

第二章、上海現代文化語境中巴黎情調的形成

三十年代的上海，隨著航業發展成熟，工商業蓬勃起飛，逐漸步入國際現代大都會之林；除了外部環境發展日趨成熟以外，其時中國文人陸續雲集上海、各國文化思潮在上海交會，也使上海成為中國的現代文化中心。而上海都會文藝中巴黎情調的形成，便是在三十年代上海現代化的都會環境與多元的文化語境當中的孕育而成的。在上一章當中，本文已大致勾勒出三十年代上海異國情調化的都會圖象；下文將進一步來討論巴黎情調在當時文化語境中的形成過程。事實上，三十年代上海都會文藝中的巴黎情調，是經過了二十年代東京文人的轉譯，進入上海文人視域的，其中，旅居東京而回到上海的創造社文人，在巴黎情調到上海的文化傳譯過程中扮演了很重要的角色。另外，十九、二十世紀以描寫現代都會生活為主題的法國小說，在二十世紀初以來，也陸續被譯入中國文壇，成為中國讀者耳熟能詳的文化知識，而這些作品的翻譯及出版也多在上海，為巴黎情調的都會意象被上海文人接受，形成前理解。二十世紀以來，中國現代文人亦有不少旅居法國的，在他們的旅法小品當中，對法國--尤其是巴黎都會形象的刻畫，也迭經轉變，但他們以文字書寫浪漫自由的巴黎花都形象，卻一直在上海報刊上發表，不斷引領當時讀者的巴黎想像。而透過這種共同的書寫、閱讀及翻譯的歷程，上海都會文藝中的巴黎情調於是成為一個不斷被不同層次的文化活動及文學書寫所構建的文化符號，而後成為了三十年代上海一群都會文藝群體自我認同的文化形象。本章便要從以上這三個角度來探討上海都會文藝中巴黎情調的成形。

第一節、世紀末的巴黎情調溯源

巴黎，長期以來，在各種文學作品及繪畫電影當中，都被塑造成閃閃發亮的藝術之鄉，滋養著也刺激著無數藝術家的靈感及創作；而許多的畫家、作家、音樂家和學者們，也都以不同的藝術形式，將巴黎變成一個屬於自己的，具有象徵意義的都會。巴黎，也因為這些藝術作品和文學刻劃所帶來的附加影響，而逐漸在人文歷史中凝成了一個文化符號。巴黎，於是成為文化的巴黎，文學的巴黎，

它是一個透過記憶和想像形塑而成的社會空間，¹需要透過精神的多稜鏡的反射來理解。

作為歐洲文明的代表性都會，自十七世紀法國皇室的經營改革以來，直至十八世紀的啓蒙運動發生，巴黎在歐洲的地位日漸重要，成為人文薈萃、精英群集的首善之都。一八五二年，拿破崙三世執政時期，任用歐斯曼將軍(Baron Georges-Eugène Haussmann, 1809-1891)大刀闊斧改革巴黎市容，拓寬巷弄、整頓建築、統一公共建築及街道標誌；建立公園、整治河川、興建下水道系統、博物館、遊樂場、火車站等公共設施，巴黎於是一躍成為現代之都，其嶄新華麗的首都氣派，更被班雅明稱之為十九世紀的首都。巴黎的都會景觀樣貌，更奠定下了現代化大都會的範本，當時許多歐美都會都仿效巴黎改建完成。

巴黎美崙美奐的都會風情自十九世紀便開始吸引了大量的人潮，而大量人口的湧入也進一步刺激了都會觀光、百貨、服務、零售業等的出現，全面活絡了都會景氣，使巴黎早在上個世紀末便成為歐洲首屈一指、名符其實的國際大都會。當時，美國還沒有完全崛起，在引領潮流、帶領風氣各方面，巴黎都可以說是世界的中心。

除了經濟資本的加持以外，巴黎的時尚、前衛的文化形象更進一步擦亮了它頭上的光環，使巴黎也成為全世界文藝人士心中的文藝聖地。班雅明筆下華麗的拱廊街，是十九世紀中期巴黎的都會景觀；²然而更值得注意的還有當時在巴黎

¹都會本身的意義來自於市民的集體記憶，連結著事物發生的時間與場所，巴黎亦如是，阿爾多羅西(Aldo Rossi)這樣說(1982)。轉引自大衛哈維著，國立編譯館、黃煜文譯：《巴黎，現代性之都》(台北：群學出版，2007)，頁72。

²在班雅明(Walter Benjamin)的《拱廊街計畫》(Arcades Project)和《波特萊爾筆下第二帝國的巴黎》(Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. Trans. Harry Zohn. 1976, London: Verso, 1989)從現代都會計畫的出現討論都市景觀與現代文化之間的關係，他的觀察重點在十九世紀中拿破崙三世執政時代，歐斯曼男爵(Baron Georges-Eugène Haussmann)對巴黎所進行的都會更新計畫(1852-1870)，他將原本在巴黎公社時代引爆巷戰的巷弄全部掃除，改建成環狀放射，圍觀著凱旋門的林蔭大道，興建起一家家大型百貨商店、酒吧和咖啡館，以公園綠地覆蓋住以往位於城市邊緣的曠場，將巴洛克式的高級宅第圍繞著廣場周邊；巴黎不但從五建築物景觀面目一新，公共建設也整齊劃一，標誌著巴黎進一步地成為近現代都會空間。巴黎都會更新計畫在現代出現的意義不只在於景觀的改變，都會空間的轉變也相對地對居民的生活發生了影響。都會空間的日益現代化、制度化，也代表著個人天地的喪失，泯除了都會中別具一格的生活氣息。都會公共空間如公園、商家、咖啡館，雖提供了都市人聚會的場所，為個人參與公共空間創造了機會，但都會資本庸俗的一面，卻也使人埋沒在對消費欲望的追逐當中。就是在這樣的時期，一群浪漫主義分支的藝術家，在某些他們喜愛的咖啡店裡高談闊論，以獨特的藝術形式表達他們對生活在初具現都會雛形的巴黎的感受，這群文藝家，包括了波德萊爾、戈蒂耶和奈瓦爾，他們不滿現實、離經叛道，在大學林立的拉丁區的小酒館碰面，談天說地，交換對文藝的看法，他們的聚集，綻放出極具美學特色的文藝潮流，他們引領的波希米亞文藝風尚，從此與巴黎如影隨形。班雅明對巴黎及波特萊爾的研究所提出的概念如「漫遊者」(flâneur)等對現代都會與文學的研究發生了啟發性的影響。李歐梵的《上海摩登》一書便自陳從班雅明

文壇方興未艾的「為藝術而藝術」的思潮，以及文化名人在巴黎都會空間一不論是報刊或者咖啡店、沙龍當中的活躍，所形成的都會文化語境。戈蒂耶(Pierre Jules Théophile Gautier, 1811-1872)、波特萊爾(Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867)都參與其中。³而他們特立獨行的生活方式及文學創作，與巴黎的文化形象交織，透過文字的傳遞，使巴黎直到上個世紀末，仍蟬連最受文人藝術家偏愛的都會，而有瘋狂年代(l'Epoque folle)之稱。直到二十世紀初，沿續著世紀末巴黎的文藝氣氛，巴黎一群文藝家波希米亞(La bohème)式的生活風格、以及世界各國移民聚集而產生的多元都會文化情調，更使巴黎成爲了世人心中的藝術之都，不斷召喚著世界各地的文人藝術家來到巴黎追尋他們對往昔美好時代的懷想，以及實現追新求異的渴望。上個世紀初的巴黎，就像是一個劇場舞台，而作家和畫家就是其中的主角，帶著各式各樣的思潮在其中爭辯激盪；而那些酒館、劇場、書店和客廳，則提供了文人藝術家歇息和爭辯的場所，使得各式各樣的文學意見在都會當中激盪回響，而他們的文化生產也進一步定義及創造了都會空間；而這一種「都會文化人」與都會空間之間所存在的相互定義的關係，也是上個世紀現代社會與都會文化發展特殊的現象之一。

這個現象在十九世紀末一本至今讀來仍饒有意味的《巴黎-巴黎人》的巴黎生存指南上(圖 1)，⁴可以得到證實。這本指南上曾經列出了二十五個初到巴黎的年輕人必須聽說過的文化沙龍，以及十九世紀末文化界的七十五個文化名人，和他們出沒的酒館、書店及沙龍等資訊。如今，我們在這些對文學家在都會當中生活樣貌的指南說明當中，可以看出上個世紀末的巴黎文化人是如何熱衷於參加都會裡的文化活動。十九世紀以來，巴黎文人聚會以及文化活動時常發生在書店、酒館等都會空間當中，而這些都會空間也就成爲引人注目的文化空間(圖 3-5)。當時在一些都會咖啡館、酒館當中的文人集會，慢慢地便逐漸發展成一些具有共同文學意見的群體，並且一起創辦刊物，形成文學上的流派，比如著名的《白色

的巴黎研究裡得到了不少啓發。

³「L'art pour l'art」(為藝術而藝術)是十九世紀法國文學的重要潮流，是在浪漫主義後期發展起來的一支流派。「L'art pour l'art」在 1830 年的上半期開始被法國文學界廣泛使用，戈蒂耶在他的長詩《阿貝杜斯》(1832)及小說《莫班小姐》(1834)的序言當中對此一議題的討論，普遍被認爲是支持「為藝術而藝術」流派的宣言。這個概念後來流傳到了英國，對英法兩地唯美主義的興起產生了很大的影響。請見 John Wilcox, "The Beginning of L'art pour l'art", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11 (1953), pp360-77.

⁴*Paris-parisien* (Paris:Ollendroff,1898)一書，以「你應該知道的」(Ce qu'il faut savoir)爲名介紹了文學界名人的名單及各大沙龍的地址；名人及他們出現的酒吧、戲劇演員及他們的演出場地；甚至包括了該去哪裡用餐、該去哪裡看戲等等。

雜誌》(La Blanche, 1889-1903)、《筆》(La Plume, 1899-1914)的編輯會議，都是在咖啡館裡籌備起來的。這種文化風氣一直積累到二十世紀初愈演愈烈，比如雅典娜莫尼埃(Adrienne Monnier, 1892-1955)的「書友之家」(La Maison des Amis des Livres, 1915-1951)成爲當時法國先鋒派的聚集地，紀德(André Paul Guillaume Gide, 1869-1951)、克羅岱爾(Paul Claudel, 1868-1955)、法爾格(Leon-Paul Fargue, 1876-1947)、拉爾博(Valery-Nicolas Larbaud, 1881-1957)、布列東(André Breton, 1896-1966)和阿波利奈(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)，都是書友之家的座上賓。而它對面的莎士比亞書店(Shakespeare and Company Bookshop, 1919-1941)則曾聚集起了以英美作家爲主的文化群體，其中包括了龐德(Ezra Pound, 1885-1972)、海明威(Ernest Miller Hemingway, 1899-1961)、喬伊斯(James Joyce, 1882-1941)和費滋傑羅(F. Scott Fitzgerald, 1896-1940)。⁵以上這批作家名單可以說囊括了上個世紀歐美文學界的一時之選；這些文壇泰斗年輕時期幾乎都有一段暫居巴黎發展文學生涯的時光。

這一股二十世紀之初吸引許多作家慕名而至的巴黎文藝空氣，對當時身在巴黎的各國青年作家都有很大的影響，⁶當然，可以想見，對中國的現代文人來說也並不陌生。早在十九世紀末，晚清外交官陳季同就回憶自己曾頻繁出入法國的文藝沙龍；⁷二十年代旅居法國的詩人王獨清也在回憶錄當中提到了自己在咖啡店與法朗士討論文藝的經歷。⁸

當時這群巴黎作家及藝術家在人生態度上追求勇於表達自我、在藝術上追求創新、在文藝創造上勇於開拓新路的文化精神，初從英國到法國巴黎見識的詩人，同時也是著名出版家的青年邵洵美也曾追憶。⁹二十年代初，邵洵美在導師慕爾的介紹下，到巴黎遊學，與張道藩結識，進而認識了徐悲鴻、蔣碧薇夫婦，也與徐志摩結識。當時他們大都住在遠近馳名的拉丁區附近，在左岸活潑的文藝空氣潛移默化中，這些在巴黎的中國文藝青年，也習於上咖啡館談文論藝，並關注各式精彩刺激的文藝活動。他們還曾聚集成一個名爲「天狗會」(1921)的帶有

⁵見 Jean-Paul Clebert 著，李雅媚譯：《在巴黎文學家帶路》(台北：山岳出版，2008)。

⁶比如當時美國作家 Ford 便回憶法國文學及法國時光對他一生文學創作所發生的影響。「French literature enchanted me. It was balanced and precise and all of a piece. The French make it so.... The longer I remained in France, the more I feel myself being influenced by French writing.」Hugh Ford, *Four Lives in Paris* (San Francisco: North Point, 1987), p21.

⁷請見李華川：《晚清一個外交官的文化歷程序》(北京：北京大學出版社，2004)，頁1。

⁸請見王獨清：《我在歐洲的生活》(遼寧：遼寧教育出版社，1998)，頁83。

⁹請見邵洵美：〈儒林新史〉，收入《儒林新史》(上海：上海書城出版，2008)，頁67-117。

半開玩笑性質的組織，¹⁰並由之後一直在國民政府任外交公使的謝壽康任老大，徐悲鴻老二，張道藩老三，邵洵美老四，孫佩蒼任軍師。天狗會的成員經常聚會，除了徐悲鴻夫妻以外，常玉、徐志摩都是座上賓。這群朋友們四處旅行賞畫、也習畫創作。¹¹其中畫家常玉多次參與法國美術公展，咸被認為是當時巴黎畫派的重要畫家之一；而其他天狗會的成員當中，則要以老四邵洵美最為引起後人關注。邵洵美回到上海以後，積極舉辦沙龍、參與文化活動，並大手筆地出版文藝期刊，以帶有巴黎情調的文學活動方式，活躍於上海文壇，可歸諸於得益自他在巴黎生活經驗的影響。

巴黎作為一個被想像的空間，其都會形象實則是在具體的都會地景、街道、人口與人的主觀情思交融當中成形的，並且在近現代逐漸成為展現文化價值與社會關係的文化象徵，在當時，這個象徵曾經不斷吸引著各國的年輕作家。因此從這個角度出發來談，則巴黎在上海都會文藝中被賦予充滿情調的浪漫想像，固然可以從當時上海都會法租界當中具異國情調的地理環境予人感受之影響來解釋，但考慮到當時三十年代的上海，曾經聚集過這樣一批自日本及歐洲歸國、曾在當地參與都會文藝活動、領略過都會文藝氣息的文人，我們亦可以推敲，他們的作品當中所詮釋出來的巴黎形象、以及在上海積極尋覓或創造的巴黎情調，其中所隱藏的無非是企圖在上海再現巴黎文藝氛圍的心理。¹²也就是說，空間形象時常與人的內在意識互為表裡，一個都會的形象也可以看作是一個意象，人們或許時常藉助這個意象來發展出一些對空間的認知或寄託一些想像；而當然，此都會意象不只是一個地理名詞或者自然數據就可以標示跟說明的，也不是個人的記憶就可以銘刻的，它時常是各種社會或者文化活動互動下的產物，是由各種拼圖所拼貼出來的座標。巴黎意象既是在不斷變化和游移的文化結構中逐漸形成的，它必定在人物、時間、地點上都有著一系列的變革和發展。也就是說，巴黎做為一個都會意象，是在一個脈絡當中發展出意義，透過不同的制約和新變，產生舊與新的變化的；從這個角度來看，當時上海三十年代都會語境中巴黎情調的形

¹⁰請見蔣碧薇：《我與徐悲鴻》，收入《蔣碧微回憶錄》（學林出版社，2002），頁42。

¹¹同上註。

¹²「突然地，我歇斯底里地渴望讀柏拉圖和跑去圖書館，而柏拉圖只是個逃亡的象徵，象徵我可以離開百老匯大道許多年那般地遙遠。」引自 Malcolm Cowley, *Exile returns: A literary Odyssey of the 1920s* (Penguin Books, 1976), p202. 他們也把在異地受到的文化空氣帶回自己的文學土壤當中，「從印好的書頁當中解放被固定的形式」(“We were going to imbue the language of our forebears with a fresh spirit, to release it from the shapes and forms in which it had solidified on the printed pages.”) Quoted in Robert Mcalmon, Kay Boyle, *Being geniuses together, 1920 -1930* (John Hopkins, 1997), p336.

成，也是在原本的脈絡及氛圍中，不斷與新的成份對話、擴展邊界的。

好比二十年代末於法租界開設法式沙龍、提倡法國文學，並提出所謂「異國情調」概念的曾樸，¹³以及積極參與相關活動的張若谷，當時並沒有旅居歐洲的經驗。然而他們何以會提倡一種以巴黎文藝空氣與都會景觀為「異國情調」的美學概念，他們怎麼會動念起心要在上海開設一個法國文學沙龍呢？其中的淵源便相當需要加以釐清。因此追本溯源、探其援流，還原二十年代末上海都會文藝人士對於法國文學與「異國情調」概念的接受，便顯得十分重要，這也是本文在下一節當中要處理的議題。

第二節、巴黎情調在東亞的傳播

一、從巴黎到東京：日本大正時期浪漫派作家眼中的巴黎情調

與同時許多外來語詞一樣，「exotisme」此一名詞的中文翻譯「異國情調」，實來自對日語--異國情趣(ikoku jôchô)的挪用。「exotisme」這一個名詞的語源是拉丁語的「exoticus」，原義是指「在遙遠處的人或物品」，又被用來指奇異的事物，或試圖呈現奇異的事物的舉動。然而在日文及中文的翻譯中，「exotisme」(異國情調)被加上了原本語義當中不存在的「國境」的概念；而「情趣」或「情調」二字，更暗示著一種主觀的美學風格與審美感受。因此所謂的異國情調文學，指涉的是一種著重描寫作者主觀「感受」所謂「異國」之美的作品，而不只是自然地描摹或呈現異地事物的文學，翻譯後的詞義已與原義有所滑動。事實上，翻譯其所牽涉的時常不只是語詞的對應關係這樣簡單，任何一種語言文化對一個外來詞語概念的界定和理解、接受，不但很難擺脫原有文化的影響，更與翻譯者當時所處的文化脈絡及時代背景息息相關，因此翻譯活動本身是一種文化的翻譯、或者說從中可以看一種觀念的交流過程。¹⁴因此，「exotisme」在日本和中國轉譯過

¹³ 「究竟我和若谷情調的絕對一致在哪裡？老實說，都傾向著 Exotisme，譯出來便是異國情調。」曾樸序，見張若谷：《異國情調》（上海：世界書局，1929），頁 1。

¹⁴ 近年來西方學界對文化翻譯的研究甚多，最具有學術熱度者如 Lawrence Venuti, *Translator's Invisibility* (New York: Routledge, 1995) 一書，其後半部著重討論不同譯者，如何受到環境與脈絡的影響，進行翻譯活動，而其文本又因此帶著當時文化脈絡的痕跡，對本文的參考價值極大。Susan Bassnett, *Translation Studies* (London, New York: Pinter Publishers, 1990) 是翻譯理論及相關研究的入門書中較好的一本，作者詳考了翻譯研究在理論和實踐各方面極需基本的研究方法及相關知識，以及語言及文化現象如何因為被等值得看待而被認為是可透過翻譯來理解的。Andre Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (London, New York:

程的意義，就必須回到此一語詞被接受的時代脈絡中去考察。

「exotisme」被日人譯為異國情趣 (ikoku jôchô) 的時代，始於十九世紀中的長崎，長期以來，作為江戶幕府唯一開放與西人通商的港口，長崎港邊不可避免地逐漸出現了帶有西方文化色彩的獨特景觀及生活方式。¹⁵直到一八五三年美國艦隊軍臨日本所引起的動亂，迫使日本幕府放棄鎖國政策，並陸續派遣留學生出洋學習西方文化，長崎的地位才逐漸被一八五九年開港的橫濱超越。做為最早與西洋文明接觸的港口，長崎跟橫濱港特殊的異國色彩及風情早期都受到了許多日本文人注意，江戶時代的日本漢詩及和歌中已有不少以傳統形式歌詠港邊新異事物的例子；不過，要一直到二十世紀初，以現代詩的形式歌頌橫濱港強烈異國情調都會生活的詩歌作品，才逐漸在日本文壇出現。¹⁶從文化翻譯的角度來看，當時日人對「exotisme」的翻譯，著重強調原詞語義當中並不具備的「國」的概念，反映出了當時身處東亞的日本與中國人與西方文明初接觸時的時代語境，因為當時出現在港邊的那些來自遠方的新異事物，正是從那些資本主義已經高度發展、為尋求貿易及殖民地渡海而來、以堅船利炮叩關開港的西方列強諸國傳來的；而這些遠方而來的物質文明或生活風俗，帶給當時人們的更是十分奇異的感受，於是以「異」稱之。這個歷史語境同樣地也是近現代上海與西方文明接觸時的時代脈絡，因此中文對「exotisme」的翻譯，同樣有「異國」的意涵，也就不難理解了。不過「異國」作為一種文學形象，出現在文學作品當中，裡面也透露出了作家個人進行的文化選擇，除了創作主體的獨特傾向而形成這些選擇之外，構成創造者本人文化身份的背景，也是重要原因。因此何以當時的日本與中國文人對「exotisme」的翻譯又會偏重於指涉一種情感和主觀作用的投射，譯出所謂的「情趣」或「情調」二字呢？同樣地，我們必須回到近代東西文化與文學開始接觸與交流初期的文化脈絡去理解。

Routledge, 1992)一書中，則論及翻譯行為可能展現開放或保守正反兩面的力量，他說翻譯可引進新觀念、新文類，及新技巧，而翻譯的歷史也就是文學創新的歷史、是一文化對另一文化的塑造力的歷史。劉禾及周蕾近年來也從這個角度對中國文學裡的文化翻譯作出了一些研究。請見周蕾：《原初的激情》(台北：遠流，2001) 與 Lydia, He Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity—China 1900-1937* (Stanford University, 1990.)

