计的。其中“衣”代“乾”、“男”、“尊”，“裳”代“坤”、“女”、“卑”，上衣下裳的配合方式既是对天地之

^① 梁宗岱著《梁宗岱批评文集》，珠海：珠海出版社，1998年版，57-58页。

道的法效，又是对人与天地之道相合的暗示。

此外，汉服的服饰制度自周开始完备启，服饰色彩方面就有了相当的研究。诗经中就有对女子着汉服的美妙形象的描述“出其东门，有女如云。虽则如云，匪我思存。缟衣綌巾，聊了我员。”（《郑风·出其东门》）此处的“缟衣綌巾”就是淡绿色的佩巾与白色衣裳相搭配，这就呈现出一种清水芙蓉的审美形象。

其实，用色彩来装饰自身是人类最冲动、最原始的本能。无论古代还是现代，色彩在服饰审美中都有着举足轻重的作用。汉服中的色彩本身对服装不仅具有装饰作用，而且当和谐色彩与优美图案有机结合之时，能够在相同的服饰结构中赋予各自不同的装饰效果。色彩不仅能够彰显服饰的外在形态，而且也能够充分的体现其社会属性。

汉服的纹样花色多样，多采取抽象形制，具有鲜明的特征而又蕴含着丰富的文化内涵。汉服的纹样多取材自自然界中的事物，在提炼、概括后并加以排列组合的基础上加工而成。在此艺术化的过程中纹样图案的内涵得到了升华而成为一种“有意味的形式”，一般寄予着美好的寓意。如明清时的服饰上的蝙蝠、喜鹊等吉祥纹样，代表着福与喜等美好的愿望，而诸如松鹤此类的纹样则在诉说着“延年益寿”的永恒意念。

汉服纹饰上的另一个典型特征是情感与观念的客观化。设计者在自然物象的基础上通过艺术想象力的发挥，配以各种各样的艺术创造手法，设计出来的纹样具有深厚的内涵，例如宝相花纹样、龙凤纹样，极富浪漫形态和生活气息，极好地传达了汉民族的文化精神，因而成为民族的象征。汉服的纹样在统一中求变化，既有规律又有对立，讲究虚实浓淡变化，色彩对比强烈。经过艺术的加工，就形成了饱含人的心理情感和观念的艺术符号。

汉服的纹饰种类多种多样，广泛应用于各式的服制中。大到整个服装，小到各样的配件与饰物，各种布局、规格的纹饰无所不有，如按照纹饰分类，可以有动物纹、植物纹、器物纹、文字纹、几何形纹、人物纹等等；按照制作的技法来分则有织造、染撮、绘画、刺绣、镶嵌等多种表现方式，制作工艺精湛，材料来源广阔，具有很强的象征性，充分体现了汉民族热爱美、追求美、创造美的生活情怀。

汉服的纹样作为民族文化与精神的载体，是生活与艺术、物质与精神相互融合的产物，也是民族艺术的精华。它并未因对于民族文化内涵的阐释并而带有浓

厚的说教气息,相反却是艺术与载道功能相结合,通过生动鲜明的艺术形象,通过象征等多种手段的运用,使它真正成为富有价值感和艺术感的“有意味的形式”,这也是汉服纹饰历经千百年其生命力依然不衰的原因所在。

第二节 汉服的文化内涵

(一)“天人合一”——形制内涵

“天人合一”是中国传统文化的核心,也是中国古人所孜孜追求的超越而理想的人生境界。它认为人就在“世界”之中,与天地万物融为一体,因此,人与宇宙的关系是和谐的、亲密无间的,而不像西方那样是建立在主客二元文化基础之上的改造与被改造、征服与被征服的分裂、对立的关系,所谓“天人之际,合而为一”^①(董仲舒《春秋繁露·深察名号》)。人与宇宙万物浑然一体,故能以其“心”而“独与天地精神往来”,以最为深情的担当与幽微难测的宇宙本体——“道”相冥契而参赞化育,是以天道即人道,天心即人心。作为“三才”之一的“人”应当通过“澄怀观道”^②、“下学而上达”^③的修养工夫而为天地立“心”,与造化“齐一”,以获得审美的、诗意的生存。这反映到艺术创作中,就是作为艺术家的“人”要“代神立言”、“象法天地”,而作品则要“通以显体”,以表现虚无玄远之道为根本准的,由此使“真理”实现“绽出”,走向“澄明”。因此中国的艺术精神中透显着很强的本体意识。中国古人言艺术家应“通天地之德”、“类万物之情”^④,作品则是“非止艺行,成当与易象同体”^⑤,藉此来抒写天地之胸怀。“天人合一”的终极追求与人生理想也同样体现在汉服的制作上,它从一开始便规定了汉服当具有的深层意蕴与外在形式上的审美表征。是以汉服产生之初,便以“仰观象于天,俯观法于地,观鸟兽之文,与地之宜,近取诸身,远取诸物”^⑥为模则来创造着自己的形制,从而建立起了一整套系统完备的服饰美学体系。可以说,正是“天人合一”的宇宙观赋予了汉服特有的审美意味与深刻内涵。

