

摩登詩形與戀愛論建構 ——徐遲上海時期的文藝實踐 (1933-1937 年)¹

李蘋芬²

摘要：本文首先探討 1930 年代上海報刊場域中，詩人致力於新詩形的演練，進而溝通西方科學知識、新詞語、新事物與文藝實踐，孕生一種反映摩登都會現場的詩意生產模式。以譯介美國現代詩在報刊文化圈展露頭角的徐遲（1914-1996）深諳此道，在上海時期（1933-1937）發表的詩文卻因抗戰後的左傾立場而受到忽略。他的第一本詩集《二十歲人》充分表現新舊體驗的融合，也直接的運用西方流行思潮的詩歌技巧，建立出一套應合施蛰存所提出的現代派詩形，體現了上海都會世界豐富而複雜的視覺文化。

接著，關注他的戀愛主題雜文，這些訴求清澈純粹、「初戀般」愛情的作品，上接五四之後、廚川白村以來的戀愛論，又與當時新感覺派引領流行的摩登戀愛觀不盡相同。這批作品主要見於郭建英、李青主編時期的《婦人畫報》，徐遲繞開了感官與形貌，深入男女戀愛的精神層次，又隨著時局轉變而導向一種批判社會性別角色的方向。本文從 1930 年代的上海文藝圈重探其文藝實踐活動，凸顯一位浸淫於混雜、多元都會風景中，並以「二十歲人」一語為

¹ 感謝周志煌老師、劉正忠老師在本文的構思與寫作過程中給予指引，也謝謝二位匿名審查委員的肯定與詳實的建議。

² 國立政治大學中國文學系博士生

自我詰辯的詩人，如何參與報刊與出版業蓬勃的龐大結構，也由此照見這一時期上海文藝圈尚待深掘的一角。

關鍵詞：徐遲、二十歲人、摩登、婦人畫報、戀愛論

Modern Poetic Form and Theory of Love: Xu Chi's Literary Practice in Shanghai (1933-1937)³

Li, Ping-fen⁴

Abstract: Xi Chi was representative of translating American modern poetry during 1930s in Shanghai. After Second Sino-Japanese War, he committed to reportage. However, his first work *Twenty-Year Old Man* published in 1936, was a remarkable case which illuminated the modernity of metro life in Shanghai. This study seeks to revisit the meanings in his poetry in 1933 to 1937. Part I indicates science material and concepts in Xu Chi's poems, including transparency and Geology, revealing a modern form of the sources of poetry. Part II points out that most of his works in *Fu Ren Hua Bao* (婦人畫報) were impacted by visual culture; therefore, they represent modern poetic form. Part III analyzes how Xu Chi construct his theory of love by contributing several essays and *conté* (掌篇小說). These aspects are the crux of Chinese modernity in 1930s.

Keywords: 1930s, Shanghai, modern poetry, modernity, *Fu Ren Hua Bao*

³ Thank to my teacher Zhou, Zhi-huang and Liou, Jheng-jhong for their guidance during making an outline of this article, and two anonymous reviewers for their affirmation and detailed suggestions.

⁴ PhD student at Department of Chinese Literature, National Chengchi University.

一、前言：上海都會中的「二十歲人」

徐遲（1914-1996）在上海時期的文藝活動，始於 1933 年他初次在報刊中發表譯作，至 1937 年抗日戰爭爆發。他的文學實踐包括翻譯、創作新詩和雜文，以及和現代派文人群體的交遊，體現出現代派的多樣性和豐富的文化意義。本文藉由徐遲的個案來釐清這一階段新詩形式中的「摩登」型態，⁵除了指出徐遲以詩文回應方興未艾的都會摩登風潮與物質追求，更能進一步闡釋戰爭前夕的都會情境下，新詩詩形與其中的戀愛觀如何邁向「摩登」、走向「現代」。再者，說明徐遲透過創作、譯介和表明詩觀，以倡議一種趨新的「二十歲人」詩學。⁶最後，比較他與鷗外鷗（1911-1995）、郭建

⁵ 本文所謂「摩登」至少包含兩層意涵，一是來自其翻譯語源 modern，指出一種有別於傳統的現代模式，二是它在 1930 年代中國文化場域中指涉的都市時髦、時尚生活風格。有關「摩登」概念和 modern 在 1920 至 30 年代的流變考察，參見晚近研究如張勇：《摩登主義：1927-1937 上海文化與文學研究》（臺北：人間，2010 年）；陳碩文：〈「現代」：翻譯與想像〉，《東亞觀念史集刊》，第 2 期（2012 年 6 月），頁 339-352。前述研究成果亦可視為李歐梵《上海摩登》以來對「摩登」的重審與回應，見李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登——一種都市文化在中國 1930-1945》（北京：北京大學出版社，2001 年）。

⁶ 「二十歲人」為徐遲 1936 年出版的第一本詩集名稱，據自序中的「附錄一」所指稱：「他（筆者案：施蛰存）很以為這名目為柔弱，但我以為本是柔弱的東西，有了柔弱的命名又何妨。」他又提到，詩集名稱已改為《我及其他》。然而，從陶報對本詩集的評論和正式出版的版本來看，都未見名稱易改。徐遲：《二十歲人》（上海：時代圖書，1936 年），頁 2-3。為行文簡潔之便，有關此文後續引文將以（《二十歲人》，頁數）之形式直接註明。由於「二十歲人」所指出的時代意義和創作意識，能視為包括新感覺派在內的現代派群體之中，一個具有特殊性的聲音，故本節以此命名，

英（1907-1979）等人的「摩登戀愛論」之間的差異，以劃清「二十歲人」的性別論述與戀愛觀。

1930至1940年代，是「五四」以後中國新詩發展的重要階段。報刊所登載的詩論、創作與外來文藝資源的譯介，加上文人、學者、編輯和出版人之間互動往來所形成的交際網絡，或集結為流派，或藉刊物宣言發揚詩歌論見。上述諸種活動，共同構成了新詩發展的動態進程。

以上海為主要據點的現代派文人及其所創辦、參與編輯和供稿的文學刊物，⁷凸顯了民國時期以來的時代面貌、文藝變革與繁複的思想交織，乃至於身處「二十世紀」追求「現代」與新事物下的詩意生產機制。這些引人注目的現象，均為我們討論五四以降的文學

也將它標誌出的青年、前衛、都會意識，作為本文討論徐遲的重要切入角度。

7 「現代派」的概念首先由孫作雲〈論「現代派」詩〉提出，載於《清華周刊》，第43卷第1期（1935年3月）。然而根據陳智德的說法，劉火子（1911-1990）較孫作雲最早提到「現代派」一詞。見陳智德：〈李金髮《現代》雜誌與三〇年代香港詩〉，收入於陳炳良、梁秉鈞、陳智德編：《現代漢詩論集》（香港：嶺南大學人文學科研究中心出版，2005年），頁93-94。迄今關於上海現代派詩人的研究卓然可觀，例如孫玉石《中國現代主義詩潮史論》（北京：北京大學出版社，2010年）；張松建：《抒情主義與中國現代詩學》（北京：北京大學出版社，2012年）。單篇論述例如劉正忠：〈紀弦與現代派運動：從上海到臺北〉，收入於《回顧兩岸五十年文學學術研討會論文集》（臺北：中國文化大學出版部，2004年），頁349-388。又如楊佳嫻曾以徐遲作為路易士同期詩友的「參照對象」，戰後兩種極端政治路線的選擇，直接改寫了二人的作品特徵和文學史位置。見楊佳嫻：〈都市、戰爭與新一代上海「現代派」詩人——以《現代》、《新詩》、《詩領土》為觀察對象〉，《中極學刊》，第6期（2007年12月），頁67-94。

與文化時持續關注的議題。例如，史書美注意到圍繞《現代》雜誌而開展的問題十分龐雜，而此刊物的主要作者群體已經形成「清晰可辨的現代主義詩歌流派」，從施蟄存（1905-2003）那著名的編輯序言開始，他所引領的「現代主義氣質」，促使包括李金髮（1900-1976）、徐遲、路易士（紀弦，1913-2013）在內的詩人參與、響應。⁸ 本文認為，徐遲的個案尤值得重新檢視。徐遲的詩集標題「二十歲人」一語，不僅是他置身上海都會文藝圈中，為求注目而揭示的「自我標榜」，更與摩登、現代等概念密切相關，具有萬事逐新、追求文學先鋒性的意涵。

這位在抗戰後政治立場遽然轉向、致力於大眾詩和報告文學的作者，在現今的研究視野中，多被認為早期具有廣義的現代派作家特徵。究其人際網絡，他和施蟄存、杜衡（1907-1064）、葉靈鳳（1905-1975）等人相識、來往，已然躋身當時最具摩登朝氣的上海大都會。李歐梵則將他視為「現代派」中的年輕作者。1933年，徐遲在《現代》正式開啟創作和譯評生涯，初入文壇的他沈浸於布爾喬亞們流連忘返的區域，彼時，咖啡館作為現代城市生活的點綴、約會地點，他儼然是活躍於「萌芽期的現代派」的年輕詩人。⁹ 在徐遲的憶述中，也將自己目為浸淫都會生活的青年詩人。¹⁰

儘管如此，徐遲在抗戰以前創作的詩文鮮少被詳細探討，而是

⁸ 史書美著，何恬譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》（南京：江蘇人民出版社，2007年），頁282-283。

⁹ 李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登——一種都市文化在中國 1930-1945》，頁27。

¹⁰ 徐魯：《載不動，許多愁——徐遲和他的同時代人》（臺北：秀威，2011年），頁108。為行文簡潔之便，有關此文後續引文將以（《載不動》，頁數）之形式直接註明。

相對顯著地集中於他的詩論、對英美文學之評介，以及抗戰之後，他在「大眾化」和私我的「抒情」之間反覆游移的遲疑態度。¹¹ 近來已有學者論及徐遲在郭建英接掌《婦人畫報》後所發表的作品，與該刊女性時尚、摩登生活主題之間的關係。¹² 然而，本文認為徐遲及其作品，所折射出的現代文學史與時代意義，應當重新放在1930年代的上海文藝圈來談，方能凸顯這位浸淫於混雜、多元都會文化中的「二十歲」詩人，如何參與報刊的文藝圈結構之中。並且，在現代主義思潮下，徐遲多次申論戀愛觀與理想的摩登女郎（モダンガール，modern girl），造成時興的都會風尚與新詩的交會，形成獨特的詩學景觀。

