戲劇研究　第9期
Journal of Theater Studies
2012年1月　頁103-124

# 從西風東漸探究《孟小冬》服裝設計*

王怡美
國立臺灣大學戲劇學系副教授

## 前言

一八四〇年鴉片戰爭使得中國淪爲半封建半殖民的社會，當西方列強入侵的同時，也伴隨著西方文化的傳入，使得中國數千年的衣冠服飾傳統發生了重大的變革。清末資產階級改革主義者竭力主張服飾的改革，如維新時期的康有爲（1858-1927）在《戊戌奏稿》中指出：「今爲機器之世，多機器則強，少機器則弱……然以數千年一統儒緩之中國褒衣博帶，長裙雅步而施之萬國競爭之世……誠非所宜矣！」康有爲認爲中國傳統衣冠服飾和當時西方世界的生活步調格格不入，於是大膽的向清光緒皇帝諫言，期望全國出現「更新之氣，光徹大新」，實現奮發圖強的目的。並提出以「中學爲主、爲體，西學爲輔、爲用」的指導方針，進行改革。[1]

辛亥革命後，一九一二年清王朝宣統皇帝溥儀被迫退位，結束清朝封建統治，舊有的中國步入了新的民主體制。在二十世紀初期，全球的經濟、文化以及意識形態都發生空前的變化，新的生產方式和新的生活節奏，帶動了各領域裡的革命；從十九世紀末到二十世紀初，在上海已有部份中國男性開始穿著西式套裝，最早穿著西裝的中國人，是清朝時與外國人做生意的上海買辦，同時也有部份男性採以中式長袍馬褂搭配皮鞋以及西式紳士帽的中西合璧裝扮；而中國女性也開始藉由結合東西方服飾風格的穿著來體驗現代化與新社會生活。

* 本文感謝國立國光劇團協助提供個案研究資料與京劇歌唱劇《孟小冬》精美的劇照，以及國立臺灣大學邁向頂尖大學計畫研究經費的補助，使本研究得以順利完成，特此致謝。

1 參見黃士龍：《中國服飾史略》（上海：上海文化出版社，2007年），頁195。



臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 學術期刊資料庫

本研究以二〇一〇年三月十一日至十四日國立國光劇團於臺北中山堂演出的京劇歌唱劇《孟小冬》爲例，探討在近代中國服裝發展史的西風東漸下，「西服」與「祺袍」[2]的服裝設計如何演繹女主角孟小冬的角色人物發展。

## 一、二十世紀初期中國服裝發展之西風東漸的成因分析

辛亥革命「廢除帝制，剪掉辮髮，更換服飾」，激起了廢除清代服裝禮儀制度的浪潮，這股革命思想與西方文明相互呼應。張競瓊、蔡毅在《中外服裝史對覽》一書中，將中西服飾交流與近代服裝史西風東漸的具體成因，整理歸納出以下三點：[3]

### （一）「新文化運動」改變了從封建社會的農村經濟步入新的資本主義商品化經濟

一九一一年的辛亥革命成功地推翻了滿清的君主專制，新文化運動的陳獨秀（1879-1942）在《新青年》中提倡「民主」與「科學」，而吳虞（1874-1939）於《儒家主張階級制度之害》中疾呼：「儒教不革命、儒學不轉輪，吾國遂無新思想、新學說，何以造新國民？悠悠萬事，惟此爲大已！」[4]

「新文化運動」主張民主與科學（Democracy and Science），以資產階級的民主政治反對滿清封建腐敗的專制政治，在政治及文化變革的同時，辛亥革命後的社會經濟結構也發生了巨大的變化，中國社會從封閉、封建以及傳統式的家庭手工勞動生產模式，轉變成資本主義工業化、機器化的生產模式，從傳統的封建

---

[2] 祺袍源自於清朝滿族婦女所穿的「長袍」，服裝特色爲腰身平直、窄衣身、衣長及腳踝。於滿清統治中國時以滿族旗人婦女穿長袍，漢族婦女穿短襖與長裙來區分滿漢婦女的差別。至民國建立，實行新生活運動以後，漢族婦女才改穿長袍，而「祺袍」主要盛行於1920-1940年代，在1930年代時祺袍受西洋服裝式樣的影響，強調女性的曲線美，裁剪爲腰身緊繃且兩側開高叉的款式。直到抗戰期間女學生與年輕婦女盛行樸實又端莊的陰丹士林祺袍（寬鬆不強調腰身）。而「祺袍」一詞爲1963年「中國祺袍研究會」成立大會時王宇清教授提出「祺袍」並非滿族八旗服式的「長袍」，所以將「旗袍」改爲「祺袍」，取「祺」字之吉祥多福之意。參見王宇清：《中國服裝史綱》與楊成貴：《中國服裝製作全書》（臺北：楊成貴出版，1979年），頁10。

[3] 張競瓊、蔡毅：《中外服裝史對覽》（上海：中國紡織大學出版社，2000年），頁157。

[4] 吳虞於《新青年》撰文對封建禮教嚴厲抨擊，於是胡適稱他爲「中國思想界的清道夫」。內文引自《互動百科》：http://www.hudong.com/wiki/吳虞，讀取日期2011年12月25日。



臺灣大學學術期刊資料庫

社會農村經濟，轉變成資本主義社會的商品化經濟，在現代化的刺激下，中國在政治與經濟的雙重轉折環境中，促成了西風東漸勢不可擋的發展趨勢。

### （二）引進西方工業革命後發展出先進的紡織工業技術與科技

工業革命因工業化機械技術的發明，而產生了人類文明發展的巨大變動。第一次工業革命解決了人類的勞力問題，以機器代替了手工生產。西元一八七一年，隨西方人士由上海到北京從事西服業，直接引進國外西式裁剪技術、服裝生產設備等技術與科技。[5]

