

唐代服饰审美思想的成因

赵元婧

(河南大学艺术学院, 河南 开封 475001)

【摘要】唐朝是中国封建社会的鼎盛时期,它并蓄古今、博采中外,创造了繁荣富丽、博大自由的服饰文化。在盛唐成为亚洲各民族经济文化交流中心的时期,其工艺美术和服饰文化在华夏传统的基础上,吸收融合了外域文化的影响而推陈出新,将中华服饰的发展推到了顶峰。而身处其中的宫廷和上层社会妇女即贵族女性,更是作为时代潮流的引领者,掀起了一场关于服饰美学的革命。

【关键词】唐代服饰;经济繁荣;丰满华丽;双轨制;等级性

服饰作为一种文化形态,贯穿了中国古代各个时期的历史。从服饰的演变中可以看出历史的变迁、经济的发展和中华文化审美意识的嬗变。无论是商的“威严庄重”,周的“秩序井然”,战国的“清新”,汉的“凝重”,还是六朝的“清瘦”,唐的“丰满华丽”,宋的“理性美”,元的“粗壮豪放”,明的“敦厚繁丽”,清的“纤巧”,无不体现出中国古人的审美设计倾向和思想内涵。但某一时期的审美设计倾向、审美意识也并非凭空产生的,它必然根植于特定的时代,在纷乱复杂的社会现实生活中,只有将这种特定的审美意识放在特定的社会历史背景下加以考察才能见其原貌。

一、唐代的服饰审美意识和其他朝代一样,都深受古代哲学思想的影响

“天人合一”的思想是中国古代文化之精髓,是儒、道两大家都认可并采纳的哲学观,是中国传统文化最为深远的本质之源,这种观念产生了一个独特的设计观,即把各种艺术品都看作整个大自然的产物,从综合的、整体的观点去看待工艺品的的设计,服饰亦不例外。这种设计观在我国最早的一部工艺学著作《考工记》中就已记载,《考工记》说:“天有时,地有气,材有美,工有巧,合此四者,然后可以为良。”早在两千多年前的中国工匠就已意识到,任何工艺设计的生产都不是孤立的人的行为,而是在自然界这个大系统中各方面条件综合作用的结果。天时乃季节气候条件,地气则指地理条件,材有美为工艺材料的性能条件,而工有巧,则指制作工艺条件。对服装而言,则指服装的着装季节,着装环境,及衣料的质地和剪裁手法,只有这四者和谐统一,才有精妙设计。

二、一定经济基础上形成的意识形态直接影响到服装的审美思想

唐代服饰之所以绚丽多彩,有诸多因素,首先是在隋代奠定了基础。隋王朝统治年代虽短,但丝织业有长足的发展。文献中记隋炀帝“盛冠服以饰其奸”,他不仅使臣下嫔妃着华丽衣冠,甚至连出游运河时大船纤绳均传为丝绸所制,两岸树木以绿丝饰其柳,以彩丝绸扎其花,足可见丝绸产量之惊人。至唐代,丝织品产地遍及全国,无论产量、质量均超过前代,从而为唐代服饰的新颖富丽提供了坚实的物质基础。加之与各国各族人民广泛交往,对各国文化采取广收博采的态度,使之与本国服装融会贯通,因而得以推出无数新奇美妙的冠服。

