

摩登生活的漫畫及其「無-意義」：
郭建英與上海新感覺派(1927-1935)

學生：徐明瀚

指導教授：劉紀蕙

彭小妍

林志明

國立交通大學社會與文化研究所碩士班

摘要

在波特萊爾〈現代生活的畫家〉一文開展出的美學現代性問題序列中，上海新感覺派是過去研究者經常思索中國現代性的主要對象之一，但在以漫遊者或浪蕩子進行分析之後，傅柯所言之反諷的現代性態度卻少有論及，另類態度的出現亦所難見。2001年以後上海新感覺派的邊緣人物郭建英的漫畫重新出土，而筆者近年來往返上海尋找郭建英作品史料的過程中，發掘出他更多的漫畫創作與小說編寫作品，其中筆者認為郭建英所提出的 Nonsense，可以作為理解中文語境下現代性之特殊版本的論述核心，使得以同樣問題意識接續上海新感覺派的研究得以進一步開展。

要重新理解郭建英與上海新感覺派之關係的原因也在於此，因為郭建英不單只是運用畫筆、並對上海新感覺派作品進行插圖式補充的畫家，他是翻譯日本新感覺派健將橫光利一的主要中譯者。而郭建英也不算是全然的新感覺派作者，筆者發現，在 1930 年後，他的漫畫與《婦人畫報》編輯皆顯示出他對日本 Nonsense 文學編、譯、繪、寫的用心，有意在新感覺派的基礎上開闢出更細緻的文學路徑。故，本論文的論述架構是先去理解郭建英的作品在哪些意義上與上海新感覺派旨趣相通，而共同面臨了甚麼樣的內部限制與外部批評。繼之，則探討郭建英後續翻譯日本 Nonsense 文學者作品並在上海境內開闢出諸多 Nonsense 掌篇小說的特色為何？以此我們才可以更為清楚理解並且釐清他與當時的新感覺派以及左翼內容論者的內在差距。最後，再整體地梳理郭建英這在上海橫跨 9 年、漫畫作品逾 500 幅的創作歷程中內在的關鍵轉折與 Nonsense 漫畫本身的嶄新層次。

筆者將在本論文中指出，郭建英的作品援用了劉訥鷗的 Erotic，指涉出的置身於「物之羅列」中肉感書寫之可能，但因其「無-意義」而不被囿限於主觀感覺的相對位置之中；並且，此一「無-意義」在施鰲存 Grotesque 所提供的視覺轉型空間中，亦不會落入攻擊性嘲笑的滑稽(Comic)，而能保持著 Grotesque 的怪異

感受。「無-意義」本身的特性，是「沒有內容」之 Nonsense 文學相較於「內容論」的實質訴求，更產生出能抹銷原內容意義指定之形式優先特質。而這種形式，到了郭建英的漫畫這裡，我們將很難單純地將女子無知、愛美或頹廢等氣質之「反諷」，或負面意義上的「沒有內容」歸併於郭建英對 Nonsense 的使用之中，反而，郭建英所指的更接近一種新的情感樣態，確切的來說，即是從摩登生活的瑣碎事端和情感相互性之中所體現出來的幽默。

郭建英以他自創的「摩登」=「無-意義」=「幽默」系列等式，提出了一種另類現代性。即，「無-意義」既非漫遊者式的「肉感」或浪蕩子的「禁慾」，亦非單只是現代詩人對生活的自嘲與反諷，而是摩登生活的畫家利用幽默的被動性(passive activity)，反向地對社會進行批判。

關鍵字：漫畫、郭建英、視覺文化、文化翻譯、無意義文學、美學現代性



The Painter of Non-sensical Life:
Guo Jianying and Shanghai Neo-Sensualism(1927-1935)

Student: Ming-Han, Hsu

Advisors: Dr. Joyce CH. Liu
Dr. Hsiao-Yen, Peng
Dr. Chi-Ming, Lin

Graduate Institute for Social Research and Cultural Studies
National Chiao Tung University

Abstract

In the past decades, researchers have often identified similar problematics of aesthetic modernity which Baudelaire had indicated in his article “The Painter of Life” to analyze the flâneur and dandy aspects of Shanghai Neo-sensualism. Yet, the ironic attitude of modernity which Foucault emphasized has not been reflected in these studies. After my general analysis of the works of Guo Jianying who participated in the translating, editing and painting in the context of Neo-sensualism, I think there is plenty of new material about Nonsense that will allow us to have a broader discussion on the ironic and other/alternative aspects of interpreting modern Shanghai.

The main reason I choose to differentiate between Guo and Shanghai Neo-sensualism is that Guo is not simply the illustrator of the latter, but the keen translator of Yokomitsu Riichi and the major essayists of modern life which Neo-sensualism also depicts. After 1930, Guo even created a new route from within, not only translating novels of Japan Nonsense literature, but also editing new authors in the Chinese register. In the thesis, firstly I analyze the shared project of both Guo and the Neo-sensualists, and the shared strategy which they used to confront the critics’ negative valuations. Secondly, by presenting the main characteristics of the Nonsense novel genre from overseas to China, it will be clear how Guo’s works keep a distance among Neo-sensualist and Leftist writings. Lastly, based on former analysis, I choose the representative painting of Guo’s visual works, from western sense of beauty to the Shanghainese modern version, and sort them through the levels of the erotic, the grotesque and the nonsensical.

The main argument of my thesis is that Guo’s work shared the flâneuric erotic interest of Liu Na’Ou, to settle a modern subject in materialistic writing, but Guo’s Nonsense creation introduced an ironic aspect in this common project. Also, this Nonsense is

not a sarcastic effect of the comical , but a grotesque event. Hence, Nonsense indicates the 'No-content' responding to the leftist theory about life as true content prioritized in art and literature. Nonsense provides a means to formally think about what is no-sense(meaning/direction), this no-sense is not the negative attribution of the modern girl, but a new kind of affective relation of modern life of triviality and contingency.

In Guo's own series of identification: Modern=Nonsense=Humor, behind this thinking, what the painter of the modern life provides is the idea of aesthetic modernity as the critical practice. It is not the erotic of the flâneur or the monastic and ironic of the dandy, but rather the nonsensical: a passive activity of humor.

Keyword: Caricature, Guo Jianying, Visual culture, Cultural translation, Neo-Sensualism, Nonsense literature, Aesthetic modernity



誌謝辭

我夢見過一片湖，湖中有一座島嶼，島上樹林扶疏、花草蓊鬱，在春寒乍暖的時節裡，那個地方是夢的想像中孕育我的所在，醒來後的讀書與寫字生活中，我大概只覺得目前只有兩個地方是現實中有這樣的地方：一個當我書桌邊擺有的眾文哲家作品的紙頁被逐頁打開後的聲東擊西、眾聲喧嘩的時刻；另一個就是社文所的 A106 教室了，在研究所的這段時間裡，無論是老師或是同學在那個教室裡都願意提出議論、就事論事，這在我過去大學哲學系未易見的討論熱忱，亦恐怕是將來閒遊他方可遇卻不能強求的一種狀態。所有的思考方式在這裡都是可能的，我在社文所無論在哪方面皆因之收穫良多，這是還沒一一點名感謝之前，我想表示我最感謝的事情，這是我對所上師友大家的感謝。

我衷心感謝在這段時間這個地方所提供產生質變的所有條件，讓我這麼一個大學困擾於哲學系與廣告系人格分裂的真正地去面對自己和所處的環境，文化研究是什麼？對我來說就是找到方式讓很奇怪(unfit)的自己適切地說出話來。對此我首先要感謝我的指導教授劉紀蕙老師，早在進社文所前我就在輔大旁聽了不少老師創設之比較文學研究所之後來師生開設的專門課或通識課，當時唐維敏老師亦在夜間進修部開設文化研究相關課程，讓我發現找到了一種可以棲身修習的學門。進社文所後，劉老師讓我從一個「沒有論述能力」的人變成說話有比較清楚和條理的人，她的課，無論是文化翻譯、視覺理論或是政治性重探，皆讓我保持充分的自由，向所有我感到興趣的理論和文藝流派進行追蹤，並在探索亞洲現代性的各種問題上讓我有別於其他研究者的取徑(尤其是我出外發表論文時感覺特別明顯)，然後最後還能耐心跟討論我最後選擇自認最怪的研究對象郭建英，非常感謝。我也要謝謝願意跟我討論並在生活中相互鼓勵的論文工作坊伙伴馬馬和佳玲，你們是我這段求學生涯最有包容力的傾聽者，希望以後也是。

在社文所裡，我在許多老師的課堂上學習到了不同種問題被重新揭示和切入的可能，感謝朱元鴻老師在學術訓練討論課上教會我如何檢查自己的論題設定，消費社會和藝術政治課上讓我對一直喜愛的布希亞有充分的理解，感謝邱老師總是提醒著我們何謂學術研究的自我要求，每每看到你的論文對我來說總是一次又一次的良好示範。而林志明老師、許綺玲老師、彭小妍老師等每每展開新的論文也都讓我閱讀再三，並且感謝你們三位願意擔任我的口委，細緻地給我很好的意見；而我在此並還要感謝李歐梵老師、黃建宏老師、楊凱麟老師對我論文曾有的提點與指正。

能夠讓我透過郭建英的材料去發展我的這幾年習得之論點，還得感謝在上海將郭建英的作品首先編輯出來在 21 世紀問世的陳子善老師，沒有這些材料基礎，我不可能再去追查與挖掘其他的史料。台灣方面，我要感謝許秦秦老師提供的各式協助，包括推薦我去認識藏書家秦賢次先生，因為賢次先生提供的舊書讓我的郭建英研究的材料更為周延，我在此也感謝他。另外我也要感謝我幾個暑假在上海考察時提攜我進入該地生活和史料田野的師長們，謝謝張煉紅老師的長年關心，羅崗老師和毛尖老師的慷慨，孫曉忠老師的奧援。還有，我最要感謝在這幾年間曾幫我處理史料問題的好友們屏瑾與宇平，還有義務幫我翻譯日文的表妹思瑾。

這本論文從發想到完成的過程中，有在許許多多讀書會或其他場合跟我討論過的好友們，你們的想法和意見都是我的所重視的，論文的每一個細部及其轉折得以被完成，都有你們的功勞。謝謝靜怡、琳筠以及聖閱，有你們讓我知道藝術史的思想與熱情；謝謝瑞婷還有利文，從你們身上我看到比世界更大更崇高的東西(姑且名之為藝術的純粹形式)。謝謝近現代報刊與文化研究論壇的師友們，你們是我的榜樣與話最投機的研究夥伴，特別是碩文，不僅在上海 30 年代的研究，到遠方法國或是家鄉南崁亦然，皆因為與你有同行者的友誼而不感到孤單。

謝謝長年以來持續支持、鼓勵和關心我的家人和死黨們，讓幾度很宅的我能安然而不困頓，謝謝靜雨的真誠相待，謝謝高中同學們的不時相挺，謝謝佩慈、阿文你們無論南北的友情守護。謝謝妹妹你一直都在，我畢業你正好才要出國，謝謝弟弟跟我分擔家裡的煩憂，謝謝爸爸對我的長期支持與媽媽給我未減的關愛，還有我要謝謝我那兩隻貓靡靡和仔仔，夜深人靜你們總是白天睡飽了陪我度過可能焦灼的夜。

最後，我要感謝論文寫作過程中對我來說最重要的人，敘潔，你是我安定而充滿信心的那股力量，因為你的看顧與貼心，讓我可以沒有後顧之憂地讓論文從提案到完成，日日夜夜，往返新竹湖心或是異國他鄉，與你攜手向前，我不再惶惑，你是紙頁之白，承載了所有可能，因為你，筆尖或鍵盤在觸擊頁面之前雙手早已從安放得到了基本的質感。因著此，我將此書的所有的黑處與白處都獻給你。

目錄

中文提要.....	i
英文提要.....	iii
致謝辭.....	v
目錄.....	vii
圖目錄.....	ix
第一章 緒論.....	1
一 上海新感覺派的美學現代性疑義：透過郭建英重新設問.....	1
二 摩登生活的畫家：郭建英生平與作品.....	4
三 郭建英研究文獻回顧.....	8
四 研究問題.....	11
五 主要章節安排.....	12
第二章 現代感性的追求：	
中、日新感覺派話術(1927-1930)的主觀裝置.....	14
一 感覺形式的翻譯與物質內容的改換.....	15
二 「物的羅列」與現代感覺之主體位置的設立.....	18
三 新感覺派的兩種現代生活之美：肉感(Erotic)與怪異(Grotesque).....	24
四 「追慕時髦的他」：反英雄式之諷刺.....	28
五 小結.....	33
第三章 無意思更有意思，比現代還要摩登：	
上海 Nonsense 文學(1930-1935)的意義邏輯.....	36
一 內容論眼中 Nonsense 的負面性質.....	37
二 「無意思」與「沒有內容」：無關對錯的英、日的 Nonsense 文學.....	40
三 「沒有內容的掌篇小說」：空想文學的內在平面.....	50
四 從反諷到幽默：上海 Nonsense 文學本身.....	54
(一) 對於生活方式的自嘲/反諷：	
上海與日本共同的 Nonsense 文學基礎.....	56
(二) 客體凸顯的主體困境：	
上海 Nonsense 文學與上海新感覺派的不同.....	58
(三) 幽默中悲哀的強度：	
上海 Nonsense 文學的特殊處.....	61
五 小結.....	64
第四章 現代美的視覺翻譯/異：	
摩登 Nonsense 漫畫(1927-1935)中的幽默折轉.....	68
一 現代典型的打造.....	69

二	翻譯現代美：西方現代女性典型及其區分論述.....	73
	(一) 熟女郎的肢體：作為健康與頹廢之區分的野性美.....	74
	(二) 女明星的臉蛋：作為好與醜之區分的表情美.....	77
	(三) 現代女性模型的腦部細胞：作為睿智與無知之區分的內容美.....	80
三	從現代到 Nonsense：女性典型的轉移.....	83
四	反線性、非具象與黑色：摩登漫畫中的三種變異向度.....	86
	(一) 直線的感覺：肉感(Erotic)與無感傷主義的揭示性反諷.....	87
	(二) 區塊化的身體：從普遍滑稽(Comic)到怪異(Grotesque).....	92
	(三) 黑暗之半面：(施/)受虐主義的幽默(Nonsense).....	95
五	小結.....	101
第五章	結論.....	103
	一 現代生活的單行道.....	103
	二 作為無意義變向的摩登.....	104
	三 郭建英作品的另類美學現代性.....	106
參考文獻	109
附錄一	：郭建英《時事新報》漫畫作品年表.....	113
附錄二	：郭建英在雜誌發表之漫畫作品年表.....	120
附錄三	：郭建英封面與插畫作品年表.....	121
附錄四	：郭建英文字作品年表.....	122
附錄五	：章志毅作品年表.....	123
附錄六	：郭建英《婦人畫報》掌篇(Conte)小說編輯年表.....	124

圖目錄

圖 1: 漫畫 〈腳腳腳---上海女性之腳〉.....	26
圖 2: 漫畫 〈1933 年的感觸〉.....	26
圖 3: 漫畫 〈一個失敗者〉.....	29
圖 4: 漫畫 〈時髦〉.....	29
圖 5: 漫畫 〈家庭〉.....	31
圖 6: 漫畫 〈一個普羅文學家的墮落〉.....	31
圖 7: 漫畫 〈一九三〇年女性的模型〉.....	47
圖 8: 漫畫 〈現代女性的模型〉.....	47
圖 9: 郭建英肖像照.....	50
圖 10: 封面設計《婦人畫報》.....	50
圖 11: 插畫 〈一個頑皮不過的子〉.....	52
圖 12: 插畫 〈三月之空想〉.....	52
圖 13: 漫畫 〈一個 Romantic(羅曼蒂克)的扒手〉.....	55
圖 14: 封面 《手套與乳罩》.....	55
圖 15: 插畫 〈阿惠先生的一生〉.....	64
圖 16: 摩登 (Nonsense) 掌篇小說欄位.....	64
圖 17: 漫畫 〈毛斷歌兒(Modern Girl)對話〉.....	70
圖 18: 漫畫 〈脫去大衣〉.....	70
圖 19: 漫畫 〈無題〉.....	71
圖 20: 漫畫 〈姨太太・鈔票・情人〉.....	71
圖 21: 漫畫 〈時代病者〉.....	74
圖 22: 插圖 〈粗野的魅力(三)〉.....	75
圖 23: 漫畫 〈原因〉.....	75
圖 24: 漫畫 〈戴德麗與嘉寶〉.....	76
圖 25: 電影劇照 《藍天使》.....	77
圖 26: 漫畫 〈STOCKINGLESS 與造物主〉.....	77
圖 27: 插畫 〈五個 BOUQUETS 〉.....	78
圖 28: 漫畫 〈現代對話〉.....	79
圖 29: 漫畫 〈無題〉.....	79
圖 30: 漫畫 〈好萊塢明星動物考: 悍馬 〉.....	80
圖 31: 漫畫 〈好萊塢明星動物考: 蛇 〉.....	80
圖 32: 封面 《善女人行品》.....	81
圖 33: 漫畫 〈現代女子腦部細胞的一切之一切〉.....	83
圖 34: 漫畫 〈現代女子腦部細胞的一切〉.....	83
圖 35: 漫畫 〈粗野的魅力(二)〉.....	89

圖 36: 漫畫	〈戀愛學第一課(三)〉	89
圖 37: 漫畫	〈美人·骷髏·癡笑〉	90
圖 38: 漫畫	〈都會之誘惑〉	90
圖 39: 漫畫	〈心與假面具〉	90
圖 40: 漫畫	〈天才〉	90
圖 41: 漫畫	〈一個女子的一生〉	91
圖 42: 漫畫	〈一九三〇年的女同學(二)〉	92
圖 43: 漫畫	〈可悲傷的夢〉	92
圖 44: 封面	《文藝畫報》	93
圖 45: 漫畫	〈上海街頭風景線(二)〉	93
圖 46: 漫畫	〈街頭風景〉	94
圖 47: 漫畫	〈作乞丐難〉	94
圖 48: 漫畫	〈酷刑〉	95
圖 49: 漫畫	〈異性之出現〉	95
圖 50: 封面	《建英漫畫集》	96
圖 51: 漫畫	〈秋波兩種〉	96
圖 52: 插畫	〈蛇:長長的腰子〉	97
圖 53: 漫畫	〈誘惑〉	97
圖 54: 漫畫	〈前途可畏〉	98
圖 55: 漫畫	〈雌老虎〉	98
圖 56: 漫畫	〈狗之進化---上海名產的摩登種〉	99
圖 57: 插畫	〈芋蟲〉(一)	100
圖 58: 插畫	〈芋蟲〉(二)	100

第一章 緒論

一、上海新感覺派的美學現代性疑義：透過郭建英重新設問

李歐梵教授在他的專著《上海摩登》第一章援用了他班雅明（Walter Benjamin）《波特萊爾：發達資本主義時代的抒情詩人》中關於漫遊者（Flâneur）的論點，他指出「波特萊爾的漫遊者與城市的關係是既投入又游離的：他們不能沒有城市，因為他們迷戀城市的商品世界；而同時，他們又被這個不適合他們居住的城市邊緣化。因此他們與人群是有距離的，而正是他們在疏離的注視下，城市被寓言化了。他的漫遊一方面是他的姿態，一方面也是抗議」。¹ 他認為這是波特萊爾提出的現代性(Modernity)悖論，然而，「這個悖論似乎不能被上海的那些『摩登』作家認同，因為他們似乎十分沉醉於都市的聲光電影而不能做出超然的反思。如果要找一點疏離點的作家，一個對於現代性多少有些距離的人，也許我們就得在半傳統的禮拜六鴛鴦蝴蝶派作家群中找」。² 這裡所說的「投入且疏離」的漫遊者姿態，在班雅明的界定中一開始是關於與人群的關係距離，而李歐梵則將之延伸至對都市聲光電化的現代生活經驗具有諷刺距離的要求上。然而，在《上海摩登》第一章中卻已這樣指出：「黑嬰³的敘述主人公，就像他所摹仿的劉訥鷗⁴和穆時英⁵小說中的主人公一樣，對城市都太迷戀，太沉迷於它所提供的銷魂時刻，而不能獲得一種曖昧的、諷刺的超然態度」。⁶ 故，李歐梵認為上述面對現代性悖論的漫遊者而有疏離距離的態度，他認為作者必須從舊小說去找，根據他的論點，似乎不僅在上海新感覺派⁷文人圈中沒有這樣的一個疏離批判者，可能新文學的摩登文人也沒有，所以需要到鴛鴦蝴蝶派的半傳統中去找。筆者認為，我們仍可以從 30 年代的「摩登」作家中去找，尤其是郭建英的作品，我們可以清楚看見他如何去處理姿態與抗議並存的現代性悖論，與上述李歐梵以美學現代性所開展之新感覺派研究，在三個問題疑義的差異上形成可以重新設問的起點。

¹ 李歐梵，《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930-1945》，香港：牛津出版，2000，頁 38。

² 同前註。

³ 黑嬰(1915-1992)，祖籍廣東梅縣，生於印度尼西亞棉蘭市。小說家，原名張炳文，又名張又君，筆名有黎明起、李奕、紅眉，1932 考入暨南大學外語系。有短篇小說集《帝國的女兒》(上海中學生書局，1933)、散文集《異邦與故國》(上海中學生書局，1935)。

⁴ 劉訥鷗(1905-1940)，台灣台南人，上海新感覺派代表作家。於日本求學，在上海震旦大學修習法文，曾創辦過「水沫書店」、「第一線書店」，此外擔任多種報刊編輯、影評、電影導演，譯有日本新感覺派小說選《色情文化》、俄國左翼文藝理論家弗理契《藝術社會學》，著有《都市風景線》。

⁵ 穆時英(1912-1940)，上海人。小說家，筆名有伐揚、匿名子等。畢業於上海光華大學文科。編有《文藝畫報》(1934.10 與葉靈鳳合編)、《文藝月刊》，著有《南北極》(湖風書局，1932)、《公墓》(現代書局，1933)、《白金的女體塑像》(現代書局，1934)、《聖處女的感情》(良友圖書公司，1935)等書。

⁶ 同註 1。

⁷ 新感覺派是中國三十年代現代主義文學的一支，以劉訥鷗為首的文人群體就持續地創設刊物進行他們的翻譯與小說創作，裡面的成員還包括了穆時英、黑嬰、施蛰存等人。

首先，是現代生活的畫家與漫遊者的基本差異。李歐梵使用的「漫遊者」和「現代性」之關係的這組概念，即是出現在波特萊爾的藝評文章〈現代生活的畫家〉(The Painter of Modern Life)中，此一組概念在往後被不只在文學研究界而是幾乎在所有人文學科都不斷地界說。波特萊爾在歐陸知識界提出「現代性」(modernité)一詞，是起自於對該漫畫家的評價而來：「對他(康士坦丁---引者注)來說，問題是要在流行中提取(de dégager de la mode)出某種東西，而這個東西它可能包含著寓於歷史的詩意，從過渡中抽取出永恆(de tirer l'éternel du transitoire)。」⁸ 因為這個尋找「現代性」的目的，這位現代生活的畫家就不會像是漫遊者那樣「出入於人群」⁹，只匆匆經過和匆匆一瞥，易耽溺於瞬間的快感或是瀏覽狀態之中，康士坦丁與此不同，其目的更在專心感受與追尋現代性。傅柯在〈何謂啓蒙〉(What is enlightenment)文中，將波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821~1867)〈現代生活的畫家〉一文中的現代生活的畫家與漫遊者(flâneur)明確區分開來，其原因就在於19世紀的法國漫畫家居•康士坦丁(Constantin Guys, 1805-1892)具有漫遊者尚未具足的「現代性態度」(attitude of modernity)。傅柯首先引到了波特萊爾文中對康士坦丁的基本描述：這個富有活躍的想像地的孤獨者，不停止地旅行跨越廣大的人類沙漠，有一個比純粹的漫遊者的目的更高的目的，有一個與一時短暫的愉快不同的更普遍的目的，他尋找我們可以稱之為「現代性」的那種東西。¹⁰ 傅柯更提醒道：「讓我們別犯錯誤。康士坦丁不是一個漫遊者；在波特萊爾眼中，使他成為出類拔萃的現代畫家正是因為，當整個世界陷入沉睡時，他開始工作，並且他轉化(transfigures)那個世界」。¹¹ 而班雅明也認為：「波特萊爾筆下的漫遊者並非在人們所設想的程度上是詩人的自畫像。真實生活中的波特萊爾並不像一些人描繪的那樣心不在焉。在漫遊者身上觀看的快樂是令人陶醉的。它可以集中注意力於觀察(observation)；其結果便是業餘偵探。或它只停滯在打喝欠的人身上，這時一個漫遊者就成了一個在馬路上東遊西蕩、看熱鬧的人(badaud)。然而，對於大城市的揭示性的呈現(revealing presentation)並不來自這兩種人。」¹²

易言之，傅柯和班雅明的相同處在於皆認為這些漫遊者是較接近於看熱鬧的人，皆不具備對大城市的揭示性能力。若用傅柯和班雅明上述的說法來重新理解

⁸ Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Jonathan Mayne, tran., New York: Da Capo Press, 1986, p.12.

⁹ 波特萊爾的「人群說」指的是波特萊爾從艾倫坡(Edgar Allan Poe, 美國小說家，擅長於偵探推理與恐怖詭態的主題，1809.1.19—1849.10.7)的短篇作品〈投入人群的人〉一文得到的啓發。

¹⁰ 同註8。

¹¹ Michel Foucault, "What is Enlightenment?" in *Ethics: Subjectivity and Truth*, Paul Rabinow ed., London: Allen Lane, 1997, p.311.

¹² 班雅明(Benjamin, Walter),《發達資本主義時代的抒情詩人》，張旭東、魏文生譯，台北：臉譜，2002，頁144-145。其中，張旭東原將Flâneur譯為「游手好閒者」，本譯文改採郭宏安的譯法為「漫遊者」。

李歐梵所認為「沉醉於都市的聲光電影」的「摩登」作家(即新感覺派作家群)，他們的沉醉其實正是漫遊者本身的問題。彭小妍在她的英文論著《浪蕩子美學與跨文化現代性》導論處提到此一問題，指出班雅明在在點明漫遊者缺乏對資本化的現代世界中自我商品化的覺察，她更認為：「當班雅明的漫遊者受到商品與人群所支配時，並未覺察到自身處於現代歷史點的境況。另一方面，傅柯的浪蕩子¹³/現代主義者則受限於強加其上的限制但同時又切盼著自由，是充分地意識到自身處在尖端前沿之上，對所有可能的越界有所準備。」¹⁴筆者第一步要去釐清的，是郭建英的作品有哪些是維持著與新感覺派文共享的漫遊者趣味，而又透過甚麼樣的作品，使自身逐漸地從此漫遊者的陶醉與快樂脫離開來。

其次，是現代生活畫家的反諷態度出現之可能。李歐梵漫遊者版本中所說的「曖昧而諷刺的超然態度」，在傅柯〈何謂啓蒙〉一文那裡則是從現代生活的畫家那裡出現，「反諷」¹⁵並不是漫遊者的實踐方法，是接近於傅柯所認為波特萊爾與身為「現代生活的畫家」的康士坦丁所具備的「現代性態度」。這裡的「現代性態度」，就彭小妍的說法是浪蕩子美學中是既在界線內又在其外的一種艱難的「界限態度」(a limit-attitude)。¹⁶然而傅柯亦曾在〈何謂啓蒙〉描述波特萊爾藝評的文脈中，他認為現代性的態度是一種對現時所採取的英雄化面向，傅柯說道：「無須說，這種英雄化是反諷(ironic)的。」¹⁷故本論文試圖重新把美學現代性的問題抬昇到現代生活的畫家的反諷層次來看。若在細分下去，反諷與諷刺在方法上也有所不同。針對此，在過去許多的研究中並未將郭建英這位與上海新感覺派文學者在時空與文藝實踐脈絡上相當接近的作者納入討論。其中，尤其是由他在《婦人畫報》¹⁸所編輯、譯寫的數篇Nonsense文學作品並未見有研究者討論。

最後，則是回到郭建英的漫畫家身分，去理解郭建英如何有別於現代生活的畫家，發展出他自己的現代性態度的問題。2001年，陳子善先生根據郭建英1934年出版之《建英漫畫集》¹⁹重新收錄出版的《摩登上海：三十年代的洋場百景》

¹³ 將 Dandy 譯為浪蕩子，是筆者參考自彭小妍〈浪蕩天涯：劉吶鷗一九二七年日記〉一文，請見彭小妍，《海上說情慾—從張資平到劉吶鷗》，台北：中研院文哲所，2001，頁132。

¹⁴ Peng Hsiao-yen, *Dandyism and Transcultural Modernity: the dandy, the flâneur, and the translator in 1930s Shanghai, Tokyo, Paris*, NY: Routledge, 2010, p6-9.

¹⁵ 同註11，p.310.

¹⁶ 同註13，p9.

¹⁷ 同註11，p.310.

¹⁸ 創立於1933年4月的《婦人畫報》(The Women's Pictorial)，一冊二角，一月出兩回。第一任主編是鄧倩文(任期1933.4.15~1933.12)，郭建英於1934年1月第14期接編之後改為月刊，畫報面目一新，從封面設計(14-24期皆為郭建英設計，25期開始封面才改採光藝奧斯卡封面攝影)到內文欄位安排，都獨樹一格，直到1935.11月第34期改由李青主編。上海：婦人畫報社發行，上海良友圖書印刷公司，1933-1936。

¹⁹ 郭建英，《建英漫畫集》，上海：良友圖書公司，1934。

畫冊²⁰，成爲了對此美學現代性疑義批評性的史料補遺。再加上筆者自己對郭建英發表於《時事新報》²¹的上百篇漫畫作品的挖掘，可以更全面地去理解郭建英這個遊藝於新感覺派作家群的邊緣位置，他的文章與漫畫創作帶來怎樣不同以往的現代性態度和批判距離。是筆者將要在本碩士論文中以新感覺派和Nonsense文學爲基礎企圖去進一步追索的課題。在這個「現代生活的畫家」的問題層次上，試圖去追問上海現代文壇中「反諷」的可能性與不可能性。如果真如李歐梵所言沒有可能，問題則仍然關係到一個現代性態度在上海會遭遇到什麼樣美學制約的問題？如果有可能，他們對都會現代性的批判態度是以別種什麼樣的形式表現出來？爲了處理這些基本問題，筆者試圖從跟新感覺派文人處於同一時空且在翻譯和創作的脈絡上相當接近的郭建英之作品去找，一方面更深入理解他與新感覺派作者群之文學實踐的確切關係爲何，以及他又如何再發展出有別於新感覺派的現代性態度？下一節，我將粗略描述郭建英的生平以及幾種作品面向。

二、 摩登生活的畫家：郭建英之生平與作品概述

郭建英出生於1907年，是福建省同安人氏，其父親是郭左淇曾任中國駐日公使館二等秘書，兒時曾住過日本，因有家學故黯日語。1931在上海聖約翰大學政治經濟系畢業後，郭建英隨即進入了中國通商銀行擔任秘書。此前，在1928年開始，他於《時事新報》青光版上開始發表漫畫作品，直到1934年6月《建英漫畫集》集結了165篇漫畫成冊²²，奠定了他漫畫家的地位，初步統計，郭建英創作的漫畫篇數共達600篇之多²³。同年，他亦擔任了《婦人畫報》的主編職務，直到1935年11月赴日出任中國駐長崎領事館領事前離任，兩年後棄政從商。隨國民政府來台後，郭建英的文藝作品則就未曾可見。他在台灣先後曾機擔任第一銀行的副理、經理到總經理，1975年退休，1979年他在亞東化纖公司副董事長兼國泰租賃公司董事長任內謝世。

當中最值得一提的生平，是郭建英自從1928年年底開始，就和上海新感覺派代表者劉呐鷗進行文學上的來往，另外他也在不同的層面上與新感覺派作家穆時英、施蛰存²⁴展開了長年的文學友誼關係：

²⁰ 郭建英，《摩登上海：30年代的洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學，2001。該書編輯自1934年6月由良友圖書公司出版的《建英漫畫集》。

²¹ 《時事新報》(The China Times)，上海：時事新報館(上海山東路162號)，1911-1949。

²² 將他過去在《時事新報》發表的漫畫精編爲62篇出版，另加上新作105篇，共有165篇收錄於《建英漫畫集》。

²³ 計算方式如下，1932年12月以前，他於《時事新報》發表的漫畫共計有493篇(有的單篇內甚有數幅作品)，而此與《建英漫畫集》主題上重複的只有62幅，故493篇加上新作105篇共有598篇。而這還不包括他在《婦人畫報》畫的插繪與爲其他小說家畫的插圖。

²⁴ 施蛰存(1905-2003)，生於浙江杭州。小說家，另有筆名安華、薛蕙、李萬鶴，先後於杭州之江大學、上海大學求學，1926轉入震旦大學法文。先後編有《無軌列車》、《新文藝》(1929)、《現代》(1932)、《文藝風景》。小說作品有《追》(1928)、《上元燈》(上海水沫書店，1929)、《將軍的頭》(新中國書局，1931)、《梅雨之夕》(新中國書局，1932)、《李師師》(良友圖書公司，1933)、

私交方面，郭建英因其姐姐郭佩雲的丈夫黃朝琴與劉訥鷗為舊識的關係，於是認識²⁵。又加上兩人共有的日文背景，而成為好友，郭建英最早的日文翻譯文章就是在劉訥鷗編的《無軌列車》中發表²⁶，他翻譯的《新郎的感想》是由劉訥鷗寫序，並於劉訥鷗主持的水沫社之第一線書店出版。當時與劉訥鷗共同主持書店的還有施蟄存，經過劉訥鷗之介紹，郭建英進而與施蟄存認識，郭建英曾幫施蟄存主編的雜誌《現代》繪製過封面，施蟄存自己也對曾為《現代》繪製封面的郭建英有所印象，說他「此人英日文均佳，又長於繪畫作線，畫Design甚瀟灑。」²⁷爾後，施蟄存的小說作品《善女人行品》和他主編的小型刊物《文藝風景》中亦有郭建英的詩畫作品。此外，郭建英和穆時英都是《新文藝》(由施蟄存主編，水沫書店雜誌部發行)的投稿作者，穆時英不只一次在他的小說中提到郭建英的名字，如〈五月〉²⁸和〈被當作消遣品的男子〉²⁹。且穆時英也曾在《南北極》〈改訂本題記〉(1933.1.13)中曾感謝鼓勵他並且幫助他的朋友，郭建英就是其中一位。正也是因為郭建英跟這些新感覺派友人長期建立的友誼關係，當郭建英於1934年1月編輯《婦人畫報》時，這幾位新感覺派作者也應主編之邀撰寫新的小說並集中刊出。由於郭建英來台灣後就沒有再繼續創作，故本論文的研究範圍主要放在1927年1935年間郭建英於上海發表作品的時期，其作品概分為以下四類說明：

(一) 漫畫：

郭建英的漫畫是他在上海的文壇生涯中維持最長的一種創作，爾後他的譯筆和隨筆才與畫筆亦步亦趨，他於1928年開始在《時事新報》上持續發表他在大學與城市中體察繪製的圖文畫作。該年6月4日郭建英在《時事新報》〈青光版〉上發表他在該報上的第一幅漫畫³⁰。此後，郭建英成為《時事新報》《青光》版

《善女人行品》(良友圖書公司，1934)、《小珍集》(良友圖書公司，1936)。

²⁵ 許秦秦。〈漫畫/話女性：劉訥鷗與郭建英的「上海新感覺」〉，收入《2005 劉訥鷗國際研討會論文集》。台南：國家台灣文學館，2005，頁524。

²⁶ 見武者小路實篤作〈深夜小曲(獨幕劇)〉，收入《無軌列車》第六期，1928年11月25日。

²⁷ 見施蟄存。《施蟄存海外書簡》，辜健整理。鄭州：大象出版社，2008，頁232。

²⁸ 作於1933年5月5日，收錄於《聖處女的感情》。上海：良友圖書印刷公司，1935。小說中提到郭建英的段落為開頭第一段：「要是給郭建英先生瞧見珮珮的話，他一定會樂得只要能把她畫到紙上就是把地球扔了也不會覺得可惜的。在他的新鮮的筆觸下的珮珮像是怎麼的呢？」

²⁹ 收錄於穆時英第二本小說集《公墓》。上海：現代書局，1933年6月。小說中提到郭建英的段落為：「在本國呢？」(小說男主角問女主角蓉子愛讀什麼)「我喜歡劉訥鷗新的話術，郭建英的漫畫和你那種粗暴的文字、曠野的氣息。」/真是在刺激和速度上生存的女子哪，蓉子！Jazz、機械、速度、都市文化、美國味、時代美……的產物的集合體。(括弧中文字為筆者所加)

³⁰ 2001年，上海華東師大的教授陳子善先生，根據1934年6月出版的《建英漫畫集》所重新出版了郭建英的漫畫集(該書定名為《摩登上海》)，讓郭建英的大部分漫畫重新於21世紀出土，陳子善先生也在編者序〈摩登上海的線條版-----郭建英其人其畫〉中詳細的介紹了郭建英的生平與他的文藝活動與新感覺派文人的密切關係。然而，其中關於郭建英漫畫最早的創作時間，是一有待商榷之處，筆者在此補充一個資料：根據1935年9月20日出版的《漫畫生活》第十三期，漫畫家兼漫畫史家黃士英在該期刊物的周年紀念特輯上發表了〈中國漫畫發展史〉，有說到：「《時事新報》《青光》揭載郭建英漫畫」。透過翻查，《青光》實際上是指《時事新報》(The China Times)的文藝版，而郭建英第一篇發表其上的漫畫〈S女士入學之目的〉是在1928年的6月4日，此後斷斷續續地發表了14篇的漫畫作品，直到1929年3月18日《青光》開闢了「漫畫欄」(1929.3.18)

的主要漫畫家³¹。(請參閱[附錄一：郭建英《時事新報》漫畫作品年表])

1929年3月18日《時事新報》青光版編輯夫凡³²宣告正式成立「漫畫」欄位的之後，往後，除了兩個叫做「新」和「細賢」的作者畫過較多幅的漫畫之外，實際上大部分的漫畫都是由郭建英所畫，可以說是開啓了郭建英作為主要作者持續不墜的漫畫之路。郭建英的漫畫只有極少部分發表於《婦女雜誌》、《中國學生》、《婦人畫報》、《時代漫畫》、《漫畫生活》(請參閱[附錄二：郭建英在雜誌發表之漫畫作品年表])。總體來看，他絕大部分的漫畫作品都是發表於《時事新報》的。

到了1934年6月，他從良友圖書公司正式出版了個人作品《建英漫畫集》，該書就是精選、集結了1928年六年以來累積的漫畫作品，共165幅，是他的集大成之作。這本漫畫合集沒有一個如其他小說有著響亮的名稱，乃是因為「建英」這個名字早多為人知了，從漫畫創作數年來每幅漫畫他都會簽上「建英」、「英」或是「C.Y」、「C.Y.K」、「C.T.KUO」之下，這本書的問世，使得他的畫名更高於文名而紅極一時。1936年，郭建英被聘為第一屆全國漫畫展覽會的籌委(共28人)。此外，在這幾年當中，他亦替許多詩人和小說家繪製文學插畫³³。(請參閱[附錄三：郭建英封面與插畫作品年表])

(二) 翻譯：

上海新感覺派創立者劉呐鷗在1928年從台灣到上海，該年十月與上海新感覺派同仁戴望舒與施蛰存創立了《無軌列車》³⁴。當時郭建英就即跟劉呐鷗有認

青光版主編夫凡宣告：「自本日起，特闢「漫畫」一欄，以後擬逐日刊登，倘蒙投稿，尤所歡迎。然而，這個「漫畫」欄位的正式成立。」(之前青光每日皆有漫畫，但無此正式宣告。)之後，往後三個月，除了一個叫做「新」的作者畫過幾幅之外，實際上大部分的漫畫都是由郭建英所畫，《時事新報》青光版「漫畫欄」的正式確立，可以說是開啓了郭建英持續不輟的漫畫之路。他絕大部分的漫畫作品都是發表於此處。郭建英在1934年6月所出版的《建英漫畫集》，就是精選、集結了1928年六年以來累積的漫畫作品。之後，郭建英的漫畫幾乎是以每日見報，其創作頻率更勝於當時發表作品於以月為單位之各大漫畫刊物的其他漫畫家。而筆者也發現，《摩登上海》(即《建英漫畫集》)中，有為數不少的漫畫作品是郭建英修改自早年他於《時事新報》《青光》的漫畫。所以陳子善先生所述：「自1931年起，郭建英的都市生活漫畫開始出現在上海的各種報刊。」必須推到更早之前。

³¹ 青光的其他漫畫作者，有最常出現的細賢(其趣味偏黑幕小說，是社會現象的常有圖解)、新和吉光，較常出現的之光(畫月份牌為業，漫畫則多是政治諷刺畫)、小波田、當時、S、樓金聲(署名：聲)、崇遠(署名：崇)、崇美、玉書、小(吉)田，以及鮮少出現的張志彭、慧君、小翎、徐午等人。

³² 青光版當時的主編是夫凡，筆者乃根據1929.8.20的該版資料所示。直到1929.8.23改為侯聽之接編，此後到1930.8.8為止，還有哲衡擔任編輯。

³³ 郭建英的文學插畫，包括了小說家劉呐鷗、施蛰存、黑嬰、史炎、羅密波、龍子玄，和詩人鷗外鷗、徐遲、陳江帆等人。

³⁴ 創刊於1928年10月上海，半月刊，由劉呐鷗、戴望舒、施蛰存合辦，一共八期。郭建英有賜譯稿兩篇，請見附錄四：郭建英文字作品年表。

識往來，郭建英早在求學時期，因為喜好橫光利一³⁵、片岡鐵兵³⁶等日本新感覺派作家的作品，從 1929 年開始便翻譯引介了五篇橫光利一的小說(《新郎的感想》四篇和 1934 年譯出的〈婦人〉)，郭建英甚至還擅自增加了橫光利一〈新郎的感想〉的一個情節。與此同時，郭建英亦譯有蘇俄的文藝理論〈無產階級運動與資產階級藝術〉，在其中尋求區辨諷刺與幽默的資源。爾後，郭建英在主編《婦人畫報》時也翻譯了承繼日本新感覺派後續發展之 Nonsense 文學的作家中村正常³⁷與淺原六郎³⁸作品兩篇，在上海的語境中引入了日本 Nonsense 文學。最後，我們則可以在他翻譯江戶川亂步³⁹的〈芋蟲〉的〈譯者識〉中，理解他對整個翻譯新感覺派和 Nonsense 文學的評價與自我定位。

(三) 散文

除了《新郎的感想》譯著和《建英漫畫集》之外，郭建英並沒有出版過任何自己文章的集子，但郭建英的散文著述卻仍甚可觀，在大學最後一年間，他以本名郭建英或筆名「迷雲」，以影評或散文形式發表在許多由新感覺派作者主導的刊物上(如《新文藝》、《現代電影》與《現代》等)中，其中尤以〈現代人底娛樂姿態〉一文最具有上海新感覺派的宣言性質。(以上兩類作品，請參閱[附錄四：郭建英文字作品年表])

(四) 小說創作與編輯

1934 年 1 月開始，郭建英開始擔任當時上海流行通俗雜誌《婦人畫報》的編輯，主編期間，他除了編寫小說、寫影評、譯介外國小說外，並一手包辦了的封面設計和大部分小說插圖，《婦人畫報》儼然是郭建英多種創作主體的匯聚之

³⁵ 橫光利一(1898-1947)，福島縣人。小說家，日本新感覺派文學的理論家和代表作者。早稻田高等予科文科中退，曾為《文藝春秋》、《文藝時代》同人。代表作有《新郎的感想》(1925)、《春天乘著馬車來》(1926)、《機械》(1930)、《上海》(1932，改造社)等。郭建英算是當時中文語境中翻譯橫光利一最多的作者，共有五篇之多，除了《新郎的感想》四篇之外，還有 1934 年 1 月的〈婦人〉，而該年該月也正是郭建英接編《婦人畫報》的時間。

³⁶ 片岡鐵兵(1893-1944)，岡山縣人。小說家。慶應大學佛文系中退，1924 年與橫光利一、川端康成共同創立《文藝時代》。短篇代表作有：〈色情文化〉(1927.4《改造》)、〈都會雙曲線〉(1930.1，新築地劇團公演)、〈愛情的問題〉(1931.1，《改造》)等。

³⁷ 中村正常(1901-1981)，東京人。劇作家、小說家。編輯《悲劇喜劇》戲劇雜誌(1928-1929)，1930 加入新興藝術派俱樂部後文風轉變，發想出 nonsense humor 的戲曲與小說，曾在《新潮》刊物上發表〈藝術派宣言〉(1930.4)。代表作有《Cosmos 女學校》、《マカロニ(通心粉)》(1929)、《ボア(圍巾)吉的求婚》(1930)、《隕石的寢床》(1930.7，改造社)。

³⁸ 淺原六郎(1895-1977)，長野縣人。小說家。早稻田大學英文科畢，有加入「十三人俱樂部」和新興藝術派，並為同人雜誌《不同調》、《近代生活》寫稿。1931 年 12 月轉而提倡「新社會派」。代表作有《大建築與小便》、《都市的點描派》(中間物選集)、《新社會派文學》(久野豐彥合著，1932.7，厚生閣)。

³⁹ 江戶川亂步，1894-1965，三重縣生。小說家。早稻田大學經濟科畢。本名平井太郎。代表作有《一寸法師》(1926.12)。江戶川亂步作為 Nonsense 文學者的說明，可見史書美。《現代的誘惑》(Eng：356 / 中：404)，史書美是根據了 Seiji Lippit 的文章而判定的。

處。其中，郭建英他也特意開闢了「掌篇小說」⁴⁰的合集專欄，登出了新感覺派文人穆時英、劉吶鷗、黑嬰、施蛰存等人小說作品，而郭建英本人也常在他於《婦人畫報》所新創立的〈編輯餘談〉裡表明謝意。當中，他在《婦人畫報》所編的掌篇小說，包括了日本Nonsense文學者的作品翻譯、上海新感覺派作者的作品，成為郭建英與上海新感覺派文人淵源最深的協力作品，其中，他更擴大陣容，加入其他作者如章志毅⁴¹(請參閱[附錄五：章志毅作品年表])等人的作品，此名稱極有可能是郭建英本人寫小說的筆名。郭建英再以主編之姿，在這類小說的標題之後加上「沒有內容」或「Nonsense」等副標題，說明他所編入的基本特色，最後合集收錄於1935年出版的《手套與乳罩》之中，開創出屬於上海的Nonsense文學。(請參閱[附錄六：郭建英《婦人畫報》掌篇(Conte)小說編輯年表])

三、 郭建英研究文獻回顧

在30年代對郭建英漫畫作品的評論，大致上皆認為郭建英流暢而美麗的畫線皆是來自於他都市現代生活的經驗，並且受到當時讀者所歡迎。1929年8月《時事新報》青光版主編所寫的〈八月例話〉中有對郭建英讀者回饋描述：「自從本欄開了漫畫一欄以後，讀者以其圖簡意長、雋永有趣，交相贊美。」⁴²。漫畫家兼漫畫史家黃士英⁴³在〈中國漫畫發展史〉認為：「郭建英漫畫以獨特秀麗作風與耐人尋味的寓意為讀者所贊賞，題材多描寫都市青年男女之追求欲，尤為

⁴⁰ 「掌篇小說(Conte)」。這裡的「掌篇」，是來自日本新感覺派作者川端康成等人所用之小說形式而得盛名，這是一種比短篇小說還要再短的小說形式，俗稱為極短篇，在法國稱之為「Conte」，而此掌篇文類的從日本挪用到上海的脈絡爬梳，在彭小妍的研究中已十分詳盡。這方面的討論首見於彭小妍：〈「新女性」與上海都市文化、新感覺派研究〉(收錄於彭小妍：《海上說情慾：從張資平到劉吶鷗》。台北：中研院文哲所，2001，頁65-103)。論者認為新感覺派除了電影技巧和日本新感覺派的技巧兩相影響之外，還有上海通俗刊物的影響，因此小說常由情調(Mood)所貫穿，而此種以情調為主要的作品特色之一就是「形式輕薄短小」(90)。之後，彭小妍在〈浪蕩子美學與越界：新感覺派作品中的性別、語言與漫遊〉(收錄於《中國文哲研究集刊》第28期，2006年3月，頁121-148。)更仔細提出了郭建英所主編開闢出的「掌篇小說」的文類挪用(124-130)。然而，在掌篇小說(Conte)之前加上Nonsense屬性的討論，則未進一步討論。

⁴¹ 目前關於章志毅的生平，尚無從得知。章志毅這個未在別的刊物上出現過的名字，已有一篇譯文、四篇小說和五篇散文被郭建英主編時期的《婦人畫報》所收錄。收藏家和文學評論者秦賢次先生認為章志毅即有可能就是郭建英寫小說用的筆名，因為章志毅這個名字只出現在郭建英編的畫報裡，很可能是郭建英為求壯大《婦人畫報》筆陣規模感而使用的筆名。此外，若從章志毅：〈女人與煙〉「吸煙的姿態直訴於男子形而下的感情」的筆風和用辭方式(原刊於《婦人畫報》1934.10第22期「趣味手帖」，後收錄於《手套與乳罩》(再版，p.44~46)。彭小妍：《海上說情慾》第71頁有論及此文)，似乎與郭建英在〈求於上海的市街上〉(1934.4《婦人畫報》)一文中「只足以感動一般無知識的愚蠢之男子形而下的情欲而已。」的說法很近，章志毅是郭建英的筆名，故有其可能性。若這樣的推論正確，郭建英對上海Nonsense文學的實踐，就不僅只於譯介和編輯，還以章志毅為筆名投身創作。

⁴² 相關的全文為：「自從本欄開了漫畫一欄以後，讀者以其圖簡意長、雋永有趣，交相贊美。本欄此後在這方面更擬多多努力，務期內容較前更豐富，製版更清晰，以達讀者雅意，再圖畫的現代對話，及畫文並重的抒情漫畫小說，也打算常登，惟因作品不多，現在暫擬每逢星期日登載一次。」

⁴³ 黃世英，漫畫家，曾參與編輯《漫畫生活》、《漫畫和生活》、《生活漫畫》、《漫畫世界》等漫畫刊物，還有〈漫畫概念〉等理論文章。

年輕人所愛好。」⁴⁴ 汪子美⁴⁵在〈中國漫畫之演進與展望〉中也有類似的論點：「郭建英，他是女性的寵愛者、時髦的新才子，以妖媚的畫姿，秀麗的線條，給人以新鮮的誘惑力。」⁴⁶ 以上的評論皆充分顯示郭建英在當時是被讀者所讚賞的。

不過到了晚近的漫畫史研究中，郭建英的作品則被放置在「資產階級漫畫家」身分下被討論或不被討論，畢克官在他根據《中國漫畫史話》而修定的《中國漫畫史》中，未將郭建英收錄其中。而甘險峰則在將之與張英超歸併於「漫畫家中的資產階級」，認為漫畫創作只是他們的副業。而姜德明的論點則更將郭建英資產階級的非日常性格彰顯出來：「郭建英的插畫線條流暢簡練，作品缺乏深厚的生活感。」對比之，姜德明則認為漫畫家陸志庠的《志庠素描集》160幅漫畫速寫了城市人民的日常生活，「具有深刻的社會內容，又有濃厚的民俗趣味。」⁴⁷

漫畫史家畢克官在《中國漫畫史話》提到，郭建英「以細緻的筆法，對人物做精到的描繪，使今天的我們依然感受到上世紀三十年代的女性梳妝特色。」⁴⁸ 則是大多數人去閱讀郭建英作品的基本取徑，將他的漫畫是為風俗衣物史的文獻。而這也應是本論文出發點，因為波特萊爾認為「現代生活的畫家」必須將自身置於過渡性的流行之中，區辨於當時其他的現代畫家仍慣於用「古代外衣」的套式來理解現代生活的所有題材，對他來說後者是一種巨大的懶惰，因為「每個時代都有自己的儀態、眼神和微笑」⁴⁹ 所以他指出縱使再微小也不能蔑視或忽略這種過渡的、短暫的、其變化如此頻繁的成分。對波特萊爾來說，現代生活之表現的形成，是來自於每個時代中全部對象和當下感受的追求。資產階級的藝術本身也有其生活經驗所描繪的對象，並且應有更細緻的層次。後續晚近對郭建英作品的中文研究中，則更明確地點出郭建英作品與其他作者的風格雷同與差異。

