

克里斯托勃·巴兰夏加

——以男装设计为开端

休伯特·德·杰拉德

——男装是服装的先锋

可可·夏奈尔

——不特是服装，更是一种精神

卡尔·拉格菲尔

——奢侈、精致和时尚是服装的灵魂

克里斯汀·迪奥

——“新风貌”与女性的魅力

依夫·圣·洛朗

——男装是一种富有诗意的存在

皮尔·卡丹

——男装是展示服装技术而不可或缺技术

于尔根·利哈

——男装是精神的延伸

玛里奥·德尔图尼

——男装是男性的标志

坎尔萨·夏帕瑞里

——男装是服装的先锋，但不也是服装

罗密欧·吉里

——男装是男性与女性的艺术

桑德拉·罗兹

——“行走的风景”和“行走的时尚”

珍妮·兰芬

——男装是服装的先锋，但不也是服装

保罗·波伊莱特

——男装是服装的先锋，但不也是服装

阿力克斯·格隆

——男装是服装的先锋，但不也是服装

查尔斯·詹姆斯

——男装的服装大师

马德琳·维多尔

——男装是服装的先锋

依斯利·麦克

——男装是服装的先锋

阿佐特内·阿基

——男装是服装的先锋

世界服装大师 代表作及制作精华

刘瑞璞 编著

江西科学技术出版社

世界服装大师代表作及制作精华



刘瑞璞 编著
江西科学技术出版社



00148280

图书在版编目 (CIP) 数据

世界服装大师代表作及制作精华 / 刘瑞璞

——江西南昌：江西科学技术出版社

ISBN 7—5390—1286—2

I. 世界服装大师代表作及制作精华

II. 刘瑞璞

III. 服装工业、制鞋工业

IV. TS·94

国际互联网 (Internet) 地址:

HTTP : //WWW. NCU. EDU. CN : 800/

世界服装大师代表作及制作精华 刘瑞璞 编著

出版	江西科学技术出版社
发行	南昌市新魏路 17 号
社址	邮编: 330002 电话: (0791) 8513294 8513098
印刷	广州金羊彩印有限公司
经销	各地新华书店
开本	787mm × 1092mm 1/16
字数	146 千字
印张	6
印数	3000 册
版次	1998 年 4 月第 1 版 1998 年 4 月第 1 次印刷
书号	ISBN 7—5390—1286—2/TS·31
定价	45.00 元

(赣科版图书凡属印装错误, 可向出版社发行部或承印厂调换)

序

人们总是把世界时装大师与离奇怪诞的作品划着等号,这实在是误解。因为,它与国际服装行业权威机构所标榜的宗旨和精神大相径庭,即高超的文化艺术鉴赏力和稳定而不断发展的技术水准是大师称号不可或缺的品质。在我国服装行业和理论界,对大师的工作方法、技术程序、工艺手段、思维方式、行业惯例缺乏务实的研究。概括地说,时装造型的成败离不开技术这个载体,换句话说,技术是实现服装艺术境界的阶梯。因此,研究大师的技术,更能揭示其作品的内涵和艺术风格。解剖麻雀比走马观花获得的东西少但很有价值。我们强调和学习时装大师的修养和技术正在于此。

本书是以蒂娜乔《鉴赏》中的作品为基本素材编著的。冠以“鉴赏”标题于时装作品,足以说明其品位。特别一提的是,我们从中可以得到有关时装大师的技术咨询和纸样资料。这对我们全面深入地了解 and 认识时装大师及其作品的精髓提供了一把关键的钥匙。

这里介绍的每一件作品都代表了设计师独一无二的创新精神。他们是20世纪时装艺术的顶峰,也标志着本世纪服装技艺的最高水准。如巴兰夏加的卷领和肩袖造型;迪奥的“新外观”技术;阿莱的腰线设计;夏奈尔套装的隐形结构;拉格菲尔德的装饰与表现的结构;圣·洛朗开创的职业女性;维奥奈的斜裁技术等等。他们的每一件作品读过之后,像是经历了一次时装艺术的沐浴,又像是注入了充满哲人的理智。懂得了什么是简洁,因为学会了删减意味着成熟;在这里颜色似乎是多余的,因为色彩的境界是忘掉色彩;懂得了为什么巴兰夏加可以一整夜地谈论肩的技术,因为越被人们忽视的地方越需要用技术去塑造它;懂得了利用材质的真正意义,因为只有材质的充分表露,服装才能渗透到人们的肉体而

成为人的品格;懂得了时装没有高低的区别,只有装扮的好坏。总之,我们体验到了“时装是诗的艺术”(圣·洛朗语)。在这些作品中,有一半以上附有作品的原纸样图解,这是十分珍贵的技术资料。这些技术信息具有代表性、独创性和可靠的原貌。值得研究的是,大师的纸样设计,出乎一般设计师和行业的理解。因为,从其完成的作品外观看用常规的纸样设计是极其平凡的,但实际的样板却出人意料,大有想像之中意料之外的感觉。像巴兰夏加、迪奥、吉里、波依莱特、维奥奈等都有这种非凡之作。然而,沉静下来慢慢地咀嚼,其“功用”的意韵固于其中,结构表现得逻辑关系十分理性。其实,越是成就显赫的设计师,越具有客观精神的传统积累。所以,这些创意的纸样是长期演变最终通过天才设计师改良的结果,纸样(结构)尽管经过了创新,但它与优良的传统藕断丝连。

一件成功的作品,特别是具有经典地位的作品,它的细微处理很重要,但它们最终要服从总体关系和感受。“不要仅仅盯着细节,如不从整体上去看就会犯错误”(日本美学家、教授谷田阅次语)。因此,纸样在本书的目的是帮助读者能清楚地理解整个作品的设计构思,而要简化某些影响理解整体的细节,同时也不会导致初学者简单的抄袭,而是引导他们去理解设计师总体的设计思想和造型风格的独到之处。另一方面为方便读者学习和研究的需要,笔者也根据现代服装纸样设计的通用规律和技术,将没有配纸样而具有相当“保值”的作品,配加了较细致的纸样设计图解,供读者参考。这样为学习和利用大师的成果提供了某种机会和可能,也做为本书向大师学设计的一种务实的奉献。

刘瑞璞

1995年8月于天津纺织工学院

目 录

序 文

克里斯托勃·巴兰夏加

——可以整夜谈论肩部

休伯特·迪·杰文奇

——裁剪是最重要的

可可·夏奈尔

——不停地删除，不停地削减

卡尔·拉格菲尔德

——装饰、结构和材质是服装的精髓

克里斯汀·迪奥

——「新外观」与最棒的技术

依夫·圣·洛朗

——时装是一种富有诗意的技艺

皮尔·卡丹

——先锋派不是放弃技术而是创造技术

于尔根·利哈

——追求纯粹的简洁

玛里奥·福尔图尼

——充满自享的艺术

埃尔萨·夏帕莱里

——只要选择探索，就不会失败

(58)

(54)

(53)

(50)

(40)

(34)

(23)

(20)

(18)

(1)

罗密欧·吉里

——服装的理念与达达艺术

(60)

桑德拉·罗兹

——『后流行风格』和戏装技术

(62)

珍妮·兰芬

——不与先驱结盟的『装饰派艺术』

(63)

保罗·波衣莱特

——创造原始精神的艺术

(65)

阿力克斯·格丽

——古典技艺的创造者

(67)

查尔斯·詹姆斯

——面料的雕塑大师

(69)

马德莱娜·维奥奈

——斜裁技术大师

(71)

依斯利·麦克

——从不看时装杂志

(74)

阿佐蒂内·阿莱

——新女性的『阿莱腰线』

(76)

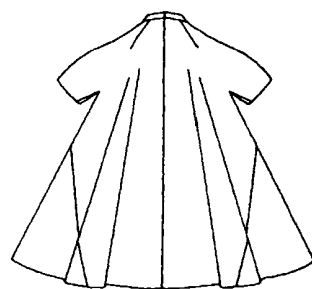
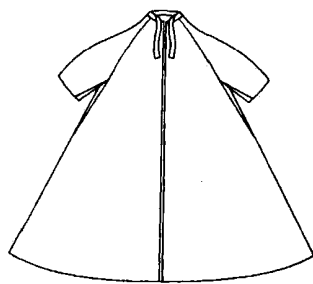
附录

后记



图4

黑色真丝罗缎外套 1951年



延伸的领子使穿着者的颈部加长；巴兰夏加最喜欢使用的七分袖，较多地露出手腕，因此可以配带一些首饰。整体结构仍然保持了“巴兰格式”风貌，即连身袖档

使整体极为简炼洁净，轮廓清晰。在造型上

是反传统的，在功能上是职业化的。短

衣窄裙更加方便，前腰部采用活褶

使腰腹界线模糊不清（与传统的腰臀分明相反），使外形更加自然

然而功能化。上衣门襟和结构线与人体保持自然下垂而浑然

一体。里面配一件像上衣一样简炼的白色无袖内衣。的确，许

多名顾客赞扬这套装，

正是因为它对人体的完

美修正在吸引着她们。

腰腹部的完整处理，表现

优美的开领技术，别具一格

的三股袖使首饰更加有效使用

而最大限度地增加了表现力。巴兰

夏加套装另一个使人叫绝的地方是无懈可

击的缝制技术与富有触觉的面料、简洁的造型

结合的天衣无缝。而这一切又都是那样朴实自然，赋

予了生活化的亲切感，使他作品所有的元素都不能被抄

袭，因此他的套装成为职业化的典范，尤其是在美国。

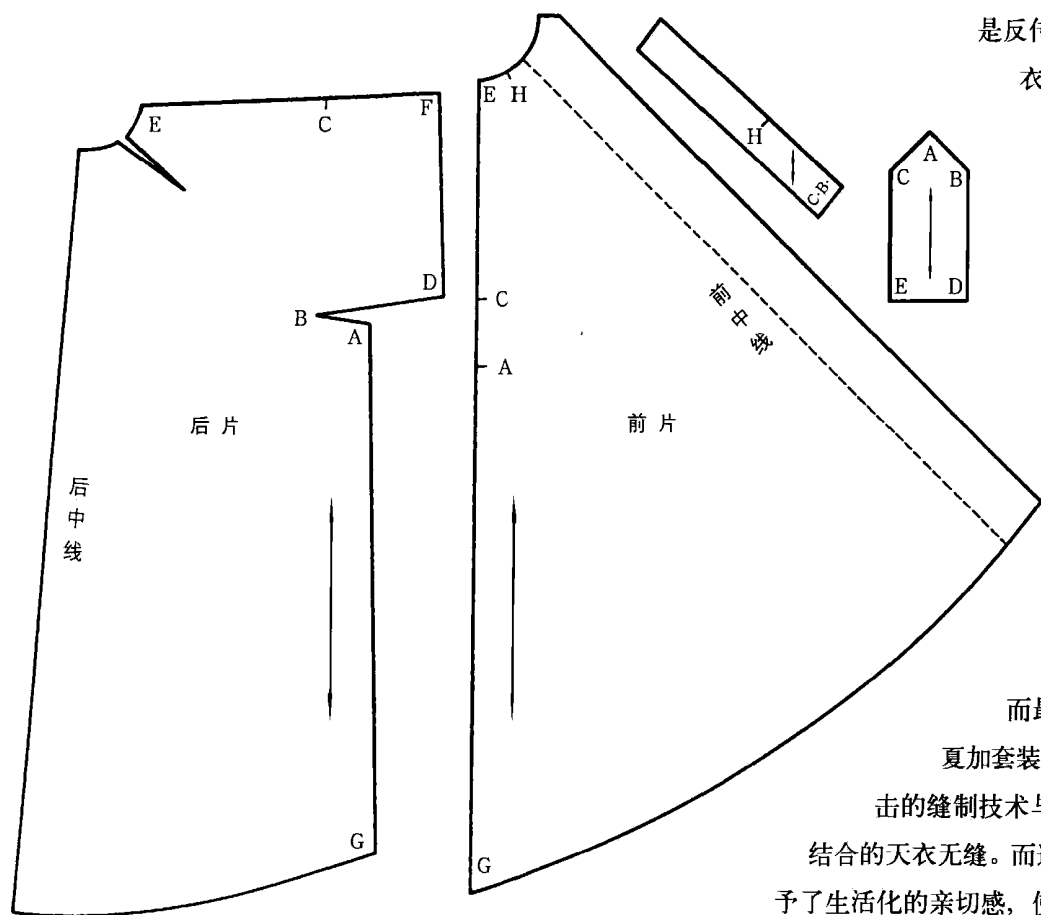


图5

黑色真丝罗缎外套纸样

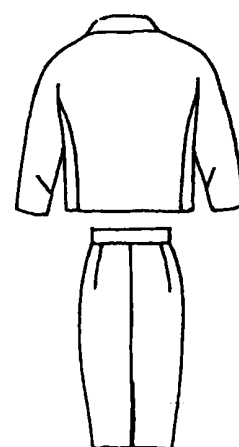
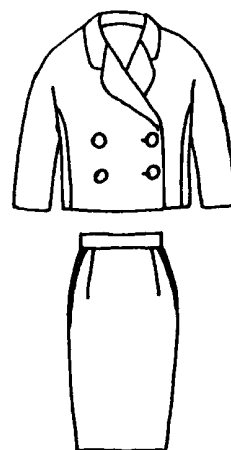


图7

套 装

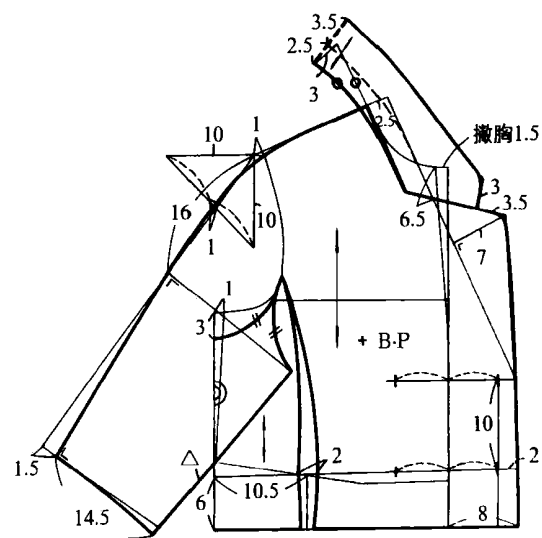
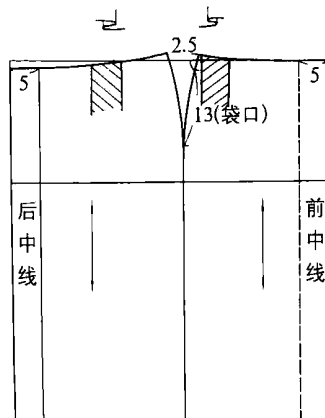
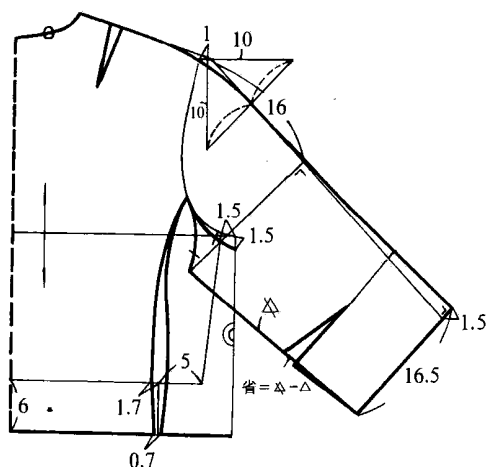


图7 参考纸样设计(套装)



图8

黑色真丝披肩（花边凸面刺绣）1946年

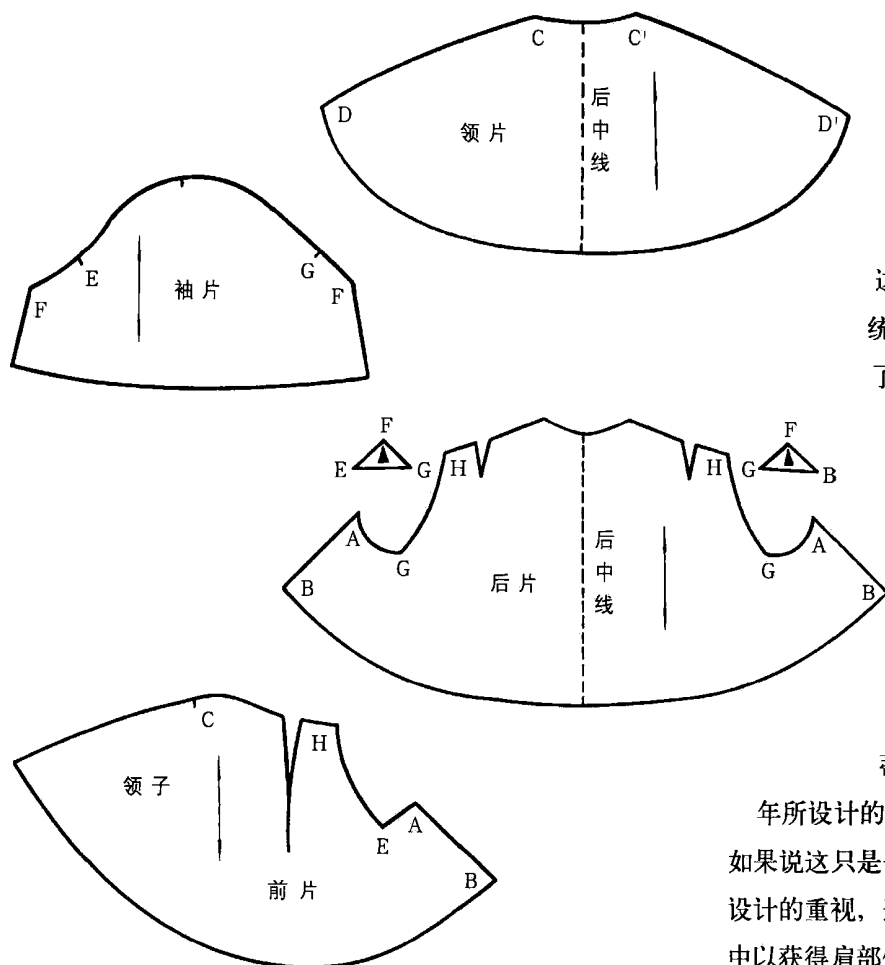
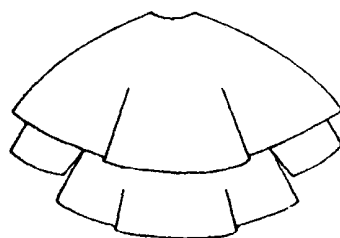
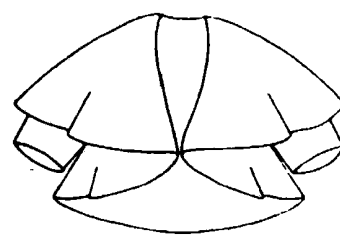


图9

黑色真丝披肩纸样

在众多著名的设计师中，注意肩、研究肩的只有巴兰夏加。这件用与晚装组合的黑色双重披肩最能深刻地解开“巴氏之迷”。在他看来，服装艺术可以无“身”，但不可以无“肩”。而且他可以把能够表现的文化都潜在他的“肩”上。这件披肩就带有浓郁的西班牙风格。它与传统西班牙公牛斗士的仪式服相结合，并吸收了它的技术与主题。有浮雕感的花饰由白色的马鬃和丝带编织固定上的。巴兰夏加在设计高级时装时经常吸收斗牛士服装的粗犷之美，使民族的世俗文化得到升华。就像马奈一个世纪前把同样的主题运用在绘画中一样，因为法国文化一直被西班牙文化的浪漫主义色彩所影响（图8、图9、图10）。

蒂娜·乔 (Tina Chow) 形容巴兰夏加1946年所设计的这件“肩衣”为“无可比拟的肩部造型”。如果说这只是一件用于盖住肩部的服装因而得到对肩部设计的重视，这就完全错了。巴兰夏加在其他作品设计中获得肩部优美造型的服装也像这件“肩衣”一样精