西式裁剪技術的引進，促使中國傳統平面式裁剪技術產生了大變革；電熨斗的引進更新了燙衣技術；另外引進西方縫紉機的科技與技術，完全顛覆了中國數千年來純手工縫製服裝的工藝技術與生產模式，從家庭手工縫衣服到運用機械代替手縫，節省了時間也提昇了效能（據記載使用縫紉機縫製服裝，比起手縫一件衣服可節省十倍的時間），進而推動了整個中國成衣工業的發展。

### （三）西方的服裝文化與流行資訊透過傳播媒介的引進與流傳

民國之初，全國興起了洋化的潮流，西方的流行資訊、生活方式透過傳播媒介，如上海的《良友》雜誌每期都介紹倫敦、巴黎的流行服飾。據《上海志》記載，當時巴黎的時新服飾，三、四個月後就會流行到上海，因此當時的上海儼然已成爲全中國的時尚中心，而上海歌謠也紀錄了時髦上海的穿衣寫照：「人人都學上海樣，學來學去學不像，等到學了三分樣，上海又變新花樣。」

除此之外，西方流行資訊也透過在中國上海、北京的外國人，以及留學海外或經商返國的中國人，將西方服飾、生活文化傳播開來，其影響甚鉅，亦留下了西風東漸的歷史軌跡。

## 二、中、西方服裝在結構特色的差異分析

中國數千年的衣冠服飾，與傳統文化有著密不可分的關係。中國人講求「忠孝節義」，在家孝順父母，對君主盡忠職守，所謂「垂衣裳而天下治」，充分顯示出道德文化的力量。中國人「天人合一」的哲學思想，是強調「人」與「宇

[5] 陳萬豐：《中國紅幫裁縫發展史》（上海：東華大學出版社，2007年），頁29。

臺灣大學學術期刊資料庫

宙」的和諧。服裝體現出維持社會秩序與調節社會關係的功能，是社會禮儀的表現，是社會等級的標誌，更成爲統治者鞏固政權的工具；例如帝王衣裳的「十二紋章」皆有其涵意，幾乎濃縮了中國社會所有的道德觀念，透過紡織品的紋樣、服裝的色彩以及不同的穿著方式，皆能清楚分辨出穿著者的社會階層。

在工業化紡織機械尚未進入中國之前，基於中國傳統紡織工藝的發展，布料皆由手工織造完成，因此對於布料的使用極爲謹愼，以布料的平面幅寬爲主，反而較不重視服裝與人體的關係。在服裝結構上，採取直線的平面裁剪方法，服裝功能在於保護人體，形成一種「自然的寬衣穿著形式」。傳統的中國服裝並不特別強調人體體型與服裝的關係，反而著重於穿著者的整體形象，不注重服裝款式變化，較注重色彩、圖案紋樣與加工技術（染織繡等），傾向於關注穿著者的人格內涵，強調穿著者的精氣神，與中國藝術一般，於形式上體現和諧之美。

反觀西方的服裝發展，卻是強調人的體態美，從古希臘時期就非常重視人體美，這點可以從西洋文明與藝術的歷史發展中得以印證。西方在服裝結構上，採取立體的裁剪方法與結構形式，爲了充分表現人體形態的曲線美，以分割線、衣褶及裁片構造來展現服裝，並構築出體型上的立體曲度，而服裝製作需經歷服裝打版、裁剪、試縫、修改、補正和試穿等過程，以利於服裝尺寸與比例能符合穿著者的體型，強調穿著者的服裝輪廓線條（Silhouette），並注重服裝款式的剪接線變化。對於布料的使用，從古希臘的披掛式進化到立體裁剪的構成形式後，服裝裁剪則以符合多片裁片的排版方式爲主，反而較少使用直線的平面裁剪方法。歐洲在經歷了十九世紀的工業革命與二十世紀初的第一次世界大戰後，其服裝款式與剪裁技術皆反映了西方工業時代的生活方式，服裝款式與衣長都有了極大的變革，服裝貼合身體，進入了體現自由、易穿著的穿衣風格。

## 三、孟小冬服裝設計

像文化一樣，服裝是表達思想情感的媒介；京劇歌唱劇《孟小冬》如劇作家王安祈指出：以「臨死前出竅的靈魂，回顧自己一生」的方式敘事，敘述孟小冬（1907-1977）一段「追尋聲音」的旅程。[6]

京劇歌唱劇《孟小冬》屬於寫實風格的戲劇形式，服裝設計依此概念出發，

[6] 王安祈：〈回眸與追尋——京劇歌唱劇裡的孟小冬〉（《孟小冬》節目單），頁9。

臺灣大學學術期刊資料庫

著重於時代背景考證，依孟小冬人物與角色特質、社經地位，給予適切的穿著打扮。本研究以孟小冬的生命軸線爲主，依據文本分析與孟小冬角色發展的分析（表1），規劃出一九二〇到四〇年代西風東漸下孟小冬的祺袍設計與冬皇的西裝設計企劃。

