

暨南大学硕士学位论文

题名（中英对照）：

《北洋画报》：中国服饰的时尚审美

（1926 年-1937 年）

A aesthetic study of Chinese clothing fashion

——The Research of *The Pei-yang Pictorial News (1926-1937)*

作者姓名：郑若之

指导教师姓名及学位、职称： 苏桂宁 博士 教授

学科、专业名称： 文艺学 比较文艺学

论文提交日期：2014年5月16日

论文答辩日期：

答辩委员会主席：

论文评阅人：

学位授予单位和日期：

独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得暨南大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解暨南大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权暨南大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、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：

导师签名：

签字日期： 年 月 日

签字日期： 年 月 日

学位论文作者毕业后去向：

工作单位：

电话：

通讯地址：

邮编：

摘 要

创刊于 20 世纪初的《北洋画报》是中国现代历史的一扇窗口。本文通过对《北洋画报》中电影明星、名媛闺秀、服饰广告、时装画设计、服饰评论等诸多服饰时尚内容等方面的分析与研究，拟展现或还原 20 世纪 20、30 年代中国民众的服饰审美中西文化的碰撞与交融中的变化。

《北洋画报》经历了一个产生-发展-繁荣-衰弱的历史轨迹。它以“传播新时事、提倡新艺术、灌输新知识”为办刊的宗旨，而一报多刊、女性视角、广东情节则是它的特色所在。透过《北洋画报》中所展示的中西服饰，我们可以从中感悟到中西审美的观念、价值理念、消费观念的差异。在西方文化的冲击下，以及中国现代化的进程中，中国人的审美观、价值观和消费观发生了不同程度的变化，但仍保持着本民族的传统与特色。民初的改良式汉装、剪裁得体的旗袍以及缀上蕾丝边的洋装，已逐渐为国人所接受。换句话说，西方流行时尚与中国民族传统服饰的交锋，创造出既具有现代性特征又不失民族性的服饰，旗袍和中山装便是最典型的代表。20 世纪初现代的消费观念的兴起，服饰作为商品通过图像推广得到广泛的传播。现代时装这个专属名词也逐渐进入人们的视野，并产生了一群时尚先锋。在世界女性主义的潮流中，中国妇女逐渐展示出来的新女性形象，表明了她们在家庭中的地位和生活状态。而由之产生的躯体审美和欲望审美也同样表现在服饰时尚的讨论中。

关键词：《北洋画报》，服饰，时尚审美，女性主义，性别

Abstract

The Pei-Yang Pictorial News, a very famous pictorial of the early 20th century in china, is the study object of the paper. We can see the view of modern Chinese history form the paper as a window .

This paper attempts to analysis and research the movie star ,socialite lady , clothing advertising, fashion design drawing , fashion apparel clothing comments and many other aspects of content of *The Pei-Yang Pictorial News*, show or restore early 20th century Chinese people costumes aesthetic blend of Eastern and Western cultures collide and change .

This paper experienced a historical track of generation - development -prosperity - debilitating .The purpose of the pictorial is: spread the new current affairs ,advocating new art , instilling new knowledge . and a multi- Journal newspaper , female perspective , Guangdong concern is its specialty lies. Through the paper we can get the idea came to realize that Western aesthetic difference values, consumer attitudes . Under the impact of Western culture, as well as China's modernization process, the Chinese people 's aesthetic values and consumer attitudes change occurred in varying degrees , but still maintained a traditional and national characteristics .In the early Republic of China, the improved Hanfu, clipping decently cheongsam and dress with lace, have been accepted by Chinese people gradually. In other words, the conflicts between Western popular fashion and Chinese traditional costume which created the costume not only with the characteristics of modernity but also with the nationality, cheongsam and Chinese tunic suit were the typical representatives.Early 20th century the rise of the modern consumer attitudes , dress as a commodity has been widely spread through image promotion. This exclusive modern fashion term is gradually coming into view , and generates a group of fashion pioneer . In the world trend of feminism , the Chinese women gradually show out of the new image of women ,

indicating their status and living conditions in the family . The body aesthetic and aesthetic desires arising from the performance of equally fashion apparel discussions.

Key words: *The Pei-Yang Pictorial News* ,clothes,Fashion aesthetic,feminism,gender

目录

摘 要.....	I
Abstract.....	II
目录.....	IV
1. 绪论.....	1
1.1 研究目的与意义.....	1
1.2 研究现状.....	2
2. 《北洋画报》的宗旨、特点和受众分析.....	3
2.1 《北洋画报》产生的背景与发展轨迹.....	3
2.1.1 《北洋画报》产生的背景.....	4
2.1.2 《北洋画报》的发展轨迹.....	6
2.2 《北洋画报》的宗旨、特点及受众分析.....	7
2.2.1 画报的宗旨.....	7
2.2.2 画报的特点.....	9
2.2.3 崛起的市民的声音.....	11
3. 《北洋画报》中的服饰时尚审美差异及取向.....	12
3.1 《北洋画报》中的中西服饰时尚审美差异.....	12
3.1.1 天人合一和人为塑造.....	12
3.1.2 平面剪裁和立体拼接.....	15
3.1.2 趋同——中国的“世界风格”.....	17
3.2 《北洋画报》中的中国民众服饰时尚审美取向.....	18
3.2.1 服装.....	18
3.2.2 发型.....	23
3.2.3 配饰.....	24
3.2.3 化妆.....	27
4. 《北洋画报》中的消费与时尚审美.....	27
4.1 消费与审美.....	27
4.1.1 成为商品的服饰与大众审美.....	28
4.2 时装——现代性的产物.....	32
4.2.1 时尚先锋.....	33
4.2.2 时装表演、化妆舞会.....	36
4.2.3 旗袍——20 世纪 20、30 年代的时装.....	38
4.2.4 中山装——时代文化的标志.....	41
5. 《北洋画报》的性别审美.....	43
5.1 《北洋画报》中服饰中的女性书写.....	43
5.1.1 女性主义在《北洋画报》.....	43
5.1.2 视觉文化中的女性书写.....	44
5.1.3 公共空间中的女性书写.....	45
5.2 服饰性别模式的强化与弱化.....	47
5.3 《北洋画报》中服饰的躯体审美和欲望审美.....	50

5.3.1 躯体审美.....	50
5.3.2 欲望审美.....	58
结论.....	62
参考文献.....	63
附录.....	69
后记.....	70

1. 绪论

1.1 研究目的与意义

1.1.1 研究目的

《北洋画报》创刊于 1926 年 7 月 7 日，当时在中国传媒界被称为“北方巨擘”。《北洋画报》的办刊的宗旨在于“传播时事、提倡艺术、灌输知识”，其内容包括时事、社会活动、人物、戏剧、电影、风景名胜及书画等等。《北洋画报》的表现形式以照片为主，兼有文字，副刊专载长篇小说、笔记、名画、漫画等。本文对《北洋画报》的研究，其目的在于：

第一，《北洋画报》是中国现代历史的一扇窗口。该刊对研究中国北方乃至全国现代史和“九·一八”至抗日战争爆发前夕的华北历史有一定的参考价值；本文试图透过对《北洋画报》的分析与研究，展现或还原 20 世纪 30 年代中国社会在西方文化的冲击，以及中西文化的碰撞与交融中，中国民众的思维方式、价值取向和审美态度的变化。

第二，《北洋画报》在研究京剧、近代书画艺术和近代教育、体育等方面，也有一定的史料价值。更具特色的是其中还涉及了如电影明星、名媛闺秀、服饰广告、时装画设计、服饰评论等诸多服饰风尚内容，这对于了解当时女性的审美观提供了极好的材料。

1.1.2 研究意义

本文对《北洋画报》中女性服饰风尚的审美取向进行系统化、深层次的研究有着十分重要的历史和文化价值。

首先，文本的特殊性。作为为数不多的摄影画报，《北洋画报》在当时北方有着较大的影响力。报纸的创刊人、主编皆为地方名士，结交的也多是北方乃至全国的上层人士以及思想的先锋者。所以“传播新时事、提倡新艺术、灌输新知识”是其宗旨所在。对《北洋画报》进行全面的研究，可以更多的了解当时社会的思维方式、价值取向、审美态度等一系列问题，为我们更好地了解该时期的文化背景和现状开辟道路。

其次，地点的特殊性。《北洋画报》发行于天津，作为直隶地区在全国具有极大的影响力。虽然在北伐结束后，政治中心的南移使得天津的地位不复当初。但这也为天津摆脱北京的隶属地位，成为具有现代性的独立城市创造了机会。正是在新的政局带来的复杂社会状况中，天津进入了一个新的历史阶段，开始了对城市新身份的探索。而新闻出版界和文化节也在不断的发展和完善中逐渐活跃起来，于是一张张图片就成为记录尘世发展的新佐证。

再次，时间的特殊性。《北洋画报》创刊于 1926 年，停刊于 1937 年。在 20 世纪的 20 年代，部分欧美国家已经完成了第二次工业革命，新技术的应用改变了人们的生活，丰富了人们的物质精神生活。而在这期间的中国处于极端动荡的时期，军阀混战，民不聊生，强烈的对比使知识分子的爱国报负油然而生，改变国之落后状况，宣传渗透西方先进思想和理念势在必行，而画报无疑成了介绍西方的重要媒介之一。《北洋画报》可称为“上层社会”的读物，它以图象和文字营造了一副假想的现代性，这种现代性的呈现不仅依靠对物质世界和精神世界、人生观和世界观的重新审视，更重要依靠于对西方发达世界的“样板”呈现。

1.2 研究现状

从获得的资料来看，《北洋画报》虽然名重一时，但由于其以图像为主，叙述承载的内容有限。相对于同时期的《良友画报》而言，《北洋画报》又欠缺对时事以及世界大环境的关注，所以研究者有限，就其女性服饰时尚的审美来研究的专门论文基本没有，只有一些从女性形象、意识转变的角度进行研究，这些论文主要有：

陈艳的《“新女性”的代表：从爱国女学生到女运动员——20 世纪 30 年代〈北洋画报〉封面研究》。该文主要从《北洋画报》封面入手，以一些“新女性”形象为代表，展示了《北洋画报》在政治意识形态和时代审美趣味变动下的积极选择。^[1]该文更多的是以史实的背景为依托来描述封面人物的现代性和传统性的碰撞。在文中提及了许多审美的取向及观察视角的问题，也对我们更广泛的了解当时社会风尚提供帮助。

陈艳的《〈北洋画报〉与北伐后的“天津”想象》。该文主要分析的是北伐基本完成的背景之下《北洋画报》中“天津”形象的转变。这篇文章对于画报产生

发展的背景状况进行了细致的分析，将报纸的内容的转型与天津这个城市的转型相结合。城市建设与市民生活在画报上的展现具有一定时代性和先锋性。^[2]这对我们研究新闻媒体与城市生活之间的关系作了范例。

韩红星《中国近代女性角色的重塑——来自〈北洋画报〉的记录》。主要分析的是近代中国西风东渐新思想新风潮的影响下女性角色重新定位以及女性形象的过渡和转变。^[3]利用画报这一近代历史学研究的重要文献资料，借助于民国画报史料，从身体角色、社会角色、观念价值几个方面描述了近代中国女性角色消解与重塑的过程及面貌。

李从娜的《〈北洋画报〉的身体史意蕴及解读》，分析了画报在都市女性身体的现代性建构过程中发挥出了重要的媒介作用，为民众及后人呈现出民国时期都市女性身体建构的多重面向，并分析了其中所蕴含的性别与文化意义。^[4]

李永生的《记录时代的侧影——〈北洋画报〉研究》，主要从新闻传播学的角度，分析了北洋画报的诞生发展特色等基本问题，又继而阐述了编辑视野和经营策略，最后还将《北洋画报》与《良友》画报进行比较。该文为我们提供了北洋画报许多基础性的资料。^[5]

上述文章从不同角度对《北洋画报》所进行的研究，为我们了解和研究《北洋画报》打下了良好的基础。比如，韩红星和李从娜两位学者的文章分析了女性形象的转变，以及女性身体、服饰的审美等方面，这对我们进行该时期女性服饰时尚审美的研究有诸多借鉴和帮助。不过，上述文章并没有单独从服饰时尚审美的角度来研究《北洋画报》，这也是这些文章所存在的不足之处。

2. 《北洋画报》的宗旨、特点和受众分析

2.1 《北洋画报》产生的背景与发展轨迹

《北洋画报》产生于动荡不安的年代，社会经济文化都处于颠覆后迈向新生的状态。因为，中国城市现代化的发展，以及世界科学技术的发展都为这个特殊时期的《北洋画报》和整个新闻出版业带了新的机遇和挑战。伴随着国际以及国内政治形势及其他因素的影响，《北洋画报》也经历了一个产生-发展-繁荣-衰弱

的历史轨迹。

2.1.1 社会经济背景及文化技术

社会经济是任何新事物产生的大环境，是具有强烈导向性的。而文化技术的发展则带来了决定性的物质基础。但单有技术和环境也无法成就新事物的产生，这时候人的作用至关重要，创刊人的创造性的基奠，《北洋画报》有了筋骨有了灵气，并且欣欣向荣。

1. 社会与经济的发展

1986 年，天津在西方列强的强迫下开埠。虽然存在历史耻辱的记忆，但这也为天津带来新的机遇，从此天津进入了城市现代化的发展历程。由租借开始向外扩张的商业投资活动，通过政府、洋人、官僚和军阀的引导，促进了天津工业化的发展。而与工业化发展相呼应的，天津的商业也逐渐繁荣。依靠港口的优势，将内陆腹地的商品运向世界，而世界各国的商品也通过天津进入国内。贸易活动频繁也促使许多大的商业公司的出现，如中原公司等。工商业结合的群体也渐渐增多并且壮大，天津也因此成为中国北方的经济中心。金融业也大力发展，银行、保险行业实力辐射到长江以北。“到 1932 年我国银行在天津设立总行的有 10 家，占全国总行数的 7.03%，设分行数 93 家，占全国所有分行数的 9.43%。实收资本总额 2548 万元，占全国银行资本总额的 12.69%。”^[6]在 20 世纪 20、30 年初天津已经成为中国境内初上海之外最繁华的城市，灯火通明、夜夜笙歌，繁华而时尚，有“夜上海”的美誉。

经济的发展促进了广告业的发展。广告不仅成为出版业财力的重要支持者，也为读者了解市场，获取生活信息提供了重要平台。而随着经济的发展，天津对于周边地区的吸引力也在增强，各地的富户、商人、买办以及清朝的遗老遗少和军阀官僚纷纷举家迁居天津。再加上天津本地的一部分人的生活水平因经济的发展得到了提高，整体上天津市民阶层的崛起使得《北洋画报》的受众变得广泛。

2. 文化技术的进步

时代的变迁和社会经济的发展，伴随而来的是天津人的娱乐方式的改变，各式各样的娱乐场所遍布整个城市。电影院、杂耍园、戏院、书场、舞场等先后在天津兴起，中西文化在天津实现充分的交汇，各种民间曲艺形式在天津百花齐放，

天津的文化事业在20世纪前30年可谓空前繁荣。

戏院在天津发展时间比较久，从清中期就出现了听戏的园子。20世纪初由于戏曲从内容到形式都有很大的改变和发展，再加上观众的欣赏水平也在不断地提高，正规的戏园就在观众们的期待中诞生了。到《北洋画报》创刊的20世纪20年代中期，天津已有大大小小的戏院40家，其中比较出名，并且也在画报中刊登广告的有明星大戏院、春和大戏院、天升舞台等。戏院的戏剧的种类更是应有尽有，京剧、评剧、昆曲、粤剧等都受天津市民欢迎。而由于天津的戏迷水准很高，戏院硬件设施也很完善，众名伶也都愿意来天津演出。梅兰芳、尚小云、程砚秋、陆素鹃、章遏云、雪艳琴等一批名家活跃在天津的舞台上。这些人物在《北洋画报》上可谓是常客，常会有戏剧专刊来报道他们的最新消息。

电影是在光绪年间传入中国，而天津是中国最早有电影的地区。1906年12月8日，美国平安电影商人来到天津，租用法租界内的权仙茶园来放映电影，后来该茶园更名为“权仙电戏园”，这是天津第一家电影院，也是中国第一家电影院。^[7]在20世纪10年代电影还只是上层人士的消遣方式，但到了20年代，电影行业逐渐发达，电影也成为普通市民的娱乐主体。许多美国影片的输入，外国的电影公司也驻扎天津，这些都足以反映当时天津电影事业的繁荣。

天津的舞场在20世纪20、30年代可谓是鼎盛时期。早期的舞场的主角都是社交名流、租借地的洋人。随着舞场的发展，专业的舞女也被培育而出，她们和名伶一样广受媒体和社会的关注，如胡曼丽女士就是天津最出名的。而关于交易舞的是非争论也成为一段时间舆论关注的焦点。《北洋画报》就顺势成了舆论的先锋，1927年5月28日，王小隐在《北洋画报》上发表《打倒跳舞之运动》一文，6月1日《北洋画报》又再次出现《饭店跳舞会应否取缔之商榷书》的文章，之后《北洋画报》上此类文章此起彼伏、争论激烈的，7月20日《北洋画报》刊登《禁舞运动的尾声》一文暂时为争论画上了一个句号^[8]。之后巴黎舞场开幕，使得天津的市民有了新的娱乐场所，再加上许多外地以舞蹈为主的文艺团赴津演出，许多本地的舞星大红大紫，关于交谊舞的质疑之声就逐渐减弱至无，而交谊舞的行业也走向成熟。

平津地区戏剧的兴荣、电影的红火以及跳舞、曲艺等各种艺术活动的百家争鸣，为《北洋画报》提供了丰富的报道素材，再加上方地山、徐悲鸿、高剑父等

一大批著名的画家的书画著作素材，一定程度上的材料积累使得《北洋画报》“提倡艺术”的宗旨能够得以实践。

除了有厚实的文化背景，作为媒体，其硬件技术的要求也是很需要的。我国早期的画报，是名副其实是“画”出来的，如上海的《寰瀛画报》、《点石斋画报》，这在当时吸引了一大批画家的加入。就印刷方面，早期的画报都采用石印，技术比较落后，画报的精美程度也就受到影响。而20世纪20年代前后，摄影术和印刷技术的改进使得画报进入了一个新的发展阶段。

3. 创刊人

冯武越，广东番禺人，号笔公。冯出生于名门望族，其父冯祥光曾任我国驻墨西哥公使。其叔冯耿光，晚清时任军咨府第二厅厅长，辛亥议和时参与南北议和。受到家庭传统的熏陶和父辈的影响，他刚满16岁，便赴法留学。后来又赴比利时学习航空及无线电知识。学成后遍游欧美实习考察，回国后一直在航空界工作。冯武越先是到辽省，任航空处科员，后而进阶成为三、四方面军团部外交处科长，同时他还担任张学良的法文秘书。之后因为创办画报，他才辞去所有职务。

冯武越从小就热衷办报活动。在他十三岁的时候，就已经同吕葛候在北京合办了一个誊写版的《儿童杂志》，这也为他后来创报立下了根基。之后他还创办了《图画世界》以及北京的一本电影周刊，虽然由于各种原因都被迫停刊。除了自己办刊，他还参与《图画周刊》、《益世报》等的经营监察，办报的经验逐渐丰富，最后终于在1926年创立《北洋画报》。除了创办画报，冯武越也非常喜欢收集画报和研究画报，是我国最早研究画报的人之一，在《北洋画报》上有不少谈论画报的文章，如《画报谈》，《平沪画报潮之涨落》，《画报进步谈》。他办画报的理念先进，不断吸收外国画报的编辑方式及思想，并做出了大胆探索。使《北洋画报》卷卷都有新的变化，为中国画报的发展增添不朽的笔墨。

冯武越是一个爱好十分广泛的人。除了传统的书法字画，他也热爱摄影。在创办《北洋画报》后还创办了“北洋摄影协会”。1927年还在《北画》举办了“北洋画报美术摄影第一次悬赏竞赛”，并连续登出竞赛获奖名单及作品，使得画报社成为联络北洋摄影家和摄影爱好者的一座桥梁。广泛的兴趣，成就了他文化活动的称誉。也因此它的人脉尤其广，美术界、戏剧界的名人如徐悲鸿、梅兰芳、尚小云、方地山、黄二南等都是他的密友。他们都纷纷在《北画》上刊登作品，

极大地提升了画报的内容品质，也为画报赢得了更多的受众。冯武越本人也经常将作品发表在画报上，如游记《南游杂记》、小品文《国民体育精神应普及化》、画作《松》。1935年11月他在《北洋画报》发表了最后一篇作品之后退出公众的视线。1936年5月他因肺病去世。好友刘云若在其主编的《商报画刊》为他出版纪念专刊。

