

四川师范大学

---

硕士学位论文

---

旗袍服饰特征所折射出的典型中外美学内涵

---

姓名：王崛兴

---

申请学位级别：硕士

---

专业：美学

---

指导教师：李天道

---

20120514



# 旗袍服饰特征所折射出的典型中外美学内涵

美学专业

研究生：王崛起      指导教师：李天道

**摘要：**中国有着上下五千年源远流长的文化底蕴，作为礼仪之邦的中国，是很重视衣冠服饰在社会生活中的作用和地位的，因此也素有着衣冠之国的美誉。旗袍，作为众多华夏服饰派别中重要的一支，承载了深厚的文化内涵和美学思想。它的由清初的确立到民初的盛行，以及当今仍然不断发展和演变着的经历，彰显着独有的魅力和别样的审美价值。

旗袍服饰，不仅仅是一种实用生活品，更是一种可谓带有审美意趣的艺术品，同语言、科学、历史、哲学等一样共通构成了文化这个大圈各个扇面。同时，也同历史、政治等扇面在共存中相互制约与影响着。因此，在旗袍的发展主线中，不难看出，旗袍文化同不同的历史政治背景息息相关，同时，各个时期的旗袍文化也是吻合相应时期的美学观点的。

旗袍有着悠久的发展变化史。1664年努尔哈赤进京，开启了清王朝长达200余年的统治，同时，由“正八旗”女性穿戴的长袍演化而来的“旗袍”从此被明文统一为女性必须的服装。随着民族的融合，随着社会变迁、制度改变，旗袍作为国粹，在不断的改良、创新中日益夺目。通过旗袍发展史的展开，可以清楚地看到在旗袍最根本的特点上，看到与之相关的一些古典美学思想以及西方哲学思想。旗袍一直持续到如今的发展，已经从民族走向世界，更多样化地以其深厚的历史意义和独特的美感出现在各大影视作品和具有世界性的活动项目中，例如奥运、国际电影节颁奖典礼等等，彰显着民族文化同世界文化碰撞后的创新力量和无限美感。现代日新月异的式样、更加艺术化的设计赋予了旗袍更广的意义与影响力。

这一过程中，可以看到的一方面是旗袍被升华为艺术后，在传统中又不失现代的极致的雅致美，作为一种服装，与人物性情相得益彰，不是再现式的美，而是表现式的，所以可以带有无拘无束的想象和各类添加的元素在其中；另一方面，也可以看到，在这些中西合璧美轮美奂的旗袍背后，作为一种文化的产物，旗袍

成为了一种具有象征意义、社会文化意义的符号符码，旗袍在社会中流行，同时为社会生活所创造，它承载的不是绫罗绸缎的姹紫嫣红，而是一种象征着某些社会含义和文化底蕴的缩影，旗袍服饰必然有着不可限量的发展前景。

**关键词：**美学 生活美学 服饰美学 旗袍美学 中国传统美学思想 西方美学内涵 中西交融

## ABSTRACT

About China has five millennium well-established culture inside story, as a ceremonial land of China, it very seriously the role and status of the costumes in the social life, therefore is also being known as country's of the clothes fine reputation. Cheongsam, as many Chinese dress one of the factions, carries a profound cultural connotation and aesthetic thought. It is established at the beginning of the Qing dynasty and the beginning of popular, and still today continues to develop and evolve with experience, showing a unique charm and different kind of aesthetic value.

Cheongsam dress (the Chinese dress), not just a practical life, even with aesthetic charm is a work of art, as with language, science, history, philosophy, and other common form the culture of the large circle of each slice, at the same time, coexist with historical, political, and other sector restrictions and influence each other in it. Therefore, in the Chinese dress development master line, not difficult to see, the Chinese dress culture and the different historical politics background is closely linked, simultaneously, each time Chinese dress culture also is tallies the corresponding time esthetics viewpoint. The cheongsam has a long development history. The Manchus broke into Beijing in 1664 that led the rule of the Qing Dynasty more than 200 years, at the same time, the cheongsam which evolved from the long robes that had been expressly unified for the women to dress. With the national integration, the social change and the system change, the cheongsam was considered as the quintessence of a country which was in the continuous improvement and received the brilliant innovation. Through the cheongsam history, it can find the association with some classical aesthetics and Western philosophy from the most basic characteristic in the cheongsam. Today, the Cheongsam already developed from the nation to the world, with its profound historical significance and unique aesthetic appearances in the various film and television work even in the world's events, such as the Olympic Games, International Film Festival Awards and so on, showing the national culture and world culture after the impact of innovation force and the infinite beauty.

The changing modern style, more artistic design were given wider significance and influence of cheongsam.

In this process, the cheongsam can be thought as a sublimation of art which was in the traditional style but with the modern elegance beauty; as a garment, It complemented each other in the character disposition , not the reproductive type beauty, but the performance style, which can remain free imagination and with the added element inside;

On the other hand, it can also be seen, in these magnificent, ornate, fascinating cheongsam, as a cultural product, cheongsam has become a symbolic, social and cultural significance of symbol codes, cheongsam in the popular society, creating by the social life , it carries the brilliant purples and red silk and satin, but a symbol of certain social meaning and cultural heritage. That is to say the cheongsam dress must have a limitless prospect.

# 第一章

## 1.1 研究意义与价值

美学与各类文化的碰撞在当下是极其普遍的，在各个领域，多种产业，文学、文娱艺术甚至一些政治活动背后都不难找出有关的、深厚的美学蕴藉。因此，在最为日常的吃穿用度中，例如，古往今来，不同的人，不同的阶层都不可少有的服饰中，就可以推敲出蕴含无限的美学意义。

在此，为以更清晰地表明旗袍服饰所代表的美学内涵的价值，需要先将美学——生活美学——服饰美学——旗袍美学这几个方面的分支以及其关系加以定位与阐释。

美学是以审美经验为中心研究美和艺术的学科，其研究具有广泛性与多元性。其研究对象以及内容可谓涉及广泛，从不同研究维度、方式出发会得到不同的研究分支与内涵。形态美学、实用美学、生活美学、宗教美学以及服饰美学等等无不属于美学这门独立学科的分支。可见，服饰美学是在美学体系研究的大原理以及规律的基础上形成的单独系统，也仍然符合了美学体系中的各种含义、规律。服饰美学可以被看作“美学”之下“实用美学”下的“生活美学”的一个分支，与美学体系一脉而成却又自成体系。

服饰美学是提示服饰领域活动规律的美学，包括了装饰美学以及技术美学和社会美学等分支；涉及了“美学基本理论”、“服饰审美的多元延伸”、“人体形态美与服饰美的关系”、<sup>①</sup>“影响服装设计和服饰审美的多种因素”和“中国传统服饰美学现象分析”几方面。具体说来则包括关于服饰审美心理、服装时尚与流行、服饰设计形式美法则、艺术表现与再现等各个方面的美学大原理。如此看来，服饰美学可以视为是美学大学科下的，以服饰作为具体研究对象的一个方面。然而，美学理论并不能代表与解释服饰美学的全部内容，对于服饰美的研究就应从服饰的本体出发，从它的具体现象、各时期、各领域、各个区域所具备的不同特点加以研究，从而折射出和服饰息息相关的，具有自身特点的美学涵义。因而，不管是从服饰美学所涉及的“中国传统服饰美学现象”还是以服饰美学所应该坚持的“从具体服饰本体研究出发”的原则，有选择地通过典型的某种服饰及现象出发展开思考与研究都是必要的，“旗袍美学”的研究

---

<sup>①</sup>陈玉《服饰美学研究》.选自《山东工艺美术学院学报》2007年，02期

意义也就是在这样的关系网里被定位的。

以研究的对象来看，旗袍是属于中国由古至今的一种传统服饰，研究旗袍服饰的传统美学现象其实也是充分研究一种中国传统服饰的美学特征所折射出的一些美学思想。如前文所述，服饰美研究作为美学学科的一个支流，作为一种文化，如同艺术、宗教、政治、历史一样，属于社会意识的各个扇面，每个扇面之间也必然存在着一定的影响与联系，同时它们仍深深反映、也同时受到社会存在的大背景的制约。因此，旗袍服饰往往可以渗透着浓厚的历史文化气息，镌刻下历史发展的多种轨迹，同时在历史的不断的变迁中弥散出一种集体的心理状态，这种状态的反映也亦可以从它的不断发展与变换的历史中折射出来。研究旗袍的美学特征也就完全可以看到背后隐藏的社会变迁以及伴随而来的审美观念的变化。而且不难发现，旗袍本身的色彩、剪裁、图案等就具备了一系列被中外美学界津津乐道的艺术的美感，研究旗袍特点的美学，也就是研究旗袍这种古往今来已经可以称为艺术品的服装所具备的审美内涵，以及这种来源于生活又可以融于生活的艺术所承载的浓厚历史文化感。

旗袍在民国时被定为中华民国的国服，在西方人眼里，又被称为附有异国情调的“Chinese Dress”<sup>①</sup>，站在不同的历史、角度、东西方观点上，会得出不同却又有异曲同工之妙的中西方美学观点。尤其旗袍经历了沿袭前朝、保留精髓部分、走向西式化的改良与创新的这些过程，不同的旗袍也带有时代性地撞击出了东西方审美不断发展的多种美学观念。

旗袍服饰是来源生活的一种艺术，也是生活美学的一个分支。在现代社会，各类艺术现象与美学原理已经结合得越来越紧密了，“艺术否定生活”<sup>②</sup>的观点并不能完全符合现在的一些发展。从中国的《周易》到西方的赫拉特里克到苏格拉底、柏拉图与亚里士多德为代表的模仿说，都认为艺术来源于对生活的某种模仿。现象学也认为美是从日常生活中独立而出的，因此车尼尔雪夫斯基提出美即是生活。生活美学由此已经有了在美学研究中的理论根据，也有了研究的地位和价值，生活美学来源于生活，却又是对琐碎生活的提炼，是一种与日常结合很紧密的美学，可以从现实出发去发现它、探讨它，使得人们的在生活中的审美经验与精神得到更大的提升，意义不容忽视。

旗袍作为旗人生活的服饰到后来不断发展壮大，其实与人们生活的习惯、

---

①蔡子谭：《中国服饰美学史》，河北美术出版社，2001

②刘悦笛：《生活美学·现代性批判与重构审美精神》，安徽教育出版社，2005年11月，第一章

审美情趣、审美思想的改变是息息相关的，必然是来源于生活的。因此从生活美学这个大分支出发来探讨旗袍服饰美学，不仅有坚实的理论依据，而且有同我们生活密切相关的具体研究对象，相互补充与联系地加以研究，必然对人们的审美情趣的升华、生活质量的进一步提高都有积极的意义。我们从生活中提炼出具有艺术美感的旗袍服饰文化，同时旗袍服饰文化又向世界极好地展现了我们生活中就蕴含的审美观念。将美学与“生活中的艺术”息息结合，更全面地好去分析出解旗袍背后的深深内涵，能让人从理论与视觉美双方出发，提高自身的审美境界。

## 1.2 国内外现状分析

总体而言，如上有所陈述，大部分相关论文等都是对服饰美学的研究，可以视服饰美学是生活美学的一个分支，而旗袍则可视为是生活美学的一个分支。

首先，从生活美学与服饰美学的关系出发，从生活美学其中较少有直接论述生活美学与旗袍美学的研究。生活美学是个较新的美学分支，一方面它其实包含了很悠久的中国传统美学渊源，另一方面它又在发展中同世界各种美学思想接轨。从海德格尔的“存在真理”<sup>①</sup>到维特根斯坦的“完整经验”<sup>②</sup>以及从现象学出发认为生活美学是来源于生活而介于“日常”与“非日常之间的艺术”以及“美的活动是本真生活发源状态”<sup>③</sup>这几方面出发，可找到关于生活美学兴起的理论依据，这些探讨表明了生活美学以及在此分支下的关于美的活动的研究是一种必然的发展趋势，也有深刻的研究意义。

具体到生活美学之下的服饰美学，无论东西方，对服饰美的关注都可以追溯到上古，但是服饰美学真正被确立却是要到18世纪晚期，19世纪下半叶英国威廉莫里斯的“艺术与工艺运动”兴起后才作为一门独立的学科出现，因此，服饰美学是个比较年轻而不成熟的学科分支。

此外，就旗袍服饰本身出发，国内较多研究都仅仅是从旗袍本身的造型、用材剪裁、刺绣色泽以及发展的服装学角度对旗袍特征进行细致地描绘与介绍。其余相关研究，一部分是讲传统古代服饰的美学思想，一部分则是论述服装在

---

①张贤根《存在·真理·语言——海德格尔美学思想研究》，武汉大学出版社，2004年12月，第二篇

②涂纪亮编：《维特根斯坦全集》，河北教育出版社，2003年出版，第一卷《逻辑笔记》之《逻辑哲学论》

③刘悦笛：《生活美学·现代性批判与重构审美精神》，安徽教育出版社，2005年11月，结语《审美即生活，艺术即经验》

发展与传承中呈现的意义。共同点是都从一定的角度或多个方面阐释了服饰同美学的必然关系。很多研究都认为对于服饰美的追求中国可以追溯到上古，并与各个时期的政治理念、经济发展和美学观点是密切关联的。从古到今，有关服饰美学的记载可以追溯到《易经·系辞下》，“黄帝，尧舜垂衣裳而治天下，盖取之乾坤。”指出了服装与自然密切的关系，传统服装喜欢模拟与抽象出花鸟鱼兽虫等自然存在物得形神都可见一斑。在《浅谈中国古典服饰美学》与《论孔子的服饰美学思想》、《中国传统服饰美学思想的特征》等文中，都相继提到了中国古典服饰受到的“天人合一”、“文质彬彬，然后裙子”、“克己复礼”、“自然无为”的中国古典美学思想对传统中国服饰的影响与关系，还有学者直接探讨《服装美学意义与意境的认识与把握》，将中国传统服装的特点与“意境”这一重要的中国传统美学思想范畴结合起来探讨，并显示了中外服饰美学意义的异同的认识，还有《论孟子人格美的服饰美学思想》也是同样思路展开类比和对比了孟子的古典美学思想对中国服饰发展的影响。类似的还有关于中国宗教的道教与道教服饰的研究，和各个朝代或民族，如唐朝、清朝、满族妇女的服饰研究文章，分别都从这些不同时期与民族的服饰的特点与这些特点展现出的美学观点的关系出发进行阐述。宗白华分别从“错彩镂金——和初发芙蓉”<sup>①</sup>传统美学一方面对中国的旗袍服装审美。一些研究也借助西方美学观点，如符号学等观点解读传统服饰的特点。叶立成在《服饰美学》中分美学基本理论、服饰审美的背景意涵、人体形态美、服饰设计美学、中国服饰美学体系5部分，结合中西美学观展开了对服饰美学的探究。

