

分类号 \_\_\_\_\_  
UDC \_\_\_\_\_

密级 \_\_\_\_\_  
编号 10741

兰州财经大学

LANZHOU UNIVERSITY OF FINANCE AND ECONOMICS

# 硕士学位论文

论文题目 唐代敦煌壁画中的毡帽研究

研究生姓名: 郑智恒

指导教师姓名、职称: 牛勇 教授

学科、专业名称: 设计学

研究方向: 设计历史与理论

提交日期: 2022年5月31日

# Research on Corporate Governance of Southeast Asian Corporations

**Candidate:** Zheng Zhiheng

**Supervisor:** Niu Yong

## 摘 要

敦煌石窟壁画中服饰内容丰富、种类繁多，是认识和研究中国传统文化艺术的重要宝库。本论文以唐代敦煌壁画中的毡帽为研究对象，通过实地考察、图像分析、文献归纳，结合史书和考古资料，从设计学角度对唐代壁画中的毡帽造型、装饰纹样进行分析和梳理，通过对毡帽造型分类的补充，探求唐代敦煌壁画中毡帽所蕴含的文化内涵。最后，在多元化、消费取向较个性化的新时代，通过对毡帽市场环境的分析，探讨毡帽开发利用的思路，提出传统服饰创新与发展的思考。以期使我们对传统帽饰的发展有一个更好的认识，对敦煌艺术在新时代焕发生机和活力作出新的探索与努力，为今后传统服装文化的创新与发展提供理论参考。

**关键词：**毡帽 唐代 敦煌莫高窟 传承 创新 设计理论思考

## Abstract

The costumes in the murals of the Dunhuang grottoes are rich in content and variety, which is an important treasure house for understanding and studying Chinese traditional culture and art. In this paper, the felt hat in Dunhuang frescoes of Tang Dynasty is taken as the research object, and the cultural connotation of felt hat in Dunhuang frescoes of Tang Dynasty is explored by means of field investigation, image analysis, literature summary, historical books and archaeological materials, and analysis and carding of the felt hat shape and decorative patterns from the perspective of design. Finally, in the new era of diversification and personalized consumption orientation, through the analysis of felt hat market environment, this paper discusses the development and utilization of felt hat, and puts forward the thinking of traditional dress innovation and development. Hope to make us have a better understanding of the development of the traditional hat ornaments, and make new exploration and efforts to the vitality of Dunhuang art in the new era, and provide theoretical reference for the innovation and development of the traditional clothing culture in the future.

**Key words:** Tang Dynasty; Dunhuang Mogao; Grottoes felt; hat; inheritance; innovative; design thinking

# 目 录

绪 论.....	7
一、 研究背景.....	7
二、 研究目的及意义.....	7
三、 研究现状.....	2
四、 研究方法.....	4
<b>第一章 毡帽的形成与演变.....</b>	<b>5</b>
一、 毡帽的形成概况.....	5
二、 毡帽的演变因素.....	6
(一) 自然环境因素.....	7
(二) 民族迁徙因素.....	8
(三) 文化特征因素.....	9
<b>第二章 唐代敦煌壁画中的毡帽造型与文化内涵.....</b>	<b>11</b>
一、 毡帽帽顶造型.....	11
(一) 尖顶毡帽.....	11
(二) 圆顶毡帽.....	15
(三) 平顶毡帽.....	16
二、 毡帽帽檐造型.....	18
三、 毡帽纹样造型.....	19
(一) 植物纹.....	19
(二) 几何纹.....	20
四、 毡帽的文化内涵.....	22
(一) 毡帽反映的物质文化.....	23
(二) 毡帽反映的制度文化.....	23
(三) 毡帽反映的精神文化.....	25
<b>第三章 以毡帽发展衍生出的设计思考.....</b>	<b>27</b>
一、 多元文化融合下的毡帽发展.....	27

(一) 毡帽“非遗”技术的传承发展.....	27
(二) 毡帽的民族性发展.....	28
(三) 毡帽的现代化时尚发展.....	31
(四) 现代毡帽的网络销售市场分析.....	32
二、敦煌艺术中服饰文化的传承与创新思考.....	36
<b>结 语</b> .....	<b>39</b>
<b>参 考 文 献</b> .....	<b>40</b>
<b>附 录</b> .....	<b>44</b>
<b>致 谢</b> .....	<b>46</b>

## 绪论

### 一、研究背景

我国丝绸之路沿线地区有着悠久的历史 and 灿烂的文化,随着国家“一带一路”合作倡议的不断推进,丝路沿线国家与民族的历史文化研究越来越受到重视。敦煌被誉为“丝路咽喉”,独特的地理位置使得敦煌留下了丰富的文化宝藏。敦煌石窟艺术乃是丝绸之路艺术传播、凝结的结果,是中国传统文化艺术的典范,也是认识和研究中国传统文化艺术的重要宝库。2019年习近平总书记到甘肃调研,在敦煌研究院座谈时发表了重要讲话,阐述了敦煌文化研究的重要意义,明确指出“敦煌文化展示了中华民族的文化自信”,为我们研究和弘扬敦煌文化进一步指明了努力方向。

敦煌壁画除了与宗教紧密结合的佛像题材外,也有大量狩猎、耕作、纺织、交通、作战、音乐、舞蹈等当时社会生活场景的描绘,是对现实生活的真实反映。敦煌石窟艺术中保存的服饰图像资料非常丰富,几乎可以见到古代长达千余年间的各阶层人物服饰,敦煌服饰文化是在本土服饰文化的基础上广泛地吸收西域等外来文化形成的<sup>[1]</sup>,有着兼收并蓄,胡汉交融的文化特点。在众多服饰类型中,毡帽代表着一部分游牧及少数民族的传统服饰文化。毡帽的使用历史悠久,是中国西部与北部地区民族服饰重要的组成部分,通过碳-14鉴定,中国新疆罗布泊铁板河出土的毡帽距今已有三千八百多年。使用毡帽的范围广阔,从地理区域看,使用毡帽的地区包括西亚、中亚部分国家以及中国新疆、内蒙古、西藏、甘肃、宁夏等西北部地区;从民族使用看,使用毡帽的民族有蒙古族、满族、维吾尔族、东乡族、羌族、哈萨克族、裕固族、柯尔克孜族、汉族等民族。本文将着重探讨唐代敦煌壁画中的毡帽,分析其蕴含的文化内涵,并试图通过对唐代壁画毡帽的研究提出符合当下的设计思考。

### 二、研究目的及意义

为了传统服饰的传承发展与保护,以唐代敦煌壁画中的毡帽作为研究对象,通过对其造型、纹样、内涵、属性等内容的整理总结,根据对现代毡帽的发展分析,衍生出传统敦煌艺术中服饰文化的传承与创新的设计思考。

[1]竺小恩.敦煌服饰文化研究[M].杭州:浙江大学出版社,2011,1.

理论意义：随着国家“一带一路”合作倡议的深入推进，“敦煌文化”已经成为各研究领域较为热门的话题，其中敦煌服饰文化研究也是近年来传承敦煌艺术研究的主要领域。该研究主要针对唐代敦煌壁画中的毡帽，通过设计学的角度对毡帽进行深入研究，探讨毡帽的历史，分析其造型样式及文化内涵，为丰富唐代服饰文化研究提供一定的理论成果及图像资料。

现实意义：通过毡帽的市场现状分析，探讨传统毡帽在现代社会中传承和发展的可行性，并提出相应的设计思考，鼓励设计师及学者对非物质文化遗产进行传承保护和创新发展。为毡帽现代化时尚发展、民族性发展、文化传承和创新发展提供一定的理论支持。研究的内容可以为影视剧提供理论参考，也可转化为文创产品并落地，真正地做到让壁画服饰“走出洞窟”。同时，对传播敦煌文化艺术，传承创新敦煌服饰文化具有一定的现实意义。

### 三、研究现状

目前关于敦煌壁画中世俗人的首服专题研究的文章较少，研究内容主要以某个中央王朝的服饰，或在政治、经济和文化紧密往来的民族服饰。如：吐蕃、回鹘、党项等。在笔者所搜集的文献中，只有部分内容涉及首服，关于毡帽的研究更少，学者往往在提到毡帽时，只是简单地对其介绍，甚至没有较为详细的分类和解析。

尚衍斌先生在《尖顶帽考释》中对尖顶帽的分布、族属以及胡帽的关系进行了考释，尖顶帽特指帽顶造型为尖顶的帽饰，胡帽则是针对胡人所戴帽饰的总称，外延更广。也有一种说法是，胡帽也可单指胡人穿戴未遮面的帽子。王婧怡在《敦煌莫高窟壁画中吐蕃赞普冠帽及辫发考》中，以敦煌莫高窟第 158、第 159、第 231 窟壁画为例，对吐蕃赞普的发式及冠帽进行了概述和考证<sup>[1]</sup>。吴紫雯在《敦煌壁画维摩诘经变中的各国王子礼佛图首服研究》中，以王子首服为主，对回鹘、高句丽等地区的首服与敦煌壁画人物首服进行对比分析，结合新疆出土文物对部分帽饰的演变及发展现状进行研究<sup>[2]</sup>。魏健鹏在《敦煌壁画中幞头的分类及其断代功能刍议》中，通过史籍记载与现代学者的研究结合，将敦煌壁画中的幞头分为四个时期，进行了样式变迁分类的探析<sup>[3]</sup>。蔡元卓在《唐代回鹘冠饰研究》中，

[1]王婧怡.敦煌莫高窟壁画中吐蕃赞普冠帽及辫发考[J].浙江纺织服装职业技术学院学报,2010,9(1),6.

[2]吴紫雯.敦煌壁画维摩诘经变中的各国王子礼佛图首服研究[D].北京服装学院,2019.

[3]魏健鹏.敦煌壁画中幞头的分类及其断代功能刍议[J].艺术设计研究,2013(02),11-18.



将回鹘冠饰作为独立系统进行研究,以洞窟壁画解读为基础,将史料文献与遗存文物归纳分析,总结了回鹘冠饰的基本概况,沈雁在《回鹘服饰文化研究》中,对各地区服饰遗存进行了总结分析,分别对回鹘男、女服饰进行了分类研究<sup>[1]</sup>。董晓荣在《敦煌壁画中的固姑冠》中,对敦煌壁画中蒙古族、佛事活动、元代蒙古族进驻沙州、妇女所戴固姑冠的形制等多方面内容分析<sup>[2]</sup>。从而得出结论,认为敦煌壁画中的固姑冠是元代中期至晚期流行的式样。学术界关于敦煌莫高窟壁画中世俗人物服饰的研究,主要集中于供养画像。在研究方法上,首先以题记确认其身份,然后将史料记载与同期世俗人物形象相对照,结合敦煌历史,得出服饰式样的源流与演变。

贾玺增在《中国古代首服研究》中,在文献史料考辩、图像出土文物的综合分析的基础上,对各个时期中国古代首服的分类、构成要素、传承发展等内容进行了全面系统的梳理。沈从文先生在《中国古代服饰研究》中,自石器时代至民国,对历代服饰作了系统的研究。不仅以服饰论之,用服饰反映中国各朝代变迁的轨迹,很多观念至今都被参考和引用,使学者了解形成这种文化的时代和社会现象,从中找出其中的原因,从而有助于分析唐代敦煌纹样形成的时代背景。同类型以历代历史文化研究为背景的服饰研究还有诸葛铠主编的《文明的轮回:中国服饰文化的历程》,徐静主编的《中国服饰史》,赵斌主编的《唐代宫廷服饰》等。中国文物学会专家委员会主编的《中国艺术史图典——服饰造型卷》以物证史,通过文物揭示艺术的内涵和文化信息。

曹喆在《以敦煌壁画为主要材料的唐代服饰史研究》中,以论证敦煌壁画中的哪些服饰是以唐代服饰为主,探讨了如何利用图像的方法讨论问题,总结了唐代服饰的四个特征。邬文霞在《敦煌石窟唐五代官员画像之服饰研究》中,对五代帝王服饰、国王服饰、官员朝服等内容进行图像资料与古典文学的对比研究。谢静在《敦煌石窟中的少数民族服饰研究》中,对石窟艺术专题、石窟艺术与社会历史、服饰种类、佛教洞窟与寺庙的仪轨、洞窟的个案、特定历史时期的图像普查等做了分类研究。李肖冰编著的《中国西域民族服饰研究》在新疆出土的服饰文物、壁画、塑像中,对西域民族的衣冠配饰等做了充分的研究;东华大学出版的《中国古代少数民族服饰研究》党项卷、吐蕃卷、契丹卷、蒙元卷、女真卷

[1]蔡远卓.唐代回鹘冠饰研究[D].西安工程大学,2018.

[2]董晓荣.敦煌壁画中的固姑冠[J].敦煌研究,2006(03),27-32.

对其固有的民族服饰，包括材料、纹样、色彩偏好及相关的习俗制度都进行了丰富的分析解读，对他们服饰的文化内涵、特征、历史与现状等内容进行解读和比较，对他们生态环境、宗教信仰、风俗传承、价值取向等在服饰款式、色彩、纹样以及着装方式进行了详细的阐释。

综上所述，在这些研究中，有对某一个民族帽饰的系统研究，如《唐代回鹘冠饰研究》《敦煌莫高窟壁画中吐蕃赞普冠帽及辫发考》，也有对敦煌壁画中某种帽饰的专题研究，如《敦煌壁画中幘头的分类及其断代功能刍议》《敦煌壁画中的固姑冠》。古代服饰史是研究中原王朝服饰文化及唐代服饰文化的主要文献资料。这部分的服饰历史、图像资料以及学界对敦煌服饰的研究成果，为后人学术研究提供了材料基础和参考价值，使我们对唐代服饰的起源、特征有了更深的认识。敦煌服饰文化和西域少数民族服饰的研究，为后人对敦煌壁画中的服饰研究起到了引路与指导的作用。但是在帽饰专题研究领域，对毡帽的探讨相对薄弱，更没有专题性或与现代设计结合的理论研究，缺乏深入的探讨。

#### 四、研究方法

文献归纳法：基于历史文献、前人研究成果，对照敦煌壁画图像资料，印证壁画中的冠帽曾在中国历史上的使用及发展规律，做到文献、实物、图像相互印证。

实地考察法：通过对敦煌莫高窟实地考察，走进窟中考察观摩，再搜集具体资料，进一步地观察和归纳、分析、总结，通过多次循环，逐步达到理论解释。

图文互证法：以壁画图像资料为基础，结合相关文献典籍论述说明，确保结论的直观性与真实性。

数据分析法：统计网络电商平台的商品数据，为设计理论思考与客观分析提供数据参考。

## 第一章 毡帽的形成与演变

### 一、毡帽的形成概况

毡帽，多以毡、罽制成。“罽”字，孔安国曰：“贡四兽之皮也。织皮，今罽也。”将羊或者其他动物的皮、毛经湿、热、压力等作用，压制成块片状的原始材料。因富有较好的保温、柔韧等性能，可制作毡帽及其他御寒物品。

