

· 文化研究 ·

古代服装与身体

——古代女性服装解读

师 爽

(中国人民大学 哲学院, 北京 100872)

[摘要] 古代封建社会通过阴阳自然宇宙观而来的等级身份,通过礼仪得以在社会中合法化。文章通过对于古代绘画、诗词中女性服装的刻画和描写,说明等级身份通过男性目光投射到女性身上,同时投射到女性身上的还有男性的欲望,与此同时女性形象被建构。

[关键词] 等级制度;欲望;男性目光;身体

[中图分类号] G12 [文献标识码] A [文章编号] 1005-3492(2008)02-0165-04

作者简介:师爽,女,山西临汾人,中国人民大学哲学院博士生,主要研究方向为美学。

一、等级制度与身体

服饰是中国文化的一个重要方面,它体现着中国的宇宙观。《古今图书集成·礼仪典》有:“乾天在上,衣象,衣上闾而圆,有阳奇象。坤地在下,裳象,裳下两股,有阴偶象。上衣下裳,不可颠倒,使人知尊卑上下,不可乱,则民志定,天下治矣。”从这里可以看出中国古人将自然阴阳不可颠倒的等级观念应用到自身的服饰文化之中,通过自然阴阳与衣装的类比将两者联系起来,形成封建社会的等级社会规则。从阴阳而来的宇宙观又与政治联系起来,《礼记·乐记》中有:“天尊地卑,君臣定矣,卑高以陈,贵贱位矣”将社会规则和天道相互比附、参照。由于阴阳的等级之分,从而有文化和政治上的等级之分。在社会规则中这样的宇宙观表现为:等级是一种礼仪,借助服装来表征。“夫礼服之兴也,所以报功章德。尊仁让贤。故礼尊尊贵贵,不得相逾,所以为礼也。非其人不得服其服,所以顺礼也。顺则上下有序,德薄者则退,德盛者缙。故圣人处乎天子之位,服玉藻邃延……”^[1]礼是一切的核心,一切围绕着礼来规范,一切都成为礼的表征。这是封建天子为其统治寻找自然合法性依据,通过自然宇宙的本源性来表明等级的自然合法性。在社会中,通过社会规则使等级成为礼仪的一部分,借以证明大一统的朝廷作为社会的组织管理系统,是顺乎自然,依乎天理的,而服装正是等级地位的一个表征。

(一)等级制度的表征——官服

《左传·定公十年》疏云:“中国有礼仪之大,故称夏;有服章之美,谓之华。”中国的服饰是以礼仪为中心的。自下而上的方式表现为:服饰通过不同的纹路、图案来表达等级观念,进而表达礼,然后上升到政治领域,最后通向宇宙自然观。自上而下的方式表现为:通过阴阳的等级观,将等级观念设定为一种社会规则,成为礼仪的一部分,进而将礼仪普遍化,内化为一种顺乎自然的自然法则,这个法则形成后,通过各式各样的表征形式来表

现,服装就是其中的一种。服饰的等级观念集中表现在帝王服饰和官服体系中。汉代根据五行体系来决定朝服的色彩变化,通过不同颜色的服饰所代表的不同身份来加强等级观念的認知。唐代,“贞宗四年八月,又下诏令,规定凡官吏三品以上的穿紫色官服,四品、五品以上的穿绯色官服,六品、七品的穿绿色官服,八品、九品的穿青色官服。这样用紫、绯、绿、青四色定官服的尊卑,从而正式确定了品色服制度。”^[2]用服色来分别官职,表明等级。宋朝王懋《野客丛书》卷八《禁用黄》中有“唐高祖武德初,用隋制,天子常服黄袍,遂禁土庶,不得服,而服黄有禁自此始。”唐高宗总章年间,又禁止天子以外的一切人用黄。黄色达到空前绝对的地位。到了宋代赵匡胤夺得后周政权时,以“黄袍加身”建立宋朝。从此后,黄色成为帝王的专属颜色。宋时“也制定了上自皇帝、皇太子、诸王以及各级品官,下及于吏庶等的各类服饰。”^[3]公服中规定“三品以上为紫色,五品以上朱色,七品以上绿色,九品以上青色。”^[4]明代公服中也规定“一品至四品绯袍;五品至七品青袍;八品、九品绿袍;未入流杂职官,袍、笏、带与八品以下同。”^[5]清朝入关后,对服饰进行了改制,沿袭了满人的服饰。“清代官服上分别官职品级等差的,主要视其冠上的顶子、花翎,补服上所绣的禽鸟和兽类以及杂色纹样的补子来区别。”^[6]通过朝服的颜色及其装饰来区分等级地位。通过帝王服饰和朝服制度,我们看到政治制定了人和人之间的等级身份。

