

第一章

旗袍，旧衣新时尚



第一节

旗袍的传统理念及 文化底蕴

旗袍，原为清朝满族妇女所穿用的一种服装，两边不开衩，袖长八寸至一尺，衣服的边缘绣有彩绿。辛亥革命以后为汉族妇女所接受，并改良为：直领，右斜襟开口 紧腰身 衣长至膝下 两边开衩 袖口收小（摘自《辞海》）

中国素有“衣冠王国”的美誉，在漫漫的历史长河中，历朝各代的服饰均有不同的典制规定和风俗习惯。由于儒家思想在古代中国占有主导地位，因而，中国的服饰形制也被打上了深刻的儒家“烙印”。儒家重礼仪 讲求中庸之道 所以 中国的传统服饰始终以繁冗、宽博为主要特征。但由于中国地域辽阔，疆土广大，各地的民俗风情不同，衣着习惯也各有迥异之处。聚居在中原和江南一带的汉民族不断地受到异域民族的入侵，使汉民族在服饰上受到很多异族的影响，而汉民族的着装习惯也同样对外来民族产生了强烈的冲击，因此，中国的古代服饰基本上是多民族服饰特征融合的产物。

旗袍溯源

在中国古代服饰史中，最主要的服饰形式有“弁服”^①、深衣”和“袍”。

古代的袍服

弁服的形制为上衣下裳分裁分制，取所谓“上为天，下为地”之意，是仅次于冕服^②的较为正式的礼

① 弁服 弁音 biàn，中国古时的一种帽子。

② 冕服 冕音 miǎn 古代帝王、诸侯及卿大夫所戴的礼帽 后专指皇冠。



图 1-1 古代弁服

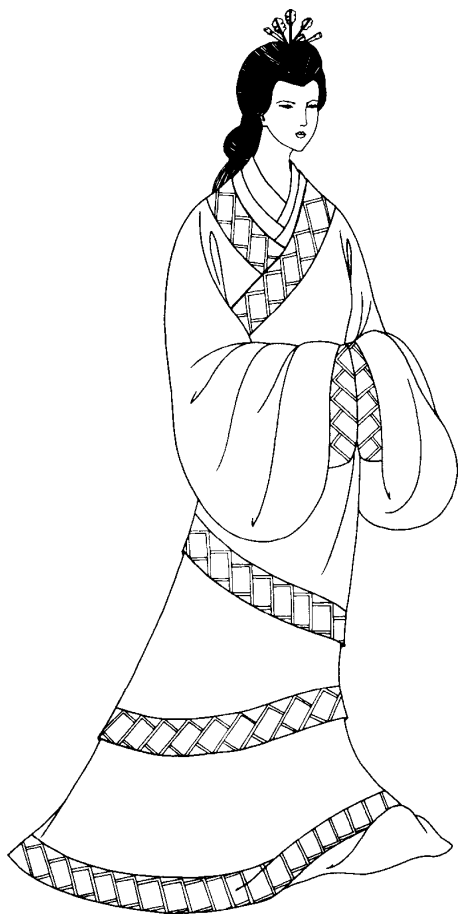


图 1-2 古代深衣

服 因礼冠‘弁’而身着衣裳 故称为弁服 见图 1-1)。《诗·卫风》：“有匪君子 充耳琇^①莹 会弁如星。”弁的形制上锐小，下广大，若人之两手作相合状，根据场合和用途的不同，有爵弁、皮弁、韦弁和冠弁之分。而头戴‘冕旒’^②、身着衣裳者 称之为冕服。弁与冕自天子至臣僚均得戴之，到周代冕与弁遂分尊卑，即冕尊而弁次之。

深衣和弁服均为上衣下裳之制，但弁服的衣裳上下不相连属，而深衣的形制却是上衣下裳分裁而合制。《礼记·深衣篇》注：“名曰深衣者 谓连衣裳而纯之采者”又注：“古者深衣盖有制度 以应规矩 绳权衡。短毋见肤，长毋被土。续衽^③钩边，要缝半下。袼之高下可以连肘，袂之长短反诎之及时。”因此 其长度大致在足踝间，较朝服为短。深衣之制，上衣用布四幅 左右排列缝合后 在中腰折叠 分为前后；下裳用布六幅，每幅又交解裁之为二，共计有十二幅。故有“制十有二幅，以应十有二月”之说。深衣之裳，左右两幅皆宽头在下，狭头在上。在裳之右旁，别用一幅布斜裁之，缀于右后衽之上，使之钩而向前（见图 1-2）。深衣的用途极为广泛，《深衣篇》中说：“故可以为文 可以为武 可以摈相 可以治军旅。完且弗费，善衣之次也。”可见，深衣是朝服以外次等的服饰，而庶人的吉服，也只有深衣而已。

袍的历史也是相当久远的，据《诗·秦·无衣》记载：“岂曰无衣 与子同袍 岂曰无衣 与子同泽。”袍是一种不分衣裳，自肩至跗上下通裁的长衣，男女可通用。袍为夹衣，单袍名禅，也有的在里面铺以丝绵絮，附用新绵的称为襦^④ 杂用旧絮的叫做袍。《论语》注：“子曰 衣敝缊袍”缊即一种新旧交杂的绵絮。宋代以前 中国还没有木棉 是用蚕丝铺制 故字形为“绵”而非“棉”。《礼记·丧大记》注：“袍必有表。”关于袍的穿法 又有“盖凡著袍者 必内着禅衣，

①琇 音 xiù。

②冕旒 旒音 liú，冕冠上垂吊的珠子。

③衽 音 rèn 衣襟。

④襦 音 jū。

次着袍 次着中衣 次加礼服为表。”的说法,《后汉书·舆服志》中也提到:“袍者,或曰周公抱成王宴居 故施袍。”而《论语》“ 褻衣 袍 黼也 及《释名·释衣服》“ 袍 苞也。苞 内衣也 ”的注述 更为确切地说明袍在当时只是“ 贵人 ”的私衣或内衬,不作为正服,只作家居的便服使用。如若外出、见客、服公 必得外加弁服,但平民不限。当时的袍还有长短之分,袍式短者为襦,作为穿在里面的衬衣之用,同时着泽,即下体之裤。

