

第四章、巴黎情調都會文藝群體的定位

探討二十世紀初上海文壇中的文藝風貌，除從不同作家或群體本身的文學活動入手，探究其生平、作品與所身處的時代背景外；我們亦可以從文化場域(*le champ*)的角度出發，將不同的作家或文藝群體，視為由場域及社會文化所形塑而成的個體；考察其中的交流與互動，以期對當時的時代環境與文藝現象，產生進一步的認識。而在一個已經結構化的場域當中，每一種文類、作家、刊物、流派都分屬不同的美學位置；不同的個體與群體之間，存在著既交錯又彼此競爭的互動關係；不同的文學活動參與者可透過彼此競爭來奪得在場域中的主導權。他們彼此之間的區分通常取決於習尚(*l'habitus*)——也就是由其習慣所積累而形成的品味；而對於一種共同品味的喜好亦會促成同一群體的自我認同。¹也就是說，場域其實可以被看成是一種社會建構，其中每一個體或群體的文學活動既是對客觀條件的反映，也可以從場域的觀點出發，將之視作是一行動者對其他位置的回應；當然，它同時也受時代精神所制約，而外在政治和社會的變動，往往也會造成場域內的秩序重整。

依據這個論點，我們可以在上海三十年代的文化場域中分別出許多具有不同歷史軌跡的美學位置。而邵洵美、張若谷、劉呐鷗等既有相似的出身背景，²又有著共通的堅守文藝自由、歌頌都會生活、崇尚巴黎情調的美學習尚，同樣以翻譯創作、經營書店、編輯雜誌等文學活動介入上海文壇的文人，便是其中一支。然而三十年代的上海時局動蕩、政局不定；文學市場卻又熱鬧多元，該文藝群體

¹法國的社會學家布爾迪厄(*Pierre Bourdieu*)將社會看成是由社會結構和心態結構所組成的特定社會關係網；而確定其具體社會地位的行動者，都是在一定的社會場域中，及社會制約條件的客觀社會環境中，憑著各個行動者的特定的「習尚」(*l'habitus*)，不斷地創造和建構其自身和他在其中生活的社會的。在他的理論中有三個重要概念——場域、習尚和文化資本，他們彼此之間息息相關，互相聯繫，互相作用。換句話說，場域是由各種客觀權力位置所構成的網絡，而這些位置的分佈，是依據其間的行動者所擁有的資本的分佈而定，而且行動者的習尚也承認了既定的資本價值和分配的正當性，並依據這樣的認知進一步在場域中運用其既有資本進行象徵鬥爭。而在文學場域中，每個位置也都具有某種特殊屬性，我們依據這些特性來界定他和場域中其它位置的相對關係，因此，每個位置都依賴其他位置相互存在。文學場域之間的動力便來自這些位置之間的競爭；不同的文學活動參與者透過彼此競爭來奪得在場域中的主導權。*Pierre Bourdieu, Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Stanford University Press, 1996)

²以上這些作家多是專業文人、編輯、教師或學生。他們透過閒暇時間聚會、創作，透過不同的文學美學風格近似的文學同仁團體的參與來進入文壇。到了文學研究會於1921年成立、與它對峙的創造社也出現後，這類的文學小團體越來越多。本文所描述的這群文友可以視為是介於這些文壇主流大將跟新出爐的小毛頭之間的一批文人，其文學意見是介乎於年輕人跟前人、已有成績的文學經典跟前衛作品之間的。

在此一文化場域當中不斷回應挑戰、定位自我；並且由於各別個體之間不同的因緣際遇，其文藝意見亦在其中相應游移與變化，因此對其文學活動在當時場域中的定位進行考察，對了解他們的文藝風貌，無疑是很重要的。

第一節、上海都會消費語境中的巴黎情調與文化表演

一、「文化表演」的定義與上海都會文藝的消費性格

文化表演(Cultural Performance)的概念來自美國戲劇學理論中對「表演」的討論，本來是針對包括儀式、劇場、電影和電視在內的表演藝術(acting)所做的分析；但近年來，它也成爲一種跨學科的研究方法，由人類學及社會學等學科所借鑑，以之來進行對儀式行爲、傳播語言、文化符號等方面的研究。他們將「表演理論」(performance theories)中以表演藝術作爲手段、以自我實現或挑戰既有社會結構的前衛藝術活動，從社會學的角度來詮釋，將「表演」的內涵擴展成對於一切反詰制度之行爲的概括。於是「文化表演」的內涵得到了轉化，它既指涉由特定文化所形塑的社會儀式、也可以用來指稱一切具顛覆性的藝術表演模式。³

而高夫曼(Erving Goffman, 1922-1982)在他的著作《日常生活中的自我表演》(*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1956)中，⁴則提出了劇場隱喻(dramaturgical metaphor)的概念，他認爲社會就如同一個劇場，而個人日常生活方式在其中的種種對應與選擇，本身便具有文化表演的性質。因此研究者要研究一個社會的文化，亦可以從表演的角度來切入，以考察一個社會當中的個人如何定義環境、並在日常生活的活動中再現文化。

而綜合以上兩個論點，便成爲本文爲「文化表演」所下的定義。文化表演既可以理解爲文藝群體或個體以前衛新異的文藝表達模式介入文壇的行動、也是個人在日常生活各個情境當中的自我呈現或形象管理，兩者都同樣帶有自我展演的性質。本文將從這兩個角度來討論上海三十年代巴黎情調都會文藝群體其文學活動、交往及實踐，在上海都會文化語境中的定位與意義。

³相關討論可見 Richard Schechner, *Between Theater & Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985)。或見周慧玲：〈中西現代劇場中的性別扮演與表演理論〉(收錄於《戲劇，歌劇與舞蹈中的女性特質與宗教意義》(台北：輔仁大學外語學院編印，1998)，頁 59-76。

⁴高夫曼(Erving Goffman)著，徐江敏、李姚軍譯：《日常生活中的自我表演》(*The Presentation of Self in Everyday Life*) (臺北：桂冠，1992)。

如前文提及，若我們將文學場域看作是一種社會建構的產物，那麼身處其中的個體或群體的行動，除了受客觀環境條件影響外，也可以看作是它對其他不同位置的美學意見的反應。一個相對較弱勢的群體爲了挑戰一個既已生成的文學場域結構，必須透過與主流相異的活動與之較勁，企圖翻轉這個體制。換句話說，在一個已經形成固定結構的文學舞台上，爲了要異軍突起、贏得注意，參與其中的文藝個體或群體，便必須尋找一個得以一鳴驚人的招式。而三十年代的上海，乃是一個報刊市場蓬勃發展、激烈競爭的大都會，當這些初涉文壇的年輕作家試圖以出版跟寫作在上海立命同時也立業時，所要面對的就是這樣一個現實的消費市場；他們不得不一邊尋找機會，一邊開發資源；一方面努力譯寫、推廣文藝理想；一方面積極適應環境、參與文化沙龍、結交文友，努力成爲文化名人(見本文第三章)。而他們有意標新的外在形象、巴黎情調式的文化交往模式、與他們在報刊作品中的唯美前衛氣息相結合，更共同渲染出了一種都會文藝名人的形象。而隨著這個文藝名人的形象愈加成功，則這個群體在場域當中的位置自然也顯得更加明確。章克標在〈文壇登龍術〉中相當直白地點出了這一點：

2. 氣質。一個現代文人應該放蕩不羈、風流成性、喜歡自吹自擂、懶惰而狡猾……
3. 生活。他應該喜歡摩登和流行的服飾，在飲食方面有品味，嗜好煙酒，居無定所，賭博和嫖妓，欠債，患病，還要有閒聊和冥想的能力。
4. 社交。他應該對文壇的主要潮流和結構有最新的認識，要時常拜會文學界的名人，組織社團，參與派系鬥爭，並且能維持良好的聯繫和結交新朋友—無論是國內還是國際性的。⁵

這群文人涉入文壇當然是爲了推廣文藝理想，但不論是爲了營生或是宣教，首先便要出名，才有名利雙收、或事半功倍的可能性。在這個意義上，這群文藝人士談文論藝，總以巴黎爲時尚，形成一種文化上的共感，用來理解彼此也判斷同異，更有著以此來宣示不同的身份、立場的作用。⁶也就是說，若我們從場域的角度來看，則這一群文人在上海的文學活動，便意味著一群擁有共同的背景的

⁵章克標：〈文壇登龍術〉，《章克標文集》(上)(上海：上海社科院出版社，2002)，頁 509。

⁶布爾迪厄將品味(La Distinction)亦視作是判分；對他來說，所謂的講究品味亦具有分類作用。Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*(London:Routledge,1984)、邁克·費瑟斯通(Mike Featherstone)：《消費文化與後現代主義》(江蘇：譯林出版社，2000)，頁 26-27。

文藝群體，因共同的美學品味而聚集，並以之與其他不同美學位置的人進行拉鋸與挑戰的過程。而儘管他們並不高舉什麼共同的旗幟、也並不宣揚什麼同人色彩，不過他們的文學活動因其新異，還是吸引了不少注意。比如在當時上海市井小民中頗受歡迎的小報上，上海的現代作家上報率總是很高的，章克標、穆時英、劉呐鷗、葉靈鳳、邵洵美等生活洋派、作品中特別張揚個性、文藝態度摩登的現代作家，不論是其言行或作品，總不時會引起小報文人的一陣關注。這些都足以證明這批文人他們行事處世因為與眾不同，在上海報刊的推波助瀾下，頗有都會名人之勢。⁷比如當時的小報上稱呼他們是「所有一向寫著燈光、色香、口脂、女人、汽車柏油路的都市文學者」、其文學實驗乃「現代主義」大師們的混亂文字；⁸並對他們生活中所發生的大小事無不關心。⁹

上海三十年代這一群都會文藝群體，他們的獨特習尚，不只表現在對巴黎文藝空氣的愛好上，還體現在他們自詡走在時代尖端、有品味的日常生活美學上。事實上，上海自開埠以來，便快速地都會化與商業化，租界與商埠同步發展，更與國際航線接軌，使上海在當時與其他國際大都會的流行幾乎同步；進入三十年代後，上海消費文化語境更日趨成熟，展現出活潑多元的國際大都會魅力。邵洵美、張若谷、劉呐鷗等人，是由這般繁榮及商業化的上海都會消費文化滋養出來的都會人。從出身和經歷來看，邵洵美是宦家之後，張若谷、施蛰存都成長在小康之家，劉呐鷗家境頗寬裕；邵洵美以外，嚶嚶書屋及文藝茶話會裡的一群文藝評論家，都是習畫多年的留法學生，家庭出身或者文化背景多不俗；在上海開始高度發展、十分國際化的二十年代末，他們群集上海，經歷了上海最為繁榮熱鬧的十年。他們具多語能力、兼善文學與藝術、通曉摩登生活、亦能品味高級藝術，集編輯、寫作、翻譯、教書於一身。施蛰存這樣說：

⁷在李楠對民初上海小報的研究當中，特別將「大眾明星：名人流言的都市」當作是當時上海小報的特徵之一；其時這個特色不但反映出了上海三十年代都會文化場域中的市民性格，也證明了本文所提出的以標新立異的文化表演出名的都會文化名人在當時的上海灘的確存在。李楠的研究當中發現，當時上海小報及一般市井小民最關心的文化名人，多以個性張揚、生活浪漫的現代作家為主，如郭沫若、章依萍、張資平都是大眾很關心的對象，尤其是對作家稿費多寡及作家之間的文化交鋒感興趣；此外，女作家如丁玲、廬隱、白薇、冰心的婚戀生活、穆時英、邵洵美的娛樂生活也都是大眾茶餘飯後閒談的對象，反映出當時上海從報業工作者到市井小民共存的消費名人隱私、寄託焦慮想像的都會現代生活特徵。請見李楠：《晚清、民國時期上海小報研究》（北京：人民文學出版社，2005），頁 155-171。

⁸台生：〈多角的張資平〉，《社會日報》，1933年5月5日。

⁹比如穆時英與舞女仇佩佩的戀愛故事、他涉及的竊文風波等等，都難逃小報的奚落。請見李楠：《晚清、民國時期上海小報研究》（北京：人民文學出版社，2005），頁 116-117。

我們是租界裡追求新、追求時髦的青年人。你會發現，我們的生活與一般的上海市民不同，也和魯迅、葉聖陶他們不同。我們的生活明顯西化。那時，我們晚上常去 blue bird(日本人開的舞廳)跳舞。¹⁰

每天上午，大家都耽在屋裡，聊天、看書、各人寫文章、譯書。午飯後，睡一覺，三點鐘，到虹口游泳池去游泳，在四川路底一家日本人開的店裡飲冰，回家吃晚餐。晚飯後，到北四川路一帶看電影，或跳舞。¹¹

由此可見這群文藝人士不只在文藝活動及喜好上傾向尖端、新奇；在生活方式上也享受時髦、追求與眾不同，並自覺與眾不同。在上海三十年代的都會文化語境中，這群文藝群體獨特的文學及行事風格，也很可以被詮釋成一種文化表演。

然而值得注意的是，這群文藝人士的文化表演，是奠基在上海特殊的都會消費生活之中的。實則自晚清以來，上海特殊的洋場都會文化與風習便有「海派」之稱，一直享有世故市儈的名聲。¹²沈從文曾將「在上海寄居於書店、報館、官辦雜誌」，創作上欠缺認真態度的文化人稱之為「名士才情」與「商業競賈」的結合。¹³杜衡則在他反駁他指控的文章裡，也說到當時上海日益發達的消費文化語境，對於文人生存環境的影響：「上海社會的支援生活的困難自然不得不影響到文人，於是在上海的文人，也像其他各種人一樣，要錢」、「這結果自然是多產，迅速的著書，一完稿便急於送出，沒有閒暇在抽斗裡橫一遍豎一遍的修改。這種不幸的情形誠然是有，但我不覺得這是可恥的事情」、「機械文化的迅速傳播不久就會把這種氣息帶到最討厭它的人們所居留的地方去的。」¹⁴杜衡以上的說明點出了當時都會消費文化的特色：由機械革命帶動的資本社會文化，深刻地影響了生活在都會的現代人的生存狀態；而這個消費掛帥的生活型態，對於作家的影響

¹⁰請見張英鳴：〈執著的中間派—施蛰存訪談〉，《新文學史料》2006年第4期，頁28。

¹¹施蛰存：〈我們經營過的三個書店〉，收入《沙上的腳跡》(遼寧：遼寧教育出版社，1995)，頁12。

¹²上海因其地處邊緣，晚清以來，一直以移民社會的形式發展，它海納百川、靈活通融的海商性格，以及上海文學市場的消費色彩，一直以來使得「海派」文化身上帶有異端色彩。「海派」一詞最早應是出現在藝術界，當時北方畫壇將在上海賣畫度日的畫家們稱之為「海派」；另一方面，同一時期，在劇壇當中，也將上海地區演出的上海式京戲以「海派」稱之。重點是突出他們在上海這個移民為主的租界與華界同在的地區，變化藝術形式及體例，以適應市場及以消費為導向的表達方式。

¹³沈從文：〈論海派〉，原載於《大公報》，1934.01.10。自1933年起，沈從文又陸續發表了〈文學者的態度〉、〈關於海派〉、〈論穆時英〉、〈談談上海的刊物〉等文，引發許多關於文學中的海派的討論。這些文字多半收入沈從文：《沈從文文集》第12卷(花城出版社，1984)。

¹⁴杜衡：〈文人在上海〉，《現代》第4卷第2期(1933.12)，頁281-282。

亦是深遠而不能避免的。作家需要園地發表作品、賺取稿費；而書局需要有影響力的文藝刊物拉抬聲勢、促銷商品，因此作家與書局兩者既是互利也是共生的關係。這也就是何以邵洵美要在自辦的書局中先推出通俗性強的畫報以推廣品牌，才推出文學性強的刊物；而施蛰存之所以說：「雜誌的內容除了好以外，還得以新鮮，以活潑，為標準。」¹⁵的原因。

除此之外，當時的上海作家，為了適應蓬勃的都會消費語境，將所翻譯的書籍改為較聳動的書名、或出版能符合大眾趣味的書籍等等，是很常見讀，也是他們進入場域不得不的妥協策略。¹⁶比如林徽音曾說他從來不對來約稿的人說個不字、葉靈鳳也說，對他來講書籍從來沒有道德不道德之分，這些意見都是在適應消費生活的思維邏輯下出現的產物。這一群生活在三十年代的上海都會語境中的作家，因此通常具有相當敏銳的市場嗅覺，也十分理解報刊書籍市場背後的消費邏輯。也就是說，這批上海都會文藝人士對於他們營造出來的標新立異、走在時代前沿的文化表演；和拉幫結派、以巴黎情調為尚的文學生產活動，其中以品味判分你我、以適應上海消費語境的行動，應該不是毫無自覺的。

此外，作為一種文化表演，這種新潮的都會文人形象，在文學作品或報刊中出現，更進一步影響了一般讀者對都會摩登生活的想像。比如在穆時英的小說中，他讓女主角這樣說：

那麼你喜歡寫實主義的東西嗎？譬如說左拉的《娜娜》，杜思妥也夫斯基的《罪與罰》？——男

想睡的時候拿來讀著，對於我是一服良好的催眠劑。我歡喜讀保羅穆杭、橫光利一、崛口大學、劉易士。——女

在本國呢？——男

我喜歡劉吶鷗的新的話術，郭建英的漫畫，和你那種粗暴的文字曠野的氣息。——女

真是在刺激和速度上生存著的姑娘哪，蓉子！Jazz、機械速度、都市文化、美國味、時代美……的產物集合體。——男¹⁷

本來就積極在作品及生活中實踐摩登，熱衷都會生活的穆時英，在他這篇小

¹⁵施蛰存：〈編輯座談〉，《現代》第1卷第4期(1932.08)，頁601。

¹⁶比如戴望舒譯夏多布里昂(Chateaubriand)的小說，書名原為阿達拉(Atala)，他依出版社為銷售計之建議而將之改名為《少女之誓》(開明書局，1931)。請見馮雪峰：〈致戴望舒〉，請見孔另境編：《現代作家書簡》(廣州：花城出版社，1982)，頁148。

¹⁷穆時英：〈被當作消遣品的男子〉，《公墓》(上海：現代書局，1933)，頁35。

說中特意安排了一個被他稱為是時代產物的女主角--蓉子。作家讓她在小說中宣稱自己從不看以寫實筆法描述生活百態的左拉和俄國小說，反而喜愛穆杭、橫光利一和穆時英的作品，於是作家誇讚她真是一個「在速度上生存」著的姑娘。這篇小說裡展現出一個很弔詭的現象：穆時英是一個本來便以時髦的都會人形象在上海灘出名的作家，¹⁸而他在文學書寫中，更藉女主人公之口，進一步強化了這個時髦形象，甚至安排自己的作品成為都會摩登女郎標榜自己新潮的名片。也就是說，透過小說情節的鋪陳，穆時英彷彿也在告知讀者，懂得閱讀穆時英的，便是摩登女性；當穆時英的小說等同於時髦，穆時英本人的都會才子形象也就進一步得到了確立。從這篇小說也可以看出，文學作品或作家如何成為了一種可以被消費的品牌，而讀者能欣賞某一類型小說，彷彿是向大家宣告了自己的品味。

曾被賦與浪漫唯美形象的巴黎情調，在消費文化成熟的上海都會語境中，不但蛻變成文藝人士自我定義的方式，也成為一般人透過閱讀與消費，便得以感受時尚、自我表述的符號。上海都會文藝人士的巴黎情調文化表演便在當時繁榮的上海都會文化語境中，不斷地在各種話語實踐中逐漸地浮現，但卻也緊接著在戰火連天的四十年代，要因不合時宜，逐漸淹沒沉寂。

二、再現唯美巴黎的文化表演

除了泡書店、與文友在咖啡館相聚、上電影院、跳舞等享受都會五光十色生活的活動外，這群作家之所以被視為是都會裡的時髦人物，還包括了其出眾的儀態裝飾。而他們講究時髦的樣子，不時還會出現在他們的作品裡，與其新異、摩登的文藝意見相互輝映。

張若谷的幾篇敘事小品，如〈都會交響曲〉、〈月光奏鳴曲〉、〈五月的謳歌者〉當中，便這樣刻畫了一些講究時裝、儀態萬千的上海文人雅士，特別強調他們與眾不同的生活品味，這些人物的原型據說都是以邵洵美及其朋友為藍本，這些人物也相當帶有王爾德小說的影子。¹⁹比如在〈都會交響曲〉這篇描寫幾個上海文人一夜生活實錄的小說當中，張若谷先花了很長的篇幅描寫彭家花園洋房裡的客廳，牆上掛著龐貝女詩人莎弗的畫像、桌上還有史文朋的手卷，金碧輝煌，陳設

¹⁸當時甚至傳說有不少女大學生風靡穆時英的文字，因此跑去舞場試圖一睹他的廬山真面目。穆時英和他的舞女妻子之間的故事同時也是上海小報最喜歡評論的題材。

¹⁹在這本書的扉頁上，作者張若谷就寫明此書為獻給邵洵美的。

富麗。朋友們陸續到達彭家，眾人先在彭夫人的鋼琴伴奏下在這富麗的客廳裡一起歌唱，然後決定然後出外閒晃。出發前，大家先一起走進化妝室「裝飾」一番。小說裡形容每個人面前都有一隻金盤，上面陳列著數種化妝品：「COTY 牌的香粉、4711 號的巴黎香水、西蒙香粉蜜、寇丹修指具、畢素定牙膏、斯丹康髮膏」，大家修眉毛、塗臘脂，紛紛忙碌地打扮起來，直到美男子包度本像「西洋人」的白皮膚透出薔薇色的血脈，他還戀戀不捨地望著鏡子。²⁰這個形容不禁讓人很快地聯想到了相當以他的希臘鼻子自傲的邵洵美，以及王爾德的道雷格林畫像(*The Picture of Dorian Gray*, 1890)裡那位修長白皙的模特兒。在〈五月的謳歌者〉當中，張若谷這樣形容邵洵美；「一對流利眼睛好像放在白玉盤裡黑葡萄。那兩旁耳下垂下的鬢髮，陪襯出他一副清秀的容貌，漏著一種與人很親熱的表情，活像波希米亞人中的魯道夫。」²¹在另一篇影射邵洵美的〈月光奏鳴曲〉當中，他又描寫主角斯文出門前要先去「換上一條從倫敦帶回來的白硬領，打了一個黑色領帶，脫下灰色長袍，穿上一身簇新的玄色嗶嘰西裝。」²²總之著意寫他風流瀟灑的形象。邵洵美的美儀表與洋派摩登的生活方式在當時很受一般人注意，如「公子哥兒之大少爺也」、「專在美人面上用功夫，舞場飯店，常見蹤跡」等語帶酸意的稱呼，在上海小報上也頗常見。²³

