

民国汉族女装的嬗变与社会变迁

崔荣荣,牛 犀

(江南大学 汉族服饰文化与数字创新实验室,江苏 无锡 214122)

[摘要]民国时期,政局动荡,各种社会文化思潮交织碰撞,影响到我国汉族社会生活的方方面面。人们的穿着习俗也在发生着剧烈变化,特别是汉族女装经历了从传统到现代,从复古到创新的多元化风格,在承续传统“上衣下裳”的服装基本搭配样式上再生出民族化符号性质的服饰形态——“倒大袖”与旗袍,服饰风俗上“除旧纳新”,风格上呈现出“中西混搭”的新风尚。民国汉族女装在多元思潮影响下,特别是传统文化的回归与西风东渐的双重浸染,塑造出被广泛认可的服饰审美风尚,具有鲜明的服饰文化的民族符号意义。

[关键词]民国;汉族女装;社会风尚

[中图分类号]K203 [文献标志码]A [文章编号]1000-8284(2015)12-0214-05

民国时期汉族女装的变革导致了该时期汉族女装呈现多元化的发展趋向,第一元是恪守正统汉民族文化传统,主张穿着具有汉民族本土性特征的传统服饰。第二元是经历西式教育的自由之士、新型知识分子和革命派,主张彻底废弃传统,穿着合体的西式服饰表达自己变革意志。第三元是中间派人士,既主张保留部分传统又主张学习西方先进文化,他们的观点是基于传统文化的创新发展,形成民国时期我国具有民族符号性质的主流服饰形态:“倒大袖”与旗袍。

一、民国汉族女装“存续承扬”与传统汉族文化的回归

辛亥革命后,即民国初期,汉族女性着装受社会主流恢复华夏汉族传统文化思想的积极提倡与推动,一定程度上也与当时爱国主义富民强国的政治主张相联系,从而使当时的服制改革上升为国家政治层面的行为,具有广泛的社会意义。1912年(民国元年)《服制》颁布了两种女性服装的法定类型:“上衣下裙,上身用直领、对襟,左右及后下端开衩、常与膝齐的上衣,周身得加以锦绣。下身着裙,前后中幅



图1 民国女装变革图示

[收稿日期]2014-08-26

[基金项目]国家社科基金青年项目(10CZS003);教育部新世纪优秀人才支持计划(NCET-12-0886);中央高校基本科研业务费专项资金资助(JUSRP51327A)

[作者简介]崔荣荣(1971-),男,江苏如皋人,教授,硕士研究生导师,博士,从事服装设计理论与服装社会文化史研究。

平,左右打裥,上缘两端用带。”可见,当时女性服饰主流仍然延续“上衣下裳”的传统搭配形式。同样,民国初期出版的《墨润堂改良本》画谱中的女性袄、袍、裙的结构图验证了当时女性服饰仍然是延续传统的形制。

关于民国时期汉族女装延续传统旧制的记载屡见不鲜,民间各地方志也多有记载,如《潍县志稿》(1941年)记载:“妇女多服旧式衣裳。”《磁县县志》(1941年)记载:“昔时男女制衣多用粗布,靛染蓝色。女子皆穿短衣,一裤一衫,冬则袄外尚套一单褂。富者探亲戚时,下更加扎裙子。虽扎短衣,务求宽大肥裕。男女贫者,只著短衣,富者除短衣外,夏有大衫,冬又有大袍、马褂。昔亦全为蓝色,近则夏多白色,冬多青色。”可见,这些地方志从服装式样、服饰面料、色彩等全方面阐释了当时女性服装的传统造型在民间仍为主流形式。

江南大学民间服饰传习馆^①珍藏有来自民国时期全国汉族主流地区城乡的女性服饰及服饰品600多件。其中,上衣有袄193件,褂29件,衫148件,旗袍97件,下裳有马面裙112条,凤尾裙25条,作裙27条。袄、褂、衫等上衣均为展开平面造型,多为大襟右衽,基本形制与传统形式无异,各类裙装整体都呈现“围式”平面造型,展开为长方形或梯形,这些都与中国传统服饰的平面造型理念是一脉相承的,只是由于汉族地域文化具有较大差异,加之穿着服用功能性的需要,传统女性服装在袖宽、衣长和围度上开始趋向合体。如图1是民国《永安月刊》1939年第8期刊发的《海上妇女服饰沿革》一文的插图,上面第一排即“上衣下裳”形制。诸多例证都说明传统女装形制是民国时期我国城乡女性的主要服饰形式。