袍作为正式的服装登堂入室始于东汉。《后汉书·舆服志》记载:“ 通天冠 其服为深衣制。随五时色 近今服袍者,下至贱更小吏 皆通制袍。单衣 皂缘领袖中衣为朝服。”据考证 东汉明帝永平二年(公元 59 年),明帝设衣服之禁,才定袍、深衣和禅衣共为朝服(即礼服),自此,袍服之制才真正得以普及。因此 袍服之制虽自古有之 但直至东汉 袍才由“ 贵人 ”的私服升格为礼服,袍由内衣演变为外衣。由于袍服内层附有绵絮,不便采用深衣的曲裾或杂裾的样式,所以,多改用直裾。后又逐渐去掉了其中的衬絮,演变为单衣。后来,唐太宗贞观年间诏定除元旦、冬至大朝会及大祭祀仍着弁服外,一般均用衫袍。这使袍的应用更为广泛。

根据一座战国时代“ 袍服妇女青铜立像 ”的实物考证,妇女着长身通裁的袍服,可追溯到更为久远的年代。台湾辅仁大学王宇清教授所著《历代妇女袍服考实》一书讲:“ 上溯周、秦、汉、魏,下到宋、明的妇女服装,本是袍服和裙服同存并行,而以袍型长服为礼服。”《周礼·天官》中也说:“ 内司服掌王后之六服, 袿衣、揄狄、阙狄、鞠衣、展衣、祿衣、素纱。辨外内命妇之服 鞠衣、展衣、祿衣 素纱。”其中 袿衣、揄狄和阙狄作为祭祀的服饰;鞠衣、展衣和祿衣则作为礼见王和宾客及燕居之用;素纱为汉代的缚,衬在六服的里面,使其能显出六服的色彩。六服皆采用衣裳连属的袍制 意谓妇人尚专一 所以 不分衣与裳 素纱亦是上下相连不分(见图 1-3)。但一般妇女的服饰则

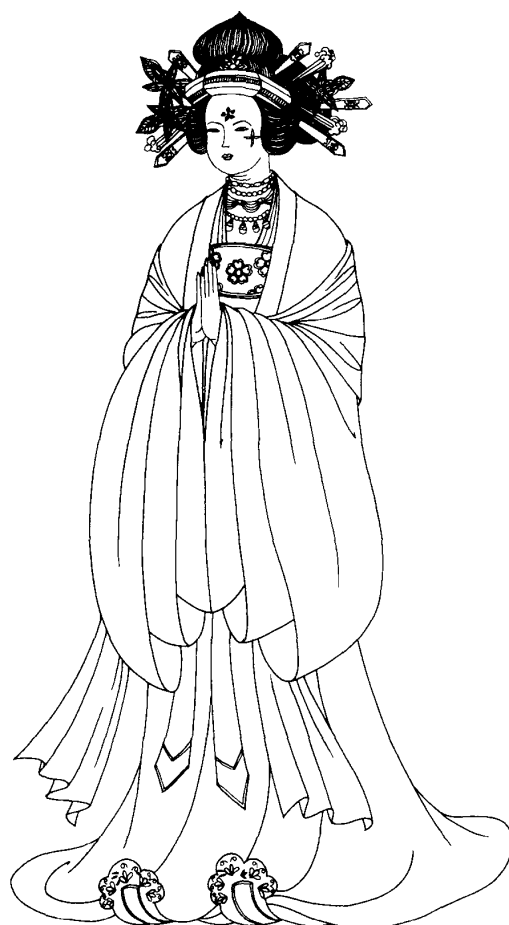


图 1-3 唐代袍服

不限，通常为上衣下裙的形式。因此，在中国数千年的历史中，妇女早期的礼服均是以长袍为形制的，而上衣下裙式的服饰通常作为常服。《后汉书·舆服志》就有‘公主、贵人、妃以上 嫁娶得服锦绮 纁绘、采十二色重缘’的记载。其他妇女婚嫁时 也穿袍服 只是在袍的颜色及装饰上有所不同，以示区别。

袍服的形式在历代均有不同的变制，并且受到异域民族的影响。早期的袍服一般采用交领、直裾，下长至跗，袖子在臂肘处十分肥大，形成圆弧，名为袂，袖口又以袪收小。这种大袖翩翩的袍服，造型固然美观，但在北方少数民族地区却不适宜，于是出现了盘领、窄袖，腰身也略为收紧，更将袍衫的第一粒钮扣移置于右肩，右侧衣襟的边缘自右肩的第一粒钮扣向下垂直到底，一改以往的古风（见图 1-4）。随着丝绸之路的通行，南北风俗相互渗透，这种紧身、适体的袍服也被汉民族所接纳，并在中原地区风靡一时。不过，这种袍衫只用于常服，而祭服或遇有重要的朝会，仍用古制的弁服。公元 13 世纪 蒙古族南下，建立了元代。异族的统治曾一度对中原地区的服饰习俗产生了一定的影响，但元代基本维持着隋唐的服饰制度，因而未对汉民族的服饰形制产生重大改观。

旗袍的产生

袍服发展史上最为辉煌的一页，莫过于旗袍的出现和普及。

关于旗袍的由来，还有一个动人的传说。相传有一位名叫黑妞的满族姑娘，居住在湖边，全家以打鱼为生。旧式的宽大衣裙给人们的劳动带来很多不便，于是，心灵手巧的黑妞姑娘便自己动手，裁制了一件多钮袷、侧边开襟的长袍。平时，穿在身上，亭亭玉立，打鱼时可将袍子的前襟撩起来系于腰间，既漂亮又实用。后来，黑妞成了皇后，她穿的长袍使满族妇女羡慕不已，大家争相仿效。久而久之，这种长袍在满族妇女中得以普及，得名旗袍。故事虽然美丽，但传说毕竟是传说，在满族历史上是否真的有一位名



图 1-4 受胡人影响的唐代袍服

叫黑妞的皇后已无据可考。但是，从这个故事中可以看出，由于北方民族善于骑射，古制的长袍对于他们来说并不适用，而两边开衩的形式则刚好符合他们的生活习惯，这恐怕才是旗袍产生的真正原因。

满族原为女真族的后裔，长期居住于我国东北长白山一带。由于气候寒冷，他们的服装多采用袍服的样式。明朝末年，满族的势力不断扩大，公元1616年定国号为金（即后金），当时明王朝国事衰落，满贵族趁农民起义刚刚胜利之际，权借山海关总兵吴三桂的臂助，入主中原，建立了清王朝。

