

# 新设计丛集

第2集

中国美术学院设计学院 编

中国美术学院设计学院

# 《新设计》丛集征稿启事

**NO.1**《新设计》丛集为设计类学术出版物。内容分A、B版，A版以理论为主，注重学术深度，设有设计史论、民俗民艺、设计视线、教育探索、人物聚焦、校史长廊等栏目；B版以设计时尚为主，突显时尚和前沿，设有设计作品、设计新锐、设计专题等栏目。

**NO.2**为提倡学术探讨和争鸣，凡在《新设计》丛集上面刊发的文章，均尊重作者的署名权及相应的责任，原则上不介入编辑的观点和意见。

**NO.3**A版的来稿要求：字数在10000字以内，并请提供200字左右的内容提要。文章最好配有插图，插图须有图注。正文注释一律采用尾注，征引书籍须注明作者姓名、书名、出版社及出版年份和页码，论文须注明作者、论文题目、刊物名称、期别和页码。

来稿请注明作者真实姓名、工作单位、职称或职务、通讯地址、联系电话等。稿件以电子文档提交并附打样，图片精度要求300dpi。

《新设计》丛集欢迎大家踊跃投稿，来稿不退，请自留稿底。稿件一经录用，即发录用通知。若三个月后未见录用通知，请自行处理稿件。

联系地址

浙江杭州滨江区西环路中国美术学院设计学院120信箱

邮编：310053

联系电话：0571—87788012

传真：0571—87788032

电子邮件：caand@163.com

联系人：陈永怡■王燕

# 新设计丛集

NEW DESIGN

第2集

中国美术学院设计学院 编

主 编：许江、宋建明  
执行主编：王雪青  
执行副主编：郑巨欣、王国梁、赵燕  
责任编辑：林群  
执行编辑：陈永怡  
版式设计：A/黄光辉 B/赵洁、高秦艳  
封面设计：黄光辉、高秦艳  
责任校对：孙树松  
责任出版：葛炜光

#### 图书在版编目 ( CIP ) 数据

新设计丛集/中国美术学院设计学院编.-杭州:中国美术学院出版社,  
2006.9  
ISBN 7-81083-537-8

I.新... II.中... III.艺术-设计 IV.J06  
中国版本图书馆 CIP 数据核字 ( 2006 ) 第 114209 号

#### 《新设计》丛集

中国美术学院设计学院编

出版：中国美术学院出版社  
社址：中国杭州市南山路 218 号 邮编：310002  
印刷：浙江新华印刷技术有限公司  
版次：2006 年 10 月第 1 版  
印次：2006 年 10 月第 1 次印刷  
开本：889mm x 1194mm 1/16  
印张：10 图数：420 幅 字数：119 千  
印数：0001-2000  
ISBN 7-81083-537-8/J·518  
定价：36.00 元

# A

## 目 录

### 设计史论

004 袁宣萍 / 西方人眼中的“中国设计”及其变迁

012 沈雁 包铭新 莫艳 / 从系带到纽扣——中国古代服饰闭合系统研究

015 阙碧芬 / 明代提花丝绸图案与设计

026 茅惠伟 / 宋锦新探

031 陶音 严磊 / 旧物移用与创新——传统文化之当代设计体验

### 民俗民艺

035 郑巨欣 陆越 / “栳”与“斋”的文字民俗学涵义

040 王晶 李晓君 / 趋吉避凶之衣——明清童装中的百家衣和小道衣

### 设计视线

043 吴海燕 / 《中国服装流行趋势》课题研究

052 宋建明 / 小筱顺子的“时尚新生活文化”

055 萧颖娴 / “解构”之于服装设计

### 设计与产业论坛

059 钱麒儿 / 服装教育和服装产业

062 王炜民 / 作为文化创意产业的现代手工印染

### 教育探索

066 郑美京(韩) 王雪青译 / 全方位、启发式服装教学的思考与实践

074 张辛可 / 服装结构设计和工艺教育的理论与实践

077 朱伟 / 染织专业教学构架与课程链接的教学尝试

082 颜凡 / 在实践中拓展设计的创新思维——织花面料设计的教学探索

### 人物聚焦

085 吕学锋 / “多维”的海燕

089 王音洁 / 生命的迹象——裘海索作品展读

### 校史长廊

093 中国美术学院染织教学的历史回顾:

陈永怡 陈晶 / 1949—1978年中国美术学院的染织教学

宋浩霖 宋行 / 我院图案教学发展的回顾

李元志 / 谈染织设计专业的基础课教学

王善珏 / 四十年变迁的回忆

103 黄能馥 / 回忆在实用美术系学习的二年

# B

## 西方人眼中的“中国设计”及其变迁

文 / 袁宣萍

### [内容摘要]

从历史上看,西方对“中国设计”的态度经过了三个阶段的变迁。第一阶段为直航以来至18世纪60年代,对“中国设计”以欣赏和赞美为主;第二阶段为18世纪60年代至19世纪的大部分时间,对“中国设计”充满了误解和贬斥;第三阶段起始于鸦片战争以后,随着战争的掠夺以及考古、收藏的进展,对“中国设计”有了更为深入的了解。在21世纪中国重新崛起的今天,我们要在世界上重新打造“中国设计”的形象,有必要回顾历史,观察西方对“中国设计”的基本认识以及这种认识的变化过程。

### [关键词]

中国设计 西方 中国 中国外销艺术品

17—18世纪,欧洲各国的商船每年定期到广州贸易,将中国的瓷器、茶叶、丝绸、家具、壁纸等商品大量运往欧洲,古老的中国文明也以这些商品为载体进入了西方的视野。除茶叶外,其余商品都跟“艺术设计”沾点边,因此也称为“中国外销艺术品”或称“中国外销设计”。那么,当时的欧洲人是如何认识“中国设计”的?“中国设计”的形象经历了怎样的变迁?鸦片战争在其中起到了怎样的作用?今天,“中国设计”要在世界上确立自己的形象与地位,不得不面对西方人怎样看待“中国设计”这个问题。误解需要澄清,糟粕应该去除,而“中国设计”的真正精神更需要我们去张扬。笔者认为,回顾历史,或许是我们理清思路、寻找问题所在的一个有效办法。

从历史上看,西方对中国设计的态度经过了三个阶段的变迁。第一阶段的主流是欣赏与赞美,始于17世纪初,终于18世纪60年代,前后达一百多年;第二阶段则是误解与贬斥,始于18世纪60年代,其余韵一直延续到20世纪;第三阶段是重新认识,这个过程开始于19世纪晚期,到今天仍在继续。值得指出的是,西方人眼中“中国设计”的形象,在

