

# 民初小說中的 「人體模特事件」與視覺政治

• 邵 棟

**摘要：**民國初年，隨着西洋美術在中國的傳播，人體畫與人體模特成為重要的社會議題。長達十年的「人體模特事件」(1917-1927)與相關論爭，也在小說中得到展示。通俗文學作家周瘦鷗、包天笑，新文學作家王統照、丁玲等都對這一問題有着創作關照，他們的小說構成了思想討論的公共空間。在這些小說中，展現出女性自我意識與身體意識的萌芽，然而即便在新道德體系下，女性依然受到性別暴力與視覺權力的宰制。本文以小說證史的方法，試圖挖掘出虛構文本中的真實情感與觀念，表達大變革時代中，文化史研究視角下難以觸及的有關「人體模特事件」的感性認知。

**關鍵詞：**「人體模特事件」 民初小說 女性身體 新道德 視覺政治

## 一 引言

在近代中國，「女性解放」始終是一個相當重要的社會議題與文明訴求。不論是「廢纏足」還是「興女學」，都表徵了女性解放運動在身體革命與思想革命上的雙重追求。然而，這項運動在特定歷史情境下有着相當曲折的過程，民初的「人體模特事件」就是現代中國女性解放運動史中的一個典型事件，對於女性解放有着相當深刻的概括意義：從劉海粟等人創辦的上海美術專科學校設立人體寫生課程而引起的「人體模特事件」開始，事件風波和論爭綿延十年之久(1917-1927)<sup>①</sup>。人體模特問題在民初中國受到巨大非議與批評，既是中西方文化衝突的具體表現，也是中國女性身體困境之象徵：涵蓋着女性就業、着裝、審美與性別關係等諸多問題。

人體模特在中國的接受過程，其實涉及到「裸」(nude)與「露」(naked)的界限問題。在西洋繪畫的觀看傳統中，早已形成了一種技術習慣與默契，或

曰一種成型的視覺規範 (pictorial convention)，即將人體畫設定於審美與藝術的範疇，不論是藝術創作或欣賞，參與者在文化規範中自覺地抑制色情之念，將動物性的視覺對象轉化於精神性的審美過程。這種意識與秩序帶有集體認知與建構的特色，然而這樣一種長期形成的文化默契在中國是沒有任何傳統基礎的。學者吳方正指出了這一接受過程中的艱難之處<sup>②</sup>：

人體再現的問題在中國所以是雙重的，是因為這個從西方傳入的藝術實踐本身已經內含了一個二元張力，使人體再現非色情而是藝術，在乎圖式常規，但這又是中國本身缺乏的，並不因為裸露的二元張力在西方已經取得某種協調而可以存而不論。因此，要使人體再現在中國成為藝術，取得合法地位，必須再度建構出一套中國集體接受這個西方事物的圖式常規，於是，在裸與露的二元張力之上，又多了一層中西文化之間的張力。

這樣一套審美範式和審美體系，是隨着西洋人體畫以及人體模特這一職業的引入才在中國出現的。而中國近古的身體觀念中，女性身體是家庭私產，絕無公共展示的可能，女性日常穿着也以「去曲線化」、遮蔽性別特徵為重點；展露身體與性別特徵的春宮圖亦只在極私密空間傳播並強調其功能性。此外，在「男女授受不親」的觀念下更無可能接受人體畫的繪畫情境。西方留學歸來的美術家直接主張人體畫是純藝術審美範疇，為時人所不解，並指斥為下流，爆發「人體模特事件」也是頗能理解的事情。

「人體模特事件」大概可以分為兩個部分來觀察：一是社會事件，因為上海美專使用人體模特參與教學，社會各方對於這種教學形式予以反對以及作出抗議，例如1917年城東女學校長楊白民抗議美術學校開設人體畫課程、1924年上海美專學生饒桂舉行的畫展因陳列人體習作而遭到江西警廳勒令禁止，以及1926年孫傳芳電令「查禁裸體畫與模特兒」；二是洋派畫家與保守文化人之間的理論論爭，這些論爭文章多見於《美術月刊》、《時報》、《時事新報》以及《申報》等，主要參與者為洋派畫家劉海粟、倪貽德、李寓一、汪亞塵，以及上海市議員姜懷素乃至直系軍閥孫傳芳等人。理論論爭是洋派畫家最終獲得「人體模特事件」勝利的重要武器。自此之後，人體模特成為美術院校普遍採用的教學手段。

而幾乎在同一時期，文壇出現了多篇述及人體模特的小說，參與了這一公共議題的討論。這些小說不僅在一定程度上再現了社會事件，而且帶有理論的思考；也有小說超脫了人體模特的議題，更為深入地思考現代女性問題。而小說作為大眾閱讀的對象，亦成為現代文明的示範，使得「人體模特事件」與相關的理論論爭深切影響了當時讀者對新思想的接受。小說作為虛構文本與虛擬空間，卻承載了人們在社會大變革中真實的情感脈絡與道德潛意識之發展，這正是作為心理過程而非歷史事件的「人體模特事件」，在文化領域中一條極為隱蔽的發展線索。

有關民初女性人體模特的研究，就歷史事件還原闡釋來說，李信和曾越有比較充分的材料整理<sup>③</sup>；對於裸體模特所代表的身體文化與性別機制，

吳方正有着非常深入的讀解<sup>④</sup>；陳建華則仔細梳理了民初通俗雜誌流露出的身體文化的新變<sup>⑤</sup>。就具體文本來說，過去學者一般將眼光集中在丁玲《夢珂》的研究，如江上幸子、羅崗和吳曉東都對小說中體現的都市新女性與現代視覺機制之間的微妙關係，有着精確深入的把握<sup>⑥</sup>。

前輩學者研究雖然很深入，但基本上主要從文化史的角度對作為歷史事件的「人體模特事件」進行闡釋，或者對單獨文本進行剖析。本文更關注在一系列的虛構文本——小說中，作者如何參與社會議題的真實討論，以及其思想與道德潛意識是如何表達與演化的。本文嘗試在前輩學人「以詩證史」的啟發下，以小說證史，挖掘出虛構中的真實情感與觀念，表達文化史研究中難以觸及的有關「人體模特事件」的感性認知。