^①汉·董仲舒·春秋繁露·卷十·深察名号第三十五。

^②宋·孔平仲·续世说(守山阁丛书)·卷第八·楼逸。

^③论语宪问第十四何晏集解(九州四章)。

^④黄宾虹、邓实编《中华美术丛书·四集第九辑》,北京:北京古籍出版社,1998年版,193页。

^⑤俞剑华编著《中国古代画论类编·上》(修订版),北京:人民美术出版社出版,2000年版,585页。

^⑥经济汇编·礼仪典·第三百十八卷·冠服部汇考二·后汉。

汉服的形制就是“天人合一”宇宙观的具体体现。举例来说,汉服中的深衣便完美地体现出了恢宏大气、公平正直、包容万物的东方美德。深衣袖口宽大,象征天道圆融;领口直角相交,象征地道方正;背后一条直缝贯通上下,象征人道正直;腰系大带,象征权衡;分上衣、下裳两部分,象征两仪;上衣用布四幅,象征一年四季;下裳共用6幅,每幅又一分为二,象征一年十二个月份。人身穿深衣,自然能体现天道之圆融,怀抱地道之方正,身合人间之正道,行动进退合权衡规矩,生活起居顺应四时之序。故《易》曰:“坤六二之动,直以方也。下齐如权衡者,以安志而平心也。五法已施,故圣人服之。故规矩取其无私,绳取其直,权衡取其平。故先王贵之。”^①《礼记·深衣》中化引之曰:“古者深衣,盖有制度,以应规、矩、绳、权衡。”^②又说:“制十有二幅,以应十有二月;袂圜以应规,曲袷如矩以应方;负绳及踝以应直,下齐如权衡以应平。故规者,行举手以为容;负绳抱方者,以直其政;方其义也。”^③这就很清楚了,华夏民族的代表服饰之一——深衣就是华夏文化的载体,而深衣又是汉服的主要形制之一。

再如汉服中的礼服的最重要的代表形式——冕服的形制搭配也深刻地体现出汉文化“象天法地”、“天人合一”的文化精髓与本源义理。上衣下裳的形制恰好对应着《周易》里面的乾坤两卦的排列秩序。曰:“乾天在上,衣象,衣上阖而圆,有阳奇象。坤地在下,裳象,裳下两股,有阴偶象”。^④又说:“衣取象乾,居上覆物,裳取象坤,在下含物也”^⑤,便是冕服本身所拥有的象征性的最好诠释。除去主体部分的上衣下裳,首服和足服也是冕服的形制构成部分,首服也称作“天冠”,而足服亦谓“地履”。按《史记》,首服代表着天(乾卦),足服象征着地(坤卦),以冕服象征天地,这同样代表“天人合一”。正如董仲舒所说:“天不变,道亦不变”^⑥,象征着天人秩序的冕服形制自然也是永恒不可变动的,这因此也是汉服虽历经千年而基本形制却始终如一的重要原因所在。

同样,冕服在形制上对数字、色彩的运用也能深刻地体现出这种本源的宇宙意识。冕服十二旒、十二文章的设计皆与天时相呼应,如“冯相士,掌十有二岁、

^① (唐)孔颖达·礼记注疏·深衣卷五十八。

^② 礼记正义·卷第六十五·深衣第三十九。

^③ 礼记正义·卷第六十五·深衣第三十九。

^④ 《古今图书集成·礼仪典》。

^⑤ (唐)李抓柞撰《周礼集解》卷十五,北京市中国书店1984年版,第4页。

^⑥ (明)刘宗周·论语学案[M]·卷一·上论·为政第二

十有二月、十有二辰”^①，又如“周之王也，制礼上物，不过十二，以为天之大数也”^②（《左传·哀公元年》），而玄黄色彩则分别指代乾坤，乾即是道，故为玄，坤为地，而地色黄，如“夫玄黄者天地之来也。天玄而地黄”^③（蔡子谔《文言》）。

由此可以看出，以深衣与冕服为典型的汉服在形制上以“象法天地”为准则，既是出自装饰的目的，又暗示着古人对“独立而不改，周行而不殆”^④的天道运行秩序的体察与顺应，同时也表明“君子”（如身着冕服的君王）唯有“配天膺命”，才能与造化同其工，与天地同其节，从而走向“生生”。因之，透过汉服外在的形制特征与单纯的象征意义，足以得见中国古人追求“天人合一”的宇宙意识和生命情怀。

（二）“五行”与“五色”——色彩内涵

在关于服饰的审美文化中，若单从形式一面看，最先吸引人们的注意力的往往是衣服的色彩而不是款式，因为色彩较款式更直观，因此色彩往往在形式美上具有极为重要的作用。然而更为重要的是，汉服的色彩不单具有审美的意蕴和装饰的功能，而且也是汉服文化内涵的集中反映，因此它具有很强的象征性。一般来说，事物的内在本质总要通过外在的现象得以体现，而汉服的色彩便是彰显汉服文化内涵的重要途径之一。在我国，自周以来，汉服的服饰制度便已基本得到确立，色彩在使用上亦有了明确的规定。应当说，汉服的服色制度反映着中国人源于自然而又发乎自然的色彩观念，尤其是与中国传统文化中的“阴阳五行”观及由此而来的“五色”之说有着密切的联系。

在中国古人的眼里，宇宙间的万事万物的运行都是富有规律的，而人的一切行为也应当与此规律保持协调一致，从而与整个宇宙的秩序相统一，久而久之就演变成为一套关于天人关系的宇宙观——阴阳五行说，而若细分的话，则阴阳五行说又可分为两部分：一是“阴阳说”，一是“五行说”（“五行”一词，最早出现在《尚书》的《甘誓》与《洪范》中，在《甘誓》中是指“有扈氏威侮五行，怠弃三正，天用剿绝其命”。《洪范》中则指出“鲧殛洪水，汨陈其五行；帝乃震