某种程度上也是作为文明主体的“中国”的形象,因为人们往往是通过“艺术设计”来了解一个民族及其文化的。

### 一、欣赏与赞美

希腊罗马时代以来,中国如同重雾深锁的神秘国度,离欧洲非常遥远,只能凭借道听途说与《马可·波罗游记》等书籍的介绍进行想象。葡萄牙人开辟东方航线之后,中国才真正进入西方的视野。17—18世纪,欧洲各国纷纷成立东印度公司,与中国展开贸易,并派出外交使团,与中国明代或清代政府接触,希望获得与葡萄牙人在澳门一样的贸易特权,但这些要求在鸦片战争以前均被拒绝了。在贸易繁荣的同时,罗马教廷与法国政府也向中国派出了为数不少的传教士,特别是其中的耶稣会士,将传教经历与中国见闻以书信的方式源源不断地向教廷汇报。当时欧洲正处在从封建社会晚期向近代资本主义国家转变的重要关口,中国作为一个独立于西方文明之外的巨大存在,引起了欧洲的强烈兴趣,而海外贸易又是各国增强经济实力、争霸欧洲与世界的重要环节。这一切使得欧洲各国从宫廷贵族到普通民众都对“中国充满





图 01



图 02

了强烈的好奇与向往，一时间与中国有关的一切事物都特别流行，史称“中国热”。这股风17世纪从荷兰刮起，在法国、英国、德国都有突出表现，意大利、北欧、东欧甚至俄罗斯也纷纷卷入其中，其余韵一直持续到19世纪20年代。

在中国向欧洲输出的商品中，有不少属于“外销艺术品”，包括瓷器、丝绣品、漆器、家具、壁纸、金属制品、纸本绘画、玻璃画、雕刻工艺品等等。其中数量最多的是瓷器，仅18世纪的一百年中，据最保守的估计，中国输入欧洲的瓷器也在6000万件以上，其他艺术品数量虽不及瓷器，有些只属于私人贸易的性质，但日积月累，进入欧洲的总量也相当可观。当时阿姆斯特丹、巴黎、伦敦等主要大城市，都有专门出售中国艺术品的商店，而每当东印度公司的商船回港，上流社会赶往中国艺术品拍卖现场的人士云集，包括国王、侯爵等王公贵族的代理人。比如1603年荷兰人劫持了一艘满载中国瓷器的葡萄牙商船“圣凯瑟琳号”到阿姆斯特丹拍卖，法王亨利四世与英王詹姆士一世都是主顾。而1700年法国首航中国的商船“昂菲特里特”返航时，在南特市公开拍卖屏风、壁纸、纸画等中国

艺术品，也是买主云集。通过贸易与拍卖的途径，到18世纪时，欧洲各国的宫廷与贵族府邸无不充斥着中国艺术品，社会上也出现了一批中国艺术品的收藏家。

中国外销艺术品不仅具有使用价值，而且其全然不同于西方的造型、色彩与装饰纹样，对欧洲的艺术设计产生了深刻影响。建筑与园林虽然不能随东印度公司的商船直接输入，但它们的样式在瓷器、漆器与壁纸的装饰纹样中随处可见，在有关中国的出版物中也有图文并茂的介绍，特别是传教士马国贤携至欧洲的中国“避暑山庄”铜版画以及王致诚在书信中对圆明园的详尽介绍，都在欧洲园林界激起了强烈反响。从17世纪中期开始，欧洲的艺术家与工匠开始模仿中国外销艺术品，结合市场需求与自身传统，创作生产了大量所谓“中国风格”的作品，几乎涉及艺术设计的各个领域，还出现了“中国风格”的室内——“中国房间”和园林——“英中式园林”，并进一步影响到绘画等纯艺术领域。正如《大英百科全书》“中国风格”条指出的那样：“这股风潮迅速蔓延，特别在德国，几乎没有哪个王宫府邸在建成时没有一个中国房间。中国风格大多与巴洛克或罗可

可风格融合在一起，其特征是大面积的贴金与髹漆，大量应用蓝白两色（如代尔夫特陶器），不对称的形式，不用传统的焦点透视，采用东方的纹样与主题。这种轻盈、不对称以及题材变化多样的特征也在同时期的纯艺术中体现出来，如在法国画家安东尼·华托以及弗朗西斯·布歇的绘画中。对这种风尚的向往导致了大型不规则园林的诞生。宝塔与凉亭在18世纪的欧洲园林中随处可见……”。到18世纪中期时，“中国风格”的流行达到顶峰。

这一阶段西方对“中国设计”的态度是欣赏与赞美，消费者对中国外销艺术品与欧洲制作的“中国风”产品趋之若鹜，学者们对“中国设计”的看法也以赞赏为主。从早期传教士与旅行家对中国事物的记叙看，欧洲人对中国文人画与寺庙里的雕塑等不能欣赏，他们认为中国艺术家不擅长透视法，人体比例不严格，总之写实能力不够。然而他们却非常欣赏中国的设计艺术，青花瓷的优雅、漆绘家具的高贵以及中国园林的自然妙趣，都是无与伦比的。如传教士王致诚对北京宫殿的看法：“宫中的一切都是伟大而真正美丽的，无论是设计还是工程。





图03



图04



图05

……对中国人 在建筑方面所表现的千变万化，我要钦佩他们丰富的天才。确实，我不禁要认为与他们相比，我们是贫乏的，枯凝的。”英国的威廉·坦普尔爵士与建筑师钱伯斯等人对中国的造园艺术情有独钟，后者在《论东方园林》中写道：“中国人的造园艺术完美卓绝。他们的作品是人类智慧最伟大的产物。中国人认为他们建造出来的园林使观者产生的心灵共鸣，比起其他艺术创造毫无逊色之处。中国的造园家不仅是植物学家，也是画家与哲学家”。类似的溢美之词还有不少。由于流行的需要，有关“中国风格”的出版物也层出不穷。其中最著名的有装饰艺术家毕芒的《中国设计新手册》（1755年）、《女士的娱乐》（1760年），建筑家钱伯斯的《中国建筑、家具和服装的设计》（1757年）和《论东方园林》（1772年），家具设计大师奇彭代尔的《绅士和橱柜设计者指南》（1754年），达莱与爱德华的《中国设计新书》（1754年）、William Halfpenny 的《中国庙宇、拱门、花园座椅和围篱的新设计》（1750—1752年）和《中国趣味的乡村建筑》、拉·鲁热的《英中式园林》（1774—1789年）等等。

值得注意的是，17—18世纪正是欧

洲社会宫廷文化最为辉煌发达的时期，艺术风格从巴洛克过渡到罗可可，对精致、华丽、繁复、耗时费工的装饰艺术最为崇尚，这与中国明清时期的宫廷趣味在很大程度上是一致的，而中国设计的独特风格更为这股审美思潮增添了异国情调的色彩。特别是18世纪的罗可可样式，与“中国风格”更是水乳交融，以至学术界至今仍然在为究竟是罗可可促进了“中国风格”的流行，还是“中国风格”推动了罗可可的兴起争论不休。不管怎样，17—18世纪的欧洲人是带着那个时代的审美标准来看待“中国设计”的，他们在“中国设计”中看到了不对称、不规则、自然、曲线、精巧、华丽、细腻等特色，并为此赞赏不已。欧洲的欣赏直接影响到中国外销艺术品的制作，为了更好地满足欧洲市场的需要，中国制作并输出的瓷器、家具、丝绣、壁纸等“外销设计品”，便有意地迎合了欧洲的审美标准，而与同时期国内市场上真正的“中国设计”有着相当的差距。