有關人體模特的小說在民初並不稀見，本文選取最有代表性的四篇小說進行較為深入的分析，分別是周瘦鵑的《女貞花》(1917)、王統照的《沉思》(1921)、包天笑的《愛神之模型》(1922)以及丁玲的《夢珂》(1927)<sup>⑦</sup>。筆者將對四篇小說中女性人體模特的呈現以及思想寄託做一個基本的梳理。之所以選擇這些小說作為討論對象，是因為它們比較典型和集中地在思想與道德層面上討論了性別與視覺的問題，參與了其時的社會討論。

## 二 社會事件的象徵：《女貞花》與《沉思》中女性身體的發現

有關「人體模特事件」的社會衝突面向，常常有一個典型的情境，即美術家在臨摹女性人體模特時，其創作過程為社會中一群衛道士所打斷，走向一個不可收拾的尷尬境地，而小說在再現現實事件方面也常以如此情境展開。從《女貞花》到《沉思》，小說記錄了女性（人體模特）自我意識的變遷，以及對身體的發現。

周瘦鵑於1917年在《小說大觀》上發表的《女貞花》，是目前可見第一篇集中以人體模特為創作素材的中文小說。按其寫作內容，似有聲援劉海粟等一眾洋派畫家之意。然而，這一篇小說並非純然原創，而是一篇「影戲小說」：作家通過觀看西洋默片，記下其劇情概要，然後按照自己的寫作習慣重新組織故事，以供那些沒有經濟能力和英文基礎的觀眾了解電影內容的一種特殊文體<sup>⑧</sup>。《女貞花》這篇小說就是根據1916年的美國電影《貞潔》(Purity)改編而成，小說的許多情節和對話都為周瘦鵑添加。故事劇情並不複雜，主要講述一個叫貞潔女郎的純潔美女，為了讓與之相愛的詩人大珊能出版自己的詩歌集，瞞着他去給畫家拉麥克做人體模特，大珊後來偶然知道她做人體模特的事而未知其動機，十分生氣，產生了很大的矛盾；當書店經理人向他道破實情之後，他才恍然大悟，理解了貞潔女郎的良苦用心，電影和小說都是大團圓結局。

周瘦鵑在小說開篇的前言中說道<sup>⑨</sup>：

女貞花者，非傳花，傳一女子也。非傳女子之美，傳女子之貞潔也……名美鄔德蘭孟遜則飾為女郎貞潔，現其色相於紅氍毹上，雪膚花貌，傾

動一時。士女為世界聞名之範人，專供大美術家雕石象模仙女者。去歲巴拿馬賽會，嘗得一萬金圓之獎，其價值可知。《貞潔》之片，予於上海大戲院見之，擊節歎賞之聲，幾破劇場而出。蕩漾於上海一市，十五女兒清且揚，女士有焉。

小說文本主要讚賞的是女主人公的道德美，並將其擔當人體模特這一行為納入到「貞潔」的行列中。同時，作者也指出電影中的女演員本身就是一個模特，對於她在電影中展露身體這一行為，帶有褒揚的態度。在此，周瘦鵑似乎有着為女性裸體「祛魅」的啟蒙傾向。然而女性當眾裸露身體，自為彼時的中國人視為淫蕩下流，周瘦鵑又如何將其納入到「貞潔」的行列中呢？

當小說中的書店經理人道破女主人公擔任人體模特，是為了籌錢為大珊出版詩集的時候，他是這樣說的<sup>⑩</sup>：

大珊先生，你是個大詩人，難道也抱着尋常道學家的俗見嗎？這女郎有一個冰清玉潔的玉體，也有一顆冰清玉潔的芳心，任是赤身裸體給全世界的人瞧也不打緊。反能使那些不道德的小人慚愧死呢。

好一個佛絲姑娘，既助了柔頓大珊印詩集，成大名；又來助你拉麥克成名了。

周瘦鵑借小說人物之口，提出了兩個觀點：第一，做人體模特與貞潔無涉，不影響當事人的道德水平；第二，女主人公通過自己的身體，成就了男性的事業，這是一種功績，同時也是貞潔的象徵。

周瘦鵑在小說中致力建構了一套道德系統，嘗試將人體模特這一西洋事物納入到中國傳統道德的標準之中。小說開篇就製造了一個文本內文本：詩人大珊在樹林中創作了一首名為《德》的詩歌（自然是周瘦鵑本人的創作，為電影中所無），描寫司德女神創造的一個完美的天堂世界，為潘朵拉所破壞，物欲橫流，只留下一番辛苦付諸東流的司德女神獨自傷心。這首詩歌固然有社會譴責的意味，但更重要的是引出女主角貞潔女郎來。文中寫到：「一眼望見一百多步外，有一個女郎……不是他夢中所見那個司德女神是誰？」<sup>⑪</sup>

周瘦鵑在小說中將女主角與司德女神形象的並置，即有意從司德女神所處的古典道德困境，引出女主人公將面臨的現代道德困境。而對於傳統道德與現代藝術衝突的問題，周瘦鵑還是取調和的態度，將人體模特這一特殊職業，賦予成就男性事業、成就藝術美的功能取向。在這樣的話語體系中，女性即便有着裸身示人的「出格」表現，其身體所有權仍然歸屬於男性，是「賢外助」式的性別功能之展現。這種特例式的操作方法其實古已有之，如花木蘭之從軍自是不合體統，卻有着符合傳統道德「盡孝」之動機，則代父從軍這一行為也能獲得原宥。在相似條件下道德律之規範，其判斷實際上也以動機為主，更何況不論是花木蘭還是貞潔女郎均未真正失去貞潔，故事的大團圓結局也就在讀者能接受的道德範疇（三綱）之內。

