

民国织物纹样设计中的“拿来主义”现象研究

肖梦钰

摘要: 民国时期“拿来主义”盛行, 外来文化和技术如何影响当时国内织物纹样设计体系的重构, 是需要探讨的问题。以北京服装学院民族服饰博物馆馆存的传世旗袍实物、民国织物设计画稿为研究依据, 对相关图像资料进行采集、分类与复原, 分析民国织物纹样设计的审美特征、文化特征与技术特征, 得出虽然民国织物纹样设计对外来文化和技术有一定的借鉴与模仿, 但也存在肤浅与粗糙、非系统性的片面应用等问题。

关键词: 民国; 织物纹样; 设计; 拿来主义

引用本文格式 肖梦钰. 民国织物纹样设计中的“拿来主义”现象研究 [J]. 创意设计源, 2022(2):32-37.

A Study on "Borrowlism" in Fabric Pattern Design During the Republic of China Period

XIAO Mengyu

Abstract: During the Republic of China period, "Borrowlism" was prevalent. How foreign culture and technology affected the reconstruction of the domestic design of fabric patterns system at that time is an issue that needs to be discussed. Based on the handed down cheongsam objects and the design drawings of the Republic of China fabrics in the Ethnic Costume Museum of Beijing Institute of Fashion Technology as the research basis, the relevant image data are collected, classified, and restored, and the aesthetic characteristics, cultural characteristics, and technical characteristics of the design of the fabric patterns of the Republic of China are analyzed. The design of fabric pattern design has certain references and imitations of foreign culture and technology, but there are also problems such as superficial and rough, non-systematic, and one-sided application.

Key words: the Republic of China; fabric pattern; design; Borrowlism

引言

民国时期是一个由传统向现代过渡的时期, 由于这一时期国内深受西方思想意识和艺术设计风潮的影响, 使得“拿来主义”盛行, 因此, 这一时期的织物纹样设计呈现出中西杂糅的特征。过去学界对民国织物纹样设计的研究多以时间线为脉络, 以传世实物为辅证。近年来, 相关学者尝试运用“以图证史”的研究方法, 将时尚报刊里的图像作为学术研究的重要佐证材料, 从社会思潮、历史发展、文化传播、织造技术等角度, 运用设计学、类型学、图像学等方法对民国织物纹样设计的发展演变及其特征进行了解读。现有的研究成果涵盖了民国织物纹样的设计题材、色彩观念、嬗变过程等方面, 总结了民国织物纹样设计具有平民化、大众化、

国际化、商业化等特征, 并为研究民国织物纹样设计中的“拿来主义”现象提供了有力证据与宝贵经验。

一、“拿来主义”与民国织物纹样

织物纹样设计或织物织造生产不仅依赖设计师的主观意识, 还在一定程度上受到社会背景、文化意识、制造工艺、科技进步与媒体传播等因素的影响。根据相关文献与图像资料的记载, 民国织物纹样在很大程度上受西方服饰文化与艺术风格的影响, 这一时期织物纹样的设计具有一定的“拿来主义”倾向。在外来文化冲击与国内“拿来主义”盛行的情况下, 各设计要素相互作用, 积极推动了民国织物纹样走向现代化进程。

(一) “拿来主义”的含义

“拿来主义”一词最早是作为鲁迅文章的篇名而被国人所熟知的, 其是鲁迅针对国民党政府崇洋媚外、出卖民族文化遗产的投降主义所提出的独特见解, 以警醒世人不可故步自封, 也不可对外来文化盲目抄袭照搬^[1]。在汉语词典中, “拿来主义”的含义是吸收外来事物的长处为我所用。由此可见, “拿来主义”是一个带有褒义色彩的辩证性词汇, 而并非是当今很多人认为的字面意思。无论是在当时或是在今日, “拿来主义”这一词汇在文化艺术领域都具有一定的影响力, 因为自中国的国门被打开起, 国外的意识形态、生产关系等通过多种途径对国内生活的各方面造成了一定的影响, 这其中对织物纹样设计的影响也不例外。

