

服装设计专业系列教材

服饰图案

张树新 编著



高等教育出版社

服饰图案

张树新 编著

高等教育出版社

(京)112号

本书是由中国服装设计师协会和中央工艺美术学院共同组织编写的服装设计专业系列教材之一。本书从服饰图案研究的实质、图案发展、形态基础、具象形态、抽象形态、色彩配置、工艺手段等几方面入手,阐述了服饰设计及服饰图案的基本知识。作者根据自己的研究、思考和实践对诸如服饰艺术的“精神本质”、“题材与主题”、“表现手段”三要素、服装设计中的“负空间”、造型中“开形、闭形、开闭形”的视觉感受、设计中的“张力”、“束力”、“内力”的“意念贯通”、色彩的“情调”等问题进行了论述和阐释,力求融理论性与实用性于一体,且图文并茂、深入浅出。

本书是在1994年出版的《现代服饰图案》一书的基础上进行重新编写而成的,除内容更加丰富、深入、系统以外,还增添了大量黑白图与彩色图。

本书可作为大专院校服饰图案课程的教材及报考工艺美术院校人员作为图案指南之用,也可供服装行业的设计人员及广大的服装爱好者学习参考。

图书在版编目(CIP)数据

服饰图案/张树新编. —北京:高等教育出版社,1998

ISBN 7-04-006042-6

I.服… II.张… III.服饰—图案 IV.TS941.3

中国版本图书馆CIP数据核字(97)第07354号

*

高等教育出版社出版

北京沙滩后街55号

邮政编码:100009 传真:64014048 电话:64054588

新华书店总店北京发行所发行

北京外文印刷厂印装

*

开本 787×1092 1/16 印张 20 插页 12 字数 490 000

1998年5月第1版 1998年6月第2次印刷

印数 6 128—16 138

定价 35.20 元

凡购买高等教育出版社的图书,如有缺页、倒页、脱页等
质量问题者,请与当地图书销售部门联系调换

版权所有,不得翻印

编委会顾问

常沙娜
杨永善

编委会成员

袁杰英
李永平
李当岐
刘元风
刘 明

序

服装作为人类文明特有的文化象征,伴随着人类社会进步而延续和发展。服装文化是一定的社会形态中,人类物质生活和精神文明水平的反映。同时,服装文化的发展,对每个民族文化素质的提高又具有重要作用。

随着我国改革开放的深入发展,我们的服装事业蓬勃地呈现新的面貌。为了进一步提高我国服装设计水平,普及服装设计的基本知识,中央工艺美术学院染织·服装设计系组织教师们编写了这套服装设计教材,其中包括:《服装人体素描》、《服饰色彩学》、《时装画技法》、《服饰图案》、《服装制图规范》、《服装结构原理》、《立体剪裁》、《服装款式构成》、《服装设计学》、《服装学概论》、《中国历代服饰史》、《西洋服装史》、《中国少数民族服饰赏析》、《服装材料学》等十四种。这套教材撰写完成,既有老一辈服装设计师和教育家长期探索研究的经验总结,也有中青年业务骨干在教学和设计实践中的专业建树。他们既注重借鉴外国有益的理论和方法,也注重弘扬本民族的传统文化。这套服装设计教材,目前我国服装设计专业教学中,是比较注重系统性和科学性的教材,在一定程度上反映着我国当代服装设计教育的水准。

这套教材不仅适合我国高等院校服装设计专业作为教材使用;也可以作为有关专业的中等技术学校或职业高中的教学参考书,还是广大在职服装设计人员和爱好者的专业读物。希望这套教材的出版,能够丰富服装设计专业教学内容,并能够在我国服装设计专业教材建设中起到推动作用。

在这套教材的出版过程中,得到了中国服装设计师协会、高等教育出版社等单位 and 许多专家的大力支持,在此一并表示衷心感谢。

中央工艺美术学院院长 常沙娜
1993.6.

服饰图案是服饰艺术中的重要组成部分,是为服饰艺术服务的一种图案设计形式。服饰艺术的广义概念泛指服装与服饰配件的艺术形式,狭义概念则单指服饰配件的具体内容。图案的广义概念可解释为“设计”,英文名称为“Design”既有“制图”之意也有“设计”之意。从字面上讲“图”——制图,“案”——设计方案,它可以适应各种物质技术和功能要求。图案的狭义概念可理解为是装饰纹样,是将自然景物或几何形体进行提炼加工,通过概括、夸张、取舍等艺术手段,使之具有一种装饰性效果的纹样组织形式。

服饰图案的广义概念,既包括服饰艺术中审美及造型设计的基础内容,又包括针对服装或服饰配件而进行的纹样设计。服饰图案的狭义概念,则单指将装饰纹样用于服饰艺术之中的具体装饰形式。

