

《装饰》杂志编辑部 编

辽宁美术出版社



装饰文丛

DECORATION THESIS COLLECTION

史论空间卷

05

05
史论空间卷

装饰文丛

DECORATION THESIS COLLECTION



《装饰》杂志编辑部 编

辽宁美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

装饰文丛. 史论空间卷. 05 / 《装饰》杂志编辑部编. —
沈阳 : 辽宁美术出版社, 2017.3

ISBN 978-7-5314-7614-6

I. ①装… II. ①装… III. ①艺术-设计-文集
IV. ①J06-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第038181号

出 版 者: 辽宁美术出版社

地 址: 沈阳市和平区民族北街29号 邮编: 110001

发 行 者: 辽宁美术出版社

印 刷 者: 辽宁北方彩色期刊印务有限公司

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 18.75

字 数: 300千字

出版时间: 2017年3月第1版

印刷时间: 2017年3月第1次印刷

责任编辑: 彭伟哲

装帧设计: 彭伟哲 林 枫 潘 阔

责任校对: 郝 刚

ISBN 978-7-5314-7614-6

定 价: 275.00元

邮购部电话: 024-83833008

E-mail: lnmscbs@163.com

<http://www.lnmscbs.com>

图书如有印装质量问题请与出版部联系调换

出版部电话: 024-23835227

前言 Preface >>

《装饰》是一本有近 60 年历史的设计期刊，也是中国唯一的综合性设计类学术期刊，涵盖了设计学科所有领域。设计学在世界范围内都属于年轻的学科，并且发展、更新的速度极快，无论是观念还是具体知识，因此也对设计期刊的办刊人提出了挑战：刊物如何适应学科特点，如何准确、及时地反映全球设计发展的形势，介绍最新的成果，助推中国设计的发展。伴随着改革开放，中国经济以一日千里的速度成长，设计在其中一方面贡献了很大力量，另一方面也同步得到了有力的环境支撑。在这样的形势下，设计也吸引了越来越多的关注，得到前所未有的重视，自 2007 年以来，《装饰》编辑部逐步调整办刊策略，以期更好地适应形势，推动中国设计学科的健康发展，紧密联结设计学界与产业界。这些举措得到了学界、产业界的广泛认可，在这个过程中也积淀下了一批优质的内容资源。承蒙辽宁美术出版社领导的关爱，自去年开始就酝酿出版《装饰文丛》，以图书的形式重新编辑刊物的优质内容，便于读者系统地了解相关成果。

自 2007 年 4 月始，《装饰》每期组织一个专题，名之“特别策划”，就某个话题邀约专家、学者撰文，集中讨论，拓展议题思考的维度。许多专题特意邀请不同学科背景的学者撰文，力图更为立体、全面地呈现理论探索。专题的策划使刊物每期形成一个重点，给读者留下深刻印象，经年累月地渐次组织，专题的策划至今已逾 100，形成富有特色的一批设计文献，也是《装饰文丛》的重要组成部分。

“特别策划”之外，编辑部自主采编的“第一线”栏目也是《装饰》

有特色的重头内容，栏目的宗旨是更好地联系学界与业界，每期采访一位设计师或一个设计机构，选择的标准并非拘于年资或知名度，而是着重于被访对象从业经验的启发性。其中既有一线的设计明星，也有教育家、协会组织者、产业链的构造者，甚至初出茅庐的新锐，无论何种身份，我们都希望挖掘出现象背后值得深思的规律性内容，这些访问无疑构成一幅幅深入体察中国设计现场的生动画面，成为了解中国当代设计的直观窗口。

编辑部为更好呈现设计的优秀成果，除上述两个栏目之外，还有“海外动向”栏目（邀请国际知名学者、双语发表其成果），“学人问津”栏目（重要学者的最新成果），“纸上展览”栏目，以及有悠久传统的“民俗民艺”“史论空间”“教学档案”“设计实践”“个案点击”等栏目。北京老字号同仁堂有副对联，“修为无人见，存心有天知”。《装饰》编辑一直秉持着精益求精的原则来办刊，《装饰文丛》的编辑出版，既是书刊互动的一种形式，也是多年办刊成果的一次集中展示。

《装饰》的办刊宗旨是“立足当代，关注本土”。相信《装饰文丛》对于关心中国设计的朋友们来说，是非常好的学术资源。在大众创新、万众创业的大形势下，中国的本土设计无疑将发挥更为显要的作用。而《装饰文丛》的出版也将在学术上有力推动中国设计的健康发展。