民国初期汉族女装延续旧制现象说明我国儒家“礼教”思想对传统服装文化的影响是深远和全面的,它造就了我国社会平面意识形态,服饰风格追求线条婉约、柔和,崇尚舒适、自然、和谐之美,注重细节与装饰技艺的运用,重视内在感觉与统一的二维平面内的视觉冲突。因此从形式上看,“上衣下裳”的延续与发展是对传统服饰文化的继承,诠释了我国汉族含蓄、和谐的审美情趣。

二、民国汉族女装“弃旧纳新”与“改革易俗”社会风尚

民国时期欧美等西方服饰文化潮流浸染了我国社会各阶层,民众通过这些时尚服饰形象的塑造提供了服饰审美风尚的理想标准,同时也逐渐发展为身份认同的视觉符号。

民国时期,整个社会思潮呈现纳新、求变、革旧谋发展的开放动向,成为服饰变革的根本原因。在华传教士充当了海派服饰文化的传播者,感染并改变着国人的穿衣习惯与日常风俗,新颖独特的西方服饰与风俗习惯与民国延续的旧衣冠旧风俗形成鲜明对比,国民试图改变旧式的服饰面貌而崇尚代表着现代、简约、适体的西洋服饰观念。随着社会进步,海外留学知识分子作为民国的新派人物,西风东渐的产物,他们习得新鲜的思想与海派知识,促成民国社会与文化的转型,从自身剪辫易服、着西装,表达了毅然革旧俗、立新装的政治立场,将西方以人为本的着衣理念与风俗习惯同时引入中国,成为新时代国民竞相效仿的着衣典范,在灌输文明之风的群体的带动下中国形成了一次传统服装改革的浪潮,这是一种外在的推动力。当时服饰现象呈现“西风(俗)东渐”和“改革易俗”的状况,“西装东装,汉装满装,应有尽有,交杂至不可言状”。“趋新求变”的风气逐渐主导了社会风尚,也加速了废弃传统服饰陋俗的进程。近代著名作家立德夫人在华生活几十载,目睹了近代中国女性服饰的重大变革,在《穿蓝色长袍的国度》著作中记录了1900年前后苏州地区女性服饰的变化,女子服装已注重曲线的表达,日常穿着早已经“比中国西部妇女的服装要紧,接近英国的紧身服。袖子仅及肘部上方紧贴手臂,而不是像常见的中国服装那样,在手腕处垂下半码长。无疑,杭州和苏州女士的服装——可称为时下中国女士的流行款式——裁剪完美,极其漂亮,任何人穿着都很合身,而不失庄重和自然”^[1]。在《清稗类钞》中也记述了西风东进的趋势,“围裙,腰肢紧束,飘然曳地,长身玉立者,行动袅娜,颇类西女”^[2]。民初北京女学生

^① 江南大学民间服饰传习馆,是以汉族民间服饰为收藏研究对象、旨在抢救和保护我国汉族民间服饰艺术、传承和发扬汉族民间服饰文化的馆所。传习馆2008年建成并对外开放,展馆面积为800多平方米,共收集展示了清末民国时期民间服饰2100余件/套,涵盖地域有江苏、山西、安徽、江西、山东、河南、福建、辽宁、陕西等主要汉族地域,涉及有袄、褂、裤、裙、鞋、云肩、披风、各种首饰等20多个品种。