本书从服饰图案的教学角度出发,从四个方面对服饰图案进行研究:第一,服饰图案是服饰设计中审美及造型设计的基础,是研究及掌握服饰设计的“艺术精神”与“形式美法则”的一种特殊途径,是研究服饰艺术的“精神本质”、“题材与主题”、“表现手段”的问题。第二,服饰图案的造型与组织形式,是服饰面料产生的前提条件,通过对服饰图案的研究,能使服装设计者了解服饰面料设计的一般常识,掌握服饰面料的美感特征,使之对服饰面料有一个总体的认识。一个好的设计师,不仅要设计款式、精通制作,还应对服饰面料有敏锐的洞察力,因为服饰面料的色彩与纹样的图案风格,往往能左右服装的整体风格,另外,服饰面料的发展,还能引发服装的款式及工艺形式的变革。第三,服饰图案可直接作用于服装,起到美化服装的装饰作用。如在礼服、便装及内衣、睡衣等服装上进行手绘、印花及抽纱、刺绣等工艺处理,能使服装的档次升级,从而使服装具有更高的审美价值。第四,服饰图案的色彩表现,能潜移默化地提高服装设计者的色彩修养,使设计者更深刻的理解色彩的精神内涵,这对时装设计时的色彩创意与时装制作时具体的选料、配色及最终色彩艺术效果的把握,均具有极为积极的意义。

本书在原有的《现代服饰图案》一书的基础上,对服饰图案的教学内容进行了更新和调整,由原版的三章改为六章,并增添了彩色插图,力求从更深和更全面的角度对服饰图案进行阐述。本书彩色插图统一编号,排在书后。本书在每章后面,安排了一定数量的思考与练习,书后附有参考图案,以便使学生通过实践,切实了解和掌握服饰图案的变形法则,为服装设计打下良好的基础。

本书在编写时,为了说明某一问题或介绍、评论某一作品,引用了中央工艺美术学院染织、服装系系主任刘元风教授和一些在校学生及其他作者的有代表性的作品,在此表示感谢。同时,在编写过程中还得到了中国著名服装教育家袁杰英教授的大力帮助,在此表示敬意与感谢。

由于本人水平有限,挂一漏万的地方,恳请广大读者及同行批评指正。

编者

1997年4月

目 录

第一章 绪论	1
第一节 服饰图案研究的实质	1
第二节 服饰图案的发展状况	9
思考与练习	29
第二章 服饰图案的形态基础	30
第一节 基本形与其变化形式	30
第二节 形态的性格变化	42
第三节 基本形的组织变化	47
第四节 形态的骨格变化	54
思考与练习	59
第三章 服饰图案的具象形态设计	60
第一节 花卉写生	60
第二节 花头变化	70
第三节 花叶变化	92
第四节 单独纹样	100
第五节 适合图案	108
第六节 二方连续	122
第七节 四方连续	135
思考与练习	158
第四章 服饰图案的抽象形态设计	159
第一节 点、线在服装中的作用	160
第二节 服装服饰的重复构成	193
第三节 服装服饰的近似构成	196
第四节 服装服饰的肌理构成	201
思考与练习	206
第五章 色彩运用	207
第一节 色调	207
第二节 色彩的形式美	215
第三节 服饰图案表现技法	217
思考与练习	219
第六章 服饰图案在服装中的应用	220
第一节 服饰图案的装饰作用	220
第二节 服饰图案的工艺手段	231
第三节 服饰图案的表现形式	237
思考与练习	248
附录 绘画参考图案	249
参考文献	308

第一章

绪论

服饰图案作为一门学科,有它特定的研究范畴。本章将简要地讲述什么是服饰图案,研究服饰图案的实质及其发展状况等问题。

第一节 服饰图案研究的实质

服饰图案是服饰艺术中设计基础与面料及具体装饰形式的根本体现。是针对服饰的总体内容而进行的装饰制图与整体设计。

服饰的内容,广义上包括服装的造型、款式、色彩、材料、装饰以及鞋、帽、包裹、围巾、首饰等各种服饰配件;狭义上则专指服装上具体的装饰形式。

图案的概念,广义上可以认为是设计,英文名称为 Design;狭义上可以看成是装饰纹样。

服饰图案作为一门学科,是研究服饰艺术中本身所具有的“精神本质”、“题材与主题”、“表现手段”的问题。

一、精神本质

服饰艺术的精神本质,涉及到艺术创作的本质问题。从古至今,艺术创作有一个从没有离开的本质问题,即“真”、“善”、“情感”。

“真”是真挚、诚恳、自然与纯粹的一种精神状态。在艺术表现中,“真”排除了一切虚假与做作的成分,可使艺术作品具有真实、生动、具体、可信、亲切、感人的艺术魅力。

在艺术的精神本质中,“真”占有首要的位置,至“真”者方可至“善”;至“真”者方可至“情感”。

“善”是纯洁、正直、善良、优秀、完美的一种人类本性,是艺术创作中必不可少的精神



本质。

“情感”是人在认识世界中过程中,产生的一种心理活动,包括爱、关怀、期望、愉快、欢乐、赞叹、失望、忧虑、痛苦等具体的心理感受。

在情感世界中,“爱”是一种真挚的情感,包括热爱美好的事物和爱人、爱社会等。“爱”是善良的、内在的、并具有某种抽象性,是最恒定持久的情感。地球上只要有人类就会有“爱”的情感,故“爱”在情感世界中占有首要的位置。“情感”作为一种心理活动,又常伴随着某些具体的情绪体验,如欢喜时笑逐颜开,伤感时潸然落泪等。故“情绪”在情感世界中,是情感的外部体现,具有一定的短时性与可变性。“情绪”又包括心境与激情。艺术家常常在某种心境与激情的驱使下,通过“题材与主题”的选择,“表现手段”的实施来表现最深层的“爱”的情感,并以此揭示艺术的“精神本质”。

