

民初海上「百美圖」時尚敘事與 性別文化的塑形嬗變*

呂文翠**

摘要

本文主要闡發民國初年上海文藝圈多種「百美圖」書籍，揭示畫家試圖挑戰以褒讚為名行拘限之實的百美／百媚繪畫傳統，在瞭解和同情的基礎上所體現民初女性群像與性別文化的相互定義與辯證關係。特別關注作為男性代言者的創作主體如何參與並形塑性別意識的複雜過程，該類圖籍反映民國初年社會文化思維曾一度踟躕不前卻艱難行進的足跡，更彌足珍貴地記錄近代中國性別文化的萌芽與衍化歷程遭遇的困境，及相應而生的種種創新求變的嘗試方案。

論述的主要內容固然先是拈出民初「百美圖」敘事的基本面相與特徵，最終歸結於對新女性身份與性別意識猶然參差的駁雜意涵。但在方法上側重民國百美圖與晚清上海標誌百媚／百美圖畫與文學的脈絡梳理，並觀照同時代語境中的舊派小說文本。最後借助四〇年代海上文藝代表人物張愛玲的圖文作品及犀利的文化批評視野，反思百美圖敘事傳統與社會思潮、文化時尚互動對話的近代演化，盼能清晰揭示民國初年海上都市中性別文化的衍變歷程。

關鍵詞：百美圖、性別文化、民國舊派小說、女學生

* 本文係科技部專題研究計劃「才子、筆政、通人：論晚清民初『海上』知識社群的思想特徵與文化實踐」（計劃編號：NSC102-2410-H-008-009-MY2）與「亞際文化傳譯的近代模式：晚清上海、香港、東京三城知識菁英建構的海上文化迴廊」（計劃編號：NSC104-2410-H-008-062）之部分研究成果。另，特別感激兩位匿名審查委員惠賜寶貴意見及熱心提供相關文獻與具體建議，增益本文論述之完整性。並衷心感謝顏健富教授與學報工作人員的細心協助，謹此一併致謝。

** 國立中央大學中國文學系副教授。

一、前言

晚清洋場才子王韜（1828-1897）、蔡爾康（1855?-1921）、鄒弢（1850-1930）推動「百美圖」文化一脈從「女史」轉渡為「豔史」，吳友如（1841?-1894）因《點石齋畫報》聲名鵲起，更自立門戶創辦《飛影閣畫報》，繪出代表海上「品花百豔」圖像文化與都市時尚的融匯。¹ 四十年後進入民國，一批畫家參與促成當代女性視界與論述的形成，於報刊又呈現出「新」形態的百美圖像，² 他們立足當下語境，在想像中建構當代女性形象並促成性別文化的遞移轉化，海上百媚／百美圖畫流脈由是於民初嬗變。

縷述民初與晚清的聯繫與區別，在比較的基礎上開展論述是本章的主要方法。討論對象為最具代表性的三位百美圖畫家：1913 年沈泊塵（1889-1920）³ 連載於上海《大共和星期畫報》副張上繪圖集

¹ 晚清文化界以「海上」指稱上海，本文試圖呈現更複雜深邃之內涵，不只標示區域地名或行政劃分。對外，是通往異域、異族文化乃至器物文明之「門戶」；對內，則呈現其地域邊緣之模糊性，既可吸納周邊（特別是江南地區）之官紳仕商，遍及中下階層布衣平民，呈巨大之融涵包容力。晚清百美圖相關論述見呂文翠，〈點石飛影·海上寫真：晚清民初「百美圖」敘事的文化轉渡〉，《中國學術年刊》第 37 期（2015 年 3 月），頁 39-71。有關吳友如論述參見陳平原，《圖像晚清：〈點石齋畫報〉之外》（香港：中和出版有限公司，2015 年），頁 11-33。

² 民國前畫報上亦有號稱《新百美圖》者，1909 年上海《時事報圖畫旬報》（上海圖書館藏）就陸續刊載。至 1919 年有《群報畫報》（上海圖書館藏），亦有斗南所繪《新新百美圖》，名稱效沈泊塵，內容畫法卻都陳舊。再如浙江杭州《之江畫報》（1913-1914）有「雙百美圖」，畫面上有雙仕女，還有「新雙百美圖」、「最新雙百美圖」，由楊士猷（嗣樵）等畫。可與民初海上「百美圖」畫家的創作意識作為對照。

³ 沈泊塵，近代漫畫家。幼多病失學，自學文化知識和繪畫。1909 年到上海綢布莊當店員，不久從潘雅聲（1852-1921）學中國畫，擅畫寫意和工筆人物、仕女，頗有影響。民初在上海《大共和日報》、《民權畫報》、《申報》、《神州畫報》、《新申報》、《時事新報》等報刊上發表政治和社會生活漫畫千幅以上。沈泊塵創辦了中國第一本漫畫專刊——《上海潑克》，punch 意「詼諧善謔」，又名《泊塵滑稽畫報》，作品多出沈泊塵之手。

結成冊的《新新百美圖》⁴、1916年丁悚（1891-1969）⁵所繪《上海時裝百美圖》⁶（含其於《神州畫報》繪圖與後人據民初報刊所載圖畫集結而成的《民國風情百美圖》⁷）、1920至1922年但杜宇（1897-1972）⁸於上海出版的《最新時裝杜宇百美圖（正集、續集）》⁹等書所呈現、演繹出晚清民國新舊過渡時代中的女性群像及當世性

⁴ 該書原由上海國學書室石印出版，大共和日報總經銷，印量達數萬冊，不久又出版了《新新百美圖外集》與《續新新百美圖》二書。本文主要參考1913年張丹斧（1868-1937）主編《大共和星期畫報》上所連載沈泊塵「新百美圖」系列圖像（及1919年刊行《新新百美圖補遺》），以吳浩然所收上三書，編成《老上海女子風情畫：沈泊塵《新新百美圖》》（濟南：齊魯書社，2010年）為輔，作為主要討論對象。

⁵ 丁悚，字慕琴，嘉善人。年少在上海當鋪學徒時業餘師承周湘（1871-1933）學畫。歷任學校教員，刊物編輯，為上海美專等校教授，並為上海《申報》、《新聞報》等重要報刊作插圖。1912年在《申報》、《神州畫報》發表漫畫。1925年後，為《上海漫畫》、《三日畫刊》等作漫畫，亦常在《禮拜六》等刊物上發表作品，逐漸成為上海漫畫界和月份牌畫界的中心人物。一九三〇年代從事電影美術設計至五〇年代。

⁶ 名人精繪，《上海時裝百美圖詠（上、下冊）》（上海：天南書局石印本，1916年）。該書藏於上海圖書館。

⁷ 丁悚，《民國風情百美圖》（北京：中國文聯出版社，2004年）。

⁸ 但杜宇，生於南昌。早年喪父，家道中落。在上海美術專科學校畢業後，以畫仕女月份牌和替報刊雜誌畫封面、插圖為生，出版《百美圖》畫集，風行一時。1920年與朱瘦菊（1892-1966）創辦上海影戲公司，自編、自導、自攝影片。處女作《海誓》是中國最早的故事片之一，後與該片女主角殷明珠（1904-1989）結縭，共同締造電影事業高峰。1937年八一三事變後赴香港，1954年退出影壇，主要為《星島日報》創作諷刺漫畫。

⁹ 據筆者考察，冠以《杜宇百美圖（共二冊）》之名的書籍有二種版本，第一種為1920年7月再版，題詞在畫框外側，名為《杜宇百美圖》（藏於上海圖書館），上冊有周劍雲、顧鋤非、沈淑英作序，由上海新民圖書館發行；第二種為1922年初版，1924年四版，標題加上「時裝」，封面題名則為《最新時裝杜宇百美圖正集（二冊）》，題詞位於畫框之上，周劍雲作序（藏於美國哈佛大學燕京圖書館），由上海新民圖書館兄弟公司發行。上述兩種版本皆為但杜宇繪圖，姚民哀（1893-1938）題詞。冠以《杜宇百美圖續集（共二冊）》之名的書籍亦有兩種版本，第一種為1922年出版，題詞在畫框外側，名為《杜宇百美圖續集》（藏於上海圖書館），無序，由上海新民圖書館發行；第二種版本為1923年初版，1924年三版，上冊卷首有顧鋤非、沈淑英序文，由上海新民圖書館兄弟公司發行。上述兩種版本皆為但杜宇繪圖，許指嚴（1875-1923）題詞。另筆者注意到1924年新民圖書館兄弟公司發行了《最新時裝杜宇百美圖正集》、《最新時裝杜宇百美圖續集》二書，均為1920-1922年出版

別文化的衍變軌跡。

考察橫向與縱深的文化語境，本文欲將上述三家所繪「百美圖」予以脈絡化（contextualization），論證過程特別關注男性畫家進行創作的過程中以何種「性別觀看」視角面對藝術客體（現實中的女性與筆下的美人圖）？並從圖與文（題畫詩）之間或和諧或扞格，亦彼此質詰對話的複雜關係，剖析創作主體「性別位置」的騰挪遊移，以具體勾勒民初百美圖掩映了社會主流意識形態與新興思維觀念之間不無張力的「乍暖還寒」特徵——新百美圖範疇與新舊文化／文學語境的溝通詰問，圖像敘事透露新女性身份與「性別意識」猶然參差的駁雜意涵——在挑戰成規或突破囚籠的當下，又與傳統觀念藕斷絲連的眷戀姿態。

為凸顯此類書籍在近代文化史上所佔據的地位，將往前追溯晚清上海的百美圖敘事脈絡，與同一時段「舊派」小說¹⁰的對話關係，並往後延伸至一九四〇年代海派文學代表人物張愛玲（1920-1995）的文化省思，以完整梳理此視覺文化與圖像敘事的流變軌跡，並具體展示民初時期性別文化轉型的有機歷程。

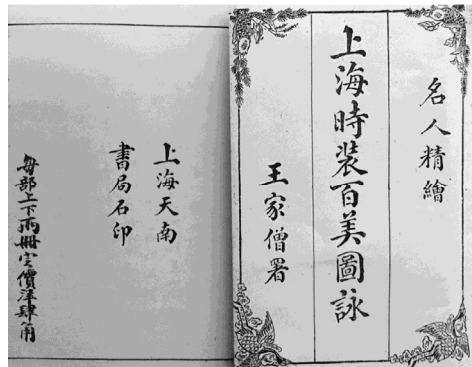
的《杜宇百美圖正續集》重印刊行，此書受到上海讀者之歡迎，可見一斑。

¹⁰ 魏紹昌編，《鴛鴦蝴蝶派研究資料（史料部分）》〈敘例〉中提及范煙橋、鄭逸梅的看法，他們認為，相對於「新文學」，用「民國舊派小說較為恰當」。范煙橋1961年據其舊作《中國小說史》（1927）「最近之十五年」擴充成《民國舊派小說史略》，指出哀情小說固為此派之正宗，社會小說也是相當繁茂的一支，都給與讀者相當大的影響。此書之「尾聲」論及張愛玲的《傳奇》堪稱為舊派小說在上海敵偽時期中之佼佼，可說明本文將民初「百美圖」敘事與張氏小說參照閱讀之理由。見魏紹昌編，《鴛鴦蝴蝶派研究資料》（上海：上海文藝出版社，1962年），頁167-170、269-271。范伯群教授則因鴛鴦蝴蝶派作家的作品多數刊登在《禮拜六》雜誌上，因而統稱民初上海通俗文學為「鴛鴦蝴蝶——《禮拜六》派」，見范伯群編選，《鴛鴦蝴蝶——〈禮拜六〉派作品選（修訂版）》，（北京：人民文學出版社，2009年）。有關民國「舊派」小說與上海的關係可參見胡曉真，《新理想、舊體制與不可思議之社會：清末民初上海「傳統派」文人與閩秀作家的轉型現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2010年），頁120-124。

沈泊塵《新新百美圖》廣告¹¹



丁悚《上海時裝百美圖詠》扉頁



《最新時裝杜宇百美圖正續集》書影



二、西洋鏡蠡測分明

西洋鏡這個「向上／向遠看」的符號貫穿晚清、民國繪畫，自晚清始，視角已然生變：從向上的天文科學觀測轉而為平遠觀景的日用。民初的西洋鏡暗示現代女性的方向與追求，與前此的仕女圖像的風範大相逕庭，展現了女人與科學、舶來品之間的對話。西洋鏡與西洋景相關於女人的視覺圖像，讓我們借助科學與性別平權的鏡頭，遠

¹¹ 見《大共和星期畫報》，1913年第19期，頁17。

遠地窺見東方地平線上的現代女性景觀與性別意識的發展軌跡。

晚清上海洋場彰顯的現代器物文明大抵基於舶來品，測遠鏡之類用為格致之學，有所謂：「遠鏡至今日之歐洲而精極矣。用以測月……，測日……，測金星……。此皆古人所未見者也，然非在上海用西人之遠鏡，亦不能知也」；¹² 京師同文館建高臺觀測「金星與日行同道」的新聞，在《點石齋畫報》刊出的圖畫即命名〈占驗天文〉，諸大臣參與其事。¹³ 清末維新思潮中，望遠鏡在拓展新知息息相關的教育及研究方面，扮演不可或缺的角色，也在民初「百美圖」中頻頻露臉，以彰顯女子的活躍行動力，運用非止一處。吳友如所繪晚清滬城每每呈現西洋景，海上人以望遠鏡觀西洋景亦不乏其例，其創辦之《飛影閣畫報》中所收由周慕橋繪圖的〈視遠惟明〉一幅即是典型代表（見下圖）。畫面中用望遠鏡平視的女子與身後兩位美人的形影姿態，分明是長三堂子中的校書¹⁴ 風采。正如張愛玲在〈更衣記〉一文所謂：「交際花與妓女常常有戴平光眼鏡以為美的。舶來品不分皂白地被接我受，可見一斑」。¹⁵

一旦進入民國，畫家不約而同捨名妓身姿，轉以女學生作為掌握科學文明物質現代性的典型示範。畫中呈顯現代社會中人們隨著自身活動變化，而形成前所未有的時間、空間感，透過望遠鏡片，彷彿瞬間擁有千里眼般的神妙能力，大千世界的圖景如在目前，「百美圖」畫家們自然不能錯過讓美人獨領風騷的機會。

〈視遠惟明〉中的清裝美人利用望遠鏡的功能看清肉眼不易了然的遠景／遠人，似乎是享受乘馬車兜風觀光之外，另一得以「登高望

¹² [清]陳其元撰，俞曲園參訂，《庸閒齋筆記》（臺北：廣文書局，1982年），卷9，頁2上。參見陳平原、夏曉虹編著，《圖像晚清：〈點石齋畫報〉》（香港：中和出版有限公司，2015年），頁248。

¹³ 見〈占驗天文〉，《點石齋畫報》，光緒十二年（1886年），壬二。

¹⁴ 晚清高級妓院中的藝妓稱為長三、校書。

¹⁵ 張愛玲，《流言》（臺北：皇冠文化出版有限公司，1991年），頁70。

遠」的樂趣，所在不外「海上小說」¹⁶中屢屢描述的張園安塏第¹⁷一類地方。沈泊塵、丁悚、但杜宇所繪女子們透過望遠鏡觀察的圖像，與吳友如畫風最大的區別在於她們的視線均仰望天空，似欲獨立求索某種天體自然蘊含的未知對象。對顯之下，吳氏筆下女郎的身份屬性讓她的遠視目標逗人揣想，平添幾許曖昧色彩：良家婦女不大有可能在這種場合看西洋鏡，畫中倌人凝睇遠景風物外，不排除以鏡頭窺伺跟蹤某個潛在的生意對象（顧客）。在這個意義上，與李漁所著《十二樓·夏宜樓》小說中男性欲望主體用望遠鏡獵獲理想妻妾的情節設置，脈絡一致而異曲同工。

兩者（吳友如與民國「百美圖」畫家們）最根本的差別可歸因於五四前後風行「賽先生」科學主義的思潮，新時代女性焉能與新觀念相左？她們的形貌身姿恰恰是民初百美圖畫家亟欲捕捉的時尚特徵：沈泊塵、丁悚畫中女子或多或少烙印了科學教育與文明思維的痕跡，她們的背向、微側面龐的構圖基本無異，兩位畫家顯然更推崇知性美。但杜宇畫中的少婦雖也帶有幾分知識少女的嬌俏，七分褲筒露出腳踝的家常打扮有助於凸顯青春的身體線條，畫題供承「不是欲窮千里目，為憐七夕叩雙星」，別有懷抱的女子充滿愛情憧憬地運用科學儀器中求證人類的男女情感，畫面上的美人單手執望遠鏡略顯誇張，與沈、丁畫中女性微微前佻及科學探究意味的背影，內涵已見差異。其腰肢、手足分明做出幾分態勢，微偏的腦袋更有邀寵的意味。也可以說，但杜宇繪圖中觀察天空的背影畫像，風韻天然，是更近女性本色的「媚」，可此中並無晚清妓女居心媚人的生意經，亦非以啟蒙者自任的男性畫家單憑想像描繪出的進步知識女子形象。這一題材