但是服装不仅仅是表达等级身份,它还具有最自然意义上的含义,那就是作为遮蔽或者是显露身体,是身体的表达。“人类的身体是着衣的身体。社会世界是着衣的世界。赤裸身体几乎在所有的社会情境中都是不合适的,甚至在众多裸体暴露无遗的场合,那些彼此遭遇的身体似乎也是要被修饰的——哪怕是被珠宝或香水所修饰……”^[7]身体与服饰天然的联系,使得服饰成为身体的表征,身体通过服饰得以理解。通过研究服饰

的变化——遮蔽与显露之间的关系,我们可以看到每个时代所赋予身体的文化意义,服饰成为具有文化意义的符码,代表了特定的文化涵义。

所以从服饰的变化中,我们可以看到社会规则和身体之间的关系:一方面是社会规则对于身体的规范,一方面是在规则的缝隙中嬉戏。

(二)女性身体:社会规则的规制

那么女性的服装呢?在封建男权社会之下,妇女作为男性的附属物,她们的衣装也是随着自己丈夫的阶层地位而制定的。例如唐代的规定:“在太宗贞观四年定制时,要求‘妇人从夫之色’也就是官吏妻子的命服颜色依从丈夫的颜色。到玄宗开元十九年(731)八月,才有了更加明确详细的规定:“‘妇人服饰,各依夫、子。五等以上诸亲妇女及五品以上母、妻,通服紫;九品以上母、妻,通服朱’。另外,五品以上官员的母亲、妻子所穿衣服的领口袖子上,可以使用锦绣,凡间色衣裙不能超过十二破,单色衣裙不能超过六破。”^[8]表明等级制度通过女性的父亲、丈夫的等级身份来规定女性的服饰和身份。由此可知封建社会的女性服饰既要通过封建的社会规则,也要通过自己丈夫和儿子的地位来决定。从这里也就可以看出,加诸女性服饰上的规则应该有封建社会规则和男性规则。从而也就可以看到加诸女性身体上的目光有两种,即封建社会规则和男性目光。在两者的影响下,女性既习得了社会规则,同时习得和男性一样的目光来建构、管理自己的身体。封建社会规则其实是在道德层面上而言的,通过服装对于身体的遮蔽对女性进行规制,形成一种普遍的规则,进而让女性遵从。女性的地位也可以从《列女传》及其演变以后的《烈女传》中看到。汉代班昭《女诫》系统地阐述了女子卑弱的本性:“阴阳殊性,男女异行。阳以纲为德,阴以柔为用;男以强为贵,女以弱为美。”将人体自然生理与宇宙阴阳相连,在自然上论证了女性卑弱地位的本源性。接下来是女子的顺从,“曲不能争,直不能讼”,要“俯首听命”,进而提出“夫有再娶之义,妇无二适之文。”明确了要求妇女“从一而终”,在社会层面上说明妇女的依附地位。并且还还将女子的“不适二夫”与“忠臣不事二主”相提并论,给予女性以道德品节上的规定。《女诫》将女性的卑弱地位系统化,并且成为以后《烈女传》的仿照摹本。从这一源头看,女性基本上是其夫、其子的附属物,女性的活动空间是家庭,是从父、从夫、从子,以家庭为核心的,在社会中活动的空间是很小的。由此我们就可以知道,女性的地位是由社会规则和其所附属的男性来界定的。社会对于女性地位的规定是根据其所属的男性来界定的。对于女性自身来说,她以自身所属的男性为核心来规制自己,以男性的目光来规范自己的行为。女性的衣装打扮必然是:一方面满足社会对于女性的要求;即社会规则通过男性目光投射到女性身体,“三从四德”、“温柔贤惠”以及“贤良淑德”等观念,服装必然是得体大方、符合时宜、不能僭越社会规则的。另一方面则是:满足男性作为自然人的欲望,即女性的衣装必须要能引起男性的想象,即男性欲望在社会规则这个巨大的网中通过女性服装来嬉戏、游离,最终寻找到