**表1. 孟小冬生命軸線與角色發展**

| 時間 | 年齡 | 孟小冬角色發展 |
|---|---|---|
| 1907-1924年 | 18歲之前 | ●孟小冬（原名若蘭，字令輝），1907年出生於上海，父親孟鴻群（文武老生兼武淨），祖父孟七（文武老生兼武淨演員）。[7]<br>●梨園世家第三代，孟小冬9歲跟姑父仇月祥（菊仙）學戲，從小在戲班子長大，嗓音寬厚，所以一開始就學習老生，12歲已登台爲要角，天資聰穎，加上從小耳濡目染以及紮實的訓練，年少在上海登台演出，其身段和唱腔已有十足把握，在戲台上表現出自己的一片天。 |
| 1925年 | 18歲 | ●18歲孟小冬赴北京深造，拜陳秀華爲師後，專攻余派老生。<br>●1925年6月5日在北京前門外大柵欄三慶園夜戲演出《探母回令》（四郎探母），開始嶄露頭角。<br>●天津《天風報》的沙大風捧孟小冬爲老生行中的「皇帝」，簡稱「冬皇」。[8] |
| 1926年 | 19歲 | ●孟小冬新到北京，帶著學習與探索的心情。去戲園看戲卻臨時披掛上陣代替余叔岩，和梅蘭芳唱《四郎探母》，當時的孟小冬又驚又喜。<br>●「梅、孟之戀」，兩人舞台上合作演出，「戲假情眞」因而譜出戀情。 |
| 1927年 | 20歲 | ●1927年農曆正月24日梅蘭芳與孟小冬兩人結爲伉儷。[9]<br>●孟小冬與梅蘭芳同演四郎探母，假戲眞做共譜戀曲，兩人對戲有相同的喜好和執著，因此感情發展迅速，兩人在一起後，孟小冬在梅蘭芳的要求下退出戲壇。然而梅蘭芳忙於唱戲演出，難有時間陪伴，此時的孟小冬，以爲找到了感情的歸宿，卻非但失了從小到大熟悉且熱愛的戲曲和舞台，也無法與愛人相守。 |

[7] 蔡登山：《梅蘭芳與孟小冬》（臺北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2008 年），頁43。

[8] 同前註，頁44。

[9] 同前註，頁47。



臺灣大學學術期刊資料庫

| | | |
|---|---|---|
| | | 孟小冬在戲裡與舞台上，是個響噹噹的要角，然而爲了感情割捨了自己的志業，失去了如此重要的心靈憑藉，並且非出於己願，一種爲愛而犧牲的惆悵，自然是抑鬱寡歡。在當時的大環境下女性的地位在梨園中就不如男性，男人可以有自己的支持後盾，成就自己的流派和事業。孟小冬擺脫不了傳統的命運，跟了梅蘭芳就必須放棄自己的事業，因而難有穩固的地位。雖然身處開放的年代，但仍擺脫不了傳統的女人宿命，一如劇本中的獨白：「我沒再扮上。每天一個人在家裡，我一個人的家，梅先生備下的。」[10] |
| 1930年 | 23歲 | ●1930年8月初梅老太太過世，孟小冬前往靈前祭拜，卻被大太太福芝芳阻擋於外。 |
| 1931年 | 24歲 | ●1931年正式分手，梅孟仳離。<br>●孟小冬與梅蘭芳離婚後，吃齋茹素，仍用功吊嗓，偶爾登台演出。<br>●拜師余叔岩門下，重新認識唱戲，鑽研字句，重新找發聲、找共鳴，跟著余叔岩與琴師，每日吊嗓子與專心練唱。 |
| 1937年 | 30歲 | ●上海剪綵，和杜月笙結合。<br>●孟小冬與梅蘭芳分開後，孟和杜的感情，大不同於前一段的相處模式，杜月笙非但沒有要孟小冬退出戲壇，反而是無條件的大力支持孟小冬在戲藝上的精進，孟小冬欲拜余學戲，杜月笙爲她準備好一切，讓她可以無後顧之憂的專心學藝。相較於梅蘭芳在感情上的大男人和私心，杜月笙的大氣度代表他是眞正懂孟小冬、愛孟小冬的人，孟小冬今爲余派傳人，自己的努力鑽研和對戲的喜愛固然是最重要的關鍵，但同時，杜月笙也扮演了關鍵的角色，成就了孟小冬在藝術上的質與量。<br>●孟小冬在北京五年和余叔岩學戲，讓她體會出，唱戲是爲了自己，她放下了過去，從頭開始，找發聲找共鳴，孟小冬在跟余叔岩的學習過程中，不但在唱戲上有所精進，在人生的路上更是找回了自信和也找到了自己的風格。這短短的五年，對孟小冬是十分重要的轉戾點，在杜月笙和余叔岩的幫助下，孟小冬找到了自己的自主性和重新認識了自己和唱戲的藝術。並在情感上得到了慰藉，在學戲上得到支持，在技藝上更臻成熟。 |

[10] 王安祈：《孟小冬》劇本，頁10。



臺灣大學學術期刊資料庫

| | | |
|---|---|---|
| 1947年 | 40歲 | ●1947年8月，上海灘大亨杜月笙過六十大壽。<br>●本劇在孟學余之後的大唱段裡，讓孟小冬感受到多年的尋尋覓覓原來竟要回歸自身，回到字頭字腹字尾一字一音丹田氣息，水流千遭歸大海，原來一切在自己，找到了個性和自主性，從此海闊天空，唱不唱給觀眾聽就全看自己了。最後祝壽演出《搜孤救孤》，是報答把她引導到「自我完成」的杜月笙。[11]<br>●祝壽後孟小冬打開衣箱說道：「這場戲唱完，都用不著了。」於是將羽扇、褶子、箭衣，一件一件拿出來撫摸回憶後贈出。只留下一副黑髯（之前和梅蘭芳相互扮妝時曾爲梅蘭芳掛上的黑髯）。[12] |
| 1951年 | 44歲 | ●孟小冬深居簡出，專心教授弟子。<br>●1951年8月16日杜月笙病逝香港，孟小冬獨居香港16年。 |
| 1967年 | 60歲 | ●孟小冬60歲，由香港轉居臺灣，住台北市信義路。<br>在臺灣期間孟小冬深居簡出。 |
| 1977年 | 70歲 | ●1977年5月26日，70歲的孟小冬因肺氣腫和心臟病在臺灣過世。 |

