本文章已註冊DOI數位物件識別碼

airiti Library

呼喚紈褲女的隱藏名字？：1920年代柏倫妮斯・艾比特的同女作家肖像攝影

Calling the Hidden Name of the Female Dandy?: Berenice Abbott's Portrait Photographs of the Lesbian Writers in the 1920s

doi:10.6752/JCS.201203_(13).0001

文化研究, (13), 2011

Router: A Journal of Cultural Studies, (13), 2011

作者/Author： 劉瑞琪(Jui-Ch'i Liu)

頁數/Page： 7-56

出版日期/Publication Date：2011/09

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201203_(13).0001

DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，
是這篇文章在網路上的唯一識別碼，
用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 http://doi.airiti.com

For more information,

Please see: http://doi.airiti.com

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

最完整的學術整合查詢平台—華藝線上圖書館 ● http://www.airitilibrary.com ● Find more academic articles on Airiti Library

airiti

文化研究 第十三期 2011年秋季
Router: A Journal of Cultural Studies
Autumn 2011 No.13:7-56

論文 Articles

Calling the Hidden Name of the Female Dandy?: Berenice Abbott's Portrait Photographs of the Lesbian Writers in the 1920s

Jui-Ch'i Liu

呼喚紈褲女的隱藏名字？：1920年代柏倫妮斯．艾比特的同女作家肖像攝影

劉瑞琪

誌謝：這篇論文的肇始與熟成，歷經了兩次國際研討會。在2009年12月13日中央大學所舉辦「視覺與文化識讀國際研討會」，許綺玲教授於筆者宣讀關於柏倫妮斯．艾比特城市攝影的會場，提問芙蘭納(Janet Flanner)是誰？爲了妥切回應這個極具吸引力的問題，筆者花了兩年的時間研究與寫作。在2011年12月3日陽明大學與中央大學合辦的「視覺文化國際研討會」，筆者則在付梓前公開發表本文，感謝主持／評論人劉紀蕙教授以及幾位與會朋友的精彩提問，對本文最後的增潤提供許多寶貴意見。筆者也在此呼喚兩位匿名審稿人與傅大爲教授，衷心感謝您們提供初稿關鍵性的思辯激盪。筆者於2010年8月26日，到東京早稻田大學社會科學部教員圖書室，研究其收藏的全套《小評論》，在此感謝圖書室主任大江令子與兩位中日文口譯的熱心協助。本文承國科會輔助（計畫編號：NSC 95-2411-H-007-034），特此致謝。

劉瑞琪，陽明大學人文與社會科學院副教授
電子信箱：jcliu@ym.edu.tw

投稿日期：2011年4月25日。接受刊登日期：2011年10月23日。

摘　要

柏倫妮斯·艾比特(Berenice Abbott, 1898-1991)在1920年代下半葉，拍攝了一些旅居巴黎河左岸的美國女同性戀文學家肖像，這些著名肖像經常作為插圖出現在當時與後世的許多書籍、期刊與影片當中，卻沒有任何論文深入探索它們的歷史、社會與文化意涵。本文將從生產與接受的角度，來探索這些肖像攝影在當時是以哪些特殊策略建構女同性戀的社會主體性？筆者在耙梳這些女同性戀文學家的研究之後，發現了攝影學者們尚未提出的事實：這些肖像攝影潛伏著當時河左岸女同性戀的社會網絡。筆者將藉由重建與揭示這些網絡，來作為分析這些肖像攝影的歷史、社會、與性／別意涵的基礎。

艾比特拍攝這些女同性戀文學家的肖像，經常展現留短髮、穿著男性化的套裝與配飾的公眾形象。為了解讀這類公眾形象，筆者將追溯紈褲子(dandy)的系譜學，以及探析目前散見各處的紈褲女(female dandy)論述，以建構轉化自紈褲子外觀的紈褲女形象，從19世紀末到1920年代的遞變。筆者將分析，艾比特如何與美國女同性戀文學家合謀，透過對19世紀紈褲子形象的再詮釋與擴充，以生產／再現她們紈褲女的自我再現？而當這些紈褲女的形象在當時透過社會網絡的綿延，轉變成她們的公眾形象之時，觀者是如何接受這些公眾形象？

在1920年代的巴黎與倫敦，紈褲女的形象是否就是女同性戀的標誌？從奔絲朵克(Shari Benstock)到朵安(Laura Doan)，女性主義學者對這個問題的探討有戲劇化的發展。奔絲朵克在1980年代中期提出，在當時的巴黎河左岸文藝圈，外表男性化的女人展現了「女同性戀主義最普遍的意象」。朵安在1990年代末期，卻一反這個很多人相信的說法，強調從1918到1928年，在英法女性陽剛不一定就是女同性戀的標誌。筆者將藉由分析艾比特的紈褲女肖像攝影，從接受的角度對這個論辯作出回應，提出這些紈褲女的肖像其實建構了女同性戀又現又隱的社會主體性。也就是說，這些肖像攝影以「矇混的」(passing)時尚，將拍攝對象的女同性戀認同隱藏在顯而易見的地方，呼喚那些知道如何觀看的人們，看到紈褲女的女同性戀指涉，但是那些不知道如何觀看的人們，卻只看到既優雅又時髦的現代女性文人肖像。

關鍵詞：柏倫妮斯．艾比特、紈褲女、肖像攝影、社會網絡、生產、接受

Abstract

Berenice Abbott (1898-1991) took portrait photographs of American lesbian writers of the Left Bank Paris in the 1920s. These famous portraits, as illustrations, appear in many books, journals, and films, but no articles have examined their historical, social, and cultural significations. This paper explores how these portraits construct the social subjectivities of these lesbian writers from the perspectives of production and reception. After investigating historical materials on these lesbian writers, I discover a hidden fact which has not been pointed out by photography scholars. Abbott's lesbian clients came from the same social networks of the Left Bank. My interpretations of these portraits are based on a re-construction of these social networks.

Abbott produced the public images of these lesbian writers donning short hair, masculine suits and accessories. I trace the genealogy the female dandy from the late 19th century to the 1920s, which has been acknowledged by scholars only on a piecemeal basis, in order to interpret such public images. I analyze how Abbott colluded with these lesbian writers to produce their self-representations as female dandies through reinterpretating and expanding the images of the dandies in the 19th century? I also explore how the spectators might have received these portraits of female dandies, which tuned into their public images through the expansion of social networking?

Was the imagery of the female dandy the mark of the lesbians in Paris and London in the 1920s? Feminist scholars, from Shari Benstock to Laura Doan, have had a dramatic debate on this issue. In the middle of the 1980s, Benstock claimed that "[t]he most pervasive image of lesbianism in these years is of women who appear at first glance to be male." At the end of the 1990s, Doan, challenging Benstock's line of thinking, emphasized that one could not tell if female masculinity was the mark of the lesbians in Paris and London from 1918 to 1928. I respond to this debate through reading Abbott's portraits of female dandy from the perspective of reception. My thesis is that these portraits constructed these lesbian writers' social subjectivities that shifted between visibility and invisibility. By the strategy of the passing fashion, these portraits called those who knew how to read the lesbian codes of female dandyism to see these writers' lesbian identity. However, for those who did not know how to look at the lesbian codes of female dandyism, these portraits only exhibited elegant, chic, and modern women writers.

Keywords: Berenice Abbott, female dandy, portrait photography, social network, production, reception

airiti

一、前言

魏絲(Andrea Weiss)在《巴黎，曾經是個女人》(*Paris Was a Woman*, 1995)一書，曾經言簡意賅地指出：「有創造活力與多樣化天賦的女人，有藝術與文學激情的女人，沒有相夫教子義務的女人，特別會被河左岸吸引，而且在〔20〕世紀的前四分之一，她們以空前絕後的急切與興奮到來，吸引這些女人到河左岸的，不單是因爲它的美麗，還有對於自由的罕見保證……，她們爲自己個人、私密的動機前來……，也因爲巴黎提供她們，身爲女人獨特非凡的世界。」(Weiss 1995: 17)柏倫妮斯．艾比特(Berenice Abbott, 1898-1991)就是這些女人的其中之一，她不但在河左岸找到她終生的志業 —— 攝影，而且還用她的相機與天賦捕捉這些非比尋常的女人們，其中有不少爲旅居巴黎河左岸的美國女同性戀文學家。

艾比特會在1920年代下半，留下這些女同性戀文學家最令人難忘的影像，緣起於她在1918-1921年在紐約格林威治村的波希米亞生涯。艾比特在1898年出生於美國俄亥俄州的春田市，由於父母親在她出生不久就離婚，她由母親扶養長大，所以很早就養成她獨立的個性。她在克利夫蘭市成長，大學就讀俄亥俄州立大學，以從事新聞工作爲求學目標，並結交了一群以左派自居的基進學生。1918年艾比特跟隨這些朋友的腳步，到格林威治村去追尋自己的文藝生涯。在格林威治村的三年間，艾比特與前衛的作家、演員、與藝術家爲伍，包括藝術家杜象(Marcel Duchamp)、曼．雷(Man Ray)等人。艾比特在搬到紐約之前，就想從事新聞工作，在紐約初期還到哥倫比亞大學上新聞課程，但是很快就無法忍受擁擠、生產線式的訓練方式，而後開始嘗試雕塑創作，並以當女侍、染紗者、模特兒與臨時女演員等等維生，她在紐約期間就當過曼．雷的模特兒。(O'Neal 1982: 8-32; Weissman 2006: 32-33)艾比特與文學家邦斯(Djuna Barnes)等人分租格林威治大道86號(86 Greenwich Avenue)的公寓，是當時格林威治村智識與藝術生活的中心。(Field 1983: 58; Herring 1995: 103)

艾比特在1921年由於不滿美國文化的膚淺，前往巴黎旅居，也

airiti

曾待過柏林，花了兩年的時間學習雕塑，以當雕塑家與畫家的模特兒維生。在這段期間，艾比特的戀人包括（藝術家的）模特兒波爾繆特(Tylia Perlmutter)、雕塑家伍德(Thelma Wood)等人，她在柏林期間尤其經常與伍德爲伴。[1]艾比特會開始學習攝影，完全是因爲謀生的需要，她在紐約結識的曼．雷，在1923年已經是巴黎著名的肖像與時尚攝影家，他當時因爲受夠了自以爲很行的男性助手，所以宣稱想找一個對攝影一無所知、可塑性高的助手，艾比特即自告奮勇地接了這份差事，成爲曼．雷的暗房助手。由於艾比特過去曾學過素描與雕塑，所以很快就掌握了暗房技巧，但是她一直要到1925年才開始對肖像攝影產生興趣。由於曼．雷發現艾比特的工作成果可抵兩名助手，卻又不能（或不願）幫她加薪，所以提議艾比特可以在午休時間使用他的工作室拍肖像攝影賺錢。結果艾比特很快就變成巴黎河左岸前衛派菁英最重要的攝影家之一，並在1926年自立門戶，在時髦的巴克路(Rue de Bac)、塞凡多尼路(Rue Servandoni)開肖像攝影工作室，替時尚、藝術、文學雜誌、報章與書籍拍攝許許多多藝術、文學、政治與社會的名人，像是喬伊斯(James Joyce)、羅蘭桑(Marie Laurencin)、香奈兒(Coco Chanel)、史坦因(Leo Stein)等等，還有男同性戀和雙性戀，像是紀德(André Gide)、考克多(Jean Cocteau)、麥卡蒙(Robert McAlmon)等等。艾比特也拍攝旅居河左岸的女同性戀文藝人士，像是「莎士比亞書店」(Shakespeare and Company)的創始人畢奇(Sylvia Beach)，以及她的法國戀人、也是書店老闆的莫妮耶(Adrienne Monnier)，還有幾對著名的文藝創作者、出版家戀人，像是邦斯與伍德、芙蘭納(Janet Flanner)與索拉諾(Solita Solano)、安德森(Margaret Anderson)與希普(Jane Heap)等人，以及經常與她結伴一起光顧同性戀酒吧的英國雕塑家加利安(Gwen Le Gallienne)。艾比特1929年回到紐約之後，仍然繼續拍攝女同性戀與雙性戀的肖像，像是詩人米蕾(Edna St. Vincent Millay)、繆拉公主(Princess Eugène Murat)等等，還有她從1934年開始發展長期伴侶關係的評論家麥考斯蘭德(Elizabeth McCausland)。

---

1 關於艾比特的同性戀情，目前只有柯林妮(Tee A. Corinne)的研究，見Corinne(2002); Herring(1995: 137)。

airiti

艾比特捕捉旅居巴黎河左岸的美國女同性戀文人的肖像攝影，經常以插圖的形式出現在當時與後世研究這些文人的各種書籍、期刊與影片中，卻沒有任何的研究論文深入探索這些照片的歷史、社會與文化意涵。關於艾比特1920年代的肖像攝影，迄今只有巴爾(Peter Barr)與魏思曼(Terri Weissman)的研究，兩人皆是在博士論文中以一章篇幅討論艾比特早期的肖像攝影，但是都不特別針對她拍攝美國女同性戀文人的這些照片。(Barr 1997: 22-57; Weissman 2006: 26-87)[2]巴爾提出，艾比特在離開曼．雷的工作室之後，刻意營造不同的肖像風格，避開他拍攝肖像時對裝扮、姿態、道具、光線、媒材的風格化設計與處理，讓拍攝對象穿著自己的衣服，較爲放鬆地在空白或中立的背景擺姿態，省略外在的細節，以直覺的同情來捕捉拍攝對象自發性的表情與姿態，以揭露他們獨特的個性。(Barr 1997: 43-46)魏思曼除了與巴爾有類似的看法之外，特別強調艾比特自立門戶之後，開始從寫實主義的角度去拍攝肖像，捕捉他們較爲輕鬆自在的模樣，參與拍攝對象自我再現的過程，呈現彼此具有親密感的互動與交流，並將之稱作「溝通的行動」(communicative action)。(Weissman 2006: 53-55)魏思曼也順帶淺論性／別的面向，認爲艾比特與曼．雷的女性肖像差異在於：艾比特關注於這些女人的個性，不會像曼．雷愛慾化他所拍攝的女性，或是將女性看作美麗的物品或靜物。魏思曼在分析艾比特所攝芙蘭納與希普的男性化扮裝肖像時，提到艾比特應當是受到曼．雷拍攝杜象男扮女裝肖像的影響，因爲她和這兩位藝術家在格林威治村變成朋友之時，他們正在拍攝這系列的肖像。魏思曼強調，芙蘭納與希普所穿著男性化的裝扮，並非創造與杜象的男扮女裝相對應的人物形象，她們並非女扮男裝，而是嘗試創造全然不同於男性或女性的位置的混合認同，使她們盤旋在男性與女性認同之間，以顛覆男女二分的性別差異假設。(Weissman 2006: 46-47, 58-62)