2.1.2 《北洋画报》的发展轨迹

1926年7月7日，《北洋画报》创刊，最初为一周两刊，四开四版，售价大洋四分。创刊号上如此写道：“中国的报纸杂志，就现今人民知识程度而论，也算够发达的了。然而社会所最需要的画报，却还十分缺乏。画报的好处，在于人人能看，人人喜欢看，因之画报应当利用这个优点，容纳一切能用图画和照片传布的事物，美术，科学，艺术，游戏，种种的画片和文字，画报均应刊登，然后才能成为一种完善的报纸。这样组织完备的画报，中国还没有一个。所以同人按着这个宗旨，刊行这半月刊，将来发达以后，再改为日刊，也说不定。”^[9]在创刊的初期，画报大量刊登奉系军阀的图片和文字，其原因一是由于张学良是主要资助方的原因；其二，也是更重要的原因是由于新闻、图片素材储备不够，所以只能从这些容易得到的素材下手。之后随着稿件、图片等各种素材的丰富，画报的内容页逐渐充实，增加时事、书画、摄影、电影、八卦等方面的消息报道。后来因为稿件图片量太大，于是画报决定出版《北画副刊》。不过由于印刷条件有限，出版经常延期，《北画副刊》只出版20期便宣告停刊。之后画报还做了扩充版面的尝试，但均因为技术的问题最终搁置。从224期开始画报由一周二版改为一周三版，每周二、四、六出版。内容没有太大变动，只是专刊的数量有所增加，涉及面很广。1928年6月“北洋画报社”成立，报社开始进入多元化经营，销售代理图书和自印图书。1933年由于冯武越自身的身体状况以及张学良辞职的问题，他把画报兑给了“同生照相馆”的老板谭林北。

老板更换之后，画报社的人员没有大的变动。报纸的内容有局部变化。淡化了时事政治的内容，“西安事变”、“七七事变”等重大政治事件都只是简单地报道，并没有深入的探讨。增加了电影的内容，各种电影明星照片开始大量的出现

在画报上。除此之外还增加了对男女、恋爱、婚姻的讨论，各式的两性关系的小品文和插画在画报上都是常见的。再有就是增加了文学作品，题材也很有趣味。从版面的组织来看，谭林北时期比冯武越时期要更加规范，第二版刊登小品文和“曲线新闻”。第三版为“电影专刊”、“戏剧专刊”以及书画作品、雕刻、诗歌。“七七事变”爆发后，日军于大举进攻天津，一时天津对外交通中断。7月29日，在出完最后一期后，《北洋画报》停刊。画报总出版1578期，时间持续11年零22天。

2.2 《北洋画报》的宗旨、特点及受众分析

2.2.1 闻、术、识三真味

画报的宗旨和特色都直接影响着画报的生存发展，也间接影响着它的受众群。宗旨是整个画报的灵魂，而特色就犹如精致的五官和健壮的四肢，整体形成了一个有血有肉又唯一的个体。传播时事、提倡艺术、灌输知识，《北洋画报》正是秉承着这样的理念，制作完成了一期期的刊物。

1. 传播新时事

报刊杂志作为媒体，其最重要的作用就是以最快的速度传播新时事。相较于主观性强的文字信息，图片能够记录新闻时事的最真原貌，使人一目了然。所以到了19世纪晚期，以图像为主要内容的画报的出现，让大多数中国人第一次有可能用自己的眼睛亲眼看到世界的样子。画报成为当时中国人了解外部世界的途径之一。《北洋画报》作为北方数一数二的刊物，新闻时事无疑是画报内容的最重部分。就如从“九一八”事变后开始，画报将大部分版面用于报道抗日救国报道。第745期《北洋画报》吹向了抗日总动员的号角，一篇《发起全民众誓死抗日运动》号召全国人民不分性别年龄，誓死抗日，不与日本人合作。并且对积极参军加入到抗战行列的人进行了赞美，第748期《七女子从军记》、第748期《国难中之母亲》都从不同的角度表扬抗日的军民。之后还在第693期《北洋画报》刊登反日十戒的标语“一，不买日货，二，不用日货，三，不装日货，四，不用日币，五，不搭日轮，六，不与日人来往，七，不替日人工作和不雇佣日本人，

八，不存款于日人银行，九，不接济日本粮食，十，不往日本经商求学。”以实际行动抗日。虽然在更换了老板之后，画报的政治性逐渐减弱，但它本身传播时事的宗旨也没改变。

2. 提倡新艺术

无论是《北洋画报》的创刊人冯武越还是前期的赞助者张学良，都是钟情于艺术之人。张学良本身就是热爱书画。而与之并称“民国四公子”的其他三位，艺术的造诣都很深厚。他曾对另外三位说：“我打算办一份《北洋画报》，作为各位展示才学的场所，也算为后人保留下一些国粹精华。”当时在座的都齐口称赞^[11]。再加上冯武越与徐悲鸿、梅兰芳等一众艺术家都极为相熟，《北洋画报》与艺术的结缘就更为深厚了，素材的来源得到保证。此外除了最新的摄影艺术、油画艺术、还有后来的时兴电影艺术都是画报的常客。这些素材众的一部分在提倡艺术的同时，也是服饰风尚的导向。服饰风尚本身就是生活中的艺术，

3. 灌输新知识

20 世纪中国动荡难安，烽烟四起，人民生活在水深火热之中，有识之士强烈的社会责任感油然而生。宣传西方先进思想和理念是改变国之现状的一个途径，而画报无疑成了重要的媒介之一。《北洋画报》除了灌输少量启蒙性质的知识，更多的是基于一定的知识修养后的批判和解读。比如分为二十二部分刊登在画报上的《基督教圣经中所记的性生活及其道德观》^[12]就是非常好的一篇介绍知识的文章，把对于国人来说陌生的圣经变得浅显易懂。象这样的文章还有很多，如俞勋的《断后龙袍之考证》^[13]和大弓的《三国演义杂谈》^[14]等等。

2.2.2 繁、美、粤三特质

在 20 世纪 20、30 年代，画报这种题材的刊物也不算少。除了《北洋画报》，如上海的《良友》、北京的《玲珑报》《图画世界》都是当时比较出名的画报，在各地都有一定的读者群。相较于这些画报，一报多刊、女性视角、广东情节都是它的特色所在。尤其以它虽刊出于天津却心怀南方的广东，这种南北相互碰撞融合，自然使得画报显现出新鲜的一面。

1. 一报多刊

《北洋画报》最大的特色就是一报多刊。副刊，指的是报刊上刊登文艺作品、学术论文的专页或专栏，天津人称之为“报屁股”，是报纸的重要组成部分。许多报刊如《新天津报》、《民国日报》等有影响的报纸都出版过画报，并随报作为副刊附赠。但画报出副刊，《北洋画报》在国内却是头一遭。《北画副刊》专门用来登载长篇文字、小说、笔记、漫画之类，以文字为主，漫画为辅，广受读者喜爱，尤其是武侠小说之类，为增加销量做了许多贡献。但由于印刷条件不佳，版面的增加常常导致印刷误期，于是《北画副刊》仅仅出版20期就夭折了。

除了副刊外，在11年间画报还出版各类的专刊800多期。在《北洋画报》上，主要有“戏剧专刊”、“电影专刊”、“儿童专刊”、“高尔夫球专刊”，以及一些各纪念日专刊、人物纪念专刊、各种艺术团体来津表演专刊、各高校运动会专刊等等。《北洋画报》上林林总总、形形色色的专刊，为读者提供了选择的空间，读者可以根据自己的喜好来挑选自己阅读的内容。《北洋画报》通过副刊、专刊的编辑策划，既为受众提供了各式文化信息的养分，又因此得到了读者的追捧。

2. 广东情结

翻阅《北洋画报》，就会发现关于广东的报道随处可见，其详尽程度更甚于天津本埠新闻。为何《北洋画报》会有如此深厚的广东情结呢？这当然与画报老板冯武越和谭林北都是广东人有关。报纸的内容往往都要受到编辑个人主观意识形态的影响，《北洋画报》也绝对不会例外。画报推崇艺术，广东艺术也是其中一部分。岭南画派是中国画派中很有特色的一个分支，涌现了很多名家名画，许多小有名气的岭南画家的作品都出现在《北洋画报》上。除了绘画，编辑们对粤剧和广东音乐画报也很关注。《北洋画报》曾经出版过5个专页，报道了旅津的广东音乐会和其表演的盛况。第383期《北洋画报》还为庆祝旅津广东音乐会成立15周年出版了纪念专号。除此之外，对于广东的风土人情，画报中许多游记、散文都有涉及。1932年冯主编回乡养病，写了《南游杂记》34篇和《再度南游杂记》11篇，游记涉及到广东的方方面面，就如同一个了解广东的小窗口，为读者增益见闻所开。

3. 女性视野

女性一直是《北洋画报》报道的重点，这完全可以从画报上图片男女所占的比例来验证。如第500期画报中共有7人物图，其中男性占2，女性占5。这对本文研究的服饰风尚提供了极其丰富的素材。《北洋画报》以灌输新的文化为己任，对于女性地位的提升是新文化所提倡的重中之重。穿着新潮、打扮入时，身体健美，拥有自己的职业、家庭和独立的人格，这些新女性的形象，活生生的以纪实照片的形式展现到读者的眼前。第132期刊登了一篇题为《汉上放足热》，318期又发表文章《提倡天足的绝妙文章》，提倡将社会上苦难的妇女解救出来，并帮助独立自主，成为时代的新女性。1926年的“法国无线电美女之奇观”、“美国电影明星克莱拉波之短发”，通过自我意识的觉醒，从生活审美中入手，勇敢地展示自身的女性美。运动装和泳装的亮相也就意味着女性思想真正的解放。1932年起，泳装照片开始频繁出现在画报上。尽管那时的泳衣还显得相当保守，上衣和短裤是连在一块的一件套式，无袖圆领。但出现在画报封面上着泳装照片无疑在向世人宣告：女性真真正正彻底地从“长衫、长裙”中解放出来。

“妇女解放的第一个先决条件就是一切女性重新回到公共的劳动中去”^[15]

《北洋画报》刊登了许多职业女性的照片，其中包括了中国第一女外交家郑毓秀女士、美国哥伦比亚大学的商界名人刘琳卿女士、女画家张紫英女士、社会活动家宋庆龄女士等等。除此之外画报对于对女子作家及其作品也进行集中报道。过这些有针对性的报道，向妇女展示了不同的职业想象，引导广大妇女通过学习新知识，使自己成为一个与男人平等的就业主体，事业家庭兼顾才是新时代女性的标志。1934年《北洋画报》刊登了一系列的照片，题为“西洋妇女家庭生活”，刊登西洋妇人在家庭中的六幅照片。通过这个向中国妇女展示了新女性在家庭中的地位和生活状态，在家庭中她们有自己的空间和追求，为中国妇女在家庭中的形象提供一个参考。

2.2.3 崛起的市民的声音

20世纪20年代之后，随着天津的工业化、城市化的进程，天津的市民群体也发生了巨大的变化，天津市民阶层的崛起。中国的市民群体结果不同于西方，商业的发展超过产业的发展使得中国的市民群体相对复杂。近代天津的市民可分为四大类：1、资本家：由买办、商人、绅商、官僚军阀、清朝遗老遗少等所组成

的。2、职员，又分为三类，新式职业职员、就职业专业职员、20年代后接受教育的青年。3、由天津周边的农民转业成的工人。4、苦力，均是来自周边省份的农民。这其中对于《北洋画报》最重要的就是20年代后接受新教育的新型知识分子，他们是画报的主要受众。这类新型的知识分子一部分是留学国外归国的学生。经过新式教育机构培养出来的学生，如画报的创办者冯武越。“自1872年中国正式派遣学生留洋，至1911年为止，各省派遣的留学生约3,320人，加上自费留学，共有数万人。与此同时，国内新式教育机构自行培养的各类学生，在民国初年（1911年）就达2,933,387人，3年之后达到3,643,206人，1916年达到4,034,893人”^[16]，这些留学生在毕业后大都选择了上海、天津这样的大都市。还有一部分知识分子源于士绅阶层，这类人有些成为学堂教员、律师，还有些成为近代报刊的编辑或是独立的写作者，如《北洋画报》的编辑吴秋尘就属这一类。

3. 《北洋画报》中的服饰时尚审美差异及取向

中西服饰之间横亘着一条界线，这是一条由文化差异所产生的界线。中国服饰是内敛而含蓄的，在宽衣博带的包裹之下，人的肢体被较大程度地遮掩着。西方服饰是张扬而开放的，人体的特征和两性的差别被突出和夸大。这两者碰撞的火花经千年也不散，并且依旧炫目。

3.1 《北洋画报》中的中西服饰时尚审美差异

中国的服饰从外观到内涵，从形态到款式都无不在体现中国的传统文化。世界上有些地区，如中国、罗马和希腊等在服装上已经有了比较稳定的样式和类型。这种比较稳定的式样和类型表现的是宽衣博带的松散人衣关系，以及较为简单的上下连属或是上衣下裳的服装类型；而西方服饰中“变化不定的样式”一般都具有复杂的款式和结构。

西方在文艺复兴时期，男装的作用之一就是突出男人雄性的特征，其造型具有饱满的胸和宽阔的肩，甚至在前胸和双肩加上填充物以使上半身显得雄壮，下

面仅穿贴身的裤袜，这其实也是一种对性的张扬。上身的雄伟和下身的紧窄形成鲜明的对比，塑造出倒三角的造型。而那时的女装则是塑造出正三角的造型，紧束的胸衣和夸张的蓬裙。20 世纪以来，对男女性别差异的强调更是突出男人和女人的性别特征为代表。如突出女性某个特定部位——具有凹凸感的胸和臀部，突出女性葫芦形的身体和曲线。

3.1.1 天人合一和人为塑造

分析《北洋画报》早期的照片，就可以看出中西方在服饰审美的差异。1930 年前画报刊登了许多美国无线电影的美女明星的照片如克莱拉波、瑟乐等，或是反光面料的超短包身连衣裙，或是窄腰短上衣加打底裤。头上戴着严厉的蝴蝶结装饰，脚踩露趾高跟鞋，这些装扮无不充分显示美国30年代的夸张性感流行风格。西方将“美”作为女性的代称，所以西方女性的礼服在社交场合可以公开裸露，突出女性身体的魅力。反观中国的服饰，在保持服饰原生态的前提下，是典型的宽衣深袖。人的形象在照片上显得模糊，仿佛能溶于背景。“天人合一”的概念被直观的表现出来。所谓“在天成象”，在服装则表现为宽衣博袍，以量的博大与多层次表现天的恢宏。

“天人合一”追求的理想是中国传统文化的哲学观和世界观中最为突出的地方。“昔者先王，未有麻丝，衣其羽皮。后圣有作，治其麻丝，以为布帛”^[17]，又有“古之民未知为衣服时，衣皮带茭，冬则不轻而温，夏则不轻而清。圣王以为不中人之情，故作诲妇人，治丝麻，拊布帛，以为民衣。”^[18]可见，在远古的时代“天”与“人”“衣”就存在一种密切联系。

之后无论是战国时期的天地有大美而不言，还是汉代的天道自然，魏晋南北朝的得意忘象，以及唐五代同自然之妙，宋代的身即山川而取之，都无不在体现人与自然的和谐。在这样的儒家思想影响之下中国传统服饰思想，更倾向于文质彬彬、不饰于物，甚至在于魏晋时期的解衣当风。这和中国的思维和审美方式有很大关系。

《周易·乾卦·象言》有云：“大人者，与天地合其德。”^[19] 中国人将“天人合一”作为服饰艺术的至高境界来追求主要表现在两个方面，一是注重追求人和自然的和谐之美，另一个则是追求人与社会的和谐之美。这些从中国早期对于

“象”、“数”的追求可以看出，中国人对自然是以一种崇敬的态度，将自然纳入服饰之中。因此以汉族为主流的封建社会在极长的时间内追求的都是宽衣博带的服装样式——人与衣之间有着足够的空间，保持者一种距离与和谐。中国传统服饰大部分是依存于人体的——人穿上它有型，脱掉它就是缝缀在一起的布片。出于顺应天道的逻辑，中国的古代统治者在进行具



图 1.1

《北洋画报》1929 年，第 353 期，第三页

体服饰实践时，总会以此为借口，设置贵贱有别、服位有等的阶级秩序。当然这种所谓的“天人合一”其实更近似一种危险的和谐，因为“人”是服从“天”，服饰的作用就在于“垂衣裳而治天下”。在《北洋画报》中清末照片中，清廷官员和外国使臣并立，中国服饰的特色一目了然。长袍及脚踝，走起路来衣袍哗哗作响，凸显气势却拖沓不便。外袍里袍里衣都是宽松的形制，穿着起来大腹便便

却没有挺立的精气神。使用的衣料花纹色泽都华丽肃穆，增添了气质却又掩盖了男性的阳刚之美。再看外国的使臣，虽然衣裤的布料不如清官员的华贵，但腰带、垫肩以及衣裤的长短比例都更显露了男性的刚毅挺拔的线条。中国古代的传统服装在与西方服饰相比在一定程度上来说轻实用，重装饰；轻结构，重纹样。相较于复杂的立体剪裁，更乐于从纹样和颜色上表现精神内涵。

中国传统原色细分起来有上百种，所有颜色的配料都是取自自然，而按的名字也与天地间各色事物相对应。像桃红、鹅黄、葱绿、鸦青、丁香、月白，形象而又添韵味。红色，平安喜庆，适用于各种喜庆场合。黄色，明快又极富活力作为很长时间的皇家专用色，在清朝结束之后重归

于民间，在民国时期常常应用于旗袍。绿色象征着生长、希望，不激烈，舒适而柔顺。蓝色，尤其是青花蓝，是中国的传统色，给人莹润、含蓄的美感。紫色，则显得高贵、富丽，被王公贵族选所喜，战国时期的齐桓公就是紫衫的追捧者。

图 1.2

《中国服装史》华梅著.
天津:天津人民美术出版社, 2004. 第
45. 48. 49 页



黑色，则是成熟、庄重的代表，是中国男子衣衫常用的颜色。白色，最能凸显人的纯洁神圣，清代，常在其他颜色的衣料上镶上白色花边、或是配上一条白色的纱巾，以寓意吉祥。各色的衣料再加以搭配裁剪，真可谓是美轮美奂。《北洋画报》中 20、30 年代的服饰由于制作工艺的进步，衣料的花色也变得多种多样。但受到西方服饰审美风尚的影响，颜色都比较素雅，尤其流行蓝色和青色。

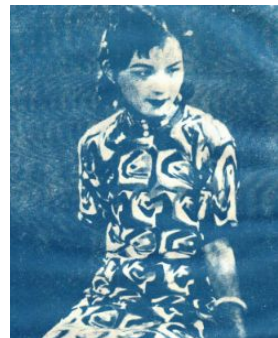


图 1.3
《北洋画报》1931 年，第
689 期，第一页

传统的中国服饰纹样可分为动物纹、植物纹、几何纹、山水纹及其他。动物纹饰采用织绣和印染等工艺，较常见的图案是仙鹤、龙凤、锦鸡、蝴蝶、孔雀等图案。这些图案多采用写实手法，纹样形象生动，布局清晰。动物的纹样也寓意深远，凤凰与太阳云朵一起，寓意着“丹凤朝阳”；仙鹤和松树组合寓意着“松鹤延年”。植物纹饰在旗袍在实际应用中非常广。植物也同样被人们赋予美好的寓意，常见的缠枝花纹、莲纹、团花、岁寒三友、瓜瓞绵绵（南瓜与蝴蝶）。还有一些写意与写实相结合的山水纹饰，主要表现山水乡居、亭台楼阁、田园风光。除此之外还有一些文字纹、人物纹、器物纹，如“五福捧寿”、“八宝纹”。这些花纹寓意深刻，虽然图案精美但过于华丽，所以到了 20 世纪 30 年代多是使用在特定的场合。《北洋画报》中的流行花样更多的是几何纹路、树叶、花朵，或者直接净面素色。简洁明快的风格更能突显新时代女性青春向上的精神面貌。

不同于中国传统“诗”性的写意法，西方服饰更倾向于通过“思”的写实法来塑造美，这种特点在文艺复兴时期的女装造型上达到了顶峰。西方文化在文艺复兴之后更加侧重个体与张扬个性的彰显，其服装体现的更多的是人与衣服之间的关系，人和衣服时相对抗的关系，其对抗得到的结果是塑造最美的形态。女性用紧身胸衣，勒出丰满的胸部和纤细的腰部，并用裙撑撑出一个体积庞大的下部，从整体上在自然的人形之外塑造一个人形。除此之外，还在脖子上围上一个硬又大的褶皱领子，羊腿袖子高高耸起，全身缀满珍珠和宝石。这样的服装是极美的，但人在这样沉重的束缚之下，只能变成穿着衣服的傀儡，毫无自我。当然这是西方服装的特征发展走向了一种极端。但就其通过服装造型的改变对身体的修饰和塑造来说，与中国的传统服饰是大不相同。

