

第五章、文學敘事中的巴黎情調與都會文化

如果說書寫活動是一種詮釋自我、與想像他者的過程，那麼除了主觀的情思靈感以外，作家對於一種特定的文學形式風格的偏好，所反映出來的無非也是其所想要表現的某一部份自我心態、或者生活體驗。也就是說，作者選擇某一種文藝風格來表情達意，時常乃是因為在某種情調及寓意當中，瞥見了自我或者他者的身影，或更進一步，透過書寫活動的實踐，得以演繹某種想像，形成某種影響。從這個角度來看，則三十年代都會文藝群體對於巴黎情調的喜愛，其實反映出的無非就是他們所欲表現的自我面向；作家也通過這個文學實踐的行動，與他人分享了一種共同的情感書寫結構，開展了上海都會敘事的圖象。如同文學理論家彭吉所說的，書寫異國情調，不只是文學家以文字想像他者的舉動，同時也是為了文學家表現自我、投射情感的藝術形式；有時，更可以看作是一種透過文學表述的文化實踐。¹因此，本文便要從探討文學作品中「巴黎情調」的角度出發，細讀三十年代後上海都會作家張若谷、章克標、劉呐鷗、穆時英等人的作品，考察他們如何以特定的巴黎情調風格書寫上海，及其中所呈現出的都會想像。

第一節、舶來巴黎新感覺：上海都會書寫的成形

近現代上海乃一特殊的都會文化語境，既存在著繁華新潮的洋場風景，也充斥著肅殺高壓的政治空氣、戰火連天的國族危機與多元多變的社會百態。上海文壇所孕育出來的文學作品，既奠基於此一都會文化語境，自然不免出現描寫其所見所聞之社會樣貌的作品。不過在三十年代，面對著嶄新的都會現代生活，上海文壇中亦出現了渴望在創作上開闢新天地、尋覓新形式的聲音。他們的聲音，可以施蛸存的呼聲為代表：

《現代》中的詩是詩。而且是純然的現代的詩。它們是現代人在現代生活中所感受到的現代的情緒，用現代的詞藻排列成的現代的詩形。所謂的現代生活，這裡面包含著各式各樣獨特的型態，匯集著大船舶的港灣，

¹Chris Bongie, "Exotic Nostalgia: Conrad and the New Imperialism", in Jonathan Arac et al eds, *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature: Nationalism, Exoticism, Imperialism* (Duke University Press, 1995), pp269 - 270.

轟響著噪音的工場，深入地下的礦坑，奏著 Jazz 樂的舞場，摩天樓的百貨店，飛機的空中戰，廣大的競馬場…甚至連自然景物也與前代的不同了。這種生活所給我們詩人的感情，難道會與上代詩人們從他們的生活中所得到的感情相同嗎？²

在三十年代繁榮發展的上海都會中，跳舞場、咖啡館、電影院、百貨公司與遊樂場等都會公共空間與娛樂活動，都曾顯著地影響著都會作家的生活方式、感受與觀念，要求並亦驅使著身在其中的作家尋覓表達現代都會新鮮感覺的文藝形式。劉呐鷗、穆時英、施鰲存、葉靈鳳、張若谷、章克標等，便是其中的代表。這種渴新求異的精神心態與來自巴黎，由日本轉介，以書寫都會生活與追求文學敘事新可能的法國新感覺派接上軌，透過幾位上海現代作家的努力-尤其是日法文流利的劉呐鷗，成爲在二十年代末三十年代初上海相當受到矚目的文學流派，並對中國現代都會小說形成了很大的影響。

一、巴黎情調與唯美都會書寫

班雅明曾這樣說：「一本與巴黎規模龐大的改造工作潛在相連的書，完成於進行這種改造的數年之間。」他指的就是波特萊爾的抒情詩集《惡之華》(Le mal du fleur)，及其散文詩作品《巴黎的憂鬱》(Le spleen de Paris)。這些作品刻畫的是波特萊爾心中的巴黎圖景，使巴黎開始成爲作家筆下抒情詩的主題，以及敘事作品的最佳主角。³在這些作品中，波特萊爾用詩意的眼光捕捉都會生活中的奧妙與新異，開創了都會書寫的嶄新風格。他作品中的都會情調也爲巴黎增加了文化資本，使巴黎躍身成爲文學史上一頁永恆的主題。而接續著波特萊爾出現的象徵主義文學，比如魏爾崙的詩歌，更進一步建立起了詩人從內心的感受出發，以意象表達人在都會中內心感受的文學風格。⁴

²施鰲存，〈又關於本刊中的詩〉，《現代》第4卷第1期(1933年11月)。

³班雅明著，張旭明、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人-論波特萊爾》(台北：臉譜出版社，2002)，頁276。

⁴魏爾崙早期的詩集《土星人詩集》，被認爲是繼波特萊爾的《惡之華》之後再一次描寫巴黎灰暗頹廢情調的代表作品；此後包括韓波、馬拉美，都在他們的詩歌當中繼承了波特萊爾「交感」、「散文詩」和音韻的特點建立起了象徵主義詩歌的派別。象徵主義詩歌面對的社會以波特萊爾的說法最具代表性，他說：「機械將會把我們那麼美國化，進步將會那麼樣把我們內裡的精神部份窒息以至於進步的任何積極成果是無可比擬的。」而他對都會與現代生活所產生的憂慮與好

隨著波特萊爾以及這類世紀末巴黎情調的詩歌在二十世紀初開始在上海流行，上海文壇亦陸續出現了以類似筆法書寫都會生活的文學作品。好比這類詩歌作品的愛好者邵洵美、施蛰存、戴望舒、穆時英等人，搖身一變也成爲了上海都會情調的書寫者。⁵他們面對著上海發達的都會環境，感物生情，在巴黎都會文藝作品帶來的文學刺激與影響下，開始展開了他們對現代文藝的實驗。

在上述幾位都會作家的筆下，上海租界繁華熱鬧的都會景觀所，在他們作品中佔重要地位。邵洵美曾在介紹西方文藝潮流時，這樣概括理解都會詩的特色：「機械文明的發達，商業競爭的熱烈，新詩人到了城市裡，於是鋼骨的建築、柏油路、馬達、地道車、飛機、電線等便塞滿了詩的字匯」、「所以新詩人的文字是粗糙的；題材是城市的；音律是有爆發力的。他和讀者的關係，是人和人關係；他已不再是個先知，也不再是個超人：他不再預言了，他只說明；他也不再啟示了，他只廣告。」⁶邵洵美的這段文字，很好地說明了他對都會與文學之間的關係的體認：都會不再只是文學敘事的背景，都會物質文明所帶來的感官刺激，是詩人最主要的審美對象，促進了寫作者以嶄新的詞語與方式敘說故事。也就是說，邵洵美的這段文字很可以被當成是而今我們理解二十年代末上海都會文藝人士書寫都會景觀時的心理註解，以及異國文藝作品對他們描寫都會的審美眼光及感知所產生過的影響。

二十年代末，上海都會景觀一躍進入摩登時代；摩天高樓、百貨公司、南京路的商店街，戲院，紛紛如雨後春筍般冒出。都會街景煥然一新外，外國人口在上海也日漸增多，除白俄外，還包括了從歐洲來的猶太人，及其他許多離鄉背井，企圖到上海這個冒險家的樂園一嘗宿願的各國人種。張若谷曾這麼形容：「上海，可以說是東亞有數的一個大都會了，我們若跑到南京路、外灘、虹口那一帶去，則各種奇特刺眼的色彩，真使我們的眼睛應接不暇」、「為一般守株祖國沒有跋涉過異國山水的同胞，在上海，也可以多少享受到一點異國情調的生活。」⁷上海獨特的都會景觀，在當時對於一般人來說是相當具異國情調的。這個特殊的都會

奇，都透過他好奇的詩人之眼對人群與都會的刻畫中表現出來。請見波特萊爾著，胡品清譯：〈英勇的死亡〉，《巴黎的憂鬱》（台北：志文出版社，1973），頁99-100。

⁵施蛰存曾經回憶他們幾個在上海震旦大學法文班求學期間，私下都嗜讀法國象徵主義詩歌：「望舒在神父的課堂裏讀拉馬丁、繆塞，在枕頭底下卻埋藏著魏爾倫和波特萊爾。他終於拋開了浪漫派，傾向了象徵派。」（施蛰存：《戴望舒譯詩集》序），《戴望舒譯詩集》（湖南：人民出版社，1983）。

⁶邵洵美：〈現代美國詩壇概觀〉，《洵美文存》（遼寧：遼寧教育出版社，2006），頁96。

⁷張若谷：《異國情調》（上海：世界書局，1929），頁9。

風貌也就成爲這些作品中的重要主題。比如二十年代末，張若谷便在他的《都會交響曲》裡稱許美術館、音樂會、展覽會、電影劇場、跳舞場、咖啡館、旅館、公園之奧妙；並將源自這份嶄新的空間體驗的新潮感受、以新爲奇的知識產生結構所感受到的美感，一律名之爲「都會的誘惑」。值得注意的是，這誘惑不但是都會的、同時是摩登生活的誘惑，也是異國新潮的誘惑，呈現出當時一部份上海都會作家嚮往異國都會現代生活的精神心態。

而其書寫都會誘惑的起源，除了上海的特殊地貌與人物風景的影響外，當時法國作家帶有巴黎情調的文藝作品，更刺激了他對於敘事主題的選擇，其美學特質，更與其在地想像貼合，形成了作家在上海感受巴黎的特殊敘事。以張若谷爲例，或許是受到了陳季同將軍所寫的「巴黎的咖啡店」的影響、也或許是因波特萊爾等詩人描寫的巴黎咖啡館的刺激，張若谷總愛描寫上海那些帶有巴黎色彩的咖啡館。南京東路上的新雅，異國風味的法利文，俄式咖啡館和國泰戲院對面布置富麗、女侍也年輕貌美的「小男人」，都是他熱愛光顧的地方，也是常出現在他筆下的地景。⁸如果說文學作品，透過文字所展現出來的，非但是作家個人身處一時一地的特殊心態，也恰巧對應了作家的知識構成和生活體驗；那麼我們在張若谷這類的都會敘事作品中，除了可以見到異國都會想像對張若谷的本地化都會想像所產生的影響以外，⁹也可以推敲出都會空間的變化所給予作家本身感覺情思的薰陶，以及作家本身追求新潮的心態對他的都會想像所形成的魔力。都會，如同異國，用張若谷的話來說，是一種誘惑，作家不能避免地受到它吸引，也難以抗拒，而寫作正如同對它的凝視，是企圖佔據與試圖抵抗的雙向運動。正如作家在小說所說的：「我還是喜歡在富於人間味的繁華都會裡生活。雖則明知道在這裡也是永久不會求得真正的安慰，但是我們無論如何終捨離不了這個生動活躍的現實人生呀！」¹⁰