¹⁵長崎港在 1570 年開始便成為日本對葡萄牙的貿易港口，大量的西洋文化流入了長崎；爾後，荷蘭和中國的商人也來到長崎進行交易。1641 年以後，日本江戶幕府鎖國自封(1641-1853)，只允許長崎與荷蘭及中國通商，這樣的情況一直持續 200 多年，但西方的科技發明、物質文明與文化風俗，仍持續影響日本，荷蘭在西洋學術傳入日本的過程中佔有獨特的位置，透過荷蘭傳入日本的西洋文化一度有蘭學之稱。

¹⁶菅原克也：〈從「南蠻」到華麗島-日本近代詩中的異國情調〉，《後殖民主義-台灣與日本》論文集(台北：台灣大學日文系，2002 年)，頁 86。

日本文壇與西歐文明接觸的時間長，而早在十九世紀末、二十世紀初，日本不少描繪港邊異國景觀的文藝作品中，已經可以發現其中帶有相當強烈的，當時在西歐十分風行的浪漫主義文藝色彩。好比當時著名的長崎派畫家木下逸雲(1799-1866)的浮世繪中所描繪的異國人物，便明顯地受到了法國象徵主義繪畫的影響。¹⁷當時在西歐流行的，以巴黎為生發中心的種種美學思潮，諸如唯美文學、象徵主義等等，隨著西歐人士到東亞的航線，也已慢慢進入日本。繪畫作品沒有文字的隔閡，可以給予人最直接的藝術體驗，因此兩種文化的文藝交流，先是透過繪畫，而後進展到文學領域，是可以推想的。當時日本作家，也通過同樣的渠道開始接受當時正流行於法國的「新浪漫主義」文藝思潮的影響。¹⁸而這種文學風潮後來透過在日留學的作家的翻譯和介紹，進入了中國。¹⁹

這股潮流的形成，以森鷗外(1862-1922)在1989年所出版的譯詩集《面紗》中所翻譯的歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)的〈迷娘之歌〉最有名。〈迷娘之歌〉是歌德的小說《威廉邁斯特的學習年代和漫遊年代》(Wilhelm Meister's Journeyman Years, 1795)第三卷開頭處，女主角迷娘對威廉傾訴自己的身世及愛意時所唱的抒情詩，²⁰「迷娘」(Mignon)是女主角的名字，也是法文裡的可愛的意。這首迷娘在花園裡對男主角吟唱的詩，以飄香的橘子花、月桂樹、黃金果、紅玫瑰等一連串對當時亞洲人來說相當陌生的花果來形容自己生長的南

¹⁷Edwin McClellan, "The Impressionistic Tendency in Some Modern Japanese Writers" in Chicago Review 17(1965), pp.48-60.

¹⁸當時日本文人跟一批從日本留學回到中國的作家如郭沫若、田漢都曾經將此一近新的文藝思潮稱之為「新浪漫主義」。主要的原因是廚川白村在《近代文學十講》(1912)中提出這個名詞。他說：「這個新浪漫主義的名稱決不是總括最近文藝的全部，不過取出歐洲最近的文藝界的主要的傾向。」而對這個新的傾向，廚川進一步解釋，即「發揮天賦的個性和獨創性，強烈的清新的主觀，攝取真和美的努力。」廚川白村雖把唯美主義、頹廢主義、象徵主義等都納入了新浪漫主義的範疇中外，他仍立意強調其中積極進步的一面，他把這種新文藝作為傳統的浪漫主義文學的進步和發展來接受，認為新浪漫主義得以突破自然主義的停滯，是具有進步意義的文藝思潮。後面這種帶有進步史觀的看法則相當程度地影響了現代文學家如郭沫若、周作人和茅盾等人對新浪漫主義的詮釋。廚川白村：《近代文學十講》今收入陳曉林譯：《西洋近代文藝思潮》(台北：志文出版社，1996)。而茅盾等作家在上個世紀二十年代所推崇與宣導的新浪漫主義，實際上主要是指十九世紀末至二十世紀上半葉活躍於法國文壇的以法朗士為前驅、包含了羅曼羅蘭、巴比塞的新理想主義文學流派。錢林森，〈20世紀法國新浪漫主義與中國現代文學〉，《外國文學研究》第1期(2001)，頁82-89。

¹⁹曾樸曾說，他認為的異國情調，是在文學上「創造新羅曼派」。(引自張若谷：《異國情調》，上海：世界書局，1929年，頁1)。徐訏和無名氏的作品在中國現代文學史上，因帶有異國情調更被稱呼為新浪漫派。詩人李金髮在他也名為《異國情調》(重慶：商務印書館，1946)的書中，也是以一篇〈二十年來的文藝運動〉開場，將二十年來西方文藝(主要為新浪漫主義)進入中國的情況一一說明，並提出了中國文人應致力吸收，並發展成表現民族文藝特色的文藝作品的看法，他指的異國情調也是新浪漫主義文藝思潮。

²⁰法國作曲家 Ambroise Thomas(1811-1896)的歌劇《迷娘》(Mignon, 1866)將這首詩譜成序曲，從此名滿天下。

國風景，產生引人遐想的效果，而森鷗外翻譯的詩歌中刻意使用的外來語，更加深了它的魅力。²¹這本譯自歐洲詩歌的詩集當中，有多首羅列異國事物的外來語詞、及富想像空間的異國花木的名詞方式的作品，森鷗外直接音譯異國事物的方式很成功地將當時流行於西歐的浪漫異國情調，借由陌生、新鮮的詞彙傳遞給一般讀者；而讀者也可以透過閱讀再去想像這首詩的背景：歐洲的南方，從而得到了一種從歐洲觀點出發的南國憧憬。換言之，這首詩所包含的異國情調，是一種以歐洲為迴路的「雙重的異國情調」，讀者透過這首詩既懷想南國、也憧憬歐洲。這類以歐洲人的眼光出發而帶有雙重異國情調的作品，進入當時日本文學界後，受到這種浪漫氣氛的影響，日本的近代詩歌中也出現了不少模仿這種氣氛，描寫遙遠的時間空間的作品。²²

例如北原白秋(1885-1942)描寫長崎港邊風景的《邪宗門秘曲》(1909)，便是從這種以歐洲為媒介的「雙重的異國情調」，反過來描寫早遠以前長崎港邊的異國景觀的作品，其中：「我在思索，末世的基督教切友丹天主的魔法。黑船的船長，紅毛的不可思議之國。」等詩句中，作者如法炮製地羅列了「基督教」、「船長」、「紅毛」等新鮮奇特的異國事物，企圖傳達一種九州長崎港邊歐化的氣氛，頗為代表了當時日本近代詩中異國情調的典型。²³

大正時期知名的詩人，同時也是畫家的木下杢太郎(1885-1945)²⁴的《異國情趣》(1910)一詩中也用了差不多的手法描繪橫濱港口的景色；喜好法國象徵主義及印象派畫風的他習於以色彩感來捕捉橫濱的異國建築及街景，不論是在港邊遊走的金髮年輕人、有花樣的窗戶、教堂、郵局和林立的商業大樓，這些特定的都市建築，融合東西色彩的景致，對他來說都帶有詩意。

同樣地以橫濱港邊的景色為主題，書寫異國風情的代表作，還有《海港》(1918)這本由北村初雄、柳澤健和熊田精華共同完成的詩集。在這本詩集當中，港邊異國情調的教堂尖塔、商店和咖啡廳，與海港邊日益工業化的景色、汽笛及人聲一

²¹〈迷娘曲〉在中文裡有許多譯本，留學日本的郭沫若、馬君武、郁達夫在二十年代都曾譯過，與法國浪漫主義詩歌淵源頗深的梁宗岱、馮至也都譯過。現今較為通行的版本是楊武能的版本，請見氏著：《迷娘曲—歌德詩選》(廣西：廣西師範大學出版社，2003)。

²²菅原克也：〈從「南蠻」到華麗島-日本近代詩中的異國情調〉，《後殖民主義-台灣與日本》論文集(台北：台灣大學日文系，2002年)，頁89。

²³Heinrich Fruehauf, "Urban Exoticism and its Sino-Japanese scenery, 1910-1923", *Asian and African Studies* 6 (1997.02):126-169 一文對日本都會異國情調文學對法國文學(尤其是象徵詩派)的喜愛和接受狀況有詳細的介紹。

²⁴日本明治末年南蠻文學的創始人，是日本近代知識分子「和魂洋才」的典型代表，並建構了日本新浪漫主義文學觀。

同入詩。在這些詩人的筆下，橫濱港的繁榮及不同於傳統日本的景色，讓人如親臨異國；也是典型的以描寫異國事物，傳達浪漫氛圍的日本近代異國情調詩歌。

「異國情調」文學，源於人對遠方的好奇，自古至今，不分中西，自有其源遠流長的文學傳統；與其說異國情調文學有如一扇窗戶，讓本地得以見識異國文化，還不如說所謂的異國情調文學有如一百稜鏡，讓不同文化都在其中折射出多角度的光芒。因多年的鎖國政策，當時的日本作家們未必能有旅行異國的機會，因此作為旅行文學的形態的異國書寫，沒有機會大量出現，²⁵但這反而成為日本異國情調文學書寫的特質：他們將西歐的旅行文學，改變為透過異國眼光重新審視變化中的自身的文學。以木下杢太郎為例，他便曾經提過自己相當喜愛讀歌德的義大利遊記，在他去長崎一帶旅行前，便攜帶著歌德的遊記，打算要用歌德的眼光來遊覽九州。²⁶歐洲作家的異國情調眼光，轉化成了他看待日本的眼光。在他後來創作的《飯後之歌》自序當中，木下將江戶風景比喻成一杯飄著異國清香的清酒，有如洛蒂(Pierre Loti)的《菊子夫人》(Madame Chrysanthème, 1887)那樣讓他迷醉。《菊子夫人》做為西歐文學作品當中，被認為最能體現東方主義色彩的一部小說，卻這樣被日本作家認同並將之當作最能體驗江戶地方特殊人情風土的象徵，而這透過西方作家的眼光再來凝視自我的視角，正是東亞異國情調書寫的特性。而也就是在這種以外來眼光審視自身所產生的審美距離，使得距今遙遠的古代，也帶有一種異國情調，那些久遠了的事物名詞，彷彿也會帶來一絲思古的浪漫氣氛，這就是木下曾說的，江戶地區的生活對他來說，²⁷與其說是古典、傳統的，無寧說是相當有「異國情調」的，而間接刺激了後來日本文學中「江戶情趣」一派的出現。

日本近代文學當中的異國情調書寫，並不是以嚮往和想像異國為主題，反而是以異國文化的視角來審視變動中的自身為重心，這個變動時常是指都會裡頭的

²⁵這些學者包括菅原克也、渡邊一等人。然而事實上，這些說法似乎忽略了當時大正文人出遊中國後所完成的遊記裡頭的異國眼光，也不談在台灣在日本內地作家如西川滿等人所寫出的帶殖民地眼光的異國情調作品，相關研究有待往後展開。

²⁶請見木下杢太郎：《明治末年的南蠻文學》，《木下杢太郎全集》第18卷(岩波書店，1983年)，頁5。轉引自西原大輔著，趙怡譯：《谷崎潤一郎與東方主義-大正日本的中國幻想》(北京：中華書局，2005)，頁30。

²⁷所謂江戶情趣，通常指日本江戶時期平民藝術所表達的市民化審美趣味，這可用周作人老愛引用的永井荷風在《江戶藝術論》中的一段話來說明。這段話是：「憑藉竹窗茫然看著流水的藝妓姿態使我喜。賣宵夜面的紙燈寂寞地停留的河邊的夜景使我醉。雨夜啼月的杜鵑，陣雨中散落的秋天的木葉，落花飄風的鐘聲，途中日暮的山路的雪，凡是無常無告無望的，使人無端嗟歎此世只是一夢的，這樣的一切東西，於我都是可親，於我都是可懷。」寫作此書時，永井剛從法國歸來，以一種懷鄉的感情凝視日本舊日美好。鐘叔河：《周作人文類編》(長沙：湖南文藝出版社，1998)，頁720。

異國化轉變，從這個角度出發的對「都會」書寫的關注，相當值得注意。日本開國之後，以東京為中心的都會發展日新月異，大樓、商店與咖啡座林立，西歐來的異國人士行走其間，使得作家身處在本地都會當中，卻也領受出一種異國情調。當時做為全世界最繁華的都會巴黎，當然成為東亞新興的都會文化效法的對象，比東京最繁華的地段之一銀座，裡面開設了東京最早的咖啡館，以法文命名，模仿巴黎的空氣，而從歐洲歸國的文人藝術家最喜歡在那些咖啡店中聚會，討論藝術和文學，成為當時最時髦的街角一景。

其中最知名的莫過於木下於一九一〇年左右熱衷參與並組織的牧神會(Pan)，²⁸每月在東京隅田川河畔的西餐廳集會一到兩次，以十九世紀末法國賽納河畔興盛一時的文藝團體黑貓(Le Chat-Noir)自期，²⁹以文學的前鋒的姿態翻譯了不少法國當時最前謂的美學及詩集。文藝界的北原白秋、吉井勇(1886-1960)、長田秀雄(1885-1949)和美術界的石井柏亭(1882-1958)、山本鼎(1882-1946)等青年西洋畫家都曾參與組織此跨藝術社團，永井荷風(1879-1959)、谷崎潤一郎(1886-1965)也都曾列席。他們在銀座的咖啡店裡聚會，喝咖啡吃冰淇淋，並在許多以法文命名的咖啡店與大街上流連忘返，幻想自己正在巴黎的拉丁區，並以此法國風情自豪。這股風氣的蔓延要歸功於一九〇八年從法國回國的永井荷風，他所翻譯的《佛蘭西物語》(1909)，充滿了對法國生活、藝術以及大自然的禮讚之情，以及對法國時興的唯美主義與象徵主義的介紹；另一本翻譯詩集《珊瑚集》(1913)，則收錄了波德萊爾、韓波、魏爾倫等十三位詩人共三十八首詩，這兩本小書引領潮流，很快地變成牧神會成員的共同愛好。十九世紀末在巴黎活動的法國詩人，他們的文學活動、帶有唯美浪漫色彩的詩歌作品，一時成為當時日本大正文壇的新流行。³⁰木下在一九〇九年發表的幾首寫東京的詩作，題名《都會情

²⁸牧神會是由醫生兼詩人和小說家的木下組織的，這個會每月在東京隅田川河畔的西餐廳集會一到兩次，比擬十九世紀末法國賽納河畔興盛一時的文藝團體 Le Chat Noir。文藝界的北原白秋、吉井勇、長田秀雄和美術界的石井柏亭、山本鼎、森田恆友等青年西洋畫家都曾參與組織此跨藝術社團，永井荷風、谷崎潤一郎也都曾列席，他們被視作是日本耽美派。

²⁹黑貓(Le Chat Noir)是一家位於巴黎蒙馬特的酒吧，瓦勒里(Valéry)等象徵派詩人以前時常在此地聚會，二十世紀以後逐漸成為法國世紀末文藝情調的象徵。

³⁰也有學者指出，在薩依德(Edward Said)東方主義(Orientalism)一書當中，曾討論過許多位曾創作過東方遊記、小說中帶有東方想像的作家，具體有歌德、雨果、拉馬丁、夏多布里昂、金斯利、奈瓦爾、福樓拜、拜倫、喬治艾略特、戈提耶、多雷斯、巴提耶、洛帝、羅倫斯、波特萊爾、吉卜林等。而在永井荷風的《佛蘭西物語》、《美利堅物語》；森鷗外的譯詩集《於母影》等對日本大正時期唯美派文人吸收西歐文學思潮有相當重要影響的書當中，他們所翻譯的作家作品，也有這樣一系列洋洋灑灑的作家名單：歌德、雨果、拉馬丁、拜倫、迪斯累里、洛帝、波特萊爾，都是薩依德點名指出的「東方主義」作家。尤其是洛帝這位在法國寫作東方色彩小說而負盛名的小說家，當時最受到日本文壇青睞。西歐風行一時的浪漫主義異國情調文學，也流

調》，便是描寫當時東京都會文藝中的這股巴黎風。

一九〇一到一九〇五年間，「新浪漫主義」在日本文壇瀰漫著對自然主義文學反動的氣氛下，開始流行。³¹二十世紀之初的日本文學界對「新浪漫主義」的討論十分蓬勃，³²如安倍能成(1883-1966)、阿部次郎(1883-1959)、和遷哲郎(1889-1960)、小宮豐隆(1884-1966)等人都提出了許多觀察，其中還是以廚川白村(1880-1923)的譯介影響最大。廚川白村認為，新浪漫主義是誕生自懷疑近代文明的思潮當中的，它反映出了人追求靈的需要的那一面，因此，新浪漫主義尋求的是人的情趣，是人的內心，也就是表現「情調」，基本上他所介紹的新浪漫主義是融合了唯美主義、象徵主義等十九世紀末在法國風行一陣的文藝思潮的。此說在當時日本文壇具有代表性，爾後，廚川白村文論在中國的大量翻譯，使得新浪漫主義對中國現代文壇也產生了很大的影響。³³例如郁達夫便曾經指出，一篇作品當中，只要能「釀出情調來」，使讀者受了這「情調的感染」，「能夠很切實地感受著這作品氛圍的時候，那不管它的文字美不美，前後的意思連貫不連貫，我就承認這是一部好作品」。³⁴著重的也是「情調」二字。

在《異國情調：殖民地文學》(*L'Exotisme : la littérature coloniale*)一書中，³⁵卡里歐(L. Cario)引用了文學批評家 Ernest Babut 的話說，異國情調文學的特殊性，便在於他鼓舞人對於外國的浪漫想像、激發好奇心、帶來各種新的感覺；³⁶比較具代表性作家的就是夏多布里昂(François-René de Chateaubriand, 1768-1848)，其作品裡描寫的便是外地景色所引起的種種情感跟想像。在西歐異國情調文學傳

行到了日本來。不過當時的東亞讀者讀了顯然並不覺得「東方主義」。西原大輔著，趙怡譯：《谷崎潤一郎與東方主義-大正日本的中國幻想》(北京:中華書局, 2005), 頁 155。

³¹日本文學史家吉田精一在談到新浪漫主義誕生的原因時便指出，唯美主義所以成為文藝主潮的原因，是由於自然主義的個人主義精神的發展所致，但對思想的壓迫，反而抑制了追求新的人生理想的熱情，從而使人們將目光轉向過去和傳統，轉向官能享樂的志趣。請見吉田精一：《明治大正文學史》(東京:同興社, 1948), 頁 222；轉引自氏著，孫猛等譯：《魯迅、創造社與日本文學》(北京:北京大學出版社, 2005)。

³²「新浪漫主義」的第一次出現，是在森鷗外在《柵草紙》第二十號(1891.06)上所刊登的一篇文章，接著大保治在《論浪漫主義及吾國文藝之現狀》一文又談到了新浪漫主義這一概念。

³³廚川的文學理論在中國以廚川白村著，羅迪先譯：《近代文學十講》(北京:學術研究會出版, 1921)、廚川白村著，魯迅譯：《苦悶的象徵》(北京:新潮社出版, 1924)的翻譯最受注意。相關研究請見黃德志：〈廚川白村與中國新文學〉，《文藝理論研究》第 2 期(2000), 頁 44-51。

³⁴郁達夫：〈我承認我是失敗了〉，《晨報副鐫》1924.12.26。

³⁵Louis Cario et Charles Regismanset, *L'Exotisme : la littérature coloniale* (Paris : Mercure de France, 1911.) 1920 年代的法國，距 1870 年代法國第三共和將擴大殖民地當作是主要政策開始，在數十年以來，已逐步擴張成為擁有許多殖民地的國家，相關的以異國為主題的文學作品也開始增多，除了相應出現的「殖民地文學獎」外；文學評論界也產生了將異國情調文學概念釐清，並與帝國書寫、殖民地文學並列，進行系統化考察的研究。代表研究還有 Roland Lebel, *Études de Littérature Coloniale* (Paris, J. Peyronet et Cie, 1928)。

³⁶Ibid, p16.

