

# 一種摩登視線的引介

## ——論《良友》畫報的現代編排分類

黃 國 華\*

### 提 要

目前關於《良友》畫報現代性與視覺性的討論，多關注《良友》的圖像「表面」。然而《良友》的現代性，實有另一個重要且容易被忽略的發掘面向，即隱匿在這些圖像背後、一套編排分類的邏輯。作為中國第一份綜合性大型畫報的《良友》，為了有效應對紛沓而來的視覺資訊，使讀者有一次博而有次的觀看，故作出欄位分類、目錄設置和裝飾藝術風（Art Deco）的排版。《良友》這三個面向的分類與編排，如同晚清民初中國人接觸萬國博覽會和百貨公司（當時人作出「大報猶如百貨商店」的譬喻），暗中引導讀者習得一種博物學式的視線。觀看者能輕而易舉地收納龐雜知識，其視覺結構、思維路徑和身體感覺發生極大的重組與顛覆，促使「現代」得以順利發生。筆者首先分析《良友》欄位分類

---

本文 106.02.25 收稿，106.06.16 審查通過。

\* 國立臺灣大學中國文學系碩士班二年級。

和目錄設置，認為《良友》精確而零碎化的看圖模式，訓練讀者將世界「格子化」加以理解，且造就「現代人」的氣質。其次，筆者將觀察一場 20 世紀 20 年代法國博覽會而引介各城市的 Art Deco 現代美學，如何侵入《良友》排版，促使《良友》作出迷戀幾何、數學性的現代編排。本文所強調的觀點有二：1.《良友》畫報參與了上海現代視線的建構工程，且是當時中國讀者頗為關注的平面媒體，使《良友》得以最經濟方式，引導讀者反復操演這種視線；2.《良友》抽象的編排分類，實比表面圖像更具有現代性建構效力，因讀者難以察覺，也無從抗拒。

**關鍵詞：**《良友》、現代性、視覺性、Art Deco、排版、分類、百貨公司

# The Gaze of Modernism:

## The Modern Layout Arrangement of *The Young Companion*

Ng Kok-hwa\*

### Abstract

Research about “*The Young Companion*” on its modernity and visuality often focused on the surface of its illustrations. Yet behind those topics, there lies a hidden logic of layout arrangement, which was often overlooked by current research. As the first large-scaled illustration magazine published in China, “*The Young Companion*” altered their outlook to better suit the increasing amount of visual content, so to let their readers to have clear view on the magazine. They have added three particular features, mainly partitions, contents arrangement and the Art Deco. These features allowed their readers to develop a naturalist’s gaze, which is quite similar to the Chinese who got in touch with Universal Exposition and department store in late Qing Dynasty and the early years of Republic of China. Through these features, the thinking and reading structure of the readers have changed drastically, thus allowing them to be able to receive massive information effortlessly, and this led to the advent of “modernity”. Firstly, I will discuss about how the partitions and the content

---

\* Master student, Graduate Institute of Chinese Literature, National Taiwan University.

arrangement of “*The Young Companion*” underlied a precise yet fragmentary illustration-viewing method, which had affected the readers to comprehend the world in a similar “boxed-viewing” way, thus developed the “modernity” within the readers. Then, the article focuses on how a 1920’s French Exposition which showcased modernity aesthetics from different cities, influenced on geometrical and mathematical layout arrangement of “*The Young Companion*”.

Above all, this article argues that firstly, “*The Young Companion*” had influenced the construction on “gaze of modernity” in Shanghai, as it can be easily done by just reading the magazine. Since it was quite popular among the Chinese readers, it was the most economical way to guide the readers to practice the “gaze of modernity” repeatedly. Secondly, the abstract layout arrangement of this illustration magazine is more effective in constructing “modernity” compared to the surface of its illustrations, as the readers are affected unconsciously through mere reading, thus making it irreversible.

**Keywords:** *The Young Companion*, modernity, visuality, Art Deco, layout arrangement, partitions, column, department store

# 一種摩登視線的引介

## ——論《良友》畫報的現代編排分類

黃 國 華

### 一、前言

本文透過分析上海《良友》畫報（1926年～1945年，1945年後幾次復刊）編排分類的現象，嘗試說明《良友》畫報作用力更大的現代性建構能量，未必是展現在其清楚顯見的圖像，而是圖像被擺置的一套分類規則。

李歐梵在《上海摩登：一種都市文化在中國 1930-1945》一書肯定《良友》畫報在上海早期現代性想像過程中，扮演極重要的角色。現代性就出現在畫報的「表面」上，如女性和兒童欄位的大量圖片以及廣告。<sup>1</sup> 李歐梵的論述，掀起《良友》畫報十多年來的研究熱潮，多關注《良友》畫報清楚易見的圖像「表面」，頻繁出現主題相近的現代性議題，如摩登女性的形象建構，很難找出突破口。<sup>2</sup> 若將焦點從「被看」的封面女郎、廣告、體育圖像，移向當時讀者「看」

---

<sup>1</sup> 李歐梵：〈印刷文化與現代性建構〉，《上海摩登：一種都市文化在中國 1930-1945》（香港：牛津大學出版社，2006年），頁63-85。

<sup>2</sup> 關於《良友》近年來的研究熱潮和所面臨的研究瓶頸，可見蘇全有，岳曉傑：〈對《良友》畫報研究的回顧與反思〉，《蘇州教育學院學報》第28卷第4期（2011年8月），頁10-16；馮偉：〈新時期以來《良友》畫報研究綜述〉，《山東文學（下半月）》2010年第5期（2010年），頁101-102。

《良友》的閱讀行為，研究對象換作抽象的排版、欄位分類，而非圖像本身，思考圖像的擺置邏輯、順序如何變動讀者的視覺結構，乃至於深層的思維路徑，或許是值得嘗試的視覺性（visuality）論述。

《良友》畫報作為中國報刊史上第一份大型的綜合型畫報，<sup>3</sup> 以八開（一說九開）的大版面展示於讀者。在平均每期四十多頁的報刊頁數裡（過去畫報多為單張式），容納來自國內外新聞、體育、婦女、電影、科學等大量的圖像資訊，編者是否需要一套科學的、理性的、化複雜為條理的博物學式分類系統？這隱藏在畫報中的編織規則與秩序，是否強而有力地引導讀者接受一種新的編織世界的方式（如何看一份報刊，等於如何想像一個世界），讓中國人過往的「連類觀」、「類物（類應）」的感知框架，全面地重新結構，靜悄悄地讓讀者完成屬於現代的博物學式視線？<sup>4</sup> 筆者企圖將報刊現代的編排分類，類比當時的博覽會與百貨公司，認為瀏覽一次以視覺圖像為主、有清楚分部別類概念的《良友》，如同一次百貨公司櫥櫃的平面遊逛。

<sup>3</sup> 馬國亮表示《良友》問世之前，當時世界早有英國《倫敦新聞畫報》和日本《朝日新聞》畫刊，但都是偏向新聞時事。包攬各領域知識的《良友》，在中國乃至於全世界，都具有開創性。見馬國亮：《良友憶舊——一家畫報與一個時代》（臺北：正中書局，2002年），頁6。《良友》畫報的影響力除了其畫報規模大、通行時間橫跨近20年、讀者遍及全國乃至於海外，還呈現在它的銷售量。《良友》僅次於《生活週刊》，發行量約四萬左右，在當時報刊銷售的表現已算相當亮眼。見胡道靜：〈1933年的上海雜誌界〉，收錄於上海通社編：《上海研究資料》（上海：上海書店，1984年），頁404。

<sup>4</sup> 吉見俊哉提及現代就是一種視線制度。他引用法國學者傅柯（Michel Foucault）「知識型」（episteme）的概念，說明17世紀前的歐洲人，是以類似性與外形的無限性來建構事物的秩序。至大航海時代、地理大發現以後，博物學式的視線（gaze）也隨即被發現，視覺開始統攝其他感官，將看見的事物按同一性和差異性的新原理，有效率、有系統地安置紛沓而來的新知識。1851年起開始舉辦的萬國博覽會，是呈現現代視線的典型空間，其餘現代視線空間還包括圖書館、動植物園、百貨公司，甚至一本書背後知識機制。見（日）吉見俊哉著，蘇碩斌、李衣雲、林文凱、陳韻如譯：《博覽會的政治學——視線之現代》（臺北：群學出版社，2010年），頁I-VII和頁2-22。

本文要處理的議題，並非無人注意。陳國傑的〈民國初期平面媒體的視覺呈現：以上海『良友畫報』為例〉，已作一份表格，整理出每一任編輯的編排方式與視覺風格。<sup>5</sup> 然而，筆者認為陳國傑未作更細部的分析，即觀察到從第二任鴛鴦蝴蝶派編輯周瘦鵑到第三任新海派編輯梁得所的圖像編排，有極大變動，但這變動究竟會讓讀者的視覺結構、思維路徑乃至於身體感覺產生怎樣變化，則未見詳述。陳國傑的表格也忽略了梁得所接手編輯後，開始較固定地設置目錄。我們可問：目錄究竟帶給當時讀者怎樣閱讀方式的轉變？筆者不想單純地描述《良友》排版、欄位分類、目錄設置的歷時變化，而是要更進一步思考這一些變化所能帶給讀者怎樣的視覺刺激？而這些刺激又如何讓屬於一個現代都市人的想法和氣質得以形塑，屬於現代的觀看方式如何被引介？至於劉怡伶《〈良友〉與中國現代性的建構——以上海時期為中心》，有一小節是「萬國博覽會式的美學風景」，與本文做相近類比。<sup>6</sup> 惟劉怡伶僅是敘述《良友》對各種圖像的展示，如繪畫、裸體像、裝飾圖案、漫畫等，博覽式地收錄不強分中西的美學創作，未進一步說明這些圖像的編排分類規則與萬國博覽會的「博物學式視線」、「現代世界秩序」的聯繫為何，而這才是筆者欲在這篇文章論述的重點。

強調一點，筆者並非要斬釘截鐵地說直到 1920 年代末《良友》的出現，博物學式的摩登視線才正式在中國出現。晚清以來中國即被迫地接受西方的現代性，透過西方辦報風格影響的報刊、西文書報的譯介、學科分類和各種現代視線空間建立，如博覽會、圖書館、動物園、植物園、百貨公司等，慢慢灌輸一套新的分類方式。如創辦很早、通行最久的《申報》（1872 年～1949 年）早在《良友》問世前，已有清楚的版面分類，如國內要聞、本埠新聞、文藝專欄、商市資

<sup>5</sup> 陳國傑：〈民國初期平面媒體的視覺呈現：以上海『良友畫報』為例〉，《康寧學報》第 12 期（2010 年），頁 59-82。

<sup>6</sup> 劉怡伶：《〈良友〉與中國現代性的建構——以上海時期為中心》（彰化：國立彰化師範大學國文學系博士論文，鄭靖時、高大威先生指導，2007 年），頁 375-412。