《装饰》杂志主编 方晓风

目录 Contents >>

前言

近代上海土山湾美术工艺所工艺教学评述 张爱红 001

霍布尔裙及其时代 张杞峰 005

关于公共艺术创作中的“隐性关联” 陈立勋 董 奇 009

端砚之“广作”特征分析 梁 善 013

由“乘舆”铭漆器看汉代的官府制作 刘 艳 017

宋元时期图书广告设计探微 王海刚 022

从赫伯特·拜耶设计作品谈野性思维下的新视觉 肖 川 027

格拉普斯的艺术哲学 陈亚建 031

从月份牌中的钢管椅看中国早期现代主义设计 黄佳音 035

土山湾画馆与中国早期现代设计人才 施 茜 040

中国女子竞技体操服演变与文化思考 杨 柳 姜 龙 045

枫丹白露派的金属餐具与餐桌文明——透过设计与图像看物质文化 王小莱 050

潮州笔架山宋窑日用陶瓷器皿造型特征分析 刘剑钊 059

当代公共艺术中物质材料的文化属性 滕 英 063

从工艺实践角度追溯跳刀纹的起源 王乐耕 067

布鲁默与西美尔时尚观比较 汤喜燕 071

明代雕版插图线描艺术的发展与画家的关系 温巍山 079

晚明书籍装帧的商业特点与风格特征

——兼论晚明版刻画谱与书籍插图的关系 傅慧敏 083

从考古发现看东周晋地服饰及其艺术风格 蒋 莉 087

泉州东西塔佛教人物装饰浮雕艺术风格探析 王大卫 赵建锋 092

汉代伏羲擎日、女娲举月图图像建构研究 刘 芊 096

从“图案”的转译到昭南神社的符号所指

——关于日本设计风格的另一种解读 吕晓萌 103

唐宋时期回鹘对汉族女性耳饰的影响 沈 雁 107

致方形的礼赞——约瑟夫·艾尔伯斯装饰语言的三个阶段 刘小路 111

略论战国前青铜器玉器造型纹饰中的“回首律” 王 政 115

安阳宝山灵泉寺摩崖龕窟建筑装饰探究 李光安 120

宋代官署故事三则 陈彦姝 125

山西离石汉画像石空间造型表现形式分析 高永利 132

文脉、语境与公平：低技术新论 刘 宇 136

宗达、光琳与近代日本画的装饰性 全朝晖 140

透过《圆明园四十景图》“九州清晏”图看植物造景艺术 张 丹 张 楠 145

良好设计：迪特·兰姆斯的设计哲学 焦振涛 150

具身感知与离身感知的对立与弥合

——知觉现象学对信息媒介时代建筑设计的启发 周 术 余 立 155

《中华古今注》记秦始皇“三品绿袍”之误 陈彦青 159

公共艺术之“公共性”流变源考 何小青 164

清代天津商号印章 王艳云 隋 杰 168

哈尔滨近代建筑立面柱装饰形态研究 于 英 鲁慧敏 王立君 张 睿 172

中国古典人物绘画作品中的绶带结样式研究 邹启华 176

论汉画像乐舞图的艺术图式——以沂南汉墓汉画像乐舞图为例 顾 颖 180

从交互产品审美问卷分析中国用户的审美体验 刘书青 刘冠民 郑先隽 彭凯平 184

对“晚明”牙雕断代的再认识——以圣母子和送子观音像为例 董丽慧 188

超级明星设计师菲利普·斯塔克 董占军 193

大众消费还是精英设计？

——索特萨斯20世纪50至80年代的产品设计取向 楚小庆 199

时尚消费与时尚传播的互动效应对晚明造物艺术的影响 巩天峰 203

中国室内设计赛事活动发展分析（1990—2011） 任艺林 郑曙暘 207

欧洲瓷器装饰中的“杨柳式”风格考 张 宁 211

契丹袍与女真袍 李 麓 万 芳 215

红帮西服业与时装业之比较研究 刘云华 220

以花塔为例试析代尔夫特陶器的中国风审美特征 罗梦达 224

装饰还是绘画? ——“凹凸花”新考 宋广林 228

五代敦煌曹元忠统治时期雕版印刷研究 吴建军 232

日常生活的文化微观书写 安宝江 241

信息可视化语境中的美学探议 贺沁洋 245

造型·材料·工艺——伊斯兰传统刀具设计原理探析 史小冬 250