这些研究，有研究某个背景下服装与传统美学关系的，有单独研究旗袍作为服装具备的特点的，但是，没有系统地将旗袍与美学、旗袍特征折射出的最典型的东西方美学理念相结合地展开思考的研究。因此，作为中国传统服饰代表的旗袍，作为服饰美学分支的旗袍美学所带来的这个议题可以在之前的一些研究思想的学习中进一步展开探究。

### 1.3 论文主要内容安排

论文围绕论文旨在三个关键问题的探讨和解决：

第一：作为传统服饰的旗袍有哪些经久不变的特征以及创新后的特点；

---

<sup>①</sup>宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，2007年，《中国艺术表现里的虚和实》一章

第二：旗袍服饰美如何上升到蕴藉多种美学内蕴符码，如何才能将旗袍服饰同旗袍的美学结合起来；

第三，旗袍在发展中，如何体现了中国传统以及现当代西方的一些典型的美学观？如何以发展的眼光来看待旗袍美学所蕴含的这些文化意义。

分五章依次展开论述。

第一章，是引言部分。通过对相关文献和著作的借鉴，在这部分分节论述服饰美学在美学中的定位和意义与价值，从“美学——实用美学——生活美学——服饰美学——旗袍美学”这几个方面的分支以及关系来阐述，展示出旗袍这一传统服饰作为一种传统的服饰代表研究其背后的美学深意的意义和空间。

第二章，旗袍发展简史及旗袍特点简述。具体展开旗袍的历史以及生活现象观察出发，从旗袍的发展史和演变特征两方面来加以提炼。简述的旗袍的演变史以及这当中为人们的提炼出的旗袍所具有的独特的美感。

第三章，中国服饰精粹——旗袍的传统美学内蕴。具体探讨这些特征所透露出的典型的中国传统美学思想。分几点加以阐述。从老庄的开启的“无为”、“道法自然”虚实相生等角度出发对旗袍所沿袭的传统服饰的仿效自然的各种特点加以探讨。从孔子的“克己复礼”、尚礼乐制度与中庸，以和为贵的角度对旗袍这门传统服饰的形状线条设计、色彩选择、服饰搭配作一种阐释。从唐代诞生的意境学说，传统美学讲求一种意与境，情与景的结合，一直到后来近代的王国维的境界说，中国美学欣赏一种含而不露带有留白而又蕴藉无限的美，这种美也完全是旗袍美的精髓和最高境界。具体分为传统旗袍所透露出的先人对原始图腾图腾的崇拜，传统旗袍所蕴含的“道法自然”“天人合一”的美学思想，传统旗袍所蕴藏的“君子比德”与“正德”之情，传统旗袍所展现的意境美几部分展开。

第四章，博采众长——旗袍在发展中如何结合西方美学的深意。从近现代西方的美学理论出发对旗袍进行一种审美。可分别从马斯诺心理金字塔原理、弗洛伊德精神分析的角度、以及女权主义萌发几个角度分析旗袍发展演变的美学涵义。

第五章，结语部分。中西合璧——以发展的眼光看待旗袍融汇中西的无限前景。在对比、类比的总结和归纳中，可以看到旗袍之所以在历史的长河中被中西方美学都接受的美学依据，以及能够在经久不衰中走向世界的缘由，它背后隐藏了太多不同或又相通的中外美学内涵，旗袍也因此走向了中西合璧，兼

容并蓄地走出了一种多元，一种“各美其美、天下大同”为更多消费群体所追求的趋势。具体分现代旗袍作为“民族符号”走向国际，比较旗袍在变幻中的“表现”和“再现”特点，女权主义的进一步深化与发展继续推动旗袍的发展几部分展开论述。

## 第二章 旗袍发展简史及旗袍特征简述

### 2.1 旗袍起始及特征简述

清代满族（也被称为“旗族”）妇女穿长袍，汉族妇女穿外套裙子；满族妇女的长袍，后来被称为旗袍，清中后形成的较稳定特点是：整袍呈直桶式，腰部无曲线，长至脚背，圆领口，下摆和袖口较大，平袖口，四面或两面前后开衩或者无衩。



图1 清初旗袍

对于旗袍的起源，研究均显示莫衷一是的看法。有人认为旗袍是完全脱离清代旗人装束的一种后期新兴的服装，同先秦乃至清朝以前诸朝代之间的中国传统服饰关系甚微。但是更多有关研究其实可以说明，旗袍，作为贯穿古今的一种中国典型服饰，对于几千年博大精深的传统服饰是有所延续与传承的。不管从色彩还是制裁以及审美和使用功能上看，旗袍都是很大程度上延续了中国各时期以及多民族服饰特点，兼容并蓄中发展更新。

据《易经·系辞下》记载：“黄帝，尧，舜垂衣裳而天下治，盖取乾坤。”“乾即是指天，坤即是指地，天在未明为玄色，故上衣像天而服色用玄，地位黄色，故下裳像地而服色用黄色，即是对天地的崇拜而产生的服饰上的形和色。”<sup>①</sup>

由此可以看来古人对天地正色的看法起源很早也根深蒂固。素有“衣冠之国”美誉的中国，早在先秦开始就有“着正衣”治天下的思想，而服色在重大祭祀与礼邦活动中的选择与忌讳也一直极大地影响到了后世的穿衣哲学。达官显贵的红紫之色，庄重沉稳的深黑，以及清代贵为天子才能享用的明黄、赭黄，服装的款式，盛唐时期，妇女偏好深酒红等色彩表达明艳和开放的气质……颜

<sup>①</sup>周锡宝《中国古代服饰风俗》，中国戏剧出版社，1984年，第2页、第3页

色的选择自古就受到高度重视,这一点无一例外地影响到了旗袍的诞生和发展,旗袍即便演化到清末时仍然以深色含蓄为主,女性偶或也会用红色带出几分娇媚,而这些细节无疑都收到了前人对服装的审美意识,又怎能说旗袍是民国时期独立的一种彻底与前朝无关的新兴服饰呢?

回溯前朝,在捕风捉影间很容易就可寻觅到旗袍的很多影子。由战国时期的出土的《人物龙凤帛画》看到的美丽妇人身穿绣有云龙图案的深衣,衣袖宽博,腰束宽带,长裙摇曳,婀娜多姿,很多学者也认为这当中所呈现的“深衣”也就是旗袍——作为袍服的一种的始源之一。古者深衣,盖有制度,以应规矩,绳权衡。深衣谓“连衣裳而纯之以采者”,<sup>①</sup>特点上下连缀且“续衽钩边,右衽长至脚踝”已经有了袍服的雏形。而至东汉,袍服正式出现并日益成熟。东汉永明帝设袍服之制,袍服成为重要礼服,在不同地区,袍服形式各有微小区别,但是总体特征均为衣长至踝,而北方少数民族为以方便骑射,以圆领、左衽、收窄的袖子为特点,似乎与清代旗人所着之袍更有类似。而后,盛唐时期直至以后在女性服饰上的大胆改变都无不沿袭之前服装的左衽长衣,开衩等特点。

而“旗袍”的特定称谓则主要出现在1616年努尔哈赤建立后金政权,推行八旗制度,满人从此也被称为旗人,旗人所穿衣饰统称为旗装,而所着之日常之袍则被称之为旗袍。由“正八旗”女性穿戴的长袍演化而来的“旗袍”从此被明文统一为女性必须的服装。

由于旗人在入关以前是以游牧、捕猎为生的东北一带民族,所以早期旗袍与后来的旗袍有较大区别,宽身直筒,不分上下与“深衣”有相似之处。款式单一,圆领为主,大襟左衽便于骑射,袍群四面开衩,马蹄袖收细袖口。而清朝入关政局稳定后,进一步为统一而强行推行了一贯制度,不分男女、民族,全全身穿旗装,朝服与天子贵族身穿的龙凤蟒蝠袍虽不能纳入严格意义上的旗袍之称,不过对旗袍的影响也不可小视,人们对衣饰的舒适度以及审美眼光和实用价值无不沿袭了这一时期各类旗人装束的诸方面。

## 2.2 旗袍承前启后的发展及其特点简述

入关后的满清王朝在不断巩固政权后,生产方式发生汉化改变。由以前的游牧文化走向了农耕文明。“旗人的袍”也悄无声息地改变着。加之在各民族的

---

<sup>①</sup>谈雅丽、江南编著,《符号中国:旗袍》,当代中国出版社,2008年8月,第2页

不断交往和融合后，尤其汉族的女性服饰特点与单纯的“旗袍”不断互相仿效和通融，促使的旗袍从最初较单一的式样不断变得更加适合女性的穿着生活。由以前紧窄的马蹄袖转为了宽松自如的大袖，较多的四面开叉也逐渐减少为两面甚至不开，面料则由单一的厚重皮毛等转化为了轻薄亮丽的锦缎、丝绸。而对于旗袍的工艺和制作则更显得考究和精细，赋有特色和别样情趣，镶边、滚边、嵌条、刺绣和各样盘扣的制作日益繁复精良。譬如制作考究极致的镶边工艺，在旗袍发展中扮演重要角色，除了常有的三镶、五镶更有叹为观止的“十八镶”，层层叠叠互相联系又照应，形同工艺品。仅仅衣襟就有“一字襟”、“对襟”、“如意襟”、“对襟”、“琵琶襟”、“斜襟”等纷呈的样式；搭配大拉翘的满族头饰、高出十多厘米的马蹄底花盆底鞋等等装饰将旗人女子拉高显宽大，都无不增长了旗人喜欢气势大方，贵气凌人，赋有风范的传统。



图2 左至右 对襟 大拉翘 花盆底绣花鞋

此后，旗袍不断持续着一系列变化。从满族宫廷贵族的服饰照片而见，过于纷繁的发饰和滚镶工艺渐渐变得淡化，更加精细合体的旗袍形式浮出水面。

更大的突破来自于辛亥革命的一声炮响后，“中学为体，西学为用”的洋务运动更是带来了来自西方的美学观点和服装技术。接着是洋务运动后旗袍的略微西化的改良，和1911年辛亥革命后，新式旗袍的纷呈。

20世纪二十年代开始，旗袍不仅早已没有了大拉翘和高底鞋的夸张，收短了袖口，露出洁白的玉腕和青葱十指；新式旗袍随着社会变革应运而生，女大学生将袍分为上下两节，裙身变短露出小腿，整个服装配着流行的学生头显得得体大方活动自由；“旗袍马甲，聘婷婀娜”<sup>①</sup>长至脚踝的马甲旗袍将身段包裹显得更加纤长，旗袍略受西方影响变得合乎人体的自然曲线。

三十年代起，民国制度下到解放前的中国，旗袍的发展达到一个全盛顶点。

<sup>①</sup>清河，《新妆杂谈》【N】，《良友》，1926-4-15，15

旗袍进一步在领口、肩袖、下摆处呈现出自然收放的曲线，衬托出中国女性特有的古典审美观：瓜子脸、云肩、幼细的脖颈，纤瘦的腰脉，烘托出不夸张的流线型双峰，贴身的丝绒、轴段、进口蕾丝面料制成的连身裙袍，视觉上拉长了玉腿的长度，同时通过不同的开衩和下摆长度调整女性的日常运动便捷度。束身却不过于束缚身型的旗袍不仅形态上早已成熟，而且随着社会需要和西方文化的影响，变得日新月异，样式应接不暇。袖口变长又收短，放宽或有收窄，镶边的蕾丝边的喇叭袖、长袖，紧窄的长袖、清爽的短袖，荷叶边袖、喇叭袖、开衩袖一应俱全；裙长放长或者短至膝盖下方，鱼尾裙、锯齿边裙裾，各具风情；腰身开始采用“省道”、衣领等处“归拔”、“立体剪裁”等工艺发展，而刺绣更是融合了蜀绣、京绣、湘绣、苏绣的灵动、交织、层叠、“绣能生花，绣鸟能挺，绣虎能奔，绣人传神”<sup>①</sup>，梅花纹、兰花纹、竹纹等等惟妙惟肖，传神寄福。

此时，传统旗袍的基本风格和特点已经定型：单片衣料衣裳连属，右衽大襟的开襟或半开襟，立领盘扣，摆侧开衩，衣身连袖平面剪裁。

四十年代，全国介于战争的影响，旗袍在材料上厉行节俭之道，衣袖、裙长和领高都极大缩短，在纹样上也低调地多用格纹等素雅图案；而四十年代中后，战争阴霾散尽后，作为时装中心地的上海，很快回复了对奢靡华丽的时尚追求，结合西方世界蕾丝、花边、面料的冲击，旗袍的发展再度登峰造极，“省道”结构就是于此时应运而生的，以新技术的剪裁缝制，“胸省”、“腰省”、“臀省”贴合人体起伏凹凸，更加流畅地显示出了女性身段流线型的优美。

---

<sup>①</sup>杨伯峻，《论语译注》，北京中华书局，1980年



(上海 模特身着各色旗袍)