一九二〇年代的上海，爲中國對外的主要窗口，包含多國的租界，易於接收外來資訊，形成東西文化共處，交流頻繁的環境背景。由於商業貿易發達，上海的娛樂發展也十分進步，除了新興的百貨公司、歌舞廳等外來休閒活動，對大多數中國人而言，傳統京劇仍是主要的休閒娛樂，人們喜愛並追尋京劇演員所扮演的角色，因此頭牌名角如大明星一般，受到民眾的崇拜與愛戴。梨園名角在台上扮演戲中角色，穿戴色彩鮮明的京劇戲服，妝容是精心雕琢的完美無瑕，同樣的下了戲之後，必然也是光鮮得體，盡顯大明星風采的打扮。由於吸收西方文化與外來新知，攝影術在當時是十分新鮮而流行的紀錄方式，梨園名角拍攝劇中扮演的角色，留爲紀念也做爲宣傳，而除了爲戲裡角色留下紀錄，在眞實生活中也以如此時髦的新科技，拍攝個人沙龍照、生活照或合照，因而留下許多傳世的相片。在進行孟小冬的服裝設計前，收集大量的孟小冬個人沙龍照做爲劇服設計之重要參考，並進行資料分析與當時潮流的交叉比對，輔以文本分析與孟小冬角色發展的分析，設計出孟小冬的祺袍設計與冬皇的西裝設計。以下將逐一說明：

[11] 王安祈：〈京劇史和傳記裡的孟小冬〉，《孟小冬》節目單（2010年3月），頁8。
[12] 王安祈：《孟小冬》劇本，頁28。



臺灣大學學術期刊資料庫

### （一）情竇初開少女情懷的粉桃紅色祺袍

一九二六年孟小冬新到北京，帶著摸索學習的心情，到戲園看戲卻臨時披掛上陣，代替余叔岩（1890-1943）和梅蘭芳（1894-1961）一起唱《四郎探母》。孟小冬巧遇名角梅蘭芳，又驚又喜，無以抑止的怦然心動，對突然降臨的感情，帶有無限的想像，憧憬愛情的甜蜜美好，並深深陶醉其中。以粉桃紅色象徵年輕孟小冬的青春飛揚，布料上片片的立體花朵含苞待放，就如同孟小冬十九歲情竇初開的少女情懷，顯現出孟小冬對愛情充滿浪漫的想像與沉浸在愛情中的桃粉甜蜜心情，整體造型與髮妝設計以上海名伶爲基調，反應出時髦上海的穿衣打扮風格。

考據一九三〇年代上海祺袍出現了各種流行式樣，先是領子越高越時髦，即使在盛夏，薄如蟬翼的祺袍也必須配上高聳及耳的硬領。……祺袍的長短也變來變去，一個時期無不衣襬掃地，衣長飄飄。[13]

所以孟小冬的第一套粉桃紅色八分袖祺袍，就依據一九三〇年代上海祺袍的長襬祺袍來設計，除了表現畫面上修長纖細的視覺，也反映孟小冬節制內斂的個性，以布料充分包裹全身，顯示少女的嬌羞和單純無瑕，透過精細的合身裁剪，展現少女玲瓏的身裁曲線（圖1）。

以西風東漸下開始強調腰身與身型輪廓線的合身剪裁祺袍爲開場的劇服設計，除了反映孟小冬生於梨園世家，接受傳統教育的背景；中式祺袍著重細部裁剪，簡單中散發著婉約的典雅，不求花俏的服裝形式與結構，但在看似固定的外在形制之下，又講究細微的滾邊設計和工藝技法的追求，並注重整體的勻稱表現。如此的概念和堅持，呼應了孟小冬對聲音執著的追尋，一種脫盡火氣，素雅純淨的聲音。

[13] 時影：《民國時尚》（北京：團結出版社，2004年），頁112。



臺灣大學學術期刊資料庫



**圖1. 孟小冬著粉桃紅色祺袍**

劇照提供：國光劇團

第二幕由於場面調度的關係，女主角孟小冬必須直接在場上進行快換「走出上海，迎向風雪，走進北京」的敘事情節，[14]藉由服裝設計上的小道具「暖手筒」（圖2）[15]和台詞間相互呼應，將咖啡色皮草製作的暖手筒做爲孟小冬由南方的上海空間立即轉換來到寒冷北京城的象徵。



**圖2. 孟小冬著暖手筒**

劇照提供：國光劇團

[14] 「14歲的我離開了上海，放下一切，尋找這聲音。我走下舞臺，穿過座兒，走出大世界，走出上海，迎向風雪，走進北京。」見王安祈：《孟小冬》劇本，頁4。

[15] 十六世紀歐洲貴族婦女冬天用皮草做暖手筒（muff）來保暖，暖手筒亦是西風東漸的象徵符號之一。



臺灣大學學術期刊資料庫

## （二）雲肩演繹「梅、孟之戀」、繡紋長巾牽引著孟小冬感情世界

「孟小冬意外得到與梅蘭芳同演《探母》的機會，緊接著才有旋乾轉坤的《遊龍戲鳳》，梅蘭芳扮李鳳姐，孟小冬演皇帝，台上台下，性別跨越，一九二七年終成佳話，成婚時小冬才虛歲二十。」[16]