图10

黑色真丝披肩（后背细部）

到，这就不难理解巴兰夏加可以一整夜地谈论肩部的真正含意了。这件“肩衣”是和露肩的晚礼服结合使用的，它使整装形成一种有装袖感又有层次的高贵雍容风貌。巴兰夏加喜欢有重量感和浮雕花纹的复合性织物，这与他衷情17世纪西班牙传统文化有很大关系，过份华丽而

轻浮的绣花织物是要尽量避免使用的。这些偏爱集中表现在这件“肩衣”中。其异国情调的装饰风采，当穿上它后，能完全改变它原有的意义而成为“巴兰风格”，而且是西班牙式的巴兰风格。当巴兰夏加成为最具鉴赏力的法国设计师时，他仍然保持着西班牙文化的本色。



图13

海军蓝粗纱支真丝裙 1953年



图14

海军蓝粗纱支真丝裙 (袖子和后背细部)

装组成的，它表现出设计师的另一种兴趣。但是这种兴趣不是玩弄某种设计游戏，它是为了适应白天和晚上的气候变化而设计的。作为他的风格特点并没有因此而改变。如延伸的日本式领线，钮扣的性格标志，肩袖的女性化造型等等。值得一提的是增加可拆卸的披肩如此大跨度的变化，在整体形式和结构上结合的如此恰如其份，似乎披肩本来就是这件套装不可分割的一部分（图18、图19）。巴兰夏加的这件作品，仍然可以看出西班牙和欧洲传统服装的影子，重要的是他善于从这些传统和各种面料中补充新的灵感和营养。

巴兰夏加和夏奈尔对面料似乎有一种相同的感觉，他们都对保形厚重的面料着迷。灯芯绒外观表现出肌理和厚重感，这是巴兰夏加喜欢它的重要原因，这就像夏奈尔喜欢黑色羊毛针织物一样。他大胆而适当，创造性及科学地使用它们，这件黑色灯芯绒连衣裙就体现了他的这种思想。灯芯绒朴素的外观配上天然的骨质钮扣。腰身微弧并略提高，掩盖了真实的腰线，使体形自然凹凸部位加以完美的修正。上身适当合体，下身腰线打褶使裙子膨胀形成上小下大的比例而呈现修长苗条的错觉。整体造型“巴兰格式”仍清晰可辨（图20）。这件作品为



图15

黑灰相间波浪形凹凸面花纹真丝套装(细部) 1961年

我们成功地揭示了合体与宽松结合在同造型中的典范。在材料使用上他具有准确的把握能力和高超的创新精神，把厚重的面料创造出一种轻盈的效果；使朴素的外观提炼出一种高雅的品格。

在迪奥“新外观”之前，欧洲女装仍然受16、17世

纪宫廷服装的影响很大，巴兰夏加的这件晚装就可以看出这种影响力。当他把这种传统重新组合时，他也不遗余力地挖掘新型材料的潜力。因此，二次大战后迪奥和巴兰夏加的作品，都出现过新巴洛克风格的裙子，反映了华丽时装的复活。巴兰夏加的这件晚装长裙就保持了



图16

黑灰相间波浪形凹凸面花纹真丝套装

这种传统的基本形式：臀部撑起，像古代的裙撑一样，倾斜的腰线前高后低，并在此打褶以加强臀部的份量，所不同的是他使用了镂空的天鹅绒，去掉钢架裙撑的缝制技术，实现了新巴洛克的外观（图21、图22）。在巴兰夏加看来技术是实现他理想追求的一切，考究的技术才有可能对设计作深入的研究，才能对时装作品赏析、玩味。因此，从这个阶段（1940）到他关闭时装店，巴兰夏加一直保持着无瑕的技艺。

巴兰夏加也是一位不屈不挠的收藏鉴赏家，他所表现出的艺术家的素质和他的这种修养有很大关系。他的收藏几乎包括了整个19世纪的面料和服装，他从中汲取了无穷的营养，并给予他一种持续不断的动力。然而，他

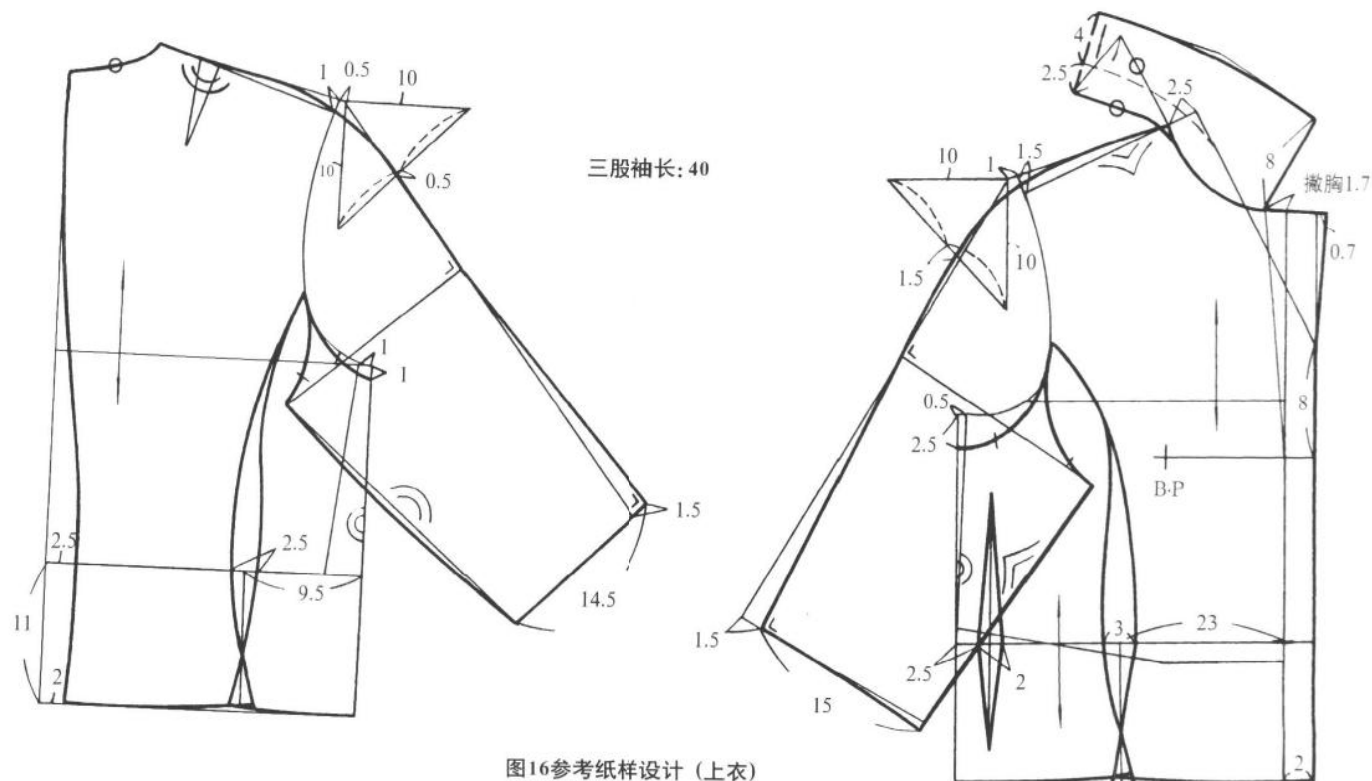
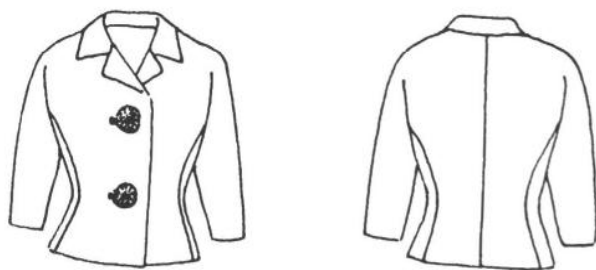




图18 黑色羊毛套装（拆卸披肩后效果）1964年

的伟大之处是从不直接地抄袭历史，相反他只是借鉴传统，综合各种特征而创造历史，创造新的美。这件金色绣花与皮革镶饰的表面处理，就是18世纪风格的重新组合。应用在一件落肩、窄袖口、肘部膨起的上衣中，这是19世纪中晚期出现的服装结构。无领的设计是巴兰夏加的点眼之笔（图23）。历史性的元素，局部结构的理性处理，设计师个性的风格等等，它们都被吸纳在现代简洁的模式中，这是巴兰夏加的一贯奉献。

这件受日本和服领启发设计的“巴兰翻领”十分动人，不过它的结构和技术之精湛是和服不能同日而语的（参见图25和图49）。在巴兰夏加以外的作品中，尽管许多领子并无此特点，但这种优美的曲线，立体空间的造型和精妙的技术，成为时代风格的代表和工艺的巅峰。

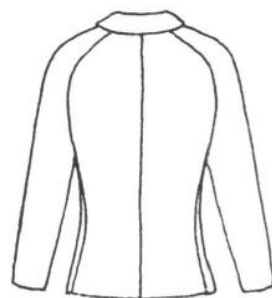


图19

黑色羊毛套装（与披肩组合后效果）

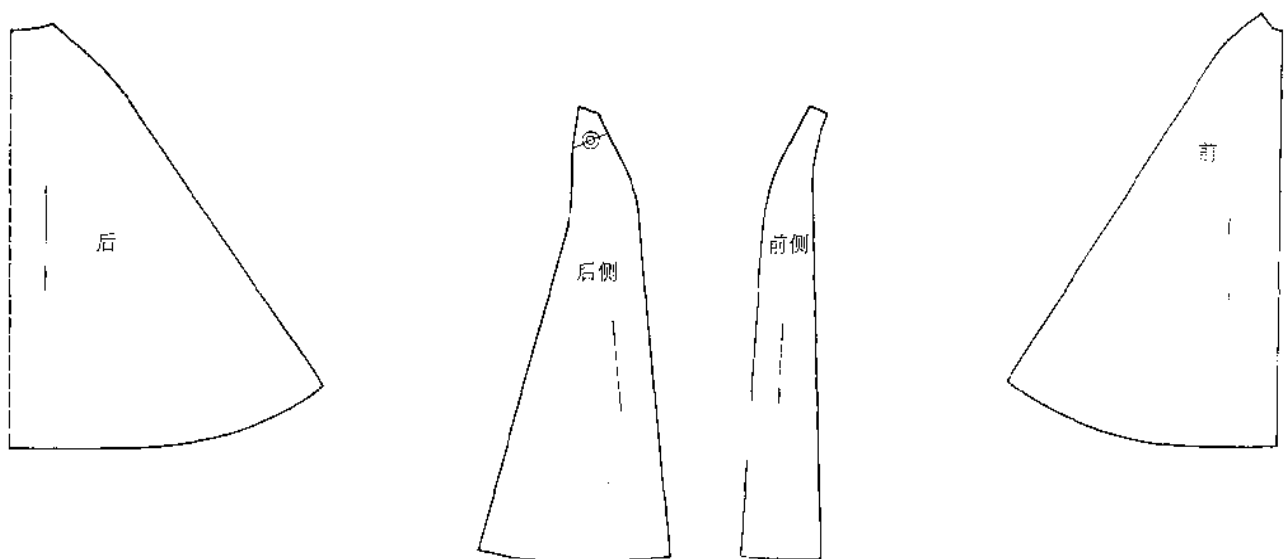
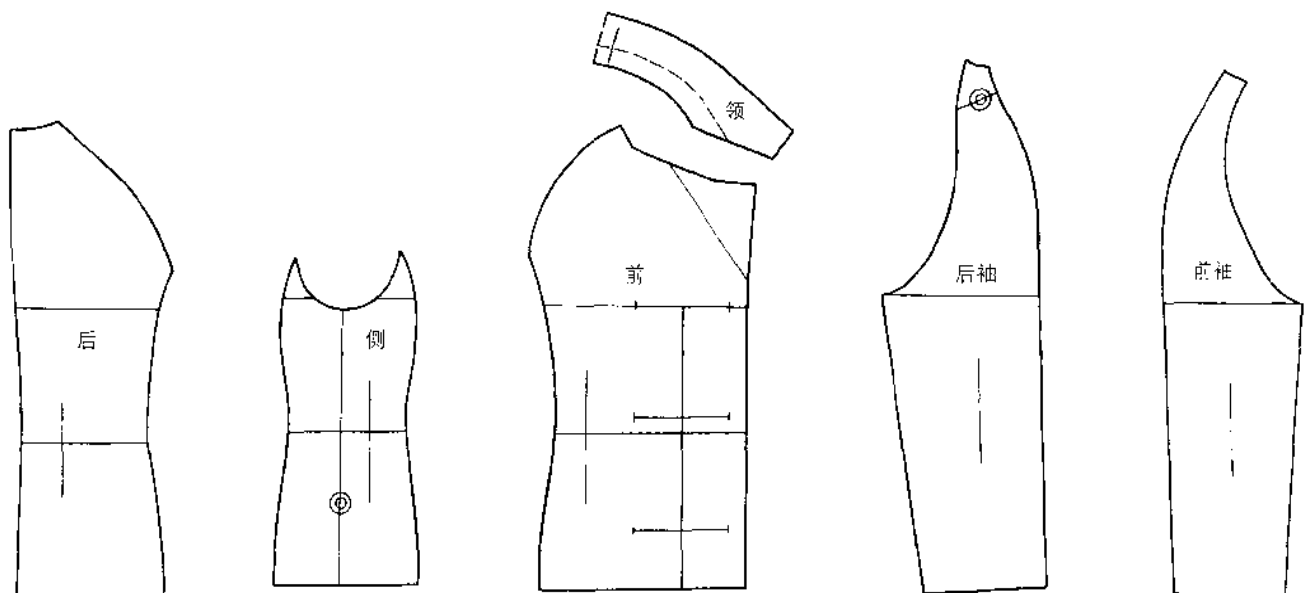
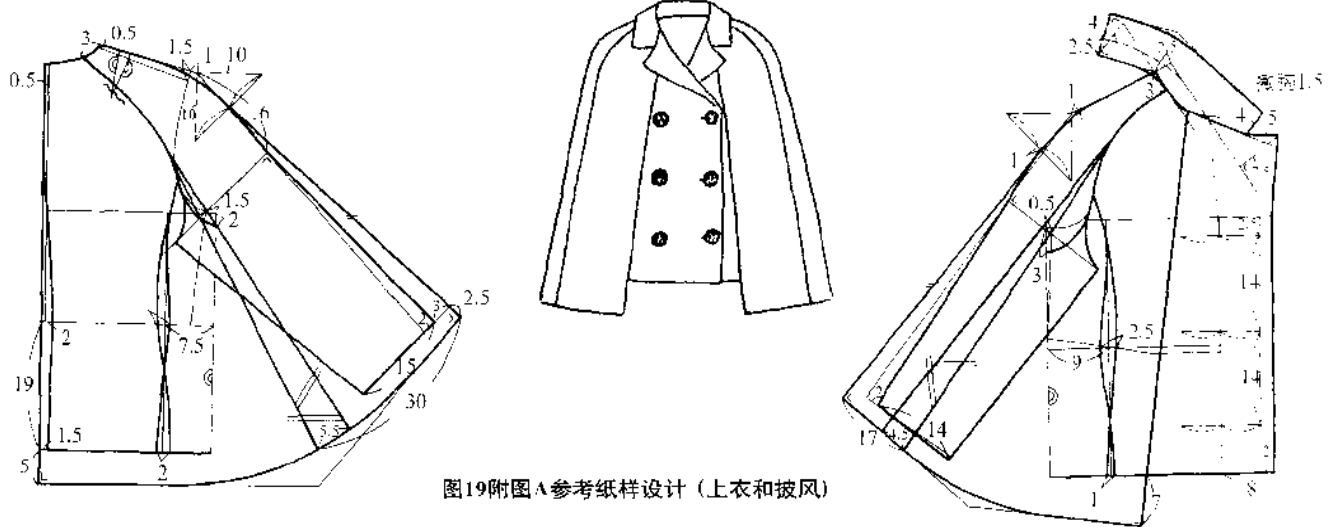




图20

黑色灯芯绒连衣裙



图21

黑色镂空真丝天鹅绒晚装 1940-1941年



图22

黑色镂空真丝天鹅绒晚装 (后背细部)

巴兰夏加把这种以倾斜揭示端庄, 以下垂表现稳定, 以平面构建立体的设计理念, 解释为一种理性化的哲学美感, 他与“立体主义”相距不远。在技术设计上, 领子的外弧线是非常精确的, 它的精确性是缓慢地通过丝织物轻柔地弯曲 (轻微拔伸工艺) 达到自然的翻卷而向后垂伏。为了达到这一特别的造型目的, 巴兰夏加严格地根据面料的特性进行细致入微的裁剪, 每一个切缝都要与面料的卷曲滑移和布质的张力相配合。此外, 裁剪设计还要通过选择面料本身自然特性得到补充和完备。仅仅因为巴兰夏加选择了真丝缎织物, 使材料本身极易自由弯曲, 使设计师如同挥动着锋利的小刀做着娴熟的雕刻一样得心应手。这种超凡技术的艺术正是他走向高度简洁的必然, 他以这种独一无二的方式确立了“巴兰格式”的经典, 使我们从他的技术中获得无尽的艺术享受 (图 24、图 25)。

在时装的历史中没有一个设计师像巴兰夏加那样, 创立了如此之多的“服装标志”, 把“女性之肩”、“袖裆技术”、“三股袖”、“和式翻领”、“镂空的金属扣”等都融入了他的“巴兰格式”中, 甚至直到今日发达的服装技艺最终仍未跨越他, 后来的设计师们仍在分享着他的馈赠。



图23

无领的服装



图24

象牙色真丝外套 1953年



图25

象牙色真丝外套(后领细部)

