

# 行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

## 時尚．身體．現代性創傷(3/3)

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC93-2411-H-002-006-

執行期間：93年08月01日至94年10月31日

執行單位：國立臺灣大學外國語文學系暨研究所

計畫主持人：張小虹

報告類型：完整報告

報告附件：國外研究心得報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 95 年 2 月 7 日

〈時尚·身體·現代性創傷〉  
研究計畫結案報告

一·研究計畫中文摘要	2
二·研究計畫英文摘要	3
三·研究方法與文獻回顧	4
四·計畫進度與研究成果	9
附件一·〈抓現代性的小辮子〉	12
附件二·〈現代性的小腳〉	33
附件三·〈城市是件花衣裳〉	52
附件四·〈時尚現代性〉	69
附件五·〈帝國的新衣〉	85
附件六·〈現代性的曲線〉	113

## 一·研究計畫中文摘要

關鍵字：現代性，創傷，時尚，恥辱，鬼魅性，雜種性

### 時尚、身體、現代性創傷

「現代性」作為一種現代城市經驗與物質文化的感知模式而言，跳脫了原有強調政治經濟結構面的「現代化」與偏重文學藝術表現的「現代主義」之討論框架，為當代學界的批評論述帶來一番蓬勃的新氣象，而「時尚」更成為城市現代性討論中最重要的視覺隱喻與物質實踐。本研究計畫便是企圖以「時尚即創傷」的角度，切入當前有關「中國現代性」的研究，以 1840-1949 年為歷史區段，探討百年以來服飾時尚變遷作為近現代中國的「創傷表面」，以及此時尚變遷所引發的各種「身體徵候」。

從中國近現代風雨飄搖的歷史觀之，時尚作為一種「多重決定」的國族符號，不論是中衣西穿、西衣中穿、男服女穿、女服男穿、內衣外穿、外衣內穿所呈現的鬼魅性，或是旗袍、中山裝所展示的雜種性，皆涉及國族建構表意系統的浮動不確定性，也涉及國族想像認同中相斥相吸、外射內納、交疊纏繞的影像與幻象。

而同時在中國現代性主體的建構過程中，時尚反覆牽動著服飾文化差異表面所造成的「恥辱經驗」與「自卑與自大情結」，更以其細節與官能的敏感，由「符號的物質性」穿刺「身體的物質性」，在身體表面以各種「置移」與「換喻」的方式流竄，造成中國／西方、傳統／現代、意識／潛意識、字義／譬喻、身體／衣服的層次塌陷，而引發各種焦慮、偏執、戀物、色盲、噎疾、皮膚病等身體徵候。換言之，此研究計畫所要探討的，便是近現代中國人如何將國仇家恨穿在身上，如何將奇恥大辱化為現代性主體的時尚身體建構。

## 二 · 研究計畫英文摘要

**Keywords: modernity, trauma, fashion, shame, the uncanny, hybridity**

### Fashion, Body and the Trauma of Modernity

As a mode of perception strongly related to modern urban experience and material culture, “modernity” has successfully re-energized a new wave of scholarly analysis by breaking the conceptual boundaries of “modernization” as the effect of an industrializing economy and “modernism” as a study of high art and literature. Fashion as the central visual metaphor and material practice of urban modernity, inevitably, becomes one of the major defining features of this new wave.

This three-year research project aims at exploring the formation of Chinese urban modernity from 1840 to 1949 in light of fashion as the traumatic surface. Judged from the turbulent history of modern China, the changes of sartorial style stand as an over-determined sign of nation-building and the constant inter-cultural and cross-gender dressing creates an atmosphere of disorder and chaos. The forced incorporation of the Western style entails a radical body (de)formation of Chinese modernity. No matter it is Western clothing dressed in the Chinese way or vice versa, or clothing worn inside/out or outside/in, no matter it is cheongsam or Sun Yet-sen suit, the uncanny and hybrid fashion of Chinese modernity presents not only the fluctuating signifying system of nation-building, but also the phantasmagoric introjections and projections, identification and desire of China’s mirrored relationship with the West.

This project thus traces and evaluates the ambivalent and complex role played by sartorial fashion in the transformation of Chinese nation-state to foreground how the materiality of the sign penetrates the materiality of the body and how the shame experience and inferiority/superiority complex help to create the gendered subjectivity. It tries to map out in sartorial details the traumatic surface of the modern Chinese subject created by the mechanism of displacement and metonymy when the dualistic concepts of China/the West, tradition/modernity, consciousness/unconsciousness, the literal/the figural, body/clothing are all collapsed together.

### 三·研究方法與文獻回顧

「現代性」(modernity) 作為一種現代城市經驗與物質文化的感知模式 (mode of perception) 而言, 成功跳出原有強調政治經濟結構面的「現代化」(modernization) 與偏重文學藝術表現的「現代主義」(modernism) 之討論框架, 為當代學界的批評論述帶來一番蓬勃的新氣象。而在「現代性」的歷史回溯中, 世紀之交的歐陸「時尚」(fashion) 更成為城市現代性的相關討論中最重要視覺隱喻與物質實踐, 既是作家 Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé 等的創作動力, 也是批評家 Georg Simmel, Walter Benjamin 等的論述重心。

而晚近華文學界對「中國現代性」與「台灣現代性」的探討, 橫跨文學、史學與社會學研究, 不論是從國族想像、性別/身體建構、商品消費文化、(半)殖民經驗與情感結構、現代性與敘事, 或是對西方現代性的批判與擬仿、遲滯或另類現代性的探討, 都展現了豐富的歷史面向與動人的批評活力(王德威, 李歐梵, 周蕾, 廖炳惠, 劉紀蕙, 劉禾, 葉文心, 劉人鵬, 彭小妍, 史書美, 梅家玲, 周慧玲, 沈松橋, 黃金麟, 黃錦樹等)。

而本研究計畫便是在此基礎之上, 以「時尚」與「創傷」為切入焦點, 以豐富目前有關「中國現代性」的學術探討。研究計畫的基本架構, 乃是以 1840-1949 年為歷史區段, 探討百年以來服飾時尚變遷作為近現代中國的「創傷表面」(the traumatic surface) 以及此時尚變遷所引發的各種「身體徵候」(bodily symptoms)。從鴉片戰爭林則徐等人對西方服飾的誤識, 維新運動康有為〈戊戌奏稿〉中以機械之世對寬衣博帶、長裙雅步的批判, 義和團庚子之亂對穿著西服「緊衣窄袖者」的殺戮, 辛亥革命的斷髮易服, 民初對舶來品的瘋狂, 中山裝與旗袍的相繼出現等現象, 都明白展現時尚作為一種「多重決定」(overdetermined) 的國族符號, 不僅涉及國族建構表意系統的浮動不確定性, 也涉及國族想像認同中相斥相吸、外射內納、交疊纏繞的影像與幻象。而時尚更以其細節與官能的敏感, 由「符號的物質性」(the materiality of the sign) 穿刺「身體的物質性」(the materiality of the body), 在身體表面以各種「置移」(displacement) 與「換喻」(metonymy) 的方式流竄, 造成中國/西方、傳統/現代、意識/潛意識、字義/譬喻、身體/衣服的層次塌陷, 而引發各種焦慮、偏執、戀物、色盲、噎疾、皮膚病等身體徵候。簡言之, 此研究計畫所要探討的, 便是近現代中國人如何將國仇家恨穿在身上, 如何將奇恥大辱化為現代性主體的時尚身體建構。

本研究計畫以三年的時間, 收集整理有關中國時尚現代性的各種文獻檔案資料, 再由這些文字、影像與服飾織品實物等資料配合論述的發展, 以開展對當前學術論域的積極對話:

(1) 「中國現代性」學術論域的批評對話：

目前有關「中國現代性」的研究中並無以時尚為主軸的相關研究，本研究以跨學科的方式將帶入豐富的服裝史料、影像史料、生活史料與中西文化交流與貿易史料等，將豐富目前「中國現代性」研究中仍較為偏重文學史料的現況，並嘗試在現有「敘事」與「再現」的主要論述模式之外，開展有關「創傷」(無法化為語言，用身體說話或成為語言細縫的殘餘)、「感知」(perception)、情感(affect)與心理結構(psychic structure)的面向。

(2) 「時尚與西方現代性」學術論域的批評對話：

當代歐美時尚理論標榜的是將原有的時尚「深度模式」(the depth model)轉換為「表面模式」(the surface model)，不論是 Roland Barthes 所言之時尚符號體系(fashion as sign system)或 Jean Baudrillard 的時尚擬像論(fashion as simulacrum)，都有去歷史化、去政治化的困境。本研究計畫則企圖由時尚作為「後現代符號」(fashion as the sign of the postmodern)回返時尚作為「現代寓言」(fashion as the allegory of the modern)的歷史時空與論述架構，一方面帶入 Walter Benjamin 以歷史辯證與唯物史觀建構的時尚廢墟論、時尚白骨論，一方面也以後殖民角度質疑此寓言式、純種時尚現代性的理論建構，以凸顯不純粹、不徹底的雜種時尚現代性空間，各種中西合璧、華洋雜處的異質與鬼魅。

而在國內外有關本計畫之研究現況與重要參考文獻評述部份，有關「時尚與現代性」的相關文獻，歷史部份以 Charles Baudelaire, Georg Simmel, Walter Benjamin 的相關著作為最重要，當代部份以 Elizabeth Wilson 的 *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity* 最為詳盡鋪陳西方時尚現代性所涉及的歷史、理論與性別階級；Philippe Perrot 的 *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century* 則以服裝史學的豐厚資料，成功探討了西方十九世紀中產階級的自我塑形；Anne Hollander 的 *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress* 精彩凸顯西裝歷史發展中的性別差異；而 Ulrich Lehmann 的 *Tigersprung: Fashion in Modernity* 則是目前唯一一本全面整理西方時尚現代性理論脈絡發展的書。而與本計畫最有直接相關性的，當屬印度裔英國學者 Emma Tarlo 所撰的 *Clothing Matters: Dress and Identity in India*，該書深入探討印度在殖民現代性的形塑過程中，服飾所扮演的國族認同與想像建構，全書以文化人類學的文獻整理與田野訪談為主，尤其對第三年研究計畫撰寫的論文〈帝國的新衣〉中有關「國族新衣」的理論與歷史建構，助益頗大。

國內外有關「中國現代性」的華文研究部份，文學方面有王德威，李歐梵，

周蕾，劉紀蕙，劉禾，葉文心，劉人鵬，彭小妍，梅家玲，黃錦樹等學者，劇場、電影、城市文化方面有李歐梵，周蕾、史書美、周慧玲等學者，史學與社會學方面有沈松橋，黃金麟等學者的傑出研究成果，但並無專一針對時尚現代性的探討。華文資料中有關的服飾發展史部份相當豐富（沈從文，周汎與高春明，孫燕京，常人春，張競瓊與蔡毅，黃士龍，黃能馥與陳娟娟，駱新與姚莽，葉立誠等），但多為史料的排比整理而已。目前少數兩篇有關服飾風尚的學術論文，也都是以晚明為主（林麗月，巫仁恕），倒是兩本以民初女學生為分析對象的碩士論文，提供了民初時尚與女性生活的有趣切入點（周敘琪，蔡孜姿）。

國外有關中國時尚現代性的英文研究部份，以三本論文選集為主，分別為 Claire Roberts 所編的 *Evolution and Revolution* (1997)；Antonia Finnane and Anne McLaren 所編的 *Dress, Sex and Text in Chinese Culture* (1998) 與 Valerie Steele & John S. Major 所編的 *China Chic* (1999)。但相關文章多以服裝史、社會學與文化人類學的角度切入，缺少理論深度，其中較有理論建構與政治批判性的，當屬香港裔美國學者高彥頤 (Dorothy Ko)，其有關纏足與中國現代性的討論，對研究計畫第一年撰寫的論文〈現代性的小腳〉幫助頗大。

《時尚、身體、現代性創傷》三年期計畫在研究方法上，乃以時尚理論與性別文化研究為論述主軸，爬梳中國近現代文獻史料，以凸顯中國現代性主體建構過程中政治／身體／心理／性別／殖民諸多面向之糾葛。在理論架構上可分為下列四個主要的方向：

(1) 時尚“shame”代性：

在「西方現代性」的主流論述中，一再強調的是現代城市的「驚嚇經驗」(shock experience)，但在中國近現代喪權辱國的歷史脈絡中，「恥辱經驗」(shame experience) 遠比「驚嚇經驗」更具穿刺主體的破壞／建設性。類似「原初場景」(the primal scene) 一再上演、割地賠款的中外戰爭，讓「國恥」成為中國現代性主體的心理形塑要素：

- (a) 恥辱與西方凝視：中國現代性的屈辱主體如何在西方歧視性的凝視中形成，將恥辱「戀物化」為身體表面的文化差異（例如男子辮髮，女子纏足），並進而內化將此歧視性凝視。
- (b) 恥辱與自卑／自大情結：由恥辱產生的防衛機制，使得西方文物服飾在不同歷史情境中產生欽羨／敵視、崇洋／仇洋、文明化／污名化的矛盾與曖昧，而中國傳統服飾則在「國粹」與「國渣」之間起伏擺盪。
- (c) 恥辱與踐履性 (performativity)：精神分析中創傷的「重複強制」(repetition compulsion) 可在理論層面與酷兒理論中恥辱的反覆「踐履性」(Sedgwick) 相匯通，一方面凸顯恥辱對中國現代性主

體的穿刺，遠超過單純的「恥感」與「面子」文化分析（金耀基，朱岑樓），一方面也強調恥辱作為一種食衣住行的現代生活實踐，如何在斷髮易服後持續隱匿於主體。

就此研究方向，已完成的論文為〈抓現代性的小辮子〉與〈現代性的小腳〉，正在進行的論文為〈Shame 代性的身體踐履〉。

(2) 時尚「陷」代性：

中國現代性創傷在「身體自我」(bodily ego) 上造成的混亂，可用「亂世亂穿衣」一言以蔽之，土衣配洋帽，小辮配西裝，短襖配旗袍，長袍馬褂配西裝褲，原有「尊禮成服」的服飾體系完全亂了套，各種中衣西穿、西衣中穿、男服女穿、女服男穿、內衣外穿、外衣內穿層出不窮。就連民國的「旗袍」(由女人的兩截穿衣轉為男人的一截穿衣，以滿族的旗袍融合西方二〇年代的流線性連身裙)，「中山裝」(德國軍服、日本學生服與南洋企領裝的混合)等，也都是某種程度的雜種四不像。這種服飾混亂／混穿(既是穿著也是穿刺)呈現的正是中國現代性創傷經驗造成的中／西、傳統／現代、身體／服飾、字義／喻意、意識／潛意識、內／外的「層次塌陷」，而此「層次塌陷」形成的「創傷表面」與「身體徵候」也正是精神分析「鬼魅性」(the uncanny) 與後殖民論述「雜種性」(hybridity) 的最好切入點。就此研究方向，已完成的論文為〈時尚現代性〉與〈帝國的新衣〉。

(3) 時尚「限」代性：

企圖將拉岡所謂主體形構中必要的「割離」(the cut) 與西方服飾立體的「剪裁」(the cut) (有別於傳統中國服飾的平面剪裁) 相匯通，以凸顯中國現代性主體由「寬衣」(藏形) 系統轉到「窄衣」(塑形) 系統、「長衣」系統轉到「短衣」系統所造成的主體「框限」與封閉想像。而此主體「框限」下形成的身體邊界性／租借性，又如何在後續的新軍民、新生活運動中透過服飾與身體規訓被進一步法西斯化。就此研究方向，正在進行的論文為〈林則徐的褲子〉。

(4) 時尚「線」代性：

以民國初年有關女子服飾改革爭議中的「直線」／「曲線」之分為切入點，探討女性身體曲線從「文明新裝」到「旗袍」的一系列改變，以凸顯「殖民現代性」的二元對立系統(中／西、直線／曲線、寬衣／窄衣、平面／立體)，以及此系統所預設的「進化論」(中國女裝由傳統的直線進化到西方的曲線，由古代的寬衣進化到近現代的窄衣，由平面裝飾進化到立體造型) 之內在矛盾性。就此研究方向，已完成的論文為〈現代性的曲線〉，正在進行的論文為〈性別線代性〉。



以計畫自評的角度而言，原先規劃的「創傷現代性」理論架構，在計畫的發展過程中，逐漸被「踐履現代性」的理論架構所挑戰，而其中所涉及的可能矛盾（性別與國族的差異）以及此張力下所開展的可能活力（新的時間觀、空間觀與身體觀），正是〈時尚現代性〉一文中所欲處理的重點，請直接參考附件四，在此不再贅述。

#### 四·計畫進度與研究成果

《時尚、身體、現代性創傷》三年期計畫以 1840-1949 年間中國的時尚服飾變遷為分析對象，探討近現代中國人的「創傷表面」與「身體徵候」。在研究方法上，以時尚理論與性別文化研究為論述主軸，爬梳中國近現代文獻史料，以凸顯中國現代性主體建構過程中政治／身體／心理／性別／殖民諸多面向之糾葛。

第一年計畫（2002 年 8 月 1 日至 2003 年 7 月 31 日）的研究重點放在中國時尚現代性的「頭」與「足」——男人的辮髮與女人的纏足，看辮髮與纏足如何由「國族象徵」轉換為「時尚符號」，共完成並發表〈抓現代性的小辮子：歪讀阿Q，正傳魯迅〉與〈現代性的小腳：文化易界與日常生活踐履〉兩篇學術論文。第二年計畫（2003 年 8 月 1 日至 2004 年 7 月 31 日）的研究重點放在「時尚現代性」的理論建構與城市「體感空間」的時尚身體展演，共完成並發表〈城市是件花衣裳〉與〈時尚現代性〉兩篇學術論文。第三年計畫（2004 年 8 月 1 日至 2005 年 7 月 31 日）的研究重點放在「帝國主義新衣」與「國族新衣」的歷史衝突，以及現代摩登女性身體曲線的性別爭議，共完成〈帝國的新衣〉與〈現代性的曲線〉學術論文兩篇。

總計而言，此三年期研究計畫目前共完成學術論文六篇，其會議宣讀與論文發表狀況如下：

- 一·〈抓現代性的小辮子：歪讀《阿Q正傳》〉，《聯合文學》第 220 期（2003 年 2 月）：121-31。論文增訂版為〈抓現代性的小辮子：歪讀阿Q，正傳魯迅〉，全文請參見附件一。
- 二·〈現代性的小腳：文化易界與日常生活踐履〉，《通識人文十一講》，馮品佳主編，台北：麥田，2004，199-229。論文初稿最早宣讀於「文化場域與教育視界：晚清—四零年代」國際學術研討會，台灣大學中文系、音樂研究所、美國哥倫比亞大學東亞系主辦，台北台灣大學，2002年11月7-8日。全文請參見附件二。
- 三·〈都市とは華やかな衣装なり〉，池上貞子譯，《野草》第74期（2004 年 8 月）：30-57。中文增定稿〈城市是件花衣裳〉已通過審查，即將發表於《中外文學》。全文請參見附件三。
- 四·〈時尚現代性〉，《國科會外文學門86-90年度研究成果論文集》，國立

中興大學外國語文學系主編，台中：國科會人文處，2005，447-68。此論文初稿最早宣讀於「國科會外文學門86-90研究成果發表會」，中興大學外文系，台中，2003年10月24-25日。全文請參見附件四。

五·〈帝國的新衣〉，投稿中。全文請參見附件五。

六·〈現代性的曲線〉，投稿中。全文請參見附件六。

目前尚在進行的論文有三篇，分別為(1)〈Shame代性的身體踐履〉，以「Shame代性」重新命名「現代性」的企圖在於以「恥辱」作為探討中國現代性身體建構的主要切入點，看晚清到民國中國人身體的「創傷固結」(traumatic fixation)如何形成，而此「創傷固結」如何依性別差異而區分，又如何將凝止僵化的身體「部份客體」轉化為日常生活的踐履行動。在「恥辱」理論的建構上，將依循的參考點有三：一是當前後殖民論述中有關凝視、想像認同、真實身體的討論，二是有關中國文化中「恥感」、「面子」的社會心理學研究，三是性別與怪胎理論中有關「恥辱踐履」(shame performativity)的討論，希冀能從中發展出具有歷史殊異性與理論基進性的中國「Shame代性」身體論述。(2)〈林則徐的褲子：寬衣系統與窄衣系統的辯證〉，此論文將由中國近現代史中男子服飾的歷史變遷切入，從鴉片戰爭林則徐等人對西方服飾的誤識，維新運動康有為〈戊戌奏稿〉中以機械之世對寬衣博帶、長裙雅步的批判，義和團庚子之亂對穿著西服「緊衣窄袖者」的殺戮，都凸顯出一種最根本的「文化暴力」：在西方帝國殖民主義的擴張中，原本寬衣系統的中國服飾被迫進入窄衣系統的西方服飾，而前者所預設的「氣血經脈系統」身體觀（放鬆而寬大的身體容量），遂與後者所預設的「分節肌肉系統」身體觀，在每一位中國男人「文化變裝」的身體中，產生了劇烈而未有名目的騷動。於是原本以寬袖大袍「隱形」（藏匿形體）「藏氣」（身體／衣服如皮囊、氣囊）的中國身體觀，被迫塞入強調立體剪裁、緊身合體的西服時，遂出現了種種中國時尚現代性的身體徵候，而近現代中國男人一再抱怨連連的西裝窄緊，更將國族焦慮與恥辱經驗，轉化為掐住脖子、無法正常呼吸的「噎疾」，亦即林語堂在〈論西裝〉一文中所稱西裝「狗領」所造成的呼吸困難。而此由服飾轉變所造成的身體徵候，將可進一步讓拉岡所謂主體形構中必要的「割離」(the cut)與西方服飾立體的「剪裁」(the cut)（有別於傳統中國服飾的平面剪裁）做理論層次的匯通，以凸顯中國現代性主體由「寬衣」（藏形）系統轉到「窄衣」（塑形）系統、「長衣」系統轉到「短衣」系統所造成的主體「框限」與封閉壓迫想像。而此主體「框限」下形成的「時尚限代性」身體，其邊界性／租借性又如何在此後續的新軍民、新生活運動中透過服飾與身體的嚴密規訓被進一步法西斯化，將是此論文接續發展的論述重點。(3)〈性別線代性〉將探討現代中國女性服飾—身體「曲線化」的歷史發展過程，以女作家張愛玲的漫畫與小說，交叉比對

於男作家郭健英的漫畫與上海新感覺派的小說，以凸顯其中性別差異在女性曲線－身體－城市上的不同處理方式。

待此三篇論文相繼完成後，加上已完成的六篇論文，預計在2006-2007年間正式出版學術論文集《時尚現代性》，作為〈時尚·身體·現代性創傷〉三年期研究計畫最主要的成果結集發表。

附件一：

抓現代性的小辮子：  
歪讀阿Q，正傳魯迅

張小虹

在清朝康、庸、乾三代的文字獄中最令我印象深刻的，不是那個廣為人知的「清風不識字，何必亂翻書」，而是另一個被控用文字砍了皇帝的頭，也因文字而被皇帝砍了頭的可憐文人。

清代一個考官命了一次「維民所止」的題目，居然被認為是割雍正皇帝的頭。因為「維止」相當於「雍正」無頭。<sup>1</sup>

文字獄的基本預設在於「文字謎」，像是官兵捉強盜似的，把蔑視與仇恨包藏在文字裡撲朔迷離。猜不中，想當然是暗箭泄了恨，猜中了，保不定是人頭落了地，哪管它三七二十一「聽者有心」還是「說者無意」。這種遊戲的殘酷性正在於「罪證確鑿」，白紙黑字，有權者掌握了詮釋的能力，賴都賴不掉。而這種遊戲的趣味性（如果我們膽敢用如此輕佻的字眼，去面對滅門誅族的封建血腥暴力的話），也正在於文字的翻雲覆雨手，看七十二變可否逃得出如來佛的掌心。

因此「清風不識字」不管是不是冤獄都不好玩，因為太直接了當，連諧聲的趣味都沒有。而「維民所止」不管是不是冤獄都很好玩，因為點到了中國文字「象形」的要害死穴。明明一個四平八穩的八股命題作文，硬是成了蓄意反滿的罪證：「雍」字取掉了寶蓋頭成了「維」，「正」字取掉了最上的一橫成了「止」，文字的身體意象，平行對應到人的身體意象，砍去了頂部的文字，就成了砍去了頭部的人體。嗚呼哀哉，考題不好好出，居然還想砍皇帝的頭，當然只有被皇帝砍頭的下場了。

然而在文字獄的文字迷宮裡，究竟是該以創作者的意圖為判準，還是以閱讀者的詮釋為依歸呢？出了「維民所止」的漢人考官，真的是想玩文字遊戲、暗整當今滿人皇帝嗎？（新批評稱這種不該提問的提問方式為「意圖的謬誤」（the fallacy of intention）。）還是滿人官吏自己的「過度詮釋」，聽任「詮釋暴力」從抽象的閱讀行為，轉成具體的砍頭行動（封建皇帝的「語言行動」果真是一聲令下、人頭落地），將這個不屬於滿人「詮釋集團」的漢人份子斬首示眾？這種無法判準的兩難，在傳統上是屬於史家的。因為如果太強調漢人蓄意在文字裡包藏禍心，就很難凸顯出漢人的無辜，以及滿清無理的殘暴顛預。但如果太強調此乃

<sup>1</sup> 溫天、黎瑞剛著，《夢·象·易：智慧之門》（台北：林鬱文化，2000），335。

盡皆滿人蓄意的誤讀與「愈加之罪，何患無辭」，那也未免太小看漢人的反抗，以及士階級以筆與文字為兵戎的傳統。面對這樣的兩難，史家的春秋之筆究竟該以聽者「有心／無心」為判準呢？還是該以說者「有意／無意」為依歸呢？

然而這種無法判準的兩難，如若能暫時拋開清初滿漢在政治與文化權力上複雜糾結的角力爭奪（文字獄恐怕只是冰山的一角，其下有更大規模的書籍刪改與查禁），而以當代的角度觀之，則又可以是屬於精神分析的。滿人入關，以少數民族的身分統御多數的漢人，這種從統治政權到文化正統的不確定性與不安全感，自然而然會造成滿人統治階級的重度疑惑與猜忌，精神分析的術語叫「妄想症」(paranoid)，嚴重起來草木皆可以看成是兵，更何況是「雍正」砍頭成了「維止」呢。而對妄想症者而言，問題不在於分不清想像與真實，問題在於「想像的真實」比「真實的真實」還真實，比「真實的真實」更貼切於「心理的真實」。

而在另一邊，多數的漢人受制於少數的滿人，薙髮易服，受盡屈辱，哪裡會心悅誠服、以迎王師。因此「維民所止」有可能不是一個「有意識」的文字反抗，但「維民所止」有可能是一個「無意識」的文字反抗，精神分析的術語叫「說溜嘴」(slip of tongue)，不是真的說錯話，而是歪打正著、一不小心就說出了潛意識裡真正的慾望。強梁之下只得低頭，也許漢人考官原本只是想好好出個消災避禍的考題，安全過關，哪知「事」與「願」違，被壓抑住的反抗慾望「回返」到最是四平八穩的文字裡，低頭不成，成了砍頭。

由此推想，康、庸、乾三朝「聽者有心，說者無意」的文字獄，還果真有可能是一齣「妄想症」者碰到「說溜嘴」的超現實劇，一邊真是太有心（話中有話，字裡有字），而另一邊又真是太無意（無意識）了。而從「雍正」到「維止」「象形文字砍頭」的視覺意象，也讓我們真正見識到中國方塊文字的特異功能，一個既會象形、會意、形聲，又會指事、假借、轉注的文字系統，一個黏於具象卻充滿意識與潛意識自由聯想、自由流動的文字系統，一個像血滴子一樣會砍頭也會叫人被砍頭的文字系統。

## 1 · Q的形、音、義

魯迅是研究過清朝「文字獄」的，魯迅自己更是喜歡玩「文字謎」，兩者加在一起，便是魯迅那數量驚人、五花八門的一百多個筆名。此話怎說？從滿清進入民國，由專制轉到共和，「文字獄」並未消失，只是變了花樣形式。原本就喜歡嘗試各種筆名的魯迅（當然「魯迅」也是筆名，由早年筆名「迅飛」去掉「飛」的尾，加上母親姓氏「魯」的頭而成，但其知名度遠遠超過魯迅 18 歲時進南京

江南水師學堂所改的名字「周樹人」，而「周樹人」的知名度又遠遠超過魯迅的本名「周樟壽」，在被宣判「通緝墮落文人魯迅」後，更是三天兩頭換筆名，跟查禁當局玩捉迷藏。每個筆名對魯迅而言，都像一道從個別文章中蹦出來的謎題，一邊要向惡勢力與政敵挑釁地說「猜猜我是誰」，一邊又要向舊雨新知的讀者親切的召喚「我在這裡」。魯迅的愛人同志許廣平就曾回憶到，「實在他每一個筆名，都經過細細的時間在想。每每在寫完短評之後，靠在藤躺椅休息的時候，就在那裡考量」。<sup>2</sup>

那麼魯迅到底用過多少個筆名？魯迅的弟弟周作人指出，在魯迅逝世二十週年的紀念活動上，上海的 59 位篆刻家，每人負責鑄刻兩塊魯迅的別號，由此推算魯迅身前至少有 118 個筆名有據可考。<sup>3</sup> 據說每個魯迅細細考量出的筆名，都有「深意」，「早年的筆名，含希望、鼓勵、奮飛等意義；晚年則含深刻的諷刺意義為多」。<sup>4</sup> 但以現在的角度回顧魯迅的昔日筆名，似乎大都不甚有趣。國民黨特務罵他「墮落文人」、「封建餘孽」，他就自嘲「隋洛文」、「豐之餘」，政敵罵他「買辦」，他就自稱「康伯度」（英文 *comprador* 的中譯）。其他像「杜斐」（土匪）、「虞明」、「余銘」（愚民）等一系列以「諧聲」為發展主軸的筆名，似乎也都不太具猜謎的挑戰性。

然而魯迅細細考量出的筆名，有些還是很好玩。像「它音」（魯迅肖蛇，它乃古文之蛇），像「許遐」（「遐」乃諧聲許廣平的小名「霞」姑，筆名成了以愛為名的性別越界），但其中最好玩的一個，恐怕還是「宴之敖」。「宴之敖」做為一個筆名的「文字謎」還真不好猜，怎樣諧聲、會意都弄不出個所以然來，最後還是魯迅自己洩了底，告訴了身邊的愛人同志：「先生說：『宴從（家），從日，從女；敖從出，從放，．．．我是被家裡的日本女人逐出的』」。<sup>5</sup> 簡而言之，魯迅是用了「宴之敖」的筆名當文字謎，暗示了他與親弟弟周作人（二弟媳羽太信子為日本人）決裂的真正原因。1923 年 8 月 2 日魯迅突然搬出與弟弟家族共居的北京八道灣屋，另行覓屋而居，從此兄弟失和、形同陌路。這個文學史家、歷史學者百端猜測的疑案，這段魯迅身心嚴重受創、不堪回首的往事（搬出後大病不起一月餘），就三個字，都藏在文字裡。

魯迅說，「寫字就是畫畫」。在東京留學時，他曾從章太炎上過《說文解字》，後來在一系列談論漢字拉丁化的文章裡，更展示了他在文字學研究上的功力。像在〈門外文談〉中，他侃侃而談中文方塊字從「象形」以降的起源流變，「近取諸身，遠取諸物」，畫一只眼睛是「目」，畫一個圓圈，放幾條毫光是「日」。他

<sup>2</sup> 許廣平，〈略談魯迅先生的筆名〉，《許廣平文集：第二卷》（江蘇：江蘇文藝，1998，44-52），50。

<sup>3</sup> 周作人，〈魯迅的別號〉，《周作人文類編 10：八十心情》（長沙：河南文藝，1998），199-200。

<sup>4</sup> 楊霽函，引自許廣平，〈略談魯迅先生的筆名〉，50。

<sup>5</sup> 許廣平，〈略談魯迅先生的筆名〉，46。

更舉了一個由「象形」到「會意」的例子：「一顆心放在屋子和飯碗之間是“宀”，有吃有住，安宀了」。<sup>6</sup> 然而想要「一顆心放在屋子和飯碗之間」的魯迅，不辭千辛萬苦尋得八道灣的大房子，接來故鄉的老母、妻子與弟弟周作人與周建人兩家人到北京同住，卻因屋子裡的「日女」（恐怕還是複數的，羽太信子的妹妹羽太芳子嫁給魯迅三弟周建人，後離異）而不得安寧。「家」的意象由「宀」轉「宴」後，親兄弟也只好分道揚鑣了。

然而從「寫字就是畫畫」的角度觀之，魯迅作品裡真正最具挑戰性的「文字謎」，恐怕並不在他那一百多個筆名和那些背後來自生肖、戀愛史或家族恩怨的龐大檔案資料裡。如果「宴之敖」是魯迅所取最俏皮也最沈痛的一個筆名／謎，那麼也許「阿Q」就是魯迅所取最俏皮也最沈痛的一個角色名／謎。阿Q爲何叫阿Q，標準答案好像早就幽默嘲諷地寫在小說的開場序裡：「他活著的時候，人都叫他阿 Quei，．．．阿桂還是阿貴呢？．．．生怕注音字母還未通行，只好用了『洋字』，按英國流行的拼法寫他爲阿 Quei，略作阿Q」。<sup>7</sup> 然而小說作者顯然是要用這種標準答案來引蛇出洞的，「只希望有『歷史癖與考據癖』的胡適之先生的門人們，將來或者能夠尋出許多新端緒來」。<sup>8</sup>

果然〈阿Q正傳〉從1921年12月4日第一週在《晨報副刊》連載起，各種被撩撥起的「歷史癖與考據癖」就爭議不斷。首先不要說不知「阿Q」是誰，就連作者「巴人」是誰都眾說紛紜。魯迅原意取「下里巴人」、簡爲「巴人」自嘲，就像他後來用「阿二」（上海黃包車車夫）的筆名一樣，既與他不屑爲伍的城市跳樑文人作區隔，又有認同下層勞動階級聯合陣線的本意，更可開發出插科打諢的創作破格空間。但不幸的是，「巴」被聯想到「蜀」，「巴人」成了「四川人」的暗示，於是最早的〈阿Q正傳〉考據版本便成了：文章是蒲伯英寫的，因爲他是四川人，阿Q諷刺的是胡適，因爲他有一個筆名是「Q.V」。<sup>9</sup>

然而這種張冠李戴的現象，在驗明作者正身爲魯迅之後並未減弱，許多人依舊栖栖惶惶怕自己被影射成「阿Q」，更多人急急忙忙想要揪出「阿Q」裡的影射。由一個「洋字」Q所開啓歇斯底里式的「疑神疑鬼」閱讀空間，一個不確定、不安全的基進詮釋空間，著實正中了魯迅的下懷。對魯迅而言，阿Q不是單一模特兒的量身打造，而是雜取種種人，故〈阿Q正傳〉不是「鑰匙小說」，眾人無須對號入座，「但因爲『雜取種種人』，一部份相像的人也就更其多數，更能招致廣大的惶怒」。<sup>10</sup>「我的方法是在使讀者摸不著在寫自己以外的誰、一下子就

<sup>6</sup> 魯迅，〈門外文談〉，《魯迅文集全編》（全二冊）（北平：國際文化，1995，1081-1090），1083。

<sup>7</sup> 魯迅，〈阿Q正傳〉，《魯迅小說集》，楊澤編（台北：洪範，1994，75-120），77。

<sup>8</sup> 魯迅，〈阿Q正傳〉，78。

<sup>9</sup> 川島（章廷謙），〈當魯迅先生寫〈阿Q正傳〉的時候〉，《阿Q正傳》，盧今編（台北：海風，1999，183-89），184。

<sup>10</sup> 魯迅，〈〈出關〉的「關」〉，《阿Q正傳》，盧今編（台北：海風，1999，168-69），169。



推諉掉，變成旁觀者，而疑心到像是寫自己，又像是寫一切人，由此開出反省的道路」。<sup>11</sup> 這裡不是要說原本就有疑神疑鬼毛病的魯迅（常常覺得別人的文章在影射諷刺他），這下子丟出一個阿Q，就能讓所有人都跟他一樣疑神疑鬼，豈不快哉。這裡想說的是〈阿Q正傳〉獨特的「鬼魅性」(the uncanny)，疑心的作者繞來繞去，「終於歸結到傳阿Q，彷彿思想裡有鬼似的」，疑心的讀者看來看去，終於歸結到阿Q像是寫自己，又像是寫一切人，似曾相識，既熟悉又陌生。<sup>12</sup>

Q字到底有什麼鬼？Q字到底在搞什麼鬼？四零年代的侯外廬說，Q就是英文 Question 的第一個字母。當代的日本學者丸尾常喜說，「阿Q」就是「阿鬼」，文化的幽靈。<sup>13</sup> 另一位日本學者中野美代子說，Q是 Quixote。〈阿Q正傳〉裡的「小D」（魯迅把「同」不拼成 T'ung 或 Tong，而拼成 Don）加上「阿Q」（同樣不循普通拼法把「桂」或「貴」拼成 Kuei，而拼成 Quei），就是爲了把 Don Quixote（堂·吉訶德）藏在Q的文字謎裡。<sup>14</sup>（不要忘了魯迅確實有一個「董季荷」的筆名，用的就是堂·吉訶德的諧聲）。Q到底是 Question，是鬼，還是吉訶德呢？Q是魯迅一時糊塗或吳語發音有誤，硬是將K拼成了Q嗎？這個「文字謎」最後還是魯迅自己洩了底，告訴了尚未交惡前的親弟弟周作人：「他不用阿K而偏偏要用Q字，這似乎是一個問題，不過據他自己說，便是爲那Q字有個小辮子，覺得好玩罷了」。<sup>15</sup>

「寫字就是畫畫」，字母Q成了圖案Q，然而當Q字中「小辮子」的視覺意象出現後，究竟是幫忙我們解開了Q的文字謎，還是反倒越纏越緊、越陷越深呢？「小辮子」出現後，Q作爲一個「洋字」的身分開始曖昧起來，因爲Q的雀屏中選，竟是因爲Q的「象形」能力。但「彷彿思想裡有鬼似的」，被用來「象形」的Q，卻歪打正著到英文的“Queue”，其發音好巧不巧就是Q〔kju〕，而其字義好死不死就是「辮髮」。魯迅身前的譯作數量龐大，但靠的乃是日文與德文的功力，而非英文。所以「Q= Queue= 辮髮」的好巧不巧或好死不死，恐怕不是作者刻意的明知故犯，而是歪打誤著的無心之過吧。（又一個「說溜嘴」嗎？）

魯迅在〈門外文談〉中曾指出，中國文字後來的發展，「成了不象形的象形字，不十分諧聲的諧聲字」。他順手舉了「海」字爲例，「海，從水，每聲」，「畫一條河，一位戴帽(?)的太太，也三樣」。作爲形聲字的「海」，早已不讀爲「每」，正如作爲形聲字的「滑」，也早已不讀爲「骨」。然而不作爲象形字的「海」，若

<sup>11</sup> 魯迅，〈答《戲》週刊編者信〉，《阿Q正傳》，盧今編（台北：海風，1999，163-66），165。

<sup>12</sup> 有關精神分析「鬼魅性」(the uncanny)的理論，請參閱 Sigmund Freud, “The Uncanny” (1919), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. and trans. by James Strachey, Vol. XVII (London: Hogarth Press, 1955, 219-56).

<sup>13</sup> 丸尾常喜，《“人”與“鬼”的糾葛：魯迅小說論析》，秦弓譯（北京：人民文學，1995）。

<sup>14</sup> 引自丸尾常喜，《“人”與“鬼”的糾葛：魯迅小說論析》，159。

<sup>15</sup> 周作人，〈魯迅與英文〉，《周作人文類編 10：八十心情》（長沙：河南文藝，1998），178。

依「寫字就是畫畫」原則拆為河流、帽子、婦人三部份，實在也很難指事會意出「海」的意義。<sup>16</sup> 但現在我們若拿「海」與Q相比，那反諷的便是，當中文方塊字「成了不象形的象形字，不十分諧聲的諧聲字」時，一個「洋字」Q反倒一下子成了「最象形的（中文）象形字，最諧聲的（英文）諧聲字」，其既象形又諧聲、而且所像之形與所諧之聲還完全呼應的能力，果真是青出於藍而勝於藍。

因此若以中國近現代文學史的角度觀之，英文二十六個字母中「漢化」最成功的莫過於Q，此當全拜魯迅的〈阿Q正傳〉所賜。Q的「漢化」不僅在於「阿Q」一詞眾人至今仍朗朗上口，一點都不覺得其中有外來語的痕跡，更在於Q竟能如此巧妙結合了中文象形文字與英文拼音文字之長。魯迅不用K而用Q，為的是那條好玩的「小辮子」，而那條好玩的「小辮子」「彷彿思想裡有鬼似的」，竟成了Q的形、音、義三合一，既是視覺上的小辮子，也是聲音上的小辮子，更是意義上的小辮子。精神分析所謂的「多重決定」(over-determination)，莫過於此。但如果我們就此打住，把「小辮子」當成Q作為文字謎的謎底，那恐怕就大錯特錯了。就是因為「小辮子」如此不經意地、如此始料未及地、如此大大出乎魯迅原先預設地、而又如此完美地結合了Q的形音義，「小辮子」作為謎底的身分就更啓人疑竇。（哪一個「歷史癖與考據癖」的學者，哪一個文學批評家，不是或多或少的「妄想症」者，吹毛求疵地追究所有可能的話中有話、字中有字。）

但如果「小辮子」不是謎底，那「小辮子」是什麼？偏執「妄想症」的文字獄者，看不到「維止」（無法到此「為止」），只看到「雍正」砍頭。受過精神分析訓練的我們，看到Q的「小辮子」如此完美結合意識層面「字的呈現」(word-presentation)與潛意識層面「物的呈現」(thing-presentation)時，驚駭莫名之際，恐怕是想去抓更多的小辮子，而無法拿「小辮子」當謎底結案了事的。對魯迅作為一個「意識」主體而言，「宴之敖」有解，但對魯迅作為一個「潛意識」主體而言，Q裏的小辮子卻可能無解。Q的文字謎之所以不同於「宴之敖」的文字謎，也許正在於魯迅以為他知道、恐怕也許並不真正知道他為何捨K而用Q，就像漢人考官以為他知道、恐怕也許並不真正知道他為何出了「維民所止」的題目。

所以「小辮子」不是Q作為文字謎的謎底，因為「小辮子」自己就是另一個文字謎。Q的文字謎，將我們帶到「小辮子」的文字謎，而「小辮子」的文字謎，也會將我們帶到魯迅文本中更多的文字謎、更多的小辮子。而我們在此閱讀的重點，不在於是否有終點意義的拍板定案或整體答案的謎底揭曉，而在於由一個文字謎移轉到另一個文字謎、再到下一個文字謎的「蛛絲馬跡」(tracing)，由一個小辮子抓到另一個小辮子、再到下一個小辮子的「枝微末節」(detailing)（難怪有人不屑地批評，對魯迅的筆名與阿Q人名的費神考證，真是「無聊的末節」）。

<sup>16</sup>魯迅，〈門外文談〉，《魯迅文集全編》（全二冊）（北平：國際文化，1995，1081-1090），1083-84。

<sup>17</sup> 只有當謎底像夢境一般，不斷衍異(differance)、不斷置換(displacement)、不斷濃縮(condensation)，精神分析偏執妄想的「文字獄」，才能真正開展「文字謎」歧路亡羊的最終不可解。

## 2 · 寶貝與冤家

魯迅說，頭髮是中國人的寶貝與冤家。誕生於清朝末年浙江省紹興縣的魯迅(1881-1936)，自幼是留小辮子的，直到1903年23歲時才在日本東京剪去髮辮，蓄起「東洋頭」短髮，直至過世。但在日本剪去的小辮子，卻「陰魂不散」的反覆出現在魯迅的小說與散文之中，「彷彿思想裡有鬼似的」，成為魯迅文本中的「毛病」，既是「毛髮」之病，也是不舒坦、不安適的“dis-ease”。國父孫中山先生在「四大寇」時期的照片也留著小辮子，但一張「斷髮易服照」便立即呈現出洗心革面的新氣象。就算是後來改制稱帝的袁世凱，在就任中華民國大總統之前，也得做做「表面」／「門面」工夫，命令海軍將軍蔡廷幹把他作為清朝重臣的「小辮子」剪掉：「蔡將軍用力一剪，就把袁世凱變成了一個現代人」。<sup>18</sup> 對革命家孫中山先生或對投機政客袁世凱而言，「剪辮」乃為中國現代性的「象徵」，一刀下去便由滿清到民國，由專制到共和，由傳統到現代。但對文學家魯迅而言，「剪辮」恐怕不是中國現代性的「象徵」(symbol)，而是中國現代性的「病徵」(symptom)，斬草不除根，春風吹又生。

但在正式進入〈阿Q正傳〉的閱讀之前，先讓我們繞道而行魯迅另外兩篇有關「小辮子」的短篇小說。〈頭髮的故事〉與〈風波〉都寫於1920年10月（我們會陸續發現，魯迅「毛（髮之）病」的「有病呻吟」，多發作在紀念辛亥革命的雙十節前後，以及生病臥床之際），後與〈阿Q正傳〉皆收錄於魯迅在1923年刊行的第一本短篇小說集《吶喊》之中。但將此兩篇作品加以比較，卻會發現其中存在著顯著的差異，不僅有時間的差異（一以倒敘方式回到辛亥革命前，一處理1917年的張勳復辟），有空間的差異（城市／鄉下），有階級的差異（知識份子／船伕），更有小說本身在敘事與美學結構上的差異：〈頭髮的故事〉寫的太壞，而〈風波〉寫的太好。同樣寫在10月，同樣處理男人辮髮，同樣收在《吶喊》裡，為什麼一篇是傑作，一篇是敗筆？

〈頭髮的故事〉雖有一個第一人稱的「我」，但全篇幾乎是第三人稱的「N先生」夫子自道，連對話都被獨白取代。這位脾氣乖張、不通世故的N先生一出

<sup>17</sup> 王瑤，〈關於魯迅筆名與阿“Q”人名問題〉，《光明日報》1951年1月26日，引自丸尾常喜，《“人”與“鬼”的糾葛：魯迅小說論析》，160。

<sup>18</sup> 芮恩施，《一個美國外交官使華記》，引自《辮子、小腳及其他》，43。

場，就先對作為中華民國「國族象徵」的「國旗」嘲諷了一番：「我最佩服北京雙十節的情形。早晨，警察到門，吩咐到『掛旗！』『是，掛旗！』各家大半癩洋洋的踱出一個國民來，擡起一塊斑駁陸離的洋布。這樣一直到夜——收了旗關門；幾家偶然忘卻的，便掛到第二天的上午」。<sup>19</sup> 但今年的雙十節，還是讓N先生想起了第一個雙十節，追憶起故人同志的革命流血犧牲而坐立不安。於是他話鋒一轉，談起了中國歷史政治上的髮式考掘學：

N忽然現出笑容，伸手在自己頭上一摸，高聲說：

「我最得意的是自從第一個雙十節以後，我在路上走，不再被人笑罵了。

「老兄，你可知道頭髮是我們中國人的寶貝和冤家，古今來多少人在這上頭喫些毫無價值的苦呵！

「我們的很古的古人，對於頭髮似乎也還看輕。據刑法看來，最要緊的自然是腦袋，所以大辟是上刑；次要便是生殖器了，所以宮刑和幽閉也是一件嚇人的罰；至於髡，那是微乎其微了；然而推想起來，正不知道曾有多少人們因為光著頭皮便被社會踐踏了一生世。

「我們講革命的時候，大談什麼揚州十日，嘉定屠城，其實也不過是一種手段；老實說：那時中國人的反抗，何嘗因為亡國，只是因為拖辮子。

「頑民殺盡了，遺老都壽終了，辮子早留定了，洪楊又鬧起來了。我的祖母曾對我說，那時做百姓才難哩，全留著頭髮的被官兵殺，還是辮子的便被長毛殺！

「我不知道有多少中國人之因為這不痛不癢的頭髮而喫苦，受難，滅亡。」<sup>20</sup>

在這一大部分的夫子自道中，辛亥革命的成功被解讀成一種觸手可及的「手勢」與身體位置，「伸手」在自己「頭上」一摸，革命的實際貢獻在於把辮子除掉了，而非「驅除韃虜，恢復中華」等好高騖遠、振奮人心的微言大義。（這個下意識摩一下頭頂的手勢是魯迅慣有的身體動作，「這手勢，每當驚喜或感動的時候，我也已經用了一世紀的四分之一，猶言『辮子究竟剪去了』」）。<sup>21</sup> 而原本壯烈犧牲、可歌可泣的抗清歷史事件，也被同樣的思考邏輯解構成強制身體規訓（薙髮留辮）下的反彈。這種閱讀歷史的方式，正是在中國現代性的抽象理念中（不管是亡國還是建國）抓出「小辮子」、抓出身體的物質性與慣性，抓出身體髮膚的「枝微末節」。當意識刑／形態化為身體髮膚的控制時，當薙髮（短毛）／蓄髮（長毛）、留辮／剪辮成為國族認同的僵固象徵時，不痛不癢的頭髮當然「辮」得又痛又養。百姓難為，有時留小辮子是死，有時不留小辮子居然也是死。於是近現代中國「頭髮的故事」，成功地將「辮髮」與「死亡焦慮」纏繞在一起，古時排名第一的砍頭「大辟」與名列末尾的挫髮「髡刑」遂相互「塌陷」(collapse)，

<sup>19</sup> 魯迅，〈頭髮的故事〉，《魯迅小說集》，楊澤編（台北：洪範，1994，47-52），47。

<sup>20</sup> 魯迅，〈頭髮的故事〉，48-49。

<sup>21</sup> 魯迅，〈因太炎先生而想起的二三事〉，《魯迅文集全編》（全二冊）（北平：國際文化，1995，1244-45），1244。

造成近現代中國男人身上「留頭不留髮，留髮不留頭」的恐怖統治，讓腦後的小辮子，決定頭頸上的腦袋瓜子（頭／髮，頭即是髮之所固，髮即是頭之所繫）。近現代中國男子「蓄辮」所造成的身體徵候，一言以蔽之，小辮子乃腦袋瓜子之所繫，一圖以詳之，Q也。

說完頭髮的「大歷史」，N先生便自戀地開始說起自己頭髮的「小歷史」，而N先生頭髮的「小歷史」又幾乎與魯迅頭髮的「小歷史」相吻合：N先生出國留學時剪掉了辮子，回到中國後先在上海買了一條市價兩元的假辮子充數，但被眾人識破，「擬為殺頭的罪名」。後來索性廢了假辮，穿著西裝上街，卻被沿路笑罵，後雖改穿大衫，笑罵之聲不減反倒加劇。N先生被迫拿出手杖一路打，「他們漸漸地不罵了。只是走到沒有打過的生地方還是罵」。辛亥革命前N先生無辮之災的悲慘遭遇（也是魯迅的親身經歷），正是「蓄辮」的身體徵候（小辮子乃腦袋瓜子之所繫）「殘存」在「剪辮」的身體徵候裡：N先生全身上下只不過是少了一條小辮子而已，卻「終日如坐在冰窖子裏，如站在刑場旁邊」。活在砍頭焦慮中的N先生，剪辮有如斬首，只是示眾的時間拖的更長、更久、更痛苦而已。莫怪乎第一個雙十節他最興奮的事，便是走在路上不再被人笑罵。辛亥革命的回憶讓N先生笑得如此得意，不僅是伸手一摸，小辮子沒有了的喜悅，也是伸手一摸，頭還在的僥倖。