統中，³⁷這支以夏多布里昂為中心的浪漫主義潮流便很接近後來日本作家及上海作家所翻譯和接受的「異國情調」。「exotisme」被他們主要演繹為對於異國事物有所感的抒情遊記；又跟上世紀末的流行，帶有新浪漫主義文藝潮流的影子。

總的來說，「exotisme」（異國情調）在日本和中國的翻譯，偏重於指涉一種對異國事物的主觀情感，在當時一班日本文人深受法國新浪漫主義的影響下，特別重視文學作品中浪漫唯美氣氛的傳遞；由於法國新浪漫主義的文藝活動多集中在巴黎，因此也使得當時的文人對巴黎產生了許多從閱讀文學作品中得來的想像，並在自己身處的都會裡頭尋覓或模仿同樣的情調，於是異國情調也成為特別指涉與新浪漫主義文藝結合起來的巴黎情調，而這個想像在二十年代後將透過留學日本的文人傳播到上海，形成上海都會文藝中巴黎情調的先聲。

二、從東京到上海：創造社文人在日本文壇的巴黎情調初體驗

在中國現代文學的發展過程當中，留日的創造社作家曾以他們帶浪漫色彩的「為藝術而藝術」的文藝觀點和創作實踐，推動了二十年代中國現代文壇的改變；而由於一九二七年後中國局勢的變化，他們群集上海，使得上海成為這一連串變化的中心。不過追本溯源，這群文人浪漫文藝觀的成形，與當時日本都會裡頭的生活情調和日本文壇所流行的新浪漫主義文藝思潮實乃息息相關的。

郭沫若在《桌子的跳舞》中說過：「中國文壇大半是日本留學生建築成的。」

³⁷「異國情調」文學，在西歐文學史上，隨著浪漫主義、自然主義、寫實主義到新浪漫主義文學思潮的流變，異國情調文學的形式與內容，乃至於相關定義都發生了種種變化。早在十八世紀以前，不少西歐音樂、繪畫和文學作品當中，就充滿了異國情調色彩，以及對遙遠國度神秘奇情色彩的渲染；到了浪漫主義運動的時期，充滿異國遐想的浪漫作品，更為受到歡迎。十八世紀末到十九世紀的西歐，可以說是異國情調文藝思潮，和富哲理的異國情調作品大受歡迎的年代，法國文壇，更因其法國長久以來的文學及思想傳統，關於異國它者的文學一向最為興盛。十九世紀後，法國作家的異國書寫更染上了時興的新浪漫主義色彩，這些作品當中不但帶有對異國生活的新鮮描繪、也有對敘述者內心空虛的刻劃，既生動又帶有感傷色彩，文字風格也講究唯美創新，漸漸成為當時的文學主潮。最有代表性的作品，有夏多布里昂(Chateaubriand)和洛帝(Pierre Loti)的小說；唯美主義文學家如法國作家馬里美(Mérimée)、戈蒂埃(Gautier)的部份作品。福樓拜(Flaubert)、喬治桑(George Sand)、和凡爾納(Jules Verne)等作家，也都曾以異國為描寫對象，完成了許多受人喜愛的文學作品，而凡爾納的少年小說，更因將殖民地想像與少年冒險結合，產生不小的影響。在上述與浪漫主義及高蹈派詩歌相互作用的法國異國情調文學的文學潮流當中，夏多布里昂的作品結合了浪漫情懷與感傷氣氛，在異國的背景與主觀的虛無感當中醞釀出了一種新的異國情調寫作，影響所及，在洛帝及後來許多新浪漫主義文學家的作品中，都可以發現類似的複製。請見 Tzvetan Todorov, *On Human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought* (Harvard University Press, 1994.) Pierre Jourda, *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand* (Paris: Boivin, 1938.)

創造社的主要作家都是日本留學生，語絲派的也是一樣。此外，有些從歐美回來的彗星和國內奮起的新人，他們的努力和他們的建樹，總還沒有前兩派實力的浩大，而且多是受了前兩派的影響。就因為這樣的緣故，中國的新文藝是深受了日本的洗禮的。」³⁸陶晶孫也說過：「創造社的新浪漫主義是產生在日本，移植到中國的。」³⁹田漢也曾自陳：「當初期創造社時代，我們都和許多日本的文學青年一樣愛誦波德賴爾、愛倫坡、魏爾倫一流的作品。」⁴⁰他們的陳述很明確地說明了早期標榜以浪漫主義為宗旨的創造社同仁，和日本大正時期的文壇之間存在著剪不斷的關係。

除了文學上的影響外，東京作為中國現代文人體驗西方物質及精神文明的中介，其地位也是不容小覷的。雖然在二十世紀的二十年代，上海外灘已經形成了五光十色的都會天際線，但二十世紀初的中國，與早已經歷明治維新、全面西化的繁華東京相比，還是較為遜色的。當時的留日文人在東京都會所經歷的第一手的現代體驗，也相當程度地影響了中國現代作家。比如早在黃遵憲的《日本雜事詩》（1898）當中，我們已經可以讀到中國詩人對日本現代化發展一日千里所感受到的心理衝擊；而在郁曼陀在他一系列的《東京雜事詩》（1904）裡更可以一窺他們眼中東京的現代面目。⁴¹而到了創造社同仁留學日本之時，東京更蛻變成繁華的國際都市，因應著經濟發展的腳步，廠房，戲院、咖啡店及酒家林立，相當具有異國風貌，尤其對嚮往西歐卻無力負笈留學的中國留學生來說，這現代化/異國化的都會景觀，也提供了他們感受新鮮的異國都會情調的環境。郁達夫的回憶裡將日本跟德法意比相提並論，而東京發達舒服的生活，使他後來回想起來是這樣說的：

無論哪一個中國人，初到日本的幾個月中間，最感覺到苦痛的，當是飲食起居的不便。…但是住得再久長一點，把初步的那些困難克服了以後，感覺就馬上會大變起來；在中國社會裡無論到什麼地方去也得不到的那一種安穩之感，會使你把現實的物質上的痛苦忘掉，精神抖擻，心氣和平，拼命的只想去搜求些足使智識開展的食糧。若在日本久住下去，滯留年限，到了三五年以上，則這島國的粗茶淡飯，變得件件都足懷戀；生活的刻苦，

³⁸郭沫若：〈桌子的跳舞〉，《沫若文集》第10卷（北京：人民文學出版社，1983），頁333。

³⁹陶晶孫：〈記創造社〉，《陶晶孫選集》（北京：人民文學出版社，1995），頁240。

⁴⁰田漢：《田漢戲曲集第四集·自序》（北京：中國戲劇出版社，1983），頁1。

⁴¹郁風編：《郁曼陀陳碧岑詩抄》（上海：學林出版社，1983），頁100。

山水的秀麗，精神的飽滿，秩序的整然，回想起來，真覺得在那兒過的，是一段蓬萊島上的仙境裏的生涯，中國的社會，簡直是一種亂雜無章，盲目的土撥鼠式的社會。⁴²

當時留日的中國學生，生活十分融入當地社會，可以說過著同日本的知識青年十分類似的生活，而且也浸淫在相同的文藝空氣底下。今村與志雄和松枝茂夫在談到東京留學時代的周作人時，就說他每天晚上，只要有閒暇，便身穿和服、腳踏木屐，到神田和本鄉一帶的新舊書店及夜間商店去閒逛；陶晶孫也寫過，自己的青年期幾乎都在日本度過，東京對養成他的性格有相當大的影響力；郭沫若在《創造十年》（1932）當中，也時常回想他們吃著日本食物，跟日本學生一樣泡在東大外頭的茶店對女性品頭論足的時光；田漢在〈上海〉（1927）裡也記錄著他頭一次跟郁達夫在東京見面的情形，他跟郁達夫一見如故，馬上一塊談論著他們對道生(Ernest Dowson, 1867-1900)的喜愛，⁴³從道生聊到法國的頹廢派，聊到他們所羨慕的法國咖啡店文藝氣氛，一想到醇酒跟女人，他們便忍不住要往附近的小酒館去，那兒有一位郁達夫熟識的侍女。⁴⁴日本的研究者也說，創造社文人回憶日本留學生活的作品，似乎為我們勾畫出了當時日本大正時期的知識青年的生活樣態：在他們之間所流行的不外乎是討論易卜生的問題劇、愛倫凱的婚姻觀、自然主義式的自我暴露、社會主義式的兩性觀；四處都看得見半裸化妝的女優照片、婦女畫報上的名媛畫像、法式情調的咖啡店、和佐藤春夫、廚川白村的作品，這個說法可以說是十分中肯的。⁴⁵

大正時期的日本，因歐戰帶動了經濟發展，景氣一片繁榮；然而面對日益穩定的都會生活，當時日本的知識青年卻開始形成了一些具超越性思考的論述，他們將文學藝術看作是追求經濟發展與制度化社會的背離面，⁴⁶因此，描寫內心感

⁴²郁達夫：〈日本的文化生活〉，《宇宙風》第25期（1936.9），頁158-159。

⁴³道生是英國著名的唯美主義詩人。是當時著名的唯美文學刊物《黃面志》(The Yellow Book)作家群之一。他還以他頗帶悲情色彩的戀愛故事及貧病頹唐的生活方式而著名。

⁴⁴田漢：〈上海〉，《田漢文集》第14卷（北京：中國戲劇出版社，1983-87），頁124-125。

⁴⁵伊藤虎丸將創造社文人在日本創作出來的文學作品稱之為「大正時期都市文化的產物」，有其道理，除了都市文化之外，當時東京都內的各種西方文藝思潮對他們作品的影響也是很大的，尤其是崇尚頹廢唯美、上咖啡館的巴黎情調。請見氏著，孫猛等譯：《魯迅、創造社與日本文學》（北京：北京大學出版社，2005），頁157。

⁴⁶這裡受益於內田義彥的研究，〈知識青年的各種類型〉，內田在他的研究中將明治初年到20年代初期的青年稱之為「明治青年」（政治青年）；而到日俄戰爭前後期開始在政治國家的宣傳中覺醒的，則稱之為「大正青年」（文學青年）。伊藤虎丸將此概念延伸出來討論中國留日作家與日本現代文化思潮間的關係，如魯迅及創造社同人分別於1902年至1927年間停留日本，因此

覺的文藝作品開始流行，帶領起了一股新的文學潮流，成為對僵化的社會現實的反動。這段與東京的知識青年共同分享的時代精神與文藝空氣，乃至於整個都會文藝氣氛，對創造社文人的自我認知及文藝觀點的養成都造成了影響。如陶晶孫在〈創造三年〉一文中，談到創造社作家是否受到日本文學影響時會特別說明，與其說他們受到了某個特定的日本作家影響，不如說影響他們的是整個因西歐哲學湧入而活潑多彩的「日本文學界」。⁴⁷而穆木天也說，「到日本去，即被提入浪漫主義的空氣了。」⁴⁸

的確，當時風靡日本文藝界的巴黎情調，是帶有新浪漫主義唯美頹廢色彩的。泡咖啡館、電影院、尋芳問柳、讀象徵主義的詩，是當時文藝青年間的流行，在郁達夫及田漢描寫早期留日生活的文字中也可見到類似的生活片段，反映他們留日生活的文字，最典型的當屬郁達夫的小說〈風鈴〉（1922）。小說描寫主角質夫在冰淇淋店裡遇上了一位似曾相識的少女，赫然想起那是從前在 Café sans souci 過放蕩生活時認識的；小說後頭鉅細靡遺地描寫了主人公到書店去搜尋各種語言的書籍的經過，主人公尤其貪看與法國象徵詩派詩人魏爾崙及與顧爾蒙（Gourmont, 1858-1915）有關的書。⁴⁹

除了生活片段外，東京的電影院、咖啡館、劇院，滋養著作家的心胸，也成為他們筆下的主題。比如田漢在《薔薇之路》（1922）中便記下了不少他一九二一年間於東京活動的片段。他自陳自己最喜歡在都會中間晃，⁵⁰看電影和表演，也喜愛和朋友坐咖啡店。在《薔薇之路》中，他曾經回憶一天前往當時日本唯美詩人聚集的咖啡店「Café Paulista」喝咖啡的雀躍心情，在文章中他毫不掩飾地表白了他對日本唯美詩人的喜愛，包括了與謝野晶子（1878-1924），跟他後來還特別

分別受到不同知識青年系統的影響，因而在他們的文學思考上展現出的不同風格。比如魯迅以尼采的超人說開展出奠定強健心靈以興國族的摩羅詩人思考模式，雖然魯迅也談解放自我，但他所解放的「自我」，卻是一個做為國民的「我」，因此他認為魯迅的思考較為接近明治青年；而在日本的資本主義社會利成長的「文學青年」，有從國族及社會制度的思考解放出來以追尋「自我」的傾向，文學對他們來說，是寄託同時也是精神原鄉，有異於從政治角度思考文學的青年，而展現出文化至上論的風格，這就是創造社同人所喜愛的日本大正文學家的共同美學傾向，而作者也認為，這個文化傾向對創造社同人也產生了相當大的影響，但卻又發展出相異的風貌。請見氏著，孫猛等譯：《魯迅、創造社與日本文學》（北京：北京大學出版社，2005）。

⁴⁷陶晶孫：〈創造三年〉，《牛骨集》（上海：太平書局，1944），頁 171。

⁴⁸陳惇、劉象愚編：《穆木天文學評論集選集》（北京：北京師範大學出版社，2000），頁 411。

⁴⁹此篇小說最初發表時，題為〈風鈴〉，收入《達夫短篇小說集》時，改題為〈空虛〉。郁達夫：《郁達夫小說集》第二卷（杭州：浙江人民出版社，1982），頁 1-155。

⁵⁰田漢：《薔薇之路》（上海：泰東書局，1922）。今收入《田漢全集》第 20 卷（石家莊市：花山文藝出版，2000），頁 225-278。

去拜訪過的佐藤春夫(1892-1964)。⁵¹而在另一篇《一個未完成的銀色的夢〈到民間去〉》文章中，則可以讀到他在東京看電影的記錄，田漢說那時大約看了百部上下的西方電影。⁵²日本的都會景觀也成爲他們眺望西歐的跳板，比如田漢在〈銀座聞尺八〉中將他對巴黎咖啡店的想像，代之以銀座的聲光電背景：「強烈的光線、鳩毒的色彩、車水馬龍、人山人海。」⁵³曾經一心想往歐洲留學的田漢，在東京找到了體驗巴黎的所在。而陶晶孫在他的作品當中，也有幾篇便特別談到日本的都會，如〈獨步〉中所刻畫的「大都會的夏天的黃昏」；⁵⁴以及咖啡館，在〈Café PIPEAU〉一文中，他描寫一個從江南到日本留學，卻因留戀溫柔鄉散光金錢的中國人，開了一家專賣好喝咖啡的咖啡館，文中的咖啡名都以英文寫成，但這個咖啡館卻有一個法文名字「PIPEAU」，這個字本來指的是不願說話的吹笛手，也用來指不真實的幻想。⁵⁵當時日本這種類型的法式咖啡館很不少，中國留學生也是時常出入其中的。

經常出入這些都會空間及參與都會中的文化活動，並且以唯美筆調刻畫都會生活的，還是以田漢最著名，比如早期田漢的詩作《江戶之春》(1922)中，便充滿對東京都會景觀的刻畫。不過相對來說當時影響上海文壇更大的，還是田漢在這個階段所做的翻譯工作。一九二一到二二年間，他陸續發表了〈惡魔詩人波陀雷爾的百年祭〉⁵⁶、並且著手翻譯當時在東京大受歡迎的唯美派戲劇《莎樂美》(Salomé)；⁵⁷而他的法國文學翻譯，後來也深刻影響了三十年代的上海現代主義作家們，戴望舒、施蛰存，都曾是他的學生。⁵⁸

「醇酒與婦人」這類巴黎唯美頹廢派文人的生活情調也可以在郁達夫、田漢跟滕固的小說中發現。⁵⁹比如田漢曾和郭沫若開玩笑要帶他到銀座的咖啡館去體驗咖啡店的情調，並作詩詠咖啡店裡的女子：「流青的瞳，櫻火的口，墨黑的髮，

⁵¹田漢：《薔薇之路》，今收入《田漢全集》第20卷(石家莊市：花山文藝出版，2000)，頁237。

⁵²田漢：《一個未完成的銀色的夢〈到民間去〉》，《影事追懷錄》(中國電影出版社，1981)，頁36。

⁵³田漢：〈銀座聞尺八〉，《田漢全集》第13卷(石家莊市：花山文藝出版，2000)，頁42。

⁵⁴陶晶孫，《音樂會小曲》(上海：創造社，1927)，頁167。

⁵⁵陶晶孫：《陶晶孫選集》(北京：人民文學出版社，2001)，頁76-78。

⁵⁶田漢：〈惡魔詩人波陀雷爾的百年祭〉，《少年中國》第3卷4、5期(1921.11)，頁3。

⁵⁷田漢：〈莎樂美〉，《少年中國》第2卷9期(1920.11)，頁25。

⁵⁸施蛰存曾爲文提及這段他們在上大就讀期間，受教於田漢，讀了許多法國浪漫作品的往事。請見施蛰存，〈南國詩人田漢〉，陳子善徐如麒編，《北山散文集》(上海：華東師範大學，2001)，頁295-296。

⁵⁹從道生著名的詩句“*They are not long, the days of wine and roses*”化來的；醇酒婦人被認爲是最能象徵唯美派的文學特色的句子之一。

雪白的手，白手慙慙斟綠酒，青紅黑白能幾時，綠酒盈杯君莫辭。」⁶⁰郁達夫在回國後所寫的小說，如《秋柳》中，更直提起自己所懷念的海外咖啡店女侍：「要是在外國的咖啡店裡，那我就可以把那媳婦兒拉了過來，抱在膝上。也可以口對口接送幾杯葡萄酒，也可以摸摸她的上下。唉，我托生錯了，我不該生在中國的。」⁶¹短小說〈銀灰色的死〉裡也反覆在對酒館裡的日本老板娘的媚笑中掙扎。當然最著名的還是《沉淪》，在這篇小說當中，郁達夫呈現出的除了引人注目的私人生活細節的書寫，還有文本中最終揭露的，還是敘事者在留學期間對日本女性產生的性焦慮。小說中男主人公面對想望的日本女性，自卑、愛慕交雜，性的挫敗連結著自尊的挫敗，身為男人的性苦悶與弱國子民的自卑感交纏不清。⁶²

滕固寫於二十年代初的小說中也有類似的例子。⁶³他的小說當中的男主角在東京演繹法國唯美派情調，出入可比美巴黎街道風情畫的咖啡館、終日懷抱著戀愛的美夢。比如〈石像的復活〉裡的宗老，竟瘋狂迷戀著石像女體，而終致於發狂送精神病院；〈外遇〉裡的宇靖在朋友的聚會中回想起自己年輕時可稱為外遇的過去--留學時期與日本看護幸子之間的短暫羅曼史。而〈鵝蛋臉〉裡的男主角正讀著莫泊桑(Guy de Maupassant, 1850-1893)的《美貌之友》(Bel Ami, 1885)，一抬頭就發現對面的女侍生得有如小說中的西洋美女、參觀畫室時，拿勒阿的畫也讓他聯想這位美女，甚至連雕像都似乎對著他笑，不禁讓他萬分驚異起來。

陶晶孫在他收入一九二六年出版的小說集《音樂會小曲》中的幾篇短小說，也多次出現了這種多情頹廢的男主角與日本女性戀愛的作品，⁶⁴在他的筆下，日本女性多以善解人意的形象出現：如〈兩姑娘〉裡的男主角在銀座散步解悶時，居然遇到一位不相識的日本女郎親熱地與他搭訕。〈溫泉〉中描寫中國學子與當舞女的舊女友在溫泉重逢，不計前嫌、一夜狂歡。而他的小說中的男主角，通常都是一個瘦弱頹長的中國年輕男學生，和一名溫柔的日本女子有著甜甜的愛戀關係，女子不但無視兩人國籍的差異，並以母愛般的呵護包容著男子。而在陶晶孫本用日文寫成，題名為法文「croire en la destinée」(相信命運)，後來改寫成中文

⁶⁰田漢：〈咖啡店之一角〉，《田漢全集》第13卷(石家莊市：花山文藝出版，2000)，頁44。

⁶¹郁達夫：〈秋柳〉，原載於《晨報副鐫》，1924.12.14。

⁶²史書美的論文當中也有討論到這一點。她認為這些作家對於國族危機的焦慮，不可避免地也會支配著他們的欲望表述，而世界主義和國族主義間的緊張，在他們色情欲望的寫作範疇當中也被消除了。Shu Mei Shih, *The lure of the modern: writing modernism in semi-colonial China, 1917-1937* (Berkeley: University of California Press, 2001.)

