

## 試論張愛玲「畫筆」對報刊 仕女畫的受容與衍異

徐禎苓\*

### 摘要

張愛玲的繪畫向來討論者少，實際上其畫筆令人驚艷，藝術造詣並不亞於文字。細觀其繪圖，多以女性人物畫為主，筆觸鎔鑄中國傳統仕女畫、西方漫畫，以新式畫筆重塑古典題材，構成特殊風格。

在傳媒發達的上海，時尚畫報、時事漫畫等刊物琳瑯滿目，其中仕女畫像幾乎為報刊的重要題材。而張愛玲置身於此，自然嫻熟諸般刊物及其文化。職是之故，本文試圖以張愛玲畫筆為討論對象，從其畫筆風格和相關討論畫作的文章〈忘不了的畫〉、〈談畫〉等，試圖梳理其繪圖脈絡，展示上海仕女畫的演變，從而指出張愛玲畫筆的獨特性。

關鍵詞：張愛玲、仕女畫、性別、現代性

---

\* 政治大學中國文學系博士候選人 (chenling2002@gmail.com)

投稿日期：2014.08.20；接受刊登日期：2015.01.07；最後修訂日期：2016.10.05



## The Reception and Evolution of Chinese Ladies in AiLing Chang's Drawings

Chen-ling Hsu \*

### Abstract

There have been numerous discussions on Chang's writing, few of which focus on her drawings. Actually, Chang's artistic talent in drawing is no less than her literary works. Examining her paintings, one may find that her works features drawings of Chinese ladies with a mixed style of traditional Chinese lady portray and western comics. This style not only remodels the classic topic but also constitutes her unique form.

With the prospering media industry, various kinds of fashion magazines and cartoons prevailed in Shanghai. Portrays on Chinese ladies are virtually the most important subject for those journals. Immersing in such environment, Chang was familiar with the journals and the culture. Therefore, this thesis discusses Chang's drawings with regard to her drawing skills and her articles on drawings with an attempt to show the development of Chinese lady portray in Shanghai and to present the uniqueness of Chang's drawings.

Keywords: AiLing Chang, Chinese Ladies, gender, modernity

---

\* Department of Chinese Literature, National Chengchi University (chenling2002@gmail.com)

Received August 20, 2014 ; accepted January 7, 2015 ; last revised October 5, 2016



## 壹、前言：從張愛玲畫筆談起

性別、細節（衣物時尚、日常生活等）、現代性，作為張愛玲搭蓋小說的磚瓦，同時，也作為後世閱讀張愛玲的幾個關鎖。<sup>1</sup>從新批評的文本細讀到文化研究的場域鳥瞰，論者出入文字內外，爬羅剔掘，以張愛玲為基點，試圖勘鑿時代與作家的方方面面。瀏覽研究成果，泰半著眼於張愛玲的文字文本，唯鮮少細究其畫筆。誠然，張愛玲善於經營文字，華麗精湛的修辭美學為人稱道，尤其小說上承《金瓶梅》、《紅樓夢》、《海上花列傳》裡物質、世情的敘述，另外對於衣物的考究與時尚觀也令人玩味再三。實際上，小說圖文搭配的式樣也被張愛玲的小說和散文所汲取，不妨視為另類承襲。

文字敘述令人驚艷之餘，在繪畫方面，中學時代張愛玲的一張漫畫刊於英文《大美晚報》上，得了五塊錢的報償。<sup>2</sup>上海聖瑪利亞女校《國光》第4期保存張愛玲的一幅題為〈某同學之甜夢〉的漫畫（圖1），中學畢業紀念冊《鳳藻》也有張愛玲的圖畫設計，將班上同學的肖像融入漫畫中（圖2），



圖1 〈某同學之甜夢〉，《國光》第4期  
圖片出處：張愛玲，《對照記》，頁193。

<sup>1</sup> 諸如張小虹，〈誰與更衣——張愛玲的戀衣情節〉，蔡鳳儀編，《華麗與蒼涼：張愛玲紀念文集》（臺北：皇冠文學出版有限公司，1996年），頁247-253；及另篇〈戀物張愛玲——性、商品與殖民迷魅〉，楊澤主編，《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》（臺北：麥田出版社，1999年），頁177-210；周蕾，〈現代性和敘事——女性的細節描述〉，《婦女與中國現代性：東西方之間閱讀記》（臺北：麥田出版社，1995年），頁167-234；彭秀貞，〈殖民都會與現代敘述——張愛玲的細節描寫藝術〉，楊澤主編，《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》，頁287-302；黃心村著，胡靜譯，《亂世書寫：張愛玲與淪陷時期上海文學及通俗文化》（上海：上海三聯書店，2010年）等。

<sup>2</sup> 張愛玲，〈童言無忌〉，《流言》（臺北：皇冠文化出版有限公司，2006年），頁7。

自己化身為預言家（圖3）。<sup>3</sup> 戰爭時期，一位教日文的俄國先生十分賞識張愛玲繪的炎櫻肖像，願意出價購買。胡蘭成在〈論張愛玲〉提到他見過張愛玲此時期的畫作，為了省紙，張愛玲將許多形形色色的人物畫在同一張紙上（圖4、圖5），「卻構成了古典的圖案」，並且文章還說「有位朋友」為張的一幅畫著色，使畫作「幽邃，靜寂得使人深思的」。<sup>4</sup> 這位朋友即是炎櫻。當時，張愛玲畫了許多圖，由炎櫻著色。<sup>5</sup> 兩人的合作延續至《傳奇》和《流言》兩本書中。《流言》再版、《傳奇》增訂版的封面即由炎櫻設計，張愛玲繪圖；《傳奇》再版由炎櫻描繪草圖，張愛玲臨摹；《流言》初版的插圖、〈心經〉、〈紅玫瑰與白玫瑰〉與〈金鎖記〉等小說插圖，都是出於張愛玲之手。<sup>6</sup> 張愛玲的畫筆並不限於自己的創作集，還囊括雜誌。她為《雜誌》和蘇青主編的《天地》等刊物、小說繪封面。甚至周瘦鵑在瀏覽張愛玲在《二十世紀》刊物上的“Chinese Life and Fashions”後，說：「我約略一讀，就覺得她英文的高明，而畫筆也十分生動，不由不深深地佩服她的天才。」<sup>7</sup> 夏志清也曾針對《流言》人物素描讚揚：「她的描繪能夠把握重點，而且筆觸輕靈，不浮不亂。她假如好好的受過一些圖畫訓練，她可能成為一個畫家。」<sup>8</sup> 足見

<sup>3</sup> 圖1至圖3原刊於萬燕，〈生命有它的圖案：評張愛玲的漫畫〉，林幸謙編，《張愛玲：傳奇·性別·系譜》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2012年），頁757-767。後來收錄於張愛玲，《對照記》（台北：皇冠文化出版有限公司，2010年），頁193-197。以下圖片均由宋以朗、宋元琳經皇冠文化集團授權。

<sup>4</sup> 張愛玲，〈燼餘錄〉，《華麗緣》（臺北：皇冠文化出版有限公司，2015年），頁73-74。胡蘭成，〈論張愛玲〉，《亂世文談》（香港：天地圖書有限公司，2007年），頁14。

<sup>5</sup> 張愛玲，〈燼餘錄〉，《流言》，頁52。

<sup>6</sup> 從1944年《雜誌》一篇〈女作家聚談會〉中，吳江楓對張愛玲說：「張愛玲女士的小說都是自製插圖的，非常精美，……」可以推而言之。見〈女作家聚談會〉，《雜誌》卷13期1（1944年4月），頁56。另，也可參柯靈，〈遙寄張愛玲〉，鄭樹森編，《張愛玲的世界》（臺北：允晨文化股份有限公司，2004年），頁12。

<sup>7</sup> 張子靜、季季，《我的姊姊張愛玲》（臺北：印刻文學出版有限公司，2005年），頁153-154。

<sup>8</sup> 夏志清，〈張愛玲的短篇小說〉，《夏志清文學評論經典：愛情·社會·小說》（臺



圖 2 《鳳藻》

圖片出處：張愛玲，《對照記》，頁 194。

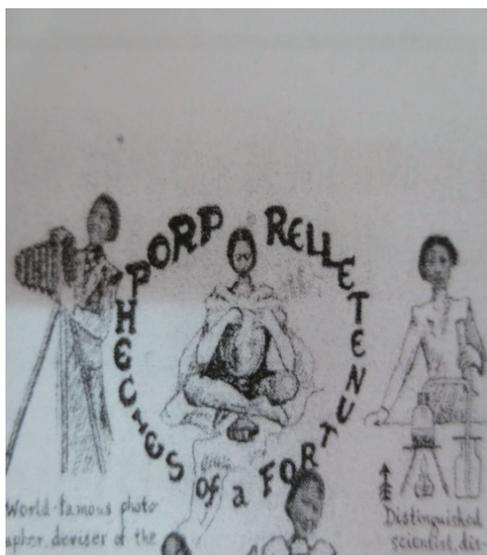


圖 3 《鳳藻》張愛玲特寫

圖片出處：張愛玲，《對照記》，頁 194。



圖 4 香港時期的畫作

圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 48。



圖 5 香港時期的畫作〈小人物〉

圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 55。

張愛玲的藝術天分。

據張子靜回憶姊姊張愛玲時，提及「她常常拿個本子，靜靜的坐在一旁，側著臉看人，給人畫素描。不然就低著頭，在那兒寫小說。除了畫圖和寫作，她不做別的事。」且於〈我的姊姊張愛玲〉刊載於自己主辦的《颯》雜誌中，讚揚張愛玲「能畫很好的鉛筆畫」。<sup>9</sup>倘使將張愛玲極具自傳性的《雷峰塔》作參照，也隨處可見繪畫片段：琵琶母親買了繪畫工具給她之後，她每天畫一幅，且畫的人永遠像她母親；<sup>10</sup>陵嫉妒地在琵琶的畫作上塗了一道又深又重的黑槓子，<sup>11</sup>而此一片段亦曾於〈童言無忌〉的散文內重複出現；<sup>12</sup>露和珊瑚分別詢問孩子長大想做什麼時，琵琶的弟弟陵說「姐姐想做畫家。」琵琶也說要畫中國傳說一類的卡通片，<sup>13</sup>甚至在散文〈私語〉裡亦有說明，乃要「把中國畫的作風介紹到美國去」。<sup>14</sup>另者，小說亦有圖畫片段，包括《小團圓》提及叻之雍贈了幾本日本版畫給九莉，並坐在旁邊一齊賞畫；<sup>15</sup>或更早的小說〈年輕的時候〉寫潘汝良畫小人的習慣<sup>16</sup>等。此外，張愛玲在高中三年級時在校刊《鳳藻》發表〈論卡通畫之前途〉（1937），<sup>17</sup>以及後來〈忘不了的畫〉（1944）、〈談畫〉（1944），映現她對圖畫的敏銳與洞澈。