此后旗袍的痕迹慢慢隐匿了三十余年。不过旗袍的精髓与独有的魅力却一直敬酒未衰，直到八十年代至今，旗袍慢慢复苏甚至青出于蓝胜于蓝地走向世界，活跃在东西方的服饰美学界。直至如今旗袍的式样在保留了上诉纷呈的特征之后，更结合世界时装的特点和喷绘、几何绘制等新技术拥有了更多更广的实用群体和无限延展性的美学新境界，越发生活化也越发能体现女性特点美的旗袍样式纷呈，繁花似锦，各有其彩。



### 第三章 中国服饰精粹——旗袍之传统美学内涵

回望古今，泱泱中国，立邦之国，礼仪之乡，历时悠久而文化厚重，博大精深。素来，人们对服饰的心理追求就是源远流长的，可以看到屈原在《离骚》与《九歌》中很少提及能果腹解馋的各类美食带来的快意，却少不了“佩缤纷其繁饰兮，芳菲菲其弥章”、“户服艾以盈要兮，谓幽兰其不可佩”等对美好衣饰的描述；可以看到“竹林七贤”中或气质豪放洒脱而性如璞玉的嵇康，披发着白素衣裹在腰间，冷静自若面对钟会别有居心的拜访，却心无旁骛地磨刀霍霍的刚劲场面，那简洁却不失阳刚的素衣与潇洒飘逸的长发无疑也与嵇康无上的内化合二为一相得益彰，还有嗜酒如命的刘伶，腰间那如玉佩般不离身的酒壶，都无不化为了历史传诵的已经带有神气色彩的标志性配饰……历史上，中国很多诸侯君王王后贵妃，都有厚葬的习性，当然，且先瞥开这当中的一些经济垢弊，其实很容易看出古人多历来就重视“礼”的思想根源或者森严的等级观念，不管流去多少银子，群王驾崩贵妃仙逝后那层层细致铺陈在龙体上的金银袍，那些游龙戏凤，双龙戏珠，腾云驾雾的精美画卷化为衣襟袍身的图腾，彰显了高贵的美，同时也象征富贵，吉祥，更是古来礼法制度中，对君主无限的崇敬的一种至高体现。旗袍在不断发展中沿袭的这些礼数章法，以及本身秀美或大气的织纹和含蓄气质都凝结了无穷传统美学观念。

#### 3.1 旗袍所隐含的“礼”教与“中和之美”

##### （一）色之厚——明教化，重实用

天地间金、木、水、火、土所代表的“五行”在中国历代的服饰色彩中有很重要的影响，“五德相生”原则下，人们将与之相应的“白”、“青”、“玄”、“赤”、“黄”视为上衣着色的标准。改朝换代时，按照一定的色彩标准“易服色”也代表着对新统治阶级的拥护与臣服与万象更新的一种期待。在祭祀等大型社会活动中，方位与五行色彩一一对应时，“东青，西白、南朱、北玄，而央为土”，处于不同方位的人着装也因此需要不同的上衣正色，同时，处于各阶层以及官位的着装也根据色彩的不同展示着不同地位的尊卑高低。因此传统服饰的色彩很大程度上是和维护政治礼教息息相关的。

《论语·乡党》曰：“君子不以绀饰”，《说文》中指出，“绀，帛青赤色也”<sup>①</sup>这些色泽与天地之正色黑色接近的“间色”。间色是指两种以上正色混淆而成的色彩，“衣正色，裳间色”（《礼记·玉藻》），传统服饰对色彩的要求很严格，不同场合不同身份着衣，都要有一定的色彩标准，君子在公众场合上衣的颜色应该是纯正的“五行正色”，以示对天地以及社会礼教的遵循。“红紫不以为裘服”（《论语·乡党》），红紫色的间色在当时是极其败坏德性不合规范的间色。色彩美是和森严的等级制度密切相关的，后来黄色为代表的色彩开始象征土地与皇权永固，着黄袍是君王的特权，而红、紫、绿等鲜明暖色调在先秦之后的发展中渐渐成为了达官贵族的色彩，平民则只能粗麻布衣原色裹身。可见，“君子，文质而彬彬”，温文尔雅尊崇礼教的内涵是需要和相对应的着衣、外化密切结合的。色彩对于“礼教”制度之下，注重“善恶”的划分，强调“善”的教化、等级分明的制度是至关重要的，这一系列色彩准则的使用功能对于传统女性服饰的定位也是举足轻重的。色彩制度的确立与盛行能反映一个国家的稳定和有序。不过分地招摇，同时有制度有阶级分化地以色彩分配服装的地位，这在孔子看来是极有现实意义的：统治阶级，尤其在大型祭祀、宗庙之堂上不得混穿不正之色，而平民阶级急不可以代表权威的天子之色标榜自身，也不该过分自由、轻率择色。

虽然之后，“正色”的发展开始变得不再拘泥于正、间两色间的过分辨别，甚至随着经济的发展，“紫色”、“鹅黄”、“明黄”、“桃红”、“翡翠绿”等等色彩越来越多地出现，较之先秦还出现了喜好大红大紫来标榜显贵的相反局面，不过纵观各时代的旗袍色彩，不难发现，以醇厚的深色调表达一种传统女子独有的稳重、端庄，以柔和不过的色感编织出一种淑女该有的温婉与不张扬是一种主流，甚至一种社会必然的要求。从先秦，到隋唐鼎盛时期开始慢慢丰富的红色系，赭石，暗红以及蚕白等颜色对以后旗袍的色彩之美也有很大影响。这样的色泽不仅拓宽了女性服饰的表达面，而且仍然在不愠不火、不妖不媚之中给人一种阴柔、青春以及中庸的平和之味。

同时，深受古典服饰发展而来的旗袍，在色彩搭配过程中也倾注了远博的智慧。不仅仅是各个朝代“正色”的呆板叠加或者毫无和谐而言的“撞色”，在不同的色彩组合中透露出的赏心悦目的一份“和谐”，例如黑缎底平绣上深沉的蓝蝶；蓝缎底上是白色起舞飞蝶的清新纯然；而绿段地也和谐地配上大地色的

<sup>①</sup>许慎著，徐焯校，《说文解字》，北京中华书局，2004年版

黑镶边以及平地而升的锦绣龙凤纹，大地回春的气息逼真又自然协调；艳丽饱满的牡丹绽放在了素洁的一抹白上，大雅大俗的颜色自然过渡，显得朝气毫不俗媚；喜气的中国红底上展翅涅槃的红绿相间的凤凰，浓烈而贵气，红绿在深深浅浅中互相映衬相得益彰，所以也不显得过分招摇与突兀，足可谓濯清涟而不妖。各种色彩在渐变中自然调和了色差强烈的“正色”可能造成的诡奇与诧异，使得旗袍的色彩在不失和谐的气息中更加丰富。

## （二）形之和——求中庸，重和谐

张爱玲在《更衣记》中详实地对清末民初直到解放前——旗袍发展的一个鼎盛时期——所呈现的种种形态进行了描述。从这当中也很容易找到旗袍形态上所展示的美学特性。

“削肩，细腰，平胸，薄而小的标准，美女在这一层层衣衫的重压下失踪了。她的本身是不存在的，不过是一个衣架罢了。中国人不赞成太触目的女人。”<sup>①</sup>这句话，从某种方面说，这也可以看出旧时封建女性服装审美中，那些深入骨髓的“礼教”观念。

中规中矩的而不失平稳和美的服饰似乎是奉了几千年孔子“以和为贵”推崇礼义之美的古典美学观。仅仅于一些镶边、纽扣之处来点巧致的新意，却也有了些于无心之处听惊雷的美感。倒不是鼓吹封建礼教，较之现代的落落大方，那时的三寸金莲，行走如弱柳扶风，百褶细裙行走无波动的细腻，多少在古人眼中也是带有几分低调的华丽美。女性最初无一例外忠于规规矩矩的层层服装和确实不太触目的一抹黑色，无疑也是应和千百年的一个“礼”，以及这种礼数背后所能避免的种种额外生枝的不和谐。毕竟中国古典美学强调的“和而为美”、“中庸”是不太喜欢太过激进的美艳，平平淡淡的美德是一种潜伏在所有女性美定义中的要素，同样也深入进了女性的服装美中。

“君子正其衣冠”“君子不重则不威。”<sup>②</sup>旗袍的形态美在众多的传统服饰中可谓是脱颖而出的，而这些形态上的美感也是全全呵护自古以来的传统美学观念——“中庸之美。”在儒家经典里，不偏不倚，不愠不火对人的着衣哲学影响巨大，尤其在“男尊女卑”的封建社会，女性的外在美与“善”的实功能密切相关，也因此需要受制与“礼教”的规范。换言之，女性服饰的优胜之处不

<sup>①</sup>张爱玲《更衣记》，选自《张爱玲散文集》，中国文学出版社，2009年

<sup>②</sup>杨伯峻，《论语译注》，北京中华书局，1980年

全在于色彩与形式上的绚烂袅娜，更多的是在于是否合乎封建登记制度下的统治标准。过分毕露的曲线和夺人眼目的五彩缤纷在传统意义上未必是“善”“美”的，“善”的功用不在于声色犬马的感官盛宴，而更多是能否“治乱”，平天下，有积极的教化之乱的社会效果。因此，此时的女性服饰最高的境界不是使得本身富有更多的个性美或吸引力，“中和”之美是一种女性传统服饰美的最高境界。“礼为用，和为贵”以“有礼制”作为最具有善恶之分的标准为前提，亦加上“和”为辅料提升封建制度的和谐与稳固。“和”意味着将不同的元素统一为一体，而中所强调的中庸之道、中和之美则寓意要将所有矛盾合理地转化和消解达到乐而不淫，哀而不愁的平静的状态。一切适度，这样的状态是符合礼教符合一定社会伦理观的，也是稳固人心乃至国邦的。

显然，这样的精髓对后世女性传统服饰影响不可忽视。旗袍使用一片衣裳连缀一体的整体剪裁，着在人身显出一种分节服饰无法表达出的完整性。整体和谐连贯的流线，自然包裹而不突兀的曲线形态，薄而标致，搭配清朝就开始盛行的花盆底三寸金莲，衣身不露斧斤的刺绣镶滚都在小荷才露尖尖角的细水静流里娇羞地绽放，不凌狂澜而大起大伏。将发髻盘高，将玉足收细，将身段悄悄掩映在不过分紧窄的裙裾下，只是稍微带出一种贵族的大气和风范或者小家碧玉的丝丝竹竹，便不会贻笑大方、败坏家风乃至世风。这样的旗袍，确实有着很大的教化和方正之气，但凡女子身着旗袍，必不至有皇宫大龙袍般的厚重压抑，而限于服装对身型的适当修饰也必不得恣睢妄态。旗袍就是这样，本身已具备了传统的收敛格调与宽和宽厚的气质，让身穿的人与看别人穿着的人，都在不知不觉中有了一种自悟与自觉。

与此同时，细细打量由清末开始慢慢走向成熟的旗袍纹样的形态，也不难看出很多线条、纹饰组合在数量、构图上别出心裁的和谐美感。绣纹往往呈现出单独个体、对仗对称、“成三成组”出现的分类情况。

譬如，在喜结连理的庆典中，新娘喜欢穿着的红绸地刺绣牡丹旗袍式样，这时的构图设计往往少去了衣角裾边的过多浓墨重彩，少去了几多镶滚点缀，而是独独在袍身衣衿中心位置栩栩如生出一道凤飞腾空的吉象，大方多彩的凤尾由胸口处开始一直飘摆下垂到膝盖处，整件旗袍望去全然就只见一只盎然蓬勃的凤凰涅槃在当中，强烈地展示出一种新生、喜悦、欢庆、吉祥、美好的气味的。这样“独立、中心”的构图类似故宫构造的原理一样，将主题置于天地之正中，显得举足轻重。



凤凰刺绣

又如，喜欢“好事成双”般的对称结构，显得稳固统一；同时也擅长将三个或者以上数量的素材堆砌、组合。如石榴、桃子、佛手并行不悖地形成一个构图，寓意多子多福；龙、凤、麒麟的组合和谐地代表了神兽的降幅；将一系列吉祥饰物凑合到一处，看似不相关却又极其协调的“博古”组合，这些选材与纹案都在“多个”与“大”的意涵中显示出另一种“和”的协调性与完整性。

### 3.2 传统旗袍所透露出的先人对原始图腾的崇拜

“图腾崇拜是将某种动物或植物等特定物体视作与本氏族有亲属或其他特殊关系的崇拜行为，是原始宗教的最初形式”

在古代中国素有“万物有灵”的观念，先人执迷地深信自己族人的生生息息都同自然界的某些动植物有着密不可分的灵性上的，甚至血缘上的关系。因此这种由氏族公社时期发展而来的图腾文化也一直深入进了传统服饰沿用的图案中，即使是后来慢慢发展演变的旗袍也随处可以寻觅到这些原始图腾的痕迹。

例如，“苍狼白鹿”的图案组合，很好地说明了原始图腾从母系到父系公社的发展史，图腾的发展变幻也展示出了先民生活方式的不断前进、变化历程，因此被遗留下的图腾精髓往往可以很大程度上寄托一个民族的某些信仰。“天命玄鸟，降而生商”<sup>①</sup>玄鸟（凤凰），便成为商族的图腾，而浴血重生凤凰不仅象征了一种坚毅，也成为了后世寄托无限美好的图腾。《礼记·礼运》“麟、凤、龟、龙谓之四灵。”它们已不仅仅是神话传说中的精灵古怪，而是被神化为人们生活中的吉祥物。