¹⁶ 特別是指一八九〇年代開始於上海報刊中連載的《海上花列傳》、《海上塵天影》、《海上繁華夢》及《海天鴻雪記》等等，敷陳清末上海妓家場景之長篇章回小說。

¹⁷ 1882年無錫商人張鴻祿（1850-1919）買下歐式花園住宅，改稱「張園」，為晚清時期上海最著名的中西合璧公園，地標建築西式洋樓名為「安塏第」。

表現角度的選擇，新穎別致而充滿歧義性，呈現了萌芽期的性別意識之複雜內涵。

出身蘇州的吳友如仍保留傳統年畫的影響，其洋場圖畫瀰漫著世俗人間的趣味，畫面本身也將現實情境中華洋雜處的景觀收納為一幕幕西洋鏡／西洋景。〈視遠惟明〉預設讀者與畫面之間的關係為：男人看／看男人，但數種民初「百美圖」在觀閱者看來則完全背影示人的「不賞臉」，美人「心比天高」，知識活動的空間替代了人際溝通，年輕一代女人於此獲得了一種超越感。她們憑欄而立，卻對「欄杆」無感。

歷來舊詩詞中「登高、憑欄」往往是男性設置的抒懷情境，諸如「怒髮衝冠，憑欄處、瀟瀟雨歇。抬望眼、仰天長嘯，壯懷激烈」¹⁸、「把吳鉤看了，欄杆拍徧，無人會、登臨意」¹⁹等等。岳飛、辛棄疾有此豪放，女詩人李清照只能「淒淒慘慘戚戚」²⁰婉約傾訴哀腸；傳統中國藝文中的女人形象幾乎沒有遙騁遠目的資格，王昭君身處空曠無極的塞北背景中，也僅只以異域冬裝供人觀看。一般女性與護欄之類背景的關係，不外是倚在「美人靠」上，男性主導的世界總是為女人設計了種種以關懷面目出現的保護性限制。民國「百美圖」中的女性則儼然瞭望星空無限，呈現的是一種掙脫舊有窠臼的新文化語境：新女性之美往內轉向，在她們的自我探索上體現出來，隱隱含有跨越傳統性別樊籬的態勢。

關於「百美圖」性別主體的闡釋固然是後見之明，但若再觀察多種此類圖籍中同代人疏解的文字及其指涉意涵，更會發現民初文化性別意識的新舊並陳和多音駁雜性，極端之例更有題畫詩與圖像意境抵

¹⁸ [宋]岳飛，〈滿江紅〉，收入唐圭璋編，《全宋詞（三）》（北京：中華書局，1999年），頁1615。

¹⁹ [宋]辛棄疾，〈水龍吟·登建康賞心亭〉，收入唐圭璋編，《全宋詞（三）》，頁2414。

²⁰ [宋]李清照，〈聲聲慢〉，收入唐圭璋編，《全宋詞（二）》，頁1209。

悖反的現象，彷彿繪圖者和題詩人溝通艱難甚或彼此矛盾。從刊載百美圖的報刊文化生產環境來看，這些畫家與題畫的文人同時是朋友、投稿人與編輯的多重合作關係。媒體主筆與畫家熟稔，為他們刊發畫作的時候，常常自作主張地將自己的解釋作為題畫詩一同發表。沈泊塵、丁悚作品的題畫詩、作品集序言之作者，計有王鈍根（1888-1951）²¹、天虛我生（1879-1940）²²、陳小蝶（1897-1987）²³、張丹斧（1868-1937）²⁴等舊派文人與報刊創辦人，尤其是後者（張丹斧）的詩作，往往與諸畫家之畫作如影隨形。但杜宇百美圖的題詞者亦為姚民哀（1893-1938）²⁵、許指嚴（1875-1923）²⁶等舊派文學名家。題圖者之詩文固有相互吹捧的意味，卻也不乏誤導可能，均有意無意左右了閱眾對圖像的解讀，構成圖文間不盡和諧的敘事張力。

現在看來，這些詩或與畫面相得益彰，亦常與畫家在圖像中意欲

²¹ 王鈍根，江蘇青浦（今屬上海）鎮人。十六歲中秀才，1911年應同鄉席子佩邀任《申報》編輯，後辟《自由談》副刊任主筆。1915年同年辭《申報》職，經營鐵業失敗，復應聘《新申報》、《小申報》副刊主編。晚年賣字為生。

²² 天虛我生（1879-1940），原名陳栩，字栩園，號蝶仙，杭州人。十六歲試作《桃花夢傳奇》和《瀟湘雨彈詞》，十九歲效仿《紅樓夢》之《淚珠緣》轟動海上文壇。曾任《申報》副刊《自由談》主編，為鴛鴦蝴蝶派代表人物之一。1918年研製無敵牌牙粉，暢銷一時，可謂為身兼實業家與文學家的成功範例。

²³ 陳小蝶，天虛我生長子，名蘧，字蝶野、小蝶。工書畫，擅詩文，所作詩畫多奇鬱蒼涼。與父親蝶衣曾合作《棄兒》、《二城風雨錄》、《嫣紅劫》、《柳暗花明》等共十一部長篇小說，《柳暗花明》由上海明星電影公司拍成電影。1937年更名為陳定山，與吳湖帆（1894-1968）、錢瘦鐵（1897-1967）等畫家名噪上海畫壇。1949年初赴台定居，以作畫為生。

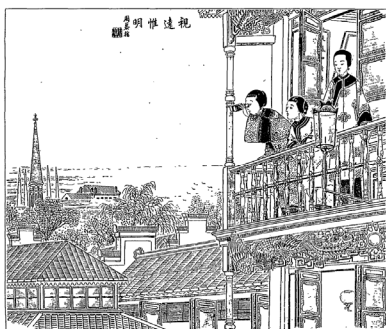
²⁴ 張丹斧，原名辰，別署丹翁等。江蘇儀征人。舊體詩名盛，為揚州冶春後社重要成員。著名報人，曾任上海《大共和日報》主編，《神州日報》編輯，後又在《晶報》工作十餘年，與袁克文（1889-1931）同為主筆。作小說《拆白黨》、傳奇《雙鴛隱》，與李涵秋（1873-1923）、貢少芹（1897-1939）齊名，為鴛鴦蝴蝶派「揚州三傑」之一。

²⁵ 姚民哀，本名姚朕，號民哀，常熟人。著名彈詞藝人。在鴛鴦蝴蝶派中以武俠、會黨小說著稱，《山東響馬傳》（1923）公認「近代武俠小說」開山之作。

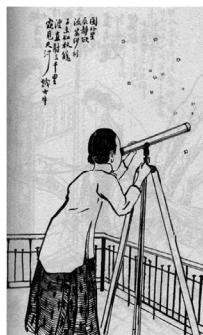
²⁶ 許指嚴，名國英，字指嚴。武進人，擅掌故雜記，如《清史野聞》、《南巡秘記》、《京塵聞見錄》等。作長篇小說十餘部，《近十年之怪現狀》、《民國春秋演義》、《電世界》。

再現的觀念相去不可以道里計，沈泊塵與張丹斧的關係可作為後者代表，兩人情誼交惡實由於此。但看下圖中張丹斧題沈泊塵畫之詩：「闌外星辰靜欲流，茜紗衫子未知秋。鏡波直射三千里，窺見天河戲女牛。」有憐香惜玉之真意，談科學則近於濫調。丁悚畫作上陳小蝶的題詩予人突兀之感，強將女子舉止視為夜觀天象來指涉人間政治：「天南月黑小星稠，太孛光芒入夜流。幼女也知憂國亂，朝朝望氣上高樓。」在詩中，讀者完全嗅不出畫面流露出的求新除魅文化氣象，卻籠罩著封建教條意味的陰陽五行政治觀。「太孛」的邪氣現於天際，天下不太平由此而生，政治動亂怎生得了，連小女子也憂心得夜不能寐。題詩者強將政治亂象的憂思闡釋小兒女好奇求知的情態，藉科學嫁接五行以示女子愛國情操，透露出時代語境中新興的性別意識與家國論述間無法合拍的矛盾扞格。以不同的「性別觀看」視角來分析，益能深入挖掘男性創作主體（畫家，題詩者）多聲並陳的內在雜音。

周慕橋〈視遠惟明〉²⁷



沈泊塵²⁸



丁悚²⁹

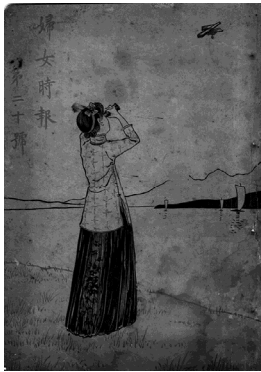


²⁷ 〈視遠惟明〉出自《海上百艷圖》第3集（下）。見吳友如，《吳友如畫寶》（北京：中國青年出版社，1998年），冊6，圖28。

²⁸ 吳浩然編，《老上海女子風情畫：沈泊塵《新新百美圖》》，頁95。

²⁹ 名人精繪，《上海時裝百美圖詠》，下冊，第6幅。

沈泊塵³⁰



但杜宇³¹



楊士猷³²



再者，西洋鏡與女子知性追求題材的傳播流通，亦可在上海以外的畫報上印證。如《之江畫報》上這幅楊士猷³³所繪〈雙百美圖〉，樓上女子以望遠鏡看田野間走來的另一女子，畫家繪出望遠鏡觀察者的眼睛，其實是妨礙成像的（視線無法聚焦鏡中影像），透露這些作品模仿上海畫家不無悖理之處，但也說明了海上「百美圖」的追隨者未必具備正確的科學知識，但無妨於對此畫風心嚮往之而競起效尤。

要之，民初「百美圖」女子與望遠鏡的相互定義，圖與文間或和諧或矛盾的對話張力，在在說明其圖像敘事一方面擺脫了晚清上海長三堂子的商業邏輯，另一方面也成為民初女子平權與啟蒙論述中的裊裊雜音，掩不住呼求著回歸本真的內在願望。呈現出儘管步履維艱，這些透過望遠鏡望穿秋水的女子們已經走向探索世界的蹊徑，蹙蹙足音更迴盪返響於三〇年代上海文化界的女權道路上。

³⁰ 沈泊塵繪，《婦女時報》第20號（1916年10月31日），封面。

³¹ 但杜宇繪圖，姚民哀題詞，《最新時裝杜宇百美圖正集》，上冊，頁12。

³² 楊士猷繪，〈雙百美圖〉，《之江畫報》卷8期6（1914年）。

³³ 民國畫家，浙江杭縣人，別署墨葉軒，工畫山水花鳥。為天虛我生陳蝶仙之女陳小翠恩師，晚清海上四大家蒲華（1832-1911）弟子。

三、美人妝罷入「時」無？

在吳友如時代，「百美圖」猶冠以「古今」之名，意味著畫家、出版家甚至讀者皆未動搖亙古不變的美人風韻之成規；至於「時裝」，吳友如《飛影閣畫報》初名「滬妝」，繼以「飛影閣畫冊之時裝仕女」號召，上海地域性時尚因素已然體現。³⁴ 丁悚的《上海時裝百美圖詠》字面凸顯上海都市現代化地位，內中絕少洋場風光，日常家居與郊野屋樹似乎暗示一份民主共和時期的平等。丁悚因「時」制宜的命名機制不乏海上文化對此類書籍的要求。故欲深入探究民初現代女性形象建構的轉變歷程，便不能輕易放過由時裝之「表」，來穿透「百美圖」精神追求的「裡」。

張愛玲曾言清代三百年服裝幾乎無變化來說明「時裝」³⁵ 的付諸闕如，難免武斷，卻也提供一道特殊視角回顧審視晚清上海種種「申江勝景圖」中描繪的女性服飾。打量此類圖景會發現，圖中眾家時髦倖人儘管引導時尚與消費潮流，卻沒有像坐鋼絲馬車招搖過市的氣魄一樣全面展示奇裝異服，大鑲大滾的褂襖袍罩遮蔽了身體線條與個性特點，長三么二³⁶ 的面目往往難免雷同。

晚清以前，男性畫家眼中的百媚／百美品質大抵偏重詩性（如張愛玲語「一縷詩魂」³⁷）、才藝，富有詩騷風流趣味的男人是欣賞、品

³⁴ 陳建華，〈民國初期上海消閒雜誌與名花美人的文化政治〉，《學術月刊》2015年第6期，頁132。

³⁵ 張愛玲〈更衣記〉：「在滿清三百年的統治下，女人竟沒有什麼時裝可言」，張愛玲，〈更衣記〉，《流言》，頁65。1941年張愛玲甫從香港回到淪陷的上海，即投多篇英文稿到英文雜誌 *The 20th Century*。本文原名 *Chinese Life and Fashions*，附多幅手繪插圖，文章點出時尚潮流在中國人的生活及生命中扮演的角色，堪稱其寫作生涯首篇力作。她珍視而自譯為〈更衣記〉，中文版發表於上海《古今》雜誌（1943），後收入其第一本散文集《流言》（1945）。

³⁶ 么二指晚清上海的次等妓女，在長三之下。

³⁷ 張愛玲，《流言》，頁69。

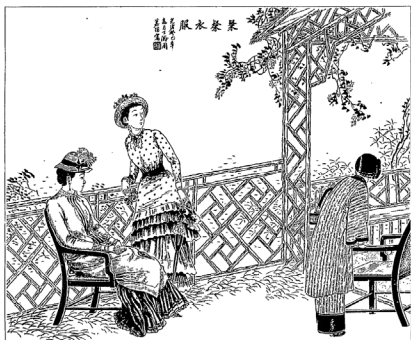
味百媚佳人。在戀愛不自由的時代，和藝妓佳人相戀的有限自由，分外值得珍惜；晚清妓家經營色藝買賣，雙方的動作過程是「做」生意，妓家與士商客人是一種功力悉敵的對壘遊戲，妓女的尤物特徵被放大了，對她們的敘述以應酬功架（做各種張致，對客人收縱自如的把握）勝於外貌，服裝更在其次。所以，妓女重視含金量高的首飾遠遠過於服裝，甚至梳頭的款式也有過之，如果看重服裝則多在其鮮亮，款式外形差異甚微，一言以蔽之：那是一個沒有時裝特色的時代。

《海上百豔圖》收有《飛影閣畫報》基本班底周慕橋（1868-1922）所繪一幅以《詩·小雅》中〈谷風之什·大東〉³⁸ 詩句「粲粲衣服」為題之圖，畫面西側兩婦人穿著西式淑女洋裝，頭戴西帽，時髦亮麗自不待言，恰與東側清裝蓮足少女的背影相映成趣。由原詩「西人之子」之句聯想及洋服裝扮的東方面孔，圖文間跳躍幅度雖有任性恣意之嫌，但圖像所指涉惟有在洋場社交場合公開可見女性裙裝款式，倒也如實呈現了晚清婦女文化大膽利用外來服飾資源之一瞥，可惜僅在紙上靈光乍現，西式裙裝多年以後也未形成時尚，³⁹ 後來簡化了的連衣裙與淑女正裝卻已有了不小的差別。

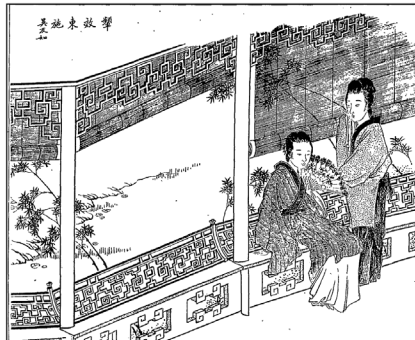
³⁸ 〈谷風之什·大東〉有云：「……東人之子，職勞不來；西人之子，粲粲衣服；舟人之子，熊羆是裘；私人之子，百僚是試……」。見〔漢〕毛亨傳，〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達等疏，《重刊宋本毛詩注疏附校勘記》，收入〔清〕阮元校刻，《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1989年），頁437-441。