觀張愛玲的畫筆，主要區分成文章插圖和書刊封面兩大類，僅畫人物，

---

<sup>9</sup> 張子靜、季季，《我的姊姊張愛玲》，頁 104、151、166。

<sup>10</sup> 張愛玲著，趙丕慧譯，《雷峰塔》（臺北：皇冠文化出版有限公司，2010年），頁 134-135。

<sup>11</sup> 張愛玲著，趙丕慧譯，《雷峰塔》，頁 142。

<sup>12</sup> 張愛玲，〈童言無忌〉，《流言》，頁 15。

<sup>13</sup> 張愛玲著，趙丕慧譯，《雷峰塔》，頁 136、235。

<sup>14</sup> 張愛玲，〈私語〉，《流言》，頁 162。

<sup>15</sup> 張愛玲，《小團圓》（臺北：皇冠文化出版有限公司，2011年），頁 170。

<sup>16</sup> 張愛玲，〈年輕的時候〉，《第一爐香》（臺北：皇冠文化出版有限公司，2008年），頁 184-199。

<sup>17</sup> 張子靜、季季，《我的姊姊張愛玲》，頁 116-117。

沒有風景寫生。人物以女性為主，這些女性肖像橫跨 1650 年至 1940 年代。如果說，張愛玲小說上承明清世情小說系譜，大旨談情；在圖畫方面，儼然受到中國傳統繪畫史的仕女畫、肖像畫影響，<sup>18</sup>甚至在傳統之上增綴西方漫畫筆觸，構成特殊景致。這種特殊誠如胡蘭成評論張愛玲：「她的小說和散文，也如同她的繪畫，有一種古典的，同時又有一種熱帶的新鮮的氣息」一般，新編、重塑古典。<sup>19</sup>再一步細觀圖畫，畫筆和文筆之間受圖文互涉所產生的視覺效果和戲劇張力，甚至圖像本身隱含的符號象徵和文化意蘊，無論從文本精讀或文化語境的脈絡探尋，均有其重要意義，應可作為閱讀張愛玲的一條徑路。

搜索張愛玲圖畫的相關研究成果，大多針對《傳奇》、《流言》內的插圖討論，<sup>20</sup>止庵、萬燕合著《張愛玲畫話》細數小說插圖和文字的互文或互異之處，<sup>21</sup>其中，萬燕的〈生命有它的圖案〉<sup>22</sup>考古出張愛玲的繪圖，詳盡說明其原初樣貌，細讀之筆頗具貢獻；姚玳玫〈從吳友如到張愛玲：19 世紀 90 年代到 20 世紀 40 年代海派媒體「仕女」插圖的文化演繹〉<sup>23</sup>梳理近現代上海仕女畫系譜，廣角勘探文化變異；兩篇論文均啟沃良多，唯前者側重賞析，

<sup>18</sup> 毛文芳梳理出女性畫像的不同層次，就畫圖動機，仕女畫強調美女倩影，肖像畫為特定人物做形象紀錄；就圖像觀看，仕女畫呈現女性體態姿容，肖像畫訴諸真人的比對想像。而女性肖像畫以逼近真人的臉容為主，廣義來說，歸屬於仕女畫的範疇。見毛文芳，《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》（臺北：台灣學生書局，2001 年），頁 294-295。

<sup>19</sup> 胡蘭成，〈論張愛玲〉，《亂世文談》，頁 14。

<sup>20</sup> 如姚玳玫，〈描摹女性——張愛玲的文學插圖〉，《文藝評論》2005 年期 6（2005 年 12 月），頁 92-96；杜龔，〈張愛玲的繪畫藝術及其特點〉，《藝術百家》2010 年期 4（2010 年 3 月），頁 218-220 等。

<sup>21</sup> 止庵、萬燕編著，《張愛玲畫話》（天津：天津社會科學院出版社，2003 年）。

<sup>22</sup> 此文後稍修改為〈生命有它的圖案：評張愛玲的漫畫〉，收於林幸謙編，《張愛玲：傳奇·性別·系譜》，頁 753-834。

<sup>23</sup> 姚玳玫，〈從吳友如到張愛玲：19 世紀 90 年代到 20 世紀 40 年代海派媒體「仕女」插圖的文化演繹〉，《文藝研究》2007 年期 1（2007 年 1 月），頁 134-146。

後者則在脈絡化的過程忽略了西方報刊、繪圖對於民初漫畫和張愛玲的影響，皆有待後人補充。

誠如康來新視「對照」為張愛玲的方法學，參差對照《紅樓夢》、張愛玲兩大文本。<sup>24</sup> 本文延續對照的方法學，從繪畫史探討張愛玲繪畫裡西方與中國的畫筆對照，按小說與畫筆之間相互對照出的人物語言，以及圖畫本身折射出的傳統性與現代性、藝術與商業等等的多重對照，疊映出豐富的人間世相。準此，一方面橫向說明上海藝文環境與張愛玲畫筆的關係，一方面縱向展呈仕女畫敘事的衍異，交錯羅織張愛玲畫筆的獨特性。

## 貳、概述：報刊仕女畫的流行

張愛玲在〈談女人〉一文中寫道：「一九三〇年間女學生們人手一冊的《玲瓏》雜誌就是一面傳授影星美容秘訣一面教導『美』了『容』的女子怎樣嚴密防範男子的進攻」，<sup>25</sup> 一句話點出通俗雜誌在上海的熱門景況，也知曉張愛玲對於此類刊物的性質或內容頗為了解。《玲瓏》雜誌圖文並茂，透過手繪和攝影相片介紹女子服飾或明星肖像等，在當時並非特例。放諸此類畫報、雜誌，圖畫投映當時女子姿容裝扮之餘，更重要的，編者的封面設計和畫者的繪筆如何展呈民初女子？而這類刊物恰好上承清代仕女肖像傳統、下啟張愛玲的女性圖畫。如此，本文首先從上海報刊文化與仕女畫的關係入手。

上海作為中國近現代傳媒發達的都市之一，流播著具全國性或地方性的大報、具娛樂性的小報刊物、畫報等，尤其 1920、30 年代，堪為通俗報刊的高峰。這類消閒報刊圖文並置，除了張貼廣告，介紹名妓、影藝訊息或流行事物等，同時，還是文藝刊物，臚列文士詩詞小說之作。例如周瘦鵑主編《先

<sup>24</sup> 康來新，〈對照記——張愛玲與《紅樓夢》〉，楊澤編，《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》，頁 29-58。

<sup>25</sup> 張愛玲，〈談女人〉，《流言》，頁 84。

施樂園報》，<sup>26</sup> 初期連載周瘦鵑的小說〈拿破崙情人之日記〉一個月；<sup>27</sup> 此外，在第二版或第三版中央時時置入插圖漫畫，此一方面加添報刊趣味性，另一方面使得閱讀更為普及。而近千幅的插圖中，有上承《點石齋畫報》、《時事畫報》一類，以圖言時事；有繪遊樂場先施樂園的節目，以為廣告行銷；亦有古今女子肖像，儼然為仕女畫的遞嬗。其中，以女子畫像為數量之冠。<sup>28</sup>

實則，仕女畫古已有之，非上海特產。<sup>29</sup> 不過，因江南地區經濟繁盛，明末清初，商業與出版業合作，催生出寫真畫、肖像畫，如《吳姬圖像》、《金陵百媚》融合傳統仕女畫和妓女肖像，使得仕女畫為之一變，而與青樓文化息息相關的仕女畫也在狎邪風氣裡隨之流行。同時，既往仕女畫作大抵帶有規訓婦女的教化意義，至此開始越趨強調女性做為獨立藝術的美感表現。<sup>30</sup> 尤其上海洋場文化，1864年英國駐滬領事巴夏禮（Harry Parkes）指稱租界內一萬所中國人住屋就有六百六十八所是妓院。<sup>31</sup> 而青樓文化的產物——品評妓女

---

<sup>26</sup> 發行於1918年8月19日至1927年5月18日。根據化名為苦百姓的撰者所言，周瘦鵑因事務繁忙，而另託他者執行編務。見苦百姓，〈遊戲場報之今昔觀（下）〉，《滬報》（1927年11月11日），第2版。轉引自連玲玲，〈出版也是娛樂事業：民國上海的遊戲場報〉，連玲玲主編，《萬象小報：近代中國城市的文化、社會與政治》（臺北：中央研究院近代史研究所，2013年），頁69。

<sup>27</sup> 連玲玲，〈出版也是娛樂事業：民國上海的遊戲場報〉，頁74。

<sup>28</sup> 葉凱蒂，〈環球樂園導覽：上海遊戲場小報和近代中國城市娛樂文化的創發〉，連玲玲主編，《萬象小報：近代中國城市的文化、社會與政治》，頁51-52；連玲玲，〈出版也是娛樂事業：民國上海的遊戲場報〉，頁94-98。

<sup>29</sup> 關於仕女畫的興起與沿革，可參看單國強，〈古代仕女畫概論〉，《中國歷代仕女畫集》（天津：天津人民美術出版社，1998年），頁1-11；崔成雨、盧宗業，〈「失重」的中國仕女畫〉，《廣西右江民族師專學報》卷18期2（2005年4月），頁95-98；崔成雨，〈中國傳統仕女畫得失談〉，《書畫藝術》2004年期3（2004年5月），頁26-27；陳粟裕，〈綺羅人物：唐代仕女畫與女性生活〉（上海：上海錦繡文章出版社，2012年），頁2-6。

<sup>30</sup> 毛文芳，〈物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探〉，頁283-286、295-308、399-402。

<sup>31</sup> Rhoads Murphey, *Shanghai: Key to Modern China* (Cambridge: Harvard University Press, 1953), 7.