作為貞潔女郎未婚夫的大珊，在周瘦鵑的塑造下，是一個道德觀念極為保守的藝術家，很自然地將貞潔女郎的身體視為私產。在互相剖白心意後他

說道：「像你這樣一個天仙化人，不同凡響，卻肯把千金玉體許給我一個落魄詩人……」<sup>②</sup>偶然看到報紙上有人體模特的新聞時，他說：「這種女孩子未免也太不知恥了，怎麼當着大庭廣眾一絲不掛，扮甚麼把戲，就是裹體給畫師做範人，我也不贊同呢。」<sup>③</sup>此段文字與小說結尾當他理解到女主人公之用意的情節相對照，有種微妙的張力：同樣是女性充當人體模特，卻因威脅或是維護男性的利益而產生截然相反的結果。實際上，大珊始終視貞潔女郎為己有，對於可能的「出格」行為採取堅決反對的態度，這也解釋了他剛得知貞潔女郎為畫師做人體模特時的勃然大怒，因為他感受到自己對她身體的所有權遭到了挑戰。

而女主人公對於自己身體的態度是怎樣的呢？周瘦鵬將貞潔女郎塑造成為一個完全不諳世事的花瓶角色，並不具有很強的個性。她思想單純，行為簡單，「貌美如花，心清於雪」，一心只想和大珊在一起，讓大珊高興。她對於自己的身體並沒有清晰的自主意識。周瘦鵬在小說中將貞潔女郎改造為一個中國化的角色，其道德觀念恰如其名，其形象也完全按照中國美女來塑造：「削玉柔荑」，「眸明似鳳」，「兩道遠山眉」等等<sup>④</sup>，都明顯帶有東方色彩；在描寫她做人體模特時又堆疊了一些頗為香豔的描寫：「香肩纖腰」，「褪去羅衣，羊脂白玉似的玉體……」<sup>⑤</sup>於是，女主人公便有着這樣一個中西雜糅的形象——兼具東方秀美與西方式的性感。對於讀者來說，一方面感受到了一種現代的直露的誘惑，另一方面又可以藏身於保守道德的庇護之下。

通俗文學常常使用以舊道德來包裝帶有誘惑性的現代欲望的敘述策略，這與其以讀者為核心的價值取向是分不開的。在大量西洋事物與思潮湧現的清末民初，通俗文學提供了一條保守主義的接近西方、接近現代性的路徑，在滿足讀者好奇心的同時，又提供某種道德安全感。而《女貞花》中的女性人體模特則似乎只是一個現代性的象徵，其身上所帶有極其矛盾的特質，其實正是作者考慮讀者心理期待的一種意識投射；貞潔女郎本身則呈現為一個相對空洞的形象，主要作為一種意識載體而存在，更毋寧說擁有女性意識了。

解放女性作為新文化運動的重要目標之一，在新文學小說領域中多有涉及此類議題的創作。王統照的《沉思》就是其中一篇引人注目的小說，其題材也是關於人體模特，與《女貞花》有着極其相近的情節設置，但《沉思》在探討女性心理方面則有着迥然不同的價值取向。

《沉思》發表在1921年《小說月報》上，故事描述女主人公瓊逸為畫家韓叔雲做人體模特，作畫時不僅被衛道士官吏騷擾，更為瓊逸的記者男友闖進來將她帶走。這幾個男人無不為各自的立場而爭得面紅耳赤，於是瓊逸獨自去到郊外湖濱，陷入對個人自由的沉思。

《沉思》較為注重對於各色人物心理的描摹：畫家韓叔雲一心想「畫一幅極有藝術價值而可表現人生真美的繪畫，送到繪畫博覽會想博得一個最大的榮譽」<sup>⑥</sup>，其在創作之初表現出真誠的愉快，但隨着繪畫中干擾愈來愈多，他心裏慢慢變得不平靜起來。在作畫時瓊逸男友闖入並對他毫不客氣，使他積攢了滿腔的怒火：「手指發抖」、「臉紅氣促」起來，而後「心裏的藝術性已經消失無餘了，從心靈中日出熱情的火焰艙面上火也似的熱，覺得有些把持不定，恨不得將青年即時打死」<sup>⑦</sup>。他感到自己的藝術創作正在被奪去，又看到瓊逸

與男友十分親密，「恨不能立時與他決鬥」<sup>⑮</sup>。韓叔雲感受到了一種相對的剝奪感，彷彿瓊逸以及她的身體原來就是屬於他的：「他似是仍然看見她的充實、美滿、如雲石琢成的身子還斜就在那個沙發上。」<sup>⑯</sup>後來，又有仰慕瓊逸的衛道士官吏上門騷擾，韓叔雲「心潮激亂了，一層層的怒濤衝蕩，也把他的心打碎，變成狂人了」<sup>⑰</sup>，於是二人發生了鬥毆，藝術的斯文也就蕩然無存，體面盡失了。

至於瓊逸的男友，也經歷了從最初聽到女友當人體模特的傳言時將信將疑，在門首等候的焦急與不耐，到見到畫室、畫具與她的裸體時轉為「鬱怒」的心理變化，對瓊逸「極冷冷的不自然的微笑」暴露了他「憂鬱懊喪」的心情。即便出了畫室，他依然是「板起冷酷蒼白的面目對她」<sup>⑱</sup>。對他來說，女友為其他男人作人體畫，無疑是奇恥大辱。

於是瓊逸便發出了這樣的思考<sup>⑲</sup>：

他知道的這樣快，找到那裏那樣冷淡，看我像作了甚麼惡事，從此便和我同陌生的人一般，這是甚麼意思啊？……韓叔雲卻也奇怪得很，我的朋友找我，沒有甚麼希奇，怎麼便和人家搶去了他的畫稿一樣的憤怒？那討人嫌的狡猾官吏，他來纏我，我只是不見他，他反在社會上給我散布些惡迹的謠言……我的靈魂卻在我自己的身子裏啊……到底我有我的自由啊！……世上的人怎麼對於我這種人這麼逼迫呢？

瓊逸此處發出的詰問無疑是對男性性別意識的一種挑戰，以及對於自己在性別關係中不自由之狀況的控訴。瓊逸認為她有自己的靈魂，有自己的身體自由，然而現實是，畫師覺得她做了他的模特之後便等同從屬於他，男友認為她沒有自由支配自己身體的權利而冷待她，追求她未果的官吏則散布謠言來試圖毀滅她。

