

学号：2008020664

研究生姓名：刘伟伟

联系电话：13869187856

E-mail:49930889@qq.com

所在学院：美术学院

单位代码	10445
学 号	2008020664
分 类 号	J05

# 山东师范大学

## 硕 士 学 位 论 文

论 文 题 目 对中国旗袍文化之美的符号学解读

学科专业名称 美术学  
申 请 人 姓 名 刘伟伟  
指 导 教 师 孔新苗 教授  
论 文 提 交 时 间 2010 年 10 月 11 日

## 独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得\_\_\_\_\_（注：如没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：

导师签字：

## 学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：

导师签字：

签字日期：2010 年 月 日

签字日期：2010 年 月 日

# 目 录

中文摘要	I
Abstract	II
第一章 符号学与皮尔士符号理论	1
第一节 符号学	1
1.1.1 符号学起源	1
1.1.2 符号学主要学派及代表人物	1
1.1.3 符号学在中国的发展与应用	3
第二节 皮尔士符号理论	4
1.2.1 皮尔士	4
1.2.2 皮尔士符号理论渊源	4
1.2.3 皮尔士符号理论主要观点	5
第三节 皮尔士“符号三分法”的应用	6
1.3.1 “符号三分法”理论	6
1.3.2 “符号三分法”理论引起的社会效应	7
1.3.3 “符号三分法”理论在研究旗袍领域的应用及意义	8
第二章 旗袍——中国服饰之美的映像符号	10
第一节 中西服饰特点比较	10
2.1.1 造型比较	10
2.1.2 色彩比较	11
2.1.3 纹样比较	12
2.1.4 材质比较	12
第二节 旗袍之美	13
2.2.1 造型之美	13
2.2.2 色彩之美	14
2.2.3 纹样之美	15
2.2.4 材质之美	17
第三章 旗袍——中国近现代社会发展的指示符号	19
第一节 旗袍溯源	19
3.1.1 旗袍产生	19
3.1.2 旗袍产生的社会背景	19
第二节 旗人之袍（满清时期）——满汉交融的指示	20

3.2.1	满清政权建立对旗袍的影响 .....	20
3.2.2	“半封闭型”到“被开放型”经济对旗袍的影响 .....	20
3.2.3	满汉文化冲突对旗袍的影响 .....	21
第三节	国民服装（民国时期）——中西融合的指示 .....	21
3.3.1	“革命”对旗袍的影响 .....	22
3.3.2	“经济”不平衡对旗袍的影响 .....	22
3.3.3	中西文化碰撞对旗袍的影响 .....	23
第四节	革命对象（建国 30 年）——社会剧变的指示 .....	24
3.4.1	意识形态对旗袍“意义”的限定 .....	24
3.4.2	“革命”文化对旗袍文化的否定 .....	25
第五节	民族时装（改革开放）——兼容并取的指示 .....	26
3.5.1	改革开放对旗袍的影响（包括政治、经济） .....	26
3.5.2	中外文化交流对旗袍的影响 .....	27
第四章	旗袍——中国服饰文化的象征符号 .....	29
第一节	“错彩镂金”与“初发芙蓉”——中国之美的融合象征 .....	29
4.1.1	“错彩镂金”——华丽之维 .....	29
4.1.2	“初发芙蓉”——平和之维 .....	30
4.1.3	“浓妆淡抹总相宜”——人衣合一 .....	32
第二节	“意”与“形”——文化精神的象征 .....	33
4.2.1	“善”与“真”——中西审美文化特点比较 .....	33
4.2.2	重“意”——中国服饰审美文化特点 .....	34
4.2.3	求“形”——西方服饰审美文化特点 .....	35
4.2.4	从“貌合神离”到“形神兼备”—— 从旗袍看中西服饰审美文化的冲撞与交融 .....	36
第三节	走向世界的旗袍 .....	37
4.3.1	愈有民族性，愈有国际性 .....	37
4.3.2	旗袍的未来 .....	38
注释	.....	41
参考文献	.....	43
攻读学位期间发表的学术论著	.....	45
致谢	.....	46

## 中文摘要

符号学广义上是研究符号传意的人文科学，从某种意义上说，人类的意识领域就是一个符号的世界。美国著名哲学家、逻辑学家皮尔士将符号作为一种特殊范畴的概念与某种存在物加以联系并准确地做出定义，提出了符号三分法理论，把符号分为映像符号、指示符号、象征符号三大类，体现了不同的逻辑表达方式，影响深远。

皮尔士的符号理论对艺术研究尤其是中国服饰文化研究提供了另一种思想方法和阐释空间，而目前中国学术界对将皮尔士理论应用到具体的艺术领域中进行实践效应研究的文本比较少。本文尝试从皮尔士符号理论起步，对中国旗袍文化的审美意义进行探索，从映像符号、指示符号和象征符号的视角，对旗袍在中国服饰文化的特殊地位进行解读。以皮尔士的符号理论为方法来研究旗袍，既可以作为哲学方法论的支撑，亦可以作为实践性的方法策略。21世纪以中国旗袍为代表的中国服饰文化，仍然面临如何把握传统与现代、民族性与国际性、创意与接受等文化传播关系；面临如何开拓中国服饰文化艺术的当代发展空间等诸多问题。皮尔士的符号理论可能会为探究这类命题提供一些新方法、新思路和突破点。这正是我选择此研究课题的初衷。

本文的主要研究方法就是运用皮尔士的“符号三分法”，对旗袍从“符号到对象客体再到解释项”的思路逐项进行符号解读。第一章，简述皮尔士的生平及其学术轨迹，重点阐述皮尔士的符号理论及其研究应用；第二章，从映像符号的视角，通过中西服饰特点的对比，从旗袍的造型、色彩、纹样与质地等外在特征来理解中国服饰之美；第三章，从指示符号视角，更深层次理解旗袍在起起伏伏的发展变化中近现代社会的变革与发展；第四章，从象征符号视角，将眼光升华到世界范围，从中西方审美文化和服饰审美文化的比较视域中，看旗袍如何作为中国的艺术符号走向世界。

将皮尔士的符号学理论，运用于中国服饰文化的意义阐释研究，是基于符号学方法的前沿性。本文的尝试也许由于自己的学识修养不足而漏洞很多，我谨希望我的努力能对我国服饰艺术研究提供一种新的阐释视角和研究方法。

**关键词：**皮尔士 符号理论 旗袍 服饰文化

**分类号：**J05

## Abstract

Generally semiotics is the research of the symbol of the humanities, in a sense, the domain of human consciousness is a symbol world. The famous American philosopher, logic home Peirce not only induced the characteristics of symbol, but he connected the symbol with other things and entitled its definition. Finally he put forward three classifications of the symbol theory divided into icon, index, and the symbol of three kinds of symbols, which reflects different logical expression and far-reaching influence. Peirce symbols of art theory research, especially China apparel culture research provides another thought method and interpretation, and space for Chinese academics will put Pierce theory into specific areas of practice of the art of text effects less. This paper not only from Peirce symbol of Chinese cheongsam in the beginning, attempts to explore the theory of culture and aesthetic significance of exploration, but from the angle of icon, index, and the symbol , explores the special status of qipao dress culture in China. Peirce symbols for methods to study theory of qipao can support as a philosophical methodology, also can be a practical approach strategy. The 21st century Chinese qipao dress culture represented by the China still faces, how to grasp the tradition and the modern age, nationality and internationalism, creative and accept such cultural transmission relations, and faces to the contemporary art of China apparel culture development space. Peirce symbols to explore the theory may provide some new methods of proposition, new ideas and breakthrough. This is what I choose this research.

The main research method is to use the "symbol theory", the three points from "from symbols to qipao to explain a target object" to interpret symbols item. The first chapter focuses on the life and the academic contribution of Peirce, the symbol theory of Peirce and research applications. The second chapter, from the perspective of the symbolic image, through comparison of characteristics, the western dress from cheongsam modelling, colour, pattern and texture features to understand other external beauty of Chinese dress. The third chapter, from the angle of index, the deeper understanding symbol in the development and change of the ups and downs of qipao of innovation and development of modern society. The fourth chapter, from the angle of view, the symbol will rise to the world from the western aesthetic culture, and the comparison of aesthetic culture, costume, see how visual art of Chinese cheongsam as symbols to the world.

The semiotic theory of Pierce, which is put into the significance of Chinese costume culture research, is based on the interpretation of semiotics frontier. This text may be many holes due to lack of knowledge and culture. However I wish that in my efforts to dress art research provides a new perspective interpretation and research methods.

**Keyword:** Peirce    Symbol theory    Cheongsam    Costume

**Category number:** J05

# 对中国旗袍文化之美的符号学解读

## 第一章 符号学及皮尔士的符号理论

### 第一节 符号学

#### 1.1.1 符号学理论

符号学作为一门学科并予以系统论述和研究,最早是在 20 世纪初由美国哲学家、实用主义哲学创始人皮尔士(Peirce, C.)、瑞士语言学家索绪尔(Sauaaure, deF.)提出的。符号学广义上是研究符号传意的人文科学,涵盖诸如文字符、讯号符、密码等领域。符号学是一门古老而又年轻的学科,说它古老,是因为在古希腊就有了对符号研究的萌芽。说其年轻,是由于历经了古希腊萌芽期和欧洲中世纪发展期,符号理论始终没有成为一门独立、成熟的学科。<sup>[1]</sup>中国学者王维贤在其所著的《符号和符号学》(高等教育出版社)中指出:“符号学是研究表征和意指方式的一门科学。”而国际符号学学会(IASS)副会长李幼蒸在所著《理论符号学导论》(中国人民大学出版社,第3版)中,则认为符号学除了狭义的传统意义之外,还应包括各类侧重于认识论和方法论的人文社会科学学际理论研究。其范围较通行的符号学用法远为广阔,这里作者强调了跨学科和跨文化的理论观点,把符号学视为一般人文社会科学理论总体革新策略之泛称。直至上世纪 60 年代,符号学作为一门独立的学科开始兴起于法国、美国、前苏联等国家,并且马上就跨越了国家和政治的界限成为统一的学术运动。目前,符号学的理论正以强劲的发展势头向各种学科渗透,将符号学理论运用至科学研究当中正在成为大势所趋。

#### 1.1.2 符号学主要学派及代表人物

与东方相比,西方学术界对符号学理论的研究开展较早,时至今日已形成了众多的理论体系和研究流派。王维贤在所著《符号和符号学》中将西方现代研究符号学理论的学者分为三个流派,基本概括了符号学在现代的发展脉络。

##### 1. 以皮尔士为代表人物的一般符号学

所谓一般符号学，既从语言符号扩大到所有非语言符号（包括人工智能符号）的分析。与人类生活相关的一切符号、现象（实在的、心理的、自然的、人工的等等）都被纳入到一般符号学的视野。一般符号学重视研究符号的逻辑意义，与逻辑学联系较为紧密。

这个流派的代表人物有：皮尔士、莫里斯(Morris, C.)、西比奥克(Sebeok, T.)、艾柯(Eco, U.)。

## 2. 以索绪尔为代表人物的语言符号学

语言符号学，即重视对话语层面分析、语言结构、语义结构等等为研究对象。这更像是一种对语言符号深刻的微观研究，代表性论点是索绪尔关于语言两个维度的理论：语言(langue)和言语(parole)，索绪尔对符号学的研究相当深入。语言符号学更注重研究社会生活中的意义，与普通心理学联系更为紧密。

这个流派的代表人物有：索绪尔、叶姆斯列夫(Hjelmslev, L.)、巴特(Barthes, R.)。

## 3. 以罗兰·巴尔特为代表人物的文化符号学

文化符号学，即运用符号学的观点、方法分析各种文化现象中的各种物质的、精神的以及行为的现象，包括各种部门符号学，如建筑、戏剧符号学甚至是思想史的符号学研究，亦属于文化符号学。例如法国符号学家福柯(Foucault, M)，在其著作《监督和惩罚》、《性史》(1-3卷)、《论知识的颠覆》中，分别考察了监狱史、性史、疯病史相应的各种语言表达，如何通过特定的形式和本质，反映了人类生活中普遍存在的压抑与权力。<sup>[2]</sup>文化符号学着重研究符号的文化意义，与人文科学联系紧密。

这个流派的代表人物有：罗兰·巴尔特、福柯(Foucault, M.)、德里达(Derrida, J.)。

由于支持现代符号学几个流派的理论背景不同，因此在不同的学派对符号的构成、本质、语言观等方面均存在着差异，对后人产生了不同的影响。在这其中，尤以皮尔士提出符号理论最具普遍性，成为使用符号学视角研究问题的一般基础理论。相对于索绪尔“符号二元论”因其理论的单一性遭到学术界质疑和罗兰·巴尔特“文化符号”思想的单一性，皮尔士创立的现代意义上的“一般符号学”或“普遍符号学”

思想仍在当今世界学术领域处于相当重要的地位。<sup>[3]</sup>在哲学上皮尔士开拓了实用主义，并将实用主义视为符号学的一部分。因而，用皮尔士的符号学视角研究一般问题，尤其是在研究旗袍领域，无疑更具有普遍性和科学性。