的百美圖，名妓的衣物、房間擺置、洋物，霎時成為當時的時髦代表，翻轉女性與道德名節的必然關係，成為承載都會日常和現代物質文明的媒介。仕女畫在此語境裡，反為海派文化與繪畫的特產。

綜觀近代上海畫報，以女性為主題的仕女畫比比皆是，吳友如（1840-1893）《飛影閣畫冊》專錄仕女畫，其揉合傳統寫真和西方焦點透視技法，強調光影以表現出立體感，彰顯細節，彷彿畫裡全知的主宰者，並將婦女和家庭置於 19 世紀末現代化的語境，展呈時代風貌，猶可視為近代海派仕女畫的重要人物。值得留意的，攝影術發明後深深影響繪畫技藝。而攝影術自 19 世紀引入中國，即便西方肖像對於光影和構圖的概念與中國並不相同，卻試圖將中國傳統人物畫的寫真技法結合擦炭畫照相技法，<sup>32</sup>使肖像更為逼真。畫家透過描墨合乎禮節的姿勢、毫無陰影的正面臉蛋、清晰的五官和身體，一方面藉此彰顯人物的社會身分，打造理想的形象；<sup>33</sup>另一方面體現在「不敢毀傷」傳統下的身體觀——完整無缺的身體，故而這種構圖法，一直以來在傳統肖像畫、仕女畫、清末月份牌中清晰可見。

任伯年（1840-1895）融會工筆與寫意繪圖，吳昌碩（1844-1927）將篆刻和寫意匯流，均為重要仕女畫開拓者。此外，20 世紀初，日本浮世繪影

---

<sup>32</sup> 相應攝影技術的發明，擦炭畫照相技法為 19 世紀末傳入中國的一種西式畫法，主要繪製人物肖像，彼時稱之為「畫鉛照」。陳瑞林，〈「月份牌」畫與海派美術〉，上海書畫出版社編，《海派繪畫研究文集》（上海：上海書畫出版社，2001 年），頁 473-474。

<sup>33</sup> 西方認為被攝者的身體、臉的方向，燈光和陰影的位置，關聯攝影者的個性以及人物的自然度，故常常以側面或垂直拍攝，但中國則不然。蘇格蘭攝影師強·湯生（John Thomson）以嘲諷、輕蔑地口吻取笑中國肖像照的公式化，寫出中國攝影別於西方的特點在於「正對鏡頭」，「他們會完整拍照出你特徵，然後沒有陰影。」因而人物呈現正面、對稱的姿勢，且背景家具、道具均布置得如幾何學般精準嚴謹，模擬出反自然（anti-naturalism）、人為的規律性。詳見伍美華（Roberta Wue）著，章晉唯譯，〈本質上中國（Essentially Chinese）：十九世紀攝影的中國肖像照主體〉，劉瑞琪主編，《近代肖像意義的論辯》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2012 年），頁 348-379。

響上海繪畫。<sup>34</sup> 浮世繪以明豔的色彩，簡練的線條描繪以美人為中心的民間風俗、庶民生活、草根人物和自然風景，影響國際，連法國印象派大師莫內（Claude Monet, 1840-1926）、荷蘭後印象派畫家梵谷（Vincent Willem van Gogh, 1853-1890）也曾師法浮世繪。<sup>35</sup> 張愛玲自己在〈忘不了的畫〉裡亦曾提及美女畫〈青樓十二時〉——關於藝妓的生活紀錄，以及〈山姥與金太郎〉，<sup>36</sup> 訴說當時日本浮世繪旋風。沈泊塵（1889-1920）將連載於《大共和畫報》和《大共和星期畫報》上的仕女畫集結成冊，名為《新新百美圖》，百美圖近似西方速寫的筆觸，描墨打扮入時、打網球或觀天文鏡等現代活動的窈窕淑女，別開風尚。<sup>37</sup> 稍晚，丁悚「上海女子百態圖」系列、陳柏「各國婦女之裝束」諸人諸作，在在體現中西畫法和文化的互融互滲，同時把古典藝術形象置入現代藝術市場，使得菁英主義平民化。接著《良友》畫報（1926-1945）、《玲瓏》雜誌（1931-1937）、《婦人畫報》（1933-1937）、《時代漫畫》（1934-1937）等，悉數轉為西方漫畫的畫風，千姿萬態的儷影，或諷刺摩登女郎嗜錢無腦，或介紹新一季的流行服裝；特別，新感覺派畫家郭建英的漫畫以誇張、簡練筆法凸顯人物特點，強化女子的五官和身材，例如塗過眼影與睫毛膏的明眸、抹過口紅的嘴唇、纖纖柳腰、豐潤胸脯與翹臀，使人物充滿諷刺、諧趣，靈動的性格躍然紙上，上海仕女畫再為一變。

需要說明的是，傳統仕女畫並未全然被漫畫取代，而是並存。部分海派藝術家仍執以傳統工筆手法描繪貴族仕女，例如《女聲》（1942-1947）封面融合 19 世紀末的創作技巧和當代商業視覺藝術，揭櫫女性與家庭的文化身分在大東亞背景下的意義。其上承吳友如、任伯年諸人的繪畫風格，卻又開創

<sup>34</sup> 陳瑞林，〈「月份牌」畫與海派美術〉，頁 473。

<sup>35</sup> 參看高雲龍，《浮世繪藝術與明清版畫的淵源研究》（北京：人民出版社，2011 年），頁 192-198。

<sup>36</sup> 張愛玲，〈忘不了的畫〉，《流言》，頁 171-172。

<sup>37</sup> 吳浩然編著，《老上海女子風情畫：沈泊塵《新新百美圖》》（濟南：齊魯書社，2011 年），頁 4-8。

商業市場與傳統藝術的中間地帶。<sup>38</sup>

### 參、寫真：肖像攝影的挪借

上述初步勾勒報刊與仕女畫的文化語境，在這波通俗報刊的洪流中，張愛玲的母親正從外國返回上海，並訂閱許多刊物，其中之一便是《良友》畫報。<sup>39</sup>而《良友》畫報平均每一期的廣告或「婦女界」專欄載有古代婦女畫和現代摩登女郎像，乃至中國古畫、西洋畫作品與漫畫等，亦有「攝影研究」專欄與明星照片。張愛玲長期耳濡目染，自然熟習仕女繪圖與西方藝術。

實際上，張愛玲的繪畫並不只有刊物啟蒙，還與她的母親黃素瓊以及自己對西方藝術的素養有著偌大關聯。張子靜回憶母親在西方學會說英文、畫油畫和做雕塑，並教張愛玲畫圖。<sup>40</sup>《對照記》裡，張愛玲特別收錄母親三幅彩繪作品，一幅是為張愛玲的幼時照片著色，敘說著母親湖藍色時期；一幅是張子靜的彩色明信片，頭髮梳成三個辮子，與張愛玲照片一樣坐在藤椅上，一樣粉撲撲的臉蛋；另一幅是母親自己的側面像，1926年攝於倫敦，十分印象派風格，且這幅畫的用色不若張氏姊弟濃烈；不過，三者均在黑白照片之上重新加工著色。<sup>41</sup>這種肖像攝影融合油畫的創意，輾轉成為張愛玲日後繪圖藝術的重要啟迪。循此，在畫報之外，張愛玲的繪圖譜系，還流露家學和遺傳的天分，乃至家族仕女畫傳統的遞嬗。

且觀張愛玲在中學畢業紀念冊《鳳藻》的圖畫（圖2、圖3、圖6、圖7），將班上同學的肖像嵌進漫畫中，並在旁邊用英文預言同學的未來職業，例如

<sup>38</sup> 黃心村著，胡靜譯，《亂世書寫：張愛玲與淪陷時期上海文學及通俗文化》，頁110。

<sup>39</sup> 張盛寅，《細讀張愛玲》（臺北：柏室科技藝術股份有限公司，2005年），頁296。

<sup>40</sup> 張子靜、季季，《我的姊姊張愛玲》，頁108、122；張愛玲在〈私語〉中提到母親教她如何用色，見《流言》，頁160。

<sup>41</sup> 張愛玲，《對照記》，頁7、13、24。



圖 6 《鳳藻》

圖片出處：張愛玲，《對照記》，頁 197。



圖 7 《鳳藻》

圖片出處：張愛玲，《對照記》，頁 196。



圖 8 胡考〈繡像通俗演義〉，《上海漫畫》第 3 期（1936 年 7 月 5 日），頁 100-101。



圖 9 汪子美〈一九三六年銀壇萬花筒〉，《時代漫畫》第 25 期（1936 年 1 月 20 日），頁 350。

圖 2 左上角的女子，身著西裝外套，正操控相機，底下題寫之“World famous photographer, deviser of the tetracolor films.”。圖 6 中央一個撐陽傘、穿澎裙的女子，後頭跟著三個拿槍的孩子，旁側列出「王明珍」的名字，並寫“*The female Mussolini, dictator of her family.*”。圖 7 下方鏡子反射出同學章湘鳳穿

著黑色衣服，手持粉撲，正替酷似外國女明星化妝，鏡子下方的妝台放了化妝瓶罐，張愛玲寫“Owner of the famous “Mme. Tsong’s Beauty Parlor.”。諸如此類。權且不論背後動機是否可能為厭棄一身繼母衣物所致，<sup>42</sup>而選擇透過保留頭部，重新描繪身體，弭除同儕間貴族與清貧者的物質差異。但此番肖像設計，早在《上海漫畫》第3期刊出胡考的〈繡像通俗演義〉即有之，如圖8，一張圖即一回目，例如左下角披浴衣的女子，為第六回「楊美人華清出浴」，胡考將名人的肖像鑲嵌於漫畫，表諷刺目的；<sup>43</sup>第6期裡嚴折西的〈群星祝壽並慶雙十〉，同樣將明星肖像與漫畫鏈結；<sup>44</sup>或第7期裡正字描繪〈壕溝戰式的談判——「張外長與川越大使」〉，將政治人物的肖像置入諷刺漫畫中。<sup>45</sup>相形之下，張愛玲繪圖方式偏向較正規的素描畫，人物衣裝和文化表現均十分西方，例如圖2右下方的女子即穿著西式洋裝，在她旁邊的石膏像也均為西式女子；抑或圖7右側中間一個身著傳統衣服的女子葉蓮珍，手拿詩集，此以漫畫之筆模擬古典仕女，筆觸頗似汪子美〈一九三六年銀壇萬花筒〉裡漫畫中國古典人物衣裝的模樣，<sup>46</sup>而配上真人相片後，顯得趣味。不過，大抵來說這種趨向西方傳統肖像、素描的畫法，充滿異國風情，應是受到教會學校的影響。

此外，預言的主題設計不禁令人聯想起《紅樓夢》第五回賈寶玉遊太虛幻境，小觀金陵十二釵卷冊，卷冊裡除了圖畫，還有文字預示女性人物的未來。準此，現代版的金陵十二釵卷冊明顯引入肖像攝影技術，張愛玲從同學

---

<sup>42</sup> 張愛玲先後在〈童言無忌〉、《對照記》提及自己撿繼母的衣物穿，不是顏色醜陋，就是領口磨破，對於當時的裝束充滿憎惡和羞恥。見張愛玲，〈童言無忌〉，《流言》，頁10；《對照記》，頁30。

<sup>43</sup> 胡考，〈繡像通俗演義〉，《上海漫畫》期3（1936年7月），頁100-101。

<sup>44</sup> 嚴折西，〈群星祝壽並慶雙十〉，《上海漫畫》期6（1936年10月），頁211。

<sup>45</sup> 正字，〈壕溝戰式的談判——「張外長與川越大使」〉，《上海漫畫》期7（1936年11月），頁278。

<sup>46</sup> 汪子美，〈一九三六年銀壇萬花筒〉，《時代漫畫》期25（1936年1月），頁350。

繳交各種不同姿勢的照片中，一邊思忖人物個性、未來，一邊搭配照片中的肖像角度，予以不同側度的扮裝和設計，及整個版面的位置安放，實形似畫報的排版與設計。整體觀之，這種媒合肖像和漫畫的巧妙組合，既讓肖像攝影有了別緻的展現方式，對於畢業紀念冊而言，也頗具畫報娛樂消閒的性質。