不只張若谷，邵洵美、章克標、滕固等作家，亦留下不少描寫都會景觀的文字。好比曾以波特萊爾爲師，出版過《花一般的罪惡》，詩中多刻畫都會繁華與罪惡的邵洵美，在〈上海的靈魂〉一詩中這樣歌頌上海的繁華：

⁸張若谷：〈茶咖啡麥酒〉，《婦人畫報》第26期(1935.01)，頁9-11。

⁹在〈都會的誘惑〉中，張若谷提出了日本《婦人公論》中所提出的「都會的誘惑」專號爲例，提倡寫作具有都會色彩的文學作品；另外如前文已提及，在〈中秋黃昏曲〉中，敘事者我，手中捧讀的是法國作家莫郎(George Solié de Morant)的《留滬外史》，而後宣稱自己要仿做了一篇上海中秋的漫遊記事，有趣的是，這本《留滬外史》的翻譯者，正是張若谷。

¹⁰請見張若谷：《都會交響曲》(上海：真美善書局，1929)，頁42。

啊我站在這七層的樓頂，上面是不可攀登的天庭，下面是汽車、電線、跑馬廳。舞台的前門，娼妓的後形，啊這些便是都會的精神，這些便是上海的靈魂。¹¹

這一首站在高處，俯瞰都會，甚至以娼妓來形容都會紙醉金迷的罪惡的詩，讓人想到波特萊爾的這一首〈尾聲〉：

心滿意足地，我爬上了那座山
從那兒，你能凝視全城
醫院，妓院，煉獄，地獄，監牢，
在那兒，一切愚笨的事物綻放如一朵花。
你知道，啊！撒旦，我的痛苦的護衛神，
我不是去那兒徒然啜泣，
而是像一個老情婦的登徒子，
我欲沉醉於那巨大的蕩婦，
她極惡的魅力令我年輕，不休止地……¹²

曾經著迷於巴黎象徵主義詩歌的邵洵美，當他刻畫上海都會景觀時，從法國詩歌中汲取養份的痕跡，在這首詩中可說是表現得非常明顯。然而，與波特萊爾在其詩中所鋪陳的頹美情調、以及對自己沉醉都會生活、在罪與欲中浮沉的自責式口吻相比；邵洵美的作品裡自省的感覺較為淡化，更強調的倒是繁華的都會現代化景觀，以及對於都會光電生活的迷醉。儘管兩者這樣不同，但我們已然可以在主題的選擇及表達方式上，看出巴黎作家書寫都會情調的作品給予邵洵美的靈感的深刻影響。

另一位嚮往法國詩歌的曾虛白也曾在《金屋》第一卷第四到六期上連載了〈舞場之夜〉、〈電影場之夜〉、〈跑狗場之夜〉等描寫都會景觀的文章，他這樣描寫都會公共空間中色彩和音樂的舞動：

¹¹邵洵美：〈上海的靈魂〉，引自張偉編，《花一般的罪惡--獅吼社作品評論資料選》（上海：華東師大出版，2002），頁 28。

¹²波特萊爾著，胡品清譯：〈尾聲〉，《巴黎的憂鬱》（台北：志文出版社，1973），頁 161-62。

喇叭嗚嗚地叫，紅的，綠的，紫的，黃的燈光在玻璃上跳，雪茄的煙味和著粉香，脂香，頭髮香薰得我跑，最後，像夢醒般跳覺，馴順的車夫，開著門，鞠著躬，柔聲叫道：到了，到了。

遞換的光，透明的裝，暗香輕颺，樂調瘋狂，一對對那兒像了人模樣。¹³

相較於茅盾在〈子夜〉中，以客觀冷靜的筆法描繪都會景觀、如實刻畫出市井人物風俗畫，著重呈現都會環境對小說人物生活影響的寫實主義筆法；這一群上海作家筆下的都會，更為光亮、進步、頹廢，作家著重描寫的是個體的主觀感覺。在這些故事中，敘事者的移動推動了故事的情節發展，敘事者目光及感受所進行的片斷化景物描寫亦是故事的重點。他們所描寫的，不只是都會現代生活帶來的迷惘與不安，還包括了他們面對時代嬗變的抒情感懷。

這類型的作品以章克標的小說最具代表性。一九三〇年左右，章克標發表了兩篇相當有意思的小說：〈做不成的小說〉、〈蜃樓〉。這兩篇小說簡單來說，可以看成是一名男性的上海一日遊記。在這篇小說中，作者亦將上海西化洋派的都會空間以及都會裡的摩登女子形象聯繫起來，透過敘事者與各種女性的互動來描寫都會空間變化帶給人的種種心理刺激。在前一篇既像自敘傳又像小說的〈做不成的小說〉中，作家半真半假地說明了他寫作後者〈蜃樓〉的緣起，乃為好友邵洵美為一篇已印行題目卻苦無文章可登的作品稿約，而不得不提筆寫就的，為了完成這個任務，小說中的敘事者馬上想到在都會女性的隊伍中去尋找「蜃樓」，於是在一個老上海朋友的帶領下，他們橫過了南京路、福州路、愛多亞路，縱步走過了浙江路、雲南路、西藏路，在現今的外灘地區，也是當時最燈紅酒綠的大馬路上走馬看花，尋找「蜃樓」。

他們先來到最繁華的南京路，在新新公司頂端「光以外，還有聲音」的遊戲場中，見到了一些「都像隔著一層迷霧，眼睛、眉毛、鼻頭、嘴巴、耳朵的位置都看得出，卻總不明瞭不清楚」的女子。因為看不清楚她們的面貌，他索性只顧著看她們的衣服、鞋子、髮式、顏色。他什麼都分不出，卻把握住了最重要的一點，「她們是女人，在她們那裡或許就可以找出蜃樓來」。¹⁴

¹³曾虛白：〈電影場之夜〉、〈舞場之夜〉，引自張偉編，《花一般的罪惡--獅吼社作品評論資料選》（上海：華東師大出版，2002），頁75、82、89。

¹⁴章克標著，陳福康、蔣山青編：《章克標文集》（上海：上海社會科學院出版社，2003），頁281。

在寬廣的大馬路行走久了，他們又轉進了蜿蜒的里弄。寬廣的大馬路打造出了現代與資本的巨城，然而馬路後的小巷反而成了反抗空間分配權力關係的場所。作者花費筆墨描寫了一間和上海所有的出租房間一樣的構造的房間。房間在亭子間和前樓的中間，再轉身上去便是曬台，房間裡的陳設普通，臥床卻是一定有的。在這裡，他見了女人的頭面，眼睛向上，像帶著一股殺氣，口出奇地大，塗著血紅的胭脂，面上粉已脫落，簡直像壞掉的壁，「她倒掛著頭髮像宰過的羊，倒了頭看著我，張開著口，下巴指著床頂，電燈的光線滿浴著她的顏面，那雙眼像一頭幽閉在柵欄裡的狼」。¹⁵在大馬路上的新興高樓當中探險的遊人，為其聲光所炫目，但隱藏其中的女性面目模糊，只剩幻影；而小巷弄中棲身的女性，身體鑲嵌在上海特有的古老石庫門建築中，與陳舊的里弄一同散發出敗德墮落的氣息。

第二天，朋友又帶著敘事者走向了虹口的北四川路，路兩旁林立著櫛次鱗比的舞場、咖啡店、酒樓、旅館，路上行走著穿著高跟鞋的舞女。他們轉入一條小弄，就像掉入了礦坑，又像進入十姐妹的鳥巢，每一戶裡都有各國女人關在房裡，紅紅的胭脂、單薄的衣服，堆滿了笑臉，高聲地招呼。北四川路這一帶，就是當時尋芳客眼裡著名的「國際市場」。這幾晚的漫遊，最終還是因為這國際市場的酒池肉林讓敘事者感到厭倦無比，宣布打消了蜃樓的寫作計畫。儘管他所要完成的作品最終沒有成形，但這篇敘事者在都會當中一天一夜的行腳記錄，卻最終忠實地演繹出了敘事者對都會的觀感，為讀者導覽了繁華的夜上海。

下篇〈蜃樓〉的開頭，敘事者「我」上了一輛漂亮的汽車，莫名其妙地被載到了一所高大的洋房當中，作者花了不少篇幅描寫洋房的陳設，廣大的庭園、大理石廊道、有如伸展著兩翼的洋房，這是一個和前面所述的里弄民居截然不同的一個西式洋房。他一路走過了餐具皎皎的餐廳、淡金色布置的吸煙室、不惹眼的光線照耀著的書房、然後進到了金光燦爛的臥房。房間裡掛著幾幅裸體畫像，中間安置著巨大的銅柱床，其中一幅的畫中人正是敘述者「我」的初戀愛人「萍」，她因為與敘事者相愛而被嚴厲的家庭放逐，從此不知流落何方，而兩人的愛情也沒修成正果。正當敘事者魂牽夢縈之時，從外頭進來了一個美麗女人，正是他朝思暮想的「萍」，然而對方卻否認自己正是敘事者的愛人，這位酷似他愛人的女子邀請他飲酒，並告訴他，到達此歡樂宮殿的人，只要能遺忘過去，不管將來，

¹⁵章克標著，陳福康、蔣山青編：《章克標文集》（上海：上海社會科學院出版社，2003），頁283。

便能享受永久的現在；敘事者看著看著卻睡著了，而昏沉沉地醒來時，他發現自己人仍好端端地躺在旅館的床上，昨夜一場，有如美夢。至此，漫遊者「我」的上海旅途終告結束，過往愛人的身影在幾不可辨，已難相認。這個都會的面貌如同洋房中愛人的身體，雖然此地依舊在，但人事景物已全非。

在這新與舊同處的都會環境中，光明和幽暗、火亮與深遂、光鮮亮麗的服飾髮型與蠟黃俗氣的面孔，上海的舞廳與大馬路和蜿蜒里弄裡的弄堂裡的女性，並排出現在章克標的小說裡，而每一個場景的轉換都勾引起了作家的愁思與情感。作家輾轉在過往愛情的繾綣與現在都會性愛的淫逸誘惑或當中，就彷彿他穿梭在幽暗如礦坑的國際市場、灰逼曲折的石庫門民居以及洋派光亮的洋房中，在完全不同典型的女性當中循環反覆。

章克標的洋場冶遊文字體現出其作品夾在風流才子與洋場惡少之間的痕跡。當上海舶來的巴黎情調染上了傳統風流才子式的孤芳自賞，便成就了以章克標為代表的二十年代都會作家此類以新舊夾雜的筆法，書寫都會流落的洋場才子心情寫真。¹⁶張若谷、章克標等人的都會抒情文本與上海的關聯，就如同波特萊爾作為都會詩人與巴黎互為依存。在他們的都會敘事背後，其實反映出來的無非上海現代文人對於嶄新都會空間與生活的體驗；他們的作品不但描寫著都會景觀的變化，也以文字參與了建立上海都會文化想像的歷程，為爾後三十年代大放異彩的都會書寫展開新頁。