「梅、孟之戀」這段戲碼的設定，包含女主角大量的獨白和京劇演唱，演員必須長時間待在舞台上，無法下台更換服裝，因而使用具有象徵符號性的紅色「雲肩」（圖3）；象徵京劇的唱念身段，演繹《遊龍戲鳳》這種「釵弁互易」、眞眞假假的效果，[17]「雲肩」給予演員更多發揮和寄託的物件，用以傳達當時孟小冬陷入愛情之中，並與梅蘭芳共結連理的景象和心境。



**圖3. 紅色繡花雲肩**

除了「雲肩」之外，「繡紋長巾」亦是另一項具象徵意義的設計。在「梅、孟之戀」的愛情之初，「繡紋長巾」演繹了纏綿的女兒心思：

我把他、鳳姐的繡紋長巾、輕輕踩踏，
他那裏、啐我一口、輕笑一聲、羞跑下，
我望著他，笑哈哈。
下了戲、卸了裝，我拿起他繡紋長巾，輕柔慢搓、拂雙頰。
鏡裏的我、紅了雙頰，
忽的、鏡中也出現了他，
他望著鏡中的我、笑微微、也紅了雙頰，
我雙頰更紅、紅似海棠花

16　王安祈：〈回眸與追尋——京劇歌唱劇裡的孟小冬〉，頁9。
17　蔡登山：《梅蘭芳與孟小冬》，頁46。



臺灣大學學術期刊資料庫

鏡兒裡、紅頰兩雙、海棠兩朵、雙雙映菱花。[18]

然而初遇的悸動後，在中國傳統婚姻的桎梏裡，年輕的孟小冬初嚐寂寞深院的孤獨。二十歲的孟小冬，與梅蘭芳在愛情關係中，是處於被動的、孤單的，並且是失去自己的狀態。舞台上自己把玩繡紋長巾（圖4），雖然想的是以往的甜蜜景象，但孑然一人的孤獨身影，卻說明著孟小冬與梅蘭芳婚後的孤單寂寞。孟小冬婚後被限制而無法登台演出，但梅蘭芳卻仍是四處表演，甚至遠赴美國，留下她獨守空閨，像是籠中鳥一般被囚在梅蘭芳爲她備下的院落。

小冬，唱戲辛苦啊，我到現在都還常做這樣的夢，夢見我上台突然沒詞兒了，「三堂會審」這麼熟的戲，上台竟一句都想不起來，一身冷汗嚇醒。唱戲，擔驚受怕，跟了我，你就別唱了。來，我幫你卸。[19]



**圖4. 孟小冬手中把玩繡紋長巾**

劇照提供：國光劇團

## （三）簪白花換素衣

一九三〇年梅老太太過世。

孟小冬雖與梅蘭芳結爲夫妻，但卻從未進過梅家大門，本以爲梅老太太去世，有機會可以正式進入梅家祭拜，卻沒想到被大太太福芝芳（1905-1980）阻

18 王安祈：《孟小冬》劇本，頁9。

19 同前註。



臺灣大學學術期刊資料庫

擋在外。

孟小冬造型上，頭簪白花，身穿輕透的白紗孝服（圖5），以白色坎肩（帔）呼應內心的慘白，配合演員外在跌跌撞撞的表演動作，表現出孟小冬此時心情上的哀戚；白色的烏干紗，看似輕薄透明可穿透，但實際上卻像是一堵無形的牆，強而有力的橫亙在她與梅蘭芳之間，白色半透明的烏干紗象徵著梅、孟的關係，看似夢幻美好，實際卻虛浮不堪一擊，無法承受外在的壓力和考驗。孟小冬被阻隔在傳統家庭價值觀之外（婚姻中的地位被否認），加上同時發生「槍擊案」事件，眾人覺得孟小冬令梅蘭芳蒙羞，種種的指責和否認，讓本來天真浪漫的愛戀心情和滿腔的期待，至此彷彿如一盆冷水澆下，美好的甜蜜急轉直下，變成孟小冬難以承受的痛楚。



**圖5. 孟小冬著素衣（白色坎肩）**

劇照提供：國光劇團

## （四）「冬皇」西裝[20]

孟小冬比「男人還像男人」，天津《天風報》的沙大風捧她爲老生行中「皇帝」，簡稱「冬皇」。[21]

冬皇孟小冬自小習老生，台上扮演帝王將相，雖是女兒身，但對穿著男裝一事也十分司空見慣，同時由於長時間扮演揣摩戲裡角色，實際生活裡，個性上或

[20] 陳萬豐著《中國紅幫裁縫發展史》一書，記載北京在清同治十年（1871年），就有寧波紅幫裁縫汪天泰，隨西方人士由上海到北京從事西服業，這就是有史料記載的北京紅幫裁縫第一人。

[21] 蔡登山：《梅蘭芳與孟小冬》，頁46。



臺灣大學學術期刊資料庫

多或少帶著男性的霸氣和剛烈。依據蔡登山於《梅蘭芳與孟小冬》一書對孟小冬的描述：「孟小冬是位極有個性的奇女子，平日愛穿男裝，頭髮剪的很短。」[22]