被魯迅譏為「洋場惡少」的穆時英在其他人的回憶當中，首先讓人想起的也是他的生活方式及儀表，穆時英的形象多建立在他對於一些特定物品、氣味、食物的消費上的：

他常常是幾乎臨近中午時分，才懶洋洋地從床上起來出門，去北四川路附近一個家俄國人餐館吃西餐，他喜愛麵包、牛油和羅宋湯。下午，坐在書桌前，一面吸著一種叫「Craven A」的煙，一面用鋼筆尖蘸著墨水，在稿子上傾瀉他的新感覺文字，直到夕陽西下…一身西服，高高個子，風度翩翩的穆時英在舞池中是令人矚目的，他和他的舞伴是所有跳舞的人中跳得最好的一對。²⁴

²⁰化妝品在上海及中國的進口狀況，可以參見劉克美：《脂粉的城市》(浙江：浙江文藝出版社，2004)。

²¹張若谷：〈五月的謳歌者〉，《異國情調》(上海：書局，1928)，頁 11。

²²張若谷，《都會交響曲》(上海：真美善書局，1929)，頁 83。

²³九鼎：〈談談幾位富麗的新文藝作家〉，《上海報》，1933.12.19。

²⁴鄭澤青：〈穆時英-一個洋場作家的歸宿〉，《檔案與史學》1997 年第 6 期，頁 65-66。

葉靈鳳在他著名的小說〈禁地〉當中也刻畫了一位「很帶有點近代美的色彩，似是曾經加過人工的修飾似的」、「更超過了女人的秋水的稱喻」的男主人公，總要不時在鏡前端詳自己的面容，他還擁有一個化妝台。葉靈鳳在小說中用了相當長的篇幅描寫這個化妝台，且細膩地描寫他桌上所有的各式各樣物品：

當中的一方人造象牙鑲邊的面鏡、邊上雕刻著很精細的近代風的花紋。鏡子的左方排著五個參差的香水瓶。三瓶的牌號是 Houbigant。顏色兩瓶是淺黃，一瓶是純白。每一隻瓶的下方貼著關於瓶內的香水用途的注明。我們可以看出淺黃色的兩瓶上是 Lotion 和 Parfume，那白色的一瓶上是 Toilet。其餘兩瓶的瓶式都很精巧，一個表形的牌號是 Piver，一個尖長形淡綠色的牌號是 Cappi。...鏡子的右方是一盒麵粉...粉的旁邊並列著兩個立方形的紙盒，一個是象牙色，上面有很細的紅紋，一個是黃色間黑的紋線，當中橫著一條金帶。象牙色的一個是塗臉的 En Beaute，黃色的是時下流行的塗髮 stacomb，衣櫃上右方最後的一件是一個黑色方形扁盒，鑲著兩道銀紅色的邊緣，這是修飾指甲的 Cutex。Cutex 盒上還有一小盒 Nail Polish。這兩件東西都是在目下一般時髦女性的妝台上還不常遇見的物品，現在竟在一個獨居的青年的房內發現，正可證明了這位主人公性情的詭異。²⁵

葉靈鳳的這篇小說發表在《幻洲》--一本分為「象牙之塔」、「十字街頭」上下兩部，分別刊登唯美主義文藝作品插圖及評論都會時事的刊物上，文章搭配葉靈鳳自己繪製的刊頭插圖(圖 1、2)。²⁶這篇小說的開頭，葉靈鳳著手刻畫這位美男子主人公化妝臺的橋段，除了有杜連格雷的影子外，²⁷也讓人很快地聯想起了葉靈鳳及當時不少上海作家都很關注的比亞茲萊。在比亞茲萊為王爾德的《莎樂美》所繪製的插畫當中，有一幅著名的化妝室圖，在這幅圖的中央，莎樂美端坐

²⁵葉靈鳳：《靈鳳小說集》(上海：現代書局，1934)，頁 427。

²⁶《幻洲》是素有「創造社小伙計」之稱的葉靈鳳及潘漢年所共同主編的雜誌，《幻洲》撰稿人除編者外，有周全平、成紹宗、田漢、蔣光赤等。《幻洲》上部名「象牙之塔」，專登文學作品，由葉靈鳳主編；下部名「十字街頭」，專登雜文，由潘漢年主編。而這本出版於二十年代的雜誌，身上也因此帶有兩種色彩，它既是以同人為主的文藝雜誌，同時也因它的主編者對政治參與的興趣，而也沾染著關懷社會的左派氣息。

²⁷事實上，葉靈鳳也正是王爾德這部小說忠實讀者，在葉靈鳳後來創辦的《現代小說》第一期(1928.01)當中，他便刊出了這篇小說的中譯。

在化妝台前被侍者打扮著，而化妝台上的化妝品全被畫家鉅細靡遺地畫出來(圖5)，反映出了當時英法唯美文人對裝飾的重視，²⁸此一唯美風氣也是當時上海文人愛美風氣的靈感來源。比如年輕時以「有時穿著廉價的三友實業出品的自由布衣服，藍雪花紋的大掛，外加上紅雪花的馬甲，真想冒充王爾德，見了人叫人嚇一跳。」的形象，在上海灘聞名的葉靈鳳，²⁹便很容易便讓人聯想起他自己也很喜愛的世紀末巴黎唯美派人物。

此外，愛美的還有在上海出過一陣子唯美詩刊的詩人林徽音，他也以美儀容出名：

夏天，他經常穿一身黑紡綢的短衫褲，在馬路上走。有時左胸袋裡露出一角白手帕，像穿西裝一樣。有時鈕扣洞裡掛一朵白蘭花。有一天晚上，他在一條冷靜馬路上被一個印度巡捕拉住，以為他是一個「相公」(男妓)。他這一套衣裝，一般是上海「白相人」才穿的。³⁰

而綠社的另一位同仁夏萊蒂則以「此人崇拜郁達夫，亦步亦趨地學郁達夫的頹廢。曾在郁達夫家中亭子間裡住過幾個月，經常赤身露體，醉酒胡鬧，被王映霞下了逐客令，才不得不遷出。」³¹為人所樂道。可見這些以寫作唯美詩歌著稱的作家，除了作品學巴黎風格以外，在裝扮及行止上都頗有仿效英法唯美文人作派的架勢。³²

然而，在這些上海文藝人士帶有唯美色彩的文藝作品及文人形象背後，其實還體現出了兩個值得我們關心的現象：一、上海都會文化人對歐化及摩登的喜愛，導致他們將前衛的文藝思潮與都會裡的消費生活連接起來等同於新潮；二、

²⁸十九世紀末英法兩國的唯美詩人有一種歌頌化妝品的風潮，波特萊爾、王爾德都擅此道，人體的美化在當時是相當流行的。波特萊爾在〈十一：贊化妝〉一文中所指出化妝變成一種美感的挪用、自我神聖化的實踐。Charles Baudelaire. *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Jonathan Mayne, tran., (New York: Da Capo Press, 1986), p22. 本譯文轉述自波特萊爾，郭宏安譯：《1846年的沙龍》(桂林：廣西師範，2002)，頁443。

²⁹樓適夷：〈從三德里談起〉，《新文學史料》1982年第4期，頁196-197。

³⁰施蟄存：〈林徽音其人〉，陳子善徐如麒編，《北山散文集》(上海：華東師範大學，2001)，頁388。

³¹同上註。

³²綠社成立於1933年11月，曾出版過《綠》、《聲色》及《詩篇》，成員有林徽音與朱維基、芳信，也是上述刊物的主要撰稿人，此外夏萊蒂也是其中一員，他因曾與郁達夫一起編輯《大眾文藝》出名。

他們也有意透過作品及裝扮的異國化(巴黎化)來形塑自我認同、吸引注意。³³

比如林徽音曾經這樣說：「要使你的生活成為一件精緻的藝術作品，這樣，你的作品也能成為精緻的藝術。」³⁴當然，二十年代末以前的上海文壇已出現過人生藝術化的風潮，林徽音等人並非首開先河。³⁵不過，透過都會日常生活中的服裝、化妝、娛樂方式的轉變來追新求異，以期將生活藝術化，並使自己因此在上海文壇成為一個「藝術品」，成為眾所矚目的焦點，這一種生活美學化的思考傾向，是以唯美派自居的上海都會文藝人士的特色。

除了講究服裝、化妝，將身體的藝術化裝飾作為生活藝術化的前線外，在這群作家描寫自己身邊文人圈生活的小說--比如張若谷的〈都會交響曲〉一文中，我們還可以發現這類文藝人士對於生活品味也有著一定的講究。最具代表性地如穆時英不無諷刺意味的〈Pierrot〉一文，他這樣提到了一個都會文化名人潘先生的沙龍：

在一間不十分大的書室裡邊，充塞了托爾斯泰的石膏像，小型無線電播送器放送著的《春江花月夜》，普洱茶，香蕉皮，煙蒂兒和煙捲上的煙，笑聲，唯物史觀，美國文化，格萊泰嘉寶的八寸全身像，滿壁圖畫，現代主義，沙發，和支持中國文壇的潘鶴齡先生的一夥熏黃了手指和神經的朋友們。… 談話的線索是這麼的：從拖鞋談到香煙，從檳榔牌香煙的獎金，談到航空獎券，從航空獎券談到卓別麟的悲哀，從卓別麟的悲哀談到勞萊與哈代，從勞萊與哈代談到美國文化，從美國文化談到美國女人大腿的線條，談到嗣治的畫，談到拉斐爾前派，談到中古的建築，談到莎士比亞，

³³特定的時裝扮演，被認為是一種以身體為對象，而將特定的價值觀念凝結在消費行為的社會體系的行為。時尚於是成為一種符號，消費成為自我認同的方式。這類對於流行文化及流行時尚的學術研究，在九十年代開始，由羅蘭巴特(Roland Barthes)的《流行體系》(Système de la Mode)一書開始提出討論後，逐漸受到矚目。而後布希亞(Jean Baudrillard)的《消費社會》(La Société de consommation)一書中繼續發展對於消費社會的觀察。在這類型研究當中，對本文來說，最有啟發性的是他們進一步將拓展了空間與身體的相關研究，將消費行為最為蓬勃的都市，視為是流行文化展現的舞台，在這當中，時裝在人的身體上被展現，身體在都市空間中穿梭，時裝逐漸成為一種具有代表性的、可消費的符號。請見羅蘭巴特(Roland Barthes)，敖軍譯：《流行體系》(Système de la Mode)(台北：桂冠出版社，1998)、布希亞(Jean Baudrillard)，劉成富、全志鋼譯：《消費社會》(La Société de Consommation)(南京：南京大學出版社，2000)。

³⁴林徽音：〈為藝術而人生〉，原發表於《綠》(1932)，轉引自劉欽偉編：《中國現代唯美主義文學作品選》(廣州：花城出版社，1996)，頁228。

³⁵比如蔡元培試圖用美育代替宗教說、乃至於朱光潛的人生藝術化理論、林語堂談生活的藝術，到張競生希望國家實行美治政策的看法等；關於人生藝術化思潮的相關研究並非本文能涵蓋，主要研究可見葉朗編：《美學的雙峰-朱光潛、宗白華與中國現代美學》(合肥：安徽文藝出版社，1999)。姚全興：《中國現代美育思想述評》(合肥：湖北教育出版社，1989)。杜衛：《中國現代人生藝術化思想研究》(上海：三聯文化，2007)。學界研究多從中國現代美育理論與中國現代啟蒙思想--拯救和改造國人身心的關係，提出討論。

談到屠格涅夫，談到瑪雅闊夫斯基的花柳病，談到白濁的診法，談到穆朗診白濁的方法，談到現代人的悲哀，談到十月革命，談到小說的內容與技巧問題，談到沒落的苦悶，談到嘉寶的沙嗓子，談到沙嗓子的生理的原因，談到性慾的過分亢進，談到嘉寶的眼珠子，談到嘉寶的子宮病。³⁶

在這篇短文當中，作者堆疊不少物品名詞來描繪這座文人沙龍，如石膏像、煙卷、無線電、圖畫、沙發、電影明星卓別麟跟嘉寶的全身像；他們談的是美國文化、聊的是拉斐爾前派；有閒錢上電影院看泰寶跟勞萊與哈台，也關心十月革命。在這個沙龍中出現的事物裡，包括了物質性的消費品如香煙跟茶，也包括了文化名人托爾斯泰與藤田嗣治。在這篇文字當中，還有兩點可以注意：一，對作家來說，與其透過對話跟情節來描繪一個帶點名士風範、在家裡主持一個巴黎情調文化沙龍的文人，不如著意描寫他所消費的物品、身邊的擺設，使物品快速地替人物本身的性格及生活階層發言更佳；第二，在這段文字當中，作家及畫家也如同好萊塢明星一樣成為都會裡的一種時髦象徵，能談論屠格涅夫，跟看過卓別麟的電影一樣值得誇耀。也就是說，這些名人與文藝如同某牌香煙與某牌茶葉，能品評之，就代表了他們是有能力品味鑑賞這些作品的階層，與場域中的其他位置不同。大眾文化跟精英藝術之間的界限至此便顯得更加模糊。

這類型的情節安排在他們的小說中還頗為常見。好比章克標的小說〈變曲點〉也特別寫到主人公 K 手捧《杜連格萊的畫像》；林微音的《白薔薇》裡的男女主角熱切地討論《莎樂美》；而在張若谷描寫自己流連上海咖啡廳的短文中，也強調自己手中正拿著一本《一個孩子的懺悔錄》；而他的〈月光奏鳴曲〉中更有一名愛好文藝的時髦女學生，作者為了營造她時尚現代的形象，還強調她英法文流利，「除了東亞病夫的魯男子，只張資平的幾本戀愛小說以外，伊只愛讀法國浪漫與高蹈派的作品」。³⁷這些作家不只在文學生活中熱衷翻譯出版這些法國唯美派的文學作品，並在自己創辦的報刊上介紹、推廣，也在小說中安排小說人物捧讀這些唯美作品，向讀者暗示小說男女主角都是十分新潮的人物。這一些帶有特殊巴黎唯美風格的文學作品，也就成為自我認同的符號。

總的來說，這些文人講究品味，刻意裝扮，乃至於要將生活變成藝術的意見，很讓人聯想起十九世紀末從巴黎開始流行到英國的浪蕩子美學(le dandysme)。法

³⁶穆時英：〈Pierrot〉，《白金的女體塑像》（北京：人民文學出版社，1988），頁 124。

³⁷張若谷：《都會交響曲》（上海：真美善書局，1929），頁 81。

文中的「dandy」一詞，指的是一群以高品味的文化消費及生活風格為人注意、服裝也頗為講究的文藝人士。耽弟並不單以奇裝異服來驚世駭俗，他們也常透過消費、或執行一種高水平的文化生產來展演自我，³⁸著名代表人物有王爾德(圖6)、布梅爾公爵(Beau Brummell)、波特萊爾等人。而法國作家余思曼(Charles-Marie-Georges Huysmans, 1848-1907)著名的小說《回航》(*À rebours*, 1884)中的男主角 Des Esseintes，他對服裝打扮，家居擺飾，生活品味無一不講究，便是這類型的代表。在藝術表達上重視情調，在生活上耽溺於美感的浪蕩子形象，在經過了王爾德在《道林格雷的畫像》(*The Picture of Dorian Gray*, 1890)一書的渲染後，更成為二十世紀初一種獨特的文化潮流。³⁹

十九世紀末的巴黎耽弟將生活藝術化的行事風格，與有特定品味的文學生產，體現出的是當時巴黎獨特的時代脈絡及文學氛圍。⁴⁰而經過以上的討論，我們則可以發現，在三十年代上海的都會文化語境中，這種帶有巴黎耽弟風格的文藝活動，不只可以看作是當時一部份文人以文學活動及日常生活實踐唯美想像的行動，也可以說是當時上海文藝人士頗為自覺的文化表演。此一唯美巴黎的文化表演成功地達到了形成與當時文化場域當中較為主流的一藝術是為了人生服務、政治與文學密不可分—左翼文學思潮，相當不同的美學位置，同時也在當時的文壇形成了一種吸引注意力的效果。⁴¹

此外，這種著重裝飾的唯美文人作風，亦是成長在上海都會消費語境中的，它多多少少地反映了當時的都會人對現代生活的體驗和想像。比如在邵洵美署名浩文，於《時代畫報》上所刊登的〈從時代說到裝飾〉一文中，便明白地闡示了他對裝飾與時代之間關聯性的看法。在這篇短文當中，邵洵美特別宣揚一個現代的中國女性應該要有美的裝飾觀。他認為，生活在高速度的時代中，人便應該要具有能高速度地表現藝術的本能，而他所謂的藝術，就是身體的藝術。他這樣說：

³⁸相關研究如 Rhonda K. Garelick, *Rising star: dandyism, gender, and performance in the fin de Siècle* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998) 從生活中的文化表演角度，將 dandy 比作是現今社會當中仍可見的文化明星，或所謂的品味或時尚人士。

³⁹王爾德本人的奇裝異服及作風在當時便引起許多社會注意。

⁴⁰在法國 dandy 指的是一群文化品味和生活風格受人注意、裝飾讓人驚訝的文藝名人，他們的服裝和行徑類似自我的展演，執行一種特定的可被消費的品味，他們是前衛文化與精英文化往下發聲的代言人，其生活也可以看成是一種作品。

⁴¹李歐梵在《上海摩登》中將「dandy」譯成浮紈，專門討論葉靈鳳，但主要議題在於討論葉靈鳳如何在小說中描繪紈子弟的形象。周小儀在《唯美主義與消費文化》當中也討論 dandy 的頹廢，著重在談其在上海的商品化現象，傾向於將他們的美學行動看成是在資本社會消費文化發展當中，藝術美學精神往下滑動的標示。彭小妍將 dandy 譯成「浪蕩子」，著重他們在都會當中的文化活動。本文基本上同意他們的看法，但也想從「場域」的概念出發來看上海耽弟的生活展演，以及他們的定位。

「裝飾便是表現我們身體的藝術與本能。」而且不只是女性，男性也應該這樣通過講究裝飾來跟上新時代。⁴²

在《時代畫報》第二卷第三期(1931.02)上，邵洵美又化名漢奇刊登了一篇名為〈一九三一年〉的文章，他這樣提倡：

我希望一九三一年的人，每一個男性同類都跟我一樣做：假使我物質上不發生困難，我要自每天早晨上工，每天黃昏散工以外踢毬子，我要學會去玩絲竹管絃裡面無論某一種樂器！我要每天洗一個澡，每星期看一二次影戲，跳一二次舞。我要訂一份《小說月報》，一份《新月月刊》，一份《東方雜誌》，《時代畫報》是每期會送給我的，所以不必定了。

在這篇文章當中邵洵美表達了他對三十年代上海理想現代人的想像。首先，理想的現代人應該是一個懂得裝飾，生活有情趣及品味，有「享受幸福」的能力的人；最重要的是他還必須要有藝術的修養，如此才能「在團體裡面可以有談話的資料，在寂寞的時候有消遣的工具」，更進一步說，才能「從享受人生而來表現你自己」。在邵洵美的意見裡，消費有品味的文化藝術喜好、能裝飾，就跟喜歡使用某種物品一般，是一個人社會上社交時最好的消遣。對他來說，一個拋棄了「吃酒席、差麻雀」的低俗嗜好，同時能「種花、跳舞、上電影院」的人，便是他所認定的一個很理想的現代人。總的來說，邵洵美的文化意見，如同林徽音要將生活藝術化的看法一樣，向我們展示出在三十年代的上海，一部份文藝人士將從西歐舶來的各式文藝思潮，以追求摩登的心態接受與詮釋，並且還表現為美化身體、追求生活情趣論述的獨特文化現象。

三、消費都會情調與文化表演

上海三十年代這一群嚮往巴黎、演繹唯美的文藝人士是在日漸發達的都會消費文化語境逐漸成長、受到滋養的。如上所述，他們的文化表演含有在文壇中標新以立異的目的，同時，他們的尚新求異的文學活動亦是成長在消費生活高度發展的社會資本影響之下的；而這個品味，也暗示著他們適應都會社會文化的能力

⁴²邵洵美：〈從時代說到裝飾〉，《時代畫報》第2卷第3期(1931.2)，頁19。

跟個人情趣。前文已提及，這群作家當中的大多數人都有較好的經濟能力，以往所受的教育及訓練，也使他們具有享受都會時尚生活的能力及情趣。他們自我定位是「敏感的都市人」，「作品的新鮮是合於這個時代的」。⁴³就好像《現代》上這樣宣傳穆時英的小說：「在洋場的糜爛罪惡中尋覓五光十色的美。」對他們來說，都會裡的生活情調，便是他們引以為傲的品味。