洞穴及炉灶与陶瓷窑炉的关系研究 阎 飞 254

民国时期无锡工商业商标设计特征解析 王安霞 陈 成 258

对《清明上河图》中“木杆立鸟”装置的解读 王冬松 262

“融”“溶”之别——传统视觉元素融入当代设计的创新思路 成 阳 267

温州近代圈椅演变研究——基于实际案例的对比分析 黄玫玮 许学民 271

设计史的另一面

——论技术在设计史研究中的定位问题 曾 山 胡天璇 李亚军 276

中西建筑交互影响的早期考证——滕固与《圆明园欧式宫殿残迹》 陈杉杉 281

从泉州东西塔和福清瑞云塔雕刻的差异窥见古塔的世俗化表现 孙 群 286

近代上海土山湾美术工艺所工艺教学评述

Evaluation about Education of Tushanwan Studio of Arts and Crafts which
in Shanghai from Late 19th Century to Early 20th Century

文 / 张爱红

内容摘要: 19 世纪末 20 世纪初, 土山湾美术工艺所以西方传教士文化为载体, 在当时“中体西用”的半开放氛围中, 建立了适于自身长期发展的运营模式, 其以技能培养为主的教学模式、教学方法及教学内容, 客观上对中国早期的工艺教育起了启蒙和催化作用。

关键词: 土山湾美术工艺所、工艺场、工艺教育

土山湾美术工艺所是 19 世纪末 20 世纪初由天主教会在上海设立的西方工艺技术的教育与传播机构, 在教学模式、教学内容、教学方式等方面对近代上海工艺美术教育的发展有一定的启蒙意义。土山湾美术工艺所地处上海徐家汇南部的肇家浜沿岸, 即今天的上海徐家汇地区漕溪北路、蒲汇堂路一带。“距沪郊不远之处, 曰土山湾, 其地与徐家汇同为天主教之势力范围。国人留沪甚久, 而竟未知其地者, 然留沪之法人, 则未有不知之者, 盖其地一大美术工艺之工场在焉。”^[1]这里所说的“大美术工艺之工场”即是指土山湾美术工艺所, 是当时上海天主教会创办的土山湾孤儿院的附属机构。

一、土山湾美术工艺所的教学机构

土山湾美术工艺所, 是上海天主教会创办的土山湾孤儿院的附属机构。土山湾孤儿院原由天主教教士薛孔昭司铎于 1855 年创建于青浦横塘, 1864 年迁到土山湾。孤儿院附设的美术工场, 初

始招收的学徒多为孤儿院的孩子, 20 世纪二三十年代, 开始招收社会学员入学。

相对于现在的设计教学, 土山湾美术工艺所的工艺教育教授科目比较简单, 教学内容也比较粗浅, 但作为上海近代工艺美术教育的雏形, 它在一定程度上影响了中国近代工艺教育的发展。至 20 世纪初土山湾美术工艺所的教学机构设置如下:

“慈母堂: 建于清同治五年 (1866 年), 民国九年 (1920 年) 毁于火灾, 用于孤儿们进行宗教活动。

慈云小学: 设立初级 4 年, 高级 2 年, 主要收教本堂收养的贫苦男生, 稍收工人子弟。

工艺训练班: 孤儿高小毕业后, 继以两年的初步工艺训练, 形式是半工半读。……每日除上课外, 其余时间在工艺训练班实习雕刻、绘画、手工、铁工等工艺。

工艺场: 2 年初步训练后, 管理修士视学生天赋、性情而定, 分派至一工场, 学习专门工艺。每日 9 小时工作外, 晚上尚有夜课, 使以前所学习学业不致忘掉。工厂分五大部分, 即成衣制鞋部、印刷部、木工部、绘画部和铜器部。”^[2]

另外, 据曾经在土山湾美术工艺所学习过的老人回忆: 他们 6、7 岁进入孤儿院慈云小学念书, 课余时间在工艺训练所实习雕刻、木工、铁工、机械等工艺。经过一段时间的学习, 管理修

士视每个人的专长及爱好，分派至一工场，学习专门的技艺，从这时起孤儿才进入美术工场，进行为期六年的美术学习和工厂实习。这六年期间，实行封闭管理，不准随意外出。可见，工艺场是学生接受工艺教育的主要场所。工艺场由绘画部、木器部、铜器部、印刷部等工艺车间组成。