3.1.2 平面剪裁和立体拼接

天人合一和人为塑造的差异，使得中西的服装造型上有着区别，这种区别更多的体现在平面和立体上。《北洋画报》12年之中旗袍的发展从最初的肥大的旗装到剪裁贴身的短款旗袍就体现了这一冲突以及融合。中国传统服饰经历数千年，整体特点在于基本顺应人体的结构趋势，一直以自我调节的状态，以一种“无



图 1.4
《北洋画报》第 477 期，
1930 年，第二页

结构形式”来发展，所以立体造型在近代之前都没有出现。中国的传统服饰注重在服装平面上镶、缛、绣贴、烫、盘、嵌等反复的手段进行装饰。女人在古代的服装设计师的眼中俨然成为一座大观园，一切可以堆砌的东西都同时放在了平面的衣料之上。除了汉族服装，中国的少数民族服装在结构上就比较复杂，各式的拼接、褶皱都创造了空间感，但就整个大的趋势而言二维的平面造型是主流选择。到 20 世纪初期，无论是满清贵族的旗装还是汉人穿的上衣下裳的套衫，都还是平直的结构。衣服的基本形状都完全可以通过

“一剪法”来完成。有一定地位妇人其服饰的镶滚可谓是相当的繁复，十八滚绝对不算虚言。有些地位尊贵的妇女旗装上还有象征等级的补图，图案生动华丽。

西方服装在 14 世纪之后更注重立体造型在塑造人体美的作用，服装设计被当做在面料上的建筑。人体本身成为服饰的基底，服饰则在基底上创造出各种令人咂舌的形状。

造型上的差异就早就了服装结构上的差异造就。西方服装由于要塑造立体的形状，衣片分为前片、后片、侧片，前后片又各分左右两片，如果再加上前有公主线，后有刀背缝、领子、袖子，总的完成一件衣服得要十几个衣片拼接组合才能整体成型。而中国的传统服装袖子和一身都是一体裁制的，衣袖是同一块布料。西方之所以需要这么多衣片是在于，他们要突出人体的设计观念。如何才能使衣服更加贴合人的身体曲线，像中国式的一剪法是绝对



图 1.5
《北洋画报》1931 年，第 612
期，第二页

不行，所以必须通过多块布料立体拼合有凹有凸，才能达到需要的效果。有一些用料厚重、内衬完整的西装甚至可以在不需要任何支撑的前提下直接立于地面上。当然发展到 20 世纪初期，西方的服饰在总体还是在多数人能够接受的范围之内。剪裁依然贴合身材，但是没有那么的夸张。婚纱作为从西方引进的服饰之一，无论是布料的颜色花纹还是整体的概念都与中国传统的婚礼服饰有显著地差别。《北洋画报》中刊登的西式婚纱的结婚照到 30 年代中期变得非常多，白色的纱料通过层层叠加，或是鱼尾裙、或是蛋糕裙，收腰提臀丰胸，修饰了女性的身材，又蕴含了纯洁美好的意味。

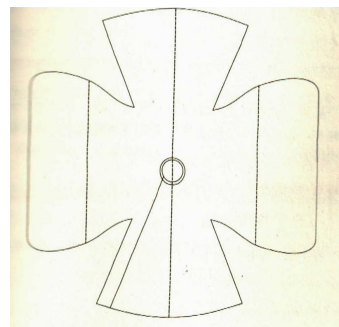


图 1.6 一剪法
《中西服装发展史》冯泽民著.
北京：中国纺织出版社，2005，
第 70 页

与西方不同的是，中国传统上一般用很少的衣片制作服装，服装的整体结构也极为简单。就算如清宫廷贵妇的氅衣，纵然花团锦簇，华丽非常，但都在于用料和镶滚之上，与衣服结构没什么关系。

在裁剪的问题上，中国传统都是采用建立在量体的基础之上的平面剪裁方式，在布料上直接裁剪。而工艺往往都是通过手工缝制，没有一定的模板全靠制作者的丰富经验。由于西方服装需要整体布料被分解成许多部分，其各部分要想完美的拼合在一起需要的精细度较高，所以 20 世纪之后出现“样板”，用硬纸壳做裁片也成为西方剪裁的主要使用工具。小型的缝纫机也逐渐开始使用。这就为了 20 世纪之后服装产业的大规模生产创造了条件。

3.1.2 趋同——中国的“世界风格”

中西服饰的交流、融合以及再设计是一个永恒的话题，至今仍在服装界被广泛关注。

从历史上来看，在十三世纪末和十四世纪初之前。东西方服饰文化大致趋于相同，都是基本无结构形式。之后东西方服饰的结构形式开始分道扬镳，东方仍然保持传统的无结构，而西方出现了有结构的服装形式。二十世纪 20、30 年代，伴随西洋文化的传入，中国服装首次出现有结构的洋装结构形式，洋装与本民族服装形式同时并存的局面就此产生。中山装和旗袍就是这种局面下的产物。西装外套或是针织衫加旗袍的穿搭在《北洋画报》甚是常见，外套宽大英朗，旗袍秀

丽柔和，刚柔并济中西交融。

二十世纪70年代，西式有结构服装文化风格大量涌入了中国，有结构形式的服装成为大势趋向。可与此同时在国际流行服装舞台上一种被称之为“无结构形式”的设计风格却开始盛行，东方文化向西方延伸局面已经初见端倪，80年代之后它已被广泛认识并推广。这种变化从各国的顶尖服装设计师的设计上都可以看出，如法国设计大师伊夫·圣·洛朗的“中国风格”，还有意大利高级时装设计师瓦伦蒂诺·加拉瓦尼的“花瓶刺绣”的设计。许多西方设计师们再次把眼光投向了东方那质朴高雅，超脱和谐的艺术风格。

世界文化的大同化趋势，使两种风格迥异的审美服饰文化相互作用影响并共同发展。“洋为中用，中为洋用”不仅是20世纪20、30年代时尚审美在《北洋画报》中的体现，更是成为以后服装领域发展的必然趋势。沈从文先生曾谈及服饰文化时写到，“服装反映的不仅仅是个人的穿着情操，还是这个民族的一种深厚悠久的历史”。世界服饰文化的相互交融在促进各国之间的友好关系，以及科学进步的同时，还加强了各民族间深层次的了解。在多元化、多样化、多层次的文化交融中，民族文化精神以它丰富的表现形式，反映了社会的政治变革，经济变化和风尚的变迁。传统的文化内涵和独特的审美意韵，给现代服饰带来了新的冲击，也为现代服饰文化增添了新的亮点。如何看待东西服饰文化的交融，如何处理好各民族服饰文化的独特性和多样性这些问题是只得我们思考的。文化之于服饰是内在的精神、服饰则是文化传播的载体，只有两者完美结合，才能促进东西方服饰的健康发展。

3.2 《北洋画报》中的中国民众服饰时尚审美取向

1911年，辛亥革命的爆发，废除延续千年的封建帝制，建立了中华民国。民国成立以后，清朝的服饰制度大部分被废除，传统服饰从此发生了变化，在此之前的服装款式多以遮蔽人体的宽袍大袖为主流。之后20、30年代，随着西方政治、经济和文化影响的不断扩大，中国的传统服饰面临着极大的冲击，有结构的洋装结构形式被广泛应用，洋装与本民族服装形式同时并存就是这个时间段的主题。这时期的是中国服饰史上的特殊时期，中西两元碰撞和融合极为激烈，西式的服

饰也逐渐进入到中国人的生活中。同时通过西方流行时尚与中国民族传统服饰的交锋，创造出既具有现代性特征又不失民族性的服饰，旗袍和中山装就是最典型的代表。

3.2.1 服装

20世纪20、30年代有三件衣服应该是中上阶层女性都有的。这一点从《北洋画报》中深有体现。民初的改良式汉装、剪裁得体的旗袍以及缀上蕾丝边的洋装。她们皆有特色、各具风情，分别代表了一定时期的女性的审美取向。

1. 汉装-旗袍-洋装

民初的大多数女性，对于服饰的改易是极其谨慎的，清末的服装仍然是主流，满汉的服饰基本保持原来的样式。而且由于革命的成功使得许多满族妇女更倾向于穿着上下分体的汉装。只是这个时候的汉装，已经将上袄下裤的格式改成了上袄下裙，衣服更为贴合身体，上身收的比较窄，袖口呈喇叭状，右开襟，左右开衩，高领或是元宝领。裙子也有所改变，镶滚变少，更为素净，裙长至脚背。这时期的学生和青楼优伶取代贵族妇女成为时尚的先锋。学生们受到日本女装的影响，高领修身上衣配以黑色的长裙，不戴首饰素面朝天，谓之“文明新装”。娼妓优伶由于工作的需要，不受传统服装的束缚，更加能标新立异创造出新的服装形制。

动荡、混乱的时代使中国人对本民族的思想文化进行激烈的批评和自省。各种外国思潮艺术流派涌入中国，无论是政治、哲学、教育、艺术还是生活方式都被深刻影响。再加上中国的报刊传媒的发展，新的生活方式、审美趣味都通过报



图 1.7 清末妇女的汉装
《北洋画报》1927 年，
102 期，第二页



《北洋画报》1927 年，第 56、62 期，
第三页

纸、杂志的宣传被广泛传播。20 世纪 20 年代之后画报这一产业也逐渐兴盛，服饰通过各种照片、时装绘画、广告、漫画被介绍给广大的群众。许多美丽、摩登的女性纷纷登上画报、杂志的封面，成为时尚的范本。贯穿整个 20 年代，女性服饰的时髦摩登让人眼花缭乱，而这种时尚美又

是建立在人体美的基础之上。1920 年刘海粟的裸体绘画就在社会上产生了巨大的震动,之后的天足天乳运动将女性从层层束缚中解放出来,再加上这时期短袖、曲线、贴身、高开衩的旗袍这些都标志着中国的社会审美进入了全新的时代。

20 世纪初汉人妇女穿上了旗袍,这是让反清革命者大吃一惊的事。之所以女性选择旗袍这与女权运动有关,在这个时期的袍被赋予男子平起平坐的含义,因为在此之前汉人女子一直都是“三绺梳头,两截穿衣”。女性从属于男性的社会中,服装样式一直在延续的基础之上没什么本质性的变化。但当女性要打破这种桎梏,寻求与男性平等的地位之时,女性服装的风格变化速度令人乍舌。

旗袍与早期旗人穿的旗装有很大的不同,除了工艺制造上的差异,最为显著的一点就是对于现代的审美的关注,充分的展示东方女性的曲线美。在 1929 年的南京国民政府制定《服装条例》,将旗袍确立为国服。

西式服装也是时髦女子极为喜爱选择,许多富裕的女子、明星以及热心政治的女士都常常穿着西式衣裙。这时期的西式服装主要有连衣裙、西式上衣、短裙、毛呢大衣。



图 1.9
《北洋画报》1936
年,第 1524 期,第

30 年代堪称为旗袍的黄金时代,几乎所有的女性都接受了这一服装样式。上海作为旗袍的策源地,让旗袍的绚丽多姿传播到中国各地,甚至享誉世界。这其中尤以海派旗袍为最耀眼的明星。海派旗袍完全脱离满足旗袍的局限而完全贴合女性胸、腰、臀的曲线,其流行款式变化极快,变换各种搭配让人眼花缭乱。再加上与新兴媒体的合作,各种博览会、选美会、时装展示,海派旗袍得到了充分的宣传和推广。

30 年代的前两年,旗袍沿袭了 20 年代末的风格,流行短旗袍,腰身收紧,整体贴合身形;1932 年以后,旗袍开始逐渐变长,长度到脚踝或腓部以下,只有配上高跟鞋才可以行走;1933 年一些交际明星穿着高开叉的旗袍出入交际场,衣衩的高度甚至及臀,之后由于明星效应,这种高开叉的旗袍开始盛行开来;一直到 1935 年后,交际花陈玉梅等又开始提倡穿着低衩的旗袍,这之后旗袍的开衩又突然变低,而且旗袍的下摆变得长,几乎拖地。不过由于袍身过长,累赘又不实用很快就被淘汰;之后随着抗日战争的爆发,旗袍就恢复了便于行走的长度。30 年代的旗袍的袖子也逐渐收短变窄;到 1937 年后已经变成无袖的马甲形制。

就装饰而言，30 年的前期，旗袍也曾流行花边装饰；到后期中西合并，在肩袖和底摆处加上西式的蕾丝荷叶边。旗袍本身的布料不再使用大面积的刺绣、镶滚，整体看起来十分精致。西装外套与旗袍搭配这 30 年代也是极为盛行。除此之外，《北洋画报》中常常出现的舶来的针织衫、绒线衫也是春秋季节的抢手物件，与旗袍搭配典雅又温暖。

当然除了旗袍，一些新派的太太小姐也很追崇洋装，秋季喜爱穿着细腰窄袖的长裙，料子用的多是各色的呢绒。夏装多为乔其纱的连衣裙，吊带式的内衣都清晰可见，肩袖装饰丰富。还有一些女子喜欢穿着西式上衣就灯笼裤、长裤或是短裙。明星交际花的西式礼服就更为大胆，胳膊、胸口、大腿都暴露出来。

2. 西装-学生装-中山装

史料记载，中国人自己制作并穿着西服是在大城市开埠后兴起的。1864 年，上海虹口区百老汇一带有人摆摊销售进口呢绒，这为后来西服的制作创造了物质条件。1880 年信孚成记西服店在广州创设了；1896 年上海的第一家西服店和昌西服店在四川北路开张；905 年宁波人李来义在苏州开设李顺昌西服号。这些可谓是西服的肇始。

民国初年，在处于激烈的政治斗争和武装斗争的政府，颁布了了一系列关于复试礼仪的法令，其中《服制》对民国男女正式礼服的样式、颜色以及材质进行规定：

...

第二条 大礼服如图一。料用本国丝织品，色用黑。

第三条 常礼服分两种。

一 甲种式如第二图。...

二 乙种袍褂式如第三图^[20]

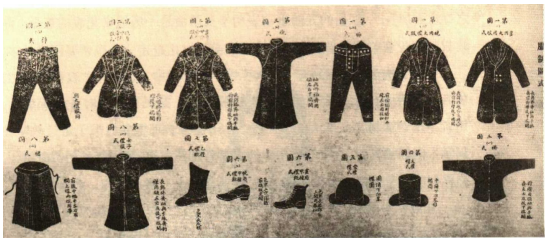


图 1.10 1912 年民国颁布的《服制》条例附图
《中国衣经》缪良云著，上海：上海文化出版社，2000，
第 74 页

由此可见，西洋服饰被作为礼服的选择之一，而且是优先选择。西服的样式，基本照搬夕阳服装，是英国绅士型的燕尾服样式，主体颜色为黑色，领形为尖角驳领，下领片饰以缎面料子，下身穿着黑色西裤，长裤边缘前有缎面条饰。头戴硬胎圆筒黑色礼帽，衣领系硬质领结，配有白衬衫、背心、白手套及黑色高通漆

皮皮鞋。颁布新的制服，其意义不单单是易服改元的象征，也是第一次用法律的手段将西洋服饰直接的引入中国。当时的国民政府人为要让中国从古老的农耕文明过渡到工业文明，繁琐的长袍长裙已经显得累赘多余，而现代更为简洁短衣短裙，更能适应高效的生产生活，所以服饰西化是历史的必然选。

确立一种完全不同于中国衣冠文化的西式制服，并不符合中国的中庸之道，甚至有些矫枉过正。但正因为这种看似偏激的选择，使得中国的服饰文化在短时间有了相当大的变化。辛亥革命之后，国内穿着西服的人越来越多，再加上国产缝纫机的问世使得，服装的生产逐渐由手工转向机器制造。西装的样式也被逐渐定格下来，作为半正式礼服，翻驳领，左胸开袋，衣身左右开袋，有单排或双排纽扣，一般为一粒或两粒钮，与背心、西裤成三件套西装。料子以毛呢为主，颜色多是黑蓝白。普通的西装为翻领、装袖、开襟，衣长及膝。西式衬衫、翻领、装袖千开襟，胸前有贴袋，袖端有衬袖口。西式长裤，合体挺括，多用毛呢及棉织布制成。西装有时还与毛衣、衬衫一起搭配，毛衣亦称绒线衫，随羊毛毛线输入始兴，有手工编织和机械编织之分。

知识界对于西服的态度是各不相同、见仁见智。关于西服改装的讨论也一直



图 1.12 中山装
《北洋画报》1929 年，第
291 期，第三页

没有停止过，许多报刊杂志还对西服的穿着方式、搭配进行指导。即使是有指导，但民国初年将衣服穿着演绎成“亦中亦西”“不伦不类”的情形是相当常见的，西装东装汉装满装应有尽有。这种光怪陆离的情形，背后是两种文化的碰撞。《北

洋画报》中礼帽搭上袍衫额穿着方式随处可见，虽然乍看起来有不协调感，但也是一段时期内的流行趋势。

除了大礼服和一般的西装，学生装也极为受欢迎。这种来自日本的一种改良西式服装，通常为立领，有三个暗袋，七粒纽扣，常为黑色深色或浅色的布。孙中山先生就十分喜爱，这在当时以西装为尊的政界来说是极为罕见的，固有“先生喜服学生装”之说。之后这种服饰成为大、中、小学的校服，尤其是大学生很爱穿着此种服装。

1921 年，孙中山就任非常大总统，他一直在探寻一种中



图 1.11 梅艳芳礼服装
《北洋画报》1927 年，
第 81 期，第三页

国式的现代制服。之后 1924 年，时任陆海大元帅的他应冯玉祥的邀请北上，一路上他穿着一一种新式的服装出席许多公众场合，这就是后来的中山装。1929 年南京国民政府颁布了新的《服制条例》废除了燕尾服，将学生服定为男制服。虽然并没有将中山装的国服地位直接确立，但之后也一直在呼吁大众穿着国货的中山装。关于中山装的缘起之说有好几种，其中包括与学生装，以及英式猎装相关，总得来说就是将礼仪与日常公用相结合，并且符合中国审美习惯。中山装的性质基本在 20 世纪 20 年代后基本确立。由底领和翻领构成整个领子，领角呈八字形。上下有四个贴袋，上袋呈倒山字形笔架形，成为“笔架盖”，下边两个谓吊袋，即袋边沿活口的口袋，俗称“老虎袋”。四个口袋以纽扣扣和，前襟五粒。袖口各三粒。四个口袋喻为“礼义廉耻”，五粒扣喻为“无权分立”。在简洁实用的前提下，具有浓厚的中国文化韵味，充分的表现了中国人热情开放的胸襟和创新精神。

之后的很长一段时间内，中山是最为国服而存在的，作为革命者的象征的同时也承载在中国的民主的希望。直到新中国成立中国的政治领袖首选礼服依旧是中山装。

3.2.2 发型

上海方言有讲：“噱头噱头，噱就噱在头上”。发型也一直中国女性装扮自身的一个用武之地，唐代时的妇女在服饰发式的创新上给人以极高的艺术享受，将对发型的偏爱和重视推向登峰造极的程度。唐代妇女光发髻的样式就有半翻髻、反挽髻、乐游髻、愁来髻、百合髻、蹄顺髻、盘桓髻、孔雀开屏髻。除了这些髻式还有各种环式，林林总总加在一起也有几十种，美丽非常令人炫目。由此可见，中国女性对于三千烦恼丝的关注由来已久。

从《北洋画报》上的名媛照片或者是理发店广告来分析，民初女子盛行挽髻于前额顶，如螺似鬟，并且均用色彩艳丽的丝带或是缎带系托，脑后头发齐整平滑。有挽低髻于脑后垂于肩、前额或留一排厚厚的齐整刘海。另有燕尾式的刘海极为时兴。少女一字齐刘海。“新文化运动”开始之后，女子剪发开始盛行开来。这些将三千烦恼丝付之一剪的人多是学生和一些开明女性。妇女



图 1.13 1932 式发型
《北洋画报》1932 年，第 853 期，第二页

剪发的初始，剪的是男士的发型，即所谓偏分的“拿破仑”式和中分的“华盛顿”式，之后，剪发又有了半月式，倒卷荷叶式，双钩式。之后出现的烫发为女性的审美创造提供了更多的条件，新发型层出不穷。这时期的烫发一般为短发烫发，蓬蓬的堆在头上。有的将整头的头发的烫了，有些只烫刘海。更有些女性用烫过的短发扎出两个髻，而后用一条彩绸将头发一束，与今天流行的法式如出一辙。

30 年代之后，烫发更为兴盛。由于人们的生活观念的转变，以及新的技术的应用，发型的变换更是层出不穷，连刘海的形式也分很多种，如童花式、垂丝式、燕尾式、满天星式。与此同时由于许多欧美商人在中国开设理发室和美容院，所以许多欧美正在流行的发型也逐渐影响着中国女性的发型审美。其中一种美国名曰“1932”的发型，尤为盛行。与此前的短烫发不同，这是一种长烫发，用最大