<風波>裏也有一位因為沒有小辮子而充滿「砍頭焦慮」的男人七斤，危顛顛「便彷彿受了死刑宣告似的」。N先生是留學歸國的教育人士，沒讀過書的七斤是鄉下魯鎮的撐船船伕（莫怪N是時髦的洋字，而俗氣的七斤則是出生時的斤數當小名），N先生的辮髮是在海外自己剪的，七斤的辮髮是進城時被抓去剪的，N先生現在留著東洋式小平頭，七斤則是光頭一個，N先生是在革命前因沒有小辮子而受盡身心折磨，七斤是在革命後因復辟當頭沒有小辮子而惶恐悚慄。

七斤慢慢地抬起頭來，嘆一口氣說：「皇帝做了龍庭了。」

七斤嫂呆了一刻，忽而恍然大悟的道：「這下可好，這不是又要皇恩大赦了麼！」

七斤又嘆了一口氣，說：「我沒有辮子。」

「皇帝要辮子麼？」

「皇帝要辮子。」<sup>22</sup>

七斤嫂一路聽來立即直覺大事不妙，「伊轉眼瞥見七斤的光頭，便忍不住動怒，怪他恨他怨他」，造反的時候叫他不要撐船上城，偏要死進城去，被人剪去了原本絹光烏黑的辮子，「現在弄得僧不僧道不道的」。更可怕的是，七斤嫂不久便瞧見了鄰村的遺老趙七爺從獨木橋上走來，身上穿著不輕易穿的寶藍色竹布長衫，而更重要的是，趙七爺放下了原本像道士一樣盤在頭頂的辮子，「變成光滑

<sup>22</sup> 魯迅，〈風波〉，《魯迅小說集》，楊澤編（台北：洪範，1994，53-62），55。

頭皮，烏黑髮頂；伊便知道這一定是皇帝做了龍庭，而且一定需有辮子，而且七斤一定是非常危險」。果不其然，趙七爺一聲吆喝「你家七斤的辮子呢」，嚇得七斤「彷彿受了死刑宣告似的，耳朵裏嗡的一聲，再也說不出一句話」。<sup>23</sup>

沒有〈風波〉的對照，我們恐怕很難單從〈頭髮的故事〉裏，知曉「剪辮」作為中國現代性「象徵」的「城／鄉差距」。民國政府發佈的「剪髮令」（剪辮）和清初順治皇帝發佈的「薙髮令」（剃髮蓄辮）一樣，都受到守舊人士的抵抗（不限遺老遺少、不拘滿人漢人，用魯迅的話說，沒什麼民族氣節可言，「生降死不降」不過是老毛病不想改罷了）。所謂上有政策、下有對策，趙七爺式的「盤辮」，乃為民初多數鄉下仕紳與農民所身體力行的新中間路線。「盤辮」也者，「辮髮的變髮」也，隨時視大局所趨而盤上或放下，你說他沒變，但確實腦後空蕩蕩，看不見小辮子長長垂下，你說他變了，卻又隨時可以「辮」回來。（在〈阿Q正傳〉裡會有更多的「盤辮家」登場。）君不見在張勳復辟時，一些早被剪去辮髮的遺老遺少紛紛進京求見，「他們沒有辮子，就跑到製作戲裝道具的店舖，央求店家用馬尾給做假髮辮。沒有朝服、頂戴，就求助於估衣鋪、舊貨攤，甚至買裝殮死人的壽衣代用」。<sup>24</sup> 相較之下，這些鄉下的「盤髮家」就有先見之明多了。（雖說盤了幾年的頭髮，也只派上了十幾天用場。雖然中國最後一個皇帝溥儀很快也剪去了小辮子，很快也被軍閥馮玉祥趕出了紫禁城，「留溥儀在故宮，就等於在中華民國還留著一條辮子，這是多令人羞恥的事情」）。<sup>25</sup>

同樣地，沒有〈風波〉的對照，我們恐怕也很難單從〈頭髮的故事〉裏，知曉「剪辮」作為中國現代性「病徵」的「文化階級差異」。沒錯，N先生與七斤一樣，都有從「蓄辮」到「剪辮」所引發的「砍頭焦慮」。當大家都有辮髮而他們獨無時，他們皆時刻感到「如站在刑場旁邊」、「彷彿受了死刑宣告似的」。「辮髮」作為身體規訓的一種「社會銘刻」（social inscription）而言，對讀過書（古書加洋書）的N先生與對沒讀過書的七斤都一樣，但「剪辮」作為一種中國現代性的「文化表徵」（cultural representation），卻獨屬於N先生這類的知識份子。換言之，對進城去迷迷糊糊被剪去辮子的七斤而言，「剪辮」只是倒楣，並不需要附以特別的意義，但對自己決定親手剪去辮子的N先生而言，「剪辮」不僅被附以意義，而且還是沈重巨大帶有強烈民族恥辱與創傷的意義，想想章太炎在剪辮後慷慨激昂寫的〈解辮髮〉，想想魯迅在 23 歲剪辮後贈予好友許壽裳的玉照，以及照片背後所題的那首著名〈自題小像〉：「靈台無計逃神矢，風雨如盤暗故國。寄意寒星荃不察，我以我血薦軒轅」。對清末民初的知識份子而言，「辮髮」絕對是一個「滿」的符號（既是充滿強烈民族恥辱與創傷意義的「滿」，也是滿清的「滿」），而非一個「空」的符號。

<sup>23</sup> 魯迅，〈風波〉，56-57。

<sup>24</sup> 常人春，《老北京的穿戴》（北京：北京燕山，1999），9。

<sup>25</sup> 引自焦靜宜，《遺老與遺少》，12。

然而這個「剪辮」的深厚文化意義，卻在魯迅的故事裡被更改、被壓抑甚至被遺忘。〈頭髮的故事〉成了一個有關忘卻的故事，忘卻了雙十節，忘卻了革命烈士故人的臉，「好在明天便不是雙十節，我們統可以忘卻了」。N先生言行不一的蹊蹺，不在於自己剪辮卻不鼓勵自己的學生剪辮。（對他而言，沒有毒牙的學生，不須偏在頭上帖起「蝮蛇」大字引人砍殺，男子剪辮與女子剪髮皆然，不需要「造出許多毫無所得而痛苦的人」。）N先生言行不一的蹊蹺，在過於輕描淡寫自己在國外「剪辮」只是爲了功能性的「簡便」而已：「這並沒有別的奧妙，只爲他太不便當罷了」。N先生對「剪辮」所引發的砍頭焦慮與身體徵候描繪甚微，爲何對「剪辮」的象徵意義卻大事化小、小事化無成「簡便」，讓近現代中國男人的「辮髮」從一個「滿」的符號「挖空」(empty out)成單純實用上的考量，這恐怕才是〈頭髮的故事〉裏真正還沒有被抓出的「小辮子」。

所以若就短篇小說的技巧來分高下，〈風波〉有成熟的敘事觀點，生動維肖的人物刻畫與對白，緊湊環扣的情節發展，就連描寫七斤女兒六斤新近裹腳、「在土場上一癩一拐的往來」的結尾，都有畫龍點睛、嘎然而止之妙，而同年同月同題材寫的〈頭髮的故事〉就失之於太像自傳散文而無小說結構或戲劇營造了。但若就創作的心理破綻而言（「文字獄」果然又來了），〈頭髮的故事〉卻比〈風波〉更有待推敲，這篇短篇小說之失敗，是否就在於N先生與魯迅太近，近到缺少安全距離，是否就在N先生四平八穩的夫子自道中，還壓抑著其他陰魂不散的小辮子，是否一年以後〈阿Q正傳〉的成功，就在於魯迅決定以「阿Q」（七斤）的角度，而不是以「假洋鬼子」（N先生）的角度再寫一遍小辮子，讓美學的安全距離保障了心理的安全距離，也讓知識份子N先生對革命的幻滅，與鄉下百姓七斤對革命的無知，彼此相互塌陷成革命有如一場荒謬的鬧劇，讓「辮髮」由一個「滿」的符號，變成一個「空」的符號，讓「剪辮」由辛亥革命中國現代性的「象徵」，滑落成中國現代性中不乾淨、不徹底的殘餘「病徵」，讓「毛髮之病」成了「陷」代性中身／心相互塌陷、不時發作、陰魂不散的「毛病」。

### 3 · 以不辯應萬變

〈阿Q正傳〉裡充滿了對頭／頭皮／頭髮的偏執與焦慮，並由此發展出「留辮／剪辮」、「砍頭／被砍頭」、「看／被看」的一系列心理恐懼。阿Q一出場，就被點名「頭皮」上的缺點，「頗有幾處不知起於何時的癩瘡疤」。然而不識字的阿Q不僅懂得「諧聲」之拐彎抹角，也懂得「會意」之觸類旁通，於是「他諱說『癩』以及一切近於『賴』的音。後來推而廣之，『光』也諱，『亮』也諱，再後來，連『燈』『燭』都諱了。一犯諱，不問有心或無心，阿Q便全疤通紅的發起怒來」。

然而弱勢者是沒有大興「文字獄」的能力的，閒人時時刻意犯忌撩他，阿Q每次開打之餘，卻「在形式上打敗了，被人揪住黃辮子，在壁上碰了四五個響頭」，落得只能用「精神勝利法」在心裡嘀咕「我總算被兒子打了」。<sup>26</sup>

於是〈阿Q正傳〉裡的肢體衝突，幾乎都遵循同樣「揪辮子」與「撞／敲頭」的模式。阿Q打王鬍時，「被王鬍扭住了辮子，要拉到牆上照例去碰頭」。阿Q與小D互毆時，「伸手去拔小D的辮子，小D一手護住了自己的辮根，一首也來拔阿Q的辮子，阿Q便也將空著的一只手護住了自己的辮根」。無奈阿Q與小D勢均力敵，僵持不下，居然就此構成了一幅絕妙幽默的畫面；「四隻手拔著兩顆頭，都彎了腰，在錢家粉牆上映出一個藍色的虹形，至於半點鐘之久了」。<sup>27</sup> 這些滑稽有趣的打鬥場景反覆強調的是，被人「抓住小辮子」是多麼危險的事。這裡的「小辮子」還沒有被完全抽象化、隱喻化，這裡的「小辮子」還殘存著豐富的身體物質性，這裡的「小辮子」就還是腦袋瓜子後面長長垂下的辮髮，只是這辮髮已由清初「留頭不留髮，留髮不留頭」性命攸關的「命根子」，經過兩百多年滿清統治下身體外型上的習以為常，轉變成只有在肢體衝突時才被凸顯，才需要小心護住的「命根子」。

然而這在打鬥時需要時時護住的「命根子」，在革命之後又遭逢什麼樣的命運？首先城裡傳來風聲鶴唳的消息，「有幾個不好的革命黨夾在裡面搗亂，第二天便動手剪辮子，聽說那鄰村的航船七斤便著了道兒，弄得不像人樣子了」。（想必這就是〈風波〉的前世）。於是未莊居民不敢進城，卻也在家鄉「偽裝」起來以響應革命。

幾天之後，將辮子盤在頂上的逐漸增加起來了，早經說過，最先自然是茂才公，其次便是趙司晨和趙白眼，後來是阿Q。倘在夏天，大家將辮子盤在頭頂上或打一個節，本不算什麼稀奇事，但現在是暮秋，所以這「秋行夏令」的情形，在盤辮家不能不說是萬分的英斷，而在未庄也不能說無關於改革。<sup>28</sup>

封建末世的「盤辮家」搞不懂革命與造反，搞不懂「明」（反清復明）與「民」（推翻滿清、建立民國）的分別。難怪「盤辮家」精神分裂，一方面相信革命黨進了城，「個個白盔白甲：穿著崇正皇帝的素」（連明朝最後一個皇帝「崇禎」的年號都以訛傳訛成「崇正」，就像「自由黨」諧聲成「柚油黨」一樣），一方面又衝進靜修庵砸了「皇帝萬歲萬萬歲」的龍牌。故「盤辮家」新中間路線的蹊蹺，不僅踩在留辮／剪辮的取巧之間，踩在秋行／夏令的寒暑之間，還以一種極度反諷的方式，踩在生者／死者的幽冥之間。魯迅在〈生降死不降〉中曾破口大罵革

<sup>26</sup> 魯迅，〈阿Q正傳〉，《魯迅小說集》，楊澤編（台北：洪範，1994，75-120），79-80。

<sup>27</sup> 魯迅，〈阿Q正傳〉，85，95。

<sup>28</sup> 魯迅，〈阿Q正傳〉，109。



命黨濫用民族主義的訴求：「大約十五六年以前，我竟受了革命黨的騙了。他們說：非革命不可！你看，漢族怎樣的不願意做奴隸，怎樣的日夜想光復，這志願，便到現在也銘心刻骨的。試舉一例罷，——他們說——漢人死了入殮的時候，都將辮子盤在頂上，像明朝制度，這叫做『生降死不降』！」。<sup>29</sup> 按照反滿的革命邏輯，生在清朝的漢人，死了都要做明朝鬼，但按照魯迅嘲諷式的解讀，生降死不降發生在每個改朝換代，前一朝因循苟且的習慣帶到後一朝而已。（魯迅接下來所舉的例子較為客氣，只是死在民國的漢人還要清朝的諡號，而不是民初強迫剪辮，許多漢人要索回被剪的辮子，他日大殮時入棺以留全屍。<sup>30</sup> 剪下的辮子好似成了太監被割下的命根子似的，都要好好供著以保「全屍首」，可見被滿人種在身上兩百多年的辮子，已然成爲許許多多的漢人身體上不可分割的一部份）。

但這番話卻也同時點出了「翹辮子」（即把辮子盤在頭頂）的由來，「盤辮」的另一個出處。「翹辮子」不僅是指一般意義上人的死亡，更有其歷史與身體髮膚的特殊性。滿人入關強制漢人薙髮異服，原先的「殺無赦」經強烈反抗後妥協爲後來的「十不從」：男從女不從，生從死不從，陽從陰不從，官從隸不從，老從少不從，儒從而釋、道不從，娼從而優伶不從，仕宦從而婚姻不從，國號從而官號不從，役稅從而語言文字不從。於是生前留著小辮子的漢人，死的時候將辮子盤在頭頂以「明」志（漢人的傳統髮式乃束髮爲髻於頭頂，但清朝統治下已剃去半邊頭髮的漢人，是無法按照傳統方式束髮於頂的）。但辛亥革命後的「盤辮家」究竟是明朝的鬼、清朝的鬼、還是民國的活死人。暫時「不降」於民國剪髮令的「盤辮家」，只好以十分「不祥」的「翹辮子」髮式苟且偷安。「盤辮家」不上不下、不秋不夏、不生不死的髮式，不是正好又一次凸顯了辮髮作爲中國現代性「病徵」不乾淨、不徹底的種種鬼魅性。

但除了爲數眾多的「盤辮家」（包括阿Q）以外，〈阿Q正傳〉中還有另一位「以不辮應萬變」的變髮家，就是阿Q眼中的「假洋鬼子」。「假洋鬼子」像N先生又不像，他從東洋回來後，「腿也直了，辮子也不見了，他的母親大哭了十幾場，他的老婆跳了三回井。後來，他的母親到處說，『這辮子是被壞人灌醉了酒剪去的。本來可以做大官，現在只好等留長再說了』」。<sup>31</sup> 於是「假洋鬼子」像N先生一樣戴起假辮子，像N先生一樣拿著棍子一路打笑罵他「裡通外國」沒辮子的人（阿Q就是其中最倒楣最常被打的一個）。但「假洋鬼子」最特殊最鬼魅的髮式，卻是丟掉假辮後所留、半長不短的披肩散髮：

只見假洋鬼子正站在院子的中央，一身烏黑的大約是洋衣，身上也掛著一塊銀桃子，手裡是阿Q曾經領教過的棍子，已經留到一尺多長的辮子

<sup>29</sup> 魯迅，〈生降死不降〉，《魯迅文集全編》（全二冊）（北平：國際文化，1995，1756），1756。

<sup>30</sup> 常人春，《老北京的穿戴》，232。

<sup>31</sup> 魯迅，〈阿Q正傳〉，85。

都拆開了披在肩背上，蓬頭散髮的像一個劉海仙。<sup>32</sup>

「假洋鬼子」在這裡的披肩散髮造型頗為極耐人尋味。「盤髮家」把小辮子盤到頭頂上，至少確保腦後空蕩蕩，「假洋鬼子」則是把一尺多長的辮子拆開了散在肩上，也是腦後有髮卻無辮，兩者皆有異曲同工的「以不辮應萬變」之道。頭髮是長是短沒關係，是盤在頂上還是散在肩上也不要緊，重要的是不能綁成「小辮子」，免得被人抓到「小辮子」。如果明末清初「薙髮令」的重點首在「剃髮」，次在「辮髮」（相信「身體髮膚，受之父母」的漢人，相信頭髮不全乃奴隸罪犯的漢人，反抗的重點當然在剃髮。而向來留長髮的漢人，被剃去半邊頭髮後，便自然無法再束髮了），那清末民初「剪髮令」的重點則首在「剪辮」，與剃不剃髮、留長髮短髮無關。但「假洋鬼子」的披肩散髮，除了說明他的投機性格（戴著革命黨的勳章，充當假革命的反革命份子，還不許阿Q革命）如何反映在他的髮式造型上（像是留了一個辮子根，隨時見風轉舵都行），也同時點到了一個有關「辮髮」的「唯物論」矛盾：明末清初「薙髮」後就自然被迫「辮髮」，清末民初「剪辮」後就自然被迫「剃髮」，只是這次剃的是整個頭而已。

此話怎說？在〈風波〉裡進城時被剪去小辮子的七斤，從此成了光頭。〈阿Q正傳〉裡當阿Q被抓到城裡的衙門時，「上面坐著一個滿頭剃得精光的老頭子。阿Q疑心他是和尚，但看見下面站著一排兵，兩旁又站著十幾個長衫人物，也有滿頭剃得精光像這老頭子的，也有將一尺來長的頭髮披在背後像那假洋鬼子的」。<sup>33</sup> 若從清朝「十不從」中的「儒從而釋、道不從」角度觀之，假洋鬼子一尺多長的披肩散髮，弄得僧不僧、道不道，那這些鄉下與城裡的光頭，便更是弄得僧不僧、俗不俗，正像當時歌謠裡呈現民初社會僧俗不分的亂象，「老北京人一時傳唱：“袁世凱瞎胡鬧，一街和尚沒有廟。”（顧頡剛：《北平歌謠續集》第八首）。這裡說的“和尚”是指剪去辮髮，剃了光頭的人。雖然落了髮，但沒有出家歸廟。言外之意是說，剪髮令造成社會上僧俗不分的混亂現象」。<sup>34</sup>

但為什麼辛亥革命後的剪辮令一下，便光頭男子滿街亂跑呢？〈阿Q正傳〉裡被阿Q調戲捉弄的小尼姑，她的光頭源於三寶弟子剃髮出家，六根（眼耳鼻舌身意）清淨，但不出家卻剃了光頭的這群男人滿街亂跑，又是為了哪樁？先讓我們回顧一下中國近現代歷史中的髮式變遷。

清末，男子梳獨辮。青年以辮長為美。民諺云：“勿擇田，勿擇地，擇個丈夫辮拖地。”

有的辮長拖到腳跟，辮短的則裝上假長辮。辛亥革命後，男子剪辮子，年紀大的前半部頭髮剃光，後半部留至耳門，青壯年多剃平頭圓頭，俗叫“光郎頭”、“禿頭”、

<sup>32</sup> 魯迅，〈阿Q正傳〉，111。

<sup>33</sup> 魯迅，〈阿Q正傳〉，115。

<sup>34</sup> 常人春，〈老北京的穿戴〉，231。

“葫蘆頭”、“和尚頭”。平頭、即額前留短髮、俗稱“水平頭”。青年人愛漂亮、把頭頂所留長髮向兩邊舒開，俗叫“分頭”；有的把前額處的長髮梳攏很高，俗稱“風頭”，又貶稱為“鷓鴣頭”；把留風頭的長髮修剪得叫短，頂部很平，俗叫“小平頭”或“東洋頭”；在農村鄉鎮的老年人仍留辮子，把兩側和前半部的頭髮剃光，後半部留著長髮修剪齊脖，猶如辮子根，俗叫“老鴨月定”又叫“二刀毛子”，直至三四十年代才徹底滅跡。<sup>35</sup>

由這段清末民初髮式變遷、百家爭鳴的敘述中得知，「剪辮」從來不是「傳統」與「現代」、「封建」與「共和」的分水嶺，就像歷史從來不能一刀兩斷一樣。〈阿Q正傳〉只告訴我們革命後假洋鬼子還留著拆散了的辮子根，而這段髮式變遷史則告訴我們，還有無數的辮子根殘存在鄉下「二刀毛子」的髮式中直到三四十年代。中國國民性的劣「根」性，不就最具體而微地展現在這斬草不除「根」的髮式中嗎？但這段敘述中還是有不清楚的地方，青壯年的「平頭」「水平頭」與「圓頭」「和尚頭」有何不同。魯迅曾笑稱，幾幅阿Q像上的辮子都不合式，因為現在的年青人「當然不會深知道辮子的底細的了」。<sup>36</sup> 如果不是下面的一段文字，想要抓中國現代性小辮子的我們，恐怕也不會知道民初「光頭」的底細的了：「清朝滅亡後，男人剪了辮子，多數人剃了光頭，人們互相戲稱“大禿瓢兒”、“大禿葫蘆”、“游方和尚”。．．．後來興出了“洋推子”（剪頭工具），才分出剃光、推光兩種」。<sup>37</sup> 原來關鍵在於工具的普及性（充滿城鄉與階級的差異性），在「洋推子」不普及的地方，當「剃頭攤」還沒成為「理髮店」時，除非是滿頭剃光，「剪辮」很難不留下辮子根的。

於是Q的小辮子，打破了封建／共和、滿清／民國、傳統／現代的二元對立，因為小辮子剪了以後還會長，長了以後還可以剪，小辮子還可盤、可束、可編、可散、可剃、可推，小辮子作為歷史時間的唯物載體，小辮子作為身體空間的邊界劃分，小辮子作為國民身體意象的認同差異，都是一般猶疑不決，無法掌握、無法確定，時時充滿越界的流動可能。〈阿Q正傳〉透過「盤辮」、「散髮」與「光頭」的髮式混亂（既非傳統也非現代，但也可以是既傳統又現代），凸顯了革命與俗民百姓的隔閡，也同時讓那藏在Q裡好玩的小辮子，變得可恥、可惡、可恨、可悲、可悔。魯迅棄醫從文，想要揪出中國國民性的病根，改變那麻木虛偽、愚詐成性的精神殘疾。而〈阿Q正傳〉的鬼魅性，就是讓這些「精神狀態」都身體髮膚化，讓「譬喻」(the figural)與「字義」(the literal)相互場陷，讓「小辮子」成為中國「陷」代性的「身心症」。當阿Q有樣學樣用一支竹筷將辮子盤在頭頂上時，當阿Q生氣小D居然也有樣學樣用一支竹筷將辮子盤在頭頂上時，難不成Q就是「小辮子」，「小辮子」就是愚昧守舊、欺善怕惡，「小辮子」就是「以不

<sup>35</sup> 葉大兵，葉麗女亞，《頭髮與髮飾民俗：中國的髮文化》（瀋陽：遼寧人民，2000），83。

<sup>36</sup> 魯迅，〈病後雜談之餘（選）〉，436。

<sup>37</sup> 常人春，《老北京的穿戴》，237-38。

辮應萬變」，就是中國國民性真正的劣「根」性所在。魯迅說，「假如有人要我頌革命功德，以『舒憤懣』，那麼，我首先要說的就是剪辮子」。<sup>38</sup> 但如果對魯迅而言，辛亥革命換湯不換藥，真正的貢獻只是剪了一條小辮子，那〈阿Q正傳〉最大的悲涼，就是告訴我們辛亥革命是連一條小辮子都「剪不斷、理還亂」的呀。

#### 4 · 魯迅的頭髮

魯迅的愛人同志許廣平，曾經追憶到她在課堂上第一次看到魯迅時的模樣：「在鐘聲還沒收住餘音，同學照往常積習還沒就案坐定之際，突然，一個黑影子投進教室來了。首先惹人注意的便是他那大約兩寸長的頭髮，粗而且硬，筆挺的豎立著，真當得『怒髮衝冠』的一個『衝』字」。<sup>39</sup> 頭髮粗硬的魯迅，留起辮髮時想必絹光烏黑，但我們從未得見，我們印象中的魯迅總已是東洋小平頭，即便是魯迅早期留學日本時的照片，「小辮子」也是一樣不得見。魯迅在日本剪下的辮子當然沒有帶回中國，「我的辮子留在日本，一半送給客店裡的一位使女做了假髮，一半給了理髮匠」，<sup>40</sup> 但似乎魯迅剪辮的後遺症，卻陰魂不散的纏繞著魯迅的身體表面與書寫文本，至死不休。（魯迅生前最後一篇未完而輟筆的殘稿，寫的就還是中國男人的辮髮，難怪有批評家說，魯迅對辮子的耿耿於懷，彷彿果戈里之對於自己的鼻子）。<sup>41</sup>

看過了魯迅寫「小辮子」的三篇小說後，我們接著可以讀他另外兩篇談「小辮子」的散文，寫於1934年的〈病後雜談之餘〉與寫於1936年10月死前的殘稿〈因太炎先生而想起的二三事〉。這兩篇散文的共同點，除了都是病中之作外（不是說過每到雙十前後，且／或生病臥床之餘，魯迅就「彷彿思想裡有鬼似的」談起辮髮嗎），兩篇皆是以「補遺」(supplement)的方式出現，〈病後雜談之餘〉寫於〈病後雜談〉之後，〈因太炎先生而想起的二三事〉寫於〈關於太炎先生二三事〉之後。而形式上的「補遺」(前篇言有未盡之處再加以補充說明)，卻是另一種內容上大同小異的「補遺」，〈病後雜談之餘〉又說了一遍〈頭髮的故事〉，又舊事重提N先生／魯迅的無辮之災，而〈因太炎先生而想起的二三事〉則又說了一遍〈病後雜談之餘〉。「補遺」像是一種補漏洞，一說再說，每次說都說不完全，下回還得重複說。「補遺」像是一種「強制重複」(repetition compulsion)，一而再再而三地反覆說，忘記自己早已說過。如果「剪辮」是近現代中國男人身體上的重要「創傷表面」，那魯迅的「剪辮」創傷不僅在於將他自己因「這不痛

<sup>38</sup> 魯迅，〈病後雜談之餘（選）〉，《魯迅散文選》，楊澤編（台北：洪範，1995，431-36），435。

<sup>39</sup> 許廣平，〈魯迅和青年們〉，《許廣平文集：第二卷》（江蘇：江蘇文藝，1998，9-43），10。

<sup>40</sup> 魯迅，〈病後雜談之餘（選）〉，433。

<sup>41</sup> 莊信正，〈阿Q的辮子〉，《阿Q正傳》，盧今編（台北：海風，1999，267-71），269。

不癢的頭髮而喫苦，受難，滅亡」的親身經歷慘痛鋪陳，更在於創傷變成一種「形式」，一種「內容」之外一說再說的反覆「形式」。「剪辮」——一刀剪去腦後長長垂下的辮髮——好似造成一種填補不了的「匱缺」(the lack) 需要反覆補遺，一種無法癒合的「傷口」(the cut) 需要反覆舔舐，而此「匱缺」與「傷口」既屬於視覺與身體官能，也屬於心理與創傷記憶。

但如果男人「辮髮」是近現代中國在西方帝國凝視下「恥辱」的象徵，那魯迅在日本一刀剪去「豬尾巴」的勇敢行動，應該是恥辱的終結，為何卻有可能是另一種創傷的起始？先讓我們看看章太炎的〈解辮髮〉一文中，如何鋪陳清末民初知識份子「剪辮」的複雜心態：「支那總髮之俗，四千年亡變更。滿洲入，始鬢其四周，交髮于項下，及髀髀。一二故老，以為大辱」，然日久積習後，漢人對腦後的辮髮也就見怪不怪，直到「日本人至，始大笑悼之。歐羅巴諸國來互市者，復嗤鄙百端。擬以豕豚，舊恥復振」。<sup>42</sup> 在章太炎的分析中，辮髮成為近現代中國男人身體上的恥辱創傷，乃「新恥」（東洋人與西洋人眼中的豬尾巴）喚起「舊恥」（滿人強加于漢人身上的異族統治符號）之結果。如果歷史的進程強調時間的「順時性」，那創傷的回返凸顯的便是時間的「逆時性」，創傷強度的雙重加倍，乃是在時間的結點上「回溯」(après-coup) 召喚的結果。那魯迅一而再、再而三地寫到日本「剪辮」為的只是「簡便」而已，讓辮髮由為一個「滿」的符號一再被掏空，這又是哪一個時間結點上的「回溯」否認 (disavow) 呢？

在〈病後雜談之餘〉，魯迅自言從小生長在偏僻地區，原本對滿漢的差異毫不知情，「只在飯店的招牌上看見過『滿漢全席』字樣，也從不引起什麼疑問來」。而最初提醒他滿漢界限的不是書，而是辮子。

這辮子，是砍了我們古人的許多頭，這才種定了的，到得我有知識的時候，大家早忘卻了血史，反以為全留乃是長毛，全剃好像和尚，必須剃一點，留一點，才可以算是一個正經人了。．．．

住在偏僻之區還好，一到上海，可就不免有時會聽到一句洋話：Pig-tail——豬尾巴。．．．對於擁有兩百餘年歷史的辮子的模樣，也漸漸的覺得並不雅觀，既不全留，又不全剃，剃去一圈，留下一撮，又打起來拖在背後，真好像做著好給別人來拔著牽著的柄子。對於牠終於懷了惡感。．．．<sup>43</sup>

這種對辮髮由無知到惡感的細緻心理轉變，顯然與章太炎等清末民初知識份子舊恥喚起新恥的民族意識覺醒如出一轍，顯然也可以合理解釋為魯迅出洋一年後，毅然決然剪去辮髮的心理背景。但這種推論方式卻被魯迅自己一再否認，〈頭髮的故事〉中N先生談到他的剪辮，「這並沒有別的奧妙，只為他太不便當罷

<sup>42</sup> 引自朱正，《辮子、小腳及其他》（廣州：花城，1999），12。

<sup>43</sup> 魯迅，〈病後雜談之餘（選）〉，432-33。

了」。魯迅在死前談到他的剪辮，也還是堅稱「毫不含有革命性，歸根結蒂，只爲了不便：一不便于脫帽，二不便于體操，三盤在凶門上，令人很氣悶」。<sup>44</sup> 越是強調沒有奧妙，越是強調不具革命性，不就越是「此地無銀三百兩」而引人疑竇嗎？（精神分析總已是最可怕的「文字獄」？）辮髮確實如魯迅所言有諸多不便，但實用性的考量與革命象徵性的意義彼此並不相互排拒，爲何魯迅一再要用凸顯前者的方式，去否認後者呢？

這否認的心理機制第一個點出的，當然是魯迅對革命的幻滅。〈阿Q正傳〉裡寫革命換湯不換藥，「知縣大老爺還是原官，不過改稱了什麼，．．．官，帶兵的也還是先前的老把總」。<sup>45</sup> 革命在未莊造成的改變，只是不革命也不反革命的「盤辮家」之出現，只是弄不清楚造反與革命、只會起鬨瞎鬧的阿Q，迷迷糊糊地被抓進衙門、莫名其妙地喪了命。莫怪乎魯迅說，民國以前人民是奴隸，民國以後，眾人都變成前奴隸的奴隸了。<sup>46</sup> 因而辛亥革命不是解放，而是再一次強化了中國國民性中的奴隸性與家畜性。「革命，反革命，不革命。革命的被殺於反革命的。反革命的被殺於革命的。不革命的或當作革命的而被殺於反革命的，或當作反革命的而被殺於革命的，或並不當作什麼而被殺於革命的或反革命的。革命，革革命，革革命，革革命．．．」。<sup>47</sup> 魯迅在此正是運用文字的反覆，凸顯近現代中國革命本身的混亂與嗜殺。革命不論作爲反滿或反洋的新國族號召，都在魯迅的心理徹底破產成空洞的文字搬弄（可怕的是，這些毫無意義的文字搬弄還是一樣會殺人砍頭的）。

或許魯迅對「剪辮」象徵意義的否認，正在於他作爲啓蒙者與幻滅者的「自我分裂」，昔日改造舊中國的理想，化爲今日絕望的吶喊，昔日率先去辮的進步知識份子，成爲今日憤世忌俗的懷疑論者，「見過辛亥革命，見過二次革命，見過袁世凱稱帝，張勳復辟，看來看去，就看得懷疑起來」。但魯迅對革命的幻滅，除了來自民國建立後的軍閥爭權、黨人內鬥的亂象醜態外，會不會還有一層更幽微、更無法直面或睜了眼看心理矛盾？在日本加入反清革命組織光復會的魯迅，曾被派回國刺殺清廷大員，但動身前卻遲疑了，「如果我被抓住，被砍頭，剩下我的母親，誰負責贍養她呢？」，於是光復會收回成命，改派他人。<sup>48</sup> 魯迅出於孝心的真實顧慮，恐怕看在其他革命同志眼中，卻是膽小退卻的表現，魯迅終究只是以「我髮」（剪辮）而非「我血」荐軒轅罷了。革命者必須義無反顧、勇往直前，魯迅的疑慮，讓行動變成思考，讓「無畏」的犧牲變成「無謂」的犧牲（魯迅對同爲光復會成員徐錫麟、秋瑾的壯烈犧牲，一直抱持「無畏」與「無謂」的曖昧態度）。這或許可以說明爲何魯迅在紹興中學做學監，面對學生剪辮

<sup>44</sup> 魯迅，〈因太炎先生而想起的二三事〉，1245。

<sup>45</sup> 魯迅，〈阿Q正傳〉，109。

<sup>46</sup> 魯迅與美國記者埃德加·斯諾談阿Q，引自《阿Q正傳》，盧今編，172。

<sup>47</sup> 魯迅，〈小雜感〉，《魯迅小說集》，楊澤編（台北：洪範，1994，295-99），297-98。

<sup>48</sup> 引自王曉明，《無法直面的人生：魯迅傳》（上海：上海文藝，1993），33。

風潮時，力勸他們不要剪辮，「他們卻不知道他們一剪辮子，價值就會集中在腦袋上。軒亭口離紹興中學並不遠，就是秋瑾小姐就義之處，他們常走，然而忘卻了」。<sup>49</sup> 或許魯迅自己也忘卻了、壓抑了、否認了曾有的救國救民、慷慨激昂，忘卻了、壓抑了、否認了曾有的遲疑不決、臨陣脫逃，但「砍頭焦慮」與「死亡偏執」卻是如影隨形地跟了魯迅一輩子。

但在魯迅「剪辮」的心理否認機制裡，就只有這一條「革命幻滅」的小辮子可抓嗎？回到魯迅的文本，我們發現把辮子留在日本回到中國的魯迅，除了「無辮之災」外，還長期忍受著另一種「留鬚之苦」。剪去辮髮、留起鬚子的魯迅，不僅因沒有小辮子而苦，也因有了小鬚子而惱，他不僅被不相識的人「誤識」成日本人，更被所謂的「國粹家」與「改革家」批評的兩面不是人。「國粹家」認為中國人傳統的鬚子尾部尖端應該下垂（雖然據魯迅自己的考據，被當成國粹、依地心引力而下垂的鬚子乃是蒙古式的，元朝之前畫像上的鬚子皆上翹），而留學日本的魯迅，竟學起可惡的日本人留起尾部尖端上翹的「仁丹鬚」（雖然魯迅也辯稱上翹的鬚鬚，與其說是學日本，還不如說是日本學德國）。後來魯迅不堪其擾，再加上回到中國後不容易買到修飾鬚鬚上翹尖端的膠油，而決定讓鬚子自然下垂，此時「改革家」又跳出來說他封建守舊，留起國粹式的鬚子。魯迅終於有一天，「我獨坐在會館裡，竊悲我的鬚鬚的不幸的境遇，研究他所以得謗的原因，忽而恍然大悟，知道那禍根全在兩邊的尖端上。於是取出鏡子，剪刀，即刻剪成一平，使他既不上翹，也難拖下，如一個隸書的一字」。「我的鬚子『這樣』以後，就不負中國存亡的責任了」。<sup>50</sup>

魯迅以自我調侃的方式，將崇高的「國家」與末節的「鬚子」相提並論，頗有「仿笑史詩」(mock epic)的修辭效果。然而不幸的是，魯迅文本中「國家」與「鬚子」或「辮子」的相提並論，並非純粹修辭上的反諷嘲弄而已。辮髮的有無與鬚鬚的上翹或下垂，都可以動則得咎，這些本就不應該負擔國家興亡責任的身體髮膚，卻被賦予國族現代性的巨大意義。整個中國在近現代歷史上的奇恥大辱，使得身體髮膚的「枝微末節」都逃不掉被過度符號化、過度象徵化的命運。「國粹家」與「改革家」對鬚鬚樣式的詮釋，正是中國現代性在身體髮膚上斤斤計較、偏執妄想的病徵，而魯迅不上翹也不下垂的一字鬚，則成為這偏執妄想症迫害下的妥協犧牲。歷史創傷與恥辱記憶所造成「過度象徵」的偏執，使得近現代中國人身上到處都是「毛病」，到處都是讓人不得舒坦、不得安適的毛髮「身心症」。身受「無辮之災」與「留鬚之苦」的魯迅，一而再再而三地辯稱「剪辮」的實用性，該不會也是一種對這個過度象徵化的國族現代性身體所做的反抗吧。

然而因「仁丹鬚」而被「誤識」成日本人的魯迅，並沒有談到「仁丹鬚」作

<sup>49</sup> 魯迅，〈病後雜談之餘（選）〉，435。

<sup>50</sup> 魯迅，〈說鬚鬚〉，《魯迅文集全編》（全二冊）（北平：國際文化，1995，336-38），338。

爲他自己潛意識慾望結構中想像認同日本的任何可能，就好像他的「東洋小平頭」也只是剪辮後自然形成的髮式一般。同樣的，二十三歲剪辮的魯迅，不久後就留起鬚鬚，雖「少愛鬚髮老愛鬚」，但魯迅留鬚鬚的年齡也未免太早。是因爲剪去腦後的小辮子，就要留起嘴上的小鬚子以求心理平衡嗎？是因爲當時日本青年視留鬚爲時髦嗎？是因爲魯迅感時憂國、少年老成的自我期許嗎？是因爲感到身體外貌上需要鬚鬚來強調男性的生理性徵嗎？看看魯迅是怎樣描寫那些不留小鬚子、只留小辮子的「清國留學生」。

上野的櫻花爛漫的時節，望去確也像緋紅的輕雲，但花下也缺不了成群結隊的「清國留學生」的速成班，頭頂上盤著大辮子，頂得學生制帽的頂上高高聳起，形成一座富士山，也有解散辮子，盤得平的，除下帽來，油光可鑑，宛如小姑娘的髮髻一般，還要將脖子扭幾扭。實在標緻極了。<sup>51</sup>

像小姑娘一般標緻的「清國留學生」，漫步在爛漫櫻花、緋紅輕雲的陰性場景之中。魯迅在此尖酸刻薄的，正是那中國男人頭上盤起或放下的辮子所造成的「性別曖昧」。在東洋加西洋的凝視之下，近現代中國男人原本「陽性」的辮髮被迫「陰性化」，成爲「豬尾巴」的種族弱勢象徵，成爲男不男、女不女的性別恥辱象徵。魯迅的「剪辮」該不會跟「留鬚」一樣，都有一層未曾言明的性別焦慮在。魯迅日後曾開罵以梅蘭芳爲代表的京戲「反串」傳統，「我們中國的最偉大最永久，而且最普遍的藝術也就是男人扮女人」。<sup>52</sup> 該不會梅蘭芳的「男人扮女人」之所以罪大惡極，就在於以最「顯性」的戲劇手法，明目張膽表現出一個最普遍存在的「隱性」事實：積弱不振的近現代中國，使得中國男人盡皆陰性化，而站在花下留著小辮子的「清國留學生」，不是個個都像男人扮女人嗎。

或許因爲這樣，同是「清國留學生」的魯迅要剪去辮髮、留起鬚鬚。或許因爲這樣，「性別焦慮」成爲比「革命幻滅」、比「反身體象徵」更爲幽微不可說的「小辮子」，藏在「剪辮」的否認心理機制裡不可知。但這緣起於歷史創傷的「性別焦慮」，會不會本身也是時間結點上一種「回溯」的否認呢？現在被視爲「陰性」的辮髮，曾經被視爲「陽性」，現在被視爲「醜陋」的辮髮，會不會也曾經被視爲「美麗」呢？魯迅在逝世前的第二十五個雙十節，臥病在床之餘，「彷彿思想裡有鬼似的」，又寫起中國男人的辮髮。只是這一次他出乎意外、前所未聞地寫到辮髮之美：

見慣者不怪，對辮子也不覺其醜，何況花樣繁多，以姿態論，則辮子有松打，有緊打，辮線有三股，有散線，周圍有看髮（即今之「瀏海」），看髮有長短，長看髮又可打成

<sup>51</sup> 魯迅，〈藤野先生〉，《魯迅小說集》，楊澤編（台北：洪範，1994，60-66），60。

<sup>52</sup> 魯迅，〈論照相之類〉，《魯迅小說集》，楊澤編（台北：洪範，1994，171-77），177。



兩條細辮子，還于頂搭之周圍，顧影自憐，為美男子。<sup>53</sup>

即便這段敘述中無法完全排除魯迅慣有的嘲諷口吻，但對辮髮花樣細節的如數家珍，卻是叫人刮目相看的。〈因太炎先生而想起的二三事〉寫於魯迅剪辮後的第三十三年，辛亥革命後的第二十五年，卻是魯迅生前也是死前第一次提到辮髮可能的美感經驗。魯迅以前談過辮子的花樣，但總是小丑如何挽一個結，插上紙花打諢，舞關王刀變戲法的如何把頭一搖，辮子劈拍一聲盤在頭頂。而魯迅生前談過最多的，則是辮子作為「把柄」的可笑，打架的時候拔住，捉人的時候拉住，「只要捏助辮梢頭，一個人就可以牽一大串」。<sup>54</sup> 然而這一回魯迅談的卻是辮髮在成為國族恥辱（新恥喚起舊恥）之前，在成為不男不女的性別恥辱之前，辮髮作為中國男子顧影自憐的「鏡像」之可能。這裡不是要猜測魯迅會不會因年老體弱而懷舊保守了起來，也不是要猜測魯迅年輕時會不會也是留有一頭絹光烏黑美辮的漂亮人物，這裡要猜測的是身體髮膚可能的「利比多投注」（libidinal investment）有多少，這些由外而內化、由內而外顯的「身體病徵」（bodily symptom）有多少，就有多少小辮子隱匿纏繞其中，謎團如辮髮。我們嘗試在魯迅文本中抓出的這幾條小辮子，恐怕也只是中國近現代男子辮髮創傷史的一個尾端，一個末節的徵候而已。

阿Q小說中的小辮子隨著他進了陰曹地府，魯迅傳記中的小辮子則留在東洋女人的假髮裡，而中國現代性中既象形又擬聲、既是字義又是譬喻的Q，還有Q裡那不斷衍異、不斷置換、不斷濃縮、不斷越界、不斷變髮的小辮子，依舊是個不解的文字謎。

<sup>53</sup> 魯迅，〈因太炎先生而想起的二三事〉，1244。

<sup>54</sup> 魯迅，〈病後雜談之餘（選）〉，432-33。

## 附件二

現代性的小腳：  
文化易界與日常生活踐履

台灣大學外文系

張小虹

學界開通到女流，金絲眼鏡自由頭。  
皮鞋黑襪天然足，笑彼金蓮最可羞。

朱謙甫，《海上竹枝詞》

民初婦女大都是半大腳，裹過又放了的。我母親比我姑姑大不了幾歲。家中同樣守舊，我姑姑就已經是天足了，她卻是從小纏足。．．．踏著這雙三寸金蓮橫跨兩個時代，她在瑞士阿爾卑斯山滑雪至少比我姑姑滑得好。

張愛玲，《對照記》

要談中國現代性的小腳，就讓我們先從魯迅的「小腳」開始談起。

魯迅當然是沒有纏過小腳的，即使他有一個半天足的母親和一個纏小腳的元配妻子。

但在魯迅那雙尺寸偏小的中國男性「小腳」之上，卻陰魂不散著中國女性「小腳」的幻象 (fantasy)。不信的話，讓我們看看他的好友許壽裳怎麼說：

魯迅的身材并不見高，額角開展，顴骨微高，雙目澄清如水精，其光炯炯而帶著幽郁，一望而知為悲憫善感的人。兩臂矯健，時時屏氣曲舉，自己用手撫摩著；腳步輕快而有力，一望而知為神經質的人。赤足時，常常盯住自己的腳背，自言腳背特別高，會不會是受著母親小足的遺傳呢？<sup>55</sup>

魯迅的母親生於清朝咸豐年間，少時確實纏過小腳，但早在辛亥革命前，她便受不纏足運動的號召影響，率先在家族裡帶頭放足，甚至被族中的頑固長輩斥之為「南池大掃帚」（南池乃紹興縣出產掃帚的名鎮）。<sup>56</sup> 當然我們好奇：為何魯迅這位勇於接受新思想、新事物並且身體力行的母親——「在看不過家裡小輩的小

<sup>55</sup> 許壽裳：〈亡友魯迅印象記〉，引自孫郁：《魯迅與周作人》（河北：河北人民出版社，1997年），頁4。

<sup>56</sup> 周冠五：〈回憶魯迅房族和社會環境35年間（1902—1936）的演變〉，引自馬蹄疾：《魯迅生活中的女性》（北京：知識出版社，1996），頁32。

腳，特自先把自己的解放起來，作為提倡。不久她變成半天足了，而那晚輩的腳還是較她細小」<sup>57</sup>——還是曾經不能免俗地以包辦婚姻的方式，脅迫她的大兒子取了一名纏小腳的「舊式」女人？但更令我們好奇的是，為何才高八斗、學富五車，又曾赴日習醫的魯迅，會出現如此反科學的想法，認為母親後天的纏足也會「遺傳」到兒子的腳背？難道侍母至孝的魯迅，性別越界認同過了頭，在自己的腳背上彷彿看見了母親因纏足而彎折隆起的腳背？

我們大可將此視為魯迅一時的突發奇想，而一笑置之，但我們也可以將此荒誕幻象，視為某種心理機制運作的蛛絲馬跡，尋此一探晚清到民國國族／國足論述中有關性別焦慮與身體部位的對應與移轉。魯迅為文，向來對中國落後習俗的批判不遺餘力，而他認為其中最野蠻粗暴的自屬女子纏足，乃「土人」裝飾法的第一等發明。他在〈由中國人女人的腳，推定中國人之非中庸，又由此推定孔夫子有胃病〉一文中，以三寸金蓮為例，凸顯纏足審美觀求尖又求小的偏執，不小則已，小則必求三寸，寧可擺擺搖搖走不成路。魯迅以此偏執為證，大肆嘲諷了中國人自我標榜的中庸之道。在〈以腳報國〉一文中也不忘反駁遊歐進步中國女性的言論，譏其虛假的國民外交，用一雙天足征服了西方女人窺探好奇的目光，否認了中國從過去延伸至今的辮髮、纏足與續妾等陋習。在短篇小說〈風波〉的結尾，魯迅伏筆讓七斤的女兒六斤新近裹腳，一瘸一拐地在土廠上往來，哪怕已是專制改共和，野蠻土人的遺風陋俗依舊在魯鎮頑強存活。

魯迅對纏足的憎惡與批判，有助於我們了解魯迅在自己腳背上投射出的性別越界幻象嗎？是否此幻象一方面可以是魯迅對母親纏足的悲憫同情，由母子連心到母子連腳的身體想像認同（這種「小足遺傳」的想像，是否也與清末不纏足運動中視婦女纏足則子女體弱多病的社會達爾文主義進化論觀點，有異曲同工之處？），是否此幻象一方面也可以是西方人眼中野蠻殘忍的纏足陋俗，如何潛移默化成近現代中國男性知識份子的身體徵候，成為中國現代性／Shame 代性的創傷表面？就像魯迅的弟弟周作人所言一般，中國人以身殉醜的纏足，不僅讓中國女人吃盡苦頭，也讓中國的新青年顏面掃地：「我時常興高采烈地出門去，自命為文明古國的新青年，忽然地當頭來了一個一躄一拐的女人，于是乎我的自己以為文明人的想頭，不知飛到哪里去了。倘若她是老年，這表明我的叔伯輩是喜歡這樣醜觀的野蠻；倘若年青，便表明我的兄弟輩是野蠻；總之我的不能免於野蠻，是確定的了。這時候彷彿無形中她將一面盾牌，一枝長矛，恭恭敬敬地遞過來，我雖然不願意受，但也沒有話說，只能也恭恭敬敬地接收，正式的受封為什麼社的生番」。<sup>58</sup> 中國女人三寸金蓮所體現的，正是中國封建文明陰魂不散的「野蠻印記」，也是新中國新青年新願想中揮之不去的視覺夢魘。

<sup>57</sup> 許廣平：〈母親〉，《許廣平文集》（江蘇：江蘇文藝出版社，1998年），頁4。

<sup>58</sup> 周作人：〈天足〉，《周作人代表作》，張菊香編（鄭州：黃河文藝出版社，1987），頁17。

然而在魯迅的眼中，中國男人雖不纏足，但卻像纏足的中國女人一樣，在面對西洋文明大舉入侵之際，戰戰兢兢、如履薄冰，「每遇外國東西，便覺得彷彿彼來俘我一樣，推拒，惶恐，退縮，逃避，抖成一團」，深恐「這樣做即違了祖宗，那樣做又像了夷狄」，瞻前顧後之際，裹足不前。魯迅慨嘆征服漢族的康熙皇帝之印，尚且自信大膽地用上羅馬字母，而今體弱過敏的中國藝術家，「即平常的繪畫，可有人敢用一朵洋花一只洋鳥，即私人的印章，可有人肯用一個草書一個俗字麼？」。<sup>59</sup> 但魯迅在痛責這些只會發抖、不會創新的男性「裹足」藝術家之同時，大概萬萬沒有想到另有一批敢用洋花、敢用洋鳥的女性「纏足」日常生活實踐家們，正在她們的三寸金蓮上繡上英文字母。<sup>60</sup> 曾幾何時作為野蠻土人第一等發明的三寸金蓮，作為中國現代性／Shame 代性第一級恥辱的三寸金蓮，為何又可以是在日常生活實踐中第一線「拿來主義」的改良創新呢？