^①《周礼·春官·冯相士》。

^②春秋左传正义[M]（1815年阮元刻本）·哀公·卷五十八

^③蔡子谔《文言》。

^④音韵·其他·屈宋古音义（文渊阁四库本）·卷一

怒，不界洪范九畴……^①）。其中阴阳之说将世间一切事物的产生、发展与演化的过程说成是阴阳二气相感交的结果，而五行说则把构成宇宙万事万物的原始质料分作五种，即木、水、土、火、金（如《尚书·洪范》：“五行：一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土……”^②）。五行之间的相生相克（即木能生火而又与土相克、火能生土而又与金相克、土能生金而又与水相克、金能生水而又与木相克、水能生木而又与火相克）是一个周行不殆、无始无终的无限循环的过程，无论是自然界还是人类社会，其事物的荣衰、世事的更迭都无出其外，始终与阴阳五行的演变次序相一致，于是在此基础上又进而演变出诸如“五音”（宫、商、角、徵、羽）、“五味”（酸、甘、苦、辛、咸）、“五时”（春、夏、季夏、秋、冬）、“五方”（东、西、南、北、中）以及“五位”（左、右、上、下、中）等等一系列的概念，从而“以通神明之德，以类万物之情”。阴阳五行之说产生于先秦，并在战国以后迅速流行、广为传播，最终成为中国传统文化的核心内容之一，并对后世产生了深远影响。这反映在中国人的色彩观上，就是青、赤、黄、白、黑“五色”，也称为“正色”，为后世历朝历代所尊崇；至于那些不与五行之列相对应的颜色则被称为“间色”，可看作是“五正色”的补充，如骊黄、红、紫、绿、碧等。“五色”观为中国古人的色彩运用奠定了哲学思想基础。

“五色”的观念在中国绘画艺术中有着翔实的体现，它同样也被广泛应用于服饰色彩的设计上，并因此而得到进一步的发挥，以至汉服服饰中的色彩仅仅依靠视觉而能清晰加以辨别的就有数十种之多，如在“五色”的基础上又有了绛紫、墨绿、褐、棕、灰、深红、朱红等诸多颜色，从而构成了体现汉服审美意蕴的要素之一。

在中国古代对汉服服色体系进行系统说明的当属生活在战国末年的邹衍，他是阴阳家的代表人物之一，在阴阳五行之说的基础上建立了“五德终始说”。“五德”即所谓“仁、义、礼、智、信”，而皇帝之所以能够坐上龙庭是因为其获得了此五德中的某一德，至于失掉宝座则是因他的此德丧失之故，由此就会有另一德继起并将前者取代。是以每当新王朝成立伊始，皇帝总往往会更改服饰颜色，如《礼记·大传》“改正朔，易服色”^③而以与本朝所尚之德相对应，其中以黄为贵。因为按照阴阳五行，青、白、朱、玄四色分别代表东、西、南、北四个方位，

^①尚书正义·卷第十一·洪范第六。

^②古文尚书撰异·卷十三·洪范第十三·周书。

^③四库全书经部·易类·周易郑康成注·卷一。

土代表中央,故尚黄。服饰之取黄,既显示出色彩的鲜亮纯净,也与中国人奉黄土为中央的民族心理相一致,更为重要的是,它还代表大地之德而象征着法坤,从而暗示着人由对地道的体察去顺应天命。

再者如玄色。玄者黑也,五色之一,乃乾(天)道之色,亦为道之本色,如老子《道德经》“玄之又玄,众妙之门”^①(第一章)。玄色在服饰中呈现为与赤色相合,为黑中带赤,以黑为主。以玄色为衣,首先象征着乾道之幽远,进而寄寓着人对乾道之法效,所谓“天行健,君子以自强不息”(②《周易·乾卦》),告诫君子当敬德以配天而不可与大道相违。赤色代表“赤光”,即道似湛然而非湛然时显露出来的“天机”(“机”同“几”,《周易》:“几者,动之微,吉凶之先也”),暗示着君子只有不断提升自身之修养,以德配天,才能在幽微难测的玄冥之境中把握天道。玄色往往显得极为神秘,而玄中带红更是多给人以含蓄、庄严、深沉之感,故玄色服饰的形制多严谨规整,从中透显出一股深不可测的力量,易使人产生心灵上的震颤。

因此,当象征着效法乾坤之道的玄衣与黄裳搭配在一起时,黄色的明快与黑色的深沉就制造出来极其强烈的视觉效果,同时也在色彩上实现了互补,此如明代的冕服,又如玄端的玄中扬红,黄中带赤,传达出一种庄严而不拘谨、肃穆而不呆板、深沉而不失明快、含蓄而不失热烈的富有鲜活生命力的审美意蕴,带有活跃的生命力,因而给人以积极向上、昂扬进取的审美感受。