張若谷在〈都會交響曲〉一文當中所描寫的一夜都會生活片段，便是很好的例子。小說一開始，作者先描寫他們一行人坐上了在霞飛路滑行的轎車，先到了四壁通紅，地上堆著許多大墊子俄國青年手拿大煙管呼嚕的咖啡館「開羅之夜」，又前往布置頗有「東方意味」的咖啡座喝蘇打水，最後再到了裡頭有一大株紙紮櫻花樹的舞廳裡跳舞。在這些地方，文中的幾位主角一邊細數上海舞場的區別、品評各咖啡店的裝潢風格，一邊感嘆，在不能體會都會生活與藝術文化的人的眼中，自己想必是宗法禮教外的罪人，但是置身於高速的近代都會與人生漩渦中，一剎那的感官刺激雖不足以安慰心靈上的悲哀，但「我還是喜歡在富於人間味的繁華都會裡生活。」⁴⁴或許這是因為，透過了消費帶有時尚氣息的都會活動，他們進而完成了個人的自我認同、建立了新穎的自我感受。在這篇作品中，都會日常生活的一切被「感性化」與「符號化」，作者透過描寫這些都會空間中的異國情調景觀及物品，彷彿將異國召喚到眼前，而參加或消費這些異國符號便彷彿將自己變身為新式的現代人，另外，也將自己跟「不能體會都會生活與藝術文化的人」區隔開來。

張若谷在〈國人所應該走底藝術的大路〉當中也曾這樣說：

藝術家大多是富於情感的人，注重肉感，沒有消極的，懶惰的狀態。…他們因為太重情感，太重肉感，往往被一班宗教家認為是放縱的、異端的，禽獸的人物。這種藝術思想在古代歐洲只有希臘人可以表現出來，後來天主教到了歐洲，這種思想就此滅亡。一直到文藝復興時代，這種古代希臘思想才又復活…但是歐洲從異端再現之後，才有近代藝術。⁴⁵

在這篇文章當中，作者提出了兩個值得注意的論點：一是將注重感情、能體

⁴³劉訥鷗：《都市風景線》廣告詞，《新文藝》第1卷第2期(1929.10)封底。

⁴⁴張若谷：《都會交響曲》(上海：真美善書局，1929)，頁40。

⁴⁵傅彥長、朱應鵬、張若谷著：《藝術三家言》(上海：良友出版，1927年)，頁14。

會都會生活與其催生出的藝術文化的自己，與其他「不能體會都會生活與藝術文化的人」區隔開；而另一方面，他也將都會發展跟近代藝術文化發展聯繫起來，提出中國人都應以都會生活為尚，以追求現代藝術的進步，促成國族文化的強盛等看法。

在張若谷的作品中，他時常喜歡強調自己頗能體會都會生活中的美，不論是徘徊在街道、商店、咖啡店中，還是流連在展覽館、歌劇院裡。如〈刺戟的春天〉一文，他寫道：「我愛看丰姿美麗，肌膚瑩白，衣飾鮮豔，行動活潑的少女，我愛聽出神入化的大規模的交響樂，我愛看可歌可泣富於魅誘性的歌劇，我愛嗅濃郁馨芬的化裝粉麝……」⁴⁶而在〈藝術與城市〉一文中，他又這樣刻畫上海：「我們在上海，可以看見世界上各種美麗的建築物，我們在上海可以看見聽著世界上各種優美戲劇」、並且舉倪貽德〈藝術之都會化〉一文，來說明近代藝術如何以都會生活為表現核心，他說：

最近的藝術，像未來派，表現派，立體派的藝術，都是表現那種動亂的不安的，刺激的都市的情調……於是一群藝術家，他們都從山水懷抱裡跳了出來聚集在大都會裡，到處充滿著酒香肉氣的咖啡館，跳舞場裡，度那頹廢的流浪的生活。⁴⁷

我始終還信仰文化的發祥，必集中於大都會，都會間的一切生動活躍與熱鬧刺戟的現象，都是醞釀為文化的酵素。⁴⁸

因此在張若谷、朱應鵬、傅彥長等人的《藝術三家言》一書裡，也收有不少關於他們在上海看電影（「尼龍根的指環」、「以色列之月」）、看表演（〈上海市政廳音樂會〉、〈韋貝爾百年紀念〉、〈看但尼向舞踊後〉、〈聽麥氏歌唱後〉）、看陳抱一及林風眠展覽會等觀賞心得記錄。

在他們的文藝論述中，不論是效法巴黎，發展都會藝術文化；或通過消費來享受都會生活的意見，都代表了他們寄希望於更加昌盛的都會文化，以期能繁榮國家的心理；而在他們嚮往巴黎情調的文藝意見背後，蘊含的也是對國族文化的再想像，儼然是今日世界將都會看作是國家象徵的先聲。

⁴⁶張若谷：〈刺戟裡的春天〉，《異國情調》（上海：世界書局，1929），頁7。

⁴⁷張若谷：〈都會的誘惑〉，《異國情調》（上海：世界書局，1929），頁13。

⁴⁸張若谷：《咖啡座談》（上海：真美善書店，1929），頁86。

張競生在《美的社會組織法》當中也這樣說：「你要看巴黎最新的女裝嗎？則請到這邊來。你要得到維也納的家具嗎？則請到那邊去。你不用到全地球去，你僅到這樣的商場一來，則世界上所有的衣食住，玩耍等等皆應有盡有極便當地待你取用……」⁴⁹在張競生的理想社會藍圖裡，美並不是一個虛幻的概念，乃是存在於都會裡實在的系統。這個商場不但包辦了都會人衣食住、體育、職業、科學、藝術、性育、娛樂等各方面的需要，還包括了藝術文化場所，以及大型購物商場等公共空間。在這個商場中，一般人還能以消費的方式，進行他們日常生活審美實踐，來達到對美的追求。⁵⁰都會流行、唯美理想、國族想像，如此這般在張競生的作品中巧妙地融合在一起。

在《時代畫報》第八期(1930.8)的「編後談話」中，編者這樣說：「我們提倡漂亮，因為二十世紀的中國，非欲達到體質的優美，性格的偉大。禮貌的高尚，生活的向上，此決非現在的中國所能避免的事情。」

而在《時代畫報》第九期(1930.9)，編者又在「編餘談話」中說到：

我們明知國內沒有飯吃的人，很占多數，我們為什麼要來提倡漂亮和享受，這對我們有一個很大的原因在，我們要為國家造富源，尤其要先使人民心理向上勿苟且，務須發揮具有享受的意趣，一方面因了需要供養自己的增高，一方面自會要替自己工作上加意改變，文化落伍的民族，國民性不會向上的，所以我們大膽地極力提倡時髦和漂亮，不作無病呻吟，完全抱著奮鬥前進應有的進展！

的確，嚴格來說，在當時上海小市民一個人月收入普遍是四、五十元；平均教育水平，只有一半的人初中畢業、受過高等教育的人尚屬鳳毛麟角的情形下，⁵¹這群都會文藝精英所提倡的享受都會生活的文藝意見，固然曾經引起一些注意，但自然不能形成什麼氣候，僅可以說對於當時上海都會文化中將摩登當作流行的氣氛，起了一些推波助瀾的作用。不過，我們亦可以從傅柯在〈論倫理系譜學〉裡對十九世紀的巴黎耽弟提出的評論那樣，對他們的巴黎情調文化表演提出一些觀察：「這種對自我的運作與節制，不是為了獲取來世的永生，而是為了賦

⁴⁹張競生，江中孝編：《張競生文集》上卷(廣州：廣州出版社，1998)，頁231。

⁵⁰安東尼吉登斯(Anthony Giddens)著、趙旭東等譯：《現代性與自我認同》(北京：三聯出版社，1998)，頁247。

⁵¹盧漢超：《霓虹燈外-20世紀初日常生活中的上海》(上海：上海古籍出版社，1996)，頁48。

與其生活某種價值。它使生活成為一種知識的對象、一種技術的對象——一種藝術的問題。」⁵²也就是說，這群嚮往巴黎情調都會生活的文藝人士，他們的文化意見及美學意見，除了體現出當時上海特殊的都會文化精神外，在三十年代的上海文壇中與其說形成了什麼影響，不如說是達成了一些品味區分、自我認同的效果。不過在另一個層面上，這些文藝意見還展現出了一部份上海文藝人士企圖構建現代生活，參與新國族文化建設的努力。其中所表現出的追求「生活的現代性」的態度，是上海現代都會生活的文化特色，尤其值得我們注意。

第二節、巴黎情調文藝群體在上海政治文化語境中的選擇

一、上海三十年代的政治文化語境與左翼文化思潮

三十年代的上海，因為都會環境的發達繁榮、租界語境的開放多元、以及文學生產市場的蓬勃發展，逐漸成爲了當時以國共兩黨爲主的各種政治運動集合的中心。在這個場域當中既包括了共產黨的左翼文化思潮，也有與之激烈對話的國民黨及其民族主義文藝運動，自由主義份子所提出的自由主義文化，與脫離共產黨的「托派」、宣稱是左翼同路人的「第三種人」等等不同的群體。

一九二七年，國民黨政府正式掌控上海以後，開始展開肅清並打擊共產黨文藝思想的一系列文化政策，施行黨化教育，並建立嚴格的書刊出版審查制度等。⁵³一九三〇年左聯在上海成立後，國民黨更是加重控制上海的出版市場，有反動意識的書籍、左聯作家的作品全都禁止印刷，逮捕了許多左翼作家，如丁玲；而作家胡也頻、洪靈菲、編輯史量才等許多文藝界人士都在這批肅清運動當中隕命。根據統計，至一九三四年爲止，國民黨在上海查禁的書刊有一百五十種左右，所開列的禁書名單中所涉及的作家共有二十八人；僅一九三三年上半年，上海被捕的共產黨員就有六百人之多，當時上海的政治空氣一度十分肅殺緊張。⁵⁴

此外，有鑑於左翼政治勢力透過文藝宣傳在上海快速傳播，受到年輕人的注

⁵²傅柯：〈論倫理系譜學〉，錢俊譯：《傅柯—超越結構主義與詮釋學》（台北：桂冠出版，1992），頁 314-315。

⁵³1929年，國民黨下令取締宣傳左翼思想的小報及書刊，並制定了《宣傳品審查條例》，1930年頒行了《出版法》，對報刊出版進行了限制，1933年更推行了《新聞檢查標準》嚴格檢查圖書報刊當中的普羅思想。

⁵⁴請見〈國民黨反動政府查禁普羅文藝密令〉，張靜廬主編：《中國現代出版史料》乙編（上海：中華書局，1955），頁 171-72。

意，國民黨政府也在一九二九年提出了「三民主義文藝」的口號，並先後在一九三〇年前後在上海推出了《前鋒週報》、《前鋒月刊》、《現代文學評論》、《文藝月刊》等十多個刊物，鼓吹「民族主義文藝運動」，以民族主義作為中心意識，提倡健康的清新的文藝作品，試圖以中立作家來爭取「對文藝作品有嗜好的普遍性的大多數青年學生群」，⁵⁵形成了兩種政治勢力所推行的文化意見在上海激烈交鋒之勢。除國共兩黨以外，當時在上海還有另一股重要的文藝力量，便是一九二七年前後聚集在上海的自由主義份子。如以胡適、梁實秋、徐志摩、丁文江等人為主的「新月派」；還有林語堂、陶亢德、邵洵美、徐訏等人組成的「論語派」；以及以戴望舒、施蛰存、穆時英等主編《現代》、《文藝風景》、《現代電影》為主的現代派作家。雖然這些文藝界人士曾多次在刊物上提到他們堅決維護文藝自由、反對政治介入的看法，⁵⁶但由於三十年代初期，戰雲逼近、社會動盪，上海文化場域氣氛十分凝重，因此就算是新月派等作家秉持著自由主義的文藝意見，在當時政治文化高度發展的語境中，還是有人將他們表態不介入政治鬥爭的行動，從政治文化的角度，也視為是對此語境所作出的另類回應。⁵⁷

然而文學史家這樣回顧這段歷史：「儘管掌握著政權的國民黨在政治、經濟、軍事上佔有絕對優勢，但在思想文藝領域卻未能形成具有影響力與號召力的獨立力量，在三十年代決定著文學的基本面貌的是無產階級文學運動及其文學和民主主義、自由主義作家的文學運動及其文學。」⁵⁸施蛰存這樣回憶：「三十年代上海的文化真是開放，外國的東西上海很快就有。你們搞研究的總說三十年代左翼文學是主流，其實三十年代文學是多元的，根本沒有主流。」⁵⁹持平來看，當時整個三十年代上海的政治文化語境當中，左翼文化思潮在上海的確很流行，不過當時還是有其他各種思潮也與之平分秋色的。

整體說來，三十年代的上海雖然繁榮發達，但實際上政治情勢卻是亂相叢生、一觸即發。一九二七年後，國共合作正式失敗，國民黨政府開始一系列整肅文化的運動，社會各界於是籠罩在不安的氣氛當中。而「九一八事變」發生以

⁵⁵《文藝宣傳會議錄》(1934)，頁147。轉引自朱曉進：《政治文化與中國二十世紀三十年代文學》(上海：人民出版社，2006)，頁25。

⁵⁶比如徐志摩在〈《新月》的態度〉一文中提出健康與尊嚴，反對「旗幟與標語」，《新月》創刊號(1928.03)。《現代》雜誌在發刊詞也宣稱「本志不預備造成任何一種文學上的思潮、主義或黨派」。施蛰存：〈創刊宣言〉，《現代》創刊號(1932.05)，頁2。

⁵⁷基本上討論三十年代上海文學與政治的學者多從政治文化理論的角度出發持這樣的看法。朱曉進：《政治文化與中國二十世紀三十年代文學》(上海：人民出版社，2006)。

⁵⁸錢理群、溫儒敏、吳福輝等：《現代文學三十年》(北京：北京大學出版社，1998)，頁192。

⁵⁹請見張英鳴：〈執著的中間派—施蛰存訪談〉，《新文學史料》2006年第4期，頁28。

後，社會各界的國家意識與政治敏感都忽然普遍增強；加之以「一二八事變」緊接發生，上海各界更受到了重大打擊，尤其是工商業更受創最深，伴隨著世界經濟危機與戰爭的影響，景氣一落千丈，廣大的上海工人階層及底層民眾的生活更是來到了前所未有的谷底，加劇了社會民眾對現況的同情。這些國內現實狀況的危急與廣大人民的困境，看在當時的知識青年的眼裡，自然感慨萬千；而他們的這種時代心理，與當時歐洲以馬克思主義為基礎發展起來的無產階級文化及文學關懷一拍即合，於是左翼文化思潮很快地成為當時許多中國文化青年的思想主潮。而上海特殊的都會條件、相對自由開放的文化環境與社會氣氛，也給予醉心左翼文化運動的青年活躍的土壤，提供了一定的自由空間，對三十年代上海左翼文化的發展形成了很大的影響。

上海左翼文學的發展要以一九三〇年「左翼作家聯盟」的出現達到高潮，當時創造社的前後期成員、太陽社及魯迅、茅盾等五四作家，先後出版了《萌芽》、《拓荒者》、《北斗》、《十字街頭》、《文學》、《文藝新聞》等十多個刊物，鼓吹文藝大眾化，提倡普羅文學。左聯提倡的文化運動基本上仍以馬克思的主義文藝理論為核心，並繼續創造社跟太陽社提出的「革命文學」路線；在〈無產階級文學運動新的情勢及我們的任務〉的決議當中，則有「左聯這個文學的組織在領導中國無產階級文學運動上，不容許它是單純的作家同業組合，而應該是領導文學鬥爭的廣大群眾的組織。」這樣嚴苛的規定。⁶⁰事實上，當時左聯中大多數的作家的確都加入了共產黨；而從左聯的綱領和參與成員的黨別來看，它也似乎不像文學團體而更接近於一個政治組織。不過以左聯為中心所推動的這一系列文藝活動，對上海現代文壇的發展也作出了一些貢獻。比如在他們的鼓勵下，上海的文藝思潮及作品的翻譯風潮又進入了新的階段，據統計，「自1919年至1949年，全國翻譯出版外國文學書籍約1700種，而左聯時期翻譯出版的約700種，佔40%。」⁶¹而他們所翻譯的大部份都是來自俄國的無產階級理論，或是相關的文學作品，使得俄國文學一時之間成為上海譯界的主流。而左翼作家以描寫鬥爭、農村經濟以及社會變化等生活現實為創作宗旨的文學實踐，也得到了良好的成績。茅盾的《子夜》及「農村三部曲」（《春蠶》、《秋收》、《殘冬》）；丁玲的《水》、《母親》等，都成為中國現代文學史上的經典作品。影響所及，當時文壇上一批

⁶⁰左聯執行委員會：〈無產階級文學運動新的情勢及我們的任務〉，《文化鬥爭》第1卷第1期（1930.08）。

⁶¹錢理群、溫儒敏、吳福輝等：《現代文學三十年》（北京：北京大學出版社，1998），頁197。

年輕作家紛紛開始嘗試以左翼所標榜的文學關懷、寫實精神來創作，出現了如吳組緝、葉紫等年輕作家的社會小說；或是像施蛰存早期的小說〈追〉、穆時英的《南北極》、徐訏的〈旗幟〉等作品。事實上，這些作品，像魯迅、茅盾和當時出名的「革命加戀愛」的作家蔣光慈的小說，在當時的青年之間是相當流行的。比如蔣光慈的作品曾在一年之內再版了六次，還通通銷售一空；⁶²茅盾的《子夜》出版三個月內再版四次，重版一次都是五千之數。⁶³由於左翼文學作品的銷路實在是好，因此當時許多出版社及書局無不試圖出版左翼文學的刊物。當時的青年有許多都是傾向馬克思主義的。施蛰存說：「普羅文學運動的巨潮震撼了中國文壇。」⁶⁴可說是相當中肯的。

左翼文化運動對上海三十年代的影響，除了具體的文學創作實績外，它也影響了上海的文學生產市場。由於左翼刊物的風行，使得國民黨政府更加強化其書刊審查的工作，一九三三年頒布的《新聞檢查標準》便要求以更嚴密的方法取締普羅文藝刊物及書籍，甚至包括了以寫實方式描寫社會現況，所謂具煽動力的作品；左聯作家的書籍全部焚毀，在一九二七到三七年間查禁的兩千多種書刊中，文藝書刊便佔一半。一九三四年政府又公布了《圖書雜誌審查辦法》，規定所有的圖書雜誌在出版前必須通過審查，若有不妥之處必須刪改。影響所及，當時上海文壇出版的期刊多而專書少，因為書不好銷，只剩雜誌可以賺點錢，而同時，在言論受到壓制的狀況下，卻促成了更多的人試圖對當前混亂的局勢提出看法，擴大一點影響力，於是也間接促成了一九三三、三四年「雜誌年」的出現。⁶⁵而為了在競爭激烈的文壇推出自己的刊物，在首重營運的考量下，作家需要先開辦書店，而又由於審查機制的嚴密，為了逃躲文網，當時許多書店及雜誌又不斷地更名、遷移，因此也形成了上海三十年代文化場域中，小書店多，短命雜誌陸續出現的一個獨特現象。

上海三十年代的政治文化語境給與文壇帶來的影響，還有對各文學群體的形成所起的促進作用。二十年代，上海許多文學群體之間的界限並不是那麼清楚，彼此之間分野還很模糊，時不時還可以合作。但在政治文化高度發展的三十年代上海文壇，文學群體之間之所以有分殊，除了文藝傾向以外，還包括了政治意識，

⁶²郁達夫：〈光慈的晚年〉，《現代》第三卷第一期(1933.05)，頁71-75。

⁶³茅盾：《我走過的路》(北京：人民大學出版社，1984)，頁122。

⁶⁴施蛰存：〈我的創作生活之歷程〉，《施蛰存七十年文選》(上海：上海文藝出版社，1996)，頁56。

⁶⁵茅盾：〈所謂雜誌年〉，《文學》第三卷第二期(1934.08)。

因此各個文藝小團體之間壁壘分明；有些文藝團體身上的文藝氣息也越來越淡，在許多問題的討論上表現出很強的政治情緒。⁶⁶而他們的文學觀念的形成與推動，與他們對政治形勢所採取的立場是相對應的。這種政治情緒一旦瀰漫於三十年代的上​​海文壇，影響所及，當時其他不想回應政治議題的文藝人士或團體，也都不能避免地處在需要對相關議題作出回應或表示立場的焦慮當中。

本文之所以不厭其煩地闡明這些歷史經過，乃是因為三十年代獨特的政治文化語境，也是上海都會文藝中的巴黎情調文藝群體在當時的文壇生存時不能迴避地的一個重要背景。所謂「文變染乎世情」，理解這個特殊的政治文化語境，對於我們釐清其文藝論述及作品也是很重要的。

三十年代上海的都會文化十分多元，既有繁華洋氣的都會景觀、蓬勃興盛的消費環境、又同時瀰漫著國破家亡的戰爭空氣、醞釀著風雨將至的白色恐怖及與之對抗的左翼運動。生活在這種大難將至、繁華到頂的獨特都會當中，可以想像得到不管是誰都會受到多方面的影響；而面對時代所給予的考驗，也必須找到面對它的回應方式。然而，在二十年代末三十年代初，邵洵美、張若谷、王獨清、李金髮、劉吶鷗、戴望舒、施蛰存等在文化背景、審美習尚、文學品味上十分接近，在出身家庭及求學經歷上頗為相似，而又同時熱衷新興都會唯美文藝、嚮往巴黎情調，差不多同時在三十年代群集上海。然而三十年代的上​​海文人，面對著當時特殊的政治文化語境，卻分別作出了不同的選擇。比如王獨清，從嚮往魏爾崙、波特萊爾的象徵主義轉向，熱衷投入普羅文學運動；而李金髮則堅持「詩是個人靈感的記錄表」，創作越來越少，逐漸淡出文壇；邵洵美一度跟張若谷接近過民族主義文藝運動，但慢慢卻又轉向情趣及個性都相近的徐志摩的新月及林語堂的論語的陣營去；現代派的小說家施蛰存、穆時英等人，則堅持著「文藝上的自由主義」的原則，創辦刊物與寫作，但在三十年代後期也因種種因素星流雲散，奔向不同的道路。本文既然要談三十年代的文化場域，則他們在這個政治文化背景底下各自發展出的文化樣態自然也是無法忽視的一頁。