的装束在《厂甸竹枝词》中这样写道：“素裙革履学欧风，绒帽插花得意同。脂粉不施清一色，腰肢袅袅总难工。”^[3]这些都表现了服饰开始趋向表现人体之美。

同时，民国时期的女装变革也是建立在自身内部打破旧有陋习基础之上的，有识之士自清末以来一直推动摒弃束缚女性体型的缠足和束胸，改革这些陈旧的服饰风俗。辛亥革命后，1912年3月政府以法令形式发出禁缠足的文告，“通饬各省一体劝禁。其有故违禁令者，予其家属以相当之罚”^[4]。此后民国政府在1916年与1928年分别颁布了《内务部通咨各省劝禁妇女缠足文》与《禁止妇女缠足条例》，将摒弃陋俗事象上升到国家意志通过法律方式极力反对裹足，强制制止摧残妇女的裹脚鞋、弓鞋，积极倡导放足以解放女性身体。经过政府法令的强制执行与民间开明社团的引导，除偏远山区外，城镇妇女皆天足或放足，千百年来套在女性身上的枷锁终于被打破。《遂安县志》（1930年铅印本）中记载：“放足之风，近始渐盛，城市幼女多天足，惟乡僻仍多缠足者。”随之兴起对天足及对人体自然形态美的追求，西式塑胸内衣逐渐也在城市推广，新的服饰文明风尚逐渐在城市妇女中流行。

借鉴西方服饰文明最具代表性的莫过于婚礼服饰，谓之“纳新”。清末民初。西式风俗的文明婚礼开始在城市盛行，作为礼俗表现的重要载体婚礼服也吸纳了西式的婚纱形态，在《申报》登载的小说中称赞文明婚礼的流行：“（新娘）梳一东洋头，批件西式衣，穿双西式履，凡凤冠霞帔、锦衣绣裙、红鞋绿袜一概不用”^[5]，“文明婚礼，盛行海上，新妇辄以轻纱绕身，雾影香光，尤增明艳，每共拍一照，以为好合百年之谐”^[6]。清末民初文人张醉仙在《小说林》刊登的笔记小说《鸳鸯梦》中亦详细记载了新人的时髦穿戴：“新郎西装革履，新娘纱服珠链……宾客内一身着长袍马褂之老者惊问其邻座曰：‘新娘悬挂此佛珠，莫非遁入空门者流，又何能结为鸾俦乎？’邻座掩口而笑曰：‘君差矣！此乃新妇饰物名‘项链’者也。西洋习俗，咸以戴项链者为雍容华贵，国人竞相效之。君深居浅出，不谙世情，故以为尼也。’”^[7]

“纳新”除了吸纳西式服装元素外，还表现在对自身传统服饰的改革创新上。表现在女装上是“倒大袖”和旗袍的改革创新。教会学校在清末的创办带来了一些外来文明与时尚风俗的思想观念，西方的教育制度和教学方法等也给国内带来全新的学识视野。这些给予了当时学生与本土学校其他学生变革旧式着衣装扮的心理动机，简约适体的“文明新装”成为当时服饰风潮的典范。“文明新装”又被称为“倒大袖”，是传统上衣的发展，其造型在原先“宽衣博袖”基础上开始趋向适合女性体态而非遮蔽人体的造型。为了保持对称，其袖长和衣长，前后摆和袖的围度高度一致，留洋的女学生将西方窄衣适体的着衣观念引入国内，本土教会学生纷纷响应，文明新装成为本土教会学校女性学生的时髦服装，受到城市女性的纷纷效仿。张爱玲在《更衣记》中形象地描写了这种服饰：“时装上也显现出空前的天真、轻快、愉悦。喇叭管袖子飘飘欲仙，露出一大截玉腕，短袄腰部极为紧小……短袄的下摆忽而圆，忽而尖，忽而六角形”^[8]。图1第一排所穿上衣也可验证袖、摆的弧线与人体曲线遥相呼应的美感。

始于20世纪20年代的旗袍的纳新也是如此。旗袍本是传统袍服的延续，20年代始局部被创新，采用传统归拔及收腰等手法使整体造型趋向适合人体曲线造型，后也采用西式省道的裁剪工艺，表现人体曲线更加明显，在领、袖外采用荷叶领、西式翻领、下摆褶皱等西式服装常用的造型。这些吸纳的西式元素成为民国时期女装流行与时髦的符号性元素。

三、民国婚礼服饰混搭风格与“中西交融”新时尚

混搭来自于原本对立的多种元素的共存与多种风格的兼容。在民国时期的服饰搭配中，普遍存在着“中西方元素与风格的混搭”形式，尤以婚礼服饰表现得尤为明显。邓子琴先生在《中国风俗史》中阐释了民国时期婚俗的变革：“民国初年，婚礼非全为文明形式，亦有仍依旧式者，可谓新旧并用。”^[9]