中国目前考古所发现最早的帽饰可追溯到新石器时期。从服装起源的“适应环境说”去分析，原始社会的帽子的确是随着衣服的发展而产生，是劳动产物。原始人在狩猎过程中为了不使自己暴露在猎物与野兽面前，往往用兽皮将自己伪装成猎物模样，以便悄无声息地靠近目标猎物，从而达到更好的狩猎效果。使兽皮毛的作用在人的身上发挥了起来。《后汉书·舆服志》记载：“上古衣毛而冒皮”《释名》：“冒，帽也。”就是利用兽皮毛制作成服装穿戴在身上。毡帽就是兽皮作为服饰的典型案例，也多被认为是北方民族所戴之“头衣”，被人们贬其为“上古穴居野处衣毛帽皮”、“野人之服也”，与冠相比，其礼仪文化与内涵便少了许多。关于毡帽的来历，也曾流传过一个古老的故事：相传在春秋越王勾践时期，有几个猎人相约会稽山打猎，打伤了一只老虎，老虎负伤进穴而毙。旁边还有嗷嗷待哺的小老虎，猎人发现小老虎躺过的地方有锅底状的毡块，既结实松软，又光洁暖和，是由吃剩的羊毛、猪毛长年累月躺压叠积而成，便受此启发，毡帽由此而产生。

服饰的发展首先依靠于纺织工艺技术的进步，对工艺技术的认识需在不断的生产实践中逐渐成熟和进步。其次源于材料的进步，从畜牧业到种植业再到手工业，每一阶段材料的更新都推动了服饰的发展和进步。文献记载在两千七百多年前的周代已有用细毛制成毡的生产活动，《周礼注疏》卷七曰：“共其毳毛为毡，以待邦事。”至东汉时期，由于各民族之间往来频繁，毡帽逐渐被中原地区人民所接受，也由于汉灵帝本人的喜好，加速了胡服的盛行。后在楼兰遗址和罗布淖尔墓又有汉代毡帽出土，以及汉代出土的陶俑戴卷檐毡帽更是示例。据《南齐书·五行志》记载，南朝齐国皇室肖湛所设计具有遮风功能的帽子，就是毡帽。唐代也有用白毡制作的毡帽，称之为“白题”，广行民间。《水浒传》中描写宋代官兵、武将常戴白毡帽、毡笠，有很多描写林冲戴毡笠形象，如：原文写道：“再穿了白布衫，系了搭膊，把毡笠子带上，将葫芦里冷酒都吃尽了。”到明清、

民国时期，毡帽就成为了大众常穿戴的市井服饰，明代张岱在《夜航船》记述：“秦汉始效羌人制为毡帽。”<sup>[1]</sup>这与明代会稽人曾石卿“鹅黄蚕茧燕毡帽”之句一样，都认为毡帽源自“羌人”和“燕地”。鲁迅在《故乡》《阿甘正传》等著作中多次描述过百姓穿戴毡帽的情景。

早期西方有关于疑似尖顶毡帽的资料在中亚和西亚多有发现。波斯阿契美尼德王朝大流士一世（公元前 522—前 486）的贝希斯敦铭文和波利斯铭文、苏萨铭文、纳克泽·罗斯塔等铭文中，一再提到“萨迦（SakaHavmaverga, SakaTigakhamda）”，并称之为“戴尖帽的”萨迦族人。贝希斯敦铭文上方浮雕中表现的被俘的萨迦人及波斯波利斯浮雕中描绘的向阿赫门王朝朝贡的萨迦人，牵骆驼的巴克特里亚人及南俄库尔奥巴（刻赤）和沃罗涅日发现的金银合金瓶画中的斯基泰人，都是戴着护盖两耳的尖帽子<sup>[2]</sup>。这些尖顶帽与新疆扎滚鲁克墓地出土的尖顶毡帽造型相似。

一部分学者认为，在史前时期在西域各地活动的戴尖顶帽的民族应属塞种（斯基泰人）<sup>[3]</sup>；另一部分学者则认为，在且末和罗布淖尔地区（包括古墓沟墓地等）所发现的距今三千多年的原始印欧人群的遗存，应为吐火罗人在塔里木盆地南缘向东发展的结果<sup>[4]</sup>。然而，塞人与吐火罗人在种族和文化方面存在着极大的相似性，吐火罗人与塞人之间又存在着较为复杂的民族关系，这是史学研究中的一个难题，也是早期尖顶帽毡帽溯源的难题<sup>[5]</sup>。限于目前的研究状况，还很难确认在史前时期活动于楼兰鄯善地区的戴尖顶帽人的具体族属。但是，从所发现的遗迹和遗物来看，这些戴尖顶帽的楼兰人其种族属性应为欧罗巴人种，其艺术面貌与塞种文化和吐火罗文化具有密切的关系<sup>[6]</sup>。

## 二、毡帽的演变因素

影响服饰文化演变的因素有很多，如：自然环境、民族迁徙、文化交融等多种因素。其中自然环境因素是服饰产生和演变的先决条件，决定了服装构成的基

[1] 明)张岱,撰.刘耀林,校注.夜航船[M].浙江:古籍出版社,1987.

[2] 周菁葆.日本正仓院所藏尖顶帽艺术溯源[J].浙江纺织服装职业技术学院学报,2012,11(01):56-59.

[3] 薛宗正.中国新疆古代社会生活史[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1993.

[4] 林梅村.西域文明[M].上海:东方出版社,1995.

[5] 周菁葆.日本正仓院所藏尖顶帽艺术溯源[J].浙江纺织服装职业技术学院学报,2012,11(01):56-59.

[6] 李青.古楼兰鄯善艺术综论[M].北京:中华书局,2005.

本要素；人类迁徙既导致了环境因素对服饰演变的影响，也同时导致了文化交流对服饰演变的间接影响，可以称人类的迁徙活动是传播服饰文化的主要途径。

### （一）自然环境因素

人类在探索自然的过程中，从自然界中汲取生活所需的营养进行发展，并向后世延续。每个地区的民族文化都会受到当地自然环境的影响，尤其是在生产力不足的原始时期，自然环境更是影响人类发展的首要因素。不同的环境对帽子的功能要求不同。例如生活在西北部草原的游牧民族，长期随畜逐水草而居，草原地区昼夜温差大且气温多变。为了更好地适应多变的环境，保障头部温度，游牧民族便更加重视帽子的制作。独特的生活方式使他们以就地取材的形式，制作以动物皮毛为原材料的毡帽。帽子的毡质通常选用较厚并配有动物的绒毛，很多毡帽两侧都有下耷的护耳，为了抵御冬季刺骨的寒风。同时，游牧民族的毡帽制作上既要适应复杂多变的草原环境，也要更贴合头部，以适应骑马活动；南方少数民族的毡帽因为气候温暖的原因，毡帽的厚度较薄，搭配麻、棉制作。由此可以看出毡帽的演变是随着地区环境的变化而演变，其造型样式与材质并不是一成不变的。

历史文献中曾记载毡帽因环境影响受到的演变，《太平广记》中曾记载“是时，京师始重扬州毡帽。”<sup>[1]</sup>长安地处西北，属于温带季风气候，夏季也是炎热干燥的，用毛毡所制的毡帽肯定与季节不符。李匡义在《资暇集》中对永贞到会昌年间的毡帽向“扬州毡帽”的演变过程进行了记载：“永贞之前，组藤为盖，曰席帽，取其轻也。后或以太薄，冬则不御霜寒，夏则不障暑气，乃细色罽代藤，曰毡帽，贵其厚也，非崇贵莫戴，而人亦未尚。”<sup>[2]</sup>这里的“毡帽”就不是传统意义上西域人所穿戴的毡帽，从“乃细色罽代藤”这句中便能看出，这是中原人对毡帽原材料的更新，同时也是对席帽的一种融合更新。“‘叠销帽’，虽示其妙，与毡帽之庇悬矣。”<sup>[3]</sup>北方人因为寒冷用毡制成毡帽，南方却以相同的样式以结丝织成<sup>[4]</sup>。扬州毡帽在中晚唐时期的中原地区流行，最主要的原因就是其适应季节而作出的改变，更适合杭州地区的自然环境。在敦煌壁画中不曾看到此类毡帽样式的图像资料，主要原因是中晚唐时期敦煌地区局势较为动荡，致使敦煌

[1] (宋)李昉编.太平广记卷 153 卷:裴度条[M]北京:中华书局,2013.1101-1102.

[2] (唐)李匡义,资暇集.[M]卷下,中华书局,上海:商务印刷馆《丛书集成初编》本,27.

[3] (唐)李匡义,资暇集.[M]卷下,中华书局,上海:商务印刷馆《丛书集成初编》本,27.

[4] 李怡.唐代汉族男子服饰研究[D].陕西师范大学,2001.

壁画中晚唐资料的地域性过强，主要以吐蕃文化为主，使这种盛于长安的潮流风尚难于同步影响至此<sup>[1]</sup>。

## （二）民族迁徙因素

最初迁徙的主要目的是生存所需的向外探索，从服饰的起源开始，迁徙就是影响服饰更新变化的重要原因之一。由于人类从赤道向地球两极的迁移行动，导致花草枝叶裹体的单一性，迫使他们要遵循环境因素影响，用狩猎中所获得天然的兽皮体毛抵御自然风寒，后在物质条件达到满足时，使用皮毛尾羽材料等装扮自己，毡帽从简到繁的演变也是如此。

迁徙另一方面是人类受到迁入地的积极因素影响而起到的拉力作用。随着中原文化与经济的影响增大，很多中亚人沿着丝绸之路进入中原，他们在中原地区居住时间变长，多多少少受到了汉族人生活习惯的影响。此时胡汉联姻现象出现，这种情况至唐中期以后逐渐增多。商务往来、民族迁徙以及通婚，致使很多少数民族迁移到中原地区或靠近中原地区生活，商人和僧侣以及迁徙的人都成为了当时服饰文化迁徙的传播者。一些民族服饰文化与汉族服饰文化进行了交融，主要表现的是很多中原汉人改变其穿戴习惯，并改变汉人的服饰造型，也有部分表现在汉族服饰对少数民族服饰的影响。羽田亨《西域文明史概论》《西域文化史》两本书中，认为中国中原地区与中亚文化中部分西方性质的文化产生了相互的影响。

服饰作为民族认同的标志之一，在促进民族认同感和增强族群凝聚力方面具有重要的意义。欧亚草原西部和近东地区人们族属不同，具有标志身份、地位和族群认同的服饰也多种多样。尖顶帽在公元前6世纪中期以后的欧亚草原西部出现较多、普遍被当作是斯基泰人和萨迦人的标志性服饰<sup>[2]</sup>。在甘肃张家川马家塬墓地中发现尖顶帽，不仅有甘青地区传统的羌戎系文化因素，还有秦文化、楚文化和斯基泰文化因素<sup>[3]</sup>。足以见得，在早期的民族迁徙活动中就有了文化交流、技术交流以及商务往来的现象，使西亚的尖顶帽文化早在史前就传入我国。

在中亚和西亚地区，公元前7——公元前6世纪的埃兰印章和达吉斯坦、安德斯克以及库塔伊西及高加索地区即有头戴尖顶帽的人物雕像出现；公元前6—

[1]纳春英.隋唐服饰研究[D].陕西师范大学,2014.

[2]王辉.甘肃发现的两周时期的“胡人”形象[J].考古与文物,2013(06):59-68.

[3]王辉.张家川马家塬墓地相关问题初探[J].文物,2009(10):70-77.

—公元前 5 世纪，中亚草原塞人贵族墓的“金衣人”、伊朗波斯波利斯宫殿上的萨迦人和牵骆驼的巴克特里亚人（如图 1.1）贝希斯敦碑铭上方的塞人斯昆哈首领等，均头戴尖顶帽；公元前 6——公元前 2 世纪的阿尔泰巴泽雷克古墓出土了尖顶帽实物；公元前 5——公元前 4 世纪的阿姆河出土的宝藏中有银质戴尖顶帽的人物雕像；公元前 3 世纪的安息王朝国王头戴尖顶帽；公元 1——4 世纪的贵霜遗址中有头戴尖顶帽的人物形象；公元 2——3 世纪的古代大夏佛寺洞窟中有尖顶帽人物雕像<sup>[1]</sup>。在敦煌文书 s. 613 号文书《西魏大统十三年(547)瓜州计帐》出现入籍粟特人后，到了唐朝在敦煌文书中又出现粟特人记载<sup>[2]</sup>。敦煌佛爷庙湾出土的唐代模印砖墓，与伊朗波斯利斯宫殿上的萨迦人题材相似。不同的是，前者牵马，后者牵驼，尖顶帽的样式也有区别（如图 1.2 所示）。从发现尖顶帽的时间和地理位置看，尖顶帽是逐渐由西向东、向南传入我国。



### （三）文化特征因素

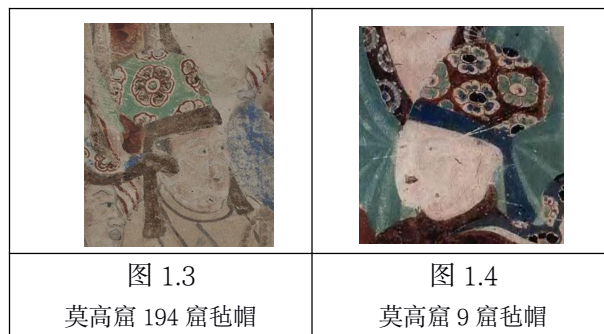
每个民族都有其独特的历史和文化，不同的种族在其历史发展过程中创造了各自独具特色的民族文化，这种民族文化直接或间接地形成了服饰和穿戴习俗，形成了不同的服饰文化。文化影响因素主要是两个方面，一方面是民族迁移导致的文化融合，另一方面则是经济与物质条件改变后的文化追求。民族迁移使某地区的文化出现多元化的交叉发展；美的需求让生产与生产力的关系得到了更紧密的结合。文化的传播结果会以文字或图案的方式被古人记录下来，初唐时期莫高窟 220 窟、盛唐时期 194 窟及 103 窟《维摩诘经变》中的《各国王子礼佛图》，

[1]王治来.中亚史纲[M].长沙:湖南教育出版社,1986.28-29.

[2]马舟.唐五代时期敦煌粟特人的几个问题[D].南京师范大学,2015.