訊等。但筆者認為像《良友》這種以圖為主、以文為輔的大格局畫報，比起文字為主的其他現代報刊，它的屬於博物學式的現代視線、現代分類系統，是更具有難以估計的傳播滲透力。《良友》編排分類，是這種視線被引介、普及化的途徑之一，卻也是過去最被忽略的部分。比起親身遊覽上述所舉的現代視線空間，這種在當時只需購買一份畫報，即可把握住一個讀者或許無法輕易察覺、也無法拒絕的摩登視線，更具有被揭示的意義。

筆者所取樣的研究期數，主要是真正確立《良友》摩登基調的第三任編輯梁得所編第 13 期至第 78 期。本文首先將描述、分析這段編輯期間《良友》欄位分類與目錄設置，並找出《良友》編排之所以如此的參考報刊《倫敦新聞畫報》（London Illustrated News）作簡單對照，一窺此摩登視線引介的來由。第二部分則是處理《良友》現代排版美學，思考 1925 年一場法國博覽會而盛行的裝飾藝術風（Art Deco）如何侵入《良友》的排版，並如何更動當時中國讀者的視覺結構。

## 二、《良友》的欄位分類與目錄設置

《良友》需要在中國觀看史中重新定位。作為中國第一個出現的綜合性大型畫報，其在圖像的編排和內容的分類上，是有一套比以往報刊更為精細的運作邏輯。而這個邏輯的引介，是可強化我們的現代性思維，將世界按一個順序欄位化，以理性至上的眼光注視這個世界、編排這個世界。在早期晚清的畫報，如《點石齋畫報》（1884 年～1898 年，一說 1900 年停刊）與《圖畫日報》（1909 年～1910 年），前者像是一個集合九張獨立圖像的畫冊（一期有 8 頁 9 圖），沒有一個細緻的欄位分類，且其卷是以古典符號，如：天干、地支、八音、六藝、四教、周易來編號排序；後者則有較為固定的欄位分類，每期固定十二頁，一頁

一個主題欄位，如：大陸之景物、上海的建築、社會小說、偵探小說、世界新劇、營業寫真等。但是由於篇幅本身不大，加上一個欄位就僅置一張圖，其分類不見得複雜而有系統。《良友》出現的情境，像是地理大發現般，開始有大量的訊息（特別是視覺訊息）紛沓而來，一個重新整編這些圖像的分類原則也必須被發現。

### （一）欄位分類：時間性、統系和「世界」的格子化

我們先看兩封寫給《良友》編輯的讀者來信。一封是登在第 2 期，讀者陳凱平對《良友》編排分類的批評：「你們的良友報印刷雖然好。但是搜羅的材料未免太雜。不獨你們搜羅不甚審慎。而且編排也沒有什麼次序……苟使你們『良友』內容不佳。類別不分。」<sup>7</sup> 簡短的批評，說明了幾個重點：1、良友早期的排版分類有待加強，尤其作為第一部大型綜合性畫報；2、讀者其實看得出排版分類的問題，已有這種編排要有系統的觀念；3、良友後來其實有接受這個建議，逐漸改善它的分類，並將清楚的排版分類普及化。而另一封信則是刊登在第 4 期，來自嶺南中學學生簡時雨對於《良友》編排分類再度批評，延續陳凱平批評，並提出具體建議：

你們編排沒有什麼次序。……現在我要擴充他的意思。將改良的方法呈現君等。望君等最要注意分類編排。務使次序不亂。譬如每期共廿四頁。若干頁專排風景圖畫。若干頁專排小說。若干頁專排電影紀事。若干頁專排美術。若干頁專排其他。每期編印。均按的一定次序。庶便讀者有

<sup>7</sup> 〈喜歡接受的一封信〉，《良友》第 2 期（1926 年 3 月），頁 1。

時檢查。……至首頁不刊目錄。亦是一大缺點。此關於編排之宜改兩者也。<sup>8</sup>

簡時兩點出《良友》畫報早期許多圖畫，是沒有什麼邏輯性地拼湊一起，次序混亂。如我們看第 1 期某個版面，排列在一起的攝影圖像包括班禪殿、水影、長城影片公司、友聯影片公司攝影家、廣州童子軍旅長和青島張明道先生的兒女等，<sup>9</sup> 我們很難在這略顯隨意的編排（圖像以大小不一的方形隨意擺置）的版位中，找出這些圖像並置的道理（附錄圖 1）。第 1 期頁 17 也有類似的情況，既放澳門風景、又放名媛名伶的玉照，並詭異地再放一張被兇徒暗刺的廖仲愷的遺像。同一欄位的下方，則刊了一篇與這些圖像完全無關的李嵩生〈纔過年關〉的短文（附錄圖 2）。<sup>10</sup> 第 3 期乾脆以「零零碎碎的照片」，將本該可歸類為國外新聞、國內奇聞、外國電影的圖片湊合一起（附錄圖 3）。<sup>11</sup> 而第 5 期則有圖文毫無關係的編排弊病，將一篇誤以為吞了假牙的趣文范煙橋的〈變態心理的一例〉與電影《祝禱》片段合併一起。<sup>12</sup> 這就是為何簡時兩要特別提出「若干頁專排……」的建議，第九期也還是有讀者給編輯改進建議：「圖畫品類編取博而有次」<sup>13</sup>。

事實上，編輯是有接納讀者的意見。如自第 10 期起，編者特別說明《良友》改善了排版分類，將圖像分成幾個部分排列、刊登，書眉內加入專欄名稱：「稿件分類編排，本期較為清楚有次。全冊分為七部分：美術之部，國內之事，國外之事，婦女之頁，介紹良友，兒童之部，文藝之部。」<sup>14</sup> 相較於前面幾期，畫報

<sup>8</sup> 〈喜歡接受的一封信〉，《良友》第 4 期（1926 年 5 月），頁 1。

<sup>9</sup> 無標題，《良友》第 1 期（1926 年 2 月），頁 10。

<sup>10</sup> 同註 9，頁 17。

<sup>11</sup> 〈零零碎碎的照片〉，《良友》第 3 期（1926 年 4 月），頁 20。

<sup>12</sup> 〈變態心理的一例〉，《良友》第 5 期（1926 年 6 月），頁 6。

<sup>13</sup> 〈編輯者話〉，《良友》第 9 期（1926 年 10 月），頁 1。

<sup>14</sup> 〈編者之頁〉，《良友》第 10 期（1926 年 11 月），頁 1。

內圖像的秩序逐漸穩定下來，以部之名，各安其所，類似百貨公司中供消費者有效瀏覽的各類部門（附錄圖 4）。

欄位名稱常有變化。從第 10 期至第 67 期的目錄來看（自 68 期起，有一段時間《良友》沒有設置目錄），我們看到這些欄位除了以「部」命名，還有「某某之頁」、「界」、「關於某某」等，會被特別歸類為一專欄，比較固定的是婦女、體育、戲劇、兒童、美術文藝等。這種稱呼何以如此，具有何種意義，下文會再敘述。欄位分類在早期還算是比較粗糙，直到梁得所編輯期間，則有更系統的分法。我們在梁得所編輯期間所寫的編者之頁、編者談話、編者餘談等，多次會看到他對於《良友》編排的觀點，屢次在他敘述《良友》排版情況時中看見「統系」、「時間性」的字眼。如第 32 期〈編者餘談〉：「每期篇幅，前部所載多含**時間性**，後部材料包羅各方面。」<sup>15</sup> 第 37 期〈編者瑣言〉：「體育，戲劇，婦女，兒童，科學，各闢專欄，各歸其類，比較沒有**時間性**，而且包含多方面，以符雜誌的性質。」<sup>16</sup> 我們看到在梁得所編輯期間，除了延續第 10 期的做法，開始做專欄分類，整個畫報的排序也許有它一套道理的：前面先擺置有時間性的、當下國內外發生的新聞，後面則開始從現有收到的照片，或是從「照片分類儲藏庫」<sup>17</sup> 抽出一系列沒有時間性的、主題混雜的圖像，按照婦女、體育、戲劇、兒童、科學、美術、電影等進行分類。這種排法跟我們今日的報刊有點類似，它有價值輕重的考慮，以有時效性的頭條新聞居先，先營造嚴肅的、理性的閱讀氛圍。然

<sup>15</sup> 〈編者餘談〉，《良友》第 32 期（1928 年 11 月），頁 39。

<sup>16</sup> 〈編者瑣言〉，《良友》第 37 期（1929 年 7 月），頁 2。

<sup>17</sup> 關於良友圖書印刷公司的「照片分類儲藏庫」在第 40 期時已累積 5000 多張圖像，是向攝影師從過去到現在陸續徵收的圖片，沒有一定的主題，徵收範圍甚廣，每一期專欄都會從中進行挑選，加以文字說明。可見〈編輯餘談〉，《良友》第 40 期（1929 年 10 月），頁 2；〈《良友》從編輯至出版〉，《良友》第 100 期（1934 年 12 月），頁 9。馬國亮在〈自編先進的圖片分類〉回憶如何處理至 1930 年中期幾萬張的照片庫存，同註 3，頁 52-53。

後再細緻地將原本沒那麼重要，沒有時效性、五花八門的視覺訊息進行有目的地聚合和隔離，一種完整、流暢，貫徹著時間概念的摩登編排就這樣展示在讀者眼前。

「編制前半的材料較為硬性，後半保存軟性趣味」，<sup>18</sup> 編排從有時間性到無時間性，從重要到輕鬆，從硬性到軟性。龐大的圖像群能夠穩妥地形成一個個可迅速把握的意義集合。例如這一圖像集合是專門傳遞婦女時尚概念、這一圖像集合是專門傳遞體育消息和健美身體的審美觀、這一圖像集合則專門包攬國外科學新知。婦女版中一些女性體育圖像原也可歸入體育版，然而經過編者的有意區隔，讀者會被無意的規訓，對原可多元詮釋的圖像做出指定的觀看和解讀。當時讀者除了「知識慾望的擴大」<sup>19</sup>，也被《良友》不知覺地訓練出一套應對、收容龐雜知識的能力，故梁得所會有自信地說《良友》可為讀者「整理『有統系』的常識」<sup>20</sup>。再補上一個例子，第 53 期《良友》做了一個上海車的展覽專題，列示五十多張車的照片，梁得所特別說明：「今後取材一部分是不含時間性而有統系的照片，即如上海所見的車，本來就平淡無奇，但蒐集一起，就很有意味。」<sup>21</sup> 我們再度看到《良友》的編輯是如何思考這些待編排的照片，是會考慮到照片的「時間性」以及是否有「統系」，這本身就是一種基於現代的知識型而有的想法。當編輯可能只是考慮到如何讓《畫報》內容更能吸引讀者閱讀，給讀者一個舒服、有條理的排版，卻已無意地將這一套現代才有的思考邏輯，透過實際的欄位編排靜悄悄地植入讀者視野。