一、 徘徊在十字街頭的唯美文人

⁶⁶請見朱曉進：〈政治激情與 30 年代文學創作〉，《南京師大學報》2007 年第一期，頁 138-144。

一九二六年尾歸國以後的王獨清，一九二七年底時流落上海，在當時上海風聲鶴唳的緊張情勢當中主持創造社，並負責《創造月刊》、《洪水》的編務。在這段時間內，上海政治情勢的嚴峻使王獨清一改先前流浪巴黎時「漂泊詩人」的形象，積極參與政治文化活動。他與共產黨人鄭超麟積極接觸、使《創造月刊》逐漸轉向革命文學，⁶⁷並出任上海藝術大學教務長，吸引了各地有志於「進步」文藝工作的青年抵滬入學。王獨清從唯美詩人轉變為「進步」人士的心路歷程，在其詩劇《楊貴妃之死》的附言當中可以窺見。王獨清提到他想動筆寫這個故事除了因為受法國朋友談話啓發外，也是因為在一九二七年後，受到了政治理想破滅的打擊所造成，因此他從此立志要想寫一部關於群眾的故事，可見對政治失望的心情帶給王獨清在創作上的啓發是有跡可尋的。到了一九二七年王獨清來到上海，他在〈上海底憂鬱〉裡，曾這樣描寫都會街景：「到處還是這樣被陳廢，頹敗佔據，還是這泥濘的道路，汗穢的街衢，還是這些低矮的房屋，蒸溼的漏巷」、「可是租界上卻添了不少高大洋樓」、「到處都是富人們出入的酒店旅館。」面對著這無情的現實，唯美的詩人王獨清這樣高喊：「兄弟們，拖呀，拖呀！」、「這今日底血汗為換的是勝利的明日，明日便是那般坐汽車的人跪拜我們的一天。」⁶⁸王獨清以往描寫異國都會巴黎時那唯美情調與憂暗詩風，到了二七年卻已經轉變成為無產階級發聲、鼓舞革命的激進情懷。

除了王獨清以外，以寫作象徵詩歌出名的馮乃超跟穆木天，也差不多分別在一九二七年前後陸續從日本回國。中國嚴重的貧富差距以及擾攘的現實狀況，使得這兩位早期都以詩歌作品充滿異國情調的詩人，開始積極參與左聯的活動。穆木天在一九三一年來到上海，懷抱著親見日本軍隊在東北點燃戰火的悲憤心情加入了左聯，成立了「中國詩歌會」，推出《新詩歌》(1933)，以寫作「反帝、抗日」的「大眾歌調」為宗旨，積極宣傳反帝抗日的文藝活動。而馮乃超則在一九二七年回到上海便加入了後期《創造月刊》的編輯工作，也參加了共產黨，籌組左聯，參與上海一連串的文化批判工作。⁶⁹此時馮乃超筆下的上海，簡直像一個戰場，而他則要以詩歌來號召所有奴役的人們起來做最後的戰鬥。在短短的幾年間，這兩位在異國歌頌都會情調的詩人，已經蛻變為祖國都會裡的鬥士。

也曾留學巴黎，以寫作世紀末巴黎情調出名的詩人李金髮，一九二五年末亦

⁶⁷王獨清：〈我文學生活的回顧〉，《獨清自選集》(上海：樂華圖書公司，1933)，頁3、4。

⁶⁸王獨清：〈上海底憂鬱〉，《獨清自選集》(上海：樂華圖書公司，1933)，頁99。

⁶⁹馮乃超在1927年10開始在《文化批判》上展開對茅盾、魯迅等人的批判，展開了創造社、太陽社對魯迅等作家的文化論爭，直到左聯成立為止。

回到上海。但當時的上海文壇不僅瀰漫著互相對立的政治氣氛，文學生產市場亦競爭激烈，於是李金髮這樣回憶：「我在文藝工作上，不屬於任何派，只是孤軍奮鬥，匹馬單刀，沒有替我搖旗吶喊的朋友。」⁷⁰在這樣嚴苛的條件下，又要爲了生計跟理想奔波，本來生性便較孤獨、又不適應當時複雜的上海文化場域的李金髮，很快地放棄了在當時的文化場域中殺出一個位置的念頭，離開上海往外謀職，漸漸淡出了現代文壇。

年輕時便在上海求學，因爲熱衷文藝，喜愛翻閱《新青年》跟《禮拜六》，時常出入位於民厚里的創造社編輯部和作家談天說地的葉靈鳳，在創造社裡的郭沫若、郁達夫都離開上海的時候，開始跟潘漢年、周全平等人一塊負責創造社的出版部，因而有了「創造社小伙計」之稱。在創造社出版部的時間裡，他既參與了出版社的工作，也負責《洪水》半月刊的編務，甚至一度因爲參與左翼活動而入獄。⁷¹當時青年葉靈鳳因爲喜愛美術、善繪能寫、奇裝異服，在上海文化圈小有名氣，人人說他像王爾德。出獄後的葉靈鳳又陸續負責了《創作月刊》和上海泰東書局的出版物如《洪水》半月刊、《創造》月刊的封面設計及插圖；以線條柔美但黑白分明的插圖名噪一時，甚至有「中國的比亞茲萊」之稱。⁷²一九二六年葉靈鳳和潘漢年還成立了幻社，⁷³推出《幻洲》叢書及半月刊，由創造社出版部發行。⁷⁴一九二八年兩人又推出了《現代小說》，由現代書局發行，但不久更加關注政治活動的潘漢年便退出了編輯工作，⁷⁵兩人分道揚鑣。一九三〇年左聯成立後，葉靈鳳也曾經參加過，但一九三一年時，左聯便以完全放棄左聯工作的名義將他開除。在這幾年以後，葉靈鳳先後與穆時英合編《文藝畫報》(1934)，又

⁷⁰李金髮著，陳厚誠編：《李金髮回憶錄》(上海：東方出版中心，1998)，頁68。

⁷¹1926年因參與左翼文學活動，與柯仲平等四人遭到淞滬警察廳拘捕並被關進監獄，後被營救出獄。葉靈鳳寫有《獄中五日記》記此事。

⁷²根據葉靈鳳的說法，中國最早介紹比亞茲萊作品的人是田漢。田漢編輯《南國週刊》所使用的刊頭與插畫，都是比亞茲萊的作品，後來又翻譯了王爾德的《莎樂美》，於一九二三年一月出版，用的也是比亞茲萊的畫作。在《幻洲》創刊號(1926.10)的〈編後隨筆〉中，葉靈鳳談到，刊物中的插圖和繪畫，儘管受到比亞斯萊的影響，不過仍保持著自己獨特的風格。

⁷³「現在，出版部同人們和另外的幾位年青朋友，忽然高興，便在這沙漠似的上海胡攪了一個幻社，這社沒有目的，宗旨，他只是把幾個氣味相投的年青人團在一塊，同作高興作的事，同說高興說的話，消消氣，解解悶而已。」〈幻洲週刊展期出版聲明〉，刊於《洪水》第2卷第21期。

⁷⁴但由於「小夥計們」被創造社從出版部開除，因此，從第1卷第9期開始，《幻洲》半月刊改由光華書局發行。《創造月刊》第1卷第6期(1927年2月1日)上便曾刊登一則〈創造社啓事〉，聲稱：「《幻洲》本與創造社無關，所有印刷等費，全是由該刊自行籌畫，創造社並未代為出資。」同日出版的《洪水》第3卷第26期上，也登出一則《創造社出版部啓事》：「幻社本與創造社無關，該社所發行者之《幻洲》，現已由光華書局經售，凡與該社接洽事件，以後均請直接寄至光華書局」。

⁷⁵自第2卷第1期潘漢年便退出編輯工作。

加入了邵洵美主持的時代圖書公司擔任編輯(1935)，與左翼文學陣營的距離越來越遠。

早在葉靈鳳參與創造社出版部工作的時期，葉靈鳳身上兼有唯美情調及左翼激進的兩種色彩便已經表現出來了。在與潘漢年合編，要「擺脫一切舊勢力的壓迫與束縛，以期能成為一無忌地自由發表思想」的《幻洲》、以及《現代小說》上，已經可以看出葉靈鳳跟潘漢年不同的文學追求。雖然兩本刊物出版的年歲都不長，但在刊物上頭卻呈現出兩種截然不同的美學風格：一種是追求唯美，描寫兩性的敘事作品；另一種是揭露現實的議論文字；兩者共存在一本刊物裡頭，悄悄暗示著創造社後期美學品味的轉向。比如在分成「象牙之塔」(專登文學作品，由葉靈鳳主編)、「十字街頭」(專登雜文，由潘漢年主編)兩部的《幻洲》上頭，便曾經刊登出葉靈鳳的〈菊子夫人〉、〈口紅〉、〈禁地〉等描寫都會生活及女性情感的作品；這些作品與提倡要「要反抗一切」、「非信仰新流氓ism不可」的潘漢年在《幻洲》上所登的那些筆鋒犀利、矛頭對準國民黨專制統治的雜文形成完全不同的兩種風格。⁷⁶到了上海文壇左右翼文學鬥爭日趨白熱化的一九三〇年後，潘漢年便退出了旨在刊登現代派作品為主的《現代小說》的編輯行列；而葉靈鳳的文學創作及編輯工作也逐漸形成了與創造社同人揚鞭告別之勢。

就像是潘漢年曾在《幻洲》創刊號的〈街梢閒談〉中所說的：

我們並無躲入象牙之塔裡的資格，因為不是詩人、小說家、天才、預言者；不過整天徘徊十字街頭，也會遐想到一座金光燦燦、安樂無比的象牙塔，讓我們進去休息一回……過不慣塔裡的生活，你就走出塔門，踏上十字街頭，尋你的去路好了！朋友，這裏雖是一座巍巍更可怕的象牙塔，一條亂紛紛的十字街，然而兩者不分軒輊，依然是一塊自由的安樂土！

曾經緊密合作的創造社小伙計，到了政治氣氛日益緊張的上海三十年代，時代空氣的演變已經不容許再有人在象牙塔與十字街頭徘徊猶豫了。塔裡的生活跟街頭的路，不但要分出高下軒輊，還要劃清界線。這是每一個身處在政治文化高度發展的三十年代上海文壇作家，都必須面對的向左走與向右走的時代挑戰。不

⁷⁶潘漢年以筆名亞靈所發表在《幻洲》創刊號上的新流氓主義，便是他們的共同宣言：「生在這世界，尤其不幸生在大好江山的中國，只有實行新流氓ism(主義)，才能挽狂瀾於既倒。」、「我們認為現在凡是感到被束縛，被壓迫，被愚弄，被欺侮的青年，假如要反抗一切，非信仰新流氓ism不行。」潘漢年：〈新流氓主義〉，《幻洲》半月刊第1卷第1期(1926.10)。

論是否自願做出方向的轉變，時代的潮流亦會將作家推向不知名的方向，而順流而下或者於岸邊觀鬥的定奪，都已不見得是可以完全憑諸己心的了。曾經醉心巴黎文藝情調的上海都會文藝青年亦是相同，除了葉靈鳳以外，還有張若谷與邵洵美等人，也開始不能避免地在眾聲喧嘩、左推右擠的震撼教育中接受了時代交給他們的任務，踏上了各自的旅程。

二、 都會裡的民族文藝前鋒

在左翼文化運動如火如荼地推行的二十年代末，見到左翼文藝作品在青年間的流行與影響力，國民黨亦有感於文藝宣傳政策的重要性，於是展開了在政治文化方面的多項宣傳推廣工作，並提出了以「三民主義文藝」為主軸的文藝宣傳政策。一九三〇年三月，左聯成立以後，國民黨也加快腳步，具體推動了「民族主義文藝運動」，加入了三十年代上海文化場域的激烈鬥爭。國民黨曾歸納民族主義文藝運動為一場要以「中立作家」來爭取「對文藝作品有嗜好的普遍性的的大多數青年學生群」的運動；而後來檢討起出版這些刊物的成果，他們也說：

現在本黨同志和一般愛好文藝的青年，紛紛組織闡揚三民主義文學的團體，在上海方面有《前鋒月刊》，南京方面有《文藝月刊》、《開展》月刊及《流露》月刊、《橄欖》半月刊等等的發行，更把這烏煙瘴氣，幾被赤色籠罩了的中國文壇，瀰漫著青白的曙光。⁷⁷

以上這一段話很可見得當時國民黨中央對於拉攏作家來推行文藝刊物，欲與左翼政治文藝宣傳工作奪取文壇話語旗幟的企圖。

一九三〇年六月，包括了潘公展、朱應鵬、傅彥長、黃震遐、葉秋原等人在上海組織了「前鋒社」(又名「六一社」)，開始在上海發行《前鋒週報》、《前鋒月刊》、《現代文學評論》等刊物，以提倡所謂的「民族主義文藝運動」。他們在《前鋒月刊》上發表的〈民族文藝運動宣言〉，倡導現代文藝界應該「努力於新文藝演進進程中底中心意識底形成」，也就是促進以「民族主義」作為中心意

⁷⁷ 《出版史料》1990年第3期，頁7。轉引自朱曉進：《政治文化與中國二十世紀三十年代文學》(上海：人民出版社，2006)，頁24。

識的文藝作品的出現，正式宣告了民族文藝運動展開。⁷⁸《前鋒月刊》乃是在《前鋒週報》之後出現的刊物，⁷⁹由現代書局出版。該刊旨在研討文藝，並且推廣宣傳具民族主義的文藝作品，以期能建立起具民族主義精神的國家。該刊編輯聲稱凡是在《前鋒月刊》上刊登過三次文章的人，便可以算是前鋒社員，因此歡迎讀者踴躍來稿，很可以看出他們要爭取「對文藝作品有嗜好的普遍性的大多數青年學生群」的用心。《前鋒月刊》第一期上刊出的是討論中國建築及民族文藝、黑人詩歌中之民族意識的文章，並且還有介紹安南、印度等民族獨立運動的文字，並有專刊世界文壇消息、翻譯小說的專欄，最後登出〈民族文藝運動宣言〉為此刊物定調。細察這本刊物，我們可以發現當中所反映出來的民族文藝運動者心中的「民族文藝」此一概念，其實相當駁雜，包括了民族、種族、國家、民族國家、國際主義與民族主義，都被認為是民族主義的內涵，論述範圍十分寬廣。⁸⁰凝聚共同的國家意識，建立起具有民族特色但又融合中西各民族文藝特長的文藝作品，則是他們的首要目標。不過，《前鋒月刊》並沒有在藝術技巧及題材上具特出之處的創作實績，因此在發行了七期以後，便在一九三一年四月宣告停刊。

在該社推出的《民族主義文藝論》一書中，⁸¹朱應鵬指出，雖然民族主義文藝運動是在一九三〇年才全面開始的，但是早在一九二五年朱應鵬開始編輯〈申報藝術界〉副刊時，他已經開始提出民族文藝的論述了。但當時的〈申報藝術界〉副刊其實根本稱不上是宣揚民族主義文藝運動的園地，主要仍是以刊登文藝情報及消息為主；在這塊園地當中聚集起來的是一群喜愛都會生活、熱衷法國文藝、嚮往巴黎咖啡館情調或者波西米亞傳說的文藝青年(見本文第三章)。因此，我們不能說〈申報藝術界〉與民族主義文藝運動之間早就掛上了鉤，但是，也正是透過了〈申報藝術界〉副刊和《藝術界周刊》的刊行，這些提倡民族主義文藝運動的成員方得以聚集在一起，而前鋒社也方能拉攏到一些其他游離在兩黨之外的作家：比如曾與朱應鵬、傅彥長合編《藝術界周刊》的張若谷及徐蔚南，還有邵洵美、王平陵、汪偶然等人聯名發表民族文藝宣言；或請他們為《文藝月刊》等刊物寫稿，或像曾虛白，在《真美善》上對民族主義文藝運動提出一些討論等等。

⁷⁸ 〈民族主義文藝運動宣言〉，《前鋒月刊》創刊號(1930.06)，頁266。

⁷⁹ 《前鋒月刊》乃是在《前鋒週報》之後出現的刊物，由現代書局出版，該刊旨在研討文藝，並且推廣民族主義的文藝作品，以期能建立起民族主義的政治國家。

⁸⁰ 相關研究請見倪偉：《“民族”想像與國家統制—1928~1949年南京政府文藝政策及文學運動》(上海：上海教育出版社，2003)。

⁸¹ 《民族主義文藝論》(上海：光明出版部，1930)。

三十年代上海民族主義文藝運動實際上的確和上海的巴黎情調都會文藝群體之間存在著的一些關聯性。不過這並不代表這個群體當中所有的個人都參與了民族主義文藝運動的陣營；或許他們之間的交往，宜解讀成襲自他們自二十年代末開始，互通聲氣、彼此拉抬的一種習慣罷了。

不過，在二三十年代之交，上海政治文化語境中的各個小團體的文藝美學傾向尚沒有如此涇渭分明，彼此之間還存在著一些美學習尚的關聯性，則是不錯的。這可以從《前鋒月刊》特殊的封面設計裡發現。《前鋒月刊》的封面，是以直線與曲線對比的線條，黑白反差的幾何形組成的，有濃濃的未來派風格；⁸³再搭配上其中以希臘人體美表現為主的插圖，整體來說為刊物形成了一種強健、刺激的視覺效果，可以充份讓讀者感受到刊物所要傳達的「前進」、「勇猛」的心理狀態(圖 18、19)。這種相當富有異域色彩的構圖，在一九三〇年代，中國一些進步刊物的封面設計以及插圖安排當中，都可以見到。比如左聯的《文學月報》，《新地月刊》的封面，便也帶有這種類似未來派的藝術風格。⁸⁴這種頗具特色的插圖，在充滿了摧毀舊制的革命激情的中國二十年代末期，被各種左右翼文學期刊所偏好，最好的例子便還有葉靈鳳為創造社所繪製的一些刊物封面或插圖。⁸⁵在《藝術界周刊》的創刊號上，也曾刊出了殷師竹所寫的〈琵琶詞侶〉一文專門介紹比亞茲萊，以及他多幅作品，包括了他為莎樂美繪製的插圖(圖 8)。比亞茲萊在當時中國現代文壇上的確非常地盛行，魯迅也曾在《藝苑朝華》第一期第四輯的〈比亞斯萊畫選〉中，選了十二幅比亞茲萊的畫加以介紹。⁸⁶比亞茲萊的作品雖然帶

⁸²《真美善》上刊有曾虛白的〈民族主義文藝運動的檢討〉、及〈再論民族文學〉一文，前者對民族主義文藝運動提出了一些批評，不過在基本想法上是仍傾向支持的。請見《真美善》第 7 卷第 1 號(1930.11)，頁 1-11。

⁸³未來派(Futurism)，是指由詩人馬利涅蒂(Marinetti, 1876-1944)和畫家巴拉(Balla, 1871-1958)在二十世紀初發起的文藝運動。他們在繪畫中集中表現的是「速度」，以及對現代生活摩登一面的嚮往，推崇進步和前鋒的感覺。1912 年，他們在巴黎舉辦了作品展覽會，1914 年因大戰之故沉寂下來。

⁸⁴劉紀蕙在對中國三十年代刊物插畫中頹廢唯美或是未來主義視覺圖像進入中國的現象進行的研究當中指出，儘管從表面上來看，當時上海文壇上的左右翼文人其文藝觀念相去甚遠，但在他們的刊物中所引用的相似風格的圖式背後，卻以地下莖的方式交錯盤結了共同的社會能量。請見劉紀蕙：〈從中國進步刊物插圖的視覺矛盾談現代化過程中文化系統翻譯的問題〉，「文化研究月報」網站，2001.8.15，http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/06/journal_park27.htm

⁸⁵1925 年葉靈鳳在他的創造社時期，就用這種以黑白線條的排列組成繪成的畫風繪製了《洪水》半月刊、《創造》月刊的刊頭、和《幻洲》半月刊的封面畫或插圖。最好的例子便是在《創造月刊》(1926.04)的第 1 卷第 2 期上所刊登的蔣光赤〈十月革命與俄羅斯文學〉一文，便搭配有葉靈鳳著名的比亞茲萊式插畫〈醉酒與婦人〉。

⁸⁶魯迅：〈比亞斯萊畫選小引〉，《藝苑朝華》第 1 期第 4 輯(上海:朝花社，1929)，頁 1。

有頹廢、唯美的氣息，但卻相當受到當時上海文藝界中不分左右翼文人的喜愛。不論是帶有前進色彩的《創造》月刊、或者《藝術界》、或具唯美風格的《獅吼》，都曾經刊出不少模仿比亞茲萊的畫作(圖 9、10)。視覺圖象作為一種歷史材料，它們與文字時常會形成一種補充或對話的關係；而在這些看似毫無瓜葛的刊物當中，我們透過對於其中具有類似風格的視覺圖象的比較，可以看出那些隱藏在圖片跟文字後頭，無法一言以斷之的聯繫。儘管這些左右翼文人在政治意識型態上後來逐漸劃清界限、相互對立，但在接受前衛風格的視覺藝術的共同喜好上，則仍可以看出相當接近的時代精神之影響。

同樣地，儘管後來提倡民族主義文藝運動的作家，並不把在文藝創作上堅守自由主義原則的文藝人士視為是同路人，但是在參與民族主義文藝運動的前鋒社成員中，如朱應鵬及傅彥長，他們早期的文藝喜好跟論述，與這些上海的都會作家之間還是存在著不少相似性；他們也曾參與過邵洵美或曾樸的巴黎情調沙龍、或是張若谷的咖啡館聚會。比如傅彥長也大力推動所謂的「都會文藝」，不過他所提倡的都會文藝，除了在金碧輝煌的音樂廳及展覽館領略藝術外，也包括了參加上海城隍廟的廟會，地方戲的巡演等「民眾文藝」。以《藝術界》上曾刊出的傅彥長〈藝術文化的創造〉一文為例，他說：「我要到民間去的人，來注意民間本來有的組織，尤其是對於城隍，土地以及東嶽廟之類，切不要莫名其妙地讓他在我們眼光之下隨便過去，要曉得在藝術文化的創造之前，這許多東西都是我們底參考的重要資料」。⁸⁷他這種「往民間去」尋找「大眾藝術」的觀點，跟邵洵美、張若谷等人作品當中歌頌的摩登、時尚的都會生活並不相同，也和他自己的其他論點形成一些矛盾，但這個矛盾或許更可以清楚地顯示出，他如何一直試圖對當時左翼文學陣營提出的文學大眾化議題作出回應。