有趣的是，張愛玲是所有同學中唯一以低頭入鏡者，下方銜接盤坐地面、手持水晶球的身體，周邊環繞“PROPHECIES of a FORTUNETELLER”的說明。即便這張低頭的相片原貌並未收錄《對照記》中，後設地從《對照記》、《雜誌》等刊物中張愛玲的照片，逆觀《鳳藻》那張肖像，幾乎都是帶有角度的側身照。只是，據張愛玲的中學同學凌勵立回憶張愛玲，形容其「表情總是怯生生的，說話總是低低的，有點躲躲閃閃的樣子。」<sup>47</sup>但在圖畫裡，張愛玲翻轉怯生生的面孔，成為極有威嚴、神祕感的預言師，她的怯生生在畫筆裡儼然是一次表演自己、展示自己的方式。這張照片作為演繹自我的初聲試啼，而日後張愛玲的照片陸續在前面提到雜誌刊物中刊登的相片，還有書籍扉頁，甚至附上自己的簽名照，圖像輾轉化為宣傳「女作家」的策略，女作家明星化，藉此吸引、支配更多公眾的注意力，從而塑造她的公共形象。<sup>48</sup>

實際上，張愛玲不只一次挪借攝影，新編肖像，《雜誌》10月號封面〈聽秋聲〉（圖10）酷似1944年炎櫻的側面上身照（圖11），兩者同樣梳攏頭髮，觀看他方，<sup>49</sup>唯〈聽秋聲〉富饒秋日意境，約莫從這張側面像捕攫靈感。此外，《流言》再版的封面由炎櫻設計，張愛玲繪圖（圖12），正是改編於

---

<sup>47</sup> 萬燕，〈生命有它的圖案：評張愛玲的漫畫〉，頁759。

<sup>48</sup> 黃心村考察淪陷時期上海報刊，利用各種傳媒報導，如照片、漫畫、座談、訪談等形式，介紹張愛玲和蘇青的個人生活、衣物等，媒體作為展演作家的舞台，藉此一方面達到宣傳刊物的目的，另一方面在行銷女作家的過程，同時也為女作家宣傳自我的途徑。詳見黃心村著，胡靜譯，《亂世書寫：張愛玲與淪陷時期上海文學及通俗文化》，頁83-95。

<sup>49</sup> 張愛玲，《對照記》，頁57。



圖 10 《雜誌》10月號〈聽秋聲〉  
圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 61。



圖 11 炎櫻照  
圖片出處：張愛玲，《對照記》，頁 52。



圖 12 《流言》再版封面  
圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 59。



圖 13 張愛玲照片  
圖片出處：張愛玲，《對照記》，頁 62。

1944 年張愛玲的一張清裝風格的照片（圖 13）。比對二者，封面擷取照片上半部，留下清裝大襖及微露薄呢旗袍，而大襖袖口增添滾邊，臉部五官全部抹去，如《傳奇》增訂版封面、《雜誌》第 13 卷第 2 期胡蘭成〈評張愛玲〉的自畫像插圖，均為無五官的人。而張愛玲唯有畫自己時，才不畫五官，收起私我的一面。正如她的自白：

我自己從來沒想到需要辯白，但最近一年來常常被人議論到，似乎被

列為文化漢奸之一，自己也弄得莫名其妙。我所寫的文章從來沒有涉及政治，也沒有拿過任何津貼。……至於還有許多無稽的謾罵，甚而涉及我的私生活，可以辯駁之點本來非常多。而且即使有這種事實，也還牽涉不到我是否有漢奸嫌疑的問題；何況私人的事本來用不著向大眾剖白，除了對自己家的家長之外彷彿我沒有解釋的義務。所以一直緘默著。<sup>50</sup>

引文傳達張愛玲對於流言蜚語、政治總總的不表態。而將這番自白與無五官的自畫像並置，某種程度上意味著不表態。作者選擇緘默，相反的，正交出偌大空白與詮釋權，任讀者於其中揣想作者用意。肖像因而成為另一種策略，暗扣作者話語。

再觀張愛玲為小說附上的插圖，人物身著華麗旗袍，以及姿勢多半側面或帶有角度地朝向前方，模擬光線，這和畫報上摩登女郎的相片幾乎如出一轍。《良友》畫報第 15 期曾刊出林澤蒼的〈人像影攝之要訣〉一文，裡頭指明「人像之攝影所宜注意者，有兩大要點：『光線之配合』與『姿勢之徘徊』是也。二者尤宜並重，若缺其一，則不足以言人像攝影。」並且舉出幾點人像攝影要訣：

（一）髭鬚對光時宜十分清晰，若模糊則極難看。（二）如能免則以一耳攝入，或配置其他一耳於極無緊要之地位。（三）光宜以眼睛為焦點，此點極為重要，因眼睛清晰，則其他各都均得其適當之對光地位矣。即如口鼻亦清晰，耳則柔模。（四）若被攝之下顎不美，可藉由下向上而攝。（五）勿暴其醜宜增其長。（六）其他及普通攝影則鏡箱須在頭部平行線上，使鏡頭直指兩眼。<sup>51</sup>

<sup>50</sup> 張愛玲，〈有幾句話同讀者說〉，《沉香》（臺北：皇冠文化出版有限公司，2005年），頁6。

<sup>51</sup> 林澤蒼，〈人像影攝之要訣〉，《良友畫報·攝影研究》（1927年5月30日），頁23。

執此要訣反觀張愛玲的畫筆或照片，尤其張愛玲的照片均非直接正面，光影也是設計過的。畫筆上，無論是人物的頭髮光澤、髮流和式樣皆十分清晰，如曲曲綁起的頭髮曲線（圖 15），美國太太捲翹的短髮（圖 19），沁西亞的黃色捲髮（圖 18），「似有如無的眼眉鬢髮，分外顯出側面那條線」等，<sup>52</sup> 均可見之。女子多以一耳入畫，或僅繪耳飾，或乾脆將耳朵埋入頭髮內，完全不同於傳統肖像必須要畫兩隻耳朵的標準。正因為如此，人物勢必不同過去肖像畫正面示眾。特別在描繪外國人時，率以側臉示之。倘使翻看報刊登出的外國人肖像照多以側面示人，凸顯人物深淺輪廓。張愛玲應是覺察其中特點，以為構圖範本。準此，筆下人物因角度關係，恰好顯現五官輪廓，尤其是鼻子的弧線、眼睛、睫毛。

細讀這些插圖人物，仍留有清代小說、畫報裡版畫插圖的痕跡，注重流暢的線條、細密的構圖，不過，已褪去傳統無陰影、正面的肖像畫框架。〈傾城之戀〉白流蘇的鼻子左側（圖 16）、〈琉璃瓦〉靜靜的左側身體（圖 14）、曲曲的下巴、〈年輕的時候〉沁西亞的眼窩、美國太太的頸部與面頰都繪上陰影，藉由光影的明亮或陰暗，一來反射被攝影者立於光影的哪個方位，乃至對應人物的身材、高度，還有攝像者的觀看位



圖 14 〈琉璃瓦〉靜靜  
圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 35。



圖 15 〈琉璃瓦〉曲曲  
圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 35。



圖 16 〈傾城之戀〉白流蘇  
圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 34。

<sup>52</sup> 張愛玲，〈年輕的時候〉，《第一爐香》，頁 186-187。

置，例如描繪曲曲的身材，張愛玲利用下巴的陰影，帶出由下而上的視角，凸顯她的高；此外，不同於靜靜的身體呈現正面，使人聚焦在那一襲華麗的衣物上；曲曲側身入畫，簡單的橫紋旗袍削弱觀者的注意力，反倒是玲瓏的曲線，展現豐豔體態，<sup>53</sup> 依照小說文字為構圖張本，描墨人物。二來使人物更為立體，好比白流蘇那雙清水眼和如青玉的臉龐，沁西亞尖挺的鼻子、短人中，那抹稚嫩之美，在光線明暗對應之下，臉部輪廓更顯深邃、精緻。如此看來，張愛玲應深諳西方攝影和繪圖手法。再比勘此階段的繪圖和中學時期的作品，雖然同樣戮力刻畫細節，但風格上已不相同，其融會中國古典小說的版畫風格和西方肖像攝影技術，也和吳友如的百美圖、郭建英的諷刺漫畫不同，張愛玲筆下的女子風貌更多是從文學角度賦予其深度意涵，肖像技術的點綴，恰好渲染人物的樣態和性格，從而別具韻味。

從吳友如畫作的焦點透視法，試圖把人物、空間的整體感表現出來，完好的五官，全知的視角，提醒讀者自己是世界的中心。然而，相機卻打破中心，改變以往觀看的方式。人物、世界不



圖 17 〈紅玫瑰與白玫瑰〉王嬌蕊

圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 39。



圖 18 〈年輕的時候〉沁西亞

圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 37。



圖 19 羅斯福型的美國太太

圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 43。

<sup>53</sup> 〈琉璃瓦〉一文對於靜靜的衣物、眼眸寫得十分精細：「靜靜卸下了青狐大衣，裡面穿著泥金鍛短袖旗袍。人像金瓶裡的一朵梔子花。淡白的鵝蛋臉；雖然是單眼皮，而且眼泡微微有點腫，卻是碧清的一雙妙目。」至於曲曲則著重她的身材姿容，反而不若靜靜那般重視衣物，文言：「曲曲比靜靜高半個頭，體態豐豔，方圓臉盤兒，一雙寶光璀璨的長方形的大眼睛，美之中帶著點獷悍。」見張愛玲，〈琉璃瓦〉，《第一爐香》，頁 130、133。

必然是單一視角看到的模樣，而可能僅是某個觀看角度的片面或整合。張愛玲的畫作則試圖從有限的視角鋪陳人物樣態，視覺不再單一，從而感受人物、世界的立體感、個性化。

## 肆、評議：漫畫、卡通畫的承傳

30年代，魯少飛主編《時代漫畫》、張光宇主編《漫畫生活》等十七種漫畫刊物先後在上海問世，加上其餘報刊雜誌定期刊出漫畫專欄、漫畫版，以及漫畫專書等，<sup>54</sup>更於1936年11月4日在上海舉辦第一屆全國漫畫展覽會，展出六百餘件的作品，轟動一時；<sup>55</sup>翌年成立中華全國漫畫作家協會，足見上海漫畫盛況。<sup>56</sup>

張愛玲在頗具自傳色彩的小說《小團圓》和《雷峰塔》裡，重複提到表姊租《火燒紅蓮寺》的連環圖畫，<sup>57</sup>而當年《火燒紅蓮寺》的廣告還曾在《申報》刊出，<sup>58</sup>不難料想其受歡迎程度。只是長大後，在〈童言無忌〉提及自己從學校返家，見弟弟張子靜租了許多連環漫畫來看，「認為他的口味大有糾正的必要」，<sup>59</sup>推想漫畫本身的易讀性、通俗性和娛樂性，雖降低藝文質感，卻也因此傳播普及。但這並不意味張愛玲全然拒斥漫畫，她曾以漫畫為喻模擬心情，〈重訪邊城〉擬寫自己看報紙專欄一封讀者給十三妹的來信，「反應是漫畫上的火星直爆，加上許多『！』與『#』，不管『#』在這裡是代表