本文將聚焦於艾比特所拍攝旅居河左岸的美國女同性戀文學家

2　巴爾2010年將博士論文中探討艾比特早期肖像攝影的章節，改寫成期刊論文發表，內容則與論文大同小異，見Barr(2010)。

airiti

肖像，以開拓這個在艾比特文獻少見探討的領域。在第一次世界大戰之後，尤其是1920年代，在法國、美國、英國的文化生產、想像與認識，女同性戀逐漸浮出歷史的地表，(Doan 2001; Latimer 2005: 14) 筆者將把艾比特的這系列肖像，放在這個文化史的脈絡看待。在第二節，筆者將奠基於攝影史、文學史與性／別史對這個年代的研究，建構這些肖像攝影的生產與接受脈絡。在第三節，筆者將追溯從紈褲子(dandy)到紈褲女(female dandy)的系譜，尤其是建構紈褲女形象從19世紀末到1920年代的遞變，以利於將這系列肖像的生產與接受，放入1920年代紈褲女的視覺文化中來詮釋。在第四節，筆者將從第二、三節所建立的社會網絡與紈褲女論述出發，探討艾比特如何與這群女同性戀文人合謀，透過對19世紀末頹廢派(Decadence)紈褲子形象的再詮釋與擴充，轉化成女同性戀紈褲女的自我再現，以（再）生產她們的性別與性傾向範疇。在第五節，筆者將援引性／別理論、時尚史、文化史，探析當第四節所詮釋的女同性戀紈褲女形象，透過第二節所回溯的社會網絡的綿延，轉變成她們的公衆形象之時，1920年代下半的觀／讀者是如何接受這些公衆形象？[3]

二、巴黎－蕾絲玻島(Paris-Lesbos)的衆生相

在歐洲社會史，19世紀末期至第一次世界大戰開始的期間，被稱作「美好年代」(la Belle Époque)。在這段黃金時期，法國從普法戰爭的敗戰創傷中復元，科技與工業的進步帶來舒適繁榮的社會生活，藝術與文化蓬勃發展，都會的人們盡情追求精緻奢華的生活享受。當時法國的法律對同性戀的實踐沒有禁令，特別是世界藝文中心的巴黎，

3 本文開拓肖像攝影研究的新向度，探討艾比特如何與美國女同性戀文學家合謀，在當時巴黎女同性戀社會網絡的支持之下，生產出她們紈褲女的自我形象？而觀者又在什麼樣的社會網絡，來接受這些公眾形象？換句話說，這篇論文以某些人的合謀、某（些）個社會網絡的文化、某（些）個詮釋社群的接受爲問題意識，而不是探討艾比特的個人觀點、或是某（幾）個美國女同性文學家的被攝行爲、或是某個觀者的觀看行爲。

airiti

是一個可以容忍同性戀的自由開放都會，特別是在巴黎的沙龍文化中，上層布爾喬亞階級與貴族階級的女性，享受著各種愛慾愉悅的自由追求，到了1900年巴黎已經在國際上以作爲女同性愛的都會聞名，所以有「巴黎－蕾絲玻島」的稱呼。(Benstock 1987: 47)[4]在20世紀初、也就是「美好年代」的盛期，美國的女同性戀藝文人士受到巴黎開放的同性愛空氣吸引，逐漸跨海移居巴黎。巴妮(Natalie Barney)在1902年、史坦因(Gertrude Stein)在1903年來到巴黎，這兩個美國的女同性戀文學家逐步在巴黎安頓下來，巴妮在雅各街(rue Jacob)、史坦因在花街(rue de Fleurus)各自建立了河左岸極富盛名的文學與藝術沙龍，成爲當時藝文與社交生活的中心，參與者主要爲美國、法國、英國的前衛文人與藝術家。(Benstock 1987: 79, 84; Weiss 1995: 20)

艾比特在1920年代拍攝的肖像攝影，潛伏著當時巴黎女同性戀的社會網絡，重建與揭示這些網絡，將有助於瞭解這些肖像攝影在當時的生產與接受。在1920年代，河左岸的成對女同性戀伴侶，像是邦斯與伍德、芙蘭納與索拉諾、安德森與希普、畢奇與莫妮耶等等，都先後找艾比特幫她們個別拍攝肖像攝影，她們幾乎都跟艾比特一樣，在第一次世界大戰之後與美國藝文人士一起湧入巴黎，她們幾乎都沒有丈夫與小孩，悠遊於河左岸放任外國人的自由空氣底下，她們可以充分擁有自己的生活。(Weiss 1995: 21)而且，這些美國女同性戀藝文人士常常活躍於巴妮與史坦因主持的沙龍，與最時髦的前衛藝文人士交遊，大家彼此住得很近，形成互動頻繁的女同性戀與前衛藝文社群。奔絲朵克在《河左岸的女人》(*Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*, 1987)一書中曾經指出：「旅居〔河左岸〕女同性戀關係的日常圖案，與異性戀相比變化較多，長期的連結經常是建立在共同的職業與知識興趣上頭。」(Benstock 1987: 176)雖然，旅居河左岸的女同性戀們經常有相當自由混雜的戀人、[5]密友、朋友關係，但是，前述幾

4　蕾絲玻島是古希臘著名女同性戀詩人莎芙（Sappho，西元前7-6世紀）的故鄉，奔絲朵克(Shari Benstock)以「巴黎－蕾絲玻島」來指稱當時巴黎已經成爲女同性戀聚居的大都會。

5　就本文所聚焦的這幾個女同性戀藝文人士而言，就有頗爲複雜的愛戀關

airiti

對戀人都是因爲共同致力於藝文創作、新聞工作、雜誌編輯、書店經營等等，而緊密牽繫在一起。筆者底下將從介紹艾比特所攝這四對女同性戀愛侶的肖像出發，陸續勾畫她們之間的共同事業與社會網絡。她們的社會網絡都圍繞著當時河左岸最活躍的三個前衛藝文與女同性戀社交生活中心，也就是巴妮沙龍、史坦因沙龍、以及畢奇所經營的「莎士比亞書店」。

在1920年代中期，艾比特在曼．雷的攝影工作室，(O'Neal 1982: 46)爲邦斯拍下她兩張最膾炙人口的影像（圖1、2）。邦斯是艾比特在紐約格林威治村時期的寓友之一，曾在普瑞特學院(Pratt Institute)、藝術學生聯盟(Art Students League)學美術創作，而後在紐約當記者，1921年定居巴黎，擔任女性月刊《麥考爾家》(*McCall's*)的巴黎通訊員。邦斯是多才多藝的文人，詩、小說、戲劇、短論、新聞寫作、劇場評論樣樣都行，而且還替自己的作品畫插畫。當時也旅居巴黎的現代主義文學家喬伊斯，是邦斯在文學交流方面旗鼓相當的摯友，對她的作品十分重視。邦斯與「星期五沙龍」的主持人巴妮則曾經有過短暫的戀情，是巴妮的沙龍核心圈的成員，也經常參與巴妮家後院「友誼神殿」(Temple à l'Amitié)的女同性戀聚會。邦斯最被友人們記得的特點爲美麗與刻薄的機智，(Benstock 1987: 230-232)巴妮在《精神的冒險》(*Aventures de l'Ésprit*, 1929)一書，曾經這樣描繪邦斯：「她的外表是最獨一無二的：她有一個角度鋒利如永鋒(Eversharp)牌自動鉛筆的鼻子；她的嘴巴有一抹令人無法抗拒的笑容，而且她以馬內(Manet)的手法緊擰她帽子下的赭色頭髮，與他最吸引人的素描之一很像。」(Benstock 1987: 231, 235-236; Allen 2003: 146; Field 1983: 123)

係。邦斯與安德森在格林威治村的時期，彼此頗有敵意，因爲邦斯與希普曾有過短暫戀情，但是希普仍然選擇與安德森繼續在一起。伍德在與邦斯在一起之前，在1921年曾經先後與暫居巴黎的美國（雙性戀）女詩人米蕾、以及艾比特都有過一段情。詳見Field(1983: 102); Benstock(1987: 239); Herring(1995: 156, 158); Weiss(1995: 164); Barnet(2004: 81); Lappin(2004: 10)。

airiti

圖 1 Berenice Abbott, *Djuna Barnes* (1926)
Gelatin silver print, 13 3/8 x 10 1/4 in.
© Berenice Abbott/ Commerce Graphics Ltd., Inc.

圖 2 Berenice Abbott, *Djuna Barnes* (1926)
Gelatin silver print, 13 3/8 x 10 1/4 in.
© Berenice Abbott/ Commerce Graphics Ltd., Inc.

airiti

邦斯在1921或1922年與伍德相遇，伍德當時與艾比特是戀人，但是很快就變成邦斯的情人，並維持了大約八年的女同性戀婚姻關係。邦斯說服伍德放棄雕塑、成爲銀筆(silverpoint)畫家，描繪的題材以含有情慾意味的動物、帶有異國情調的植物爲主，而邦斯則將她與伍德關係的激情與痛楚，化作她最膾炙人口的小說《夜森林》(*Nightwood*, 1936)的靈感來源。(Herring 1995: 156-170)艾比特一直與邦斯和伍德維持朋友關係，在成爲攝影家之後，除了邦斯之外、也拍過伍德的肖像（圖3），相對於捕捉邦斯優雅的女性化形象，伍德以較爲男性化的俊美打扮入鏡，艾比特後來也曾追憶伍德年輕時非常高眺英俊，因爲貌美而吸引很多愛慕者。(Herring 1995: 158)

艾比特也拍攝了邦斯在河左岸的密友芙蘭納（圖4）與索拉諾的肖像，(Benstock 1987: 236)這對戀人以當作家、記者爲志業，於1918年在格林威治村相遇，並在1922 年在巴黎安頓下來。芙蘭納與索拉諾

圖3 Berenice Abbott, *Thelma Wood*, 1926. Gelatin silver print, 4 1/2 x 3 1/2 in. © Berenice Abbott/ Commerce Graphics Ltd., Inc.

airiti

的同性戀情，讓她們很快就打入當時領導風騷的女同性戀文藝社群，她們不僅像邦斯一樣，是巴妮「星期五沙龍」的常客，還經常出入史坦因所經營的沙龍。(Benstock 1987: 115; Castle 1993: 189-190; Beach 1956: 110)芙蘭納從1925年10月10日開始，以熱內(Genêt)[6]這個雌雄同體的筆名爲《紐約客》(*The New Yorker*)撰寫「巴黎通訊」(Letter from Paris) 專欄，這個專欄在接下來的50年(1925-1976)，爲美國讀者報導巴黎生活。(Benstock 1987: 21, 100, 104)芙蘭納在1927年4月16日就曾在《紐約客》評論艾比特在春之祭畫廊(Sacre du Printemps)舉辦的攝影展，展出她拍攝的紀德、羅蘭桑、邦斯、喬伊斯……等人肖像：「虛假又刺激的俗麗打光，並非艾比特小姐的類型。超然到近乎偶然般，她讓她的拍攝對象在感光底片上，裝扮出心智與物質均衡的模樣。」

圖4 Berenice Abbott, *Janet Flanner* (1927)
Gelatin silver print, 9 1/2 x 7 3/8 in.
© Berenice Abbott/ Commerce Graphics Ltd., Inc.

6 熱內這個筆名是當時《紐約客》的主編羅思(Harold Ross)幫她取的，見Benstock(1987: 110)。

airiti

芙蘭納與索拉諾從1920年代中葉開始，與安德森、希普、勒布朗(Georgette Leblanc)、休姆(Kathryn Hulme)等六位女同性戀作家，組成相當親近的私密小社群，她們住在相同的旅館，編輯彼此的草稿，在工作上密切合作，在經濟與情感上互相支持。(Lappin 2004: 10)艾比特也曾爲安德森與希普（圖5）個別留下著名的肖像。安德森與希普以共同編輯前衛文學雜誌《小評論》(*The Little Review*, 1914-1929)聞名，提倡文學的現代主義、基進政治、前衛藝術，不僅出版最好的英、美、愛爾蘭作家的作品，而且變成美國前衛文學的最重要出口。(Barnet 2004: 75)安德森於1914年3月在芝加哥首創《小評論》，她在1916年遇見希普，兩人很快就愛上對方，希普於是加入編輯《小評論》，她們在1917年把編輯本部從芝加哥搬到紐約。(Baggett 2001: 33; Barnet 2004: 63, 86; Lappin 2004: 14-15)《小評論》成爲許多現代主義文學家的發聲場域，也積極印行一些女作家的作品，邦斯在格林威治村時期發表的第一篇小說，就是在《小評論》印行，此後邦斯經

圖5 Berenice Abbott, *Jane Heap* (1927)
Gelatin silver print, 9 2/5 x 7 3/4 in.
© Berenice Abbott/ Commerce Graphics Ltd., Inc.

airiti

常在《小評論》刊行文學創作。(Barnet 2004: 46, 80)旅居倫敦的美國詩人、評論家龐德(Ezra Pound)，從1917年開始擔任《小評論》的國外編輯，極力推薦喬伊斯的新著《尤利西斯》(*Ulysses*)，安德森與希普決定每月連載《尤利西斯》，一直到1920年美國的法庭以猥褻的罪名禁止《小評論》刊載《尤利西斯》爲止，在三年之間印行了接近半本小說。《尤利西斯》的官司讓《小評論》的財務吃緊，1923年審判終結之時，判決罰款一百美金。(Anderson 1930: 214-222; Benstock 1987: 357; Weiss 1995: 193; Barnet 2004: 80; Lappin 2004: 19)在審判之後，《小評論》逐漸移往較自由的巴黎爲基地，安德森以與勒布朗的新戀情來尋求慰藉，雖然安德森與希普不再是伴侶，她們仍合作編輯《小評論》，但是希普變成主要的編輯，報導視覺藝術的篇幅大幅增加，並在曼哈頓開「小評論藝廊」，頻繁往返於巴黎、紐約兩地，一方面持續印行《小評論》，一方面介紹新的歐洲前衛藝術潮流。(Weiss 1995: 193; Marek 1995: 92-94; Lappin 2004: 8, 19-20, 21)

在巴黎，莎士比亞書店是英美現代主義小雜誌們唯一的銷售空間，包括《小評論》。(Winning 2006: 30)在第一次世界大戰之後，從美國來的畢奇在1919年受到她的戀人莫妮耶的啓發，在河左岸創立「莎士比亞書店」，並於1921年將這家英文書店搬到歐迪翁街12號(12, rue de l'Odéon)，與莫妮耶從1915年開始在歐迪翁街7號經營的法文書店「書友之家」爲鄰，以姊妹書店的形象在藝文人士之間打出名號，也造成英美文學在法國的繁榮發展。這兩家書店與巴妮與史坦因所主持的沙龍，共同成爲改變河左岸藝文生活的耀眼文化與社會環境。(Weiss 1995: 20-21)在「喧囂的20年代」(Roaring Twenties)，美國、法國、英國的前衛藝文社群，以及從美國移居河左岸的女同性戀藝文人士，經常在這些書店與沙龍聚會，共同激盪出當時最自由解放的藝文作品。莎士比亞書店不僅肩負行銷與借閱前衛文學作品的任務，而且當《尤利西斯》因猥褻的罪名而在《小評論》禁載之後，所有英語世界的出版商，都拒絕出版《尤利西斯》，只有畢奇以承擔長期財政困難的代價贊助此書出版，使得《尤利西斯》的頭版得以在巴黎問世。(Beach 1956: 34-53, 84-98; Barnet 2004: 76-78)

airiti

圖6 Berenice Abbott, *Sylvia Beach*, n.d.
Gelatin silver print, 13 5/8 x 10 3/8 in.
© Berenice Abbott/ Commerce Graphics Ltd., Inc.