（二）民国织物纹样

民国织物纹样在题材、造型、布局、风格等方面具有多样性的特征。在题材方面，民国织物纹样主要以植物纹为主，几何纹、云水纹、器物纹、动物图案和风景图案也是常见的题材，这些纹饰一部分是对中国传统纹样的继承，另一部分是学习和借鉴了日本或欧洲等国家的图案纹样。在造型方面，民国早期织物纹样设计的主要表现手法是以线造型和以面造型，在随后的中西文化不断交融与碰撞之下，西方点彩派传入了我国的部分地区，以点造型的方法在民国织物纹样设计中逐渐被广泛应用，相较于线条勾勒或色块平涂，运用点的大小、虚实、疏密、轻重与渐变等不同表现手法，更加有利于表现纹样的体感与节奏。在布局方面，满地的构图给人以丰富饱满之感，清地的构图则比较轻松活泼；在风格方面，民国织物纹样的设计风格兼具抽象与写实的特点。受新艺术运动和装饰艺术运动风格的影响，民国织物纹样呈现出几何化与抽象化的特点，同时，泥点、撒丝等技法的传入使纹样表现更加具有立体感与空间感。

封建社会时期，织物纹样的风格更加具象，且多带有传统民俗的意味，但在西方审美及其装饰纹样的影响下，民国时期的织物纹样风格开始更加多元，在中西文化的不断交流与融合中，展现出更加丰富的面貌。民国时期织物面料的种类开始有所增多，除传统的面料之外，为了迎合当时女性消费者“崇洋”的审美喜好，本土织物企业开始相继模仿生产各类西式面料，如法国绸、印度绸、蕾丝、羽纱和花洋纺等（见表1）。

二、民国织物纹样设计的“拿来主义”来源

清末民初，外国文化开始传入中国，

影响了我国在建筑、服装、工艺、技术等方面的传统文化，在这样的时代背景下，民国织物纹样也得到了推动与发展。在当时人们的意识中，西方是文明和进步的标志，西方的图案与纹样才是流行和时髦的，甚至出现了“中国一无所取，西方皆可效仿”的观

点。因此，在“崇洋”心理和消费市场需求的共同驱使下^[2]，东方异域装饰风格与西方艺术运动风格成为民国织物纹样设计的灵感与形式来源。

（一）东方异域装饰风格

日本和式风格的纹样是民国织物纹样设计参考和借鉴的主要来源之一（见

表1 本土织物企业生产的各类西式面料

面料名称	图示	细节
黑色车骨蕾丝中袖旗袍		
红地金花烂花丝绒短袖旗袍		
乳白色刺绣镂空乔其纱抹胸单层透视旗袍		
本白色蕾丝料短袖旗袍		
肉粉色网眼纱滚边琉璃套扣旗袍		
彩色烂花丝绒滚边葫芦盘扣旗袍		

图 1)，日本和式风格的纹样虽然在一定程度上源于古代中国，但其传到日本后，结合日本本民族的风土人情与审美观念，逐渐形成了具有日本本民族特色的织物纹样风格^[3]，进而影响到民国时期我国的织物纹样设计。日本和式风格纹样的题材十分广泛，可大致分为植物、动物、几何、器物、天体和自然景观六大类，其中在织物中最常运用的纹样有平安樱、西海波、龟甲纹、牡丹唐草纹、八仙纹、七宝纹、雷纹和二阶笠等。日本和式风格的纹样造型精巧、线条细腻，花型大多比较小巧，虽然在桃山时代受到了中国唐代纹样风格的影响，曾一度流行“肥硕”的造型，但总体来说，和式风格的纹样还是以纤小秀丽作为其主要的审美趣味^[4]。和式风格的纹样在布局上不求繁复规整的结构，多为简约明快的非对称性布局，但这种层叠错乱的布局蕴含着内在的张力，体现着绚丽的变化。