由于历史的局限，这一阶段欧洲人接触到的“中国设计”实际上只有中国外销艺术品，以及各种见闻中对中国建筑、园林的描述，因此逐渐对“中国设计”形



图06

图01:

外销人物花卉纹青花瓷盘，有郁金香装饰，约1635—1655年，现藏英国维多利亚和阿尔伯特博物馆，图片来源：Craig Clunas: Chinese Export Art and Design, Victoria and Albert Museum, London, 1987

图02:

外销五彩食品盒，有西洋船装饰，约1700—1720年，现藏英国维多利亚和阿尔伯特博物馆，图片来源同上。

图03:

外销人物风景丝绸刺绣披肩，约1830—1860年，现藏英国维多利亚和阿尔伯特博物馆，图片来源同上。

图04:

外销盆景花树手绘壁纸，约1810—1830年，现藏英国维多利亚和阿尔伯特博物馆，图片来源同上。





图07



图08



图09

成了一种概念化的认识。比如在色彩上，认为“中国设计”偏爱用蓝白两色（来源于青花瓷），家具装饰偏爱黑色、红色与金色（来源于漆绘家具），总的来说，“中国设计”色彩华丽明艳，偏爱粉色调（与外销粉彩瓷器与壁纸有关）。在装饰构图上，认为“中国设计”偏爱不对称的布局，大量采用曲线、不重视焦点透视与比例关系；在题材纹样上，大量采用风景、人物、庭园、山水等，异国情调浓郁。中国建筑轻灵有余而坚固不足，中国园林自然可爱而不规则，有些装饰元素更是与中国直接联系起来，几乎成为“中国设计”的象征标志，比如宝塔、屋檐上翘的凉亭、长尾的风、有点恐怖的龙以及牡丹、杜鹃、菊花等中国花卉等，不一而论。总而言之，“中国设计”是异国情调的，是自由散漫的，是忽视规则的，也是轻灵可爱的。

## 二、误解与贬斥

18世纪60年代以后，人们对东方的热情渐渐消退，虽然在某些领域还有相当一部分“中国风格”的作品问世，但时尚的趣味已经转向。路易十六时期，奢华的“中国舞会”和“中国茶会”不再举行，

宫廷与贵族府邸的室内与家具仍然豪华，但在装饰风格上是节制的，直线代替了曲线，对称代替了不规则，色彩也变得较为纯净，并越来越多地出现了带有古典主义味道的装饰元素。欧洲各地的瓷窑，如德国迈森瓷厂与法国皇家塞夫勒瓷厂的产品中，“中国风格”的比例大幅度降低，并最终基本消失；“英中式园林”虽然还在向欧洲各国蔓延，但不再兴建点缀风景的中国式小建筑。这些玲珑可爱的宝塔与凉亭曾经遍布各地，现在却因少人照料而渐渐荒芜。长达一个多世纪的“中国热”退潮了。

在英国，“中国风格”的流行出人意料地延续到19世纪20年代，这与英国的威尔士王子（登基后称乔治四世）个人对中国艺术的热情有关。1790年，摄政王子在伦敦的卡尔顿府邸设计了一个“中国式客厅”，室内家具与装饰大量采用“中国风格”，极具东方情调，设计师为Henry Holland，可惜这个精美的建筑仅仅过了20年就被拆除了。19世纪初，王子又聘请设计师为他建造一座更为豪华富丽的皇家离宫——布赖顿宫，据说起因是为了展示王子收到的礼物——一套精美的中国壁纸，最后完工是在1821年。布赖



图05

图05:

德国迈森瓷厂的中国风瓷瓶，约1726年，现藏德国德累斯顿博物馆，图片来源：Madeleine Jarry: Chinoiserie: Chinese Influence on European Decorative Art 17th and 18th Centuries, The Vendome Press New York, Sotheby Publications, London, 1981

图06:

外销黑地描金山水风景漆柜，约1730—1770年，现藏英国维多利亚和阿尔伯特博物馆，图片来源同图01。

图07:

英国柳树纹样瓷盘，1818年，现藏英国维多利亚与阿尔伯特博物馆，图片来源：Anna Jackson: The V&A Guide to Period Style, V&A Publication, 2002

图08:

法国鲁昂窑的中国风釉陶盘，约1720年，现藏巴黎装饰艺术博物馆，图片来源：Alain Gruber: Classicism and the Baroque in Europe, Abbeville Press, 1996

图09:

外销龙纹银熏香炉，约1850年，现藏英国维多利亚和阿尔伯特博物馆，图片来源同图01。





图 11

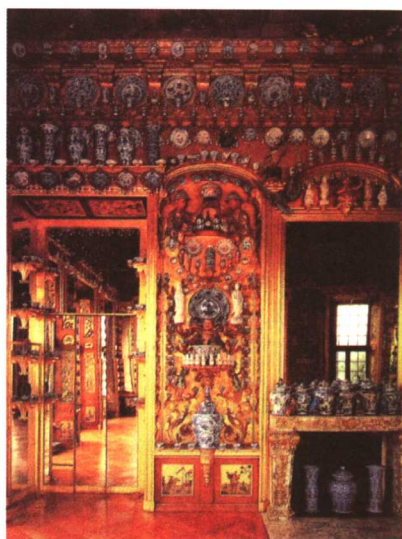


图 12

顿宫的外观模仿印度莫卧儿王朝的建筑，而室内则是辉煌无比的“中国风格”，大量采用了龙、凤、中国人物、宝塔等所谓“中国元素”。工程完工以后，人们为其豪华铺张与异国情调所震惊，但除了赞叹王子的想象力外，对这个建筑的攻击与冷嘲热讽也如潮水般涌来，因为它出现在中国热已经退潮的 19 世纪初，简直是逆时代潮流而动。1831 年维多利亚女王登基以后，英国王室马上远离了“中国风格”。1846 年，议会决定出售布赖顿宫以支付修缮白金汉宫的款项。创刊于 1841 年的著名的《笨拙》杂志以“废物出售”为题推测谁是新的主人。布赖顿宫的钟表、瓷器、家具和装饰艺术品被运往温莎城堡和白金汉宫。1850 年，已成空壳的建筑以 5 万英镑的价格转让给布赖顿地方议会。第二年，由女王丈夫阿尔伯特亲王主持在伦敦召开的水晶宫世界博览会上，尽管各种风格争奇斗艳，却几乎没有中国风格的设计。

从艺术发展的规律来说，历史上任何一种艺术风格都有其发生、盛行与衰落的过程，“中国风格”也不会例外。

但独特的是，“中国风格”的兴起与衰落，还与那个时代的风云变迁及西方

人视野中的“中国形象”紧密相关。中国风设计是与罗可可艺术紧密联系在一起的，伴随着欧洲各国资产阶级力量的增长，与宫廷贵族奢侈逸乐的生活方式互为表里的罗可可艺术走向没落。1789 年发生在法国的大革命，打出自由、平等、博爱的口号，以摧枯拉朽之势荡涤了旧世界遗留的一切。几乎一夜之间，豪华奢侈的生活方式与繁琐的装饰风格成为历史陈迹。与此同时，一股新的审美思潮正在复兴，即新古典主义（Neoclassicism）。这是一种席卷欧洲的艺术思潮。德国考古学家温克尔曼（Johann Winkelmann，1717—1768 年）在其代表作《古代艺术史》中大力倡导古典艺术那“高贵的单纯与静穆的伟大”。与此同时，意大利的古迹重新引起人们的关注，特别是被火山灰掩埋的罗马庞贝与赫库兰尼姆古城的发掘，发现了那些属于罗马时期的室内装饰与壁画，使人们大开眼界，古典主义被重新奉为楷模。它的对称、简洁、宁静与和谐的品格，被誉为艺术上不可超越的神圣典范。在室内与器物设计领域，一时间“庞贝风格”与“伊特鲁里亚风格”代替了“中国风格”而成为流行的宠儿。