對於這些參與民族主義文藝運動的人士，魯迅則這樣表達他的看法：「這些原是上海灘上久已沈沈浮浮的流屍，本來散見於各處的，但經風浪一吹，就漂集一處，形成一個堆積」、「先前的有些所謂文藝家，本未嘗沒有半意識的或無意識的覺得自身的潰敗，於是就自欺欺人的用種種美名來掩飾，曰高逸，曰放達(用新式話來說就是「頹廢」)，畫的是裸女，靜物，死，寫的是花月，聖地，失眠，酒，女人。」⁸⁸魯迅這篇文章雖然是針對民族主義文藝運動的反擊文字，不見得

⁸⁷傅彥長：〈藝術文化的創造〉，《藝術界》第1卷第13期(1927.4)，頁1。

⁸⁸魯迅：〈「民族主義文學」的任務和運命〉，《魯迅全集四》(北京：人民文學出版社，1973)，頁311。

十分客觀，但倒是相當銳利地指出了這個文藝群體的複雜組成及它形成的前沿。

也有學者這樣觀察：「《民族主義文藝運動宣言》中明顯地透露出這樣的資訊，就是試圖以『民族主義』為旗幟來攫取文藝話語的霸權。」⁸⁹這樣的詮釋觀點的確點出了三十年代上海發達的政治文學語境及競爭激烈的文學生產市場對文學論爭所產生的影響。比如張若谷、邵洵美、曾虛白等，在政治高度動員的三十年代，試圖在文壇拉開一條活路的作家，在這個「國中有國，權上有權」，揉合多種外來文化的都會空間裡，他們與民族主義文藝運動之間的曖昧與游移，背後其實蘊含著複雜的現實考量及個人交往歷史等原因。總的來說，他們都是在面對這當時競爭激烈的文學生產市場，並對此一文化場域作出反應。不過，民族主義文藝運動並沒有如國民黨當局想像中那樣成功地翻轉了整個文壇的風氣。儘管國民黨陣營掌握了體制與權力，但當時的歷史語境卻沒有成功地給予民族主義文藝運動以支持。除了人心思變的大環境時代精神以外，民族主義文藝運動陣營本身沒有形成一致的文藝宣言、更重要的是，沒有產出成功的文藝成績：即未能產出優秀的作家、動人的作品，還是最重要的。⁹⁰而在這個隊伍當中較優秀的作家如邵洵美等人，在三十年代後期，也逐漸轉向了自由文藝的陣營，正式地向民族文藝的前鋒道別了。

四、守護自由象牙塔的第三種人

到了三十年代中期，邵洵美曾這樣感嘆：「因為時局的不安定，生活的沒有保障，素來似乎生活在另一個世界裡的文人，被動地都有了某種國家觀念與社會思想。於是政治和文學一色；風月與槍彈齊飛；文人都武裝起來；文學家都像政治家了。」⁹¹他的這番感嘆很如實地呈現出當時上海特殊的政治文化語境，以及它對於作家的政治選擇所產生的不可避免之影響。

⁸⁹周雲鵬：〈關於30年代“民族主義文學”研究的幾個“點”〉，《湖南科技大學學報(社會科學版)》第8卷第4期(2005.07)，頁97-101。

⁹⁰在民族主義文藝運動的寫手當中比較知名的是黃震遐，他的作品《隴海線上》、詩劇《黃人之血》，寫的是他參加北伐及抗日戰爭時的戰事經歷，寫在中原與俄國人並肩作戰的經驗時筆觸頗浪漫，帶異國情調，並分別在《前鋒月刊》上發表。他的小說融合了異域情懷和民族色彩，相當具有時代感。另外黃震遐的《大上海的毀滅》、李贇華的《醉亂之夜》、《女人》、湯增易女的《姊妹的殘骸》、《幸運的連索》等，都是民族主義文藝當中的代表作品。然而這些小說中寫情說愛，描寫都會，帶有海派都會男女小說的味道。但這些作品大多埋沒書海中，相關研究有待以後繼續開展。

⁹¹〈編輯隨筆〉，《論語》第96期(1936.09)，頁1196。

因此在二十年代末，見到普羅文學風行文壇，仍抱持著政治與文學之間並不存在著誰為誰服務的關聯性的邵洵美，在一九三四到一九三六年間由時代圖書公司陸續推出的《人言周刊》、《十日談》、《論語》等報刊上，卻逐漸開始發表關心政治的政論文字，陸續提出他對於時局的看法。在《人言周刊》上，⁹²邵洵美以郭明為筆名發表了一百多篇的政論文章，針對中國現況的提出不少批評，尤其是關於民主政治以及言論自由等方面；在國民黨當局展開嚴厲的審查制度的一九三四年，還曾受到勒令停刊一個月的處罰。⁹³在《人言周刊》復刊後的發言中，邵洵美這樣說：「我們都是對政治沒有野心的人士，既不想打倒誰，也不想擁護誰，偶然有些短小的議論，那也不過是站在大眾的立場上發表些誠懇的意見而已。」⁹⁴但《人言周刊》仍不敵禁令，發行到第三卷第十六期(1936.6)時便被迫停刊。然而邵洵美並沒有因此終止他從自由主義的立場關懷政治發展的行動，繼續投入《論語》的編輯工作，在《論語》的〈編輯隨筆〉欄目發表了不少關懷政治的文字。

像邵洵美這樣以關懷文藝自由、政治中立的立場談論政治議題的作家，在三十年代上海並不少見。一九三一年《民報》上登出了一篇文章，作者認為中國目前有三個思想鼎足而立，一是共產黨，一是新月派，一是三民主義。其中的新月派指的便是一群以自由主義知識份子自居的文人，他們在一九二七年在上海聚集後，圍繞著《新月》這份刊物形成的小團體。徐志摩曾在〈《新月》的態度〉一文中說：「我們這幾個朋友，沒有什麼組織，除了這月刊本身，沒有什麼結合，除了在文藝和學術上努力，沒有什麼一致除了幾個共同理想。」⁹⁵而他們創辦新月書店及出版《新月》乃是為了想要尋找一個發表文章的機關。⁹⁶然而，到了《新月》第二卷第六、七期(1929)，明確談政治的文章已開始出現；到了第三卷第二期，《新月》由羅隆基主編後，談政治的文章變得更多，因此不久以後不只羅隆基被當局下令從光華大學開除，刊物也遭到當局的查禁。本來以討論文藝問題為主的《新月》，到了出版檢查及禁制愈加嚴厲的三十年代，卻也開始發出不平之鳴，就連詩人徐志摩，也曾經發出這樣的感嘆：「從小小的學潮也反映了國

⁹² 〈發刊詞〉，《人言周刊》第一期(1934.02)，頁1。

⁹³ 第1卷第46期的《人言周刊》上發表了一次民主政治問題徵答活動，引來讀者踴躍的回信討論在《人言周刊》第2卷4、5期分兩次登載。於是受到停刊一個月的懲罰。

⁹⁴ 〈復刊詞〉，《人言周刊》第2卷第10期(1935.5)，頁181。

⁹⁵ 徐志摩：〈《新月》的態度〉，《新月》創刊號(1928.03)，頁3。

⁹⁶ 《新月》第二卷第六、七期(1929.08)上所刊出的胡適的〈新文化運動與國民黨〉和羅隆基的〈告壓迫言論自由者〉，頁1-11。

民黨和共產黨的鬥爭越來越激烈，這次事例，已充份說明鬥爭的激浪已沖濕我們的衣履，到了無法躲藏或隱蔽的地步。」⁹⁷一向引徐志摩為雙生兄弟的邵洵美，心情當然亦相去不遠。不過對於當時文壇流行的風氣，邵洵美還是這麼說：「一般以外國人的一言兩語捧為金科玉律，寫一篇文章大半是高爾基之類的雋言，實在是拿了『野人頭來賣給家人』，這種商技已經是過時了。」⁹⁸從這番話當中可以看出他對於政治立場指導文藝政策發展的左翼陣營不以為然的態度，以及他堅持文藝應獨立發展的看法。

這種在文藝上傾向於自由主義立場的文藝人士，還有曾在二十年代初期與左翼文學運動走得很近的施蛰存、戴望舒、杜衡等人。一九二〇年代後期，他們一度在上海大學求過學，受到了左翼文化的薰陶，⁹⁹參加過共青團，以及一些地下活動，但在一九二七年的政治動盪以後，眼見許多共產黨文藝人士被捕遇害，於是懂得革命不是浪漫主義的行動，加上有點「封建家庭」的顧慮、又想保留從事文藝活動的自由空間，不願受到政治的約束，¹⁰⁰因此後來他們並沒有積極參加左聯的活動，與左翼人士保持若即若離的文藝上的同路人的關係。他們在一九二八年與二九年進行的文學活動當中，在翻譯及創作上都展現出了對於左翼文化精神同情的理解，比如《無軌列車》以及《新文藝》月刊上都走著以現代主義的文學作品和普羅文學作品並重的路線；水沫書店也出版過一系列的革命文學叢書，尤其是其中一套《科學的藝術論叢書》，一共預計要出版十二套，還通過馮雪峰的介紹，請動魯迅主編，因正切合當時年輕人的市場口味，反應十分良好，一時之間竟在上海形成了各大書店爭相出版俄國文藝理論的風潮。¹⁰¹

當時在《新文藝》第一卷第四期上曾刊有讀者來函說：「在目前這個時代，不是無產階級文學正高唱入雲的時候嗎？我以為貴刊也應該順應潮流給我們的讀者介紹幾篇普羅的作品。」這樣的反應一旦多了，《新文藝》出到了第二卷，就慢慢地轉向多刊登無產階級文藝作品的路線去了。魯迅當時是這樣說的：

當廣東開始北伐的時候，一般積極的青年都跑到實際工作去了，那時還沒

⁹⁷請見趙家璧：《編輯憶舊》（上海：三聯書店，1984），頁329-330。

⁹⁸〈編輯隨筆〉，《論語》第96期（1936.09），頁1196。

⁹⁹上海大學創辦於1922年，實際上由共產黨人主持，負責人主要為鄧中夏及瞿秋白，教師有田漢、茅盾、蔣光慈等人。施蛰存曾回憶年輕時在上大的求學經驗對他一生影響很大。請見施蛰存：〈《劉大白選集》序〉，《北山散文集》（上海：華東師大，2001），頁1372。

¹⁰⁰施蛰存：〈最後一個朋友-馮雪峰〉，《新文學史料》1983年第2期，頁203。

¹⁰¹請見朱曉進：〈論三十年代文學雜誌〉，《南京師大學報》1999年第3期，頁102-108。

有什麼顯著的革命文學活動，到了政治環境忽然改變，革命遭了挫折，階級的分化非常明顯，國民黨以『清黨』之名，大戮共產黨及革命群眾，而死剩的青年們再入於被壓迫的境遇，於是革命文學在上海這才有了強烈的活動。¹⁰²

以上這些說法都可以佐證當時上海文學市場對於左翼思潮及文學作品趨之若鶩的現象。然而，儘管水沫書店出版活動叫好叫座，但因為資金無法周轉，加上一二八事變的打擊，水沫書店與《新文藝》還是很快地消失在上海書市的浪濤當中了。

到了一九三〇年左聯成立後，施蛰存等人還出席過成立大會，然而由於個人生命情趣與審美習尚的傾向，與當時左聯強調的以文學進行政治鬥爭的路線實在無法相容，又想在保持在文藝創作及喜好上保持自由主義的空間，施蛰存等人開始與左翼路線漸行漸遠。施蛰存這樣回憶：

並不是我不同情於普羅文學運動，而實在是我自覺到自己沒有向這方面發展的可能。甚至，有一個時候我曾想，我的生活，我的筆，恐怕連寫實的小說都不容易做出來，倘若全中國的文藝讀者只要求著一種文藝，那是我惟有擱筆不寫，否則，我只能寫我的。¹⁰³

然而他們也很快遭到來自左聯方面的批判，尤其是在施蛰存被現代書局延攬，負責主編以「普通的文學雜誌」自居的《現代》以後，也未嘗在《現代》上提出什麼「新興文學」、「無產階級」之類的主張，爲了使「門市維持熱鬧」，還不斷推陳出新，大規模地對現代主義文藝進行譯介工作，做爲「現代派」的文學陣營態勢也日漸明顯。此時，杜衡在《現代》第一卷第三期上發表的〈關於「文新」與胡秋原的文藝論辯〉一文，以在「自由人」與「有黨派的階級」之間，因而自稱爲「第三種人」，有如火上加油，使得現代陣營開始遭到來自左翼的批判。

¹⁰⁴這一系列的鬥爭一直持續到一九三三年，戴望舒還在《現代》第三卷第二期

¹⁰²魯迅：〈上海文藝之一瞥〉，《魯迅全集》第四卷（北京：人民文學出版社，1981），頁234。

¹⁰³施蛰存：〈我的創作生活之歷程〉，《施蛰存七十年文選》（上海：上海文藝出版社，1996），頁56。

¹⁰⁴易嘉（瞿秋白）發表〈文藝的自由和文學家的不自由〉一文指出，不论文學家願意或不願意，他始終是在一個天羅地網般的階級社會，被自己的意識型態制約，一點都不自由。《現代》第一

(1933.06)上發表了〈關於文藝界的反法西斯締運動〉一文，將紀德這位法國「第三種人」與法國革命作家之間的合作視為是表率，不無諷刺地點明中國的左翼作家對於第三種人的內鬥態度失卻理性；不過，這番言論還是受到了以魯迅為主的左翼文藝人士的抨擊。¹⁰⁵儘管當時施蛰存曾一度自外於「第三種人」的陣營，¹⁰⁶但魯迅及其他左翼人士仍將施蛰存、戴望舒都看作是「第三種人」的其中一員，進行過批判。¹⁰⁷而在水沫書店結束營業後，便逐漸將重心轉往電影事業發展的劉吶鷗，以及仍堅持創作小說的穆時英，在一九三三到三五年間，更因為反對左翼人士把電影「利用為宣傳的工具」，而與堅持電影應該背負使觀眾得到啟發使命的左翼電影人士，進行了一連串的「軟」、「硬」電影論爭，也被視為是與左翼文藝陣營對立的作家。¹⁰⁸總的來說，就因為這些作家彼此之間相似的文藝觀點、以及他們一向互相拉抬的同人姿態，導致左翼人士將他們一律視為是敵營人士，通通加以批判。儘管施蛰存等人這樣說：「我們自己覺得我們是左派，但是左翼作家不承認我們。我們幾個人，是把政治和文學分開的。」¹⁰⁹不過在當時各大文化陣營都受到政治氣氛感染而激烈交鋒的三十年代，這個自白聽起來實在有些理想化。

雖然如此，但施蛰存的自白其實仍然可以看作是切入他們的文學理念的一個很好的方向，這種對左派文藝精神的同情共感，其實包括在穆時英他早期的小說集《南北極》、以及那些描寫都會片段、旨在「做為一種技巧上的試驗和鍛煉」的短篇小說都可以看得出來；後期穆時英一度計畫要推出、卻連載未完、描寫中國農村的破產與都會裡資本主義鬥爭的長篇《中國一九三一》中，亦包括了他對於在現代化進程當中艱辛前進的中國社會的感觸。就如同穆時英自己所說的，在這些文學作品當中，他一直試圖描寫一些「被生活壓扁了的人」，他試圖描繪的亦是都會裡的真實，是那些在時代巨輪底下嘗著「生活的苦味」的人。穆時英這

卷第六期(1932.10)。魯迅：〈論「第三種人」〉一文也表達類似的觀點，《現代》第二卷第一期(1932.11)，頁163-165。

¹⁰⁵施蛰存：《沙上的腳跡》(遼寧：遼寧教育出版社，1995)，頁181。

¹⁰⁶施蛰存：〈《現代》雜憶〉，《沙上的腳跡》(遼寧：遼寧教育出版社，1995)，頁26-58。

¹⁰⁷魯迅將他們一律稱為「杜衡輩」。魯迅：〈題未定草(九)〉，《魯迅全集》第四卷(北京：人民文學出版社，1981)，頁428

¹⁰⁸1935年穆時英結識了潘公展，開始在《晨報》副刊〈晨曦〉任主編，在上頭連載了〈電影批評底基礎問題〉、〈電影散步〉等長文，參與了劉吶鷗在《現代電影》(1933.03-1934.06)上與左翼間進行的軟硬電影論爭。所謂的硬性電影，指的是左翼人士認為的，電影應推動社會進步的論點，而軟性電影的論點則是強調電影應重視影像形式，予人精神娛悅享受，最著名的驗是劉吶鷗的名言，電影應該是「眼睛吃的冰淇淋，心靈坐的沙發椅」。「軟性電影與硬性電影之爭」，是三十年代中國電影論述裡最主要的一次論爭。

¹⁰⁹同註106。

樣說：「在我的身體裡邊的犬儒主義和共產主義，藍色狂想曲和國際歌，牢艘和憤慨，卑鄙的私欲，和崇高的濟世渡人的理想」，「終年困擾著我，蛀蝕著我。」¹¹⁰然而，穆時英的作品仍因稍嫌頹喪，並沒有鼓舞人對現實生活的醜陋進行鬥爭的意圖，難逃遭左翼文人譏為「紅蘿蔔」的批評。¹¹¹就像穆時英曾借他筆下主角的口這樣說：「他們要求我順從他們，甚至於強迫我，他們給了我一個圈子，叫我站在圈子裡邊，永遠不准跑出來，一跑出來就罵我是社會的叛徒，拒絕我的生存，我為什麼要站在他們的圈子裡邊呢？」¹¹²

基本上，當時試圖在文藝活動上面保留一些自由與彈性的上海都會作家，其文藝喜好及美學習尚，都是傾向於都會生活和現代主義文藝作品的；他們既熱衷享受都會當中濃烈的文藝風氣、追求以西方都會如巴黎為代表的現代生活情調，在文藝創作上也追求嚮往一種時代的美感，因此基本上他們的世界觀，可以說與馬克思主義對資本社會的批評概念是相對立的。與邵洵美一樣，這群文藝作家多是被動地掉進了政治文化語境的漩渦。身處在三十年代特殊的政治文化語境中，從事文學生產活動的他們勢必要回應某些影響的焦慮；為了在文壇立足，也必須要處理他們與這個場域當中其他文學位置的關係；說得更明白一些，作為一個從事文藝工作的人，不論是從安頓生命或立言立業的角度，都無可避免地得必須處理自己，跟所面對的世界之間的關係，因而在這個時代背景之下，他們也多多少少會針對相關問題表現一些看法。然而細察他們對於文藝自由的立場所持的論點，多是從反對集體力量外來鉗制的角度來反對組織或政黨對於文藝作品粗暴的、集團式的斷傷的；從這個角度來說，他們與左翼文學陣營反對集權、尋求解放的文化策略乃是一致的。他們為民族尋找新的文藝形式的嘗試，又與追求國族文藝復興的右翼文化人，分享著相似的時代精神。然而在這個不能避免地受到政治文化語境深刻影響的情勢底下，這些文藝人士雖然努力想要擺脫身上文學政治化的標籤，卻又不能避免地在左右夾擊中被固定在場域當中的某種位置上，反映出了上海三十年代特殊政治語境的特色。不過，國破家亡的戰爭陰影與內外交逼的國家處境，還是接連給予他們更沉重的刺激，影響了他們的都會文化論述，刺激了上海都會文藝當中的巴黎情調表現。

¹¹⁰穆時英：〈無題〉，香港《大公報》，1938.10.16。

¹¹¹瞿秋白：《瞿秋白文集》第一卷（北京：人民文學出版社，1985），頁407。

¹¹²穆時英：〈Pierrot〉，《白金女體的塑像•聖處女的感情》（北京：人民文學出版社，1988），頁131-132。

第三節、時代語境中的巴黎情調與國族想像

一、上海三十年代租界語境中的都會與身體想像

晚清以來，中國便面臨著列強侵略的陵替國勢；在風雨飄搖間，面對著三千年未有之大變局蹣跚前進。中國近現代社會、經濟、文化各方面的劇烈變化，都與這個歷史背景息息相關；而中國近現代的文化及知識界各方面的發展，也不能避免地圍繞著救國啓蒙的主要關懷，形成了諸多思潮。

在這樣的歷史語境之下，作為與西人接觸首當其衝的港埠，上海都會文化相應的變化和衝擊更是劇烈。一八四三年，鴉片戰爭中戰敗的清廷政府，被迫開放了包括上海在內的五個通商口岸；一八四五年，中英間更訂下了《上海土地章程》，同意英國在上海開闢租界。租界在名義上雖仍屬出租國領土，但租界內仍有獨立的公民領事裁判權，租界領土所有國不得干涉租界內部事務，而由開闢國領事或由僑民組織的工部局(Municipal Committee)來管理，工部局後來更發展成爲一個擁有軍隊、員警、監獄和法庭的租界行政機構，又有徵稅、審判、管理市政設施、教育衛生等各項權力，成爲租界事實上的政府，使得租界成爲不受中國政府行政管理的國中之國。¹¹³但也由於租界不受中國法律管制，管理治安的巡捕及工部局執法不當又時常引起爭議，租界中不時出現許多紛爭，偶有不同國籍的人擦槍走火發生糾紛。當時在上海暢銷一時的畫報當中，便有不少類似的報導。