的烫发夹，将头发压成水浪样式，少了短发的俏皮多了一份妩媚。其实烫发的耗费也是不菲的，但对于时髦的追求使得女性们仍然趋之如鹜。

图 1.14 男士发型
《北洋画报》1935 年，
第 1221 期，第三页



女性或长或短或直或卷的发型令人炫目，但就《北洋画报》中为数不多的男性的照片来看，我们也可以发现 20 世纪初的男性的发型也有很大的变化。中国男人在 20 世纪之前的几千年里一直都是长发，纵然造型会有差别，但从未将头发剪短。而辛亥革命之后，除了结束了千年的封建帝制，

也改变了男人们的发型。对于普通大众来说，革命的影响最大就是在剪辫。剪辫既是革命之举，也是文明的时髦之举。民国初期，男人们剪去辫子之后，老人们喜欢将前半脑门剃光，后面头发留到耳根。年轻人多剪成平头、背头。到 1920 年，文明时髦的男子短发，发型中分、侧分，分为有鬓和无鬓两种，年轻的男士多为无鬓角，将头发精心梳理抹上发油，倍显风流倜傥。

3.2.3 配饰

1. 鞋

中国传统的鞋子都主要是用棉布缝制成的尖头或是圆头的布鞋或是布靴，这类鞋的鞋帮是用多层旧布裱糊在麻布上，再裹上一层新布晒干，最后用线一针一

针纳成鞋底。当然也有其他的鞋的品种，其制作工艺也不尽相同，夏天有穿草鞋、雨天也有但普通大众最常用的就是这种青布鞋。

到20世纪初鞋子主要以平底圆头的布鞋和皮鞋为主。布鞋多为缎制木底或软底，冬天时则穿毛窝棉鞋。男子穿着长袍马褂等中式服装就配以布鞋，若是穿着西装就配皮鞋。女性也同样如此，穿着旗袍袄衫的时候就配上绣花的布鞋，穿着西式服装就换上高跟鞋或是凉鞋。

到30年代，大城市中的男女都以皮鞋为时尚的代表物，无论是西式的服装还是中式的旗袍都配上一双皮鞋。正因为这样的需求，皮鞋的样式开始变得丰富多彩。男子则鞋流行小圆头或是方舌等形制的皮鞋。当时“天禄”鞋店就极富盛名，在《北洋画报》中有几百期的广告。女士的鞋款有皮面的还有缎面面的；有紧裹脚面只露出脚趾的；有在鞋面上缀上花朵蝴蝶结的；有黑白拼接镂空的。尖头圆头、粗跟细跟，有高有低，千姿百态。当时媒体对于高跟鞋有一段议论：“试瞧一般时髦女子，在马路上走，总得听见他们脚底一阵阁阁的响。其实这种高跟鞋，脚尖着地，脚跟伶仃，没穿惯的一步难移；就是穿管了的也不舒服，但她们竟乐此不疲。究其实，仍不过醉心欧化，不是这样，不算时髦。”^[21]再加上用于搭配旗袍等其他衣物丝袜在这个时期也是极为流行，丝袜的品种也很多，有尼龙的、电光线袜、高筒线袜，其中浅色的尼龙袜最为受欢迎，轻薄又富弹性，能够显示女性腿部线条。之后还出现了各种纹路的尼龙袜，有网形纹路、矢形条纹，颜色也除了肉色、白色还有咖啡色和黑色。到1935年流行不穿丝袜，直接光着腿穿旗袍。

2. 帽

20世纪初期的帽子已经非常丰富。男士除了大礼帽和常礼帽，还有皮革做成的鸭舌帽、平顶帽、毡帽和猴帽等，此外还有毛皮做的四季混帽以及棉布做的船帽。男士礼帽通常还分为冬夏两种，冬天用黑色的毛呢，夏天用白色的葛丝，形状是圆顶宽檐，一般是配合西装是穿着。普通的士儒乡绅还是佩戴深色的瓜皮帽，冬天时戴棉帽绒帽，此外还流行一种抹胡帽。这种帽用深色的绒线织成，可以将除眼睛的其他地方



1. 15 各式女士帽

《北洋画报》1926、1927、1930、1932、1933年，第2、66、431、840、962期，第二、三、三、二、二页

都遮住，防寒有舒适。

女帽的样式就更加丰富了，有贝雷帽、宽檐帽、编织帽等等。这些帽子的样式几乎都是西式的，圆顶、尖顶的，宽松的、紧窄的，毛的、呢的，花样众多。曾经有一段时间很流行“向左看”的帽子，《北洋画报》还专门为此写了一篇文章。这种帽子一边特别长，几乎遮住一只眼睛，所以常戴这种帽子的人，头会习惯性向一边微微倾斜，眼神也会有些斜视。

3. 围巾、手套、手包

清代的女子的旗装会在领子的地方，系一条白色的绢布条，用于遮盖脖子的肌肤，当然也可以做保暖的作用。现代的围巾也跟这种布条类似，只是材质有变化。20 年的男学生冬天流行将一条长长的丝质或是毛质的搭载颈脖，既有实用的功能，又凸显潇洒、儒雅。而《北洋画报》中女学生形象总是学生装加一条极长针织围巾，她们喜欢自己编织带穗子的毛线围巾，颜色鲜亮，在脖子上绕一圈之后垂在两侧。温暖又显得有活力，还是亲手编织的，可谓是独一无二的。

手套、手笼自古有之。20 世纪的手套同样吸收了西洋的剪裁方法，更加贴合手型，在保暖的功能的基础之上，又有审美的功能，还能便于携带。此时期的手套多以皮革制成，冬天则填充棉绒保暖。而画报一到冬季就会上演各种皮草大战，各种皮草的披肩、围领、手笼都竞相争艳。

30 年代的太太小姐们都喜欢出门拎一个手袋，再打一把阳伞。手包精致又实用，装饰可朴素可华丽，与衣服相衬，更显风情。

4. 首饰

中国的女性对于首饰的注重由来已久，许多女性首饰可谓是精巧绝伦。女性首饰常见的有项链、耳环、戒指、手镯、簪钗、花饰、胸饰。项链、耳环等首饰多为金银珠玉的材质。在 20 世纪初的二十、三十年代，女性常常穿着旗袍，配上一条珍珠项链，衣服上在别上胸针。手上带着西洋皮带或是金属链的的手表，这就是许多的时髦女性的典型搭配。《北洋画报》中刊登了许多的洋表广告，利威洋行就是其中之一。此外头花、



图 1.16
《北洋画报》1935
年，第 1121 期，第
三页

蝴蝶结、发夹、发圈也是常见的头饰。女性喜欢将各色的光缎挽在头发之上，在加上别的装饰，倍添妩媚。

男性在清代的配饰多为各种材质的玉佩、玉石扳指、烟袋。到 20 世纪 20、30 年代，男性由于常常穿着西装，这些饰物已经不适合，更多的是以简洁的领带领结、手表、手杖作为装饰。有的男学生也喜欢在衣襟上插一只自来水笔以示风雅。

3.2.3 化妆

从《北洋画报》中的封面女郎的妆容可以看出，民国初年，女性的妆容主要承袭晚清的形式，面施粉黛，眉形弯曲，朱红小口。后来时尚观念发生变化，女子改细眉为粗眉，凸显眉毛的两头的棱角，稍显夸张。到 20、30 年代，又重新开始流行细眉，且越细越时髦。有些女性为了眉形能更完美，将自身眉毛全部剔除，直接用眉笔勾画出喜欢的眉形。而唇部的画法，抛弃了之前的樱桃小嘴的造型，改为更为自然的唇形，唇色多为或深或浅的大红色。

图 1.17
《北洋画报》1929 年，第 186



另外外国的指甲油、胭脂、雪花膏、香水都是中国女性的追捧之物。女性的化妆也随着化妆品的品种的不断增大，而变得多种多样，更为精致讲究。

4. 《北洋画报》中的消费与时尚审美

4.1 消费与审美

在现代社会中消费和审美一直相互影响的两个要素。在服饰成为商品之后，大众审美就一直影响着它们的发展。早期的服饰推广主要依靠士绅贵妇的引领，虽然人传人的宣传速度比较慢，但诸如“梅花妆”的事例也比比皆是。20 世纪初科学技术的发展带来了新的传播媒介，报刊杂志上的小画和照片使得“时装”

变得一目了然。

4.1.1 成为商品的服饰与大众审美



图 2.1
《北洋画报》1935 年，第
1233 期，第三页

作为自给自足的小农经济社会，中国古代的服装也多是自产自销。由于传统文化对女红的推崇，使得多数家庭中的服装都由家中妇人或是绣娘自行制作以用于平时穿着。这些服装一般都是专门制作，有点类似今天的高级定制服装。虽然在封建社会的中后期，商业逐渐发达，服饰作为商品也不少见，但由于人手工作为主要生产力，效率低，规模小，不能成为广泛流通的产品。到 20 世纪初期，由于西方纺织技术以及技艺的传入，服饰生产的规模加大，服饰生产逐渐成为

一种集中化生产的产业。许多外商和华侨在中国开设服装成衣公司、服装定制公司、印染厂与纺织厂，它们生产的商品款式摩登、品质优良，受到国内消费者的追捧。这些公司逐渐注意到报刊杂志的平台作用，《北洋画报》也刊登了大量广告。

服饰商品的流通使得人们的服装审美取向也逐渐改变。清末时就出现由青楼伶俐取代士绅贵妇引领时尚潮流的情况，服饰风尚的流行不再是自上而下，服装的“昭名分”的用处已经不复存在，其流行的趋势以一种大众化的趋势发展。服装表现出了民众生活的真实性，除了职业所需的对人们日常着装的要求外，无论是什么样的社会地位都能够着西服领带。看过去的按照等级秩序以服饰取人的现象得到缓解。大众文化逐渐影响着人们对以服饰价值判断和选择。

具有流行性、稍纵即逝、唾手可得、成本低廉、大量生产，主要以年轻人为诉求对象，这些都是大众化的特质。大众已经决定要走上社会生活的舞台，占据着空间，从此享受以前被少数人专擅的娱乐之情。服饰就成为当时这种文化的载体，在主客体之间发生了相辅相成的关系，服饰商品产生于大众文化的社会形态之中，服饰作为大众文化的无言的载体反映的正是这社会中的大众的价值观、态度、信念、取向和大众的普遍见解。

20 世纪 20、30 年代中国的大众文化存在一组矛盾或悖论。既欣赏、效仿来西

方文化与文明时，却又有着一反现代的情绪，并由此而产生出一种乡土怀旧情结。这种大众文化更多的表现在几个租界发达的城市，如上海、天津等等。大众对西方优秀的科技文化是欣赏与效仿，一方面对西方一些腐败堕落的因素斥责与批判；一方面是主张开放崇尚新潮，一方面却是保守中国的传统和回忆着乡土的情节。当时的不少国人在穿着服饰上都属于不伦不类的状态。穿着一身西装，却又戴着一定瓜皮帽。头顶着宽沿的太阳帽，又穿着花布鞋这样的景致在《北洋画报》中比比皆是。在文化的较量中，西方文化占据了上风，但几千年的中国传统文化是又不可能在短时间内被冲垮的，所以才会出现了矛盾。



图 2.2
《北洋画报》1928 年，第 235
期，第二页

另外中国人情感的发现与解放，从根本上解构传统理念，也为建构新理性规范提供了价值前提和动力。可以说弘扬感性，正是对大众的启蒙必经阶段也是其有机组成部分。五四的启蒙思想使得贴近民众生活的情感或感性得到张扬，这是一种带有文化启蒙的“俗”。正如服饰风尚的导向者由贵族向平民转变一样，民众在新的文化中更是创造者。但中国的传统文化又不由得这种情形一直发展而去，于是一种回归传统和保守的“雅”，又限制着大众文化的“俗”。所以大众文化中存在复杂性。这个时代流行的旗袍和中山装正是“有意味的形式”在这种矛盾下产生的产物。

1. 图像推广

图像的推广在 20 世纪初的图像推广中主要是两类，一类是广告，它们有明确的商业销售目的，直接而又具体；另一类是各式名媛绅士的照片，它们属于间接性的推广，通过名人效应来达到一定的风尚引导作用。

20 世纪初商品经济逐渐发展起来，广告这种商业宣传手段也随之兴起。广告，顾名思义，“广而告之”。作为人们选择衣食住行方式或内容的重要参考，引导着消费者的消费与审美。广告编排形式、色彩、图文创意的综合与人们心中潜在的对美的本质上的追求相和谐，满足人们情感需求，并且激起消费欲望，鼓动其购买，达到商业销售目的。

“作为消费者的视听者，如果真正从日常生活需要的立场去看，那就意味着

商品在眼下卖不出去，因此，广告必须把他们印象幻想的爱情和欲望的视野。”^[22]服饰的设计本身具有时效性，除了款式需要别出心裁，同样还需要经销的活动将其推入市场。而经销有术的店家，往往通过多种形式，在销售前做好宣传攻势。那么在画报上刊登广告无疑是他们的一个好的选择。《北洋画报》多为四个版面，



图 2.3 老九章在首页刊登的广告

《北洋画报》1927、1929、1939、1931 年，第 150、253、415、450、600 期，第一页

广告分布集中在第一版、第二版与第三版的中缝、第四版面，与其刊登的主要内容相比，广告所占的比例与其主要传播内容比例是约各占50%。而在这些公告之中又包括汽车、香烟、电影、服装、鞋帽首饰、布料、美容美发等多种类别，其中与服饰美容相关的广告又占有大约50%的比例。由此就可看出，《北洋画报》的图像广告位服饰风尚的展现和传播提供了极大地助益。这些广告以艺术美的形式散落报纸的各个角落，灵动活泼。读者在阅读时，见到亮丽的名媛淑女心境愉悦，继而转向对广告的欣赏，积极情感态度的转移，有利于消费者对广告接受，增强广告的潜在影响力。

老九章是天津租借中的布庄老牌子，从 1926 年到 1932 年六年间，在画报的第一版均有广告，且篇幅非常大，引人注目。在最开始，只是一些文字性的广告，后来发展到每一个季节换一幅美女插图，图上美女穿着当季最时兴的服饰。广告在整体上看，图像简洁、线条流畅、人物形象在视觉上有着清晰明了的美感，有种“优美”的古典绘画风韵散发而出。图片再配以简单的广告语，精简突出，抓住消费者的眼球，刺激消费购买。到后来也会使用大减价的醒目标题，一目了然。



图 2.4 同陆和帽装广告
《北洋画报》1927 年，第 94、106 期，第三页

同陆和帽庄1930年上半年使用的六幅广告，内容样式都很丰富。有明暗分致的手绘图案，有温馨和美 的夫妇画片，有写实的帽样摄影，还有极具个性的小丑广告。可见在当时广告制作者已经意识到广告对销售产品的方式有着重复性，所以广告要具有新鲜感 和特殊性 ，需要常换常新，如果广告内容在每期刊载中有着雷同的内容，会让消费者产生厌烦心理，广告也就从而失去了其所应该具有的生命力。不同文字排版，或是以小文形式叙述，或是两字简练、四字排比，也有套用文言格式等等， 不同形式的语言相对应着不同的审美形态，继而对消费者产生不同的审美感受和审美效果。

除了布料成衣、鞋帽广告，各式美容美发化妆广告也层出不穷。美容美发这类店多是从西方传来的技术和理念，用的是西方最流行的烫发技术，美容产品。从前在无论是理个发型或是做个脸部保养都不会跑到大街之上，现在有专业的机器、专业的人员、多种的选择，追求美的女性们自然无法拒绝。仙宫是天津本土创立比较早的美容理发店，这家店规模很大，曾经在《北洋画报》上用了一版做宣传。这是一则1928年的广告：“女子由披发而结发，由结发而剪发，由剪发而烫发，这是进化的途释，谁也不能否认。站在潮流前面的姐妹们当然是欢迎烫发的，本店夕阳烫发连药水洗头收价一元，姐妹们来试试。”口号一出，站在潮流前端的姐妹自然趋之若鹜了。发型是人的整体造型的翅膀，这一点《北洋画报》中就有充分体现。在1927年的两期中举办了一个竞猜活动，竞猜的内容就是通过前面期刊封面人物的发型，猜出人物的名称。这八个发型可算是当年最流行的，或短或长，或披散或结髻。发型流行趋势就通过这样精彩的形式广而告之、任君选择。

2. 名媛摄影

画报是在在摄影技术介入后才呈现出它的现代意义。摄影技术能够机械复制、批量生产图像，这种生产方式，才使得 20 世纪初中国社会能够看见世界。摄影图像所形成的单一视点、线性透视的观



图 2.5 同生照相馆广告
《北洋画报》1929 年，第 283、294 期，第三页

看方式与图像性质的转变，不仅图像自身的内容和形式发生了变化，也使人注意到在物体的性质。名媛摄影从 19 世纪末就开始，从史料中可以看到，许多达官贵人都爱热衷于这种“奇技淫巧”。慈禧太后就是这其中的代表，她常常叫上后宫的一种妃嫔一起拍照。而且从 20 世纪初之后，各种摄像馆在中国大地上如雨后春笋般快速蔓延生长开来。中国的摄像行业渐渐发达起来。在这种潮流的影响下，名媛摄影使得妇女的形象具有商品的特征。《北洋画报》中的照片多是由人



图 2.6
《北洋画报》1935 年，第 1278

赠寄的，这些名媛淑女的照片都是她们穿上新装的靓影，代表着最具时尚信号的装扮，就如同今天杂志上的街拍一般。对这类照片的认同有赖于对某种隐性产品的认同。名媛照片从某种角度来说成了“时尚形象”的象征，而这种形象集中体现了新女性的魅力、新女性的生活以及女性们获得的新的自由。

《北洋画报》每期以名媛、影星等重要人物作为封面，占据版面上中部的视觉焦点，又在第二、三版面插入大量的学生、影星、伶人的照片。除了每年新年的特刊，各式各样的人物占据了整个报纸的大部分版面。二、三十年代的名媛、影星是当时社会时尚中的一个核心引导者。而为了建构自己的“摩登时代”，《北洋画报》无疑是一个极好的宣传平台。《北洋画报》的大量题材都与女性有关，无论是关于家庭生活、服饰流行，还是演艺界的各方面的内容。从封面到内容，从图片到文字，《北洋画报》一直致力于呈现和宣传一种与中国传统女性完全不同的都市新女性的形象。

《北洋画报》中早期的照片中的人物多是表情严肃、肢体僵硬。那时候的摄影师不会让人摆造型，也不会使用道具。所以拍出来的照片写实有余、美感不足。而相较于中国本土的照片，《北洋画报》刊登的外国的插画或是照片就显得风情十足。随着时间推移，人们不再拘泥于一个表情，一种背景。寻找景色美丽的外景、拿上凸显气质的道具，或是浅笑、或是凝眸，万种风情摄于一纸。

4.2 时装——现代性的产物

时装的概念，就本意来说是具有时间特征的服装。它原本是在某地方的普通服装，一旦流行起来，对受其影响的区域来说，这就是时装。如果从广义上来看，

就是指在一定时期、一定范围内出现，被一部分人所接受并且推崇的服装款式、色彩、纹样、着装方式的综合事象。

服装具有为多变性，和不稳定性，但当它被大多数人认同的时候，就已经被纳入正常规范的服装行列，失去了时装所特有的新奇。与时装相关联的词有时髦和时尚这两个概念，它们既有相同点又有差异。时髦，在中国古代一指英俊之士，具体到服饰之上，时髦可以取代时装或指某人喜欢的新式服装行为。时尚却不可以直接与新式服装画等号，它必须将时装与人的趋新行为包含在内。时尚指代的是整个社会对某种事物的追求，特别是对新事物新模式所吸引形成的自然的效仿，成为某一时期一定范围的具有广泛性的文化现象。时装在具有时髦的含意的时候，有成为是时尚中的物质产品，具有精神的双重属性。

时装流行有赖于社会高度文明。假如一个群落的人生活在远离文明或远离其他人群的密林峡谷，很难接触到外界的新事物，那么就决定了他们的固有文化的不可变性。即使他们的传统文化十分有特色、有韵味，但由于缺乏其他媒介物，因而不易在自身基础上直接提高和变化。中国唐代诗人白居易《上阳人》：“小头鞋履窄衣衫，青黛点眉眉细长。外人不见见应笑，天宝末年时世妆。”五十年来与世隔绝，穿着打扮依旧是玄宗末年时的时装，早已经落时了。20 世纪之后，信息的流通的加速了也使得时装的流行。图画报刊、电影这类的信息传播技术得到推广应用之后，时装等一系列于大众生活息息相关的新事物才得以加速传播。相较于文字、语言、动态和静态的图像更为直接生动，再加上人们的互相影响以及感知，整体上为时装的流行创造了大的社会环境。