自身的快乐满足。这种寻找快乐的欲望的痕迹在古代诗词歌赋中有很好地说明。

二、女性的身体:男性的目光

女性的身体不仅承载的是社会的等级身份,而且还承载着男性的目光。男性的快乐欲望也要从女性的身上得到满足,欲望的满足是和社会规则对于女性的规制不一样的,甚至它们之间可能还有些冲突存在。正是在这种冲突中,二者逐渐形成一种张力规制着女性身体。

(一)古诗词中的女性身体

1. “手如柔荑,肤如凝脂,领如蝤蛴,齿如瓠犀,螭首蛾眉。巧笑倩兮,美目盼兮。”《诗经·卫风·硕人》
2. “罗敷喜蚕桑,采桑城南隅。青丝为笼系,桂枝为笼钩。头上倭堕髻,耳中明月珠。缃绮为下裙,紫绮为上襦。行者见罗敷,下担捋髭须。少年见罗敷,脱帽着绡头。耕者忘其犁,锄者忘其锄。来归相怨怒,但坐看罗敷。”《陌上桑》
3. “燕赵多佳人,美者颜如玉。被服罗裳衣,当户理清曲”《古诗十九首·东城高且长》
4. “樱桃樊素口,杨柳小蛮腰。”白居易
5. “转盼如波眼,娉婷似柳腰。”温庭筠《南歌子》
6. “泪染轻匀,犹带彤霞晓露痕。怕郎猜道,奴面不如花面好。云鬓斜簪,徒要教郎比并看。”李清照《减字木兰花》
7. “秀面芙蓉一笑开,斜飞保鸭衬香腮,眼波才动被人猜。”李清照《浣溪沙》
8. “脸如花自然多娇媚,翠柳画娥眉,横波如同秋水。”敦煌曲子词《倾杯乐》
9. “脸如莲萼,分明卓氏文君;唇似樱桃,何减白家樊素。”《杜十娘怒沉百宝箱》
10. “腮凝新荔”。曹雪芹《红楼梦》

从这些文字中,我们看到无论是诗人还是词人在描述女性时,目光和文字总是集中在蛾眉、朱唇、细腰、玉指和蝉鬓,即集中在面部以及手部,身体是没有正面描述的。读者对于身体的感知是在他者的行为和情绪中想象的。如《陌上桑》中对于罗敷的身体并没有直接的描述,而是通过别人的行为表现来使读者想象的:“行者见罗敷,下担捋髭须。少年见罗敷,脱帽着绡头。耕者忘其犁,锄者忘其锄。来归相怨怒,但坐看罗敷。”通过行者、少年、耕者、锄者的表现,读者会在自己的脑海中想象一个让很多人都忘记干事情的、有着美丽面庞和婀娜多姿身体的女人;读者会在自己的想象中完成诗人没有直接描述的身体和面貌。女性的身体没有用直接描述而是以间接叙述的方式给了读者很大的想象空间,这样的文字是不逾矩的:一方面是社会的“非礼勿视”的规则对于男性目光的限制,表现为社会要女性身体隐秘化,以及被遮蔽的愿望;另一方面是男性自己要看的欲望,即通过观看罗敷的不同阶层的人的表现,在自己的想象中构建美女形象,以此达到快乐欲望的满足。文字中不可以直接描述的身体,同样也表现在绘画中的不可自然描绘,即身体在绘画中也作为一个被遮蔽的对象来让观者想象。