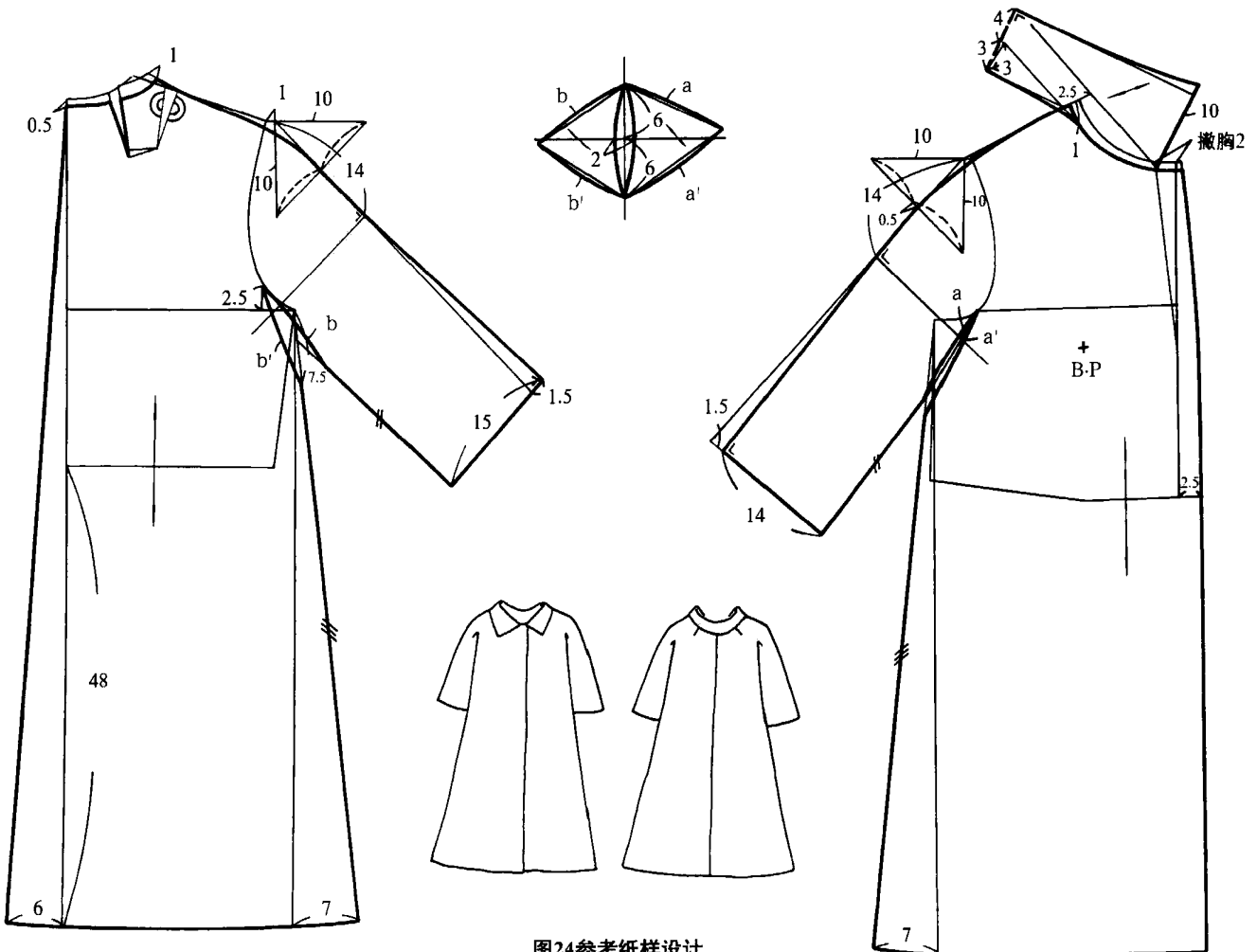


图24参考纸样设计

休伯特·迪·杰文奇 HUBERT DE GIVENCHY

——裁剪是最重要的

杰文奇(1927~)曾在巴黎美术学校学绘画,后来又学法律。17岁时在巴黎时装设计师雅克·法(1912~1954)那里当学徒。其后8年,又在皮盖、吕西安·勒隆、斯基亚帕雷利开设的巴黎几家大时装公司当设计师。不过对它影响最大的还是巴兰夏加。据说当巴兰夏加关闭他的时装店时,毫不犹豫地将他的顾客引见给杰文奇。这一方面证实了巴兰夏加对年轻设计师的关心,另一方面说明杰文奇很理解他的作品。杰文奇不仅继承了巴兰夏加特殊的内涵,也继承了他的技艺,同时在他的作品中裁剪是最重要的。这一点他与巴兰夏加一致。杰文奇早期的作品,将实用、朴素富有乡村风格的短外衣,变成一种高雅都市风格的宽松衬衫。俏丽的褶边袖,考究的做工,良好的功能与社会潮流的结合,被认为土气的式样完全变成了时装的风貌。这种设计完全适应了广大城市妇女参与社会工作的要求而大受欢迎。杰文奇以这种思想在世界各地开设了妇女成衣时装商店大举成功。杰文奇也因此而著名。晚礼服是杰文奇表现裁剪才能最好的服装,因为它造型独特,有稳定的样式和讲究的面料,同时各细部的裁剪设计有广泛的发挥余地。因此他开创了严谨女装裁剪的风范。

在设计手段上杰文奇和巴兰夏加很接近,但是,这两位卓越设计师作品的品味有很大不同。杰文奇喜欢柔软、流动感、别致的面料,这一点与巴兰夏加那严肃、庄重的建筑风格大相径庭。如果说巴兰夏加是“清教徒”,那么,杰文奇应是一个享乐主义者。他作品中明显的爱好是利用细柔的面料创造出呈现褶皱状的外形。在这件晚装长裙中,杰文奇富有创造性地解释了巴兰夏加的准则。存在于自然,无拘无束的臀部褶皱的处理与轻轻披挂下来的裙摆似乎快脱离了身体,看上去像是即席创作。其实他巧妙地利用了胸部和臀部的凸起而作成紧身胸衣结构来支撑大面积裙摆和臀部“大花结”的垂挂。这赋予了巴兰夏加雕塑风格以“运动”的生命活力(图26、图27)。正是这一点而没有成为巴兰夏加第二,而成为杰文奇自己。



图26

黑色露底丝织物晚装 1982年



图 27

黑色露底丝织物晚装(后腰细部)

可可·夏奈尔 COCO CHANEL

——不停地删除，不停地削减

夏奈尔(1883~1971)创立了现代女性时装的圣典。一种“小腰身黑色裙装”、三开身套装、缝制考究的长袍，都以前所未有的面貌树立起现代妇女的形像——夏奈尔风格。30年代的妇女几乎把穿夏奈尔时装作为一种具有崇高修养的现代女性标志。夏奈尔将传统女装的繁文缛礼缩减到极限，她总是强调穿“夏奈尔装”应有鲜明的现代女性特征，即理想的夏奈尔装不用担心通过障碍物。她崇尚的运动和简洁几乎成为一个时代的服装精神。在她的设计中采纳运动服和男装的实用语言成为一种定式，甚至要严格避免传统的“闺秀气”，而创造出一种现代优雅女性的风貌。同时，夏奈尔认为，设计师要为穿着者提供有能力从设计师设定的基本元素中选择并创造个性风格的可能和机会。在技术上她大量借鉴男装的缝制技巧，她创造的极尽隐蔽的工艺技术，可以说到了无以复加的程度。分体结构无缝隙的处理标志着女装技艺的一个巅峰，既使在今天也是如此。

夏奈尔是个传奇式的人物，她的名望和生活经历成为那些传记小说的极好素材，并因此而名声斐然。一个名为《宽广大道》的剧本就是根据她一生的坎坷经历写成的。在时装界她作为名望很大的设计师应追溯到1919年。当时她在法国北部多维尔开了一个运动服商店，后来移到巴黎的康贝恩街。她很早便成功于香水业，包括夏奈尔广告也在1922年推出。尽管1939年关闭了她的时装店，基于她在30年代时装设计的显赫成就而丝毫没有影响她的名望，而“夏奈尔风格”作为一股强有力的潮流在现代女性时尚中树起了一座丰碑。当她1954年70岁重返时装业时，使“夏奈尔风格”得以重建和巩固。在七、八十年代的国际时装中夏奈尔的名子几乎成为经典时装的永久概念。做为近现代服装史没有夏奈尔那将黯然失色。

夏奈尔说过“不停地删除，不停地削减”，就像马列维奇的《白中之白》(图28)，这种近乎抽象画派纯理性的至上主义哲学，成为后来设计师们的格言：“删减吧!当你学会删减的时候，就是你成熟的时候。”这一思想在这件

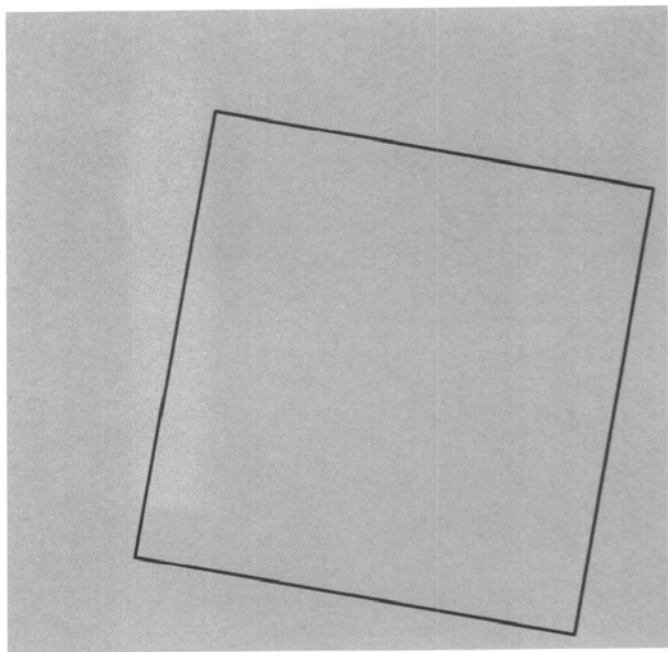


图28

《白中之白》马列维奇作

“白中之白”的礼服套装中表现得淋漓尽致。它的独特之处在于，白色的金属小圆片镶在白色的真丝织物上，刚性的白与柔性的白之间有变化又相互关联，表现出极尽的朴素又极富魅力的矛盾统一。在形式上具有既可并列又可分离的组合关系。开襟套装是晚装的基本格式与原型结构的裙装组合，当穿上外衣时，有一种庄重的外观，大开领原型裙与开襟套装若即若离表现出“小礼服”的灵活性。在技术处理上它不像夏奈尔的其他套装，这件作品严格地按照纯正的手工将金属小圆片缝制在丝织品上。据说夏奈尔在设计庄重的套装中总喜欢增加一些活跃或暴露的元素(如镶饰边等)，常常与腿部相连来体现女性，向十足男人化的女性职业装挑战(二战后职业女装几乎完全从男士套装搬过来，有种女人装男人衣服的感觉)。后来对夏奈尔套装的评论经常有种错误的解释：夏奈尔套装因为在形式和缝制上多借鉴男装而认为是“男装化”的。其实男装的某些语言和技术手段只不过是她重塑现代女性的一种手段而已，正因如此“夏奈尔套装”才称其为现代女性的标志，“夏奈尔技术”才称其为纯粹的现代女装技术(图29)。



图29

套 装

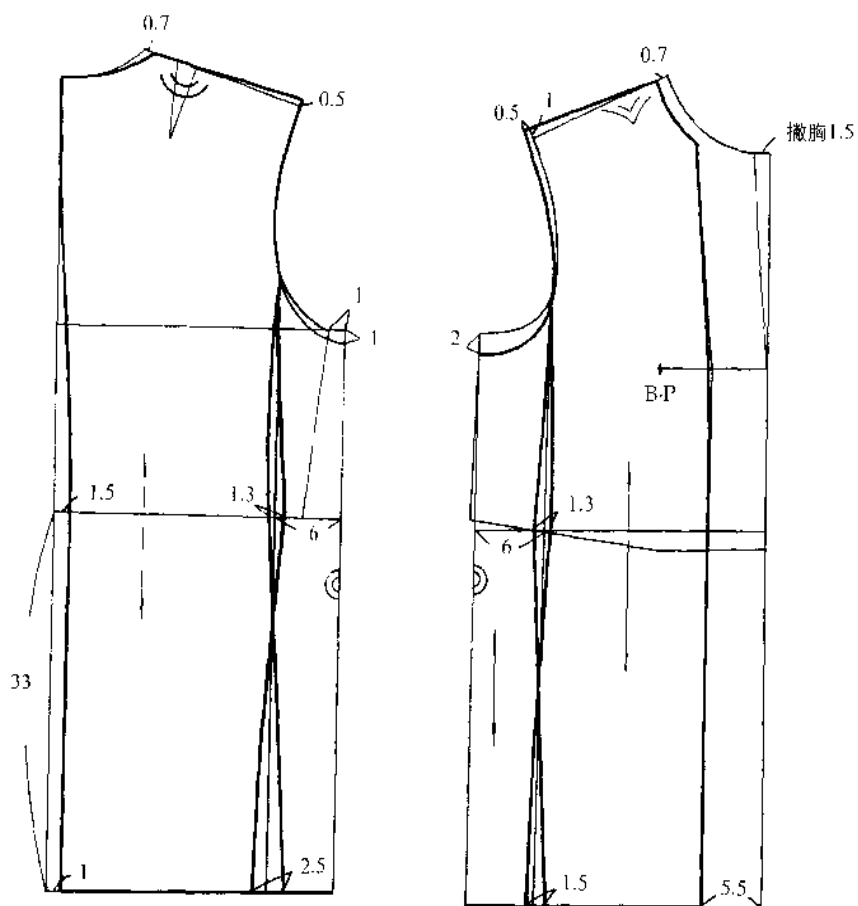


图29附图A参考纸样设计 (套装上衣)

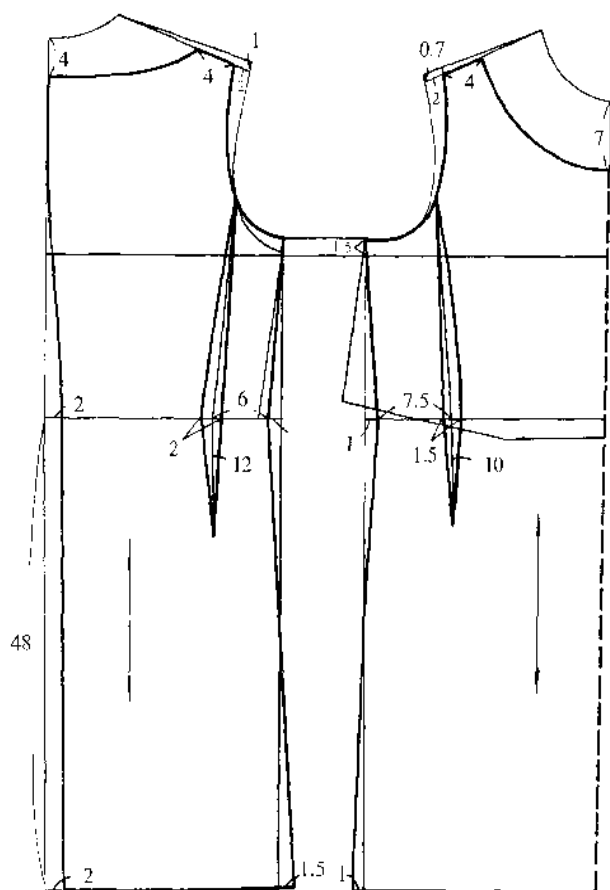
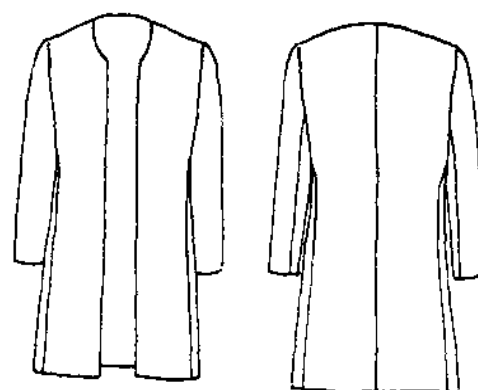
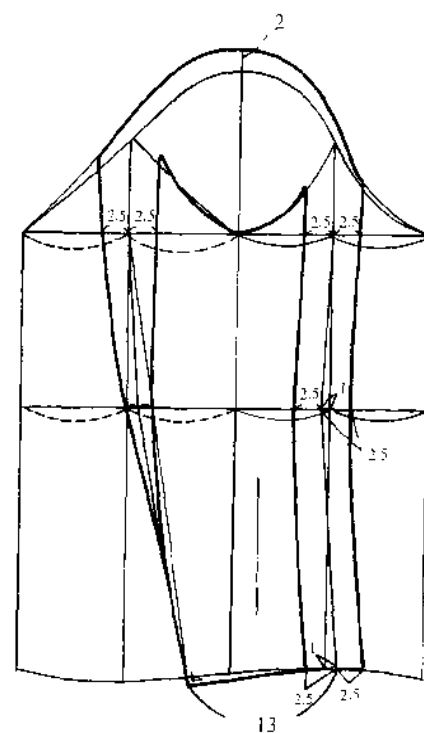
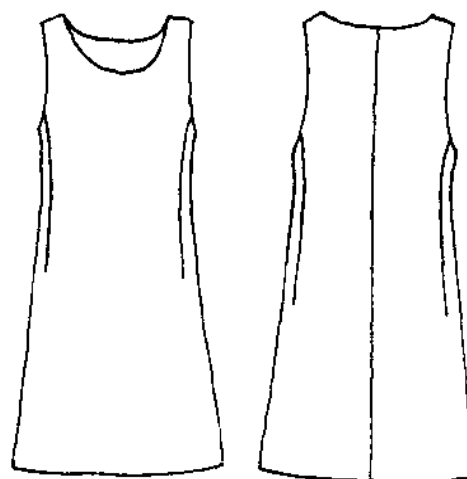


图29附图B参考纸样设计 (套装连衣裙)



卡尔·拉格菲尔德 KARL LAGERFELD

——装饰、结构和材质是服装的精髓

如果说夏奈尔代表着本世纪时装第一个高峰的话,卡尔·拉格菲尔德(1939~)则标志着本世纪的另一个高峰,特别是现代职业装,因为,它代表了这一时期时尚的潮流。他设计的作品丰富、广泛、面向不同的人,他又像一个魔术师能同时着手几种风格的设计。拉格菲尔德的顾客不等于那些他为夏奈尔公司、芬迪公司、巴兰顿公司设计所拥有的顾客。这说明他在时装界完全具有驾驭艺术和商业关系的才能,从中实现自我的专长。他在设计中充当了一个十足的导演角色,可以为某个主题,调动全部的有效机能。如对历史模型的借鉴;艺术与商业的结合;传统的制约性与街头时尚“野性”的结合;高品味与低品味的相互妥协。在实施中他也不放过每个细节,不仅是服装自身的上上下下里里外外,还是服装与配料、鞋、手套、首饰等等都是他用心刻划的一部分。尽管如此,如果对他的作品作深入研究的话,会发现他最主要的兴趣在服装暴露的结构上。人们把他看作是当代时装设计舞台的主角也是和此有关。从拉格菲尔德自身来看,对结构线的着迷和他崇尚18世纪的欧洲艺术不无关系。在他鉴赏家、画家、摄影师、作家、收藏家的另外头衔中都渗透着18世纪欧洲艺术的血液。拉格菲尔德极力使自己成为18世纪理想艺术的典范,但从他的作品中却感受到的是充满古典主义的现代女性气息。

40年代是夏奈尔充满浪漫的时期,她是被温特哈尔特^①绘画所描绘的繁荣、赋予柔情色彩的第二帝国的宫廷肖像所影响。这种庄重、优雅、华丽的装饰风格,渗透在拉格菲尔德为夏奈尔公司设计的作品中。他对传统风格的偏爱几乎成为特例,但他从不以丧失同时代的艺术和生活准则为代价。夏奈尔的作品成为他的榜样,追求逝去的优雅而不是再现她,是寻求今天严肃、理想而深刻的感觉。如果拉格菲尔德吸收不同历史时期艺术的营养应用到一件作品设计中,他会把“文化精神”镶嵌在统一的风格中,一种时代的统一,而不是“形式”上的拼凑。这件深蓝色真丝塔夫绸长裙,看上去很现代,有一种工业和机械的味道,然而它的形制和装饰遗风无时无刻



图30

深蓝色真丝长裙(夏奈尔商标)1984

在隐现着18、19世纪撑裙和绅士服的影子(图30、图31)。

夏奈尔曾经说过“一个女人能戴上许多真正的珠宝首饰是不可能的,除非都是赝品。”然而,炫耀心理是女人的天性,特别是广大中产阶级妇女。因此,夏奈尔对真

^①温特哈尔特(Winterhalter 1805~1873)德国油画家、石版画家,以创作皇家肖像画知名。1828年开始为皇室作画。先后受国王路易·菲力普和拿破仑三世的恩宠。1841年奉维多利亚女王之召去英国成为宫廷画师。他的绘画主要价值在于形象化地反映了贵族化的维多利亚时代欧洲的皇朝情景。拿破仑三世风格也称第二帝国风格。



图31

深蓝色真丝长裙(腰部部)

品与赝品的混和设计情有独钟，特别是对真假珠宝首饰的混用。拉格菲尔德受此影响很大，这是因为华丽的装饰是18世纪洛可可艺术的风范，同时，又极大满足了社会大多数中低收入妇女追求富贵欲的愿望。这些都反映在1983年拉格菲尔德为夏奈尔公司设计的作品中。从20世纪30年代直到现在，勒萨日时装店总是以完美的配饰体现时装风格。也就是从夏奈尔时代一直到拉格菲尔德为夏奈尔公司设计的时期。这件配戴许多混有真假珠宝的礼服，体现的就是夏奈尔与拉格菲尔德的时装观念。这件作品带有抑郁的高雅华贵使我们无法与赝品的饰物挂起勾来。这种高超的设计体现在恰如其份地把握欣赏与时装上的矛盾关系——天然与人造、真实与想像、华丽与朴素（极度密集的饰物与大面积高度纯净的黑色）、运动与宁静、富有与贫寒无不表现得和平共处（图32、图33、图34）。这种用廉价的物质条件，绝妙的表现技巧，而呈现高品质的雅趣，成为设计师应用饰物的设计法则，也是评价妇女打扮艺术和时装修养的重要标志。