### 1.1.3 符号学在中国的发展应用

与西方相比，符号学研究在中国的起步比较晚，直至20世纪80年代真正成规模的符号学研究才开始。中国符号学研究虽然发展晚，但起点较高。同时，得益于中国文化传统中极为丰富的符号学内涵，因此根植于中华文化背景中的中国符号学研究，从起步就显示出与众不同的勃勃生机。<sup>[4]</sup>我国的艺术学、语言学、逻辑学、翻译理论和文学研究都对符号学程度不同地有所借鉴，纵观中国符号学研究20余年的发展历程，大致可以把中国的符号学研究划分为以下三个阶段：<sup>[5]</sup>

1. 起步阶段（1980—1986年）。在这一阶段，中国学者的研究重点是对西方主要符号学家主要理论的引介以及对符号学基本理论的总体概括和研究。

2. 平稳发展阶段（1987—1993年）。1988年，中国逻辑学会和现代外国哲学研究会分别成立了符号学研究会。自此，中国的符号学研究逐渐为人重视，研究水平开始提升。

3. 全面展开阶段（1994年至今）。1994年后，我国符号学的探索在各个领域全面展开。这一阶段的研究有几个特点：（1）. 符号学向各个学科的渗透进一步加强，符号学作为一门方法论已被应用于越来越多的领域和学科的具体研究中，符号学的应用范围进一步扩大。（2）. 对中国传统文化、历史典籍中符号学思想的挖掘和研究工作进一步深化，尝试用符号学方法阐释中国的历史文化现象。（3）. 在继续对一般符号学和语言符号学理论进行深入的探讨的基础上，引进了诸如社会符号学、话语符号学、电影符号学和主体符义学等其他分支符号学思想。（4）. 对语言符号学的研究进入了一个新的高度，我国学者甚至开始对索绪尔的某些观点提出质疑（如：“符号”的任意性问题）；之后随着《普通语言学教程》（第三版）的出版，索绪尔的部分观点又得到了肯定，掀起了对索绪尔语言学观点再认识的热潮。在这个阶段，关于符号学的研讨也风起云涌：1994年，苏州大学召开了首届全国语言与符号学研讨会；1996年开始每两年召开一次全国语言与符号学研讨会，标志着我国的符号理论研究已步入

正轨。

时至今日，中国的符号学研究已经涉及到哲学、语言学、艺术学及中国传统文化等诸多领域。

## 第二节 皮尔士符号理论

### 1.2.1 皮尔士

皮尔士（1839—1914），Peirce, Charles Sanders（Peirce 译成中文时有两种说法：皮尔士与皮尔斯，本文皆采用皮尔士）（图 1-1），美国哲学家、逻辑学家、自然科学家，实用主义创始人。



图 1-1 皮尔士

皮尔士出身“书香门第”，他的父亲本杰明·皮尔士（1809—1880）是著名的哈佛大学天文学家、数学家。皮尔士从小接受良好的哲学和科学的训练，家庭的影响使皮尔士对哲学等多种学科产生了浓厚的兴趣，并在学术道路上发表了大量学术论文。《如何使我们的观念清楚》（1878年）的发表标志着实用主义的诞生。皮尔士生前没有出版过哲学著作，大部分论著由后人整理成《皮尔士文集》。在其逝世将近一个多世纪的今天，他的思想又重新受到重视。

皮尔士在实用主义的哲学思想和系统的符号学研究领域确立了他在学术史上的地位，这两方面的论述在皮尔士的著作里常常不可分割地结合在一起。罗素早就作出评价：“毫无疑问，他是 19 世纪末最有创建的伟人之一，当然是美国前所未有的最伟大的思想家。”1934 年，哲学家魏斯（Paul Weiss）在《美国传记辞典》（Dictionary of American Biography）中，对皮尔士的一生做了简短的说明，称他是“最具有原创力而且多才多艺的美国哲学家，美国最伟大的逻辑学家”<sup>[6]</sup>皮尔士的研究虽然涉及了诸多领域，但是“在其思想的成熟时期，皮尔士主要从事的是发展一种符号学理论”。而他的符号理论对后来的符号学研究产生了及其深刻的影响，并被广泛誉为“现代符号学两大根源之一”。

### 1.2.2 皮尔士符号理论渊源

皮尔士曾说：“就建立一座将超越于时代变化的哲学大厦而言，我所关心的与其说是用最好的精确度来放好每一块砖，不如说是铺设深厚而庞大的根基。”<sup>[7]</sup>因此，皮尔士更注重对建立体系的方法研究。就其哲学思想渊源而言，皮尔士深受康德哲学（德国古典哲学）的影响。

康德在他所著的《实践理性批判》论述了“实用的”和“实践的”的区别。“实践的”指先验的道德律，人们对之确信不必依赖任何实验和行动；而“实用的”指技巧和技术规则，这些规则适用于经验，需要行动和实验检验。皮尔士正是从康德关于“实用的信念”以及“实用的”和“实践的”区别来提出其实用主义的准则的。1893年，皮尔士在所著《寻找方法》的书中，把康德提出的十二个范畴作了归纳化减，将逻辑理论进行了完善，得出自己的三个“范畴”，即第一性（firstness）、第二性（secondness）、第三性（thirdness），并分别作出了解释：

**第一性（firstness）**是事物本身所呈现出来的样式，称之为“感觉状态”。例如色彩，无论它是何时何地出现的，是否被人的视觉感受到，它都不受时间及空间的约束，它是客观而存在的。

**第二性（secondness）**是个别的时间和空间上的经验，是一个客观具体的动作和事件，是经验性的存在，它所呈现的样式关系到一个第二者，但不牵扯第三者。例如对两种知觉“冷”和“热”的比较是相对的，是在某个具体的时间和空间被某个生物所感知的某种具体温度，它是依据现实性的存在。

**第三性（thirdness）**属于意识形态的存在方式。此项属于“习惯”、“记忆”、“交流”等抽象的范畴，它使具体的时、空经验获得新的形态，同时，也是作为一种“解释”用于符号本身的存在。因此，它是一种以思维或符号为核心的第三性存在。

这三个范畴像一个牢固的三角形，成为皮尔士符号三分法的哲学基础。

### 1.2.3 皮尔士符号理论主要观点

虽然在皮尔士思想成熟时期主要从事符号学研究，但是它的一生并未出版过符号学方面的专著，也从未精心的解释和系统的归纳过有关他的符号学思想。直到一个非常具有讽刺意义的事件发生，即曾经拒绝聘用皮尔士的哈佛大学哲学系，在皮尔士去世以后，重新整理出版了《皮尔士文集》（8卷），从此，这位学识广博的一代思想

家的宝藏终于被发掘了出来。此后他的符号学理论才引起有关人士的关注。虽然研究皮尔士的学者普遍认为，皮尔士的论文集有些杂乱无章，缺乏系统性，而且有些观点前后修正过多次，但是尽管如此，人们还是能从他的作品中发现其富有逻辑的概括能力和非凡的洞察力。Sless (1986)曾这样形象地描述皮尔士的作品：“他的作品就像是一座没有完工的宏伟教堂。”<sup>[8]</sup>

什么是符号？关于这个问题，皮尔士把“符号”定义为对于某人代表某物的任何东西：“一个符号是与第二个东西，即它的对象，相联系的任何事物，就一个质的方面以这种方式把第三个事物，即它的意义，和同一个对象联系起来。”根据这个定义，我们可以理解的出，一个符号在其内在性是三合一的，每个符号都是把某物即一个第二与一个第三相联系的第一，这是和他的范畴理论相一致的。例如：一个铃声把卖糖果的小贩和小孩子的心联系起来。

皮尔士对于符号的定义表明，符号即是把一个对象和某种意义联系起来的一种载体。在符号与它的对象的关系上，对象决定着符号，符号处于被动的，而符号又决定着意义，这些意义又可以在新的符号关系里成为对象。换句话说，作为对象，它们将决定它们自己的符号，而这些符号又决定它们自己的意义，等等。简而言之，符号总是产生新的符号，符号行动是连续的和无止境的。所以在皮尔士看来，人类的一切思想和经验都可视为符号活动，世界上任何事物都可以被当作符号，只要它被用以指称另一事物并赋予一定意义。正如他所说：“整个宇宙都充满了符号，如果说它不是完全由符号所构成的话。”

### 第三节 皮尔士“符号三分法”及其应用

#### 1.3.1 “符号三分法”理论

皮尔士的“记号分类学思想”无疑是他对符号学研究最丰富的贡献。皮尔士认为，任何现象或者说任何符号都可以以：“符号——对象——解释项”三项式（图

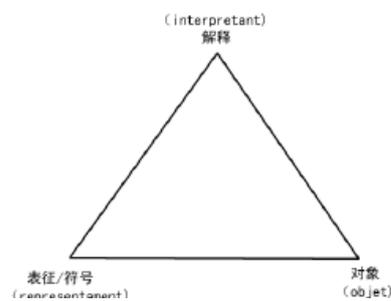


图 1-2 皮尔士符号三分法图示

1-2) 为基础进行符号分析。在区分现象单元的方式中皮尔士有以下不同的方式：单子式(非关系式，记号为其本身)，单子式就是可以直接感知的，如色彩，作用是储备

符号；二项式关系(相对于其对象)，二项式关系是一种实际存在的对象或事件，例如某一本书的某一页，某一行的某一个确定的词；三项式关系(相对于解释项)，即三项式关系是符号的“解释者”，连接单子式与二项式它是“习惯”、“记忆”、“交流”等抽象的范畴，只有这种“解释”存在，符号系统才得以形成。每个符号都有三维的关联要素，任何事物若没有表现出这三种要素，他就不是一个完整的符号。<sup>[9]</sup>在皮尔士的三项式基础上，根据建立在符号与对象的指意关系又可分为：映像(另译作图像或相似)符号(Icon)、指示符号(Index)、象征符号(Symbol)。

当符号与其对象有共同性质，通过写实或模仿来表征符号对象的，二者某方面有相似性时，如同照片与本人的符号关系，我们可以称之为**映像符号(Icon)**；

当符号与其对象之间有存在性或者依附性关系时，如烟与火、电与雷，我们称之为**指示符号(Index)**；

当符号与对象之间不存在上述两种关系，符号与指称没有相似性或直接联系，只具有代表该对象的意义，它们之间的联系完全是建立在约定俗成的基础上，并具有任意性时，我们称之为**象征符号(symbol)**。如同鸽子是和平的象征，鸽子与和平之间没有直接的联系，也没有任何相似之处，但鸽子却是作为和平的象征符号。而在人类社会活动中，象征符号是应用最多、最具代表性的。

恰如皮尔士所言：“任何符号的意义是它的正确的效果。而且，它的理性的意义是它对于应该被我的理解所统治的东西产生正确的效果；也就是说，对于我的行为。”这里，皮尔士从实践的层面上解释了符号的现实意义和一般意义，即符号在一个可理解的范畴内被接受的效果。所以这也是皮尔士的符号理论何以在现代符号学中运用的最为广泛，同时，也是对旗袍研究的影响也较为深远的原因。

### 1.3.2 “符号三分法”理论引起的社会效应

皮尔士因本人以及其符号学思想不被人理解与赏识而曾经一度处于主流学者的视野外，被库克称为“一个美国人的悲剧”。皮尔士一生留下大量的手稿，其作品蕴含了丰富的思想宝藏，只因为他的作品过于晦涩，令人难以理解，因此也很少有人愿意花费时间去研究并掌握它。即便是这样，在西方，皮尔士仍然拥有诸多继承者和追随者，莫里斯的行为主义符号学、雅格布逊的功能主义意义理论符号以及西比奥克和

艾柯的一般符号学理论都是在皮尔士符号学理论的基础上发展而来的。皮尔士的符号理论无论是作为一种方法论，还是一种符号学现象解读，在各个方面他都深刻地影响了人们的思维活动和创作活动，从而皮尔士的理论价值与社会意义也越来越受到重视，对皮尔士的研究热潮也开始兴起。如：赫尔伯(A·Helbo)在皮尔士的符号理论基础上得出“符号研究任务应是：1. 根据从部门符号学(戏剧等)得到的新工具来革新一般理论；2. 发展一种比较方法，以便与各种传统结合，同时革新认识知识的界限和角度；3. 与当代知识领域接触时的有效性。”此后越来越多的国外文献记录了对皮尔士的直接研究，使中国学者感觉到了皮尔士作为一位伟大思想家的无处不在。

在中国，皮尔士的“符号三分法”也引起了广泛注意，20世纪40年代开始，皮尔士的符号学理论就被广泛运用于各个领域，如哲学、逻辑学、语言学、电影、音乐、设计等等，而在80年代初的汉语学界里，有胡裕树、张斌两位先生倡导的三个平面语法理论产生了极大的影响力。2005年6月，在北京师范大学召开了国内第一次关于皮尔士思想的国际会议“符号与价值：皮尔士哲学中美学术研讨会”，召开此会的目的就是进一步挖掘皮尔士这座“后一代思想家的思想金矿”。自70年代皮尔士研究复兴起日趋活跃的皮尔士符号学研究，对皮尔士笔记或原典的解释和发挥成为今日最具美国特色的符号学。这一研究方向又因美国哲学界的皮尔士热而进一步活跃。皮尔士思想不仅成为现代符号学两大根源之一，而且成为后现代主义思想的重要渊源之一。皮尔士的思想不仅是对人类思想命运的真正关注和探索，他还为其他的思想提供了一种智慧的火花，他为当代符号理论的发展也提供了一种方案与出路。