艾比特也拍過莎士比亞書店的老闆畢奇（圖6）與莫妮耶的肖像，她曾經在刊印畢奇肖像的圖錄上表示：「我拍的照片有很多掛在她開的莎士比亞書店牆上，但是她應該是從其他人那邊得到它們的，這張是唯一一張席薇亞〔即畢奇的名字〕直接從我這兒買的照片。」(O'Neal 1982: 52)由於畢奇喜愛作家與讀者甚於書本，在莎士比亞書店的牆面，布置了形形色色前衛文人的肖像，以拉近讀者與作家的距離，這些照片甚至比書本還多。(Weiss 1995: 31-32)畢奇自己在回憶錄上明白表示：在1920年代，曼．雷與艾比特是「『這幫人』的正式肖像攝影師，我的書店牆上滿布他們的照片」，被他們拍照「意味你的重要性」。(Beach 1956: 111-112)畢奇所謂的「這幫人」當然就是指當時河左岸的前衛文學家，包括前述旅居河左岸的美國女同性戀文學家。莎士比亞書店的常客芙蘭納，(Beach 1956: 110)就曾在《紐約客》的「巴黎通訊」寫道：「在1920年代之後，左岸美國文學聚居地的心與家是歐迪翁街的莎士比亞書店，美國人席薇亞．畢奇創立的非比尋常書店。」(Flanner 1988: viii-ix)

airiti

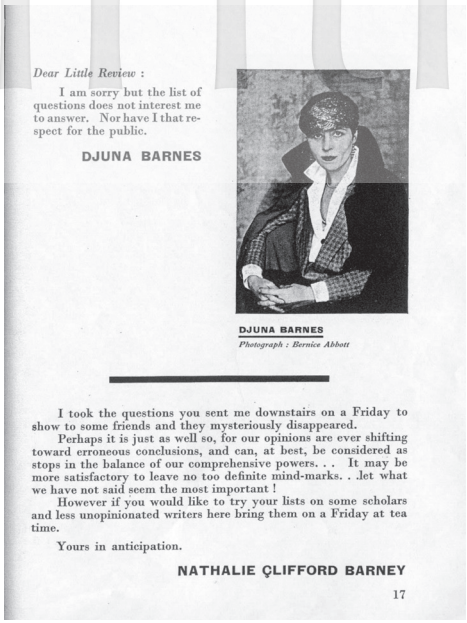
艾比特所拍攝的「這幫人」也出現在莎士比亞書店所賣的小雜誌中 (Weiss 1995: 32, 188; Weissman 2006: 38; Winning 2006: 22)，以《小評論》爲例，它的最後一期以問卷的方式，請數十位過去發表過作品的現代主義藝文人士，回應編輯所擬關於人生與文藝的十個問題，並且大都附上每個人的肖像照片，不少註記有曼．雷或艾比特等人拍攝的說明。註記爲艾比特所拍攝的肖像，就包括邦斯、希普、喬伊斯、考克多、安塞爾(George Antheil)、克維爾(René Crevel)、何曼(Jules Romain)、彼得思(Thomas Willing Peters)、蘇波(Philippe Soupault)等九位文學家的頁面。[7]在邦斯的頁面（圖7），照片左方印有邦斯極富個性的答覆：「抱歉，我毫無興趣回答這串問題，對大衆也沒那樣的敬意。」在希普的頁面（圖8），作爲主編的希普則以自己的肖像起頭，用文字表達她對許多人、事、物的感謝與敬意。

在重建了艾比特所攝幾對女同性戀的社會網絡之後，筆者發現，從生產的社會網絡來看，艾比特置身河左岸前衛文藝人士的社會網絡，請她拍照的美國女同性戀文學家經常是朋友、或是朋友的朋友，她們大都從事前衛藝文創作、新聞工作、雜誌編輯、書店經營，彼此形成一個理念相近、相互支持的密切網絡。雖然，艾比特無論是在曼．雷的攝影工作室，或是自立門戶經營攝影工作室之後，她幾乎都是爲個別的客戶負責，但是，從接受的社會網絡來看，這些前衛文學家請艾比特拍攝她們的肖像，並非只是爲了私人在家收藏或展示而已，而經常是爲了公開展示自己形象的需求，讓讀者在莎士比亞書店的牆面、在現代主義小雜誌們（如《小評論》最後一期）的內頁認識她們。[8]換句話說，這些照片通常都是文學家請艾比特拍攝之後，自己再提供給莎士比亞書店的老闆畢奇，或是小雜誌們的編輯，透過小型的網絡散播其自我形象，拉近她們與觀衆的距離，以助於行銷她們的創作與傳播她們的想法。

7　由於推測《小評論》中會有艾比特的肖像攝影，筆者於2010年8月26日至東京早稻田大學社會科學部教員圖書室翻閱其收藏的全套《小評論》查證。

8　魏思曼曾經提出，艾比特所拍肖像攝影的用處爲複印在書籍的封面，或是收藏／擺飾於拍攝對象的家中，卻沒有提出任何的說明或證據。從筆者的研究可知，魏思曼的說法並不正確，見Weissman(2006: 65)。

airiti



Dear Little Review :

I am sorry but the list of questions does not interest me to answer. Nor have I that respect for the public.

DJUNA BARNES

DJUNA BARNES
Photograph : Bernice Abbott

I took the questions you sent me downstairs on a Friday to show to some friends and they mysteriously disappeared.

Perhaps it is just as well so, for our opinions are ever shifting toward erroneous conclusions, and can, at best, be considered as stops in the balance of our comprehensive powers. . . It may be more satisfactory to leave no too definite mind-marks. . .let what we have not said seem the most important !

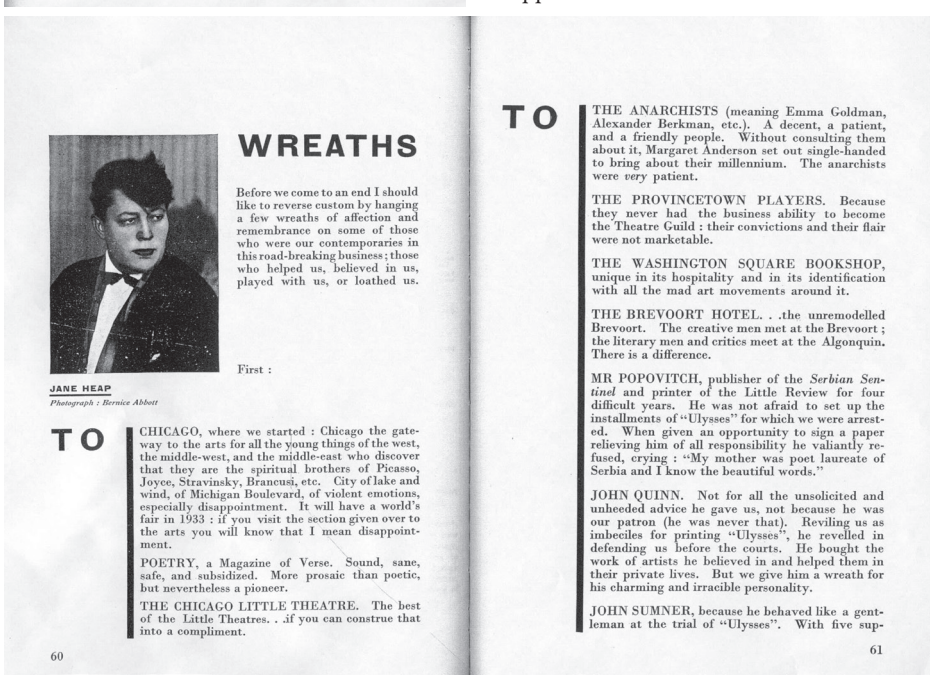
However if you would like to try your lists on some scholars and less unopinionated writers here bring them on a Friday at tea time.

Yours in anticipation.

NATHALIE CLIFFORD BARNEY

17

圖 7 Berenice Abbott, *Djuna Barnes* (1926) from *The Little Review*, May 1929, p. 17.



WREATHS

Before we come to an end I should like to reverse custom by hanging a few wreaths of affection and remembrance on some of those who were our contemporaries in this road-breaking business ; those who helped us, believed in us, played with us, or loathed us.

First :

JANE HEAP
Photograph : Bernice Abbott

TO

CHICAGO, where we started : Chicago the gateway to the arts for all the young things of the west, the middle-west, and the middle-east who discover that they are the spiritual brothers of Picasso, Joyce, Stravinsky, Brancusi, etc. City of lake and wind, of Michigan Boulevard, of violent emotions, especially disappointment. It will have a world's fair in 1933 : if you visit the section given over to the arts you will know that I mean disappointment.

POETRY, a Magazine of Verse. Sound, sane, safe, and subsidized. More prosaic than poetic, but nevertheless a pioneer.

THE CHICAGO LITTLE THEATRE. The best of the Little Theatres. . .if you can construe that into a compliment.

60

TO

THE ANARCHISTS (meaning Emma Goldman, Alexander Berkman, etc.). A decent, a patient, and a friendly people. Without consulting them about it, Margaret Anderson set out single-handed to bring about their millennium. The anarchists were *very* patient.

THE PROVINCETOWN PLAYERS. Because they never had the business ability to become the Theatre Guild : their convictions and their flair were not marketable.

THE WASHINGTON SQUARE BOOKSHOP, unique in its hospitality and in its identification with all the mad art movements around it.

THE BREVOORT HOTEL. . .the unremodelled Brevoort. The creative men met at the Brevoort ; the literary men and critics meet at the Algonquin. There is a difference.

MR POPOVITCH, publisher of the *Serbian Sentinel* and printer of the Little Review for four difficult years. He was not afraid to set up the installments of "Ulysses" for which we were arrested. When given an opportunity to sign a paper relieving him of all responsibility he valiantly refused, crying : "My mother was poet laureate of Serbia and I know the beautiful words."

JOHN QUINN. Not for all the unsolicited and unheeded advice he gave us, not because he was our patron (he was never that). Reviling us as imbeciles for printing "Ulysses", he revelled in defending us before the courts. He bought the work of artists he believed in and helped them in their private lives. But we give him a wreath for his charming and irracible personality.

JOHN SUMNER, because he behaved like a gentleman at the trial of "Ulysses". With five sup-

61

圖 8 Berenice Abbott, *Jane Heap* (1927) from *The Little Review*, May 1929, pp. 60-61.

airiti

三、從紈褲子到紈褲女的系譜

紈褲子可以溯源至英國18世紀中葉穿著奇特的「時髦男子」(Macaronis)，或是攝政時期(Regency)的美男子布魯梅爾（Beau Brummell，原名George Bryan Brummell）。(Fillin-Yeh ed. 2001: 1)布魯梅爾的風範尤爲經典，他雖然出身平民，卻聞名於倫敦上流社會的貴族社交圈，成爲當時的攝政王喬治四世的密友。他以簡約優雅、無懈可擊的西裝打扮，展現貴族般的美學品味，引領都會紈褲子的時髦風尚。布魯梅爾證明，男人眞正的優越感，並不需要世襲的貴族地位，只需經營形式完美的穿著舉止。法國的知識分子多爾維利(Jules Barbey d'Aurevilly)與波特萊爾(Charles Baudelaire)將擁有貴族品味的英國紈褲子，轉型成現代藝術家紈褲子，藉由炫示美化與閒散的自我，來反叛（法國大革命之後興起的）中產階級的功利主義傾向。波特萊爾在深具影響力的〈現代生活的畫家〉(The Painter of Modern Life, 1863)一文指出，藝術家紈褲子的形象與漫遊者(*flâneur*)的形象在1860年代早期匯流，成爲現代、白種、男性藝術家的典型，他是落魄的知識分子，以精緻優雅的貴族化外表、冷靜超然的休閒態度漫遊都會街頭，來與中產階級的街頭群衆區別，他美化自我、街頭閒逛的生活方式，是一種反抗中產階級平庸的工作倫理與功利態度的異議姿態。 (Baudelaire 1964[1863]: 28-29; Moers 1960: 17-21, 263-264, 273, 276, 282-283; Wilson 1985: 180-183; Zima 1985: 203-205, 217; Herbert 1988: 34; Hollander 1994: 92; Jones 1995: 19-21; Houk 1997: 59-61, 67; Garelick 2001: 36)

到了19世紀末，頹廢派的紈褲子王爾德(Oscar Wilde)與畢爾茲利(Aubrey Beardsley)等人的裝扮與創作，將紈褲主義、雌雄同體的崇拜與商業主義密切連結在一起。事實上，多爾維利已經把布魯梅爾視作雌雄同體的紈褲子，外表結合女性的優雅與男性的權力。王爾德與畢爾茲利等人的形象與作品，浮誇地炫耀紈褲子雌雄同體的屬性，以誇示他們同性戀矯揉造作的風格癖性。他們特別著迷於年輕崇拜——同性戀紈褲主義的完美具現。在1895年王爾德因爲肛交遭受審判，而且

airiti

定罪下獄之後，陰柔的紈褲子形象在公衆的想像中，不可磨滅地與男同性戀連結。(Cohen 1993; Sinfield 1994; Jones 1995: 21-22; Lucchesi 2001: 163, 166)這些頹廢派的紈褲子，不再是波特萊爾式的藝術家紈褲子，只爲藝術社群擺姿態，而是炫示他們貴族化的衣著、雌雄同體的扮裝、挑釁的姿態，以銷售他們的作品給中產階級的觀者與讀者。(Moers 1960: 264-265, 273, 283, 288, 292-297, 305, 309-310; Felski 1995: 103-104)相當反諷地，頹廢派紈褲子的反叛姿態，變成他們作品的商業化廣告，原來反中產階級的行動變成擁抱中產階級物質報酬的功利主義手段，紈褲主義至此已經被資本主義收編。此外，就像鮑比(Rachel Bowlby)所說，在19世紀末「廣告與美學的理想隱隱匯聚」，無論頹廢派紈褲子或是他們當代的時尚廣告都推崇美麗與年輕。因此，這些紈褲子「與當時新興的消費者絕無二致，而是他或她的『完美典型』」。(Bowlby 1987: 152, 147)

從上述紈褲子的系譜學可知，經過一個多世紀紈褲子形象的流變，到了19世紀末，一個外型帶有紈褲子記號的男性，其意涵可能是擁有貴族品味的紈褲子、或是藝術家紈褲子、或是男同性戀紈褲子，也有可能同時擁有上述兩種或三種紈褲子的意涵。並且，在資本主義的推波助瀾之下，19世紀末之後的紈褲子，不僅是高級時尚的擁護者，而且還以紈褲子的反叛形象來推銷他們的創作。紈褲女何時開始誕生？研究紈褲子論述卓然有成的莫爾斯(Ellen Moers)提出，19世紀末獨立自主的「新女性」(New Woman)，以「香煙、腳踏車、自我意志」達成「紈褲子的理想」，並將頹廢派的紈褲子推離舞台中央。(Moers 1960: 308)香煙在19世紀的藝術代表男性權力的象徵，腳踏車則標示男性化的行動自由，這兩個標誌在「美好年代」是最常見的「新女性」形象的道具，以展現她們嶄新擁有的男性化力量。(Mitchell 1991: 3-9; Patterson 2005: 71; Reynolds 2006: 84-87; Iskin 2006: 105)莫爾斯爲紈褲女形象抹上雌雄同體的男性化色彩，卻未曾對她們的穿著舉止有所著墨。