除此之外,常服与礼服在设计过程中也全面贯彻了“五色”的规定,如《虞书·益稷》中有这样的记载:“予欲观古人之象,日、月、星辰、山龙、华虫作会,宗彝、藻、火、粉米、黼、黻、絺绣并以五彩彰施于五色,作服汝明。”^③另外,冕服上的玄衣纁裳、赤舄、上玄下纁的冕板、黼、黻以及用五彩玉做成的垂旒十二,也都蕴有“五行相生”的寓意。同时,“五色”在服饰色彩中的运用与季节的划分也保持着对应关系。古人按照阴阳五行把一年分为五季:“春、夏季夏、秋、冬而言“春之气曰风,风生木与骨;夏之气曰阴,阳生火与气;秋之风曰阴,阴生金与甲;冬之气曰寒,寒生水与血;土起辅佐四时之作用”^④(《管子·四时》),因此在相应的季节,便应着相应色彩的服饰。关于这一点,《礼记·月

^①老子《道德经》。

^②周易·上经乾传第一·□(乾下乾上)。

^③(汉)孔安国传、(唐)孔颖达疏《尚书正义》,(清)阮元校刻十三经注疏本,中华书局1980年据世界书局缩印本影印,卷五,第29页。

^④管子,四时篇。

令》中有详细的记载：春季（对应五行中的木）“衣青衣，服苍玉”^①；夏季（对应五行中的火）“衣朱衣，服赤玉”；季夏（对应五行中的土）“衣黄衣，服黄玉”；秋季“衣白衣，服白玉”（对应五行中的金）；冬季“衣黑衣，服玄玉”（对应五行中的水），由此体现出黄、青、白、红、黑五色与五季相互依存、相生相息的自然规律。除了作为正色的“五色”以外，“间色”也起到了丰富汉服的服饰色彩构成的效果，也被统治阶级用来区分官员官职的高低和所从事政事内容的不同，因此“间色”在服饰的政治与社会功用中也扮演了重要的角色，它与“正色”一起塑造了汉服之美，共同营构出“天人合一”的理想境界。

（三）“衣服正之”——服制内涵

“有服章之美谓之华，有礼仪之大故称夏”，华夏民族自古以来就有“礼仪之邦”的美誉。汉服作为传统文化的重要载体，其形制特征与华夏民族的礼仪制度有着极为密切的联系。

孔子说：“夫礼者，所以章疑别微，以为民坊者也，故贵贱有等，衣服有别，朝廷有位，则民有所让”^②（《礼记·坊记》），由此点出汉服与“礼”的关系——汉服的地位是由于“礼”而得以“立”的。华夏民族的礼乐制度上可追溯至古史传说中的三皇五帝时代，到西周初年由于周公的“制礼作乐”而逐渐完善与系统化。华夏民族的礼制繁多，向有“礼仪二百，威仪二千”之说。而礼得以体现的重要途径之一即在于服饰的制度特征。在我国传统文化中，婚姻、丧葬、祭祀、宴飨、朝见、聘问、会盟、节日等各种典礼均有对服饰礼仪的严格要求，正所谓“礼乐制度，衣服正之”^③（《礼记·王制》）。

祭祀天地祖先、敬事鬼神之礼仪被称为“吉礼”。吉礼是“五礼”之首，因此在祭祀时穿的服饰是整个服饰制度中最重要的礼服。祭祀的礼服因祭祀者身份地位的不同而有所不同。兹以帝王的祭祀活动为例。帝王祭祀是国家最重要的祭祀活动，故所穿的礼服形制规模也最为完备。周朝时已专门设“司服”一职来掌管帝王在祭祀时的着装，即冕服，也就是玄衣纁裳，即以青黑色的上衣与赤黄色的下裳相搭配，从而象征天地的颜色。公侯在祭祀时亦着冕服，但与帝王的有所不同，即以服饰上所绣纹章的数量不同来区分地位的尊卑。除了冕服，也要佩戴冕冠。此外还有蔽膝、佩绶、赤舄等。周代君王的祭服种类已十分丰富，有大裘

^①礼记·月令。

^②十三经·十三经注疏·礼记注疏·坊记·卷五十一（续一）。

^③纂图互注礼记·卷之四·王制第五·礼记。

冕、衮冕、鷩冕、毳冕、絺冕、玄冕等，冕的结构、佩绶的挂法、章纹的排列也因祭祀的场合各不相同。王后贵妇的服饰花样亦极为繁多，这在《周礼·天官·内司服》中有所记载：“掌王后之六服，衣、榆翟、朔翟、鞠衣、展衣、缘衣、素纱。”^①但与男子礼服的上衣下裳制不同，女子礼服是上衣下裳合二为一、上下连属的连身式，以象征女子的妇德专一。到了春秋战国，“礼崩乐坏”，祭服的服制也不再延续。

《周礼》中说：“以凶礼哀邦国之忧：以丧礼哀死亡，以荒礼哀凶札，以吊礼哀祸灾，以禴礼哀围败，以恤礼哀寇乱。”^②凶礼就是指丧礼、荒礼、吊礼、禴礼、恤礼。当国家遇到大灾、饥荒、瘟疫之时，君王要着丧服、戴缟冠举行仪式，以示哀悼。这种礼仪制度一直延续到现在。丧葬礼仪是凶礼中的重要一项，更是体现孝道的重要标志，因此丧服也就格外重要。由于在丧礼中没有贵贱之分，故凡是有血缘关系的亲属都必须着丧服。不过按照亲疏关系，丧服又分为五等，也就是我们所说的“五服”，而“五服”中最重要的款式为上衣下裳制。丧服即是素服，多指白色的衣裳和冠服，《礼记》中就有着素服送终的记载。丧服一般为麻布所制，因此产生了“披麻戴孝”的习俗。到了清代，在统治者的高压政策下汉服被迫退出了历史的舞台，但由当时的统治者用来缓和民族冲突而制定的原则——“十从十不从”中却有一条“阳从阴不从”，即丧葬礼仪可以遵从汉服仪制，故在丧礼中依然可以着丧服。这种礼仪制度直到现在在我国的许多地区仍然保留着。