4.2.1 时尚先锋



随着女性地位的逐渐提高，职业女性在社会创出了自己的一片小天地。她们经济上独立，时尚消费则更具可能性，喜欢什么就买什么，喜欢什么样子就装扮成什么样子。《北洋画报》上运动明星、电影明星、交际明星粉墨登场，通过一张张照片展示了她们在公众场合的摩登形象，展露他们容貌身材的魅力，吸引了大众的眼球。除此之外还有接受了西式新思想教育的女学生，她们无疑是更具有个性

图 2.7 赛家四姐妹
《北洋画报》1935、1936 年，
第 1278、1356、1387、1431
期，第二、二、三、三页

的一个群体，对于女性权利的提升有舍我其谁的责任感。经济独立再加上思想独立，这些女性先锋们在有意无意中成为时尚潮流的主宰者和带头人。

在古代的社会，时尚先锋多数是由皇族或贵族担当。他们拥有权利以及丰厚的人力物力，他们可以为一件只穿一季的衣服耗费许多的财力和时间，所以在看那些古代服饰织品文物的时候，无不被他们的精巧华丽而折服。这些精美的服装形制，以及新鲜的妆饰成为时装源，向下逸散，最终成为整个社会的流行趋势。宋代词人欧阳修《诉衷情》“清晨帘幕卷轻霜，呵手试梅妆”中的“梅妆”是中国古代女子的面妆样式可谓必不可少的。这种“梅妆”源于中国南朝之时，宋寿阳公主有一日在寝殿内小憩，树上的一朵桃花正巧落在她的双眉之间。她醒来之后“拂之不能去”，宫女见之觉得惊奇又特别，便效仿将胭脂涂于额上，这就是最初的“梅妆”。

封建社会被废除后，皇族和贵族不再成为时尚的源头。清末年青楼伶优就成为引领潮流之人，妓女也走出传统转向都市成为职业妇女的前身，从此女性由家庭角色逐渐转化成为社会的一员。这些走在前列的实践者脱离对家庭经济的依附，迈出在都市独立谋生的第一步。

1. 电影明星

20 世纪的前几十年，电影画报就是时尚杂志，电影明星的服装就意味着服饰的时尚。电影这种大众艺术，观众多、门槛低、影响大，生动而直观。电影将大波浪的烫发、高跟鞋、西式的礼服全部植入于其中，再加上天生丽质的明星一衬托，时装装扮顿时绚丽耀眼，让人心生嫉妒，进而模仿产生时尚风潮。电影明星们无疑担当了时尚服饰的潜在代言人的角色，她们穿着最时兴和最个性的服饰在戏里戏外都光彩照人，让人试图“追星”。这一时期胡蝶、黄柳霜、梁赛珍等都拍摄了大量的作品，身价倍增，被各种追捧。被关注的除了电影还有明星的“八卦”，她们生活的照片也被“八卦”，常常在《北洋画报》中被刊登，供追星族参考。许多的明星、交际花还参与各种时装表演或是品牌的代言，可以说是直接参与到商业活动当中，对时尚的引领具有直接的作用。有时他们也参与公益演出，以一种更崇高的方式引导时尚。总而言之，明星效应就是时尚的永恒主题。

2. 新式学生

小说《围城》中的鲍小姐在回国的轮船上“只穿绯霞色抹胸，海蓝色巾肉短裤，漏空白皮鞋里露出图红的指甲。”留学生在外国的装扮自然是洋派的，学成归国，看得见两样东西就是文凭和服装。西式的服装在当时就是流行的元素，许多服装运用了西方剪裁技术和服装风格，所以这些留学生无疑就是模仿的对象。除了留学生，新式学堂的学生，也是新式服装的倡导者。20年代的女学生倡导为汉式上衣下裙的服装，上衣袖子为喇叭形的“倒大袖”，衣服的下摆呈弧形；再配以半身裙，裙身略有变短，将之前的马面裙的褶裥做法改为让布料自然下垂的宽褶裙。衣裙的布料上用丝织品和棉织品或不施文绣，或是只用单单的“韭菜边”“灯果边”。再加上不裹足穿耳、不涂脂抹粉、

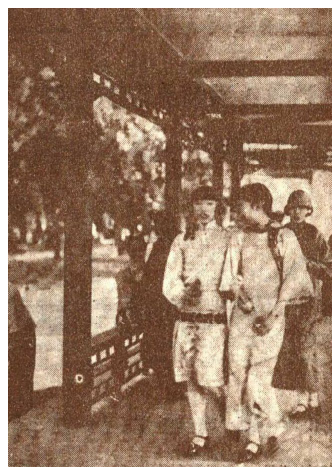


图 2.8 学生装
《北洋画报》1927 年，第 94 期，
第二页

不戴首饰，谓之“文明新装”。假设再戴上一副椭圆形眼睛，一双尖头皮鞋，那就是当时的时尚达人了。女校服的新颖素雅从此开一代现代女装的风气之先。从后来学生在《北洋画报》中的形象来看，她们的服饰就更加丰富多彩，新式的水手服、连体裙裤、旗袍各式各样好不惹眼。这时女学生的服装更倾向于中性化，这也于女性主义的热潮有关。

20 年代后期，许多中西合并的学堂加入了部分家政课程，其中包括传统的缝纫刺绣。在一些女子学校和师范类院校西式的裁衣技术被编入当时的教材。缝纫教科书、家政教科书如《新缝纫》、《衣服论》等也开始在市面流通。从此缝纫不再是家庭和师傅以身传教，它成为近代教育的一部分，也使得新式的缝纫方法和穿衣风格深入大众。女学生作为时尚先锋的引导作用很大，因为她们就容貌地位来说都很具有吸引力，并且作为知识分子的他们，还拥有审美的判断力。社会中往往无知识的人都是参照知识阶级。女性的服饰风尚，在一定程度上以知识女性的嗜好为转移。

3. 交际名媛

文史作家陈定山曾就交际名媛的定义表达过自己的想法，他既做过实业家，也曾当过大学教授，因此也算的上是 20 世纪初上海的社会名流。《春申旧闻》中他讲到：“上海名媛以交际著称者，自陆小曼、唐瑛始，...其门阀高华，风度

端凝，盖尤胜于唐、陆。自是厥后，乃有殷明珠、傅文豪，而交际花声价渐与明星同流。”交际花在当时指出生名门，并且才貌双全之人，她们自如的游走在社交界成为万众瞩目的明星。如唐瑛和陆小曼，是当时中国南北两个最出名的交际名媛，她们在《北洋画报》的出镜率也是相当的高。她们虽然不是常常露面于大众的眼前，却在工作的场合，影响身边的人；在闲余的时候，游走于影院公园，影响更多的人。她们就是时尚的种子，将时尚链连接起来，进而扩散成一个个时尚圈。

4.2.2 时装表演、化妆舞会

《北洋画报》在一段时间内经常刊登有关化妆舞会或者时装表演的照片，照片中的形象千奇百怪，在当时掀起来一阵换装热潮。与静态的图片以及摆在橱窗里的精美的服装相比，将服饰直接用在模特之上，无疑更加具有可视性和真实感。时装表演是一种高级的具有形象性和艺术性的宣传形式。服装表演中模特作为服装的载体，通过其形体姿态和表演来体现服装的整体效果并且传达出服装的文化内涵，服装显示在各种动态视觉效果，配以舞台灯光、特殊背景环境以及动听的音乐，以一种层次感、有机统一、节奏和谐的方式整合服装信息的形体动作，组成了特殊的艺术符号和语汇。因此，它是一种对服装最有形有质的表达方式，既刺激购买者购买欲望的商业活动，也是一场综合性的艺术盛宴，它是一种“有生命的形式”，它赋予服装真正的生命力。

服装在模特们的二次演绎中往往又带有新的“意象”。在时装表演中，模特对服装的认知是通过直接的观察外型特征和间接交流而得来的，而这其中融合了自身的情感和思想。由于每个模特的身体形条件、文化素质、欣赏品位、审美情趣、以及对于服装的表达方式和表达能力的差异，使得同样的服装作品经过不同模特的展示，会得到完全不同的效果。这样，模特在服装表演中不仅可以塑造新的时尚形象，还可营造出更富审美内涵、更具美感的情境，服装的文化内涵和容

图 2.9 慈善服装表演
《北洋画报》1929 年，第 273 期，第三页



量从而得到拓宽和扩展，也提升了服装的艺术品位和观赏价值。

20 世纪 20、30 年代的时装表演也是兴起于摩登之都上海。这时期的时装表演多是电影明星、交际明星或是名媛闺秀担任模特。她们这时候的时装表演还没有接受专业的指导，表演者并没有做过专业的训练。但她们由于在公众场合的出席率非常高，已经具有很好的人体广告作用。作为交际花中的佼佼者的陆小曼也是 T 台上的常客。大家都对她与徐志摩的浪漫爱情故事都津津乐道，但很多人并不知道她还是徐志摩开服装店里的名模。1927 年徐的服装店“云裳”店开业时，陆小曼作为主角，还叫上好友唐瑛助阵，一时双星闪耀，让人目不暇接。



图 2.10 化妆表演
《北洋画报》1929
年，第 269 期，第三

除了商业性的时装表演，许多有心之士还举办各种赈灾服装表演。这类表演的模特一般为一些教育良好的大家闺秀。此外还有一些宗教时装表演，立意于传播全世界的文化，增广人们的视野。这些时装表演有时并不具有时尚前沿的性质，但它们对于人们审美都有不同程度的影响。

化妆舞会，同样源于西方。传说在 2500 年前，居住在爱尔兰的塞尔特人以每年的 10 月 31 日为旧年的最后一日，11 月 1 日便是新一年的开始，这象征着冬天的来临。在这新旧年交接的夜晚，塞尔特人相信死神会带着看不见的灵魂重返人间，找寻替身后得以重生。所以他们点燃火把，将动物焚烧以作为给死神的献礼，以此来驱赶黑夜中的游魂野鬼，塞尔特人会利用动物的头或皮毛打扮成鬼怪的模样，口中并发出可怕的声音，这就是欧美万圣节化妆舞会的由来。20 世纪之后舞会成为中国常见的社交场合，无论是商业政府或是个人的，舞会应酬都是必不可少的。中国的化妆舞会也是极具特色的，既传承了中国古代的服饰造型，也吸收了西方的异域风情。

除了化妆舞会，北方的人们到了冬天还有一个新的活动。嬉冰一直都是北方人民在冬天的一项活动，化妆舞会形成了一个新的主题——嬉冰。将娱乐、艺术、运动结合在一起，且参与者更加广泛，大众又不缺乏时尚性。这正是服饰审美的现代性的又一表征。

4.2.3 旗袍——20 世纪 20、30 年代的时装

纵观《北洋画报》旗袍是 20 世纪之后中国女性服饰的代表，也成为最具有风情的中国符号之一。旗袍源于旗人之袍。北京是满清统治的心脏，这里聚居旗人众多，所以直到 20 年代初旗袍是属于京派文化的。清代的女袍，在历经三百年的发展有许多的变化。清初期的旗女之袍较为瘦长紧窄，整体非常素简，到了清末则变得宽大平直，滚花镶边繁多。袍服是外套，强调的是其功能性。能够防寒、遮体、表示身份等等。它的审美意味是传统而含蓄的。辛亥革命之后，许多旗人袍服而改着大褂与裤，故 20 世纪 10 年着旗袍者甚少，直到 20 年代才开始有复兴之态。此时的时装流行中心早已由苏、扬移至上海。上海又是妇女寻求解放的重镇。传教士、商人、革命党人竞相创办女学，掀起了一股女权运动浪潮，寻求解放的社会大气候荡涤着服饰装扮上的陈规陋习，趋向于简洁，色调力求淡雅，注重体现女性的自然之美。1926 年上海出现了一种新式的旗袍，这种旗袍的最初形式是马甲，又称“联襟衫子”。马甲无襟、无袖长到脚背，衣身宽松，女子将它罩在短袄上取代长裙。一般衬穿短袄，用浅色的纱料缝制而成。至此之后旗袍就开始逐渐风靡全国。



图 2.11 插袖旗袍
《北洋画报》1927 年，第 55 期，
第一页

1840 年以后进入近代，西洋文化侵袭着中国本土文化，许多沿海大城市，尤其是像上海这样的大都会，因为华洋杂居，得西文风气之先，服饰变革尤为明显。所以上海自然而然的成为旗袍发展的前端。女性们将马甲旗袍改良，将马甲和短袄合为一体，成为有袖子的样式，将下摆改到小腿处，领襟镶上装饰。这就是新式旗袍的雏形。随着西方思想的深入传播，西方的审美标准无疑也影响着旗袍的发展。宽大平直，不显露身形的旗袍已经不能是上女性的需求，她们将旗袍开省收腰，突出胸部、腰部、臀部的女性曲线。袖口也开始多元化发展，不再拘泥于倒大袖。旗袍的下摆逐渐变短，提高至膝盖处，旗袍内不再穿着长裤，而是



图 2.12 旗袍
《北洋画报》1933 年，
第 991 期，第三页

改穿丝袜，可以露出健美白皙的小腿。这些旗袍已经不再使用装饰繁琐的厚重织锦或其他提花织物，而是改用装饰简约，更为轻便的印花织物。当然当时的旗袍由女性在穿着中吸收西洋服装式样不断改进而定型的，其式样的千变万化。1929 年年的南京国民政府《服装条例》，规定女子礼服分为袄裙和旗袍。旗袍被确立为现代中国女性的国服被应用于交际场合和外交活动等。20 世纪 30 年代之后，旗袍成了中国女性的标准服装，民间妇女、学生、工人、达官显贵的太太，无不穿着。

从 20 世纪 20 年代至 40 年代末，旗袍风行了 20 多年，款式几经变化，领子时高时低、袖子或长或短、开衩的高矮不定。20 年代的旗袍仍然宽大平直；与清时流行的倒大袖相呼应，旗袍的下摆比较宽大，整个袍也是呈倒“大”字的形状。但肩、胸、腰部，则已趋于合身。张爱玲说：“初兴的旗袍是严冷方正的，具有清教徒的风。”^[23]这时的旗袍没有开衩，旗袍内部与丝袜套穿，常常再配上高跟鞋。

30 年代旗袍的裁法和结构更加西化，胸和腰的收省的使用旗袍更加合身，同时出现了肩缝和装袖，这就使肩部和腋下也合体了。有人还会使用较软的垫肩，称为“美人肩”，这也表明女性开始摆脱以削肩为特征的旧形象。这些裁剪和结构上的改变，最终都是在上海完成的。这时旗袍已经成熟已经定型，之后的旗袍再也跳不出 30 年代旗袍所确定的基本形态，只能在长短、肥瘦及装饰上作些变化。此时的旗袍含蓄的、理想化局部的表现与性感和全身的表现结合在一起。对身材姣好的女子而言，不能穿旗袍实在是一大损失。

《北洋画报》的一张张旗袍的照片可以用来举办一个小型的旗袍展览，样式繁多，细节各不相同。旗袍衣襟的款式众多，包括单襟、双襟、如意襟、琵琶襟、斜襟、直襟、曲襟。领有高领、低领、无领、元宝领、凤仙领、上海领、波浪领、方领、水滴领、V 字领等。袖口有喇叭袖、衩袖、荷叶袖、长袖、短袖、无袖。开衩有高开衩、低开衩不开衩。还有长旗袍、短旗袍、

图 2.13 波点旗袍
《北洋画报》1936 年，
第 1483 期，第三页





图 2.14 旗袍
《北洋画报》1927 年，第
98 期，第二页

夹旗袍、单旗袍等各种形制相互拼接，变幻无穷。有些旗袍造型纤长，与此时欧洲流行的女装廓形相吻合，它们已经跳出了旗女之袍的局限，完全是一个“中西合璧”的新服式了。旗袍彻底摆脱了陈旧的式样，改变了中国妇女长期来束胸裹臂的旧貌，让女性体态和曲线美完美的显现出来，既合了当时的审美风尚，又为女性解放立了一功。而且旗袍由于它的国际化和现代化，而进入了国际服装大家族，可以与多种现代服装组合。

色彩花纹各异也是旗袍一个关键点。大自然色彩丰富，旗袍色彩运用也极为精妙，可谓是匠心独运。不同季节、不同场合，通过不同的色彩组合，给人迥然不同的观感。

热情奔放、清新淡雅、生动活泼、温婉成熟，各种审美感受应有尽有。清代的袍衣往往选择色彩对比非常强烈的布料来制作，极具奢华富丽。而旗袍虽也有华丽者，却更为精致。而且单色系的旗袍更为受欢迎。青布旗袍最为当时的女学生所欢迎，一时不胫而走，全国效仿，几乎成为 20 年代后期中国新女性的典型装扮。中国的传统服饰常常使用动植物作为花纹的原形，并赋予各种寓意。鱼纹代表“吉庆有余”、云纹代表“吉祥”、石榴代表“多子多福”。而旗袍的选料同样也涉及这些传统的花样，整体造型更为雍容。但也有许多名媛喜爱西式的几何图案，或是散点式、直线式，或是波纹式、几何形式，简洁明快更具有时尚感。

更值得一提的是，当时作为引领服装潮流的十里洋场中摩登女郎、交际名媛影剧明星等，在旗袍式样上的标新立异，也同样促进了它的发展。以旗袍为中心的服饰组合也得到发展。旗袍与披肩披风相配，凸显女性的柔美和随性。这种搭配颇受社交名媛的青睐，再配以高跟鞋、首饰，精致又有风韵。许多学生和上班女性，则喜爱将旗袍与背心叠穿。这种搭配自然、闲适在非正式场合穿着别有一股英气。毛线衫是舶来品，在 30 年代以后被广泛应用。在知识分子中无论男女都会有至少一件毛线衫，毛线衫加旗袍也就成为一种知识分子的典型穿着。张爱玲的《更衣记》中写道：“中国女人在那雄赳赳的大衣地下穿着拂地的丝绒旗袍。”

²⁴ 裘皮大衣在冬天可谓是时髦女性的必备品。既能够保暖，又能凸显华丽。除了这些大件的搭配，围巾、皮手套、帽子、小手包、戒指、耳环、项链、胸花、头

饰、耳包、丝袜等小件的饰品也为旗袍的整体搭配做点缀。时尚女性为美美的穿着旗袍可算是煞费苦心。

4.2.4 中山装——时代文化的标志

中山装作为中国近代最具特色的服装之一。这一点在《北洋画报》是表露无遗的。虽然《北洋画报》中穿着中山装的男士的照片并不算多，但在正式场合地位尊贵国人都是穿着中山装出席的。这与画报中最常出现的典型西装形成鲜明的对比。在整个中国服装史上都占有重要的地位。这个中西合璧式的服装在设计之初就被赋予了特殊的文化内涵，既延续了 20 世纪初的服装发展基本走向，又彰显了自身的特质。当时的中国由于社会的变革，无论衣食住行都极力模仿西方。尤其在男士的服饰方面，崇洋风气表现得极为明显，政府也主张穿西装、西裤、戴礼帽。但随着时间的推移，革命的热焰逐渐消退，复古之风又见端倪，再加之国内的丝织业出现滞销，民族工业的发展受到消极影响。中山装就在这样的社会大背景下应运而生，解决了民族工业和政治斗争的问题，又创造了具有中国特色又相对折中服装。

中山装上衣领充分展中西合璧，以一字领而代上衣领、衬衣领；而前襟的五个纽扣则渗透孙中山先生政治理念，借以象征中华民国区别于西方三权分立的“行政、立法、司法、考试、监察”五权分立制度；袖口缀有三个纽扣以示“民族、民权、民生”三民主义；中山装在蒋介石时期被赋予更丰富的革命涵义：四只口袋标志立国之四维，即礼、义、廉、耻；倒笔架形盖袋寓意“以文治国”；前襟五扣和袖口三扣仍标志“五权分立”、“三权分立”；将衣领改为翻领封闭式，以示“三省吾身”，严谨治国。

西服等外来服装在穿着视觉效果上、主体身体感觉上都促成了中国人对外来服饰这一新事物的主动接受和选择。而相比较与传统的中国服饰，在时装流行趋势，穿着时间场合，社会反馈结果等各方面，西装都或多或少占有优势。所以大城市的很多居民，特别是旅外人士、留学生等对西方服装产生了强烈的主观接受的信念，也就是对其选择有了主动性，这是近代中国的一大特色。所以，中国特色服装也将受到舶来品的影响是毫无疑问的，况且孙中山本人对西方物品的接

受能力以及理解力本身就说明了这一点。

但是，在传统的中国服饰受冲击的前提下，中国的传统理念是不会消失殆尽的，中山装的设计就有受到传统文化影响的痕迹。中山装的诞生环境，是一个传统文化理念强烈的大文化背景。文化学认为，人们的各种行为方式和思考方式的整体，一定范围内的通过精神财富的创造表现出来，形成其结构和功能覆盖广泛，能够形成影响面极大的文化氛围与文化定向，这就有了服饰的大文化背景。服饰的文化含义其内容丰富，积淀深厚坚实，决定作用显著。

