

《礼记》的深衣制度与设计

邱春林

(中国艺术研究院中国文化研究所 北京 100029)

Shen-yi, the most popular everyday raiment in ancient china, whose oldest shape and ritual is briefly discussed in Li Chi. Regarding admiration to ancient ritual, more research had been done and much controversial view developed, which just this paper focus on, as well as the general ritual description from Shen-yi ritual in Li Chi and its changes in different period based on design thinking.

Keywords: Shen-yi in Li Chi Ritual Design importance Time-varying

内容提要 深衣是我国古代历史上受众最广的一种日常服饰,其最古老的形制被简略地记载于《礼记》中。后人出于遵循古礼的愿望,对于《礼记》深衣的制度问题有诸多探寻,因观点不同形成许多争议。考校了历史上诸家观点,梳理出《礼记》深衣的大体制度,并从设计思维的角度阐明为何深衣能不断因时而变。

关键词 《礼记》深衣 制度 设计价值 时变

中图分类号 K852 **文献标识码** A

一 释深衣

深衣原是先古先民创造的一种日常服饰,经过周初的制礼之后成为一种服饰制度。在周王室倾覆之后的春秋战国或东汉时期,崇礼的儒士追述周礼,将深衣制度大略辑录于《礼记》“玉藻”和“深衣”篇中。后世儒生欲知其详,不断对此加以注疏和辨伪,形成洋洋大观的深衣文化。

深衣应是贴身穿的单衣,又名“中衣”,其重要性仅次于朝服,古有“善衣之次”^[1]的说法。《玉藻》记:“朝玄端,夕深衣”^[2],徐养相云:“深衣之制,为圣人所重,古人燕居,必服深衣。”^[3]可见,深衣非朝服、祭服,它为用甚广,实际受众也不限于儒士群体。吕思勉云:“深衣者,古上下之通服也。”^[4]

《礼记集说》转载:“吕氏曰:深衣之用,上下不嫌同名,吉凶不嫌同制,男女不嫌同服。诸侯朝朝服,夕深衣。大夫朝玄端,夕深衣。庶人吉服深衣而已。”在先秦,诸侯、士大夫和庶民日常都可服深衣,只不过诸侯、大夫上朝或祭祀另有吉服,而一般百姓

则把深衣当成吉服来使用。

深衣得名于“深”,因其衣裳相联,与及膝短襦区别鲜明。“郑氏曰:深衣连衣裳而纯之以采。孔氏正义曰:所以称深衣者,以余服则上衣下裳不相连,此深衣,衣裳相连,被体深邃,故称之深衣。”^[5]

深衣的基本的特点是矩领、宽衣、广袖、博带、衣裳相连、素色、彩边。《易系辞传》云:“皇帝、尧、舜垂衣裳而天下治。”所谓“垂衣裳”是指用布帛制作成通身长衣。《身章撮要》载:“深衣,古者圣人之法服也,考之于经,自有虞氏始焉。”^[6]于这些传说可见,深衣的历史源头可追述至上古时期。深衣的应用贯穿于整个封建史,只不过历朝历代的深衣样式出现过较大的变化。清人任大椿认为,后世广为流行的衣袍即“为深衣之制”^[7]。沈从文先生说:“春秋、战国以来,儒家提倡宣传的古礼制抬头,宽衣博带成为统治阶级不劳而获过寄生生活的男女尊贵象征。”^[8]在两千余年的封建历史中,深衣之所以倍受重视,与儒家尊礼的思想有直接关系。可

深衣之“贵”，主要还不是作为等级身份的简单标志，而是贵在其实用性与精神性的完美结合。

二 深衣剪裁样式考

《礼记》中的《玉藻》、《深衣》两篇为记述古代深衣制度的最早文献。虽然《玉藻》和《深衣》对该服制所费布幅、衣裳长度、腰围与下摆的比例关系、衣领和袖口形状、衣边的用色、边宽、袖长等有较具体的说明，但所谓的剪裁“五法”被包裹于礼义的类比中，其技术细节因而不甚明了，尤其是一些关键部件，如布幅的分配方案、裳裁剪法、衽的形制和功能等更是语焉不详，易引起歧义。

自《礼记》问世后，历代的儒者本着“反本修古”的崇礼目的，考说古礼深衣制度颇繁，除单纯的文字注疏外，以图说的方式，说明深衣裁剪式样的书籍尤其值得我们留意，如宋人朱熹的《深衣制度并图》、明人刘绩的《礼图》、王圻的《三才图会》、黄乾行的《礼记目录》、清人黄宗羲的《深衣考》、江永的《深衣考误》等。当代学者沈从文所撰的《中国古代服饰研究》，也对深衣形制作出过新的推测。

