

畫中旗袍說玉良

編按：中國現代繪畫史頗受爭議的女畫家潘玉良，長期的留學及僑居歐洲之生活，使她的畫風融會中西。現時潘玉良首個香港畫展「春之歌：潘玉良在巴黎」正在展出，繪畫看人見己，今日本版作者從潘玉良的畫作中講畫家。

文：黃惠霞

amy'C clothing design 創辦人

潘玉良，在20世紀中國藝壇上，鑿出一條深刻而動人的軌迹。在這篇短文中，我僅希望從女性的立場出發，從畫作中，體會一下她的心路歷程。

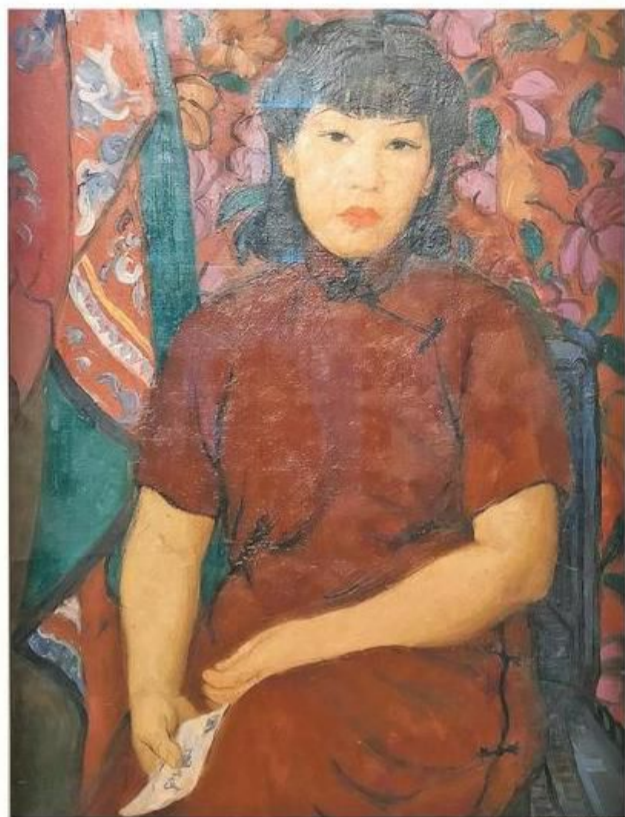
她於1895年生於江蘇揚州。自幼父母雙亡，10歲已被賣到青樓作婢女，18歲被同盟會會員、任職於蕪湖海關的潘贊化贖出，後立為側室。1913年潘玉良到上海生活，有機會受教育、研藝術、學法文。20世紀初，中國女性身分和社會角色，因為接受西方民主思想和教育，發生了巨大的變化。這個漫長的過程，體現在服裝上，有其特殊的面貌。

辛亥革命之後，女性從封建的大襟衫褲換上了代表民主的文明新裝。五四運動時，女穿男袍，走到街上去宣洩男女平等的訴求。直到1929年，這種長袍被國民政府列為女子的禮服。在上海，由於華洋共處，長袍得以吸收西方文化潮流，陸續點綴及優化，三四十年代盛行於上海和江浙一帶，成為我們所熟悉的旗袍。

當她脫下西服換上旗袍……

這一切，都在玉良的身旁擦身而過，甚至親身經歷。可以說，旗袍與玉良一同成長。旗袍有其獨特歷史文化上的地位，它是漢服融入了滿族服，又吸收西服形制後的一個複雜的文化載體。其特徵是一個企領子，右向的斜襟和一對隨着身體開合的裙襖。它既古典又現代，既婉約又不羈，隱蔽了但亦同時纖穠中度地顯露了女性身體的韻律。每一件旗袍，從布料選擇，禪條的顏色粗幼，以至花紐的圖案，都是一名女士自己挑選後，委託裁縫師傅量身訂做的。它獨一無二，每一件都裝載了一個對美好生活的期盼，即使暫時不合穿，也絕不會丟掉，總會給主人或後代好好地保存。

在玉良的遺物中，理所當然地，我們發現了一整箱旗袍。箱子裏面的旗袍，有些還沾了油彩。我猜想油彩痕迹，是她穿上旗袍畫自畫像



▲潘玉良自畫像（作者提供，攝於展覽現場）

時，一個不小心就黏上了。在法國學藝和生活時候，玉良習慣穿西式連衣裙，當她脫下西服，換上旗袍，便等於回歸中國傳統婦女的身分。1977年她在法國去世，臨終時也囑咐要穿旗袍入殮（周昭坎：《魂兮歸來——還原潘玉良》，下同）。生活在國外，旗袍已經脫離了日常生活，而成為了民族國家的象徵。