如前所述，本文的研究範圍以1933年徐遲的作品初次見刊《現代》為始，到1937年抗戰爆發之間。這段期間，徐遲的名字可見於《新詩》、《現代》、《矛盾月刊》、《婦人畫報》等，撰作文體包括現代詩、散文和「掌篇小說」，也有英美現代詩的翻譯與評，介紹對象如意象派詩人龐德（Ezra Pound, 1885-1972）及其詩友圈。¹³ 1936年，徐遲出版首部詩集《二十歲人》，第二本詩集《明

¹¹ 此指陳國球：〈放逐抒情：從徐遲的抒情論說起〉，《清華中文學報》，第8期（2012年12月），頁229-261。劉繼業則將這種不安定的態度，歸因於徐遲的「純詩情結」，見劉繼業：〈詩人徐遲：積極前行旅途中的猶疑與反顧〉，《中國現代文學研究叢刊》，第2期（2005年3月），後收入劉繼業：《新詩的大眾化和純詩化》（北京：北京大學出版社，2008年）。

¹² 孫玉石：〈「他是屬於未來的詩人」——《婦人畫報》時期徐遲的「摩登」現代詩〉，《現代中文學刊》，總第41期（2016年4月），頁39-46。

¹³ 此指徐遲：〈意象派的七個詩人〉，《現代》，第4卷第6期（1934年4月），頁1013-1025；以及〈哀慈拉·邦德及其同人〉，《現代》，第5卷第6期（1934年10月），頁981-984。

麗之歌》因戰爭而未出版。¹⁴ 第三本詩集《最強音》（1941）明確地轉向大眾化的普羅文學路線，¹⁵ 也顯示徐遲在戰爭時期，逐漸背離了對純詩的追求。

這些「現代派」風格的詩作，並不合於官左翼方意識形態，徐遲的詩就被胡風（1902-1985）批評為「軟綿綿的東西」。（《載不動》，頁 120）究其內在精神，其實十分「現代」地表現出摩登都會中人們浸淫並接受新事物的自覺，並彰顯出摩登意識。¹⁶ 例如〈羅斯福的新紙牌〉，從美國總統羅斯福（Franklin Roosevelt, 1882-1945）的新紙牌政策著眼，以「舊的紙牌牌局已不足應付當前的世界大眾」為喻，將與他戀愛的冷淡「女郎」形容為 **Poker-face**，只能自嘲的以 **New deal** 與她周旋。¹⁷ 又如〈橋上〉，尤其表現了新的視覺實踐方式：「但是我們的攝影機的／銳利的鷹眼／卻記錄了她們的／感情的韻與旋律」，將攝影技術轉換為主體的視覺軌跡，結

¹⁴ 王鳳伯、孫露茜編：《徐遲研究專集》（浙江：浙江文藝出版社，1985年），頁 4。

¹⁵ 他在 1939 年《頂點》第一期發表的〈抒情的放逐〉，表明了戰爭時期的「抒情」、「感傷」的「小唱」，是當前國家局勢中所不需要的，此文可視為徐遲的「轉向宣言」。見徐遲：〈抒情的放逐〉，《頂點》，第 1 卷第 1 期（1939 年 7 月），頁 51。

¹⁶ 1930 年代上海文藝圈的「摩登」風潮，影響力擴及畫報雜誌中對摩登女孩形象的塑造、建構摩登戀愛的文章，也展現於新感覺派作家如穆時英、劉吶鷗等人的小說。相關論述成果豐富，如彭小妍：《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者（二版）》（臺北：聯經，2020 年）；趙家琦：《東京／上海：從日本「新興文學」視域重探日、中新感覺派的多重現代性交涉（1920s-1930s）》（新竹：國立清華大學中國文學系博士論文，2015 年）。

¹⁷ 徐遲：〈羅斯福的新紙牌〉，《現代》，第 5 卷第 1 期（1934 年 5 月），頁 14。

尾則這種似飄於無形的「韻與旋律」編列入現代性的分類底下：「在風景的 Album 中／她是被排列在一九三三年／三月十七日／這個年紀之下」。（〈橋上〉，《二十歲人》，頁 53-54）透過上述兩個例子，足見徐遲詩的特殊性之一，就在於呈現這種新的物質與感官體驗，完成了對現代性的詩意詮釋。

本文探討徐遲在 1930 年代的文藝活動所開創的詩學與文化意義，議題分為以下數端：一，徐遲如何將新事物、新知識如地質學、咖啡館轉換為詩意產生的來源，置於報刊載體，在 1930 年代的上海文藝圈具有何種特殊性。二，在視覺文化的薰染之下，徐遲的詩如何借取活字印刷、未來主義（Futurism）的技巧，又如何和郭建英的插圖，共構出圖文相互闡明的可能性？三，觀察數篇集中於《婦人畫報》上的戀愛論雜文，乃至文中對「現代母親」的闡述，徐遲的摩登戀愛觀和鷗外鷗、郭建英等人所建立的對話空間，及其詩學之間隱含的內在關聯。

二、新事物與新視野：從「透明」概念到地質學想像

活躍於 1930 年代上海報刊生態中的「現代派」，得名於施蛰存主編的《現代》，並無明確的團體宗旨與範圍，論及它的詩學走向，經常引述的就是施蛰存答覆讀者來函的〈又關於本刊中的詩〉：「《現代》上的詩是詩，而且是純然的現代的詩。牠們現代人在現代生活中所感受的現代的情緒，用現代的詞藻排列成的現代的詩形。」這段對「純然的現代的詩」之訴求，早已被學者看作現代派的成立宣言。¹⁸ 施蛰存又提到，這一詩形包含了各種前端的現代社

¹⁸ 史書美曾指出，施蛰存翻譯「image」時創造了「意象」新詞，這段編輯注釋中，「『現代』」一詞共出現了六次，因此這段話被看成中國現代派詩歌

會物質元素，例如「轟響著噪音的工廠，深入地下的礦坑，奏著 Jazz 樂的舞場，摩天樓的百貨店」等。¹⁹ 也就是說，現代詩意的「發生」過程，無法繞過都會的物質體驗。

從這個角度來說，徐遲詩作具有出同刊物較少表現的實驗性，²⁰ 諸如〈戀的透明體〉、〈隧道隧道隧道〉、〈羅斯福的新紙牌〉和〈MEANDER〉等，都可見他將新事物與詞語鑲入詩意的創造過程中，並且以一種都會的、新的認知模式為基礎。本節將分析徐遲如何採取 1930 年代上海文化圈看待新事物的眼光，加上身處摩登都會的自覺意識，完成詩與感知新事物的實踐。

和當時多數的上海文人一樣，故鄉在浙江南潯鎮的徐遲是「外來者」，他曾在燕京大學受業於冰心（1900-1999），後轉入東吳大學。²¹ 1903 年代初，一個不滿二十歲的「青年人」如何參與業已發

的宣言。」由此可見，施蛰存從翻譯、編輯工作中積極帶動了現代主義文學風潮。見史書美著、何恬譯：《現代的誘惑》，頁 282-283。

¹⁹ 施蛰存：〈又關於本刊中的詩〉，《現代》，第 4 卷第 1 期（1933 年 11 月），頁 6-7。

²⁰ 劉正忠討論《現代》上的詩作時，也認為僅有極少數的作品符合施蛰存對「現代詩形」的描述，他如此推測如後：「要把現代生活的質素，有效地轉化為豐碩而多采的『詩意』，路途比想像中還要曲折。」見劉正忠：〈機械、騷音與詩想——論紀弦上海時期的現代性體驗〉，《臺大中文學報》，第 47 期（2014 年 12 月），頁 246。

²¹ 根據他的生平，羅振亞指明徐遲成長在文化氣氛濃厚的環境，促成他詩中一種「掙脫束縛的野性自由」和「現代風與十足的『洋味兒』。」他如此說明：「由於詩人自浙江南潯鎮的書香世家到燕京的文化沙龍、上海的同人詩藝範圍，從未離開過文化圈子。」見羅振亞：〈都市放歌——評徐遲 20 世紀 30 年代的詩〉，《北方論叢》，第 165 期（2001 年 1 月），頁 106。徐遲之父徐一冰（1881-1922）為知名體育教育家，曾創辦《體育雜誌》，後期致力創辦兒童職業教育學校，祖父、曾祖父則有舊體詩集存世。

展蓬勃的現代報刊話語圈？我們發現，基於他的外文系訓練，徐遲早先透過譯評美國詩人林賽（Vachel Lindsay，1879-1931）的作品，成功進入上海的文化場域中。²²1933到1937年間，他以個人名義發表的詩作密集曝光於《現代》、潘子農（1909-1993）主編之《矛盾月刊》、郭建英與李青時期的《婦人畫報》和戴望舒等主持的現代派刊物《新詩》等。接著，第一本《二十歲人》由上海時代圖書公司出版發行，創辦人邵洵美（1906-1968）已是頗負盛名的文化圈名人，徐遲的初次亮相之作，理應受到相當的重視。然而詩集出版後，評價卻不如預期，例如署名陶報的評論者認為它拗口、求新的句法不過是炫耀「自己也未必懂的外國把戲」，又直指這本詩集反映年輕人的「炫奇好奇多愁善感迷戀愛情玩弄自我」。²³論者顯然忽略了都市物質與時髦生活的體驗在這批作品中的詩意表現，而過度關注在西方詩學對徐遲的「不好的影響」。事實上，本文認為正是由於年輕的表演姿態與現代意識，使徐遲的詩作展現超前的摩登氣質。

此處以〈戀的透明體〉為例，檢視徐遲如何接受五四以來普遍通行的科學新知，又如何將它轉化為詩意的生產來源：

又參徐遲：《我的文學生涯》（天津：百花文藝，2006年）；（《載不動》，頁139-140）。

²² 徐遲最早見於報刊資料的兩篇文章，都發表在《現代》。見徐遲：〈詩人 VACHEL LINDSAY〉，《現代》，第4卷第2期（1933年12月），頁319-336。除了介紹林賽的生平，刊於同頁下半部的則是徐遲翻譯的長詩〈聖達菲之旅程〉；徐遲：〈意象派的七個詩人〉，《現代》，第4卷第6期（1934年4月），頁1013-1025。