清兵入关后，清政府在服饰制度上坚守其旧制，但也进行了一系列的改革，彻底废除了前朝固有的衣冠形制，迫令汉族臣民剃发蓄辫，可是，这样的强令制度非但没有铲除掉原有的民族思想，反而激发了冒死抵抗的民族矛盾。为了缓和这种反抗斗争，清政府接纳了“十从十不从”的建议，即“男从女不从，生从死不从，阳从阴不从，官从隶不从，老从少不从，儒从而释道不从，倡从而优伶不从，仕宦从而婚姻不从，国号从而官号不从，役税从而语言文字不从”。这种“十从十不从”的说法，虽然没有见之于明文典制，但清政府迫于民族反抗的压力，在服饰制度上确实做出了一定的妥协和让步。

满族妇女，特别是宫廷贵妇的装束沿袭了古礼的传统，多着长袍。而在中原地区，自唐朝以后，裙服却成为越来越普遍的服饰。在明代仅有皇后和命妇的祭服才是上下通裁的袍型长衣。因此，由于当时特定的历史背景，使得人们误以为，女装中的袍服代表满人，而裙衫才是汉人的标志。所以，尽管汉族的男子改穿了“清装”，但在“男从女不从”的诏慰下，汉族妇女始终穿着“明式的裙衫”而不着“清式的袍服”。由于满族人原以八色军旗分驻八部军民，因而满人也谓“旗下人”，简称“旗人”。满族妇女所着的袍服也就自然被叫做“旗袍”了（见图1-5）。然而，袍服乃中华之古制，实非满清所特有。满人虽属北方少数民族，但从其所受的文化教育和思想意识的影响来看，

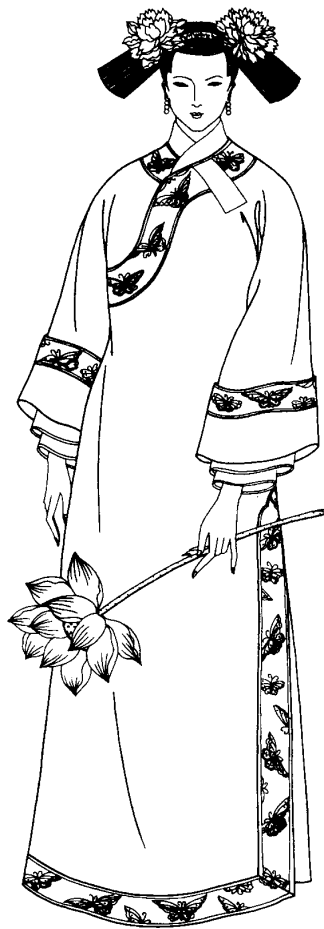


图1-5 清代旗袍

与汉人同属中华文化这一范畴。因此，尽管旗袍是由满族人直接改制而形成的一种袍服，但仍然只是几千年流传下来的中华服饰文化中的一种现象和形式，是中华古老服饰传统的一个重要组成部分。

旗袍的传统意蕴

旗袍是中国古代服饰史上一颗耀眼的明星，是传统服饰文化的杰出代表，她不仅在整体造型风格上符合中国艺术平静、和谐的特点，同时又将极具东方特质的装饰手法融入其中，她的独特魅力在于她所包容的文化内涵。

清代旗袍的造型特点

清代早期的旗袍，风格朴素，形制严格，在很大程度上依然保留了满人服饰的特点：线条简练，纹饰自由，色彩素雅，腋下明显收紧，袖口较小，两侧不开衩。根据出土的实物考证，清初的旗袍还未出现后来代表其标志的立领，而只是简单的圆领，并在领口边缘镶以精细的滚边，穿着时可在脖颈上搭掩一条领巾作为装饰，这也许就是立领的雏形。旗袍的另一特点也引人思索，根据中国的古籍所载，衣襟右掩即右衽这一形式是传统汉式服装的标志，而北方各民族的服饰均采用左衽，但依照可考的资料来看，清初的旗袍就已采用右衽了，这对于久居塞外的满人来说似乎不太合乎情理。尽管旗袍的衣襟是始为右衽，还是从某一时期改为左衽，已无据可考，但汉服对于北方少数民族服饰的影响从中可见一斑。因而可断言，旗袍这一服饰形制的出现，不能简单地归结为“满族妇女的长袍”，她是中国古代服饰发展的必然结果。

清朝初年，满族妇女均着袍服，而汉族妇女的服饰则以裙衫为主，至中期互为效仿者渐多。清政府为了稳固其统治地位，也曾不止一次明制禁令：“倘各旗满洲、蒙古秀女内有衣袖宽大，一经查出，即将其父兄指名参奏治罪”以及“至大臣官员之女，则衣袖宽广逾度，竟与汉人妇女衣袖相似，此风渐不可长”。但仍未将此风气禁止。到了清朝末年，满汉妇女

在服饰上的效法更为频繁，甚至流传有“大半旗装改汉装，宫袍截作短衣裳”的歌谣。

经过清代 200 余年的历史，旗袍和汉族服饰的进一步融合，使其在造型及装饰手法上都有了很大的改观。早期旗袍的那种简练自由的风格逐渐被繁冗的装饰所替代。从外形上看，大多采用平直的线条，衣身宽松，两边开衩，腋部的收缩已不明显，胸腰围度与衣裾尺寸的比例更为趋近。此时，形似元宝的立领造型已从无到有，从低到高地完成了其自身的演化过程。同时，领头、袖端、襟侧和衣裾的多层各色滚饰以及如意纹样也成为旗袍的重要标志之一。这种原本用来保护领口、袖口及下摆的素色衣缘被绣上纹饰，变成了道道镶嵌，并以多镶为美，甚至在京城出现了“十八镶”。另外，妇女的旗袍还时兴“大挽袖”，袖长过手，在袖里的下半截，绣以各种与袖面不同颜色的花纹，然后，将其挽出以示别致。这些滚边镶嵌的制作方法本可见于前朝历代的服饰，只是在清末的旗袍中才发挥至炉火纯青的地步，因此这种装饰也可看作是传统汉服中衣裾钩边的变形。另外，制作精细花样繁多的盘扣更似神来之笔，为旗袍锦上添花。