在为夏奈尔公司设计的阶段，拉格菲尔德十分重视

时装结构对历史的禀承性。因此，时装界把“装饰”和“结构”看成是拉格菲尔德时装的精髓。他在设计中，总要找出结构的传统依据和技术。职业套装在女装中严格地讲是在二战后才真正被妇女接受，但它的形制没有脱离男士套装的结构特点。拉格菲尔德的这件套装在保持男装功能的基础上融入了17世纪后期与18世纪早期宫廷女装的结构特点，表现出真正女人化的佩普拉姆套装（Peplum：束腰小摆上衣）。在他看来女装结构很重要，暴露的结构更重要。如果说夏奈尔套装更注重隐蔽结构的话，那么，拉格菲尔德套装则更欣赏暴露结构（图35、图36）。职业套装在女装中表现出颇具竞争意识的现代品格，当它载有传统结构时又赋予了它历史和女性味的含蓄。这种暴露的结构背叛了古代那种在裙撑的作用下，表现以忍受痛苦为代价的“妩媚动人”；在今天这种感觉却变成了蓬皮杜建筑艺术式的“机械功能主义”的味道。这种时装观念也渗透在拉格菲尔德设计每个微不足道的装饰品上，这也是夏奈尔套装特点被保留的痕迹。夏奈尔对于使用扣子的创造性是无法比拟的。拉格菲尔德装饰在钮扣中的鞋图案是丰富夏奈尔风格别出心裁的作品。而且这种鞋图案代表着某种象征意义。鞋图案的尖端缝有皮子，故表明是轻便鞋，以象征夏奈尔的“运动和便利”的设计宗旨。这种“方便”意识几乎成为夏奈尔公司内部的历史信条。而且袖口上的三个钮扣、袖叉和翻边并非装饰，而具有实实在在的功能。可见拉格菲尔德的“装饰”意义和价值不在装饰本身，而在它的功用。这是我们永远值得学习的。

一个设计师的成功取决于他对历史和生活的把握，才有可能创造历史。夏奈尔可以把历史准确无误地引入到她的作品中就在于此。拉格菲尔德创造性地继承了夏奈尔的智慧与方法，而成为一位善于观察历史和生活的设计师，并明智地把它们融入到他的设计中。这件用蓝色毛料，根据船员服的灵感设计的职业套装，与带有领结的白色衬衫巧妙地结合，而成为现代职业套装时装化的典范（成为职业妇女的定型款式是以此为组合标准的）。这就使得30年代职业时装风格在今天的复兴。但是，这并不是简单周期的轮回，而是对设计师应用历史、生活的灵感与升华的检验。当拉格菲尔德成功地把生活和夏奈尔的传统风格运用到他的设计中时，他的嗜好（装饰和



图32

黑色绉丝晚装长裙及珠宝、刺绣配饰
(夏奈尔商标)图为夏奈尔时装屋内部
1983年

结构)显得越来越富有意义(图37、图38)。可以说拉格菲尔德对夏奈尔的时装的再现与重构应归功于他自己的设计理念,也说明他对于夏奈尔风格理解的准确和深厚,这也是他对历史与生活感受的一部分。这一细致入微的精神在他所有的作品中都不无表现。

“我们并不关心一粒扣子”这是爱德华·利尔(Edward Lear)在富有幻想的《胡闹诗》中自负的一句

诗。这是具有逻辑悖论的一句诗,不被关心的扣子,却被写进非常著名的诗集里,反而证明了它的重要性,潜意识中对“扣子”的印象更加深刻。诗人的这种手法确实高明。夏奈尔注意使用扣子,拉格菲尔德似乎对钮扣的强调更像爱德华·利尔的态度。在拉格菲尔德的设计中,钮扣始终在证实着它的用处,尽管它们的用处有所变化时也决不会丧失其初衷。他认为当钮扣完全起到它应起的作用时,那它才真正具有了装饰意义。从下面这件作品看拉格菲尔德如何讲钮扣的故事。这件深蓝色套装是从军队制服中引伸而来。双排十二粒钮扣中饰有十二种星相图案。十二种图案代表着年代以及在古老中世纪镶嵌、雕刻着原作中生命的轮回。它们将服装赋予了与艺术作品相同的感染力,但在效果上又表现了特有的人自身的文化价值,这恐怕是纯艺术品望尘莫及的。1938年意大利女设计师斯基亚帕雷利曾经用过这十二种图案,但不是用在钮扣上。拉格菲尔德根据服装的含义谨慎地应用在极小的部件上以特有的模具机械技术表现出来,并与整体服装的表露结构浑然一体有一种现代工业的美学气息。而每一个钮扣包括袖叉上的五个钮扣都有实实在在的功用(图39、图40)。拉格菲尔德的这件作品在结构与缝制上,表现出与夏奈尔的不同点。夏奈尔更注意工艺的内在技术;拉格菲尔德侧重结构与工艺的外在

技术。这就自然表现出拉格菲尔德作品果断的外观和夏奈尔含蓄的外观,这也决定了拉氏以精纺毛料为主;夏氏以粗纺面料为主的选择范围。

拉格菲尔德为夏奈尔公司设计的早期作品基本上没有脱离夏奈尔的典型风格,但也标志着他对结构和饰物的独特理解初步得到确立。正如时装杂志记者珍妮·克拉默所称“拉格菲尔德是再创造夏奈尔套装的设计师”。

他的设计可以被认为既是对夏奈尔的效忠又是一种修改,而且他的设计自1983年以来一直在不断发展变化。这件红色羊毛套装是在夏奈尔直接影响下进行设计的。面料还是那种质地粗糙、松散而能保型的毛织物。上衣运用的镶边,是夏奈尔一贯的设计手法。但这件套装与夏奈尔的“历史模型”相比稍有偏离。拉格菲尔德自由地使用金属扣和链饰,这与夏奈尔的习惯不同,甚至是她所反对的。他采用很有重量感的链饰设计在具有夏奈尔风格的衣摆内侧和腰带上。尽管施用了一点点金属饰品,却让我们感觉到的不是夏奈尔,而是拉格菲尔德(图41)。这种混和而成的新风貌,好像任何一个人比时装鉴赏家更能领悟这些金属链子的秘密,使这件套装有了重量感和安全感。拉格菲尔德试图用这种方法使夏奈尔套装的特征具体化,使她的作品能靠直觉去体验,建立夏奈尔式的服装语言,即原始的、自然变化的与创新的语言。然而这种理智和深入持久的工作换来的不仅是丰富了夏奈尔风格,更重要的是创造了拉格菲尔德自己。

拉格菲尔德为芬迪公司设计的黑色真丝两件套装,结合机械技术达到的很结构的装饰风格,再次证实了“原始的、自然变化的与创新的”设计语言。这件作品丝毫看不出一点夏奈尔的影子,却使我们联想到法国蓬皮杜艺术中心那化工厂般管架结构。分割线与暴露的缝迹似乎是把服装内外翻了个,使我们只感到外部的缝制技术。筒形的裙子与宽松的上衣通过火焰似的袖子来加以强调。每一条笔直的竖线和袖子上球状凸起的几何结构就是这件作品从内部技术变成外部技术;将毛皮工艺运用到真丝工艺;从隐蔽结构变成暴露结构的设计尝试(图42、图43)。拉格菲尔德把分解夏奈尔服装作为一种反置技术探索的记载不算早,但他的这种能力早有显露。在他为巴兰顿公司设计的作品中就已体现出来。在此其间缝制技术如此使他着迷是巴兰顿公司的女裁缝师送给他的“礼物”,这个“礼物”成为后来拉格菲尔德设计生涯的重要部分。

善于利用面料的性能恐怕是每一个成功设计师必不可少的条件,拉格菲尔德也不例外。他施以合适的工艺技术给面料,是拉格菲尔德擅长的设计手段,也证明了他是以技术见长的设计师。这件深蓝色麦尔登呢斗篷与巴兰夏加的斗篷相比,他们的外形都与古老的宪兵制服



图33

黑色绉丝晚装长裙的颈部配饰



图34

黑色绉丝晚装长裙的袖口部配饰



图35

黑色羊毛套装（后身及袖口细节）

有关联，但拉格菲尔德对面料性能的理解与把握，更加淋漓尽致地发挥了他的技术才能。好像一反他一贯崇尚装饰与结构的品格，而变成宣泄大自然之美妙的“绿色和平主义者”，引出了一场崇拜“海绿草”的传奇故事。

在工艺上也与他的装饰、暴露结构相悖，用最简化的技术，最大限度地利用面料的自然形态，摆边完全去掉缝制的痕迹，使用齿状边缘防止脱纱。这在18、19世纪轻毛料服装中可见到的技术，今天看来却大不相同。面料



▲图38 海军蓝羊毛针织外套(后身细节)

图37

海军蓝羊毛针织外套内穿乳白色真丝衬衣(夏奈尔商标)1984年



图40

海军蓝羊毛斜纹套装（袖叉扣细节）



图39

海军蓝羊毛斜纹套装（夏奈尔商标）1985年

采用斜裁使宽大的衣袖自下盘旋上升，背部又像瀑布自上倾泻下来。宽敞的立领和偏一边的门襟，平衡着整个宽大的外形。一粒翠石般晶莹的钮扣在偏领口处，也还



图44

红色羊毛套装配红色真丝双皱衬衫及腰饰 1983年

真正体会到万绿丛中一点红的妙处。在本书中的几件斗篷中，拉格菲尔德的作品幅面最大，工艺最简单，也是最富有三维空间想像的（图44、图45）。我们也从他的代表

作品中真正体会到装饰有装饰的道理，含蓄有含蓄的理由。华丽赋予了生命的活力，朴素自然也赋予了活力的生命，只是韵味不同罢了。



图42 黑色真丝罗缎外衣(暴露着灰色“Z”字形缝迹)(芬迪商标)
1980-1981

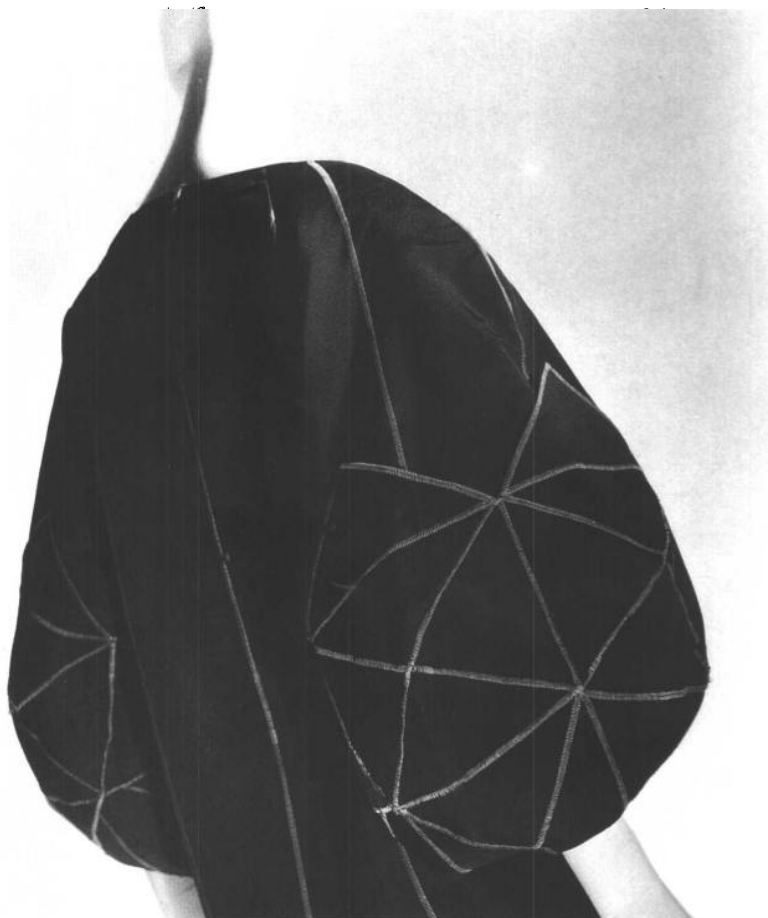


图43 黑色真丝罗缎外衣 (后身细部)

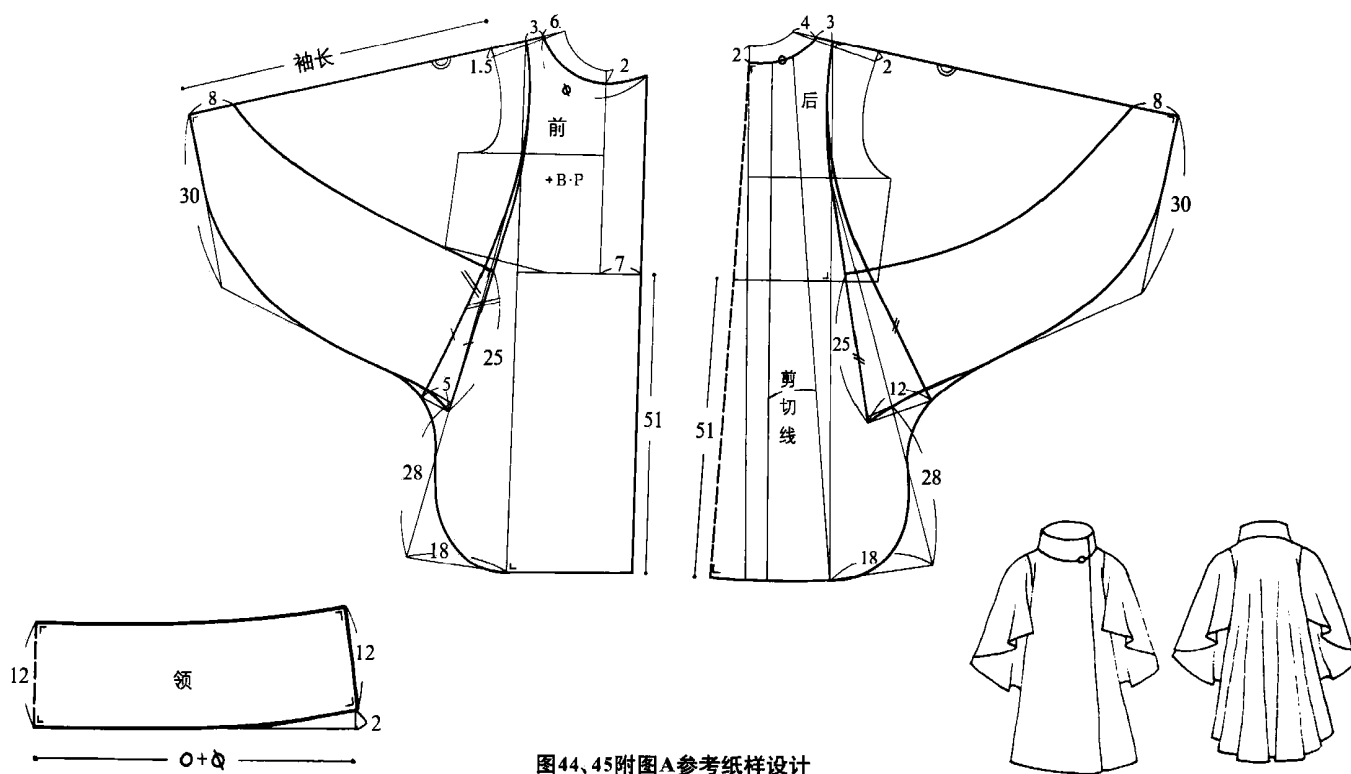


图44、45附图A参考纸样设计

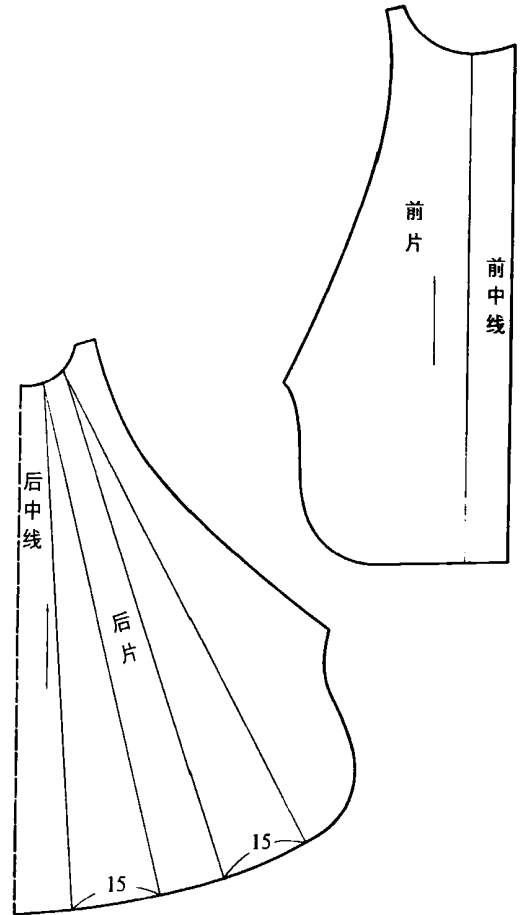


图44

海军蓝色羊毛麦尔登斗蓬式外套 (芬迪商标) 1983年

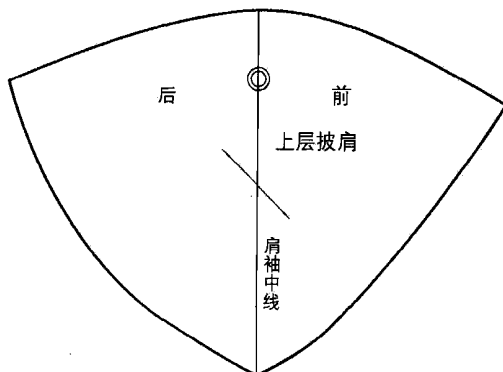
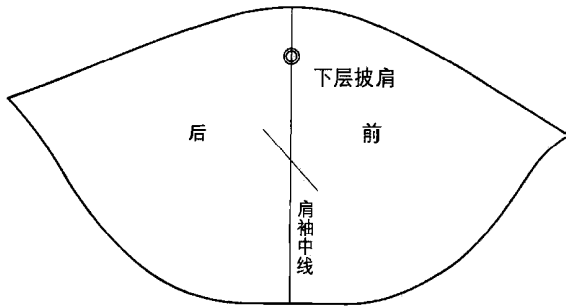


图44、45附图B参考纸样的分解图



图45

海军蓝羊毛麦尔登斗蓬式外套 (后身细部)

克里斯汀·迪奥 CHRISTIAN DIOR

——“新外观”与最棒的技术

克里斯汀·迪奥(1905~1957)从1947年到1957年这十年间是他最辉煌的十年,也是时装界大变改的十年。他是本世纪世界最杰出的裁缝师,他卓越的贡献是用他无可比拟的技艺将溜肩、束腰、胸部造型推向了时装历史的象牙之塔,这就是被后人称誉的“新外观”。“新外观”的另一个含意是指二战后最具职业意义的长裙套装。这个概念在服装历史中并不新鲜,这种廓形在二战前和二战后的许多作品展示中出现过,只不过它还没有脱离男装的束缚,表现出女性职业装的幼稚性。而迪奥的“新外观”并不是把它作为男人套装(西服)的借用物,而是把它作为一种真正的女装来设计,而且创立了这种设计的规范程序和技术范围。主要表现在每一件作品都要紧紧跟随着设计师“立体造型”的脚步,同时每一个“新外观”如H型、Y型、A型等都要有最棒的面料和裁缝技术。他创造出的立体造型的先锋派是唯一能震惊巴黎时装界并成为权威的标志。

自从1947年迪奥对“新外观”的尝试开始,他就将裙腰线视为设计的最基本元素。这件卡尔特地基百褶羊毛裙装,是迪奥1957年“新外观”的代表作品。“新外观”达到顶峰的时候,以极富立体感的“线”而发散着一种十分动人的吸引力。作家欧内斯特·卡特(Ernestne Carter)这样描述迪奥的作品:他完全理解观赏者的习惯



图46

米色羊毛裙 1957年



图47

米色羊毛裙 (前身细部)