关于“龙”的神话、图腾更是成为华夏民族的代表，我们的祖先以龙为始祖，“龙”因人而“神”，“天子”亦被敬为“真龙”，故而视之为至上、至圣、

<sup>①</sup>司马迁，《史记·玄鸟》，选自《史记》卷三《史记·殷本纪第三》，1982年出版，05年再版

至尊。“龙”亦被神化为赤龙、青龙、黄龙、紫龙、白龙、黑龙、金龙、玉龙，又被誉为飞龙、游龙、卧龙、盘龙、蛰龙和潜龙。“龙”这样的一个图腾，很多研究认为是在历史不断的发展中杂糅出的一个积聚了多种生物特性、寄予了无限期待、向往的虚拟物，“龙”的出现也很大程度上代表了炎黄子孙渴望在不断生息繁衍中所具备的优秀品行和顽强生命力。因此旧时服装中处处不难看出国人对某些图腾的崇拜。尤其是封建时期，而发展到后来的旗袍，有些图腾出现在部族、家族中，也彰显了自己的出身、地位，权力和特性，有着自己独特的含义。所以图腾的价值与特性影响到后世，例如龙凤这些最初是带有很浓重权威意义的图腾，在封建社会中亦是不能随便加以运用的图案，很多时候仅仅可以出现在达官贵族，金枝玉叶的袍服身上，给予人以顶领膜拜敬而远之的能量。旗袍中除了那些镌刻进了衣服精髓的细节，除了如意的扣，流苏的头饰，红红的喜庆，能极好地传递着穿着者的一份社会角色和个人心情，那些富态的皮袄下陈祥的龙凤图，鹤寿延年，龟虽寿，匹鸟荷塘，丹凤朝阳，避邪趋吉的蝙蝠更是很大程度上传达了整个社会人群的一种渴望低位得到昭示，渴望家族得到庇佑，渴望家门生生不息的心理倾向。虽然乍一看之下，似乎已经很难从这样的图腾中联想到最初先人们对它们顶领膜拜的宗教仪式，但是还是不难从这些旗袍上下的细小图案，看出它们背后千年的象征意义，甚至一种气节，一种受神佑的寄托，一种最初对生命延续能量的原始崇拜，一种深深透露出国人对“有灵世界”的无限尊崇与对美好明朝的期望。

### 3.3 传统旗袍所蕴含的“道法自然”“天人合一”的美学思想

“道即道，非常道，道生一，一生二，三生万物”，“天地与我并生，万物与我齐一”<sup>①</sup>，老庄对宇宙的看法对后世影响深重。一直到宋朝董仲舒的“天人感应”等思想的延续，古人对与传统美的认知达除了有儒家思想的“大善”对社会的教化功能，还很注重道家思想中与自然共生的“无为”观念。

首先“物我齐一”表现在了庄子肯定“道”以下的一切都具有相对性、互为因果、互相可转换的特点。“物无非彼，物无非是。自彼则不见，自知则知之。”事物之间的“彼”与“是”是相互存在与转换的，而互相转化的前提是同样肯定与强调了一种“二元性”，承认并尊重阴阳、刚柔、强弱等相对元素的共生与

---

<sup>①</sup>方勇，《齐物论》选自《庄子》，中华书局，2010年版

调和，认为对立互依的两者可形成一个流动、优美的整体。这使得受影响下的旗袍服饰也具备了有无结合，虚实相生（后文会具体论述）、层次清晰、主次分明的特点。譬如，有了翩翩起舞的彩蝶就搭配素洁的绸缎地底色，宛如天成动静结合，显得活泼却又静琬宜人；中国红的整体布料上添一支拖着翡翠色羽尾的玄鸟，火红的大方烘托出翠绿色的清丽不凡，大俗与大雅就这样合二为一，不露斧斤。

此外，“天地与我并生，万物与我齐一”，是庄子《齐物论》的主旨，其认为生死、美丑同天地万物一样充满了一个“一”的整体感。

旗袍在这样的审美理念影响下，也成为一种特色丰富而完整的系统服饰。在整体构成上，旗袍具备立领、衣襟，细致的盘扣，上下连缀一体而紧窄合体的衣裙，含蓄的开衩，各类色彩和谐地搭配，线条、图案考究地分布，加上与不同旗袍式样相应的发髻、同样细小的绣鞋，旗袍不管在构造还是具体穿着时都庄重地显示出了中国传统服饰当中的一种完满性、完美性，追求的是一种和天地并生的整合性。“道隐于小成，言隐于荣华。故有儒、墨之是非，以是其所非而非其所是。欲是其所非而非其所是，则莫若以明。”<sup>①</sup>圣人的最高境界是“莫若以明”的沉默与无为，以虚境的心境，具有统合性地“齐一”关照天地万物。旗袍于无心之处静静显现出的对天地的敬仰与融合，色泽上精打细想的选择，不仅仅表现在旗袍本体上的颜色美，更在于在整个天地之间同周围的一切社会、家庭、人际关系上的和谐美感。不刻意招摇，不作过多解释，不刻意追求女性生理上的体态特征的毕露无遗，却通过简单的线条裹覆身躯，清爽宜人，表达“无为”的自然曲线感。

与天地共生，与自然齐一，这种思想影响下而诞生的旗袍，除了拥有精致的工艺和表达力，还兼具了一种顺其自然，顺应自然的特点。自然界的花鸟鱼虫，“鸳鸯戏水”、锦鸡与牡丹“、蝶恋花”，这些主要旗袍花式的选择都显示出一种生物与自然的和谐、融洽，除了必要的讲究——譬如祭祀、朝会、喜庆能主题的旗袍，日常生活中的旗袍主要部分的刺绣图画更多还是这一派天地之物的活现工笔或者流动写意。

### 3.4 传统旗袍所蕴藏的“君子比德”与“正德”之情

---

①方勇，《齐物论》选自《庄子》，中华书局，2010年版

比德最早可以建于《诗经》中的比兴手法，以及《周易》中的“卦象”的道理亦此。例如：“天行健，君子以自强不息”，以苍天的运化喻意君子应有的刚强；“地势坤，君子以厚德载物”，以大地的宽厚喻意君子该有的德性；“风行天上。小畜，君子以懿文德”（《小畜·象传》），以徐徐轻风比拟君子的佳行懿德。《诗经》更是广泛使用比兴手法，对各类事物为对象的感情兴发。如，《小雅·节南山》：“节彼南山，维石岩岩，赫赫师尹，民具尔瞻。”<sup>①</sup>以巍巍山石比喻师尹的赫赫威严。“桑之未落，其叶沃若；桑之落矣，其黄而陨。”《卫风·淇奥》：“瞻彼淇奥，绿竹猗猗。有匪君子，如切如磋，如琢如磨。瑟兮僖兮，赫兮咺兮，有匪（斐）君子，终不可谖兮。”以淇园之竹茂盛青翠比拟君子文质彬彬及道德文章灿烂可观。这些耳熟能详的比兴也可看为是“比德”的一种初现，一种雏形。

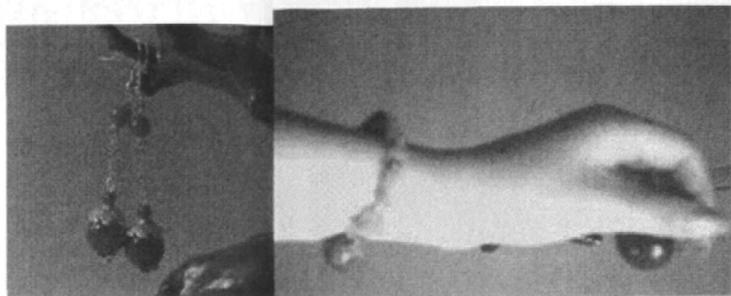
《秦风·小戎》：“言念君子，温其如玉。”以玉的温润比拟君子品格；尔后的屈原以流芳百世的《离骚》继承了《诗经》的“比兴”传统，为了表现自己高尚的人格和怨愤情怀，广为设喻，展开了丰富的联想，其以佩饰香草比喻个人的美德和多才多艺：“纷吾既有此内美兮，又重之以修能。扈江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩。”以草木凋零、美人将暮比拟报国的衷情和焦虑等等。

《小雅·白驹》：“皎皎白驹，在彼空谷。生刍一束，其人如玉。”以“皎皎白驹”比拟隐逸林中的高洁之士。“谦谦君子，温润如玉。”古人喜欢将自己的德行融合到事物的外化之中，有点触景深情，情景交融随而托物言志之味道。传统道家思想影响，万物有灵的思想也深入人心，君子将内心的道德情怀通过触目有感的外物而形象化、具体化，就可谓之比德；以外物赋予人的某些相似相联系的情操、美德来正其身则谓正德。比德需要具备内在与外在两相结合。不过更多的是一种内化情绪作为动机和源泉。譬如玉石的温润而不失严冷坚毅，玉石清朗的“文质之美”就成为了君子刚健而谦和的道德，追求唯美的精神境界最好的寄托与转借的载体。

而作为传统女性服饰的旗袍也很大程度上体现了美德的外化，将很多传统美德通过一系列的服饰特点来展现，来比德。如前所述，“君子好比德于玉。”这是历代君子的喜好。旗袍的很多装饰物也都很热衷于使用君子用以自比的玉石，玉扣、玉镯、玉翡翠耳饰通常都是搭配旗袍的首选，这些细节往往极好地展示了中国女性的坚贞如一、冰清玉洁的清丽。时常可以看到在半截喇叭袖的

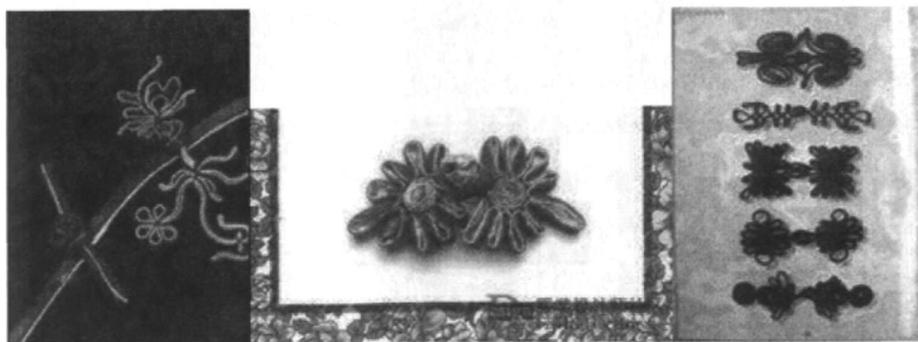
<sup>①</sup>本节诗经引用皆出自：王秀梅，《诗经译注》，北京中华书局，2006年版

旗袍袖下隐隐约约露出的洁白的细腕，上垂着一晶莹剔透的白玉手镯，和同样优雅含蓄的旗袍相印成趣，显得高洁又温润人心。



(旗袍 玉配饰)

传统女性需要精美小巧而淑秀典雅，过分招摇的饰品很少出现在旗袍之上。旗袍制作工艺当中的“盘”这个环节透露出了一种美好的寄托：琵琶扣、蝴蝶扣、葫芦扣、菊花扣、兰花扣、梅花扣如意扣都比喻出了传统女性内心追求的全满境界和形式上的亦趋完美。莲花、青云，岁寒三友，四君子，兰竹梅、菊花作为大襟袖口上的精美装饰，几乎构成了传统旗袍的绣织主题，传统女性所要追崇的矜持、坚毅、隐忍和高洁就如此一般地通过旗袍的“美德”展露无遗。而此外，用鸳鸯委婉地比作女性“如有君相伴，只羡鸳鸯不羡仙”的恩爱期待。还有从唐朝一直延续后世，人们在衣饰图案上有所偏好的牡丹，比出出身的富贵和繁华，暗示出不凡的地位和优雅。



(盘扣)

同时，这些元素的组合本身就流出了一种端庄、沉静、清逸、操守、高洁，这样的旗袍不管是穿着者还是与整个社会之风而言，都具有一种自省自律，标榜德性的正德之效。

### 3.5 传统旗袍所展现的意境美

## （一）旗袍服饰常会选用的意象

《易传》已有言，“立象以尽意，得意而忘象”，“观物以取象”<sup>①</sup>，直至唐朝王昌龄开始明确提出了“意象说”。得象是为了懂得象所象征与表达的某种具体意义，而由象背后蕴含的意义则可带出一种深厚的意境。“《易》有太极，是生两仪，两仪生四象”，这四象分别为实象、义象、假象、用象，实象则可理解为是眼前所见的物象，而义象和假象则可理解为是胸中的意象，而最终的“用象”则可理解为老庄的“大美”与“象罔”，即唐朝王昌龄在《诗格》中提出的：“诗有三境：一曰物境、二曰情境、三曰意境”“以心击之，深穿其境”最高的那层隐于一切的道，一种象外之象<sup>②</sup>，以至一种境界，一种“意境”。

刘勰在《文心雕龙 神思》中指出“窥意象可以运斧斤”。可见，意象最高的境界不是简单的某个物象的选择，而是意蕴与物象的交融，也就是情与景的一种融合，其融合了审美主体的情感、意志。意象不仅仅是象本身恰当地代表了这些情感色彩，更重要的是一种“象外之象”、“言外之意”的无限深味（这点对下文要论述的“气韵”、“留白”含义都有影响）。意象是意境的重要构成部分，意象虽不能全全代表意境，但是意境的提升是需要一意象为前提的，因此，注满感情色彩的物象的选择对服饰的整体气质和无限韵味都有很大的影响力与感染力。

在旗袍的审美过程中意象的选择是很有讲究的。旗袍的设计很偏好某些耐人寻味的意象。尤其是旗袍在清朝后刚开始盛行的阶段，传统的旗袍很少像西方的服饰那样以过于膨大的下摆、束小的腰以及低矮的领襟企图在形式上强调出人体具体而凸显的曲线，以取悦于人。而旗袍的的形态是自然优雅的，更多的装饰上的细节透露出一种延绵想象的意境来。意象上多选择和谐喜气的“蝙蝠”、“如意流云”、“岁寒三君子”等等惟妙惟肖灵动逼人的刺绣跃然群上，形成了一种独特的情感表达方式：缠枝花纹，折枝花纹，莲纹，蝶飞燕舞，五蝠朝兽，逼真而活灵活现的组合搭配合适的质地与色彩顿然引发人们的无限美好联想。极少有满篇幅过分夸张的泼墨，为以渲染吉祥之意则也单绣一只腾飞优雅的风凰，袅娜轻盈搭配火红而纯然的底色，浴火凤凰，即可呈现出新生的朝气；迎风摇曳的一枝独秀刚好在行走飘摇间零落到了水蓝色底的袍上，忽灵忽现，娇媚又高洁；亭台轩榭素是古典文化的一大风景，也大胆坐落在了贵妇的