⁶³現收入滕固：《滕固小說全編》(上海：學林，1997)。

⁶⁴如〈木樨〉、〈兩姑娘〉、〈菜花的女子〉，請見陶晶孫：《陶晶孫選集》(北京：人民文學出版社，1995)，頁21-31、頁100-109、頁111-120。

的〈木樨〉(1919)中，作家也以不無懷念的口吻描述了一個留學日本，在蕭瑟秋天漫步校園的年輕男學生，和他的日本女老師談曖昧戀情的純情故事，結尾這位日本女老師去世了，更增添了小說憂傷浪漫的情愫。

在滕固、陶晶孫及郁達夫的這類小說中，年輕的中國男主角內向文靜，喜歡捧讀法國唯美派文學，對戀愛有著既渴慕又畏懼的心情；他們通常都在這遠航異域的留學生涯中有著幾段淡然的異國戀情，或對日日可見的異國女性的美好身體產生著傾慕的想像，卻又因怯懦或躊躇而不可得，徘徊在有如巴黎的東京街頭，文中帶有浪漫頹美的情緒。這種在帶有異國情調(通常是巴黎情調的咖啡館或舞場)的都會空間徘徊，面對著異國女性既焦慮又渴望的心情，可以說是留日創造社文人都會小說中的特色。其受到日本文壇瀾漫的新浪漫主義影響而形成的某種感傷自我的文學特質，和他們受到屈辱感的民族自我結合，遂形成一種畸零人的情懷，在小說中呈現出流浪頹廢的美學風格。這種強調自我性格的美學傾向，也反映在他們的文學主張跟文學實驗當中，最後形成「為藝術而藝術」的文藝宣言，進而以浪漫、率性的文藝風格、悲傷優美的情愛故事所形成的感性的力量異軍突起，擺脫當時上海文壇以寫實、理性為主潮的文學風氣。而這股由他們在日本文學界汲取靈感，帶有浪漫色彩的都會情調文藝風潮，更一直影響到三十年代，成為上海都會文藝書寫中的抒情底色。

「讀西洋書，受東洋罪」，這句話恰好說明了當時一派創造社文人在日本的留學生活。他們雖人在東京，受到當時日本文壇情調的感染，卻一心嚮往著巴黎的都會文藝情調，而他們的翻譯、文學活動及文字創作都實踐了這種幻想。日本都會的繁華固然引起他們的身世之嘆，⁶⁵但當時流行於日本文學界的西方文藝思潮、當時日本文學界巴黎情調氛圍的帶動、及身處現代化的東京，所體驗的都會經驗，對他們的文藝意見及審美風格的形成，影響是巨大的。最重要的是隨著他們回到上海，當時風靡世界各大都會的世紀末巴黎都會文藝空氣也隨之進入中國。在這個角度上，日本作為異國文學進入中國的中介，是十分值得注意的。⁶⁶

⁶⁵比如成仿吾的小說〈一個人流浪的新年〉，原刊於《創造季刊》第1卷第1期(1922.03)，便是以一個留日的孤單學生在假期前一個人在街上漫遊的心情為軸，刻劃一幅異鄉都會的畫像，書寫意已流浪異國的心情。

⁶⁶如同陶晶孫在〈日本文學之什〉一文中提到的，當時日本流行的《文藝春秋》雜誌中有幾個受法國文學影響而專寫新鮮文體的作家，引起他的興趣，他說他們就是新感覺派，接著便在文中舉了自己的小說《音樂會小曲》為例，來說明什麼是新感覺文風，由此可見，陶晶孫也很清楚自己小說中所受到的巴黎影響，是由日本作家中介的。請見陶晶孫：〈日本文學之什〉，《牛骨集》(上海：太平書局，1944)，頁105。

第三節、上海三十年代法國文學譯介中的巴黎情調

巴黎情調在上海三十年代的都會文藝當中之所以形成一個特殊的地方意象，與當時書寫、接受它的文化語境有著很大關係。十九世紀末二十世紀初，中國的西方文學翻譯，已經開始集中在受西洋文化薰陶已久、出版事業蒸蒸日上的上海。除了擁有中西交融的獨特租界人文景觀以外，上海繁榮的出版和圖書市場，也是全中國規模最大的；而上海興盛的報刊市場，也為獨立的職業文人階層群集上海提供了機會，更吸引了當時以留學生為主體的各地翻譯家；此外，大專院校在上海的陸續成立，⁶⁷不但培養了消費西洋文學名著的讀者，更使得上海成為西方文學翻譯書籍的出版中心，上海讀者更首當其衝成為最快接觸西方翻譯作品的人。也就是說，巴黎情調作為一個不斷被賦予文化想像的符號，被一群特定的文藝人士所接受，則當時他們所身處的文藝環境中對此一想像作出的文化鋪墊，自然也是值得注意的。而上海現代文壇對法國文學作品翻譯及介紹一直相當熱衷，也使得巴黎，透過豐富的文學翻譯活動，在上海文化場域中逐漸形成了「文化之都」的形象；而不同層次的各種翻譯活動，更使得關於巴黎的文化想像，得以不斷與新加入的成份對話、擴展邊界。因此，從這個角度出發來了解當時巴黎情調此一文化想像形成的背景與脈絡，當然顯得很重要了。

一、上海的法國文學名著譯介

事實上，在二十世紀初期，翻譯西方文學作品以改變讀者對西方文化態度的願望，是中國近現代知識界接觸西方文學時普遍的精神與心態，也一直左右著近現代中國知識界的文學翻譯語境。而他們所翻譯的文學作品，也的確為中國讀者打開認識一個迥然不同的文化體系的窗口，其中一些經典文學作品所形成的象徵，更從此形成了中國文化人吸收西方文化時重要的座標。同樣地，在注重翻譯，以作借鏡的心態下，西方文學的翻譯，一直也扮演著推動中國現代文學的角色。

中國近代的文學翻譯便始於對法國文學的翻譯，林紓與王壽昌於一八九八年

⁶⁷1922 至 1931 年是上海高等教育發展的階段，全國立案的國立及私立學院總共有 157 所，上海有 44 所，占 28%，1931 年上海大專院校在學人數有 14095 人，員工 2322 人。經過了五四新文化運動及新式教育養成的一代，他們的閱讀趣味及鑑賞能力已與前代不同。請見鄒振環：《20 世紀上海翻譯出版與文化變遷》（廣西：廣西教育出版社，2001），頁 198。

合譯的《巴黎茶花女遺事》不但開啓了文學翻譯的先河，並轟動大江南北，從此時人得知不只中國有文學，西洋人也能生產卓越的藝術；而一九〇三年周桂笙翻譯法國小說家鮑福（Baofu）《毒蛇圈》（《新小說》第八號開始連載，至光緒三十一年十二月第二十四號止），他在〈譯者識語〉中對中西小說技巧的討論，其中所表達的中西融合觀點，甚至被認為是中國小說體裁變革的理論先導。以上兩件中國文學史上著名的事件，已經可見法國文學翻譯在中國現代文學發展史上的地位。⁶⁸

不過五四以來，由於當時中國文化界翻譯法國文學的目的仍是以啓蒙民智、宣揚西化為主，因此政治小說、科學小說相對來說較為受到當時譯者的重視，且容易有重「人」輕「文」的現象發生。晚清至民初時期的法國小說翻譯中，凡爾納（Jules Verne, 1828-1905）的作品，尤其受到文人的青睞，陸續被翻譯；⁶⁹此外，便是法國的偵探小說最受一般讀者歡迎。而特別受到五四文人喜愛的還有都德（Alphonse Daudet, 1840-1897）的著名短篇《最後一課》、《柏林之圍》，這些作品也因為對戰爭中國族議題的思考和反應，吸引了同樣面對著家國困境的現代文人，在一九一二年便首先被翻譯入中國文壇。⁷⁰

時序進入二十年代初，當時在上海譯界，不論是現實主義、浪漫主義或是自然主義的作品，都頗受到關注；但受限於當時中國文化人翻譯西方文學作品，還是以傳遞新知為目的，因此譯者對於當時這群法國作家作品的意涵，較多闡發其中的理性思考或者現實反映等層面。最有代表性的便是中國現代文壇對於羅曼羅蘭（Romain Rolland, 1866-1944）跟法朗士（Anatole France, 1844-1924）的接受及形

⁶⁸ 「我國小說體裁，往往先將書中主人翁之姓氏、來歷，敘述一番，然後詳其事蹟於後，或亦有用楔子、引子、詞章、言論之屬，以為之冠者，蓋非如是則無下手處矣。陳陳相因，幾乎千篇一律，當為讀者所共知。此篇為法國小說鉅子鮑福所著，其起筆處即就父母問答之詞，憑空落墨。恍如奇峰突兀，從天外飛來，又如燃放花炮，火星亂起。然細察之，皆有條理。自非能手，不敢出此。雖然，此亦歐西小說家之常態耳，爰照譯之，以介紹于吾國小說界中，幸弗以不健全譏之。」此乃周桂笙的看法，相當引起了後人的重視，被認為是中國小說體裁變革的理論先導，當時也確實產生了影響。當時《新小說》第十二號上刊載我佛山人（吳趸人）的《九命奇冤》，小說以對話開頭，便被以為乃受周譯《毒蛇圈》的影響。請見知新室主人（周桂笙），〈《毒蛇圈》譯者識語〉，原載《新小說》第8號（1903年），收入陳平原、夏曉虹編：《二十世紀中國小說理論資料（第一卷）1897-1916》（北京：北京大學出版社，1997），頁111。

⁶⁹ 二十世紀的第一年，薛紹徽翻譯了凡爾納的《八十日球遊記》，由經文社刊登；1903年，魯迅也從日文轉譯了凡爾納的小說《月界旅行》（即《環遊月球》），後又譯出《地底旅行》（即《地心遊記》），一時之間形成了民初譯介凡爾納的熱潮。

⁷⁰ 最後一課初名《割地》，1912年胡適譯本為首譯，它最初刊登在1912年11月5日上海《大共和日報》。此後留美學生編輯、上海中華書局出版的《留美學生季報》在1915年春季號也以《割地》之名刊出。自1912至1918都德作品漢譯的粗略統計數字為15篇，其中《最後一課》最受重視，重譯或改寫共計5次。請見韓一字：〈都德《最後一課》漢譯及其社會背景〉，《文藝理論與批評》2003年第1期，頁138-143。

象塑造；以及對於左拉(Émile Zola, 1840—1902)跟自然主義的理解。⁷¹上海二十年代初的法國文學譯界對於法國文學的興趣，主要還是停留在對於作者本身的思想性格，或是作品中所反映出來的法國歷史文化，而較少放在對作品本身的文學性討論上。這一點當然與當時整個上海文學場域當中因思考中國未來而引發的蓬勃論爭需要有關，爲了參與大大小小的文學論爭，爲當前的中國社會與文化找到最適合的文學潮流，文藝人士接受西方文學思潮時當然重視思想性勝於文學性。影響所及，比如在二十年代末於巴黎風行的克魯泡特金(Пётр Алексеевич Кропоткин, 1842-1921)無政府主義，⁷²也被巴金帶進上海，並對中國知識界形成巨大衝擊，當然這已不能算是文學的範圍了。沈雁冰在《小說月報》第十二卷第二號(1921.02)上所刊登的〈新文學研究者的責任跟努力〉一文中，也曾提到《小說月報》譯介域外文學偏重的是作品中的文學性跟思想性各半，他說：「介紹西洋文學的目的，一半是欲介紹他們的文學藝術來，一半也為的是欲介紹世界的現代思想。」

到了二十年代初期，中國文壇的法國文學翻譯，較著重作家作品當中的思想性的情形，還是相當常見。比如法朗士第一次被翻譯到中國，是在一九二一年《東方雜誌》第十九卷第二期上所刊登的〈法朗士的非戰事主義〉，陳小航在一九二二年發表的〈法朗士傳〉(《小說月報》第十三卷第五期)中也沒有提到他的文學作品評價；在沈雁冰一九二四年的〈法朗士逝矣!〉(《小說月報》第十五卷第十期)中，也將法朗士視爲是一個思想界的戰士。這種對法朗士某一側面形象的突出或是誤讀，如上所分析，乃是在當時中國文學界對於文學鬥士形象需要下所產生的。

當時上海文壇對法國文學界關注的情況，可以一九二二年《小說月報》出版的《法國文學專號》(1922.05)、一九二四年出版的《法國文學研究專號》(1924.04)；以及一九三〇年李青崖在《小說月報》第二十一卷第五號發表的〈現代法國文學鳥瞰〉等對法國文學進行系統介紹的作品中一窺奧妙。在這些全景鳥瞰式的文

⁷¹早期二十年上海文壇對自然主義的譯介，曾出現過一陣熱潮；早在民初便有陳獨秀在《新青年》上建議現代作家用寫實主義及自然主義創立新文學、茅盾更大加推行所謂的自然主義文學，要求作家寫作應該盡量客觀，反映現實。但相對於自然主義文學潮流受到五四文學青年的歡迎，左拉作品本身在中國卻顯得熱度不足。除1917年周瘦鵬翻譯左拉的《洪水》等三部作品外，以後便左拉作品的譯本便一直付之闕如；直到1927年，宅桴、修勻合作出版的《左拉小說集》、以及1934年王了一譯出了《娜娜》和《屠槌》，左拉的作品才陸續出現在中國文壇。

⁷²1929年巴金在上海自由書店出版了《蒲魯東的人生哲學》。1930年，他又譯了克魯泡特金的《自傳》(又名《一個革命者的回憶錄》)，1933年由上海新民書店出版。巴金可以說是介紹無政府主義進入中國的重要作家之一。

學觀察當中，包括了法國的浪漫派、自然主義、現實主義都被介紹進入中國；而除了巴爾札克(Honoré de Balzac, 1799—1850)、福樓拜(Gustave Flaubert, 1821—1880)、波德萊爾、莫泊桑等十九世紀的作家外，羅曼羅蘭、法朗士等在當時的巴黎文壇以都會知識份子形象出名的作家，都受到重視。可見在二十年代末三十年代初的上海譯界，基本上翻譯法國文學的胃口是很好的，近現代重要的法國作家都一網打盡。

到了上海翻譯界及出版界成熟發展的三十年代以後，對於西方文學譯介的系統化跟規模化也由幾個大書局的帶動而發展起來，而對法國文學的譯介也最受重視。⁷³當時上海最大的出版社商務印書館，也陸續開始推出法國翻譯文學作品系列，如「說部叢書」、「世界文學名著叢書」都收入了很多法國小說；三十年代中期起，以巴金為首的文化生活出版社和鄭振鐸主編的《世界文庫》(1935)也加入了上海翻譯名著的戰場，推出了一系列重要的法國文學作品。在他們第一集所發行的六十二種外國文學名著當中，有高達二十本就是法國文學的翻譯作品，佔三分之一左右，比例最高。其中包括了巴爾札克、司湯達(Stendhal, 1783-1842)、雨果、莫泊桑等人的長篇小說名著，特別重視十九、二十世紀以來的小說家。

而在法國十九、二十世紀的文學潮流當中，最為主流的便是對現代生活進行反思的文學思潮，以及精細地描繪現代社會眾生相的長篇作品。而這些作品的主題基本上都圍繞著工業化現代文明的象徵--巴黎。實際上，工業革命後，法國便開始迅速地現代化；巴黎的大規模改建，更使它迅速底都會化。因此，到了十九世紀後期，法國已經開始從一個農業社會逐漸轉變成以工商業為主的社會。在這個過程中，大量的人口日漸湧向巴黎，使巴黎的都會結構發生了很大的改變，也產生了一系列重大的社會問題。當時法國作家的生活以及創作，都和這個時代以及巴黎的都會化有著密切的關係。從雨果、司湯達、巴爾札克、福樓拜、龔固爾(Edmond de Goncourt, 1822-1896)、左拉到波特萊爾、韓波等作家，都曾寫下了不少觀察以巴黎為中心的現代生活的作品。比如說巴爾札克的作品以超越時代的洞見，刻畫都會中形形色色的小人物、福樓拜，犀利的筆尖分析都會現代性與其罪惡、左拉則通過對巴黎著名的公共娛樂場所、時髦的咖啡館或者迷人的小酒館的描繪，表現出了人在都會中生活的樣態。不論是都會空間的改變帶給文學家前

⁷³當時的「世界文學名著」叢書，包括了商務在一九二八年出版的「世界文學名著」、世界書局一九二九年出版的「世界名著叢書」、神州國光社一九三〇年推出的「世界歷史名著叢刊」，影響大的約有十幾種。

所未有的審美體驗，或現代生活對人們內在情感結構的影響，都反映在上述這些偉大的作品中。⁷⁴

上海三十年代以後的現代文壇對於法國十九世紀文學，尤其是這些以描寫現代化及都會化的巴黎為主的短篇小說，反應是相當熱切的。在上海三十年代的法國短篇小說翻譯作品當中，數量較多、影響較大的作家，應首推福樓拜和莫泊桑這對以自然寫實的文學精神為號召的師徒。一九二二年，李劫人便曾譯過莫泊桑的《人心》，另外，李青崖在一九二三、二四年時也分別推出過《莫泊桑短篇小說集》三集，謝直君也集合他的翻譯為《莫泊桑短篇》，徐蔚南也有《莫泊桑小說集》等等。莫泊桑的短篇小說擅長描寫法國進入現代社會後的生活樣態，語調冷煉、題材多元，他的創作風格，對沈從文、張天翼、丁玲都產生了極其深刻的影響。而福樓拜的《包法利夫人》(Madame Bovary, 1851)也曾多次被翻譯。此書在上海的主要譯者有李青崖和李劫人，⁷⁵矛盾的許多作品也受到法國這類刻畫時代人物相當精細的小說作品的啟發。⁷⁶而曾樸更著力於翻譯雨果的長篇小說作品，自己也仿作過未完的長篇小說《魯男子》。從以上的討論當中，已可以想見在上個世紀之交，描寫都會現代生活與社會現實的法國名著對中國現代文壇的影響。

二、巴黎情調的詩歌譯介與創作借鑑

翻譯法國文學時，推崇作品裡的文學性，並特別強調以巴黎為中心的文藝思潮中書寫情調那一面的，應該是在上海三十年代後，一批從法國歸來的文藝家兼譯者。於是，二十世紀以來法國文學中的主潮--現代主義文學作品的翻譯，繼二十年代《少年中國》(包括田漢)掀起一股風潮後，⁷⁷在三十年代的都會化上海捲土

⁷⁴大衛哈維(David Harvey)從都會主義的角度重讀十九世紀末二十世紀初法國的文學作品及報刊漫畫時，發現當時的作家在當代都會當中呈現出社會關係和對都會景觀的感情，是當時文學作品的特點；他的研究從中切入，關心在當時的文學作品中(特別是巴爾扎克的小說)，所反映出來的政治、文化、文學、藝術、經濟等各層面的都會文化活動，以呈現出更整體化的都會場域的論述，他認為：都會空間和社會關係於是乎成爲了一種彼此定義的關係；社會關係被銘刻在都會空間中，都會空間模式則又反映出了社會秩序的再製，可以稱爲一種心理地理學(psychogeography)。David Harvey, *Paris, Capital of Modernity* (New York: Routledge, 2003) 大衛哈維著，國立編譯館、黃煜文譯，《巴黎，現代性之都》(台北：群學出版，2007)，頁 35。

⁷⁵李青崖於一九二八年出版了《波華荔夫人》；李劫人翻譯最勤，出版過三次《馬丹波娃利》。而李劫人自己的創作《死水微瀾》(1935)一書的靈感來源，更被認爲是《包法利夫人》一書。

⁷⁶相關研究請見楊聯芬：〈曾樸、李劫人與長篇歷史小說的轉型〉，《晚清至五四：中國文學現代性的發生》(台北：聯經出版公司，1987)，頁 254-279。

⁷⁷《少年中國》第十期(1920.04)曾刊登了易家鉞撰寫的〈詩人梅德林〉一文、第二卷第九期(1921.03)

重來，主要譯者也多半是那些曾親身在法國領受過文藝薰陶的作家。在他們的翻譯作品當中，尤其看重的是法國現代主義詩歌的翻譯，最有名的便是法國象徵主義詩人波特萊爾以及魏爾崙。不過，上海文壇對這兩位詩人所代表的文學思潮似乎較有興趣，對這兩位詩人本身詩歌作品的翻譯，其實相對來講並不多，⁷⁸反而是詩人本身「惡魔詩人」的形象、以及他們在世紀末巴黎特立獨行的生活方式，二十年代以來，透過不少作家的翻譯和介紹，變得比他們的詩歌本身更為有名。

一些在當時被認為受到了法國象徵主義詩風影響的上海作家，他們所受到的無非也是這種以惡魔、浪漫、頹廢著稱的巴黎情調的影響。⁷⁹比如自稱「我最初是因為受了波特萊爾跟魏爾崙的影響而作詩」⁸⁰的李金髮在巴黎創作的詩集《微雨》(1925)，整本詩集有許多篇作品都看得出是受到了魏爾崙的啟發。儘管李金髮的翻譯被認為只譯出了魏爾崙和波特萊爾法文詩中的片段碎片，而他詩歌所謂的影響，忽略了波特萊爾使用精緻的格律及複雜文法背後要傳達的深刻意義；但強調寫詩不重形式，只是要表現情調的李金髮，還是將這種頹美的「巴黎情調」，以意象堆疊的方式帶入了文壇。⁸¹客觀來說，當時在上海三十年代的確出現過沉迷法國詩歌的現象，一時之間形成了一種以巴黎為頹廢、浪漫之都的風氣。好比穆木天這樣說：「我記得那時候，我耽讀古爾孟、莎曼、魯丹巴哈、萬列爾貝爾