二、著與譯之間成形的新感覺

上海的都會書寫到了三十年代後，進展到了一個新的階段，有上海新感覺派之稱的劉呐鷗與穆時英的小說，¹⁷在題材的選擇、人物的塑造、情節的安排、氣氛的營造，尤其是在說故事的方法上，展現出與前人不同的時髦氣息。已有不少

¹⁶章克標及滕固等有唯美派文人之稱的文人所書寫的都會冶遊式的文字，在筆法及敘事主題上帶有夾在傳統中國才子佳人風格及新式頹美文人想像中的特色，可視為是二十年代末到三十年代書寫上海都會情調轉型期的代表。請見陳碩文：〈三〇年代上海唯美頹廢派的女體書寫及現代想像〉，《第十五屆陳百年學術論文獎論文集》（台北：國立政治大學文學院出版，2008）。姚玳玫：《想像女性：海派都會敘事》（台北：國立政治大學文學院出版，2008），頁175。

¹⁷關於新感覺派小說的研究，請見李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登——一種都市文化在中國》（香港：牛津大學出版社，2000）。吳福輝：《都市漩流中的海派小說》（湖南：湖南教育出版社，1995）。李今：《海派小說與現代都市文化》（合肥：安徽教育出版社，2001）。彭小妍：《海上說情慾——從張資平到劉呐鷗》（台北：中研院文哲所籌備處，2001）。

學者指出他們的作品風格與法國新感覺派小說家保羅穆杭(Paul Morand)之間存在有相當深的文學淵源。然而事實上，這份在上海舶來巴黎新感覺的文學淵源，還需要從日本作家的中介說起。

日本新感覺派文學運動的流行時段，主要是由一九二四年當時的新進作家十九人所創刊的同仁雜誌《文藝時代》開始，至一九二七年五月《文藝時代》停刊為止。評論家千葉龜雄在他的評論當中名之為「新感覺派」，並指出這個新派別的特色是在生活在「更新的詞彙、詩和節奏的感覺中。」¹⁸日本新感覺派的大將橫光利一又進一步地闡述了他們的文學主張，他提出了面對嶄新的時代，文學書寫應要打破日常用語的習慣，結合不同性質的句子，以創造新的文體，刺激讀者感覺。事實上，這個文學嘗試受到了當時不少來自西歐文藝潮流的影響。比如千葉龜雄在〈新感覺派の誕生〉一文當中就已直接指出法國作家保羅穆杭在其中所形成的作用。這股喜愛以穆杭為代表的都會小說的風氣，也在日後透過日本新感覺作家的中介，開始受到上海現代作家的注意，進一步影響了他們的創作。¹⁹

在這個舶來新感覺的過程當中，精通日法文的台灣人劉訥鷗扮演了很重要的角色。自一九二七年起，從劉訥鷗日記裡，我們已可以發現當時在日本的他已經開始用日文閱讀穆杭的作品、並著手進行日本新感覺派小說的翻譯工作。(劉訥鷗四月二十九日中記到閱讀 Paul Morand 的 Monsieur U，十月十八日「看了幾篇 Paul Morand 的詩」，二十日亦讀詩，二十一日讀「Feuilles de Température(溫度之頁)」，二十三日更提到：「晚上把モーラン詩集唸完，難字多，粗而不滑，雖然現代色很濃，可是並不深，只多了幾個新感覺的字。」)²⁰可見當時透過日本文壇的中介，劉訥鷗已開始對穆杭相當熟悉。因此在一九二八年，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)上推出了「保羅穆杭」的專號，刊載了由他所翻譯 Benjamin Crémieux 的〈保羅·穆杭論〉一文，²¹大力推薦穆杭帶有時代新鮮感的文字；還刊出了由戴望舒所翻譯的兩篇穆杭的小說〈懶惰病〉(Vague de paresse)、〈新朋友們〉(Les amis nouveaux)。他們譯介穆杭帶有巴黎風味的作品時的心情，可以劉訥鷗給戴望舒的信為代表：「因航空思想的普

¹⁸千葉龜雄：〈新感覺派の誕生〉，《世紀》，收入伊藤聖等編：《日本近代文學全集》(東京：講談社，1968)，頁 357-360。

¹⁹日本作家翻譯穆杭小說的狀態，相關研究請見彭小妍：〈浪蕩子美學與越界——新感覺派作品中的性別、語言與漫遊〉，《中國文哲研究集刊》第 28 期(2006.03)，頁 121-148。

²⁰康來新、許秦蓁合編，彭小妍、黃英哲編譯：《劉訥鷗全集·日記集》(台南縣新營市：南縣文化局，2001 年)，頁 652、658、662。

²¹Benjamin Crémieux, "Paul Morand" in *XX siècle :Première série* (Paris:Gallimard,1924),pp211-221.

及，也產生許多關於飛行的詩，我很想你能對於這新的領域注意，新的空間及新的角度都能給我們以新的幻想意識情感。」²²從這句話中我們可以看出劉訥鷗譯介穆杭到上海的先鋒心態，以及他和施蛰存對於實驗「新」文學的關注。

當時穆杭的小說集《夜開》(*Ouvert la nuit*)在日本已有英譯版，小說〈北歐の夜〉也曾被嶮口大學翻譯成爲日文刊登在《明星》雜誌上(1922.11)，造成了不小的迴響。我們不知日本作家是如何找到穆杭小說的，但劉訥鷗的翻譯咸被認爲是透過法文譯本，應是可信的。此後，劉訥鷗又翻譯了穆杭的〈六日之夜〉，刊在《法蘭西短篇傑作集》(1929)中；除劉訥鷗外，穆杭小說在上海的翻譯，以戴望舒爲最多，並集結成《天女玉麗》(1929)一書出版。²³

保羅穆杭出生於一八八八年，他是法國著名的小說家及詩人，同時也是外交官，早期他曾旅行過相當多國家(一九二五年曾到過中國)，寫作不少具異國風情的小說。穆杭早期的作品因爲將一戰後各國都會生活中的生活樣貌以獨特的筆法、新鮮的比喻，帶到讀者面前，受到許多注意。穆杭的小說，將異國情調(*exotique*)和情色化(*erotique*)風格融合在一起，描述西歐大都會裡的世界主義現實，成爲法國二、三十年代最具代表性的異國情調作家之一；²⁴他描寫都會的短小說，因能描寫出「這個跳舞和飛機場的時代是什麼樣的時代」，也相當受到法國文壇注意，被認爲最能代表巴黎瘋狂年代。²⁵穆杭筆下所描寫的都會，是相當具有世界主義(*cosmopolisme*)色彩的，他的小說當中的人物主角包含了各種國籍、各式人種、男男女女，他們在大都會裡萍水相逢、短暫愛戀、各奔前程。他擅長刻畫當時歐陸各大都會裡的世界化、繁華的氣氛。在三十年代上海文壇，穆杭描寫現代都會生活的主题、以及新穎的文字風格，給予了張若谷、劉訥鷗及穆時英這些都會小說家許多文學靈感。

以劉訥鷗爲例，除了小說創作在情節安排及人物塑造等方面受到許多穆杭的影響，表現出特殊的巴黎情調以外；尤值得注意的還有劉訥鷗在翻譯穆杭小說時所採取的異化策略(*foreignizing method*)，²⁶對他後來的創作當中刻意爲之的異國情調化敘事語言所形成的影響。通過細讀劉訥鷗所翻譯的穆杭小說、及劉訥鷗自

²²劉訥鷗：〈致戴望舒〉，孔另境：《現代作家書簡》(廣州：花城出版社，1982)，頁186。

²³戴望舒：《天女玉麗》(上海：尚志書屋，1929)。〈新朋友們〉、〈六日競走之夜〉、〈懶惰底波浪〉三篇以外，還收有〈天女玉麗〉、〈洛迦特金博物館〉、〈蕩萊達夫人〉、〈匈牙利之夜〉。

²⁴Pierre Jourda, *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand* (Paris: Boivin, 1938.)

²⁵Alain Meyer, *Représentations sociales et littéraires: Paris 1908-1939*(Paris: LAURIF, 1979.)

²⁶請見 Lawrence Venuti, *The Translators Invisibility: A History of Translation*, (New York and London: Routledge, 1995).

己的小說創作，我們可以發現，三十年代上海現代作家的翻譯——以劉訥鷗翻譯穆杭為例，習於刻意保留一種洋腔洋調的文字風格；甚至於在自己的創作當中也形成對這種歐化的、新異文句形式的模仿，發展出一種新的書寫風格。包括劉訥鷗、穆時英、黑嬰及徐遲早期的作品當中，都帶有這種文句歐化(其實精確的說就是巴黎情調化)的痕跡。因此，在他們書寫都會生活的文學作品當中，不只故事背景華洋雜處、文化交錯，小說中的人物包含許多種族，徜徉在十里洋場，從事各種新潮的活動，帶有異國情調；他們的作品當中，也透過使「字」或是「句子」在篇章之中分解、變形、更圓熟地使用自由間接引語等方式，使得故事的敘事形成相當新奇與疏離的效果，帶有洋氣歐化的風格。

普魯斯特在他為穆杭的《溫柔貨》所作的序文當中，曾經形容穆杭文風的獨到之處，在於其作品當中有時過多而效果又不足夠的意象。²⁷ Benjamin Crémieux 在〈保羅·穆杭論〉裡也這樣推崇穆杭話術的新鮮，稱他是一個「零碎的事實的蒐集家」，他把他所看破的，事物的本質，一一拾起，像他描寫他所有的舊皮包一樣，拿來排在讀者的眼前。²⁸ 而張若谷也曾自陳他寫作都會頗受穆杭造句方式的影響，學的就是他「百貨陳列」式的文句。²⁹ 他以「--」(破折號)開頭的引語方式、以及堆疊名詞及意象來說故事的手法，對上海新感覺派小說家(以劉訥鷗及穆時英為主)產生了很大的影響。

事實上，中國現代小說敘事模式的轉變，從傳統的小說敘事進展到晚清新小說的出現、再到五四時期小說創作的成熟，經歷了兩個主要階段，其中發生了許多的變化。基本上就如同陳平原在《中國小說敘事模式的轉變》一書中的討論，他將敘事模式的轉變區分為敘事時間、敘事角度、敘事結構三個層次；並且大體上指出中國小說傳統的敘事模式主要是「在敘事時間上基本採用連貫敘述，在敘事角度上基本採用全知視角，在敘事結構上基本以情節為結構中心。」³⁰ 不過晚清以來，在與近現代域外文學翻譯接觸的過程中，中國現代文學的譯者與作家都逐漸從西方小說的翻譯中，模仿和學習了以時間上的倒裝、交錯等不同的敘述模式來說故事的方式；在敘述角度方面，也開始運用第一、二、三人稱等不同的視

²⁷ 「Le seule reproche que je serais tenté d'adresser à Morand, c'est qu'il a quelquefois des images autres que des images inévitables. Or, tous les à-peu-près d'images ne comptent pas. L'eau bout à cent degrés. A quatre-vingt-dix-huit, à quatre-vingt-dix-neuf, le phénomène ne se produit pas. Alors mieux vaut pas d'images.» Marcel Proust, "Préface" in *Tendre stocks*, (Paris: Gallimard, 2007), p.21.