---

<sup>54</sup> 方成，《報刊漫畫學》（臺北：亞太圖書出版社，1993年），頁83-87。

<sup>55</sup> 葉淺予、廖冰兄、豐子愷、魯少飛、郭建英諸人聯合籌備全國漫畫展覽會，《上海漫畫》早早刊登全國漫畫展覽會的邀稿廣告，引起廣泛迴響。漫畫廣告詳見《上海漫畫》期2（1936年6月），頁41。

<sup>56</sup> 甘險峰，《中國漫畫史》（濟南：山東畫報出版社，2008年），頁147-150。

<sup>57</sup> 張愛玲，《雷峰塔》，頁114-115；《小團圓》，頁99。

<sup>58</sup> 《申報》（1939年1月3日），頁11。

<sup>59</sup> 張愛玲，〈童言無忌〉，《流言》，頁16。

什麼，當然也不值得這樣大驚小怪，在封閉的社會裡，年輕人的無知，是外間不能想像的。」<sup>60</sup> 漫畫誇張的表情符號，正巧強化文字，橫生妙趣。不過，由這段話可知，張愛玲對於漫畫應十分嫻熟。

把時序往前，來到中學時期，張愛玲曾在校刊上發表〈論卡通畫之前途〉，裡頭定義的卡通（cartoon）範疇包括「單幅諷刺漫畫、時事漫畫、人生漫畫、連續漫畫等」，乃廣義的映畫，並認為卡通的偉大在於能把歷史故事、古典傑作重新在世人面前活靈活現地展示。<sup>61</sup> 這番話一方面在日後描墨女裝史時兌了現，此留待後面敘述；另一方面卡通的評議特質和靈動筆觸，則體現在系列人物繪圖中。

觀看張愛玲在聖瑪利亞女校校刊《國光》發表的作品，如圖 1 刊登在《國光》上的〈某同學之甜夢〉，畫面為一位女同學夢見自己在物質生活上的享受，包括穿高跟鞋、剪髮、烹煮，衣食的渴望，彷彿張愛玲曾說過的：「八歲我要梳愛司頭，十歲我要穿高跟鞋，十六歲我可以吃粽子湯團，吃一切難於消化的東西。」<sup>62</sup> 圖畫左下角有張愛玲的簽名 AiLing。此一類同明代木版畫的畫法，較似後來的小說插圖，卻與漫畫有些差異。張愛玲繪了許多幅畫，包括插圖和漫畫。正如姚玳玫的觀察，小說插畫沿用肖像攝影的明暗技巧，戮力細節，人物顯得立體生動；漫畫則為白描法，經由誇張、變形、概括的方式勾勒人物形象。<sup>63</sup> 漫畫的靈動與諧趣，往往誇大凸顯某部分的身體特徵，如鼻子、身高、眼睛等，變形的身體比例，造成滑稽突梯的效果，博君一燦。不過，張愛玲的漫畫並非幽默式，而是帶有尖諷犀利的況味。例如張愛玲不

---

<sup>60</sup> 張愛玲，〈重訪邊城〉，《重訪邊城》（臺北：皇冠文化出版有限公司，2008年），頁 44-45。

<sup>61</sup> 張愛玲，〈論卡通畫之前途〉，張子靜、季季，《我的姊姊張愛玲》，無頁碼。

<sup>62</sup> 張愛玲，〈童年無忌〉，《流言》，頁 10。

<sup>63</sup> 姚玳玫，〈從吳友如到張愛玲：19 世紀 90 年代到 20 世紀 40 年代海派媒體「仕女」插圖的文化演繹〉，頁 144。

僅一次描繪教會學校師生，若平行比較圖 1〈某同學之甜夢〉、圖 8 和圖 9《鳳藻》和圖 22〈善女人〉，誠然受到刊物屬性而可能有不一樣的內涵和表現，但讀者應可發現，《國光》和《鳳藻》並不像〈善女人〉以誇張、詭異的比例形構人物，諷刺性也不似〈善女人〉強烈。〈善女人〉描繪打扮入時的洋派少女——捲髮、描眉、抹口紅，是畫面第二大的人物，與她對比，樸拙、戴眼鏡、短髮少女，小小的側臉置於她的旁邊，形成強烈對比；整幅圖就屬「太太」最為醒目，低胸洋裝，凸顯豐胸，細長的臉，隱有威嚴之感，張愛玲在底下寫到：「太太——社會棟樑。她自身成為一種制度，代表三綱五常，治安風化。」相較於老師的保守穿著，太太未免突兀，復又配上文字，盡是諷刺。在另一幅〈小人物〉（圖 5）裡，同樣以圖文不一的狀態，標示人物的不徹底，面目與內心的悖逆。譬如圖 5 下方貌似害羞的女子，底下卻寫著：「她也會如狼似虎的要男人」；女子上方，圖的正中央，穿著素樸旗袍的婦人正扳起



圖 20 張愛玲〈善女人〉  
圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 54。



圖 21 張愛玲漫畫  
圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 52。

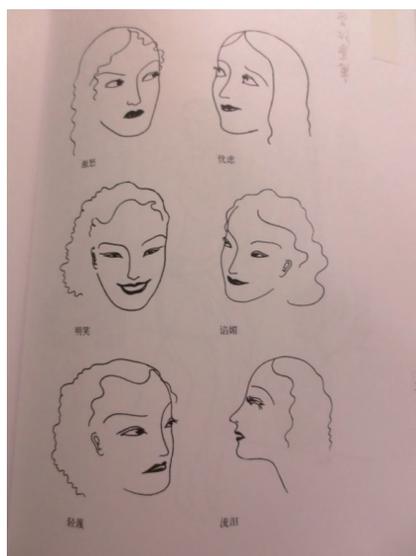


圖 22 郭建英〈表情美的素描〉

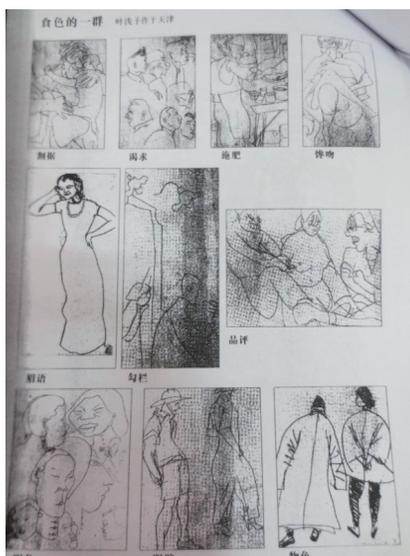


圖 23 葉淺予〈食色的一群〉，  
《時代漫畫》第 25 期（1936 年 1 月 20 日），頁 351。

臉孔，底下寫著：「她也會擺太太架子」；諸如此類，而這些文字和小人物，最後又全都收攏在圖最左側的高大女子眼裡：「唔，的確，這一點也不能不考慮一下……」，讀者似乎是透過這名女子的視角，觀覽小人物，諷刺之筆，充滿張力。

如此圖文搭配的漫畫，描述行為、性格或表情，無獨有偶，郭建英的〈太陽直射下的青春〉和〈表情美的素描〉（圖 22），<sup>64</sup>前者以挑逗的短語搭配女子風騷、俏皮的模樣，後者模擬女子各樣喜怒哀樂表情；葉淺予〈食色的一群〉（圖 23）著墨人物在各種情況下的狀態，如跟蹤、渴求等。<sup>65</sup>再行比對張愛玲與郭建英、葉淺予的漫畫，可以看見郭、葉二人的漫畫對於張愛玲的影響；換言之，張愛玲的漫畫吸取前人漫畫家的風格，尤其女性表情的描

<sup>64</sup> 郭建英繪，陳子善編，《摩登上海：30 年代的洋場百景》（桂林：廣西師範大學出版社，2001 年），頁 24-25、131。

<sup>65</sup> 葉淺予，〈食色的一群〉，《時代漫畫》期 25（1936 年 1 月），頁 351。

墨尚似郭建英的筆觸，在主題上，郭曾畫有系列表情女子和好萊塢明星嘉寶（Greta Garbo）的圖像，在張愛玲畫筆均可見之，不難想見新感覺派漫畫對於張愛玲的啟發；而小人物世相則又具葉淺予的畫風，植基二人之上，鎔鑄自己的筆調，使得漫畫頗具個人特色。

張愛玲漫畫並不僅止於上述二位漫畫家的影響，在〈忘不了的畫〉裡，張愛玲提及欣賞的中國西洋畫畫家林風眠（1900-1991）。早年留法的林風眠，作品深受德國表現主義誇張變形、濃郁色彩和強烈情緒的影響，同時將西方藝術融合中國傳統，形成特殊風格。<sup>66</sup>他曾指出西方藝術傾向模仿自然的寫實畫風，東方傾向描寫想像的寫意風格，前者著重形式之外，後者重於形式之內，故東西方藝術應溝通調和，截長補短。<sup>67</sup>林風眠通貫中西的風格和張愛玲縮合傳統與現代的基調不謀而合，實際上，張愛玲的漫畫裡猶可尋見林風眠仕女畫的痕跡。圖 20 裡大眼少女的面容，與林風眠 40 年代創作的彩墨畫〈仕女〉，同樣強化少女眼眸，且臉型、眉宇之間頗為相似，唯張愛玲更趨漫畫諧趣表現。另外一幅是 1964 年〈談跳舞〉裡所配的插圖（圖 25），這幅圖的構圖和畫風在張愛玲畫筆裡是頗為特別的，除了女子裸露上身，為文中對於社交舞「離不開性的成分」、「有禮貌的淫蕩」注疏；<sup>68</sup>圖中女子細瘦的臉頰，細長鳳眼與八字眉，柔軟彎曲的手臂，裸露身體，同樣可和林風眠系列裸女圖參照對讀。

細觀林風眠筆下的女性，喜以細長鳳眼、八字眉和瓜子臉表現（如圖 26），這些特徵正為中國女子的特色；而在裸女圖中，林風眠特別把線條畫

---

<sup>66</sup> 郎紹君，《林風眠》（臺北：藝術家出版社，2004 年），頁 19；上海百年文化史編纂委員會，《上海百年文化史》（上海：上海科學技術文獻出版社，2002 年），頁 960-961。

<sup>67</sup> 林風眠，〈東西藝術之前途〉，《藝術論叢》（上海：正中書局，1947 年），頁 13-15。

<sup>68</sup> 張愛玲，〈談跳舞〉，《流言》，頁 182-183。

得粗放、強烈，淡化性徵，彰顯人物內在情感，饒有東方韻味。張愛玲的畫作裡，正承襲這份東方氣息，特別小說插圖，運用東方的神祕與傳統，透過西方漫畫手法傳達。只是，林風眠的裸女圖，畫家幾乎暗示女子知道有人觀看她，畫面主角已自行轉化為被審視的對象——一種帶有預設立場的視覺景觀，且以男性觀看為主要的模式；但張愛玲的圖畫卻是側面入鏡，彷彿旁若無人，一來顯得自然，像旁觀者速記人物；二來視覺景觀輾轉交移觀者全權釋讀，看似淡化男性觀點，卻相對複雜化女性對於跳舞裸女圖的觀感——是厭惡、輕視？還是羨慕？