在1890年代之前，評論家就開始使用「新女性」這個辭彙，接著幾個世代的人們，經常秉持個人不同的政治與社會觀點，使用這個辭

airiti

彙來談論、頌揚、或指責現代女性的行爲流變。在19世紀末，「新女性」經常指稱那些在第一波婦女運動底下，追求家庭之外公領域自我完成的中產或中上階級女性，她們接受大學教育、爭取女性參政權、追求專業成就、而且約有一半人數保持單身或與女性的長期連結關係。學者們通常將「新女性」分爲兩代：第一代「新女性」在1890年代至第一次世界大戰期間追求事業上的成就，第二代「新女性」則在1910年代與1920年代尋求事業上的表現。(Smith-Rosenberg 1986: 176-178, 245-349; Todd 1993: xxvii, 1-5)莫爾斯所簡短標舉的「香煙、腳踏車、自我意志」，雖然簡短、但卻鮮明地描繪了第一代「新女性」的重要形象，這類「新女性」做爲紈褲女的形象，在美國攝影家江斯頓(Frances Benjamin Johnston)1890年所攝的兩張自拍像中，可以說是呼之欲出。在《自拍像》(*Self-portrait [as "New Woman"]*, ca.1896)（圖9）中，她坐在工作室的一角，背景襯托著多采多姿的職業與旅遊生活的物品與照片，她頭戴男帽，右手夾煙，左手握著啤酒杯，豪放地以男性的翹腳姿勢側坐，長裙拉至膝蓋，挑釁地露出白色襯裙與雙腳。雖

圖9 Frances Benjamin Johnston, *Self-portrait (as "New Woman")* (ca. 1896)
Gelatin silver print,7 3/4 x 6 1/4 in.
© Courtesy of the Library of Congress, Washington D.C.

airiti

然江斯頓穿著女裝，但是她以誇示男性的記號（煙、帽子、啤酒杯）與身體語言，來反叛了維多利亞時代女性該有的舉止，活脫地展現了「新女性」男性化的自主形象。在另外一張《自拍像》(c. 1890)，江斯頓則女扮男裝，臉上黏著假鬍子，兩手握住大小輪(penny-farthing)腳踏車的手把，展現男性化的獨立自主與行動自由。從19世紀末到20世紀初，一些與江斯頓類似的「新女性」，她們雌雄同體的舉止與扮裝，爲帶有女性主義、甚至女同性戀色彩的紈褲女形象種下根芽。(Fillin-Yeh ed. 2001: 133-134)

第一代「新女性」作爲紈褲女的形象，很快地就分裂爲基進與溫和兩種樣態，除了上述在性別政治上十分基進的紈褲女之外，還有「吉普生女孩」(Gibson Girl)這種溫和的紈褲女。在大約1890-1910年的20年間，美國大衆消費文化最流行的女性典型爲「吉普生女孩」，在「新女性」這個辭彙出現於報刊雜誌不到10年，就被時尚廣告收編，插畫家吉普生(Charles Dana Gibson)在雜誌插圖塑造了「吉普生女孩」形象，這種通俗化的「新女性」形象首先出現在《生活》(*Life*)雜誌上頭，隨後被印製在美國的各種物質文化上頭。(Todd 1993: 5)費林－葉(Susan Fillin-Yeh)認爲，有些「吉普生女孩」戴著男性的帽子，穿著仿男式高領女襯衫，甚至於繫著領結，體現了雌雄同體、優雅自信的紈褲女形象。(Fillin-Yeh ed. 2001: 130, 134)[9]美國畫家薩金特(John Singer Sargent)在《艾薩克．牛頓．菲爾普斯．史佗克斯夫婦》(*Mr. and Mrs. Isaac Newton Phelps Stokes*, 1897)（圖10）這張作品，就將史佗克斯太太描繪成貴族化的「吉普生女孩」，穿著打網球的服裝，上半身穿著仿男式高領女襯衫、繫著領結，外罩男性化的藍色嗶嘰外套，下半身一襲白色長裙，右手像騎士般拿著男帽，左手插腰，有自信地站著，面向觀者並微笑，展現健美迷人的模樣。(Todd 1993: 9-11)史

9 吉爾(Miranda Gill)在2007年表示，學者一般認爲在19世紀女人不可能是紈褲主義者，在20世紀的兩次世界大戰之間，從有錢的美國女性藝術家們抵達巴黎開始，女性紈褲主義開始浮現。吉爾的簡略說法，並未檢驗莫爾斯與費林－葉的說法。並且，從前述對紈褲子的系譜分析可知，紈褲子經常不是有錢人，而是想藉由紈褲子打扮來展現貴族品味的人們，而本文也已經提及，旅居巴黎的美國文藝人士未必是有錢人。見Gill(2007: 167-181)。

airiti

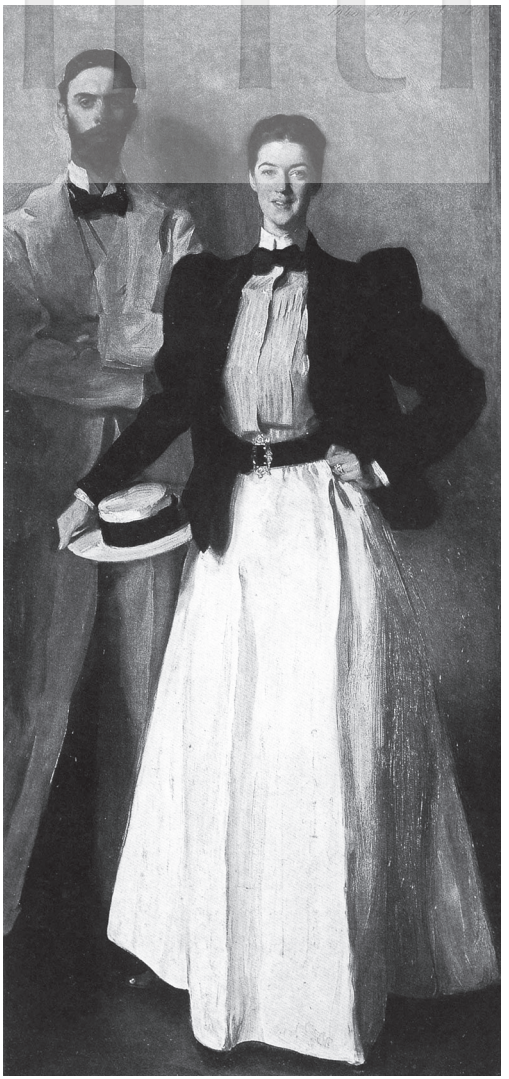


圖10 John Singer Sargent, *Mr. and Mrs. Isaac Newton Phelps Stokes* (1897)
Oil on canvas , 84 1/4 x 39 3/4 in.
© The Metropolitan Museum of Art, New York

佗克斯太太所穿的女式西服裙裝，從1880年代開始流行，設計的靈感脫胎於19世紀的男裝，呼應男性西服簡潔合身、品味高雅的理想，(Hollander 1982: 112-113)展現19世紀末擁有貴族品味、雌雄同體的紈褲女風範。當費林－葉簡短追溯紈褲女的最早典型之時，她並沒有進一步反省「吉普生女孩」在性別政治上的保守形象。正如英國社會學

airiti

家威爾森(Elizabeth Wilson)指出，「吉普生女孩……幾乎男性化的衣著只有強化她的女性氣質」(Wilson 1985: 78)，「吉普生女孩」的形象在大衆心目中比「新女性」溫和許多，她們雖然喜愛運動與擁抱紈褲主義的服飾，外型帶有獨立自主與行動自由的氣息，但是卻少有接受大學教育，主要的關懷還是在尋找異性戀伴侶與養兒育女，是傳統家庭意識形態的維持者，並沒有眞正地挑戰父權社會對女性的期待。(Patterson 2005: 27-49)

第二代「新女性」紈褲女，也可分爲溫和的「飛波姐兒」(flapper)，以及基進的「男性化的女同性戀」(the mannish lesbian)兩種。在第一次世界大戰之前，「吉普生女孩」的形象已經過時，在大衆消費文化逐漸出現男孩子氣的年輕時髦女孩雛形，這種最常見的第二代「新女性」形象，在1920年代以前就被冠上「飛波姐兒」這個流行的綽號，也就是筆者所指溫和的第二代「新女性」。「飛波姐兒」傳達了1920年代女性最具代表性的視覺意象，她們擁有年輕男孩般的身材，極瘦、平胸、窄臀、直腰，化濃妝、剪齊耳短髮，[10]露出雙手雙腳，喜歡抽煙、喝酒，自己開汽車，熱愛運動，晚上出外跳舞到凌晨，作風反叛大膽，追求性解放。(Hollander 1982: 114-116; Doan 1998: 102)「飛波姐兒」的風格主要受法國時尚的影響，特別是服裝設計師香奈兒(Coco Chanel)作爲先驅的時尚。香奈兒在歐美時尚界最具影響力的時期正是1920年代，她是自己服裝設計的最佳廣告代言人，也是「飛波姐兒」風格的著名代表人物。香奈兒的外表引領國際「la garçonne」的風潮，法文「la garçonne」所指稱男孩般的帥氣女孩，在英文通常就被翻譯成「飛波姐兒」。(Hollander 1982: 109; Garelick 2001: 45-46, 55)[11]

香奈兒從鄉村女孩變成時尚女王的傳奇，就像布魯梅爾一樣，

10 法國女性約在19、20世紀之交，開始剪短髮，在1920年代之前，所有年輕女人都已經剪短她們的頭髮。見Laver(1969: 233); Chadwick and Latimer eds.(2003: 5)。

11 「La garçonne」這個稱呼來自Victor Margueritte在1922年出版的小說*La Garçonne*。

airiti

以紈褲主義的風格表現來獲得社會晉升。(Garelick 2001: 41)她爲紈褲主義的意念創造了新的視覺樣貌，正如達利(Salvador Dali)曾經轉述她親口說的話：「香奈兒總是穿得像她一直夢想成爲的堅強獨立的男人」(Parinaud 1976: 212)，香奈兒從上層階級男性（愛人）的衣櫃、尤其是運動服裝汲取靈感，將其轉化成「飛波姐兒」風格的獨立感與機動性。無論衣料、剪裁、到輪廓，香奈兒將男裝的元素注入女裝設計中，創造出剪裁講究、舒適合身、簡約優雅、線條靈動、自信獨立的「飛波姐兒」風格，令人聯想起布魯梅爾紈褲主義的古典的簡約與低調的優雅，正如賀蘭德(Anne Hollander)所說：香奈兒的「意象奠基於美男子布魯梅爾的原則，當衣服被穿的時候，應當看起來好像不重要。」香奈兒設計中經典的二或三件式女性套裝，就是承繼從1880年代開始風行的女式西服裙裝，她「取自英國的男性氣質，將其變成女性氣質」，充分展現「紈褲女的精神」。(Hollander 1983: 86; Evans and Thorton 1989: 122-132; Steele 1992: 119; Hollander 1994: 135, 138; Garelick 2001: 40-44, 52-53)香奈兒從1910年代開始發揚光大從1906年開始的時尚革命，大刀闊斧地揚棄行之已久的女性束腹，並將女裙從腳踝提高至膝下。(Steele 1992: 119-120)

在說明頹廢派紈褲子之時，筆者已經談過，從19世紀末開始，紈褲子就已經成爲現代流行時尚的消費者，摩登的「飛波姐兒」也不例外，她們在1920年代大規模地擁抱以香奈兒爲代表的紈褲女時尚風格。雖然，「飛波姐兒」男孩氣的裝扮舉止，賦予女性身體機動、獨立與自由，因而在視覺上被詮釋爲呈現女性解放的政治性符號。但是，「飛波姐兒」只是模仿不成熟的男孩子，並不擁有男性的權力，所以也不具威脅性。她們事實上是溫和的「新女性」，藉著消費「飛波姐兒」風格的衣飾來增加自己的吸引力，以追求新流行的伴侶婚姻，她們甚至可以犧牲事業來成就美滿的家庭（或至少嘗試擁有兩者），而不像第一代的「新女性」經常爲了追求事業而放棄婚姻。(Hollander 1982: 121; Smith-Rosenberg 1986: 282-284; Doan 2001: 102, 105-106)女性主義議題逐漸被消費文化收編，「飛波姐兒」的獨立自主經常只表現在服裝舉止的表面，而並非像男性一樣表現在對嚴肅事務與辛苦工作的負責任上頭。(Hollander 1982: 121; Rapp and Ross 1983: 102-103)

airiti

除了「飛波姐兒」所代表溫和的第二代「新女性」之外，還有較少數的基進第二代「新女性」，她們就是「男性化的女同性戀」，也是在第二代「新女性」當中，穿著舉止最爲旗幟鮮明的紈褲女。紐頓(Esther Newton)曾經提出，「爲了公然展現性慾，〔第二代〕『新女性』必須以下列方式進入男人的世界：或者作爲男性規定的異性戀（飛波姐兒），或者作爲穿男裝的女同性戀(a butch)、或與穿男裝的女同性戀在一起。」(Newton 1984: 573)紐頓將1910年代、1920年代的女同性戀分爲兩類，可說是踵繼了雙性戀作家柯蕾特(Sidonie-Gabrielle Colette)在《純粹與不純粹》(*Le Pur et l'Impur*, 1932)中的分類，在這本談論巴黎女同性戀主義的經典，柯蕾特建構了兩種區分女同性戀主體性的範疇：「反常的女同性戀」(the perverse lesbian)與「男性化的女同性戀」。（轉引自Glick 2009：63）類同地，奔絲朵克在《河左岸的女人》一書，也將巴黎描繪爲「分裂的蕾絲玻島」(Lesbos divided)，對比以巴妮與魏薇安(Renée Vivien)爲代表的感官性的、女性化的女同性戀意象，以及較年輕的一代如布魯克絲(Romaine Brooks)、霍爾(Radclyffe Hall)、芙蘭納等人所展現的解放形象，她們像男人一樣穿著、說話、抽煙、舉止。(Benstock 1987: 306-307)在紈褲主義的系譜學上，巴黎這些「男性化的女同性戀」可以說是受到世紀末頹廢派陰柔的男同性戀紈褲子形象啓發。自王爾德以降紈褲子形象帶有雌雄同體的同性戀意涵之後，經常披上邊緣的前衛派反叛布爾喬亞與父權社會的外衣。(Feldman 1993: 22)陽剛的女同性戀從王爾德等頹廢派紈褲子的穿著與行爲得到靈感，以顚覆男女二分的雌雄同體形象，擺出對父權與異性戀社會壓抑系統的反叛姿態，以性別流動的形象對抗父權社會的性／別規範，讓新浮現的女同性戀認同公開可見。(Gilbert and Gubar 1989; Bridge and Wallace 1992; Fillin-Yeh 1995: 36)

值得強調的是，筆者認爲紐頓將第二代「新女性」二分的說法，忽略了當時「新女性」外表與舉止多元不定的特點。從紈褲女的形象來看，除了「飛波姐兒」與「男性化的女同性戀」之外，某些異性戀基進「新女性」或某些同性戀基進「新女性」，都有可能穿著像「飛波姐兒」般。並且，到了1920年代下半，異性戀「新女性」也可能偶爾將女扮男裝當作一種時髦戲耍，她們的外形都看起來像紈褲女。

airiti

譬如，在拉蒂格(Jacques-Henri Lartigue)拍攝的《帥氣女孩們》(*Les Garçonnes*, 1928)（圖11）中，他的太太碧碧(Bibi)坐在汽車前方的保險桿上，短髮、繫領結、穿著男性外套、外套口袋中塞著手帕，右手夾煙舉到嘴邊，一派輕鬆嬉鬧的神情與姿態，兩側環伺三個「飛波姐兒」般的朋友。拉蒂格在日記上表示，現代女性這種倒錯好玩的裝扮，是一種挑逗男性目光的手段。(Lartigue 1970)

