

服 装 设 计 系 列 丛 书

A SERIES OF DRESS DESIGN

服装美学

杨道圣著



A SERIES OF DRESS DESIGN

服装美学

杨道圣著



西南师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

服装美学 / 杨道圣著. -- 重庆: 西南师范大学出版社,

2003.3

(服装设计系列丛书)

ISBN 7-5621-2851-0

I. 服... II. 杨... III. 服装美学 IV. TS941.11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 015973 号

服装设计系列丛书

服 装 美 学

著 者: 杨道圣

责任编辑: 王正端 杨景罡

装帧设计: WZD

出版发行: 西南师范大学出版社

经 销: 新华书店

制 版: 重庆市新生代彩印技术有限公司

印 刷: 四川省印刷制版中心有限公司

开 本: 889 × 1194 1 / 16

印 张: 7

字 数: 224 千

版 次: 2003 年 3 月 第 1 版

印 次: 2003 年 3 月 第 1 次印刷

I S B N: 7-5621-2851-0 / J·269

定 价: 48.00 元

耐人寻味的是，人类除了“食色”之外，最熟悉的东西也许当数服装了。事实也是如此。几乎所有的人自降世以来便被“衣”这种东西包裹，从此相伴终生。所以衣着行为是人类最普遍的行为，以至衣裳也平凡得让人忽视，甚至轻视。

大约20年前，当改革开放的高校刚刚要开设服装专业时，竟令某些人大惊失色。有人不无轻蔑地认为：小裁缝岂能登大学讲堂！其实谬也。

服装，倒是颇有资格将自身视为一门学科，一门边缘学科。它涉及面甚广，包含有材料、结构、工艺、设计、色彩、图案、构成、美学、史学、人类学、社会学、心理学，还有服装CAD、营销、CI、展示等等，有时很难将其归为艺科还是工科。毋庸置疑，服装作为人类生产、生活本身的实践已存在了几千年，只不过对其理论的探究，则是较晚才开始的。

最早讨论服装理论的是哲学家、人类学家、美学家，他们关注的是人为什么穿衣，也就是服装的起源和功能。黑格尔（Hegel）在他那部三卷《美学》里提到：“时髦样式的存在理由就在于它对有时间性的东西有权利把它不断地革旧翻新。”诚然说得十分哲理。他又说：“除掉艺术的目的以外，服装存在理由一方面在于防风御雨的需要，大自然给予动物的皮革羽毛而没有以之给予人；另一方面是羞耻感迫使人用服装把身体遮盖起来。”不过，他的德国同胞、人类学家格罗塞（E.Grosse）不这么认为：“……所以遮羞的衣服之起源不能归之于羞耻的感情，而羞耻感的起源倒可以说是穿衣服的这个习惯的结果。”这是他在《艺术的起源》中的精彩议论。以后，像弗吕格尔（J.C.Flugel）、拉弗（J.Laver）等学者都在服装的深层心理、美学等理论层面作出了卓越的探索。

服装设计教育的逐步完善是在第二次世界大战以后。现代设计教学晚于设计本身也是十分正常的。因为工业设计的教育仅仅始于上个世纪20年代的德国包浩斯。可以作为工业设计范畴的现代服装设计也是从这一体系里派生出来的。人们从服装的板型、裁剪工艺逐步上升到设计的理念、史论的研究，现代营销手段的研究。从纤维材料到服装销售，从流行趋势把握到衣着行为研究，这是个教学体系，也是一项系统工程。

中国的服装教育是在困难中、在某些偏见中探索成长的，并已经取得了一些成果。我们有艺科的模式，也有工科的模式，这与发达国家的服装教育类似。但我们尚未建立具有中国特色的模式及各院校的特色模式。有鉴于此，我们编撰了本套丛书。

本套丛书聘请了国内诸服装院校的教授参与编著，其内容涵盖了服装教学的诸多方面。当然，我们不奢望成就一座大厦，但愿为之添砖加瓦。

袁 仄：	北京服装学院服装系	教授
陈 飞：	南京艺术学院服装系	副教授
余 强：	四川美术学院艺术设计系	教授
包 铭 新：	上海东华大学服装学院	教授
李 当 歧：	清华大学美术学院	教授
刘 元 风：	清华大学美术学院	教授
胡 月：	北京服装学院服装系	副教授
张 晓 凌：	中国艺术研究院	研究员
区 伟 文：	香港理工大学纺织制衣学院	副教授
陈 莹：	苏州大学艺术学院	教授
缪 爱 丽：	广州美术学院设计系	教授
吴 洪：	深圳大学服装学院	副教授
史 林：	苏州大学艺术学院	教授
牟 群：	四川美术学院美术学系	副教授
黄 嘉：	四川美术学院设计艺术系	教授
龚 建 培：	南京艺术学院设计分院	副教授
王 晓 梅：	云南艺术学院设计艺术系	副教授
吴 简 婴：	江苏雅鹿高级职业服装设计有限公司	高级设计师
罗 亚 平：	立雅高级毛衫有限公司	高级设计师
诸 艺 萌：	江苏省服装总公司	高级设计师

序 言

服装理论作为一门独立的领域出现于20世纪70年代。在此之前,对于服装的考察只是附着于文物考古学、社会学、人类学、心理学等学科之内。对于服装的研究也仅仅是从某一个角度出发,比如文物考古学仅限于对前代遗留下来的服饰的形制、色彩、原料以及制造设计等物理方面性质和历史进程的考察;社会学和心理学则从社会心理和个体心理出发对人类的着装行为进行考察。于范先生对于服装研究的进程作了这样一种描述:“服装的研究,由早期的结构分析(物理)转变到功能分析(生理),而近年来,再延伸到服装的象征分析(心理)。这一路的演变,不但用了漫长的时间,而且三者之间还缺乏一种联结的模式……直到90年代,才有设计管理学者,应用符号象征学的理论,将服装本身剖析成为一个符号的结构、观念、象征三个方面,这个单一系统才将‘物理、生理、心理’这三种因素,同时架构成为一个完整的流行服装分析模式”。^[1]但实际上,当代的服装研究既非仅限于心理的层次,并不是主要由设计管理学者来完成的。服装理论的兴起是同后现代文化理论的建立联系在一起。

人类着装行为作为社会行为的一个重要的方面首先受到社会学和人类学的关注,并且也是由这些领域的学者对其进行系统考察的,其中最受重视的就是着装行为中的流行现象。较早对流行现象进行深度研究的有美国经济学家维布伦(1857-1929)在1899年出版的《有闲阶级理论》一书,还有德国的社会学家西美尔1904年在《国际季刊》上发表的《时尚》一文。但服装理论真正的兴起却是与后现代主义的思潮紧密联系在一起的。当代社会所表现出来的一些显著的变化促使人们开始以新的视野、新的思想方式去关注各种文化现象,一种能够超越传统的价值观念的思想,就是我们所说的后现代主义的思想出现以后,并且在这种思潮的影响下,文化理论的研究逐渐成为当代知识界的热点,对一些具体的文化形式的研究越来越具有吸引力。这样,服装以及其他日常之物才有可能进入理论考察的领域。

