

## 原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下独立进行研究工作所取得的成果，论文中有关资料和数据是实事求是的。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。

若有不实之处，本人愿意承担相关法律责任。

学位论文作者签名： 陈洪兴 日期： 2012年12月15日

## 学位论文版权使用授权书

学位论文作者完全了解北京服装学院有关保留和使用学位论文的规定，即：研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属北京服装学院。学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许学位论文被查阅、借阅和复印；学校可以将学位论文的全部或部分内容公开或编入有关数据库进行检索，可以允许采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

保密的学位论文在解密后适用本授权书。

学位论文作者签名： 陈洪兴 日期： 2012年12月15日

导师签名： 日期： 2012年12月15日

## 摘要

作为传统服装中的重要组成单元，传统旗袍在中国服装史上有着举足轻重的地位。传统旗袍造型结构演变是中国传统服装造型结构演变的缩影，通过对其进行研究，我们能够发现中国传统服装的精髓和其文化内涵。

本论文以中国传统旗袍为研究对象，将其放置于整个传统服装的大环境中，对其造型结构演变进行了梳理和探讨。首先，对传统旗袍进行了定义。在此概念的基础上，以大量的文献和图片资料为依托，对传统旗袍进行追根溯源。按照演化顺序，结合当时的历史环境，依次绘制了各个阶段的款式图。其次，从众多的博物馆及私人藏品实物中甄选了代表性时期的典型传统旗袍，使用现代的测量方法对其进行测量和结构的考据。从平面十字结构与立体造型相结合的角度，分别对其领子，袖子，衣身，以及装饰特征和局部细节展开深层次的论述。最后，通过对上述两个步骤的整合，从审美文化的角度对传统旗袍的演变过程做进一步的论述，阐述传统旗袍的“双重结构”关系，以此加深对中国传统服装构成本质的认识。

中国传统旗袍并非是一种简单的服装款式，它代表的是中国数千年来一种不断演化和发展的服装形制。在其造型不断变化的过程中，其结构本质并未发生改变，它一直严格地遵从了中国传统袍服的以前后身中心线为中心轴，以肩袖线为水平轴，前后片为整幅布连裁的十字整衣型结构。

传统旗袍是多民族和多元文化不断交流和融合的产物。在其演变过程中，我们看到了骑射式的满、蒙族文化与农耕式的汉族文化的融合，中国传统服装文化对西方服装文化的接纳。

在审美上，传统旗袍的造型结构承载了中华民族的传统文化，在其双重性造型结构中，承载着中国人对宇宙和生命的独特观念。

**关键词：**传统旗袍 造型 结构 演变 文化

---

# A STUDY ON PATTERN AND SHAPE EVOLUTION OF TRADITIONAL CHINESE CHEONGSAM

## Abstract

Traditional cheongsam, as one important part of traditional Chinese costume, plays a leading role in the history of Chinese costume. Its shape and pattern evolution can be regarded as a miniature of traditional Chinese clothing. Through the research on its shape and pattern evolution, we can find the essence of traditional Chinese clothing and its cultural connotation.

Traditional Chinese cheongsam, as the research object, is placed in the environment of the whole traditional clothing, and its shape and pattern evolution process is discussed in this paper. Firstly, a definition of traditional Chinese cheongsam is given. Based on this concept, as well as a large number of literature and picture information, the family tree of traditional Chinese cheongsam is traced. According to its order of evolution, combining the historical environments, its flats in various stages are drawn. Secondly, typical traditional Chinese cheongsams are selected from different museums and private collections. Modern methods of measurement are used in this period to collect their information on pattern. From the perspective of plane-cross structure and western three-dimensional structure, their collars, sleeves, garment bodies, and decorative features as well as local details are deeply discussed. Finally, based on the integration of the two steps above, aesthetic culture of traditional Chinese cheongsam is discussed. Via stating its unique “dual structure”, the understanding to traditional clothing’s pattern is further deepened.

Traditional Chinese cheongsam is not a simple clothing style, but a typical signal of garment shape, which has been changing and developing for thousands of years. But during the ever changing process, its essence of a cross-cut garment structure never change, considering the center line of the body front and back as the center axis, the sleeve-shoulder line as the horizontal axis.

Traditional Chinese cheongsam is a multi-ethnic and multicultural product. In its evolution

---

process, Mongolian and Manchu hunting culture integrated Han farming culture, traditional Chinese costume culture accepted western clothing culture.

In the aesthetics, traditional Chinese culture is reflected in the shape and pattern of the traditional Chinese cheongsam. In its “dual structure”, Chinese unique ideas to the universe and life are contained.

**Key words:** Traditional Chinese cheongsam; Shape; Structure; Evolution; Culture

---

## 目 录

<b>摘要</b> .....	I
<b>Abstract</b> .....	II
<b>第1章 绪论</b> .....	1
1.1 论文的研究目的和意义 .....	1
1.2 国内外相关研究状况综述 .....	1
1.3 研究方法 .....	3
<b>第2章 传统旗袍概述</b> .....	5
2.1 中国传统服装的形成环境 .....	5
2.2 传统旗袍的形成, 流行和衰落 .....	6
2.2.1 传统旗袍的形成阶段 .....	6
2.2.2 传统旗袍的流行阶段 .....	6
2.2.3 传统旗袍的衰落阶段 .....	7
<b>第3章 传统旗袍造型演变过程</b> .....	9
3.1 袍服的渊源 .....	9
3.2 满族入主中原前其袍服的造型演变 .....	10
3.2.1 肃慎、挹娄、勿吉、靺鞨时期的袍服演变 .....	10
3.2.2 女真时期的袍服演变 .....	11
3.3 清代时期旗袍的造型演变 .....	13
3.3.1 传统旗袍形成的前奏——男女袍服的分离 .....	13
3.3.2 中国传统旗袍雏形的形成——旗女衬衣向氅衣的演变 .....	15
3.4 民国初期旗袍的造型演变 .....	18
3.4.1 1911年—1919年的旗袍的造型 .....	19

3.4.2 1920-1927 年的旗袍的造型 .....	20
3.5 1928-1940 年传统旗袍的造型 .....	23
3.5.1 及膝旗袍 (1928-1931) 的造型 .....	27
3.5.2 扫地旗袍 (1932-1938) 的造型 .....	28
3.5.3 短旗袍主导下的“改良旗袍” (1939-1940) 的造型 .....	31
<b>第4章 中国传统旗袍的造型结构演变分析 .....</b>	<b>34</b>
4.1 传统袍服的造型结构特点 .....	34
4.1.1 传统袍服的形制特点 .....	34
4.1.2 传统袍服的裁剪方式 .....	34
4.1.3 传统袍服的结构特点 .....	37
4.1.4 小结 .....	39
4.2 传统旗袍的造型结构演变 .....	39
4.2.1 重功能轻装饰的原生态满族袍服 .....	39
4.2.2 重装饰轻功能的旗女之袍 .....	44
4.2.3 装饰性和功能性完美结合的传统旗袍 .....	52
<b>第5章 传统旗袍演变过程中的文化转变 .....</b>	<b>66</b>
5.1 传统旗袍造型演变因素分析 .....	66
5.2 传统旗袍“十字整衣”型平面结构的文化内涵 .....	69
<b>第6章 结论 .....</b>	<b>70</b>
6.1 研究结论 .....	70
6.2 进一步研究方向 .....	71
<b>参考文献 .....</b>	<b>72</b>
<b>攻读硕士学位期间发表的学术论文 .....</b>	<b>74</b>
<b>致谢 .....</b>	<b>75</b>

## 第1章 绪论

### 1.1 论文的研究目的和意义

旗袍在中国服装史上有着举足轻重的地位。在民国时期，曾被执政者规定为礼服；今天，旗袍在人们心中仍然有不可替代的地位，因其能够彰显出中国人的民族精神和价值取向而被冠名以“国服”的美誉。

按照结构造型的差异，旗袍可以分为传统旗袍和现代旗袍（又称改良旗袍）。改良旗袍的研究一直备受学术界的关注，无论是在其结构工艺方面还是其装饰内涵方面，都有大量的文献资料可供参考。与现代旗袍相比，能够体现中国传统服装造型结构精髓和文化内涵的传统旗袍却鲜有研究。

本论文正是基于这样的研究背景，以中国传统旗袍为研究对象，把其放置于整个传统服装的大环境中，对其造型结构演变进行了梳理，以此补充现有的旗袍研究。论文把传统旗袍的演变过程分成了三个阶段，然后从每个阶段中选取了一件代表性实物对其进行科学的结构信息采集与记录。在此基础上，对这些实物的裁剪方式、造型特征和结构特征进行了比较深入的分析。最后，从服装文化的角度对传统旗袍的演变过程进行了分析与总结，回答了中国传统服装在造型结构以及审美意象方面与西方服装的本质差异，对传承与弘扬中国传统文化有着一定的意义。

### 1.2 国内外相关研究状况综述

目前为止，许多专家和学者已经对旗袍进行了一定的研究。研究主要侧重于民国旗袍发展环境和现代旗袍的结构与工艺制作两个方向。立足于中国传统服装造型结构以及工艺手法的大环境下，对传统旗袍进行研究的著作寥寥无几。

虽然前人割裂了旗袍的研究，但他们的研究成果依旧能够为该论文提供参考。通过整理归纳，大致可把与此相关的研究分为两类：第一类是从传统服装造型结构角度对传统服装进行的研究，第二类是旗袍研究。

第一类研究包括极少量的著作研究和为数不多的论文研究。

在著作研究中，刘瑞璞教授的《古典华服结构研究——清末民初典型袍服结构考据》对中国历代传统服装的“十”字型平面裁剪结构进行了介绍。

在论文研究中，代表性的有北京服装学院赵明教授的《直线裁剪与双重性结构——中国少数民族服装结构研究》，作者从直线裁剪方法和服装结构的双重性表达两个方面对中

国传统民族服装的特殊结构特征进行了分析。王佳丽的《中国南方少数民族服装结构研究》和邹云丽的《中国北方少数民族服装结构研究》从服装结构角度探寻了我国南北方代表性少数民族服装的特征。在陈静洁的《清末汉族古典华服研究》中，作者选取了清末的6件华服对其进行了结构分析。

这种从服装结构入手，探讨传统服装造型特征的研究方法对本文第四章和第五章的写作有着较大的指导意义。

第二类的研究分为专著研究、论文研究、通史研究、旗袍杂志和影像资料研究、与旗袍相关的文学作品研究等几个方面。

在专著研究中，首先提及的是文史综合类著作。在清华大学美术学院袁杰英老师所著的《中国旗袍》一书中，简略地概括了旗袍的起源、改良旗袍的工艺，设计方法以及在改革开放以后的传播，对传统旗袍的造型结构演变涉及较少。包铭新在其专著《中国旗袍》一书中以每十年为一个阶段，对民国时期的旗袍发展环境进行了叙述，从狭义和广义上对旗袍进行了定义，但没有对旗袍的造型结构进行深入的分析。刘瑜所著的《中国旗袍文化史》主要介绍了中国旗袍的演变历史，包括满人袍服的基本形制、西化萌芽时的简便袍服、清代满人袍服的形成与发展等内容，侧重于旗袍演变的历史环境。在《中国老旗袍—老照片老广告见证旗袍的演变》中，白云借助了民国时期的图像资料对旗袍演变进行了一定的探讨，但很多图片无法具体到准确的年代。在旗袍的结构和工艺专著中，代表性的专家和学者有北京服装学院张浩、郑嵘老师，他们在《旗袍—传统工艺与现代设计》一书中着重介绍了改良旗袍的面料选择、工艺手法、结构原理及现代设计的实用款式等内容。书中从文化上对旗袍概念进行区分的方式对于本论文区分传统旗袍和现代旗袍概念有着重要的参考作用。在台湾著名旗袍制作者杨成贵老师的《旗袍的理论与实务》和《中国服装制作全书》中有对传统旗袍制作样板的绘制，但其整部书的重点还是现代旗袍的制作。除此之外，还有王海亮的《旗袍款式与制作》，唐光艳的《旗袍》，位淑美的《流行旗袍裁剪》等许多著作，他们多以某种现代旗袍的款式为例，讲述具体的制图裁剪方法。

在论文研究中，代表性的论文有包铭新教授的《20世纪上半叶的海派旗袍》，论文立足于“京派旗袍”和“海派旗袍”的区别，从流行和时尚的角度探讨了旗袍的变化。卞向阳教授在《论旗袍的流行起源》中较中肯地论述了旗袍的由来。硕士研究生汤新星在论文《旗袍审美文化内涵的解读》较清晰地论述了旗袍的审美特征与文化意蕴。此类论文还有

《旗袍之美在服饰文化中的体现与运用》,《旗袍设计传承满族旗装元素的研究》等。

通史类书籍包括沈从文先生所著的《中国古代服饰研究》、周锡保先生所著的《中国古代服饰史》、杜钰洲和缪良云所著的《中国衣经》、黄能馥和陈娟娟所著的《中国服饰史》以及华梅老师的系列丛书等。这些大部头的通史都对旗袍的起源,形成环境及款式变化稍有涉及,但为了保持通史整体的连贯性和整体章节的一致性,并没有对旗袍的形制和结构等问题给予探讨。

在对旗袍杂志和报刊以及影像资料的研究中,最具有代表性的当属《月份牌》广告和《良友画报》,它们都是以当时上海社会的先锋派女士的着装为题材。其次还有很多杂志资料,诸如《老照片》、《玲珑》、《北洋画报》、《上海百年掠影》、《沙乐美》、《中国服饰百年时尚》、《图说中国百年社会生活变迁(1840-1949)》等,这些杂志虽然不是专门的旗袍杂志,但是里面有很多珍贵的传统旗袍图片,更重要的是它们准确地反映了当时的社会环境以及上流社会女士的着装造型,对传统旗袍的研究有着重要的参考价值。在伊文思导演的经典纪录片《中华民国崛起:四万万同胞》中也如实地反映了民国时期各种社会阶层的着装状况。

在与旗袍相关的文学作品中,最让人熟知的便为张爱玲的《更衣记》,虽然这本小说中留露出了一定的艺术加工痕迹,但是通过阅读我们依旧可以看出当时中国社会环境下旗袍的细节变化以及在这种变化之下人们对服装的心理诉求。此类作品还有当代作家王凯执笔的《长衫旗袍里的“民国范儿”》和里程所著的《穿旗袍的姨妈》等。

这类研究为本论文第三章的写作提供了较大的史料参考。

### 1.3 研究方法

论文写作过程中,首先对大量的相关文献及影像资料进行了分类,阅读和观赏,对民国时期的历史背景有了较熟悉的了解。然后对中央民族大学博物馆,中国丝绸博物馆,中国艺术博物馆,北京服装学院民族服饰博物馆,东华大学中国服饰博物馆以及私人收藏的部分代表性旗袍实物进行了描摹和测量,留下了较多的一手资料,用做论文的重要立论根据。在对旗袍的造型和结构演变进行探讨的过程中,导师赵明教授专程请来了旗袍工艺师冯莉老师,张文杰老师和史丽萍老师。每位老师根据自己所传承的技艺特征,对传统旗袍的样板与工艺从不同角度做了详细讲解。在2011年9月,随从导师到内蒙古进行游牧民族服饰的考察,以求证蒙古族与满族服饰之间的联系。

在研究的过程中，采用了定量与定性分析的研究方法。通过对以上多方面资料的整合，运用服装造型学理论对我国传统旗袍的造型演变过程进行了梳理和分析。在具体的研究过程中，论文对较多的案例进行了归纳，然后甄选了代表性的案例进行了定性分析，得出了最后的研究结论。

## 第2章 传统旗袍概述

《辞海》中把旗袍定义为：“原是清满洲旗人妇女所穿的一种服装，辛亥革命后，汉族妇女也普遍采用。经过不断改进，一般式样为：直领，右开大襟，紧腰身，衣长至膝下，两侧开衩，并有长、短袖之分。”

由此可以看出，《辞海》是从历史演变角度把“旗袍”定义为了一种有特定造型的服装款式。按照形成环境，造型和结构特征的不同，旗袍又分为传统旗袍和现代旗袍（又称改良旗袍），两者之间有着本质性的差异。由于本论文的研究对象是中国传统旗袍，所以对改良旗袍的论述较为简略。在论述传统旗袍结构造型演变之前，我们有必要对传统旗袍在以下几个方面进行概述。

### 2.1 中国传统服装的形成环境

传统旗袍在概念上侧重于“传统”二字，从名称上即可推断出其必然属于传统服装的范畴。传统服装作为中华精神文化的一种物质载体，其形成和发展离不开特定的地理和人文环境。

在整个的世界地图上，中国属于欧亚大陆。在古代文明的早期，欧亚大陆便孕育了世界的多种文明。在这些文明的地区，中国地处东部，其地理位置相对独立。它与中东地区之间相隔有辽阔的沙漠，并因西部的高原地势和山脉而使其早期的文明具有独立性，不具备欧亚大陆其它文明的相互迁徙，相互影响的特点，所以造成了中国传统服装文化的交流大多在汉族与其它少数民族之间的现象。作为传统服装代表的传统旗袍也具有这种特点。

中国是世界上最早的、独立的农业发源地之一，也是以农耕文化为主导的国家。在长期的定居生活中，人们学会了“选择”和“贮藏”这两种保存食物的方式。由于这两种方式与西方狩猎经济的“搜寻”和“掠夺”方式完全不同，所以造成了东西方在认识方式和表述方式上大相径庭。中国人的这种平和的生活方式造就了他们平和的心态，形成了平和的儒家文化。在儒家文化中，“中庸”和“求同”思想是两种代表性的观念。“中庸”文化在情感上讲求“收中有放”，力求委婉中立；在思维和行为方式上避免绝对的极端；在审美上追求自然完整。在这种主流文化观念下形成的传统服饰与紧裹人体的西方服装完全不同。中国传统服装通常宽大飘逸，讲求面料与人体之间的流动感，适合不同的体型和年龄的人穿着，在穿着过程中取得中庸的穿着效果。“求同”是指寻求共同的基点，在此基点之上再做变化，而并非简单意义上的一成不变。中国传统服装的基点是其服装构成，它具

有严格的同一性，贯穿着以前后身中心线为轴，以肩袖线为水平轴，前后片为整幅布连裁的十字整衣型结构。纵观整个的中国服装史，我们会发现传统服装具有非常统一的稳定形态，发展清晰有序。从“黄帝垂衣裳而治天下”的时候，传统服装就已经呈现为一种较为固定的平面结构形态，这种形态一直延续到民国后期，既完善又恒常。中国传统旗袍也是基于这种大的服装环境，呈现出传统服装的造型效果。

## 2.2 传统旗袍的形成，流行和衰落

### 2.2.1 传统旗袍的形成阶段

“旗袍”一词并不具有长久的历史，这种称谓出现在清朝灭亡以后。在目前可查到的资料中，最早出现“旗袍”一词的当属《雪宦绣谱图说》，此书在“绣被备绣之具”一章中有如下描述：“绷有三：大绷旧用以绣旗袍之边，故谓之边绷”。经查证，此书的成书时间为1918年，为汉人张謇所著，书中主要记录了口头陈述者沈寿先生（汉人）所讲的刺绣理论。在包铭新教授的《近代中国女装实录》中有如下记载，“清代旗人似乎并不把自己所穿之袍称为旗袍”。由以上两点可见“旗袍”一词出现在民国初期。通过对当时旗袍的造型结构进行分析，得知它完全符合传统服装的构成方式，所以当时的“旗袍”即为“传统旗袍”。

### 2.2.2 传统旗袍的流行阶段

在民国初期，传统旗袍并没有为人们广泛穿着。据周锡保先生在《中国古代服饰史》的观点为证：“在民初汉族妇女着者（传统旗袍）还不多；到二十年代中期始，逐渐流行起来；以后就渐为一种普遍的服饰。”可见传统旗袍的流行时间为1925年左右。从下文的引言可知，袁杰英和卞向阳教授也都认同此时间点。

袁杰英教授在《中国旗袍》中写道：“女性在民国初年，多流行上衣、下裙，旗袍也有服用者，但不普遍，而到20世纪20年代中期，旗袍又一度盛行起来。这种一衰一兴的现象，正是服装循环起落规律的反映。”

卞向阳教授在《论旗袍的流行起源》中写道：“在1925年5月以前的如《申报》等报纸上很难查到有关于旗袍的文字，而大量资料为旗袍在1925年的出现提供了佐证。在作为旧帝都的北京，也有记载表明旗袍时尚始于1925年。因此，将旗袍流行的起始时间视为1925年当为合理。”

### 2.2.3 传统旗袍的衰落阶段

民国中后期，西方的裁剪方式开始进入中国。在上海等地，纷纷出现了男装西服的定制店。当时的奉帮裁缝率先把西式裁剪技术运用到了女士旗袍中，旗袍的裁剪方法逐渐西化，开始了改良旗袍的时代。运用西方式裁剪方法制作的旗袍脱离了传统服装的造型观念。在现代改良旗袍出现以后，传统旗袍开始走向衰落。

在 *Fusionable Cheongsam* 一书中有如下记载：“its (旗袍) sleeves ranged from elbow-length to short to none between the 1920s and 1940s, while darts and set-in sleeves were a western influence not adapted before 1935.” (1920 年至 1940 年间，旗袍的袖子从肘部逐渐上移，最后变成了无袖。1935 年以后，受西方服装的影响，“省”和装袖结构出现在了旗袍中。)

另外，根据博物馆展品实物，我们也可断定 30 年代末期旗袍开始采用西方式的裁剪方式，如图 1 所示。

在图（一）所示的旗袍中，出现了三处明显的西方式造型元素：其一，袖子为独立裁剪的一片袖结构，采用的是西方裁剪中的绱袖工艺。肩部出现了破缝，前后片都有肩斜。这悖离了传统旗袍的肩袖连裁式十字整一型平面结构。其二，此件旗袍在外观造型上不同于传统旗袍的右衽大襟式，类似于一件连衣裙。其穿着方式为套头式，改变了传统旗袍的标志性穿着方式——通过右片大襟上的盘扣进行开口的着装方式。其三，在胸高点至颈侧点位置，通过“省道转移”原理和特殊工艺手法得到了门襟量。这种造型手法在一定程度上强化了胸部立体造型，明显地展示了西方式的造型手法。

图（二）最典型的西化特征为其装袖造型。袖子为西装中的泡泡袖。基于图 1 的佐证，我们可推断出现代旗袍的出现时间是二十世纪三十年代末期，这为传统旗袍的衰落时间提供了参考。