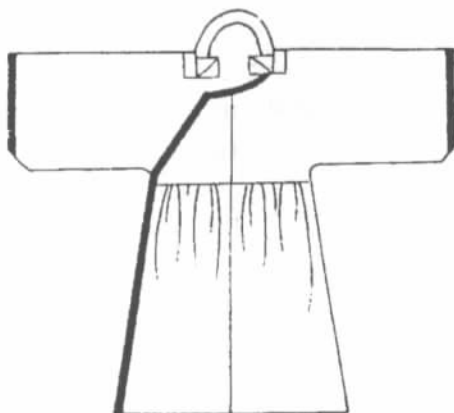
据《玉藻》和《深衣》篇所记，深衣主要的构件有：袷、袂、袼、缘、衽、要、带、下齐。袷代表交合于胸前的衣领，宽“二寸”，“曲袷如矩以应方”，形象地说明了衣领相交成矩形。袂为袖子，其长“反诩

之及肘”，指袖子出手外的长度能反折至肘部，袂口圆如规，袖口阔“尺二寸”。袼指袖与上衣在腋下的接缝，“袼之高下，可以运肘”，其内部形成的空间大小以胳膊能自由地在腋下运转为宜。缘，又名纯，相当于衣裳的镶边，宽度是“寸半”，其用色制度体现伦常孝道，即祖父母和父母俱在，用五色镶边；只有父母在，用青色镶边；孤儿用白色镶边。“要缝半下”，指的是腰际的宽度是下摆的一半。带指束于腰间的大丝带，其高下位置“下毋厌髀，上毋厌胁，当无骨者”，大约在肋骨与股骨之间的地方。下齐意味者下摆齐整，平直“如权衡”。一件深衣费布十二幅，“以应十有二月”，长度规定是“短毋见肤，长毋被土”，以跣脚背为宜。深衣的整体设计和剪裁遵循“五法”，即它的主要构件分别模拟规、矩、绳、权、衡等尺度，使穿着者在满足身体需要的同时，达到“安志而平心”的目的。

以上为《玉藻》和《深衣》所记录的信息，后世的考释者皆以此为据。存疑的问题，或者说引起争论的分歧点主要有这么几处：一是十二幅布具体如何分配？二是衣和裳如何剪裁和联属？三是如何理解“续衽钩边”这一关键性的构件？正是在这些问题上，后人新说迭出，大致形成分别以朱熹、江永、黄宗羲、沈从文为代表的四派（见下列图一～四和表一）。

表一// 后世四派学者对《玉藻》和《深衣》篇所记的考释

	朱熹、王圻	江永、戴震	黄宗羲	沈从文
12幅布分配法	上衣前后用布2幅、下裳前后用布6幅、双袖用布2幅、领用布1幅、衽1幅	上衣前后用布3幅、下裳前后用布4幅、左右衽用布2幅、双袖用布2幅、曲袼和镶边共1幅	上衣用布2幅、下裳前后用布6幅、左右衽用布2幅、双袖用布2幅	
衣的剪裁法	衣2幅，不裁，中折为前后4片	衣3幅，2幅中屈成前后4片、另1幅斜裁成前右外襟	衣2幅，不裁，中折为前后4片，“当掖下载入一尺”	
裳的剪裁法	裳6幅斜裁（交裂裁）为前后12片，上下之比为1:2	裳四幅，正裁成前后8片，上下皆1尺1寸	裳6幅斜裁为前后12片，上为6寸，下为1尺2寸	
衽的剪裁法		衽2幅，斜裁成4片，下阔上狭，上2寸，下2尺。左衽前后缝合，右衽用曲裾钩之	衽2幅，斜裁为4片，下阔上狭，上1尺，下1尺2寸，续于下裳左右	剪成矩形，长37厘米，宽24厘米
腰部周长		7尺2寸（续衽之后）	7尺2寸（不包括衽）	
下摆周长		1丈4尺4寸（续衽之后）	1丈4尺4寸（不包括衽）	
对衽的注释	衣襟	小要	泛指衣襟、特指小要	嵌片
衽的位置	上衣前襟	小要处衣	襟或小要处	两腋下
衽的功能		形成小要、保证下摆齐正	“内衽于前右之衣，外衽于前左之衣。”	联缀袖、襟和腰、使衣服立体化