在評讀與釐清目前散見各處的紈褲女論述，以梳理紈褲女形象從19世紀末到1920年代的遞變之後，下一節將奠基於第二節所回溯艾比特與她的拍攝對象之間的社會網絡，以及本節所建構的紈褲女系譜，從視覺分析出發，開拓性地解讀迄今尚無任何研究的問題：艾比特在1920年代與旅居巴黎河左岸的美國女同性戀文學家合謀，（再）生產了哪（些）類的紈褲女形象？而這些紈褲女形象又如何交涉她們的性／別認同？

圖11 Jacques-Henri Lartigue,
Les Garçonnes (1928)
Gelatin silver print, 5 x 7 1/20 in.
© Ministère de la Culture-France/ A.A.J.H.L.

airiti

四、艾比特的紈褲女肖像顯影

艾比特與邦斯、伍德、芙蘭納、索拉諾、安德森、希普、米蕾等人的社會網絡，在1910年代的格林威治村就開始建立雛形，當時她剛逃離美國鄉間，到格林威治村發展，陸續結交了這群活躍於格林威治村的女同性戀。她們屬於基進的第二代「新女性」，以格林威治村爲基地，追求文藝的革新與解放的生活風格，如火如荼地展開文化、社會與政治上的性／別反叛。(Wilson 1985: 184; Cott 1987: 3-10, 33-38)這些「新女性」除了重視與女性相互扶持的友誼之外，還在情慾關係上頭追求性解放，她們有許多與異性建立親密關係（但未必是婚姻關係），有一些則發展女同性戀（或雙性戀）的關係。(Cott 1987: 41-47; Barnet 2004: 6)無論這些「新女性」的性傾向爲何，她們幾乎都崇尚性自由，喜歡公開討論性慾的問題，與第一代「新女性」並不將性解放當作關注的政治問題迥異。(Smith-Rosenberg 1986: 283-285)

艾比特與這些女同性戀文學家在河左岸的波希米亞圈圈立足之後，和法國與英國的前衛文藝人士，維持著交叉與重疊的友誼圈，形成對性／別議題極度關注的社會網絡。筆者在探討艾比特所攝女同性戀肖像攝影之時，將主要聚焦於與紈褲女形象關係密切的「男性化的女同性戀」，包括波爾繆特、伍德、芙蘭納、希普、畢奇等人的肖像。此外，紐頓在前面剛提及的論文最後，曾經指出當時巴黎的女同性戀形象：「很多女同性戀是男性化的；大部分有混合的風格；很多是女性化的。」(Newton 1984: 575)雖然紐頓除了這句話之外，沒有討論何謂「大部分有混合的風格」的女同性戀，但是筆者認爲她天外飛來一筆地點出將女同性戀形象二分的盲點，也就是當時有些女同性戀的穿著舉止具有雌雄同體的特點，其實與「飛波姐兒」的外型類似，所以筆者也會分析艾比特所攝具有混合風格的女同性戀肖像，特別是極具代表性的邦斯肖像。艾比特雖然也拍攝了女性化的女同性戀形象，但是這類形象的分析卻超出了這篇論文的問題架構。其實，衣著可以將兩個女人連結在一起，艾比特所捕捉「男性化的女同性戀」的伴侶，經常留下女性化的倩影，在明眼的觀／讀者的凝視當中，很

airiti

可能有隱隱展現她們是一對伴侶的女同性戀認同意涵，關於這些艾比特所攝女性化的女同性戀，將可待來日以另一篇論文探討。

要瞭解艾比特如何與都會化的女性現代主義文人合謀，挪用與重新設計男性化或雌雄同體的紈褲女形象，來銘刻她們的自我認同，必須先探討她擅於捕捉拍攝對象個性的肖像攝影特色。艾比特在曼．雷的工作室時期，受到曼．雷的影響主要在於：拒絕當時商業攝影工作室的傳統，不讓模特兒擺陳腐的姿勢，也不讓模特兒配備象徵性的道具，像是書籍、樂器、披衣與繪畫的背景等等。曼．雷擅長替拍攝對象擺姿態，營造風格化的構圖設計，以及戲劇性的光線，來展現拍攝對象的個性，並且喜歡使用柔焦濾紙、以及有紋理的米色「比利時」相紙，來製造美化的效果。艾比特在1926年自立門戶之後，爲了避免與曼．雷競爭，以維持彼此的友情，刻意與曼．雷收取相同的拍攝費用，還刻意選擇不同的相機牌子，營造不同的肖像風格，避開曼．雷風格化的安排，從來不替她的拍攝對象擺姿勢，停止使用柔焦濾紙，開始以寫實的眼光拍攝肖像。她總是讓拍攝對象穿著自己的衣服，讓他／她們在空白的背景自己擺姿態，省去外在的燈光或道具，以直覺來捕捉拍攝對象自發性的姿態與表情，以揭露拍攝對象眞正的個性。(Barr 1997: 41-43)

對比艾比特於1927年拍攝芙蘭納的肖像系列之一（圖4）[12]與曼．雷在1926年拍攝丘納德(Nancy Cunard)的肖像（圖12），[13]可以清楚瞭解他們攝取對象的方式分歧，以及艾比特肖像攝影的特色。詩人丘納德爲達達與超現實主義詩人，也是芙蘭納的朋友，兩人皆混跡於巴妮的「星期五沙龍」。丘納德熱愛黑人文化，以收藏非洲象牙手鐲聞名。(Weissman 2006: 43)在曼．雷所攝丘納德的肖像中，她的雙臂從腕到肘掛滿非洲大手鐲，身上穿著豹紋洋裝，渾身散放出充滿異國情調的時尚感。曼．雷以戲劇性的打光與柔焦濾紙，營造極爲風格化的光線與構圖效果：強光從畫面的右側上方過來，使得丘納德洋裝的大

12 艾比特至少還拍過芙蘭納穿同一套打扮，懸坐在行李箱上的肖像。
13 曼．雷所拍的這張丘納德肖像，也出現在《小評論》的最後一期。

圖 12 Man Ray, *Nancy Cunard* (ca. 1926)
Gelatin silver print, 3 1/2 x 2 5/8in.
© 2011 Man Ray Trust/ ADAGP

部分區域陷入劇烈的陰影中，她雙手倚靠的高檯也變成灰黑的平面色域，背景則爲灰濛的抽象斑紋。介於這些黑暗的區域與灰濛的背景之間，浮現丘納德雪白平坦的臉龐、琳琅滿目的象牙手鐲、以及洋裝側上方斑斕的豹紋。象牙手鐲將丘納德的雙臂物件化，襯映出她彷彿搪瓷娃娃般的蒼白臉龐，上面濃厚的眼線與口紅更強化了臉部人工化與風格化的虛假氣息。丘納德的頭部轉向畫面右方側望，雙眼圓睜、玻璃珠般的瞳孔沒有透露任何感情，平面化的雪白臉孔沒有表情。曼．雷的時尚攝影充滿了幻想精神，藉由營造生動的燈光效果，以及形式化的構圖設計，將女人轉化成象牙手鐲般的美麗與神祕物件。艾比特曾經對曼．雷拍攝女性肖像攝影的特點作過言簡意賅的評論：「雷的肖像是好的，但是他總是讓女人看起來像是美麗的物件，他從不讓她們展現她們身上的強烈個性。」(Zwingle 1986: 60)

在艾比特所攝芙蘭納的肖像中，畫面的景深很淺、背景失焦，造成注意力都集中於芙蘭納的效果。席地而坐的芙蘭納幾乎占據了整個畫面，她左手倚著左腿、右手托著右頰，一派輕鬆自如的瀟灑姿態。

airiti

她臉上的神情安適、雙眼自信地凝視相機，流露出與攝影家的親密互動。她的右手中、食指朝向頭部，與聰穎親和的眼神結合，透露了她擅長思考與觀察的知性魅力。艾比特曾經說明：「（我與曼．雷的）肖像在風格上差異很大，我的較爲簡單，我嘗試拍人，我嘗試讓人自然作出反應，攝取我們之間的交流。我對攝影感興趣，而非做藝術品或是表達我的個性。」(Abbott 1969/08/17)艾比特的肖像攝影與曼．雷的相較，有截然不同的味道，她並沒有將自己的風格設計加諸拍攝對象身上，沒有特殊的燈光效果或是不必要的背景，更不會替拍攝對象擺姿態，而是讓芙蘭納儘量感覺到放鬆自在，[14]以直覺捕捉她自發的表情與姿態，素樸、眞誠而強烈地展現她的個性。艾比特曾經精彩地自述她在1920年代對肖像攝影的態度：

> 我對我的模特兒的態度，就是盡可能自然地拍攝他們，而不應用較多的光線與正式的布景，這種非正式的方式，使他們可以較爲放鬆。這造成我可以嘗試不受注目地捕捉他們較爲自發性的姿態與表情。拍攝人物必定會有交流——合作……。依靠直覺來感受，人物至少在某個時刻是他自己。無論如何我就是要尋找這個人——那個可以鑑別一個女人或男人與每個他人不同的品質——對每個人物獨特性的直覺性同情。(Weissman 2006: 54-55)

什麼是芙蘭納獨特的品質？除了眼神與姿態的沈著、自信與知性之外，芙蘭納鮮明的穿著對展現她「身上的強烈個性」具有決定性的意義。換句話說，艾比特所攝芙蘭納的穿著舉止，不僅沒有受到曼．雷將女人當作「美麗的物件」的影響，而且還展現芙蘭納在性／別面向的自我再現。

芙蘭納身穿一襲黑色天鵝絨燕尾服，內搭淺色襯衫，下搭絲質條紋白褲，頭戴男性高帽，帽沿底下露出及耳捲髮。芙蘭納曾經在這系列肖像小樣張的背後，註記這頂特出的高帽：「……丘納德爸爸的大禮帽，我在上面裝飾著櫻桃色與黑色的面具，爲了當作化裝舞會的服裝，……打扮得像門房，……。」(Weissman 2006: 62)從芙

14 艾比特經常假裝至少拍攝四至六張照片，但是前面幾張並沒有裝底片，等到空拍了幾張，拍攝對象已經放鬆下來，她才開始裝上底片拍照。見O'Neal(1982: 48)。

airiti

蘭納的自述可知，她這身男性扮裝不是日常的穿著，而是爲了特殊場合的需要。根據奔絲朵克的研究，芙蘭納這襲喬裝是爲了參與巴妮在雅各街20號家後院的「友誼神殿」聚會。巴妮雖然是旗幟鮮明的女同性戀，但是她的「星期五沙龍」並非女同性戀沙龍，而是相當鼓勵異性戀與同性戀的女、男前衛藝文人士參加。只有在「友誼神殿」的私密聚會，才限定只邀請女同性戀友人。巴妮是基進的莎芙主義者(Sapphist)，她在1890年代自學希臘文，以閱讀新出土的古希臘女同性戀詩人莎芙的詩歌殘篇。巴妮除了學習莎芙的傳統寫詩之外，還受到莎芙創造女性社群的典範啓發，自覺地創造現代的蕾絲玻島。(Benstock 1987: 11, 25, 53, 277-294)巴妮的「圈圈作爲互相支持的女同性戀團體，允許她們創造文學與社會否認她們的自我意象」(Faderman 1981: 369)，「友誼神殿」的聚會相當民主，無論是像巴妮一樣的女性化的女同性戀形象、或是像她1915年之後的長期戀人布魯克絲般的「男性化的女同性戀」扮裝，都相當受到歡迎。大家在這個親密劇場爲彼此穿著打扮，一塊兒跳舞，炫示多采多姿的女同性戀自我再現。芙蘭納穿著燕尾服、戴高帽，桃莉．王爾德(Dolly Wilde)穿得像她的叔父奧斯卡．王爾德，都是在「友誼神殿」女扮男裝的夜晚，十分具有代表性的形象。(Benstock 1987: 307, 180)

前面已經提到，在第二代「新女性」當中，最爲耀眼的紈褲女形象就是「男性化的女同性戀」。艾比特與芙蘭納從1910年代在格林威治村開始，以至於在1920年代移居巴黎河左岸之後，都屬於相識相惜的女同性戀社會網絡，艾比特所拍攝芙蘭納在「友誼神殿」現身的形象，捕捉了35歲的芙蘭納以「男性化的女同性戀」扮裝，置身於女同性戀社群當中，如魚得水的自信安適感。她頭上的短髮、高帽，身上的燕尾服、褲裝，展現紈褲女男性化的時髦、瀟灑與別緻，襯衫領口點綴小巧的胸針，則爲男性扮裝添加一點女性化的味道。芙蘭納的面具不在雙眼、卻在男帽上面，面具空空的眼洞，對比出她的雙眼與觀者親密交流，櫻桃色與黑色面具上下並置，則象徵她雌雄同體的自我再現。背景朦朧浮現芙蘭納的影子，更加襯映她自我形象的雙重性與曖昧感。筆者認爲，從紈褲主義的系譜學來看，無論是在艾比特的眼中、或是參與巴妮「友誼神殿」的女同性戀圈圈當中，芙蘭納的形象

airiti

應當同時具備擁有貴族品味的紈褲女、藝術家紈褲女、與女同性戀紈褲女的指涉。

芙蘭納就像是布魯梅爾一般，出生並未擁有上層階級的財富。然而，根據艾比特的回憶，芙蘭納是她們在巴黎的圈圈中唯一有固定的薪資者，所以總是可以負擔穿著優雅的服飾。(Weiss 1995: 23)而且，從「巴黎通訊」的報導可知，芙蘭納對巴黎的時尚有濃厚的興趣。(Benstock 1987: 110-112)奔絲朵克指出：「對很多旅居巴黎的人來說，參與閣樓儀式或女扮男裝的聚會，是上層階級的財富、智識與藝術優越的標幟」 (ibid.: 180)，芙蘭納在巴妮「友誼神殿」的紈褲女扮裝，就像是布魯梅爾在倫敦的貴族社交圈的紈褲子扮相，以簡約、俊俏、優雅的外表，展現貴族般的品味。值得一提地，丘納德的父親是英國男爵，芙蘭納頭戴著他的大禮帽，正是營造紈褲女貴族品味的扮裝。並且，參與「友誼神殿」的成員幾乎都是基進的女同性戀文藝人士，包括芙蘭納、邦斯、畢奇等旅居河左岸的美國前衛藝文分子，她們的家財都不優渥，(ibid.: 174)卻像是波特萊爾式的藝術家紈褲子，以經營美化的自我來展現文藝人士的優越品味。巴妮的女同性戀圈圈相當受到頹廢派美學與政治的吸引，(Benstock 1987: 86; Elliott 1998: 77; Glick 2009: 37-61)對於王爾德等頹廢派紈褲子炫示雌雄同體的外表，以展現男同性戀的性／別認同，應該有相當的體會。巴妮的戀人布魯克絲在1923年寫給巴妮的信件，就曾以「我身上的紈褲子」來形容自己的男性扮裝，在布魯克絲著名的《自畫像》(1923)中，她的短髮上戴著氈帽，身上穿著衣領漿挺的白襯衫、黑外套，自覺地以紈褲女的男性外表來展現女同性戀的性／別認同。(Bridge and Wallace 1992; Elliott 1998; Lucchesi 2001)前述桃莉．王爾德模仿叔父奧斯卡．王爾德的裝扮，更是直接傳承頹廢派紈褲子的形象，在「友誼神殿」現身爲女同性戀的例子。在頹廢派紈褲主義的輝映之下，芙蘭納置身於巴妮領導的女同性戀圈圈，她的紈褲扮裝具有銘刻女同性戀的自我認同的意涵。

