

現代性的曲線

張 小 虹

摘 要

本論文企圖探討中國時尚「線」代性的歷史變遷與身體意識，以十九世紀末到二十世紀前半葉的中國現代女裝造型變化為主要的分析對象，希冀透過服裝史料與時尚理論的建構與比較，勾勒出中國現代性展現在女子服裝上的「流線摩登」。

在當前的中西服飾比較研究中，慣於將西方近代「立體曲線剪裁的窄衣文化」與中國近代「平面直線剪裁的寬衣文化」當成論述的基本架構，而忽略了其中建立於「殖民現代性」的二元對立系統（中／西、直線／曲線、寬衣／窄衣、平面／立體），以及此系統所預設的「進化論」（中國女裝由傳統的直線進化到西方的曲線，由古代的寬衣進化到近現代的窄衣，由平面裝飾進化到立體造型）。本論文希望透過「文明新裝」、「旗袍」等具體的服飾形制演變分析，挑戰此二元對立的預設，而由此開展出「時尚」作為「現代性」方法論的積極思考，以及「文化易界—譯介—易介」時尚理論的建構可能。

關鍵詞：時尚，現代性，創傷，恥辱，踐履，表面，雜種

* 本文 96 年 4 月 10 日收件；96 年 5 月 25 日審查通過。
張小虹，國立臺灣大學外國語文學系教授。
中外文學·第 36 卷·第 3 期·2007 年 9 月·頁 171-200。



The Curve of Modernity

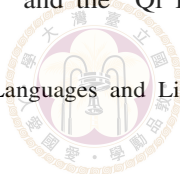
Hsiao-hung Chang*

Abstract

This paper undertakes to explore the historical change of body consciousness in studies of Chinese modernity by analyzing the altering shapes of Chinese women's modern dress from late nineteenth century to the early twentieth century as visual text. Through a cross-cultural interweaving of fashion history and postcolonial theory, it attempts to map out the way in which Chinese modernity is controversially embodied in the "streamlined modern" fashion of women's dress.

In most contemporary studies of Western and Chinese clothing systems, the basic comparative structure involves contrasting "the fit-clothing culture of three-dimensional cutting" of the West with "the loose-clothing culture of two-dimensional cutting" of the East. This discursive structure tends to perpetuate not only the binary system of East/West, straight/curved, loose/fit, two-dimensional/three-dimensional, which originated from the ideology of "colonial modernity," but also the implied teleological and evolutionary progress from the traditional straight line to the modern streamline, from the old loose clothing to the new fit clothing, and from surface decoration to form and structure. This paper will challenge exactly this binary pattern of thinking by tracing the historical contingency of "New Dress of Civilization" and the "Qi Pao" to theorize the

* Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University.



shaping and shaped curve of Chinese women's modern dress as a dynamic process of cultural transnation-translation-transition and to explore the possibility of taking fashion not merely as one of the subject matters but as the very methodology of modernity.

Keywords: fashion, modernity, trauma, shame, performativity, surface, hybridity



如果時尚現代性是一種線條的話，那是直線還是曲線？是由直線變成的曲線，還是由曲線變成的直線？而什麼又是線性時間—進步意識的大歷史與服飾身體線條的小歷史之間可能的想像連結？

由上海商務印書館發行的《婦女雜誌》在 1921 年舉辦了一次「女子服裝的改良」全國有獎徵文活動，並於該年九月號刊出徵文活動前七名的文章，贈與現金十元到書卷五角不等的獎金。¹ 入選的文章作者，有男有女，皆不約而同地強力抨擊民國以來「亂世亂穿衣」的各種服飾怪現象，而一致主張以樸素、簡單、健康、衛生為女子服裝設計上的首要考量，異口同聲地反裝飾、反奢華。香港的龔士從國民衛生的角度，強調女子衣飾寬大端整之重要：「衣所以護上身者，必須寬大，乃近日吾國女子，多尚短窄，裾僅及腹，袖不掩肘，或更模仿西裝，雖冬衣亦坦其胸，且緊窄異常，幾礙呼吸，每至肺痿之疾」（44）。貴陽的紉茵女士則是從婦女解放的角度，極力反對當時將女性物化的豔服盛裝：「衣服所以章身也，不必豔服盛裝，然後始可保持健康，發生美感。近年以來，我國中諸姊妹，不於教育上求智能之發展，於經濟上樹獨立之根基，於社會上發揮本能，作種種有益人群之事業；乃獨於裝飾一道，則窮奢極侈，踵事增華，費有用之金錢，為奇異之裝束，亦何怪男子視婦女為玩物哉？」（46）。而成都的鞠式中女士，更從愛國主義的角度，主張女子服飾在形制與面料選用上，皆應回歸中國：「吾以為女子衣服，皆宜用本國之棉織物或麻織物，其形式仍採中國舊制，蓋西式雖佳，然束縛腰際，甚不合於衛生，襟長以膝為準，袖長以手脈為度」（50）。

¹ 1915年1月《婦女雜誌》創刊於上海，由商務印書館印行，至1931年12月停刊，連續出刊17年，為中國婦女報刊史上第一份歷史悠久的刊物。其發行面極廣，以上海商務為總發行所，分售處有北京、天津、奉天、雲南、澳門、香港等全國二十八個城市。



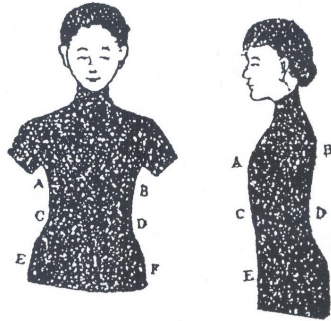
這些夾雜了「國族論述」、「性別論述」與「道德論述」的女子服裝改良芻議，整體而言乃相當傳統保守，在反奢華、反艷裝、反裝飾、反時髦、反物化、反舶來品的同時，尤其反對西化影響下女子服裝「緊窄」的趨勢，認為此流行既不衛生（阻礙血液流通、肺部呼吸）又不美觀（露胸、露腰、露肘、露脛）。然而獲得徵文首選的作者莊開伯，卻不像其他文章作者專注於「寬衣／窄衣」的辯證，雖然他也認為過寬過窄的衣服對身體健康皆不宜，但他之所以可以拔得頭籌的原因，或許正在於他在「寬衣／窄衣」之外，一針見血地點出「直線／曲線」的問題：「我國女子的衣服，向來是重直線的形體，不像西洋女子的衣服，是重曲線形的」（39）。對他而言，女子服裝的真正改良，不在服裝的表面裝飾，也不在服裝的寬窄長短，而在服裝的基本「人體」結構。

講衣之先，須講身體。人的身體，如第一圖，AB 是胸，CD 是腰，平均計算，胸圍比腰圍大，所以衣的尺寸，胸部應比腰部大。我國的衣，向來只知量「掛肩」、「腰身」和「衣裾」（如第二圖），而且「襟縫」「背縫」都是直的、所以穿在身上，不能服貼，並且不衛生。現在改良的計畫，就是（一）「襟縫」「背縫」改為曲線形。（二）原有的「掛肩」改名為「掛腋」。（三）原有的「腰身」改名「胸圍」。（四）在胸圍的下面，稱為腰圍。（五）「衣裾」仍名「衣裾」（如第三圖）。（39-40）