图 10：

法国里昂中国风丝绸，1740—1745 年，图片来源：Alain Gruber: Chinoiserie: Der Einfluss Chinas auf die europäische Kunst 17.—19. Jahrhundert, Abegg-Stiftung Bern, 1984

图 11：

东印度公司的货仓，堆满瓷器与漆家具等东方物品，图片来源：Dawn Jacobson: Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London, 1993

图 12：

德国柏林夏洛特堡宫中的瓷宫，以中国瓷器收藏著名。图片来源：Seattle Art Museum: Porcelain Stories, University of Washington Press, 2000

图 13：

英国布赖顿宫的中国餐厅，1826 年，图片来源：Anna Jackson: The V&A Guide to Period Style, V&A Publication, 2002

图 14：

德国波茨坦的中国茶室，1754—1757 年，图片来源：Dawn Jacobson: Chinoiserie, Phaidon Press Limited. London, 1993



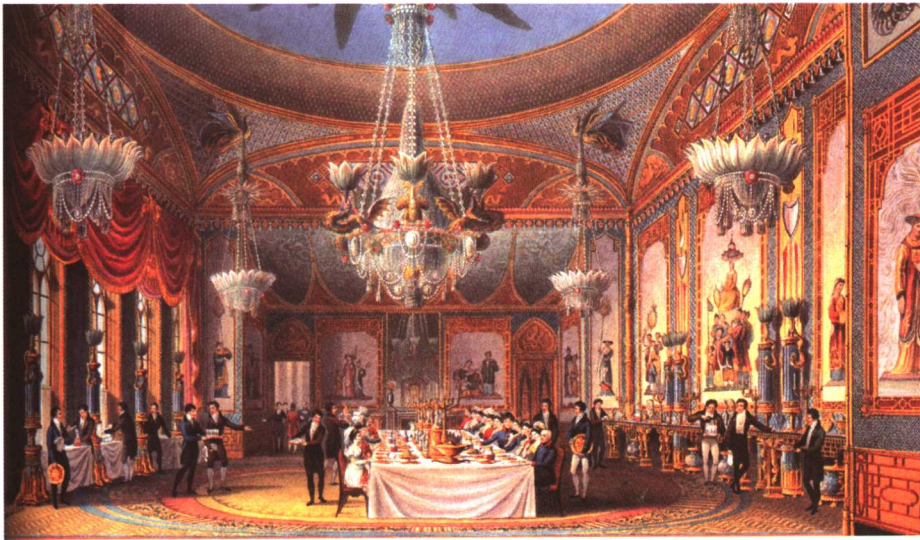


图 13

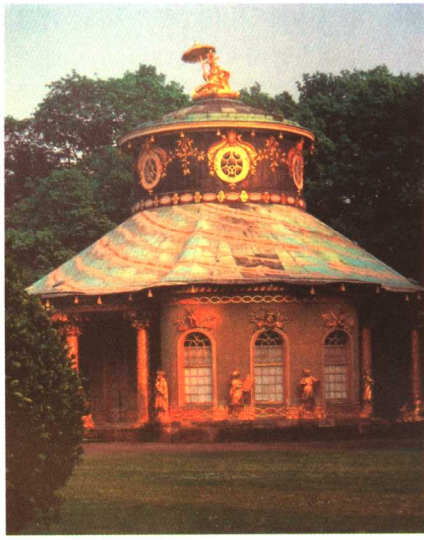


图 14

中国形象的变迁也是造成中国风格衰落的一个重要原因。17—18世纪，中国正处于康乾盛世，无论在经济上、军事上都处于蓬勃向上的时期，工艺技术的很多方面也超越欧洲，因此欧洲对中国是仰慕的。而18世纪晚期至19世纪，工业革命与法国大革命爆发，资产阶级跃上了历史舞台，欧洲社会因此发生了极其深刻的变化，并以前所未有的速度大踏步前进，而中国却在乾隆晚期后停滞不前甚至走下坡。1793年，英国派出马嘎尔尼代表团访华未获成功，在后来的报告中将中国描写成一艘必将在海岸上撞得粉碎的旧船。昔日的天朝帝国失去了耀眼的光环，在很多欧洲人眼中变成了腐朽落后的、野蛮专制的、摇摇欲坠的国度，她的文化与艺术也不再具有吸引力。

时代变了，时尚风向转了，人们对“中国设计”的态度也变了。与古典艺术相比，人们发现罗可可时代的“中国风格”简直就是一个坏典型。的确，重新仰望希腊神庙的眼睛，怎么能够欣赏康熙瓷器那易碎的美丽呢？然而，中国外销艺术品仍然在源源不断地输入，仍然是纤巧华丽的清式风格，结合着罗可可式的矫揉造作，因而极大地冒犯了新古典主义的爱好者们。人们开始在各种场合

与报刊媒介上讽刺挖苦“中国设计”。

18世纪的艺术批评，往往将审美判断与民族性、道德感等众多因素结合在一起。对“中国风格”的批评始于18世纪50年代，早于这种风格的衰落20年。如1755年的《鉴赏家》杂志中一位作者这样写道：“中国趣味已经占领了我们的花园，我们的建筑物和家具，还将进一步占据我们的教堂。一个中国风格的纪念碑，装饰着龙、铃铛、宝塔与中国人，会传达出怎样的优雅？”这些人带着嫌恶的表情看着园林中冒出来的众多中国式小建筑，认为人们对异国情调的爱好亵渎了欧洲的传统，而现在他们更是对所谓的“中国风格”极尽攻击之能事。值得注意的是，西方人对“中国设计”的理解并没有改变，这些让罗可可时代的人们津津乐道、喜爱有加的不对称、不规则、轻灵纤巧等“中国设计”的基本特点，现在却成了“品味低劣的平庸并附加有许多零碎”的艺术形式的代名词。总之，这一时期欧洲人眼中的“中国设计”是矫揉造作、过度纤弱、华丽俗气和零碎与可笑的，却丝毫不明白他们对中国艺术的了解是多么的苍白与无知。

### 三、对中国设计的再认识

19世纪对中国来说是一个从强到弱的悲剧年代，一个伟大而辽阔的帝国竟然在列强的侵略下走向衰落。1840年鸦片战争的爆发是中国古代与近代社会的分水岭，在西方坚船利炮的攻击下，天朝大国一贯奉行的闭关锁国的政策被攻破，中国从此开始步入半殖民地半封建社会，并向近代化艰难转型。