### 1.3.3 “符号三分法”理论在旗袍研究领域的应用及意义

对于皮尔士符号理论的研究丰富了人们对世界的认识和感知，更开拓了人们对中国服饰文化的阅读与理解。将皮尔士的符号“三分法”以崭新的视角引入了中国服饰文化研究领域，特别是对中国旗袍文化的研究有着积极的意义。

前面说过，皮尔士的符号理论与现代西方另一位著名的符号学学者索绪尔不同。皮尔士的符号理论与索绪尔符号理论最大的差异就是“三元”与“二元”论。皮尔士认为符号是一种三角形关系，即：媒介关联物、对象关联物和解释关联物，运用在本文的三个关联物就是映像符号、指示符号和象征符号所组成的系统，他们构成三位

一体的关系，三者缺一不可。如皮尔士所指出的符号是一种活动或影响，他包括符号、符号的对象和符号的解释之间的合作，这三种关系的影响是绝不能分解为两项之间的活动的，任何具有这样活动的东西都可以用符号来命名。而索绪尔则认为符号是分为两项的，是“二元”的，他没有把符号的解释纳入符号组合。而皮尔士的贡献则在于将符号的解释项作为全部系统单独的一部分，使得符号与接受构成是一个完整的思维过程。可以说，索绪尔“二元”的符号观忽视了符号与外部的交流，而皮尔士的“三元”符号观则弥补了其不足，强调符号的过程是一个动态的认知和交际的过程。

皮尔士的符号“三分法”理论在服饰的研究领域能够更完整、更深刻的理解服饰文化的意义。本文就尝试从“三分法”角度对旗袍的服饰文化意义进行研究，即：从映像符号视角理解旗袍的造型、色彩、纹样与质地，理解旗袍的外在特征，从指示符号视角把握在旗袍与社会变革与发展的关系，进而从当代世界文化交流的层面，从中西方审美文化和服饰审美文化的视角，阐释旗袍如何作为中国服饰的一种典型象征走向世界，成为一种有历史与当代主义的文化经典。

## 第二章 旗袍——中国服饰之美的映像符号

皮尔士曾经对映像符号做出过清晰的定义,他认为映像符号是通过写实或模仿来表征符号对象的,对象与表现体的特征相似性是映像符号的主要特性,因此映像符号也可以称为图像或者相似符号。映像象符号通过自身所具有的鲜明地识别性来形成了符号功能的表达。例如照片与本人的关系。人类生活中的映像符号比比皆是,画像、雕塑、电影形象、民族服饰等。提及旗袍的发源,就要追溯到中国历史中的一个朝代——清代,清朝满族女子服饰为现代的旗袍提供了雏形,当代的旗袍样式正是在这一雏形的基础上经过几百年的文化发展和演化而来,如今的旗袍更具有东方式的含蓄内敛,线条简洁明朗、款式丰富多姿、面料置地轻柔,衬托出东方女性的特点,也是被公认的能代表中国民族特色的服装。

### 第一节 中西服饰特点比较

服饰既是人类物质文明的产物,又是人类精神文明的结晶。纵观人类文明的发展史,任何一个民族的服饰特点蕴含着一个民族深厚的文化底蕴,经数千年的历史沉淀,中西服饰都已经形成了各具特色的体系。从服饰起源的那天起,人类就已将其生活习俗、审美情趣、色彩爱好,以及种种文化心态、宗教观念,都倾注于服饰之中,构筑成了服饰文化精神文明内涵。

#### 2.1.1 造型比较

在进行服装结构设计时,中式和西式服装由于选取人体姿态的不同,形成了服装的造型风格上的不同。人体站立时的静态姿势是中式服装的结构设计标准,人体两臂自然平展、两腿稍劈站立姿态的结构形式从古代深衣制时就已经成为我国传统的中式服装结构形式,所以,我国的传统服装具有直线状、整片式、平面型的特点。这种服饰举手抬腿,蹲坐跨步都很方便,不受拘束,这是因为中式服装具有穿在身上朴素简便、平直宽松、利于劳动等特点。

纵向感觉是中国传统服装在外形上着重强调的设计特征,可以发现,下垂的线条、过手的长袖和筒形的袍裙是中式传统服装的常用外形设计。如此的装饰手法能够让着

装人的人体显得修长而优雅。如此的设计也是蕴藏了东方设计师一大智慧，即是用服装外形的修长感来弥补东方人较为矮小的身材这一自然缺陷，用感官上产生错觉弥补这一人种先天的不足，让服饰的作用发挥到极致，让人与着装在比例上达到完美、和谐，更是追求人衣合一的完美境界。

追求与个人体型的完美结合是西式服装结构设计重中之重，因而服装的结构较中式服装更为复杂。西方服饰在进行设计造型时往往是以人体结构的各个局部特征分别设计制作，如：根据躯干、上肢、下肢等部分，分别设计出领子、衣身、袖子，裤筒等各个主要部位，再加上一些其他的附属部件而构成整件衣和裤；而每个主要部件，都是按照人体外形轮廓的长、短、大小、粗细构成不规则的筒状、管状等形式。比如由较细小的腰围、更小的领围和较粗大的胸围、臀围，构成不规则筒状的衣身，圈状的衣领。按臀、腿的外形构成的上粗、下细的袖管、裤筒；从长度上看裤筒长、袖子短、领子更短。外形上，西方古典服装常常采用横向扩张的肩部轮廓、膨胀的袖型、庞大的裙撑、重叠的花边等来强调横向感觉，使服装线条产生夸张和向外放射的效果。西方人起伏明显的脸部轮廓，高大挺拔的体型以及热情奔放的气质都决定了西洋服装的这些造型特点。

### 2.1.2 色彩比较

色彩是构成服装的另一个主要因素，中式服装对色彩的选择和搭配一向较为重视。我国古代把服色分为正色和间色两种，正色有青、黄、赤、白、黑五色，其它为间色，而且有“衣正色，裳间色”的规定，如上身穿绿，下身穿黄，绿与黄为邻近色，穿起来和谐响亮，这正出自《诗经》中的：“绿兮衣兮，绿衣黄裳。”在古代，我国对服装色彩的选用，曾经是一个很有社会内涵的现象：某种色彩，一旦被皇家贵族看中，就禁止民间使用，否则，便是欺君之罪。正色在大多数朝代为上等社会专用，表示高贵。在民间，正色也是人们衣着配色所喜爱和追求的颜色。这一方面说明了我国古代对服饰色彩的重视，另一方面也说明服装色彩的运用带有明显的阶级性。

与东方文化一样，西方人士非常重视对服装色彩的选择，但是他们更偏重于色彩所蕴含的感情。西方人士讲任何一种色彩都赋予了丰富的感情，任何一种色彩都可以代表一种精神上的升华，当他们看到红色，就会给人有一种热情、浪漫和强烈的感情，

他们会联想到鲜血、太阳和火焰等等与之相关的事物。因此能使人产生这些联想，就是色彩的感情作用。然而，西方人之所以对服装色彩的选择和搭配非常重视与穿着者的年龄、肤色、体型、身材的密切配合，与穿着用途、穿着环境的相互协调，正因为各种色彩有以上种种的不同性格，能给人产生各种感情变化和象征。西方人往往会按照自身的各项具体特点，不拘一格地选择服装色彩。所以，反映在服装色彩的选择和搭配上，就显得很有个性，很少有一窝蜂现象或盲目跟从的模仿现象，人们的穿着就显得五光十色，多姿多彩。

### 2.1.3 纹样比较

中西服饰在对纹样的选择上各有所好。中式服装喜好运用图案表示吉祥的祝愿，由于中国的纺织产业一直在世界领先，能够用笨重的机器和精巧的手艺编织出各种复杂的吉祥图案，古往今来，无论是高贵绸缎还是民间印花布，吉祥图样得运用都极为广泛。比如鹤鹿同春图、凤穿牡丹图、喜鹊登梅图等图案，都反映了人民对美好生活的期望和憧憬，而龙飞凤舞图、龙凤呈祥图、九龙戏珠图等图样，不仅隐喻着图腾崇拜，而且抒发着“龙的传人”的情感。

西欧服装一直被誉为西方服饰的代表，它服装上的纹样也在随着历史的变迁而不断变化和更新，不时的融入新的元素和文化。在古代，西欧服饰多以花草放样为主，特别在意大利文艺复兴时期华丽绚烂的花卉图案更为流行。法国路易十五时期，更是流行表现旋涡形或S形的藤草和轻淡柔和的庭院花草放样，这是受洛可可装饰风格的影响。到了近代，随着科技水平的发展，又开始流行利用几何透视原理设计的欧普图案等。随着科技的不断进步和纺织、染色工艺的成熟，西方主流服饰的图案越来越细密，各种纹路清晰、凹凸有致的纹样正在慢慢成为世界的流行色。

### 2.1.4 材质比较

由于历史、文化和地理等多方面的影响，中西方服饰的材质也存在着巨大的差异，曾经著名于世的“丝绸王国”——中国，由于盛产丝织品，所以裁制传统的中式服装均以丝绸为主。丝绸制品具有柔软滑爽、透气性好，夏季穿着凉快舒适，冬季穿着轻盈保暖的特点，因此为服装业广泛使用，并逐渐受到世界市场所追捧。丝绸图案精致细腻，衣料色彩鲜艳，选用丝绸衣料裁制服装，富有民族特色，并可缀以镶、嵌、滚、

绣等各项工艺装饰，穿着以后给人以雍容高贵，窈窕妩媚的感觉。

与文明发展较早的东方国家不同，西方国家在早期的发展时期大都是以狩猎为主并以游牧为主的游牧民族，因此在原始社会时期，他们就擅长用狩猎来的兽毛皮制作衣物，以达到取暖、保护自己和装饰的目的。随着西方国家的毛纺和毛织工艺的迅速发展，特别是英国和意大利等国精湛的毛纺技术，到了中世纪以后，毛呢衣料的穿着日趋普遍。在当时，西方国家的男子服饰大都是用毛呢衣料裁制的，由于毛呢衣料的特点之一是坚实、挺括，可塑性强，所以用毛料裁制成的服装，通过热塑变型和热塑定型（烫熨）处理，可使服装外形有高低起伏的变化，给人以整齐、端庄、充满朝气和活力感觉。

## 第二节 旗袍之美

### 2.2.1 造型之美

众所周知，旗袍是中国传统民族服饰的代表，然而旗袍之所以能称为众多中国服饰中最为耀眼的明珠之一，首先就要归功于它的造型。在文字表述上，服装造型是指服装在形状上的结构相关系的存在方式。

最能体现旗袍造型的首先是轮廓。旗袍在整体造型上连属一体，结构严谨，线条流畅。这种含蓄的曲线造型充分显示了自然的人体曲线美，符合亚洲人特别适合中国娇小玲珑的南方人的体型，同时还体现了“以人为本”的设计理念，体现了中国“天人合一”的传统文化特征。经过多个世纪的演变沉淀下来的这种“S”型轮廓型结构和东方格调，成为旗袍最稳定的元素，深深影响了中外设计师们，让人经久不忘。

领子（图 2-1），是旗袍整体结构中变化最为微妙的部分，它将女性颈部高贵迷人的特色表现的极致微妙。旗袍“元宝领”，高盖主腮，碰到耳，把头、颈撑起、固定，加上窄窄的下摆，走路时如凌波微步，



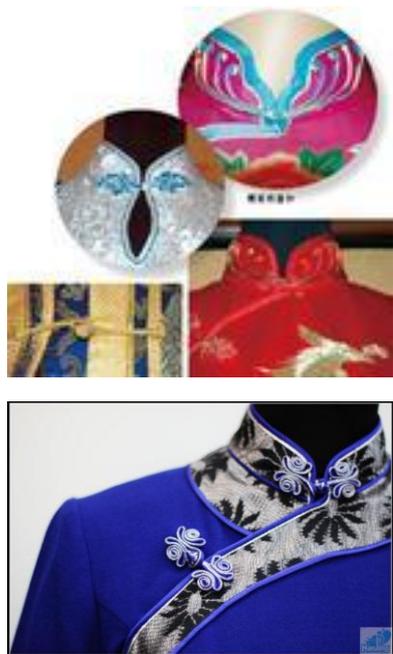


图 2-1



图 2-2

充满了“守”的意味，称为当时服装界的一大亮点。

还有旗袍的“衩”(图 2-2)，旗袍的开衩，一是为了行动方便，二是为了走动时，时隐时现的双腿，有朦胧之美，婉约而含蓄，也在

“露”、“遮”之间显

现魅力。有人形容旗袍就像中国四壁森严的宅院，而“衩”就是宅院的窗。

### 2.2.2 色彩之美

色彩并不天然属于服装，服装却天然离不开色彩。服装的色彩，被人们视作其为服饰美的灵魂。旗袍在色彩上的运用可谓是中国服饰的经典映像，将中国服饰色彩的运用表达到了极致，色彩配置匠心独运。每种色彩都有不同的特性和寓意，在不同的季节、场合，通过色彩的组合搭配，能给人热情奔放、清丽淡雅、温馨浪漫、高贵典雅、成熟稳重甚至是黯然伤感等审美感受。