³⁹ 參見王東霞編著，《從長袍馬褂到西裝革履》（成都：四川人民出版社，2003年），頁52-53。

周慕橋〈祭祭衣服〉⁴⁰



吳友如〈顰效東施〉⁴¹



緊接著一幅由吳友如所繪〈顰效東施〉則是二女子穿著和服，彷彿刻意延續上圖《詩經》同一首詩之用典，成就別具一格的「東人之子」意象。畫家筆下晚清洋場的美人形象，已與歷朝學人注疏〈大東〉詩所蘊含的政局諷諭意涵背道而馳，解構了儒家經典詩作中「東國困於役而傷於財」⁴²的憂患意旨，卻捕捉了上海洋場在西力東漸的「世變」語境中因異文化碰撞而有融匯契機的時代剪影。

《海上百豔圖》的「海上」指洋場租界，百豔則包括民間婦女和租界上長三么二的倌人，無論良家妓家一仍中國服裝，上面所分析的兩幅圖畫與西洋、東洋時尚沾點邊，其時裝因素幾可略而不論。連接晚清吳友如到民初百美圖之間的「時裝」是元寶領，總體造型無大改革，絲綢棉布質料也不改，差不多二十年間僅在或高或低的衣領、或寬或窄的腰與下擺等細節進行「改良」。一般刊物封面與插頁所見美人照的元寶領嚴嚴地封著頸脖，張愛玲則以漫畫式誇張風格呈現，一如她所述：

⁴⁰ 〈祭祭衣服〉出自《海上百豔圖》第3集（下）。見吳友如，《吳友如畫寶》，冊6，圖48。

⁴¹ 〈顰效東施〉出自《海上百豔圖》第3集（下）。見吳友如，《吳友如畫寶》，冊6，圖49。

⁴² 〔漢〕毛亨傳，〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達等疏，《重刊宋本毛詩注疏附校勘記》，頁437。

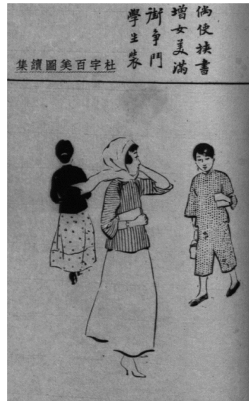
在那歇斯底里的氣氛裡，「元寶領」這東西產生了——高得與鼻尖平行的硬領，……逼迫女人們伸長了脖子。這嚇人的衣服與下面的一捻柳腰完全不相稱，頭重腳輕，無均衡的性質正象徵了那個時代。⁴³

女子服裝中，竟弔詭地折射出清末政治荒謬突梯的亂象怪狀。

張愛玲繪「清末時裝」⁴⁴



但杜宇⁴⁵



1910-1920 年代⁴⁶



時序流轉，民初「百美圖」呈現繼起的學生裝成為青年女性們穿章打扮時的首選。許指嚴題但杜宇這幅女學生圖：「倘使挾書增女美，滿街爭鬥學生裝」畫面女生三人為眾，一例上裝喇叭袖，下配寬褶裙或及膝的褲子。前景橫向翩然走過的側面像女子，白絲巾包裹在頭上，左手理著風吹動的絲巾，手臂曲在身側，手扶腋下夾著的書包，

⁴³ 張愛玲，《流言》，頁 69。

⁴⁴ 唐文標，《張愛玲研究（增訂新二版）》（臺北：聯經出版社，1986 年），卷首圖 9。

⁴⁵ 但杜宇，《最新時裝杜宇百美圖續集》，下冊，頁 41。

⁴⁶ 張愛玲 Chinese Life and Fashions 插圖標示「1910-1920's」。參見萬燕，〈生命有它的圖案：評張愛玲的漫畫〉，收入林幸謙編著，《張愛玲：傳奇·性別·系譜》（臺北：聯經出版社，2012 年），頁 822。

淺色裙下是高跟鞋；右邊中景正面走來的女子穿褲裝，上下一色花樣點綴，布鞋，順眉低眼地不似前景女子自信瀟灑，一手挾書，一手提的大概是便當盒；背向走去的，衣著色彩比前景多一分濃豔，平添幾許少婦風韻。這三人的出身與經濟狀況明顯有別，認同學生裝時尚卻一無差異，簡潔的三角構圖間接證實學生裝在時尚中的穩定性。

〈更衣記〉這段文字為但氏畫面下了最好的註腳：

民國初建立，……「喇叭管袖子」飄飄欲仙，露出一大截玉腕。短襖腰部極為緊小。上層階級的女人出門繫裙，在家裡只穿一條齊膝的短褲，絲襪也只到膝為止，褲與襪的交界處偶然也大膽地暴露了膝蓋……。⁴⁷

上面張愛玲所繪標明「1910-1920 年代」的女學生畫像，毫不遜於專業畫家，正捕捉住民國初年街道上頻繁出現的風景。沈泊塵《新新百美圖》鮮見美女著喇叭袖，他的圖中女子不論長短上衣，一律窄袖管，似隱現了進入民國的女性在時尚上「欲走還留」的猶疑態度。

標明「時裝」的民初畫集，推上海國學書室出版、天南書局印行的《上海時裝百美圖詠》（1916）為濫觴。仍沿舊例，以圖像配合詩詞題詠表現現代仕女，題簽標明「名人精繪」，其實作者就是丁悚一人而已。二〇年代初但杜宇出版的《最新時裝杜宇百美圖正集》與《續集》共四冊短短兩三年就印行了第四、五版，可見聚焦於「時裝」，一直是吸引讀者目光的熱銷書籍。

細看丁悚所繪百美，據王鈍根在該書序言所道：其婚後「家居伴其夫人，凡夫人一舉一動，一顰一笑，一坐一臥，一飲一食，一言一視，一俯一仰，無不入丁君之畫。六閱月而裒然成帙。」⁴⁸ 毋庸諱言，時裝模特兒僅僅是畫家夫人一人，畫面體現的時裝概念外延有限，內

⁴⁷ 張愛玲，《流言》，頁 70。

⁴⁸ 王鈍根，《上海時裝百美圖詠·序》，頁 3。

室之景篇幅甚夥，自然也使畫意偏於狹隘。比較鴛鴦蝴蝶派男性文人張丹斧、天虛我生或陳小蝶等，其畫作上署名小翠、翠娜⁴⁹的女性題詩者更能貼切畫意。畫面間接透露了其夫人可能是入過新學的女學生，故其繪畫取材範圍不免受到限制，私人生活環境而宜於公開的才可以入畫，公共空間中的取材除女子學堂外明顯不足。

丁悚這一本百美圖的時裝和他為《禮拜六》畫的第七期（1914）封面風格一致，說明這一封面畫進入閱眾視野的機率更高。那一幅支頤托腮、凝眸正視、著粉絳色學生裝（卻折衷地保留一點元寶領蛻化風範）的封面女郎畫，在俊雅中追求活色生香，端莊下掩蓋一種俏媚，線條從眉梢到指尖而玉臂都蘊藉風流。其精神正與舊派文學名家王鈍根為《禮拜六》所作發刊詞和諧浹洽：

……買笑耗金錢，覓醉礙衛生，顧曲苦喧囂，不若讀小說之省儉而安樂也。且買笑覓醉顧曲其為樂轉瞬即逝，不能繼續以至明日也。讀小說則以小銀元一枚，換得新奇小說數十篇，游倦歸齋挑燈展卷，或與良友抵掌評論，或伴愛妻並肩互讀。意興稍闌，則以其餘留於明日讀之。晴曦照窗，花香入坐，一編在手，萬慮都忘，勞瘁一週，安閒此日，不亦快哉！……⁵⁰

檢點《禮拜六》封面，此類學生裝圖像屢屢呈現，女學生是《禮拜六》曝光率最高的圖文主角，也說明了學生裝則是新一代百美圖的視覺符徵。

⁴⁹ 陳小翠（1907-1968），女，浙江杭縣人，上海中國畫院畫師。其父陳蝶仙，其兄陳小蝶均為當時名詩人。拜楊士猷為師，擅長工筆仕女、花卉，風格雋雅清麗，書法有俊拔挺秀之趣。著有《翠樓吟草》等。

⁵⁰ 《禮拜六》創刊號（1914年6月）。

丁悚



學生裝如此普及民間大眾，時裝的新奇感往往隨之迅速消耗殆盡。加上時代語境的諸多變化，便產生了張愛玲〈更衣記〉所說的狀況：

政治上，對內對外陸續發生的不幸事件使民眾灰了心。青年人的理想總有支持不了的一天。時裝開始緊縮。喇叭管袖子收小了。一九三〇年，袖長及肘，衣領又高了起來……⁵¹

此後的中國畫家已經無心再去作《百美圖》：圖畫美人形象轉換成銀幕形象，但杜宇輝煌的電影事業應該是此一轉向的最好注解。

一個世紀過去，民國百美圖中的女裝學生裝已經成為一種美學符號，新百美圖成了百年美學記憶。當代華人世界的影像製品，一旦涉及到二十世紀上半葉的知性文化生活，無不以此符號呈現。如一度紅遍兩岸三地的電視連續劇《人間四月天》（1999）中的女性角色頻頻以此女學生裝扮顯示青春與智識的融和無間（尤其劇中角色林徽因扮相），與她們合演對手戲的男主角則往往是沒有特殊印記的長衫客。一時間回眸鍾情喇叭袖，民國風的懷舊復古氣息彌天漫地，至今未嘗

⁵¹ 張愛玲，《流言》，頁 71。

稍歇。明清百美圖代表女性美的一縷詩魂到了晚清看似已遭抽離，民初「百美圖」隔了一個世紀魂兮歸來，在諸種視覺文化與戀物潮流中變形塑型，卻益發服從於商業邏輯。美的流動與流布的力量跨越近一世紀仍歷久彌新，未免也諷刺當下世界時尚的乏善可陳。

四、香車寶馬共喧闐

晚清海上紅倌人曾經有過炫目的「坐馬車」的虛假獨立意象，《海上花列傳》等一系列「海上小說」以此為風流繁華張目。「馬車」到了民國年間已成明日黃花，娛樂文化汰舊換新的速度連帶引動了性別文化的嬗遞轉型，同樣顯現在「坐馬車」的意象流變上。更重要的是民初共和的男女平權思想，促生了畫家們的巨大想像空間，女人不僅自駕馬車，且憧憬駕駛飛機、巨輪，「平權」與「交通」成就了一篇轟隆隆喧闐的「新中國女性未來記」。

民初百美圖仍捨不下賢妻良母婦嬰行樂的家庭畫面，「共和」先得「家和」，而又不便在仕女百美圖中呈現夫妻和睦，於是專屬女人的百美圖中出現了被年輕的母親環繞著的男性兒童，女人們出得門來，少女、少婦都有一派向學的行裝與神色。畫家們還馳騁出一種平權想像：女人幹和男人一樣能幹的事情，幹男人不能的事情，於是英雄們上天出海、無所不能。

王維詩云：「香車寶馬共喧闐，箇裏多情俠少年」，⁵² 都市中的「喧闐」起哄未必包寓現代主體，任俠的獨立方是精神。民初上海的租界上仍然是聲色追逐的場合，畫家們偏偏不讓妓女出現在自己的作品中。雖然馬車已有為汽車替代的可能，沈泊塵仍然執意用畫作表達洋

⁵² [唐]王維，〈同比部楊員外十五夜遊有懷靜者季〉，收入[清]清聖祖御定，《全唐詩（二）》（臺北：文史哲出版社，1978年），卷125，頁1261。

場上女性與馬車的關係，並以之顛覆晚清洋場妓女「坐馬車」的意象，體現女性的自主氣概。值得注意的是，這幅圖由沈泊塵自畫自題，不勞舊派文人題詩。前此的畫作往往是張丹斧這些報紙主筆自作聰明或自作主張地題詩、歪曲了畫作原意，畫與詩的關係或貌合神離或矛盾相悖，他被這撥舊派文人搞得哭笑不得。這幅拒絕讓別人染指的女子駕車圖，乃罕見的自作自題者，署名沈伯誠。詩曰：「輕車怒馬出洋場，斜拂鞭絲自御韁。幾個盯梢幾個看，賺儂眉眼太輕狂」，詩與畫間呈現了缺一不可、互相闡釋的藝術整體。以全新的意象呈現洋場中的「多情俠少年／女／婦」，象徵著中國現代女性自主意識的萌芽，女性掌握主導權的性別扮演，於焉揭開序幕。

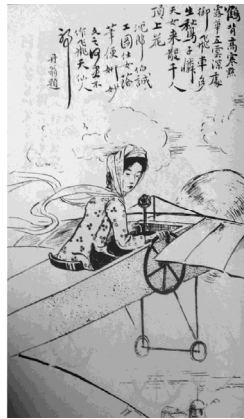
洋場上跑馬車已為人們習焉不察，但是沈泊塵畫出的車上景況變了，原本習見的馭手換了人，關鍵是換了性別角色。一個摩登女子坐在輕型馬車上，側目路人，雙手執韁，意態端肅地危坐在車廂，緊繃的韁繩彷彿訴說著：她牢牢地把握著自己的方向與路途。畫面的構成頗為奇特，駕車而畫面無馬，僅以兩股韁繩暗示。究其用心，實為突出女子形象，省略一切妨礙畫面主體的元素。若非車輪暗示畫中人物正在運動的過程中，此畫亦可做為定格的肖像畫欣賞。若是西畫，我們可以把她當做莊園女主人、管家或者家庭女教師駕車在鄉間路上，然而這是民國時期上海租界。為何女子非得在洋場駕車「出洋相」？這是沈泊塵故意設定的「出洋場」，這讓人揣摩駕車人身份。習慣的經驗告訴人們從洋場上出來的馬車上的女人一定是紅倌人，然而妓女有媚態而絕無此英氣；妓女介意生意場上的規矩與口碑，她們不會把出風頭變為強出頭。這個英氣勃勃與男性爭雄的女人當得上其時流行的一種稱號——英雌。她令盯梢的洋場流氓辟易，對莫名驚詫的路人鄙夷不屑，這種作派的震世駭俗有如女革命黨一樣，她以自己的狂態壓下了流氓與少豪的輕狂，頗有巾幗英雄氣概。她的確切身份令人存疑：集中了英雌與女學生、女革命黨的多元想像，她是妓女與女學生

的角色歷史轉換的中間物，「出洋場」預示該女子走出四馬路為中心的聲色場所，至於她將走向何方？徒留讀者巨大的想像空間，也說明了此時畫家似乎還不必急著回應稍晚數年的「娜拉走後怎樣？」⁵³的尖銳探問。

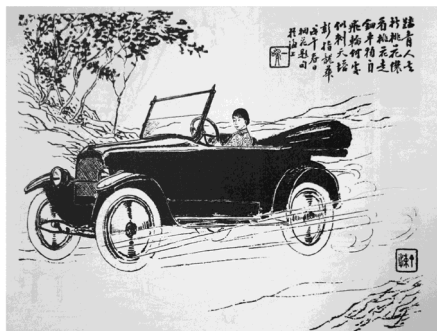
沈泊塵〈自駕馬車〉⁵⁴



沈泊塵〈駕駛飛機〉⁵⁵



丁悚〈駕駛汽車〉⁵⁶



⁵³ 魯迅 1923 年 12 月 26 日於北京女子高等師範文藝會演講〈娜拉走後怎樣〉，收入雜文集《墳》。見魯迅，《魯迅全集》（臺北：唐山出版社，1989 年），卷 1，頁 141。

⁵⁴ 沈泊塵，《新新百美圖》，頁 130。

⁵⁵ 同前註，頁 72。

⁵⁶ 丁悚，《民國風情百美圖》，頁 62。

沈泊塵此一女性想像充滿著對傳統中國社會固有性別角色的解構意味，試從晚清上海文學文化中的性別扮演脈絡來推敲：她從洋場書寓出走，解構了媚／美／豔圖畫想像的傳統，駕馬車的實際可能與否不值得推究，從金蓮步移到輕車駕熟，女性運動想像與規劃的軌跡於此略見一端。後起文化界由《新青年》雜誌打頭陣提出除了兩位先生（德先生〔Democracy〕，賽先生〔Science〕），還有一位「費小姐」（Freedom）」的呼聲，這位小姐在民初「百美圖」中已顯現百變身影。

偏愛讓筆下的女性十項全能者，無獨有偶地出現在丁悚的繪畫上。男性創作主體著力塑造頭角崢嶸的「雄性特質」女性，全然不理會畫中人勝任與否，弔詭地讓這些理想女性的面目呈現統一同化的傾向。畫女性全能的藝術家，他的女性自主想像超越時代侷限，不無誇張地賦與女子積極和男子一爭短長的活躍行動力及實踐精神。