從19世紀末開始，女性幾乎只有在運動的場合，才會公開穿著褲裝，譬如「新女性」穿著寬鬆的燈籠褲騎腳踏車，就是在大衆文化當

airiti

中常見的視覺圖像。在第一次世界大戰期間，有一些女性爲了代替到前線打仗的男性在工廠或農地工作，開始擁有公開穿褲裝、卻免於受罰的機會，但是這些女性在戰爭結束之後，又回歸家庭、而且放棄褲裝。從第一次世界大戰之後，一直到1930年代末期，女性除了在運動的場合之外，公開穿著褲裝仍然是一種禁忌，裙裝仍然是普遍化的女性時尚，只有特殊個案才身著褲裝。(Hollander 1994: 145; Doan 2001: 107)到了1940、1950年代，褲裝才逐漸被接受爲女性（正式）的穿著。(Rolley 1990: 57)從這個歷史脈絡來看，芙蘭納的褲裝是相當罕見的穿著，因爲當時在巴黎無論是「飛波姐兒」紈褲女，或是偶爾將女扮男裝當作戲耍的異性戀「新女性」，甚或是「男性化的女同性戀」紈褲女，她們雖然擁有（較爲）男性化的外表，但是下半身還是穿著裙裝。[15]譬如，英國女同性戀文學家霍爾以穿著男裝聞名，仍然甚少在公開的場合穿著褲裝。(Doan 2001: 107)筆者認爲，芙蘭納以褲裝參與「友誼神殿」的女同性戀聚會，應當有以否認社會所定義與女人連結的符碼，挑戰父權與異性戀社會的性／別規範，展現女同性戀紈褲女性慾認同的性／別政治意涵。芙蘭納敢以褲裝肖像示人，是因爲這身裝扮明顯的嘉年華成分，特別是男帽上的面具，標明她是爲化裝舞會而喬裝，化裝舞會暫時顛倒戲耍的理由，使得她得以挑逗社會禁忌。

再以艾比特在大約1926年拍下的希普肖像（圖5）爲例，[16]分析艾比特在巴黎時期拍攝過的「男性化的女同性戀」肖像。41歲的希普穿著西式男士禮服與裙裝，領口繫著蝶形領結，西裝口袋中放著手帕。她頭上極短的頭髮與這一身男裝相當搭配，一綹厚厚的瀏海掃過她的前額向上微捲，呈現一種不羈的氣質。她的雙眼看著艾比特、眉角微微上揚，塗著深色唇膏的嘴巴沒有笑意，上半身略向前傾，展現

15 當時唯一的例外，爲曾經在巴妮的社交圈出沒的英國畫家葛路克(Gluck)，她一生都只穿著品味出眾的男裝，朵安(Laura Doan)認爲葛路克在1920年代公開穿褲裝，比較是爲了藝術的理由，她嚮往穿著男裝所帶來的自由，而非暗示女同性戀的身分，見Doan(2001: 107, 117)。

16 艾比特至少拍了三張希普的肖像，有兩張穿黑色男士西裝，一張穿白色男士西裝，其它裝扮相同。只有筆者選的這張照片，希普面向相機，其它兩張照片，她都望向畫面右側方。

airiti

一種主見很強、令人敬畏的神態。希普從1908-1909年開始，就偶爾會裝扮成男性，之後無論在紐約格林威治村或巴黎河左岸，她頭上都留著男人般的極短髮型，並且坦承自己喜歡異性裝束，經常穿男性的套裝、別蝴蝶領結，但是她的下半身還是搭配黑色裙裝。(Baggett 2001: 27; Barnet 2004: 66; Lappin 2004: 5)希普是一個意志堅強、口才好、具侵略性的女人，當她與安德森在1920年代早期初抵巴黎之時，河左岸的前衛藝文圈都強烈感受到她的威力，尤其是幾位文學社群的男士，包括龐德與麥卡蒙等，都把她視爲令人驚嚇的異性裝束者的典型。(Benstock 1987: 379)桑塔格(Susan Sontag)認爲「攝影肖像的標準修辭」，在於拍攝對象「面對相機意味莊重、坦率、揭露主體的本質」，(Sontag 1977: 37-38)艾比特顯然相當擅長這樣的修辭，因爲在這張肖像攝影當中，希普當年震懾河左岸前衛文藝圈的裝扮與神氣如在目前。

希普與安德森公開展現自己爲女同性戀，希普十分認同男性氣質，安德森則喜歡在裝扮舉止炫示自己的女性氣質。文化史家華生(Steven Watson)直接稱呼希普爲「T」(butch)、安德森爲「婆」(femme)。(Barnet 2004: 68)[17]安德森在自傳三部曲的第一部《我的三十年戰爭》(*My Thirty Years' War: An Autobiography*, 1930)中，栩栩如生地描繪了她與希普飄浪的波希米亞、反布爾喬亞生活風格。她們經常換住處，家徒四壁，在芝加哥的年代，還曾有一長段時間，爲了省錢、也爲了吸引報刊的報導，而在湖邊搭帳篷居住。然而，她們卻因主編現代文藝雜誌，而過著前衛而美好的生活。(Karl 2008: 101-103)希普除了和藝術家紈褲子一樣，具有反布爾喬亞的生活態度之外，前面已經提及她與芙蘭納、索拉諾、安德森、勒布朗、休姆等六位女同性戀作家共組一個小社群，住在同一旅館、密切合作，所以希普對芙蘭納的紈褲女認同、甚至頹廢派紈褲子的遺緒應該都很有認識。安德森形容希普長得頗像王爾德，(Lappin 2004: 14)希普高雅的男性穿著應該也有汲取頹廢派紈褲子的記號，來展現自己作爲「T」的性／別認同的意味。

---

17 巴格特(Holly A. Baggett)也稱呼希普爲城市的T(urban butch)，見Baggett(2001: 24)。

airiti

雖然艾比特所拍攝的紈褲女形象，以「男性化的女同性戀」最鮮明可見，但是她拍攝的邦斯肖像（圖1、2）也一直相當膾炙人口，筆者認爲邦斯的肖像展現了前述紐頓所說的具有混合風格的女同性戀形象，這樣的形象也可以從紈褲女的系譜學來分析。威爾森(Elizabeth Wilson)曾經在分析「反抗服裝」(oppositional dress)時論及，紈褲子所創造的風格導向兩個分歧的方向：一是引領新的摩登都會男性西服，變成永不退流行的經典風格。這種風格以「反時尚」(anti-fashion)來造成「眞時髦」(true chic)，「過去一向被定義成不曾引人注目到它的存在的優雅，『低調的』簡樸，但是正因如此而非常驚人地脫穎而出。」布魯梅爾創造了這種男裝的低調美學，香奈兒則將其再詮釋爲女裝美學，她所設計的「反時尚」經典套裝，在時尚工業大放異彩。另一個方向則成爲反抗風格的起源，「反抗時尚的目的在於表達一群人異議或與衆不同的想法，或與順應習俗的大多數人敵對的觀點」。(Wilson 1985: 179, 183-184)威爾森認爲，在「反抗服裝」的流變當中，格林威治村算是相當有特色，它在20世紀的前20年是政治與社會反叛與實驗生活風格的中心，在格林威治村度過二十幾歲年輕時代的邦斯（也就是第一次世界大戰之前與期間），正是威爾森所論及炫示「反抗服裝」的代表例子：「在當時的氣氛，『有教養深度(sophistication)是被拿來反布爾喬亞的一切的標準，邦斯在以有限的收入來展現惹人注目的時尚，藉此表達她的教養深度方面，相當地不尋常。大部分其它的年輕女人鄙棄化妝，並傾向穿著男性的衣著或流動的長袍』。」邦斯雖然收入不豐，卻是當時格林威治村的文人藝術家當中，穿著最優雅、入時的人物，經常穿黑衣，展露紈褲女低調卻高雅的穿著品味，與其它的年輕波希米亞女人截然不同，她們短髮、不戴帽，而且穿著有「女學者制服」之稱的寬鬆直筒連衣裙與棕襪。艾比特在格林威治村與邦斯同一公寓，她回憶當時的邦斯穿著「浪漫」，經常穿著斗篷，總是潔淨、燦爛、極度機智。在這個時期，邦斯就已經把披掛一件黑斗篷，變成她個人的識別標誌。 (Wilson 1985: 184-185)[18]

18 威爾森的引句來自Field(1983: 59); Herring(1995: 104)。

airiti

畢奇在《莎士比亞書店》一書中，將熟友邦斯稱作「這幫人」的重要分子，「跟《小評論》與格林威治村那一群人是同一掛」，「我認爲她是20年代巴黎最有天分、以及最迷人的文學人物之一」。(Beach 1956: 112)艾比特也屬於「格林威治村那一群人」，邦斯曾經談及艾比特：「……她像是家人，我從她15歲就認識她了」，(Herring 1995: 326)從格林威治村的寓友關係，到巴黎彼此同屬旅居河左岸的藝文圈，邦斯又與艾比特的前情人伍德相戀，當艾比特拍攝邦斯的肖像之時，她們對彼此可說是相知甚深，所以艾比特可以捕捉邦斯自發性的表情與動作。艾比特拍過數幀邦斯的肖像，都是同一天攝於曼．雷的工作室，邦斯自己帶兩套衣服來換裝。(O'Neal 1982: 46)在圖1中，艾比特捕捉邦斯約3/4面的坐像。邦斯穿著高雅女性套裝，白色襯衫衣領在灰色細格女性西裝外套前襟翻出，衣領上方刻意向上斜豎，西裝外套之上還罩著她從格林威治村時代就著稱的黑斗篷，斗篷的頭罩也被刻意摺成向上斜豎的英挺造型，與白色襯衫衣領、灰色細格外套形成對比強烈的三重奏，相當有風格地展現邦斯優雅的英氣。黑白對比強烈的襯衫翻領與斗篷頭罩、纏繞頭上的華麗頭巾、耳際數串點點垂墜的耳飾、與胸前隱現的珠鍊，一起拱圍出邦斯的臉龐，既雅緻又有個性。邦斯睜著大大的雙眼，信任地盯著艾比特看，眼中泛著自信的神采，與塗上深色唇膏的微揚雙唇，交織成微微的笑意，綻放迷人的優雅氣質。在圖2中，艾比特則以後方打光的方式，來拍攝邦斯的側面坐像。邦斯身穿深色女性套裝，只在一大片黑色的外套與長裙區域的左上方，搭配滿布波形細褶的襯衫白色翻領，以及在耳際、手腕、與無名指穿戴珠飾、珠鏈、與戒指，產生對比鮮明的裝飾效果，爲簡約低調的深色套裝輪廓，增添溫柔優雅的女性化元素。邦斯的赭色頭髮向後優雅地盤成一個緊緊的髻，背光使得邦斯的頭臉邊緣泛著一圈細細的白色光暈，迷人地刻劃出邦斯「可愛的側影」。[19]

邦斯在巴黎的生活並沒有家庭財富的支持，所以常有週期性的

19 「可愛的側影」爲艾比特的形容，見O'Neal(1982: 46)。

airiti

財政困難，有時需要靠巴妮、古根罕(Peggy Guggenheim)、貝克特(Samuel Beckett)等人的經濟資助，但是卻非常注重外表，穿著總是十分有風格，仍然給人優雅、財政穩定的印象。(Benstock 1987: 9, 174, 236-238, 253)她就像布魯梅爾與香奈兒一樣，以紈褲主義的風格展現品味的優越，晉身文藝／社會名流之列，艾比特這兩張肖像攝影正捕捉了她著名的優雅與風格。邦斯在兩張相片當中都穿著從男性西裝汲取靈感的女性套裝，應合男性西裝簡約低調，以「反時尚」來展現「眞時髦」的高雅品味。從19世紀末開始，一些引領風騷的「新女性」紈褲女，就以穿著女性套裝來展現她們雌雄同體的自主形象，前述薩金特畫作中的史佗克斯太太、或是與邦斯同時代的香奈兒都是代表性人物，邦斯優雅、自信、獨立的套裝形象，也具備這樣的意涵。並且，在圖1中，邦斯包裹在黑斗篷當中，在圖2中，邦斯全身穿著黑色套裝與長裙，從格林威治村時期以來對黑衣與斗篷的喜好，仍然是她一貫的標誌。[20]威爾森強調，黑色在19世紀紈褲主義與浪漫主義的影響之下，成爲一種反布爾喬亞的標誌，藝術家紈褲子波特萊爾就喜愛穿著黑色，(Wilson 1985: 183, 186)邦斯也以穿著剪裁講究的黑衣來繼承這個傳統，以展現她反布爾喬亞的藝術家紈褲女形象。

邦斯對摩登都會女性的時尚有相當敏銳的認識，而且擅長將自己裝扮成其完美的典型，她在1928年出版的《艾爾曼納克小姐》(*Ladies Almanack*)，敘事者就使用「時尚女士」(a lady of fashion)的自稱，來向其她「女士們」(ladies)說話。(Benstock 1987: 246)在艾比特所攝邦斯的兩張肖像照片中，邦斯以時髦的假珠飾來搭配儉約的套裝，呼應時尚教主香奈兒在1920 年代所帶動的風潮。香奈兒對舊的紈褲子概念的新現代挪用，除了將上層階級男性服裝的元素融入女性高級時尚的設計之外，還擅長使用「服飾珠寶」(costume jewelry)，以佩戴看起來十分擬眞的假珠寶，來搭配自己所設計的低調服裝，裝點出脫俗的優雅與華麗，被前輩時尚設計師波烈(Paul Poiret)稱作「奢華的貧窮」

20 在巴黎，邦斯與戀人雕塑家伍德經常穿著黑斗篷與男人的帽子，見Herring(1995: 158)。

airiti

(misérabilisme de luxe)。(Garelick 2001: 44-45)相對於香奈兒對假珠寶的炫示，邦斯在兩張肖像照片中，以較爲含蓄的方式來佩戴假珠飾，或將之半隱藏在襯衫裡面，只在胸際露出兩弧珠串，或是在袖口露出一些珠環，與身上的黑斗篷或黑套裝一起展現低調的華麗。邦斯的紈褲女形象既具備藝術家紈褲子低調的優雅，又看起來像是現代高級時尚的挪用者，擺出資本主義社會菁英消費者的姿態，以顯示她紈褲主義的優越。

艾比特所攝邦斯肖像，除了展現她作爲「新女性」紈褲女雌雄同體的獨立自主形象，以及她作爲藝術家紈褲女的教養深度與對時尚的優越品味之外，是否也蘊藏她作爲女同性戀紈褲女的記號？在1920年代除了「男性化的女同性戀」有鮮明的男裝扮相之外，具有混合風格的女同性戀的外觀與「飛波姐兒」類似，這或許是前述紐頓對具有混合風格的女同性戀形象語焉不詳的原因，因爲無法從外表分辨一個穿著像「飛波姐兒」的紈褲女，到底是異性戀或是同性戀？從另一個角度來說，從19世紀末開始，女同性戀的概念經常影隨著「新女性」的概念，當時英美的醫生與科學家稱呼不結婚的職業婦女與政治的行動主義者爲「中間性」(the intermediate sex)，她們雌雄同體的外表與行徑違反了正常的性別範疇，有時甚至以「男性化的女同性戀」來形容她們所體現的社會失序，(Smith-Rosenberg 1986:265)「新女性」因而經常被看作具有女同性戀的色彩。邦斯作爲雌雄同體的「新女性」紈褲女，她的穿著採用介於男性化與女性化位置之間的混合風格，因而開拓了「中間性」的認同空間，傳達了具有女同性戀影射的「新女性」形象。