中山装在经过一段时间的推广普及之后，具有了强力的社会性，表现在当时的政界、文化界大部分人士都多以中山装为固定服装，甚至上升到国服的地位。至此，中山装间接成为了社会的一种控制手段，这种控制手段的控制力来自于人们已经成型的潜性着装标准，这种标准是因为中山装在大范围内的使用使人们形成了一种意识，这个意识对着装起着潜移默化的作用：穿中山装相对于不穿中山装要比较容易被人接受。推而广之，整个社会就会形成一种对中山装的热爱之潮，从而形成一种由个人意识组合而来的整体社会意识，这个社会整体意识相对具有稳定性和连续性。

中山装是具有其丰富含义的政治符号，蒋介石时期中山装更是作为官方的指定正式服装在各级各地官员中使用。这个符号标示着一条民主共和的政治理念。所以自愿着中山装的人士不管在心理上对民主共和理念是否理解接受，在表面上是毫无怀疑可言的。孙中山先生创制中山装的初衷和归宿在一定程度上就是希望，通过中山装这种符号的推广，民主共和的政治观念更加深入人心了。这是。从后来的历史发展我们可以看出中山装的影响力的功绩：在国民政府方面，中山装一直被蒋介石使用至其逝世；大陆方面，毛泽东在整个革命时期以及建国后的正式场合基本全部是着中山装的，现在天安门楼的毛主席巨幅画像就是中山装；邓小平同志亦是极其喜欢中山装的，绝少或是很少有着西装的镜头。这足可见中山装的共和理念确实深深地影响了一代人的政治思想。

中山装也是中国伦理道德的符号化表现。辛亥革命的爆发最终导致了中国社会的阶层地位转换，也扭转了人的道德标准；中山装是最先摆脱长袍马褂模式的中国自主的近代服饰，它是这场革命的后继革命中对伦理道德的影响比较重要的角色之一，中山装的制式最终打破了传统等级冠服制度，它不受社会阶层、地

位级别的限制，并最终突破文人政客的范围而全民使用，一方面，服饰一直受伦理道德的制约，而伦理道德是具有其系统性和关联性的，所以服饰可以在一定区域内、一定程度上反映出人们的道德标准，一个群体的整体着装形象可以说是伦理道德的产物；但另一方面，服装对伦理道德也具有反作用力，比如近年来，中国人的服装开始多样化，这在一定程度上就逐步影响了人们的伦理道德观念，人们对某些服装的设计、着装理念经历了深恶痛绝—逐步理解—完全接受—主动选择使用的过程；中国近代史上，这不能不说对中国传统伦理道德是一个极大的积极的影响。

5. 《北洋画报》的性别审美

人类在生理上的不同而分男女，服饰作为身体的附属产品，其性别分化是必然。性别审美的差异使得服饰的发展走向了及其不同的道路。

5.1 《北洋画报》中服饰中的女性书写

女性服饰的发展在某一个时间点开始，其多样性和复杂性已远超男性。在男权社会中，女性服饰更多的是迎合男性审美，所以就大的历史发展阶段来看，其形制的变化并不大。但随着女性开始进入社会，女性服饰审美就发生了非常大的变化。女性主义进入中国社会，自然也波及到服饰的审美，男性服饰的特征被女性服饰采用，女性的躯体也不再遮遮掩掩。

5.3.1 女性主义在《北洋画报》

女性视角一直是《北洋画报》的特色之一，对于女性地位的提升是其推崇的新文化重中之重。时髦美好，独立自主的新女性形象，一直通过纪实照片的形式呈现于读者的眼前。五四新文化运动之后，将男女平等、自由恋爱、婚姻自主、女性受教育和工作的权利、女性经济独立等诸多观念普及，妇女解放等作为国家和社会现代化的重要标志。所以《北洋画报》也以宣扬这一精神为己任。从《汉

上放足热》、《提倡天足的绝妙文章》的放足问题，将女性解放的问题提上日程。

“法国无线电美女之奇观”、“美国电影明星克莱拉波之短发”，则让读者通过自我意识的觉醒，从生活审美中入手，勇敢地展示自身的女性美。1932年起，泳装照片开始频繁出现在画报上。尽管那时的泳衣还显得相当保守，上衣和短裤是连在一块的一件套式，无袖圆领。但出现在画报封面上着泳装照片无疑在向世人宣告：女性真真正正彻底地从“长衫、长裙”中解放出来。运动装和泳装的亮相也就意味着女性思想真正的解放。

除了女性自身的改变之外，家庭关系的变化也是女性地位提升的重要标志。越来越多的独经济独立的女性游走于社会的方方面面，参与社会事务。或是科学家，或是运动员。她们不再深藏于闺房，而是参与慈善汇演，加入艺术沙龙。甚至谈起了自由恋爱，拍摄了现代的婚纱照，组成了父母和孩子两代人组成的标准家庭，封建社会的一夫多妻制，逐渐不容于社会，虽然没有法律明令禁止，但已经失去了道德的合法性。婚姻关系相较于门第的看重，更提倡自由恋爱。而这些自由结成的青年男女，为大都市视野添加了新的风景线。

5.3.2 视觉文化中的女性书写

视觉是人最为重要的感官能力。作为人眼观看外在世界的基本能力，观看的过程是一种主动寻觅的过程。读图可以看做是阅读《北洋画报》的最主要行为。我们正通过图片将世界汇于一纸。20世纪30年代海德格尔就认为，我们正在进入“世界图像时代”。这其中的世界图像所指并非是一幅关于世界的图像，而是指世界被把握为图像了。视觉文化的这种图像化或视觉化的现代新趋势越演越烈。

20世纪初，而正在热衷于西学东渐的中国，有关“性”的视觉文化也随着报业的大力发展而一并被引进。当时的中国的许多报纸以盈利为目的，注重满足读者物欲主义、享乐主义的人生观需求，用各种手段刺激读者，尤其是直观的视觉刺激。而这种视觉文化黄色化的原因究根底于“性”。性禁忌的逐渐释放，女性可以自由地谈论性压抑和性饥渴，甚至与男性毫不羞怯地说黄色笑话。《北洋画报》虽然在这一



图 3.14 《北洋画报》
1927年，第59期，第

方面还属正常，但早期的裸露的油画和摄影作品还是非常多。我们可以从艺术的角度来解读，也可以从视角审美角度来分析。

而要将传统的审美对象，从精致端庄的仕女过渡到妖娆裸体女郎，需要一个过程。在我国古代，裸女身体画像只出现在春宫图里。而 20 世纪初西方雕塑艺术的引进以及摄影印刷技术的发展，女性身体通过这些媒介得到了很好的传播。画报，通过女性身体传播的忠实记录，将女性身体的物化和商品化。在杂志的售卖过程，伴随着阅者的心理变化，女性身体展示作为已成了和日常现代性相关的一种新的公众话语得以实现。服饰正是附着在这些物化和商品化女性身体之上，一露一遮，一松一紧都构成了视觉的冲击。这也是《北洋画报》中广告发展趋势的一个解释。从最初的文字信息广告到后来美女们当模特，贩卖的商品通过女性身体的展示更为直观。

摩登女郎于是在女性身体展示这样一个社会背景下产生。摩登女郎本是对在新文化的风潮下的女性外貌变化的表象描述，比如追求并促成了社会变化的知识女性和女学生和拥有摩登外表的服务业的女性。当然摩登女郎不仅是对女性形象的赞美，它更代表了一种对女性的审美与凝视文化。在此过程中，摩登女郎既充当了被看的客体，男性观众在此将被观看的摩登女郎当成可供他们细细把玩的性幻想对象。而在满足多数观众的好奇心的同时，也为摩登女郎们贴上了浪漫性感的标签。这种视觉文化的传播相当程度上依赖于报刊、电影等新的传播媒介。

《北洋画报》就充分的体现了女性的广泛参与。那些影视明星、名媛淑女作为摩登女郎吸引着大量的读者。从 20 年代后期至整个 30 年代，画报对于女性身体的叙述是非常突出。通过摄影技术在女性的呈现方面显得更为具有健康形体美的女性身体美，极具冲击力，这无疑成为人们提供了愉悦的视觉享受。

5.3.3 公共空间中的女性书写

五四运动爆发后，妇女就业思潮日趋升温。到了 20 世纪二三十年代，中国妇女解放运动取得有了长足的进步，许多的都市女性已经走出家庭进入了职场。这个时期弱化了传统女性家庭的地位，为妇女就业营造了宽松的社会空间。在公共空间中活跃的女性，透过《北洋画报》的刊载主要举以下几类：

1. 职业女性

《北洋画报》对于职业女性的描绘相对来说还是比较少，或是比较隐晦的。所提及的也是一些特别突出的人物，比如画家、科学家、医生、律师等。但从具备职业女性的特质的服装上来看，画报中展现的内容就很丰富了。相较于华丽精致更具女人味的名媛淑女的装扮，职业女性装扮，线条简单利落，属于更偏向于男性化的服装。整洁朴素的衬衫，配上长裤或是背带裤，甚至许多女性直接将男性的服装穿着在身，英气逼人，仿佛这些女性从里到外都要跟男性一较高下。（女军人 122 期）



图 3.15 《北洋画报》1927 年底 76 期，第一页

2. 女运动员



图 3.16 女运动家姜钟芬
《北洋画报》1934 年，
第 900 期，第一页

画报对体育可谓是相当的关注，从 1927 年的 6 月份开始，刊登了许多学校的体育运动的照片，并且数量急速增多，内容涉及篮球、足球、网球、剑术、赛马、武术等诸多种类。这一段时期的内容主要是以集体的运动员的形象为主，有男有女，服饰多为简洁而又舒适的队服。其中游泳因为女性解放的原因被大力提倡，泳衣秀一直是《北洋画报》中的亮点。画报的第 490 期刊登了女运动家的内容。由于对女性身体健康美的追求，画报一直将运动员这块作为重点，也一直将女性与运动员的地位放在重要的位置。

3. 舞女

对于舞女的介绍，《北洋画报》从 1931 年之后才逐渐增多。像在第 613 期对紫罗兰女士之舞姿也有一定的介绍。除此之外还介绍了舞团，并且进行了跟踪式的报道。舞蹈的服装多是华丽而又轻巧的，极力凸显女性的曲线美，再配以生动的舞蹈，可谓是美轮美奂的视觉盛宴。

除了这三类之外，还有名媛淑女、电影星星等各类活跃于公共空间的女性。这些经常出现在《北洋画报》中冠以“***新装”“***留影”还是属于少数人，她们真正程度上或得了一定的社会权利和地位。但更多的人如那些仍旧传统的家

庭主妇以及低级的社会服务类人员，依旧处于社会的底层，在男性主导的社会被边缘化。

5.2 服饰性别模式的强化与弱化

人类从上古至今，主要依靠了男、女性别的差异和互补来进行繁衍。但人类不仅是具有自然属性的“人”，还是社会的创造者和继承者，所以在性别差异上带有不容悖逆的社会属性。早期的《北洋画报》中的图片可以一眼就看出来自中国还是外国人之手。国人提供的图片人物都隐没在层层의裙衫之中，而外国人必定是丰乳肥臀甚至是裸露的。由此可见在20世纪前的很长时间里中国的服饰性别都被弱化掉，女性的服饰如果不考虑花色装饰，从体态上根本看不出女性的性征。

男性和女性的体态在猿人期和古人期并没有太大差异，除去孕期和哺乳期的特殊状态，人们很难从行走和取物的体态上区分雌雄。但随着劳动分工的不断加强，男性不再担任哺乳婴儿的任务，转而外出捕猎或是放牧牲畜。在此之后男性承担绝大多数的重体力活，女性则留在家中哺育后代、照顾家务或是在外做些播种、收割等较轻的体力活。长时间的艰苦而又强度大的劳动使得男性拥有比女性更为结实矫健的体态，这就为男性在以后的社会生活中处于强者位置奠定了先决条件。

从绝大多数区域的社会发展看来，随着男性体态的渐趋强健、彪悍，女性也就无望在体力上与男性一争高低。于是女性滑向了另一面，以柔弱、娇媚、婀娜去显示男性所缺少的而又希望欣赏到的美的体态。可以说男女体态的差异，相较于自然更多的是社会的产物。服饰正显示这种体态的不同。从古代服饰的造型来分析，已经不难看出，人们以上衣的宽肩和笔挺的前胸显示男性的肩部和胸部宽阔厚重的特征，又以夏装长裤或长筒袜来显示男性充满韧性和力度的双腿。与男性不同，女性的服装则多为夸张窈窕的身姿，突出富有女性魅力的胸部-腰部-臀部的三点一线的曲线美。服饰在强化男女性别的体态差异使得服饰产生了一种离心力的作用，在相当长的时间服饰的发展是两性向各异端发展。再加上由于男女性格上的差异，男性服饰定义为阳刚的壮美，将女性服饰定义为阴柔的优美，这其中就存在着一种固有的文化期待。所以男性的服饰就多棱角分明，线条峻峭，

女性的服饰就圆润柔和。性格与体态两者表里兼顾的整体形象通过服饰的衬托起到便适合确立社会性别模式的作用。这种两性的模式并不会互相产生排斥性，相反的越是男女有别，才越会异性相吸，使得男欢女悦，互相得到感官以及心理上的调剂和互补。

当然这种两性性别模式的强化只是服饰发展的一般规律。由于生产力、观念等诸多因素的影响，人们对于性别的审美产生差异，性别模式的强化和弱化也呈一种螺旋式的发展曲线。在人类的原始时期的服饰还谈不上真正意义上的服饰，原始人也更无需用服饰来区分等级和地位，这个时期对性别强化的审美仅仅是最简单、最原始的，是一种刺激繁衍的手段。菲律宾的艾塔人颈上的多条项链和胸部上的饰穗，多哥少女围绕在臀位上的臀带等等事例都能说明原始人性别意识的萌发，并试图通过服饰来强化两性性别的差异。

历史上古埃及、古希腊和古代中国都有流行宽大的服装。服装往往隐藏了人体曲线，极少的表现两性性别特征，服装上的性别标记也不明显，往往男女通用。如古埃及古希腊“缠绕式”和“披挂式”的基同式服装、我国原始社会末期成形的贯口衫，西汉流行的曲裾深衣等。这时期服饰还受生产力水平的影响，只有上等人才能穿衣。所以服饰本身的形式和文化的发展并不发达，更多的是来区分等级，在性别上的审美意识淡薄，是一个淡化性别模式的时期。

随着男权社会的不断发展，“男尊女卑”的观念逐渐被加深。女性从属于男性的观点映射到服装上，很自然的产生了两性各自不同的服装模式。《礼记·内经》就规定“男女不通衣裳”^[25]，正式将服饰的性别模式纳入“礼”的社会规范之中。这个规范从东汉到清朝灭亡一直延续了千年。东汉时期男袍女裙的服装模式基本成型，男性袍服中的革带、头冠、腰上的剑无不强调坚挺、强悍的男性直线感；女性的襦裙、霞帔、发髻等则塑造出了女性飘逸、柔美的曲线。从此性别模式又迎来了极度强化的篇章。唐代女性更是将半露酥胸并具有朦胧美感的大袖纱罗衫作为时尚，更是强调了女性胸、肩的魅力，强化了女性性别特征。



图 3.1 三十年前的时尚
《北洋画报》，1933 年。第 1033 期，
第三页

中国服饰一直以直线感的男性服装来表现男性稳固的社会地位，而女性的曲线则是女性从属、不反抗的体现。可以说在宋代以前，中国古代的服饰的性别模式是得到了强化。

但宋代之后，性别模式又存在一定程度的弱化。由于理学“存天理，灭人欲”的思想的盛行，礼教的桎梏使得女性在父权统治之下显得如此的微不足道。女性的身体被隐没于宽袍大袖之中，出门也必需遮蔽其面。缠足的逐渐流行，“三寸金莲”的穿着限制了妇女的移动，表达出女性的从属地位。这种病态的审美虽然表现了“男尊女卑”的观念，但更多的是带有性禁忌的意味。在中国封建时期的后半期，少数民族统治占据大半。辽金元清等时期，由于民族的习性、统治者的政策以及汉化程度较弱，这些时期男女服饰虽然存在差异，但总体上看性别模式都被模糊处理。辽代的统治者采用汉的服制，常使用长袍，但上下男女几无差异。清代满族的马褂，男女都可穿着。而作为旗袍前身的旗装也将女性的肩、胸、腰、臀全部隐藏华丽而宽松布料之下。

西方在中世纪宗教禁欲思想的统治时期，教权力至高无上，人的性意识遭到了残酷地压抑。服饰毫无生气可言，女性被层层严密包裹，仿佛如一道沉重的屏障。沉重的服装躯壳极力地抹杀了两性之间的性别差异。这个时期性别模式被弱化。

从14世纪开始文艺复兴的波浪席卷西方，“以自己为中心”观念的盛行，男女服装自然而然按照各自的审美要求发展。男性通过大量填充物来扩宽自己的双肩，用紧身裤表现男性的第一性征，用高靴增强英勇之感，用高耸的礼帽表现一家之主的权威与稳重；女性则通过胸、腰、臀三处性征的强化，体现“X”型的凹凸曲线美。那个时期的女性用鲨鱼骨制作紧身胸衣，勒出细腰，挤出高耸的胸部，又用臀垫塑造出高翘丰满的臀部。这种过于紧的内衣会使女性身体虚弱无力，呼吸困难，食欲不振，常常表现出一种病态，而这些恰又表现女性的高雅和柔美，暗示着自己是被保护者。可见，这种接近疯狂，充满欲想、极具理想化的异性的审美，将这个时期的性别模式推向高度强化。

工业革命又是西方服装性别模式强化到弱化的转折点，女装发生了历史性的改变。在工业化提升整个社会的生产力，同时也为社会带了无限的生机和活力，女人们不再甘心待在家里，而是积极的要求同进入社会同男性一样工作，女性解

放运动轰轰烈烈地展开了。女性传统的复杂、华丽、不方便的服饰自然不适合工作环境，于是服装的改革便成为女性跨出家门的第一步。另外，随着女性获得的更多自由，各种体育运动的也兴起。宽松的灯笼裤由于骑车极其方便，风靡一时。这可谓是西方女性服装的突破，女性几百年来首次穿上具有男性特征的裤子，这是一种质的飞跃。

20世纪初的中国，进入了半殖民地半封建社会，是中国服饰发展的“现代时期”中的一阶段。商业化、都市化的发展，使得中国千年之久的服饰发展基本形态被打破。上层人士以及有识之士从不同程度上接收了西方人的服饰习惯。旗袍是这个时期，女性服饰性别凸显的最主要证据。相比较之前的宽肥、平直、严冷的旗装，旗袍将东方女性的曲线美展露无遗。男性在这一时期更多的是采用西方的服制，扩宽双肩的西装大衣，刚硬线条的笔直西装裤。这一个复杂的时期不能笼统的将性别模式归为强化或是弱化，因为就“男尊女卑”的社会规范来说，女性地位的提高使服饰的性别模式被弱化了。但从封建社会对于性的抹杀，突出女性的曲线，将女性从层层包裹中释放出来，则显示的是服饰性别模式的强化。

5.3 《北洋画报》中服饰的躯体审美和欲望审美

服饰的造型功能对于躯体的改变是相当明显的，这就为躯体审美提供了无限的资源。

5.2.1 躯体审美

人的躯体具有毋庸置疑的审美价值，它是大自然在整个生物界中的一件最杰出、最伟大的作品。但是肢体无毛的代价就使得自然界容易对裸体带来各种伤害，这就促使人们创造了人类的第二层肌肤——服饰。而随着社会文明的不断发展，人们对于审美意识的加强，对服饰的需求不仅仅满足其实用的功能，服饰的审美功能也逐渐被重视。服饰的审美功能很大一方面表现在人躯体美的塑造上，衣服、配饰附着到人的躯体这一载体之上，通过人去参与社会生活，才能使服饰展示其实用及审美价值。人们往往以符合社会标准的服饰形象来对自然的人的躯体进行塑造，而所经过服饰塑造的躯体，“在塑造这极其所联系的群体眼中，无疑是美

的。正因为这种美，这种对美的赞赏使人对躯体的加工一步步走向极端。”^[26]人们对于躯体的塑造具有两种极端不同的方式，一种是自我解放，一种是自我束缚。新的时尚美的概念建立在对人体美的重新认识之上，《北洋画报》正用图片向我们诉说了一种改变，一种服饰对于人的躯体的审美，从而解放身体。

1. 从缠足到放足

缠足，是中国汉族女子特有的风俗，俗称小脚。有关女系小脚的起始，有引战国时利徙为证；有引南朝潘妃“步步生莲”为证；有引五代官娘缠足舞于金莲之上为证。但元代陶宗仪《南村辍耕录》则说：“扎脚自五代以来方学之，如熙宁、元丰一千，人犹学之者少。近年则人相效，以不围着为可痴心。”^[27]缠足之风，起于宫闱，传于富贵之家到宋末元初放在民间盛行。汉族女子一般六七岁开始，用四尺长的窄布将双脚紧紧缠绕，除大脚趾外，将二脚趾至小脚趾紧紧约束。之后越来越紧，以追求“三寸金莲”为美。这种对女性身体的残害行为是服饰对人的躯体塑造的一种典型方式。其审美的取向在今人看来是无法理解，就是对处于封建社会的男性来说，更多的是男权的集中表现：希望通过束缚女性的双足，从而束缚女性的意志和思想。