此類與男性爭雄、泯滅「女性氣質」的百美圖敘事與民初女性解放論述初期的過度理想傾向不無關係。弔詭的是，對照圖中舊派文人的題詩，卻見到詩人欲將女性放大的天足再度纏成玲瓏小腳的悖論，如丁悚畫充滿速度感駕駛汽車的女性，桐花所題之詩卻是：「踏青人去折桃花，儂看桃花走鈿車。獨自飛輪何處似，刺天塔影指龍華」，題詩者憑空將此圖設定為女子春遊去遠郊龍華鎮，代言駕車人得意於開車迅捷且活動範圍較步行踏青者更廣。又如沈泊塵畫中開飛機的女子，張丹斧題詩稱之為飛車空中去散花，意象陳舊與共和時代的獨立自強女性殊不相稱。

此外，沈畫亦不乏駕駛巨輪、西式帆船與蒸汽火車的雄健女子圖像，偏偏多由舊派文人（張丹斧）題詩，它們的共同喻指不是回歸傳統閨閣女子的情趣，就是大而無當地揭舉憂國憂民的大纛。讀者在詩中但見巾幗英雄共渡國難，還我神州河山的氣慨，獨獨未見女性主體訴說哀曲，為自己發聲。

固然圖文間時而和諧圓滿，時而大打出手，女性形象往往擺盪於

傳統婦嬰圖與現代英雌像之間，賢妻良母與強悍全能的形象在百美圖中輪番上場。特別是上文分析這一類充滿性別顛覆意涵與時代超越感圖畫，呈現出徒具表象、內涵空洞，與現實情境脫離的敘事特徵，留下意義不明、仍待詮釋或與時代語境扞格的前衛女子身影，但卻不啻捕捉了民初「百美圖」敘事處於文化轉接過渡期之時代一瞥。

歷史的巨輪轟轟輾過，不甘於謹守成規的畫家們，必須掌握思想潮流，創造一個具有說服力且能誘發其想像基礎的群體形象，如前文屢屢觸及、頻繁出現在當時文學作品與大眾文化中的角色——女學生——蔚為一代時尚之所趨。

五、女學生百變身影

民初男性畫家作百美圖，有一個潛在的賡續仕女傳統的意願。妓女與仕女在晚明秦淮名妓柳如是（1618-1664）、董小宛（1624-1651）形象上一度合二為一，晚清已大相逕庭，而民初仕女首推女學生形象為大宗。以女學生作為百美系譜的中間帶，恰如赤橙黃綠藍靛紫的光譜，女學生為綠藍，全能英雌在左近赤，賢妻良母如成熟之紫。全能英雌讓人生詫，女學生頻頻豔驚四座，私家場合中的賢妻良母日常而波瀾不驚，足以為民初百美圖典型者應是公共生活中的女學生。女性走出私人生活舊圈子正是民初社會理念：

昔日女子纏足多，今日女子多天足。

昔日女子能文者少，今日女子入學堂者多。

昔日女子多柔順之氣，今日女子多英爽之氣。

昔日女子謹守閨中羞不見客，今日女子靴聲橐橐，馬路中疾行如飛。昔日女子主中饋惟酒食是議，今日女子結隊成軍，頗有

鐵血主義。⁵⁷

今昔差異的形成，必經學校知識訓練、鑄成理念。故女學生實乃現代百美之聚焦所在。

前幾節已分析過民初百美圖呈現前所未有的女性行動能力與時興裝飾（學生裝等等），在這二者的背後除了體現出畫家迫切地形塑女性自我與主體意識的願望外，毋寧也說明他們力圖傳達出的美人形象是從身體到精神理念的靈肉一致。深層分析，沈泊塵、丁悚、但杜宇在圖畫上呈現出傳統女性進入現代語境而有近乎脫胎換骨的改變，受到西畫技法影響固是要因，處於上海這個自清末以降便是外來文化交匯衝擊前哨站的國際大都會，報刊界龍頭的上海文化圈的先聲（女學、女報、婦女雜誌與女性編輯的文藝期刊⁵⁸ 幾乎均以滬城為先導與出版中心），早已搶先在「五四」運動前迴盪著兩性平權與性別解放的口號。凡此，皆從不同方面形塑了開風氣之先的多面相性別意識，直接間接促使男性創作主體反思「百美」的組構條件。

衡諸現實情境與文化氛圍，民初新興的「女學生」社群與其在社會文化造成的諸多震盪與種種反響，便成為畫家心中表現「靈肉合一」之理想形象的最佳模特兒人選。反映在「百美圖」敘事中的女性圖像上，非但凸顯了彼時多元競逐與歧義共生的價值觀和意識形態，更涵納社會各階層無法統一和多聲齊鳴的文化聲浪，為民初時期性別文化的演變軌跡留下珍貴紀錄。

⁵⁷ 1912年2月1日《申報》載〈今昔女子觀〉。參見張玉法，《中華民國史稿（修訂版）》（臺北：聯經出版社，2013年），頁55-57。

⁵⁸ 如許嘯天夫人高劍華主編的《眉語》月刊，發刊於1914-1916年，上海新學會社發行。參見黃錦珠，〈《眉語》女作家高劍華小說的自我呈現〉，《中國文學學報》第5期（2014年12月），頁185-206。

(一) 鏡像「自我」

如上述，民初海上百美圖的敘事，未能自外於呼求女性自主的時代語境，面對源遠流長的「百美圖」敘事傳統，創作主體很難迴避一個內在設問：面對當下時空，富有思想內涵的民初美人如何看待自身？她們對自己身體與對自我的想像為何？以線條為媒介，如何在構圖上表述女性主體的思考深度？丁悚、但杜宇筆下多幅知識女性／女學生形象敘事意義複雜多歧的作品，正提供了一個絕佳的契入點。

丁悚⁵⁹



丁悚⁶⁰



民初知識女性的美雖是多方位的，饒具喻指的是，男畫家的凝視一度聚焦於瑟縮孱弱卻又艱難起步的瞬間。丁悚刊登在《神州日報》的〈濯足〉（原畫只題詩，筆者據畫面命名，下同）是一個私密空間中的活動，俗說的「洗腳」。如果說男畫家讓畫面暗示了什麼窺視的可能，那只能是腳盆以外的東西。因為波動的水紋拒絕讀者繼續探究，盆中清水卻也如螢幕一般，反射出在新舊文化價值間徘徊的鏡像

⁵⁹ 原圖刊載於《神州畫報》，1917年12月，頁95。後收入丁悚，《民國風情百美圖》，頁39。

⁶⁰ 丁悚，《民國風情百美圖》，頁7。

自我。在西式沙發上依稀找到了答案，幾疊布帶，推測是民初女人的裹腳布。民國以前的美人圖畫，即使是女學中的學生，一無例外都裹著小腳，就座前排的女學生在袍褂、褲腳下露出三寸金蓮。⁶¹

改朝換代時光荏苒，民初畫家的仕女圖上沒有了小腳（鞋仍尖起，長闊度皆接近天足），她們和知識界幾乎有一個共識：中國女性要獨立，首先就得依靠腳骨變形的錐狀小腳站立。沒有第一代的小腳與「後放腳」的解放，就沒有後來的天足。⁶²〈濯足〉把女子的內心曲折成功地展示出來：畫面上女人的自我意識是怯懦的，她不忍正視盆中的腳，又看著側向的門，擔心會有來人看到自己被殘損的肢體。這不由地讓人聯想張愛玲《小團圓》中的蕊秋，女主人公九莉幾度出洋的母親（留洋女學生的先行者），逃不過舊時代裹腳造成的傷害。即使酷暑，亦無時無刻不穿著包涵內襯的絲襪，九莉眼中那雙鞋彷彿童話中灰姑娘失落的玻璃鞋，⁶³既象徵一介平民冀盼一朝成為皇室顯貴（追求理想自我）的渴望，也弔詭地證實了卸下華麗裝束與完美妝容的本尊竟是一個孤苦無依的少女（自我原形），就如畫中擺在水瓶後那雙鞋，穿出來見人前需要多方「襯墊」，⁶⁴填補畸形「虧空」，方能登上大雅之堂。內室中的沙發陳設與加水的瓷瓶、腳盆表示這是一個新舊混雜的環境，恰如那個時代裡被諸多力量壓迫而又有所覺悟的女人，一個痛苦無告的心靈，面對自殘／被損的身體狀況，欲說無言。

⁶¹ 如〈女學傳習所開學〉，原載 1906-1908 年創辦於北京的《星期畫報》。參見陳平原，《圖像晚清：〈點石齋畫報〉之外》，頁 124。

⁶² 女性纏足的過程中，適逢天足運動要求，將裹起來幾乎成型的小腳放開，腳骨已經骨折變形，回不去天然模樣。如此解開束縛繼續長成的女腳，是清末民初唯一的一代婦女的體徵，它和小腳一樣畸形。參見夏曉虹，《晚清女性與近代中國》（北京：北京大學出版社，2004 年），頁 268-272。

⁶³ 張愛玲，《小團圓》（臺北：皇冠出版社，2009 年），頁 87-88。

⁶⁴ 小說中的這段描述，隱微道出纏過足的女性在社交場合無法以本來面目與人來往的心理曲折和重重顧慮。參見前註，頁 42-43。

張丹斧題詩卻是：「素足溫溫玉，香湯淺淺春。清流誰及此，愧煞濯纓人」，由憐香惜玉出發而對女人進行沒來由的道德讚頌，一方面可知那仍是一個對女人的自主充滿懷疑與誤解的時空；另一方面也說明了畫家與題詩的舊派文人間，既有兩造文本的互涉交映作用，也往往存在無法契合的罅隙與意義延宕的留白空間。放大從文化語境來看，畫面人物與民國舊派／鴛鴦蝴蝶派小說幾可互訓，中國畫詩、書、畫一體的傳統在此體現，卻又轉化變形，較諸晚清《海上百艷圖》與洋場才子的文字因緣，顯示出更為深層的相斥與共生的複雜關係。

中國舊詩詞與戲曲中充滿獨對菱花暗傷懷的感慨，傳統媚／美繪畫中也多有對鏡理妝，這個母題被民初畫家的新百美圖繼承並予以改變。丁悚〈對鏡〉一圖別有用心地在鏡子外安排了一個價值參照體系：牆上有一幅西洋裸體繪畫（丁氏繪畫中多見女子房間內懸西洋畫的佈局），西洋畫中人、鏡中影與女人構成一個三角鏡像關係。西洋畫中人與女人的自我想像若即若離，似重合又分歧，鏡中影才是自己須面對、辨認的真實。引人推敲：女人在鏡前是脫衣還是著裝？若按「畫中人」走出畫框來附身解釋，女人應該解衣，接下來的畫面可能是裸體；如果拘於實際生活，就該如題詩者陳小翠所指的禦寒添衣：「紅閨生小不知愁，花影衣香滿畫樓。今日寒須調護好，莫教小病惹郎憂。」

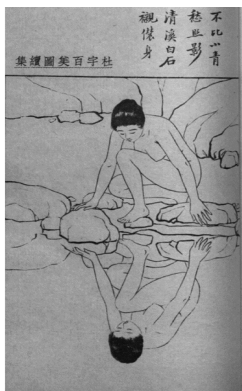
「脫」抑或「穿」？畫家饒有深意地凝結在女人面臨兩難抉擇的一刻，也拋出民初女性如何坦然面對自己的身體與內在真我的問題。畫家在圖中人的動作裡同時懸置了答案，女性題畫詩者對此議題似仍有不願點破的迴避意味。

沈泊塵與丁悚出版於一九一〇年代的百美圖中，裸體繪畫付諸闕如，此與民國初年政府曾在社會非議聲浪中禁絕裸體畫（1917）及其造成激烈的道德譴責不無關係。⁶⁵ 至一九二〇年代，與首次採用裸體

⁶⁵ 1917年讀者投書報紙，要求政府下令禁止月份牌著名畫師鄭曼陀（1884-1961）繪裸體畫，

女模特人體寫生的上海美專校長劉海粟（1896-1994）引發的風波震盪同步，⁶⁶ 但杜宇的時裝百美圖已見多幅女子裸體畫，其人體線條的呈現與繪畫風格，除指向畫中人的「自我」打量，亦見證了挑戰舊有成規的性別主體意識與時推移的軌跡。該圖題詩：「不比小青愁照影，清溪白石襯儂身」的山溪水畔裸體少女，自然讓人想起西洋掌故：希臘神話中美少年納西色斯（Narcissus，水仙花）迷戀自己的倒影，竟躍入湖中殉身的自戀之情。但氏筆風固已受西洋繪畫與經典文學的影

但杜宇⁶⁷



森槐南⁶⁸



《女才子書》小青⁶⁹



女性裸體畫一度遭禁，呈現了社會上對此物議沸騰的一面。這使得稍早（1914）由女作家高劍華主編的《眉語》雜誌第三期封面上由鄭曼陀所繪輕紗微籠的裸體女性圖像，與第五期「圖畫欄」所刊三幅西洋裸體女性形象的采蓮圖，成為罕見的先例。參見陳建華，〈演講實錄 1：民國初期消閒雜誌與女性話語的轉型〉，《中正漢學研究》第 22 期（2013 年 12 月），頁 369；另見黃錦珠，〈《眉語》女作家高劍華小說的自我呈現〉，頁 203。

⁶⁶ 參見吳嘉陵，《清末民初的繪畫教育與畫家》（臺北：秀威資訊出版公司，2006 年），頁 119-120。

⁶⁷ 但杜宇，《最新時裝杜宇百美圖續集》，上冊，頁 35。

⁶⁸ 〔日〕森槐南，《補春天傳奇》（東京：森泰二郎印行，明治十三年〔1880〕2 月），卷首手繪。

⁶⁹ 〔清〕煙水散人（徐震），《女才子書》順治刊本（大德堂本影印），收入古本小說集成編委會編，《古本小說集成》（上海：上海古籍出版社，1990 年），冊 72，卷首插圖，頁 1。此為順治刊本（大德堂本影印）。

吳友如《古今百美圖》〈小青〉⁷⁰



聞一多〈對鏡〉⁷¹



響，許指嚴題詩中揭舉的卻是明清文學史中的傳奇人物馮小青（1595-1612），耐人尋味。

馮小青的個人悲劇與自戀詩在明清文化界流播甚廣，其能詩擅畫的才女形象深植人心，⁷² 如其著名詩作所云：「新妝竟與畫圖爭，知是昭陽第幾名？瘦影自臨春水照，卿須憐我我憐卿」，⁷³ 其才高薄命的形象甚至飄洋渡海到扶桑。十九世紀末葉日本作家森槐南（1863-1911）創作《補春天傳奇》（1880），並作馮小青寫真。該劇卷首這幅畫一副惹人憐愛的弱女子形象，白描筆法稍嫌單調，雖比不上後來吳友如所繪背影示人的才女依依扶病姿態，卻已說明了小青故事東瀛迴響之一端。晚清與民國初年，小青的傳奇一生持續引發舊文人與現代

⁷⁰ 〈小青〉出自《古今百美圖》第2集（下）。見吳友如，《吳友如畫寶》，冊4，圖19。

⁷¹ 此圖為聞一多為潘光旦《小青之分析》所繪之卷首內頁插圖。見潘光旦，《小青之分析》（上海：新月書店，1927年）。

⁷² 關於馮小青故事及其詩文寫真在明清兩代的才女論述中佔據的重要位置及其影響，參見毛文芳，《卷中小立亦百年：明清女性畫像文本探論》（臺北：學生書局，2013年），頁127-133。

⁷³ 司徒博文編，《中國詩詞名句鑑賞辭典》（北京：當代世界出版社，2005年），頁264。

學者的注意。最值得注意之例即為當時仍就讀清華大學的潘光旦（1899-1967）以「影戀」（Narcissism）與佛洛伊德（Sigmund Freud，1856-1939）的性變態心理之論點詮釋的〈馮小青考〉（1922），後經修改發表於上海的《婦女雜誌》（1924）上，一度引起矚目與討論。⁷⁴

出版於 1922 年的但杜宇這幅「百美圖」與上海文藝圈「小青」風潮似有微妙呼應對話關係，他意欲打破鴛鴦蝴蝶的自戀感傷的文化氛圍，讓女人大膽正視、愛戀自己的身體，與「清溪白石」的自然環境形成和諧的意象。而畫中人乍驚於自己在水中裸露的倒影，她略微低頭分不清是悲是喜的表情，捕捉住女性自主意識萌芽階段的剪影：如何凝視一無遮蔽的內在真我？揭開鏡像的屏障，露出的會不會是畸形傷口、累累疤痕的醜陋真實？