上刊登了周太玄的魏爾蘭(魏爾倫)詩作〈秋歌〉、第三卷第四、五兩期(1921.11、1921.12)分別刊登了田漢的〈惡魔詩人波陀雷爾(即波特萊爾)百年祭〉及〈莎樂美〉等。《少年中國》可說是法國現代主義詩歌被翻譯進入中國現代文壇的先鋒之一。

⁷⁸一九二〇年十月，周太玄在《少年中國》第二卷第四期「法蘭西號」上發表的〈法蘭西近世文學的趨勢〉，簡單談到波德萊爾及其詩藝。不久後李璜、黃仲蘇、田漢、仲密、汪馥泉、劉延陵、張聞天、穆木天、王獨清、施蛰存、沈雁冰、鄭振鐸、許躋青繼之而起，紛紛在報刊上撰文介紹法國象徵主義文學以及波德萊爾詩歌。進入三十年代之後，關於波德萊爾的譯介有增無減，一大批有影響的雜誌接連誕生，例如《文藝月刊》、《文學》、《文學季刊》、《文季月刊》、《青年界》、《文學雜誌》、《新詩》、《詩刊》、《新月》、《現代》、《新文藝》、《文學評論》、《水星》、《譯文》、《中法大學月刊》、《法文研究》等等，更加全面深入地介紹象徵派詩歌和波德萊爾。不過，相關完整作品集的譯介要到四十年代才逐漸成熟。

⁷⁹《微雨》出版後，有人就在評論中說，李金髮詩的一個特點是「異國情調的描繪」，「這是近代我國新詩人不曾發展過的路徑。」後來論述李金髮及王獨清詩歌藝術特徵的文章，也都指出了他們的詩中擁有的「富於異國的情調」這一特色。相關研究見孫玉石，〈異國的與城市的——李金髮詩歌意象創造之一側面〉，嘉應大學學報(哲學社會科學)第18卷第5期(2000.10)，頁1-9。

⁸⁰李金髮：〈詩問答〉，《文藝畫報》第一卷第三號(1935.02.)。

⁸¹李金髮到法國後先到楓丹白露(Fontainebleau)學習法文，不到一年便轉進巴黎高等美術學院習雕刻，而後專心習畫、生活也很困苦寂寞，他的法文程度如何、從什麼管道下讀到魏爾崙，這些問題值得在看到進一步材料後再討論。不過已有學者從比較文學的角度，跟法國學者合作研究指出，李金髮對魏爾崙的翻譯是有問題的，傾向於一種片段式的單詞的理解，對於法文詩歌裡複雜文法所企圖表達的意涵沒有掌握好，不過這顯然不妨礙李金髮吸收其中的氣氛，並在自己的作品裡進一步用中文模仿，儘管其中可能有很多想像的成份，不過這個想像本身也的確是李金髮在巴黎的體驗，而他的詩歌傳達出來的情調，也的確影響了中國現代詩壇，因此研究李金髮詩歌中的巴黎情調就文學研究來說還是有意義的。請見馬耀民：〈翻譯與創作之間：重讀(寫)李金髮〉，《中外文學》第29卷第5期(2000.10)，頁190-215。

克、魏爾林、莫里亞斯、梅特林、魏爾哈林、路易、波多萊爾諸家的詩作。我熱烈地愛好著那些象徵派、頹廢派的詩人……」⁸²王獨清在其《再譚詩》一書中，也特別提到他的詩作受魏爾倫啓發甚多；⁸³「我從 Café 中出來」一詩嘗試音調起伏表現酒後思緒，也如同魏爾崙「秋歌」的變奏。總之，當時在上海文壇，波特萊爾、魏爾崙暗黑、唯美的詩風，以及受到詩歌中灰暗、憂鬱的巴黎情調，都被當時上海喜愛新浪漫主義、要以之沖刷文壇陳舊的譯者文人帶進文壇，被讀者所接受。

另外，在上海與巴黎文壇間嘗試傳遞文學訊息的人當中，最重要的且的確有成績的是戴望舒。早在上海的震旦大學學習法文的時期，戴望舒便在施蛰存、杜衡創辦的刊物《瓔珞》上，翻譯了法國象徵派詩人魏爾崙的詩歌，跟劉吶鷗一起開始翻譯法國作家保羅穆杭(Paul Morand)的小說，以上都屬於法國現代主義文學。⁸⁴一九三〇年，戴望舒到法國留學，他在法國的文學來往當中，最著名的便是他和漢學家艾田浦(René Etiemble, 1909-2002)的交往，艾還把戴望舒作為一個翻譯家介紹給了《新法蘭西評論》(Nouvelle Revue Française)和《歐羅巴》(L'Europe)兩本雜誌，並為《公社》(Commune)寫稿，還在《南方小冊》(Cahiers du Sud)上登出新詩數首，因此戴望舒方得有機會譯了張天翼的短篇小說《仇恨》、施蛰存的《魔道》(法文譯名為《吸血鬼》)發表。⁸⁵戴望舒也去拜訪了當時法國文壇的著名詩人許拜維艾爾(Jules Supervielle, 1884-1960)，而由許拜維艾爾挑選了自己喜歡的《肖像》等八首詩交給戴望舒翻譯成中文。⁸⁶而戴望舒自己詩歌創作中的幾次轉變，也頗受到他所閱讀的法文詩歌的影響，他的詩歌創作風格，也在當時文壇獨樹一幟。此外，戴望舒不只與施蛰存關係深厚，他和穆時英、徐遲也是互通聲息的好友，他為以翻譯域外文學自期、在三十年代上海銷路很好的《現代》雜誌擔任駐巴黎通信員，他所作的翻譯及介紹工作，對在上海書寫現代都會生活、關心巴黎現代文藝思潮的作家群，有很深的影響。戴望舒較好的法文根柢

⁸²穆木天：〈我的詩歌創作之回顧〉，《現代》第四卷第四號(1934.02.)。

⁸³「那我在法國所有一切的詩人中，最愛四位詩人底作品：第一是 Lamartine，第二是 Verlaine，第三是 Rimbaud，第四是 Laforgue。Larmartine 所表現的是『情』(emotion)，Verlaine 所表現的是『音』，Rimbaud 所表現的是『色』，Laforgue 所表現的是『力』(Force)。」因此他還發展出了他理想中的完美的詩：(情+力)+(音+色)=詩。請見王獨清：《獨清文藝論集》(上海：光華書局，1932)，頁 5。

⁸⁴保羅穆杭著，戴望舒譯：《天女玉麗》(上海：尚志書屋，1929)。

⁸⁵Gregory Lee, *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist* (Hong Kong :Chinese University Press ,1989),pp303-323.

⁸⁶那就是《新詩》第一期(1936.10.)上戴望舒寫的散文〈記詩人許拜維艾爾〉和他譯的〈許拜維艾爾白描像〉、〈許拜維艾爾自選詩〉和〈許拜維艾爾論〉等文的來源。

及他活躍的文壇交往，在當時為兩個都會文壇的溝通形成過一點氣氛。⁸⁷

除此之外，在三十年代上海譯界對法國文學的關注當中，值得一提的還有梁宗岱與瓦勒里(Paul Valéry, 1871-1945)的密切交往。在法國留學時的梁宗岱因為對法國象徵主義詩歌的興趣，以及較好的法文寫作能力，使他跟瓦勒里結成了文學之友，自一九二八年起，他開始了對瓦勒里象徵主義詩歌的翻譯，而後，也出版了自己的詩歌集。⁸⁸另外，上海三十年代也曾一度形成了翻譯紀德(André Paul Guillaume Gide, 1869-1951)的熱潮，⁸⁹其中，要以卞之琳對紀德的譯介最知名。而卞之琳也曾經這樣回憶他的創作歷程：「前期最早階段寫北京街頭灰色景物，顯然來自波特賴爾寫巴黎街頭窮人、老人以至盲人的啟發。」⁹⁰可見在三十年代以來的上海文壇，現代詩人紛紛從流行於巴黎的象徵主義詩歌當中借鑑文學技巧、乃至於創作主題的情形，是一個的確存在的文學交流現象。而上海三十年代譯界的特色之一，便是作家所「著」和所「譯」的合一，這一點在上海現代詩人對法國詩歌的翻譯當中也得到了體現。⁹¹

既「著」且「譯」的，還有三十年代首先翻譯帶有巴黎風味的都會小說進入上海文壇的劉訥鷗。一九二八年有巴黎都會作家美名的穆杭到中國旅行訪問時，劉訥鷗便順勢在《無軌列車》第四期(1928.10)上推出「保羅穆杭」專號，不但刊載了由他所翻譯的 Benjamin Crémieux〈保羅·穆杭論〉一文；⁹²該刊也推出了由

⁸⁷二十世紀初在法國留學的中國學生法文能力究竟如何的問題，在沒有更多的材料前不宜妄自推斷，不過根據筆者在里昂市立圖書館親見的戴望舒給里昂中法大學校方的信件、以及翻譯作品等來看，戴望舒的法文水平是不錯的。當時其他在法國勤工儉學的中國留學生，如少年中國諸人的生活型態，還是傾向於在工餘讀書，多跟其他中國青年合租或往來，他們使用法文或者跟法國文化圈互動的情形如何，是值得懷疑的。不過這其中或許又存在著差別，早期留法的勤工儉學的學生與到法國學美術的留學生，或許法文能力會較其他專攻文學及哲學的留學生差，而曾仲鳴、華林、徐仲年等人都是文學博士，因此或許他們當然擁有較好的法文能力，可以進行文學譯介的工作，並不能一概而論。

⁸⁸旅法期間(1924-1931)與瓦勒里有著極好交誼的梁宗岱，在對瓦勒里純詩理論的接受與傳播中，梁宗岱成為中國象徵主義詩歌純詩理論的推行者；他曾經譯過《水仙辭》(上海：中華書局，1930)梁宗岱的《詩與真》(上海：商務，1935)中也有幾篇關於瓦勒里的介紹及評論。錢林森：〈走出徘徊：瓦雷里與梁宗岱、盛成〉，《光自東方來：法國作家與中國文化》(寧夏：寧夏出版社，2004)，頁 230-235。

⁸⁹紀德在中國的翻譯，早在 1925 年《小說月報》(第二十卷第九號)上便有趙景深發表〈康拉特的後繼者紀德〉已經開始，後來較出名的翻譯還有穆木天翻譯的《窄門》(上海：北新書局，1928)、《牧歌交響曲》(上海：北新書局，1936)。卞之琳因為創作成就高，他所譯的紀德以及他深受影響的詩作也受注意。如《浪子回家》(上海：文化出版社，1935)、《贖幣製造者》(上海：文化出版社，1936)。

⁹⁰卞之琳：《雕蟲紀歷自序》(上海：人民文學出版社，1980)，頁 1。

⁹¹穆木天、卞之琳是三十年代重要的象徵主義詩人。穆木天的《旅心》(上海：創造社出版部，1927)、卞之琳的《三秋草》(上海：新月書店，1933)都是中國現代詩壇象徵主義嘗試的代表作品。

⁹²Benjamin Crémieux, "Paul Morand" in *XX siècle : Première série* (Paris: Gallimard, 1924), pp211-221.

戴望舒所譯的兩篇穆杭的小說〈懶惰病〉(Vague de paresse)、〈新朋友們〉(Les amis Nouveaux)。此外，一九二九年，他還在水沫書店翻譯出版的《色情文化》這本日本現代短篇小說集，集中介紹了受到巴黎小說家影響而開始興起的日本新感覺派作家的作品，並且從這些翻譯開始漸漸發展自己的創作。他的翻譯工作也影響了穆時英，兩人的作品更從此開啓了上海都會書寫的先河。

當時刊登這些帶有巴黎情調的法國翻譯文學作品的，主要是《真美善》、《金屋月刊》、《新文藝》、《現代》、《無軌列車》等文藝刊物。這些雜誌的主要編輯及譯者對於新鮮的文學形式及思潮的渴望，使他們大量譯介法國最時興的文藝潮流，在他們的推廣下，波特萊爾、保羅穆杭、新浪漫主義、超現實主義開始出現在上海文壇，達達主義、野獸派也開始風靡上海藝術界，而有了所謂「法國派作家創作的豐盛」時期。⁹³跟一、二十年代上海譯界的翻譯比起來，這些文人大多同時也是作家或編輯，他們的翻譯較為及時跟準確，且開始把譯介重點放在文藝作品本身。在這批刊物中聚集起來的是一批留法歸滬、有深厚的法國文學修養的譯者群，包括了李健吾、穆木天、黎烈文、伍光建、李劫人、敬隱漁、李青崖、張競生、華林、梁宗岱、戴望舒、鮑文蔚、曾仲鳴、徐蔚南、謝直君等人。他們的歸來將巴黎正時興的法國文藝思潮帶進上海，也在文學活動及生產各方面，形成了一支洋溢著巴黎情調的生力軍。他們的文學翻譯傾向於體現巴黎具情調的那一面，除了個人際遇及學養的因素以外，應該歸功於他們都曾經親臨法國，受到當時巴黎文藝界正時興的各種現代主義文學跟藝術空氣薰陶，因此有較好的素養與視野；此外，也與他們當中好幾位都是法國文學博士，語言水準較高，得以結交不少法國文友，因此可以接觸即時的法國文學有關。總之，他們對法國詩歌及文藝風潮的介紹，與他們的作品一起打造了三十年代上海巴黎情調的文藝潮流。

三、 巴黎情調與法國浪漫主義理論譯介

上海譯界中的巴黎情調，到了三十年代左右，不僅體現在譯者與作家對於法國名著小說及象徵派詩歌的翻譯熱情上，還表現為譯者對於法國(新)浪漫主義理論譯介的高度興趣，而這個現象應該要歸因於三十年代上海文壇濃厚的論爭氣

⁹³比如當時的小報上就曾經稱呼戮力譯介法國文藝思潮的曾仲鳴是「法國派文人」，可見當時留學法國回到上海的作家們的確曾引起過一些關注。請見〈中國文壇雜話-曾仲鳴在粵近狀〉，載《上海報》，1934年2月3日。

氛。事實上，左聯於一九三〇年成立後，便大力推廣俄國小說及左翼思潮的翻譯工作，俄國作家普希金(Aleksandr Pushkin, 1799-1811)、高爾基(Maksim Gorky, 1868-1936)的作品及各種左派理論也陸續被翻譯，上海文壇掀起一股翻譯各種思潮的熱潮。上海這群喜愛法國文學作品的譯者兼文藝家，大力宣傳浪漫文藝美學潮流，並希望以之提升中國的文化，可以看成是對這個時代需要的回應。⁹⁴

曾經留法的華林，便在他名為《藝術生活》(1927)的小書當中，大力提倡西歐浪漫主義文學，積極推廣都會文藝空氣。他認為，只要人人都能享受浪漫的藝術生活，具有文化素養，則國家必會富強進步。而都會裡各式的公共文化場所，便是提供一般居民都能親身接觸文藝生活的空間，因此他特別支持發展都會文化建設。在〈藝術與公共生活〉一文中他則提到，西歐各國因重視藝術對公共生活的重要性，廣興展覽館、博物館、公園，重視都會建築，使人人都能接觸文藝，西歐文化因此特別昌盛，中國現在也應該如是辦理。在〈生活之節奏〉一文中，他更指出上海應該像巴黎一樣，形成親近藝術的生活風氣，一國之人民若能了解藝術，生活便不會單調與枯燥，更能進一步提升國族文化的素質。⁹⁵

曾經留法的曾仲鳴也從這個角度介紹法國文學，尤其是對法國浪漫主義文藝的譯介，在他出版的《法國文學叢談》(1928)、《法國的浪漫主義》(1929)、《法國文學論集》(1932)等書中，也以提倡翻譯法國浪漫主義文學的文章居多。曾仲鳴以為，法國浪漫主義積極、進取、要以情感突破陳舊的限制，是極需變革的中國社會最需要的文藝思潮，他並認為，法國文化之所以興盛，便要歸功於法國浪漫主義文化精神的作用，另外，法國浪漫主義文化，是法國人對於古希臘文化的繼承與復興，因此曾仲鳴也相當推崇希臘文化及藝術，希望能在上海文壇加以推逛。具有類似觀點的文章，在他參與編輯或發行的文藝刊物如《藝風》、《貢獻》

⁹⁴二十世紀的法國文學界當中，對於政治與社會問題充滿了各式論戰與討論。巴黎當時既是無政府主義者傳播思想的本營、國際共產的宣傳活動也十分活躍。少年中國學會中的李璜、周恩來、鄧小平，都是在來到巴黎後發展了成熟的政治意識，或加入政黨活動；而這些多樣化的文化思潮也在中國現代文化場域中得到了翻譯，形成了巨大的影響。相對於他們的積極來說，當時在巴黎也有一些留學生選擇了其他方式回應這個國族或者政治的焦慮，以宣傳美學來作為救國手段的當然是其一、純粹對政治無感的當然也存在，其中又牽涉到很現實的條件問題，比如赴法勤工儉學的學生，多在工廠出入，接觸國際共產運動的機會較高；學文習畫的學生在巴黎出入的是美術館，接觸唯美空氣可能性較高。不過當時國際政治及中國情勢是個非常複雜的環境，其中的分殊及個人抉擇不是本文可以概括，也並非專論文藝的論文研究的重點，因此姑且存而不論。但對於這個歷史大背景在當時文人的文化活動及文學生命選擇上所存在的影響力，本文是有意識的。

⁹⁵同上註，頁75。

當中，亦有不少。⁹⁶與他有同樣觀點的，還有創辦《真美善》雜誌的曾樸。

其實在中國現代文學發展歷程中，浪漫主義一直以來便是相當受到重視的文學潮流。晚清以來，作家文人集中翻譯法國十九世紀浪漫主義文學作品的，所在多有。而五四文人爲了促進中國現代文學的進步，加緊介紹西歐百年以來的文學傳統，當時最時興的新浪漫主義文學，也因此被大力引進中國現代文壇。⁹⁷比如魯迅在早期的文論如《文化偏至論》、《摩羅詩力說》中，提倡拜倫(Lord Byron, 1788-1824)、雪萊(Percy Shelley, 1792-1822)等浪漫主義精神、以及尼采(Nietzsche)、叔本華(Schopenhauer)的新浪漫哲學，並將之視爲是重振社會元氣以立國的思想基礎。梁實秋、徐志摩以及郭沫若也都曾譯介過拜倫及其帶有英雄色彩的浪漫文學；⁹⁸穆木天對此曾經作過一些分析，他這樣說：「在這種矛盾衝突之中，使中國的青年在現實生活中找不出廣坦的出路，於是走上了浪漫主義的路途，狂飆似的叫號著，喇叭似地吶喊著…他們在感情的奔放中去求滿足，他們在作品中去尋求滿足，他們在作品中去尋求個人的解放。」⁹⁹也就是說，面對著中國新舊思潮對立的時代脈絡，他們提倡(新)浪漫主義文學，實出於要以浪漫衝撞老舊的文化心態。

的確，浪漫主義並不只是一種文學創作的風格，它同時也是思潮和態度。浪漫主義者推崇的是個人的情感和直覺，浪漫主義文學的表現風格及方法，也因此特別強調作者的主觀情感。浪漫主義詩人常用充滿情感的語言、豐富的想像力和誇張的風格，來描寫理想化的世界。¹⁰⁰而到了波特萊爾所提倡的新浪漫主義文

⁹⁶在《貢獻》(1927-1929, 上海嚶嚶書屋發行)中，這種對法國充滿浪漫想像的書寫不少，除每期都有的法國畫家或作家的介紹，《貢獻》第2卷第6期(1928.04)上有覺非述的〈法國浪漫文學運動中的女英雄〉介紹了許多的法國女作家以及沙龍文化、《貢獻》第2卷第9期(1928.05)上有曾仲鳴的〈百年前的法國浪漫主義運動〉介紹了拉馬爾丁、雨果、大仲馬、聖佩韋、米塞、高知耶，便是極具代表性的例子。除此之外，刊物內頁中也常有廣告推銷曾仲鳴先生的最新著譯《法國的浪漫主義》、《法國短篇小說集》等，其中都帶有一種推動文藝，以興國家的浪漫情懷。

⁹⁷廚川白村《近代文學十講》(1912)中的〈文藝的進化〉最早由朱希祖翻譯，發表於1919年11月的《新青年》上；《近代文學十講》全書則由羅迪先翻譯，出版於1921年。請見廚川白村著，羅迪先譯：《近代文學十講》(北京：學術研究會，1922)。

⁹⁸《小說月報》還以此精神作過拜倫逝世一百週年的專號。《小說月報：拜倫逝世百年紀念專號》第15卷第4期(1924.04)。

⁹⁹穆木天：〈王獨清及其詩歌〉，陳悼、劉象愚編：《穆木天文學評論選集》(北京：北京師範大學出版社，2000)，頁250。

¹⁰⁰西方世界對浪漫主義文學思潮的研究相當多，因而，吾人今欲討論浪漫主義的本質也不容易，不論是高爾基區分的消極而感傷的浪漫主義或積極的浪漫主義，或將浪漫主義視爲用一新鮮的情感、想像的眼光看待個人於世界的體驗，都突顯出了在浪漫主義文學傳統中，以作家主觀情感爲重的文化心態。總體來說，本文綜合以上兩種說法，將浪漫主義文學的表現風格及方法，視爲強調作者的主觀情感、重視理想，用充滿情感的語言、豐富的想像力和誇張的風格，來描寫一種情感或者理想化的世界的文學形式。