(二) 绘画中的女性身体与服装

封建时代中国绘画关于女性的题材大多分为：1. 神仙；2. 烈女；3. 宫廷中的侍女。笔者这里要考察的并不包括神仙画，主要是烈女画和仕女画。通过对于这两者的考察，我们可以大概地了解到封建时代中国绘画表现女性身体的方式，及社会规制和欲望形成的张力表达着怎样的服装和身体观念。“唐以前，人物画的主要题材是伦理美学范畴的‘烈女贞妇’和佛道题材，真正把现实社会中妇女的生活作为一种主要绘画题材发展成为一种画派，应该是唐以后的事了……”^[9]。

1. 唐以前绘画中的女性身体和服饰



图 1 (资料来源: 艺术数据网 <http://www.art-hera.net/hm/pv/16143.htm>)。

图 1 是《列女传》的一部分。此图是根据刘向所著的《古列女传》中人物故事而创作的，内容是颂扬与标榜妇女的明智美德。画面绘有 28 人，分八段，每段书有人名和颂辞。这种图的主要目的在于教化妇女，颂扬妇女的明智美德，是国家、社会通过绘画形式对于女子应遵守的道德的宣扬。我们来看整个画面，从这幅图中同样可以看到男性目光：① 女子脸部的细致描绘，此时的女子大多是“秀骨清像”的。② 从女子服装上，我们看到了女子腰部的束带，通过束带对于腰部的强调将视线的焦点放在腰上。衣袖和下摆的宽大，给观赏者留有足够的想象空间来想象女性的身体，通过曲线的运用，女性的身体被想象为婀娜的、柔和的和感性丰富的。(服装下摆的宽大，以及行走中的婀娜多姿，袖子的飞扬以及曲线条的运用，都给了男性想象的空间)。

从对图 1 的分析中，可以得到，通过完全遮蔽的服饰来表达社会对于女性品德的规定：庄重和明智。通过眼、眉、鬓角以及对于腰部束带的描绘来满足男性的目光和欲望，通过想象获得快乐。

唐以前，关于女性的题材，大多表现为伦理道德意义上的教化。从唐始，则开始关注妇女的实际生活，人物画到了盛唐以后出现了一种新的样式，即所谓“绮罗人物画”。这是由于 1. 唐处于封建社会的转折期，各种不同文化在当时得到融合。2. 当时社会物质丰富，经济繁荣，社会富足，《新唐书·食货志》记载着“海内富有”、“行千里不持尺兵”的政治稳定局面。3. 唐代的观念较之前朝要开放的多，唐代主体表现出开放的心理气度。于是各种题材的画作纷纷出现，表现妇女日常生活的绘画就是其中一种。“绮罗人物画”正是在这样的背景下出现的，画师以张萱和周昉为代表。

2. 唐代仕女画中的女性身体和服饰

图 2 是张萱《捣练图》的局部。这是一幅妇人用木杵捣练的



图 2

情景画。画面中有四位妇人，其中两个正在捣练，另外两个则在休息。从图中的妇女形象来看，① 画中妇女体形肥胖，迎合着盛唐时期以胖为美的审美观。② 女子脸部的特写：她们都是典型的“丰颊”，对于眉、眼精心刻画。③ 身体上对于手、臂的精心描绘，胸部的突出和暴露（这幅图中的束带上调，调到了胸部以上，将观赏者的目光集中在了胸部）表现出对于身体的强调。

图 3 是周昉的《簪花仕女图》局部，描绘的是中唐时期仕女百无聊赖的生活状态。画中两个女性分别在一左一右同动物玩耍，她们的百无聊赖感跃然纸上。她们都身穿华丽、宽大的服装，服饰线条流畅而柔和。从图中我们可以明显地看到：① 对于人物面部的描绘：“丰颊”、八字眉；② 劲筒的服装，外露的手臂；③ 对于胸部的描绘：胸部凸显，脖子到胸部之间暴露。整个画面给人感觉是“丰肌肥体、衣裳劲减、彩色柔丽”^[10]的。