租界雖不是被割讓的領土，但它在中國的出現仍是通過了中國戰敗而與列強簽訂的不平等條約所定下的，因此儘管租界中西融合的文化氛圍，對引領上海多元蓬勃的文化魅力形成了很大的影響，但租界裡國中之國的體制、帝國資本家在中國的不可一世，以及中西貧富之間的生活差距，卻也讓當時身處在內憂外患不斷的中國三十年代的上海文化人，面對租界生活種種時常興起國家積弱的感慨。郭沫若在《創造十年》中回憶以往從日本回到中國時，在上海馬路上看著吃喝嫖賭的同胞受到日本人的鄙夷，他穿著日本帝大的制服，用日本人的眼光發現了同胞的不上進，因而掉下了眼淚。¹¹⁴早期留日寫象徵詩的馮乃超在他歸國後寫下的〈外白渡橋〉中，也以一種悲壯的民族輓歌方式，形容上海港邊風景：「鐵筋鐵骨的架在黃浦江頭的外白渡橋，頹廢地橫在蒙漠蒼黃的夕陽的反照」而「上海的

¹¹³費成康：《中國租界史》（上海：上海社會科學出版社，1991）。

¹¹⁴郭沫若：《創造十年》，《沫若文集》第七卷（北京：人民文學出版社，1957）。

埠頭染著民族的悲哀的蒼黃」。¹¹⁵王獨清在倦遊歐洲歸來後也這樣描寫上海：「這邊不斷的汽車底喇叭在嗚嗚震鳴，滿了電火的洋樓高大得你仰視時頭會發昏…這一邊卻是一排很矮的瓦房，裡邊點著些黑暗的無光的油燈」、「這一邊是巴黎、倫敦，這一邊是埃及、耶路撒冷。」¹¹⁶詩的結尾，他高聲發出自己再也不能忍受這不自由的生存，要投入改革的呼喊。

隨著三十年代日本侵華行動的越加劇烈，中國飽受內憂外患之苦，國家有難的時代背景，對於三十年代的上海文化界與思想界的發展形成了很大的刺激。一八三一年，「九一八」事變發生，東北淪陷，中國各界都陷入了戰爭的陰影當中；緊接著上海又發生了「一二八」事變(1933.1.28-3.3)，上海經過轟炸後，滿目瘡痍，商號被毀的有四百多家，一百多萬戶受到轟炸；商務印書館及邵洵美的時代印刷公司都受到波及，損失慘重。在這樣嚴峻的時代氣氛下，文藝人士的創作及出版也受到了很大的影響，反帝抗日不能避免地成為三十年代上海人關心的熱點，講究現實精神與人道關懷的左翼文學思潮很受到歡迎，可以說當時每個文藝人士都在尋找一個能表達自己的時代關懷，及對國家處境深刻感受的空間。盧夢殊在分析一九三四年雜誌年的形成時曾經這樣說：

大家有更多的話要說，更多的話希望有人代說。因為中國的民眾現在是處於非常不幸的地位，外而帝國主義的壓迫，內而封建勢力的侵害，使大家喪失了一切的自由，陷於極端的苦惱，煩悶，憤激。對迫害需要反抗，有苦惱希望訴說。這些，只有雜誌能隨時隨地擔負起，一一的去實踐。¹¹⁷

以上的文字很鮮明地道出了當時上海文人關懷國家地位、擔憂民族未來的時代心聲，以及它對於當時蓬勃的文學市場所產生的影響；總之，想像新中國，不能避免地已成為三十年代上海文藝圈所共同面對的時代課題。

觀望他者、建構自我；融中西文藝思潮於一爐，以建立起具有民族特色的文藝作品，便是本文關注的這些都會文藝作家對於新國族文化的憧憬。身處在各種思潮雲集、資訊及景觀日新月異、飛快現代化的上海都會當中，他們將國家發展未來的希望寄託在都會文化的發展上，於是上海，便成為各種文化追求與表演的

¹¹⁵馮乃超：《馮乃超文集》(上海：滬濱書局，1986)，頁93。

¹¹⁶王獨清：〈上海的憂鬱〉，《獨清自選集》(上海：樂華圖書公司，1933)，頁99-100。

¹¹⁷殊(盧夢殊)：〈雜誌年〉，《萬象》第二期(1934年6月)。

伸展台。¹¹⁸而在其都會文化美學中，有一個相當特殊的現象，那便是他們時常將中西融合的摩登新文化想像，通過對於身體的改造和美化去呈現出來。其都會身體美學除了含有強身健體，以做新民的意涵外，還寄予了兼容中西、時髦新潮的現代想像。也就是說，他們認為一個理想的都會人，不但有健壯大方的身體形象，還應該時髦美觀，能享受都會有情趣的生活；這個理想的都會人，也是理想的現代中國人典型，將使國族未來新文化的水平得到進一步的提升。而也就是這份誕生在中國獨特時代語境下，對現代新中國進行的想像，使他們站在認同西方文化及都會文化的位置上，進一步產生了想像都會人身體形象的論述。

一、 鍛鍊「希臘精神」的身體形象

在泰西各國，他們的教育-尤其在法國-以養成健全的個性為宗旨，與中國剛相反。這兩種制度，哪種勝過哪種？不用我來說，只需一觀目前的事實，受九一八等類恥辱的是何國？…所以我的美的根本觀念，無論對男子或女子，甚至對於自然，對於一切，乃是健全的美。¹¹⁹

徐仲年，〈我理想中的美男子〉

晚清以來，面對著西方文化強勢入侵，中國在戰爭中節節敗退的時代背景，中國知識界長久以來便產生了「師夷長技以制夷」、「中體西用」的思想潮流；五四以後，西歐幾世紀以來各種文藝思潮，更快速地被譯介進入中國現代文化場域中，刺激並促進了中國現代文化的發展，透過不同的方式參與了現代中國的國族文化想像。上海的都會文藝作家張若谷便曾經特別引用了法國作家福祿特爾(Voltaire，現多譯成伏爾泰)和古爾芒(Remy de Gourmont，1858-1915)的說法，提倡將外國文學輸入本國文學，以影響和刺激本國文學成長的異國情調文藝宣言。¹²⁰可見在三十年代上海的文化場域當中，西方文學或藝術作品，在當時文藝人士求新立異、以富國健體的心理訴求之下，常以一種將刺激本我文化新生的形象出現。而在三十年代上海提倡都會文藝巴黎情調的文藝群體，身在兵荒馬亂、家國

¹¹⁸三十年代上海，在這座快步發展與繁榮的都市中，亦有不少藝術家認為，上海是那樣的先進與不同，「她完全可以成爲一個文化實驗室，以試驗一個嶄新的中國文明是否可能。」Henrich Otmar Fruehauf, "Urban Exoticism in Modern Chinese Literature 1910-1933" (Ph.D. diss., Chicago University, 1990), p205.

¹¹⁹徐仲年：〈我理想中的美男子〉，《時事新報》1932.10.16，〈青光副刊彌羅欄〉。

¹²⁰張若谷：〈寫在卷頭〉，《異國情調》(上海：世界書局，1928年)，頁1-15。

興亡的時代，場域外在的環境與氣氛的更迭，當然會不可避免地影響著他們的自我詮釋，而其他文學位置的關懷及行動，也會促使他們形成某一種表述，以回應這個艱鉅的時代挑戰。

也就是在這個文化脈絡底下，巴黎蓬勃的文藝空氣及它所象徵的自由與解放精神，作為一種文化符號與美學風格，在國家有難的三十年代，更被上海一群文藝人士所嚮往，受到他們對國家未來多所關懷的心態影響，被看成是歐美國家得以如此強盛及繁榮的主要動因。最好的例子便是自一九二七年起，張若谷與傅彥長、朱應鵬及徐蔚南等人，在他們所合編的《藝術界週刊》、¹²¹以及差不多與此同時，他們將相關文章結集為一本名為《藝術三家言》¹²²的小集子中，所提出的融合異國文化，以促進國族文化發展的意見。

他們所欲提倡的異國文化，便是西歐文明，尤其是法國近現代文藝思潮；他們不約而同地都將巴黎興盛的文藝空氣及成就，歸功於巴黎文藝界對於希臘精神的繼承。他們將巴黎人文薈萃的都會生活和希臘的古典文明連接起來，並指出，希臘精神現在多被保存在十九世紀末的法國文藝思潮當中，希臘精神可以說是巴黎近代文藝思潮之母。¹²³因此，他們特別宣揚的，除了以巴黎為代表的都會文藝活動以外，便是光明健壯的「希臘精神」。

比如在《藝術三家言》的〈藝術文化之享受〉一文中，作者就特別提到中國民族性因為刻苦尚儉，生性保守，不似西歐受過希臘文明洗禮，因此產生不了精彩的文化藝術。有鑑於此，他要在中國進一步提倡希臘的日神精神：一健壯雄渾的藝術精神，且以「活潑的民眾的向上的清潔的為主」，¹²⁴欲以之來刺激中國文化的新生。而在〈希臘思想在西洋文化史上之地位〉一文中，他又這樣說：「總

¹²¹《藝術界》於1926年(民國15年)1月15日創刊，初為月刊，後改為周刊，1927年12月出至第26期停刊。由傅彥長、朱應鵬、張若谷、徐蔚南編輯。第一期由上海光華書局出版發行，第2期起改由上海良友圖書公司發行。

¹²²這本精裝32開本的書，裝幀十分豪華。書前收有一同創辦《藝術界》週刊的徐蔚南的序文，詳述這三人的相貌個性。「藝術三家」之一的傅彥長曾在日本及美國留學，1923年回國後，他便在《藝術評論》及《民國日報》的文學副刊上連載藝術評論文章，1929年也曾創辦過了「一個提倡都市生活的，領導人去享受一切」，名稱帶有希臘風味的《雅典》周刊(卿雲圖書公司發行)。另一家朱應鵬則曾任《申報藝術界副刊》的主編、也是《前鋒月刊》的主編，同時還是國民黨上海市區黨部委員。

¹²³十九世紀末的英法唯美詩人的詩歌作品裡都有這種反對基督教、提倡復歸於希臘文明的風氣。在他們看來，基督教文明扼殺了希臘文明的壯美，將其視為異端，而他們在詩歌中重新歌詠希臘神明的美，正是對這股所謂的正統力量的反撲。邵洵美所主編的《獅吼》復活號上便曾刊出了以希臘神話中的斯芬克斯(Sphinx)為主題的詩作，可以看出他當時所受到的唯美主義文學的影響。然而當時的文壇對這種蘊含深意的唯美希臘精神的接受並沒有相應的反宗教語境，反而被詮釋出具有國家想像的色彩，這是本文所要指出的。

¹²⁴傅彥長、朱應鵬、張若谷著：《藝術三家言》(上海：良友出版，1927年)，頁21。

之今日西洋有槍砲飛機潛艇種種戰爭之具，又有工業機械，製造種種優勝之器用，為中國所歆羨者，其最切之動力，即『滿足人生』之一念，然則藝術之訓育，-即希臘式之訓育-在今日中國，豈容緩乎？」¹²⁵因此他後來再次這樣強調：「我們中國要有新興生命的藝術，非拿我們思想來希臘化不可！」¹²⁶這一段話很可以作為閱讀《藝術三家言》一書的指南。

爲了要讓中國的國族文化趕上西方潮流，除了將思想希臘化以外，藝術三家還推崇一種強健光明的身體美學。早在一九二五年十月，朱應鵬便在〈藝術界副刊〉上刊登過〈希臘思想在西洋思想史上的地位〉一文，向中國讀者介紹所謂的希臘精神，他說：

希臘之思想以滿足人生為中心點，故其男子尚勇，女子尚美，享受無上快樂之生活，此種思想，在中國不啻禮教之仇敵，實則一種民族，欲保持其青春之使命居優勝之地位，不陷於衰老之途徑者，胥賴於此。¹²⁷

此外他還將希臘神話中的愛神阿芙洛蒂與太陽神亞波羅健壯豐腴的身體形象，視為是希臘精神的代表。並就像十九世紀末英法唯美主義詩人將復歸希臘文明視為是對正統基督教思想的反動那樣，他們也意欲以希臘文明中的快樂活潑來洗刷中國傳統的禮教思想。而他們首要的作法，便是向當時的文壇提倡鮮活的希臘身體形象。

事實上，晚清以來，不論是「中學為體，西學為用」的想像，亦或是「強身健體以報國家」的論述，都暗示著一種將國族想像成「身體」的隱喻，每一個人民的身體更逐漸被賦予了「國民身體」的意涵¹²⁸。相較於西方文化所推崇的以希臘神祇健壯身體為美的風氣，中國文化裡付之闕如的身體美學討論，便被他們視

¹²⁵同上註，頁 137。

¹²⁶同註 124，頁 127。

¹²⁷〈希臘思想在西洋思想史上的地位〉，〈藝術界副刊〉，1929.10.29。

¹²⁸對於近現代中國文化論述中從強健國體的角度出發進行對個人身體的改造的研究，近年來學界已有許多成果。比如游鑑明對十九世紀及二十世紀中國發展體育教育的歷史、與現代國族主義的考察，不但關心世紀之交以來，西方社會透過對公共衛生運動的關注，如何把人體看成是現代化改造的重點；更關心在帶有殖民地想像的身體再現中，身體如何成為符號，闡明了原來隱晦及不易見的宗教、政治、性別的權力關係等。相關研究可見游鑑明：〈近代中國女子健美論述(1920-1940年代)〉，游鑑明主編：《無聲之聲：近代中國的婦女與社會(1600-1950)》(台北：中央研究院近代史研究所，2003)，頁 141-172。游鑑明：〈媒體與近代中國的女子體育〉，游鑑明等編：《共和時代的中國婦女》(台北：左岸文化出版社，2007)。另外還有黃金麟近年來的研究，請見黃金麟：《歷史、身體、國家—近代中國的身體形成》(台北：聯經，2001年)。

爲是國體不強的另一象徵；因此，對他們來說，要改變這種國體不強的情況，對身體審美觀的改造，自然就是重點。而在《藝術三家言》裡，作者也出於此一思考脈絡，屢以中國人如何在文藝中表現身體，來與希臘文明相對照，並以此來檢討中國文明的弱勢。比如書中提到，中國古代人談美人，則以西湖爲喻，好談「柔弱善病的西子」、「顧影自憐」、「遺世獨立」；文學中的典型人物是林黛玉，嬌弱、陰柔。然希臘神話裡的女子形象就與之相反，黎明女神明亮、健壯、每日爲太陽神打開穹門，光明的快樂身子代表著光明與希望；美神維納斯站立在海底，身體豐腴美麗；而著名美女海倫，她的美貌引發了特洛伊大戰，她的形象也是豐滿健康的。希臘神話中諸神「男子尙男，女子尙美」鮮活豐腴的肉體形象，被他們詮釋成了西歐各國強盛進步、現代發達的象徵，以一種極奔放自由的形象，被帶進了現代中國的視域(圖 16)。¹²⁹

而這一點，在藝術三家所發行的書刊的視覺插圖當中，有更直接的展現。如在《藝術三家言》中，他們不但通過中西文化及藝術表現的比較，賦予身體豐富的象徵意涵，甚至於企圖借鑑希臘文化中的神祇形象，來重塑中國繪畫的身體表現。《藝術三家言》中朱應鵬所繪的幾張人體插圖，便以西方繪畫(油畫)藝術呈現人體的方式，重新描繪中國傳統仙子或者英雄。比如「素女青娥」一圖(圖 11)，畫中主角是中國傳說中的仙人，畫中的兩人頭戴傳統花飾，一人面對觀者，一人以背示人，以民族舞蹈的手勢舉高雙手，裸體飛躍於雲海之上，胸臀曲線明顯，秀髮飄逸，傅彥長在寄給朱應鵬的信中便稱讚他這次結合希臘精神的嘗試相當美。¹³⁰另外，「海盜」(圖 13)和「螢惑」(圖 12)也都是極好的例子。比如「海盜」一圖，圖中男主角的臉部特徵顯得較爲柔媚，甚至於展現出一些雌雄同體的氣質，但仔細一看，這個海盜的長相竟還有些像張若谷。而在討論希臘神祇的小文章〈正統嫡派的藝術思想〉旁邊，作者又搭配上題爲〈女盜〉的創作(圖 14)，圖中直立著一個裸體健壯的女人，手上提出一個人頭，這幅畫中的女性留著短髮、身形健壯、看她的臉部輪廓明顯是個東方人，但她手裡提著人頭的這幅構圖不能不讓人想到有名的那幅「莎樂美」(圖 21)。¹³¹然這個女盜短髮、豐滿，提著人頭，

¹²⁹請見傅彥長、朱應鵬、張若谷著：《藝術三家言》(上海：良友出版，1927年)，頁 126。

¹³⁰請見傅彥長：〈寄朱應鵬的信〉，傅彥長、朱應鵬、張若谷著：《藝術三家言》(上海：良友出版 1927年)，頁 64-68。

¹³¹莎樂美(Salomé)是《聖經》中的人物，許多世紀以來一直是基督教世界文藝作品的一個主題，以她的故事爲題材來編寫的歌劇、電影和繪畫作品相當多。王爾德於 1893 年寫成，1897 年上演的戲劇作品《莎樂美》裡呈現出一個美艷、頹廢的人物形象，成爲現代文學作品中十分知名的一個形象。自 1929 年春柳社及田漢相繼搬演此劇以來，莎樂美在當時中國也頗受注意，甚

看來危險、叛逆，但就是這樣的身體形象被畫家將之與新的強健的國族精神聯繫起來，表現出以新異對抗傳統的決心。而這種對於海盜、女盜的推崇，也不免讓人聯想起五四以來所謂「不惡野人」，「中有新力」的種種論述。¹³²

除了《藝術三家言》以外，一九二八年，杭州國立藝術院出版，由徐仲年、李樸園主編，嚶嚶書屋發行的《亞波羅》半月刊，¹³³以及由李寶泉、華林、徐仲年、天廬，自一九三二年九月起在《時事新報青光副刊》每星期日所刊出的〈彌羅〉專欄，也可以看作是對於這種嚮往巴黎文藝空氣，並將之與希臘精神聯繫起來，並推廣一種具國家主義色彩的身體美學之代表性報刊。

《亞波羅》雜誌的封面便是希臘神話中太陽神亞波羅的頭像(圖 17)，而創刊號上所刊登出的林文錚〈從雅波羅的神話談到藝術的意義〉一文，則闡明了其所推崇的希臘精神理念，他說：

我們如果切實要振興東方的文藝，那麼勢必採納一種西方現存的思潮，就是希臘精神！即是說要採納西方的科學和藝術！我們不要忘記西方文藝復興時期藝術是佔著第一把椅子！我們對於東方學術之復興並不希望藝術執學術壇上的牛耳，但希望它科學齊勻的發達，必且能促進我們老大民族向上之精神，這是我們唯一的希望。…毅然樹起我們的藝術觀之旗幟：就是亞波羅的精神！¹³⁴

而什麼是他所以為的希臘精神呢？細察刊物當中的文章，便可以發現他們將以巴黎為中心發展起來的現代藝術，視之為希臘藝術精神之再興。因此，林文錚在〈由藝術之循環律而探討現代藝術之趨勢〉一文當中這樣說：

現代的藝術中心點，可不言而喻其歐洲之法蘭西，這種局面是由文藝復興

至形成所謂的莎樂美現象。一時之間，莎樂美的衣著髮型受到不少婦女的模仿，而在文學作品主題的取材上，似乎也帶給作家不少的靈感。法國畫家居斯塔夫·莫羅(Gustave Moreau, 1826-1898)《在希律王前跳舞的莎樂美》(Salome Dancing before Herod)也是一幅有名的傑作；另外，知名的頹廢派畫家比亞茲萊(Aubrey Beardsley)為王爾德的劇本所繪插圖，也十分流行。莎樂美在中國的接受，被認為可以說是理想、愛情、為藝術而藝術、對理想的反叛。詳細研究請見周小儀：〈莎樂美之吻：唯美主義、消費主義與中國啟蒙現代性〉，《唯美主義與消費文化》(北京：北京大學出版社，2002)，頁 168-194。

¹³² 魯迅：〈摩羅詩力說〉，《魯迅全集》第一卷(北京：人民文學出版社，1981)，頁 67。

¹³³ 《亞波羅》亦名《國立藝術學院半月刊》，浙江杭州西湖國立藝術院編輯出版，上海嚶嚶書屋總代售，後改版為《國立藝術院月刊》，1936年停刊。

¹³⁴ 《亞波羅》第1卷第1期(1928.10)，頁 10。

時期意大利傳授給法國的，再經了數百年不絕之努力而有今日之巴黎，這個盟主的權威，不單支配了全歐的藝術思潮，甚且東亞也要向他拱手了。

135

在這篇文章當中，林文錚將巴黎稱作是希臘與意大利文藝復興的繼承人，而且，就他看來：「現存國家沒有一個比法蘭西更愛護藝術的了，巴黎之新藝術運動，能波及全世界的藝術思潮，卻是當然之勢」。¹³⁶因此，現今中國文藝界若要推廣文藝，則不能忽略巴黎之新藝術運動，更應該學習它的源頭—希臘文明的強健精神。借鑑希臘精神以促進中國文藝的發展外，他們認為更重要的是，蓬勃發展的中國現代文藝將帶領國家走向繁榮富強；希臘精神的實踐，將使中國的國民擁有健康的體魄、雄壯的精神，振興積弱不振、備受外侮欺凌的老大帝國。

這種對希臘精神的推崇，除了在《藝術三家言》和《亞波羅》中可以見到外，在《文藝茶話》的後邊廣告欄上，以「愛讀文藝茶話的朋友，必愛讀彌羅週刊」來號召讀者支持，由四位文藝茶話會的固定成員：李寶泉、華林、徐仲年、天廬，自一九三二年八月十四日起，在《時事新報》的副刊〈青光〉每星期日所刊出的〈彌羅〉專欄中，也有不少的例子。在這份旨在談文藝的專欄中，他們提倡巴黎情調、希臘精神，以復興國家的傾向，表現得更加清楚。

好比〈彌羅〉專欄的創刊宗旨。彌羅社的四個成員在文中提倡「文藝即民族之野心與熱情之結晶品」，倡議以愛與美的文藝來美化人生、創造光榮偉大的國家歷史。除此之外，徐仲年在〈彌羅解〉一文中，也說明專欄名為「彌羅」，是爲了向希臘 Milo 島上愛與美的女神霏玉斯(維納斯)致敬；而他們副刊專欄的刊頭畫便是斷臂的維納斯像(圖 15)。天廬也表示，他們要提倡所謂的「彌羅運動」，也就是「愛美運動」，他們要「以文藝提高愛情，以美化人生」，而他們的偶像是爲了愛情不惜犧牲的「阿弗洛提脫」。¹³⁷