艺术创作无论是“纯艺术”还是“实用艺术”(实用艺术:融物质功能和精神功能于一体,并作用于人们的实际生活。其艺术形式包括:服装设计、染织设计、装潢设计、环境艺术设计、工业产

品设计等形式;纯艺术:不具备实用的物质功能,只具备精神功能。其艺术形式包括:绘画、雕塑、音乐、舞蹈、文学、戏剧、电影等形式),都应在创作作品中,注入“真”、“善”、“情感”这一艺术的“精神本质”。并通过对“真”、“善”、“情感”内在的深层表述,通过“题材与主题”和“表现手段”的精心刻画与表现,使人们感受到“美”,以此得到性情上的陶冶和精神上的享受。

例如在“纯艺术”领域中,欧洲意大利文艺复兴时期的著名画家达·芬奇的代表作“蒙娜丽莎”(图 1-1)、20 世纪世界著名画家“立体派”宗师毕加索的代表作“格尔尼卡”(图 1-2),世界著名的具有“现代雕塑之父”美誉的法国雕塑家罗丹的代表作“巴尔扎克纪念碑”(图 1-3)、20 世纪世界著名的具有东方精神与西方现代派抽象观念的英国雕塑家亨利·穆尔的系列雕塑之一“母与子”(图 1-4)等,这些作品通过艺术家在创作中对“题材与主题”的独特创意,并通过艺术的“表现手段”的独特表现,将艺术的“真”、“善”、“情感”这一永恒的“精



图 1-1



图 1-2

神本质”淋漓尽至地表现了出来。艺术家在表现艺术的“精神本质”时常各有侧重,如画家达·芬奇的作品、雕塑家罗丹的作品常侧重于表现“情感”的“美”,画家毕加索的作品常侧重于表现“真”的“美”。东方文化对“善”独有关注,亨利·穆尔雕塑中所独具的东方文化意境,与他侧重于表现“善”的“精神本质”有一定的内在的关连。这可以启发我们对在艺术创作中如何使之具有“民族性”这一课题的思考。



图 1-3

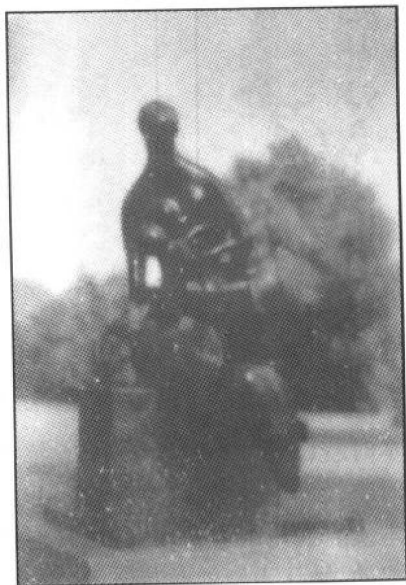


图 1-4 母与子——曲线
1983 青铜(高 58.4 cm)

在实用艺术领域,人性的“精神本质”似乎表现得不甚明显,但好的设计作品,依旧能给人以深刻的“情感”感受,引发人的联想与情思,借以感受设计者的真诚、爱心与善念。

世界著名时装设计师瓦伦蒂诺的时装设计即是如此,其作品在独具创意的同时,往往将自身对“善”与“情感”这一艺术“精神本质”的理解,通过精良考究的做工、优质的面料及恰如其分的装饰形式而体现出来。如图 1-5 中的作品,通过上身以黑色调为主的半透明面料和下身以花白色调为主的不透明面料的花色与质地的巧妙对比,及通过上身有秩序的花型和下身无秩序的花型、衣形上身松散飘动与下身严谨完整的形态对比,体现了一种既华丽又忧郁的感伤情调,从而使此时装具有了浓郁的“情感”特征。瓦伦蒂诺的时装设计,常使穿着者受时装本身所流露出的高雅的文化气息的感染,而具有了一定的思想内涵。

一件上好的时装,即是一首无言诗,它洋溢在人的外层边缘,渗透在人的活动空间。不光瓦伦蒂诺的作品如此,国际上成名的设计师,像早期的克里斯汀·迪奥,及后来的皮尔·卡丹及伊夫·圣洛朗、夏奈尔,包括日本设计师三宅一生的作品(图 1-6)等,均具有艺术的“精神本质”其“美”的属性各有侧重,或田园诗意,或都市情怀,或远古幽思,或未来畅想,或异域情思,或本土乡情,或表达青春与幻想,或体现成熟与理念,或颂扬和平、自由、解放,或赞美科技、进步、文明……等等,这些均离不开艺术家对生活的深刻理解与体验。