²³ 陶報：〈評《二十歲人》〉，《新詩》，第6期（1937年3月），頁494-497。

貯著葡萄的碟子，
貯著水晶樣的葡萄，
一顆，一顆地。
這一顆是我了解你，
這一顆是你了解我。

放在桌上，快樂著，
消滅著，復增加著，
這些戀的透明體。
這兩顆是我了解你，
這兩顆是你了解我。
眼：戀的透明體。²⁴

開端是詠物的起興筆法，由「水晶樣的葡萄」聯想與戀人對視的雙眼，詩的最後，揭開所謂「透明體」的喻體即是人的眼睛，從物聯想到人體的作法並不特殊，究其語言的簡淨程度，則頗有現代派的風致。本詩刊登在紀弦主辦的菜花詩社刊物《詩志》中，恰逢 1936 到 1937 年間，是紀弦主張的「中國新詩的收穫期」，他在回憶錄中曾將徐遲、常白和自己的詩稱為「這兩年間最出色的產品」，²⁵當時紀弦舉證的例子正是〈戀的透明體〉。

然而，更重要的是徐遲對「透明」概念的創造性運用。他以「透明體」指涉眼球的水晶體，考察「透明」一詞在近代報刊中的使用情況，可知它至少牽涉攝影技術、生物（醫）學、材料學等知識領

²⁴ 徐遲：〈豔詩抄：戀的透明體〉，《詩志》，創刊號（1936 年 11 月），頁 14-15。

²⁵ 紀弦：《紀弦回憶錄（第一部）》（臺北：聯合文學，2001 年），頁 106-108。

域。生理學方面，如《民眾醫報》曾採用「透明體」一語來標示水晶體，並以手繪眼球剖面圖向大眾介紹眼球的構造。²⁶當然，在這之中，更不乏歐美國家製造透明人體模型、X光片透視人體奧秘一類寰宇搜奇式的報導。此外，「透明」一詞的延伸概念則包含真實、肉色（例如化妝品的顏色），或指玻璃。

活用「透明」概念的文藝作品，又如張英超的〈無色透明時代〉系列漫畫，他靈活而帶有諷刺意味地把玩現代生活中的「透明」想像。圖畫中一對直立相擁的男式洋服和女子旗袍，卻無臉、無軀體也無個性，來自張英超假想的一種新時代發明的化學藥劑，能把肉體「變做無色透明體」，在城市中發生「奇形怪狀的搬演活劇」，配圖的文字如此敘述：「無色透明時代的戀人的約會，時常會認錯對象，假如不約而同穿著類同的衣服的話……為了無色透明時代的人，誰也認不出誰！」嘲諷著都會愛情中面目模糊、即用即棄的關係，²⁷同系列的其他畫作主題，則包括透明宵小橫行但警方束手無策、透明人暗中竊聽使「貪污慣的人起了相當的疑心」²⁸，涉及了當下社會景況的多樣層面。觀察徐遲和張英超的例子，我們可以發現，從科學用語轉換為詩、漫畫創作的過程，「透明（體）」的概

²⁶ 見黃慰民：〈眼球之透明體是什麼〉、〈眼球透明體的作用：附圖〉，《民眾醫報》，第3、4期（1930年10月、11月），頁63-65、頁82-84。

²⁷ 類似的主題，也見於新感覺派作家致力書寫的摩登男女戀愛情節，如彭小妍這樣說明劉呐鷗等人的小說中之男女關係：「新感覺派描寫的是新興的一種性愛文化，此間的男女只追求一夜風流，完全沒有倫理規範和心理的掙扎。」見彭小妍：《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者（二版）》（臺北：聯經出版，2020年），頁292-297、307-319。

²⁸ 張英超：〈無色透明時代〉，《漫畫界》，第5期（1936年8月），無頁碼。

念具有特殊旨趣，不只表現出鮮明的都會特質，更是一種驅動文藝創作的動力。

往前回溯，考察晚清以前「透明」一詞使用情形，目前可見最早的文獻為晚唐五代詩人李九齡（生卒年不詳）的〈透明巖〉：「乍脫塵埃夢寐安，透明巖上一開顏。晚霞收處似聞雁，遠目盡時猶有山。仙跡不隨巖桂老，禪心長共嶺雲閑。」²⁹ 透明巖位於大蓬山，又名棲真巖，立於其上能俯瞰縣郭，若遇天晴則眼前諸山隱隱可數，可知「透明」一語是形容「視野遼闊無阻，事物清晰可見」之意。

在宋明醫家著書如《普濟方》、《本草綱目》裡，則常見用「透明」來描摹藥材剔透無色的型態。到了明末凌濛初（1580-1644）編著的《二刻拍案驚奇》，從單純描摹物質或視覺狀態的形容詞，逐漸演變出形容「內心清楚明白」的用法，例如「這老兒曉得商家有貲財，又是孤兒寡婦，可以欺騙，其家金銀雜物多曾經媳婦商小姐盤驗，兒子賈成之透明知道。」³⁰。

對照前文所述「透明」在民初期刊的語義來看，它已經在具體視覺上的無色、清晰，以及內心知曉、明白的基礎上，由於西方科學知識傳播的影響，成為專業且有具體指陳對象的用語。在徐遲詩裡，新的事物概念入詩（文）的技巧，也能與新感覺派作家對摩登物件的著迷相互參照。然而，本文無意辯駁徐遲是否能納入新感覺派作家的隊伍，在其作品中，固然有近似新感覺派著重感官體驗的作法，無論〈都會的滿月〉、〈MENDER〉、〈贈詩人路易士〉、

²⁹ 李九齡：〈透明巖〉，王重民、孫望、童養年編：《全唐詩外編》（臺北：木鐸，1983年6月），頁566。

³⁰ 凌濛初著、張子文校：《二刻拍案驚奇》（臺北：桂冠，1994年），頁398。

〈戀的透明體〉或〈鏡〉，都可見徐遲對新詞語的自覺使用。由此，我們得以發掘現代知識依憑新的語彙，成為知識份子自由運用的概念之動態進程。

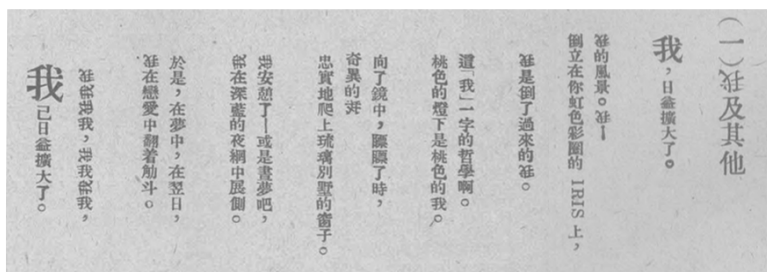
接著看〈隧道隧道隧道〉，這首詩發表在提供婦女「新知」與「娛樂」的《婦人畫報》，除了大量且直接的置入古生物學、岩石學、層位學等日語詞源的語彙，詩人也致力於新舊概念的融合、或者不融合：「左傳第一章，／而這，又是近世戀愛的科學化」，古典資源與近世科學之間如何焊接？詩人不急於給出答案，而是更特意彰顯這種新與舊的「縫隙」，如詩的最後所寫：「可是，我卻不知道／這寶貴的礦床的剖視圖上，／兩道隧道是否相見呢？」難以確定能否相見（相通）的人（隧道），也象徵著相隔的新舊兩端，正值自由詩、格律詩之爭的時期，徐遲的詩在根本上體現了現代派對自由詩的全面傾倒，中國文藝資源的新與舊之間，可以是兩道不一定能相連的隧道。這個時候的他，無疑更趨向新知識、新物質的追逐。

同一首詩，又如此寫道：「構成金屬礦床的戀女的心，／得由礦物學家／憑了等高線的詳細地圖去開採的。」³¹ 由於結識主編郭建英，徐遲在《婦人畫報》上密集發表數篇散文與詩，〈隧道隧道隧道〉顯然不只服膺於刊物對戀愛與女性生活的關懷，因此本文將他置於1930年代的上海文人圈來看。由此而論，徐遲的詩與他所處的物質環境、時尚風潮緊密貼合。他對「物」的想像，往往能觸發詩意的誕生，而這種科學術語的轉借，相較於其他現代派詩人，徐遲的作法，顯然更具有現代性的實踐意義。

³¹ 徐遲：〈隧道隧道隧道〉，《婦人畫報》，第30期（1935年7月），頁24。

三、視覺文化下的摩登詩形

原初刊載於報刊雜誌的作品，在集結成冊的過程中經過一定幅度的更動，本為一種近代圖書出版的普遍現象，經由比較不同版本，不僅能對照出作不同媒介載體上的呈現型態所造成的閱讀效果，也能觀察作者／編輯的修改手段背後潛藏的創作意識。據《二十歲人》的序言，「我及其他」原可能成為這本集子的名稱，³² 但就現今可見資料來看，後來仍保留「二十歲人」一名。首先看《二十歲人》的第一首詩〈我及其他〉，³³ 比較它在《婦人畫報》和詩集內的版本，就有部分差異（見圖一），收入 1993 年面世的《徐遲文集》之後，又有另一經過修改的面目。



圖一、徐遲〈我及其他〉畫報版³⁴

³² 《二十歲人》的自序如此載明：「蟄存曾問我，我的詩集名是什麼？回答了『二十歲人』四字後，他很以為這名目為柔弱，但我以為本事柔弱的東西，有了柔弱的命名有何妨。……（中略）現在詩集的名字已經變成『我及其他』了，在這裡感謝一下他吧。」見（〈序〉，《二十歲人》，頁 2-3）。

³³ 徐遲：〈我及其他〉，《婦人畫報》，第 24 期（1934 年 12 月），頁 21-22。

³⁴ 本文引用之報刊材料圖像均來自「全國報刊索引」資料庫，以下不再重複說明。

畫報版的〈我及其他〉視覺上最引人關注的是詩人刻意以角度、大小皆不整齊的字型，³⁵ 呈現「我」的多重聲音，也藉由「鏡」的置入開啟了「我」和我的「鏡像」之間的微妙關聯。值得注意的是，第二節「倒立在你虹色彩圈的 IRIS 上」中的 IRIS（虹膜），也能理解為一種鏡像，也就是「我的影像倒映於你如鏡的虹膜中」之意。而鏡像中的「我」，是擁有水平翻轉的姿態的，如「向了鏡中，矇矓了時，／奇異的我」，又如「安憩」、「展側」等狀態描述之後，都有相應的、不同方向的「我」來表現。