於是當孟小冬與梅蘭芳分離後，其心境大幅度轉換，從幸福美好跌落谷底，因而產生了再次靠自己站起來的自覺，正如一九一八年一次世界大戰後，女權運動影響西方女裝的革命，所以劇中孟小冬在下半場，一開場的設定便是「選擇暫時逃離女性身分，改頭換面改穿男裝」，由外在宣示自己不再是「某人的女人」，而是以獨立自主的個體面對外面的世界。

同時期的西方社會，女性意識抬頭，穿著男性化的西裝與西褲已成爲女性自主的象徵，孟小冬受到西風東漸與女革命家秋瑾（1875-1907）的男裝化穿著的影響，[23]加上其京戲伶人的身分，對外來文化和新知，比一般人具有更高的接受度，借此選擇以西式男套裝（圖6），以表示孟小冬掌握自己的自主權，而不再是另一個人的附屬品。

當孟小冬穿著西式男裝（東方女性穿著西式男裝），與杜月笙（1888-1951）穿著傳統中式男裝（長袍、馬褂搭配西裝褲與皮鞋），在舞台上產生了極大的差異和對比；新舊與東西的同台並置，呼應本劇中企圖傳達和處理的傳統與創新並置融合的概念，以男性女性/東方西方/新時代舊社會同時並陳，將張力拉升至最大，在畫面上營造出視覺對比，強化新編京劇傳統創新的核心觀念，視覺張力推展到最大，也給觀眾更多的思考和想像。



**圖6. 孟小冬著西裝**

劇照提供：國光劇團

22 同前註。

23 黃士龍：《中國服飾史略》，頁206-207。



臺灣大學學術期刊資料庫

## （五）灰綠色大衣

孟小冬至北京與余叔岩學戲，追隨仿效余叔岩的唱腔身段，在服裝上，搭配余叔岩的空靈清雅，採用輕灰綠色毛料，以瘦長筆直的剪裁線條和余叔岩的中式直筒灰色長袍相互呼應，讓兩人同台時，營造出專注追尋聲音，超脫世俗的輕靈氛圍。然而杜月笙送孟小冬至北京前，已爲她打點好一切的生活起居；孟小冬和杜月笙的感情，大不同於前一段的相處模式，杜月笙非但沒有要孟小冬退出戲壇，反而是無條件的大力支持孟小冬在戲藝上的精進，孟小冬欲拜余學戲，杜月笙爲她準備好一切，讓她可以無後顧之憂的專心學藝。相較於梅蘭芳在感情上的大男人和私心，杜月笙的大氣度代表他是眞正懂孟小冬、愛孟小冬的人。孟小冬今爲余派傳人，自己的努力鑽研和對戲的喜愛固然是最重要的關鍵，但同時，杜月笙也扮演了關鍵的角色。杜月笙在離別前，爲孟小冬披上一襲大衣（圖7），藍綠色貂毛領不僅溫暖了孟小冬，也象徵著「上海灘皇帝」杜月笙對她的關愛和照顧，給予她無限的溫暖與包容，成就了孟小冬在藝術上的質與量。

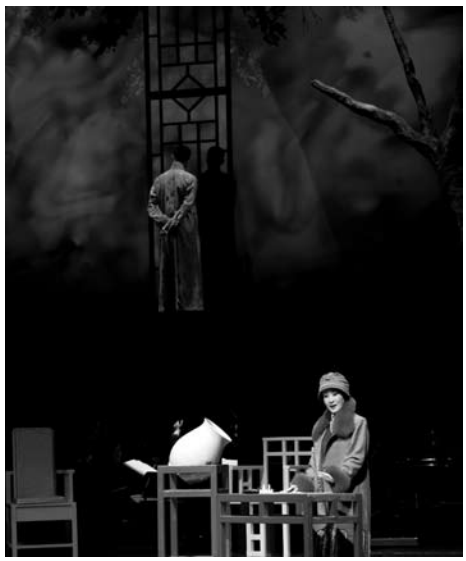


**圖7. 孟小冬著灰綠色大衣**
劇照提供：國光劇團

## （六）繁華盡落見真純——藍綠色祺袍

孟小冬拜師余叔岩之後，與杜月笙返回香港，此時的孟小冬在京劇藝術上更

臺灣大學學術期刊資料庫

上一層樓，找到屬於自己的聲音，時至今日一路以來的種種，累積轉換成豐富的生命底蘊，在聲音的表現上也來到了前所未有的高峰；年輕氣盛霸氣十足的唱腔，如今轉爲溫潤精醇，凝鍊盈滿的境界，此時選用的布料包含了台詞中所提及的各色聲音；青煙、紫霧及孔雀藍，渲染融溶交會於一塊緹花祺袍布上（圖8），宛如孟小冬在聲音上的追尋，去蕪存菁，分散開來是雜亂無章的各項色塊，彼此互不相干，但經過冶煉薰陶，每個色彩找到屬於自己的位置，轉換成屬於自己獨一無二的聲音。而藍綠色緹花祺袍的裁剪，也對照到晚年的孟小冬，給予略爲寬鬆的腰部設計細節（圖9），用以對比少女孟小冬的合腰身剪裁的粉桃紅色祺袍。



**圖8. 藍綠色緹花祺袍布**



**圖9. 孟小冬藍綠色緹花祺袍**

## （七）長流蘇披巾轉換著時光與氛圍

一九四七年杜月笙六十大壽，孟小冬的藍綠色緹花祺袍搭配著「紅色孔雀圖案長流蘇披巾」（圖10），象徵著爲杜月笙祝壽時歡騰喜悅的氣氛。

而當孟小冬步入人生的終點，身上那縷「長流蘇白色雪紡披巾」（圖11），則象徵著其藝術的至高境界，好比由七彩光線匯聚交疊而成的純白。以達到劇作家王安祈於節目單中所敘述的「繁華盡落見眞純，底蘊深藏，唱出濃郁深沉的人生情味，體現個人『側身天地、獨立蒼茫』時向內深旋的心靈之音。」[24]