清朝入关之后曾多次明令禁止裹脚，但效果甚微。直到20世纪初，许多大都市的妇女开始出现不缠足的倾向。这种思潮首先来自于国外留学的人士的家中，进而被知识界人士所采纳。于是，不少母亲面对哭哭啼啼的女儿，不再忍心束缚小脚，脚一旦放任，便不好再去束缚。1911年辛亥革命之后，裹足被勒令禁止。虽然并没有马上使得缠足之风禁绝，但民间对于放开脚的倾向是逐渐认可的，放足更被看作是知识和文明的象征。《北洋画报》1927年曾刊登了一则关于小脚和天足的文章：

从前的小姐们，讲究三寸金莲，自入民国以来，什么解放，提倡大足，所以现在一般时髦小姐们，在二十以上，天足的已经不少了，在那些通都大邑，那就更多了。并且有缠足的，也要学天足。天足固然美观，然而小脚也未必难看，不过习惯了。天下最有名的小脚，要数大同的。我如进步奖小脚，专讲天足。现在所见的天足，有的比男子的还要大一点，可是穿了一双丝袜，一双绣花鞋，或是一对象半只袜子式的皮鞋，在看惯了的人，也就不觉得难看。她们在夏天，又凉快，又舒服，真是人生的幸福。跳起舞来，也很轻便，远看近观，都是可人的。但是到了冬天，他们为要好看死也不肯换只羊毛袜和棉鞋，穿的是丝袜夹鞋外边的美

观，并未减少半分，但是谁冷谁知道，把雪白的嫩肉，冻得僵死，变成了红紫色，脚后跟上和小腿肚子下的冻疮，溃烂的流出脓水来，还要赤化，比较小脚脱出来十只脚趾头屈屈弯弯的，更觉难看，他们如何痛法，那可不必说了。所以时髦小姐的天足，也是像小脚一样的不能脱出来，给我们看啊。[28]

这篇文章的作者大抵对放足也是表示支持的，现代女性那种“只为风度，不要温度”的大无畏的精神在此可以看出有历史可溯。实践证明，中国女性一旦摆脱传统的束缚，对时尚的追去会让她们做出惊人之举。

脚得到了解放，鞋自然也跟着变。中国自古以来的鞋按照形制靴、履、鞋、屐来细分差不多有三十多种；按照材质分也有十来种，可谓是品种繁多。高跟鞋这种鞋种在古代中国一直都存

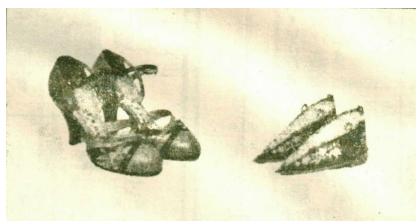


图3.3 女鞋的转变

《北洋画报》1935年，第1287期，第三页

在，大致可以分为三种。一种就是我们常常在影视剧中见到的清代的高底鞋。分为“花盆底”“马蹄底”。一种是古籍中常说的“高屐”“齿屐”，这种“屐”是用木头制成，不像高底鞋那样中间高，而是两头高。这种齿屐男女均可穿着。晋朝诗人谢灵运发明过一种著名登山屐名曰“谢公屐”，鞋子前后各安一齿（即鞋跟），上山去其前齿，下山去其后齿，走在有坡度的地方，如履平地。另一种就是平底布鞋的变形。“三寸金莲”这种鞋履的底部内凹似弓形，也因此称为“弓鞋”。宋以后的妇女由于缠足，都着这种弓鞋。但到了明清时代，弓鞋的形制发生变化，就是将其底变成高跟。这种升级版的三寸金莲与近现代使用的高跟鞋最为相似。



图 3.2 中原公司鞋品广告

《北洋画报》1927年，第191期，第一页

20 世纪 20、30 年代，高跟鞋极受女性的欢迎。这时候的高跟鞋，不但有形地吸收西方文化，而且无形地继承了中国传统。《画报》在京津区广受欢迎，许多大型的公司在报上刊登广告。中原公司就曾大篇幅的刊登鞋品广告，广告云：“自缠足之陋习小见，凡有志仕女皆竞尚天足，欧风东渐跳舞之风尤甚，事宜绣履舞履皆当力图美善以应当代潮流。本公司有鉴于此，特由沪聘到优等名匠，自办新式花皮金银花缎，设厂督造异样绣鞋舞鞋。玲珑新颖、安稳舒适，虽非绝后，敢谓

空前。来样订造，依期无误，如蒙赐愿，无任欢迎。”^[29]由于女性权利的扩大，社会政治逐渐开明，社会意识形态拘束减少，高跟鞋样式上变得越来越华丽而夸张。就高跟鞋的功能来说，实用性已经退居第二位，更多的是反映在审美意义上。

2、 内衣与天乳

《北洋画报》的一篇关于女性内衣的文章曾在当时引起一场关于女性的大讨论，这个讨论的关键点就是内衣与天乳、裸露与健康之间的关系。上古时期并没有内衣的概念，内衣在当时被称为亵衣，就是一种家居穿着的常服。到了秦汉，出现了裌裆、汗衫、心衣，这些都算具备了内衣的基本性质。这时期内衣最初是为男性服务的，推而广之，用到女性身上，但它们没有严格的性别界限，男女都可以穿着。就内衣与外衣来区分，其界限不十分明显，穿于外的则为外衣，穿于内的就为内衣。这阶段的内衣形制多采用宽松型，通用性、适用性很广，无论身材高矮胖瘦都能穿。

到了魏晋南北朝时期，内衣出现了一些明显的概念，并开始向专门化发展。内衣终于有了性别之分，并且女性内衣发展的比男性内衣更好，有裌裆、反闭、宝袜、凉衣、浴衣等许多品种。内衣也同普通服饰一样发展都是从无形的到有形从无为到有为。其功能同样是由御寒、遮体，到用于区分等级以及审美。魏晋时期人们崇尚清谈，以纵情放达为要义。常常袒胸露背，内衣的发展也就更无拘无束，无心插柳的行为对内衣的发展做出了极大贡献，内衣外穿在这个时期也是常见的。

中国古代内衣发展到唐代达到极盛。唐代女性服饰追求奢华，并且以暴露为特色。这时候已经出现了现代胸罩的雏形——“诃子”，这种内衣系于裙腰之上，要遮盖胸部乳房。唐代以极为薄透露的轻质沙罗作为主要服装面料，将几层轻纱叠穿以蔽体，不穿内衣也是唐代人的创举。早在一千几百年前的唐代，人们已经意识到服饰的性感作用，唐代女性更是亲身实践，其暴露程度，与现代相比有过之而无不及。



敦煌壁画唐人半裸舞和北洋画报对比
《中国内衣史》黄强著，北京：中国
纺织出版社，2008，第 61 页

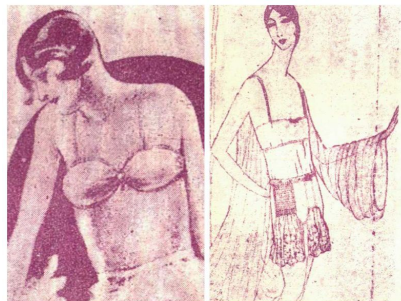


图3.5 天乳
《北洋画报》1926年，第8期，第三页

受到理学的影响，辽宋金元时期的内衣呈收敛的状态，相较于魏晋、隋唐没有更为保守，没有新意。女式的内衣主要就是上着抹胸和裹肚、下着裆裤。到了明清时期礼教桎梏更加严重，内衣难登大雅之堂，关于内衣的记载也很少出现在正统的文献之上。虽然明中后期社会动荡，放荡之风大行其道。《金瓶梅》中的潘金莲，常穿着春光尽泄的内衣，甚至不穿内衣诱惑西门庆。但从总体上来看。这时期内衣虽然轻薄，但确是用来严严实实的遮盖身体，人们对于对身体裸露是相当反感。尤其在清代，内衣的款式越发单调，缺乏女性性征。

到20世纪初，女子内衣还是延续明清时期的抹胸。抹胸一般是用罗绢做成，系于颈项和腰。在封建礼教的教义中，女性的双乳一直都被视为“淫荡”的象征，罪恶的源泉。女子双乳发育之后，必须将乳房束缚起来，以遮盖女性的特征。最初内衣产生的目的本是为保护乳房发育，可在后来的应用中反倒限制女性的自然发育。束胸不仅仅对于胸部的发育有影响，还使得许多女子脊椎发育畸形，或是无法养育儿女。辛亥革命结束封建统治，社会风气逐渐开放，女性的地位也日益上升。西方民主科学的思想在中国生根发芽，西方的服饰形制也对中国产生影响。民国初期流行一种小马甲，这种马甲相较于外穿的马甲更为贴身和短小，前片缀有密钮与西式的内衣有些近似。这种马甲将女性的曲线凸显而出。这种向传统束胸宣战的行为，正为天乳运动奠定了基础。《北洋画报》在1927年的许多期中探讨了关于中国女性内衣的问题。其中包括了一系列小衫沿革的文章，并配图进行的解说。

图3.6 中国小衫沿革图
《北洋画报》1927年，第93、98、99期，第三页



图一，此俗称肚兜者是也，当为妇女小衫中最古之一种。亦名裹肚，抹腹或者抹胸单夹不一，形象盾，只一幅，背后以带结束之，其装之精者，加以刺绣，百货店中上课够得之。先上流行

图二，此称抹胸，其形如方巾，长及腰际，围稳周身，以带结束于胸前，肩上以双带承

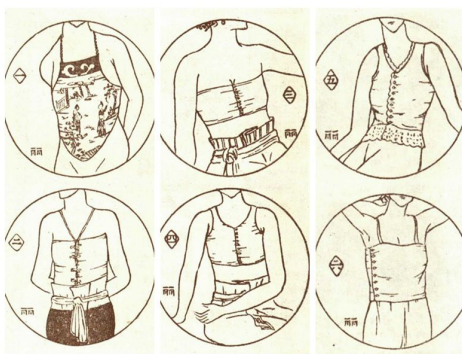


图3.7 西妇束乳
《北洋画报》1927年，第118、120
期，第三页

之。现通行于北方。

图三亦是抹胸之一种，长巾一条，围积胸部，前有纽扣一排，结束甚紧，在粤东甚为流行，今则代之以小马甲矣。

图四，抹胸变化而成半截马甲者，为抹胸和小马甲结合的洋产品，用之者不多见。

图五此所谓小马甲者是也。小马甲为南方江浙等省之名称在北方统称为小坎肩，在约人轴承为背心仔，此数名词中当以背心最为普通而易晓。背心古亦称褌裆。此类束乳之小马甲，发明不过二十余年已。其始用者，仅为一般上流妇女，今则上行下效，普及全国妇女之各阶层。此物只胸部纽扣甚密，仅为紧束胸部。近年来花样翻新，领口变大或是做鸡心形，或作积方形，不一而是。领口处缀以花边，下部亦加缀以花边，时衣段窄，花边微露于衣角开缝处，殊有惹人之意，但一般妇女则多以此为美观。下一稀薄，有故意用分红薄绿色之衣料制为小马甲者颜色显露于外，故觉夺目，是又止起男子之美感而已。

图六，此为最新式之抹胸，与旧式大同小异，因为时髦女子所创，故意为仿自西洋，其实夕阳绝无此类长抹胸。此种抹胸，夏日御之者多，取其不蔽乳上个部位，比较小马甲为风凉，纽扣多覬覬侧边，取其外观清爽；附加挂带两条以防其下坠。御之者金时髦女流，尚不十分普及，实为中国未来派之小衫。^[30]

20世纪20年代，一些受到新思潮影响的女性开始放胸。主张天乳者的认为女子有胸部本是自然之事，胸部突出，臀部后翘，以一种平衡的姿态使得身体健康发育，本就是女子美的一种表征。而后，外国机构在中国办学盛行开来，洋装的到来也随之成为一种时尚。妇女开始模仿西洋女子束腰凸胸，用于追求女性的曲线之美。但中华女子的胸部较为平坦，需要有能够衬托丰满性感的内衣，舶来品

乳罩无疑为中华女子带来福音。随着乳罩的畅销，中国女性内衣的发展上升了新的台阶，出现了亦中亦西的改良胸衣，许多胸衣也带有缀边等装饰，注重美化。

3. 羸弱美和健康美

中国传统美女的形象往往是削肩、平胸、细腰，薄小瘦弱的标准美女在一层层宽大的衣衫的重压之下，只能充当一个衣架子，其本身的存在感已经小的不可见了。这种羸弱美的审美趣味造成中国的服饰虽华丽大气，但极不轻便，不利于行动，而穿着这种衣服的身体由于缺少运动，其健康与否也常被自然的忽略。1932年7月的一期《北洋画报》



图 3.8 裸腿之美
《北洋画报》1932 年，第 805 期，第二页

刊登了一篇关于文裸腿的话题，它谈到的观点就是裸露与身体健康的关系。

……女性裸腿之风，近在北平，已极流行。中山公园之女游客中，裸腿即可占大半。而游客亦无人复大惊小怪如去岁已。去岁女性之裸腿，纯为裸自膝至踝之一段。足部尚着短袜，今岁则多数并短袜亦已除去。此风在平首倡者，实为欧洲人。继起者即为艺术学院之女同学。盖以素日研习艺术之故，对因袭的人身体各部为不可暴露之秘密物一念，已早革去也。其始社会人士对伊等，尚极畸视；但时经一年，迄今全是已经整个同化矣。……记者对此项裸腿涌动，素来认为应于提倡。因此运动，理由充足，且有益于国家民族极具，非因其时髦而认为可以仿行也。……^[31]

文章的作者认为，“天下诸恶莫不行于暗中，身体亦正犹是”。中国国民向来被称为病夫。这种称号有很大程度是由于身体遮蔽太严，无法判断其人的健康与否。试想让一个弱不经风的女子放入一个剪裁得宜的长衣之中，固然是很美的；但假设让她穿着浴衣，那么恐怕大家都会被她们瘦的犹如骷髅的样子吓到。所以如果想要寻求女性身体健康的发展，就一定要提倡女性都有着浴衣之机会。中国女性的腿如果不是瘦如柴棍，就是肥若木墩，皆是由于缺少适合运动。所以这里并非是要提倡裸腿，而是促使女性开始注意她们的腿是否因缺少运动而成为畸形状态。欧洲人的身体都有适当发展机会，法德有主张男女不着衣服，共度自然生活。日本在东方虽以守旧著名，但在浴室内男女仍然可以相混着和服且无短裤。

对身体也不像我国那样捂得死死的。所以作者认为应该向别国学习，这样中国才



图 3.9 泳衣

《北洋画报》1935 年，第 1288 期，第三页

能从根本上强国强种，而不只是喊口号。所以先提倡裸腿，将来再提倡穿着浴衣游泳，十年后的女子，自然会比上一代强健的多。

这时候的审美标准已经逐渐由羸弱之美转向健美，《北洋画报》中刊登有大量的西洋裸体画、名媛泳装照。关于女性形象的审美观的改变，随之而来的服饰

审美也在变化。从前的女性胳膊若是露出来，都会有卫道者非议。如今露胳膊已经不是什么大事，女性们连袜子也不再穿，就直接将腿也裸露在外。

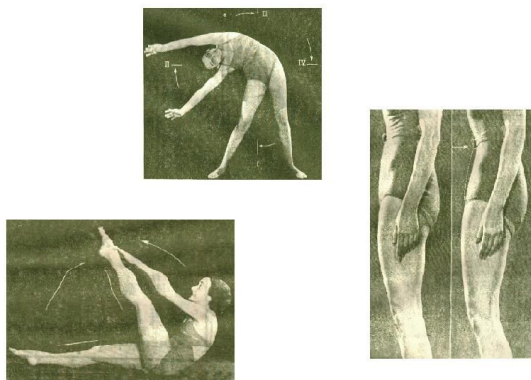
••• 时代真是一个怪东西。有的女性们怕手晒黑了，要带手套，怕胳膊晒黑了，要带长手套。如今光脚露腿，却又不怕黑了。人们给黑的颜色，起了一个名儿，叫做康健色。白要白的彻底，黑要黑的痛快，这并不是矛盾。要说经济也不见得，因为一部分人光着腿的人，是传扫地长袍的，省了袜子，费了大褂。红红绿绿的罗纱里裹着的还是细嫩的白腿，换汤不换药，那却太不彻底了！要裸便要裸个干脆，干嘛那样藏藏躲躲的？要凉快，毒日晒着，热风扑着，从男人光膀子并不见得像穿着小褂凉爽为例，可见也未必不热。而且，以锻炼论，似乎不应该只在夏天露腿，到秋风凉时，不要再穿上丝袜了，到雪花飘时，不要在穿上绒裤。那才是好汉！^[32]

作者以一种调侃的语气，生动的展现了 20 世纪 20、30 年代中国女性的新的审美趋向。身体成为主角，而服饰只能成为女性衬托自我美的一种工具。当裸露变为顺其自然、光明正大的时候，女性也开始参与各种身体运动。正如《北洋画报》中说的，先是提倡裸露，再是提倡穿着浴衣游泳。西方卫生健康思想的影响，以及女性地位提升的推动，使得运动成为女性们的一种必要的又具有时尚意义的选择。

从 1927 年开始,《北洋画报》就开始陆续刊登关于女性参与运动的图片和新闻,并且逐年增加其数量。尤其以游泳这项内容,名媛、影星穿着各式泳衣在沙滩上裸露大半肢体,尽显女性的曲线和健美。除了刊登名媛的照片,《北洋画报》还专门介绍了西式的健身方法,希望读者也通过更多的运动方式达到身体的健康发展。

图 3.10 健美运动

《北洋画报》1935 年,第 1285,1286,1287 期,第三页



5.2.2 欲望审美

人类与生俱来的欲望,是一种本能的生命现象和普遍的社会存在。弗洛伊德派的美国著名文学评论家阿尔伯特·莫德尔曾深刻揭示:

人人心中都有色情欲望,而又往往不愿意承认这一事实。中国传统文化就一直对人的欲望表现出一种十分暧昧而又矛盾的复杂心态。一方面赞同“食、色性也。人之大欲存焉”的朴素真理;另一方面却又极端仇视欲望,将欲望视为罪恶,要“存天理,灭人欲”。这种病态的性文化观念,影响古代中国很长的时间。欲望是人的本性在自然属性之外包涂上社会文化的色彩,这种两性之间的特殊的心理状态,有时是赤裸裸的,有时候却是“犹抱琵琶半遮面”的。

1. 坦诚相诱

袒露躯体的服饰,与异性之间的欲望存在的内在的联系。“性感”从前是用来形容诱惑,后来应用到服饰穿着上,主要指服饰使得性别特征更加鲜明。所以服饰上的性感已成为吸引异性、满足异性欲望的动机和手段。唐代服饰是中国古代服饰史中少有的一个开放的时期。唐朝女子钟爱轻纱蔽体,将肌肤的润滑、胸乳的饱满、腰肢的丰腴全部置于青天之下。轻薄柔滑的纱罗、典雅精致的花纹、鲜艳富丽的色彩再加上恰到好处的身体曲线,极具妩媚诱惑。男性的欲望在女性“为悦己者容”的理念下得到了充分的释放。

欲望的产生和被满足中存在一种心里机制,“人的神经系统可以适应某一强

度的刺激，如果同一强度的刺激重复进行，心理上的刺激效果就会呈递减趋势，产生饱和效应。”^[33]如果在一个习惯裸露的地区，裸露成为一种常态，那么就不会再因为心里上的刺激而产生欲望。所以袒露往往存在一种变异性，20 世纪 20、30 年代旗袍的变化就说明了这一点。

20 年代的旗袍已将西方剪裁的现代审美融入其中。将传统的熨烫、归拔技术和西式服装剪裁中的收省、装袖工艺制作方法相结合，制作出更贴合身体的旗袍，充分展现女性的曲线之美。所以旗袍在设计上更注重体现东方女性的体态特色，