①于春海：《易经 系辞下》，吉林文史出版社，2006

②叶朗，《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985年初版，2007年第12版，第265、266页

袍身上，写意随性，却落落大方又颇有几分雅趣。

## （二）旗袍体现出的虚实相生，有无结合

此时无声胜有声，此时无物胜有物。从老子哲学开始，便有了“有”、“无”、“虚”、“实”的宇宙本理论。这种有无相生的观念也对后世的美学有了较根本的奠基作用。

《道经》十一章曰：“三十辐共一毂，当其无，有车之用；埴埴以为器，当其无，有器之用；凿户牖以为室，当其无，有室之用。”<sup>①</sup>在道家哲学看来，天地之中注满了一种虚空，这种虚空又处处流转于万事万物之间。这种所谓的空，并不是毫无意义的不存在，相反，看似无形的虚其实蕴含了一种绝对的道，一种气，渗透与推动这万物的幻化、变更与生生不息，如此，也就有了所谓相对的“有形”的存在。然而，没有某种天地间的无形道法，也就形成不了眼前可见的具体形式，没有具体的、有限的“有”，道所孕育的“无”的博大精深也无从体现，此所以有与无不可割裂，两者结合才必然形成包罗万象的世界。

正如前文所述的“道法自然，天人合一”，在传统美学思想中孕育而成的旗袍也可以视为“无”中的一种具体的“有”的体现。旗袍的灵韵无处不体现出一种虚实结合的魅力。不仅仅是一种“绝对的”对美好的面面俱到的展现，更多的是一种若有似无的情趣和味道。行走之间，合体而得体的开衩与曲线，恰如密不透风的旧时亭府栽种出起伏有形的盆栽，再开出一道若隐若现同外界沟通的窗来，使得女性的形态优美与性感在显现与蕴藏间得到一种恰到好处的平衡；而在写意的图纹间，流露出的也不一定是完全对实物的生硬照搬，而是如同传统国画对泼墨的借鉴和吸收，错彩镂金与初发芙蓉的虚虚实实互相掩映，引人顾盼生辉。

---

<sup>①</sup>叶朗，《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985年初版，2007年第12版，第29页



(旗袍 若有似无的朦胧感)

### (三) 旗袍蕴含的留白含义

提起虚实结合，就自然而然联想起“留白”的范畴。留白的艺术手法是中国传统美学的重要特点之一，也是重要构成内容之一。这点可以很大程度上从中国传统绘画审美观上看出。中国画之构图与表现样式中的“留白”现象伴随着画史而发生发展。按中国哲学理念来解释中国画中的“白”，“白”就是“无”，也就是“虚”。落到画面上，便是“虚景”之谓。中国画中的“留白”现象延续于今，其思想依据，一是中国的哲学思想“气”理宇宙说；二则为道家的美学思想“气”归“道”，而“道”为“虚无”，如老子的“大象无形，大音希声，大美无言”、“知其白，守其黑”，庄子的“朴素而天下莫能与之争美”“淡然无极而众美从之”。

中国画“留白”自觉的历史当从先秦的“错彩镂金”算起，而至六朝的“出水芙蓉”形成。成长期在唐，确切的依据从张彦远的《历代名画记》中“白画”之说可见。对于画面上有意识的“留白”并作深入研究的时代当为宋代，这个时期是中国画之“留白”造美的兴盛期。中国画中以“留白”著称也受到宋代的理学观念的影响，如南宋的马远、夏圭“萧散简远，妙在笔画之外”于诸多画作均以虚实间求得大自然中辽阔深远；如倪瓒的画作“天真幽淡，逸笔草草”之风，元代继宋文人画风，将中国画之留白风格推向空灵处。这对明清的绘画风格影响也很深远，而后关于中国画的“留白”现象也得到了理论上的充分重视，有与无，实与虚的关系在传统审美中更为受重视。

旗袍的诸多特点也完全吸纳了“留白”的深意。也带有前文所述的“意象”同理，不拘泥于所见的有限，而是更求一种“言外之意”，“象外之象”，用“有”进一步展现出一种走向广阔的、无限的韵味。

“中国女人的紧身背心的功用实在奇妙——衣服再紧些，衣服底下的肉体也还不是写实派的作风，看上去不大象个女人而象一缕诗魂。”<sup>①</sup>从这样的描述中，其实可以看出一种旧时女性服装的审美中的“留白”意味。国人向来是推行一种含蓄美的。因为有了含蓄的内涵，丰富的线条与轮廓才诞生出了一种类似于“意境”的蕴藉无限的留白意味。在一截大方的喇叭袖下微微泛出一截素洁的玉腕，如若再加上一圈纯白或碧绿的玉环，那真是青葱玉指上微昔的点染，让视觉惊喜之余回味起莲动下渔舟的清雅，一点丹青的点缀引出无限美感。

传统旗袍是容不得太过紧窄毕露的女性特征，就像中国的写意画似乎总能比太多色泽堆砌的西方静物写生多出一点“空白”的力量一样，锋芒毕露似乎总敌不过留白带来的静静遐思来得美好。旗袍绝对不像现代西式服装讲求的某些人体展现，超短裙、超短裤将修长健美的腿型大胆暴露在外，显得大方性感，也不像吊带T恤背心的贴身来地表现现代人的干练清爽。但是西式服饰比起旗袍某种飘缈的婀娜与姿态，远不及旗袍含蓄得体的开衩和合体的“省道”来得挺拔和柔和。时隐时现的玉体肌肤显得不做作却又带有“犹抱琵琶半遮面，千呼万唤始出来”的娇羞，最美的境界，不是将所有炫目的元素贪婪地拼凑与堆积，更多的是“眉梢痣一点”的留白，一颗朱砂痣在白皙中微微点染，在人们的想象之空激起微微涟漪，引发的是的无限俏丽与矜持娇羞的美感。

---

①张爱玲《更衣记》，选自《张爱玲散文集》，中国文学出版社，2009年



#### （四）旗袍所饱含的气韵生动

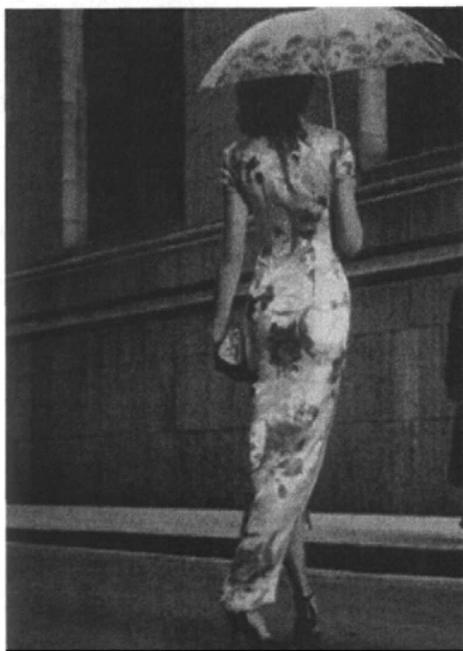
继续上文的论述展开的主题，很自然就可联系起“气韵”这个范畴的古典美学在旗袍美学中的重点体现。气韵是注满虚实、留白的，充满感情的意象渴望表达出的韵味，美好的意境往往可以感觉到一种“神韵美”，一种超脱于有限的，具体的形的美感。

气韵生动最早由南朝谢赫在《古书品录》中提及。原本是用以传统书法的美学范畴，后来在绘画等诸多领域也都可见一斑，旗袍作为一种既生活又艺术的服装，其韵味不可一言以蔽之，用“气韵生动”来表达旗袍的某种境界美是最为恰当的。

“气”是宇宙万物的本体和生命，也是人和事物“风姿神貌”的本源。如果说，“留白”可以是一种传递出有与无相结合的艺术方式，那么“气韵”更是“取之象外”后，对有和无当中的“虚空”、“无”概念里所蕴含的只可意会，不可言传的“道”、“神”、“妙”般境界的升华。气韵不同于神韵，但是又和神韵有一定的关联和同工之妙。《神思》中提出了“神通万里”，这当中“神”的

含义其实可谓是刘勰认为文章创作最初的一个动力。虽然《文心雕龙》主导思想为儒家思想，但是可见在创作的理论上仍然借鉴了很多老庄思想和《周易》的思想等。“道”、“精”、“气”、“神”的本体意识在刘勰看来也是文学创作的最高境界和本质。《易经》中“阴阳不测谓之神，以通神明之德，以类万物之情，行二上谓之道，行而下谓之器。”认为对混沌的世界之初的观照，在不断的变化中对道的探寻才是一切的意义所在。那么，《原道》所言：“人文之元，肇自太极”，文章也是与天地共生的，它的最高境界也并非局限于浮现出的简单文辞，而是在这种文辞呈现后所隐藏的更缥缈幻化的那层“神”“道”的境域。

“中国女人的紧身背心的功用实在奇妙——衣服再紧些，衣服底下的肉体也还不是写实派的作风，看上去不大象个女人而象一缕诗魂。”旗袍不仅仅讲求穿着者穿了件什么，或者拘泥于观赏者眼前看到了什么，行走时的旗袍更多带给人一种“朦胧感”，一种动态流动性。绣制在下摆的蜂蝶会在小腿的来回细步间随着被带动的褶皱、韵律而翩跹起舞；哪怕是中后期流行的最为简洁的条纹旗袍，随着环肥燕瘦的穿着者，或者远近高低不同的欣赏者视角的改变，起伏的条纹加载旗袍身上，或让人感到更为丰腴富贵，或者更为苗条清癯，都会流淌出一种各有千秋的气韵美来。



（旗袍 流动气韵）

总而言之，旗袍，更多的是透露出，有限的所见背后人们感觉到了一种气

质与神韵。同时，“万物生生，而变化无穷”，“变为动，动而生，化即化生万物。”，在律动与变换中产生出一种生息变动的气韵美，使得旗袍虽然在式样规格上有明确的规定，然而其设计在构图、形态、色彩搭配上都灵动变幻，注重一种“变化性”，不同的旗袍配上不同的穿着者、审美者，都各具千秋，绝不会陷入雷同与呆板。

## 第四章 博采众长——传统旗袍在演变中透露的西方美学深意

旗袍的美学意义确实是源远流长并兼容并蓄的。正如前文所述旗袍美学如同艺术、宗教、政治、历史一样，属于社会意识的各个扇面，每个扇面之间也必然存在着一定的影响与联系，同时它们仍深深反映也受到社会存在的大背景的制约。张爱玲曾在记录旗袍发展轨迹的《更衣记》中说，对于不太会说话的人而言，衣服就是一种表达生活的语言，像随身携带的一出袖珍戏。亦有言道，服装就是一种极其高明的政治。因此，旗袍作为一个时代一个国家最为精粹的女性服饰，往往可以渗透着浓厚的历史文化气息，同时在历史的变迁中弥散出一种大众集体的心理状态，这些心理状态可以由每一个身着服装的细小人物体现而出。

### 4.1 从西方心理学角度分析旗袍的发展的美学涵义

#### （一）从马斯洛心理金字塔原理解读旗袍的发展

人类的需求由低级到高级则显示为生理需求、安全需求、社交需求、被尊重需求以及自我价值实现的需求。服装的意义与价值则可以也从低到高贯穿于人类心理学需要的这五个层级。这也就是我们通常容易看见的，不同历史不同国度，不同背景出生不同层级的人都对服饰有着不同的关系，不同的人有不同的穿衣哲学，最贫瘠群体用木麻、兽衣盖体以求得生理上的温度保全，奔波求存的中下阶层到中产，不仅为了保温，有时也是为了社交与高一级的尊重与被尊重感，即使食用得简单，也总会想求得一两得体的衣冠，或者用来让自己有些生活的神采。亚当夏娃由于偷食智慧果而从此以一叶蔽体，这圣经中“服装”的雏形满足了人们知廉耻的需求；韩非子在《五蠹》中说：“故糟糠不饱者不务梁肉，短褐不完者不待文绣”其实所言和马斯洛塔的金字塔图表有异曲同工之妙。在中国封建社会时期，奢华的服饰往往是统治阶级的特权，而日出而作日落而息的劳动群体往往仅以麻布裹体遮羞避体。服饰是属于社会人生活的一部分，其实用性与艺术性都和人的身份、地位、心境、追求息息相关，不同的格调、不同的审美水平，同人实际所在的社会层次、物质环境是同期同步的。

这点从上文的旗袍发展过程就可见出。

英国著名人类学家戴斯蒙·莫里斯在《观人术》中有这样一个关于女性裙裾的观点完全符合马斯诺心理学。他认为，西方社会的经济状况与妇女的穿衣开放度、自由度成正比。

上世纪20年代末期，全球性金融危机首次爆发，失业现象急剧增加。这时的妇女装扮保守，用料质朴耐磨，色彩多千篇一律采用经久不易褪色的深色调。而30年代经济回升，妇女参与越来越多的社会活动，这时的裙装变得更短更轻快大方；而四十年代由于受到二战的冲击，战后人们渴望中庸而情绪收敛，着装变得再次趋向陈旧传统，新奇的改变相形渐远；直到几十年过去，经济再度腾飞，妇女的裙子终于得到更大程度的解放，社会的大胆和“甲壳虫”“嬉皮士”的年代来临，超短裙、迷你裙成为常见的时髦服饰；而到现在，经济总体上的飞速发展，进一步刺激了女性服装的日新月异，紧身裤、露脐装、比基尼等女性服饰的盛行伴随的是女性心理在社会发展中的日益成熟与自信。不过，当金融危机再度席卷全球时，一时间内，尤其金融界、政界的职业女性，会更注重自己特定场合得体而干练的职业套装服饰，一定程度上减少自身对浮夸矫饰的追求欲，同时这又在一定程度上对社会上更广大女性群体的审美追求有了某种影响。