图1 三十年代末西化旗袍造型分析

### 第3章 传统旗袍造型演变过程

从服装造型角度讲，传统旗袍代表的是一种服装形制，而并非是一个简单的服装款式。这种服装形制具有中国传统袍服的造型特点，同时又容纳了“旗装”的造型元素，是两种产物的结合体。作为一种特定的服装形制，中国传统旗袍的演变过程是一条深邃的纵向线，从中国最古老的传统袍服开始，中间经历了满族先祖的袍服，满族女衬衣和氅衣，最后形成了成熟的传统旗袍。

#### 3.1 袍服的渊源

在我国服饰文明的历史中，袍服的根源可上溯到3000年以前西周时期。《中华古今注》有著：“袍者，自有虞氏即有之”。但在西周时期，袍服并未大面积流行，它的流行高峰期出现在汉代。西汉年间，袍服多作为内衣为人们所穿着，其用作正式的外衣是在东汉年间。

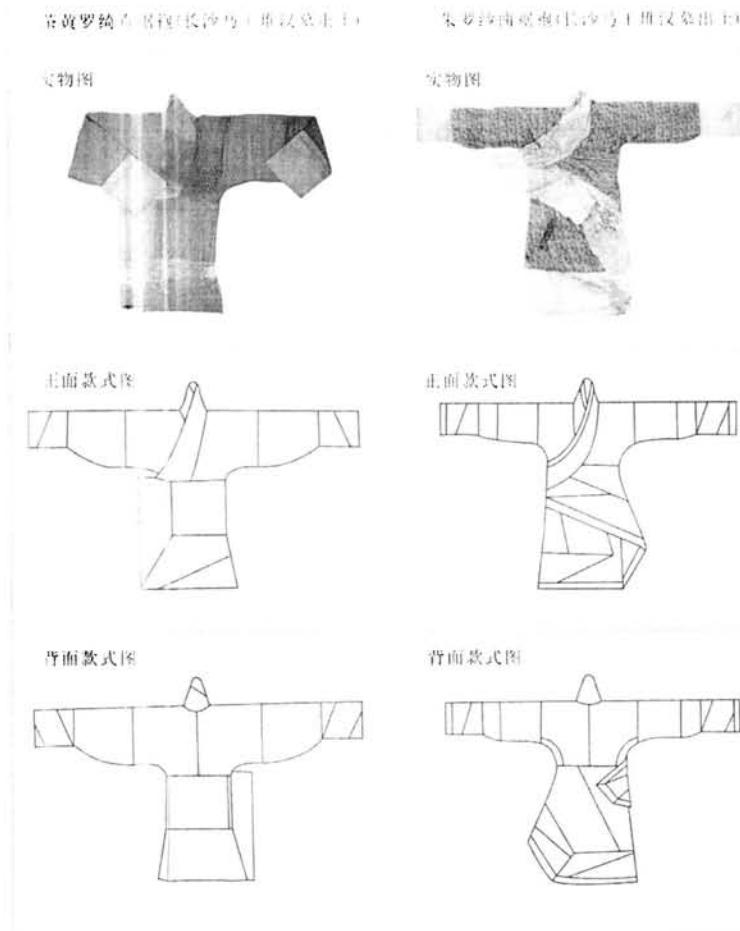


图2 汉代直裾袍和曲裾袍

汉代袍服分为直裾袍和曲裾袍（如图2所示），与今天的袍服在造型上有着较大的区别。汉代袍服多为交领，袍身肥大，衣长至脚踝，袍服的袖子异常宽大，在袖口位置稍微有所收紧。因为在肘部位置比较圆顺，古人称其为“袂”，为了形容衣袖的宽广，有“张袂成荫”之说。在《礼记·玉藻》中有下述记载：“紩(kuàng)为茧，缊(yùn)为袍。”秦永洲先生在《中国社会风俗史》中对其做如下注解：“紩”在古时指新丝绵絮，后泛指绵絮；“缊”指旧絮。由此可知，当时的袍服在制作时需要在面料和里料之间填充旧棉絮料。根据此解释可推断出：袍服为冬季所穿衣物。

袍服在以后的发展中又经历了多种丰富的造型，比如唐代时期的圆领襕袍，明代时期的直身长袍等。纵观整体，中原汉族的袍服整体造型都比较肥大，衣身较长。在明代及以后的朝代中，袍服的穿着阶层更倾向于士大夫阶层，其自身的文化意义也越发呈现出上层人士的文化特质。

袍服并非为汉族人的专属服装，少数民族也多穿袍服，只是其造型与汉族相比，大多都紧窄。少数民族的袍服多为左衽，窄袖，袍身比较合体。这种造型特点是与少数民族多善于骑射的生活方式紧密相连的。在我国的服装史中，有不少汉族效仿少数民族穿着袍服的事例，赵武灵王的“胡服骑射”即是一个标志性事例。在唐代开元、天宝年间，胡装及胡乐曾大面积流行长安街。在辽、金、元、清等由少数民族统治的时期，紧身袍服的地位更为举足轻重。尤其是清代时期的女袍，对汉族女装的影响一直延续至今。其便服袍中的衬衣和整衣成为了中国传统旗袍的先祖。

## 3.2 满族入主中原前其袍服的造型演变

满族是在公元16世纪形成的一个民族，其名称由来于公元17世纪的明代后期。满族历史悠久，其先祖可追溯至三千年的肃慎人。汉代以后，不同朝代的史书上分别记载的挹娄(汉、三国、晋)、勿吉(南北朝)、靺鞨(隋、唐)，女真(辽、宋、元、明)都是肃慎人的后裔，即满族人的先祖。满族居住于东北的长白山地区，地势较高，平均海拔在1000米左右，气候比较寒冷。在满语中，人们称长白山为白山，黑龙江为黑水，所以满族先祖又被称为生活在“白山黑水”间的人。满人及其先祖均以狩猎为生，擅长骑射，其生活的独特的自然环境和生活方式使他们形成了不同于中原地区的服饰特点。

### 3.2.1 肃慎、挹娄、勿吉、靺鞨时期的袍服演变

根据考古学研究发现，肃慎时期大约距今三千年，处于新石器时代晚期。由于受到当

时低劣的生产力和寒冷的生活环境的限制，他们着装只为了起到遮体护身的目的。服装的形制非常简单，原料主要来源于兽皮，以猪皮居多。唐代房玄龄在《晋书》第 97 卷中写道：“肃慎人，无牛羊，多畜猪，食其肉，衣其皮，绩毛以为布。”冬季为了抵御风寒，他们通常在身上涂抹猪油。外出时穿皮衣，带皮帽。

战国时期，人们称肃慎族的后裔为挹娄。他们继承了前人的习俗，依旧过着半地穴式的生活。狩猎和捕鱼是他们的主要生活方式。这时的人们已经完全学会了用亚麻织布，但他们的服装材料还多是兽皮。挹娄人的服装中出现了形制为左衽、窄袖、交领、衣长至脚踝的袍服，这种袍服在领、袖、底摆处常带有毛皮边饰。

南北朝时期，人们称满人的先祖为勿吉。与前两个阶段相比，勿吉人的经济状况稍有改观，但生活习俗基本上保持了肃慎和挹娄的状态。服装在原有的基础上稍有进步，在面料选择过程中，勿吉人不再局限于兽皮，棉麻材料也开始被作为服装材料。勿吉的女子可穿布裙，男子多穿毛皮袍服。这时的袍服在形制上依旧为：左衽、窄袖、交领、衣长至膝部下方，腰间束带。

隋唐时期，靺鞨成了人们对勿吉的新称。根据唐代魏徵在《隋书》第 81 卷中所述，靺鞨人的服装用料为“妇人服布，男子衣猪狗皮。”在形制上基本还是顺承了勿吉的特点。在唐代时期，由于和汉族人接触较多，他们的服装在一定程度上受到了汉族的影响。靺鞨人在历史上曾建立过渤海国，是满族先祖建立的第一个民族政权。从 1980 年出土的渤海贞孝公主墓(公主死于公元 792 年)的壁画可看出，当时的靺鞨人多穿圆领的长袍，与同时期的汉族袍服十分相近。他们在穿袍服时，腰间束带、脚穿靴或麻鞋。和汉族相比，最大的区别是他们的头饰多为高髻，幞头样式与汉人略有差别。

### 3.2.2 女真时期的袍服演变

公元 903 年，主要由黑水靺鞨发展而来的满族先祖被称为“女真族”。女真族在历史上被划分为辽、金、元、明四个时期。

辽女真时期，满族先祖的经济还是比较落后，但其生活方式有了较大的转变。人们从地下穴居的生活转换到地上定居的生活。服装的用料主要是毛皮，麻布及少量的丝织品为主。在宋代徐梦莘所著的《三朝北盟会编》中有下述描写：“(辽女真)衣服是用麻布或皮制作。贫者用牛、马、猪、羊、猫、犬、鱼、蛇的皮，或以獐、鹿、麋皮做袴做衫。”男子的主要服装为袍衫，其造型为左衽，圆领，衣身和袖子紧窄，前后左右分别有开衩，衣长至

膝部位置。女子的服装主要为长衫，其造型与男子袍衫基本相同。

紫地云鹤金锦女棉袍（黑龙江金源齐国王墓）

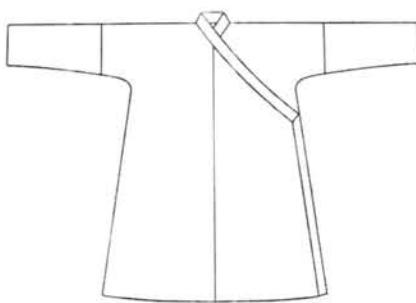
正面实物图



背面实物图



正面款式图



背面款式图

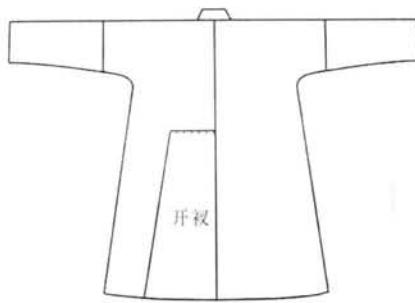


图3 紫地云鹤金锦女棉袍

金女真的服饰基本上承袭辽制，但也较多地受到了汉族和契丹族的影响。金女真建国后，其服饰日渐奢华，保留了汉族和契丹族两个民族的痕迹。袍服在这个时期广为男女所穿用，造型分为两种，一种是交领袍，一种是圆领袍。交领袍服的衣身为左衽，下摆宽大，袖子紧窄，衣长至小腿位置，通常为左右两条侧缝线位置开衩或者仅在后衣身左片上做开衩（如图3所示）。当缝制后衣身左片上有开衩的袍服时，开衩需要用一片单独的梯形面料来制作。开衩布的右边缘线缝合在右片衣身的后中线上，上端缝合在左片衣身上，使得开衩出现在左片衣身的中间位置。衣身的另外一边上也做开衩，因为开衩为外面的面料遮盖住了，所以这片开衩布可以小于另外一片。金女真的圆领袍类似于唐代的盘领衣（唐代将胡服中的“盘领”纳入朝服，其造型类似于领圈圆形），但与唐代袍服相比，袖子紧窄，大襟方向为左衽，衣长至小腿部位，以便于骑乘。在穿戴盘领衣时，多配乌皮靴。由图4的《文姬归汉图》和《杨贵妃上马图》可看出当时女真族和汉族人穿着袍服的状态。



图 4 文姬归汉图和杨贵妃上马图（局部）

元女真和明女真时期，在商品经济的带动下，女真族的手工业有了较快的发展。在不断的中原贸易和朝贡中，他们获得了许多新的服装材料。绢、布、缎等材料的使用加快了传统手工艺的发展，建州等地为后来纺织业的兴起奠定了较好的基础。男女的服饰种类与以前相比丰富了许多，在袍服的基础上又出现了褙子，大袖衫，长袄，长裙等新的种类。袍服依旧为圆盘领，窄袖，左衽，衣长至膝下，腰间束带，但不同点是前襟的带结为扣子所替代。

### 3.3 清代时期旗袍的造型演变

公元 1644 年，满人多尔袞率军入关，同年顺治帝登基，标志着清王朝的建立。清朝是中国封建专制制度的鼎盛时期，也是我国封建王朝的最终阶段。满族服装在这段时间占有了绝对的统治权。从天元年间至乾隆三十一年，满族人历时 150 年之久，制定出了自己的服饰制度。清代服饰制度是封建等级社会的产物，在当时的社会下，人们的着装必须严格地遵循自己的社会地位。

#### 3.3.1 传统旗袍形成的前奏——男女袍服的分离

如上一章节所述，满人在入关前主要从事狩猎与骑射活动，袍服主要以方便这两种活

动为目的。入关以后，他们开始逐步脱离马上生活，但在开始阶段，服装并没因为这种生活方式的转变而迅速地发生变化。据《清实录·太宗文皇帝实录》记载，太宗文皇帝于崇德二年（1637）年曾对诸王，贝勒说：“我国家以骑射为业，今若轻循汉人之俗，不亲弓矢，则备伺由而习乎？射猎者演武之法；服制者，立国之经。嗣后凡出师、田猎，许服便服，其余悉令遵照国初定制，仍服朝衣。并欲使后世子孙勿轻变弃祖制。”在崇德三年（1638），又下谕礼部：“有效他国衣冠束发裹足者，重治其罪。”由上述引文可知，满族皇帝认为保持骑射用的衣冠可使其民族立于不败之地。所以满族服装依旧保持了旧有的紧身窄袖的造型，只是引入了历代服饰典章纹样。

随着清代服饰制度的确立，满族人的袍服从以前男女通用的功能性袍服中分离出来。男性的袍服基本保持了旧有的形制，左衽开始转换为右衽。而女性的袍服在造型上变换成为右衽的同时，开始越来越注重装饰性，积极吸收各种汉族的工艺手法，并且大量引入汉族服饰中的刺绣纹样，增加其视觉美感。按照穿着场合和要求进行进一步区分，男性的袍服可分为朝袍、吉服袍、常服袍和行服袍，女性的袍服可分为朝袍、吉服袍和常服袍。因为行服袍由外出狩猎的男子穿着，女性在清朝时已经不再参与骑射活动，所以女袍中没有行服袍。从造型上推断，中国的传统旗袍产生于当时的常服袍，更准确地讲是产生于女性的常服袍，因为当时的男女常服袍已经有了较大的差异。

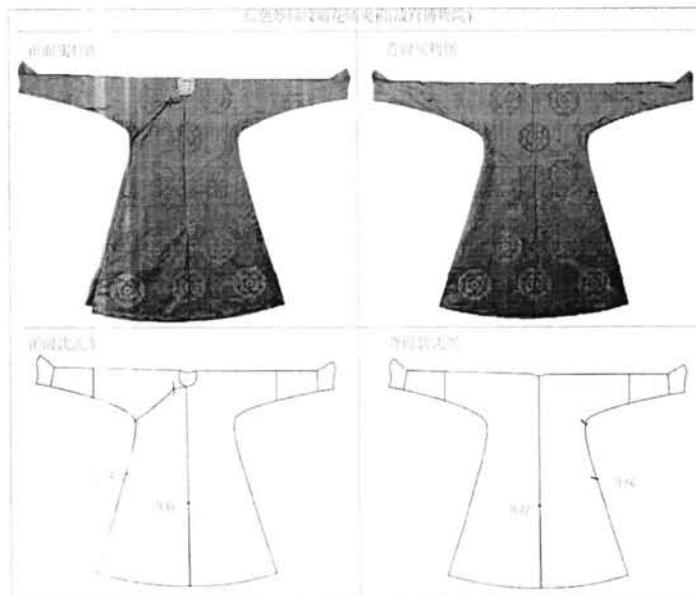


图 5 蓝色簟锦纹暗花绸夹袍

如图 5 所示，此件袍服为乾隆皇帝所穿。袍服身长 148cm，两袖通长 204cm，袖口宽

20cm, 下摆宽 120cm, 前后裾长 58cm, 左右裾长 23cm。造型为: 圆领, 右衽大襟, 袖口紧窄, 袖头为马蹄袖, 前后左右四开衩, 腰部紧窄, 底摆肥大。整体装饰风格简洁, 在领口和大襟位置没有刺绣工艺, 这与后来传统旗袍的雏形——氅衣有着较大的区别。

如图 6 所示, 此女子袍服造型为: 圆领, 右衽大襟, 袖口紧窄, 袖子平直, 左右两开衩, 衣身呈直线造型, 下摆比较宽大。此件袍服的装饰较繁复, 领口与袖子有多层刺绣装饰。这种追求繁缛镶滚的装饰风格完全遗留到成清代中后期的女子衬衣和氅衣中。



图 6 清代皇贵妃常服

### 3.3.2 中国传统旗袍雏形的形成——旗女衬衣向氅衣的演变

历代的服饰制度都是对于男子要求比女子要严格, 清代也不例外。清朝前期时, 满族执政者曾规定严禁满族女子穿汉服, 为了在服装上同化汉人, 强求汉族人“剃发易服”, 这使得服饰成为满汉民族矛盾的焦点之一。后来为了缓和民族矛盾, 清政府推行了“男从女不从”的政策, 规定汉族男子必须穿满族人的服装, 而汉族女人则可以穿着汉式女装。清代中后期时, 满族骁勇善战的骑射生活已经完全宫廷化和都市化。他们基本适应了中原相

对温暖的气候，这时的服装在选材上不再需要厚重的毛皮面料，以保暖为首要任务的功能性开始让位给以美观为主的装饰性。在满汉文化交流逐渐密切的环境下，满族女子服饰受到了汉族服饰的影响，吸收了很多汉族的造型元素和装饰手法。便服袍中出现了满汉文化融合的经典款式——女子衬衣（如图7所示）。



图7 清代女子衬衣

女子衬衣成型于清朝中期，它是在传统便服袍中新发展来的一种服装，起初只作为一种内衣，用来遮蔽身体，因其穿着在内而得此名称。清代时期，很多外衣多有开衩，且衩位较高，有的长及腋下，在穿着这些外衣出行时，若不穿着内衣则很容易露出身体，为当时的封建礼教所不允许。在《晚晴宫廷生活见闻》中有如下描述：“尚有一件长衣，似便服而非便服，则衬衣是也。凡穿官服之袍，前后均开衩，若内无衬衣则露腿，所以必须内穿此衣。”正因为如此，无开衩的衬衣应运而生。

清代女子衬衣的基本形制为圆领，大襟，右衽，直身，无开衩，袖子平直，长及腕部。和清代前期的女子常服袍相比，女子衬衣的袖子要明显的宽于满族传统服装中的紧身袖。

按照袖子造型的不同，里衬衣又可分为舒袖衬衣和挽袖衬衣两种。舒袖衬衣和挽袖衬衣的最大区别在于挽袖衬衣在其宽短的袖口里面加两层不同颜色和花纹的袖头作为装饰，而舒袖衬衣只有一层袖头。挽袖衬衣的袖头通常翻折使用，当拆下袖头处的线订时，可做舒袖衬衣使用。挽袖衬衣在领口，袖口，大襟及下摆处做镶边装饰工艺。而舒袖衬衣通常仅在领口，袖口和大襟边缘镶边，下摆不镶边。这是挽袖衬衣和舒袖衬衣的另外一个重要区别。

起初阶段，衬衣款式的用料和装饰都比较朴实，以穿着实用为主，后来随着经济的发展和人们审美的转变，女子的衬衣开始由实用型转变成装饰型。在道光（1821年—1851年）之后，由于其装饰效果越来越强，以至于出现了外穿的局面。但此时衬衣的主要功能还是作为内衣，偶尔作为居家所穿的便装。鉴于衬衣良好的装饰效果，女性们想尽可能地把这一特性展现出来，所以促成了与衬衣造型相似的外衣的出现。在衬衣的造型基础上，一种穿着在衬衣或便服袍外面的新式袍服——氅衣出现了（如图8所示）。

氅衣和挽袖衬衣的造型非常相似，只是氅衣比其更富有装饰性，在旗女袍服中最具有代表性。氅衣的整体造型为圆领（立领为单独缝置），右衽大襟，直身且衣身肥大，左右两开衩直至腋下，腋下有涤带及刺绣花边装饰成的“如意云头”，袖子平直且多为挽袖。氅衣和挽袖衬衣的最大区别是氅衣左右两侧有较高的开衩，且在开衩的顶部有代表性的“如意云头”。此外氅衣的装饰手法更加讲究，更加华丽，镶边层数更多。在以后的发展中，由于氅衣的很多造型特点直接遗留给传统旗袍，所以很多学术界人士认为氅衣是近代传统旗袍的雏形。