在 1930 年起，有出現不少關於報刊編排的論述。雖然主要針對新聞性的報刊，但是所講求的編排順序輕重分別、版位條理井然或是欄位分類法，皆是 1920

<sup>18</sup> 〈編輯室談話〉，《良友》第 65 期（1932 年 5 月），頁 17。

<sup>19</sup> 同註 4，頁 9。

<sup>20</sup> 〈編後語〉，《良友》第 55 期（1931 年 3 月），頁 2。

<sup>21</sup> 〈編後語〉，《良友》第 53 期（1931 年 1 月），頁 2。

年代《良友》就已完成的事。一種編排分類的順序逐漸成為共識。如符寧的〈偶談編排〉提到：「編排要怎樣才好看呢？『編排醒目』，……有的人能夠匠心獨運，使他所編的版看去清楚悅目，輕重有別，段落井然」；<sup>22</sup> 程君甫〈漫談新聞的編排〉：「重要者刊登於前，不重要者刊登於後，宜實施『混合編輯制』，……應使讀者能於短時間內盡悉一日間所發生的各方面之新聞，毋須多費時間，逐張翻閱。」<sup>23</sup> 這種對大量訊息短時間掌握的野心，透過有效率的途徑（欄位分類）取得最大功效，是一種屬於現代表現的工具理性。至於刊登於《新聞學報》志清的〈編排與標題〉、《新聞戰線》馬銳籌的〈編排的藝術〉也都不約而同的強調編排對現代新聞的重要性，強調編排的統一性、相關性和定續性。<sup>24</sup> 我們隱約觀察到，自《良友》以來，報刊編排開始強勢地對世界萬物萬事加以分類、排序、符號化，世界被一個個格子（欄位）切割後，變得容易理解，再複雜也都可以被我們視線所征服、收編。

《良友》這種摩登視線的引導並非理所當然。至少我們看到早期的《良友》，不管是立志要「以出版業保國育民，以印刷業富國強民」<sup>25</sup> 的第一任編輯伍聯德，還是當時已編過無數刊物的鴛鴦蝴蝶派文人的第二任編輯周瘦鵑，都似乎對這個格局拉大的畫報顯得手足無措，不脫上海小報的編排風格。吳果中視這兩位編輯在任的《良友》為鴛鴦蝴蝶派報刊時期，是屬於舊式名士派頭和文化遺老視野下的產物。<sup>26</sup> 當然，我們可看出伍聯德或周瘦鵑有努力想要逆轉《良友》早期編排混亂，排版不夠現代的頹勢，聽取讀者的建議。在第 10 期開始做初步

<sup>22</sup> 符寧：〈偶談編排〉，《戰時記者》第 8 期（1939 年），頁 14。

<sup>23</sup> 程君甫：〈漫談新聞的編排〉，《新聞雜誌》第 1 卷第 24 期（1937 年），頁 2。

<sup>24</sup> 見志清：〈編排與標題〉，《新聞學報》第 2 期（1940 年），頁 3-4；馬銳籌：〈編排的藝術〉，《新聞戰線》第 2 卷第 2 期（1942 年），頁 22-24。

<sup>25</sup> 伍聯德：〈為良友發言〉，《良友》第 25 期（1928 年 4 月），頁 7。

<sup>26</sup> 吳果中：《〈良友〉畫報與上海都市文化》（長沙：湖南師範大學出版社，2007 年），頁 73-74 和頁 108。

的欄位分類，第 6 期其實也曾經設置目錄，只是不知後來為何又沒有設置，是到年僅二十一歲的第三任編輯梁得所接手後，才在第 13 期開始固定設置目錄。第四任編輯馬國亮是對周瘦鵑編輯有所批評，指「周瘦鵑對圖片的組織、選用和編排都是外行，同時也實在是個忙人，難以兼顧。絕大部分的編輯工作，還是落在伍聯德身上。」<sup>27</sup> 然後，馬國亮對第三任編輯梁得所表示讚賞，認為是《良友》現代性的奠基者：

梁得所接任以後，他透過他選用的題材，詳盡報導中外時事（當時還沒有電視，時事照片十分重要），有計劃地介紹美術名作、科學知識、體育和婦女方面的活動等。編排也有所改進。……從消遣無聊成為增廣見聞，深入淺出，宣傳文化美育，啟發心智，豐富常識，開拓生活視野的刊物。<sup>28</sup>

從這裡可以看出文人編輯是對《良友》畫報的編織無法適應的，必須由有美術造詣的梁得所才能順利經營這個平面化的百貨公司或是一個畫報版的百科全書。最關鍵因素的是梁得所的教育背景。臧傑曾提出《良友》編輯的特色，是創辦人伍聯德、核心人物陳炳洪、余漢生都是畢業於有基督教創辦的「嶺南大學」。而兩大奠定《良友》現代性的編輯梁得所和馬國亮，則都是接受基督教洗禮、在廣東培英教會學校受教過的「次精英」。<sup>29</sup> 梁得所理應在他的教會學校中，接觸過不少歐洲雜誌，而他也曾在中學編輯學校的牆報。我們不能忽略一點，前文提到能具體點出《良友》編排問題，並精準給出改善建議的讀者簡時雨，也是來自嶺南學校，受過新式教育（早就接受學科分類、效法西方的圖書館分類等系統），很自然地意識到《良友》需要一個系統的編排，才能應對龐大的圖像。梁得所應

<sup>27</sup> 同註 3，頁 17。

<sup>28</sup> 同前註，頁 21-22。

<sup>29</sup> 臧傑：《天下良友：閒話文庫》（青島：青島出版社，2009 年），頁 7-8。所謂「次精英」，臧傑的解釋即是有精英抱負的商人，並非政治家或是文人學者。

該也是有這種自然反應，才能即使第 13 期起篇幅比過往多了 12 頁，甚至後來翻了一倍，都能讓畫報維持一個穩定、有系統的狀態。

這當中還不能忽略的是外文報刊的參照甚至抄襲。臧傑曾提出：「從根本上說，《良友》畫報在創立之初，雖然得益於拷貝與抄襲《倫敦新聞畫報》，其胎記還是『鴛鴦蝴蝶派』以及『小報』盛行影響下的產物。」<sup>30</sup> 而趙家璧也曾回憶到第一任編輯伍聯德曾經購買過通行久遠的英國老畫報《倫敦新聞畫報》來做畫報參考：

而英國卻早有一本名為《倫敦新聞畫報》(Illustrated London News)，每週一厚冊，用銅版紙棕色墨印，把一定時期內的各種新聞圖片編輯加工，分門別類，安排的美觀悅目，內容分國際、國內、體育、文藝、婦女、兒童等。我記得每幅照片四周還加繪花色邊框，當時在國際出版界，被視為與英國《泰晤士報》共享盛名的畫刊。據余漢生回憶，伍聯德當年就在上海一家專售西書的辰衡書店買了此畫報，供大家作參考。<sup>31</sup>

此外，第 62 期良友圖書印刷公司七週年紀念的特輯，概述《良友》畫報業務狀況，當中有一圖是展示良友公司對其他國家雜誌的收藏，以作刊物的參考：「編輯部之工作，須多所參考，特購備有價值之書籍數千冊，各國大雜誌多種，分類置存，以供披覽。」<sup>32</sup>

倘若我們直接抽取幾份 20 年代的《倫敦新聞畫報》來觀察其欄位，則《良友》之所以如此編排欄位就可以解答了。《倫敦新聞畫報》是世界上第一份以圖

<sup>30</sup> 同前註，頁 7。

<sup>31</sup> 趙家璧：〈《良友畫報》二十年的坎坷歷程〉，《新聞與傳播研究》1987 年第 1 期（1987 年），頁 55。

<sup>32</sup> 〈良友圖書印刷公司七週年紀念：業務狀況之概述〉，《良友》第 62 期（1931 年 10 月），頁 53。

畫為主的周刊，創刊於 1842 年，至 2003 年才正式停辦。若攤開《倫敦新聞畫報》（筆者抽取的期數為 1928 年 7 月 14 日、1929 年 7 月 6 日、13 日、20 日和 27 日），我們就可看到幾種同樣也出現在《良友》的現象：1、報刊的編排也是有它的輕重順序，前面多先擺置國內外新聞，後面才比較多是特定欄位；2、每幅照片周圍也多有時而精美、時而簡約的邊框，像是一個擺置在櫥櫃或相框的展示品；3、篇幅相近，都是 40 多頁；4、這是最重要的，這些特定的欄位的命名多是以“The World of……”或“A Page of……”為主，如 1928 年 7 月 14 日有“The World of Science”、“The World of the Theatre”、“The World of the Women”；1929 年 7 月份則一樣有“The World of Science”、“The World of the Theatre”，還有“The World of the Sport”、“The World of the Kinema”、“A Page of Collectors”，女性專欄變成“The Way of the World through Women's Eye”（附錄圖 5）。我們將這些欄位名稱做中文翻譯，不就可對應《良友》畫報的「婦女界」、「體育界」、「戲劇界」、「科學界」、「教育界」、「兒童之頁」、「編者之頁」嗎？這種一個欄位就是一個世界的想像，將世界切割成好幾個項目來專門觀照，其實是從《倫敦新聞畫報》引介到《良友》，一種摩登視線合理地在《良友》建構出來。當然，《良友》與《倫敦新聞畫報》還是有不同之處。例如後者偏重新聞性，沒有設置目錄、封面多是當期重點新聞。且因為是外文報，《倫敦新聞畫報》文字排版是由左至右、橫式的拼音文字，刊物開口在右。而《良友》文字排版多是由右至左、縱式的漢字（除非是一些簡短的圖文或有英文翻譯，會有橫式的文字說明），刊物開口在左。<sup>33</sup>

<sup>33</sup> 關於西方閱讀方式如何侵入中國，如民國時期如何開始讓書籍刊物從過去直排格式漸漸轉向橫排格式，可見李康廷的〈從書籍設計看中國現代化的過程〉，收錄於梁天培、郭恩慈編：《中國現代設計的誕生》（香港：三聯書店，2007 年），頁 172-203。

接下來，我們要觀察《良友》在第 13 期後開始設置目錄的現象。這種設置其實讓筆者之前提到的比擬成為可能，即閱讀《良友》像一次百貨公司櫥櫃的遊逛。

## （二）目錄：瀏覽「櫥櫃」的指引

自梁得所第 13 期接任編輯後，《良友》便固定會有目錄，且第 13 期至 24 期的封面還設有本期要目欄位，推薦幾個重要的圖像或文章。前文曾提到第 4 期讀者簡時雨曾批評《良友》：「至首頁不刊目錄。亦是一大缺點。」我們看到梁得所做出這樣的改革，是順應讀者的意思，《良友》的閱讀模式從此有了變化：未有目次或是本期要目欄位，讀者是無法第一時間決定自己該瀏覽哪個版位，而可能必須先草草地從頭瀏覽到尾。而從第 13 期開始，讀者在購買的一刻，在本期要目欄位就大概掌握住《良友》當期的內容梗概。看了清楚標上欄位名稱、標題、以及頁碼的目次後，一種可自由選擇、精確瀏覽的閱讀模式就此開啟。