從《沉思》的這段情節可見，身體是一種象徵，同時也是一種隱喻。身體雖然屬於個人，但只有符合社會規範的身體，才能得到認可。這種身體政治無處不在，於個人身上體現國家以及固有文化的力量。人們的身體在打着「道德」或「美」的旗幟的無形力量控制下存在。在清末民初兩套規範互相衝突摩擦之時，人體模特的身體也處在如此的撕扯中。女性作為社會中的弱勢群體，雖然擁有自己的身體，卻並不擁有自己身體的所有權；對女性的控制亦是通過對她們身體的控制來實現的。尼采 (Friedrich W. Nietzsche) 在《查拉圖斯特如是說》(Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen) 中寫道：「在你的思想與感情之後，立着一個強大的主宰，未被認識的哲人——那就是『自己』，它住在你的身體裏面，它即是你的身體。」<sup>⑳</sup>尼采在此將身體視為自我的同位語，以此而論，控制了女性的身體，就是對女性自我的限制；解放女性的身體成為解放女性運動的重要目標，也就順理成章了。

在西方，女性選擇充當西洋畫的人體模特，象徵她們擁有自由支配自己身體的權利。西洋畫在傳入中國的過程中，與自由戀愛一樣，都成為現代性的象徵；女性希望參與其中，自主選擇成為西洋畫創作的組成部分，這樣的取向一方面有着思想進步的傾向，另一方面也有自由擇業的考慮。在民初婦

女逐漸進入社會工作時，雖然脫離了家庭的束縛，但在社會上卻遇到了新的困難，如盧隱所說：「現在我們所愁的，不是家庭不開放，而是社會沒有事業可做。」<sup>20</sup>女性有了獨立於家庭的覺悟，社會卻沒有為她們提供容身的職業崗位，更為重要的是，職業女性依然受舊道德約束，於是造成了「娜拉走後怎樣」的難題。

《女貞花》中的大團圓結局表現了人體繪畫作為「完滿的藝術」的可能形態，即需要女子以貞潔的道德觀來成就男人的事業以及藝術美。這種貞潔，代表了女性對自己的身體沒有獨立所有權。《沉思》中的開放結局則顯示了一種人生困境，即女性求自由而不得的狀況，而人體繪畫這樣一種造成小說中人沒有一個感到快樂的「不完滿的藝術」形態中，其實缺位的不過是女性願意為男性犧牲的貞潔意識。換言之，正是女性逐漸掌握身體自主性、有了自我意識而導致這種「悲劇」結果：自由的新女性成為了「失貞者」，男性則感到了失去女性身體所有權的痛苦。男性與舊有的道德觀念成為了女性真正走向身體解放的最大阻力。

### 三 理論論爭的反諷：《愛神之模型》中的新道德

自1917年開始的有關人體模特的十年論爭，在多次交鋒中趨於平靜，社會基本接受人體畫成為默認的「特例」：女性展示身體而不必背上道德的負擔。人體模特成為藝術家凝視的對象，在社會認知層面合法化。理論論爭與現實的思想觀念變化息息相關，「人體模特事件」前後十年所引起的討論與新文化運動中女性解放的呼籲，推動着女性自我意識的確立以及身體觀念的形成。女性擁有對自己身體的所有權與自我意識，已經成為一種廣為認可的公共新知。

然而在這一發展過程中，通俗刊物中較為暴露的女性繪畫照相以及帶有身體展示性的「軟性電影」也逐漸增多<sup>21</sup>。實際上，在這次論爭中，一種新型的道德範式正在形成：過去被認為不可看的東西正在解禁，過去被認為失禮的觀看「現代性」和「西方」的口號庇護下得到默許。這種帶着藝術與審美帽子的凝視，背後卻隱藏了一種偽道德。

在這十年間，洋派美術界中人與「道學家」多有筆仗，然而檢視他們在此論爭中的一些主要論點，則十分值得推敲，他們關注的重點真的是女性的解放嗎？相關論點基本可以概括為三類：

第一，西洋美術是物競天擇、救亡圖存的必由之器。劉海粟曾言：「萬匯又熔鑄天然之美術以應天演之競爭……恐數千年之文化、數百兆之華胄，將隨此世界美術潮流而淪胥以亡……吾人宜乘此將亡未亡之際，師歐美諸國之良規，挽吾國美術之厄運，截長補短，亟起直追。」<sup>22</sup>他認為美術與物質文明相關，中國既然事事落後於外國，如果美術再不奮起直追，則不僅美術要淪亡，國家也要滅亡。在他的論述中，要挽救中國唯有挽救中國美術，要挽救中國美術唯有師法歐美。對於那些攻擊他的言論，他的言下之意也很明確：阻止美術的西化（包括人體模特），就是反對中國的救亡運動。這自然是相當誅心

的言論，然而結合當時的歷史情境，面對國家積貧積弱的現狀，多有渲染行業西化的較為激進的言論，如梁啟超也曾言：「欲新一國之民，不可不先新一國之小說。」<sup>27</sup> 這種矯枉過正的激進傾向離不開感時憂國的民族主義情緒。

第二，人體美術是西洋美術必備之學習基礎。劉海粟認為西洋美術的基礎訓練就是人體寫生：「今吾國之西洋美術尚在萌芽時代，學者僅習皮毛，摹稿也，臨攝影也，期腦筋中於人體寫生數字，恐多未能了了，如此而欲求美術之進步，不啻卻步而求前也。」<sup>28</sup> 徐悲鴻也說道：「習藝者於此致其目光之所及者，聚其腕力之足追隨者，畢展發之。並研究美術解剖，以詳悉人體外貌之如何組織成者。」<sup>29</sup> 概而言之，人體模特繪畫作為西洋美術學習的必備課程，為美術學校所必需。

第三，人體美術是純美的藝術，從中看出淫穢，是觀者動機不純。彭紹吾說道：「大概攻擊模特兒的可分做三種人，一種是思想污濁，以自己疑別人的；一種是舊道德之下的馴服鬼；一種是不知模特兒是甚麼回事的東西的人。」<sup>30</sup> 《北洋畫報》編輯部亦公開聲明：「裸體畫一物，在研究藝術者之目光中，只見其曲線之美，絕無淫邪之念可言；其觀為誨淫之具者，適足以見其心目之不正而已……吾報毅然刊載裸體畫片，完全為介紹世界美術起見。」<sup>31</sup> 這一番言說，同樣是誅心之論，凡對方提出反對看法，就是動機不純或者封建思想荼毒，實際上根本否定了對話之基礎。洋派畫家以自己西化的知識儲備與教育背景為普世價值與準繩，如汪亞塵所說：「總之，我們既認定裸體的本身是純美的，那就不能拿道德來束縛……我們根據這個信條，不管社會的盲目抨擊，只有向前進的一條路。」<sup>32</sup>