這篇論文要談論的正是這種中國「現代性的小腳」，在保守落伍與改革進步間又古又今、不中不西地曖昧遊走，之所以在起頭就先拿「魯迅的小腳」開玩笑，便在質疑是否「現代性的小腳」與「魯迅的小腳」一般，皆屬「矛盾修飾語」(oxymoron)，是否因為現代 vs. 傳統，一如天足 vs. 小腳，所以小腳是走不進現代性的，就如同身為男人的魯迅是不會真的有一雙生理上的纏足的？而本篇論文正是要從這「矛盾修飾語」背後所預設的二元對立系統出發，看「現代性」與「小腳」如何「變成」相互矛盾的對立面（而非視其為本然的不相容），亦即「小腳」在晚清到民國有關現代性與國族／國足「論述形構」(discursive formation) 中的變遷發展。如果誠如王德威所言，「現代」指稱的乃是「以現代為一種自覺的求新求變意識，一種貴今薄古的創造策略」，那「小腳」是否能在古／今、薄／貴的曖昧間也有由古到今、又古又今的創造策略呢？<sup>61</sup> 如果連最封建、最保守、最不易立即說變就變的「小腳」都可能求新求變，那我們又將如何重新看待當前現代性論述所奠基的古／今、中／西、卑／尊二元對立系統呢？

因此全文主要的論述軸線兵分二路，一路循傳統解纏足論述，以男性知識菁英觀點為中心，探究此主流「國足」論述如何將「纏足」變成了「殘足」，以及其中所涉及之性別焦慮移轉與創傷固結。（如果傳統的纏足或「蓮癖」涉及男性變態性心理，那麼象徵現代性的解纏足、廢纏足、不纏足是否也涉及另一種未曾言明的男性變態性心理呢？）另一路則企圖另闢纏足論述的蹊徑，由強調「斷裂

<sup>59</sup> 魯迅：〈看鏡有感〉，《魯迅讀本》，王士菁選編（上海：上海教育出版社，1986），頁216—218。

<sup>60</sup> 此為收藏家楊韶榮先生「百履閣」的小鞋收藏品之一，參見徐海燕：《悠悠千載一金蓮：中國的纏足文化》（瀋陽：遼寧人民出版社，2000），頁206。

<sup>61</sup> 王德威此處對「現代」的定義，主要參考為 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke UP, 1987). 參見王德威：〈沒有晚清，何來五四？〉，《如何現代，怎樣文學》（台北：麥田，1998），頁27。

感」的男性知識菁英論述，轉到著重「連續性」一步一腳印的庶民（女性）日常生活實踐，從食衣住行育樂、電影海報廣告月份牌，看纏足女人與改造腳（半天足）女人如何橫跨兩個時代，看晚清到民國女鞋樣式的「易界」（既是「譯介」（translational）、也是「過界」（transnational）、更是「過渡」（transitional）的三合一），並由此延伸出對當前「學舌／學步現代性」（mimetic modernity）論述裡西方／中國、源初／模仿預設架構的批判，以期開啓出異／易／譯類「踐履現代性」（performative modernity）之論述發展空間。<sup>62</sup>

### 一．麻花辮與麻花腳

先讓我們從民國20年的一則趣事逸聞談起。

友人邇告余一幽默新聞，其言云：魯東某村有姑嫂二人，以腳小冠一縣。放足公差秉承意旨，以擒賊擒王手段，將此二人提到公堂。縣長為懲一儆百，正欲得一極小金蓮而解放之，以為倡導；否則嚴罰之，初不料求一獲雙也。乃升堂怒訊曰：“本縣功令早懸，爾等竟抗不解放！”言時並飭當堂弛帛。姑嫂急止之曰：“容民等一言。言而不當，弛之未晚。”即各就懷中取出一物，置諸公案。縣長見為油炸“乾麻花”，因云：“本縣向不受民間一草一木，需此何用？其速放爾腳。”姑嫂同答曰：“正為縣長要強迫我們放腳，我們才帶這兩塊點心來的。先請縣長細細看這兩塊螺旋形，又像擰就了的繩子似的，已是極乾極緊、極酥極脆的了。縣長要是能夠把它解放開來、使它伸直，恢復沒炸以前的原狀，而保它分毫不損不斷，那麼我們立刻當堂遵令放腳。”縣長瞠目，無辭以對，竟為折服，縱之使去。若此二婦者，可謂工於譎諫，而為縣長者能不蠻幹到底，待人以恕，亦足欽敬。<sup>63</sup>

此新聞之所以幽默，正是因為它呈現了兩名機智與膽識皆過人的纏足姑嫂，與一名通情達禮、從善如流的縣長，讓迫在眉睫、當場解開裹腳布放足的羞辱迎刃而解、皆大歡喜。但此新聞也同時帶出了潛藏在幽默背後北洋政府時期強迫婦女放足的暴力，在部份雷厲風行的地區裡，「有些主持放足工作的人員不顧當時女子的羞辱感，在大庭廣眾之下強行把纏足女子的鞋襪足布一齊解除」，「也有一些放

<sup>62</sup> 當代有關於「翻譯現代性」的討論，企圖結合「翻譯理論」與「旅行理論」（traveling theory），將論述焦點由「起源」轉為不同歷史文化轉譯系統間的語言中介，以顛覆中／西、外來／本土的固定確立性。可參閱 Lydia H. Liu, *Translingual Practice* (Stanford: Stanford UP, 1995)；王德威：〈翻譯「現代性」〉，《如何現代，怎樣文學》，頁43－76；劉人鵬：《近代中國女權論述：國族、翻譯與性別政治》（台北：學生書局，2000），頁75－126。而本文在易介／譯介方面的討論，則是企圖在相關著作的語言（從字詞到文類）焦點之外，更著重於日常生活文化物質層面的轉換變易。

<sup>63</sup> 鄒英：〈葑菲續談〉，《采菲錄》，姚靈犀編（上海：上海書店，1997年），頁39－40。

足檢查員違法亂紀，敲詐勒索。由於推行天足工作中的一些過火行爲，在當時發生了多起纏足女子被逼致死的慘劇」。<sup>64</sup>

但這則新聞真正有趣的地方，卻是「麻花」作爲一種固定成形（腳面骨已折斷）的小腳譬喻，卻歪打正著到「麻花」作爲一種男子髮式的視覺聯想。如果近現代中國人身體的創傷表面，「男在頭，女在腳」，「大辮垂垂，小腳尖尖」，那男子剪辮、女子放足的難易卻有天壤之別。所有纏成麻花形狀的辮髮，一剪即斷，而許多不纏成麻花形狀的小腳，卻如麻花一般乾緊酥脆，無法解放恢復原狀。所以這則新聞的第一點提醒，當然是放足之難對比於剪辮之易。進入民國早已剪去辮髮的縣長，當然無法體諒進入民國依舊纏足的女子，辮髮與纏足在中國現代性的論述形構中，已屬被徹底打入十八層地域、充滿恥辱的「身體殘餘」(bodily remainder)，但男子身上的辮髮恥辱可一剪而去，女子身上的纏足恥辱不僅在女身之上纏繞不去，還如影隨形附於男身，讓已然剪去辮髮求新求變的男子（如魯迅、周作人、新聞中的縣長），無法與那恥辱的傳統與歷史（具現在其母、其妻、其嫂、其女縣民、其女性同胞的小腳之上），徹底決裂、一刀兩斷。

而這則新聞的第二點提醒，則是當我們順著「麻花」意象往歷史回溯，由民國放足運動追溯到清末的不纏足運動，彼時是否正有一群腦後拖著麻花辮，大聲疾呼要解放女子麻花腳的維新派黨人呢？這裡並非要說彼時不敢剪去辮髮（恐有殺頭之罪）的男性菁英，是否有資格過問女性的纏足，而是要在原有「男在頭，女在腳」的論述模式中，看出男的頭如何移轉到女的腳，使得同爲國渣的「身體殘餘」，循性別位置再分層級，讓「辮髮在上、纏足在下」不僅是身體部位的上下，也是恥辱等級的上下。等而下之的中國女人小腳，加倍「陰性化」腦後拖著豬尾巴的中國男人，成爲國渣中的國渣、萬劫不復。

我們就拿康有爲 1898 年上奏光緒皇帝的〈請禁婦女纏足折〉爲例。

方今萬國交通，政俗互校，稍有失敗，輒生輕議，非復一統閉關之時矣。吾中國蓬筆比戶，藍縷相望，復加鴉片薰纏，乞丐接道，外人拍影傳笑，譏爲野蠻久矣。而最駭笑取辱者，莫如婦女裹足一事，臣竊深恥之。<sup>65</sup>

這段文字爲我們標示出「西方凝視」與「中國恥辱」的歷史建構過程，當中國由「一統閉關」被迫進入「萬國交通」之際，原先的舊習陋俗曝呈爲「拍影傳笑」的家醜外揚，成了外國人眼中野蠻的視覺憑證，纏足遂因此成爲中國 shame 代性中「最駭笑取辱者」，更被當成所有種弱、國貧、兵燹的最終根源：「血氣不流，

<sup>64</sup> 高洪興：《纏足史》（上海：上海文藝出版社，1995年），頁172。有關國民政府頒佈禁止婦女纏足的條例與罰則，可參閱《采菲錄》，姚靈犀編，頁100-15。

<sup>65</sup> 康有爲：〈請禁婦女纏足折〉，《采菲錄》，姚靈犀編，頁56。

氣息污穢，足疾易作，上傳身體，或流傳子孫，弈世體弱。是皆國民也，羸弱流傳，何以爲兵乎？試觀歐美之人，體直氣狀，爲其母不裹足，傳種易強也」。<sup>66</sup> 雖在〈請禁婦女纏足折〉之後一個月，康有爲也上書〈請斷髮易服改元折〉，但康有爲論男子辮髮於機械之世之不便利，遠遠不及其論女子纏足之害時的痛心疾首、義憤填膺。<sup>67</sup>

然而有關不纏足運動中所涉及的男性菁英中心、西方凝視、保國保種訴求高於女性自覺等等之相關論述，已發展得相當完備，不須再次贅述。<sup>68</sup> 在此只想點明「纏足即殘足」的創傷固結 (traumatic fixation)，不僅在於「纏足」由「字義」(the literal) 上女足的不良於行，轉換爲「喻意」(the figural) 上國足的舉步維艱 (使得鴉片戰爭後一心想要迎頭趕上西方列強、對速度過度偏執的中國知識份子們痛苦萬分)，更在於暫時「拒認」(disavow) 辮髮等其他的身體創傷表面，而將焦點集中偏執在「二萬萬弱女子」的雙足之上。不論是把纏足與科舉同視爲封建餘孽，「文人八股女雙翹」，還是把纏足與鴉片相提並論，「今我中國吸煙纏足，男女分途，皆日趨於禽門鬼道，自速其喪魂亡魄而斬決宗嗣也」。<sup>69</sup> 在感時憂國但還拖著麻花辮的維新派黨人眼中，纏足一日不廢，中國一日不興。

於是纏足／殘足便成了中國現代性論述中創傷固結的「國族／國足戀物」(national fetish)，女人的小腳不再是昔日蓮癖變態性心理下令人愛不釋手的性戀物，而是今日強國保種眾矢之的的眼中釘、肉中刺。纏足作爲中西接觸動態區辨的「文化差異」(cultural difference)，先是被西方的凝視「固置」爲野蠻落後的「文化樣版」(cultural stereotype)，而此西方「殖民戀物」(colonial fetishism) 的「固置」，又進一步被憂國憂民的晚清知識份子內化爲「駭笑取辱」的國恥國喪，被宣判爲殘毀國體、阻滯國脈一切問題的「跟」源。<sup>70</sup> 如果乾麻花的幽默新聞，讓我們一瞥隱於其中北洋政府時代強迫放足的「暴力的再現」(the representation of violence)，那清末不纏足運動化纏足爲殘足的悲憤，則不更是一種「再現的暴力」(the violence of representation)，前者帶來的是對已纏足女子直接的身體暴力，後者帶來的則是對已纏足女子間接的象徵暴力，用文字語言的論述「纏死」小腳，讓小腳成爲落後封建傳統的象徵，讓小腳永遠無法「走入／走路」現代性，讓小

<sup>66</sup> 同上，頁57。

<sup>67</sup> 當然此處亦須考慮清廷本身堅持辮髮、反對纏足的立場。

<sup>68</sup> 可參見林維紅，〈清季的婦女不纏足運動〉，《中國婦女史論集：三集》，鮑家麟編（台北：稻香，1993），頁183-246；劉人鵬，《近代中國女權論述》，頁161-86；Dorothy Ko, "Bondage in Time: Footbinding and Fashion Theory," *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field*. Ed. and introd. Rey Chow. (Durham, NC: Duke UP, 2000), 199-226.

<sup>69</sup> 今一：〈女界鐘〉，引自高洪興：《纏足史》，頁165。

<sup>70</sup> Ko, "Bondage in Time" 一文對「西方凝視」與小腳意義的變遷，有極爲深入的歷史分析。她指出在十六世紀到十九世紀間西洋人「觀看政治」的形構過程中，中國女人的小腳如何由被視爲異色、野蠻的東方象徵，轉變成中國拒絕被檢視監控、拒絕被視覺權力穿透的「異類性」，以及由此強化出種種強拆裹腳布拍照的帝國主義視覺暴力。

腳女人只剩自生自滅、了此殘生的末路窮途。

## 二·金蓮去旅行

男人的「不纏足運動」反覆陳述的是「小腳一雙，眼淚一缸」的纏足之苦，念茲在茲的是外人的拍影傳笑，而纏足婦女解成半天足或不可解放的解纏足之苦，與纏足婦女成為眾人眼中「駭笑取辱」的象徵之苦，卻少有人論及。然而當男人的「不纏足運動」將「纏足」變成了「殘足」，視纏足女人為時代的落伍者，視三寸金蓮為中國現代性中不去不快的恥辱印記，在這種不放足就放逐，不放足就自取其辱的論述暴力中，我們是沒有任何積極正面的空間，去想像那一雙別出心裁、繡上英文字母的蓮鞋，或是去想像那一對機智過人纏足姑嫂的生活空間。

所以本文真正想花力氣的地方，不是去糾正從晚清到民國解纏足論述本身的性別盲點，也不是去闡明解纏足論述中是否有女性主體、女性自覺，反倒是想逆其道而行，看一看政治不正確的已纏足而又未能成功解放或完全解放的女子，如何跟上時代腳步，如何一樣摩登時髦，如何發展她們在日常生活中的機智幽默與存活策略。換言之，本文以下所欲探討的重點，乃是晚清到民國纏足女子的「不殘足運動」，她們纏而不廢、纏而不殘，她們的「運動」可以是身體行走跑跳的移動變位，也可以是化整為零在日常生活中的起居作息、逛街購物，更可以是跨越家界國界的世界遊走。雖然這種纏足女人的「不殘足運動」，在主流男性菁英（包含部份解放纏足的女性菁英）的「不纏足運動」論述中隱而不顯，但總有蛛絲馬跡可探循、斷簡殘篇可拼湊，以瑣碎政治小歷史的方式，隱隱浮現。

首先就讓我們來看一雙飄洋過海、異常奇特的三寸金蓮。<sup>71</sup> 在《麗履：千年情慾傳統》(*Splendid Slippers: A Thousand Years of An Erotic Tradition*) 一書中，美國專欄作家暨亞洲織品收藏家潔克蓀 (Beverley Jackson) 以圖文並茂的方式，展示了她多年來所收藏的中國蓮鞋，然而眾多花團錦簇、美妍麗色的蓮鞋中，卻有一雙不叫人驚艷、卻叫人驚訝的蓮鞋：以黃褐色豬皮、木製鞋跟與木製鞋底製成、腳背處加有鬆緊帶、長三又四分之三吋的小鞋。<sup>72</sup> 這雙小鞋之所以奇特，正在於它既是「土皮鞋」又是「洋蓮鞋」的曖昧。這雙既中且西、既傳統又現代的皮三寸金蓮，跨越了原本我們所熟知的中／西、傳統／現代、纏足／天足、土布鞋／洋皮鞋的二元對立系統，它是一雙以小腳「涉足」現代性的創新嘗試。有人在三寸金蓮上繡英文字母，當然就有人乾脆用時髦的皮革，取代布帛綢緞，不

<sup>71</sup> 雖然在照片中僅呈現單隻金蓮，但此乃《麗履》一書中金蓮攝影的通用手法，絕大多數皆以單隻入鏡。

<sup>72</sup> Beverley Jackson, *Splendid Slippers: A Thousand Years of An Erotic Tradition* (Berkeley: The Speed Press, 1997), 47.



能穿西洋進口的高跟皮鞋，還是能穿土法煉鋼訂製而成的豬皮蓮鞋。研究中國婦女纏足卓然有成的學者高彥頤，甚至斷言此乃民國初年上海時髦纏足婦女的跳舞鞋，穿著它翩翩然迴旋於大都會時髦摩登的舞池茶會。<sup>73</sup>

這雙皮三寸金蓮所提示的，正是纏足女子時代「能動性」(agency) 的展現，它讓我們跨越了「不纏足運動」將纏足纏死成連移動步伐都有困難的殘疾論述，它也帶著我們穿越了《麗履》一書中內含東方主義凝視、文化戀物情結、攝影戀物美學的僵止不動，讓不能走路的三寸金蓮收藏品，變成不僅能走路、還能跳舞的三寸金蓮舞鞋。在《麗履》中還有一些其他有趣的蓮鞋，也提供了纏足「能動性」的移動痕跡與流動想像。像一雙作者潔克蓀在蘇格蘭愛丁堡購得的紅色蓮鞋，內鞋底印有“St. Mary’s-in-the-Woods-Indiana”美國教會組織的印記，該教會曾在中國沿海城市設立孤兒收容所。像一雙受西方影響、前有鞋帶、後有鞋跟的平底蓮鞋，又像另一雙介於漢族弓鞋與滿族花盆底鞋間的滿漢鞋，表面上看似平底高跟（跟在鞋底中央）的花盆底鞋，但鞋面又向前傾卻不著地，依作者猜測此乃漢人纏足婦女嫁入滿人家族為妾，以纏足穿上不纏足卻模仿纏足的花盆底鞋，以「纏而不纏」偽裝「不纏而纏」。<sup>74</sup> 這些貌形神似、不中不西、不滿不漢的蓮鞋，當是因地制宜，充滿創造性與想像力的「中間物」。它們「介於其間」(in-betweenness) 的曖昧性，正是將二元對立的「斷裂」思考，移轉為連續重複的日常生活「踐履」(performative)，在不斷的連續重複中變化差異(repetition with variations)。<sup>75</sup>

因此原先一本充滿東方主義凝視、文化戀物情結、攝影戀物美學的《麗履》，卻歪打正著地提供給我們一個更形複雜、更多繞徑、更多迴路的纏足空間史觀，其中夾雜反射迴射繞射著中西西中、來來回回交織的目光。民初上海時髦摩登的皮三寸金蓮，將原本被視為野蠻落後的纏足、被奉為文化戀物的蓮鞋改頭換面，它在八〇年代又飄洋過海到美國，而飄洋過海的美國人，又在英國買回飄洋過海的美國傳教士在中國孤兒院生產的金蓮紀念品。在這複雜的文化地理網絡中，三寸金蓮總已是跨性別、跨時空、跨國族、跨族裔、跨文化的想像與記憶，其中的「根源／跟源」(roots) 總已被時間與空間的「路徑」(routes) 所取代，也唯有從這漂流離散的空間史觀與「踐履現代性」的「行走修辭」(walking rhetoric)重新出發，我們才有可能逃離古典「悠悠千載一金蓮」的直線歷史敘事，逃離三寸金

<sup>73</sup> Dorothy Ko, “Jazzing into Modernity: High Heels, Platforms, and Lotus Shoes,” *China Chic: East Meets West*. Eds. Valerie Steele and John S. Major. (New Haven: Yale UP, 1999), 144.

<sup>74</sup> Jackson 106.

<sup>75</sup> 此處的「踐履」乃出自「語言行動理論」(Speech Act Theory)，強調日常語言在實際使用中的語言現場，依不同情境／脈絡／上下文而轉換變易。而「踐履」所直接扣連的便是「發聲」(enunciation) 的主體分裂，主體經由一再重複的「發聲」，而一再分裂為「發聲主體」(the subject of the enunciation)（在特殊時地情境當中，經由特殊說話者所執行的個別行動）與「聲明主體」(the subject of the enounced)（獨立於特殊時地情境之外，抽象文法句構中的主詞／主體位置）。論文中所言的「能動性」(agency) 也是循此脈絡，強調「結構」與「能動性」的互構而非對立。

蓮起源的考據，逃離三寸金蓮作為近現代中國創傷固結「纏足即殘足」的論述僵局。<sup>76</sup>

### 三·女人鞋式的文化易界

而這雙時髦摩登的皮三寸金蓮給我們最大的提醒，卻是如何在傳統「感時憂國」、「保國強種」的纏足「大」論述中另闢蹊徑，看一看時髦摩登所呈現的「時尚」(fashion) 變遷，如何在晚清到民國的過渡階段讓纏足、半天足與天足婦女一步一腳印、時時有新樣地走入現代。在晚清知識份子痛心疾首、大聲疾呼解放纏足之際，在北洋政府、國民政府風聲鶴唳、雷厲風行放足工作之時，一直都有另一種殿堂與廟堂之外的流行文化時尚論述與之並行，以一種更為切合實際、貼近人心的日常生活踐履方式，讓纏足由時髦變成退流行，讓天足由土氣變得摩登，展現了另一種移風易俗的強大動量。

先讓我們看一段清末光緒年間，署名蔡床臥讀生，以半嘲諷、半認真口吻所寫的〈勸妓女放足文〉：

近中國之人心風俗，如流瀧，如奔湍，已逾趨而逾下也，即以服飾界一班而說，無不以上海妓院為目的，為方針。試問前瀏海之風潮，三四年來何以能通行於遍國中者乎，亦莫非前日一二名妓有以創格而行之耳。某欲言放足，我得持一主義，即今不必求之于璇閣秀質，名門淑媛，當先求之于一班之妓女而能放足也，其影響于女界必較尋常有靈捷十倍者。<sup>77</sup>

在此作者的發言位置，截然不同於清末不纏足運動的國族／國足論述。他以「前瀏海」之時尚風潮為例，凸顯清末「貧學富，富學娼」的社會仿效風尚，而「突發奇想」地提出若要纏足解放事半功（十）倍，就得先讓妓女領頭放足，讓「時髦倖人」的改造腳成為時髦，而一舉風行於全國上下。這種說法不從國家民族存亡的微言大義出發，而就纏足解放的實際功效切入，反而彰顯了流行時尚在社會文化變易過程中的潛移默化功能，帶出了「現代」與「摩登」之間的易界流動（法文 *modeng*、日文 *modan gaaru*、中文摩登的譯介、過界與過渡）。<sup>78</sup>

<sup>76</sup> 「行走修辭」企圖結合身體空間移動與「語言行動理論」，以凸顯不斷重複、不斷創造排列組合、不斷劃界、不斷越界的日常生活實踐。此理論概念乃引自 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984).

<sup>77</sup> 蔡床臥讀生：〈勸妓女放足文〉，《上海雜誌》卷十，光緒文寶書局印行，引自高洪興：《纏足史》，頁196。

<sup>78</sup> 可參閱Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern* (Cambridge: Harvard UP, 1999), 190-231; Shu-mei Shih, *The Lure of the Modern* (Berkeley: U of California P, 2001), 276-338，尤其是他們對三〇年代新感覺派小說中都會摩登女郎的精彩討論。

雖然這段議論與後來的發展有所出入（清末上海四大名妓仍是以金蓮遐名，一直要到清末引領時尚風騷的時髦倌人，讓位給民初引領時尚風騷的摩登女學生之際，「皮鞋黑襪天然足，笑彼金蓮最可羞」，天足才取代纏足成爲流行仿效的對象），但此段議論所凸顯出服飾「時尚」移風易俗之動量，卻十分有助於我們打破中國現代性論述中「視覺空間化」(visual spatialization) 的僵局。在當代有關中國現代性的論述之中，我們無可迴避的是近現代中國喪權辱國史所形構的「創傷固結」，所有的「現實」中皆纏繞著「幻象」，所有的「真實」皆沾染「創傷」的污點，所有的「象徵」(symbols) 中都是流竄的「徵候」(symptoms)。中國現代性所展現的正是這種「社會幻象的心理真實」(the psychic reality of social fantasy) 與「社會真實的心理幻象」(the psychic fantasy of social reality) 的糾纏不清，剪不斷理還亂（就像論文開頭所談「魯迅的小腳」一般匪夷所思）。而當這種「創傷固結」以視覺化的方式，將身體表面的文化差異（如男人的辮髮、女人的纏足），「固置」爲國族恥辱象徵，此創傷化的身體表面遂形構成一種失去時間性、失去變動力的「文化殭屍」。換言之，視覺化殖民凝視與內化殖民凝視的恥辱凝視，讓近現代中國身體的「創傷表面」，成爲一種抽離時間流動的「空間本體論」(spatial ontology)，讓時間僵止在過去，沒有現在／現代，也沒有未來。

如果在異／易／譯文化接觸的動態流變過程中，「殖民戀物」傾向於將「差異」(difference) 釘死成「樣板」(stereotype)，那我們就必須特別留心注意，如何才能不完全陷入中國近現代「創傷固結」心理機制下產生的「國族戀物」與「文化殭屍」論述模式。而「時尚」也者，以「時」爲尚，在當代中國現代性的論述中帶入時尚，不僅僅只是將經世救國、「中學爲體、西學爲用」等「大論述」中的體用，「字義」化爲身體服飾的穿著打扮，不僅僅只是將論述焦點從救國救民轉到食衣住行，從國家大事轉到貓狗小事，更在於「時尚」做爲一種中國現代性論述的另類「方法論」，一種將「時間」重新放回被殖民凝視與國族戀物所「視覺空間化」、「空間本體化」的方法論，一種凸顯在日常生活異／易／譯文化接觸中，因時／地制宜而充滿生機轉機、靈活變動的「踐履現代性」，不是創傷「巨變」的斷裂論述，而是與時「俱變」的連續論述，在不斷重複中不斷變化，在不斷變化中不斷生成 (becoming)。

如果這樣的闡釋太過抽象理論，那就讓我們以晚清到民國女子鞋式時尚的「與時俱變」爲例。首先讓我們看看蓮鞋作爲一種時裝鞋的可能。三〇年代的燕賢就曾分析比較從清代道光年間、咸豐、同治年間、光緒早中晚期，一直到民國二〇、三〇年代蓮鞋鞋底的樣式變化（其中也包括了北方與江南式樣的差異），並繪製出專門的圖示。<sup>79</sup> 依考據宋元時代的蓮鞋鞋底平直，到明代才有布納高

<sup>79</sup> 可參見徐海燕：《悠悠千載一金蓮：中國的纏足文化》，頁199。

底出現，而木製的高底鞋要到清代才蔚為風行：「弓彎底蓮鞋在清代已形成流行勢頭，鞋底之彎以至於有所謂的拱橋“橋洞底”出現，不過鞋底彎曲程度在清代處於不斷變化中，以整體來看，在清朝中葉彎曲的最厲害，後來彎曲度逐漸變小，彎曲曲線趨於柔和」。<sup>80</sup>

除鞋底變化外，還有鞋幫、鞋尖等形式上的轉變，像「網子鞋」（「鞋幫由左右兩塊布合成，鞋尖僅縫合有兩指寬，其餘部份以絲線結成密網，覆蓋住腳背」）或「金蓮涼鞋」（「又將鞋尖處開成2釐米的圓口，有在鞋幫後部開叉，開口處用絲線連接」）等等的流行變化。<sup>81</sup> 由此觀之，即使是被傳統國族／國足大論述釘死成「文化殭屍」的三寸金蓮，其實在時尚流行與日常生活踐履的小歷史上（「遇有鞋式新穎，取紙仿剪」）<sup>82</sup>，一直存在著各種流行樣式的變化，從不曾「裹足不前」，從不曾纏足如殘足而僵死不動。金蓮弓鞋的弓勢變化，金蓮網子鞋與金蓮涼鞋的別出心裁，或者是論文前半部份曾提及的皮三寸金蓮與繡有英文字母弓鞋的創意改良，都一而再再而三地點明，三寸金蓮的時尚性總已是與時「俱變」的。

#### 四·金蓮到高跟鞋的時尚衍化論

而在晚清中西異／易／譯文化的接觸互動中，三寸金蓮不僅在材質（由布帛到皮革）或紋樣（由花草蟲魚到英文字母）上有所變化，就連三寸金蓮的纏足樣式本身也產生了明顯的變化，「整體形狀由最初的卵形變為近似高跟鞋的尖形，進而發展成長圓形」。<sup>83</sup> 而就在腳隨鞋變的同時，原本清朝蓮鞋的「彎」與「高」（蓮鞋又稱弓鞋，因鞋底內凹形如彎弓，又因底厚而被稱為高底），也與西式平底高跟的皮鞋開始了一場文化異／易／譯界的「時尚衍化論」。「衍」者，廣延分布而失散中心，此「衍化論」與傳統國族／國足論述中隱含達爾文式社會「演化論」之最大不同，就在前者並無後者所預設的直線歷史進步觀，此處的「時尚衍化論」所欲凸顯的是歷史唯物的時間流變，而非視覺化、戀物化、本體化下的僵止空間，在「差異／衍異」（*difference/différance*）與「生成」（*becoming*）的過程當中，一切皆是「中間物」。而此「中間物」不導向黑格爾式的辯證與揚昇，沒有超越與抽象的整體，只有無以盡數、剪不斷理還亂的重疊反覆，不斷置換游移，藕斷絲連，不徹底不乾淨。

接下來就讓我們看看晚清到民國所謂「中國」三寸金蓮到「西方」高跟鞋的

<sup>80</sup> 同上，頁198。

<sup>81</sup> 同上，頁202，199。

<sup>82</sup> 李榮楫：〈溷南蓮話〉，《采菲錄》，姚靈犀編，頁49。

<sup>83</sup> 徐海燕：《悠悠千載一金蓮：中國的纏足文化》，頁200。

「時尚衍化論」。首先是鞋底的部份，蓮鞋的弓底彎曲漸趨和緩，直至「平底坤鞋」的新式小鞋出現。

民國四、五年，平底坤鞋自平、津、滬、漢傳入，靴兜屏去，改著小襪，尖瘦圓細，緊括有力。坤鞋均平底，底系布質，短臉尖口，銳瘦之至。然城鎮婦女先習著之，村鄉仍以弓鞋為多，特弓勢不若前之穹高耳。<sup>84</sup>

此段文字敘述顯示，民國初年當鄉下纏足婦女還依賴著弓勢較弱的蓮鞋時，城裡趨時的婦女則早已換上尖瘦圓細的平底坤鞋，所謂「坤」者，相對於男式的「乾」，原本在清代以彎底／平底分陰陽的中國鞋式系統，現在改變為在皆為平底的基礎之上，以「粗圓／尖細」分乾坤。坤鞋又稱「皂鞋」，色尚青，花繡較稀，多僅沿「花邊」而不繡花。換言之，清末蓮鞋的改變是同時朝著西方平底有鞋跟女鞋與中國平底無鞋跟男鞋的方向移動，在改變的同時，也暫時以「尖細」的鞋尖樣式與「花邊」的簡樸裝飾，與同樣平底的中西男鞋（粗圓寬大）與西式女鞋（皮面無法繡花）繼續做「衍異」區分。而坤鞋由於「臉短口淺幫矮，易於脫落。在近跟處幫上綴有鞋鼻用來繫鞋帶，即橫攔於腳背處作“一”字形，後又改用有鬆緊的帶子」，故坤鞋在文化與性別上的異／易／譯界形式，可說是「蓮鞋向天足鞋過渡階段的鞋子式樣」。<sup>85</sup>

其次是鞋跟的部份。高底對於原本就強調小、尖、彎、高的蓮鞋而言，並非新飾，在清代方洵的《香蓮品藻》中將香蓮／小腳分為十八種，其中的「穿心蓮」（著裡高底者）與「碧臺蓮」（著外高底者）皆以高底著稱。而「高」與「小」相互加強的效果，更為清代蓮癖文人李漁所一語道盡：「嘗有三寸無底之足，與四五寸有底之鞋，同立一處，反覺四五寸之小而三寸之大者，已有底則指尖向下而禿者疑尖，無底則玉筍朝天而尖者似禿故也」。<sup>86</sup> 然而蓮鞋的「高底」與西式女鞋的「高跟」還是有所差異，前者弓底，後者平底，「早在明代已出現帶有鞋跟的蓮鞋，但為數較少，進入清代則多了起來。尤其是清朝中、晚期，可能受西洋鞋的影響」。<sup>87</sup> 但當清末到民初城市的纏足婦女以平底「坤鞋」為過渡時，城市的半天足與天足婦女則是以「文明鞋」（類似中式男布鞋的平底平跟，或西式女皮鞋的平底矮跟）配（女學生）「文明裝」為過渡，一直要到二零年代中末旗袍開始大量流行之時，西式女高跟皮鞋才正是成為中國城市摩登女子必備的裝扮行頭。以上海月份牌上所呈現的時尚美女為例，1915年前後上百幅的月份牌中，僅十分之一著高跟鞋（此乃指中、矮短跟，而非尖細高跟），而二〇年代中末、三〇年代的月份牌，則幾乎清一色地以高跟鞋配連身旗袍為城市摩登女子的

<sup>84</sup> 李榮楨：〈溇南蓮話〉，《采菲錄》，姚靈犀編，頁47—48。

<sup>85</sup> 徐海燕：《悠悠千載一金蓮：中國的纏足文化》，頁203。

<sup>86</sup> 參見陳東原：《中國婦女生活史》（上海：商務印書館，1937），頁234—35。

<sup>87</sup> 徐海燕：《悠悠千載一金蓮：中國的纏足文化》，頁198。

主要視覺符碼。<sup>88</sup>

如果平底的小腳坤鞋以「尖細」的衍化辨乾坤，那原本不分男女的天足「文明鞋」，也逐漸以鞋跟的有無與高低分陰陽，而「旗袍配高跟鞋」的服飾演變，則是重新讓原先得經由纏小腳才能達成的尖小美觀、行路娉婷，現在則可藉由西式高跟鞋來達成，以高造成視覺上的小，以高造成重心移動上的婀娜搖移。然而有趣的是，尖小美觀、行路娉婷的西式高跟鞋，卻在高度逐步增加的流行高峰上，轉變了其在中國現代性中的象徵位置。晚清到民初，三寸金蓮逐漸為小腳坤鞋、天足文明鞋與西式女高跟鞋所取代，此時的西式女高跟鞋乃是「城市現代性」的進步象徵，然而當旗袍配西式女高跟鞋成為二〇年代中末、三〇年代的主流時尚視覺符碼的時刻，當初視中國纏足為國恥大辱、視西方天足為進步象徵的男性知識菁英份子，卻在歐戰所引起對西方文明之幻滅質疑與對中國文化之重新評估之際，開始在西式女高跟鞋上看到了「小腳」的幻象，而那些已然天足卻穿上「洋纏足」的城市摩登女子，再次成為新一輪國族／國族論述的眾矢之的。

在清末民初的國族／國足論述中，中國女子的纏足相對於西方女子的天足而言，不僅殘忍野蠻，更不符合健康與衛生的標準。然而在新一輪的國族／國足論述中，踵過高，底過窄，頭過銳的西式女高跟鞋則成為最不健康、最不衛生的代表：「夫頭銳，則御之者足趾過於擠逼，以至有生疔之弊；底窄，則橫迫足部，有礙血脈通流；踵高，則足部重心力不能均平，趾部受壓過盛」。此評論高跟鞋之害與昔日評論纏足之害，如出一轍，只是一談畸形的足部、一談畸形的鞋型，昔日的纏足並未真正成為過去，昔日的纏足借屍還魂於今日的高跟鞋，「吾國女子，近始脫離纏足之苦，乃甘作第二次別派之纏足乎？」<sup>89</sup> 而反諷的是，由纏足到天足的國族／國足論述所預設的進化論，卻因天足上的「洋纏足」而打破了直線歷史的進步觀，呈顯最新與最舊、最封建與最現代的「詭異」(the uncanny) 疊合。

當然這種「洋纏足」的論述方式，除了健康衛生的現代標準外，夾雜於其中的更是男性對都會新女性自由獨立個體性的憎惡與恐懼，而此憎惡與恐懼又都「懼物化」為都會新女性腳上那雙「變態纏足」的高跟鞋：「我們試把眼睛睜開一看，到處不都有變態纏足的怪現象發現著嗎？那些提倡最力的，又不都是被社會所認為新女子嗎？啊！你高貴的女子們喲！我現在真不能不懷疑你們，更不能不痛罵你們了。雖然變態纏足，其痛苦要比纏足確有過而無不及，但這是你們之自作自受，無須替你們憐惜，也毋庸去吹皺一池春水。然而你們甘冒大不韙，要做社會進化的障礙物，這點卻難怪我要啾啾不休了」。<sup>90</sup> 相對於前面一篇同樣發

<sup>88</sup> Dorothy Ko, "Jazzing into Modernity," 145.

<sup>89</sup> 香港羅士：〈女子服裝的改良（二）〉，《婦女雜誌》7卷9號，頁46。

<sup>90</sup> 李一粟：〈從金蓮說到高跟鞋〉，《婦女雜誌》17：5（1931），頁30。

表於《婦女雜誌》的「洋纏足」文言文來說，這篇充滿驚歎號、氣急敗壞的白話文，就更直接了當地針對女子摩登誤國而開罵。革命尚未成功，自甘墮落的中國女人好不容易走出纏足的封建餘毒，又將一雙天足自投羅網於西方都會時尚的宰制。這位氣憤的作者欲透過「變態纏足」所控訴的、正是夾雜性別歧視的新一輪國族／國足焦慮：「現代」被曲解成「摩登」，「現代」被瑣碎化、表皮化、陰性化為衣飾打扮，讓進步成為退步、救國成為誤國。

莫怪乎看到纏足女子就覺得被強迫受封為生番的周作人，對中國女人腳部的進化依舊充滿懷疑：「又講到腳，可以說中國最近思想進步，經過二十多年的天足運動，學界已幾乎全是天足（雖然也有穿高底皮鞋“纏洋足”的）——然而大多數則仍為拜腳教徒云」。<sup>91</sup> 而在自己腳背上看到母親小足遺傳的魯迅，又會在上海摩登女郎的腳背上看到什麼呢？「用一隻細黑柱子將腳跟支起，叫它離開地球。她到底非要她的腳變把戲不可。由過去以測將來，則四朝（假如仍舊有朝代的話）之後，全國女人的腳趾都和小腿成一直線，是可以有八九成把握的」。<sup>92</sup> 對魯迅而言，這正顯示進入民國辮子肅清、纏足解放後，中華民「足」依舊老病復發專走極端，他以甚為嘲諷睥睨的態度，將西式女高跟鞋考據回溯到漢朝的「利屣」，乃舞妓娼女下流之輩的裝束，現今則被「摩登女郎」趨之若鶩，「先是倡伎尖，後是摩登女郎尖，再后是大家閨秀尖，最後才是“小家碧玉”一齊尖。待到這些“碧玉”們成了祖母時，就入于利屣制度統一腳壇的時代了」。<sup>93</sup> 魯迅這番話語中的冷嘲熱諷，讓我們看到的不僅只是表面上的性別與階級歧視（當然尖利高跟鞋的「陽物」幻象，是否也造成了另一種男性未曾言明的閹割焦慮？），以及傳統知識菁英對大眾流行文化的嗤之以鼻，更是新仇舊恨、舊疾復發的小足幻象，依舊纏繞在象徵城市進步現代性的西式女高跟鞋之上。對於這些一心想走出纏足夢魘的中國男人而言，纏足的封建鞋飾居然又再次死灰復燃於西方的現代鞋飾之中，怎不叫人觸目驚心，分不清今夕何夕。

## 五·杯弓蛇影中間物

然而土纏足也好、洋纏足也罷，在當代有關中國現代性的論述中，我們必須面對的是一種「認識論」(epistemology) 與「踐履行動」(performative) 的差異，以及此差異所造成知識菁英論述與日常生活踐履的差距。以「認識論」為主導的近現代中國知識菁英論述，最焦慮與最恐懼的自然是那新舊交替中半新不舊、半生不熟的曖昧夾雜。在他們的眼中，那在歷史時間壓縮置換中的雜種性

<sup>91</sup> 周作人：〈拜腳商兌〉，《周作人早期散文選》，許志英編（上海：上海文藝出版社，1984），頁48。

<sup>92</sup> 魯迅：〈由中國人女人的腳，推定中國人之非中庸，又由此推定孔夫子有胃病〉，《魯迅文集全編》（全二冊）（北平：國際文化，1995），頁790。

<sup>93</sup> 同上，頁790。

(hybridity)，就成了陰魂不散、借屍還魂的鬼魅，不徹底不乾淨，無法清楚認識、無法一刀兩斷的歷史殘餘物／提醒物 (remainder/reminder)，而此「鬼魅雜種性」更因中國 Shame 代性中知識菁英無法解決的「創傷固結」而更形惡化。然而就「踐履行動」的角度觀之，新舊交替的曖昧夾雜乃屬必然，弓鞋過渡到坤鞋，坤鞋過渡到文明鞋，文明鞋過渡到高跟鞋。每次的「發聲」(enunciation) 都是同時踩在新與舊之間的過渡，以重複踐履的方式轉換變化，每次的「踐履」都是不徹底、不乾淨的重疊置換，都有貌形神似、偷龍轉鳳之嫌。

因而對這兩種不同論述系統而言，「中間物」所表徵的寓意也截然不同。對「學舌／學步現代性」而言，如果「現代西方」是「可欲」之他者，「傳統中國」是「可恥」之他者，那介於中國／西方、傳統／現代的「中間物」便是一種新舊疊合、陰魂不散式的「雙重」，不是強調「新」的改革出現，而是恐懼焦慮「舊」的反動，僵而不死，食「新」而不化，「舊」有如陰魂一般附身在「新」之上。在此雙重視野之中，不僅纏足成了「現代性的魅影」(the phantom of modernity)，高跟鞋也成了「纏足的魅影」。但對「踐履現代性」而言，「中間物」是踐履中的分裂與雙重 (splitting and doubling)，新與舊的摩肩挨背、疊合置換，充滿轉喻的毗鄰性與時間的偶發性，往往陰錯陽差地開拓出各種變動活潑、隨機排列組合的「風格雜種性」。<sup>94</sup> 雖然在此「風格雜種性」的論述模式中，「中」、「西」、「傳統」、「現代」作為不斷變動更易的符號，並不能完全擺脫西方帝國殖民權力部屬中尊／卑、高／下的論述位置，但沒有一種位置是固定不變的，就如同沒有一種符號的意義是穩定確著、自給自足的。「風格雜種性」所要凸顯的不僅只是中／西參照系統的排列組合，也是中／西參照系統本身的變動不確定性。

下面我們就用老舍的中篇小說《文博士》為例，看一看「學舌／學步現代性」所恐懼的「鬼魅雜種性」，如何疊影出纏足與天足、蓮鞋與高跟鞋的「中間物」。小說中的洋博士一心想攀附豪門當女婿，第一次與六姑娘見面時便深受蠱惑。六姑娘的中文名字叫明貞，英文名字叫麗琳，乃是「摩登的林黛玉」，「一朵長在古舊的花園中的洋花」。但小說中最有趣的描繪，還是六姑娘有如阿芙蓉癖又纏足的神色姿態：「快似個小孩子，懶似個老人」，「六姑娘輕快而柔軟的往前扭了兩步，她不是走路，而是用身子與腳心往前揉，非常的輕巧，可是似乎隨時可以跌下去」。然而這種東倒西歪的隨風倒，在六姑娘穿上高跟鞋上街時，又出現了另外一番風景：

有一天，文博士和麗琳在街上閒逛。她穿著極高的高跟鞋，只能用腳尖兒那一點找地，所以她的胳膊緊緊的纏住了他的，免得萬一跌下去。<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Dorothy Ko, "Jazzing into Modernity," 146.