一反其他文章中充滿道德訓誡口吻的老生常談，首選作者以簡單、務實和精準的文字，直接指出服裝應依循人體結構的方式剪裁。也許沒有人會不知道胸部應該比腰部大，但當作者點明裁衣

時胸圍要比腰圍大時，卻成爲中國「平面直裁」服飾傳統中震聳發矇的一件大事。千年以來強調「寬衣博帶」的中國傳統服飾，似乎一直要等到了二十世紀才終於出現了胸圍、腰圍與臀圍的曲線概念。²

而這篇首選徵文除了文字之外，還附有三張圖說。在第一個附圖中(圖一)，首選作者以英文字母標示出胸圍、腰圍與臀圍的位置，並將左手邊「正面」的紙繪人模，旋轉九十度，成爲右手邊「側面」的紙繪人模，而左右兩邊人模的身體輪廓都是有曲線的。



圖一 「女子服裝的改良」徵文首選的第一個附圖。

出處：《婦女雜誌》第七卷第九號(1921, 9)，頁40。

這樣的旋轉人體，讓A B、C D與E F兩點之間的距離測量，不再是「平面」上的「直線」，而是「立體」的圓弧線。在第二個附圖中(圖二)，作者畫出傳統中國服飾的量身與剪裁方式，平面對折，左右對稱，前襟中央的縫線、後背中央的縫線與領花到袖口的(連袖)肩線，皆是一直線到底，只在袖側、腰側與衣裾有微微的曲度。

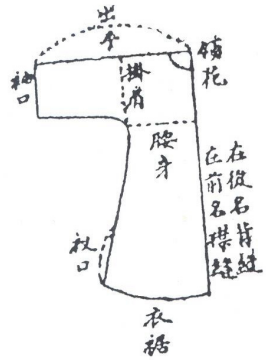
而第三個改良式「曲線形」的附圖(圖三)，則是將襟縫與背縫由直線變爲曲線，並加大袖側與腰側的曲度。他將原本單一的「腰身」(胸部寬度)一分爲二，以準確的「胸圍」與「腰圍」

² 就中國服飾發展歷史而言，確實也曾出現一些受「胡服騎射」等影響下較爲「窄身合體」的朝代服裝(如唐朝)或直接由邊疆少數民族所建立的皇朝(如元、清)統治下之服飾，但這些相對於「褒衣博帶」傳統下較爲「窄身合體」的服飾本身，卻也並未特別強調身體的曲線，例如清朝滿族婦女的旗袍，顯然在對比之下，要比清朝漢族婦女的寬衣大袖來得「窄身合體」許多，但此相對而言的「窄身合體」，不僅是直筒的無腰身曲線，而在跟同時代的西方服飾相比時，更顯得異常寬鬆。

命名之。對徵文首選作者而言，直線女裝改良為曲線女裝的重大關鍵，就在於「腰圍」的出現。

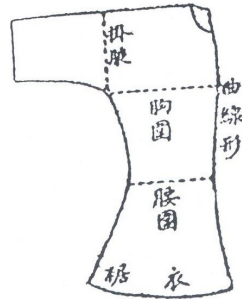
雖然以當代的後見之明，我們可以輕易舉指出此「曲線型」改良女裝的重大盲點：此曲線仍是以「平面剪裁」的方式達成。其中出現了兩大矛盾。其一是首選作者注意到了襟縫與背縫的「直線」而加以改良，但卻忽略了傳統中式服裝的另一條直線，即領花到袖口的連袖直線，改良前的圖二與改良後的圖三，都保留了相同的連袖直線剪裁。其二是「立體」與「平面」的矛盾，圖一透過九十度的旋轉，提示出人體的正面與側面，但圖二與圖三所呈現服裝的上衣裁片，卻是左右對稱的平面對折。首選作者雖處心積慮地想以人體結構改良女裝，而提出了三圍的構想，但其思考模式本身卻依舊自囿於中國傳統的平面剪裁，三圍的出現只產生了「平面曲線」的修正可能，而非「立體曲線」的基進可能。

我們若將此論述與圖示中不自覺的內在矛盾，放回 1920 年初西式立體剪裁不甚發達的中國，或許可以充分理解徵文首選作者力有未逮之處。但能夠在一片傳統保守的女裝改良聲浪中，獨排眾議地點出中西服飾在「直線」與「曲線」上的結構差異，則又是我們不得不佩服該作者的過人之處。然而若循此「直線」與「曲線」的比較分析往下思考，則必然引發出一連串的相關提問：如果中國現代



圖二 「女子服裝的改良」徵文首選的第二個附圖。

出處：《婦女雜誌》第七卷第九號（1921，9），頁40。



圖三：「女子服裝的改良」徵文首選的第三個附圖。

出處：《婦女雜誌》第七卷第九號（1921，9），頁40。

女子服飾身體的演變是由直線到曲線，那西方現代女子服飾身體的演變，難道也是同樣由直線到曲線的「線性發展」嗎？什麼是「現代性」服飾身體的線條變化，而什麼又是「線代性」的性別與跨文化差異？而服飾身體不同部位「曲線」的出現，究竟是同時還是漸進，孰先孰後、孰重孰輕？手部，腿部，頸部的曲線重要，還是胸部，腰部，臀部的曲線重要？而什麼又是「寬衣／窄衣」與「直線／曲線」之間可能的對應關係？「寬衣」必定「直線」而「窄衣」必定「曲線」嗎？有「直線」的「窄衣」與「曲線」的「寬衣」嗎？而什麼又是「直線／曲線」與「平面／立體」之間可能的對應關係？有「立體」的「直線」與「平面」的「曲線」嗎？有「平面」的「窄衣」與「立體」的「寬衣」嗎？這一連串由服飾身體線條所引發的問題，正是本篇論文所欲探究的重點。本文將以《婦女雜誌》首選徵文的「直線型／曲線型」女裝之議為出發點，探討中國時尚「線」代性的歷史變遷與服飾—身體—性別意識，以十九世紀末到二十世紀前半葉中國現代女性服飾身體的變化為主要的分析對象，透過服裝史料的爬梳與時尚理論的建構，希冀勾勒出中國現代性展現在女子服裝上的「流線摩登」，為何足以鬆動傳統中西跨文化服飾身體研究中所預設的寬衣／窄衣、直線／曲線、平面／立體等二元對立系統，以及其為何可以更進一步徹底瓦解「殖民現代性」所預設的「線性進步觀」。

一、服裝的文化易界—譯介—易介

多寬才叫寬，多緊才叫窄，多直才叫直，多彎才叫曲？

首先，讓我們來看看兩張有趣的清末民初照片。一張是醇親王戴灃的福晉與某外國駐華官員夫人的合影（圖四）。另一張是換上「洋裝」的福晉與換上「旗裝」的外國駐華官員夫人之合影（圖五）。





圖四 換裝前：醇親王福晉與外國駐華官員夫人的合影
圖五：換裝後：醇親王福晉與外國駐華官員夫人的合影

出處：《從長袍馬褂到西裝革履》，頁 52。 出處：《從長袍馬褂到西裝革履》，頁 52。

兩張照片並列觀之，呈現了十分微妙的異同之處。換裝前的照片，後有雕樑畫棟與彩繪屏風，前有立於兩人中間的小王爺，而換裝後的照片則無。若就攝影機的角度與距離而言，前後兩張照片也出現了細微的改動。而若就服飾細節的相互對照而言，前張的「洋裝」似乎是直接換穿到福晉身上（袖身過長而起皺），但前張的「旗裝」卻並未直接換穿到駐華官員夫人身上（官員夫人的衣服換了，似乎連人也換了），而前後兩張照片中的頭飾也不盡相同。但在這些細微的差異之外，最讓我們覺得好奇與驚訝的，卻是照片中「洋裝」與「旗裝」的高度相似性，似乎都是以「直筒」線條的方式，達到服飾身體在視覺呈現與整體造型上的一致性。