邦国之间的外交往来、王公以下直至士人的相见礼、子朝父母等都称作宾礼，一般以公服作为礼服。士庶阶层在朝见父母时多用事亲礼，着装亦有规定，如父母健在就不能穿纯素，因着纯素是不吉的，而父母已故的则不能穿纯彩，因穿纯彩为不孝。

此外又有嘉礼，包括饮食、昏冠、宾射、燕飧、娠蟠、贺庆、巡守、即位改元等。嘉礼中的服饰以冠礼和昏礼的礼仪服饰最为典型。冠礼就是男子的成年礼。古代汉族人的一生中要经历“冠礼、婚礼、丧礼、祭礼”等诸多礼仪，其中冠礼是人生四大仪礼之一，它是一个人由懵懂无知的孩子成长为社会人的标志。服饰在冠礼中扮演着重要的角色，一般来说，冠礼中的服饰包含以下几部分：首服有

^① 骈雅训诂（清道光刻本）·卷三下·训诂七·释服食。

^② 永乐大典（卷之10458）卷之一万四百五十八·四济·礼·文三。

冠中、帽子、蹀头；服装有采衣、深衣或斓衫以及公服；鞋靴有采履、纳履、纳靴等。此外还有革带，即革制的腰带。女子的成年礼则叫做笄礼，在女子 15 岁时举行，也可以在订婚以后或出嫁之前举行。笄，就是簪，以此指代把女孩之前的发式改变为发髻，然后用缁（黑布）把发髻包住，再插上笄固定发髻。女孩在举行笄礼时要先穿上色泽亮丽的采衣，这代表女孩在儿童时代穿着的服饰，然后将笄者的长发梳成一个发髻，再插上一支简朴的发簪，并换上襦裙。这象征着女孩成长为少女。然后女孩穿上曲裾深衣，并在头上插上一支较为精致的发簪，这代表着女子成年。最后女子换上华丽的礼服，并插上一支非常华丽的发簪，笄礼完成。汉族女子的成人礼，到现在在鲁东南地区还保持着简化的仪式，例如有些地方的女子在出嫁前会由家中的嫂子拿发梳在头上梳三下，并囑以吉祥的话语，这就是俗称的“上头”。

此外，“嘉礼”中的婚礼服饰也是非常值得研究的。婚礼的原义是“昏礼”，《礼记·昏义》中说：“昏礼者，礼之本也”^①，是在黄昏时候举行的仪式。婚礼服饰是昏礼中的重要组成部分，在不同时代由于审美倾向的不同婚礼服饰也不尽相同。周礼中的婚礼服饰崇尚典雅端庄，新郎的礼服为爵弁玄端，没有章彩纹饰，造型正直端方。新娘着纯衣纁衾礼服，礼服的颜色为玄、纁二色，在周制礼服中这两种颜色最为高贵。这种婚礼服饰一直延续到宋朝。

到了唐朝，周制婚礼服的俭朴风格已不能完全满足时代的审美要求，此时的婚礼服中出现了华丽的大礼服款式。盛唐时候流行衣袖宽度超过 1.3 米的“大袖衫”，还有罗裙，服装整体风格华贵、飘逸。唐朝的婚礼服同时还具有庄重神圣和华丽热烈的特点。到了晚唐，钗钿礼服是宫廷命妇的礼服，层数繁多，穿时层层叠压，是在花钗大袖襦裙或连裳的基础上演变而来的，通常作为唐代的归嫁礼服。后来这种繁复的婚礼服制有所简化，成为一般意义上的花钗大袖衫。同时配以比较高耸的发髻，发髻上簪有金翠花钿，称作“钿钗礼衣”，并取代了周制礼服成为唐朝士庶阶层通用的婚礼服。

宋朝由于理学之风的影响，崇尚简朴，注重因袭历史传统，故婚礼服没有沿用唐制的华丽风格，但仍以钿钗礼衣为礼服。到了明朝，男子娶妻俗称“小登科”，可以穿九品官服，而新嫁娘着凤冠霞帔。凤冠霞帔和唐制的大袖礼衣一样，起初都属于宫廷贵妇的礼服，后来得以普及并流行开来。当时的服饰制度规定不论哪