對於人體，其實洋派畫家提出了一種新的觀看的道德。過去觀看人體是不被允許的褻事，現在不僅被視為一種正當的行為，更成為一種審美追求，「美」成為道德的等價物；因為「美」，所以其道德屬性就不必受質疑。觀看女性的身體成為一種值得鼓勵與推崇的事。實際上，洋派美術圈的這些理論與實踐是一種精英主義的策略，不僅旨在更新藝術領域的職業道德，更有意與舊有傳統繪畫圈爭奪話語權，從而凸顯自己的特殊性。這也就是布迪厄(Pierre Bourdieu)所謂「區隔」(distinction)的政治策略。

布迪厄認為「區隔」是文化場域內變動的根本動力所在。對藝術家而言，其作品的獨創性與區別性亦是藝術生命之所在。要存在就得與眾不同，也就是說，佔據特定的、與眾不同的位置，並獲得競爭中的有利地位<sup>33</sup>。對於文人來說，有限範圍內的文化生產和競爭是生死攸關的事，因為它的關鍵是專業合法性(文學的正統性)。文學是非常專門的文化市場，文化市場參與者所爭奪的不僅是同行的認可，還包括設置標準及合法性的權威<sup>34</sup>。「理論、方法和觀念看上去是對科學發展的貢獻，但也是『政治』手段，目的是為了建構、恢復、加強、保護或者改變象徵統治關係的現有結構。」<sup>35</sup>

這些美術家在推廣人體模特的過程中，其實對於參與其中的模特(尤其是女性)並沒有特別關心與留意，他們較為在乎的是自己在美術場域中的地位與政治鬥爭。他們大談舊道德的虛偽，鼓勵審美女體，並非真正出於對舊道德下女性身體政治的深惡痛絕，更大程度是因為這樣有利於他們對舊派美術進行攻擊。他們一方面讚美人體模特的身體，另一方面對現實世界的女性之悲

慘遭際卻保持沉默。在他們眼中，擔任畫家的人體模特似乎是一種福氣，而漠視人體模特本身職業屬性所相關的經濟地位、社會評價以及個人意願。某種程度上，他們對女性的看法與保守派的物化視角共用着相同的邏輯。他們關注的只是女性可供描摹的身體，而非女性本身的主體性，同樣帶有一種物化的性別邏輯與暴力<sup>③6</sup>：

這場論爭至始至終貫穿着強烈的男性權力色彩。將「人體模特兒」事件正反雙方的交鋒層層剝離可以看到，其矛盾的核心是國族語境框架下近代中國新舊意識形態的鬥爭。它不以女性解放為目的，相反，論戰雙方實際上表現了同樣的男性立場。藝術家與封建衛道者一樣，並不真正關注身體的所屬者——女性本身的思想、觀念、情感等等。

關於這一點，包天笑有着非常犀利的洞察，他的小說《愛神之模型》就直刺了這種虛偽的男性視角。《愛神之模型》發表在1922年《星期》雜誌上，故事線索很清晰：留學歸來的方畫師希望繪畫一幅「愛神」畫像，然而苦於國內無人體模特，迫不得已之下想找自己妻子幫忙，被妻子拒絕；想找妹妹幫忙，尚未開口就被拒絕；之後又被相好的高級妓女拒絕；幾番折騰，最後找了下等娼妓阿四來做模特。結果這幅畫展出後十分轟動，「愛神」之尊容相當受人崇拜，阿四看到後很感慨：「怎麼我一個活的裸體人，遠不及那畫上死的裸體人尊貴呢？怪事怪事。」<sup>③7</sup>

實際上這位方畫師始終覺得自己所做的是一件純藝術的好事，對於人體模特也沒有甚麼壞處，反倒能成就藝術美：「便是做了模型，正以顯他肉體之美」<sup>③8</sup>，成就了一種新道德。然而，他的妻子並不認同：「難道做夫妻的就附帶一件要給畫師做模型的條件嗎？……既然夫婦敵體，男女平等，你就不該向我說這些話。」他的妹妹這樣批評他：「哥哥你的話是只就你自己着想，你或者因此一幅畫得了名，但是你想做模型的人……他得着些甚麼好處？……凡是自己親屬，決不能做模型，非惟有損尊嚴，而且有妨親愛。」<sup>③9</sup>連相熟的高級妓女也嘲諷他：「原來大少一向愛我，不是愛我的人，卻是愛我的身體，可以做你畫具中的模型。」<sup>④0</sup>

這三位女性對於方畫師的回應，本身就是作者從女性視角出發提出的質疑，直指了男性口中所謂「新道德」的虛偽性。其實方畫師對於女性身體抱有相當自私的心態，以「為我所用」作為審視標準，帶有不平等的性別視角。在這種思維邏輯下，女模特的身體其實與女模特本身是分離的，方畫師歌頌「模型」的「肉體之美」，亦恰如劉海粟等人強調「人體模特是純藝術而非道德的」一樣，都是男性一廂情願的自私想法。人體模特本身或許如上所言是純美的，但擔當這一角色的女性之思想、情感與遭際並不為藝術家在意，女性在此並沒有獨立的人格，依然是被物化的對象。上述妓女阿四的感慨就體現了這種女性與其身體分離的男性化視角。江上幸子指出：「含有現代性的女性形象中存在着歧視女性的性別結構，最底層人體模特的身體與其自身相分離而被置換為具有現代性的形象，但實際上女性卻被現代性本身所排斥。」<sup>④1</sup>曾越則進一步闡釋<sup>④2</sup>：