若根據前面《婦女雜誌》徵文首選作者的說法，中國「傳統」女裝的「直線」有別於西方女裝的「曲線」，而中國女裝的「現代化」即是「曲線化」的過程，那這兩張照片中並置的「洋裝」與「旗裝」，似乎並不符合徵文首選作者的說法，因為兩者都偏

「直筒」而無曲線。那我們可以問「洋裝」的曲線跑到哪裡去了？純粹是因為正面攝影而看不見側面的曲線嗎？還是因為「洋裝」外面的直筒長外套，遮蓋了裡面服裝在胸、腰、臀之間可能的曲線變化呢？如果「直線」代表傳統，而「曲線」代表現代的話，那照片中的矛盾便是：「傳統」的旗裝似乎還是很「傳統」但「現代」的「洋裝」卻似乎很不「現代」。如果「寬衣」代表傳統，而「窄衣」代表現代的話，那照片中的矛盾便成為：「旗裝」似乎並不比「洋裝」寬，「洋裝」也似乎並不比「旗裝」窄。在這兩張「文化換裝」（cultural cross-dressing）的照片裡，我們看不到「直線／曲線」的對比，也看不到「寬衣／窄衣」的對比，甚至也看不到「平面／立體」的對比。如果說在當前的中西服飾比較研究中，慣於將西方近代「立體曲線剪裁的窄衣文化」與中國近代「平面直線剪裁的寬衣文化」並置討論的話，那這兩張照片的「有圖為證」，不正是直接挑戰了此僵固服飾史論述的二元對立系統？³ 這兩張並置照片之所以新奇有趣，正因為其點出的並不是「文化換裝」之前與之後的「差異性」，反而是之前與之後的「相似性」，而此「相似性」讓原先建立於「殖民現代性」的二元對立系統（中／西、直線／曲線、寬衣／窄衣、平面／立體），以及此系統所預設的「線性進步觀」（中國女裝由傳統的直線進化到西方的曲線，由古代的寬衣進化到近現代的窄衣，由平面裝飾進化到立體造型），變得自相矛盾、曖昧不明。

然而這樣的矛盾卻並非無脈絡可尋。如果我們將福晉身上的「旗裝」與外國駐華官員夫人身上的「洋裝」，各自放回其所在的服飾身體演變脈絡中觀察，就可以立即明白其「相似性」的原因，更可以進一步發現其真正「相異性」的所在。首先，讓我們

³ 此種「寬衣／窄衣」跨文化服飾比較研究的論述方式相當普遍，可參見張競瓊、蔡毅主編的《中外服裝史對覽》、臧迎春編著的《中西方女裝造型比較》等書。



來看看這件「洋裝」可能的來龍去脈。就其服裝樣式與時代的考量，照片中的「洋裝」基本上有兩種可能：一是流行於十九世紀末二十世紀初的 S 型女裝，二是緊追其後的直線型女裝，兩者皆被視為西方女裝的「現代雛形」，而後者的可能性更大於前者。S 型女裝受到「新藝術」（Art Nouveau）流動曲線造型樣式之影響，擺脫了累贅的「巴賽爾」（bustle）臀墊，使用「緊身胸衣」（corset）讓前胸平整、小腹收縮並使後臀上翹，使得身體側面形成纖細、流暢、優美的 S 型而得名。⁴ S 型女裝雖然展現了蕾絲高領、羊腿袖、襠布多片裙等細節設計，雖然仍是以「緊身胸衣」作為雕塑服飾身體的基形，但和早期造型繁複、人工僵硬曲線的西方女裝相比，卻已具備相當簡潔流暢的現代感。

而直線型女裝的出現，則與二十世紀法國設計師 Paul Poiret（1879-1944）的「東方主義」美學息息相關。⁵ 他於 1906 年發表了「鞘式」女裝（“sheath” dress），以垂直管狀的外型，放棄束腰造型與緊身內衣，回歸身體的「自然」曲線，不再讓「不健康」的「束腰」將女人身體截斷為看似相連又像分離的上下兩個部份，而改以肩部為垂掛衣服的身體支點（而非胸部、腰部或臀部的筐束），讓女人身體的胸腰臀重新還原為有機整體。此直線型女裝的出現，更成功回應了西方從十九世紀末的服飾改革運動

⁴ 因而所謂的 S 型曲線（S-bend）並非（胸部）前凸（臀部）後翹的誇張曲線，而是「那時婦女時興戴假髮，假髮之外再戴上很大的帽子。帽子以前額伸出，如雞冠一般，再加上帽子上裝飾的駝鳥羽毛、玫瑰花球等，使得女性頭部更加向前突出，就像字母 S 的頭部。衣服緊貼在緊身胸衣外面，因腹部緊束，故腰部下的前擺平直下垂而臀部後翹，拖長及地的后裾就成了字母 S 的尾部」（鄭巨欣 158）。

⁵ Poiret 的「東方服飾風格」涵蓋面極廣，包括阿拉伯、土耳其、俄國、中國、印度與日本。他的作品裡出現紅、綠、紫、橙、藍等大量的東方式華麗色彩，採用日本紋樣和新藝術紋樣的面料，並將波斯織錦、金銀線繡、俄羅斯民間刺繡、印度佛珠等運用在服飾設計之上，其「東方服飾風格」的代表作品，包括中國袍服式風格的女性外套「孔子」與 1913 年創作的一系列「穆斯林風」服裝（鄭巨欣 162）。

到二十世紀初的美學服飾運動中對「身體解放」的訴求重點（Wilson and Taylor 66）。⁶ 雖然其在視覺造型上，呈現類似高腰身、細長型的古希臘 tunic 風格，卻因呼應 1795-1799 法國革命督政府時代對緊身胸衣的揚棄，因而又名「督政府風格」（*Directoire Line*）。⁷ 直線型女裝的出現，徹底改變了西方女裝慣以緊身胸衣、裙撐、臀墊所筐束出的人工輪廓線，以更簡單樸素的造型、更具功能性與移動力的結構，呼應二十世紀新潮女性開始大量參與戶外活動的社會趨勢。照片中的「洋裝」看不見側面與腰部（被長外套所遮蓋），但就其整體的垂直線條而言，直線型女裝的可能似乎又大過於 S 型女裝的可能。

看完了照片中的「洋裝」，讓我們再來看看照片中的「旗裝」。「旗裝」為上下連體的袍服，更常用的名稱為「旗袍」，乃是清代滿族的傳統服飾。滿族原為東北關外的遊牧民族，為利於騎射，而以窄身合體的袍服型式為主。入主中原後，原先男女無別的「旗袍」開始出現性別差異，女子「旗袍」在衣襟、領子、袖口添加了花邊裝飾，並由四面開衩改為左右開衩。而滿清統治時期在其服飾制度上的「男降女不降」（漢族男子改穿旗裝，而漢族女子仍維持明朝服飾），也造成了滿漢婦女在服飾上的差異：滿族女子採上下連體、線條流暢的旗袍，因合體而隱約顯現腰身，而漢族女子則採上下分體、寬衣大袖的服裝形制，沒有腰身，沒有線條。換言之，照片中的外國駐華官員夫人，若不是與醇親