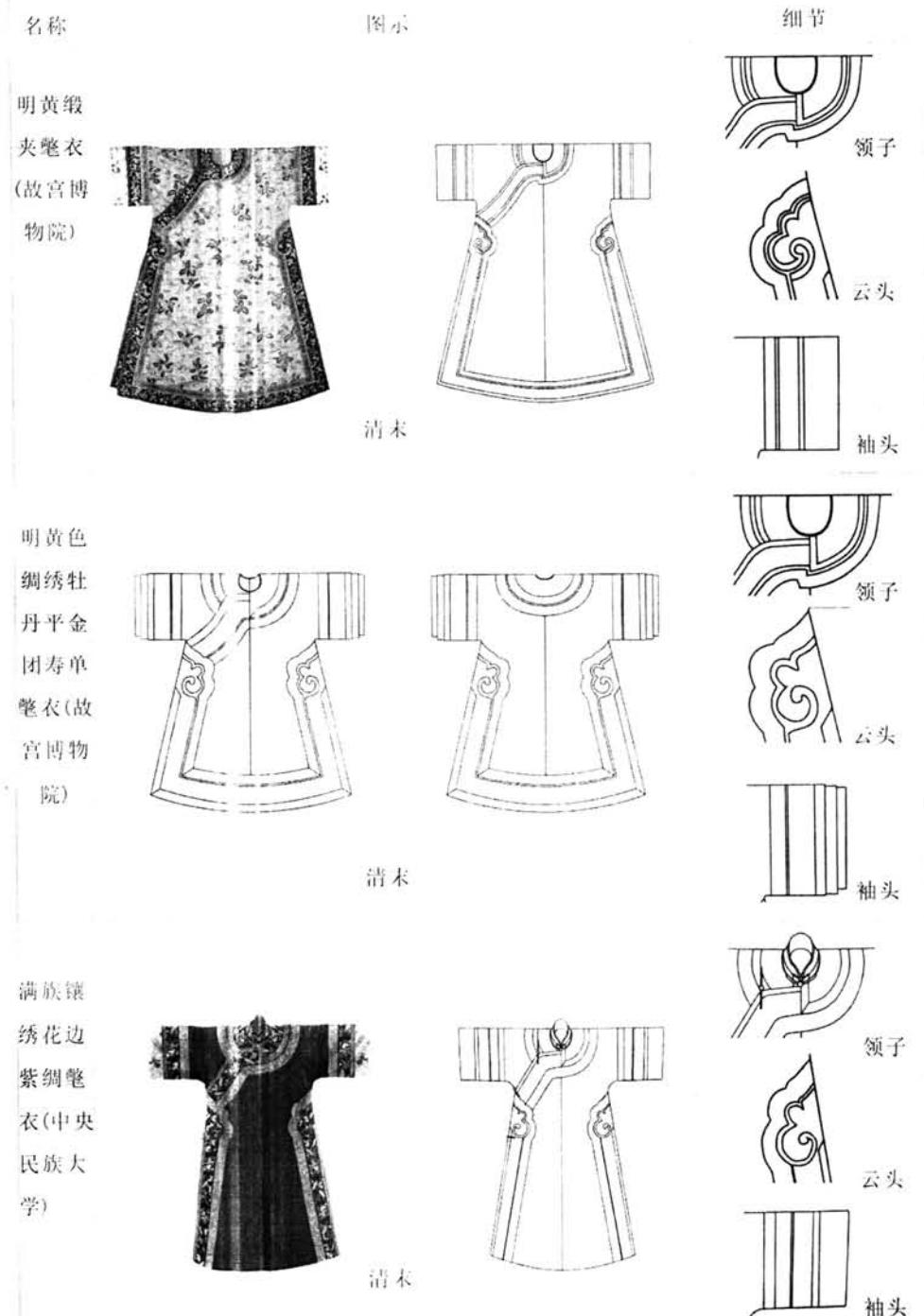


图 8 清代女子氅衣

### 3.4 民国初期旗袍的造型演变

1911年,辛亥革命推翻了封建王朝的统治,结束了在中国延续了两千多年的封建帝制,

建立了中华民国。传统的衣冠制度也随着清王朝的灭亡而土崩瓦解。在革命后的几年当中，中国上下刮起了“剪辫易服”之风。男人们纷纷剪除辫子，丢掉满族的服装，改穿中山装及西式服装，以示新时代的到来。而女士旗袍作为一种传统服饰却在变革中被保留下来，并在民国期间得到了进一步的发展。

按照《中国文化通史》的划分，民国初期始于 1911 年，终止于 1927 年，为民国文化的开端时期。按照 1919 年的新文化运动作为分界点，我们又可把民国初期分为 1911 年—1919 年和 1920 年—1927 年前后两个阶段，旗袍在这两个阶段表现出了不同的结构造型特点。

### 3.4.1 1911 年—1919 年的旗袍的造型

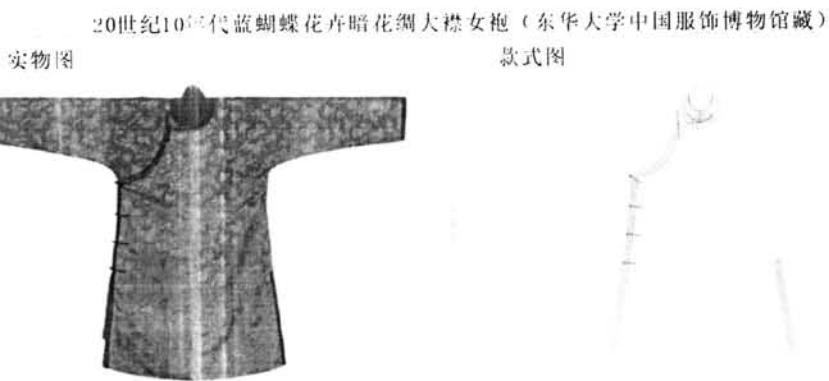


图 9 蓝蝴蝶花卉暗花绸大襟女袍

1911 年，孙中山领导了辛亥革命，结束了封建帝制。1912 年，民国政府迁移至北京，随即和参议院颁布了《服制》，其中规定了如下的男女礼服制度：男子礼服分为两种，一种为大礼服，一种为长礼服。大礼服即西方的礼服，有昼夜之分；常礼服为传统的长袍马褂，均为黑色。女子礼服用长及膝部的对襟长衫，有领，左右及后下方开衩，周身加以刺绣。下身着裙，裙腰两端系带。此条例规定了男子的礼服可用袍服，所以男袍在随后的几十年中随处可见。对女子的便服并未做明确的规定，只是主张“礼服在所必更，常服听民自便”，这使得北京的满族遗老依旧穿着旗装。

在 1911 年前后，满族人已经意识到自己贵族的生活走到了尽头。由于满族女子害怕反满革命，她们中的许多人暂时改穿汉族服装。社会上出现了“大半旗装改汉装，宫袍裁作短衣裳”的局面。从形式上看是把旗袍剪短了，实质上和同时期的剪辫风有着同样的意义。它宣布了封建帝制时代的结束，新时代的到来。此时的旗袍(如图 9 所示)形制为立领大襟

式，左右两侧开衩，衣身轮廓宽大平直，袍身开始缩短，下身多佩裙，裤。领子一度风靡前高后低的“元宝领”(如图10所示)。这种领型能够挡住女性的一部分脸颊，使其不能左顾右盼。后来领子又变回到正常的高度。在满汉融合的大环境下，袖子开始逐渐变窄，袖长至腕部。由于辛亥革命推翻了旧的封建等级制度，所以民国女性的袍服不再以装饰和纹样特点来体现身份和地位。民国初年的旗袍逐渐对繁缛的镶滚工艺进行取舍，摆脱了相似造型元素的堆叠手法，使整体风格变得朴实淡雅。镶，嵌，滚工艺依然存在，但与清末相比简练了许多。绣花的使用大幅度减少，一种极精细的线镶滚工艺开始大肆风靡，传统的牙子和涤纶花边装饰也颇为常见。

20世纪10年代红色团花绸旗袍(中国丝绸博物馆藏)



图10 红色团花绸旗袍

### 3.4.2 1920-1927年的旗袍的造型

1919年5月4日，北平爆发了著名的反帝反封建的“五四运动”，这标志着中国新民主主义革命的开端。这场学生运动为中国带来了各种思潮，对当时的政治环境，社会环境以及文化观念形成了重大影响。许多留学生纷纷从日本及欧美留学归来，他们不仅为中国带来了先进的思想，也带来了西式的服装。在追求民主与公平的环境下，旗袍作为象征性符号重新成为了女性关注的焦点。这时女性对服装的关注中心已经从北京转移至上海。

上海自1843年建立商埠以来，在后来的百年中逐渐成了西方各国的公共租界。因其特殊的地理位置和强大的商业功能，使得大量的西方人和大陆人移居至此。频繁的对外贸易为上海成为当时的时尚中心奠定了坚实的社会条件和物质基础。在这样一个移民城市中，上海的文化氛围明显地不同于北京。它受西方文化的影响较大，较少地受到封建礼教

的束缚,形成了独特的海派文化。1920年左右,旗袍开始出现在上海,在国共内战期爆发前有了空前的发展。这段时期的旗袍的发展过程又可分为三个阶段:

### 3.4.2.1 “暖袍”的造型

20年代初期,服装的流行已经模糊了满汉之间的概念。此时男装的样式主要有:西装,中山装,学生装,长袍,马褂,坎肩,衫袄,长裤。女装盛行学生装,长裤,短裙,旗袍的穿着者并不多见。在当时的上海,旗袍虽被视为腐朽之物,但还是逐渐引起了人们的关注。在1921年上海《解放画报》中的《旗袍的来历和时髦》一文中有下述描写:“近日某某二公司减价期间,来来往往的妇女都穿着五光十色的旗袍。”张爱玲在《更衣记》中有如下描述:“1921年,女人穿上了长袍……”。



图 11 20 年代“暖袍”

20年代初出现在上海的旗袍延续了清王朝廓型肥大的特点,长度较长,一般到脚踝,整体呈倒喇叭状。面料厚重,风格朴素,简洁。虽然下摆宽大,但丝毫不影响保暖效果,其非常巧妙地利用了空气的物理性质——热空气密度小,冷空气密度大,密度小的上升,密度大的下降。下面虽然敞口,但暖空气会向上升,所以热量不容易从袍子的下摆处散失,因而被人们称作“暖袍”,如图11所示。

### 3.4.2.2 马甲旗袍的造型

20年代中期,旗袍的流行地从上海延展到了全国。这时的旗袍已经不再是简单意义上

的服装了，它成了女性寻求思想独立和追求女权解放的象征符号。为了追求和男子一样的权力，女性刻意穿上了男子长袍。王宇清先生在《旗袍里的思想史》中写道：“旗袍，这后来流行大半个世纪的女装，却原来，竟是‘新潮’女子们‘争女权’、‘争平等’的副产品。”1925年北京《晨报》在《男女装束势将同化》中写道：“现在的女子剪发了，足也放了，连衣服也多穿长袍了。我们乍一见时，辨不出她是男是女……。”为彰显对封建礼教的彻底反抗精神，女子把长袍的两个袖子索性去掉了。民国作家成仿吾曾在1926年嘲讽道：“她们为第一步的革命，先把旗袍的两个袖子不要，这是中华民国的女国民一年以来的第一大事业，第一大功绩。”在这种类似的舆论嘲讽中，促生了一种新式的旗袍——马甲旗袍。由于这时旗袍的两个袖子被革命掉了，所以它并不单独穿着，而是穿在短袄的外面，整体造型效果类似于清代的长袍加马甲。这种马甲旗袍的长度略短于普通旗袍，如图12所示。



图 12-20 20年代马甲旗袍

### 3.4.2.3 倒大袖旗袍的造型

虽然女子穿着马甲旗袍的最初目的是为了追求和男子一样的地位，但这种马甲外面套旗袍的穿着方式确使得她们的着装越来越能体现东方女性的古典美。正是在此时，女性旗袍和男子袍服彻底地分道扬镳。

去除袖子的旗袍并没有流行多长时间。在 1927 年,许多女子的旗袍又安装上了两个袖子。袖子变成了典型的喇叭状,这是旗袍在款式上最为明显的特征。此时的旗袍在穿着时也更加合体(如图 13 所示)。在这样的旗袍里面,不用穿着短袄,减少了穿着层次,符合 20 年代后期女性服装追求简洁的特点。这时的旗袍在选材制作上有了多种选择,大量的进口面料出现在上海。由于受到西方装饰艺术的影响,此时期的旗袍图案上也开始出现很多对比强烈的几何,花卉及藤蔓图案。在同时期的俄罗斯风格的影响下,有些旗袍在领口,袖口及底摆等处出现了毛皮装饰,使其在展示东方古典美的同时又有了些异域情调。



图 13 20 年代倒大袖旗袍

### 3.5 1928-1940 年传统旗袍的造型

1927 年之后,国内北伐战争结束,民国经济在短暂的和平中有了一定的发展。这段时间内民族工业开始与海外的企业相互竞争,国内许多服装公司纷纷成立。在 1928 年至 1940 年的十几年中,中国传统旗袍迎来了自己的黄金时期。西方影像技术的引入、文化出版业的发展、裁缝定制技术的繁荣以及西方缝纫设备和面料的流行为传统旗袍的发展奠定了基础。在这十几年中,中国传统旗袍形成了最为成熟的造型,奠定了它在中国女装史上不可撼动的地位,成为中国传统服装的代表。

此阶段旗袍的发展在很大程度上得益于西方摄影技术的引入和发展。在上海,有声电

影得以普及，电影明星成为在这一时期的时尚代言人物，她们多以穿着旗袍的形象出现在荧幕上。几乎每一步上演的新戏都能引发一阵旗袍变革。《姊妹花》、《一江春水向东流》、《新女性》、《渔光曲》等家喻户晓的影视作品使得蝴蝶、阮玲玉、上官云珠，王人美等一大批女性成了男女心中的偶像。为了表示自己没有落伍，当时的时髦女子纷纷奔向裁缝铺子，定做明星款式的旗袍。在张爱玲的《同学少年都不贱》中有下述描写：“恩娟常摆出影星蝴蝶以及学蝴蝶的‘小星’们的拍照姿势，翘起二郎腿危坐，伸直……”

在电影业空前的繁荣下，文化出版业也不甘示弱。据统计，民国时期的文艺出版物多达 113 种，其中大部分为通俗性期刊，出版地主要集中在上海。30 年代是出版业发展的高峰期，大约 40 多种女性期刊出现在当时的市面上，代表性的有《良友》、《玲珑》、《时代漫画》、《申报》、《紫罗兰》，《文艺画报》等（如图 14 所示）。在这些出版物上多设有专门的服装专栏，介绍流行的服装，有时还展示新潮设计师的作品。叶浅予和张乐平都曾在《良友》画报上面展示自己的旗袍设计作品（如图 15 所示）。在 1929 年因《王先生》出名以后，叶浅予绘制了 7 年的时装插图，其作品引起了女性们巨大的关注。与这些画报流行的同时，还有一种叫月份牌的商业广告画风靡许久。郑曼陀、杭稚英，金梅生等人先后在月份牌中绘制了大量穿着旗袍的美女，用于展示当时女性装扮的潮流。在以卖文为生的 30 年代，大量的海派文人自主或不自主地开始关注当时上海滩的市井生活，其中有很多作家都关注旗袍的走向。不得不提的便是张爱玲，在她的作品《更衣记》中言简意赅地描述了当时旗袍的流变。还有代表性的编辑周瘦鹃等，他的《半月》、《紫罗兰》《紫葡萄画报》等把 30 年代的传统旗袍的时尚推向了高峰。

民国时期代表性杂志



前面三张为《良友》封面，第四张为《玲珑》封面

图 14 民国时期代表性杂志

叶浅予代表性作品



图 15 叶浅予代表性时装画

30 年代传统旗袍的流行也与当时的旗袍定制业有着莫大的关系。从 19 世纪中期，宁波的奉帮裁缝便来到了上海。随着上海西化程度的加深，奉帮裁缝率先学习了西式裁剪的缝制技术。他们根据中国人的体型和心理需求，把西方式的裁剪技术引入到了旗袍当中，这受到了当时时髦女性的大力追捧。由于生意越做越红火，上海人直接称呼他们为“红帮裁缝”。这些手工艺者有着国际性视野，在旗袍定制的过程中，他们提前订购国外流行杂志，购买当时时髦的面料。在销售过程中，他们积极地学习西方人的销售经验。在追求新潮的过程中，传统旗袍的腰身被他们处理地越来越细，在三十年代末索性直接加入西方服装造型中的“省”，整个旗袍的造型意识完全地西方化了。但是在三十年代早期，他们对传统旗袍使用的合理改良技术对今天传统旗袍的再改良所起到的作用是无法比拟的。

20 年代末，上海的面料制造商引入了阴丹士林染料，这种染料在 30 年代取代了传统的靛蓝染料，在当时又被称为“洋靛”，这使得蓝色印花布大范围流行。由于这种面料制作出来的旗袍显得格外高雅，所以为旗袍的流行再添一筹码（如图 16 所示）。在这时，西

洋的各种面料也纷纷涌入上海，软缎，丝绒，绉纱逐渐流行开来。缝纫机和熨斗在此时也出现在上海，为传统旗袍缝制和熨烫技术的不断革新奠定了基础。

阴丹士林旗袍



图(一)(二)(三)为阴丹士林的广告宣传画,图(四)为月份牌

图 16 阴丹士林旗袍

以上多个方面的因素共同造就了 30 年代传统旗袍的兴盛史，当兴盛走向顶端时，传统旗袍从其文化的内部发生了根本性的改变——在 30 年代末期传统旗袍变成西式造型观念下的“改良旗袍”。按照旗袍造型来分，此阶段又可分为三个时期：及膝旗袍主导时期（1928-1931），扫地旗袍时期（1932-1938）和短旗袍主导下的“改良旗袍”时期（1939-1940）。

### 3.5.1 及膝旗袍（1928-1931）的造型

北伐战争结束（1927年）后，旗袍基本沿袭了前期的造型特点，只是袖子由“倒大袖”变成了平袖（如图17, 18所示）。在经济危机的影响下，当时的西方时尚出现了迅速的变化，女装开始流行超短裙。有“东方巴黎”之称的上海敏锐地捕捉了这种时尚信息，时髦女性开始模仿巴黎姑娘，穿着短裙或者把旗袍的长度缩短至膝围线位置。在1934年出版的《妇人画报》中有《关于裸腿的出现》一文，文章描述如下：“几年以前，短裙运动风靡了全世界。中国女装的旗袍也截断到膝盖以上。”叶家弗在1928年11月的《民国日报》中有下述描写：“女子的服装，却是日新月异，愈趋愈奇……近来又变为短才过膝的旗袍了。”1929年的《晶报》在《销魂的袜领》中写道：“近来上海女子的装束，旗袍以短为贵，还盖不住膝头，只能在大腿之半。”由这些报刊足以看出，女性在当时穿着短旗袍成为一种时尚。

30年代初期广告宣传画中的短旗袍



图17 30年代初期广告宣传画中的短旗袍

旗袍在长度缩短的同时还有一个明显的变化——衣身越来越紧。1927年以后，以上海为中心，女性掀起了一场废除束胸的运动，全国上下提倡曲线美。她们呼吁脱掉紧身的“小马甲”，改用西方女性的胸罩。当时上海在《民国日报》上连载了多篇批判女性束胸的文章，广州在《民国日报》上刊登了《曲线化》等评论。在这种高压的环境下，直身肥大的旗袍不得不被进行改革，衣身曲线特征变得越来越明显，女性胸部特征开始得到强化。在1928年的《量胸高》一文中有对一个裁缝店小伙子谈话的描写：“现在的新装，是凑各人身子裁的，胸高尺寸量准了，穿着就很美观呢。”这段时期的女性运动是旗袍革命的导火索，从此以后，女性开始名正言顺地展现自己形体特征，以至在十年以后她们把这种思想

观念展现到了极致。

30年代初藕色散点花缎中袖旗袍（中国丝绸博物馆藏）



图 18 30 年代初藕色散点花缎中袖旗袍

这种长度及膝的旗袍并没有一直流行下去，而且在流行的过程中始终与长旗袍并行。当时穿着短旗袍的主流依然是时髦的学生和演艺人士，当她们抗衡对着装固守着传统观念的大众人群时，这种时尚不得不做出退让，“扫地旗袍”应运而生。

### 3.5.2 扫地旗袍（1932-1938）的造型

如果说 20 年代的传统旗袍的典型标志是倒大袖，那么 30 年代便是旗袍长长的底摆，因为这时有些旗袍的尾巴已经拖地，所以又被人们称作“扫地旗袍”（如图 19 所示）。在 1929 年，民国政府曾颁布《服饰条例》，规定女子正式场合的旗袍长度应在“长及膝与脚踝中央”。在当时开放的社会环境下，时髦女性并没有严格地遵守这种条例，所以才促成了短旗袍在短时间内大面积流行。然而在出席正式场合时，社会名媛还是会穿着长旗袍，这使得长旗袍一直在短旗袍流行的过程中没有淡出人们的视线。许多固守传统观念的女士还是穿着长旗袍，以体现她们的端庄得体。造成扫地旗袍流行的另外一个因素应该是西方

流行趋势的变化。以巴黎为代表的时尚中心不再流行短裙，长裙开始逐渐风靡，传统复古的时尚成为了主流。这时的东方上海也不敢其后，时髦女子又开始把旗袍做长。在 1937 年出版的《现代家庭》中有下述描写：“近数年间欧美女子的衣服，尤其是礼服，多行长及足背的式样。吾国女子的短旗袍，一面由短式的渐渐变长，一面由款式的渐渐切身……”

30 年代月份牌中的扫地旗袍



图 19 30 年代月份牌中的扫地旗袍

旗袍的长度由于过长，在当时也引起了很多不便（如图 20 所示）。在张爱玲的小说《十八春》中有这样一段描写：“翠芝今天装束得十分艳丽，吾绒阔滚的豆绿软缎长旗袍，直垂到脚面上。他们买的是楼厅的票，翠芝在上楼的时候一个不留神，高跟鞋踩在旗袍角上，差点没摔跤，幸而世钧搀了她一把。”从今天留下来的实物中也可看到（如图 21 所示），当时有些旗袍的长度的确过长，会造成外出行动的不便。但是这种旗袍从审美上把传统东方女子婀娜的姿态和含蓄内敛的气质传达到了极致。紧裹人体的衣身加上半露半掩的开衩恰好符合了东方式含蓄内敛的审美观。



1933年《北洋画报》中讽刺“扫地旗袍”的漫画

图 20 1933 年《北洋画报》中漫画

30年代扫地旗袍实物



图(一)



图(二)



图(三)

图(一)黄白花葛单垂袍(北京服装学院民族服饰博物馆藏),图(二)30年代浅黄色花绉绸短袖夹旗袍(赵明女士收藏),图(三)30年代艾绿假绣花夹旗袍(北京服装学院民族服饰博物馆藏)

图 21 30 年代扫地旗袍实物

扫地旗袍时期的旗袍底摆长度最短的可到达小腿的下部,最长的可到达地面位置。在其它造型细节上也不尽相同。旗袍的领高高低不一,领子上的盘扣从两排扣到五排扣多少

不等。袖子虽然都为短袖，但也追求造型的变化。有的从袖子底部剪掉一块面料，即为了造型的别致又方便了抬放手臂。部分袖子长度仅仅包住肩头，裁剪时袖口的外边缘与衣身的侧缝线近乎成为直线。袖子短到极致时缩到了肩部内侧，整体造型有些模仿西方式的晚礼服。在旗袍的整体造型已经趋于稳定的情况下，设计师又开始从镶滚工艺上下工夫。花色面料上使用银色或金色的缎料做镶边，素色面料上则使用深色缎料，镶边层数不等，层层叠叠地分布在领子、袖子、大襟和底摆位置。盘扣种类也变得丰富多样，从一字扣到琵琶扣，然后到了各种盘花扣，大大增强了旗袍的装饰性。

