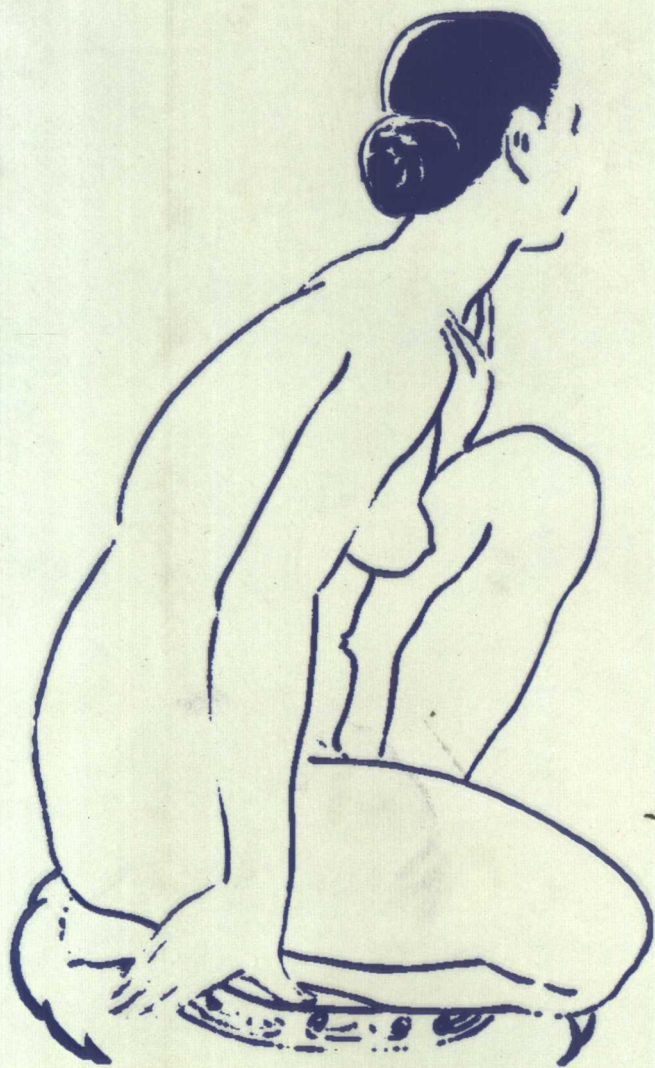


从青楼妓女到画坛巨匠
潘玉良的一生 是一部传奇



潘玉良传

伊戈 著

成都时代出版社

潘玉良传

(1899—1977)

伊戈 著

成都时代出版社

图书在版编目(CIP)数据

潘玉良传 / 伊戈著. - 成都: 成都时代出版社,
2003

ISBN 7 - 80548 - 910 - 6

I . 潘… II . 伊… III . 潘玉良(1899 ~ 1977) - 传记
IV . K825.72

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 102902 号

责任编辑: 陈德玉

封面设计: 韩方李

版式设计: 菩提空间

责任校对: 梅平航

潘玉良传

伊戈 著

成都时代出版社出版发行

(成都市庆云南街 19 号 邮编: 610017)

新华书店经销

四川省印刷制版中心有限公司

890mm × 1240mm 1/32 开 8.875 印张 24 插页 188 千字

2003 年 12 月第 1 版 2003 年 12 月第 1 次印刷

印数: 1-10000 册

ISBN7-80548-910-6/1·20 定价 26.00 元

电话: (028)86619530(综合类) 86613762(棋牌类) 86615250(发行部)

潘玉良的艺术（代序）

作为一个画家，潘玉良的艺术成就似乎从来没有得到过认真的梳理和评价。她更多的是以一段民国传奇出现在世人面前，人们关心的是她曾经的妓女与小妾身份，她长相的美丑成了反复讨论的热门话题，而潘玉良作为画家的经历反而成为装饰和点缀。在艺术史上，女性艺术家总是能够获得更多的关注，如果这个女艺术家还拥有非同寻常的身世或艳史，那她自然而然地会拥有一个极高的公众知名度。女画家潘玉良的经历很好地证明了这一点。这是人性使然，可是，由于对潘玉良私生活的过分关注，却长期掩盖了她艺术上的光芒。作为上个世纪最早一批前往法国学习西洋画的中国画家，潘玉良的艺术风格完整、独特、鲜明、纯粹；她的追求和成就，与林风眠、徐悲鸿等大师级人物共同构成了中国现代艺术早期发展的天空。