绘画部是较早设立的部门，也称为图画馆，学生在此主要学习西洋绘画艺术，包括铅笔画、水彩画、木炭画、油画等。当时画馆作品很多，几乎各地天主教堂都有他们制作的画像，但由于天灾人祸，现在已经难得一见。仅在1887年土山湾印书局刊印的《道原精粹》中，附有300幅木板插画；1892年出版的《五彩古使像解》及《五彩新使像解》中收录224幅图片，这些图像是现存土山湾画馆作品的珍贵资料。木器部“木工及雕刻匠，约共一百九十人。木工所造者，为各种家具以及医院教堂等用具。家具有施以精巧雕刻者，如食堂一套用具十八件，椅、桌、柜、橱，均深刻龙纹或其他花纹”。^[1]据相关资料记载，在1915年美国巴拿马太平洋万国博览会上，木工部的木雕曾获得金、银奖牌。铜器部原为白铁作坊，设有铜器、银器、电镀、铁工、翻砂、机械等工作间，以制造祭台、圣像等教堂用具为主。光绪三十四年（1908年）前后，开始承接教堂以外的订单，如学校用的铁床、台、椅、家庭用铁具及儿童车等。土山湾印刷部的前身，是由法国天主教会传教士爱桑于清咸丰九年（1859年）在董家渡创办的印刷所。1864年，土山湾孤儿院成立后，印刷所于清同治八年（1869年）迁入土山湾，成为土山湾美术工艺所的印刷部，既有传统木版印刷工艺，也有石印及珂罗版印刷工艺，其印刷品的社会发行量较大。

二、土山湾美术工艺所的教学模式

土山湾美术工艺所作为教会孤儿院的附属机



图1 土山湾美术工艺所绘画部



图2 曾经在土山湾美术工艺所学习的铜匠艺人

构，在成立之初就有明确的目的——为教会输送工艺美术人才，办学定位明确：培养学生的工艺技能、技巧，教给他们生存的本领。在这样明确的教学目标下，工艺所采取“工作间”教学模式，形式上类似于现在设计学院的“实验室”。

各工作间鼓励学生亲身体验各种不同材料、加工工具的特殊性，学生要能够调动自身的主观能动性观察、感受不同的材料及工艺，进而形成审美经验，并在亲身实践中产生“形诸于外”的冲动。各“工作间”都强调技能操作的重要性，

被分派到工作间实习的学生要接触各种材料,掌握材料的性质、形式、结构等,同时也要熟悉工具设备的运用。例如图画间的教学,以临摹写生为主,学生在这里要掌握擦笔画、木炭画、铅笔画、钢笔画、水彩画和油画等不同画种绘画材料的特点,进而掌握不同的绘画技法。待学生掌握一定技巧后,工作间以教会的名义接纳社会订单,让学生进行独立创作,在具体实践中磨炼技艺。

应该指出,土山湾美术工艺所各工作间的教学表面看来是明确的技能教育,但其教学素材都与天主教会的教义有关,在教会的道德教育中扮演了“协调者”的角色。学生最初接触的绘画题材、塑作目标、雕刻对象都是圣经故事,通过长久持续的视觉、触觉接触,这些圣经故事对学生的身心发展产生了潜移默化的作用,客观上是对学生的“精神净化”,是对天主教会的宗教教义的直观解读,这应该也是土山湾美术工艺所工艺教育的重要目的之一。

三、土山湾美术工艺所的教学方法

在教学方法上,土山湾美术工艺所“其施行的教学方法和理论也和中国传统有很大的区别”^[4],它以学校化的、集体授课的工艺教育形式取代了单一的师徒相授。

中国传统的师徒制工艺传授方式多采用由师傅一人引导教育一个到几个徒弟的方式,学生数量有限,依靠师傅个人的感悟与经验,在理论上不易形成系统。这种教授方式的师徒关系以传统人际关系为准则,打着血缘亲族宗法制的烙印,加上封闭的生产方式,使以师承联系起来的艺术群体或个体带有保守、因循的缺点,扼制了学生的创造性。

土山湾美术工艺所虽然在形式上依然采取师徒制,但是在教学上已不是一对一的单个指导,而是由多个教师分别担任不同科目的教学。像上

文所说,土山湾美术工艺所的教学目标是在尽量短的时间内,采取便捷方法,培训大批动手能力强的绘画、雕刻、印刷等专业的熟练技术人员,为宗教教义的传播服务。其教学任务的确定以上述教学目标为准则,具有较强的务实性和针对性,不同科目都设有专职教师,可以形成相对稳定的专业理论体系。如图画间由专职教师分别传授擦笔炭画、水彩画、油画等,课堂作业以临摹范本为主,从1907年土山湾美术工艺所出版的《绘事浅说》《铅笔习画帖》等教材来看,它的教学程序很严格。另外,据张充仁先生回忆,他14岁刚进入画馆时,就被分配到照相制版部,师从教学主任爱尔兰修士安敬斋(字守耶),所学科目是在中国几乎属于空白的照相制版技术。当时黑白照片的敷彩着色依靠水彩画技术,而水彩画技术由法籍修士潘相公教授。像这样围绕同一教学目标,不同科目由不同教师分别授课,就是为了求得最直接的教学效果。