他們〔藝術家〕的「權力」僅能觸及藝術場域之內的女性身體，在場域之外，剝離了藝術高尚外衣的女性身體並不受其庇護。對性別權力問題的不自覺或者迴避，使藝術家們無法真正應對歧視和醜化女性身體的傳統思維和行為慣性。人體藝術作品對女性身體的展示，非但未能從根本上為女性及其身體解放提供平等、自由的機會，相反，在性別權力問題未能釐清的前提下，它開啟了近代中國社會對女性裸體的圍觀和消費狂歡，導致了女性身體在藝術名義下遭遇新的淪陷。

於是，洋派畫家對於人體藝術的堅持就有了一種「掩耳盜鈴」的意味，他們不斷鼓吹藝術之純美，但同時又有意忽視人體藝術在中國並沒有美學與文化的基礎，以一種精英主義的視角視人體藝術為理所當然，而認為社會對他們的反對意見都是封建荼毒。實際上，他們自身鼓吹的一種新道德，對女性解放並無特別之意義，倒與傳統女性觀念共享着某種內核。女性身體只是他們在精英藝術場域爭奪話語權的工具，人體模特的階層問題以及年輕人對於人體畫的接受程度都是他們未作考慮的。

小說中方畫師的妹妹說：「中國女子，我想肯〔當人體模特〕的人終很少罷。就是東西洋，也不過那些貧女祇忍辱操這等生涯。只怕上等人決沒有肯操這個賤業的。」<sup>④</sup>在另外一部連載小說《土商紀念會》中，包天笑也設置了一個擅畫裸體畫的名畫師角色，並借他的口說道：「那裸體寫生學校裏校內校外生有一千餘人，參觀生就有好幾萬……校內生是終日在學校裏的，校外生卻是到模特兒寫生時候方才來上課，參觀生並非是本校學生，他到課堂裏來參觀我們的模特兒的，每月收費兩元。」<sup>④</sup>這兩段說話無疑表現出作者對人體模特事業在中國被人們接受的艱難過程，以及其中實際存在的性別剝削與商業化、色情化的深切擔憂：新派美術家鼓吹的新道德會否恰恰成為綁架女性的工具，使之再度淪為被物化的對象？

#### 四 人體模特之上的女性：《夢珂》與現代視覺政治

從《女貞花》、《沉思》到《愛神之模型》，人體模特和女性解放的議題，在這些男性作家筆下逐漸得到關注和共鳴，他們的思想傾向也愈加新派。然而對於這一問題最有發言權的自然是女性作家，丁玲就在其第一篇小說《夢珂》中寫到了人體模特問題，並由此引伸出一種更為深入的觀看政治的討論。如張春田所指出<sup>⑤</sup>：

男性作家們張揚的是「娜拉」的叛逆精神，對於女性解放抱持着相對樂觀的態度：他們在乎的是如何樹立一個符合歐蒙訴求的女性典範，自覺/不自覺地以潛在的、舶來的普遍主義作為合法性的當然源泉。而女作家則更多關心現代社會和家庭中女性的真實困境，從生命權力的角度去描述女性的身心掙扎，非常敏感地覺察到「現代」價值系統與認知權力機制的

內在暴力，覺察到女性重新陷入一個無名、無語狀況的危機並努力地給予拒絕。

丁玲的《夢珂》發表在1927年《小說月報》上，故事講述女主角夢珂因見到一名女性人體模特受到教師侮辱，憤而帶她一起離開學校，自己也提出退學。她先是寄住在姑媽家，在經受了愛情嘲弄式的失敗後，逐漸意識到周遭男性對她凝視的眼光中帶有赤裸裸的欲望，彷彿她是一個可供消費的對象。她再也不能忍受這種粗暴的眼光，於是離開了姑媽家。然而當她進入社會，才發現自己無以維生——只得利用男性的凝視眼光，成為一個電影明星。

實際上，在《夢珂》開頭的解救人體模特一節，正是一個明確的象徵：作為新女性的夢珂依然不得不遭受來自男性的赤裸裸的凝視，如那位人體模特一樣。人體模特受到騷擾的場所是推行現代藝術與文化觀念的西洋美術學校，而不斷受到男性眼光騷擾的夢珂，亦生活在一個號稱有着新道德的現代消費主義場域之中。

在姑媽家，表哥的好友澹明「很放肆地望着她，還大膽說了一些平日所不敢說的俏皮話」<sup>④</sup>，「那局促的，極動火的態度，和一些含糊的表白，舉動，都使得她受逼得可怕，尤其是那一雙常常追趕着女性的眼睛」；心儀的表哥「坐在一個矮凳上看夢珂穿衣。在短短的黑綢襯裙下露出一雙圓圓的小腿，從薄絲襪裏透出那細白的肉，眼光於是便深深的落在這腿上，好像還另外看見另一些別的東西」<sup>⑤</sup>。表哥與她看電影時，她感到「旁邊正有一個眼光也釘着她」<sup>⑥</sup>。

即便是社會上的陌生人也是如此，夢珂剛到上海新世界遊玩，就「受窘於一群擠眉弄眼的男子」<sup>⑦</sup>；在電影院中，也遇到一些男人「眼光卻又追逐一些別的，哪裏肯遺漏掉一個女人的影子呢」<sup>⑧</sup>；去電影公司面試時，當差的「兩隻小眼睛直愣愣的釘住這來訪的女客」，經理人也「擠着兩顆黃眼珠，來仔細地再打量一下站在櫃檯前的小姐」<sup>⑨</sup>。當幾個電影公司的職員討論她的長相，商量是否錄用時，夢珂「不知道這是不是應該的，當着她面前來評論她的容貌，像商量生意一樣」<sup>⑩</sup>。

不僅如此，夢珂心儀的表哥始終認為她是個唾手可得的子：「這都是只要我願意便行的」，「深深的去玩味那被自己所感動的那顆處女的心。這欣賞，這趣味，都是一種『高尚』的，細膩的享樂」<sup>⑪</sup>。似乎在呼喚自由的新時代裏，男性又增加了許多物化女性的方式，不必像過去那樣將女性鎖死在家庭角色中，在社會中的新女性，更加是他們毫無顧忌觀看的對象，是不必對之負責的有價消費品。