什么是后现代主义,这是一个充满了疑问和争论的话题,我们只能在与服装研究相关的层面上提供一种大致的理解。首先,后现代主义是与现代主义相对而言的。现代主义不仅仅意味着一系列的文学、艺术上的先锋派的运动,它所包含的更是一种立场,一种在欧洲的启蒙运动中确立的立场,它相信理性的力量,认为依靠理性不仅

可以使人类从传统宗教、政治的权威所造成的蒙昧状态中解脱出来,而且能够使人类最终达到一种理想的状态。对于理性的确信使现代主义形成这样一些对立的观念:理性与感性、主体与客体、形式与质料、本质与现象、人与自然、文明与野蛮、发达与不发达等等。这些对立的观念中,前者是主动的,代表着事物发展的方向,而后者则是被动的,是要借着前者被改造的。启蒙主义者所代表的就是理性,他们认为价值是由人的理性所创造的、所赋予的,因此只有通过理性改造和赋予形式的事物才是有价值的事物。并且由于为理性改造的程度不一样,价值的等级也是不同的。只有那些相对而言具有较高价值的事物才是值得关注和研究的。于是文化中就分出了价值相对高的高雅文化以及价值相对低的通俗文化,只有前者才是值得人们去认识、去研究的。对于作为文化或知识精英启蒙主义者而言,他们有能力运用自己的理性把那些尚未能充分运用自己理性的人带入理性的光明之路,通过对社会、自然的改造,达到最终的理想。但是历史的发展似乎并不像启蒙主义者所设想的那么乐观,当代社会所呈现出种种的灾难性的征兆让人对理性产生了怀疑。极端的理性可能成为非理性,带来政治上的强权、专制、暴政和对于个体的压制和强暴,带来对于科技的盲目崇拜和迷信,以及对于自然的掠夺和破坏。对于现代主义的反思产生了所谓后现代主义的思潮,对于理性主义的批评,对中心和本质的取消,主张价值的多元化等都是后现代主义的表现。在文化研究领域,后现代主义批判现代主义的精英意识,取消高雅文化与通俗文化之间的界限,关注当代社会中所呈现出的审美化进程。这样,不仅一些传统的概念受到质疑和解构,一些纯粹日常生活领域中的事物,或者不为人们所关注的甚至受到压制的文化现象也进入到了理论研究的领域。比如结构主义者对通俗文化的分析、法兰克福学派对文化工业的考察、女性主义对于通俗电影和妇女杂志的研究以及这些思想流派表现出的对于消费文化和符号生产的共同关注等。这就是服装进入文化研究领域的情境。

一旦服装呈现于理论的视野之中,它所带给人们的理论意义远远超出了人们的想象。结构主义的重要代表人物罗兰·巴特在《符号学要素》^[2]中运用符号学的理论将服装作为文化符号的一种,把它概括为由“作为书写的服装”、“作为照片的服装”以及“作为穿戴的服装”三个

部分构成的衣着系统。通过这样的分析,衣着系统所包含的丰富复杂的问题就呈现出来,以致于巴特在处理“作为书写的服装”时,不得不为此专门写了一本著作,这就是《流行体系—符号学与服饰符码》。《符号学要素》出版于1964年,《流行体系—符号学与服饰符码》出版于1967年,可以说巴特的这两本著作是服装理论的奠基之作。这种对于服装系统的反思,启发人们去重新从不同的方面对于人类的着装行为、人类穿衣的历史进行探索和考察。特别是同资本主义消费文化的兴起联系在一起的对于时装的各个方面的考察和研究获得了较大的进展,像白特伯瑞的《时尚:历史之镜》^[3]、威尔逊的《梦中的服饰:时尚与现代性》^[4]就是这方面具有代表性的著作。女性主义对于身体和性别以及身份的关注,使得把服装作为一种对身体进行管理和表现艺术而进行的研究也开始出现,这方面比较有影响的著作有:安妮·霍兰德的《性别与服饰》、《透过服装去看》,珍妮佛·克雷克《时装的面貌》,乔安·恩特威斯特(Joanne Entwistle)的《时尚的身体:时尚、服装与现代社会理论》^[5]等。服装理论的发展也促使服装历史的研究出现了新的局面,人们开始从后现代文化理论的角度重新考察西方服装发展,以及它与其他文化形式的历史关系,比如吉勒斯·利泼维斯基(Lipovetsky, Gilles)的《时装王国》,阿诺德·利百加(Rebecca Arnold)的《时装、欲望与焦虑:20世纪的形象与道德》^[6]等。对于服装的进一步研究也促使人们开始对于传统的美学进行反思和批判,比如凯丽·诺兰德的《危境中的诗歌:抒情美学与技术的挑战》^[7]等。

通过服装的深入研究让人们认识到,这种日常之物似乎并不简单地只是维护着人们的生存,由于它为各种意识形态所渗透,在它身上折射出人类意识多方面的内容和轨迹。我们可以对每一个时代的服装进行宗教的、政治的、经济的、心理的解读,可能会获得其他的文化形式所无法提供的信息。我们也看到,服装本身所具有的意义吸引了越来越多的哲学家的注意。而真正对于服装理论产生重大影响和推动作用的也正是一些重要的哲学家,

比如上面提到的西美尔和巴特。法国现代派诗人波德莱尔对于服装与现代性关系的论述被越来越多的理论家所关注,特别是德国法兰克福学派的本雅明和阿多诺由波德莱尔的研究出发,进一步深入考察“时尚”这个统治着整个当代社会的东西,他们对于当代艺术与时尚关系的研究也正逐渐吸引一些研究者开始关注服装。比如深受法兰克福学派影响的道格拉斯·凯纳(Douglas Kellner)也把服装时尚纳入到了自己研究的视野之中。

中国是一个衣冠之国,但我们到目前为止却还没有一本系统的现代形态的服装理论,这也影响到中国服装史的研究。现有的几本服装史的著作比较雷同,视角比较单一,这些著作更多地还停留在物理的层面,只是很有限地稍微涉及到了一些社会文化方面的内容。这样的现状与研究者的身份有很大的关系,由于专业方面的限制,所涉及的领域除了服装以外,就是历史和少量的心理学,而其他专业领域的研究者又很少注意服装。即便对于大众文化的研究越来越受到重视的今天,人们关注的更多的是通俗文学、电视电影以及流行歌曲这一类的现象。实际上,服装同这些领域相比较而言,有待理论开掘的内容更多更深,不仅是因为它有着漫长的历史,能够展示人类文化不同阶段之间的内在联系,而且如上所述,它所蕴涵的信息也特别的丰富,一个时代的服装可以非常明白地揭示出这个时代的宗教观念、道德观念、政治状况、不同阶级、等级之间的差异和联系,甚至人性最深层的冲动和潜意识。因此,对于服装成功的解读不仅可以给我们重新反思人类的整个文化,反思与服装相类似或相关的一些领域(比如建筑以及其他门类的艺术),而且还能够为我们提供一种解读其他的当代文化现象的典范。就此而言,本书可以说是一种尝试之作,里面所涉及到的每个方面:宗教服装、政治服装、时装、作为消费品的服装、作为设计师作品的服装、服装与艺术的关系等都可以单独写出一本书来,但由于精力和时间所限,都未能深入展开,希望能以此吸引更多的人来关注服装理论的建设。