婚礼服的混搭形式首先以中式服饰为主，搭配西式元素，如图2为《妇女杂志》1929年第10期刊载的照片中女性穿旗袍而头上却披着白色头纱，图3为《良友》1936年刊载老照片搭配形式为男中式女性西化婚纱礼服。当时较为常见的搭配形式为男西式服装女中式为主，这种形式民国刊物记载较多，女服中式有华丽的凤冠霞帔（如图4）、有上袄下裙（如图5）、有旗袍。方志中也有记载，如四川的武阳镇“行结婚仪式时，新郎穿西服，新娘穿旗袍、披白纱，双方胸前佩戴红花，行鞠躬礼”^[10]。还有的单件衣服上也是进行中西元素的搭配，如图6西式婚礼服的领子缘饰、裙下摆的褶皱被运用在上衣下裳上。再如图7

江南大学民间服饰传习馆收藏一件民国婚礼服,以中式的连袖、对襟、盘金绣、袖口“阑干”形制搭配西式枪驳领。混搭风格已经发展成为当时婚礼服饰的一种时尚潮流而流行于社会。



图2《妇女杂志》中的民国婚礼照片



图3《良友》中的民国婚礼照片



图4女性着凤冠霞帔的民国婚礼照片



图5混搭风格的民国婚礼照片



图6混搭风格的民国婚礼照片

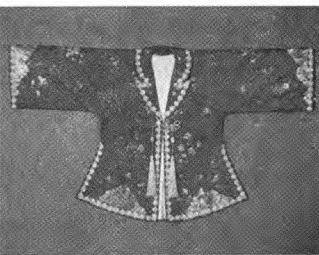


图7民国婚礼服

四、民国旗袍的创新符号意义

1.旗袍的民族性符号意义

旗袍作为国人在长久的历史文明中创造的产物,融合了民族信仰、民族自尊与心理依赖,是意识形态领域下传统文化与农业文明的结晶,费孝通曾指出:“一个民族总要强调一些有别于其他民族的风俗习惯、生活方式上的特点,赋予强烈的感情,把它升华为代表本民族的标志。”^[11]旗袍中传承着我国传统文化精神,作为“文脉”体现华夏的民族情感。适应了我国社会的民族情感需求,从国家层面上1929年4月《行政院公报》第四十号法规公布的《服制条例》中规定了两种形式的女性礼服样式,一款为传统袄褂的延续,质地蓝色,五粒中式纽,下身黑长裙。另一款为传统袍服改良,长至膝与踝之间,质地蓝色,六粒中式纽。因此通过国家法律效力旗袍正式晋升为国服。从专家层面上周锡保先生在他的《中国古代服饰史》中认为:“旗袍二十世纪中期逐渐流行,以后渐为一种普遍服饰,到三四十年代,已不论老小都改着这种旗袍,逐渐取代上衣下裙的形式。”^[12]

2.旗袍的女性文化意义

民国时期我国城市最先接受西方工业文明之风,西方文艺理论、自由主义感染城市人们的日常穿着,新的人生价值观应运而生,各种彰显个性、时髦的装扮占据城市主角,万千新奇的海派舶来品促成城市消费主义的兴盛。随着城乡之间贸易、国民新式教育的开展,融合西风民俗程度也由早先开放的沿海城市向内陆转移,基于民族自尊情结,传统的旗袍在吸收西装新颖、独特的结构造型与工艺技术的同时,逐渐融合时尚元素在民国社会形成了主流民族符号意义上的女装旗袍。《常熟市志》记述:“民国初至20年代,常熟居民的衣着……女性以大襟青布衫居多,仕女小姐则多着旗袍。”^[13]说明当时社会以城与乡差异逐渐替代了封建社会的官与民差异,以地域、城乡、文化、民族差别替代阶级差异成为新的女性自我身份定位的影响因素。另方面,此时期中国都市时尚、现代性与女性主体性开始建立共生关系,打破

原来“存天理、灭人欲”的礼教思想，女性身体开始解放，女性意识逐渐增强。旗袍能够代替传统衣裙，还恰如其分地显现出女性的曲线美，同时又是西方文化与我国传统文化“互融共生”在服饰上的集中反映，恰好迎合了一批追求时尚和崇尚西式文化女性的审美需求。李伯元《文明小史》：“身上旗袍绫罗做，最最要紧配称身。玉臂呈露够眼热，肥臀摇摆足消魂。赤足算是时新样，足踏皮鞋要高跟”^[14]。