同理，旗袍虽然作为一种中国传统服饰，在变更与发展中任然符合这一美学心理学规律：

清朝前期的旗袍，由于还未完全推掉游牧民族的生产方式，女性的袍子依旧带有马蹄袖、四面开叉等适合最原始的游牧习惯的特点，样式相对单一。



（旗人带有游牧民族遗风的马蹄袖）

清朝中厚后期，尤其是顶峰时期，由于民族融合，且经济发展较快人们生活稳定，女性不仅眼界有所提升，出现了更多的花式与汉族结合的特点，也走向了不用担心游牧生活而开的“两衩”甚至直筒，衣袖也放宽，少了马蹄袖的

实用，却也多了几分摇曳美。

而到了辛亥革命后，拜托了封建枷锁，政治经济发生一系列重大改变，旗袍也从满清旗人的贵族式“大气”中走入平民生活。缠足与厚底鞋和头戴的大花、高髻一时销声匿迹，“男女平等”首次在国内浮上台面，学生式短发，和分截的上下装扮变得清爽简洁，又利于年轻女子参加社会活动。

30年代到四十年代，在遭受战争地区的妇女桌传统旗袍的不是很多，处于生存生活的较基本追求度，更多是衣裤的方便打扮。美观次之；而上层和租借的女性服装却日新月异，发展神速。上海国外租借里的模特与交际花这类女性的旗袍式样可谓层出不穷，各领风骚。

而到了建国初期，社会主义体制刚在中国确立，大炼钢铁、大生产运动等如火如荼地展开，“劳动光荣”使得女性一方面为了解决温饱基本问题投身建设，另一方面在精神上也因为当时的社会主义形态刚确立，进一步积极提倡的“男女平等”、“妇女解放”，而以着中山服、列宁装为荣。

上世纪六十年代到七十年代的文革，国家将主要问题转入阶级斗争，经济停滞不前，甚至凋敝，旗袍这样优雅、精致的女性服饰不管在制作、选材、穿着上都有所考究的女性服饰全然淡出了社会，女性以自己是工农阶级为荣，以朴素低调为生活的标准，绿军装、工人服成为了主流。

改革开放后，经济火速发展，与世界沟通加强，随着女性经济的不断独立和能力的加强，日益摆脱了仅仅追求温饱的现状，更高更远更美的审美情趣得以在这样富足和开明的时代发展，旗袍再次重回服饰的舞台，并慢慢得到世人的瞩目与欣赏。

加入WTO，走向世界融合的中国，在经济已经独立和走向繁荣的今天，女性的自由与地位得到空前的肯定，这时的旗袍出现在多元化、多极化的世界潮流中，各行各业、各个领域，生活休闲、公共活动、影视文化等等方面会看到各种形态、功能的旗袍，此时的女性在思维、价值观、世界观上已经有了质的飞跃，旗袍开始大胆结合西方的各类元素，变得更加具有厚度和新颖度。

由此看来，旗袍的发展历程是同相对的区域下经济、政治的发展成正比的，旗袍的受众者也是在相应的影响下形成了不同级别、高度和视点的审美追求，从而使得旗袍美学也得到了相匹配的发展。

## （二）从弗洛伊德的精神分析说来解释旗袍中的女性心理

张爱玲在其详尽描述中国传统服饰变更的《更衣记》中有言曰：“时装的日新月异并不一定表现活泼的精神与新颖的思想。恰巧相反。它可以代表呆滞；由于其他活动范围内的失败，所有的创造力都流入衣服的区域里去。在政治混乱期间，人们没有能力改良他们的生活情形。他们只能够创造他们贴身的环境——那就是衣服。我们各人住在各自的衣服里。”

旗袍的发展与变化无疑是符合这样的心理的，而将内心强烈地能量转化为外化的一些创造这样的观点异曲同工于德国弗洛伊德的心理分析观点。

作为精神分析心理学的创始人弗洛伊德，将人类的内心分为了可以直接支配言行的“意识”与非理性的“无意识”。他将无意识分为了潜伏在大洋深处的冰山一般的“潜意识”<sup>①</sup>，这部分是所有意识之基，来源于人们的诸多本能；另外分为了相对于能变的“前意识”，它立于潜意识上，尚未上升但可以上升为直接影响我们的意识；最后，那微露于海平面之上的“冰山一角”，即为浅露出水面的“意识”，才直接反映着人们在现实生活中的各种长期受压抑后转化而成的，能符合于现实的、规律、道德、意志又能推动自身对潜意识的某些需要进行追求的各种思想。由此看来，无意识，即为人们内心最原始的各种本能欲望，他将这种本能欲称作“力比多”。这种力比多的能量是不可忽视的，可以关乎于人们最原始的情欲冲动，也可以在长期现实的压抑、阻碍、限制中，像隐秘的巨大潜力一样在某种情境下得到转化甚至升华，因此，可谓是文化、艺术、宗教创造的一切最根本动力。据此，他还提出了人格概念，将人格分为纯然本性质追求快感的“本我”，和为了协调于现实，而适当压抑本性的“自我”，以及在长期的教化影响下所形成的道德观念与尺墨准绳的“超我”。所有活动，包括艺术，都无疑是潜意识中对原欲的追求，艺术家不是一般以“超我”的状态来诠释道德准绳的，而是在“自我”状态下，用一些晦涩或者象征的手法修饰了“本我”中对欲望的追求，而且创作者一切创作的动力源无疑就是“力比多”，力比多在经过自我与超我的压抑后，发生了转化和升华，成为一种追求美好事物的巨大能量。

封建女性由于处处受到压制，只能以切近自己的服装作为出口，将更多的“力比多”用在旗袍的微小创新上。以服装作为欲望的突破口。封建女性，在男权社会中，只看得些《四书》《五经》，最高的人生准则莫过于“三重四德，更没有更广阔的职业生涯可以尽情挥洒青春与内心深处的能量。从旗袍的发展

① 【德】马克西蒙·弗洛伊德，《梦的解析》，九州出版社，2008年版

过程中可以看出，由于外部环境的限制，女性少有才人、能人涌现，不过历代的着衣风格、式样、美观都在身穿它的巧手下变得美轮美奂，日益精致，这也是因为在一夫多妻制的封建社会中，女性争夺妻权，争夺自身低位所带来的竞争、仇恨、期待没有更多的发泄途径，女性被压制的力比多唯一的出口就是贴近自己生活的服饰，力比多就这样在潜意识与意识的转换间全流到了旗袍服饰的创造上。这点也与下文将展开的女权意识的萌发有密切关系。

#### 4.2 变幻中的旗袍所抱有的女性主义——女权主义的萌发与影响

如前文所述，旗袍是“礼教”的代表，而从发展看来，这样的所谓“礼”其实在现在眼光出发，也可以视为一种对女性权利与能力的压制。

从《更衣记》女性服饰由满清的一些模式转而为民国后的一些新的审美观念看，这当中其实积极展现了一种女权意识的觉醒。服饰审美作为一种意识的转念同那时的一些列政治、历史变幻也是息息相关的，也可折射出更多承前继后或者完全崭新的服装美学来。

“时装的日新月异并不一定表现活泼的精神与新颖的思想。恰巧相反。它可以代表呆滞；由于其他活动范围内的失败，所有的创造力都流入衣服的区域里去。在政治混乱期间，人们没有能力改良他们的生活情形。他们只能够创造他们贴身的环境——那就是衣服。我们各人住在各人的衣服里。”<sup>①</sup>

这句引言，除了瞧出一点时装与社会群体思想的关系外，更可看出一点女性当时微小的自我意识。虽然这种意识受到了千百年封建礼教和烦乱时局的重重压制，但是那隐蔽在裙裾鞋尖狭小处的细致改良，就如同百草深处的一点若隐若现的微红一样引人细细品味与思考，这也是一种隐蔽在女性内心深处的创造力的体现。

“中国人不太赞成太触目的女人。”从女权意识的角度出发则除去其内含的含蓄美与中庸美，似乎这样对女性服装美的定义也显得几分偏激和狭隘。那些行如“凌波微步”而不露声色的三寸金莲，在无限满足人们喜欢曲折纡回的“病梅”情节背后，隐藏的也是对女性行为能力的最大限度的限制和剥夺。

所以，在种种戒备森严的背后，女性将自己的创造力最大程度地转换为了薄暮衣袂上，女工织绣上那些无限鲜红的花纹图案，女性将自己对外界、对人与事物大量的幻想、期许、欲望都小心翼翼地转换为了身着在体外的图案栩栩

---

<sup>①</sup>张爱玲《更衣记》，选自《张爱玲散文集》，中国文学出版社，2009年

如生的美丽绫罗绸缎,转换在了那些随着流行时而收窄时而放短的衣袖裤腿上。

而这样的对女性内心需求深层的压制终于在1920年以后,随着民国的到来发展而渐渐得到解放。女性终于渐渐有了自己选择着衣的权利与创意。女性可以不再以传统理念的束缚小心翼翼作为“力比多”的出口。

“女权主义”最早萌发于18世纪欧洲的启蒙运动,“让妇女分享权力,她们将能同男人进行品德上的竞争。”<sup>①</sup>英国女作家玛丽沃斯通克拉夫特最早在《女权辩护》中提出了这样的口号。随着工业革命,经济前进,19世纪末至20世纪初女权主义之势发展最为迅猛,并极其细小地开始扩大影响范围。

在那些开始唱咏起男女平等的高调背后,女性一度开始厌恶会代表女性“病态美”的一切元素,大胆地选择那些少有的鲜亮颜色。最大胆地莫过于旗袍上,退去了满族旗袍的一大截毫无美感的穿法,化为了男性化的“两截”式,甚至少去了衣袖,低去了小立领,以及所有的华丽过繁的点缀。大胆的露出女性的下巴、脖颈、细臂独有的美来。这样大胆的改良与创意,不仅随着社会的变动,也随着女性思想的一点点开化而展开。女性终于可以渐渐把自己的幻想与欲望转换为了一种创意。这样的一系列的改良成为一种时装,一种流行,潜入了越来越多的女性的心间,进入了她们的消费层面。成为了生活中不可或缺的部分。

尤其更在此之后,出现了许多有职业的女性。女权意识终于有了经济上的依托。女性的创新意识则更大方地体现在了一系列新式的,具有创意的同时又实用的服装身上,可以花俏,也可以落落大方,那是女性特有的着衣权利。从最初,安守礼节的祥和服饰美,到“女为悦己者容”的细节上的编织创意,从女性只能用薄纱碎花化作利器只为留住她们赖以依托的丈夫,到女性开始不顾这些俏头的束缚大胆仿效男装的自由大气,女性有了渴望自我解放与自我价值体现的“个性美”,女权主义在女性服装的创造发展中起到了至关重要的作用。

“对于不太会说话的人,衣服则是一种生活中的袖珍戏。”<sup>②</sup>对于已经萌动出女权意识的大多中国女性,虽然也许还找不到新思想新运动来作为内心渴望的出口,却已经懂得用服装的创意与改良来诠释出内心起伏。服装,从此对于她们,有了更为深刻的含义。

---

①【美】Margaret Walters著、朱刚、麻晓蓉译,《女权主义简史》,2008年

②张爱玲《更衣记》,选自《张爱玲散文集》,中国文学出版社,2009年

## 第五章 结语——走向世界，展望旗袍美学的无限前景

旗袍带有极其强烈的美感特征，其发展受可很凸出体现出很多的中外美学思想。老庄的“道法自然”，与西方的“模仿”说有类似之处。从旗袍的刺绣和剪裁的特点就可以反映出来，旗袍的盘扣、图纹带有对事物的模仿于其中，同时又更具有独特的中国传统的写意与虚实结合的“表现性”在其中。同时旗袍在色彩形式上多受孔子的礼教复古的思想影响，所以带有低调的含蓄，而这又同后来女性意识的觉醒以及弗洛伊德原欲意识形成一个对比，而正是这些对比与冲突使得旗袍在扬弃中不断发展，现今旗袍更带有一种象征意味很强的符号走向世界，代表了一种文化，一种女性的独特美。通过前文分章节的一系列相关理论的研究阐述，旗袍在发展变化中所带有的审美特征和传统旗袍演变的历史中所反映的中国传统美学思想以及现代旗袍所折射出的西方美学观念以及这些观点之间的同异的论述，从而可以发展变化辩证的眼光，以“扬弃”的眼光看待现代旗袍在发展前景中的审美内涵的保留与突破，展示出旗袍更高远的发展平台。

### 5.1 现代旗袍作为“民族符号”走向国际

#### （一）旗袍的“符号性”

讲究的绸缎、单片剪裁、立领、盘扣、左衽衣襟或对襟，自然合体的裙身，两侧合理的开衩，旗袍的这些传统元素本来就具备一种典型性。随着不断地沿袭与发展，现今旗袍更带有一种象征意味很强的符号含义走向世界，这种象征，是代表一个民族，一种文化，一种女性的独特美，旗袍至此，走向世界带有了多元化各美其美的味道。

苏格拉底认为人是理性的动物。在卡西尔看来，人是符号的动物。人不同于动物的特点不仅仅在于人具备了理性思维的各种抽象、思辨等能力，而是在于人能够创造与使用各种符号，例如有着与艺术生成和发展有重大关系的神话本身也就是一种无意识的虚构意义的符号。在他看来，所有在某种形式上或在其它方面能为知觉揭示出意义的一切现象都可称之为符号。人是符号的动物，人们生活在符号之中，而文化则是符号的形式，人们通过符号系统创造了语言、神话、宗教、艺术符号。苏珊·格朗认为艺术作为一种符号，是外物与人物内部

世界的中介，既显示了外物直观的形态，也表达了内心的感情。其实，在欣赏一个伟大的艺术作品时，不仅仅停留于艺术本身的再现的朴素物界，也不局限于自己狭小的内心，而是营造出一个崭新而纯粹的形式王国，这个艺术形式“包含并渗入人类经验的全部领域，直观而整体化地将人的内在客观化”。<sup>①</sup>因而艺术本质特点在于它是一种具有直观形象的感性形式。索绪尔在语言学基础上对符号学提出了二元一位论，认为符号都具备符旨、象征两方面，象征则包括了艺术品的外形、材料等，而符旨则包含了艺术品潜在的含义、承载的文化情境等。