[1] Suan B. Kaiser. 服装社会心理学. 北京: 中国纺织出版社, 2000. 序言

[2] 罗兰·巴特. 符号学要素. 董学文译. 符号学美学. 沈阳: 辽宁人民出版社, 1987. 21~23

[3] Batterberry, M. and, Batterberry, A. Fashion: The Mirror of History. Bromley, Kent: Colombus Books

[4] Wilson, E. Adorned in Dreams: Fashion and Modernity. London: Virago Press, 1985年

[5] 安妮·霍兰德. 性别与服饰. 北京: 东方出版社, 2000. Anne L. Hoi-lander Seeing Through Clothes / Paperback / University of California Press

/ March 1993; 珍妮佛·克雷克. 时装的面貌. 北京: 中央编译出版社, 2000; Joanne Entwistle: The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory / Paperback / Polity Press / 2000

[6] Lipovetsky, Gilles. The Empire of Fashion. Trans. Catherine Porter. Princeton: Princeton UP, 1994. Rebecca Arnold Fashion, Desire and Anxiety: Image and Morality in the Twentieth Century. Rutgers University Press 2001

[7] Carrie Noland Poetry at Stake: Lyric Aesthetics and the Challenge of Technology. Princeton UP, 1999

序 言

服装与美的两面性 1

第一章 宗教服装 7

第一节 原始宗教服装的含义 7

第二节 理性宗教的服装 9

第三节 宗教服装中的美学问题 17

第二章 政治服装 22

第一节 中国的冠服制度 22

第二节 政治服装的宗教维度 25

第三节 政治与审美 27

第三章 时装 32

第一节 等级社会中的时装 32

第二节 民主社会中的时装 36

第三节 时装的流行与美的观念 40

第四章 作为消费品的服装 47

第一节 当代社会中的消费文化 47

第二节 作为消费品的服装 49

第三节 消费与审美 53

第五章 作为设计师作品的服装 56

第一节 服装设计师 56

第二节 时装模特 61

第三节 时装评论 63

第六章 服装与艺术 67

第一节 服装与古代艺术 67

第二节 服装与现代艺术 71

第三节 服装与后现代情境下的艺术 75

结论 80

参考文献 82

图片索引 85

附录一 86

附录二 101

后记 104

服装与美的两面性

在所有可见的社会文明形式中，服装可以说是最为直接地反映了人的内心状态。法国诗人波德莱尔在一套从法国大革命到执政府时期的时装式样图中发现了当时“时代的风气和美学”，^[1]并且，他认为：“人类关于美的观念被铭刻在他的全部服饰中，使他的衣服有褶皱，或者挺括平直，使他的动作圆活，或者齐整，时间长了甚至会渗透到他的面部的线条中去。人最终会像他愿意的样子。”^[2]由此，波德莱尔认为这给了他一个很好的机会，可以使他“建立起一种关于美的合理的历史的理论，与惟一的绝对的美的理论相对立：这同时也是一个很好的机会来证明，美永远是、必然是一种双重的构成”，其中，“一种成分是永恒的、不变的，其多少极难加以确定，另一种成分是相对的、暂时的，可以说它是时代、风尚、道德、情欲，或是其中一种，或是兼容并蓄……没有它，第一种成分将是不能消化和不能品评的，将不能为人性所接受和吸收”。“总之，无论人们如何喜爱由古典诗人和艺术家表达出来的普遍的美，也没有更多的理由忽视特殊的美、应时的美和风俗特色”。^[3]他所说的美的另一方面是同现代性联系在一起：“现代性就是过渡、短暂、偶然，就是艺术的一半，另一半是永恒和不变……这种过渡的、短暂的、其变化如此频繁的成分，你们没有权利蔑视和忽略。如果取消它，你们势必要跌进一种抽象的、不可确定的美的虚无之中……”^[4]因为，在波德莱尔看来“每个古代画家都有一种现代性”，就是说，艺术中都有对时代、风尚、道德、情欲等这些过渡、短暂、偶然因素的表达，这些内容是永恒、普遍、不变的那部分内容的载体，后者离不开前者。美和艺术既包含永恒不变的成分，同时又包含过渡、短暂和偶然的成分，这就是我们所说的美的两面性，也是艺术的两面性。

实际上，美和艺术的两面性问题在比波德莱尔稍早的德国哲学家康德那儿已经受到了重视，只是当康德在他的《判断力批判》中表达这种思想时，很少有人能够不受他的体系的影响而对此有所领会。康德在自己的著作

中指出了自然美同艺术之间存在着的不容忽视的区别。对于自然美的判断表明人是道德的存在，所以自然美是道德的象征。艺术只有作为自然美的表达，作为由天才表达出来的对于自然美的领会才具有这方面的含义，能够成为表达永恒、无限的理念的象征；而从经验的方面来说，艺术只是满足人性中社会交往的兴趣，是同科学相并列的一种文明形式，实际上就是一种装饰性的行为。艺术既是先验理念的一种表达，同时也是一种教化手段或文明形式，这就是康德所说的艺术的两面性。

我们发现，康德对艺术的两面性问题的论述，也特别地同人类的装饰性行为联系在一起。康德在谈到“美的经验的兴趣”时说：

“从经验的角度来说，美只有在社会中才能引起兴趣。如果我们承认向社会的冲动是人类的自然倾向，承认适合社会和向往社会的要求，即适应社会，对于人（作为指定在社会中生存的动物）是一种必须，也就是人性的特质，我们也就不可避免地要把审美趣味看作用来申辩凡是便于我们借以互相传达情感的东西的判断力，因而也就是把它看作实现每个人自然倾向所要求的东西所必用的一种媒介。

如果一个人被抛弃在一个孤岛上，他就不会专为自己而去装饰他的小茅屋或是他自己，更不会去栽花，用来装饰自己。只有在社会里，人才想到不仅要做一个，而且要做一个按照人的标准来说是优秀的人（这就是文化的开始），要被看作优秀的人，他就必须有把自己的快感传达给旁人的愿望和本领，他就不会满足于一个对象，除非他能从那对象所得到的快乐拿出来和别人共享。同时，每个人都要求每个旁人重视这种普遍的传达——这仿佛是根据人性本身所制定的一种原始公约。在最初涉及到的东西当然还只是些小装饰品，例如纹身用的颜料（西印度群岛中加利比人所用的橙黄，北美印地安人所用的银朱），或是花卉、贝壳、色彩美丽的羽毛，后来又加上一些形状美好的东西（如小船、衣服之类），这些东西

本身不足以给人什么满足或享受，在社会中却变成重要的东西，引起人们很大的兴趣。等到文化发展到高峰时代，上述倾向就几乎变成有教养的爱好中的主要项目。对各种感受的估价高低，也要以它们能否普遍传达为准。到了这个阶段，每个人从一个对象中所得到的快感是微不足道的，但是它的普遍可传达性的感觉就几乎无限度地把它的价值提高。”^[5]