《良友》的目次分成兩種範式，一種是一般按照欄位先後依次羅列；一種則是從 61 期至 67 期起，目次分成彩畫、影寫版圖片和文字三類，每一類再依先後順序排列，分類更為細緻，圖像部分與文字部分被切割開來，讀者可以只遊覽圖片的分佈範圍。前文已述，第 13 期起欄位的分類已經開始實踐，所有圖像和文字都開始有一定原理地擺置各頁，多數圖像都會再作簡約處理，加上邊框、或以幾何形形式供讀者欣賞，彷彿是百貨公司專門部門的一個個櫥櫃。而目次則像是一個樓層指引牌，讀者可按自己的興趣，節省時間地去遊覽自己想看的內容。

這 20 年代末的閱讀經驗，是可與當時 1917 年起上海百貨公司遊逛經驗相類比。<sup>34</sup> 因它們都在進行博物的瀏覽，感受到一種指示明確、分類精細的現代秩序。將百貨公司與《良友》畫報相提並論，並非筆者獨創。早在 30 年代就有人作出如此譬喻：「大報猶如百貨商店，小報等於街上的小舖子。」<sup>35</sup> 《良友》承襲著大報的大格局和小報的消閒風格，是百貨公司和小舖子兩種比擬的混合體，所形構的平面空間實比過去的報刊都來得複雜豐富。我們也可從中知道，當時中國讀者是能體會逛百貨商店與閱讀一份編排分類齊整的大型報刊，都是類似的現代經驗。

筆者以遊覽百貨公司來譬喻《良友》的閱讀，並非是把內容侷限在民生消費的物質層次。如：「《良友》更是由眾多商品所集合而成的分類圖鑑，她為眾商品編排秩序，使它們理所當然地融入大眾的生活」，<sup>36</sup> 表示《良友》展示的時尚服飾或廣告中種種塑造中產階級現代家庭的商品，也以一種合理的分類編排手段暗自刺激讀者消費意識。筆者主要是取「閒適遊逛」的概念，即《良友》透過目錄指引以及欄位清楚分類，可以讓讀者去選擇他想要瀏覽的內容。一個男性讀者可以先逛逛國內外新聞，可以跳過不感興趣的婦女和兒童欄位，去看看體育界的消息。

<sup>34</sup> 上海第一家百貨公司先施公司在 1917 年開業，引入「逛百貨公司」的現代活動，隨即又出現永安公司、新新公司和大新公司等，合稱上海四大公司。這些大廈都設有電梯，讓讀者做出精準的遊逛，以大新公司為例，「在每層樓的電梯旁，設有『購物指南』牌，使顧客知道各部分在什麼地方」，其作用就如《良友》畫報所製作的目次。見上海市檔案館，中山市社科聯編：《近代中國百貨業先驅：上海四大公司檔案史料彙編》（上海：上海書店，2010 年），頁 314。

<sup>35</sup> 高新一：〈上海的小報〉，《社會與教育》第 4 卷第 14 期（1932 年），頁 2。

<sup>36</sup> 同註 33，頁 186。

這種允許零碎的消閒式閱讀，<sup>37</sup> 本身會起「現代人」的塑造作用。欄位的清楚分類和目次的設置，除了方便讀者檢索，也讓我們有不同的看事物方式：可以任意、可以片段、可以零碎、可以不用追求接續或者持續太久。我們做一個想像，這樣的閱讀方式究竟會促成怎樣的身體感覺，形塑怎樣的個性？這造成人可以與外物（目睹之物）不用保持一個整體的關係，我們僅須對自己鎖定的目標投以凝視。個人的主體性在這裡也被突顯出來，讀者是有選擇權去瀏覽他想看到的東西。明確的刊物編排，就猶如設計完備的種種制度，將導致知識、技能乃至於人自身的零碎化。像洪謙德敘述英國社會理論家安東尼·紀登斯（Anthony Giddens）關於現代性的觀點：「紀登士卻關心制度的發展，造成現代社會的零碎（fragmentation）與零散（dispersal）。事實上，現代性激起新的矛盾：一方面為零碎與零散，他方面又促成寰球的統合。」<sup>38</sup> 我們看到博物學式的視線，雖然可有效地將一切知識收入眼底，卻也因為我們需要作精細的分類，導致我們沒辦法過濾這麼龐大的知識，而往往需要作片段式的接收。現代人對「整體」的工作未必產生感情，因為我們只各自負責被安排的分工作業。現代人的人際關係，也會因許多位置的標定、區分，而顯得疏離。故我們常言寂寞、孤獨，是一種現代人的文明病。當然這不是表示閱讀《良友》之人，必然是會放棄閱讀完整的一期，僅投入自己喜歡的欄位。而是《良友》的編排允許了這樣的讀法，世界被組織的方式也隨即轉換，暗示人走向自由和零碎的可能，「現代人」的典型得以形構，讓「現代」來臨。<sup>39</sup>

<sup>37</sup> 余芳珍：〈閱書消永日：良友圖書與近代中國的消閒閱讀習慣〉，《思與言：人文與社會科學雜誌》第43卷第3期（2005年9月），頁200。

<sup>38</sup> 洪謙德：《當代政治社會學》（臺北：五南圖書，2006年），頁347。

<sup>39</sup> 彭小妍在《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》的導言中，曾整理出班雅明（Walter Benjamin）和傅柯（Michel Foucault）二人對現代主義者的看法，前者的現代主義者即是漫遊者，是「受商品化所擺佈，與群眾合流，對自己處於現代史分水嶺的處境，毫無所知」；後者的現代主義者則是浪

當《良友》欄位清楚分類和設置目次後，少見讀者對《良友》編排再做批評。大多數讀者都會特意寫信給《良友》，表示從《良友》得到許多知識。如長沙歐陽濤認為《良友》「興趣勃發，增進常識不少」，還主動要求《良友》作更細緻的標識，如圖的說明標以箭頭或編以號次，讓婦女兒童能不費腦神去閱覽。<sup>40</sup> 紹興李乃文表示：「我看了良友是非常滿意，何況現在又開闢了許多新欄呢？我們看報，的確非凡枯燥，尤其是國家大事更要忘記。良友卻能用簡明的文字，和攝影的力量把國內一切大事，一一呈現在目，這一點就可算是一塊研究時事的好園地。」<sup>41</sup> 讀者都感受到《良友》將一個龐大知識給撐了起來。然而，促使讀者輕而易舉地吸收這些知識的編排規律，養成一套博物學式的分類觀，則未必那麼容易被察覺。編者在編輯《良友》時，也企圖以圖像直接傳遞現代性，視畫報為一個地球的濃縮，可比擬百科全書，傳遞時尚訊息。<sup>42</sup>

過去討論《良友》畫報的現代性，都是觀察它清楚易見的視覺圖像，藉此強調視覺性與現代性的聯繫。如彭麗君所言，以視覺體驗事物，容易訓練出感知瞬息變化的時尚敏感、每一刻都在變化的進步觀：「視覺成為現代性最關鍵的人類感覺，因為視覺似乎是理解和掌握爆發性的變化的最安全和最便利的方式，也是喚起消費慾望的最有效的方式。」<sup>43</sup> 但筆者認為，圖畫被擺置何處的道理，

---

蕩子，是「雖被限制所束縛，但卻迫不及待地追尋自由；他自知身處於尖端，隨時逾越界限。」傅柯認為現代性就是一種風骨（ethos）。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》（臺北：聯經出版社，2012年），頁32。自由的浪蕩子和受困於現代風暴的漫遊者，這兩種不同詮釋的現代人都是現代性的結果。《良友》的現代編排，是參與現代性建構工程環節之一，難以置身事外於現代人的種種形塑。

<sup>40</sup> 〈讀者播音台〉，《良友》第104期（1935年4月），頁56。

<sup>41</sup> 〈讀者廣播台〉，《良友》第105期（1935年5月），頁56。

<sup>42</sup> 馬國亮：〈本刊百期言〉，《良友》第100期（1934年12月），頁5。

<sup>43</sup> 彭麗君著，張春田，黃芷敏譯：《哈哈鏡：中國視覺現代性》（上海：上海書店出版社，2011年），頁142。《良友》以攝影照片取代過去石印畫報《點石齋畫報》、《圖畫日報》的版畫，能提升讀者察覺細微變化的視覺敏感度。

目次設置後所顯現的可把握的瀏覽路線，都是更有效地讓讀者有一個現代性的思維、感受和氣質。因這編排分類是隱匿在圖像之後，明槍易躲，暗箭難防。我們看到一個時尚的照片，可拒絕時尚，因可對抗的對象具體可見。但一旦我們翻看《良友》，看了一眼目次，尋索自己想觀看的欄位，現代性就已靜悄悄地完成。它的抽象和低調，讓現代性的滲透力量變得更大，因讀者無從拒絕。

因此，我們或許無法很明確找到哪些讀者，會因看到《良友》的編排而能說出一個深入的閱讀反應。他們會意識到自己從《良友》收穫到方方面面的知識，卻未必知曉這些知識能順利抵達他們視野且被記憶，實有一個值得拆解的編織方法。

### 三、《良友》Art Deco 的排版風格

作為一份以圖為主、文字為輔的大型畫報，圖像排版比文字排版更為重要。圖像的敘述力，除了仰賴文字說明，還必須看它如何被擺置，在有限的解釋中延長「被看者」的意義，加強「看者」的記憶。我們在《良友》畫報中看到不少編者編排圖像的用心，積極地讓視覺圖像自身就可以完成意義。讀者可以選擇捨棄文字說明，也能捕捉一個版面要表達的訊息：「事忙的閱者，可只看圖畫；倘若時間長些，可以連讀文字。」<sup>44</sup> 我們在《良友》可找到不少僅靠圖像有意思的編排，就能讓意思完整傳遞的例子。如第 74 期〈都會的明暗〉的一欄，編者要呈現出上海天堂與地獄的一面，因此做了許多照片的對照組合，上方置放舞場、馬場、跑狗場、餐館中享福的人和狗，下方則置放人力拉夫、叫化子、野雞（妓女）和挨餓之人。這一組圖像就已將上海貧富懸殊現象呈現出來。當然，如果再搭配中間由馬國亮寫的〈如此上海〉的短文：「他們只看見天堂，看不見地

<sup>44</sup> 同註 15，頁 39。

獄；只想到天堂上的一個幸運兒，卻忘記了地獄下面的九百九十九個受難者」，<sup>45</sup> 整個意義會更加豐富。這已在展示一種現代性，視覺成為五感的霸權位置。馬國亮是承襲梁得所新海派作風的編輯，在他編輯過程中，也有幾個讓人津津樂道的圖像排版。如第 85 期〈都會的刺激〉和第 87 期〈如此上海：上海的聲·光·電〉，將上海都會中摩登女子、建築、科技產品等圖像，做了傾斜、疊合、拼貼，刻意以一種錯雜的形式美感清晰表達上海的紙醉金迷（附錄圖 6、7）。蔡彥認為這是張揚著 Art Deco 的現代性精神。<sup>46</sup>