⁶ 對 Poiret 而言，此處的「身體解放」更具體確切的說法是「腰部解放」，不束腰，不以腰部為支點，因為 Poiret 後來的一些服裝設計，確實出現了與「身體解放」改革理念背道而馳的現象，像是「霍布裙」（hobble skirt）又名「蹣跚裙」的推出，就被嘲笑為有礙行動、束縛女性腿部的倒退作風。

⁷ 此處的吊詭正是班雅明（Walter Benjamin）所言的「新即舊」，時尚既是「現代性」線性時間的最佳展現（當下此刻的稍縱即逝，推陳出新），又是「虎越過往」（a tiger's leap into the past），非線性的影像辯證，正如同此處二十世紀直線型女裝與古希臘 tunic 風格、法國大革命督政府風格之間的疊映與配置。

王福晉而是與另一名漢族婦女「文化換裝」的話，那直線流暢的「洋裝」勢必與上下分體、寬衣大袖的「漢裝」出現巨大的視覺差異。而照片中的「旗袍」也已經與「清初」的旗袍大不相同。清初原本瘦長緊窄的滿族女子「旗袍」，百年來在與漢族女子寬衣大袖服飾形制的相互影響交融中，旗裝已變得較為寬博，而漢裝則變得較為合體，照片中福晉身上的「旗袍」乃屬清末民初的滿族婦女服飾，「衣身較為寬博，造型線條平直硬朗，衣長至腳踝」（包銘新，馬黎等 3）。

於是變「寬」了的「旗裝」遇見了變「直」了的「洋裝」，由服飾差異演變的順時軸，並置於二十世紀初文化換裝的並時軸，便出現了令人訝異的「相似性」，徹底打亂了中西服飾比較研究中原本預設的二元對立系統。然而照片中的「洋裝」與「旗裝」，其服裝直筒「造型」上的「相似性」，並不足以掩蓋其在服裝「剪裁」上的「相異性」：駐華官員夫人身上的「洋裝」乃立體剪裁，而福晉夫人身上的「旗裝」卻是平面剪裁。換言之，「洋裝」脫了下來還是某種程度的「直筒」（衣片分離的曲線剪裁，裁片上乃有胸縫、腰縫與肩縫等縫道），「旗裝」脫了下來卻是完全的平面，可以平整折疊，「旗裝」的貌似「直筒」乃是因為衣服裡身體的撐托，而非服裝結構本身的立體。換言之，照片中的「旗裝」採中國傳統剪裁，其平面設計的概念乃為「將衣片分為前後兩個部份，不考慮服裝的三圍尺度、側面變化以及上下起伏的變化，服裝的形成是由前後兩衣片縫合而成，而且多為直線縫合」（張競瓊，蔡毅 78）。照片中的「洋裝」則是西方近代立體剪裁的產物，其原則為多片剪裁並「用收省的方法以前、後、側三個方向來去掉胸腰之間的多餘的量，使服裝有了側面的



造型」(張競瓊,蔡毅78)。⁸因而照片中「旗袍」的「直筒」是平面的直裁直縫,照片中「洋裝」的「直筒」卻是立體的收省縫合。⁹

而照片中「洋裝」「旗裝」的「相似性」與「相異性」,帶出的不僅只是「中間相遇」(meet in the middle)的問題(西方的直線型女裝,遇見了中國的旗袍),也是「介於其間」(in-between)的區辨問題(直線型女裝往前與S型女裝或十九世紀末「巴賽爾」女裝的區辨,往後與20年代管狀直筒型女裝的區辨;清末民初滿族旗袍往前與清初葉與中葉滿族旗袍的區辨,往後與20、30年代旗袍的區辨),更是「介於其間」的變易問題(S型女裝與直線型女裝來自東方服飾風格的影響,清末旗袍來自漢裝的影響,民國旗袍來自西方現代服飾的影響)。更重要的是,照片中「洋裝」與「旗裝」的比較分析,更帶出了「時尚」作為「現代性」方法論的積極性。「時尚現代性」所展現的

⁸ 此處所言之「省」,即英文中的 dart,亦稱為「縫合褶」或「死褶」:「dart 原為投槍、投箭之意;現指衣服裁片上為配合人體曲線而車合的長三角形區域,褶尖指向人體凸起處,長短則依所在位置及設計變化,且各有特定名稱」(《圖解服飾辭典》199)。立體剪裁的出現,乃西方服飾發展史上的大事。古希臘羅馬時期,採圍裹披掛樣式的服裝,不須剪裁,十三世紀日耳曼人的入侵,帶來了立體剪裁的服裝造型意識,因其遊牧生活的形態,發展出上下分離、封閉合身的服裝形制與複雜的剪裁技術——多片剪裁、打活褶與死褶等技藝。而立體剪裁更讓西方女裝朝向緊身收腰的人工雕塑造型發展,用緊身胸衣來塑造上身形體,用裙撐、臀墊或襯裙來擴大下身形體,有些更誇張的甚至呈現上身倒圓錐、下身正圓錐或沙漏等造型。

⁹ 有關平面剪裁與立體剪裁之間的差異,有助於我們理解清末服飾西化時的一些「怪現象」。「到了晚清,帝國主義侵入以後,袍衫又改成緊腰窄袖的式樣,因其窄幾纏身,長可覆足,袖僅容臂,偶然蹲下,即至破裂。所以〈京華竹枝詞〉載:『新式衣裳誇有根,極長極窄太難倫,洋人著服圖靈便,幾見纏躬不可蹲』」(朱容根200)。這正說明了為何穿著緊腰窄袖「西裝」的洋人可以行動靈便,但穿著緊腰窄袖「袍衫」的中國人,卻連彎腰屈膝都困難重重。其中潛在的矛盾,恐怕還是得回到平面剪裁與立體剪裁在衣飾結構上的差異,才能比較出平面的「窄」與立體的「窄」在服飾身體活動能力上的不同。

不僅只是時間意識（現代）、空間意識（城市），更是身體意識（身體的性別、身體的速度、身體的線條）。這兩張「文化換裝」的照片，提示出「文化易界－譯介－易介」（cultural transnation-translation-transition）時尚理論的建構可能。照片中的「洋裝」與「旗裝」並置交呈，其所展現「文化易界－譯介－易介」的積極性，不僅在於換裝、變裝，或混搭，更在於穿在醇親王福晉身上的「旗裝」總已是「文化易界－譯介－易介」的變易浮動，而穿在外國駐華官員夫人身上的「洋裝」也總已是「文化易界－譯介－易介」的介於其間。在異－譯－易文化的協商場域，不是 A 變成了 B，或 B 變成了 A，也不是 A 加上 B 成了 C（強化 A、B、C 作為固定封閉的認識論主體），而是 A 朝向 B 的變化生成（becoming），讓 A 不再是原地踏步的 A，讓 B 也不再是一成不變的 B。由此文化區辨與時尚變易的動態角度切入，中國時尚現代性服飾身體的想像，就不會是單點單向的「西化」影響，而是如何在「重複引述」中展開「重新表意」的可能。以下兩部份將分別以五四前後的「文明新裝」與 20、30 年代的「旗袍」為例，談上衣下裙、二截穿衣的漢族女裝與上下連體、一截穿衣的滿族旗袍，如何在服裝形制的「重複引述」中，展開摩登時尚「重新表意」的可能，如何在直線直裁的傳統中，發展出現代性的身體線條意識。