可堪玩味的是，民初「百美圖」畫家常常擬構一個女性的畫家去表現另一個自我的「寫真」；但杜宇繪、姚民哀題詞「圖中倩影阿誰知」，⁷⁵ 暗示是圖中女畫家的自畫像；丁悚有意識專門創作自畫像的「畫中畫」；沈泊塵畫中的美人擅畫風景，偶有畫家、模特、畫板上形象「三位一體」寫真如〈畫中人作畫 人畫人〉一圖。她們與明末劇作家湯顯祖（1550-1616）膾炙人口的傳奇劇《牡丹亭》中杜麗娘「寫真」之私人行為有別，賦予圖中女畫家正處於創造富有思想內涵

⁷⁴ 潘光旦選修梁啟超「中國歷史的方法論」課程，在課堂期末報告寫下《馮小青考》，受到梁的讚譽鼓勵，經修改寄給上海《婦女雜誌》，兩年後《婦女雜誌》（第 10 卷第 11 期）發表該文，引發迴響。後應上海《新月書店》之邀，增補後於 1927 年 9 月出版，書名《小青之分析》，卷首扉頁由聞一多繪圖〈對鏡〉。1929 年 8 月訂正再版時，改名為《馮小青：一件影戀之研究》。見潘乃木、潘乃和編，《潘光旦文集》（北京：北京大學出版社，1993 年），卷 1。潘文相關分析，參見 Lee, Haiyan. *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love In China, 1900-1950* (Stanford: Stanford University Press, 2007), pp. 190-199；另見彭小妍，〈一個旅行的現代病——「心的疾病」、科學術語與新感覺派〉，《中國文哲研究集刊》第 34 期（2009 年 3 月），頁 216-218。

⁷⁵ 但杜宇繪圖，姚民哀題詞，《最新時裝杜宇百美圖正集》，下冊，頁 32。

的藝術形象之重要片刻。丁悚繪有多幅具有「畫中畫」⁷⁶ 結構的圖畫，這幅畫面上的女畫家手執畫筆專注審視，畫中的女子側身回顧，似乎和畫家對話，要求賦予她某種特殊性。儘管女畫家以自身為模特，完成的尺寸宏偉的「畫中畫」卻多了一份自由的力度，洩漏了圖中畫家內在有股投射出「大寫的我」的衝動。即便她們未必清晰意識到自身的舉止行徑，已為近現代中國新女性形象的塑造過程繪出嶄新的一頁。

丁悚⁷⁷



沈泊塵⁷⁸



故「畫中畫」、「畫面上的畫家」和「畫外的畫家」之間的複雜關係仿如志怪小說《續齊諧記·陽羨書生》⁷⁹ 的奇幻敘事，大可深掘探

⁷⁶ 如另外幾幅見丁悚，《民國風情百美圖》，頁 93；名人精繪，《上海時裝百美圖詠》，下冊，第 1 幅。

⁷⁷ 丁悚，《民國風情百美圖》，頁 67。

⁷⁸ 沈泊塵，《新新百美圖補遺》卷期不詳（1919 年），頁 18。此為上海圖書館藏。沈泊塵自題：「畫中人作畫人畫人 莫道幻又幻 寫從真裏真」。

⁷⁹ 〔南北朝〕吳均，《續齊諧記》，收入〔明〕吳琯校，《古今逸史》（臺北：藝文印書館，1996 年），函 4。

究。如圖所示：站在梯子上的女子正在作近乎自我寫真的大幅壁畫，丁悚是那畫外的畫家，梯子上女子是畫面上的畫家，壁畫上女子則是畫中畫。沈泊塵、丁悚、但杜宇其他類型的百美圖，都是直接畫出女人神情、動作，唯有「畫中畫」得經過一個「畫面上的畫家」中介，何必多此一舉？

仔細分析，這些「畫中畫」無非為男性畫家所塑造出的理想藝術形象，卻也透露出創作主體思辯反省的印痕：如何讓畫中美人成為自為的主體，一個不經過男性創作者之手的產物？男畫家們一時間找不到女性同行來完成這項工作，⁸⁰ 於是，他們不得不畫餅充饑地先行創造一個畫面上的女畫家。在這樣的創作前提下，圖中女畫家皆酷愛作肖像畫，而這幅肖像的原型則往往就是畫家繪圖中的女畫家。為何丁悚所作畫中畫尤多？民初男畫家切盼呈現身邊獨立的女性現代主體，丁悚夫人與「畫面上的女畫家」的相似性提示了畫家打破公私畛域，甚而變裝替代、越俎代庖的欲望。那個壁畫上的女子遠比梯子上作畫的女子比例雄偉，形象大小的對照，與畫中女子背向觀眾，依稀透顯出圖中女畫家獨特創造力背後不無主體掙扎。如果說，畫面上的女畫家創作出來的是一個相對於自身的「超我」，壁畫所繪女子身著素衣黑裙跪坐臨流浣紗狀，仍彰顯賢良婦德。民國女子的主體獨立面臨的要麼是遵循傳統道德觀的「超我」，要麼是被召喚出來的壁畫上的那個「大（而無當的）我」。可以說，民初百美圖敘事揭示出凝視「自我形象」的女子，既有自傳的欲望，男畫家的眼中又有自戀自憐並夾雜著自我質疑的猶豫不決。

⁸⁰ 民國初年的第一代受過現代美術科班教育的女畫家，潘玉良（1895-1977）、蔡威廉（1904-1939）、方君璧（1898-1986）等人一九二〇年代中期以後才漸為人知。參見潘玉雯，《清末民初女子藝術教育之研究——以上海為例》（桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2007年），頁74-81。另參考姚玳玫，〈民國時期中國女畫家的自畫像〉，http://www.chinaluxus.com/20111227/107196_1.html（檢索日期：2015年11月7日）。

從主體位置或曰視點（point of view）的角度來分析，畫家時而將丹青中人視為傀儡，頻下指導棋，時而又潛入閨中窺伺，時而有壓抑不住的變裝與跨性別慾望，呈現出「彼可取而代之」的態勢。種種再現手法與敘事欲望，都側面記錄了畫家欲打破僵固的性別位置與跨越界限的種種嘗試：畫家與筆下人物呈現出不固定甚或可相互置換的主客關係。

上述圖文可以窺見丁悚以夫人作模特畫時裝百美圖，⁸¹ 而以啟蒙者自命的男畫家驅不走對美人自主性的懷疑，於是將畫中美人藉「自我造像」的行動來強化其主體展現。「畫中畫」將她置於梯子上作畫乃展示一進程中的女性主體活動，男畫家要吹噓一口活氣，或曰注入一股精神於女畫家，並由此而創造牆上「真人」理想。我們於此依稀窺見一個由來已久的男性想像統緒——中國文學文本的「會真」（遇仙）⁸² 想像。唐人杜荀鶴（846-904）所撰軟障圖中美人，經男主人公（進士趙顏）百日喚「真真」之名方渡得一口活氣，從地仙來到人間的志怪傳奇最為人所熟知。⁸³ 然故事裡的畫中美人最終因趙疑懼其為妖，只能黯然離開人間回到圖中，無能掌握自身命運，體現的仍是文學中男女主人公對立的古典規律。明代湯顯祖戲曲中病危的杜麗娘繪自畫像的「寫真」行徑，透露佳人惟恐香消玉殞，後人不知世間有此絕色女子的自我意識與自主行動，方可謂古典戲曲與文學文本

⁸¹ 1922年上海的《遊戲世界》雜誌（第13期）曾刊出題為「丁悚夫人素娟女士及其公子」的照片（卷首無標頁數），旁文註明「丁悚攝贈」。將照片中素娟女士對照丁氏所繪「百美圖」中人，兩者大抵眉目神似，再度印證了丁悚將現實生活中的愛妻形象作為畫作人物原型，並化身為其丹青美人之百變姿態，呈現理想化的新女性。

⁸² 陳寅恪在〈讀鶯鶯傳〉一文中考證，〈鶯鶯傳〉又稱〈會真記〉，「會真」為當時慣用之語，為遇仙或遊仙之謂，而唐代「仙」之一名多用作妖豔婦人或風流放誕之女道士之代稱，亦竟有以之目娼妓者。見陳寅恪，《元白詩箋證稿》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2002年），第4章附錄，頁110-111。

⁸³ 典出〔唐〕杜荀鶴編，《松窗雜記》，收入〔宋〕李昉等編，《太平廣記》（北京：中華書局，1961年），冊6，卷286，頁2283。

表現女性從消極退讓到積極實踐之思想歷程的代表例證。

經過前文分析，到了民初「百美圖」畫家筆下所繪「畫中畫」美人，已隱約讓我們窺見創作主體經歷了如「莊周夢蝶」寓言般的切身經驗，藝術家與其藝術作品（創造物）彷彿上演了主客位置騰挪、移轉，甚至對調的一幕戲。畫中美人繪美女圖，彷彿擁有了血肉軀體與思想，甚至反客為主，挑戰著畫家以「造物者」全知全能自詡的主體意識，映照出創作者這過程中的主體（subject in process）⁸⁴ 閃爍著猶疑不定、徬徨未決、無能把握，甚至片斷碎裂的意識蜃影之一瞬。

故可謂，民初海上百美圖的畫中畫，參差掩映了社會風氣漸開與探索藝術表述新形式之間剪不斷理還亂的關係，道出近現代性別文化與性別意識曲折蜿蜒的衍變軌跡。

（二）現代女性文明圖譜

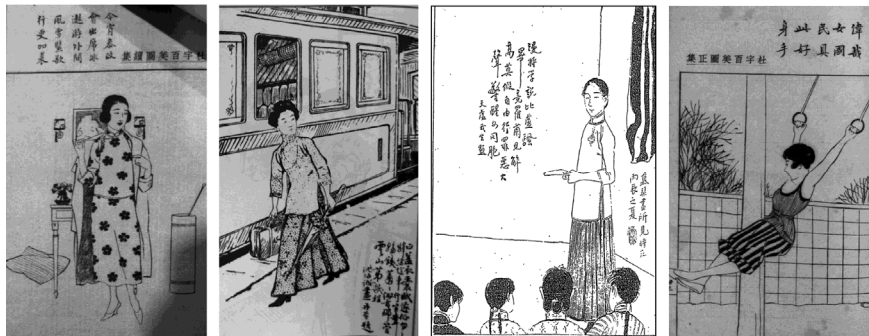
上文述及學生裝風靡一時，著時裝者自須知時尚，識潮流者必先識文斷字，民初新新／時裝百美圖形塑形象之美的主軸之一，是在民初共和民主的社會氛圍中表現知識女性識時勢而能清晰認知自我的形象，此乃時代容顏之一瞥。清末女學生形象以稀為貴，對她們的想像一直都摻雜著曖昧成分，民初百美圖所呈現的知識化的新女性形象，某種程度見證了近現代女性之性別意識演變過程的階段性標誌。民初共和語境中虛擬女性平權的日常實踐而外，更期待獲得超越一般

⁸⁴ 此概念乃法國文化理論家克莉絲特娃（Julia Kristeva）在其著作 *Polylogue*（1977）中提出，用來詮釋文學藝術創作者主體性的多元複雜與流放，呈現出處於邊緣狀態而沒有固定身份認同的主體性。而這不固定的身份認同，保持變化的主體，才有可能不斷更新創造。此即她所討論「在危機狀態中的主體」。對克氏而言，危機表示轉化與創造。創造絕非複製父系論述，而是試圖使被壓抑的符號動力再次釋放。參見劉紀蕙，〈導論：文化主體的「賤斥」——論克莉絲蒂娃的語言中分裂主體與文化恐懼結構〉，收入〔法〕克莉絲特娃著，彭仁郁譯，《恐怖的力量》（臺北：桂冠出版社，2003年），頁12-13。

男性的女子能量，讓她們無障礙地投入一切家庭勞作、生產工作與社會活動。這一切的基礎在於知識和受教育，故關於女性的假設是以學生為起點的，進而實現獲取中產階級主婦地位的想像。理性思考而產生的結論是：不能坐等一個秩序降臨，乃需女子參政。下面所選八幅代表民初仕女形象的多元圖譜：首選女性參政，終於賢妻良母的家庭生活，其間有服務社會與女子讀書上學及婚嫁、外出參政、入主家政，核心經歷仍為富有知識人格的現代女學生。

男女平權的共和民主標誌便是參政，如「女子參政同盟會」(1912年成立)會長即唐群英(1871-1937)女士。第一幅圖題詞曰：「今齊參政會，出席非遨遊。外間風雪緊，欲行更加裘」。衡諸歷史，民國成立初期，女子參政的呼聲便不絕如縷，卻也重重艱辛，一度受到政府鎮壓而解體。然就如圖畫中預備衝風冒雪出行的女子，雖知顛簸道途，仍堅持為理念熱血奔走。平權之二是就業機會，第二幅描繪經歷女學生學習獲得能力而後走上社會的一個職場女性：著學生裝、皮

一(但杜宇)⁸⁵ 二(沈泊塵)⁸⁶ 三(丁悚)⁸⁷ 四(但杜宇)⁸⁸



⁸⁵ 但杜宇繪圖，許指嚴題詞，《最新時裝杜宇百美圖續集》，上冊，頁38。

⁸⁶ 沈泊塵，《新新百美圖》，頁136。

⁸⁷ 丁悚，《上海時裝百美》，下冊，第29幅。

⁸⁸ 但杜宇繪圖，姚民哀題詞，《最新時裝杜宇百美圖正集》，下冊，頁23。

五（但杜宇）⁸⁹ 六（沈泊塵）⁹⁰ 七（但杜宇）⁹¹ 八（但杜宇）⁹²



鞋、手拿陽傘與公事包，剛剛走下火車。皮包、洋傘吸收變化了英國繪畫的紳士風格，成就一幅學生裝的職場仕女圖。第三幅畫中年輕的女教師正在為女學童上課，畫家特地注明「慕琴畫所見，時在丙辰之夏」（1916），此圖之寫實基礎可見一斑。畫面上的師生可視為女學生的代際賡續，未必如天虛我生題詩所述的學術道理，諸如盧騷（Jean Jacques Rousseau, 1712-1778）、羅蘭夫人（Madame Roland, 1754-1793）所主張或質疑的人權自由。當時新聞與畫報對筆路藍縷的女子興學歷程多有記載，興辦女學之經費籌措與徵聘師資均非易事，⁹³ 此形象是胸懷抱負與志向的女性在晚清民初投身女子教育的一個縮影，將這一形象與投身社會政治的女性合而觀之，其形象內涵更豐饒複雜。

參政或富有挑戰性的女子人格不是一朝形成的。第四幅女學生身手矯健地在校園裡擺蕩於吊環／單槓上的圖畫不無誇張成分，卻也體

⁸⁹ 同前註，上冊，頁 22。

⁹⁰ 沈泊塵，《新新百美圖》，頁 206。

⁹¹ 但杜宇繪圖，姚民哀題詞，《最新時裝杜宇百美圖正集》，上冊，頁 1。

⁹² 同前註，下冊，頁 26。

⁹³ 夏曉虹，《晚清女性與近代中國》，頁 28-30。

現承繼晚清新式女學堂理想願景的社會呼聲之一隅，科學、體育、人文的訓練，學堂章程務使女學生全面成長，讓過去習慣觀賞閒坐秋千架上婉約女子的讀者矚目驚豔。誇張的吊環女子與更大的家國想像聯繫在一起，題詩是「偉哉女國民，具此好身手」，預示了經此中西合璧與文武全才教育的女學生，當是肯擔當有能力的現代公民。

民初百美圖畫中學堂裡的女學生不乏走出《紅樓夢》大觀園的十二金釵分身，如第五幅但杜宇所繪，姚民哀題詩為「絕似沁芳橋畔石，有人癡坐讀西廂」，穿喇叭袖的女學生酷肖林黛玉行徑，於公園／校園讀《西廂記》。改朝換代的動盪在她身上未見影響，一樣地感時傷春，一樣地幽懷難遣，女性私領域的閱讀行為不必理會時代風雲。一旦進入公眾視野就不同了，女學生背著書包行走街頭，則似突然中斷了和過往歷史的聯繫，儼然成為一個新異的文化符號，在當世時空中格格不入。觀者看見第六幅圖畫中女子身後的新式學堂，這位放學歸家的民初女學生返顧西式校門的面色有些凝重，似乎在考慮：應當回到舊文化結構派定給女子的生存空間（深宅大院、繡樓、後花園等等）？還是繼續上學追求新知？往來於兩造不同空間的女學生，亦鮮明體現了新舊文化的衝突和合與抉擇難題。