传统的中国服饰，无论是色彩、图案、纹饰、刺绣等都带有特定的象征意义，衣冠服饰往往能起到“严内外，辨亲疏”的作用。在这种特定的社会形态中，服装的形式不得不从属于服饰等级的需要，以维护社会的尊卑观念。满清皇族、皇戚以及命妇的冠服各有详尽的规定，冠、袍、褂、金约、领约、彩帨、朝珠及耳饰等的形色、绣纹、数目都是按制而分，服装的审美价值已逊于其等级标志。旗袍的装饰重点在于绣、滚、镶、嵌、盘的堆砌，如前面提到的十八镶滚，极尽奢华，连面料的本色都几乎被掩盖了。

满族妇女除了穿着袍服外，与其相搭配的发饰和鞋子也各具特质。清代初年，满族妇女的头饰与汉族相似，头发中分向后，用包头布相裹，再饰以簪花等装饰。其后，这种包发的头饰越来越高，大致在清代中叶形成了一种叫做“架子头”的发式。据《旧京

琐记》所载：“旗下妇装梳发为平髻曰一字头，又曰两把头，大装则珠翠为饰，名曰钿子。”这种发式梳妆起来甚为繁复：先将头发用帛条扎牢，在脑后用粘液沾覆压平，状若如意，并在两髻之间横插约4×20（cm）称为“扁方”的板片，再以碎发绕之，使之与发根形成“T”字形，前饰凤钗、花卉，侧垂流苏。这种发饰早期较小，后来尤为高大，在其形成及演变过程中有很多样式，如“如意头”、“一字头”、“把儿头”、“两把头”及“大拉翅”等，作为穿着旗袍的必备妆束。

“花盆鞋”是旗袍的又一独特配饰。这种形似花盆的鞋底高1~2寸，清代后期也有高至4、5寸者，其底上宽而下圆，以硬木为材料，踏地时印若马蹄，因此也叫“马蹄鞋”。由于旗袍宽大而不合体，故而配上醒目的头饰，并以“花盆鞋”限制穿着者的行走姿态，才能显现出妇女的妩媚和婀娜。这种装扮的动态效果完全符合中国人的求美心理，既显而易见又暗藏不露。

清代晚期的旗袍从造型的角度来讲，还是属于平面化的状态。材料的选用以丝绸为主，虽然装饰繁杂，但样式的变化较为单纯，在平易中显见雍容华美。尽管与历代前朝的服饰相比，在造型及细节上多有差异，但究其根本，依然蕴含着中国传统服饰文化的精髓。

中华文化对旗袍的影响

5000年文明史孕育了独特的中国文化，而“文化”这一概念在人类思想的发展过程中经历了与文明无法分清漫长道路，不仅规范了人类的思想意识和行为准则，更深入到人们生活的各个领域和每个角落，并且世代相传，生生不息。服装在完成了御寒蔽体的功能之后，也逐渐形成一种文化，即所谓的服饰文化，是人类文化的重要组成部分，就像是一个有节奏的生命，传达出时代的脉搏；更像是一面镜子，准确、清晰而客观地反映着历史。

古代的中国是一种自给自足、以家庭为单位的农业社会，散漫的小农生产方式使人们的生活节奏

缺乏工业社会那种统一性和紧张感，处于一种闲在而近乎平庸懒散的状态，在缓慢中前进。于是，人们内心渐渐形成了一种“舒缓”的心态，进而以庞大、宽博、繁冗为适应，也即为美了。

由于孔子儒学的统领地位，中国人一向看重中庸之道，以至于把自己的国家也叫做“中国”，在处事方法上讲求中和适度，凡事适可而止，控制到合适的程度。这种独特的人文思想造就了中华民族特有的性格：稳健持重、勤劳节俭、单纯忍耐、热爱自然与和平、知足常乐、消极避世、因循守旧、沉于声色。正是由于这些人性的特点，逐渐形成了中国人传统的思维方式。由于穿衣与做人有着密切的关系，因此，在这样一种行为规范和思维方式的影响之下，使得中国人的着装特别讲求和谐、融洽，既不要过于褻褻黯淡，也不能过于花哨艳丽。所谓“文质彬彬，然后君子”，服装要以“儒雅”为美，以适合“谦谦君子”的风范来维护良好的人际关系。

儒家对于中和人性美的过分强调，使中国人的心灵蒙上了一层“女性化”与凝滞了的理性阴影。林语堂先生曾经说过：中国人的心灵在许多方面都类似女性心态。这些通过传统服饰所表达出来的一味的规整、含蓄、端庄甚至呆板都难免使人感觉缺乏一种新奇、跳跃和充满激情的阳刚之美，难怪美国服装设计大师谢尔说：中国的服装具有“感情温顺”的精神。而正是这种独特的民族性格决定了中国人不会把那种富有怪异、充满跳跃气质的服装视为美。

传统旗袍的形与神

传统旗袍的造型符合中国古代服装的总特点：平稳而单纯。其线条平直，手臂平伸后与身体的直线形成垂直的交叉，这种基础的造型形式显得尤为实在和稳定。中国历代的服饰都是以这种十字交叉的主干线条作为基础造型的。中国人向来讲究“站如松，坐如钟”，所谓“松”和“钟”实际上是指直的线条，朴素而简洁，在这简单的造型中却能包容宇宙万千。当这种框架的组合与中国的人文思想充分吻合

在一起时，人们便发现，在服装上找到了永恒。不过，最简单的事物往往也是最复杂的，正应了中国的那句古语：以不变应万变。

旗袍造型的另一明显特征是宽松。由于中国人热爱自由、和平，因而服装也显得异常宽松和流畅，没有尖锐的棱角，平滑而柔顺的线条，毫不刺激与抢眼，令人们感到舒心和自然。

旗袍作为中国妇女的传统服饰，不仅完全满足了人们心平气和的天性，同时，她又符合传统的伦理道德和人们的审美意识。几千年来，中国妇女一直受着“恪守妇道”、“三从四德”的教育标准的美女形象应该是削肩、平胸、细腰、窄臀。这种伦理观念和求美的标准，致使除盛唐以外的历代妇女服装均采用直线和宽松的造型，胸、肩、腰及臀部都呈现平面化的状态而缺乏立体感，这种只重视细节刻画而忽视整体塑造的特点，在旗袍的造型中显得尤为突出。这刚好将人们的思想隐蔽起来，既可以锋芒不露，又可以掩饰怯懦。人们不必担心通过服装会泄露内心的隐秘，恰恰相反，这种造型带给每个人的是祥和、安稳。因此，稳重而平和的旗袍就顺理成章地成为妇女服饰选择的理想典范。