与陕西乾陵的章怀太子墓中的各国礼宝图、昭陵墓的十四酋长石雕像的主题和内容都如出一辙<sup>[1]</sup>。敦煌至咸阳距离约 1700 公里，但没有阻碍两地的文化交流，文化交流也无形中影响了两地人们的服饰认知和审美表现。

从盛唐时期莫高窟 194 窟《维摩诘经变》、晚唐时期莫高窟 9 窟的《维摩诘经变》中可以看出，其中都有一位听法王子头戴浑脱毡帽，此毡帽除了浑脱毡帽的特点外，独特的是这顶毡帽与其他壁画中的浑脱毡帽不同，其有类似平式幞头的二带交垂。这充分的体现了服饰文化相互影响所导致的服饰变化（如图 1.3、图 1.4 所示）。



考古学者发现，某种文化传播范围的大小，与本群族势力大小及活动范围有很大的联系。中国地域辽阔，汉文化雄厚，即使在没有向外扩张的情况下，也会影响到邻国文化。这种文化交流改变也是双向的，同样会受到邻国的影响。当经济发展到一定程度时，产生交互作用的文化就会通过人们的审美表现出来，这种文化变化的表现是最显著的，同时间接地提升了手工艺者自身的审美，并使之流传。主要以我们对古代工艺品、服饰、建筑的材料、工艺来判断。

[1]谭婵雪.敦煌石窟全集·服饰画卷[M].香港:商务印刷馆有限公司,2006.85-86



## 第二章 唐代敦煌壁画中的毡帽造型与文化内涵

地处河西走廊西端的敦煌，作为东西文化交融的门户，在文化交流方面起到了举足轻重的作用。汉代已在敦煌设郡，汇聚了大批的汉人与西域人，形成了“华戎所交，一都会也”的繁荣景象。隋代敦煌的地理位置愈加重要，隋唐通往西域的北中南三条道路都是从敦煌出发，敦煌具有中西交通的枢纽地位，是“咽喉之地”<sup>[1]</sup>。唐代更是将敦煌设为中原王朝进军西域物资与兵员的供应基地，长期地作为对外交往的重要窗口。使古代敦煌地区成为西域地区重要的经济、政治、文化中心。敦煌莫高窟是研究中原与西域各民族服饰文化的重要图像资料。本章通过总结唐代敦煌壁画中绘制的毡帽造型特点，根据他们的造型特点进行分类，并分析其蕴含的文化内涵。

### 一、毡帽帽顶造型

#### (一) 尖顶毡帽

尖顶毡帽又称胡帽、蕃帽、尖顶帽、胡公帽、浑脱帽，是西域人常戴的帽饰。很多学者在对“胡帽”进行研究时，往往将这些帽饰过于区分或混为一谈。通过分析“尖顶毡帽”“胡帽”“浑脱帽”三个名词便可得到其中的关系，并对其进行分类。

据唐五代笔记小说的记载，唐代有一种浑脱毡帽，张鷟《朝野僉载·长孙无忌》云：“赵公长孙无忌以乌羊毛为浑脱毡帽，天下慕之，其帽为‘赵公浑脱’。后坐事长流岭南，浑脱之言，于是效焉”<sup>[2]</sup>。在西夏文辞书《文海·杂类》中对“皮囊（浑脱）”一词进行了解释：意思是“皮囊(浑脱)，皮全集右，此者皮不割全剥落则谓皮囊(浑脱)”<sup>[3]</sup>。北魏时期贾思勰《齐民要术》中最早记录了“浑脱”一词：“既熟，浑脱，去两头，六寸断之”<sup>[4]</sup>。因浑脱原指北方游牧民族把动物骨肉去除，将皮整张剥下所制作成的革囊或皮袋，后人以此方式制作的帽饰戴在头上，才称之为浑脱帽。浑脱帽的顶部也呈尖形，周围织花纹或镶珠，多呈卷沿上翻式，所用面料既有锦缎也有毛毡<sup>[5]</sup>，如西安市白家口盛唐墓的《戴浑脱

[1](唐)魏征,令狐德棻撰.隋书卷 67[M].北京:中华书局,1973.1579—1590.

[2](唐)张鷟撰,赵守俨点校:《朝野僉载》卷一[M],《历代史料笔记丛刊》本,北京:中华书局,1984,11.

[3]史金波,白滨,黄振华.文海研究[M].北京:中国社会科学出版社,1984.

[4]贾思勰(撰),李立雄,蔡梦麒(点校).齐民要术[M].北京:团结出版社,1996.

[5]程旭.唐墓壁画中周边民族文化因素及其反映的民族关系[D].兰州大学,2012.

帽的屏风仕女图》中的浑脱帽<sup>[1]</sup>。吴紫雯在《敦煌壁画维摩诘经变中的各国王子礼佛图首服研究》中认为浑脱帽的前身是毡帽<sup>[2]</sup>。尚衍斌先生在《尖顶帽饰考》一文中，认为古时候的尖顶帽与胡帽有一定的继承关系，特点为尖顶。但尚衍斌先生认为“所谓‘胡帽’也称为‘浑脱帽’，其式样特征是以皮为帽，形圆如钵，另一种胡帽‘帽卷詹锐’。由此可见，尖顶帽和胡帽的共同特点之一是尖顶”<sup>[3]</sup>。同样有内涵意义的“胡”字作为泛指中国古代西北地区的少数民族的代表性名词，其内涵远远要大于“浑脱”二字。尖顶帽是帽顶造型为尖顶的帽饰，胡帽是针对胡人戴的帽饰的泛称，胡人也戴其他形式的帽子，帽饰款式、形式多样，包括帷帽、风帽、貂帽、毡帽等。所以笔者认为“尖顶帽和胡帽的共同特点之一是尖顶。”这一说法并不是很严谨。“浑脱”一词最初的来源本是一种制作材料与制作方法的归纳总结，最后才衍生出“浑脱帽”“浑脱舞”等名词。“尖顶毡帽”是从造型与材质方面归类的一种帽饰称谓，所以若从帽子的外形来归类，浑脱帽的帽顶呈尖状便可称为尖顶毡帽或尖顶浑脱毡帽，若不是尖状就为其他造型的浑脱帽，也可直接为毡帽。

敦煌壁画中出现的尖顶毡帽造型多样。初唐时期莫高窟 332 窟（如图 2.1 所示）、盛唐时期 103 窟的尖顶帽形制相比其他尖顶帽较为特殊（如图 2.2 所示），前者由三片三角形毡布拼缝，外形为三棱锥样，后者为两片毡片拼缝而成，侧片有圆形装饰。初唐时期莫高窟 220 窟中左下其中一位听佛王子头戴的尖顶毡帽造型也非常独特，帽子两侧不仅有毛绒厚实的护耳，帽顶还有两层造型丰富的装饰，二层为红色倒塔式，一层以羽毛装饰，其连接处由白色毛球装饰（如图 2.3 所示）。盛唐时期莫高窟 45 窟法华经变《胡商遇盗图》中的素白高筒尖顶毡帽（如图 2.4 所示），帽身较高，由一片或两片扇形毡片缝制而成，如：敦煌研究院收藏的唐代彩绘木雕胡人木俑，头戴尖顶毡帽，与唐代敦煌壁画中的胡人造型十分相近。中唐时期莫高窟 237 窟《吐蕃赞普礼佛图》有一戴双尖顶毡帽者（如图 2.5 所示），与陕西西安出土的唐代彩绘阿拉伯骑马狩猎陶俑的帽饰相似，推测可能是阿拉伯王子<sup>[4]</sup>。五代时期莫高窟 53 窟和宋代时期莫高窟 7 窟也有这种样式的双尖顶毡帽。唐代时期敦煌壁画中不同造型的尖顶毡帽不仅体现了唐代服饰文化的多样性，






[1]冀东山,神韵与辉煌——陕西历史博物馆国宝鉴赏唐墓壁画卷[M],西安:三秦出版社,2006.232.

[2]吴紫雯.敦煌壁画维摩诘经变中的各国王子礼佛图首服研究[D].北京服装学院,2019.

[3]尚衍斌.尖顶帽考释[J].喀什师范学院学报,1991(01).55-59.

[4]谭婵雪.敦煌石窟全集·服饰画卷[M].香港:商务印刷馆有限公司,2006.148.

也反映了唐代政治制度、思想观念的开放，同时也表现了设计思想的丰富性。

				
图 2.1 莫高窟 332 窟 尖顶毡帽	图 2.2 莫高窟 103 窟 尖顶毡帽	图 2.3 莫高窟 220 窟 尖顶毡帽	图 2.4 莫高窟 45 窟 尖顶毡帽	图 2.5 莫高窟 237 窟 双尖顶毡帽

除了敦煌壁画外，还有很多出土文物、壁画、岩画上出现尖顶毡帽或疑似尖顶毡帽的尖顶帽。新疆、甘肃肃北地区早期岩画中出现大量类似尖顶帽的人物形象，岩画中头戴尖帽的猎人们或马追驰张弓射猎，具有浓厚的生活气息。在新疆古墓沟墓地、铁板河墓地、库姆河 36 号墓地等处就已发现早期的尖顶帽<sup>[1]</sup>。考古工作者于 1979 年在楼兰遗址附近的古墓沟中发掘出 42 座墓葬，经研究发现，此遗址葬俗具有浓郁的游牧民族特征，其中少量出土遗体头戴尖顶毡帽<sup>[2]</sup>。此外在新疆哈巴河县与呼图壁县的岩画中都有发现头戴尖顶帽的人物形象，新疆哈巴河县发现的两幅岩画中，其中一幅绘有两位放牧者正在驱赶牲畜，头戴尖顶帽双臂伸长。另一幅中绘有徒步驾车、头戴尖顶帽的人物形象。两幅岩画直观反映出新疆阿尔泰地区当时的游牧民族人物形象<sup>[3]</sup>。呼图壁县康家石门子的岩画中出现多个头戴尖顶帽的人物形象，且在帽上装饰翎羽。在新疆克孜尔十七号窟的拱形顶上绘有“马王本生”故事画，画面中三人骑在一匹马上，头戴呈高而尖的帽饰，身穿对称连襟外套，腰间束戴，脚穿高靴子。分析这种类型的尖顶帽应是受到月氏遗风影响。

除新疆、甘肃地区外，在内蒙古阴山岩画中亦多有尖顶帽图像出现。另外，在陕西、宁夏、河北磁县、重庆、四川彭山、河南洛阳及孟津、山东青州和临淄、安徽马鞍山、湖南长沙、广西贵县以及东北地区都曾发现有戴尖顶帽的玉雕、陶

[1]信晓瑜.公元前 2000 年到公元前 200 年的新疆史前服饰研究[D].东华大学,2016.

[2]王炳华.孔雀河古墓沟发掘及其初步研究[J].新疆社会科学,1983(1).

[3]新疆考古[J].新疆文物考古所.第一期报道,2013.

塑和石雕等作品<sup>[1]</sup>。河南洛阳关林二号唐墓出土的《三彩牵马俑》一身胡人装束，头戴尖顶毡帽，生动地反映了当时西域人的着衣特点；山西省长治唐墓出土的《陶制骑驼胡人俑》满脸络腮胡，头戴尖顶卷檐毡帽，十分具有西域人特征；敦煌佛爷庙出土的《胡人牵驼砖》中的牵驼人头戴中亚塞种人的尖顶毡帽。头戴尖顶帽的形象普遍被学者们认为是分辨塞种人的主要特征。据史料记载，距今三千多年前，塞种人就已活动在中帕米尔、天山及新疆北部大部分地区。也有很多学者认为，只有分布在新疆的塔什库尔干的塔吉克族是中亚塞种人唯一的后裔。如今新疆的部分少数民族依然受到塞种人的影响，依然留存着古代时期月氏、乌孙等民族的尖顶帽传统。如：哈萨克族“妇女花帽”、柯尔克孜族的“白毡帽”。

唐代诗人刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》中有“石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细黻胡衫双袖小。”<sup>[2]</sup>的画面描写。苏思勖墓中有一幅乐舞壁画同样记录了诗中的这一画面，画面中央有一大胡子、高鼻梁的西域面孔正在舞蹈，头戴白色尖顶毡帽。不同的是，此人穿着中原的舞蹈长袖翩然起舞，唐代时期的吐鲁番本地男子大部分戴尖顶毡帽和卷沿毡帽。吐鲁番阿斯塔那 206 号墓出土的唐代彩绘木雕胡人俑所戴的尖顶帽，是比较典型的尖顶毡帽。伊本·阿西尔《全史》中记载，回鹘人也戴尖顶高帽子，这尖顶高帽可能是尖顶毡帽。据《旧唐书·回纥传》记载，回鹘原本是个“居无恒所，随水草流移”<sup>[3]</sup>的草原游牧民族。由于受地区气候和突厥等西域民族文化的影响，早期回鹘帽子主要起着御寒作用，样式比较单一，以尖顶毡帽为主，材料与其他西域地区的民族服装无异，主要是由毡和皮革及本地其他材料制成<sup>[4]</sup>。

若从帽顶造型来分类，毡笠也属于尖顶毡帽的一种。据文献记载，契丹人有种首服被称为毡笠，从名称看，毡笠也应该是毛毡制成的斗笠状的帽子<sup>[5]</sup>。宋代高承撰写的《事物纪原·席帽》：“本羌人首服，以羊毛为之谓之毡帽，即今之毡笠也”<sup>[6]</sup>。晚唐时期莫高窟 12 窟壁画《耕作》中，农夫头戴深色笠帽，笔者认为其可能是毡笠（如图 2.6 所示）。原因有二，一是若该农夫头戴竹丝棕叶所编的斗笠，对比其他壁画中的其他竹质材料应该颜色相近。二是对比初唐时期莫

[1]林通雁.中国陵墓雕塑全集:东汉三国[M].西安:陕西人民美术出版社,2009.

[2]全唐诗下,第七函第九册[M].上海:上海古籍出版社,1995,1187.

[3](后晋)刘昫等撰,旧唐书.卷一九五:回纥传[M].北京:中华书局,1975.

[4]蔡远卓.唐代回鹘冠饰研究[D].西安工程大学,2018.

[5]包铭新,李薏.中国北方少数民族·契丹卷[M].上海:东华大学出版社,2013,81.

[6](宋)高承撰,(明)李果订,金圆,许沛藻点校.事物纪原[M].北京:中华书局,1989,138.

高窟 103 窟农夫头戴的斗笠，明显可以看出 12 窟的农夫头戴的笠帽没有 103 窟斗笠轻薄较硬的质地，并且对比帽檐与帽身的线条，12 窟的笠帽质地也显得更软，曲线更强（如图 2.7 所示）。



## （二）圆顶毡帽

圆顶毡帽，与尖顶毡帽类似，顶部为圆形<sup>[1]</sup>，莫高窟壁画中有多处圆顶毡帽出现。盛唐时期莫高窟 45 窟壁画《观音经变》中的《商人遇盗图》，其中一胡商戴灰色圆顶毡帽，其圆形的帽顶与其他胡商的尖顶毡帽区别极为明显（如图 2.8 所示）。盛唐时期莫高窟 103 窟《维摩诘经变》中各国王子得到菩萨赠送香饭的情节中，其中一王子头戴毛绒橘色毡帽，护耳中间部位有水滴状做装饰（如图 2.9 所示）。盛唐时期莫高窟 194 窟其中一王子头戴圆顶毡帽，与其他毡帽不同的是，这顶毡帽两侧有两个类似幞头的软脚（如图 2.10 所示）。中唐时期莫高窟 159 窟的圆顶毡帽，帽檐周围有黄色绒毛，在侧面帽耳的位置装饰动物羽毛，半圆球形红色帽身对比分散的绿色装饰圆圈，活泼可爱，具有鲜明的装饰效果（如图 2.11 所示）。中唐时期莫高窟 237 窟的圆顶毡帽肉色帽身，帽檐蓝色连续分布的圆形装饰，绒毛的护耳呈圆形片状并绘有四叶草相似纹样，下颌系带（如图 2.12 所示）。这种下颌系带的帽饰，是为了方便马上的骑行活动，防止脱落。中唐时期莫高窟 158 窟《各国王子举哀图》，一王子头戴圆顶毡帽，造型独特，帽檐的正面与两侧都翻起一角，每个翻起的帽檐角上都用珍珠做装饰，下颌也有系带，具有十足的实用性与设计感（如图 2.13 所示）。

[1]吴紫雯.敦煌壁画维摩诘经变中的各国王子礼佛图首服研究[D].北京服装学院,2019.