图一// 王圻制深衣图



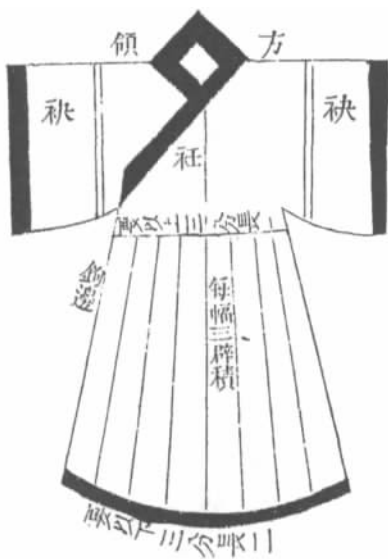
图二// 江永制深衣图

比较以上诸家的考释,他们的出发点都是为追述古礼,但除了双袂的裁减法达成一致外,其余的工艺细节皆相互间有较大出入,各自的优缺点也很鲜明。

据黄宗羲所云:“深衣之制,至宋儒而始复之,至朱氏而始正之。”^[9]只是朱熹所提供的工艺细节不多,朱氏剪裁法也显得较为粗略。上衣二幅布对折成衣襟前后,肩无缝,双袖与肩平,前胸平阔,穿着后可能在前胸形成许多皱褶,裳幅因采用了斜裁法,联缀后下裳平面展开形成喇叭形。由于下裳际出现直线型,穿着时两襟相掩,可能导致下摆不齐,与“下齐如权衡以应平”的古法不一致。此外,朱熹对“续衽钩边”的认识也模糊。

江永和戴震的布幅分配法显然要比其他人更细致周全,在上衣所用的三幅布中,有一幅是作为

斜裁前右外襟使用的。江永云:“家礼衣以二幅,中屈为四幅,右前无此外襟,其何以掩内襟乎。”^[10]据此说,前胸处有内外两襟相掩,即使运动,也不至于露出里头的中衣。这是发前人所未发的创想。江氏剪裁法对衽的功能性也有独到的认识。裳四幅,正裁成前后八片,衽二幅,斜裁成四片,连属于上衣和下裳两旁,裳际的平面效果既不同于朱熹的直线型,也异于黄宗羲的圆弧形,而是中间平直,两头上扬。江永认为,裳际呈圆弧形的剪裁法,穿着效果“奇袞不正”^[11]。可见,江永虽然采用的是平面剪裁法,却考虑到穿着时的立体效果。左右衽的安排不仅起到形成小要的作用,还保证了两襟相掩后,裳际齐整,合乎礼制。江永详细交代了“续衽钩边”的工艺细节:左衽两片与前襟后裾缝合,谓之“续衽”;右衽两片各留一边不缝合,用钩



图三// 黄宗羲制深衣图



图四// 马山楚墓出土深衣

相连,谓之“钩边”,形成衣裳的自由开合处。

黄宗羲的剪裁法有一个独到之处,就是上衣向内杀形成小要的作法。如此,可能使得前胸后背的空间紧凑。其余制法臆造性质明显,如按其说,深衣上部分只用布四幅,下部分用布八幅,裳六幅和衽二幅皆斜裁,大头朝下连成裳,其裳际尺寸已大大超过一丈四尺四寸。如此做法至少难以实现“下齐如权衡应平”的制度要求。四库馆臣对黄氏剪裁法很是不满,称“其说尤为穿凿”^[12]。

沈从文先生据马山楚墓出土的战国服饰形制考释古礼深衣制度,他提出“嵌片”说,对衽的形状、位置和功能进行了有价值的阐释。他认为:“千余年来,博学鸿儒关于这个问题的研究讨论,也因此落了空。”^[13]

沈从文之说想完全推翻古代儒士对《礼记》深衣制的考释,其实是难以做到的,因为他所提供的衣裳式样仅是《礼记》深衣在流传过程中产生地域性变体的一种,楚国人称之为“襜褕”。《释名》:“襜,属也,衣、裳上下相连属也。荆州谓单衣曰布襜,亦曰襜褕,言其襜褕宏裕也。”《索隐》:“襜褕谓非正朝服,若妇人服也。”《急就篇》:“襜褕袷腹褶袴裤。”颜师古注曰:“襜褕,直裾单衣也。”由此可见,楚地襜褕是妇女穿的上下连体的贴身单衣。马山楚墓出土的战国完整衣裳有10余件,一律是交领、直裾、袖与肩齐、上衣与下裳连成一体,这些特征与《礼记》深衣制度近似。不过,若按《礼记》严格考校,这些战国楚衣与《玉藻》、《深衣》最早辑录的制度有出入,因为它们华美而神秘的纹绣以及窄袖、宽口短袖、长袖的多样变化有明显的逾礼现象。因此,沈从文先生所举深衣实例,非《礼记》所辑录的深衣,而是襜褕。