潘玉良的艺术创作大致可以分为四个时期：从一九一八年考入上海美专到一九二八年留学欧洲回国，是她从一名学生逐步走向艺术创造者的学习时期；一九二九年到一九四二

年，是她探索中西融合与寻找个人风格的时期；一九四二年至一九四九年，是她的艺术逐渐走向成熟的时期；一九五〇年以后，潘玉良的艺术风格得以稳定地确立，是她艺术创作的成熟期。

与近代大多数去欧洲留学的艺术家一样，潘玉良在学习绘画和研究艺术的过程中面临的最大问题就是中西融合的问题。尽管艺术家们都付出了极大的努力，但由于缺少西方的文化背景和其深厚的艺术传统熏陶，学习西方绘画始终无法完全到位。这样的问题在潘玉良同时期的西画家家中表现非常明显，潘玉良也不例外。

在潘玉良早期的绘画中，除了少数作品带有印象主义的影响以外，大多数作品还是属于西方古典主义和学院艺术风格。在欧洲留学期间，她创作了这一时期具有代表性的作品《黑女》和《酒仙》（一九二五年）。虽然这些作品构图严谨、风格典雅、造型准确，从表面上看非常符合西方学院绘画的标准，但这种绘画严格讲只是半成品，缺乏西方艺术特有的深度。这倒有些像西方人学习中国的书法和山水画，形似而神不似。

一九三〇年，潘玉良创作了在她早期绘画中少有的带有浓重后期印象主义色彩的作品《春之歌》。这幅油画色彩丰富，充满光感，表现方式极为自由，还具有相当的平面感，并且出现了中国画式的轮廓线。无论从内容还是从形式上来讲，都堪称是一幅相当成熟的作品。但潘玉良并没有沿着这种风格走下去。而后她又创作了《我的家庭》（一九三一年）、

《大中桥畔》（一九三二年）这些完全属于现实主义风格的作品。在这个时期，潘玉良的创作方向是不确定的，艺术思维也还处于矛盾和游走的状态之中。

第二次赴法，潘玉良开始有意识地研究西方现代艺术，开始从众多艺术大师的作品尤其是后期印象派和野兽派中汲取营养，并在自己的创作中毫无掩饰地表现出这种倾向。

在《穿红靴的女郎》中，潘玉良在保持形体严谨的同时，采用了单纯而明快的色彩，强调线条的穿插和色块的分布，已经从严格的学院绘画中解放出来，颇具现代性。在《郁金香》中，她有意识地忽略了形态的准确性，突出静物的轮廓线，在完美保持了色彩关系的同时，巧妙地控制住了画面的节奏和韵律，自然而流畅。《窗前的女人体》是一幅野兽派风格极强的作品，人体虽然是画面的主体，但着力并不多。她把主要的精力放在对背景的描绘上，用弗拉芒克式的粗犷笔触和跳跃短线，充满激情地描绘了床单和窗帘的花纹，用复杂的线条和细小却丰富的色彩衬托出单纯的人体。背景的栏杆巧妙地“破”了横幅画面的走向，形成了活泼之中的稳定感。

从这些作品中不难看出，潘玉良在这一时期已经开始逐渐摆脱从学院学来的那种西方传统艺术忠实于对象的造型观，进而探索注重画面本身的纯粹性绘画。

二十世纪四十年代初期，潘玉良的油画中又一次出现了《春之歌》中那种平面感和中国画式的线条。在《菊花和女人体》中，她大胆运用了近乎完全平面的大色块来填充背景，

用富有节奏、类似黑色的细线勾勒出布纹和饰物的形态结构，画面的主体——女人体虽然略带体积感，但在清晰的轮廓线的包围下却更显平面化，整个画面颇具工笔重彩的韵味。另一幅类似的作品《女人与猫》中，那种中国画式的线条运用得更加典型，不仅仅是对轮廓的肯定，更重要的是有了抑扬顿挫之感，而且线条的粗细变化和节奏控制也做得更加细致、精湛。饰物上的花纹完全以线条来表现，很有中国画中白描的意味。