图 1-5



图 1-6 三宅一生从素材出发所设计的现代服装

日本时装设计师小筱顺子 1996 年在中央工艺美术学院讲学时,曾明确地阐明了她的设计思想。在时装设计中,她始终以“对极”思想作为她时装艺术的“精神本质”,并以此揭示人性中的“善”的本质。在她眼里,世界是由真与伪、善与恶、美与丑及黑与白、或红与黑、方与圆等“对极”事物组成的,她认为她的时装艺术,主要是要体现这种“对极”观念。小筱顺子的“对极”观念与设计常用的“对比”手段,在表现形式上虽然相似,但却远不是同一种概念,“对极”是一种思想,是她的世界观,是她心灵世界的精神体验,而“对比”则只是一种形式,是谁都可以使用的一种形式美的表现手段。

中国的传统文化,对小筱顺子的艺术观,曾有过深深的启发,她说:“在中国的北京,发现天坛的建筑是圆的,而故宫的建筑则是方的,由此联想到了中国‘天圆地方’的传统文化观念。天坛表现天的意志,代表着天,因而是圆的造型;故宫表现皇权的意志,代表着地上的人间,因而是方的造型。”为此,她在时装设计中,用圆来表现天的永恒,用方来表示地的稳固。由于小筱顺子在时装设计中,始终思考的是如何用时装体现自身观念,故她的时装设计,总有一种内在的艺术语言,似乎时时是在说明她的人生哲理,展现“对极”思想中至“善”的“精神本质”。在表现手段上,小筱顺子使用强与弱、刚与柔、大与小、松与紧等对比形式,选用粗与细、软与硬、涩与滑等面料,和色彩中色相的对比色、及明度的高与低、纯度的灰与艳等对比形式,以及使用特殊的工艺制作手段,围绕“对极”思想进行表现,使她的时装具有了独特的艺术风格(图 1-7)。不仅时装设计如此,在



图 1-7

小篠顺子业余所从事的陶艺设计中,仍注入了“对极”的思想,使陶瓷艺术也是其“对极”思想的体现。总之,小篠顺子生活在自身的“对极”世界里,并用她的艺术作品,来展示世间的荣辱与沉浮,在她的作品中,迷漫着一种清冷与宁静的心态,似乎在说明她所理解并为之追求的,一种永恒至“善”的“精神本质”。

时装设计,在艺术的“精神本质”上,首先要以情感人,设计家只有在作品中先注入深刻而强烈的人性情感,才有可能使观者感受到作品中情感的存在,并以此受到感染,产生美的共鸣。在情感的表现上,艺术家先要有真情,才可能有实感,先要打动自己,才有可能打动别人。

但时装艺术“精神本质”中的情感流露,又离不开设计中“题材”与“手段”的具体表现。即“精神本质”是通过时装艺术独特的选题与立意,巧妙而完善的款式设计,独具匠心的色彩配置与面料组织,精良而考究的裁剪做工等综合的工艺及艺术手段而体现出来。若不具备上述能力,其内在的“精神本质”也难以充分的得以体现。故时装设计,基本技能的掌握也至关重要。但初学者切不可因设计形式及工艺技术尚不成熟,就只重形式而忽视了“精神本质”的内在修养。没有“精神本质”的时装,就如同是一副没有生命的僵死的躯壳,只有在时装中附上人性中的“精神本质”,才能使时装具有生命与活力,这也是设计师与街巷小裁缝的根本区别。

时装设计应始终围绕着“精神本质”作文章,所有的“表现手段”都应“为精神本质”而服务。在设计中,一切不符合“精神本质”的地方皆应摒弃,哪怕它在创意和形式及工艺处理上颇有特长。艺术创作中,任何局部和表面形式的美,都不应影响艺术中的整体美和艺术中内在的“精神本质”。

著名的法国雕塑家罗丹在雕完巴尔扎克的雕像后,曾得意的把周围的朋友与众弟子请来欣赏他的作品,当众人一致称赞巴尔扎克雕像的手雕刻得活灵活现时,罗丹则不以为喜,反而将巴尔扎克雕像的这双手愤而剁下。因为这双手已超越了巴尔扎克的整体形象,破坏了整体内在的“精神本质”。时装设计的完整性也是如此。

德国诗人赖纳·玛利亚·里尔克在做罗丹的秘书时曾问罗丹:“亲爱的老师,你怎样来描述一次从头开始的创作过程呢?”罗丹说:“首先,我体验一种强烈的感情,这种感情逐渐变得更为具体,并促使我为它造型。接着我便进行规划设计阶段。最后,将要动笔作画时,我再次诉诸感情,这可能使我修改原来的计划。”野兽派宗师画家亨利·马蒂斯在作画时,也像罗丹和其他大师们一样,先拟出一张合理的设想好的构图,然后再为感情所指导,根据创作过程中的主观情感进行取舍,最终完成画面。