诞生于古巴比伦，兴盛于波斯和印度的佩兹利纹样也是民国织物纹样参考和借鉴的来源之一（见图 2）。关于

佩兹利纹样的起源，部分学者认为其是印度教里“生命之树”的树叶原型，也有部分学者认为其是来源于切开的芒果、无花果或松球等图案。佩兹利纹样具有独特的形状和高识别度，一边是长长的椭圆形，另一边是卷起的洛可可式卷草纹尾部，里面填满了花草纹与几何纹^[5]。佩兹利纹样由于其较高的包容性，可以随着地域、风格的变化而变化，满足不同时代、不同人群的视觉审美需求，因此，这一纹样直到今天依然经久不衰。

（二）西方艺术运动风格

工艺美术运动的兴起既受到了来自东方艺术的启发和影响，同时又热衷于强调中世纪风格和手工艺复兴，其装饰纹样设计以大自然的动植物为灵感（见图 3）。在工艺美术运动奠基人威廉·莫里斯（William Morris）的“平面深度”式纹样中，构图虽是平面布局，但在刻画上却运用了写实的手法，使得纹样整体呈现出三维的视觉效果。工艺美术运动对民国织物纹样设计的发展起到了积极作用。

流行于 19 世纪末至 20 世纪初的新艺术运动继承了工艺美术运动对大自然的崇拜，从自然界中获取设计灵感，但工艺美术运动极力推崇哥特式风格，而新艺术运动则完全摒弃了任何一种传统的固有风格，仅以自然为师^[6]。新艺术运动不仅影响了民国时期的平面设计，也对当时的织物纹样设计有一定的推动作用。新艺术运动风格的形式非常优美，常用的母题有海藻、蜻蜓、水草、百合花、老虎、斑马、天鹅、飞蛾等自然元素，强调自然中不存在绝对的直线和平面，装饰上突出表现蜿蜒的曲线和有机的形态，作品中多透露出多愁善感的意味（见图 4）。

装饰艺术运动兴起于 20 世纪 20 年代，是一次延续时间长、影响范围广的国际性设计运动，它的流行源于巴黎的装饰和建筑设计，曾对欧美时装和纺织品都产生了较大影响。装饰艺术运动风格纹样多为简洁的几何图形（见图 5），如棋盘形、楼梯形、钻石形、条纹形等。在文化迁移和艺术浪潮的冲击下，民国织物纹样设计中受到了启发，带有装



图 1 借鉴日本和式装饰风格的民国织物纹样



图 2 借鉴佩兹利装饰风格的民国织物纹样



图 4 借鉴新艺术运动装饰风格的民国织物纹样



图 3 借鉴工艺美术运动装饰风格的民国织物纹样



图5 借鉴装饰艺术运动装饰风格的民国织物纹样

饰艺术运动风格的民国织物纹样中，除了纯动植物元素的纹样外，几何图形的纹样也逐渐流行了起来。

（三）外来文化的挪用

民国时期，大量进口织物产品进入到国内，玫瑰纹样开始逐渐流行起来。玫瑰这一植物在我国历史上的最早记载可以追溯到汉代。但由于玫瑰的枝茎上有着尖锐的刺而被视作是“刺客”，是不吉利的象征。所以，在中国传统文化中，玫瑰的地位一直以来不及高洁典雅的兰花、孤傲坚贞的梅花和雍容华贵的牡丹，玫瑰也很少作为纹样素材用于服饰和织物中。但是在西方，玫瑰则有着截然不同的意义和命运。玫瑰在西方历史上最早出现在古希腊的神话中，传说爱神为救其爱人，在奔跑的过程中受伤，鲜血滴落在地上，被鲜血浸染的地方长出了红色的玫瑰，因此，玫瑰被西方人看作是爱情之花，其妖艳妩媚的花形也受到西方文化长久的追崇。再后来，玫瑰还衍生出“新鲜”“年轻”“女性”“温柔”等含义，甚至在西方文化中被称为是大自然孕育的至美之物。与玫瑰有关的神话故事也随着玫瑰纹样一同传入民国时期的中国，也使得当时的设计师提高了对玫瑰这一纹样的关注度。