		
图 2.8 莫高窟 45 窟圆顶毡帽	图 2.9 莫高窟 103 窟圆顶毡帽	图 2.10 莫高窟 194 窟圆顶毡帽
		
图 2.11 莫高窟 159 窟圆顶毡帽	图 2.12 莫高窟 237 窟圆顶毡帽	图 2.13 莫高窟 158 窟圆顶毡帽
		
图 2.14 吐鲁番阿斯塔纳古墓出土泥俑	图 2.15 克孜尔石窟 14 窟白色圆顶毡帽	图 2.16 胡腾舞黄釉扁壶

也有其他类型出土的圆顶毡帽，如吐鲁番阿斯塔纳古墓出土的泥俑（如图 2.14 所示）头戴白色圆顶毡帽，造型简洁，与克孜尔石窟 14 窟《马壁龙王救商客》壁画中人物所戴白色毡帽造型较为相似（如图 2.15 所示）。河南安阳县北齐范粹墓出土的《胡腾舞黄釉扁壶》，刻画着一幅刚毅奔放的胡腾舞（如图 2.16 所示）。谢静在其《敦煌地区少数民族服饰研究》一书中认为壶上刻画的乐舞者都戴的是圆顶毡帽“胡腾舞者和四舞乐人，都戴圆顶卷檐虚帽”<sup>[1]</sup>，图中央跳舞者脚踩莲座，头戴尖顶毡帽，两侧击掌伴唱、击钹、弹琵琶的胡人头戴圆顶毡帽，右侧吹横笛的胡人头戴平顶毡帽。

### （三）平顶毡帽

平顶毡帽的特点是平顶、帽檐不宽，为柱状或圆台状。若从帽顶的造型去分类，朝霞冠应被分类为平顶毡帽。朝霞冠的制作材料是吐蕃特有的红色朝霞毡，

[1]谢静.敦煌地区少数民族服饰研究[M].兰州:甘肃教育出版社,2016.254.

《唐会要·卷九十七》“吐蕃”（P2060）中记载，贞元二年，吐蕃向朝廷朝贡的众多物品中就有“朝霞毡”。季羨林先生在《敦煌学大辞典》中认为壁画中赞普和其侍从头戴的是红色的朝霞毡帽<sup>[1]</sup>，目前学者普遍认为筒形或塔形的朝霞毡帽造型是用朝霞毡缠制而成的。中唐时期莫高窟 159 窟维摩诘经变中的《吐蕃赞普听法图》，其中站在众人列队之首的吐蕃王头发中分分向两鬓，头戴红色朝霞毡帽（如图 2.17 所示）。观察中唐时期莫高窟 159 窟与 231 窟中蕃王所戴的朝霞毡帽，不难发现，壁画中所绘制毡帽的大体轮廓与造型都为平顶圆柱形图（如图 2.18 所示）。



平顶毡帽在其他出土文物中同样可以见到，如陕西唐礼贤墓出土的《宾客图》（如图 2.19 所示），站在画面中最右侧的宾客着厚实的毡帽，帽身较矮，造型有别于其他所出现的平顶毡帽，对比其他平顶毡帽，其两侧有两个团状毛绒护耳，以此推测其来在高寒地区。虽然这种平顶毡帽在唐代敦煌壁画及出土文物中并不多见，但这种类型的毡帽早已出现，如西安市北郊未央区北周时期的安伽墓，此墓是风格独特的华粟特人墓葬，墓中出土的《狩猎图》中，刻绘了萨宝头戴平顶毡帽，准备射猎迎面扑来的雄狮的场景<sup>[2]</sup>（如图 2.19 所示）。萨宝射狮的下方，刻绘一粟特人头戴圆顶毡帽，骑马追赶猎物的场景。

可以从早期克孜尔千佛洞所出现的平顶毡帽对比中发现，导致平顶毡帽与尖顶毡帽造型不同的原因是制作方式之间的差异。尖顶毡帽的帽身往往是由一块扇形毡缝制而成，最多由两至三块三角形毡拼接缝制而成。从造型的结构分解看，

[1]季羨林,敦煌学大辞典[M].上海:上海辞书出版社,1998.215.

[2]荣新江,张志清.从撒马尔干到长安粟特人在中国的文化遗迹[M].北京:北京图书馆出版社,2004.72.

平顶毡帽的制作工艺更为复杂，帽身侧片材料与帽顶的材料是单独分开的，即使从早期克孜尔千佛洞 17 窟壁画中的平顶帽看，圆台形的帽身与帽顶也明显存在着垂直关系（如图 2.21 所示）。



## 二、毡帽帽檐造型

《唐代九姓胡与突厥文化》中，作者对卷檐毡帽和尖顶毡帽的穿戴功能作了区分，相比尖顶毡帽的抵御风雨的功能，卷檐毡帽的功能多用于遮阳远视<sup>[1]</sup>。卷檐毡帽较多出现在中亚、北方游牧民族生活地区，但南方的少数民族也有戴卷檐毡帽的习俗。唐代诗人张祜在《观杨瑗柘枝》中描写南方民族“鼉鼓”：“促叠蛮鼉引柘枝，卷簷虚帽带交垂，罗衫宛蹲身处，红锦靴柔踏节时”<sup>[2]</sup>。诗中称“鼉鼓族”为蛮鼉，戴的帽子为卷檐毡帽。“卷檐虚帽”是一种男女通用的胡帽，用锦、毡、皮缝合而成，顶部高耸，帽檐部分上卷。所谓“虚帽”，就是指这种帽子顶部尖，中部空<sup>[3]</sup>。同时期杨堂墓出土的男侍俑头戴高领卷沿毡帽，两鬓部帽沿下垂。莫高窟 9 窟《维摩诘经变》中有一位听法王子头戴类似诗中描述的毡帽，团花装饰帽身，帽檐处有薄的卷折翻檐，用相同宽度的饰带缠绕一周，剩余的系带在两耳侧后方交垂。

盛唐时期莫高窟 194 窟和中唐时期 237 窟的蓝色宽檐带花卷檐毡帽与晚唐时期莫高窟 9 窟、18 窟的绿色宽檐带花卷檐毡帽相比，四个石窟中的毡帽在造型、纹样组成方面存在一定相似性，但颜色有所不同，且 18 窟中所绘制的毡帽帽顶

[1]蔡鸿生.唐代九姓胡与突厥文化[M].北京:中华书局,1998-12-1.

[2]全唐诗·卷五十一[M].北京:中华书局,1996.

[3]贾玺增.中国古代首服研究[D].东华大学,2007.



较圆，属于圆顶的卷檐毡帽（如图 2.22、2.23、2.25、2.26 所示）。甘肃省庆城县穆泰墓出土的唐朝开元年间的彩绘胡人俑，与上述四顶卷檐毡帽造型相近，其面部表情夸张，头戴尖顶卷檐毡帽，帽子内部和正面绘有花纹纹饰，侧面有菱形作为装饰。此陶胡人陶俑整体刻画精细，毡帽以立体塑造方式表现，帽身分别以两侧毡片、中间毡片衔接而成，结构清晰。还有史料上记录了没有装饰图案的卷檐毡帽。如《明史·舆服志》曰：“其舞师皆戴白卷檐毡帽，涂金帽顶，一撒红缨，紫罗帽撑”<sup>[1]</sup>。

				
图 2.22 莫高窟 194 窟 卷檐毡帽	图 2.23 莫高窟 237 窟 卷檐毡帽	图 2.24 莫高窟 9 窟 卷檐毡帽	图 2.25 莫高窟 18 窟 卷檐毡帽	图 2.26 穆泰墓出土胡人俑

### 三、毡帽纹样造型

#### （一）植物纹

中国传统植物装饰纹样起源较早，可追溯到史前新石器时期<sup>[2]</sup>。唐代植物纹样成为主流纹饰并逐渐走向成熟，莲花纹、牡丹纹、卷草纹、宝相花纹在这一时期不仅流行度较高，而且造型多变。盛行于隋唐时期的宝相花被称为吉祥三宝，是一种具有意向组合的装饰纹样，在敦煌石窟中较为常见，同时在唐代壁画毡帽装饰上亦可见到这种纹样。

在莫高窟盛唐时期 194 窟与中唐时期 237 窟中，各有一位王子头戴圆顶毡帽，毡帽侧面的绒毛护耳处绘有莲花纹样（如图 2.27、2.28 所示）。但是区别于晚唐时期莫高窟 9 窟中王子头戴绿色卷檐毡帽上的莲花纹样，前者的莲花纹花心小且只有叶片四瓣，更像是四叶草纹（如图 2.28 所示）。194 窟中另一顶圆顶毡帽与

[1]明史·舆服志卷六十七[M].北京:中华书局,1975.1652.

[2]李玉峰.西夏装饰纹样研究[D].宁夏大学,2019.

上述 9 窟毡帽上的花纹更为相像（如图 2.31 所示）。前者护耳上的花纹与战国、秦汉时期的瓦当、青铜镜、陶器上出现过的四叶草纹样相似。有学者认为，四叶纹即柿蒂纹是后来佛教莲花纹的原型。

在初唐时期莫高窟 220 窟东壁南门壁画《各民族王子》中，一王子头戴绿色浑脱毡帽，面相白净，与鲜红的嘴唇和绚丽的帽子显得格外显眼，帽身颜色丰富，帽身正面以缠枝卷叶与宝相花装饰，侧面靠近帽檐处有菱形图案装饰（如图 2.32 所示）。在中唐时期莫高窟 158 窟《各国王子举哀图》中，一王子头戴圆顶毡帽，造型十分独特，装饰花纹分布讲究，帽顶中心以展开的团花铺满装饰，帽檐的正面与两侧都翻起一角，每个翻起的帽檐角上绘有荷花，并有珍珠做装饰（如图 2.33 所示）。同一幅画中也有一王子头戴圆顶毡帽，帽身整体呈圆形并绘以植物花朵纹样，帽檐一周以褐色绒毛装饰（图 2.30 所示）。甘肃省庆城县穆泰墓出土的彩绘胡人俑，同是唐代时期的卷檐毡帽，但与笔者搜集到的莫高窟壁画上帽饰不同的是，这顶卷檐毡帽可以从帽檐里面看到团花装饰纹样（如图 2.34 所示）。

			
图 2.27 莫高窟 194 窟花纹毡帽	图 2.28 莫高窟 237 窟花纹毡帽	图 2.29 莫高窟 9 窟花纹毡帽	图 2.30 莫高窟 158 窟花纹毡帽
			
图 2.31 莫高窟 194 窟花纹毡帽	图 2.32 莫高窟 220 窟花纹毡帽	图 2.33 莫高窟 158 窟花纹毡帽	图 2.34 穆泰墓出土胡人俑

## （二）几何纹

几何纹的出现可以追寻到史前新石器时期。根据新石器时期彩陶上所出现的

菱形、圆形等几何图案，可将他们划分为“符号纹”和“装饰纹”。敦煌壁画中几何纹样装饰极为常见，主要有方格纹、菱形纹、联珠纹、水波折纹等，在壁画建筑、壁画边饰、背光、人物服饰等部位均可见到。同样在敦煌壁画毡帽中亦可见到几何纹样装饰。

初唐时期莫高窟 220 窟东壁南门壁画《各民族王子》中，王子头戴尖顶毡帽，帽身一侧的就绘有一菱形图案，并有缠枝卷叶、宝相花装饰（如图 2.35 所示）。盛唐时期莫高窟 103 窟《维摩诘经变》中，描绘菩萨为各国王子赠送香饭的情节，右侧三位王子所戴毡帽两侧绘以圆形纹装饰。其中两位样貌较为年长的王子，他们的毡帽侧面的圆形装饰图案与另一位王子的图案相比，位置相对靠上（如图 2.38 所示）。中唐时期莫高窟 159 窟帽檐的圆顶毡帽，半圆球型红色帽身，绘有绿色圆圈装饰，这样的互补色对比在现代服装设计中经常被使用，称其为撞色设计，为的是给人们带来强烈的视觉冲击。帽檐一周加以黄色绒毛作为装饰，并绘以浅色的竖杠条形纹。帽身整体与装饰形成点、线、面的对比关系（2.39 所示）。中唐时期莫高窟 237 窟王子头戴的圆顶毡帽，帽檐上有蓝色圆形排列装饰，也可能是镶嵌的蓝色宝石。

阿斯塔纳古张雄夫妇墓出土的《胡人驮夫牵驼俑》，人物头戴绘制菱形纹样的尖顶毡帽（如图 2.36 所示），面相清秀，深目高鼻，塑以胡须，头戴白色尖顶毡帽，帽檐外翻露出红色内里，帽身两侧绘有红色菱形图案。与莫高窟 220 窟中的毡帽形式不同，前者装饰纹样繁复，后者朴素简洁。从作品本身的文化内涵与毡帽样式的纹样对照可以看出，前者身份较高，后者身份较低。在甘肃省庆城县穆泰墓出土的彩绘胡人俑，黑色帽身侧面也有白色菱形图案（如图 2.37 所示）。





唐代敦煌壁画毡帽中的几何纹样的装饰大概可分为三类。一是单纯的几何纹样，二是几何图案重组和变形的纹样，三是几何图案与植物纹样的组合纹样。这些几何图案与植物纹样不仅在服饰上表现出独特的魅力，更是在整个莫高窟的洞窟中都占有一席之地。这些几何图形巧妙地结合，充满了趣味，在具备独特的秩序感的同时，也兼具形式美、内容美、意境美，具有相当高的图案艺术成就<sup>[1]</sup>。

#### 四、毡帽的文化内涵

毡帽作为服装配饰与服饰的内涵一样，造型与形式的构成只是外在形态，其发展演变同样也反映了不同时代人们的生活方式和审美观念。毡帽除了防寒遮体之外，也体现出一定的文化特性，不同的材质、造型的毡帽，体现出不同民族的文化特性，以及不同的审美观念。毡帽不仅承载着人类的历史文化，彰显了独特的民族文化特性，还能反映出不同地区的生活方式和环境变化。唐代的毡帽隶属于服饰时尚范围之内，既不具有恒常性，也不具有稳定性，但它却又可以在一定的时期、一定的地域范围内，让社会群体中的大多数人认同，成为一种社会流行的文化<sup>[2]</sup>。

恩格斯在《卡尔·马克思》一书中指出，每个时代的衣食住行代表的不仅仅是经济活动，也是经济活动下特定的意识形态。中外融合、胡汉杂糅，决定了唐代服饰在中国古代鲜明的时代特色。唐代的服装文化有着很强的社会角色标志性，其功能可以作为显著的社会符号，清晰地划分使用者的性别与身份界限，不仅代表着穿着者的性别，还标志着其社会地位、社会职业以及其所处的政治集团、信仰派系等。服饰，作为物质与精神的双重产物，在中华传统文化的基础上推陈出

[1]张婉莉.莫高窟几何形装饰带图案研究[D].西安美术学院,2018.

[2]纳春英.唐代服饰时尚[M].北京:中国社会科学出版社,2009.前言 3.