土山湾美术工艺所为学生创造了丰富而真切的实践氛围,形成了集体学习的氛围和环境。授课时,任课教师把学生集中到某一工作间,在“做”中学习并积累经验,以教师示范与学生模仿相结合进行技术教育,便于教学过程中师生间及学生间的交流。这样的授课方式表面看起来还是作坊式的师徒相授,但在具体教学中,它一方面突破了师徒相授的“传内不传外”“传男不传女”等狭隘观念,集中一批学生共同传授,以学校化的工艺教育取代了单一的师徒制,师生间没有传统手工作坊中依附、雇佣的师徒关系。另一方面,不同教师担任不同课程,工艺教育在理论深度上比传统教育模式更深刻,避免了言传身教带来的技艺传授的随机性,有利于土山湾美术工艺所的长期发展。

四、土山湾美术工艺所的教学内容

土山湾美术工艺所是教会孤儿院的附属机

构,其教学内容的编撰既要符合天主教义,又必须适应内部教学条件,能够付诸实施。此外,工艺所的教学对象以十几岁的少年为主,教学内容还要适合学生的心理特点和兴趣。

针对上述特点,工艺所在探索中逐渐确立了适应社会需求的技能养成为主的授课内容,由浅及深进行量化教学。任课教师对课程的教授内容预先进行优化选择、组合,然后把经过量化的内容传授给学生。以绘画部的图画间教学为例,首先要教授绘画的基础知识,教师编印《绘事浅说》《铅笔习画帖》等教材说明绘画的基础理论和技法体系,阐述绘画方法的共性及单一技法特点,引导学生尽快掌握基本的绘画技法。在掌握基本技法的基础上,以大量临摹进行课堂训练。临摹对象也有一定次序,学生首先临摹圣像,随后临摹风景、人物、花卉等。有基本描摹功底后,以工作间的名义接受社会订单,将学生临摹复制的作品对外出售,进行社会课堂训练。考虑作品受众多为中国民众,图画间教学也注意吸取中国传统绘画技法的特点,聘请当时上海著名的画家来校讲课,如任伯年就曾在图画间讲学。土山湾美术工艺所也创作了一些中西技法合璧的油画,代表性作品是徐光启与利玛窦谈道的巨幅油画,把西方油画的色彩和中国工笔画的笔法进行了巧妙地结合。

虽然因为条件和目的的局限,土山湾美术工艺所的教学场景仍然是手工艺作坊的师徒相授形式的延续,并没有完全实现“理论化”“系统化”,而是采取“技术”辅以“艺术”课程的方式,但是它对工艺教学的形式、内容及方法等问题的探索和实践,明显带有了现代工艺美术教育体系的特征,在一定程度上影响了中国近代工艺教育的发展。

注释:

- [1] 徐蔚南:《中国美术工艺》,中华书局,上海,1940,第161、162、163页。
- [2] 杨孝鸿:“传教士与西洋美术在近代上海的传播”,《艺术探索》,2005.2。
- [3] 同[1]。
- [4] 潘耀昌:《中国近现代美术教育史》,中国美术学院出版社,杭州,2002,第14页。

参考文献:

- [1] 袁熙旸:《中国艺术设计教育发展历程研究》,北京理工大学出版社,2003。
- [2] 宋浩杰:《历史上的徐家汇》,上海文化出版社,2005。
- [3] 李超:《上海油画史》,上海人民美术出版社,1995。

霍布尔裙及其时代

The Hobble Skirt And Its Times

文 / 张杞峰

内容摘要：1910年，巴黎服装设计师保罗·波烈设计的霍布尔裙顺应了人们对于东方文化的特殊审美需求而一度风靡巴黎至欧美，一战前的1910—1914年间，也被称为“霍布尔裙时代”。本文主要从与霍布尔裙相关的几个方面解析其特殊的流行现象以及所具有的革命性时代意义。继S形之后，霍布尔裙的流行推动了20世纪女装步入现代样式的进程，女装向着简洁明快、强调机能性的趋势发展。