在民国织物中，还有一类将人物作为图案的像景织物，这类织物图案并不

能完全将其认为是纹样，但因其图案里常出现一些代表西方文化内涵的内容，是民国织物纹样设计对西方文化“拿来”“挪用”的重要论证，所以笔者将其列入研究的范围中。在19世纪初至20世纪50年代，一批又一批的基督教传教士来华传教，对中国的社会、人民的生活都带来了不小的影响，在此背景下，民国织物纹样的设计师们将传教士带来的外来文化运用在织物的设计中，于是，“耶稣圣母”“耶稣牧羊”“耶稣为我”“耶稣升天”“耶稣祈祷”就成为了像景织物的重要题材。

三、民国织物纹样设计的“拿来主义”形式

（一）简洁性提炼

提炼是对已知物象进行归纳和吸收，同时也是去粗取精的过程，在纹样设计里可以分为外形提炼和色彩提炼两方面。外形提炼着眼于对参考物象外轮廓的变化，强调外轮廓的整体性与特征性，省略物象的细枝末节。外形提炼用线或

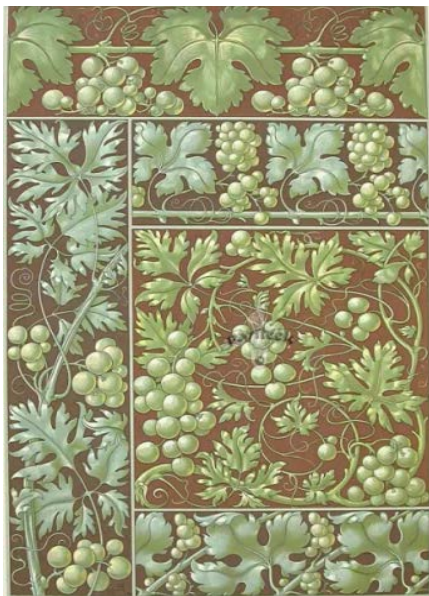


图6 新艺术运动时期作品中的葡萄纹样

面概括地表现参照物象的结构、轮廓和光影变化，省略中间的细微层次，用线条勾勒或留白的手法进行纹样设计。如图6所示，新艺术运动时期作品中的葡萄纹样圆润立体、层次丰富，具有西方绘画所特有的明暗交界线、暗部、高光等程式化特征，树叶上的锯齿清晰具体，毫不偷工减料，藤蔓蜿蜒繁复。而民国织物中的葡萄纹样则高度平面化（见图7），以单线与点的形式进行简要的形状勾勒，树叶外形边缘流畅，藤蔓仅用几条必要的线条表现。由此可知，经过在对参考物象加强曲直变化和外形提炼之后，民国织物纹样的特征更加简洁明了、形象生动。

（二）借鉴性变形

纹样设计的最终目的在于适用，在特定的环境下，现有的生产工艺与消费者的审美需求都要求设计师在设计图案时参考和模仿现有成果进行借鉴性的变形。在这一过程中，设计师根据自身的认识、感触和想象，依照纹样设计的形式原理，使用契合当时时代环境的设



图7 民国织物中的葡萄纹样

计手法和语言进行艺术加工创造,使其成为具有装饰美感以及民众喜闻乐见的织物纹样。如何把握好借鉴性变形的度,而不是照搬抄袭或自主创新,夸张是其主要的设计法则。以花卉为例,虽然花卉的品种繁多、姿态各异,但其基本结构却十分相似,如花朵部分都包含花蕊、花冠、花萼、花托几部分,而茎叶部分都是由叶脉、叶柄和叶片几部分组成,叶子的生长排列方式又有对生、互生和轮生三种。夸张手法一般是指加强纹样的形态特征,夸大纹样原有的结构、动态、比例和数量等,具体方法是让方的更方、圆的更圆、长的更长,以达到主题突出、感染力强的审美效果。如图 8 和图 9 所示,在图 9 的民国织物纹样中总能寻到图 8 的影子,但仔细辨析却能发现二者不尽相同,二者均有大花、小花、卷叶、枝蔓这四部分,但图 9 在图 8 的基础上,花形有了一些变化,花的大小比例明显增大,枝蔓的卷曲程度也根据纹样设计的需要做出了必要调整。