學者曾指出：在民初的文學文化中，一種「共和」主體精神發揮了「主導」作用，即回歸到人性和日常生活，尊重個人、男女平權與家庭價值。⁹⁴ 民初百美圖譜中部分地印證了這種共和氛圍中的平權與日常。第七幅中呈現了受教育培養的女學生大放光彩的婚禮場合。自由戀愛與文明婚禮是民初女學生的理想歸宿，圖畫與題詩幾乎一致地表達這個大團圓的結局。此圖為《最新時裝杜宇百美圖正集》上冊第一幅圖，新娘披著西洋婚紗，新娘上衣卻仍是喇叭袖的學生裝，手捧

⁹⁴ 相關論述參見陳建華，〈「共和」的遺產：民國初年文學與文化的非激進主義轉型〉，《二十一世紀》第 151 期（2015 年 10 月），頁 56-64。

鮮花香草，喜笑顏開的面龐，處處呼應著題詞：「羅襦珠絡索，五彩同心結，恭喜聲中，耳邊不絕」，此書既以禮贊揭開序幕，意謂著創作主體欲使自己創造出來的藝術生命擁有單純完美的結局。圖像風格幾分希臘古典氣息，是希臘神話中阿芙蘿黛蒂（希臘語：Αφροδίτη、拉丁語：Aphrodite）的愛與美的結合。但這個大團圓的結尾未必標誌現代女性主體建構的完工，從自由戀愛到自主婚姻只是一個站頭，民初女學生一旦結婚，幾乎等同於休學！女學生表面上揭開了嶄新與充滿西化色彩的生活帷幕，可是也同時走向「三日入廚下，洗手作羹湯」的老路。第八幅畫面上的新婦與傳統的差別僅在於下廚的服裝和廚具，以西式廚具燒煮的內容當是西餐咖啡一類。此後由女學生而新媳婦的新生活除了一些家政活動外，畫家再行規劃便只有賢妻良母的庸常生活了。

不妨將幾幅但杜宇寫實風格的畫圖作為女學生婚姻生涯之想像憑藉，他依稀提示了，幾個新婦聚在一起，找一樁消遣的活動，那就是打打麻將，牌桌上的女性再也不談性別主體的議題（詳見下節分析），而專注於牌桌上爾虞我詐的心理戰。進入婚姻的女學生在眾家百美圖中的表現遭遇了瓶頸，隱喻著民初百美圖敘事中展現的女學生文明進程，至此暫告一段落。然而她們的形象所承載的複雜多歧意義猶未稍歇，一方面說明了新舊並陳的社會現象及性別議題的紛紜眾說，另一方面更不斷發酵成為民初時期重要的文學母題，造成餘韻深長的後續影響。

六、「新」百美圖 vs. 「舊」派小說

從主題來看，民國前三年（光緒三十四年，1908年）位在上海麥家圈慶雲里的改良小說社出版了未夏所著《女學生》可視為最早的

文學先例。⁹⁵ 小說共十回，從孤兒寡母苦度時日寫到女子留洋讀書，逃過騙局與劫難，女學生與戀人偕歸故里即戛然而止。環繞著女主人翁的身心「成長」主軸，小說筆法大抵呈現了清末以降興女學與鼓勵出洋留學的社會期待之一斑，其頌歌式筆法，與稍晚在百美圖中呈現對女學生形象「溢美」的禮讚之情，顯見文化脈絡的延續關係。同時稍晚一年，畫家錢病鶴（1879-1944）在同盟會於上海的機關報《民呼日報》（1909年由革命黨元老于右任〔1879-1964〕所辦）上發表了一幅著名的漫畫。此圖將女學生與妓女相提並論，看似與《女學生》小說大相逕庭，卻呈現了社會大眾看待公領域視野中這一新興族群的分歧觀點、道德質疑之具體縮影。小說與漫畫代表此兩造態度之間的角力與社會輿論不同聲浪的衝突，正提供了深入理解民初性別文化與女性主體意識衍變的有機空間。

就如《女學生》封面自報家門一般強調此乃「社會小說」，出版社名為「改良小說社」，與報紙標榜「為『民呼』告」的使命感異曲同工之趣，小說與報紙均負有社會改良責任，自是梁啟超「新小說」論述必得有益群治的附驥追隨者，隸屬清末維新論述之一脈。小說末回的回目名為「偕歸」，卻未在結尾交代女學生的終身歸宿。可讀者根據情節脈絡不難想像下一步情節，順理成章就是文明結婚了。

錢病鶴的漫畫卻調侃文明結婚者與妓女無本質差別，固如論者曾言，此提問「潛藏著某種欲望，也隱含了畫家對於讀者興趣的逢迎」，⁹⁶ 可若再仔細分析畫面上的兩個人物：一個掛牌「金錢主義」，另一

⁹⁵ 1918年上海文藝圈出現了另一部同名之作，為飯牛亭長匯集當時上海多位舊派文學名家（如李定夷（1889-1963）、貢少芹〔天懺生〕、吳綺緣（1898-1949）、天台山農（1878-1932）、李涵秋〔墨隱〕……等）之文編成《女學生》又名《女學生百面觀》（上海：南華書局，1918年），值得注意的是隨書附送的四幅女子彩色插圖，即但杜宇所繪，四圖標題分別為：「題曉妝鬥豔圖」、「題春閨病渴圖」、「題尺素寄情圖」、「題愛河弄影圖」，均由李定夷題詩。

⁹⁶ 陳平原，《圖像晚清：〈點石齋畫報〉之外》，頁319。

個標誌「文明結婚」，⁹⁷ 其實畫家並無先入之見要貶抑妓女或抬高女學生。從外貌上看來二者皆頭腳齊整（都曾裹腳或放過足），服飾清爽、式樣雷同，平光鏡與墨鏡沒有性質差別，手中的扇子與陽傘也可以互換，只是其心窩上的目標有異。卻可見畫家企圖改寫自古以來的道德判斷，從「鴿兒愛鈔，姐兒愛俏」轉變為「妓女金錢至上，女學生文明結婚」，構成相互指涉與彼此詰問的鏡像關係，漫畫中的兩個人物可以互相替代，如讖語般道出了清末民初此類敘述中女學生與妓女雙重身份的糾葛命運。這樣的兩面映照與其說透露出主流意識形態的懷疑設問，不如說，與民初百美圖幾乎一面倒的詠讚女學生知性形象及其仕女時裝相較，報刊上的諷刺漫畫似更接近現實中充滿雜音的文化情境。

赤夏著《繪圖女學生》封面與插圖



⁹⁷ 從 1905 年到 1909 年，上海張園公開的文明婚禮與報刊為「文明結婚」張目的宣傳，可窺社會風氣之一斑。見夏曉虹，《晚清女性與近代中國》，頁 43-44。

《民呼日報》錢病鶴漫畫（1909年7月29日）



若再仔細梳理同代語境海上文學的表現，民初舊派小說家多未如百美圖畫家呈現女學生的正面樂觀傾向，而呈顯出另一隱藏面相：小說的敘事從成長向上轉為描繪男女戀愛發展過程的挫敗，以感傷病亡等悲劇性的結局告終。表面上看來，兩者南轅北轍，但深層分析起來，其精神底蘊卻源自同一文化結構。

鴛鴦蝴蝶派小說牽涉到女學生主題的作品，當時影響力最鉅者，非1912年於《民權報》上連載的徐枕亞（1889-1937）哀情小說《玉梨魂》（1912年8月3日-1913年6月25日）莫屬。《玉梨魂》安排的小說場景雖不是上海，卻是教育與文化理念相對開通發達的江南鄉村，故兩個主要女性人物梨娘與筠倩便彷彿沈泊塵、丁悚百美圖的文學分身／她我（alter ego）。擅古典詞章、曉西洋文學的梨娘曾為女學生，帶著一個獨生男孩守寡，小姑筠倩正在女校讀書，假日回到家中與老父、嫂嫂和侄兒團聚。梨娘的兒子名鵬郎，在其母與借住家中的小學老師何夢霞的戀愛過程中，他充當了天真的信使。

如同民初上海百美圖在新女性特徵以外，頻繁表現的仍然是賢妻良母的主題，母子行樂圖與教子課讀是常見畫面。如沈泊塵這幅小兒郎代母投信圖（其他畫家亦繪代姊投信），以間接的方式表達含蓄相思，掩飾內在澎湃的熱情。小說中，鵬郎在家庭教師與寡母間傳遞書

簡與冷暖康健的資訊。借小學生傳書遞柬，可謂是清末以降變頻繁出現的文學藝術掌故，畫家與小說家取現成題材不足為奇。⁹⁸ 但舊道德與新風尚、新理想的衝突阻止了這段刻骨銘心的情愛的發展，卻也賦予這個青鳥般的信使嶄新的意義。⁹⁹ 其間男女主角生病、問候仍是《西廂》、《紅樓》的套路，援引莎士比亞(William Shakespeare, 1564-1616)等則是新世代女學生特徵，「薦小姑代嫁」則復呈顯了新舊道德的調和與逃避。這位被薦的女學生筠倩是我們在民初百美圖上熟悉的形象，神似丁悚畫裡這位剛剛從女學堂回家的學生(見圖)。只是筠倩平常在學校住宿，放假才得一歸。本來擁有自由戀愛資格與可能的女學生，無形中成為嫂嫂的替身。但愛情的不可替代與獨佔性，註定了這是一段哀情，兩位女學生承受不了過度的情感刺激而相繼亡故，何夢霞逃避情感痛苦的方式是投身武昌革命，不幸身殉。

夏志清(1921-2013)洞見小說男女主人公所有不能相愛的種種阻礙非因外在的壓迫(傳統禮教或道德譴責)，卻是源自己身對幸福生活充滿罪惡感的自我咎責，成了小說敘事結構的內在悖論。比之百美圖，《玉梨魂》兩位女學生的結局映現了在哀感頑豔的舊派小說現身的多是脆弱女性主體，受眼淚與死亡的經幡籠罩。此哀情小說正宗之作具體象徵了開明進化的社會表象與主流價值觀下，男女主人公自虐虐人的心理趨力，從道德折磨的不幸中獲致昇華的快感，¹⁰⁰ 顯示

⁹⁸ 參見夏曉虹，〈男學生的私函與女學生的公開信〉：「1906年初，京師大學堂譯學館學生屈彊在中國婦人會舉行的義賣活動中，托參加義賣的小學生胡潤仁傳遞表達情誼的書信給成都女學堂學生杜成淑遭拒，惹起一段新聞論爭公案」。夏曉虹，〈男學生的私函與女學生的公開信〉，《晚清女性與近代中國》，頁46-50。

⁹⁹ 小男孩對家庭教師毫無排斥心理的誠摯接納，並隱隱有為仍值韶年便守寡的母親牽線促成姻緣的企圖，皆使小說中鵬郎的形象更似《西廂》故事中紅娘角色的變體，堪稱為舊派小說成功創造的一種嶄新文學形象。

¹⁰⁰ 徐鋼，〈情的現代傳承——讀夏志清的〈徐枕亞的《玉梨魂》〉〉，收入王德威編，《中國現代小說的史與學：向夏志清先生致敬》(臺北：聯經出版社，2010年)，頁160-161。

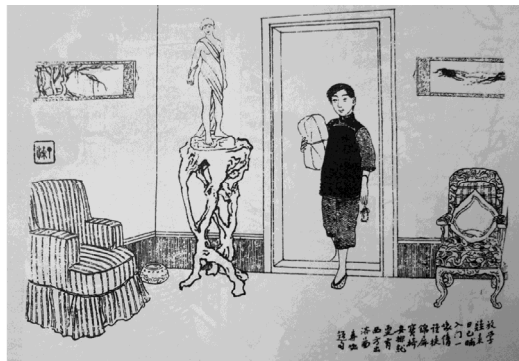
仍有無數徘徊於禮教與情欲間的心靈，備嘗身體心靈的壓抑苦痛。

如前文分析，舊派小說中節操高潔，逃不開禮法觀念束縛終致心病纏綿而亡的女學生，實為百美圖「溢美」筆法的一體兩面。而錢病鶴將女學生與妓女並置的諷刺漫畫，則分明繼承了清末狹邪小說與譴責、黑幕小說發生交叉感染的文脈與筆風，走「溢惡」的路子，均非海上文壇的新產物。

沈泊塵¹⁰¹



丁悚¹⁰²



上文提及「坐馬車」的時髦倜儻人在華洋雜處的晚清上海引領風騷，文學中的呈現則往往寓褒於貶，是海上狹邪小說批判社會黑暗面的慣用筆法，更是後來興起的民初舊派小說中重要派別「社會小說」中常見的主題。文學中妓女走在時尚前端卻引人非議的另一行徑，則曾在舊派小說大家包天笑（1876-1973）的回憶錄《鈞影樓筆記》中留下珍貴記載。包任教於上海城東女學，同事曾至西餐館應酬，同座商人叫局前來侑酒的妓女，赫然即為白日課堂裡端坐聽講的女學生，名妓四大金剛之一金小寶。他也點出，彼時著名女校中西女學附屬專

¹⁰¹ 沈泊塵，《新新百美圖》，頁144。

¹⁰² 丁悚，《民國風情百美圖》，頁9。

為繳不起學費的貧困女子所設的沐爾學堂亦有不少周遭妓院的雛妓前來就讀補習。¹⁰³ 包氏筆觸持平未見臧否，「妓女就學」的議題呈現清末興女學十年風潮的一個側面，隱藏著底層女性追求自我實現的願望，也未嘗不是洩漏了金小寶與雛妓的學習動機中含有提高「藝妓」身價與趕時髦的生意經。

上述幾重交疊又相斥的面相，弔詭地折射出近代中國追求現代化與文明進化的社會氛圍下，隱藏在父權主流價值觀背後的偷窺癖¹⁰⁴與情慾想像（看穿了「白天在讀書，夜裡在出堂唱」〔半日學生，半日妓女〕¹⁰⁵的秘密與快感）。故與其說眾目睽注於行走大街的女學生身上的「知識」光環，不如說端詳她們的裝束舉止和逛窯子欣賞妓女曲藝並無差異，深層分析，兩者實為互可換喻的窺淫想像的載體，差別只在於：名妓過去是有錢有閒階層才有資格消費的商品，女學生的容貌身體如今卻是大眾市井皆可意淫的對象。

民初「社會小說」繼承了晚清譴責、黑幕小說的口吻，屢屢如清末民初報刊上頻頻報導時髦倖人競效學生裝，引發良賤混淆的社會非議，¹⁰⁶ 連帶也使一心向學的妓女被剝奪了受教權，妓女興學的善舉更遭受重重阻礙，甚至不乏來自女界自身的抨擊。因此由女學生裝束

¹⁰³ 包天笑著，劉幼生點校，《釧影樓回憶錄》（太原：山西古籍出版社，山西教育出版社，1999年），頁439。

¹⁰⁴ 陳建華，〈周瘦鴉與紫羅蘭：文學商品的建構及其文化意涵〉，《中正漢學研究》第22期（2013年12月），頁265。

¹⁰⁵ 晚清上海妓女曾興「半日學堂」之議（1906年），導致學界衛道人士強烈反對，終究滯礙難行。參見黃湘金，〈壓抑與救贖——清末民初小說內外的妓女和女學〉，《學術月刊》2011年第4期，頁113-120。

¹⁰⁶ 如：〈何暢威太守上學務處書〉反對妓女學堂，見《新聞報》，1906年6月8日；《時報》，1909年4月21日；〈上海社會之現象——冒充女學生之荒誕〉，見《圖畫日報》第27號（1909年），頁7；〈對於女學生之厄言〉，《婦女時報》第4期（1911年9月），頁11。相關論述參見張世瑛，《清末民初的世變與身體》（臺北：國立政治大學歷史所博士論文，2005年），頁205-211。

與其求知入學表彰的爭取「自由」(費小姐)的價值觀念，經常被衛道人士妖魔化，非難者幾將之等同於行為不檢與淫奢放蕩。到了一九三〇年代，沈從文(1902-1988)小說〈蕭蕭〉仍呈現鄉間閭裡對女學生視為奇觀的負面眼光：

女學生這東西，在本鄉的確永遠是奇聞。……裝扮奇奇怪怪，行為更不可思議。……她們穿衣服不管天氣冷熱，吃東西不問饑飽，晚上交到子時才睡，白天正經事全不作，只知道唱歌打球，讀洋書。她們都會花錢……，她們在學校，男女在一處上課讀書，人熟了，就隨意同那男子睡覺，也不要媒人，也不要財禮，名叫「自由」。¹⁰⁷