<sup>95</sup> 老舍：《文博士》，《老舍文集》第三卷（北京：人民文學出版社，1982），頁229—336。



在老舍的筆下，穿上高跟鞋的六姑娘不僅腰部不自然的來回擺動，就連肩膀也一併歪抬，模仿電影上的風流女郎，真是醜態百出。但若我們不以「鬼魅雜種性」所蘊含的國族與性別焦慮出發，而換以強調行動實踐的「風格雜種性」角度觀之，那在老舍筆下一無是處的廢人六姑娘，穿平底繡花鞋時「模仿」有如穿三寸金蓮，以「不纏而纏」的方式「模仿」古典美女，又在穿西式高跟皮鞋時，「模仿」以小腳試高跟鞋、「纏而不纏」的纏足女子「模仿」電影中的西方女郎。原本就是天足的六姑娘正是以纏足的姿態神情，巧裝易扮成纏足女子「裝大腳」的模樣。在此「鬼魅雜種性」與「風格雜種性」的閱讀並非二元對立，而是針對不同的書寫手法、不同的閱讀腳／角度、不同的心理機制所開展出不同的論述位置。對感時憂國的有心人士而言，「風格雜種性」自屬鬼魅異端，是除惡未盡，更是不期然而欲／遇的「壓抑回返」，在最陌生中瞥見最熟悉的恐懼。而對亂世亂穿衣的太太小姐們而言，頭齊身不齊、身齊腳不齊的種種時尚變遷所見證的，正是日常生活中不斷發生的文化易界，她們用一步一腳印走出來的譯介、過界與過渡，或尷尬、或笨拙、或靈巧、或熟練。

而六姑娘的「偽飾金蓮」（以大腳裝大腳的高段）當然讓我們想起清末「裝小腳」的「偽飾金蓮」以及民國以後「裝大腳」的「偽飾天足」。在「小腳為榮，天足為恥」的時代，一幫女人「裝小腳」不遺餘力，或以裡高底鞋偽裝，或以比腳小的鞋偽裝（都冒著隨時露出馬腳的風險）。而祖宗家法不准纏足的滿族婦女，要不是以花盆底鞋模擬蓮步輕移的婀娜多姿，要不就是以「刀條兒」的纏法（盛行於光緒中葉，不以尖小弓彎而以瘦窄平直為目標，足趾聚斂、略具尖形，纏成五寸左右，成為「金蓮小腳」與「盈尺蓮船」間的天足式小腳），兼顧時尚與禁令。<sup>96</sup> 而到了「小腳為恥，天足為榮」的時代，也有一幫女人「裝大腳」不遺餘力，像穿大鞋、裝大腳，不惜在鞋內填塞棉花，像有心趨新的婦女不分年紀敢於嘗試，「乃各村名族大家，老嫗不甘服舊，飾為摩登。鞋則碩肥，行如拖曳，艱窘之狀，有逾初」。<sup>97</sup> 然而此處的重點不是去指摘裝小腳歪來倒去、自討苦吃，裝大腳騰雲駕霧、醜態畢露，而是去提醒這因地制宜、與時俱變的策略性踐履行動，不論是「不纏如纏」的裝小腳、洋纏足或「纏如不纏」的裝大腳、穿大鞋，都是女人「不殘足運動」中纏而不廢、纏而不殘的積極存活策略。

## 六·纏足的異／易／譯類閱讀

但相對於史有明載的「不纏足運動」，女人「不殘足運動」的斷簡殘篇，凸

<sup>96</sup> 燕賢：〈八旗婦女之纏足〉，《采菲錄》正編，〈最錄〉，頁5－6，引自高洪興：《纏足史》，頁28。

<sup>97</sup> 李榮楫：〈溲南蓮話〉，《采菲錄》，姚靈犀編，頁49。

顯的正是當代纏足研究的內在困境：所有文獻檔案資料最匱缺的，正是纏足女子面對時代之變的身體感受與對應態度。歷史上留下記錄的女人聲音，要不是有名有姓的革命女烈士（如秋瑾）痛陳纏足之害，要不就是平民女子用筆名（當然也有男士假借女性筆名者）或真名（多由男性轉陳）之過來人語，以纏足之苦作為後人殷鑑（包括幼時纏足過程之苦與長時被人視為恥辱、棄若敝屣之苦）。這些所謂的歷史「事實」，皆受近現代中國 Shame 代性國族／國足建構的影響而滿目瘡痍。然而對於這種史料的內在匱缺，本文並不企圖「回歸」近現代列強入侵之前的中國纏足文化氛圍，而意欲就在晚清到民國的「創傷固結」之中，將焦點由感時憂國的大論述，轉到庶民日常生活的文化易界。前一部份由鞋樣的物質變遷史去想像時尚的「不殘足運動」，在論文的最後則企圖以「雙重閱讀」的方式，去拼貼「纏足即殘足」論述中「纏而不殘」的文化能動性，讓隱於表面政治正確微言大義之下的話中有話、弦外之音，以異／易／譯類的閱讀方式得以彰顯。

現在就讓我們試著在三個典型纏足文化論述的例子中，運用「雙重閱讀」的方式，讀出纏足女子時代能動性的蛛絲馬跡。第一個例子是針對部份愛美女學生的批評，認為她們囿於傳統纏足美學而不肯真正解放天足：「她們有的還是白天上學，夜晚纏足。她把足緊纏之後，在外面還是穿上天足所用的鞋。她來往學校的痛苦，簡直所謂“啞巴吃黃連”，甚至別人都到校上課，她還在後面忸怩著。然而她自己卻非常的甘願。」<sup>98</sup> 自清末起「廢纏足」與「興女學」一直相提並論，一解放肢體之束縛，一解放心智之閉塞。然而「一興一廢之間，關係的卻是眾多女體在這個過程中身體意義與價值的被決定。新興的女學校先行排除了落後的纏足女與奴婢、娼妓，取代的則是女學生與潔淨誠懇的侍俸僕婦，是邁向現代化的空間裡，二萬萬女子之間新的尊卑貴賤等序」。<sup>99</sup> 然而在此文獻中出現的，卻是一群將「纏足女」與「女學生」二元對立合為一體的纏足女學生，她們的不知上進、偷偷纏足，當然是徹底違背了國族／國足論述中興廢轉替的進步現代性論調，而遭到作者的責難咒罵。然而會不會是女學生太求上進，明明纏了足卻想進入要求學生一律天足的學校求學，不惜以小腳裝天足，啞巴吃黃連？女學生「日弛夜纏」的生活戰術，可不可以是雖不至朝令夕改但鬆弛無度的放足政策下，一種安全自保的策略運用？女學生的留辮弗剪，以織足飾肥履，會不會是在保守家庭（包括未來的婆家）與頑固親族間的妥協讓步？

如果「織足負笈」的異／易／譯類詮釋，顛覆了傳統纏足論述中廢纏足與興女學的歷史連結，那第二個「夾藏鞋樣之《聖經》」的故事，則更是無心插柳地顛覆了教會與廢纏足運動的歷史連結。「村女多不識字，纏足者尤甚。各鎮演劇，各寺廟盛會，每有教友售《新舊約聖經》者，設攤布售，每冊取資銅元一枚。無知婦女利其圖文精美，價復極廉，多購一二冊，為夾藏鞋樣及各色絲線之需，殊

<sup>98</sup> 芥子：〈記青海的女學生〉，引自鄒英：〈葑菲續談〉，《采菲錄》，姚靈犀編，頁41。

<sup>99</sup> 劉人鵬：《近代中國女權論述：國族、翻譯與性別政治》，頁171。

為瀆褻《聖經》。<sup>100</sup> 在西方的帝國殖民凝視下，纏足成為野蠻的惡習陋俗，而清末的不纏足運動最早的發起人便是來華的傳教士，並於光緒元年（1875年）最早在廈門創設戒纏足會以「革除陋俗」，而由傳教士林樂知創辦的《萬國公報》，更是對解放纏足的鼓吹不遺餘力，而在基督教派在中國召開的傳教士會議上，甚至曾面紅耳赤認真爭辯過纏足是否為「罪」。<sup>101</sup> 然而纏足村女是不在此脈絡下思考，她們購置聖經夾藏鞋樣與絲線，並沒有意識層面的反抗，她們的「能動性」是歷史的偶然與巧合，讓宗教啓蒙用的聖經成為廉價美觀的工具盒，讓視纏足「大獲罪於上帝」的教會聖典與纏足鞋樣緊緊相依相偎。

最後則讓我們來看一名陳情投書抗議的纏足女子，她不因自己的纏足而自慚／自殘行穢，她先以退為進陳述自己並非冥頑不靈，不肯跟上時代的腳步放足，而是自己的纏足已「斷頭難續」。接著她便大力控訴放足運動的暴力與虛偽，以自己被強迫「當街勒放」的痛苦經歷委委道來：

昔時之纏足女子身受痛苦，固矣。不知現在之纏足女子，于遭受纏足之慘毒以外，還須身受放足之痛苦。．．．奈母親將余雙足纏束過纖，已至斷頭難續之地步，雖嘗一度解放，終因種種阻礙而再纏。詎料以茲四尺之帛，數年前幾使天地之大無所容我之身焉。

數年前，隨外子寓居開封時，值當局以纏足帶考成縣長之際（即責成縣長每月至少須繳若干付舊纏足帶，以表示放足成績。當時有縣長購買新帶向民間易舊帶，以應功令之笑話），一班警察先生奉了檢查纏足的風流差使，便極高興地努力執行。一天在街行走，竟受當街勒放的大辱。次日避地魯東某市叔父處，相安無事，約有一載。詎料又有某處某地禁止纏足婦女通過之文告，而逼放之風聲且日緊一日，驚弓之鳥，聞弦膽落。其時適外子就事首都，余又再度避地上海安靜地住到現在。上海的女子天足者約佔千分之九九九以上，雖仍有尚未死盡的小腳婦女，然並不為人所注意。<sup>102</sup>

這段描述再次呼應了「乾麻花」幽默新聞中潛藏放足「暴力的再現」，卻也同時展現了纏足女子的逃逸路線（你捉我逃、你放我纏），並成功地運用了城市匿名性在上海大都會中安全存活。而在犀利批判與血淚控訴之後，她更提出了非常實際的建議，要纏足婦女不要「裝大腳」。「倘御大而無當之鞋襪，更似騰雲駕霧，扭扭捏捏，東倒西歪，轉不如纏時緊湊有勁」。然而最後在功能性、時效性、執行性面面俱到的分析之後，這名纏足女子且十分自信、十分斗膽地回到纏足的美學性：「天足高跟，誠屬時代之美，我輩因為習俗所摧殘，畢生難償此願。然而

<sup>100</sup> 李榮楨：〈溇南蓮話〉，《采菲錄》，姚靈犀編，頁49。

<sup>101</sup> 林維紅，〈清季的婦女不纏足運動〉，頁1。

<sup>102</sup> 覺非生：〈蓮鉤痛語〉，《采菲錄》，姚靈犀編，頁79。

跛者不忘履，不得不就此一對落伍之足加以修飾，使躋比較美觀之地位。小腳解放、其結果常使足背隆起，肉體癡肥，如駝峰，如豬蹄，一只倒來一只歪。天足之大方既不可改，毋寧略事纏束，以玲瓏俏利見長，猶不失舊式之美。<sup>103</sup>

受盡屈辱卻不喪志、飽嚙辛酸卻依舊愛美，這名投書女子的慷慨陳言，不下於那對纏足姑嫂的機智「譎諫」，而她身上那雙玲瓏俏利、歷經逃逸路線的小腳，更呼應了那名「不甘服舊，飾為摩登」的老嫗、那些日弛夜纏的女學生、或是那個訂製皮三寸金蓮到舞池跳舞的上海時髦小姐，都是在晚清到民國「纏足即殘足」的國族／國足論述暴力下，以踐履現代性、一步一腳印走出來的女人「不殘足運動」。「跛者不忘履」，在她們的日常生活踐履行動中，纏足不是「視覺空間化」下的認識論客體，因「創傷固結」而充滿了「鬼魅雜種性」的威脅，纏足是「介於其間」上有政策、下有對策的存活策略，纏足更是因地制宜、與時俱變的時尚生活實踐。作為國族／國足「象徵」的纏足，原地踏步、裹足不前，被徹底摒棄於現代性的定義之外（當然也弔詭地隱身於現代性之中，成為界定傳統／現代差別之必要元素），但作為踐履行動「符號」的纏足，卻除舊佈新、多聲複異／易／譯，在每一個特殊的日常生活實踐中，以不斷分裂與雙重的動態過程，重複且改寫國族／國足論述。也唯有在她們這種生活唯物細節的衍異中，唯有在她們所處這種歷史時間流變的間隙裡，我們才能發現原本被視為罪孽深重、故步自封的纏足「總已」先一步地走路／走入了現代性。

---

<sup>103</sup> 同上，頁80。

## 附件三

## 城市是件花衣裳

張小虹

空間——*我的空間*——並非我建構「文本性」之脈絡，而首要是*我的身體*，然後是我身體的對應物或「它者」，身體的鏡像或陰影：一邊是與我的身體碰觸、穿刺、威脅或有所助益，另一邊是所有其他的身體，而空間便是介於其間的變動交會。

昂希·列斐伏爾，《空間的生產》

Henri Lefebvre, *The Production of Space*

身體的「穿衣打扮」和城市的「穿街走巷」有何關連？建築的「穿堂過室」又與文學敘事的「穿針引線」有何糾葛？

一切就從張愛玲的一件花衣裳開始談起。張愛玲曾提到她有件廣東土布做的上衣，「最刺目的玫瑰紅上印著粉紅花朵，嫩黃綠的葉子。同色花樣印在深紫或碧綠地上」。此購於戰後香港的鮮豔土布，在鄉下也只有嬰兒在穿，卻被張愛玲帶回上海做成了衣裳，還欣喜雀躍地穿上街去，「自以為保存劫後的民間藝術，彷彿穿著博物院的名畫到處走，遍體森森然飄飄欲仙，完全不管別人的觀感」（《對照記》，59）。在創作美學上一向強調「參差對照」的張愛玲，在穿著美學上卻是如此膽大熱烈。這件大紅大綠的土布花衣裳，除了「有一種可喜的刺激性」（〈童言無忌〉，《流言》11）外，更明顯實踐了張愛玲在上海文壇獨樹一幟、領先流行的「復古風」、「民俗風」打扮。然而在《對照記》中有圖為證的兩張照片，因屬黑白，看不出來張愛玲所形容的那種俗艷花色。但就在張愛玲短短的一段文字敘述中，卻揭露了身體與城市空間的細緻交織。首先是城鄉的對立與地理時空的轉換，原產地廣東鄉下的土布，流通到香港城市販售，而在香港購得的土布，又被帶到另一個更形繁華的城市上海裁製成衣。這由布而衣、由香港到上海的消費過程，不僅標示著張愛玲個人生命經驗的城市空間移動，也由「戰後」與「劫後」二詞隱隱點出亂世偷安的心態與衣飾做為一點點放恣不安分的補償心理。在上海的街頭，一件廣東土布作成的花衣裳，揭示了鄉下／城市、手工藝／商品、博物館／街頭、靜態呈現／動態展演的越界流動想像，成為張愛玲城市傳奇中「奇裝異服」的又一項力作。

但在這段文字敘述中，真正最具文學渲染力與飽滿身體感官經驗的，卻是「遍

體森森然飄飄欲仙」一句。「森森然」者，樹木深密茂盛之狀，也指身體的陰寒戰慄之貌。張愛玲的花衣裳，由具象的濃密花草衣料圖樣，轉到身體皮膚表面的敏感慄動，再轉到全身上下通體暢快的飄飄欲仙，既是衣料花色質地與身體皮膚表面摩擦觸碰的「皮膚情慾」(skin eroticism)，更是心理與物質的摩擦觸碰、身體與空間的摩擦觸碰。「遍體森森然飄飄欲仙」便是一種身體－城市的「體感」(the haptic)，此處「體感」所強調的不僅只是身體局部的「觸感」(the touch) (以手指或皮膚表面為主要範圍)，更是身體移動本身的運動知覺(kinesthesia)與身體－環境的貼身接觸。正如羅德威(Paul Rodaway)在《感官地理》(*Sensuous Geographies*)一書中所言，「體感」一詞涵蓋了皮膚的觸感、身體部位的動作以及身體在環境中的移動穿越(41-42)。而身著土布花衣裳在上海城市空間中移動的張愛玲，她的身體－城市「體感」書寫至少包含了下列三種層面的相互轉換：一是視覺與觸感的交織，花衣裳是用來看的(給自己看也給別人看)，也是用來穿的，「遍體森森然飄飄欲仙」既是「觀看」更是「官能」的交織。二是「移動」與情感的牽引，穿著花衣裳「到處走」的張愛玲，是經由身體在城市空間的移動，而造成感官與情感的流動，「遍體森森然飄飄欲仙」便是性別身體城市移動時的「情生意動」(e-motion)。三是城市作為一種「體現」(embodiment)的重要，女人的花衣裳不再只是城市的「視覺景觀」(visual spectacle)，而是女人在城市生活中充滿豐富官能感的身體展演，「遍體森森然飄飄欲仙」是城市把女人穿在身上、女人把城市穿在身上的日常生活踐履。<sup>104</sup>

於是張愛玲筆下的一件土布花衣裳，為我們帶出了如此繁複細緻的文字－意象流動與身體－城市交織。而本篇論文便是企圖在這個城市花衣裳的出發點上，思考如何由身體的「穿衣打扮」串連建築的「穿堂過室」與城市的「穿街走巷」，讓「穿著」的皮膚情慾與「穿越」的身體動態相互交織，讓「穿」成為身體在空間移動時充滿情慾與記憶的動態表面，層層交織延展穿衣、穿建築、穿城市的「體感」經驗，讓空間成為身體－城市「介於其間的變動交會」，讓所有官能敏感的「表面」(surface)都成為開放流動的「界面」(interface)，在身體與衣飾之間，在身體與建築之間，也在身體與城市之間。此種「介於其間」的流動思考模式解構了傳統身體／衣飾、身體／建築、身體／城市的二元對立(主體／客體的對立、內／外的對立)，企圖開放出彼此的相互交織與情感動態。而本文不僅嘗試閱讀

<sup>104</sup> 張愛玲大概可以說是當代華文作家中「體感」經驗最豐富，也最走火入魔的一個人。以衣服的「體感」經驗而言，不是每件衣裳都可以像廣東土布那樣讓她「遍體森森然飄飄欲仙」的，有的衣裳反倒讓她「遍體鱗傷」：「有一個時期在繼母治下生活著，揀她穿剩的衣服穿，永遠不能忘記一件黯紅的薄棉袍，碎牛肉的顏色，穿不完地穿著，就像渾身都生了凍瘡；冬天已經過去了，還留著凍瘡的疤——是那樣的憎惡與羞恥」(〈童言無忌〉，《流言》10)。而張愛玲那句最膾炙人口的名言——「生命是一襲華美的袍，爬滿了蚤子」(〈天才夢〉，《張看》242)——更一語成讖，讓這「咬嚙性的小煩惱」迫使她在晚年居無定所，以不斷搬家的方式以逃避蚤禍。相關的討論可見〈蝨子與跳蚤〉一文。而張愛玲對居所的「體感」經驗也異常豐富生動，尤其是〈私語〉一文，詳細追憶了她在天津與上海的家，〈公寓生活記趣〉一文更展現了她對城市現代性中私密／公共空間的「滲透性」(porosity)之精細觀察，相關討論可參見〈兩種衣架〉一文。

此「體感表面即界面」在當代傑出女作家文字書寫中的展現，更企圖由此建構（編織）出一套有關「衣文本」的城市居住與穿著理論。何謂「衣文本」？可先由兩組字詞開始談起。第一組是有關衣飾－居住－身體習癖的關連，正如英文中的 *habit-habitus-habitation-habitat*，皆來自相同的拉丁字源 *habitare*（居住）。英文 *habit* 既指身體經常性重複的習慣動作，也指某些特定的宗教服飾或騎馬裝束。而 *habitus* 在法國當代理論家布爾迪厄（Pierre Bourdieu）的加持後，更成為個人成長過程中「體現的歷史」（*embodied history*），受到家庭與社會機制不斷的變動形塑，讓過去的教養與規訓具體而微地「居住」在當下的身體之中，從氣質、喜好到姿態、動作，無所不包。而不論是較為強調人為居住環境的 *habitation* 或較為偏向自然棲息與繁殖地的 *habitat*（當然我們也不要忘記，*Habitat* 也是目前歐美世界享譽盛名的大型傢具與室內裝飾連鎖店的名稱），都與 *habit*, *habitus* 一樣，皆指向「穿著－居住－建築」的字源連結，身體與貼身環境的交織。張愛玲曾說，「我們各人住在各人的衣服裡」，人生如寄而衣飾若宿，那 *habit-habitus-habitation-habitat* 這組字詞便更擴大了衣服－房子－城市之間的移動想像可能。如果身體是一間屋子，而城市是一件衣服，那我們便是在衣服、房子與城市的「居住」中做身體的游移。

第二組字詞則是圍繞在織品－質感－文本性的關連之上，亦即英文中的 *text-textile-texture-textuality*，其皆來自相同的拉丁字源 *texere*, *textum*（編織，織品）。班雅明（Walter Benjamin）曾言，「拉丁字 *textum* 指的是『織品』，沒有人的文本比馬叟·普魯斯特所織的更密實」（202），而解構主義理論家德里達（Jacques Derrida）早就先一步點出「文本」即「織品」的字源關連。因而這組字詞所凸顯的「文本」，便不再只是新批評式封閉的細讀對象，也不僅僅只是後結構理論中語言符號的表意系統而已，而是在強調表意的開放流動與互為文本（*intertextuality*）的同時（文字文本與非文字文本的經緯交錯、阡陌縱橫），也將「文本」作為織品的紋理質地，「文本」作為身體痕跡、銘刻與書寫的承載與「文本」作為歷史物質體現的可能帶入討論，讓文本如織品、文本如衣服一般有質地、有碰觸、有摩擦、有情感牽動，成為有「體感」的文本。因此「衣文本」便是 *habit-habitus-habitation-habitat* 與 *text-textile-texture-textuality* 兩組字詞的進一步交織，同時凸顯身體－城市作為居住與移動的「空間織理」（*spatial texture*），與衣服作為「身體－建築－城市」的「隱喻」（*metaphor*）與轉喻（*metonymy*）可能。「衣文本」指的不再只是以時尚服飾為主題的靜態文本書寫，「衣文本」指的是體感表面即界面的城市身體移動，從衣服的貼身環境、居所的貼身環境到城市的貼身環境，不斷展開「介於其間」的穿梭交織，不斷誘發著觸感情慾、身體想像與城市記憶的文本書寫。以下將分別以張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉、朱天文的〈世紀末的華麗〉、朱天心的〈古都〉為例，探討此城市－身體「衣文本」的論述發展可能。雖然這三位女作家的三篇文學文本，在城市體感經驗的側重上有所差異（張愛玲的上海「建築」空間、朱天文的台北跨國「時尚」空間與朱天心的

台北—京都「城市」空間)，但在「空間織理」的書寫上，卻展現同樣驚人的細緻與敏感，其身體—城市—文本彼此交織纏繞的豐富官能性，自有當代其他華文城市書寫未能望其項背之處。

### I · 張愛玲的體感公寓

張愛玲的短篇小說〈紅玫瑰與白玫瑰〉提供了兩種文學譬喻的解讀方式：一種是「隱喻」式 (metaphoric) 的閱讀，就像小說一開頭就點明「紅玫瑰」是熱烈的情婦，「白玫瑰」是「聖潔的妻」，帶出了玫瑰與女人的對應，紅白與女性情慾樣態上放蕩（王嬌蕊）與保守（孟煙鸞）的對應。但同時小說也提供了另一種「轉喻」式 (metonymic) 的閱讀，透過對女性生活物質環境的細節描繪，而讓隱喻式穩定的對應關係不斷旁生枝節，產生空間與時間上的置換取代 (Chow 164)。<sup>105</sup> 而本文則是企圖在紅白玫瑰這組眾所皆知的隱喻之外，帶入「公寓房子」做為城市空間與身體情慾的「隱喻」與「轉喻」之可能，既是城市居住的實質空間，也是文學心理想像與慾望投射的譬喻空間。

有一回佟振保與王嬌蕊在陽台上打情罵俏，嬌蕊含笑說道「我的心是一所公寓房子」，振保先是俏皮回應「那，可有空的房間招租呢？」，緊接著又半正經地說道「可是我住不慣公寓房子。我要住單棟的」(67)。做為上海城市中產階級新興住所的「公寓房子」，在此處成為嬌蕊情慾流動的隱喻（與多人共居共處於同棟公寓，先與房客孫先生有曖昧情愫，又與現任房客振保有染），非振保理想中「單棟」即「單一性愛對象」、「一夫一妻制」(monogamy) 的投射嚮往。而後墜入情網的嬌蕊，每日在公寓房子裡守候著振保歸來，聽見公寓電梯開上開下，一顆心也隨著七上八下，這般癡情守候卻被振保嘲笑道「你心裡還有電梯，可見你的心還是一所公寓房子」，嬌蕊無奈的回答；「你要的那所房子，已經造好了」(73)，反倒讓遲了好一回才會過意的振保心有戚戚，拿筆寫下「心居落成誌喜」，藉雙關語「新居／心居」回應嬌蕊的情感付託。然而「房子」做為「心」的譬喻，卻終究還是留不住振保的心，他要的最終還是單門獨棟的「新」居，搬出嬌蕊的公寓房子，取了寬柔秀麗的孟煙鸞，也搬進了臨街、有著小小天井花園的「洋式石庫門弄堂房子」(87)，振保才算有了自己的家。

然而〈紅玫瑰與白玫瑰〉在城市空間與情慾想像上的豐富渲染力，不來自「公寓房子」做為情感的「隱喻」，而是來自「公寓房子」做為情慾的「轉喻」，以及由此「轉喻」所發展出由身體—衣服—建築—城市相互接觸摩擦的「空間接觸感染」(spatial contagion) 與「毗鄰美學」(a poetics of proximity)。振保與嬌蕊

<sup>105</sup> 周蕾的文章延續了她自《婦女與中國現代性》(Women and Chinese Modernity) 以來對張愛玲文本「細節政治」的閱讀方式，精彩地析別出〈紅玫瑰與白玫瑰〉的敘事模式由「隱喻替代」(metaphoric substitutions) 到「轉喻組合」(metonymic combination) 的啟動，成功串連敘事與描繪。



第一次見面時，正在洗頭髮的嬌蕊一不小心，就把手上的肥皂沫子濺到了振保的手背上，「他不肯擦掉它，由它自己乾了，那一塊皮膚上便有一種緊縮的感覺，像有張嘴輕輕吸著它似的」（59）。這第一回合肥皂沫子的接觸感染，讓皮膚表面的物理現象，渲染出情慾接觸的身體想像，接著便在第二回合中讓我們看到嬌蕊的一件浴衣如何渲染出更多的空間情慾想像：

一件紋布浴衣，不曾繫帶，鬆鬆合在身上，從那淡墨條子上可以約略猜出身體的輪廓，一條一條，一寸一寸都是活的。．．．．他開著自來水龍頭，水不甚熱，可是樓底下的鍋爐一定在燒著，微溫的水裡就像有一根熱的蕊子。龍頭裏掛下一股水一扭一扭流下來，一寸一寸都是活的。振保也不知想到哪裡去了。（59）

紋布浴衣的線條帶出了嬌蕊的身體輪廓，讓只是想回房放水洗澡的振保也忍不住意亂情迷了起來，整間浴室都化成嬌蕊的浴衣身體，連水龍頭流下的熱水都「一寸一寸都是活的」。後來因為被告知公寓的熱水管線有誤，振保得到嬌蕊剛剛才使用完的浴室洗澡才行。振保站在水氣蒸騰的浴室裏，看到滿地嬌蕊牽牽絆絆的落髮，「他把它塞進褲帶裏去，它的手停留在口袋裏，只覺渾身熱燥」（60），於是嬌蕊掉落在浴室地上的頭髮，讓她與振保的初次見面有了第三回合的接觸感染。走進了公寓的振保，也走進了嬌蕊流動的情慾空間，裡裡外外的所有區隔與界限、規範與踰越、真實與幻境，都曖昧模糊了起來。

而在家見客的嬌蕊，身穿紋布浴衣，溼頭髮上胡亂纏上白毛巾，「毛巾底下間或滴下水來，亮晶晶綴在眉心」（61），便和初次見面的振保、篤保上桌吃飯，這種不拘束的穿著打扮，呼應著嬌蕊不拘束的情慾流動，讓振保這「一個最合理的中國現代人物」（52）無助地繼續陷入那令人意亂情迷、一觸即發的「空間接觸感染」：「她在那間房裏，就彷彿滿屋都是朱粉壁畫，左一個又一個畫著半裸的她」（63）。這裡我們看到的是兩種不同（性別化）的身體空間，振保的身體空間是要「創造一個『對』的世界，隨身帶著。在那個袖珍的世界裏，他是絕對的主人」（55）。而這種藉由「封閉」（enclosed）道德系統與主體想像所發展出的身體空間，也呼應到城市現代性中強調智識與理性的男性「單一個體」（individuality），強調「正當」（proper）與「財產」（property）的布爾喬亞階級認同。誠如德國專研城市現代性的社會學者尼莫（Georg Simmel）所言，城市乃感官刺激與聲色誘惑之所在，其快速變換的步調與節奏，大大有異於鄉鎮生活的舒緩與平穩，讓人時時恐懼著被城市的不明空間所吞噬，被城市的匿名人潮所淹沒。故面對城市千變萬化的五光十色與聲色犬馬時，必須發展出一套「麻木厭倦」（*blasé*）的心理保護機制，如鑄鐵面具般強化不斷被感官與情緒牽動的主體認同。於是城市（男性）主體意識遂在資本主義勞動分工與貨幣經濟的催化之下，形構出一種「理性算計的經濟自我本位主義」（rationally calculated economic egoism），而小說

中出洋留學、任職英商紡織廠工程師的振保，正是這種鞏固「單一個體」、封閉身體空間的最佳代表。

而另一方面則是嬌蕊所代表的身體空間，一種不拘束、不規矩的情慾樣態，充滿內／外、公眾／私密的模糊與流動，沒有身體－居所的明確邊界。新加坡華僑非「純種」中國人身分的嬌蕊，被當成情色與異國情調的結合體：「換上了一套睡衣，是南洋華僑家常穿的沙籠布製的襖褲，那沙籠布上印的花，黑壓壓的也不知是龍蛇還是草木，牽絲攀藤，烏金裏面綻出橘綠」（69）。結婚前愛玩，結婚後依舊不安分的嬌蕊，喜歡站在公寓陽台上隨意往街上吐茶渣，更喜歡穿著顏色鮮烈到讓人色盲的性感衣服：「她穿著的一件曳地的長袍，是最鮮辣的潮溼的綠色，沾著什麼就染綠了。她略略移動一步，彷彿她剛才所佔有的空氣上便留著個綠跡子。衣服似乎做得太小了，兩邊迸開一寸半的裂縫，用綠緞帶十字交叉一路絡了起來，露出裡面深粉紅的襯裙」（65）。鮮綠的外衣「向內」包裹不住粉紅的襯裙，鮮綠的外衣「向外」卻擴張到將身體周圍的空氣都染成綠色，這內衣外「穿」（穿透渲染）同時模糊了衣服內／外與身體內／外的邊界。嬌蕊的衣服太小，讓內衣春光乍洩了出來，嬌蕊的衣服也太大，大到沾染了整個屋裡的空氣。這種讓衣服的「表面」成為「界面」的情慾渲染與毗鄰美學，便可呼應到城市空間中摩肩接踵的身體接觸，聲色官能的持續穿刺，與公眾／私密空間的相互滲透。城市經驗就是一種身體－衣服－建築－城市的「空間接觸感染」，對強調身體明確邊界的男性封閉主體而言，這種對「空間接觸傳染」的恐懼，自然被陰性化投射成為放任情慾流動的女性開放主體，既充滿威脅又充滿誘惑。

而好不容易逃出嬌蕊情慾公寓的振保，決定迎娶良家婦女孟煙鸞，正在於她有著一個病態式排斥外界、有如絕緣體般區隔出明確邊界的封閉身體：「她的白把她和周圍的惡劣的東西隔開來了，像病院裡的白屏風」（83）。煙鸞成為振保心中「單棟」的「洋式石庫門弄堂房子」，沒有與人共用的電梯走道，也沒有與人分租的房間。而這棟石庫門房子正是振保一手打造的世界，中產階級城市男性的家的幻想，一個充滿內在私密性的幻象，而沒有自我，也沒有自我空間的煙鸞，便成為男性家中的天使、男性的私密空間：「我是你的房子。當你離開時，放棄了此居住之地，我不知如何處置我四周的牆。我可曾有過一個不是依照你理念打造出的身體嗎？我可曾感受過一層不是你要我居住於其中的皮膚嗎？」（Irigaray 49）。於是不喜歡運動的煙鸞，就連「最好的戶內運動」也不喜歡，日積月累就成了一個振保眼中極度乏味的婦人。

然而煙鸞所代表的「單棟」布爾喬亞之家還是不可能達成真正的「封閉性」。振保的家「淺灰水門汀的牆，棺材板一般的滑澤的長方塊」，但卻有牆頭上盛開的夾竹桃，街上像懶蛇一般飄了進來的笛聲，更有屋內煙鸞有事沒事就扭開的無線電新聞報告。「（私有）財產之界定．．．在於封閉的邊界」「所有空間封套暗

示了內與外的阻隔，但此阻隔卻總是相對性的，如薄膜一般，總是具滲透性的」（Lefebvre 175-176）。而滲透進振保家裡的，不僅有無線電裡侃侃而談的男子聲音，更有現實生活中為太太小姐們量身做衣的男子裁縫。振保在無意間發現性冷感的妻子居然與裁縫有染，望著一對沒有經驗的「姦夫淫婦」，振保卻一時間下不了手毀掉自己親手建立起來的家的幻象，只是對煙鵬「玷污」的身體更充滿了鄙夷與不屑：

他在大門口脫下溼透的鞋襪，交給女傭，自己赤了腳上樓走到臥室裏，探手去摸電燈的開關，浴室裏點著燈，從那半開的門裏望進去，淡黃白的浴間像個狹長的立軸。燈下的煙鵬也是本色的淡黃色。當然歷代的美女畫從來沒有採取這種尷尬的題材——她提著褲子，彎著腰，正要站起身，頭髮從臉上直披下來，已經換了白地小花的睡衣，短衫摟得高高地，一半壓在額下，睡褲臃腫地堆在腳面上，中間露出長長一截白蠶似的身軀。若是在美國，也許可以做很好的草紙廣告，可是振保匆匆一瞥，只覺得家常中有一種污穢，像下雨天頭髮窠裏的感覺，稀濕的，發出噁鬱的人氣。（93—94）

婚後得了便秘症的煙鵬，喜歡在浴室裡一坐坐上幾個鐘頭，不思不想不說話，定了心生了根，只是低頭看著自己雪白的肚子與肚臍眼發呆。沒想到自己落魄邈邈的如廁模樣，竟被回家的丈夫瞧個正著，而產生一種藏在身體髮膚之內的污穢與厭棄感。煙鵬的浴室不是嬌蕊「一觸即發」的浴室，就如煙鵬的「石庫門房子」不是嬌蕊讓人意亂情迷的「公寓房子」。煙鵬所在的浴室沒有情慾的水氣瀰漫，也沒有滿地牽絆的亂髮，她那安分家常「白地小花」的睡衣無力向外渲染空間，而是以便秘與自閉的方式極度向內擠縮，形成所謂的封閉主體。

布爾喬亞階級的浴室與「私密性」身體空間的歷史發展有著極大的關連，而浴室作為身體—城市空間的歷史沿革，更與「潔淨」、「私密身體」與家居生活的空間配置環環相扣（Vigarello 215）。以西方的空間建築發展史為例，1880年之後才有獨立的浴室空間，並且此浴室空間逐漸成為僅容納一人使用（沐浴、盥洗或如廁）的絕對私密空間，沒有任何他人（包括配偶與僕人）可以共同參與。顯然被瞥見「中間露出長長一截白蠶似的身軀」的煙鵬，終究不保身體空間與如廁空間作為最終私密性的部份。看在振保眼裡，「白屏風」的煙鵬現在「像是浴室裡的牆上貼了一塊有黃漬的舊白蕾絲茶托，又像一個淺淺的白碟子，心子上沾了一圈茶污」（96），只有被沾染、被玷污的被動性，而無去感染、去渲染的主動性。而更反諷的是，當布爾喬亞最終私密性的空間變得如此污穢不堪時，自我封閉到便秘程度的煙鵬還是紅杏出了牆。如果「紅玫瑰」的「公寓房子」對振保的吸引，建立在開放身體空間與封閉身體空間的衝突想像之上，那「白玫瑰」的「洋式石庫門弄堂房子」引發振保的挫敗，則是建立在布爾喬亞之家封閉與滲透

的矛盾之上。張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉，不直接援用慣常的都會公共空間符碼（像摩天大樓、跑馬場、舞廳等），而是在家居私密身體的空間鋪陳上，藉由一個男人所投射出不同身體—情慾樣態的兩個女人，帶出上海現代性中身體—城市所交織出的複雜空間意識。而〈紅玫瑰與白玫瑰〉作為張愛玲的上海衣文本，正在於讓我們同時看到女人情慾「向外」的強大空間渲染力與「向內」變態病態的扭曲自閉，在這身體—城市的流動空間中，任何鞏固「單一個體」封閉想像的意圖，怕終究是徒勞一場空。

## I I · 朱天文的軟建築

朱天文的〈世紀末的華麗〉敘述一位以超感嗅覺和顏色記憶存活的後現代台北巫女米亞，她十八歲起開始時尚模特兒生涯，二十歲遇見中年建築師情人老段，二十五歲便已覺年老色衰，養滿屋子的乾燥花草，打算以手工製紙的技藝終老。整篇小說的敘事便以「嗅覺記憶」（安息香、薄荷花草茶、太陽光味道等）和「顏色記憶」（紫、海濱淺色調、浪漫灰等）的線索，在現在與過去的交錯時空中倒敘與跳接。於是書中出現大量的時尚書寫與名牌服飾資訊，對國際知名時尚設計師川久保玲、加利亞諾、拉克華、亞曼尼、三宅一生等人的服飾美學如數家珍，並以此時尚書寫串連小說敘事的推展。這種「不事情節，專寫衣裳」的書寫方式，讓〈世紀末的華麗〉在作為「城市（末世）寓言」之外，更多了作為鋪展（後）現代身體—城市時尚意識、交織台北都會女子「感覺結構」與都會空間織理的「城市體現」（urban embodiment）之可能。<sup>106</sup> 意象豐富、情慾飽滿的〈世紀末的華麗〉，其激艷流光的美學風格，正是建立在一連串的內在矛盾與衝突之上，既在「敘事聲音」與「故事角色」的矛盾之上，也在「城市寓言」與「城市體現」的張力之上，更在時尚作為全球資本主義符號體系的弔詭之上，亦即時尚作為無深度、抽象符號的「光滑表面」（the glossy surface）與服飾作為身體記憶的「體感表面」（the haptic surface）之間的弔詭。<sup>107</sup>

對米亞作為一名台北「土生土長」的都會女子而言，台北之外的台灣竟然有

<sup>106</sup> 有關朱天文小說中都市、感官與身體的精彩討論，可參見王德威（1996），張誦聖，劉亮雅，黃錦樹（1996）等人的相關論文。本文對相關議題的切入方式，乃是企圖在「城市寓言」、「美人白骨」、「食傷的情慾」式讀法（置身華靡熟爛的官能世界裡，以領悟愛慾劫毀、色即是空的末世蒼涼）之外另闢蹊徑，強調城市做為一種身體經驗如何被米亞穿在身上，而在這「符號上身」的城市物質「服號」中，又如何交織著身體意象與地理空間的成長記憶。

<sup>107</sup> 〈世紀末的華麗〉以第三人稱全知全能的觀點發展，但在「敘事聲音」與「故事角色」上卻有刻意明顯的斷裂：故事角色明明是一位青春正茂、追趕時髦流行的女模特兒，但敘事聲音卻一逕蒼涼老練。例如小說中會讓喝完五加皮、抽玩大麻、泡玩溫泉的米亞站在大石頭上，老氣橫秋地「俯瞰眾生，莽乾坤，鼎鼎百年景」（180）。這「蒼老」敘事聲音與「年輕」故事角色之間的不協調，或許正是作者蓄意經營下「覺今是而昨非」的強烈對比，讓一名貪看世界絢爛的綺貌女子、拜物拜金的物質女郎，突然之間看破紅塵、由色悟空。但即使如此，仍然不掩小說中「敘事聲音」與「故事角色」的斷裂。

如他鄉異國般陌生。小說中敘述到有一回米亞提了背包離家，隨便搭上一列火車南下，「越往南走，陌生直如異國」(188)，而迫不及待「要回去那個聲色犬馬的家城」(189)。唯有當她再度看到台北閃爍著大霓虹牆的街道與百貨公司、騎樓地攤時，才又如魚得水地活了過來。

這才是她的鄉土。台北米蘭巴黎倫敦東京紐約結成的城市邦聯，她生活其中，習其禮俗，游其藝技，潤其風華，成其大器。(189)

在這段短短的文字敘述中，隱含了兩個相當弔詭的身體—城市想像。首先是打破了「城市」與「鄉土」的傳統對立關係，台北既是城市，也是「生於斯、長於斯」的鄉土。此處的「鄉土」不再是城市經驗之外的土地認同，而是城市經驗之內「家城」。接著這個作為鄉土依歸「根源」(roots)的台北家城，更進一步成為與全球時尚都會串連的「路徑」(routes)，而牽引出跨國的「城市邦聯」想像，不是血緣、土地、人民的歷史地理連結，而是流行時尚的全球同步與影像、資訊的快速流通。如果台北即鄉土的弔詭，巧妙規避了傳統有關台灣「現代文學」與「鄉土文學」的論戰而重新以「城市」定義「鄉土」，那「城市邦聯」作為另類的時尚「想像共同體」，則是以更為「膚淺」的方式挑釁當前以民族國家為基礎所發展出獨大的國族認同論述。換言之，這段短文潛在的基進性，正是以時尚為表徵的資本主義全球化，如何跳脫糾纏於省籍情結與統獨意識形態的「鄉土認同」與「國族認同」，而直接與國際都會接軌，讓小說文本中米亞所代表的“Cosmopolitan”可以一語雙關地同時指向超越民族國家利益與界限、「國籍不明」的「世界主義」與全球流通發行的流行時尚雜誌《柯夢波丹》。

於是以台北作為家城而國籍不明的米亞，便是小說文本重新書寫城市—性別—身體的關鍵。誠如女性主義文化研究學者蕨爾蓀 (Elizabeth Wilson)所言，在以「男性城市意識」為主的發展中，城市中所有有關人潮鑽動、失序混亂、性慾流竄的現象，皆被陰性化為具威脅與誘惑力的女人形象，潛伏在城市迷宮中心的，不是牛頭人身的男性怪物 Minotaur，而是獅身人面的女性怪物 Sphinx (7)。而米亞作為時尚模特兒的身分，便巧妙帶出都會女性由被觀看客體轉換為感官主體的可能。華衣美服的米亞不是純粹時尚符號中「一個行屍走肉的身體」(詹宏志 11)，一但當時尚流行與米亞的身體記憶相互交織時，原本被掏空的「符號」形式，便能時時轉換成充滿嗅覺與顏色、飽滿情慾官能的「服號」記憶。米亞從小就是一個官能經驗豐富的女子，「還不知道用柔軟精的那年頭，衣服透透曬整天，堅實糲挺，著衣時布是布，肉是肉，爽然提醒她有一條清潔的身體存在」(174)。長大當了時尚模特兒的米亞，依舊對服裝有著超級敏銳的感應，從一件櫥窗裡展示的摩洛哥式長外衣，就能嗅聞出神祕麝香，以及由嗅覺導引出的華顏麗色，「印度的麝香黃。紫綢掀開是麝黃裡，藏青布吹起一截桃紅衫，翡翠緞翻出石榴紅」(184)。

因此〈世紀末的華麗〉中的時尚書寫，同時提供了時尚作為後現代「光滑表面」(無深度的抽象符號)與服飾作為城市記憶「體感表面」(加上時間的四維空間織理)之可能。<sup>108</sup>一方面以「流行時尚」做為鋪陳世紀末頹廢氛圍與耽美想像的核心，在簡略的情節敘述中，加入大量片段式、符號化的流行資訊，精準地帶出強烈的時代脈動感，生動描繪八〇年代台北國際都會化與資本商品化的面貌，以時尚地景(fashionscape)作為城市地景(cityscape)的最佳表徵，以快速流動的時尚符號拼貼，讓與世界同步的流行時尚，成為世紀末後現代台北都會的症候群表徵。但在另一方面「流行時尚」卻也是米亞及其圈內好友記錄青春、裝扮角色的身體官能記憶。她／他們的「紙上服裝秀」成功地解構了傳統觀念下的性別與性慾取向，將性／別認同透過服裝打扮「表面美學化」。於是，女強人與性感女神可以只是墊肩與透明薄紗的差別，而小碎花荷葉邊與騎師夾克農夫褲，就可讓米亞與她的女朋友寶貝假鳳虛凰地上麥當勞吃情人餐。自戀的小凱穿重金屬服裝表達叛逆，小葛以五零年代合身衣裙裝扮女人味，楊格用李維牛仔褲來打造落拓情調。而米亞則更是從內衣外穿、雌雄同體到軍裝、乞丐裝的打扮一路走來，她曾迷戀的男朋友後來多成了同性戀，而迷戀她的女朋友，後來卻成了獨力撫養女兒的單親媽媽。流行時尚不僅讓性別成為扮裝遊戲，也讓異(性戀)中有同、同(性戀)中有異的性慾取向變得更為撲朔迷離。因而對台北巫女米亞而言，流行時尚既是抽象符號拼貼的「光滑表面」，也是一群好友死黨遊蕩台北、轉戰伸展台的「體感表面」，充滿身體成長記憶中假鳳虛凰、性別扮演的痕跡。

而更重要的是，〈世紀末的華麗〉提供了我們身體—城市想像中「軟建築」(soft architecture)或「織品建築」(architexture)的可能(Bruno, Wigley)。首先當然是服飾與建築空間裝飾的對應，安息香讓米亞回到八九年的印度熱中，以錫克教式裹頭巾，「搭配前個世紀末展露於維也納建築繪畫中的裝飾風」(172)，其中又以克林姆綴滿亮箔珠繡的裝飾風為個中翹楚，讓時尚成為建築—繪畫—服飾三位一體的表面裝飾「軟建築」。或是意大利設計師羅密歐吉格利，以龐貝古城壁畫為宗，「採緊身裹纏線條發揮復古情懷」，又是一則壁飾與衣飾、身體與建築之間的延伸。就連米亞好友寶貝開的花店，「繁複香味的花店有若拜占庭刺繡，不時湧散一股茶咖啡香，喚醒遼古的手藝時代」(184)，讓空間佈置、織品圖樣與嗅覺、顏色的記憶相互交織。即使回到米亞吃喝坐臥界限模糊的室內空間，擺設上也以五個出色的大墊子為主，細心的老段察覺出其中差異而贏得芳心，「那兩個蠟染的是一處，那兩個鬱金香圖案進口印花布的是一處，這個繡著大象鑲釘小圓鏡片的是印度貨」(187)。身體作為房子、房子作為身體，對米亞而言，

<sup>108</sup> 本文對「空間織理」的討論，不是由傳統定義下的「二維表面」直接跳躍到「三維空間」，反而是企圖以「表面」的「四維空間」可能(深度作為表面的折疊翻轉、層次演繹與時間作為表面的情感記憶)，重新改寫傳統定義下的「三維空間」，而「織理」(texture)一詞所欲凸顯的，正是表面的「深度」(相對於無深度的光滑表面)與表面的官能記憶。

衣飾打扮與室內裝潢都是具有情感質地與空間織理的「衣文本」。

而米亞樓頂倒掛著各種乾燥花草的鐵皮蓬架，則是台北「城市地景」的另一種「時尚地景」，亦即「鐵皮」作為台北城市建築身體的「衣裳」，「千萬家蓬架像森林之海延伸到日出日落處」（171）。這種老段眼中的「輕質化建築」成為台灣與地爭空間、應付台灣氣候環境所發展出來的特有建築方式，「不同於歐美也不同於日本，是形式上的輕質，也是空間上的輕質，視覺上的輕質，為烈日擁塞的台灣都市尋找紓解空間」（172）。罩著藍染素衣靠牆觀測天象，在頂樓鐵皮蓬陽台曬花曬草葉水果皮的米亞，她穿在身上的衣飾布料，她身在其中的室內空間擺設裝飾，以及室外空間的輕質化建築材料，都是由身體—建築—城市發展出的「空間織理」，都與織品質感的身體官能息息相關。米亞之為後現代台北巫女，正在她能將流行時尚被掏空的抽象符號，重新賦予聲色嗅聞的感官經驗，能用穿衣的體感經驗，書寫大台北東區到北投、Kiss 迪司可舞廳到個性店喬街的空間遊走。時尚對她而言，不單只是流行資訊的符號拼貼，冰冷的符碼誘惑 (code/cold seduction)，更是身體—城市居住與移動的身體感官記憶，是身體—城市的「體感表面即界面」。

〈世紀末的華麗〉真正的基進性，不在於大多數批評家所採用的「反時尚」閱讀方式，而在於身體—城市體感經驗的貫穿而非斷裂，貫穿了童年與成年、時尚與非時尚、名牌與非名牌、商品與非商品、手工與量產。<sup>109</sup> 對米亞而言，小時候一股白蘭洗衣粉洗過曬飽了七月大太陽味道的衣服，十八歲時萊克布小可愛搭配的名牌亮片裙，或二十五歲站在鐵皮蓬陽台被風吹開翻起朱紅布裡的藍染素衣，都是嗅覺、顏色與身體成長的官能記憶。尋此脈絡，小說結尾所援引的「傾城」寓言，便提供了兩種不同的詮釋方向：「有一天男人用理論與制度建立起的世界會倒塌，她將以嗅覺和顏色的記憶存活，從這裡並予以重建」（192）。一方面，男人與女人、硬城市與軟建築、抽象理論與感官記憶的二元對立中，暗含了由男到女、由理論制度到嗅覺顏色、由繁華到素樸的「反（父權社會）進化論時間觀」，將十丈紅塵的台北都會，瞬間投擲到「不知有父，但知有母」的宇宙洪荒，讓時尚巫女轉身一變為由文明歸返自然的大地女神，有如張愛玲筆下強韌存活於荒原之上的蹦蹦戲花旦。但在同時，〈世紀末的華麗〉卻又標示出此種「無時間觀」中的時間敏感度，由每季的時尚新衣來記錄青春年少的身體記憶，與此「無時間觀」中所蘊含「歸真反樸」之內在矛盾：商品化非商品、時尚化非時尚的各種可能（手工紙與手染衣等「個性商品」的流行）。而此由文字編織而成的

<sup>109</sup> 此種（男性）批評家的「反時尚」立場，可以王斑的〈呼喚靈韻的美學：朱天文小說中的商品與懷舊〉為代表，他認為在台北全球化的都市景觀中，時尚成為沒有歷史記憶的「掏空」符號，而小說結尾米亞的「歸真返樸」，才勉強以手工製紙帶回早已消逝的美學氛圍。這種閱讀方式既忽略了小說中不斷鋪陳米亞作為時尚模特兒的體感經驗（完全以嗅覺與顏色記憶體現），也過早排除了手工紙作為後現代「懷舊」商品的可能（米亞或許可以學女友寶貝開的花店一樣，開上一家手工紙的個性商店）。

城市「衣文本」，卻也正是米亞的台北身體—城市重建，不是用磚用瓦、以石以泥，而是文字與記憶、身體與居住的交織，以體感經驗重建的台北。

### I I I · 朱天心的軟城市

朱天心的〈古都〉是一個有關「雙重」(doubling)與「分裂」(splitting)的小說文本，鋪展著身體—城市的轉換變易、跨時間—空間的交錯代置。小說篇名〈古都〉與川端康成的長篇小說《古都》相互呼應，牽引出小說敘事中繁複的文本互文(intertextuality)：〈古都〉不僅穿插了《古都》中的片段，更以《古都》為遊訪京都的文學城市地圖，順向或逆向地重複小說中角色的路徑，更以川端筆下的學生姊妹苗子與千重子之重逢，牽帶出敘述者與摯友 A 的京都之約。重複的篇名、重複的身分認同也帶領出重複的地理空間疊映：台北成為京都的「雙重」，「若把台北古城當作皇居御所，那基隆河便是鴨川，劍潭山是東山，整個台北盆地在地理位置上便與京都相彷彿了」(223)。而這種「雙重」的疊映或疊印方式，更成為〈古都〉在鋪展「認知繪圖」(cognitive mapping)與「感官地理」(sensuous geography)相互呼應的重要敘事與情感模式。<sup>110</sup> 就歷史與地理知識的「認知繪圖」而言，劍潭「在北淡大浪石社二里許，番划艚甲以入，水甚闊，有樹名茄冬，高聳障天，大可數抱，崎於潭岸，相傳荷蘭人插劍於樹，生皮合劍在其內，因以為名」(164)。但就敘述者記憶與情感的「感官地理」而言，劍潭乃是五歲時「穿戴整齊的由父母第一次帶你去動物園兒童樂園」，那個繁華歡樂的嘉年華廣場，滿天的五彩氣球與各種小吃攤的香味與叫賣。同理可推，在京都二年阪臨靈山觀音上坡不遠處的「龍馬之墓」，也正是女兒撿拾金龜子幼蟲繭之所在，而本堂旁有「秀賴首塚碑」的「清涼寺」，也是古鐘樓旁難卻女兒盛情、黃梅入口的牙齒酸澀記憶。「認知繪圖」的名勝古蹟，便如是這般緊密貼合親子記憶中的「感官地理」，名勝古蹟不僅是石頭與木材的「硬體」，更是感官與身體的「軟體」。

而與 A 未遇、由京都折返台北的敘述者，在機場被誤認為日本觀光客，遂將錯就錯地手拿殖民地地圖、頭戴錦市場買的 DAKS 過季帽子開始尋訪台北古城。殖民地地圖提供了台北古城「認知繪圖」的史地資訊，現在的中正第一分局是清代考棚，一八九五年後改為步兵第二連隊醫局，但就在敘述者跟隨著醫局軍醫森林太郎（筆名森鷗外）每日的散策步徑穿街走巷時，卻因巷道裡的麵包樹，回想起外公家東北腳邊遮蔭整座蓮池、蘭花棚、葡萄架的麵包樹，以及幼時如何以麵包樹落葉為靴、下池塘摸魚的記憶。而巷道裡和洋混合風的昭和住宅，也牽帶出殖民空間配置在家居成長環境上的身體記憶，「外公家門前也有一模一樣的玄關車寄，前有接應室，旁有書房作外公看病的診療間；廣間經廊下可通起居間

<sup>110</sup> 此處「認知繪圖」所隱含的抽象性，或可呼應前段所討論的「光滑表面」，而此處「感官地理」的豐富官能性，則與前段的「體感表面」交相呼應。



與子居室，後有食堂和炊事間、女中室、風呂間」(222-223)。如果手執殖民地地圖的敘述者，以「異國人」的眼光、異國文字的地理名稱，來觀看「去熟悉化」的台北巷道，那地圖所牽引出的，卻是「認知繪圖」疊映下「再熟悉化」的「感官地理」，讓身體－城市的移動與居住，都充滿感官記憶的痕跡。

然而〈古都〉的複雜糾葛，就在於發展「雙重」疊映或疊印的同時，也鋪陳「分裂」所帶來的不斷填補與衍異。此〈古都〉非彼《古都》，而與〈古都〉交織互文的，除了《古都》之外，更有古今中外的各種城市文學與台灣史料，旁徵博引梭羅、勞倫斯與佛斯特等人的文本，作為段落引文或穿插於內文之中。而作為「雙重」的孿生姊妹終將分手，約定好永不分開、永不嫁娶的敘述者與A最終仍是天各一方，而小說也以更多的身分「雙重」(五歲的自己與五歲的女兒，十六歲「體液和淚水清新如花露」的身體與現在已出現體味的的身體)打破了任何疊映的封閉想像，開展出在時間流逝與空間轉換中「分裂」的衍異過程。同樣地，台北與京都也不再是唯一單純的「雙重」，對敘述者而言，站在清水巖往大江海口望去，「你們都故意忽視腳下單脊兩屋坡的閩南式斜屋頂不看，彼此一致同意眼前景色很像舊金山」(154)，或是坐在淡水紅樓的短垣上，「你們又覺得像在西班牙或某些地中海小鎮了」(155)，要不就是走在楓香夾道的敕使街道上，「幻想置身在新英格蘭十三州」(165)。台北城市空間的互文性，不斷交織著歷史地理的殖民記憶，從荷蘭、明鄭到清朝、日本、國民政府遷台、美軍協防等，讓城市的空間記憶複雜多變，由雙重變為分裂。台北與京都的雙重疊映，更在小說的發展中分裂為「變／不變」的對立：城市面貌日新月異的台北，對比於城市面貌亙古如一的京都；因變易過度、風格混亂而讓人驚慟傷心的台北，對比於永遠在那裡、讓人好安心好放心的京都，「你透著米色蕾絲窗紗的窗口望望街景，覺得從未離開過，不論這次距上次已過了一年或好幾季，無論你已經從二十歲到四十一歲」(199)。