二、見腰不見胸的文明新裝

多素樸才叫「文明」？多緊窄才叫「新裝」？

「文明新裝」的出現，可以說是漢族婦女上衣下裳形制的「現代化」轉變，以上下分體、兩截穿衣的「重複表述」，開展身體線條意識的「重新表意」。對「文明新裝」的定義，眾說紛紛。狹義來說，「文明新裝」即白運動帽、白布衫、黑布裙的女學生

裝：「這種服飾，首由京、滬等地大中學校的女學生倡導，逐漸蔓延到家庭婦女和有工作的知識女性。到五四時期，簡潔的白運動帽，寬鬆短袖的白布衫，莊重典雅的黑布裙，成了女學生的流行服裝，不少大中學校還把它定為女生校服」（王東霞 116）。廣義來說，不帶簪、釧、耳環、戒指等首飾，上穿樸素衣衫，下穿不帶花邊繡紋的黑色長裙，即是「文明新裝」：「民國初年，由於留日學生甚多，服裝式樣受到很大影響，多穿窄而修長的高領衫襖和黑色長裙，不施質紋，不帶簪釵、手鐲、耳環、戒指等飾物，以區別 20 年代以前的清代服裝而被稱之為『文明新裝』」（華梅 91）。¹⁰ 不論是狹義或廣義的解釋，「文明新裝」的第一個特點都是「去裝飾」，不僅去掉身體上的首飾，也要去掉衣服上的紋飾，以「素樸」作為「文明」的新界定。中國時尚現代性與西方時尚現代性一樣，都強調以「去裝飾」作為新時代、新思潮的表徵，廢除一切象徵貴族傳統、封建制度的奢華繁複，創造樸素簡便的新服飾身體。正如張愛玲在她那篇膾炙人口的〈更衣記〉中所言：「古中國的時裝設計家似乎不知道，一個女人到底不是大觀園。太多的堆砌使興趣不能集中。我們的時裝的歷史，一言以蔽之，就是這些點綴品的逐漸減去」（70）。

而下面這段引文，則更是把此狹義與廣義定義之間的差異加以歷史脈絡化，並對「文明新裝」的形制變化，做了詳盡細緻的描繪：

到了 20 年代，日本女式改良服裝在上海流行起來，上衣多為腰身窄小的大襟衫襖，下襪長不過臀，袖呈喇叭

¹⁰ 此處有關日本對文明新裝的影響，究竟是指服飾形制部份（窄窄修長的「西化」）還是服飾精神部份（去裝飾的現代化），學者並未深入探討，而研究中國近代服裝史的日籍學者山內智惠美甚至反向指出：「日本的文明新裝的樣子，可能是很早從中國穿來的服裝的演變結果」（83）。

形，至肘下，衣襞多為弧形，或平直，或尖角，或六角，並略有紋飾，裙子為套穿式，起初多為黑色長裙，長及足踝，後又漸短至小腿上部，沒有褶襠，有時還繡上簡單的圖紋。這種服裝是當時典型的女學生的裝扮，由於它既有傳統特色又有外來服飾的特點，因此尤為引人注目。（陳伯海 185-86）

這段文字清楚點出了「文明新裝」的發展弔詭，原本循「國族論述」與五四精神發展，強調「去裝飾」的現代服飾，卻變得越來越「緊窄」，上衣腰身窄小，露出前肘，下裙由足踝漸短至小腿。此亦正是張愛玲對二〇年代女裝的描繪：「時裝上也顯出空前的天真，輕快，愉悅。『喇叭管袖子』飄飄欲仙，露出一大截玉腕。短襖腰部極為緊小」（72）。「文明新裝」保留了上衣下裳的漢族婦女服飾形制，但卻由民國初年的長衣長裙，逐漸演變成 20 年代的短衣長裙（露肘，露腰），甚至短衣半長裙（露膝，露小腿）（圖六）。





圖六 辛亥革命後婦女上衣下裙的變化（1921-1947）

出處：周錫保，《中國古代服飾史》，頁 566-67。

然而有趣的是，日趨「緊窄」的「文明新裝」帶來的身體曲線意識，卻是見腰不見胸的平板直線條。此時「腰部」的出現，並不是因為胸圍、腰圍與臀圍之間的立體剪裁或曲線設計，而純粹是因為「緊窄」的平面直裁效果。從清末到民初的各種維新與革命思潮，一直以中國傳統「褒衣博帶」的寬大遲緩為恥，以追求「適身合體」的西服洋裝為尚。然而以立體剪裁製作的西服洋裝，其「適身合體」所導引出的是現代性所強調的移動速度與身體行動力，但平面剪裁製作的衫襖長裙，「適身合體」所導引出的卻是「緊窄」的不便與束縛。於是昔日寬衣大袖的衫襖，長可及膝，沒有曲線，沒有三圍，今日的「文明新裝」卻在「緊窄」的現代化過程中，讓中國女人的腰部出現，此腰部的出現，既是

視覺焦點的移轉（上衣下裳的視覺交接點，由昔日的衣長過膝，逐漸往上提升到腰節處相會），也是視覺障礙的移除（不再被過長的衫襖掩蓋遮蔽），而隨著腰部出現的，還有露在喇叭袖外的手肘與露在衣裙之下的足踝與小腿。但十分弔詭的是，「文明新裝」真正最大的問題，卻不在「緊窄」所暴露出來的部份（露腰、露肘、露脛），而在於「緊窄」所未能暴露出來的部份。對保守衛道之士而言，露腰、露肘、露脛當屬極端不雅，但「文明新裝」的不露胸，卻在二〇年代成爲國族論述與時尚論述的衝突角力場。

爲何「緊窄」的「文明新裝」只露腰不露胸了？爲什麼看得見的「腰部」不是「文明新裝」真正的爭議焦點，反倒是看不見的「胸部」成爲眾矢之的？難道彼時的中國社會如此開放，已然要求女人盡情展現上半身的胸部曲線了嗎？要回答這些問題，就必須回到搭配「文明新裝」的內衣「小馬甲」身上一探究竟。小馬甲也者，

民國初年的婦女內衣，由「捆身子」演變而成。民國天笑《六十年來妝服志》：「抹胸倒也實緊隨意，並不束縛雙乳，自流行了小馬甲，……是以戕害人體天然生理。小馬甲多半以絲織品為主（小家則用布），對胸有密密的鈕扣，把人捆住，因以前的年輕女子，以胸前雙峰高聳為羞，故百計掩護之」。（周汛，高春明 235）

昔日寬衣大袖的漢族婦女服飾，多搭配「抹胸」爲內衣，「一種束於貼身的短小內服，質料夏季用紗，冬季用縐，繡以花並以錦爲緣，似用鈕扣或用橫帶束之，有夾的和棉的，圍在婦女胸背部份，鬆緊隨意」（朱睿根 210）。然而「文明新裝」的出現，雖然符合了現代化國族論述對樸素簡單「去裝飾」的需求，但其「緊