### 3.5.3 短旗袍主导下的“改良旗袍”（1939-1940）的造型

1937年以后，抗日战争爆发，全国上下的热血青年积极地投入到抗战中，其中包括大量的女性。前期流行的扫地旗袍显然已经不适合当时的社会环境了。为了支持抗战，年轻学生率先把旗袍纷纷改短。其一，拖地的旗袍显然不方便出行，因为很容易踩到底摆。其二，上海在1937年11月就已经沦陷，日本帝国主义的入侵破坏了包括服装在内的一系列民族工商业，物资的短缺造成了上海市的通货膨胀，所以纺织面料价格上涨，致使人们必须节约。在上海这样一个时尚繁华的城市，把短旗袍的流行与节约面料联系起来似乎有些不合逻辑，但纵观中西服装史我们会发现战争的爆发总会使女装变得更加简洁。战争时的女性要么和男人一样奔赴前线，要么要支撑家庭，迫于生计的现实让她们不得不抛弃旧有的做男人的“附庸品”的观念。其三，当时的政府和舆论也要求女性们必须节约。在1938年《上海妇女》中的《抗战与妇女节约》中有如下一段话：“自八月十二日，国府正式颁布厉行节约的命令后，各地便都风起云涌的在响应着。”这说明当时的民国政府已经在鼓励人们节约了。在1939年的《妇女生活》杂志上，有如下描述“特别是战时，我们不需要那种文弱的苗条美，而需要活泼、矫健、坚强。……你们当然也爱趋时髦的，现在上海已经通行短旗袍了。”这足以证明，当时短旗袍已经十分流行。

当时的短旗袍长度及小腿中间；领高与以往相比也有所降低，大约有4到5cm的高度，整体造型类似于中式立领；袖子与前期相比并无太大的改变（如图22所示）。

粉红色花卉纹缎无袖旗袍(中国丝绸博物馆藏)



图 22 30 年代后期短旗袍实物

在短旗袍流行的这几年中，上海的摩登女子并未间断对时尚的寻求。她们在短旗袍的外面尝试着搭配西式大衣和绒线衫，以穿着完全西式的服装为快。当时因制作西装而成名的“红帮裁缝”成了她们的首选对象。这帮手工艺人把西式服装的裁剪方法完全嫁接到了东方的旗袍中，从此旗袍由制作传统服装的“本帮”裁缝店开始向“红帮裁缝”店转移，最终致使西式裁剪模式下的“改良旗袍”逐渐主导了以后的旗袍市场。承载着中国传统文化的传统旗袍也正是从此时起开始走向了没落。

30年代末“改良旗袍”实物(中国丝绸博物馆藏)



(图一)红地斑点花呢短袖旗袍

(图二)印花绸长袖旗袍

(图三)侧面

图 23 30 年代末“改良旗袍”实物

“改良旗袍”是运用西方式的裁剪方法，去除掉了传统旗袍中的部分余量，使服装变得更加贴体，进而符合西方式的审美习惯（如图 23 所示）。“改良旗袍”使用了西方特有的“省”结构，把原本平面式的造型转化成了立体造型，重在塑造女性的胸、腰、臀部位。袖子的裁剪也打破了传统的肩袖连裁手法，使用绱袖工艺，力求去掉腋下部位的余量。但在这些去除余量的过程中，东方式特有的审美特征被完全地摒弃了，“求整”和“因势利导”的造物观念也被束之高阁。

## 第4章 中国传统旗袍的造型结构演变分析

通过上一章对传统旗袍造型演变的陈述，可以按照时间顺序把其过程划分为原生态满族袍服时期，满族旗女袍服时期，传统旗袍时期。在论述第一个时期的袍服造型结构特点之前，有必要先对传统袍服造型特点进行简述，这样做可以使论文立足于传统服装的造型结构基础上，对传统旗袍这种特有的形制有更本质的认识。

### 4.1 传统袍服的造型结构特点

中国传统袍服是传统服装的重要组成部分，其结构和裁剪方式与传统服装一脉相承。中国传统服装为平面式裁剪，服装构成非常稳定，贯穿着以前后身中心线为轴心，以肩袖线为水平轴，前后片为整幅布连裁的十字整衣型结构。这种平面式构成方式历史悠久，可追溯至“黄帝垂衣裳而至天下”时期，传承时间长久，直至民国中后期。中国传统袍服在继承这种结构和裁剪方式的同时，在袍服形制的基础上形成了特定的造型特点。

#### 4.1.1 传统袍服的形制特点

在中国数千年的历史发展过程，由于地域、人文特点和经济因素的差异使得我国的传统袍服形成了不同的形制特点。概括中国传统袍服的形制，大约可分为以下五个阶段：第一阶段为贯头式；第二阶段为无领对襟式；第三阶段为直领对襟式；第四阶段为立领对襟式和斜襟式；第五阶段为立领大襟式。在这五个阶段中，有时会出现多种形制交叉的状况。

#### 4.1.2 传统袍服的裁剪方式

古代中国是一个以儒家文化为主导的国家，人们所有的行为规范都必须符合礼制的要求。服装也有特定的礼制规定，在早期的服装制度中已经形成。无论选择何种面料或者制作何种造型的袍服，基本都要遵循平面式直线裁剪方式。

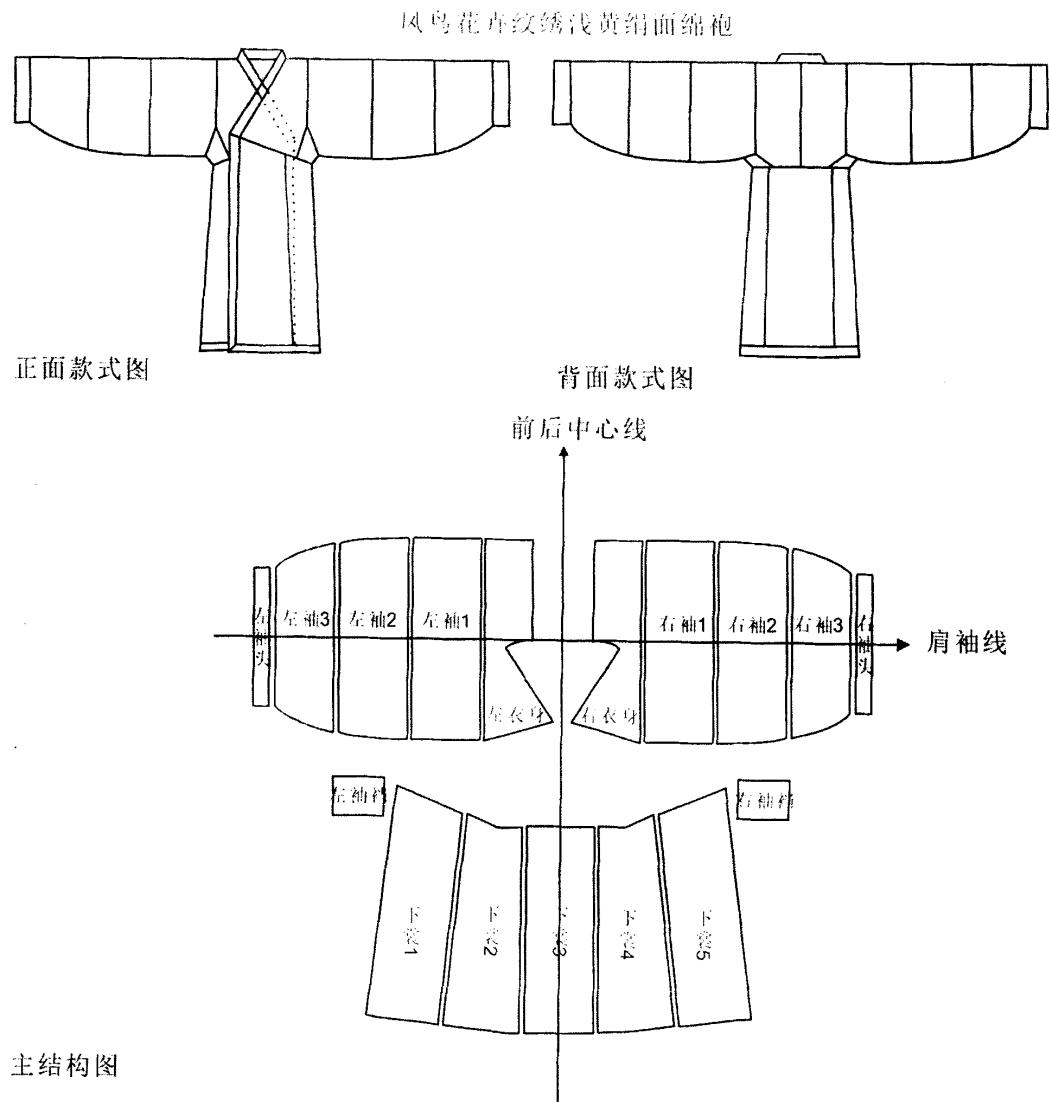


图 24 女用凤鸟花卉纹绣浅黄绢面绵袍

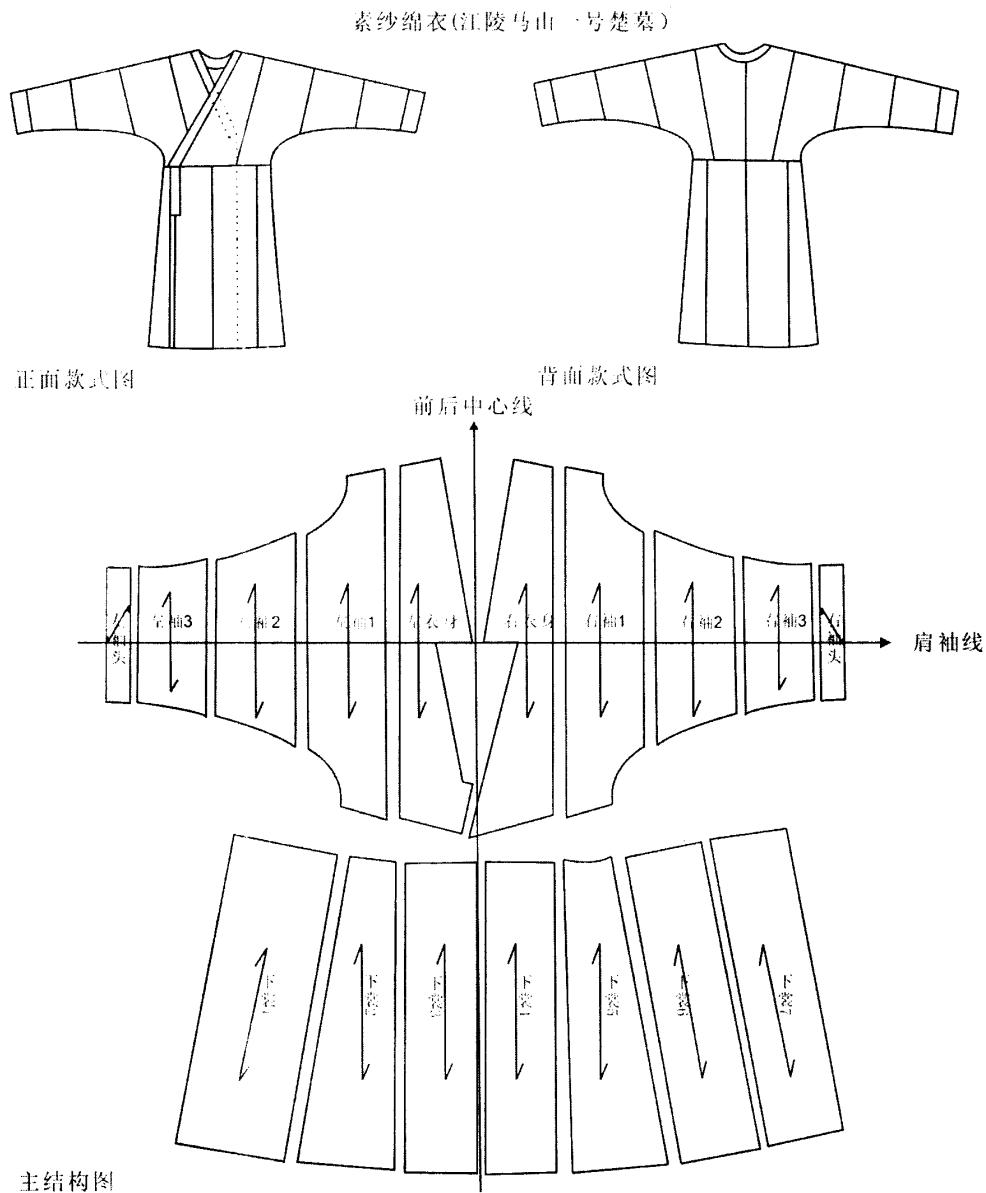


图 25 女用素纱锦衣袍

平面直线式裁剪是指构成衣服的裁片以直线为主，面料在裁剪过程中尽可能使用最大幅宽，同时使完成的服装可以平铺在水平桌面上。在中国的传统袍服中，主要采用了这种裁剪方式。图 24 所示的女用凤鸟花卉纹绣浅黄绢面绵袍为江陵马山一号楚墓出土的实物，在裁剪过程中，上衣、下裳、领子总共分为 18 片，每一片面料的形状基本为矩形，面料的边缘线以直线为主。图 25 所示的女用素纱锦衣袍也由 18 片面料构成，每一片面料也多以直线裁剪为主。这样的裁剪方式有以下优点：第一，在保持面料纹样完整的情况下，直线裁剪比曲线裁剪更容易提高面料的利用率，节省面料。直线裁剪可以做到使用整幅面料，

即使剩余一定的边角料也可以拼贴至服装中不常见的地方，而曲线裁剪不易实现这种效果。第二，在制作的过程中，直线裁剪方式降低了工艺难度，因为缝合直线比缝合曲线更容易，且不易出现大的缝合错误。第三，直线裁剪方式容易为百姓所学习和传承。在古代，大部分的服装手工艺人都是家中的女性，她们在处理家务的同时兼顾服装制作，并没有经过专业的服装技能训练，所以简便的直线式裁剪方式容易为她们所掌握。

#### 4.1.3 传统袍服的结构特点

中国传统袍服最具代表性的结构特征是其以前后身中心线为中心轴，以肩袖线为水平轴，前后片为整幅布连裁的十字整衣型平面结构（如图 26）。传统袍服制造者通过在这种平面结构基础上改变袍服的穿着支点的方式和使用特殊拼接手法实现了它由二维平面造型向三维立体造型的转化。

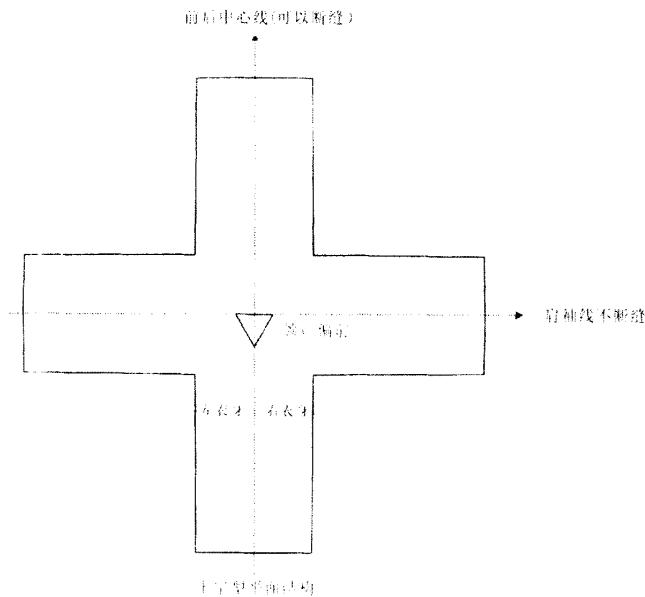


图 26 中国传统袍服的十字整衣型平面结构

##### 4.1.3.1 传统袍服由平面向立体造型的转化

通过研究发现，中国传统袍服的后领围线大部分为直线，直至清朝后期才出现了挖深的情况。后领围线的中点正好处在肩袖线和前后中心线的交点位置，这样造成了开领靠前的现象。由于衣片领围线是直线，没有考虑到人体颈部圆形的造型，所以使得衣片领部空间不足。着装以后，人体颈部为了寻找足够的空间，把衣片上的领围线横向撑开，使得服装支点后移，整个的肩袖线随之后移，服装的后片变长。在后片变长以后，前后衣身为了寻求平衡，前片的两片面料出现了自相搭叠的状况，同时与人体之间形成了一定的矛盾空

间，使服装出现了立体造型。

在中国传统袍服的制作过程中，传统手工艺者使用了很多独特的拼贴方式，这也使得传统袍服的立体感增强。这些常见的拼贴方式有“正裁斜拼”和加入“袖裆”插片。

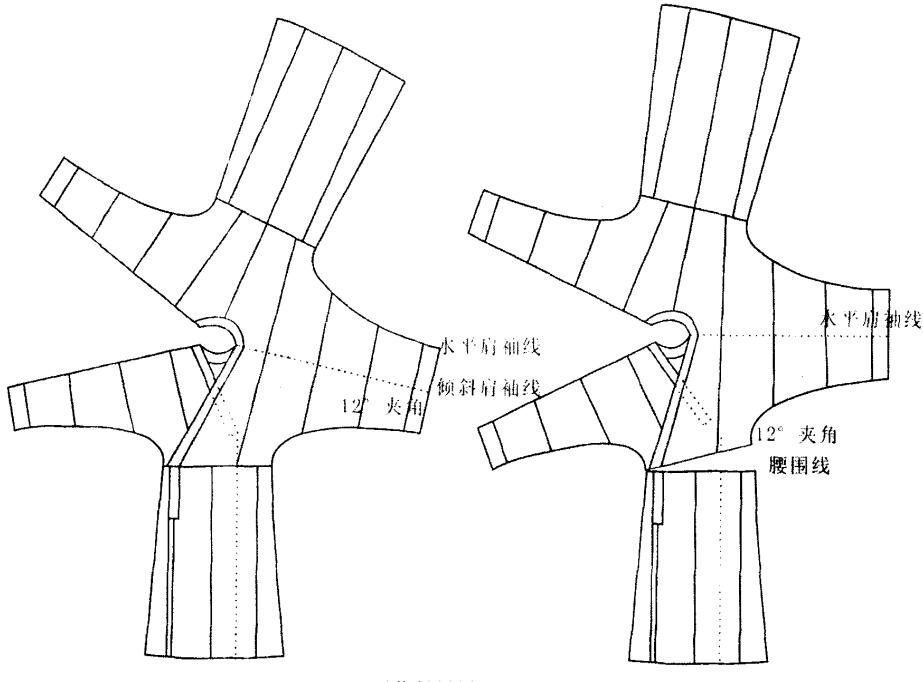


图 27 正裁斜拼原理

所谓“正裁”是指按照面料经纱的方向裁剪，直接利用其幅宽，只在长短上裁取所需要量。“斜拼”是指把正裁的衣片与斜裁的衣片拼接在一块，拼合线与直纱方向形成一定夹角。“正裁斜拼”的拼接方法可以使传统袍服在严格遵守十字型平面构成的基础上巧妙地处理出现代服装造型学中的“落肩量”（如图 27）。这种拼接方法保持衣身的肩袖线不破开，把落肩角度转移至腰围线位置。在平面裁剪图上，上衣的腰围线和下裳对应的腰部缝合线呈现出一定的夹角。着装以后，衣片腰围线和下裳对应的腰部缝合线夹角由于人体的自然肩斜而被自动消除，最终使成品袍服的腰围线成为水平直线。“正裁斜拼”的拼接位置恰好为身体的活动部位，这种拼接方法巧妙地利用了斜纱的弹性，变相增加了拼接部位的面料长度，增大了活动空间，方便身体的活动。“正裁斜拼”的拼接方法还多用来制作传统袍服的下裳，它充分利用了“面料在斜纱方向上悬垂性最大”这一特征，使下裳在增加其底摆围度的同时也增强了其立体效果。古人这种利用拼接手法实现服装功能性和美观性的方法不得不为我们叹服。

传统袍服的“袖裆”是指上衣、下裳、袖腋交界处的长方形插片（如图 24）。沈从文先生在《中国古代服饰研究》中指出，“袖裆”的作用为“横置腋下，遂把上衣两胸襟的下部各推移向中轴线约十厘米，从而加大了胸围尺寸”。从现代服装造型学角度来讲，“袖裆”的存在并非为了简单地增加胸围尺寸，使门襟量增大，它具有着更强的功能性。“袖裆”量能够补充了人体腋窝的厚度，当人体向上抬臂时，它使腋下位置不受牵拉，方便手臂抬起。由此看来，“袖裆”不仅加大了传统袍服的舒适性而且实现了其结构由平面向立体的转化。

#### 4.1.4 小结

通过对传统袍服的形制特点和裁剪方式进行分析，我们发现它充分发挥了传统直线裁剪方式的优越性。中国传统袍服结构的精髓之处就在于它特有的十字整衣型平面结构，这也是整个传统服装的精髓所在。在严格遵从以前后身中心线为轴，以肩袖线为水平轴，前后片为整幅布连裁的十字整衣型平面结构基础上，中国传统袍服使用特殊拼接手法和通过改变其穿着支点的方式实现了它由二维平面造型向三维立体造型的转换。但无论去实现何种最终的服装造型，我们都要以遵从十字整衣型平面结构为前提。

### 4.2 传统旗袍的造型结构演变

按照时间顺序，传统旗袍的造型结构演变可以分为原生态满族袍服时期、满族旗女袍服时期和传统旗袍时期。这三个时期的袍服在造型上呈现出不同的特点，但它们在结构特征上都严格地遵从了中国传统袍服的十字整衣型平面结构。原生态的满族袍服侧重于实现服装的功能性，轻视服装的装饰性；满族旗女袍服侧重于表达服装的装饰性和象征性，轻视服装的功能性；传统旗袍则集合了前面两者的优点，在严格遵照传统服装结构特征的基础上，用传统工艺、传统装饰手法并结合部分西方式的曲线裁剪方式表现出了东方女性特有的古典美。

#### 4.2.1 重功能轻装饰的原生态满族袍服

入关以前的满族人，一直生活在寒冷的东北山林中。在长达数千年的发展过程中，满族先祖先后经历了肃慎、挹娄、勿吉、靺鞨和女真几个时期。人们的生活环境从地下穴居转变到了地上定居，但这并没有改变他们以游牧和渔猎为主的生活方式。服装形成了以强调保暖性为主要目的的袍服体系。在入主中原之前，满族男女袍服造型和结构特征基本相同。此章节选取了一件皇太极在入主中原前所穿的袍服进行研究，这件袍服在造型和结构

特征上反映出了满族入主中原前的服装面貌。

图 28 所示的袍服为皇太极所用，曾在满族入主中原前赏赐给部下。在乾隆年间，此袍服为受赏者的后人缴回宫中，是现代清宫服饰藏品中年代最早的服饰之一，也是全国仅藏的两件满族入主中原前的袍服藏品之一。