與新感覺派的雷同研究，首推陳子善新編郭建英漫畫作品集《摩登上海》的跋文，他認為「郭建英堪稱獨一無二運用畫筆的新感覺派」。爾後，許秦秦亦在〈漫畫/話女性：劉吶鷗與郭建英的「上海新感覺」〉⁵⁰文中，把郭建英如何跟劉吶鷗認識的過程經過考證，並把二者在小說和漫畫的互通聲氣，一一比對登出。然而這裡出現了一個值得再探索的問題，前述兩位研究者並未將郭建英 1930 年以後的Nonsense文學之編輯、翻譯、創作納入考量，於是僅止於郭建英漫畫與新感覺派的兩相對照和確認，而沒有進一步去理解郭建英後續如何援用日本

⁴⁴ 周立民、王曉東編，《上海漫畫》，上海：上海社會科學院，2004.5，頁 260。

⁴⁵ 汪子美，山東臨沂人，1913 年生。三四十年代漫畫家，所畫多為政治漫畫。

⁴⁶ 周立民、王曉東編，《上海漫畫》。上海：上海社會科學院，2004.5，頁 265。

⁴⁷ 姜德明編。《插畫拾萃》。北京：三聯，2000.6，頁 14-18。

⁴⁸ 畢克官。《中國漫畫史話》。天津：百花文藝，2005，頁 198-199。

⁴⁹ 同註 2。

⁵⁰ 收錄於《2005 劉吶鷗國際研討會論文集》，台南：國家台灣文學館，2005，頁 519~526。

Nonsense文學資源來進行與上海新感覺派的差異化實踐。舉例來說，30年代漫畫家兼研究者汪子美在〈中國漫畫之演進與展望〉中提到：「陶謀基的漫畫與郭建英好像是姊妹篇，但缺乏郭建英的清秀而多色情的氣息。」⁵¹就指出郭建英的漫畫並不是色情(Erotique)的趣味，而這也與愛好標榜此道的劉訥鷗有所不同。

在鄔佳的論文中，她亦指出了郭建英與新感覺派的差別：「兩者(郭建英和新感覺派---引者注)的態度是迥然不同的。郭建英更為注重摩登女形象的真實存在，他不需要像穆時英那樣依靠對『尤物』偶像性的塑造來矛盾地表示對都會的批判，他所關心的只是真真切切發生在摩登市井中的趣聞逸事。他的立場是個人的，也是市民的。」⁵²至於郭建英如何用非矛盾的方式來進行都會批判，論者僅就郭建英的漫畫來說，並未考察與郭建英畫筆同步的翻譯文章，而筆者將會更清楚指出郭建英反諷與幽默的批判手法之轉變。

往後許多論者在其論文中討論郭建英，其方式大致上皆以援用少數幾篇郭建英的漫畫，進行其論點的鋪陳。周慧玲在〈投射好萊塢：想像熱女郎〉中舉到了〈最時髦的男裝嚇死了公共廁所裡的姑娘〉一例來說明女明星瑪琳·戴德麗1930年主演的《摩洛哥》隔年就把上海廁所裡的摩登姑娘嚇壞了。另外亦舉到了〈狗之進化---上海名產的摩登種〉和〈現代女性的模型〉如何「見證好萊塢女明星神話被轉介涉入中國現代都會文化想像的有趣過程」⁵³筆者則試圖更全面地討論郭建英如何描繪此種以女明星為代表的現代美典型，並對之進行有批判性的轉化。

彭小妍亦曾在〈浪蕩子美學與越界：新感覺派作品中的性別、語言與漫遊〉文中舉到了郭建英〈現代女性的模型〉和〈現代女子腦部細胞的一切〉的兩幅作品，認為「這兩幅漫畫的圖像語彙，表現出浪蕩子美學典型的科技語彙，態度上則是讚頌與揶揄兼具。」並認為此二幅圖像「赤裸裸地展現了浪蕩子的對女性的迷戀和女性嫌惡症。」⁵⁴波特萊爾自己曾在〈現代生活的畫家〉文中描述康士坦丁如何在其對政治的關注程度上與浪蕩子大異其趣：「浪蕩子一詞意味著對這個世界整個的道德機制所具備的性格典型(quintessence of character)和精微理解力(subtle understanding)；但是另一方面，浪蕩子又渴求冷漠(insensitivity)，被一種不能滿足的激情，即觀看(seeing；voir)和感覺(feeling；sentir)的激情所左右的

⁵¹ 周立民、王曉東編，《上海漫畫》，上海：上海社會科學院，2004.5，頁269。

⁵² 鄔佳，〈1930年代混雜的個體記憶：試析郭建英漫畫中的個體意識及其相關問題〉，收錄於《美術館：2003年B輯》，桂林：廣西師範大學出版社，2004.7，頁17。

⁵³ 周慧玲，《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治》，台北：麥田，2004，頁182。

⁵⁴ 收入於《中國文哲研究集刊》第28期，2006年3月，頁136-137。陳碩文亦認為「郭建英漫畫中所呈現出來的「摩登女性」大同小異，在視覺文本上必定是身材曼妙，穿著入時，而圖下文字說明不外乎：摩登女性是膚淺粗俗的女人。」見陳碩文。〈「西方美人」在上海：《婦人畫報》中的女體、異國想像與摩登論述〉收錄於《2006第五屆國際青年學者漢學會議：表演與視覺藝術領域中的漢學研究》論文集(下冊)，2006。

G先生又激烈地擺脫浪蕩。[...]浪蕩子因政治與小集團利益而感到厭煩(*blasé*)，裝作感到厭煩。G先生討厭感到厭煩的人。⁵⁵」故筆者想要更進一步去理解彭小妍所謂的「讚頌與揶揄兼具。」是否更貼近於在傅柯描述波特萊爾藝評的文脈中，所認為現代性的態度這樣一種對現時所採取的英雄化面向，傅柯說道：「無須說，這種英雄化是反諷(*ironic*)的。」⁵⁶ 現代生活的畫家不同於漫遊者沉溺其中，或是浪蕩子因厭煩而輕言離開，而是相當貼近生活但又不乏反諷地去面對他的當下與他的現代，並從反諷推向悲哀的幽默境地。

四、 研究問題

就文本脈絡內部的問題出發點來說，樓適夷那篇著名的新感覺派主義的文學評論文章〈施蛰存的新感覺主義---讀了〈在巴黎大戲院〉與〈魔道〉之後〉便成為筆者在文學史料考察面的問題發端，而這也可以回應對現代性各種態度的探詢動機。在第一個意義上，樓適夷這篇文章準確地點出「在這裡很清晰地窺見了新感覺主義文學的面影」，形成了明確的新感覺派批評；而在第二個意義上，他除了點出新感覺主義，也點出了：「甚至是有一派所謂 Nonsense 文學者的面影」。很多人都把焦點放在新感覺主義這個流派上，也開發出了許多問題，然而，引起我的研究興趣的卻是 Nonsense 主義這支發展於日本新感覺派之後的文學流派。其中，我們亦可以看見此兩者有其各自的發展，他對此二者的區別方式是，新感覺主義者的重點是 *Erotic* 和 *Grotesque*。他說道：「新感覺主義的美，總是離不開濃郁的 *Erotic* 與 *Grotesque*」他雖然沒有對 Nonsense 文學多加說明，但我們可從日本 30 年代的「*Erotic*、*Grotesque*、Nonsense」文化可以了解他這樣的區隔。施蛰存本人是不同意被冠上新感覺派文學者之名的，但有趣的是，他自己則沒有否認自身為 Nonsense 文學者的可能，而此種 Nonsense 創作的細緻發展，則要到郭建英的創作歷程中理解。故，爲了要去釐清郭建英大量而紛雜作品中的內在理路與發展走向，我們必須要去處理他與新感覺派的文學交往和作品關係，才能更清楚看到他後續 Nonsense 創作與新感覺派的同異之處，以此完整地去理解郭建英橫互整個漫畫創作生涯的內在轉折。

筆者首先要處理的問題是，上海新感覺派將日本新感覺派文學翻譯至上海的過程中，是以什麼樣文學形式與話術建構了其對現代生活進行再現的創作基礎，他們認為的現代生活爲何？回應了當時上海本地甚麼樣的文藝狀況？而選擇了將橫光利一的唯物主義書寫模式引入現代生活的書寫？在此「物的羅列」模式中，現代生活的主體如何被貼切地形塑出來？使得暗含主體感受位置或道德感的 *Erotic* 和 *Grotesque* 兩種趣味從此產生？而郭建英在其中又扮演甚麼樣的作用？是幫襯的作用亦或從中開展出有別以往的現代性態度？上海新感覺派提供了甚

⁵⁵ 同註 8，p.12.

⁵⁶ 同註 11，p.310.

麼樣後續上海 Nonsense 文學得以發展的條件？而新感覺其自身的限制又為何？

基於上述對上海新感覺派作品脈絡的爬梳，我們才能繼續追問郭建英在 1930 年後持續地在創作中強調出 Nonsense 此一特點，其意義為何？根據樓適夷與後繼內容論者對上海新感覺派的批評，使得郭建英此舉變得有所回應，加上施鵬存與郭建英都在不同國境的文化脈絡中明確援引過 Nonsense 文學的思考資源，使得其自身的 Nonsense 的創作實踐更為清晰可見。樓適夷等對 Nonsense 持負面看法的人並未詳述 Nonsense 文學本身的特色，而筆者也基於此去考察英國和日本的 Nonsense 文學主張，試圖細說上海 Nonsense 文學的無意義手段及其開啓的問題。即，Nonsense 本身就是全無意義？若有，那麼其意義運作的邏輯為何？易言之，郭建英在上海新感覺派的創作基礎和被批評的基礎上還想要多說甚麼？

在理解了 Nonsense 文學的接收與實踐之後，接續的問題就是 Nonsense 如何給予了郭建英漫畫有別於新感覺派趣味的思想資源？在解決這個問題之前，我們必須先去細緻整理郭建英摩登生活漫畫中所有跟新感覺派若符合節的主題，而此類主題也是郭建英本身去形構現代女性典型的核心。筆者試圖翻譯現代美的角度先去呈現郭建英是如何將他畫筆下的現代女性派定為典型的問題，進一步地再去探討，郭建英是以甚麼樣的新的現代性態度之層次，重新對新感覺派言之鑿鑿的現代生活之美進行重構？

五、 主要章節安排

循著上述問題的鋪陳，本論文的章節安排理路才得已產生。筆者首先在第二章要去展開問題的考察領域是上海新感覺派文人的知識譯介，先去理解其所施行的話術(語言技術)和文學形式之中，如何使得現代性的追求成為一件當時新感覺派知識人認定其為首要可感的要務？郭建英早在上海新感覺派創始初期(1928~1930)，就參與了新感覺派的同仁刊物《無軌列車》、《新文藝》當中的知識譯介工作，與新感覺派文友來往甚深。上海新感覺派文人將日本新感覺派的話術引入上海，筆者試圖去探勘確切是甚麼形式的感知與表達技術，造成了這個面對現代生活的主觀感覺位置。在本章中筆者將要討論的是，郭建英與上海新感覺派領導人劉呐鷗兩人對日本新感覺派作者橫光利一的翻譯與接收的異同，以及與穆時英的創作互動關係，並在這個異同的比較中，去理解上海新感覺派作為一種現代感性基礎的核心話術與策略為何？而此策略如何給予在現代生活中創作的條件，以及其限制又為何？筆者試圖指出，這類依靠著大量的翻譯活動來界定新感覺之主觀感受位置，即躍入物的羅列狀態的現代感覺，正成為了漫遊者的「沉醉」(李歐梵語)，甚或是成為現代生活畫家尚無法對現代生活做出批評反思能力⁵⁷

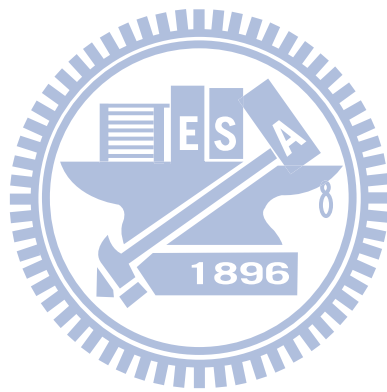
⁵⁷ 這個問題性我是啟發自龔卓軍在《身體部署》中對波特萊爾〈現代生活的畫家〉之批判閱讀，

的基本原因。如何脫離沉醉且主動投入現代生活之美的狀態，是進一步的問題。

筆者在第三章要考察的重心，則是郭建英所翻譯、編輯、書寫的 Nonsense 文本，討論他在哪些層面援用了英國、日本脈絡的 Nonsense 文學資源，以及如何回應當時上海新感覺派所招致的「內容論」批評。筆者在此試圖指出，當 1931 年 10 月樓適夷以評論文章點出施蟄存小說所具有的 Nonsense 文學的負面性質之前，文學家施蟄存與漫畫家郭建英就已分別用他們自己的方式點明了 Nonsense 文學在上海的現代性質。而其中郭建英更接續施蟄存未竟的文學倡議，在 1934 年 1 月出版以「沒有內容的掌篇小說」(Nonsense Conte)為題翻譯引介日本 Nonsense 文學代表者中村正常、淺原六郎的作品，此後並在《婦人畫報》中開闢了許多 Nonsense 專欄並集結成書，其中包括了許多篇章志毅(並且此作者很可能就是郭建英本人)的 Nonsense Conte，可以發現在上海當時，不只是施蟄存的作品可以歸為 Nonsense 文學，而此一文學路徑在郭建英的編輯歷程中更為清晰，且此一文學路徑還早於畫家本人《建英漫畫集》一書的出版。以此，對上海新感覺派與其後續 Nonsense 文學的美學現代性問題進行重探，指出郭建英在他的「沒有內容的掌篇小說」之翻譯和《婦人畫報》編輯中，開啓了上海 Nonsense 文學的不同層次，一方面建立在這種對現代生活的強烈主觀感受的基礎上，並以 Nonsense 的編輯實踐進行著對現代生活之主觀感受的質疑，提出反諷和理解其他種現代性態度出現的可能。

在第二章，筆者已經提到郭建英與上海新感覺派作家是類似的，不斷地以文字對物進行羅列，建構出現代生活之美的典型以及其感覺的屬性；然而，第三章的英、日 Nonsense 脈絡，則提供了一種新的沒有內容的文學作法。使得我們可以進一步去探索郭建英漫畫中層層疊疊的現代論述，看他如何一方面透過漫畫的圖像與文字對 Modern 所進行的定義活動涉及到了各種區分論述(例如：現代與摩登之分)背後的範疇典型判斷，進行重新的定位以及在內部進行不同程度的轉折。因為唯有如此，我們才能更好去理解郭建英往後幾年的漫畫創作如何牽涉到這個 Nonsense 的脈絡，並與以往新感覺派的 Erotic 與 Grotesque 趣味有何不同，在第四章中，我將先從視覺典型的打造去理解這個問題，去考察同樣參與於新感覺派的郭建英，在其漫畫的作品中，又提供出了同意於新感覺派的主觀感覺，創造出他往後描述現代生活的漫畫系列，並且去理解郭建英漫畫作品中，在哪些層面如何另外具備別於「現代生活畫家」的美學摩登性意義，即反諷之外的幽默可能。

他認為波特萊爾筆下的現代生活畫家對現代生活並無批評意識，只顧著纖毫華現地呈現出十九世紀巴黎的現代生活。見龔卓軍，《身體部署》，台北：心靈工坊，2006，頁 286。



第二章 現代感性的追求：上海新感覺派的翻譯與話術 (1928-1930)

現代要如何被捕捉並且描寫，是創作者面對現代生活與都市物質語境的共通課題。上海新感覺派文人的翻譯實踐，是本論文首先要考察的問題領域，其中的首要關鍵在於先去理解什麼是上海新感覺派，他們所認定的「現代」為何？他們將日本新感覺派的文學形式翻譯至上海的意圖是什麼？乃至於用何種策略區辨於其他文學團體？因為這涉及到現代性是以什麼形式被他們所理解乃至於定義。進一步地，我們才能理解郭建英在什麼基礎上與上海新感覺派是相同的，並且如何開展出他本身不同以往的創作路徑。早在上海新感覺派創始初期 (1927~1930)，郭建英就參與了新感覺派的同仁刊物《無軌列車》、《新文藝》當中的知識譯介工作，與新感覺派文友來往甚深。其中，他們作品之間的內在關係，是本章要再加以討論的部分。筆者將要討論的是，郭建英與上海新感覺派創立人劉呐鷗兩人對日本新感覺派作者橫光利一的翻譯與接收的異同，以及與穆時英、施蛰存的作品圖文關聯，並在這個異同的比較中，去理解郭建英在此基礎上還多說了甚麼？

筆者試圖在本章指出，上海新感覺派將日本新感覺派的現代感覺裝置翻譯引入上海的語境，並以感覺形式的話術對都市物質文明進行書寫，一方面是與他們對現代性的追求意圖若符合節，另一方面更是上海新感覺派明確區辨於當時其他文學陣營的主要感性基礎的核心策略。此種策略所形成的話術，牽涉到了現代主體在什麼樣的形式之中出現、如何被設立、裝置起來的問題。而這類依靠著大量的翻譯活動來界定新感覺之主觀感受位置，即躍入物的羅列狀態的現代感覺，是一種透過「物的羅列」造成的主觀化作用，形塑了一種被高度物質文明所界定的現代生活主體，而其典型的主觀感受可以 *Erotic* 和 *Grotesque* 為代表。郭建英也有許多漫畫與此趣味相近，與新感覺派文學者共享著此特定現代美之典型。

然而筆者要接續指出，新感覺派利用形式化的文字對物的羅列狀態進行描述，所暗示出的現代之感性主體，正體現出新感覺派「肉感」與「怪異」感受中那種不帶自我質疑的感性沉醉，正成爲了漫遊者和浪蕩子式的沉醉(李歐梵語)，甚或是成爲現代生活畫家尚無法對現代生活做出批評反思能力的基本原因。上海新感覺派經由翻譯實踐造就的話術特色在於，由漫遊、旁觀者式的瀏覽進入到現代的內部感受之中，但同時而這種耽溺常有主動投入現代生活之美而未有批評的狀態，當此種物的羅列形成的主體或道德感，竟只是對現代生活之美進行讚頌。那麼上海新感覺派美學現代性的層次是不是也僅只於此？筆者認爲郭建英在翻譯橫光利一時形成的反英雄之態度和反諷構句，形成對讚美的內在諷刺，是一個新的契機，而此要到第三章談論 *Nonsense* 文學脈絡時則更爲清晰。

一、感覺形式的翻譯與物質內容的改換

上海新感覺派文學的創立，首先是透過大量對日本新感覺派⁵⁸文人作品的翻譯活動所形成的。劉呐鷗⁵⁹出資開辦水沫書店和第一線書局時，就出版了許多本同仁刊物《無軌列車》、《新文藝》，刊物裡面大量譯介了日本新感覺派的文章。此外，書店更出版了日本新感覺派文學者的合集譯本《色情文化》⁶⁰與橫光利一⁶¹的作品集譯本《新郎的感想》⁶²。劉呐鷗在《色情文化》〈譯者題記〉中指出：「文藝是時代的反映，好的作品總要把時代的色彩和空氣描出來的。在這時期裡能夠把現在日本的時代色彩描給我們看的也只有新感覺一派的作品。」⁶³《色情文化》當中收錄了日本新感覺派文人橫光利一、片岡鐵兵⁶⁴、池谷信三郎⁶⁵的短篇作品。劉呐鷗認為：「他們的文章是根據於現代日本的生活而新創出來的。他們雖然像現代的日本文化的大半是舶來的一樣，未免也有些舶來的氣味，但是在明敏的讀者看起來，對於他們不但不感覺難澀，反而覺得他們新銳而且生動可愛。」在這裡我們看到劉呐鷗提倡新感覺派式的語言落實到上海境內的基本意圖。

劉呐鷗曾這樣說道：「橫光利一是第一代，我是第二代，穆時英是第二代，黑嬰是第四代。」⁶⁶由此可見，劉呐鷗認為橫光利一對上海新感覺派的出現，是具有顯著的影響力。但雖然把新感覺派在上海發揚光大(他開辦書店和編輯刊物

⁵⁸ 根據彭小妍〈浪蕩子美學與越界：新感覺作品中的性別、語言與漫遊〉的研究，在日本首先指出新感覺派作為一文學群體的獨特性，是文學評論家千葉龜雄(1878-1935)在《世紀》(1924.11)〈新感覺派的誕生〉一文中所寫(見中國文哲研究集刊第28期，2006，頁138-139)。後來由該群體中的作家片岡鐵兵在一個月後《文藝時代》(1924年12月號)上〈告年輕讀者〉中正式使用了這個名稱，並以此形成與舊文學的論爭，這方面片岡鐵兵引起論爭的研究，請見千葉宣一，〈新感覺派論爭的歷史意義〉，收入於葉渭渠編，《日本現代主義的比較文學研究》，唐月梅等譯，北京：中國社會科學出版社，1997，頁138-151。

⁵⁹ 劉呐鷗(1905-1939)，生於台南新營。小說家，原名劉燦波，筆名有呐鷗、莫美、葛莫美、洛生等，1926年3月日本青山學院高等學部畢業，1926年4月插班就讀上海震旦大學法文班。在上海，開設有第一線書店、水沫書店，小說有《都市風景線》，編有《無軌列車》、《新文藝》等，譯作則有《色情文化》、《藝術社會學》。

⁶⁰ 《色情文化：日本小說集》，劉呐鷗譯。上海：第一線書店，1928年9月。

⁶¹ 橫光利一(1898-1947)，福島縣人。小說家，日本新感覺派文學的理論家和代表作者。早稻田高等予科文科中退，曾為《文藝春秋》、《文藝時代》同人。代表作有《新郎的感想》(1925)、《春天乘著馬車來》(1926)、《機械》(1930)、《上海》(1932，改造社)等。郭建英算是當時中文語境中翻譯橫光利一最多的作者，共有五篇之多，除了《新郎的感想》四篇之外，還有1934年1月的〈婦人〉，而該年該月也正是郭建英接掌《婦人畫報》主編職務的時間。

⁶² 橫光利一，《新郎的感想》，郭建英譯。上海：第一線書店，1929.5。

⁶³ 見劉呐鷗，《劉呐鷗全集：文學集》，康來新、許秦蓁編，台南：南縣文化局，2001，頁229~230。

⁶⁴ 片岡鐵兵(1893-1944)，岡山縣人。小說家。慶應大學佛文系中退，1924年與橫光利一、川端康成共同創立《文藝時代》。短篇代表作有：〈色情文化〉(1927.4《改造》)、〈都會雙曲線〉(1930.1，新築地劇團公演)、〈愛情的問題〉(1931.1，《改造》)等。

⁶⁵ 池谷信三郎(1900-1933)，東京人。小說家、劇作家。代表作為〈橋〉(1927.6)、《有閑夫人》(1928)。他的文章在上海除了被劉呐鷗翻譯於《色情文化》之外，上海新感覺派的文學友人高明也曾譯過〈親事〉，發表在《現代》一卷二期；史炎譯有〈殺幻〉，發表於《文藝畫報》，上海：文藝畫報社，一卷三期(1935.2.15)，頁41-44。

⁶⁶ 見翁靈文，〈劉呐鷗其人其事〉，《明報》，1976年1月12、13日。

的意義上) 確是劉呐鷗本人, 但大多數翻譯橫光利一作品的譯者, 卻是郭建英⁶⁷。1928年以來參與翻譯日本新感覺派的上海文人, 除了劉呐鷗之外, 郭建英就是翻譯最多的一位⁶⁸。劉呐鷗和郭建英是彼此熟識的, 至於郭建英在甚麼時候成爲了劉呐鷗的「文學好友」(秦賢次語)? 根據許秦秦的考察與推估, 兩人認識是從劉呐鷗1927年12月21日搬家到台灣友人黃朝琴家隔壁後, 才逐漸熟識黃朝琴的妻弟郭建英。⁶⁹ 而這個時間也正符合於郭建英在1928年之後持續爲劉呐鷗的出版物擔任翻譯工作的時間。劉呐鷗對橫光利一的翻譯, 只有《色情文化》中的一篇〈七樓的運動〉, 其餘在新感覺派出版刊物中的橫光利一作品多由郭建英所譯⁷⁰。在討論郭建英對橫光利一的翻譯之前, 首先需要先去理解郭建英進行翻譯時的上海文化背景, 再去理解橫光利一語言觀中的形式與物質的取徑, 我們才能理解郭建英翻譯橫光利一的活動所具備的意義和進一步的問題爲何。

1929到1930年間, 在上海讀書界當時也形成了一波又一波多半以「科學藝術」爲名的蘇俄文藝理論翻譯, 劉呐鷗創辦的水沫書社也不免此俗, 開闢了一系列翻譯叢書, 稱之爲《科學的藝術論叢書》。但是縱使當時劉呐鷗開設的水沫書店和創辦的刊物如《無軌列車》、《新文藝》具有左翼進步意識, 但當時洛生(劉呐鷗的筆名)所翻譯弗里契(Friche)著的《藝術社會學》以及江思(戴望舒⁷¹的筆名)所翻譯伊可維支(Ickowicz, Marc)著的《唯物史觀文學論》, 這兩本書卻不得被收入該文叢中⁷²。根據施蛰存在〈我們經營過的三個書店〉文中的回憶, 當時《科學的藝術論叢書》譯叢的編輯者魯迅⁷³、馮雪峰⁷⁴卻不願意編入的主要原因是：

⁶⁷ 郭建英(1907-1979), 漫畫家、畫報主編、翻譯者、(掌篇小說家)、銀行家(1938年以後來台的身分)。福建省同安人氏, 其父親是郭左淇曾任中國駐日公使館二等秘書, 兒時曾住過日本, 因有家學故黯日語。學歷, 1929年翻譯橫光利一《新郎的感想》, 1931在上海聖約翰大學政治經濟系畢業後, 郭建英隨即進入了中國通商銀行擔任秘書。與此同時, 他仍然繼續著他自1928年以來的漫畫繪製, 以「建英」、「英」、「C.Y.」、「C.Y.K.」或是「C.T.KUO」署名。1934年1月擔任《婦人畫報》月刊主編, 是活躍於文壇與漫畫界的作者, 有《建英漫畫集》(1934.6)行世。1935年11月赴日出任中國駐長崎領事館領事, 但兩年後棄政從商。38年隨國民政府來台, 在台他先後曾經擔任第一銀行的副理、經理到總經理, 1975年退休, 1979年他在亞東化纖公司副董事長兼國泰租待公司董事長任內謝世。

⁶⁸ 這類翻譯絕大部分是發表在水沫書店、第一線書店出版的刊物上, 如《色情文化》和《新郎的感想》。劉呐鷗5篇, 郭建英5篇。

⁶⁹ 見許秦秦。〈漫畫/話女性：劉呐鷗與郭建英的「上海新感覺」〉收錄於《2005 劉呐鷗國際研討會論文集》。台南：國家台灣文學館，2005，頁519-526。

⁷⁰ 除了《新郎的感想》(上海：第一線書店，1929.5。)收錄的橫光利一的四個短篇〈新郎的感想〉、〈點了火的紙煙〉、〈妻〉、〈園〉之外, 郭建英在1934年1月還譯有〈婦人〉(《矛盾》2卷5號)。

⁷¹ 戴望舒(1905-1950), 原籍南京, 生於杭州。詩人筆名有戴夢鷗、江近思、江思、艾生等, 1923考入上海大學中文系, 1925轉入震旦大學法文系。曾與新感覺派成員合編過《無軌列車》、《新文藝》, 1932-1935曾赴法讀書。著有詩集《我的記憶》(上海水沫書店, 1929)、《望舒草》(上海現代書局, 1933)。

⁷² 除此之外, 還有曾經參與第三種人論戰的胡秋原在1929、1930年寫的《唯物史觀藝術論》, 也要到1932年由上海神州國光社出版。

⁷³ 魯迅(1881-1936), 浙江會稽人。文學家、文學評論家, 原名周樹人, 魯迅爲其筆名。1902赴日留學, 09年回國後成爲新文化運動領導人。1927年抵滬, 1928年與馮雪峰共同編集《科學的藝術論叢書》, 1930年加入左聯, 晚年皆於上海, 以作散文和翻譯爲主。

「左翼理論界頗有意見，認為它們還有資產階級觀點，因此沒有把這兩個譯本編入叢書。」⁷⁵。總而言之，在上海文壇中針對文藝理論翻譯所秉持著的正確無產階級意識，導致了新感覺派文人的譯本無法被採納，其主要原因就是其所用來描繪的形式和其對象是都會且資產階級的。那麼我們首先要問，劉訥鷗和郭建英在翻譯這類蘇俄左翼理論的同時，也翻譯了日本新感覺派橫光利一的作品，其間是否有所抵觸？有許多評論者認為上海新感覺派翻譯這些左翼美學論著，只是在趕當時的馬克思主義和革命文學的時髦⁷⁶，但經筆者的爬梳，他們對橫光利一的翻譯並未與翻譯蘇俄文藝相違背，甚至，橫光利一的翻譯更能探測到唯物主義文學的基本面向⁷⁷。同樣地，把新感覺派的文學話術使用在資本主義的都市之中，劉訥鷗和郭建英對橫光利一的翻譯也是隱含了這樣的文學企圖。

橫光利一曾批評無產階級作家勝本清一郎⁷⁸的小說對中產階級和資產階級的描寫，像教科書一樣僵死呆板，毫不生動。⁷⁹ 橫光利一的這種批評，相當說明了左翼文藝在處理都會經驗與布爾喬亞時的文學手腕有待鍛鍊，否則對其對象隱含的批判無法信服於人。因為橫光利一說：「無論是誰都必須承認日本目前的現實是資本主義這一事實」⁸⁰。這何嘗不也是上海的現實？那麼資產階級的觀點，是否應該也被鮮活呈現，才有批評回應的可能？這類在題材上，在上海的新感覺派與寫實主義者的差異，30年代當時著名的日本文學研究者謝六逸在1931復旦大學演講時便點出這個問題：「人類的知識是逐漸進步的，時代是前進的，作品的描寫與取材也應該隨時代前進。[...]但在寫實主義的作家，他們只知道寫蜻蜓的美，而不知寫飛行機的美，因為那些作家的常識裡只有蜻蜓而沒有飛行機。」⁸¹ 似乎就點出了這種新的資本主義社會現實，是不是應該要被重視，其

⁷⁴ 馮雪峰(1903-1976)，浙江義烏人。詩人、文學評論家，筆名有雪峰、畫室、洛揚等。1925年到北大旁聽日語，26年開始翻譯日本、蘇聯的文學作品與理論，介紹馬克思主義文藝思想，1927加入共產黨。1928編輯《萌芽》月刊，與魯迅共同編集《科學的藝術論叢書》，1929加入中國左翼作家聯盟。著有論文集《魯迅論及其他》(桂林充實社，1940)。

⁷⁵ 施蟄存。〈我們經營過的三個書店〉收錄於《北山散文集》。上海：華東師範大學，2001.10，頁20。

⁷⁶ 即，指出劉訥鷗左手翻譯蘇聯文藝理論，右手寫色情文學，是自我分裂的行為。又，陳子善認為郭建英翻譯普列漢諾夫的〈無產階級運動與資產階級藝術〉即是趕當時革命文學的時髦。筆者將在第三章小結處指出，該譯作對郭建英的創作生涯，有著頗為核心對幽默(humour)的影響性理解。

⁷⁷ 根據林少陽〈新感覺派與橫光利一的語言唯物論〉的研究，論者大致上認為橫光利一是以真正的文學上的馬克思主義文學家自居，且更多表現在語言的層面上，這樣的唯物主義語言實驗意識在於，使得文學作品只是形式的物體橫陳於作者和讀者面前。請見林少陽，《「文」與日本的現代性》第三章，北京：中央編譯出版社，2004，頁110-171。

⁷⁸ 勝本清一郎(1899-1967)，東京人。應慶義塾大學文學部畢。文藝評論家。代表作有《去赤色戰線》(1930)、《前衛的文學》(1930)。

⁷⁹ 見王志松在〈「直譯文體」的漢語要素與書寫的自覺——論橫光利一的新感覺文體〉，收錄於《現代主義與翻譯》論文集。台北：中國文哲研究所，2006.5，頁46。

⁸⁰ 同上註，頁47。

⁸¹ 原載《現代文學評論》第一卷：創刊特大號，1931年4月。後收入《謝六逸文集》，陳江、陳庚初編。河北：商務出版，1995，頁161。

描寫技術也要被重新探討的問題。

當劉呐鷗《都市風景線》出版前夕，《新文藝》2卷1號上的出版廣告欄中：「呐歐先生是一位敏感的都市人，操著他的特殊的手腕，他把這飛機、電影、JAZZ、摩天樓、色情、長型汽車的高速度生產的現代生活，下著銳利的解剖刀。」可能就意味著這個層面。這種解剖刀的譬喻，劉呐鷗自己早在郭建英譯橫光利一《新郎的感想》序言處，就提到了橫光利一「對於複雜糜爛的上海生活，下著尖銳的解剖刀。」在在透露著用一種新感覺派方式去面對上海本地新現實的策略。杜衡⁸²在另一篇文章曾說過劉呐鷗的文學形式是如何適切於上海一類大城市的題材的：「中國是有都市而沒有描寫都市的文學，或是描寫了都市而沒有採取適合這種描寫的手法。在這方面，劉呐鷗算是開了一個端。」⁸³杜衡之所以會這樣說，其所回應的正是這個形式與內容的理論問題。故劉呐鷗日記在1927年十一月對橫光利一〈皮膚〉的讀後感批評為：「只可看style，內容是nonsense。」就略可理解了。因為技術本身帶有形式面是橫光利一等人的考量要點，而內容部分並沒有像寫實主義的左翼文人小說主張那樣被過分提高。彭小妍在〈「新女性」與上海都市文化：新感覺派研究〉中提到黃天佐(劉呐鷗友人)的說法：「劉呐鷗至少有一度被認為是左翼作家，但是他並不欣賞左翼『內容高於一切』的理論，認為『技巧應與內容』並重。」⁸⁴故，劉呐鷗所代表的上海新感覺派特有角度，一方面是要去創造一種嶄新的話術形式，另外在內容方面也就是要去符合、框取上海這個都市的內容。

上海新感覺派的文藝作品，從《文學工場》雜誌的不得推出，加以《科學文藝叢》不被收入，我們可以看出當時言論自由的監控從書市到左翼陣營本身的管控，導致了劉呐鷗等新感覺派文人必須自行出版，但也是因為這樣，他們開始尋找另一種語言的迂迴表達方式，即，找出入時語言和選用具備城市色彩的語感。循著橫光利一的文學路徑。新感覺派作者們試圖在題材上移往都市的物質環境與語境之中，並且尋找出切合當時社會現實的表現形式、話語技術。那我們要進一步去探問，橫光利一與代表其第二代的劉呐鷗，他們面對現代生活時，所操作的解剖刀，其主張和方法為何？

二、「物的羅列」與現代感覺之主體位置的設立

⁸² 杜衡(1906-1964)，江蘇省人。小說家、文學翻譯家，原名戴克崇，筆名有蘇汶、蘇文、文木、白冷、老頭兒、李今、戴杜衡，曾就讀震旦大學。是《無軌列車》、《新文藝》的創辦人之一。小說有《石榴花》(第一線書店，1927)、《懷鄉集》(現代書局，1933)，編有《自由文藝論辯集》(現代書局，1933)，1949年後到台灣，著有評論集《免於偏見的自由》(傳記文學社，1969)。

⁸³ 杜衡〈關於穆時英的創作〉。原出自《現代出版界》第9期，引於《穆時英全集》，嚴家炎、李今編。北京：十月文藝，2008，頁424。

⁸⁴ 參見彭小妍，《海上說情慾：從張資平到劉呐鷗》，台北：中研院文哲所，2001，頁82。

我們可以從劉訥鷗替郭建英譯橫光利一的《新郎的感想》一書序中，對橫光利一的主張有基本的理解。劉訥鷗在《新郎的感想》序中提到：「橫光利一是目下壓倒著日本文藝論壇的形式主義(Formalism)的主唱者，他從包爾茲曼(Boltzmann)的力學主義(Mechanism)考察著文學作品的形式和內容，斷定了形式的優先價值，敢然地挑戰了著陷在唯心論的內容論⁸⁵的馬克思主義者。」(粗體字為筆者所加)，我們可以清楚看到「形式優先」，是劉訥鷗對日本新感覺派大將橫光利一之語言觀理解。在日本文壇，橫光利一不僅是撰寫新感覺派的文學作品，同時也撰寫了許多文論來說明新感覺的理論性質，1928年11月，橫光利一在《文藝春秋》的〈文藝時評〉中，針對了以藏原惟人⁸⁶、勝本清一郎為首的左翼文學理論家「內容決定形式」的論點進行評論，從而在日本發起了一系列「形式主義論爭」⁸⁷。橫光利一認為藏原惟人的「內容決定形式論」是「主觀決定客觀」的唯心主義。橫光利一曾撰文指出此唯心論的問題，認為單純依靠唯物辯證法來進行意識的變革，「難道不是偶像崇拜的唯心論嗎？」而此正是劉訥鷗在《新郎的感想》序中所提的「陷在唯心論的內容論」的問題。

寫實主義作者對物質的話術，很容易侷限於對物或現實的直接再現上，重視內容、主題，而忽視了形式上對現時社會的切合關係。而這不僅是日本新感覺派與左翼文學的基本論戰因素，也是上海新感覺派的問題⁸⁸。我接下來本節要討論是，劉訥鷗和郭建英所翻譯的新感覺派，並非日本文化內容的翻譯，而是一種形式的翻譯，我在本節想要指出，日本新感覺派所強調的形式背後，不單只是一種語言的技術的宣導，更是提示出一種現代生活的主體構成方式，即：主體在什麼樣的形式之中出現、如何被設立、裝置起來的問題。唯有以此為基礎，對現代生活採有反諷的現代性態度，才有進一步探問的可能。本節就是要去討論從日本翻譯過來的新感覺派文學技法，如何給出適切於描寫現代生活的文學條件，從而我們才能看到反諷或其他種批判態度在其中發揮的可能與不可能。

謝六逸 1931年3月7日在復旦大學的演講〈新感覺派〉，當中他提到了一個相當關鍵的新感覺派文學技法：感覺的裝置。他說：「各人所感覺的不同，各人都可以選檢最適切的字句，把這些字句裝置起來，表現自己的感覺。新感覺派是

⁸⁵ 參見王志松，〈「直譯文體」的漢語要素與書寫的自覺——論橫光利一的新感覺文體〉，收錄於《現代主義與翻譯》論文集，台北：中國文哲研究所，2006.5，頁47。

⁸⁶ 藏原惟人(1902-1991)，東京生。文藝評論家、政治家。東京外國語學校畢業。大正15年加入普羅藝術聯盟。1927年開始與文藝戰線社同人撰寫馬克思主義的文學評論活動。

⁸⁷ 此論戰的過程，可參考葉渭渠、唐月梅，《日本現代思潮史》，北京：中國華僑出版社，1991，頁166-169。關於論戰在日本如何走向瓦解，則可見葉渭渠，《日本文學思潮史》，台北：五南，2003，第462-475頁。

⁸⁸ 這個中、日新感覺派作家共同對左翼文學中機械的反映論(representationism)語言觀進行批判的研究，可見林少陽，〈作為漢字圈語境中的現代主義文學的中日新感覺派〉，發表於東京大學-紐約大學文學與哲學論壇，2009.5.18，頁7。

要用最適當的文字，將你所感覺的裝置在文章裡面。」⁸⁹此外，他在演講中還引述了劉訥鷗所譯《色情文化》一書中橫光利一〈七樓的運動〉的文章：「今天是昨天的**連續**。電梯繼續著它的吐瀉。**飛入巧格力糖中的女人。潛進襪子中的女人。立襟女服和提袋。從陽傘的圍牆中露出臉來的能子。化妝匣子中的懷中鏡。同肥皂的土牆相連的帽子柱。圍繞手杖林的鵝絨枕頭。競子從早晨就在香水山中放蕩了。人波---重重地流向錢袋和刀子的裡面去。罐頭的溪谷和靴子的斷岩。**」(粗體字為筆者所加) 謝六逸所說的感覺裝置和他所舉的例子，已經初步說明了橫光利一唯物語言的形式觀中，物的羅列及其所暗示主體出現的問題。

橫光利一在《文藝時代》(1925, 2月號)上發表的〈感覺主義〉(後改題為〈新感覺活動〉)⁹⁰就曾說過這種客觀物的羅列是新感覺的主要表現手法：「觸發的客體是純粹客觀的，而且包含一切形式的假象和一般意識的表象內容，從這種統一體的主觀式的客觀中觸發的感性認識的內容表徵，就是比感覺還要有新感覺的表徵。」關於這種主觀式的客觀，他說：「所謂新感覺派的表徵，就是剝去自然的表象，躍入物體自身主觀的直感的觸發物。[...]所謂主觀，是指認識物體自身的客體的活動能力。所謂認識，就知性和感性的綜合體。而構成認識這個客體的認識能力的知性和感性是躍入物體自身的主觀概念的發展。」易言之，就是新感覺派透過直感認識的感知能力，躍入客觀物體之中形成一種主觀。

橫光利一說：「文字的形式是文字的羅列。文字的羅列是文字本身擁有體積的物體，因此是客觀物的羅列。如果說有客觀才有主觀，那麼不就是應該是文學的形式決定文學的主觀嗎？所謂主觀，如前所述就是由客觀形成的形式給與讀者幻想。」⁹¹物的羅列是否形成一種純然客觀，在橫光利一那邊是否定的，因為在主觀正是被客觀物的羅列所安排出來的。我們可以從這裡看出橫光利一對形式決定內容的核心說法，主觀的感覺來自於客觀物被羅列的形式，而這也是筆者在本節想要強調出的主觀感覺形成的主體問題。這裡出現了一個相當有意思的問題，即橫光利一反對「主觀決定客觀」的唯心主義，而轉進提倡由客觀形成主觀幻想的唯物主義，橫光利一的唯物主義與其同時代左翼文人對生活內容進行再現的唯物主義不同，他更強調回到文字本身的物質性，但與此同時，文字作為物的羅列又會涉及到一種結構主義式的理解，即主體會在此物的羅列排序中，在相對位置中被其他的客體物的指稱所界定而出現。

⁸⁹ 本文取自《現代文學評論》第一卷：創刊特大號，1931年4月。此文後亦收入《謝六逸文集》，陳江、陳庚初編。河北：商務出版，1995，頁162。

⁹⁰ 本譯文採用自葉涓渠〈新感覺派的驍將橫光利一〉(總代序)，收錄於《橫光利一文集》，葉涓渠編。北京：作家出版社，2001。

⁹¹ 原文出自橫光利一，〈文藝時評(二)〉(1928.11)，收錄於《橫光利一全集》第11卷。河出書房，1956.8，頁302。譯文取用自王志松，〈「直譯文體」的漢語要素與書寫的自覺---論橫光利一的新感覺文體〉，收錄於《現代主義與翻譯》論文集，台北：中國文哲研究所，2006.5，頁47。

劉訥鷗在郭建英譯《新郎的感想》序中提到了橫光利一採取的「力學主義」(Mechanism)，在橫光利一〈感覺主義〉文中被強調出是具有力學形式的：「當主體躍入物自體之際也即客觀絕對物主觀化之際，感覺觸發物無論從那個方面都十分突出地採取力學形式。」⁹²首先，劉訥鷗所謂包爾茲曼⁹³的力學主義，應指的是這位物理學家所奠定的氣體分子動力學理論，這種分子化的移動的描述被橫光利一拿去作文學性的呈現，在橫光利一《上海》⁹⁴的許多篇章中，都可以看到這種水的固、液、氣體三態的描述。如黃包車如水流般的行進方式、從女工身上飄動飛舞而出著的棉絮，或是跳舞場中被音樂、節奏、裙襖橫劈的身體。再者，這裡的裝置還不只是對物運動方式的新穎描述，橫光利一更是顯示出人群在各式物件的運動中被包圍的情形之下，所產生的感覺與心態。如「人們在(黃包)車流的波浪上浮起上半身，變成無言的群眾」⁹⁵、女工發出「肺結核的咳嗽聲」⁹⁶，或是因為音浪橫劈而「疲軟的腰肢」⁹⁷。同樣的，我們也可以從橫光利一七樓百貨場的「運動」和物件的羅列中發現女性在商品堆中的隱遁與現身。橫光利一透過羅列⁹⁸各種式樣的物件，並利用它們運動中的情態來相對彰顯人在其中的情狀。換言之，橫光利一的力學形式變成一種羅列物之運動的法則，而人的主體感覺位置則在其中更加被彰顯出來。

日本新感覺派另一位代表作者川端康成⁹⁹所採取的文學作法也是這種躍入物的主觀。在他的諾貝爾得獎作品《雪國》中，就有一段廣為人知的首行文句：「穿出長長的國境隧道就是雪國了」。本句譯文是根據韓侍桁¹⁰⁰的1981年的《雪國》譯本，譯者為30年代上海文壇當時引進日本文學的，他在〈譯者後記〉中寫道川端康成《雪國》「開頭的兩節定下了這作品的藝術基調，巧妙地表現出所

⁹² 本段橫光利一〈感覺主義〉文字採用自閻振宇的譯文。見閻振宇，〈中日新感覺比較論〉，收入《文學評論》，1991 第三期，頁 93。

⁹³ 包爾茲曼(Ludwig Boltzman, 1844-1906)，奧地利物理學和熱力學家，原子論的提倡者，他發展出能量在物質粒子之間分布的關係，並從氣態分子在力場中的分布規律。而這個分佈律後來便以他為名。

⁹⁴ 橫光利一 1928.11 開始發表《上海》第一篇的小說〈風呂與銀行〉，全本則在 1932 年由改造社出版。

⁹⁵ 見橫光利一，《寢園》，葉渭渠譯，北京：作家出版社，2001，頁 27。

⁹⁶ 見橫光利一，《寢園》，葉渭渠譯，北京：作家出版社，2001，頁 62。

⁹⁷ 見橫光利一，《寢園》，葉渭渠譯，北京：作家出版社，2001，頁 63。

⁹⁸ 橫光利一早在 1925.7 年就已有一篇小說以「羅列」為題的小說發表在《文藝春秋》，名之為〈靜靜的羅列〉。

⁹⁹ 川端康成(1899-1972)，大阪人。小說家。東京大學國文科畢。與橫光利一合稱為「新感覺派的雙璧」，1929 創辦的《文學》雜誌則與新興藝術派文人多有往來，當時的短篇代表作有〈Modern Tokyo Rondo〉(1930.5，春陽堂)。於 1968 年獲得諾貝爾文學獎。代表作有：《感情裝飾》《伊豆的踊子》(1927.3，金星堂)、《淺草紅團》(1929-1930)、《雪國》(1935-1947)。

¹⁰⁰ 韓侍桁(1908-1987)，生於天津。文學評論家、翻譯家，原名韓雲浦，筆名有侍桁、東聲、索夫等，天津同文書院畢業，曾留學日本。1930 參加左聯，1934 年起任中山文化教育館特約編譯。著有散文集《胭脂》(新中國出版，1933)、《文學評論集》(現代，1934)、《小文章》(良友圖書，1934)、《參差集》(良友圖書，1935)，譯有川端康成的《雪國》。

謂『新感覺派』的特色」¹⁰¹(143)。如果要說這裡面的特色確切為何，可以說，日本新感覺派透過物的羅列而形成出來的主觀感覺位置，常常是沒有人稱的。日本文學研究者李長聲〈只說《雪國》第一句〉的論點更為鮮明，他說道：「《雪國》開篇文句所省略的主語，...，主語可以是火車，也不妨是『無為徒食』的主人公島村。」¹⁰²這段話一則說明了這種新文體空出主語的位置，讓主人翁島村的感覺實同火車之行進，感覺躍入了火車物自體的感知之中。¹⁰³且不僅如此，筆者認為，這其實更讓讀者更容易將自身置放於該情境的感覺位置之中，從而加強行文中的主體感覺。由於在此行文中已經分不清楚這種「物的躍入」，是主角本身、作者的意圖，或是物件之羅列此一形式就暗示給讀者的，所以這裡的主體感覺就相當複雜。主語的空缺，即筆者所謂的「沒有人稱」¹⁰⁴，仍然因為結構主義式的唯物語言而佔據了一個相對主觀的位置，這個人稱並未真正空出，而是仍然「在車上」或在特定「物」得羅列秩序中，問題不在於是否用了第一人稱或是第三人稱，而是在當中任何人都可以進入該事物間的主觀化效果。故，這裡的沒有人稱，很可能仍加強了某種投入物之中的主觀性¹⁰⁵，並暗示著一個主觀感覺的缺位，邀請讀者去加入這樣的感知機制中。

橫光利一和川端康成的新感覺就此意義來說，是在描寫手法上和構成主角性格上很新的手法。但也因為這種物的羅列的主觀化作用，形成了一種被高度物質文明所界定的現代生活主體。尤其又當劉訥鷗和郭建英——對橫光利一的小說形式進行翻譯後，內容改換成上海本地的物質內容後，這種主體的出現又會產生什麼樣問題？這是筆者接續要去考察的問題層面，而這也是上海新感覺派在追求現代感性之時會遇到的問題。

郭建英於 1930 年 2 月《新文藝》上以迷雲為筆名發表的一篇文化評論〈現代人底娛樂姿態〉¹⁰⁶，即是示現在上海進行對物質領域進行更深入主體化描寫的企圖。這篇文章，首先是描述了現代生活的物質面向，這篇文章中所呈現的物質

¹⁰¹ 川端康成著，《雪國》，侍桁譯，上海：上海譯文出版社，1981，頁 143。

¹⁰² 收入《聯合文學》第 281 期(24：5)，台北：聯合文學出版社，2008.3，頁 41。

¹⁰³ 彭小妍在〈「新女性」與上海都市文化：新感覺派研究〉中也曾提到劉訥鷗譯片岡鐵兵的〈色情文化〉開頭：「山動了。原野動了。森林動了。屋子動了。電桿動了。一切的風景動了。」是模擬火車行進時，旅客對窗外現象的主觀感受。他也指出，劉訥鷗的小說〈風景〉和許多穆時英大多作品都可見到。見彭小妍，《海上說情慾：從張資平到劉訥鷗》，台北：中研院文哲所，2001，頁 88-89。

¹⁰⁴ 沒有人稱、空出主語的語法運用在上海都城的例子，在劉訥鷗 1927 年搬到上海開始寫日記的第一天就上場了。劉訥鷗 1 月 1 日日記就這樣寫道：「坐著汽車，駛過黎明的上海市回到房間的時候已經是六點多了。」讀者一開始不能立即理解是誰坐上汽車，而馬上進入了那台行駛中汽車的位置。見劉訥鷗，《劉訥鷗全集——日記集(上)》，康來新、許秦秦編。台南：南縣文化局，2001，頁 30。

¹⁰⁵ 日本文學研究者王志松也曾說過這種「無人格作為主語的句子」，即是將「作者的主觀感受強烈地投射在描寫對象中。」見王志松，〈「直譯文體」的漢語要素與書寫的自覺——論橫光利一的新感覺文體〉，收入《現代主義與翻譯》論文集，台北：中國文哲研究所，2006.5，頁 42。

¹⁰⁶ 郭建英，〈現代人底娛樂姿態〉，《新文藝》1 卷 6 號，1930 年 2 月 15 日。

領域，相當接近於謝六逸對新感覺派所做的演講評述：新感覺派文人懂得去「寫飛行機的美」。郭建英寫道：「半世紀以前連影子都未曾出現過的新時代的產物-----銀幕、汽車、飛機、單純而雅致的圓形與直線所構成的機械、把文藝復興時代底古夢完全打破了的分離派底建築物、asphalt的道路、加之以徹底的人工所建造的街道，甚至是晝夜無別的延長！我們的興味癡狂似的向那個目標奔馳。」這裡我們可以明確看到郭建英所指的上海現代娛樂生活的物質面向是屬於新時代的產物，意即在新的意義上區別於舊的產物(如謝六逸說的蜻蜓)，於是暗含著一個等級關係，而郭建英只願意描寫新的產物，在其中，「我們」的興味得以癡狂出動。郭建英也提到了「我們」之感覺面向的重要性。例如：「在那裡(即新時代的產物)，幽暗地潛伏著使我們快樂的感覺之美」、「沒有智慧就絕對沒有娛樂。同時，感覺的嗜味力也是不可缺少的。」在文中，郭建英也指出了與「我們」相對的「他們」，他認為「飛機飄盪於空中而無線電的音波佈滿於全世界的現代，一般把『人生底娛樂』無條件地濫加謾罵、侮辱和否定的人們，也不至於會沒有的。/一直有絕望似的他們仍在過去的墳墓裡聊以保持著他們底餘喘。讓他們將近滅亡的人類，靜謐地從這個世上消失去吧。」易言之，這些舊式的「他們」是該被「我們」---從嶄新物的羅列中誕生的新主體---的眼中消滅。