由隋入唐,中国古代服装发展到全盛时期,政治的稳定,经济的发达,生产和纺织技术的进步,对外交往的频繁等促使服饰空前繁荣,服装款式、色彩、图案等都呈现出前所未有的崭新局面,而这一时期的女子服饰,可谓中国服装中最为精彩的篇章,其冠服之丰美华丽,妆饰之奇异纷繁,都令人目不暇接。初唐到盛唐间,服饰最明显的特点是双轨制。在大的祭祀场面,穿汉人的传统衣服。在平时,常服是胡服系统。北方游牧民族匈奴、契丹、回鹘与中原交往甚多,加之丝绸之路的骆驼商队络绎不绝,对唐代服饰影响极大。所谓胡人,是汉族人对北方民族的一种贬称。随胡人而来的文化,特别是胡服---这种包含印度、波斯等很多民族成分在内的民族装束,令唐代妇女耳目一新。于是,一阵狂风般胡服热席卷中原诸城,其中尤以长安及洛阳等地为盛,其饰品也最具异邦色彩。元稹诗:“自从胡骑起烟尘,毛毳腥膻满路尘,女为胡妇学胡妆,伎进胡音务胡乐……胡音胡骑与胡妆,五十年来竞纷泊。”但是到了唐文宗时代,这个皇帝似乎有点不能忍受胡服风满天下的趋势。他觉得,中华应该有中华的装束,怎能追捧胡人的装束呢?况且,短窄衣男女无别,是有悖礼教的。所以,他降旨要求公主们在觐见之日,要穿上中华之衣裳,以做天下表率。文宗之后,比较肥大的女装样式开始兴起。人们开始舍得在衣袖和裙裾上使用大量的好面料,它们的长、宽都比初唐时多了1倍左右。贵族妇女身穿锦绣长裙,裙子用锦带系于胸部,宽大的下摆托在地上,上身不穿厚厚的内衣,而代之以一件薄薄的透明纱衣。脖子、胸、手臂大部分都露在外面,风流百态,以女性特有的妩媚打破传统的封闭。

唐代,是我国封建社会的鼎盛时期,无论是人们的思想,还是物质的生产都达到了历史的高峰。唐代开始,工艺装饰普遍使用花卉图案,其构图活泼自由、疏密匀称、丰满圆润。特别是波状的连续纹样与花草相结合后,唐代服饰图案,改变了以往那种以天赋神授的创作思想,用真实的花、草、鱼、虫进行写生,但传统的龙、凤图案并没有被排斥,这也是由皇权神授的影响而决定的。

晚唐时期的服饰图案更为精巧美观。花鸟服饰图案、边饰图案、团花服饰图案在帛纱轻柔的服装上。正如五代王建所说:“罗衫叶叶绣重重,金凤银鹅各一丛,每翩舞时分两向,太平万岁字当中。”今天,我们看到的这些华

贵优美的服饰图案,是画工们在敦煌石窟用艰苦的劳动为后人保留下来的珍贵形象的资料。唐代服饰的发展是整体上的发展,这时服饰图案的设计趋于表现自由、丰满、华美、圆润,在鞋、帽、巾、玉佩、发型、化妆、首饰的表现,都说明了这一特点。

三、“等级性”是阶级社会的标志,对古人的服装审美意识的影响贯穿了古代社会的始终,对唐代服饰的影响也是非常深刻的

中国古代,等级制度森严,受这种等级制度“礼”的影响,古代服饰文化作为社会物质和精神的外化是“礼”的重要内容,为巩固自身地位,统治阶级把服饰的装身功能提高到突出地位,服装除能蔽体之外,还被当作分贵贱,别等级的工具,是阶级社会的形象代言人。

冠服制度是封建社会权力等级的象征,作为封建社会统治阶级精神支柱的儒学,则把恪守祖先成法作为忠孝之本,强调衣冠制度必须遵循古法,特别是作为大礼服的祭服和朝服,不能背弃先王遗制,故称法服;它具有很大的保守性和封闭性。宫廷日常服装称为常服,常服具有时代的特征。唐高祖李渊(公元618年至636年)于武德七年(公元624年)颁布新律令,即著名的“武德令”,其中包括服装的律令,计有天子之服十四、皇后之服三、皇太子之服六、太子妃之服三、群臣之服二十二、命妇之服六。凡是从祭的祭服和参加重大政事活动的朝服(又称具服)、制度与隋朝基本相同,而形式上比隋朝更富丽华美。唐代冠服制度在武德令推行之后,也在不断修改完善,它上承周汉传统,从服装配套、服装质料、纹饰色彩等方面形成了完整的系列,对后世冠服也产生了深远的影响。

在唐以前,黄色上下可以通服,例如隋朝士卒服黄。唐代认为赤黄近似日头之色,日是帝皇尊位的象征,“天无二日,国无二君。”故把赭黄规定为皇帝常服专用的色彩。从此黄色就一直成为帝皇的象征。唐高祖曾规定大臣们的常服,亲王至三品用紫色大科(大团花)绫罗制作,腰带用玉带钩。五品以上用朱色小科(小团花)绫罗制作,腰带用草金钩。六品用黄色(柠檬黄)双钁(几何纹)绫制作,腰带用犀钩。七品用绿色龟甲、双巨、十花(均为几何纹)绫制作,带为银钁(环扣)九品用青色丝布杂绫制作,腰带用瑜石带钩。唐太宗李世民(公元627年至649年)时期,四方平定,国家昌盛,他提出偃武修文,提倡文治,