²⁸ 引自 Benjamin Crémieux, 劉訥鷗譯, 〈保羅·穆杭論〉, 《無軌列車》第四期(1928.10), 頁 149。

²⁹ 張若谷, 《都會的誘惑》(上海: 真美善書店, 1929), 頁 3。

³⁰ 陳平原, 《中國小說敘事模式的轉變》(北京: 北京大學出版社, 2004), 頁 4。

角；結構方面，亦從一開始的明顯強化「情節」，或誤讀、刪節或改寫原作，轉變為五四時期較接近作品原貌的翻譯。久而久之，敘事上融合中西傳統的小說創作便開始出現了。總體來說，清末民初中國文壇接受西方小說時，一般來說還是較為注重情節與結構的，比如說法國短篇小說在上海二十年代相當受注意，如雨果、巴爾扎克、伏爾泰等作品結構嚴謹的小說家當時都頗受到歡迎，就是很好的例子。但到了上海三十年代，劉呐鷗等人對法國都會小說的翻譯及改作，可以說在這轉變過程當中又添上了一筆新的轉折。穆杭小說中片段化的描述、不完整的故事、沒有人稱開頭的句式等等說故事的方式；以及短小的掌篇小說(conté)形式，透過日本的中介流傳至上海，不但再次推翻了長久以來「情節」在中國小說敘事中的優先地位，而其刻意以洋溢著歐風的語法，更使得中國現代小說的敘事語言的風格也發生了轉變。³¹比如劉呐鷗的小說，不論是敘事聲音與人物聲音的跳接、詩化的敘事時間安排等等，都帶有二十世紀以來歐洲現代主義文學的特色。³²

除了遣詞造句以外，在小說情節與人物塑造上，穆杭小說也對劉呐鷗產生了很大的啟發，以在《無軌列車》上刊登的〈懶惰病〉、〈新朋友們〉和〈六日七夜〉為例，這三篇小說的共同點，便是描寫一個冶豔女子，和男主角萍水相逢於大都會中的故事，在後兩篇小說中，這名女主角遊走在兩男之間，他們的複雜情愛關係便構成了小說的主題。這樣的女性人物形象安排跟情節構成，和劉呐鷗刊登在《無軌列車》上的〈風景〉、〈遊戲〉有著異曲同工之妙，也和他一九二八年出版的小說集《都市風景線》當中的〈兩個時間不感症者〉、〈流〉差不多，想來並非巧合。穆杭在〈六日七夜〉裡，所描寫的便是敘事者跟一名叫做萊阿(Lea)的女子邂逅的故事。敘事者跟她在酒吧相遇，故事從敘述者凝視她的臉孔裝扮開始。萊阿是一個熱情美麗的年輕女子，敘述者對單獨出現在酒吧的她充滿了好奇，搭訕後才發現她每夜到廣場邊的賽車場去看她參加自行車競賽的情人，敘述者對周旋在男人和自己之間的她，有著複雜痛苦的感情。這篇小說在主題上很有穆杭小說的特點：一個出沒在大都會中(不論是巴黎紐約)的尤物(La femme fatale)、第一

³¹彭小妍在她的研究中也指出這個現象，本文將繼續進一步對文本細讀來進行研究。請見彭小妍：〈浪蕩子美學與越界——新感覺派作品中的性別、語言與漫遊〉，《中國文哲研究集刊》第28期(1006.03)，頁121-148。

³²現代小說的特點之一便是情節的不連貫，以及敘事時間的變化，這更有助於表現出一種文學的氣氛或情緒。「作品整體缺乏完整的故事線索，各個片段之間沒有確定的時序關係，他們連在一起的基礎是語義，或者說是某個主題或某種情緒。」請見胡亞敏：《敘事學》(湖北：華中師範大學出版社，2004)，頁73-74。

人稱的敘事者跟女主角間一些聰明的兩性對話，華麗的都會場景。故事中總不免要對敘事背景進行詞語堆疊式的描寫、並時而以自由引用敘事者內心獨白的方式，穿插敘事者對女體著迷的凝視。這些特色也出現在劉訥鷗的《都市風景線》和穆時英的小說裡。

本文接下來便要透過對穆杭小說”La nuit des six-jours”³³及劉訥鷗翻譯的〈六日七夜〉的對照細讀，來考察穆杭小說的翻譯與劉訥鷗自己本身的小說作品。首先來看 Paul Morand 在”La nuit des six-jours”裡的第一段：

Quand on l’invitait,elle refusait ; moi comme les autres,bien que je fusse venu pour elle,et elle le savait.Ce n’était pas son dos lacté,sa robe de jais,tremblante pluie noire,un excès de bijoux d’onyx, dont des yeux étirés et noués aux guignes de l’oreille ; c’était plutôt son nez aplati,le bondissement de sa poitrine,son beau teint juif de vigne sulfatée,cet isolement un peu louche... Elle payait ses consommations et non le maître de l’hôtel. Elle allait des boissons courtes aux boissons longues, Ce furent, ce troisième soir,entre minuit et deux heures,deux champagnes, six anisettes et un carafon de fine, Sans compter les curescents et les amandes vertes.(p.129)

以下是劉訥鷗的翻譯：³⁴

當別人邀請她的時候，她辭絕了，我也正和別人一樣，雖然我是為她而來，而她又知道的。這並不是為她的乳白的背，她的黑玉的衫子，戰慄著的黑雨，無數的縞瑪瑙的珍飾，從這些珍飾間是可以辨出細長的，和耳邊鬢髮相接的眼睛來的；卻可說是為她的扁平的鼻子，她的突起的胸膛，她的灑過硫酸鹽的葡萄葉的美麗的猶太風的顏色，她那個有些蹣跚的孤獨癖而來的。...

她的錢只花在喝酒上而不付總侍者，她從甘酒喝到烈酒。第三夜，在夜半到兩點鐘之間，是兩盃香檳酒，六盃茴香酒和一小瓶白蘭地酒。牙籤和青杏子還不算在裡邊。(頁 1)

³³Paul Morand, *Ouvert la nuit* ((Paris:Librairie Gallimard,2001),pp129-145.以下引文皆從此出。

³⁴劉訥鷗譯：〈六日之夜〉，《法蘭西短篇傑作集》(上海：現代書局，1929)，頁 1-25。以下引文皆從此出。

以上的引文讓我們發現劉訥鷗對穆杭小說的翻譯基本上是十分貼緊原文的，劉訥鷗跟著原文在同樣的地方斷句、以形容詞串起整個句子。像「她的灑過硫酸鹽的葡萄葉的美麗的猶太風的顏色」這樣在中文行文當中十分少見的句式，也不時出現。這種堆疊形容詞的奇特句子在劉訥鷗的小說中是很常見，並且多以之來形容女子的外貌，如：「看了那男孩式的斷髮和那歐化的痕跡顯明的短裙的衣衫」(〈風景〉)、「迷朦的眼睛只望見一隻掛在一個雪白可愛的耳朵上的翡翠的耳墜兒在他鼻頭上跳動」(〈遊戲〉)等名句。

此外，穆杭的都會小說中還會出現對於都會男女相見場所的仔細描寫：

Nous nous connûmes davantage dans le cadre du lavabo sans eau, souillé de pétales, de chalumeaux, de poupées rompues, de cocaïne, de rendez-vous et de poudre Rachel.(p.130)

在那狼藉著花瓣，紙煙頭，破碎的洋囡囡，古柯精，密會和合謝爾粉的沒有水的盥洗室裡，我們是格外認識些。(頁 2)

穆杭的小說當中喜歡用一段筆墨，以彷彿正在清點物品的方式，羅列出小說背景中的各種氣味、各種感官知覺及物品擺設，來描述都會空間，在以上的文句中，他仔細地描寫了咖啡館盥洗室當中的煙蒂、香粉、花瓣等物。而這種有如百貨商店陳列物品清單式的寫法，在劉訥鷗的小說中亦有，如〈遊戲〉：

在這「探戈宮」裏的一切都在一種旋律的動搖中—男女的肢體，五彩的燈光，和光亮的酒杯，紅綠的液體以及纖細的指頭，石榴色的嘴唇，發焰的眼光。…空氣裏瀰漫著酒精，汗汁和油脂的混合物，使人們都沉醉在高度的興奮中。…

或是〈風景〉：

開門進去就有一陣濃厚的空氣觸鼻。No.4711 的香味，白粉的，襪子的，汗汁的，潮濕了的皮包的，脂油的，酸化鐵的，藥品的，這些許多的味混合起來造出一種氣體的 cocktail。這裏是旅館的一房間。僕歐放下手裏的

東西走出之後，女人忽然抱著燃青，在他唇上偷了一個蠻猛的吻，然後說，
—我從頭就愛了你了。...

劉訥鷗的小說中，必定會在描寫故事情節的進程以外，穿插一段對於都會場所各種物品及感覺的描寫，這個場所是故事中的男女相遇的地方，也是都會空間，如舞場、移動中的車廂、旅館房間等等；男女主人公之間的對話必是用引號開頭直接引入，並不出現對話開始的括號，這一點也是十分穆杭式的。

穆杭是這樣描寫僕歐飛舞的酒吧的：

Entre les tables les sommeliers volaient tenant entre chaque doigt un apéritif noir...(p.139)

在棹子間，侍者們飛翔著，在每個手指間拿著一杯黑色的開胃飲料。...(頁16)

而在劉訥鷗的〈遊戲〉中，他也用飛舞的意象來形容滿場跑的酒吧僕歐：

在這中間最精細又最敏捷的可算是那白衣的僕歐的動作，他們活潑潑地，正像穿花的蛺蝶一樣，由這一邊飛到那一邊，由那一邊又飛到別的一邊，而且一點也不露著粗魯的樣子。...