^①训诂·经籍撰诂·阮元·（琅嬛仙馆原刻本，ISBN.978-7-900227-38-6）·卷十三上平声·十三元。

个阶层的女子在出嫁时都可以穿凤冠霞帔,大袖衫和凤冠霞帔遂成为明朝的正式婚礼服。

汉服作为华夏民族文化的一部分,其服制特征集中体现了礼制的精神,对巩固统治阶级的政权、维护统治阶级的统治也起到了非常重要的作用。

(四)“文质彬彬”——“中和”之美

汉服是内容与形式的统一体。所谓“内容”,是指事物内部各要素的组构及其蕴涵的意义;所谓“形式”,是指事物内容显示的方式。内容与形式的关系即是质与文的关系。就汉服而言,其内容主要包括三点:一是用于人与人之间的交际、礼仪,二是彰显着装者的身份地位与德行品质,三是对美学上审美意蕴的自觉追求。这也可以归纳为价值属性(功能属性)和审美属性。价值属性即服饰的合目的性(善),是指它应当首先满足人们挡风御寒、便于活动的基本需要等,而审美属性则是服饰的社会性,是指人在满足基本需要的基础上对服饰自觉进行的更高层次的精神追求,于是便赋予了服饰以美的特征和更多的含义。形式(美)也称作“文”,即纹理,对于汉服而言,主要是指外在的色料图案与款式及衣物之间进行搭配的方式(包括色彩的表现手段与色彩之间关系的处理和服式之间的组合方式等)。孔子在《论语·八佾》里说道:“尽美矣,又尽善也。谓《武》:尽美矣,未尽善也。”^①孔子认为真正的美应该是和“善”相统一的。应当说,汉服的内容决定了它所采用的表现形式,而形式本身也是为着内容而存在的,因此汉服的内容与形式是虽一而二,虽二而一,相互作用,不可分割的关系,它们共同统一于汉服之中而成为有机的整体,并以使汉服达到“致中和”的理想状态为根本标的,从而就实现了内容与形式的圆融,诚如孔子所说“质胜文则野,文胜质则史。文质彬彬,然后君子”^②

那么,何谓“中和”?由“中”、“和”两字组成词组,“中”《说文解字》云:“中,内也,从口丨,上下通也。”“和”《说文解字》中的解释为:“和,相应也。”“中”、“和”二字首次结合是在《礼记·中庸》里。“喜怒哀乐之未发,谓之中;发而皆中节,谓之和。中也者,天下之本也;和也者,天下之达道也。致中和,天地位焉,万物育焉。”^③中和一直以来就是是中华民族传统文化审美的理想追求,它代表了整个中华民族的审美风尚所向。朱熹注云:“喜怒哀乐,情

^①十三经注疏·礼记注疏·乐记·卷三十七。

^②论语全解·卷三·雍也第六。

^③训诂·经籍撰诂·阮元·经籍撰诂(琅嬛仙馆原刻本·ISBN·978-7-900227-38-6)·卷一上平声。

也。其未发，则性也。无所偏倚，故谓之中。发皆中节，情之正也。无所乖庆，故谓之合。”^①“中和之美”是中华民族普遍的审美风尚，它贯穿于整个中国传统文化。

“中和之美”要求构成艺术形式的各要素是和谐有机地统一的。“对于汉服而言，内容与形式的和谐统一所体现出的就是“文质彬彬”的“中和之美”。这主要体现在汉服外在的式样、色彩的运用、图案的组合以及配饰与整个衣冠的搭配无一不恰如其分地体现出汉服的审美意蕴和文化内涵。

就式样而言，汉服的结构独特，整体轮廓呈修长的流线形，并随着人的举动呈现出各种各样的姿态，故显得极为含蓄自然而富有流水行云之韵，可以说美至极但不妖娆。制作上采用平面裁剪而非省道和肩斜，用料富余。汉服的袖长一般都远远超过手臂，有如《礼记·深衣》中的记载“短毋见肤，长毋被土；续衽钩边，要缝半下；格之高下，可以运肘；袂之长短，反诎之及肘”^②，至于袖肥则甚至在穿着后宽到及地。同时服装与身体之间也留有一定的活动空间，既不紧贴着肌肤，也不游离于身体之外。因此，身穿汉服会感觉舒适自然，没有束缚感。无论是先秦的深衣、屈子的“高余冠之岌岌兮，长余佩之陆离”、嫦娥的“舒广袖”以及敦煌莫高窟中的飞天形象，还是唐朝的大袖衣或是明朝的大袖衫，无不有一种有宽博大气、飘逸洒脱而又凛然不可亵渎的美。

关于汉服的色彩与纹样、图案和配饰体系庞大、内容繁复，但最能全面地展现出汉服审美意蕴与文化风貌的当属天子衣冠——冕服，故兹以冕服为例进行论述。

冕服的色彩一般以玄黄两色为主，既是象征天地之道，同时也被统治者（人）用来向世人表明自己的统治就对天命的顺应。因此玄黄便不再是单纯的物理学与设计学上所研究的色彩，而且还是天道的体现。冕服上所施加的图案典型如“十二章纹”（日、月、星辰、山、龙、华虫、宗彝、藻、火、粉米、黼、黻十二种纹样）实则是对天地万物形状的摹仿，以寓示着吉祥，即：“日月星辰取其照临，山取其能兴雷雨，龙取其变化无方，华取文章，雉取耿介，藻取有文，火取炎上，粉取洁白，米取能养，黼取能断，黻取善恶相背。”^③又如冕服的纹饰，如云雷纹、回龟纹、菱形纹等，色彩简约玄澹，亦为自然界诸形名物的抽象表现而融日月清

^①宋·朱熹·中庸章句·正文。

^②十三经注疏·礼记注疏·深衣·卷五十八。

^③经济汇编·礼仪典·第三百十七卷·冠服部汇考一·有虞氏。

风为一体，如行云流水与天地合一，因而意味深远。是以图案纹饰的设置就不只是出于单纯的装饰目的，同时也是“制天命而用之”。冕服的佩饰之物亦由名贵之物组成，以玉制材料为主，如珩、琚、瑀、冲牙、璜等玉器，借以昭示君子之美德。此诚如孔子曰：“夫昔者，君子比德于玉焉：温润而泽，仁也；缜密以栗，知也；廉而不刿，义也；垂之如坠，礼也；叩之其声清越以长，其终诶然，乐也；瑕不掩瑜，瑜不掩瑕，忠也；孚尹旁达，信也；气如白虹，天也；精神见于山川，地也；圭璋特达，德也；天下莫不贵者，道也；诗中有：‘言念君子，温其如玉，’故君子贵之也”^①（《论语·聘义》），所以“君子必佩玉”^②（《礼记·玉藻》）。