如果說《女貞花》和《沉思》中的人體模特還受着舊道德的束縛，那麼，《愛神之模型》和《夢珂》則反映女性正受到一種新道德的宰制。新文化運動和西化的女性觀念，將女性從舊式家庭被物化的地位解救出來的同時，在一種新道德的框架下，消費主義的觀看政治對女性展開了一段新的物化的歷程。

這種觀看女性方式的變遷，主要有兩方面的原因：第一，新女性在社會上拋頭露面的機會增加，兼有其相對現代西式的打扮風格，使得男性的觀看成為可能；第二，電影、照片、幻燈等現代技術進入人們的生活後，人們的觀看方式從簡單的「肉眼觀視」派生出新的「技術性觀視」，這種可以放大、暫

停、重複的視覺表現方式，帶來很強烈的震撼效果，極大地改變着人們觀看世界的方式，更新了看者與被看者的關係。觀看本身成為不受客體限制的個人行為，觀看行為更加具有直接性，從平視走向凝視。這種凝視也在改變着人們之間的距離，其所蘊含的現代視覺機制，也呈現在生活的方方面面。在如此的視覺機制下，男性可以在現代生活的各個角落——電影、幻燈、現代畫報，等等——凝視女性；而這種凝視也不受社交規範所約束，內化為個人的視覺邏輯，如論者指出：「現代社會透過『藝術』、『娛樂』和『消費』等諸多體制，把『看』與『被看』的關係制度化和正當化了。」<sup>⑤4</sup>

夢珂在美術學校裏看到教員非禮女模特，非常氣憤，與那位教員發生了言語衝突，「許多同學都像很能理解她，但那無用，那冷淡，那事過後的奮勇都深深的傷了她的心」<sup>⑤5</sup>。實際上，夢珂最為不平與失望的是，即便在崇尚現代和西方的西洋美術學校，對女性的尊重以及保護機制都無從談起，人們默認着女性的弱勢與受損害地位。於是夢珂回到姑媽家，回到家庭中，但即使在家中，依然躲不開男性宰制的視覺機制，躲不開成為賞玩物的命運。最後，夢珂只能放逐自己於社會，這才發現女性要在社會上活下去，必須接受男性的視覺政治，成為被觀看物。從學校到家庭再到社會，夢珂一路退避，才發現避無可避：不平等的性別結構無處不在，「現代」與「西方」並非自由的許諾，相反，卻恰恰製造了一套新的性別壓制機制。女性解放運動的不徹底以及所謂「新道德」的虛偽性，是丁玲與小說中的夢珂感到無奈與憤懣的源頭：「以後，依樣是隱忍的，繼續着到這種純肉感的社會裏面去，自然，那奇怪的情景，見慣了，慢慢的可以不怕，可以從容，但究竟是使她的隱忍力更加強烈，更加偉大，至於能使其忍受到非常的無禮的侮辱了。」<sup>⑤6</sup>

然而更值得注意的是，夢珂不自覺地也在將男性的視覺機制內化為自我的認識：她從一個留戀田園生活的單純少女，慢慢為都市的浮華生活所吸引；她被表姊帶着，花了許多生活費來置了許多時髦的打扮；雖然想起家中的父親還有少許歉疚，但轉念又想：「為甚麼一個人不應當把自己弄得好看點？享受點自己的美，總不該說是不對吧！一個女人想表示自己的高尚，自己的不同儕屬，難道就必得拿『亂頭粗服』去做商標嗎？」<sup>⑤7</sup>在夢珂從一個樸素的女學生逐漸變成一個摩登女郎的路途中，她不自覺地接受了新的視覺機制及其背後的倫理，乃至最後甚至有些得心應手起來：「當她走進辦公室時，真的，她居然很能夠安閒的，高貴的，走過去握那少年導演的手，又用那神采飛揚的眼光去照顧一下全室的人。」<sup>⑤8</sup>《夢珂》闡釋了新時代下女性兩種艱難的社會角色：一是女模特，二是女演員。這兩種角色不啻於一種明確的象徵：前者強調其生理屬性與被動性，代表着一種靜態的、被赤裸裸的觀看，是現代視覺機制中的道具；而女演員則是視覺機制的參與者，強調制度化以及主動性，是一種動態的、主動選擇的被觀看，通過更好的表演與裝扮來被觀眾凝視。

丁玲識破了新的視覺機制下這兩種社會角色的共性，以及現代語境中蘊含的性別暴力。在嶄新的現代價值體系與權力結構中，女性雖從家庭中解放出來，卻又進入了一個新的固化的性別角色中，成為消費與視覺政治的對象。而這種由男性精英建構的性別結構，以及所裹挾的現代性意涵中的性別暴力，正是丁玲所着力反抗的。

## 五 結語

民國肇始，女性解放的艱難歷程以及思想觀念的迂迴變遷，可以在這一場橫跨十年的「人體模特事件」及其論爭中得窺一斑，同時小說作為一種帶有記敘性質的虛構文本，也通過一種曲折的方式記錄了這一歷程。在本文着重討論的四篇小說以及其他一系列小說中，存在着這樣一個隱而可見的歷程：女性主角愈來愈對自己的身體與社會的性別機制有着清醒的認識；小說中的女性形象更為接近新女性，也具有了更多的反叛意識。這也正是小說作者通過小說文本的公共空間參與社會討論的正面結果。

女性的清醒與反叛使她們意識到，通過西方的現代化歷程，她們從「執箕帚與洩欲製造孩子的機器」成為了「可以引起男人們超凡入聖的美感」的花瓶<sup>⑥</sup>。之所以能引起「超凡入聖」的美感，是因為男性通過為女性塑造新道德來獲取一種拯救者的高尚感；另一方面，消費主義與現代媒體共同生成的視覺邏輯，則將新女性依舊固定在一個被觀看的客體位置。

從《女貞花》中對自我毫無知覺的貞潔女郎，到《夢珂》中充滿反叛意識的夢珂，女性解放無疑取得了可觀的成績。然而需要注意的是，這場運動遠未成功，被啟蒙的女性依然生活在相當固化的性別機制中，與此同時，她們對痛苦的知覺更加敏感了。在迅速興起的商業化和消費主義浪潮中，現代體制很快耗盡了解放運動已經取得的微小成績，反而把對女性的觀看政治合法化、制度化了。