新、吸收融合，形成了大唐灿烂的服饰文明<sup>[1]</sup>。

### （一）毡帽反映的物质文化

物质文化是指由人们生产的物质产品所反映出来的一种文化，包括所用的技术和艺术。毡帽是物质文化中“技术”的体现，唐代敦煌壁画中的毡帽样式丰富多样，体现了农业和手工业的发展与生产工具的进步，这是决定生产力提高重要的物质文化体现。种桑、养蚕，包括农业与畜牧业的系统性发展，进一步为服饰发展及商品的经济的发展创造了必要条件。同样，毡帽材料的更新离不开这些行业的快速发展。经济的往来，物品的生产、交易与消费的结果，标志着一个时代的物质文化发展的高度。

唐代服饰奢侈华丽的主要条件是唐代发达的经济，以及庞大的生产能力、消费能力和技术水平<sup>[2]</sup>。唐代时期的衣食水平在封建时期几乎达到鼎盛，服饰的原材料更是达到极致。从丝绸的生产和消费能力上就可以看到唐代的经济与消费基础。制毡的成熟度更就不言而喻了，毡已然成为中原地区普遍使用的一种材料。永贞时，以细毛线色织而成的毡帽因其用料考究价格不菲，是长安极品权贵的装束，但其外形朴质并不受普通民众的欢迎<sup>[3]</sup>。上一章节中佛教石窟绘有特殊纹样的毡帽，从构想、产生到使用的过程，我们不得而知。但我们可以从中窥探到，与素白色毡帽不同的是，佩戴他们的人有不同的身份和地位，反映出他们不同的物质生活条件。当时长安以及敦煌的集市上，既有内地来的汉族客商，也有从中亚各国来的胡商，在丝路贸易过程中，流通着罗马货币、中亚货币，在这些货币上也能见到尖顶帽图案<sup>[4]</sup>，这种经济物质的交换间接促进了文化传播。物质生活相对于精神需要而言，具有先行性和基础性，只有在物质生活相对满足的时候，才能体现设计产物的艺术性与精神内涵。

### （二）毡帽反映的制度文化

制度文化的内涵包含了不同的行为方式和行为准则。制度文化的最根本的核心是由历史演化产生或选择而形成的一套传统观念，尤其是系统的价值观念。制度文化是文化的集中体现，反映和维系着文化的物质层面、精神层面构成的整体。

[1]陈永,吴余,连祥,张传峰.中国丝绸文化[M].杭州:浙江摄影出版社,1995.

[2]曹喆.以敦煌壁画为主要材料的唐代服饰史研究[D].东华大学,2008.

[3]纳春英.隋唐服饰研究[D].陕西师范大学,2014.

[4]贺茹.唐代丝绸之路中外文化交流研究[D].西北农林科技大学,2014.

中国自古有“衣冠上国，礼仪之邦”的美誉。帽子作为全身服饰中“最高”和“最先”的部分，占据着重要地位，在古代它不仅是区分官与民的重要标志，更是标示身份等级的重要手段，如有：冠、巾、帽的区分。制度文化决定了不同的身份所戴不同的冠帽。冠是礼服，有阶品等级，需有一定身份的成年人所戴。巾是包裹头发用的，为公卿士庶所戴，不分贵贱，上下通用。襜头，也称为乌纱帽，士人的常服。除乌纱帽外，帷帽、席帽、胡帽等也被称之为“帽”，本文“毡帽”亦属于“帽类”。

唐代敦煌壁画中毡帽的多样性离不开统治者开放的思想以及实行开放的对外政策，李渊曾在宴会上看到突厥颉利可汗即兴起舞、南越酋长冯智戴即兴咏诗的场景，便说道“胡、越一家，自古未有也。”<sup>[1]</sup>李世民也曾说过这样一番话：“自古皆贵中华，贱夷狄，朕独爱之如一。”<sup>[2]</sup>唐代时期的各民族繁荣的表现，不只是民族思想上的开放，更是体现制度上自上而下的开放。唐初，入居长安及周边地区的突厥人就有数十万，其衣冠布列于朝廷且有“居朝士之半”的说法<sup>[3]</sup>。因为对外来文化的摄取，文化的开放性将大一统背景下的唐文化在一定程度上推向了极致。唐太宗李世民的长子李承乾，在宫城里立五狼头纛，模仿突厥人的生活习惯，穿戴突厥服，学说突厥话。挑选身边容貌像突厥人的侍从，分五为一落，一副“椎髻彩衣作胡舞，撞击叫啸，声闻于外。”的景象。他甚至曾说过“一朝有天下，当帅数千骑猎于金城西，然后解发为突厥。”<sup>[4]</sup>一番话。开元年间，内廷官人出行时，骑马、戴胡帽成为一种流行文化。唐初大臣孙无忌以乌羊毛所制的“浑脱毡帽”。当时有很多人以此帽的样式进行仿制，称其为“赵公浑脱”。就士兵的个人着装与配饰而言，唐代《新唐书·兵志》就对其有“（府兵）人具弓一……毡帽、毡装、行膝皆一，麦饭九斗，米二斗……”<sup>[5]</sup>的记载。席帽是由毡笠演变而来的，原型是羌族的尖顶毡帽，吴虚厚《青箱杂记》：“王衍在蜀，好私行，恐人识之，令民戴大帽。则世俗之戴席帽，始于王衍也。”<sup>[6]</sup>充分地体现了受制度影响而产生的自上而下的服饰流行文化。

[1]司马光.资治通鉴,卷一九四:唐纪十:贞观七年十二月甲寅条[M].北京:中华书局,1982.6104.

[2]司马光.资治通鉴,卷一九八:唐纪十四:贞观二十一年五月庚辰条[M].北京:中华书局,1982.6247.

[3]徐连达《唐朝文化》[M].上海:复旦大学出版社,2003.28.

[4]司马光.资治通鉴,卷一九六,唐太宗贞观十七年[M].北京:中华书局,1982.

[5]欧阳修.新唐书卷五十[M].北京:中华书局,1975.1325.

[6]吴处厚,李裕民 注解.青箱杂记卷七[M].北京:中华书局,1985(05).

武周女皇帝的确立使风靡的胡服变为“女性宣言”的代表<sup>[1]</sup>。宫廷的女性对胡服的狂热追求也带动了社会的流行趋势,胡服在民间也很快流行起来,形成“女为胡妇学胡妆”。女性中有一批年轻貌美的“胡姬”,充当着达官贵人的侍妾,在大都市里陪客侑酒,也有能歌善舞者被选入宫,充当歌舞乐伎<sup>[2]</sup>。可以见得,胡服流行的背后,反映出的是由内而外、自上而下、开放兼容的制度因素。致使这个时期的“胡文化”从宫廷到宫外,都非常受追捧。

### (三) 毡帽反映的精神文化

精神文化作为观念形态,是关于人类生活的思想理论、道德风尚、艺术、精神等各方面的内容的体现形式。服饰所表现出的精神文化也可在礼制文化和民族特征方面得到印证。不同着装的材质、形制、规范、样式代表了不同的民族团体或阶层,还反映出各民族的精神文化及其职业特征。

盛唐时期莫高窟 45 窟壁画《观音经变》中的《商人遇盗图》,画面描绘了从西域来的胡商遇到劫匪的场景。通过观察画面中 6 名胡人的样貌及较为普通的毡帽样式,便可知其外来民族身份;晚唐时期莫高窟 12 窟壁画《耕作》中的农夫头戴深色毡笠,生动写实的农耕图表现了农耕文化,蕴涵着农耕精神;《维摩诘经变》的《各国王子听法图》中有王子所戴的毡帽绘有宝相花,颜色丰富,也有王子的毡帽是卷檐、耷耳等多样的造型。端庄的形象和华丽的着装,表现了王子的高贵身份,蕴含着贵族精神。历史文献中也有西域人的“衣冠仪礼”,涉及制度及精神文明程度方面的内容。《新唐书》卷二百一十七下·列传第一百四十二下中对夏斯古坚昆国有一段这样的记载:“服贵貂、豹,阿热冬帽貂,夏帽金扣,锐顶而卷末,诸下皆帽白毡,喜佩刀砺,贱者衣皮不帽”<sup>[3]</sup>可见,游牧民族也以衣冠来区别身份的高低贵贱。显然,敦煌壁画的画匠与史书记录者也用帽子的种类、造型、图案来区分阶级性,并表现民族身份与归属问题,体现了这种根深蒂固的思想观念。

宗教也是精神文化的重要表现之一,宗教信仰对服饰的影响深深地沉淀在各民族观念中,而各民族宗教信仰的不同则影响着各民族服饰五花八门的风格,

[1]陈霞.唐代长安胡帽考略[J].美苑, 2012(05):109-111.

[2]徐连达.《唐朝文化》[M].上海:复旦大学出版社,2003.70.

[3]欧阳修.新唐书卷二百一十七 回鹘传[M].北京:中华书局,1975.6147.

以及不同的服饰文化<sup>[1]</sup>。就以藏族传统文化为例，他们认为头部是神圣的，也是神明所在，要保持洁净，不得玷污。与藏族同胞交往中，摸头是一种禁忌，不能被外人所摸，只有活佛和长辈才可以抚摸。在这样的宗教文化内涵下，帽子也被赋予了与头一样高的地位，帽子有时就是帽子主人的身份象征，所谓“见帽如见人”。因此，藏族人一般情况下不戴别人的帽子，自己的帽子也不允许他人穿戴<sup>[2]</sup>。这也是信仰藏传佛教区别其他教派，区别等级以及修持佛法的象征。

唐代毡帽的流行体现出了唐代服饰文化的包容性和开放性，突破了许多汉人礼制思想的束缚。对比汉服，图纹、色彩等要素在选择时都会受到较多的限制，胡服则以窄袖和裤、靴为主，以便于活动。“唐人胡化”虽已成为这个时期的主流发展趋势，但还有很大一部分受到不同时代环境或个人思想观点的影响，很多人对胡人的态度表现出了一定的警惕与排斥，并对融入中原地区的胡人群体存在着“非我族类”的思想。尤其是在安史之乱以后，唐人对胡人及其文化表现出蔑视与排斥，当时人们将胡服与战乱联系到一起，他们将安禄山的反叛比喻成“妖服之应”。赵郡李氏之后李华《与外孙崔氏二孩书》中记载“向有帷帽、冪，必为瓦石所及”，穿着帷帽、冪的人甚至会被投石。很多唐人把胡化风尚当作了导致“安史之乱”的直接原因。在唐人对此观念逐渐趋于一致的情况下，初唐至天宝末的头戴胡帽、身穿窄袖翻领长袍、足着棉靴的胡服风尚很快就退出了唐代的时尚舞台<sup>[3]</sup>。由此可见服饰的流行变化的态势与人们的思想认知也有很大的关联。

民族思想文化认同同样表现在服饰的归属上，毡帽在后世服饰史研究专著中将其归为胡帽类<sup>[4]</sup>。佩戴毡帽一方面是受气候、环境的影响，另一方面已成为一种胡人的生活习惯。在李震的墓道壁画中，驾牛车的车夫戴黑色羊皮毡帽，却穿薄衫和短裤。这样的穿搭从视觉感官便能感到不适，显得突兀。虽然穿胡服已然成为了唐代社会的一种社会风气，但从某种意义上讲，毡帽仍被认为是游牧民族的特征，甚至对西域的游牧民族的记载也总是突出地强调毡制品。这也表明无论物质文化、制度文化或从精神文化任何角度分析，在当时人们的潜意识中，毡制品仍是西域民族生产劳动具有代表性的产物，穿戴毡帽的胡人形象也是古人描绘胡人的重要标签。

[1]何琼.西部民族文化研究[M].北京:民族出版社,2004.106.

[2]王浩.藏族传统帽子研究[D].中央民族大学,2018.

[3]纳春英.唐代服饰时尚[M].北京:中国社会科学出版社,2009.59.

[4]沈从文.中国古代服饰研究[M].上海:上海书店出版社,1997.1325.



### 第三章 以毡帽发展衍生出的设计思考

唐代敦煌壁画中毡帽的多样性也体现了唐代敦煌地区经济文化的繁荣。在这种开放多元的背景下，人们的生产动机与生产行为也受到“客观因素”的支配，唐代毡帽作为设计的产物也体现了这个时代人们的生活方式和设计观念。随着社会的快速发展，人们的审美能力和品位都在不断提高，对于时尚的需求也越来越大。在文化强国时代背景下，传承和创新优秀的传统文化成为这个时代重要的责任和使命。就传统毡帽的发展，原本的设计要素已不符合现代消费者和设计师的审美需求和价值取向。设计师必须了解，如何开发传统毡帽文化的新价值，将传统毡帽元素与新时尚元素完美融合，在体现传统文化精神内涵的同时创新发展思路。本章将从当下的社会背景和市场需求出发，探讨毡帽的设计发展模式，并提出相应的设计理论思考，为传统服饰的传承与创新发展提供参考。

#### 一、多元文化融合下的毡帽发展

##### （一）毡帽“非遗”技术的传承发展

非物质文化遗产是世界各民族世代相传反映民族历史的文化表现形式，代表了文化的多样性和人类的创造力。它不同于物质文化遗产，它以一种活态化的形式连接着昨天与今天。“非物质文化遗产可以增强民族的文化自信，是一个国家和民族历史文化成就的重要标志，是优秀传统文化的重要组成部分”<sup>[1]</sup>。

随着时代的进步，环境、教育、信息传递等任何一个因素都可以直接或间接地改变人们的审美的角度。如今年轻人缺乏对传承文化项目的热情，周期较长的学习方式见效较慢，越来越多的年轻人都涌入大城市，目的是寻求更好的发展机会，为着更高的经济收益，这些问题都是摆在传统文化项目传承面前的现实问题。当很多技艺、图案不再被大众接受时，这些承载着传统审美的非物质文化遗产，便成为了永久的记忆。同其他非物质文化遗产的情况一样，在一些特殊毡帽以及很多中式服装制作技艺方面，面临着后继无人传承，市场萎缩等很多问题。

发展毡帽行业可以起到非物质文化遗产保护的作用，如：四川平武白马毡帽擀制技艺，浙江绍兴乌毡帽制作技艺已经成为非物质文化遗产。在传承发展毡帽的同时，也可以扩大其背后的相关产业。以平武藏羌文化体验基地、平武羌绣体

[1]顾江,周锦,姜照君.文化产业研究[M].南京:南京大学出版社,2020.12.