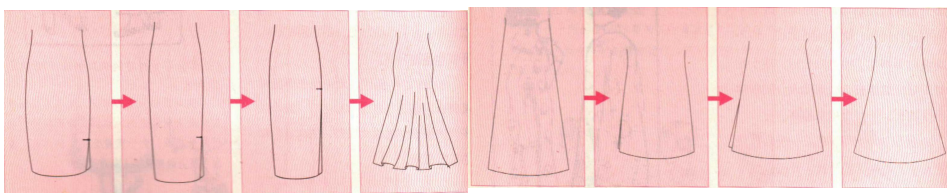


图 3.11 旗袍形状以及长度变化
《旗袍》

短衣袖、高开衩，紧腰身等变化使得旗袍的改良越来越凉，也使得穿着的女性更具诱惑力。1928 年长短适中，便于行走，袖口保持短袄是的阔大风格；1929 年开始旗袍低摆上升，到达膝盖以下，袖子也趋短；到 1930 年的旗袍长度刚好盖住膝盖，但腰身逐渐瘦小，下摆开始收拢；1931 年流行短膝袍，整体造型紧身合体，腰部有明显曲线；1932 年以后，旗袍下摆开始趋长，长度到脚踝或腓部以下，必须要配以高跟鞋才可以行走。清末流行的元宝领在 30 年代的旗袍中又重新时兴起来，并且变成圆筒式的，紧抵下颚，将脖颈的柔美线条完全遮掩。

2. 遮遮掩掩

在服饰对身体的塑造上，选择遮掩性征，同样能引起异性的视觉感官刺激，产生欲望。这种欲望的心理机制与对于袒露的心理是相辅相成的。对于异性的欲望不是产生于熟悉的事物中，而那些隐藏的东西恰恰能引起人的好奇心。而服饰的遮掩相对躯体的直接袒露，在某些方面更具有凸显性别特征的作用。以 14、15 世纪欧洲男子将男性生殖器的部分用服装上极力装饰夸张，以此来炫耀自己的性能力。这是一种极具动物心理的着装尝试，巧妙的用服饰遮掩的方式来呈现。

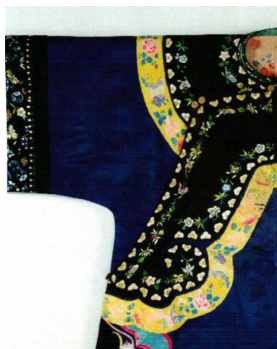
乳罩同样也是采用服饰遮掩的方式。这种内衣本身就是为了弥补女性胸部而

图 3.12 遮掩
《北洋画报》1932 年，
第 837 期，第三页



创造出来的。它将女性并不如意的形状遮掩在布料之下，并塑造出美好的曲线，妩媚尽显，万种风情，既满足了女性的爱美之心，又切合了男性对于女性第二性征的欲望。旗袍的开衩无疑又是这服饰遮掩术中的佼佼者。穿上高跟鞋，女性在旗袍的修饰下前凸后翘，再加上开衩的部分大腿的时隐时现，无不在对男性发出强有力的诱惑信号。

图 3.13 旗袍滚边
《中西服饰风格解
读》，周梦著，北京：
三联书店，2011，第 56
页



说到遮掩，其实服饰中的各式饰品、以及化妆技术同样是在遮掩的基础，用美化的手段用来对人进行修饰，进而引起旁人的注意。

3. 耀眼夺目

达尔文曾说过：“当我们看到一只雄鸟在雌鸟面前展示他的色相巨美的羽毛而唯恐有所遗漏的时候，我们实在无法怀疑，这一种的雌鸟是对雄鸟的美好有所心领神会。如果雌鸟全无鉴赏能力，无从领悟雄鸟美色、盛服、清音、雅曲，则后者在展示或演奏中所花费的实际劳动与情绪上的紧张岂不成为无的放矢、尽付东流？”飞禽尚且如此，人对于吸引异性，让对方产生欲望的手段就更加的丰富。

人类社会在进入高度文明之后，以耀眼的服饰来刺激异性的欲望变得更加明显，女性将鲜艳夺目的衣料穿在身上，又用各种金、银、玉、石做首饰来进行修饰，唯恐不能在异性面前使之怦然心动。纵然在古代中国极度保守的封建道德之下，女性也是在不暴露的前提下将服饰的炫目达到极端。清朝满族人的服饰虽然在形制过于单调平直，将女性的柔美曲线掩藏在宽大的衣袍中，但其衣料上的镶边拼接装饰可谓是非常繁复，金玉首饰也是极度奢华。到了民国时期，旗袍布料花纹精致，蕾丝以及西洋纱的应用，使得这个时期的服装也相当华丽。西式的洋帽、头绳、手包。形容女性貌美的“美色”就深深打上了服饰鲜艳夺目的烙印。

相较于女性，男性也在用自己的方式来通过服饰之美来博取女性更多的爱慕。男性的服饰不能像女性那样鲜艳华丽，但却能从男性刚硬矫健的特征来凸显自身。拥有宽厚坚挺双肩的西装或大衣，里面穿上贴合胸部壮硕的衬衫，打上绅士风度的精致领结。下身穿着线条笔直的西裤或是显露矫健腿部肌肉的紧身裤，再踏上英勇威武的高靴或是皮鞋，最后配上表现一家之主的权威与稳重高耸的礼

帽和手杖。女性对于男性威武刚硬魅力的期待被这种男性服饰发挥的淋漓尽致。

结论

本文以《北洋画报》为研究对象，展现或还原了 20 世纪 30 年代中国社会在西方文化的冲击下，以及中西文化的碰撞与交融中，中国民众的服饰时尚审美态度和价值取向的变化。本文认为：

第一，《北洋画报》是中国现代历史的一扇窗口。该刊对研究中国北方乃至中国现代史和“九·一八”至抗日战争爆发前夕的华北历史有一定的参考价值；传播时事、提倡艺术和灌输知识是《北洋画报》的理念与宗旨，而一报多刊、女性视角和广东情节则是它的特色所在

第二，《北洋画报》凸显了中西方在服饰审美的差异和服饰时尚审美的价值取向，即中西服饰从外观到内涵，从形态到款式都无不在体现着各自的传统文化。随着西方政治、经济和文化影响的不断扩大，中西文化碰撞和融合极为激烈，西式的服饰也逐渐进入到中国人的生活中。同时通过西方流行时尚与中国民族传统服饰的交锋，创造出既具有现代性特征又不失民族性的服饰，旗袍和中山装便是最典型的代表。

第三，《北洋画报》生动的展现了 20 世纪 20、30 年代中国女性的新的审美趋向。这一时期，由于西方卫生健康思想的影响，以及全球女性主义的发展而导致女性地位的上升，使得女性在服饰审美具有极大的话语权。性别模式的强弱化，随着社会的发展展现出不同的服饰面貌。女性主义作为《北洋画报》办报的理念之一，其所展现的躯体审美和欲望审美体现了中国女性意识的觉醒。

参考文献:

A • 专著类

- [1] 杨道圣. 服装美学[M]. 重庆:西南师范大学出版社, 2003.
- [2] 周梦. 中西服饰风格解读[M]. 北京:三联书店, 2011.
- [3] 冯泽民. 中西服装发展史[M]. 北京:中国纺织出版社, 2005.
- [4] 华梅. 中国服装史[M]. 天津:天津人民美术出版社, 2004.
- [5] 华梅. 人类服饰文化学[M]. 天津:天津人民美术出版社, 2001.
- [6] 华梅. 中外服饰演化[M]. 北京:中国社会科学出版社, 1992.
- [7] 沈从文. 中国古代服饰研究[M]. 上海:上海书店, 1997.
- [8] 缪良云. 中国衣经[M]. 上海:上海文化出版社, 2000.
- [9] 凯瑟. 服装社会心理学. 上, 下册. [M]. 北京:中国纺织出版社, 2000.
- [10] 罗兰. 巴特. 流行体系——符号学与服饰符码[M]. 上海:上海人民出版社, 2000.
- [11] 伊丽莎白. 赫洛克. 吕逸华译. 服饰心理学[M]. 北京:纺织工业出版社, 1986.
- [12] 珍妮弗. 克雷克. 时装的面貌[M]. 北京:中央编译出版社, 2000.
- [13] 安妮. 霍兰德. 性别与服饰[M]. 北京:东方出版社, 2000.
- [14] 南茜. 埃特考夫. 漂亮者生存[M]. 北京:中国友谊出版社, 2000 .
- [15] 玛丽琳. 霍恩. 服饰——人的第二皮肤. [M]. 上海:上海人民出版社, 1991.
- [16] 乔安娜. 恩特维斯特尔. 郗元宝译. 时髦的身体: 时尚、衣着和现代社会理论[M]. 桂林:广西师范大学出版社, 2005.
- [17] 唐建光. 时尚史的碎片[M]. 北京:金城出版社, 2011.
- [18] 孙涤非. 轮回的艺术[M]. 济南:山东美术出版社, 2011.
- [19] 周俊旗. 民国天津社会生活史[M]. 天津:天津社会科学院出版社, 2004.
- [20] 王小月. 服饰语言[M]. 广州:广东人民出版社, 2002.
- [21] 王小月. 服饰语调[M]. 广州:广东人民出版社, 2002.
- [22] 王小月. 服饰语音[M]. 广州:广东人民出版社, 2002.

- [23] 胡平. 遮蔽的美丽[M]. 南京：南京大学出版社, 2006.
- [24] 王丽华. 服饰文化[M]. 内蒙古人民出版社, 2006.
- [25] 管彦波. 中国头饰文化[M]. 内蒙古大学出版社, 2007.
- [26] 张志春. 中国服饰文化[M]. 北京：中国纺织出版社, 2011.
- [27] 余玉霞. 西方服装文化解读[M]. 北京：中国纺织出版社, 2013.
- [28] 徐冬. 旗袍[M]. 合肥：黄山书社, 2011.
- [29] 保罗·富赛尔. 品位制服[M]. 北京：三联书店, 2006.
- [30] 黄能馥, 陈娟娟. 中国服装史[M]. 上海：上海人民出版社, 2004.
- [31] 华梅. 中国近现代服装史[M]. 北京：中国纺织出版社, 2009.
- [32] 许星, 廖军. 中国服饰百年[M]. 上海：上海文化出版社, 2010.
- [33] 王东霞. 百年中国的社会国语——从长马褂到西装革履[M]. 成都：四川人民出版社, 2004.
- [34] 贾玺增. 中国服饰艺术史[M]. 天津：天津人民美术出版社, 2009.
- [35] 胡波. 中山装——时代的生命符号[M]. 广州：广东人民出版社, 2012.
- [36] 张竞琼. 从一元到二元近代中国服装的传承经脉[M]. 北京：中国纺织出版社, 2010.
- [37] 诸葛镜. 文明的轮回[M]. 北京：中国纺织出版社, 2007.
- [38] 刘鸿. 女性服装史话[M]. 百兆文艺, 2005.
- [39] 瓦莱丽·斯蒂尔. 内衣——一部文化史[M]. 百兆文艺, 2005.
- [40] 高小康. 时尚与形象文化[M]. 天津：百花文艺出版社, 2003.
- [41] 荻村昭典. 服装社会学概论[M]. 北京：中国纺织出版社, 2000.
- [42] 乔安尼·恩特维斯特尔. 时髦的身体[M]. 桂林：广西师范大学出版社, 2005.
- [43] 王受之. 世界服装史[M]. 北京：中国青年出版社, 2002.
- [44] 刘志琴. 近代中国社会文化变迁录[M]. 杭州：浙江人民出版社, 1998.
- [45] 王新元, 祁林. 把服装看了[M]. 北京：中国纺织出版社, 1989.
- [46] 叶朗. 中国美学史大纲[M]. 上海：上海人民出版社, 1985.
- [47] 李当崎. 西洋服装史[M]. 北京：高等教育出版社, 1995.
- [48] 高兴洪. 缠足史[M]. 上海：上海文化出版社, 2000.
- [49] 琼·娜. 服饰时尚800年：1200-2000[M]. 桂林：广西师范大学出版社, 2004.

- [50] 李欧梵. 上海摩登：一众新都市文化在中国[M]. 北京：北京大学出版社，2001.
- [51] 张树新. 现代服饰图案[M]. 北京：高等教育出版社，2004.
- [52] 张可辛. 东方文化的崛起[M]. 石家庄：河北美术出版社，2003.
- [53] 李祖定. 中国传统吉祥图案[M]. 上海：上海科学普及出版社，2001.
- [54] 张竞琼，蔡毅. 中外服装史对览[M]. 上海：上海中纺织大学出版社，2000.
- [55] 李焱胜. 中国报刊图史[M]. 武汉：湖北人民出版社，2005.

B • 期刊类

1 • 报刊

- [1] 北洋画报
- [2] 良友画报

2 • 学位论文

- [1] 陆毅. 写实摩登[D]. 北京：中国美术学院，2008.
- [2] 辛丽霞. 视觉文化视野下《良友画报》的图像叙事分析[D]. 北京：北京印刷学院，2010.
- [3] 李晓红. 民国时期上海知识女性和大众传媒——以女性刊物为中心的研究[D]. 厦门：厦门大学，2007.
- [4] 齐秋生. 走向现代的都市女性形象——从《良友》画报看 20 世纪 30 年代上海的都市女性[D]. 广州：暨南大学，2004.
- [5] 庄欢. 从时尚杂志看都市女性形象塑造与变迁[D]. 上海：上海外国语大学，2006.
- [6] 潘玉舒. 新式人格的塑造——以《学生杂志》(1921-1926)为线索考察 20 年代早期青少年的现代美育[D]. 广州：暨南大学，2006.
- [7] 周景芝. 《玲珑》杂志中的女性意识研究[D]. 曲阜：曲阜师范大学，2012.
- [8] 王静. 时尚杂志研究——以《瑞丽》为例[D]. 北京：中国艺术研究院，2006.
- [9] 周梦. 20 世纪早期中国民族纺织品牌研究（1900-1937）[D] 北京：北京服装学院服装系，2005.
- [10] 黄翠. 基于符号学的服饰研究[D]. 西安：陕西科技大学，2009.

3 • 学报

- [1] 高云. 马媛媛. 从《良友》画报看二三十年代上海女性生活变化[J]. 唐山师范学院学报, 2011, (6).
- [2] 孙扬骅. 梁惠娥. 张竞琼. 民国时期天津报刊中服装广告的创意和表现形式[J]. 武汉科技学院学报. 2006, (3).
- [3] 李薏. 王斌. 民国时期上海地区画家群体的服装设计活动研究[J]. 南京艺术学院学报. 2010.
- [4] 肖燕熊, 谭晶晶. 女性图像叙事中的现代性考察——以 20 世纪二三十年代《良友》画报为蓝本[J], 湖南城市学院学报, 2007, (1)
- [5] 杨魁. 消费主义文化的符号化特征与大众传播[J]. 兰州大学学报(社会科学版), 2003, (1)

4 • 杂志

- [1] 韩红星. 中国近代女性角色的重塑——来自《北洋》的记录[J]. 妇女研究论丛, 2011, (4).
- [2] 韩红星. 民国时期画报的广告经营——基于天津《北洋画报》史料[J]. 中国出版, 2012, (9).
- [3] 刘虹. 从《北洋画报》看民国天津女性服饰风尚传播[J]. 天津纺织科技, 2000, (2).
- [4] 白蔚. 摩登与反摩登——民国报刊建构的女性身体及其现代意义[J]. 妇女研究论丛, 2011, (4).
- [5] 陈艳. “新女性”的代表: 从爱国女学生到女运动员——20 世纪30 年代《北洋画报》封面研究[J]. 广西社会科学, 2009, (12).
- [6] 徐沛. 周丹. 早期中国画报的表征及其意义[J]. 文艺研究, 2007, (6).
- [7] 李从娜. 《北洋画报》的身体史意蕴及解读[J]. 兰台, 2007(13).
- [8] 能向群. 20 世纪二三十年代上海画报的兴盛及其原因[J]. 中国编辑, 2006(1).
- [9] 张伯海. 画面: 画报生命力之所在[J]. 报刊之友, 1997(6)

- [10] 韩红星. 民国天津市民消费文化空间的建构——基于《北洋画报》的研究[J]. 历史研究, 2011(14)
- [11] 陈艳. 《北洋画报》与北伐后的“天津”想象[J]. 东岳论丛, 2012(10)
- [12] 张一纬. 作为文本的女影星：《北洋画报》和《大公报》中的黄柳霜[J]. 当代电影, 2010(6)
- [13] 章敏. 服装美学史[J] 国外纺织技术, 1984-1985

注释：

- [1] 陈艳. “新女性”的代表：从爱国女学生到女运动员——20 世纪 30 年代<北洋画报>封面研究[J]. 广西社会科学, 2009, 12:25
- [2] 《北洋画报》与北伐后的“天津”想[J]. 《东岳论丛》, 2012, 10:30
- [3] 韩红. 民国天津市民消费文化空间的建构——基于《北洋画报》的研究[J]. 历史研究, 2011, 14:14
- [4] 李从娜. 《北洋画报》的身体史意蕴及解读[J]. 兰台, 2007, 13:25
- [5] 李永生. 记录时代的侧影——《北洋画报》研究[J]. 暨南大学 2008 年硕士论文
- [6] 谷书堂. 天津经济概况[M], 天津人民出版社, 1984:392
- [7] 程树仁. 中华影业史[M] 上海出版社, 1927:35
- [8] 北洋画报[J], 第 251 期
- [9] 北洋画报[J], 第 84 期
- [11] 张庆军、潘千叶. 京城玩主张伯驹[M], 中国社会科学出版社, 2004:90.
- [12] 北洋画报[J], 第 84 期
- [13] 北洋画报[J], 第 109 期
- [14] 北洋画报[J], 第 503 期
- [15] 恩格斯. 马克思恩格斯选集[M], 第四卷上册, 人民出版社, 1972:71
- [16] 柳诒徵. 中国文化史(下)[M], 东方出版中心, 1988:865
- [17] 礼记[M], 高级教育出版社, 2008:60
- [18] 墨子校释阅兑[M], 中国社会科学出版社, 1986:20
- [19] 周易[M], 高等教育出版社 2008:8

- [20] 民国法令大全[M], 商务印书馆, 1913:339
- [21] 女光周刊第一卷[M], 第一期
- [22] 堤清二. 消费社会批判[M], 经济科学出版社, 1998:78
- [23] 张爱玲选集[M], 北京燕山出版社, 2006:80
- [24] 张爱玲选集[M], 北京燕山出版社, 2006:56
- [25] 礼记[M], 高级教育出版社, 2008 年:89
- [26] (德)恩斯特卡西尔著, 甘阳译. 人论仁[M], 上海译文出版社, 2004:38
- [27] 陶宗仪. 南村辍耕录[M], 济南齐鲁书社, 1998:78
- [28] 北洋画报[J], 第 63 期
- [29] 北洋画报[J], 第 93 期
- [30] 北洋画报[J], 第 98 期
- [31] 北洋画报[J], 第 98 期
- [32] 北洋画报[J], 第 99 期
- [33] 华梅. 服饰生理学[M]. 中国纺织出版社, 2005:109

附录：在学期间发表论文情况

郑若之. 《从童话故事〈白雪公主〉的改编看伦理话语和社会变迁》，《名作欣赏》，2012, 12

后记

又是梅子流酸、芭蕉分绿的时节。报到之初的忐忑仿佛还在昨日，离别的忧煎已在轻扰。春秋三转，再回首是百味杂呈。

父母总是儿女债。偶见华发丛生的父母，顿觉酸涩。人世间总辛苦的职业，二十五年的日夜操心，终于一朝能自立。感谢感恩以不足以承载女儿的心，子欲养而亲同在便是我们最真的承诺。

论文如同找归宿，纵使你寻觅万千，也终在一个转身。《北洋画报》就在我转身间出现在七楼特藏库的一角。1500多期，无以计数的图片，却莫名的令我欲罢不能。虽然写作中困难重重，成果也是力有不逮，但相逢即是缘，感激之情一直激荡我心。恩师苏桂宁老师无疑是此中第一人。谦谦君子、温润如玉，也许是渊博的知识、也许是以无抵万的治学态度，更是老师经历岁月沉淀而来的气度，总是令我折服。谢谢您，如师如父如友的存在。感恩蒋述卓老师、傅莹老师、刘绍谨老师、闫月珍老师、朱巧云老师在传道授业解惑中予我之力量。这力量如燎原的星火，直等待着春风。

一千多日夜，一百多平宿舍，一十多个好友，一群神经质型吃货。这大抵可以概括我这美好的三年青春。舍友这个有着特点感情色彩的词，将天南地北的完全不同的个体以求同存异的方式融合在一个时空。惊天地泣鬼神的卧谈会、兴之所至的电影院约会、说走咱就走的美食大探险。从此之后，纵使散落天涯，也能忆起那张脸、那句话、那首歌。请允许我小小的将她们忆起：玉面琉璃心的小慧慧、正能量爆棚又神机妙算的黄黄、巧手又抢手的静静、文艺与追男神两不误的畅畅、用自己的悲催来凸显别人幸福的好人彦立、最爱总结比谁都真挚的芬芳、喜欢粉红色的体育健将美姝、想扮萌却总是看起来蒙的小疯子、一捏就出水的灌汤包听听。谢谢你们，出现在我的人生中。只是遇见就很好，因为那已是多少次的回眸。

郑若之

2014 年 05 月于暨南大学