畫報版和詩集版的兩處差異，一是最後一行的「我」在畫報中的字型更大，因應畫報以視覺效果吸引讀者的排版方式，彰顯了「我」無限膨脹的主體性，也很能發揮初入上海文藝圈、一位「二十歲人」的自鳴得意之色。二則是倒數第二行連用「我」成行的句子，³⁶ 詩集版取消了分隔「我」之間的逗點，改以方向正常的「我」當作句子的中心，上下各自開展出歪斜多種角度的顛倒的「我」，更有以「我」為主體，開展出內在自我的紛雜聲音之企圖。另外，從這細微處著眼，這種對「我」這一身份的反覆琢磨與游移，實際上頗能晚清民初以來報刊中的多重自我圖像呼應。總的來說，所謂「我及其他」凸顯出抒情主體的多重側面，看似分裂的、又能合而為一個整體，統括在巨大的「我」之下。相較於〈我及其他〉，同時刊登在旁的〈白鴿的指環〉也採用字體縮放之技巧，³⁷ 手法卻更淺顯

35 為便於論述、免於累贅，後文將登於《婦人畫報》的〈我及其他〉稱為「畫報版」，輯錄於《二十歲人》的則稱「詩集版」，收入於《徐遲文集》者為「文集版」。

36 此句在畫報版中位於第七節，詩集版則在第六節，為使行文簡潔，本文以「行」取代「節」的指稱。

37 徐遲：〈白鴿的指環〉，《婦人畫報》，第24期（1934年12月），頁22。

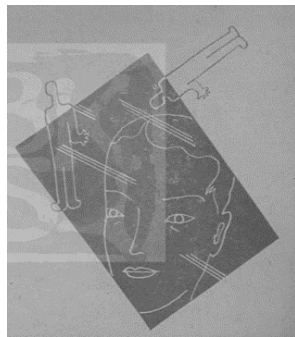
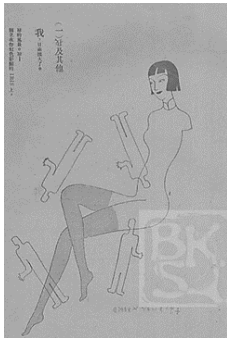
直接，並不具有〈我及其他〉那樣的深刻度。

晚年重新彙整詩文再度集結成書時，徐遲對這首詩的回顧如下：

這首詩中的「我」字的排字：擴大了就用大一號的字；倒立的用倒著排的鉛字；照鏡子的，排了反過來的字；輾側的就把這字這樣那樣橫過來排；轉圈兒的每個「我」字排成轉四十五度的轉了一圈。³⁸

然而，他隨後又表示「現在無必要了。也因此作了少許改動。」這是許多在 1940 年代前後改變政治路線的文人，對待「轉向」前作品時常見的態度。徐遲對過去採取消極、甚至否認的觀點，從畫報版、詩集版再到文集版的「少許改動」可見，他把所有顛倒角度、大小不齊的「我」都「改動」了，頗有「撥亂反正」的思想宣示企圖。本文比較了三種版本的表現手法與創作意識，不只理清他在 1930 年代自命為「二十歲人」代言的企圖，也能從中發現一種辯證自我認同的欲望。

至於郭建英為本詩繪製的兩幅插圖，也有值得探討之處：



圖二、郭建英繪〈我及其他〉插圖（一）圖三、郭建英繪〈我及其他〉插圖（二）

³⁸ 徐遲：《徐遲文集》（武漢：長江文藝出版社，1993年4月）。轉引自孫玉石：〈「他是屬於未來的詩人」——《婦人畫報》時期徐遲的「摩登」現代詩〉，頁42。

圖二以典型的摩登女郎為主視覺，散落於其身側的是不同角度、或顛倒或穿透女身的「人形」，伸出了單手，沒有手的女子無所依憑的「懸浮」在畫面中，她的眼神凌厲，翹腿的姿態十分自信，半透明的黑絲襪長至大腿根部，郭建英藉此偷渡了他理想的女性美。³⁹這兩幅插畫，在畫報裡的呈現方式，恰好是一右一左的跨頁版面，位於整體畫面中左方、圖三的男子臉，就像是倒映在一鏡面上（從白線條下的黑底，以及畫面中三條一組的斜線推測），而不是「直接」在讀者眼前亮相。

這兩幅插畫，一方面呼應了「向鏡中瞟了時，／奇異的我，／忠實地爬上了琉璃別墅的窗子。」等詩句，使這一「鏡面」同時具有玻璃「窗戶」的功能；一方面創造性地詮釋了「於是，在夢中，在翌日，／我在戀愛中翻著筋斗。」的愛情主題，從這個角度來說，所謂的「其他」，能解讀為所有戀愛中、「日益擴大了」的「我」之外的人，插圖中，複製人一般無獨特臉孔、性格的人皆呼應了「其他」意味的不特定指涉對象。戀愛不僅是《二十歲人》之主題大宗，徐遲也在《婦人畫報》刊載多篇戀愛論，可與同時期郭建英、鷗外鷗、穆時英並讀，此將在後文詳論。

《現代》「詩拔萃」欄目底下的〈都會的滿月〉，是徐遲的詩第一次、也是唯一一次曝光在這份主掌現代派大旗的刊物上。〈都

³⁹ 郭建英對現代女性美有其獨特見解，執著於 Erotic（情色）、Grotesque（怪奇）的審美觀，從他發表在 1929 年《時事新報》的漫畫〈一個失敗者〉可見，畫面中以箭頭指出現代女性的「失敗」是由於不正確的絲襪高度，這位女子的襪僅長至膝蓋。再對照〈我及其他〉的摩登女郎，由此可已推斷他理想的「成功」女性形象。郭建英的作品及剖析參考徐明瀚：《摩登生活的漫畫及其「無一意義」：郭建英與上海新感覺派（1927-1935）》（新竹：國立交通大學社會與文化碩士論文，2009 年），頁 29-30。

會的滿月》和另外三首詩一同見刊，包括〈MEANDER〉、〈七色之白晝〉和〈微雨之街〉。在〈都會的滿月〉中，他熟稔地將外文符號融入詩作並使之成為創發詩意的元素，⁴⁰ 此處過錄第一、二節：

寫著羅馬字的

I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII 代表的十二個星；

繞著一圈齒輪。

夜夜的滿月，立體的平面的機件。

貼在摩天樓的塔上的滿月，

另一座摩天樓低俯下的都會的滿月。⁴¹

在這首詩中，一個充滿摩登氣質的「新的滿月」升空了，那是高聳摩天樓上的巨大時鐘，倚靠齒輪運作的鐘，不只為都會人群分化了現代性時間，這一輪「機械的月亮」是具有多重功能的，⁴² 機械替

⁴⁰ 除了置入英文詞彙、人名的〈RUBY〉、〈LEANDER〉、〈夏日小景〉等作，〈二十歲人〉則將譜號入詩：「我來了，雪白的襯衣／# 與 b 爬在我的嘴上，印第安弦的網影子，在胸脯上。」可見未來派詩風的影響，然而這也和徐遲對音樂、電影等藝術形式的愛好與鑽研有關，他在 1935 年之後陸續撰寫了〈電影違心論：墨畫與爵士〉，《新華畫報》，第 1 卷 2 期（1936 年 7 月）；〈音樂志〉，《六藝》，第 1 卷第 3 期（1936 年 4 月）。1936 到 38 年，共編譯、撰寫三本音樂相關著作，即《歌劇素描》、《樂曲與音樂家的故事》和《世界之名音樂家》，詩人金克木稱他為音樂的「半專家」，見（《載不動》，頁 49-53）。

⁴¹ 徐遲：〈都會的滿月〉，《現代》，第 5 卷第 1 期（1934 年 5 月），頁 186。

⁴² 楊佳嫻已精確的詮釋了〈都會的滿月〉之美感關照與詩藝，其中「機械的月亮」即為她的提法。參見楊佳嫻：都市、戰爭與新一代上海「現代派」詩人——以《現代》、《新詩》、《詩領土》為觀察對象，《中極學刊》，第 6 期，頁 87-88。另外，趙家琦則指出本詩和未來派運用數理符號入詩

代了自然，成為審美對象，詩人又把它比擬成照亮上海都市中的燈，如此就將機械的美與光明給彰顯出來了。進一步說，黝暗的夜不再充滿未知與蒙昧，是因為新型態的「都會的滿月」而變得明白，如同詩人眼中，都會的現代性掃除了一切陳舊。本詩固為新事物而促成新詩形的一種表現方法。但是，更值得一提的是這種寫法在視覺上造成的撞擊，一列羅馬數字連串成句，詩人以「十二個星」、「繞著一圈齒輪」寫之，意圖以字的模式，將鐘面的物質性重新鋪排。能與這首詩並提的，是〈繁花道上〉的分數表示法：

園林裏
的明朗，
的憂鬱，
但我最愛小葉的金合歡樹
晝間開，夜間閉合，
連了我自生的影子。

是的我。（〈繁花道上〉，《二十歲人》，頁63）

園林、金合歡樹、影子，這三個主要意象給出了浪漫的調性，在第一本詩集裡，收錄不少帶有這一類情調優雅、氣氛清新之中摻雜憂傷的作品，加上思戀的主題，容易傾向纖弱唯美的風格，自然，也有一些作品因此顯得單薄而無深意。這是這一時期徐遲詩作的特徵，但是我們必須留意，他浸淫在上海文化圈中，身為以「二十歲人」標榜自我的年輕一代作者，很能接納新的詩學方法，也比前輩如戴望舒等更擅長將都會經驗轉換成創作，就這個角度來說，他的

的策略，傳達「現代生活型態下時間概念轉向科學化，精確化和制式化」等現象，見趙家琦：《東京／上海：自日本「新興文學」視域重探日、中新感覺派的多重現代性交涉（1920s-1930s）》，頁148。

詩更符合《現代》對「現代的詩人」之想像：「甚至連自然景物也與前代的不同了。」⁴³ 徐遲自如地將自然景物納入詩中，卻是採取一種新的觀照自然的角度的。

〈繁花道上〉最特別的表現手法，就是反覆出現三次的「1/1」，詩意並不艱深，是一小篇幅的即景抒情，而這「分之一」既表示全部、整體中包含。獨立的部件，又能從詩形上進一步探究它的意義，1 和 1 代表了「我」和「我自生的影子」。以譜號、數學記號入詩也是未來派（未來主義，Futurism）詩論的方法，徐遲並未明確表示傾心或閱讀過未來派的作品，但相關評介與詩作在報刊中的傳播情況，足見這一流派在中國產生的效應。也就是說，外部的文藝思潮直接對個人產生了影響，徐遲的詩即是顯證。