最後，郭建英更將這種感覺、興味的認識層次推到了倫理實踐的層次，也就是一個現代人的娛樂實踐。並且他指出，就是在這些實踐中，才發展出某種「新道德」。文章是這樣說的：「道德向新奇的角度進展著。/從那如鐵石般的頑固底腦袋裏所有分析出來的追隨式的、討厭的、壓迫主義的舊道德將自行毀滅的了。新道德的產生，-----它便是在Café裏的，在宴會上的一杯新鮮的Champagne和Cocktail；是桌子上面的新鮮的果子而且有時在飯後香菸的紫煙騰騰之中也能夠找得到的。」新道德從這類物品裡出現的說法，正是主體從物的羅列中出現的範例。這種新道德產生，也暗示了在現代生活的話術與文字生成法的結構背後，有一個更高的原則存在著，而此原則構成了此現代話術被鋪成的方式，同時，藉由這樣的更高道德原則(Moral principle)或至善(Good)，以此種現代的道德典型，對不理解現代且反對娛樂的「他們」進行排除。

從這裡我們可以看到，郭建英 1930 年初發表的此篇文章，是如何分享著日本新感覺派文人的感知方式和方向，在「奇異的事情上，出乎意料的事情上所感的瞬間的溺愛。」這也之所以研究者金理會指出這篇文章：「直可以看作編者(引者注---《新文藝》編者為劉訥鷗)的自我『宣言』」¹⁰⁷。若說這篇文章是新感覺派的一種宣言性文章，即在於本文說出了「新感覺」感覺之新穎處，是來自於這類物質的道德之新。橫光利一應是認為，新感覺派相較於寫實主義之所以更強調形式技術之確立，因為新感覺派強調文學中的物質特性與羅列方式，是企圖描寫出

¹⁰⁷ 見金理，《從蘭社到現代：以施鰲存、戴望舒、杜衡及劉訥鷗為核心的社團研究》，上海：東方出版中心，2006.6，頁9。

主觀投入物體之中的感覺裝置，而不是將物質文化當成大背景或是工具。但除卻橫光利一的手法之新與郭建英的道德之新，這種以力學形式去將客觀物羅列的主觀化形式，在無論日本或上海的新感覺派中，這個形式所投射的對象就是都市生活的現代物質。正如謝六逸所述，相較於寫實主義對常識的「照實描寫」，新感覺派的這種「感覺裝置」¹⁰⁸是基於對現時代的都市經驗而設立的。然而，這樣透過現代物件的羅列而暗示出的主觀感覺，究竟會形成甚麼樣的現代性態度？此種現代性之物質與娛樂生活的理解方式，是全然贊頌的？抑或是帶有其他種批判距離？這是在討論完上海新感覺派翻譯日本新感覺派的形式與話術(即物之羅列如何設立出主體的主觀感覺)之後，要繼續追問的問題。

三、新感覺派的兩種現代生活之美：肉感(Erotic)與怪異(Grotesque)

謝六逸 1931 年對新感覺派所認知的形式觀，僅限於「寫飛行機的美」，故沒有設問到在對現代物質文明的取材之下批判性描寫如何可能。劉呐鷗也是分享著類似的看法，早在他 1926 年 11 月 10 日寫給戴望舒的信中就提到「那麼現代的生活裡沒有美的嗎？哪裡，有的，不過形式換了罷，我們沒有 Romance，沒有古城裡吹著號角的聲音，可是我們卻有 thrill, carnal intoxication，這就是我說的近代主義，至於 thrill 和 carnal intoxication，就是戰慄和肉的沉醉。」¹⁰⁹(粗體字為筆者所加) 劉呐鷗所言的近代主義，是現代主義的日語式表達，而此現代性的態度就是戰慄和肉的沉醉，這在郭建英那篇新感覺派宣言文〈現代人底娛樂姿態〉中也有類似的表述，他稱之為「顫動和戰慄之美」，郭建英將劉呐鷗明示的此種現代性態度推向了一種現代美的典型：「JAZZ 聲，一雙白藕四的透明而纖美的腳胖，豐滿而肉感的肩膀與背部，比盛開的花還要濃艷的半開底胸上的一對乳峰，她們的一切歡迎著祝福著一般全身如鐵甲車的鋼強而有壓力的男性底肉體。/ 啊，啊，何等地優美而有野性味的結合啊！毫不知道拘束的 élan vital 底燃燒！尖銳的神經底顫動和戰慄之美。」此中的典型指出了男性的剛強與女體的肉感，文中的「肉感」，郭建英在將之理解為 Erotic 的譯稱，而野性美則是此種剛強與肉感的確切屬性。大體上來看，我們可以看到當時劉呐鷗與郭建英共同使用的「戰慄」(eng:thrill/fr:frisson)，雖然在法文中這種「讓人打出冷顫」的戰慄較靠近施鰲存所言的「怪異」(grotesque)或李歐梵曾指出的「怪誕」(Unhomeliness/das Umheimliche)¹¹⁰，但劉呐鷗和郭建英兩人文中指稱的「戰慄」，卻是多導向了肉體的沉醉¹¹¹，故仍屬於李歐梵所言的摩登作家「對城市都太迷戀，太沉迷於它

¹⁰⁸ 原被劉呐鷗譯做「力學形式」的 Mechanism，若另譯做為「機械裝置」解，則與謝六逸提到的「感覺裝置」是相當類似的東西。

¹⁰⁹ 見孔另境編，《現代作家書簡》(上海：生活書店，民 25 初版)，廣州：花城出版社，1982.2，頁 186。

¹¹⁰ 同註 1，頁 172。

¹¹¹ 這乃是我根據郭建英與劉呐鷗的文脈走向，作出對口委林志明教授所指出「戰慄」(thrill)與「沉醉」(intoxication)應有本質上的不同的一項回應。

所提供的銷魂時刻。」¹¹²，接下來，筆者試圖討論郭建英的漫畫家身分，如何加入到這場上海新感覺派「肉之沉醉」與「戰慄」的書寫之中，如何雷同於劉呐鷗的「肉感」(Erotique)趣味，以及偏近施蛰存的「怪異」(Grotesque)傾向。以此為基礎，我們才能在後續章節，更清楚理解郭建英 1930 年後的各式新作，如何對此新感覺的主體位置進行不同思考。

Erotique¹¹³向來是劉呐鷗創作生涯的關鍵字，從徐霞村 1930.6.30 致戴望舒的信中就曾問到：「老劉(引者注---指劉呐鷗)在說話的時候仍舊常說他的Erotique嗎？」¹¹⁴，可以見得劉呐鷗早在水沫社時期三句就不脫此主題。在劉呐鷗在上海創立新感覺派(以其開設水沫書店，創辦刊物《無軌列車》為始)的 1928 年之前，他搬往上海定居、求學的 1927 日記中即有記載關於將「現代性」連結於色情的說法。當時的「近代性」一詞是由日本所定名，劉呐鷗最初想要與戴望舒等人合辦的第一本同仁雜誌就定名為《近代心》¹¹⁵(1 月 19 日)，在他 10 月 10 日日記中也曾寫道：「眼下有明痕，淫有近代味」。至於「現代」後墜著ité一詞的寫出，則要到是在劉呐鷗在 11 月 17 日日記中寫道：「吃不下的澄碧的眼睛，modernité的臉子」。這裡劉呐鷗所寫的近代性或現代性，往往被他用來理解為一種性欲的表徵，在他日記中「modernité」常常是被用來說明他所挑選某位女妓的原因：「為了她眼裡的modernité挑的。感情很新，離我們很近，稍有洋氣。」(11 月 27 日)這裡的現代性似乎被歸為一種時風、一種氣質性。Ité在法文是作為一種性質解，而這種性質被劉呐鷗用來描述女性的特質，故爾後日本現代短篇小說集《色情文化》¹¹⁶的出版，劉呐鷗選擇以片岡鐵兵的短篇小說名定題，也可以說是漫遊者式的性化觀看的一種選題。在他的 11 月 10 日和 17 日的日記中更明確用到了erotic此字，直到他的 1934 年《文藝風景》創刊號上發表的〈A Lady to Keep You Company〉的小說分場中，也有「Erotic的表情」¹¹⁷。可以見得，在劉呐鷗創作歷程中，Erotic佔據相當高重要性。

在郭建英 1929 年翻譯橫光利一《新郎的感想》之前，郭建英於 1928 年 6 月就開始於《時事新報》上發表他的單幅漫畫作品，郭建英從他在聖約翰大學就讀政治經濟系時就開始繪製漫畫，內容大多是關於他自己的大學生活經驗¹¹⁸。

¹¹² 同註 1，頁 38。

¹¹³ Erotic(法文是 érotique)一字在彭小妍〈浪蕩天涯：劉呐鷗一九二七年日記〉中通譯為「色慾」，郭建英在在的漫畫〈現代女性的模型〉將之譯為「肉感」。

¹¹⁴ 見孔另境編，《現代作家書簡》(上海：生活書店，民 25 初版)，廣州：花城出版社，1982.2，頁 105。

¹¹⁵ 該刊沒有辦成，其後書店出刊時名稱改用《無軌列車》。

¹¹⁶ 劉呐鷗以呐鷗為譯者名，上海：第一線書店，1928.9。

¹¹⁷ 劉呐鷗，《都市風景線》，杭州：浙江文藝，2004.1，頁 145。

¹¹⁸ 例如：1929 年的〈三十個袁頭之避暑〉指出去學校游泳池的目的是為了看泳裝美女。(見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 64。)或是 1929.9.15《時事新報》郭建英的〈大學生素描〉有兩組對話。第一組是兩個穿著時髦的男大學生的對話，甲：「你現在忙嗎？」乙：「沒有」甲：「真的嗎」乙：「當然是真的」甲：「那我

除此之外，他的漫畫所描多取材自就是他於上海街頭上的觀察。¹¹⁹ 在郭建英所創作的多數漫畫中，直接與「新感覺派」一詞產生連繫的，是〈上海街頭風景線〉一作，同時，該作品也涉及都市街頭的漫遊者經驗以及Erotic感覺，該文字說道：「上海街頭的美是活躍著，不絕地創造著。一位中國新感覺派的作家曾對我說過：『上海的魅力是在街頭上。』」¹²⁰ 而這裡所說的中國新感覺派作家，所指的應該就是劉呐鷗。郭建英將標題取名為「風景線」，正呼應於劉呐鷗的小說集《都市風景線》。而我們也可以清楚看到在郭建英早期的漫畫中，也常有Erotic的話術。郭建英本人是將Erotic翻譯為「肉感」，而此肉感也聯繫到了Erotic的色情本質，我們可以在郭建英〈春的色情〉¹²¹漫畫系列中得見，漫畫〈(一)春之原體〉中的兩位女性談到她們對身體的態度，甲女對乙女說：「看哪，乙，現在我的肉體渴望著春的觸角與感覺而戰慄著……去吧，我身上的遮蓋物，脫去吧，我的內衣……讓我把這大自然的光線和空氣，從我全身的每個細胞盡量地吸收進去……吸，吸！乙，看我身體的躍動呀這是春之原體呢。」乙：「喂，甲，你怎麼辦呢？那面來了兩個男同學啊！」文中充分顯現了劉呐鷗致戴望舒信中所言的「戰慄和肉的沉醉」。而郭建英更在〈(二)春之誘惑〉中明白示意到男性的窺淫與欲望：「誰說不願把這塊流動的肉體吞進去？」以上這些漫畫在在說明了郭建英在這個Erotic的性質上，與劉呐鷗共享現代美之典型的情況。



圖 1：漫畫〈腳腳腳---上海女性之腳〉 圖 2：漫畫〈1933 年的感觸〉

們去上課吧。」這個是裡頭說明了上課是基於無聊而去的翹課常態。第二組是大學畢業生 A：「我在大學裡念書的時候，從來沒有欠過人家的錢，更沒有倒過西裝店的帳的。」大學畢業生 B：飯桶，你的大學生活是失敗了。」以及 1930.2.16《時事新報》的〈現代大學進行曲〉中有五組人談論進入大學後的利弊得失。

¹¹⁹ 在他於《時事新報》1928 年 9 月 7 日發表的〈返童術〉中，他的副標題就名為：「昨晚街上所見」。

¹²⁰ 郭建英漫畫中行文描述上海街頭上的各國女人，其心態常常交織在特定的物質感觸之中，如：「霞飛路的傍晚，迷暗中的法國少女，熱和力。Chic 的衣服和色彩，柔和的感觸。」或「火酒般的情熱，阿布生酒般的性欲，只能發現於你的身上啊，俄國的少女。」作品年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 16。

¹²¹ 見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 128-129。

最早郭建英的作品中出現「Erotic」字樣的作品是他在《時事新報：青光版》(1929.4.30)的漫畫〈腳腳腳---上海女性之腳〉(見圖 1)，漫畫中有列出「Grotesque」、「Erotic」的字串，而這種取角於純粹的腳的畫面，劉呐鷗小說〈風景〉文末所述「鋪道上的腳、腳、腳、腳.....一會兒他就混在人群中被惡鬼似的都會吞了進去。」或是穆時英 1933 年的小說〈上海的狐步舞(一個斷片)〉：「上了白漆的街樹的腿，電桿木的腿，一切靜物的腿.....revue(法語：集體上空歌舞---引者注)似地，把擦了粉的大腿交叉地伸出來的姑娘們.....白漆的腿的行列。」¹²²，皆與郭建英此作頗有異曲同工之妙。值得一提的是，穆時英此作的各種腿的行列，是男主人公坐在駕車上所見的流逝風景，且穆時英也用到的無人稱的話術：「開著一九三二年的新別克，卻一個心兒想一九八〇年的戀愛方式。」文中沒有寫是誰開，而邀請了讀者置身其中。所以這種Erotic的視覺經驗正是放在一個感覺的現代裝置之中，「肉感」的質感(texture)的形成是由因應著物之羅列的脈絡(context)而生，而郭建英在〈腳腳腳---上海女性之腳〉用更加紛亂雜沓的方式表象出來。

在〈腳腳腳---上海女性之腳〉同個篇幅中，郭建英亦明確寫到了「Grotesque」一詞，事實上，在施鰲存曾提過他的「三克」文學主張中，就包含了Erotic和Grotesque兩個字眼¹²³。施鰲存對Grotesque一詞的採用，應是來自於施鰲存本人深愛的小說家之一愛倫坡¹²⁴，在他的小說〈魔道〉與〈夜叉〉中多有措詞與發揮，在小說中的男主人往往受到了過度的恐怖而神經錯亂，相當類近於劉呐鷗和郭建英所說的「戰慄」，而後，施鰲存主要將他三「克」的其中一「克」：Grotesque翻譯為「怪奇」¹²⁵，並另有「奇詭」¹²⁶的用語。郭建英除了在〈腳腳腳---上海女性之腳〉連結Erotic和Grotesque之外，爾後的一九三〇年代，我們亦可以從他對機械的幾幅漫畫中得見他對這兩個字的交替使用。在〈一九三〇年：(一)機械的魅力〉¹²⁷中，Modern且Erotic的博士夫人因為丈夫衰頹而缺乏熱情而無法滿足其慾望，故與丈夫發明的人造機器人私奔而去。

¹²² 見穆時英，《公墓》，上海：現代書局，1933年6月。收錄於穆時英，《聖處女的感情》，北京：華夏出版社，1998，頁154。

¹²³ 在李歐梵對施鰲存的幾次訪問中，除了Exotic(異國情調)之外，施鰲存特別提出Erotic、Grotesque，三者合稱「三克」。李歐梵認為Erotic可譯為情欲或色欲，而Grotesque是指對現時作出藝術上的肢解而呈現的荒謬變形效果。見李歐梵，《現代性的追求》，北京：三聯書店，2000年12月，頁152。

¹²⁴ Edgar Allan Poe(1809-1849)，美國詩人、散文家，亦作短篇小說。

¹²⁵ 關於三克，施鰲存在〈談談我自己〉明文寫道：「一九三〇年代，西歐文學，正通行心理分析、內心獨白和三『克』：Erotic, Exotic, Grotesque(色情的，異國情調的，怪奇的)，我也大受影響，寫出了各式仿製品。」(粗體字為筆者加粗。)見施鰲存，《北山散文集》，上海：華東師範大學出版社，2001，頁750。

此用詞另可見施鰲存小說〈夜叉〉，收錄於《十年創作集》，上海：華東師範大學出版社，1996.3，頁335。

¹²⁶ 見施鰲存，《中國近代文學大系·翻譯文學集解題》，收錄於《北山散文集》，上海：華東師範大學出版社，2001.4，頁1432。

¹²⁷ 翻印自《時事新報》青光版，1930年2月12日。

而在郭建英此類以機械之Grotesque魅力為創作主題的漫畫中，尤屬〈1933年的感觸(一)機械的魅力〉¹²⁸最具代表性(見圖 2)。在此幅漫畫中，他將新感覺派的Erotic、Grotesque趣味與機械相結合(正如他在〈現代人底娛樂姿態〉中第一段一樣)，作出了一個極致化的展演，全文寫道：「他是沉溺於機械女體之魅力的一個男子。/那金屬性特有的異樣的感觸和他冰冷而灰白的光耀抓住他現在的情緒。/只因他是無生的物體，他曾這裡能感到它無厭之性欲/這裡，因為無生物的緣故，才能發現它Grotesque而奇異的嬌態、傲慢與屈從。/有時，在密閉了的幽暗的房室中，他陶醉於它新穎的感觸。它的物質感，在感覺上能誘領他到詩的世界裡。/有時，他陶醉於他不知疲乏的性慾中。這裡，沒有人類之怨恨，悲憤和嫉妒。/這裡也沒有人類特具的心理與情感上的一切病態與醜惡。這裡才有亮快而無拘束之愛，這裡才有 1933 年尖端的感觸。」(粗體字為筆者所加粗)

上述一類郭建英在單純涉及 Erotic 和 Grotesque 的漫畫，正如上海新感覺派文人對新感覺派的翻譯引介造成的主觀感覺位置，即主體之躍入物體自身的感覺狀態，當被物的羅列所包圍的主人公或現代女性往往被這個物質環境所誘惑，形成不了有別於這種感受方式的方向。似乎並未能給出更局外的思考。這裡出現新的問題的重要起點，必須要問，這種陶醉(沉醉)其中且主動投入而不自知方盡的狀態，有什麼脫離的可能呢？因為物的羅列形成的主體或道德感，竟只是對現代生活之美進行讚頌。那麼上海新感覺派美學現代性的層次是不是也僅只於此？

對於此一問題的回應，我們可以從 1929 年郭建英對橫光利一《新郎的感想》進行的翻譯活動來看對現代生活之兩種美的反諷可能。1929 年 5 月郭建英所翻譯橫光利一的此本《新郎的感想》是四篇小說的合集之作，其中郭建英對此的翻譯活動中最具特色的是第一篇〈新郎的感想〉¹²⁹，在小說結尾部分，作為譯者的郭建英則擅自增加了一段譯文，重新複誦了男主人公的精神呼喊。

四、「追慕時髦的他」：反英雄式之諷刺

〈新郎的感想〉故事是描述一對相當恩愛的新婚夫妻，男主人公吉村與太太的家境都十分寬裕，男主人公是地主鄉豪的兒子，而女主角也出身自富裕家庭。平時男主角逗樂女主角的方式就是四處去買鑽石、新型汽車，一方面也把自己手上多到不知從何花起的金錢找各類名目花掉。然而這是只是男主人公追求時髦的第一層面。粗淺研究法國詩人的男主角，其更大的使命是要成為一個貧窮作家，但是其百無聊賴、鎮日空想的婚姻時光無法提供他更多的寫作內容，平日只能對

¹²⁸ 作於 1933，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 42。

¹²⁹ 本小說橫光利一最初發表於《文藝春秋》1925 年 10 月號。

著妻子「豔軟的皮膚」變傻¹³⁰。他一面享受婚姻關係的同時，一面又憎惡著這個婚姻關係所帶來的種種限制。對男主角來說，最主要的限制，在於他與「生活」的從此隔絕，例如半途退出大學、忘掉生活而寄望於簡陋的成就等等。這裡的生活，指的正是左翼「為生活而藝術」的趣味，男主人公曾提到：「作家是指著描寫人類生活的作者而言。既然沒有生活，那還算什麼作家？」¹³¹，男主人公最大的埋怨是「每次我想到你(妻子---引者注)，我就不能作窮人了。我的成功在於貧窮。我要探究生活，那生活啊。」¹³²妻子則反譏丈夫是在「追求現代的時髦性質」¹³³：渴慕作窮人，和講窮話。原先標題〈新郎的感想〉下所加的副標題：「一名：追慕時髦的他」指的就是這個。在這文中，時髦可以分為兩個層面，第一層面，指涉著當下時髦男女的穿著打扮(故事主人翁就是如是般)，第二層面，則指涉到了 1920 年代末當時的人們中熱衷於讀左翼文藝理論的現象。郭建英 1929 年的許多漫畫中，也皆諷刺的點出了這個兩個追慕時髦的現象。



圖 3：漫畫〈一個失敗者〉

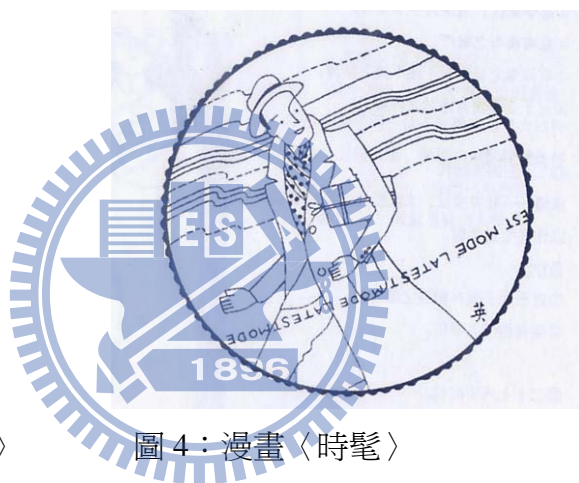


圖 4：漫畫〈時髦〉

關於第一個層面，我已在上一節提到了郭建英的漫遊者經驗是與上海新感覺派作者(如劉呐鷗和穆時英)共享而存在的，而他的浪蕩子性格也是如此，無論從自己的裝扮(見第三章圖三)，乃至於對現代生活中的許多隱晦、精微¹³⁴的細節，都能對生活中表面的時髦衣裝進行觀察與描繪。例如在 1929 年 1 月 8 日《時事新報》的漫畫〈一個失敗者〉，跟波特萊爾所說的康士坦丁一樣：「他的鷹眼老遠就已經看出來了。」¹³⁵郭建英指出了現代女子的絲襪穿的高度不對(見圖三，並

¹³⁰ 橫光利一，《新郎的感想》，郭建英譯，上海：第一線書店，1929.5，頁 14。

¹³¹ 同上註，頁 9。

¹³² 同上註，頁 15。

¹³³ 同上註，頁 20。

¹³⁴ 波特萊爾曾對浪蕩子下了定義：「浪蕩子一詞意味著對這個世界整個的道德機制所具備的性格典型(quintessence of character)和精微理解力(subtle understanding)」(詳見第一章緒論第一節)。郭建英在〈現代人底娛樂姿態〉中也曾這樣說道：「現代人的娛樂生活必竟是在惡魔似的技巧中，參以數理上的打算及天使底微妙與精緻。」見郭建英，〈現代人底娛樂姿態〉，《新文藝》1 卷 6 號，1930 年 2 月 15 日。

¹³⁵ 全文為：「如果一種樣式、一種服裝的剪裁稍微有了改變，如果絲帶結和鈕釦被飾結取而代之，

請注意漫畫中的箭頭。)或是〈洋裝青年的心理〉¹³⁶中認為將帽子戴歪是種時髦。關於這種裝扮功敗垂成與否討論，亦可延伸至郭建英對現代男女戀愛之成立¹³⁷---往往在於衣著是否相互登對---此一迷思的揭示，在1929年的幾幅漫畫中，郭建英也指出現代女子在挑選伴侶時往往只看表面衣裝¹³⁸。1929同年漫畫中，女性總是會有各種作新衣服的理由，如女子會說：「像是我這種老是穿著舊衣服的女子，妳必定愛不上的。」¹³⁹，或是當丈夫外遇時，她就有理由去作新衣服以示報復¹⁴⁰。而現代男性也沒有置身事外，他們也是替妻子對時髦進行追求的人，在郭建英一幅名為〈時髦〉¹⁴¹的漫畫中，兩個角色的對話是這樣的：「嗨，嗨，老沈，你為什麼跑得這樣急？」畫中的男子(見圖4)答道：「你看，我今天替我妻子買了一個最新式的提袋，但是恐怕要失掉時髦性，現在我趕緊去給她看。」買皮包像是買包子一樣，要趁熱。郭建英的〈時髦〉畫中點出的「LATEST MODE」的連綴字樣，即是對最新潮、最現代的一種話術。老沈嚴苛地執行這種容易一下舊過時的時髦特性。郭建英同時也給出了角色自認為嚴肅之言行的可笑性。

時髦的論述背後，其實是關於新式對舊式的劃分，對郭建英來說，涉及到了不同政治意識型態的對壘，並且被全然表象於衣著的外觀，屬於第一和第二個層的時髦層面之接壤處。例如，在〈革命的阻礙與公敵〉¹⁴²該幅漫畫中，有兩位行頭具足的知識分子相互對陣，桶盆帽男士說道：「小帽子，棉袍棉袴，靴子布襪；連你手中的一本四書，和你一塊腐舊的舊腦袋.....都是我國革命的阻礙！你還不以為恥嗎？」小帽子男士回道：「桶盆帽，毛嗶嘰洋裝，洋皮鞋方格子絲襪；連你手中的一本聖經，和你洋化的腦袋.....都是我國革命的公敵！你還不以為恥嗎？」形勢劍拔弩張，兩不相讓。郭建英此幅漫畫細緻描繪了新舊兩派人的服裝思維，顯示出兩類浪蕩子知識人的外在打扮，同時點出波特萊爾所述：「浪蕩子因政治和小集團利益而感到厭倦，或裝作感到厭倦。G先生(康士坦丁)討厭感到厭倦的人。」¹⁴³因此康士坦丁又激烈地擺脫浪蕩，而郭建英與康士坦丁在此意義

如果女帽的後飾帶變寬、髮髻朝後脖頸略有下降，如果腰帶上提、裙子變肥，請相信，他的鷹眼老遠就已經看出來了。」Charles Baudelaire. *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Jonathan Mayne, tran., New York: Da Capo Press, 1986. ,p10. 本譯文轉述自波特萊爾，《1846年的沙龍》，郭宏安譯，桂林：廣西師範，2002年，頁418。這相當合於波特萊爾所說現代性的畫家就該去畫現代的時式(mode)。

¹³⁶ 漫畫請取材自《時事新報》1929年5月30日〈機會難得〉。

¹³⁷ 〈一個戀愛之成立〉，見郭建英，《摩登上海—30年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁65。

¹³⁸ 漫畫請取材自《時事新報》1929年2月17日〈她所看中的〉。

¹³⁹ 原版漫畫請取材自《時事新報》1929年10月24日〈做新衣服的秘訣〉，新版請見郭建英，《摩登上海—30年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁35。

¹⁴⁰ 漫畫請取材自《時事新報》1929年11月3日〈機會難得〉。

¹⁴¹ 見郭建英，《摩登上海—30年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁20。

¹⁴² 取材自《時事新報》1929年6月26日，即，《新郎的感想》5月譯出後不久。

¹⁴³ Charles Baudelaire. *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Jonathan Mayne, tran., New York: Da Capo Press, 1986. ,p9. 本譯文轉述自波特萊爾。《1846年的沙龍》，郭宏安譯，桂林：

上相似，他是對所有類型的人充滿著觀察和感覺的激情。郭建英關於時髦的漫畫，也是在這個意義上和一般的時裝畫師不同，他如橫光利一〈新郎的感想〉中對男主人公追慕時髦的批判一樣，進入到了不同意識形態領域的呈現當中。



圖 5：漫畫〈家庭〉



圖 6：漫畫〈一個普羅文學家的墮落〉

郭建英有許多關於對那些在文學實踐或理論閱讀上追求左翼時髦之人的漫畫，也就是我在本節開頭所說橫光利一在〈新郎的感想〉所揭示的第二個層面：1920 年末人們熱衷於讀左翼理論的現象。而郭建英漫畫巧妙的是，將兩種追慕時髦的情境合併在一起，形成了畫中男主人公與自身家庭的內在矛盾。例如在〈家庭〉¹⁴⁴中(見圖 5)，一個男子在書桌前閱讀著《馬克思資本論》、《無產階級運動史》、《LENIN》，這些都是左翼專書，但在男子背後卻堆滿著金銀財寶，地主般的老人躺臥沙發，而女人則高高舉起鑽石，正呼應了《新郎的感想》中那位熱愛鑽石的新娘，漫畫的前景和後景變得相互矛盾而十分不搭調。而在〈一個普羅文學家的墮落〉¹⁴⁵(見圖 6)中，郭建英此漫畫的故事寫道男主人公「C 是一位海上普羅文學界的代表作者，他富於 Ideology 的作品在日下中國衰頹的文藝界中如真珠般發散著光彩。[...]新文藝普及化的上海，無怪大量底產生著文藝病患者，在對於文藝稍有理解的女子前，他無疑是一個權威，非但『馬克斯小姐們』(Marx Girls)追慕著他底名字，並且有產階級的『蒲羅小姐們』也做著如童話般的夢，戀慕著他底存在。他畢竟是個藝術家-----他底審美觀是沒有階級性的，他與一位向來仇視的階級底女子發生了戀愛，不久在性愛的陶醉中他們結婚了。」接著，郭建英虛構 C 的話道：「自從我和她結婚，得享受現在的幸福後，纔能夠拋棄以前的虛偽，而還到這赤裸裸的我了。馬克思主義對於以前的我不過是生活的手段，對於現在的我不過是作了『我與她』、『我與金錢』的媒人罷了。馬克思主義文學盛行的中國文藝界，不寫些階級性的文學怎能吃飯？阿毛阿狗的自稱文學

廣西師範，2002 年，頁 421。這是波特萊爾區分追求現代性的康士坦丁與一般所謂浪蕩子進行區分的段落。請見我在緒論的討論。

¹⁴⁴ 漫畫請取材自《時事新報》，1930 年 6 月 22 日。

¹⁴⁵ 漫畫請取材自《時事新報》，1930 年 11 月 30 日。

家，也不得不在『普羅』、『蒲羅』、『唯物史觀』、『辯證法』等等的文字中討生活了。」郭建英該句「他富於Ideology的作品在目下中國衰頹的文藝界中如真珠般發散著光彩。」若按前後文的理解，即是一種反諷的構句方式，藉由正面肯認ideology的豐富性和榮耀感，卻在漫畫中故事後續發展中形成對此讚美的內在諷刺，他更尖銳地指出，這類左翼文學青年常常在與蒲羅(布爾喬亞)女子交往後，就往往卸下了個人抱負。

郭建英〈一個普羅文學家的墮落〉與〈新郎的感想〉小說中的故事轉折是類似的，都是一種反英雄式的人物，他們同樣在一開始都抱持著樂觀的態度，熱切地要將自身貧窮化或普羅化的信念實現，但到最後總是屈就或受挫於伴侶的金錢算計和肉體誘惑。只不過，普羅文學家C比新郎吉村有著更早和更深的體悟，於是改變了原有態度，而吉村卻作出讓自己後悔的事。〈新郎的感想〉中，有一天主人公吉村在街上碰到了小學舊識谷澤。谷澤出生農工，正是吉村父母底下的佃農，因為經濟拮据，上街兜售農村自製的洋娃娃，喊著「來吧，來吧，來買農民們的洋娃娃。紅著臉，伸舌尖。小寶被看見嘻嘻笑。」，以招攬客人賺取薄利。谷澤見狀深感自己的幸福是建立在他人的痛苦上而自責，於是一股氣地將谷澤以及工廠的娃娃全數買來。於是，這些面貌詭異、吐舌頭示人娃娃就佈滿在新婚的房子中，卻惹來了夫妻間的幾次爭執，後來追慕左翼理論時髦的丈夫逐漸在理念上與妻子漸行漸遠，導致以訣別收場。然而，在某一個晚上，新郎不由得地天人交戰起來，自問為何要向上，又為何要愛，最後，他驚覺於自己仍渴念著妻子Erotic式的艷軟皮膚，於是懊悔不已。然而為時已晚，與此同時，屋內排列著的洋娃娃一齊吐出舌尖來，向他哄笑著，形成一種Grotesque的怪異情景。〈新郎的感想〉這個故事原先是在描述一個有閒階級的男子，因為平日的閱讀而具備了左翼關懷的緣故，開始產生了對貧窮生活關注的興趣，於是男子的一翻作為，卻落得了妻子金錢人財兩失、孑然一身的下場，只剩下詭異恐怖的洋娃娃陪在身邊。故事在原作者橫光利一的筆下終了於此，而上海的譯者郭建英卻又自行增加、虛構了兩段敘述¹⁴⁶。從而，形成了另一次度的表述：主人公決然地向外奔去，在繁華街頭擺上攤位，大聲地吆喝與谷澤同樣叫賣語的「來吧，來吧，來買農民們的洋娃娃。紅著臉，伸舌尖。小寶貝看見嘻嘻笑。來吧，來吧，來買農民們的洋娃娃。來買農民們的洋娃娃！」這又加強了主人公的自我矛盾。

郭建英一方面為了讀者方便閱讀，在橫光利一的譯文中加上的你、我、他等人稱¹⁴⁷，某著程度上也打斷了物之羅列的主觀性質，橫光利一原本是在呈現一個新郎的資產階級意識如何因為擅自改變後遭遇的苦厄，透過洋娃娃的排列意圖

¹⁴⁶ 本發現得自於王志松的研究。請見王志松，〈文體與思想：新感覺派文學在中國二三十年代的翻譯與接收〉，收入北京日本學研究中心文學研究室編，《日本文學翻譯論文集》，北京：人民大學出版社，2004，頁140。根據筆者口委林志明教授的說法，波特萊爾本人亦常將自己喜愛的作家愛倫坡之小說在翻譯後自行添加虛構情節，使得譯者有一層新的主動創作位置。

¹⁴⁷ 請見王志松研究，同上註，頁148。

襯托出主人公因爲不求甚解、追求時髦的下場，而郭建英的譯本在這個基礎上，又增加了這一個新郎走上街頭，大聲吆喝，賣起了洋娃娃。且吆喝的內容與主人公的窮人同學谷澤的描述幾乎一致，形成同一句話被重新敘述，但因爲整個處境變得不同而顯現出兩樣情的狀況，更加反諷地點出了主人公追求左翼時髦驚覺後悔，並再走上街頭叫賣，加強出主人公和而不同的複雜感受，形成對追求雙重時髦的男子卻一一落空的側面性諷刺。

劉訥鷗的中文不如郭建英的好，所以其譯文往往顯得生硬。也可能是因爲這個層面的原因，所以王志松會說劉訥鷗的翻譯屬於直譯，而這樣的翻譯作法的優點是保留了日本新感覺派的獨特語感¹⁴⁸。即，保持了「自由間接引語」這種「沒有人稱」的主觀效果。相較於劉訥鷗，郭建英則多屬於意譯，一方面破壞了原本日本新感覺派的新文體，但另一方面又因爲郭建英的文筆夠好而在創造出新的文體。藉由人稱的彈性加入，形成某種距離與同義反覆後的新的諷刺層次。劉訥鷗在《新郎的感想》序中曾誇讚過郭建英的翻譯能力：「我相信作者(橫光利一)這些用新皮囊盛了新酒，漏過了建英君的明快流麗的譯筆，必定會給中國的讀者享到美味的饗宴。」那麼必須要問，郭建英這樣流麗的譯筆，是否會指單純重複了新感覺派語言的現代主體感，而沒有察覺到感性投入物體之流中可能會失去的批判性？從郭建英翻譯橫光利一〈新郎的感想〉的文本，看到他在翻譯並改寫橫光利一的文本時，似乎對物的羅列之理解與運用，看到一種超出橫光利一式的主觀感覺之外的可能。

小結

無論中日，圍繞在城市/鄉村、形式/內容區分的論爭，用一般典型的唯物文藝史觀去看待新感覺派，往往都會簡約劃分到他們是都市文學的產物，認爲這種特殊的話術沒有可取之處，乃至於連劉訥鷗《藝術社會學》和江思(戴望舒)翻譯的《文藝唯物史觀》這類左翼美學論著，都不被收入魯迅所編的《科學文藝叢書》書系之中，其原因是譯者尚有資產階級意識。但這樣的除無產階級的主觀之外都不用呈現劃分，卻失去了理解作爲都市文學的新感覺派，如何提供了深入理解現代主觀感受位置之可能性(如橫光利一提供給我們的方式)。上海新感覺派傳承自橫光利一的語言物質觀，卻可能正巧了操演了這種唯物分析模式，甚至更爲基進化。因爲它回到了語言，透過去洞悉這個話術的形成過程(其中包括主觀位置和物質性的層面)。唯有先去掌握一個都市的主觀感受位置，才能進一步具有真正的內在批評力。

無論作爲一種語言策略，或說批判策略，上海新感覺派對日本新感覺派的形式觀採用與移置，最基本的企圖就是要在上海構設一種具有現代感覺形式的文學

¹⁴⁸ 同上註，頁 138-142。

方法，由漫遊、旁觀者式的瀏覽進入到現代的內部感受之中。因為，唯有這種對現代產物羅列的新感覺之中，我們才能知悉一個現代主體之主觀感受位置的形成。如此，對主觀感受的問題是否能達到真正根本性的理解和質疑才有基本的可能。

故當上海新感覺派作者群所持的感覺話術，從漫遊者的位置進入自我形式化的過程切入，它一開始似乎就必然是以「現代」為目的，或，在都市物質層次被某種特定習慣或文化語境所綁縛。故當日本新感覺派的形式範疇被翻譯、移轉到上海的物質領域之時，它所變成了的新感覺方式，卻很容易不僅不具有批判或反諷性格，反而體現出新感覺派「肉感」與「怪異」感受中那種不帶自我質疑的感性沉醉，而郭建英不少漫畫也因為這樣，成為僅具插圖功能的上海新感覺派漫畫，並沒有拉開距離或建立出差異。筆者認為，原因在於，1929年前後，郭建英對上海都市美學現代性的捕捉與掌握尚在嘗試階段，對景物描摩和故事鋪陳仍處於精緻化的層面，往往是不帶有自我質疑的宣言。而到了〈新郎的感想〉一文的翻譯，郭建英利用增加一段譯文進行了重複性的贅述，展開了現代生活的英雄化面向的重複與贅述的新契機，但就對現代生活進行持續揭示而展現反諷與幽默的階段，我們必須去理解1930年後郭建英對日本 Nonsense 文學的譯介與創作，才能更清楚看到他對現代感覺主體進行自我質疑的全面展開。

1928年9月，新感覺派文人編輯《無軌列車》半月刊時，刊名由劉訥鷗發想，他的意思是「刊物的方向內容沒有一定的軌道。」而研究者應國靖卻指出《無軌列車》也是有軌道的，他舉出了《無軌列車》創刊前的史實，馮雪峰曾和施蟄存、戴望舒等人決定要辦《文學工場》，卻因為內容太過左傾而被光華書店退印，而後《文學工場》的大部分文章，於是編入《無軌列車》。¹⁴⁹當時馮雪峰也曾對施蟄存等人勸誡說道：「要幹些有意義點的事，出版些有意義的書。」¹⁵⁰在法文中，sens有「方向」(direction)的意思，如sens unique(單行道)。劉訥鷗將刊物定名為「無軌」，對應於馮雪峰的告誡，似乎也試圖將《無軌列車》在左翼文章之外增加其他話語的策略，從而引進了日本新感覺派(如片岡鐵兵)及其始祖保羅穆杭(Paul Morand)的作品。而本章也已指出，上海新感覺派文人翻譯橫光利一的文學話術，將主體放置在物的羅列之中，形成一種新感覺。但無論是《無軌列車》之左傾軌道性的「意義」或是新感覺派本身的現代生活之「美」，卻都因其意識型態逐漸於特定方向定型。物的羅列如何進展到無意思之過渡，就在於其無軌性和無方向性的保持，並使得在其中蘊育而生的主體，得以更為自由地去回應時代所強加其上的各種要求。

¹⁴⁹ 見應國靖，《現代文學期刊漫話》，廣州：花城出版社，1986，頁104-107。

¹⁵⁰ 見金理，《從蘭社到現代：以施蟄存、戴望舒、杜衡及劉訥鷗為核心的社團研究》，上海：東方出版中心，2006，頁82-83。

筆者在下一章要去處理的問題，探討現代生活的作家如何在具備「資產階級觀點」和「唯物主義話語策略」的同時，又能對其置身的處境作出距離化看待，筆者將指出：要等到日本Nonsense文學 1930 年正式在日本確立後，反諷和另類的美學現代性才有持續出現的可能。橫光利一本人曾表明不贊成這種Nonsense提法¹⁵¹，而這種對Nonsense抱持的負面態度，相當可見於當時的日本文壇甚至是上海文壇，故在下一章，我將梳理上海文壇如何理解和看待Nonsense文學，並呈現日本Nonsense的文學主張，以便去理解郭建英在 1930 年後對日本Nonsense文學進行的翻譯以及在上海的Nonsense文學的編輯實踐。



¹⁵¹ 見林少陽，〈作為漢字圈語境中的現代主義文學的中日新感覺派：東京-上海-香港〉，發表於東京大學-紐約大學文學與哲學論壇(東京大學駒場校區)，2009年5月16-18日，頁1。

第三章 無意思更有意思，比現代還要摩登：

上海 Nonsense 文學(1930-1935)的意義邏輯

上海新感覺派的成形與發展過程中，除了出版日本新感覺派文學者的譯著和中文文學作品等內部實踐之外，其所面臨的外部批評與指謫亦是一個重要的環節。其中，左翼文人樓適夷等內容論者對上海新感覺派抱持的負面看法，更彰顯出上海新感覺派的現代性追求面臨到的齟齬和難題，而這樣的批評上不終止於新感覺派本身，亦牽連至 1930 年後在日本發跡的 Nonsense 文學。這個批評範圍，卻正也是郭建英本人漫畫與文學時間所涉及的文學類型，筆者認為有其必要去梳理 Nonsense 文學本身的在日本的發展以及傳衍至上海的整體過程，並涵括上海本地語境中對 Nonsense 的各種理解，這樣才能準確把握郭建英在上海新感覺派的文學參與之後接續翻譯引介 Nonsense 文學的意義為何。如此一來，我們才得以進一步去理解郭建英漫畫中現代論述的內在轉折。

根據筆者的考察與發現，郭建英是上海第一位去反應日本 Nonsense 文學的作者，亦是有意識地將此文類在上海中文語境中操作的文學編寫者。1930 年他以〈現代女性的模型〉漫畫點出 Erotic-Grotesque-Nonsensical 的日本連綴文化用語，並且刻意抬高 Nonsensical 在此連綴語的次序為第一優先，而在他 1934 年所編輯的《婦人畫報》雜誌中，翻譯引介出日本 Nonsense 文學代表者中村正常與淺原六郎的掌篇小說，並且不時地在各種小說欄目中標舉出 Nonsense 此一文學形式，最後以上海 Nonsense 小說家章志毅作品其中一篇的篇名〈手套與乳罩〉為題，編纂出了一本以 Nonsense Conte 為主的小說集。郭建英這諸種的 Nonsense 作為，一方面是回應過去內容論者的負面評價，另一方面又是在 Nonsense 文學的接收過程中，指涉出一種有別於上海新感覺派的另類現代性態度。

筆者試圖在本章整理出 Nonsense 文學的兩個既有脈絡，並且在中文語境中都有其話語策略，首先是英國 Nonsense 文學的部分，無論是 1922 年的趙元任或是 1929 年的施鵬存，都雙雙指出了此種文學是首重文學形式上的文字遊戲性格，是相對於語意通順的一派「不通」，或是不具備指導性格的無意思文學。而到了在 1930 年，Nonsense 文學更是日本當時最具代表的流派，是承接日本新感覺派其後的文學團體，郭建英利用繪畫和翻譯編寫作出的回應，亦可視為他對上海新感覺派的一種承接與重新開創。筆者基本認為，Nonsense 文學者與上一章所述之新感覺派一樣，都是首先進入了都市的物質官能領域，才能對所謂的物質享樂進行批判，然而，其策略並不全是區辨於左翼的文學實踐，而是左、右翼兩種對壘思潮的新融合方式。郭建英總是能夠隨著社會主義的生產觀和資本主義的消費觀，都可以用他們內在的邏輯搬演出情感與愛之方式對於這些陣營的共通道理。

筆者在本章要接續指出的是，此類 Nonsense 文學提供了上海境內去描寫現代生活時的一種思考資源，抵銷和破壞就是日本 Nonsense 文學論者龍膽寺雄所提出的一種還原手段。唯有在這來回破壞的往返過程中，因果規則無法順理成章，而在無意義的物質形式的偶然介入下，被劃分好的可知性和可感性才得以重新啟動，而這即是筆者所謂「無-意義」的首要步驟。上海 Nonsense 文學的意義再接再厲其上，在此主觀感受之上提供了一個客體反諷的自嘲批判角度，或是在無能為力的受迫性橋段中，造成了某種會讓讀者苦笑之複雜感受，這已非對摩登女性直接的指控或諷刺，而是一種男性處於被動性下的幽默情景。有別於新感覺派對大量客觀物的羅列，Nonsense 小說更點出了物件特定時空在的擺置方式，我們則看到了這些被羅列的物質領域如何被重新敘述，造成對主體的威脅，或是造成主體難以預先控制的局面。

若單靠郭建英本身的漫畫家性格，尚不足以說明李歐梵以文學作家的角度來理解上海美學現代性問題的推進，本章中筆者明確整理出郭建英對 Nonsense 文學的編寫實踐，如何以「無-意義」提供了上海版本之反諷/自嘲與幽默的現代性態度。

一、內容論眼中 Nonsense 的負面性質

上海新感覺派作者群所持的感覺話術，它一開始就是以「現代」為目的，當這種感覺話術被某種特定都市物質層次的習慣或文化語境所綁縛時而沒有足夠的思想資源去面對當下的情境，就較難具有反諷或其他批判態度，而大多以現代感性的追求和崇拜物質文明收場。故當日本新感覺派的感性形式被翻譯、移用為中文書寫時，上海新感覺派作品一一問世，便招致了不少當時左翼文學者的批評。在上海，其中最具有代表性的評論文章，即是 1931 年 10 月文學評論者樓適夷¹⁵²在《文藝新聞》中發表〈施蛰存的新感覺主義---讀了〈在巴黎大戲院〉與〈魔道〉之後〉一文，他認為施蛰存的這兩篇文章令他感到驚異，是中國文學上的一個新的展開，但又令他痛心，原因是從小說中窺見的日本新感覺主義文學的面影，是金融資本主義底下吃利息生活者的文學，「他們只是張著有閑的眼，從這(舊社會)崩壞中發見新奇的美，用這種新奇的美，他們填補自己的空虛。」對於這種空虛，樓適夷的主要論據是來自於文本的解讀，以及自己對日本新感覺主義和 Nonsense 文學的態度。他說道：「比較涉獵了些日本文學的我，在這兒(指施蛰存的兩篇小

¹⁵² 樓適夷(1905-2001)，浙江餘姚縣人。左翼作家，曾用筆名樓建南，1928 入上海大學，成為太陽社成員，1929 赴日留學，主修俄羅斯文學(他在〈施蛰存的新感覺主義〉本文中還提到自己「比較涉獵了些日本文學」)。1931 年回國，編輯過《前哨》、《文藝陣地》、《小說》為左聯重要成員。他在〈施蛰存的新感覺主義〉本文中提到自己「比較涉獵了些日本文學」。30 年代的著作有短篇小說集《掙扎》(上海：現代書局，1928)、《病與夢》(上海：光華書局，1929)、《她的徬徨》(上海：廣益書局，1930)、《第三時期》(上海：湖風書局，1932)等。

說---引者注)很清晰地窺見了新感覺主義文學的面影，甚至是有一派所謂 Nonsense 文學者的面影。」樓適夷雖沒有關文針對日本新感覺主義和 Nonsense 主義的相互關係和 Nonsense 文學的特色進行論述，但他在當時上海文學評論界¹⁵³援引日本現代文學的脈絡提出了這樣 Nonsense 主義的觀察視角，已是相當特殊，筆者在本章中，即試圖展開上海現代文學者如何援引日本乃至於英國 Nonsense 文學的思想資源，進一步去回應上海新感覺派的感性限制以及新感覺派當時所招致的內容論批評。

樓適夷文章標題定名為〈施蟄存的新感覺主義〉的此文，很明顯地，是評論者著重在新感覺派的部分進行解說。但我們卻可以從他對新感覺主義的界定中讀出他所理解之新感覺派與 Nonsense 文學的內在關係，他說：「新感覺主義的美(即新奇之美)，總是離不了濃郁的 Erotic 和 Grotesque 的。」樓適夷所指的 Erotic 和 Grotesque，並非突發奇想的議論用辭，而是刻意援用日本 1930 年前後勃興的都市文化語彙：「エロ-グロ-ナンセンス」(Ero-Guro-Nonsense)¹⁵⁴，也就是英文裡面的 Erotic, Grotesque, Nonsense。但若稍事進行比對，樓適夷認為這種有意識地著重於形式的作品，只敘述主角的心理過程，很少對話與客觀的描寫，使得內容「幾乎是完全不能捉摸的」。樓適夷這裡指的「幾乎不可捉摸的內容」，就是 Nonsense，於是樓適夷雖指名提出了上海新感覺派的日本 Nonsense 文學面影，但卻未有詳盡的介紹與理解，而僅用數語打發。

樓適夷在文中是否定 Nonsense 「不可捉摸」此種特性的，其原因在於他認為 Nonsense 文學和新感覺派也是吃利息生活者的文學¹⁵⁵，「完全游離了社會的生產組織，生活對於他，是為著消費和享樂而存在的。」此種批評與論斷，我們可以很明顯看到是來自於左翼的文學觀，認為文學應要有內容，且內容是要是根據生活經驗、現實且客觀的。1931 年之後，不單是施蟄存招致此類的批評，穆時英也被人以缺乏內容的角度批評過。江沖在 1934 年 11 月《當代文學》(1 卷 5 期)上發表對穆時英的評論文〈白金女體的塑像〉，舉證出書中多篇小說共通具有「只

¹⁵³ 30 年代同樣熟稔於日本近代(modern)文學並且與新感覺派有較深淵源的文學評論家謝六逸以及高明，卻未見在他們自己的著述中描述過此支 Nonsense 文學。Nonsense 主義出現於 1930 年(昭和五年)，謝六逸在 1931 年 3 月 7 日在復旦大學的演講〈新感覺派〉中並沒有提到這個日本新感覺派的後續發展流派。而高明在上海新感覺派同仁刊物《新文藝》上也沒有論及 Nonsense 文學。

¹⁵⁴ 史書美(Shu-Mei, Shih) 在她的論著 *The lure of the modern :writing modernism in semicolonial China 1917-1937* (Berkeley :University of California Press, 2001.) 第 356 頁中提到「Ero-Guro-Nonsense」屬於日本流行文化類型(Japanese popular cultural genre)。根據我的考察，就文學流派來說，在日本當時沒有所謂的 Erotic 文學或 Grotesque 文學流派出現，而只有 Nonsense 文學。故史書美將「色情-怪誕」色彩聯繫到樓適夷說施蟄存是 Nonsense 文學的追隨者，是準確的說法。