而在〈六日七夜〉裡穆杭這樣描寫熱鬧的都會：

Du balcon, à mi-corps au-dessus des archets dressés, on voyait les Nègres en costume de plage mastiquer à vide,trembler d'un paludisme sacré.Des iris de cuivre tordu,boutures du métro, éclairaient des paysages de Seine non plus malmenés par les usines, mais inondés de poésie et où des nus frileux se rincaient, Pressés corps à corps dans la cuve des valse les danseurs talonnaient. La sale sentait le bouillon-minute, l'oeuf couvi, l'aisselle et *un jour viendra*..(p.130)

半身倚在露台的欄上眺望過去，人們可以看見那些穿著海邊的衣服的黑人在空空的咀嚼著，在帶著一種神聖的瘡疾戰慄著。扭曲的銅澤蘭，鐵路的支線，燦照出賽納河的風景，那風景現在已不為工廠所傷害，但是溢記著詩；而在那裡又有畏寒的裸體在洗浴，身體和身體緊擠在旋迴跳舞場裡，那些舞人接踵著跳。廳中有肉汁的氣味，孵退蛋的氣味，和香水「有一天要來」的氣味。（頁3）

在劉訥鷗小說當中也有不少類似的著名句子，如〈遊戲〉中那以野性的視覺想像、神秘的嗅覺體驗帶領讀者直闖熱情四溢的舞會現場：

…忽然空氣動搖，一陣樂聲，警醒地鳴叫起來。正中樂隊裏一個樂手，把一枝 Jazz 的妖精一樣的 Saxphone 朝著人們亂吹。繼而鑼，鼓，琴，弦發抖地亂叫起來。這是阿弗利加黑人的回想，是出獵前的祭祀，是血脈的躍動，是原始性的發現，鑼，鼓，琴，弦，噤咕噤咕…

除了描寫都會空間的筆觸十分接近外，在〈遊戲〉這一篇劉訥鷗的作品中，作者也描寫男主人公步青在跳舞場和一個美女相擁而舞，她卻侃侃而談她那即將回來、有著卓別靈式鬍子的另一名情人。這個遊走在兩個愛人之間的女性是這類小說當中常見的女性：一個活潑摩登、處處留情的都會女子，很像〈六日七夜〉中的萊阿。劉訥鷗接著在小說中開始描寫她的外形，並隨之表達男主角的心情：

他直挺起身子玩看著她，這一對很容易受驚的明眸，這個理智的前額，和在它上面隨風飄動的短髮，這個瘦小而隆直的希臘式的鼻子，這一個圓形的嘴型和它上下若離若合的豐膩的嘴唇，這不是近代的產物是什麼？他想起她在街上行走時的全身的運動和腰段以下的敏捷的動作。她那高聳起來的胸脯，那柔滑的鰻魚式的下節……但是，當他想起這些都不是為他存在的，不久就要歸於別人的所有的時候，他巴不得把這一團的肉體即刻吞下去，急忙把她緊抱了一下。

這一段落的安排，跟穆杭的小說有著異曲同工之妙：

...je ne pus décider Léa à venir chez moi. J'obtins seulement d'aller lui faire une visite-apéritif, le lendemain. J'avais besoin d'elle. Elle décrivait de jolies courbes grasses, et sa voix rauque, un enchantement, me ravissait. Tant de peau douce, apaisée de baumes, lavée d'onguents, tant de bijoux, de mets délicieux, de teintures, de drogues, de tendresses, au service de ces cuisses values, fortes come des bielles, qui reposaient maintenant enroulées précieusement dans des couvertures...(p.137)

我不能使萊阿到我家裡去。我所得到的只就是明天在喝開胃品時去訪她。她描出美麗的肥的曲線，而她的粗澀的聲音，一種蠱惑，使我心醉。她那香油塗過的，用香水洗過的嬌柔的皮膚，那樣多的珠寶，珍貴的饈饌，顏色，藥品，柔情，都是隨那像通勤機一樣的，現在捲在毛巾中休息著的多毛而強有力的腿股擺佈的。(頁 11)

以上兩篇小說在情節安排及文句排列上，頗有相似之處。作者對女體的文字描寫如「那柔滑的鰻魚式的下節」、「美麗的肥的曲線」，及從敘事者「我」的眼光凝視女體細部、再進展到男主角的矛盾心情，整個段落行文的安排、以及這一段情節在故事當中的作用都很相似。

總的來說，劉訥鷗等人作品中的巴黎情調文學實驗，不只是一種文學形式上的追新求異，他們的文學嘗試其實也象徵了在三十年代的上海，作家身處現代社會中，試圖以新鮮的文字表達模式來書寫感受的嘗試；尤有甚者，更表現為一種對成規的自覺(*consciousness of the conventions*)，以及反叛精神上的分類(*spiritual classification*)的態度，³⁵也就是說，在他們的文藝活動及作品當中，援引翻譯並擁抱巴黎情調，希望以新異文化來洗刷舊有的文化態度，帶有一種「跨越疆界」的傾向。比如穆時英曾這樣表示：「藝術家所企圖著的事不是客觀反映而是主觀表現。」³⁶他也認為，不論文學再如何反映現實，所反映都不會是真正的全面的現實，因此，對於文學作品的高低，與其強調內容能否反映現實，穆時英認為何不著重探討文學形式與內容的良好協調之上。因此穆時英曾宣稱：「文學是情感的傳達、感染。每一作品的形式和內容，我以為，決不是可以分開來的東西，而是一個化合物。」³⁷也就是說，對於描寫都會新感覺的作家們來說，有異於認為作

³⁵Ibid,p60.

³⁶穆時英：〈電影藝術防禦戰(十二)〉，上海《晨報》，1935.08.23。

³⁷穆時英：〈關於自己的話〉，《現代出版界》第四期(1932.09)。

品的內容應反映現實社會生活的作家，他們更強調的是配合內容及情思的文學敘事技術實驗。因此他們在文藝作品當中援引巴黎情調的嘗試，更像是一種意欲走在時尚尖端上的現代態度；並要以之來跨越在二十世紀上半葉「救亡」與「啓蒙」的主流文學範式。

三、舶來的文學形式

穆杭的都會小說與劉呐鷗的作品，如前文所述，不只在故事情節的安排上很相似；在描寫人物、場所，乃至於表達情緒的方式上都頗有雷同之處。除此之外，劉呐鷗小說受到法國都會小說的影響，在文章中時常出現斷裂的文句、零星穿插英法文單字、堆疊形容詞組成冗長的句子，這種帶有歐化氣息的文筆，也對後來上海書寫都會情景的作家形成了不小的影響。

以行文方式為例，則比如像穆杭小說中出現過這樣的句子：「沿著彎曲的塞納河，里程計像一顆發狂的心跳動著」、「在我們頭頂上有一陣雷震，木板呻吟著。」³⁸這種將都會景物擬人化，以表達觀者心情的句子，在劉呐鷗的小說中亦所在多有；諸如「一會兒他就混在人群中被這餓鬼似的都會吞了進去了」、「披著青衣的郵筒在路旁，開著口，現出饑餓的神色。」³⁹都是很好的證明。

除此之外，這群刻畫都會生活的作家還會刻意在小說中援用外文，或者是音譯外文單字，用帶有異國色彩的中文來營造出一種新潮的感覺。他們通常會在小說中援用法文來說明一流行事物或書籍，或提及一部最新上映的電影。除了帶有一點炫學的意味，亦或是為了突顯一種異國情調，向讀者表現自己的所知或摩登，以達到一種自我認同的效果。

除了劉呐鷗的小說受到穆杭作品很大的影響以外，二十年代末上海的都會小說中，還有張若谷那本自陳受到穆杭風格影響的《都會交響曲》也頗值得注意。和劉呐鷗相同，張若谷在他描寫上海都會生活的小說當中也時常強調人群的密集、都會生活的速度感、以及大街上時髦女子的吸引力，也習慣將都會景物擬人化，比如他這樣描寫都會街道上的景觀：

兩個人站立在十字街口的水門汀階沿上邊，四雙眼睛歡送那從大穹門口吐

³⁸穆杭著，劉呐鷗譯：〈六日之夜〉，《法蘭西短篇傑作集》（上海：現代書局，1929），頁5、6。

³⁹劉呐鷗：〈流〉，康來新、許秦秦合編，彭小妍、黃英哲編譯：《劉呐鷗全集·文學集》（台南縣新營市：南縣文化局，2001年），頁43、64。

出來的大隊都會男女，成雙結伴的魚貫鑽進塌鼻頭式和火油箱式的摩得快的肚皮裡去。偶然從少女的杏眼叢睫間，有剎那的電波遞送到他們兩人的身上……⁴⁰

在這篇小說中，作家時常忍不住要賣弄一下他對於都會時髦生活的了解，因此在小說中間以整頁的篇幅堆疊起諸如「Café de Renaissance」之類的外文店名、或記錄下他與洋人之間的英文對話，比如說他在上戲院時與保鏢的對答。在進戲院與時他被羅宋保鏢攔住問道：「What you want?」時，作家這樣寫道：「田小虹不慌不忙用手點著那門口寫著 Massage 的牌子，回答道：『I want this』，『Finish』那個管樓梯的說明人，很乾脆地說了這一句話。」其他如「Cocktail」、「Coca cola」之類的舶來飲料，都在小說中頻繁地以原文出現，除了炫耀外語能力，似乎也包括了炫耀自己具備了某種生活品味及消費能力。邵洵美這樣說：「外國文的採用—為了他們時常採用，所以格雷夫士等便譏為『文學上的國際主義』；說他們的目的不過在表現新奇與前進。…不錯，有許多現代詩人喜歡採用外國文，以表示他們的淵博，及故意流露一種異國情調。」⁴¹此話可說很中肯地反映出了三十年代一部份上海作家何以在寫作都會小說時喜歡引用英法文單詞的心態。

徐蔚南的《都市的男女》(1929)一書中有一篇同名短小說，以由南京回上海的火車上，敘述者與三位美麗摩登女性的短暫邂逅為主線，夾雜著對上海都會景觀的談話所構成。作者描寫當中最美的那位小姐，「穿著一件赭石色的大衣，領間豐盛的人造羊毛擁護著她剪了髮的頭顱坐在那兒真活像百貨商店玻璃窗裡的臘美人。」⁴²這串句子也冗長得不似中文，頗帶有歐化句式的意味。

三個美女跟敘事者在蘇州下了車遊玩一同去遊玩(這個段落讓人想起劉訥鷗的〈風景〉，男性敘事者跟在火車上萍水相逢的女人也是臨時起意下車去遊玩的)，席間他們聊起了上海的西餐店，女子當中的大姐如數家珍地介紹西餐軼事，文中因此出現了英法文的菜餚名—如羅宋的穀拉特、日本的水啓耶啓、法國雞類料理「couille de volaille Parisenne」等；接著他們又聊起上海有著怪異西文名的舞場風格各自如何，最後用「過特排愛」(good bye)和「忙林」(morning)互打招

⁴⁰張若谷，《都會的誘惑》(上海：真美善書店，1929)，頁2。

⁴¹邵洵美：〈現代美國詩壇概觀〉，《洵美文存》(遼寧：遼寧教育出版社，2006)，頁96。邵洵美：〈現代美國詩壇概觀〉，《洵美文存》(遼寧：遼寧教育出版社，2006)，頁107。

⁴²徐蔚南：《都市的男女》(上海：真美善書店，1929)，頁5。

呼告別。這些繞口的外文店名、菜名、和外文詞語在這些小說當中出現，產生了一種好似張若谷所說的「百貨公司陳列商品」的效果，也彷彿是一種說故事的人十分能掌握文化知識的表現，刻意地讓讀者感受到小說想要傳達的摩登新潮氣息。