最早將未來派概念介紹到中國《東方雜誌》主編章錫琛（1889-1969），他翻譯《新日本》雜誌的〈風靡世界之未來主義〉一文。⁴⁴ 而郭沫若（1892-1978）的〈未來派的詩約及其批評〉更聚焦於詩學方面，他提及諧聲字和數學記號在文藝作品中的新用途：「我們時常用短簡而無名的數學上與音樂上的符號，並且在括弧裡面表示，譬如用（presto 速）（piu presto 更速）（rallentando 變緩）（due tempi 兩倍的動率）以調節文體的速度。」⁴⁵ 高明〈未來派的詩〉

⁴³ 施蛰存：〈又關於本刊中的詩〉，《現代》，第4卷第1期（1933年11月），頁6-7。

⁴⁴ 章錫琛：〈風靡世界之未來主義〉，《東方雜誌》，第11卷第2期（1914年8月），頁6-8。

⁴⁵ 郭沫若：〈未來派的詩約及其批評〉，《創造週報》，第17期（1923年9月），頁3。郭沫若指出，此文根據英國詩人 Henry Newbolt 的 A New Study of English Poetry 所譯，而 Newbolt 又從 Poetry and Drama 雜誌上的未來派詩歌宣言節錄而來。

則明確指出一種「未來派的自由語」的來源，是「他們（筆者案：指未來派詩人馬里內蒂等）在牠固有的價值上使用了名詞，獨立地發揮了牠所具有的一切表現力，而把這些綜合了的管弦樂（orchestra）就當作文章。」接著，文中舉例〈戰爭，重量+空氣〉：「白天 3/4 笛 吠聲 擁抱 通報警報……」，這些被稱為「裸體名詞」的意象具有獨立發揮表現力的效用。⁴⁶徐遲的〈繁花道上〉亦然，不特別謳歌機械文明，而是運用西方詩歌的「新」技巧，納入「舊」題材中，進而成就一種新的審美觀照。可以這麼說，這一時期的徐遲無疑是中國世界主義情境中的一員，他擁抱西方文化而尚無「被殖民」的憂懼，⁴⁷這些要素都使得徐遲在上海的文藝實踐具有特殊的意義。

按年齡世代劃分，徐遲與紀弦（1913-2013）、鷗外鷗、侯汝華（1910-1938）相仿；⁴⁸按教育背景與流派傾向，他們同樣參與上海的文化圈，在眾多文藝刊物中積極爭取作品的能見度。紀弦彼時以筆名「路易士」活動於上海，第一本詩集《易士詩集》和徐遲同年

⁴⁶ 高明：〈未來派的詩〉，《現代》，第5卷第3期（1934年7月），頁477。

⁴⁷ 如李歐梵所指出的，1937年以前上海租界中的中國作家浸染於西方文化中，是一種中國世界主義的表現，也反映了中國現代性的其一面向，他們甚而將「西方文化本身置換成了他者」。見李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登》，頁288-294。

⁴⁸ 楊佳嫻曾以「新一代」的現代派詩人，定位這一批「較戴望舒小一輩」的作者，例如何其芳、金克木、路易士、徐遲、侯汝華、林英強等，是「科舉廢除、新式教育實施後的第二代寫作者，他們踏入文壇時，新文學分場被開闢出來且發展成熟。」見楊佳嫻：〈都市、戰爭與新一代上海「現代派」詩人——以《現代》、《新詩》、《詩領土》為觀察對象〉，《中極學刊》，第6期（2007年12月），頁69-70。

出版，這階段的詩尚未展現出強烈的摩登風格；鷗外鷗的詩文都相當前衛，也有不被普遍讀者接納的大膽構想；侯汝華有《海上謠》（1936），則保留了最多懷舊的古典詩思。

近來學者多將鷗外鷗和徐遲看作創作路線與理念相近的作者，時人則把鷗外鷗、徐遲和象徵主義詩人林英強（1909-1975）這三個「兩年來中國詩壇最特別的人材」並置來談：「與歐外歐同一旨趣，寫未來主義詩歌的，算是這位徐遲。現代月刊編輯杜衡存心提拔他，曾選登他的詩拔萃數篇。」⁴⁹ 這段文字發表在邵洵美主編的《十日談》（1933-1934）旬刊，實際上針對徐遲的評價僅百字，和另外兩位詩人的篇幅差距很大，但它至少提供了兩種訊息：一，未來主義作為一種文學批評的視野，在 1930 年代年代是很常見甚至浮泛的手法；二，當時徐遲被「評論」的方式，是與未來主義、象徵主義連在一起的，又見於現代派的刊物中，足見他在當時文學場域的位置已十分明確。至於，擴大到 1930 年代「戀愛論」乃至兩性議題的建構上，徐遲又居於怎樣的位置？他與同時代作家之間，如何共同建立「摩登戀愛」的新型態？我將以郭建英、李青主編時期的《婦人畫報》為中心，在下一節探討。

四、戀愛論的建構：以《婦人畫報》為中心

（一）從自由戀愛到摩登戀愛

從半殖民都市情境的角度探討上海報刊文化中的戀愛論，⁵⁰ 一

⁴⁹ 屠蒙：〈文壇畫虎錄：歐外歐徐遲與林英強〉，《十日談》，第 41 期（1934 年 10 月），頁 26。

⁵⁰ 中文語境使用的「戀愛」一詞，乃源於日語對「Love」的翻譯：「恋愛」，

方面能彰顯出徐遲在都會文藝圈所佔據的發聲位置，以及他有別於現代主義的流行風潮、另闢蹊徑的「懷舊」式戀愛觀，在當時可能產生怎樣的效應；另一方面，也能從一系列基於不同戀愛觀的立場申述中，延伸討論這一時期的融合中、西方（包括日本）資源所影響的文化發展走向，乃至日常的女性生活，如何共同形成抗戰前夕上海的多元樣態。本節以《婦人畫報》上的徐遲詩文為中心，兼及見於其他刊物的作品，並比較他與鷗外鷗、郭建英如何建構各自的戀愛論，其中又反映出哪些重要訊息。

1930年代報刊中有關戀愛論的文章，大抵上承襲1919年以來《婦女雜誌》引介愛倫凱（Ellen Key, 1849-1926）提倡的戀愛自由論，再加以擴展、細分或辯論而來。根據黃錦珠的考察，1920年之後所謂戀愛自由和離婚自由的主張，藉由報刊媒體的宣傳推廣，加上它蘊含的強化國家、種族之理念而廣受討論。⁵¹ 時序進入1930年代，兩性觀念趨於自由，在追新逐奇的摩登都會中，「戀愛」在面向大眾的婦女刊物允為十分流行而普遍的主題。其中包括「戀愛」不再等同於「婚姻」、失戀方針、離婚自由、單身主義等觀念，也可見當時深受日本昭和摩登風潮影響、蔚為新女性時髦形象的「摩登女郎」身影，如《玲瓏》和《女子月刊》上的諸多短文，⁵² 相關

最早為章錫琛中提出，見章錫琛：〈駁陳百年教授「一夫多妻的新護符」〉，《莽原》，第4期（1925年5月），頁37。此文為章錫琛和陳百年針對自由戀愛問題展開的爭辯，相關討論參考許慧琦〈1920年代的戀愛與新性道德論述——從章錫琛參與的三次論戰談起〉，《近代中國婦女史研究》，第16期（2008年12月），頁30-31。

⁵¹ 黃錦珠：〈從兒女之私到男女戀愛：五四時期婦女報刊上的戀愛問題〉，《東亞觀念史集刊》，第12期（2017年6月），頁295-301。

⁵² 詳見李克強：〈《玲瓏》雜誌建構的摩登女性形象〉，《二十一世紀雙月

例子不勝枚舉。

在這之中，《婦人畫報》同時兼顧大眾生活需求與知識份子閒暇時對文藝作品的渴望，這本良友圖書印刷公司出版的雜誌在 1933 年到 1937 年間共發行 48 期，目標讀者群為都市生活環境的中產階級女性。⁵³ 由發刊的卷頭語得以一窺這份刊物的發行目的與預設對象：

因為男女同為人類，則彼此的求知慾，和對於各種文化的需要，當無異同之處。如此說來似乎辦婦女讀物未免多此一舉。然而，在社會組織制度下，女子仍未獲得與男子完全平等的地位，而且男女間又毫未減少相互歧視的心理，所以創辦一個專為婦女謀福利的刊物在目前還是必需的。況又為了婦女在生理上，習慣有許多特點異於男子，我們現今就應著重這些異點加以討論，介紹。例如怎樣解決婦女在社會上或家庭間的一切困難；如何改善諸般枯燥無益的生活；指導婦女在家庭間一切的繁重的工作，並供一切正當娛樂材料；俾人生臻美滿之境。⁵⁴

這裡，我們看見這時期上海都會的女性角色變化，自五四以來的婚

刊》，總第 60 期（2000 年 8 月），頁 92-98。至於 1920 年代早期自由戀愛觀念的流佈，以及其後所引發的、有關愛情、婚姻與性的論爭，參考李海燕著，修佳明譯：《心靈革命——現代中國愛情的譜系》（北京：北京大學出版社，2018 年 7 月）。

⁵³ 專對上海《婦人畫報》的詳論，以及其創刊緣起、女性圖像所塑造的現代女子形象與新感覺派作家作品安排，參考王淳容：《論 1930 年代上海女性讀物的現代性想像與城市故事：以《婦人畫報》為中心》（新竹：國立清華大學中國文學系碩士論文，2016 年）。

⁵⁴ 本刊編輯：〈卷頭語〉，《婦人畫報》，第 1 期（1933 年 4 月），頁佚。

戀自由甚至獨身主義的訴求下，女性的「覺醒」似乎已然發端。到了1930年代，「摩登戀愛」觀順應著一股日本昭和摩登（昭和モダン）之風席捲上海文化圈，主動求愛、追求性刺激、短髮短裙的摩登女郎形象儼然成為新的時尚指標。但是，實際生活層面上，女性、男性的不平等位置仍是難以反轉的常態，針對這一現象，在徐遲、鷗外鷗等亦有各自的詮釋。