由此可以看出,情感表现是渗透在艺术创作的整体过程之中的,只有通晓了艺术的情感属性这一“精神本质”,才有可能创作出独具艺术内涵并经得起历史检验的作品。

常观国内主办的各时装大奖赛,其参赛作品虽种类繁多,却多有不尽人意之处的感受,主要是参赛者大多为参赛而参赛,把艺术创作的情感劳动,无形中变成了一种竞技和功利行为,从而丢掉了时装艺术的“精神本质”。有人只把西方设计师的设计形式或中国传统和民间的装饰形式,表面化地生搬硬套,自认为是现代化或民族化。这种只取其形式,而不取其精神的做法,实际上得到的只是一副没有灵魂与血肉的假面具。其设计的不成熟,除了技术上的因素外,主要是心灵上的偏差,艺术创作首先要强调艺术的“真情”、“真意”、“真感受”,并且还应注意注入人性中的“真”、“善”与“情感”。

由于时装艺术的真与假,首先来自于设计者的心性修养,故中国的艺术理论,常把艺术作品

与艺术家连在一起而论,如“艺品如人品”、“人品高艺品更高”等。此观点虽近于极端,但却也说明了一定的道理。观众在欣赏艺术作品时,其实是在欣赏艺术家本人,艺术家人品操行的可爱与否,会直接反映到他所从事创作的艺术作品上,故艺术的“精神本质”,实际上也正是人的“精神本质”,只有当设计者的“精神本质”提高了,才有可能使设计者的艺术作品真正的得以升华。然而究其本源而论,艺术作品的升华也并不是主要的,主要的应是人性的升华。即不是人为了艺术形式,而应是艺术形式为了人。确切的讲,艺术只是修正人心的一种手段,通过从事艺术创作,可使人们反观到自身人性中不足的一面,并以此加以修正,使之更善良,更真诚,更有爱心,更有情感。这也是理想的人性状态,艺术家在修正自身的同时,有义务表现这种理想。

“真”、“善”、“情感”是时装艺术及一切艺术形式中内在的“精神本质”。人们在欣赏世界艺术大师的作品时,常能感受到其作品中皆具有内在的神韵及内在的精神语言,但这种语言似乎又都是只能意会而又难以言传的。本节文字表述,旨在说明艺术大师作品中只能心印的内在神韵及内在的精神语言,实际上是一种艺术的“精神本质”。如 Valentino 设计的时装(图 1-8),将人性中“真”与“善”的精神本质,融在其作品中,使该时装既典雅秀丽又美丽宜人。

Issey Miyake 设计的时装(图 1-9),将内心中“情感”世界的精神本质,融在其作品中,使该时装具有一种怀旧的情感,能使人联想到往昔的岁月及故土与乡情。

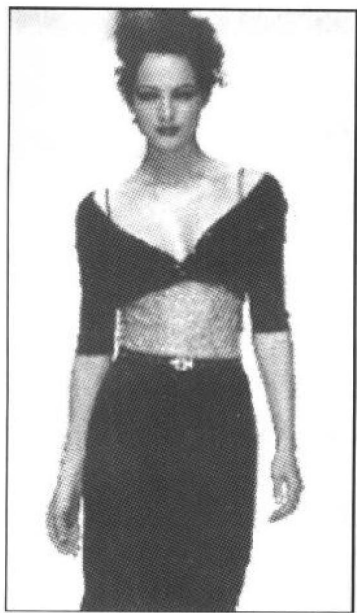


图 1-8

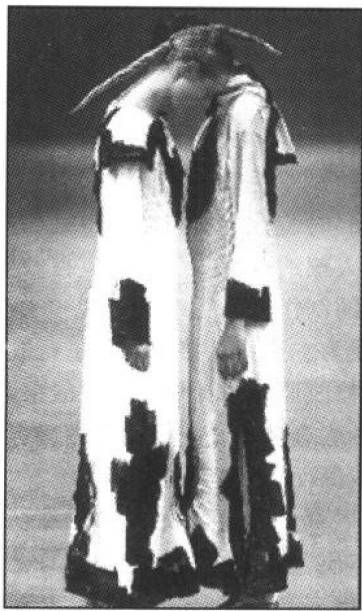


图 1-9

通过认识、了解、掌握艺术的这一“精神本质”,并以此来修正自身的心性,有助于使我们真正步入艺术的宏伟殿堂,使我们的艺术作品,也附上世人皆能感受到但又都难以把握的内在的精神语言与神韵,升华我们的人生,使艺术具有神奇的活力。