可以看出，汉服的色彩、图案与佩饰无一不具有很强的象征意味，它们与汉服的外在式样一起构成了传达华夏族传统文化精神的载体，代表了华夏民族的审美理想和对服饰之美的追求，真正取得了内容与形式高度统一的“文质彬彬”的效果，从而彰显出了汉服以“自然”为最高追求的“中和”之美。

^①论语·聘义。

^②纂图互注礼记·卷之九·玉藻第十三·礼记。

结 语

汉服作为华夏文化的重要载体,是民族传统文化中培育出来的一朵奇葩。透过汉服,我们能够发现中国文化的审美意蕴,从而对中国古代的传统美学思想进行发掘。汉服作为民族精神的象征,有着丰富的民族的历史的文化的内涵,对华夏文明的传承有着极为重大的意义。然而自近代以来,中国文化一直遭受着西方文化的猛烈冲击。在现代化的今天,人们由于看不到本民族文化的特性,在如何处理外来文化跟中国传统文化的关系方面显得茫然不知所措,以至于难以提出正确的意见和方案。这使得我们的民族文化带有了全盘“西化”之嫌。

同样的情况也出现在我们今天的服饰文化上。比如在重大场合上我们竟然找不到可以代表自己民族的服饰。对此北京服装学院教授袁仄先生曾提到过自己的一次亲身经历:“在某一次民委的座谈会上,一位民族干部谈到保护挽救少数民族服饰时叹道:‘现在的少数民族都汉化了’我闻之惊诧,问如何汉化?答曰‘都穿西装了’全场愕然。”这更令我们深感复兴汉服的道路之艰辛。

在文化多元化的今天,人们对汉服的價值重新进行衡量,已有越来越多的人自发地投入到汉服的复兴工作之中去。天涯论坛、汉网、华夏论坛、百度贴吧(汉服吧)等各大门户网站都已开始对汉服展开了积极的宣传,而人们也在仔细认真地研究汉服的制作方法,有的甚至自己动手制作,并在不同的场合进行推广。尤其值得一提的是,天涯社区、汉网、秋雁文学社区等 20 余家知名网站曾联合发布倡议书,建议北京 2008 年奥运会采用我国传统的服饰礼仪——“深衣”作为北京奥运会礼仪服饰,并将汉族传统服饰汉服作为中国代表团汉族成员的参会服饰。在该倡议书签名的百人中,有来自北京大学、中国科学院、南京大学、四川大学的数十位教授、博士、硕士,也有来自河北明德学堂、加拿大多伦多汉服复兴会等民间机构的文化界人士,在社会上产生了较大的反响。这些都为汉服的复兴提供了可能。

复兴汉服,我们认为应当从以下几方面着手:

首先,在对待民族服饰的问题上,政府应该积极发挥导向作用。政府的参与可以让国民正确认识本民族的服饰,同时也可使民众认识到穿着民族服饰是对国

家尽义务、尽责任的表现。我国政府或相关社会团体可以像确定“唐装”、旗袍为“国服”那样，通过正式途径来明确“汉服”的地位与作用，以引导大众走出误区，这样既可确定“汉服”的款式，也可加快“汉服”被广大汉族群众所接受的速度。政府也要鼓励民间汉服热爱者的活动，通过举办一些活动向周围人群进行号召，以恢复穿着“汉服”。这种行为虽然可能起初会不被广大民众所接受，甚至被视为另类，但这无疑会对“汉服”在民间的恢复与推广起到了推动作用。

其次，积极在大众中间普及汉服的知识。近年来，随着 08 年奥运会等一些重大活动的举行，汉服日益成为人们关注的焦点。然而，每当提到华夏民族的民族服饰的时候，很多人却又想当然地认为就是“唐装”或者“旗袍”。这似乎已经成了一种普遍共识，但是华夏民族的真正服饰——“汉服”却始终受到冷遇。针对这一现象，我们可以通过各种各样的宣传活动介绍跟汉服有关的知识，以让民众对之有一定的了解与认识，从而激发起民众对汉服的喜爱之情，以重新唤起他们对传统文化的热爱与向往。

再次，在继承传统文化的基础上广泛吸收外来文化的积极成果，不断创新，从而给汉服注入新的生命力。汉服曾以其独特的魅力风靡数千年而不衰，我们应该在继承其精华的基础上不断开拓新思路，学习西方文化中的长处，借鉴西方艺术设计中的优秀理念，把汉服平面裁剪的剪裁方式与西方立体裁剪的剪裁方式相结合，同时充分利用各种新材料、新工艺，从而使汉服不断得到完善，更加具有时代感和生命力。