¹⁵⁵ 朱雲影在〈日本新興藝術派批判〉一文中也持同樣看法，認為「金融資本由獨占得道巨大的利益，於此，金利生活者，即專賴利息生活的，不參加任何生產而以遊蕩為事的人們的階層，便必然地擴大了。摩登主義即以此近代意味的金利生活者得階層為礎石而發生的。」見《讀書雜誌》第六期，1931 年，頁 2。

有形式而無內容」的問題，此論點以其中對穆時英的〈Pierrot〉最為清晰，容筆者照登：「以腐朽的肢體而包裹一件美麗的外衣，在當作裝飾品的觀點上看，卻是很耀目的。但被當作為健全表現看的創作，首先應當剝去那層外衣的障礙，更進一步的透視其內涵的實質。因為作品評價之第一要義是首重於內容的，只以華美的外衣為炫耀，終於掩飾不住那內容的空洞；以外衣為掩蔽的路，近來是更顯得狹隘，並且遲早會走不通了呢。」這種以內容論要求作品的論述，其實在 30 年代非常普遍，筆者只是小引一例。大體來說，內容論者對新感覺派的批評，不脫「空洞」、「空虛」乃至於「虛無」的批判，認為作為內容物的生活才是文學者理應戮力再現的對象，舉凡形式壓過內容的都會陷入缺乏物質基礎的唯心資產階級意識，然而，通過筆者在上一章的爬梳，劉訥鷗與郭建英翻譯的橫光利一的形式觀，卻早已認為解決了這樣的問題，故，內容論批評走向，順著樓適夷將上海新感覺派與日本新感覺派與Nonsense文學的連帶關係(日本的Nonsense文學的確是承接日本新感覺派的遺緒隨後發展的文學團體)，展開對新感覺派的Nonsense屬性進行批判，但究竟什麼是Nonsense，卻無人仔細說明，只在觀感上認為這是一種不良的文學發展傾向。

那麼，當新感覺派或Nonsense文學招致如上的許多負面批評後，郭建英為何仍然在他 1934 年所編輯的《婦人畫報》雜誌中標舉出Nonsense此一文學形式，並在他的翻譯、散文和漫畫作品中示範出這種Nonsense？在 1934 年，郭建英不僅翻譯了日本Nonsense文學代表作家¹⁵⁶的兩則掌篇小說：中村正常¹⁵⁷的〈一個頑皮不過的他〉和淺原六朗¹⁵⁸的〈三月之空想〉。同年，他有意識地開闢數種在《婦人畫報》中Nonsense專區，如自十四期開始就有Nonsense a la carte(Nonsense菜單---引者注)的彩色版中英笑話小欄位¹⁵⁹，他甚至還直接命名了《婦人畫報》專屬小說家章志毅¹⁶⁰的小說〈遺書〉、〈阿惠先生的一生〉副標，稱之為「Nonsense Conte (摩登掌篇小說)」。並把這類Nonsense的書寫在 1935 年合集出版為小說集

¹⁵⁶ 陳子善在《摩登上海》一書〈序〉中，指出中村正常可能是郭建英虛構的人名之一，故而該譯作可能是由郭建英所作。其實不然，中村正常在當時是日本 Nonsense 文學的代表者之一，郭建英是他的文章翻譯者。此外包括淺原六郎亦是同此情形，人名確有其人。郭建英著，陳子善編：《摩登上海：30 年代洋場百景》，桂林：廣西師範大學出版社，2001。

¹⁵⁷ 中村正常(1901-1981)，東京人。劇作家、小說家。編輯《悲劇喜劇》戲劇雜誌(1928-1929)，1930 加入新興藝術派俱樂部後文風轉變，發想出 nonsense humor 的戲曲與小說，曾在《新潮》刊物上發表〈藝術派宣言〉(1930.4)。代表作有《Cosmos 女學校》、《マカロニ(通心粉)》(1929)、《ボア(圍巾)吉的求婚》(1930)、《隕石的寢床》(1930.7，改造社)。

¹⁵⁸ 淺原六朗(1895-1977)，長野縣人。小說家。早稻田大學英文科畢，有加入「十三人俱樂部」和新興藝術派，並為同人雜誌《不同調》、《近代生活》寫稿。1931 年 12 月轉而提倡「新社會派」。代表作有《大建築與小便》、《都市的點描派》(中間物選集)、《新社會派文學》(久野豐彥合著，1932.7，厚生閣)。

¹⁵⁹ 此後，根據筆者的史料搜尋，包括第 14、15、16、17、18、19、20、21、23、24、26、27、29、30、32 期皆有出現此專區。此專區只有第 14 期是由中文寫作，其它期數大部分是引介英美的 Nonsense 原文笑話。

¹⁶⁰ 關於我對章志毅是郭建英創作 Nonsense 小說時的筆名之推論，請見註 41。

《手套與乳罩》¹⁶¹(以章志毅的掌篇小說命名)。郭建英在這本小說集和他出版的《建英漫畫集》中都雙雙在第一篇作品中標舉出Nonsense。

那我們接續要問，郭建英持續地強調出 Nonsense，其意義為何？其意義運作的邏輯為何？還是說 Nonsense 本身就是沒有意義？郭建英在上海新感覺派的創作基礎和被批評的基礎上還想要多說甚麼？當 Nonsense 已涵納這類內容論者的負面意義時，Nonsense 還是一個可行的文學手段嗎？郭建英是否在將 Nonsense 譯為「沒有內容」時，也是重新透露出一種讓新感覺派對現代都市懷有一種有批判距離的現代性態度？爲了回答這些問題，我們必須先回到 Nonsense 文學自身的歷史脈絡上來看，在本章中，我將整理日本 1930 年以及英國維多利亞時期 (Victorian Era, 1837-1901) 兩支 Nonsense 文學的背景及特色，並找出在中文語境中與此二者對應的思考資源，以便去理解郭建英如何從此間挪用出甚麼樣的語言策略和文化形式，讓上海 Nonsense 文學得以對上海新感覺派本身或是上海的都市現代性進行批判性的重構，並且爲 Nonsense 招致的內容論負面性的空洞諷刺所平反？透過這些層面的梳理，我們才能下一章更完整地去理解郭建英與此同時大量的漫畫創作的意義構成與無意義操作。

二、「不通」、「無意思」與「沒有內容」：英、日的 Nonsense 文學脈絡

在樓適夷 1931 年以負面的方式舉出「Nonsense 文學者的面影」來批判施蟄存的作品之前，施蟄存本人其實就已經有一篇文章專門在談 Nonsense，且對 Nonsense 抱持正面態度¹⁶²。他曾在 1929 年 7 月〈無意思之書〉一文中明確提及 Nonsense 此一名詞，並將 Nonsense 譯爲無意思。施蟄存這篇文章一開始是針對英國維多利亞時期的兒童文學家艾德華·李爾 (Edward Lear, 1818-1888) 於 1846 年以降所陸續出版的書系 *The Book of Nonsense*¹⁶³ 進行介紹。且十分值得注意的

¹⁶¹ 章志毅等著，《手套與乳罩》，婦人畫報社(1935)、蔣敏(1945)編，上海：良友圖書公司。

¹⁶² 根據勒謝克 (Jean-Jacques Lecercle) 的研究：在十八世紀，nonsense 是被排除在道德氣氛下的好意義 (good sense) 之外的，它是不好 (bad)、錯的 (false)，而且是一種罪惡 (sin)。Nonsense 之否定性開頭 Non 的第一個意義是厭棄性的、排除性的，那麼第二意義必定是顛覆 (subversion) 與挑戰 (defiance)，使得低俗與高雅、滑稽 (comic) 與嚴肅、微不足道的無稽 (nonsense of triviality) 與文學經典的意義 (sense of literary canon) 兩兩一樣重要。而這樣的顛覆發生在十九世紀英國。在對通俗文化與語言進行浪漫式的重新評價後，它們發現童謠育兒詩 (nursery rhymes) 和無稽故事 (nonsense tale) 是對英國國族 (文化) 過往的一項紀念碑。見 Lecercle, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian nonsense literature*. London and NY: Routledge, 1994, p181. 此處「無稽」(Nonsense) 的翻譯是參考自李昭宜，《愛德華·李爾《無稽詩集與無稽詩歌》翻譯研究》，佛光大學文學系，2007 年。在這個 Nonsense 文學的英、日脈絡中，筆者不採用趙元任的譯稱「不通」在於其過強語言學性格，而「滑稽文學」一譯解也似乎容易付諸笑談，而「無稽」具備了「沒有根據」的哲學性格，同時也呼應了德勒茲《意義的邏輯》中無意義那種沒有高度或深度的表層特性。至於涉及到上海 Nonsense 的部分，由於有施蟄存、郭建英、朱雲影的不同譯稱，筆者保持 Nonsense 原文，而在探究其圖像與語言的運作之時，一律使用無意義一詞。

¹⁶³ 根據施蟄存的說法，1929 年《萬人叢書》收錄了此書系之前，全書一冊，共四卷：第一卷《無意思之書》、第二卷《無意思歌謠、小說、字母》、第三卷《無意思詩、畫、植物學及其他》、第四卷《發笑的抒情詩：無意思詩歌、植物學新編》。

是，施蛰存撰寫這個介紹的文中，卻有意地拿來和 1929 年當時上海文壇的現況進行批判性的比較，使得這支 19 世紀後半葉的英國 Nonsense 文學有了與現代上海重新對話的契機。

愛德華·李爾的 Nonsense 被施蛰存翻譯為「無意思」，施蛰存對此的解釋為：「無論是詩歌、故事、植物學，在每一句流利的文字中，都充滿了幻想的無意思。他並不想在這些詩歌故事中暗示甚麼意思。他只要引得天真的小讀者隨著流水一般的節律悠然神往，他並不訓誨他們，也不指導他們。這種超出狹隘的現實的創造，本來不僅是在兒童文學中站了很高的地位，就是在成人的文學中，也有特殊的價值。」¹⁶⁴施蛰存的「無意思」原先在於強調愛德華·李爾的這類書不作指導、訓誨的事情，而這正是 1929 年文壇所缺乏的非啓蒙精神。

當施蛰存將〈無意思之書〉的論述時空拉到了 1929 年，他所身處的中國文壇，他認為「無意思文學」不單在愛德華·李爾所處的維多利亞時期有價值，就在今日他自己所處的時代之成人文學環境中的特殊價值。他說：「就是一直到了現在，一方面盛行著儼然地發揮了指導精神的普羅文學，一方面是龐然自大的藝術至上主義，在這兩種各自故作尊嚴的文藝思潮底下，幽默地生長出一種反動-----無意思文學。」¹⁶⁵雖然，1929 年當時施蛰存語中的「現在之 Nonsense」確切所指為何我們無從得知，但此段描述中，我們已可以知道，Nonsense 文學是一種「幽默」，並且是在兩種文藝思潮「底下」生長而出，換言之，Nonsense 之所以反動，不是獨立區別於兩種文藝的思潮之外，而是從這裡的關係所生長而出，具有某種受制、相應的被動性。施蛰存是明確認為 Nonsense 文學具有一種相對性格，但並非是以直接攻擊的方式展開，而是順應著此文類自身的流動特性和非指導性而回應當時上海的文壇現況。

施蛰存曾說此種無意思文學：「雖然好像是新鮮的產物，但若追蹤其原始，我們恐怕還得遠溯到五十年前的艾德華·李亞吧。」¹⁶⁶這裡「新鮮的產物」似乎意味著此一文學流派方才發生，然而施蛰存卻並沒有直接指涉到日本 Nonsense 出現的文化脈絡或是上海文壇中的哪一個文學群體，況且日本新興藝術派要到 1929 年年底才正式確立，而 Nonsense 文學的出現已是後一年 1930 年初的事情，故我們無法正面從中日 Nonsense 文學影響論的證據角度來回應樓適夷在 1931 年對他的評論是否屬實。但若從另兩個角度來看，因施蛰存在樓適夷這篇頗具份量的批評文章出現之後，他自己在書寫或訪談中大多是針對他被說是新感覺派文學家的論點進行否認，卻從未將 Nonsense 文學像新感覺主義那樣極力撇清關係。再者，施蛰存在小說創作晚期 1934 年 4 月編集《文藝風景》時描述到該刊「燕戲、

¹⁶⁴ 施蛰存，〈無意思之書〉，收錄於《北山散文集(二)》，上海：華東師範出版社，2001.10，第 894 頁。

¹⁶⁵ 同上註，第 893-895 頁。

¹⁶⁶ 同上註，第 895 頁。

閒散、輕倩」的性質，是一條有別於「官道」的「林蔭小路」時，我們則可以看到此種論述與他對愛德華·李爾《無意思之書》之書評論點若符合節之處。故我們可以側面的理解，施蛰存對Nonsense的文學評價不會太差。

施蛰存所謂與Nonsense文學相應的兩造，就1929年當年上海文壇來說，具「指導精神的普羅文學」，即指的是「生活而藝術」的左翼文壇，確切來說，也指向了我在第二章前言所談到的「科學文藝論叢」書系編輯方針問題；而「藝術至上主義」則應泛指「為藝術而藝術」的唯美派(《金屋》月刊正是創立於1929年1月1日)，乃至於以劉呐鷗為代表、極力描寫「現代生活之美」的新感覺派甚或亦可歸為此類。施蛰存所指無意思文學作為在這兩種各自故作尊嚴的文藝思潮底下，幽默地生長出一種反動的文學，與後來日本文學家龍膽寺雄於1930年初〈Nonsense文學論〉所述：「完全不在乎黃金般耀眼的榮譽」是類似的論點，而Nonsense在兩種文藝思潮下生長出的幽默論述，更在郭建英的各篇Nonsense小說編寫實踐中發揚光大。¹⁶⁷

我們還可以從愛德華·李爾以及也同是維多利亞時期Nonsense文學者的路易斯·卡洛(Lewis Carroll, 1832-1898)¹⁶⁸的中文翻譯，從側面來理解在30年代更早、也就是在郭建英之前，中文語境是如何去理解Nonsense一詞。路易斯·卡洛的Alice's Adventures in Wonderland則是在1922年被趙元任¹⁶⁹翻譯¹⁷⁰成中文，書的譯名被胡適定為《阿麗斯漫遊奇境記》¹⁷¹。趙元任在《阿麗斯漫遊奇境記》〈譯者序〉說「『沒有意思』就是英文的Nonsense，中國話就叫『不通』。但是凡是不通的東西未必盡有意味。假如你把這部書的每章的第一個字連起來，成『阿越這來那他那靠他阿』十二個字，通雖不通了，但是除掉有『可作無意味不通的好例』的意味之外，並沒有什麼本有的意味在裡頭。『不通』的笑話，妙在聽聽好像成一句話，其實不成話說，看看好像成一件事，其實不成事體。這派滑稽文學是很少有的，有的大多也是摹仿這書的。所以這書可以算『不通』笑話文學的代

¹⁶⁷ 我將在本章第四節逐一討論。

¹⁶⁸ 數學家與兒童文學家路易斯·卡洛也在1865年英國推出了Alice's Adventures in Wonderland一書，書中也呈現出許多的Nonsense Rhymes，此兩位作者的短文作品甚至在1927年還被書商重新合編成了一本A Book of Nonsense。

¹⁶⁹ 趙元任，1892-1982，語言學家，1914年入美國康乃爾大學主修數學，1918獲哈佛大學哲學博士，曾任中央研究院史語所語言組主任。1921年翻譯《阿麗斯漫遊奇境記》，原計於1931年出版《走到鏡子裡》，但清樣被日軍砲火所毀，到了1968年才正是在美國出版。

¹⁷⁰ 雖然路易斯·卡洛(Lewis Carroll)的The Adventures of Alice in Wonderland早在1865年出版，但未有中文譯本出現在中國晚清。根據路易斯·卡洛：《阿麗斯漫遊奇境記》(The Adventures of Alice in Wonderland。上海：商務印書館，1922。)的譯者趙元任在〈譯者序〉所述：「《阿麗斯漫遊奇境記》這部書一向沒有經翻譯過。就我所知道的，就是莊士敦(R.F. Johnston)曾經把它口譯給他的學生宣統皇帝的聽過一遍。」譯者認為的主要原因有二，一為「大概是因為裡頭玩字的笑話太多，本來已經是似通的不通，再翻譯變成不通的不通了。」二為「這書裡有許多玩意兒在代名詞的區別，例如在末首詩裡，一句裡he、she、it、they那些字見了幾個，這個是兩年前(1919)年沒有他、她、它的時候所不能翻譯的。」

¹⁷¹ 見趙元任，《趙元任早年自傳》，台北：傳記文學出版社，1984，頁135。

表。」這裡，語言學家出身的趙元任將Nonsense主要譯為「不通」，就是在於強調其該種語言段落的無意味，純然是「玩字的笑話」。¹⁷² 有趣的是，1934年江沖那篇對穆時英的評論中(見第一節)，也說過〈Pierrot〉的空洞內容「遲早會走不通了呢」。在這裡，Nonsense皆被理解為一種文學作法上的死胡同，既無意義，也無所謂是否為文學榜樣。但趙元任卻不是英國Nonsense文學的敵視者，而是慎重其事的精到翻譯者。趙元任後來在翻譯路易斯·卡洛另一本書Alice Through the Looking-Glass (1871)時，就十分強調「雙關語」(pun)與「韻腳」(rhyme)的準確翻譯，他說到「我把雙關語譯成雙關語，韻腳譯成韻腳，在《阿麗斯漫遊奇境》裡我沒能做得那麼好。」¹⁷³ 慎重其事地將此類Nonsense的文學特點更顯示出來。

從上述施蟄存和趙元任兩者對英國 Nonsense 文學的評述來看，可以發現一種他們共通對 Nonsense 的認識取向，即：反對指導，並點出此類在詩式上(即形式上)具備文字遊戲、雙關語、韻腳、節律特性的作品，是形成相對於有意思或通順的無意思/不通笑話文學。流水、滑稽。然而，這種 Nonsense 創作真正以文學的形式誕生在中文語境讀者面前，則要到郭建英 1934 年編輯《婦人畫報》開始，而郭建英所依循的 Nonsense 文學脈絡，更主要的是與他同時期的日本文壇。

日本Nonsense文學之出現，是放在「エロ-グロ-ナンセンス」(Erotic、Grotesque、Nonsense)這個日本現代流行文化的脈絡中來看的，Erotic、Grotesque、Nonsense這種描述當初最主要是針對於東京淺草(Asakusa)地區一帶的文化表演¹⁷⁴，乃至於擴大到廣泛的通俗刊物領域。而樓適夷在 1931 年評論文中將 Erotic、Grotesque 片面引用到對新感覺主義的解釋，雖然在時間上有些差距(日本新感覺派的出現時間早在 1924 年(以 1924.10-1927.5《文藝時代》的作家群為代表)，而Erotic、Grotesque、Nonsense文化則要到 1929 年才開始)，但某種程度上樓適夷卻是準確的，因為日本Erotic、Grotesque、Nonsense的年代中，Nonsense文學是最具代表的一支，同時也是承接日本新感覺派其後的文學團體。

日本Nonsense主義基本上是出現在新感覺派與左翼文學「形式主義文學論爭」之後走向瓦解¹⁷⁵後，在「新興藝術派」成立下的分支之一。「新興藝術派」的濫觴，基本上是以《近代生活》¹⁷⁶(主要作者為龍膽寺雄¹⁷⁷、淺原六朗、雅川

¹⁷² 路易斯·卡洛，《阿麗斯漫遊奇境記》(The Adventures of Alice in Wonderland)，上海：商務印書館，1922，〈譯者序〉。

¹⁷³ 路易斯·卡洛，《阿麗斯走到鏡子裡》，趙元任譯。台北：尖端出版，2005.10，封底裡譯者生平欄。

¹⁷⁴ 這部分的研究可以參考 Miriam Silverberg, *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006, p232-235.

¹⁷⁵ 關於「形式主義論爭」在日本如何走向瓦解，可見葉渭渠，《日本文學思潮史》，台北：五南，2003，第 462-475 頁。

¹⁷⁶ 《近代生活》，月刊(1929.4-1932.7)，東京：近代生活社發行。

¹⁷⁷ 龍膽寺雄(1901-1992)，茨城縣人。小說家。文章多見於《近代生活》，其中以 1930 年 2 月發

混¹⁷⁸、¹⁷⁹和「十三人俱樂部」(成立於 1929.12, 代表作家有川端康成、淺原六郎、中村武羅夫¹⁸⁰、久野豐彥¹⁸¹、檜崎勤¹⁸²、嘉村磯多¹⁸³)¹⁸⁴兩個群體為基礎所發起的文人團體, 而《不同調》(1925.7-1929.2)與《葡萄園》(1923.9-1931.3)都是他們在《近代生活》之前的發表園地, 此派在後來出版了兩套叢書, 即《新興藝術派叢書》(新潮社版)與《新銳文學叢書》(改造社版)。1930年4月, 這個「十三人俱樂部」另結盟於《文藝都市》雜誌(刊行時間為 1928.2-1929.8, 代表作者有中村正常、舟橋聖一¹⁸⁵、吉行榮助¹⁸⁶、井伏鱒二¹⁸⁷)¹⁸⁸與《文學》雜誌(創立於 1929.10, 代表作者有川端康成、橫光利一、崛辰雄)¹⁸⁹的作家, 共 32 人之多的「

表的〈Nonsense 文學論〉最為重要, 為日本 Nonsense 文學定調。同一時期的代表作有《大旅社與她們》、《我和我公寓的女生們》(1930, 改造社)、《十九歲的夏天》(1930, 改造社: 新銳文學叢書)、《衝 Nonsense》(1930, 新潮社: 新興藝術派叢書)、《放浪時代》(1930, 改造社: 新銳文學叢書)、《魔子》(1933, 新潮社)、《給 M 子的遺書》(1934)。

¹⁷⁸ 雅川混(1906-1973), 東京人。文藝評論家, 近代文學研究家。本名成瀨正勝。東京大學國文科畢業。學生時代便加入新興藝術派俱樂部, 在發表〈藝術派宣言〉(1930.4)之後, 新進評論家的地位因此確立, 同月, 受到普羅文學論者藏原惟人、清野季吉、間宮茂輔、平林初之輔的批評。相關代表作有《文學以前》(1934)。

¹⁷⁹ 除正文提到的作者之外, 還有大宅壯一、岡田三郎、大等三郎、高田保、山田一夫。

¹⁸⁰ 中村武羅夫(1886-1949), 生於北海道岩見澤村。小說家、評論家。《新潮》雜誌記者, 1925年主編《不同調》。代表作有《青白色的玫瑰》(1929)、《誰, 蹂躪了花園》(新潮社, 1930)。

¹⁸¹ 久野豐彥(1896-1971), 愛知縣生。小說家、評論家。慶應大學佛文系畢業。為《近代生活》的同人。小說代表作有《聯想的風暴》(1930)、《ボール紙の皇帝萬歲》(1930), 評論集則有《新藝術與道格拉斯主義》、《新社會派文學》(與錢原六朗合著, 1932)。

¹⁸² 檜崎勤(1901-1978), 山口縣人。小說家、編輯者。同志社大中退。1922年加入新潮社, 並編輯《新潮》。1926年之後加入十三人俱樂部與新興藝術派俱樂部。代表作有《神聖的裸婦》(1927)、《相川マユミといふ女》(1930)。

¹⁸³ 嘉村磯多(1897-1933), 山口縣人。小說家。1926年擔任中村武羅夫主編之《不同調》的記者, 1929年為《近代生活》同人, 1930年加入「新興藝術派俱樂部」。代表作《崖之下》(新潮社, 1930.4)、《途上》(江上書房, 1932.2)。

¹⁸⁴ 「十三人俱樂部」的作者, 除正文提到的主要作者之外, 另外還有飯島正、加藤武雄、尾崎士郎、佐佐木俊郎、岡田三郎、翁久允, 共十三人。

¹⁸⁵ 舟橋聖一(1904-1976), 東京人。東京帝國大學文學部畢業, 1925年為文藝雜誌《朱門》同人, 1928年與田邊茂一創辦《文藝都市》刊物, 其後文章亦多見於《近代生活》。創刊於 1933.10《行動》, 是他發起行動主義的陣地。代表作有《愛欲的一匙》(新潮社, 1930.6)。劉訥鷗曾在 1934年 11月於《現代》(六卷一號)上譯出舟橋聖一的短篇小說〈青色睡衣的故事〉, 在譯註處指點明道舟橋聖一曾被列入新興藝術派作家, 並簡述其作品多取材於性生活方面, 傾重心裡描寫, 其變態氣燄大有追擊大師谷崎潤一郎之概。

¹⁸⁶ 吉行エイスケ(榮助, 音譯愛伊司凱)(1906-1940), 岡山縣人。小說家。岡山一中中退。是《賣恥醜聞》(1924.4 創刊)、《虛無思想》(1926.4 創刊)的編輯, 文章多見於《葡萄園》、《近代生活》, 曾加入新興藝術派俱樂部。代表作有〈女百貨店〉(1930, 發表於《近代生活》)、《新種族ノラ》(1930)。1930年3月-1931年4月間來過上海一兩次。

¹⁸⁷ 井伏鱒二(1898-1933), 廣島縣人。小說家。早大田大學法文科中退。本名滿壽二, 曾在《不同調》上發表文章, 並於 1930年加入新興藝術派。代表作有改寫自 1923年發表之小說〈幽閉〉的《山椒魚》(1929), 以及《なつかしき現實》(1930)。

¹⁸⁸ 《文藝都市》雜誌該刊物後期的評論執筆人除了中村正常, 當時已有「十三人俱樂部」的龍膽寺雄、久野豐彥加入。除正文提到的作者之外, 還有雅川混、阿部知二、今日出海、小野松二、木村莊三郎。

¹⁸⁹ 《文學》雜誌的作者群, 除正文提到之外, 還有永井龍男(《文藝春秋》編輯, 1939年任總編輯)、小林秀雄、犬養健、吉村鐵太郎、神西清、深田久彌、淀野龍三、西協順三郎、春山行夫、北川東彥、三好達治、寶生犀星。

新興藝術派俱樂部」宣告成立。「新興藝術派」一詞是有別於舊的藝術派與以無產階級為代表的「新興文學」。此派中，Nonsense文學的代表人物是中村正常、淺原六朗、吉行榮助、檜崎勤等人。1931年之後，井伏鱒二、江戶川亂步¹⁹⁰的作品，也可以看到這類文學群體的文學風格。

「エロ- グロ- ナンセンス」此名詞的「三連綴詞之譯名」在上海文壇的出現，要到了1933年《現代》第三卷第一期上才首度被朱雲影¹⁹¹完整翻譯出來。樓適夷1931年只片面引用了Erotic和Grotesque，且並未翻譯。而更早1930年郭建英漫畫中對此三個詞的翻譯，是出現在報紙的漫畫中，且是拆開來使用，稍後筆者將在本節對此討論。朱雲影在本期雜誌〈日本通信〉專欄上將Erotic、Grotesque、Nonsense譯為「色情，奇怪，囊心思」¹⁹²。他在文中說到：「最近的日本文壇，[...]。文藝領域，漸被色情，奇怪，囊心思一類傾向的中間讀物侵占。」這裡所說的中間讀物，應與1929、1930年日本中央公論社出品的《中間物選集》有關¹⁹³，所謂的中間指的就是中間智識階級，強調了與大眾流行文化的親緣性。從選集中的介紹文字中，我們可以約略得出與Nonsense所伴隨的文化類型有那些「爵士、舞蹈、現代生活！自動車、高層建築與運動的都會交響樂！涵蓋感覺和機智的現代Nonsense！接下來是馬克思主義與美國主義的街頭行進曲！這種近代雞尾酒請你飲用！」¹⁹⁴這種介乎於感覺與機制之間的現代Nonsense即是一種對日本新感覺派的明確區辨，並且是左、右翼兩種對壘思潮的新融合方式。

此種根據大眾流行文化而起的文學寫作，以1930年(昭和五年)同時出刊的新潮社和《近代生活》為起始¹⁹⁵，直到1931年的《現代獵奇尖端圖鑑》¹⁹⁶為止。雖說是流行文化，但日本Nonsense文學的出現的時空背景，卻是1929年10月全球經濟大蕭條(The Great Depression)¹⁹⁷，這個短命的文學流派都是美國股市落在

¹⁹⁰ 江戶川亂步，1894-1965，三重縣生。小說家。早稻田大學經濟科畢。本名平井太郎。代表作有《一寸法師》(1926.12)。江戶川亂步作為Nonsense文學者的說明，可見史書美。《現代的誘惑》(Eng：356 / 中：404)，史書美是根據了Seiji Lippit的文章判定的。

¹⁹¹ 朱雲影(1904-1995)，江西人，1929年留學日本，就讀東京高等師範學校，1934年升讀京都帝國大學，專攻東洋史與亞洲史，1937年因率中國留學生抗議日本侵華而遣返回國。譯有《農民小說集》(上海神州國光社，1932.7)，著有《日本漫話》(重慶天地出版社，1943.9)。

¹⁹² 朱雲影，〈日本通信〉，刊載於《現代》第三卷第一期，1933年，頁167。在此之前，朱雲影曾在1931年《讀書雜誌》對Eroticism和Nonsense進行過意譯，即色情文化與無意義。但都沒有早於郭建英1931年11月在〈一九三〇年女性的模型〉漫畫中的完整翻譯：肉感、怪異、沒有內容。

¹⁹³ 小田切進，《昭和文學の成立》，東京都：勁草，1965，頁230。

¹⁹⁴ 同上註，頁230。

¹⁹⁵ 同上註，頁226。

¹⁹⁶ 佐藤義亮編，《現代獵奇尖端圖鑑》，東京都：新潮社，1931。內收錄有飯島正〈尖端映畫考〉。

¹⁹⁷ 所謂的全球經濟大蕭條(The Great Depression)，是肇始於美國股市於1929年10月28日連續兩天的重挫，道瓊工業指數連續兩天共跌了將近25個百分點(28日38.33點是百分之12.82，29日30.75點則是百分之11.73)，是史上第二和第三大跌幅，並延展到世界各地。這場股災，使股市投機者一生積蓄一夕間化為烏有。這樣的慘況自1929年到了1932年最為嚴重，從崩盤前的381.17點落至41.22點。此後延續了近十年之久。

谷底的時間，日本在 1929 到 1931 年間經濟也萎縮了百分之八之多。普遍來說，無論日本或是上海的文學評論界，對Nonsense文學的評價都不甚高。故如朱雲影說的：「在喘息於經濟恐慌之波中疲倦已極的大眾，無暇搜求精美的茶點細加嚼味而祇取這種廉價的刺激的燒酒。」¹⁹⁸ 但亦有對Nonsense略持正面看法的評論，日本記者與文化評論家大宅壯一曾在 1930 年〈最近日本文壇底Nonsense的傾向及其他〉一文中指出：「玩笑(Nonsense)的傾向，是可視為支配著直面著包圍著近日日本的淒慘的反動和身克的狀況而失去了生活及思想根據的中間智識階級的一種心理的文學的反映。在此種社會條件存在的時候，此種感覺的魔術文學也必有存續下去的罷。」¹⁹⁹

所以，在 1933 上海《現代》文學雜誌朱雲影引介「色情·奇怪·囊心思」此中譯名詞之前，郭建英便早在《時事新報《青光版》²⁰⁰上 1930 年 11 月 30 日就畫過一幅漫畫〈一九三〇年女性的模型〉(見圖 7)，那時郭建英還未主編《婦人畫報》，他就以「Erotic, Grotesque, Nonsensical」的三個段落來描述現代女性，這篇漫畫還成爲他的漫畫專書《建英漫畫集》打開第一頁的作品，改題爲〈現代女性的模型〉(見圖 8)，漫畫的文字部分是這樣寫的：「Nonsensical(無內容)的頭腦細胞/Grotesque(怪異奪目)的上身/Erotique(肉感)的下身/原動力是金錢與Hormone(生殖原素)/It(熱)是她的生活武器。」針對此幅 1930 漫畫筆者認爲值得注意的是，郭建英更把這三連綴語的順序顛倒過來，似乎強調出Nonsense的首位性，而至於上半身的Grotesque(怪異奪目)和下身的Erotique(肉感)則列居其後。

¹⁹⁸ 朱雲影，〈日本通信〉，刊載於《現代》第三卷第一期，1933 年，頁 167。

¹⁹⁹ 大宅壯一，〈最近日本文壇底 Nonsense 的傾向及其他〉，查士驥譯，《真善美》月刊，1931 年 4 月，頁 3。此外，本文的譯者亦查士驥亦曾在 1930 年《東方雜誌》27 卷第 5 號與 19 號譯介過 Nonsense 文學家淺原六郎的小說〈黑衣男子和我〉與〈某自殺階級者〉。

²⁰⁰ 在 1928 年 6 月 4 日，郭建英的第一幅漫畫揭載於上海《時事新報》(The China Times)的文藝版《青光》，此後，郭建英成爲《時事新報》《青光》版的主要漫畫家，1929.3.18 青光版編輯夫凡宣告：自本日起，特闢「漫畫」一欄，以後擬逐日刊登，倘蒙投稿，尤所歡迎。然而，這個「漫畫」欄位的正式成立(之前青光每日皆有漫畫，但無此正式宣告。)之後，往後三個月，除了一個叫做「新」的作者畫過幾幅之外，實際上大部分的漫畫都是由郭建英所畫，《時事新報》青光版「漫畫欄」的正式確立，可以說是開啓了郭建英持續不輟的漫畫之路。他絕大部分的漫畫作品都是發表於此處。郭建英在 1934 年 6 月所出版的《建英漫畫集》，就是精選、集結了 1928 年六年以來累積的漫畫作品。



圖 7：漫畫〈一九三〇年女性的模型〉

圖 8：漫畫〈現代女性的模型〉

郭建英在漫畫中所提出的此一 Nonsense，相當少見於上海新感覺派文學者。劉訥鷗 1927 年日記中對他的文學啓蒙者、第一代日本新感覺派橫光利一作品〈皮膚〉的眉批是：「只有形式可看，內容是 Nonsense。」1927 年當時日本新興藝術派尚未成立，更不用說是日本 Ero-Euro-Nonsensu 的文化全貌浮現，所以這裡所說的 Nonsense 即是指〈皮膚〉這篇小說內容不可看，是一般對文章採負面批評的常用說法，並沒有 Nonsense 的特殊指涉。至於施蟄存，他不只一次提及自己的三個「克」(Exotic、Erotic、Grotesque)文學主張，但沒有將自己的作品正式提為 Nonsense。其中，Erotic 和 Grotesque 劉訥鷗和施蟄存都善於此道，而郭建英的〈腳腳腳〉漫畫即是在 1930 年日本 Nonsense 文學創立之前的 1929 年 4 月就已畫出(見圖 1)，以此可證 Erotic 和 Grotesque 即是日本 Nonsense 文學尚未引介進入中文語境就有的。

相應的，從郭建英在 1930 年對 Nonsense 刻意提出來的作為，我們可以推測出郭建英在當時可能就是刻意建立出了某種與前輩新感覺派作者和而不同的路徑。就此而言，樓適夷那篇〈施蟄存的新感覺主義---讀了〈在巴黎大戲院〉與〈魔道〉之後〉中影響論的論點就不見得是準確的了，因為特別在 Erotic、Grotesque、Nonsense 的三連綴詞中強調出 Nonsense 的，在上海 1930-1934 年間就史料顯示僅有郭建英一人。那麼究竟這種日本 Nonsense 主義主要可能帶給郭建英甚麼樣的啓發呢？我們必須回到日本 Nonsense 文學者自己對 Nonsense 的定義上來理解，其中，以龍膽寺雄的文章最有代表性。

龍膽寺雄在昭和五年(1930 年)二月發行的《近代生活》(二卷二期)中發表了〈ナンセンス文學論〉(Nonsense文學論)一文²⁰¹，明確地提出 Nonsense 文學此一倡議。他首先回應日本當時世下所有文學流派的提法，如 Coffee 文學、Strike 文學和 Nonsense 是否為文學，而他在文章第一段開宗明義認為：「只有 Nonsense 可以成為一派」。他認為「Nonsense 很像沒有甚麼內容，但仍有東西，在社會中有存

²⁰¹ 本文的中譯是筆者央請日語檢定一級通過之杜思瑾小姐翻譯而成，在此表示感謝。

在必要，是無疑的。」對他而言，Nonsense對古老的語義沒有興味，而選擇要用自己的話來講。

原因是，「Nonsense 可以面對社會生活嚴厲的因果關係的約束，而不再去關心功利性的問題」，龍膽寺雄還說道：「就彷彿是可以吹壞屋簷的風那樣把社會的規矩吹走。把現實的黑暗和醜陋往屁眼裡講，完全不在乎黃金般耀眼的榮譽。雖這樣是否很難捉摸，但是這是 Nonsense 的特色。」這裡龍膽寺雄所說的「難以捉摸」正如同樓適夷在對施蛰存的評論文中所述之論點：內容「幾乎是完全不能捉摸的」。龍膽寺雄卻早在 1930 年正面以對這種對 Nonsense 的既有批評，他說道「Nonsense 有的這種魅力，縱使有非難，被批評之處也是它必要的特色。」龍膽寺雄所指的非難和被批評之處，他在第二段已明確提到，他指出有人會「覺得我們是：沒有內容性、沒有內容性的無聊、無內容的輕妙感、閒聊、不確切的霧圍氣(氣氛---引者注)的、荒唐的冗談。」但這正好是 Nonsense 的特色所在。龍膽寺雄把 Nonsense 此種特色的存在之必要性透過到社會的成因面向來談，並且構想出 Nonsense 文學的發展進程：「這種無聊(應是指 Nonsense---引者注)是想抓也無法可抓，它是從社會生活的層疊開始其風潮的，開始發聲。有這個嚴謹殘酷的必然性。當我們每每要談之時，這是對社會制度的無法遵行、受到階級的重壓和無力的絕望，以此逃避的情感而產生 Nonsense。Nonsense 是這樣子從社會文化的破片(碎片---引者注)開始發展而來，從而慢慢進化。」

這種 Nonsense 的發展進程，第一步他指的是過去在古典劇的內容中，宗教道德的戒律和喜劇的兩種元素併存其中，但喜劇的元素在當時卻不重要。龍膽寺雄認為：「從 Nonsense 開始才真正發現喜劇的重要性。」喜劇是關於笑的手段，笑原本被理解為生於幸福，但在 1930 年代(指的應是 1929 年經濟大蕭條以降)的日本卻不只如此，他強調道：「反正我們現在的社會生活很缺乏笑，我們現實生活的進行中，單純就是跟著社會制度和都是階級壓迫。我們要在這個社會現實生活中行動、居住、配合因果規則，會感到窒息感。/樹枝本來就會掉到地面，東西會掉到肚子裡面，錢就是要還，這些本有因果之事，讓我們對笑非常地飢餓，在常識的化石中生活著。」龍膽寺雄對所謂的因果規則，指的是他所說的：「我們的生活大多被整齊的因果規則支配著，有很正確的功利性，很老實地在社會律的統治之下。」龍膽寺雄之所以鼓吹創造笑，就是要把這些非常調合的因果規則加以破壞。所謂的調和，他曾做過如下說明：「我們的社會生活和自然現象全然是調和的，黑暗有之，光明有之，男有之，女有之，貓有貓的，狗有狗的。狗咬貓，男踩女，乞丐向王族乞討，平常我們沒發現調和中的破綻，今天，我們可以從裡面開始發現笑點。」而破壞這種調合就是笑的開始。他舉例道：「例如小孩子在玩惡作劇遊戲時，特別笑得很開心；像小孩子一樣破壞調合的生活方式也是；喜劇作者常常把跟生活接近的交涉放在舞台裡面。這個就是企圖破壞它原本的因果關係。」

他在說明完笑作為打破因果關係的喜劇手段之後問道：「Nonsense的無內容是從哪裡來的呢？」他認為，只是爲了要創造這個笑，而單純去破壞這個原本很調和的因果律，讓不足以構成Nonsense，他舉到貓追老鼠的例子說：「老鼠反身追貓，他這個不調和(的現象)是它自己不調和的內容。」換言之，從貓追老鼠變成老鼠追貓只是調和中因果律的相反，其追逐仍是同一軌道，只是方向性的相反罷了。所以他接著對此例提議：「可是如果我是故意破壞這個調和，而且我要一直不停地破壞。是一些不影響你生活的小事，這個才是Nonsense的開始。內容的相殺(相抵)反而變零。」這是Nonsense從社會文化的碎片中開始發展且進化的第二步，對龍膽寺雄來說相當重要，並且也提供Nonsense文學的形式觀不小的啓發。「貓本來應該追老鼠，老鼠又追貓，然後貓又追老鼠」，「一直來回」，亦即，合理和不合理的兩相抵消，並且不間斷地破壞。Nonsense的文學形式並不在乎正常因果律邏輯的本然和應然、對與錯，因爲對與錯(true and false)是真值表的命題，對與錯都有其良善的意義(包括相反)，老鼠追貓看似「滑稽」(comic)可笑，但是這裡的Nonsense更推進到英國Nonsense文學自由遊戲式的「無稽」(nonsense)²⁰²童趣，抵銷和破壞就是無稽的一種還原手段，這即是筆者所謂「無意義」的首要步驟。

由龍膽寺雄對Nonsense的評述我們得以理解，郭建英後來在1934年翻譯日本Nonsense文學代表者中村正與淺原六郎的小說時，爲什麼會加上「沒有內容的掌篇小說」此一副標題，這裡的「沒有內容」同時既是左翼文學評論者所詬病之處，也同時是龍膽寺雄所認爲的特色所在。從日本Nonsense文學的脈絡，我們可理解，龍膽寺雄對Nonsense的論證，並不終止於笑的效果論而已，而是提供了Nonsense一種新的無稽形式觀。有別於日本新感覺派只求在物的羅列之中尋求新的感性與悟性，更探尋到了文學作爲純形式/無內容的可能。龍膽寺雄基本上認爲Nonsense的最大作用與特色，就是對因果律和調合法則一一破壞。同樣的，在趙元任Nonsense不通的語言學性格，違反的語言學基本的文法構句原理和基本表意的作用，而在施蛰存那裡，Nonsense的從底下反動的範域更擴大到「爲生活而藝術」或「爲藝術而藝術」等文藝方針的原理原則上。日本的Nonsense，正如大宅壯一所言：「用輕快的智性及淡薄的奇智來構成的像水氣一般之物，稱之曰『玩笑物』(Nonsense物)」²⁰³，是一種對被劃分統治好的可知性和可感性進行重新的調動與逆轉的方式。而至於以艾德華·李爾和路易斯·卡洛爲首的英國

²⁰² 此處「無稽」(Nonsense)的翻譯參考自李昭宜。《愛德華·李爾《無稽詩集與無稽詩歌》翻譯研究》。佛光大學文學系，2007年。在這個Nonsense文學的英、日脈絡中，筆者不採用趙元任的譯稱「不通」在於其過強語言學性格，而「滑稽文學」一譯解也似乎容易付諸笑談，而「無稽」具備了「沒有根據」的哲學性格，同時也呼應了德勒茲《意義的邏輯》中無意義那種沒有高度或深度的表層特性。至於涉及到上海Nonsense的部分，由於有施蛰存、郭建英、朱雲影的不同譯稱，筆者保持Nonsense原文，而在探究其圖像與語言的哲學意義時，一律使用無意義一詞。

²⁰³ 大宅壯一，〈最近日本文壇底Nonsense的傾向及其他〉，查士驥譯，《真善美》月刊，1931年4月，頁2。

Nonsense，則更從語言的造字與構句方式，從語言的哲學面向提供一種前衛的位置，然而在筆者有限的日文材料閱讀過程中，並未找到日本與英國此一脈絡相關的直接聯繫，是本論文缺憾之處，筆者僅就日本與上海Nonsense的脈絡進行梳理。

三、「沒有內容的掌篇小說」：郭建英對日本 Nonsense 文學的翻譯引介



圖 9：郭建英肖像照



圖 10：封面設計《婦人畫報》

在上海從文學上對Nonsense文學類型進行探索，並且得到發展的作品，應該要算是郭建英(見圖 9)²⁰⁴在《婦人畫報》擔任主編的時期所作的翻譯、編輯、出書等等活動。創立於 1933 年 4 月的《婦人畫報》，一冊二角，一月出兩回。第一任主編是鄧倩文(任期 1933.4.15~1933.12)，郭建英於 1934 年 1 月第十四期接編之後改為月刊，畫報面目一新，從封面設計(見圖 10)到內文欄位安排，都獨樹一格。郭建英接編《婦人畫報》的幾個機緣，除了早在鄧倩文主編時期的《婦人畫報》上有〈摩登生活學講座〉的系列稿件發表之外，我們可以從他在接編《婦人畫報》1934 年 1 月的同年同月，在《矛盾》3 卷 6 號上發表了橫光利一〈婦人〉²⁰⁵的譯文。1931 年日本新興藝術派已然成立，而〈婦人〉此文又是關於上海的都會新感覺描寫。郭建英翻譯此文，可以側面理解為他接編《婦人畫報》的動機表現，即，把日本新感覺派的文學以及上海新感覺派作品帶入上海的通俗畫報領域之中。

郭建英在接編《婦人畫報》(任期 1934.1-1935.10)後，有意識地引介了上海新感覺派文學友人的多篇小說，如：劉吶鷗的〈棉被〉(第 23 期)、穆時英的〈聖處女的感情〉(第 21 期)與〈某夫人〉(第 25 期)、施蛰存的〈聖誕節的艷遇〉(第 25 期)、黑嬰的〈藍色的家鄉〉(第 17 期)、〈憂鬱的姑娘〉(第 27 期)等。然而，

²⁰⁴ 取材自謝其章，《漫畫漫話》，北京：新星出版社，2006，頁 102。

²⁰⁵ 橫光利一此文最初發表在 1931 年 1 月的《改造》上，原本的名稱訂為〈婦人上海五〉，後即收錄於他的《上海》一書。根據劉吶鷗《新郎的感想》所寫的序言，他提到橫光利一在 1929 年春天到過上海，且返日後持續在《改造》上發表了〈風呂與銀行〉、〈足和正義〉等創作題目，都是基於去上海的經驗寫成。

我們還不能忽略的是，在這些上海新感覺派文人的作品被收入之前，郭建英在主編的第一期《婦人畫報》(1934年1月號)就已經在進行了與新興藝術派Nonsense文學相關的翻譯引介，刊出了他自己翻譯的日本Nonsense文學的代表小說家中村正常的作品〈一個頑皮不過的她〉²⁰⁶，並且在此小說標題家上了一個註記：「一個沒有內容的掌篇小說」。

在談論這篇中村正常的Nonsense小說之前，我們首先得去注意的是這類文學的基本文體形式，也就是郭建英所謂的：「掌篇小說(Conte)」。²⁰⁷這裡的「掌篇」，是來自日本新感覺派作者川端康成等人所用之小說形式而得盛名，這是一種比短篇小說還要再短的小說形式，俗稱為極短篇，在法國稱之為「Conte」，而此掌篇文類的從日本挪用到上海的脈絡爬梳，在彭小妍的研究中已十分詳盡²⁰⁷。我在此處只試圖延伸補充郭建英本人對掌篇小說的編輯態度與基本理解，郭建英在《婦人畫報》第25期開闢「現代掌篇小說傑作集」，他當期寫道：「介紹掌篇小說於中國文壇之本誌，特聘得當代文壇巨匠所撰之珠玉篇。」後一句話指得是郭建英在該傑作集邀到了小說稿件有新感覺派作家穆時英、施蛰存、葉靈鳳、黑嬰等人的作品，而重要的是第一句話，郭建英本人是相當有意識地要將掌篇小說引介到中國的，並將《婦人畫報》視為掌篇小說的重要據點。

筆者想要指出的是，郭建英在此掌篇文類的特殊性在於，他試圖在劉訥鷗等新感覺派作家在上海建立的掌篇小說閱讀基礎上，試圖更推進一層，再加上了「Nonsense」的特色。郭建英曾在《婦人畫報》第15期〈編輯餘談〉中談到過這個Conte，描繪出他對掌篇小說的基本理解：「掌篇小說(Conte)在目前中國文壇上雖尚未占有它特殊的地位，但在歐美日本諸國，它卻獲有很重要的位置。它的特點是以數百至數千字的散文體的短文中，表現了整個的或斷片的思想或情緒。然而它不一定需要像小說那般固定的構成形式的：它在內容與體裁上均得自由而不受束縛。」(頁32)而也就是這種能夠呈現斷片的思想情緒的掌篇小說特性，使得文學中的Nonsense可以被簡明扼要地顯示出來。

²⁰⁶ 原載於《婦人畫報》第十四期(1934.1)，頁9-16。後收錄於婦人畫報社編《手套與乳罩》，上海：良友圖書公司，1935。或見陳子善編，《脂粉的城市：婦人畫報之風景》，杭州：浙江文藝，2004.12，頁163-169。

²⁰⁷ 見註40。



圖 11：插畫〈一個頑皮不過的女子〉



圖 12：插畫〈三月之空想〉

郭建英在 14 期編入了日本新興藝術派Nonsense文學家中村正常時，在其原題名〈一個頑皮不過的女子〉(見圖 11)之下，就是用「沒有內容的掌篇小說」來指稱這種小說，乃至於推演至其他期數的「Nonsense Conte」。中村正常此一掌篇小說，主要是描述一對素昧平生的男女，男子爲了追求女子而使盡金錢和功夫來爲了討好對方，但最終導致自己破產而歸的故事。而這篇小說的故事形式在於看似了無生趣、沒有重點的小倆口街頭對話中，女方私底下卻是相當有意識地要製造各種名堂讓男子的錢主動且樂意地掏出來，她先用「我想你學校的修身分數，一定列在甲等」一畫譏男子太傻、不懂得變通，後又倡議「我們要弄成這次幽會有些意味纔行。」，於是這個名爲米米小姐的女子在各種平凡無奇的場合皆跟男子玩起買賣遊戲：用計程車形式以分計費，或賣自己身上的各式糖果給男子購買。在這流暢的以「序曲」、過場「1~3」、「終曲」爲小說形式的故事中，男子的口袋不知不覺地被掏空，故事最後：「當青年回家的時候，還是再三懇求了小姐，纔討得了一毛錢的電車錢呢。」在這個故事中，無論是小說男主角或是讀者，都一步一步地在這個百無聊賴的情節中被米米小姐擺了好幾道。這裡郭建英所謂的「沒有內容」，應是指在樂曲般流暢的行文和主角們不知時空流逝²⁰⁸的行進之中的感受，而女主角的「巧取漸成豪奪」則是在故事最後男主角和讀者才會發現的事情。

郭建英以「沒有內容的掌篇小說」來側記此文，相當程度上說明了郭建英對《婦人畫報》之用心還不只是掌篇小說的推廣，而是有意識地去引介日本Nonsense的文學作法進入上海，乃至於他在兩個月後譯出了同是新興藝術派Nonsense文學者淺原六郎的文章〈三月之空想〉²⁰⁹(見圖 12)，也同是這樣的作爲。

²⁰⁸ 這種作法，也可以從穆時英〈兩個時間的不感症〉小說中看到。

²⁰⁹ 原載於《婦人畫報》第十六期(1934.3)。後收錄於婦人畫報社(1935)、蔣敏(1945)編，《手套與

淺原六郎〈三月之空想〉描述一個常常幻夢、善於自我陶醉的女子的心理狀態，雖然有青年男子隨附在翼，但他的存在並不重要。對女子來說男子只是「一張灰白之臉」念著「太古般陳腐的故事」，而她真正的空想是「劇馳著高速度的汽車」，藉由無線電和唱片，將自己的歌聲與天才傳布到世界各國，使得這份空想甚至是「已超越了青色的太平洋，縈迴在紐約的高層建築物裡」。值得注意的是，淺原六郎在〈三月之空想〉中亦使用了人稱不明確的「自由間接引語」，例如在小說一開頭的「三月之藤椅上，吃著口紅似的草莓。銀匙與綠色之微笑，與透明的玻璃盒子。」一段描述，讓人摸不清躺在藤椅上的、和擁有綠色之微笑的究竟是女子抑或男子，小說要到了第三段，才有以「我」第一人稱的女子出現。這種人稱不確定的用法，使得讀者會摸不著頭緒地就直接進入了小說中主角的奇特物質感受與認定中。如第六段：「摩洛哥皮的鞋子，洋紅色的腰帶，從短的裙角，我很長的絲襪，以法國絲美麗的光澤橫臥者」這一類描述方式十分接近筆者在第二章所述的物的羅列所形構出的主體感覺位置。但〈三月之空想〉的女主角卻不止於此。她的空想還能無所根據地將夢幻飄散於空中。她先是說道他對男子的迷戀，「講著但丁時的青年的嘴唇，那個色彩。/啊啊，那瞬間，青年和嘴唇，我也許對那鮮紅的、熱的顏色感著愛戀吧。我懷疑著。」於是又轉折她的注意力，明白說道她還有著一個很不一樣的空想。她於是說道：「但是我的空想上劇馳著高速度的汽車。青年仍把這無聊的故事冗長地講著。我的空想已經超越了青色的太平洋，縈迴在紐約的高層建築裡。」乃至於，到了最後一段，女子自白著：「夜，及到很遲，在燈下寫一封信。給誰的呢，我不知道。可是我寫著，很長，很長的信。」空想既無所憑藉，寫信也沒有對著誰陳述(address to)。這類空想是一種開頭與結尾主詞或受詞皆不明確的文學描述方法，前者讓人不著痕跡進入故事，後者讓人不知方盡離開故事。