这一时期，尽管中国已经失去了迷人的光环，但大规模的深入交往，也为欧洲各国深入了解中国文化与中国艺术提供了途径。换言之，18世纪至19世纪初是盲目的崇拜赞美与不分青红皂白的指责谩骂，而19世纪后期则多少体现在以考古学为依据的实证态度上。其实这种态度早在18世纪60年代就已经由英国建筑师钱伯斯表达出来了。与其他热衷于“中国风格”的设计师不同，钱伯斯曾经作为东印度公司的职员到过中国，并实地考察过中国建筑，他后来在伦敦设计的著名的“丘园中国塔”，在外观与比例上与真正的中国宝塔颇为接近。他明确地告诉他的同胞，“中国设计”并不是他们想象中的那样，他说“我远不是那种渴望将中国优秀艺术夸张变形而留名的



人”，“我认为她（中国）是伟大的、智慧的，与她周边的国家相比而言，我不准备将她与我们这个世界的古代艺术或现代艺术放在一起进行比较”。

这一时期，欧洲人惊讶地发现，18世纪中国外销艺术品所代表的“中国设计”绝不是中国设计的全部，一个个发现更新着人们的认识。新认识来源于战争的劫掠与近代考古学的兴起。以此为起点，一批又一批中国艺术品的精华，以全然不同于外销艺术品的面貌呈现在欧洲人面前，让孤陋寡闻的西方人震惊不已。

1860年第二次鸦片战争开始，英法联军攻占北京，被称为“东方凡尔赛”的圆明园遭到劫掠，中国文物蒙受了巨大的损失。关于圆明园劫掠在战后不久就见诸文字报导。如罗伯特·斯温沃在《1860年中国北方战役记事》中这样写道：“在劫掠者延伸他们的搜索过程中，不断发现新的房屋建筑，里面仍旧是未曾碰过的，塞得满满的古老铜器、时钟、釉色灿烂的瓶罐和无尽的奇异玉器。”另一位叙述者科洛尼·哈瑞·诺利斯的描述也同样：“在主要的宫殿里塞满了无价的美丽玉器，上面雕刻着极其复杂的花纹；极其好看的古老瓷器、景泰蓝、铜器和许多造型优美的钟。”运到法国和英国的掠夺品，主要以公开拍卖和其他一些方式来处理。1861年12月至1863年4月，在法国巴黎俾德酒店举行了至少13场掠夺品拍卖会。在英国伦敦，1861年至1862年，佳士得和苏富比两大拍卖行也举行了多次拍卖会。大量圆明园珍宝被瓜分，其后十年，又逐渐汇聚到宫廷、博物馆、学术研究机构 and 收藏家手中。

尼克·皮尔斯在《圆明园影响下的英国收藏界》一文中认为：“1860年，圆明园犹如一道分水岭，使整个欧洲对于中国艺术的审美和兴趣有了极大转变”。因为圆明园流散文物是皇室和上层社会享用的精品，不是广东民间作坊的手工流水线上下来的外销艺术品，除珍贵的绘画、书法杰作外，还有精美的玉器、青铜

器、珐琅器以及各个时期的漆器与瓷器精品等，精美绝伦。这些珍宝增进了欧洲对中国艺术的认识，使人们从单纯收藏和模仿中国外销艺术品，精进到对“中国式审美”的研究层面，即对“中国设计”发生了学术上的兴趣，并进一步激发了寻找和劫掠中国艺术品的贪婪欲望。

鸦片战争的失败和《南京条约》等一系列不平等条约的签订，使中国社会发生了根本性的变化。政治上独立自主的中国，战后由于领土主权遭到破坏，自给自足的自然经济解体，逐渐成为欧洲资本主义的商品市场和原料供给地，中国开始沦为半殖民地半封建社会。

中国的国门既已洞开，无数欧洲人蜂拥而来。在潮水般涌来的大批西方人中，有商人、士兵、教士、医生、各类技术人员，也有一些人是为欧洲各博物馆和收藏机构搜寻中国艺术品而来。他们以各种身份在中国活动，深入到内地与边境，大肆收集艺术品。尽管如此，在20世纪初以前，欧洲对中国文物的了解仍然是有限的。1910年前后，随着中国北方铁路建设的延伸，一个个汉代、唐代、宋代的陵墓被打开，大量珍贵的古代艺术品被发现，中国近代考古学由此兴起。考古发现使得西方对中国古代文明的兴趣更加浓厚，特别是分布在各地石窟寺庙中的佛教艺术品引起西方人的强烈兴趣。新疆、甘肃、西藏、宁夏，昔日沉寂的沙漠腹地活动着一批批西方探险家，斯坦因、伯希和等人纷纷来到敦煌这一古代佛教宝地，藏经洞丰富的古代艺术宝藏就是在这一背景下被运往国外的，大量的经卷写本与佛画因此分散于欧洲各重要博物馆中。逐渐地，漫长的中国文明史就像一幅长卷在欧洲人的眼中清晰起来，一个又一个遥远的王朝甚至新石器时代的艺术被人们所知，大量艺术品通过各种渠道流入欧洲。新石器时代的彩陶、商周的青铜器与玉器、汉代的雕刻、唐三彩、宋瓷以及各个时期的宗教艺术品，成为欧洲博物馆的收藏和研究对象，从而

极大地改写了欧洲人心目中对中国艺术的观感。

明式硬木家具的发现更震惊了欧洲。20世纪初，一批欧洲人居住在北京，与中国上层人物与收藏家接触，了解到这一天已举世闻名的家具艺术。20年代起，西方学者对中国古代家具的研究已经注意到其出类拔萃的设计原则与艺术价值。1940年，德国学者古斯塔夫·艾克出版了第一本关于硬木家具的著作《中国居室家具》，对明式家具简洁的几何形式与精湛的工艺推崇备至，此后西方对明式家具的了解逐渐深入。1946年，美国巴尔的摩艺术博物馆展出了中国17世纪至18世纪的硬木家具。“参观者们吃惊地发现，摆在他们眼前的一批家具，与他们平时所熟知的中国家具的观念完全不同，是另一种风貌：设计的简洁、线条的流畅及对自然材质美感的充分表现。”20世纪前期欧洲已经进入现代主义设计阶段，当人们发现，包豪斯所倡导的简洁的造型、合理的结构与良好的功能等现代设计的原则，在中国明式家具中已经得到完美的体现，无疑是惊讶不已的。

19世纪晚期起，由于真正优秀的中国艺术品进入欧洲，重新吸引了鉴赏者的目光，一些东方艺术学会建立起来，大学中设置了教授中国艺术史的席位，博物馆和收藏机构设“东方艺术部”，大量购藏中国艺术品。到1935年，第一次中国艺术品国际展览终于在伦敦举行，标志着欧洲对中国艺术的认识与研究进入了一个新的阶段。

1935年，英国著名艺术史学者伯纳德（Bernard Rackham）曾经说过：“可以毫不夸张地说，在过去的几个世纪中，西方关于中国的知识，对她的人民以及她的哲学和艺术的了解，比以往任何时候都有了更大的进步。”中国漫长的文明史和她杰出的艺术作品逐渐为世人所知，在这一过程中，欧洲以粗暴的掠夺拓展了对于中国艺术的知识面，而中国却为此付出了巨大的代价。