中国自古就有尚红的习俗，中国红是中国人在春节、婚庆中喜欢运用的主题色。红色是一种具有丰富情感的色彩，是幸福的象征。将红色运用在旗袍上，最能表现热烈、奔放、喜悦的情感，也使人显得朝气蓬勃，充满青春与活力。

黄色是我国的传统色彩，在历史上，黄色多为尊贵、权力的象征，尤其是金黄、明黄和赭黄等色彩为皇族服饰的专用。黄色层次丰富，黄色被广泛地用于旗袍，深受女性喜爱。不同浓淡的黄色给人不同的色彩感受，鲜亮、明艳的明黄给人华美、富贵、欢乐、热烈的感觉；淡一点的黄色给人雅致、温柔、轻快的感觉，深一点的黄色就会给人一种庄重、沉稳的感觉。

绿色是是最能体现女子温顺、谦和、娴静的气质。绿色旗袍象征自然、成长、



希望、清新、宁静，让人联想到大自然中的植物，给人带来舒适、柔顺、温和之感。

蓝色象征着宁静、智慧，是一种具有广阔、深邃、神秘气息的色彩。蓝色旗袍能很好的表现女性的清纯、理智、认真、诚实的个性，在淡雅、明快中透着一丝清凉。

紫色是一种充满神秘的色彩，它由红色和蓝色混合而成，就有红的热情、奔放，也有蓝的宁静、沉稳。紫色被视作尊贵、奢华的象征，常被王公贵族选为服饰色彩。紫色旗袍更是给人华贵、富丽、高雅之感；但同是紫色旗袍，色调的差异会产生不同的美感：淡紫色旗袍具有浪漫、甜美、优雅、飘逸的美感；玫瑰紫旗袍个人华丽的感觉，可表现女性的成熟、妩媚；深紫色旗袍能够体现女性的高贵、神秘。

黑色单纯而简练，是一种具有双重性的色彩，一方面象征黑暗、沉默，另一方面象征成熟、庄重和神秘。

白色是简洁不简单的色彩，具有丰富的层次，有雪白、鱼白、乳白、芍药白、牙白色等颜色。白色象征纯洁、神圣，白色旗袍最能体现出人的高洁、清雅、沉静的品性。清代满族认为白色象征吉祥，常在红色或其他颜色的旗袍上配以白色花边，或搭配一条白色纱巾。

作为经典的旗袍色彩，其正宗色调要么如工笔色彩斑斓、浓丽；要么如中国画中白描般高雅、含蓄；要么如中国江南女子式的朴素、淡雅，如邻家女孩般清纯。<sup>[10]</sup>不同的色彩展现旗袍不同的内涵，然而也正是这些绚丽的色彩成就了旗袍生命中亮丽的视觉符号。

### 2.2.3 纹样之美

在服装的装饰中，纹样是中国服饰文化中必不可少的要素，它有着悠久的历史，是传统符号的化身，每一个纹样都寓意颇深。旗袍的纹样（图 2-3）主要有动物纹样、



植物纹样、山水纹样、几何纹样等四个类别，不同类别的纹样有着不同的寓意。

动物纹样常常寓意深远，喜庆、长寿、吉祥、幸福、安康是其不变的象征意义，常见的图案有：龙、凤、锦鸡、仙鹤、鸳鸯、蝴蝶、孔雀、喜鹊、吉庆有余（鱼）等。其手法多采用写实手法，纹样布局清晰、形象生动；组合方式有排列、环绕、穿插、镶嵌等。不同的动物纹样与其他纹样相组合，也常常代表多重涵义，如凤凰与太阳、云朵的组合，寓意为“丹凤朝阳”；鱼纹、罄纹组合，寓意为“吉庆有余”；仙鹤、松树组合，寓意为“松鹤延年”等等。植物纹样在旗袍图案中应用较为广泛，或为主体图案，或为辅助图案，或只作为边饰、角饰等。

植物纹饰被赋予了诸多吉祥涵义，寄托着人们对于美好事物的向往。同时，又将人们的理想涵盖其中，其意义常为多重性，组合方式也较为多样与多变。常见的植物纹样有缠枝花纹、折枝花纹、莲纹、蔓草纹、团花、

瓜瓞绵绵、葡萄松鼠、万古常青、喜上眉梢、岁寒三友、四君子等。

山水纹样（图 2-4）的旗袍较为少见，是一种独特的纹样制式。山水纹样多以山水乡居、田园风光、亭台楼阁等为主体，写意性较强，且写实与写意兼具。山水纹样大多寓意明晰，即欣赏山水，与山水相依。西湖十景、四季风景等常常为表现的题



图 2-3



图 2-4

材。

几何纹样在旗袍上多为二方连续的图案，给人一种清新典雅的美感，散点式、直立式、斜行式、波状式、折线式、几何式。这些纹样在统一中求变化，在变化中求



统一，给以一种连续反复的形式美感。它们有条理，有节奏，有韵味，静中有动，富有浓郁的装饰效果。

清代较有代表性的旗袍纹样大多细腻、写实，富有层次和变化，其图案既暗含寓意又起到装饰作用。清代旗袍上的图案多以组合式样为主，常见的纹样有龙、凤、祥云、花卉、草叶、瓜果、八吉祥、瑞兽、蝴蝶、仙鹤、锦鸡等。纹样之间或绕、或穿、或并齐，组合出式样繁多的图案。

清代末期，由于受西方印染技术的影响，此时的旗袍纹样开始采用西洋注重光影的写生手法，用色较为和谐、单一。

且多以单枝花朵或成串花朵为主，或以簇拥着的小散花为主，几何纹样、条格纹样、单色纹样等旗袍也备受青睐。20 世纪初叶，随着新思想的引入，旗袍纹样从传统的图案变化中跳出来，投入到条格织物、几何图案纹样织物的怀抱。这些几何图案很清爽，穿插些缠枝花纹、喜上眉梢、花卉图案等，显得通透、别致。20 世界 30、40 年代，由于受到西方生活方式的影响，上海名媛们的社交生活越来越丰富。旗袍的纹样多选择含苞欲放的花朵图案，或是条文、几何图案，颜色也由淡雅转向艳丽。当代旗袍图案多不张扬、不求富贵，只求高雅，有韵味。旗袍远看是一种风情，近看才看清上面的纹饰，于细节处见真功。

#### 2.2.4 材质之美

面料是形、色所依附的物质基础。旗袍的面料很考究，不同的时期，旗袍所选择的面料也是不同的。而不同质地的面料制成的旗袍也具有不同的风格和韵味，或朴素、或雅致、或精贵、或艳丽。

深色的高级丝绒或羊绒面料制成的旗袍，能体现出雍容华贵的气质；毛料旗袍透漏出成熟、沉稳的知性美；用优质丝绸或薄纱缝制的旗袍轻盈、柔美，能表现出穿着者的娴雅、宁静；作为礼服的花丝绒旗袍，图案和色泽鲜艳而不轻浮、亮丽而不失

庄重，给人典雅、华贵之感；棉布制成的旗袍，或是带花格、条纹等图案，或是纯色无花，都给人温柔、舒适的感觉。随着时代的发展，如今旗袍的面料选择也是很广泛，一般根据自己的需要或根据季节而定。这些高级面料制作的旗袍能充分表现女性的体型美。

### 第三章 旗袍——中国近现代社会发展的指示符号

皮尔士认为，指示符号是“一个符号对一个表征对象的关系，但这种关系不是模拟的，而是指示的。指示符号与他的对象具有一种直接的联系，所以其对象是一种因果的或接近的联系。正因为指示符号与他的对象具有这种直接的关系，所以其对象是一种确定的，单一的，个别的，与时间和地点相关联的对象或事件。”也就是让人了解指示符号与所指涉的对象之间具有因果或时空上的关联。正如烟是火的指示符号，弹孔是枪击的指示符号。旗袍作为中国服饰的奇葩，它材质的运用、样式的变化、色彩的搭配、图案的选择，不但记录了特定历史时期的生产力状况和科技水平，而且与当时社会的意识形态、政治背景、经济环境、民族文化心理等有着密切的联系，可以说，旗袍的每一次兴衰与演变都是整个中国服饰发展乃至整个中国近现代史的一个“拐点”或“节点”，其意义直接指示了中国近现代社会的意识形态、社会经济以及上层建筑的深刻变化。

#### 第一节 旗袍溯源

##### 3.1.1 旗袍的产生

旗袍是袍服的一种，其历史可以追溯至春秋战国时期的深衣（图3-1）。深衣是我国古代最重要的服饰形式之一，《礼记·深衣》记载：“古者深衣，盖有制度，以应规矩绳权衡。”东汉郑玄的《礼记注》也有记载：“名曰深衣者，谓连衣裳而纯之以采者。”



图 3-1

##### 3.1.2 旗袍产生的社会历史背景

元明时期，满族的先民称为女真居住在长白山、松花江与黑龙江一带的辽东边外，由于渔猎经济占有重要的地位，所以男女老少都精于骑射。不仅男子擅骑射猎，女子骑射的技能也不亚于男子。在骑射时男子穿“马蹄袖”式的袍褂，袖口狭窄且盖在手背上，袍子的两侧开襟，腰束布袋。女子则着长衫，窄袖束腰，也是为了便于在马上进行骑射活动。公元1601年努尔哈赤统一了



女真诸部落，创立八旗，凡是被编入旗籍的族人即称为旗人，旗人穿的袍子就叫做旗袍。

1635年，皇太极改女真为满州。满州旗人在半耕半牧以及频繁的征战中，逐渐形成了宽腰身、直筒式的旗袍。这时已不只是被编入队伍的人穿旗袍，而且男女老少都穿旗袍，男袍叫长袍，女袍叫大衫。1644年，清世祖入关迁都北京后，旗袍开始在中原地区流行。至清后期，殖民统治开始，由于西方和政治影响到人们的生活方式和观念，这时满汉妇女服装才得以融合。

## 第二节 旗人之袍（满清时期）——满汉融合的指示符号

中国服饰文化在满清时期最大变革就是满汉文化的融合，旗人之袍演变为旗袍，成为这个时代变革的指示符号之一。

### 3.2.1 满清政权建立对旗袍的影响

努尔哈齐建立后金政权后，推行八旗制度，通称八旗，满族人因此也被称为旗人，旗人所着的服装统称为旗装。清兵入关后，随着政权的初步稳固，一场声势浩大的剃发易服浪潮掀起了帷幕，开始强制实行服制改革，律令之严攸关性命，有“留头不留发，留发不留头”之说。“旗袍”仅从字义上了解，它是泛指旗人（无论男女）所穿的长袍，与后世的旗袍有着血缘关系的只有八旗妇女日常所穿的长袍，用作礼服的朝袍、蟒袍等习惯上已不归为“旗袍”的范畴。“至清朝后期，满汉妇女服饰风格悄然交融，使双方服饰的差别日益减小，逐渐成为旗袍流行全国的前奏。满族贵族妇女的旗袍，面料多为绸缎，图案大都是吉祥纹饰，走起路来像是‘风摆荷叶’”。<sup>[11]</sup>

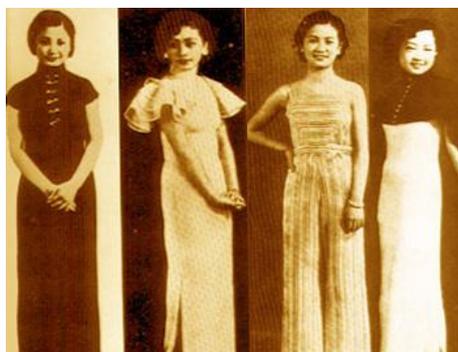
### 3.2.2 “封闭型”到“被开放型”经济对旗袍的影响

清朝中前期经济的发展在明代的基础上有了长足的进步，作为“封闭性”农业社会，清代的耕地面积也远远超过了以往的历史时期，清代的农作物有了大幅度的增加。在此基础上，经济领域各部门，都呈现了繁荣的局面，并孕育着资本主义的萌芽。从手工业来看，清代的手工业规模逐渐扩大，门类逐渐增多。在国内经济繁荣的同时，清代的对外贸易也急剧增长，直到鸦片战争爆发之前，清朝对外贸易一直保持着贸易

顺差，这对中国经济的发展起到了非常的刺激作用。工商业的发展进一步刺激了城市的繁荣，经济的发展、城市的繁荣反映在旗女袍服的繁琐上，几至登峰造极的境地。从 1840 年鸦片战争直至辛亥革命，由于帝国主义的侵略，中国经济受到很大的冲击，内外交困、国力羸弱，人们的生活方式、衣着观念也处于新旧更替的时期，呈现出一种“被开放式”的发展。此时的旗袍，虽然大多退守到满族贵族家庭，其样式、整体轮廓仍然承袭着清代中期的宽身造型，线条也很平直，但是受到当时崇尚西方的一些社会风气的影响，旗袍也在悄悄地发生着变化，袖子收紧并缩短，露出手腕，袍身长度缩短至脚踝，色调也变的淡雅，在装饰上大刀阔斧的删繁就简，镶滚、刺绣等装饰减少，整体风格趋于简约、素雅。