綜合來說，張愛玲在現代的框架裡融匯傳統，表面上汲取前輩畫作精隨，實則突破報刊上仕女漫畫的摩登模式，誠然張愛玲仍是透過誇張變形的漫畫筆法，寓褒貶於其中，卻十分強化人物表情、眼眸神態，細緻提取小人物、女子的深層心理，進而予以獨特的樣貌與情致。



圖 24 林風眠〈仕女〉，《林風眠》，頁 80。



圖 25 張愛玲〈跳舞〉  
圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 57。



圖 26 林風眠〈裸女〉，《林風眠》，頁 31。

## 伍、新編：晚清仕女畫的再製

張愛玲《傳奇》增訂本的封面挪借吳友如在《飛影閣畫報》裡一幅〈以永今夕〉（圖 27），此由炎櫻設計，張愛玲畫圖。封面在原圖上重新改編，出版以來最堪世人玩味。

〈以永今夕〉亦重複出現在吳友如編《海上百艷圖》、蜥川蕙蘭沅編《海上青樓圖記》中，並且道出圖中女子名為謝素雲。不過，〈以永今夕〉在《海上青樓圖記》有了些許改變，如圖 28 所示，原圖左側拉著風扇的婢女、壁燈、木椅等悉數刪去，儼然是為了讓圖畫更聚焦在右側打麻將的女子謝素雲身上。若進一步勘探圖 28，值得注意的是，抱小孩的婦人上頭有一幅女性肖像畫，畫中的中國女子頭髮披肩，雙手交疊，微微側身，面向右方，乍看頗似中國版蒙娜麗莎的微笑，極具現代性的繪圖風格。而畫中女子的視點正巧落在謝素雲身上，事實上整幅畫只有謝素雲是側身向左，房間內的人物全都向右，



圖 27 〈以永今夕〉，《飛影閣畫報》  
（1891 年 6 月）



圖 28 〈謝素雲〉，《海上青樓圖記》



圖 29 張愛玲《傳奇》增訂本  
圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 59。

這種反差更凸顯謝素雲，一舉一動備受畫內畫外的人關注，尤其是畫中畫，房內除了孩子與抱孩子的婦人觀看謝素雲打牌，凌駕她們之上的另有畫中女子，彷彿為房間裡的他者，抑或折射隱含讀者，她立於更高的位置俯視。

至《傳奇》封面，看似將壁上那幅女性肖像畫刪除，毋寧說那幅畫轉置成為窗外那一個巨大的綠色現代人形，她們同樣頭髮披肩，雙手交疊，面向右方，只是綠色人形沒有五官，衣裝現代。有趣的是，張愛玲形容那個現代人「非常好奇地孜孜往裡窺視」，<sup>69</sup>彷彿在逡巡房間四周，少了目標物的凝視，無目的的瀏覽，反而更顯人物的好奇心，這和原圖女子肖像的觀看方式並不相同。甚至窺探者彷彿大眾縮影，五官抹除，任人忖度芸芸觀者的表情風貌。更重要的，《傳奇》將原本壁上的現代肖像改為窗外那奇幻現代的圖畫，<sup>70</sup>在此需要說明肖像畫的「現代」指涉地域不同所引渡的異文化，張愛玲的「現代」則標誌著時間軸。除了肖像轉現代人，謝素雲的椅子旁挪移原圖婢女旁邊的瓷器；壁燈改為頂上一盞華麗的玻璃吊燈，設若觀詳晚清報刊、小說的圖像，時時可見這種由西方傳入的現代性器物，譬如《海上花列傳》第五回的插圖（圖 32），一樓天花板垂吊大小不同的煤油燈，二樓妓女的房間亦可見另外方形的吊燈。這麼看來，炎、張二人重新濃縮、改造原圖，不只增添了具有時差的現代人，造成詭異的時空穿越；也重修了「傳統」，擺入現代性元素，讓屋舍更顯富麗。其實，這種無五官的設計，並非炎櫻和張愛玲的獨創，30年代《上海漫畫》刊出一幅廖冰兄作品「詩人吟道：『落霞與孤鶩齊飛，秋水共長天一色。』」（圖 33）<sup>71</sup>或豐子愷的漫畫等均可見，畫家以簡練的線條勾勒人物風貌。但在張愛玲筆下則顯得光怪陸離，尤其與傳統相

<sup>69</sup>張愛玲，〈有幾句話同讀者說〉，《沉香》，頁 7。

<sup>70</sup>陳建華認為此一被誇張放大的摩登女子，採用蒙太奇式的剪輯方式，這種參差對照的表現形式，除了以奇幻手法詮釋新版《傳奇》，更重要的，隱含著作者對形式的批判意識。見陳建華，〈質疑理性、反諷自我：張愛玲《傳奇》與奇幻小說現代性〉，《中外文學》卷 35 期 3（2006 年 8 月），頁 111-117。

<sup>71</sup>廖冰兄，〈無題〉，《上海漫畫》期 5（1936 年 9 月），頁 193。

互對照，更具問題性。

誠然，如論者所言，封面並置、對照著「作者／作者所觀察的世界」、「傳統／現代」、「室內／欄外」、「家常／鬼魂」多重奇觀，<sup>72</sup>進一步將小說與封面相應勘探，陳建華一言以蔽之：「在日常生活中揭示荒誕和白日的夢魘，使現代人在『蒼涼』的感受中獲得『啟示』。」<sup>73</sup>從畫面顏色觀之，窗內的世界以近人的暖色系——紅色表現，窗外人形以距離感的淡綠色呈顯。有趣的是，張愛玲以平易近人的顏色表述傳統，對照疏離的現代，利用顏色透顯出遠近的感受，畫面因而呈現傾斜感，正如李歐梵所言一種營造疏離的「間雜效果」。<sup>74</sup>進一步探究，關於紅與綠，張愛玲曾有一番見解：

色澤的調和，中國人新從西洋學到了「對照」與「和諧」兩條規矩——用粗淺的看法，對照便是紅與綠，和諧便是綠與綠。……紅綠對照，有一種可喜的刺激性。可是太直率的對照，

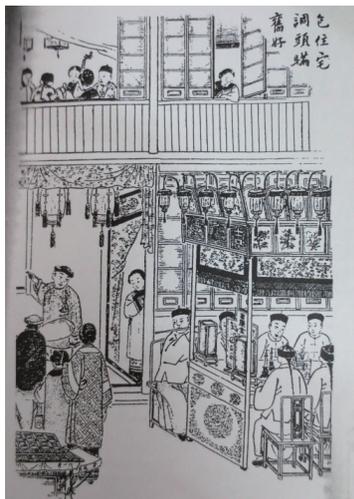


圖 30 《海上花列傳》

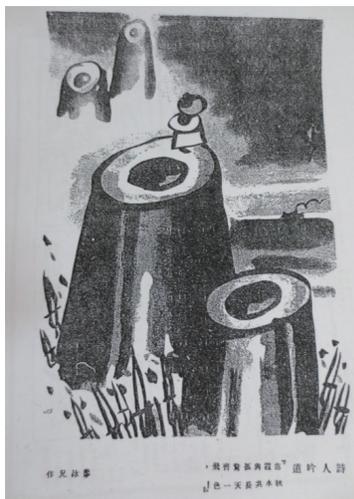


圖 31 廖冰兄，〈無題〉，  
《上海漫畫》第 5 期（1936 年 9 月 10 日），  
頁 193。

<sup>72</sup> 參史書美，〈張愛玲的慾望街車：重讀《傳奇》〉，《二十一世紀》期 24（1994 年 8 月），頁 127；孟悅，〈中國文學「現代性」與張愛玲〉，金宏達主編，《回望張愛玲·鏡像繽紛》（北京：文化藝術出版社，2003 年），頁 147

<sup>73</sup> 陳建華，〈質疑理性、反諷自我：張愛玲《傳奇》與奇幻小說現代性〉，頁 116。

<sup>74</sup> 李歐梵，〈漫談中國現代文學中的「頹廢」〉，《現代性的追求》（臺北：麥田出版社，1996 年），頁 219。

大紅大綠，就像聖誕樹似的，缺少回味。中國人從前也注重明朗的對照。有兩句兒歌：「紅配綠，看不足；紅配紫，一泡尿。」<sup>75</sup>

「對照」正是傳統與西洋的藝術結合，無疑是具現代技巧的表述方式。張愛玲《傳奇》採用紅、綠兩個對照色，她故意選擇淡綠，擯除大紅大綠的直率，使其帶出某種刺激，尤其顏色輻輳出雙重的空間感觀、時間光譜，正能令人回味不已。除此之外，巨大的人影作為房間外另一個窺視者，這種描繪窺視者的畫法追溯明清小說內的版畫，抑或日本繪圖，均能看見，而春宮畫更比比皆是。<sup>76</sup>然而，這種畫中畫，以往充滿男性意識。在《傳奇》封面裡男性缺席，由女性觀看女性，由女性作者主宰女性命題，或可聚焦於「麻將」討論。如果說，麻將隱藏爭奪、控制的含意，<sup>77</sup>女人的心計暗嵌在麻將遊戲中，憑靠手腕、運氣創造命運。因而對照小說，女人們的悲辛和命運往往就在幽微處淌漾著，在此圖文對觀，藉由畫中的麻將體現出來。頗堪玩味的，畫中僅女子一人獨玩麻將，如此，這場遊戲、人物命運在女人操控下，會有什麼樣的光景？一般來說，畫中勾勒「婦人性」<sup>78</sup>和「家庭性」，兩項主題折射出淪陷時期上海女作家／讀者對於家庭的關注，家庭性寓含邊緣群體的話語，<sup>79</sup>在此敞開裂口。原本作為封閉空間，經由打開的窗、窗外的人破除私人與公

---

<sup>75</sup> 張愛玲，〈童言無忌〉，《流言》，頁 11。

<sup>76</sup> 《金瓶梅》第十三回的插圖「迎春兒隙底私窺」、五十回「琴童潛聽燕鶯歡」，或鑾田湖龍齋〈無題〉裡紙門外一名女子正偷窺門內男女私相授受等。詳見明·蘭陵笑笑生著，齊煙、汝梅校點，《新刻繡像批評金瓶梅》（臺北：曉園出版社有限公司，1990年），頁 159、640；宮竹正，《浮世狂歡浮世繪》（臺中：好讀出版有限公司，2006年），頁 54-55。

<sup>77</sup> 萬燕認為麻將是張氏小說中重要象徵，其以技巧和運氣在賭博遊戲中周轉，正如那個時代的女人如何在性格上，透過交際手腕和運氣，創造出命運。見萬燕，《女性的精神——有關或無關於張愛玲》（上海：同濟大學出版社，2008年），頁 129-131。