类似这种“变体深衣”或“深衣变体”,其实在古代文献中屡见不鲜。戴震云:“诗‘麻衣如雪’,言深衣也”^[14],从周初的素色深衣发展成五彩华美的楚国丝织深衣,说明制以趋时是工艺遵循的发展规律。《后汉书·舆服志》有记,皇太后、皇后庙服皆“深衣制,隐领袖缘以绦”。说明深衣的矩形领在汉代已有改制。朱彝尊记录了明代深衣样式的变化。朱云:“深衣之制有二:一见于《玉藻》,温公所创,《家礼》之所辑是也;其二为明室之制。明室之制有衣而无裳,冠其星巾,系绦纳履,非吉服,非常服,非儒服也。与古相戾,不必言矣。”^[15]他明确地指出,深衣出现“明室之制”与古礼“相戾”,其功能和受众也有了很大改变。

因此,综合比较以上各家观点,在保证其可行

性的基础上,以清人江永和戴震提供的样式和工艺细节最贴近《礼记》的深衣制度。

三 深衣设计的独特价值

深衣的设计、剪裁和使用都依附于礼法,其设计理念被打上礼文化和儒家思想的烙印。在一定程度上可以说,深衣也是一种礼器,其设计目的是制约人情、规范人的行为,如郭嵩焘所言:“将使习其器而通其意,用其文以致其情,神而化之,使民宜之。”^[16]

但是,我们也应该看到事物的另一面,即礼也有顺应人情的积极意义。《礼器》云:“君子之于礼也,有直而行也,有曲而杀也。”^[17]意思是君子有时须克制自己的情感而行,有时则要顺着自己的情感而行才能合乎礼的要求。深衣的设计也有不逆人情的一面,主要体现在:

1. 被体深邃:私密性

《左传》曰:“衣,身之章也。”《白虎通》云:“衣者,隐也,所以隐形也。”^[18]深衣上下相连,长可及地,“被体深邃”,有很好的“隐形”功能,体现了人类制衣的初衷。保证身体的私密性是古代服装走向人性化设计的重要标志。

2. 近取诸身:巧适性

深衣主要是诸侯、大夫、士平日居家之服,具有燕居休闲性质,因此,它的设计紧紧围绕这个目的展开。黄乾行在《礼记·深衣》的基础上,更详细地阐发了古人的设计思维。黄云:“短毋见肤,恐其褻也;长毋被土,恐其污也。裳旁前后之衽则合缝之,是续衽也。又以其缝处向内而舟覆缝之使固,是绌边也。裳幅皆交裂裁之以示,其小者连之为要,其大者向下为齐,是要缝半于下齐也,如要之七尺二寸,则齐一丈四尺四寸也。其当腋下之袖与衣接之处曰袼,其高下之度使得回转其肘,不可太狭也。袂之长短,其制得反曲之及肘,不可太短也。服此深衣,其系带之所,上不可厌髀骨,下不可厌胁骨,惟当其间无骨之处少近下也。凡此皆近取诸身。”^[19]近取诸身,就是充分考虑对象的生理尺度、穿着的舒适度和使用便利,说明古人在服饰设计意识上已趋于精巧和复杂,改变了上古时期仅以“蔽体”为目的的简单的设计思维。

明人朱彝尊认为,穿着深衣“诚为雅适,拱揖襜如”^[20]。从江永所提供的深衣剪裁样式看,深衣属于平面剪裁法,即平片剪裁、平片缝合、在前胸后背、双袂、下裳处留有宽博空间,通过束腰、系带和左右衽的设计加强衣服与身体的亲和力,并塑造了形体美。

3. 远取诸物:规则性

深衣之剪裁遵循五法:规、矩、绳、权、衡,圣人贵其有礼义。假如单纯从设计角度来看,深衣之贵,贵在其有自觉而严格的工艺规则。自然事物中没有严格意义上的直线、直角、圆形和矩形,“五法”是古代劳动人民对自然图形的几何抽象。深衣设计远取诸物的结果创造了一种几何图形化的简约美。

4. 材质尚朴:共享性

《物原》云:“轩辕始定服色,凡人君所尚服色各依五运更之色。”《艺文》云:“炀帝定品官服色,三紫、五朱、六以下绿、吏青、庶人白、商皂。”^[121]历代朝服高贵、绚丽,其共享性差,受众少。