#### 4.2.1.1 原生态的满族袍服的造型结构特点

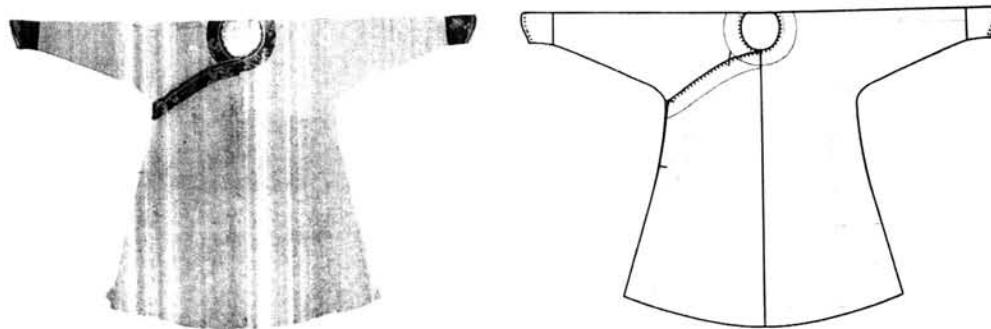
##### 满族袍服的形制特点

满族先祖即满族人的祖先，他们的服装形制划分方法遵从我国少数民族服装形制的划分方法。少数民族服装是我国民族服装中的一个重要组成单元，少数民族的传统服装也是我国传统服装中的重要组成部分，其形制特点与其一脉相承，也经历了以下五个时期：第一时期为贯头式；第二时期为无领对襟式；第三时期为直领对襟式；第四时期为立领对襟式和斜襟式；第五时期为无领大襟式和立领大襟式。论文所选用的满族袍服为无领大襟式，属于传统服装形制发展的第五个时期。如图 28 所示。

##### 满族袍服的造型特点

入主中原以前，满族男女袍服在造型上基本相同，呈现出如图 29 所示的圆领，右衽，窄袖，袖口为马蹄形，下摆比较宽大且多有开衩等特点。

黄色八宝暗花纹绸绵袍款式图



## 款式说明

领	圆领, 领子用料为蓝色暗花连云地织金龙纹缎。
袖	袖子平直紧窄, 袖长盖过手面。袖子中间为接袖, 袖头为马蹄袖。
衣身	收腰阔摆。衣身大襟为19块八宝暗花纹绸和暗花缎拼成。
面料	明黄色暗花八吉祥纹绸
里料	粗细不同的白色素绸拼接而成
夹层用料	一层薄绵
补充说明	此袍为皇太极所用并曾赏赐部下, 由受赏者后人于乾隆年间缴回宫中

## 尺寸参考数据

部位	尺寸(cm)	部位	尺寸(cm)
衣长	124	袖展	198
下摆宽	116	袖口宽	12.2
腰宽	78.7	前后开衩	6.5
领口宽	15.9	左右开衩	8
领深	16	接袖长	27.3

图 28 皇太极黄色八宝暗花纹绸绵袍款式图

此袍服的领子为圆领, 领子边缘用蓝色暗花连云地织金龙纹缎镶有一层 6.5cm 宽的滚边, 滚边工艺粗陋, 且滚边面料上的龙形不完整。在蓝色滚边上, 靠近领口弧线 2cm 处有一条 0.5cm 宽的浅蓝色镶边, 这算得上此件袍服不多的装饰细节之一。

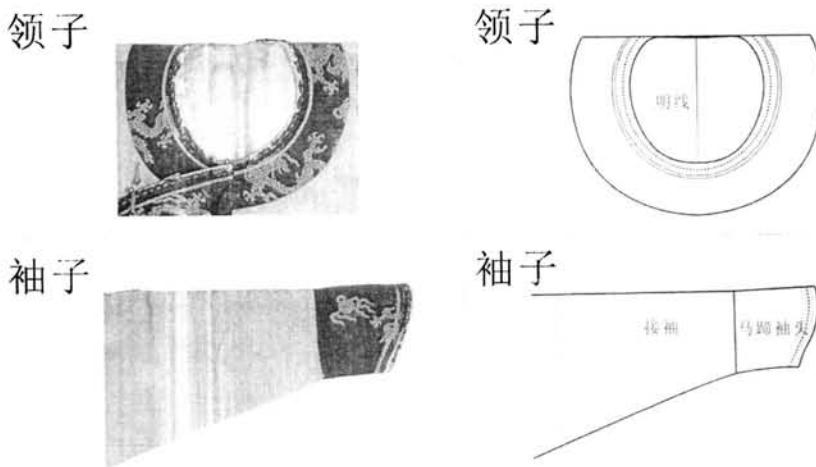


图 29 领袖细节图

此袍服的袖身平直紧窄，袖头前端微微起翘。袖子由三部分组成：与衣身连裁的大袖，中间接袖和马蹄袖头。大袖与接袖构成了袖子的袖身。满族袍服最明显的特征是其马蹄形袖头，它是满族服装的辨识标志。此袍服的马蹄袖头外层装饰用料与领子相同，装饰细节与领子一致。在袖头部位，起加固作用的两道明线外露，足见满族人在取得政权前对服装装饰性的忽视程度。

此袍服的衣身腋下位置比较合体，底摆位置比较宽大，侧缝线基本为直线，穿着时底摆线到达膝部位置。衣身大襟为右衽，整体造型为一条上扬的圆滑曲线，与清后期满族服装有较大的差异。大襟外边缘的滚边与领子的滚边构成了一个完整的整体，用料和装饰手法完全一致。衣身上面有四个开衩，分别位于前后中线下方以及左右侧缝线下方。前后开衩长度为8cm，左右开衩长度为6.5cm，和清后期的袍服开衩相比，长度较短，实用性更强。此袍服的面料为黄色八宝暗花纹绸，袍里用粗细不同的白色素绸拼成，面料与里料之间絮了一层薄棉。值得注意之处是袍服的大襟部位，此位置由19块大小不一的八宝暗花纹绸和暗花缎拼合而成。作为后来清朝权贵的袍服，这种拼接手法足以反映满族人在夺取政权前衣料的紧张程度，也从侧面说明了他们在当时对袍服装饰性的忽视程度。此袍服衣身上面有四对盘扣，扣子长度明显短于清后期。当时他们这样做的目的是为了节约时间和面料，因为缝制手工盘扣要耗费大量的时间，也要耗费大量的面料。

### 满族袍服的结构特点

图30为皇太极黄色八宝暗花纹绸绵袍的结构图。由图示可知，在裁剪方式上，满族

传统袍服也采直线式裁剪方式；在服装结构上，它严格遵循了以前后身中心线为中心轴，以肩袖线为水平轴，前后片为整幅布连裁的十字整衣型结构。在遵循中国传统服装最本质的裁剪方式和平面结构基础上，满族原生态的袍服具有自己的民族特色：注重服装的功能性，轻视服装的装饰性。

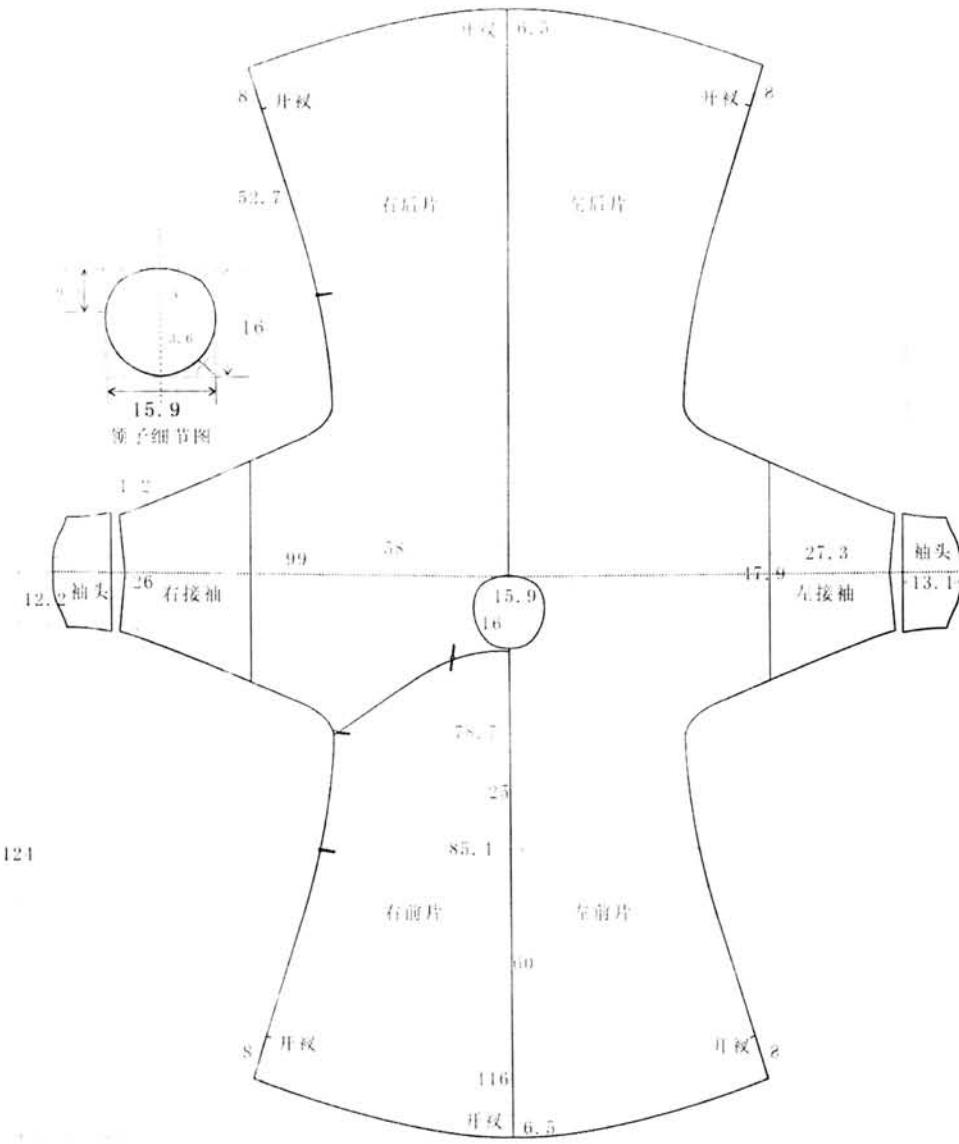


图 30 皇太极黄色八宝暗花纹绸绵袍主结构图

（声明：在绘制过程中，由于衣身拼缝比较多，且大多数拼缝都是为了凑成一块完整的面料，所以在结构图绘制过程中，对不影响结构的拼缝予以省略）

#### 4.2.1.2 原生态的满族袍服的功能性

此件袍服的腰部比较合体，袖子比较紧窄，这种造型方便满族人搭弓射箭和自由上下

马。如果采用汉族人的宽袍大袖，肯定会延误他们的骑射。此外马蹄状的袖头造型非常科学，具有良好的功能性。其一，微微上扬的袖头使其翻折方便，易于马上操作。当袖头折下时，其中间最长的部分恰好盖住手面，两边较短的位置位于手心，不影响他们握缰。其二，马蹄袖头有良好的保暖效果。入主中原之前，满族人常驻高寒之地，在冬季骑射时，他们可以翻下袖头使其覆盖在手背上，起到手套的作用。入主中原以后，“放马蹄袖”成为了一种礼节。此件袍服为四开衩，开衩的长度与衣身的长度十分匹配。如果开衩过长，会使衣襟在骑射时被风吹起，影响袍服的保暖性；如果不开衩，会使衣襟在上下马时因用力过猛而把衣身撕裂。满族袍服多宽大下摆也出于方便上下马的考虑。入主中原之前，满族袍服腰部多系带，这能够起到防寒保暖的作用，同时使上下马更加便捷。当系带扎紧时，袍服上部分会形成一定的空间，里面能够存放狩猎时的食物。

#### 4.2.1.3 小结

通过对满族原生态袍服进行造型结构分析，发现其符合中国传统服装的裁剪方式与结构特征。在此基础上，满族原生态的袍服更加注重功能性，轻视装饰性。这种特征的形成与满族先民长期贫寒的山林生活环境有着紧密的联系。在入主中原以前，满族的经济发展相对落后，人们不得不把袍服的保暖性作为首要考虑的对象，装饰性被放置到了次要位置。

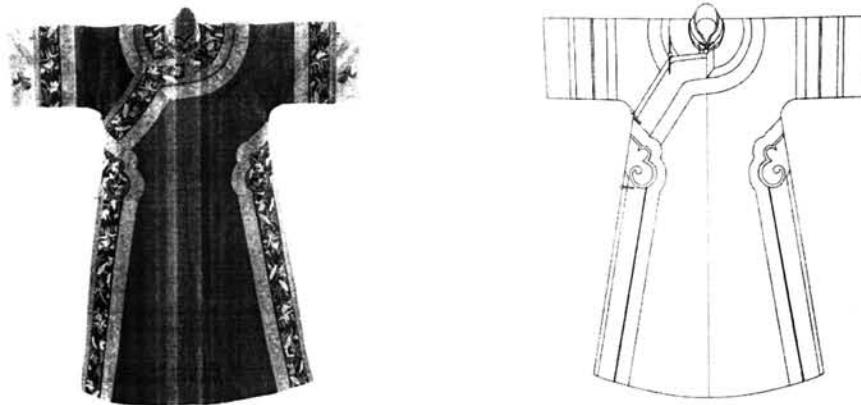
### 4.2.2 重装饰轻功能的旗女之袍

满族人入主中原以后，其袍服逐渐从以前男女共用的功能性袍服中分离来。女子开始穿着有性别特征的袍服，这为后来传统旗袍的形成打下了基础。在清代中期，便服袍中出现了女子穿着的衬衣，这种衬衣的基本形制为圆领，大襟，右衽，直身，无开衩，袖子平直，长及腕部。到清代末期，衬衣由一种内衣演化成了可外穿的外衣，并在此基础上形成了新的服装——氅衣。因为氅衣的很多造型特点直接遗留在了传统旗袍，所以很多学术界人士认为氅衣是近代传统旗袍的雏形。氅衣和衬衣的造型和结构特征非常相似，只是氅衣比衬衣更加完善，在旗女袍服中更具有代表性。

与满族入主中原前以实现功能性为首要目的袍服相比，入主中原之后的满族袍服则更加注重装饰性。在遵守中国传统服装十字型平面裁剪的内在结构基础上，氅衣把外在的装饰美表达到了极致。为了使研究结果更具有普遍性，研究过程中避免了选取皇族氅衣为研究对象的现象，而是选取了一件中上层人穿着的氅衣，以此为代表对旗女之袍的造型和结构特征进行分析。

## 4.2.2.1 旗女之袍的造型特点

满族镶绣花边紫绸整衣款式图(中央民族大学)



## 款式说明

领	最初为圆领,图中所示立领需单独缝置后嵌缝在圆领上面。
袖	袖子为双挽平阔袖。袖口半直肥大,在其内部另加一个刺绣精美的袖头。
衣身	衣身比较宽大,在腋下位置开始收腰。穿着效果为“A”型。
面料	暗团花紫绸
里料	湖蓝缎
织绣针法	套针、锁针、缠针等针法
周边绣饰	从外向内依次为豆青缎花、黑缎绣荷花、蓝缎绣彩色金鱼

## 尺寸参考数据

部位	尺寸(cm)	部位	尺寸(cm)
衣长	140	袖展	120
下摆宽	88	袖口宽	30.3
腋下宽	56.4	左右开衩长	71
领口宽	7.2	立领高	6.3
前领深	10.6	后领深	1.2

图 31 满族镶绣花边紫绸整衣款式图

图 31 所示的整衣为中央民族大学馆藏实物,穿着年代为清朝晚期。此整衣为夹整衣,衣身面料为暗团花紫绸,里料为湖蓝缎。整体造型为圆领(立领为单独缝置),右衽大襟,直身且衣身肥大,左右两开衩直至腋下,腋下有涤带及刺绣花边装饰成的“如意云头”,袖

子平直且多为挽袖。该氅衣的底摆宽度为88cm,衣长140cm,袖长120cm。经分析,此氅衣长及脚踝,袖长至手腕上端,衣身比较宽大,穿着效果为“A”型。

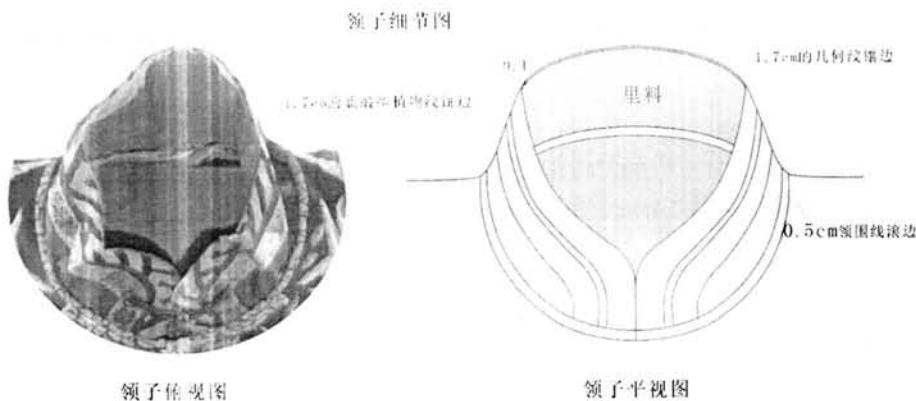


图 32 领子细节图

与普通氅衣相比,此件氅衣装有可拆装的立领,如图32所示。领高6.5cm,上领口处镶有一条1.7cm宽的黄黑色相间的几何纹镶边,镶边绕过上领口线后与领子的里料缝合在一起。在距离此镶边的0.5cm下方位置镶有一条1.7cm的蓝缎绣植物纹镶边。两条镶边使领子看起来精致利落,装饰性增强。传统的满族服装没有领子,穿时随季节的不同而选择是否增加单独制作的领子(俗称“假领”)。这种领子有着良好的功能性。其一,领子可以起到防风保暖的效果。入主中原之前,由于满族人以渔猎为生,且居住在寒冷地区,所以人们在狩猎时需要服装具有较好的保暖效果。较高的袍服领子恰好满足了这种需求,它们能够防止风寒从领口进入,起到了防寒保暖的效果。其二,这种领子还极大的方便了满族人的生活,它可以轻松地从衣身上面取下。当领子被狩猎时的汗渍弄脏以后,满族人可以换取上另外一条领子,而无需更换衣身,极大地节省了时间和材料成本。我们不得不承认,清代满族氅衣的领子也具有这些功能性,但它的功能性已经不再是其存在的唯一目的。从此件领子的镶滚细节可以看出,氅衣的领子更加注重装饰效果。氅衣领子的可拆装的特点在后来的服饰变革中被完整地保存了下来。在由氅衣演化而来的传统旗袍中,这种绱领方法随处可见。如果不佩戴“假领”,女性则用一条折叠后为二寸宽的绸带围在脖子上。绸带的一头掖在袍服的大襟里,一头留在外面,使人看起来显得格外高贵典雅。

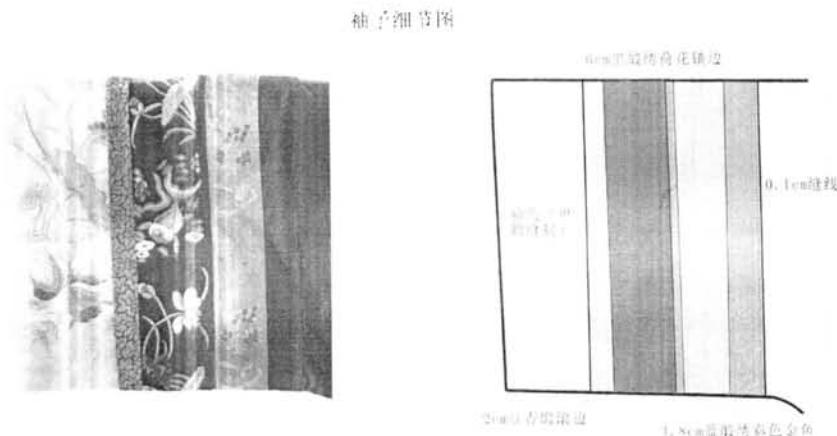


图 33 袖子细节图

氅衣的袖子与挽袖衬衣的袖子极为相似。它们均为半宽袖，袖口平直肥大，在衣身袖子的边缘位置另接了一层颜色素雅的袖头，如图 33 所示。所接袖头的纹样与衣身镶边的纹样完全一致（在极少数的氅衣中，会出现最内层的袖头纹样与衣身的纹样不一致的情况，如清代宫廷服饰——粉色纱绣海棠氅衣）。这种在氅衣的袖子里面接袖头的方法是为了给人造成一种视错觉，让人误以为着装者穿了多层衣服，增强了服装的装饰效果。氅衣的袖头刺绣精美，制作过程比较耗时，所以非常贵重。袖头可以拆装下，轮换地缝制在其它氅衣中使用，这体现了满族人民“惜物如金”的服装制作观念。



图 34 如意云头造型图

氅衣的衣身比较宽大，在腋下位置开始收腰。衣身的侧缝线为直线造型，穿着效果为“A”型。氅衣大襟的上边缘线位置较高，拐角圆顺，造型饱满，与汉族女装的大襟造型相似，和其先民服装的交领斜襟相比有较大的不同。在衣身两侧的腋下位置分别有开衩，开衩的顶部饰有如意云头，如图34所示。氅衣衣身最引人注意之处即是其精致的镶边工艺，一般来讲，氅衣镶边分为三层，最外边的一层镶边较窄，多用亮色的几何纹样面料制作，目的是把衣身和里料的毛边隐藏起来，使其在正反面看起来都比较干净利落，同时又起到装饰的效果。第二层的镶边宽度最大，镶边布料的颜色最重，与衣身面料在色彩明度上构成强烈的对比，同时，该层镶边所用的工艺和装饰手法也最为多样。如果衣身上面有刺绣纹样，该层镶边的纹样要与衣身的纹样相一致。第三层镶边的面料颜色最轻，多为轻质面料，面料上面的刺绣纹样最为密集紧凑。第三层的镶边通常与第二层镶边之间留出0.5cm的距离，衣身的面料能够透过这段小的缝隙显露出来。