窄」的服飾身體現代摩登趨勢，卻也同時強化了「束胸」的美學觀與生活實踐。

但「束胸」究竟有多罪大惡極？「我們中國的婦女，還有一種最大的惡習，就是當青春發育的時候，以乳頭的突出為羞，往往穿一件緊身的馬甲，或用布緊縛胸膛。這個害處，足使胸部不便舒氣，肺臟就要從此衰弱」（徐鹿坡 50）。翻看 20 年代的報章雜誌，處處可見對「束胸」的抨擊，有人視其為中國傳統「病態美」的苟延殘喘，有人延續五四打倒禮教的精神，將「束胸」當成吃人禮教對女性身體的束縛，有人甚至不用「束胸」，而改用「纏胸」、「纏乳」更為聳動的字眼稱呼之，讓小馬甲的「時髦摩登」，頓時產生有如「纏足」一般腐敗落伍的聯想。而所有攻擊的焦點，又往往集中於象徵中國新希望的女學生身上，希望當時引領時尚風潮的女學生，能夠以身作則，在衣著簡單樸素、廢除奢侈品的同時，放棄有礙身體發育、束縛肺部的「小馬甲」。這一波波懇求、勸諫到語帶恐嚇的反束胸論述，正凸顯出 20 年代束胸之普遍流行。就連魯迅都忍不住要跳出來講話：

今年廣州在禁女學生束胸，違者罰洋五十元，報章稱之曰：「天乳運動」。……我曾經也有過「杞天之慮」，以為將來中國學生出身的女性，恐怕要失去哺乳的能力，家家須僱乳娘。但僅只攻擊束胸是無效的。第一，要改良社會思想，對於乳房要為大方；第二，要改良衣裝，將上衣繫進裙裡去。旗袍和中國的短衣，都不適於乳的解放，因為其時即胸部以下折起，不便，也不好看的。（71）

在這篇 1927 年〈憂「天乳」〉的文章中，魯迅語重心長地勸說女學生不要束胸，並具體提出思想改良與服裝改良的兩大回應方

向。向來憎惡「東亞病夫」之惡名的魯迅，曾不惜以「野蠻其體魄」來抗衡，而此篇文章中對中國女學生「乳的解放」之主張，自然仍是在其「強國強種」的國族論述脈絡中進行。從清末的尚武精神到 20 年代的婦女解放，中國婦女（尤其是女學生）乃保國育兒的生力軍，怎可因為束胸之惡習，而失去餵哺下一代的能力。換言之，此處「乳之解放」乃「國族健康美」的必然，所謂的「健康美」，乃以「健」為「美」，強調女子精神與身體的健康，脫離嬌弱纖細為美的「病態美」傳統，發展出自然健康的體格，舉止活潑，體質強壯，胸部發達。也只有在「國族健康美」的大纛之下，20 年代的女子體育可以風光推廣，年輕女學生可以穿著連身裙式的四角泳衣，自由自在地在泳池邊展露身體曲線。¹¹

魯迅以「國族健康美」為出發，要求女學生的思想改造，然而在義正詞嚴的同時，卻也暴露出魯迅對女子時裝的重大無知。魯迅所建議的「服裝改良」並沒有在寬／窄、平面／立體、直線／曲線上考量，反而天真地相信只要將上衣繫進裙裡，就能解決束胸的問題。但在這天真的背後，還是暴露出中國服飾身體「線」代性潛藏的困惑與矛盾：「乳的解放」必然導向「胸部線條」的出現嗎？為何旗袍與中國的短衣都不適合「乳的解放」，而紮進裙裡的長上衣就可以？「乳的解放」有「國族健康美」的合理化與正當化，但「胸圍」、「腰圍」、「臀圍」的出現，也一樣可由「國族健康美」背書嗎？魯迅的短文當然不足以回答這一連串的問題，但「束胸」所引發的激烈社會爭議，卻正是「國族健康美」與「苗條平胸」的摩登時尚間之衝突所在。民國初年的「束胸」未必是「病態美」、「吃人禮教」的延續，「束胸」就某種程度而言乃清末民初服裝演變的必然結果（外衣「緊窄」後，內衣也必然「緊窄」），而「國族健康美」的義正詞嚴，未

¹¹ 有關中國近代與台灣日治時期女子體育的發展，可參見游鑑明的相關著作。



必敵得過「文明新裝」平胸美學的廣泛流行。見腰不見胸的「文明新裝」，確實讓魯迅等有心之士，只見「乳之解放」的茲事體大，不見傳統的「平胸美感」在「重複引述」中所產生時髦摩登的「重新表意」。

如果說「文明新裝」對國內人士而言，因「束胸」而不甚文明，那「文明新裝」對國外人士而言，卻正因「束胸」而特別顯得時髦摩登。與20年代中國「小馬甲」遙相對應的，則是西方20年代的「窄奶罩」(bandeau)。「二〇年代是史上少數幾波平胸風潮之一，初入社交界的女孩努力使身材平扁如紙板，好讓長串珍珠項鍊可以完美地順著連身長衣直直垂下。服裝界順勢推出窄奶罩，將女人的乳房壓縮成男孩般平板」(瑪莉蓮·亞隆228-29)。在「小馬甲」與「窄奶罩」的排排坐中，不再是中國／西方對應到傳統／現代、落伍／文明的必然。「文明新裝」對上衣下裳的「重複引述」，啟動了平胸美學的「重新表意」，讓「時尚摩登美」與「國族健康美」之間，產生了微妙細緻的內爆衝突，也更進一步讓進步流行的「平胸美」取代了回歸傳統的「病態美」，而與西方同步邁進。

三、流線摩登與旗袍

看過了上衣下裳、兩截穿衣的「文明新裝」之演變與爭議，接下來就讓我們看看上下連體、一截穿衣的「旗袍」在二十世紀上半葉的變化。辛亥革命後，作為滿清封建服飾的「旗袍」，銷聲匿跡了一段時間，但就在「文明新裝」的風潮之後，「旗袍」卻在1920年代中期悄悄捲土重來，並在1930年代形成全國上下的大流行。原本屬於滿族婦女的「旗袍」，為何可以敗部復活，成為二十世紀上半葉中國婦女的代表服飾？有人認為是因為西化服飾的強力影響，使得中國服飾失去民族特色，而旗袍的及時

出現，正是結合西化服飾與民族服飾的最佳代表。有人則認為旗袍的復出江湖，乃在於旗袍的「去滿族化」。張愛玲講得最妙，她認為旗袍的出線，乃源於二十世紀男女平權的進步思想：

五族共和之後，全國婦女突然一致採用旗袍，倒不是為了效忠於滿清，提倡復辟運動，而是因為女子蓄意要模仿男子。在中國，自古以來女人的代名詞是「三絡梳頭，兩截穿衣。」一截穿衣與兩截穿衣是很細微的區別，似乎沒有什麼不公平之處，可是一九二〇年的女人很容易地就多了心。她們初受西方文化的薰陶，醉心於男女平權之說，可是四週的實際情況與理想相差太遠了，羞憤之下，她們排斥女性化的一切，恨不得將女人的根性斬盡殺絕。因此初興的旗袍是嚴冷方正的，具有清教徒的風格。（73）