当然，中国人在民族性格上的弱点也为传统服装的发展带来了许多消极因素。赖以支撑整个民族思想的孔孟学说不仅对生活的意义提出质疑、作出回答，而且答案令人满意，使人不再思考未来，也不想改变现状。人们意识到已经获得了某种有用并且形色具备的东西，自然变得保守起来。因此，思想的过分稳健、消极避世的处世态度以及知足常乐的作风剪断了人们幻想的羽翼，世人皆尚一成不变的风格，认为只有这样才够得上稳重。于是，几千年的传统服饰没有出现大的改观，谁也不会为这样的事情去自寻烦恼，如同中国的古建筑，始终保持着亭台楼阁的风格，哪怕是传说里的神仙。

在中国古代历史上，也曾出现过倡导人性自由的道家学说，对民族性格有着积极的影响。庄子认为：

儒家所赞颂的那种礼仪规范是虚假的矫情，违背了真正的人性，只有真纯不羁，任性而为，人才能得以自由的发展。只可惜，道家精神没能与儒家文化分庭抗礼，因而，中国人始终没能像西方人那样赞誉人体之美，服装也就以宽衣博带、遮羞蔽体为主流了。

东西方文化的碰撞与融合

进入 19 世纪，中国人还沉醉在自己黄天厚土的大帝国之梦的时候，西方社会早已完成工业革命而进入了资本主义的财富积累阶段。

旗袍在近代的普及与发展

鸦片战争以后，中国沦为半封建半殖民地社会。随着西方列强的侵入，一些西方的文化和思想意识也被同时带入中国，大批的青年走出国门去探求富国强民的道路。由于受到西方进步思想的影响，国内掀起了“剪辫易服”的风潮。但是，当时顽固派的势力还很强大，封建思想尚很严重，致使在这一阶段国内官民的服饰没有发生多大的变化。

这一时期的旗袍仍然保留着平面化的结构，是一种只有外缘结构线的平面，平面内空出一个领窝，开一条襟位线，结构线采用平直线条，只在袖身相接处稍有弯势。这种状况一直持续到辛亥革命以后。

辛亥革命，废除帝制，人民开始获得了自由和民主。民国建立以后，“剪发辫，易服色”就此，衣冠服饰的更改揭开了社会巨变的序幕。妇女的服饰在这一时期变化较多，有承袭清时大襟衣裤者，亦有着西式服装者。民国初期，主要以上衣下裙最为流行，后来旗袍也逐渐受到青睐。

旗袍在满清统治的近 300 年历史中，一直为汉族妇女所抵制，何以在帝制废除之后的 20 年代反为人们所接受？原因有二：其一，在这一社会巨变的时期，阶级矛盾与国内的民族矛盾被外敌当前的形势所冲淡，人们急于要找到一种既符合自己身份又符合自己心态的衣着方式，于是，旗袍作为中华文明的象征，就像救命的稻草，被溺水的国人抓住，旗袍加

身，人们仿佛暂时忘却了失去国土的痛苦，重又恢复了“普天之下莫非王土，率土之滨莫非王臣”的自尊和自信。其二，由于辛亥革命推翻了清王朝的统治，满汉之间已不存在统治与被统治的民族矛盾，再加上旗袍本身所具有的魅力，使得汉族妇女最终选择了旗袍作为日常的穿着。

据说最早穿上旗袍的汉族妇女是一群上海的女学生，她们穿着宽大的蓝布旗袍走在街上，引起了各界妇女的羡慕，于是纷纷加以仿效。这种说法究竟有多少真实性已无法考证，不过，旗袍终于成为当时妇女最时髦的一种装束。

20年代初期的旗袍同清末相比，没有很大的区别，但不久袖口就逐渐缩小，滚边也不似从前那般宽阔、繁复。这一时期的旗袍在结构上仍承袭了原有的外缘造型线，只在袖口和底摆处有所收敛（见图1-6）。到了20年代末，由于受到欧美服饰造型和西洋裁缝技术的影响，旗袍一改自唐朝以来沿续使用的直线裁剪的方法，开始强调腰身，并追随西方服饰的流行趋向，领、袖以及细节处理等方面也出现了多样的变化，比以前更为称身合体，迈出了中国服装表现立体造型的第一步。

30年代是旗袍发展的全盛时期。当时的上海，作为一个开放的口岸，不仅在经济和文化领域占有重要的地位，而且也是旧中国的服装中心。另外，由于娱乐业，特别是电影的繁荣，更为旗袍的普及起到了推波助澜的作用（见图1-7）。许多当年的电影明星如胡蝶、周璇、阮玲玉等都对旗袍情有独钟，她们身着这种随身贴体而又素净典雅的服装，在银幕上塑造了一个又一个普通的中国传统妇女形象，这些感人的艺术形象不仅赢得了千千万万影迷的心，同时，影片中主人公身着的旗袍也不知不觉地走进了人们的生活。

这一时期，旗袍的领和袖出现了极为丰富的变化。先是流行高领，即便是炎热的夏季，也用高耸的硬领将脖颈包围起来，以示时髦。后又流行低领，领

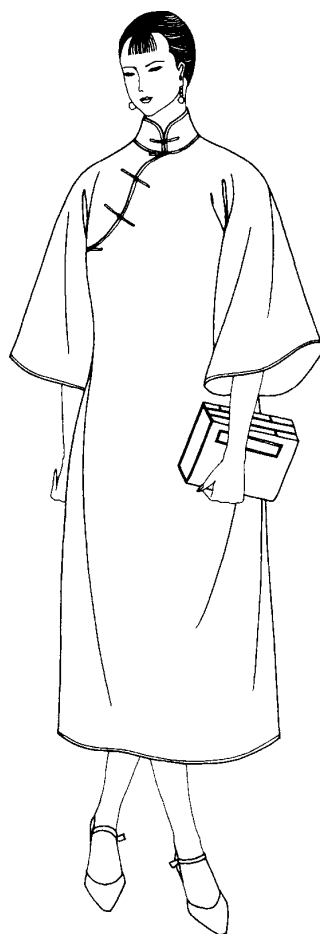


图1-6 20年代的旗袍

子越来越低，甚至干脆将其全部去掉。为了便于活动，旗袍的袖子也随之变短，出现了喇叭袖和荷叶袖等多种样式，在夏天，也有无袖和连肩袖的旗袍。作为正式场合穿着的旗袍，长度一般要盖住脚面，由于下摆并不宽大，因此，在两侧有很高的开衩，而后来的便装旗袍长度明显缩短，所以，出现了将权位移至前片中心的款式。