《婦人畫報》的戀愛主題圖文是每一期的重要單元，代表性例子如郭建英主筆的專欄「摩登生活學講座」，從第一期到第十三期，不連續的推出以遊戲之筆和摩登風格的插畫「指導」男子、女子在戀愛、會話、社交舞乃至婚姻（夫婦）和育兒方面的「生活學」。論者已提出郭建英的畫作與文章的反諷、自嘲與幽默，實承接了日本 Nonsense（ナンセンス，無意義）文學的資源，⁵⁵也反映了人們為了適應都市中頻繁的社交場合，在行為舉止中刻意為之的表演性。⁵⁶郭建英自《婦人畫報》第14期開始接任主編，水準齊等的文藝作品顯著增加，尤其是廣義現代派作家群體的創作，包括穆時英（1912-1940）、劉吶鷗（1905-1940）、施蛰存、黑嬰（1915-1992），詩人方面有戴望舒（1905-1950）、鷗外鷗、侯汝華（1910-1938）和徐遲。

⁵⁵ 徐明瀚依據1930年後郭建英致力於日本 Nonsense 文學的譯介、創作和編輯活動，指出這是他「對現代生活進行持續揭示而展現反諷與幽默的階段」。徐明瀚：《摩登生活的漫畫及其「無一意義」：郭建英與上海新感覺派（1927-1935）》，頁34-67。

⁵⁶ 王淳容認為這一專欄反映了1930年代都會男女之間頻繁的公開社交，郭建英插畫中的人物神情、姿態則表現出他擅長描繪的「現代都會消費文化群像」。王淳容：《論1930年代上海女性讀物的現代性想像與城市故事：以《婦人畫報》為中心》，頁82-86。

必須說明的是，「摩登戀愛」為 1930 年代上海都會文化的重要側面，一如前面提過的，這些作品常見於大眾取向的報刊與畫報中，也因此使得考察範圍相當廣闊。徐遲多將這些戀愛主題的作品交予他的友人郭建英，《婦人畫報》於是成為討論徐遲建構其年輕、綺麗、初戀般的「二十歲人」戀愛論時主要的發聲舞台。

(二)「二十歲人」的戀愛論

徐遲的戀愛主題雜文多集中在 1934 到 1937 年的《婦人畫報》，⁵⁷ 數量不多，對戀愛觀有明朗而一致的闡釋，即青春、純潔、高傲的、初戀一般的愛情，可以與詩集中「二十歲人」的形象塑造合而觀之。

這些篇章包括〈戀愛的夢的斷片〉（1934）、〈故鄉的遊歷〉（1934）、〈惡魔的哲學〉（1934）、〈戀愛對話錄：呈獻我們的好友〉（1936）、〈結婚論〉（1937），另有一篇〈月光下火柴下的戀歌〉（1936）刊登在《六藝》，細察這些作品，不難發現它們與其他刊載於《婦人畫報》的戀愛論取向有所區別。大抵來說，在徐遲建構的戀愛世界中，拒斥了身體、情慾乃至感官的成分，這和鷗外鷗〈戀愛憲法一卷〉、〈戀愛政見〉、〈黑之學說〉等諸篇展現的前衛、自由游移於複數對象之間、視露水姻緣為常態的觀念不同。在鷗外鷗這裡，男女雙方以自我表演的自覺，共同達成一場戀愛遊戲，在

⁵⁷ 此處不將徐遲的這些「非詩」作品界定為散文或小說，而是「雜文」，原因有二：一是現今學界對所謂散文、新詩與小說的區分標準，包括形式、寫實和虛構等因素，而本節聚焦於戀愛論所形成的動態文化環境，這樣的區分並無助於這此部分的討論；二為郭建英將畫報上的戀愛主題文章，歸納為「戀愛隨筆集」欄位並集結為《戀愛隨筆》，包括鷗外鷗〈戀愛政見〉、〈股份 ISM·戀愛思潮〉、徐遲〈羅盤指針應該向北及其他〉、章志毅〈體真的科學〉等，均以「隨筆」的型態來歸類，宜以「雜文」的角度視之。

在指向摩登都會中情感關係的特徵。而鷗外鷗在這些融合了諧謔與嚴肅的文章中，儼然站在一個指導者的位置來告知讀者如何依循現代的戀愛守則。

鷗外鷗在文中自稱戀愛常勝軍，頗以弱水三千、不祇取一瓢飲之姿自豪，⁵⁸ 他也在〈黑之學說〉裡點名主張戀愛、婚姻與性三者合一的廚川白村（1880-1923），認為「日本的男子漢是不懂得黑的愛的，沒有黑的熱情的」。⁵⁹ 鷗外鷗一再述說黑色美學的意義，包括種族膚色的、感官情欲的、異國情調的，也關係著機械主義社會的「臉污煤煙的生產的男性黑之美」，並進一步將它與現代性、現代人連結在一起：「它是狂、急、熱、力、明朗。它是黑的。黑的現代人情感呵！黑的現代人五官之官感呵，黑的現代人的血脈呵。黑的現代人呵！」⁶⁰ 這則思想前衛、抵抗傳統的文章刺激了畫報的讀者，⁶¹ 這一期的讀者信箱就有來自署名黃小姐的來信：「鷗外鷗君的『黑之學說』給我刺激太深了……」看似難以接受這樣的超前觀念，但是在隔一期的讀者信箱，有同樣來自她的一則回饋，是「黑之學說完了嗎？那麼可否請鷗外鷗先生再寫同樣趣味之文字嗎？」⁶²

⁵⁸ 鷗外鷗：〈戀愛 XYZ〉，《婦人畫報》，第 22 期（1934 年 10 月），頁 9。

⁵⁹ 鷗外鷗：〈黑之學說（續前）〉，《婦人畫報》，第 19 期（1934 年 7 月），頁 17-24。

⁶⁰ 鷗外鷗：〈黑之學說（續前）〉，《婦人畫報》，頁 18。

⁶¹ 陳國球指出該文發表後，「編者和讀者所得的反應，正是鷗外鷗進入上海文壇的資本，他個人的不尋常的敏銳感官深入生活的各種細節縫隙，以『反常合道』的言說突顯城市人的慾望與想像。」陳國球：〈左翼詩學與感官世界——重讀「失蹤詩人」鷗外鷗的三、四十年代詩作〉，《政大中文學報》，第 26 期（2006 年 12 月），頁 159。

⁶² 〈讀者信箱：來信摘要〉，《婦人畫報》，第 19 期（1934 年 7 月），頁 24；〈讀者信箱：來信摘要〉，《婦人畫報》，第 20 期（1934 年 8 月），

由此可見，這一類新穎奇趣、挑戰既有審美觀的觀點，其實已受到一部分的讀者青睞。

徐遲一系列戀愛論的發言，與郭建英、鷗外鷗的文章旨趣大相逕庭。這裡，我企圖進一步探問的是，在這份訴求時髦的現代女性刊物中，徐遲如何「獨排眾議」地展示清純、無肉感的精神戀愛，而這樣的戀愛觀，又如何回應都會文化的現代性。首先，〈惡魔的哲學〉裡，徐遲提倡「達娜蜜克」之愛，即 **Dynamic Love** 的理念，⁶³ 以此抗衡鷗外鷗的「惡魔的哲學」，並且以「戀愛的常敗軍」對比於鷗外鷗在〈戀愛 XYZ〉中的自稱。徐遲引用了一首宣傳自己的戀愛的短詩〈**Dynamic Love**〉，如此寫著：「**Dynamic** 之戀要給我一千年一萬年的宇宙的意義／ $2+2=4$ ／**Dynamic** 之戀是基本美學啊。／**Dynamic** 之戀是這樣地顛撲之也不破的戀啊。」他沒有明說 **Dynamic Love** 的定義，但從詩行中可以窺見他和鷗外鷗同樣受到未來主義讚揚機械力學的意識所影響，徐遲亟欲強調的可能更是在充滿速力的機械時代中，一個具有動態性卻又價值恆常永存的理想愛情。

不僅如此，徐遲也直接否定了保羅穆杭（Paul Morand, 1888-1976）、穆時英小說中的戀愛觀。例如緊接在鷗外鷗〈戀愛政見〉之後的〈羅盤指針應該向北及其他（P.+S. 給年輕同志）〉，徐遲追求純粹、清潔的「初戀」般的愛情，表明了他與新感覺派作家截然不同的立場：

我們鄙視 **Erotic**（色情。）

頁 21。

⁶³ 徐遲：〈惡魔的哲學〉，《婦人畫報》，第 24 期（1934 年 12 月），頁 10。

又鄙視 Grotesque（怪僻。）⁶⁴

在這報刊上充斥罪惡與情色新聞的「情色化的城市」中，⁶⁵ 明言「鄙視 erotic」無疑是一種自我言說的態度，他不只反對了施蟄存說的「三個克」，即 Erotic, Exotic, Grotesque（色情的、異國情調的、怪誕的），⁶⁶ 更藉此號召一群志同道合的夥伴：「我們是那樣新鮮的一個集團，我們是日曆紙正扯到立春這一節氣的年輕人啊！」（〈羅盤指針〉，頁 21）再次以「二十歲人」的鮮明形象提出宣告，並且能連結他曾在詩裡寫的：「我來了，二十歲，／年青，年輕，明亮又康健。」（〈二十歲人〉，《二十歲人》，頁 3）換句話說，雖然多次自嘲「這裏已經沒有我的聽眾了」，⁶⁷ 徐遲對於「年輕」這一詞彙所容納的都會文化意涵，已經與戀愛論、消費生活乃至時尚追求聯繫在一起。

前文提過，徐遲擅於以詩的體裁表現摩登都會中新事物與新詞語的諸般樣貌，更表現出現代詩人的「新感性」。探究其雜文的內

⁶⁴ 徐遲：〈羅盤指針應該向北及其他（P.+S. 給年輕同志）〉，《婦人畫報》，第 25 期（1935 年 1 月），頁 21。為行文簡潔之便，有關此文後續引文將以〈羅盤指針〉，頁數之形式直接註明。

⁶⁵ 「情色化的城市」一說，參考張勇考察 1930 年代的社會新聞，在報紙之間惡性競爭的情況下，特別偏愛情色題材，以奪取讀者的注意與消費。見張勇：《摩登主義：1927-1937 上海文化與文學研究》，頁 241。

⁶⁶ 除此之外，徐遲也在文中反駁了保羅穆杭、穆時英小說中具有摩登特色的戀愛關係：「戀愛，要給你美麗的意像的。如果像『保羅穆杭』的在他名著『不夜天』與『夜閉』中，只見到：『Royale 之路。我的汽車超出了一輛汽車……裏面有三個人。中間是一個優伶似的男子，他的胸口，他抱著兩個正在接吻的女性。』等等的都會的錯綜複雜的戀愛，戀愛有什麼意義呢？」見〈羅盤指針〉，頁 22）。