验基地为例,这些文化基地为游客提供非遗项目互动体验,不仅丰富了游客的文化体验,增强游客对非遗技艺和特点的认知与感受,也促进了当地的旅游业,并带动相关产业的发展。也可以与非物质文化遗产保护单位进行合作,如:文化馆、博物馆、旅游景点。为他们提供有关于非物质文化遗产的设计产品,这样的跨界合作不仅提高了设计师及设计公司的文化底蕴与知名度,展现其社会责任感,也为非物质文化遗产贡献了一份社会力量。近年来,中国越来越多学者、设计师、企业家、民众开始捍卫本民族文化,这说明国人已经认识到了“文化自信”的重要性,认识到我们自己民族文化的重要性。

笔者在这里通过毡帽发展谈非物质文化遗产的保护,并非认为设计与非物质文化遗产保护的结合是纸上谈兵很容易的事情,也并不支持因为非遗项目有着可观的前景和市场就可以随意对毡帽做衍生设计。重点是要把握住保护非遗的初心再去发展,作为设计师,我们也要把握分寸,首先要了解非遗项目背后的民族文化,尊重其文化特色。再抓住非遗的主体,经过深入的思考、设计、宣传、营销,不仅主要体现非物质文化遗产,也要具备持续发展的产品本身的特色和创新的的功能。保护的并非使其成为“静止”和“固化”的“木乃伊”,而是要维护并强化其内在的生命力,使其自身可持续发展,并有继续传承的能力<sup>[1]</sup>。

## (二) 毡帽的民族性发展

唐朝的毡帽服饰艺术是“拿来主义”应用的成功缩影,在保持中原传统文化核心的基础上,积极地吸收外来文化,这样文化结合,是当今时尚设计领域“继承、借鉴和创新”的良好范例<sup>[2]</sup>。一个国家,一个民族只有充分地 and 外界交流,只有通过从各方面汲取营养以丰富自己,才能在文化、政治、经济等方面辉煌发展。历史上气象恢弘的汉唐盛世亦是如此,历史上辉煌的敦煌亦是如此<sup>[3]</sup>。敦煌壁画中展现出的唐代毡帽服饰艺术,让我们看到了其繁荣发展的背后,是技术发展的共同结果。这也为我们所强调的艺术美与技术美,为民族与世界的辩证统一提供了非常好的例证,也是为什么要注重民族服饰发展的主要原因。

“我国社会主要矛盾已经转化为人民日益增长的美好生活需要和不平衡不充分的发展之间的矛盾。”二十一世纪前半叶已近一半,这是人们生活质量不断

[1]余悦.非物质文化遗产研究的十年回顾与理性思考[J].江西社会科学,2010(09):7-20.

[2]许杨彬.从唐代服饰看民族文化的交融[D].天津工业大学,2008.

[3]段文杰.敦煌石窟全集·再现敦煌[M].香港:商务印刷馆有限公司,2006:77.

提高的重要时期,人们的精神文化需求也会得到很大程度的提升,这意味着在物质条件满足的前提下,不仅追求基本的教育、文体娱乐,还要追求思想和精神层面的熏陶,追求使心智愉悦方面的文化娱乐。毡帽作为传统民族文化的一部分,在造型、纹样、材质、色彩、等方面都赋予了文化内涵。虽然很多传统毡帽在几千年的演变中消失在历史的长河中,但也有部分民族传承下了毡帽的使用传统,留下了历史的痕迹,其中蕴含的哲学思想、文化内涵依然值得人们去延续并研究。

我国各民族的传统服饰用其独特的艺术语言表现了他们对审美的理解。毡帽是很多少数民族的标志。目前,还有很多地区的少数民族有佩戴毡帽的风格传统,例如青海玉树地区的平顶红缨帽,西藏工布地区的男式毡帽,安多地区的高顶红缨毡帽,都是以毛毡为基本材料,再加上一些衬布,金花缎面或是红缨作为装饰制作而成,这种毡帽有着悠久的历史,在甘肃、青海、那曲等藏区仍普遍存在<sup>[1]</sup>。当代土家族男子保留的传统帽饰,头戴织锦镶边的卷檐毡帽,青壮年的毡帽与成年男性有区别,前檐向前展开,后檐上翻,被称为“鹰嘴啄食”<sup>[2]</sup>。新疆伊利地区的哈萨克族人,夏季戴以细白毡制成的毡帽,帽檐上卷,四周镶黑边,帽顶呈正方形<sup>[3]</sup>。这些毡帽,不仅是受环境影响的生活必需品,更是陪伴他们千年的传统文化和民族认同的物质载体。中国是一个多民族国家,每当56个民族穿着自己的民族服装聚集在一起时,心中涌起的都是一种自豪感和民族认同感。

发展少数民族服饰,需要注意许多民族文化。如在面向少数民族群体设计服饰时,设计师首先要考虑的是尊重少数民族的文化,考虑这些民族有什么习俗,有什么喜好。如:新疆维吾尔族男子和女子穿戴的服饰颜色不能相混,不同场合所穿戴服饰的颜色也有相关的规定。包括服饰材料上也有很多禁忌,如维吾尔人不可食家禽的皮和毛制作的服饰所表现出的禁止态度,长久以来也一直忌用驴皮、狗皮和骡皮制作的服饰,视其为不洁之物(除了用狗皮做衣裤里子,以便治腰和关节疼痛)<sup>[4]</sup>。蒙古族人的设计与自然有着紧密的联系,同时,对自然有极高的崇敬之情,因此他们偏爱使用自然纹样作为毡绣的题材,如最常见的云纹、卷草纹、莲花纹、宝相花等图案等都是蒙古族人的代表性纹样<sup>[5]</sup>。新疆柯尔克孜族在

[1]王浩.藏族传统帽子研究[D].中央民族大学,2018.

[2]田春林.灵秀华裔[M].银川:宁夏人民出版社,2003.

[3]李肖冰.中国西域民族服饰研究[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1995.276.

[4]艾山江.阿不力孜.维吾尔族服饰文化研究[D].新疆大学,2004.

[5]要谨雨.基于毛毡技艺的服装设计创新研究[D].内蒙古师范大学,2021.

毡帽的穿戴上有男、女、老、少不同的区分。他们信仰白色，白色具有圣洁、不容侵犯等含义，白色的毡帽也是柯尔克孜族的一个标志<sup>[1]</sup>。

上个世纪 70 年代后的西方，人们开始反思时装的国际化风格，意识到历史延续性和文化多样性的重要，在时装领域中开始“大肆鼓吹”民族主题的设计创作<sup>[2]</sup>。如今在我国高度重视少数民族与少数民族地区的发展，让很多国内外设计师、艺术家、企业家看到了其中的活力。如：英国高级时装品牌 AlexanderMcQueen 将传统苗族银饰进行改造后，让苗族头饰走上国际时装周。我国内蒙古本土的服装设计品牌 ZAYACH 吉雅其，虽然作为一个较为小众的品牌，但是秉承着发展民族文化的理念，经常会有民族风的礼服设计，常常受到一些少数民族名人、演员的青睐。中国美术学院教师，本土设计师陶音，她运用藏族服饰元素，设计名为《藏缘》的女装，具有十足的民族色彩。这些较为典型的设计案例无形地影响着中国新一代的设计品牌、设计师、教师以及学生，并充分地激励着人们内心的民族荣誉感，发挥着设计所带来重要的社会影响作用。

在人们享受到统一的时尚潮流后，就开始挖掘自己内心深处的民族认同感，具有民族特色和地域特色的产品设计深受消费者的喜爱。民族元素运用到现代毡帽产品中，意味着需要将传统与时尚结合，同时也意味着打开时尚产品的设计思路，推动了设计创新的速度，使很多设计产品形成了独特的审美，利于传统文化与现代文化接轨。如何自然巧妙地将少数民族的服饰中的民族元素运用到现代品牌的设计中，并提升现代设计的文化内涵？最重要的就是设计创意，设计的创新反映出了设计师的艺术造诣，好的设计可以对市场有正向的引导作用，对设计师也可以起到启发灵感的作用，由一件设计引发出一系列的设计，并引出相关的更多主题。发展民族性的服饰，充满了活力与新意，并且释放着非常多的文化营养，不仅可以提升中华民族的认同感，在今后的时尚发展方向上，依然会围绕以民族主题为指向的时尚风尚。设计师们为提供多元化的设计产品，会以国际时尚流行的结构，来搭配多元化的民族元素，设计出既有民族风的纯粹，又有国际化的时装，将民族的传统服饰元素与现代生活方式结合，进而与国际性的时装审美趋势结合起来<sup>[3]</sup>。

[1]杨懿琛.新疆柯尔克孜族的帽饰探析[J].中国民族博览,2020(17):125-127.

[2]周莹.少数民族服饰图案与时装设计[M].石家庄:河北美术出版社,2009.144.

[3]周莹.少数民族服饰图案与时装设计[M].石家庄:河北美术出版社,2009.145.

### (三) 毡帽的现代化时尚发展

在上一小节的最后部分,笔者对毡帽以及服饰的民族化设计和现代化时尚发展作了探讨。毡帽在现代时尚设计中,也富有时尚化的潜力。毡料不仅是一种具有使用功能的面料,而且具有一定的审美装饰效果,毡质感的构成是其他材质不能表现的特殊质感,这形成毡帽搭配服饰的特殊性。站在现代人的角度,人们对毡帽的印象是功能优先,具有传统风格的毡帽对比其他时尚帽饰似乎失去了竞争力。不同的是,时尚化的毡帽与传统毡帽、民族毡帽的功能与时尚的关系发生了微妙的变化,毡帽的属性特点由功能性为主转向以时尚性为主(如图 3.1 所示)。

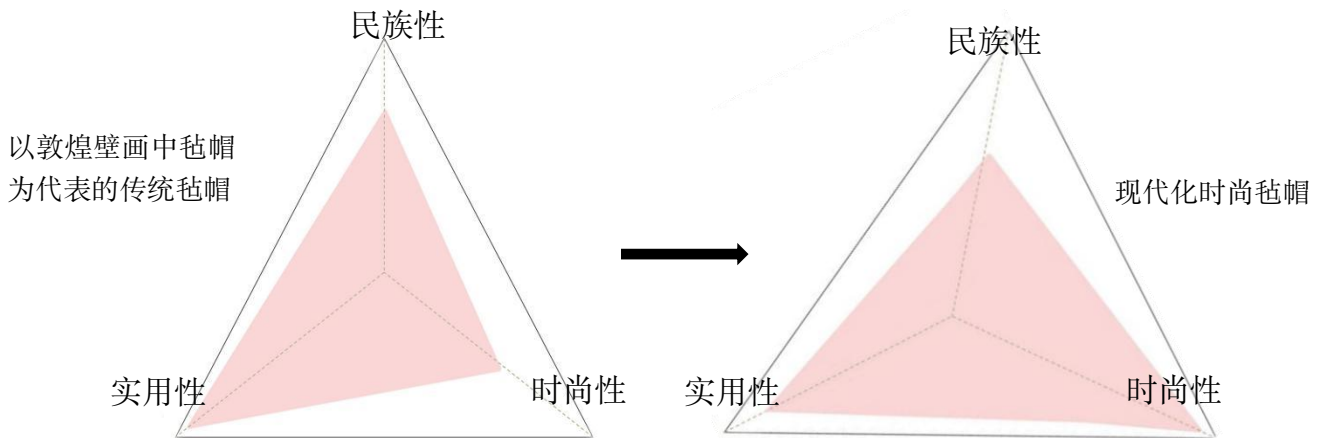


图 3.1 敦煌壁画中毡帽与现代化时尚毡帽的属性对比示意图

目前现代毡帽设计基本分为：中式风格元素毡帽、西式风格元素毡帽、中西风格结合的毡帽。以“时集·屠俊”2019 秋冬系列时装发布会、2019 秋冬巴黎国际时装周等国内外现代化时尚毡帽为例。设计师屠俊和她的团队在 2019 秋冬系列时装发布会上,将绍兴乌毡帽的传统文化与时尚流行进行了交融,乌毡帽的传统造型样式几乎也被保留下来,服饰上不仅有纯素简约和优雅的中国风格,还有银色、亮黄色、橙色、还有一些粉色、红色、军绿色等符合现代时尚颜色的共同组合,为大众展示了传统服饰的年轻生命力(如图 3.2 所示)。从西方时尚发布会上的毡帽的造型看,毡帽造型多为绅士帽、钟形帽、渔夫帽的造型,用“毡”质的特殊性与服饰搭配体现出高级感(如图 3.3 所示)。



图 3.2 时集·屠俊” 2019 秋冬系列时装发布会



图 3.3 Nina Ricci 2019 秋冬系列

T 台秀场上的时尚化毡帽，造型和配色显得大胆、强烈、夸张。对比上世纪的传统毡帽，显得后者色彩过于保守，造型过于单一。但在敦煌壁画中的毡帽与现代时尚化毡帽对比下发现，唐代敦煌壁画中的毡帽的造型与色彩的夸张程度，丝毫不亚于现代时尚毡帽（如图 3.4、3.5 所示）。



图 3.4 Valentino 2019 秋冬系列



图 3.5 莫高窟 9 窟毡帽

#### （四）现代毡帽的网络销售市场分析

在对唐代敦煌壁画中的毡帽研究的基础上，提出了基于现代多元文化融合下的毡帽发展模式。毡帽的造型、工艺、文化内涵等多方面都要根据当前社会发展的实际去发展。对于现代毡帽设计的理解，不仅要在技艺制作上结合传统技艺，也要提升造型样式，更重要的是去融合更广阔的多元文化。随着中国互联网的崛起，网店、直播带货，也成为商家和设计师展示产品的平台。即使在 COVID-19

疫情期间,以网上购物和线上服务为代表的新型消费也表现出了巨大的潜力。参考线上毡帽模式也能起到较好的分析效果。本节以京东平台中的毡帽为数据参考对象,进行毡帽的网络销售市场分析,并提出符合解决问题的相关设计理论思考。

京东商城搜索与“毡帽”有关的3724件商品的相关详细数据及对比可视化表见图表<sup>[1]</sup>。(见表3.1、图3.6、图3.7、图3.8、图3.9、图3.10所示)

商品数量	毡帽总数: 3724 件 男性佩戴: 1007 件 女性佩戴: 2717 件 男女通用: 720 件 敦煌主题毡帽: 0 件	注: 此数据全部来自京东商城可见数据, 收集时间为 2022 年 2 月。
商品颜色及数量	黑色系 3724 件 灰色系 1730 件 白色系 836 件 粉色系 446 件 红色系 1913 件 紫色系 325 件 蓝色系 1346 件 黄色系 432 件 棕色系 308 件 驼色系 2546 件 橙色系 160 件 裸色系 383 件 绿色系 443 件 玫瑰红色系 381 件	
商品造型及数量	帽檐造型: 卷檐 809 件 平檐 1056 件 其他 1859 件 帽顶造型: 圆顶 1332 件 平顶 813 件 高顶 84 件	

[1] 注: 选用京东电商平台原因: 1. 京东电商家相对稳定, 相比淘宝、天猫数据更真实(刷单现象少)。2. 抖音商城起步晚, 商品、店铺成熟度低。

	锥形顶 132 件 其他 1363 件	
品牌	500 个	

表 3.1 京东商城“毡帽”相关数据

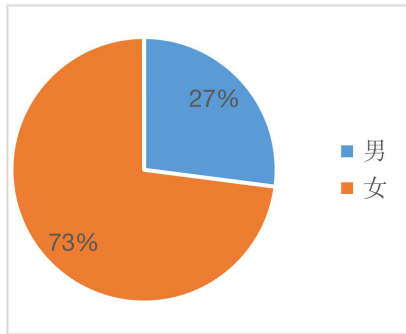


图 3.6 京东商城男女毡帽扇形统计图

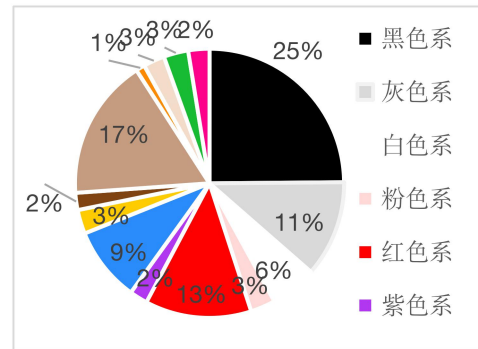


图 3.7 京东商城毡帽颜色扇形统计图



图 3.8 京东商城毡帽色系卡

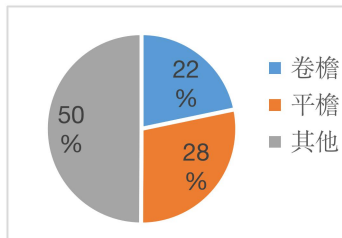


图 3.9 京东商城帽檐分类扇形统计图

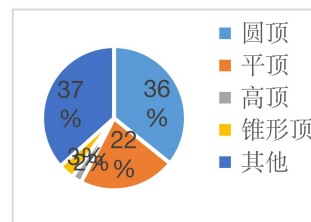


图 3.10 京东商城帽顶分类扇形统计图

从以上图表数据中可以看到，京东商城中毡帽的颜色分类大体可分为 14 种色系，毡帽的色彩构成多以单色应用为主，造型以卷檐、平檐及圆顶为主。大部分女性消费者在选购毡帽时，都以较为艳丽的颜色或时尚的造型为主。