[24] 王安祈：〈京劇史和傳記裡的孟小冬〉，《孟小冬》節目單（2010年3月），頁10。

臺灣大學學術期刊資料庫

我聽見我的喘氣
喘息聲越來越微弱
燈 終於滅了。
走進暗房的我
不再依附周遭光束
剩下的只有聲音
純粹的聲音
迴盪 流傳
我聽見了我的聲音[25]





**圖10. 孟小冬著紅色長流蘇披巾**　　**圖11. 孟小冬著白色長流蘇披巾**

劇照提供：國光劇團

## 結語

二十世紀初，世界經濟、文化、意識形態都發生空前的變化，新的生產方式和新的生活節奏帶動了各領域裏的革命；本研究透過探討二十世紀初期，東西文

[25] 王安祈：《孟小冬》劇本，頁30。



臺灣大學學術期刊資料庫

化交流下西風東漸的成因分析，研究發現重點如下：自辛亥革命後的「新文化運動」，中國在政治、社會與經濟結構的變革，以及工業革命後西方縫紉機的科技與技術，顛覆了中國幾千年來純手工縫製服裝的工藝技術與生產模式，再加上中國報章雜誌、電影等傳播媒體的大力放送與推波助瀾，西式服裝與西方合身的裁剪技術，在「中學爲主、爲體，西學爲輔、爲用」的情況下漸進性地融入了中國服飾的發展歷程；從十九世紀末到二十世紀初，在上海已有部份中國男性開始穿著西式套裝，當一九〇〇年八國聯軍攻佔北京後，中國主要的大城市逐漸的半殖民地化，北京市的西服業得到了明顯的發展。[26]據《中國紅幫裁縫發展史》記載，最早穿著西裝的中國人是清朝時與外國人做生意的上海買辦，而中國生產的第一套西裝則製作於一九〇四年，由紅幫裁縫王睿謨（1846-?）爲資產階級革命家徐錫麟（1873-1907）所製作的西裝。[27]

關於中國女人穿西裝，最早的紀錄是一九〇四年二月革命家秋瑾赴紳宦婦女詩文座談會，首開先例的開啓了中國女人穿西裝的風氣；對秋瑾而言，男性化的裝扮是刻意強調女性的社會地位，追求男性的陽剛之氣，以爭取男女平等。[28]

然戲劇源自於生活，戲劇服裝形塑了劇中角色的形象，亦是表達思想情感的媒介，反映了孟小冬的內在思維；當一九二六年孟小冬遇見梅蘭芳，其憧憬著愛情的美好與甜蜜，在劇服設計上以，粉桃紅色合身裁剪的祺袍舞著布料上片片的立體花朵，含苞待放的演繹著十九歲上海時髦名伶孟小冬的浪漫情懷。

本研究透過服裝史學考證、劇本分析以及服裝版型研究，將二十世紀初期，東西文化交流下西風東漸的研究發現，應用於孟小冬的角色形塑與服裝設計；於是當一九三一年梅孟仳離，孟小冬從幸福美好跌落谷底，其心境上大幅轉變，因而產生了要靠自己站起來的自覺，正如一次世界大戰後的女權運動影響了西方女性開始穿著男性西式套裝，以及受到女革命家秋瑾的男裝化穿著的啓發；正如蔡登山對孟小冬的描述：「頭髮剪的很短，平日愛穿男裝」。於是劇中孟小冬的下半場服裝設計，就以無彩的鐵灰色冬皇西裝搭配潔白的白襯衫，脖子上繫著摩登的灰黑白色相間的斜條紋領帶，改頭換面穿著西式男裝，演繹其暫時想逃離女性身分，由外在的造型（短髮與男裝打扮），宣示自己不再是「某某人的女人」，

[26] 陳萬豐：《中國紅幫裁縫發展史》，頁29。
[27] 同前註。
[28] 黃士龍：《中國服飾史略》，頁206-207。



臺灣大學學術期刊資料庫

而是以獨立自主的個體面對眾人的關注。就如同劇作家王安祈於節目單〈京劇史和傳記裡的孟小冬〉中指出：「在孟學余之後的大唱段裡，讓孟小冬感受到多年的尋尋覓覓原來竟要回歸自身，回到字頭字腹字尾一字一音丹田氣息，水流千遭歸大海，原來一切在自己，找到了個性和自主性。」[29]

京劇歌唱劇《孟小冬》服裝設計手法，以西裝（冬皇西裝）及祺袍設計（合身裁剪的粉桃紅色祺袍與寬腰裁剪的藍綠色祺袍）來演繹女主角孟小冬的角色人物發展，藉由結合祺袍（東方服飾）與西裝（西方服飾）來體現二十世紀初期新社會生活的時空氛圍，並反應出孟小冬生命歷程中爲自己而唱，找到了自己的自主性和平靜、沉練的內在思維。