二、题材与主题

(一) 题材

题材,是指艺术创作中所描写的具体现象,即作者表达主题、塑造形象所运用的材料。是在生活素材的基础上,经过选择、概括、集中、提炼而成的。

关于题材的涵义,通常有广义和狭义两种理解。广义的题材,主要是指作品取材的范围。如时装设计中,以女装为题材,或以男装、童装为题材;再如以礼服为题材,或以便装、职业装为题材等。亦可从另一个角度来谈,如时装的取材可以是工业、农业、军事、科技题材,也可以是历史、宗教、民族、民俗题材,还可以是都市题材、乡村题材等多种题材形式。

狭义的题材是指艺术作品中所具体描绘的事物现象,即经过作者选择、提炼、加工的用以表现作品的思想和主题的一组完整的生活材料。其特征是具体的,具有自己个性的特定题材。如时装设计中,广义的题材若选用民族题材,狭义的题材则可是“版纳风情”、或是“草原牧歌”等具体的题材形式。

题材的形成,主要是艺术家对社会生活中具体的生活素材有所发现、有所感动。并以此为基础,经过艺术家有意识地观察、体验、研究、分析、理解,从中提炼出有价值的部分,并由此产生灵感,直接或间接地加工成艺术创作中所需要的形式语言,产生艺术形象。

题材来源于原始的生活素材,但素材不等于题材,二者既有联系又有区别。生活素材,如同是粮食和果子,而经灵感激发产生的题材,则如同是由此而酿成的酒,是原于生活又不同于生活的,是心灵化了的东西。积累丰富的生活素材,可以为艺术创作提供足够的可提炼的题材,若素材积累太少,则很难选取适用的题材。在服饰图案中,图案创作素材的积累,主要通过以下三个方面来实现:(1)大量收集、临摹、整理传统的图案纹样与现代的图案纹样,从具象形态到抽象形态,包括国内外的服饰图案纹样。(2)通过绘画写生,了解自然形态的形成变化规律,如进行花卉、风景、动物、人物等形态的绘画写生训练,并通过写生进行观察、记忆,将这些生活素材储存在大脑中,为最终的图案变化服务。(3)眼、耳、鼻、舌、手、脚等身体的各个感觉器官,感受生活的客观存在,实际体验各种生活情感,既积累形象素材,又积累情感素材。

题材的形成是艺术家对生活素材选择加工的结果。在选择加工的过程中,艺术家的世界观和审美观起着决定性的作用。艺术家选取什么,舍弃什么,集中什么,强调什么,表现什么,总是体现着一定的思想意图和感情倾向。如面对同一棵树,并以此为素材进行提炼、加工、表现,不同的人会有不同的表现视角。有的人会表现枝繁叶茂的欣欣向荣的景象,而有的人则会表现枝干茂盛后的苍凉感受。有的人偏重于感情,有的人偏重于哲理,诸如此类,各有不同。即便同是情感表现,也会因出发点不同而各有各的感受。例如,同是描写枫叶,王实甫在《西厢记》中,因描写崔莺莺送别张生是一伤感景象,故唱词为:“碧云天,黄花地,西飞紧,北雁南飞。晓来谁染霜林醉?总是离人泪。”而唐朝诗人杜牧的心境则与之完全相反:“停车坐爱枫林晚,霜叶红于二月花。”其心境一个低沉,一个高昂,形成鲜明对比。在这里,一个人的创作意图和感情倾向,决定着他的作品对生活素材的选择,提炼和加工。但无论人的心境如何,感情倾向如何,在题材的表现上,最终应体现“真”、“善”、“情感”等具有积极意义的“精神本质”。

中国传统图案的表现,历来强调题材的寓意性,如以祝福吉祥为题材的图案形式有:“吉祥(鸡羊)如意”、“龙凤呈祥”、“万象更新”、“金玉(鱼)满堂”、“五谷丰登”、“五子登科”、“吉庆(击磬)有余(鱼)”、“福(蝠)自天来”、“祝(竹)报平(瓶)安”、“吉星高照”、“百鸟朝凤”,等。以爱情婚姻为

题材的图案形式有:“喜鹊登梅”、“鸳鸯戏水”、“孔雀戏牡丹”、“鲤鱼闹莲”、“蝶恋花”、“凤求凰”、“并蒂莲”、“连理枝”、“喜娃”、“双喜”等。以家族繁衍为题材的图案形式有:“连(莲)生贵子”、“麒麟送子”、“榴开百子”、“送子娘娘”、“葫芦”、“金瓜”、“葡萄”、“生生不息”等。以镇妖辟邪为题材的图案形式有:“五毒辟邪”、“青龙”、“白虎”、“朱雀”、“玄武”、“端五节香巴”、“巧粽”等。以神灵圣贤为题材的图案形式有:“龙”、“凤”、“龟”、“麟”、“天”、“地”、“日”、“月”、“山”、“海”、“道教神”、“如来佛”、“菩萨”、“八仙”、“八宝”等。