舊派小說描述妓女入新式學堂引起的道德非議，不乏先例。1921年張恨水(1895-1967)《春明外史》中，報界才子楊杏園只在私下單獨教雛妓梨雲識字，稍晚的《啼笑因緣》中沈鳳喜一旦被發現靠聲色獻藝謀生的身份，就立即從學校中默默引退了。民國舊派小說不乏妓女與女學生角色交錯重疊的描繪，與上文所謂社會觀看女學生在公共場合嶄露頭角的複雜情緒密切相關，呈現出都市裡變動著的性別文化脈絡，也說明了海上人情小說儘管從晚清文學的妓家轉向了民初的民家，¹⁰⁸ 卻仍對此類女子(妓女從良為妾)：女學生與妓女、乃至從良後的妓女成為姨太太的身份糾葛，充滿矛盾態度。

¹⁰⁷ 沈從文，〈蕭蕭〉，《蕭蕭》(北京：北京十月文藝出版社，2008年)，頁187-188。

¹⁰⁸ 徐德明，〈清信人、坤伶和女學生——張恨水20年代小說女性社交的想像與轉型〉，《安徽師範大學學報(人文社會科學版)》2015年第3期(2015年5月)，頁358-364。

但杜宇¹⁰⁹



但杜宇繪《歌浦潮》第四十回插圖



上一節結尾談及民初百美圖畫家不擅表現女學生就學歲月轉瞬飛逝、一旦畢業後的時光。進入社會就職的畫作並不多見，退化為世俗家常的可能情景，在但杜宇《最新時裝百美圖正集》下冊首幅以打麻將為題旨，描畫一種暗寓危機的場景表現出來。題詩「雖是無聊消計畫，怕人戲喚牧豬奴」的核心辭彙是「無聊」。從女性「新國民」到無聊賴地打麻將，牌桌上的面孔似散發著進入「家庭」後掩蓋不了的消極頹廢心境。

就如胡適視麻將為「好閑愛蕩，不愛惜光陰的精神文明的中華民族的專利品」。¹¹⁰ 男人是以麻將桌上的偷閒完成公事桌上辦不成的事情，女人的麻將社交是為了處理有閑的無聊。畫面上的女人們忘我投入集體的時分謀殺：一人背向，一人斟酌遲疑出牌，一人低頭理牌謀劃胡牌的組合，唯一白眼看著對面出牌者，顯示出贏的渴望與等待的煩躁。「無聊」在牌桌上搖身一變為「緊張」，一場相互牽掣的征戰，以制約另外三方成功為目的。麻將象徵了中國文化勾心鬥角的人際關係，但是牌桌上的人又想方設法掩飾這種緊張，每個人都要制敵死

¹⁰⁹ 但杜宇繪圖，姚民哀題詞，《最新時裝杜宇百美圖正集》，下冊，頁1。

¹¹⁰ 胡適，〈漫遊的感想〉，《胡適文存三集》，卷1，頁34-36。

命，卻有種種虛偽的藉口：向別人的囊中輸送銀錢，養肥別人，自己成為「牧豬奴」會貽笑大方。上牌桌的人色不便太講究，不致「三缺一」而湊成一桌就行，太太、小姐可以，姨太太也是當然主力。

女學生因家境而成為姨太太不鮮見，妓女從良成為姨太太大抵是約定俗成的規律，一家幾個姨太太姊妹稱呼，日夜明爭暗鬥，在牌桌上模擬見分曉。但杜宇隱隱表達牌場如戰場的意思，面向觀者的女人一瞥白眼表達出互別苗頭的較勁，令人想到胡適的批判措辭寓含敗德貶意的「閑」與「蕩」。「逾閑蕩檢」歷來形容竊玉偷香的不肖子弟、不守婦道的行徑。畫面上一桌人分明很「閑」，翻白眼者的眼風中透露一絲「蕩」意。但杜宇這幅畫時裝百美圖在他多數呈現女學生「溢美」形象的畫作中，是一個特例，卻與他同時期為社會小說所作插圖風格趨近一致。

長篇章回小說《歇浦潮》（海上說夢人朱瘦菊〔1892-1966〕著）自1916至1921年在《新申報》上刊載五年，1921年由新民圖書館匯總出版印行的《歇浦潮》¹¹¹後暢銷一時。經過文獻資料的蒐集與重建，筆者發現該書每回前均有點出情節關目的插圖，繪圖者正是與朱瘦菊共創電影事業的好友但杜宇。¹¹²若將但杜宇《百美圖（正集、續集）》與小說《歇浦潮》閱看對照，小說中由堂子從良的姨太太們之奢靡淫逸（如媚月閣、如雙等人）、商紳之女與文明戲演員的糾纏（如錢如海之女秀珍），以及維新女青年從事暗殺行動（如談漢英）的形象特徵益發具體鮮明，非但為貼近時代語境和體察文學中女性形象的現代演變增加了圖文對照的重要管道，為讀者提供多元視角介入小說情節的閱讀可能性，更幫助我們深入思考民初「百美圖」飽蓄張

¹¹¹ 該書1921年版本總計十卷百回單行本，1925年又由世界書局出版五卷百回修訂本。

¹¹² 佐藤秋成，〈朱瘦菊與他的電影作品《風雨之夜》：中國無聲電影東京鑑定手記〉，《明報月刊》2011年6月號。<http://www.mingpaomonthly.com/cfm/Archive2.cfm?File=201106/cal/01a.txt>（檢索日期：2015年11月7日）。

力與蘊含歧義的敘事模式，及性別文化的轉渡嬗遞痕跡。

插圖黑白對比極為強烈，而且是典型的鏡頭語言，聚焦體現了複雜人際關係的層次。遠景高光下是對面樓上客間沙發裡上演的活劇：上海官銀行監督趙伯宣與候補官員魏文錦的姨太太相擁相偎；近景背影逆光裡有一群男女，他們站在黑暗中，是對面樓上演出戲劇的觀眾，又是身後鏡頭裡的劇中人。這邊暗地裡有：姘新劇家裘天敏而剛剛和趙伯宣絕撒的媚月閣（原先的趙姨太），有對面姨太太丈夫魏文錦，有領著大家過來「看戲」的男女主人賈琢渠夫婦（和趙家是隔壁鄰居，因在自家聽「隔壁戲」不過癮，轉來空屋看「對景戲」），其他人剛剛在賈家打過牌，預備進餐前有此插曲。賈少奶和媚月閣為私慾金錢、為鬥氣逞勝充當這場戲劇的導演，戲如常地以鬧劇收了場。小說裡諷刺與暴露的對象是民初上海灘上官場商界的時髦人士，插畫家把社會小說家筆下的糾纏複雜的關係在畫面上有條不紊地表達出來。畫面上的女人的基本身份都是具備「媚人」特質的姨太太，訴說著民初百美圖中的「美」讓位給社會小說所諷刺謾罵的「醜」，如寓言般道出民初百美圖理想化的女性美於焉落幕。

妓女與女學生雙重身份的話題仍時不時地有人提起，在文學上也成為代代相承的母題，如老舍寫於一九三〇年代的〈月牙兒〉主人公仍然是女學生，生活壓迫她做了「暗門子」（私娼），後來因此被抓坐牢，她詛咒「世界比這兒並強不了許多」¹¹³，控訴禮教依舊吃人的社會。進入一九四〇年代，張愛玲的香港傳奇〈沉香屑——第一爐香〉讓來自上海的女學生葛薇龍在香港重演色藝與書生的雙重角色，姑母梁氏以社交方式掩飾變相鴿母的情色交易營生。出身沒落書香世家的窮學生葛薇龍看到為自己備下的四季各色衣裳，醒悟「這跟長三堂子

¹¹³ 老舍，〈月牙兒〉，《老舍全集（七）》（北京：人民文學出版社，2013年），頁279。

買進一個討人，¹¹⁴ 有什麼分別？」徐娘半老，歡場閱歷深厚的姑母，將女學生和妓女等量齊觀，要成就葛薇龍在華洋雜處的香港上流社會的交際花角色與搖錢樹功能。小說結尾，情海浮沉後，決定下嫁混血兒紈袴子喬琪的薇龍認識到自己未來的婚姻生活實為變相的賣身。小說最後一幕描述她被街上喝醉的洋人水手當作流娼，喬琪喝斥：「那些醉泥鰍，把你當做甚麼人了？」薇龍卻彷彿喃喃自問：「我跟她們有什麼分別？……她們是不得已的，我是自願的！」¹¹⁵

從橫向縱向的文學系譜來看，民國舊派小說家范煙橋在其所著《民國舊派小說史略》中安排張愛玲在最後的章節唱大軸，其深層原因即在於此。葛薇龍由女學生而晉身／淪落為交際花的過程，像反面教材道盡了自清末至民初女性主體追尋過程的危險誘惑與自我扭曲，她對自身的反省既是最深刻的女性自覺，也是仍到不了「自由」境界的民初女性最沉痛的表白。

張愛玲晉身上海文壇新星的這部小說，如寓言般指陳她的創作生涯中對「女學生」文學的主旋律與變奏曲，始終興趣盎然。如一九五〇年代返顧「五四」作〈五四遺事〉，重提女裝學生話題，顛覆一個虛構出來的女性解放了自己的現代神話。女性釋放了自我，有時又重新回到囚禁過自己的牢房中，一旦坐下來歇腳，就再也不想出來，因為外面的世界不比這裡好多少。〈五四遺事〉中的女學生密斯范與羅先生戀愛，終於一起生活。婚後的女學生以打麻將為日常功課，羅先生於是將他離婚了的兩位太太接回來一起生活，「不用找搭子，關起門來就是一桌麻將」，¹¹⁶ 誰是太太、姨太太不分，渾然一體。走向社

¹¹⁴ 老鴇買來當娼的養女。

¹¹⁵ 張愛玲，〈沉香屑——第一爐香〉，《回顧展 II：張愛玲短篇小說集之二》（臺北：皇冠文學出版有限公司，1991年典藏版初版），頁313。

¹¹⁶ 原文為「至少你們不用另外找搭子，關起門來就是一桌麻將」。張愛玲，〈五四遺事——羅文濤三美團圓〉，《色，戒：短篇小說集三·1947年以後》（臺北：皇冠出版有限公司，2010年），頁184。

會的女學生返轉倒退為對自身生命與主體的敷衍。張愛玲的女學生主人公，從葛薇龍到密斯范、王佳芝（《色，戒》），自傳色彩濃厚的《雷鋒塔》、《易經》乃至《小團圓》。從琵琶、九莉的母親露、蕊秋、姑姑珊瑚、楚悌要出洋作留學生，到二次大戰期間女學生琵琶從香港回到上海，女學生自始至終地兜了一個現代歷史輪迴的圈子，是中國近現代女性自我的現代性寓言。

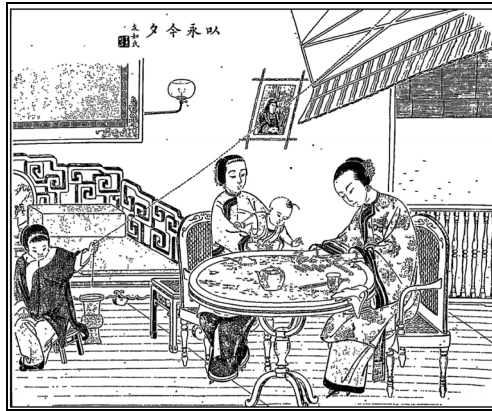
綿延三十年，海上文學中的女學生身影精采紛呈也充滿悖論，與民初「百美圖」敘事對讀，不僅揭示了近代中國性別意識的萌芽與衍化歷程遭遇的困境，更深層地反映民國初年舊有社會思維與多元性別文化相互拮抗的過程。那看似停滯不動卻仍顛簸行進的軌跡，正真實地呈現了思想文化革新的點點滴滴，盡皆萬斛心血所凝結而成。

七、結語

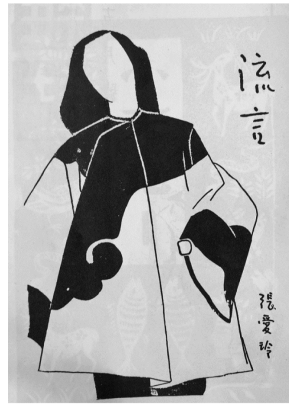
以畫面的流動作結，讓百美圖的討論從文化史回到圖畫。

吳友如〈以永今夕〉畫晚清海上的公館家居。屋內的家什華洋雜處：中式羅漢床、方杌，還配有高腳痰盂、西式圓桌、沙發椅。應是一樓一底的住房，樓上窗下有欄杆。初夏的日子，窗簾半捲，小大姐一邊打盹一邊拉風，娘姨抱著孩子，太太擺骨牌通關。男主人去吃花酒了，還是去了姨太太的小房子？抑或畫面上就是姨太太？無論其身份，這是典型的晚清仕女圖。時光流轉，主僕依舊，骨牌通關還在接著擺，小大姐和半間房一起被剪切掉了，高腳痰盂移到椅子側邊，牆上多了卷軸，是張愛玲《傳奇》增訂本的封面（由張之摯友炎櫻設計）。

吳友如〈以永今夕〉¹¹⁷



《流言》封面
(1945年中國科學公司)



《傳奇》封面
(1946年上海山河圖書)



時光哪裡去了？一派《流言》的歷史脈絡打通了半個世紀裡的《傳奇》故事，都是女人的故事，可這回由女人自己來說。這是個燙髮、沒面目的主體，活在流言／流動的敘述中，恰如不入款的衣服：清代大鑲大滾的寬邊放大且挪動了位置，成為從肩頭到襟懷的主色／飾，

¹¹⁷ 〈以永今夕〉，出自《海上百豔圖》第3集（上）。見《吳友如畫寶》，冊5，圖40。

不得腰（要）領（畫面上寬身無領）、喇叭袖帶動著下擺都成了不羈狀，整體風格黑白陰陽錯亂。畫面隱喻著流言種種，既是過往傳奇故事，亦是時尚的逐浪兒，在一側窺視同類的生命；圖像敘事的系譜穿越了半個世紀，卻又是歷史的一幕幕定格，面目虛無卻不放過細節，在現代女性主體建構的過程中，如一則迴顧省思卻不流於空洞的預言。

這些圖像一方面框範了一個中國女性的現代時域，另一方面也在這個語境中釋放了近代中國特有的現代性因素，連帶清理出一道烙印著精神史演變脈絡的歧路幽徑。一九四〇年代張愛玲創作小說集《傳奇》不啻象徵回眸晚清的必要性，〈金鎖記〉的文學場景與〈以永今夕〉既可相互闡釋，在看似移置倒錯的意像中重新組構並予以新詮。然《傳奇》之重構並非孤例，《流言》散文集也有一篇〈有女同車〉講公車上聆聽兩個女人在談話，自始至終都在說她們身邊的男人，比較晚清吳友如《海上百艷圖》所繪二女同乘馬車的同題畫作，竟然一脈相承。交通工具變化了，女人與世界的連接溝通方式一仍如舊。儘管眾多學者已指出張愛玲文學著作的封面改造了吳友如的畫作，為仕女圖增添不安感，¹¹⁸ 饒具奇幻文學色彩，¹¹⁹ 但本文更要凸顯視窗探入的那個幽魂般無面目的女性圖像，毋寧如魅影般隱喻了冉冉誕生的現代女性主體與性別意識，當我們審視傳統到現代的文化過渡歷程，便不能不從頭梳理晚清至民初「百美圖」畫家作品意涵的複雜歧義，思索其為此喻指性魅影注入的重要元素。

晚清到民初社會轉型，文化以「新」號召來標示進步。作為小傳統的「百美圖」香艷敘事沒有自外於「世變」，吳友如推陳出新之後，

¹¹⁸ 楊義、中井政喜、張中良合著，《中國現代文學圖志》（臺北：業強出版社，1995年），頁248-253；另見姚玳玫，〈從吳友如到張愛玲——近現代海派媒體「仕女」插圖的文化演繹〉，收入林幸謙編，《張愛玲：文學·電影·舞臺》（香港：牛津大學出版社，2007年），頁183-184。

¹¹⁹ 陳建華在〈質疑理性、反諷自我——張愛玲《傳奇》與奇幻小說現代性〉一文中對吳友如繪圖和張愛玲《傳奇》封面的比較及精采闡析。收入林幸謙編，《張愛玲：文學·電影·舞臺》，頁230-233。

其未盡之意在民初畫家的筆下再創新的里程碑。新時代女性主體的漸形呈現，極大地拓展與豐富了民國百美圖的內涵，更衝擊舊有的性別意識，在社會文化思維衍變的軌跡中，留下鮮明印痕。