姑且不論 20 年代的旗袍是否都嚴冷方正、呆板平直，張愛玲在此處指出的「一截穿衣」與「中性化」傾向，卻微妙點出旗袍在 20 年代文化易界—譯介—易介的重點之所在。旗袍之所以可以取代「文明新裝」的關鍵，就在於旗袍乃一截穿衣的連身裙形制，以及其形制所隱含的中性化美感，而此形制與美感更能與西方 20 年代的「流線摩登」（*Streamlined Moderne*）交相呼應。

在此就讓我們來看看當時西方同樣標榜一截穿衣、標榜女生男相的 20 年代。前面所提及 S 型女裝的世紀過渡與直線型女裝的出現，已徹底改變了西方傳統上下身分離、前凸（或平）後翹的人工輪廓線造型，開始強調「身體形式的視覺整體感」（*a visual unity of bodily form*）（Wilson 127），身體線條意識由橫向的誇張，轉變為直向的強調，由人工的僵硬，轉變為「自然」的流暢。到了 1920 年代管狀直筒型連身裝出現，腰線更降低至臀圍，平

胸平臀，完全沒有腰身曲線可言。而此直筒型連身裝的整體搭配，還包括剪短髮，戴鐘形帽，穿肉色襪子等象徵現代女性輕便簡潔的造型。莫怪乎這種不強調三圍曲線，而以平胸、鬆腰、束臀的中性化外觀為尚的流行風潮，在當時被稱為「男孩相」（*comme des garçons*）。此無胸、無臀、無腰、無緊身內衣的連身裝，不再是服飾身體橫向的加寬（裙撐）或凸出（臀墊），而是循垂直軸上下拉長的服飾身體線條；此處的「苗條」不是腰的細小，而是身體的修長，而此修長流線型的服飾身體，正是時髦、活力與功能性的最佳表徵。而 1920 年代管狀直筒型連身裝與「男孩相」的最佳代表，則非法國設計師香奈兒莫屬。她所設計的「小黑禮服」（the little black dress）被 1926 年 5 月號美國 *Vogue* 流行時尚雜誌重新命名為「福特」，正凸顯出「流線摩登」所標榜「速度」與「線條」在服飾身體意識上的結合，福特汽車黑亮的流線型車體，呼應的正是 20 年代女子連身裝所代表的苗條、年輕、自由、簡潔。

以 20 年代為座標象限的觀察而言，西方時尚現代性的服飾身體線條乃是由「曲」變「直」，相對而言，中國時尚現代性則是由「寬大」的「直」變為「緊窄」的「直」，而「文明新裝」上衣下裳的「直」自然又敵不過旗袍一截穿衣的「直」。旗袍在 20 年代的「重複引述」，呼應的不只是西化服飾與民族服飾的內在張力，也不只是婦女解放思想與時尚潮流的互通款曲，更是旗袍做為「流線摩登」的「重新表意」。然而這種服飾身體線條的「重新表意」，並不會停在原地踏步，以民國旗袍的演變史觀之，以「直線」而雀屏中選的旗袍，接下來也變得越來越有「曲線」變化，而旗袍做為「流線摩登」的現代性進步想像，也隨著旗袍



的曲線化而變得曖昧可疑。¹² 但正如張愛玲在〈更衣記〉中所言，除了「去裝飾」外，中國現代服飾的特色乃在「腰身的大小盈虧」。20年代的旗袍仍與「文明新裝」一樣，強調「平胸美學」，但30、40年代的旗袍則隨現代胸罩的研發而出現較為明顯的胸圍，但也絕非西方40、50年代誇張的胸部曲線。旗袍的現代性與「文明新裝」的現代性一樣，皆在腰不在胸。

首先讓我們來看看旗袍在二十世紀上半葉的變化。20年代早期的旗袍寬大平直，下長蓋腳，但隨著流行的推廣，旗袍在領型高低與袖型寬窄上不斷出現變化，更在袖長與衣長上不斷產生調整，整體而言，民國旗袍乃朝衣長縮短、腰身縮緊、曲線明顯的方向逐漸轉變（圖七）。旗袍在二十世紀出現了兩種「減」／「剪」法。第一種「減」法，乃是將多餘的裝飾品與點綴物一一除去，鑲邊滾邊的廢除，衣袖的廢除，衣領變矮，袍身變短，「剩下的只有一件緊身背心，露出頸項、兩臂與小腿」（張愛玲74）。但旗袍形制更大的改頭換面，則來自於另一種「剪」法。早期的旗袍仍保有平面化的結構，「一種只有外緣結構線的平面，平面內空出一個領窩，開一條襟位線，結構線採用平直線條，只在袖身相接處稍有彎勢」（鄭巖，張浩10-13）。到了20年代末，由於「受到歐美服飾造型和西洋裁縫技藝的影響，旗袍一改自唐朝以

¹² 張愛玲在〈更衣記〉一文中對「旗袍」一截穿衣所展現男女性別平權意識的肯定，乃是針對20年代中後期寬大平直的旗袍樣式而言，並非30、40年代越來越強調身體玲瓏曲線的旗袍樣式。因而旗袍所展現的「時尚現代性」，正如同文明新裝所展現的「時尚現代性」一樣，皆非單向式地凸顯開明進步的新時代精神，或一面倒向女性身體自我意識的強化，而是恆常擺盪於國族論述與性別論述的合流與分歧之間，亦即本文所一再強調的「國族健康美」／「時尚摩登美」、「現代建國論」／「摩登亡國論」之衝突矛盾。有關30、40年代旗袍身體曲線的負面表列，請參見本文結尾有關「以肉體示人」的保守反動論述。而本文開頭有關《婦女雜誌》徵文對女子服飾越趨「緊窄」的強烈道德抨擊（乃主要針對文明新裝而言），亦是跨越性別分界的「主流」論述模式，男性與女性評論者皆然。

來延續使用的直線剪裁方法，開始強調腰身，並追隨西方服飾的流行趨向，領、袖以及細節處理等方面也出現了多樣的變化，比以前更為稱身合體，邁出了中國服裝表現立體造型的第一步」（鄭嶸，張浩 10-13）。到了 30 年代，旗袍在款式與造型變化上更趨成熟，「全面進入了立體造型時代。衣身有了前後分片，以間縫縫綴，衣片上出現了省道，腰部更為適身合體，並配上了西式的裝袖」（鄭嶸，張浩 10-13）。旗袍的「減」法，「減」去裝飾，旗袍的「剪」法，「剪」出曲線，而在這雙重「減」／「剪」裁之下，旗袍最終「減」出了服飾身體的線條意識，也「剪」出了中國現代女性的主體性：「現在要緊的是人，旗袍的作用不外乎烘雲托月忠實地將人體輪廓曲曲勾出」（張愛玲 74）。

然而「曲曲勾出」女性身體輪廓、展現女性主體性的旗袍，在衛道之士的眼中，卻成了現代女性「以肉體示人」的眾矢之的。如果「文明新裝」引爆出國族論述中的內在衝突，要素樸的同時不要束胸，要簡單的同時不要緊窄，那旗袍的由直而曲、由寬而窄，也同樣引爆「現代」之為「摩登」、「摩登」之為「現代」的內在衝突：沒有性別的「現代」是中國脫離喪權辱國近代歷史的理想投射，而性別化（女性化）、流行化了的「摩登」則是世風日下、人心不古的都會墮落。「現代」的旗袍，以簡潔流線的一截穿衣，去除封建服飾的繁複裝飾，但「摩登」的旗袍，卻因暴露而非解放女人的身體而漸遭非議。然而，旗袍到底有多暴露？林語堂在〈裁縫的道德〉短文中，以嘻笑怒罵的口吻，一語道破衛道之士將國家興亡置於女人肘與膝的荒謬：肘露則國亡，肘藏則國興，膝見則世衰，膝隱則世盛。此處的嘲諷點出了旗袍對「身體部位」的暴露，原本封閉包裹在寬衣大袖裡的身體部位，因旗袍領型、袖長與衣長的改變而漸次露出衣服之外。所以旗袍的露頸、露肘、露臂、露踝、露脛、露大腿（開高衩），乃旗袍「以肉體示人」的第一項罪名。