图 15



图 16

图15:

明代炕桌, 1620—1735年, 图片来源: Orientations, February 2003, Orientations Magazine Ltd. Hong Kong

图16:

明代低背扶手椅, 17世纪, 图片来源: Jean-Paul Destoches, "Ming, the Golden Age of Chinese Furniture" at the Musée Guimet, Orientations, February 2003, Orientations Magazine Ltd. Hong Kong

#### 四、结语

从16世纪中国与欧洲这两个不同质的文明直接相遇以来, 已经过去了四百多年。在这四百多年中, 我们发现, 西方对“中国设计”的认识是随着时代而变迁的。17—18世纪, 西方对“中国设计”的态度是迷恋与欣赏, 而18世纪晚期至19世纪的大部分时间又对“中国设计”持基本否定的态度, 19世纪晚期起才开始从学术层面上重新认识“中国设计”, 战争的劫掠和考古学的发现促成这一新认识的契机。

西方对“中国设计”的评价, 是与其自身审美趋向的变化紧密相连的。当“中国设计”契合于西方崇尚的审美观时, 就欣赏赞美, 而当与西方的时代精神不一致时, 就排斥贬低。在某种程度上说, 是西方在不同阶段选择了他们所认为的“中国设计”。以家具为例, 18世纪以罗可可风格为代表的宫廷趣味选择了中国清代同样繁琐华丽的外销漆家具, 而20世纪以包豪斯为代表的现代时尚又选择了中国明式家具作为“中国设计”的代表。最优秀的“明式家具”最晚被西方所认识和欣赏这一事实说明, 西方对“中国设计”的理解不可避免地受到欧洲本身社会风尚和时代潮流的影响。

对“中国设计”的评价也与“中国”作为一个民族国家和文明主体的形象有关。17—18世纪, 当欧洲还以仰慕、敬

佩的目光注视中国时, “中国设计”普遍受到他们的推崇; 而19世纪当中国失去了光彩, 在西方视野中成为专制、落后、停滞不前的国度时, 她的文化艺术包括“中国设计”也失去了耀眼的光芒。因此, 虽然不能一概而论, 但至少从一定程度上说, “中国设计”的形象也就是“中国”本身的形象, 两者是紧密联系在一起的。

鸦片战争是中国古代与近代社会的一个转折点。此前“中国设计”以外销艺术品为代表, 西方在消费层面上表达对它的赞赏与贬斥, 而此后的“中国设计”以传世与考古文物为代表, 西方主要在学术研究的层面上来判断它的价值。“中国设计”就一直以这样两种面貌出现在西方的视野中。前者通常是普通西方人的看法, 而后者则往往是学者的态度, 其影响一直持续到20世纪。今天出现在欧洲设计舞台上的所谓“中国风格”, 无论是《图兰朵》的舞美设计还是圣·洛朗的“中国系列”, 在很大程度上仍然折射出18世纪“中国风格”的影子, 可以说明西方对“中国设计”的一般看法。

近年来, 随着中国的崛起, 西方对中国文化艺术的兴趣也在不断增强, 在这一背景下, 各种新的“中国元素”正在吸引越来越多的眼球。但什么是真正的“中国元素”? 什么是真正的“中国设计”呢? 是将旧的新的中国符号拼贴在一起构成“中国设计”, 以迎合西方人异国情

调的想象, 还是精进到从思维方式、基本理念和结构层面上去体现“中国设计”的真正精神, 让“中国设计”优秀品质发扬光大, 从而重新打造“中国设计”在世界舞台上的新形象, 可能是21世纪艺术设计界必须思考的问题。

#### 参考文献:

1. Hugh Honour: Chinoiserie: The Vision of Cathay, John Murray Ltd. London, 1961, New York, 1973
2. Craig Clunas: Chinese Export Art and Design, Victoria and Albert Museum, London, 1987
3. Carl L. Crossman: The Decorative Arts of the China Trade: Paintings, Furnishings and Exotic Curiosities, Antique Collector's Club, 2004
4. 尼克·皮尔斯著, 谢萌译: 《圆明园影响下的英国收藏界》, 载《文物天地》, 2005年第5期。



# 从系带到纽扣

中国古代服饰闭合系统研究

文 / 沈雁 包铭新 莫艳

## [ 内容摘要 ]

本文旨在利用文献、实物和图像进行对比研究,以描述中国古代的服装闭合系统,即从系带到纽扣的发展历程并简单分析其成因及意义。

## [ 关键词 ]

中国 古代 服装 系带 纽襻 纽扣

人类的服装,从穿着方式上分,大致可分为套头式和开襟式两种。后者既有开襟,则须有闭合固结开襟之服装部件。中国服装史上,服装之闭合固结部件主要有二:一为系带,一为纽扣。系带可分为独立之带和附属之带,纽扣则可分为纽襻和纽扣。所谓独立之带是指此带不固定于服装,不用时独立于服装之外,用时多系于腰部。(图01)独立之带在服装史上有其自身的发展演变,在此过程中有过多种称谓,如大带和革带等。<sup>[1]</sup>虽也具备闭合固结开襟之功能,但形式上与纽扣相差较大,各成系统,在本文中对此不作具体研究。附属之带(图02)、纽襻和纽扣一脉相承,既有相互传承的关系,在发展过程中,又常常两种形式同时存在。它们的共同特点是皆需缝缀在服装开襟两侧,或系结或扣合,本文将其统称为闭合系统。(图03)

对纽扣或开襟闭合系统的历史研究较少,且大多比较粗略。戴仕熊的《衿纽、纽扣及钮扣辨考》,主要是对“衿”、“衿”、“纽”、“钮”等相关称谓作了文献考证。叶茂春《纽扣的由来》则简单论述了纽扣的出现时间。本文旨在利用文献、实物和图像进行对比研究,以描述中国古代的服装闭合系统,即从系带到纽扣的发展历程。

服装的开襟部位一般位于上装的领襟部及下装的腰臀部,除了衣服,闭合



图 01



图 02

系统也时常应用在一些服饰品上,例如帽子、鞋子等。本文将中国服装史上闭合系统的发展大体分为三个阶段来分析:从系带到纽襻到纽扣。

在本文中,以系带来指称附属之带,纽扣与纽襻本一物,为行文方便,将纽扣作为总称,将纽头由服装面料制成的闭合系统称为纽襻,由非服装面料制成的闭合系统称为纽扣。

## 一、系带

系带,是指以服装面料制成衣带,将衣带分别固定在服装开襟的左右两边,两两相结,以达到闭合开襟的目的。此结系而可解,系结的衣带可与服装面料同,保持配色的一致;亦可与服装面料异色异质。此相异者,有时和与服装面料异色异质的缘饰相同,有装饰的意义;有时则是本着中华民族一向节俭的习惯,用其他零散面料制成,特别是下装中腰臀部的系结衣带,这个部位因往往被上衣所遮盖,不示于人,零散面料应用较多。