总之，民族的才是世界的。汉服对我们来说不仅是一种服饰，更是一种象征，民族文化与精神内涵的象征。我们要复兴汉服，最重要的还是要对民族传统文化进行深入挖掘。文化代表着一个国家的精神风貌，也是一个民族永葆青春活力的不竭源泉。现代社会的服装设计工业产生自西方，因此从外在形式到内在的理念无不流露出西方文化所特有的特点。然而我们在借鉴西方文化时却不加以鉴别而一味拿来，于是结果适得其反。我们不但没有把握到西方文化的精髓，反倒也丧失了本民族所特有的东西。这主要是由于我们对本民族的文化特征与内涵了解得不够，因而不能很好地做到古为今用，洋为中用。这就要求我们必须高度正视本民族文化的特色，刻苦钻研，系统学习，从传统文化中汲取丰富的营养来不断充实自身的素养，从而才能创作出真正具有本民族风格的高水平、高质量的优秀作品。当然，中国文化与西方文化也有相通之处，只要我们在研究中随时注意比

较，就一定能令外来文化很好地为我们所利用，做到中西合璧，不断丰富、充实着民族艺术的文化内涵，提高民族服饰在国际上的水平和地位。值得指出的是，对汉服的复兴并非是全然复古，而是如同西方历史上的文艺复兴一样在创新中走向复兴，即是说，所要创新的主要是汉服的形式，而复活的却是汉服的灵魂。同时还要充分把握时代的审美趋向、服装的流行趋势、销售市场的动向等众多信息，推动汉服更加关注现代人自我张扬的意识，从而走上多元化、个性化、科学化、合理化、时尚化和艺术化的路子，以更好地适用于今天的社会。唯当如此，才能重新展现我们泱泱大国的衣冠风采，使华夏民族的服饰——汉服在世界服饰史上熠熠生辉，拥有一席之地。

参考文献

- [1]沈从文:《中国古代服饰研究》,上海世纪出版集团,2005年版。
- [2]黄能馥,陈娟娟:《中国服饰史》,上海人民出版社,2004年版。
- [3]周汛:《中国衣冠服饰大辞典》,上海辞书出版社,1996年版。
- [4]华梅:《中国服饰史》,天津人民美术出版社,1989年版。
- [5]蒋玉秋,王艺璇,陈峰:《汉服》,青岛出版社,2008年出版。
- [6]华梅:《服饰与中国文化》,人民出版社,2001年版。
- [7]鲍怀敏:《汉民族服饰的民族美分析》科技信息,山东科技出版社,2009(35)。
- [8]陈戎国:《中国礼制史 魏晋南北朝卷》,湖南教育出版社,2002年版。
- [9]王志敏:《关于当代汉服设计的思考》,山东纺织经济,2008年 06 期。
- [10]郭欣欣:《苗族服饰图案的美学探析》,[D],西北大学,2010-07-28。
- [11]吕华亮:《〈诗经〉名物与〈诗经〉成就》,[D],山东大学,2008-05-12。
- [12]张娟飞:《西汉帝王陵墓汉服文化开发对策研究》,[D],西北大学,2010-06-30。
- [13]孟萍萍:《中国传统婚礼服民族特性的表现》,广西轻工业,[J],2007年 第 05 期。
- [14]徐寅杰:《汉服复兴之于公民社会建设的作用》,山东纺织经济,[J],2010年 第 06 期。
- [15]赵超:《云想衣裳——中国服饰的考古文物研究》,四川人民出版社 2004 年版。
- [16]李梅:《先秦服饰审美文化研究》,[D],山东大学,2006-5-25
- [17]叶仁雄:《孔子中和之美的时空阐释——以〈诗经〉〈论语〉为个案分析》[D],湘潭大学,2003-4
- [18]赵岚著《中国先秦服饰艺术》,东方出版社 1999 年版。
- [19]周汛、高春明《中国历代服饰》,学林出版社 1984 年版。
- [20]周锡保编著《中国古代服饰史》,中国戏剧出版社 1984 年版。

致 谢

经过这段时间不懈的努力，我的毕业论文终于完成了，论文完成的同时这也意味着我三年的学校生活即将结束。在研究生学习的这三年中，我在学习上和思想上都受益非浅，这之中除了自身的努力外，更加令我难忘的是各位老师的鼓励、同学的支持和朋友的关心。

在本论文的写作过程中，我的导师高迎刚教授倾注了大量的心血，在从开始选题到开题报告，从写作提纲到一遍又一遍地指出论文中的具体问题，高迎刚老师都严格把关，循循善诱，在此我向高迎刚教授表示衷心感谢。导师渊博的专业知识，严谨的治学态度，精益求精的工作作风，诲人不倦的高尚师德，严以律己、宽以待人的崇高风范，朴实无华、平易近人的人格魅力对我影响深远。同时我真诚地感谢张义宾教授，在这三年中学习生活中，张义宾老师都给予了我许多的帮助。张义宾老师宅心仁厚，闲静少言，不慕荣利，对学生认真负责，在他的身上，我们可以感受到一个学者的严谨和务实，这些都让我们获益菲浅，并且将终生受用无穷。在此我向张义宾老师表示最衷心的感谢！此外，本文最终得以顺利完成，也是与我的师弟赵永波的帮助分不开的，赵永波在我的论文修改过程中，多次帮我查找资料、并提出了一系列可行性的修改建议，在此向他表示深深的感谢。在这三年中鼓励我、帮助我的师长同学太多太多。感谢你们带给我的知识和快乐，是你们让我的学习、生活更加精彩。

最后衷心感谢在百忙之中抽出时间参加答辩的各位专家、教授，谢谢你们！