到了民國，美人與宮闈不再發生關涉，卻與海上都市時尚糾葛益深，不得不走出閨閣與當代世界溝通。從清末到民初仕女畫的基本特徵為：妓家風流的展現漸為識文斷字的良家婦女生活替代，追求新知識的女性，其修養、行動的方方面面成為百變形貌，畫家的修為與技藝的進展讓女性美獲得了情感與心靈深度。這些女性不同於海上百花的具名圖影，她們既是無名的，又是畫家與社會公認的「共名」才媛／女學生／新女性。

畫面上，她們的活動範圍不同於在《海上百艷圖》中佔據一部分的名妓「生意」場合，而展現或甫自學校歸來，或深閨閱讀、圖繪、做女工、攬鏡自持（但杜宇擅長出浴自賞的裸體畫），或郊野、水濱盡興騁懷，或對景傷情，或體驗諸如體操器械、音樂演奏、駕駛汽車等前衛文化，或充當賢良母親教子有方，間亦可見思婦現代郵傳書信和電話通訊依戀良人。這些畫面活動中的女人，其現代生活氣息濃郁，在打量與應對周遭的現實生活的過程中，相當程度地作了自己的主人。海上長三書寓、么二堂子已漸行退出了畫家的取材範圍，畫面中即使有絲竹演奏，也不是堂唱，而是女性的自我抒懷，她們彷彿擁有寬廣的自我表現的手段與資源，絲弦簫管與「梵阿玲」、鋼琴、小號一樣傳達自己的心聲。

女學生取代了校書先生成為戀愛欲求的想像，女子社會活動的內容對男性知識階層與其說是一個挑戰，不如說是一種挑逗：洋場才子的出入平康的風流與白相人對抗妓家的手段已經不再風光，沈泊塵、丁悚與但杜宇的百美圖中，琴棋書畫的仕女本色，婦女兒童的家庭樂趣而外，更值得注意的是男性畫家窺見的，或說理想化的富於新型態知識內涵的女性生活方式。

此類「百美圖」在民初數年間蔚為大觀，¹²⁰ 其後二三十年內逐漸蛻變、普泛化於各種紙質媒介與文字相伴而行，仕女美人的圖像彰顯於書刊封皮、月份牌、煙草與電影廣告，於是文學與圖像互文的敘述的滲透力就像一九三〇年代報紙上的香煙廣告所云：「有美皆備，無麗不臻」，¹²¹ 海上文化中的百美之「百」非止約數，而是無遠弗界地成了民國市民的「良友」（如《良友》畫報集繪畫、攝影、新聞、文學於一身，封面則以美女面像照片為大宗）。

擴及同時代文化語境的文學文本，更可映照折射民初「百美圖」多元因素的互動，清晰呈顯性別文化的轉型歷程。從傳統「百美圖」中而走出更形立體，「女學生」形象屢經塑形變體，一度成為文化時尚聚焦的中心議題。無論是流行時裝或文學文本中呈現自我的方式，皆與上海都市物質世界互為表裡，這無所不在的推動百美的力量，既包含時尚的擴大、流轉，亦使原有的社會結構與性別意識挪移變形，而帶有普及通俗與平民化的色彩。一旦豔美繪事的生活範圍涉及一般平民，舊時的王謝堂前燕飛入了尋常百姓家，「百美」就喪失了獨特價值與時代標誌。沈泊塵、丁悚、杜宇的百美圖既是這一脈圖畫的高峰，也弔詭地呈現了無法迭起高潮的藝術表現難題，畫家必須轉而以彼時不同藝術類型人物畫呼應時代推移，卻促使其圖像敘事蘊含多層面相與複雜歧義的美學內涵，映現出含納異質多樣性別文化的時代容顏。

（責任校對：余能城）

¹²⁰ 如學者劉秋蘭所言，這個畫家群體的名單還可以不斷「被發現」，通過對民國報刊的蒐集檢索，可發現一大批新興百美圖畫家群，如：徐悲鴻、周慕橋、徐詠清、鄭曼陀、杭稚英、斗南、楊柳橋、楊嗣猷……等，呈現出晚清民初海上「百美圖」畫家輩出，出版品繁盛的情況。見劉秋蘭，〈《海上百豔圖》與民國新興百美圖的濫觴〉，《美術》2014年第3期，頁110。

¹²¹ 1933年12月美麗牌香菸在《申報》上刊登廣告，畫面圖像上的廣告詞。參見魏可風，《張愛玲的廣告世界》（臺北：聯合文學出版社，2002年），頁9-10。

引用書目

一、傳統文獻

〔漢〕毛亨傳，〔漢〕鄭玄箋，〔唐〕孔穎達等疏，《重刊宋本毛詩注疏附校勘記》，收入阮元校刻，《十三經注疏》，臺北：藝文印書館，1989年。

〔南北朝〕吳均，《續齊諧記》，收入〔明〕吳琯校，《古今逸史》，臺北：藝文印書館，1966年，函4。

〔唐〕杜荀鶴編，《松窗雜記》，收入〔宋〕李昉等編，《太平廣記》，北京：中華書局，1961年，冊6。

〔清〕清聖祖御定，《全唐詩（二）》，臺北：文史哲出版社，1978年。

〔清〕吳友如繪，《吳友如畫寶》，北京：中國青年出版社，1998年。

〔清〕煙水散人（徐震），《女才子書》，收入古本小說集成編委會編，《古本小說集成》，上海：上海古籍出版社，1990年，冊72。

〔清〕陳其元撰，俞曲園參訂，《庸閒齋筆記》，臺北：廣文書局，1982年。

唐圭璋編，《全宋詞》，北京：中華書局，1999年。

二、近人論著

丁棟，《民國風情百美圖》，北京：中國文聯出版社，2004年。

毛文芳，《卷中小立亦百年：明清女性畫像文本探論》，臺北：學生書局，2013年。

王東霞編著，《從長袍馬褂到西裝革履》，成都：四川人民出版社，2002年。

包天笑著，劉幼生點校，《釧影樓回憶錄》，太原：山西古籍出版社，山西教育出版社，1999年。

名人精繪，《上海時裝百美圖詠（上、下兩冊）》，上海：天南書局石

印本，1916年。

老舍，《老舍全集（七）》，北京：人民文學出版社，2013年。

朱瘦菊（海上說夢人）著，司馬丁、金牛、陳為標點，《歇浦潮》，長沙：湖南文藝出版社，1998年。

朱瘦菊（海上說夢人）著，但杜宇插圖，《歇浦潮》，上海：新民圖書館印行，1921年。

但杜宇繪圖，姚民哀題詞，《杜宇百美圖正集（二冊）》，上海：新民圖書館發行，1920年再版。

_____，《最新時裝杜宇百美圖正集（二冊）》，上海：新民圖書館兄弟公司，1922年初版，1924年第四版。

但杜宇繪圖，許指嚴題詞，《杜宇百美圖續集（二冊）》，上海：新民圖書館發行，1922年。

_____，《最新時裝杜宇百美圖續集（二冊）》，上海：新民圖書館兄弟公司，1923年初版，1924年第三版。

吳浩然編，《老上海女子風情畫：沈泊塵《新新百美圖》》，濟南：齊魯書社，2010年。

吳嘉陵，《清末民初的繪畫教育與畫家》，臺北：秀威資訊出版公司，2006年。

呂文翠，〈點石飛影·海上寫真：晚清民初「百美圖」敘事的文化轉渡〉，《中國學術年刊》第37期，2015年3月，頁39-71。

姚玳玫，〈從吳友如到張愛玲——近現代海派媒體「仕女」插圖的文化演繹〉，收入林幸謙編，《張愛玲：文學·電影·舞臺》，香港：牛津大學出版社，2007年，頁183-203。

胡適，〈漫遊的感想〉，《胡適文存三集》，北京：北京大學出版社，1998年，冊4。

胡曉真，《新理想、舊體例與不可思議之社會：清末民初上海「傳統派」文人與閩秀作家的轉型現象》，臺北：中央研究院中國文哲

- 研究所，2010年。
- 范伯群編選，《鴛鴦蝴蝶——〈禮拜六〉派作品選（修訂版）》，北京：人民文學出版社，2009年。
- 范煙橋，《民國舊派小說史略》，收入魏紹昌，《鴛鴦蝴蝶派研究資料》，上海：上海文藝出版社，1962年。
- 唐文標，《張愛玲研究（增訂新二版）》，臺北：聯經出版社，1986年。
- 夏曉虹，《晚清女性與近代中國》，北京：北京大學出版社，2004年。
- 徐德明，〈清倌人、坤伶和女學生——張恨水 20 年代小說女性社交的想像與轉型〉，《安徽師範大學學報（人文社會科學版）》2015 年第 3 期，頁 358-364。
- 徐鋼，〈情的現代傳承——讀夏志清的〈徐枕亞的《玉梨魂》〉〉，收入王德威編，《中國現代小說的史與學：向夏志清先生致敬》，臺北：聯經出版社，2010年。
- 張世瑛，《清末民初的世變與身體》，臺北：國立政治大學歷史所博士論文，2005年。
- 張玉法，《中華民國史稿（修訂版）》，臺北：聯經出版社，2013年。
- 張愛玲，《小團圓》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2009年。
- _____，《回顧展 II：張愛玲短篇小說集之二》，臺北：皇冠文學出版有限公司，1991年典藏版初版。
- _____，《流言》，臺北：皇冠文化出版有限公司，1991年。
- _____，《色，戒：短篇小說集三·1947 年以後》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2010年。
- 張愛玲著，趙丕慧譯，《雷峰塔》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2010年。
- 張愛玲著，趙丕慧譯，《易經》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2010年。
- 陳平原，《圖像晚清：〈點石齋畫報〉之外》，香港：中和出版有限公

- 司，2015年。
- 陳平原、夏曉虹編著，《圖像晚清：《點石齋畫報》》，香港：中和出版有限公司，2015年。
- 陳建華，〈「共和」的遺產：民國初年文學與文化的非激進主義轉型〉，《二十一世紀》第151期，2015年10月，頁56-64。
- _____，〈民國初期上海消閒雜誌與名花美人的文化政治〉，《學術月刊》2015年第6期，頁131-143。
- _____，〈周瘦鵑與紫羅蘭：文學商品的建構及其文化意涵〉，《中正漢學研究》第22期，2013年12月，頁239-270。
- _____，〈演講實錄 1：民國初期消閒雜誌與女性話語的轉型〉，《中正漢學研究》第22期，2013年12月，頁355-386。
- _____，〈質疑理性、反諷自我——張愛玲《傳奇》與奇幻小說現代性〉，收入林幸謙編，《張愛玲：文學·電影·舞臺》，香港：牛津大學出版社，2007年，頁230-266。
- 陳寅恪，〈讀鶯鶯傳〉，《元白詩箋證稿》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2002年，第4章附錄，頁110-120。
- 彭小妍，〈一個旅行的現代病——「心的疾病」、科學術語與新感覺派〉，《中國文哲研究集刊》第34期，2009年3月，頁205-248。
- 飯牛亭長編，《女學生》（又名《女學生百面觀》），上海：南華書局出版，1918年。
- 黃湘金，〈壓抑與救贖——清末民初小說內外的妓女和女學〉，《學術月刊》2011年第4期，頁113-120。
- 黃錦珠，〈《眉語》女作家高劍華小說的自我呈現〉，《中國文學學報》第5期，2014年12月，頁185-206。
- 楊義、中井政喜、張中良合著，《中國現代文學圖志》，臺北：業強出版社，1995年。
- 萬燕，〈生命有它的圖案：評張愛玲的漫畫〉，收入林幸謙主編，《張

- 愛玲：《傳奇·性別·系譜》，臺北：聯經出版社，2012年。
- 劉秋蘭，〈《海上百美圖》與民國新興百美圖的濫觴〉，《美術》2014年第3期，頁110-113。
- 劉紀蕙，〈導論：文化主體的「賤斥」——論克莉絲蒂娃的語言中分裂主體與文化恐懼結構〉，收入〔法〕克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）著，彭仁郁譯，《恐怖的力量》，臺北：桂冠圖書有限公司，2003年，頁11-34。
- 潘玉雯，《清末民初女子藝術教育之研究——以上海為例》，桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2007年。
- 潘光旦，《馮小青：一件影戀之研究》，收入潘乃木、潘乃和編，《潘光旦文集》，北京：北京大學出版社，1993年，卷1。
- 魯迅，〈娜拉走後怎樣〉，《魯迅全集》，臺北：唐山出版社，1989年，卷1。
- 魏可風，《張愛玲的廣告世界》，臺北：聯合文學出版社，2002年。
- 魏紹昌編，《鴛鴦蝴蝶派研究資料》，上海：上海文藝出版社，1962年。
- Lee Haiyan, *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love In China, 1900-1950*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

三、報刊文獻

- 《申報》，參閱「愛如生《申報》」數據庫電子資料（1872-1949），資料來源：北京愛如生數字化技術研究中心，臺北：漢珍數位圖書公司代理，2012年。
- 《點石齋畫報》，揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1997年。
- 《點石齋畫報》，上海：申報館發行，1884-1898年；廣州：廣州人民出版社重印，1983年。
- 《飛影閣畫報》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，1890年。

- 《清代報刊圖畫集成》，北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2001年。
- 《民呼日報》重印本，台北：中國國民黨中央委員會黨史史料編纂委員會，1969年。
- 《神州日報》微縮資料，上海：上海圖書館，1989年。
- 《新聞報》微縮資料，上海：上海圖書館，1989年。
- 《圖畫日報》重印本，上海：上海古籍出版社，1999年。
- 《時報》，上海：時報社刊行，1909年。
- 《婦女時報》，上海：婦女時報社發行，1911-1917年。
- 《大共和星期畫報》，上海：大共和日報館發行，1913年。
- 《之江畫報》，杭州：之江日報社發行，1913年。
- 《神州畫報》，上海：神州日報發行，1917年。
- 《婦女雜誌》，上海，商務印書館發行，1912-1924年。
- 《新青年》，上海，群益書社印行，1915-1919年。
- 《禮拜六》，上海：中華圖書館發行，1914年。
- 《群報畫報》，出版地不詳，上海圖書館館藏，1919年。
- 《良友》，上海：良友印刷公司發行，1926年。
- 《遊戲世界》，上海：大東書局發行，1922年。

四、網路資料

- 姚玳玫，〈民國時期中國女畫家的自畫像〉，http://www.chinaluxus.com/20111227/107196_1.html，檢索日期：2015年10月8日。
- 〔日〕佐藤秋成，〈朱瘦菊與他的電影作品《風雨之夜》：中國無聲電影東京鑑定手記〉，《明報月刊》2011年6月號，<http://www.mingpaomonthly.com/Arch?File=201106/cal/01a.txt>，檢索日期：2015年11月7日。

The Formation and Transformation of the Fashion Narratives and Gender Culture in the “Portraits of a Hundred Beauties” Series

Wen-tsuei Lu*

Abstract

This paper interprets a series of the “Portraits of a Hundred Beauties” pictorial books issued in Shanghai during the early years of the Republic of China in order to reveal how artists challenged the artistic tradition of “a hundred beauties/a hundred types of obsequiousness” — a tradition that put strains on women in the act of celebrating their beauty. From an interpretative point of view that understands and empathizes with the phenomenon, this paper examines the embodiment of mutual definitions and the dialectic relationship between female portraits and gender cultures in the early Republic years. The paper also dwells upon the sophisticated process whereby male artists became involved in the representation and formation of gender consciousness. Certain pictorial books reflected the fact that socio-cultural logic and thinking were struggling to advance. Moreover, these books documented the initial stages and subsequent difficulties encountered in the development of Chinese gender culture, as well as how these difficulties led to various innovations and attempts to initiate change.

The article begins with a discussion of the basic facts and features of

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Central University

the narratives of “Portraits of a Hundred Beauties,” and comes to the conclusion that gender consciousness and the new female identity were still at odds with each other. Methodologically, this article seeks to clarify the historical contexts of “Portraits of a Hundred Beauties” in the early years of the Republic and “A Hundred Beauties of Shanghai” in the late Qing dynasty, making reference to both their literary counterparts as well as the old school novels written during this period. Finally, the article reflects on the narrative tradition of “Portraits of a Hundred Beauties,” social ideology, and the interactions between the evolution of modern culture and fashion. It adopts the incisive cultural critical perspective found in Eileen Chang’s pictorial and literary works to shed light on the evolution of gender culture in this city-upon-the-sea, Shanghai, in the early Republic years.

Key words: “Portraits of a Hundred Beauties,” gender culture, old school novels of the Republic of China, female students