後五四時代女性解放的具體實踐以及「娜拉走後怎樣」的詰問，成為丁玲等人念茲在茲的重要課題，也是她們之後參與更為廣泛的社會變革的重要動力。雖然彼時的現實依然嚴酷，但女性解放運動喚醒了鐵屋中的女性，時代的變革已經近在眼前。

### 註釋

① 參見李超：《上海油畫史》（上海：上海人民美術出版社，1995），頁51；安雅蘭（Julia Andrews）：〈裸體畫論爭及中國現代美術史的建構〉，載上海書畫出版社編：《海派繪畫研究文集》（上海：上海書畫出版社，2001），頁117-50。

②④ 吳方正：〈裸的理由——二十世紀初期中國人體寫生問題的討論〉，《新史學》，第15卷第2期（2004年6月），頁60；55-110。

③ 李信：〈試論新文化運動時期人體模特遭禁止的原因〉，《首都師範大學學報（社會科學版）》，2006年增刊，頁61-64；曾越：〈近代中國女性人體藝術的解放與淪陷——再論民國「人體模特兒」事件〉，《婦女研究論叢》，2013年第6期，頁68-79。

⑤ 陳建華：〈「共和」主體與私密文學——再論民國初年文學與文化的非激進主義轉型〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），2015年12月號，頁65-83。

⑥ 江上幸子：〈對現代的希求與抗拒——從丁玲小說《夢珂》中的人體模特事件談起〉，《中國現代文學研究叢刊》，2008年第3期，頁44-55；羅崗：〈視覺「互文」、身體想像和凝視的政治——丁玲的《夢珂》與後五四的都市圖景〉，《華東師

範大學學報(哲學社會科學版)》,2005年第5期,頁36-43;吳曉東:〈滬上「八大女明星」與丁玲的「夢珂」〉,《文藝爭鳴》,2014年第5期,頁62-65。

⑦ 周瘦鵑:〈女貞花〉,《小說大觀》,1917年第11期,頁1-12;王統照:〈沉思〉,《小說月報》,第12卷第1號(1921年1月),頁15-29;天笑(包天笑):〈愛神之模型〉,《星期》,1922年第12期,頁1-8;丁玲:〈夢珂〉,《小說月報》,第18卷第12號(1927年12月),頁11-35。民初有關人體模特的小說為數不少,例如高劍華:〈裸體美人語〉,《眉語》,第1卷第4號(1915年),頁1-6;許欽文:〈模特兒〉,《晨報副刊》,1924年1月6日,第3版;顧明道:〈模特兒〉,《半月》,1924年第22期,頁1-4;天笑:〈模特兒自述〉,《新月》,第1卷第1號(1925年1月),頁1-8;沈禹鍾:〈模特兒〉,《紅玫瑰》,第2卷第3期(1925年7月),頁1-11;丁玲:〈阿毛姑娘〉,《小說月報》,第19卷第7期(1928年7月),頁6-29,等等。

⑧ 「影戲小說」研究可參見陳建華:〈周瘦鵑「影戲小說」與民國初期文學新景觀〉,《中國現代文學研究叢刊》,2014年第2期,頁19-32;邵棟:〈亦中亦西的現代文學嘗試:民國「影戲小說」簡論〉,《華文文學》,2015年第1期,頁22-29。

⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮ 周瘦鵑:〈女貞花〉,頁1;12;3;5;10;3;9。

⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒ 王統照:〈沉思〉,頁17;19;20;20;20;21;24。

㉓ 尼采(Friedrich W. Nietzsche)著,尹濱譯:《查拉圖斯特如是說》(北京:文化藝術出版社,1996),頁29。

㉔ 盧隱:〈勝利以後〉,《小說月報》,第16卷第6期(1925年6月),頁89。

㉕ 吳曉東:〈滬上「八大女明星」與丁玲的「夢珂」〉,頁62。

㉖ 劉海粟:〈組織美術研究會緣起〉,《申報》,1918年10月6日,頁4。

㉗ 梁啟超:〈論小說與群治之關係〉,載沈鵬等主編:《梁啟超全集》,第二冊(北京:北京出版社,1999),頁884。

㉘ 劉海粟:〈參觀法總會美術博覽會記略〉,《美術》,第2期(1919年6月),頁26。

㉙ 徐悲鴻:〈徐悲鴻君由法來信〉,《晨光》,第1期(1921年6月1日),頁6。

㉚ 彭紹吾:〈模特兒的反動〉,《時事新報·藝術附刊》,1924年11月30日,頁1。

㉛ 《北洋畫報》編輯部:〈裸體畫問題〉,《北洋畫報》,第63期(1926年2月19日),頁17。

㉜ 汪亞塵:〈裸體畫之意義〉,《時事新報·藝術附刊》,1924年11月23日,頁1。

㉝ Pierre Bourdieu, "The Field of Cultural Production, or the Economic World Reversed", *Poetics*, vol. 12 (November 1983): 338.

㉞ Pierre Bourdieu, "Le marché des biens symboliques", *L'Année Sociologique*, vol. 22 (1971): 62.

㉟ Pierre Bourdieu, "Intellectual Field and Creative Project", in *Knowledge and Control: New Directions for the Sociology of Education*, ed. Michael F. D. Young (London: Collier-Macmillan, 1971), 121.

㊱㊲ 曾越:〈近代中國女性人體藝術的解放與淪陷〉,頁72。

㊳㊴㊵㊶㊷㊸ 包天笑:〈愛神之模型〉,頁8;3;2-3;5;3。

㊹ 江上幸子:〈對現代的希求與抗拒〉,頁52。

㊺ 包天笑:〈土商紀念會(八)〉,《申報》,1925年8月27日,頁14。

㊻ 張春田:《五四前後的女性解放話語:思想史視野中的「娜拉」》(台北:秀威資訊科技股份有限公司,2013),頁149-50。

㊼㊽㊾㊿①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒ 丁玲:〈夢珂〉,頁16;15;19;13;19;32;33;17;13;35;34;34。

㉓ 羅崗:〈視覺「互文」、身體想像和凝視的政治〉,頁39。

㉔ 盧隱:〈花瓶時代〉,《時事新報·青光》,1933年8月11日,頁2。