小說行文當中夾雜著英法文詞語，幾乎要成為當時上海都會小說當中的一種特色。比如穆時英的小說當中，男女主角甚至於以英文交談：

「Yuh」拍！我腮兒上響著他的手掌。

「Say What's the big idea？」

「No, Alex Say no, by golly！」蓉子扯著我的胳膊，驚惶著，我推開了她。

「You don't meant...」

「I mean it。」⁴³

事實上，在二十世紀初的巴黎及倫敦也出現過這種混語書寫(macaronic)的形式，年輕的都會作家以英法文夾雜的方式寫作都會小說，目的是為了彰顯出一種生活在國際大都會中的時髦氣息。⁴⁴

在三十年代的上海，類似的以混語書寫來表彰時髦的例子，則要以刻意彰顯時尚風格的《婦人畫報》為代表。在這本不少現代都會作家如劉呐鷗、施蟄存、張若谷都發表過作品的刊物上，亦有不少作家十分喜歡嘗試這樣類型的寫作方式；他們混語的寫作風格也特別多地出現在《婦人畫報》上特有的一個文類專欄「Nonsense Conte」上。這個專欄以法文命名，指的是「沒有意思的小故事」，是一種篇幅短小，字數短少，在幾行文字中表現出一瞬間的情感或行動，沒有太大的命題和意涵，通常帶有一些嘲弄人間意味的作品。張若谷將他稱作是「近乎中國的傳奇和故事」，⁴⁵劉呐鷗在《無軌列車》上曾譯過一篇法國小說家 Pierre Valdagne(1854-1937)的〈生活騰貴〉，他則解釋這篇作品「是一篇法國風的 Conte，那種細膩、輕鬆、明快的 Style 是只有法國人才能夠表現出來的。無軌子以後想多登幾種這類的東西，想是讀者所愛讀的。」⁴⁶可以看出當時的都會作家對「conte」這種文類的法國來源是很清楚的，而他們襲自日文的翻譯將之稱為「掌篇小說」；

⁴³穆時英：〈被當作消遣品的男子〉，《穆時英小說全集(上)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁213。

⁴⁴Macaronic language 專指在文學作品當中混用雙語的現象。

⁴⁵張若谷：《都會的誘惑》(上海：真美善書店，1929)，頁2。

⁴⁶〈列車餐室〉，《無軌列車》第五期(1928.11)。

⁴⁷至於「nonsense」則是特指一種帶有滑稽意味的文學風格。

在這種專欄當中好比黑嬰的〈憂鬱姑娘〉一文，開頭便描寫敘事者我進了沙利文咖啡廳後，用英文高聲地說：「來一杯 Ice cream Soda」，接著便和咖啡廳中一位被大家認為得了「憂鬱症」的少女談心事的故事。這篇故事很短，類似於生活的隨筆記錄，寫點冰淇淋、寫咖啡廳、談克拉克蓋博的新電影，此外沒有任何的情節起伏；⁴⁸史炎〈邂逅重奏曲〉則這樣描寫都會的夜：「神秘的街影，是蘊蓄了 Spiritual 的幻想般的飄浮著的空氣」、⁴⁹李夾人〈夏令感冒症〉中描寫的都會則是：「投影伸長在柏油路面，交通燈有著倦息的靜止的光流，那麼永遠是深綠的顏色。急促的 tramp 失落在夜街色的 Vordigris 視感之域。」⁵⁰已經可見所謂 Nonsense Conte 的混語風格。

在這些小說當中也時常以時髦的新事物作為小說的名稱。比如黑嬰的〈Shadow Waltz〉，小說的開頭是一首彷彿從沙漠吹出的舞曲：「Take me to your arms and let me cling to you」，小說是這樣開始對話的：

—這支曲子真好呵，教我唱會她吧。

—Shadow Waltz。⁵¹

女主人公學唱這一首歌曲的橋段於是串起了這篇短小的故事，敘事者和她在舞廳裡邊舞著這首歌曲，在課室中響起這首舞曲。舞曲的英文歌詞便從頭到尾貫串在這篇短小說當中。此外，鷗外鷗〈萬有吸引律〉的中間段落也不斷重覆著「Chesterfield 之煙」這個英文單詞，男主人公邊背誦著牛頓所發明的萬有引力法則，一邊想像著這個少女：「像印刷在罐頭的鐵之肌膚上，她的身上畫彷彿的呈著 Net weight 120 lbs 這標準重量的數字」，「但他的心裡卻不絕的一併的感慨起萬有吸引律之有效驗於戀愛」，一邊思考該怎麼將吸引他的女子再吸引到他的身

⁴⁷Conte 在日本的流行應歸功於川端康成的推廣。他自 1920 年代開始創作這類型的小說約三十幾篇，他在 1927 年曾發表了〈論掌篇小說〉一文，將掌篇小說定義為極短篇小說，將它視為是小說的精華，可以用來表現一瞬間的靈感與純情。此文今收入《川端康成全集》第三十二卷（東京：新潮社，1982），頁 543-547。相關研究請見請見彭小妍：〈浪蕩子美學與越界——新感覺派作品中的性別、語言與漫遊〉，《中國文哲研究集刊》第 28 期(1006.03)，頁 121-148。

⁴⁸黑嬰：〈憂鬱姑娘〉，《婦人畫報》第 27 期(1935.04)，頁 11。

⁴⁹史炎：〈邂逅重奏曲〉，《婦人畫報》第 29 期(1935.06)，頁 4。

⁵⁰李夾人：〈夏令感冒症〉，《婦人畫報》第 39 期(1936.07)，頁 5。

⁵¹黑嬰：〈Shadow Waltz〉，《婦人畫報》第 18 期(1934.05)，頁 13。

邊。⁵²張海倫〈紫綠二重奏〉也是這種混語書寫最好的例子，這篇小說以一對都會男女在街道上的搭訕約會開始，在他們造訪餐廳酒吧、夜裡並肩躺著的對話當中，不斷穿插進英法文單詞：

淡綠色的 Crysler 躺在靜的夜的山西路上，Gable 型的腦袋卻躺在 No.139 的 Room No.28 的紫天驚絨沙發裡。咖啡的香，古龍的香，呼吸的香的 Mixturc。他笑著想著今晚得到的新的獵獲物，布爾喬亞男人的享受。她呢，吸著一枝插在白象牙雕籠的煙嘴裡的 Lucky Strike，裹在紫色的睡衣裡，紫色上眼皮堆著重的睡意。笑著想著今晚得到新的獵獲物，布爾喬亞的女人的享受。⁵³

這些外文名詞通常都是一些舶來品，滿頁濃密地堆積出現在短篇小說中，搭配小說旁邊線條柔媚的女體插圖(圖 4)，頗給人一種時髦的情調與想像。事實上，《婦人畫報》這本刊物本身的欄目編輯及設計也是一個混語書寫的好例子，「Beauté et Fashion」、「Vouge en Vouge」等專欄名字當中也時常混用英法文。不過不同於殖民地的混語書寫文學，意味深長的殖民文化意涵；在上海這類時尚畫報當中出現的英法文單字混用的現象，其背後所要表現的主要還是一種都會裡的異國情調流行所帶來的摩登想像，彷彿不夾雜一些外來語詞，則不能向讀者展現出這本刊物的時髦跟新潮。在這個拼貼外來語詞、移植都會文類，以突顯巴黎情調的敘事過程中，這群都會作家們不但透過寫作實踐體現出了當時上海租界生活中的世界主義色彩，彷彿也向讀者們再現(represent)了一個他意圖翻譯和引進的光明新世界。其效果與本文在第二章中所考察的，作家以排列或翻譯具異國色彩的外來詞語，以達到促進讀者浪漫想像的「雙重異國情調」美學，有異曲同工的效果。

在這個新世界中，作者本身自然是見多識廣的時髦現代人，而透過消費舶來品—不論是咖啡、cocktail、Lucky Strike 和掌篇小說、婦人畫報，讀者也可以成爲一個現代人。在「現代」被他們體現爲「異國」，並且以「異國」爲摩登的都會文化的這種消費性格作用下，上海都會作家遊走在高雅精英文化與通俗的都會生活當中。他們既可以高談法國現代主義小說、也享受通俗的好萊塢電影；上音

⁵²鷗外鷗：〈萬有吸引律〉，《婦人畫報》第 32 期(1933.09)，頁 9。

⁵³張海倫：〈紫綠二重奏〉，《婦人畫報》第 39 期(1936.05)，頁 7。

樂會聆賞歌劇、也出入舞廳隨著爵士樂跳舞。

如上所述，穆杭的小說描寫的是具有世界主義色彩的大都會，大部份寫的是巴黎，有的寫的是其它歐洲大都會，但這些都會的共通點是各式人種與文化的聚集、繁華的夜生活與都會背景，與上海租界裡的現實狀況十分相近。也就是說，上海三十年代繁榮洋氣的租界生活，對當時作家書寫自我生活體驗時當然形成了一些影響，而他們追新求異的自我想像，也對他們接受洋派的生活與作品形成了獨特的心理影響。因此穆杭的小說、或者所謂的掌篇小說，透過感官經驗重組都會現實生活、不斷追求新奇表達方式的文學風格，經過劉訥鷗等人的譯介，在當時很容易受到上海作家與讀者的青睞。

然而，當時上海都會作家文學作品中獨特的形式追求，所表現出的時代精神與現代性態度，而今我們又該怎麼理解呢？普魯斯特曾經這樣評斷穆杭的小說，他認為穆杭小說既表現出了耽弟主義(*le dandysme*)，另一部份又表示出了古典時代道德價值的崩潰(*la faillite du moralisme classique*)。⁵⁴穆杭的小說其目的不在尋找本真，他看向現實(*l'acuité*)，⁵⁵他的小說中充滿了文化衝突、人群雜處，預告著一個嶄新的世界：二十世紀的道德危機、女性的解放、歐洲的政治現況、殖民後的新時期、都會裡人種的混雜，表達出一種道德縱欲的復甦，好似在向世界召喚著再一次的青春期(*Il ressuscite une sorte de morale libertine*)。⁵⁶

基爾曼評論英國的唯美詩人史文朋為「文化青春期的特殊人類」、⁵⁷穆杭則被法國作家認為是西歐文明青春期的復航；或許我們也可以進一步借用這個青春期的回歸的想法來看劉訥鷗等描寫都會新感覺的上海作家。近現代以來，不斷將古老中國想像成君父城邦，欲突破傳統、追求進步的文化青年們，歷經五四以來從傳統價值中尋求個人解放的文化洗禮後，來到繁華的上海三十年代，面對著家國有難的時代背景、以及左右翼集體論述如火如荼發展的文化語境，卻這樣想著：「好的作品總要把時代的色彩和空氣描出來的。」⁵⁸、「抱著一種試驗及鍛鍊自己的技

⁵⁴ Marcel Proust, "Préface" in *Tendre stocks* (Paris: Gallimard, 2007), pp1-22.