当时的欧洲服饰，在经历了洛可可和巴洛克时期的极度奢华之后，妇女服饰逐渐摆脱了紧身胸衣的束缚、宽大鲸骨裙撑的拖赘以及令人眼花缭乱的装饰。新式的服装不仅合体，而且也使穿着者更为舒适和自由。这些西方服装造型上的变革及制衣技术上的相应改进，对于正处在逐渐完善过程中的旗袍有着极大的影响。旗袍在这一阶段的款式和造型变化，很大程度上吸收了西方服饰的长处，全面进入了立体造型时代。衣身有了前后分片，以肩缝缝缀，衣片上出现了省道，腰部更为适身合体，并配上了西式的装袖。

旗袍在款式及造型上的多样变化，不仅体现出中国的制衣观念和技术的演变，更体现着在西方进步思潮的影响下，中国人尤其是中国的妇女，已开始质疑并逐渐抛弃几千年来根深蒂固的“三从四德”的封建礼教，主张思想的自由和个性的解放，展现了一种人性的觉醒。

40年代，由于连年的战争，国内的经济形势每况愈下，妇女在社会生活中扮演着日益重要的角色。妇女的社会活动增多了，要求服装的样式更为简洁，所以旗袍的衣长和袖长都大大缩短，腰身也越为合体。这期间 旗袍多采用条格面料 不但比传统的团花、花卉等图案显得简朴 也避免了单调（见图 1-8）。

1949年 新中国成立了。中国的政治、经济、文化和社会生活发生了巨大的变化，随着旧的社会制度的灭亡，旗袍逐渐淡出了人们的生活。六七十年代，旗袍作为“破四旧”和“小资产阶级”情调的典型成为服饰的异端，旗袍的发展出现了断层。80年代 在经

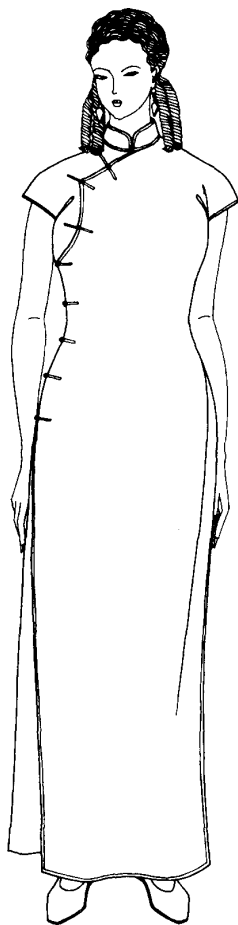


图 1-7 30 年代的旗袍

历了特殊的历史阶段后，中国的服装业又获得了新的生机，同时，经济和文化的迅速发展也带来了更多西方文化的影响，几乎匿迹的旗袍又重获新生。

东西合璧的现代旗袍

从旗袍在近现代的发展来看，它在保持了中国传统文化内涵的同时，大量吸收了西方的思想观念和制衣技巧，融合演变出东西合璧的现代旗袍。所以，我们在发展民族服饰风格的同时，不可不重视对西方服饰文化的研究和借鉴。

西方人强调对自然的描绘，在衣着方面，不单注重形式的美观，更重视人体的固有结构，这种以人体为基础的衣着观念，主要源于西方的文化。西方文化的源头是古希腊和古罗马，他奠定了西方社会发展的基础 并为其指出了方向。古希腊、古罗马哲学区别于中国古典哲学 是基于对‘人’及‘人际关系’的关心而建立起来的哲学体系，重在对自然奥秘的探究和回答，并力图从本体论的角度探求自然界与人类的本质 因而 具有自然哲学的倾向 认为人是自然界的产物和组成部分，人体的美就像自然界中所有美的事物一样 是合理的 可欣赏的 充满了审美价值。

提到西方文化，古希腊神话似乎占据着源头的位置。作为古希腊的大众文化，希腊神话在塑造古希腊人不以裸露为耻的人体审美观念上是具有重要影响的。古希腊神话中 神被人格化 神人同形 人和神没有不可逾越的界限。天神不是高高在上，不食人间烟火的精神缩影，而是具有十足人性，高贵而完美的人。神也有世俗的心态，也贪图享受与欢乐，并且经常与人通婚，生育出人类的英雄。

古希腊人的日常穿着是较为随意自然的，不是时时处处都注意遮掩，哲学家苏格拉底只是在赴宴时才穿鞋子。人们的衣服一举手便可以脱掉，决不紧裹在身上。雅典妇女有时穿一种“裸腿衣”这种裙袍一侧敞开 露出腰部和腿。在古希腊 崇尚人体美已经成为一种社会风尚，在其雕塑艺术中，我们不难看出对于人体的歌颂，虽然这是一种艺术创作，但也反映了希



图 1-8 40 年代的旗袍

希腊社会对于人体美的高度肯定。如果把中国古代艺术与古希腊作一比较，对此就一目了然了。古希腊人对人体美的极力赞美形成了西方服饰审美的传统观念，表现出与我国汉族着装意识的重大差别。

现代旗袍，无论从其外形塑造还是内部结构来看，无不蕴含着东西方服饰风格的双重特点。袍服的基础形制源自中国传统服饰，而紧身贴体的外形强调着形体的存在，突出地表现了女性体态的曲线与柔美。这种完全适体的造型是以相应的结构处理为基础的，特别是胸、腰、臀围上相同数量的放松取值，更是鉴于东方女性的体型特点而设置的，省道的处理也因此而更为精细。这种纯西式的裁剪技巧使得旗袍的整体表现力更为完善。而开衩和弧形底摆的结合运用则平添了一层若隐若现的东方气质，最吸引人视线的部位集中在颈部和胸部，立领、大襟、盘扣这些最具传统特质的细节使人们联想起关于中国的古老传说。在现代旗袍上虽然还保留着滚边、嵌线等装饰手法，但这些装饰已大大简化，避免了不必要的重复和堆砌，更符合现代人的审美观念。