这里提到“社交的兴趣”的问题对于我们的论题特别重要，美的经验的方面不是感性的事物自身具有什么样的价值，也不是对永恒、无限理念的表达，只是因为具有普遍可传达性，可以满足人的社会交往的兴趣，因而具有了价值。人类的装饰性行为所传达的正是美的这一方面的内容，这种意义上的对于美的追求就是文化的起源。

按照这样一种解释，文化之所以产生表明人类对于自身原始、自然的状态的不满足，表明人类心灵中具有改变现实状态的愿望，但这种愿望只有当人对于自己的现实的状态有明确的意识时才会有实现的要求，对于自己的意识是通过他人对自己的意识确定的（别人的意识可以是现实的正在面对的，也可能是在自己的潜意识中积淀下来出现于想象之中的），正如主体的意识与对象的认识是同时产生的一样，自我的意识也是与对他人的意识同时产生的。所以，自己是怎样的，只有借助他者的目光才能认识到（镜子就是他者目光的最典型的代表，看镜子中的自己是确认自己在他者目光中会是怎样的形象，所以看镜子完全是从他者的角度对自己进行判断和审视），在具有人的意识的他者的目光注视之下，才会想到表现自己属人的意识，这种心灵的内容要想呈现与他者的目光，只能借助于可视的形象。身体是最直接的可视形象，但纯粹的身体并不能将人的意识表现出来或者充分表现，这就有了要对自己自然的身体进行装饰、美化的要求。按照黑格尔的说法：“人有成为精神的较高使命，具有意识，就应该把只是动物性的东西看作一种不合式的东西，特别要把腹胸背腿这些肉体部分看作不合式的东西，力求使它们屈从较高的内在生活，因为它们只服务于纯然动物性的功能，或是只涉及外在事物，没有直接的精神使命，也没有精神的表现。所以凡是开始有反思的民族都有强弱不同的羞耻感和穿衣的需要。”^[6]可以说，服装起源的理论中，无论是羞耻说、装饰说，还是炫耀说，实际上在本质上并没有太大的差异，它们都是把穿衣作为人类特

有的一种活动，是人类对于自己原始状态的一种伪饰，目的是要通过服饰将自己的意识传达给别人，只是对于意识的内容是什么表现出不同的看法而已。从这一层面来理解，服装实际上就是赋予物质以心灵或精神的内容，将其附着于身体，为自我意识所创造的一种最为直接的感性表达。

我们看到，无论是康德还是波德莱尔，都是借助于人类的着装行为认识到了美和艺术的两面性的问题，但同时，又将美与艺术所具有的这两个方面的内容区别开来。对于波德莱尔而言，只有古典的艺术家和诗人才表达出了美与艺术所具有的永恒的普遍的内容，而服装，则是美的偶然、变幻、短暂的表达。对康德来说，只有天才的艺术家，才会把艺术作为永恒理念的表达，而对于一般人而言，艺术只是满足社交性的兴趣，就如服装一样。总之，两人都把服装作为美和艺术的经验性内容的表达，而从不同的角度维持一种经典的艺术观念。可以说康德与波德莱尔对于美和艺术的看法产生于17~18世纪的知识分子极力为自己建立起特殊的权威，也就是把自己同一般的大众区分开来，把自己当成大众的启蒙者的时代，这可以说是启蒙运动最重要的后果之一。这种后果表现于美学领域，就是艺术与美学的自律的确立。将艺术同贵族生活的装饰以及大众的生活娱乐区别开来，强调艺术有自己独立的价值，甚至认为艺术表达了以前被认为仅存在于神学和哲学之中的永恒的普遍的内容。于是艺术同一般人的生活之间的距离成为无法超越的了，艺术和哲学一样只能是一些思想的精英所从事的伟大事业，以致于艺术家们提出了“为艺术而艺术”（“art for art”）的口号。波德莱尔明确意识到了他同启蒙主义者之间的差别，所以，虽然已经接受了启蒙主义建立起的艺术观念，但自认为对于美和艺术两重性问题的认识可帮助他采取一种与启蒙主义者相左的立场（也仅仅在有限的程度上）。康德的立场也并不像人们一直所认为的那样毫不含糊，许多人知道康德在他所说的自由美和依存美之间摇摆不定的态度，但却不知道这种摇摆不定同样表现在对于艺术的态度上，艺术是作为天才创造的作品还是作为对民众教化的工具或者说作为社交手段呢？他从启蒙主义者的角度认识到了艺术对于一般大众可能具有的不同意义，艺术是精英主义者对于大众启蒙的工具，艺术对于天才和对于大众似乎具有不同的意义。我们看到，波德莱

尔与康德对于艺术和美的两面性的解释有着内在的一致性：一方面，艺术表达永恒的理念，表达神圣的内容，这实际上是从宗教那里获得的，从这个方面说，艺术有其神圣的根源；另一方面，艺术表达经验的内容，作为一种文化的形式有利于人与人之间的交往，这样，艺术的根源只能从人的心灵需求中来寻找，艺术就是人们用来改变自己自然的状态，达到理性的，能够为他人接纳的状态的工具，因此艺术的根源纯粹是世俗性的。如果只考虑服装作为美或艺术的经验方面的内容，服装就仅仅具有世俗的含义。

当代学术界对于大众文化与高雅文化之间的关系的讨论为我们重新考察波德莱尔与康德所论述的艺术的两面性的问题提供了新的契机。我们发现，波德莱尔所说的艺术和美所包含的经验内容实际同当代文化理论对于大众文化的看法是一致的。他们的区别在于，康德与波德莱尔认为任何一种艺术和美同时包含这两方面的内容，而当代的文化理论则多把这两个方面的内容认为是分别属于两种文化形式，高雅文化表达永恒普遍的内容，而大众文化表达的纯粹是短暂的、变幻的、易逝的内容。前者需要一定的学识和修养才能理解。一旦被创造出来，就呈现出相对稳定的状态；而后者则比较容易被大众理解和接受，并且表现出一定的不稳定性，会随时而变。但一些理论家提出，当代文化发展的趋势使这两种相互对立、格格不入的文化之间的界限越来越不明显，特别是后现代的文化理论努力消解的就是二者之间的差异。按照这种看法，服装同经典的艺术之间的界限也成为可疑的了。

经典的艺术概念的形式与艺术体系的建立同17世纪法国一些艺术机构和艺术学院的建立密切相关，自1635年红衣主教黎塞留创建法兰西学院之后，皇家绘画雕塑学院、音乐学院和舞蹈学院也相继建立，这些机构虽然并非为了培养专业的艺术家，但其建立却使得艺术家们摆脱了工匠和流浪艺人的身份，使得各门艺术的独立发展成为可能。^[7]我们发现，在经典的艺术体系中，建筑很早地就被包括在各门艺术之中，这是因为建筑师较早地从手工业的行会中脱离出来，加入当时的人文学者的行列之中，也使他们从“工匠”变为“大师”。而与服装制作相关的皮匠、裁缝、成衣匠、鞋匠却没能像建筑师那样幸运，一直保持手艺人或工匠的身份直到18世纪。安妮·霍兰德指出：“直到18世纪末期，当罗斯·柏林为玛丽