郭建英將淺原六郎此小說編入時，也給了它一個掌篇小說的稱號，稱之為「春之感傷掌篇小說」，而他在〈編輯餘談〉說道：「春之感傷掌篇小說即是適宜於春夜多感傷的時候，在燈光下所翻閱的 Conte 集。」雖然淺原六郎此篇文章沒有被郭建英直接指稱為「Nonsense Conte」，但〈三月的空想〉女子的「空想」卻實際包括了兩個 Nonsense 層面，一個是如龍膽寺雄所言的無聊的冗談，另一個層面則是女子的心思毫無客觀根據地飛翔到世界的另一端。使得這篇文章與〈一個玩皮不過的女子〉同樣區辨於再現的內容論、或單純模仿生活的文學作法，而是找到無法被規約的想像力以及同語反覆的贅述冗言，取消了文學文本中的意義指定。

在郭建英翻譯的這兩個故事中，女主人公都不因外在的事端而改變其頑皮的

乳罩》，上海：良友圖書公司，頁 191-195。或見陳子善編，《脂粉的城市：婦人畫報之風景》，杭州：浙江文藝，2004.12，頁 213~215。

意圖和飛馳的空想，形成一個自行成立的內在風景，而無論是順水推舟式的情節發展，或是漸次冉升的情緒推陳，都是在一個內在自足的文學平面中進行遊戲，而完全可以用郭建英所下的副標題「沒有內容」和「春之感傷」的無意義特性名之。再者，這類文章標題所提到的「沒有內容」與感傷帶出的「空想」，還有兩個角度去推測郭建英的翻譯引介用意。首先，我們可以就新感覺派文人對形式與內容之分，來爬梳對此種「不通」、「無意思」、「沒有內容」的積極演變。如果日本新感覺派有意識區別於左翼文學，向來重視形式而較不重視內容的文學主張，如橫光利一自己在1928年11月《文藝春秋》的〈文藝時評〉曾提出「形式只不過是與有節奏的意義相通的文字羅列。沒有這種文字羅列的形式，就不可能有內容。因此形式先行於內容」，而這是劉訥鷗在上海時向來所主張的，如劉訥鷗為郭建英譯橫光利一《新郎的感想》之序文便有提及。²¹⁰ 於是我們可以理解劉訥鷗所曾言到的「只有形式可看，內容是Nonsense」，其實是眉批者對形式的高度提倡。其次，郭建英將日本新興藝術派作家中村正常掌篇小說的Nonsense都譯為「沒有內容」，正也呼應了他早在1930年畫的那幅漫畫〈現代女性的典型〉中將「Nonsensical」譯為「無內容」的譯法，而這種所謂的現代女性腦袋中的「無內容」，而這也十分契合於淺原六郎的掌篇小說：〈三月之空想〉，描述現代女性的腦部活動。以上兩則郭建英對日本新興藝術派作家小說的翻譯例子，都說明了郭建英在接編《婦人畫報》後引介Nonsense文學之用心。

這裡的問題我們需要更確切地去討論郭建英在《婦人畫報》中所編輯的Nonsense文學，通過討論主要在於這種Nonsense的文學形式，去理解上海本地有甚麼樣的由當時文人所寫的Nonsense文學(不是施蛰存的〈魔道〉〈在巴黎大戲院〉)，究竟如何在日本新感覺派乃至上海新感覺派的形式與內容之分的問題性之上，不去取消且更去進行一種獨特的書寫？乃至於有別於日本Nonsense文學而更去加強了甚麼樣的特點，這是我下一節要討論的重點。

四、從反諷到幽默：上海Nonsense文學本身

我在上一節談到了郭建英對中村正常、淺原六郎的翻譯，都加上了一個兼具有新感覺派和新興藝術派特性的副標題：「Nonsense Conte」。而在《婦人畫報》的編輯活動中，郭建英更常是去尋找中國境內的可能作者，刊出了更多篇的「Nonsense Conte」。於是我們就不能忽視郭建英要將日本新感覺派與新興藝術派的文學實踐帶入上海的企圖。郭建英對上海Nonsense文學的編輯實踐是與他翻譯日本Nonsense文學是同時展開的，他以主編之權一開始就設了許多個跟Nonsense有關的專欄區，例如第14期郭建英在由他創立的8頁彩色版(Color Section)之中闢出的〈Nonsense Room〉欄位²¹¹和〈Nonsense a la carte〉彩色版欄位。在14

²¹⁰ 橫光利一，《新郎的感想》，郭建英譯，上海：第一線書店，1929.5。

²¹¹ 收錄了陳志明〈新少年維特的煩惱〉，原載於《婦人畫報》第十四期(1934.1)，頁17-18。

期之後，15 期郭建英也闢出了「Nonsense Conte」欄位，將心中的兩個極短篇故事〈人生哀話〉與〈三四年的童話〉收錄其中，而之後 18 期陳紫娟的〈一個簡單而複雜的過程〉、24 期章志毅的〈遺書〉、27 期章志毅的〈阿惠先生之一生〉也都被歸在此「Nonsense Conte」欄位。

我們可以注意到，郭建英這一系列的Nonsense主題的編輯中，章志毅是當中最常出現的作者。除了上述兩篇Nonsense Conte是由章志毅所寫的之外，章志毅的首篇小說〈手套與乳罩〉就已經在《婦人畫報》的第 14 期刊出了。此後，婦人畫報社也依據此名稱，將《婦人畫報》從 1934 年 1 月到 1935 年 7 月以前所收錄的十三個掌篇小說和八篇翻譯小說收錄《手套與乳罩》²¹²一書中。出版當時，郭建英仍然是《婦人畫報》的主編，故《手套與乳罩》一書的構想必原自於他。《手套與乳罩》此一合集，收錄了 1934 年當時上海 13 位作家(包括上海新感覺派作家和其他作者)的 14 篇掌篇小說²¹³，關於 13 這個數字是否是對日本新興藝術派 13 人俱樂部的一種致敬，尚不得而知，但由於《手套與乳罩》掌篇小說集中編輯了許多篇郭建英當時標記為「Nonsense Conte」的原創小說和譯作，我們可以將《手套與乳罩》一書出版，視為郭建英有意識要去形成上海Nonsesne文學的重要作為。



圖 13：漫畫〈一個 Romantic(羅曼蒂克)的扒手〉 圖 14：封面《手套與乳罩》

值得一提的是，朱雲影在 1933《現代》雜誌〈日本通信〉專欄上將「エロ-グ

²¹² 本書於 1935 年 7 月由婦人畫報出版社編輯、出版。縱使後來《手套與乳罩》較普遍流傳的版本是於 1945 年由良友圖書公司的版本，但內容皆是本於郭建英 1935 當時的選編內容。由於郭建英 1945 年人已不在上海，已經在台灣定居，故《手套與乳罩》的再版是由蔣敏掛名編選。

²¹³ 《手套與乳罩》收錄的原創掌篇小說有：章志毅〈手套與乳罩〉、劉吶鷗〈棉被〉、穆時英〈聖處女的感情〉、穆時英〈某夫人〉、施蟄存〈聖誕節的艷遇〉、歐外鷗〈研究觸角的三個人〉、史炎〈紅泥〉、黑嬰〈藍色的家鄉〉、張麗蘭〈自 A 至 G〉、黃嘉德〈失蹤〉、羅密波〈遊戲〉、徐遲〈故鄉的遊歷〉、徐遲〈惡魔的哲學〉、斐兒〈微笑裡的眼淚〉、龍子玄〈女作家菲〉。以及掌篇譯作：〈待望〉、〈一個頑皮不過的小姐〉、〈幸福之垣牆〉、〈二十年〉、〈比布夫人之失蹤〉、〈三月之空想〉、〈冰〉、〈戀愛無線電〉。

ロ-ナンセンス」(Ero-Guro-Nonsensu)譯為「色情，奇怪，囊心思」，他在文中更指出持有這類傾向的雜誌，多半跟犯罪(偵探)類型的文學刊物有關，如：《犯罪科學》、《犯罪公論》、《犯罪實話》、《實話雜誌》、《實話與漫談》、《摩登日本》等，風行一時，乃至於文藝春秋社有《話》之創刊。此外還有《色情犯罪》(Hanzai Kagaku)之類的流行雜誌²¹⁴。據此，不難想像郭建英會稱章志毅的〈手套與乳罩〉為Nonsense conte，後一年將婦人畫報社(當時的主事者即是郭建英)主編的掌篇小說集的名稱定題為《手套與乳罩》，並且把他自己畫的〈一個Romantic(羅曼蒂克)的扒手〉(見圖七)當作該書1935年版的封面(見圖八)，就是因為此類Nonsense文學與犯罪(偵探)類型的文學有如此高的親緣性。在此漫畫中，扒手是個雅賊，並非為求錢財而偷，而是要偷摩登女性的貼身衣物，漫畫中簡單的手勢畫線，點出雅賊的手法之高明與巧妙。

《手套與乳罩》這本掌篇小說合集的命名原由，則要回到章志毅。他的掌篇小說〈手套與乳罩〉被郭建英接編的《婦人畫報》首期(即1934年1月的第14期)選入。章志毅這個未在別的刊物上出現過的名字，在《婦人畫報》上發表了三個掌篇小說：〈手套與乳罩〉(1934.1《婦人畫報》14期)、〈遺書〉(1934.12《婦人畫報》24期)、〈阿惠先生的一生〉，都被郭建英題記為「幽默創作」(〈手套與乳罩〉屬之)或是「Nonsense Conte」(〈遺書〉、〈阿惠先生的一生〉屬之)。郭建英有特地編入章志毅小說的篇數和以他的小說名稱定下合集書名，與前面所述的幾位作者不等而視之。我已在第二節最後談到了郭建英對中村正常、淺原六郎的翻譯，都加上了一個兼具有新感覺派和新興藝術派特性的副標題：「Nonsense Conte」。郭建英更常是去尋找中國境內的可能作者，而筆者筆者發現，章志毅²¹⁵可以說是郭建英所編輯Nonsense文學作者群中最有代表性的一位。接下來我將要討論郭建英所編輯收入的小說作者群和章志毅的Nonsense小說特點。

(一)、對於生活方式的自嘲/反諷：上海與日本共同的 Nonsense 文學基礎

日本文學研究者小田切進認為Nonsense文學者龍膽寺雄和淺原六郎因為自認是沒落階級者，有意識開始對官能享樂開啓了批判，而這種批判方法卻是以一種的「自嘲方法」進行批判。²¹⁶是故，Nonsense文學者與一般左翼人士用客體化對立的角度來看到資本主義社會或資產階級生活的方式不同，Nonsense文學者首先進入了都市的物質官能領域，才能對所謂的物質享樂進行批判。

在1935年郭建英所編輯、出版的《手套與乳罩》掌篇小說集中，很多篇裡面都有畫師的形象，其他作者的故事反向指涉到了自己1929年以來身為畫師的

²¹⁴ 史書美(Shu-Mei, Shih) . *The lure of the modern: writing modernism in semicolonial China 1917-1937* .Berkeley: University of California Press, c2001, p.356.

²¹⁵ 見註153。

²¹⁶ 小田切進，《昭和文學の成立》，東京都：勁草，1965，p.234。

這一個身分，而這些都是屬於在人際關係中苦笑的人。舉例來說：徐遲〈故鄉的遊歷〉²¹⁷中描述兩個無所事事、彼此結夥出遊的青年男子：以第一人稱出場的男主角「我」和純元。他們兩個總愛趕赴小劇場看女郎演戲，而對女郎心有嚮往，但一經打聽，女郎已是有夫之婦。男主角心想作罷，然而純元卻不在乎，仍執意前往劇場，而男主角便離開了純元。但男主角在又遇到讓自己心儀的女性時，便會又一次說出：「又使我做了不高明的速畫師了。」所謂的不高明，即是某種自嘲，因為入了夜，他會跟女郎「玩一局紙牌的謊言戲。」明明知道是謊言，卻仍深陷其中。就如同在穆時英的小說〈五月〉第一章〈蔡珮珮〉一之一的「速寫像」段落中，開題便提到作為速寫畫師的郭建英，如何會不惜代價地去描寫對象：「要是給郭建英先生瞧見了珮珮的話，他一定會樂得只要能把她畫到紙上就是把地球扔了也不會覺得可惜的。」²¹⁸然而，在徐遲筆下，則多了速畫師的自嘲，尤其他明知道女郎總會「吞食」²¹⁹風尚的少年男子，自己卻仍赴約，開啓了與日本 Nonsense 文學一樣的自嘲路線。

針對此自嘲的脈絡，郭建英編《手套與乳罩》中的羅蜜波〈遊戲〉²²⁰也有一個表態，小說中樂於獵豔、搭訕的兩個男主角跟他們所追求的女性說道：「『現代』是淺薄的代名，也有原始的意義。那是淺薄行動，卻是適合於我們的生活。」(108) 有趣的是，在一般的日本文藝評論家眼中認為：新興藝術派「他們的文學充滿華麗的人工裝飾，走上比新感覺派更膚淺的道路，這是其致命的缺陷。」²²¹ 然而郭建英所編的這些上海作者之作品，卻重新標舉出了這種淺薄的性質，似乎從表面、細瑣的事物中找到足以重新描述且解構故事原本走向的可能，而滲透出了故事中真正要批判的領域：過剩與天真的愛情遊戲。在〈遊戲〉的最終，男主角對自己這種在路上對異性的追蹤與搭訕行徑，有一段清楚的自白，說到這種搭訕是「一個忽然發生的未暇分析的愛美或好奇的衝動。那種衝動是跟著長大的年齡俱來，而實行於生活過剩的時間，是一種天真的遊戲，我相信這種遊戲，在現代會漸漸推行起來，在將來會替代了婚姻的前奏的那些交際，或者，也可稱作一種社會主義的遊戲的。」(112)

²¹⁷ 原載於《婦人畫報》第二十期(1934.8)。後收錄於婦人畫報社(1935)、蔣敏(1945)編《手套與乳罩》，上海：良友圖書公司，頁 113-118。

²¹⁸ 穆時英，《聖處女的感情》，北京：華夏出版社，1998，第 306 頁。

²¹⁹ 見婦人畫報社(1935)、蔣敏(1945)編：《手套與乳罩》，上海：良友圖書公司，頁 113。這裡的吞食修辭，相當接近於穆時英：〈被當作消遣品的男子〉中「姑娘們太喜歡吃小食。她們把雀巢牌朱古力糖、Sunkist、上海啤酒、糖炒栗子、花生米等混在一起吞下。」(見穆時英：《公墓》，上海：現代書局，1933.6。)或是歐外鷗、郭建英常用來引用法布爾昆蟲故事的母螳螂吞食公螳螂的情節。郭建英也曾在 1934 年 1 月《時代漫畫》第一期的漫畫〈黑・紅・忍殘性與女性〉中繪出此情節。

²²⁰ 原載於《婦人畫報》第十八期(1934.5)。後收錄於婦人畫報社(1935)、蔣敏(1945)編《手套與乳罩》，上海：良友圖書公司，頁 103-112。或見陳子善編，《脂粉的城市：婦人畫報之風景》。杭州：浙江文藝，2004.12，頁 213~215。

²²¹ 原文出自吉田精一，《近代日本文學概觀》(修訂版)，秀英出版社，1981，第 167 頁。本段採用自葉渭渠的翻譯，見葉渭渠，《日本文學思潮史》，台北：五南，2003，第 478 頁。

爲什麼會說也是社會主義的遊戲，我們可以從郭建英一年前的漫畫作品中看出這種理解。這是一種利用生活的過剩時間，也就所謂的閒暇，所進行的愛情的追逐遊戲，在郭建英漫畫〈一九三三年的感觸(三)：愛之方式〉中，便已將此類生活方式與社會主義的生產觀聯繫在一起的，他這樣寫道：一方面「共產黨員的男女，視戀愛為一種工餘之調合劑。於是他們從戀愛中除去了一切複雜之拘束與神秘性。戀愛是男女偶然的心肉之結合，戀愛不應有感傷與憂愁，更不宜有任何悲劇之發生。」²²² 並且，這種生活方式郭建英認爲同時也是美式的風格。故另一方面「美國的男女嗜味著所謂Week-end-love(星期六式之愛)，他們視戀愛為一種生活之點綴品，是一種靈與肉之貿易。這裡應有著明亮而輕快的經驗，好像購絲襪或吃冰淇淋那般輕易與無拘束。」將共產黨與美國的兩種生活方式併置在一起討論，乍看起來似乎唐突，然而，郭建英卻能隨著社會主義的生產觀和資本主義的消費觀，都可以用他們內在的邏輯搬演出愛之方式對於這些陣營的共通道理。而這也呼應到 1929、1930 年日本中央公論社出品的《中間物選集》介紹文字中所強調之：「涵蓋感覺和機智的現代Nonsense！接下來是馬克思主義與美國主義的街頭行進曲！這種近代雞尾酒請你飲用！」²²³ 是左、右翼兩種對壘思潮的新融合方式。日本Nonsense文學的創立者龍膽寺雄亦曾在 1930 年撰寫的〈新興藝術派俱樂部的組成〉一文說過：新興藝術派是「向既有的左翼，也向既有的又譯挑戰」²²⁴。換言之，郭建英的Nonsense文學譯介和漫畫的批判領域，已經超越了左右之分，而是以整體的現代生活作爲描繪基礎。他在該漫畫最後更寫道：「不問這種愛之方式是是或非，時代的傾向是有力的。」而正是因爲這個時代傾向之力，我們也讀到了他以此併置操作出這種「愛之方式」的反諷與自嘲。這篇漫畫時則爲當時摩登上海的社會情態提點出一種兩邊各挨一板的揭示性批判的方式。

再進一步，無論是工餘後的調合，或是周末之貿易，郭建英似乎都認爲這樣兩種的愛情觀背後皆描述出了類似的「力」之邏輯，即，作爲一種「生活方式」(mode of living)的愛情，是亮快而沒有悲劇性的。然而郭建英的許多漫畫也是正是在回應這樣的時代感觸，在特定傾向的方式中挖掘出其已掩藏的悲劇性橋段，使得他的篇篇漫畫都帶有這種洞見，進而去形成了各種摩登生活型態(不單只是愛情)中悲喜交雜的過程。

(二)、客體凸顯的主體困境：上海 Nonsense 文學與上海新感覺派的不同

²²² 本引文根據郭建英的原版漫畫。郭建英，《建英漫畫集》，上海：良友出版社，1934年6月原版，頁44。

²²³ 小田切進，《昭和文學の成立》，東京都：勁草，1965，第230頁。全部引文請見註194。

²²⁴ 本段文字引用自葉渭渠、唐月梅，《日本文學近代卷、現代卷》，北京：經濟日報出版社，1999，頁177。

郭建英編的《手套與乳罩》中的許多作品，正是循著上述這種輕易度和膚淺性的感受方式，以對時代的傾向的順服和遵循，來達成一種的反諷效果。而這種順服或遵循，即是日本近代文學史家長谷川泉所認為，Nonsense文學者善於「利用被動性感受(pathos)²²⁵的方法讓日常平庸的事物得以被重新看見，並且以與常識相反的方式接近事物的本質。」²²⁶(1992: 144)如同井伏鱒二撰寫的〈幽閉〉(1929年改寫為《山椒魚》)中描述一隻山椒魚自困於山洞之中，從這個狹小的視界中重新理解自身與周遭環境的關係。在上海的Nonsense文學者這裡，也可亦將角色放置在在一個時代的形式(如：愛之方式或是時髦的感受性)之中，達成一個比自嘲更加悲慘的境地，凸顯出個體在特定情感狀態或特定時代感的自卑與苦楚。

《婦人畫報》十四期的「Nonsense Room」所收的陳志明之〈新少年維特的煩惱〉²²⁷，我們可以看到。該故事描述道，新少年維特這位畫家因為寫情書描述他的愛人洛蒂之面容時，用語總是三句不離黑貓，由於太過簡單而不浪漫的關係而被洛蒂鄙夷，洛蒂反而喜歡能對她說出「天使啊!明月啊!女神啊!小鳥啊!我的生命啊!美麗的夢啊!可愛的女王啊!我底太陽啊!我底唯一的愛人啊!」一類辭藻的另一男子，並與對方訂婚。而這個被洛蒂譏為「黃狗臉」的新少年維特，則順應現代女性洛蒂的要求，在遺書中寫道：「讓我像黃狗般僵死在路旁吧!」陳志明此文似乎在呈現浪漫主義的愛情故事在上海有著不同的版本，洛蒂一類的現代女性所感到厭煩的不是羅曼蒂克，反之她們是歡迎的，她們不喜歡的是男性追求者那種沉重而容易罩蔽上黑色憂鬱的感傷情緒。而男性在這個Nonsense故事中不是站在一個憎惡女性的位置，而是順接著女性的比擬方式將自己認同為洛蒂所說的黃狗而自我了斷於街頭，形成一個自我解嘲，並繼續用摩登女性的說法加強對自身損傷的局面。

作者心中被郭建英編入《婦人畫報》第15期(1934.2)「Nonsense Conte」欄位所寫的〈人生哀話〉故事中，也描述了一個男子因為求愛不成而選擇多次自殺的悲慘故事。但不一樣的是，男子不只是自我棄毀(因為自殺不成功)，而是在個性豁然開朗之後得回女子歡心，造成故事更為悲慘的結局：

他的求愛被她拒絕了。

於是他決心自殺。他把白朗密瞄準在頭上開了一槍，可是手槍已經鏽壞，彈丸並沒有跳出來。

他上了吊，可是繩子斷了，而他跌了一跤。

他投身黃浦江裡，然那時剛有人把他救助出來。

他服了毒藥，可是這因為是安眠藥，他只不過熟睡了兩天就醒轉來。

²²⁵ 多被譯為情感或感受的 Pathos 一詞，在希臘文字源中是有受苦(suffering)和經驗(experience)的雙重含意。

²²⁶ 長谷川泉，《近代日本文學思潮史》，東京：至文堂，1992，p.144。

²²⁷ 原載於《婦人畫報》第十四期(1934.1)，頁 17-18。

他絕望了自殺，於是他一變為明亮而快樂的青年。她看了他愉快的精神，漸漸覺得喜歡起來，終而她允許嫁給他了。

……而這次他真的死了。

這段文字描述了男主角因為個性轉為明快開朗而能與女子結婚，而作者心中卻漫畫式地加入了作者自己的批註，指出婚姻才真正要人命。原本故事看似一個絕望的個體如何面對著愛情困局，但是文章卻幽默地點出男子若與該女子成為夫婦，將比前面這些自殺行為還要難受，且容易成功。

郭建英以「Nonsense Conte」為附標題編入的陳紫娟掌篇小說：〈一個簡單而複雜的過程〉²²⁸，我們則可以看到故事主角們因為對某些人事地物的共同執念，被動的被滯留在同一個消費場合，而造成故事結局的不可挽回。在該故事中，四位男女主角透過電話一對一邀約，因為邀約者被受邀者拒絕，受邀者都在電話線的另外一頭撒了一點小謊拒絕了前者，同時這位受邀者又再邀請了另外一人，也被拒絕，形成一個單戀的輪舞，直到故事這些人皆湊巧相約在沙利文咖啡廳，雖然這是一個所謂的資產階級消費場所，然而卻因陳紫娟對故事的巧妙安排，而使得整個故事中的關係變得複雜且難堪。這個故事從每個一對一感情迎拒的簡單說謊開始，卻因為共同制限在同一個空間而顯現出此中男女關係的矛盾與糾結。

從郭建英編的上述三個例子可以看出，一方面是情感的被動性依附(前兩個故事)，另一方面則是空間的制約性(後一個故事)，三者形成了一個故事的構局。我們可以從郭建英編的穆時英〈某夫人〉²²⁹的掌篇小說中，清楚看到作品所帶有的這兩方面的文學作法：〈某夫人〉小說中男主角山本忠貞是一位日本派駐哈爾濱特務機關的調查科科長，因為一方面心生愛慕又認為女主角行跡可疑的緣故而跟蹤女子，並對她的行囊進行了搜查。雖說是搜查，但實則是跟〈遊戲〉的主人翁一樣是在搭訕，於是墜入了女性編織的情網之中。在文章後半段，讀者才發現這位夫人原來是敵方臥底間諜，在故事結尾處反過來擒住了調查科科長。

穆時英筆下描寫為這位偵探科長聽著女子反覆唱著〈銀座行進曲〉的調子，深受女子的魅姿所惑，於是科長搜女子的身時他已經不是在檢查違禁品，卻是在「欣賞尖端流行物的獵奇趣味」(36)了。這裡所謂所謂的「尖端」，該措辭是來自於新興藝術派 30 年代初當時的「尖端 JAZZ 叢書」(新興藝術派十二人於 1930 年五月發表的《摩登爵士圓舞曲》並收於其中)，以及 1931 年的《現代獵奇尖端圖鑑》的措辭，尖端除了有前衛的意義之外，同時也帶有一種對支微末節之物注

²²⁸ 見《婦人畫報》第十八期(1934.5)，頁 17-18。

²²⁹ 原載於《婦人畫報》第二十五期(1935.1)。後收入章志毅等著《手套與乳罩》，婦人畫報社(1935)、蔣敏(1945)編。上海：良友圖書公司，第 33-44 頁。以及穆時英，《聖處女的感情》，上海：良友圖書印刷公司，1935 年 5 月。或見匯編本穆時英，《上海的狐步舞》，北京：經濟日報，2002.4，第 215~221 頁。

視的興趣。故在這脈絡下的流行物，指的是便是女子名貴的緞鞋(33)、珍貴的手套、透明的絲襪、緋色的短褲(36)等等具有細膩物質感性的衣裝。男子一時著迷於女子的這些行當，而忽略了偵查的本意，穆時英在故事最終處，透過某夫人(Madame X)的重唱起〈銀座進行曲〉，並且以「重新穿戴這些物品」報答男主角曾經對自己所擁有之尖端流行物之「過份的稱譽」，形成一種由重複、重演橋段卻產生不同意義的方式反諷了男主角。而男主角最後被困在房內不得動彈，獨自面臨新一波的危機。

過去上海新感覺派小說中都有一種客體/致命尤物對男性構成反諷的情節，即男主人翁心儀的女性在小說最終都會反將主角一軍，索取不同程度的金錢交換。這種作為客體的反諷，是新感覺派文人所不樂見、並且願意寫出來的一大現象，《手套與乳罩》中所收錄的施鰲存〈聖誕豔遇〉也是此一情節。然而，穆時英〈某夫人〉則更從這種反諷的特性中撤回，造成其致命結局的真正原因不在於女性，而是該女性所代表的一切物質境地。穆時英的小說〈某夫人〉正是提顯出男主角因為一時欲念而自投於女子的羅網，這種無能為力的受迫性橋段造成了某種會讓讀者苦笑之複雜感受，已非對女性直接的指控或諷刺，而是一種被動性下的幽默。

〈某夫人〉利用新興藝術派的尖端物質趣味，讓深黯此道的探長落入摩登女子的部署中，於是讓故事的發展在一些雖微小但又相當關鍵的物件上造成情節的翻盤。我曾經討論過新感覺派是利用風格化的文字描述物的羅列狀態，以暗示主體的出現，而在 Nonsense 文學這邊，有別於新感覺派對大量客觀物的羅列，Nonsense 小說更點出了物件特定時空在的擺置方式，我們則看到了這些被羅列的物質領域如何被重新敘述，造成對主體的威脅。以上提到的穆時英〈某夫人〉之 Nonsense 特性，形成了一個與過去上海新感覺派寫法的關鍵區辨，主人翁雖同樣是耽溺於都市的物質領域，但上海 Nonsense 文學則在此主觀感受之上提供了一個客體反諷的自嘲批判角度。

(三)、幽默中悲哀的強度：上海 Nonsense 文學的特殊處

穆時英〈某夫人〉這個故事一方面繼承了日本 Nonsense 文學的時尚尖端趣味，同時也讓我們看到了郭建英所編《手套與乳罩》作為上海 Nonsense 文學代表作之中受困而死的主題。然而，若根據龍膽寺雄曾在〈Nonsense 文學論〉中提議：「可是如果我是故意破壞這個調和，而且我要一直不停的破壞。是一些不影響你生活的小事，這個才是 Nonsense 的開始。內容的相殺(相抵)反而變零。」(請見第三章第二節的討論)，雖然穆時英的此篇〈某夫人〉的確是針對物質中支微末節的尖端小事進行書寫，但是其敘事的軌道僅只於被男性追求的女性反向地進行反撲，尚未造成龍膽寺雄所言之 Nonsense 的重複性與多方向性，較之，郭

建英的 Nonsense 文學編輯中出現最多次的章志毅作品，則開展出更加多方向性的軌道，可以說是適度承接了日本 Nonsense 的遺緒而更加發揮。並且透過「幽默」將這種生活方式中的悲慘性操演，使得章志毅在這連串上海 Nonsense 小說中成為最為突出的作者。我們在章志毅的作品中，不僅看到了以反諷/自嘲和被動性情感，我們還可以看到他將這些 Nonsense 的幽默特性推向一個不可挽回的故事形式：死亡。

章志毅的小說〈手套與乳罩〉²³⁰中描述了一個品格端正、修養良好的青年浪蕩子(Dandy)李叔青君，在 25 歲適婚年齡仍未找到人生伴侶，因為他不喜歡摩登氣味過份濃厚的女性，且擇偶條件相當苛刻，直到他發現了公司介紹給他的麗娟女是完全符合這些條件，於是展開追求。故事裡描述到李叔青爲了要買到一個「不離開她的身邊」的禮品而費盡心思，甚至與胞妹共同討論。最後決定了手套這個雅緻的禮品要當作訂婚之信物，媒事一切看似都相當順利，李叔青委託胞妹去百貨店買了屬意的法國製手套，而胞妹也順道去樓上買了自用的桃色乳罩，怎料百貨公司遞送貨的職員搞混了這兩件物品的送達地點，將手套送往李叔青胞妹家，而乳罩則送往麗娟住處。然而故事波折的還不只如此，還發展出令人錯愕的情節。李叔青對送錯禮尚不知情地還寫了一封長長的情書描述這個禮物該如何使用，並且說道它所保護的身體部位會如何杜絕其他男子的撫摸與親吻。當然，李叔青信中所指的是麗娟的纖纖玉手，而麗娟收到禮物時卻讀成乳罩所指涉的身體部位。兩人的良緣就送葬在這陰錯陽差之上，故事最後，章志毅描述了這位擅寫人生格言的叔青君在自家牆上貼了一張新的紙條，上面寫道：「悲劇云者在人生行路中為微小的錯誤所產生也。」

章志毅此篇小說，筆觸簡潔明快，用極短的篇幅將主人公李叔青君整個充滿節制、自我要求的人生準確點到，並把後來的胞妹購物遞錯的變數藏在故事的進展之中，讓李叔青自以為全部事態發展都在自己的掌握之中的設想，手套置換成乳罩一事，使得情書裡李叔青充滿譬喻和暗示的讚美意涵被一一錯置，麗娟姑娘在叔青筆下完全被形容成行爲放蕩、私生活不檢點的摩登女子，而且還語帶憧憬地想像兩人關係，使得李叔青也被認爲是個下流之人。這全部的誤解都來自於信物的被錯誤投遞，也來自該信物自身的特性。章志毅似乎不僅在呈現這個陰錯陽差造成的兩性窘況，更多的還諷刺了浪蕩子(Dandy)李叔青那種帶有修道院禁慾色彩(Monastic)的克己復禮之功敗垂成的結局。

世事之所以窘迫，或是反英雄式的諷刺之所以發生，乃皆是由一連串的偶然與巧合和極細微之物所造成的，上海此類 Nonsense 文學作品中皆透露出故事的發展不應是因果規則的順理成章，而是無意義的物質形式介入後造成的新局面，

²³⁰ 原載於《婦人畫報》1934.1 第 14 期。收錄於陳子善編，《脂粉的城市：婦人畫報之風景》，杭州：浙江文藝，2004.12，頁 163-169。

而在其中的主體難有預先的控制。這一個主題不僅在〈手套與乳罩〉被運用，前面所述的〈一個簡單而複雜的過程〉、〈某夫人〉都運用到了。而〈手套與乳罩〉還點明了這種看似完善控制中的愛情交往中，仍然有因為小錯誤而產生的悲劇性。而這也成為郭建英〈一九三三年的感觸(三)：愛之方式〉漫畫中指謫出現代愛情觀(無論社會主義事的或資本主義是的愛情)中「不宜有任何悲劇性」的一則回應。

章志毅的小說一直是用慘酷性的悲劇主題來延續他的創作，我們還可以看到，上海的Nonsense寫作之於他還不僅侷限在男女的情愛領域，在他被郭建英定附標題為「Nonsense Conte」的掌篇小說〈遺書〉²³¹中，則呈現一個受刑者於監牢中牆上的血書。信，洋洋灑灑寫道他如何受人虐待，而寧願自我了斷，並企圖從牆角的洞口逃竄出去。這篇小小說乍讀起來只是一個慘無人道的監獄故事，然而文末章志毅卻附上一封信，信中是去檢討該牆上文字顯示的內容如何的不公不義，盼請有關人士處理。直到信中最後署名是動物語言學研究會豬語科，我們才恍然發現前面這些自述竟是由一隻失去母親的小豬撰寫的，裡面慘絕人寰的描述也其實符合於豬圈的情況。章志毅在文末，將這編像是笑話但又像是一個警世故事的掌篇小說謹獻給中國的動物保愛會。這種Nonsense Conte的書寫看似承繼童話書中的擬人化方法，但其文章生動的同時，其指向又相當複雜，就連豬在受壓迫時都會寫字，那麼人呢？

接續，章志毅的另一篇小說〈阿惠先生的一生〉(見圖 15)則是對現代生活中追逐時髦或講求感官享樂的現象，提出一種身在其中但又悲喜交雜的情緒，儼然把這種原先日本Nonsense文學「自嘲」特色以一種奇特的文學方式推向一個社會批判的領域。〈阿惠先生的一生〉，故事是描述某個大學中的男同學阿惠，由於出身農村家境貧寒，到都市後開始追求時髦並與班上最時髦的一群女孩走得很近，但在別人眼中他總是比人慢一步，他學高爾夫時，別人已在打桌上高爾夫(撞球)，諸如此類，故常受女同學們輕視和隨意使喚。章志毅的故事在此急轉直下，故事寫道他突然病歿，是患了流行性感冒而死。女同學們交頭接耳嘆息著阿惠的死說道：「我們時常笑罵他的學習流行總是比人家慢一步，所以這次他卻超越我們握住了最新的流行呢。[...]流行性感冒啊，今年冬季定會猖獗的。」²³² 章志毅在此利用英國Nonsense文學的雙關語的作法，將都是物質文明中的流行與病理學中的流行性感冒跳接在一起，此作同字異義的文字遊戲達到了故事的解釋力，「流行」一詞的Nonsense流轉，多方向性地指謫出「現代生活」中的一種壓迫，使得一則簡單的故事因「雙關語」轉到了時尚的批判。

²³¹ 原載於《婦人畫報》1934年12月第24期。收錄於陳子善編，《脂粉的城市：婦人畫報之風景》，杭州：浙江文藝，2004.12，頁237-238。

²³² 刊載於《婦人畫報》1935年3月第27期，頁9-10。圖片取材自郭建英，《摩登上海—30年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁178。

故事的最後，那一群身著時髦的同班女同學們討論著阿惠是否有心儀的女孩在同伴之中，才從阿惠的日記中發現他暗戀的是小姐公館裡的丫頭，於是帶著阿惠心儀的女孩到他的墳頭前獻花，小姐們替她流著淚喜悅了，同時也感到不可言喻的寂寞。〈阿惠先生的一生〉，與一般用貪婪糜爛的說法去諷刺批判現代生活的方式不同，而是在生活的切實度之外，顯露出更有包容力的幽默感。總括而言，章志毅的這些小說的幽默更不留情面地將這種悲哀推到了死亡的範疇，讓上海 Nonsense 文學的幽默力量更加深遠。



圖 15：插畫〈阿惠先生的一生〉



圖 16：摩登(Nonsense)掌篇小說欄位

郭建英在《婦人畫報》第 27 期(1935.4)收錄〈阿惠先生的一生〉此篇小說時，加以定小說副標題名為 Nonsense Conte，呼應編輯欄位的「摩登掌篇小說」(見圖 16)，Conte 即是掌篇小說之義我在本章第三節已作解釋，然而這裡值得一提的是前綴的名詞，即，郭建英將 Modern 的另一譯稱：「摩登」指為 Nonsense，此舉也是為上海 Nonsense 文學之另類現代性態度設下一個嶄新的注腳，也就是要在對「現代生活」建立出有別於單向認同感受或對立批判之外的「摩登性」態度(alternative attitude of modernity)。

根據以上郭建英所編寫的上海 Nonsense 文學作品所示，所謂的自嘲與幽默，是與對他人的迎頭批評或戮力攻擊的諷刺不同，而是因為一個被故事角色偶然介入、或因為故事發生在特定時空下，而發生關鍵作用的反撲，所造成的對自我的反諷，並且揭示出故事本身的內在矛盾。然而，在郭建英所更為看重的章志毅這邊，所有的小說都具被一種幽默而悲哀的情調(這種悲哀裡面也有很高的自嘲成分)，於是郭建英在章志毅〈阿惠先生的一生〉附標題訂名並翻譯的「Nonsense

Conte」/「摩登掌篇小說」，究顯現出了上海 Nonsense 文學不僅具備了反諷的美學現代性，而且似乎走得更遠。

小結

施蛰存〈無意思之書〉那篇用英國 Nonsense 文學指涉現代上海文壇的振聾發聵之作發表後一年，郭建英 1931 年 3 月在施蛰存主編的《新文藝》翻譯了俄國文藝理論家普列漢諾夫的〈無產階級運動與資產階級藝術〉的藝評，試圖在為生活而藝術的內容論和為藝術而藝術的唯美主義底下指出一種新的美學現代性態度。我們知道，1930 年代前後翻譯左翼文學理論的人非常的多，不僅左聯的人會翻譯，新感覺派甚至唯美派的人也會翻譯，當時蔓延著一種不讀馬克思就會落伍的心態，而後者則常被人詬病為是犯了當時的時髦病，其本身並不對左翼理論抱持熱切態度。那我們是否也要用同樣態度來看這個翻譯活動？郭建英在他去翻譯普列漢諾夫這篇文章本身純然是一個機緣與巧合下的產物，而不帶有任何深刻性？然而，我們卻可以在文中讀到一些與郭建英所具備的漫畫家身分相關聯的論述，使得透過這篇文章去理解郭建英對 Caricatures 等藝術詞彙的翻譯，變得有很高的參考價值。筆者在此試圖強調並且申論，普列漢諾夫〈無階級運動與資產階級藝術〉文中的 Humour 論述，對郭建英來說其意義可能不單純是譯介，而是找尋一種在上海的可以運用的文藝方式。

〈無產階級運動與資產階級藝術〉一文是普列漢諾夫參加第六屆義大利威尼斯國際展覽會(雙年展)的展覽評論。在文中，他見識了各國參展的藝術家作品，印象派、象徵主義到自然主義繪畫皆有作者參展，而他最基本態度則是認為印象派一類重視技術而忽略內容的作法是他所詬病的，他認為「無思想」是象徵主義和印象派的通病，而這種「藝術的無思想」²³³會把人類引至抽象與混沌之上的」。他認為「印象派無思想的根本缺點，其實在於它底結果太接近caricature(郭建英譯為諷刺畫)，而這種接近使印象派在繪畫上全然不能實現深刻的變革底一點呢。」對他來說，這類「故意畫壞」、「輪廓可驚」、「藝術停滯在現象之表面」並且「以效果的paradoxicality想驚動觀者」的作品，走的無非是「畸形而可笑的途徑」。但普列漢諾夫並沒有全盤否定印象派的存在，他說「他們的同派之中往往有不能以無思想的三字加以非難的人們---瑞典人葛盧爾·拉爾遜就是其中的一個」，普氏認為這個作者兼具了光線、空氣，還有「自身生存的生活」，而正是後者吸引著所有觀眾(包括普氏本人)的目光。他說道拉爾遜水彩畫〈晚餐〉中的人物是被「非常柔和，充滿著愛情的，使人感動的humour(郭建英當時未將此譯成中文)被描寫著。」這一類作品對普列漢諾夫來說「別有妙處，[...]，給人一種清涼的，提精神的印象。」

²³³ 這裡的「無思想」不能理解為 Nonsense，因為郭建英早在 1930 年就將 Nonsense 譯為「沒有內容」。

郭建英本人從未將自己的作品說是「諷刺畫」(caricature)，而一直以來郭建英將自己的作品在《時事新報》《青光版》上定調為「漫畫漫筆」，這明顯是援用自日本雜誌中許多漫畫專欄會有的名稱：「漫文漫筆」，郭建英 1927 年的臨摹習作對象岡田一平就常用此一專欄名稱。並且，到後來他編輯《婦人畫報》時，14 期就將章志毅的〈手套與乳罩〉副標題訂名為「幽默創作」；第 15 期，郭建英將他譯出的〈比布夫人之失蹤〉(討萊蒲拉作)、〈幸福之垣牆〉(山田耕作作)稱之為「幽默掌篇小說」；第 18 期，郭建英還編了「綠蔭摩登掌篇小說集」，收錄〈遊戲〉(羅蜜波作)、〈冰〉(皮恩斯托作，章志毅譯)、〈Shadow Walz〉(黑嬰作)、〈戀愛無線電〉(基耐兒作，郭建英譯)幾篇作品時，都是以幽默的手段自居。郭建英在該期〈編輯餘談〉說道：「漂逸著五月初夏的情感的『綠蔭摩登掌篇小說集』四篇，讀者認為如何？讀者如果在初夏清涼的綠蔭下讀之，那是最適宜不過的。」這種清涼的想像我們可以從 3 年前他譯出普列漢諾夫一文便可看到。郭建英有意識地將 Nonsense 連結為幽默，而非攻擊性的諷刺，在他的陸續創作、編寫中相當可見。

若用日本 Nonsense 文學的特色以及上海 Nonsense 文學的後續實踐，來重看我第一段所點出：內容論者對新感覺派的批評。當中，1932 年 1 月瞿秋白以司馬今為筆名在《北斗》(2 卷 3、4 期合刊)上寫了〈財神還是反財神〉一文，對穆時英的〈被當作消遣品的男子〉相當不以為然，可以更一步對照郭建英此種沒有方向性的 Nonsense/幽默與這類內容論要求攻擊性的諷刺的差距。

瞿秋白認為對於這些「消遣品」和一切封建餘孽和布爾喬亞意識，應當要暴露和攻擊；而粗暴的反抗精神，不應被「一切頹廢感傷，歇死替痢(歇斯底里)的摩登態度，尤其是性神經衰弱等類的時髦病」的發揚光大取代掉。此篇批評，瞿秋白很明顯沒有看出穆時英〈被當作消遣品的男子〉的自嘲與反諷性質，認為撰寫文章只有攻擊一途。這種攻擊，若用漫畫的界定來說即是諷刺。諷刺和反諷有所不同，諷刺是將批評的對象在一開始就對立看待，並展開攻擊。而反諷則不同，反諷是站在他意欲批評的對象那邊，用一種讚頌的方式隱藏其來意，而在讚頌到一個強度後讓人讀到該對象被激烈化後呈現的反面意義，故反諷亦有說反話之稱。瞿秋白說穆時英此類黃金少年的文藝太沒有力量：「常常不是攻擊，而是可憐這些可憐的寄生蟲；而可憐往往會變成羨慕的。」瞿秋白在攻擊之外或許有再多讀到一點「可憐」，但卻沒有讀到穆時英的「自我可憐」，亦即日本 Nonsense 的「自嘲」。而 1934 年上海 Nonsense 文學的幽默當中對這類追求時髦之人(如〈某夫人〉、〈阿惠先生的一生〉)的憐憫，則更難以去理解。

在前面我們談到了無論日本或是上海 Nonsense 的文學特色是一種自嘲和幽默的方式在進行的。在編入〈手套與乳罩〉一文後，郭建英同期《婦人畫報》14

期〈編輯餘談〉說道：「讀者看了，也許會在你的笑容中，替本文的主人翁李君流一滴同情之淚吧。」我們可以這樣理解，也是郭建英基於前人(如龍膽寺雄、施鰲存的論述)，形成他的幽默態度。

當新感覺派作者群在遭逢左翼內容論的批評時，穆時英的回應似乎是一個較簡單的方式，即在自述中說自己的書寫都是基於生活經驗，而試圖合格於左翼內容論的檢視。穆時英在《公墓》〈自序〉中寫道：「記得有一位批評家說我這裡的幾個短篇全是與生活、與活生生的社會隔絕的東西。世界不是這麼的，世界是充滿工農大眾，重利盤剝，天明奮鬥……之類的。可是，我卻就是在我小說裡的社會生活中生活著的人，裡邊差不多都是我親眼目睹的事。」(1998：336)然而穆時英的文學友人郭建英卻不是這麼作，他繼續承接新感覺派的感性，朝著 Nonsense 沒有內容、重視支微膚淺物事之創作觀邁進，一步一步走向幽默的境地。郭建英後來數百幅漫畫創作，與此 Nonsense 文學基礎不會無關。



第四章 現代美的視覺翻譯(/異)：摩登 Nonsense 漫畫中的幽默折轉

透過二、三章對上海新感覺派與 Nonsense 文學的梳理，我們可以清楚看到郭建英本人的文學實踐如何經歷不同層次的轉折，如何從與上海新感覺派文學者共享的 Erotic 和 Grotesque 美感趣味，轉進到了 Nonsense 本身的「無-意義」形式探索。爲了討論郭建英橫亘 9 年、創作 500 餘幅的漫畫生涯，筆者認爲在前兩章作出的整理實有必要，如此才有可能看出他大量、紛雜而看似自相矛盾的漫畫作品中的內在理路。

本章首先要去考察的是郭建英本人對 Modern 一詞的理解與使用，是到什麼時候才有了明確區辨過去古代的意味？而在郭建英的圖像創作中，如何讓「現代」具備其視覺特徵或美感要素。而仔細探究下去，郭建英此類依據西方典型現代美的視覺翻譯活動，卻時常打造出一系列不容質疑的視覺理型(如肢體美、表情美、內容美)，使得當中可以有的反諷態度變成一種更加強現代之美感原則的工具。筆者在此試圖指出，郭建英此時期的漫畫少有對現代生活和摩登女性的諷刺或批判，反而是起到了對現代美進行教育與宣導的作用，而這亦與他《婦人畫報》的主編職責有所雷同。但郭建英漫畫發展出的內部質變，則可從郭建英在 1930 年前後逐漸引進的 Nonsense 文學思考資源，發展成具有對話意味的圖文漫畫，使得郭建英的漫畫從裝飾性的意味走向複雜的圖像構成，讓漫畫中的現代論述不被簡單地理解爲美或醜、健康或頹廢乃至於好或壞。

筆者試圖指出，Nonsense 在 1930 年的加入使得現代女性的論述變得更加複雜，不是全然地對典型現代美進行讚頌，亦非純粹地對無知女性採取攻擊性高的諷刺。基於筆者在第三章對郭建英於《婦人畫報》的 Nonsense 編輯之討論，我們將很難單純地將女子的無知或負面意義上的「沒有內容」歸併於郭建英對 Nonsense 的使用之中，反而，郭建英所指的更接近一種新的情感樣態，以及以此反向地對社會進行批判。換言之，郭建英所要揭示的不是現代女性的無知，而是她們的情感作風本身，以及男性受制於女性的主動之被動性(passive activity)的意願。

在第二章中，筆者已經大致整理了郭建英與上海新感覺派作者相互共享 Erotic 和 Grotesque 的幾幅漫畫，而在本章中，筆者則挑出一些承繼其上但又不只如此的漫畫，與劉吶鷗的街頭魅力的 Erotic 趣味區別開來，或與單純只是典型滑稽的 Grotesque 建出識別。乃至於在更多的例子中，我們可以看到郭建英漫畫圖像中 nonsense 的無方向性被發揚之處。而這同時也是將波特萊爾〈現代生活的畫家〉遺留的問題性得被加以開展的契機，亦即，從反諷的現代性態度，轉向爲幽默的另類現代性態度。

一、 現代典型的打造

在第二章，筆者已經提到郭建英與上海新感覺派作家是類似的，不斷地以文字對物進行羅列，建構出現代生活之美的典型以及其感覺的屬性；然而，第三章的英、日 Nonsense 脈絡，則提供了一種新的沒有內容的文學作法。使得我們可以進一步去探索郭建英漫畫中層層疊疊的現代論述，看他如何一方面透過漫畫的圖像與文字對 Modern 所進行的定義活動涉及到了各種區分論述(例如：現代與摩登之分)背後的範疇典型判斷，進行重新的定位以及在內部進行不同程度的轉折。首先，我們必須對郭建英漫畫中「現代」與「摩登」字詞的認定使用進行考察。

最早，郭建英在對大學生活的漫畫習作中尚未對 Modern 進行翻譯，而只是直接寫出英文字詞。在〈華大暑校生活漫畫(二)在游泳池裡〉²³⁴：「你知道 1929 年的美嗎，被時代感染了或洗禮過的 Modern Boy 的眼裡，好像 19 世紀式的、虛偽的、被胭脂擦的血紅的、被雪花膏塗得白白的、被香水浸得香香的臉是感不到什麼刺激了。」但按此文我們明確可以得知，所謂的 Modern，是與十九世紀²³⁵的美感分開的，而 Modern Boy 的眼光是屬於 20 世紀的。爾後，我們可以看到郭建英對 Modern 一詞的翻譯使用，是混雜的使用「毛斷」、「現代」、「摩登」等譯語。1929 年 4 月 7 日《時事新報》的漫畫〈毛斷歌兒(Modern Girl)對話〉中，郭建英首先將 Modern 譯為「毛斷」，毛斷一方面是指女子在造型上頭髮之剪斷而成的短髮²³⁶(見圖 17)，郭建英最早在 1928 年《婦女雜誌》第 14 卷第 11 期的〈脫去大衣〉就已畫出此造型特徵(見圖 18)，在視覺描摹上只是力求對美國爵士時代造型產物的模仿，即，好萊塢女星路易絲·布魯克斯(Louise Brooks, 1904-1984)的齊耳貼頭毛斷髮型的現代女子，此外毛斷女子的時髦服裝也是郭建英當時的描繪重點，而這與他最初在《婦人畫報》發表的「時裝素描系列」是類似的。另一方面，這裡的毛斷，也有是指女子的對話：A 女「你知道金珠已經訂了婚麼？」B 女「甚麼？真的？誰是那勇敢的男子？」意味著娶到金珠的人有苦得受了。

²³⁴ 作於 1929，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 63。

²³⁵ 這種十九世紀的說法，亦可參考《時事新報》1929.10.10 的〈Nonsense 對話〉漫畫。當中新時代的女性提到：「哼！和那種十九世紀的男子，還講得到什麼『斷命』愛麼？」

²³⁶ 毛斷指的是時髦女性開始流行剪瀏海覆額、短髮與耳齊平的造型。在臺灣，1933 年古倫美亞發行、由歌手愛卿及省三合唱之流行歌〈毛斷相褒〉中作詞者陳君玉(1906-1963)便寫到了「毛斷」。爾後〈新台北行進曲〉也用到了「毛斷」一詞：「毛斷台北現代女，十字路頭來相遇，行路親象在跳舞!跳舞!跳舞!活潑吾人有，萬種流行籠會附咖啡館五燈，窗前女給在歡迎，吃酒服務談愛情!愛情!愛情!」毛斷普遍地被認為是台灣語化後的譯法，但在郭建英此幅更早的漫畫中，成爲一項異例。