而更重要的是，「雙重」所導向的「認知繪圖」與「感官地理」的疊映或疊印，卻在「分裂」所開啓的時間流逝、空間置換中發生了嚴重的斷裂。首先就「認知繪圖」本身的歷史空間疊映或疊印而言，歷史建築物本身隨都市發展所造成的物換星移(二二八聖地現在是黑美人酒家，辜顯榮宅現為幼稚園，江山樓現下是江山釣蝦場)，縱使提供了歷史場景可供認知辨識的位置地點，也無由憑弔。而更可怕的斷裂，則是出現在「感官地理」與「認知繪圖」的不再呼應，身體感官成長記憶在現代化都市中的灰飛煙滅。

你簡直無法告訴女兒你們曾經在這城市生活過的痕跡，你住過的村子、你的埋狗之處、你練舞的舞蹈社、充滿了無限回憶的那些一票兩片的郊區電影院們、你和她爸爸第一次約會的地方、你和好友最喜歡去的咖啡館、你學生時常出沒的書店、你們剛結婚時租賃的新家．．．，甚至才

不久前，女兒先後唸過的兩家幼稚園（園址易主頻頻，目前是「鵝之鄉小吃店」），都不存在了．．．。(181)

正如班雅明所言，「活著就是留下痕跡」(to live is to leave traces) (1978: 155)，而沒有生活痕跡的地方，就有如陌生異地般讓人感到異化疏離，身體—城市空間織理的消失、物質基礎的流逝，也就讓時間記憶無法定錨，讓所有存在過的，都虛無縹緲，無法驗證也無從召喚。

因此台北足球場的「認知繪圖」（原址是1923年建的運動場，為歡迎還是太子的昭和南巡之用，國府初期給第七艦隊美軍顧問團使用）變得越來越無足輕重，反倒是足球場邊作為「感官地理」的老年楓香，才事關身體—城市空間織理記憶之重大，「你們吃頓飯，喝個下午茶，聊遍眼前事，獨獨不再提過往，過往很像那些被移植或砍掉的茄冬與楓香」(191)。而城市作為「感官地理」身體記憶的消失，更平行於敘述者對身體逐漸衰敗的慨嘆。

不得不令人想到天人五衰，耳不聰，目不明，嗅覺不靈，神色枯槁，連華美的衣裳也蒙塵埃。(168)

敘述者以「頭上花萎，腋下汗出，身體臭穢，不樂本座，神離魂散」的「天人五衰」之典，喻身體的腐朽衰敗，而那時候的身體也正呼應著那時候的天空，那時候的人們，那時候的樹。而「彼時」與「此時」的交會點「此處」已面目全非，正如耳不聰、目不明的身體、神色枯槁。在台北，敘述者迷失其間，「不知該如何走到你十七歲時走過百遍的路」(177)，正如敘述者找不回十六歲時那背著書包、穿著制服、在大太陽底下百毒不侵的年輕身體。

然而〈古都〉最大的矛盾也是最大的偏執所在，就是明知身體必然腐敗、歷史必然變易、城市必然變形的同時，仍然自嘲地堅持在沒有航標的時間之河上，「時不時做些妄想撈月或做些刻舟求劍之類的傻事」(195)，「老想不止兩次插足同一條河流」(196)。於是老靈魂的敘述者試圖將「感官地理」的身體記憶，封存在城市的周遭環境之中，就算無法再次捕捉十六歲時的官能感覺，但只要「那些十六、十七歲的好多夜晚曾蔭覆過你們、聽了無數傻言傻語卻都不偷笑的老茄冬，那些老樹們在著的話，很多東西就都還會在，見不見面也沒有關係，像A，像清涼寺門前的老森嘉豆腐鋪，像印在死前的梭羅心版上的白橡樹」(227—228)。<sup>111</sup> 故而當那些百年茄冬因開路的原因而一夕不見時，老靈魂的敘述者會「大慟沮喪如同失去好友」(181)。沒有了百年茄冬，也就沒有了自己的十六、十七歲，也就沒有了十六、十七歲時親過父母姊妹的A。

<sup>111</sup> 有關朱天心的「老靈魂學」，可參見王德威(1997)與黃錦樹(1997)等人的文章。

而這種絕望的焦慮，更進一步在小說中偏執地發展成一種將時間「視覺空間化」的模式，只要台北兒童樂園那充滿尿騷和腐爛朽木的龍船還在，「你一定能看到船上那一個爲了傾身觸水而內褲朝天的五歲時的自己」(178)，只要京都洛匠庭園依舊不變，「你仍可以看到五歲時、蹲距池邊餵魚摸魚的女兒」，因太過熱心，「整個人俯身水面只剩個穿著小花內褲的屁股蹶朝天」(172)。已年過四十的敘述者，早已小學畢業的女兒，但有如「快照鏡頭」(snapshot) 的記憶畫面，卻讓五歲的自己與五歲的女兒都被視覺化地封存在時空之中，被看見。正如王德威在〈老靈魂前世今生〉中所言，「朱終於把她要叫停歷史、喚回時間的欲想空間化。歷史不再是線性發展——無論是可逆還是不可逆、循環或是交雜，而是呈斷層、塊狀的存在。歷史成爲一種地理，回憶正如考古」(26)。而〈古都〉所發展出的「都市人類學」(黃錦樹 1997)、「都市潛意識」(唐小兵)與「觸感知識」(周英雄)，正是以身體—城市的官能經驗爲出發，驚恐地發現體感城市的消失、體味身體的頹敗。如果誠如批評家布茹諾 (Giuliana Bruno)所言，「體感」所隱含的正是「可居」(habitable) 的身體—城市空間 (250)，那〈古都〉用時間、地理、情感、身體所交織出的，便是城市作爲身體記憶廢墟的可能，讓台北成爲一件有若天人五衰、華美卻蒙塵的衣裳。

凸顯三位女作家衣文本中身體—城市的體感經驗與瑣碎敘事，正是企圖在城市文學傳統的大論述框架下(城／鄉對立、城市與國族認同、城市與全球現代性等)，另闢蹊徑，讓城市不再僅是以背景(街道、高樓等地標或電車、火車等運輸工具)、主題、象徵符號的方式被「再現」(represented)，而是以身體記憶與空間感知的方式被「體現」(embodied)，讓城市不再只是「隱喻」(強調相似、認同、深度與意義的達成)，更是「轉喻」(展開毗鄰、連結、貼近的表面意符流動與身體想像)，讓城市的「認知繪圖」也同時成爲「感官地理」。就像張愛玲的〈紅玫瑰與白玫瑰〉以「空間接觸感染」的方式，鋪展身體—城市既誘惑又危險的流動空間，以兩種居住建築形式，帶出兩種女人身體的情慾樣態。也像朱天文的〈世紀末的華麗〉展現時尚同時作爲後現代符號的「光滑表面」與身體感官記憶「體感表面」的複雜，讓台北的身體—城市流動在時尚影像與商品「城市邦聯」跨國流動的五光十色之中。更像朱天心的〈古都〉以身體—城市—記憶的可居不可居爲探問，上下求索於城市作爲地圖(標定歷史的古往今來、地理的方向位置)與城市作爲衣裳(身體的貼身記憶與官能感覺)的雙重與分裂。班雅明曾將十九世紀發達資本主義時代的抒情詩人—遊手好閒者，比做「柏油路上的植物學者」，那本文所採用「體感表面即界面」的閱讀方法，大概差可比擬爲城市研究中的「皮膚社會學者」(a sociologist of the skin) (Probyn 5)，強調對觸覺、嗅覺、聽覺等官能的敏銳感知、對身體移動與貼身環境的敏銳接觸、對身體—衣裳—建築—城市「表面」如「界面」的敏銳反應。以此身體官能穿梭遊走於三位女作家的三篇文學文本，正是以斷簡殘篇而非綜攬全局的方式，編織出「穿著即居住」的軟建築、「文本如織品」的軟城市，皆是以書寫「體現」城市、把城市穿在身上的「衣文

本」。

引用書目：

- 王斑。2000。〈呼喚靈韻的美學：朱天文小說中的商品與懷舊〉。《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》。周英雄、劉紀蕙編。台北：麥田。343-359。
- 王德威。1996。〈從《狂人日記》到《荒人手記》：論朱天文，兼及胡蘭成與張愛玲〉。《花憶前身》。台北：麥田。7-23。
- 。1997。〈老靈魂前世今生：朱天心的小說〉。《古都》。台北：麥田。9-32。
- 朱天文。1992。〈世紀末的華麗〉。《世紀末的華麗》。台北：遠流。171-192。
- 朱天心。1997。〈古都〉。《古都》。台北：麥田。151-233。
- 周英雄。2000。〈從感官細節到易位敘述：談朱天心近期小說策略的演〉。《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》。周英雄、劉紀蕙編。台北：麥田。403-417。
- 唐小兵。2000。〈《古都》·廢墟·桃花源外〉。《書寫台灣：文學史、後殖民與後現代》。周英雄、劉紀蕙編。台北：麥田。391-402。
- 黃錦樹。1996。〈神姬之舞：後四十回？（後）現代啓示錄？〉。《花憶前身》。台北：麥田。265-312。
- 。1997。〈從大觀園到咖啡館：閱讀／書寫朱天心〉。《古都》。台北：麥田。235-282。
- 張小虹。2002。〈兩種衣架：上海時尚與張愛玲〉。《在百貨公司遇見狼》。台北：聯合文學。259-288。
- 。2001。〈蝨子與跳蚤〉。《絕對衣性戀》。台北：時報。136-145。
- 張誦聖。1994。〈朱天文與台灣文化及文學的新動向〉。高志仁，黃素卿譯。《中外文學》第22卷第10期。80-98。
- 張愛玲。1968-1994。《張愛玲全集》。台北：皇冠。
- 詹宏志。1992。〈一種老去的聲音：讀朱天文的《世紀末的華麗》〉。《世紀末的華麗》。台北：遠流。7-14。
- 劉亮雅。1995。〈擺盪在現代與後現代之間：朱天文近期作品中的國族、世代、性別、情慾問題〉。《中外文學》第24卷第1期。7-19。

- Benjamin, Walter. 1969. "The Image of Proust." *Illuminations*. Ed. and Intro. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books. 201-215.
- , 1978. "Paris, Capital of the Nineteenth Century." *Reflections*. Ed. Peter Demetz. Trans. Edmund Jephcott. New York: Harcourt Brace Jovanovich. 146-62.
- Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge UP.
- Bruno, Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion*. New York: Verso.
- Chow, Rey. 1999. "Seminal Dispersal, Fecal Retention, and Related Narrative Matters: Eileen Chang's Tale of Roses in the Problematic of Modern Writing." *Differences* 11.2: 153-176.
- Irigaray, Luce. 1992. *Elemental Passions*. Trans. Joanne Collie and Judith Still. New York: Routledge.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.
- Probyn, Elspeth. 1996. *Outside Belongings*. New York: Routledge.
- Rodaway, Paul. 1994. *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. New York: Routledge.
- Simmel, Georg. 1971. "The Metropolis and Mental Life." *On Individuality and Social Forms*. Ed. Donald N. Levine. Chicago: U of Chicago P. 324-339.
- Vigarello, Georges. 1988. *Concepts of Cleanliness*. Trans. Jean Birrell. Cambridge: Cambridge UP.
- Wigley, Mark. 1995. *White Walls, Designer Dresses*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Wilson, Elizabeth. 1992. *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Berkeley: University of California Press.

## 附件四

## 時尚現代性

張小虹

為何「時尚」一直是談論「現代性」(modernity)最重要的譬喻？<sup>112</sup>

在〈現代生活的畫家〉(“The Painter of Modern Life”)一文中，十九世紀法國詩人波特萊爾(Charles Baudelaire)將法國大革命以降的時尚插畫當成闡釋「現代性」的起點，視其特質為「朝生暮死，稍縱即逝，變動不居」(the ephemeral, the fugitive, the contingent)。而「時尚」與「現代性」的緊密連結，更大量出現在與波特萊爾同時代與其後的創作者與思想家的文本之中，其中最為知名的包括高蒂耶(Théophile Gautier)、馬拉美(Stéphane Mallarmé)、倪莫(Georg Simmel)、班雅明(Walter Benjamin)等。<sup>113</sup> 對這些時尚現代性的論述者而言，日新月異的「時尚」，正充分展現了「現代性」的迅速無常。「時尚」以其「暫時性」、「變動性」與都會空間的「身體展演性」，具體而生動地帶出「現代性」作為一種「當下此刻」的歷史時間意識與都會身體空間意識。

然而在「時尚」作為「現代性」論述的最佳闡釋時，「時尚」也同時成為對「現代性」論述最基進的挑戰。而本文的出發點，便是企圖重新理論化「時尚」作為「現代性」方法論的可能。此重新理論化的歷史契機有二。第一是「時尚現代性」與「時尚後現代性」的論述差異。以十九世紀中到第二次世界大戰結束的「時尚現代性」論述，偏重於歷史與社會的文化研究面向，不論是社會學者倪莫或是歷史唯物論者班雅明，不論是將時尚視為新興都會現象或是托寓成資本主義的烏托邦大夢，在「時尚現代性」的論述中，時尚即便是在最具隱喻性的時刻，也不會成為純粹形而上的抽象概念。但在後結構理論掛帥的「時尚後現代性」論述中，卻傾向於將時尚視為純粹差異(purely differential)的符號系統或擬象(simulacrum)，不論是在巴特(Roland Barthes)的《流行體系》(*The Fashion System*)，或是布希亞(Jean Baudrillard)的《誘惑》(*Seduction*)與《象徵交換與死亡》(*Symbolic Exchange and Death*)中，時尚已不再是歷史時間、都會空間交織而成的身體意識，時尚被「去歷史化」、「去肉身化」，徹底抽空為封閉抽象的符號體系，以差異區辨為唯一的運作模式。因此如何在「時尚後現代性」的當下此刻，重新審視「時尚現代性」的歷史時間感性與都會空間感性，便是激萃當前後結構理論僵局

<sup>112</sup> 本文在使用「時尚」一詞時，乃以「衣飾時尚」(sartorial fashion)為主要考量。

<sup>113</sup> 有關時尚與現代性在歷史辯證與哲學概念上的脈絡鋪陳與主要論述，可參閱 Ulrich Lehmann, *Tigersprung: Fashion in Modernity*。

與滯怠的可能突圍方向。

第二個歷史契機則在於後殖民文化研究的積極介入，尤其是其對「學舌現代性」(mimetic modernity)與「遲至現代性」(belated modernity)的批判，點出了過去有關現代性論述中，西方中心的盲點與二元對立體系（東／西，傳統／現代，舊／新，落伍／前進等）的僵化預設，並提出「後殖民對峙現代性」(postcolonial contra-modernities) (Bhabha) 和「現代性的反文化」(countercultures of modernity)(Gilroy)等論述模式以供抗衡。而過去以西方「時尚現代性」為主導的研究，多偏重於凸顯時尚「穿歷史」(transhistorical) 的面向，對時尚「穿文化」(transcultural)、「穿國族」(transnational) 的討論，甚少著墨。因此如何將「時尚現代性」的討論，重新置入當前後殖民理論的政治與美學脈絡之中發展，視其為一種穿歷史、穿文化、穿國族的「譯介／易界」(translation)實踐，充滿穿戴—穿越—穿刺的變換快感與恐懼焦慮，便是挑戰當前時尚現代性主流論述的基進策略。<sup>114</sup>

而在此歷史化與政治化的雙重企圖之下，本文所欲理論化的時尚方法論，就不會僅僅只是一種主題式的取徑或分析範疇（衣飾與時代，衣飾與人物刻劃，衣飾與敘事等）。時尚乃是一種上了身的符號—服號，既是抽象的符號系統，也是日常生活的穿衣打扮，更是歷史與身體記憶的物質載體。時尚作為基進方法論的可能，就在於能重新質疑並理論化時間、空間與身體的「現代性」論述模式，形塑與被形塑不一樣的「現代性」可能。

## I · 新的重複衝動：驚嚇與恥辱

首先讓我們來看看時尚提供了什麼不一樣的時間感？在時尚現代性的主流論述中，至少出現三種詮釋時間的模式。第一種二元論的模式較為簡單，建立在「短暫」與「永恆」、「線性時間」與「循環時間」的矛盾之上。時尚一方面在線性時間的概念下，不斷推陳出新，不停喜新厭舊，永遠呈現強調超越與進步的百變面貌與驚人動量。但時尚在另一方面卻一直重複使用過去的樣式形款，以復古為前進的方式。第二種模式則是將此矛盾以「歷史辯證」的方式加以整合，讓時尚的「短暫」與「永恆」、「過去」與「當下」合而為一，產生辯證影像的「疊映」，讓現代與前現代以斷裂式跳接的方式加以疊合，而非線性時間由過去到現在的因果延續。

<sup>114</sup> 此處將 trans 譯為「穿」，而非較為常用的「跨越」，旨在發展出「穿戴—穿越—穿刺」的語意連帶，讓 trans 在時間、空間、身體與文化交換的越界流動中，有更形豐富的想像空間，也藉此發展論文後半有關「交感表面」與「創傷表面」的理論。

如果第一種時間模式著重靜態對立的二元論（短暫／永恆，線性／循環），而第二種時間模式凸顯動態辯證的歷史過程，那第三種由時尚啟動的時間模式，不是「靜」也不是「動」，而是一種「動」的「不動」，以不斷的「動」作為唯一的「不動」，亦即以「新」作為「創傷現代性」(traumatic modernity) 的「重複衝動」(repetition compulsion)。這種時尚論述將「驚嚇」(shock)視為現代性的重大創傷，是時間的創傷（與過去斷裂，沒有確定的未來，只有當下此刻的快速變動，任何事物一過時即成廢墟），也是空間的創傷（都市的無根與匿名，摩肩接踵的人群漂流，五光十色的聲色刺激）。在隨著工業資本主義發展而牽動的都會現代性經驗中，「所有堅固的都化為虛空」(all that is solid melts into air)，<sup>115</sup> 一切穩固與確定的事與物，盡皆流離失所、四分五裂、疏離異化。

而時尚既是現代性驚嚇的一部份，也成為回應現代性驚嚇的方式之一，但回應的方式卻因論述者的觀察而異。對倪莫而言，時尚之為用，乃在於作為都會經驗中有如鐵甲盔冑的「外在防護」，在川流不息的外在與內在刺激中，時尚成為「靈魂的柵欄」，「掩飾真正面容的鑄鐵面具」，以情感分離、老鳥姿態 (blasé) 的方式，抵抗都會驚嚇經驗對主體可能造成的大規模穿刺破壞 (Simmel, "Fashion" 312; "Metropolis" 329)。而對班雅明而言，時尚本身成為現代性的「死亡欲力」，要不是以千變萬化、日新月異的方式與死亡（即時間的無常）同速，以逃避死亡，要不就是以「無生物的戀物化」(fetishization of the inanimate) 的方式，變成死亡本身。換言之，如果倪莫強調都會時尚是一種「防禦遮蔽」(protective shield)，那班雅明凸顯的都會時尚則是一種「投射屏幕」(projective screen)，前者企圖將現代性的驚嚇屏除於外，後者則是以身體「體現」現代性迅速無常的驚嚇，讓時尚成為追逐「新」的重複衝動 (*The Arcades Project* 62-81)。<sup>116</sup>

然而從後殖民「穿文化」與「穿國族」的角度觀之，創傷現代性所圍繞的「驚嚇」經驗，並不足以完全涵蓋時尚時間觀的「斷裂」論述。以中國時尚現代性的研究來說，除了歷史意識與都會空間帶來的「驚嚇」經驗外，伴隨著西方帝國殖民主義發展而來的「恥辱」經驗，可能扮演著形塑「中國 shame 代性」更為重要的角色。<sup>117</sup> 在中國近現代喪權辱國的歷史脈絡中，恥辱經驗遠比驚嚇經驗更具

<sup>115</sup> 此句乃典出馬克思，Marshall Berman 在 1982 年出版談論現代性經驗的經典著作即以此句名言為書名。

<sup>116</sup> 其實班雅明著作中所展現的時尚時間觀，其繁複度可以同時包含此處所言的第二種與第三種模式。就歷史辯證而言，班雅明以「虎躍過往」(a tiger's leap into the past) ("Theses" 261) 來闡述時尚既稍縱即逝又穿越歷史(transitory and transhistorical) 的特質，但更多的時候，此時尚辯證導向的不是歷史時間的揚昇，而是現代性創傷經驗的重複衝動，「新」即「依舊」(the "new" as "always-the-same")，一種貌似不斷過去的「過不去」。

<sup>117</sup> 在當代有關中國現代性的研究中，時間也是學者非常關注的焦點，其中將「已經現代但又不夠現代」的時間焦慮交代最為精彩的，當屬王德威的《被壓抑的現代性》。他在書中指出中國現代文學研究中出現的兩種矛盾時間觀：一邊是將現代視為叛離與取代傳統的「征服」(overcoming)，將時間向前快速推進，充滿線性發展的時間規劃與對知識啟蒙的渴求（以五四時期全面反傳統、以西方知識系統為取決對象的寫實文學觀為代表），一邊卻又是對「延擱」



穿刺主體的破壞性與建設性。一再上演、割地賠款的中外戰爭有如原初場景，讓「國恥」成爲中國現代性主體的心理形塑要素，而穿在中國人身體表面的傳統服飾打扮，尤其是男子的辮髮與女子的纏足，更成爲西方凝視下的恥辱標誌。原本來自文化差異與歷史流變的服飾打扮，卻在中西文化接觸、權力顛覆翻覆的過程中，被「戀物化」爲身體表面僵固的文化刻板形象，被「本質化」爲「國恥」的服飾表徵。而由恥辱產生的防衛機制與自卑／自大情結，更使得由文化協商產生的時尚現代性，被當成一面倒「西化」服飾的結果，充滿欽羨／敵視、崇洋／仇洋、文明化／污名化的矛盾與曖昧。

但不論是驚嚇經驗還是恥辱經驗，以創傷現代性爲中心考量的時尚時間觀，往往是建立在歷史「斷裂」的預設之上，而時尚則成爲此「斷裂」時間觀中的「戀物化表面」，不論是在班雅明視時尚爲死亡欲力、爲「無生物的戀物化」，或是中國的辮髮與纏足被視爲千古不變的奇風異俗，都是將時尚凝止成「創傷固置」(traumatic fixation)，要不是以「新」爲萬變應不變的「重複衝動」，要不就是讓「舊」以文化殭屍、文化樣板的方式殘存，取代歷史的嬗變。而往往伴隨著「斷裂」時間觀而來的，正是「斷代」史觀的獨大，既是傳統與現代的「斷裂」，也是傳統與現代的「斷代」。歷史的流變無法一刀兩斷，但由驚嚇經驗或恥辱經驗所建構的創傷現代性，卻是在否定線性進步時間觀的同時，也壓抑了時間的延續性，以凸顯驚嚇或恥辱所造成的斷裂感與危機意識

## I I · 踐履現代性：時間的「延續」與「斷裂」

那究竟該如何將歷史流變帶回「時尚現代性」的討論之中呢？本文在此將嘗試以時尚現代性的日常生活實踐爲出發，企圖建立「踐履現代性」(performative modernity)的理論模式。「踐履現代性」強調的是時間的「延續」而非「斷裂」，是歷史的「與時俱變」，而非歷史事件的「與時巨變」，是強調連續重複的日常生活實踐，而非充滿災異感與危機意識的創傷經驗。

「踐履」(performativity)的概念最初來自奧斯汀 (J. L. Austin) 的語言行動理論 (Speech Act Theory)，乃指「標準模式的強制引述」(forcible citation of a norm)。當代理論家巴特勒(Judith Butler)談的「性別踐履」(gender performativity)，或巴巴(Homi K. Bhabha)談的「殖民學舌」(colonial mimicry)與「雜種化」(hybridization)，都是以「踐履」作爲一種「帶有變動可能的重複」(repetition with

---

(belatedness) 的焦慮與不耐，總覺得中國遲到晚來的現代性不夠現代。然而不論是「迎頭趕上」或「在後追趕」，此兩種時間觀都是以斷代的觀念，將「現代」做爲一種瞬息即逝、不斷改變的歷史情境，轉化成一個超越性、神祕性的存在，以鐵板一塊的現代性定義，強加在各種眾聲喧嘩的聲音與實踐之上 (37-42)。本文則是企圖將此時間焦慮進一步精神分析化，以創傷理論與踐履理論的角度提出另類「現代性」的時間詮釋模式。

variation)所發展出來的理論概念。以進入語言為例，主體在發言(enunciation)的瞬間，立即分裂成「發言主體」(subject of enunciation)與「陳述主體」(subject of the enunciated)，同時被捲進語言本身不斷取代置換、不斷區辨差異的「去中心化」過程，而每一次的重複發言（沒有一勞永逸的發言，就如沒有一勞永逸的主體），都讓「認同」(identity) 與「顯現」(presence) 變得可能（暫時出現）與不可能（無法固定化、本質化、無法一勞永逸），都打開每次主體發言與發言之間的「時間延滯」(time-lag)，而每次的「時間延滯」都帶出重新表意、重新引述的協商可能。換言之，「踐履」作為理論概念的最大企圖，乃是以動態的「時間展延」(temporal deferral) 取代靜態的「空間顯現」(spatial presence)，藉此打破視覺主宰認識論下「時間空間化」的現象，以及建立在此「時間空間化」之上有關單一封閉主體、自給自足的想像。<sup>118</sup>

因此「踐履」的「重複引述」(iteration)不僅造成標準模式本身範疇建構的不穩定性，也造成「認識論」的不可能（已無法分辨認識論賴以建立內／外、過去／現在的區分基礎）。「重複引述」讓文化成爲一種「發言」，不再有固定的東／西、舊／新、傳統／現代二元對立，因爲所有「發言」總已是「介於其間」(in-between)，總已是文化協商的雜種場域 (a hybrid site of cultural negotiation)。「介於其間」總是比封閉固定的單一主體「一」(oneness) 要少，因爲永遠無法「完全」成爲標準模式、成爲具有內在本質性預設的「一」。「介於其間」也總是比封閉固定的單一主體「一」要多，因爲「認同」來自「差異」(difference)、「顯現」來自「隱匿」(absence)，作爲「認同」與「顯現」的「一」之暫時出現，牽一髮而動全身的乃是「認同」與「顯現」之外龐大複雜的符號再現體系。

由此觀之，「踐履現代性」是企圖將時間的延續性，重新帶回有關現代性的討論之中，此處對時間的哲學性思考，已不再囿限於現代性論述中最常談論的後啓蒙「世俗」時間或進步史觀中的「線性」時間，也與論文第一部份所談論時尚現代性的三種「斷裂」時間觀有所相同。「踐履現代性」不是第一種靜態並置的「短暫／永恆」二元論，也不是第二種打破歷史延續性的現時啓示與烏托邦救贖（以孤立的瞬間達到歷史共時，讓最新與最古相互疊映），更不是第三種以驚嚇或恥辱經驗造成的創傷固置，一種不斷過去的過不去。「踐履現代性」強調的是歷史流變中一種具有開啓與變動潛力的重複引述，所有的「新」與「異」都是透過不斷重複的發言與引述，置換編織到不同的文化論述文本之中「再脈絡化」(recon-textualized)，而所有的「舊」與「故」也都不會原地踏步、就地正法，而是也隨著「重複引述」被帶動到不同的時空中「再脈絡化」。「踐履現代性」並不預設一個脫離時間流變的文化「主體」，在那裡以固定中心的方式吸納、擷取、

<sup>118</sup> 有關西方視覺主宰認識論與空間本體論的批判，可參見 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*，而書中對「時間空間化」的探討，集中於 Henri Bergson (191-208)與 Jacques Derrida (493-523)的章節部份。

抗拒、排斥「外來」文化，提供回歸或叛離的可能，也不預設一個超越時間的文化「傳統」不可以被改寫、不可以被創造發明。「踐履現代性」所凸顯的，正是文化本身重複引述的時間性，一種不斷建構解構、顯現隱匿、創造發明的文化發言「主體」。

而「踐履現代性」所開展的，正是「時尚衍化論」的積極可能性。「衍」者，廣延分布而失散中心，此「衍化論」與傳統達爾文式社會「演化論」之最大不同，就在兩者強調漫長時間過程中的逐漸變化時，前者卻無後者所預設的直線歷史進步觀。<sup>119</sup>「時尚衍化論」所欲凸顯的正是「踐履現代性」的時間流變，而非視覺化、戀物化、本體化下的「創傷固置」，以強調「衍異」(*différance*)與「生成」(*becoming*)的過程，讓一切皆為「介於其間」。而此「介於其間」不導向黑格爾式的辯證與揚昇，沒有超越與抽象的整體，只有無以盡數、剪不斷理還亂的重疊反覆，不斷置換游移，藕斷絲連，不徹底不乾淨。此「介於其間」不是隱喻軸垂直面向上的表義連結（意符與意旨的對應），而是轉喻軸水平面向上表意鏈的自由移動，四面八方、歧路亡羊。

但就「時尚現代性」的理論建構而言，究竟該如何處理「創傷現代性」與「踐履現代性」之間可能的矛盾呢？「創傷現代性」視「時尚」為「新的重複衝動」，表面的日新月異，其實導向的是創傷經驗的固置；而「踐履現代性」視「時尚」為「新的重複引述」，在不斷重複的「時間延滯」中不斷協商與變易。究竟在「創傷現代性」所凸顯之「斷裂」與「踐履現代性」所強調之「延續」間，有沒有進一步理論協商與理論發展的可能？在此將嘗試提出兩種方向的理論延展，作為發展「時尚現代性」中時間面向的後續討論。第一個方向是提出「擺盪閱讀」的可能，亦即在「時尚現代性」的討論中，不是被迫在「創傷現代性」或「踐履現代性」中二選一，而是同時強調兩者在論述中的並置呈現或交替出現。此「擺盪模式」可再依循不同文化文本脈絡中「知識階級」與「性別差異」的變數而加以複雜化。以「中國 shame 代性」為例，知識菁英份子的文字書寫中，較多傾向斷裂式感時憂國、時不我予的創傷論述，而在平民百姓穿衣吃飯的日常生活實踐中，則較易觀察到重複變換、日積月累的連續性生活痕跡。而這種「菁英文化」與「大眾文化」的差異模式，又往往可以再部份對應到「陽性」與「陰性」的性別位置。此處的「陽性」不直接等同於生理的男性，畢竟時尚現代性中有大量的「遊手好閒者」(*flâneur*)與「紈褲子弟」(*dandy*)引領風騷，而是指一心貶抑「陰性化」的時尚，且對大眾文化嗤之以鼻、感嘆世風日下的社會文化位置，而此處的「陰性」則指向對時尚樂在其中且樂此不疲的社會文化位置。

而另一個更為基進的思考方向，則是回到「創傷現代性」與「踐履現代性」

<sup>119</sup> 有趣的是，第一位將達爾文「進化論」觀點運用在女性服飾社會學研究的人，正是達爾文的兒子喬治·達爾文(George H. Darwin)，可參見 Lehmann 436 的註解 7。

的時間觀本身，找出是否有解構其「斷裂」／「延續」二元對立的可能。這種「解構閱讀」將讓我們把焦點重新放置在此兩種現代性論述中都一再出現的概念：「重複」與「時間延滯」。「創傷現代性」的「重複」指的是「重複衝動」，是在驚嚇或恥辱的第一時間無法做出回應，以鈍化麻木的方式與表義系統「解連結」(de-linked)，不被整合進意識，卻同時以「空白」(blankness)的方式，將事件保存在銳化生動的實際細節當中。此「空白」乃意義的空白，而非具象細節的空白，此「空白」使得創傷成爲怎樣也想不起、怎樣也忘不掉的複雜心理狀態。「創傷現代性」的「重複衝動」既是第一「空白」現場的不斷回返，也是第一「空白」現場的不斷帶離。創傷經驗即「一個暫時性的延滯，將人帶離驚嚇的第一時刻」(Caruth 10)。

因此如果我們將重點放在所謂驚嚇或恥辱的第一現場，那「創傷現代性」的「重複衝動」就成爲不斷帶離、不斷回返的往復過程，但如果我們將重點放在所謂「暫時性的延滯」之時間向度而非第一「空白」現場的空間向度，那「重複衝動」本身是否也可以是一種「帶有變動可能的重複」、一種類似「踐履」行動的引述與變易？這種思考方向，將讓我們暫時偏離「創傷現代性」以「戀物理論」發展出的樣版化、固置化的「創傷表面」，而回到精神分析中有關創傷理論在時間面向上所一再強調的「後遺性」(*après-coup*)。創傷「後遺性」概念的提出，打破了傳統的線性決定論（過去決定現在），而讓新的經驗回過頭去重塑過去的經驗與記憶痕跡，雖然可能仍有依循精神時間性及因果關係的預設，但卻強調意識可透過意義的不斷重新銘刻而重塑其過往。然而並非所有實際體驗都可以被重塑，只有某些在經歷時未能完全被整合入具義脈絡的創傷事件，才能在現在與過去的時間差距中被選擇性地重塑。換言之，沒有一成不變的過去，即使是創傷經驗所建構出的原初場景，也會隨著後遺式記憶重組，而不斷回溯、不斷建構，不斷產生意義的漂流與不定。

如果「踐履現代性」強調「時間延滯」所產生的「再表意」(resignification)可能，那「創傷現代性」中「後遺式」的「時間延滯」，似乎也可以被解讀成一種不斷回溯、重新建構意義的反覆引述。雖然此二者所牽涉到「時間延滯」的長短與密集樣態不一樣（一個是在每次發言與發言的瞬間，一個是在現在與過去的時差）、所觸及的「重複」方式與方向也不一樣，但將「後遺式」的時間面向，重新放回「創傷現代性」的討論，則是有助於鬆動瓦解將「創傷現代性」／「踐履現代性」直接等同於時間「斷裂」／「延續」的二元對立方式。而另一種更爲基進的「解構閱讀」，則是可以進一步取法當前性別與酷兒研究中有關「恥辱踐履」(shame performativity)的理論。此理論的初步架構乃由美國女性主義酷兒理論家賽菊寇 (Eve K. Sedgwick)所提出，她是從奧斯汀的語言行動理論與巴特勒的「性別踐履」重新出發，提出「恥辱」做爲一種重複召喚、建構自我的強大動力：「有一個已經退縮的『我』正在把恥辱投射到另一個目前仍延宕著的，尙未

成形的，而且恐怕只能困難重重的以被羞辱的第三人稱成形的『我』身上」(100-101)。在賽菊寇的理論化企圖中，恥辱做為一種創傷經驗，從來沒有遺留在所謂的第一「空白」現場而不再移動，也從來不會擱置在那個不斷回返、不斷被帶離的原初場景而原地踏步。恥辱的創傷是隨身攜帶的身體記憶，形塑自我形象的情感強度，恥辱是不斷重複演出的原初場景，不斷引述修正的意義重塑。在這種談法中，由驚嚇或恥辱造成的創傷經驗，看起來好像是時間的巨大斷離，但卻也可以是「後遺式」記憶重組、意義重塑的重複啟動。如果作為創傷經驗的恥辱也可以有其「踐履性」，那麼「創傷現代性」與「踐履現代性」所預設「斷裂／延續」的時間矛盾，似乎也可以繼續嘗試不一樣的後續理論發展。

### I I I · 表面的官能與鬼魅

如同前面所述，如果「創傷現代性」也可以有時間流動、反覆踐履的可能，那原本強調「創傷固置」的時尚「戀物化表面」，是否也可以有不同的理論化方式？「時尚現代性」的論述向來強調都市空間與商品空間的「視覺景觀」(visual spectacle)，也多將論述焦點放在時尚做為一種「視覺再現」(visual representation)，在性別、階級、族裔差異上的歷史形塑與都會文化外觀(Hollander, Ko, Perrot, Shi, Wilson, 李歐梵)。但在此「視覺中心論」(ocularcentrism)下發展的「時尚表面」究竟會有何「盲點」？有沒有「可感而不可見」(tangible but invisible)的表面？什麼是「表面」與「平面」的差別？而「表面」究竟是二維、三維、還是加上了時間的四維空間？什麼又是重新建構「時尚表面」的美學、形上學與倫理學可能？

在當代後結構的理論流派中，「表面」已徹底取代了「深度形上學」。解構主義的「認識論表面」，將「深度」(亦即意義、真理與本質)都變成了「表面」遮蔽(veiling)所造成的效應(Derrida)。後現代主義的「光滑表面」則是去歷史、去情感的「冷／符號」(cold/code)誘惑(Baudrillard, Jameson)。後結構理論中「深度」之所以出局，是因為「意符」與「意旨」在垂直方向的意義連結已無法達成，後結構理論中「表面」之所以出線，正是因為「意符」與「意符」間的水平流動得以在表意鏈上不斷衍異(既相互區辨 differ，也相互延展 defer)。換言之，後結構的「表面」是有如織品布料般的「文本」(text, texture, textile 都來自拉丁字源 *textus, textum*，都與編織、構織與織品相關)與「論述」(discourse 的拉丁字源 *discurrere*，原本就指向四面八方的擴散延伸)，不是上下封閉式的意義連結，而是水平面開放式的意符延展。

因此時尚作為身體的「表面」、「表意的臉」，並不預設「表面」之下有更真實的自我，更本質、更普遍抽象的真理。然而這種取代深度形上學的後結構「表面」，依舊還是建立在語言符號系統之上，抽象而且冰冷。因此如果時尚是一種

「破—符號」(de-sign)，那後結構「表面」僅止於破除「意旨」(de-signified)的牽絆，而要如何更進一步破除「意符」(de-signifier)的純粹差異，或許才是真正能將歷史、將身體、將感覺、將物質性帶回「表面」的努力方向。時尚作為一種衣飾「符號」必須也是一種「服號」，而「服號」即「符號」的「體現」(embodiment)，符號的物質性必須「穿戴—穿越—穿刺」衣服與身體的物質性。

這樣的「時尚表面」將帶領我們重回佛洛伊德以「表面」與「表面投射」所建立的「身體自我」(the bodily ego)觀，讓身體的外在性與心理的內在性、讓主體的語言建構與身體的衣飾表面，都可以依循「魔比思環」(the Moebius strip)的「表面」模式而內翻外轉。<sup>120</sup> 這樣的身體時尚表面既具區隔性又具通透性(porosity)，既是身體邊界的建構，也是身體邊界的解構，既是外面也是裡面，既是表面也是界面(interface)。這樣的身體時尚表面沒有深度卻有相連而非相隔的「表面」與「裡面」。就空間認識論而言，此處的「裡面」，不是歐氏幾何空間中與「外面」二元對立且分離的「裡面」(inside)，而是拓譜空間中「魔比思環」式連續性的由裡到外、由外到裡。就視覺認識論而言，此處的「裡面」(lining)乃與「表面」相互交織成一體，有如織品布料或織錦畫的正反面圖案。而「裡面」更可以是表面的縐褶，是表面在內翻外轉過程中時間的開展與攏聚。「時尚表面」的基進性正在於打破視覺中心論預設下抽離時間流變的「空間本體學」(spatial ontology)，因為「時尚表面」永遠有時間的縐褶、記憶的痕跡(衣服手肘腳肘處的摺痕，在英文裡就如同記憶一般叫做 memories)與不斷翻轉、不斷交織的裡面。

因此在論文的最後，我將嘗試分別從「體感」與「情感」二個方向，繼續思考「時尚表面」理論化的可能。第一個方向是如何建構有關時尚表面的「體感」(haptic)理論(Benjamin, Bruno, Marks, Riegl, Taussig)。佛洛伊德在〈自我與本我〉(“The Ego and the Id”)中曾就「身體自我」的理論建構，提出了身體表面感覺之重要性：「自我最終來自身體感覺，主要源自身體的表面。因此自我可被當成身體表面的心理投射，並如我們以上所見，代表著心理機制的外觀」(26)。「體感」理論的提出，是要讓時尚表面充滿細節與官能的敏感，讓身體變成感官觸碰與連結的「交感」(sympathetic)界面。「體感」的時尚表面會有凹凸起伏，有軟硬粗細，有質地，有情緒，有記憶，不僅是觀看與被觀看的「景觀」(sight)，更是身體在空間移動而情生意動的「場域」(site)。「體感」的身體觸覺，便是把「動感」(包括空間的移動與時間的流動)也重新帶回時尚表面的討論之中，讓

<sup>120</sup> 此外像是佛洛伊德談論的「活質囊泡」與「魔術書寫板」(the magic writing pad)(強調意識與無意識的層次滲透或交疊)，像是拉崗使用的「圓環面」(the torus)、波羅米安結(the Borromean Knot)拓譜圖示(打破裡／外之分的二元對立和凸顯真實層、想像層與象徵層的彼此環扣)，都是企圖打破深度形上學的「表面」想像，一種「表面」的主體形構理論。有關主體作為一種「表面」建構的相關文獻，可參閱 Grosz, *Volatile Bodies* 對尼采，梅洛龐蒂，佛洛伊德，拉岡，傅柯與德勒茲「表面主體」的理論分析。

建構於視覺經驗的身體「形」象，也能同時成為建構於移動感官與觸接經驗的身體「行」象。<sup>121</sup>

第二個想要繼續發展的方向是「情感」(affect)理論。在精神分析的脈絡中，「情感」並不泛指一般的喜怒哀樂，而往往是與創傷經驗相提並論的，像論文前半部份提到的驚嚇或恥辱。精神分析相信在創傷事件的發生當下情感沒有受到適當的卸載（情感滯塞），將會引發身體的歇斯底里症狀或其他徵候，而往往只有透過對記憶的召喚，才能使原本連結在此記憶上的情感復活而達到療治的效果。我在此處關心的重點，不是創傷是否可以療治，而是現代性的創傷情感如何影響「時尚表面」的閱讀。換言之，在「創傷現代性」重複引述與重塑意義的過程中，未經妥善卸載的情感，如何讓「時尚表面」變成「惘惘的威脅」、讓時尚在日常生活踐履中的「介於其間」變得鬼影幢幢，讓「體感」經驗變成意識與潛意識、字義與譬喻、身體與衣服的相互塌陷。

過去有關時尚做為一種「創傷表面」的理論化嘗試並不多見。蕨爾蓀(Elizabeth Wilson)曾提出「時尚傷口論」，指稱時尚的華麗絢爛掩蓋著其下主體的傷口（亦即現代性都會經驗造成的疏離異化），時尚僅在表面上將四分五裂的自我重新黏接在一起。此「時尚傷口論」不僅以深度模式與深度情緒為預設，也純粹是以西方的都會經驗為出發，更無「創傷現代性」中可能帶出的繁複時間觀。另有兩位當代的時尚研究學者，也嘗試以拉岡(Jacques Lacan)的精神分析理論，談論時尚身體的「匱缺」：「在裸體之上置裝，將皮膚整體表面標示為一道切口；整個身體便成了一道邊緣，不加上衣飾就不完整」(Warwick and Cavallaro 27)。這種「時尚切口論」的談法，雖然十分巧妙地連結了「切口」與「剪裁」（英文都是 cut），卻與「時尚傷口論」一般，太容易流於去歷史、去文化差異、去性別差異的理論建構。

因此要建構一個具有歷史時間敏感度與心理情感強度的「創傷表面」，必須要回到具體的文化歷史脈絡之中，才有可能發展出進一步的理論架構。以中國現代性為例，時尚之所以是「創傷表面」，正因為國仇家恨都「穿」（穿戴—穿越—穿刺）在身上，都纏繞在「創傷驚嚇」（速度、變換、無常）與「創傷恥辱」（老、弱、慢）的原初場景而「過不去」、而一再回返、而反覆重述。對感國憂時的（男性）菁英知識份子而言，放眼望去，時尚現代性自是滿目蒼夷、鬼影幢幢。對他們所呈現或投射出的身體徵候而言，創傷不在裡面在表面（反深度形上學），而創傷更在表面的裡面（反視覺認識論、反空間本體論），會內翻外轉到表面，也

<sup>121</sup> 佛洛依德「身體自我」的後續理論發展兵分二路，一是拉岡以視覺出發，將「表面」當成「鏡面」而發展出的「鏡像期」理論，另一是拉普朗虛(Jean Laplanche)以感官身體為出發，將「表面」當成「皮膚」。此兩者之差異比較與理論影響，可參見 Silverman, *The Threshold of the Visible World*, 9-37。

會穿刺戳破到表面。就中國 shame 代性的歷史情境而言，「創傷表面」是身體徵候的內衣外穿與外衣內穿，強調的是「情感」(affect) 的強度而非認識論的「效應」(effect)。時尚表面之所以會「鬧鬼」，正是因為在建構中國現代性主體時所壓抑排斥、卻封存在體內與記憶的「身體殘餘」(bodily remainder)。此「身體殘餘」是建構中必然的毀滅，「以一種建構式失落(constitutive loss)的方式，在（如果不是總是）已被摧毀的主體模式裡苟且偷生。身體不是建構發生的場域，身體是主體在形成當下的毀滅」(Butler 92)。這種「身體殘餘」自然讓時尚表面充滿不新不舊、不中不西、不乾不淨的「鬼魅雜種性」(the uncanny hybridity)。此鬼魅性不是「中西合璧」正反和的相安無時、皆大歡喜，而是「華洋雜處」中不徹底、不乾淨的異質與鬼魅，新舊疊映、借屍還魂，讓歷史上淘汰過時的與心理上壓抑摒棄的，以雙重疊映的方式，在時尚表面上裝神弄鬼。分不清是人是鬼，是中是西，是外面是裡面，是傳統是現代的混亂，就是創傷表面的身體徵候。

而中國現代性中「鬼魅雜種性」的最佳展現，便是時尚表面的「亂世亂穿衣」。「亂世亂穿衣」作為「穿文化」符號—服號系統的混亂，男服女穿、女服男穿、中衣西穿、西衣中穿、內衣外穿、外衣內穿所呈現的「鬼魅雜種性」，或是旗袍（由女人的兩截穿衣轉為男人的一截穿衣，以滿族的旗袍轉接西方二〇年代的流線型連身裙）、中山裝（德國軍服、日本學生服與南洋企領裝的穿國、穿文化身體想像）所展現的雜種性，皆涉及國族建構表意系統的浮動不確定性，也涉及國族想像認同中相斥相吸、外射內納、交疊纏繞的影像與幻象。「鬼魅雜種性」來自「符—服號物質性」與「身體物質性」的相互穿刺，以細節與官能的敏感，生理與心理的轉換，在身體時尚表面以各種「置換」與「凝縮」的方式流竄，造成中／西、傳統／現代、意識／潛意識、字義／譬喻、身體／衣服的層次塌陷。

當然我們也不要忘記，「創傷現代性」如果可以被讀成一種反覆引述、意義重塑的「踐履現代性」，那「情感表面」的亂世亂穿衣，是否也可以是一種「體感表面」的官能嘉年華？如果對男性知識菁英而言，中國“shame”代性最終導向的，總已是層次塌陷的中國「陷」代性，那對女性時尚主體而言，踐履現代性終究將會「衍化」出改頭換面的可能，在重複中出現差異，在引述中再脈絡化。因此我們要繼續探問：亂世亂穿衣究竟是開放官能、重塑體感的交感表面，還是鬼影幢幢、借屍還魂的創傷表面；「頭齊身不齊，身齊腳不齊」究竟是「學舌現代性」或「遲至現代性」的悲哀，還是文化譯介—易界的風格雜種，而究竟什麼樣的文化與性別閱讀位置，決定什麼樣的時尚現代性理論？

「時尚」是一種抽象的「符號」，也是一種物質的「服號」，是差異區辨的體系，也是歷史記憶與情感的體現。本篇論文以時尚現代性的時間感性出發，企圖找回歷史流變的可能，不論是「創傷現代性」或「踐履現代性」的理論建構，都希望拉出重複引述中「時間延滯」的協商可能，以「介於其間」鬆動中／西、傳



統／現代、舊／新、內／外的二元對立系統。而時尚現代性的時間感性，也在論文的後半部份，延伸到原本囿限於「視覺中心論」「空間本體論」的「表面」論述，讓「時尚表面」也動起來（e-motion，身體在空間移動所牽引的情生意動），一方面是體感與動感的強調，讓時尚破符號的歷史物質性與身體官能性，都「體現」在日常生活的踐履活動之中，另一方面則是創傷情感強度的凸顯，讓時尚表面成爲「亂世亂穿衣」的符號—服號混亂，新舊交替的曖昧夾雜。時尚現代性不是與傳統的一刀兩斷，時尚現代性是文化的發言，同時踩在新與舊之間的過渡，以重複踐履的方式，開放出各種變動活潑、隨機組合的時尚風格雜種。

後記：

這是一篇相當「後設」的論文，企圖思考整理我個人過去五年來在「時尚現代性」研究方向上理論脈絡的發展與轉向。在此研究方向上先後進行的國科會相關計畫案包括〈衣飾中國：後殖民時尚研究〉（1998－1999）、〈製作電影《海上花》：服裝道具的戀物美學〉（1999－2000）、〈摩登張愛玲：時尚意識與女性主體〉（2000－2001）以及目前正在進行的〈時尚、身體、現代性創傷〉（2002－2005）。

此一系列的研究興趣，最早來自對當代「中國風」流行時尚的好奇。第一篇論文〈虛飾中國：流行時尚設計中的文化曖昧〉，企圖從性別理論與後殖民研究的角度觀察此世紀末的民俗風，提出後東方主義「扮裝癖」的美學／政治建構。論文一開始便以時尚研究中「表面模式vs. 深度模式」的理論僵局爲出發點，提出「混讀」作爲一種兼具「表面」符號差異與「深度」意識形態批判的方法論。這種多元多音的閱讀立場到了第二篇論文〈幽冥《海上花》：表面美學與時間褶襉〉時有了相當大程度的調整，基本上放棄了後現代表面美學與歷史拼貼風格的討論空間，而將論述焦點放在時尚研究的帝國主義批判。全文從電影《海上花》的時尚攝影切入，針對片中十九世紀末上海時髦倂人服飾上的黑色蕾絲荷葉邊，做服飾史料的爬梳，視其爲表面美學化的「帝國提喻」。此篇論文不再是「表面」與「深度」的多重閱讀，而是嘗試提出「創傷表面」戀物美學的初步想法，一種介乎「表面」與「深度」的「幽冥界域」（liminality），似可感可觸，又似不可想不可見，既有時間的褶襉，又有歷史的陰影。但這篇論文在「創傷表面」的理論建構部份，卻還只能點到爲止，對「表面」做爲一種基進美學、情感與倫理學的可能，尙未觸及。

然而接下來兩篇談論張愛玲的論文，卻暫時擱置了「創傷表面」的後續理論發展。〈兩種衣架子：上海時尚與張愛玲〉與〈現代性的皮膚病：上海流行時尚與張愛玲〉著重於探討性別、身體與城市感性的現代性交織，一方面以班雅明「新即依舊」的歷史辯證與廢墟寓言，鋪陳「時尚意識」的歷史演進與張愛玲的蒼涼美學，另一方面則凸顯時尚在女性身體感官經驗上的舉足輕重，像一件用廣東土布做的時髦衣裳，如何讓張愛玲在上海的街頭「遍體森森然飄飄欲仙」。在這兩篇論文的構思過程中，深刻覺得如何建構女性的時尚主體性，可能遠比如何解構流行時尚體系、批判帝國主義意識形態要來的重要。如果小眉小眼的流行時尚，一直被摒棄在國族論述等嚴

肅學術議題的關懷之外，那不僅是因為其歸屬大眾文化的陰性想像，更在於其主要的生活實踐者為女人。

而接下來的兩篇論文〈抓現代性的小辮子：歪讀《阿Q正傳》〉與〈魯迅的頭髮〉，則是回到「創傷表面」理論建構，但同時已能將其較為清楚地標示為男性菁英知識分子的文化焦慮與戀物投射。兩篇文章從魯迅〈阿Q正傳〉中Q所指涉「辮髮」的形音義為出發，探討為何「剪辮」由辛亥革命中國現代性的「象徵」(symbol)，滑落成中國現代性中不乾淨、不徹底的殘餘「病徵」(symptom)，讓「毛髮之病」成了「陷」代性中身／心相互塌陷、不時發作、陰魂不散的「毛病」。這篇論文不僅仔細爬梳了魯迅的文字創作與傳記資料，並對清末民初百家爭鳴的男子髮式變遷做了詳盡的分析，讓我們看到「剪辮」從來不是「傳統」與「現代」、「封建」與「共和」的分水嶺，就像歷史從來不能一刀兩斷一樣。而這種「連續」而非「斷裂」的閱讀角度，卻是要到最近的一篇論文〈現代性的小腳：文化易界與日常生活踐履〉，才得到較為完整的論述發展。此篇論文將由強調「斷裂感」的男性知識菁英論述，轉到著重「連續性」一步一腳印的庶民（女性）日常生活實踐，從食衣住行育樂、電影海報廣告月份牌，談纏足女人與改造腳（半天足）女人如何橫跨兩個時代，談晚清到民國女鞋樣式從弓鞋、坤鞋、文明鞋到高跟鞋的文化「譯介—易界」。在此論文中也正式提出「踐履現代性」的構想，並將其連結到（女性）時尚主體與雜種風格的建構。

這些論文所呈現的，正是五年來在「時尚現代性」上逐步發展、修正補充的理論架構，有時間模式的複雜化（創傷與踐履，斷裂與延續），有空間模式的轉變（表面、深度表面、創傷表面、幾何學與拓譜學之差異），有援引理論上的調整（戀物理論、創傷理論、踐履理論、體感理論），卻也都還是在繼續摸索與挑戰的過程。然而更重要的是，這些理論的轉向主要來自史料與文本的閱讀。理論的柔軟度，要隨史料與文本而展現，而由史料與文本閱讀發展出來的理論，才是「量身訂做」的理論

「理論」永遠不是「史料未及」的，篡改德西達的話說，「一切皆在史料之中」。或許正因為如此，這篇抽去實際文本分析、省略所有史料鋪陳的「後設」論文，總已是一篇不可能的論文。

引用書目：

- Barthes, Roland. *The Fashion System*. Trans. Matthew Ward and Richard Howard. Berkeley: U of California P, 1990.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Trans. and Ed. Jonathan Mayne. New York: Da Capo Press, 1964.
- Baudrillard. *Seduction*. Trans. Brian Singer. London: Macmillan, 1990.
- . *Symbolic Exchange and Death*. Trans. Iain Hamilton Grant. London: Sage, 1993.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Harvard UP, 1999.
- . *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trans. by Harry Zohn. London: NLB, 1973.
- . “Theses on the Philosophy of History.” *Illuminations*. Ed. And Intro. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. 253-64.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso, 1982.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion*. New York: Verso, 2002.
- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford UP, 1997.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1996.
- Derrida, Jacques. *Spurs: Nietzsche's Styles*. Trans. Barbara Harlow. Chicago: Chicago UP, 1979.
- Freud, Sigmund. “The Ego and the Id.” *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. James Strachey. Vol. 19. London: Hogarth Press.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Hollander, Anne. *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*. New York: Kodansha International, 1994.
- Jameson, Fredric. *The Jameson Reader*. Eds. Michael Hardt and Kathi Weeks. London: Blackwell, 2000.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: U of California P, 1993.