學，更著重作者的感受，融合新技巧以傳遞作家心中所思所想。不過在三十年代的上海，新浪漫主義，以及正在發展中的象徵主義、未來主義等文藝思潮，被這些上海都會文藝人士一律以異國情調文藝稱之；¹⁰¹被認為是能刺激中國文化新生的浪潮，而這些文藝思潮蓬勃發展的源頭巴黎，便成為他們眼中最活潑優雅的都會，其多元蓬勃的文藝活動和都會情調，是現今上海應效法學習的指標。在以上華林、曾仲鳴及曾樸所代表的文藝意見中，我們更可以發現，新浪漫主義的文藝風格，還被一部份文藝人士與都會新文藝的想像結合起來，表現出對巴黎情調的嚮往。對他們來說，都會是最能讓人體驗文藝的所在，亦是中國文化思潮浪漫化的前哨站與實驗室，上海都會在他們所想像的中國現代文藝發展藍圖中所佔有的重要地位，由此可知。

如果說晚清以來，中國近現代文壇接受法國浪漫主義歷史小說有其淵源與視域；¹⁰²那麼我們也可以從同樣的角度來推論，三十年代這一群上海都會文藝家對新浪漫主義文藝思潮的接受及詮釋，以及他們提倡新浪漫主義、都會文藝空氣，以促進國家文化發展的想法，不但一方面繼承了五四文人文化啓蒙的精神心態，另一方面應該也頗受到當時論爭激烈的都會文化語境影響，自然是因其特殊的精神心態所致。

總之，當時上海三十年代這群文藝人士的譯介活動，頗受到那些未曾出過國、親身接觸法國文學，卻又嚮往巴黎情調的作家喜愛。李劫人、李青崖、徐蔚南、曾仲鳴、徐霞村等人，也因為推行法國浪漫主義文學的努力，被視為是刺激中國現代文學發展的重要推手。¹⁰³當時這批文人翻譯法國文學思潮，除了重視思想傳播以啓蒙開智外，也展現出較重文藝空氣及文化想像的一面。而他們所翻譯與推廣的法國新浪漫主義、現代都會小說、超現實文藝，渲染加強了二十年代中期以降，上海文壇對於巴黎情調浪漫恣意的想像，進一步加深了其心目中巴黎新奇繁華文藝之都的印象。不只是翻譯，這些文藝人士所創辦的刊物及其文化活動，更從其他不同面向體現出巴黎情調，刺激和強化了這些身兼作家、編輯、譯

¹⁰¹曾樸這樣說：創造新羅曼派，才是對症的良藥，這些都是我和若谷對於傾向異國情調絕端一致的命脈。」曾樸：〈東亞病夫序〉，《異國情調》（上海：世界書局，1929），頁5。

¹⁰²有學者認為，當時這股翻譯潮流的出現，還是與讀者習於以古典中國的歷史小說的視域召喚法國浪漫主義的歷史小說有關係，請見陳建華的研究。陳建華：〈拿破崙與晚清「小說界革命」：從《泰西新史攬要》到《泰西歷史演義》〉，《漢學研究》第23卷第2期（2005.12），頁321-354。

¹⁰³比如張若谷在〈浪漫主義與南歐文學〉一文中鼓吹提倡浪漫主義，並引用日本文學評論家廚川白村的話指出，新中國正如青年，應不再看自然主義文學，而改看浪漫主義，尤其應著重新浪漫主義，接著他稱許曾樸所編的《真美善》是致力於此的唯一刊物。請見張若谷：《咖啡座談》（上海：真美善，1929），頁109-120。

者、學者的文藝人士的個性色彩和流派認同。另一方面，這些由法歸滬的現代文人，其旅法回憶與經驗，從他們本身的文藝眼光反射出來的巴黎情調之異同與流變，以及他對上海三十年代都會文藝的影響，也是本文下一節所要探討的議題。

第四節、上海現代文人旅法回憶中的巴黎情調

上海三十年代都會文藝中的巴黎情調之所以形成，除了參與作家個人的文學喜好、主體情志與際遇等因素以外，當時的文學語境與文化氛圍也扮演重要的角色。從一代有一代之文學的傳統觀點來看，文學的書寫也不能自外於這個文學傳播與寫作的語境，而對作品閱讀和詮釋同樣也共存於這個共同語境當中。以巴黎情調在上海為例，就是透過對此一都會意象的分享與閱讀所產生的情感上的認同作用，當時的作家得以把時間上的過去拉到現在、把地理上的遠方帶到眼前，使得作家和讀者所面對的現在，產生同時代性，並以此喚醒一種文化意識。也就是說，當一個意象被不同作家在一段時期內不斷地引用，則這樣的書寫就成爲一種傳遞文化想像及情思的集體行動，而這樣的書寫得以被理解，乃因爲接受者也具備了同樣的前理解。上文已提及三十年代左右上海文化語境當中所存在的對法國文學中巴黎形象的接受情形，以及從日本現代文壇流傳而來的新浪漫主義文藝思潮與巴黎情調在上海的出現的概況，即是對此一文化語境概況所做的考察。不過，二十年代末以來，曾經旅居巴黎，並對中國現代文學場域傳遞巴黎想像的中國現代文人，他們對巴黎情調的傳播及介紹，對上海文壇接受巴黎情調，必然扮演著轉化或催化的作用。巴黎情調在旅法文人的再敘述當中，所產生的流變，以及它之所以如此被呈現的原因，則是本節的重點。

一、少年中國與巴黎情調

巴黎在中國近現文壇的出現，可以追溯到十九世紀中期。早在魏源的《海國圖志》中便曾引用了《職方外紀》(1623)裡對法京把理斯的描寫，點出巴黎的繁華。而後在清廷公使出使西洋所留下的記錄文字當中，巴黎也開始以具華麗建築及豐富文化的西歐名城形象登場，斌椿的《乘槎筆記》(1866)、張德彝《航海述

奇》(1867)、郭嵩燾《倫敦與巴黎日記》(1877)、曾紀澤《出使英法俄國日記》(1878)等最為出名。在這類型的遊記當中，作者對於歐洲各國景觀與人情的刻畫，皆相當引人入勝，而巴黎作為歐洲一大都會，身處文明最盛的法蘭西，其中的都會文明更是他們刻畫的重點，比如歐洲大城隨處可見的街車、乾淨的街道、下水道系統、準時開出的火車等等。郭嵩燾的《倫敦與巴黎日記》中更可以見到他對中西體制與社會之異同的思考，尤其對巴黎的博覽會、圖書館等公共文化空間感到好奇。晚清外交官筆下的法京，還是以與老大帝國處處相異、令人驚奇的形象出現的。

而進入十九世紀的八十年代後，袁祖志的《談瀛錄》(1883)，王韜的《漫遊隨錄》(1887)¹⁰⁴等書寫海外遊蹤的書籍，描寫歐洲各國的見聞，刊登在上海出版的報刊之上，開始在海上文壇引起了相當大的迴響；尤其是王韜一系列的《法國志略》(1870)、《普法戰紀》(1886)等書，介紹拿破崙、貞德、馬賽曲與法國近代史，突出法國文化的勇猛愛國精神，在晚清洋務派士人間流傳甚廣，影響甚大；梁啟超稱之為學西法必讀之書，此書還曾東傳日本，引起許多關注。¹⁰⁵除了積極介紹法國政治情勢與歷史現況外，王韜筆下的法京咖啡館：「男女嘲笑戲狎，滿室春生，鮮有因而口角者，桑間濮上，贈芍采蘭，固足見風俗之淫佚。」¹⁰⁶其中「風俗淫佚」、及巴黎都會氣氛「殆無與儷」的形象，更對後人理解巴黎情調產生了很大的影響。不過，在國勢傾頹的王朝末期，當時知識界對於西方諸國的好奇，仍以該國的政經情況及制度規畫為主，在清末民初文人的巴黎印象筆記當中，巴黎的都會景觀顯然較為引起他們的興趣。

二十世紀最初十年，巴黎在中國報刊當中出現，則多是與國際局勢或政治情勢有關，這當然牽涉到清末變法圖強、中體西用的歷史語境。當時中國第一份評述國際問題的報刊《外交報》(1902-1911)、發行量最高的維新報刊《時務報》(1898-1896)、及其他以康梁為主軸人物而創辦的《知新報》(1897-1900)、《清議報》(1898-1901)上，都刊登了許多與巴黎有關的政經消息。而康梁兩人分別出訪歐洲後所推出的遊記--康有為《法蘭西遊記》(1904)、梁啟超《歐遊心影錄》(1918)當中，更以直觀的眼光及口吻記下了他們的巴黎印象。

¹⁰⁴相關研究如呂文翠：〈晚清上海的跨文化行旅：談王韜與袁祖志的泰西遊記〉，《中外文學》第34卷第9期(2006.2)，頁5-47。陳室如：〈游移與曖昧—王韜《漫遊隨錄》的策略書寫與觀看之道〉，《逢甲人文社會學報》第13期(2006.12)，頁107-129。

¹⁰⁵靳劍：〈王韜筆下的法國形象〉，孟華等著：《中國文學中的西方人形象》(安徽：安徽教育出版社，2006)，頁117-167。

¹⁰⁶請見鐘叔河：《走向世界叢書》(湖南：岳麓出版社，1985)，頁83。

一九一〇年代，當時最受注意的刊物如《新青年》(1915-1922)與《甲寅》(1914-1915)上也會不時談到巴黎。《新青年》曾刊出了一系列介紹巴黎都會景觀如盧森堡公園、凱旋門、博物館等文字；文中以科學文藝之淵藪稱之，並盡情描寫其時尚歲有更迭、各色人種群集、風俗華麗情狀。¹⁰⁷值得注意的是在五四新文化運動後一片「民主」、「科學」啓蒙思潮蔚成文壇主流的空氣當中，在《大中華》(1915-1916)這本中華書局推出，請來梁啓超主編，欲跟《東方雜誌》一別苗頭的綜合性刊物上，巴黎除了出現在歐戰資訊及世界大勢的新聞介紹中外，也在通俗小說當中，作為「外交小說」或是「偵探小說」的佈景而出現。¹⁰⁸在這類型的作品當中，巴黎現代化的都會景觀與設施，是故事不可或缺的背景，偵探跟外交官穿梭在都會當中，有如另一雙眼，帶領讀者瀏覽法京風光，對一般市民的巴黎印象、以及都會想像所產生的影響是可以想見的。¹⁰⁹

一九一九年一月，因歐戰而斷絕了四年多的國際航路又重新啓航了，法郎一度價跌，加上法國政府願意補貼學生生活，一度形成了吸引中國學子赴法留學的氣氛。而到了二十年代初期，參與「勤工儉學運動」赴法求學的中國作家也越來越多，¹¹⁰報刊上所刊登的中國文人留法感想與雜憶等文字也越來越普遍，他們從國外寄回國內的介紹文字與消息情報開始形成另一股書寫巴黎印象的高峰。在這股風氣當中，有兩個報刊值得特別注意。一是在一九一八年發起的少年中國學會¹¹¹所出版的機關刊物《少年中國》；另一個則是一九二二年在上海創刊的中共第

¹⁰⁷比如李亦民在《新青年》第1卷第4期(1915.11)、《新青年》第1卷第6期(1916.02.)上刊出的〈盧布爾博物館〉、〈巴黎之公園〉、〈巴黎之凱旋門〉等文字。

¹⁰⁸周瘦鵑曾在《大中華》第1卷第9期上刊出〈外交小說〉(1915.09.)；《大中華》第1卷第10期(1915.10.)上則刊出了署名華度南作，以文言翻譯的「偵探小說」，內容敘述黨與民主運動家之間的鬥爭，故事背景便設在巴黎。

¹⁰⁹比如《申報》上所刊登的翻譯小說對於當時文人書寫都會所產生的影響，相關研究可見呂文翠：〈巴黎魅影的海上顯相：晚清域外小說與地方想像〉，《東華人文學報》第十輯(2008.10)，花蓮：東華大學人文社會科學學院印行，頁233-260。

¹¹⁰所謂的「勤工儉學」運動，指的是以李石曾、吳稚暉、蔡元培等為首，於1919年前後，由吳稚暉發起建設海外大學之提議而來的運動，其時他們在巴黎成立的「留法勤工儉學會」等多種組織，秉持著「勤於工作，儉以求學」的宗旨，掀起了中國學生赴法半工半讀的海外留學風潮。自1919年初到1920年底，共有近1500名勤工儉學生遠渡重洋，前往法國。其中包括了鄧小平、周恩來、徐特立等後來成為中共領導人的人士；也包括了王獨清、李金髮、戴望舒、蘇雪林、潘玉良等著名文藝人士。他們曾在法國出版過幾期的《旅歐雜誌》(1928年9月)。關於此運動的詳細研究可參見陳三井編著：《勤工儉學運動》(台北：正中書局，1981)。清華大學中共黨史教研組編：《赴法勤工儉學運動史料》(全三冊)(北京：北京出版社，1979)。鄭名楨編著：《留法勤工儉學運動》(山西：山西高校聯合出版社，1994)。

¹¹¹少年中國學會是由王光祈、周太玄、李大釗等人組成，1919年在北京成立的組織，為模仿義大利革命家馬志尼在西方創造「少年義大利」，故起名「少年中國」。該學會的宗旨是「本科學的精神，為社會的活動，以創造少年中國」。要求會員恪守「奮鬥、實踐、堅忍、儉樸」的信條。總會設於北京，在上海、南京、成都及法國巴黎均設有分會；出版有《少年中國》和《少

一份機關報《嚮導》。《嚮導》上曾刊出了一些關於法共在巴黎的活動、當地華人響應中國民族主義運動或記述巴黎公社歷史的文字，如〈法蘭西的革命〉（《嚮導》第 114 期，1925.05）、〈第一次無產階級革命〉（《嚮導》第 192 期，1927.03）等等，這些文章大多出自當時留法勤工儉學的學生如任卓宣(1896-1990)¹¹²、鄭超麟(1901-1998)¹¹³的手筆。而他們的文字也會時常出現在一九二五年後由瞿秋白主持的後期《新青年》當中。¹¹⁴

相對於《嚮導》及後期《新青年》當中較明顯的政治宣傳色彩，《少年中國》則展現出相當驚人的對法國各種文藝思潮的關心。在一九二〇年三月到一九二一年十二月，不足兩年內，該刊介紹法國象徵派的文章便超過十篇；第二卷第四期(1920.10)還刊出過李璜主編的法蘭西文學專號。而在《少年中國》中，也刊有不少從留法會員寄回的法國生活記錄與巴黎印象，展現出對巴黎蓬勃的文化活動及各種文化空間的欣賞。有來文說他的巴黎印象與他來法蘭西前對有「優美文明」的巴黎印象相符(可見當時上海文壇對巴黎情調的一致性想像)、¹¹⁵或稱法人最是「sentimental」(多情的)民族，頗具愛美之能力、¹¹⁶或稱巴黎為各色各國人聚集的自由花都、或稱許巴黎各大建築雕刻令人愛慕等，表現出對巴黎都會情調的驚嘆。¹¹⁷周太玄的〈初秋的巴黎〉一文最具有代表性，他以感性的筆觸、浪漫的口吻，非常形象化地描述了他在拉丁區索邦大學、盧森堡公園及咖啡館生活遊走的情景，可視為是三十年代都會文藝中巴黎情調的先聲。¹¹⁸李思純的通信中則誇獎法國是而今世界美術的中心，「巴黎的博物館如 Louvre 和 Luxembourg 裡面，許多的男女，抱著美術史，進去作考訂生涯的，和帶著畫板，作臨摹生涯的，都可以表現法國人藝術美的普遍化」，相對之下，不禁感到「反觀中國的社會，哪裡

年世界》等刊物，1925 年後逐漸式微，走向分裂。

¹¹²1920 年，任卓宣赴法國勤工儉學，與鄧小平、周恩來一起在巴黎展開共產黨組織運動，1923 年任旅歐中國共產主義青年團執行委員，加入中國共產黨，任中共旅法支部書記，與當時在法國勤工儉學的陳獨秀的兩個兒子陳延年及陳喬年相熟。1925 年五卅運動發生，任卓宣在巴黎響應，被捕下獄，先後寫了兩文報導巴黎華人響應五卅運動的，一篇被題為〈巴黎獄中寫來的一封信〉，一篇被題〈旅法華人反帝國主義運動〉，都刊載在陳獨秀主編的《嚮導》上。

¹¹³鄭超麟在 1919 年前往法國勤工儉學，與鄧小平、周恩來等人一同創立了少年共產黨，1923 年前往莫斯科大學，結束旅法生涯，在創造社文人接觸共產黨文藝工作的管道上扮演過重要角色。

¹¹⁴任卓宣介紹巴黎公社的文章也曾刊在 1925 年後由瞿秋白負責編務的《新青年》第 1 卷第 5 期(1926.07)上。

¹¹⁵許德珩：〈會員通訊〉，《少年中國》第二卷第三期(1920.06)，頁 63。

¹¹⁶李璜：〈旅歐隨感錄〉，《少年中國》第一卷第六期(1919.12)，頁 35。

¹¹⁷張夢九：〈旅法兩周底感想〉，《少年中國》第二卷第六期(1920.12)，頁 15。

¹¹⁸周太玄：〈初秋的巴黎〉，《少年中國》第三卷第四期(1921.11.)，頁 42-45。

有美感的存在。」¹¹⁹於是李思純還這樣說：「我愛這文藝思想薰陶出來的國民性，我愛這輕暖明媚的南歐氣候風物」，巴黎也帶給他信心：「中國是四千年『精華既竭，糟粕斯存』的老年民族，現在想應該到了蛻變的時候了。」¹²⁰顯見對一九二〇年代旅法的中國文人來說，巴黎都會裡的現代文明或者是曾經在巴黎發生的種種社會運動及革新運動，都是吸引他們進一步思考「少年中國」未來何在的契機；無論是都會裡的罷工學潮還是時尚展覽，當時學子將巴黎作為異邦借鏡、以邁向現代的傾向是很明顯的了。¹²¹

這樣的思考在黎烈文的〈從上海到巴黎〉(1928)一文中有較為複雜的展現。¹²²做為一個曾留學日本，即將到巴黎繼續學業的年輕學生，他手捧著日本作家岡田三郎(1890-1954)新出版的描寫巴黎的小說，¹²³邊想像著透過日本理解的巴黎，邊以曾留學日本的眼光打量著即將離開的上海港、比較著中國及日本港口的差異、並冷眼觀察著船上的艙等和人種的差別。一路上他既欣羨日人的文明，又感嘆著越南的今不如昔，而當船登陸到東南亞各港口時，又以嚴苛的眼光看待英國殖民地上落後的風土。在這段航行中，黎烈文的視角經過了好幾次的轉換，有時既是先進的/日本的；有時又是同情的/中國的，他既想像巴黎，又不斷回眸中國，成為一個不斷自外於自我的他者。¹²⁴孫福熙在他的旅行文集《大西洋之濱》(1925)與《歸航》(1926)中，也不斷以這樣的視角審視著巴黎與中國、以及有如小世界村的船艙；在《歸航》中，孫福熙的巴黎經驗使他體會到中國現代文明的不足，在旅行途中所看到的海港邊的黑人小孩再次挑動他敏感的神經，使他浮想連翩，

¹¹⁹李思純：〈旅法的斷片思想〉，《少年中國》第二卷第四期(1920.10.)，頁79。

¹²⁰李思純：〈會員通訊〉，《少年中國》第一卷第十期(1920.04.)，頁49。

¹²¹當時少中會員李璜、周太玄等人組成的「巴黎通信社」，以提供國內報紙歐洲新聞為主，成當時中國新聞報紙在外駐派通訊員的先例，可見當時少年中國社員對中國現代文壇形成巴黎印象可說是相當重要的消息貢獻來源。清華大學中共黨史教研組編：《赴法勤工儉學運動史料》(北京：北京出版社，1979)，頁19。

¹²²黎烈文：〈從上海到巴黎〉，《一般》雜誌第5卷第3期至第6卷第1期(1928.01)。現收入《黎烈文》(香港：三聯出版，1994)，頁95-135。

¹²³岡田三郎，日本留法畫家及小說家，這裡指的應是他的短篇小說集《巴里》。他在1929年還參加拍攝電影《都會交響曲》的工作，為這部溝口健二導演的作品寫過腳本。

¹²⁴如同傅柯(M. Foucault)所說，在船艙這般的異度空間中，透過對既有現實空間的倒置或再現，觀看者同時能體會出自我的可見性或異己「真實」。這種異己「真實」最終促使自我從顛倒和位移的凝視出發，重新進行自我反思。Michel Foucault, "Of Other Spaces." *Architecture/Mouvement, Continuité*(1984.10), pp.22-27.也如同洪席耶(Jacques Rancière)在他《人民之地的短暫航程》(*Short Voyages to the Land of People*)一書中提出了所謂的旅行者烏托邦概念。一個在旅行當中的異鄉人凝視他方的的好奇心，不斷地移動他觀看事物的角度，能重新找出一個將言詞和他所見事物形象結合起來的方式，喚醒存在於每個過客身上已存在的力量，讓我們在現實存在的地方成為一個異鄉人，進而成為自外於本身以外的他者。Jacques Rancière, Translated by James B. Swenson, *Short Voyages to the Land of People* (Stanford University Press, 2003.)