写实性造型与水墨人物画发展

刘连民

(辽宁师范大学美术学院, 辽宁 大连 116029)

【摘要】古代文人画重神轻形的审美观念已逐渐不符合当今社会老百姓的审美心理, 艺术当随时代, 真正的艺术必须实实在在地介入现代生活, 成为真正令人感动的艺术, 而并非只是作为传统艺术的保留样式。

【关键词】人物画; 笔墨; 写实

水墨人物画是在文人山水花鸟画和西方绘画的氛围中发展起来的, 不免携带了双方面的审美规范, 它除了继承宋以前的“形神兼备”美学源流和文人写意画的笔墨资源外, 还吸纳了西方人物画造型方法及相应的色彩学方法, 应该说它是中西文化结合的产物。因此如果按山水花鸟画的造形规则, 人物画的特质就无法体现。反之, 就会丧失传统中国画的形象。究竟谁是谁非, 现在众说不一, 笔者认为水墨人物画线面结合的写实造型, 既能保持传统的线造型所形成的独特的造形风貌和文化品位, 又能够使造形表现力增容, 并为笔墨的进一步发挥提供更广阔的天地, 二者相结合更能表现出现代国人的审美心理。

从历史上看, 古典工笔人物画就是以形写神, 形似神似。唐·张彦远在《历代名画记·论画六法》中曾言: “象物必在形似, 形似须全其骨气。骨气形似皆本于立意, 而归乎用笔”。在这里造形被放在了首位, 形神关系在古典工笔画中是审美的主要特质。明·王履《华山图序》中云: “画虽状形, 主乎意, 意不足, 谓之非形可也。虽然, 意在形, 舍形何所求意? 故得其形者, 意溢于形; 失其形者, 形乎哉? 画物欲似物, 岂可不识其面?” 提出形与意的关系但只重意而不重形, 意亦无法表达出来, 得其形才能得其意。特别指出, 画物必须似物。宋元以后, 文人画崛起, 画家的审美准则发生了变化, 即作画第一论笔墨, 把笔墨放到了至高无上的位置, 而造型可以在似与不似之间。宋元山水画可以百十遍地积墨, 花鸟则讲究一笔成形。人物画与山水画有本质的不同, 从造形而论, 董其昌、“四王”的山水可以山山相同、水水相似, 若反映到人物画上, 可能会导致千人一面。况

且, 人物画除了造形、笔墨之外, 还有画材本身体现的更为重要的人本身的人文内涵与精神内容, 这与山水、花鸟画更为不同。 “作画第一论笔墨”在山水、花鸟画那里解决起来相对容易, 办法是在造形上作出让步, 其笔墨在相当的程度上能得到充分的发挥。在“象物必在形似”的人物画中, 形神关系就必须大于笔墨, 如果让造形作出让步, 造形所连带的人物本身的独特内容将会丢失, 人物画存在的意义就丧失了。所以宋元以后文人画的审美理念得到充分发挥的同时, 人物画的发展就遭到了遏制, 宋元以后人物画的衰落与断裂便是例证。古代人物画发展滞后, 很大程度上正是由于以文人画为核心的传统绘画观念孤立地看待神, 片面地理解形、神关系, 在重神轻形的传统审美观束缚下, 对形象过分地简单化、格式化处理, 使传神变成了无本可依的空洞概念。

传统笔墨的内在意义及文化价值基本上是中国传统社会形态中的产物, 一旦这个生活形态受到冲击, 它们的继续存在也就面临困境, 现在看来, 传统精神及民族是和当代绘画有着千丝万缕的内在联系的, 回归传统即回归自我。现代绘画的创作中, 思维和技巧的传达必须要有支撑的依靠, 这个支点或许是时代的、精神的。正如黄宾虹先生的绘画语言, 他曾说: “画无中西之分, 有笔有墨, 纯任自然, 由形似进于神似, 即西法之印象抽象。” 现代中国人的生活方式发生了变化, 能找到一些吻合现代人审美需求的艺术语言, 表现一种时代的精神, 是完全必要的, 因此在一定的范围内吸收西法有益于中国画的发展。