自畫像中緊握着的家書

我們可以先從玉良的一幅自畫像說起。自畫像，在西方藝術傳統中，從倫勃朗（Rembrandt）到梵高（Van Gogh）等，都有獨白的意味，是畫家有意識地對自己的內在精神及外在的形象作剖析，然後用藝術形式，作冷靜的呈述。畫中的玉良，穿上了旗袍，平實質樸，慈直地看着我們。旗袍褐紅色，用墨色線條勾出滾邊和長壽紋的盤扣，沒有什麼花巧，是典型中國婦女日常所穿的那種。彩色花布的背景，讓玉良添了幾分農婦的味道。有趣的是，在這些畫面裏，旗袍的特定右襟規格，因為鏡子反射，變成了左襟。顯然她是對着鏡子，審視自己而作的。

畫中的焦點，是她緊握在手裏的一封信。這幅畫的年份不詳，從風格估計，應該在1940年代中後期。家書內容，恐怕是不愉快吧！她在南京教書時因為過去「不光彩」的身分被多番排斥，但從往來的書信中，我們知道她仍然心繫祖國，多次嚷着要回國，奈何戰亂和政局動蕩，丈夫為了她的安全，多次勸阻，終於沒有成行。

雖說能夠在藝術之都留學和工作

▶《穿紅色旗袍的裸女》，拋棄中國婦女傳統含蓄美。（作者提供）



是榮耀，日子卻也是孤單荒涼的。生活文化及藝術取向等等，都很需要適應和調整。我想像到她收到了家書時，萬般滋味上心頭。她打開佈滿塵埃的箱子，抖出一件過時的旗袍，把小花鈕扣好，輕輕撫平褶縐，慢慢坐下來，凝視自己：微慍而無奈的眉毛，緊閉而倔強的嘴唇，緊握家書的手，軟弱地攔下。身子一下子塌到椅背上，她感到疲累而委屈。她沒有打算長住法國，也從未入籍法國。她像一般中國婦女一樣，喜歡亮麗的旗袍，想丈夫，思家庭，更懷念祖國。此際，藝術上的承擔，成為精神上的支柱。她只好把內心的鬱結，一筆一筆地過濾，成為色彩上的和諧，為生命鑄成紀念。

既中國亦西方 既古典也現代

玉良獨創的彩墨畫，一般最為人熟悉和欣賞。1937年她第二次到法國後，陸續嘗試以水墨元素，與西洋媒介風格互相融合：「合中西於一治……」延續自五四以來，知識分子所提倡革新中國畫的意向。

有一幅題為《穿紅色旗袍的裸女》（1955年），是巴黎賽努奇博物館早年的收藏，年前在香港藝術館展出過。畫中的旗袍，有枇杷盤扣和「鴻福」的吉祥寓意；因為不是對着鏡子自畫，旗袍的「右襟」規格得以保留。遺憾的是除了這些，旗袍所裝載傳統、中國婦女的內斂含蓄等美好的質素，都被扔掉，甚至糟蹋了。化為浴袍後，旗袍隨着連綿的水墨線條，軟軟地從胸前滑到椅背，似乎不經意地把身體展現了。女子的右腿翹起，雙眼低垂，含情淺笑，一幅靦腆的模樣。這一類欲拒還迎的形象構建，在玉良1950年代的作品中，出現得頗多。（現在亞洲協會香港中心的潘玉良展覽，畫家生平一欄中也有類似的一幅）籠統地說，我們不妨將它解讀為：旗袍代表中國人謹慎矜持的民族性，裸體代表西方人的潑辣開放。畫中女子從傳統倫理中豁了出去，卻在西方的畫景中注入了一份拘束；她既中國亦西方，既古典也現代。這些對比矛盾，為她的彩墨語言，提供了無限的張力和魅力。

筆下裸女的不自然與沮喪

裸像在西方，從古希臘開始，便是純潔完美的象徵，藝術作品以裸女的豐潤，去歌頌生命的愉悅。反觀中國傳統，因為儒道佛的教化，女性身體的裸露，一般不會在生活或正統藝術上出現。玉良一下子從封建的世界，走到開放的法國，要協調心理上的環迴轉折，一定不容易。她筆下的裸女，躺着坐着蜷着，都呈現了一點點的不自然和沮喪。可這幅畫裏的水墨點線運用，純熟流暢，配合寶加（Degas）式的女性私密場景，題材技巧配搭，自成一格，確是中西融合的上佳例子。可惜的是，畫中的女性，失去了內涵，更被剝奪了個性而淪為一個被觀賞、甚至偷窺的對象。

古今中外，女性在社會的身分以至肉體，在不同的形式或稱謂下，總是失去了自主，而被壓抑玩弄。這方面，對耿直自強的玉良來說，感受一定是比任何人都深。作品中所反映的，有多少是玉良內心的沉吟和掙扎，有多少是她對生活現實的妥協，我們無從考究，也大概並不重要了。玉良的藝術語言裏，所裝載的曖昧性和複雜性，香港人大概特別能夠感受到。我們受英國統治多年，傳統文化受西方價值觀衝擊，影響深遠。旗袍所隱藏的象徵性和多元性，也體現於五六十年代，本地長衫的風景中。玉良的故事，再次牽起我們無限的想像和感嘆。