Art Deco（裝飾藝術風）是法國 1925 年一場博覽會興起的藝術風格，將原本認為僅屬於功能導向的裝飾，與藝術結合：

Art Deco 主張機械性、幾何的美感，在材質的運用上受到同時期發展的現代主義設計的影響，並且互相產生關連，同時也受到包括立體派、結構主義、未來派等影響，1925 年的「裝飾藝術博覽會」（筆者按：又名「裝飾藝術與現代工業世界博覽會」，Exposition Internationale des Art Decoratifs et Industriel Modernes）可以說是法國 Art Deco 的總體呈現。<sup>47</sup>

Art Deco 摒棄過去歐洲「新藝術」（Art Nouveau）對花草自然的裝飾，開始對於幾何、抽象線條、古埃及、瑪雅、非洲部落等原始圖騰迷戀，講求數學性、機械性、結構性，擁抱工業化形式，收納工業材料為藝術素材（如鋼鐵與玻璃）。<sup>48</sup>

<sup>45</sup> 馬國亮：〈如此上海〉，《良友》第 74 期（1933 年 2 月），頁 40。

<sup>46</sup> 蔡彥：《Art Deco 與上海 20 世紀早期藝術設計研究》（江蘇：江南大學設計藝術學碩士論文，李亮之先生指導，2014 年），頁 67-69。

<sup>47</sup> 張素雯：〈咆哮的多彩年代：Art Deco〉，《La Vie：紐約：百年經典 裝飾藝術之都》第 113 期（臺北：麥浩斯出版社，2013 年），頁 117。

<sup>48</sup> 關於 Art Deco 的風格特色、與之前歐洲流行的「工藝美術」、「新藝術」的差異為何，可見王受之：《世界現代設計》（臺北：藝術家出版社，1997 年），頁 117-122；（美）Alastair Duncan 著，翁德明譯：《裝飾派藝術》（臺北：遠流出版社，1992 年），頁 1-7。

這種看似復古而又充滿現代感的設計，有兩個誕生背景。一是 20 世紀初歐洲掀起考古熱潮，歐洲各國開始從殖民地或落後部落尋索、消費原始文化。如 1922 年埃及法老圖坦卡門帝王墓被挖掘，圖坦卡門幾何線條裝飾的黃金面具、墓穴裝飾圖案等，帶給歐洲人極大視覺衝擊。二是談論工業革命以來，開始出現量化的生產，傳統手工藝受到極大威脅。藝術的定義也開始被反復辯證，在藝術與工業兩個領域中，協商出一套應對摩登時代（鋼骨森林漸起、理性和知性的氣質崇尚）的美學風格。博覽會是對「現代」給予回應的空間。法國的那一場裝飾藝術博覽會，就是推介 Art Deco 這種抽象線條編織的美學世界，作為現代世界的範本。

Art Deco 風格設計表現最強烈的地方，是在家具、摩天大樓建築、珠寶設計等，也包括平面設計和書籍裝幀。作為最快接收西方各種新鮮事物的上海，李歐梵表示《良友》是對當時外國流行 Art Deco 風格有所吸收：「在設計上緊跟當時流行的 Art Deco 風格。」<sup>49</sup>《良友》第 16 期和第 19 期就有介紹法國裝飾藝術風代表畫家 Erte 的作品。《良友文學叢書》那種用幾種簡單的方形幾何組成的封面，也是典型 Art Deco 的設計。實際上，已有一些文章，會關注《良友》在哪些方面有凸顯 Art Deco 的風格，多留意其封面和美術圖案字。如蔡彥曾舉 52 期、75 期、84 期、94 期幾個具有 Art Deco 視覺元素封面，女子背景出現幾何裝飾，彩色色塊或線條的裝飾、立體美術等，與之前傳統寫實的封面具有摩登的突破。蔡彥也舉《良友》展示理性裝飾的字體設計（包括封面上「良友」二字標誌），與中國傳統的書法概念有別。<sup>50</sup>

<sup>49</sup> 李歐梵的〈《良友》讓我們憶起——三十年代的摩登上海〉，見《良友憶舊——一家畫報與一個時代》序，同註 27，頁 5。

<sup>50</sup> 同註 46，頁 42-50。李華強也曾表示《良友》封面深受歐洲裝飾主義藝術風格影響，這當中的裝飾主義，包含新藝術與 Art Deco。見李華強：〈《良友》畫報中的審美現代性傳播〉，《新聞大學》2010 年第 3 期（2010 年），頁 81。

除了顯見的美術圖案字和封面，Art Deco 滲透出來的精神：對幾何的著迷、理性的崇拜和簡約的追求，在《良友》的排版上就得以彰顯。如第 19 期的「聞人小影」，十二張名人照片是分成上、中、下三段式呈現。上段放置三張照片，中間一張是屋形的，旁邊兩張則是長條方形的；中段則是兩張較為厚重的方形；下段七張則以小型方形、232 的規律排列一起（附錄圖 8）。一種整齊而不失層次感的數學性編排，常見梁得所編輯期間的《良友》。當中最特別的編排，是當一個欄位是左右雙頁，一種對稱性的編排就會出現，讓讀者感受到平衡、齊整的結構美感。第 49 期多個欄位都展現這種美感（附錄圖 9、10、11）。這些編排風格其實逐漸成為美學共識，倘若編輯不遵守這樣有計算過的理性編排，讀者是會有所抨擊。像第 127 期有一讀者北平張中，針對第 125 期《良友》的編排，提出「十二罪狀」，茲列出其中與編排相關的 4 條：

- (1) 內容少聯絡。閱者有走馬看花之苦，閱後不能生美感的回憶。
- (2) 好像心理學家曾說過，左上角的地位最引人注意，但貴刊的左上角往往是廣告。……
- (6) 第十七頁的次序雜亂無章。……
- (9) 三十七頁一大堆很美的，但沒有協調，苦了閱者的眼。<sup>51</sup>

上述的罪狀其實提供不少訊息。如讀者會提到如何編排才得宜，是有一個現代心理學作根據。更關鍵的，還是讀者無法容忍雜亂無章、少聯絡的安排，開始有一種對排版協調的嚴格追求。若翻看上述所提到的第 125 期《良友》有問題的頁數，就看到第 17 頁為日本內閣風波的照片，第 37 頁是一些歐洲的雕塑，兩頁皆排法凌亂隨意，不像前面提到的幾個例子，有一個可以清楚描述出來的編排邏輯。

<sup>51</sup> 〈良友茶座〉，《良友》第 127 期（1937 年 4 月），頁 54。

除了欄位圖像的編排展現出 Art Deco 的現代精神，我們不可忽略《良友》廣告的編排設計。雖然有不少廣告，是比較簡單地放置產品圖像和簡短文字，但是《良友》自身的書籍廣告，往往是極具巧思地作符合理性的設計。如第 47 期《遠東運動會特刊》，字體是線條幹練的美術圖案字，整體廣告以一個迴旋階梯般的數字 8，呈現讀者眼前；第 48 期則以立體色塊的方式展示四本良友公司即將出版的四本書；第 49 期則將魚抽象化成簡約線條，時尚感十足地展示出版品《今代婦女》、《中國學生》以及《新銀星與體育世界》（附錄圖 12）。梁得所對幾何是有所迷戀的，像他在第 40 期向讀者推薦幾頁得意的排版：「關於編排亦當加以注意，即如第十八、十九、廿六、廿七、卅一等頁，頗能得雜錯而和諧之美，現在不是要自讚，只要提起閱者研究美術佈置的興趣罷。」<sup>52</sup> 梁得所所述的版面，如今看來還是比較雜錯而不和諧。然而醒目的地方，就是用了許多幾何圖形來呈現照片，包括方形、圓形、橢圓形、三角形、半心形、扇形等。這種對於幾何形圖片處理，是被視為一種典型簡約的現代美。如《新聞戰線》曾有一期談論到現代編排藝術，裡頭就對幾何圖形表示肯定：

圓形、黃金矩形，視覺正方形，二倍長方形，扇形，卵形。三角形，多角形，為近來加強圖片效果的唯一型式。這幾種型形交換的使用，至少可以免除死板板像豆腐乾一樣的四方形，予讀者以清新的印象。……現代美走向單純，因之線點也走向單純了。花花綠綠的花邊。早已被時代所擯棄了。<sup>53</sup>

我們從上文中提到的《良友》種種編排例子，可見《良友》是完全承襲著 Art Deco 的美學精神，從很多人都談到的美術圖案字與封面女郎，到筆者所舉的欄

<sup>52</sup> 〈編輯餘談〉，《良友》第 40 期（1929 年 10 月），頁 2。

<sup>53</sup> 馬銳籌：〈編排的藝術〉，《新聞戰線》第 2 卷第 2 期（1942 年），頁 23。

位內圖像的幾何形效果呈現、圖像與圖像之間的編排和廣告設計，都是回應著遠在歐洲正摸索、推介、實踐的 Art Deco 現代美學，透過幾何圖形和抽象線條，以一種數學性、工業化的風格，來建構充斥科學理性的現代都會。前一章筆者將《良友》譬喻為平面化的百貨公司，還有一理由，就是二者不遺餘力地表現裝飾藝術風。20、30 年代上海的百貨公司，如新新公司和永安公司新廈，被視為是裝飾藝術風格的起點，讓 Art Deco 能在上海大行其道。<sup>54</sup> 而日本現代都市評論者海野弘也強調，Art Deco 與百貨店有著深厚關係，關鍵在於 Art Deco 是一種記號化的複製美學，而記號化的結果就是促成都市化：「百貨店應該也可說是一個小城市，在百貨店裡運用許多符號（箭頭、圖案、名牌、括弧），都市生活者依循著這些符號，被引導在其中活動。」<sup>55</sup>《良友》畫報何嘗不也是一個城市的模擬？為了支撐日漸龐雜的訊息，就開始讓畫報內發生大幅度的記號化、幾何抽象化，暗中引導讀者去習慣現代都市一整套複雜的符號系統，訓練他們成為能走進現代都市的現代人。沒有《良友》畫報與上海百貨店「記號化」的共謀，上海現代性就難以順利發生。

當觀看的方式改變，我們對於權力結構的政治想像，很難不為所動。Art Deco 美學本身，是包裹著現代政治的觀念。法國當代左派哲學家洪席耶（Jacques Rancière）曾提出裝飾藝術是藝術與工業、藝術與生活、具象與抽象的結合，讓高眉藝術（純藝術）與低眉藝術（功能導向的裝飾）交融一起，鬆動了原本已安排好一個秩序嚴謹的可感配置（讓「大眾」被看見），一種政治層面的自由、平等的概念油然而生。<sup>56</sup> 運用幾何線條、強調機械、金屬、玻璃等本身美感的裝

<sup>54</sup> 周慧琳：〈近代上海百貨公司的發展及建築特點分析〉，《建築學報》2016 年第 7 期（2016 年），頁 85。

<sup>55</sup>（日）海野弘著，梁若琦譯：《現代都市的美學記憶——符號、象徵、設計與 ART DECO》（臺北：如果出版社，2007 年），頁 15。

<sup>56</sup> 見「Jacques Rancière 洪席耶論美學」專欄，紀蔚然：〈瘖啞的平面〉，《印刻文學生活雜誌》第 12 卷第 8 期（2016 年），頁 96-104。