四、“拿来主义”在民国织物纹样中盛行的原因

(一) 社会的变迁

社会的政治体制直接影响着其服装



图 8 新艺术运动时期作品中的卷叶纹样设计

体制,清代等级制度严苛,服装等级也细致严格,而民国时期的政治思想主张民主平等,民国新政治体制和新服装体制弱化了服饰和纹样的等级特征。此外,从辛亥革命开始,“反清”是社会变革的主要目标之一,人们普遍向往西方自由民主的社会,在当时,穿着西式服装是学习西方生活方式的最直接路径。民国初年,“乱穿衣”现象随处可见,不同类型的服装混搭在一个人身上,或留着长辫子的人穿着西式套装,或上半身穿着西装,下半身则穿着中裤扎绑腿。1919年五四运动之后,人们的主体意识开始觉醒,浪漫主义和现实主义思潮为民国织物纹样设计的变革奠定了基础,织物纹样设计的审美标准由“循规”转向了“个性”,织物纹样设计在这一时期可以自由借鉴外来成果,整体呈现出百花齐放的特点。基于民国社会变革这一特定背景,当时的织物纹样设计无疑是深受外来因素的影响,并且极具前卫的艺术观念和社会的进步意义。

(二) 文化的纷杂

民国时期文化较为纷杂,中国传统文化仍在延续与传承,西方的各种艺术流派与理论学说也在这一时期不断涌入,整体上呈现出混乱、多变、激进的时代特点,当时“五族共和”口号的提



图 9 民国织物中的卷叶纹样设计

出便是典型例证。文化和理论的“拿来”离不开包括报纸、杂志、包装在内的纸媒以及展示台、橱窗等消费过程中的传播媒介。以杂志刊物为例,民国时期以报道时尚资讯为主的有《良友》《玲珑》等画报,《玲珑》画报甚至是将 1/4 的版面用以介绍外国影视、明星以及时尚资讯,这类画报中收录的国外影视明星的时尚服饰图片成了引领当时服饰流行趋势的重要风向标。著名工艺美术家叶浅予曾说:“我在那儿(百货公司)转悠了几天,心中暗暗记下几种外国新到的花样,回来照猫儿画虎,改头换面,画出新图样来。”由此可见,新型纹样在百货商品中的重要地位让设计师意识到学习外来样式和文化的重要性。

(三) 教育的引导

出于对教育事业的重视和支持,民国政府外派多名青年赴国外留学,一些学习艺术、设计的学生学成归国后,成为国内美术、设计领域的先行者,其中最为人熟知的便是郑可与陈之佛。陈之佛认为连续图案可以分为散点模样、连缀模样、重叠模样,而郑可认为连续图案的分类只有连缀和重叠是合理的,散点是一种错误的理论。郑可拥有法国留学的背景,而陈之佛曾留学日本,二人不同的求学经历与知识储备使得他们在对待图案设计的方法上也产生了分歧,正是诸如此类的分歧与交流,对当时的应用图案、纺织纹样的发展起到了不可忽视的促进作用。其他非艺术类的留学生虽没有直接参与对民国织物纹样设计的促进或改良,但他们归国后在国内传递了西方的生活方式和时尚的服饰观念,成为西方服饰时尚传播和消费的主要群体,同样也对民国织物纹样的西化起到了一定的推动作用。

(四) 技术的发展

某一种主义的盛行通常是通过理论、

著作等方式进行传播,但就民国织物纹样设计来说,技术也是重要的传播途径,即国外时尚、流行的织物设计样式随着技术、原料、产品的转移而传播。从技术发展的角度来看,民国时期的织物纹样无论是在工艺、图案、色彩还是理念上都一定程度地受到了西方技术发展的推动。从面料织造方面来看,我国丝织业虽历史悠久,但长期停滞于手抛梭木机阶段,面料种类的改良和创新也受到很大限制。民国时期,由于国外先进织造技术的传入,国内本土织造厂家引进国外的手拉织机,开始模仿生产国外的丝绸品种。以上海、苏州、杭州为代表的丝绸产业集群研发了大量的新型面料,在织物材料、经纬组织、手感风格和图案色彩等方面都取得了较大突破,面料从厚重转向轻薄,色彩从艳丽转向淡雅,都为更好地呈现民国织物纹样奠定了基础。从印染技术方面来看,过去国内一直是以手工印染的方式为织物着色,在民国时期,国内引入了机器染色技术,实现了直接印花、拔染印花、防染印花等多种印花技术手段。