潘玉良作为一位致力于探索中西融合的画家，这些作品是她探索如何将中国画的技法融入西方绘画的开始。

值得一提的是，潘玉良在二战期间创作了一幅油画《屠杀》（一九四〇年），无论从内容还是形式上都具有表现主义的气质，也在某种程度上表现出了画家真切的感受和强烈的情绪。这与她大多数唯美主义倾向的作品有很大的区别，是潘玉良非常有限的、利用绘画来表达情绪的作品之一。遗憾的是，这件作品在绘画语言上远远没有她画的肖像、人体作品那么纯粹。尽管内容和画面的气氛有感人之处，但视觉语言的不纯粹直接影响了作品的冲击力。

一九四二年以后，潘玉良开始在宣纸上尝试探索彩墨画。由于在欧洲很难买到宣纸，只好用毛边纸和桑皮纸代替。她的彩墨画作品与国内国画家创作的彩墨画有很大的区别。后者的彩墨画是在传统水墨画基础上加重色彩的成分，而她的彩墨画从某个角度讲是她在油画上探索中西融合的一种延续。因为除了材料的改变和继续运用线描的方式以外，其构图和

色彩都是西方式的。换句话说，这是一种转换，是一种对西方绘画的挪用。

至五十年代末期，潘玉良的彩墨画达到了炉火纯青的境地。她创作了大量独具个性的彩墨画，其中不乏精品。《白菊花》（一九五九年）完全由洒脱自由的墨线构成，再加以重彩烘染，既有中国画的平面感，又有印象主义的光色效果，整个画面充满音乐般的流动美。《坐在椅子上的女人》（一九五九年）中，除了用线描勾勒出人体富有变化的轮廓以外，背景完全由类似书法的彩色短线构成，对比色时常闪现其中，画面不仅充满了光感，而且还有相当的空间感和纵深感。

六十年代以后，潘玉良的彩墨画更趋向于平面化，有意识地减弱体积感和光感，但仍然保持着西方式的造型和构图。《披花巾的女人》（一九六〇年）构图丰满，人体占据整个画面。虽然仍有对体积的描绘，但已经相当淡化。不难看出，潘玉良在这幅作品中专注的是平面构成和精心的形式安排，并且力图寻找古典式的稳定。这种注重画面本身形式因素的绘画方式，显然是现代派绘画的特性。《女人》（一九六三年）中，潘玉良更加强调的是人体的轮廓线。这幅作品即使去掉色彩和中间层次也是完整的，完全可以看做一幅精湛的白描作品。作品中的色彩和烘染更加单纯，整个画面已经相当平面化，再加上独特的优雅，给人一种东方韵味十足的恬静感。

从五十年代中后期开始，潘玉良创作了一批以中国民间妇女为题材的油画作品。大胆的夸张变形和主观色彩的运用，使这些作品与她其他的作品拉开了距离。油画《扇舞》（一九

五五年)与她在一九五三年创作的彩墨画《面具扇舞》无论构图还是体态都非常相似,不同的是,前者的造型更加自由而不受形体结构的拘束,动作也更加夸张而富有动感,主观色彩的大胆运用使作品更加充满活力和个性。这一批作品即使抛开具体的历史时期和环境,也是极为优秀的,代表了潘玉良在艺术探索中达到的最高水准。可惜的是,她并没有一直坚持这种绘画方式和风格,而是把更多的精力放在了唯美主义气质颇浓的人体绘画上。这无疑是一种令人惋惜的损失。

此外,在潘玉良的艺术作品中,还有大量非常出色的速写作品。其线条简洁而明快,造型准确而不失流畅,是她留下的众多作品中最耐人寻味的东西。

潘玉良从事艺术活动的时期,正值中西两种不同文化互相碰撞、冲突、融合发展的时期。与同时期的其他艺术家一样,她在自己的艺术生涯中一直探索着中西绘画的结合与交融,力图找到一种将中西艺术融会贯通的创作方式。

在同时代的画家中,徐悲鸿一直强调用自己的眼睛去观察和感受,主张把西方传统艺术中的写实性挪用到中国画的创作上。他极力推崇写实主义而对中国传统绘画始终持批评和革新的态度。

刘海粟的观点与徐悲鸿正好相反,他完全用传统文人画的审美心理去同构西方现代派绘画,主张吸收西方现代派绘画中的某些形式语言,把诸如后期印象主义、野兽派的某些创作手法植入中国画的创作之中。同时,他还认为中国画与后期印象派之间存在着某种内在的联系。二十年代以后,他