飾藝術，並非只是一種單純對實用性的看重。抽象幾何線條具有普遍性的美感，是一般大眾可在生活中看得見、學習到、複製得來的，而非精英分子或貴族所孤芳自賞。現代社會所強調的平等和自由的理念，在如此的美學實踐中就得以植入每個大眾。<sup>57</sup> 梁得所以及後來馬國亮，甚至發明 Art Deco 的西方藝術家，都未必知悉 Art Deco 美學潛藏的政治意義。這些意義都是被後來的學者所釐析、發現。我們只能說，梁得所與馬國亮隨西方流行風潮去模仿這套美學作種種的編排、設計，無意地讓讀者操練現代人應有的思維和眼光，期待看出去的世界會有一個可理性解析的結構。在這視野的轉變過程中，自由、平等、大眾化等現代政治觀念，也有了偷渡的機會，有了另一番政治想像的可能。<sup>58</sup>

這一股自法國博覽會吹起的裝飾藝術風，並不止於《良友》，還吹向了《良友》晚起的畫報，如延續《良友》風格的《時代》畫報。《時代》畫報比《良友》更充分展現 Art Deco 風格，這可能與《時代》為一群漫畫家、職業美術人編輯有關。舉第 11 期為例，封面中刊物名「時代」二字完全是由幾何圖形（方形、菱形、倒立梯形）所構成，英文名也是如此設計，富有前衛感。許多欄位名稱也都是 Art Deco 風格的美術圖案字。對頁的圖像編排多是對稱的，擺放的圖片多會控制在 5 至 6 張，並且採用幾何圖形來設計圖像。更有意思的是，第 11 期的樹林攝影圖像。除了其欄位名稱是抽象的幾何圖形，連正文也都是以一個六邊形的造型編排，完全給予讀者一個崇尚數學性的視覺經驗（附錄圖 13）。這一套

<sup>57</sup> 有關洪席耶的裝飾藝術討論，可見(法)Jacques Rancière, trans. Zakir Paul, *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art* (美感論：藝術審美體制的世紀場景) (London: Verso Books, 2013), pp 133-153. 要特別注意，洪席耶討論的裝飾藝術，是屬於廣義的(包含喜歡自然元素作裝飾的新藝術風格)。洪席耶談到 1911 年，一些畫家開始以抽象線條來對過去新藝術進行推翻，這其實就是 1925 年才被正名的 Art Deco 的醞釀期。

<sup>58</sup> 其實大部分人會認為法國 Art Deco 是為資產階級服務的，但洪席耶認為 Art Deco (特別是在美國所推行的)，是具有大眾化、民眾可參與其中的現代藝術。

美學可說是強而有力地引介到上海乃至於全中國。《良友》的刊行，不單單只是上海出現了一份受歡迎的大型刊物，它引領其他畫報實踐一套美學，強勢引導當時中國讀者如何作出現代的觀看。

以上兩個章節，皆為《良友》畫報之內的編排與欄位分類的現象。然而《良友》畫報之外，也有一個特殊的分門別類系統，即上海良友印刷公司除了刊印《良友》這種綜合型報刊，還同時定時出版主題較為集中的《藝術界》（美術）、《現代婦女》（婦女）、《體育世界》（體育）、《銀星》（電影）等。第 11 期香港讀者來信表示質疑《良友》圖像多以女性為主，似乎有玩弄女性之嫌。編輯則推薦該讀者觀看同公司出版的《現代婦女》，認為該報刊會更全面地討論婦女議題。<sup>59</sup>《良友畫報》成為一個涵蓋各領域的主系統（在諸刊物出版廣告中，《良友》列為首位），背後又有各領域自成一塊的刊物來支撐《良友》。背後隸屬《良友》的專門刊物，是一知識分類的版本。此外，良友印刷公司曾出版《中國新文學大系》，這「大系」的命名與意義又與博物學式分類觀有沒有可以聯繫的地方，也是值得繼續討論的。礙於本文的篇幅，故先點到即止。

最後，我們來觀察《良友》這種摩登視線的引介，本身究竟是否具有開創性，且到底有沒有「啟後」的影響力，這需要透過刊物比較工作才可具體看出來。

## 四、承先啟後：《良友》摩登視線引介的意義及影響

### （一）《良友》畫報與《上海畫報》

在《良友》畫報誕生之前，上海通行的報刊主要分成兩種：1、以新聞性為主、風格嚴正、篇幅較大的大報，如《申報》；2、以消遣娛樂大眾為主、篇幅較

<sup>59</sup> 〈編者之頁〉，《良友》第 11 期（1926 年 12 月），頁 1。

小的上海小報。<sup>60</sup> 畫報有的是隨著大報定時發送給讀者，是大報的附庸（如早期《點石齋畫報》之於《申報》），有的則是獨立發行的上海小報，主要由鴛鴦蝴蝶派所編。上海小報多是鴛鴦蝴蝶派的陣地，像《晶報》、《先施樂園日報》、《新新日報》、《新春秋》、《上海夜報》等。《上海畫報》就是一份由鴛鴦蝴蝶派畢倚虹所創的綜合性上海小報，後來由周瘦鵑和錢介塵接編。其通行時間從 1925 年到 1933 年，在淘汰率極高的小報市場中，算是屬於長壽且具有影響力的畫報。《上海畫報》的出現具有它的開創意義。如張偉所述：「《上海畫報》首創三日一刊的發行模式，既充分發揮圖片的新聞性（每期平均約刊出 10 幅照片）和可看性，又注重小品文字的雋永和知識性，做到了俗而不艷，智而不澀。它的報導範圍非常廣泛，一般以人物為重點，輔以新聞時事和歷史掌故，具有相當的可讀性，故在當時的知識階層廣受歡迎。」<sup>61</sup> 《上海畫報》繼承了《時代圖畫週刊》的圖畫新聞以及小報《晶報》的文人小品，帶動 20 世紀 20 年代一股畫報潮，啟發後來《良友》這種綜合性大型畫報的問世。<sup>62</sup> 只要簡單翻閱《上海畫報》，就可以知道《上海畫報》的封面女郎、列示新聞攝影圖片、比過去一般上海小報多了一份新聞份量，都是後來《良友》所直接吸收的編輯養分。

然而《上海畫報》畢竟是鴛鴦蝴蝶派所編，編織報刊與編織世界的方式仍會與後來的新海派有所不同。《良友》早期雖也經歷過鴛鴦蝴蝶派的編輯時期，但從梁得所接手，整個畫報便開展出相當嶄新的視野。

《上海畫報》是一份八開、僅有 4 個版面的小格局畫報。而《上海畫報》又有極大企圖心想將社會新聞、名人趣聞、戲曲電影、文藝創作、諷刺漫畫等（還

<sup>60</sup> 小報的定義為：「近代上海小報是一種篇幅小（一般為四開、八開），內容多為消閒娛樂之類的文藝遊戲小品文，主要迎合市民的文化趣味，篇幅短小、風趣，記載名人趣聞逸事，滑稽幽默，以消遣為主的通俗大眾化報紙。」見洪煜：《近代上海小報與市民文化研究》（上海：上海書店，2007 年），頁 17。

<sup>61</sup> 張偉：《紙韻悠長：人與書的往事》（臺北：秀威資訊科技，2009 年），頁 103。

<sup>62</sup> 同前註，頁 107-115。

包含大量廣告)，在這麼有限的刊登空間展示開來，導致畫報的編排比起大格局的《良友》來得更加混亂。《上海畫報》沒有明確的、穩定的欄位分類，文字與圖像往往也是隨機的擺置一起（當然也有圖文是彼此聯繫的）。這與《良友》早期的編排情境相當類似。如《上海畫報》第 1 期第 2 版面，報導五卅慘案的新聞以及刊登相關新聞，然而同頁的左下方則突然出現張光宇手繪的古裝電影《紅樓》的片段。最後一版面，一邊放畢倚虹的小說《極樂世界》，一邊則擺置上海名妓燕秋的照片。我們除了很難在整個畫報理出一個清晰的擺置邏輯，圖像也似乎僅是以一個插圖的地位出現。《上海畫報》雖名為畫報，但是文字的比例大於圖像，每期僅有 10 餘張照片。而《上海畫報》保留更大的篇幅是給鴛鴦蝴蝶文人發表小說、散記、詩詞等，或是大量刊載有趣的小品文。<sup>63</sup> 畫報整體給我們的感覺，是文字為主，圖像為輔，圖像僅作為一個可隨時被替換的插圖。

《良友》畫報與《上海畫報》最大的差異就是前者的篇幅擴大，每期可有 40、50 餘頁去承載四面八方的視覺訊息。如黃天鵬對《良友》報刊地位的肯定：「後來且有進而獨立發行的，如《上海畫報》、《北平畫報》、《上海漫畫》、《攝影畫報》等相繼出版，各報亦陸續附刊畫報，但都是單張的；五年前《良友》創刊，印成一大本子，在畫報界開一個新紀元，材料更豐富，印刷更為美術化了。」<sup>64</sup> 《良友》畫報突破了《上海畫報》以及過去上海小報的格局，以大報的格局去收編大報與小報的內容。而面對這種內容上、版面上的擴充，《良友》也運用了一套分類規則去處理它的龐大訊息，在格局上以及經營上，都落實「大報猶如百貨商店」這個譬喻。

<sup>63</sup> 可見周瘦鵑編輯期間的第 87 期。翻開內容較豐富的第 2、3 版面，都是一些軟性文字，名人八卦或是對女伶評頭論足。《上海畫報》第 87 期（1926 年 3 月），收錄在《民國畫報——上海卷》（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2007 年），第 26 冊，頁 292-293。

<sup>64</sup> 黃天鵬：〈五十年來畫報之變遷〉，《良友》第 49 期（1930 年 8 月），頁 36。

我們在《良友》第 92、100、103、104 期，見到《良友》透過它的版面之大、影寫版圖像的畫質，將機器的構造仔細呈現出來、將每一個工業產品的製造程序都羅列出來。這是過去畫報難以做到的。這種將一個產品從無至有的製造過程呈現給讀者，是具有現代性意義的。早期萬國博覽會是一個表現各國工業發展進度的場合，貫徹著線性的進步觀，會刻意要向其他國家陳列他們最新科技，並且將其展示品的演化過程、生產過程公開給觀看者。《良友》與萬國博覽會的運作模式如出一轍。我們可從中知道，《良友》摩登視線的引介，除了表現在欄位分類、目錄設置、Art Deco 美學精神的排版，還包含這一種生產程序的依次呈現。

過去的畫報，由於多是鴛鴦蝴蝶派作家所編，所編織世界都是基於文人的視野。而這一群文人，會積極地摸索市民的口味，創作出容易消化的文字、編輯出可消閒閱讀的刊物。鴛湖派對於文字敘事的關注，大於圖像敘事。不管是《上海畫報》或是早期周瘦鵑編輯期間的《良友》，都看到一種對新式畫報的無法適應，必須仰賴受過西式教育的讀者以及後來年僅二十多歲的梁得所，才能馬上做個極大的顛覆。