深衣则不然。朱熹云:“裁用细白布”^[122]。黄乾行云:“夫制有五法之完也,其质则布,其色则白,又弗费也。是故居朝服、祭服之下,善衣之次也。”^[123]深衣尚素,材质尚朴,质胜于文,造价低廉,这诸多长处决定了它具有较好的共享性质。具体表现为它有广大的受众,能适用于很多场合。黄乾行云:“于文事也,释端冕而燕处则可以服焉;于武事也,释介冑而燕处亦可以服焉。虽不可以临朝祭也,赞礼而为摈相服之可矣;虽不可以临冲也,运筹而治军旅服之可矣。”^[124]可见,其良好的共享性决定了它能成为使用率高的常服。

历史上设计艺术的自觉意识主要体现为功能性和审美性的高度统一,深衣的设计生动地反映了这一设计的自觉意识,尽管这种设计的自觉还受到古代自上而下的礼教的垂直管束,但任何时候的设计行为都不可能完全脱离一定的社会规则而衍变成一种无目的的艺术游戏。衣裳是文化的表证,服饰是思想的形象。在我们这个礼仪之邦的国度里,衣冠服饰从不具有个人的随意性,而常被看作是一个严肃的政治问题。自古以来,造物设计,尤其是服饰设计都采用一种文化符号的方式反映很强的社会意义,衣冠制度是重要的礼文化。深衣服饰之所以能穿越漫长的历史时间成为传统文明重要的传承载体,是因为它的造型设计符号和色彩装饰符号在较稳定的传统社会结构中始终具有一种人们熟知的功能意义。深衣最典型地反映了我国古代社会中、上层的集体审美意识。

如今因社会的相对开放和人文环境的全面变迁,古礼早已失去了它的神圣地位,与礼制相关的造物设计元素也成为一种被人们遗忘的文化符号收藏于社会历史文献中。古礼深衣的命运也一样,它不太可能成为今日人们的常服,即使时下有人

极力鼓吹恢复汉服也是枉然。但今天来探讨古礼深衣依然有它的设计学意义,因为深衣的一些关键性构件经过历代能工巧匠的改造,不断产生出新的创意元素,从中延伸出了许多服饰新形式,丰富着我国的服饰文化。有学者甚至明确提出,深衣“这种形式成为我国历代服装的基本特征,近代男子的长衫、女子的旗袍、连衣裙都是深衣制的延续。”^[125]甚至于浴衣、睡袍的设计都与深衣脱不开关联。撇开附着在深衣上沉重的礼教内容不谈,深衣造型设计思维中所具有的人性化内涵,深衣剪裁的简洁齐整,深衣材质和色彩的朴素美以及穿着效果的儒雅美等等都保证了其工艺灵魂在社会场景发生重大转换之后,可能与当代其他服饰艺术结合成无数的设计创意,从而让我们看到传统文化再生之后的别样光彩。

[1]钱玄等注:《礼记·深衣》,中华书局2001年,第779页。

[2]钱玄等注:《礼记·玉藻》,第409页。

[3]徐养相:《礼记辑览》,《四库全书存目丛书》经部第89册,齐鲁书社1997年,第814页。

[4]吕思勉:《中国制度史》,世纪出版集团2002年,第176页。

[5]江永:《深衣考误》,绩溪:《艺海珠尘》本,第1页。

[6]陈元龙:《格致镜原》卷十五,《四库全书》子部第1031册,台北商务印书馆,第193页。

[7]吕思勉:《中国制度史》,第177页。

[8][13]沈从文:《中国古代服饰研究》,世纪出版集团2002年,第49页。

[9]黄宗羲:《深衣考》,借月山房本,第39页。

[10][11]江永:《深衣考误》,绩溪:《艺海珠尘》本,第4、33页。

[12]黄宗羲:《深衣考》,第3页。

[14]戴震:《戴震全集》第2册,清华大学出版社1992年,第861页。

[15]朱舜水:《朱舜水集》,中华书局1981年,第461页。

[16]郭嵩焘:《郭嵩焘诗文集》,岳麓书社1984年,第118页。

[17]钱玄等注:《礼记·礼器》,第323页。

[18][21]陈元龙:《格致镜原》,《文渊阁四库全书》子部第1031册,台北商务印书馆,第190、191页。

[19][23][24]黄乾行:《礼记日录》,《四库全书存目丛书》经部第八十九册,齐鲁书社1995年,第12、13页。

[20]朱舜水:《朱舜水集》,第461页。

[22]朱熹:《朱子全书》第23册,上海古籍出版社、安徽教育出版社2002年,第3297页。

[25]卞宗舜等著:《中国工艺美术史》,中国轻工业出版社1993年,第91页。