·安东尼特女王设计正式礼服而声名大噪的时候，想象力丰富的服装设计师才开始获得他应有的声望。”^[8]据说，当代法国人已经将服装作为传统七类艺术之外的第八类艺术。但这样做是不是就意味着服装的地位提高了呢？我们发现，当我们尽力要为服装在经典的艺术体系中谋得一席之地时，由启蒙主义者所提供给我们的经典的艺术观念在当代却遇到了很大的挑战。20世纪以来的先锋派的艺术运动对于经典的艺术观念已经造成了毁灭性的打击，当代文化理论中，同对启蒙运动的批判相关联的对经典的艺术观念所产生的怀疑表现得非常突出，在加达默尔看来“只要我们着眼于古典的艺术，那么，它就是指这样一些艺术品的生产，这些艺术品本身并不被人们理解为艺术，而是理解为在当时的宗教的或世俗生活范围内随时可见的形象塑造，理解为一种对自己的生活世界以及从这世界突出出来的方式的装饰：祭仪的装饰、统治者排场的装饰，以及诸如此类的装饰”。^[9]哈贝马斯对资产阶级社会中艺术的意义论述会帮助我们理解这一点，他指出：“资产阶级文化的状况在其古典的展开时期所表现出的特征，是传统主义世界观的瓦解，这一方面是宗教在私人化的信教权领域中的退却，然后是用新物理学的经验主义和理性主义的哲学结合起来，最后是一个独立形成的艺术，它对资产阶级理性主义化所牺牲的东西采取补充的、收容式的态度。艺术保留着在资产阶级社会的物质生活过程中仿佛成了非法的那些需要的满足，哪怕只是在仪式上的满足。我是指和自然，不管是和外部自然还是和自己的身体进行模拟交往的需要，对相互一致的共同生活的需要，总之，是摆脱了理性目的的绝对命令，放任想象于游戏空间有如行为的自发性一样的那种交往的幸福感受的需要。”^[10]由此我们可以看到，艺术所具有启蒙主义者赋予的如此崇高的地位和神圣的价值，是由于它最初是宗教的一种装饰，就是说在宗教中获取了它的神圣性的根据。但传统的宗教衰落以后，艺术也逐渐地被世俗化，仅仅成为政治上具有特权阶级的生活装饰，而启蒙主义者为了利用艺术反对传统的无论由宗教还是由政治形成的特权阶级，就把艺术作为一种自身具有独立的神圣价值的存在，虽然脱离了宗教的支柱，艺术的神圣性就不可能坚持，但艺术本身却被当成了一种类似于宗教的东西。而当理性占据统治地位以后，艺术又成为被理性压抑的那些自我意识的表达，成为人们心中深处不可

遏止的渴望。但艺术在一个历史阶段中曾经被赋予的神圣性却因此被揭穿了。

对于笼罩于艺术之上的光环的丢弃,或者说对于艺术的“去魅”,成为后现代主义的一种基本观点。这种观点提供了“将服装研究从其低下地位中解救出来的可能性,并创造了——至少是命名了——一种任何文化美学产物都能得到认真对待的氛围。”^[11]这似乎为我们把服装抬高到艺术的地位,并且为此建立一种关于服装的哲学或美学提供了足够的根据。但是,当艺术已经从神坛上跌落下来时,企图将服装等同于艺术来提高服装的地位已经失去了意义。如果艺术只是一种生活的装饰,同其它类的装饰或者说“文化美学产物”没有任何的差别,那么可能就不仅服装具有认真对待的特权了。同时,如果服装具有了与艺术同等的地位,它就不能仅仅具有艺术所具有的一方面的特性,即康德所说的经验的兴趣,波德莱尔所说的过渡、短暂、偶然的特性,而是像艺术一样具有两面性。这种两面性当然也决定服装既具有神圣性的根源也具有世俗性的根源。

当然,服装的世俗性的根源之所以成为人们关注的重点,甚至惟一的方面不是没有原因的。首先,服装自身的性质确实最能集中地直接表现人的自我意识的内容,成为社交最重要的手段,按照康德的说法,社交的兴趣是追求装饰的动力;其次,由于服装最为直接地受到一定社会中物质因素和精神因素的双重影响,因此又最集中地直接表现了时代、风尚、道德、情欲等这些充满变化内容的自我意识。服装的变化使得人们更经常地使用“时装”这个词。作为意识载体的人类文化形式,比如宗教、哲学、道德等更多地传达人类心灵中对于永恒与无限的追求,这些文化形式虽然也会随着时代的变化而发生改变,但没有哪一种文化形式像服装一样有意识地追求变化,除非在今天变化成为时代特色的“后现代社会”中。现代社会对于永恒与无限期望的幻灭使得波德莱尔把“现代性”等同于过渡、短暂、偶然,所以服装又成了现代性最集中的体现。特别是现代社会中,在大众传媒所制造的影像刺激下所产生的服装频繁的更替和变幻,甚至使服装成为后现代文化现象中最主要的一项内容。当代的文化理论往往是把现代性当成是现代人对于生活的一种特殊的体验,似乎只有在现代社会中,才会有对于现实生活短暂与偶然的体验,尽管他们也引用了波德莱尔对于现代性的

叙述。可在波德莱尔看来,这种现代性并非仅仅出现于现代社会中,它也同样出现在古代社会中,各个时代服装式样的变幻就集中体现了这一点。当由现代性所表达的美的经验方面的内容没有纳入理论考察的视野之时,正如波德莱尔已经预料的那样,理论陷入了抽象的虚无之中。因为偏好精英主义的高雅文化的知识分子在小心翼翼地维护高雅文化与大众文化之间的差距,因此就将美的经验内容作为大众文化而排斥在他们的视野之外。

从物质层面来看,同人类文明中其他的物质形式相比,服装这种感性的形式自身所具备的特征使得它比其他的物质形式更适宜表现人类意识内容的变幻。可以说,服装是对一个文明社会物质和精神的层面所包含的各个方面的内容进行判断的首要标志。

首先,同食、住、行相比,服装作为人类的第二皮肤,它同人的身体的亲密接触,也就是它的随身性决定它在视觉上具有无可比拟的优先性,对于一个人、一个社会、一个民族乃至一个时代的最为直接的感性的认识首先就是他和他们的衣着。

其次,服装面料提供了充分的表达空间,颜色、图案可按照人的创造性自由地安排其上。在人生存所需要的物质对象中,服装需要克服的物质的惰性很少,它可以说是与意识最为接近的物质,可以最方便、最便捷地表达意识的内容。