新文化运动带来的新观念使艺术家开始站在关注社会、关爱人类的高度直面人生, 探

求对人的认识 and 理解的深刻性, 进而思考艺术存在的价值。这种现实主义艺术精神以它浓浓的人文关怀意味, 对现代人物画家构成极大的吸引力。受之影响, 他们对传统审美观念开始全面梳理与再认识, 强调现实生活是艺术创作生生不息的动力和源泉, 提倡从生活中来, 到生活中去的艺术创作原则。这样一来, 以尊重客观存在为突出特点的写实造型表现方法, 自然成了传达现实主义艺术精神的最佳选择。重视写生, 立足于西式素描为基础的写实造型观, 不仅为现代中国人物画家在技术层面提供了有力支持, 更为中国人物画向着一直倡导却已渐渐背离了的“外师造化, 中得心源”的回归, 开启了一扇大门。当然, 中国古代人物画中也曾有写实性描绘萌芽, 但过早的天折导致人物画长期靠临摹画谱传承和人物形象的格式化处理。现在看来, 文人画的成功是以削弱人物画为代价的, 许多需要对造型的研究都消解在对笔墨的纠缠中了, 笔墨到了无所不在无所不包的地步, 如果笔墨真的那样的无所不是, 那它自身的属性也就失去了。因此应从生活真实出发, 使笔墨融入画家的主观感受, 由自然形象所启发而创造出符合对形象感受的新形象, 把对象的观感以超然形似的笔墨表现出来, 才是传统笔墨与现代造型手段的完美结合, 造形行为的本质意义与价值, 首先在于造形本身。清代大画家郑板桥提出: “必极功而后写意, 非不工而能后写意也。” 现代国画大师齐白石也说: “所画非目所见, 形似未真, 何况传神?” 从以上大师的观点可以看出, 造型能力的掌握是人物画表现的基础。

水墨人物画是以人物形象为审美主体的, 以写生的结构素描为造型基础, 继承和发展传统

赐大臣们进德冠, 对百官常服的色彩又作了更细的规定。虽然唐代政府规定的服装色彩制度, 在实际生活中其实是无法彻底执行的。唐高宗咸亨五年(即上元元年、公元674年)五月, 因在外官人百姓于袍衫之内, 穿朱、紫、青、绿等色短衫袄, 或在乡间公开穿这些颜色的袍衫, 故又颁布过禁令。

唐代武官的服制花色, 规定武三品以上、左右武威卫饰对虎, 左右豹韬卫饰豹, 左右鹰扬卫饰鹰, 左右玉钤卫饰对鹞, 左右金吾卫饰对豸。又诸王饰盘龙及鹿, 宰相饰凤池, 尚书饰对雁。后又规定千牛卫饰瑞牛, 左右卫饰瑞马, 骁卫饰虎, 武卫饰鹰, 威卫饰豹, 领军卫饰白泽, 金吾卫饰辟邪, 监门卫饰狮子。唐太

和六年又许三品以上服鹞衔瑞草、雁衔绶带及对孔雀绶袄。这类纹饰均以刺绣, 按唐代服装款式, 一般应绣于胸背或肩袖部位。

小结

综上, 唐代是我国古代历史上经济最繁荣的一个时期, 也是最为对外开放的一个时期。因此它也是受外来文化影响比较大的一个时期, 在衣着服饰上的表现就是非常明显的, 无论从款式、色彩, 还是图案都展现了大唐经济的繁荣和思想的活跃开放。吴功正先生《唐代美学史》指出: “唐代的美学特点, 风气性质很显著, 风动于都市, 而声闻于四野, 弥散力、扩散力很强, 同时, 变化迅速, 往往才领风骚, 旋即更替, 否定性十分强烈。” 唐代的精神, 就是要不负此生,

尽情尽性; 而唐代服饰文化的形成与发展, 正符合这个大的时代精神。

参考文献

- [1] 华梅. 中国服装史[M]. 天津人民美术出版社, 2003-5.
- [2] 袁济喜. 六朝美学[M]. 北京大学出版社, 1997-3.
- [3] 吴功正. 唐代美学史[M]. 陕西师范大学出版社, 1999-7.

作者简介: 赵元婧(1983—), 女, 河南开封人, 河南大学艺术学院在读硕士研究生, 研究方向: 绘画基础。