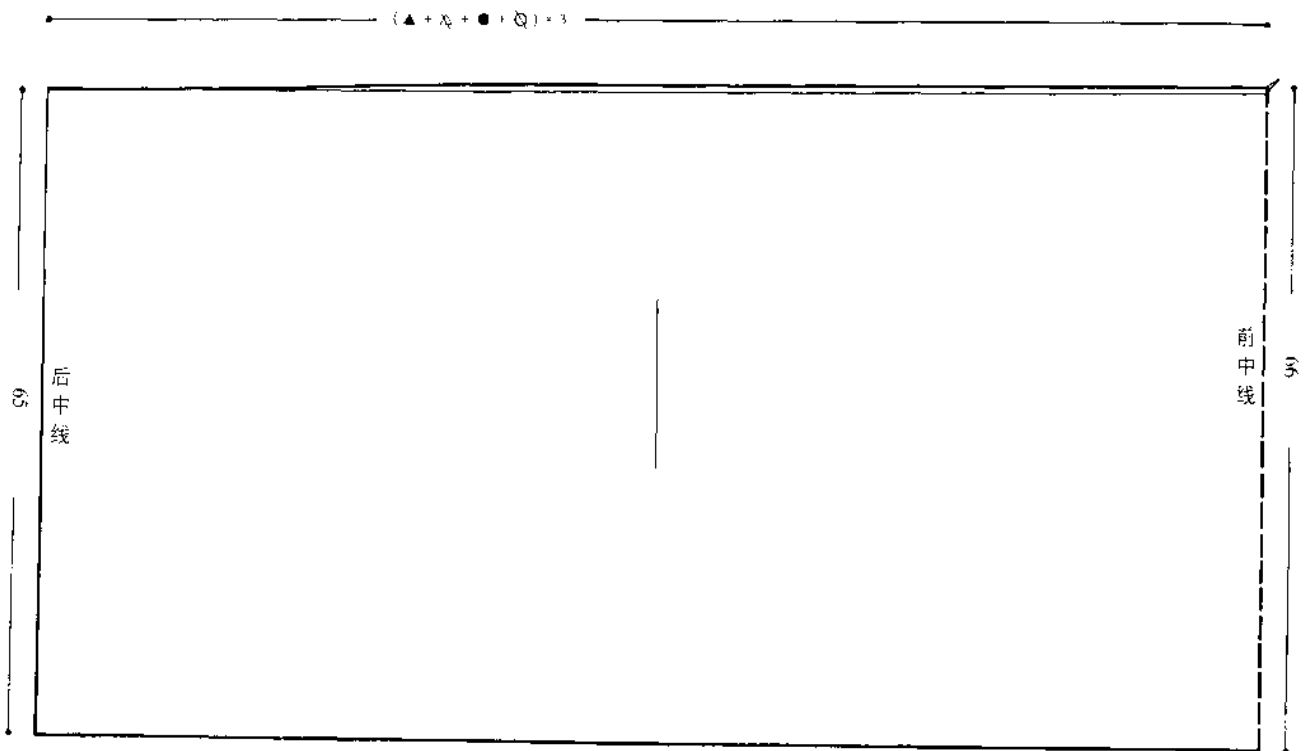
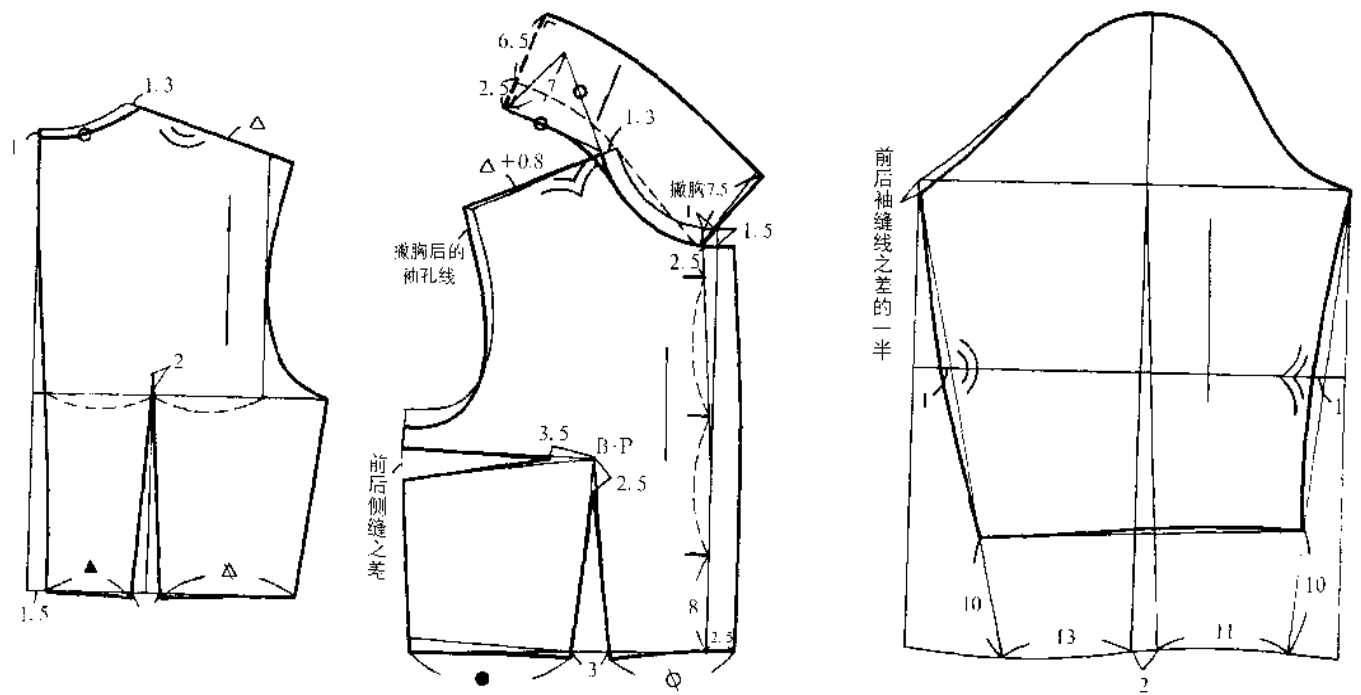


图46、47附图参考纸样设计

和心理状态,这就是人们对各种线条的偏爱,因此他可以一直微妙地雕刻着一些线条。从早期作品到现在,线条的设计总是赋予了超前的品味,只是在具体作品中,根据顾客的“意见”做出有选择的放弃或采纳的决定。这种小心翼翼的试验程序,说明了一种风格在成熟的设计师态度中表现出异乎寻常的稳定性,并凝聚在设计师整个的设计生涯中。这件作品不无说明问题。他应用上身朴素而洁净的线条以腰线连接作满卡尔特地基褶的裙子,这种戏剧性的设计,使动与静、纯朴与丽华、简洁与丰富有机地统一起来。卡尔特地基褶在原始的欧洲服装中经常见到,尤其适用蓬松的面料。这件作品迪奥就选择了松散组织的羊毛织物。卡尔特地基褶就像“新外观”一样,赋予了中庸含蓄的品格(像圆形瓦楞一样),它的本质类似鸡蛋与小鸡的问题充满混沌,这是迪奥的偏爱(图46、图47)。尽管它是一种并不复杂的技术,毫无疑问,迪奥公司这种褶代表着设计师将平凡的技术延伸到“新外观”的高级时装中。

有争议的是迪奥的“新外观”并不完全是新的,某些作品只是为了区别历史服装加以改变或者是为了探索“新外观”的多样性。这种指导思想与毕加索对艺术的评价不谋而合,“艺术只有变化没有进化”。“进化”具有科学的定义,“变化”赋予了情感色彩。如果艺术一味着追求形状的精度,逻辑的实证性和使用的可靠性,那就会成为冰冷的僵尸。如果说服装更多的是满足人们情感上的需要,那它更多的具有艺术上的特征。因此,迪奥具有个性特征的“新外观”就不可能是一种固定的模式,他早期的作品和通常共认的“新外观”大相径庭。1948年这件不同凡响的蓝色缎子外衣类似于19世纪60年代法国时装风格融入了18世纪80年代的记忆。比18世纪30年代华托绘画中的长裙和日本歌舞伎的礼服更能令人动心(图48、图49)。各种元素的结构,看上去似乎都减少了它的影响力,其实它们复杂的设计都稳蔽在硕大的织物中。结构的切缝在合成的同时形成了袖子,赋予它策略上的简炼,而造成华丽的假象,呈现一种庄严仪式般的崇高和壮丽的气氛。这就是大师的高明之处,用极精粹的语言,表达极丰富和深刻的内涵(图50、图51、图52)。赛西尔·比顿(Cecil Beaton)称迪奥是“服装制作的华托”(即服装制作的洛可可),因此,这件作品是不能仅以含蓄



图48

《到西苔岛去》(油画) 华托作 1717年



图49

A、这是著名能乐剧作家世阿弥(1363-1443)所著《羽霓袍》中的一个场面。
B、歌舞伎

来形容的。

迪奥似乎是在传统和现代的交叉口中徘徊,因此他的“新外观”具有探索性和非确定性。作品风格往往处在一种矛盾的怀旧情绪中。这件黑色塔夫绸晚装外套一方面具有前卫派立体结构的特征:T型外观,领口抽褶,肩部采用极不多见的三角形结构。迪奥通过减少细节,把三维的造型效果应用到平面纸样中:带状领装有可自由调节的饰带;肩线与袖线相连并由肩三角结构使其自然向上微微翘起,由此产生完全不同于惯例的结构而呈现独特的外观造型。另一方面从风格上仍然保持了他一贯的传统品格,而表现出一种复杂的怀



图50

蓝色真丝缎晚装 约1948年



图51

蓝色真丝晚装 (侧穿带细部)

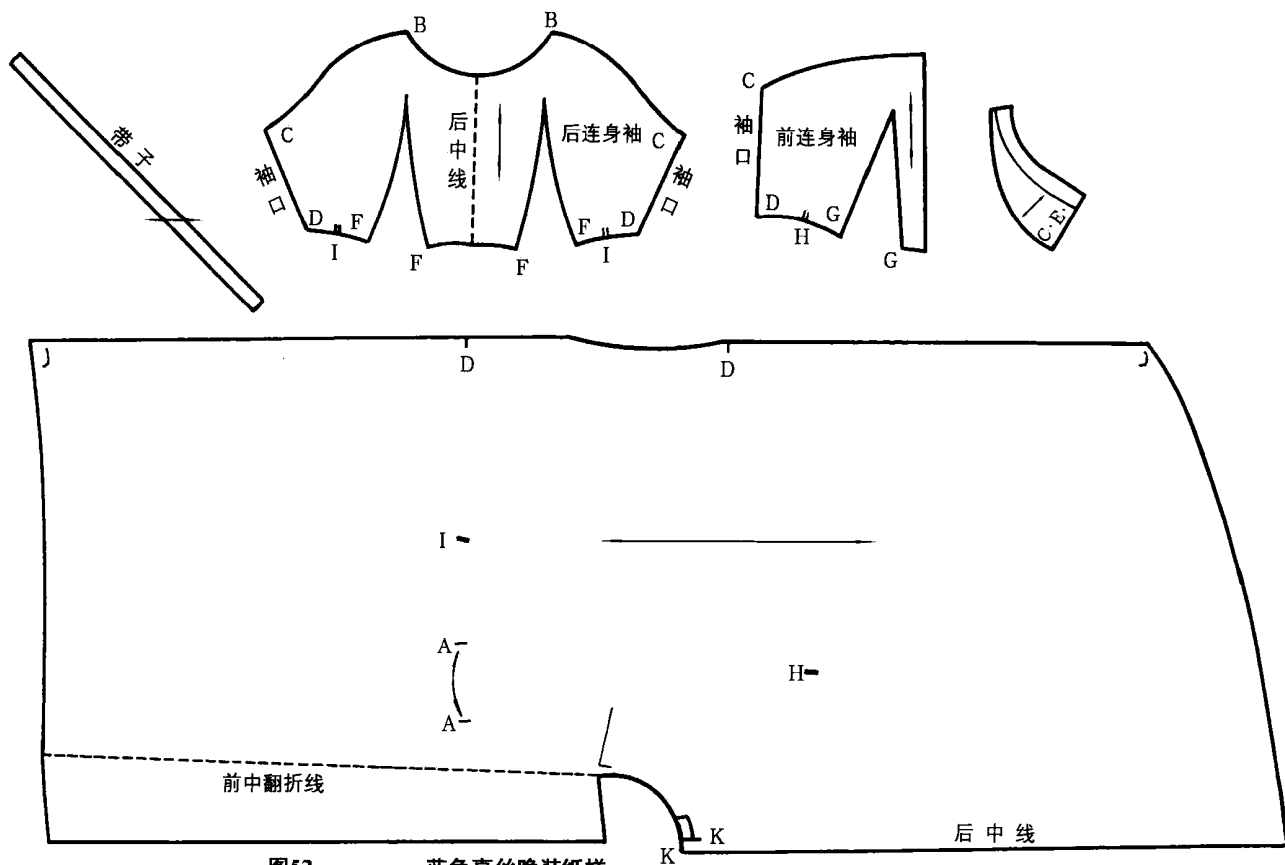
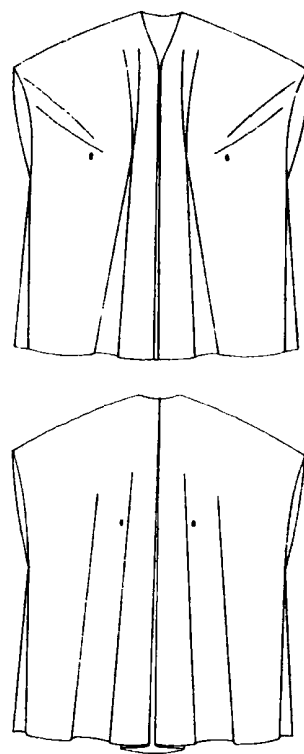


图52

蓝色真丝晚装纸样



图54 黑色真丝塔夫绸外衣 (领细部)



图53

黑色真丝塔夫绸外衣 1953年

旧情绪 (图 53、图 54、图 55)。一些人对迪奥的严谨而简洁的设计反映时装设计本质的认识有所争议：认为是否“简洁”就可以用一块布在穿它时就能成为一件外套。为此，1954 年在《时装论坛》中迪奥声明“新外观的成功仅仅是因为它反映了时代的愿望和要求，严谨而简洁是一种追求避免机械的、无个人特点的怀旧与持久性的价值……。欧洲面临着一个敌对的、不开化的社会，她的传统与文化变得越来越有意识。时尚正返回到西欧的传统服饰中”。这种用新的视角、新的技术去审视传统或者说用自身的传统和技艺去审视服装的传统，充分地体现在迪奥的作品中，也给我们以深刻的启迪。

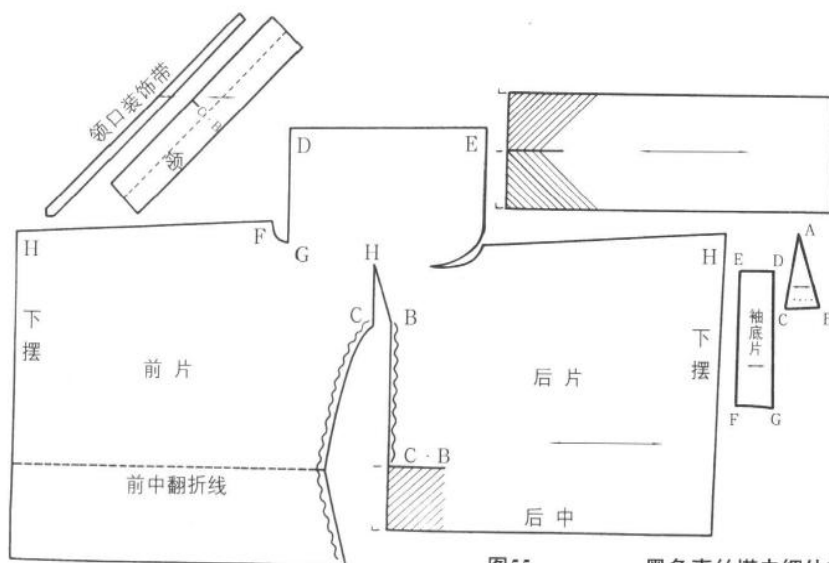
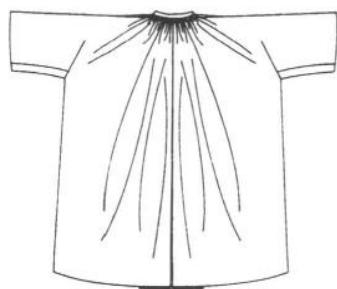
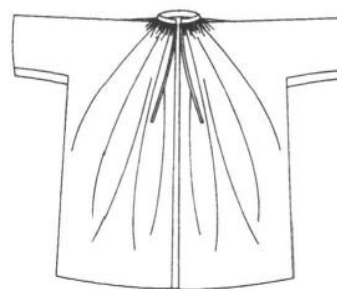


图55 黑色真丝塔夫绸外衣纸样



依夫·圣·洛朗 YVES SAINT LAURENT

——时装是一种富有诗意的技艺

依夫·圣·洛朗(1936~)是一位无可争辩的奇才,一位时装设计大师。21岁就成为迪奥公司的首席设计师。由于迪奥的突然去世,而成为该公司的领导人,在迪奥时装店又工作了两年,1959年离开了时装界。1962年1月重返巴黎创立了自己的时装名牌。最初的作品受迪奥影响很大。1958年在迪奥公司创造的“梯形”外观,仍带有迪奥“新外观”的某些思想。当他以自己时装店的面貌出现时,开始着迷于现代雕刻、绘画、人体艺术和非洲、俄国及东方原始乡村风情在时装设计中的融合。60年代初他为人类创立了纯文学式的时装品格,他告诉人们什么是时装的严肃艺术。他把世界前卫的、不被大多数人接受的艺术思想和样式嫁接在服装上而成为服装史中的里程碑。如1965年的蒙德里安抽象几何风格的原型裙;1981~1982年间基于野兽派马蒂斯绘画而设计的作品;1988年根据立体主义画派布拉克、后期印象主义画派凡·高作品设计的时装等。圣·洛朗在世界服装文化的另一个贡献是将实用的男装技术和设计语言广泛地推广到女装。从女人到世俗社会对各种女裤的接受则是革命性的,这要归功于圣·洛朗,在服装中从根本上确立了女装的职业效率和社会地位,从此开辟了现代职业女装的先河。

在为迪奥公司设计的第一件作品,年轻的圣·洛朗就创造了“梯形”外观。他脱离了迪奥强调小腰身的一贯风格。前身胸部合体,后身自由垂落来隐饰腰部。这一点似乎与迪奥已建立的“新外观”相对立,与迪奥相关联的是他们都采用同一种考究的技术和结构基础(图56、图57)。迪奥风格如日中天的十年与不过份强调结构而让面料自由发挥的十年,由于圣·洛朗在这个历史悠久的时装公司中建立起的自己风格,而结束了迪奥在时装界的统治时期,“梯形”的出现也标志着时装风尚的更迭。

尽管圣·洛朗1966年首先推出上衣与裤子组合的女套装,但是这件1970年用同样方式组合的猎装却不能与此同日而语。首先它是专为职业妇女设计的裤子套装。其次它表现出设计师的兴趣完全转移到成衣品格和工业



图56

羊毛“梯形”裙 1958年



图57

羊毛“梯形”裙(侧身细部)

而成为它之后所有女裤子套装的原型(图58)。许多时装评论家接受了圣·洛朗的“新女性套装”,这是因为人们对呻吟中的传统女装开始厌倦了,人们开始寻求一种既有活力又有务实精神的实在女性。从传统的女装标准来看,它失的太多了,但是对于女性世界这种革命性的变革,在设计师的思想里,并不是结束它的影响力,而恰恰相反,传统的变革越彻底,它的影响就越深远。