题材的表现,在艺术创作中,具有至关重要的作用,选择一个好的题材,往往可以使观者记忆深刻、过目不忘。纵观国际时装大师的设计作品,每一个成功者,在题材的表现上也均有其独特的视角。艺术创作,题材的表现虽种类繁多,但好的题材,首先应是人性中“真”、“善”、“情感”的真诚体现,其次应是人们所深切关注,或是需要了解,或是新异奇特出人意外,或是情真意切感人至深,或是具有时代特色,或是领先时代潮流等等的题材作品。只有这样,才有可能引起观者的注意,并引人入胜,产生共鸣。

(二) 主题

主题,是艺术作品中的思想、感情与其追求的体现,是艺术家在选择、描绘、阐述作品现象时所显示出来的中心思想,是作品思想内容的核心。

“主题”与“精神本质”的区别是层次上的区别。艺术创作,通过“题材”来表现“主题”,最终体现艺术的“精神本质”。

主题与题材的关系是相辅相成的关系,主题是统帅题材的,而题材对主题又有一定的制约作用。艺术家在具体的艺术创作中,有时先从题材中找到灵感,后提炼主题,而有时又会从主题中产生灵感后,通过一定的题材形式来表现这种主题。

总之,服饰艺术的题材与主题是为表现艺术的“精神本质”服务的。时装艺术的题材表现,是艺术家灵感状态的具体体现,包括选题和创作形式的整体构想,主题思想和细节的巧妙组织与具体表现。

题材的形成过程,一般先通过自然而然的本能想象,或通过生活中具体素材的联想而激发出灵感,再将这种灵感通过有意的创造使之成为“现实”,最后还应再将这种有意的“现实”,化为无意的自然状态,不露雕饰痕迹的使之吻合于心灵中所固有的“精神本质”,这样,方可使所创作的作品,没有造作之感,使人观之如若天成。其思维过程是:无意→有意→无意,是无意之意,故“无意之意是真意”。

三、表现手段

表现手段,即是使艺术的“精神本质”和“题材与主题”的表现,能顺利完成的一种行之有效的具体的实施方法,亦是将构成事物的诸多要素统一起来的结构方法和表现方式。

艺术的表现手段,既属于艺术范畴,又具有技术特性。故常带有某种专业技术方面的神秘感,有时还带有很强的私密性,是不学而不得知的,常常是非言传身授而不可得。它体现着一个人及一种行业的独特风格。各种艺术形式,皆有其各自的“表现手段”,包括纯艺术的音乐、电影、戏剧、舞蹈、美术……和实用艺术的表现手段。

时装艺术的“表现手段”主要指效果图表现技法、时装设计、工艺制作等几方面的学问。服饰图案是为时装设计而服务的,它从属于时装设计,但又可影响时装设计的艺术风格。服饰图象的“表现手段”,主要包括图案设计与工艺制作两部分。本书的后面章节,将主要就此问题进行表

述。

总体来讲,艺术的表现手段,分“基础表现手段”与“个性表现手段”两种现象。基础的表现手段是一种共性手段,大家皆熟知并需要普遍掌握的手段。它是文化行为的历史的延续,是通过教育形式来完成这种知识传递的。基础的表现手段掌握以后,有造诣者会逐渐形成有自己独立风格的、与众不同的表现手段。它与基础的表现手段虽有联系却又有区别,是个性化的表现手段,即“个性表现手段”。但当这种个性表现手段被大众所逐渐认同,又被逐渐的传播、学习与掌握以后,它又会成为新的具有共性的基础手段。人类的文化宝库正是这样不断地被丰富与发展下去。而有创造力的艺术家,又总是在一刻不停地探索着自己独特的、完美的个性表现手段,并使之通过“题材与主题”的表现,吻合于艺术的“精神本质”。

艺术的“表现手段”归根结底是为艺术的“精神本质”服务的。“表现手段”的探索,只是为了使之更能充分的将这种人性中的“精神本质”表现出来,使“表现手段”、“题材与主题”和“精神本质”之间,没有人为的造作之感,使之水乳交融。故“表现手段”的成熟与否,并不取决于外在表现形式的华美,而主要取决于能否将心灵的东西予以真正的传递。不能传递心灵境界的手段,只是工匠式的“表现手段”,人们所常说的“行活”、“商品画”、“商业影片”等不具文化思想内涵的作品,皆是因为其“表现手段”与心灵的桥梁未能打通,或是放弃了心灵的追求,使“表现手段”、“题材与主题”、“精神本质”相脱节的结果。故时装设计,为何而造型,为何而设色,为何而选料,为何而制作,皆应有的放矢的为“精神本质”服务。但是,从更深的层次来讲,真正的艺术,实际上又是非无的放矢不可的。即艺术的“表现手段”,不应刻意地图解艺术的“精神本质”,若为表现“精神本质”而着形、着象,则此艺术形式尚未真正进入艺术的自由王国。在中国传统文化的发展中,禅宗曾有一个极具代表性的典故。上座神秀为继承五祖弘忍大师的衣钵,曾书偈于壁:“身是菩提树,心如明镜台,时时勤拂拭,勿使惹尘埃”。然而这种境界并没有达到禅宗的最高境界,尚未成为无形无象的本能;若针对艺术规律而论,则如同提醒艺术家要时时注意艺术的“精神本质”。慧能闻神秀偈后,也作了一偈:“菩提本无树,明镜亦非台,本来无一物,何处惹尘埃”(《六祖法宝坛经》)。此偈将事物的本质一语道破。弘忍见偈后,便将衣钵秘传与慧能,使他成为了后来的六祖,禅宗亦由此得到发扬光大。六祖慧能法师常对弟子们说:“我本元自性清净,若识自心见性,皆成佛道”。又言:“但一切善恶都莫思量,自然得入清静心体,湛然常寂,妙用恒沙。”金刚经亦言:“应无所住而生其心”。艺术手段的表现也应如此,若一味的为表现“精神本质”而进行表现,则还是“有所住”离道尚远。真正的艺术表现,应既不能没有“精神本质”,又不能刻意表现和图解“精神本质”,它是在主观上不表现“精神本质”的前提下,“精神本质”却能不自觉地自然注入其间,是艺术家自身心性的真诚流露与本能体现。