非常反感写实性绘画，认为“再现”必定是“假”和“丑”的。

相对于徐悲鸿的“以西融中”和刘海粟的“以中融西”，林风眠持有的则是一种相互包容的创作态度。他主张“中西互补”，“在两种截然不同的绘画传统之间，交替使用彼此的绘画方法”，主张既有西方绘画的审美因素，又有东方文化的独特韵味。而这正切合了潘玉良“中西合于一冶”及“从古人中求我，非一从古人而忘我”的艺术主张。显然，潘玉良与林风眠在绘画创作上的思路更为接近一些。他俩的作品特点都是既不完全属于西方式的，也不能说是中国式的，而是呈现出一种介于西方绘画与中国画之间的独特风格。对此，法国东方美术研究家叶赛夫先生作了很准确的评价：“她（潘玉良）的作品融中西画之长，又赋于自己的个性色彩。她的素描具有中国书法的笔致，以生动的线条来形容实体的柔和与自在，这是潘夫人的风格……她的油画含有中国水墨画技法，用清雅的色调点染画面，色彩的深浅疏密与线条相互依存，很自然地显露出远近、明暗、虚实，气韵生动……她用中国的书法和笔法来描绘万物，对现代艺术已做出了丰富的贡献。”

中西文化的碰撞给艺术家们带来了新的刺激和创作动力。然而，正因为处于这种文化交汇冲突的时期，他们不得不把更多的精力放在艺术研究探索而不是发自内心的创作上。艺术的本质在于创作和表达，过于理性的思考和分析往往会使艺术学术化，也会使艺术家学者化，从而阻碍艺术家天性的

发展。从本质上讲，如果有某种保持内心纯粹状态的可能性，潘玉良与她的同辈们在艺术上还会有更大的发展，艺术成就也会比他们现已取得的更高。遗憾的是，这种可能性几乎不存在，因为永远都是时代来选择艺术家，而非艺术家选择时代。时代的不成熟也导致了他们的不成熟。为此，他们做的工作更多的是将西方艺术传播进来，成为中国古代绘画艺术走向现代的奠基人和铺路者。

目 录

潘玉良的艺术 (代序)	伊戈 (1)
楔子	(1)
第一章 回忆——维扬岁月	
一、运河边的女孩	(6)
二、雕花木匠梦	(8)
三、学刺绣	(11)
四、命运突变	(14)
第二章 江南妓院	
一、两担大米的卖身价	(20)
二、梦破兰心院	(25)
三、青楼生涯	(29)
第三章 芜湖海关监督	
一、热血少年郎	(36)
二、风雨藏书楼	(44)

三、护国军豪杰	(54)
---------------	--------

第四章 妓院里的清信人

一、第一次相救	(60)
二、不会笑的清信人	(65)
三、躲身潘府	(69)
四、艰难赎身	(76)

第五章 上海里弄里的蜜月

一、新婚之夜	(88)
二、初恋绘画	(93)
三、陈氏门徒	(100)
四、刘海粟的赏识	(105)

第六章 上海美专

一、才华初露	(114)
二、人体绘画风波	(116)
三、自画像	(120)
四、公共浴室事件	(122)
五、身世暴露	(126)
六、梦系法兰西	(134)

第七章 从巴黎到罗马

一、艺术之都	(140)
二、相识林风眠	(152)

三、向狂热的现代派靠拢	(160)
四、罗马生活的平静与窘迫	(173)
第八章 中国第一位西洋画女教授	
一、又一场裸体画风波	(184)
二、画坛纷争不休	(196)
三、亲情、友情、艺情	(208)
四、从愤怒到绝望	(215)
第九章 最后的栖居地	
一、重回巴黎	(226)
二、蒙巴那斯人	(238)
三、生死永隔	(251)
四、大归	(260)
附录	
潘玉良年表	(268)

楔子

夏日的巴黎是一座空城。

天气进入酷热阶段以后，城市开始变得难以忍受，即使娇美如巴黎这样的城市，夏日的太阳光白花花地落下来，打在脸上如同鞭梢拂过，有一种灼热的辣气。获得凉意的渴望无可阻挡。有一大半的巴黎人逃离“热岛”，借着国家慷慨赐予的带薪假期，奔向地中海海岸、普罗旺斯山区，藏于森林中的别墅——一切可以获得凉意的地方。