在圣·洛朗展示第一件“新女性套装”后的20年里,他对女装职业化的探索一发不可收拾。最具典型的是利用男装塔士多礼服(晚礼服)设计的女装礼服套装。他以大胆取舍和无可挑剔的技术创造了女套装礼服模型的典范。在这个例子中,超短的上衣,表现出时代女性的敬业精神,白色缎子的翻驳领,检验着白与黑的相互影响力。前中的V字型翻领调节着大面积黑色的适当比例,并以确定和不确定的形式在腰线与领子之间达到平衡。设计师以精致的手笔展示于面料与领型沿着服装的边缘延伸到表面的缝口,在视觉上产生一种穿透感(图59、图60)。这种大胆而细致的对比在十足男装化套装中的使用几乎取代了夏奈尔套装对女人的影响力。

从1966年起,圣·洛朗在每一期的时装发布中都有塔士多套装,这种套装的持续出现几乎可以根依夫·圣·洛朗的名子相提并论。忧郁的、无尽的黑色仿佛使女人失去了所有的表情,这就是圣·洛朗。这件套装几乎把全部的男士塔士多礼服的元素(包括黑色)应用到女装中。这种男性晚礼服在女装中的不折不扣,似乎用黛德丽^①的喜剧风格评价更合适(喜剧中女人穿男人的衣服)。尽管如此,细微而精致的重新组合在圣·洛朗的塔士多套装中得到证实。它不同于20世纪标准男士塔士多礼服(图61),非常短的上衣表现出斯宾塞套装(Spencer)的怀旧风格,前中形成V字形与当今的侍者、上等家庭仆人的礼服保持着某种联系(图62)。显现出时代的错位和不规则元素在改变其性别的时候,把它提高到一定的社

^①黛德丽(Dietrich Marlene)(1904-) 德国女电影演员。她主演的一部由斯登堡导演的影片《蓝天使》(1930)确立了她的影星地位。斯登堡把她带到美国,合作拍摄了《摩洛哥》(1930)、《维纳斯女神》(1932)、《上海快车》(1932)、《欲望》(1936)等影片,显示她演喜剧的天才。二战后又拍了好几部成功的影片。1959年纽约举办了一次“黛德丽电影节”。



图58

土红色羊毛华达呢裤子套装 1970

美学的探索上来。作为历史的地位,这件套装也是具有文化和史学价值的。在妇女争取平等的时期,继承借鉴实用传统和功能集约的男性化套装几乎成为一种时代标志。这套几乎完全借助于男装语言和技术,并保持纯毛华达呢那纯正色彩和质感的本来面目,使传统女人的味道丢的一干二净,却渗透着异国冒险家的粗犷和智慧,创造了第一件做为职业女性白天工作可以穿着的套装,



职业装百分之百的现代女人的风格。这种结果的意外出现，就连设计师本人都缺乏精神准备。利用传统服装工艺的严谨性设计适度合体的长外套是他的习惯作法，然而当与塔士多的要素结合时，却有奇异性的女人特色。发现长袍和适体这两个条件既利于隐蔽，也易于暴露。当穿上它时，大部分躯干被掩盖了(与传统女装相反)，正是被掩盖的躯干以确凿的证据将其又暴露了出来。这种暴露与传统单纯的暴露大不相同，它揭示了服装与人体的理想(图64、图65)。这是服装表现的最佳状态和最好的感觉。在圣·洛朗的作品中，表现优美的人体也像大多数设计师一样都是通过传统的晚装去实现，而这种反传统的人体表现，不仅在时装界，即使在他的作品中也是独一无二的。

圣·洛朗是位具有冒险精神的设计师，但他从不丧失理智。他从20世纪30年代特工人员的制服中提炼出这件具有金属外观的皮服猎装，在女装中这本身就是一种冒险(图66)。但是，圣·洛朗是以皮革、皮毛时装设计著称于世的，所以这种冒险应该说确有十分的把握。他的这种设计手法为后来的学生们提供了不多见的“教科书”。这件女猎装是一种变化了的男性服装，又保持了某些军用雨衣的品味。专业的直觉告诉我们，材料的光泽与质感是非常女性化的，领型、扣子、加宽的袋盖具有明显的归属感。就连其结构也最终没有离开他的“梯形”技术。它给我们提供了最专业化识别现代男装和女装的典范。

圣·洛朗卓越的缝制技艺继承和发展了迪奥的传统，同时赋予了女装以男装的简约精神，一个重要的贡献就是创立和完善了现代女装的工艺技术。这件简洁而男装化的楔形外套代表了他的这一成就。它比起传统的男装外套，肩平、袖窿稍有增大，肩部的垫肩外凸，使前身看上去很宽阔，这种对于传统工艺的修改是极其专业化的。与此同时结构和比例的设计是其技术成败的基础。在七、八十年代圣·洛朗对于服装结构比例的把握是最优秀的，即使是一个极小的部位发生变化，其他所有要素都作相应变化。这一点它应该是技术、结构和比例整体效果的典范(图67、图68)。

对于现代女装语言的形成，特别是女装独特的工艺规范，圣·洛朗的作用是功不可没的，因为他建立的服

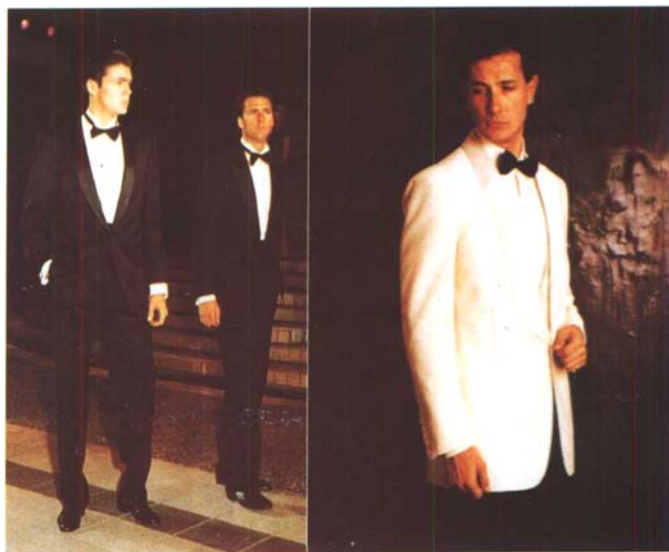


图61

男士塔士多礼服



图62

短塔士多礼服(仆从礼服)图左为标准塔士多礼服，图右为短塔士多礼服，白色常作为夏季晚礼服。

装技艺显现出非凡的专业化水平。圣·洛朗说“艺术对于服装来说是个很大的词。时装是一种技艺，是一种富有诗意的技艺……”。这组套装证实了他的这一思想。整套



图63 黑色羊毛塔士多套装（黑色缎子翻领）1982年

服装都以真实（男装强调功用）的设计代替了虚假（女装强调装饰）的设计。这种改变是要有深厚的男装知识和技术的，在地道的男士套装中是要避免硬角和尖刻的线条，

因为这标志着非高级的手工技艺是无法达到的。圣·洛朗将男装的技术重新解释了女装的意义，真正确立了现代女装的艺术和生活的价值。在七、八十年代所有的作品中都体现了他的这种精神（图69、图70）。

1984年圣·洛朗设计的这件服装是40年代的款式，它的比例保持了好莱坞的风格。这一时期的颜色总体上看是明亮而洁净的，就像他考究的技术一样纯正。但它并不以失去女性味作为代价，结构的细节处理最能说明这个问题。这件套装的钮扣给简洁的外观增添了戏剧性色彩，手针缝的扣眼在他的作品里是不能用机械代替的，因为机械永远也解释不了时装的技艺，它无形的美感与圣·洛朗对鲜艳色彩的冒险一样生动（图69、图70）。

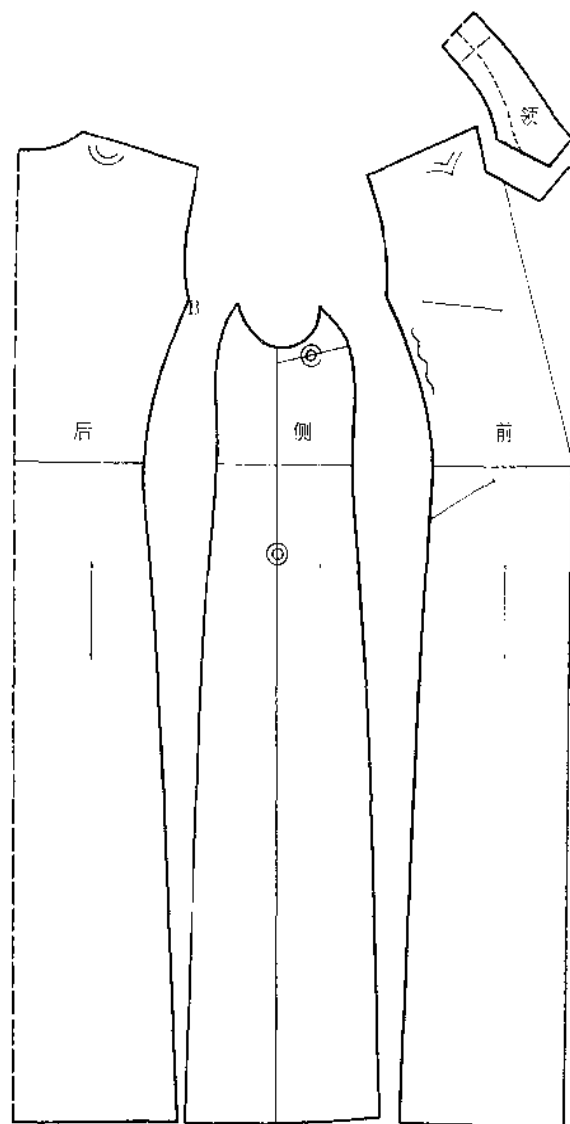
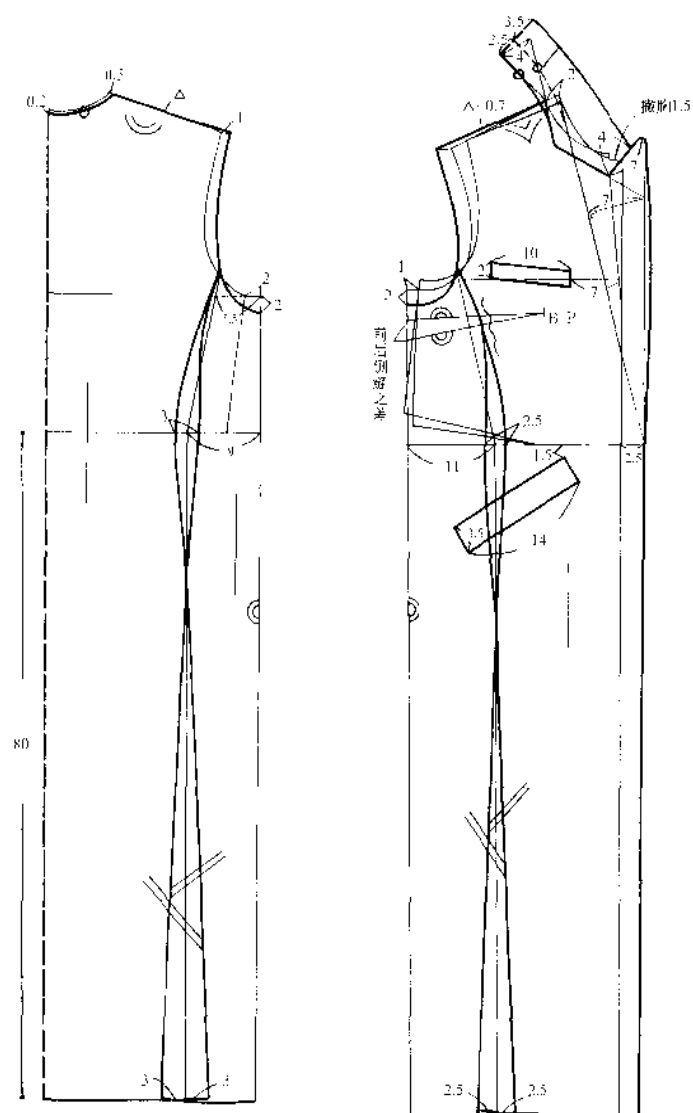


图64 黑色羊毛外衣式晚装（黑色缎子翻领）1985



黑色羊毛外衣式晚装(袖子口细部)

图65



分解图

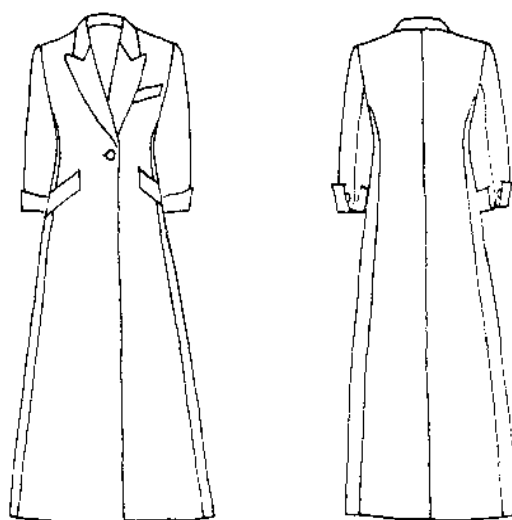
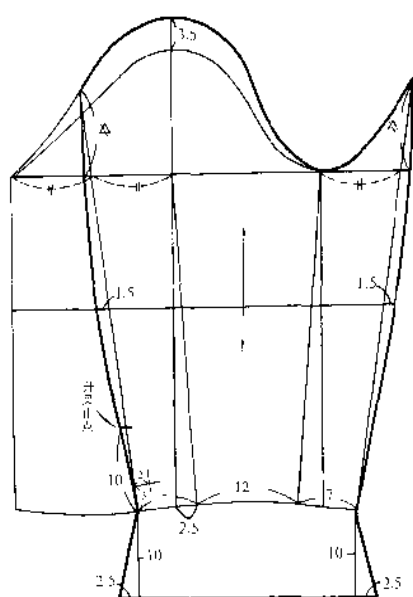


图64、65参考纸样设计和分解图



图66

皮服猫装 (表面金属外观处理)



图67

宝蓝色羊毛外套 1984



图68

宝蓝色羊毛外套 (肩细部)



图69

灰白色真丝罗缎套装 1984年

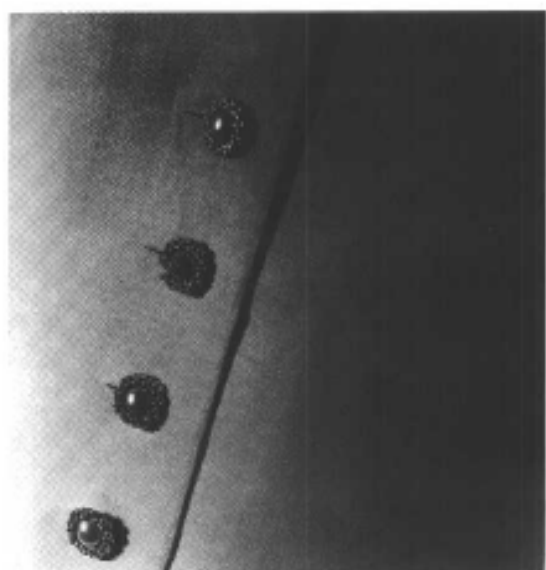


图70

灰白色真丝罗缎套装 (纽扣细部)

皮尔·卡丹 PIERRE CARDIN

——先锋派不是放弃技术而是创造技术

皮尔·卡丹(1922~)在他1950年开设自己的时装店之前一直是迪奥公司的一名设计师,几乎是同时,卡丹成为一名专职设计师。成衣业对他来说是最重要的,特别是他的男装成衣无论是对其他的男装设计师还是对成衣业本身都产生了重要影响。1954年他进入时装行业,探索服装新材料与时装新概念。他认为材料的改进和创造性地把握它,才是时装设计的关键,因此,他的作品善于利用面料特性来渲染款式和色彩。故被时装界称为“面料的魔术师”。卡丹的前卫派风格也与此有关。同时他有着坡斯特(post)敢于创造多项航空纪录的胆略和冒险精神,以及人造卫星、披头爵士乐队等前沿的科技、“超前”的生活方式都使他满怀希望与激情面对未来。20世纪60年代末他的前卫派的代表作品真正体现了这种思想。卡丹以其硬挺的短上衣,采用维尼纶织物,配有飞行帽和护目镜,推出了航天时代(未来时代)的装束。人们似乎以接受卡丹证明着自己接受了未来社会和拥有的超前意识。卡丹以此为契机设计的宇宙服、透明服遍及全球,一时似乎成了卡丹时代。的确,就卡丹的超前想象和创造力而言,在60年代少数的智者和画具有卡丹这样的远见也是屈指可数的。

在卡丹的这件灰色羊毛裙装中,似乎每一个局部都代表着保守,又暗示着它的挑战性。看上去像是一个银行家,又是个驭者(图71、图77)。它好像散发着女权主义和工业的气息。从面料的选择,到棱角分明的裙褶、著名的高领、富有女性味的口袋无一不脱颖而出。带有玻璃圆盘饰物的皮带强烈而浑然一体的强调了几何形主题的未来主义风格和浓厚工业文明的气息。表明卡丹对传统女装繁缛堆砌,华而不实的厌倦和批判。卡丹不仅希望将来妇女要穿类似“灰色”一样纯朴的服装,也要大胆借鉴男人的服装格式而参与社会。因此,他以简洁为原则创造了紧身小廓形的职业女装,开辟了女装机能化的先驱。未来的流行是以现时为条件的,卡丹明智的设计就是基于70年代以前欧洲工业的发展,并以此推动了成衣业的进程而成为大众都能接受的“卡丹时装”。



图71

灰色羊毛裙 1969年

乘宇宙飞船到月球对于一般人来说简直就是天方夜谭,宇宙服则是卡丹代表着未来主义的一场服装革命。他把宇宙的概念恰如其分地解释了现代服装的“集约”精神。这组亚麻裙装体现了他的这一思想。对于亚麻面



图72

橙色亚麻裙、红色羊毛裙 1968年、1970年

料和高纯度色彩的选择足以证明卡丹代表着70年代先锋派对传统的反判。而体现在每个细节的设计上,如领口、前中、袖口及裙边都采用了充棉饰边纬绗缝技术,它即表明了现代工业技术在服装上的应用,又是对传统手针

技艺的回忆。亚麻布结合热处理技术的亚光整理使鲜艳的颜色又赋予了含蓄的品格。这些都表现出一种对功能主义的追求(图72)。尽管卡丹的成功设计得益于未来主义,而且维持了20年左右的激进观点,这种带有明显先



图74

红色羊毛裙 (前身) 1970年



图73

橙色亚麻裙 1968年



图75

红色羊毛裙 (后身)

锋派意识的思想在时装上能得以实现和发展，还与他能很好地保留传统有关，这也是他能够被世人普遍接受的重要原因。因此，卡丹在巴黎获得了商业和艺术的双重成功。

在技术上卡丹可以保持最原始的服装形式展开想象。他对于分割前后的接缝线运用自如。肩线延伸成超短袖与巴兰夏加的和服袖处理不同，卡丹是为保持“紧身小廓形”而采用封闭式的技术，缝制上多表现出一种机械味道（工业美）。腰身较合体但不施省，从领子边缘到胸部至腰线形成自然柔和的曲线。这就是卡丹即激进又含蓄的精华所在。

结构高度的简炼，很可能产生索然无味的后果，因此边缘和需要强调的部位用同样的绗缝技术手段产生

肌理和丰富的视觉效果。这是卡丹富有哲理的未来主义设计风格。这件1970年中期设计的A型轮廓的红色裙装就证明了这一点。它的激进性巧妙地通过后背半圆形的弧线贯串后中缝至下摆而表现出来。几何形的圆弧边缘通过绵延不断的绗缝线和自然折叠来达到与整体理性结构的统一，使简约赋有深刻性和丰满的外观（图73、图74、图75）。另外这种在一件服装中的主要原素有重大突破的设计，在他的其他作品中非常普遍，这是很值得探索的。