<sup>78</sup> 陳建華，〈質疑理性、反諷自我：張愛玲《傳奇》與奇幻小說現代性〉，頁 114。

<sup>79</sup> 黃心村著，胡靜譯，《亂世書寫：張愛玲與淪陷時期上海文學及通俗文化》，頁 43-44。

眾領域的界限，使家庭空間成為都市的一部分。不過，婦人性和家庭性和麻將之間的掩映中，是否「現世安穩」？還是暗中波瀾？

整體來看，張愛玲利用顏色、空間、時間的對照，展呈「傳統現代化」的藝術手法——「從現代的時間感中隔離出來，又使人從現代追溯回去，但又無法完全追溯得到。」<sup>80</sup> 依此做為參差對照的美學觀，正如窗外的人僅能觀望房內，無法涉足。顯然，這種富饒傳統新編的趣味，不只體現在小說文本，在畫筆中亦能看見。同時，說明海派仕女畫已從風情敘述演變至歷史敘述。<sup>81</sup>

### 陸、女史：時裝的續寫

畫報刊物介紹新一季流行的服裝式樣，諸如《良友》「新裝初試」（圖 32），透過真人展示新衣，利用各種角度的攝影，或背面或正向，或遠距離全身入鏡，帶出斗篷造型；或近距離半身入鏡，細膩呈顯布料及其綴飾、腰帶等，隨著編者欲加強調的衣物重點、特色，予以不同的拍照方式。另外，亦有漫畫繪成的「新裝圖」，圖 33《良友》畫報的子刊物《婦人畫報》勾畫出時下春裝。



圖 32 〈新裝初試〉，《良友》畫報第 31 期（1928 年 7 月）



圖 33 《婦人畫報》第 1 期（1933 年 4 月）

<sup>80</sup> 李歐梵，〈漫談中國現代文學中的「頹廢」〉，頁 218-219。

<sup>81</sup> 姚玳玫，〈從吳友如到張愛玲：19 世紀 90 年代到 20 世紀 40 年代海派媒體「仕女」插圖的文化演繹〉，頁 145。

大抵來說，新裝圖內的女子多為全身，著重於式樣，非質料。縱然如此，我們不難看見繪者對於時裝細節的掌握與刻劃，除了服裝上頭的花樣，模擬毛料，乃至穿在摩登女郎身上後產生的皺褶、曲線。這些細節正轉化為張愛玲畫筆的重要元素。

1943年，《二十世紀》刊登張愛玲一篇“Chinese Life and Fashion”文章，文字介紹搭配插圖，向外國讀者概述中國女子衣物。<sup>82</sup>稍後，香港時期描繪清末時裝和一九三幾年的圖（圖4），儼然濃縮此篇附圖而來，都重複勾畫女子服裝史。邵迎建將此篇文章比對許地山〈近三百年來底中國女裝〉，發現兩篇文章頗為相似，甚至張愛玲後來翻譯修改“Chinese Life and Fashion”而來的〈更衣記〉，對於衣物變遷的敘述和圖畫十分相似，唯張愛玲更關注女性主體，闡述服裝史之際，輻輳出女性精神史，服裝在摩登的表層內扣著女性精神受到社會變革所產生的轉折。<sup>83</sup>此一女性意識反映於畫筆中，不僅注意外部衣袖變短、衣物更貼合身體以示曲線、點綴品減少，在畫筆風格也有差異，圖34左二上的墜馬髻，正是擬唐仕女畫的畫風，右方四位著青裝的女子則是擬清代仕女畫的風格；左一下方穿長袍、圍圍巾的



圖 34 “Chinese Life and Fashion”

圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 62-63。



圖 35 “Chinese Life and Fashion”

圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 64。

<sup>82</sup> 此文後經曾德華翻譯，名為〈中國人的生活與時裝〉，附於止庵、萬燕編著，《張愛玲畫話》，頁 222-234。

<sup>83</sup> 邵迎建，〈女裝·時裝·更衣記·愛：張愛玲與恩師許地山〉，林幸謙編，《張愛玲：傳奇·性別·系譜》，頁 615-629。

民初女子，和月份牌美女的裝束幾乎如出一轍；左一上為民初女子和圖 35 的女子則似丁悚諸人的百美圖。畫法隨著女子的時代而有所差異，包括面部表情、線條也隨之改變，譬如 1920 年代之前的女子多低頭俯視，並不直接面對前方，藏著嬌羞柔媚之氣，女子是被動受人觀看；但此之後，女子彷彿已意識到被人觀看，舉手投足表演性質頗高。張愛玲不只注意服裝的變革，服裝之下，女子的性情也產生變化。

1944 年張愛玲為《雜誌》設計的系列封面，不妨視為“Chinese Life and Fashion”的續寫。旗袍之後，西方服飾的影響，使得女性裝束有了變異。實際上，這也是張愛玲畫筆中少數配上顏色的仕女畫。雖然台灣難以親見《雜誌》的原貌，但根據萬燕的敘述，《雜誌》封面是彩色的。<sup>84</sup> 裡頭女性穿著時髦，舉止大膽，誠然畫筆仍持有對衣物細節的掌握，但時裝變成展現女子性格的道具，女子本身更為搶眼，超越畫報裡衣物重於人物的模式，反而更趨近介紹明星。譬如 4 月號〈三月的風〉（圖 36）以粉紅色繪圖，畫裡女子的風衣洋裝被風吹掀，露出底下碎花襯裙，春光撩人。萬燕將其勾連西方女星瑪麗蓮夢露，程度上正訴說西方明星對於張愛玲、上海的審美影響。無獨有偶，5 月號〈四月的暖和〉（圖 37）以紫色速寫一個穿男裝的女子，帽子遮住半邊臉，僅見朱唇笑啟，這身中性裝扮，充滿個性、神秘之美，同樣可以相映瑪林黛德麗（Marlene Dietrich）在電影《摩洛哥》的男性扮裝，且中性扮裝一度在國際上引領潮流。<sup>85</sup> 6 月號〈小暑取景〉（圖 38）女子著碎花泳裝，踏涼鞋，倚著欄杆攝影，女子專注於攝影，然其裸背露腿又為讀者所注

---

<sup>84</sup> 萬燕，〈生命有它的圖案〉，止庵、萬燕編著，《張愛玲畫話》，頁 240-244。

<sup>85</sup> 1933 年 5 月，《婦人畫報》第 4 期刊出一張「男式時裝」的圖片，底下寫：「好萊塢女明星瑪琳地德魔女士喜穿男子之服裝。今此風尚已傳至倫敦」。甚至第 22 期，將女性扮裝置於封面，同樣是露齒微笑，挑逗觀者。此外，《婦人畫報》、《良友》畫報等多期刊登中性服裝，另劉吶鷗、張愛玲小說也可見摩登女子扮裝的敘述。詳見徐禎苓，〈摩登、政治與視覺隱喻：試論《婦人畫報》中的女性扮裝〉，《文化越界》期 10（2013 年 9 月），頁 109-133。



圖 36 《雜誌》4 月號〈三月的風〉

圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 60。

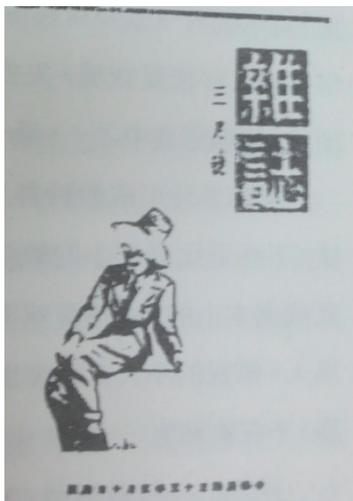


圖 37 《雜誌》5 月號〈四月的暖和〉

圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 60。



圖 38 《雜誌》6 月號〈小暑取景〉

圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 60。



圖 39 《雜誌》7 月號〈等待著遲到的夏〉

圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 60。



圖 40 《雜誌》8 月號〈跋扈的夏〉

圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 61。



圖 41 《雜誌》9 月號〈新秋的賢妻〉

圖片出處：張愛玲，《沉香》，頁 60。

意，視角層層遞進；且張愛玲選用強烈、暖亮色系的橙紅色，她曾以「溫暖而親近」形容，予人「近在眼前」之感，<sup>86</sup>體現在繪畫裡，一方面隱含女子熱情奔放的性格，另一方面吸引讀者的目光。8月號〈跋扈的夏〉（圖40）採用檸檬黃，女子一手插腰，一手插口袋，顯得威勢凜然，但長罩衫內只穿內衣，流露性感，看似反差極大的雙重感受，正呼應「跋扈的夏」那抹對照意味。上述清涼的穿著，在《申報》等刊物廣告、《時代漫畫》等亦可見。<sup>87</sup>準此，與其追究張愛玲的獨創，不如說是抓住當時越趨開放的大眾品味，商業考量，影響創作。



圖 42 〈小菜場中的闊少奶〉，  
《紅玫瑰》第 6 卷第 35 期

其中，值得注意的是，封面透過標題命名，富饒故事韻味。此一情境式的封面設計並非獨創，其實早在 20 年代鴛鴦派雜誌《紅玫瑰》（1922-1924）的封面即有相關手繪仕女畫，但此非單調、靜態的肖像，而是具有情節、生活感的動態景致，令人眼睛為之一亮（圖 42）。反觀《雜誌》封面，7 月號〈等待著遲到的夏〉（圖 39）裡女子穿旗袍，戴草帽和涼鞋，一手扶著草帽，側身向遠方望去，彷彿引頸盼望，而畫面選擇嫩綠色，營造春日氛圍；9 月號〈新秋的賢妻〉（圖 41）的女子穿一襲碎花旗袍，配上短襪、繡花鞋，雙手正繞絨線，說著：「格個絨線，顏色倒蠻清爽！」人物並非穿摩登的高跟鞋，而是傳統的繡花鞋，配上白底粉色，打造溫柔婉約閨閣女子形象；10 月號〈聽秋聲〉（圖 10）裡特寫女子上半身，側著頭凝望錚錚鏗鏘的聲響來源，並以

<sup>86</sup> 張愛玲，〈私語〉，《流言》，頁 160。

<sup>87</sup> 例如郭建英〈背之素描三態〉即描繪高橋海濱穿著泳衣，裸露背部的圖畫。見《時代漫畫》期 20（1935 年 8 月），頁 264。

暗紅色渲染，帶有深沉之境。張愛玲對於顏色十分警醒，在顏色取用上往往帶有象徵意涵，因之與 7 月號等待夏日的欣喜之感大相逕庭。

張愛玲對於時裝細節的掌握，包括顏色、式樣、鞋子一類，在日後〈紅樓夢未完〉裡論述《紅樓夢》人物的衣著，或〈重訪邊城〉描寫布料時裝等，甚至《天地》第 19 期刊出張愛玲和炎櫻合辦時裝設計公司的廣告，<sup>88</sup>有了具體延續性的開展、關注與實踐。

### 柒、餘論：視覺性的閱讀

上海作為報刊傳媒發達的重鎮，信息傳播迅速，接軌西方現代事物，是一處充滿摩登魅力的「東方巴黎」。現代事物並不只是器物層次上華麗的百貨、馬場、咖啡廳、電影院一類的建築，事實上，報刊的繁盛亦是相應而來的產物。其中，刊物流行的仕女畫更是不容錯過的焦點。這些仕女畫從清代的工筆形式到民初漫畫式樣，標誌仕女畫的演變進程。此時，張愛玲正以觀者之姿，悉心覽顧這段畫史，汲取精華，予以新意。