太阳光白花花地落下来，打在空落了一半的街道上。整个城市好像睡了过去。

潘玉良躺在医院的床上，想到在这种落寞的时候死去，倒是是一个不错的选择。就像她的一生，像她一生所追求的艺术，都是落寞的，永远在潮流之外，永远不为人所理解，不论在法国，还是在中国。想到这一点，潘玉良并不伤心，她一直觉得自己得到的已经太多，比起兰心院的姐妹来，命运对她真算得上仁慈，那么她还有什么可抱怨的呢？

病房里沉沉地挂着百叶窗，暗如黄昏时分。然而她一样能感受到外面那个灼热的城市，那是她的城市，四十多年来

从未稍离，即使是在夏天。一年一年的夏天，人们都在离开巴黎，现在从来不走的她也要走了，而且将永远不再回来。

时间刚刚好，她想，夏天毕竟是离开巴黎的季节。

早上伏歇医生来查房。伏歇医生职业性地微笑着，把手放在蓝色条纹的被单上，他说：“你今天精神很好，夫人。这样要不了多久就可以出院了，还能赶上去蓝色海岸，晒太阳、洗海水浴、做沙疗，回来以后可以继续画画。”

伏歇医生是个好人，不过她却清楚地知道自己不可能再画画了。生命的奥秘在最后时刻繁花一样向她开放，有时候闭上眼睛，在黑暗里能听到它流逝的声音。伴随那声音而来的，是她失去已久的家乡与亲人。

从十三岁离开家乡，此生再不曾回去过。小时候姆妈带她去算命，算命先生说她命里带有三匹马，以后会跑得无踪无影。姆妈听后还伤心了一回，说这个女儿终究是白养了。可不是吗？她把家人抛在脑后，一走万里，将自己放逐到异邦人的城市。

现在他们的坟上早已是荒草离离了。

命里带有三匹马，所以注定了她是一直向前走的人，不晓得回头。

然而最近不知为什么，她所抛下的一切又从生命最遥远的深处溯流而上，宛若水中之莲，依次展开在她的眼前。

奇怪！最先到来的竟是她已全无印象的父亲和姐姐。他们样子模糊，不说也不动，可是她总觉得他们在看着她，看着她受病痛折磨，看着她被抢救过来。她希望他们能过来，好让她看清楚一点，但他们只是远远地，不能靠近。

姆妈没有变，还穿着白夏布的对襟褂子，终日伏在绣架上刺绣，她叫喊着“姆妈、姆妈”，姆妈也不停下手中的活，口中只说小囡来帮着搓丝线。

红红绿绿的丝线，到了姆妈手中就能变出鲜亮活泼的蝴蝶、鸳鸯、仙鹤、亭台楼阁，让她惊奇不已。隔着六十多年的时间，姆妈的模样已经有些模糊了，可有些时候又很清晰。姆妈常常烦恼地说：你要是个男小囡就好了。姆妈用忧愁的眼神望着她：我走了丢下你一个人可怎么过啊？

甚至舅舅也来了。他的样子居然最清楚，穿着打蓝补丁的绛色短衫，满脸皱纹，似乎有流不完的鼻涕。离开家乡的那天晚上，他第一次带她上馆子，吃的是阳春面。那碗面条里放了猪油葱花，鲜亮喷香，好像她童年的一个完美的句号。

童年竟也回来，伴随着家乡那些迢迢岁月。那时候只有她和姆妈两个人，住在老屋里。早春二月里，只要听得一夜春雨，天明便有小姑娘在后巷叫卖杏花。过了端午节，叫卖的是栀子花和玉兰花。那声音又长又清脆，常常把她从睡梦中叫醒，醒来看到的总是姆妈在绣花。姆妈日也绣夜也绣，直到病倒在绣架上，就再也起不来了。

舅舅一来就把老屋卖了，她舍不得也没办法。老屋门前是浑浊的大运河，驳船首尾相接连成了一串。姆妈带她去河边洗衣服，她看河上的船看得呆呆的，哪知有一天她会顺着这条河离开家乡，再也不能回头。

她不喜欢伤感，所以从来不回头。于是她便明白自己时日无多，因为只有走到了尽头才可能与起点迎头相遇，如果人生真像别人所说的是一个圆的话。