五、“拿来主义”对民国织物纹样设计的局限性

(一)肤浅与粗糙

民国织物纹样在设计手法与风格上具有很明显的多元性,得益于当时开放的社会风气与设计师开阔的视野,但与此同时,其设计也存在肤浅与粗糙的问题。在当时的历史条件下,国内设计师对国外某种艺术风格和潮流的学习是很难深入且全面的,正如叶浅予所说:“依葫芦画瓢只可意似而非形似”^[7],不求甚解地拿来运用必然会带来肤浅、混杂的现象。此外,专业设计人员的匮乏也是导致这一现象出现的重要原因。在民国时期,织物或面料的纹样设计工作并

非全部由专业的设计师来完成,部分是由其他领域的图案设计师或画家兼职设计的。我国近代仅有1912年创办的浙江省立甲种工业学校设有专门的染织设计专业,培养专业的染织(织物)纹样设计师,而其他如南京两江优级师范学堂仅开设了一般的图案设计专业。普通的图案设计与最终需要加工成织物的纹样设计还是有区别的,后者需要考虑生产及工艺,在此基础上设计出来的织物纹样才是美观的、经济的和实用的。而一般的图案设计专业培养出来的设计人员由于没有生产织造经验,因此还不具备能够设计出精美且实用的织物纹样的能力。

(二)非系统性的片面应用

无论是织物纹样设计还是其他的任何设计,因地域、民族、观念的不同都会表现出相异的形态、色彩和文化观念。由于民国时期交通通信、文化传播等方面的闭塞,国人对外国的了解仅限于少量的图片或工艺品实物,无法与国外设计师进行直接的对话交流,国人对国外设计作品文化内涵的了解比较片面单一,因而导致民国设计师在借鉴和学习外来纹样时,难以避免地形成一种“似是而非”的认识。因此,民国的织物纹样设计常运用中国传统的观念和技法,在与外来的审美形式相结合之后,产生出充满异域风情但又本土化倾向明显的装饰风格。

六、结语

民国织物纹样较清末有了颠覆性的变化,其中的主要缘由便是“拿来主义”在当时服饰和设计领域的盛行。针对目前学界对民国织物纹样设计在外来艺术风格、流派的借鉴学习这一方面的研究还停留在现象形态的表述上,而忽视了从民族和时代背景等方面对这一现

象做出分析和鉴别的情况。因此,本文对民国织物纹样的“拿来”来源进行了追溯,从东方与西方、艺术与文化两个维度概括了具体的外来元素在民国织物纹样中的应用与传播。基于图案对比分析,得出民国织物纹样“拿来”的形式与途径,最后总结出肤浅与粗糙、非系统性的片面应用是“拿来主义”盛行下,民国织物纹样设计主要存在的问题。后人应对这些问题进行反思,在日后的设计中应避免搬运式的“拿来”现象发生,力图在国内外文化的冲突与并存中寻找一种融中国之“神”与西方之“形”的途径和方法,以此来促进我国原创设计体系的构建与发展。

参考文献

- [1] 鲁迅.拿来主义[N].中华日报·动向,1934-6-7.
- [2] 龚建培.近代江浙沪旗袍织物设计研究(1912—1937)[D].武汉:武汉理工大学,2018:46.
- [3] 辛维金,吴铭.日本传统染织纹样与其文化内涵[J].纺织科技进展,2005(1):30-32.
- [4] 乐丽君.日本琳派艺术研究[D].上海:上海大学,2019:12.
- [5] 段祥英.世纪之交的璀璨瑰宝[D].青岛:青岛理工大学,2008:13.
- [6] 包铭新.20世纪上半叶的海派旗袍[J].装饰,2000(5):11-12.
- [7] 薛宁.海派女装纹样研究(1927—1937)[D].南京:南京艺术学院,2013:33.

肖梦钰
南京艺术学院