綜觀張愛玲的畫筆，大抵有幾種形式：第一，延續傳統插畫、仕女畫而來，體現於傳統中國人物的畫法以及雜誌書籍的封面設計；第二，模擬西方攝影技術，特別，小說的插圖人物和外國人均為帶有角度的肖像示眾；第三，揉合漫畫特徵，誇張靈動的筆觸浮露其間。而這三項特色，初步反映上海清末以來的畫風遞嬗。

進一步來看，如果性別、細節、現代性是張愛玲小說的關鍵詞，在畫筆裡亦可執此說明。首先，張愛玲對於仕女畫的情有獨鍾，不當只有在〈忘不了的畫〉和〈談畫〉兩篇文章，拈來的畫作幾乎為描繪女性的作品，而自己

---

<sup>88</sup>廣告言：「炎櫻姊妹與張愛玲合辦，炎櫻時裝設計，旗袍、大衣、背心、襖、西式衣裙，電話三八一三五，下午三時至八時」，見《天地》期 19，轉引自李岩煒，《張愛玲的上海舞台》（臺北：未來書城股份有限公司，2004 年），頁 178。

的繪圖也多以女子為主。實際上，仕女畫、百美图早已流傳多時，但畫者大多是男性，審美難免受制性別，而帶有程度上的意識形態，包括品評女子、諷刺摩登女郎等等，男性的凝視猶然浮現。然則，女性創作者描繪女性，從女性自身出發，無論在聚焦的重點、背後的深層思維等和男性自然不太相同，就張愛玲的畫筆，其對於人物細節的掌握，諸如女子五官、衣物、外貌，更重要的，她關照人物世情，使得筆下女子能貼切各種生活情態；換言之，衣物、表情、動作是乘載人物本質的媒介，甚至是調侃的途徑，在芸芸世相裡映照那些不徹底的小人物。延伸來說，張愛玲對於世情小說系譜的接續，並不僅只在小說文字方面，對於圖像的表述仍可納於其中。再者，張愛玲對於傳統十分嫻熟，從古典捕攫靈感，與現代並置、摻雜，甚且泯除兩者界線，以古為新，而這正是別異於五四區隔傳統與現代的認知結構。換個角度來說，張愛玲的參差對照美學猶可視為現代傳統化的方法，利用時間感、歷史感揭櫫視覺傳奇，而傳奇裡盡是屬於婦人的、家庭的話語。表面看來，延續吳友如仕女畫的時代感，實際上，張愛玲在時代感之上增加了歷史感，即她的時代感往往透過時代間距表現出來，如服裝史、《傳奇》增訂本封面或漫畫等，畫筆因此拉出縱深度。在筆觸上，也由過去具權威性的透視技法著墨人物，轉為更為寫實逼真的攝影技術重新表現。至此，仕女畫於張愛玲手中再為一變。

## 徵引文獻

### (一) 古籍

明·蘭陵笑笑生著，齊煙、汝梅校點，《新刻繡像批評金瓶梅》，臺北：曉園出版社有限公司，1990年。

### (二) 近人編輯、論著

佚名，〈女作家聚談會〉，《雜誌》卷13期1（1944年4月），頁49-57。  
上海百年文化史編纂委員會，《上海百年文化史》，上海：上海科學技術文獻出版社，2002年。

方成，《報刊漫畫學》，臺北：亞太圖書出版社，1993年。

止庵、萬燕編著，《張愛玲畫話》，天津：天津社會科學院出版社，2003年。

毛文芳，《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》，臺北：台灣學生書局，2001年。

史書美，〈張愛玲的慾望街車：重讀《傳奇》〉，《二十一世紀》期24（1994年8月），頁124-134。

正字，〈壕溝戰式的談判——「張外長與川越大使」〉，《上海漫畫》期7（1936年11月），頁278。

甘險峰，《中國漫畫史》，濟南：山東畫報出版社，2008年。

伍美華（Roberta Wue）著，章晉唯譯，〈本質上中國（Essentially Chinese）：十九世紀攝影的中國肖像照主體〉，劉瑞琪主編，《近代肖像意義的論辯》，臺北：遠流出版事業股份有限公司，2012年，頁348-379。

吳浩然編著，《老上海女子風情畫：沈泊塵《新新百美圖》》，濟南：齊魯書社，2011年。

李岩煒，《張愛玲的上海舞台》，臺北：未來書城股份有限公司，2004年。

李歐梵，〈漫談中國現代文學中的「頹廢」〉，《現代性的追求》，臺北：麥田出版社，1996年，頁191-228。

- 杜龔，〈張愛玲的繪畫藝術及其特點〉，《藝術百家》2010 年期 4（2010 年 3 月），頁 218-220。
- 汪子美，〈一九三六年銀壇萬花筒〉，《時代漫畫》期 25（1936 年 1 月），頁 350。
- 周蕾，〈現代性和敘事——女性的細節描述〉，《婦女與中國現代性：東西方之間閱讀記》，臺北：麥田出版社，1995 年，頁 167-234。
- 孟悅，〈中國文學「現代性」與張愛玲〉，金宏達主編，《回望張愛玲·鏡像繽紛》，北京：文化藝術出版社，2003 年，頁 131-153。
- 林風眠，《藝術論叢》，上海：正中書局，1947 年。
- 林澤蒼，〈人像影攝之要訣〉，《良友畫報·攝影研究》（1927 年 5 月 30 日），頁 23。
- 邵迎建，〈女裝·時裝·更衣記·愛：張愛玲與恩師許地山〉，林幸謙編，《張愛玲：傳奇·性別·系譜》，頁 615-629。
- 姚玳玫，〈從吳友如到張愛玲：19 世紀 90 年代到 20 世紀 40 年代海派媒體「仕女」插圖的文化演繹〉，《文藝研究》2007 年期 1（2007 年 1 月），頁 134-146。
- ，〈描摹女性——張愛玲的文學插圖〉，《文藝評論》2005 年期 6（2005 年 12 月），頁 92-96。
- 柯靈，〈遙寄張愛玲〉，鄭樹森編，《張愛玲的世界》，臺北：允晨文化股份有限公司，2004 年，頁 10-22。
- 胡考，〈繡像通俗演義〉，《上海漫畫》期 3（1936 年 7 月），頁 100-101。
- 胡蘭成，〈論張愛玲〉，《亂世文談》，香港：天地圖書有限公司，2007 年。
- 苦百姓，〈遊戲場報之今昔觀（下）〉，《滬報》（1927 年 11 月 11 日），第 2 版。
- 郎紹君，《林風眠》，臺北：藝術家出版社，2004 年。
- 夏志清，〈張愛玲的短篇小說〉，《夏志清文學評論經典：愛情·社會·

- 小說》，臺北：麥田出版社，2007年，頁37-64。
- 宮竹正，《浮世狂歡浮世繪》，臺中：好讀出版有限公司，2006年。
- 徐禎苓，〈摩登、政治與視覺隱喻：試論《婦人畫報》中的女性扮裝〉，《文化越界》期10（2013年9月），頁109-133。
- 高雲龍，《浮世繪藝術與明清版畫的淵源研究》，北京：人民出版社，2011年。
- 崔成雨，〈中國傳統仕女畫得失談〉，《書畫藝術》2004年3月，頁26-27。
- 崔成雨、盧宗業，〈「失重」的中國仕女畫〉，《廣西右江民族師專學報》卷18期2（2005年4月），頁95-98。
- 康來新，〈對照記——張愛玲與《紅樓夢》〉，楊澤編，《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》，頁29-58。
- 張子靜、季季，《我的姊姊張愛玲》，臺北：印刻文學出版有限公司，2005年。
- 張小虹，〈誰與更衣——張愛玲的戀衣情節〉，蔡鳳儀編，《華麗與蒼涼：張愛玲紀念文集》，臺北：皇冠文學出版有限公司，1996年，頁247-253。
- ，〈戀物張愛玲——性、商品與殖民迷魅〉，楊澤主編，《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》，臺北：麥田出版社，1999年，頁177-210。
- 張盛寅，《細讀張愛玲》，臺北：柏室科技藝術股份有限公司，2005年。
- 張愛玲，《對照記》，臺北：皇冠文學出版有限公司，1994年。
- ，《沉香》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2005年。
- ，《流言》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2006年。
- ，《第一爐香》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2008年。
- ，《小團圓》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2011年。
- ，《華麗緣》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2015年。
- 張愛玲著，趙丕慧譯，《雷峰塔》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2010年。

- 連玲玲，〈出版也是娛樂事業：民國上海的遊戲場報〉，連玲玲主編，《萬象小報：近代中國城市的文化、社會與政治》，臺北：中央研究院近代史研究所，2013年，頁65-106。
- 郭建英，〈背之素描三態〉，《時代漫畫》期20（1935年8月），頁264。
- 郭建英繪，陳子善編，《摩登上海：30年代的洋場百景》，桂林：廣西師範大學出版社，2001年。
- 陳建華，〈質疑理性、反諷自我：張愛玲《傳奇》與奇幻小說現代性〉，《中外文學》卷35期3（2006年8月），頁109-139。
- 陳粟裕，《綺羅人物：唐代仕女畫與女性生活》，上海：上海錦繡文章出版社，2012年。
- 陳瑞林，〈「月份牌」畫與海派美術〉，上海書畫出版社編，《海派繪畫研究文集》（上海：上海書畫出版社，2001年），頁473-474。
- 單國強，〈古代仕女畫概論〉，《中國歷代仕女畫集》，天津：天津人民美術出版社，1998年。
- 黃心村著，胡靜譯，《亂世書寫：張愛玲與淪陷時期上海文學及通俗文化》，上海：上海三聯書店，2010年。
- 萬燕，〈生命有它的圖案〉，止庵、萬燕編著，《張愛玲畫話》天津：天津社會科學院出版社，2003年，頁240-244。
- ，《女性的精神——有關或無關乎張愛玲》，上海：同濟大學出版社，2008年。
- ，〈生命有它的圖案：評張愛玲的漫畫〉，林幸謙編，《張愛玲：傳奇·性別·系譜》，臺北：聯經出版事業股份有限公司，2012年，頁757-767。
- 葉淺予，〈食色的一群〉，《時代漫畫》期25（1936年1月），頁351。
- 葉凱蒂，〈環球樂園導覽：上海遊戲場小報和近代中國城市娛樂文化的創發〉，連玲玲主編，《萬象小報：近代中國城市的文化、社會與政治》臺北：

中央研究院近代史研究所，2013年，頁25-64。

廖冰兄，〈無題〉，《上海漫畫》期5（1936年9月），頁193。

嚴折西，〈群星祝壽並慶雙十〉，《上海漫畫》期6（1936年10月），頁211。

彭秀貞，〈殖民都會與現代敘述——張愛玲的細節描寫藝術〉，楊澤主編，《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》，臺北：麥田出版社，頁287-302。

Murphey, Rhoads. *Shanghai: Key to Modern China*. Cambridge: Harvard University Press, 1953.