[29] 王安祈：《孟小冬》節目單，頁8。



臺灣大學學術期刊資料庫

# 從西風東漸探究《孟小冬》服裝設計

王怡美

國立臺灣大學戲劇學系副教授

辛亥革命後，一九一二年清王朝宣統皇帝溥儀被迫退位，結束清朝封建統治，舊有的中國步入新的民主體制。二十世紀初，世界經濟、文化、意識形態都發生空前的變化，新的生產方式和新的生活節奏帶動了各領域裏的革命；自十九世紀末期到二十世紀初期，在中國的上海已有男性開始穿著西式紳士套裝（根據記載最早穿著西式套裝的中國男性是大清帝國時期與洋人做生意的上海買辦），同時也有部份男性採以中式長袍馬褂搭配皮鞋以及西式紳士帽的中西合璧裝扮；而中國女性也開始藉由結合東西方服飾風格的穿著來體驗現代化與新社會生活。

冬皇孟小冬自小學習老生，在舞台上扮演帝王將相，雖爲女兒身，但對於穿著男裝一事也是司空見慣，由於其長時間扮演、揣摩戲裡男性角色，因此實際生活裡個性上或多或少帶著男性的霸氣和剛烈。當一九三一年孟小冬與梅蘭芳分離後，其心境大幅度轉換，從梅孟之戀時的幸福美好，到梅孟分離後的跌落谷底，孟小冬進而產生了想靠自己站起來的自覺，正如一次世界大戰後，女權運動影響女裝的革命；孟小冬選擇暫時逃離女性身分，改頭換面改穿男裝，由外在宣示自己不再是「某個人的女人」，而以獨立自主的個體面對外面的世界。

對應到二十世紀初期的西方服裝發展史，女性意識抬頭，穿著男性化的西裝與西褲已成爲西方女性自主的象徵；而當時的孟小冬受到西風東漸的影響，加上其京戲伶人的身分，對外來文化和新知的高接受度，借此選擇改著西式男裝，一來用以代表對自己的自主權掌握，再者順應摩登的時尚趨勢。像文化一樣，服裝是表達思想情感的媒介，反映了社會現實。本研究探討二十世紀初期，東西文化交流對於孟小冬角色形塑之影響，以及從劇本分析到京劇歌唱劇《孟小冬》服裝設計手法的分析整理。

關鍵字：東西文化交流　戲劇服裝設計　西裝　褀袍　孟小冬



臺灣大學學術期刊資料庫

# Study on Costume Design of *Meng Xiao-dong* upon the Spread of Western Influences to the East

Yi-meei WANG
Associate Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

After the Revolution of 1911, the Xuan Tong Emperor, Pu Yi, was forced to give up the throne. Feudal governance of the Qing Dynasty ended and old China stepped into a new democratic system. In the early twentieth century, global economy, culture and ideology changed unprecedentedly. New production methods and style of living triggered the revolution in different fields. From the end of the nineteenth century to the early twentieth century, men in Shanghai started wearing western style suits (according to the record, the earliest Chinese who wore western style clothes were Shanghai compradors that traded with foreigners during the Qing Dynasty). Some men wore Chinese robes and vests, leather shoes and western gentlemen's hats; Chinese women began experiencing modernization and new social lives by wearing mixed, eastern and western style clothing.

Meng Xiao-dong, also known as Emperor Dong, had studied playing male roles in Chinese opera since her childhood. On the stage, she acted as emperors and generals, and was used to wearing men's clothing. Although she was a girl, she was relatively aggressive and as tough as men because of her study and acting of male roles. In 1931 when Meng Xiao-dong and Mei Lan-fang separated from each other, she experienced a drastic change in her psychological state as she lost her happiness. Thus, she decided to stand on her own. After the First World War in 1918, the feminist movement influenced the revolution of female clothing; Meng decided to temporarily disguise herself by wearing men's clothing and declared that she was no longer "someone's woman." She faced the external world as an independent individual. Regarding the history of western costume in the early twentieth century, with the emergence of feminism, wearing masculine western style clothes and pants symbolized western women's independence. At the time, Meng was influenced by the spread of western influence to the east. As an opera actor, she was open-minded about accepting foreign culture and new knowledge. Therefore, she decided to wear western men's dress to demonstrate her control of decision-making power, and to follow the fashion trend.

Similar to culture, clothing is a medium to express thoughts and affection, and it reflects social reality. This study probes into the influence of exchange between eastern

臺灣大學學術期刊資料庫

and western culture in Meng's role creation in the early twentieth century, and analyzes the text as well as design techniques of Meng's costumes.

**Keywords:** exchange between eastern and western culture costume design western style jacket cheongsam Meng Xiao-dong

臺灣大學學術期刊資料庫

# 徵引書目

王宇清：《中國服裝史綱》，臺北：中華民族藝術文教基金會，1994年。

王安祈：〈生命風格的複製──以余叔岩、孟小冬師徒關係爲例 論京劇流派的人文意涵〉，《戲劇研究》第4期，2009年7月，頁15-44。

_____：〈回眸與追尋──京劇歌唱劇裡的孟小冬〉，《孟小冬》節目單，2010年3月。

_____：〈京劇史和傳記裡的孟小冬〉，《孟小冬》節目單，2010年3月。

時影：《民國時尚》，北京：團結出版社，2004年。

國光劇團：《孟小冬》節目單，2010年3月。

張競瓊，蔡毅：《中外服裝史對覽》，上海：中國紡織大學出版社，2000年。

陳萬豐：《中國紅幫裁縫發展史》，上海：東華大學出版社，2007年。

黃士龍：《中國服飾史略》，上海：上海文化出版社，2007年，頁195。

楊成貴：《中國服裝製作全書》，臺北：楊成貴出版，1979年。

蔡登山：《梅蘭芳與孟小冬》，臺北：印刻文學生活雜誌出版有限公司，2008 年。

臺灣大學學術期刊資料庫