〈彌羅〉上也曾多次刊出〈外表美〉、〈女性美〉一類的文章，批評中國傳統「以弱爲美」的身體審美觀，進而提倡一種健康的形體美。他們更陸續推出提倡「男性美」以及「剛性美、柔性美」之類的小文章，以說明他們追求的是「愛美無分男女」的精神。徐仲年的〈我理想中的美男子〉一文最爲代表，他在文中推崇一種無論男女都應該追求健全的美感，他認爲這是法國教育的優點，健美的國

¹³⁵林文錚：〈由藝術之循環律而探討現代藝術之趨勢〉，《亞波羅》第1卷第6期(1929.01)，頁467。

¹³⁶同上註。

¹³⁷徐仲年：〈彌羅解〉、〈發刊宣言〉，《時事新報》〈青光副刊彌羅〉，1932.8.14，。

民，也是足以使中國避免九一八災禍的正途，再次將身體與國家興亡聯繫起來。

138

事實上這種將人體鍛鍊地更健美，以興國族的論點，在他們的文章中並不少。¹³⁹比如在上述的徐仲年文章旁邊，就搭配著法國女神率群眾衝鋒陷陣的畫作、而華林的文章邊上，則搭配的是壯美的大衛像圖片。英勇健壯的西方身體，如此便成為是文中所暗示的嶄新文明的指涉對象。從這些頗能代表〈彌羅〉文藝美學觀點的文章中，我們已經可以看出，國家存亡的危急時代語境中對國族文化再興的要求，的確多多少少對這群倡導巴黎文藝情調的文藝人士的思想，產生了很大的影響。比如華林〈各有各的美與愛〉一文，便直接指明，現今國難當頭，許多人指責他們不能共體時艱，但他以為，若一個人能懂得愛美，則他一聞戰鼓必會熱血沸騰，一定能為國奮鬥，所以他說，〈彌羅〉將不畏流言，繼續出版提倡美的文章。¹⁴⁰而李寶泉的〈藝術與國家〉一文，也從同樣的邏輯，來鼓吹國家繼續對民眾宣傳藝術，他認為，一個人只要懂得欣賞藝術的，便能對工作盡力，還能報效國家。

因此，當他們在〈彌羅〉上介紹西方文藝思潮，如十九世紀法國藝術、¹⁴¹三年來的歐洲藝壇等；¹⁴²或是有旅法經驗的徐仲年和華林，不無豔羨地在文章中提起巴黎三五步就有的一小美術館、藝廊等文字之時，他們如藝術三家一樣，對巴黎文藝空氣以及都會情調實乃心嚮往之的。¹⁴³但面對國難當頭的困境，我們還是不難在這些文字當中，發現他們對於回應國族文化論述的無意識焦慮。¹⁴⁴從《藝術三家言》中對於希臘神祇形體美的推崇，以及《亞波羅》、〈彌羅〉等刊物中國體強盛與身體強壯曖昧難分的文藝論述中，可以看出，他們將其所嚮往的巴黎情調，追溯到希臘精神的源頭（這一希臘精神還被美神維納斯或是太陽神亞波羅的形象所象徵）；並提倡一種健壯的身體形象，以訴求國家復興的願望。在國難當頭的三十年代上海文化場域中，這群都會文藝家談美論藝，然其美學活動背後總不免要隱含著國家興亡之意。

¹³⁸徐仲年：〈我理想中的美男子〉，《時事新報》〈青光副刊彌羅〉，1932.10.16。

¹³⁹徐仲年：〈愛美與戰爭〉，《時事新報》〈青光副刊彌羅〉，1932.09.11。

¹⁴⁰華林：〈各有各的美與愛〉，《時事新報》〈青光副刊彌羅〉，1932.09.11。

¹⁴¹〈十九世紀法國藝術〉，《時事新報》〈青光副刊彌羅〉，1932.09.11。

¹⁴²劉海粟：〈三年來的歐洲藝壇〉〈青光副刊彌羅〉，《時事新報》，1933.01.08。

¹⁴³孫福熙：〈歸航〉，《時事新報》〈青光副刊彌羅〉，1933.01.01。

¹⁴⁴Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. (Le Partage du sensible: Esthétique et politique)* (2000) (London & New York: Continuum, 2004.)

三、打造「花廳夫人」的女性想像

長久以來，描寫上海都會景觀的作家，經常會將上海繁華的都會生活與摩登女性想像聯繫起來表達；都會彷彿女體，成為被作家及讀者凝視、欲望的對象，也成為他們寄託理想、投射想像的客體。¹⁴⁵在滕固、章克標、邵洵美等上海都會作家的筆下，美麗的都會女性—尤其是帶有異國色彩的女性，也成為他們熱愛描寫的迷人的都會景觀之一，她的美麗彷彿一個未知的新世界，吸引並誘惑著青年。而藉著不斷地書寫，作者亦彷彿紓發了對現代都會生活的焦慮與渴望。¹⁴⁶

事實上，自晚清以來，文學作品及論述中對於女性身體的描繪，也時常寄託了文化人對國家再興的願望。好比在晚清時期的「新民之母」論述，作者期待新女性多成為中國的新民之母，要健壯豐滿，能養育出健康的國民。無獨有偶，在法國的文化傳統當中，法蘭西共和的代表--自由女神也一向被描繪成一個豐腴強壯的女性，帶領國族走向光明(圖 20)；而十九世紀巴黎推行都會改建計畫之時，當時的人也喜歡把巴黎比喻成一個女性。¹⁴⁷由此可見，不論古今中外，文藝論述中的女性形象，不只是獨立的單一形象，更反映著人們對於現實的理解和想像。自晚清至現代以來，女性一直都是中國文藝人士進行國族未來與都會想像時的隱喻。

上海三十年代提倡巴黎情調的都會文藝群體論述，也不可避免地從這個角度對理想女性進行了許多討論，其中最有趣的例子，便是其「花廳夫人」想像。¹⁴⁸如前文所指出的，當時上海這群文藝人士時常在書店或咖啡館中聚會，並以法國沙龍或者咖啡館裡的藝術聚會來自我比擬，他們也時常想像自己的身邊有一位像巴黎文化沙龍女主人那樣才華洋溢的女性，她時髦、西化，博學廣聞，是現代都會生活培養出來的人物，也是融合中西文化氣質風度的代表，由她帶頭的文藝活動，將把中國現代文藝發展帶往新的進程。簡而言之，這樣的沙龍女主人身上不但寄託了這群文藝人士對於現代都會上海文藝環境的理想，她的身上更體現了他

¹⁴⁵ 相關研究請見姚玳玫：《想像女性—海派小說（1892—1949）的敘事》（北京：中國社會科學出版社，2004）。

¹⁴⁶ 筆者曾經專文討論過，請見陳碩文：〈三〇年代上海唯美頹廢派的女體書寫及現代想像〉，《第十五屆陳百年學術論文獎論文集》（台北：陳百年學術基金會出版，2008）。

¹⁴⁷ 「共和國身體政治不僅被表現為女性形象，而且還被賦予了強而有力的母性特徵。」轉引自大衛哈維著，國立編譯館、黃煜文譯：《巴黎，現代性之都》（台北：群學出版，2007），頁 80。

¹⁴⁸ 《花廳夫人》是林徽音的小說名，本文也用它的名字來指沙龍女主人。

們對於現代新文化的想像。

在張若谷的短篇小說〈俄國復興館〉¹⁴⁹中，就有這樣一位摩登的上海女性鐘小姐，對著三名從未去過法國的青年，在咖啡館裡聊起自己在巴黎泡咖啡館的經驗。在這篇小說中，鐘小姐被描繪成一個時髦現代的都會女性，她能說英法文、會上咖啡館點咖啡，能言善道、見多識廣，她接近這些都會文藝家想像中的沙龍女主人，是他們理想中現代的都會女性。

在這些作家的筆下，一個摩登都會女性除了能自由出入上海的都會空間，大方洋派、世故時髦外，更重要的是，她們洋派的行為跟派頭象徵著現代，好似現代的都會文化一般，足以帶領老大國族往未來奔去。¹⁵⁰林微音的《花廳夫人》一書便是一個很好的例子。這位以衣不驚人死不休、立志將生活變成一本作品出名的作家，在這本小說當中創造出一個美麗的人物：孫雪非。這位當選過學校皇后的年輕女學生愛上了學校裡的教授--一位從巴黎學藝術歸國的有婦之夫，而也想趁機接近女學生的他，則一心想把孫雪非培訓成上海的「花廳夫人」--也就是沙龍女主人，揭露了上海那一群嚮往巴黎文化沙龍作家的願望：

她可以做 Madame de Salon。在上海藝術界的人太枯燥了，而且彼此又那樣地疏遠，要是有一位夫人對藝術既有些修養，長得又漂亮，又會應酬，而且對於錢與閒又不怎樣成問題，她可以規定每星期兩次或者一次，公開招待藝術界與文藝界的人吃茶…是的，孫雪非可以做這樣的主人，可以做這樣的花廳夫人。¹⁵¹

¹⁴⁹張若谷：〈俄國復興館〉，載《戰爭·飲食·男女》（上海：良友圖書公司，1933）。轉引自許道明、馮金牛編：《張若谷集：異國情調》（上海：漢語大詞典出版社，1996），頁36-39。

¹⁵⁰梁啟超等晚清思想家，曾提議以異國聯姻來興邦強國的構想，至此西方女子或較異國化的女子作為國民之母的論述在晚清民初著中國一直被想像與建構。馮客把1895-1903年間流行於中國的種族觀念命名為「作為宗族的種族」觀。他認為，由於西方意識隨著軍事勢力與經濟勢力的大舉入侵，包括中國固有的種族觀念在內的整個儒家意識形態與符號世界受到了沖擊而瀕臨解體。維新派作為當時的文化精英群體，必須做的就是將今文經學、經世之學以及其它思想流派與西方的思想系統摻雜在一起，努力重建一個更為功利性的價值體系，也巧合地為上述的中西通婚論述提供了合法的語境支持。相關研究請見馮客(Frank Dikotter)著，楊立華譯：《近代中國之種族觀念》（南京：江蘇人民出版社，1999年）。另外相關研究亦可見於劉人鵬：〈「西方美人」慾望裡的「中國」與「二萬萬女子」〉，收入《近代中國女權論述——國族、翻譯與性別政治》（台北：台灣學局，2000），頁129-187。本文則進一步想將國體、與作為都會隱喻的女體、與作為國民之母的女性想像聯繫起來，考察中國現代場域之中都會文化與國族文化想像之間的聯繫。

¹⁵¹林微音：《花廳夫人》（上海：上海書店，1989），頁36。

於是這一位立志要培養上海的沙龍女主人的教授，與孫雪非上遍了上海的各種消費場所：戲院、飯店、朱古力店、水上遊樂園、高爾夫球場，教授讓她抽煙和學喝烈酒、鼓勵她裝飾、討論電影跟詩。這個從巴黎留學歸來的知識男性，用各種方式造就一個風流美麗的摩登女性，試圖把她調教成會玩會跳舞、還能喝酒能寫詩的新女性，更饒有意味的是，她還必需有能力活躍在各種都會娛樂空間，不論是飯店或舞場。小說的情節於是不斷地被他們出現在各個都會公共空間的場景串連。在一間小朱古力店裡，男女主角對坐談話時，作家描寫孫雪非受到老師鼓勵，爲了想成爲理想中的花廳夫人，不時焦慮地偷望著店裡另一對西洋男女，模仿他們開桌上小荷花燈、試圖補妝、猶豫是否也該像他們一樣點酒，並因爲他們的談話而害羞起來。這一位被男性作家寄望成爲上海文藝界花廳夫人的女性，男性作家對她的摩登所產生的想像，乃建立在她能自然頻繁地出入這些都會娛樂空間中，懂修飾打扮，會抽煙喝酒，還要建立在她有與「巴黎女人相比更不遜色」的時髦和美麗的外形之上。¹⁵²如同章克標在《銀蛇》中所塑造的時髦女性伍女士，敘事者也一心想把她帶到巴黎、西班牙去看看歐洲美女多麼多情美麗，以將她調教成一個現代姑娘。¹⁵³在這些臥家的筆下，不論是花廳夫人孫雪非還是伍女士，都被那些遠渡重洋回到國內的知識男性，寄予了新時代都會文化的想像；她們時髦西化、毫無困難地活躍在都會當中；在她們身上閃耀的現代色彩彷彿將爲一個國家帶來閃亮希望。然而她們自身的願望及理想在這類文本中卻是付之闕如的。

將生活西化、行爲洋派的現代女性視爲是現代的象徵，並進一步將之跟國家想像結合在一起的論調，在張競生的《美的人生觀》當中，則有更巧妙的展現。¹⁵⁴在這篇文章當中，他特別闡釋了女性在一個具有愛與美的社會中能起的作用。他認爲，女子應該要成爲現代社會的中心勢力，第一是要成爲情人，第二是要成爲美人，第三便是要成爲英雄。他在書中洋洋灑灑提出了從服裝、體魄、身材等不同觀點出發的許多意見來爲現代女性美塑型。他筆下的美人要留著短髮、戴著圓帽、穿著能展現身材的時髦洋裝；她要先從裝束的時代感入手，慢慢成爲一個標準的現代女性(圖 22)。

張競生對中國女性的時尚美學意見，在上海三十年代頗爲流行的文藝畫報上，恰恰正是當紅的主題。而在這些報刊中，文藝人士對於理想中的現代女性塑

¹⁵²同上註。

¹⁵³章克標：《章克標文集》(上海：上海社會科學院出版社，2003)，頁 120。

¹⁵⁴張競生：《美的人生觀》，今收入《張競生文集》(廣州：廣州出版社，1998)，頁 39。

形，必定是以異國化，尤其是西化作為標準。當時上海普遍以歐洲所時興的潮流為尚，如小報上常言：「世界文明，上海人的趨同，最時髦的，都道是歐化、歐化。」¹⁵⁵而當時歐洲的流行時尚之最，便是所謂的巴黎情調。

這些文藝畫報可以當時邵洵美的時代圖書公司廣告中所強調的五大刊物--「時代電影、時代畫報、時代漫畫、萬象、論語」中的前四種作為代表；這類畫報刊物繼承了海派畫報的傳統：融時事、新奇、流行、文學於一爐，還講究插圖。¹⁵⁶以《萬象》第一期為例，在這本裝訂十分顯眼的時尚文藝雜誌上不但刊有施蛰存的隨筆、穆時英的〈駱駝、尼采主義者與女人〉，並搭配葉淺予的女體插圖及旗袍花色廣告(圖 34)，它不只是一本文藝雜誌，還帶有十分時髦的味道。而在《時代漫畫》上則除了不時刊出各式漫畫以外、也會刊登短小的都會風景隨筆。在三十年代這一批文藝時尚的畫報當中，做為一本以呈現現代感生活風格與時尚為主軸，延攬穆時英、黑嬰、施蛰存為之撰稿，目標讀者鎖定都會女性的《婦人畫報》，¹⁵⁷更是一推出便受到矚目。

在這些畫報當中最值得注意的便是他們如何呈現心目中的「現代女性」形象。而通過考察這幾本刊物，我們可以發現，其中所呈現的現代女性形象所共通的特點，第一就是異國化、第二便是時髦。以異國化來說，這些刊物當中特別強調的是身材面貌等外在條件的異國化—也就是歐美化。比如《婦人畫報》上登出的〈女性美的科學分析〉一文中，作者除了將標準女性應有的胸臀比例尺寸化，還舉出「具有標準美的美國 Kelleman 女士」的黃金比例 113 為例，說明「所以從前中國每想起美的女人時而連想到 3 吋，現在我們不能不想到 113」¹⁵⁸。如同《藝術界周刊》中的報導，作者也將西方人體的比例當成是美的標準加以提倡。

至於為什麼要特別強調身材比例的歐美化呢？在《婦人畫報》中一篇題為〈女子體育與國家之關係〉的文章，更引瑞典女性教育家愛倫凱的話說：「母性與國

¹⁵⁵ 盧公：〈大上海〉，《上海報》，1930年4月2日。

¹⁵⁶ 畫報是上海灘風行已久的刊物。除了上述的老字號金招牌的《良友畫報》、《時代畫報》，陸續還有《大眾畫報》、《中華畫報》等。這些刊物都有夾敘夾議、有圖有文的綜合性刊物的特色。畫報的銷量也一直相當有水準。《萬象》因為裝飾版面設計等都相當昂貴，內容也較為前衛，因此發行幾期便不得不停刊。

¹⁵⁷ 《婦人畫報》作為一份與其它時事綜合畫報性質有別的雜誌，它的特殊性還表現在編者立志把它定位成時尚畫報的決心，而在文中他也不忘提示這點，「在日下中國，關於女子的雜誌上尚未充份發展的時代，對於一部智識階級的女子，尤其是對於呼吸於歐美化的都市空氣中的女子，外國雜誌有著絕對的魅力。對於她們這種悅讀外國雜誌的習慣，雖然尚未成為流行之一角，然確已成為日常生活上難以分離的行程之一部了。」《婦人畫報》第17期(1934.04)「Vanity Fair」欄。

¹⁵⁸ 《婦人畫報》第24期(1934.12)，頁6-7。

家種族有極密切的關係，母性健全則國家盛，種族強。」¹⁵⁹並且指出國民之母若不強健，怎會有強大的國家這樣的結論；文中又舉歐美國家的女性能騎能駕、會游泳可跳舞來鼓舞中國女性效法。總之，其立意無非是要使中國的國民追上西方的素質，除男性外，女性也馬虎不得。而孫福熙在〈什麼女性美〉一文當中，也提到一本法國 Gaboriau 醫士夫人所做的《婦女的三個時代》一書(季志仁所譯，中文書名為《女性美》)。¹⁶⁰在介紹中，孫福熙特別提出「無論哪一個民族之愛女性美，都是為這最重要最高貴的目的所指使是相同的」，那就是「女子個人之健康與種族之保存之故」。也就是說，他們認為女性的身材若能如歐美人士那樣健美，國族必能昌盛。¹⁶¹因此，在這類畫報當中最有意思的照片，除了名媛女星的海報以外，便是佔據相當多篇幅的女子作體操照片，且不論中外不分古今，女子在運動場上大展英姿的照片總是躍登頭版。以《婦人畫報》為例，在「世界見聞」一欄裡，便曾特別介紹了「美國最美的女子」--美國女子游泳比賽的冠軍，以及其他的體壇女性名人；¹⁶²另外，雜誌上幾乎每隔幾期便會刊登全運會女子部的照片¹⁶³或女子著泳衣的照片。雜誌內不少文章都特別喜歡介紹「玉腿健身法」¹⁶⁴、「動的韻律」女子體操示範等，¹⁶⁵圖文並茂，圖比文大(圖 23)。《時代畫報》對於女子體態健美的關注也相當多，《時代畫報》第八卷第九期(1935.10)中刊出的「六屆全運捷報」專題便是一個很好的例子，專題中附有邵洵美的〈女子運動與男子運動〉一文，也特別談到國民身體健美與國家興盛之間的關係。¹⁶⁶

除了身體的異國化，現代女性面目的異國化也是他們所關心的。而其中最值得深思的是《婦人畫報》的「中國女性美禮讚」專題。專題中打頭陣的是〈外人目中之中國女性美〉一文。¹⁶⁷文中作者以法國著名的耽弟作家德哥派拉(Maurice Dekobra)在中日兩國遊歷時對中國女性的觀察當作是主要內容，引用他的觀點來評論中國標準女性應該具備何種特色。比如說中國美人應該都要「具有一對杏仁形的斜眼」、「一對淡紅色的貝殼型耳朵」、因為只有擁有一對斜眼的中國女人，

¹⁵⁹ 《婦人畫報》第 33 期(1935.10)，頁 18-19。

¹⁶⁰ 季志仁：《女性美》，(上海：北新書局)。其它當時出版與女體美相關的作品還有石籟鳴：《人體表情美》(上海：良友圖書公司，1931)、俞寄帆：《人體美之研究》(上海：申報月刊社，1933)等等。

¹⁶¹ 孫福熙：〈什麼是女性美〉，《現代婦女評論集》(上海：世界書局，1930)，頁 5。

¹⁶² 《婦人畫報》第 8 期(1933.07)，頁 3。

¹⁶³ 《婦人畫報》第 18 期(1934.05)，頁 1-3。

¹⁶⁴ 《婦人畫報》第 8 期(1933.07)，頁 8。

¹⁶⁵ 《婦人畫報》第 43 期(1936.11)，頁 17。

¹⁶⁶ 《時代畫報》第 8 卷第 9 期(1935.10)，頁 298。

¹⁶⁷ 《婦人畫報》第 17 期(1934.04)，頁 10-12。

才最神秘、「最有被追求的價值」，而突出的胸部不但是女性健康的標準，更是女性美的要素。因此，雜誌編輯也呼籲中國女人應該效法西方女性不再束胸。

當時，這種從外人的眼光出發來討論女性如何才叫美的文章不少。《婦人畫報》的〈法國女人的魅力〉一文中，作者乾脆教中國女人向法國女性學習如何化妝、如何走路，做一個有魅力，又優雅溫柔的女性，好讓男人逃不出她的情網；¹⁶⁸在〈大學的甜姐兒〉大幅女學生燦爛笑容的照片旁(圖 24)，則有小段文字說明：「不像我國的女大學生般搭著很大的架子，美國女生是明朗大方而頑皮的」，跟談法國女子那篇文章一樣，文章最後還是要強調「可是一旦結婚了，她們管理家庭頗有條理，燒菜洗地板都能親自擔任，而她們又多能忍苦耐勞呢。」另外，在〈現代表情美造型〉(圖 32)裡，劉訥鷗也提到他十分樂意見到上海女性「從迫近版的電映的女面上學得，甚伶俐地改造了自己的不得天惠之面為有情緒美的面也」。¹⁶⁹好萊塢女星的玲瓏身段和嫵媚表情當時不時被編者刊登在雜誌上(圖 30)，張若谷的〈巴黎新星〉一文也將法國當紅的電影明星婀娜蓓拉與胡蝶相提並論。¹⁷⁰中國女性也被鼓勵以西方美人的摩登表情和姿態，拍下照片，再寄給刊物刊登，在頁中與西方明星並列。在邵洵美的《時代畫報》中便有不少類似的圖片。透過西方人之眼定義何為中國美女，再從模仿和被注視當中重新定義自身，並在拍照當中實踐，中國的女性讀者，於是也在這觀看，和意識到自己的被觀看當中，逐漸凝聚出了自我想像，成為一個建立出自身視覺性的被注視者，¹⁷¹這些圖片也可以看作是她們在面對西方摩登的效法和中國的本質化自身的欲望當中，折衝出來一個新身份。¹⁷²

在上述所提及的法國作家德哥派拉以獵奇眼光凝視並指導上海女性如何美麗的文字裡；值得注意的是，法國作家充滿異國情調的注視，卻進一步成為促使上海文人自我定義的媒介，更驅策了上海文人意欲確立自我本質性的目標。因此，在談完〈外人目中之中國女性美〉後，《婦人畫報》的編輯郭建英要求中國美人於上海市街上。最後，郭建英在遠離租界的一條「素樸而簡陋的街道」上找

¹⁶⁸ 《婦人畫報》第 33 期(1935.10)，頁 5。

¹⁶⁹ 劉訥鷗：〈現代表情美造型〉，《婦人畫報》第 18 期(1934.05)，頁 16。

¹⁷⁰ 《婦人畫報》第 27 期(1935.04)，頁 12。

¹⁷¹ 請見周蕾的論述。她認為在討論民族誌的起源是，不可否認地應該討論被注視性所起作用，意即在主體起源透過視覺角度交流時，曾經用來定義被民族誌化的客體，在自我呈述時也通過了被注視性的角度進行了交流。Chou Rey, *Primitive passions : visibility, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema* (New York : Columbia University Press, 1995.)