70、80年代的绘画和雕刻无论是色彩还是形态样式都趋向于实用与环境的关系，似乎放弃了唯美主义。尽管画家与雕刻家一直在探索协调艺术的完美形式，但他们的性趣和精力很大程度上向实用和环境的技术科学转移。卡丹的70、80年代的作品都与此不同。出现了或长或短的裙子，也探索着女人对于裤子的自由选择，他认为生活本来就是多功能的，没有必要使服装造成今天流行明天不流行的印象，“需要就是流行”，但这种“需要”要有新鲜感，要有超前的品味。这可能就是艺术原本是非实用的，服装原本是非艺术的，它们自然要向各自的相反方向偏移。

于尔根·利哈 JURGEN LEHL

——追求纯粹的简洁

于尔根·利哈(1944~)是一名出色的面料设计师。“他的精神可以在最不显眼的地方找到,翻翘的鞋子,古老的商店标志等。人们总会发现这种精神存在于他一直忙于与纱线打交道所织成的布中。”他一方面是折衷主义的,另一方面他又力求教派纯全的修身气质。这在他设计的面料和服装中可以得到证明。他是生于波兰的德国人,在欧洲得到了良好的教育,从1970年起移居日本。1972年建立了自己的公司,生产他设计的面料。这种生活的改变,使他接触了各种不同的文化。他从亚洲和西方的传统织物中得到启示,这一影响使他从事面料领域进入到时装领域,到20世纪末成为时装设计的代表人物。他以自发的、纯粹的精神创造的简洁构建了前所未有的时装观念。

利哈的简洁,却有着极其丰富的内涵,他将东西方文化在服装中凝结。在这件黑色羊毛上衣中最能证明这一点。设计师一位旅居日本的欧洲人,把西洋的裁剪应用到和式的带状领线上,以绝无仅有的一粒纽扣表明服装的全部功能,纽扣设在领子与大身的接缝中而省掉了扣眼。这在大师的作品中,极少数的服装能够如此简洁(图76)。如皮尔·卡丹、蒂耶里·穆格雷尔(Thierry Mugler)的作品,不过是将女装用男装的方式加以简化,他们只是采用去除的方法,而利哈却采用“退后一步”的方式,纯粹地、简明地去重新构想服装的概念。这件作品极富感染力的简炼,像在体验着19世纪嗜沉默时刻的贵格教^①和一律独身,严于修行的震颤派^②的味道。



图76

黑色羊毛套装 利哈 1986

① 贵格教是基督教的一个教派。贵格会教徒在祈祷会上常保持长时间的静默。因此把贵格教的集会称为“沉默时刻”。

② 震颤派美国基督教派别。该派着重宣传千禧年教义。信徒一律独身,在美国建立社会主义性质的社团,从事生产劳动,严于修身,力求纯全。

玛里奥·福尔图尼 MARIANO FORTUNY

——充满自享的艺术

玛里奥·福尔图尼(1871~1949)是个画家的儿子。他不仅学习绘画,而且对化学、服装缝制技术感兴趣,这对他发展古典主义的服装艺术起很大的作用。福尔图尼创造的服装世界是从面料设计开始的,他的风格充满了平民式宗教的古典味道。多由织锦、天鹅绒和挂帷式的印花面料组成。他设计的面料被应用在家俱和时装中。他的服装设计赋予宗教般的平静,似乎是天主教教义和加尔文主义和解的蒙塔古避难所^①,他的作品体现出牧师般的浪漫,但丝毫没有宗教的用途。福尔图尼设计最常见的样式来源于古希腊拥有阿波罗神殿的特尔斐古典雕刻——特尔斐的驭者(图77)。这些作褶的丝缎服装在20世纪20年代晚期形成了从一种女内衣(睡衣)的亲切感向一种不寻常的优雅晚装转变,只是这种晚装缺少了一些传统的宫廷气,与束腰和膨起的裙撑背道而驰。在战乱年代标致的妇女穿上福尔图尼的特尔斐驭者式的服装代表了新古典主义的流行。

代表福尔图尼“驭者”风格的作品是黑奴式长袍(djellaba),它的灵感来源于东方的中国、阿拉伯文化和北非的传统服装。华贵的面料成为服装的主题,挂帷式图案与大面积的面料结合的天一无缝。分割线在福尔图尼看来是多余的。这并不说明他对设计师过多注重裁剪的反感,相反,他创造了一种接缝和门襟用链扣相连接的方法,很像希腊爱奥尼和陶里安长袍的格式(图78),并吸收了中国古代服装敞袖的形制(图79)。

这种化装舞会斗篷也是福尔图尼的典型作品。设计师习惯于用特殊羊毛的直贡呢设计成牧师大氅式斗篷,与18世纪化装舞会或狂欢节贵族们的真丝服装很接近。这件外衣富有洛可可绘画风格,庞大的体积表现出非宗教的宗教气息。面料极少被裁剪地缝在一起,它的完整性是一流的,但这需要不平凡和具有光彩的材质与之补充,这是福尔图尼喜欢的样式(图80)。

这两件天鹅绒大氅充满了似烟袅袅的气氛,似乎带来了西班牙设计师表现了威尼斯式的神秘。他利用原始的非洲传统,但又不摆脱欧洲宫廷假面舞会的神秘与诱



图77

特尔斐的驭者(青铜雕像)希腊古典时期初叶



^①蒙塔古(Montagu)是英国基督教圣公会教士、学者和神学论辩家。他在天主教教义和基督教的加尔文主义两个极端之间谋求折衷,结果几乎遭受议会的弹劾。

惑。这似乎在体验着艺术家对贵族生活的感受。在技术上，说他是画家的手法更合适。在许多作品中福尔图尼所用面料上的颜色给人以刷上去的感觉，与其说是面料图案不如说是绘画作品。这种使用颜色的方式，说明设计师具有专业绘画的艺术修养。凸起的花纹融入了爱琴海、北非和东方艺术的传统，由此造就出 20 世纪初福尔图尼那充满异国情调的艺术作品（图 81）。评论家认为：福尔图尼的作品并不注意服装特定的时间、地点和用途，相反，他始终徘徊于古老的世界与宗教戏剧性冲突的自享之中。

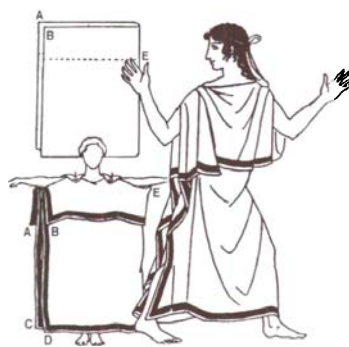


图 78A

结构示意图



图 78A

陶里安长袍



图 78B

爱奥尼长袍



图 78B

结构示意图



图79 《黑奴》真丝罗缎晚装(科普特图案[Coptic-inspired])1930年



图80 灰白底粉红色花纹的真丝天鹅绒带重饰的斗蓬(图案为文艺复兴时期风格)1930年



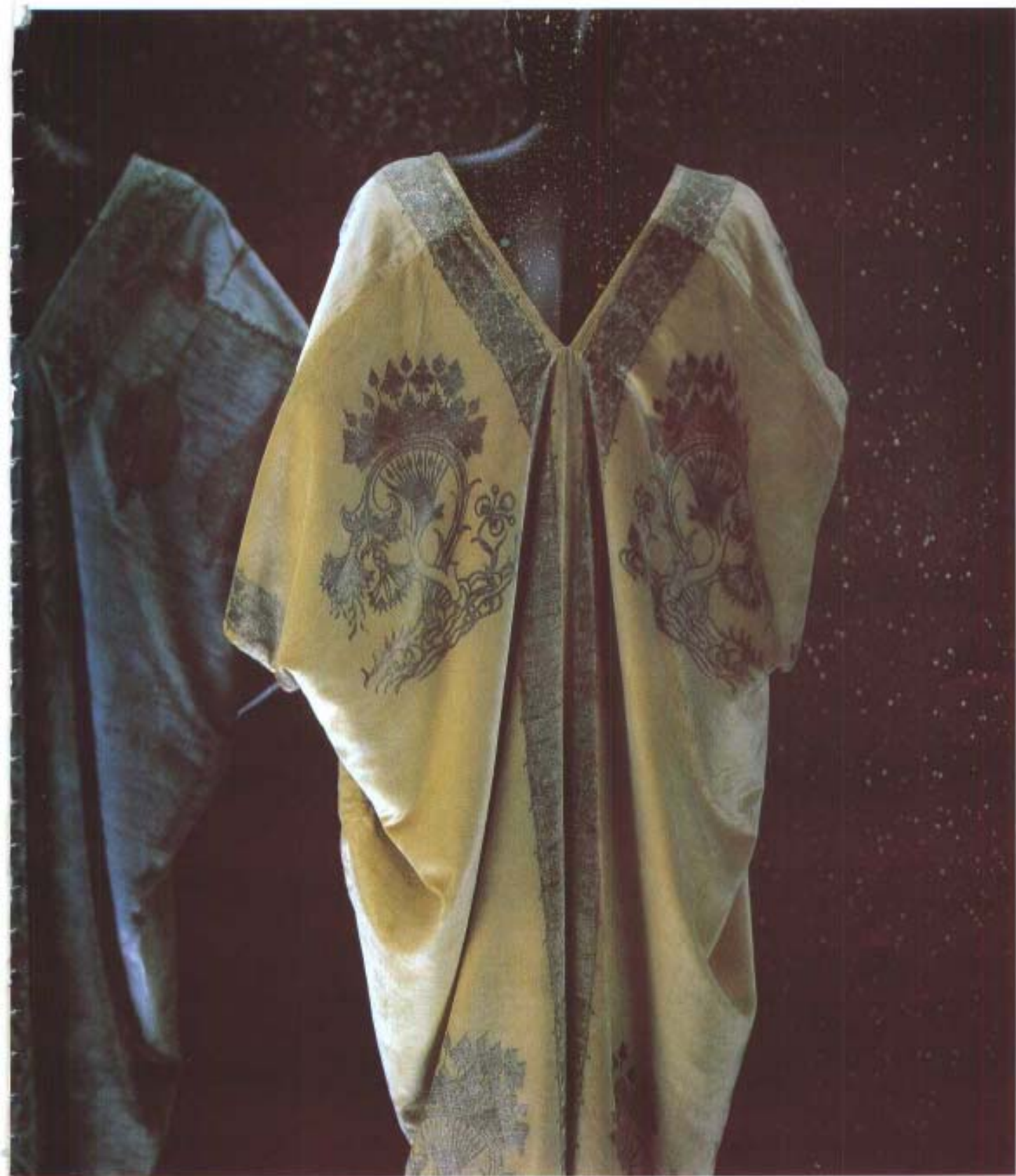


图81

左:灰蓝色真丝天鹅绒大篷 右:米色真丝天鹅绒大篷
(图案灵感来源贝利尼[Bellini Jacopo]的作品) 1920年

埃尔萨·夏帕莱里 ELSA SCHIAPARELLI

——只要选择探索，就不会失败

在服装历史中具有超现实主义的设计师是不多见的，夏帕莱里(1890~1973)堪称这一风格的旗帜。她的第一个成功之作是一件带有蝴蝶结的毛绒套装。自1927年的第一次成功起，声称卖出了样品之后不知该如何去做。发展这并不是她的初衷，她怀疑服装表现深刻的人性是微不足道的。因此，她接触了许多当时怪僻的艺术家。她的经典之作也是与他们合作的结果。如与超现实主义达达派^①大师达里合作设计的“撕裂”，采用印染面料，外观效果好像是为了展现人体被撕破，表现一种超乎理智之上的潜意识。与法国现代派艺术家科克托^②合作设计了具有立体主义风格的作品，服装的一面是人的侧面像，胳膊上挂着金色的“头发”。与达里合作的另一件作品中，把鞋子放到了头上等等，如此彻底改变了时装设计的一贯风格。她的超现实主义发生于巴黎传统的时装王国，如同注入了兴奋剂，震惊了时装界。如她的桌子套装。口袋设计成抽屉，墨水瓶式的帽子上插一支羽毛笔；羊排式服装等等，这种达达主义“‘偏执狂临界状态’的方法在自己的身上诱发幻觉境界”的颓废意志几乎全然不顾旁人的存在。如果说在她的成功之作还表现出服装本来面目的话，那么她的经典之作就完全是个性的发泄了。尽管如此，夏帕莱里创立的超现实主义想像力的时装王国极大地推动了时装艺术的发展。她喜欢用惊人的娇艳色；她的一种香水名为“惊人”；她的一生是惊人的一生。总之夏帕莱里欣赏新奇的、惊人的东西。艺术评论家罗伯特(Robert Huahes)后来这样描述她的现代艺术“她的设计把时装提高到让人无法接受的艺术水平”。

夏帕莱里伟大的发明，来自她的才智而不是环境；她比较喜欢创造性思维而不是人造的工作方式。夏帕莱里的风采体现在她与她的艺术合作者对服装的鉴赏力中。在这件晚礼服中虽然还没有发展到像弗洛伊德描述的“歇斯底里”状态，但已经隐约发现弗氏的“潜意识”。蝴蝶形别针的意象，据称是她变形的标志，这与达里超现实主义艺术的思维有关。这个标志十分不明确：一般看来蝴蝶似乎又是一朵花，然而，照“潜意识”学说和“达



图82

织物表面缀满宝石蓝玻璃珠子的晚装 1938年

达”派的解释却复杂的多(图82、图83)。以至后来她作品中充满了相互矛盾又不明确的因素(只有她或所属流派才清楚)，即一种不确定的元素，产生于一种不明确的解释。

①达达派(Dada) 20世纪初在苏黎世、纽约、柏林、科伦、西德的汉诺威和巴黎等城市兴起的一种虚无主义艺术运动。根据流传极广的说法，“达达”这一名称为苏黎世一群青年艺术家和反战分子所创，他们把裁纸刀插入法德词典，打开后刀子正指着“dada”一词，于是便把这个听来毫无意义的词作为他们反审美创造和反战行动的专用名称。

②科克托(Cocteau Jean)(1889~1963) 20世纪法国艺术家。他多才多艺，兼擅诗歌、小说、戏剧、电影、小品文、芭蕾舞剧以及绘画。



图83

织物表面缀满宝石蓝玻璃珠子的晚装 (前身蝴蝶别针细部)

超现实主义时装通常是会放弃技术的，但夏帕莱里却认为，设计师应尽量创造出好的、灵巧的缝制工艺。技术很重要，但她强调技术通常需要配合即兴创作与本能的意愿。在这个例子中，肘部袖子的造型似乎是事后才想起来的。夏帕莱里在评论家眼里是有争议的，就像马蒂斯、毕加索、达里让人们不能接受一样。时装历史学

家狄安娜 (Diana) 就轻蔑地写道“夏帕莱里尽管非常机智，她的作品令人非常吃惊和富有挑战性。但她不是一名老练的设计师，她对服装没有太多的感情。”然而，这种观点是缺乏远见的。一个人只要他去选择探索，而不是像临摹塞尚一样的图画，就不会失败。夏帕莱里卓越的才能不在她的指尖，而在她追求美的尝试。

罗密欧·吉里 ROMEO EIGLI

——服装的理念与达达艺术

苏里·门克斯 (Suzy Menkes) 在《国际先驱论坛》中写道：“罗密欧 (1950 ~) 那隐晦的理性设计，对固有的服装语言来说都是一种修正。”他手中的针织品、闪光的面料、平素的颜色，即使传统的紧身裤都会表现出非常理性的哲人味道。他的作品保持了一种怪诞而深刻的艺术品格，为那些从事具有创造性职业的人提供了最合时宜的机会和可能。他与福尔图尼的追求虽然都是试图达到服装的艺术境界，但罗密欧从不在时髦的形式上作文章。如果将罗密欧与福尔图尼的作品加以比较的话，前者是哲学的，后者是诗歌的。罗密欧这种理性几乎可以用杜桑的“达达”艺术所探索数学关系为基础的审美体验去解释。然而这并没有影响他的视野，薄纱茧式的服装、拜占廷式的长袍、天鹅绒斗篷，实用性的裤子等等都是他涉猎的对象。对于什么是“女人服装”他有很独到的见解。他将女人的魅力倾注在材料的再创造上。他使



图84

黑色细褶裥聚酯纤维面料的茧形晚装 1989年

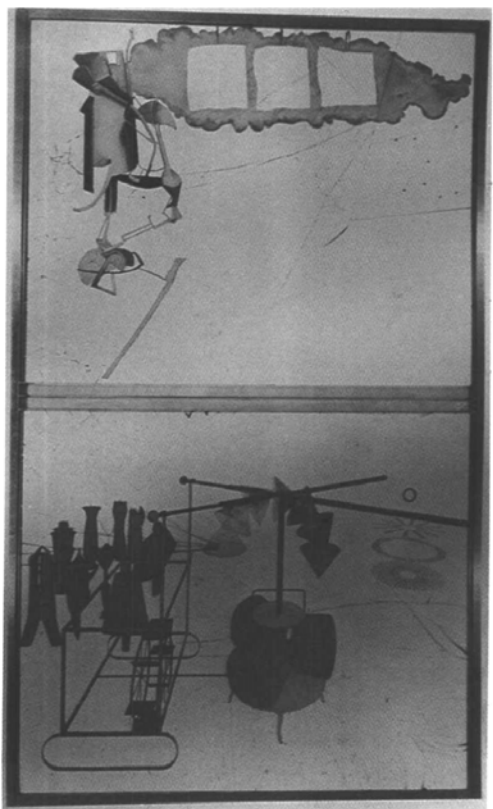


图87

《大玻璃——被单身汉们剥光衣服的新娘》
(1915 ~ 1923年) 杜桑作

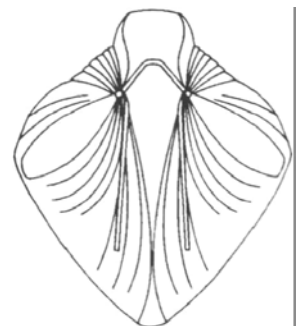
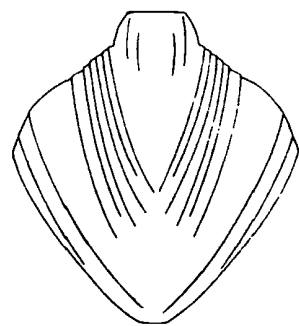
用面料的方式就如同后现代派的艺术一样，用最现代的表现手段和技巧来唤起人们对过去的怀念。他对每一种面料的选择，都渗透着某种情感的理性认识。

罗密欧创造出一种难以处理的服装，通过使用褶皱外观的聚酯织物，制成一种密集而透明，像昆虫翅膀一样的外形。整体鳞状结构使身体似隐似现，仿佛使生成于自然的人又回归了自然。这种特殊材料和怪异形式的结合，在服装设计中创造了一种“摩擦”的优雅。他丰富而隐喻的设计风格，使这种有机整体形式中散发出伊甸



图85

黑色细褶裥聚酯纤维面料的茧形晚装(细部)



园般的女性之美(图84、图85、图86), 罗密欧好像发现

了服装材料的局限性, 就像杜桑所意识到的绘画材料的局限性一样, 试图探索杜桑创作《新娘甚至被光棍们剥光了衣服》巨大成功的享受。因此, 我们似乎从罗密欧的“茧衣”中发现了杜桑的影子。杜桑的这件代表达达派的著名作品不像绘画更像雕塑, 因为它用油彩、铅丝、金属箔、粉末和玻璃上涂漆创作的(图87)。罗密欧的作品也超出了服装常规的面料, 聚脂面料配合含蓄的外观, 胚胎式的暗示, 再现出自然生命的内涵与波形蜘蛛网形态矛盾关系的古老哲学主题。但他的风格是后现代主义的。