- Ko, Dorothy. "The Body as Attire: The Shifting Meaning of Footbinding in Seventeenth Century China." *Journal of Women's History* 8.4 (1997): 8-27.
- , "Bondage in Time: Footbinding and Fashion Theory." *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory*. Ed. Rey Chow. Durham: Duke University Press, 2000. 199-226.
- , "Jazzing into Modernity: High Heels, Platforms, and Lotus Shoes." *China Chic: East Meets West*. Eds. Valerie Steele and John S. Major. New Haven: Yale University Press, 1999. 141-53.
- Lehmann, Ulrich. *Tigersprung: Fashion in Modernity*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film*. Durham: Duke UP, 2000. 127-93.
- Perrot, Philippe. *Fashioning the Bourgeoisie*. Princeton: Princeton UP, 1994.
- Riegl, Alöis. *Late Roman Art Industry* (1927). Trans. Rolf Winkes. Rome: Giorgio Bretschneider Editore, 1985.
- Shi, Shumei. *The Lure of the Modern*. Berkeley: the U of California P, 2001.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.
- Simmel, Georg. "Fashion." *On Individuality and Social Forms*. Ed. Donald N. Levine. Chicago: U of Chicago P, 1971. 294-323.
- , "The Metropolis and Mental Life." *On Individuality and Social Forms*. Ed. Donald N. Levine. Chicago: U of Chicago P, 1971. 324-339.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.
- Warwick, Alexandra and Dani Cavallaro. *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*. Oxford: Berg, 1998.
- Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: Virago, 1985.
- 王德威,《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，宋偉杰譯，台北：麥田，2003。
- 伊芙·賽菊寇 (Eve K. Sedgwick), <情感與酷兒操演> ("Affect and Queer Performativity"), 金宜蓁、涂懿美合譯，何春蕤校訂，《性／別研究》3.4 (1998.9): 90-108。
- 李歐梵,《上海摩登：一個新都市文化在中國 1930-1945》，毛尖譯，香港：牛津大學出版社，2000。
- 張小虹, <抓現代性的小辮子：歪讀《阿Q正傳》>，《聯合文學》第220期 (2003年2月)：121-31。
- , <現代性的小腳：文化易界與日常生活踐履>，宣讀於「文化場域與教育視界：晚清－四零年代」國際學術研討會，台灣大學中文系、音樂研究所、美國哥倫比亞大學東亞系主辦，台北台灣大學，2002年11月7-8日。

- ，〈魯迅的頭髮〉，《聯合文學》第210期（2002年4月）：90-95。
- ，〈幽冥《海上花》：表面美學與時間褶襞〉，《電影欣賞》第110期（2002年3月）：22-27。
- ，〈兩種衣架子：上海時尚與張愛玲〉，《聯合文學》第204期（2001年10月）：86-99。
- ，〈現代性的皮膚病：上海流行時尚與張愛玲〉，宣讀於華文文學與比較文學雙年會，美國比較文學與華文文學學會、上海復旦大學主辦，2001年6月15-17日。
- ，“Fabric-ating China: Cultural Ambivalence in Fashion De-sign” *Tamkang Review* 30:4 (Summer 2000): 93-116. 中文修定稿〈虛飾中國：流行時尚設計中的文化曖昧〉，《中外文學》第338期（2000年7月），26~46。

## 附件五

## 帝國的新衣

什麼是「帝國主義」與「帝國」的差異？什麼是國族服裝與殖民現代性的糾葛？

2005年夏天台灣政壇的火紅話題，非「台灣衫」的爭議莫屬。先是由行政院院長謝長廷以夏季短袖國民領的「高屏衫」亮相，希望藉此取代西裝，節約能源，成為展現台灣特色的官方服裝。<sup>122</sup> 接著行政院宣佈將以「四合一」族群大融合的原則，結合唐裝、服佬裝、客家衫與原住民服飾的元素，研擬設計開發「台灣新衫」。而副總統呂秀蓮也立即表示，基於國家認同與因應京都議定書中的節約能源政策，早已積極推動「台灣衫」成為「全民運動」，以確立台灣的主體性。她同時展示由其親自設計的「台灣衫」樣式，立領白色棉質上衣，前開襟以三盤扣固定，領口與袖口繡有原住民海洋圖案。她表示之所以積極投入「台灣衫」的設計規劃，並早於2002年便成立「台灣衫推動委員會」，乃是鑑於各國領袖在參加 APEC (Asia-Pacific Economic Cooperation, 亞太經濟合作) 會議時，都會穿上地主國別具特色的服飾集體留影，尤其是2001年在上海舉辦的非正式領袖高峰會以「唐裝」亮相，更是令人印象深刻。如果在國際場合「唐裝」是代表中國特色的服裝，那什麼是代表台灣特色的服裝？

謝長廷「台灣新衫」與呂秀蓮「台灣衫」的「撞衫」事件，表面上固然可以詮釋成民進黨內部的權力卡位戰，但其所牽動的社會爭議與文化焦慮，卻又極其複雜。「台灣衫」的「服」出檯面，乃是三個論述層次的相互包裝。第一層的「綠色」環保論述，以夏季節約能源為號召，似乎最為名正言順（但若考慮到台灣核能發電的長期爭議與民進黨在執政前後能源政策的轉變，此論述自有頗多爭議之處），此處西裝的「水土不服」，乃出於台灣氣候炎熱的實際考量而非西裝作為「西服」或「洋服」的意識形態批判。第二層的休閒時尚論述，不再以正式的穿西裝打領帶定於一尊，從政府官員到白領上班族都可偶爾以輕便裝「輕鬆一夏」，親民便民之際，更符合工作休閒化的國際潮流。<sup>123</sup> 第三層的國族主義論述，則著眼

<sup>122</sup> 2001年高雄市長謝長廷、高雄縣縣長余政憲與屏東縣縣長蘇嘉全聯合推出「高屏衫」，並在此三地地方政府機關部門積極推行。此衫號稱乃專為南台灣炎熱氣候所設計，採涼爽材質，短袖國民領，以取代穿西裝打領帶之不便。而在此實用性考量之外，「高屏衫」的政治「符／服碼」亦十分明確，成為民進黨執政的南台灣三縣市「生活共同體」的象徵。而2005年謝長廷就任行政院長後，更身穿「高屏衫」在行政院院會中正式亮相，並宣佈將推廣此衫為全國公務員的夏季服裝。此舉除了以南台灣執政經驗「入主」中央的企圖外，在時間點上則直接呼應日本首相小泉純一郎日前以「琉球衫」公開亮相、呼籲日本公務員在夏季以輕便服取代西裝上班的舉動。<sup>123</sup> 此處當然還夾有一層較為隱而不顯的性別解放面向，呂秀蓮強調30年前她曾推動女人脫掉高跟鞋的性別解放運動，而今「台灣衫」則可以是新一波推動男性脫掉西裝、解下領帶的性別解

於台灣國家主體性的認同，延續島內長期以來對國號、國旗、國歌等國家「象徵符號」的政治爭議。而「台灣衫」作為國族服飾形象的表徵，主要的參考座標卻是 APEC 等台灣少數可派代表出席的重要國際經貿會議場合。在國際間被孤立，連國家領袖都無法出席、更遑論爭取 APEC 主辦權的台灣，卻以 APEC 為想像投射，開始費心思量如何在國際舞台穿出具有台灣特色、能代表台灣歷史文化的服飾。「台灣衫」作為國族服飾的「表面」，乃由「台灣衫」作為國際互動的「界面」所啟動。換言之，此處的穿「台灣衫」做「台灣人」，總已是以「全球區辨」(global differentiation)的方式，來達成「國族認同」(national identification)。

而本篇論文將以此「台灣衫」的爭議為出發點，探討帝國殖民主義與國族服飾間的歷史關連與權力糾葛，並將討論軸線拉至今日的全球化時代，以進一步鋪陳昔日「帝國主義新衣」與今日「帝國新衣」的差異。全文將分成三個部份進行。第一部份著重於近現代解殖民運動中「國族新衣」的出現，將分別以二十世紀初印度的「卡地土布」(khadi) 與中國的「中山裝」為例，說明「西裝」作為帝國主義新衣與「卡地土布」、「中山裝」作為國族新衣間的意識形態頡頏，以及國族新衣從日常生活實踐到國際形象的龐大民族主義動員力。第二部份則以哈德 (Michael Hardt) 與納格利 (Antonio Negri) 的《帝國》(*Empire*) 切入，探討今日全球化時代「帝國新衣」的可能形構，並以 A P E C 非正式領袖高峰會的「服裝秀」為主要分析對象，比較二十世紀國族服裝作為一種「政治對立」的符／服碼與二十一世紀國族服裝作為一種「文化多樣性」的櫥窗展示，在歷史脈絡、身體政治與權力部署上的差異。第三部份則將討論的焦點重新拉回當前「台灣衫」的爭議，同時進行政治化與歷史化的脈絡解讀，不僅將追溯「台灣衫」一辭在台灣日據時代的出現與演變，也將進一步探討「台灣衫」在當前全球化論述中的諸多「不可能」。

### 一．解殖民運動的服飾焦慮

從十九世紀末到二十世紀的解殖民國家獨立運動中，「穿什麼」一直是第三世界從政治領袖到知識份子的潛在焦慮。<sup>124</sup> 西方殖民現代性帶來了所謂「帝國

---

放運動。然而這層性別解放的面向，卻在呂秀蓮接下來強調「穿出台灣、穿出男子漢」的文宣中破功。台灣衫在面料、設計上可能帶來的陰性化聯想（太軟、太薄、無墊肩、無外套、無領帶、下襬外放不紮進褲帶、盤扣、領口袖口的繡花等），反倒導引出另一種強化「男性氣概」的宣導訴求：第一個層面是說穿西裝穿出男人氣概，穿台灣衫一樣可以穿出男人氣概（更解構的讀法則是：男人氣概可以靠西裝來「建構」，男人氣概當然一樣可以靠台灣衫來「建構」）。第二個層面則是暗示穿台灣衫「做台灣人」才是真正的男子漢，在面料與設計上充滿陰柔聯想的「台灣衫」，卻在「國族論述」的加持下「陽剛化」了起來。

<sup>124</sup> 此處有關西裝的歷史討論，侷限在第三世界的「上層社會」與知識階層，畢竟在十九世紀末、二十世紀上半葉，西裝的治裝費仍屬可觀，並未在「下層社會」中廣泛流行。而此處所用的西裝一辭，廣義上固然可以等同於西服、洋服，但本文對殖民現代性的服飾討論，將集中於男性服飾

主義新衣」的西裝，打亂了殖民地原有的服飾制度與文化，不管第三世界男性對西裝從抗拒到欽羨的心理轉折與社會接收有多幽微或多暴烈，西裝最終總能登堂入室成為代表西方進步改革開放的視覺象徵。而往往「西裝／傳統服飾」的二元對立，更進一步成為「船堅砲利／腐敗無能」、「進步／落後」、「現代／傳統」的二元對立，遂將所謂不符時代潮流的傳統服飾打入萬劫不復的悲慘境地。但吊詭的是，西裝作為西方現代性的進步服飾象徵，廣泛吸納了第三世界男性的服飾認同與文化欽羨，但同時西裝作為西方帝國主義的文化「入侵」與身體「殖民」，卻又往往在爾後民族自覺的國家獨立運動中，成為爭相攻訐撻伐的眾矢之的。

但脫下傳統服飾換上西裝的第三世界男性菁英，一但立志脫下西裝時，應該再穿上什麼呢？如果傳統服飾已然被烙印成不符國際潮流的保守落伍，那第三世界男性菁英不穿西裝還能穿什麼呢？於是當第三世界的解殖民運動，以複製「民族國家」的形式開展時，「國族新衣」卻以「對立政治」的方式出現，形成與「帝國主義新衣」西裝分庭抗禮的形勢。「國族新衣」的出現，旨在「重新裝束—匡正矯治」(“re-dress”) (Tarlo 1) 國族身體，以新國族的服飾形象與訴求，啟動服飾改革的民族主義工程，打造解殖民國家的願景與想像。以下將以印度「甘地的新衣」與中國「孫中山的新衣」作為兩個歷史分析的具體案例，以此鋪陳帝國殖民主義、國族主義與第三世界男性身體想像的糾葛。

先從印度國父甘地 (Mohandas Karamchand Gandhi, 1869-48) 的變裝開始談起。甘地早年如同當時多數印度知識份子一般，十分認同西裝作為歐洲價值與進步思想的表徵，而在其英國求學與非洲執業期間，也多以西裝在公開場合亮相。但甘地的西裝認同，卻不能改變他作為英屬殖民地男性的次等地位與「殖民學舌」(colonial mimicry) 的尷尬處境。在英國他曾有多次穿錯衣服戴錯帽子的服飾創傷經驗，而在印度他更不時體認到英國殖民者在殖民教化的過程中，不是在印度人的身上強加西服，而是不斷以各種「區辨」策略，防堵印度人的西裝「認同」。例如限制印度人穿著歐洲樣式的服裝，強化殖民地官員與家眷的服飾服碼，以拉開與在地人民的差距。表面上是尊重印度的服飾文化傳統，但也同時達到以服飾「區辨」殖民者與被殖民者的界限，維持白種人優越感與貫徹種族歧視的種種殖民政策。換言之，英國殖民者要印度人認同西裝，卻又不要穿西裝的印度人變成英國人。印度知識份子的西裝認同，往往只能淪為「幾乎相似，卻又不同」(almost the same, but not quite) 的學舌困境。西裝作為大英帝國的「帝國主義新衣」，不在

---

作為國族政治符碼的轉變，故文中的西裝多指稱西方男士的正式套裝(suits)。現今以後殖民角度研究帝國主義與國族主義在第三世界服飾轉變上的糾葛，多採「性別分工」的閱讀方式：男性換上歐洲現代性的西裝，女性則多傾向傳統服飾或其他改良款式，以確保文化的傳承。此種簡化的二分，當然無法處理不同國家與地域的特殊情境，也無法處理牽涉其中更為複雜的時間變化與權力轉換。本文有關二十世紀「國族新衣」的部份，則企圖將後殖民服飾的討論焦點，由女裝（中東與北非的面紗，印度的紗麗 sari，中國的旗袍等）轉到男裝，一方面凸顯國族身體想像中的重男輕女，一方面也凸顯解殖民男性的「服飾焦慮」以及可能啟動的移轉機制。



於它的強制性，也不在於它的普及性，而在於它不可撼動的進步文化象徵性。

於是從1920—21年的不合作運動開始，甘地就決定脫下西裝，換上以印度手織手紡土布作成的纏腰帶，此後27年皆以此土布纏腰帶做為私下生活與公開亮相時之主要穿著。而在甘地領導的印度國家獨立運動中，唯一能從政治動員直接落實在日常生活實踐面的，便是卡地土布運動（khadi 乃指手織手紡的印度土布）的推展。甘地號召民眾杯葛歐洲進口布料，發動民眾在洋布店前舉牌抗議，甚至公開集體焚燒歐洲服飾與布疋，並以此激烈的焚燒行動，作為矢志捍衛土布運動的宣告儀式。甘地要求民眾穿上卡地土布做成的衣飾，在款式上沒有限制，印度教、回教、錫克教等的傳統服飾或帽飾，甚至西洋款式皆可，只要衣服的布料是手工的卡地土布，而非機器大量生產的進口洋布。甘地甚至希望印度全國上下皆回返傳統手織手紡棉紗的生活方式，以印度土布擊垮英國洋布，由生活實踐到經濟自立，一步步達成政治上的獨立。卡地土布成為印度國家獨立運動的「真理之布」，不論是二〇年的不合作運動或三〇年的市民不服從運動，印度獨立運動的國族認同，乃是從身上的一塊土布瀰天蓋地而來。在甘地本人身體力行的倡導與帶領之下，卡地土布運動成功推展為政治、經濟、美學、道德一以貫之的全國性解殖民運動。<sup>125</sup>

顯然，二十世紀初的印度卡地土布運動，將穿不穿西裝或該穿何種「民族服裝」的「服飾焦慮」，成功轉換成「土布」與「洋布」的二元對立，「手工生產」與「機器生產」的二元對立，更上綱到「善」與「惡」的二元對立。相關的歷史資料顯示，土布運動中出現了許許多多或幽默或激烈或頗具創意的抗爭手段。像中印度的某地方議會便曾以一百一十一頭「英裝」驢子上街遊行，他們讓這些驢子穿上西裝外套、長褲、背心、禮帽與深紅色領帶，每頭驢子分別代表接受英殖民政府受勳頒爵的不同印度上層人士。此遊行的目的，不僅在於鼓勵印度人退回英殖民政府頒發的表彰紋飾，更在於鼓勵印度人脫下可笑滑稽的西裝，改穿樸實簡單的卡地土布。而在「神聖化」卡地土布的同時，進口洋布也難逃被惡魔化、污名化的命運。三〇年代初印度民間流言四起，洋布在生產過程中雜有牛脂肪的說法，不脛而走。後更有匿名傳單指出，在英國曼徹斯特的紡織廠中，每生產一千磅的花洋布，就要加入300磅的牛血與豬血。這種流言與傳單的殺傷力自然極為龐大，因為對篤信印度教的印度人而言，牛乃神聖之物不可褻瀆，而對篤信回教的印度人而言，豬乃不潔之物不可靠近。那同時摻了牛血與豬血的洋布，絕對是萬萬不可貼近、不能上身的（Tarlo 95）。

<sup>125</sup> 有關十九世紀末前甘地時期印度國服運動的歷史發展，可參閱 Tarlo 58-60。而「甘地帽」的出現與流行，亦是卡地土布之外另一項重要的印度國族服飾指標，此帽因英殖民政府鎮壓而聲名大噪（禁止公務員戴甘地帽上班，甚至逮捕拘禁違抗者），大大增添了其作為印度國家獨立運動的象徵價值。有關甘地帽的歷史爭議，可參見 Tarlo 82-86, 96-106。

但卡地土布運動真正的動力來源，不在嘲諷行動也不在謠言惑眾，而在領導人甘地土布腰纏帶的國族新形象。裸露大部分身體、僅著土布纏腰帶的甘地，被英國首相丘吉爾(Winston Churchill)譏笑為一大退化，從西裝革履的律師，淪落到「半裸」的托鉢僧(cited in Templewood 54)。但所謂「甘地的新衣」卻也同時打破了傳統「穿衣」或「裸體」的二選一，「甘地的新衣」既是沒穿也是有穿，看似穿的少卻又穿的多，「甘地的新衣」是以半裸的土布纏腰帶作為一種身體陳述與文化抗爭。安靜的甘地不說話，身上的土布纏腰帶卻慷慨陳言。首先，「甘地的新衣」揚棄了高高在上、高不可攀的西裝，而採貧民的纏腰布，以謙卑取代傲慢，強調眾生平等。面對富國強權的大英帝國，貧窮的印度依舊擁有高貴聖潔的文化精神性，不容污蔑小覷，而卡地土布正是此文化精神性的物質表徵。其次，「甘地的新衣」是以視覺語言做國族認同的形象傳達，對多語系且擁有龐大不識字人口的印度而言，最為直接有力。而此視覺形象的傳達，更在國際接收上成功跨越了可能的文化藩籬，照片上赤裸上身、僅著白色卡地土布纏腰帶的甘地，不發一語地紡紗織布，此聖徒形象甚至被西方社會比做耶穌基督受難的救世主形象(Tarlo 63)。而更重要的是，「甘地的新衣」讓不知道穿什麼的「服飾焦慮」，轉換成尊土布廢洋布的明確抉擇，對多宗教(印度教、回教、錫克教、基督教、猶太教等)、多文化與擁有複雜種姓制度的印度而言，卡地土布的定於一尊，反倒開放了國族服裝以各種形制款式出現的可能，統一之中的兼容並蓄、百花齊放。

而卡地土布的出現與出線，乃是在西方帝國主義殖民架構中所發展出來的「國族認同」，並不是說過去沒有卡地土布，而是說過去卡地土布沒有提升到「土布／洋布」、「手工／機器」、「善／惡」、「印度／大英帝國」二元對立中的絕對崇高地位。誠如印度學者 Ashis Nandy 在《親密敵人：殖民主義下自我的失落與回復》一書中所言，沒有所謂的「印度」，因為「西方」早已無所不在，所謂的「印度」既非本質，亦非傳統，而是經由西方的對立面所建構出來的國族文化認同；「成為西方對立面的壓力，扭曲了印度對人類與宇宙整體觀點的傳統次序，並摧毀了印度文化的獨特全形」(73)。此處並非是說卡地土布不是印度「傳統」，而是從政治到道德無限上綱的卡地土布，乃是以西方對立面的方式被建構出的「傳統」，後殖民論述中所謂「傳統的發明」(Hobsbawn and Ranger)，直接驗明第三世界的國族與服飾認同，如何總已受制於與西方帝國主義的殖民遭逢。而獨立後的印度，首任總理尼赫魯(Notilal Nehru)在服飾選擇上，棄甘地裸露過多的纏腰布，而回歸到前甘地時期的傳統正式服裝 *Sherwani pyjama*，前開襟小立領的改良式傳統白色外套，又俗稱「尼赫魯裝」(Nehru jacket)，成為當前更廣為世人所熟知的印度男性國服。當然承繼甘地遺志的尼赫魯不會須臾忘記，「尼赫魯裝」作為印度國服的先決條件，不在於形制上的傳統或改良與否，而在於此裝所採用的布料，必須是如假包換的卡地土布。

接下來讓我們看一看同樣出現於二十世紀的中國國族新衣中山裝。雖說十九

世紀末中國的半封建、半殖民狀態，有別於印度直接作為大英帝國殖民地的命運，而中山裝作為「形制」的創新，也有別於卡地土布作為「面料」的傳統，但中山裝與卡地土布的出現一樣，都清楚標示出解殖民運動中國族服裝作為政治動員文化「服」碼的重要性。相對於印度洋布／土布的截然二元對立，中國的「服飾焦慮」更形複雜，因為所要面對的不僅只有西方帝國主義的新衣，更有滿清皇朝所遺留下的封建服飾傳統。二十世紀初的中國，無處不是亂世亂穿衣的「服飾焦慮」：「辮子剪去了，滿清的統一服制取消了，人們卻有些不知所措了。一段時間內，中國人穿什麼的都有，有穿長衫、馬褂的、有穿西裝、中山裝的，也有的人中西服裝混穿，上身是西裝，下身則是綁腿褲，頗為滑稽。總之，『西裝東裝漢裝滿裝，應有盡有，龐雜至不可名狀』」（《大公報》1912年9月8日第2張）。而這表面上服飾穿著的百花齊放，卻是實質上文化認同的進退維谷。魯迅在〈洋服的沒落〉一文中，畫龍點睛地指出當時中國人在服飾選擇上左右為難的尷尬與矛盾。

幾十年來，我們常常恨著自己沒有合意的衣服穿。滿清末年，帶些革命色彩的英雄不但恨辮子，也恨馬褂和袍子，因為這是滿洲服。……

然而革命之后，採用的卻是洋裝，這是因為大家要維新，要便捷，要腰骨筆挺。少年英俊之徒，不但自己必洋裝，還厭惡別人穿袍子。那時通說竟有人去責問樊山老人，問他為什麼要穿滿洲的衣裳。樊山回答道：「你穿的是哪裡的服飾呢？」少年答道：「我穿的是外國服。」樊山道：「我穿的也是外國服。」（1006）

而中山裝的出現，便是企圖在「西裝東裝漢裝滿裝」的混亂中、在「外國服」西裝與「外國服」長袍馬褂之尷尬中，創造出「本國服」的可能空間。

首先讓我們追溯一下西裝作為西方帝國主義新衣在中國的出現與其歷史文化地位的變遷。鴉片戰爭後，為挽救封建制度滅亡的命運，滿清皇朝開始接受西方文化，嘗試學習西方科技，清末的洋務運動與戊戌維新，不僅派遣學生留洋，並開始積極在軍隊中推動第一波的「西化」軍服。而1898年戊戌時期的百日維新，康有為等人更上奏光緒皇帝，倡導「斷髮易服改元」，以「服制嚴肅，領袖白潔」的西裝，取代中國數千年褒衣博帶、長裙雅步的衣飾傳統。此服飾制度變革的重點，著重於「尙武」（方便合體的西裝，利於萬國競爭之世）與「趨同」（適應世界潮流）的信念，認為向西方社會學習，不僅需要學習其機器技術，也要學習其服飾習慣。只可惜此「體制內」的易服之說，隨戊戌政變的失敗而化為烏有。<sup>126</sup> 但清末由海外歸國的留學生與革命黨人，仍成為當時西裝作為西方進

<sup>126</sup> 康有為對易服的看法未能一以貫之，1902年發表〈答南北美洲諸華僑論中國只可行立憲不可行革命書〉中，改變了他原先的立場，主張滿式服飾不需要更動，因為漢人早已內化而習以為常。此論一出，立即遭受到尊奉宋、明傳統服飾為「祖宗成法不可輕變」反滿人士章太炎等的

步文明象徵的最佳展示者，尤其是當時許多革命黨人冒著生命危險，以易服斷髮的實際行動，倡導革命。以孫中山先生的「斷髮改裝」為例，十三歲即赴美國檀香山接受西方教育的孫中山，早年「四大寇」時期的裝扮，仍以傳統袍褂為主，1896年的「斷髮改裝」，正是剪去長辮，脫下袍褂，換上西裝。

而辛亥革命後，西裝作為維新與革命的服飾象徵，夾帶著民國建立初期期許面向世界、以歐美、日本等先進國家為師的集體社會動量，「民國新建，亟應規定服制，以期整齊劃一。今世界各國，趨用西式，自以從同為宜」（《申報》1912年8月20日）。但一時間大規模的變裝實屬不易，而西式服裝的推行，也直接衝擊到「本國」絲綢業的發展。採西式剪裁的西裝，往往成本昂貴（由舶來品到本地製做皆同），而在西裝用料上，國產綢緞自然不敵洋貨呢絨，且伴隨著傳統服飾的沒落，更讓國產綢緞嚴重滯銷。於是民國初年亦出現「剪髮緩易服」，甚至「剪髮不易服」的呼聲，強調「綢緞最文明」，呼籲眾人以愛國精神購買國貨，以維持本國綢業：「我國衣服向用絲綢，冠履亦皆用緞，倘改易西裝，衣帽用呢，靴鞋用革，則中國不及外國呢革，勢必購進外貨，利源外溢。故必億兆民用愈匾，國用愈困矣」（王東霞引用 91）。<sup>127</sup> 於是在1912年北洋政府頒訂的「服制條例」中，乃採中西兩式，讓西裝洋服與長袍馬褂並駕齊驅、並行不悖，「西式禮服以呢羽等材料為之，自大總統以至平民其式樣一律。中式禮服以絲緞等材料為之，藍色袍對襟掛，於彼於此聽人自擇」（王東霞引用 91），然而彼時西式禮服仍多侷限於上層社會的正式社交場合。

但有趣的是，平行交疊於此政治化國族論述的，則是西裝同時作為時尚論述的歷史發展。據民間文獻的記載，中國人穿西裝首先出現在上海，時間約在1867年左右，但在當時仍被視為奇觀異景，遭人評頭論足。「在同治、光緒年間，有男穿西裝女著洋裝，傳統的人還罵他們是『驢足獅頭』，『蓋謂其剪髮如獅頭，足著黑襪若驢足也』」。當時的西裝多是舶來品，根據《上海風俗大觀》的記載，「至於西裝，則多來自舶來。一箱甫起，經人知道，遂爭相購置，未及三日，儼然衣之出矣」（王東霞引用 59—61）。在救亡圖存的國族論述中，西裝是維新運動的服飾投射對象，西裝也是清末留學生改頭換面的具體行動，西裝更是革命黨人拋頭顱、灑熱血的革命服碼與身體實踐。但我們也不要忽略了西裝從一開始進入中國在進步改革文化價值之外的服飾商品價值，以及此西裝商品如何逐漸被批評貶抑為崇洋風氣下的時髦之物：

更有西裝新少年，短衣窄袖嬌自憐。足踏黃革履，鼻架金絲邊。自詡開

大肆抨擊（山內智惠美 21—22）。

<sup>127</sup> 此時甚至出現在易服與保護絲綢民族工業之間的折衷方案：「易服不易料」，「裝可改，服可易，外國貨不可用，國貨不可廢也」（王東霞引用 91）。但堅持以絲綢（不易料）製做西裝（易服）的主張，確有其窒礙難行之處。服飾傳統上面料與形制的緊密關連，恐怕難以兵分二路、易服不易料的折衷方式推而廣之。

通世莫敵，愛皮西地(ABCD)口頭禪。醉心爭購舶來品，金錢浪擲輕利權。(王東霞引用 88)

雖然辛亥革命成功，名義上廢除滿清服飾，倡導西式服飾，但此處滿口洋文的「西裝新少年」，就如同魯迅〈阿Q正傳〉裡穿西裝配文明棒的「假洋鬼子」一樣，仍是被批判嘲諷的對象。

於是原本物以稀為貴、更以西為貴的西裝，隨著時尚流行的普及，逐漸褪去進步政治的色彩。20年代西裝成為都市男性的時髦裝扮，30年代更普及到一般民眾，學生、教師、公司洋行與各機關辦事員的正式穿著都以西裝為主。林語堂在〈西裝的不合人性〉中就曾以冷嘲熱諷的口吻指出，廣泛流行的西裝已無任何身價可言，「大學生、賺百元一月薪俸的小職員、到處去鑽頭覓縫的政治家、黨部青年、暴發戶、愚人、智力薄弱的人」(250)都可以人手一件，以西裝撐場面。此時的西裝是崇洋時髦的流行符碼，已不承載昔日革命或進步的意識形態。而此崇洋風氣更進一步引發了部份人士對媚外心態的批判，凸顯西裝現代性背後西方帝國主義的媚／魅影：「西裝的尊嚴，其基礎也未必較穩固於大戰艦和柴油引擎的尊嚴，並不能在審美的、道德的、衛生的或經濟的立場上給予辯護。它所占的高位，完全不過是出於政治的理由」(林語堂 250)。換言之，西裝的尊嚴乃是由洋槍大砲捍衛出來的尊嚴。在近現代中國的動亂失序中，西裝既是進步文明論述中的可欲他者，也是崇洋媚外論述中的可憎他者，過與不及間，充滿自我矛盾。<sup>128</sup>

而中山裝作為國族新衣的出現，面對的正是辛亥革命後的服飾焦慮高點。一方面城市男女的盲目崇洋，造成國產絲綢等面料的滯銷，而另一方面袁世凱的復辟野心，正帶動著政府官員間的服飾復古(王東霞 96)。曾經從長袍馬褂「易服」為西裝的孫中山先生，此時正同時面對西方服飾(盲目崇洋)與傳統服飾(封建復辟)的雙重困惱，遂開始認真思考國家服飾從生活方式到國際形象的重要性：「西服雖好，不適應我國人民的生活，正式場合會見外賓有損國體，傳統服式，形勢陳舊，又與封建體制不易區別」(引自安毓英，金庚榮 29)。於是孫中山先生開始在許多重要公開場合，穿著類似日本學生服改進而成的毛呢外套，立翻領、四口袋、七鈕扣，後被尊稱為「中山裝」，成為現代中國象徵民主共和最重要的政治服裝。辛亥革命之前，各種斷髮改服的呼聲四起，西裝成了救亡圖存、改頭換面的新希望，辛亥革命之後，象徵西方進步文明的西裝並未一統天下，

<sup>128</sup> 而西裝在國族論述中服號價值的載沈載浮，除了有來自時尚商品化的影響之外，當然也包括來自中國知識份子界對歐洲文明的「除魅化」。歐戰造成的「西方陸沈」，讓原本被視為人類文明先進國與富強標記的歐洲國家，由救苦救難的「活菩薩」變成了過江難保的「泥菩薩」。前引魯迅〈洋服的沒落〉一文，便曾清楚描陳中國知識份子在擁抱西方文明／回歸中國文明兩難之間的精神分裂，如何具體展現在其對西裝的曖昧心態以及其後對長袍馬褂的回歸：「五四運動之後，北京大學要整飭校風，規定制服了。請學生們公議，那議決的也是：袍子和馬褂！」(1006)。

反而是與帶有傳統封建服飾色彩的長袍馬褂並駕齊驅，形成此消彼長的局面，直至中山裝的出現與其後的徹底革命「服」碼化，才形成中山裝、西裝、長袍馬褂三分天下的局面。

有關中山裝「形制」的緣起眾說紛紜，有人指出其乃根據南洋華僑中流行的「企領文裝」改進而成，有人指其根據英國獵裝改制而成，或以日本陸軍士官服或日本鐵路工人制服為樣本（王東霞 96），有人則將中山裝的緣起追溯至廣東便服（黃士龍 237），也有人認為其乃「受日本學生服和西方軍服形式的啓示，結合中國審美習慣加以改造而成」（安毓英，金庚榮 30）。整體而言，中山裝乃廣義的「西服」，棄中式平面剪裁，而採符合人體曲線的西式立體剪裁，用西式面料。但在中山裝作為國族服裝的文化接收與詮釋上，卻一再凸顯其「中西合璧」的特色：「吸收西方款式的優點，打破了中裝連袖、無袋等的不合理結構，與西服相比，改開敞的領型為封閉的立領，適合體型，自然莊重，具有東方人的傳統與風度」（安毓英，金庚榮 31）。西式面料、西式剪裁的中山裝遂被視為西裝與民族服裝的成功結合，成為告別封建服飾，邁向現代服飾的最佳代表。

但中山裝作為國族服裝的全面政治服碼化，卻出現在孫中山先生過世之後。蔣介石以繼承國父革命遺志率師北伐，以中山裝作為國民革命的象徵，北伐成功後定都南京，成立國民政府，於1928年下令中山裝為文官制服，並賦予革命意涵：上衣前襟的四個口袋，象徵禮義廉恥國之四維，袋蓋為倒筆架形，寓意以文治國；前襟改為五粒鈕扣（原本為七粒），象徵中華民國行政、立法、司法、考試和監察的五權分立制度，袖口定為三粒釦子，代表民族、民權、民生的三民主義；衣領改為翻領封閉式，寓意「三省吾身」，嚴謹治國。「國民政府同時規定：在特任、簡任、薦任、委任四級文官宣誓就職時，一律穿中山裝，以示奉孫中山之法，繼承孫中山遺志」（王東霞 151）。春、秋、冬三季用黑色，夏季則為白色，除禮服外亦做常服（黃士龍 236）。

相對於印度甘地的卡地土布，中山裝似乎較無與西方帝國主義截然對立的煙硝味，曾經由長袍馬褂「易服」為西裝的孫中山，在穿上中山裝之後，也並未從此排斥西裝與長袍馬褂。而相對於印度「正宗」的傳統土布，中山裝更偏向於「西化」而非傳統服飾。因而中山裝作為中國與西方帝國主義遭逢下的「國族新衣」，其糾結面不在回歸傳統（封建傳統無法回歸）或「傳統的發明」，也不在中山裝「西化」的形制、剪裁與面料，而在中山裝所預設的男性國族身體想像，一個從清末「尚武」到民初「軍國民」的軍事化身體想像。面對西方列強的殘暴欺凌與滿清的軟弱無能，西裝曾是救亡圖存、維新革命的服飾認同，但西裝同時作為西方帝國主義殖民者的服裝，與西裝作為相對而言的「文裝」，在中國近現代的滄桑血淚史中，絕對是可被質疑的對象。而脫胎於西式軍服或仿效以德國軍服轉化成日本學生服的中山裝，正是「文裝的武裝化」，其「武」裝化的重要性，大可

抵消對其「西化」的質疑。

我們不要忘記中國的「服飾西化」始於軍服，1905年起清廷就曾仿照西式軍服式樣實行軍裝改革，包括袁世凱、段祺瑞等軍事統領都穿起洋式軍裝。而作為「文裝」的中山裝，在其歷史發展與形制變化的脈絡中，也一直與作為「武裝」的軍服，脫不了關係：「中山裝的式樣受西方軍服的影響，以後中山裝又影響中國軍服的形式，軍服又反過來促進中山裝的普及和發展」（安毓英，金庚榮 43）。而中國共產黨革命成功後所建立的無產階級新中國，也是以軍裝、青年裝、學生裝與軍便服等脫胎於中山裝的革命服裝為主。

典型的革命性服裝主要有兩種，一是以解放軍軍裝為藍本，只是在選用布料顏色上略加變化的青年裝、學生裝和軍便服。二是對傳統的中山裝略有改變的新式中山裝。前者為男女不分之服裝，後者為男子服裝，而實際上兩種服裝都是傳統中山裝的變種。

新中國成立初期的新式中山裝對傳統的中山裝的主要改變是：原來的圓角翻領改成尖角翻領，胸前仍是兩個帶蓋的暗兜，但右邊的暗兜上方多了一個小豁口，可插鋼筆。這種改變中，圓角翻領改為尖角翻領是受第一代領導人，特別是毛澤東的影響，右邊暗兜可插鋼筆是受蘇聯革命領袖列寧所穿列寧裝的影響。（王東霞 169）

換言之，世人所熟悉的「毛裝」亦是中山裝的一種延伸，僅就翻領部份將圓角改為尖角，以適應毛澤東高大魁武的身材，再加上鋼筆豁口等來自列寧裝的小細節。中山裝並不因孫中山先生的過世而消失，中山裝反而因孫中山先生的過世而更為發揚光大，從蔣介石的國民革命軍北伐，到毛澤東的無產階級革命，中山裝一直都是承繼國父革命道統的權力象徵、安內攘外的國族服碼。中山裝作為「武裝化的文裝」，也從未脫離近現代中國與西方帝國殖民主義的歷史遭逢。

## 二·全球化的高峰服裝秀

不論是印度的卡地土布，還是中國的中山裝，都充分反應出服飾在近現代解殖運動發展過程中舉「族」輕重的象徵意涵與革命實踐。然而在西裝已「普世化」為全球男性正式穿著的二十一世紀，什麼是取而代之的「帝國主義新衣」或「國族新衣」？前一部份追溯了對立於西方帝國殖民主義而標舉出的「國族新衣」，在上一個世紀之交如何成功地以視覺服碼凝聚國家認同，展現出龐大的民族主義動員力。而此部份則是將討論的焦點拉回現今的全球化時代，企圖鋪陳此時此刻服飾作為國家認同上的最大吊詭：上一個世紀之交「帝國主義新衣」與「國族新衣」的二元對立，卻成了這一個世紀之交「帝國主義新衣」與「國族新衣」

的二合一，而「帝國新衣」正是此二合一的具體展現。如果如前所述，西裝是「帝國主義新衣」，卡地土布或中山裝等是「國族新衣」，那全球化時代的「帝國新衣」不是西裝，也不是土布或武裝化的文裝，而是號稱代表各國文化傳統或特色的「國服」。如果「國族新衣」是站在「帝國主義新衣」的對立面，那「帝國新衣」則是回歸傳統、改良傳統、創造傳統，以各國「國服」呈現全球化霸權（後）國家想像的光譜多樣性。

首先，讓我們先來區分「帝國主義」與「帝國」的可能差異。由哈德（Michael Hardt）與納格利（Antonio Negri）共同撰寫的《帝國》（*Empire*）一書，將是本文在此發展「帝國新衣」與「帝國主義新衣」差異區辨的重要參考座標。《帝國》一書清楚描繪出當前世界局勢的政經演變：二次戰後的殖民政權相繼被推翻，八零年代末蘇聯與東歐社會主義政權的相繼解體，冷戰結構瓦解，民族國家主權的相對式微（而非衰退或消失），使得資本主義全球化更暢通無阻，新的全球秩序儼然成形。而哈德與納格利便以「帝國」一辭，指稱此全球秩序的新主權形式：「主權已經以新的形式呈現——於單一的統治邏輯下，由許多國家的(national)與超國家的(supranational)組織所聯合而成的主權。這種新形式的全球性主權，就是我們所稱的帝國(Empire)」(44)。

雖然《帝國》一書在2000年出版時，造成一時洛陽紙貴的大轟動，而其國際左翼的戰略性思考模式與深奧的理論語言，也帶來了各式各樣毀譽參半的爭議，但《帝國》一書在鋪陳由帝國主義到帝國的歷史轉化過程上，卻充分展現了旺盛的批判火力與理論活力。<sup>129</sup> 哈德與納格利清楚指出，歐洲民族國家的主權論乃昔日帝國主義的基礎，而殖民地則為歐洲民族國家主權超越國土疆界的延伸；但今日的帝國則不以民族國家的國界來建立權力中心，而是致力於打破國家疆界的壁壘分明，以便將整個地球都納入流動資本體系的世界市場運作。如果昔日帝國主義以國家主權的「封閉空間」想像，採侵略攻佔、納入殖民版圖為運作邏輯，那今日帝國的「開放空間」想像，則是以「去中心化」、「去地域化」的流動吸納為運作邏輯，企圖以交叉重疊的多重政經網絡，取代國家疆界的壁壘分明。

如果帝國並非帝國主義某種形式的舊瓶裝新酒，而帝國卻又與帝國主義在歷史發展與地理權力佈局上難以分割，那「帝國新衣」與「帝國主義新衣」究竟可以有何種論述上區分差異的發展空間。有趣的是，最新一本回應《帝國》爭議的論文選集，就取名為《帝國新衣》（*Empire's New Clothes*），由 Paul A Passavant 與 Jodi Dean 編選。然而《帝國新衣》的書名，乃是以帝國作為概念，新衣為隱喻

<sup>129</sup> 當然我們必須了解《帝國》一書對帝國主義轉進帝國的分析架構，仍是以歐美特定地區的歷史文化經驗為主要的參考架構。陳光興在〈《帝國》與去帝國化問題〉一文中清楚點出「從戰後全球去殖民運動的觀點來看，從帝國主義向帝國的轉向，只是民族國家為基地向資本帝國的轉向，是從歐洲轉向美國，其間有相當強的連續性，是形式邏輯的轉變，沒有實質的差異，只是歐美現代性內部的差異：帝國主義與帝國沒有什麼不同」（33）。



(以喻帝國之新貌，不論是狼身或羊皮、穿衣或裸體)，選集中並無任何一篇處理「帝國新衣」作為服飾變遷或物質文化史的論文。而此處我們則是要以歪打正著的方式，取「帝國新衣」作字義上的歷史唯物／微物探討。如果帝國作為新形式的全球主權，能同時取消「時間邊界」(在歷史之外，或位於歷史的終結)與「空間邊界」(鬆動遊走民族國家的領土疆界)，那「帝國新衣」究竟會以何種形貌登台亮相？

在此我們將以A P E C為例，視其為當前帝國金字塔狀權力運作體系中的重要環節之一，以探討A P E C著名的「高峰時裝秀」為何總已是「帝國新衣」的一種呈現方式。首先，讓我們回顧一下A P E C的緣起與其在全球化政治經濟區域部署中的重要位置。基於亞太地區經濟整合的目的，A P E C(亞太經濟合作)於1989年由澳洲總理霍克(Bob Hawke)倡議成立，以促進亞太地區經濟繁榮、發揮亞太社群精神(Spirit of Asia-Pacific Community)為目標。會員均以「經濟體」(economy)名義參加。1989年成立時有12個會員經濟體(美、加、紐、澳、日、韓以及東南亞國協六國)，1991年中國、香港、台灣兩岸三地同時加入，之後又陸續增加墨西哥、巴布亞紐幾內亞、智利、秘魯、俄羅斯與越南，目前共計21個會員經濟體。A P E C的經濟合作模式，明顯呼應了80年代區域經濟整合的全球趨勢(例如歐盟、北美自由貿易協定、紐澳緊密關係協定等)，以「開放區域主義」(open regionalism)展開特定區域之內的貿易暨投資自由化，減少關稅與非關稅障礙，加強經濟與技術合作。A P E C成立初期僅為一鬆散的經濟對話會議，近年來已逐漸發展成為推動自由貿易與經濟合作的全球主要區域性論壇之一。

雖然A P E C強調各會員經濟體在一律平等的基礎上進行多邊會議，但在現實的操作中，卻仍是強者的舞台，政治色彩濃厚。而「高峰服裝秀」的出現，或許正是淡化此政經強權運作、轉移結構性權力不平等的一種障眼法。1993年A P E C首次在美國西雅圖舉行第一屆非正式領袖高峰會，為凸顯「非正式會議」的「休閒」性質，乃於會議最後一天，請與會領袖脫下西裝領帶，以輕便服或休閒裝亮相並合影留戀。而此「創舉」卻在日後演變成A P E C非正式領袖會議的「傳統」，只是此刻原本非正式的「休閒服」，卻搖身一變成為代表地主國的「國服」，其中又以1994年印尼茂物高峰會的蠟染 Batik 襯衫，1996年菲律賓蘇比克高峰會的 Barong 衫，1998年馬來西亞吉隆坡高峰會的 Batik 衫，2001年中國上海高峰會的錦緞唐裝，2002年智利聖提雅哥高峰會的 chamantos 羊駝外套，2003泰國曼谷高峰會的繡金泰絲上衣等，透過國際傳媒的大量放送，令人最為印象深刻。<sup>130</sup>

<sup>130</sup> 1995年日本大阪高峰會採便服，而非日本和服，1997年加拿大溫哥華高峰會採皮夾克，1999年紐西蘭奧克蘭高峰會採風衣，2000年汶萊高峰會採與印尼、馬來西亞相仿的 Batik 衫。

原本在嚴肅的區域整合經濟會議後，別出心裁地以「當地服裝」亮相，自然是國際要聞財經大事中，充滿輕鬆點綴性質的「花邊新聞」、「花絮焦點」。而由各主辦國提供具有該國特色的服裝，供出席的各會員經濟體代表穿著，也可以是外交禮儀上「入境隨俗」的一種友善表現方式。但此「高峰服裝秀」卻似乎也同時是以「文化多樣性」的服飾展現，掩蓋了權力操作下「經濟單一化」的運作模式（以掃除自由貿易障礙、開放自由市場為前導，無顧於各經濟體的現實需要、發展狀態與利益衝突），以各國服飾的表面「差異」，掩蓋全球帝國運作邏輯中對「時間邊界」與「空間邊界」的彌平。與此同時，「高峰服裝秀」也讓我們看到國家服飾認同由具體到抽象過程的「逆轉」或「躍進」。原本在現代民族國家化的歷史進程中，國家的「再現體系」多呈現出由具體（語言、文化習俗與服飾差異，如各國傳統服飾）到抽象（國家符號差異，如國旗、國歌、國號）、由體現(embodiment)到去體現(disembodiment)的過程。而今在抽象資本全球流通的今日，卻出現了以各國國服呈現各國特色的「高峰服裝秀」，究竟是從抽象到具象的「逆反」？還是從抽象到更抽象的邁進（連各國國服都從「體現」文化差異進一步抽象化為政治民俗風的符號）？而更反諷的是，此帝國的「高峰服裝秀」也同時陰錯陽差地將前兩個世紀帝國主義造成的「服飾焦慮」，重新推上檯面：什麼是代表該國特色的服飾？而這些服飾又該如何回應後殖民論述中的「文化木乃伊化」？如何解決「現代而非西方，本國而非傳統」此殖民現代性所造成的服飾僵局？