第三,服装完全是个体化的事物,“与物质世界的其他事物不同,服装直接与个人发生联系。人们可以在同一屋檐下避雨,可以用同一饭盒吃饭,但是不能同穿一件衣服”。^[12]所以,服装是个体意识自觉的、最初的和最为直接的表达。在西方,有这样的说法,“人是由灵魂、身体与衣服三个部分所组成”,服装就是可见的自我。服装起源论中无论是羞耻说、审美说还是性吸引说,都是表明自我意识的最初觉醒是通过服装来表达的。中国每一个朝代的建立,都要“改正朔,易服色”,每一朝代都有自己的舆服制度,这都是以服装作为每一朝代自我的表达和肯定,把自己同他人区别开来。人们在心情变化的时候会改变自己的服装,也是因为服装是个体意识最直接的表达。所以,当各类自我意识的内容受特定社会中物质和精神因素的影响而发生变化的时候,最明显、最直接、最具体的表现就是服装的变化。就是在这个意义上,服装可以说是人类对于美的冲动的最集中、最典型的表现,而且它

不仅展现个体对于审美的冲动和对自己进行装饰美化的追求,人类整体的意识的变幻同样可以通过服装非常明白地呈现出来。

因此,服装的经验方面的意义以及它的世俗性的根源更为人们所重视,也更容易为人们所观察到,至于其表达的先验方面的意义以及它的神圣性的根源由于深深沉潜于不为人们所察觉的地方,或者仅仅保留在一些特殊的时期、场合,很难被认识到。服装这两个方面的表现及其之间的关系为我们提供了建立服装美学的契机,它并不从一般的意义上告诉人们服装可能具备的让人感到的美的因素,比如色彩的美、面料的美、样式的美等等;它也不是要给人的着装提供一种指导,使人们懂得怎样穿着更美,甚至也不是对设计师如何设计美的服装进行研究。服装美学是对人类着装行为的反思,它研究人类如何把服装作为一种修饰,作为一种既表达一定的神圣性内涵,同时又可以满足社交兴趣的普遍可传达的形式,使自己能够借着这种感性的形式在所设想的他者的目光中被接受、被肯定,甚至被赞赏,从而使服装成为一种美的表达。一句话,就是把服装作为人类追求美的行为中最典型的代表,来研究它所具有的性质。更准确地说,我们要考察的是人类在不同阶段中对于服装的观念。我们看到,服装是根据所设想的他者的目光对于自我形象的设计,目的是使这种形象在不同的他者的目光中被接受,人的个体意识就是随着他者目光的变换而逐渐发展和成长起来的,文化也就是在人类对于他者目光的反应中逐渐发展起来的。由于着装行为的主体不同,所设想的他者的目光也会有所差异,就存在着各种各样的着装行为,那么,就有必要考察各种不同的着装主体及其所设想的他者的目光,还有与其相应的、不同的着装要求和标准,来揭示由此形成的充满变化的美的观念。

我们发现,人类文化的发展进程中,在不同的生活场景中,不同的着装主体的确立依赖于主体所设想的他者的目光,其中,他者的目光可能并非单一的,可能会有不同层次的存在,因此会影响到审美观念的变化。据此,我们将从人类最主要的几种生活场景出发,来研究由不同的他者的目光所决定的,作为不同生活装饰的服装,也就是不同生活情境中的服装的观念,并且也希望能够由此展现出不同服装观念之间相互呈递的关系:

一、宗教服装

当人类认识到自身依赖于一种超越的存在,相信神对人具有绝对的权柄,在神作为他者的目光影响下形成的行为,就是宗教服装。服装的起源乃至其他装饰性文化的起源在这里能够得到一定的理解。宗教发展的不同阶段,他者的目光也有相当的差异,我们可以将其区分为原始宗教和理性宗教。在宗教服装中,神可能并非惟一的他者的目光,世俗或其他宗教也会成为他者目光中的一部分。在这些他者的目光影响下,宗教服装所表达的美具有特殊的意义。宗教对服装的影响依赖于对身体的理解,由于强调灵与肉的对立,很大程度上,衣服被理解为对身体的包裹,但另一方面,宗教人士的服装又被作为神圣的、观念的表达,这样,宗教服装中美的观念也由此得以规定。宗教服装中形成的神圣性观念也在不同程度上表现于世俗服装中。

二、政治服装

在古代社会中,一方面,服装可能会成为一个朝代确定其身份,表明与前代不同或继承关系的重要手段;另一方面,服装也会成为统治者地位、身份、权威的象征,或者成为统治的点缀和对于奢侈的追求。政治服装中他者的目光一方面是别的朝代,一方面是被统治者,但宗教方面的原因却是形成政治服装的重要因素,从这个方面看,政治服装往往会成为权力正当性的维护。所以政治服装的表现会比较复杂。在权力的支持下,服装得以极尽修饰之能事,美成了权威的表达。

三、时装

在等级制社会中,虽然服装的选择主要为统治者所垄断,并且形成严格的制度和法律,但服装仍然会被某些个体作为自我意识的表达,表现出一定的自由性。而一旦某些着装的样式被认为是美的,就会流行开去,成为一时的时尚,可见人们追求美的愿望是多么强烈。但仔细地考察会发现,等级社会中的流行,多是自上而下发生的,他者的目光一方面就是统治者,另一方面是处于下层的民众。民主社会中,服装的选择似乎从权力的辖制下解脱出来,完全成为个体的事情。但由于制作服装需要相应的物质条件,因此经济成了重要的制约因素。我们将分别讨论在等级和民主社会中影响流行产生的一些重要因素,流行与美的关系等。在流行服装中,自我同他者的目光之间的关系特别的复杂微妙,突出自我与对普遍可传达性的

要求处于矛盾之中,这种矛盾造成的变化产生了美的偶然性。

四、作为消费品的服装

时装的选择标志着对服装自身形式的重视,虽然时装流行的原因未必完全是因为时装的美。在消费社会中,着装行为的一个显著的变化就是他者的目光不再是着装以后所要面对的,相反,服装的选择为大众媒体以及商家所制造的幻象所决定。在这样的社会中,服装自身的样式的重要意义似乎已经失去了,服装的品牌、所表达的趣味和生活方式则成为影响人们着装的主要因素。品牌、趣味以及生活方式不再是由着装者决定和体现出来的,而是由商家、广告和大众媒体制造出来的。于是,如何穿着为如何消费所代替。这时候他者的目光转化成为按照媒体所制造出来的时尚标准来衡量自己的着装者自身。

五、作为设计师作品的服装

服装成为艺术是一件极具象征意义的事件,它对于我们重新理解艺术提供了新的契机。具体而言,服装成为艺术同服装设计地位的变化密切相关。由于商业上的成功,传统的裁缝成为可以按照自己的独创性设计自己作品的大师。只是设计师的成功也并不是单纯地依赖于自身,还通过模特理想的身体使服装能够实现设计师理想的形象,并且借助于时装画、时装摄影以及时装评论将这样的理想形象广泛传播,产生广泛而深远的影响,这使得服装能够持续不断地被注意、被解释,获得自己的名声。这时候服装所面对的他者同艺术的情况非常的接近,他者分化为创造的主体和观赏者,服装在两种交互作用的他者目光中被赋予了同以往不一样的含义。