关键词：霍布尔裙、霍布尔裙时代、俄罗斯芭蕾舞剧、保罗·波烈

在1911年欧洲一幅新闻资料插图中（图1），有这样一句话：“What's that? It's the speed-limit skirt!（那是什么？是那种让人慢走的裙子！）”，话中说的这款裙子样式便是曾经风靡巴黎的“霍布尔裙（Hobble Skirt）”。



图1 1911年的媒体资料图片

1910年，巴黎时装设计师保罗·波烈（Paul Poiret）推出了一款膝盖下收紧的长裙，由于穿着这种长裙的女士走起路来摇曳蹒跚，人们索性将这款裙装样式称为“Hobble Skirt”，直译为“蹒跚走路的裙

子”，音译为“霍布尔裙”。一战前，霍布尔裙一度风靡巴黎和欧美其他地区。后来人们将1910—1914年间称为“霍布尔裙时代”^[1]。

本文便是针对巴黎的“霍布尔裙时代”进行较为全面地分析，试图追溯和理解时尚与社会、时尚与艺术、时尚与人之间隐含的因果关系，从而引发人们对于时装创新设计、流行趋势以及当代时装产业发展方向等方面的深入思考。

一、“霍布尔裙时代”的社会文化背景

“霍布尔裙时代”的法国正经历着难得的和平，同欧美发达国家一样，法国经济正处于自由竞争向垄断资本主义过渡的阶段，人们普遍陶醉在“美丽新纪元”（Belle Epoque）^[2]中，伴随着道德的瓦解和追求物质享乐的目的，人们开始抵抗传统的维多利亚文明的冷漠与理性，追求感官上的自由新奇体验，价值观、生活方式和时尚观念发生着巨大转变。

20世纪初的欧洲，艺术领域遭遇着前所未有的变革，现代主义艺术焕发蓬勃生机。科技进步，东西方文化相互碰撞和渗透。受日本装饰艺术启发的新艺术运动（Art Nouveau）^[3]最具代表性，深受其影响的S形^[4]样式女装在欧美广泛流行，S形女装去除了夸张的克里诺林裙撑和巴斯尔臀垫，减轻了裙摆的拖沓，使臀部曲线自然展现并便于活动，但是，这种唯美的女装造型仍依赖于紧身胸衣对人体的塑形，崇尚自由开放的时



图2 1910年俄罗斯芭蕾舞剧《天方夜谭》中的苏丹与新娘莎拉嘉德



图3 1906年波烈设计的希籍长裙

尚人群对于崭新样式的女装有着更多的期待和更迫切的要求。

当时正逢沙皇帝国瓦解,逃亡欧洲的俄罗斯贵族逐渐将俄罗斯的文化艺术带进欧洲,1902—1909年间,俄罗斯芭蕾舞团在巴黎上演了一系列前卫舞剧,包括斯特拉文斯基的《火鸟》《春之祭》和《蛇舞》等。1910年,由列夫·巴克斯特承担舞台布景和服装设计的芭蕾舞剧《天方夜谭》,因其独特的舞美设计、粗犷的舞蹈、阿拉伯风情的服装使巴黎观众耳目一新。(图2)缠头巾式女帽,宽松飘逸的灯笼裤,轻薄如云的罗纱等富有东方情趣的装束颠覆着巴黎人头脑中传统的服装样式。巴黎时装界涌现出一批摒弃传统大胆创新的优秀设计师,保罗·波烈便是其中一颗耀眼的明星。

二、一战前的保罗·波烈

保罗·波烈(Paul Poiret, 1879—1944)出生于巴黎一个布商之家,他对女性美有着独特的认识,他反对女装上繁复的装饰,曾讥讽S形的妇女走路好像推车。初出道的波烈曾在高级定制时装大师沃斯的店中工作。1903年,24岁的他便开始了独立经营,敏锐的时尚感知使波烈迅速确立

个人风格。1906年,便发布轰动一时的希腊风格长裙(图3),以“胸罩”塑造女性上身,将塑形支点转移到肩膀,去除了女装中的紧身胸衣、裙撑和臀垫。自此,女装中带着明显虐恋意味的紧身胸衣真正开始退出主流女装的历史舞台。1910年,保罗·波烈推出令巴黎人如痴如醉的“霍布尔裙”,一种特殊的穿着体态和美感出现。凭着卓越的设计才能和非凡的经营理念,保罗·波烈当之无愧是20世纪初时尚界的领军人物。