### 3.2.3 满汉文化冲突对旗袍的影响

清兵入关后，强行剃发易服的做法，激起了汉族人民的强烈反抗。面对汉族高度发展的封建文化，为了缓和民族矛盾，维护统治，巩固帝制，清廷很快选择了儒学，特别是程朱理学作为巩固统治、维系人心的官方哲学和正统思想。吸收了明朝冠服制度的某些成分，并采纳了明朝遗臣金之俊的“十不从”，即：“男从女不从，生从死不从，阳从阴不从，官从隶不从，老从少不从，儒从而释道不从，倡从而优伶不从，仕官从而婚姻不从，国号从而官号不从，役税从而语言文字不从”的建议，在服饰方面像结婚、死殓女都允许保持明代服饰。未成年儿童、官府隶役和出行时鸣锣开道的差役，以及民间赛神庙会所穿，也可用明式服装。优伶戏装采取明式，释道也没有更改服装样式，故有人为了逃避剃发易服而遁迹山林作僧装的。清朝政府采取的这些缓和措施，使因剃发易服而起的民怨得到缓和，清朝的服饰制度得以在全国推行。现代意义的旗袍就是由清代满族妇女所穿的长袍会合了汉族女子服装的一些特点演变而来，可以说，此时的旗装样式才是现代意义上旗袍的真正老祖宗。



## 第三节 国民服装（民国时期）——中西融合的指示符号

辛亥革命结束了满清王朝，之后的民国时期出现了中国服饰文化的巨大的、深远

的、划时代的变化。这个时期的中国服饰文化发展的最大特点就是中西文化的融合，旗袍西学东渐演变为国民服装。

### 3.3.1 辛亥革命对旗袍的影响

1911年，辛亥革命推翻了满清统治，废除了中国几千年的封建帝制。中国历史上，新政权习惯用新的情况，比如更改年号等变化，表示新的时代开始了，辛亥革命以后也不例外。这个国家的临时大总统孙中山，用命令的方式实行服饰改革，废除满式服饰，剪辫发、易服色，这意味着向清朝历史告别，和清朝政治与文化断绝关系，迎接新时代的到来。政权改变了，服饰文化——政治的外表或标志也要改变。随着民国的成立，中国民族服饰史最大的变化就是遵循了数千年的服饰等级制度一并被废除了。在中国历史上，服饰的重要功能（在上层社会也许是最重要的功能）是表示穿戴人的身份地位，有时规定很细致，很具体。比如在隋唐时代，出现“品色衣”制度，宋代和明代也大体沿循。“唐代，皇帝的服色为赭黄，官僚自一品至九品，服色以紫、绯、绿、青为区别。平民百姓多穿白衣。”<sup>[12]</sup>从穿的官服，束的带子，就可以知道一个的官阶是什么，就好比现在的军人的肩章一样。而现在，总统、部长、议员可以穿的衣服，普通教师、商人也可以穿；老板、教授可以穿的长袍，职员、学生也可以穿；用什么颜色、质量的材料都可以自己决定，没有限制。除了舞台上，人们再也看不到顶戴花翎的官帽，看不到胸前有补子的衣服，也看不到其他形形色色的清朝礼服和官服。“民国光复，世界共和，一切前清官爵命服及袍褂、补服、翎顶、朝珠，一概束之高阁。”<sup>[13]</sup>传统服饰的垄断地位受到很大冲击，并随着满族人的社会地位的降低，穿旗装的人越来越少，就连满族人也慢慢地像汉人一样穿戴，满式的正式服饰和清朝的政治统治一起成了历史。

### 3.3.2 “经济”不平衡对旗袍的影响

辛亥革命前后，中国正处于风云跌宕的历史转折时期，由于政治动荡导致经济发展的不平衡，使得服饰的变化也出现不平衡的状态。总的来说，变化出现在上层社会，下层社会几乎没有变化。由于上层社会的服饰出现中西都有的情况，上层和下层有差别，这时的中国社会，服饰情况比先前复杂一些，形成了中西、新旧、高下并行的局面。

伴随着与西方交往频繁，因此服装的款式、材料变化快，这也加速了旗袍的改变。此时旗袍的面料十分丰富，西式纺织品源源涌入，成了都市女性裁衣的新宠。这些洋面料质地柔软，手感挺刮富有弹性，做出的旗袍特别合身适体，轻盈飘逸，因此广受青睐。当时上海女子已经开始整烫头发，穿着贴身旗袍，走着高跟鞋时，而河北三河县的妇女却还戴着三四百年前的冠子，穿着上海时兴过三十年的大镶滚袖衣，裹着“三寸金莲”。<sup>[14]</sup>

### 3.3.3 中西文化碰撞对旗袍的影响

19世纪晚期的洋务运动提出“中学为体，西学为用”，给当时的社会服饰观念以巨大冲击。当时的国民政府除了破除旧的服饰制度以外，还积极倡导民众向西方学习，向世界潮流看齐。“官方调整复制的基本价值取向有

二：其一，统一服制，以壮观瞻，以示维新；

其二，虽要结合传统，面对实际，更要面向世界，赶上西方文明的潮流。”20世纪西方的生活习俗对于当时的中国新派人物看来不仅仅是新奇的事物，而是与西方的科技文明以西方的民主自由等思想连接在一起，与改变中国落后的革命使命联系在一起。也正是因为后者，西方的风俗习惯对中国传统习俗的改变便具有了革命性的意义。到20年代末，旗袍样式受西方文化影响有了明显改变，如腰身收紧、长度缩短等等，使旗袍变为收腰合体曲线式，展现了女性凹凸特征，具备了现代女装的基本特征和流行基础。<sup>[15]</sup>20世纪二三十年代，旗袍受西式女裙的影响，腰身开始收紧，袖口也开始收缩，裙摆则向上提升，整体上已经类似于西式的直腰女裙。在这种文化的激烈碰撞下，新式旗袍汲取着各方所长，迅速成为“时装”。1949年中华人民共和国建国前夕，旗袍在中国相当普及，几乎每



一位都市女性都有一、二件旗袍，已经成为城市妇女十分普及的日常着装。旗袍也由此终于成了国民服饰。

#### 第四节 革命对象（建国后 30 年）——社会剧变的指示符号

新中国成立以后，随着政权的改变，社会主导意识形态的改变，服饰也随之发生了翻天覆地的变化。由于新的政府比过去更有力量，意识形态的控制也是更有力，所以，此时的旗袍受意识形态的影响更是直接、明显。新中国没有制定明确的服饰制度，却成功推行了新的服饰和审美标准，同样完成了易服改元的政治使命。

##### 3.4.1 意识形态对旗袍意义的限定

在建国初期，社会风尚发生了很大的变化，简单的、朴素的、穿着方便的服饰成为社会的主流。在广大群众的思想中，旗袍是和腐朽的生活方式、奢侈的生活习惯联系在一起的。总之，复杂的、讲究的、时髦的、昂贵的、华丽的方式变得不合时宜了。此时人们相信，只有朴素简单的生活方式、服饰习惯才是社会主义的。比如，把别人丢掉的不能穿的衣服拣回来，洗干净，拆下能用的旧布，准备用来补衣服；或者把已经很旧的背心再补一补，即使父亲是将军，家庭条件不错，也不会去买新衣服等等，因为“劳动人民是很勤俭朴素的，只有旧社会那些剥削阶级的寄生虫，才是成天装饰自己，追求美观。”总之，讲究穿戴意味着受到了资产阶级的影响，就是“享乐至上”。它既是资产阶级的，又是修正主义的，也是帝国主义的。<sup>[16]</sup>因此，在中华人民共和国成立初期，整个社会的服饰多样化的趋势在减弱。随着反帝、反修、反封、反资，一些服饰逐渐消失；随着社会追求简单朴素的革命化，出现了服饰统一的趋势；随着服饰等级制度消失，平均的情况越来越明显。可以说，这几十年的服饰，建设少，扫除多，各社会阶层向服饰统一的方向前进。结果是，一方面，加速了传统服饰消亡；一方面，社会上的服饰显得变化少了，单调乏味。也许，这样才符合社会主义的方向。1966 年爆发的“文化大革命”使中国服饰步入“左倾”政治的极端漠视，被国家领袖所支持的红卫兵装成为最革命的服装，很快在全国范围内发展成为军绿色洪流。其他任何服装都是反革命的，都是受批判的。毛泽东在《七绝·为女民兵题照》一诗中“不爱红装爱武装”成为 60 年代中华妇女的写照，也是社会对红装的否定。所有的

花衣裳都成了“封，资，修”的象征，当革命革掉了旗袍等资产阶级的尾巴，剩下的只有“革命”装。旗袍由此在中国大地彻底沦陷了。

建国后的30年中，中国大搞计划经济，高度的公有制体制，对外关系上走了自我封闭的道路，发展上倾斜于国防工业和重工业，不重视轻工业的发展等等，这一切的经济措施无疑使中国的经济犹如雪上加霜。在这种经济状态下，中国服饰逐步走向了单调，单调的制服成为了一种意识形态的象征，表现了经济上的实用和绝对的平均。人们追求平民化、实用化、朴素华，人们开始不再注重表现人体。简单的、朴素的、穿着方便的服饰成为了社会主流，因而，富有魅力的女性旗袍、首饰、化妆品等那些复杂的、讲究的、时髦的、华丽的装饰形式已经变得不合时宜了，并逐渐在大陆衰落、消失。伴随着对工业的重视和三年自然灾害，建国前三十年的轻工业尤其是纺织工业大大落后于并不发达的其他产业，人们身上穿的都是粗布，就连“的确良”、“尼龙”等低等布料也是少之又少，制作旗袍等精细服装的材质基础也伴随着“大跃进”和“文化大革命”渐渐消失了。从50年代中期开始，政府实施计划收购和计划供应，六亿人民的穿衣难与当时的政治需要可谓双管齐下，棉花票、布票客观上抑制了人民对服饰更多的要求。

### 3.4.2 “革命”文化对旗袍文化的限制

在建国后相当一段时间里，反对帝国主义文化侵略、反对资产阶级腐朽文化、反对封建主义文化遗毒成为了中国文化意识形态的重要内容。对于封建阶级和资产阶级的一切遗风、风俗、习惯，都必须用无产阶级的世界观加以透彻的批判。在不断激进的社会背景下，“一场触及人们灵魂的大革命”如同梦境一般的暴发了，其主要目标之一是进行“文化”的“革命”，即意识形态的革命，文化传统的革命，也是触及人们心灵的革命。<sup>[17]</sup>随着文化大革命的开展，“破四旧、立四新”口号的提出，旗袍便被认为是代表封建主义、地主阶级、剥削阶级的生活方式，成为了文化大革命的革命对象。不仅仅是旗袍，还有长袍、马褂、斗篷和长衫，代表了封建主义、地主阶级、反动官僚等等都一度成为反对的目标。至此，中式传统服饰差不多完全消



失了，可以说，文化大革命恰恰是对于传统服饰的一次革命。

建国后，旗袍逐渐走向了衰落，被一种纯朴的平民化流行服装所取代。整个六七十年代，旗袍和其他装饰品一起在中国大陆上销声匿迹了。

## 第五节 民族时装（改革开放以来）——兼容并取的指示符号

在改革开放的历史背景下，旗袍悄然复出，虽然旗袍的重新出现并没有恢复到三四十年代时期旗袍作为中国女性第一服装的地位，但是此时的旗袍却重新以中国服饰的形象影响着世界服装界。

### 3.5.1 改革开放对旗袍的影响

政治上，改革开放推进了制度建设和创新，实现了由高度集权向民主法制的历史性转变，同时也激发起了社会的创造活力，实现了由传统社会向现代社会历史性转变；在对外关系上，也扩大了开发，实现了由自我封闭向对外开放的历史性转变。

经济上的发展以及人民生活水平的提高促使了中国服饰也发生了巨大的变化，人们开始摆脱那种单调的制服，从一灰色、一蓝色那种灰乎乎、蓝沉沉的男女不分的衣着中解脱出来。质地优良、色彩丰富、样式新颖逐渐成为衡量服饰的标准，此时的服装款式越来越多，五花八门。此时旗袍也不再被认为是封建的、资产阶级的服饰而重新出现在人们的视野中。由于生产技术的提高、物质生活的丰富，旗袍也从传统的样式走向了时装样式，各种质地的纺织品也为旗袍的时兴提供了坚实的基础。

文化上，改革开放以后，在保持了中国的传统穿着文化之外，西方现代的服饰文化观念也随着改革开放的潮流进入了中国。人们的穿衣不仅仅只停留在驱寒保暖的层面上，人们开始意识到穿衣也是一种文化，虽然中国的服饰文化源远流长，但是多年的闭关自守与外界隔绝，年轻人对自己国家丰富的服饰文化了解甚少，对国外的东西知道的很少。一旦敞开大门，我们的服饰文化就很自然的与外国的服饰文化发生了联系。外国的服装、先进工艺、衣料等，丰富了我们自己的服饰文化。一种新的、有时代特色的中国服饰文化就形成了，这些在人们的穿着观念上起了革命性的作用，使穿的意识跟上了时代的步伐。