六、服装与艺术

在这一章中,我们将通过考察黑格尔、波德莱尔、阿多诺等人在艺术理论中对于服装的讨论来具体研究服装

与古代艺术、现代艺术以及后现代艺术之间的关系,以此来揭示服装与艺术之间存在着的复杂关系以及服装成为艺术的意义。我们会看到艺术在不同时代被给予的不同的理解使得这个概念本身成为一个非常含糊的概念,服装成为艺术并没有获得它想得到的。随着社会中各种文化形式的神圣性的丧失,服装是不是艺术的问题已经不再重要,重要的是通过对服装的考察为我们如何重新发展人类文化进程的问题提供的启发。

通过对于以上这些问题的考察,我们希望能够按照后现代主义的观点,建立起另一种形态的美学,不是一般意义上的实用美学,而是为变化的、复杂的、受各种因素影响而表现出的文化形式建立起一种理论。这种理论可以向我们表明,人类文明的前进并非像启蒙主义者所认为的那样,严格按照理性所规定的途径。对于人类各种着装行为的考察可以让我们看到,人类文明起源中,宗教因素所产生的重要影响,在这种影响逐渐衰退后,人类的自我意识中所有的随意、偶然的因素,比如情欲的念头,奢侈的想法,脱离常规的冲动等都开始在文明的形式中发挥着重要的作用,因此文明的进展并不完全是,甚至不是理性的产物,它也不具有一种越来越完善的倾向。相反,我们会看到文明的发展是一个逐渐世俗化的过程,越到后来,出现越多偶然性的因素。这些不同倾向的潮流会聚在一起影响着世俗化的文明,其中有循环、有停滞、有过渡。只是这些要素被作为异类,或者不被重视,或者为表面上的现象所掩盖,所以在对人类文明的反思中被忽视。当这些要素在当代被突显出来时,又被看成了现时代的产物,于是文明中始终存在的问题变成了特定阶段的问题了。而美和艺术的两面性的问题实际上就是上述文明的问题的集中表现。

[1][2][3] 波德莱尔.波德莱尔美学文选,北京:人民文学出版社,1987.474

[4] 波德莱尔.波德莱尔美学文选,北京:人民文学出版社,1987.458

[5] 康德.判断力批判.上卷.转引自.朱光潜文集.四卷.上海:上海文艺出版社,1983.392

[6] 黑格尔.美学.第三卷.北京:商务印书馆,1996.157

[7] 朱狄.当代西方艺术哲学.北京:人民出版社,1999.28

[8] 安妮·霍兰德.性别与服饰.北京:东方出版社,2000.12

[9] 加达默尔.美的现实性.见刘小枫.人类困境中的审美精神.上海:东方出版中心,1994.663

[10] 哈贝马斯.启发性的批判还是拯救性的批判.上海:东方出版中心,1994.708

[11] Wilson..时装与后现代的身体.参见珍妮佛·克雷克.时装的面貌.北京:中央编译出版社,2000.12

[12] 安妮·霍兰德.性别与服饰.北京:东方出版中心,2000.42

第一章 宗教服装

人对于自身有限性的领会在人与自然相遇之初就非常明白地表现出来，现代的宗教研究者往往无视人的自我意识对这种有限性的领会，而把这作为文明之前才可能出现的事物。原始时代对于各种神祇的崇拜与文明时代的宗教所表达的都是人的自我意识对自身有限性的领会。意识到有一种超越于人之上的存在，这的确是令人惊异的事情。动物也可能被电闪雷鸣所惊吓，但决不会去崇拜什么东西。无论是原始的宗教还是理性的宗教都只是具有反思能力的人才会有有的。我们注意到，在原始宗教中，服装被用来作为一种可以与神相通的装饰，借助这种装饰，在宗教崇拜的活动中就能够获得从神而来的信息。在理性的宗教中，一方面，服装被作为神圣性的标志；另一方面，对于服装的理解依赖于对人的身体与心灵关系的理解。在很多情况下，服装被视为一种遮盖，对身体的包裹，宗教服装对美的表达就由此得以规定。

第一节 原始宗教服装的含义

历来对于服装的研究大都注重对原始民族着装行为的考察，由此寻求服装的起源。剑桥大学向托里斯·斯切特在《远征调查的人类学研究报告》中提到导致土著居民进行身体装饰的六种理由分别是：装饰、图腾标记、社会阶级、兄弟符号、医药以及魔法标记。^[1] 这里所提到的诸种理由都与宗教崇拜相关，原始民族的服装主要就是被用作与神相通的工具。考古学家和人类学家通过对古希腊史前时期的部落仪式和祭典仪式的研究发现，古代部落中的人常常以舞蹈来向他们的神祇表示敬拜，舞蹈者通常戴着面具，穿上特制的服饰，装扮成被敬拜的神的形象，这就是古希腊

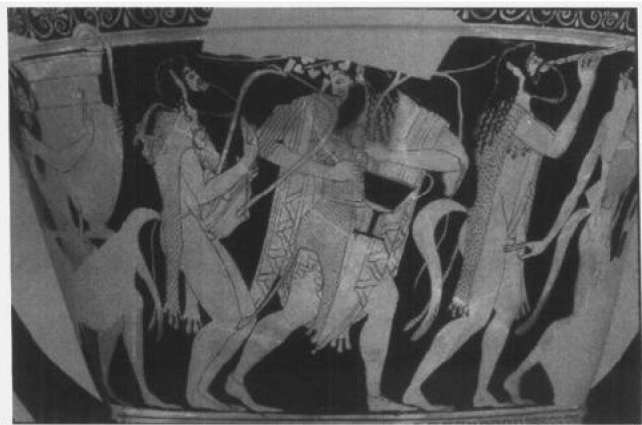


图1 古希腊酒神

戏剧的起源。这里被称为舞蹈的实际上就是宗教崇拜的仪式。比如在汤姆森书中记载古希腊人祭祀酒神的情景：“酒神像由刚成年的男子护送，他们身着盔甲，踏步前进，后面跟着堂皇的仪仗队，仪仗队中有献祭的动物，有头上顶着盛满祭品篮子

的童贞少女、有平头百姓，男人、女人，当地人和外邦人，他们都是盛装艳服，富人则驱车前进，大都戴着花冠或面具。”^[1]（图1、2）屈原的《山鬼》中就有对类似于上述形象的描绘：“若有女兮山之阿，披薜荔兮戴女萝。”据王逸《楚辞章句》解释：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，愁思怫郁，出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其辞鄙陋，因为作《九歌》之曲。”可见，屈原所描绘的形象是在一种祭祀的活动中扮成山鬼的人的形象，通过一种特殊的着装，人可以达到与他所要敬拜的对象的沟通。

在原始的宗教崇拜活动中，服装之所以能够承担这样的功能，是因为当时的人们相信通过对于事物的模仿便可以同无论距离多么遥远的事物发生联系，因此就可以影响到这一事物的行为。德国美学家玛克斯·德索对此的解释是：“他们相信触摸一个人的头发，摸一下他衣服的零碎部分等等便能揭示这个身体与精神结构的拥有者，这是对不断接触所产生的影响进行了夸张。那种模仿与咒语的强制力量以较为原始的方式代表了存在于图画与文字中的纯粹的精神力量。”^[3]所以，当模仿神的形象出现于敬拜的人群中时，人们便认为对于模仿者的敬拜同样能够影响神。以后的偶像崇拜也是出于这种原因，没有人会把人工塑造的神像当作神自己，但仍以为对神像的崇拜同样能影响神。在人们还没有能力塑造神像之前，就把人装扮成神的形象，这时候，服饰就是最重要的手段。