圖 17：漫畫〈毛斷歌兒(Modern Girl)對話〉



圖 18：漫畫〈脫去大衣〉

起初，郭建英將Modern譯為「現代」，是用於指稱人物之間的對話，而有「現代對話」漫畫數幅。這類的漫畫共通點在於，都是兩兩成對的人物組合，角色本身的圖像很平常，精彩的是他們一來一往的辛辣對話。郭建英對現代的指稱明確地在這種男女交往的溝通形式上發揮。例如：一女子對另一女子說某男士向她「富有調理而且具有熱情的」求婚，另一女士絲毫不陌生地說「她在兩天前也聽男士對她說過。」²³⁷；男士對他愛人的父親說：「但是林先生，我從心底裡熱愛著小姐呢，沒有她我簡直是不能活在這個世上啊！」愛人的父親對他說：「好，棺材底費用用不著你來擔憂的，讓我來供給你就是了。」²³⁸；妻子請丈夫出門買一本保證會讓人出冷汗的神怪小說，丈夫回答說：「那是用不著去買書的呀，我現在去把我裁縫店的帳單拿給你看就行了。」²³⁹；男性友人說道「哈哈，笑話極了，你因為要配上尊夫人衣服的顏色把汽車新漆過的是嗎？」答道：「可不是嗎？不過這樣一來比較買給他一件時裝要合算得多啊！」²⁴⁰；A：「你的指環多麼漂亮哪，到底值好多錢呢？」B：「恰好值一個接吻啊！」A：「是你給丈夫的吻嗎？」B：「不，是丈夫給女僕的。」²⁴¹ 這些現代對話，往往透露著男子對女子往往胡亂地盲目求愛，而女子的花男子的錢往往如流水，在男伴身上撈油水的手段各式各樣，最終導致男性的財產和精力都被逐一窮盡。

於是，郭建英在 1929 年底發展出〈現代男性的悲哀〉的系列漫畫，指出「現代」的男性不只要會燒菜，還要能補女襪，並且不能贊同老婆所言：「女路人比自己好看」的說法，否則會挨來一陣刮。儘管如此，現代女性的追求者仍然人數

²³⁷ 見 1929 年 7 月 21 日《時事新報》漫畫〈現代對話〉。

²³⁸ 見 1929 年 8 月 4 日《時事新報》漫畫〈現代對話〉。

²³⁹ 同上註。

²⁴⁰ 同上註。

²⁴¹ 同上註。

眾多，以至於得排出〈結婚秩序表〉，依次得從 1929 年排到 1930 年之後去。²⁴²



圖 19：漫畫〈無題〉

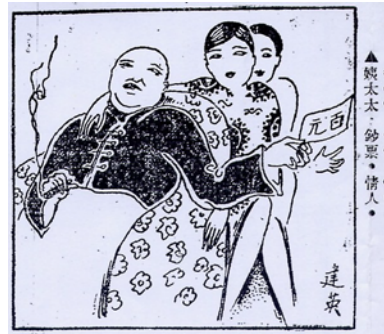


圖 20：漫畫〈姨太太·鈔票·情人〉

綜觀來看，郭建英的漫畫題材多是關於戀愛與婚姻，而當中外貌、金錢與新物質文明往往是帶來人際關係重組的決定因素。一個戀愛的發生，在郭建英筆下，往往決定權在女子身上，若不是外表上衣著兩相登對²⁴³，就是要男子多金，現代女子總是笑貧而愛富的。於是一般男子追著現代女子，而現代女子追著富家男子²⁴⁴，富家男子卻追著金子，郭建英漫畫的愛情食物鏈原型以此確立(見圖 19²⁴⁵、圖 20²⁴⁶)。而一旦一般男子追上現代女性往往要受著身心之苦，而現代女子跟富家子結婚則想著五花八門的馭夫術和到外去經營多段關係，而富人總想著把一切事物換算成錢²⁴⁷。至於婚姻，郭建英的漫畫對此則顯示出高度的懷疑，婚姻往往是媒妁之言下為求金龜婿的生硬結盟²⁴⁸。妻子情遇不減，丈夫窮極思變，或是，婚姻常有第三者²⁴⁹在裡面攪局，夫妻兩敗俱傷²⁵⁰，最終總是以離婚

²⁴² 〈現代男性的悲哀〉系列漫畫可見 1929 年《時事新報》的 8 月 27 日、9 月 28 日和 10 月 4 日。

²⁴³ 〈一個戀愛的成立〉(作於 1931，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 65)描繪著一套旗袍和一套西裝皆無頭與四肢卻站立而相依靠的畫面。又，〈某夫人的悲哀〉(年代不可考，頁 66)中，某摩登夫人在路上再三看了丈夫的臉，然後嘆了一口氣說：「你看！我的絲襪、皮鞋、手套、提袋和今天買來新帽子，以及我身邊所帶的一切之一切，多麼配我這身新衣裳呀！只有你這副非摩登的黃臉配不上！唉！怎麼辦呢？」

²⁴⁴ 〈第三者〉1929.4.10 全文：A 女「我已經和陳同黃定了婚了」/B 女「那你預備要嫁給哪一個？」/A 女「林！」；〈求婚三重奏〉：18 歲少女的求婚條件其一為：家有相當之財產。(原版〈某求婚條件〉1929 年 4 月 3 日；新版作於 1931，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 19)；

²⁴⁵ 〈無題〉，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 101。

²⁴⁶ 〈姨太太·鈔票·情人〉，取材自《時事新報》青光版，1929 年 1 月 14 日，顯示出婚內情與婚外情的關係有如螳螂捕蟬黃雀在後。

²⁴⁷ 〈商人的一切〉內文：老式商人陳先生，每一開口便脫不了「錢」字。他的親友某教育家時再看他不過，於是有一天很誠懇地忠告他一番大道理。陳先生欣然回答說：「多謝你的忠告。的確，你今天的忠告，至少也值一百塊錢呢！」(作於 1930，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 19)

²⁴⁸ 〈媒人〉1929.1.14，媒人的頭是一個錢幣。〈男性的命運〉1929.4.9 則透露「結婚花錢，離婚也花錢。」

²⁴⁹ 〈一個戀愛的過程〉(作於 1931，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 32。)；〈夫妻〉(作於 1932，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋

收場²⁵¹。郭建英的漫畫裡常混用著「現代」與「摩登」的詞彙來指涉女子，這些以現代女性或摩登姑娘為描繪對象的漫畫作品中，常常有下列的基本心理特質：嗜財如命嘴舌毒辣²⁵²、性喜汽車²⁵³又愛刺激²⁵⁴，並在金錢上或性欲上透過挖掘或壓抑來剝削丈夫。

「現代」一詞到了 1929 年年底郭建英在他漫畫所寫的〈現代女性美漫譚〉²⁵⁵一文開始有了較清楚的界定，他認為：「過去與現代的女性美最大的差別，莫如這『靜』和『動』兩個字，過去的女性大都是根基於靜止之美，現在的女性美是產生於流動之美。」此一論斷，明顯是取自於昭和時期的記者同時也是《近代生活》的撰稿人大宅壯一(1900-1970)的文章〈現代美的動向〉的論點：「美的標準是決不固定的，它永遠是或急或緩地移動不歇；但大體上，美可以說有兩種型典：一種是動的美，一種是靜的美，靜的美是愈靜愈美，動的美則愈動愈美。這兩者之所以能夠交替地獲得權威的地位，是由時代來加以規定的。凡一時代之生活秩序開始解體，或漸瀕解體的時候，動的美便代替靜的美，以支配人們的美的觀念。」²⁵⁶不過，郭建英是將範圍縮小到上海的現代女性來說，郭建英舉到了現代女性的面部表情：「表情美是靜止的，是洋囡囡式的美，他們在面部表情上無論怎樣地加上修飾和各種技巧，就是無論怎樣搽粉末搨胭脂，可是表情美的缺乏往往使這種美為化石的、無生氣的。」而這也可以聯繫到他在 1934 年〈求於上海的市街上〉的現代美論述，更清楚地將「現代」與「摩登」區分開來：「現代美絕不是指在外觀上加以摩登的修飾，就會簡單地產生的東西。」²⁵⁷

場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 49)

²⁵⁰ 〈和平主義者〉(年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 120。)

²⁵¹ 〈摩登結婚〉：A 女「你的哥哥，聽說前月已結了婚是嗎？」/B 女「是」/A 女「那麼預備什麼時候離婚呢？」(頁 72)；〈離婚的原因〉：法律學校的教授「離婚的主要原因是什麼？」頭腦清晰(?)的女生「是結婚」。(1929 年 4 月 15 日)

²⁵² 〈遺產〉(1929，頁 96)中，富翁：「非難我們這次結婚的人，說我 68 歲的老頭兒，配不上你 18 歲的小姑娘呀！」摩登小姐：「哪裡有這個道理，我還希望你的年紀再大 10 歲呢！」摩登小姐明白透露希望富翁老伴能夠在老一些早早衰亡好繼承他所有的遺產。又，〈最不經濟的人〉(1930，頁 57)中，摩登姑娘：「媽，你總說我是個不經濟的人，不曉得你自己比我還要不經濟呢。」媽「為什麼？」回道：「因為我是你生的。」

²⁵³ 〈摩登 Juliet〉(1930，頁 103。另有 1931 年 1 月 18 日版)中，甲：「現代的女性對於音樂完全沒有理解力，我可以擔保說。」乙：「為甚麼呢？」甲：「因為即使你在公館前彈琴，決沒有一個小姐肯伸出頭來看你，反之，如果門口有汽車的軋軋聲，她們連忙會伸出頭來呢。」

²⁵⁴ 〈現代人與刺激〉(年代不可考，p12。另有 1929 年 4 月 16 日《時事新報》版)中，「那麼你把汽車有意衝在那電線木桿上市什麼意思呢？」/「因為我那時缺乏刺激呀！」

²⁵⁵ 見 1929 年 12 月 15 日《時事新報》青光版。

²⁵⁶ 本譯文取材自凌堅對大宅壯一〈現代美的動向〉之譯文，該文發表在 1931 年 11 月 16 日《文藝新聞》第三版，郭建英於 1929 年 12 月 15 日便已寫出〈現代女性美漫譚〉一文，應是早在 2 年前讀過此文原版日文之故，而當時也是日本新興藝術派崛起之時，大宅壯一就是新興藝術派同仁刊物《近代生活》的寫手之一。

²⁵⁷ 〈求於上海的市街上〉，原載 1934 年 4 月《婦人畫報》第 17 期，另見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 192。

郭建英在〈現代女性美漫譚〉中還有兩點值得注意，郭建英認為「現在的女性美好像是生長在動的 Rh(y)thm 中的鮮花，是不絕地流動著的美：雖然有靜止的時候，但是這種靜止是能預感得到流動的空氣底靜止，是跳躍以前的靜止。/ 時代以可驚的 Tempo 從靜止的美變為流動的，比如過去的服裝是把肉體裹得緊緊的，現代則不然，從這種裝束的服裝美漸次地變為解放的肉體美——把肉體整個的，生動地暴露在外的躍動底美。」這與波特萊爾評述康士坦丁所尋找的「現代性」相當類似，從流行的東西中提取詩意，從過度中抽出永恆。這也使得郭建英比純粹的漫遊者具備更高的目的，不過，更進一步地說，對郭建英而言，他所追尋並且認可的現代美已非時下所流行的妝容與服裝之美，1929 年當時已是肉體解放的生動之美，然而，此趣味也終止於 Erotic 的層面(見第二章的討論)。

二、翻譯現代美：西方現代女性典型及其區分論述

在〈現代女性美漫譚〉中，郭建英對現代美所作的初步定義，幾乎構成了他往後在漫畫和畫報編輯中的全部基礎：「現代女性的美決不是死的美，是生的美，不是形式的美，而是內容的美，不是『弱不勝衣』²⁵⁸的美，是健康的美，總之，不是靜止的美，是流動之美。所以普通人所謂『臉架子』的好醜，倒非重大的問題。『臉架子』無論怎樣的好，如果沒有以上的美，那決不能列在美女的部分——至少不能列在『現代』的，美女底部分。」而郭建英進一步指出這樣的現代美在中國是缺乏的：「現代中國女性的表情力，遠不如歐美的女性。這是一個不能掩飾的事實。這也許是生活形式的不同，言語習慣及風俗的相違所因的。過去中國女性的表情美本不是占十分重要的地位，如果他們臉部的構造能夠合於所謂『美人的 Type』，那就認為美女可是這種美是損失了個性的，是缺乏內容的美，決不能供現代男性的要求。」對他來說，正是中國女性無法符合西方美人的典型 (Type)，所以他在 1930 年開始，有意識且系統地在漫畫中譯介出西方美人的各種現代典型，包括了生活方式(mode)、風俗(custom)、德行(moral character)。無論是肢體的野性美、臉的表情美或是大腦的內容美，郭建英此類以文字和視覺譯介少有諷刺或批判，反而是起到了對現代美進行教育與宣導的作用。

這裡的現代美，不僅是男性對女性的評價基準，同時也會是女性對男性的要求，根據我在緒論與第二章的討論，筆者試圖在本節指出，郭建英對現代美的理解則來自於從 20 年代以降爵士年代與好萊塢電影的各種文化商品，我們亦可從他的許多漫畫中得知線索。我在本節將去梳理這幾種現代美的源由，而去看郭建英如河忠實地將這些審美判斷引入他所處當時上海的語境之中，已便在下一節去理解他在後來對此現代美的 nonsense 折轉。

²⁵⁸ 在 1929 年稍早，郭建英的〈華大暑校生活漫畫(二)在游泳池裡〉漫畫中，裡面有男大學生抒發他對游泳池邊古銅色肌膚的女性的感想：「我看了她們豐滿而且有彈力的肉體，覺得中國的女性，也已漸漸地脫離著『弱不勝衣』的時代了。」作於 1929，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 63。

(一) 熱女郎的肢體：作為健康與頹廢之區分的野性美



圖 21：漫畫〈時代病患者〉

郭建英最早呈現美國 1920 年代的爵士文化與「飛波姐兒」(Flapper)的生活方式是在 1929 年 3 月 1 日《時事新報》上的〈時代病患者〉(見圖 21)，在包括克拉拉寶(Clara Bow)的頭像、現代各式消費物件與英文單字的視覺萬花筒中，以連綴字串載道：It、Clara Bow、跳舞、跑狗、JAZZ、COCKTAIL、戀愛、電影。很明顯地是援引自克拉拉寶在 1927 年主演的派拉蒙影片 *It* (《那個》) 以及費茲傑羅(F. Scott Fitzgerald)筆下《爵士年代》(The Stories of Jazz Age)的整體文化氛圍。It 一片是電影公司向女性英國小說家依利諾·葛林(Elinor Glyn, 1864-1943)購買的版權改編而成，此片名指出一種模糊但又尚可名之的性魅力(Sexual appeal)。

早在 1934 年 1 月《良友畫報》將 The Ten "Its" In The Filmland 譯為「銀幕上的十個熱女郎」²⁵⁹之前，郭建英就在《時事新報》1930 年 11 月 30 日〈一九三〇年女性的模型〉(見圖 7、8) 中將 It 譯為「熱」。郭建英為何選擇「熱」作為譯詞，我們可以從他其他關於「熱」的漫畫來理解。在 1929 年漫畫〈30 個衰頭的避暑〉²⁶⁰中，愛待在游泳池的男大學生說到了他們到此的理由，既是避暑又是迎接另一種熱：「有了游泳池我們一天到晚浸在那裡，還有什麼熱呢？不過看她們的游泳和 Diving 的時候，心理稍覺得一陣陣熱氣湧上來罷了，不過這種熱氣我是不怕的。」另外，他 1932 年的〈冷熱交響曲〉²⁶¹與〈熱之增加〉²⁶²則是描繪「富於原動力的女性」在情感關係中採取主動位置的熱情，而這也跟 It 一片中女主角貝蒂主動追求所愛同出一轍。

²⁵⁹ 見周慧玲，《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治》，台北：麥田，2004，頁 84。

²⁶⁰ 見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 64。

²⁶¹ 同上註，頁 9。

²⁶² 同上註，頁 75。

郭建英的〈華大暑校生活漫畫(二)在游泳池裡〉漫畫中，男大生說道：

「Bourgeois式的美是已成過去的了，我們所渴求著的是自然的、富於野性味的、赤裸裸的、有劇烈的刺激性的美，所以她們的黑臉和蓬蓬如野女般的頭髮反而能夠滿足我們的欲望。」²⁶³此外，郭建英的其他漫畫中，則反向地指出現代女性也是渴求著野性的男性，在〈粗野的魅力---一個現代少女的三封信〉(見圖 22)中，少女寫給男友的第三封信中寫道：「你狂了般的肉體的暴力，把我的身心都陶醉了。你真是粗暴，真是野蠻，可是粗野的魅力是我愛著的。」²⁶⁴又，在〈漫畫肉麻問答〉²⁶⁵中說道：「你知道現代的女性非常倔強嗎？你絕不能夠以柔和而消極的方式來克服她們。你須用石器時代的求婚術方好，努力吧，1930 年的女性倔強得很呢。倔強得很呢！」



圖 22：插圖〈粗野的魅力(三)〉

圖 23：漫畫〈原因〉

郭建英曾在〈現代女性美漫譚〉中指道：「健康是流動美中不可或缺的要素」，因為「流動之美不是生長於煦和的風光中的花草之美，是經過暴風雨²⁶⁶而不被雌伏，在這多變化的大自然底懷裡愉快地堅毅地生長下來的花草之美，所以非有強毅的身體，決不能發展流動的女性美。」郭建英關於健康的現代美，一方面來於他對歐美女性的觀察，他在同一篇文章內說：「現代歐美的女性都覺到健康為女性美的中堅要素，運動的普遍和『運動時裝』的流行也足以表是這種傾響的顯著。」在郭建英的漫畫中，摩登女性總是穿著單薄，不在於弱不勝衣，而是

²⁶³ 作於 1929，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 63。

²⁶⁴ 年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 79。

²⁶⁵ 作於 1930，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 99。

²⁶⁶ 在〈上海街頭風景線(一)：活躍的青春〉(年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 16~17。)漫畫中，郭建英也提到狂風中所形塑女子野性美的狀況：「島國的狂風，顯亮的海線，又雜在九州女子的心懷裡，他們的行動-----**粗野的魅力**。」(粗體字為筆者所加粗)

不需要穿太多，且可能不只是需要運動的原故。在漫畫〈原因〉(見圖 23)中他寫道：「據說卻爾斯頓²⁶⁷是非洲土人所創造的，無怪喜歡跳卻爾斯頓的摩登小姐都喜歡少穿衣服。」²⁶⁸ 郭建英不僅將歐美當時的時裝美感透過《婦人畫報》的編輯以及時裝漫畫²⁶⁹呈現出來，在這兩幅漫畫中，郭建英透過繪製出大量的斜角構圖與散射的光暈，更進一步挖掘到了西方現代美深層的身體動感與原初激情，在翻譯高度現代化的都會文明(如背景中的未來主義式構圖)時，卻譯解出另一種土番的文化，進行了第二次度且反向野性化地體現了西方的異國情調與現代典型。

上述，郭建英關於「粗野的魅力」與「原始的動感」的野性美論述，我們可以從他對 1930 年由戴德麗主演、德國裔導演馮·史登堡(Josef von Sternberg)拍攝的兩部電影--《摩洛哥》(Morocco, 1930)²⁷⁰與《藍天使》(Blue Angel, 1930)²⁷¹—的漫畫詮釋中，得到更進一步的認識。郭建英所繪製的漫畫〈戴德麗與嘉寶(Dietrich and Garbo)〉²⁷²，行文是以對照組來進行的，前者代表戴德麗(見圖 24 右)，後者則代表嘉寶(見圖 24 左)：

-----理智與情感

-----粗野之魅力與細膩之誘惑

-----冷靜的雙眼兒譏刺地閃爍著，熱烈的情感似將奪眶而燃燒。

-----唇，唇，唇，Dietrich 之「頹廢的」唇緊緊地閉著，好像不愛接吻之兒戲般；Garbo 的紅唇渴求著熱烈而強力的壓力。她說，你們男子都是小孩子.....

-----Dietrich 的憂鬱，Garbo 的憂愁，請放心，

眼淚是永遠不會流的。



圖 24：漫畫〈戴德麗與嘉寶〉

在此對照組中，郭建英明確指出相較於葛瑞泰·嘉寶(Greta Garbo, 1901-1990)

²⁶⁷ 周慧玲在〈投射好萊塢，想像熱女郎〉指出，「查爾斯頓舞」有說它源起於美國南卡羅來那州(South Carolina)查爾斯頓(Charlston)鄰近小島上非裔居民的街舞；這種自由形式的街舞大約在 1903 年形成，1913 年因為哈林區舞台表演的宣揚而成名。1923 年紐約阿姆斯特丹劇場向觀眾引介此街舞，一夕之間成為紐約社交名媛的最愛。當時人們愛稱那些愛在舞池裡踩這鳥步般舞步，「飛波舞動高舉的雙臂」(flap arms)的年輕女孩為「飛波姐兒」(Flapper)。見周慧玲，《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治》，台北：麥田，2004，頁 129。

²⁶⁸ 〈原因〉(頁 10。)

²⁶⁹ 見《婦人畫報》〈1933 婦人畫報時裝集〉(1933 年第 5 期-第 7 期，第 11 期)

²⁷⁰ 根據《時事新報》廣告，《摩洛哥》在 1931 年 3 月 1 日映演於光陸大戲院。

²⁷¹ 《時事新報》1930 年 11 月 15 日預告《藍天使》之映演，電影劇照(見圖 25)取材自《時事新報》1929 年 11 月 15 日的電影周刊。根據該報後續電影廣告欄，該片正式於 1931 年 10 月 21 日在巴黎大戲院映演。

²⁷² 作於 1932，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 90-91。

的「細膩之誘惑」，瑪林·戴德麗(Marlene Dietrich, 1901-1992)所代表的是「粗野的魅力」。郭建英繪製此漫畫的 1932 年，上海已經映演過。故這裡郭建英所言「粗野的魅力」或是後來所謂的「野性美」大致可以聯繫到戴德麗在該兩部電影中的經典演出，前者戴德麗身著森林黑猩猩的戲服，微妙維肖地詮釋野獸的行動，而在最後將大猩猩的頭套拔去，令全場驚豔不已；後者則是在片中飾演舞廳中的歌女，老教授爲了找曠課的學生來到舞廳，自己卻被歌女的聲姿魅態以及手舞足蹈深深迷惑，最後辭去教職淪任舞廳小丑，而戴德麗在此片的成功演繹之後，被人追封爲美腿巨星。



圖 25：電影劇照《藍天使》



圖 26：漫畫〈STOCKINGLESS 與造物主〉

在郭建英在〈STOCKINGLESS與造物主〉²⁷³(見圖 26)漫畫漫筆文中，畫出了現代健康的青年男子也墮落拜倒在褐色的玉腿之下的情景。兩位男子A和B討論當時街頭上女子所盛行露出玉腿的不著襪主義，談到了裸足的益處，B主要論據是這樣一來亞洲人黃色的皮膚就可以曬出褐色甚或咖啡色，A則不以爲然，B續說道：「你以為現代健康的男性向女子所渴求的仍是軟白如豆腐的肉體嗎？現代的女性美約略可分為兩種，一種是頹廢的美，還有一種是野性的美。前者我們常見於都市淫蕩而病態的生活中，這是早已失去了重心而將行潰滅的美，後者是野性美，是從前者畸形的美中全然脫離了關係的健康而自然的美，現代捨此不足吸引一般健康的青年了，黃褐色的玉腿，也不過是時代的產物，青年們正渴求著這個呢。」兩者爭論無果，皆認爲要去叩問造物者的意志。在這篇漫畫的現代女性美論述中，郭建英明確強調了野性美勝過頹廢美的立場。

(二) 女明星的臉蛋：作爲好與醜之區分的表情美

郭建英 1929 年〈現代女性美漫譚〉的「臉架子」論述，到了 1930 年有了更確切的幾個視覺指標，郭建英在〈戴德麗與嘉寶(Dietrich and Garbo)〉中，將嘉寶的臉理解爲較有情感且細膩的，而黛德麗則是理智而譏諷的，這種明星臉譜對

²⁷³ 取材自《時事新報》青光版，1930 年 9 月 7 日。

照的撰寫模式，在二十五年後的 1957 羅蘭巴特《神話學》中〈嘉寶的臉〉也有討論。²⁷⁴ 但無論如何戴德麗與嘉寶的臉蛋皆是郭建英所認為現代美人的臉架子。

郭建英曾在〈五個BOUQUETS(引者注---花札)：三色堇花-----戀人的回憶) ²⁷⁵(見圖 27)中描述出作為化妝師的畫師，如何應該且能給平凡女性造成某種「變容」(Transfiguration)²⁷⁶效果。用郭建英文中的意思來陳述的話，這稱作以「異樣的情感」去「修飾」。



圖十一：「不許再擦粉了，吾愛，你的臉色，不需要這樣東西，不然，你的臉真要啜泣了。你是畫布，我是畫師，那，靜靜地向我看著吧。」

「我的臉，每天是稚夢替我修飾的，天天是不同的臉色：如卡洛般天真的、如嘉寶般多陰影的、或如克勞馥般熱情的，有時，如戴德麗般憂鬱的……稚夢是優秀的畫師，並且稚夢是優秀的演員，他把嘉寶與卡洛，以異樣的情感愛撫過。稚夢，你為什麼離開我了。」(粗體字為筆者所加)

圖 27：插畫〈五個 BOUQUETS〉

由此漫畫可知，漫畫中的男主人翁幾乎全部是按照著 30 年代初好萊塢電影中知名女星的視覺美感與個性特質，來替自己上海的女朋友描繪妝容。而這種使臉色

²⁷⁴ 較之於郭建英，巴特則更為切份地描述了嘉寶與奧戴麗赫本的臉分別。巴特認為嘉寶的臉：屬於觀念的秩序，並「給人一種人類生靈的柏拉圖式意念，這也解釋了為什麼她的臉在性意義上並不明確」(61)，是一種理念(*Idée*)。相較於此，50 年代赫本的臉則屬於實體的秩序，獨特，故沒有任何本質，所以「是一種事件 (*Événement*)」。見羅蘭巴特，《神話學》，許蕃蕃、許綺玲譯，台北：桂冠，1997，頁 62。

²⁷⁵ 年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 30~31。

²⁷⁶ *Transfiguration* 原本是宗教用語，專指在《舊約聖經》中，是指耶穌基督(人子)從迎向受難到復活的整個過程中示現自己是真神之子的時刻。其中，包括了從在路途中向人彰顯自身是神的兒子、發出神力救人或使人復活、發出光芒的顯象，乃至於他不時預告自己的死期、並在被裁定死刑、釘上十字架前後顯示自身的身分、從有外人守護的墓穴中消失、到死後三天復活被人看見等。一般基督宗教藝術會將描述此類變容時刻稱作 *Transfiguration*，其譯解是「變容(轉換容貌)」，*Transfiguration* 亦可泛指所有描繪這類聖經故事(《舊約》為主)中情節的繪畫，即譯作「變容畫」/「變容圖」。變容畫的特色在於，取出聖經舊約故事「從預告死亡到死後復活」段落當中幾個關鍵的畫面還加以放入畫家的觀點，而不同畫家的畫作，都有他自己認定的關鍵時刻以及對宗教的詮釋角度。傅柯在〈何謂啓蒙〉中使用「*Transfigure*」一詞時，是有意識地隱涉到這個變容傳統，但加入更為積極入世的說法，所以他還說曾用「活化」(*reactivation/ réactivation*)一詞不斷強調：「可以連接我們與啓蒙的繩索不是忠於某些教條，而是一種態度的永恆的活化」。在〈現代生活的畫家〉本文中，波特萊爾本人並未使用「*transfigure*」此字，而是用了「復活」(*resurrection*)和喚醒(*evoke*)，來說明漫畫家康式坦丁的漫畫兩個主要特色之一：「在 G 先生的創作中顯示了兩個東西：一個是喚醒(*evoke/ evocatrice*)的，一種集中的復活記憶(*contention de mémoire resurrectioniste.*)」。猶太裔的德國思想家班雅明在〈發達資本主義時代的抒情詩人〉文中使用「揭示性的呈現」(*revealing presentation*)²⁷⁶一詞(見緒論之討論)時，似乎也引設了這個意涵。

天天不同的「修飾」。這也隱約影響到了郭建英編輯《婦人畫報》中所編入漫畫家張英超²⁷⁷的〈Neo-sensualism的裝飾論〉中的女「新感覺主義者」要染眼黛、點紅唇，「將誘人的部分加以修飾，襯托而使之白熱化：攝人靈魂的眼，縈憶無限的甜蜜的唇。」這兩篇作品中所描述的，可以說是現代生活的畫家在上海新感覺派中的一種轉形特色，但這裡的轉形似乎還太過於同意於變容中美化和神聖化特性。

在郭建英的諸多描繪明星臉的漫畫中，少有將女星的臉醜化的作品。對這些被神格化的臉來說，皆只有降格的模仿，故郭建英漫畫〈現代對話〉²⁷⁸（見圖 28），當中的主人翁便以嘉寶的臉蛋暗指女伴的醜陋，此外《時事新報》1929年11月25日郭建英亦有一幅漫畫（見圖 29）異曲同工，不過主角換成了女性，看見一其貌不揚的男性說道：「我一看見你的臉，就想到范倫鐵拿²⁷⁹，[...]因為相差太遠了!!」故郭建英此類漫畫在以表情美作為現代與否的評判，皆涉及到了美醜的區判，只存在著崇拜與劃異。



圖 28：漫畫〈現代對話〉



圖 29：漫畫〈無題〉

郭建英在對嘉寶、戴德麗等明星臉蛋的作表情美素描時，有的從氣質捕捉，有的則從外觀的詼諧處捕捉，還不忘品頭論足式地將這些人傳神地重塑其個性為

²⁷⁷ 張英超。生平不明，卒於 1998 台灣。作品出現的時間比郭建英晚上兩年，作品多在《時代漫畫》《婦人畫報》《生活漫畫》《現象漫畫》等出現。其父親張珍虞曾經和紹洵美資助張光宇籌辦的刊物《上海漫畫》（週刊于 1928 年 4 月創刊）。並且在其漫畫中提及新感覺派的頻率還比郭建英的一次多。漫畫評論家畢克官在中說：「張英超父親經營化工原料，他自己也經營商業，擁有自己的樓房和汽車，這在漫畫群中是唯一一例。因而被漫畫同行稱之為『真正的資產階級』。」畢克官、謝其章等漫畫史家常把郭建英與張英超兩人的畫風並為一談。見畢克官。《中國漫畫史話》。天津：百花文藝，2005，頁 192。

²⁷⁸ 見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 101。

²⁷⁹ Rudolph Valentino(1895-1926)，義大利男演員，是視為當時影壇(包括默片時期)的性感符號。在郭建英的其他有關男明星的漫畫中，還有加里·古柏(Gary Cooper, 1901-1961)，美國男演員，主演過《摩洛哥》(1930)，見〈親愛的 G.C〉(作於 1929 年 11 月 24 日，亦收錄於《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編。桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 14-15。魯帝·凡利(Rudy Vallee, 1901-1986)，美國歌手、演員(見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 50-51)。

各種動物，將不同動物的形貌一一比對。在〈好萊塢明星動物考〉²⁸⁰中，克勞馥如悍馬(見圖 30)、嘉寶如蛇(見圖 31)、蘭地如狐狸、麥克唐納如啼鳥、克拉拉寶如赤色大山貓、甘娜如白鴿。在〈悍馬〉這篇作品中，郭建英抓住了克勞馥過大而無神的眼眶，從而跟馬作了相同類的比擬，她/牠們倆的眼睛空洞而朝上，並且兩者的下眼瞼毛幾乎一樣長度，會讓一般是克勞馥的影迷們好氣又好笑，無法否認。另外在〈蛇〉這篇作品中，郭建英抓住了她有水蛇腰的特點，故結合這兩者的特點在畫面中呈現出來，且嘉寶的臉以非能用「蛇蠍美人」四字如此簡單形容，在漫畫中女明星的頭根本就是蛇會有的三角臉與過長的眉線。



圖 30：漫畫〈好萊塢明星動物考：悍馬〉 圖 31：漫畫〈好萊塢明星動物考：蛇〉

大體上來說，郭建英這類的明星臉漫畫，仍是在一個讚頌女星的狀態，並未掙脫出城市聲光電影中，跟李歐梵說：「十分沉醉於都市的聲光電影而不能做出超然的反思」(見第一章之討論)的狀態是類似的。在明星體制所強加給觀眾的迷魅狀態，他並非去醜化或破壞這個「聖像」，而是用更精微而巧妙的畫線勾勒出他所見到的視覺特徵，並且加強而誇張之，這雖然使得「現代美」以此方式的反諷轉化變得有趣，但仍然是用一個相近的美感取代之。

(三) 現代女性模型的腦部細胞：作為睿智與無知之區分的內容美

郭建的漫畫中，常有一種將女性斥為無知的調笑，而這個調笑者往往是自己的孩子，〈不用腦〉²⁸¹中，小孩問媽媽：「媽，爸爸的頭為什麼禿得光光的？」媽：「因為爸爸對於家裡一切的事情用腦太過分的緣故。」孩子：「那麼媽媽的頭髮

²⁸⁰ 作於 1932 年，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 84~89。另可參考《婦人畫報》第 16 期〈女人性格動物學〉。

²⁸¹ 取材自《時事新報》1929 年 10 月 2 日。

為什麼這樣多呢？」而在〈媽媽的知識〉²⁸²中，更確切地呈現媽媽缺乏教育的窘況，媽媽向寶寶的級任先生抱怨他往往拿古時偉人的事蹟來質問孩子，她說道：「寶寶那時候還沒有生，怎麼能知道那些時候的事情呢！」另外，甚至有些母親連如何育兒都不清楚，〈毋庸著急的〉²⁸³中，當丈夫告訴太太幫小孩洗澡的水溫高達 100 度，太太竟回答說：「小孩子絕不會知道的。」而至於男性的無知，郭建英則較少提及²⁸⁴。或許有感於此，郭建英在 1934 年接編《婦人畫報》後，就以主編的身分主張：「中國還沒有著一本較高尚而富於時代性」的女性雜誌，並宣稱要把《婦人畫報》辦成供給都市女性「世界上最新關於女性的知識」²⁸⁵。無論是從歐陸時事、流行資訊、好萊塢影壇要聞，乃至於各種育兒、裝扮和戀愛的技巧，都一一刊露。目的就是要為讓女性富於知識。他亦在《婦人畫報》第 17 期〈編輯餘談〉中提倡中國女性的內容美²⁸⁶，是否與第三章所述上海 Nonsense 文學所提倡的「沒有內容」相矛盾？還是說，這些婦人的形象，是否是郭建英將 Nonsense 作為現代女性典型的建立與批評？

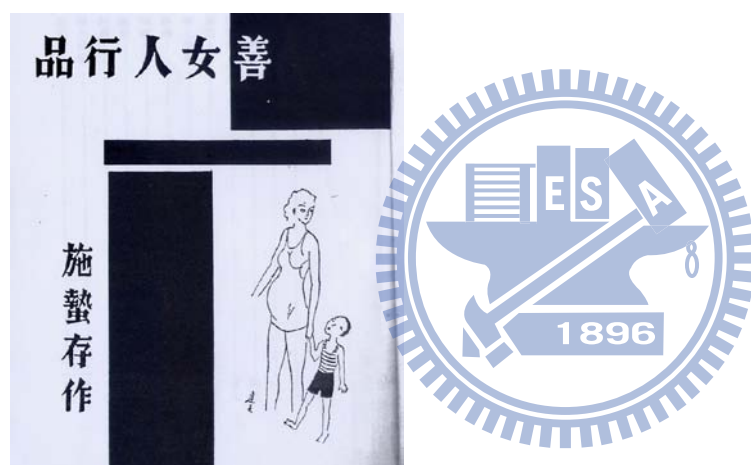


圖 32：封面《善女人行品》

郭建英在 1934 年接編《婦人畫報》前一個月(1933.11)，曾經為施蟄存的新小說作品集《善女人行品》捉刀，放入他的漫畫〈誰說女子是缺乏勇氣的〉作為封面(見圖 32)²⁸⁷，此外，他更在 1934.1 接編同月譯出了橫光利一 1931 年 1 月於

²⁸² 年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 34。

²⁸³ 作於 1929 年，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 20。

²⁸⁴ 僅可在 1929 年 10 月的兩幅漫畫〈浪費〉(16 日)、〈沒有問題〉(29 日)可見。

²⁸⁵ 見《婦人畫報》第十四期〈編輯餘談〉(1934 年 1 月)。

²⁸⁶ 郭建英是這樣說的：「……中國女子之美，跟著她們優美的道德觀念，確為我國民族之誇榮。我們希望她們在保持她們固有的外表美之際，同時更努力於助長她們的內容方面的美點；因為後者在個人的整個美上較前者更為重要的東西；並且內容美是由優美的性格，豐饒的學識和峰巒的情感所綜合的美點，或集是個人人格整個底美，這是聰慧底女子應努力於達到的最後最高之美之極點。」

²⁸⁷ 原刊於《婦人畫報》第 19 期(1934 年 7 月)。郭建英幫施蟄存繪製封面，這次不是第一次的事，

日本《改造》上發表的〈婦人〉，該篇小說成爲橫光利一《上海》第五章的內容。橫光利一發表該文的 1931 年，正好是他所參與的日本新興藝術派確切分爲兩派的時間²⁸⁸，一方面有以堀辰雄爲代表之新心理主義的誕生(後來橫光利一參與此分支)，另方面則有以淺原六郎(過去是Nonsense文學者)爲代表的新社會派。

在 1933 年底《善女人行品》〈序〉中作者施蛰存寫道：「想寫幾篇完全研究女人心理及行爲的小說。」²⁸⁹因爲施蛰存曾否認自己是新感覺派，他頂多「只是用了弗洛伊德的角度」。所以我們可以說他的這系列創作，或許可以理解爲是跟橫光利一後期所代表的日本新心理主義的脈絡，而與新感覺派有所不同。施蛰存曾經「本書各篇中所被描繪的女性，幾乎可以說都是我近年來所看見的典型，雖然在不同的季節，不同的筆調之下，但是把她們作爲我的一組女體習作繪。」²⁹⁰那麼，郭建英是否要在《婦人畫報》創造出各種式樣的現代女性之典型，形成一種啓蒙？如果郭建英最初把nonsensical譯作是無內容，而Nonsense若也作此解，那麼他說在《婦人畫報》裡面所要提倡的內容美，似乎相形之下上述所討論的這些由他闢出來的專欄或翻譯文就成爲一種對這類Nonsense的諷刺之作了。所以是否郭建英也是將Nonsense視爲一種女性的素描練習，並且是一種帶有負面、醜化意義的指稱？進而認爲女性的腦袋無內容美？抑或是扭轉此負面形象，更內在地去理解現代女性的心理狀態？這是我想要進一步去討論的。

郭建英在他接編《婦人畫報》不久後，相當清楚地再漫畫散文〈求於上海市街上〉²⁹¹中說道中國幾乎不存在所謂的現代女性，他這樣說道：「富於現代美的女子，想起來總不會缺乏吧。可是事實卻相反，即使像上海這麼物質文明發展到極度的都市中，要找一個富於現代感覺的，在她臉上閃耀著睿智、健美的性格與柔和的情感的富於內容美的女子，卻是很不容易的事情。現代美絕不是指在外觀上加以摩登的修飾，就會簡單地產生的東西。它須由女子內心美和外部美綜合的結晶。它須根基於個人廣博的學識、豐富的情感和顯明的性格。所以要找一個真實的現代美，絕不能發現在舞女或其他無教養而愚笨的女子上。她們不過是在美麗的木偶上加以不甚調勻的鄉土氣的摩登裝飾的女子；她們無內容的臉之表情，全沒有深度的雙瞳之鈍光和低能卑俗的談話與淺薄的舉止，只足以感動對一般無

郭建英亦曾經幫施蛰存編輯的《現代》雜誌第四卷：第四期（1934 年 2 月）繪製過封面。施蛰存在晚年也曾憶及當年的幾位漫畫家，其中就包括郭建英。他在 1991 年 3 月 15 日撰寫的〈懷念幾個畫家〉說過：「周多和郭建英，都爲我編的《現代》雜誌畫過很好的封面和裝飾畫。」（後文：「解放以後，沒有見過他們的作品。前年，台灣朋友寄我一份資料，才知郭建英成爲著名的銀行家，亦已不在人間。剩下一個周多，還沒有著落。」出處：施蛰存。《北山散文集》。上海：華東師範大學出版社，2001.10，頁 382。）

²⁸⁸ Nonsense 文學主要活躍於 1930 年，郭建英 1934.6 才開始譯了淺原六郎的的作品，似乎稍嫌甚晚，但對上海文壇來說卻很新穎。請見第三章

²⁸⁹ 施蛰存。《十年創作集》。上海：新華書店，1996.3，頁 796。

²⁹⁰ 同上註。

²⁹¹ 作於 1934 年 4 月，見《婦人畫報》第 17 期。或見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 192。

中，現代女性的腦部並非他在〈一九三〇女性的模型〉中字面意義上所言「無內容」(Nonsensical)的空無一物，而是充斥著現代的生活內容與技術：「電影——雞尾酒——「爵士」音樂——Garbo, Deitrich——旗袍料子——冰淇淋——Saxphone——胭脂——大光明——接吻——擁抱——「華爾茲」舞——密司脫——介紹——Rendezvous(蜜會)——好萊塢——開房間——Erotism——戀愛學——不結婚主義——御夫術——揩油政策——汽車——Revue——不著襪主義——跑狗——陶醉——刺激——Nonsense主義——A.B.C——跳舞場——「異性熱力」——速力——無感傷主義——Hormone, Hormone, Hormone,(生殖元素)——錢, 錢, 錢, 錢, 錢!」當中的「拜金」(錢, 錢, 錢, 錢, 錢!)、「戀愛」(接吻、擁抱、密斯脫(Mr)、介紹、Rendezvous(蜜會)、開房間、戀愛學、不結婚主義、揩油政策、「異性熱力」、無感傷主義、Hormone, Hormone, Hormone,(生殖元素))、「影像消費」(電影、Garbo, Deitrich、大光明、好萊塢)、舞場文化「(雞尾酒、「爵士」音樂、Saxphone、「華爾茲」舞、跳舞場)、機械崇拜(汽車、刺激、速力)、「時尚妝扮」(旗袍料子²⁹³、胭脂、不著襪主義)，我們在1930年以前早期的郭建英漫畫中都不陌生，而就是只有Nonsense主義是1929年底和1930年初新進的產物，而在日本龍膽寺雄1932年2月之後的〈Nonsense文學論〉更加清楚。

對Nonsense主義的考察，使得我們對郭建英先前原定的典型打造有了進一步的思考契機，過去郭建英對現代女性的漫畫是一種典型的描摩，而典型(type)是一種屬性(attribute)的思考，屬性本身就預設了一個整體，一方面夾帶了這個整體所擁有之意識形態的判分機制(如美醜、健康與頹廢、睿智與無知的判分)，另一方面，藉由這種判分而朝著這個整體進行運動。但對郭建英而言，nonsense不是一種屬性，基於筆者在第三章對郭建英於《婦人畫報》的Nonsense編輯之討論，我們將很難單純地將女子的無知或負面意義上的「沒有內容」歸併於郭建英對Nonsense的使用之中，反而，郭建英所指的更接近一種新的情感樣態，以及以此反向地對社會進行批判。

舉郭建英第一篇明文寫道Nonsense的漫畫〈Nonsense對話〉為例，這是在龍膽寺雄1930年2月發表〈Nonsense文學論〉之前的四個月、《時事新報》1929年10月10日《青光國慶特刊》中登出的。本漫畫雖未明確聯繫到日本的Erotic-Grotesque-Nonsense的文化脈絡，不過Nonsense對話已非是之前所謂的「現代對話」，放在國慶日的情境中，使得漫畫中的現代女學生變得難以捉摸且不合時宜。兩女大學生的席地背對而坐展開了一場因國慶日放假而生的對話，內容梗概是：放假待在學校不選擇外出的A女問B女不是有愛人在校外為何不外出？B女說道她有三個男友而她都一一丟棄了他們，因為：「他們的思想都是頑固非常的，怎麼和我這種新時代的女性繼續永久的戀愛呢？」細究原因是因為B女不

²⁹³ 在1929年8月22日《時事新報》〈忘不了〉漫畫中：丈夫對臨死的妻說：「剛才李太太來望過你的病啊。」妻從被窩出了好像蚊子叫般低幽的聲音說道：「她穿的旗袍是哪種樣式的？」

願意放棄任何一段感情而個別男友又限制其與其他男子繼續關係，所以 B 女自動絕交了他們。

A 女譴責道：「這是你的錯誤啊，親愛的，天下難道有個男子情願她的愛人和第三者發生關係嗎？而且你的心理狀態我也不明白，我始終不相信一個女子能同時愛上三個男子的。」

B 女：「哈哈，你今年幾歲了？」

A 女：「十八歲」

B 女：「和我們中華民國同年嗎？」

A 女：「不錯。」

B 女：「你的思想跟老中華民國一樣陳舊呢，親愛的。」

當《青光國慶特刊》同一篇幅中，有主編聽之的呼籲：「大家要認清真假的慶祝，使不自然的慶祝，化為出自中心的慶祝，使片面的慶祝，化為共同的慶祝。那麼國家才有希望。」主編此種期望普天同慶的心理，到了郭建英的〈Nonsense 對話〉，卻是透過 B 女片面而不自然的戀愛觀，為中華民國的衰老喝倒采，乍看起來，A、B 女對話的 Nonsense 似乎也在於此之不合時宜，但同時，郭建英卻也點出了 B 女另一種顛覆愛情既定體制、完成戀愛革命和個性解放的另類雙十節。而郭建英大部分的現代女性(或說新時代女性)，都是 B 女這種典型。郭建英曾在漫畫〈女子〉²⁹⁴這樣寫道：「悲觀主義者說女子都是不道德的。/樂觀主義者希望她們都是這樣的。」可以見得，郭建英是屬於樂觀的那一派。Nonsense 對郭建英而言，不是內容物，而是形式本身，不是對話內容，而是對話形式本身的 nonsense，終歸一句，不是現代女性的無知，而是她們的情感作風本身。

所以，當郭建英在 1930 年那幅〈一九三〇女性的模型〉(後於 1934 年改題為〈現代女性的模型〉，見第三章圖一、二)中點出來她們的組成是由「Nonsensical、Grotesque、Erotic」所構成之時，我較難同意論者周慧玲對該漫畫的認定是「嘲諷中國版本的 It 熱女郎」²⁹⁵，筆者認為更接近於彭小妍所言的「態度上似乎是讚頌與揶揄兼具」²⁹⁶。因為一方面，郭建英點出了新感覺派對現代生活的 Erotic 與 Grotesque 的英雄化面向(見第二章)，同時又因為 1930 年日本 Nonsense 文學的「自嘲」(反諷)脈絡(見第三章)的引入，使得傅柯所言「反諷」的現代性態度得以可能，「Nonsensical、Grotesque、Erotic」因為 Nonsense 在 1930 年的加入使得現代女性的論述變得更加複雜，不是全然地讚頌，亦非純粹地攻擊性高的諷刺。

²⁹⁴ 年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 54。

²⁹⁵ 見周慧玲，《表演中國：女明星，表演文化，視覺政治》，台北：麥田，2004，頁 182。

²⁹⁶ 見彭小妍，〈浪蕩子美學與越界---新感覺派作品中的性別、語言與漫遊〉，收錄於《中國文哲研究集刊》第二十八期，台北：中央研究院中國文哲研究所，2006 年 3 月，頁 136。

郭建英 1934 年的內容美論述值得玩味的是，他一方面在《婦人畫報》中提倡內容之美，卻又在該畫報中引入了許許多多日本與上海的 Nonsense 文學者作品，並且於漫畫指涉出現代女性腦部細胞中是具備了 Nonsense 主義，或許我們可以重新去理解從 1930 年他指出的「沒有內容」(Nonsensical)到 1935 年他將 Nonsense Conte 譯為摩登幽默掌篇小說的這段歷程，如何開闢出有別於他早期漫畫和典型現代論述之外的漫畫幽默形式。筆者在下一節試圖指出，郭建英的 Nonsense 幽默漫畫是既有新感覺派的 Erotic 趣味進行強化的反諷揭示，將此派具有的 Grotesque 趣味以一種更絕對化的方式強調出其笑點，並且最終在這種趣味的折轉與偏移中，點出另一種幽默的運動方式。

四、反線性、非具象與黑色：摩登漫畫中的三種變異向度

在郭建英在接編《婦人畫報》第十四期時，他於當期〈編輯餘談〉²⁹⁷近乎宣言式地說道了在這本雜誌中要提供婦女三個面向的內容，除了在這本畫報辦成供給都市女性「世界上最新關於女性的知識」之外，第二個就是提供「充滿著**新鮮的感覺與柔和的情感的小說**」我們可以了解，這裡所謂的「新鮮的感覺」的小說，可以是指郭建英所邀請的上海新感覺派文學家之作²⁹⁸；而「柔合的情感」的小說，則與「春之感傷掌篇小說」²⁹⁹相關。最後，第三個則是「在「她」(指《婦人畫報》---引者註) 豐富而美滿的饗宴後會給你們『**輕鬆而幽默的小味**』，以調劑你們的脾胃。」這些「幽默的小味」，除了我在第三章第四節提到的「Nonsense Conte」和「幽默創作」之外，亦有「摩登幽默掌篇小說集」³⁰⁰和「飲茶室」的區塊。

郭建英在《婦人畫報》接編一開始也創立的「彩色版」專欄「飲茶室」，該專欄主張「請你們寬了外衣喝些茶吧，這裡是你們的樂園」，就是在呼應〈編輯餘談〉所說的「脾胃的調劑」。「幽默」作為一種身體調劑的說法，源自於古希臘醫學家希波克拉底(Hippocrates, 460 BC – 370 BC)的「體液說」，原本拉丁文為 Homorem 的 Humor，指的是人體的四種體液：血液、黏液、黃膽汁和黑膽汁。而希波克拉底認為，疾病的產生是因為體內四液失調之結果，而四液均衡則體格強健。故，當《建英漫畫集》1934 年 5 月出版的文案寫道：「全書流溢著幽默」時，則相當貼近於這裡的調劑說。

²⁹⁷ 見《婦人畫報》，1934 年 1 月，頁 32。

²⁹⁸ 在《婦人畫報》第 21 期「中國掌篇小說集」的穆時英〈聖處女的感情〉，以及第 23 期「摩登掌篇小說」的劉吶鷗〈棉被〉。

²⁹⁹ 1934 年 3 月《婦人畫報》第 16 期的〈三月之空想〉(【日】淺原六郎作)和〈銀鈴〉(張春橋作)屬之。

³⁰⁰ 1934 年 1 月《婦人畫報》第 14 期〈比布夫人之失蹤〉(【法】討萊蒲拉作)。

然而，郭建英本人對幽默的獨特理解，是更需要理解的，對此，可以更早推至他 1931 年 3 月翻譯的普列諾夫文章，普列漢諾夫〈無產階級運動與資產階級藝術〉文中，指出道拉爾遜水彩畫〈晚餐〉中的人物是被「非常柔和，充滿著愛情的，使人感動的humour被描寫著。」³⁰¹雖郭建英在當時未將humour譯成中文，但我們已可以在他的譯文和後續於《婦人畫報》的使用中得知，對郭建英來說，幽默是屬於柔和且富於情感的。根據我在第三章小結處對郭建英幽默論述的整理，Nonsense也應理解為「幽默」的型態，並非攻擊性的諷刺。那我們要問，這種幽默的型態確切的方式為何？如何與新感覺派的主體感覺建立出差異？

(一) 直線的感覺：肉感(Erotic)與無感傷主義的揭示性反諷

〈現代女子腦部細胞的一切〉³⁰²中的「無感傷主義」與「Nonsense主義」是在過去郭建英 1929 年底以前的漫畫中沒有出現的用語，此兩個用語不僅在時間上出現的相近，而且在感覺的論述上也相當類似，而「反感傷主義」是較接近於上海新感覺派的感覺體驗。在那幅郭建英隱涉劉吶鷗《都市風景線》的漫畫〈上海街頭風景線(一): 活躍的青春〉³⁰³中，郭建英提到了：「美國少女的感覺是亮快，直線的感覺。沒有淚，沒有憂慮。消滅吧! Sentimentalism!」