而興起了憂國憂民之思。同樣的例子再次出現在徐霞村的《巴黎遊記》(1930)一書中。在此書中，作者先著重描寫他身在阿多斯號輪船上的海上生活經驗，以及當船行過香港之際，他親見殖民地的感傷；而當他終於抵達了巴黎，興奮地吐出「想不到我終於來到了異國」的感言時，也像是再度宣稱他所登陸過的印度及南亞等地，不夠現代化，對他來說也並非異國。在這些文人一路西行的旅途當中，其觀察新鮮環境的視角雖經歷著許多的變化；然唯一不變的是，這些作家從少年中國的眼光出發觀察異邦，著重在其所體會到的現代，而巴黎情調，便是這份現代的同義詞；換句話說，當時一部份上海文人如此熱衷於在上海都會中追尋巴黎情調，某個意義上，所追尋的無非也就是一種現代之感。

二、 浪漫巴黎的鱗爪

進入三十年代，中國現代文人回憶中的巴黎情調，開始體現出巴黎較具浪漫情懷的那一面，並且也有一些文人陸續開始以創作來表達他們人在巴黎的異國情調體驗。

徐仲年在《海外十年》(1937)中，特別提到了巴黎在當時中國人的印象裡，多與浪漫、隨性、自由脫離不了關係。徐仲年也說，他初到巴黎時，對巴黎的想法是：「只知道巴黎是一個絕大的淫窟，法國是個花天酒地的國家。」¹²⁵且他自陳這樣的印象多來自於報章上的巴黎遊記、巴黎繁華記等等的報導，而在當時留學法國的中國留學生中，他以為有不少人是抱持這樣的想法而願意留法的。盛成在《海外工讀十年紀實》(1932)一開頭便說到自己「還是到法國去吧」的心情，乃是因為法國如眾所知的，擁有「三美」：美景美女和美酒，更把這種心情表露無遺。¹²⁶早在晚清以來，不論是透過王韜、張德彝筆下法京咖啡館、酒肆、艷麗女侍、演員與店女侍的刻畫，或是小仲馬那本支那浪子皆斷腸的《巴黎茶花女遺事》的翻譯，巴黎在中國文人的心中都與縱情任意畫上了等號。¹²⁷到了三十年代，這樣的形象在以唯美頹廢詩歌描繪巴黎的作品加持下顯得更加突出，巴黎成爲了浪漫的代名詞，巴黎這群旅法詩人是戴著遊記及文學作品中浪漫情調的眼鏡來檢

¹²⁵同註 49，頁 5。

¹²⁶盛成：《海外工讀十年紀實》(上海：中華書局，1932)。

¹²⁷詳見孟華：〈從艾儒略到朱自清：遊記與「浪漫」法蘭西形象的生成〉，《中國文學中的西方人形象》(安徽：安徽教育出版社，2006)，頁 364-378。

視巴黎的，不只如此，他們還透過生花妙筆的描繪，將巴黎花都的形象定位得更加鮮明。

這種巴黎便等於繁華淫窟的想像來源，三十年代以來，在中國現代文人遊記作品中開始屢見不鮮。事實上當我們認真來檢視這些作家的巴黎情調書寫之時將會發現，他們的作品具有相當高的重複性：大多是週而復始的公園與博物館之遊、塞納河邊的書市漫步、小酒館裡的藝術氣氛等等。如鄭振鐸在《歐行日記》(1934)當中，鉅細靡遺地描寫自己如何穿越盧森堡公園，走在咖啡店林立、遊人如織的大馬路上，以及香榭麗舍的繁華、以及風情萬種的巴黎女郎等，一切都像是曾在書上見到過似的美麗景象。¹²⁸李思純在〈旅法的斷片思想〉裡，¹²⁹也特別介紹法國的「城市文明」，尤其鎖定在偉人祠等宏偉建築物、盧森堡公園這種大型的戶外公共空間，描寫都市建築物、文化生活以及其中帶給旅行者的異國情調刺激。孫福熙的〈巴黎鐵塔〉(《文藝茶話》第一卷第五期，1932.12)也有類似的文字。他們所看重的巴黎情調聚焦於某些特殊的事物，某些已為前人或讀者熟悉的事物，因此其所繪製的文學地圖便有些類似於複製某些既存的概念或印象，形成一種論述的再加強。或者我們也可以這麼說，當一群有類似的文化氣質的人在一特定的都會場域中行動，他們所選取的生活場所，以及他們與生活空間的互動，自然會有相當高的同質性，而當這一文化群體下筆書寫巴黎回憶，因此也形成了某種意義上的「遊記的互文性」。¹³⁰此外，在這些巴黎情調書寫當中還有兩個特色：孤獨淒清的波西米亞文藝生活、以及浪漫邂逅，兩者都帶有浪漫色彩。

其中影響最大的應該就是徐志摩的《巴黎的鱗爪》(1925)，一開頭作家便這樣誇張地描寫巴黎的地位：

咳巴黎！到過巴黎的一定不會再希罕天堂；嘗過巴黎的，老實說，連地獄都不想去了。整個的巴黎就像是一床野鴨絨的墊褥，襯得你通體舒泰，硬骨頭都給熏酥了的——有時許太熱一些。那也不礙事，只要你受得住。讚美是多餘的，正如讚美天堂是多餘的；咒詛也是多餘的，正如咒詛地獄是多餘的。

¹²⁸鄭振鐸：〈歐行日記〉，《鄭振鐸全集》第17卷(石家莊：花山文藝出版，1998)，頁3-128。

¹²⁹李思純：〈旅法的斷片思想〉，《少年中國》第2卷第4期(1920.06.)，頁75。

¹³⁰互文性(intertextuality)理論是在西方結構主義和後結構主義思潮中產生的一種文本理論，他們認為語言是作為存在的基礎，因此世界就像一種無限的文本。對法國遊記互文性的研究，請見嚴璐，〈浪漫法國人，中國遊記作品中一個套語化現象〉(廈門大學外國語言學和應用語言學碩士論文，2006)。

寫巴黎，徐志摩也沒忘了寫那條河：

但巴黎卻不是單調的喜劇。賽因河的柔波裡掩映著羅浮宮的情影，它也收藏著不少失意人最後的呼吸。我趕快得聲明我是沒有叫巴黎的旋渦給淹了去——雖則也就夠險。多半的時候我只是站在賽因河岸邊看熱鬧。

對於巴黎的鱗爪，徐志摩只刻畫兩個令他產生深刻印象的地方，咖啡館裡滄桑有韻的女人，和藝術家畫室，基本上就是當時文人對巴黎情調的主要印象。他這樣描寫一個波希米亞人：

我在巴黎時常去看一個朋友，他是一個畫家，住在一條老聞著魚腥的小街底頭一所老屋子的頂上一個 A 字式的尖閣裏，光線暗慘得怕人，白天就靠兩塊日光胰子大小的玻璃窗給裝裝幌……頭髮像刺蝟，八九天不刮的破鬍子，半年不收拾的髒衣服，鞋帶扣不上的皮鞋——要在中國，誰不叫我外國叫化子，哪配進北京飯店一類的勢利場；可是在巴黎，我就這樣兒隨便問那一個衣服頂漂亮脖子搽得頂香的娘們跳舞，十回就有九回成，你信不信？至於模特兒，那更不成話，哪有在巴黎學美術的，不論多窮，一年裏不換十來個眼珠亮亮的來坐樣兒？屋子破更算什麼？波希民的生活就是這樣。¹³¹

一九二八年《東方雜誌》一篇署名哲生(即李思純)的〈一篇記繁華的巴黎生活的短文〉中，¹³²一開頭便引用比奧波瀾(Robert de beauplan)的短文〈金錢的巴黎〉來記述巴黎人的繁華生活，在文章開頭前，作者這樣說：「在這大陸的另一邊，熬受貧乏生活的人，應該都對巴黎的繁華夜生活頗有些心往之吧」，因此才特別節譯此文以饗讀者。這篇文章戮力刻畫巴黎的夜生活的豪奢，尤其是蒙脫馬特(Monmartre)的餐館和咖啡廳，並譽之為巴黎的心。他形容這裡不但有燈光塵囂、有跳舞的酒館、有錦衣的歌女，煙霧迷漫，還有著各種族的人和各種語言。他特別不厭其煩地有如刻畫地圖一般，點出 Rue Picalle, Rue Notredame de

¹³¹徐志摩：《志摩文集》第 4 卷散文集(上海：上海書店，1995)，頁 113。

¹³²原載於《東方雜誌》第 25 卷第 4 號(1928.02)，頁 88。

Lorette, Faubourg Saint-Honore 等街的名稱，並稱之為巴黎的銷金窟，那兒不但俄國音樂非常流行，而探戈也風行一陣；Boef sur le toit 則是當時的畫家和文人聚集的酒吧，畫家 Guy Arnoux 來時打扮得像海盜一樣、而當時有名的女伶也喜歡到這來社交；Folorance 是一個有名的夜總會，位於 Rue Blanche 上頭，那裡夜夜笑聲樂聲不絕於耳；布洛尼森林附近的安倍賽，則是政府小吏吃飯的地方，也頗受中上流人士歡迎的社交場所。他將這些公共文化場域的蓬勃人氣及薈萃的人文氣氛，透過有如旅行地圖式的介紹，帶到上海讀者的眼前。而在杜若〈藝術家聚集的巴黎孟拍那斯〉一文中，作者則介紹特別介紹以祁士林(Moise Kisling)為首的巴黎畫派的現代畫家，在孟拍那斯的咖啡店聚會的情形，如蘇汀(Chaim Soutine) 和夏卡爾(Marc Chagall)等人，以及歪戴著一頂帽子的波希米亞畫家巴桑(Jules Pascin)，每天晚上桌邊圍繞著許多模特兒、藝術評論家，一邊用餐一邊討論藝術的情形，他也宣稱這樣的場景，現在孟拍那斯的咖啡館裡依然天天上演。

133

戴望舒在《現代》上發表的〈巴黎藝文閑話〉(1932)延續這種將巴黎描繪得天花亂墜的巴黎情調，但對當時巴黎流行的文學及藝術活動提供了更具體的細節資訊，他以「大大主義」(Dadaisme)和超現實主義(Surréalisme)概括了當時巴黎文藝界的主流，並用「地下鐵道、立體派的圖畫、打字機、布爾什維克主義、足球、拳術、留機聲、五彩照片、電影、龐大的廣告牌、夜總會、古加音、絲襪、安全剃刀、空頭支票…」等一連串的名詞來描繪巴黎情調，就有如「cocktail」一般豐富多變。¹³⁴而邵洵美所主編的《時代畫報》也是一個很帶有世界主義色彩的刊物，在這份刊物上曾陸續刊出了不少介紹巴黎風光的作品(1931-1935)，也包括了攝影專題，包括有龐薰棨的〈巴黎的誘惑〉¹³⁵及相片集〈巴黎鱗爪〉(圖 7-9)。¹³⁶前者的畫重點在表現巴黎咖啡館裡的女性，而後者則羅列出了巴黎舞場、遊藝場的景象，都著重都市景觀介紹。除圖片外，《時代畫報》上也曾連刊過戈公振的〈憶巴黎〉(第 2 卷第 2 期，1931.01)、李寶泉的短小說〈etoile 廣場向西〉(第 6 卷第 7 期，1934.07)、〈羅浮第一天使〉(第 6 卷第 9 期，1934.09)、張若谷的〈巴黎歡樂鄉〉(第 7 卷第 8 期，1935.02)；以及一些如〈法國總會〉(第 1 卷第 12 期，1930.10)、〈赤裸裸的巴黎人〉(第 5 卷第 10 期，1934.03)等描寫巴黎都會生活的

¹³³原載於《東方雜誌》第 28 卷第 23 號(1931.12)，頁 85-88。

¹³⁴〈巴黎藝文閑話〉，《現代》第 1 卷第 1 期(1932.05)，頁 169。

¹³⁵《時代畫報》第 2 卷第 3 期(1931.2)，頁 7。

¹³⁶《時代畫報》第 3 卷第 2 期(1932.9)，頁 6-7。

作品。除巴黎外，紐約、柏林和莫斯科的都會風景也三不五時登上版面，不過，只有巴黎總被聯結上歡樂、淫佚、繁華的銷金窟印象，與繁華無邊的上海三十年代的都會環境相輝映。而巴黎富麗豪華、歌舞昇平的都會歡樂城形象，到了上海都會娛樂文化也蓬勃發展、不遜於巴黎的三十年代中期，伴隨著都會流行文化的流通、文學交流的迅速，將更加變本加厲，透過上海作家對於都會文學作品踵事增華一面的模仿及實踐，巴黎情調更成為上海都會文藝作品中書寫自我的鏡像，展現出多元的面貌，下文將進一步分析。

三、 漂泊詩人的巴黎

李金髮跟王獨清這兩位曾旅居法國，被認為是中國早期象徵派的重要詩人，在他們的詩歌作品中，也有不少直接描繪巴黎情調的作品。如李金髮一九二五年的《微雨》、一九二六年的《為幸福而歌》與一九二七年的《食客與兇年》；以及王獨清在一九二六年回國後一連串出版的《聖母像前》、《死前》、《威尼市》等。其詩歌中的巴黎帶有世紀末的新浪漫主義色彩外，還帶有幾絲頹廢流浪的氣息，彷彿他們就是《巴黎的鱗爪》裡那個波西米亞人，在巴黎過著浪遊的文藝生活；又好似他們就是波特萊爾的再世，不過是異鄉人版本。如果說李金髮或王獨清以世紀末的法國詩歌風格來描寫他們人在巴黎的感受，那麼必定是因為他們看見了此一詩歌形式與當時他們所處的環境之間存在的應和，或者也可以說代表了他們所選擇的自我詮釋的方式。

在以往中國現代文人遊記中頻頻出現的巴黎壯觀地標，被李金髮在《微雨》¹³⁷中描寫成死神的手：「巴黎亦枯瘦了，可望見之寺塔悉高插空際。如死神之手，Seine 河之水，奔騰在門下，泛著無數人屍與牲畜，擺渡的人，亦張惶而走。」（〈寒夜之幻覺〉，頁 69）；而盧森堡公園則充滿了歎息跟眼淚：「存留著詩人之歎息，少年之愛慕，與逃遁者之眼淚，長與鐘聲而諧和也」（〈盧森堡公園(重返巴黎)〉）。在〈巴黎之囁語〉中他也刻畫燈紅酒綠的巴黎夜生活，但其中充滿了腐臭：「地窖裏之黴腐氣，爛醉了一切遊客！」、「巴黎有悶塞胸膈的霧氣，巴黎的夜色是熱情之燈光，以本能之忠實而安排，時將你的影兒，倒照在行人之背而走！」都會的夜生活依舊熱情；在〈超人的心〉（頁 38）中他這樣說：「唔！我們是無限

¹³⁷李金髮：《微雨》（上海：北新書局，1925）。以下引文皆從此出。

界之國王，可以痛飲狂歌，與非洲野人舞蹈在火炬之下。」〈給 Doti〉(頁 147)裡也說：「阿拉伯人跳舞在陽光下，你別跳舞在凍港裏。去呀，到伸的人的擁抱裏，你可以得到蜜糖的滋味。」〈夜起〉(頁 169)裡這樣描寫一個吉普賽女郎：「當黨徒叛亂的時候，西班牙人猶自娛玩著，以金色的小褂跳躍在人群中；女人拍著小鼓，腰兒轉了又轉。」不過，都會的黯黑處存在著不幸的人們。比如那些「將因勞作而曲其膝骨，得來之飲食，全為人之剩餘」的工人(〈街頭之青年二人〉，頁 65)，或是在風雨大作的晚上被寒夜凍僵的「殘廢之乞丐」(〈詩人凝視…〉)，或是那些「頹敗的牧人」、「不得志的歌人」、「找不到去路」的失業者們(〈幽怨〉)，以及站立在冷清的大街上，唱著情歌的「街頭音樂家」(〈musicien de rues 之歌〉)跟無情的歌女(〈一段紀念〉，頁 32)。

李金髮筆下的巴黎，是熱鬧的，也是寒冷的；當時年僅二十出頭的他，刻苦地獨居巴黎習畫，生活困苦，心情孤寂，接觸了一些左翼的思潮，見到了人生的困苦，更加覺得生活虛妄，¹³⁸徘徊在巴黎的亮麗與黑暗間，詩人的吟唱成為世紀末詩人魏爾崙與波特萊爾的續曲，〈寒夜之幻覺〉好似魏爾崙〈巴黎夜歌〉；〈巴黎的囁語〉則帶有波特萊爾《巴黎的憂鬱》裡夜魅的氣氛。而在這極端的矛盾間，詩人孤單一人漂流在異國，上下尋不到精神的家園。〈我背負了…〉(頁 90)裡他這樣說：「我背負了祖宗之重負，裹足遠走，呵，簡約之旅行者，終倒在睡路側。在永續之惡夢裏流著汗，向完全之不識處飛騰，如向空之金矢。」作為一個旅居他鄉的人，他時時產生一種流浪漢般的情感體驗，總以為自己「永遠在地殼上顛沛」(〈因為他是來慣了〉，頁 155)「我全是沈悶，靜寂，排列在空間之隙」(〈遠方〉，頁 81)「我覺得孤寂的只是我」(〈幻想〉，頁 13)。

王獨清在《聖母像前》¹³⁹中亦有著這般將都會繁華和個人漂泊情懷結合，書寫巴黎情調的文字，如〈我漂泊在巴黎街上〉：「我漂泊在巴黎街上，踐著夕陽淺淡的黃光。但是沒有一個人知道，我心中很難治的痛瘡。」(頁 33)詩人在巴黎的生活情緒是頹廢、哀愁的，巴黎只能反覆提醒他青春和生命的流逝，充滿了流浪人的孤獨和感傷。王獨清著名的〈聖母像前〉一詩，則借用了顏氏女及聖母的形像表達他漂泊無依的悲傷心境，序言中他自承：「我是個精神不健全的人，我有時放蕩，我有時昏亂但是我卻總是親近著悲哀，這兒，就是我那些悲哀底殘骸。我是個性情很孤獨的人，我不求諒解，我不求安慰 但是我卻總是陪伴著悲哀，

¹³⁸李金髮：〈我的巴黎藝術生活〉，《人間世》第 22 期(1935.02)，頁 12-15。

¹³⁹王獨清：《聖母像前》(上海：樂華書局，1931)。

這兒，就是我那些悲哀底殘骸。」(頁 1)〈我從 café 中出來〉更十分具有代表性地反映出了他對巴黎氣氛的掌握：「身上添了中酒的疲乏，我不知道向哪一處走去，才是我底暫時的住家……啊，冷靜的街衢，黃昏，細雨！」(頁 44)這些詩既有魏爾崙〈散步〉(A la promenade, 1869)系列詩歌的味道、也同波特萊爾的《惡之華》(Les fleurs du mal, 1861)的頹喪，與這些描繪巴黎都會情懷的詩人一樣，王獨清詩中將川流不息的塞納河看作是條罪惡的河，滿載著都市人精神的創痛與憂鬱。

追究起來，這得追溯到一九二七年時中國的政治情勢，而理想的破滅，給予王獨清相當大的刺激，¹⁴⁰王獨清發現自己越來越身處於對中國及歐洲生活都不能調和的矛盾當中，而這個矛盾也促使了他絕望和悲哀地闖進了「為藝術而藝術」的世界。¹⁴¹王獨清認為，就是在這窮愁苦悶、對政治現實失望(還要加上對戀愛的失望)的狀況下，他來到了巴黎。王獨清在《我在歐洲的生活》(1936)一書當中，對他追求「情調」的文學性格的養成和巴黎的關係，以及徘徊在耽美的藝術中，或企圖到俄國加入紅軍的奮發情緒，做了一點自我分析。旅人王獨清這樣說：

巴黎對於我，始終是喚開生命上另一境界的一個都市，我一親近它，我煙士批里純了的感覺便要接受些新的禮物，可是同時，它把我從過去浪漫的行蹤中漸漸地拉近了頹廢的氛圍：世紀末的殘病猖狂地到了我的身邊，我吃酒，意識地去吃酒，拉丁區底咖啡館每天都有了我的足跡。我夾著一本書和一卷稿紙在咖啡館中坐盡一個白晝甚至一個整夜，我在那擠滿著線條，色彩，以及各種音樂的嘈雜和紛亂之中很興奮地讀著些文學名著或是寫著詩歌……耽美派的藝術在我底眼前慢慢的閃出了它發亮的光輝，我咀嚼著包特萊爾以下的作家，用了貪饕的形式我去消化它們。