中国古代服装早期以带系结,很多文献上对词义的解释,说明了这一点,这些字包括:衿、衿、纽、襻等。

衿:《说文》曰:衿谓之衿,注:衣小带也。《韵会》:作衿。《礼记·内则》:“衿纁綦屨”。郑玄注:“衿,犹结也。”亦谓以带束衣。《汉书·扬雄传上》:“衿芡之绿衣兮,被夫容之朱赏。”<sup>[2]</sup>

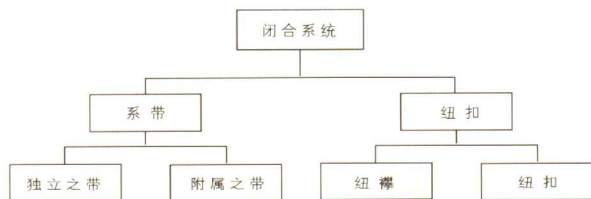


图 03



图 05

衿：东汉许慎《说文解字》云：“衿，衣系也。”清代学者段玉裁注曰：“联合衣襟之带也，今人用铜钮，非古也。凡结带皆曰衿。”<sup>[3]</sup>而将衿相互结打，则称之为“纽”。

纽：《说文》：“系也，一曰结而可解。”《博雅》：“束也。”《礼玉藻》：“弟子缟带并纽约用组。”《康熙字典》亦称纽“谓带之交结之处。”

襻：古亦指系衣裙的带子。如《类篇》：“衣系曰襻。”庾信《镜赋》：“衣正身长，裙斜假襻。”《刘孝标诗》：襻带虽安不忍缝，开孔裁穿犹未达。《韩愈诗》：男寒涩诗书，妻瘦剩腰襻。后指纽扣的圈套及器物上用来结系或攀手的带子。<sup>[4]</sup>

从以上文献记载中可以看出，以衣带系结服装可称“衿”或“衿”，衿与衿通。“纽”及“襻”的原义亦都是指以衣带系结，后引申为带之交结之处，而带之交结之处有结，后来出现的纽襻之纽头亦由衣带盘结而成，故至后期“纽”意为纽扣，“襻”意为纽扣的圈套。

中国古代服装早期以衣带系结，除了文献资料中有记载，在很多出土实物和图片资料中也说明了这一点。

## 二、纽襻

纽襻由纽脚、纽头和纽环组成。纽襻最重要的特点在于整个部件由服装面料制成，将布料斜裁成长条，缝制成绳状，

一边曲而成套，一边盘绕成结，分别缝制在服装开襟的两边，将纽结扣入纽套，以形成一个完整的纽襻。

纽襻最初的出现时间，有人认为是秦代，因为在陕西临潼秦始皇陵1号俑坑出土的一个重装步兵俑和2号俑坑出土的一个蹲跪俑所穿的铠甲上（图04），前胸处均有一个纽扣状服饰部件。图从功能上来看，因此类兵马俑的铠甲由披膊和身甲组成，身甲在前胸处一般没有开口，即使有开口，这两个俑的铠甲上因都只有一个纽扣状服饰部件，以此来扣合沉重的铠甲开襟显然不可能，故此服饰部件并无闭合固结开襟的功能。从形式上来看，该部件有纽脚、纽头和纽环，只是纽头呈扁长方形，似乎不是由面料盘结而成的圆形，可能是应用了竹木等非纤维类材料。

虽然此服饰部件外形与纽襻极为相似，但无法获取其材质和功能等信息，所以也不能确定它就是纽襻或其前身。

迄今为止，最早的纽襻出土实物属于宋金时代。

1988年，在黑龙江省阿城市巨源乡城子村西端的金代齐国王墓出土了一批完整有序的服饰。据鉴定，此齐国王可能为完颜晏，卒于金大定二年（1162年）。<sup>[5]</sup>其中有一件紫地金锦襕锦袍。该袍属男袍，形制为盘领、窄袖、左衽袍。袍身通长140厘米，通肩袖展开长221厘米，胸



图 04

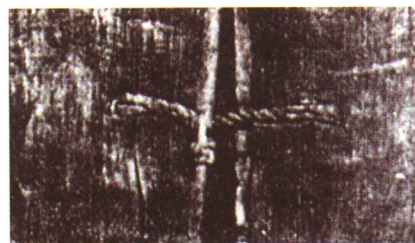


图 06

图 01：独立之带（晚唐 莫高窟第17窟近事女）。

图 02：附属之带（唐 陕西永泰公主墓出土石刻线画）。

图 03：闭合系统示意图。

图 04：陕西临潼秦始皇陵2号俑坑蹲跪俑。

图 05：金代齐国王墓紫地金锦襕锦袍。

图 06：江西德安印金罗襟折枝花纹罗衫（局部）。



宽60厘米、袖口宽20.7厘米、袖根宽34厘米。该袍盘领左上口与左后侧领缘上钉一对纽襻,腋下左侧依次间距为9.8厘米和8厘米,分别钉四对纽襻,各纽襻长4厘米,纽径约1.3厘米。系纽钉在外襟左缘,扣襻钉在左腋缝前侧。胸侧内襟右边缘亦钉一结纽,上距领口约36厘米,扣襻钉在袍内右腋下。〔6〕(图05)

1988年9月,江西省德安县发现一座完整的砖石墓。墓主为南宋新太平州(今安徽当涂)通判吴畴之妻,前宁国府通判国史溪园先生周应合之女,入葬年代为南宋咸淳十年(1274年)。在此墓中,计有袍衫45件,上衣1件,丝棉袄3件,裤6件,裙15件等服饰和丝织品共329件。〔7〕在这几十件服装中,有一件印金罗襻折枝花纹罗衫的对襟上缀着一对纽襻。(图06)

南宋文人周密在《武林旧事》专记“他处所无者”之“小经纪”中,亦有“纽扣子”一项。

从以上资料中可以看出,宋金时期纽襻的形制已基本形成,且在日常生活中已应用“纽扣”这一称谓。可是参考同时期的图像资料与文献资料,以及同时期其它一些墓葬(如入葬于公元1243年的福州南宋黄昇墓,其201件服饰中,并无报告称发现有纽襻),可以发现,在当时的服饰中,纽襻的使用所占比例不大,大部分服装还是以带系结为主。

纽襻真正的大量应用,应在元代。如元代的辨线袄中纽襻就有大量的运用。《元史》卷七十八《舆服志一·冕服》称:“辨线袄,制如窄袖衫,腰作辨线细褶。”辨线袄紧身、窄袖、较轻便,多为善骑射的武官及侍从穿着。辨线袄或左衽或右衽,但系结部位皆在腰部辨线处,系结的部件有衣带,也有纽襻,从笔者收集到的辨线袄的资料来看,用纽襻的辨线袄占一半以上。这种衣带与纽襻同时应用的情况,除了辨线袄,还表现在海青衣和姑姑冠中。

### 三、钮扣

钮扣在形式上也由钮脚、钮头和钮套组成,与纽襻的不同之处在于钮扣的钮头常常由非织物类制作,如金属、竹木、牙骨、玉石及玻璃等,而非纽襻由服装面料盘结而成。另外在现代应用中,纽扣与钮扣相通,它们的所指并无相异处,纽扣也常常把纽襻涵盖在里面。