以下我們將以2001年中國上海高峰會所穿的「唐裝」作為具體分析案例，看一看「唐裝」為何能夠脫穎而出，成為國際互動中最能代表中國文化的「國服」，看一看穿在各國領袖身上的「唐裝」，究竟是「傳統服飾」還是「雜種服飾」？為了籌辦APEC上海高峰會，有關單位特別商請上海市服裝研究所、上海秦藝服飾有限公司負責設計研發，以真絲織錦製作而成各色對襟唐裝，提供與會經濟體會員國的領袖穿著，公開亮相，合影留念。「在製作工藝上，沿用傳統手工滾邊與中式盤紐。在外衣面料的花型設計上，以傳統的團花為基礎，用中國的名花牡丹繞於“APEC”四個字母。門襟處由九顆直腳扣組合成三個“王”字，整個門襟處又形成一個整體，組合成一個大的“王”字，喻示著與會者的王者風範。牡丹花是中華民族嚮往幸福、吉祥、富貴的象徵，傳統的團花則是團團圓圓的象徵，以此寄託中國人民對此次APEC經濟體大家庭相聚中國、相聚上海的美好祝願，也寄託了對世界各國和平與發展的美好祝願」（王東霞 239）。面對這些精心設計的工藝細節，或許有人會忍不住質疑其中「花開富貴」、「王者天下」的封建思想，但此「唐裝」的啓人疑竇，卻更在於其不倫不類的雜種屬性。何謂「唐裝」？一如「唐山」作為華僑對祖國之稱呼，「唐人街」作為外國人對海外中國人聚居地之稱呼，「唐裝」當然不是唐朝的服裝，「唐裝」名稱的本身，就已預設了文化他者的觀視位置（視「中國」為「唐」），「唐裝」乃是過往西方

人對中國服裝的通稱。

而這些穿在各國領袖身上的「唐裝」，乃是雙重的「中西混種」。首先這些衣服保留中式傳統服裝的形制，立領、對門襟、布制鈕扣，卻採西式剪裁，接袖而非傳統的連袖。<sup>131</sup> 其次這些衣服乃是以上身穿唐裝，下身穿西褲（或西裙）的搭配方式出現，採上下分體、兩截穿衣，而非上下連體、一截穿衣的傳統袍服形式。於是昔日「短打」「唐裝」作為下層勞動人民的服裝樣式或中國武打功夫片的視覺服碼，搖身一變成爲高峰領袖間暫時取代西裝領帶的錦緞新衣。而更糟糕更尷尬的是，穿上了「唐裝」的各國領袖，不但沒有出將入相的尊貴，反倒蒙上了一層滑稽可笑的負面聯想，畢竟「唐裝」在今日中國，已和特定年齡層（老年）和特定服務行業（從外賓接待員到餐廳領位員）加以連結，莫怪乎有人會嘲笑穿上「唐裝」的各國領袖，像是特技雜耍團團員一字排開或茶樓跑堂的全體總動員，甚至出現穿「唐裝」像穿「壽衣」的嘲諷。西方殖民現代性在全球的推行，早已讓所謂的「傳統」服裝瀕臨死亡，此死亡並非徹底消失，此死亡乃指「傳統」服裝徹底退出俗民生活場域，由日常生活的「踐履」(performativity)，轉換成特殊舞台的「表演」(performance)。如今傳統服裝或改良式的傳統服裝總已「戲服化」、「特殊場合化」、「特殊年齡層化」，即使暫時恭逢流行時尚的「復古風」、「東方熱」，也早已是符號混穿的短暫潮流。而全程以西裝領帶開會的APEC會議，「唐裝」在會議結束前的驚鴻一瞥，不正也再一次說明西裝作為「常服」的普世化與「唐裝」作為「常服」的死亡。而西裝穩重端莊的運籌帷幄，對比於「唐裝」不倫不類的花邊點綴，不也正是飽受殖民之苦的解殖民國家在帝國主義與全球帝國之間「亂世亂穿衣」的歷史魅影延續。

然而在回答爲什麼寧可選擇「唐裝」的同時，我們其實也必須回答爲什麼不能選擇「西裝」、「中山裝」或「毛裝」？首先，讓我們來看看西裝在當代中國的象徵意涵。中國共產黨的人民解放戰爭，讓「有傷風化的旗袍」，帶有「崇洋傾向」的西裝，與具有「小資產階級情調」的長衫，都逐漸被淘汰，尤其是文革時期「破四舊」的左傾路線，讓西服、旗袍都被戴上「四舊」的帽子，可嚴重到面臨群眾審判甚至抄家的命運。在反帝、反修、反封、反資的文革年代，等同於資產階級、帝國主義的西裝徹底銷聲匿跡，取而代之的乃是老三色（藍、黑、灰）與老三裝（中山裝、青年裝、軍便裝）。但西裝卻在改革開放的80年代捲土重來，「1983年，時任中共中央總書記的胡耀邦對服裝行業的領導說：我們要把中國人民打扮的整齊一點，乾淨一點，漂亮一點。他還帶頭穿起了西裝。在中共的十三大上，中央政治局五位常委第一次集體穿西裝出席記者會」（王東霞 2006）。而作為改革開放視覺象徵服碼的西裝，也同時成爲當時中國政治場域的「晴雨表」：「當反對『資產階級自由化』運動時，出現在電視上的主持人和領導

<sup>131</sup>此種服飾在中國大陸亦稱「中西式上衣」，有關其不同歷史階段的形制演變，可參見安毓英、金庚榮的《中國現代服裝史》77-78。

人，許多都重新穿上了中山裝，不再穿西服。當宣佈繼續『改革開放』時，他們又都穿上了西服。穿西裝意味著接受新事物，樂於改變封閉落後的習慣」（山內智惠美 51）。換言之，此處西裝／中山裝（毛裝）的二元對立，已非昔日帝國主義新衣／國族新衣的對立，而是改革開放／文革路線的對立。西裝已不是西方帝國主義品味，也非擁抱資本主義的罪大惡極，西裝在今日中國反倒成爲國族主義的愛國表現，象徵著中國現階段的改革開放，堂堂進入全球經濟體系（Fennell 235）。昔日「帝國主義新衣」的西裝，反倒成了今日改革開放的「國族新衣」。此歷史的嘲諷或許也正說明了爲何昔日的「國族新衣」中山裝（毛裝），不可登上強調自由貿易、市場經濟的APEC亞太經濟合作會，以免在滿座西裝領帶的會議現場，帶來不必要社會主義的負面聯想。此歷史的嘲諷似乎也說明了爲何今日的「國族新衣」西裝，不可出現在非正式領袖高峰會的服裝秀場合，因爲如此不僅無法區別正式與休閒，更無法以西裝展現任何所謂中國「傳統文化」的特色。

於是乎「唐裝」脫穎而出，成爲代表中國會員經濟體的「國服」。此處的「國服」已不再是上一個世紀以西方帝國主義爲對立面所建立的「國族新衣」；此處的「國服」是在帝國作爲全球新主權形式下具「當地文化特色」服飾，混淆了「國家服裝」(national dress)與「傳統服裝」(traditional costume)的區別，成爲新一波全球在地化的政治服裝秀。<sup>132</sup> 但此不倫不類的「國服」，卻也同時巧妙帶出「帝國」魅力與「帝國主義」魅影的複雜糾結。在此本文將提出「魅國家」(fasciNation)的理論建構，以鋪展「帝國」與「帝國主義」的延續與斷裂、「帝國新衣」與「帝國主義新衣」的類同與差異。就如同「想像國家」(imagiNation)、「離散國家」(dissemiNation)、「連接國家」(hyphNation)等理論概念的建構一樣，「魅國家」企圖解構任何本源與本質式的國族（服飾）認同，以（服飾）「表面」取代「深度」，以「界面」延展「表面」。「魅國家」所欲凸顯的，正是這一個世紀國族服飾作爲全球化差異符號的魅力，與上一個世紀國族服飾作爲殖民歷史的魅影，彼此之間的塌陷疊合，如何在全球化政治舞台「魅力四射」的同時，也顯得「魅影幢幢」。

首先，「魅國家」讓我們看見以動物花卉圖案裝飾的手工蠟染布，色彩斑斕妍麗的馬來文化、南洋風情，「魅國家」也讓我們看見以真絲與鳳梨纖維製成的Barong衫、以錦緞團花盤扣製成的唐裝、以金線刺繡的泰衫，但「魅國家」卻讓我們看不見少數沒有「國家服飾」或不需要「國家服飾」的西方國家（如果白色不是一種膚色，而西裝不是一種國服的話），它們以休閒服、輕便裝（美國）或頂多是以少數原住民服裝（加拿大）或古老歷史傳說的服飾（澳洲）亮相，它們沒有經歷殖民現代性中「西方等於現代」、「傳統等於落伍」的壓迫，沒有「亂

<sup>132</sup> 本文中所使用的「國服」，並非傳統中文語境裡「改正朔，易服色」的「國服」，前者強調的是近現代解殖民民族國家的興起，後者強調的是數千年中華文化道統在改朝換代時的服裝系統變易，前者以帝國主義新衣爲區辨，後者則是以前朝服飾爲區辨。

世亂穿衣」的歷史記憶與心理掙扎。<sup>133</sup> 其次，「魅國家」讓色彩斑斕的各國國服一字排開，看不見「差異」之間的階序層級與權力關係，看不見「差異」之間的歷史矛盾與地理衝突，只看見「差異」的平面區隔，「差異」的櫥窗展示性。如果「帝國」透過帝國殖民主義與資本全球化，將隸屬於不同時空脈絡的地理區域加以整合吸納到同一時空當中，以逃避歷史的複雜性，那A P E C「高峰服裝秀」所遵循的便是同樣一套「時空統合」的運作邏輯，只是前者以消彌「時間邊界」、「空間邊界」的方式，企圖達成資本體系的全球一統，而後者則是以百花齊放的服飾多樣性，將歷史記憶與地理政治平面化、刻板化。

如果誠如哈德與納格利所言，昔日帝國主義的整張世界地圖可用歐洲國家的顏色加以編碼，紅色英國領土，藍色法國領土，綠色葡萄牙領土等，而今日「帝國的全球彩虹」消融了「帝國主義世界中不同的國家色彩」(45)，那A P E C「高峰服裝秀」便是以全球彩虹的文化光譜，取代了昔日帝國主義以色塊區辨的殖民瓜分。如果當今引領潮流的「時尚民族風」將民族服飾的細節「挖空」為符號拼貼，那A P E C「高峰服裝秀」便是新一波的「政治民族風」，穿上各國服飾的會員經濟體領袖，與穿上各國服飾的芭比娃娃，或穿上各國服飾的凱蒂貓(幾年前麥當勞在東亞地區以廉價贈品方式推出、造成萬人空巷的大搶購)，就商品點綴性與平面展示性的邏輯而言，並無太大差異，只是一邊以國家領袖為超級名模，一邊以卡哇伊玩偶大做全球在地化的生意。莫怪乎這廂領袖高峰會的「唐裝秀」才落幕，那廂世界男模選拔賽，就也清一色以唐裝亮相，在選美舞台上虎虎生風地打起太極拳。而「時尚民族風」與「政治民族風」也絕不涇渭分明，甫落幕的政治「唐裝秀」，果然也在中國大陸與世界各地掀起小小的唐裝風潮。本文在此將「時尚民族風」與「政治民族風」相提並論的做法，正是要凸顯「國家服飾」乃當前全球化下「同質化的異質呈現」(homogenized heterogeneity)(Jones and Leshkovich 13)，不再是全球化爭議中「同質化」或「異質化」的二選一，而是在「趨同」的同時，「差異」反而被讚許，被改頭換面成「文化全球展示」的小隔間，成為「全球現代性」的「他者」。在二十一世紀的今日，我們早已熟悉「國家服飾」作為「文化多樣性商品展示」的無遠弗屆，從奧林匹克運動會、世界選美大賽、世界博覽會到各種主題樂園與民俗紀念品展售，只是今日展示的舞台已

<sup>133</sup> 本文所論及之「國族服飾」(national dress)與一般所謂的「族裔服飾」(ethnic dress)或「農民服飾」(peasant dress)，就其形制發展上的歷史糾葛而言，確實有其容易相互混淆之處。但正如英國服飾研究學者 Lou Taylor 所言，「國族服飾」與「族裔服飾」或「農民服飾」之差異，正在於前者乃「出自國家概念的一種城市、熟練、智識化之覺察」(213)。但往往在「發明」國族服飾的同時，「族裔服飾」或「農民服飾」卻被當成最主要的取樣所在。她成功指出作為政治訴求的「國族服飾」與作為文化訴求的「國族服飾」之差異性，前者的著眼點在於解殖民抗爭與國家獨立運動，後者的著眼點則是如何在傳統與現代性的衝撞下，重新開展文化復甦與文化傳承的企圖，然而前者卻往往與後者相互交纏而難以截然劃分，而就西方帝國殖民史的發展脈絡而言，第三世界解殖民的「國族服飾」多隸屬於前者的國家獨立運動，而歐美國家如果有所謂的「國族服飾」，也多是以後者的「文化復甦」角度懷舊「族裔服飾」或「農民服飾」。正如 Taylor 坦言，對英國人而言，並沒有可以代表「英國性」的「國族服飾」，只能以蘇格蘭毛呢、皇家衛隊軍服等做觀光噱頭與紀念品促銷，或直接像英國足球迷將英國國旗纏裹在身上當國服(221-22)。

延伸到國際政治經貿會議，各國領袖也要放下身段、脫下西裝，以地主國的「國家服飾」走秀亮相，成為政治時尚化、時尚政治化的新篇章。<sup>134</sup>

然而「魅國家」真正的「顛覆」，卻是在展現國族服飾「時尚魅力」的同時，也暴露了國族服飾「歷史魅影」的「次文本」(sub-version)。A P E C 歡樂嘉年華式的「高峰服裝秀」，不僅美化了原本政治經濟強權與弱國間你爭我奪的攻防戰，也淡化了各國與會元首，對部份花色亮麗、造型特殊的當地服飾可能產生的文化歧視與心理抗拒。對於這些穿慣了講究合身剪裁與極簡品味西裝的各國元首而言，或許私下並不心甘情願換上地主國「民俗化」、「陰性化」(花色或形制)的「怪異」「可笑」服飾。像2002年在智利聖提雅哥所舉行的非正式領袖高峰會，當會議結束前依循慣例，與會元首要穿上地主國智利所準備的 chamantos 羊駝外套時，美國總統布希在不知媒體在場的疏忽情況之下，髒話脫口而出，更將 chamantos 比做 muu-muu 而拒絕換裝(“Here lies free trade”)。以智利土產羊駝製成的男裝外套，怎麼會變成布希口中以鮮豔印花布製成的夏威夷原住民女性服飾 muu-muu 呢？或許對布希而言，以一塊布原理不加任何剪裁的套頭 chamantos，就像以一塊布原理在身上圍裹纏繞的女性連裙裝。將鮮豔直筒的 chamantos 比做鮮豔直筒的 muu-muu，或許只是布希個人一時失控時的說溜嘴，但也或許正是布希與其他與會領袖對「原始化」、「土著化」、「陰性化」的心理潛在抗拒，表面上的多元尊重，可能只是私底下不可言說的蔑視鄙夷。<sup>135</sup>

而更重要的是，對於曾經遭受帝國主義殖民統治之苦的會員經濟體而言，「國族服飾」的登台亮相，不僅要面對「亂世亂穿衣」之歷史記憶與「傳統的發明」之殖民遭逢，還要面對「何為國族服飾，何不為國族服飾」的尷尬選擇(許多主辦國需要組成特別委員會，「評選」出最能代表國家特色的服飾，以供A P E C大會使用)，更要面對「國族服飾」不經意帶出的殖民血淚史。<sup>136</sup> 像1996年在菲律賓蘇比克舉行的非正式領袖高峰會，採菲律賓男性國服 Barong 衫。雖然大會在提供此透明薄紗襯衫的同時，也提供搭配在此衫之內的圓領內衣(Barong

<sup>134</sup> 當然曾經作為中國「國族新衣」的中山裝，如今也面臨新一波時尚化、流行符號化的衝擊。隨著國際時尚懷舊風與民族風的影響，「80年代初，西方服裝界相繼掀起平底鞋和中山裝的『東方熱』，90年代出上海服裝界推出『五〇新風』，重新從中山裝中獲得美的啓迪一樣」(安毓英，金庚榮 44)。雖然對於充滿政治符碼與歷史記憶的中山裝而言，能否就此「去政治化」是一大問題，但我們也不要忘記中山裝作為時尚魅力的啓動點，卻也一直來自於西方時尚界對「紅色中國」(毛裝)的政治符號挪用。

<sup>135</sup> 此種因為「服裝秀」而引發的插曲或鬧劇層出不窮。像仿效A P E C「高峰服裝秀」的歐洲貿易部長高峰會，也曾出現德國貿易部長因拒絕穿上地主國丹麥所準備的「民族服飾」，憤而離席，提早返國(“Here lies free trade”)。不論這種對服飾的過度反應是否為談判桌上不滿情緒的延伸，也不論歐洲作為昔日帝國主義大本營與今日歐盟內在的衝突矛盾，此「民族服飾」的擦槍走火，依舊暴露出各國民族主義與全球帝國之間的緊張關係，未必完全能平滑表面化為全球帝國彩虹光譜多樣性的展示與表演。

<sup>136</sup> 為籌辦2005年的領袖高峰會，南韓政府正如火如荼展開「評選」最能代表韓國文化「傳統服飾」的相關活動。有關韓國「國服」的爭議，可參見Ruhlen的文章。

衫的正式穿著，並須配圓領內衣而非背心式內衣，主辦單位怕各國領袖失禮出錯，特別連內衣都事先準備妥當），但仍被許多與會領袖與媒體比為「國王的新衣」般太過暴露。然而今日全球帝國區域經濟整合高峰會領袖們的「國王的新衣」，乃昔日西班牙統治菲律賓時期「奴隸的新衣」；西班牙殖民統治者深恐菲人叛變，而強制次等殖民奴隸穿著 **Barong**，這種幾近透明的 **Barong**，可讓攜帶的刀槍一覽無遺，故能有效控制暴動的發生。雖然 1996 年穿在各國領袖身上的 **Barong** 衫，乃是以純絲與鳳梨纖維織面料精心設計、量身定做、價值不菲的高級襯衫，但此衫確實過於「赤裸」，此「赤裸」恐怕不是媒體渲染下各國領袖身體的「赤裸」，而是殖民血淚歷史的「赤裸」、帝國主義權力展現的「赤裸」。

或許有人會慶幸 A P E C 作為亞太地區的經濟合作會議，沒有歐洲國家的參與，不會出現西班牙會員經濟體穿上菲律賓 **Barong** 衫的歷史反諷。但對飽受殖民統治的東南亞諸國而言，除了西方帝國主義之外，尚有以「東亞共榮圈」為號召所發動的日本帝國殖民主義，此亞洲國家之「內」的宿怨，在能讓日本首相輕而易舉穿上中國「唐裝」或東南亞各國族服飾的同時，恐怕卻未必能讓中國領導人、南韓領袖或部份東協元首輕而易舉地穿上和服。這種潛藏的政治歷史矛盾，或許可以間接解釋 1994 年在大阪舉辦的 A P E C 非正式領袖高峰會，採休閒服開放策略而不採和服的原因了。<sup>137</sup> 不論是印尼、馬來西亞、汶萊以 **Batik** 蠟染布料作為一種「地方特產」，或中國以「唐裝」的立領、盤扣等形制與綢緞面料作為一種「文化特色」，A P E C 「高峰服裝秀」總已是帝國民族風與帝國主義殖民史的相互交纏、時尚魅力與歷史魅影的相互塌陷。每年最新一季的時尚新衣發表會，不僅在巴黎、紐約、東京、倫敦、米蘭各地展開，也在 A P E C 會議泛太平洋地區的非正式「高峰服裝秀」登場，只是此定期發表的「帝國新衣」比起時尚新衣來，魅力四射之際，卻更加魅影幢幢。全球化時代的「魅國家」，總是讓「帝國新衣」顯得如此暴露，赤裸著歷史，也赤裸著權力，更赤裸著揮之不去的政治反諷與吊詭。

### 三．誰怕破國家？誰怕台灣衫？

一個世紀之前，對絕大多數的第三世界國家而言，「與國際社會接軌」的方式，就是被迫脫掉傳統民族服裝，穿上西裝打上領帶，而一個世紀之後的今日，西裝領帶似乎已不再是「西」服「洋」裝，而徹底普世化為「全球服飾」，反倒

<sup>137</sup> 當然另一個可能的解釋方向，則是對自十九世紀明治維新起即全面致力「西化」的日本而言，「西裝」已經登堂入室成為日本現代的國服之一，而「和服」則是比西裝還要「正式」而非「非正式」的「國服」，自然不可在國際場合淪落為休閒裝、輕便裝的次等地位，而「神聖」的和服，也不是可以任由其他國家的人士要穿就穿的。大阪高峰會會議結束時的合影留念，採一般休閒服與輕便裝，既可避免日本大東亞帝國主義「歷史魅影」可能造成的尷尬局面（某些會員經濟體領袖可能出現拒穿和服的舉動），又可同時維持主辦國日本的文化自尊。

讓一群高來高去的全球人，開始費盡心思去找尋、改良、創造具有「傳統特色」的服飾，以便在全球政治經濟舞台的「文化之夜」粉墨登場。有了對「帝國主義新衣」與「國族新衣」歷史對立面的了解，以及當前「帝國新衣」作為文化多樣性彩虹光譜「去歷史化」、「去政治化」的平面展示後，我們現在可以重新回到論文最初的提問點，亦即有關當前「台灣衫」的爭議，看一看這以綠色環保論述、休閒時尚論述、國族主義論述層層包裝的「台灣衫」，為何在推動之初，就能在台灣內部引爆如此複雜的情緒反應與政治立場的衝突矛盾。

「台灣衫」的提出，第一個踩到的便是台灣島內統獨爭議的敏感神經。作為當前民進黨政治人物中較被「獨派」青睞的呂秀蓮，當她喊出穿台灣衫、做台灣人的口號時，自然立即受到「統派」的質疑，認為此乃服裝民族主義的復辟，為一系列改國號、改國歌、改國旗等台灣獨立建國運動的一環。但當呂秀蓮為推廣由其親自設計的台灣衫而特別情商國策顧問柴松林、楊清蠡、張貴木等人在總統府記者會走秀時，「獨派」大老楊清蠡卻當場吐槽，指摘身上穿的「台灣衫」用的是中國領（立領）、中國扣（盤扣）。呂秀蓮推動「台灣衫」的兩面不是人（統派／獨派都不討好），恐怕不是她當初一頭熱投入設計推廣時所能預料的。<sup>138</sup> 原先構想中可以在APEC高峰會上跟中國「唐裝」一別苗頭的「台灣衫」，竟然被當面唱反調的獨派大老責其簡直就是「唐裝」。原本「台灣衫」／「唐裝」的二元對立，卻一下子成了「台灣衫」即「唐裝」的吊詭。原本以「台灣衫」建立台灣國族認同的「去中國化」企圖，卻讓「台灣衫」成為「再中國化」的眾矢之的。「台灣衫」作為政治意識形態的「服」碼，讓統／獨勢力都坐立難安，一方嫌其掛羊頭賣狗肉，一方則嫌其除惡未盡。莫怪乎呂秀蓮當場十分委屈地表示，此乃根據當年祖先們到台灣時的穿著所改良設計的。<sup>139</sup>

在今日以「去中國化」作為建構本土認同的政治氛圍中，呂秀蓮的無心知過並非單一事件，畢竟叫「台灣衫」還是叫「唐裝」，就像叫「中華民國」、「台灣國」、「中華台北」一樣，都充滿了命名的曖昧矛盾與歷史的吊詭反諷。當「台灣衫」的爭議一出，就立即有讀者投書報社，指出「台灣衫仔」與「唐裝」並無形制上的差異，唯一的差別只在質料，前者質樸沈穩而後者則貴氣典雅，在當前政

<sup>138</sup> 在中華人民共和國的歷史中，也曾出現由女性所發動帶領的國服運動，只不過彼時乃是雙重的性別越界：江青所發動的女性國服運動。1975年左右，以天津作為中國政府的服裝試驗城市，推展由江青帶領一批設計師所設計的女性連衣裙。「這種新式連衣裙據說是民族服裝傳統的發揚光大。它以宋代服裝為藍本」（黃能馥 387），後被稱為「江青裙」。但隨著文革的落幕，此女性「國服」運動也宣告失敗。

<sup>139</sup> 或許對支持台灣獨立的基本教義派而言，呂秀蓮兩次競選副總統時所穿的「水蓮裝」，就已展露諸多可議之處。此競選「戰袍」雖有「政治正確」的「水」（陳水扁）「蓮」（呂秀蓮）圖案與粉綠色色彩，但卻同時「政治不正確」地採用「中國意象」的古典盤扣與斜開襟領片等設計細節。但深以「水蓮裝」自豪的呂秀蓮，甚至還親自上電視購物頻道推銷「水蓮裝」、「水蓮傘」、「水蓮領帶」等相關政治產品，雖完全達不到昔日陳水扁「扁帽」作為政治認同符碼的商品操作盛況，但還是成功凸顯了九〇年代起台灣政壇「服裝的政治操作、政治的商品操作」之傾向。



治認同混亂的台灣，同樣一件形制款式的衣服，有人愛叫「唐裝」就「唐裝」，有人愛叫「台灣衫」就「台灣衫」。「曾在所謂的本土 call in 節目聽見觀眾抱怨節目主持人穿唐裝，而主持人也立即『撇清』那叫『台灣衫』」（銘志）。這表面上「命名的自由心證」，卻嚴重暴露出當前以「去中國化」作為建構「本土認同」的最大吊詭：這裡的吊詭不是訴諸個人自由抉擇的國族或文化認同，隨你愛叫「唐裝」或「台灣衫」，而是就台灣服飾史的發展脈絡而言，日據時代所謂的「台灣衫」（有別於西式服裝與日式服裝）正是「唐裝」（廣義上指台灣早期漢人移民社會的傳統服飾，狹義上指客家族群的對襟短衫）。<sup>140</sup>

「台灣衫」就是「唐裝」的歷史矛盾，讓我們必須將「台灣衫」的分析討論，重新置入臺灣服飾發展史的殖民歷史脈絡中省視，方可避免落入粗暴的統獨分類或過度糾結的政治意識形態之爭。台灣漢人移民社會的形成，可以追溯至荷蘭時期，其後歷經明鄭、清廷、日本與國民政府的統治，而有關台灣早期漢人傳統服飾的相關研究，也多以荷蘭時期為始，日據末期傳統服飾逐漸消失為終。早期漢人多數移民自中國大陸閩粵兩省，生活風俗習慣多承襲原居地之母文化，再加上台灣早期社會因紡織技術缺乏，服裝用布多從大陸進口，更加深了台灣早期社會漢人服飾與大陸之淵源。但隨著「經濟的發達及布料的自給能力的增加，台灣漢人傳統服裝漸漸發展出具有地方特色之風格，如臺地特產染料薯榔、靛藍等，所染出的黑色及藍色布料為臺民製作工作服或常服的最愛，經洗耐穿。．．．同時因台灣的氣候、社會環境與大陸不同，對服裝素材、色彩的選擇及偏好，自然因而不同，如鮮麗的色彩、夏布的需求。如《漳州府志》載：『洋船至澎湖另一氣候，未至尚穿棉，一至則穿葛』（蘇旭王君 28）。由此觀之，台灣早期漢人移民社會的服飾，基於文化與物料上的緊密連結，在基本服裝形制上與大陸無異，只因氣候、在地物產與社會環境的差異，而在服裝面料的顏色與素材上展現不同的偏好。

1895年中日甲午戰爭爆發，雙方簽訂「馬關條約」割讓台灣給日本，開始了台灣長達五十年的日本殖民統治。而「台灣衫」的由來，乃是在日本殖民統治下為與其他服飾傳統加以區分而產生的命名：日據時代台灣漢人的穿著，並不「自稱」台灣衫，而是在與日本殖民現代性帶來的「西式服飾」與日本和服之「區

<sup>140</sup> 如前所述，「唐裝」命名的本身，已預設了文化它者的觀看位置，泛指西方人眼中的中國服飾。但「唐裝」亦有另一解釋定義，乃專指客家人的服飾。「男性對襟短衫俗稱唐裝衫，乃客家男子在勞動、家居乃至外出活動時最常穿用的服裝」。而中長對襟衫亦俗稱唐裝外套，式樣造型大體與對襟短衫相似，顏色僅限藍、灰、黑數種（郭丹，張佑周 16-17）。呂秀蓮第一次找國策顧問走秀時，被批為「台灣衫」太像「唐裝」，她不死心又再一次找民進黨黨籍立委再次走秀，展示多款專家設計的「台灣衫」，而應邀前往的行政院長謝長廷，卻刻意以「客家衫」出席，暗別苗頭。但若就服飾史的發展與命名而言，這回政治舞台上「台灣衫」與「客家衫」的對壘，還是可以同樣當成「台灣衫」與「唐裝（衫）」的對壘，只是此時的「唐裝（衫）」指射的乃是「客家衫」。換言之，傳統定義下的「台灣衫」、「唐裝」、「客家衫」在服裝形制上乃大同小異，卻在當前的政治命名運動中產生了諸多曖昧混淆的爭議。

辨」下，成爲「台灣衫」。首先，所謂「衫」者，乃指單層製作的上衣：

台灣早期漢人傳統的上身衣著，大體尙可分成衫裘、褂及馬甲（甲仔背心）三大基本形式。其中「衫」爲一般上衣的通稱，「褂」專指對襟的外衣，「馬甲」則爲無袖的背心。此外，根據使用材質及縫製差異又有下列幾種不同名稱：「衫」除了是上衣的通稱外，也有用來專指單層製作的上衣，爲早期台灣漢人四季中最常用服裝，夏天當外衣穿，冬天則外加裘或馬甲以禦寒。官宦、富紳之家於盛裝時，則在衫外面加穿一外褂。（蘇旭王君 59）

單層製作的「衫」本身，就已先間接傳達出台灣在地的炎熱氣候，然而在「衫」之前加上「台灣」二字，卻並未像印度卡地土布或中國中山裝一般，搖身一變爲「國族新衣」。「台灣衫」作爲一種服飾系統的命名指稱，並未發展出任何民族主義的政治動員或歷史事件。雖然我們可以說沒有日本帝國殖民統治的五十年，也無「台灣衫」此服飾命名的出現，但此以「命名區辨」爲主要功能的「台灣衫」，並未在日據初期或中期成爲政治或國族認同的服碼，反倒是在日據晚期「皇民化運動」中因日本殖民者的疑慮而遭下令禁止的命運。

現在就讓我們來回顧一下日據時代台灣漢人服飾的演變。日據初期（1895—1919）的漢人服飾爲晚清風格，男性長袍馬褂（或馬甲）爲盛裝，長衫（內加穿腿褲）爲常服，短衫爲工作服。<sup>141</sup>女性以衫裙爲盛裝，衫褲爲常服。此時期日本殖民政府的主要關注，在於矯正台灣風俗習慣上的三大陋習（吸食鴉片、男子辮髮、女子纏足），對推動剪辮解纏的習俗改良運動不餘遺力，但對「漢服」則採放任政策。例如1911年由謝汝全、黃玉階等人發起的「斷髮不改裝會」，便是在強調辮髮不符時代潮流、不衛生、不方便而必須立即剪除的同時，確認已被日本殖民的台灣不必改穿洋服（葉立誠，《台灣服裝史》62）。然而此「斷髮不改裝」的策略更有其經濟考量的實際層面，不僅維護了漢族服飾的傳統習慣，也同時迴避了西裝作爲高價消費品而不易普及的困境：

日治五十年，西服一直不便宜，且愈早期愈是如此。一九一一年起，台灣民間士紳紛紛倡導「斷髮不改裝」，開始讓剪辮子和穿西服這兩項標誌近代化的活動脫鉤，主要的思考點就是因爲剪辮子和穿西服是焦孟不離的連體嬰，而西服昂貴，多少阻礙了剪辮的意願。（陳柔縉 293）

日據初期的「剪辮」與「放足」運動，隨著滿清帝國的覆亡與日本殖民政府習俗改良運動的貫徹而全面推展成功，成爲台灣由「落後傳統」邁向「進步現代」的

<sup>141</sup> 嚴格說起來，此處的「漢服」乃是「滿服」，滿清統治時期的「男降女不降」，讓漢族女性仍能保有明代服飾傳統而與滿族婦女服飾有別，但卻全面要求漢族男性改裝、剃髮留辮。

主要「形象轉變」，而漢族服飾卻在日殖民政府放任政策與推廣不易的物質條件下，於此殖民夾縫中得以存活。

日據中期（1919—1937）中日關係日趨緊張，台灣與中國大陸之間的貿易逐漸斷絕，大陸織品無法獲得，而空出來的布料市場，迅速由第一次世界大戰後紡織業突飛猛進的廉價日本棉布所取代，讓一向以漢族服飾為主的台灣社會，逐漸添加日本風味的面料與款式。此時的日本殖民政府改採「內地延長主義」，以「同化」政策取代早先的「綏撫」政策，鼓勵學習日本語言與文化，放棄漢族意識，而此「同化」政策更與「現代化」的推動同步。日本殖民為台灣同時帶來了兩種洋服：西洋服（西裝）與東洋服（和服），而此時期東洋服的更形昂貴稀有，反倒讓原本所費不貲的西洋服成為更能代表日本殖民現代性與社會進化論的進步形象。<sup>142</sup> 但在此「同化」與「現代化」的政策下，台灣服裝並未出現一面倒的洋服化現象，也並未出現漢化／日化、傳統／現代的嚴格二元對立，而是採行兼容並蓄的開放態度，讓中式（袍褂、衫褲）、西式、日式與日式西化同時並存。就連台灣本土菁英所推行的「新文化運動」，雖然接受世界思潮的啓蒙影響，強調台灣人對自身前途的文化自覺，但在服飾態度上卻無明顯的文化靠邊站，在「新文化運動」健將的合影留念中，處處可見漢服、西裝與日式學生服的同呈並置：「對傳統文化所採取的『非全盤否定』立場，而使得當時台灣在衣飾文化的發展，能共容『中式』、『西式』、『中西合璧』等三種不同款式的空間」（葉立誠，《中西服裝史》228）。<sup>143</sup>

然而服飾作為一種國族認同的連結，首度出現在日據晚期（1937—1945），但此服飾—國族的連結，不出現在被殖民者的解殖民運動中（以「台灣衫」認同「台灣」），而是出現在殖民者的「皇民化運動」中，以和服認同日本殖民帝國。換言之，此服飾—國族的連結，讓和服變成「（日本）帝國主義新衣」，

<sup>142</sup> 「和服」的不普遍，並不只因製作昂貴，更在於日本殖民政府在放任漢服、鼓勵（西）洋服的同時，仍希望維持「和服」作為殖民／被殖民、尊貴／普通社會層級的服飾劃分邊界。雖然日據晚期的「皇民化運動」部份鬆動了「和服」的殖民服飾邊界，鼓勵「國語家庭」穿和服、說日語，但仍然掩飾不了日本殖民者對台灣人穿和服的潛在焦慮。例如當時台灣日人小學中推動的「共學制」，允許台灣「共學生」穿著和服制服上學，後更改為洋服制服，卻只有日本學生可以繼續穿和服上學，而台灣學生不僅不可穿台灣衫上學，甚至也不被允許穿台灣衫上街（〈日據時代教育制度因人而異〉）。彼時的（西）洋服反倒成為迴避日本殖民主義以和服為尊，卻又貶抑漢服（台灣衫）時的第三條路，既象徵日本殖民現代性的正當性，又可（部份）與中國國族主義的殘餘劃清界線。

<sup>143</sup> 黃周曾在當時「新文化運動」的機關報《台灣民報》上發表文章〈換新衣裳〉，點出新時代的來臨，思想改造有如舊衣換新衣：「生於現代的人人，決不能拒絕否認社會進化的事實。然一班舊人，以墨守古制為理想，盲從典型為美德，誤認傳統舊慣為絕對真理。這種迷信，非由根本上改革不可。那班舊人所穿的是一件舊衣服，只合他們穿用。我們生活在新時代的人人，自有我們應穿的新衣服，焉得任穿其舊套呢？」（葉立誠，《台灣服裝史》引用78）。在這段有趣的引文中，「衣裳」被徹底當成隱喻使用，讓思想改革與服飾改革之間，不發生任何可能的連結牽動。這種論述模式或許可以間接解釋為何「新文化運動」的健將們不會刻意排斥中式服裝，但也不會將「台灣衫」上網到文化或國族認同的位置。

而非讓「台灣衫」變成「(台灣或中國)國族新衣」。1937年中日戰爭爆發，使得日本殖民政府積極推動「皇民化運動」，希望將台灣漢民族與高山族，從外貌、語言到生活習慣都同化成具有日本精神的皇國國民，切斷台灣島與中國文化的關連。「皇民化運動旨意要求所有的本島人(閩、粵)培養物心全面的皇民意識。過去他們穿中式服裝的生活中，不知不覺養成了其原本的國民意識及情感，這種現象與皇民化運動是不相容的，因而有必要加以適當的指導」(葉立誠，《台灣服裝史》引用 103-4)。「皇民化運動」將服飾與國族意識加以連結，遂讓服飾改革第一次成為台灣日本帝國殖民史中的重頭戲。

於是1937年日本政府頒佈「國民精神總動員實施要綱」，要求台灣人放棄傳統服飾，擺脫與中國文化之關係，並隨後發起本島婦女服裝改良運動，「在漢人傳統服裝加入西方服裝剪裁特點，如長衫改成洋裝和衫裙與褲改成襯衫領套裝等」(蘇旭王君 32)，並鼓勵台灣婦女穿改良式服裝(洋裝與七分褲套裝)或和服(如果不能購置昂貴的和服，至少要改穿洋裝)<sup>144</sup>。此兩段式的服飾改革，前段重點在「改良」傳統漢族男女服飾，其改良重點有二：一是將「中式」布扣改為現代的鈕扣，一是將「中式」的立領或豎領，改為西式的摺平式領子。(由此「去中國化」的歷史角度回視今日，呂秀蓮親自設計的「台灣衫」之所以遭到獨派詬病，不也正是因為那件理應作為台灣國的「國族新衣」上，依舊陰魂不散著「中式扣」與「中式領」嗎?)。後段服飾改革的重點在「改裝」，揚棄漢族傳統男女服飾，改穿西服或和服。日本殖民政府甚至更進一步規定戰時簡便的男女服飾：男用服有國民服甲、乙兩種，均為軍裝形制，女用服則是短上衣配搭燈籠褲等(葉立誠，《台灣服裝史》106)。

雖然日本第二次世界大戰戰敗後，帝國殖民勢力被迫撤離台灣，但因殖民經驗與現代化潮流之影響，戰後台灣男性服飾已逐漸揚棄傳統的袍褂與衫褲形制，而呈現一面倒的西化(現代化)現象，而在俗民生活的場域中，日本服飾的影響也並未因解殖民而撤離，從洋裁到打版，從日本時尚雜誌到日本洋裝舶來品，台灣戰後的「西化」總已包含了「日式」西化與「美式」西化的不同面向，前者為早年日本殖民經驗的影響，後者為六〇年代美軍駐臺的影響。而在國民黨執政期間，較為引人注目的服裝改革，當屬「青年裝」的出現。1972年，中華文化復興總會多次召開國民服飾改進會議，指出雖然西裝為目前台灣男性的正式穿著(尤其外交官仍應遵守國際成規)，但對炎熱的台灣氣候而言並不合宜，會中決議應擬定台灣夏季的服裝以替代西裝(王宇清 46)。而輕便涼爽的「青年裝」之因運而生，則更與當時政治人物的帶動息息相關。1970年代中期在當時政治人物蔣經國的推廣之下，「青年裝」成為男性公務員的代表服飾，國民領，上

<sup>144</sup> 此處的長衫乃指1930年代台灣知識女性受中國大陸影響下的旗袍穿著。此旗袍的流行，當比傳統漢人婦女衫裙或衫褲更令日本殖民政府擔憂，更被當成台灣島與中國大陸「現階段」密切關連的視覺象徵。

下左右共四個開式大口袋，乃外衣與襯衫合而為一的款式，清爽方便，省掉穿西裝配襯衫打領帶的繁複。「青年裝」由政治人物帶領，由機關編列制服預算，遂順利成為全國上下公家機關的男性制服，成為象徵革新的服飾新形象（葉立誠，《台灣服裝史》184—86）。「青年裝」全盛於70年代，但在80年代末已為強弩之末。對「後蔣經國時代」的國民黨政府官員而言，青年裝雖然輕便涼爽，但卻充滿國民黨威權統治時代的色彩，甚至是戒嚴時期軍警黨工的負面聯想。於是李登輝、連戰的下鄉親民之旅，在強調展現親和力而不能穿正式西裝時，也開始以涼爽透氣的巴拿馬衫或南洋衫取代青年裝。而民進黨執政期間，青年裝徹底消失，不僅達官貴人不會穿，就連一般的公務員也不敢再穿。直到「高屏衫」的出現，才成為新一波取代「青年裝」的南台灣公家機關男性制服，

但與「青年裝」同樣作為夏季輕便裝的「高屏衫」，卻在「北上」的過程中徹底政治服碼化。民進黨政府為了要制定具台灣特色的國家禮服，第一步要做的便是廢除現行的中華民國「服制條例」。此「服制條例」制定於民國十八年，為了要廢除此老舊荒誕、不合時宜的條例，承辦單位還特別以十分戲劇化的方式，情商中影文化城劇務組，租借「服制條例」中所規定的袍褂走秀，讓與會人士直接感受此規定條例用於今日台灣的荒謬性。當時的內政部部長余政憲也以其任高雄縣縣長任內，與當時高雄市市長謝長廷、屏東縣縣長蘇嘉全於2001年聯合推出具台灣南部特色的「高屏衫」為例，要求文建會等相關單位，共同商討具有台灣特色與認同感的服飾，以供國際禮儀場合穿著之參考。2003年5月在立法院三讀正式通過廢止「服制條例」，然而廢止容易、設立困難，我們可以輕易指出藍袍黑褂作為當今國服的荒謬，但卻無法同時順利提出何者才是具有台灣特色與國家認同感的新國服。

「台灣衫」的爭議便出現在這樣一個敏感的歷史時間點之上，而備受矚目。「台灣衫」要達成如「青年裝」或「高屏衫」的輕便涼爽並非難事，但要同時擁有「唐裝、福佬裝、客家衫與原住民服飾的特色」，卻是設計上的不可能。此設計上的不可能，不是說我們不能夠做到「四合一」的族群大融合，而是此四大族群的政治符碼訴求，根本有違台灣服飾作為歷史服碼的發展。試問「唐裝」、「福佬裝」與「客家衫」在形制上有何重大差異？而「中式領」與「中式扣」是否可被視為此形制的特色呢？如果「唐裝」亦指「客家衫」，那「唐裝」在此對應的究竟是「外省」族群還是「客家」族群呢？究竟是四大服裝體系的「四合一」，還是漢族與原住民服飾的「二合一」？什麼又是原住民服飾之內的形制差異？「台灣衫」在設計上的不可能，不是美學問題，也不是技術問題，而是台灣目前從歷史詮釋到國家定位上「不共量、多重解」的問題。

而「台灣衫」在設計上的不可能之外，尚有執行上的不可能。首先對內而言，威權統治、上行下效的時代已過，由政治人物發起的「台灣衫」運動，若要強制

推行，恐怕會招致更大的反彈。「台灣是個政治立場多元、眾聲喧嘩的社會，光是呂謝二人就已經隔空交戰，要在唐裝、福佬裝、客家衫及原住民服飾之間，找出交集，恐怕難上加難」（鄭任汶）。但呂秀蓮對「台灣衫」的一頭熱，卻也讓她出現前後自相矛盾的做法。起先是由其親自設計的「台灣衫」打頭陣，受到批評與訕笑後，又舉辦推廣台灣新衫觀摩會，展示出四十八件由輔大織品系師生以及各界投稿的台灣新衫樣式，希望由此票選出二十套供未來推廣之用。最初「台灣衫」的一意孤行，卻成了現在「台灣衫」的「公投」運動，要以集體意識決定出「台灣（衫）」的未來。她一方面強調在今日民主開放的時代，要以自動的文化認同方式來推行「台灣衫」，另一方面卻也同時表示要成立「台灣衫全民推動聯盟」，由行政部門開始實施。一心只想藉由「台灣衫」「穿出台灣，穿出男子漢」的求好心切，確實讓昔日的人權鬥士、女權戰將呈現出反威權心態的威權行動、反（性別）傳統心態的傳統訴求。

而「台灣衫」更有對外執行上的不可能。「台灣衫」從構想開始，始終都是以 A P E C 為投射想像的國際舞台，理由無他，正是因為台灣於 1 9 9 1 年與中國、香港同時加入 A P E C 後，A P E C 便立即成為台灣難得能夠在全球媒體露臉的重要國際舞台，也是目前極少數能派高級政府官員與會的主要國際組織。號稱政治不介入經濟的 A P E C 會議，「經濟掛帥」的表面下卻同時蠢動著各種強權政治的鬼影幢幢，像中國會員經濟體對台灣會員經濟體的諸多刁難，台灣政治領導人雖透過各種管道釋出意願與善意，至今仍無法參與任何一次的非正式領袖高峰會。換言之，台灣政治領導人至今尚且無法穿上任何其他會員經濟體的特色服裝，而在可見的未來，也無法爭取 A P E C 主辦權的台灣，卻未雨綢繆地為代表台灣特色的服飾傷起腦筋來，確實是台灣政治潛意識與國族焦慮的重要徵候表現。

但姑且不論「台灣衫」在設計上的不可能，在對內與對外執行上的不可能，「台灣衫」的最大癥結，乃是理論上的不可能：以 APEC 國際組織為想像座標的「台灣衫」，如何有可能同時是強調國家主權獨立的「國族新衣」，又是全球化時代「破國家（後國家）」（post-nation）、「魅國家」的「帝國新衣」<sup>145</sup>。如果誠如論文第二部份的論證所示，全球化的「帝國新衣」乃是將昔日二元對立的「帝國主義新衣」與「國族新衣」加以拆解，以「去歷史化」與「去政治化」的方式，讓全球彩虹的時尚民族符碼取而代之，那「台灣衫」的論述形構則是「國族新衣」與「帝國新衣」的二合一，既要「台灣衫」為「國族新衣」來凝聚台灣的國族認同，又要以「台灣衫」為「帝國新衣」來平面展示「魅國家」的文化多樣性，其中涉及有關「國家主權」與「全球主權」、「國家」與「破國家」「後國家」、「民族主義服號」與「政治民族風符號」的諸多差異，恐怕非「時代錯亂」一詞所能

<sup>145</sup> 台灣對 post-nation 之翻譯，除了中規中矩的「後國家」外，更流行一種更生動、更調皮、更挑釁的「音譯」方式，將 post 譯為「破」。

盡言。

「台灣衫」究竟是國族主義的新衣，還是全球化帝國的新衣，就如同「台灣」究竟是已獨立還是未獨立、新國家還是破國家一樣，讓人無法直接了當地回答。「台灣衫」作為台灣在「全球區辨」下的「國族認同」投射，曝露出太多台灣島內鬱積的挫折、沮喪、狂躁、矛盾、期待與焦慮，即使在尚未能拍板定案或登上國際舞台之際，都已充分挑動台灣社會與文化的敏感神經。而「台灣衫」與「唐裝」的歷史糾葛，從「對等」（「台灣衫」即「唐裝」）到「對立」（「台灣衫」vs.「唐裝」）的諸多吊詭，更展現台灣當前任何以「去中國化」作為「本土認同」的潛在矛盾與危機。然而方興未艾的「台灣衫」爭議，卻成功地讓我們再一次看見「帝國」之中「帝國主義」的魅影，「破國家」之中國族主義的魅影。在當今全球化詭譎多變的此刻，「台灣衫」在未來的「出現」與「出線」與否，恐怕總已充滿全球捲入在地、在地捲入全球的變數，值得拭目以待。

引用書目：

山內智惠美。《20世紀漢族服飾文化研究》。西安：西北大學出版社，2001。

王宇清。《國服史學鉤沈》（上，下冊）。新莊：輔仁大學出版社，2000。

王東霞編著。《從長袍馬褂到西裝革履》。成都：四川人民出版社，2002。

〈日據時代教育制度因人而異〉。《中國時報》。1995年7月25日。

安毓英，金庚榮。《中國現代服裝史》。北京：中國輕工業出版社，1999。

林語堂。〈西裝的不合人性〉。《林語堂文集，第七卷，生活的藝術》。北京：作家出版社，1995。頁249-54。

郭丹，張佑周。《客家服飾文化》。福州：福建教育出版社，1996。

麥可·哈德 (Michael Hardt)，安東尼奧·納格利 (Antonio Negri)著。《帝國》(Empire)。韋本，李尚遠譯。台北：商周，2002。

- 黃士龍。《中國服飾史略》。上海：上海文化出版社，1994。
- 黃能馥。《中國服裝史》。北京：中國旅遊出版社，1995。
- 康有為。〈請斷髮易服改元折〉。《中國近代史資料叢刊·戊戌變法資料 I I》。上海：神州國光社。頁263—64。
- 陳光興。〈《帝國》與去帝國化問題〉。《帝國》。頁23—41。
- 陳柔縉。《台灣西方文明初體驗》。台北：麥田，2005。
- 葉立誠。《中西服裝史》。台北：商鼎文化，2000。
- 。《台灣服裝史》。台北：商鼎文化，2001。
- 銘志。〈唐裝可當台灣服裝〉。《中國時報》15版時論廣場。2003年12月23日。
- 鄭任汶。〈政治戀衣癖〉。《中國時報》。4版焦點話題。2005年7月11日。
- 魯迅。〈洋服的沒落〉。《魯迅文集全編》。北京：國際文化出版公司，1995。頁1006。
- 蘇旭王君著。《台灣早期漢人傳統服飾》。台北：商周編輯顧問，2000。
- Fennell, Vera Leigh. *Just a Stitch in the Political Fabric: Gender, Labor, and Clothes in the Reform-Era China*. Ph.D. Dissertation. Illinois: U of Chicago, 2001.
- “Here lies free trade, slain in anger by folks in fancy dress.” *The Australian*. Nov. 25, 2004.  
<http://www.theaustralian.news.com.au/printpage/0,5942,11487992,00.html>.  
 Accessed: 2005/7/22.
- Hobsbawn, Eric and Terence Ranger, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- Jones, Carla and Ann Marie Leshkovich. “Introduction: The Globalization of Asia



- Dress: Re-Orienting Fashion or Re-Orientalizing Asia.” *Re-Orienting Fashion*. Eds. Sandra Niessen, Ann Marie Leshkovich and Carla Jones. New York: Berg, 2003. 1-48.
- Nandy, Ashis. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*. Delhi: Oxford UP, 1983.
- Passavant, Paul A. and Jodi Dean, eds. *Empire’s New Clothes: Reading Hardt and Negri*. New York: Routledge, 2004.
- Ruhlen, Rebecca N. “Korean Alterations: Nationalism, Social Consciousness, and ‘Traditional’ Clothing.” *Re-Orienting Fashion*. Eds. Sandra Niessen, Ann Marie Leshkovich and Carla Jones. New York: Berg, 2003. 117-37.
- Tarlo, Emma. *Clothing Matters: Dress and Identity in India*. Chicago: The U of Chicago P, 1996.
- Taylor, Lou. *The Study of Dress History*. Manchester: Manchester UP, 2002.
- Templewood, Viscount. *Nine Troubled Years*. London: Collins, 1954.