而同旗袍所具有的“符号性”特点结合得更紧密、科学的则应该是皮尔士的符号学理论。其以“三级范畴”为基石将皮尔士符号学理论的基础是他自己提出的三个逐级上升的“普遍范畴”<sup>②</sup>：一级存在，即自我独立的存在，皮尔士又称之为“感觉状态”，例如没有时空规定的色彩、纹路等；二级存在，即个别的时间和空间上的经验，它牵涉到主体与被感知事物的关系，例如在某个地点或时间你见到过的色彩和纹路，一次彩虹的颜色与形态；以及三级存在，即“中介”、“习惯”、“记忆”、“再现”、“交流”、“解释”等抽象的范畴，它使具体的时、空经验获得新的形态，不同的人在不同的时空条件下对某些外部事物的感知效果、状态并不完全一样，但人们仍然用同样的符号来表达、再现和传递这些状态，譬如“古人不见今时月，今月曾经照古人”虽然各个时代不同的审美主体因为时空等各因素所见到的“月亮”所得所悟不尽相同，但是用“月”这个象形符号代表与诠释古往今来的“月亮”是为大家都接受和明了的，在“床前明月光”的恬静思乡之绪，与“月黑雁飞高，单于夜遁逃”的阴沉不安，虽然同样的意象渲染出的是有所不同的效果与状态，不过“月”一字符却能代表不同时代、境域的同一个事物。

在此范畴中，符号的运行其实也包括了使联系过程开始的媒介、符号的受众对象以及符号在“解释”环节所产生的效果这三重关系，即“符号/表证——对象——解释”三项式，不同于索绪尔的“符号二元论”，在受众接受符号背后种种含义的背后，皮尔士的“三项式”理论增加了“解释”这一项，在符号背后的种种意义的传达、交流、解释等过程中，“解释”这一项更动态、科学地

① [美]苏珊·朗格，《情感与形式》，刘大基傅志强周发祥译，中国社会科学出版社，1986年版

② [美]丁尔苏，《符号学与跨文化研究》，上海——复旦大学出版社，2011年版，上编《皮尔士的三元符号模式》

表达出了符号接受过程中所可能带来的变化的、不同的影响。进而形成了“根据符号的自身特征”、“符号与指涉对象的关系”、“符号自身意义”三方面的著名“三分法”。其中最根本的“符号与指涉对象的关系”可以非常好地解读中国旗袍服饰的“符号性”。

## （二）旗袍具备“相似符号”、“指示符号”的特点

按照这层关系分类，皮尔士将符号分为了类象符号（相似符号）、指示符号、象征符号（抽象符号）。

相似符号（类象符号）是指通过写实或模仿来表征其对象，它们在形状或色彩上与指称对象的某些特征相同的符号，这样的符号往往带有指示物的某些典型特征。旗袍的线条感、模仿天地自然的写意或工笔纹案以及独特的色彩发展都很大程度上标识出了自己作为“国粹”服饰的特点，很多时候让人一眼看去就直接联想到中古传统文化的浓郁色彩。在线条上，旗袍不会过分透露出东方人并不十分发达的曲线感，而是直接在直观上用合理的“省道”、“收放”等工艺缝剪出的含蓄廓形；精致上立的元宝领、小立领将女性小巧的瓜子脸烘托得更益玲珑、紧贴“美人肩”的肩型优雅柔和、如有似无的飘摇开衩等等诸多的造型都无不给见者以一种很直观的五官平和、体态娇小、姿态柔媚的中国女性印象。

指示符号，一种比简单的模仿关系更直接的指称对象关系，指示符号与指称对象构成某种因果的或者时空的连接关系，指示符号与对象之间存在某种意义上的对立或关联关系。往往“符征”具备了典型性、鲜明性，让接收者很直观地就能通过符号载体的特点领悟其所指涉的内在含义。比如，旗袍的发展演变同各个时期的政治、意识形态之间的必然关联。

这一点与上一章论述旗袍在受到社会变革、发展、改制以及西方思潮的一些影响前后体现出的变化有异曲同工之妙。旗袍并不是在封建社会旧院深闺中的女性，在自己狭小的生活时空中臆造而出的服饰，而是时时处处受到外部大环境的制约与影响。例如辛亥革命前还很大程度带有清朝遗风的旗袍特色，到民国期间旗袍的款式、色彩突飞猛进变化万千；又如同一时期的旧中国，旗袍受地域影响发展得风格迥异，明显地分为了北平地区的式样保守也便于行动的“京派”以及上海租界的精美绝伦中西合璧妖娆多姿的新式“海派”风格。旗袍在各个时期、地区所具备的直观特点已经可以视为一种符号，指向与这些外

部特征息息关联的社会特征，成为一个时代的见证、代表。

又如，在色彩上，不难发现，中国很多传统“文化商品”，例如酒文化当中的茅台、国窖在宣传时热衷于将“中国红”这样的色彩同传统文化直接衔接起来，搭配一位着“中国红”旗袍的窈窕淑女，佳人美酒，浓郁的中国式“符号”。红色，直观上给人以血液、生命、强烈的喜悦的感，而“中国红”不同于“波西米亚式”的烈焰红，也不是混有橘色系的朱红，是一种纯粹的又不失深邃的红色，这样的“正色”自然给人以一种端庄得体下又律动着内心深处的热情与期望的生命力，指涉出一种贵气、大方、喜气、美好、生生不息的文化内蕴，因此“中国红”一出现就也自然从色彩特征上让人联想到东方女性的含蓄和美丽、大气、坚强。



（中国红的意蕴）

### （三）旗袍的“象征性”

如上文所述，皮尔士还划分出了“抽象符号”（象征符号），这样的符号，其符征与符号内在指涉间的关系很大程度受社会影响，是一种约定俗成的关系，因此符号的外化就必然具有了某种抽象性、自由性、象征性，而象征性符号也是最具有代表性的符号，以“象征意义”的外在形式来承载内在深味是服装这类符号也必然具备的特点，值得细细展开。

旗袍服饰作为一种带有象征性的符号，具备了很多让人过目难忘颇赋指向性的外在形式特征。“下摆与大襟上还闪烁着水银盘的梅花，菊花，袖上另钉着名唤“阑干”的丝质花边，宽约七寸，挖空镂出福寿字样。”这些带有深刻渊源的图画，岁寒三友，三君子，福禄寿喜的福寿文化等繁复图案给人以视觉上的

美感，这些传统纹饰在发展中已经超越了穿着者本身的年龄、地位，却仍然让人想到传统美学的君子比德、托物言志、美好寄托，这就如同人们看到“活字印刷术”就自然想到中国智慧，看到“龙纹”就自然想到炎黄子孙，看到国徽就明白这象征主权与领土等概念类似。

旗袍服饰作为符号所具有的象征意义，在同周遭、同世界沟通上，在自我表现以及地位象征等方面都有所体现。

首先，在同周围的交际交流中，旗袍会第一时间告诉符号的“指向对象”这是属于中国人的特有服饰；接着，合体大方的裁剪，优雅形态、斑驳或者素雅的色彩搭配无不从各方面彰显出中华民族的深厚的文化底蕴、优良德性；另外，在公众场合着旗袍也象征、表达出不同的个人信息：大部分情况下，着旗袍象征一种对传统的遵守，旗袍穿着者较之今天西华的洋装，更带有东方女性的温文尔雅、从容不迫和含蓄吐珠的魅力；此外，不同外在“符号象征特点”的旗袍带出的内涵也可能不尽相同，比如传统的及踝旗袍，挺拔的小立领，不浓不淡的格子或者碎花拼图，若隐若现的适度开衩象征出女性的娇羞，纯洁淡雅，而某些交际场合出现的浓艳色泽，过于繁复的镶金带银，极其贴身的缝制，高开叉的春光乍现，或者过短收裙却又指涉出另一番截然不同的俗艳、事故。

然后，别具一格的旗袍设计也反映出完全不同的穿戴者自己的价值观、情感、态度以及个性偏好，不同特征的旗袍象征出的也是选择者不同的自我认知，这样的象征意义也很大程度影响着它的受众——包括旗袍穿着者本身和她周围的观赏者。“错彩镂金”的旗袍很大程度就象征了拥有者的热情、贵气，而宽松清丽的旗袍也指出穿戴者是大方恬然、随遇而安的生活态度。

同理，旗袍的纹样、材料、建材等还可以很大程度上反映出、象征着穿戴者的阶级、权力、经济能力与地位等。

如此看来，作为一种具有了象征性的符号，旗袍也需要延续符号发展的规律，以更抽象、感性、又典型的外在能指性诠释了不断丰富和发展的内在。因此在旗袍的发展过程中，不能一味为了创新而创新地抛开具有典型的外在特点，也不能遗忘符号的内在能指，要有所保留又更加极致地改良，从而走得更远。

在2008年的奥运会上，改良的女性传统旗袍，保留了“青花瓷”、“玉脂白”、“国槐绿”、“蓝牡丹”、“粉宝花”“丝绸缎面”的传统符号特征，又在形式上略有改变，显得端庄大气，深受世界好评，这些象征性的服饰元素也让世界瞩目与难忘。



(奥运会旗袍)

又如，作为“炎黄子孙”的中国人，信仰天地之正，尊重天与地存在与精神。和“五行”中“土”土地的色彩一致的“黄色”则一直被古人视为“正色”之一。以东青，西白、南朱、北玄定四个方位之色而立中央为“土”（黄色），尊卑色差由此有别。因而“天子之服”的“龙袍”被定为和孕育炎黄子孙的土地相似的“黄”色。而在视觉上，偏黄的色泽很大程度上让世界很容易联想起东方人的黄皮肤。久而久之，“土地”的黄色开始发展出更为提亮的明黄、杏黄等间色，黄色已经不仅仅是具备相似性的指涉，在社会的约定俗成中已经成为了皇权的象征，而随着时代变迁，“黄”已经不再是权力的代表，然而，一出现黄色的龙凤袍，却总让人油然而生出一种对高贵的顶领，一种对土地生育万物的崇敬，因此，一袭黄色旗袍很大程度上象征了不断壮大的炎黄子孙。

如今，明星在国际盛宴或仪式中，大胆选用旗袍风。在第63届戛纳电影节的红地毯上，影星范冰冰，走将一袭龙袍的蟠龙纹样大胆用在加了垫肩等西方时装特点的旗袍上，不仅保留了东方女性素来的纤细玲珑，优雅神秘，也更突显了自身的个性与高贵，备受世界各大媒体关注。



(带有龙袍元素的改良旗袍)

旗袍作为一种中国传统服饰特征的集大成者，和谐、流畅、独特神韵使得其在视觉上很容易激发观赏者的美感，不仅具备了“符号”鲜明直观的“象征”性，这些鲜明直观的感性形式也更大程度上体现出了背后所隐藏的抽象的含蓄、柔和、隐忍、清雅、天然的传统女性美德，以及承载这些美德的深远历史，因此，旗袍作为一种服装艺术，完全可以看做是一种东方神韵的外在形式的体现——旗袍本身已经可以具备的符号的意义，它的外形拥有一系列独特的、明显的能治特征，同时指向了内在的中国情结。

## 5.2 袍创新要坚持“表现”而非“再现”的摹仿说。保留自我，扬弃地发展

关于艺术的起源与表达，中西方的侧重点一直各有不同。西方影响力较大之一是亚里士多德《诗学》中提出的“摹仿说”，不仅“摹仿出于人类天性，和谐和节奏的感觉也是如此。”<sup>①</sup>同时不同于柏拉图所说的艺术的摹仿是现实世界的外形，更是现实世界所具有的必然性和内在本质规律。他还指出，诗人在进行创作时应，职责不在描述已经发生的事，而在描述可能发生的事，这就关系到艺术是应该表现一种彻底的原来的模式，还是一种“应然”，也就是说实物应该的样子，一种前瞻性还是一种简单地对现实的照搬的问题。

然而，在西方，艺术更多的是一种“再现”，也就是还原自身现在或过去具有特点。因此，人体美学是发展较早的一个美学分支，在西方的服饰领域，也沿袭了这样的观点，通过合乎人体特征的剪裁而展现人体天然的美，不加更多修饰，甚至有“比基尼”这样直接裸露大量健康肌肤和线条的服装流行开来。