¹⁷² 酒井直樹的論述。請見酒井直樹：〈主體與/或「主体」及文化差異之銘刻〉，收於《文化的視覺系統》(台北：麥田出版，2006)，頁 179-227。

著了個賣蘭花的姑娘(圖 25)，她不加修飾的面容有如一個古畫中的美女，樸素單純，那便是他心中的中國女性美；但在旁頁上另一署名為胡考的作家，卻認為一位頭髮焦黃、膚色較黑的女性，帶點最時興的黑美人風格的女性才配稱為新時代的中國美女(圖 26)。¹⁷³

而除了身材跟面貌要異國化、作派要現代化以外，這群作家理想中的現代女性，還有一個要素，那就是裝束要時髦，跟得上時代的潮流。在《時代畫報》中一篇題名為〈異國情調〉的照片旁邊(圖 27)，便搭配有這樣的解說文字：「人人都說中國女性因體格問題不宜穿洋裝，不過摩登女性卻不比以往的閨閣小姐了，身體每一部都已解放出來，證之徐祭鶯小姐，可知不弱西洋女性」。¹⁷⁴《時代畫報》上每一期都有的「時代女性」、「時代的婦女」專欄，便都是這類型的上海女性穿著流行時裝的自拍照(圖 28)。穿上這些時髦服飾的中國女性，有著健美的身材跟時尚的品味，帶著「伶俐的面容」，成為現代的象徵。

《婦人畫報》上郭建英的插畫，更可以展現出他對於理想中現代女性的看法。郭建英的畫，時常變化各類好萊塢以至於時尚圖片的圖像特徵，挪用到自己的圖像創作之中，他理想中的中國現代女性便如同他的畫，中西合璧。比如郭建英所繪的〈求於上海的市街上〉插圖以及《婦人畫報》第十六期、《婦人畫報》第十八期的封面(圖 29)，兩圖上的女子最引人注意的共同點便是兩道美眉，極細又纖長，與《婦人畫報》中刊登的〈好萊塢明星的駐顏術〉裡的女星眉毛如出一轍；細細的鳳眼卻帶有中國女性的面目特徵。郭建英在挪用圖象的過程中，同時也擔任著提供認知資訊、或者再次翻譯說明的角色，將各種圖文材料改造，重新安排在自己的畫報當中。¹⁷⁵

在〈現代女性的模型〉¹⁷⁶一圖中(圖 31)，作者郭建英更中法文夾雜，以四句在括號內加上翻譯的句子，來說明什麼是現代女性。這四句外文各有來歷。

「Nonsensical」，正與他在《婦人畫報》彩色版新增的專欄「Nonsense a la carte」裡提倡的「Nonsense」，代表荒謬與無意義，與「conte」(掌篇小說)一樣，是對法國報刊上常見文類的移植。¹⁷⁷而上半身的 Grotesque (怪異) 和下身的 Erotique

¹⁷³ 《婦人畫報》第 17 期(1934.04)，頁 65-69、75-78。

¹⁷⁴ 《時代畫報》第 2 卷第 8 期(1932.07)，頁 25。

¹⁷⁵ 比如第十六期(1934.03)的封面女性造型與〈眉之美學〉，《婦人畫報》第 23 期(1934.11)，頁 2 的比較。

¹⁷⁶ 郭建英的插畫現今多收入郭建英繪、陳子善編：《摩登上海—30年代洋場百景》，(廣西：廣西師範大學出版社，2001年)。

¹⁷⁷ 掌篇小說文類從法國到日本、上海的移植經過，請見彭小妍：〈浪蕩子美學與越界——新感覺派

(肉感)，正巧也是施鰲存所認為他所最推崇的美學風格。「It」，¹⁷⁸則是熱女郎，是好萊塢女星克拉拉寶於一九二七年主演的電影名稱，在這部電影當中，女主角頗具異國風情，一身當年西方最流行的「飛波姐兒」裝扮。¹⁷⁹通過對西方正流行的詞語的挪用，郭建英成功地從各種西方流行圖像當中，拼貼和複製了他想像中的上海現代女性。與郭建英在其他漫畫中所呈現出來的「現代女性」大同小異，幾無例外，她必定身材曼妙，穿著入時。

一個理想的現代女性除了要在表情和身體儀態上模仿西方美女，要膽大自由；還要跟得上西方的時尚潮流。於是《婦人畫報》當中也有不少鼓吹西方(主要打著好萊塢、巴黎的旗幟)時尚流行的服裝、配件與化粧品的篇幅。¹⁸⁰Jay-Thorpe的粉，Guerlain的口紅的廣告，放在好萊塢美女的上方，營造出光鮮的感覺，當然有促銷功用；另外，在〈Neo-Sensualism 的修飾論〉中，作者也特別推廣眼妝和唇妝的功效，並以英國名女人 Lady Castleross 的妝扮為例，旁邊搭配仿作的畫一張。¹⁸¹在想要在夏日跟上流行，成為男人的夢想一文中，好萊塢明星費雷青春可愛的裝扮便搭配在文旁，提示著翻閱畫報的女性別忘了今年夏天該這樣裝扮。在時裝展覽的專欄裡，更直接將西方明星或模特兒穿著禮服的照片刊出，再在旁邊搭配插畫，畫中人看起來是個中國女子，正模仿旁邊西方美人的動作神情，穿著一襲結合中西風味特色的夜禮服向讀者微笑(圖 35)。邵洵美主編的《時代畫報》也曾刊出不少類似的圖文。比如中國女性已經媲美西方女性穿上洋裝以展現其摩登現代、或是請效法巴黎女性梳出最時尚的捲髮等等；¹⁸²在〈時代男性所要求的女性〉一文中，作者更以舊金山選美的標準來討論中國女性該有怎樣的容貌，該如何裝束。¹⁸³《萬象》中也曾經刊出一些相當新奇的圖文。這本雜誌是時代圖書公司為了將「現代整個尖端文明的姿態」呈現給讀者、由劉炳鷗、穆時英編輯，不惜血本而出版的。但對他們來說，女明星及其所代表的摩登文化及時裝，顯然

作品中的性別、語言與漫遊》，《中國文哲研究集刊》第二十八期(2005.09.)，頁 121-148。本文在下一章當中將進一步討論。

¹⁷⁸在接受李歐梵訪談裡，施鰲存曾經特別提出「三克」：exotic、erotic 和 grotesque，做為當時以他為主的文人圈的共同美學品味，見李歐梵：〈漫談現代中國文學中的頹廢〉，《現代性的追求》(北京：新華，2000)，頁 152。

¹⁷⁹周慧玲：〈投射好萊塢、想像熱女郎〉，《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治，1910~1945》(台北：麥田，2004)，頁 118。

¹⁸⁰比如〈1934 流行錄〉，《婦人畫報》第 18 期(1934.05)提中的「巴里是全世界流行之中的地」，頁 25。《婦人畫報》第 19 期(1934.06)中以法文顯示的「Beauté et Fashion」、「vouge en vouge」專欄。

¹⁸¹《婦人畫報》第 38 期(1936.06)，頁 4。

¹⁸²《時代畫報》第 3 卷第 2 期(1932.09.)，頁 6-7。

¹⁸³《時代畫報》第 2 卷第 6 期(1931.04.)，頁 23。

是尖端文明的一個很重要的部份，也是現代上海女性應該追逐的流行。¹⁸⁴因此在雜誌裡，諸如〈照耀好萊塢天空的四個明星〉、〈藍青白花圖案之新裝〉等，都同時出現在《萬象》第一期的內容當中(圖 34)。

通過這些畫報圖文並陳的編排和說明，我們已經可以看出當時在上海都會文藝雜誌編輯，他們想像現代女性的軌跡。《婦人畫報》的編輯者與插畫家，如郭建英、黑嬰等人，都是上海特殊的租界都會語境所培植出來的作家，跟傅彥長、張若谷這批也曾在良友旗下編輯過《藝術界》的文人一樣，同是創辦《時代畫報》的邵洵美的好友。他們或是留洋歸國的學人，或在銀行或時裝公司任職，具有共同的文藝審美習尚及社會地位。這些男性主編從西方都會中流行的時尚雜誌(尤其是美國的 *Vanity Fair*；或許還有像法國的 *Le petit écho de la mode*)¹⁸⁵所挪移而來的摩登女性的裝束打扮，反映出了他們期望以「美」教育上海女性的企圖。他們所希冀於上海女性，不只是期盼她們成爲能穿夜禮服，或能梳時髦捲髮的女子而已；透過時裝與打扮，這些雜誌編輯希望在上海都會街道上看見的，或許更是如西方時尚雜誌畫片裡一般那樣高雅光潔的未來新世界。

然而，這一點對照他們念茲在茲的「花廳夫人」想像卻顯得無比諷刺，一個長袖善舞、能言善道的法國文化沙龍女主人，之所以能聚集文人、推動文藝，除了社會地位及經濟因素以外，她們通常也都才華橫溢、見聞廣博，並非只是懂得擺出伶俐表情及選購夜裝的女子而已。從這點出發再回過頭來看鄭毓秀應法國雜誌之邀而寫的〈鄭毓秀論中國女人〉一文，便更堪玩味。此文透過一位曾旅居法國的女性眼光重新討論她對中國女性的認識，由張若谷譯成中文，刊登在《時代畫報》上。¹⁸⁶這一篇由中國女性向法國群眾解釋中國女性生活的文字，坦露中國女人在傳統社會當中的卑微的地位，以及除了母親外，無法扮演其他社會角色的現象。鄭毓秀對於這種現象所提出的呼籲，乃是要從教育的普及入手，來提高中國婦女的地位與社會參與。與上述文藝雜誌中一連串的現代女性想像相比，顯得如此大異其趣。

總的來說，在當時國家有難、左翼文藝勢力高張的上海，《婦人畫報》、《時

¹⁸⁴ 《萬象》第 1 卷第 1 期(1934.05)。

¹⁸⁵ 施蟄存曾回憶到當時文人喜愛的美國雜誌首先提到《浮華世界》(*Vanity Fair*)；郭建英漫畫〈春之姿態美〉中的摩登女子也手持高爾夫球桿與 *Vanity Fair* 雜誌。*Le petit écho de la mode* 是法國自 1880 年開始的一本婦女雜誌，咸被認爲在時尚及婦女雜誌兩方面都帶來了很重大的影響，雜誌上頭除刊有最新時裝訊息以外，也刊載描寫兩性的法國短篇小說(*conte*)，是在當時家庭婦女間最受歡迎的雜誌之一。

¹⁸⁶ 鄭毓秀：〈論中國女人〉，《時代畫報》第 2 卷第 1 期(1930.11)，頁 27。

代畫報》等文藝畫報的編輯群體以及小說作家，身處在救民族於危亡的氣氛中，不約而同地要站在救國家於危亡的立場心態，從生活的現代化，來想像國族文化的再興，而他們主筆的畫報上的「西方美人」，便是其中一個異國化(現代化)自我以追求國族新生的例子。具體來說，他們對現代女性的想像傾向於全面的西方化，不論是身材或面貌；此外，還期望時代女性能跟上新潮，樣態摩登，出入各種公共娛樂空間，具備成為新一代國民之母的健美與時髦。

藉著對三十年代上海都會文藝人士心目中花廳夫人想像的再考察，我們可以發現，即使是面對著國家有難的時代語境，中國現代文壇中在文學寫實救國以外，總還存在著其它文學潮流，只不過當他們面對著時代焦慮，仍然免不了要有相應的回應，上海三十年代這群嚮往巴黎的都會文藝人士文藝意見中的矛盾及多樣，便是最好的例子。從以上的討論中，我們還可以發現這些文人的巴黎情調文化論述看似唯美與不食人間煙火，事實上其中卻含有移植歐美都會文化以促進國家富強的意涵，其唯美摩登的都會情調與對國族文化現況的關懷，實際上是來回交錯的；他們的文學作品、文藝論述也在不同的層面上，對新中國進行了各種想像，從某種程度上回應了中國現代文學關懷時代的呼聲。

第四章論文附圖

圖 1



《幻洲》封面

圖 2



《幻洲》封面內頁

圖 3



比亞茲萊所繪的《莎樂美》插圖

圖 4



葉靈鳳作「醇酒與婦人」

圖 5



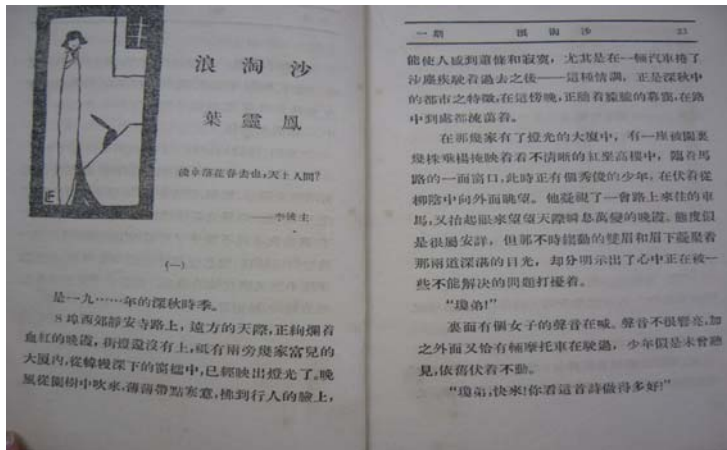
比亚兹莱所繪的《莎樂美》插圖

圖 6



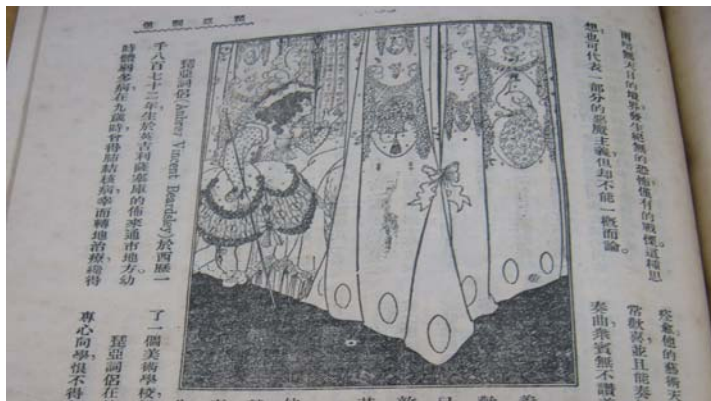
王爾德(O. Wilder)的 Dandy 裝扮

圖 7



葉靈鳳，〈浪淘沙〉，《幻洲》(1926.10)

圖 8



《藝術界》第一期〈琵亞詞侶〉

圖 9



盧世候作，「朋友的死」，《獅吼》插圖(1929)

圖 10



圖 11



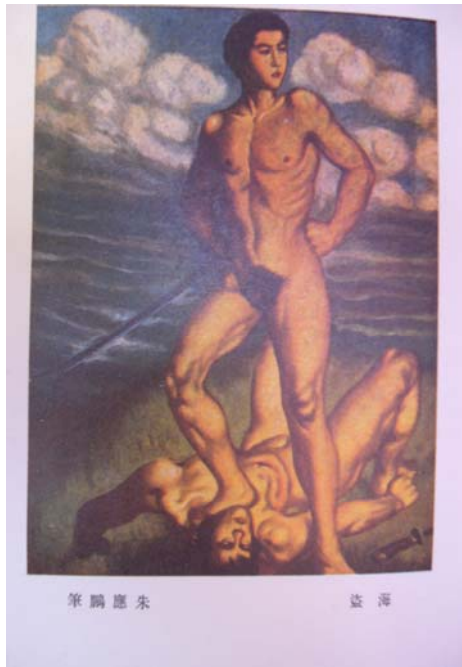
朱應鵬，「素女青娥」，《藝術三家言》

圖 12



朱應鵬，「螢惑」，《藝術三家言》

圖 13



朱應鵬，「海盜」，《藝術三家言》

圖 14



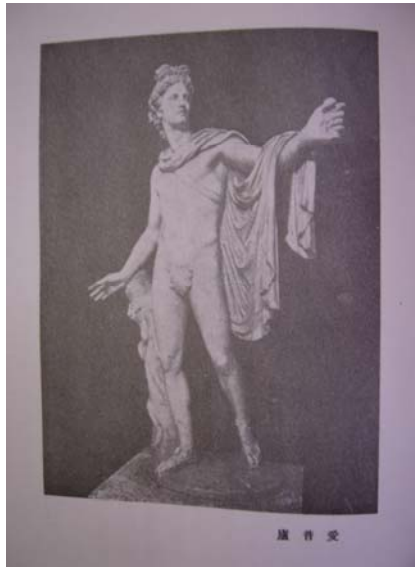
朱應鵬，「女盜」，《藝術三家言》

圖 15



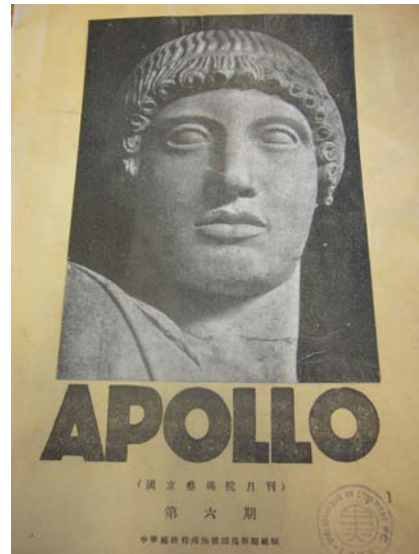
〈時事新報青光副刊彌羅專欄〉
發刊宣言及刊頭的維納斯女神插圖

圖 16



《藝術三家言》插圖

圖 17



《亞波羅》封面

圖 18



《前鋒月刊》插圖：朱應鵬，「后羿射日」

圖 19



《前鋒月刊》封面

圖 20



法國自由女神 Marianne

圖 21



比亞茲萊所繪的莎樂美

圖 22



張競生《美的人生觀》現代女性的時尚裝扮插圖。

圖 23



「玉腿健身法」，《婦人畫報》

圖 24



「美國大學甜姐兒」，《婦人畫報》

圖 25



「中國美人」，《婦人畫報》

圖 26



「中國女性的拙稚美」，《婦人畫報》

圖 27



「異國情調」，《時代畫報》

圖 28



《時代畫報》服裝展示

圖 29



《婦人畫報》封面

圖 30



好萊塢明星圖，《婦人畫報》

圖 31



郭建英，「現代女性的模型」

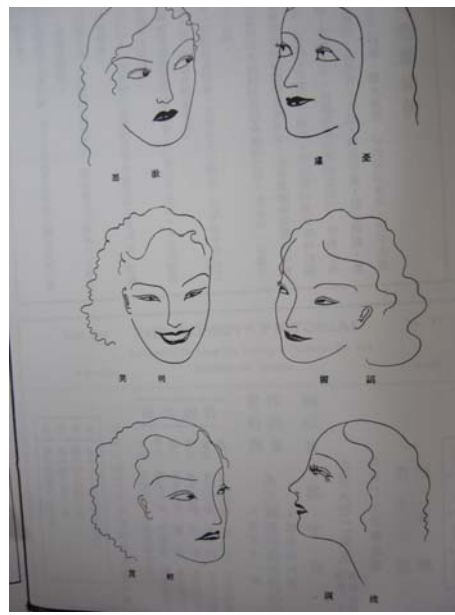
Nonsensical(無內容)的頭腦細胞.....頭部短髮外放射著 It 的字樣
Grotesque(怪異奪目)的上身.....只穿一件胸罩的纖美身軀
Erotique(肉感)的下身.....只著一件四角超短襯褲，露出整雙美腿。
原動力是金錢與 Hormone(生殖原素).....後方由老男人用機械輸送，生殖元素則
用小人偶代表。
It(熱)是她的生活武器。.....熱女郎 (IT) 一詞乃出自好萊塢。

圖 32



「現代表情美造型」，《婦人畫報》

圖 33



「女子的各種表情」，《婦人畫報》

圖 34



《萬象》新型服裝展示

圖 35



《婦人畫報》時裝展覽