### 3.5.2 中西文化交流对旗袍的影响

穿着意识上, 改革开放以后, 随着思想观念的巨大变化, 穿衣上的观念也在日益更新, 除去中国自己的传统穿着文化之外, 西方现代的服饰文化观念也随着改革开放的潮流涌入中国。人们已经认识到穿衣不仅仅是为了保暖等实用的功能, 更重要的是一种文化。受西方穿着观念的影响, 中国的旗袍在有选择的保留了传统的穿着观念上, 开始注重表现和反映人体的美, 崇尚显露和表演。开始要求服装的造型和服装的穿着能够充分地、完美地反映人体的优美体态, 通过穿着服装能够使人体显长掩短, 把人装点得更美。在造型上不再一味着追求装饰、和谐, 非对称、不协调的造型也开始慢慢出现在中国服饰中。色彩的表现也由原来的多为单一的色彩转向了丰富多变的色彩, 由原来偏重的色彩伦理开始偏重了色彩感情, 例如当人们看到了红色就会给人一种热情、浪漫和强烈的感情, 再如黄色是一种明快的色彩, 能激起活力, 能使人联想起落日余辉的暖感, 是最活泼最引人注目的色彩等等, 对色彩感情的运用与搭配, 也使得中国旗袍变得个性与多彩。因而此时的中国旗袍更好地表现出了东方女性特有的含而不露, 露而不妖得风韵。

审美意识上, 随着改革开放的发展, 人们的传统审美意识受到了挑战, 劳动人民也爱美, 讲究穿戴不再是资产阶级的坏思想, 开始追求时髦。改革开放包括了思想开放, 改变了文化大革命时期的看法, 不再认为讲究穿戴是资产阶级的坏思想了, 因为无产阶级、劳动人民也爱美。“四人帮”粉碎后的几年, 人们开始从一色灰、一色蓝那种灰乎乎、蓝沉沉的男女不分的衣着中解脱出来。许多青年关心起服装样式、色彩的改善。过去买件好衣服, 想穿不敢穿, 压在箱子底; 现在穿出来了, 美的心愿可以表露了。衣着的变化, 反映了人们精神的欢乐向上。美, 本来就是生活中所必须的东西。

改革开放带给中国服饰的变化是异彩纷呈、个性飞扬, 其发展趋势是经典、传统回归和对优雅华贵的追求两极的并存, 与对比、正规、经典, 完美的与反常规的, 不平衡的、怪诞的形成鲜明的对比。在这种潮流下, 旗袍“重见天日”, 重新活跃在了时尚的舞台上。尤其是 20 世纪末, 香港导演王家卫的电影《花样年华》(图 3-2) 的上映, 给旗



图 3-2

袍提供了一个尽情展示魅力的舞台，使旗袍在上世纪末，无论是款式风格的文化内涵还是材料色彩的多样化都达到顶峰。旗袍延续到今，各种构成元素已基本稳定，旗袍由此也成了一款经典女装。

## 第四章 旗袍——中国服饰文化的象征符号

按照皮尔士的符号理论, 象征符号是一种符号与指称对象没有相似性或直接联系的符号, 它可以自由地表征对象, 符号与指称对象之间的联系完全是建立在约定俗成的基础之上的。而在人类的符号活动中, 应用最多、最具代表性的就是皮尔士眼中的“象征符号”。旗袍本身就是“中国”的一个标签, 其身上所聚集的诸多中国元素, 使旗袍成为当代中国服饰文化的鲜亮的象征符号, 在世界服饰文化中也是最具代表性的象征符号。其独特地位是一般的时尚服装无法代替的。

### 第一节 “错彩镂金”与“初发芙蓉”——中国之美的融合象征

美学大师宗白华先生曾说过, 在中国人思想意念中存在着“错彩镂金”的美和“初发芙蓉”的美这两种美, 这两种美构成了中国美学的独特面貌。“这两种美感或美的理想, 表现在诗歌、绘画、工艺美术等各个方面。”“楚国的图案、楚辞、汉赋、六朝骈文、颜延之诗、明清的瓷器, 一直存到今天的刺绣和京剧的舞台服装, 这是一种美, ‘错彩镂金, 雕缛满眼’的美。汉代的铜器、陶器, 王羲之的书法、顾恺之的画, 陶潜的诗、宋代的白瓷, 这又是一种美, ‘初发芙蓉, 自然可爱’的美。”<sup>[18]</sup>可以说, 旗袍兼具了“错彩镂金”和“初发芙蓉”两种美, 使得旗袍成为中国服饰文化乃至中国之美的象征。

#### 4.1.1 “错彩镂金”——华丽之维

“错彩镂金”出自南朝梁 钟嵘《诗品》卷中: “谢诗如芙蓉出水, 颜如错彩镂金。”宗白华先生眼中“错彩镂金”的美, 就是“雕缛满眼”, 是一种富丽堂皇的美。就像青铜器那种繁缛、细腻的图形花纹, 它利用人为的工艺和技巧, 注重形式上的美, 体现在服饰上就是雍容华丽, 色彩鲜艳, 如中国的京剧服装、江南的刺绣。“‘错彩镂金’的审美观念的根源在儒家思想的‘礼’和‘仁’, 反映在美学思想上就是强调艺术表现的形式要遵循‘礼’的规范, 在中国历史的





进程中，传统美学中“错彩镂金”的美常常体现了统治阶级的审美观念和情趣，代表了官方的审美视角。”<sup>[21]</sup>

旗袍在清朝时期的“错彩镂金”体现在旗袍样式的繁琐上。清朝时期的旗袍外面习惯套一件圆领、身长及脐、袖长及肘的短褂，具有了礼服和常服的性质，其式样、面料也更加繁多。旗袍在样式上日趋多样，有对襟、琵琶襟、捻襟等多

种，在北京等地曾盛行“十八镶”的做法，即层层镶十八道衣边才算好看。繁琐的工艺，精致的刺绣，将旗袍的奢华侈靡发挥至极致，旗袍在民国时期的“错彩镂金”体现在用料方面。随着国门的打开，旗袍的制作不在仅仅局限于丝绸，西方先进的棉、毛、丝、麻和各种化纤衣料均成为制作旗袍的上佳材料，甚至连民间的粗布也能成为制作旗袍的材料。现代旗袍的“错彩镂金”则是体现在工艺上。定制一件高级旗袍，要几十道工艺数月才能完工。“真正的手工旗袍，曲线自然圆润，针脚细密均匀，整件服装很平整，连缋边都非常服帖。因为，制作一条三米的缋边，那至少也得花上老师傅半天工夫。刺绣以及盘扣工艺也常常美丽到几乎是一种艺术品，绣花甚至能绣到领子上。每个领子和袖子都要经过十几道特殊工艺才能完成。”在中国顶尖的定制旗袍店上海杨曹韵旗袍店，定制一件最简单普通的旗袍也要近 2 万元，好的贵的能达到几万，很多旗袍甚至超过十万元。据这家旗袍店的专业人士介绍，“定制旗袍有很多细节需要注意，连小小的拉链都有讲究，很多旗袍都在后背部分缝有拉锁，机制旗袍如果要装拉锁，必须将后背剪成两块布，然后才能用机器将布和拉锁一起缝上，否则无法操作。手工旗袍则不用，只要将布上开出拉锁的长度，然后再手工将拉锁缝上就可以。这样一来，就可以保证背部花纹的完整性不被破坏。高级手工旗袍的盘扣也外观精美，无毛刺，针脚细密均匀，好的旗袍甚至看不见针脚。高级定制旗袍还有自己独有的尺寸补偿公式，定做的客人甚至不需要试穿。”<sup>[19]</sup>

#### 4.1.2 “初发芙蓉”——平和之维

从形式上讲，“初发芙蓉，自然可爱”之美，是相对于“错彩镂金，雕缋满眼”

之美而言，“初发芙蓉”强调是一种平淡、自然、纯真的美。“宗白华先生指出，魏晋时期出现了一种新的美的理想，那就是认为‘初发芙蓉’比之于‘错彩镂金’是一种更高的美的境界。”<sup>[20]</sup>这种美学思想是与道家思想密切联系在一起的，道家思想是崇尚以



自然为美，强调人和自然的和谐统一。正如《庄子·知北游》中：“天地有大美而不言”。老子思想的核心为“道”，即是自然，以“无”为一种最高的美的境界。宗白华先生所提的“绚烂之极归于平淡”。<sup>[21]</sup>在中国美学中，“平淡”是一种“平和”是一个极高的境界，是一种“景外之景”、“韵外之致”的意境，也正是因为这样，“平和”也成为中国美学和艺术上一种独特的审美风格。

旗袍的平和之美是和中国人的和平、知足和中庸的性格和谐一致。平和性情是自古以来被先辈推崇的美德，古人对幸福的理解，精神快乐休闲，胜于物质进步。这所有一切反映在服装上就是注重平和，没有过分的突出和刻意的造型，淡淡中给人一种平和而神秘的美。这份平和之美展现在中国旗袍上就是局部与整体造型的和谐统一。旗袍严严遮盖着颈和胸，是与中国人的含蓄与内敛的性格相一致的。旗袍无论是在对称、统一的造型方式上，还是在繁缛华丽的色彩纹样上，都体现了中国人历来信奉人与自然的“共生”美学观，讲究顺从和适应环境的需要而变化，使之只求和谐统一，不求对比跳跃。现代旗袍的外部造型，注重连属一体、结构严谨、线条流畅，没有多余附件装饰。裙侧开衩则是便于行走，却也无形中增加了形体的修长。这种“S”型的东方形体经过多年的演变沉淀，成为当今旗袍最稳定和最有特色的元素之一。也正是因为这种简约、单纯的风格，曾被国际上许多著名的服装设计师称之为“高贵的单纯”。

旗袍的平和之美同时又是含蓄的。说其含蓄，从审美来看，仍然没有穿出以“穿衣之礼”为美的范畴。中国传统服饰的风格不似西方现代服饰突出人体的风格，也不不同于古罗马、古希腊“一布遮之”，而是取其中间——一半适体，一半包裹人体，又不局限人体的若即若离的含蓄美。关于旗袍的描述，散文家王本道说得可谓非常到位：“旗袍的风韵是在内敛、含蓄、温柔中展现的：小巧的立领环绕着纤柔的颈项；凸凹

有致的流畅线条紧贴着挺拔的身躯；开叉的下摆伴着轻盈的步履款款摇曳，处处显得精致、典雅、温柔、飘逸。旗袍看似密实，包裹着所应包裹的，但它又是最性感的，不经意地展示了所有能展示的。蜻蜓形的密密盘扣，像一把把小锁，藏起了身体上的几处禁区，似在庄重地告知异性：这里是不许探究的，但却又明明白白地显示着它独特的韵致。作为中国民族经典服饰的旗袍，它的美并不是直露的美，它充满了含蓄与想象。中国的诗歌和绘画有一个显著的特点，即给人以充分的想象。唐后期评论家司空图认为，好诗在于“味外味”，如“绿树连村暗，黄花入麦稀”，这“村暗”与“麦稀”就给人一种“味外味”的味道。汉人喜欢杨柳细腰，唐人喜欢丰乳肥臀，而旗袍含有此两种遗风，使得女子更加曲线玲珑、多姿多彩。中国服饰历代变化多样，但从审美角度来说，曲折的含蓄，却是永恒的主题。

#### 4.1.3 “浓妆淡抹总相宜”——人衣合一



中国的传统艺术都有着各自独特的艺术体系和审美标准，但是各种传统艺术之间又总是有着千丝万缕的联系，你中有我，我中有你。旗袍所体现的“错彩镂金”与“初发芙蓉”之美，也很容易在中国绘画艺术中找到共鸣。

旗袍中“蕴”与“露”的表现，也正暗合了中国画中所独有的“虚实相间”、“若隐若现”的绘画理念。这种绘画理念在中国画的艺术表现中，擅长使用层层渲染、工于勾勒的“浓妆重彩”的表述，用色彩的力量给人以视觉的震撼。就如同旗袍中的“错彩镂金”之美与这种用浓烈的色彩创造出的绘画作品有异曲同工之妙。而旗袍中“初发芙蓉”的美，又与中国画“飞白”的艺术表现形式、“无画之处皆成妙景”的“淡抹”境界不谋而合。“浓妆”如牡丹的富贵，或是“淡抹”如兰草的雅致，体现的都是旗袍的神韵。“正如中国画中的虚实相合才能达到‘天人合一’的境界，旗袍也借‘浓妆与淡抹总相宜’来追求‘人衣合一’的境界。中国服饰特别是旗袍的应用与发展，是综合载体完美和谐的结果，‘错彩镂金’的美和‘初发芙蓉’的美交相辉映时，才是中国之美最好的诠释。”<sup>[21]</sup>

“错彩镂金”和“初发芙蓉”两种美的纠葛正如中国的儒道互补一样，始终贯穿在中国美学与中华民族艺术当中。现代美学发展的过程就是对传统美学的传承与发展。“相对于现代旗袍，‘错彩镂金’不再是旧时贵族的‘雕缛满眼’，‘初发芙蓉’也不再是大众的‘自然可爱’”。<sup>[22]</sup>这两种美的理想只有在相互补充、相互借鉴，才能从内涵、外型上不断地丰富和延伸，才能共同延续旗袍在审美艺术与服饰历史上的至高境界。