<sup>①</sup>朱光潜《西方美学史》，人民文学出版社，2007年印刷版，第一部分第三章《亚里士多德》

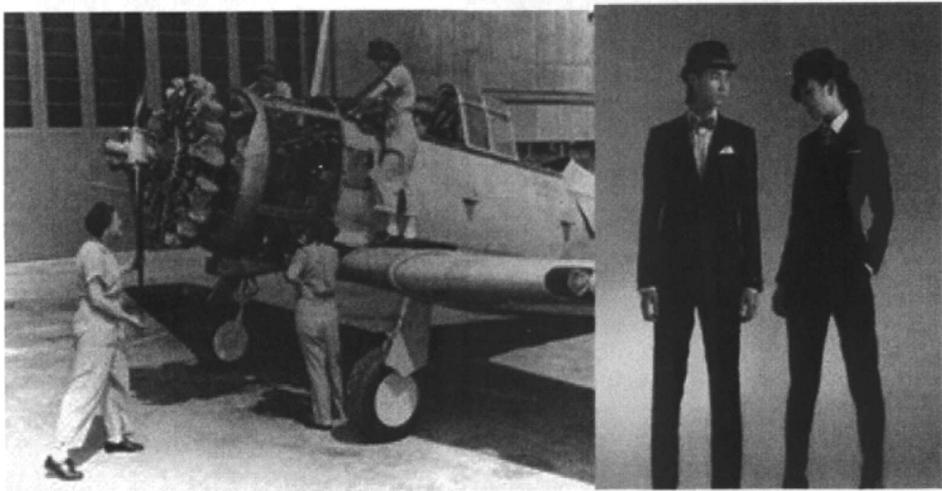
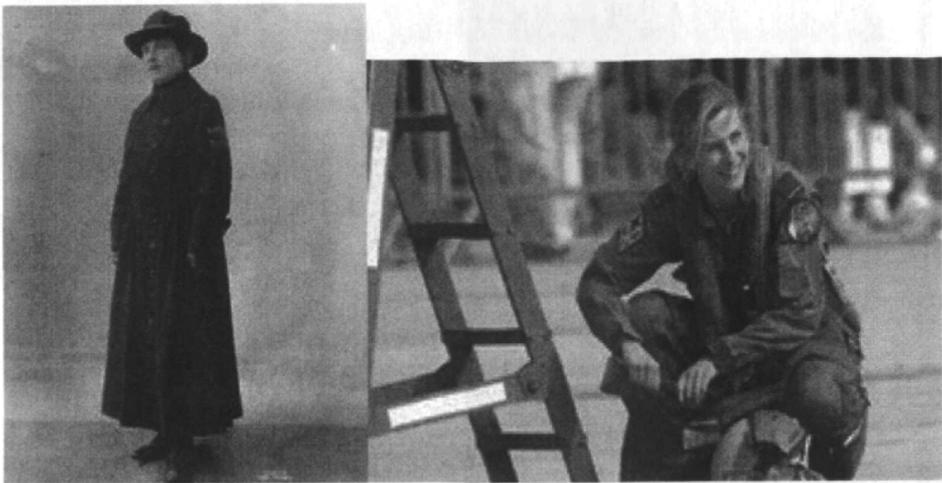
为的就是完全显示出一个人本来的人体特征美。

而在中国，更多的强调一种“表现”。不同于西式服装“现代西方的时装，不必要的点缀品未尝不花样多端，但是都有个目的——把眼睛的蓝色发扬光大起来，补助不发达的胸部，使人看上去高些或矮些，集中注意力在腰肢上，消灭臀部过度的曲线……”中国传统文化追求“神韵”美，追求正德，追求意境美，这就很大程度上决定了旗袍不可能是紧身短裙、比基尼那样的空前地以展露人体美为目的的女性服饰。而表现出女性背后应该具有的传统内涵和操持也是旗袍表达一种“应然”的艺术美感的体现。因此在发展中旗袍不能仅仅为了迎合西方世界的喜好，而改变自己一贯的底蕴。不可过分地将旗袍通过“露脐”、“高开衩”等西方“再现”人体自身美的观点二使得旗袍偏离应有的样子，而走向俗媚化。

### 5.3 女权主义的进一步深化与发展继续推动旗袍的发展

20世纪60年代起，经历了战争，经历了经济的起伏与发展，世界格局发生了一系列变化，后现代思潮。派别丛生，各具一格，女权主义思潮也发生着极大改变，这一时期后现代女权主义也应运而生。

在女权主义发展较早时，较早的女权主义往往很彻底地强调一种“两性平等”，认为解决男女权力的悬殊，需要从生理上、精神上、生活、工作领域全面出发，消解传统在男女观念上存在的差异从而鼓励女性以男性化的姿态、能量进军男性领域。当时在西方，表现在服饰上，出现了很多几乎全盘男性化的女性服饰，女性着男装可以意味着在社会地位中的独立与进步，例如，更多的运动比赛，女性着运动服饰；两次世界大战期间，刻意磨灭女性的阴柔美，着装上增加自己的“阳刚之味”；在公共领域，女性乘务员着男装售票等等。女性自身的性别差异与美感被当时的女权主义否定，女性争取地位的成功与否仅仅取决于她们是否能够达到男性对自身标准。



### （硬朗阳刚的男性化女性服饰）

较之之前的女权主义，后现代女权主义首要的不同之处则在于对于“男女平等”概念的另一种解释与争取方式，不再是对男性低位、价值观、审美观等等的全盘否定，而是转而更加重视女性自身的价值。女性要有自己的“话语权”<sup>①</sup>，有不同于男性的思维模式；在现实中争取女权应建立于尊重男性、女性一系列生理、心理、历史差异的基础之上，懂得以自己的特点、风格争取自身的需要。例如，过去的女性裹小脚缠腰无非是“女为悦己者容”以男性对“女性美”的标准而美化自身，这点同理于古代中国女性相对自由盛唐时期着男装的好；尔后较激进的女权主义者喜欢着男装，不流露一丝半毫的女性自然体态，不是因为自己本真地喜欢这样的服饰，而是认为这样的男性化着装带来的刚劲

① 【美】Margaret Walters 著、朱刚、麻晓蓉译，《女权主义简史》，2008年

有力，洒脱率性可以让男性认为女性有着同自身相匹敌的能量或者说是社会能力。而现代女权主义，更讲求一种女性对自己的认知、接收与喜爱，属于自己的，表达自身美、个性美德女性服饰已经很大程度成为了女性思想更彻底走向解放的象征。

放眼望去，而今的服装，已经成为了一项历史悠久而其经久不衰的产业。而据一些相关统计显示，这些产业的中坚力量仍然是女性。各个年龄爱美或者各类有尚美倾向的女性。虽然这当中热爱服饰的心理仍然莫衷一是。然而如今早已变幻莫测、不拘一格的时装产业有着不容忽视的发展动因，就是女性自我意识的觉醒。女性自我欲望、价值体现的推动，成为了最强劲的一股创造力。女性有了自己独到的审美眼光，懂得创造设计，也敢于选择那些把自身特点表现得淋漓尽致的服饰。服装就此已经代表了一种文化，一种阶级，一种权利，一种展现。虽然，而今各大品牌的很多创始人与主设计者仍然为男性，但是他们的设计风格与剪裁成衣，都不得不切身考虑到更多女性的鲜明个性与身心的舒适度与需要度，足见，女性的独立与力量的发展为服装产业的发展亦做出了强大推动。

在这层意义下的旗袍服装，在不断改良、革新中也有了更新的含义。既抛弃了女权主义早期极端地对男性服饰的刻意追求，也保留了东方女性自身的美感，以及新时代女性敢于张扬自身特点、品味、思维甚至权力地位的创新性。旗袍，尤其对于女性而言，既带有了太久远的历史文化沉淀的意义，也带有了女性审美与思想解放不断发展的痕迹，同时带有了女性由内而外散发出的独特魅力，因此也毋庸置疑地带有了的些许女性独有的永恒美感。

## 参考资料

### 一、史料、文集

1. 方勇：《庄子》，中华书局，2010
2. 司马迁，《史记·玄鸟》，选自《史记》卷三《史记·殷本纪第三》，1982年出版，05年再版
3. 许慎著，徐焯校，《说文解字》，北京中华书局，2004年版
4. 于春海：《易经 系辞下》，吉林文史出版社，2006
5. 王秀梅，《诗经译注》，北京中华书局，2006年版
6. 王文锦：《礼记译解》，北京中华书局，2001年版。
7. 王宇清：《中国服装史纲》，著者发行出版，1989年10月
8. 杨伯峻：《论语译注》，中华书局，2006
9. 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，2007
10. 赵尔翼：《清史稿》，北京中华书局，1977年版。

### 二、研究专著

1. 欧阳周、陶琪：《服饰美学》，中南工业大学出版社，2000
2. 包铭新、马黎等：《中国旗袍》，上海辞书出版社，1999
3. 蔡子涛：《中国服饰美学史》，河北美术出版社，2001
4. [美]丁尔苏：《符号学与跨文化研究》，上海——复旦大学出版社，2011年版，上编《皮尔士的三元符号模式
5. 【德】弗洛伊德 马克西蒙：《梦的解析》，九州出版社，2008年版
6. 江南、谈雅丽：《符号中国——旗袍》，当代中国出版社，2008
7. 李泽厚刘纲纪：《中国美学史》，安徽文艺出版社，1999年版
8. 刘悦笛：《生活美学与艺术经验》，南京出版社，2006
9. 刘悦笛：《生活美学-现代性批判与重构审美精神》，安徽教育出版社，2005年11月
10. [美]苏珊·朗格，《情感与形式》，刘大基傅志强周发祥译，中国社会科学出版社，1986年版
11. 季羨林：《中西哲学与文化比较新论》，北京人民出版社，1995年版。
12. 唐玉冰：《中国服饰文化与形象设计》，中国社会科学出版社，2006版

13. 沈从文:《中国古代服饰研究》上海书店出版社, 2005 年版
14. 孙世圃:《中国服饰史教程》, 中国纺织出版社, 1999 年版。
15. 涂纪亮编:《维特根斯坦全集》, 河北教育出版社, 2003 年出版, 第一卷《逻辑笔记》之《逻辑哲学论》
16. 位淑美:《流行旗袍裁剪》, 1985 年版
17. 王宇清:《历代妇女袍服考实》, 台湾中国旗袍研究会, 1975 年版。
18. 王宇清:《旗袍里的思想史》, 中国青年出版社, 2003 年版。
19. 叶朗,《中国美学史大纲》, 上海人民出版社, 1985 年初版, 2007 年第 12 版
20. 叶立诚:《服饰美学》中国纺织出版社 2001
21. 杨源:《中国服饰百年时尚》, 远方出版社, 2003 版。
22. 詹妮特·A. 克莱妮:《女权主义哲学》, 人民出版社, 2006
23. 张爱玲,《张爱玲散文集》, 中国文学出版社, 2009
24. 张国庆:《儒、道美学与文化》, 中国社会科学出版社, 2002 年版。
25. 张竞琼:《服装艺术——衣品如人品》, 安徽美术出版社, 2003
26. 张贤根《存在·真理·语言——海德格尔美学思想研究》, 武汉大学出版社, 2004 年 12 月
27. 周锡宝《中国古代服饰风俗》, 中国戏剧出版社, 1984 年
28. 朱光潜《西方美学史》, 人民文学出版社, 2007 年印刷版
29. 【美】Margaret Walters 著、朱刚、麻晓蓉译,《女权主义简史》, 2008 年

### 三、相关论文

1. 蔡子谔:《论孟子人格美的服饰美学思想》,【A】。河北学刊, 第 23 卷第 5 期
2. 陈玉《服饰美学研究》. 选自《山东工艺美术学院学报》2007 年, 02 期
3. 兰宇:《中国传统服饰美学思想的特征》,【A】。西安工程科技学院学报, 87 期
4. 冯淑云:《都市美学意义与意境的认识与把握》,《剧作家》期刊, 2007
5. 莫艳:《清代满族妇女服饰美学研究》,【A】。《艺术探索》
6. 李裴:《论张万福的道教服饰美学思想》, 四川大学学报, 132 期, 2004
- 彭勃、朱和平、王美艳:《论旗袍“错彩镂金”与“初发芙蓉”之美》, 艺术探索, 23 卷, 第二期, 2009
7. 祁嘉华:《中国传统服饰美学思想浅论》, 青海师范大学学报(社会科学版)
8. 汤金星:《旗袍审美文化内涵的解读》, 武汉大学, 2005 年 5 月。

9. 唐勇：《从女性意识角度看旗袍的兴衰》，《华南师范大学学报》，2007年2期。
10. 谢芳：《无言角色的完美演出——浅谈影视服饰美学》，《人文论坛》  
肖宇强、房宽峻：《旗袍——符号——创新》，《艺术与设计》
11. 杨简茹：《新更衣记——漫谈旗袍的审美特征》，《艺术与设计》
12. 于培杰：《服饰美学手记》，学术论坛，1995
13. 闫四华：《论孔子的服饰美学思想》，【A】，
14. 叶永敏：《浅谈中国古典服饰美学》，【A】，广西轻工业，143期
15. 张春姣：《签署中国民族服饰——旗袍》，【A】浙江纺织服装职业技术学院学报
16. 周婷婷：《美的历程：旗袍雅韵与沧桑变迁》，《沧桑——文学艺术》，2010年1月

## 致谢

时光稍纵即逝，白驹过隙间已渡过了将近三载的研究生生涯。鄙生才疏学浅，驽钝不精，承蒙老师们厚德载物的尊尊教导与宽容以及同学的鼓励与帮助得以在沐浴清化中，接受教诲，蠕蠕前进。

感谢就学期间，四川师范大学文学院 2009 级美学专业各位科任老师，西方哲学史、文心雕龙与审美心理学、美学方法论、禅宗美学等等课程的铺陈与展开，让我慢慢进入了美学博大深厚的殿堂，通过相关知识的学习，我进一步认识到了自己学科的深远和学海无涯的境界。

感谢我的导师李天道教授，对学生的循循善诱、鼓励与时时督促。每每课下后的课程作业与论文，李老师都会时常过问与指导，在这样潜移默化的过程中，虽然仍感自己的学识短陋，但也有了更多的自我鞭策与上进心。出于对导师的景仰与崇敬，我在美学方面也渐渐更多地找寻到了自己的乐趣和方向，在日常的阅读与电影欣赏、艺术活动参与中，开始慢慢将生活的种种更多地与自己有限的美学知识结合，循序渐进地有了更多心得与体悟。在开题报考前夕，我将自己的论文主题定义为自己一直很敏感和喜爱的服饰美学方向，得到了老师的鼓励与进一步指导，老师将旗袍这门作为民族艺术瑰丽的服饰于我加以分析与探讨，从多方面出发启发了我的写作思路与方式，受益匪浅。

感谢美学专业的皮曹刚老师，感谢矍铄的皮老师在禅宗美学课程中上带给我们的美好领悟以及对我的鼓励与教诲。

感谢我的预评老师钟仕伦教授，在百忙之中拨冗为我的论文提出了宝贵而切实的修改意见。

同时也感谢我的同班同学和师兄师姐们对我一如既往的关怀和学习与论文写作过程中的互相交流，很高兴能在如此三年有缘与大家相识一堂，一起在美学的世界漫步徜徉。

最后，感谢各位参与论文评审与答辩的老师，通过这个环节督促与检验我对论文的态度以及付出，给我更多的教导与宝贵的点评与经验！