氅衣在清代便服袍当中的规格最高，装饰性最强。繁复的装饰是氅衣最典型的装饰特征。在衣襟边缘，领和袖子末端位置运用镶，嵌，滚，绣，盘等多种工艺，衣身位置绣有各种寓意的吉祥图案，花纹极为丰富，做工极为精细。由图片31—34可以得到证明。在咸丰（1850年~1861年）年间，满族贵妇的袍服镶边越来越多，从三镶三滚，五镶五滚发展到了“十八镶滚”。这时的装饰基本上失去了其最初的目的，不再是为了掩藏接缝线而在两块面料的拼合部位做装饰。衣身的面料几乎被繁缛的镶滚所遮挡住了。依据当时的文献记载，由于装饰过于奢侈，以致苏州巡抚被迫颁布了对苏州地区的衣俗限制法令。当时的装饰过剩之风不仅体现在宫廷中，在民间也较为常见。在慈禧御前侍女德龄所著《我和慈禧太后》一书中，有如下描写：“贫苦的女人可要费尽心思了，精美是力所不及的，但她们也会极力把衣服弄得像贵妇的服装一样”，这足以证明当时民众对服饰图案的关注程度。

#### 4.2.2.2 旗女之袍的结构特点

经过对氅衣实物的测量，绘制出了如下结构数据图。从图35可以看出，清代氅衣与历代的传统服装在服装构成上具有同一性。满族虽然为少数民族，在服装造型中保留了自己的部分民族特色，但在服装构成本质上与汉族完全一致，贯穿着以前后身中心线为中轴，以肩袖线为水平轴，前后片为整幅布连裁的十字整衣型结构。

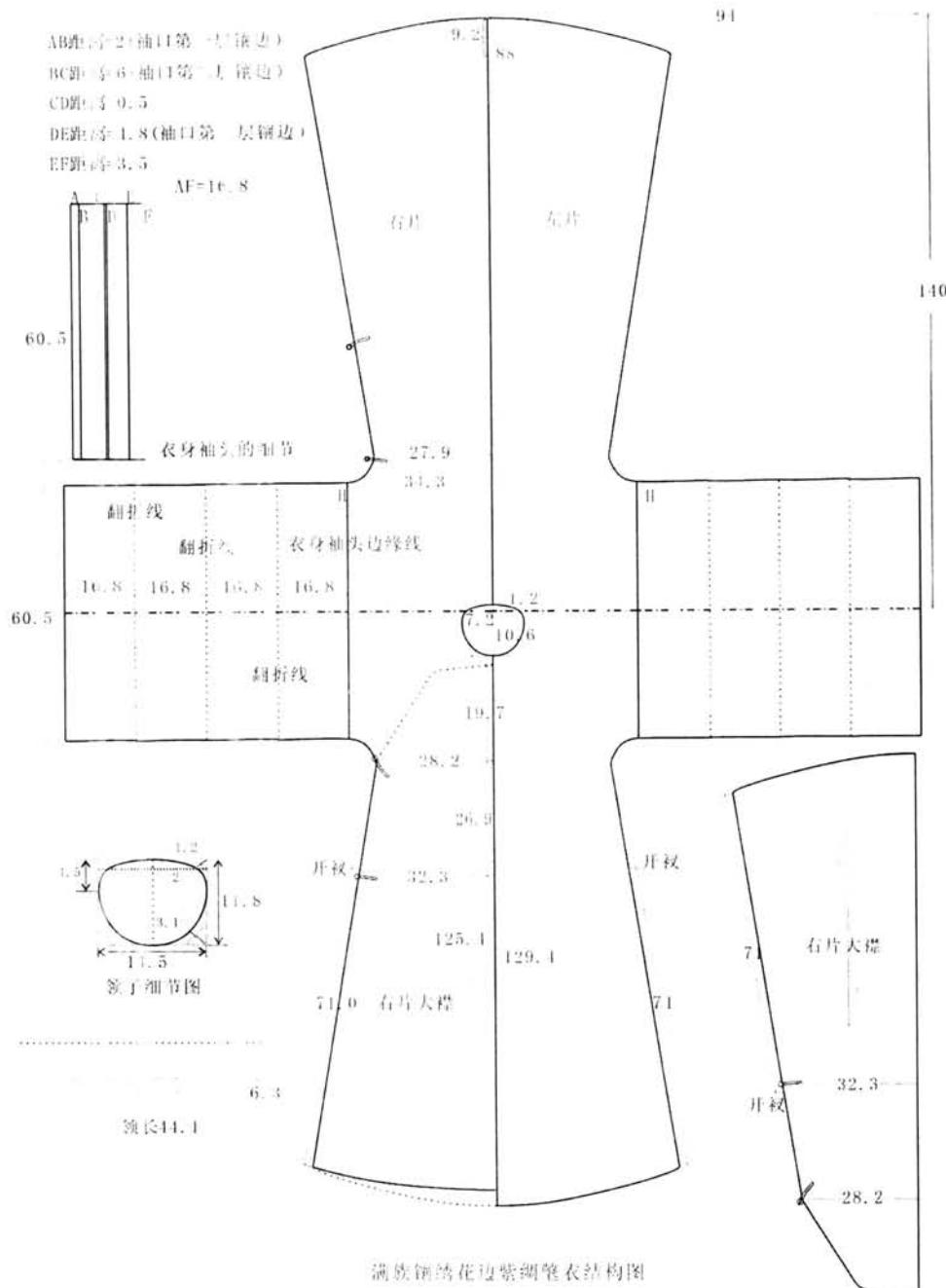


图 35 满族绣花边紫绸整衣结构图

整衣衣身的前后领围线的造型相似于人体颈部的横截面图，后领口纵向开深量为1.2cm，其明显地小于前领口开深量10.6cm，这符合人体颈部特征，如图36所示。如果把人体沿着肩线纵向展开，我们会发现人体颈部的前横截面面积明显地大于后横截面面积，这说明了满族人在一定程度上关注了人体的造型。经过对立领领底线纱线方向的分析，我

们断定它是由一条纱向方向与衣身垂直的直条面料制作而成。与衣身缝合的立领领底线没有起翘量，所以当把其缝合到衣身上以后，立领的上口线不能与人体颈部相贴合，在立领的上部位置出现了很多余量，余量过大的部分形成了叠褶。

领子结构细节图

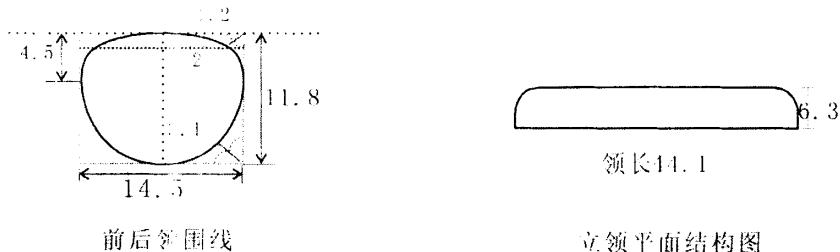


图 36 领子结构细节图

氅衣为肩袖连裁，在面料的幅宽足够时，袖子会避免出现破缝的现象。此件氅衣的袖子比较肥大，袖口宽为 30cm，和同时期的汉服袖宽非常相似。当袖子做舒袖使用时，袖子完全展开，整体长度可以盖过手面 20cm；当袖子做挽袖使用时，袖长到达手腕上方 15cm 的位置。氅衣袖子特别之处为其衣身的挽袖袖头和内接的独立袖头。

氅衣衣身的挽袖制作过程非常具有特色，其过程如下：

步骤（一）：量取 AH 的长度，绘制出展开的袖子样板，如图 37 所示。

步骤（二）：以 C 线为对称轴，把 A 线向内折叠，使其和 H 线重合。C 线成为袖头最外面的一条线。

步骤（三）：沿着 B/D 线把袖头向外折叠。折叠完成后，C 线和 H 线重合。

步骤（四）：在袖头上面做好三条镶边。

步骤（五）：沿着肩袖线对折袖头，完成衣身上面的挽袖。

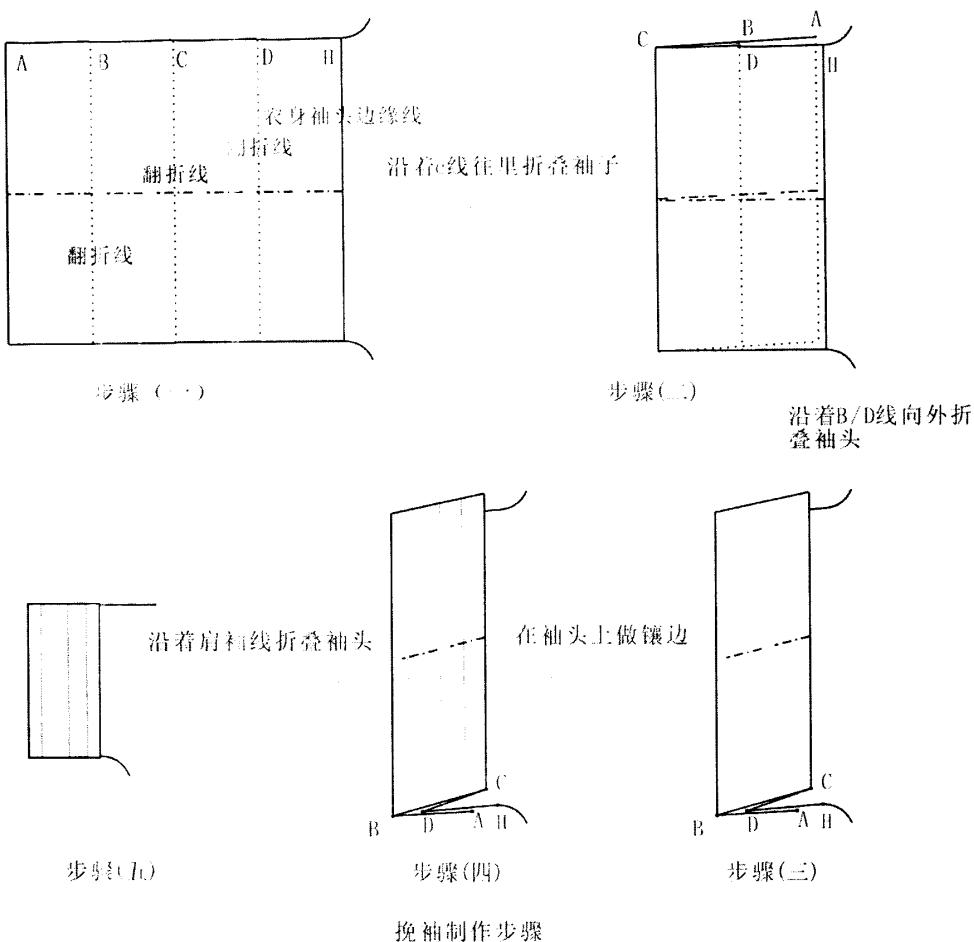


图 37 挽袖制作步骤图

氅衣外露的袖头是一块需要单独缝制的袖片，袖片纹样按照其造型要求提前制作。当袖片上的刺绣完成以后，需要把其加放在面料袖头的内部，最后和里料缝合在一起。

从袖子的制作过程足以看出满族人对服装装饰性的重视程度。她们为了强化袖子的装饰效果，在袖头的刺绣上花费了大量的时间，同时费尽心思想出了一种表现袖头的方法。

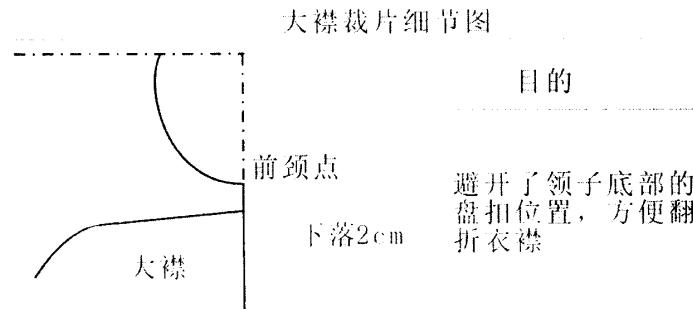


图 38 大襟裁片细节图

氅衣的衣身裁片宽大，侧缝为直线造型，前后中位置均有断缝。衣身由三片面料制成，分别为左片，右片和大襟片。经过测量，我们发现在前中线位置，右前片裁片短于左前片裁片 3.7cm。满族氅衣这样处理并非是工艺制作中的失误，反而是他们裁剪智慧的体现。由于右前片在前中位置不做缝合处理，所以在穿着过程中容易下垂。如果把它剪去几厘米恰好能够防止其外露，影响外观。氅衣的大襟片在与衣身的左前片缝合时下落了 2cm 的距离，这样恰好避开了领子底部的盘扣位置，方便翻折衣襟，如图 38 所示。氅衣的底摆为弧线形造型，比简单的直线三角形造型要成熟完善，这种造型可使衣身在穿着以后在底摆位置呈现为一条水平线。

#### 4.2.2.3 小结

满族为少数民族，入主中原以后，其服装依旧保留了部分本民族的造型元素，诸如开衩和游牧民族的代表性大襟。但就氅衣的整体造型来论断，它已经不能属于传统的满族服装，因为它不以功能性优先。传统的满族服装必定适合满族人的狩猎生活，具有易于穿脱和重视保暖效果的功能性特征。氅衣完全忽略了这些造型元素，取而代之的是各种装饰性元素。氅衣把镶、嵌，滚等传统工艺发挥到了极致，到后期时近乎到达了繁缛堆叠的地步。

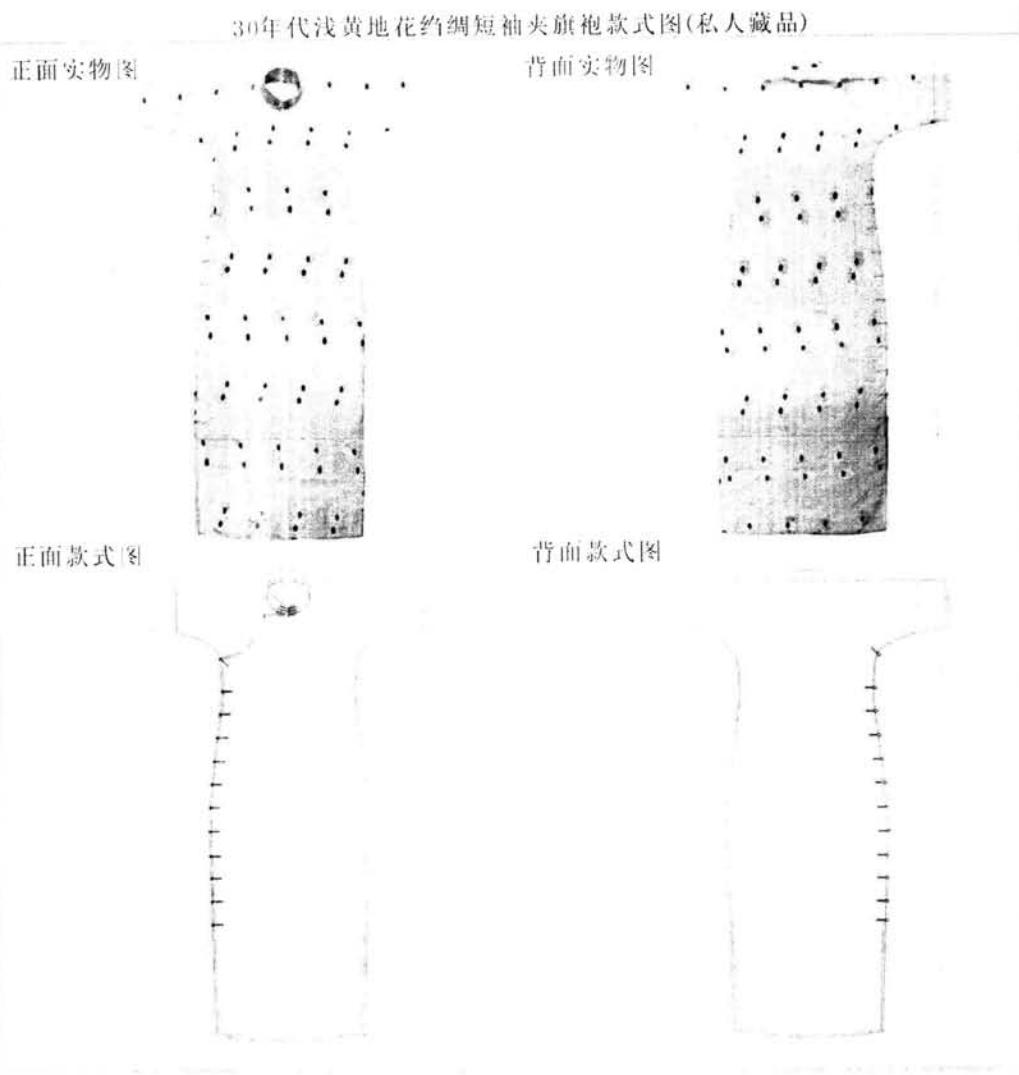
在服装构成本质上，氅衣与传统服装完全一致，贯穿着以前后身中心线为轴，以肩袖线为水平轴，前后片为整幅布连裁的十字整衣型结构。在不改变传统服装结构的前提下，氅衣尽可能通过改变细节来丰富其装饰效果。

### 4.2.3 装饰性和功能性完美结合的传统旗袍

辛亥革命以后，传统旗袍因追求女权主义以效仿男子长袍的形式出现，并在接下来的 30 年间拥有了广泛的民众基础。在这段时期内，传统旗袍经历了极为丰富的造型变化，它从 20 年代的“暖袍”、“马甲”旗袍过渡到“倒大袖”旗袍，再过渡到 30 年代的及膝旗袍、扫地旗袍和短旗袍。在这些造型各异的传统旗袍中，研究对象的选择格外重要。

扫地旗袍因在造型特征和工艺手法上最为完善而成为中国传统旗袍中最经典的样式，也是中国传统服装中最具代表性的服装款式，所以在对传统旗袍进行造型结构分析时，扫地旗袍应该成为首选对象。基于此原因，本论文在研究过程中选取了一件 30 年代的扫地旗袍实物（如图 39 所示），以此为例对中国传统旗袍造型结构进行了分析。

#### 4.2.3.1 传统旗袍的造型特点



### 款式说明

领	单独绱有高度为6cm的立领,立领上面有3粒盘扣。
袖	袖子为半袖,袖口紧窄,袖长及肘,中间有接缝。
衣身	衣长及脚背。明显收腰,底摆两侧分别向内收进1cm,穿着效果比较合体。
大襟	右衽大襟
开衩	从膝盖下方至底摆位置
盘扣数量	立领处3粒,大襟处1粒,侧缝处11粒
滚边位置	立领上边缘、袖口外边缘、大襟外边缘、开衩以及底摆线

图 39 30年代浅黄地花绉绸短袖夹旗袍款式图

## 尺寸参考数据

部位	尺寸(cm)	部位	尺寸(cm)	
前衣长	140	后衣长	137.5	
长 度	抬肩线至肩袖线长 胸围线至肩袖线长 腰围线至肩袖线长 前臂围线至肩袖线长	22 26 45.5 62.5	颈高 左右开衩长 领口深 衣身扣间距	6 38 10 7
线	后臂围线至肩袖线长	60		
袖展	72	袖口宽	14	
宽 度	领口宽 半腰宽 底摆宽	13 21.25 50	接袖宽 半臀宽 半胸宽	9 24.5 20.75

图 40 30 年代浅黄地花绉绸短袖夹旗袍尺寸参考数据图

## 领子的造型特征



图 41 传统旗袍可拆装的立领

与其它传统旗袍相同，此件旗袍也装有可拆装的立领。传统旗袍的立领处理方式与清末整衣相同，立领为单独缝制，然后把其与衣身嵌缝在一起。这种可拆装式的领子有两种优点，其一是方便洗涤。由于传统旗袍的领围很小，领子紧卡住人体的颈部，所以很容易为汗渍弄脏。有些旗袍由于制作面料贵重，且清洗以后容易变形，所以不能随意清洗。加上衣身在制作过程中所使用的很多传统工艺处理细节在清洗以后会失去原来的造型效果。

等原因，致使衣身不能随意清洗。可拆装的领子就解决了此类问题。其二，可拆装的立领可以随便更换，一条领子可以和多个衣身搭配，彰显旗袍的美观性(如图 41 所示)。在民国时期，很多权贵小姐都有专门放置立领的盒子，里面少则放置十几条立领，多则几十条。

领子造型细节

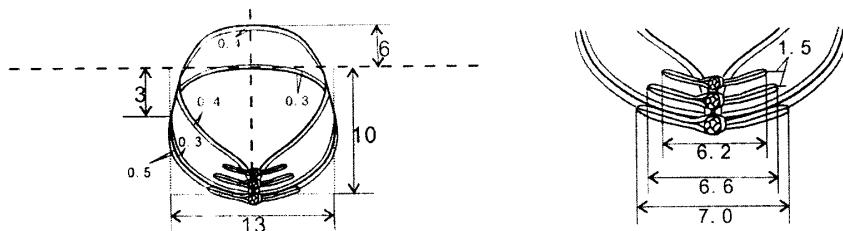


图 42 传统旗袍领子造型细节

立领材料和衣身相近或者相同，但在裁剪时选取的纱向方向与衣身完全垂直。此件旗袍的立领材料和衣身完全相同，整个领子的高度为 6cm，在其上下边缘位置分别装饰有 0.4cm 宽的“线香滚”滚边。这种滚边因能够起到“点睛提神”的作用曾在整个的三十年代一度风靡，即使在强调流行变化的今天，也依然为旗袍手工艺者所钟爱。此件旗袍领子的前中位置有三粒盘扣，每粒盘扣之间的扣距为 1.5cm，如图 42 所示。盘扣长度从上到下依次为 6.2cm、6.6cm 和 7cm，这种从上到下依次加长的排列方式并非随意设置，它是传统手工艺人在利用了透视原理以后创造出的排放方法。着装后，这种摆放方式可以使盘扣在视觉上达到等长的效果。

### 袖子的造型特征

此件旗袍的袖子和衣身为连裁结构，袖长较短，整个的出手长度不足 36cm，穿着后袖口边缘线到达上臂的中间位置。在此件旗袍的袖子上，已经找不到清末氅衣袖子的影子，整个袖子造型非常紧窄，袖口宽仅为 14cm。由于衣身和袖子为连裁结构，制作面料为丝质织物，明显地受到了幅宽的限制，所以在制作袖子时不得不采用了接袖手法。为了使袖子看起来更加精致，在袖口位置制作了 0.5cm 的滚边，袖子和衣身连接的侧缝线处理成了一条圆顺的曲线。