图2 雅典娜、忒修斯、狄奥尼索斯和阿里阿德涅

在原始的宗教服装中，他者的目光是特殊的。首先，装扮者认为自己是处在所敬拜的神的注视之下，所以他们利用各种手段以及现有的物质质料，尽量使自己的装扮与神的形象相称。

其次，他们还面对敬拜者们的崇拜，他们在对神进行装扮时是按照理想样式，用装扮来表达出神所具有的威严和能力，以便能够使敬拜者产生敬畏之心，服装因此被赋予了神秘的含义。将具体的物质形式赋予精神的意义，这就是文化。文化最初表达的是人面临一种超越的存在时的反应，它表明人的心灵所具有的主动的创造性，心灵根据自己的需要和理解，把一些物质形式转化为文化的符号，成为自己理解外在世界的工具。这个时候，外在世界的实际存在是怎么样的并不重要，重要的是人们怎么来使它同自己发生关系。所以，在敬拜的活动中，人们并不因为对于神的形象的无知而茫然无措，他们按照自己的理想样式，借助服装，来表达对于神的理解，并且认为他们的这种理解同神是能够发生关系的。也正是因为，我们会发现，对于不同的民族，神的形象是不一样的。

原始民族即便在日常生活中，也会通过服饰来装饰自己的身体，但研究者发现，在敬拜仪式中所采用的精美的装饰和日常生活中的装饰有很大的差别。安德鲁·斯特拉森(Andrew Strathern)通过对居住于新几内亚高地的海根人的装饰研究发现，在仪式中：“这些装饰显然非常精美、组合周密，色彩鲜明动人，在舞蹈中起着中心作用。”^[4]在这种敬拜的仪式中，对于身体进行装饰的目的是向周围的观众展现出神的形象，这就要求运用服装将属于装扮者个人的因素遮盖住，使得观众在装扮者的身上看不到自己，而将注意力完全转向他所装扮的神。如此，敬拜的活动才真正具有意义。在斯特拉森看来，这种对于身体的装饰揭示出了服装的意义：“当他们戴上羽毛，涂上颜料并穿上树叶出现在群众之中时，他们强调观众首先应该看到的是他们的装饰方式——这样以来发现被装饰掩盖的个人就能带来惊喜。他们并不将自己装扮成动物或鬼魂，也不戴上面具来演出神话或戏剧故事。他们表现的不是别人而正是他们自己，然而这种自我又受到了化妆。这一观点被具体地融入了美学：一个被一眼认出的舞蹈者是一个化妆得蹩脚的舞蹈者。”^[5]（图3）对于原始民族而言，这种看法当然过于现代了，但如果着装者不能通过服装表达出一种特殊的形象，毫无



图3 非洲土著居民的舞蹈

疑问就是失败的着装。对起源于原始宗教祭祀活动的古希腊的悲剧、喜剧中演员的戏服的分析可能会更清楚地说明问题。比如，在演出《阿伽门农》时，演员要身着戏装，并且戴上被认为是阿伽门农的面具，在戏台上，他所说的话及其行为，不再被认为是演员本人，而是演出的角色——阿伽门农。这时候，观众观看也不会再把戏台上的话语和行为当成是演员本人，而就信以为真的认为就是阿伽门农，这当然是由于戏剧的氛围促使观众形成的一种幻觉。同样地，宗教崇拜活动所形成的整个氛围和场景也为参与的人制造一种幻觉，把有特别装饰的人当成他们所崇拜的神，这个人因此具有了神所有的一切属性。当然，当装扮者脱去那种特殊的服饰和面具时，他又成为他自己，而那些服饰和面具也恢复为纯粹的道具。

通过上述分析我们看到，原始宗教的服装一方面具有象征的意味，通过一种特殊的着装方式达到与神的沟通，这种着装的状态同日常的状态非常明白地区分开来，所着的服装在于表达一种对于世界和人类之间关系的理解和把握，这种服装的意义并不在于服装本身，而在于通过它所获得的效果。我们会看到，对服装的这种理解并不仅仅是一种原始人类的思维方式，它也一直主宰着人类服装的历史；另一方面原始宗教的服装又具有类似于今天的戏剧中演员的服装，具有观赏的意义，身着服装意味着在扮演一种角色，一种想要被别人接受的角色。这两个方面在理性宗教服装中也有不同程度的表现。

第二节 理性宗教的服装

我们这里所说的理性宗教主要是同原始宗教相对而言的，指的是具有完备的经典和礼仪制度并且流传至今的宗教，这里主要想通过对在世界上流传广泛，影响深远的三大宗教：基督教、佛教和伊斯兰教的着装观念的研究，来认识宗教服装中所包含的一些美学问题。

一、基督教的服装观念

基督教的经典《圣经》中有关服装起源的记载是服装理论中经常引用的材料之一。据《圣经·创世纪》^[6]记载，人类的始祖亚当和夏娃在伊甸园中“当时夫妻二人赤身露体，并不羞耻”，只是在受了蛇的引诱堕落之后，“他们二人的眼睛就明亮了，才知道自己是赤身露体，便拿无花果树的叶子为自己编作裙子”。按照基督教的解释，人类在未堕落以前，并不会把赤身露体同人的欲念联系在一起，并不认为赤身露体会引起异性的欲念，所以赤身露体本身也不被看成羞耻的事情。只是当人类堕落以后，赤身露体就与罪的观念联系到了一起。在《旧约》时代，暴露下体和看别人的下体都是犯罪，要受到惩罚。《创世纪》中曾提到这样一件事：洪水审判过后，挪亚作农夫栽了一个葡萄园，有一天，他喝酒喝醉了，就赤裸着身子在帐篷里睡着了，他的小儿子名字叫含，进来看见父亲的样子，就出去告诉了他的两个哥哥闪和雅佛，他们俩就拿了衣服，倒退着进入帐篷，给父亲盖上，并且背着脸避免看见父亲的身体。挪亚醒了以后，知道了这事，就咒诅了含，祝福了闪和雅佛。^[7]《以赛亚书》中提到犯罪后受到的惩罚就有“你的下体必被露出，你的丑陋（羞处）必被看见”。^[8]《创世纪》中还提到，神在人堕落之后对人施行救赎的第一步就是“为亚当和他的妻子用皮子做衣服给他们穿”。^[9]按照基督教的解释，这里的衣服是后来道成肉身的基督的预表，衣服对于人的身体的遮盖预表被钉在十字架上的基督对堕落的人类的罪的遮盖，所以《圣经》中有时把基督比喻为人的“义袍”。正是因此，相信了基督，便从罪人转变为义人，即因信称义。

基督教对于身体与心灵关系的理解也对基督徒着装的方式产生了很大的影响。按照前面的论述，身体在人堕落了之后，就同人的欲念发生关系。所以，首先身体