「無感傷主義」，即捨棄Sentimentalism的態度，這種態度是郭建英與新感覺派作家(尤其是穆時英)在他們的作品中常常提出來以自我要求。郭建英最早的反感傷論述，是在〈親愛的GC〉³⁰⁴中，指出摩登女性不愛男性的感傷氣味，她說：「他那種『審底門脫兒』的、帶著『文弱』氣味的青年，我是不很喜歡的。」較之，該女則是喜歡電影明星加里古巴(Gary Cooper)。乃至於在〈1933 年的感觸：愛之方式〉中，郭建英更全面性地且更清楚地提出當時無論共產黨男女或美國男女皆雙雙具備一種無拘束的「愛之方式」³⁰⁵。對郭建英而言，這是 1929、1930 年日本Nonsense文化與其後延續至上海 1933、1934 年的現代情感生活的意識形態縮影。

然而，這種上至國族、下至情愛的現代無感傷要求，正是新感覺派聖手穆時英筆下大多數的主人公無法輕易的達到此要求的症候源頭，在他小說〈PIERROT〉文中就有一段描寫自我是否Sentimentalism的幾個段落，故事中一個哀嘆自己情人琉璃子即將離去的男人，滿懷憂傷，觸景自艾，但是又不斷道著：「本質地我

³⁰¹ 見《新文藝》，1931 年 3 月，頁 112。

³⁰² 作於 1930 年 3 月 2 日。新版見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 60-61。

³⁰³ 年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 16。

³⁰⁴ 作於 1929 年 11 月 24 日。新版見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 14-15。

³⁰⁵ 見筆者在第三章第二與第四節的討論

是個強者」與「我全不是那麼地個人，我有頂澄澈的理智、頂堅強的意志、頂有節制的沉湎，我從不曾沉湎於任何東西裡面，女人、戀愛、詩、可卡因、麻醉品、革命、愛國狂、領袖欲，或是自我摧殘的Sentimentalism.....感傷主義是頂廉價的、弱者的情緒。」然而在自我來回對話辯證的過程中，男主人翁卻又說「感傷主義是誰也免不了的，是本質的東西。」、「我真的感傷性的、敏感性的，向他所知道我的一樣嗎？其實，有的時候也有的！感傷性、敏感性，強悍的人，我究竟是怎麼個人呢？」³⁰⁶而陷入自我為難和自我認知與他人認知不協的矛盾中。當穆時英小說中的主角分裂地自我辯證對話，迷失在自我認同與他人認定間，一方面假想是個強者，但是又充滿挫敗感。任何機械般無感覺般或進步地追求刺激與歡快之感，是否背後都蘊藏了一些特定的感傷與頹廢？透過郭建英對摩登女性的描繪與打造，我們似乎看見了更多那些處於該時代中的男性位置。

相對於如穆時英這類男性存在的感傷，郭建英則將創作的大多數氣力放在對現代女性的揭示性呈現上。現代女性有如〈戴德麗與嘉寶〉漫畫所言：「Dietrich的憂鬱，Garbo的憂愁，請放心，眼淚是永遠不會流的。」她們總像「白薔薇般不會感傷」³⁰⁷。郭建英在〈不知道憂鬱的女人---一封時代小姐的信〉³⁰⁸散文中，寫道女子自白：「我的性格太複雜，太強；我的感覺太銳利，太新鮮；我的情感太移動的，太什麼什麼。你想好笑嗎？但是我也不能埋怨他，因為自古以來男性是守舊的，女性是多變遷的。二十年前的男子跟1934年的男子是差不多的一個，他們所要求於女性的條件，真是自古以來，未曾變化過；他們是本能的動物呢。我的愛人見我這樣，覺得很怕；哈哈，他真的怕著我呢。[...]也許你覺得奇怪了，我為什麼不知道憂鬱與感傷，那有什麼奇怪呢，男子都是千篇一律的東西，志新去了，第二個志新就會來的啊！」而這些總是「亮快」且充滿「直線的情感」，郭建英也在〈現代女性的模型〉（見圖8）中女性腦後散射的直線光芒傳達出來。而深怕於女性尖銳的感覺，並感到憂慮的男性圖景，〈粗野的魅力(二)---一個現代女子的三封信〉³⁰⁹的第二封信插圖亦可作如是觀（見圖35）。郭建英以女性野性美的肢體之彎曲，構成男性被壓在一角的窘況，而雞尾酒的杯子和圖像中幾許意象性的刺戟，全都朝著愁眉苦臉的男子而來。

³⁰⁶ 見穆時英。〈PIERROT〉（出自1934.7《白金的女體塑像》，1934年7月，上海：現代書局，初版。）。《聖處女的感情》。北京：新華書店，2003年，頁251。

³⁰⁷ 〈五個BOUQUETS(花札)〉，年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁30~31。

³⁰⁸ 原載於《良友畫報》1934年2月第85期。參見陳子善編。《朱古律的回憶》。杭州：浙江文藝，2004.12，頁112-114。

³⁰⁹ 年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁79。

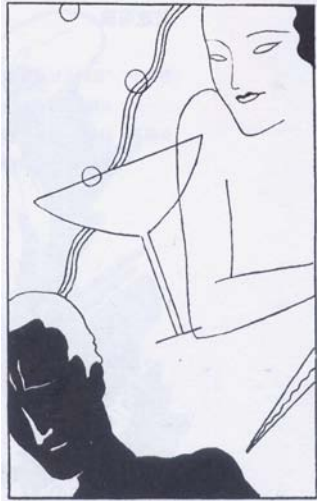


圖 35：漫畫〈粗野的魅力(二)〉 圖 36：漫畫〈戀愛學第一課(三)〉

一方面，這類郭建英漫畫中指出了現代女性的無感傷主義，正是造成了新感覺派作家穆時英「感傷與反感傷」的意識錯亂與人格分裂；另一方面，他在漫畫〈戀愛學第一課〉(共四幅)中，第三幅漫畫描寫到一位「戀愛唯物論者」C：「他的戀愛觀是由肉慾出發，他的戀愛方程式就是：『男性最熱烈的肉慾家女性最熱烈的肉慾等於最理想的愛之成立』/可是他還未能證實這個方程式之前，他的身體就先行破產了。」³¹⁰ 郭建英點出了不同種戀愛方程式的自體瓦解，並隱涉劉吶鷗Erotic式的色情/肉感趣味正是造成神經衰弱(見圖 3)的主因，揭示出主體此種現代感覺的危險。郭建英漫畫的當代編輯者陳子善曾言：「郭建英堪稱獨一無二運用畫筆的新感覺派」³¹¹，但筆者認為，郭建英的這類漫畫似乎又超越了新感覺派Erotic的趣味範疇。

Erotic對郭建英來說，是既可被誘惑但又危險的東西，他一方面繼承了上海新感覺派的現代感覺與物質感受，但無疑的，郭建英對上海新感覺派設置的感受前提是具反諷意味的。郭建英在不少的漫畫中都具備著此類反諷的矛盾修辭。例如，〈美人·骷髏·癡笑〉³¹²(見圖 37)，1928年郭建英已認為有著齊耳貼頭毛斷髮型的現代女子，是顛倒男性眾生的吸血美人，將她的魔爪深入男性們的血脈之中。而在〈都會之誘惑〉³¹³(見圖 38)更為複雜，雖不帶任何文字描述，僅在漫畫標題上似乎正面肯認都會中肉體誘惑的存在，而追擁其上的主體卻化為骷髏，但又相反地，若都會的誘惑是女性對都會的嚮往，那麼黑暗無垠的碳精粉畫邊界和大得不成比例的骷髏黑袍的雙雙包攬，則將使得這個自以為得意的女性微笑成為

³¹⁰ 同上註，頁 3。

³¹¹ 見陳子善，〈摩登上海的線條版---郭建英其人其畫〉，桂林：廣西師範大學出版社，2001，無頁碼。

³¹² 取材自《時事新報》青光版，1928年7月18日。

³¹³ 年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 6。

絕響。究竟披著廣大黑袍的骷髏是都會本身抑或是追捧著現代女性的男人之軀，變成這幅漫畫難解卻又引人入勝的地方。



圖 37：漫畫〈美人·骷髏·孿笑〉



圖 38：漫畫〈都會之誘惑〉

正是抱持這樣一種對毛斷女性的存疑與辯證過程，郭建英更將這種外表 Erotic 而內在因無感傷情緒而不可知的女性推進到一種新存在樣式，體現出她們用以行世的直線感覺。在〈心與假面具〉³¹⁴(見圖 39)漫畫中，郭建英描繪一個僅剩一張臉皮的毛斷女性，頂著 1920 年代中期美國即開始流行的路易絲布魯克斯「鋼盔頭」，而在面具背後的陰影處遺落著一顆難以令人察覺的扁平心型物件。這個面具有束繩故眾家女子皆可配戴，但那不起眼的、孔洞遍佈的心型小物郭建英卻沒有透露所歸何處。當假面具與真心的相對大小不成比例的時候，這幅圖像僅只是一個瞬間下的脆弱平衡，郭建英似乎透露在這個粉飾太平、心無掛愛的 1929 年，心是假造的，面具才是真的。



圖 39：漫畫〈心與假面具〉



圖 40：漫畫〈天才〉

³¹⁴ 取材自《時事新報》青光版，1929 年 2 月 15 日。

又，在漫畫〈天才〉³¹⁵(見圖 40)中，郭建英亦非不客氣，一個漆匠凝視著個正在均勻塗抹自己臉頰的女兒背影，看著她巧妙地搽著胭脂和白粉，深深地嘆道：「如果她是個男孩兒，那麼必定成為出色的漆匠啊！」在漫畫〈用功〉³¹⁶中：海上走著時髦的尖端底女生，在臉上往往畫著黑痣，已增特的美觀。某國文教授譏刺著「現在的女生習字也許太用功吧，黑汁飛到臉上也不知道呢。」而這正是這類對這樣主體融入現代妝容感之際所投下的既親密又疏離之眼光，讓郭建英與那些強調特定美學現代性的文學家(如提「希臘式直線的鼻子」的新感覺派文人)與漫畫家(如提「新感覺派的裝飾論」的張英超)，以及那個在《婦人畫報》中教導女性如何盛妝的主編郭建英有著相當程度的差別。而在漫畫〈一個女子的一生〉³¹⁷(見圖 41)中，堪稱他對這類毛斷女性的表面功夫作出的最深遠的描繪，而漫畫中的墳頭景象則呼應到〈阿惠先生的一生〉那幅趕流行而死的阿惠之墳(見第三章圖九)。這類作品，正是抓住摩登女性的梳妝慣性與天分，拉長時間以及空間的佈局，讓整個漫畫形成一種線性邏輯的自內相反，或是從外部眼光施加上既讚美又揶揄的眼光，在在都形成既揭示又反諷的效果。



圖 41：漫畫〈一個女子的一生〉

施蟄存在〈小品·雜文·漫畫〉³¹⁸一文中提到「漫畫若從caricature來講，那麼這一種圖畫的意義，原來只是『世相的典型的表現』，而一點也沒有作者對畫的目的物或人的批評、諷刺，甚至侮辱的意義。」這裡所謂的是世相，與他在《善女人行品》中的「女體習作」論述相類似，使得caricature在既定翻譯上多為諷刺畫的意義變得中性起來，他更強調：「諷刺的意味是看畫者自己感覺的，而漫畫中的各種模樣只是畫師在一剎那間所抓到兩種典型的印象。」舉例來說，郭建英也是將女性的脂粉盒和墳墓的兩種典型的印象予以結合，漫畫於〈一個女子的一生〉(見圖二十五)之中，並未多說出什麼話。故我們也可以這樣理解郭建英，他從來沒有將自己的漫畫說為「諷刺畫」，而多只是稱為「漫畫漫筆」，而正也是

³¹⁵ 年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁121。

³¹⁶ 取材自《時事新報》青光版，1930年11月3日。

³¹⁷ 作於1931，見郭建英，《摩登上海—30年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁58。

³¹⁸ 施蟄存，《北山散文集》，上海：華東師範大學出版社，2001.4，頁515。

這個「漫」的無目的性，使得郭建英的作品常常讓人玩味再三，觀者對圖像的解讀有著更多的詮釋空間。下一部分，我將討論郭建英的Grotesque漫畫，則更在內容和形式上聯繫到施蛰存此處所說的雙重捕捉，乃至於得以看見更為複雜的上海摩登。

(二) 區塊化的身體：從普遍滑稽(Comic)到怪異(Grotesque)

郭建英對Grotesque描繪對象的範圍界定，起初在 1929 年的漫畫〈上海女性的腳腳腳〉(見圖 1)中指的是女性的腳線美，而到了〈一九三〇女性的模型〉中則明文譯寫道是女性「怪異奪目的上身」，這裡的怪異不帶貶抑，而是指女體腰幹以上裸露而健美的體態(見圖 7 中郭建英用「Gro」標示的女體部位)。而他對男性Grotesque的理解則是魁偉而雄壯的運動員身上「肥大的Grotesque鼻子」(見圖 42)，在加上「烏黑黑得好像非洲土人的臉」和「臂上的肌肉」，讓一九三〇的女同學們憧憬不已³¹⁹。此時郭建英的怪異論述是與第二節所述的健康的野性美並無二致，無論男女都熱衷於Grotesque背後的健康論述。

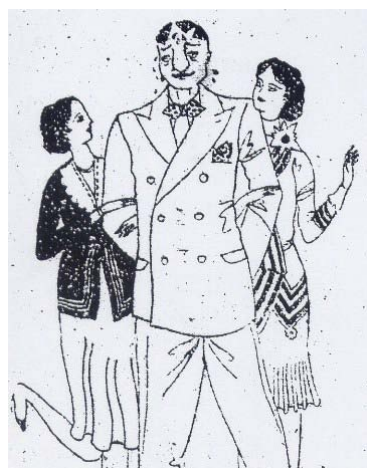


圖 42：漫畫〈一九三〇年的女同學(二)〉 圖 43：漫畫〈可悲傷的夢〉

再者，郭建英也有具Grotesque趣味但卻仍沿習現代典型美的區分論述的作品，例如他在〈可悲傷的夢〉³²⁰(見圖 43)中，在夜深時，陳夫人忽然啜泣起來。陳先生問她怎麼了，他說：「剛在做了可悲傷的夢啊。」陳先生：「怎樣的夢啊？」陳夫人：「我看見一個店鋪，好像賣水果般賣著男子的頭腦。其中較漂亮的男子，每一個頭上掛著 500 元或 1000 元的定價單。」陳先生(以調戲的神氣說)：「那麼像我的頭值好多錢呢？」陳夫人(哭得更厲害)：「在店鋪的角落，和幾個頭堆在一起，上面寫著大廉價共計大洋兩角呢！」當郭建英以陳夫人「哭得更厲害」相

³¹⁹ 取材自《時事新報》青光版，1930年1月16日。

³²⁰ 作於 1929 年，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 46。

對於陳先生「調戲的神氣。」時，Grotesque的不再是該夢本身的離奇誇張，而是女性本身的夢思與美感的無法企及³²¹。陳夫人雖然不是「無感傷主義」的毛斷女性，但表面上她哭的理由是相當地具有同情心，但夢內在的無意識卻是秉持著表情的美醜之分，將自己的丈夫區分到壞的貨色。

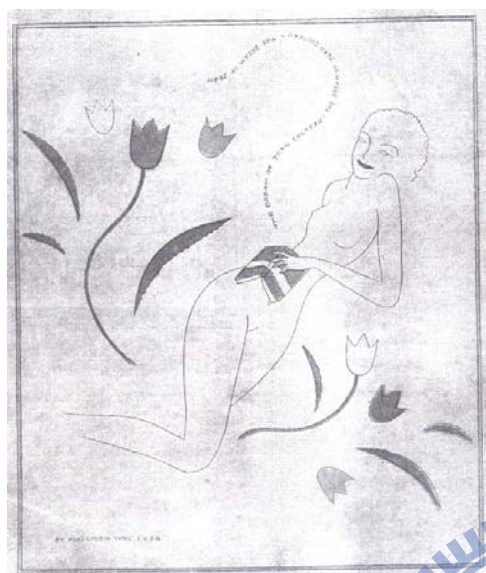


圖 44：封面《文藝畫報》



圖 45：〈上海街頭風景線(二)〉

最後，郭建英在 1934 年 10 月《文藝畫報》創刊號封面〈尚考克多的夢〉(見圖 44)中，則涉及到了腦部細胞的內容美的問題，他也是畫一個做夢的女性，但這次他畫的不是夢境的內容本身，而是畫了一個意象性地躺在花叢中的裸體女性，正在作著自己春秋大夢的客觀景緻。郭建英在女體的身邊拉出一個曲線型的、寫著 THE DREAM OF JEAN COCTEAU 的連綴字串。考克多曾經在〈夢〉一文中曾說：「一位睡熟的女人。她勝利了。她不用再說謊。她無須對她的行為負責。她的行為不受任何懲罰。沉醉在綺思中，他半開著唇，認肢體舒展到它們想去的方向，不受任何限制。[...]她在哪裡逗留又和誰在一起？這熟睡的一幕比夢更讓我害怕。」³²²在這幅作品中，郭建英透露出沉睡中的女性腦袋中所思所想的不可捉摸，以至於形成對男性的客體反諷，所有的目光對她的投射與猜疑的放入都一一失效。

³²¹ 郭建英在《文藝畫報》創刊號封面〈尚考克多的夢〉(160, 1934)中，也曾畫過一個做夢的女性，但這次他畫得不是夢境的內容本身，而是畫了一個意象性地躺在花叢中的裸體女性，正在作著自己春秋大夢的客觀景緻。郭建英在女體的身邊拉出一個曲線型的、寫著 THE DREAM OF JEAN COCTEAU 的連綴字串。考克多曾經在〈夢〉一文中曾說：「在夢裡，我們接受和一群外國人一起生活，完全放棄自己的習慣，離開我們的朋友，卻不感憂傷。[...]一位睡熟的女人。她勝利了。她不用再說謊。她無須對她的行為負責。她的行為不受任何懲罰。沉醉在綺思中，他半開著唇，認肢體舒展到它們想去的方向，不受任何限制。」見[法]尚·考克多。《存在之難》，劉焯譯，上海：華東師範大學出版社，頁 89。

³²² 見[法]尚·考克多。《存在之難》，劉焯譯，上海：華東師範大學出版社，2005，頁 89。

然而，郭建英還是有違背上述肢體美、表情美和內容美的漫畫，在她自己的怪異漫畫中作出了與現代典型有所架的內在轉折。在〈上海街頭風景線(二)：醜惡的極地〉(見圖 45)中，區辨於〈上海街頭風景線(一)：活躍的青春〉是關於世界各國少女的美貌、身姿與情緒，郭建英透過描繪對象之身體大半的省略與特別部位的勾勒，形成一種新的Grotesque強調法，在加上不同身體曲線與五官輪廓的堆疊於灰黑色的背景中，讓整個畫面有一種非具象(Non-figurative)的奇異感覺。郭建英把這種五官輪廓和體態感覺的描繪內涵，延伸到他對上海街頭所見的批評上，使得他與劉吶鷗的街頭魅力的Erotic趣味區別開來，直指蒲爾喬亞(布爾喬亞)和西方人的醜惡之處³²³。



圖 46：漫畫〈街頭風景〉

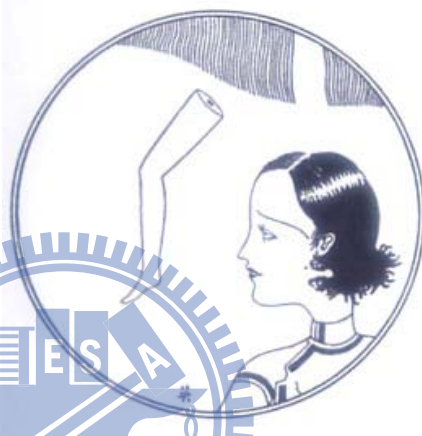


圖 47：漫畫〈作乞丐難〉

不僅如此，他對各種現代生活中的街頭場景，還多了一層世態炎涼的揭示性呈現，在〈街頭風景〉³²⁴(見圖 46)中，他畫出了一個斷臂的乞丐，富翁不帶同情地說道：「奇極了！前天你殘缺的，難道不是另外一只手嗎？」乞丐答道：「……也許，不過我如果有像先生那麼好的記性，那麼你想，我還在討飯嗎？」郭建英在此兩面性的譏諷富翁的吝嗇以及乞丐的巧言，但卻傳神地描繪出「流浪者卑屈的眼波」。繼之，在漫畫〈作乞丐難〉³²⁵(見圖 47)中，他更畫出了豪宅大院朱門前女佣眼下的Grotesque情景，女佣說道：「太太，門外來了一個獨只腳的乞丐啊。」

³²³ 致：「蒲爾喬亞男子肥大的紅鼻頭，他們子弟們肉若而枯黃的臉色。西人高傲的神氣，他們頭腦的貧乏。/流浪者卑屈的眼波，你們曾同 Gypsy 愉快的感情比較過嗎？/中國女子的鼻形，扁而闊的，沒有希望的遺物。/南京路上的夜景，低陋的趣味：/-----糞車的橫行/-----日本女人的腳，他們男子的小鬍鬚。/-----中國淺薄男子的不安定而狡猾的臉。/-----男子與雪花膏，粉。/-----江北人的體臭。/-----市窗低級的色調。/-----賣報者之吶喊。/-----民眾的疲乏。/灰色，上海的醜惡是灰色的醜惡。」(粗體字為筆者所加粗) 年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 17。

³²⁴ 年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 121。

³²⁵ 同上註，頁 126。

太太：「快叫他出去吧，我們家裡沒有多餘的腳可以給他。」這幅作品中，郭建英透過非常怪異的方式將斷腳乞丐僅僅畫出朱門前的他另一隻肉腳，透過省略，同時也誇飾強調出了乞丐的窘境，而富太太的回應則更讓乞丐難堪。

波特萊爾在〈論笑的本質並泛論造型藝術中的滑稽〉一文曾言：「滑稽(le comique)是一種模仿，而怪誕(le grotesque)則是一種創造。[...]怪誕產生的笑本身含有某種深刻的、公理的、原始的東西，遠比由於風俗的引起的笑更接近於無邪的生活和絕對的愉快。」³²⁶ 換言之，在過去郭建英那些以現代生活為美的漫畫作品(見上節)中，是以視覺修辭中的典型性論述進行的功利性區分，反之，醜惡與怪異的漫畫卻是一種直觀性的經驗，提供真正更接近生活的本質，而其中的質素是純粹感受式的愉快，而非單只是典型的滑稽。郭建英此種透過省略並且怪異化的漫畫作法，讓讀者能夠更「快」³²⁷地從視覺中去理解整個情境的可笑之處。這種因「怪異奪目」而笑的作法，郭建英將之發展到各式各樣兩性關係的生活場域之中。

(三) 黑暗之半面：(施/)受虐主義的幽默(Nonsense)



圖 48：漫畫〈酷刑〉



圖 49：漫畫〈異性之出現〉

在〈酷刑〉³²⁸(見圖 48)這幅漫畫中，乍看之下一台上海無軌列車(電車)中的兩性分坐場景，坐成一排的七個穿著皮草大衣的摩登女性，每雙杏仁眼緊盯著獨坐一邊的男子瞧，彷彿若有企圖，我們隨著女性們的眼光在男子全身上下打量之時，郭建英沒給男子畫腳和皮鞋的怪異情狀馬上跳了出來，在讀到漫畫簡短說明文寫道：「一個怕羞的青年踏上了電車……」我們很快可以同感於那怕羞男子不知所措的感受，郭建英名之為「酷刑」，這也點明了在這女性注視(一反過去是男子

³²⁶ 譯文參考自波特萊爾。《1846 年的沙龍》，郭宏安譯，桂林：廣西師範，2002 年。頁 246。

³²⁷ 波特萊爾說：「怪誕只有一種驗證方式，就是笑，而且是突然的笑，面對具有含意的滑稽，是可以事後發笑的，這並得不出與它的價值相對立的結論，問題在於分析要快。」同上註。

³²⁸ 作於 1932 年，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 23。

對女子的凝視)下男子所受的苦刑。一個男性因為有一群女性，虎視眈眈地用眼光和動作簇擁著他，使自己八字愁眉深鎖、無法腳底抹油逃走而慘遭酷刑的漫畫，還有〈異性之出現〉³²⁹(見圖 49)一作。郭建英是這樣寫的：「勇敢的女性們。在『尼廟』般的某老是會學校裡發現了一個洋裝的男性是多麼一會富於刺激性的事情呀。她們的久渴就此滿足了。恭喜你們一九三〇年的新女性，努力吧，亞門！」施鰲存在他富於愛倫坡Grotesque趣味的短篇小說〈魔道〉、〈夜叉〉³³⁰中，嘗試呈現過這種妖異女人的視線與陰魂不散對男性造成的恐怖感。由於郭建英無法用施鰲存小說中綿密的心理獨白來呈現男子的感受，故而只能在女性犀利的眼神與有如獅群般掠奪的態勢與男性頓失方寸的窘境中交相襯顯。



圖 50：封面《建英漫畫集》 圖 51：漫畫〈秋波兩種〉

郭建英漫畫中女性怪異呈現的脅迫感，不只是出現在眼波的視線和群起而上，而是可以單單從女體的怪異本身嶄露頭角。他在《建英漫畫集》封面(見圖 50)和〈秋波兩種〉³³¹(見圖 51)皆是透過碩大的頭和扭曲的身軀來凸顯怪異奪目之感，而其過分細長的脖子則形成身、首可以二處的錯覺。〈好萊塢明星動物考〉漫畫系列中女明星的「變成動物」已是一種嘗試，而其中的〈(二)蛇：葛麗泰·嘉寶〉(見圖 31)和黑嬰〈藍色的家鄉〉之插圖〈蛇：長長的腰子〉(見圖 52)³³²，則是更將女性的身姿幻化為蛇，採取如新感覺派作家施鰲存〈夜叉〉中的妖婦變形母題³³³和葉靈鳳〈摩伽的試探〉³³⁴的《白蛇傳》故事模式。在梵典中的摩登

³²⁹ 取材自《時事新報》1930年1月1日。

³³⁰ 〈魔道〉最初發表於《小說月報》，〈夜叉〉最初發表於《東方雜誌》復刊號，此兩篇小說皆收錄於《梅雨之夕》小說集(1933年)中。

³³¹ 作於1932年，見郭建英，《摩登上海—30年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁74。

³³² 原刊於《婦人畫報》第17期，或見陳子善編：《脂粉的城市：婦人畫報之風景》，杭州：浙江文藝，2004.12，頁193。

³³³ 至於後來才出版的《善女人行品》(1933年底出版)，施鰲存說，該書名援引自佛經，如：行品是佛經語，即「傳記」、「行述」或Life。善男子、善女子，亦佛經語。「善」字是禮貌語，書

伽，指的是惡毒的淫婦，其奇技淫巧往往是修道之人的誘惑與威脅所在。

對此，郭建英的一幅漫畫似乎給了一種解脫方式，他曾有一幅名為〈誘惑〉³³⁵(見圖 53)的漫畫，在這件郭建英少見的連環畫作中，正描述了一個男性如何對一女性軀體的多變造型感到無動於衷，最後示意離去的過程，恰巧回應了穆時英〈某夫人〉男主人翁因為過分耽溺而不自知深入危境的狀況。尤其是在第 11 張圖之處，女體和蛇身合成一位，企圖誘惑男子，而男子都心如止水，冷漠待之。提供了一種面對「誘惑」的方法。



圖 52：插畫〈蛇：長長的腰子〉

圖 53：漫畫〈誘惑〉

然而，這種情形在新感覺派小說或 Nonsense 小說中皆是甚少發生的，因為男主人公往往大多掉入女性的迷陣之中。而正也是因為這個緣故，使得郭建英除了這幅看來解脫的漫畫之外，其餘絕大部分都仍是受制於女性的妖媚與威勢，而使得他的漫畫更有性別關係中的錯綜複雜(non-sens，法文中的 sens 除了意義之外，亦有方向之含意)，而非無感(not sensing)。

起初，郭建英對兩性關係的理解比較簡單，大致不脫〈現代女子跑部細胞的

名實即「幾個女人的行爲」。(見施蛰存著，辜健整理，《施蛰存海外書簡》，鄭州：大象出版社，2008.4，頁 11。)故在此，施蛰存則較正面看待各種女子的變貌，我在序論處討論過 Ethos 的問題，而施蛰存《善女人行品》對女人的行爲研究，看似類近於行爲倫理，但由於裡面的女人其實都是心理複雜的各式樣態，且往往不知貞節作為堅貞之德操為何物，其實更接近情感經驗，且不帶有諷刺意味。

³³⁴ 作於 1928 年 8 月 7 日。文中兩次寫道女子靜姑變形成蛇身示現於男子。如「摩伽望着始終不曾開口的靜姑在洞門口像蛇一般的慢慢的蜷了下來，嚇得連忙將眼睛閉上。」和「在他沒有俯身下去之先，靜姑已經像蛇一般的纏到了他的身上。」

³³⁵ 年代不可考，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 7。

一切)(見圖 33、34)中「馭夫術」一關鍵詞的執行想像，在漫畫〈前途可畏〉³³⁶(見圖 54)中，郭建英就在兒童遊戲中嗅聞到成人情愛的互動原型，男孩子對女孩子說：「我們來玩戰爭遊戲好嗎？我來做元帥指揮他們小兵-----」女孩子樂意答道：「對啦，那我來做元帥的太太，來指揮你，好嗎？」原本男孩子是想讓女孩子當小兵被他指揮，而女孩則更高明，一方面當老婆之說相當曖昧討喜，但下一句的馭夫術企圖，卻讓整個局面翻轉過來，成為道高一尺魔高一丈的兩性關係趣味辯證，而到了漫畫〈雌老虎〉³³⁷(見圖 55)中，郭建英更將這個兩強相爭的局面白熱化成必有一傷的圖景：在動物園裡-----兒：「爸，那隻老虎到底是雌的呢，還是雄的？」爸：「你指哪一隻的？」兒：「哪，匍在角里的，鼻梁上有爪痕血印的。」爸(深嘆一口氣)：「那一定是雄的啊。」如此語重心長嘆出結論的父親，想必是與雄老虎歷經同樣的雌老虎對之施虐的受虐滄桑。



圖 54：漫畫〈前途可畏〉 圖 55：漫畫〈雌老虎〉

薩德(Sade)與馬佐赫(Masoch)其人其書，並無直接資料指出郭建英曾經讀過，但他的新感覺派友人施鰲存則有「從Freud或Ellis的著作中知道。」其中，施虐主義的部分，施鰲存曾在其他信中解釋道為何〈石秀〉小說裡石秀既戀潘巧雲，為什麼要殺死她，因為是Sadism。至於受虐主義的部分，他並未明文解釋，只說道他曾在卅年代有過一本*Venus in Furs*。³³⁸ 我們知道，無論是施虐主義或受虐主義，並非單方性的進行，欲望或激情的產生，往往是雙向的來回過程，在施鰲存〈將軍底頭〉、〈魔道〉、〈夜叉〉等作品中的男性，都是仍對這縈留於他眼前與腦海中那個會變形成鬼的女人著迷不已，而甘願將自己的頭砍去(〈將軍底頭〉)、總得被治服(〈魔道〉)、冒著被支解的危險(〈夜叉〉)，而去確認和實現自己的慾望。尤其在他的小說〈夜叉〉中，患神經衰弱的男主角說道：「與一個

³³⁶ 作於 1929 年，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 80。

³³⁷ 作於 1930 年，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 130。

³³⁸ 見施鰲存，《施鰲存海外書簡》，辜健整理，鄭州：大象出版社，2008.4，頁 32-33。

夜又戀愛，雖然明知數分鐘或數小時之後，我會得肢體破碎地作了這種不自然的戀愛的殘虐的犧牲，但是在未受這種虐刑以前，我所得到的經驗將有何等怪奇的趣味呢？於是，我的心驟然燃燒著一種荒誕的慾望。」³³⁹ 則清楚提到怪奇的趣味背後的施/受虐主義(S/M) 之情感的「感受」與「經驗」特性³⁴⁰。



圖 56：漫畫〈狗之進化---上海名產的摩登種〉

故，郭建英的漫畫〈狗之進化---上海名產的摩登種〉³⁴¹(見圖 56)則更能體現這種施虐主義與受虐主義的雙向來回過程，被摩登女性當成狗牽著走的摩登男子，雖看似制服於地，但卻是帶有笑意地回望自己的女主人，並不認為這樣的統馭術有何不妥，況且摩登女性手持的狗鍊僅僅是細細的長線，更體現出男性受制於女性的被動之主動性意願(passive activity)。而郭建英更巧妙地將摩登男女的外衣表皮異位，主人摩登女性是穿著野獸的毛皮，而狗奴才男性則是身著洋裝華服，示顯出是野蠻對文明的一種統馭形態，且兩廂情願。施蛰存在〈小品·雜文·漫畫〉的漫畫論述只到兩種典型模樣印象的瞬間抓取，但郭建英在本幅作品中則更複雜地呈現出主人與狗奴之間的情感錯位過程，而這同樣可在郭建英翻譯插繪江戶川亂步³⁴²的〈芋蟲〉看到。

³³⁹ 見施蛰存，《十年創作集》，上海：華東師範大學出版社，1996.3，頁 335。

³⁴⁰ 多被譯為情感或感受的 Pathos 一詞，在希臘文字源中是有受苦(suffering)和經驗(experience)的雙重含意。

³⁴¹ 原作於 1931 年 5 月 10 日，見郭建英，《摩登上海—30 年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社，2001，頁 7。

³⁴² 江戶川亂步生平請參考註 39。Edogawa Rampo 這個姓名是作家本人因為喜愛愛倫坡(Edgar

在 1935 年 11 月《婦人畫報》的〈告別啓示〉處宣告主編年底赴日前，郭建英在 1935.5.15《新小說》雜誌上發表了江戶川亂步〈芋蟲〉(見圖 57、58)的譯文。故事是關於一位婦人如何含辛茹苦地照料並供養著從戰場歸國的失能先生，這位先生被江戶川亂步描寫為一個四肢全斷、眼盲耳聾的殘喘之人，故事中女主角的心境複雜交織，徘徊在守著貞節去關愛丈夫，同時又對丈夫懷有嫌棄與恐懼之情，他們彼此的相處大部分時間都是妻子對丈夫的厭惡和虐待，而只有幾回妻子因偶然的回憶或良心發現，才對失能的丈夫好一點，並請求原諒。後來有一天「肉塊」丈夫以腹行走不告而別。妻子發現了丈夫在柱子上用嘴寫著潦草的字句「原諒你」，並猜測他已投井身亡。



圖 57：插畫〈芋蟲〉(一)



圖 58：插畫〈芋蟲〉(二)

然而，故事內文並不是本文想討論的重點，而是郭建英作為上海的日本新感覺派乃至於新興藝術派譯者相當難得地在譯文後寫出了〈譯者識〉(1935.5.15)。郭建英在將江戶川亂步的作品進行分期：「他的作品可劃分為三期：第一期的作品，大多都是純粹的偵探小說。把巧妙而複雜的犯罪，機密而奇特的詭計(Trick)，和微妙的心理描寫等所綜合而成之本格的偵探小說。[...]。第二期多富於『變態的』，『惡魔性的』而『悲慘的』色彩，在 Grotesque 的描寫上，點綴著色情狂般的 Erotic。取材雖大都屬於空想而非現實的，但非凡的描寫法，令人不禁感到潛在的實感性。換言說，取材雖次浪漫的，但描寫手法是富於現實性的。此期代表作有〈芋蟲〉。[...]。第三期的作品，大多是以趣味為本位的大眾化的長篇小說，於此其中缺乏傑出之作品。」由此可以見得，郭建英所較為推捧的時期，就是帶有 Erotic 和 Grotesque 的第二個時期，郭建英認為：「〈芋蟲〉的取材是好像令人想到 Edgar A. Poe 的『The Man Who Was Used Up』般怪異而富於悲慘性。這裡，他描寫著全身受了重傷而把行動之自由完全喪失了的中年軍人和他的妻子

Allan Poe)而決定依其拼音改成的筆名，而其熱愛的就是艾倫坡式偵探小說手法。〈芋蟲〉一文作於 1929 年。

的變態性的生活。在這裡，江戶川亂步的怪異而 Grotesque 的想像力，在某種意味上，在世界文學中也是很少有同樣的例子。」然而郭建英選擇〈芋蟲〉作為他翻譯的作品，其理由似乎還不止於 Erotic 和 Grotesque 兩個元素，他更繼續點出了江戶川亂步的優點：「是在這種悲慘的描寫中，尚能加入幽默的色素；或者在陰濕而黑暗之半面，還能找到愉快的明朗性。」而這裡所謂的愉快，一則可以理解為 Grotesque 的「絕對滑稽」之笑，另外則是妻子對丈夫的施虐而丈夫受虐的雙重性之中，幽默所產生的一種被禁止的愉悅。

郭建英所說「加上幽默的色素」，江戶川亂步的〈芋蟲〉中，指的應是當中妻子深夜在房子內回憶起夫婦倆曾經有過的激情，並把燈轉開後小說寫道的「房內忽然明亮了。」但若用大的批評脈絡來看，郭建英指的即是他於 1930 年歷來在 Erotic 和 Grotesque 之後刻意發展而成的 Nonsense。所謂悲慘的描寫，我們可以理解為 Grotesque 的描寫，而幽默的色素是後加上去的。

四、 小結

郭建英漫畫的視覺修辭歷經了幾個時期的轉變，早期，他對現代與摩登並未加區分，僅只是在毛斷的女性視覺特徵和現代男性的生活瑣事中進行描繪，而到了中期，郭建英的漫畫便分岔開來，筆者認為這要以 1930 年為分水嶺，其判斷的核心在於，此前多半應合著上海新感覺派的文學趣味，此後則加入了 Nonsense 的新脈絡。從第三章我們可以知道，郭建英是上海 30 年文壇中正式以正面方式提出 Nonsense 文學的人，在他 1930 年初的兩幅漫畫〈現代女子腦部細胞的一切〉和〈一九三〇女性的模型〉中，明確可以看到他如何也在他的漫畫生涯中反映這個於 1930 年發跡的日本 Nonsense 主義，而到了 1934 年，《建英漫畫集》的出版，他將〈一九三〇女性的模型〉置於第一頁，使得與他在同年於《婦人畫報》開始編輯的 Nonsense Conte(幽默掌篇小說)得到正式相互映證。

郭建英一方面逐漸藉由對好萊塢和美國文化的各種現代美典型的視覺翻譯，使得現代變得優位於摩登；另一方面也標舉出了其自身日本 Nonsense 的自嘲與幽默特色，使得他的《建英漫畫集》與他在自己於《婦人畫報》的宣言以及刊物中的漫畫(如〈求於上海市街〉)中確立的現代女性形象，產生了相當的差距。這種建立出差距的漫畫，涵括了 Erotic-Grotesque-Nonsense 的三個層面，其中，在 Erotic 與 Grotesque 的層面上，是與新感覺派文人多所對話的，但與劉吶鷗的英雄化面向不同的是，他的漫畫更多了反諷的姿態。但不容否認的是，郭建英對 Erotic 直線的感覺進行的反諷操作，是帶入了原先在現代美典型中已有的野性美，故此種反諷是再次暗示出一個更高層次的至善位置。野性美作為現代肢體美典型背後的原始力量，這樣的野性美卻實現了一種反諷的替代作用，強調出健康的重要性，同時也產生了新對頹廢的排斥暴力。同樣的，Grotesque 也發生了同

樣的問題，涉及到了美醜之分。

郭建英的作品如何援用劉訥鷗 Erotic 指涉出的置身於「物之羅列」中的肉感書寫，而不被囿限於表義作用中主觀感覺的相對位置；如何在施蛰存 Grotesque 所提供的視覺轉型空間中，不落入攻擊性嘲笑的滑稽(Comic)而能保持著 Grotesque 的怪異感受，這是當郭建英相較於 Erotic 與 Grotesque 更加強調的是 Nonsensical 之時，無論是在文學編寫或漫畫創作中都同時雙雙要去面對的問題。Nonsense 本身的特性，是「沒有內容」之 Nonsense 文學相較於「內容論」的實質訴求，更產生出形式優先的特質。而這種形式，在郭建英的漫畫這裡，除了圖像的抽象化操作之外，更確切的來說，Nonsense 更能夠從現代生活中情感的相互性之中體現出來，其中尤其是男子相應於女子的被能動性(passive activity) 下的幽默表現。



結論

(一) 現代生活的單行道

變成現代人，似乎成爲每個時代中的無上律令，但何謂現代，似乎對不同的人來說代表著不同的意思/方向。我們要如何貼近上海三十年代人們所謂的現代？三十年代的上海，是多重意識型態對立的場域，每個意識型態都有其自身對現代之再現關係的想像，主體應以何種方式出現，應該做些甚麼，成爲人們嚴格界說的核心論述。若按本碩論討論的新感覺派和Nonsense文學的外部脈絡來看，可以是新感覺派友好者馮雪峰那句「要幹些有意義點的事，出版些有意義的書。」³⁴³所指的譯介進步左翼文藝理論，亦可以是朱雲影所認爲的「全體」，對社會主義藝術作爲廣泛的人類底社會活動之藝術，他這樣說過「這特殊性，是全體底特殊性，離了全體變毫無意味了。」³⁴⁴於是現代意義總有其戮力趨近的走向。

新感覺派文學家貼近現代的作法則與上述強調意義和集體性的論述略有不同，雖因爲再現的題材都是都市的而被人詬病爲資產階級者，但他們知道，唯有先去掌握一個都市的主觀感受位置，才能說真正認識現代，而進一步的內在批評力才有可能。而美學現代性的問題不僅只是美感的問題，更是感覺的問題，於是他們引介了橫光利一比左翼文學更爲基進的唯物主義書寫，直接從現代生活的物質性著墨，並以特定的力學形式和感覺話術體現出現代生活中物的羅列。現代人身在其中，於是也有了意義明確的主體感受，他們這種將最能體現物質生活現況的文學形式技巧施行其上並對現代生活的主體貼切地描繪的主張，使得他們更能夠裝置自身於現代性其中，建立的現代新感覺的自我認同。然而筆者以在第二章指出，這樣的主體感受卻朝著不對現代進行質疑的路徑前進，形成多種讚頌並以現代生活爲美的趣味，卻似乎並未能給出更局外的思考。

而這樣的問題，也在郭建英的部分漫畫作品中顯現出來，筆者在第四章前半段指出，郭建英透過他在《婦人畫報》的現代論述和《建英漫畫集》的現代女性的模塑，打造出了許多種以西方現代美爲原型的女性典型(type)。此種典型是一種屬性(attribute)的思考，而屬性本身就預設了一個整體，一方面夾帶了新感覺派現代感性追求下的判分機制(如美醜、健康與頹廢、睿智與無知的判分)，另一方面，藉由這種判分而朝著更清楚且整體地朝向現代生活之美進行運動。於是郭建英多數的 Erotic 和 Grotesque 漫畫皆與上海新感覺派所提倡的現代野性美無所二致，無論男女都熱衷於這類趣味背後的健康論述。這種現代生活之美或新道德產

³⁴³ 見金理，《從蘭社到現代：以施蟄存、戴望舒、杜衡及劉訥鷗爲核心的社團研究》，上海：東方出版中心，2006，頁 82-83。

³⁴⁴ 見朱雲影，〈日本新興藝術派批判〉，收錄於《讀書雜誌》第六期，1931，頁 6。

生，也暗示了在新感覺派現代生活的話術與文字生成法的結構背後，有一個更高的原則存在著，而此原則構成了此現代話術被鋪成的方式，同時，藉由這樣的更高道德原則(Moral principle)或至善(Good)典型，對不理解現代且反對娛樂的他者進行區辨。

無論是《無軌列車》之左傾軌道性的「意思」，或是新感覺派本身的現代生活之「美」，卻都因其意識型態逐漸於特定方向定型。那麼物的羅列要如何進展到無意義之過渡，而不輕易被現代的美感或趣味所牽動，就成爲一項重要的課題。若沒有足夠的思想資源去面對現代，就較難具有反諷或其他批判態度，而無法回應每個時代加諸個體之上的現代要求。經過本論文的研究考察，筆者基本認爲，1929年後續施蟄存與郭建英對英國和日本 Nonsense 文學之思考資源的適時引入，以及郭建英的 Nonsense 漫畫與章志毅的 Nonsense 小說，此類的 Nonsense 編譯繪寫實踐，皆利用了反諷與幽默形成了一種非單向性的意義邏輯，讓現代生活的形式不專美於前，而現代生活的內容也不再獨尊一位。

(二) 作爲無意義變向的摩登

究竟什麼是 Nonsense？在左翼文人樓適夷或江沖等內容論者來看，認爲這是一種不良的文學發展傾向，並以負面的情緒斥 Nonsense「不可捉摸」此種特性爲「空洞」、「空虛」乃至於「虛無」。而就連日本新感覺派橫光利一也無法苟同。郭建英基於身爲新感覺派同仁面對這樣的外部批評時，並且又試圖建立對現代生活的批評，於是他在漫畫《現代女性的模型》把這三連綴語的順序顛倒過來，並且 1934 年所編輯的《婦人畫報》雜誌中海內外的掌篇小說標舉出 Nonsense，開始用作品標舉出 Nonsense 的無意義特點。

透過這樣的標舉，郭建英一方面回應了中文語境內部對英國維多利亞時期 Nonsense 文學的接收情況，承繼趙元任在早期譯介路易斯·卡洛的不通笑話文學中具備雙關語的文字遊戲(例如章志毅《阿惠先生的一生》「流行」一詞的雙關流轉，多方向性地指謫出「現代生活」中的一種時尚壓迫)，而英國的《無意思之書》對施蟄存來說，是反對指導(direct)的，於是此類作品並無所謂的方向(direction)，且更可能走向語意不通或是語帶雙關的另類局面，形成施蟄存遭到樓適夷批評的一項回應。另一方面，郭建英則扣連上了日本同時期以《近代生活》爲園地的現代 Nonsense 文化，是馬克思主義與美國主義的街頭行進曲。這種介乎於感覺與機制之間、近乎雞尾酒式的現代 Nonsense，即是一種對日本新感覺派的明確區辨，並且是左、右翼兩種對壘思潮的新融合方式。其中，郭建英更接續 Nonsense 代表者龍膽寺雄的文學倡議，翻譯了日本 Nonsense 文學代表作家的兩則短篇小說：中村正常的《一個頑皮不過的他》和淺原六朗的《三月之空想》(這兩篇小說同樣區辨於再現的內容論、或單純模仿生活的文學作法，而找到無

法被規約的想像力以及同語反覆的贅述冗言，取消了文學文本中的意義指定)，還善用該文學中「自嘲」與「膚淺」的手法，從表面、細瑣的事物中找到足以重新描述且解構故事原本走向的可能，開闢出上海本地 Nonsense 文學的敘事可能。

其中，郭建英的 Nonsense 文學編輯中出現最多次的章志毅作品，則發展出更加多方向性的軌道，可以說是適度承接了日本 Nonsense 的遺緒而更加發揮。在他的作品中，我們不僅看到了以反諷/自嘲和被動性情感，我們還可以看到他將這些 Nonsense 的幽默特性推向一個不可挽回的故事形式：死亡。透過「幽默」將這種生活方式中的悲慘性操演，使得章志毅在這連串上海 Nonsense 小說中成為最為突出的作者。故，郭建英試圖在劉呐鷗等新感覺派作家在上海建立的掌篇小說閱讀基礎上，試圖更推進一層，再加上了「Nonsense/幽默」的特色。例如：章志毅這個未在別的刊物上出現過的名字，在《婦人畫報》上發表了三個掌篇小說：〈手套與乳罩〉、〈遺書〉與〈阿惠先生的一生〉，都被郭建英題記為「幽默創作」或是「Nonsense Conte」。郭建英更以章志毅的〈手套與乳罩〉此篇摩登掌篇小說(Nonsense conte)，作為書名，暗示出本書即是一本 Nonsense 小說集。

這樣的做法的用途在於，首先，Nonsense 文學者與一般左翼人士用客體化對立的角度來看到資本主義社會或資產階級生活的方式不同，則是運用了混雜的矛盾併置而充滿反英雄式的反諷與自嘲，反諷的構句方式，乃是藉由正面肯認意識型態的豐富性和榮耀感，卻在故事的後續發展中形成對此讚美的內在諷刺，郭建英的漫畫常尖銳指出，所謂的左翼文學青年常常在與資產階級女子交往後，就往往卸下了個人抱負。

其次，Nonsense 文學者首先進入了都市的物質官能領域，才能對所謂的物質享樂進行批判，而其與新感覺派劃出的差異，即是在進入都市的物質語境中幽默的使用。世事之所以窘迫，或是反英雄式的諷刺之所以發生，乃皆是由一連串的偶然與巧合和極細微之物所造成的，在上海的 Nonsense 文學者這裡，常常將角色放置在在一個時代的形式(如：愛之方式或是時髦的感受性)之中，達成一個比自嘲更加悲慘的境地，凸顯出個體在特定情感狀態或特定時代感的自卑與苦楚。上海此類 Nonsense 文學作品中皆透露出故事的發展不應是因果規則的順理成章，而是無意義的物質形式介入後造成的新局面，而在其中的主體難有預先的控制。新感覺派是利用風格化的文字描述物的羅列狀態，以暗示主體的出現，而在 Nonsense 文學這邊，有別於新感覺派對大量客觀物的羅列，Nonsense 小說更點出了物件特定時空在的擺置方式，我們則看到了這些被羅列的物質領域如何被女性所代表而重新敘述，造成對主體的威脅，大部分郭建英編的 Nonsense 小說(包括穆時英的〈某夫人〉)皆有此一特色，也正是在這些層面上，郭建英的 Nonsense 創作實踐與上海新感覺建立起明顯的間距。

同樣地，郭建英的漫畫亦與劉吶鷗的 Erotic 趣味區別開來，隱涉此種色情/肉感趣味正是造成現代男性神經衰弱主因，揭示出按 Erotic 感性模式形成的現代主體的困境與危險；再者，相對於如穆時英作品中常常出現的男性特有的感傷主義，郭建英則將創作的大多數氣力放在對現代女性的揭示性呈現上，並且與 Grotesque 簡單意義上只是典型丑角式的滑稽建出識別。學理上來說，郭建英的 Nonsense 幽默漫畫是既有新感覺派的 Erotic 趣味以及感覺設置皆具有將之強化的反諷揭示意味，並將新感覺派者如施蛰存具有的 Grotesque 趣味以一種更絕對化的方式強調出其笑點，並且最終在這種趣味的折轉與偏移中，點出另一種幽默的運動傾向與方式。這正是使得左翼所提倡的生活內容，被 Nonsense 更細緻開展為物質境地的探尋，而新感覺派原先預設要去佔據的現代生活之主體的意義感/方向感，也因為 Nonsense 混雜的反諷與幽默變得更加游移未定，也使得現代不那麼現代。

(三) 郭建英作品的另類美學現代性

若以過去學界研究上海新感覺派之美學現代性的理論取徑，放在郭建英這位屬於新感覺派邊緣者的作品來看，郭建英的許多作品(無論是翻譯、文學和漫畫)都有漫遊者、浪蕩子的特質，並且在現代性追求的方式上是明顯與上海新感覺派相互共享的，但由於郭建英在 1930 年後續自行發展出翻譯與編輯 Nonsense 的小說文類，其中反諷與幽默的姿態屢見其中，使得我們必須在理解此類文學脈絡之後，重新整體地理解郭建英的現代性態度確切為何？

郭建英是漫遊者，他游走於上海街頭，從霞飛路到虹口游泳池，從租界洋場到城郊陋巷，皆可以發見他足跡。他所編譯創作的小說主人公，總在路上跟人搭訕或是鬧革命，並且不失班雅明所言尋常漫遊者化身都市密探的偵查趣味，人群是郭建英的領地，更是他的研究對象。而他對好萊塢電影中聲光電化態度亦如李歐梵所言沉醉其中，以「迷雲」為筆名擔任物質文化的評介者和影評，對西方女明星的物質生活與人格特質亦是讚譽有加。這樣的漫遊者身分下的郭建英，並未對現代的新感覺與明星體制所促成群眾的迷魅狀態有所距離，他並不去醜化或破壞這類現代的典型產物，而是素描他所見到的視覺特徵和美感，並且予以加強，於是縱使他翻譯現代美的轉化方式頗為有趣，但仍然是不斷尋求相近的美感來取代理想的典型。

郭建英又不只是個純粹的漫遊者，他又並非游手好閒，1929 年後他的漫畫作品頻繁見於《時事新報》，到 1932 年底在該報上發表數高達 500 幅之多，故可以見得他總在漫遊過後、夜間回家後，繼續投入繪畫創作，並試圖轉化這個世界，故是比漫遊者有更高的目的性，即尋找現代性。他於市街上求索一個具備現代美的女子，在漫畫中常以現代為題進行創作，或在文字中間逐步界定現代的意義(如

「毛斷」、「現代對話」等等)。在此界定的過程之中，他與上海新感覺派對現代生活之美的彰顯若即若離，一方面，在他早期的作品中趨同於劉吶鷗為近代味定調的色情，也與施蛰存創作篤行的三克：Erotic, Exotic, Grotesque(色情的，異國情調的，怪奇的)趣味差距不遠，共同享有肉的沉醉與戰慄之美；另一方面，他的漫畫卻有與劉吶鷗的街頭魅力的 Erotic 趣味區別開來的時刻，直指布爾喬亞和西方人的醜惡之處，透過描繪對象之身體大半的省略與特別部位的勾勒，形成一種新的 Grotesque 強調法，在加上不同身體曲線與五官輪廓的堆疊於灰黑色的背景中，讓整個畫面有一種非具象的奇特感覺，構圖變得不知所指，成為複雜的線條交匯，而這也使得郭建英成為非新感覺式的漫遊者，而是無意義式的漫遊者。

同樣的，郭建英也是個浪蕩子，他總是衣裝漂亮，主編時尚雜誌，其瀟灑的書刊設計能力被受肯定。他齊備這個世界的道德機制所具有的性格精髓與微妙智力，他這樣寫過：「現代人的娛樂生活必竟是在惡魔似的技巧中，參以數理上的打算及天使底微妙與精緻。」³⁴⁵但同時，在他的漫畫中卻對浪蕩子的時髦特質多所嘲諷。並且他沒有如浪蕩子對政治與小團體的厭煩，他滿懷觀察與感覺的激情，對女性的百媚千嬌的態度亦是如此，於是他擺脫浪蕩。

郭建英不單只是廣泛意義上風景、洋場百景，或劉吶鷗式的「都會風景線」的畫師，這將是波特萊爾所謂的「旁觀者的姿勢」³⁴⁶：將現下時刻當作飛逝的和有趣的古玩來收藏。郭建英在 1934 年《建英漫畫集》中將他過去在《時事新報》中發表的作品逐一修改，以新的圖像出版。他似乎更重視該圖像背後的議題性，而不留戀於過去的速描內容，而將之收藏起來。郭建英不旁觀，他主動參與於現代生活畫線的不斷創作之中。

郭建英是現代生活的畫家，因為他追求現代性，同時也操演了現代生活之美的兩義性，一方面纖華毫現地呈現現代人底娛樂姿態，他基於新感覺派的主觀感覺基礎，以操演了打造現代美之數種典型，其中，野性美的提倡會導致對頹廢的攻擊、表情美更深化了外貌的迷思，乃至於內容美的論述更排除了無意義或說沒有內容的積極向度；另一方面，郭建英也用反諷的方式點出在都會的誘惑之下，現代男女的形銷骨立。因為由於 1930 年後他自己加入了日本 Nonsense 文學的脈絡，而多了在近代生活中的「自嘲」特性，使得他又不僅只是個耽溺於現代生活之中的漫遊者或是唯美的浪蕩子，而更具備了傅柯所言「反諷」的現代性態度。然而此種反諷的操作，在郭建英的部分漫畫中，是對這種現代人以物質感官和外

³⁴⁵ 見郭建英，〈現代人底娛樂姿態〉，《新文藝》1 卷 6 號，1930 年 2 月 15 日。

³⁴⁶ 「現代性的態度並非為了試著去保持或永久化飛逝而過的時刻，而將此時刻對待為神聖的(sacred)。它一定不涉及將這個時刻當作飛馳的和有趣的珍奇之物來收割。那將會是波特萊爾所說的旁觀者的姿態(spectator's posture)。這些漫遊者(flâneur)、遊手好閒者(the idle)、浪遊的旁觀者(strolling spectator)滿足於讓他們的眼睛保持打開，注意且用心於建築一個記憶的貯藏室。」Foucault, "What is Enlightenment?" op.cit., p.310-311.