3. 旗袍的时尚符号意义

2012年11月16日《解放日报》刊载的对80多年前上海女性着装的评述：“女子的衣柜里是一定有一件旗袍的，哪怕平常不穿，也是一定会有的。旗袍里藏着女子年少时的向往，成年后的成熟与氤氲。袖口间密密繁复的十八镶，是女子婉转的情思，吉祥的图案是女子对幸福的追求。看穿旗袍的女子步履轻盈地走过，总觉得是婉媚，那低眉浅笑间不经意的魅惑顷刻间盈满了心田。曾几何时，旗袍成为中华女子的美丽符号？”^[15]《上海画报》《良友》《美术生活》等也都辟有专栏，不定期发表叶浅予等画家的新设计、新作品，其中相当部分是关于旗袍的设计与发布，这些都说明民国时期上海旗袍是流行和时尚的代名词。肖佛尔也在《服装设计艺术》中如此评价旗袍的美：“中国服装的风格是简练、活泼的，它的式样是更多地突出自然形体美地效果，优雅而腼腆，这比华丽、辉煌地服装更有魅力。柔软地丝绸服装并没有欧洲古典服装那样繁琐地折裥，但却设计为曲线地轮廓，这是最主要地造型手法，使妇女们在行动中能展示她们苗条地形体。折枝花卉地刺绣图案在服装上是灵活而不呆板，看来富有生气，使人感到愉快”^[16]。究其流行缘由，缘于旗袍迎合了国人从传统的农作生活模式中孕育而来的民族着衣风俗和心灵归属感，有传统袍服渐变而来的曲线形制可以在全国范围内得以迅速推广，为中国服装与国际时尚接轨、从平面向立体转化以及民族服饰的发展奠定了良好的民族文化基础。

五、结语

民国时期，是传统与开放、时尚与复古并存的历史时期。在那个不稳固的政治和社会背景下，外来文化对我国传统文化的冲击造就了逐渐开放、除旧布新的局面，中西方服饰文化经历了摩擦与冲突，有继承，有发展，有排斥，有融合，有保留，有创新，对我国传统服饰造型艺术以及审美观产生了不同深度的冲击，使得当时我国汉族服饰风格整体呈现“新旧并行、中西交融、多元发展”的趋势。主要表现为传统的中式服装、西化的中式服装与纯粹的西式服装交替并行的局面，传统服装在适当保留自身传统的面貌下逐渐接纳合理的西式元素，呈现出中西混搭与融合创新的服饰潮流。具有时尚创新意义的旗袍和倒大袖成为我国服饰的民族符号，而具有典型中西服饰文化交流特征的“中西混搭”风格，成为新的时尚。

[参 考 文 献]

- [1] [英]阿绮波德·立德.穿蓝色长袍的国度[M].北京:时事出版社,1998:343.
- [2] 徐珂.清稗类钞[M].北京:中华书局,2003:6202.
- [3] 雷梦水.北京风俗杂咏续编[M].北京古籍出版社,1987:91.
- [4] 孙中山.孙中山全集[M].北京:中华书局,1982:232.
- [5] 自由女子之新婚谈[N].申报,1912-09-01.
- [6] 海上新竹枝词[N].时报,1913-04-04.
- [7] 万建中,等.中国民俗史(民国卷)[M].北京:人民出版社,2008:125.
- [8] 张爱玲.流言[M].广州:花城出版社,1997:17.
- [9] 邓子琴.中国风俗史[M].四川:巴蜀书社,1988:343-344.
- [10] 丁世良,赵放.中国地方志民俗资料汇编:西南卷(上卷)[M].北京:北京图书馆出版社,1991:77.
- [11] 费孝通.关于民族识别问题[J].中国社会科学,1980,(1).
- [12] 周锡保.中国古代服饰史[M].北京:中央编译出版社,2011.
- [13] 江苏省常熟市地方志编纂委员会,编.常熟市志[M].上海:上海人民出版社,1990:1044.
- [14] 新闻夜报播音园地汇编.现代的女子[J].美术生活,1935,(16):7.
- [15] 80多年前,旗袍曾经是正装[N].解放日报,2012-11-16.
- [16] 李少兵.民国时期的西式风俗文化[M].北京:北京师范大学出版社,1994:56.

[责任编辑:曹金钟]