## 第二节 “意”与“形”——文化精神的象征

任何一门艺术的产生都与所处时代的文化背景特点息息相关。东西方服装文化的差异，就与东西方大相径庭的哲学底蕴、审美理念、社会发展水平等文化特征密切相关。

### 4.2.1 “善”与“真”——中西审美文化特点比较

所谓“善”是指对道德人伦的重视。中国传统观念中，美总是与“善”连在一起，必须首先是善的，然后才是美的。所以中国人审美所崇尚的“善”往往带有超人的智慧和高尚的贤德。中国的四大名著中所推崇的英雄人物，往往都是“善”的化身，如：



《三国演义》里再勇猛的将领都不如谈笑风生的诸葛亮，英雄是文人之间煮酒煮出来的，而非攻城拔寨的莽夫；《红楼梦》中也是“善”者的世界，充满了智慧和才思的诗文是所有人所推崇的；就连《西游记》孙悟空即便是七十二变，还是要以得道高僧为师；《水浒》中的一百单八条好汉最后的结局也不过是归降朝廷，落个凄惨的下场。



所谓“真”指对事物客观规律的重视。西方审美观认为，美的价值总是与事实的“真”结合在一起，也就是说只有符合事物本身的本原，才是美的。西方对于“真”的追求，更多是体现对力量的崇拜和对感情的大胆坦露中。如：罗丹的《思想者》，虽然想表现的是智慧，但塑造了一个肌肉突起的劳动者形象，从力量的角度描画人物，恰恰说明了西方文化中对于力量——这一人类本原的崇尚。荷马史诗中所歌颂的大多是勇猛无敌的人，而那些

机智并有谋略的人反而是反面人物的代表。文艺复兴时的画家乌切洛就曾说过：“没有什么能比远近透视更令我快乐的了”。

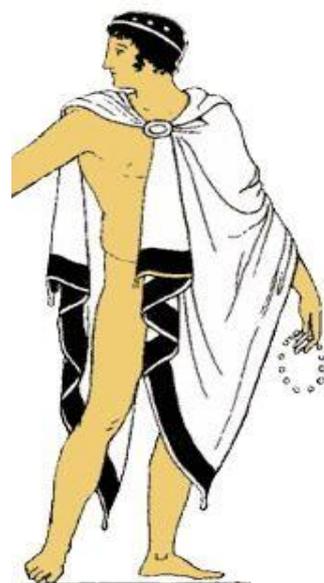
中西对于事物的认识是有差异的，西方文化强调物性本原，东方文化侧重审美心源，由此笔者认为，中国的审美和谐是偏于内向人伦“心理”的，西方的审美和谐是偏向于外向形式“物理”的。<sup>[23]</sup>由于中西审美文化的不同，导致中西服饰审美文化存在着差异。

#### 4.2.2 重“意”——中国服饰审美文化特点

“意”在中国是一个极富民族特色的美学范畴。“意”讲求情景融合和形神统一的人生境界和审美哲理，一方面强调“尚用”的审美观，另一方面更为强调伦理与自然规律的一致。中国人常常认为，“意”是个人与外界的和谐统一，是客观事物与人之间形成一种默契，进一步使人的精神思想超越表象、超越时空进入一个以物抒情、贤淑境界。“意”是艺术化了的境界，它是中国画中追求的“天人合一”的境界，是中国诗词中追求的“含蓄”，也是中国审美文化中追求的“善”。画家李可染先生说过“意境是艺术的灵魂，是客观事物精粹的集中，加上人的思想感情的陶铸，经过高度艺术加工达到情景交融，从而表现出来的艺术境界，诗的境界。”



中国服饰追求二维空间的动态绘画感。<sup>[24]</sup>中国的传统服装与中国的绘画一样，舍形求神的写意及洋溢在画面空白处的意韵，“取象比类”的“取”和“比”宛如中国画上的空白之处，中国传统服装的神韵即于此，使得中国传统服装能够突出和表现人体的认识特点，有别于西方服装并避免了西方中世纪为表现形体而运用紧身衣所带来的弊端。中国的服饰不仅追求动态绘画感，在造型结构上更注重二维的空间效果，采取平面裁减的方法，体现了和谐、对称、统一的表现手法，服装倾向于端庄、平衡。“服装衣



料追求飘逸、宁静，服装色彩清新淡雅，对比柔和，服饰图案精致、细腻，宛如秀美的工笔画，服装审美中包含了强烈的‘善’的内容。”<sup>[24]</sup>

中国传统服装文化观念的特点是善于含蓄地表达形与色，隐含寓意、藏而不露，中国旗袍正是很好的表现了这种含蓄，给人以审美的感受。

#### 4.2.3 求“形”——西方服饰审美文化特点

“形”是指西方服装审美文化的注重追求人体美，也就是服装的“真”。西方服装是直接体现出服装作为客观事物的直观特点和客观的演变规律。在其设计制作过程中，西方设计师往往都是追求客观事物表象的一种再现，例如服装样式、人体线条在服装上的体现等，都是立足于人体结构的变化规律而进行运作。从古希腊时代至今，西方艺术包括服饰在内，常把追求自然、显示人体天然美当作至高无上的目标，因此服饰在西方人的身上成了“副件”，只是为了表现人体自然美的手段。这样女性可以通过服装的立体造型尽显其形体之美，男性则更注重以服装来体现身体的健壮和力量的强大。

相对于中国服饰所追求的二维的动态美，则“西方服饰追求三维的静态雕塑美感。”<sup>[25]</sup>西方主流哲学观中强调的一种追求自然法则以获得真理的作法，要求主观世界与客观世界分离，“物”与“我”的相对立，从而使西方人习惯的用理性观察世界和探讨规律。因而，在西方服饰文化中也表现出以一种理性的或科学性的态度对待



服饰。服饰在西方常被看作是人体艺术的一个组成部分，在服装造型上，强调三维空间，故有“软雕塑”之称。在结构处理上，以立体剪裁为本，力求最大程度上的合体，追求用服饰突出人体的曲线美，讲究服饰的外轮廓线，使服装成为科学性与艺术性的综合反映。西方在服装的审美上还追求“真”，它在服装的各构成要素很少受外力的影响，一直保持着追求自然

的原则。通过对人体曲线和对某些部位作裸露处理，最大限度地发挥服饰吸引力，给人一种不可言状的美感，以此产生心理效应，使人迅速进入纯粹的审美境界。“托尔斯泰让他笔下的安娜·卡列尼娜在舞会时穿敞胸的黑色天鹅绒晚礼服，袒露出象牙般圆润的肩膀，并衬托出丰满的胸部。维多利亚时代的英国妇女，袒露着前胸和美丽的肩部、背部；而 20 世纪的西方女性比任何时候都喜欢显露出她们双腿的优美曲线。”<sup>[25]</sup>

就像与旗袍同一时期西方洛可可风格的服装，它注重繁缛精致、纤细秀媚的装饰效果，追求流畅而优雅的曲线美和温和滋润的色光美，充满着清新大胆的自然感和强大的生命力，体现着人对自然和自由生活的向往。洛可可风格的女装主要是由宫廷贵妇率先穿着的，保留了西班牙钟式裙的宽大的髋部和紧身的胸衣，以及荷叶边、褶裥、随意的花边和隆起的衬裙，其优美的曲线造型、轻柔而富有动感的丝绸面料，各种绸带、花边、褶折的运用，繁琐的假发、头纱、面具、扇子等精致小巧的饰品，最具有品味的女性穿着都是“既暴露又优雅”，使18世界的西方服装“纤巧而富丽”。



#### 4.2.4 从“貌合神离”到“形神兼备”——从旗袍看中西服饰审美文化的冲撞与交融

中国文化起源于大陆文明，在历史进程中，文化相对封闭，因而传统服装几千年来相对稳定。由于儒家思想强调均衡、对称、统一的服饰造型方法，以规矩、平稳为最美，在中国文化中常常漠视人体“性感”的表达，服装不表现人体的曲线，不具备感官刺激要素，宽衣博带，遮掩人体，以伦理道德为底线，看重的是一种“意”之美。



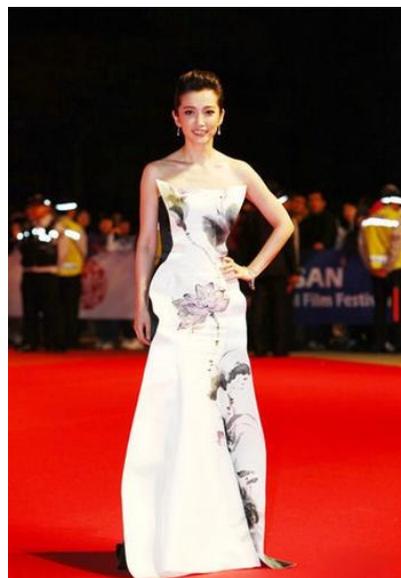
西方文化起源于海洋文明，文化本能相对开放，更易于融合外域服装文化，因而善于崇尚人体美，重视展示人体的“性感”特点。比如露颈、露肩、露背甚至半胸、垫臀，通过这些来表现女性曲线。西方文化同样也是一种明喻文化，追求的是一种“形、真”之美。注重线条、图案、色彩、造

型本身的客观化美感，达到视觉舒适为第一。

重“意”和求“形”分别形成了中西服饰审美文化的一个重要区别。中西服装审美文化观念固然千差万别，但二者并非格格不入、相互排斥的。

在 20 世纪，旗袍在保持中国传统文化内涵的同时，大量吸收了西方的思想观念和制衣技巧，在许多细节处理、剪裁方法、材质运用、图案选择等方面都出现了多样的变化，比以前更为合体，更加注重立体造型。此时的旗袍融合并演变出中西方文化交融的现代旗袍。“比如在领形、袖口处采用西式荷叶领、西式翻领、荷叶袖等，或用左右开襟并镶花边；在裁法、结构采用了胸省和腰省，相继出现了连袖式、对开襟、琵琶襟等形式。”<sup>[26]</sup> 改变后的旗袍无论从其外型塑造还是内部结构来看，它都体现了东西方服饰风格的双重特点。现代旗袍在保持中国传统文化内涵的同时，大量吸收了西方的思想观念和制衣技巧，由重“意”转变为“意”与“形”逐渐融合，演变出东西合璧的现代时装，这不仅是对西方服饰的借鉴与吸取，更是对中国传统服饰的继承与发扬。

从当今的审美多元化来讲，只要能表现出形体的主要特征，即使简单明了的造型或不完整的形体也可以在人的知觉中“完美化”，其他次要的信息则可以在知觉的信息延伸中得到弥补，达到知觉的整体性。美学家蒋孔阳说：“最爱美的人，应当是最爱生活的人，最爱生活的人，应当是最能创造生活的人。用美塑造的人，就是最能创造生活的人。”<sup>[27]</sup> 总之，不同文化对服装的影响是巨大的，东西方民族各自不同的历史和文化，带来东方与西方在服装上的差异。由此可见，只有将东方的重智求善与西方的重理求真相交融、结合，方有益于两种文化和服装的兴旺和发展。



### 第三节 走向世界的旗袍

#### 4.3.1 愈有民族性，愈有国际性

旗袍的长盛不衰，还证明了这样一个论点：愈有民族性者愈有国际性。鲁迅先生曾经说过：“有地方色彩的，到容易成为世界的，即为别国所注意。打出世界去，对于中国之活动有利。”<sup>[28]</sup>如敦煌的壁画、秦始皇陵的兵马俑、二胡独奏《二泉映月》、中国京剧、中国旗袍等等，都是具有强烈民族特点的艺术。瑞典戏剧家莱赛在《论中国戏曲》的一文中写道：“这个和传统结合在一起的、革命的、古老而又年轻的喜剧，以富有音韵的诗歌、高超武艺、丰富的想象、深沉的抒情、复杂的表演、美丽的色彩，创造了自己的反映各方现实的戏剧——在这里发现了被人们遗忘了的基石，如果现代的戏剧要在稳固的基础上发展起来，这些基石是不可缺少的。”<sup>[29]</sup>富有民族色彩的中国戏曲在国内外获得了高度评价与众多知音，是十分令人鼓舞的。戏曲如此，服饰亦然。郭沫若先生曾经说过：“服装是文化的象征，服装是思想的形象”。中国的旗袍并不适合大骨架的西方女性，唯有有些“弱不禁风”的东方女性甚至只能是积淀了太多华夏五千年厚重历史的中国女人才能把它穿出令人叹为观止的经典境界来。中国旗袍以浓郁的民族风格、巧妙地艺术构思和高超的结构科学性，在花团锦簇的服装苑中一枝独秀。<sup>[30]</sup>所以说旗袍是已经不仅仅再是一种服装，更是一种文化，亦象征着一种典雅庄重的东方之美。