⁶⁷ 徐遲：〈惡魔的哲學〉，《婦人畫報》，頁 9。

容，除了一貫的對「愛情」一題抱持高度的興趣，文中對科學、機械所造成的現代景況，其實採取了具有傷感氣氛的批判：

愛的贗品是充斥在市場上。時代所賜於愛的，是二十世紀的贗品戀愛的特產。這機械的世界中，魚目混珠的古典隨處皆是，是科學的特產，科學家的發明。最堪痛惜的是愛的贗品已出落得比愛神自身美麗了哪。⁶⁸

立於憂心與批評的視野，審視資本主義與工業文明帶來的變動，本是現代主義思想所關注的重要面向。徐遲在此聚焦的是二十世紀的愛只具有假造的品質，他把「古典」和科學、機械世界的概念對立起來，固然有過度簡化之嫌，但可以清楚發現的是，他所持的戀愛論與高速發展的社會節奏、都會文化習習相關。也就是說，這拒絕情色、怪僻的戀愛論，正是萌生於這一光怪陸離、追新逐奇的摩登城市中，並刻意與當時主宰大眾媒體的「主流」聲音保持區別。

為科學、智性凌駕於古典與愛而痛惜的徐遲，曾表示選擇戀人的條件是：「輕，羞澀，初戀。A good begining is half done。戀愛時姿態要高傲。戀愛時：方法是初戀的方式。」（〈羅盤指針〉，頁 23）在這些戀愛雜文裡，他對女性身體的關注非常罕見，這與《婦人畫報》的其他文章、攝影與漫畫多以女性身體、服裝為主的情況相參照，產生了特殊的趣味。例如〈戀愛的夢的斷片〉配有兩幅郭建英的的插圖，一為倚在咖啡桌前、身著削肩旗袍的女性，一旁節錄徐遲文中的句子：「把女的引到咖啡館去試試吧。」另一幅是姿態嬌俏的裸女，手捻巧克力湊進嘴邊，搭配文字：「女子們是自己

⁶⁸ 徐遲：〈戀愛的夢的斷片〉，《婦人畫報》，第 17 期（1934 年 5 月），頁 18。

承認餵養在朱古律與糖菓上的。」⁶⁹ 充滿摩登男女戀愛氣氛的配圖，以圓滑線條凸顯女體特徵的作法，似乎有意強調女體的美和誘惑，形成圖、文各自表述意義的現象。

同一篇文章裡，他又表示：「我崇拜之至的痣和棕色的少少的 freckles 的她。」（〈羅盤指針〉，頁 23）這幾乎是徐遲最坦白的指涉了女體特徵的一段文字，這裡，能和關燕生〈女性美的科學的分析〉產生對話。⁷⁰ 關燕生指出當詩人、畫家歌頌並描刻女性的外形，科學家則發明了女性美的方程式：「科學家丟去了這外形與內容，告訴我們一個美的數字。於是有所謂女性指數。」以及「女性指數是女性美的體格的標示，每個具有標準美的體格的女性必須有的數字。」將女性美轉換為科學化的數據，無疑是徐遲所排斥的作法，但是正因為如此，畫報作為一種流通於大眾的讀物，具備了豐富的文化面向和價值觀的展現。又如張勇曾提過《婦人畫報》上一系列愛情題材的詩文，充滿女性身體器官與時尚物件如香菸、乳罩、香水等，這和時尚工業有直接的關聯，也和五四啟蒙運動以來「人的身體被發現並被賦予了重要的地位」、成為「解放、獨立與自由的象徵」有關。換句話說，身體不再具有整體性，而是在時尚工業中「一個個孤立的生產單元」。⁷¹

徐遲的〈結婚論〉則借音樂理論來談現代的情感關係，較特別的是他提到「現代母親」已然成為「諷刺家的最好的材料」。這些受過高等教育的現代母親是「一種奇怪的動物」，進入婚姻與家庭

⁶⁹ 徐遲：〈戀愛的夢的斷片〉，《婦人畫報》，頁 18-19。

⁷⁰ 關燕生：〈女性美的科學的分析〉，《婦人畫報》，第 24 期（1934 年 12 月），頁 6-8。

⁷¹ 張勇：《摩登主義：1927-1937 上海文化與文學研究》，頁 64-65。

生活之後卻與前代女性一般，犧牲自我、日日周旋在家務瑣事中，他用「鋼琴的左手」比喻婚後女性只能做伴奏，追隨丈夫的主旋律。中後段，他引用美國詩人馬斯德司（Edgar Lee Masters，1868-1950）的〈Lucinda Matlock〉，以一名女子自述的口吻，回望佔據她大半人生時光的婚姻與家庭日常，透過紡（spun）、織（wove）的動作，⁷² 具象的將忙於繁務的妻子、母親身影凸顯出來。

〈結婚論〉發表在 1937 年的《婦人畫報》，與前面舉證的文章僅相隔了兩、三年，卻已表現不同於當時充滿幻夢、理想、純粹的戀愛論，轉而關注婚姻、家庭甚至女性社會角色等實際層面。這可能和徐遲在 1936 年與陳松結婚有關，進入婚姻之後的他必須為家計而寫作、賺取收入（《載不動》，頁 116-119），現實的變化就直接影響了創作。至於現代母親的問題必須放在 1919 年以來「賢妻良母」論述的發展過程來看，學者已針對此提出詳實的梳理，⁷³ 以前賢論述為借鏡，本文進一步觀察徐遲如何提出他的「現代母親」觀點，正如〈結婚論〉文末所示：「離婚，試驗婚姻，生育節制，多夫多妻制，春藥，美國式的婚姻道德，這許多補救的方法都失去效驗了。」⁷⁴ 從前對青春戀愛大加推崇的「二十歲人」，在賢妻良

⁷² 徐遲：〈結婚論〉，《婦人畫報》，第 47 期（1937 年 12 月），頁 16-20。

⁷³ 例如陳姪媛：《從東亞看近代中國婦女教育：知識份子對「賢妻良母」的改造》（臺北縣：稻鄉出版社，2005 年）從中、日、韓的「賢妻良母」建構，探勘國家情勢所反映的時代需求；黃相輔則聚焦五四前後《婦女雜誌》中的賢妻良母、「人的教育」論爭過程，釐清教育體制方案和科學知識的思辨如何回應中國近代的女性教育問題，黃相輔：〈女子需要什麼科學常識？從「人的教育」與「賢妻良母」之爭談新文化的知識觀〉，《近代中國婦女史研究》，第 34 期（2019 年 6 月），頁 129-190。

⁷⁴ 徐遲：〈結婚論〉，《婦人畫報》，頁 19。

母的建構與發展下，徐遲不僅痛斥人們「覺醒了又迷夢了」而不具備現代人的意識，即便「帝國雖都憲政了，革命雖帶來了共和民主的政體」，⁷⁵也因為如此，而未能朝向真正的現代性。

綜合而言，當我們往前追溯 1919 年自由戀愛論引入中國以來的發展脈絡，可以推測，徐遲確實受到廚川白村以來的近代戀愛觀影響。時序進入 1930 年代，從當時的報刊話題與學者研究中可見，一股新潮的都會男女愛情成為流行。而且這一現象，能跟日本所謂「摩登戀愛」的階段有所呼應，這是指飯田祐子將 1927 到 1932 的 6 年間，劃入日本第二波的戀愛風潮（ブーム）的觀點。⁷⁶她指出摩登戀愛的特徵包括以科學性將羅曼蒂克的面紗剝除、重視速度（スピード）而將戀愛對永久性的冀求給破壞，而第一波戀愛風潮（以廚川白村為首）將戀愛、結婚與性統合起來，卻在第二波風潮中零星分解了。⁷⁷本文發現，上海的摩登戀愛風氣多受日本這一時期的文化燻染，而在這之中，徐遲所追求的現代性的戀愛，正以一種批評現代的型態，與他的摩登詩形試驗一齊躍現，共同為他於上海時期的文藝實踐，形成豐富可觀的向度。

五、餘論：現代派詩人的游移與感傷

抗戰發生之前，徐遲作品所表露的摩登意識十分鮮明，與同代文人相較，先鋒性的意識也很突出。現有論述中，對他的評價多集中在報告文學、譯作和回憶錄的撰作方面，對他在上海時期的體驗

⁷⁵ 徐遲：〈結婚論〉，《婦人畫報》，頁 17。

⁷⁶ 飯田祐子：〈モダン恋愛〉，《恋愛》（東京：ゆまに書房，2009 年），頁 614。

⁷⁷ 飯田祐子：〈モダン恋愛〉，《恋愛》，頁 621-622。

與文藝活動，皆淺嘗輒止。本文較全面地探討他在 1933 到 1937 年間的詩文創作，兼及與文人、編者的交遊以及對西方文藝思潮的化用，從而建立徐遲早期作品的意義，以及它如何回應摩登都會的現代性。

與許多歷經戰火、政權動盪的知識份子一樣，中晚年的徐遲回望這段自我稱許為「二十歲人」的時代，總以否定、消極甚至放逐的態度視之：「先前是自己欣賞過，自鳴得意過；後來自己把它們『放逐』了，然後又給與否定了。」⁷⁸ 這段自述，也能視為對稍晚那篇著名的文論〈抒情的放逐〉的回應。在官方左翼立場的作家眼中，通篇抒發自我情感的作品，遠離了國家所面臨的兵燹戰亂，遑論具有社會意義，徐遲的「後見之明」也出自上述原因。

雖然如此，當他進一步回顧青年時期的作品，卻帶有一分懷舊之意：

我重新覺得《二十歲人》、《明麗之歌》，甚至《最強音》，雖很淺薄，雖很幼稚，都很可笑，都無羈束，沒有套子，直抒胸臆，感情豐富，真摯可喜，文字清新，意象生動。那時很年輕，血氣方剛，還很健康，談不到頹廢沒落，真是如今再也不能做到，再也寫不出來的了。⁷⁹

學者在徐遲評論卞之琳的〈圓寶盒的神話〉中，也發現即便在政治立場左轉後，他「對詩如何在藝術層面介入生活仍然有極為深刻的思考」。⁸⁰ 這種反覆游移在浪漫與現實之間的狀態，也反映在他的