### 衣身的整体造型特征

经测量，此件旗袍的前衣身长为 140cm，穿着后底摆线到达人体脚踝位置。为了在一定程度上展现女性的形体曲线，此件旗袍已经有了明显的收腰。侧缝线在底摆处分别往里收进了 1cm，以便含蓄地表达女性的臀部特征。衣身上的腰围线明显地高于人体腰围线，

这样的造型手法是为了在视觉上把人体的下肢拉长，起到美化人体的作用。从以上几点可以看出，传统旗袍在一定程度上也开始表现女性的形体特征，但它与现代旗袍相比还是非常委婉。此件旗袍的开衩高度为38cm，行走时基本露出整个小腿，闭合时又隐藏住了整个小腿，这种半裸半掩的审美特征恰好符合了传统中国人的审美要求。

### 大襟的造型特征

此件旗袍大襟的弧线造型延续了氅衣大襟的造型特点，注重美观性的表达。但此时的表现方法与清末已经大有不同，它摒弃了清末繁缛的堆叠手法，使用更加凝练的滚边工艺手法。在大襟、开衩和底摆位置都镶有0.5cm的滚边，滚边面料为鹅黄缎。滚边在装饰衣身的同时，还展现了我国传统手工艺人的精湛工艺水准。

在传统旗袍的大襟中，右衽“厂”字型大襟是其最经典的样式。它不但在造型上比较美观，更重要的是它的裁剪方式达到了最大程度节省面料的目的（在结构章节有详细的讲解），为中国传统服装裁剪方式的智慧结晶。除了“厂”字型大襟以外，传统旗袍中还有少量的鸳鸯襟（出现在20年代）、一字襟（流行于1932年）和八字襟（出现在30年代）等（如图43）。



图43 传统旗袍多样化的大襟造型

### 盘扣的造型特征

此件旗袍的衣身在侧缝线位置用11粒盘扣固定，扣子间距为7cm。盘扣的设计向来是传统旗袍设计中的焦点，此件旗袍所使用的是经典的一字扣，即典雅又大方。传统旗袍的盘扣还有直角扣、琵琶扣和花扣等，种类繁多，造型丰富（如图44所示），传统手工艺者会根据不同的设计需要而使用不同类型的盘扣。

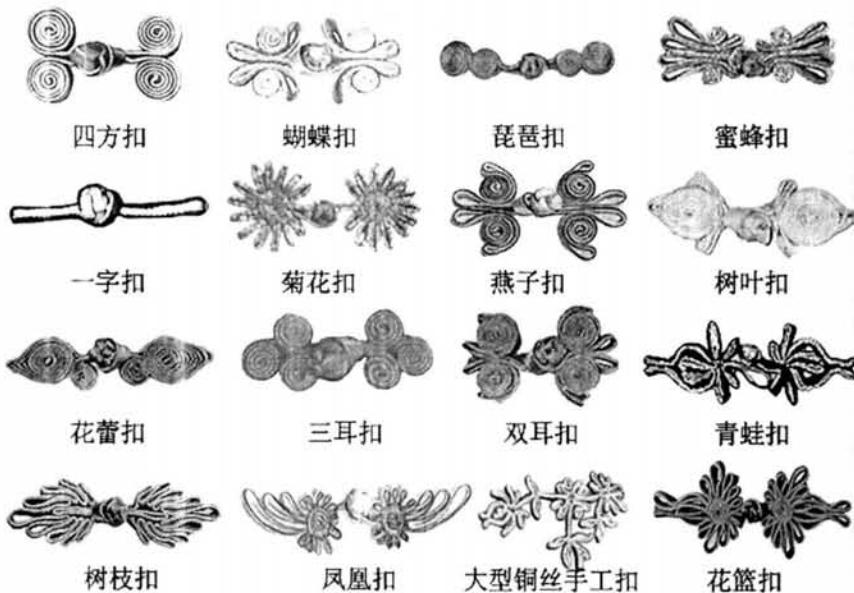


图 44 传统旗袍多样化的盘扣造型

#### 4.2.3.2 传统旗袍的结构特点

##### 传统旗袍整体的平面结构特征

和其它传统服装一样，中国传统旗袍在服装结构上也贯穿着以前后身中心线为中心轴，以肩袖线为水平轴，前后片为整幅布连裁的十字整衣型平面结构，如图 45 所示。这种平面式的构成方式也是传统旗袍造型结构的精髓所在，它和现代旗袍的西方式立体结构有着本质的区别。

中国传统旗袍和其它传统服装相一致，它的平面结构造型使其与人体之间形成较大的矛盾空间，使服饰看起来与人体本身有一定的差异。在穿着过程中，人们往往忽视这种服装与人体之间的差异，而把注意力集中到人物的身份，地位和价值取向中。从美学角度讲，传统旗袍所特有的结构特征也使其在穿着过程中形成了东方式的美学。由于服装与人体之间存在较大的矛盾空间，当人体在运动过程中把其转换为大量的褶裥，这些褶裥飘逸灵动，极大地丰富了服装的轮廓外延。

与传统旗袍相比，现代旗袍则其利用省道和分割线等造型元素来去除服装中的余量，从而凸显女性的形体特征，这与传统旗袍在塑形方式和制衣理念上完全不同。

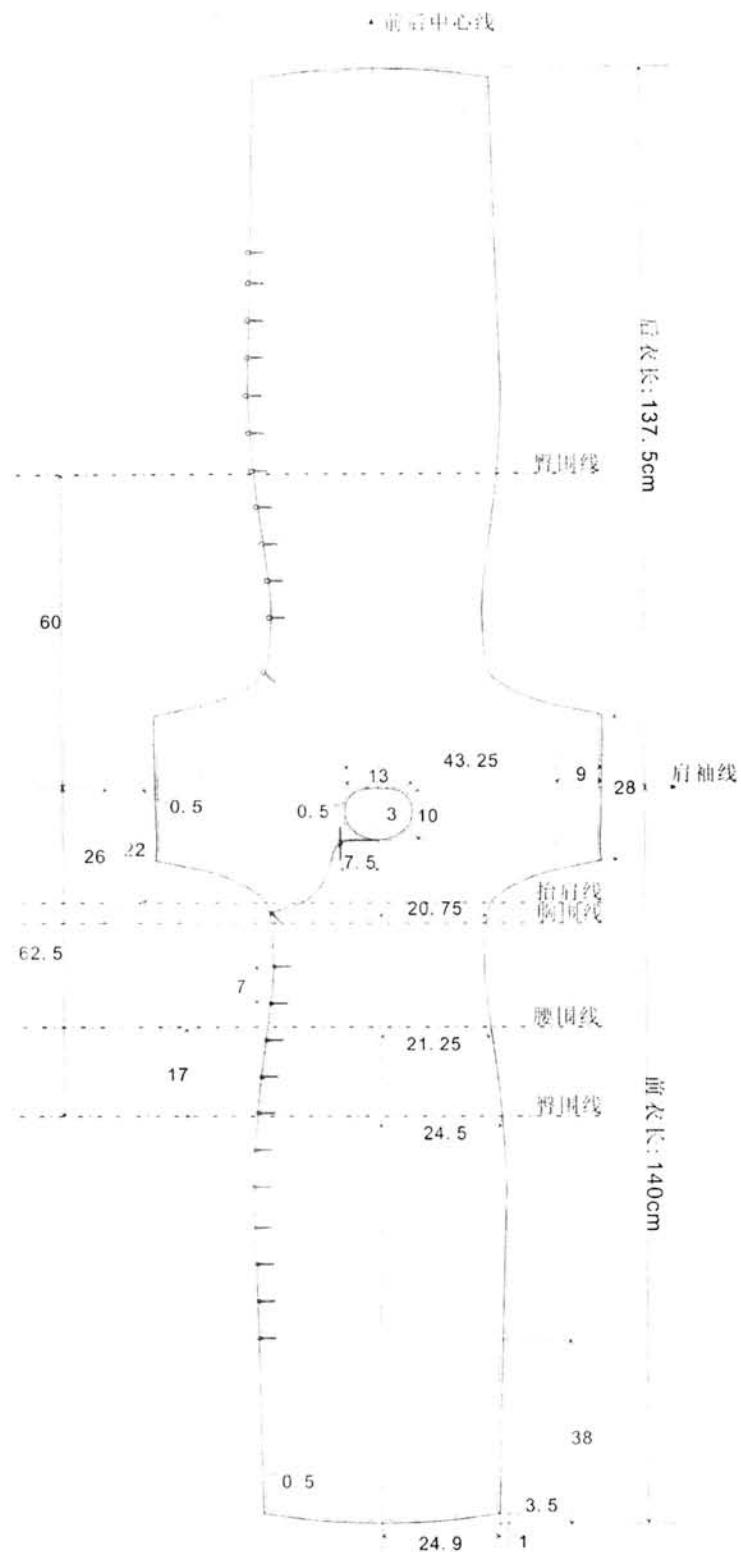


图 45 衣身结构图 (一)

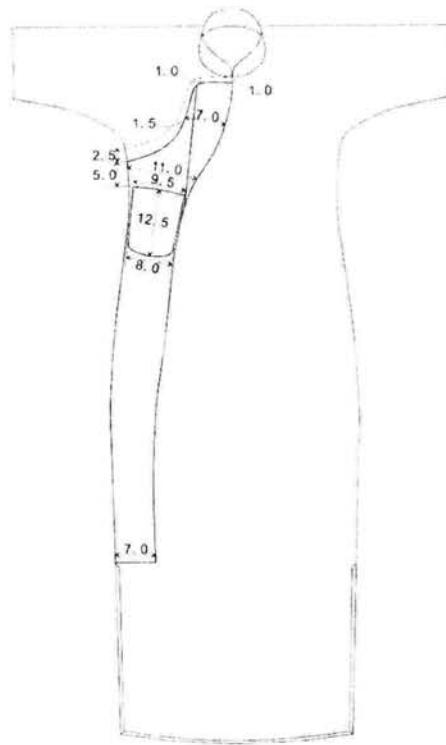


图 45 衣身结构图（二）

### 传统旗袍从平面向立体的转化

在以士大夫阶层为主流的审美观念的影响下，中国传统服装注重于表现女性端庄稳重的内涵，含蓄内敛的“隐藏式”审美特征主宰了整个的审美文化方向。忽略女性形体的表达，注重体现穿着者的身份，地位和价值取向成为了传统服装文化中的重要观念。传统旗袍在核心上也遵循了这种观念，但它已经开始有所突破。中国传统旗袍在严格地遵循传统服装的十字型平面结构的基础上，开始有意识地表现形体。通过运用传统的工艺手法和裁剪技巧，如“拔大襟”和“烫胸碗”，传统旗袍展现出了东方式特有的立体造型效果，这种立体造型效果与西方截然不同。

#### （一）传统旗袍的“拔大襟”工艺：

这种工艺手法的操作过程如下：

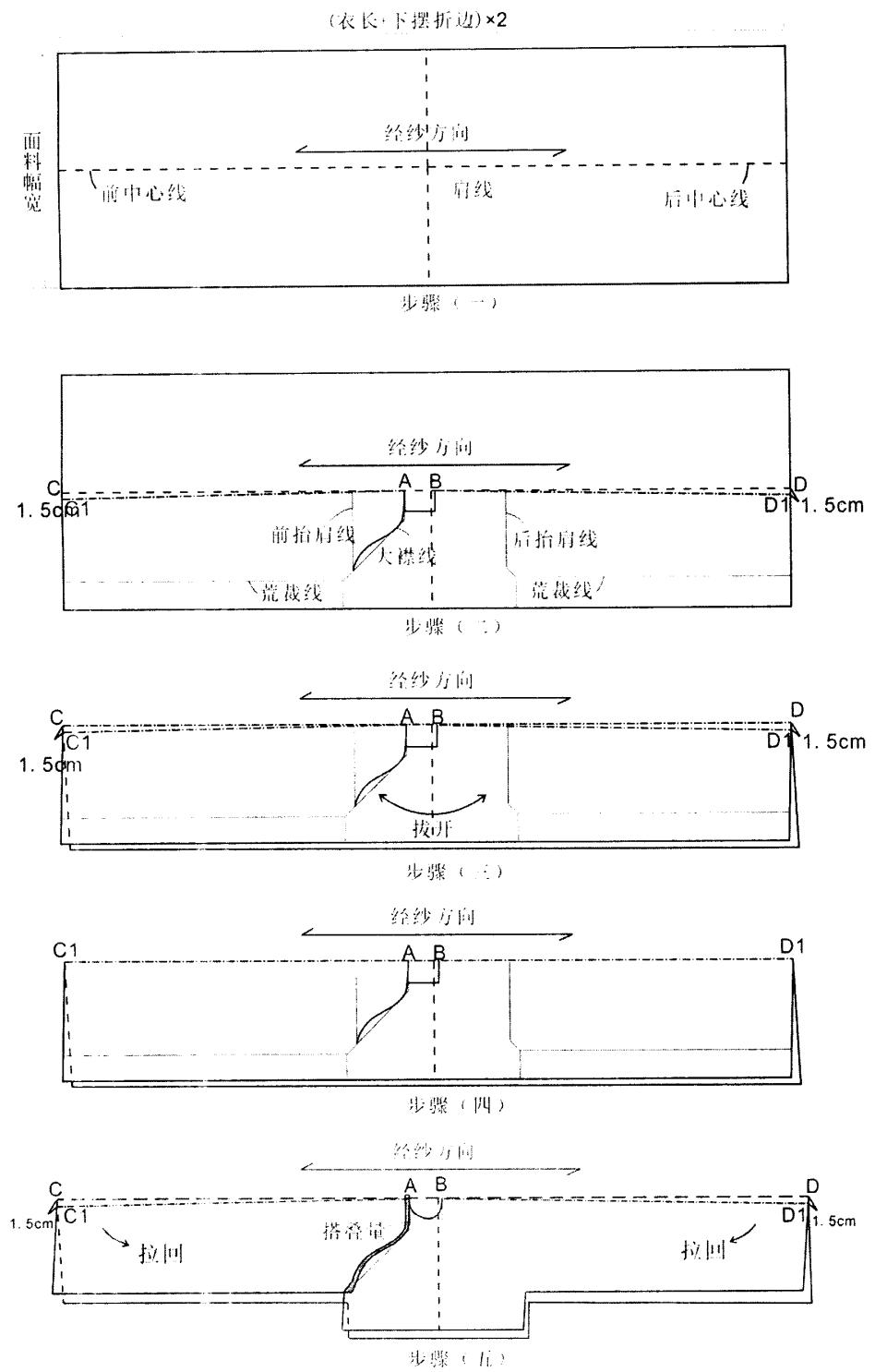


图 46 “拔大襟”工艺流程图

步骤 (一): 沿着经纱方向找到面料幅宽的中线, 这条中线即为旗袍的前后中心线。

然后在这条中线的中点处，沿着纬纱方向画一条水平线，即为旗袍的肩线，如图 46 所示。

步骤（二）：找出横开领和直开领的位置，标记前颈点为 A 点，后颈点为 B 点。找到旗袍的底摆线，并标记前片底摆线的中点为 C 点，后片底摆线的中点为 D 点。然后分别连接 AC 和 BD 两条直线。把 C 点向外 1.5cm 的位置标记为 C1 点；把 D 点向外 1.5cm 的位置标记为 D1 点。连接 AC1 和 BD1 两条直线。随后画出旗袍的大襟线、前后“抬肩”线（传统旗袍中的术语）和侧缝“荒裁线”（旗袍在侧缝位置的粗略的裁剪线）。这时的大襟不能裁开，如果裁开了会无法加放缝份。

步骤（三）：以肩线为中心，以前后抬肩线为前后片的终界线，把两部分的面料分别朝着底摆方向“拔”开（“拔”是指是把衣片所需拉伸的部位向外侧拉开，增长衣片边缘的长度，多用于适应人体相应部位的曲线变化）。

步骤（四）：当前片的拔开量推移至底摆位置时，应该使 AC1 线移动至 AC 位置；后片的拔开量推移至底摆位置时，应该使 BD1 线移动至 BD 位置。

步骤（五）：把后移的 AC 线，BD 线拉回原来的中心位置，面料因“拔”开而产生的余量推移至大襟部分。前片产生的余量为大襟的缝份量，后片产生的余量为底襟的缝份量。

因为人体肩部近乎为一条倾斜的直线，在较合体的服装样板中，前后片的肩线会形成大约 40° 的夹角；而传统服装为肩袖连裁式的十字型平面结构，肩部夹角量为 0°，所以在穿着以后必然会在人体的肩部位置产生余量。通过以上的“拔大襟”工艺，传统旗袍把部分余量推移至了胸部位置。在有效地减少了肩部余量的同时，还增加了胸部的立体感，使着装时人体的肩部更加平整，胸部更加立体。在严格地遵从中国传统服装的十字型平面裁剪结构的前提下，传统旗袍借助这种工艺手法实现了由平面结构向立体结构的转换。

## （二）传统旗袍的“烫胸碗”工艺

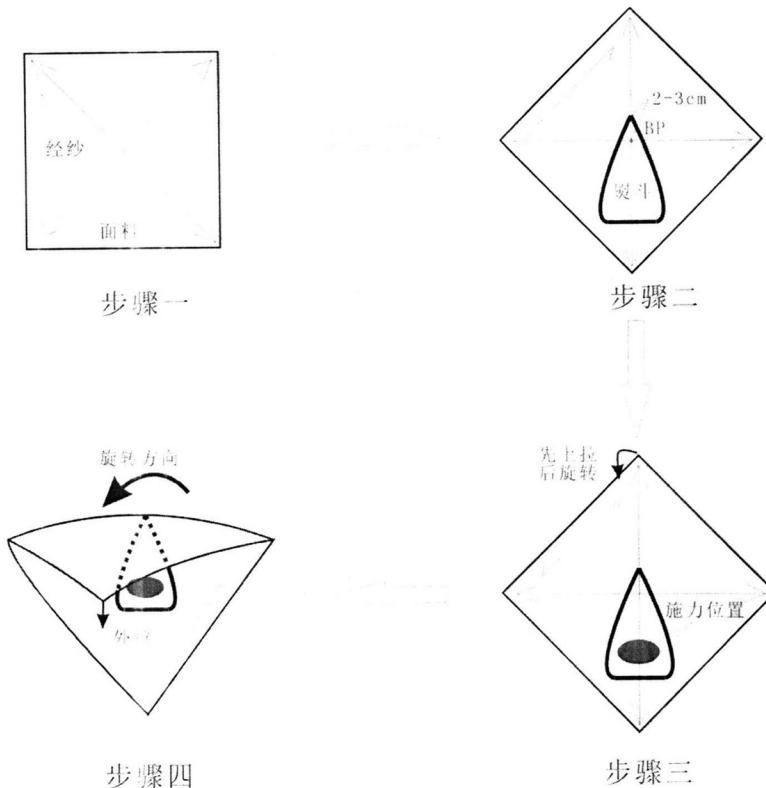
这种工艺手法的操作过程如下：

步骤（一）：确定好胸部需要做“归拔”处理的位置，然后沿着面料的正斜（与面料的经纱方向成 45° 夹角）方向画出两条直线，如图 47 所示。

步骤（二）：把熨斗放置在需要做“归拔”处理的位置，使其尖部距离 BP 点 2-3 厘米，以免在 BP 点处出现尖点。

步骤（三）：右手按住熨斗，左手沿着面料正斜的方向，把其按照图示的方向旋转“拔”开。

步骤(四): 沿着逆时针方向, 对面料上的四条直线依次实施上述操作。完成后, 面料胸部呈现为一个外凸的球面造型。着装后, 这种造型补充了人体胸部的空间。



“烫胸碗”工艺流程图

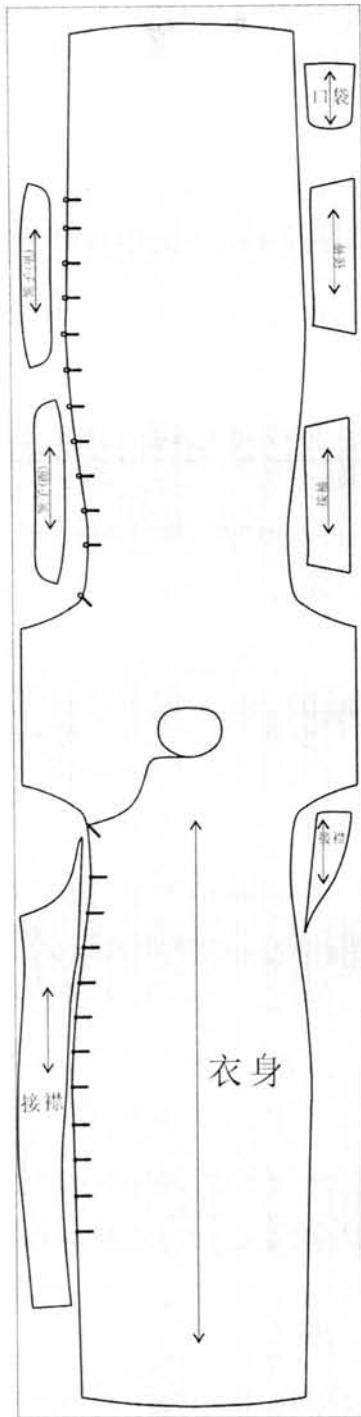
图 47 “烫胸碗”工艺流程图

传统旗袍的“烫胸碗”工艺是在保持面料完整不破缝的基础上, 所使用的一种传统工艺手法, 其目的就是为了塑造胸部的立体感。和“拔大襟”工艺相同, 这种工艺手法也是传统手工艺人所独创的一种工艺方法。在不破坏传统服装的十字整一型服装结构的基础上, 手工艺人用这种工艺手法恰当地表现出了女性的性别特征。这种把服装由平面造型向立体造型转化的工艺方法与西方完全不同。传统的造型方法是在一块完整的面料上“做加法”, 通过归拔工艺增加面料的使用面积和塑造出立体效果, 最终使服装达到相对合体的状态; 而西方式的造型方法是“做减法”, 它通过利用省与分割线去除面料的余量, 使服装紧裹人体。