他認為耽美派的藝術是浪漫派底兒子，誕生於矛盾中，本身便是一種絕望的求活，他說：

¹⁴⁰在他後來的《楊貴妃之死》詩劇中也可以看到類似的情緒抒發。在此書的附言當中，王獨清提到他想動筆寫這個故事乃是因為在里昂和法國朋友談話時受到了啟發，1927年後受了政治理想破滅的刺激，想寫一部關於群眾的故事。他用一種希臘悲劇的方式來刻畫唐朝的故事，在描寫人物上，特別著重在強調安祿山的異國情調形象，並在劇本中不斷表達出對於長安的歌頌，他說，也是出自他的「nostalgia」。王獨清：《楊貴妃之死》(上海：樂華，1931)，頁 76。

¹⁴¹王獨清：《我在歐洲的生活》(瀋陽：遼寧出版社，1988)，頁 83。

自己又是負著東方半殖民地的卑賤的命運，處處又和目前所接觸的社會發生著衝突……我像是一個在這個世界上找不到安棲處的流浪者一樣，我的意識竟對於這個世界起了無限的嫌惡，不能自制地我走到一種病態的生活方式裡去，『為藝術而藝術』的藝術便在這種情形下緊緊地抓住了我。¹⁴²

儘管王獨清的詩歌及小說，頗帶有流浪者多情與漂泊的色彩，他筆下的敘事者我，蒼白孤獨而憂鬱；然而王獨清本人在當時算得上是一個有點肥胖的人，身體高大，說話很響，¹⁴³怎麼也與風流倜儻的纖細少年無法聯想在一起。但或許我們可以說，這個蒼白文弱的形象是詩人自我想像的化身，而他所選擇的頹廢詩歌中憂傷的巴黎情調，便是他寄託心曲的方式。

這種自戀與自憐，以及身處邊緣與自覺異端的文學色彩，也是早期創造社文人的一種特殊風格。¹⁴⁴對此，瞿秋白早就敏銳地指出創造社的作家群是：「薄海民（Bohémien）—小資產階級的流浪人的知識青年……傳染了歐洲的世紀末的氣質。」¹⁴⁵可以說是非常敏銳的。而這個氣質也是二十年代末李金髮與王獨清詩中巴黎情調的特色。

總的來說，李金髮與王獨清詩歌中的巴黎情調，來自平日喜歡閱讀的拉馬丁、魏爾倫、波特萊爾的啟發，以象徵手法、刻意異國情調化的語言，¹⁴⁶跳躍性強的意象堆疊，描寫巴黎，創造了中國現代詩的實驗。¹⁴⁷他們雖然與創造社的留日作家相隔千里之遙，但詩人感傷浪漫的美學傾向與文學風格卻如此相近，他們的詩歌或創作當中的巴黎情調，可以看作是當時作家面對中國的政治現實、文壇

¹⁴²同上註，頁 81。

¹⁴³請見郭沫若：〈創造十年續篇〉，《沫若自傳》（北京：人民文學，1982），頁 267。

¹⁴⁴除了描寫法國回憶的上海作家以外，創造社作家也以書寫流浪人的主題而受到關注。如成仿吾〈一個人流浪的新年〉、郁達夫早期的小說、郭沫若的《漂流三部曲》乃至於穆木天的《旅心》，以及周全平、潘漢年等創造社的小夥計創辦的《幻洲》、《戈壁》發刊詞中都可以見到關於自覺流浪的發言。相關觀察請見黃侯興主編：《創造社叢書：理論研究卷》（北京：學苑出版社，1992）。咸立強：《尋找歸宿的流浪者：創造社研究》（上海：東方出版中心，2006）。

¹⁴⁵瞿秋白：〈《魯迅雜感選集》序言〉，《文學運動史料選》第 2 冊（上海：上海教育出版社，1979），頁 279。

¹⁴⁶王獨清的詩喜歡透過迭起的聲韻、甚至異國詞語，使整首詩達成一種陌生化的效果。他自己這樣說：「詩篇中加外國文字，也是一種藝術，近代歐洲詩人應用者甚多，這不但是在本國文字中所不能表的可以表出，並且能增加一種 exotic 的美；更可以使詩中有變化及與人刺激諸趣味。」王獨清：《獨清文藝論集》（上海：光華書局，1932），頁 16。

¹⁴⁷孫玉石認為王獨清、馮乃超等人對於城市詩的嘗試，主要還是在情調色彩與音律的實驗上捕捉現代城市生活，在對於詩的題材意象上，尚沒有更多的自覺意識，不過或許他們的自覺意識就是表現在對於情調的追求上，而這一點有法國新浪漫主義傳統的影響。見孫玉石，〈異國的與城市的——李金髮詩歌意象創造之一側面〉，嘉應大學學報（哲學社會科學）第 18 卷第 5 期（2000.10），頁 1-9。

氣氛與都會生活壓力之餘，以書寫異地寄託情感的表達形式。到了三十年代中期，上海的都會小說家就在這股巴黎情調文學風潮的影響下，開始他們獨特的都會書寫。

同樣是書寫在都會中漂泊的回憶，巴金的小說卻是堪可以與李、王兩位的詩歌來對照閱讀的。巴黎的一切也曾經醞釀在於一九二七年在巴黎勤工儉學的巴金心中，在他於一九二八年回中國以後，化成一篇篇以法國為背景、以法國人物為主角的小說。巴金的第一部小說集《復仇》(1931)，其中的十四個短篇全以他在法國的生活經歷為素材寫成。¹⁴⁸在巴金這些充滿巴黎情調的小說當中，巴金成功地再現出了第一次世界大戰後巴黎一般老百姓的生活情況。因為巴金赴法留學的主要目的是為了考察無政府主義的發源地，因此他在當時也翻譯了不少無政府主義的作品；而且生活困苦、對貧民滿懷同情的他，在巴黎所接觸到的也都是跟他一樣的中下階層人士，因此在他這一批以巴黎為背景的小說中，主角通常都是一些小人物，流浪漢、鞋匠、女工、窮教師、無政府主義者、囚徒，在這個以繁華浪漫出名的都會裡掙扎求生。如同巴金後期創作的法國革命歷史小說，¹⁴⁹他的巴黎印象體現著濃厚的左翼觀點與現實色彩，並不帶有唯美色彩。儘管他的小說主題也圍繞著一個漂泊巴黎的文人之所見，但他的觀點無疑地是更為寫實的，然相對來說，巴金的這類巴黎印象與當時的其他巴黎書寫相比，還是相當特殊的。

四、書寫巴黎憶語

在中國現代文人後來書寫的關於自己在法國浪遊的回憶文字或敘事小品中，他們筆下的第一人稱敘事者，通常都帶有浪漫隨意的形象；而當他們在敘說人在異鄉遊蕩的經驗時，也時常是和少女的偶遇結合在一起。總的來說，這類書寫裡頗帶有羅曼蒂克的色彩。

張競生在回到上海以「性學博士」的稱號聞名以前，曾在歐洲留學，出版《性史》(1926)滿城轟動後，晚年的他還陸續發表了一些回憶過往在西方生活的隨筆，而在這些文字當中，他所描繪巴黎的風景畫片，總與咖啡店、藝術與女子連接在一起，這些文字都收在《浮生漫談》、《十年情場》(1957)當中。比如〈女店

¹⁴⁸巴金：《復仇序》，《巴金全集》第九卷(北京：人民文學出版社，1980)。

¹⁴⁹這些小說包括了《馬拉的死》、《丹東的悲哀》、《羅伯斯庇爾的秘密》。請見巴金：《巴金短篇小說集第二集：法國大革命的故事》(長沙：湖南文藝出版社，1998)。

員與我〉裡從巴黎的女店員講到上海「美的書店」的女店員；〈法國獵豔〉裡介紹法國人如何在街上搭訕美女；〈懷念情人〉一文當中，他在如詩如畫的法國鄉野冶遊，總是與一名初結識的法國女子結伴，在飯館飲了極濃厚芬芳的咖啡後，各抽上一根好的埃及煙，一同攜手散步於野花園的叢林中談心，咖啡、埃及煙、金髮女子的慘淡身世與有異於中國田野的歐洲風光結合成充滿異國想像的畫面；而當他描寫人在里昂攻讀學位的生活，也伴隨著與一位嬌小的瑞士少女的精神戀愛；在他的法國生活回憶裡，「我」的角色通常是一位知識淵博、世故文雅的中國青年，他流浪各地，經歷豐富，多情善感，且相當容易和法國女子譜出戀曲。¹⁵⁰

以這樣的形象在自己的回憶中現身的不只張競生，徐仲年回憶自己在法國生活的《彼美人兮》(1935，原名為《西方之美人》)一書裡，描寫的也是一段人在法國的戀愛故事。¹⁵¹作者自序，文中主角「宗書城」若與他本人接近，本意原為記錄自己在國外向外人介紹中國文學之事，無意有所影射，故意強調書中所記之事非必為真。小說一開始，主角宗書城在火車上讀書，作者花了兩頁篇幅詳加介紹主角所讀之書，一本為 Francis de Miomandre 的 *Aventures de Therese Beauchamps* 寫的是法國女子與中國學生的愛情，另一本 Pierre Louys 的 *Aphrodite*，描寫希臘女神阿芙洛蒂的美貌，第三本是 Jean Ajajbelt 的 *Sao-Van-Di*，寫的是作家與一名越南女子的異國戀情，作者還在書中說明因為這些書都相當富有異國情調因而非常喜歡。接下來宗書城邊讀著這樣的小說，邊留意身邊坐下的這位「荳蔻稍頭二月初」般美貌的法國女子，作者特別用一頁多的篇幅描寫女子從頭到腳的身形和裝束，並反過來再從女子的眼光描繪出這個「手生得比歐洲男子還秀麗」、「脾氣大約是溫柔」的中國男子。而宗書城和這位法國美女露綺斯戀愛的過程中，他還向露綺斯母女介紹了一名中國青年「徐仲年」所撰寫的對中國文學翻譯及分析的書，¹⁵²並透過宗書城的口將法國近年來的中國文學研究概況介紹了一番，教她作詩填詞，這部份對於中國文學近乎掉書袋的說明

¹⁵⁰張競生五十年代在香港及新加坡出版的《浮生漫談》、《十年情場》、《愛的漩渦》，今收入張競生：《浮生漫談：張競生隨筆選》(上海：三聯出版社，2008)。

¹⁵¹徐仲年：《彼美人兮》(上海：正中書局，1935)。

¹⁵²徐仲年是法國里昂大學文學博士，在介紹和翻譯中國古典詩歌方面也十分活躍。他先後出版了《中國文學選集：詩歌、小說、戲劇、哲學、歷史》以及《李太白：他的時代、生平 and 著作》兩本作品，並在《里昂大學雜誌》上發表了《白居易研究》、《水星》雜誌上發表了《中國詩人杜甫》、《交流》上發表了《李白詩》、《杜甫詩》等譯作和文章。在這篇小說中他多次提到自己法國雜誌上所作的這些中國文學的翻譯工作。

便佔了幾頁的篇幅，¹⁵³作者還特別提到露綺斯及母親都暗暗讚他博學。主角宗書城，以風度翩翩的中國儒雅文士的形象在小說中現身，除了向中國人推薦西方文學，他在文中也反向地教授「彼美人」何為中國文藝，展現出同化它者的想像。

徐霞村在《巴黎遊記》當中也喜歡刻畫巴黎的女孩子，從房東的女兒，同學的學生，他筆下的西方美人都有著閃亮的眼睛和可愛的頭髮，大方率直，對於從東方來的溫文爾雅的敘事者都頗有好感。在盛成的《巴黎憶語》(1957)中的〈憶文蓓〉一文，專寫自己與女友文蓓前往安納西湖附近度暑假的日子，在此篇隨筆當中的敘述者「我」同樣是一位流浪各國、學識豐富的詩人，能與文蓓用拉丁語聊《神曲》，對法國文學也知之甚詳，邊遊湖還邊回想起自己過往歲月中的美好異國戀曲。當他與文蓓在湖上遨遊，「我」更時時想起拉馬丁(Alphonse de Lamartine, 1790-1869)筆下與艾薇的湖畔之戀，現實與西方文人的經典詩作在他的文本中交錯齊鳴，而當他試圖求愛不得，「我」便將文蓓比喻為拉馬丁詩裡那不食人間煙火的夢中仙女，又稱她是菩薩仙女，展現出了中西文化碰撞的印記。

王獨清也有一篇回憶文字名為〈三年以後〉(1927)。¹⁵⁴在這篇小文章當中，敘述者「我」也是一個儒雅溫文的中國詩人，當他浪游到法國南部時，寄居在一好心的農家中，這戶人家裡有個憂愁的女兒瑪格麗特，每晚伴著詩人讀書，或彈奏浪漫的歌曲，詩人離開小村後過了三年，回到農村再見少女，她卻已心有所屬，詩人因而懷抱著悵然若失的心情繼續他的浪遊。在這篇文章中，「我」是個風度翩翩，行蹤不定的中國詩人，以第一人稱的敘述者聲音回想他和少女間淡淡情愫，哀傷浪漫。王獨清曾說，拉馬丁的詩集是他最喜歡的文學經典之一，尤其是拉馬丁回想自己過去戀情與黃金歲月的〈湖〉(Le Lac)一首，充斥著一種往日情懷，最為動人，影響他最多；而這首詩正巧也就是盛成描寫他和文蓓遊湖時所回憶的拉馬丁詩歌。除了拉馬丁以外，王獨清這篇小文，與魏爾崙著名的小詩〈三年以後〉(Après trois ans)，不但在題目上相似，連主題都十分相像，皆在表現出詩人對於逝去的時光和情人的懷念。

拉馬丁是著名的法國浪漫派詩人，他的詩〈湖〉被公認為是法國浪漫主義文學的經典作品，特別受到當時留法的這些現代作家喜愛，曾仲鳴及孫氏兄弟合著的《三湖遊記》(1931)中，¹⁵⁵特別也提到拉馬丁〈湖〉一詩中所描繪的蒲爾志湖

¹⁵³徐仲年：《彼美人兮》(上海：正中書局，1935)，頁49。

¹⁵⁴王獨清：〈三年以後〉，原文登於《創造月刊》第1卷第7期(1927.07)，請見王獨清：《獨清自選集》(上海：樂華書局，1933)，頁119-141。

¹⁵⁵曾仲鳴、孫伏園、孫福熙合著：《三湖遊記》(上海：開明書店，1931)。1929年，孫氏兄弟留

及拉馬爾丁谷風景，並且在遊記中大幅摘錄了拉馬丁及他的愛人查理夫人的書信往來，搭配對法國湖光山色鄉村風景的描寫，共同形成了交織著文學典故及個人情感的遊記。法國的田野風光以及湖邊度假小屋的觀光景色，固然令詩人產生遊憩於山明水秀之間的雅興，然而詩人愛情故事的羅曼蒂克色彩與濃重的愁思，也更加刺激了旅人徜徉異地的想像力。除了拉馬丁，Pierre Louys 描寫愛神阿芙洛蒂的帶有浪漫異國情懷的作品，也是這些上海喜好巴黎情調的作家的共通愛好；西歐浪漫主義作家如拜倫、雨果的文字，也時常地出現在他們的隨筆文字當中。在這些回憶文字中，作者引用他們喜愛的浪漫主義詩人生平及其作品為主題，以不能實現的愛情所產生的感傷情緒，為都會想像賦予了浪漫色彩。這種文學特色一方面既可以歸諸浪漫主義詩歌作品給予他們的影響；另一方面，他們透過浪漫文學的符碼來抒情表意，無疑地也可以看作是他們透過書寫，所演繹的多情有才的自我認同形象。

儘管這些旅法現代文人回憶筆下的自我，那左右逢源的中國風流文人才子的形象，與他們人在歐洲時貧窮困窘的生活，實際上並不相符，¹⁵⁶事實上，連他們在法國社會社交的真實情況是否如其所言，也有待考證。然而這些旅法文人的回憶小品文當中，習於以第一人稱敘事者的角度，在離法多年以後、距巴黎千萬里的時空距離以外，向中國讀者描述過往在一個風景秀麗的法國田園生活中發生的浪漫故事，而詩文中又不忘引用法國浪漫主義文學經典。他們對浪漫主義文學作品的重新詮釋與對話，使得拉馬丁、魏爾崙的名字本身便有如咒語密碼，將浪漫時代的巴黎召喚來到眼前；也將巴黎變成一個符碼，喚起讀者對「浪漫」與「情調」的感知。然而在國難當頭、左右翼政爭激烈的上海，他們召喚年少情懷與浪漫戀曲，其中的曲折心曲，如同徐志摩曾經這樣回憶：「巴黎的風光更有哪處可比？我也早晚只想長翅膀，得往外飛騰。上海生活折死人，怎樣也忍耐不下去。」¹⁵⁷儘管當時他們所在的巴黎物質生活刻苦難忍，然法國浪漫主義文學作品裡構築的幻想田園、花果南方，一片安詳寧靜，它所象徵的真善美，就像人類永恆精神

法，與留學當地的曾仲鳴夫婦同遊法國西負，其後孫伏園寫了《麗茫湖》、孫福熙寫了《安納西湖》、曾仲鳴寫了《蒲爾志湖》和《談談三湖遊記》四篇長文，合成了這本《三湖遊記》。

¹⁵⁶ 比如常玉、徐悲鴻、蔣碧薇、李金髮等人都曾回憶過當時留法期間的生活十分窮困。其中多人乃是自費學習，在物價高昂的巴黎，居住在陋室中，生活十分困窘。以常玉為例，當時他時常以開水及麵包果腹，出入當舖更是家常便飯。請見李既鳴編：《中國-巴黎：早期旅法中國畫家研究》（台北市：台北市立美術館，1989），頁 103。

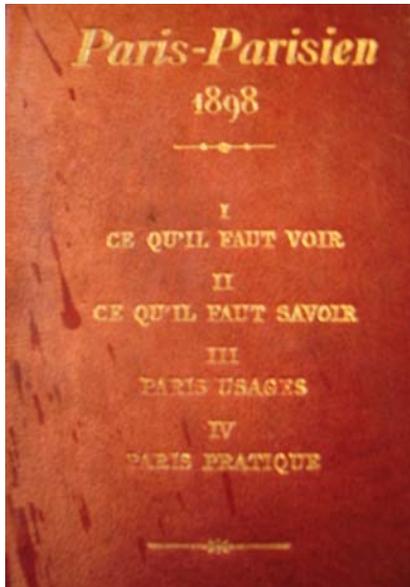
¹⁵⁷ 「徐志摩致劉海粟」信(1929.4.25)，請見李既鳴編：《中國-巴黎：早期旅法中國畫家研究》（台北市：台北市立美術館，1989），頁 105。

之鄉，以巴黎作為象徵，召喚著在疲憊現世裡不斷往回探望的詩人靈魂；從二十年代末期起，這股文藝潮流更要團結幾個有號召力的作家現身文壇，以其標榜新異，成為與當時文壇其它主流文學位置相當不同的文藝群體，在文壇異軍突起。

總而言之，上海三十年代文化語境中的巴黎情調，二十世紀以來經過了不少轉折，既體現為光明、激進的希望之都，卻又同時是浪漫、唯美的文化之都。不但刺激了許多文學創作者的想像，而後這些作者也以文字表達了他們對都會文化的體驗；尤有甚者，更將巴黎情調援引為一文化符號，以表情與言志。上海的巴黎情調其內涵。也就在歷史和各種文學活動的流轉中被不斷的塑造，逐漸成為上海現代文化在各種思潮及文化的衝擊中形塑自我想像的一個側面。本章發現，當時的上海都會文人譯介的巴黎情調，既為打造新局，亦象徵了文人心中永遠不熄的真善美之火，成為其感性自我那一面永恆的寄託。

第二章附圖

圖 1



《巴黎-巴黎人》一書封面

圖 2



Le Dome(圓頂)咖啡廳在 30 年代的樣子
Collection, 1931

圖 3



Jean cocteau 繪，跟藝術家在一起，手上抱了個小姐的 Picasso(1925)
Le Paris des étrangers, Paris:Imprimerie Nationale,1990,p20.



圖 4 蒙帕那斯的藝術家，Marc Chagall 繪。Le Paris des étrangers, Paris:Imprimerie Nationale,1990,p199



圖 5 蒙帕那斯 café 裡的藝術家,Collection,1920。Le Paris des étrangers, Paris:Imprimerie Nationale,1990,p201



圖 6 《朋友們的約會》Max Ernst 繪。Le Paris des étrangers, Paris:Imprimerie Nationale,1990,p321

圖 7



龐薰琹繪，〈咖啡館〉，《藝術旬刊》
(1932.09)

圖 8



《藝術旬刊》刊登的郁德里羅(Utrillo)繪
的巴黎風景(1932.10)

圖 9



〈巴黎鱗爪〉，《時代畫報》(1932.09)

圖 10



圖 11



圖 12



圖 10 王獨清《聖母像前》封面(1928)

圖 11 徐仲年《彼美人兮》封面(1944)

圖 12 徐蔚南《巴黎遊記》封面(1931)