毡帽的材质与制作方式是毡帽发展的重要优势之一，与古代的毡帽一样，由于毡制品材料的特殊性，所制作出的毡帽几乎不用缝纫和拼接，具有一体成型的优势。在颜色方面，可以通过统计的数据看到，传统毡帽的配色选择上与唐代敦煌壁画中的毡帽颜色大同小异，普遍以黑、驼、红、灰、蓝色为主。但现代毡帽的颜色普遍为纯色，没有过多的颜色装饰。

在敦煌壁画中可以看到很多年代相隔较远的毡帽却具有较高相似度的毡帽，



如五代时期和宋代时期造型样式一样的双尖顶毡帽。这种具有千年跨度的审美元素在当今快节奏的时代很难再现。很多商家、设计师抓住了网络快节奏的时代红利，“设计”一些“快时尚”品牌。快时尚品牌利用对应消费者的消费反馈，快速地以低价、量少、款多的特点，激发消费者的兴趣。虽然数据中不同款式造型的毡帽种类很多，但实际样式区别不大，甚至“同款”类型较多。这便是商家追求“快时尚”风尚的结果。从设计师的角度看，快时尚从来就不是时尚的创造者。从产品开发到销售，体现出的都是对时尚信息的收集。理性地站在消费者角度思考，这样的快餐式的时尚对消费者也是一种过度消费，甚至可以说是浪费。为了追求所谓的“快时尚”导致购买速度、数量远超人们的实际需求，这样的时尚节奏不符合我们的时代主流，并不是社会需要的可持续性、绿色的消费观念。当然，这样的“时尚潮流”也成为毡帽设计、制作的威胁，制作工序复杂、制作成本高，外加服装流行周期短，毡帽很容易成为时代的抛弃品，导致很少有新生代设计师可以全身心投入这个领域。设计师和企业家应该履行好社会责任，面对“快时尚”观念的冲击，不仅要加强创新和研发，还要符合绿色发展的理念，培养消费者绿色消费的正确消费观念。对于商品经济而言，“慢设计”才能一直满足人们生活的切实需要，而非只有夸张、不耐用的“时尚品”。“慢设计”重在人文关怀和情感体验交流的传达上，改变物质繁荣却冷漠、麻木的人际关系环境，关注人的日常生活细节和优秀传统文化的传承<sup>[1]</sup>。

穿戴毡帽有一定自然环境局限性，在敦煌壁画中穿戴毡帽的人往往也是长期居住在高寒地区的西域人。毡帽的发展受环境气候的制约，并且毡帽也受季节的影响，甚至南方较暖的地方四季都不需要佩戴帽子。毡帽的消费者多以北方地区为主，这一局限使现代毡帽失去了夏季市场以及南方很大的消费市场。在品牌方面，国内知名的毡帽品牌并不多，社会知名度和品牌效应较低，存在感薄弱，缺乏竞争力。在这种消费环境下，既是毡帽发展的机会，也是威胁。人们可能更愿意跟风，选择具有明星效应，具有品牌效应的帽饰。近几年中国优秀的设计师人才辈出，特别是很多“90”后优秀的设计师出现，展现出了他们开阔的视野以及大胆的创新思维。国家积极倡导保护“非遗”传统手工行业，支持创业，发展小微企业，好的政策也为新时代的青年创业者与设计师提供机会。品牌也可以进

[1]刘亦初.“慢设计”理念影响下的平面设计新思考[D].西安美术学院,2015.

行跨界合作,与其他非竞争产业关联合作,如:研究院、博物馆、旅游景点都可以与服装产业促成战略合作伙伴关系,共同开发、创作,为毡帽制作等其他非遗项目拓展新空间。这样的跨界合作有利于提升品牌影响力,将资源利用最大化,促进非遗类型的服装行业发展。如今也有很多服装品牌、时尚品牌结合敦煌艺术,推出了深受大众喜爱的敦煌联名款产品。敦煌壁画中有各种各样的帽饰,不仅是毡帽,其他类型的帽饰也可以沿此方向去发展和设计。

## 二、敦煌艺术中服饰文化的传承与创新思考

中国传统服饰文化是人类文化发展的重要组成部分,它展示了我国悠久而深厚的文化底蕴,也是设计者不断创新和发展的重要创意源泉。当今世界,许多国内外的服装设计师,在了解了中国悠久的历史之后,开始寻找中国传统服饰的文化内涵,寻找设计中的不同元素和内容,从而找到合适的切入点<sup>[1]</sup>。基于对唐代敦煌壁画中的毡帽研究与当代多元文化融合下的毡帽发展思考,本节以“敦煌艺术服饰文化的传承与创新思考”为切入点,希望能在中国传统服饰文化的基础上提出个人思考,为进一步推进现代服装设计的创新和发展贡献微薄之力。

“敦煌艺术既是中华传统艺术的典范,又是全球交往和全球化的产物。”<sup>[2]</sup>鲁迅先生曾说过“越是民族的,就越是世界的。”世界上任何一个民族文化的形成与发展,不可能仅靠自身的积累而完成,只能通过自身积累的同时,不断采取、吸收异族文明来丰富和改良自己来达到发展的目的<sup>[3]</sup>。罗伯特·路威在《文明与野蛮》一书中说:“文明是一件东拼西凑的百衲衣,谁也不能夸口是他‘独家制造’;‘转借’实为文化史上的重要因子”<sup>[4]</sup>。在交融、多元的文化背景下,传承与创新传统艺术,是当代中华文化自信的体现,尤其是研究与应用敦煌文化,需要把敦煌艺术融入当代生活,并开发具有敦煌文化与中国风韵的服装设计,来满足人民对美好精神文化的需求。

敦煌艺术中的服饰设计发展不仅需要学者的精心研究和努力,也离不开现代商业的资本运作,我们看到西方成熟的设计文化造就了西方现代文化的自信,更重要的一部分其实是设计背后通过成熟的商业运作,引导消费群体,制造出时尚

[1]徐倩倩.中国传统服饰文化在现代服饰设计中的运用与创新思考[J].西部皮革,2020,42(17):94-95.

[2]张晓燕.敦煌再生艺术的价值研究[D].西北师范大学,2011.

[3]陈筱娇.中国古代设计中的“胡化”与汉胡融合现象研究[D].南京艺术学院,2018.

[4](美)罗伯特·路威著,吕叔湘译.文明与野蛮[M].上海:生活·读书·新知三联书店,2013.

的文化氛围。我国的服饰设计要从长远、发展的角度去考虑，一定要结合多方面的因素去考虑问题。故宫博物院院长王旭东在接受《新京报》采访时说：“要让文化遗产活起来，保护是基础。而文化遗产保护的前提则是巨大的商业反哺能力与经济支撑能力，可见商业运作对文化遗产和传统文化的保护与可持续发展的重要作用”<sup>[1]</sup>。如今商业化的影视文化火热，尤其一些新古装剧起到了利用媒体、网络，融合推广了传统服饰文化的作用。比如在《甄嬛传》《宫锁心玉》等影视剧的服饰设计上，大量运用了缂丝、绒花、打籽绣等非物质文化遗产元素，较为真实地还原了古代生活，体现了对非物质文化遗产的记录与重构，为影视剧本身增添了文化质感。王者荣耀三周年庆典上，主办方以《遇见飞天》敦煌舞蹈致敬敦煌文化。一个是充满了现代科技气息的手机游戏，一个是充满了传统文化气息的舞台表演，无论是王者荣耀与中国古典舞蹈艺术的结合，还是手机游戏中“英雄皮肤”与敦煌服饰文化的结合，都是一次跨界的创新尝试，为中国年轻一代的游戏玩家展现了传统文化的独有魅力。

敦煌服饰文化的创新发展同时要充分利用好新媒体。与传统媒体相比，新媒体具有更强的互动性、即时性和共享性等特点。在信息交流高度发达的今天，新媒体在传播敦煌文化的作用日益凸显。利用新媒体的多方面特性，把敦煌文化传播到人们的生活中，唤起人们对敦煌文化的浓厚兴趣，利用人们对敦煌文化创新的需求，推动敦煌服饰文化创新。如《人民日报》在抖音发布有关的敦煌舞蹈，受到近百万点赞和好评，所谓“一曲一舞，感受到璀璨的敦煌服饰文化和中国舞蹈之美。”

敦煌文化的服饰设计创新也需要跨界融合的思想，如拼多多首次亮相的敦煌壁画联名汉服，将敦煌壁画元素融入汉服设计中，碰撞出一种新的国潮艺术风尚。设计史上也有很多时装设计师将自己的服饰设计思路或设计元素运用在其他设计中。当下，阿玛尼服装品牌就有自己的酒店，依旧与品牌风格保持一致。酒店内部所有的装潢，包括其住宅式公寓，从家具到所有产品的设计也都由阿玛尼亲自操刀，全部遵循阿玛尼的品牌设计风格。

从2022年冬奥会吉祥物“冰墩墩”在全球媒体及网络中受欢迎的反应来看，冰墩墩的“出圈”已超出了冬奥会和体育的范畴，设计师将中华文化元素、现代

[1]贾雨薇.文创设计视角下的文化遗产创意生存与传统文化创新发展[J].艺术评论,2019(09):83-88.

国际风格、冰雪运动特征以及主办城市特色融为一体，汇入吉祥物当中。这件吉祥物在全球的风靡，也体现了中国伴随着经济腾飞而增强的民族文化认同感。冰墩墩设计团队负责人、广州美术学院教授曹雪说：“一定要跳出设计圈，请圈外人士一起来‘会诊’冰墩墩热的现象和逻辑。中国从大制造走向大设计，需要培养出更多有创造力的跨界人才”<sup>[1]</sup>。敦煌艺术中服饰文化的传承创新发展离不开设计师的培养，离不开高校对设计人才的培养，这体现了教育对传统文化发展的责任。依托高校对优秀传统文化的传播、传授和传承。运用多学科交叉的培养模式，引导大学生了解本地优秀的传统文化。这既是保护和传承的需要，也是将来激发并改善全民的文化素养、审美文化，坚定“文化自信”的需要。

“传承与创新”其实是亘古不变的定律和话题，任何事物都是以生命的形式在永远地变化、发展，以适应生存环境的变化，停止发展的事物注定会被时代淘汰，并退出我们的生活圈。创新并不意味着需要大的改变，设计本身的意义就是使产品符合人类使用的需求，任何试图将它禁锢到某一时期，进行“收藏式”保护的做法，都会丧失其生命力，同时也背离我们保护的初衷<sup>[2]</sup>。我国拥有五千年辉煌的历史文化，五十六个民族的多样性文化，是我们设计未来发展的核心文化力量，也是取之不尽用之不竭的设计灵感源泉。这些多样的文化告诉我们，设计传承与发展需要我们要遵循事物发展的规律和原则。中国传统服饰传承与创新的设计要稳定地走向世界，还有很长的路要走。在审美的文化自信上，品牌定位的分析上，行业领先的战略思维上，材料技术的创新上都需要提升。即使打破文化壁垒是设计行业一直在讨论的话题，即使从传承到创新是一直不变的挑战，我们仍要去怀着学习的态度主动地接收其他学科的知识，学习其他领域的文化，将所学内容融入设计，探索传承与创新的关系，使设计回归本质。

[1]王珍.冰墩墩设计团队负责人曹雪：全球热议冰墩墩，我却冷静[N].第一财经日报,2022-02-15(A09).

[2](澳)菲利普·佩迪特.共和主义——一种关于自由与政府的理论.刘训练译.[M].南京:江苏人民出版社,2006.362.

## 结 语

敦煌石窟艺术保存有大量古代服饰图像资料，是中国传统服饰文化的“博物馆”。其中，毡帽作为代表诸多民族的代表性服饰，有着悠久的历史，蕴含着丰富的文化内涵。研究壁画中的毡帽，并应用到现代服装设计中，不仅是对唐代敦煌服饰的继续发扬，也是对传统文化的传承。笔者以唐代敦煌壁画中毡帽为研究对象，通过实地考察，结合文献史料和考古发现，对毡帽的造型、纹样进行分类研究，并以此归纳出唐代毡帽发展所蕴含的历史文化和思想内涵。基于以上的研究与学习，衍生出对毡帽的现代发展探讨以及对传统服饰传承与创新的设计理论思考。

毡帽的发展同服饰发展一样受“自然环境因素”“迁徙因素”“文化因素”的影响。迁徙是毡帽演变的主要影响因素，致使环境发生改变和产生文化交流，中亚、西亚远至欧洲的服饰风尚传入敦煌，影响了唐代敦煌的服饰审美文化。唐代敦煌壁画中的毡帽造型丰富，有尖顶、圆顶、平顶、卷檐等类型，也有植物、几何纹样的装饰类型毡帽。多样性的毡帽样式是唐代在传承本民族服饰传统的基础上吸收外来民族文化并创新发展的体现。毡帽的流行，胡服的盛行，是唐代敦煌地区的人们生活方式和审美意识的展现，是唐代的制度、文化、经济、主流思想导致的结果，体现了兼收并蓄，胡汉交融的唐代服饰文化特点。

通过对毡帽历史发展及文化内涵的探索研究结合现代毡帽设计，提出毡帽“非遗”技术的传承发展、民族性发展、现代化时尚发展及毡帽的网络市场发展的方向和思路。梳理毡帽的造型、文化内涵，是研究现代时尚毡帽创新的先决条件，只有理清历史发展过程中所包含的民俗情感、审美意识和文化底蕴，才能使传统服饰的创新建立在尊重传统服饰文化发展的基础上，从而正确地传播传统服饰与传统文化。最后，结合以上研究内容，提出敦煌艺术中服饰文化的创新发展的设计理论思考，传统服饰传承与创新需要设计与多学科交叉融合，同时借助商业资本、媒体行业、新媒体等多方面助力，探索传承创新之路。

历史研究的最终目的在于结合现实。希望本研究能够为现代毡帽和传统服饰的创新设计提供更多的选择方向和设计思路，为敦煌服饰的保护与传承工作贡献自己的绵薄之力。笔者今后将继续充实研究内容，弥补不足。