1. 浪漫的东方风格

波烈非常迷恋东方艺术,他先后到东亚、近东以及埃及寻找灵感,收藏了大量来自摩洛哥、波斯、印度、中国、日本等东方国家的艺术品和家居用品。他生活豪奢,他妻子整日犹如波斯皇后般出入在宫殿样的宅院中。1909年,受俄罗斯芭蕾舞剧中东方服饰的影响,波烈设计了名为“哈伦裤(Harem)”的女装裙裤,开创了欧洲女性外穿裤装的先例。1910年,富有东方情趣的“霍布尔裙”使得女性腿部成为新的审美焦点。1911年,波烈在家中举办了一场灵感源于苏丹后宫的时装发布会“天方夜谭”。之后的波烈还发布了很多色彩强烈且具有浓郁东方风格的服装作品,如“孔子”大衣、日本和服式开襟的丘尼克·多莱斯等。(图4)

2. 非凡的经营理念

保罗·波烈不仅是一名卓尔不群的设计师,也是一位成功的商人。他将一些设计师和艺术家引入自己的企业,为其设计服装面料图案,绘制宣传手册。1912年,“他亲自率领9名模特儿穿着蓝色哗叽的男式女套装和米黄色格子的两面穿大衣,头戴装饰着大写“P”字的油布帽子,分乘两辆汽车,周游莫斯科、柏林等欧洲各国和主要城市,展示自己的作品,拉开了国际性的‘时装使节’时代的序幕。”^[5]一战前的波烈每年奔赴伦敦举办作品展示会,并去美国拓展海外市场。他在自我宣传方面的非凡才能也是狂热的“霍布尔裙时代”形成的主要内因。



图4 波烈设计的东方风格的长裙



图5 波烈设计的霍布尔裙样式

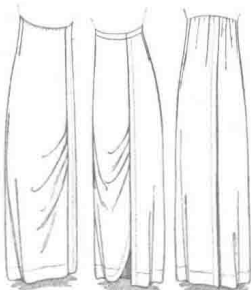


图6 霍布尔裙几种简单的款式结构



图7 波烈设计的底摆开衩的霍布尔裙

波烈不仅拥有自己的设计工作室和服装公司，他还时常涉猎其他时尚领域的设计，如室内装饰、家具、服装配饰、首饰、香水以及化妆品的研发。1912年，波烈在巴黎开办了一所装饰艺术学校，力求保护和培养年轻设计师。学校开办和运营非常成功，影响力也像波烈的时装一样波及到欧美各国。

三、霍布尔裙及其特点

在直接受到俄罗斯芭蕾舞剧《天方夜谭》启发之后，1910年，波烈推出的造型独特、富有东方情趣的霍布尔长裙带给巴黎人们前所未有的着装体验，受到时尚人群的大力推崇。“霍布尔裙时代”随之到来。

1. 常见款式及基本特征

常见的霍布尔裙套装款式多样，有鱼尾裙样式、和服式、直线样式，还有表现自然体态的款式，其中典型的霍布尔裙套装通常是灯罩形高腰上衣与鱼尾状长裙。（图5）上衣腰线一般提至胸下，腰部放松，衣摆过臀围线或更长，呈现明显“A”字形。下装的霍布尔裙的基本特征是：直线长筒形，膝下收紧，底摆多有开衩，裙长一般至脚踝或有鱼尾状小拖尾。无开衩的霍布尔裙多利用裙摆纵向活裯或斜向皱褶作为步行所需松量，也有类似于罗印·克罗斯（Loin Cloth）缠裹方式的霍布尔裙。霍布尔裙的剪裁并不复杂，

一般分为斜裹式（腰间打活裯形成斜向褶皱，开口留在前身）、底摆开衩式和正门襟式。（图6）

2. 摒弃紧身胸衣

霍布尔裙时代，妇女运动已经兴起。霍布尔裙的出现使女性完全摒弃了紧身胸衣、裙撑和臀垫的束缚，随后时尚界出现的高尔夫球服、网球服、骑马装等运动服装都在此自由开放的基础上为妇女参与运动提供更大的可能，女性体态朝向更加健康自然发展，为20世纪现代女装的造型基调做出铺垫。

3. 灵动的开衩

当时的巴黎城区已是车水马龙，为避免交通拥堵，交通警察经常需要搀扶穿着霍布尔裙的女士穿行马路。于是，为了步行方便，保罗·波烈在膝下收紧的裙摆上做了一个深深的开衩，这也是欧美服装史上第一次在女裙底摆上开衩（图7）。这无疑预示着新世纪女装的表现重点将向腿部转移，时尚审美面临重大变革。

4. 收紧的“头”“脚”