本節從紈褲女的論述出發，分析艾比特所攝1920年代旅居巴黎河左岸的美國女同性戀文學家的肖像攝影，在當時是以哪些特殊策略建構女同性戀的社會主體性？艾比特與這些女同性戀文學家合謀，捕捉她們以服裝舉止來展現作爲紈褲女的自我認同。艾比特所攝波爾繆特、伍德、芙蘭納、希普、畢奇等人的肖像，展現了「男性化的女同性戀」紈褲女形象，而邦斯的肖像則傳達了具有混合風格的紈褲女形象。透過艾比特擅於捕捉被攝者強烈個性的鏡頭，這群女同性戀文人

airiti

汲取紈褲子與紈褲女的文化記號，以取得展現她們性／別認同最有效力的象徵，挑戰了父權與異性戀社會的性／別規範。

五、紈褲女：在可見與不可見之間

文學／文化批評家賽菊寇(Eve Kosofsky Sedgwick)在《衣櫃認識論》(*Epistemology of the Closet*, 1990)一書，奠基於傅柯(Michel Foucault)與米勒(D. A. Miller)的作品，提出同性戀人士面對現代恐同(homophobia)的文化與社會，他們的性慾認同被祕密與揭密的二元論所形塑，由於「顯示」同時被禁止與被要求，同性戀的認同總是擺盪在不透明與透明、隱藏與揭露的弔詭當中，也就是「可見」(seen)與「不可見」(unseen)之間的矛盾。賽菊寇以「衣櫃」(the closet)與「現身」(coming out)的修辭比喻來說明現代同性戀認同的隱／現、私／公的辯證。(Sedgwick 1990: 71-75)從接受的角度來探討艾比特1920年代下半拍攝同女文學家的肖像，賽菊寇所強調現代同性戀「可見」與「不可見」之間的辯證特別具有洞見。筆者認爲，艾比特所捕捉的女同性戀自我再現，乃是根據當時巴黎同性戀慾望的文化特色運作，也就是被特殊地建構成賽菊寇所說的「公開的秘密」(open-secret)(Sedgwick 1990: 22)的邏輯。她與這些女同性戀文人合謀，召喚19世紀末以降紈褲主義的服飾修辭，來一方面吸引知情的讀者／觀者的眼睛，一方面維持合宜的邊緣曖昧性。

所羅門－郭朵(Abigail Solomon-Godoeau)曾經嘗試以囊括的方式描繪：艾比特「1920 年代非比尋常的肖像，其中部分再現了女同性戀的時髦界與文學界擬眞的『誰是誰』(Who's Who)」(Solomon-Godoeau 1991: 35)，所羅門－郭朵的說法忽略了賽菊寇所強調同性戀的認同總是擺盪在「可見」與「不可見」之間的矛盾，在1920年代下半，並非所有的觀／讀者都把艾比特所拍攝的紈褲女看成女同性戀。凱索(Terry Castle)提出女同性戀在我們的文化中，經常隱藏在顯而易見的地方，(Castle 1993)雅戈斯(Annamarie Jagose)則發展這個概念，強調在社會、文化、與歷史當中，「女同性戀與視覺場域之間的

airiti

矛盾關係」，在於她們被再現的並非不在場，而是「無法被看見的在場」，女同性戀這種顯而不易見的在場，經常只被那些知道如何觀看的人們看到。(Jagose 2002: 2-3)

筆者認爲，在1920年代下半葉，艾比特這些肖像攝影的觀者，至少可以分爲「有知識的觀者」(informed viewer)與「一般的觀者」兩大類。「有知識的觀者」這個概念，來自費許(Stanley Fish)所提出的「有知識的讀者」(informed reader)。費許爲「讀者反應批評」(reader-response criticism)的倡導者，他認爲「有知識的讀者」同時擁有語言能力與文學能力，他／她們不但具備閱讀所需的語法與語意知識，也相當熟悉相關的文學類型與成規。「有知識的讀者」的詮釋感知與美學判斷是社會建構的，相同「詮釋社群」(interpretative community)的成員，在整個閱讀過程中經常會共享某些特殊的解讀策略、價值、與詮釋的假想。(Fish 1980: 48-49, 303-321)

筆者想從觀看與性／別的角度，來運用費許所提出的「有知識的讀者」概念，提出觀看艾比特肖像攝影的「有知識的觀者」，就是雅戈斯所指知道如何看到女同性戀的人們，她／他們可能是巴黎－蕾絲玻島的圈內人，也可能是愛好前衛文學的女同性戀，也可能是對巴黎－蕾絲玻島頗有認識的前衛文藝愛好者。先從前兩種「有知識的女同性戀觀者」說起，當她們在莎士比亞書店的牆面、與現代主義小雜誌們（如《小評論》）的內頁，看到艾比特所拍攝的紈褲女的肖像之時，她們會知道，莎士比亞書店與《小評論》的負責人畢奇、希普、與安德森都是女同性戀，她們除了建造前衛藝文的園地，也創造了女同性戀現代性的空間。 (Winning 2006: 22)這兩種「有知識的女同性戀觀者」，也很可能會知道，艾比特所攝的芙蘭納、希普、畢奇、邦斯……等人都是女同性戀。當她們看到芙蘭納紈褲女的扮裝肖像時，她們的觀視(gaze)較可能與艾比特與芙蘭納合謀，看到前述芙蘭納銘刻女同性戀自我認同的企圖。當她們注意到芙蘭納的褲裝扮相之時，她們較可能會意（知道或猜出）芙蘭納以化裝舞會穿著來偷渡對社會禁忌的挑戰。當她們看到希普肖像上半身的異性裝束與姿態，她們可能會把她看成「男性化的女同性戀」，以具有王爾德之風的紈褲女形

airiti

象來顛覆性別差異的假設。當她們看到邦斯的紈褲女肖像之時，由於她們可能先知道邦斯的性傾向，而且也拜讀過邦斯描繪女同性戀次文化的作品，所以她們可能會把邦斯「中間性」的外表看成具有混合風格的女同性戀記號，而不會只把邦斯看作品味出衆的「飛波姐兒」紈褲女而已。綜合言之，艾比特與巴黎－蕾絲玻島的女同性戀文藝人士芙蘭納、希普、邦斯等人合謀，以紈褲女的視覺符碼與策略來展現她們的肖像，使得當時「有知識的女同性戀觀者」可以讀到、想像與意象女同性戀。除了「有知識的女同性戀觀者」之外，還有「有知識的前衛藝文愛好者」，她／他們對這些女同性戀文藝人士肖像的解讀，可能與「有知識的女同性戀觀者」相當近似，但是對女同性戀的視覺再現抱持的有可能是支持或保留態度。[21]

雖然「有知識的觀者」對艾比特這幾張肖像攝影的接受，留下的言論相當稀少，但是筆者對她／他們反應的詮釋，在相關的文學研究方面，還是有密切相關例子佐證。前述邦斯所著《艾爾曼納克小姐》，在1928年就是以限量版在巴妮的沙龍與河左岸的文藝圈傳播，這是一本匿名影射河左岸女同性戀眞人眞事的鑰匙小說(roman à clef)，「有知識的讀者」可以辨識小說中所影射經常在巴妮沙龍出現的女同性戀，以及現代主義的前衛文藝人士。(Boyde 2009: 159)無論是艾比特所攝的女同性戀肖像攝影，或是邦斯所著的《艾爾曼納克小姐》，都有相當重疊的接受圈，也就是說，它們擁有類似的「詮釋社群」，這些「有知識的觀／讀者」可以辨識裡面的女同性戀記號與名字。

「一般的觀者」又看到什麼呢？根據經營莎士比亞書店的畢奇自己描繪，莎士比亞書店有一種喧鬧的氣氛，從早上9點到午夜，「進進出出的包括學生、讀者、作者、翻譯者、出版者、出版商的推銷員、以及僅僅是朋友」，其中有一半的顧客是法國人，而英美與各國的訪客也不少。(Beach 1956: 105-106)英美現代文學小雜誌們的讀

21 關於「有知識的前衛藝文愛好者」對女同性戀的視覺再現抱持保留態度，前面已經提過龐德與麥卡蒙等文學社群的男士，對希普男性裝束的驚嚇。

airiti

者，爲英、美、法、與各國的前衛藝文愛好者，莎士比亞書店當然也銷售這些小雜誌，所以穿梭於書店前衛藝文愛好者，就某種程度可以想見這些小雜誌讀者群的縮影。在這些經常流連於莎士比亞書店、翻閱英美現代文學小雜誌們的觀／讀者群當中，除了前述「有知識的觀者」，就是「一般的觀者」。筆者認爲，在分析「一般的觀者」如何接受艾比特所攝紈褲女的公衆形象之時，她／他們觀看這些肖像的情境必須放入考量：無論是在莎士比亞書店的牆面，或是在現代主義小雜誌們（如《小評論》）的內頁，這些紈褲女的形象都是混雜在許許多多前衛藝文人士的肖像攝影當中展示的。

朵安(Laura Doan)在〈矇混的時尚：閱讀1920年代的女性陽剛〉(Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920s, 1998)一文提出，在第一次世界大戰之後的10年，對性別與性慾認同的建構，經歷前所未有的文化混淆時期，在當時有時尚意識的各種性傾向的女人，她們穿著男孩氣或男性化的服裝，有多重的詮釋可能，並未指示任何一種固定的觀看效果。也就是說，當時的「新女性」，無論是「飛波姐兒」或是女扮男裝的女人，她們女性陽剛的扮裝，其意義是多元流動的，並不一定代表女同性戀的身分。在這波開放的時尚潮流掩飾底下，1920年代女同性戀分離小團體，逐漸開拓了獨特而矛盾的「矇混的」(passing)穿著風格，她們以男孩氣或男性化的服裝，扮裝成穿著充滿時尚感的女人，同時又可以在她們所屬的次文化中，被辨識爲女同性戀的標誌。女性陽剛做爲女同性戀的記號，在1928-1929年歷經從「矇混」到公開的過程，由於霍爾出版以「男性化的女同性戀」爲主角的小說《寂寞之井》(*The Well of Loneliness*, 1928)，惹上猥褻的審判並被查禁，且於1929年在公領域中被全面散播與談論，女同性戀的主體才在公衆面前曝光。此後，女性時尚或藝術性（藝術家、作家、演員）的男性化外表，逃不掉與女同性戀的公開連結，原來被認爲摩登的外貌與女同性戀的外貌逐漸匯聚，穿著男性化的服裝變成女同性戀自覺的次文化表現。《寂寞之井》的審判加速了女性陽剛外觀的消頹，到了1930年代初期，女性穿著男性化的服裝已經不再時尚，女性化的外貌開始流行。(Doan 1998: 96-97, 115, 117, 119-120, 122-124)

airiti

筆者前述對「有知識的女同性戀觀者」的討論，與朵安的分析可以相互印證。艾比特與她所拍攝的女同性戀文藝人士，以1920年代的女同性戀次文化可以辨認的女性陽剛形象，共同創造了現代女同性戀的定義，使得現代的女同性戀可以認出彼此，開始出現女同性戀集體的認同感。朵安的論點亦可以啓發對這些肖像的「一般的觀者」的探討，既然「一般的觀者」看到芙蘭納、希普、邦斯……等人的公衆形象，是混雜在很多的前衛藝文人士當中，她／他們並不知道她們是女同性戀，所以很可能只是把她們看成是穿著充滿時尚感的女性文人。羅麗(Katrina Rolley)在1990年即已提出，有一些觀者肯定瞭解1920年代上層階級紈褲女服裝的女同性戀意涵，但是其他的觀者，特別是階級不同者，有可能將她們的服裝「（誤）讀爲貴族的怪人傳統」或只是一種「文化修養水準高的現代主義」。(Rolley 1990: 55-56)朵安進一步補充羅麗的說法，強調在1920年代穿著男性化時尚的女性，並不一定會被聯想成女同性戀，也可能是貴族怪異傳統的一員，或是受過高等教育的女性、先進的女性主義者（甚至老處女）等等非傳統的女性。(Doan 1998: 101)將羅麗與朵安的觀點運用在芙蘭納、希普、邦斯……等人的肖像解讀上，「一般的觀者」可能將她們看作同時擁有貴族與時尚品味的「新女性」紈褲女，或是現代的藝術家紈褲女。

從個案的角度來作更細緻的分析，當「一般的觀者」看到艾比特所攝芙蘭納的肖像之時，她／他們可能會把她的女身男裝看成是化裝舞會的暫時喬裝，尤其是高禮帽上的雙重面具，正是喬裝的標誌。前面已經談過，芙蘭納最常見的公衆形象爲熱內(Genêt)這個雌雄同體的筆名，這個性別曖昧的筆名等於是她自我保護的面具，當大衆的目光聚焦於她之時，可以避免任何明顯（女同性戀）的自我揭露。(Wineapple 1992: 208; Castle 1993: 187)芙蘭納當時在其它照片中常見的形象也是短髮、套裝、女裙的雌雄同體模樣，並非如艾比特所攝的高禮帽、燕尾服、與褲裝形象，她敢炫示平常不輕易流露的紳士化身，當與前面所說化裝舞會的戲耍藉口有關。而且，從「一般的觀者」的眼光來看，芙蘭納領口的女性化胸針仍然提點了她的陰柔氣質，她／他們可以輕易將芙蘭納看成穿男裝的女人，由於當時異性戀

airiti

的女性也會將女扮男裝當作一種時髦戲耍，如前述拉蒂格拍攝的《帥氣女孩們》，所以芙蘭納可以藉化裝舞會的形象來挑逗社會禁忌，又保有安全的邊緣曖昧性。

當「一般的觀者」看到艾比特所攝希普的肖像之時，由於希普下半身穿著裙裝，所以她上半身的男性裝束，比芙蘭納的褲裝更無直指女同性戀認同的意味，而可能被她／他們看作外貌與意志堅強的「新女性」與現代主義文人。關於上半身穿著男性裝束，並沒有同性戀的固定意涵，也可以用艾比特所拍惠特妮(Dorothy Whitney)的肖像（圖13）印證，異性戀的惠特妮身著白襯衫、黑外套，胸前繫著條紋領帶，右手夾煙，下半身著裙裝。艾比特曾經在1982年的圖錄上評論惠特妮的肖像：「男爵夫人(Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven)過去常說，女人衣領上繫著領帶看起來極度女性化，在當時女人比今日更常這樣穿」。(O'Neal 1982: 62)時尚史學家賀蘭德(Anne Hollander)