對比《上海畫報》，我們可發現《良友》促使現代範式的編輯群的誕生，美編位置大大提升。過去處理畫報圖像的畫師、或是攝影師只需要獨立完成一張照片、一幅畫，交給編輯自由編排即可。然而《良友》這種看重圖像編排的大型畫報，需要有美術涵養的總編輯以及專業的美編才可處理。所以後來奠定《良友》的編輯梁得所、馬國亮都是美術涵養極高的嶺南學生，馬國亮擔任編輯期間找了中國卡通電影之父萬籟鳴擔任美術編輯。上海新華藝專畢業的李旭丹以及漫畫家丁聰，也都擔任過梁得所編輯期間的助理編輯。他們是《良友》摩登視線背後的牽引者。

周瘦鵑等鴛鴦蝴蝶派文人當然不是完全不懂畫報編排以及沒有形式觀念，周瘦鵑的《紫蘭花片》以及《紫羅蘭》已有創新的編排之舉。<sup>65</sup> 但《紫蘭花片》與《紫羅蘭》都是屬於文學性質的通俗刊物，所以作為文人編輯的周瘦鵑比較得心應手。至於《良友》是篤定地、乾脆地要在紙面上構設一個佈滿視覺訊息的摩登空間，提供全新的觀看方式。正摸索新式編排的周瘦鵑，無法即刻滿足這個嶄新的意圖，著力點是在文字也非圖像，自然會被後來新海派編輯、美編所取代。

## （二）《良友》畫報與《時代》畫報

《良友》畫報現代編排分類，是有被後來許多的畫報所參照，讓這個摩登視線能不斷地延續，有效地在更大的讀眾範圍擴散開來。馬國亮曾回憶：「就像出版《良友》畫報一樣，當時繼起的有《文華》、《中華》、《時代》、《大眾》等等性質相同的畫報，也都擁有一定的讀者，但銷數都遠不及《良友》畫報，從這裡可以看出首創的重要性。」<sup>66</sup> 這些後出的畫報，只要我們隨意翻閱幾期，就會發現不管是選擇摩登女性做封面或是欄位分類，<sup>67</sup> 都與《良友》畫報如出一轍。尤其 1929 年張光宇、葉淺予、葉靈鳳等人創辦的《時代畫報》，翻閱第 1 期，若遮蔽其「時代畫報」的名稱，簡直就是《良友》的翻版。

《時代畫報》的創辦，本來就是搭乘《良友》開啟全新閱讀模式的便車，為了與《良友》抗衡分潤而誕生的畫報。<sup>68</sup> 它的通行時間其實頗長，從 1929 年到

<sup>65</sup> 同註 29，頁 44-45。

<sup>66</sup> 同註 3，頁 51。

<sup>67</sup> 梁得所離開良友後所創辦的《大眾》畫報可能與《良友》畫報較為不同，因其首創彩繪做封面，不像《良友》或其他沿襲它風格的畫報，比較常用名媛、女明星的攝影圖像為封面。

<sup>68</sup> 見鄭績所述：「從辦刊的最初動因而言，《時代》簡直可以說就是因《良友》而生的。……它（筆者按：《良友》）在南洋的經銷權原由當地的一家中國書店掌握，後來卻被另一家外國書店搶走。這家中國書店一氣之下就慫恿張正宇另辦一本《時代》與之抗衡分潤。」鄭績：〈《時代》始末〉，《新文學史料》2005 年第 2 期（2005 年），頁 197。

1937年，共118期，比起梁得所後來另起爐灶的《大眾》畫報更具有與《良友》一較高下的實力。而在1936年，在《大眾》畫報僅維持兩年宣告停刊、其他梁得所所編的《文化》月刊、《小說半月刊》、《時事旬報》、《科學圖解月刊》都陸續在1935年停刊後，梁得所接手了《時代》畫報，並且被視為是《時代》畫報辦得最有聲有色的階段。我們可見當梁得所在《良友》確立了一個建構摩登視線的畫報編排分類後，他後來的編輯移動路線，也是這個摩登視線的傳播過程。

剛開始《時代畫報》與《良友》同，是以月刊的形制出現，不管在欄位分類、目錄設置、封面，乃至於頁數（40餘頁），幾乎都是《良友》的複製拼貼。若看《時代畫報》第1期封面，與《良友》一樣，慣性用上海名媛做封面人物，畫報名稱也都是經過設計的美術圖案字，並搭配上英文譯名「The Modern Miscellany」，直譯實為「modern的混合物」。至於《時代畫報》第1期目次，可見《時代畫報》的欄位是沿襲著《良友》：前半部是國內外較為嚴肅的新聞，後半部則是分類清楚、性質較為活潑的專題欄位，如婦女界、電影評論、運動與游泳、美術攝影、漫畫和小說。讀者可依據這目次，選擇自己遊覽的欄位，自擬一個遊覽次序。然而至第4期，《時代畫報》和《上海漫畫》合併，改名《時代》，且以半月刊發行，篇幅從40餘頁改為20、30頁，取消目次，編排方式與大格局的《良友》有極大差異。

在改為《時代》畫報半月刊後，其實編排風格是漂浮不定的，故陳碩文會認為《時代》的風格統一，且文藝性更強，是要到1930年第2卷，由上海名人邵洵美編輯開始。<sup>69</sup> 邵洵美沿襲《良友》的編排，欄位編排由重至輕（先放新聞、再放各領域的圖像）、恢復目次（第2卷第2期起，但後來又取消，目次設置其實一直不太穩定），一些欄位的命名與《良友》乃至於《倫敦新聞畫報》都相當

<sup>69</sup> 陳碩文：〈摩登現代人——論《時代》畫報的現代想像與文化意涵〉，《漢學研究》第30卷第2期（2012年），頁203。

類似，如會直接用“The World of Women”(《時代》第2卷第1期)、兒童世界(第2卷第3期)、婦女界(第2卷第5期)等。這種改變，都是因為《時代》畫報想讓自己媲美《良友》，以最科學的方式迅速讓讀者掌握這個世界：「辦《時代》畫報，與之前《上海漫畫》合併，是要回應中國政局動盪的局面，背負承擔為智識服務的責任，強調用科學化的治事方法，為讀者獻上最經濟的有益刊物。」<sup>70</sup>到了梁得所1936年接編後(第111期，1936年10月)，將《現代》半月刊再改為月刊，篇幅增至50餘頁，梁得所則固定地做詳細的目次(分圖片、文字二部分，《良友》的目次常有如此形式)，將《良友》的編輯模式徹底搬運到《時代》中。

《時代》畫報與《良友》畫報一樣，都是有企圖心要透過一份畫報，來編織這個已發生巨變的世界。如邵洵美所言的：「在我們的文章裡，圖畫裡，照相裡，都可以證明給讀者看，我們是的確已被拉到這個世界裡」，<sup>71</sup>「『時代』是一忽不能離開時代的。她的希望是將來能拉了時代跟她走，因此第一步的工作便是不得先讓拉了她走。……我們為要使讀者對於本時代的一切有整個的觀照與籠統的比較」。<sup>72</sup>《時代》畫報和《良友》畫報的編者都意識到透過清楚顯見、吸引目光的「視覺敘事」，才能完成現代性建構工程。透過攤在紙面的視覺符號，當時中國讀者才能被拋擲到這個想像的、而又會逐漸化為真實的摩登世界。而這些編輯可能沒有意識到，這些視覺符號如何被擺置的道理，才是讓這個摩登世界穩固下來的關鍵。因為它是潛匿在摩登男女思維中、那套構擬摩登世界的程式。而這個程式的開創者，也就是臨摹外國畫報、繼承上海諸多大報、小報辦報優點的《良友》畫報。

<sup>70</sup> 〈說上海漫畫與時代畫報合併的緣起〉，《時代》第4期(1930年6月)，頁2。

<sup>71</sup> 〈編完以後〉，《時代》第2卷第2期(1931年1月)，頁30。

<sup>72</sup> 〈編完以後〉，《時代》第2卷第1期(1930年11月)，頁30。

## 五、結語

整理一次本文的論點。當《良友》畫報的編輯要處理大量的、來自四面八方的圖像訊息，便需要一套有系統的分類規則。故《良友》沿襲了《倫敦新聞畫報》的分類做法，將圖像先劃分成硬性與軟性、有時間性與無時間性，再將無時間性的圖像歸類成婦女、兒童、戲劇、科學、體育等類別，以一個欄位一個世界的概念安置這些圖像。《良友》編輯，特別是新海派梁得所，有意或無意地將欄位化、格子化的世界呈現給讀者，讓讀者在平面一紙中習得觀看世界的新方式。此外梁得所固定設置的目次，讀者可以猶如遊逛百貨公司的櫥櫃，自由選擇想要遊覽的、被切割好的欄位，也無意間讓讀者出現屬於現代性的——片段化感知經驗和零碎化人格特質。Art Deco 美學對《良友》排版的侵入，其齊整對稱的排版和幾何形的圖像處理，重組當時讀者的視覺結構，同時暗渡這美學所引申的自由、平等、理性之上的現代觀念。筆者最後還透過對比《良友》與《上海畫報》、《時代》畫報，看出《良友》摩登視線的開創性與延續性。後來的許多畫報，乃至於我們現今所看到的許多報刊雜誌，大抵也都延續上述所提到的《良友》這些編排分類，反復地集體演繹一次次平面化的博覽會、百貨公司櫥櫃遊覽。

本文牽涉到中國觀看史的問題，若本文論述可成立，或可提示我們進一步往前思考：明代小說的圖像排版造成怎樣的視線變化？如果說近現代報刊的排版，本身就在建構一種博物學式的視線，那麼中國過去根深蒂固的連類觀、天下觀，是不是也和古籍的排版有關？

《良友》畫報並非摩登視線引介的唯一或是創始，但我們可想像當時場景：1910年代上海百貨公司陸續出現、《良友》畫報亦多次刊登關於國內外各種博覽會、展覽會的照片，如第12期的澳門實業展覽會、第28期《良友》參加德國

世界報紙展覽會、第 58 期有報導江蘇促進漁業展覽、第 77 期報導芝加哥萬國博覽會等。博物學式視線的建構工程一直進行著，現代氣氛正如火如荼地擴散中，而《良友》在 20 至 40 年代參與其中。關鍵是，視覺強烈的《良友》是當時中國讀者頗為關注的平面媒體，且具有移動性，讀者遍及中國內外，這使《良友》得以最經濟的方式，引導各地讀者反復操演這種視線，不限於 1949 年前中國名正言順的現代城市上海。《良友》這面向的現代性成就，是本文所企圖勾勒。