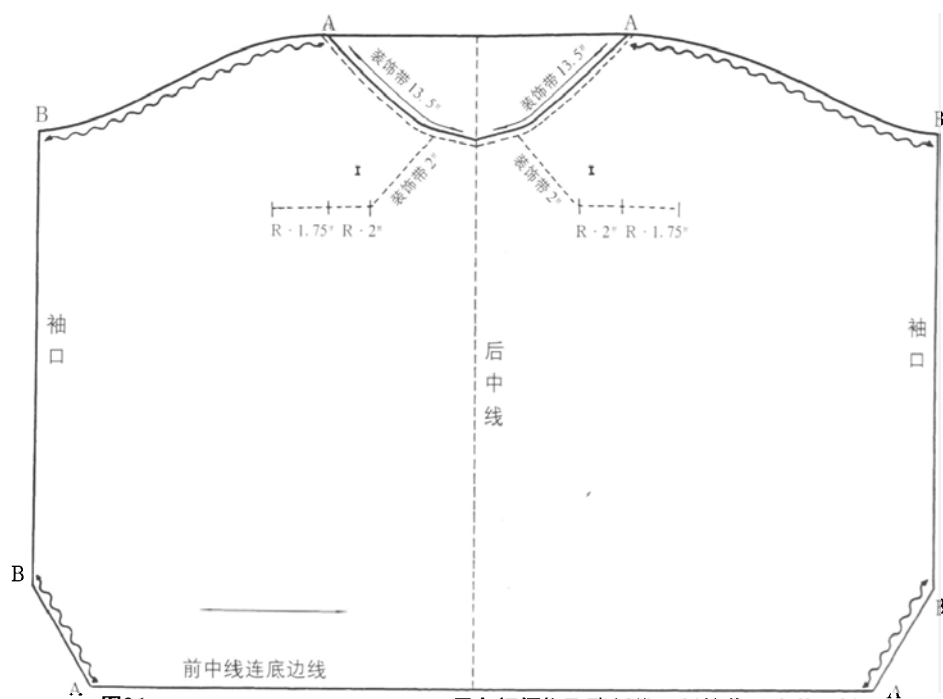


图86

黑色细褶裥聚酯纤维面料的茧形晚装纸样

桑德拉·罗兹 ZANDRA RHODES

——“后流行风格”和戏装技术



图88 灰蓝色真丝雪纺绸晚装（白色手工印花图案）1975年

桑德拉·罗兹（1942~）1966年毕业于伦敦皇家艺术学院。以其丰富的印花面料设计著称，并用在服装设计中。20世纪60年代最初发起的英国“流行艺术美学”对他影响很大。当时流行艺术、流行音乐和流行商品十分盛行。而罗兹并不像许多同时代设计师那样，他富有创新和挑战性的工作，创造了一种受前卫艺术影响的“后流行风格”。这一灵感在他的设计生活中始终在发生变化，尤其到20世纪70年代，他的“后流行风格”达到了顶峰而陷入“嬉皮士美学”中不能自拔。同时为现代时装的休闲风格带来了契机。因此他也被称为具有前卫风



图89

灰蓝色真丝雪纺绸晚装（前身细部）

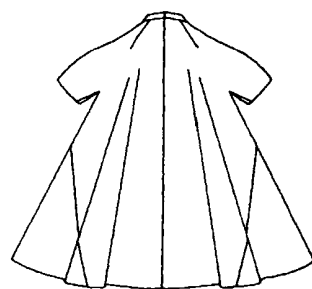
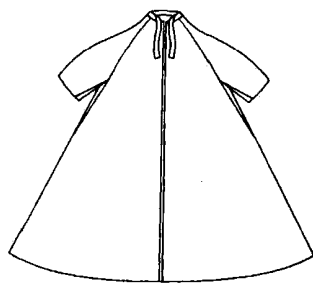
格的女装设计师。罗兹的作品也经常应用于戏剧。他的艺术才能决定了他独到的模仿能力、大胆的创新意识与其对艺术史和服装史的深刻理解，使设计语言形象而深刻，设计效果令人耳目一新，几乎没有平庸之作。

现代浪漫主义多体现在罗兹的礼服设计中。设计师对现代材料的娴熟驾驭和对服装传统工艺的把握，在一件富有时代气息的幻想服装中达到完美结合。一个浪漫小说中女主角的装束，一件美妙的舞台装或一套理想的舞会装都使人浮想联翩。罗兹的作品极富视觉性，但他从不放弃最新的工艺和技术手段。例如这件礼服采用了弹性线制成的腰部结构，用人造丝制成厚重而雍容的衬裙，显示出它不可替代的重要性。把当代世界最有表现力的资源应用到小说中充满幻像的服装中。白色图案衬在蓝灰色丝质雪纺绸上，就是罗兹在设计上卓越才能的艺术表现（图88、图89）。



图4

黑色真丝罗缎外套 1951年



延伸的领子使穿着者的颈部加长；巴兰夏加最喜欢使用的七分袖，较多地露出手腕，因此可以配带一些首饰。整体结构仍然保持了“巴兰格式”风貌，即连身袖档

使整体极为简炼洁净，轮廓清晰。在造型上

是反传统的，在功能上是职业化的。短

衣窄裙更加方便，前腰部采用活褶

使腰腹界线模糊不清（与传统的腰臀分明相反），使外形更加自然

然而功能化。上衣门襟和结构线与人体保持自然下垂而浑然

一体。里面配一件像上衣一样简炼的白色无袖内衣。的确，许

多名顾客赞扬这套装，

正是因为它对人体的完

美修正在吸引着她们。

腰腹部的完整处理，表现

优美的开领技术，别具一格

的三股袖使首饰更加有效使用

而最大限度地增加了表现力。巴兰

夏加套装另一个使人叫绝的地方是无懈可

击的缝制技术与富有触觉的面料、简洁的造型

结合的天衣无缝。而这一切又都是那样朴实自然，赋

予了生活化的亲切感，使他作品所有的元素都不能被抄

袭，因此他的套装成为职业化的典范，尤其是在美国。

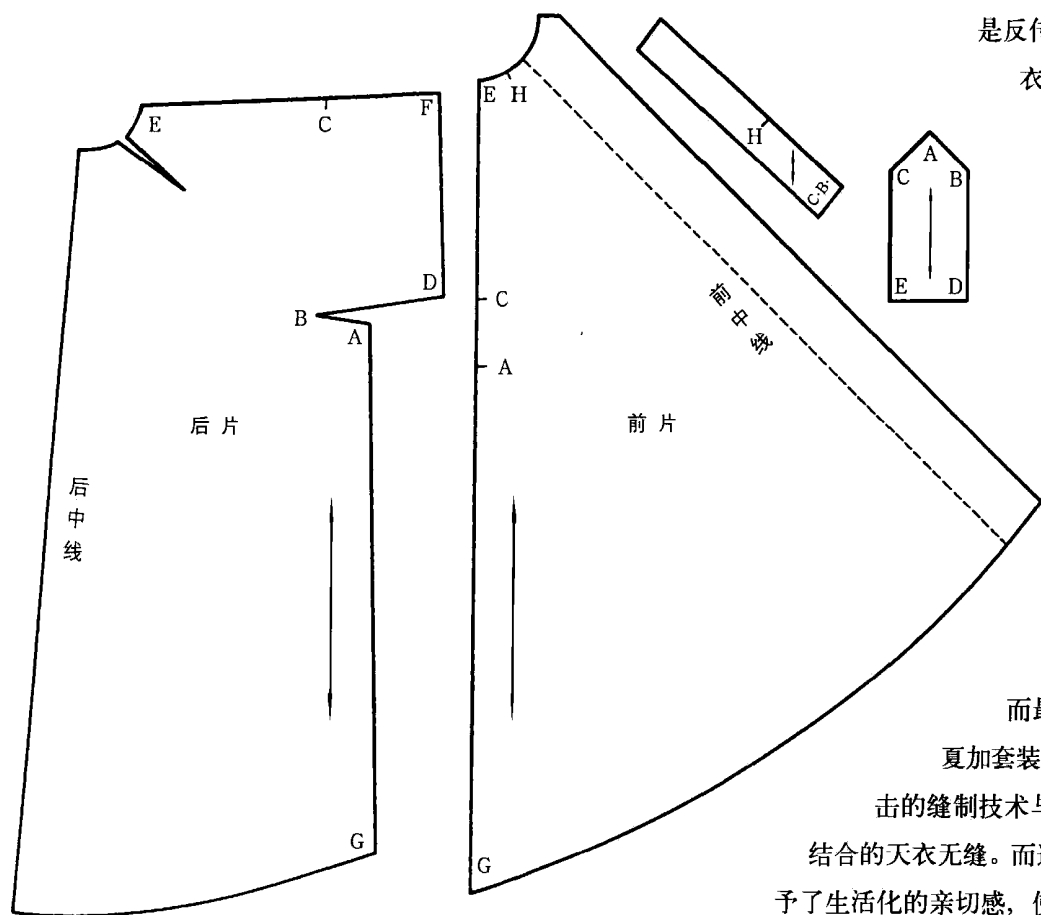


图5

黑色真丝罗缎外套纸样

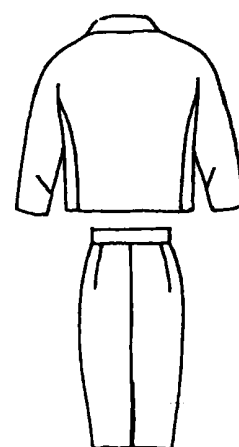
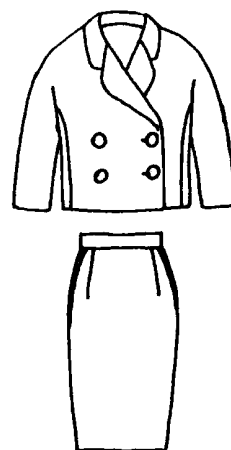


图7

套 装

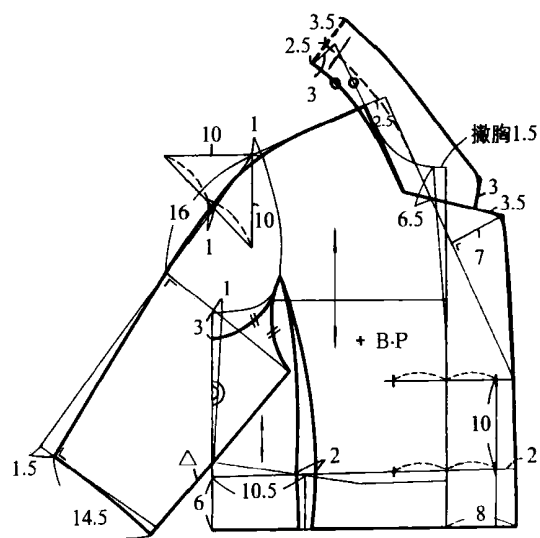
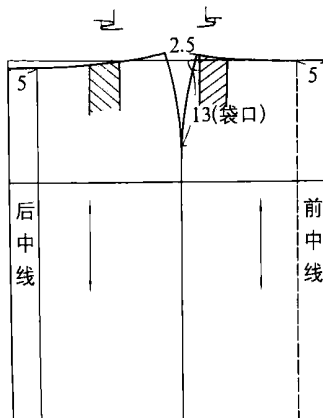
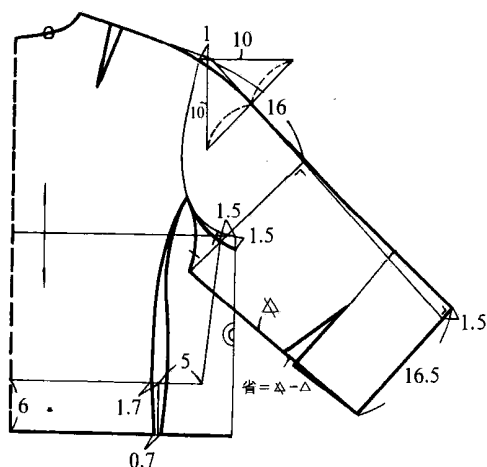


图7 参考纸样设计(套装)

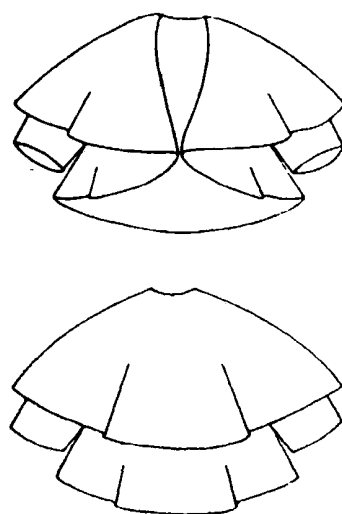


图8

黑色真丝披肩(花边凸面刺绣) 1946年

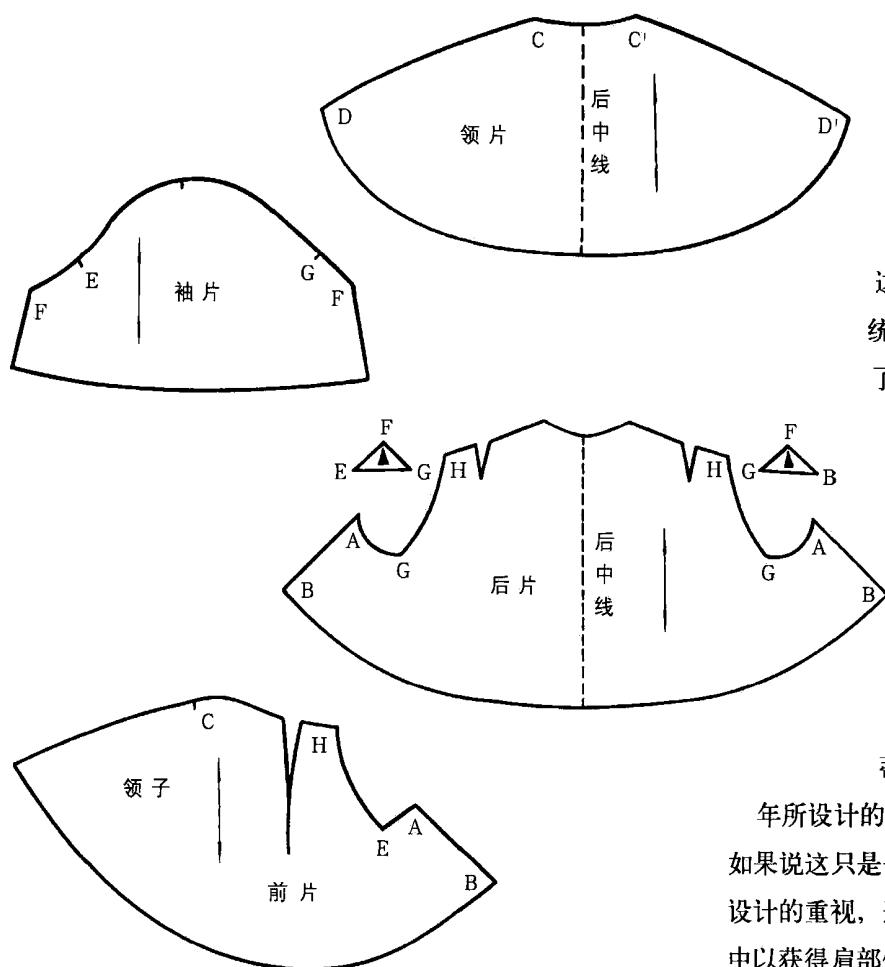


图9

黑色真丝披肩纸样

在众多著名的设计师中,注意肩、研究肩的只有巴兰夏加。这件用与晚装组合的黑色双重披肩最能深刻地解开“巴氏之迷”。在他看来,服装艺术可以无“身”,但不可以无“肩”。而且他可以把能够表现的文化都潜在他的“肩”上。这件披肩就带有浓郁的西班牙风格。它与传统西班牙公牛斗士的仪式服相结合,并吸收了它的技术与主题。有浮雕感的花饰由白色的马鬃和丝带编织固定上的。巴兰夏加在设计高级时装时经常吸收斗牛士服装的粗犷之美,使民族的世俗文化得到升华。就像马奈一个世纪前把同样的主题运用在绘画中一样,因为法国文化一直被西班牙文化的浪漫主义色彩所影响(图8、图9、图10)。

蒂娜·乔(Tina Chow)形容巴兰夏加1946年所设计的这件“肩衣”为“无可比拟的肩部造型”。如果说这只是一件用于盖住肩部的服装因而得到对肩部设计的重视,这就完全错了。巴兰夏加在其他作品设计中获得肩部优美造型的服装也像这件“肩衣”一样精



图10

黑色真丝披肩（后背细部）

到，这就不难理解巴兰夏加可以一整夜地谈论肩部的真正含意了。这件“肩衣”是和露肩的晚礼服结合使用的，它使整装形成一种有装袖感又有层次的高贵雍容风貌。巴兰夏加喜欢有重量感和浮雕花纹的复合性织物，这与他衷情17世纪西班牙传统文化有很大关系，过份华丽而

轻浮的绣花织物是要尽量避免使用的。这些偏爱集中表现在这件“肩衣”中。其异国情调的装饰风采，当穿上它后，能完全改变它原有的意义而成为“巴兰风格”，而且是西班牙式的巴兰风格。当巴兰夏加成为最具鉴赏力的法国设计师时，他仍然保持着西班牙文化的本色。

附录一 日本成人女子规格和参考尺寸
为设计亚洲和我国服装而提供的技术参数

表 1 日本成人女子规格和参考尺寸表

单位 (cm)

部 位		规 格		S		M		ML		L		LL
		相 当 于 JIS		5Y1	5A2	9A2	9A2	13A2	13AB3	17A2	17AB3	21B3
围 度 尺 寸	胸围			76		82		88		94		100
	紧胸围(束胸内衣参考)			70	68	74	72	77	80	83	84	90
	腰围			58	58	63	63	69	72	75	78	84
	中腰围(腹围)			78	82	82	86	89	91	94	98	100
	臀围			84	86	88	90	94	97	98	100	102
	腋围			36		37		38		40		41
	臂根围			24		26		28		28		30
	肘围			26		28		29		30		31
	腕围			15		16		16		17		17
	掌围			19		20		20		21		21
长 度 尺 寸	头围			55		56		57		57		57
	颈围			35		36		38		39		41
	肩宽			38		39		40		41		41
	背宽			34		35		37		38		38
	胸宽			32		34		35		37		39
	胸点间距(乳距)			16		17		18		19		20
	身长			150	155	155		155	160	155	160	160
	总长			130	133	133		133	138	133	138	138
	背长			36.5	37.5	37.5		38	39	38	39	39
	后身长			39	40	40		40.5	41.5	40.5	41.5	41.5
	前身长			38	40	40		41	42.5	41	42.5	42.5
	乳下度			24		25		27		28		29
	腰长			17		18		18		20		20
	股上长			25		26		27		28		29
	股下长			63	67	67		67	70	66	70	70
	袖长			50		52		53		54		54
	肘长			28		29		29		30		30
	裙长			54	56	56		56	58	56	58	58
	体重(kg)			45		50		55		63		68

附录二 我国女子规格系列、推板用数值系列、纸样设计数值系列
附录二技术参数系列建议结合日本(附录一)技术参数使用
因为日本服装规格参数更具国际标准的优越性。

表 2 我国女子体型分类的规格表示 单位(cm)

体型分类代号	Y	A	B	C
胸围与腰围的差数	24~19	18~14	13~9	8~4

表 3 $5 \cdot 4$ Y 号型系列 单位(cm)
 $5 \cdot 2$

Y															
腰 围	身 高	145		150		155		160		165		170		175	
72		50	52	50	52	50	52	50	52						
76		54	56	54	56	54	56	54	56	54	56				
80		58	60	58	60	58	60	58	60	58	60	58	60		
84		62	64	62	64	62	64	62	64	62	64	62	64	62	64
88		66	68	66	68	66	68	66	68	66	68	66	68	66	68
92				70	72	70	72	70	72	70	72	70	72	70	72
96						74	76	74	76	74	76	74	76	74	76

表 4 $5 \cdot 3Y$ 号型系列 单位(cm)

		Y							
腰围	身高	145	150	155	160	165	170	175	
72		51	51	51	51				
75		54	54	54	54	54			
78		57	57	57	57	57	57		
81		60	60	60	60	60	60		
84		63	63	63	63	63	63	63	
87			66	66	66	66	66	66	
90			69	69	69	69	69	69	
93				72	72	72	72	72	
96					75	75	75	75	