## 附件六

## 現代性的曲線

張小虹

如果時尚現代性是一種線條的話，那是直線還是曲線？是由直線變成的曲線，還是由曲線變成的直線？

1921年由上海商務印書館發行的《婦女雜誌》，舉辦「女子服裝的改良」全國有獎徵文活動，並於該年九月號刊出徵文活動前七名的文章，贈與現金十元到書卷五角不等的獎金。<sup>146</sup> 入選的文章作者，有男有女，皆不約而同地強力抨擊民國以來「亂世亂穿衣」的各種服飾怪現象，而一致主張以樸素、簡單、健康、衛生為女子服裝設計上的首要考量，異口同聲地反裝飾、反奢華。香港的罷士從國民衛生的角度，強調女子衣飾寬大端整之重要：「衣所以護上身者，必須寬大，乃近日吾國女子，多尚短窄，裾僅及腹，袖不掩肘，或更模仿西裝，雖冬衣亦坦其胸，且緊窄異常，幾礙呼吸，每至肺癆之疾」（44）。貴陽的初苗女士則是從婦女解放的角度，極力反對當時將女性物化的豔服盛裝：「衣服所以章身也，不必豔服盛裝，然後始可保持健康，發生美感。近年以來，我國中諸姑姊妹，不於教育上求智能之發展，於經濟上樹獨立之根基，於社會上發揮本能，作種種有益人群之事業；乃獨於裝飾一道，則窮奢極侈，踵事增華，費有用之金錢，為奇異之裝束，亦何怪男子視婦女為玩物哉？」（46）。而成都的鞠式中女士，更從愛國主義的角度，主張女子服飾在形制與面料選用上，皆應回歸中國：「吾以為女子衣服，皆宜用本國之棉織物或麻之物，其形式仍採中國舊制，蓋西式雖佳，然束縛腰際，甚不合於衛生，襟長以膝為準，袖長以手脈為度」（50）。

這些夾雜了「國族論述」、「性別論述」與「道德論述」的女子服裝改良芻議，整體而言相當傳統保守，在反奢華、反艷裝、反裝飾、反時髦、反物化、反舶來品的同時，尤其反對西化影響下女子服裝「緊窄」的趨勢，認為此流行既不衛生（阻礙血液流通、肺部呼吸）又不美觀（露胸、露腰、露肘、露脛）。然而獲得徵文首選的作者莊開伯，卻不像其他文章作者專注於「寬衣／窄衣」的辯證，雖然他也認為過寬過窄的衣服對身體健康皆不宜，但他之所以可以拔得頭籌的原因，或許正在於他在「寬衣／窄衣」之外，一針見血地點出「直線／曲線」的問題：「我國女子的衣服，向來是重直線的形體，不像西洋女子的衣服，是重曲線

<sup>146</sup> 1915年1月《婦女雜誌》創刊於上海，由商務印書館印行，至1931年12月停刊，連續出刊17年，為中國婦女報刊史上第一份歷史最久的刊物。其發行面極廣，以上海商務為總發行所，分售處有北京、天津、奉天、雲南、澳門、香港等全國二十八個城市。

形的」(39)。對他而言，女子服裝的真正改良，不在服裝的表面裝飾，也不在服裝的寬窄長短，而在服裝的基本「人體」結構。

講衣之先，須講身體。人的身體，如第一圖，A B是胸，C D是腰，平均計算，胸圍比腰圍大，所以衣的尺寸，胸部應比腰部大。我國的衣，向來只知量「掛肩」、「腰身」和「衣裾」(如第二圖)，而且「襟縫」「背縫」都是直的、所以穿在身上，不能服貼，並且不衛生。現在改良的計畫，就是(一)「襟縫」「背縫」改為曲線形。(二)原有的「掛肩」改名為「掛腋」。(三)原有的「腰身」改名「胸圍」。(四)在胸圍的下面，稱為腰圍(五)「衣裾」仍名「衣裾」(如第三圖)。(39-40)

一反其他文章中充滿道德訓誡口吻的老生常談，首選作者以簡單、務實和精準的文字，直接指出服裝應依循人體結構的方式剪裁。也許沒有人會不知道胸部應該比腰部大，但當作者點明裁衣時胸圍要比腰圍大時，卻成為中國「平面直裁」服飾傳統中石破天驚的大事。千年以來強調「寬衣博帶」的中國傳統服飾，一直要到了二十世紀才終於出現了胸圍、腰圍與臀圍的曲線概念。<sup>147</sup>

而這篇首選徵文除了文字之外，還附有三張圖說。在第一個附圖中(圖一)，首選作者以英文字母標示出胸圍、腰圍與臀圍的位置，並將左手邊「正面」的紙繪人模，旋轉九十度，成為右手邊「側面」的紙繪人模，而左右兩邊人模的身體輪廓都是有曲線。這樣的旋轉人體，讓A B、C D與E F兩點之間的距離測量，不再是「平面」上的「直線」，而是「立體」的圓周線。在第二個附圖中(圖二)，他畫出傳統中國服飾的量身與剪裁方式，平面對折，左右對稱，前襟中央的縫線、後背中央的縫線與領花到袖口的(連袖)肩線，皆是一直線到底，只在袖側、腰側與衣裾有微微的曲度。而第三個改良式「曲線形」的附圖(圖三)，則是將襟縫與背縫由直線變為曲線，並加大袖側與腰側的曲度。他將原本單一的「腰身」(胸部寬度)一分為二，以準確的「胸圍」與「腰圍」命名之。對徵文首選作者而言，直線女裝改良為曲線女裝的重大關鍵，就在於「腰圍」的出現。

雖然以當代的後見之明，我們可以輕易舉指出此「曲線形」改良女裝的重大盲點：此曲線仍是以「平面剪裁」的方式達成。其中出現了兩大矛盾。其一是首選作者注意到了襟縫與背縫的「直線」而加以改良，但卻忽略了傳統中式服裝的

<sup>147</sup> 就中國服飾發展歷史而言，確實也曾出現一些受「胡服騎射」等影響下較為「窄身合體」的朝代服裝(如唐朝)或直接由邊疆少數民族所建立的皇朝(如元、清)統治下之服飾，但這些相對於「寬衣博帶」傳統下較為「窄身合體」的服飾本身，卻也並未特別強調身體的曲線，例如清朝滿族婦女的旗袍，顯然在對比之下，要比清朝漢族婦女的寬衣大袖來得「窄身合體」許多，但此相對而言的「窄身合體」不僅是直筒的無腰身曲線，而在跟同時代的西方服飾相比時，更顯得異常寬鬆。

另一條直線，即領花到袖口的連袖直線，改良前的圖二與改良後的圖三，都保留了相同的連袖直線剪裁。其二是「立體」與「平面」的矛盾，圖一透過九十度的旋轉，提示出人體的正面與側面，但圖二與圖三所呈現服裝的上衣裁片，卻是左右對稱的平面對折。首選作者雖處心積慮地想以人體結構改良女裝，而提出了三圍的構想，但其思考模式仍相當自囿於中國傳統的平面剪裁，三圍的出現只產生了「平面曲線」的修正可能，而非「立體曲線」的基進可能。

我們若將此論述與圖示中不自覺的內在矛盾，放回1920年初西式立體剪裁不甚發達的中國，或許可以充分理解作者力有未逮之處。但能夠在一片傳統保守的女裝改良聲浪中，獨排眾議地點出中西服飾在「直線」與「曲線」上的結構差異，則又是我們不得不佩服首選作者的過人之處。若循此「直線」與「曲線」的比較分析往下思考，必然引發出一連串的相關提問：如果中國現代女子服裝的演變是由直線到曲線，那西方現代女子服飾的演變也是由直線到曲線，還是由曲線到直線呢？身體—衣飾不同部位「曲線」的出現是同時還是漸進，孰先孰後、孰重孰輕？手部，腿部，頸部的曲線重要，還是胸部，腰部，臀部的曲線重要？什麼是「寬衣／窄衣」與「直線／曲線」之間的可能對應關係？「寬衣」必定「直線」而「窄衣」必定「曲線」嗎？有「直線」的「窄衣」與「曲線」的「寬衣」嗎？什麼又是「直線／曲線」與「平面／立體」之間的可能對應關係？有「立體」的「直線」與「平面」的「曲線」嗎？有「平面」的「窄衣」與「立體」的「寬衣」嗎？這一連串由服裝線條所引發的問題，正是本篇論文所欲探究的重點。本文將以《婦女雜誌》首選徵文的「直線／曲線」之爭為出發點，探討中國時尚「線」代性的歷史變遷與身體意識，以十九世紀末到二十世紀前半葉的中國現代女裝造型變化為主要的分析對象，透過服裝史料與時尚理論的建構與比較，希冀勾勒出中國現代性展現在女子服裝上的「流線摩登」。

### 一· 服裝的文化易界—譯介—易介

多寬才叫寬，多窄才叫窄，多直才叫直，多曲才叫曲？

首先，讓我們來看看兩張有趣的清末民初照片。一張是醇親王戴灃的福晉與某外國駐華官員夫人的合影（圖四）。另一張是換上「洋裝」的福晉與換上「旗裝」的外國駐華官員夫人之合影（圖五）。兩張照片並列觀之，呈現了十分微妙的異同之處。換裝前的照片，後有雕樑畫棟與彩繪屏風，前有立於兩人中間的小王爺，而換裝後的照片則無。若就攝影機的角度與距離而言，前後兩張照片也出現了細微的改動。若就服飾細節的相互對照而言，前張的「洋裝」似乎是直接換穿到福晉身上（袖身過長而起皺），但前張的「旗裝」卻並未直接換穿到駐華官員夫人身上（衣服換了，似乎連人也換了），而前

後張照片中的頭飾也不盡相同。但在這些細微的差異之外，最讓我們覺得好奇與驚訝的，卻是照片中「洋裝」與「旗裝」的高度相似性，似乎都是以「直筒」線條的方式，達到服飾身體在視覺呈現與整體造型上的一致性。

若根據前面《婦女雜誌》徵文首選作者的說法，中國「傳統」女裝的「直線」有別於西方女裝的「曲線」，而中國女裝的「現代化」即是「曲線化」的過程，那這兩張照片中並置的「洋裝」與「旗裝」，似乎並不符合徵文首選作者的說法，因為兩者都偏「直筒」而無曲線。那我們可以問「洋裝」的曲線跑到哪裡去了？是因為正面攝影看不見側面的曲線嗎？還是因為「洋裝」外面的直筒長外套，遮蓋了裡面服裝在胸、腰、臀之間可能的曲線變化嗎？如果「直線」代表傳統，而「曲線」代表現代的話，那照片中的矛盾便是：「傳統」的旗裝似乎很「傳統」但「現代」的「洋裝」卻似乎很不「現代」。如果「寬衣」代表傳統，而「窄衣」代表現代的話，那照片中的矛盾便成為：「旗裝」似乎並不比「洋裝」寬，「洋裝」也似乎並不比「旗裝」窄。在這兩張「文化換裝」的照片裡，我們看不到「直線／曲線」的對比，也看不到「寬衣／窄衣」的對比，甚至也看不到「平面／立體」的對比。如果說在當前的中西服飾比較研究中，慣於將西方近代「立體曲線剪裁的窄衣文化」與中國近代「平面直線剪裁的寬衣文化」並置討論的話，那這兩張照片的「有圖為證」，不正是直接挑戰了此僵固服飾神話的二元對立系統？<sup>148</sup> 這兩張並置照片之所以新奇有趣，正因為其點出的並不是「文化換裝」(cultural cross-dressing)前後的「差異性」，反而是前後的「相似性」，而此「相似性」更讓原先建立於「殖民現代性」的二元對立系統（中／西、直線／曲線、寬衣／窄衣、平面／立體），以及此系統所預設的「進化論」（中國女裝由傳統的直線進化到西方的曲線，由古代的寬衣進化到近現代的窄衣，由平面裝飾進化到立體造型），都變得自相矛盾、曖昧不明。

然而這樣的矛盾卻並非無法可解。如果我們將福晉身上的「旗裝」與外國駐華官員夫人身上的「洋裝」，各自放回其所在的服飾演變脈絡中觀察，就可以立即明白其「相似性」的原因，而更能可以進一步發現其真正「相異性」的所在。首先，讓我們來看看這件「洋裝」可能的來龍去脈。就其服裝樣式與時代的考量，照片中的「洋裝」基本上有兩種可能：一是流行於十九世紀末二十世紀初的S型女裝，二是緊追其後的直線型女裝，兩者皆被視為西方女裝的「現代雛形」，而後者的可能性更大於前者。S型女裝受到「新藝術」(Art Nouveau)流動曲線造型樣式之影響，擺脫了累贅的「巴賽爾」(bustle)臀墊，使用「緊身胸衣」(corset)讓前胸平整、小腹收縮並使後臀上翹，使得身體側面形成纖細、流暢、優美的S

<sup>148</sup> 此種「寬衣／窄衣」跨文化服飾比較研究的論述方式相當普遍，可參見張競瓊，蔡毅主編的《中外服裝史對覽》、臧迎春編著的《中西方女裝造型比較》等書。

型而得名。<sup>149</sup> S型女裝雖然展現了蕾絲高領、羊腿袖、襠布多片裙等細節設計，雖然仍是以「緊身胸衣」作為雕塑服飾身體的基形，但和早期造型繁複、人工僵硬曲線的西方女裝相比，卻已具備相當簡潔流暢的現代感。

而直線型女裝的出現，則與二十世紀法國設計師 Paul Poiret (1879—1944) 的「東方主義」美學息息相關。<sup>150</sup> 他於1906年發表了「鞘式」女裝 (“sheath” dress)，以垂直管狀的外型，放棄束腰造型與緊身內衣，回歸身體的「自然」曲線，不再讓「不健康」的「束腰」將女人身體截斷為上下兩個部份，而改以肩部為垂掛衣服的身體支點（而非胸部、腰部或臀部的管束），讓女人身體的胸腰臀重新還原為有機整體。此直線型女裝的出現，更成功回應了西方從十九世紀末的服飾改革運動到二十世紀初的美學服飾運動中對「身體解放」的訴求重點 (Wilson and Taylor 66)。<sup>151</sup> 雖然其在視覺造型上，呈現類似高腰身、細長型的古希臘 tunic 風格，卻因呼應 1795-1799 法國革命督政府時代對緊身胸衣的揚棄，而又名為「督政府風格」(Diretorie Line)。直線型女裝的出現，徹底改變了西方女裝以緊身胸衣、裙撐、臀墊所管束出的人工輪廓線，以更簡單樸素的造型、更具功能性與移動力的結構，呼應二十世紀新潮女性開始大量參與戶外活動的社會趨勢。照片中的「洋裝」看不見側面與腰部（被長外套所遮蓋），但就其整體的垂直線條而言，直線型女裝的可能似乎又大過於 S 型女裝的可能。

看完了照片中的「洋裝」，讓我們再來看看照片中的「旗裝」。「旗裝」為上下連體的袍服，更常用的名稱為「旗袍」，乃是清代滿族的傳統服飾。滿族原為東北關外的遊牧民族，為利於騎射，而以窄身合體的袍服型式為主。入主中原後，原先男女無別的「旗袍」開始出現性別差異，女子「旗袍」在衣襟、領子、袖口添加了花邊裝飾，並由四面開衩改為左右開衩。而滿清統治時期在其服飾制度上的「男降女不降」（漢族男子改穿旗裝，而漢族女子仍維持明朝服飾），也造成了滿漢婦女在服飾上的差異：滿族女子採上下連體、線條流暢的旗袍，因合體而顯現腰身，而漢族女子則採上下分體、寬衣大袖的服裝形制，沒有腰身，沒有線條。換言之，照片中的外國駐華官員

<sup>149</sup> 因而所謂的 S 型曲線(S-bend)並非（胸部）前凸（臀部）後翹的誇張曲線，而是「那時婦女時興戴假髮，假髮之外再戴上很大的帽子。帽子以前額伸出，如雞冠一般，再加上帽子上裝飾的鴛鳥羽毛、玫瑰花球等，使得女性頭部更加向前突出，就像字母 S 的頭部。衣服緊貼在緊身胸衣外面，因腹部緊束，故腰部下的前擺平直下垂而臀部後翹，拖長及地的后裾就成了字母 S 的尾部」（鄭巨欣 158）。

<sup>150</sup> Poiret 的「東方服飾風格」涵括面極廣，包括阿拉伯、土耳其、俄國、中國、印度與日本。他的作品裡出現紅、綠、紫、橙、藍等大量的東方式華麗色彩，採用日本紋樣和新藝術紋樣的面料，並將波斯織錦、金銀線繡、俄羅斯民間刺繡、印度佛珠等運用在服飾設計之上，其「東方服飾風格」的代表作品，包括中國袍服式風格的女性外套「孔子」與 1913 年創作的一系列「穆斯林風」服裝 (鄭巨欣 162)。

<sup>151</sup> 對 Poiret 而言，此處的「身體解放」更具體的說法是「腰部解放」，不束腰，不以腰部為支點，因為 Poiret 後來的一些服裝設計，確實出現了與「身體解放」改革理念背道而馳的現象，像是「霍布裙」(hobble skirt) 又名「蹣跚裙」的推出，就被嘲笑為有礙行動、束縛女性腿部的倒退作風。

夫人，若不是與醇親王福晉而是與另一名漢族婦女「文化換裝」的話，那直線流暢的「洋裝」勢必與上下分體、寬衣大袖的「漢裝」出現巨大的視覺差異。而照片中的「旗袍」也已經與「清初」的旗袍大不相同，清初原本瘦長緊窄的滿族女子「旗袍」，在與漢族女子寬衣大袖服飾形制百年的相互交融中，旗裝變得比較寬，漢裝變得比較窄，照片中福晉身上的「旗袍」乃屬清末民初的滿族婦女服飾，「衣身較為寬博，造型線條平直硬朗，衣長至腳踝」（包銘新，馬黎等 3）。

於是變「寬」了的「旗裝」遇見了變「直」了的「洋裝」，由服飾差異演變的歷時軸，並置於二十世紀初文化換裝的順時軸，便出現了令人訝異的「相似性」，徹底打亂了中西服飾比較研究中原本預設的二元對立系統。然而照片中的「洋裝」與「旗裝」，其服裝「直筒」造型上的「相似性」，並不足以掩蓋其在服裝剪裁上的「相異性」：駐華官員夫人身上的「洋裝」乃立體剪裁，而福晉夫人身上的「旗裝」卻是平面剪裁。換言之，「洋裝」脫了下來還是某種程度的「直筒」（衣片分離的曲線剪裁，裁片上依然有胸縫、腰縫與肩縫等縫道），「旗裝」脫了下來卻是完全的平面，可以平整折疊，「旗裝」的貌似「直筒」是因為衣服裡身體的撐托，而非服裝結構本身的立體。換言之，照片中的「旗裝」採中國傳統剪裁，其平面設計的概念乃為「將衣片分為前後兩個部份，不考慮服裝的三圍尺度、側面變化以及上下起伏的變化，服裝的形成是由前後兩衣片縫合而成，而且多為直線縫合」（張競瓊，蔡毅 78）。照片中的「洋裝」則是西方近代立體剪裁的產物，其原則為多片剪裁並「用收省的方法以前、後、側三個方向來去掉胸腰之間的多餘的量，使服裝有了側面的造型」（張競瓊，蔡毅 78）。<sup>152</sup> 因而「旗袍」的「直筒」是平面的直裁直縫，「洋裝」的「直筒」是立體的收省縫合。

153

而照片中「洋裝」「旗裝」的「相似性」與「相異性」，帶出的不僅只是「中

<sup>152</sup> 此處所言的「省」，即英文中的 *dart*，亦稱為「縫合褶」或「死褶」：「*dart* 原為投槍、投箭之意；現指衣服裁片上為配合人體曲線而車合的長三角形區域，褶尖指向人體凸起處，長短則依所在位置及設計變化，且各有特定名稱」（《圖解服飾辭典》 199）。立體剪裁的出現，乃西方服飾發展史上的大事。古希臘羅馬時期，採圍裹披掛樣式的服裝，不須剪裁，十三世紀日耳曼人的入侵，帶來了立體剪裁的服裝造型意識，因其游牧生活的形態，發展出上下分離、封閉合身的服裝形制與複雜的剪裁技術——多片剪裁、打活褶與死褶等技藝。而立體剪裁更讓西方女裝朝向緊身收腰的人工雕塑造型發展，用緊身胸衣來塑造上身形體，用裙撐、臀墊或襯裙來擴大下身形體，有些誇張的甚至呈現上身倒圓錐、下身正圓錐或沙漏等造型。

<sup>153</sup> 有關平面剪裁與立體剪裁之間的差異，有助於我們理解清末服飾西化時的一些「怪現象」。「到了晚清，帝國主義侵入以後，袍衫又改成緊腰窄袖的式樣，因其窄幾纏身，長可覆足，袖僅容臂，偶然蹲下，即至破裂。所以〈京華竹枝詞〉載：『新式衣裳誇有根，極長極窄太難倫，洋人著服圖靈便，幾見纏躬不可蹲』（朱睿根 200）。為何穿著緊腰窄袖「西裝」的洋人可以行動靈便，但穿著緊腰窄袖「袍衫」的中國人，卻連彎腰屈膝都困難重重。這其中潛在的矛盾，恐怕還是得回到平面剪裁與立體剪裁在衣飾結構上的差異，比較平面的「窄」與立體的「窄」在服飾身體活動能力上的不同。

間相遇」(meet in the middle)的問題(西方的S型女裝或直線型女裝,遇見了中國的旗袍),也是「介於其間」(in-between)的區辨問題(S型女裝或直線型女裝往前與十九世紀末「巴賽爾」女裝的區辨,往後與20年代管狀直筒型女裝的區辨;清末民初滿族旗袍往前與清初葉與中葉滿族旗袍的區辨,往後與20、30年代旗袍的區辨),更是「介於其間」的變易問題(S型女裝與直線型女裝來自東方服飾風格的影響,清末旗袍來自漢裝的影響,民國旗袍來自西方現代服飾的影響)。更重要的是,照片中「洋裝」與「旗裝」的比較分析,更帶出了「時尚」作為「現代性」方法論的積極性。「時尚現代性」所展現的不僅只是時間意識(現代)、空間意識(城市),更是身體意識(身體的性別、身體的速度、身體的線條)。這兩張「文化換裝」的照片,提示出「文化易界—譯介—易介」(cultural transnation-translation-transition)時尚理論的建構可能。照片中的「洋裝」與「旗裝」並置交呈,其所展現「文化易界—譯介—易介」的積極性,不僅在於換裝、變裝,或混搭,更在於穿在醇親王福晉身上的「旗裝」總已是「文化易界—譯介—易介」的變易浮動,而穿在外國駐華官員夫人身上的「洋裝」也總已是「文化易界—譯介—易介」的介於其間。在異—譯—易文化的協商場域,不是A變成了B,或B變成了A,也不是A加上B成了C(強化A、B、C作為固定封閉的認識論主體),而是A朝向B的變化生成(becoming),讓A不再是原地踏步的A,讓B也不再是一成不變的B。由此文化區辨與時尚變易的動態角度切入,中國時尚現代性服飾身體的想像,就不會是單點單向的「西化」影響,而是如何在「重複引述」中展開「重新表意」的可能。以下兩部份將分別以五四前後的「文明新裝」與20、30年代的「旗袍」為例,談上衣下裙、二截穿衣的漢族女裝與上下連體、一截穿衣的滿族旗袍,如何在服裝形制的「重複引述」中,展開流行時尚「重新表意」的可能,如何在直線直裁的傳統中,發展出現代性的身體線條意識。

## 二·見腰不見胸的文明新裝

多素樸才叫「文明」?多緊窄才叫「新裝」?

「文明新裝」的出現,可以說是漢族婦女上衣下裳形式的「現代化」轉變,以上下分體、兩截穿衣的「重複表述」,開展身體線條意識的「重新表意」。對「文明新裝」的定義,眾說紛紜。狹義來說,「文明新裝」即白運動帽、白布衫、黑布裙的女學生裝:「這種服飾,首由京、滬等地大中學校的女學生倡導,逐漸蔓延到家庭婦女和有工作的知識女性。到五四時期,簡潔的白運動帽,寬鬆短袖的白布衫,莊重典雅的黑布裙,成了女學生的流行服裝,不少大中學校還把它定為女生校服」(王東霞 116)。廣義來說,不帶簪、釧、耳環、戒指等首飾,上穿樸素衣衫,下穿不帶花邊繡紋的黑色長裙,即是「文明新裝」:「民國初年,由



於留日學生甚多，服裝式樣受到很大影響，多穿窄而修長的高領衫襖和黑色長裙，不施質紋，不帶簪釵、手鐲、耳環、戒指等飾物，以區別20年代以前的清代服裝而被稱之為『文明新裝』(華梅 91)。<sup>154</sup> 不論是狹義或廣義的解釋，「文明新裝」的第一個特點都是「去裝飾」，不僅去掉身體上的首飾，也要去掉衣服上的紋飾，以「素樸」作為「文明」的新界定。中國時尚現代性與西方時尚現代性一樣，都強調以「去裝飾」作為新時代、新思潮的表徵，廢除一切象徵貴族傳統、封建制度的奢華繁複，創造樸素簡便的新服飾身體。正如張愛玲在她那篇膾炙人口的〈更衣記〉中所言：「古中國的時裝設計家似乎不知道，一個女人到底不是大觀園。太多的堆砌使興趣不能集中。我們的時裝的歷史，一言以蔽之，就是這些點綴品的逐漸減去」(70)。

而下面這段引文，則更是把此狹義與廣義定義之間的差異加以歷史脈絡化，並對「文明新裝」的形制變化，做了詳盡細緻的描繪：

到了20年代，日本女式改良服裝在上海流行起來，上衣多為腰身窄小的大襟衫襖，下襠長不過臀，袖呈喇叭形，至肘下，衣襠多為弧形，或平直，或尖角，或六角，並略有紋飾，裙子為套穿式，起初多為黑色長裙，長及足踝，後又漸短至小腿上部，沒有褶襴，有時還繡上簡單的圖紋。

這種服裝是當時典型的女學生的裝扮，由於它既有傳統特色又有外來服飾的特點，因此尤為引人注目。(陳伯海 185—86)

這段文字清楚點出了「文明新裝」的發展吊詭，原本循「國族論述」與五四精神發展，強調「去裝飾」的現代服飾，卻變得越來越「緊窄」，上衣腰身窄小，露出前肘，下裙由足踝漸短至小腿。「時裝上也顯出空前的天真，輕快，愉悅。『喇叭管袖子』飄飄欲仙，露出一大截玉腕。短襖腰部極為緊小」(張愛玲 72)。「文明新裝」保留了上衣下裳的漢族婦女服飾形制，但卻由民國初年的長衣長裙，逐漸演變成20年代的短衣長裙(露肘，露腰)，甚至短衣半長裙(露膝，露小腿)(圖六)。

然而有趣的是，日趨「緊窄」的「文明新裝」帶來的身體曲線意識，卻是見腰不見胸的平板直線條。此時「腰部」的出現，並不是因為胸圍、腰圍與臀圍之間的立體剪裁或曲線設計，而純粹是因為「緊窄」的平面直裁效果。從清末到民初的各種維新與革命思潮，一直以中國傳統「褒衣博帶」的寬大遲緩為恥，以追求「適身合體」的西服洋裝為尚。然而以立體剪裁製作的西服洋裝，其「適身合

<sup>154</sup> 此處有關日本對文明新裝的影響，究竟是指服飾形制部份(緊窄修長的「西化」)還是服飾精神部份(去裝飾的現代化)，學者並未深入探討，而研究中國近代服裝史的日籍學者山內智惠美甚至指出，「日本的文明新裝的樣子，可能是很早從中國穿來的服裝的演變結果」(83)。

體」所導引出的是現代性所強調的移動速度與身體行動力，但平面剪裁製作的衫襖長裙，「適身合體」所導引出的卻是「緊窄」的不便與束縛。於是昔日寬衣大袖的衫襖，長可及膝，沒有曲線，沒有三圍，今日的「文明新裝」卻在「緊窄」的現代化過程中，讓中國女人的腰部出現，此腰部的出現，既是視覺焦點的移轉（上衣下裳的視覺交接點，由昔日的衣長過膝，逐漸往上提升到腰節處相會），也是視覺障礙的移除（不再被過長的衫襖掩蓋遮蔽），而隨著腰部出現的，還有露在喇叭袖外的手肘與露在衣裙之下的足踝與小腿。但十分吊詭的是，「文明新裝」真正最大的問題，卻不在「緊窄」所暴露出來的部份（露腰、露肘、露脛），而在於「緊窄」所未能暴露出來的部份。對保守衛道之士而言，露腰、露肘、露脛當屬極度不雅，但「文明新裝」的不露胸，卻在二〇年代成爲國族論述與時尚論述的衝突角力場。

爲何「緊窄」的「文明新裝」只露腰不露胸了？爲什麼看得見的「腰部」不是「文明新裝」真正的爭議焦點，反倒是看不見的「胸部」成爲眾矢之的？難道彼時的中國社會如此開放，已然要求女人盡情展現胸部曲線嗎？要回答這些問題，就必須回到搭配「文明新裝」的內衣「小馬甲」身上一探究竟。小馬甲也者，

民國初年的婦女內衣，由「捆身子」演變而成。民國天笑《六十年來妝服志》：「抹胸倒也實緊隨意，並不束縛雙乳，自流行了小馬甲，……是以戕害人體天然生理。小馬甲多半以絲織品爲主（小家則用布），對胸有密密的鈕扣，把人捆住，因以前的年輕女子，以胸前雙峰高聳爲羞，故百計掩護之」。（周汛，高春明 235）

昔日寬衣大袖的漢族婦女服飾，多搭配「抹胸」爲內衣，「一種束於貼身的短小內服，質料夏季用紗，冬季用縐，繡以花並以錦爲緣，似用鈕扣或用橫帶束之，有夾的和棉的，圍在婦女胸背部份」（朱睿根 210），鬆緊隨意。然而「文明新裝」的出現，雖然符合了現代化國族論述對樸素簡單「去裝飾」的需求，但其「緊窄」的服飾身體流行趨勢，卻也同時強化了「束胸」的美學觀與生活實踐。

但「束胸」究竟有多罪大惡極？「我們中國的婦女，還有一種最大的惡習，就是當青春發育的時候，以乳頭的突出爲羞，往往穿一件緊身的馬甲，或用布緊縛胸膛。這個害處，足使胸部不便舒氣，肺臟就要從此衰弱」（徐鹿坡 50）。翻看20年代的報章雜誌，處處可見對「束胸」的抨擊，有人視其爲中國傳統「病態美」的苟延殘喘，有人延續五四打到禮教的精神，將「束胸」當成吃人禮教對女性身體的束縛，有人甚至不用「束胸」，而改用「纏胸」、「纏乳」更爲聳動的字眼稱呼之，讓小馬甲的「流行時髦」，頓時產生有如「纏足」一般腐敗落伍的聯想。而所有攻擊的焦點，又往往集中於象徵中國新希望的女學生身上，希望當時引領時尚風潮的女學生，能夠以身作則，在衣著簡單樸素、廢除奢侈品的同時，

放棄有礙身體發育、束縛肺部的「小馬甲」。這一波波懇求、勸諫到語帶恐嚇的反束胸論述，正凸顯出20年代束胸之普遍流行。就連魯迅都忍不住要跳出來講話：

今年廣州在禁女學生束胸，違者罰洋五十元，報章稱之曰：「天乳運動」。……我曾經也有過「杞天之慮」，以為將來中國學生出身的女性，恐怕要失去哺乳的能力，家家須僱乳娘。但僅只攻擊束胸是無效的。第一，要改良社會思想，對於乳房要為大方；第二，要改良衣裝，將上衣繫進裙裡去。旗袍和中國的短衣，都不適於乳的解放，因為其時即胸部以下折起，不便，也不好看的（71）。

在這篇1927年〈憂「天乳」〉的文章中，魯迅語重心長地勸說女學生不要束胸，並具體提出思想改良與服裝改良的兩大回應方向。向來憎惡「東亞病夫」之惡名的魯迅，不惜以「野蠻其體魄」來抗衡，文章中對中國女學生「乳的解放」之主張，自然仍是在其「強國強種」的國族論述脈絡中進行。從清末的尚武精神到20年代的婦女解放，中國婦女（尤其是女學生）乃保國育兒的生力軍，怎可因為束胸之惡習，而失去餵哺下一代的能力。換言之，此處「乳之解放」乃「國族健康美」的必然，所謂的「健康美」，乃以「健」為「美」，強調女子精神與身體的健康，脫離嬌弱纖細為美的「病態美」傳統，發展出自然健康的體格，舉止活潑，體質強壯，胸部發達。也只有在「國族健康美」的大纛之下，20年代的女子體育可以風光推廣，年輕女學生可以穿著連身裙式的四角泳衣，自由自在地在泳池邊展露身體曲線。

魯迅以「國族健康美」為出發，要求女學生的思想改良，然而在義正詞嚴的同時，卻也暴露出魯迅對女子時裝的重大無知。魯迅所建議的「服裝改良」並沒有在寬／窄、平面／立體、直線／曲線上考量，反而天真地相信只要將上衣繫進裙裡，就能解決束胸的問題。但在這天真的背後，還是暴露出中國服飾身體「線」代性的潛在問題：「乳的解放」必然導向「胸部線條」的出現嗎？為何旗袍與中國的短衣都不適合「乳的解放」，而扎進裙裡的上衣就可以？「乳的解放」有「國族健康美」的合理化與正當化，但「胸圍」、「腰圍」、「臀圍」的出現，也一樣可由「國族健康美」背書嗎？魯迅的短文當然不足以回答這一連串的問題，但「束胸」所引發的激烈社會爭議，卻正是「國族健康美」與「苗條平胸」的時尚流行間之衝突所在。民國初年的「束胸」未必是「病態美」、「吃人禮教」的延續，「束胸」就某種程度而言乃清末民初服裝演變的必然結果（外衣「緊窄」後，內衣也必然「緊窄」），而「國族健康美」的義正詞嚴，未必敵得過「文明新裝」平胸美學的廣泛流行。見腰不見胸的「文明新裝」，確實讓魯迅一班有心之士，只見「乳之解放」的茲事體大，不見傳統的「平胸美感」在「重複引述」中所產生時髦摩登的「重新表意」。

如果說「文明新裝」對國內人士而言，因「束胸」而不甚文明，那「文明新裝」對國外人士而言，卻正因「束胸」而顯得特別時髦流行。與20年代中國「小馬甲」遙相對應的，則是西方20年代的「窄奶罩」(bandeau)。「二〇年代是史上少數幾波平胸風潮之一，初入社交界的女孩努力使身材平扁如紙板，好讓長串珍珠項鍊可以完美地順著連身長衣直直垂下。服裝界順勢推出窄奶罩，將女人的乳房壓縮成男孩般平板」(瑪莉蓮·亞隆 228-29)。在「小馬甲」與「窄奶罩」的排排坐中，不再是中國／西方對應到傳統／現代、落伍／文明的必然。「文明新裝」對上衣下裳的「重復引述」，啟動了平胸美學的「重新表意」，讓「時尚摩登美」與「國族健康美」之間，產生了微妙細緻的內爆衝突，也更進一步讓進步流行的「平胸美」取代了回歸傳統的「病態美」，而與西方同步邁進。

### 三·流線摩登與旗袍

看過了上衣下裳、兩截穿衣的「文明新裝」之演變與爭議，接下來則讓我們看看上下連體、一截穿衣的「旗袍」在二十世紀上半葉的變化。辛亥革命後，作為滿清封建服飾的「旗袍」，銷聲匿跡了一段時間，但在1920年中卻悄悄捲土重來，並在1930年代形成全國上下的大流行。原本屬於滿族婦女的「旗袍」，為何可以敗部復活，成為二十世紀上半葉中國婦女的代表服飾？有人認為是因為西化服飾的強力影響，使得中國服飾失去民族特色，而旗袍的及時出現，正是結合西化服飾與民族服飾的最佳代表。有人則認為旗袍的復出江湖，乃在於旗袍的「去滿族化」。張愛玲講得最妙，她認為旗袍的出線，乃源於二十世紀男女平權的進步思想：

五族共和之後，全國婦女突然一致採用旗袍，倒不是為了效忠於滿清，提倡復辟運動，而是因為女子蓄意要模仿男子。在中國，自古以來女人的代名詞是「三綵梳頭，兩截穿衣。」一截穿衣與兩截穿衣是很細微的區別，似乎沒有什麼不公平之處，可是一九二〇年的女人很容易地就多了心。她們初受西方文化的薰陶，醉心於男女平權之說，可是四週的實際情況與理想相差太遠了，羞憤之下，她們排斥女性化的一切，恨不得將女人的根性斬盡殺絕。因此初興的旗袍是嚴冷方正的，具有清教徒的風格。(73)

姑且不論20年代的旗袍是否都嚴冷方正、呆板平直，張愛玲在此處指出的「一截穿衣」與「中性化」傾向，卻微妙點出旗袍在20年代文化易界—譯介—易介的重點之所在。旗袍之所以可以取代「文明新裝」的關鍵，就在於旗袍乃一截穿衣的連身裙形制，以及其形制所隱含的中性化美感，而此形制與美感更能與西方

20年代的「流線摩登」(Streamlined Moderne)交相呼應。

現在就讓我們來看看西方同樣標榜一截穿衣、標榜女生男相的20年代。前面所提及S型女裝的世紀過渡與直線型女裝的出現，已徹底改變了西方傳統上下身分離、前凸(或平)後翹的人工輪廓線造型，開始強調「身體形式的視覺整體」(a visual unity of bodily form) (Wilson 127)，身體線條意識由橫向的誇張，轉變為直向的流暢，由人工的僵硬，轉變為「自然」的流暢。到了1920年代管狀直筒型連身裝出現，腰線更降低至臀圍，平胸平臀，完全沒有腰身曲線可言。而此直筒型連身裝的整體搭配，還包括剪短髮，戴鐘形帽，穿肉色襪子等象徵現代女性輕便簡潔的造型。莫怪乎這種不強調三圍曲線，而以平胸、鬆腰、束臀的中性化外觀為尚的流行風潮，在當時被稱為「男孩相」(*comme des garçons*)。此無胸、無臀、無腰、無緊身內衣的連身裝，不再是服飾身體橫向的加寬(裙撐)或凸出(臀墊)，而是循垂直軸上下拉長的服飾身體線條；此處的「苗條」不是腰的細小，而是身體的修長，而此修長流線型的身體，正是時髦、活力與功能性的最佳表徵。而1920年代管狀直筒型連身裝與「男孩相」的最佳代表，則非法國設計師香奈兒莫屬。她所設計的「小黑禮服」(the little black dress)被1926年5月號美國 *Vogue* 流行時尚雜誌重新命名為「福特」，正凸顯出「流線摩登」所標榜「速度」與「線條」在服飾身體意識上的結合，福特汽車黑亮的流線型車體，呼應的正是20年代女子連身裝所代表的苗條、年輕、自由、簡潔。

以20年代為座標象限的觀察，西方時尚現代性的服飾身體線條乃是由「曲」變「直」，相對而言，中國時尚現代性則是由「寬大」的「直」變為「緊窄」的「直」，而「文明新裝」上衣下裳的「直」自然又敵不過旗袍一截穿衣的「直」。旗袍在20年代的「重複引述」，呼應的不只是西化服飾與民族服飾的內在張力，也不只是婦女解放思想與時尚潮流的互通款曲，更是旗袍做為「流線摩登」的「重新表意」。然而這種服飾身體線條的「重新表意」，並不會停在原地踏步，以民國旗袍的演變史觀之，以「直線」而雀屏中選的旗袍，接下來也變得越來越有「曲線」變化，而旗袍做為「流線摩登」的現代性進步想像，也隨著旗袍的曲線化而變得曖昧可疑。但正如張愛玲在〈更衣記〉中所言，除了「去裝飾」外，中國現代服飾的特色乃在「腰身的大小盈虧」。20年代的旗袍仍與「文明新裝」一樣，強調「平胸美學」，但30、40年代的旗袍則隨現代胸罩的研發而出現較為明顯的胸圍，但也絕非西方40、50年代誇張的胸部曲線。旗袍的現代性與「文明新裝」的現代性一樣，皆在腰不在胸。

首先讓我們來看看旗袍在二十世紀上半葉的變化。20年代早期的旗袍寬大平直，下長蓋腳，但隨著流行的推廣，旗袍在領型高低與袖型寬窄上不斷出現變化，更在袖長與衣長上不斷產生調整，整體而言，民國旗袍乃朝衣長縮短、腰身縮緊、曲線明顯的方向逐漸轉變(圖七)。旗袍在二十世紀出現了兩種「減」／

「剪」法。第一種「減」法，乃是將多餘的裝飾品與點綴物一一除去，鑲邊滾邊的廢除，衣袖的廢除，衣領變矮，袍身變短，「剩下的只有一件緊身背心，露出頸項、兩臂與小腿」（張愛玲 74）。但旗袍形制更大的改頭換面，則來自於另一種「剪」法。早期的旗袍仍保有平面化的結構，「一種只有外緣結構線的平面，平面內空出一個領窩，開一條襟位線，結構線採用平直線條，只在袖身相接處稍有彎勢」。到了20年代末，由於「受到歐美服飾造型和西洋裁縫技藝的影響，旗袍一改自唐朝以來延續使用的直線剪裁方法，開始強調腰身，並追隨西方服飾的流行趨向，領、袖以及細節處理等方面也出現了多樣的變化，比以前更為稱身合體，邁出了中國服裝表現立體造型的第一步」。到了30年代，旗袍在款式與造型變化上更趨成熟，「全面進入了立體造型時代。衣身有了前後分片，以間縫縫綴，衣片上出現了省道，腰部更為適身合體，並配上了西式的裝袖」（鄭嶸，張浩 10—13）。旗袍的「減」法，「減」去裝飾，旗袍的「剪」法，「剪」出曲線，而在這雙重「減」「剪」裁之下，旗袍最終「減」出了服飾身體的線條意識，也「剪」出了中國現代女性的主體性：「現在要緊的是人，旗袍的作用不外乎烘雲拖月忠實地將人體輪廓曲曲勾出」（張愛玲 74）。

然而「曲曲勾出」女性身體輪廓、展現女性主體性的旗袍，在衛道之士的眼中，卻成了現代女性「以肉體示人」的眾矢之的。如果「文明新裝」引爆出國族論述中的內在衝突，要素樸的同時不要束胸，要簡單的同時不要緊窄，那旗袍的由直而曲、由寬而窄，也同樣引爆「現代」之為「摩登」、「摩登」之為「現代」的內在衝突：沒有性別的「現代」是中國脫離喪權辱國近代歷史的理想投射，而性別化（女性化）、流行化了的「摩登」則是世風日下、人心不古的都會墮落。「現代」的旗袍，以簡潔流線的一截穿衣，去除封建服飾的繁複裝飾，但「摩登」的旗袍，卻因暴露而非解放女人的身體而漸遭非議。然而，旗袍到底有多暴露？林語堂在〈裁縫的道德〉短文中，以嘻笑怒罵的口吻，一語道破衛道之士將國家興亡置於女人肘與膝的荒謬：「肘露則國亡，肘藏則國興，膝見則世衰，膝隱則世盛」。此處的嘲諷點出了旗袍對「身體部位」的暴露，原本封閉包裹在寬衣大袖裡的身體部位，因旗袍領型、袖長與衣長的改變而漸次露出衣服之外。所以旗袍的露頸、露肘、露臂、露踝、露脛、露大腿（開高衩），乃旗袍「以肉體示人」的第一項罪名。

但旗袍「以肉體示人」的第二項罪名，更形罪大惡極，此時暴露的重點不再只是「身體部位」而已，此時暴露的乃是女人的「身體曲線」。「最近流行之式樣，其兩腰之曲線凹入於腰裡，市俗效顰，更小之如束帛。其腰與股間之曲線，乃完全裸露。是為苗條之式樣，多宜於初成年女子」（寓一 64）。「文明新裝」的腰身，多來自緊窄的短上衣，既無胸腰之間的曲線，也無腰臀之間的曲線，而「剪」出曲線的旗袍，則是讓腰與臀之間的曲線出現，達到「束腰」不束胸的苗條視覺效果。而往往旗袍的暴露，乃是雙重的暴露，又露身體部位，又露身體線條：「1

1929年以後，婦女服裝以長旗袍最爲風靡一時，在提倡健康美與肉體美的聲浪中，摩登女子迎合時代，衣服切合著全身的曲線，緊緊貼在身上，……穿肉色絲襪，旗袍的開衩一直到大腿」（張靜如 275）。而這種雙重暴露到了30、40年代更爲變本加厲，原有的西方立體剪裁技術之上，又加上了「斜裁」(bias cut)的裁製技術，讓旗袍線條更服貼流暢，而在旗袍衣料的選擇上，也朝「薄、露、透」的研發方向前進。但我們也不要忘記，旗袍的雙重暴露，乃是相對於中國千年以來寬衣大袖的服飾形制與平面直裁的傳統工藝而言，以今日的觀點視之，旗袍在腰不在胸臀的「線」代性還是相當委婉含蓄的。衛道之士筆下前凸後翹的城市浪女、或美女月份牌中「蟬薄之衣，緊裹肉體」的現代尤物，自有其保守的道德預設或商業物化女體的考量隱身其後，並不足以呈現30、40年代旗袍作爲女性常服的生活面向。

不論是從醇親王福晉身上的「旗裝」到外國駐華官員夫人身上的「洋裝」，還是從上衣下裳、兩截穿衣的「文明新裝」到上下連體、一截穿衣的旗袍，我們都看到了「介於其間」的不漢不滿，不中不洋，以及「介於其間」的既漢既滿，又中又洋。而文化易界—譯介—易介正是以這種不斷「重新引述」、不斷「重新表意」的方式，讓「介於其間」同時成爲「既是一且是」(both-and)與「既非／且非」(neither/nor)的可疑曖昧。「時尚」之所以可以成爲論述「現代性」時的方法論，正在於其最能凸顯異—易—譯文化接觸時的時間變易，沒有一刀兩斷的分隔，沒有固定不變的認識論客體。中國「線」代性的出現，正是文化易界、文化譯介與文化易介的交織浮動，不再有認識論建構下中／西、傳統／現代、寬衣／窄衣、直線／曲線、平面／立體的二元對立。「國族健康美」與「時尚摩登美」時而攜手並肩，時而大打出手，就如同「現代建國論」與「摩登亡國論」的一線之隔，時而升舉爲新時代的象徵，時而淪落成時尚的盲從。

如果時尚現代性是一種線條的話，那一定是一條不斷異動、易動與譯動的線，曲而後直，直而後曲，不曾停止變易的服飾身體動勢。

引用書目：

包銘新，馬黎等。《中國旗袍》。上海：上海文化出版社，1998。

安毓英，金庚榮。《中國現代服裝史》。北京：中國輕工業出版社，1999。

朱睿根。《穿戴風華：古代服飾》。台北：萬卷樓圖書，2000。

周汎，高春明。《中國衣冠服飾大辭典》。上海：上海辭書出版社，1996。

林語堂。〈裁縫的道德〉。《金聖嘆之生理學》。台北：德華出版社，1980。  
頁161－64。

周錫保。《中國古代服飾》。台北：南天書局，1989。

紉菀女士。〈女子服裝的改良（三）〉。《婦女雜誌》第七卷，第九號  
（1921年9月）。頁46－48。

徐鹿坡。〈女子服裝的改良（五）〉。《婦女雜誌》第七卷，第九號  
（1921年9月）。頁49－50。

莊開伯。〈女子服裝的改良（一）〉。《婦女雜誌》第七卷，第九號（1921  
年9月）。頁39－44。

陳伯海主編。《上海文化通史》。上海：上海文藝出版社，2001。

張競瓊，蔡毅主編。《中外服裝史對覽》。上海：中國紡織大學出版社，2000。

張靜如。《國民黨統治時期中國社會之變遷》。北京：中國人民大學出版社，  
1993。

張愛玲，〈更衣記〉。《流言》。台北：皇冠，1968。頁67－76。

華梅。《中國服裝史》。天津：天津人民美術出版社，1989。

寓一。〈一個婦女服裝的適切問題〉。《婦女雜誌》第十六卷，第五號  
（1930年5月）。頁64－65。

瑪莉蓮·亞隆 (Marilyn Yalom)。《乳房的歷史》。何穎怡譯。台北：先覺出版社，  
2000。

輔仁大學織品服裝學系編委會。《圖解服飾辭典》。台北：輔仁大學理工學院織品  
服裝學系，1985。

臧迎春編著。《中西方女裝造型比較》。北京：中國輕工業出版社，2001。

鄭巨欣。《世界服裝史》。杭州：浙江攝影出版社，2001。



鄭嶸，張浩。《旗袍傳統工藝與現代設計》。北京：中國紡織出版社，2000。

魯迅。〈憂「天乳」〉。《魯迅全集》第五卷。台北：唐山出版社。頁71-71。

鞠式中女士。〈女子服裝的改良（六）〉。《婦女雜誌》第七卷，第九號（1921年9月）。頁50-51。

熊士。〈女子服裝的改良（二）〉。《婦女雜誌》第七卷，第九號（1921年9月）。頁44-46。

Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: Virago, 1985.

Wilson, Elizabeth and Lou Taylor. *Through the Looking Glass*. London: BBC Books, 1989.

山內智惠美著。《20世紀漢族服飾文化研究》。西安：西北大學出版社，2001。

王東霞編著。《從長袍馬褂到西裝革履》。成都：四川人民出版社，2002。

圖示：

圖一

文字解說：「女子服裝的改良」徵文首選的第一個附圖。  
圖片出處：《婦女雜誌》第七卷第九號（1921, 9），頁40

圖二

文字解說：「女子服裝的改良」徵文首選的第二個附圖。  
圖片出處：《婦女雜誌》第七卷第九號（1921, 9），頁40

圖三

文字解說：「女子服裝的改良」徵文首選的第三個附圖。  
圖片出處：《婦女雜誌》第七卷第九號（1921, 9），頁40

## 圖四

文字解說：換裝前：醇親王福晉與外國駐華官員夫人的合影

圖片出處：《長袍馬褂到西裝革履》，頁52

## 圖五

文字解說：換裝後：醇親王福晉與外國駐華官員夫人的合影

圖片出處：《長袍馬褂到西裝革履》，頁52

## 圖六

文字解說：辛亥革命後婦女上衣下裙的變化（1921—1947）

圖片出處：周錫保，《中國古代服飾史》，頁566—67

## 圖七

文字解說：辛亥革命後婦女旗袍的變化（1914—1949）

圖片出處：周錫保，《中國古代服飾史》，頁566—68