## 参考文献

- [1] (明)张岱撰,刘耀林,校注.夜航船[M].浙江:古籍出版社,1987.
- [2] (宋)李昉等编.太平广记卷153卷:裴度条[M].北京:中华书局,2013.
- [3] (唐)魏征,令狐德棻撰.隋书卷67[M].北京:中华书局,1973.
- [4] 欧阳修.新唐书卷五十[M].北京:中华书局,1975.
- [5] 吴处厚,李裕民 注解.青箱杂记卷七[M].北京:中华书局,1985-05.
- [6] (澳)菲利普·佩迪特.共和主义——一种关于自由与政府的理论[M].刘训练译.江苏人民出版社,2006.
- [7] (后晋)刘昫等撰,旧唐书.卷一九五:回纥传[M].北京:中华书局,1975.
- [8] (美)罗伯特·路威著,吕叔湘译.文明与野蛮[M].上海:生活·读书·新知三联书店,2013.
- [9] (宋)高承撰,(明)李果订,金圆,许沛藻点校.事物纪原[M].北京:中华书局,1989.
- [10] (唐)李匡乂.资暇集[M]卷下,中华书局,上海:商务印刷馆《丛书集成初编》本,1985.
- [11] (唐)张鷟撰,赵守俨点校:朝野僉载卷一[M].历代史料笔记丛刊,北京:中华书局,1984.
- [12] 艾山江.阿不力孜.维吾尔族服饰文化研究[D].新疆大学,2004.
- [13] 包铭新,李薏.中国北方少数民族·契丹卷[M].上海:东华大学出版社,2013.
- [14] 蔡远卓.唐代回鹘冠饰研究[D].西安工程大学,2018.
- [15] 曹喆.以敦煌壁画为主要材料的唐代服饰史研究[D].东华大学,2008.
- [16] 陈霞.唐代长安胡帽考略[J].美苑,2012(05).
- [17] 陈筱娇.中国古代设计中的“胡化”与汉胡融合现象研究[D].南京艺术学院,2018.
- [18] 陈永吴,余连祥,张传峰.中国丝绸文化[M].杭州:浙江摄影出版社,1995.
- [19] 程旭.唐墓壁画中周边民族文化因素及其反映的民族关系[D].兰州大学,2012.
- [20] 大罗桑朗杰,华宣积.藏族古代的对称图形——雍仲符号和菱形研究[J].西藏民族学院学报(哲学社会科学版),2003(06).
- [21] 董晓荣.敦煌壁画中的固姑冠[J].敦煌研究,2006(03).

- [22] 段文杰.敦煌石窟全集·再现敦煌[M].香港:商务印刷馆有限公司,2006.
- [23] 顾江,周锦,姜照君.文化产业研究[M].南京:南京大学出版社,2020.
- [24] 贺茹.唐代丝绸之路中外文化交流研究[D].西北农林科技大学,2014.
- [25] 季羨林.敦煌学大辞典[M].上海:上海辞书出版社,1998.
- [26] 冀东山,神韵与辉煌——陕西历史博物馆国宝鉴赏唐墓壁画卷[M].西安:三秦出版社,2006.
- [27] 贾思勰(撰),李立雄,蔡梦麒(点校).齐民要术[M].北京:团结出版社,1996.
- [28] 贾玺增.中国古代首服研究[D].东华大学,2007.
- [29] 贾雨薇.文创设计视角下的文化遗产创意生存与传统文化创新发展[J].艺术评论,2019(09).
- [30] 李青.古楼兰鄯善艺术综论[M].北京:中华书局,2005.
- [31] 李肖冰.中国西域民族服饰研究[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1995.
- [32] 李怡.唐代汉族男子服饰研究[D].陕西师范大学,2001.
- [33] 李玉峰.西夏装饰纹样研究[D].宁夏大学,2019.
- [34] 里德里希·黑格尔.美学[M].南京:江苏人民出版社.2011.
- [35] 林通雁.中国陵墓雕塑全集:东汉三国[M].西安:陕西人民美术出版社,2009.
- [36] 林梅村.西域文明[M].上海:东方出版社,1995.
- [37] 刘亦初.“慢设计”理念影响下的平面设计新思考[D].西安美术学院,2015.
- [38] 马晓玖.回回帽的民族审美内涵[J].新疆社会科学,2016.
- [39] 马舟.唐五代时期敦煌粟特人的几个问题[D].南京师范大学,2015.
- [40] 明史·舆服志:卷六十七[M].北京:中华书局,1975.
- [41] 纳春英.隋唐服饰研究[D].陕西师范大学,2014.
- [42] 纳春英.唐代服饰时尚[M].北京:中国出版社.2009.
- [43] 荣新江,张志清.从撒马尔干到长安粟特人在中国的文化遗迹[M].北京:北京图书馆出版社,2004.
- [44] 上海古籍出版社编,全唐诗:第七函第九册[M].上海:上海古籍出版社,1995.
- [45] 尚衍斌.尖顶帽考释[J].喀什师范学院学报,1991(01).
- [46] 沈从文.中国古代服饰研究[M].上海:上海书店出版社,1997.
- [47] 史金波,白滨,黄振华.文海研究[M].北京:中国社会科学出版社,1984.

- [48] 司马光.资治通鉴,卷一九六,唐太宗贞观十七年[M].北京:中华书局,1982.
- [49] 谭婵雪.敦煌石窟全集·服饰画卷[M].香港:商务印刷馆有限公司,2006.
- [50] 田春林.灵秀华裔[M].银川:宁夏人民出版社,2003.
- [51] 王浩.藏族传统帽子研究[D].中央民族大学,2018.
- [52] 王辉.甘肃发现的两周时期的“胡人”形象[J].考古与文物,2013(06).
- [53] 王辉.张家川马家塬墓地相关问题初探[J].文物,2009(10).
- [54] 王婧怡.敦煌莫高窟壁画中吐蕃赞普冠帽及辫发考[J].浙江纺织服装职业技术学院学报,2010,9(1).6.
- [55] 王受之.世界现代设计史[M].武汉:湖北人民出版社,2000.
- [56] 王珍.冰墩墩设计团队负责人曹雪,全球热议冰墩墩,我却冷静[N].第一财经日报,2022(A09).
- [57] 王治来.中亚史纲[M].长沙:湖南教育出版社,1986.
- [58] 魏健鹏.敦煌壁画中幞头的分类及其断代功能刍议[J].艺术设计研究,2013(02).
- [59] 吴紫雯.敦煌壁画维摩诘经变中的各国王子礼佛图首服研究[D].北京服装学院,2019.
- [60] 习近平,习近平谈治国理政[M].北京:外文出版社,2014.
- [61] 谢静.敦煌地区少数民族服饰研究[M].兰州:甘肃教育出版社,2016.
- [62] 信晓瑜.公元前 2000 年到公元前 200 年的新疆史前服饰研究[D].东华大学,2016.
- [63] 徐连达.唐朝文化[M].上海:复旦大学出版社,2003.
- [64] 许杨彬.从唐代服饰看民族文化的交融[D].天津工业大学,2008.
- [65] 薛宗正.中国新疆古代社会生活史[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1993.
- [66] 王炳华.孔雀河古墓沟发掘及其初步研究[J].新疆社会科学,1983(01).
- [67] 杨懿琛.新疆柯尔克孜族的帽饰探析[J].中国民族博览,2020(17).
- [68] 要谨雨.基于毛毡技艺的服装设计创新研究[D].内蒙古师范大学,2021.
- [69] 余悦.非物质文化遗产研究的十年回顾与理性思考[J].江西社会科学,2010(09).
- [70] 张婉莉.莫高窟几何形装饰带图案研究[D].西安美术学院,2018.
- [71] 张兆娟.艺术设计师的审美思维[J].安徽文学(下半月),2006(12).
- [72] 周莹.少数民族服饰图案与时装设计[M].石家庄:河北美术出版社,2009.



[73] 周菁葆.日本正仓院所藏尖顶帽艺术溯源[J].浙江纺织服装职业技术学院学报,2012,11(01).

[74] 竺小恩.敦煌服饰文化研究[M].杭州:浙江大学出版社,2011,1.

## 附录

图序	图片来源
图 1.1	李零《波斯笔记》
图 1.2	郭晓瑛《敦煌佛爷庙湾唐代模印砖墓》
图 1.3	数字敦煌: <a href="http://www.e-dunhuang.com">www.e-dunhuang.com</a>
图 1.4	《中国敦煌壁画全集 8·晚唐》
图 2.1	吴紫雯《敦煌壁画维摩诘经变中的各国王子礼佛图首服研究》
图 2.2	数字敦煌: <a href="http://www.e-dunhuang.com">www.e-dunhuang.com</a>
图 2.3	数字敦煌: <a href="http://www.e-dunhuang.com">www.e-dunhuang.com</a>
图 2.4	《中国敦煌壁画全集 6·盛唐》
图 2.5	《中国敦煌壁画全集 7·中唐》
图 2.6	数字敦煌: <a href="http://www.e-dunhuang.com">www.e-dunhuang.com</a>
图 2.7	数字敦煌: <a href="http://www.e-dunhuang.com">www.e-dunhuang.com</a>
图 2.8	《中国敦煌壁画全集 6·盛唐》
图 2.9	丝绸之路文明大融合♥ 莫高窟壁画 ( <a href="http://xiaohongshu.com">xiaohongshu.com</a> )
图 2.10	数字敦煌: <a href="http://www.e-dunhuang.com">www.e-dunhuang.com</a>
图 2.11	吴紫雯《敦煌壁画维摩诘经变中的各国王子礼佛图首服研究》
图 2.12	丝绸之路文明大融合♥ 莫高窟壁画 ( <a href="http://xiaohongshu.com">xiaohongshu.com</a> )
图 2.13	<a href="https://www.douban.com/note/706368893/?type=like">https://www.douban.com/note/706368893/?type=like</a>
图 2.15	王红利    芥子须弥——克孜尔石窟壁画摹写手记_cm ( <a href="http://sohu.com">sohu.com</a> )
图 2.16	是胡腾舞俑, 还是胡人术士? 甘肃山丹藏“胡腾舞俑”辨析_腾讯新闻 ( <a href="http://qq.com">qq.com</a> )
图 2.17	《中国北方民族服饰研究·党项、女真、吐蕃》
图 2.18	《中国北方民族服饰研究·党项、女真、吐蕃》
图 2.19	唐章怀太子李贤墓壁画, 文物考古, 文化艺术, 摄影, 汇图网 <a href="http://www.huitu.com">www.huitu.com</a>
图 2.20	粟特人在中国_公元 ( <a href="http://sohu.com">sohu.com</a> )
图 2.21	【李可染画院艺术研究中心】重彩画的传承与发展——蒋采萍 李可染画院 ( <a href="http://likeranhy.com">likeranhy.com</a> )
图 2.22	数字敦煌: <a href="http://www.e-dunhuang.com">www.e-dunhuang.com</a>
图 2.23	唐代后期的外国服饰_手机搜狐网 ( <a href="http://sohu.com">sohu.com</a> )
图 2.24	《中国敦煌壁画全集 8·晚唐》
图 2.25	吴紫雯《敦煌壁画维摩诘经变中的各国王子礼佛图首服研究》
图 2.26	奇幻飞扬 神乎其技: 朱泚分享穆泰墓彩绘陶塑上篇_庆城 ( <a href="http://sohu.com">sohu.com</a> )
图 2.27	数字敦煌: <a href="http://www.e-dunhuang.com">www.e-dunhuang.com</a>
图 2.28	丝绸之路文明大融合♥ 莫高窟壁画 ( <a href="http://xiaohongshu.com">xiaohongshu.com</a> )
图 2.29	《中国敦煌壁画全集 8·晚唐》
图 2.30	<a href="https://www.douban.com/note/706368893/?type=like">https://www.douban.com/note/706368893/?type=like</a>
图 2.31	数字敦煌: <a href="http://www.e-dunhuang.com">www.e-dunhuang.com</a>

图 2.32	数字敦煌: <a href="http://www.e-dunhuang.com">www.e-dunhuang.com</a>
图 2.33	<a href="https://www.douban.com/note/706368893/?type=like">https://www.douban.com/note/706368893/?type=like</a>
图 2.34	奇幻飞扬 神乎其技: 朱泚分享穆泰墓彩绘陶塑上篇_庆城 (sohu.com)
图 2.35	数字敦煌: <a href="http://www.e-dunhuang.com">www.e-dunhuang.com</a>
图 2.36	“一带一路”上的那些历史见证_新疆 (sohu.com)
图 2.37	奇幻飞扬 神乎其技: 朱泚分享穆泰墓彩绘陶塑上篇_庆城 (sohu.com)
图 2.38	数字敦煌: <a href="http://www.e-dunhuang.com">www.e-dunhuang.com</a>
图 2.39	吴紫雯《敦煌壁画维摩诘经变中的各国王子礼佛图首服研究》
图 2.40	丝绸之路文明大融合♥ 莫高窟壁画 (xiaohongshu.com)
图 2.2	<a href="http://360doc.com/content/19/0619/21/36235679_843600699.shtml">http://360doc.com/content/19/0619/21/36235679_843600699.shtml</a>
图 2.3	<a href="http://shows.vogue.com.cn/Nina-Ricci/2019-aw-RTW/#photo=715249">http://shows.vogue.com.cn/Nina-Ricci/2019-aw-RTW/#photo=715249</a>
图 2.4	<a href="http://shows.vogue.com.cn/Nina-Ricci/2019-aw-RTW/#photo=715249">http://shows.vogue.com.cn/Nina-Ricci/2019-aw-RTW/#photo=715249</a>
图 2.5	《中国敦煌壁画全集 8·晚唐》

## 致 谢

光阴荏苒，岁月如梭，转眼就要向三年的研究生生活说再见了。在兰州财经大学已度过了7个年头，这是一段极其宝贵的时光，留下了诸多的美好回忆，更为我今后的人生奠定了良好的基础。回首往昔，心中充满着不舍与眷恋，更有道不完感激与感谢。

我要深深地感谢我的母亲，生养之恩，无以为报。感谢她给予了我健康的体魄，诚朴正直的品质，这些都是我受益终生的财富。感谢她二十多年对我的养育，无怨无悔地付出让我长大成人。让我成为爱党爱国、孝顺爱家的新时代青年。

感谢我的恩师牛勇教授，亦师亦父亦友的师徒关系让我感受到三年的研究生生活不同于其他同学。严谨的工作态度无时无刻激励着我，在生活中更教会了我做人的道理和人生的哲理，使我在学习、工作以及生活中不敢有丝毫的懈怠，只有加倍努力，才能对得起先生的教诲和培养。

感谢李前军老师三年前的引荐，让我有幸求学于恩师门下，恩师不以吾之愚钝，耐心教导，让我感受到亲人之待。感谢王祥伟老师、朱秋霞老师、张学忠老师对我论文提出的宝贵的指导意见，感谢老师们的悉心帮助与精心指导。感谢马刚老师、高兴老师、胡桂芬老师、梁瑾老师、刘治宏老师、许文斐老师在我的研究生期间传授于我扎实的理论知识，夯实了我做研究的理论基础，给予了我很多的指导与帮助。感谢孟勇老师、郭婧老师、吴赞老师给我在团学、党建工作上的学习机会，培养我的工作能力。

最后，向曾经出现在我每一阶段，并给我帮助而未提及姓名的所有亲人、朋友、老师和同学们表示感谢，祝愿你们身体安康!