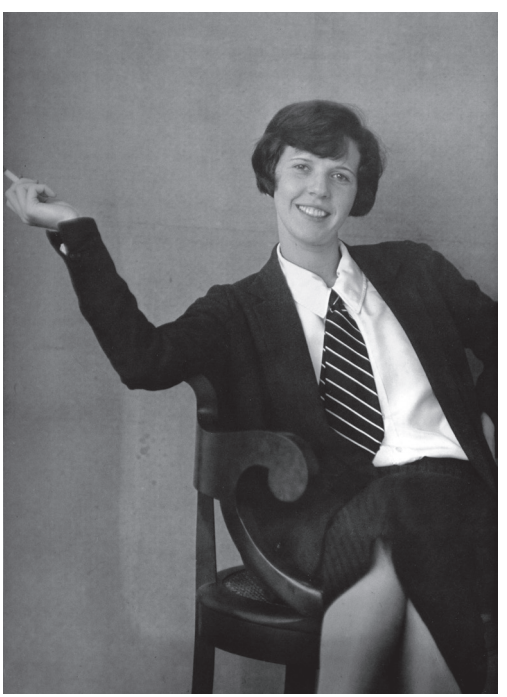


圖13 Berenice Abbott, *Dorothy Whitney* (ca. 1927)
Gelatin silver print, 13 1/2 x 10 1/2 in.
© Berenice Abbott/ Commerce Graphics Ltd., Inc.

airiti

在《性與套裝》(*Sex And Suits: The Evolution of Modern Dress*, 1994)一書中，強調在20世紀初期的時尚，女性穿著男性化西裝的視覺效果，經常只有增強女體與男體的差異感知，並使性別的疆界更爲堅固。(Hollander 1994: 124, 131)惠特妮的肖像正印證了這樣的說法，現代的異性戀女人穿著男性西裝，經常是用來強調性慾化的女性體形。從惠特妮的例子可知，希普穿著男性西裝的肖像，雖然因爲她雄強的體型而不易使「一般的觀者」看到愛慾化的女體，但是在她／他們的眼中，也不見得可以看到明顯的女同性戀符號，而可能呈現出流行的前衛「新女性」與文藝人士。

當「一般的觀者」看到艾比特所攝邦斯的兩張肖像，她／他們會看到她身上穿著從男性服裝汲取靈感、特地爲女性設計的套裝。所以，她／他們可能看到一位優雅的現代女性穿著極爲時尚的衣服，同時展現她對流行時尚的優越品味，也顯現她作爲女性現代主義文藝人士的教養深度。由於邦斯的服裝爲男性套裝的女性化版本，而非男性裝束，所以她外觀的女同性戀影射最不明顯，「一般的觀者」從她的外觀可能完全不會想到她的性傾向，只有那些「有知識的女同性戀觀者」，才會從她雌雄同體的模樣，想像她具有女同性戀影射的「新女性」形象。

從上述對「有知識的觀者」與「一般的觀者」的探析可知，艾比特在1920年代下半所攝河左岸的女同性戀文藝人士，無論是芙蘭納、希普、邦斯、波爾繆特、伍德、畢奇……等人，她們的肖像都來回在「可見」與「不可見」的兩極之間，她們在男孩氣或男性化的女性時尚流行之際，以男性化的裝扮來再現、溝通與傳播女同性戀意象的生產策略，使得她們得以在「有知識的觀者」面前「現身」，但是在「一般的觀者」的面前卻是在「衣櫃」裡。就在又現又隱的曖昧遊走空間當中，艾比特與女同性戀文藝人士合謀拍攝的紈褲女形象，提供喜愛文藝的女同性戀可以認出彼此的記號，讓女同性戀在公開的場域交涉她們的自我認同，使女同性戀變成一種社會認同的主軸，但是又可規避在「一般的觀者」的眼中被直接對號入座。

airiti

六、結語

當王爾德在1895年因爲男同性愛受審之時，他使用情人道格拉斯(Lord Alfred Douglas)的詩句「不敢說出名字的愛」(the love that dare not speak its name)來委婉表達同性戀。[22]在王爾德因肛交被定罪下獄之後，他所展現的紈褲子形象開始成爲同性戀表達認同的重要公衆形象。1920年代是巴黎－蕾絲玻島的女同性戀開始變得可見的關鍵時刻，女同性戀藝文人士以言行、外貌、與創作，來表達邦斯在《艾爾曼納克小姐》的序言中所說「透過異常來呼喚隱藏的名字」(the anomaly that calls the hidden name)。(Barnes 1992[1928]: 3)在頹廢派紈褲主義的美學與政治的輝映之下，河左岸女同性藝文人士逐漸轉化紈褲子的符號，以「矇混的」時尚將她們女同性戀的認同隱藏在顯而易見的地方，呼喚那些知道如何觀看的人們看到紈褲女的女同性戀指涉。

艾比特拍攝旅居河左岸的美國女同性戀文學家肖像，留下了幾位極具代表性紈褲女的特出樣貌。艾比特與這幾位女同性戀文人合謀，以紈褲女的自我再現建構女同性戀又現又隱的社會主體性，一方面使巴黎－蕾絲玻島的女同性戀次文化觀／讀者，以及對巴黎－蕾絲玻島頗有認識的前衛文藝人士，可以看到女同性戀紈褲女的公衆形象，另一方面則使一般的觀／讀者看到既優雅又時髦的現代女性文人。艾比特在1929年離開河左岸之際，剛好是在《寂寞之井》審判的推波助瀾之下，女性陽剛的打扮由盛轉衰的時刻，她早期的肖像攝影遂成爲一個消逝的紈褲女璀璨時代的見證。

引用書目

Abbott, Berenice. 1969/08/17. “An Attic Studio Hides a Woman’s Vision,” in *The Washington Post*.

22 道格拉斯的詩句出自“Two Loves”(1892)(Douglas 1894[1892] : 28)。王爾德在審判時對這個詩句的引用，見Goodman(1989: 50)。

airiti

Allen, Carolyn. 2003. "Djuna Barnes: Looking Like a Lesbian/ Poet," in *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, edited by Whitney Chadwick and Tirza True Latimer, pp. 144-154. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.

Anderson, Margaret. 1930. *My Thirty Years' War*. London: Knopf.

Baggett, Holly A. 2001. "'Someone to Talk Our Language': Jane Heap, Margaret Anderson, and the *Little Review* in Chicago," in *Modern American Queer History*, edited by Allida M. Black, pp. 24-35. Philadelphia: Temple University Press.

Barnes, Djuna. 1992(1928). *Ladies Almanack*. New York: New York University Press.

Barnet, Andrea. 2004. *All-Night Party: The Women of Bohemian Greenwich Village and Harlem, 1913-1930*. Chapel Hill, NC: Algonquin Books of Chapel Hill.

Barr, Peter. 1997. *Becoming Documentary: Berenice Abbott's Photographs, 1925-1939*. PhD dissertation, Boston University.

——. 2010. "The Reception and Sources of Berenice Abbott's Paris Portrait Style, 1925-1929," in *History of Photography* 34(1): 43-59.

Baudelaire, Charles. 1964(1863). *The Painter of Modern Life and Other Essays*, edited and translated by Jonathan Mayne. London: Phaidon Press.

Beach, Sylvia. 1956. *Shakespeare and Company*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Benstock, Shari. 1987. *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*. London: Virago.

Bowlby, Rachel. 1987. "Promoting Dorian Gray," in *Oxford Literary Review* 9(1-2): 147-162.

Boyde, Melissa. 2009. "The Modernist roman à clef and Cultural Secrets, or I Know That You Know That I Know That You Know," in *Australian Literary Studies* 24(3-4): 155-166.

Bridge, Elliot and Jo-Ann Wallace. 1992. "Fleurs du Mal or Second-hand Roses?: Natalie Barney, Romaine Brooks, and the 'Originality of the Avant-Garde'," in *Feminist Review* 40(Spring): 6-30.

Castle, Terry. 1993. *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press.

Chadwick, Whitney and Tirza True Latimer eds. 2003. *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.

airiti

Cohen, Ed. 1993. *Talk on the Wilde Side: Toward a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities*. New York: Routledge.

Corinne, Tee A. 2002. "Abbott, Berenice (1898-1991)," in *glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Transgender and Queer Culture*. http://www.glbtq.com/arts/abbott_b.html. (Accessed on 2011/04/08)

Cott, Nancy. 1987. *The Grounding of Modern Feminism*. New Haven: Yale University Press.

Doan, Laura. 1998. "Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920s," in *Feminist Studies* 24(3): 663-700.

——. 2001. *Fashioning Sapphism: The Origins of a Modern English Lesbian Culture*. New York: Columbia University Press.

Douglas, Lord Alfred. 1894. "Two Loves (1892)," in *The Chameleon* 1(1): p. 28.

Elliott, Bridget. 1998. "Performing the Picture or Painting the Other: Romaine Brooks, Gluck and the Question of Decadence in 1923," in *Women Artists and Modernism*, edited by Katy Deepwell, pp. 70-82. Manchester and New York: Manchester University Press.

Evans, Caroline and Minna Thorton. 1989. "Chanel: The New Woman as Dandy," in *Women and Fashion: A New Look*, pp. 122-132. London and New York: Quartet Books.

Faderman, Lillian. 1981. *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*. New York: William Morrow.

Feldman, Jessica R. 1993. *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Felski, Rita. 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.

Field, Andrew. 1983. *Djuna: The Formidable Miss Barnes*. Austin: University of Texas Press.

Fillin-Yeh, Susan. 1995. "Dandies, Marginality, and Modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel Duchamp, and Other Cross-dressers," in *Oxford Art Journal* 18(2): 34-44.

Fillin-Yeh, Susan ed. 2001. *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York and London: New York University Press.

Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class?*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

airiti

Flanner, Janet. 1988. *Paris Was Yesterday*, edited by Irving Drutman. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Garelick, Rhonda K. 2001. "The Layered Look: Coco Chanel and Contagious Celebrity," in *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*, edited by Susan Fillin-Yeh, pp. 35-58. New York and London: New York University Press.

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. 1989. "Cross-Dressing and Re-dressing: Transvestitism as Metaphor," in *No Man's Land: The Place of Woman Writer in the Twentieth Century, II, Sexchanges*, pp. 324-376. New Haven: Yale University Press.

Gill, Miranda. 2007. "The Myth of the Female Dandy," in *French Studies* LXI(2): 167-181.

Glick, Elisa. 2009. *Materializing Queer Desire: Oscar Wilde to Andy Warhol.* Albany, New York: State University of New York Press.

Goodman, Jonathan. 1989. *The Oscar Wilde File*. London: W.H. Allen and Co. Plc.

Herbert, Robert. 1988. *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*. New Haven and London: Yale University Press.

Herring, Phillip. 1995. *Djuna: The Life and Work of Djuna Barnes*. New York: Viking.

Hollander, Anne. 1982. "Women and Fashion," in *Women, the Arts, and the 1920s in Paris and New York*, edited by Kenneth W. Wheeler and Virginia Lee Lussier, pp. 109-125. New Brunswick and London: Transaction Books.

——. 1983. "The Great Emancipator, Chanel," in *Connoisseur* 213(Feb.).

——. 1994. *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*. New York: Kodansha International.

Houk, Deborah. 1997. "Self Construction and Sexual Identity in Nineteenth-Century French Dandyism," in *French Forum* 22(Jan.): 59-73.

Iskin, Ruth E. 2006. "Popularising New Women in Belle Epoque Advertising Posters," in *A 'Belle Epoque'?: Women in French Society and Culture 1890-1914,* edited by Diana Holmes and Carrie Tarr, pp. 95-112. New York: Berghahn Books.

Jagose, Annamarie. 2002. *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence*. Ithaca: Cornell University Press.

Jones, Amelia. 1995. "'Clothes Make the Man': The Male Artist as a Performative

airiti

Function," in *The Oxford Art Journal* 18(2): 18-32.

Karl, Alissa. 2008. "Modernism's Risky Business: Gertrude Stein, Sylvia Beach, and American Consumer Capitalism," in *American Literature* 80(1): 83-109.

Lappin, Linda. 2004. "Jane Heap and Her Circle," in *Prairie Schooner* 78(4): 5-25.

Lartigue, Jacques-Henri. 1970. *Diary of a Century*. New York: Viking Press.

Latimer, Tirza True. 2005. *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Laver, James. 1969. *A Concise History of Costume*. London: Thames and Hudson.

Lucchesi, Joe. 2001. "'The Dandy in Me': Romaine Brooks's 1923 Portraits," in *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*, edited by Susan Fillin-Yeh, pp. 153-184. New York and London: New York University Press.

Marek, Jayne E. 1995. *Women Editing Modernism: "Little" Magazines & Literary History*. Lexington: University Press of Kentucky.

Mitchell, Dolores. 1991. "The 'New Woman' As Prometheus: Women Artists Depict Women Smoking," in *Woman's Art Journal* (Spring/ Summer 1991): 3-9.

Moers, Ellen. 1960. *The Dandy: Brummell to Beerbohm*. New York: Viking Press.

Newton, Esther. 1984. "The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman," in *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 9(4): 557-575.

O'Neal, Hank. 1982. *Berenice Abbott, American Photographer*. New York: McGraw-Hill Book Company.

Parinaud, André. 1976. *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, translated by Harold J. Salemsom. New York: Morrow.

Patterson, Martha H. 2005. *Beyond the Gibson Girl: Reimagining the American New Woman, 1895-1915*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Rapp, Rayna and Ellen Ross. 1983. "The Twenties' Backlash: Compulsory Heterosexuality, the Consumer Family, and the Waning of Feminism," in *Class, Race, and Sex: The Dynamics of Control*, edited by Amy Swerdlow and Hanna Lessinger, pp. 93-107. Boston: G. K. Hall.

Reynolds, Siân. 2006. "Vélo-Métro-Auto: Women's Mobility in Belle Epoque Paris," in *A 'Belle Epoque'?: Women in French Society and Culture 1890-1914*, edited by Diana Holmes and Carrie Tarr, pp. 81-94. New York: Berghahn Books.

airiti

Rolley, Katrina. 1990. "Cutting a Dash: The Dress of Radclyffe Hall and Una Troubridge," in *Feminist Review* 35: 54-66.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.

Sinfield, Alan. 1994. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde, and the Queer Moment*. New York: Columbia University Press.

Smith-Rosenberg, Carroll. 1986. *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*. New York: Oxford University Press.

Solomon-Godoeau, Abigail. 1991. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. New York: Anchor Books Doubleday.

Steele, Valerie. 1992. "Chanel in Context," in *Chic Thrills: A Fashion Reader*, edited by Juliet Ash and Elizabeth Wilson, pp. 118-126. London: HarperCollins.

Todd, Ellen Wiley. 1993. *The "New Woman" Revised: Painting and Gender Politics on Fourteenth Street*. Berkeley: University of California Press.

Weiss, Andrea. 1995. *Paris Was a Woman*. London: Pandora.

Weissman, Terri. 2006. *Documentary Photography and Communicative Action: The Realisms of Berenice Abbott*. PhD dissertation, Columbia University.

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

Wineapple, Brenda. 1992. *Genêt: A Biography of Janet Flanner*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Winning, Joanne. 2006. "The Sapphist in the City: Lesbian Modernist Paris and Sapphic Modernity," in *Sapphic Modernities: Sexuality, Women, and National Culture*, edited by Laura Doan and Jane Garrity, pp. 17-33. New York: Palgrave Macmillan.

Zima, Peter V. 1985. "From Dandyism to Art: On Narcissus Bifrons," in *Neohelicon*, 12(2): 201-238.

Zwingle, Erla. 1986. "A Life of Her Own," in *American Photographer* 16 (April): 54-67.