随着人们对女人小腿和脚部的关注，穿着霍布尔裙一般搭配紧致的及膝筒靴或精巧的尖头低跟系带鞋，女人的纤纤细足与修长小腿成为那个时代性感的标志。为适应这种直线悬垂、秀美简洁的服装造型，波烈设计了窄檐的圆顶帽代替以往S形中装饰累赘的大檐帽。女人们的头发被烫卷贴于额头和脸颊，发型变小，贴面短发开始悄然流行。

5. 柔软悬垂面料

由于工业化生产、进出口贸易频繁,当时的布料已经非常丰富,基本根据季节变化满足人们不同所需。春夏季一般选用柔软轻薄、具有悬垂感的雪纺绸、真丝、绸缎、细薄棉布等面料搭配色丁、织锦、刺绣和机织蕾丝。秋冬季为了保暖,多选用天鹅绒、羊毛斜纹织物、棉织物、皮革等有厚度并具有一定悬垂感的柔软面料。

6. 霍布尔裙的受众人群分析

“霍布尔裙时代”正是女权主义被倡导之初,先进的女性开始广泛接触文学、艺术、哲学等领域,人们在既渴望自由又被束缚的文化意识中形成了当时特殊的审美取向。时尚流行不再只是贵族、富商、资本家、艺术家名流等上层人群追求的生活方式,优越富庶的中产阶级也成为时尚流行的买单者和强有力的推手。保罗·波烈的妻子德尼兹·博莱便是这些妇女精神追求与生活状态的典型代表。她身形苗条、外形古典,是保罗·波烈的灵感缪斯也是霍布尔裙的最佳诠释者。

五、霍布尔裙的时代意义

1914年,一战爆发,巴黎时装业受到重创。波烈豪奢的时尚理念背离潮流,时尚主导地位逐渐被夏奈尔、威奥耐、简·帕特等设计师所替代。女人们开始男式女服,从事各行各业,令人行走不便的霍布尔裙迅速销声匿迹。“霍布尔裙时代”结束。随后,简洁、明快、强调机能性和现代感的现代女装样式逐渐确立。

昙花一现的霍布尔裙却有着不可忽略的意义。霍布尔裙使女性从紧身胸衣中解脱出来,胸罩出现,肩部成为服装支撑关键部位,使女性上装更符合人体机能,女装审美也开始向脚和腿部转移。女装廓形由流行几百年的X形、S形转变到H形、V形和菱形,女装中的筒裙样式形成。当今女装中的“鱼尾裙”“铅笔裙”等样式与霍布尔裙一脉相承。霍布尔裙流行的因素之一在于

它的流水线批量化生产,既时尚又节约成本的直裁和斜裁技术越发普及,同时代的帕康、莱多芳、卡罗姐妹等设计师就运用简洁的剪裁和去除繁琐装饰的设计使时尚服务更多人的生活。值得一提的是,霍布尔裙在欧美各国的风靡使得当时的巴黎又一次成为世界时装中心。

S形时代之后的霍布尔裙具有特殊的时代性,蕴含着艺术和戏剧的精神,充满想象力,是欧美时尚史中一段短暂而华彩的乐章,对其回顾与追溯旨在为当代设计师提供了具体的设计历史参考,对当代时装的创新设计有所启发。

注释:

- [1] 李当岐:《西洋服装史》,高等教育出版社,北京,1998,第162页。
- [2] [英]凯利·布莱克曼:《20世纪世界时装绘画图典》,方茜译,上海人民美术出版社,2008,第6页。
- [3] 马凤林:《新艺术——平民情感与贵族意识》,湖北美术出版社,武汉,2005,第3页。
- [4] 同[1],第152页。
- [5] 同[1]。

参考文献:

- [1] The Collection of the Kyoto Costume Institute: Fashion, A History from the 18th to the 20th Century, Volume 1, TASCHEN GmbH, Kyoto, 2005.
- [2] [英]普兰温·科斯洛拉芙:《时装生活史》,龙靖遥等译,东方出版中心,上海,2004。
- [3] [英]凯利·布莱克曼:《20世纪世界时装绘画图典》,方茜译,上海人民美术出版社,2008。
- [4] 李当岐:《西洋服装史》,高等教育出版社,北京,1998。
- [5] 叶立诚:《服饰美学》,中国纺织出版社,北京,2001。
- [6] 罗玛:《服装的欲望史》,新星出版社,北京,2010。
- [7] 马凤林:《新艺术——平民情感与贵族意识》,湖北美术出版社,武汉,2005。