时装舞台上的东方精神

现代文明的进步，科技的高速发展，使人们摒弃了以往的生活方式，不再甘心地劳作，人们有了更多理由和可能去享受文明的积淀与科技进步所带来的种种方便和快乐，这表现在人们生活的各个方面，而服装正是一个突出的例证。

东方时装业的起飞

制衣技术的规模化生产，使人们的服装既美观大方、富有个性，又千变万化、样式繁多，同时，为了适应快速的生活节奏，简洁明快而便于活动也成为人们择衣的标准之一，因此，作为传统服饰的旗袍不可能再成为现代人日常服饰的主流。但是，作为传统文化的缩影，中国人始终不肯将旗袍完全舍弃，所以，在过去的几十年里，旗袍在香港和台湾地区得到了很大的发展。由于香港文化的多元性，使得旗袍更

多地融合了欧洲服饰的特点，进入了中西合璧的新阶段，形成了一种独特的时装模式；而台湾则更注重对传统文化的保护与发掘，因而较多地保留了一些传统的风格。

交通工具的不断改善，使得东西方的距离大大缩短，这进一步促进了文化的交流与繁荣。东方和西方就像是一对久未谋面的孪生姐妹，突然发现了对方，仔细地探究着彼此的异同，慢慢不再陌生，逐渐产生好感。这样的相互吸引，灵感的借用，在服装设计方面表现得尤为突出。

早在 80 年代，由于经济的腾飞，日本的服装设计师开始打入国际市场，他们大都接受过欧洲的服装教育，又深得日本传统文化的精髓，设计出一大批具有东方风格的时装，受到国际时装界瞩目。这些设计师包括现在已为世人所熟知的三宅一生（Issey Miyake）、森英惠（Hanae Mori）等，他们的作品虽然也具有欧洲时装的形式，但在表现手法和内涵上却与欧洲服装多有不同。他们的服装作品通常不仅仅是对款式的一种平铺直叙地表白，而更多的是通过独特的面料肌理处理、出人意料的色彩搭配以及不合常规的结构方式来表现设计师对服装的解释，或是内心的感受以及人生的哲学，有的甚至通过整台展示的风格或演绎的整体构图传达给人们一种观念、一种对某种文化的认同。这也许就是东方精神的自然流露吧。

时装的流行变化从来就是最敏感的，这些带有浓郁东方特质的时装作品震撼了世界时装舞台，他不仅使欧洲的设计师们开始将目光投向东方，也从根本上改变了欧洲时装独霸天下的局面。东方服装设计师开始在世界时装舞台上崭露头角，他们的名字越来越频繁地出现在世界各地的时装展示会上，时装的流行中也越来越多地掺入了东方传统文化的元素。

90 年代，韩国和香港的时装业也加快了发展的步伐，设计水准有了较大提高，这进一步带动了东方

时装业的发展。同时，由于中国经济的高速发展也使得更多的国际知名品牌瞄准了这个潜力巨大的市场。现在，每年两次的香港时装节已经成为世界上最重要的时装盛会之一，香港和内地设计师通过这个窗口向世人展示了中国独具魅力的时装作品。

以中国传统服饰作为灵感来源的时装表现出不同凡响的生命力，这些时装的外形虽以现代的设计手法进行包装，却充满了中国文化所特有的青烟淡墨、超尘出世的气质。而旗袍正是对中国传统服饰艺术的概括和总结，因此，也为众多设计师提供了取之不竭的灵感源泉。

中国的也是世界的

近几年，中国的时装业有了长足的发展，出现了一批较有影响力的设计师，这大大地带动了中国时装业整体水平的提升。当然，生活质量的提高是刺激时装业发展的根本因素，人们有了更多的钱去消费最新的时装，也有了更好的心情去尝试不同的风格。尽管，国外的时装品牌充斥中国的服装市场，但“中国情结”仍是许多中国人挥之不去的心结。于是“唐装”、“旗装”悄然兴起并逐渐拥有自己的顾客群体，风韵独到的“中国化时装”开始形成自己的市场。

当然，在这些中国味十足的时装中，有的很难说清其设计灵感来自于中国的哪个朝代，但是大襟、对襟、盘扣、开衩、滚边及中国结饰等则是这些时装共同拥有的细节处理。不必深究它们的出处，有一点是显而易见的，那就是无论在设计水准还是在服装表达语言上，这些时装作品比80年代初的“民族化时装”成熟得多，也丰富得多。“木真了”、“红凤凰”、“杨成贵”等以传统服饰为设计灵感的时装品牌赢得了众多“顾念风情”的女孩们的青睐，杨成贵、顾林、胡小林等设计师的名字也逐渐被人们所熟识。“旗袍”、“唐装”这些被赋予了新的流行含义的时装，已不再仅仅停留在作坊式的生产方式，开始了成衣化的发展。

香港的服装设计师在这方面更为领先，他们中的许多人都拥有自己的品牌和专卖店。随着内地与香港交流不断增加，香港设计师的作品也越来越多地被介绍到内地来，有的设计师还在北京、上海和广州等大城市开设了分店。尹泰尉、张天爱等一贯以发掘和再造传统服饰为主要风格的设计师便是其中的代表，已成为时装媒体关注的焦点人物。

也许是由于世纪末的临近，以及对新世纪的期盼，使人们将目光放得更远，东、西方开始共同呼吸。中式服装不仅牵动了中国人与生俱来的血脉心结，也成为许多国外时装大师新作中的主角。风头正劲的迪奥首席设计师约翰·加利亚诺（John Galliano）设计的浓妆艳抹的时尚造型显然是旧上海滩月历皇后的翻版，而简约大师海尔姆特·朗（Helmut Lang）则从织锦缎和老头鞋中看到了流行的曙光。这些流行服饰带着明显的中国印记，但又似乎是大鼻子蓝眼睛的设计师们出自心底的真情流露。于是，突然对“民族的就是世界的”这句话有了更深的理解，中国的传统文化是你的，是我的，也是世界的。也许在将来的某一天，“Made in...”的标牌将不复存在，衣橱里的服装既来自中国也来自法国，它们都来自心灵。