民族性与国际性如同个性与共性，无个性即无共性。民族性与国际性是对立的统一。民族性便是个性，这种个性愈鲜明、突出、强烈，经过一定的传播媒介的宣传、介绍后，它的国际影响则是愈巨大。在当今世界这个万花筒式的服饰舞台上，中国的旗袍以其独特的个性，越来越受各国服饰专家的青睐。由此见证了“经典代表永恒”。<sup>[31]</sup>当然强调欲有民族性的东西愈有国际性，并不是说把我们的民族服饰完全封闭起来，拒绝吸收其他民族和国外先进的东西。文化的发展离不开传统，一种服饰文化，同样如果不能在当代意识的诠释中得到更新，充分呈现特色和独创，哪怕这种服饰艺术历史再悠久、再丰富多采，也会因其封闭、僵化而枯竭，或被他种文化所同化而失去光芒，最终成为一种“文化空壳”。

#### 4.3.2 旗袍的未来

改革开放以来，随着中国地位的不断提高，与世界各国交流日益频繁。中国服饰文化备受世界关注，无论是展现在国际市场、杂志还是时装 T 形舞台上都引起的很大



反映，都将中国服饰文化向世界宣传、普及并推广开来。国际时装大师皮尔·卡丹说：“在我的晚装设计中，很大一部分作品的灵感都源于中国的旗袍。”<sup>[32]</sup>在奥斯卡电影节以及戛纳电影节的颁奖晚会上，巩俐一袭中国旗袍再度引发“旗袍热”。“此后，

连国外的诸多明星也身着中式旗袍出席世界顶级文化与社交场合，从而打破西方晚礼服一统天下的局面，成为超越国界的泛民族化的服饰文化品牌代表。”<sup>[33]</sup>

旗袍，它既适合中国女性的体型，又吸收了西装的优点。<sup>[34]</sup>旗袍的魅力在于不断的改良，不断吸收外来元素，变化无穷，它独特的个性与神韵和现代时装审美观念有共通性，使它的美昭著不衰。<sup>[35]</sup>作为中华民族的代表服饰，在历史的更迭与前进中，旗袍之所以流传至今与其“取舍”、“变化”有很大关系，它在保持中国传统文化内涵的同时，大量吸收了西方的思想观念和制衣技巧，融合并演变出中西合璧的现代旗袍。

“中国旗袍存在的意义，已经不仅仅是一种‘服饰’更是一种象征，一种骄傲，一种标志，一种符号。在着装方面，旗袍所代表的，似乎永远是中国的国粹。”<sup>[36]</sup>在2004年雅典奥运会闭幕式上，来自中国的14位身穿红底白色大牡丹花为图案的改良



式短旗袍的中国女孩将“中国风”吹向了全世界，全世界为之惊叹。2008年奥运会上，当身着五色传统礼服的礼仪小姐飘逸在我们面前的时候，我们不禁惊叹于礼服的绝美无比。这种礼服沿袭了传统旗袍的基本样式，在款型设计上融入了大量的中国元素，根据比赛特点分为“青花瓷”、“粉宝花”、“玉脂白”、“国槐绿”、“蓝牡丹”五大系列，尤其是“青花瓷”系列，一看就知道到设计理念取材于世界闻名的中国青花瓷器。还有就是刚刚结束不久的2010年的广州亚运会上，“行云流水”的服饰设计更是打破“常规设计”，礼仪服装以蓝绿、黄绿等明亮的色彩过渡晕染，它的色彩以体现珠江之水的蓝，以及广州特有的亚热带地貌与植物的黄绿色为主要色调，颜色的晕染过渡处理传统又不失时尚，将中国传统云水纹图案与人体巧妙结合，完美地表达了华丽、高贵的礼仪风范。这些改良后的中国礼服，不但具有东方特色，又符合世界时装的流行趋势，或许，这就是当代的旗袍的发展趋势。21世纪的服饰革命，除了对艺术和生理学的研究之外，将更加注重自我意思的体现。服饰的个性化、艺术化和时尚化，成为中心潮流。<sup>[37]</sup>

## 注 释

- [1] 李巧兰：皮尔士与索绪尔符号观比较[J]. 福建师范大学学报(哲学社会科学版), 2004, 1: 115.
- [2] 李幼蒸：理论符号学导论 [M]. 北京：中国社会科学出版社, 1993: 34.
- [3] 翟丽霞, 梁爱民：解读现代符号学的三大理论来源[J]. 外语与外语教学, 2004, 11: 13.
- [4] 王铭玉, 宋尧：中国符号学研究 20 年[J]. 外国语(上海外国语大学学报), 2003, 1: 7.
- [5] 王铭玉, 宋尧：中国符号学研究 20 年[J]. 外国语(上海外国语大学学报), 2003, 1: 8.
- [6] 约瑟夫·布伦特：.皮尔士传 [M]. 邵强进译. 上海：上海人民出版社, 2008:2.
- [7] [美]科尼利斯·瓦尔著, 张世英、赵敦华主编：皮尔士 [M]. 北京：中华书局, 2003:11.
- [8] 翟丽霞, 梁爱民：解读现代符号学的三大理论来源[J]. 外语与外语教学, 2004, 11: 13.
- [9] 李幼蒸：理论符号学导论 [M]. 北京：社会科学文献出版社, 1996: 6.
- [10] 李艺, 周白滔：解读旗袍的服饰语言及其魅力 [J]. 湖南工业职业技术学院学报, 2006, 4: 254.
- [11] 高卫红：浅谈旗袍文化与魅力[J]. 今日科苑, 2009, 3: 103.
- [12] 苏冰：汉唐气象·丝绸与服饰 [M]. 兰州：西北大学出版社, 1996: 159.
- [13] 山内智惠美：20 世纪汉族服饰文化研究 [M]. 兰州：西北大学出版社, 2008: 25.
- [14] 袁英杰：中国历代服饰史 [M]. 北京：高等教育出版社, 1994: 217.
- [15] 王丽华：服饰文化 [M]. 呼和浩特：内蒙古出版社, 2005: 157.
- [16] 山内智惠美：《20 世纪汉族服饰文化研究》[M]. 兰州：西北大学出版社, 2008: 43.
- [17] 山内智惠美：20 世纪汉族服饰文化研究 [M]. 兰州：西北大学出版社, 2008:

44-45.

- [18] 宗白华. 美学散步[M] : 上海:上海人民出版社, 2007: 34.
- [19] 揭开高级定制旗袍的“华丽外衣”, <http://women.sohu.com/20100425/n271738196.shtml>
- [20] 宗白华: 美学散步[M]. 上海:上海人民出版社, 2007: 35.
- [21] 彭勃: 论旗袍的“错彩镂金”与“初发芙蓉”之美[J]. 艺术探索, 2009, 2: 115.
- [22] 彭勃: 论旗袍的“错彩镂金”与“初发芙蓉”之美[J]. 艺术探索, 2009, 2: 116.
- [23] 孔新苗: 中西美术比较[M]. 山东: 山东美术出版社, 2008: 24.
- [24] 蔡雄彪: 中外服装造型之比较研究 [J]. 南昌教育学院学报, 2008, 3: 28.
- [25] 蔡雄彪: 中外服装造型之比较研究 [J]. 南昌教育学院学报, 2008, 3: 28.
- [26] 陈庆菊: 从旗袍看中西文化的差异与融合[J]. 湖南行政学院学报, 2004, 27(2): 45.
- [27] 高庆连: 造型艺术心理学[M]. 北京:知识出版社. 1994. 35.
- [28] 鲁迅: 鲁迅书信集 [M]. 北京:人民文学出版社, 1976:528.
- [29] 戴平: 中国民族服饰文化研究 [M]. 上海:上海人民出版社, 2000:266.
- [30] 崔丽娜: 简析旗袍的文化象征和审美特征 [J]. 广西纺织科技, 2009, 38(4): 58-59.
- [31] 佟志军: 旗袍与女性 [J]. 北京: 服装设计师, 2007:137.
- [32] 冯玲玲: 现代旗袍创意与设计[J]. 吉林工程技术师范学院学报, 2003:13.
- [33] 毛敬: 中国旗袍及向世界的传播[J]. 淮北职业技术学院学报, 2009, 3:34.
- [34] 路广夏, 孙丽: 服装史 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2004:65.
- [35] 胡嫔: 现代艺术与设计, 论旗袍审美造型的民族精神 [J]. 2003, 3: 36.
- [36] 钱敏: 旗袍: 中国传统文化的典范 [J]. 南京: 艺术百家, 2005:202.
- [37] 臧迎春: 中西方女装造型比较[M], 北京: 中国轻工业出版社, 2001:114.

## 参考文献

- 约瑟夫·布伦特：《皮尔士传》[M]，邵强进译，上海：上海人民出版社，2008年。
- 皮尔士：《皮尔士文集》[M]，美国：哈佛大学，1958年。
- 罗兰·巴尔特：《符号学原理》[M]，北京：中国人民大学出版社，2008年。
- 罗兰·巴尔特：《流行体系——符号学与服饰符码》[M]，敖军译，上海：上海人民出版社，2000年。
- 特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》[M]，上海：上海译文出版社，1997年。
- 宗白华：《美学散步》[M]，上海：上海人民出版社，2007年。
- 李泽厚：《美的历程》[M]，天津：天津社会科学院出版社，2008年。
- 王维贤：《符号和符号学》[M]，北京：高等教育出版社，2002年。
- 李幼蒸：《理论符号学导论》[M]，北京：中国人民大学出版社，第3版。
- 孔新苗：《中西美术比较》[M]，山东：山东美术出版社，2008年。
- 居阅时，翟明安：《中国象征文化》[M]，上海：上海人民出版社，2001年。
- 李凤臣：《哲学与艺术》[M]，天津：天津社会学院出版社，2000年。
- 杨昌国：《符号与象征》[M]，北京：北京出版社，2008年。
- 梁玖：《审艺学》[M]，江西：江西美术出版社，2008年。
- 夏之放：《当代中西审美文化研究》[M]，山东：山东教育出版社，2005年。
- 臧迎春：《中西方女装造型比较》[M]，北京：中国轻工业出版社，2001年。
- 袁英杰：《中国旗袍》[M]，北京：中国纺织出版社，2000年。
- 于金兰：《中华旗袍》[M]，辽宁：辽宁民族出版社，1995年。
- 华梅：《中国服装史》[M]，天津：天津人民美术出版社，1999年。
- 中泽愈：《人体与服装》[M]，北京：中国纺织出版社，2000年。
- 李当岐：《服装学概论》[M]，北京：高等教育出版社，1998年。
- 李当岐：《西洋服装史》[M]，北京：高等教育出版社，2005年。
- 缪良云：《中国衣经》[M]，上海：上海文化出版社，2005年。
- 郑巨欣：《世界服装史》[M]，杭州：杭州摄影出版社，2001年。
- 张竞琼，蔡毅：《中外服饰史对览》[M]，北京：中国纺织大学出版社，2001年。

杨源, 何星亮:《民族服饰与文化遗产研究》[M], 云南: 云南大学出版社, 2005 年。

陈高华, 徐吉军:《中国服饰通史》[M], 宁波: 宁波出版社, 2002。

冯泽民, 刘海清:《中西服装发展史教程》[M], 北京: 中国纺织出版社, 2005 年。

## 攻读学位期间发表的学术论文目录

2009年12月 《中国旗袍设计中的符号学原理初探》

发表在《东岳论丛》（核心期刊）2009年12期

2009年4月 《浅谈中国空间境域的“意境”》

发表在《山东园林》2009年第4期

## 致 谢

转眼间，我已经在美丽的山东师范大学度过了研究生的求学之路，这是我人生中非常重要的一段时光。我有幸能够接触到这些不仅传授我知识、学问，而且从更高层次指导我的人生与价值追求的良师。他们使我坚定了人生的方向，获得了追求的动力，留下了大学生活的美好回忆。在此，我真诚地向我尊敬的老师们和母校表达我深深的谢意！

在本论文结稿之际，我首先感谢我的导师孔新苗教授在我论文的写作过程中所给与的悉心指导和关怀，老师们在自身繁忙的工作之余，给与我耐心的指导与多方面的帮助，从论文的选题到结构安排，从内容到文字润饰，都凝聚了他大量的心血。在这篇论文的写作过程中，导师多次与我就论文中许多核心问题作深入细致地探讨，给我提出切实可行的指导性建议，并细心全面地修改了我的论文。在指导我的论文的过程中，孔院长始终践行着“授人以鱼，不如授之以渔”的原则。他常教导我要志存高远，严格遵守学术道德和学术规范，为以后的继续深造打好坚实的基础。在此，请允许我向尊敬的孔新苗院长表示真挚的谢意！

同时还要感谢高毅清老师和刘宁老师以及山东师范大学美术学院的所有老师和领导，在这短暂的学习期间，我感受到了恩师们严谨的治学态度，一丝不苟的工作作风，缜密而灵动的思维，奋进不息的人生态度和勇于开拓的进取精神，让我受益非浅。还要感谢在山师和我共同学习的同学们。忘不了同学间的深切问候与关心。

我也要特别感谢审阅和参加论文答辩组的各位专家和老师，对你们所付出的辛勤劳动和悉心指导表示深深的谢意

最后，再次感谢为我们默默地无私奉献自己的各位老师，老师们辛苦了！

衷心祝愿母校师大的明天更加美好！

刘伟伟

2010年12月