圖七 辛亥革命後婦女旗袍的變化（1914-1949）

出處：周錫保，《中國古代服飾史》，頁 566-68。

但旗袍「以肉體示人」的第二項罪名，更形罪大惡極，此時暴露的重點不再只是「身體部位」而已，此時暴露的乃是女人的「身體曲線」。「最近流行之式樣，其兩腰之曲線凹入於腰裡，市俗效顰，更小之如束帛。其腰與股間之曲線，乃完全裸露。是為苗條之式樣，多宜於初成年女子」（寓一 64）。「文明新裝」

的腰身，多來自緊窄的短上衣，既無胸腰之間的曲線，也無腰臀之間的曲線，而「剪」出曲線的旗袍，則是讓腰與臀之間的曲線出現，達到「束腰」不束胸的苗條視覺效果。而往往旗袍的暴露，乃是雙重的暴露，又露身體部位，又露身體線條：「1929 年以後，婦女服裝以長旗袍最為風靡一時，在提倡健康美與肉體美的聲浪中，摩登女子迎合時代，衣服切合著全身的曲線，緊緊貼在身上，……穿肉色絲襪，旗袍的開衩一直到大腿」（張靜如 275）。而這種雙重暴露到了 30、40 年代更為變本加厲，原有的西方立體剪裁技術之上，又加上了「斜裁」（*bias cut*）的裁製技術，讓旗袍線條更服貼流暢，而在旗袍衣料的選擇上，也朝「薄、露、透」的研發方向前進。但我們也不要忘記，旗袍的雙重暴露，乃是相對於中國千年以來寬衣大袖的服飾形制與平面直裁的傳統工藝而言，以今日的觀點視之，旗袍在腰不在胸或臀的「線」代性還是相當委婉含蓄的。衛道之士筆下前凸後翹的城市浪女、或美女月份牌中「蟬薄之衣，緊裹肉體」的現代尤物，自有其保守的道德預設或商業物化女體的考量隱身其後，並不足以呈現 30、40 年代旗袍作為女性常服的生活面向。

本文以二十世紀初中國女性服飾身體的線條演變為切入點，探討性別身體的「曲線」，如何改寫西方殖民現代性的「直線」，亦即築基於傳統／現代、落伍／文明權力位階預設之上的「線性進步觀」。不論是從醇親王福晉身上的「旗裝」到外國駐華官員夫人身上的「洋裝」，還是從上衣下裳、兩截穿衣的「文明新裝」到上下連體、一截穿衣的旗袍，我們都看到了「介於其間」的不漢不滿，不中不洋，以及「介於其間」的既漢既滿，又中又洋。而文化易界—譯介—易介正是以這種不斷「重新引述」、不斷「重新表意」的方式，讓「介於其間」同時成為「既是一且是」（*both-and*）與「既非／且非」（*neither/nor*）的可疑曖昧。「時尚」之所以可以成為論述「現代性」的方法論，正在於其最

能凸顯異一易一譯文化接觸時的時間變易，沒有一刀兩斷的分隔，沒有固定不變的認識論客體。中國「線」代性的出現，正是文化易界、文化譯介與文化易介的交織浮動，不再有認識論建構下中／西、傳統／現代、寬衣／窄衣、直線／曲線、平面／立體的二元對立，而是在不斷「重複引述」中，不斷「重新表意」，讓「國族健康美」與「時尚摩登美」時而攜手並肩，時而大打出手，正如同「現代建國論」與「摩登亡國論」的一線之隔，時而躍升為新時代的象徵，時而淪落成時尚的盲從。

如果時尚現代性是一種線條的話，那一定是一條不斷異動、易動與譯動的線條，曲而後直，直而後曲，一條不會停止變易的服飾身體動勢。

引用書目

- Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History." *Illuminations*. Ed. and Intro. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1969. 253-64.
- Wilson, Elizabeth, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: Virago, 1985.
- Wilson, Elizabeth, and Lou Taylor. *Through the Looking Glass*. London: BBC, 1989.
- 山內智惠美。《20世紀漢族服飾文化研究》。西安：西北大學出版社，2001。
- 王東霞編著。《從長袍馬褂到西裝革履》。成都：四川人民，2002。
- 包銘新，馬黎等。《中國旗袍》。上海：上海文化，1998。
- 朱睿根。《穿戴風華：古代服飾》。台北：萬卷樓，2000。
- 周汎，高春明。《中國衣冠服飾大辭典》。上海：上海辭書，1996。
- 林語堂。〈裁縫的道德〉。《金聖嘆之生理學》。台北：德華，1980。191-64。
- 周錫保。《中國古代服飾史》。台北：南天，1989。



- 紉苒女士。〈女子服裝的改良（三）〉。《婦女雜誌》7.9（1921年9月）：46-48。
- 徐鹿坡。〈女子服裝的改良（五）〉。《婦女雜誌》7.9（1921年9月）：49-50。
- 莊開伯。〈女子服裝的改良（一）〉。《婦女雜誌》7.9（1921年9月）：39-44。
- 陳伯海主編。《上海文化通史》。上海：上海文藝，2001。
- 張競瓊，蔡毅主編。《中外服裝史對覽》。上海：中國紡織大學出版社，2000。
- 張靜如。《國民黨統治時期中國社會之變遷》。北京：中國人民大學出版社，1993。
- 張愛玲。〈更衣記〉。《流言》。台北：皇冠，1968。67-76。
- 游鑑明。〈日治時期台灣學校女子體育的發展〉。《中央研究院近代史研究所集刊》33（2000年6月）：1-75。
- 華梅。《中國服裝史》。天津：天津人民美術，1989。
- 寓一。〈一個婦女服裝的適切問題〉。《婦女雜誌》16.5（1930年5月）：64-65。
- 瑪莉蓮·亞隆（Marilyn Yalom）。《乳房的歷史》。何穎怡譯。台北：先覺，2000。
- 輔仁大學織品服裝學系編委會。《圖解服飾辭典》。台北：輔仁大學理工學院織品服裝學系，1985。
- 臧迎春編著。《中西方女裝造型比較》。北京：中國輕工業，2001。
- 鄭巨欣。《世界服裝史》。杭州：浙江攝影，2001。
- 鄭嶸，張浩。《旗袍傳統工藝與現代設計》。北京：中國紡織，2000。
- 魯迅。〈憂「天乳」〉。《魯迅全集》。第五卷。台北：唐山，1989。71。
- 鞠式中女士。〈女子服裝的改良（六）〉。《婦女雜誌》7.9（1921年9月）：50-51。
- 罷士。〈女子服裝的改良（二）〉。《婦女雜誌》7.9（1921年9月）：44-46。