第二节 服饰图案的发展状况

服饰图案的发展,可追溯到人类早期的原始时代。原始人为了御寒、护体、遮羞,用树叶、树皮、兽皮围身。为了美化和表现自己,吸引异性,以及为了图腾、祭祀、巫术的需要,用彩色泥土及兽血纹身、纹面,或划破身体进行“刺青”装饰,或用贝壳、兽骨、牙齿、石子等材料串成饰链进行装饰表现,这可以看成是服饰图案的最早起源。

随着人类农耕活动的发展,原始人获得了利用植物纤维的知识。在 6000 年前的原始母系氏

族社会繁荣期,我们的祖先已掌握了对麻、葛纤维的纺织方法。在 5000 多年前的仰韶文化遗址中,我国考古人员发现了每厘米经纬线各 10 根的布痕。在江苏吴县草鞋山新石器遗址中,发现了 5000 年前的葛布残片。这块用扭绞加绕环织法编织出的回纹加条纹暗花的葛布残片,说明了在远古时代,图案做为一种装饰形式,已具体应用于服饰面料之中。

一、丝织工艺的发展

在世界古代文化的发展过程中,中国的服饰文化发展起源很早,面料的种类丰富。据考古发现,在新石器时代的晚期,麻、葛、丝、毛、皮等面料已广泛应用于服装服饰之中。而古印度则只以棉纱为主,古埃及以亚麻和羊毛为主。中国在新石器时代已掌握了丝绸织造技术。在新石器遗址中,考古人员发现了 4700 年前具有平纹织物组织形式的丝织绢片。丝绸是纺织品中的极品,花色变化最为富丽华贵,丝绸自产生那一天起,就广为历代统治阶级所珍爱。进入奴隶社会以后,奴隶主通过强制奴隶进行专业劳动,促使了纺织技术的迅速发展,在丝织行业里,出现了技艺高超的织花纹绮。在河南安阳,考古人员发现了殷代带有回纹绮残痕的铜钺。西周时期,随着丝织技术的提高,出现了最精美华丽的提花织物——锦。锦是用两种以上彩色丝线提花的多重织物,从大量出土文物中可以看到,锦纹的图案形式可概括为三类:

(1) 几何骨格内填充各种人物、动物、几何形体的组合纹样(图 1-10)。



(a) 湖北江陵马山砖厂 1 号战国楚墓出土的凤鸟几何条纹锦



(b) 湖南长沙左家塘战国楚墓出土的几何填花燕纹锦

图 1-10

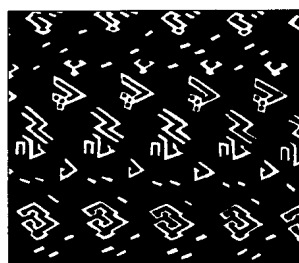


图 1-11 湖南长沙左家塘战国楚墓出土的散排小型几何纹锦

(2) 散点式排列的小形几何纹(图 1-11)。

(3) 几何组合纹(图 1-12)。

战国、秦、汉时期,丝织品生产进一步发展,主要品种有:锦、绮、绦、缣、绢、绌、纁、素、缟、绡、縠、縠、罗、纶等。

绮:是平纹地起斜纹花的提花织物,图案形式见(图 1-13)。

绦:是斜纹地起斜纹花的织物,图案形式见(图 1-14)。

缣:是双根并丝所织的平素织物。绢:是一种薄而韧的平纹织物。绌:是一种平纹作地的厚提花织物。纁:是一种质地细密的平纹织物。纁:是一种没有花纹的丝织品。纁:是一种平纹细绢。素:是一种洁白的生绢。缟:是一种没有染颜色的白丝织物。绡:是一种用生丝织的平纹织物,有粗、细两种,粗为冬服,细为“轻绡”作夏服。縠:是以强捻丝织造的薄形织物,织后煮练定型,使织物表面呈现凹凸绉纹。縠:又称纵、纱、方目纱、方孔纱,是经纬组织稀松的一种丝织物。