在美感的典型進行諷刺，會落入反諷容易訴諸的更高原則的弊失，例如動態美比靜態美好、野蠻比文明好等等。相較於此，郭建英 Nonsense 創作中幽默取向，則可能作為另一種現代性的態度。

筆者基本認為，現代性態度的真正特色若在於反諷的張力，在郭建英作品的脈絡這邊，指的即是日本 Nonsense 文學的自嘲操作。然而無論是早先普列漢諾夫〈無階級運動與資產階級藝術〉文中的 Humour 論述，或是後續郭建英的編輯實踐，對郭建英來說不單純是譯介，而是找尋一種在上海的可以運用的文藝方式，相較於反諷的線性悖反思維，Humour 和 Nonsense 兩者的並用，使得在上海的現代意義變得不這麼方向確立。

故而，郭建英又不只是一個現代生活的畫家。因為新感覺派是利用形式化的文字描述物的羅列狀態，以暗示主體的出現；而在 Nonsense 這邊則略有不同，無論是 Nonsense 小說點出了物件特定時空在的擺置方式，或是 Nonsense 漫畫則呈現不同主體的情感關係，皆保持其無軌性和反覆來回導致的方向性進退失據，並使得被羅列的物質領域如何被重新敘述，造成對現代主體的威脅和幽默苦笑的地。Nonsense 是郭建英有別於前幾位新感覺派文學者的獨特創造，這種 Nonsense 或許起步於漫遊者式的偵探興趣，跌落在浪蕩子的物質情懷，達到具備反諷的現代性態度的層面。郭建英的漫畫空間層層疊疊，以新感覺派為基礎同時又離開原定的主體感受位置，是對既有新感覺派的 Erotic 趣味進行強化的反諷揭示，將此派具有的 Grotesque 趣味以一種更絕對化的方式強調出其笑點，並且最終在這種趣味的折轉與偏移中，加入了過去上海 Nonsense 文學章志毅所開展的幽默創作，點出另一種現代感性的運動方式。我們可以將幽默看作是一種反諷能力的退化，但也可以說是一種其他方向流動的探索可能。

總體而言，郭建英利用無意義(Nonsense)所製作出意義(proliferating senses)，就是一種他自身創出的獨特手法：出發自漫遊、體驗自浪蕩，但又甩開浪蕩，並且不願意止於反諷，而是點出一種男女情感互動中男性作為主動之被動性而產生的幽默，使得原本對立的不同意義得以重新歸併，並從中產生張力或相互交纏的動態關係。當郭建英將「摩登」指為 Nonsense，此舉也是為上海 Nonsense 文學之另類現代性態度設下一個嶄新的注腳，也就是要在對「現代生活」建立出有別於單向認同感受或對立批判之外的「摩登性」態度(alternative attitude of modernity)。為郭建英重新定位為摩登生活的畫家，不是一種尋常的描述，而是我們在郭建英的作品歷程本身，看見他對美學現代性的一種思考過程。

參考文獻

中文文獻

- Barthes, Roland, 1997, 《神話學》, 許薔薔、許綺玲譯, 台北: 桂冠。
- Baudelaire, Charles, 2002, 《1846 年的沙龍》(Salon de 1846), 郭宏安譯, 桂林: 廣西師範。
- Benjamin, Walter, 2002, 《發達資本主義時代的抒情詩人》, 張旭東、魏文生譯, 台北: 臉譜。
- Bogue, Ronald, 2006, 《德勒茲論文學》, 李育霖譯, 台北: 麥田。
- Carroll, Lewis, 1922, 《阿麗斯漫遊奇境記》(Alice's Adventures in Wonderland), 趙元任譯, 上海: 商務印書館。
- Carroll, Lewis, 2005, 《阿麗斯走到鏡子裡》(Through the Looking-Glass), 趙元任譯, 台北: 尖端出版。
- Cocteau, Jean, 2005, 《存在之難》, 劉焰譯, 上海: 華東師範大學出版社。
- Deleuze, Gilles, 2008, 《普魯斯特與符號》, 姜宇輝譯, 上海: 上海譯文出版社。
- Marcuse, Herbert, 1988, 《美學的面向》(The Aesthetic Dimension), 陳昭瑛譯, 台北: 南方。
- Shu-mei, Shih, 2007, 《現代的誘惑》(The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937), 何恬譯, 南京: 江蘇文學出版社。
- 大宅壯一, 1931 年 11 月 16 日, 〈現代美的動向〉, 凌堅譯, 《文藝新聞》第三版。
- 大宅壯一, 1931 年 4 月, 〈最近日本文壇底 Nonsense 的傾向及其他〉, 查士驥譯, 《真善美》月刊, 頁 1-8。
- 川端康成, 1981, 《雪國》, 侍桁譯, 上海: 上海譯文出版社。
- 中村正常, 1934 年 1 月, 〈一個頑皮不過的他〉, 《婦人畫報》第 14 期, 頁 9-16。
- 孔另境編, 1982, 《現代作家書簡》, 廣州: 花城出版社。
- 心中, 1934 年 2 月, 〈人生哀話〉第 15 期。
- 心中, 1934 年 2 月, 〈三四年的童話〉第 15 期。
- 王志松, 2004, 〈文體與思想: 新感覺派文學在中國二三十年代的翻譯與接收〉, 《日本文學翻譯論文集》, 北京: 人民大學出版社, 頁 135-152。
- 王志松, 2006, 〈「直譯文體」的漢語要素與書寫的自覺: 論橫光利一的新感覺文體〉, 《現代主義與翻譯》論文集, 台北: 中國文哲研究所, 頁 36-49。
- 甘險峰, 2008, 《中國漫畫史》, 濟南: 山東畫報出版社。
- 朱雲影, 1931, 〈日本新興藝術派批判〉, 《讀書雜誌》, 第六期, 頁 1-10。
- 朱雲影, 1933, 〈日本通信〉, 刊載於《現代》第三卷第一期, 頁 167-170。
- 江戶川亂步, 1935.5.15, 〈芋蟲〉, 《新小說》, 郭建英譯, 頁 66-80。
- 李長聲, 2008, 〈只說《雪國》第一句〉, 收入《聯合文學》第 281 期(24: 5)。
台北: 聯合文學出版社, 頁 41-45。
- 李昭宜, 2007, 《愛德華·李爾《無稽詩集與無稽詩歌》翻譯研究》, 佛光大學文

學系。

- 李歐梵，2000，《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》，毛尖譯，香港：牛津。
- 李歐梵，2000，《現代性的追求》，北京：三聯書店。
- 汪子美，2004，〈中國漫畫之演進與展望〉，《上海漫畫》，上海：上海社會科學院，頁 265。
- 汪暉、陳燕谷編，2005，《文化與公共性》，北京：三聯書店。
- 周慧玲，2004，《表演中國—女明星，表演文化，視覺政治》，台北：麥田。
- 林少陽，2004，《「文」與日本的現代性》，北京：中央編譯出版社。
- 林少陽，2009，〈作為漢字圈語境中的現代主義文學的中日新感覺派：東京-上海-香港〉，5月16-18日發表於東京大學-紐約大學文學與哲學論壇(東京大學駒場校區)。
- 金理，2006，《從蘭社到現代—以施蛰存、戴望舒、杜衡及劉訥鷗為核心的社團研究》，上海：東方出版中心。
- 姜德明編著，2000，《插畫拾萃》，北京：三聯。
- 施蛰存，1935年1月，〈聖誕節的艷遇〉，第25期，頁33-35。
- 施蛰存，1996，《十年創作集》，上海：華東師範大學出版社。
- 施蛰存，2001，《北山散文集》，上海：華東師範大學出版社。
- 施蛰存，2008，《施蛰存海外書簡》，辜健整理。鄭州：大象出版社。
- 翁靈文，1976，〈劉訥鷗其人其事〉，《明報》，1月12、13日。
- 淺原六朗，1934年3月，〈三月之空想〉，《婦人畫報》第16期，。
- 畢克官，2005，《中國漫畫史話》，天津：百花文藝。
- 畢克官，2006，《中國漫畫史》，北京：文化藝術出版社。
- 許秦蓁，2005，〈漫畫/話女性：劉訥鷗與郭建英的「上海新感覺」〉，收入《2005 劉訥鷗國際研討會論文集》，台南：國家台灣文學館，頁519-526。
- 郭建英，1930年2月15日，〈現代人底娛樂姿態〉，《新文藝》1卷6期。
- 郭建英，1935年5月，〈譯者識〉，《新小說》，頁80。
- 郭建英，1934，《建英漫畫集》，上海：良友出版社。
- 郭建英，1934年1月，〈編輯餘談〉，《婦人畫報》第14期，頁32。
- 郭建英，1934年2月，〈不知道憂鬱的女人---一封時代小姐的信〉，《良友畫報》第85期。
- 郭建英，1934年2月，〈編輯餘談〉，《婦人畫報》第15期，頁32。
- 郭建英，1934年4月，〈求於上海的市街上〉，《婦人畫報》第17期。
- 郭建英，2001，《摩登上海—30年代洋場百景》，陳子善編，桂林：廣西師範大學出版社。
- 陳子善，〈摩登上海的線條版---郭建英其人其畫〉，桂林：廣西師範大學出版社，2001，無頁碼。
- 陳子善編，2004，《脂粉的城市—婦人畫報之風景》，杭州：浙江文藝。
- 陳志明，1934年1月，〈新少年維特的煩惱〉，原載於《婦人畫報》第14期，頁17-18。

- 陳泓易，2003，〈傅柯的「何謂啓蒙」與波特萊爾的可逆性辯證〉，12月28日發表於傅柯思想研討會，台北：中研院歐美所。
- 陳紫娟，1934年5月，〈一個簡單而複雜的過程〉，《婦人畫報》18期，頁17-18。
- 陳碩文，2006，〈「西方美人」在上海：《婦人畫報》中的女體、異國想像與摩登論述〉，《2006第五屆國際青年學者漢學會議：表演與視覺藝術領域中的漢學研究》論文集(下冊)。
- 章志毅，1935年4月，〈阿惠先生的一生〉，《婦人畫報》第27期，頁8-10。
- 章志毅，1934年12月，〈遺書〉，《婦人畫報》第24期，頁3-4。
- 章志毅，1934年1月，〈手套與乳罩〉，《婦人畫報》第14期，頁9-16。
- 章志毅等著，1945，《手套與乳罩》，婦人畫報社編(1935)、蔣敏(1945)續編，上海：良友圖書公司。
- 彭小妍，2001，《海上說情慾—從張資平到劉呐鷗》，台北：中研院文哲所。
- 彭小妍，2006，〈浪蕩子美學與越界：新感覺派作品中的性別、語言與漫遊〉，《中國文哲研究集刊》第28期，頁121-147。
- 黃士英，2004，〈中國漫畫發展史〉，《上海漫畫》，上海：上海社會科學院，頁260。
- 葉渭渠，2003，《日本文學思潮史》，台北：五南。
- 葉渭渠、唐月梅，1991，《日本現代思潮史》，北京：中國華僑出版社。
- 葉渭渠、唐月梅，1999，《日本文學近代卷、現代卷》，北京：經濟日報出版社。
- 葉渭渠編，1997，《日本現代主義的比較文學研究》，唐月梅等譯，北京：中國社會科學出版社。
- 鄔佳，2007，〈1930年代混雜的個體記憶：試析郭建英漫畫中的個體意識及其相關問題〉，《美術館：2003年B輯》，桂林：廣西師範大學出版社，頁12-25。
- 蒲力汗諾夫，1931年3月，〈無產階級運動與資產階級藝術〉，郭建英譯，《新文藝》2卷1期，頁112。
- 趙元任，1984，《趙元任早年自傳》，台北：傳記文學出版社。
- 劉呐鷗，1934年6月，〈A Lady to Keep You Company〉，《文藝風景》創刊號。
- 劉呐鷗，2001，《劉呐鷗全集》，康來新、許秦秦編，台南：南縣文化局。
- 劉呐鷗，2004，《都市風景線》，杭州：浙江文藝。
- 橫光利一，1929，《新郎的感想》，郭建英譯，上海：第一線書店。
- 橫光利一，1934年1月，〈婦人〉，郭建英譯，《矛盾》3卷6號。
- 橫光利一，2001，《寢園》，葉渭渠譯，北京：作家出版社。
- 橫光利一，2001，《橫光利一文集》，葉渭渠編，北京：作家出版社。
- 穆時英，1935年1月，〈某夫人〉，《婦人畫報》第25期。
- 穆時英，1998，《聖處女的感情》，北京：華夏出版社。
- 穆時英，2002，《上海的狐步舞》，北京：經濟日報。
- 穆時英，2008，《穆時英全集》，嚴家炎、李今編，北京：十月文藝。
- 閻振宇，1991，〈中日新感覺比較論〉，《文學評論》，第三期，頁87-96。
- 應國靖，1986，《現代文學期刊漫話》，廣州：花城出版社。
- 謝六逸，1931年4月，〈新感覺派〉，《現代文學評論》第一卷：創刊特大號。

- 謝六逸，1995，《謝六逸文集》，陳江、陳庚初編，河北：商務出版。
- 謝其章，2006，《漫畫漫話》，北京：新星出版社。
- 瞿秋白(司馬今)，1932年1月，〈財神還是反財神〉，《北斗》(2卷3、4期合刊)。
- 羅蜜波，1934年8月，〈遊戲〉，《婦人畫報》第20期。
- 嚴家炎、李今編，2008，《穆時英全集》，北京：十月文藝。
- 龔卓軍，2006，《身體部署》，台北：心靈工坊。

中文報紙與期刊

- 《上海漫畫》。上海：上海社會科學院，2004.5。
- 《小說》。上海：上海大眾出版社，半月刊，1934.5-1935.3。
- 《文藝畫報》。上海：現代書局，月刊，1934-1935。
- 《文藝新聞》。上海：上海文藝出版社，日報。
- 《近代生活》。東京：近代生活社發行，月刊，1929.4-1932.7。
- 《時代漫畫》。上海：時代圖書公司，月刊，1934-1937.6。
- 《時事新報》。上海：時事新報館，日報，1911-1949。
- 《婦人畫報》。上海：婦人畫報社發行，雙周刊(1933)/月刊(1934-)，1933.4-1936.5
- 《婦女雜誌》。上海：婦女雜誌社發行，商務印書館，月刊，1915-1932。
- 《現代》。上海：現代書店，月刊，1932.5-1935.5
- 《無軌列車》。上海：第一線書店，半月刊，1928.9-1928.12。
- 《新小說》。上海：良友圖書印刷有限公司，月刊，1935。
- 《新文藝》。上海：水沫書店雜誌部，月刊，1929.9-1930.4。
- 《讀書雜誌》，上海：神州國光社，月刊，1931-1933。

外文文獻

- Barthes, Roland. *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath. NY: The Noonday Press, 1977.
- Baudelaire, Charles. *The Mirror of Art: Critical Studies*, Trans. Jonathan Maynes. London: Phaidon, 1955.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Trans. and Ed. Jonathan Mayne., New York: Da Capo Press, 1986.
- Foucault, Michel, *Ethics: Subjectivity and Truth*, Paul Rabinow ed., London: Allen Lane, 1997.
- Lecerle, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian nonsense literature*. London and NY: Routledge, 1994.
- Peng Hsiao-yen, *Dandyism and Transcultural Modernity: the dandy, the flâneur, and the translator in 1930s Shanghai, Tokyo, Paris*. NY: Routledge, 2010.
- Shu-Mei, Shih. *The lure of the modern: writing modernism in semicolonial China*

- 1917-1937. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Silverberg, Miriam. *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006.
- 小田切進，1965，《昭和文學の成立》，東京都 勁草。
- 吉田精一，1981，《近代日本文學概觀》(修訂版)，秀英出版社。
- 佐藤義亮編，1931，《現代獵奇尖端圖鑑》，東京都：新潮社。
- 長谷川泉，1992，《近代日本文學思潮史》，東京：至文堂。
- 橫光利一，1956，〈文藝時評(二)〉(1928.11)，收錄於《橫光利一全集》第11卷。河出書房。
- 龍膽寺雄，1930年2月，〈ナンセンス文學論〉，《近代生活》，東京：近代生活社，頁2-5。



附錄一：郭建英在《時事新報》發表之漫畫作品年表

1928	
月日	題名
6.4	〈S女士入學之目的〉
6.11	〈無題〉
6.15	〈無題〉
6.24	〈大學生的夢〉
6.28	〈倒也是一個極公平的事情〉
7.18	〈美人(骨蜀)體(獐)笑〉
7.26	〈一蠅能殺萬人〉
6.30	〈評「革命與戀愛」〉
9.7	〈返童術：昨晚街上所見〉
1929	
1.8	〈一個失敗者〉
1.14	〈媒人〉
2.15	〈心與假面具〉
2.17	〈她所看中的〉
2.27	〈學校將開矣〉
3.1	〈時代病患者〉
3.14	〈姨太太·鈔票·情人〉、〈免費教授〉
3.19	〈收條〉
3.20	〈針的用途〉
3.21	〈請放心〉
3.24	〈沒有希望〉
3.25	〈不自量〉
3.26	〈逃也沒用的〉
3.28	〈總帳〉
3.29	〈雞尾酒〉、〈作詩的目的〉
3.31	〈家庭談話---斷片〉
4.1	〈單戀〉
4.2	〈試驗品〉
4.3	〈某求婚條件〉
4.4	〈不時之需〉
4.5	〈女性的心理〉
4.7	〈毛斷歌兒(ModernGirl)對話〉
4.8	〈雌狗是到處有的〉
4.9	〈男性的命運〉
4.10	〈第三者〉
4.11	〈不敢請教〉
4.12	〈忘卻行禮的原因〉
4.14	〈上海的媽〉
4.15	〈離婚的原因〉
4.16	〈現代人與刺激〉
4.21	〈結婚哲學〉
4.22	〈今代男性的悲哀(一)〉
4.23	〈今代男性的悲哀(一)〉
4.24	〈丈夫操控法〉
4.25	〈今代男性的悲哀〉
4.26	〈不知者惟其夫而已!〉
4.28	〈現代小說的看法〉

4.29	〈夫婦須知(一)〉
4.30	〈腳腳腳---上海女性之腳〉
	〈夫婦須知(二)〉
5.1	〈夫婦須知(三)〉
5.3	〈夫婦須知(四)〉
5.5	〈夫婦須知(五)〉
5.7	〈根本治療法〉
5.8	〈丈夫放蕩的代價〉
5.9	〈大學畢業生的功課〉
5.10	〈夫婦爭吵的結局〉
5.12	〈半生服務的報酬〉
5.13	〈此聲何哉〉
5.14	〈誰是幸福者?〉
5.15	〈獨身婦女的結局〉
5.16	〈家庭教育〉
5.19	漫畫小說〈都會進行曲〉(建英譯)
5.22	〈海枯石爛,此心不變〉漫畫欄
5.24	〈說不出的苦衷〉
5.26	諷刺漫畫〈我底媽媽〉
5.27	〈甘蜜的恐嚇〉
5.28	〈他底腳聲〉
5.29	〈熱昏〉
5.30	〈洋裝青年的心理〉
6.3	〈一見傾心的原因〉
6.4	〈嘴上甜的〉
6.5	〈當然的一件事實〉
6.6	〈友誼結婚時代〉
6.9	諷刺漫畫〈女性的解剖---一個老哲學家的備忘錄〉
6.11	〈給有愛人的男子---三個「不」字(一)〉
6.12	〈給有愛人的男子---三個「不」字(二)〉
6.13	〈給有愛人的男子---三個「不」字(三)〉
6.17	〈不能寫信〉
6.18	〈單調乏味〉
6.19	〈昨天和今天的爸爸〉
6.21	〈想必吃苦不少了〉
6.23	〈到底是怎麼樣〉
6.25	〈病院中〉
6.26	〈革命的阻礙與公敵〉
7.8	〈這還了得〉
7.9	〈旗袍太短了的緣故〉
7.10	〈文學家?〉
7.11	〈模範丈夫〉
7.12	〈男女性別法〉
7.14	〈現代小說的價值〉
7.15	〈雌老虎 REVIEW(一): 可怕的媽媽〉
7.16	〈雌老虎 REVIEW(二): 媽媽的力氣〉
7.17	〈雌老虎 REVIEW(三): 煮飯問題〉
7.18	〈雌老虎 REVIEW(四): 不能解決的問題〉
7.19	〈一個鐘頭以前〉
7.21	〈現代對話〉
7.22	〈上海的生活〉

7.23	〈怕不至於吧〉
7.25	〈一出口成千古恨〉
7.28	抒情漫畫 〈灰色的戀愛〉
7.30	〈想必吃其不少了〉
7.31	〈前途可畏〉
	〈驚腳菜利用法〉
8.2	〈絕對的力量〉
8.4	〈現代對話〉
8.7	〈經驗談〉
8.8	〈行商術〉
8.11	〈兒童生活小集(一)：沒有法子〉
8.12	〈兒童生活小集(二)：當作梯子用〉
8.13	〈兒童生活小集(三)：高等動物〉
8.14	〈兒童生活小集(四)：有留班的希望〉
8.15	〈兒童生活小集(五)：探探空氣〉
8.16	〈女子的心理〉
8.18	漫畫隨筆 〈戀愛復活術〉
8.21	〈離婚的理由〉
8.22	〈忘不了〉
8.23	〈女性的兩種心理〉
8.25	〈家庭教育〉
8.26	〈不容易消化的菜〉
8.27	〈現代(男)性的悲哀〉 1.一九二九年做丈夫的資格 2.一個不懂女性心理的丈夫 3.後患不淺.....
9.1	〈現代男性的悲哀〉 1.結婚秩序表 2.廬山真面目
9.2	〈且慢些〉
9.3	〈女性一生的幾個時期〉
9.4	〈上海發展有這麼快〉
9.5	〈多講話〉
9.6	〈直到 Climx 為止〉
9.8	〈現代對話〉
9.9	〈連自己也不知道〉
9.11	〈老婆的滋味嘗夠了〉
9.12	〈和平主義者〉
9.13	〈一九三十年的私奔〉
9.15	〈大學生素描〉
9.16	〈手的用意〉
9.17	〈危險的結婚〉
9.18/9.30	〈預備好了〉
9.22	漫畫小說 〈醋味到底是酸的〉
9.27	〈無題〉
9.29	〈現代對話〉 1.結婚之前 2.那還了得
9.30/9.18	〈這也是像你〉
10.1	〈全癒了〉
10.2	〈不用腦〉

10.3	〈無題〉
10.4	〈必需條件〉
10.6	〈甜密的恐嚇手段〉
10.7	〈沒有機會講話的男子〉
10.10X2	漫畫漫筆 〈 Nonsense 對話〉
10.13	〈上海灘上的愛〉
10.14	〈耳熟〉+進化觀+紈袴子
10.15	〈解約的理由〉
10.16	〈浪費〉
10.18	〈無題〉
10.20(日)	〈現代對話〉
10.24	〈作新衣服的秘訣〉
10.25	〈到底是怎樣〉
10.28	〈這就是愛〉
10.29	〈沒有問題〉
10.30	〈兒童漫畫小集〉 一在教會學校裡 二成績優良 三熱漲冷縮
11.3	〈機會難得〉
11.6	〈我自居先的〉
11.7	〈兒童漫畫小集(四)：零歲〉
11.10	〈出戰之前〉
11.11	〈兒童漫畫小集〉 六：天然寒暑表
11.12	〈兒童漫畫小集〉 五：天真爛漫
11.17	〈愛之表現難〉
11.19	〈男子的傳記〉
11.20	〈現代大學(一)〉
11.21/11.26	〈老蜜斯〉
11.22	〈不忍分離〉
11.24	漫畫漫筆 〈親愛的 G.C.〉
11.25	〈無題〉
11.26/11.21	〈夫婦心理學〉
11.27	〈現代大學(二)：失了玩的機會〉
12.1	〈社會新語〉
12.4	〈摩登對話〉
12.5	〈法律博士 X 美麗女士及其夫君〉
12.6	〈一個獨身者的苦悶〉
12.7	〈那裡覺到這種接吻的滋味〉
12.8	〈無題〉
12.9	〈證據〉
12.10	〈大學問答二〉
12.11	〈求婚術〉
12.12	〈大學問答一〉
12.15	〈現代女性美漫譚〉
12.19	〈兒童漫畫小集一〉
12.20	〈兒童漫畫小集四〉
12.22	〈無題〉
12.23	〈兒童漫畫小集二〉

12.24	〈兒童漫畫小集三〉
12.29	〈現代女性說：別難為情〉
12.31	〈時代的女性展覽會〉
1930	
1930.1.1	〈異性之出現/一九三〇年的旗袍料〉
1.5~1.7	〈黃金與人生〉 啓發自岡本一平
1.16	〈一九三〇年的女同學(二)〉
1.19	〈無題〉 三篇
2.1	〈二月例話〉與〈賣烘山芋的江北老頭兒艷福不淺〉
2.2~	〈媽媽都知道的〉
2.9	〈青光肉麻問答〉
2.12	〈一九三〇年〉一：機械的魅力
2.16	〈現代大學進行曲〉
2.18	〈一九三〇年旗袍與中國女子的腳線美〉
2.20	〈誰把她弄成這樣偉大的女子〉
2.23	〈一九三〇年(二)：最時髦的會話〉
2.28	〈不勝記憶〉
3.2	〈現代女性腦部細胞的一切之一切〉
3.3	〈無題〉
3.4	〈摩登女子的科學知識〉
3.23	〈都市美素描〉
3.27	〈結婚哲學〉
3.28	〈苦肉之計〉
3.30	〈人生之墓〉
4.1	〈臀部的魅力〉
4.3	〈經驗〉
4.4	〈無題〉
4.6	〈上海最時髦底人物的團體攝影〉
4.7	〈失戀的結果〉
4.9	〈原來如此〉
4.11	〈靈藥〉
4.13	〈女子〉
4.14	〈那是例外的〉
4.16	〈女子的年齡〉
4.17	〈豈有此理〉
4.18	〈兇日〉
4.20	〈電車內的一幕悲喜劇(又名「胖小姐的悲哀」)〉
4.22	〈說之有理〉
4.23	〈女性的真年齡〉
4.24	〈無題〉
4.27	〈一個娼妓的感傷〉
5.4	〈五十部百步〉
5.5	〈丈夫的用處〉
5.6	〈對不起〉
5.7	〈一刻千金〉
5.11	〈一個文筆生活者〉
5.13	〈幸福的老陳〉
5.15	〈名醫〉
5.18	〈媽媽的知識〉
5.19	〈無題〉
5.21	〈無題〉

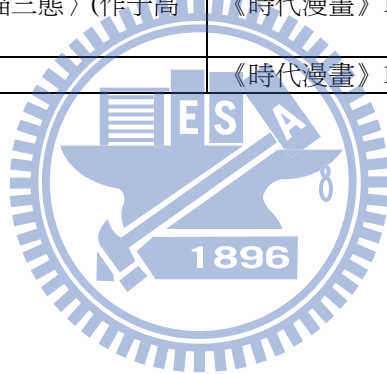
5.22	〈結婚哲學〉
5.23	〈摩登結婚〉
5.24	〈超人生〉
5.26	〈夫婦生活是吵鬧不絕的〉
5.28	〈遵命〉
5.29	〈？〉
5.30	〈兒童漫畫小集〉
6.1	〈是誰呀？〉+〈六月例話〉
6.8	〈夫妻---先施所見〉
6.22	〈家庭〉
6.29	漫畫漫筆〈一九三〇年的味覺〉
7.6	〈一個都市女性的點描〉
7.13	〈賢父良夫君的星期日〉
7.20	〈離婚三重奏〉
7.27	〈無題〉
8.3	〈現代對話〉
8.8	抒情漫畫〈情人的將來〉
9.28	〈臨死〉
9.29	〈新婚生活寫真〉
10.5	〈看看而已〉
10.8	〈現代小說的實體〉
10.21	〈遺產〉
10.28	〈現代情書〉
10.29	〈廣告禮讚〉
11.9	〈1930年女性的模型〉
11.23	〈樂觀主義者〉
12.3	〈結婚的束縛〉
12.4	〈唯有斯徒〉
12.7	〈都會之誘惑〉
12.24	〈一個善良青年的結算〉
12.30	〈負擔〉
1931	
1.11	〈結婚行進曲〉(法國托里斯頓·別爾那兒原作)
1.18	〈摩登 Juliet〉
1.28	〈都市生活〉
2.1	〈愛之告白〉
2.3	〈不會笑的〉
2.10	〈詩情與現實〉
2.1	〈臉怪像男子的狗〉
3.2	〈原來是〉
3.6	〈丈夫的心理悲喜交集〉
3.9	〈因為我是你生的〉
3.18	〈艱難的極點〉
3.22	〈五十年後之自殺〉
3.29	〈某夫人的悲哀〉
3.30	〈毋庸著急的〉
4.19	〈名言〉
4.20	〈經驗豐富〉
4.28	〈街頭風景〉
5.10	〈狗之進化---上海名產的新種〉
5.17(日)	〈一個有禮貌的男子〉

5.18	〈證據〉
5.24	〈女子的一生〉
5.25	〈戀人啊，在哪兒？〉
5.27	〈一個男子的一生〉
6.4	〈天真的世界〉
6.14	〈一個戀愛的過程〉



附錄二：郭建英在雜誌發表之漫畫作品年表

漫畫	〈異性的師生〉、〈老婦與幼女〉、〈老先生與頑童〉	《婦女雜誌》1927.第 13 卷第 8 期
漫畫	〈生活漫談：意志薄弱者的矛盾〉	《婦女雜誌》1928.11 第 14 卷第 1 期
漫畫	〈脫去大衣〉	《婦女雜誌》1928 第 14 卷第 11 期
漫畫	〈秋菊〉	《中國學生》1930.11 扉頁
漫畫	〈街上拾得了的美〉	《婦人畫報》1933.6.30 第 6 期
漫畫與講座	〈摩登生活學講座〉十講	《婦人畫報》1933 第 4-13 期
漫畫	〈建英 Sketch Book〉	《婦人畫報》1934.1.15 第 14 期
漫畫	〈黑·紅·忍殘性與女性〉	《時代漫畫》1934.1.20 第一期
漫畫	〈姿態美〉	《時代漫畫》1934.2.20 第二期
漫畫 3 幅	〈求於上海市街上〉	《婦人畫報》1934.4.15 第 17 期
漫畫	〈一杯黃色麥哈頓雞尾酒〉	《小說》半月刊 1934.7.16 第 4 期
漫畫	〈水之誘惑〉	《時代漫畫》1934.7.20 第七期
漫畫	〈輕視又名「褐色皮膚之傲慢」〉	《時代漫畫》1934.8.20 第二期
漫畫	〈兩性之間〉	《漫畫生活》1934.9.15 第一期
漫畫	〈背之素描三態〉(作于高橋海濱)	《時代漫畫》1935.8.20 第二十期
漫畫(連環畫)	〈愛六題〉	《時代漫畫》1935.10.20 第二十二期



附錄三：郭建英封面與插畫作品年表

封面	《善女人行品》施蛰存著	上海：良友圖書公司 1933.11.20 初版
封面	《婦人畫報》封面	第 14 期到第 23 期
插畫 3 幅	〈一個頑皮不過的小姐〉【日】中村正常	《婦人畫報》1934.1 第 14 期
插畫 2 幅	〈誌上戀愛教程〉張麗蘭	《婦人畫報》1934.1 第 14 期
封面	(兩個手套與臉)	《現代》1934.2 四卷四期
插畫 2 幅	〈銀鈴〉張春橋作	《婦人畫報》1934.3.15 第 16 期
插畫	〈藍色的家鄉〉黑嬰	《婦人畫報》時間待考，後收錄於《手套與乳罩》(原版，再版 p79~84)
插畫	〈三月之空想〉【日】淺原六郎	《婦人畫報》1934.3 第 16 期，《手套與乳罩》(再版，無附插圖) p.191~195
插畫新感覺	〈Shadow Waltz〉黑嬰	《婦人畫報》1934.5 第 18 期。
插畫、編入 / 翻譯	〈冰〉J·W·皮恩斯脫(章志毅)	原載 1935.5《婦人畫報》第 18 期，後收錄於《手套與乳罩》(再版，蔣敏編) p.196~199。
翻譯、插畫	〈戀愛無線電〉瀉爾·基耐兒	《婦人畫報》1934.5 第 18 期，《手套與乳罩》(再版，無附插圖) p.200~204
插畫、收入	〈遊戲〉羅蜜波	《婦人畫報》1934.5 第 18 期，後收錄於《手套與乳罩》(婦人畫報社編)
插圖	〈詩兩篇〉徐遲	《婦人畫報》1934.8 第 20 期，
插畫	〈祝福〉陳江帆詩	《文藝風景》1934.6 創刊號
封面	〈The Dream of Jean Cocteau〉尚考克多	《文藝畫報》1934.10 創刊號。類似於尚考克多〈沒有旋律的歌〉的沉睡女人肖像
插畫	〈棉被〉劉訥鷗	《婦人畫報》1934.11 第 23 期
插畫	〈Blindman's Buff〉(史炎)	《婦人畫報》1934.11 第 23 期。
翻譯	〈待望〉曼·愛第遜(May Edison)	《婦人畫報》1934.11 第 23 期，後收錄《手套與乳罩》(再版) p.136~156
插畫新感覺(三幅)	〈殺人未遂〉劉訥鷗	《文藝畫報》1934.12 一卷二號
插畫	〈女性美的科學的分析〉關燕生	原載《婦人畫報》1934.12 第 24 期。
插畫	〈唱於鋪道上〉【日】山本徹夫	《小說》半月刊 1934.12.1 第 13 期
插畫	〈羅盤指針應該向北及其他〉徐遲	原載《婦人畫報》1935.1 第 25 期
插畫	〈戀愛政見〉鷗外鷗	原載《婦人畫報》1935.1 第 25 期；後收錄於《戀愛隨筆》(蔣敏編)。
插畫兩幅	〈御夫術〉李超然	原載《婦人畫報》1935.2 第 26 期
插畫	〈阿惠先生之一生〉(章志毅)	原載《婦人畫報》1935.3 第 27 期。
插畫	〈憂鬱姑娘〉黑嬰	《婦人畫報》1935.3 第 26 期。
翻譯與評論	〈芋蟲〉【日】江戶川亂步	《新小說》五月號(年份待定)
插畫	〈迷醉〉/〈戀愛日記抄·迷醉〉Roseya	原載《婦人畫報》1935.3 第 27 期。後收錄於《戀愛隨筆》(蔣敏編)
插畫	〈除夕日記〉(龍子)女	原載《婦人畫報》1935.3 第 27 期。
插畫	〈怠惰的良人之悲哀〉	原載《婦人畫報》1935.10 第 33 期
插畫	〈西班牙之夢〉龍子女	原載《婦人畫報》1935.10 第 33 期

附錄四：郭建英文字作品年表

1928		
翻譯(署名建英)	〈深夜小曲〉武者小路實篤	《無軌列車》第六期 1928.11.25
1929		
翻譯	〈新郎的感想〉【日】橫光利一	《新郎的感想》1929.5
翻譯	〈點了火的紙菸〉【日】橫光利一	《新郎的感想》1929.5
翻譯	〈妻〉【日】橫光利一	《新郎的感想》1929.5
翻譯	〈園〉【日】橫光利一	《新郎的感想》1929.5
翻譯	〈梅毒藝術家〉(55) 【日】秦豐吉	《新文藝》1929.9 第 1 卷第 1 期創刊號
散文(署名迷雲)	〈Amour 與 amore〉(95)	《新文藝》1929.9 第 1 卷第 1 期創刊號
翻譯	〈藝術的貧困〉(105) 【日】片岡鐵兵	《新文藝》1929.9 第 1 卷第 1 期創刊號
散文(署名迷雲)	〈文藝漫談〉(335)	《新文藝》1929.9 第 1 卷第 1 期創刊號
1930		
散文	〈菸草藝術家〉(1105)	《新文藝》1930.2 第 1 卷第 6 期
散文(署名迷雲)	〈現代人底娛樂姿態〉(1189)	《新文藝》1930.2 第 1 卷第 6 期
翻譯	〈無產階級運動與資產階級藝術〉【俄】蒲力汗諾夫	《新文藝》1930.3 第 2 卷第 1 期
翻譯	〈一條慘酷的故事〉【日】葉山嘉樹	《新文藝》1930.4 第 2 卷第 2 號
1933 年		
散文	摩登生活學講座	發表於《婦人畫報》，共十講
影評	蘇俄電影最近之動向(迷雲)	《現代電影》1933.12 第 6 期
1934		
翻譯	〈婦人〉【日】橫光利一	《矛盾月刊》1934.1 第 2 卷第 5 期
翻譯	〈一個頑皮不過的小姐〉【日】中村正常	《婦人畫報》1934.1 第 14 期
翻譯	〈比布夫人之失蹤〉【法】討萊蒲拉	《婦人畫報》1934.1 第 14 期
影評	〈一九三四年之新星〉(迷雲)	《婦人畫報》1934.1 第 14 期
影評	〈有聲畫片之進出〉(迷雲)	《婦人畫報》1934.2 第 15 期
散文	〈不知憂鬱的女人---一封時代小姐的信〉(建英)	《良友畫報》1934.2 第 85 期
翻譯	〈三月之空想〉【日】淺原六郎	《婦人畫報》1934.3 第 16 期，《手套與乳罩》(再版，無附插圖) p.191~195
影評	〈好萊塢明星怪癖備忘錄〉(迷雲)	《婦人畫報》1934.3 第 16 期
影評	〈牧童加里古柏〉(迷雲)	《婦人畫報》1934.4 第 17 期
翻譯	〈冰〉J.W.皮恩斯脫(章志毅)	1935.5 《婦人畫報》第 18 期，後收錄於《手套與乳罩》(再版，蔣敏編) p.196~199。
翻譯	〈戀愛無線電〉瀉爾·基耐兒	《婦人畫報》1934.5 第 18 期，《手套與乳罩》(再版，無附插圖)p.200~204
影評	〈新人屋託庫流架之性感〉(迷雲)	《婦人畫報》1934.6-7 第 19 期
影評	〈知道它也不會吃虧的〉	《婦人畫報》1934.8 第 20 期

	(迷雲)	
散文	〈巴爾札克的戀愛〉	《現代》1934.8 第五卷第四期
影評	〈知道它也不會吃虧的〉	《婦人畫報》1934.9 第 21 期
影評	〈明星性的魅力觀〉	《婦人畫報》1934.10 第 22 期
翻譯	〈待望〉曼·埃第遜(May Edison)	《婦人畫報》1934.11 第 23 期，後收錄《手套與乳罩》(再版)p.136~156
影評	〈嘉寶悲戀衷曲〉	《婦人畫報》1934.12 第 24 期。
翻譯	〈唱於鋪道上〉【日】山本徹夫	《小說》1934.12.1 第 13 期
1935		
翻譯與評論	〈芋蟲〉【日】江戶川亂步	《新小說》1935.5 第四期
散文	〈長井之夏〉	《良友》1935.7 第 107 期
影評	〈美國男子多溫柔〉(迷雲)	《婦人畫報》1935.8 第 31 期
影評	〈大明星初戀的告白〉(迷雲)	《婦人畫報》1935.8 第 31 期



附錄五：章志毅作品年表

小說，編入「幽默創作」	〈手套與乳罩〉	《婦人畫報》1934.1 第 14 期 p9~16，後收錄於《手套與乳罩》
小說，編入「摩登新家庭講座」特輯	〈寢室備忘錄(寢室科)〉志毅	《婦人畫報》1934.3 第 16 期
散文	〈女人與烟〉	《婦人畫報》19/20 期時間待考，後收錄於《戀愛隨筆》
譯文	〈二十年〉M·苛蒂	《婦人畫報》1934.9 第 21 期，後收錄於《手套與乳罩》(再版，蔣敏編) p.176~185。
散文	〈女性考現學〉	《婦人畫報》1934.11 第 23 期
小說，編入「掌篇小說」(Nonsense Conte)	〈遺書〉	《婦人畫報》1934.12 第 24 期
散文	〈體臭的科學〉	《婦人畫報》1935.1 第 25 期，後收錄於《戀愛隨筆》
小說，編入「摩登掌篇小說」(Nonsense Conte)	〈阿惠先生之一生〉	《婦人畫報》1935.4 第 27 期。
譯文	〈最新返童術十講〉	《婦人畫報》1935.4 第 27 期。
散文	〈世界最大之娛樂製造工廠〉	《婦人畫報》1935.4 第 27 期。
譯文	〈冰〉J·W·皮恩斯脫	《婦人畫報》1935.5 第 18 期，後收錄於《手套與乳罩》(再版，蔣敏編) p.196~199。
散文	〈離乳期嬰孩之食物〉	《婦人畫報》1935.10 第 33 期。

附錄六：郭建英《婦人畫報》掌篇(Conte)小說編輯年表

「欄位」與《專書》	《婦人畫報》	1934.1 第十四期由郭建英開始接手編輯《婦人畫報》。
「幽默創作」	〈手套與乳罩〉(章志毅)	《婦人畫報》1934.1 第 14 期 p9~16，後收錄於《手套與乳罩》
「沒有內容的掌篇小說」	〈一個頑皮不過的小姐〉 【日】中村正常	《婦人畫報》1934.1 第 14 期
「摩登幽默掌篇小說集」	〈比布夫人之失蹤〉【法】 討萊蒲拉	《婦人畫報》1934.1 第 14 期
「Nonsense Room」	〈新少年維特的煩惱〉陳志明	《婦人畫報》1934.1 第 14 期
「Nonsense Conte」	〈人生哀話〉與〈三四年的童話〉心中	《婦人畫報》1934.1 第 15 期
「春之感傷掌篇小說」	〈三月之空想〉【日】淺原 六郎	《婦人畫報》1934.3 第 16 期
「春之感傷掌篇小說」	〈銀鈴〉張春橋作	《婦人畫報》1934.3 第 16 期
「摩登新家庭講座」特輯	〈寢室備忘錄(寢室科)〉志毅	《婦人畫報》1934.3 第 16 期
「掌篇小說」	〈藍色的家鄉〉黑嬰	《婦人畫報》1934.4 第 17 期
「綠蔭摩登掌篇小說集」	〈遊戲〉羅蜜波作	《婦人畫報》1934.5 第 18 期
「綠蔭摩登掌篇小說集」	〈冰〉皮恩斯托作，章志毅 譯	《婦人畫報》1934.5 第 18 期
「綠蔭摩登掌篇小說集」	〈Shadow Walz〉(黑嬰作)	《婦人畫報》1934.5 第 18 期
「綠蔭摩登掌篇小說集」	〈戀愛無線電〉(基耐兒 作，郭建英譯)	《婦人畫報》1934.5 第 18 期
「Nonsense Conte」	〈一個簡單而複雜的過程〉 陳紫娟	《婦人畫報》1934.5 第 18 期
	〈黑之學說〉鷗外鷗	《婦人畫報》1934.6-7 第 19 期，後收錄於《戀愛隨筆》
	〈微笑裡的眼淚〉斐兒	《婦人畫報》1934.6-7 第 19 期，後收錄於《戀愛隨筆》
	〈女人與烟〉(章志毅)	《婦人畫報》19/20 期時間待考，後收錄於《戀愛隨筆》
	〈故鄉的遊歷〉徐遲	《婦人畫報》1934.8 第 20 期
	〈詩兩篇〉徐遲	《婦人畫報》1934.8 第 20 期，
	〈傘〉黑嬰	原載《婦人畫報》1934.8 第 20 期
「中國掌篇小說集」	〈聖處女的感情〉穆時英	《婦人畫報》1934.9 第 21 期，後收錄於《手套與乳罩》
「中國掌篇小說集」	〈研究觸角的三個人〉鷗外 鷗	《婦人畫報》1934.9 第 21 期，後收錄於《手套與乳罩》
「中國掌篇小說集」	〈航線上的音樂〉史炎	《婦人畫報》1934.9 第 21 期
	〈二十年〉M·苛蒂作，章志 毅譯	《婦人畫報》1934.9 第 21 期，後收錄於《手套與乳罩》
「摩登掌篇小說集」	〈棉被〉劉訥鷗	《婦人畫報》1934.11 第 23 期，後收錄於《手套與乳罩》

「摩登掌篇小說集」	〈Blindman's Buff〉史炎	《婦人畫報》1934.11 第 23 期
「摩登掌篇小說集」	〈待望〉曼·愛第遜作，郭建英譯	《婦人畫報》1934.11 第 23 期，後收錄於《手套與乳罩》
	〈女性考現學〉章志毅	《婦人畫報》1934.11 第 23 期頁 9
	〈某理髮店營業與興隆之經過〉心中	《婦人畫報》1934.11 第 23 期
「掌篇小說」	〈A 詩人嗅覺之春藥〉鷗外鷗	《婦人畫報》1934.12 第 24 期
「掌篇小說」(Nonsense Conte)	〈遺書〉章志毅	《婦人畫報》1934.12 第 24 期
	〈惡魔的哲學〉徐遲	《婦人畫報》1934.12 第 24 期
	〈新詩兩篇〉徐遲	《婦人畫報》1934.12 第 24 期
「吹毛求疵錄」	〈不毛的文藝界〉(文藝)杜衡	《婦人畫報》1935.1 第 25 期
「吹毛求疵錄」	〈不滿一束〉(電影)劉吶鷗	《婦人畫報》1935.1 第 25 期
「吹毛求疵錄」	〈劇壇畸形演變〉(戲劇)潘子農	《婦人畫報》1935.1 第 25 期
「吹毛求疵錄」	〈畫報之色·香·味〉(定期畫報)馬國良	《婦人畫報》1935.1 第 25 期
「吹毛求疵錄」	〈流行界之悲喜劇〉(流行、服裝)張麗蘭	《婦人畫報》1935.1 第 25 期
「現代掌篇小說傑作集」	〈某夫人〉穆時英	《婦人畫報》1935.1 第 25 期，後收錄於《手套與乳罩》
「現代掌篇小說傑作集」	〈異味〉葉靈鳳	《婦人畫報》1935.1 第 25 期
「現代掌篇小說傑作集」	〈聖誕節豔遇〉施蟄存	《婦人畫報》1935.1 第 25 期，後收錄於《手套與乳罩》
「戀愛隨筆集」	〈戀愛政見〉鷗外鷗	《婦人畫報》1935.1 第 25 期，後收錄於《戀愛隨筆》
「戀愛隨筆集」	〈羅盤指針應該向北及其他〉徐遲	《婦人畫報》1935.1 第 25 期，後收錄於《戀愛隨筆》
「戀愛隨筆集」	〈情死淺說〉史炎	《婦人畫報》1935.1 第 25 期，後收錄於《戀愛隨筆》
「戀愛隨筆集」	〈春蕃尺牘拔萃〉承之	《婦人畫報》1935.1 第 25 期
	〈體臭的科學〉章志毅	《婦人畫報》1935.1 第 25 期，後收錄於《戀愛隨筆》
「摩登掌篇小說」(Nonsense Conte)	〈阿惠先生之一生〉(章志毅)	《婦人畫報》1935.4 第 27 期。
「摩登掌篇小說」	〈憂鬱姑娘〉黑嬰	《婦人畫報》1935.4 第 27 期。
	〈世界最大之娛樂製造工廠〉章志毅	《婦人畫報》1935.4 第 27 期。
	〈股份 ISM 戀愛思潮〉鷗外鷗	《婦人畫報》1935.6 第 29 期，後收錄於《戀愛隨筆》
	〈女作家菲〉龍子玄	《婦人畫報》1935.7 第 30 期
「掌篇小說」	〈西班牙之夢〉龍子玄	《婦人畫報》1935.10 第 33 期
「掌篇小說」	〈月老，今年是五歲呢〉史炎	《婦人畫報》1935.10 第 33 期
編輯的小說集出	《手套與乳罩》短篇小說集	第一版：婦人畫報社編，上海良友圖書公司

版		出版，1935(估計是在七月出版，至少是在《婦人畫報》第 30 期之後，因為有收〈女作家菲〉龍子女)，頁數 204，開本 18cm。 再版：蔣敏編，上海良友圖書公司，1945.7 再版。
---	--	--