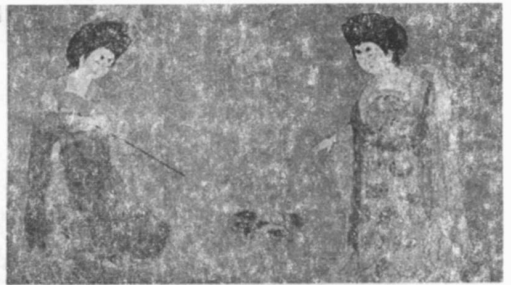


图 3 (资料来源: 人民大学图书馆《簪花仕女图》整理)。

张萱和周昉生活在盛唐和中唐时期，从二者的仕女画中，可以看到当时社会对于女子关注的多样化，不再只局限于道德层面上，而是对女性生活中所表现出的情态的也有所关注，这表现了社会道德和欲望之间的和谐关系。从二者的画与以往的仕女画(如顾恺之所代表的社会规则对于女性的道德品行的要求的画)相比而言，一方面是社会道德层面上的惟一性被打破，画作中虽然仍然有颂扬道德的作品，但是也出现了表现生活样态的画作。另一方面则是欲望地盘得到扩展，即观看暴露的身体不再被认为是伤风化和不合礼仪的，这一点通过画中暴露的服装可以感知。这两幅画充分显示着两方面的协调，即社会规制和欲望的协调，两者处于和谐状态。

唐时期的人物画表现了大气和富贵的唐气象,接之而来的宋、明、清则表现了不一样的风貌。接下来笔者选取了宋朝的一些仕女画为例来说明这点。读者可以看到宋代妇女的服饰大都沿袭旧制,表现出紧窄的特点,集中表现在绘画上则不同于唐代的大气和袒露。

3. 唐以后绘画中的女性身体和服饰

图 4 是宋代刘宗古的《瑶台步月图》画面中出现了五位女性,整个画面中人物都在右下角。由人物的大小比例来看,稍大三个的应该是主人,而旁边两个是丫环,画面中的人物给人纤弱感。从这幅图中,我们明显看到宋代妇女与唐代妇女截然不同的体貌:①画中人物身体瘦弱,不复有唐代的肥胖之美,脸部瘦削,不再有唐代的“丰颊”之感;②服装紧裹着身体,不再有袒露的部分,甚至对于手都没有特别描绘;③绘画线条直板,服装紧窄将人物表现得很僵硬。在这样的服装下,女子形体被抽象化、平面化不再有丰富性和立体感,观赏者从这些形象中想象不到女性的身体是怎么样的。之所以会有这样的形象是与宋朝当时的社会文化氛围相关的。当时理学的兴起改变了唐代儒、释、道三种思想共存的局面,旨在进一步以礼制规范社会。宋代程朱理学提出了“人之一心,天理存则人欲亡,人欲胜则天理灭,未有天理人欲夹杂者。”^[11]“存天理灭人欲”的理学的兴起使得天理(道,帝王的合法性,社会道德)和人欲之间的关系空前的作为一种敌对关系而存在。要保持天理(道德)就要消灭人欲,表现在绘画中就是对于社会道德德行的赞颂,对于欲望的贬损。女性服饰就表现为“紧、窄”的特点,并且包裹全身,身体完全抽象化、平面化,找不到满足快乐欲望的空间。