## 附錄

圖 1 至 3：《良友》早期凌亂編排（以下《良友》畫報圖片，皆掃描自 1990 年臺灣商務印書館的《良友》影印本）



圖 1：《良友》第 1 期，頁 10。



圖 2：《良友》第 1 期，頁 17。



圖 3：《良友》第 3 期，頁 20。

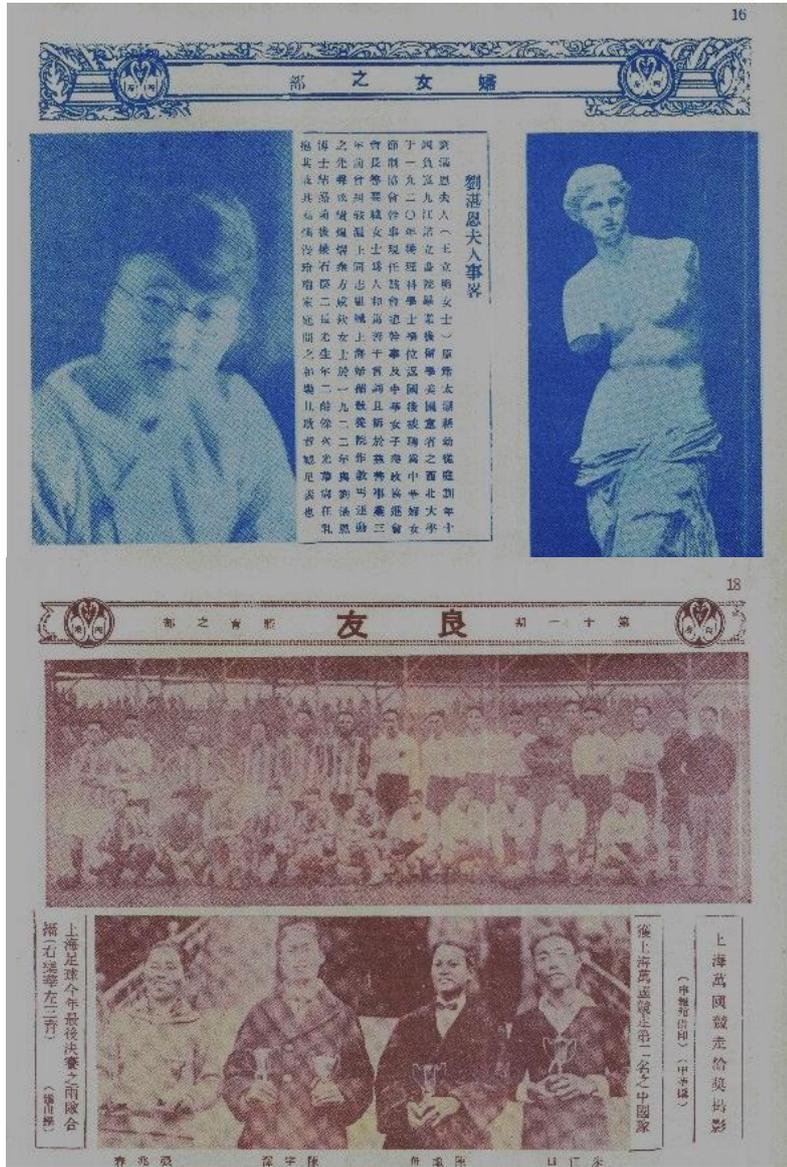


圖 4：留意書眉之處，《良友》從第 10 期起，對圖像作各部門分類，如「婦女之部」、「體育之部」。



圖 5：1929 年 7 月 20 日的《倫敦新聞畫報》的幾個欄位，由左至右是“*The World of Science*”、“*The World of the Kinema*”和“*A Page of Collectors*”。



圖 6：〈都會的刺激〉，《良友》第 85 期（1934 年 2 月），頁 14-15。



圖 7：〈如此上海：上海的聲·光·電〉，《良友》第 87 期（1934 年 4 月），頁 24-25。



圖 8：〈聞人小影〉，《良友》第 19 期（1927 年 9 月），頁 43。



圖 9：《良友》第 49 期，（1930 年 8 月），頁 8 至 9。



圖 10：《良友》第 49 期（1930 年 8 月），頁 34 至 35。



圖 11：《良友》第 49 期（1930 年 8 月），頁 40 至 41。

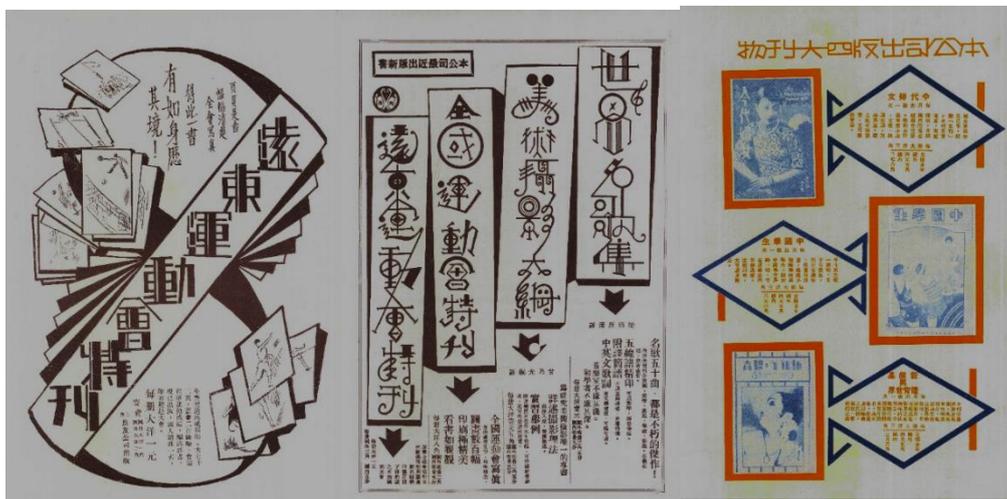


圖 12：從左至右分別為《良友》第 47、48、49 期關於良友圖書印刷公司的出版物廣告。

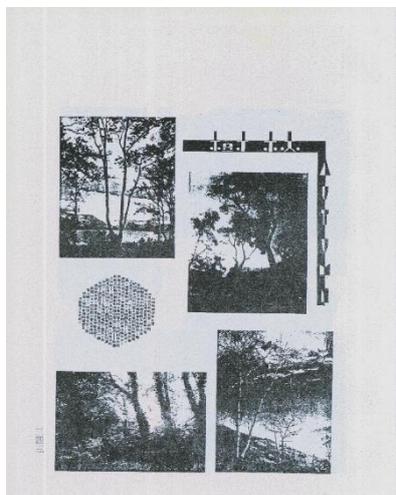


圖 13：《時代》畫報第 11 期，樹林攝影，拍攝自《民國畫報——上海卷》60（北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2007 年），頁 343。

## 參考書目

### 一、近人論著

- 上海市檔案館，中山市社科聯編：《近代中國百貨業先驅：上海四大公司檔案史料彙編》，上海：上海書店，2010年。
- 上海通社編：《上海研究資料》，上海：上海書店，1984年。
- 王受之：《世界現代設計》，臺北：藝術家出版社，1997年。
- 吳果中：《《良友》畫報與上海都市文化》，長沙：湖南師範大學出版社，2007年。
- 李歐梵：《上海摩登：一種都市文化在中國 1930-1945》，香港：牛津大學出版社，2006年。
- 洪煜：《近代上海小報與市民文化研究》，上海：上海書店，2007年。
- 洪鎌德：《當代政治社會學》，臺北：五南圖書，2006年。
- 馬國亮：《良友憶舊——一家畫報與一個時代》，臺北：正中書局，2002年。
- 張偉：《紙韻悠長：人與書的往事》，臺北：秀威資訊科技，2009年。
- 梁天培、郭恩慈編：《中國現代設計的誕生》，香港：三聯書店，2007年。
- 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》，臺北：聯經出版社，2012年。
- 彭麗君著，張春田，黃芷敏譯：《哈哈鏡：中國視覺現代性》，上海：上海書店出版社，2011年。
- 臧傑：《天下良友：閒話文庫》，青島：青島出版社，2009年。
- （日）吉見俊哉著，蘇碩斌、李衣雲、林文凱、陳韻如譯：《博覽會的政治學——視線之現代》，臺北：群學出版社，2010年。

- (日)海野弘著,梁若琦譯:《現代都市的美學記憶——符號、象徵、設計與 ART DECO》,臺北:如果出版社,2007年。
- (美)Alastair Duncan 著,翁德明譯:《裝飾派藝術》,臺北:遠流出版社,1992年。
- (法)Jacques Rancière, trans. Zakir Paul, *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art* (美感論:藝術審美體制的世紀場景), London:Verso Books, 2013, pp 133-153.

## 二、單篇論文

- 余芳珍:〈閱書消永日:良友圖書與近代中國的消閑閱讀習慣〉,《思與言:人文與社會科學雜誌》第43卷第3期,2005年9月,頁191-282。
- 李華強:〈《良友》畫報中的審美現代性傳播〉,《新聞大學》2010年第3期,2010年,頁78-82。
- 周慧琳:〈近代上海百貨公司的發展及建築特點分析〉,《建築學報》2016年第7期,2016年,頁81-86。
- 陳國傑:〈民國初期平面媒體的視覺呈現:以上海『良友畫報』為例〉,《康寧學報》第12期,2010年,頁59-82。
- 陳碩文:〈摩登現代人——論《時代》畫報的現代想像與文化意涵〉,《漢學研究》第30卷第2期,2012年,頁199-228。
- 馮偉:〈新時期以來《良友》畫報研究綜述〉,《山東文學(下半月)》2010年第5期,2010年,頁101-102。
- 趙家璧:〈《良友畫報》二十年的坎坷歷程〉,《新聞與傳播研究》1987年第1期,1987年,頁50-72。
- 鄭績:〈《時代》始末〉,《新文學史料》2005年第2期,2005年,頁197-200。

蘇全有、岳曉傑：〈對《良友》畫報研究的回顧與反思〉，《蘇州教育學院學報》第 28 卷第 4 期，2011 年 8 月，頁 10-16。

### 三、學位論文

劉怡伶：《《良友》與中國現代性的建構——以上海時期為中心》，彰化：國立彰化師範大學國文學系博士論文，鄭靖時、高大威先生指導，2007 年。

蔡彥：《Art Deco 與上海 20 世紀早期藝術設計研究》，江蘇：江南大學設計藝術學碩士論文，李亮之先生指導，2014 年。

### 四、報刊雜誌

志清：〈編排與標題〉，《新聞學報》第 2 期，1940 年，頁 3-4。

紀蔚然：〈痞啞的平面〉，《印刻文學生活雜誌》第 12 卷第 8 期，2016 年，頁 96-104。

馬銳籌：〈編排的藝術〉，《新聞戰線》第 2 卷第 2 期，1942 年，頁 22-24。

高新一：〈上海的小報〉，《社會與教育》第 4 卷第 14 期，1932 年，頁 2。

符寧：〈偶談編排〉，《戰時記者》第 8 期，1939 年，頁 14。

程君甫：〈漫談新聞的編排〉，《新聞雜誌》第 1 卷第 24 期，1937 年，頁 2。

《La Vie：紐約：百年經典 裝飾藝術之都》第 113 期，臺北：麥浩斯出版社，2013 年。

《上海畫報》（影印本），北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2007 年。

《良友》（影印本），臺北：臺灣商務，1990 年。

《時代畫報》（影印本），北京：全國圖書館文獻縮微複製中心，2007 年。