钮扣的出现时间应在元明之际,“纽”与“钮”这两个字在今天虽通用。但“钮”字先前所指与闭合系统无关。《说文解字》“钮,印鼻也。”《集韵》则称:“钮与柎同,械也。”均不含衣扣之意,直至明代《正字通》始见“凡物钩固者皆曰钮”的解释。

至明代,金属钮扣的使用才渐渐普遍。

《明宫史》记云:“凡脖领亦不许外露,并不得缀钮扣,只宫人脖领则缀钮扣,是以切避忌之。凡外廷进幄召对之时,不可不晓。”

明代歌谣《桂枝儿·佳期》亦有“金扣含羞解,银灯带笑欢”的歌词。

《金瓶梅词话》第四十回:“只见潘金莲穿了香色潞绸雁衔芦花样对襟袄儿,白绫竖领妆花眉子,溜金蜂赶菊钮扣儿,……从外摇摆将来。”又第六十九回“(西门庆)头戴白缎忠靖冠,貂鼠暖帽,身穿紫羊绒鹤氅……一溜五道金钮子。”

另外明代亦有金属钮扣出土:南京出土的明代大将徐达五世孙徐甫夫妇墓中的金扣(由纯金制成的钮扣),据发掘报告所载:“蝶式金扣,两边模压成蝴蝶,周围有穿线细孔三个,一边联半圆形泡,一边联圆环,以便扣合。一副重5.8克。”“金扣,压模制成。一种以三叶花瓣为边,重3.9克;一种左右各为一人物,似手捧花蕊,重4.9克。另有一呈半球形、一呈圆环形的小金饰物。”

到了清代,以衣带系结的方式已较为少见,纽襻与钮扣同时应用,又将最初“一”字形的纽脚变化成各种花样,即所谓盘花纽,至今已成为一种国粹。而在面

料上开洞以与纽结相扣则是更后的事。

### 四、成因及意义

从以上纽扣的发展过程中可以看出,中国古代服装闭合系统形式的转变与少数民族息息相关。迄今为止,纽襻实物首次是在金代墓中发现,可见女真族是最早使用纽襻的民族之一;至元代,纽襻被广泛使用,特别是在较有蒙古民族特色的服装服饰上,如辨线袄、姑姑冠等;至清代,由于清统治者对满族服饰的强迫性推广,以衣带系结的方式逐渐被淘汰,最终被纽襻钮扣完全代替。出现这样的现象,究其原因,与北方少数民族所处的地理环境、生活习俗有密切的联系。北方少数民族地处苦寒,以游牧生活为主,善骑射,他们对服装功能性的要求比汉族更强烈,将纽襻与以衣带系结相比,毫无疑问,以纽头套结对于服装的闭合程度更高,保暖性更好,更能适应相应的气候环境。这一点,不仅纽扣的使用是一个极好的明证,在满裆裤的应用上也有反映。

总体而言,在服饰史研究中,我们发现游牧地区对服装结构进步的贡献似乎要远大于自许文明程度比较高的农耕地区。

注释:

[1] 孙机:《中国古典服饰论丛》,增订本,北京:文物出版社,2001年。

[2] 《康熙字典》,北京:中华书局,1980年。

[3] 许慎:《说文解字》,北京:中华书局,2004年。

[4] 夏征农主编:《辞海》,上海:上海辞书出版社,1999年。

[5] 宿白:《中华人民共和国重大考古发现》,北京:文物出版社出版,1999年。

[6] 赵评春、赵鲜姬:《金代丝织艺术:古代金锦与丝织专题考释》,北京:科学出版社,2001年。

[7] 周迪人:《德安南宋周氏墓》,南昌:江西人民出版社,1999年。

# 明代提花丝绸图案与设计

文 / 阙碧芬

## [ 内容摘要 ]

明代提花丝绸图案设计承自元代传统，又在明初复古风气中结合唐宋旧有的纹样加以变化。明代上流阶层在煌煌礼制的规范下，慎重地选用服饰的纹样与色彩，丝绸设计逐渐程式化；到了晚明，社会风气奢靡，丝绸设计趋于华丽。另一方面，丝绸设计要迎合人们趋吉纳福的心理需求，使吉祥如意图案盛行。在诸种因素的交互作用下，明代提花丝绸展现出鲜明的装饰艺术的风格特色。

## [ 关键词 ]

明代丝绸 提花丝绸 图案设计

中国素有“丝绸之国”的雅誉，至迟到殷商时期就已经具备提花织造技术。之后，历经汉、唐盛世，丝绸之路贯穿中西文化交流，丝绸发展盛况空前。辽、金、宋、元时期，形成一个多元文化发展时期。元代统一辽阔的版图，促成了又一次文化大融合。明朝承继了大部分元人统合后的成果，丝绸纺织再度出现新高潮，大放异彩，丝绸品种齐备，内容丰富。本文借助传世以及出土的大量明代丝绸文物，通过图像与实物的研究，从图案题材与设计方法两方面，阐述明代提花丝绸设计的风格特色与艺术成就。

### 一、尊贵吉祥的明代提花丝绸图案题材

图案本无轩轻之分，明代由于人为制度产生权威与尊贵的纹饰，成为争相效仿的装饰图案，逐渐形成一股流行风潮。例如传世官像画中肖像的服饰，不管是男性或女性，通常是穿着通袖过肩蟒襕服饰；又据《天水冰山录》权臣严嵩家中的丝绸种类名目，其中禁用的过肩蟒、斗牛、飞鱼等纹样为数不少。由此可见，受到朝廷礼制所制约的龙、凤、团花、通袖、龙襕等图案题材与设计应用，成为时尚模仿的对象。

另外，以追求功名、富贵、长寿等具有吉祥寓意的装饰图案，普遍得到官方与民间的青睐并得以广泛应用。它继承汉代以来吉祥如意装饰图案的文化，结合人们趋吉避凶的心理与道家的宗教思想，表现在工艺装饰艺术中，成为中国装饰艺术的一大特色，盛行于明代和清代。

综合归纳明代提花丝绸图案题材，包括了具有权贵象征的龙、凤、十二章、文武官章纹、团窠等纹饰，充满吉祥寓意的植物、动物、人物、自然景物云、水等主题，还有象征绵延不断的几何纹以及具体的吉祥文字等丰富题材。

#### （一）权威的龙族（图 01）

龙纹的专属使用权在明代有了具体明确的规定，且比过去有更有效的实施。制度规定五爪龙纹为皇帝与太子专用，而相似于龙、但不称为龙的纹饰有：蟒、飞鱼、斗牛，这些纹样也列为禁用纹饰，有这些纹饰的服装不能私自穿用。如弘治十三年奏定：“公侯伯文武大臣及镇守、守备，违例奏请蟒衣、飞鱼衣服者，科道纠劾，治以重罪。”<sup>[1]</sup>

龙是人幻想出来的动物，其形态发展到明代已臻于定型，其头如兽，有角、鬣毛与须，躯干像似蟒蛇一样蠕动扭曲