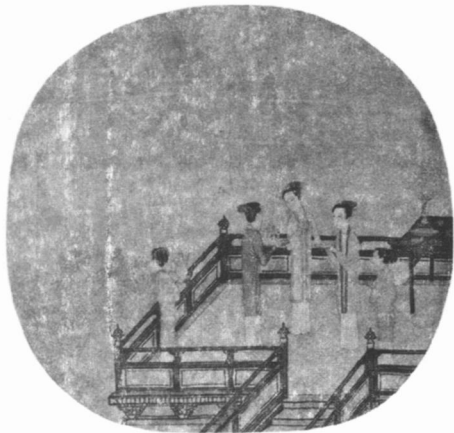


图 4

在宋之后的明、清也是一样,社会规则逐渐加强,欲望被逐渐剿杀。服饰都趋于直板,而且到了清朝的旗袍则更加地僵硬,男性想象的空间很小,几乎不能通过想象来满足寻找快乐的欲望。

三、社会规则和欲望之间的关系变化以及观看方式的变化

唐以前的社会规则和男性欲望之间的关系是社会规则制约着欲望,男性欲望通过想象得到满足的关系。服装完全包裹身

体和服饰线条的曲线勾勒表明在社会规则和欲望之间存在着张力,并且社会规则统领着欲望。唐代则是社会规则和男性欲望保持了一种和谐状态,即社会规则和欲望都得到满足,这时欲望的满足不只是通过想象而且通过看到而得到满足。如果说在唐之前的这种张力中社会规则占上风的话,那么在唐时社会规则和欲望就达到了充分地协调,这时女性的服装依然是宽大的,但女性的另外一些性别特征——胸部以及手臂在画面中却被描绘,暴露的部分越来越多,这表明唐时社会规则和欲望已经达到一种平衡状态。唐以后,随着宋代的到来,理学的兴起,使得天理和人欲成为极端对立的两个方面,社会规则通过在道德层面上的规定企图彻底消灭人欲。程朱理学“存天理,灭人欲”的社会文化意识形态逐渐强化,社会处于压抑的状态之下。表现在绘画中则是女性身体的瘦削化、抽象化和平面化,没有了凹凸有致的身体,整个身体是直板形式的,绘画中的线条大部分都是僵硬的直线。这样的服饰和身体显示了当时社会规则(道德)对于欲望的过分压制,结果必然是欲望得不到满足,男性在女性身体上寻找不到快乐,我们从以上的诗词和绘画关于女性身体的样态和服饰线条变化的描绘中,可以看到社会规则和欲望从不和谐到逐渐和谐再到不和谐的矛盾过程。

唐之前和唐代中国人的观看方式都是正视的,即可以通过对于身体的正面的观看来达到对于欲望的满足,即笔者上文提到的由对于身体的想象到对于女性眉眼、手的观看,此时的视线是正面而来的,欲望可以通过正面的观看来得到满足。唐以后,人欲越来越受到压抑,在这样的压抑之下,欲望要为自己寻找出口,但是社会规则的严苛以及对于欲望的规制越来越强(女性的身体被严实的包裹起来),那么欲望要得到满足,必须重新寻找一种满足自己的方式,以此来骗过社会规则从而达到满足。此时观看方式已经开始变化,由正面观看到窥视的变化,这将是一个漫长的过程。

[收稿日期] 2007-09-06

参考文献

- [1] [梁]刘昭, [晋]司马彪撰. 后汉书志第二十九·舆服上(第六册)[M]. 北京: 中华书局, 196: 3640
- [2] 白寿彝, 史念海. 中国通史(第六卷)[M]. 上海: 上海人民出版社, 1989: 1104
- [3] [4] [5] [6] 周锡宝. 中国古代服饰史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1984: 257, 258, 379, 453
- [7] [英]乔安妮·恩特维斯特尔著, 郇元宝等译. 时髦的身体——时尚、衣着和现代社会理论[M]. 南宁: 广西师范大学出版社, 2005: 1.
- [8] 白寿彝, 史念海. 中国通史(第六卷)[M]. 上海: 上海人民出版社, 1989: 1105
- [9] [10] 阮荣春. 中国绘画通论[M]. 南京: 南京大学出版社, 2005: 77, 79
- [11] [宋]黎清德编, 王星贤点校. 朱子语类(第一册卷十三)[M]. 北京: 中华书局, 1986: 224

[责任编辑: 王龙]