⁵⁵ Bruno Thibault, *L'allure de Morand : Du modernisme de Petainisme* (Birmingham, Summa Publications, 1993), p4.

⁵⁶ Jean-Francois Fogel (1980)、Phillipe Sollers (1987) 的看法。引自 Bruno Thibault, *L'allure de Morand : Du modernisme de Petainisme* (Birmingham, Summa Publications, 1993), p5.

⁵⁷ 李歐梵：《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930-1945》(香港：牛津大學出版社，2000)，頁235。

⁵⁸ 康來新、許秦蓁合編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉訥鷗全集·文學集》(台南縣新營市：南縣文化局，2001年)，頁229。

巧的目的寫的」、「我所關心的只有應該怎麼寫的問題」；⁵⁹這一部份的青年作家積極擁抱新異的都會文學，彷彿是叛逆地告別家國城邦的手勢。在都會繁華更勝以往的三十年代上海，歌頌都會、嚮往巴黎情調，就像是擁抱一個嶄新的未來世界；在他們對於描寫巴黎的都會文學作品的翻譯和接受當中，他們亦發展出了洋溢巴黎情調的，描寫都會的語言修辭和敘述方式。因此儘管他們的嘗試或許完全遠離了現代主義文藝思潮思索和反省都會現代生活的原意，但他們對「文學的現代化」，尤有甚者，對於叛離當時文學主流的渴望顯然更勝於此。

第二節、世界主義：上海都會書寫中的巴黎身影

一、小說中的異國女性書寫

Benjamin Crémieux 在〈保羅·穆杭論〉中這樣說，穆杭的小說最重要的特色之一便是描寫都會裡的異國女性，並從中表現出一種超國境主義，也就是世界主義(le cosmopolitisme)的精神：⁶⁰

他要探求的是大都會裡的歐洲的破體，所以把所描寫的有時是在倫敦徬徨的法國女人，是瑞士和巴黎的伽達爾女人，是君士坦丁堡的俄羅斯女人，是羅馬的法國女人，是倫敦的阿爾美尼亞人，然而有時卻是巴黎的巴黎女人，芬蘭的芬蘭女人。⁶¹

也有人認為穆杭筆下的都會世界主義可以上述的〈六日七夜〉作為代表，在這篇小說中，都會裡的多種文化與種族並不融合，敘事者對於異國女性與都會中的其他人種沒有溫煦的人情、只有從欲望出發的熱情，其實表現出來的只是一種

⁵⁹穆時英，〈《南北極》改訂本題記〉，《穆時英小說全集(下)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁716。

⁶⁰世界主義者即「世界公民」，通常用來指稱一個時常旅行，並且眼光不限於國界，而是關注全球事務的人，除了自己原來的國族文化以外，他們對世界上其他文化的關注也十分用心，這個概念被國際事務學者進一步發展來指稱一種與愛國主義及民族主義相對的概念。英文裡這個詞語的來源是希臘文中的 *cosmos* (世界) 和 *polis* (城市，人民，市民) 所組成；在二十世紀初，民族國家的概念在各國還方興未艾，而國際間也時常引爆戰爭的現實狀況底下，世界主義的概念的確只在幾個大都會當中較為流行，尤其是被一些時常旅行穿梭於各文化之間的人所引用，指稱在這些大都會當中所共同流行的都會文化。比如身為外交官的穆杭便是一個很好的例子。

⁶¹劉訥鷗譯：〈保羅·穆杭論〉，《無軌列車》第四期(1928.10.)。Benjamin Crémieux, "Paul Morand" in *XX siècle : Première série* (Paris: Gallimard, 1924), p212.

對這個世界的冷淡。⁶²然而無論如何，這些評論都點出了穆杭小說中一個他自己引以為傲的觀點：他所描寫的都會裡頭的異，其實並不是出自於幻想，而是根基於現實——這個現實就是雜揉了各國文化及人種，一戰後的巴黎都會生活；⁶³而都會氣氛，他擅長以異國女性在都會的漂流狀態去表現。

在劉訥鷗、穆時英、張若谷的作品裡，亦不乏這種如同穆杭描寫巴黎一般，以描寫上海的異國女性，來刻畫上海都會生活的情節構成；在這種作品中，作家的目的無非也是以此來呈現出上海這個國際大都會裡的世界主義氣氛。此外，在上海作家的作品中，還時常描寫一些異國化了的上海本地女性，她們的形象摩登洋氣，留著短髮，見多識廣，流連於大街及各公共娛樂場所。她們的形象，看得出當時受上海人歡迎的西方電影、文學、藝術作品當中的女性形象對上海都會作家的影響，她們的樣貌是日本「摩登女」的翻版、身上也帶有好萊塢明星的印記，⁶⁴然而我們不禁要問，這些上海作家何以要挪用這個都會中的異國女郎的形象？除了反映當時都會環境的現實狀況以外，這個挪用都會情調的文學實踐本身還有什麼樣的意涵？

在劉訥鷗、穆時英、張若谷的一些小說作品中，相當多樣地描寫了各種異國女性，基本上反映出了上海三十年代各國移民群集在上海的生活狀態，體現出當時上海世界主義大都會的一個面向。比如穆時英的〈聖處女的感情〉、〈街景〉，描寫著在上海租界的教會中四處可以見到的「靜謐，純潔，到像在銀架上燃燒著的白色的小蠟燭」、「金黃頭髮的童貞女」；⁶⁵前文已提及的張若谷的受到穆杭風格影響的《都會交響曲》中所描寫的日本舞女、俄國女侍等等。

不過值得注意的還有劉訥鷗〈禮儀和衛生〉這篇小說。在這篇小說中，作家透過對小說人物在都會街道中穿梭時所體驗到的諸多感官經驗的描寫，重新刻畫出一幅華洋雜處、現代與傳統共生的上海都會地圖；而異國女郎的刻畫不只反映現實，也牽引著作者的情感表現。小說的開頭先從描寫外灘辦公室裡的主人公姚先生的身體感受開始：「室裏的溫度仍是要蒸煞人一般地溫暖。」、「同時覺得一陣黏液質的憂鬱從身體的下腰部一直伸將上來。不好，又是春的 Melancholia 在作祟。」⁶⁶在他的辦公室裡浮動著貴婦各式各樣的香水味。姚先生接著又到高速

⁶²Alain Meyer, *Représentations sociales et littéraires: Paris 1908-1939* (Paris:IAURIF,1979.)

⁶³Stéphane Sarkany, *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire* (Paris:Klincksieck,1968),pp207-208.

⁶⁴相關研究請見李今：〈海派與電影〉，《海派小說論》（北京：威秀資訊，2005），頁 59-103。

⁶⁵穆時英：〈駱駝、尼采主義者與女人〉，《白金女體的塑像、聖處女的感情》（北京：人民文學出版社，1988），頁 151。

⁶⁶康來新、許秦蓁合編，彭小妍、黃英哲編譯：《劉訥鷗全集·文學集》（台南縣新營市：南縣文

發展起來的港邊一間晃，他透過描寫街上的洋夫人來表達走在外灘的感受：

還不到 Rush Hour 的近黃浦灘的街上好像是被買東西的洋夫人們占了去的。她們的高鞋跟，踏著柔軟的陽光，使那木磚的鋪道上響出一種輕快的聲音。一個 Blonde 滿胸抱著鬱金香從花店出來了。疾走來停止在街道旁的汽車吐出一個披著有青草的氣味的輕大衣的婦人和她的小女兒來。印度的大漢把短棒一舉，於是啟明便跟著一堆車馬走過了軌道，在轉彎處踏進了一家大藥房。鼻腔裏馬上是一頓芳香的大菜。—先生要什麼？斯拉夫女抬起一個只有嘴唇和眼睛的臉孔來問。⁶⁷

劉訥鷗筆下繁榮的外灘街道，除了交響著來來往往洋夫人的高跟鞋聲、還飄散著金頭髮女人鬱金香般的氣味以及貴婦輕大衣上的青草氣味；而讓他形容成「一頓芳香大菜」的，是藥局裡一位白俄女服務生：

斯拉夫女倒也不錯。她們那像高加索的羊肉炙一樣的野味倒是很值得鑒賞的。因為他們的民族比較地慢受機械的洗禮的關係，至少別國人所有那種機械似的冷刻性少一點。離了鄉國的他們不是像要使這沙漠似的上海潤濕起來一般地在霞飛路一帶築起一個綠洲來了嗎？⁶⁸

透過小說主角啟明對於異國女性的凝視，上海霞飛路一帶繁華的都會景觀與行人被作者瞬間帶到讀者眼前。儘管作者努力刻畫當時上海的世界主義都會圖象，但在他的筆下，對於此一都會文化現象除了新奇、摩登的心理感受外，似乎沒有別的思考。因為戰火而流離失所必須來到上海築起綠洲的白俄女侍被描寫成一塊肉、洋貴婦彷彿鬱金香，除了作為被注視及觀賞的情色欲望客體以外，只能作為都會中的國際化景觀的一個象徵存在著。

在〈都會交響曲〉中，張若谷描寫主人公包度和朋友四處閒晃的都會之夜，他們先一塊同聲緬懷完留日期間所看過的美女腳踝之後，再一起走進了霞飛路上的「俄裔復興館」，這時一位大黑眼睛的俄國少女前來招呼，這位異國美女引起

化局，2001年），頁114。

⁶⁷同上註，頁115。

⁶⁸同上註，頁116

了大家的好奇，紛紛開始打探並猜測她的來歷出身，是否為俄國貴族的落難女兒，⁶⁹喝完了咖啡，他們又互相建議到別的地方去試試難得的「西洋年輕女子按摩」，接著又來到了沙利文糖果店，對有著櫻桃小嘴的女侍調笑一番、隨後來到舞場，特意地去與一名漂亮的日本舞女春子見面，作者著意地透過敘事者的眼睛打量她，她穿著「一雙燦亮閃光的銀漆皮鞋，襯著一雙穿長統肉色的巴黎絲襪的腿膀」、「當伊豎起腳尖迴旋的時候，那披在上半身像新嫁娘穿的雪白薄紗飛舞起來。伊每移動一步，露出雪白的胸部。」⁷⁰這位包度心目中生平第一次看見的可愛的姑娘，與跳舞場的金碧輝煌互相輝映，誘惑十足。在〈紙門裡的風味〉中，敘事者和朋友則抱著一種好奇心，在雨夜裡特地前往一家有著紅色的燈籠、具島國風情的日本料理店，在穿著紅色木屐的「伊」的服務下用餐，伊可愛的面容和清脆的聲音，安慰了兩個寂寞文人的心。這些都會夜遊記錄般的短小說，不但將上海三十年代租界分立的都會生活樣態展現出來，而不同的地區和空間，更由不同國籍的女性出場，牽引著讀者的懸念，形成特殊的敘事風格。另一方面，我們也可以看出，在上海特殊的歷史語境與租界環境中，敘事者在面對異國所懷抱的心態仍然相當世界主義；在他的筆下，西方文化、異國生活有如另一個他者，作者本身的認同仍是很清楚的。