#### 4.2.3.3 传统旗袍的“格物”和“求整”观念

在我国传统服装的制作过程中, “格物”的制作观念和“求整”的审美观念一直贯穿其中。在传统旗袍中, 这两种观念相辅相成, 体现地尤为明显。

民国时期，物资相对匮乏。对普通民众来讲，买面料制作旗袍是一笔不小的费用，所以人们想尽了方法以求节省面料。此点从旗袍的大襟处理工艺上即可得出结论。从服装工艺的可行性角度进行分析，旗袍完全可以在前中位置破缝，然后单独裁剪独立的右片大襟，最终实现大襟的造型效果。但是，为什么传统手工艺者没有采用这种工艺制作方式，反而采用了“拔大襟”工艺？经过对其进行模拟排料（如图 48）所示进行分析，我们发现这种工艺手法是“格物”制作观念的产物。采用“拔大襟”工艺可以最大程度地节省面料，同时省去不必要的缝合工艺。如果旗袍在前中位置破缝，首先在经纱方向上会因为增加底襟而增加所需面料的长度；其次，在纬纱方向上，因缝合前后中心线而增加了不必要的工艺。



传统旗袍模拟排料图

图 48 传统旗袍模拟排料图

传统旗袍的“格物”制作观念通常和“求整”的审美观念紧密相连。在中国人看来，

“完整”意味着吉祥，完整的物品中充斥着他们对美好生活的向往。传统手工艺者也深受这种观念的影响，在旗袍的裁剪过程中，他们会尽量减少破缝，尤其在衣身的前后中心位置力求不破缝。在前面看时，这种旗袍会呈现为一个完整的平面，符合中国人追求圆满的愿望。

#### 4.2.3.4 小结

在造型上，传统旗袍延续了旗女之袍的立领、大襟、开衩、盘扣等经典的造型元素，并在其基础上进行了创新。在装饰手法上，传统旗袍保留了旗女之袍所运用的镶、嵌、滚工艺，并去繁从简，达到了“简约而不简单”的装饰效果。与旗女之袍相比，传统旗袍在一定程度上开始表现形体，出现了比较明显的收腰造型。

在结构上，传统旗袍依旧严格地遵循了以前后身中心线为轴心，以肩袖线为水平轴，前后片为整幅布连裁的十字整衣型结构。在这种结构的基础上，传统手工艺人独创了经典的“拔大襟”和“烫胸碗”工艺。通过这两种工艺手法，传统旗袍实现了由平面结构向立体结构的转化，展现出了东方式特有的立体造型效果，这种立体造型效果与西方截然不同。

在“格物”的制作观念和“求整”的审美观念的影响下，传统旗袍实现了功能性和审美的高度统一，成为我国传统服装中最经典的一种服装形制。

## 第5章 传统旗袍演变过程中的文化转变

服装是人类在生存和发展过程中适应自然的产物，是不同文化的载体。对任何一种服装来讲，其造型结构必然能够反映出该服装穿着时期及流行地域中的文化特征。中国传统旗袍作为一种经典的传统服装，其不同阶段的造型结构特征也反映出了不同的文化风貌。

### 5.1 传统旗袍造型演变因素分析

满族传统袍服在造型上多呈现为圆领、大襟、窄袖、马蹄袖头、衣身紧窄、下摆宽大、侧缝或前后片中心线处多有开衩等特征。穿着时，腰间多系腰带。衣身用料多以动物毛皮为主，棉麻材料较为少见。衣身上面结构分割线较多，且有多处拼接，服装表面的完整性较差。服装的缝制工艺较为粗糙，缝线多外露，整体的装饰性薄弱。这种造型效果由以下四个方面因素引起。

第一，从自然环境来讲，满族在入主中原之前多居住在寒冷的东北地区，气候的寒冷致使其服装不得不以保暖性为首要考虑因素。由于动物毛皮比较厚重，具有良好的保暖效果，所以这类材料成为了袍服制作过程中的首选材料。同时，因其比较厚重，增加了缝制难度，所以满族传统袍服的缝线多外露，线迹较稀疏。袍服中的窄袖、马蹄袖头、衣身紧窄等因素也都是为了使其在穿着过程中取得良好的保暖效果。

第二，从生活方式来讲，满族多以渔猎生活为主。长期的马背生活使满族人形成了奔放外向的民族性格。满族人的服装一定要方便他们狩猎及上下马，所以服装多有开衩，且其下摆比较宽大。满族服装紧窄的造型特点，不但满足了保暖效果，还表现出一种奔放的“动态美”。在骑射时，这种“动态美”更为强烈。

第三，从经济发展状况讲，在入主中原之前，满族经济远远落后于中原地区，他们并没有足够的金钱购买棉麻材料，这一因素也迫使他们选择皮毛材料来制衣。在贵族服装中，会见到为数不多的棉、麻、丝质的服装，但这些服装因为面料不足等因素多在衣身位置有拼缝（如图 28 皇太极黄色八宝暗花纹绸绵袍），这体现了满族人强烈的节俭意识。从另外一个角度讲，正是由于材料不足等因素的影响，使得满族人在服装制作中训练了较高的拼缝技术。在满族服装中，多见到一些富有功能性的拼缝结构，比如腋下位置加入类似于袖裆的三角布，以加大手臂的活动量；在靠近侧缝的底摆位置加入三角布，增加底摆的围度。

第四，从民族文化交流角度讲，满族在入主中原前较多地受到了蒙古族和契丹族的影响。满族先祖和这两个民族都属于游牧民族，加之地理位置相近，致使他们之间的服饰多

有借鉴和交融。满族先祖和蒙古族的服饰在造型上非常相近，代表性服饰均为长袍，都包含圆领、大襟、马蹄袖等造型元素，且男女袍服造型近乎相同。自金代以后，满蒙之间便可通婚，因此有“满蒙不分家”的说法。

满族入主中原以后，其男女袍服在造型上逐渐分离出来。女袍在造型上呈现为圆领（立领为单独放置）、右衽大襟、袖子平直且多为半宽袖、衣身肥大、左右两开衩等特点。此时的袍服用料多为棉、麻、丝等织物。与满族传统袍服相比，旗女之袍更加注重装饰效果，在领口、大襟边缘以及底摆位置多以宽窄不一的镶边作为装饰，把传统的镶、嵌、滚工艺手法发挥到了极致。旗女之袍虽然延续了其先民袍服的部分造型元素，但从服装的功能性判断，它已经不能属于传统满族服装的范畴。这种造型效果的改变由以下三个方面因素引起。

第一，满族入主中原以后，其所处的地理位置和自然环境发生了很大的改变。满族人从崎岖的山林走向了广袤的平原，以狩猎采集文化为主的马上生活相应地变为农耕式的平原生活。由于平原地区的温度比较适宜，满族人不必再为了抗拒严寒而穿着毛皮制作的服装。加之平原地区盛产棉、麻、丝等服装材料，和汉族人一样，满族人也开始穿着由这些织物制作的服装。由于满族妇女已经远离了骑射生活，所以她们的服装不必再有方便上下马的功能，这使得诸如开衩一类的功能性造型元素虽然保留了下来，但失去了其原始的意义，仅仅成为一种民族象征性符号。

第二，从社会地位来讲，满族入主中原以后，由原来的被统治民族变为了统治民族，社会地位发生了根本性地改变。满族妇女不必再苦于劳作，她们完全摆脱了原来的狩猎活动，有了大量的时间和金钱去装饰自己。清朝是一个以男性作为社会的支柱和核心的时期，当时社会的审美观念也力在维护统治阶级的特殊利益和男性主导权，女性处于被美化，被修饰的地位。加之女性生性爱美，所以她们把大量的时间花费在服装表面的装饰上，从而造成了清末女性把刺绣工艺做到了极致的现象。复杂的绣，滚，镶，嵌，盘工艺，吉祥寓意图案让人叹为观止。正如前面章节所述，旗女之袍由三镶三滚，五镶五滚发展到了“十八镶滚”。

第三，从民族文化融合的角度讲，满族入主中原以后，统治者深知其民族特有的狩猎式文化已经不能帮助他们维护和巩固政权。他们在保留了部分原有的民族文化的基础上，在政治上采用了中原的传统儒家文化，建立了严格的等级秩序。服装作为维护这种等级秩序的一种工具也深受儒家文化影响。首先，满族人通过“礼治”观念区分了服装的用色、

刺绣纹样，明示了自己的等级地位。其次，满族人还倡导儒家文化中的“淑女”文化。他们认为女性应该守贞如玉，不能随意展示自己的身体，所以旗女之袍讲求宽大，以不彰显人体为美。从具体的服装造型上讲，满族服装在入主中原后较多地受到了汉族的影响。在清朝初期，这种影响并不明显，但在中后期，随着满、汉两个民族的长期混居，彼此之间的生活方式相互同化，服饰文化也逐渐融合。满族服饰在保留自己民族特有的“厂”字型大襟，开衩等元素的基础上，在图案上大量地使用汉族图案。服装抛弃了原有的紧身阔摆造型，变得宽松肥大。袖子去除了马蹄袖头，袖身变得非常宽大，和同时期的汉族袖子非常相似。

辛亥革命以后，传统旗袍因追求女权主义以效仿男子长袍的形式出现，并在接下来的三十年中得到了兴盛和普及。在此阶段，传统旗袍经历了极为丰富的造型变化，但其经典的造型元素和装饰手法并未发生改变。立领、盘扣、右衽大襟、开衩被完整地保留了下来，镶、嵌、滚工艺依旧盛行。与旗女之袍相比，此阶段的传统旗袍的最大变革在于其衣身上面的装饰变得越来越简练，收腰意识越来越明显。旗袍的面料已经不再局限于国内服装材料，舶来面、辅料纷纷涌入上海等大城市。这种造型效果的改变由以下两个方面因素引起。

第一，从社会环境来讲，辛亥革命推翻了清王朝的统治，建立了中华民国。这意味着服装等级观念的外在区别极大地被弱化，以世袭关系为基准的等级秩序被瓦解，取而代之的是平等自由的新观念。尤其在新文化运动以后，知识界和商界的女性开始倡导西方式的“自由”和“民主”，她们穿着学生装和文明新装，提倡服饰的平民化和大众化。由于受到这种自由思想的影响，旗袍审美文化也呈现出逐渐变化的局面，旗女之袍的繁缛镶滚开始让位给简洁化的平民大方。其穿着效果越来越追求自然，整体风格也越来越素净干练。在这三十年中，西方影像技术的引入、文化出版业的发展使得上流社会的着装方式、服装的流行信息迅速传播；加之裁缝定制技术的繁荣以及西方缝纫设备和面料种类的丰富促使传统旗袍快速地平民化。

第二，从民族文化接纳的角度讲，部分中国人开始接受西方“人本主义”思想。“人本主义”是指承认人的价值和尊严，把人看作万物的尺度，以人性、人的有限性和人的利益为主题的哲学思想。在这种思想的主导下，西方的服装在造型上注重人体的表达。他们利用省道和分割线等造型元素来去除服装中的余量，从而凸显女性的形体特征。中国传统观念则注重于表现女性端庄稳重的内涵，忽略女性形体的表达，注重体现穿着者的身份，

地位和价值取向。在西方“人本主义”思想的影响下，传统旗袍已经开始有所突破——它在严格地遵循传统服装的十字型平面结构的基础上，开始出现了收腰造型，有意识地强化女性的形体特征。但在工艺实现的过程中，传统手工艺人则根据中国人“求整”的审美观念，用独创的工艺手法实现了东方式的立体造型，这种造型效果与西方完全不同。

## 5.2 传统旗袍“十字整衣”型平面结构的文化内涵

传统旗袍在演变过程中经历了丰富的造型变化，但就其结构特征来讲，它自始至终都严格地遵循着我国传统服装的“十字整一”型平面结构。这种结构承载着中华民族的传统文化，也承载着中国人对宇宙和生命的独特观念。

在中国人的传统观念中，宇宙万物被看做为一个不可分割的整体，人们注重和谐，寻求“天人合一”的精神境界。在着装中，人们也希望能够把服装和人体看做一个整体。中国传统服装在造型上比较宽大，在结构上一直延续了以前后身中心线为轴心，以肩袖线为水平轴，前后片为整幅布连裁的“十字整衣”型平面结构。这种传统服装的造型结构特征并非是古人没有意识到人体结构特征的结果，而是古人以精神追求优先，有意弱化人体的结果。当宽大的服装穿着在人身上时，服装与人体之间形成的矛盾空间使服装展现出一种空灵又混沌的美感，达到了“人服合一”的境界。

和其它传统服装一样，中国传统旗袍也具有双重性造型结构。“十字整衣”型平面结构是其第一层结构，象征着天地；在“十字整衣”型平面结构上所使用的织、染、绣等装饰构成为其第二层结构。这种以服装为天地，以装饰为万象的双重性结构构成了完整的传统服装形态。通过这种双重性结构，我们看到了传统服装中“服”之结构与“装”之形态的双重含义。在这种中国传统服装所特有的双重性结构中，承载着我们对宇宙和生命的独特观念。

## 第6章 结论

### 6.1 研究结论

中国传统旗袍并非是一种简单的服装款式，它代表的是中国数千年来一种不断演化和发展的服装形制。从3000年前的西周时期开始，我国就有了袍服的记载。在接下来的发展过程中，袍服成为了满族先祖和汉族服装中重要的组成部分。今天我们所研究的传统袍服，其根源可上溯至满族先祖时期，从满族先祖造型近乎相同的袍服，变化为男女造型各异的满族袍服。在以后的演变过程中，满族女式便服袍中出现了内穿的里衬衣。随着清朝对服装装饰性的重视程度的增强，里衬衣又在其基础上演化出了外穿的氅衣。因为氅衣的很多造型元素直接遗留给传统旗袍，所以很多学术界人士认为氅衣是近代传统旗袍的雏形。在辛亥革命以后，氅衣的装饰性被迫从简，衣身长度被迫剪短，所以出现了民国初年的短旗袍。在20年代初期，旗袍以“暖袍”的形象出现在上海。后来随着女权运动的兴起，穿着旗袍成为了女性追求女权的象征，致使全国上下风靡传统旗袍。随着各种与服装相关产业的兴起，传统旗袍的革新速度明显加快，马甲旗袍，倒大袖旗袍轮番出场。至30年代时，传统旗袍又经历了及膝旗袍时期、扫地旗袍时期和短旗袍时期，这段时期的传统旗袍已经开始有意地表达人体。随着西方裁剪技术的引入，在30年代末时，部分手工艺人为了强调女性形体特征，完全采用了西式的裁剪方法，从本质上打破了中国人保留了几千年的“十字整一型”平面裁剪方式，致使传统旗袍开始走向衰落。

中国传统旗袍的演变时间比较漫长，中间经历了众多的历史时期，但依照大的时间节点和文化属性来划分，其造型结构演变过程可以分为满族先祖传统袍服时期、清代旗女之袍时期、民国传统旗袍时期。由于自然环境、社会环境的改变以及受到不同外来文化的影响，这三个时期的袍服在造型上呈现出不同的特点。

在狩猎文化环境中，传统的满族袍服侧重于实现服装的功能性，轻视服装的装饰性；在农耕式文化中，满族旗女袍服侧重于表达服装的装饰性和象征性，轻视服装的功能性；在大众式传统文化中，传统旗袍集合了前面两者的优点，在严格遵照传统服装结构特征的基础上，用传统工艺、传统装饰手法并结合部分西方式的曲线裁剪方式表现出了东方女性特有的古典美。在演变过程中，中国传统旗袍和其它传统服装相一致，一直严格地遵从了中国传统袍服的以前后身中心线为轴心，以肩袖线为水平轴，前后片为整幅布连裁的十字整衣型结构。这种独特的平面式构成方式也是传统旗袍造型结构的精髓所在，它和现代旗袍

的西方式立体结构有着本质的区别。它使服装与人体之间形成较大的矛盾空间，使服饰看起来与人体本身有一定的差异。在穿着过程中，人们往往忽视这种服装与人体之间的差异，而把注意力集中到人物的身份，地位和价值取向中。

传统旗袍是多民族和多元文化不断交流和融合的产物。在其演变过程中，我们看到了骑射式的满、蒙族文化与农耕式的汉族文化的融合，中国传统服装文化对西方服装文化的接纳。在审美上，传统旗袍的造型结构承载了中华民族的传统文化，体现了古人对“天人合一”的精神境界的追求。在传统旗袍的双重性造型结构中，承载着中国人对宇宙和生命的独特观念。

## 6.2 进一步研究方向

通过对中国传统旗袍演变进行深入地研究，使我们从历史的纵深发展上对传统服装有了更清晰的认识。本论文使用现代的测量方法，结合相关文献，对传统旗袍的造型演变进行了梳理，并从服装的原点对传统旗袍实物进行了较深入的解剖研究，指明了传统旗袍造型结构的精髓所在。作为整个传统旗袍研究中的重要组成部分，该研究结果仍算是传统旗袍研究中的冰山一角。在此基础上，对传统旗袍的工艺进行更加深入研究以及探究传统旗袍合理的改良方法将是今后继续努力的方向。

## 参考文献

- [1] 舒心城等. 辞海 [M]. 上海:上海辞书出版社, 1979:1552。
- [2] [清]沈寿(口述), 张謇(整理). 雪宦绣谱图说 [M] 王逸君(译注). 山东: 山东画报出版社, 2004.
- [3] 华梅. 中国近现代服装史 [M]. 上海:中国纺织出版社, 2008, 3.
- [4] 赵明. 直线裁剪与双重性结构——中国少数民族服装结构研究 [J]. 装饰, 2012, 225 期: 110.
- [5] 周锡保. 中国古代服饰史 [M]. 北京:中国戏剧出版社, 1984:534.
- [6] 袁杰英. 中国旗袍 [M]. 北京:中国纺织出版社, 2000:52.
- [7] 卞向阳. 论旗袍的流行起源 [J]. 装饰, 2003, 127 期: 68.
- [8] 沈从文, 王予. 中国古代服饰研究 (增订本) [M]. 香港: 商务印书馆, 1992.
- [9] 李洪蕊. 中国传统服装“十”字型平面结构初探 [D]. 北京服装学院, 2007.
- [10] 秦永洲. 中国社会风俗史 [M]. 山东: 山东人民出版社, 2001.
- [11] 汤新星. 旗袍审美文化内涵的解读 [D]. 武汉: 武汉大学, 2005
- [12] 刘瑞璞, 邵新艳, 马玲, 李洪蕊. 古典华服结构研究——清末民初典型袍服结构考据 [M]. 北京:光明日报出版社, 2009: 11.
- [13] 满族简史编写组. 满族简史: 卷九十七 [M]. 北京: 中华书局, 1974:1.
- [14] [唐]房玄龄. 晋书: 卷九十七 [M]. 北京:中华书局, 1974:2535.
- [15] [唐]魏徵. 隋书: 卷八十一 [M]. 北京:中华书局, 1973:1821.
- [16] [宋]徐梦莘. 三朝北盟会编:卷三 [M]. 上海:上海古籍出版社, 1987:1.
- [17] 费正清, 费维恺. 剑桥中华民国史下卷 1912 — 1949 [M]. 北京:中国社会科学出版社, 1994.
- [18] 赵评春, 迟本毅. 金代服饰 [M]. 北京:文物出版社, 1998.
- [19] 戴德, 戴圣. 礼记译注 [M]. 潘苗金译. 浙江:浙江古籍出版社, 2007.
- [20] 张玲. 东周楚服结构风格研究 [D]. 北京: 北京服装学院, 2006.
- [21] 张琼. 清代宫廷服饰 [M]. 上海: 上海科学技术出版社, 2006:77.
- [22] 常沙娜. 中国织绣服饰全集, 第四卷, 历代服饰卷 (下) [M]. 天津: 天津人民美术出版社, 2004:416.
- [23] 宗凤英. 清代宫廷服饰 [M]. 北京: 紫禁城出版社, 2004.

- [24]沈祝乔. 旗袍专技[M]. 台北:双大出版图书公司, 1986.
- [25]北方的马二. 男女装束势将同化[N]. 晨报, 1925-4-14 .
- [26]嘉謨. 关于裸腿的出现[J]. 妇人画报, 1934, 6/7 月第十九期:14 — 15.
- [27]叶家弗. 女子的服装[N]. 民国日报, 1928-11-20.
- [28]包铭新. 近代中国女装实录[M]. 上海:东华大学出版社, 2004.
- [29]昌炎. 十五年来妇女旗袍的演变[J]. 现代家庭, 1937, 第一卷第二期:50-53.
- [30]张溯源. 抗战与妇女节约[J]. 上海妇女, 1938, 第一卷第十二期:16.
- [31]珍妮. 剪短你的旗袍吧[J]. 妇女生活, 1939-9-16, 第八卷第一期:4.
- [32]陈婷. 微风玉露倾, 娜步暗生香——追述民国年间旗袍发展[D]. 四川: 四川大学, 2005.
- [33]邹云丽. 中国北方少数民族服装结构研究[D]. 北京: 北京服装学院, 2011.
- [34]WESSIELING. Fusinable Cheongsam[M]. HONGKONG:HONGKONG ART'S CENTRE, 37-39.
- [35]Rosemary Crill, Jennifer Wearden and Verity Wilson. DRESS IN DETAIL FROM AROUND THE WORLD[M]. 2008, Asia: V&A Publications.
- [36]Ninya Mikhaila, Jane Malcolm-Davies. THE TUDOR TAILOR[M]. 2006, London: The United Kingdom.

## 攻读硕士学位期间发表的学术论文

- [1] 陆洪兴.满族氅衣造型结构研究[J].北京服装学院学报. 2012:37-40
- [2] Hongxing Lu, Ming Zhao. Study on Cheongsam Modelling Changes in Late Qing and Early Republic Textile Bioengineering and Informatics Symposium Proceedings (2012 ) DOI: 10.3993/tbis2012

## 致谢

在论文完成之际，我要衷心地感谢所有给过我帮助的人。

首先非常感谢我的导师赵明教授！赵老师在学术上认真执着，求实进取，一丝不苟。在课题研究时，老师对我严格要求，谆谆教导。起始阶段，老师耐心地引我入门，引导我去发现、思考和解决问题。这种“授之以渔”式的研究方法将使我在学业以及人生道路上终生受益。在论文的写作过程中，老师悉心指导，对论文逐字进行修改。在生活中，老师也给了我很大的帮助。每当我遇到困难的时候，老师总是尽全力帮助我。我深深地为老师的关怀所感动！在此，请接受我诚挚的谢意！

非常感谢北京服装学院刘娟教授！在我的生活和学习中，刘老师给予了我很多无私的帮助，使我度过很多难关。

诚挚地感谢在研究期间帮助我的同学和朋友们，特别是王淑慧、俞悦、伊西方、洪悦、李婧晗、方思哲等同学，因为你们的无私帮助，使我的研究顺利地完成。感谢您们，愿我们的友谊随着岁月更加璀璨。