第二节

旗袍的现代设计

贯穿在时装中的韵律是传统文化的精神，而不仅仅是形式上的相像。

并非昨日的辉煌

旗袍作为中国传统服饰文化的一枝奇葩，曾在古代服饰史上写下了闪光的一笔。它的外形与构成

不仅符合中国人的衣着要求和审美情趣，同时也与中国人的民族性格和处事态度相一致，这正是旗袍在中国近代史上能被各阶层的妇女所接受的根本原因。随着时代的变迁，旗袍似乎早已成为过眼烟云，为人们所淡忘。但是，旗袍作为中华服饰文化的典型形象，不应当成为昔日黄花，而应假以现代的观念和形式，让她在世界时装舞台上再放光彩。

“时装民族化”的新概念

早在 80 年代中期，尚处在刚刚起步的中国时装界就提出了“时装民族化”的倡议，这无疑为国内时装业的发展指出了明确的方向，也激发了许多设计师的思考和探索。人们尝试着将传统的形式和意念融注在现代的时装创作之中，设计出一大批与以往完全不同的时装作品。虽然，这一阶段的许多创作还是很成熟，甚至是幼稚的，但在观念意识和创作条件都已大大改善的今天，我们仍然要为那些曾经为中国时装业的起飞作出艰苦努力的设计师们致以崇高的敬意和热烈的喝彩。

由于众多的服装从业者曾经并正在作出的不懈努力与尝试，中国的服装业才有了今天的长足进步。人们欣喜地发现，中国的时装创作已经步入了正轨，开始走上独具风格的发展道路，而“时装民族化”的倡导在其中起到了不可忽视的作用。现在，已经没有人再对这一提议产生质疑，它已成为人们普遍认同的观念，以至国内近几年，几乎所有的服装设计比赛都无一例外地在作品要求一栏中注有“既体现中国传统文化历史，又具有现代的形式美感”或诸如此类的说法，借以引导时装设计发展的方向，而众多的年轻设计师们也正是遵循着这一要求进行着创作和思考。但是由于艺术表现形式的复杂性和多样性，通过作品所表现出来的对于“民族化”观念的理解和诠释却是大相径庭的。

旗袍的时装化

尽管时装的概念是在现代社会才产生的，但是追求时尚在人类历史上自古有之。在欧洲服装史上

有紧身胸衣、撑架裙，还有令现代人瞠目结舌的高耸头饰。在中国也有“楚王好细腰，宫中多饿死”的悲惨故事，甚至连摧残肢体健康的“缠足”也能成为流行主题。可见，人类为了追求美，不惜戕害自己的身体，并付出巨大的代价。因此，追逐时尚决不是现代人的专利，人们早已懂得如何以时髦来满足自己的心理要求。

可以说，旗袍就是中国历史上某一特定阶段的“时尚”。当然，这种时装的流行产生有着极为复杂的历史缘由。虽然这种服饰形制对于今天的人们来说已经显得过于保守，不合时宜，但是中国人毕竟是在这样一种文化积淀中成长起来的。因此，作为中国现代社会的时装设计师，有责任和义务通过时装这一特定的带有艺术性的商品来体现古老中国的传统文化，展现现代中国人的民族精神，这也是中国时装走出国门的唯一选择。

中国古代服饰尽管种类繁多，但是由于儒家思想的影响，总体的风格始终保持了宽衣博袖、稳重而对称的外形特征。但是，有一个时期的服饰却与之大不相同，即唐代。唐代由于政治的开明、经济的繁荣，当时作为政治经济文化中心的中国与西亚、南亚以及欧洲各国的交流十分密切，因此，中国文化在这一时期对整个世界尤其是亚洲有着巨大的影响。与此同时，其他各国的文化对中国也产生了深远的影响。表现在服饰上的是，一改以往的保守形制，尤其是妇女，不仅将薄若蝉翼的透明丝绸用作外衣面料，并将胸部大面积地暴露于人前，这在中国古代服饰史上是绝无仅有的现象。饰物的种类更是款式丰富，做工精良。因此，唐代服饰是中国古代服饰史上具有特殊意义的范例。与此类似，旗袍也是中国服饰发展的一个高峰，其款式的特点和做工的精湛绝不在唐服之下，这两种不同时期的服饰虽然在形式特征上有着极大的不同，但它们有一个共同点，即都是中原文化受到异域文化的影响所致。唐服明显地显现出欧洲服饰的影响，而旗袍则是满汉服饰的一种

综合和完善。

在二三十年代，中国妇女为什么选择了旗袍而舍弃了其他的传统服饰？不仅是因为旗袍是一种历史的沿革，从年代讲更为接近，关键原因是旗袍更符合当时人们的衣着要求和生活方式。

时装融注着时代的精神和生活的节奏。改良后的旗袍依然保持了颈、胸部的严密包覆，这与中国人含蓄、内在的性格相吻合，而整体造型的合体改观和腿部的开衩却体现出人们要求表现个性、突破自我的矛盾心理。同时，旗袍的这一改良形式也更便于活动，免去了累赘的束缚，因而，旗袍能成为当时妇女追逐的时尚。

时至今日，随着科技的发展，人们的生活节奏不断加快，服装的流行周期也越来越短。同时，世纪末的临近，使人们引发了悠古的情思，服装界也随之掀起复古的风潮，加之东方经济的高速发展，使更多的人对东方文化产生了浓厚的兴趣。这些都使得旗袍这一传统而古老的服饰再一次成为世界时装舞台瞩目的焦点。但是，由于时装带有鲜明的时代个性，因此，复古的流行也决不会是简单地重复过去，而是以现代的形式予以新的包装和诠释（见图 1-9）。所以，现代旗袍的设计不仅要体现传统的文化韵律，更要符合现代人的审美要求。

现代旗袍设计的形神体现

现代旗袍作为展示东方女性神秘魅力的服饰佳作，其韵味主要体现在以下几点：立领的造型及变化衬托出修长的脖颈与清秀的面容，斜襟的优美弧度，盘扣、盘饰的点缀牵引着视线的移动，圆润的肩头造型更诉说着东方女性的温柔，衣身的合体适度展现出纤巧的体型，而开衩的设置则若隐若现地显露着腿部的优美曲线。

旗袍的现代设计大体可分为礼服和时装两大类。其款式的设计要点如下：

礼服类旗袍：通常在较为正式的场合穿着，由于



图 1-9 现代旗袍设计