⁷⁸ 徐遲：〈我的「試驗版」〉，《網思想的小魚》（武漢：湖北人民，1997年），頁 193。

⁷⁹ 徐遲：〈我的「試驗版」〉，《網思想的小魚》，頁 193。

⁸⁰ 陳國球：〈放逐抒情：從徐遲的抒情論說起〉，《清華中文學報》，頁 252。

一系列戀愛論雜文上，也就是一種從青春自恃轉入中晚年的現實意識。

一般認為《二十歲人》是明亮、輕盈的少作，也大膽運用未來主義的詩歌技巧，成為當時獨樹一幟的年輕作者。但是，其自序也已透露對現代文明的質疑，以及一種內在的焦慮與惶惑，皆指向充斥新物質以及新的感官體驗的都會世界。與〈我及其他〉相同，詩人以角度不一、各自偏斜的「我」，來表達這種身處光怪陸離環境下的心境：

眼前放著這樣的世界，我卻「我我我我我我我我我我」地活著，而世界卻還有幾個讀著這「我我我我我我我我我我」這一類東西的人在……那就彷彿是鬼一樣的僧道的瘦削的臉，在幻想著蓮花座與琉璃世界一樣。我們不是已在不信鬼神的時候中的不信鬼神的人了嗎？（《二十歲人》，頁1）

這一時期的徐遲，其實甚少在詩文中直截表露他對上海的體會，最顯露的，不過是像前引這段文字那樣，以刻意紊亂的排字型態來達成隱微的述說。「不信鬼神的時候」當然是指科學思維蔚為主流的1930年代，徐遲又謂「我們」是這一波思潮裡頭「不信鬼神的人」，意味著自己與同代知識份子是最清醒、前進的一群，這份獨醒的自覺同時夾帶著對現代性的憂慮，譬如下面的引文：

將來的另一型態的詩，是不是一些偉大的 EPIC，或者，像機械與工程師，蒸汽，鐵，煤，螺旋釘，鋁，利用飛輪的情性的機件，正是今日的國家所急需的要物的，那些唯物得很的。出現在這詩集中的詩，卻是廢物。只要看看我寫出他們的背景好了。（《二十歲人》，頁2）

詩人似乎預見了科學、機械與戰爭的關聯，當這些新物質成為「偉

大的 EPIC」的那一天，就是國家朝向唯物主義靠攏的那一天。這段似自嘲「廢物」的敘述，其實暗藏了對社會、國家的莫大關懷與乏力之情。

隨著現實情況的裂變，民族主義的情結也誕生在徐遲筆下。在 1937 年出版的小說《三大都會的毀滅》中，扉語就明確的寫著：「我希望上海這畸形社會的毀滅。我恨這畸形社會，而這毀滅，在我的小說裡，卻假了瘋狂的日本人的手。」⁸¹ 由此可見，上海的意義繁複而多曲折，不僅是徐遲躍登文壇、揮灑創意的舞台，這既華美又「畸形」的摩登社會，也是充滿罪惡、毀敗風氣的所在。對徐遲而言，1933 年之後的五年凝縮了都會、現代、頹廢與傷感的混雜意識。本文詳細梳理這一斷代中個別作家的文藝實踐，藉此擴增 1930 年代都會文藝的一個重要側面。

⁸¹ 徐遲：〈《三大都會的毀滅》扉語〉，原見《三大都會的毀滅》（上海：千秋出版社，1937 年），收入於王鳳伯、孫露茜編：《徐遲研究專集》，頁 95。

引用書目

一、古籍

1. 王重民、孫望、童養年編：《全唐詩外編》，臺北：木鐸，1983年。
2. 凌濛初著，張子文校：《二刻拍案驚奇》，臺北：桂冠出版社，1994年。

二、專書 / 專書論文

1. 王鳳伯、孫露茜編：《徐遲研究專集》，浙江：浙江文藝出版社，1985年。
2. 史書美著，何恬譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》，南京：江蘇人民出版社，2007年。
3. 李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登——一種都市文化在中國 1930-1945》，北京：北京大學出版社，2001年。
4. 李海燕（Haiyan Lee）著，修佳明譯：《心靈革命——現代中國愛情的譜系》，北京：北京大學出版社，2018年7月。
5. 紀弦：《紀弦回憶錄（第一部）》，臺北：聯合文學，2001年。
6. 徐魯：《載不動，許多愁——徐遲和他的同時代人》，臺北：秀威資訊，2011年。
7. 徐遲：《二十歲人》，上海：時代圖書公司，1936年。
8. 徐遲：《我的文學生涯》，天津：百花文藝出版社，2006年。
9. 徐遲：《網思想的小魚》，武漢：湖北人民出版社，1997年。

10. 張勇：《摩登主義：1927-1937 上海文化與文學研究》，臺北：人間出版社，2010 年。
11. 陳炳良、梁秉鈞、陳智德編：《現代漢詩論集》，香港：嶺南大學人文學科研究中心出版，2005 年。
12. 彭小妍：《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者（二版）》，臺北：聯經出版，2020 年。
13. 飯田祐子主編：《恋愛》，東京：ゆまに書房，2009 年。
14. 劉繼業：《新詩的大眾化和純詩化》，北京：北京大學出版社，2008 年。

三、學位論文

1. 王淳容：《論 1930 年代上海女性讀物的現代性想像與城市故事：以《婦人畫報》為中心》，新竹：國立清華大學中國文學系碩士論文，2016 年。
2. 徐明瀚：《摩登生活的漫畫及其「無一意義」：郭建英與上海新感覺派（1927-1935）》，新竹：國立交通大學社會與文化碩士論文，2009 年。
3. 趙家琦：《東京／上海：自日本「新興文學」視域重探日、中新感覺派的多重現代性交涉（1920s-1930s）》，新竹：國立清華大學中國文學系博士論文，2015 年。

四、期刊論文

1. 李克強：〈《玲瓏》雜誌建構的摩登女性形象〉，《二十一世

- 紀雙月刊》，總第 60 期，2000 年 8 月，頁 92-98。
2. 孫玉石：〈「他是屬於未來的詩人」——《婦人畫報》時期徐遲的「摩登」現代詩〉，《現代中文學刊》，總第 41 期，2016 年 4 月，頁 39-46。
 3. 許慧琦〈1920 年代的戀愛與新性道德論述——從章錫琛參與的三次論戰談起〉，《近代中國婦女史研究》，第 16 期，2008 年 12 月，頁 29-92。
 4. 陳國球：〈左翼詩學與感官世界——重讀「失蹤詩人」鷗外鷗的三、四十年代詩作〉，《政大中文學報》，2006 年 12 月，頁 141-182。
 5. 陳國球：〈放逐抒情：從徐遲的抒情論說起〉，《清華中文學報》，第 8 期，2012 年 12 月，頁 229-261。
 6. 黃錦珠：〈從兒女之私到男女戀愛：五四時期婦女報刊上的戀愛問題〉，《東亞觀念史集刊》，第 12 期，2017 年 6 月，頁 287-319。
 7. 楊佳嫻：〈都市、戰爭與新一代上海「現代派」詩人——以《現代》、《新詩》、《詩領土》為觀察對象〉，《中極學刊》，第 6 期，2007 年 12 月，頁 67-94。
 8. 劉正忠：〈機械、騷音與詩想——論紀弦上海時期的現代性體驗〉，《臺大中文學報》，第 47 期，2014 年 12 月，頁 241-294。
 9. 羅振亞：〈都市放歌——評徐遲 20 世紀 30 年代的詩〉，《北方論叢》，第 165 期，2001 年 1 月，103-107。

五、報章雜誌

1. 施蛰存：〈又關於本刊中的詩〉，《現代》，第 4 卷第 1 期，1933 年 11 月，頁 6-7。
2. 徐遲：〈白鴿的指環〉，《婦人畫報》，第 24 期，1934 年 12 月，頁 15。
3. 徐遲：〈我及其他〉，《婦人畫報》，第 24 期，1934 年 12 月。
4. 徐遲：〈抒情的放逐〉，《頂點》，第 1 卷第 1 期，1939 年 7 月，頁 50-51。
5. 徐遲：〈都會的滿月〉，《現代》，第 5 卷第 1 期，1934 年 5 月，頁 186。
6. 徐遲：〈惡魔的哲學〉，《婦人畫報》，第 24 期，1934 年 12 月，頁 9-11。
7. 徐遲：〈結婚論〉，《婦人畫報》，第 47 期，1937 年 12 月，頁 16-20。
8. 徐遲：〈意象派的七個詩人〉，《現代》，第 4 卷第 6 期，1934 年 4 月，頁 1013-1025。
9. 徐遲：〈詩人 VACHEL LINDSAY〉，《現代》，第 4 卷第 2 期，1933 年 12 月，頁 319-336。
10. 徐遲：〈隧道隧道隧道〉，《婦人畫報》，第 30 期，1935 年 7 月，頁 24。
11. 徐遲：〈羅斯福的新紙牌〉，《現代》，第 5 卷第 1 期，1934 年 5 月，頁 14。
12. 徐遲：〈羅盤指針應該向北及其他 (P+S. 給年輕同志)〉，《婦人畫報》，第 25 期，1935 年 1 月，頁 19-23。

13. 徐遲：〈戀愛的夢的斷片〉，《婦人畫報》，第17期，1934年5月，頁17-19。
14. 徐遲：〈豔詩抄：戀的透明體〉，《詩志》，創刊號，1936年11月，頁14-15。
15. 高明：〈未來派的詩〉，《現代》，第5卷第3期，1934年7月，頁473-483。
16. 屠蒙：〈文壇畫虎錄：歐外歐徐遲與林英強〉，《十日談》，第41期，1934年10月，頁237-238。
17. 張英超：〈無色透明時代〉，《漫畫界》，第5期，1936年8月，無頁碼。
18. 章錫琛：〈風靡世界之未來主義〉，《東方雜誌》，第11卷第2期，1914年8月，頁6-8。
19. 郭沫若：〈未來派的詩約及其批評〉，《創造週報》，第17期，1923年9月，頁1-6。
20. 陶報：〈評「二十歲人」〉，《新詩》，第6期，1937年3月，頁494-497。
21. 該刊編者：〈卷頭語〉，《婦人畫報》，第1期，1933年4月，頁佚。
22. 〈讀者信箱：來信摘要〉，《婦人畫報》，第19期，1934年7月，頁24。
23. 〈讀者信箱：來信摘要〉，《婦人畫報》，第20期，1934年8月，頁25。
24. 關燕生：〈女性美的科學的分析〉，《婦人畫報》，第24期，1934年12月，頁6-8。
25. 鷗外鷗：〈黑之學說（續前）〉，《婦人畫報》，第19期，

1934 年 7 月，頁 17-24。

26. 鷗外鷗：〈戀愛 XYZ〉，《婦人畫報》，第 22 期，1934 年 10 月，頁 9。