除了異國女性以外，劉呐鷗與穆時英也喜歡描寫上海都會生活當中那些洋派摩登的都會女性，她們的摩登形象是以異國化的外表細節所組成的。⁷¹比如劉呐鷗在〈遊戲〉一文當中的描寫：

這一對很容易受驚的明眸，這個理智的前額，和在它上面隨風飄動的短髮，這個瘦小而隆直的希臘式的鼻子，這一個圓形的嘴型和它上下若離若合的豐膩的嘴唇，這不是近代的產物是什麼？⁷²

⁶⁹白俄女子出現在上海小說中並不令人意外。沙俄時代，俄國僑民在上海的勢力較小，1915 年有 402 人，住在法租界的只有 41 人。1917 年十月革命後，有 7000 名俄國難民蜂擁抵滬，其中包括前貴族。1931 年，日本佔領東北後，又有大批俄僑從哈爾濱轉移到上海。1920 年，法租界僅有 210 名俄僑，1934 年，增至 8260 人。他們多數居住在法租界中部呂班路、環龍路、金神父路一帶，在霞飛路中段開設服裝店、麵包房、咖啡館，使得霞飛路成為上海最具浪漫色彩的一條商業街。

⁷⁰張若谷：《都會交響曲》（上海：真美善書局，1929），頁 51。

⁷¹李歐梵：《上海摩登》（香港：牛津大學出版社，2000），頁 187-191。

⁷²康來新、許秦蓁合編，彭小妍、黃英哲編譯：《劉呐鷗全集·文學集》（台南縣新營市：南縣文化局，2001 年），頁 34。

在〈流〉裡，劉吶鷗這樣刻畫一個近代化的女子，她的頭髮是短的，樣態健康，而且男性化，整篇文章當中並無提及她的思想及個性：

她可以說是一個近代的男性化了的女子。肌膚是淺黑的，發育了的四肢像是母獸的一樣地粗大而有彈力。當然斷了髮，但是不曾見她搽過司丹康。黑白分明的眸子不時從那額角的散亂著的短髮陰下射著人們。可是鏡秋卻老是熱狂著她，不曉得感到了她的什麼魅力。⁷³

在〈風景〉裡那位歐化的女性，更被作家直接形容成一個畫布上的女性，作為被觀看的客體而存在的：

看了那男孩式的斷髮和那歐化的痕跡顯明的短裾的衣衫，誰也知道她是近代都會的所產，然而她那個理智的直線的鼻子和那對敏活而不容易受驚的眼睛卻就是都會裏也是不易找到的。…人們總知道她是剛從德蘭的畫布上跳出來的。⁷⁴

穆時英在〈CRAVEN A〉裡塑造的女性亦類似，重點是這些能出入都會娛樂場所的時髦女子一定都要帶有異國風情，諸如巴黎風的臉形：

又是她！坐在那邊兒的一張桌子上，默默地抽著煙。時常碰到的，那個有一張巴黎風的小方臉的，每次都帶了一個新的男子的姑娘。⁷⁵

或是像〈黑牡丹〉裡那樣打扮帶有西班牙風：

她鬢腳上有一朵白的康乃馨，回過腦袋來時，我看見一張高鼻子的長臉，大眼珠子，斜眉毛，眉尖躲在康乃馨底下，長睫毛，嘴唇軟得發膩，耳朵下掛著兩串寶塔形的耳墜子，直垂到肩上一西班牙風呢！⁷⁶

⁷³同上註，頁 65。

⁷⁴同上註，頁 47。

⁷⁵穆時英：〈Craven A〉，《穆時英小說全集(上)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁 125。

⁷⁶同上註，頁 272。

在他們這些小說中出現的時髦女性，雖然不全是異國女性，但她們留著短髮、有立體的輪廓與五官，作家並以各種具異國風情的形容詞描述她們身上的摩登氣息，諸如「希臘式」、「巴黎風」、「西班牙風」等；搭配各種物質的形象：「斯丹康」、「寶塔形耳墜」、「煙」等，使她看起來有如「近代的產物」，超現實得像是「從德蘭的畫布上跳出來的」。他們筆下的上海摩登女性，是在外形跟裝扮上跟得上世界流行，懂得追逐異國潮流的，她們本身就被作家塑造成這座都會世界主義文化的代表。作家與一般市民對於這些異國女性既傾慕又抗拒，有如他們對於都會摩登文化的喜愛。

事實上劉呐鷗等上海都會寫手的小說，並不只單向地呈現出他們對於都會景觀的著迷；他們的作品更透過了敘事語言與人物語言的交融，⁷⁷在描寫感覺的同時表示出了他們對於都會生活的體驗，展現出獨特的思索軌跡，如劉呐鷗幾篇帶點戲仿法國異國情調小說作品的作品。

如上述劉呐鷗的短篇小說〈禮儀與衛生〉，男主角啓明和太太雖然是自由戀愛結婚的，但近年來感情並不融洽。他的妻妹白然和一位旅法歸國的畫家在一起，還當著他的模特兒，每當妻子和啓明講起自己這位妹妹的時候，啓明就會產生異樣的想像：「啓明自知道了妻子有這麼一個有趣的妹妹，就動起一種感情上的 *exotisme*」；這種「*exotisme*」既來自於白然作繪畫模特兒這前衛的舉動，也是因為女體模特兒這事所帶給他的感官上的刺激：「女性的裸像不用說啓明是拜賞過的。但是為看裸像而看裸像，這卻是頭一次。他拿著觸角似的視線在裸像的處處遊玩起來了。他好像親踏入了大自然的懷裏，觀著山，玩著水一般地，碰到風景特別秀麗的地方便停著又停著，止步去仔細鑒賞。」他還這樣說：「肢體骨骼是真難得的，是什麼法國現畫壇的大家德韓氏畫中的人物」。⁷⁸

這篇小說有趣之處便在於其中所展現出來的雙重想像，一是作家對於擔任旅法歸國的畫家模特兒的妻妹，充滿著西方想像的內心敘述；另一方面卻是他對於想像中「禮儀及衛生」的西方他者之質疑。就在這個旅法畫家的家中，啓明得遇一位曾是外交官的法國人普呂業(跟曾旅行與寫作中國的那些法國異國情調作家洛帝和穆杭一樣，是外交官)，他能說流利的北京話，一見如故滔滔不絕地開始

⁷⁷在這類的小說當中，人物內心的獨白及他的心理時間亦會推動故事的前進，形成共時的效果，西方小說中的意識流小說便屬於此類。請見胡亞敏：《敘事學》(湖北：華中師範大學出版社，2004)，頁 74。

⁷⁸康來新、許秦蓁合編，彭小妍、黃英哲編譯：《劉呐鷗全集·文學集》(台南縣新營市：南縣文化局，2001年)，頁 121、127。

對啓明發表自己對中國藝術的長篇大論。作者筆下這一位頗典型的法國外交官，旅行東亞各國，以異國情調眼光的愛好，專門收集中國的古董：「普呂業先生在這兒對席上兩位淑女獻媚般微笑了之後於是便這樣下了一個結論。…但是這或許是我的東方醉吧，人們不全是同我一樣的。就是我一受經濟的壓迫，美好的古玩也就想賣它一賣的。」⁷⁹後來這位普呂業先生果然對啓明提出了「把K路角我那家古董店裏所有一切的東西拿來借著幾年的豔福也是願意的」的換妻提議，於是啓明恍然大悟地體到會原來這些附庸風雅的虛情假意就是所謂的西方人的禮儀。曾經在洛帝的小說中被描繪為弱小猥瑣的東方人，在劉訥鷗的這篇小說中，從被凝視的客體眼光中掙脫，反過來凝視著這位有著「東方醉」、自稱對中國藝術有著高度審美品味的法國外交官並不禮儀的提議；就在這種反向的凝視中，質疑了西方人自我標榜的「禮儀」和西方都會文明中所講究的「衛生」。這篇小說於是轉了個彎，形成了對以西方(巴黎)為中心的異國情調作品的嘲弄。⁸⁰

劉訥鷗另一篇小說〈熱情之骨〉，又以對《菊子夫人》這篇典型的異國情調故事的仿寫，再次戲仿了這種敘事。在這篇短小說中，作者描寫了一位來自法國南部，流浪到他心中的浪漫之鄉日本尋找理想女性的男主人公比耶爾，小說主角的名字與《菊子夫人》的作者皮耶洛帝同名，女主角的名字也相同。比耶爾在見到菊子時這樣想：「他覺得一定有像羅諦小說中一樣的故事，或是女性在什麼他不曉得的地方等著他。這就在今天實現了。他真不相信這麼動人，這麼可愛的菊子竟會這麼近在眼前」；他心目中最完美的愛人--「菊子」：「那黑眸像是深藏著東洋的熱情，那兩扇真珠色的耳朵不是 Venus 從海裏生出的貝殼嗎？那腰的四圍的微妙的運動有的是雨果詩中那些近東女子們所沒有的神秘性。纖細的蛾眉，啊！那本任一握的小足！比較那動物的西歐女是多麼脆弱可愛啊」，⁸¹但正當他們濃情正好的時候，菊子卻向比耶爾提出了五百元的報酬作為求愛的代價，比耶爾於是受到了重重的一擊，原來賣花女郎熱情的骨子裏只是金錢而已。

劉訥鷗的這篇小說情節，明顯地在戲仿當時上海都會作家都相當喜歡的法國著名異國情調小說《菊子夫人》。洛帝的小說《菊子夫人》以充斥對日本女性東方主義式的刻板印象書寫而出名；劉訥鷗的小說卻跨過了這層膚淺的表相，以描寫東方主義的熱情下的骨肉，玩弄了刻板印象的複製--這樣一位溫柔美麗符合西

⁷⁹同上註，頁 134。

⁸⁰戲仿(Parody)是指在自己的作品當中挪用或模仿其他作品，以達到調侃、嘲諷、遊戲甚至致敬效果的創作。在後現代文學思潮的架構下，戲仿時常達到一種對現代生活解構的作用。

⁸¹同上註，頁 89。

方人「東方主義」想像的日本女人，其實在骨子裡卻有著精明的盤算之心。

簡而言之，劉呐鷗的這兩篇戲仿小說中，既諷刺了法國異國情調小說中對「菊子夫人」的浪漫想像；更強烈地指出了與現代都會發展相輔相成的消費文化，並從中進一步改寫了洋溢東方幻想的法國異國情調小說。好像〈熱情之骨〉當中外表優美和順的菊子，上海作家卻讓她為自己的柔情開出了價格，並理所當然地表示自己的行為是出於「但是在這一切抽象的東西，如正義，道德的價值都可以用金錢買的經濟時代，你叫我不拿貞操向自己所心許的人換點緊急要用的錢來用嗎？」這樣實際的原由。菊子姑娘又說：「你每開口就像詩人一樣地做詩，但是你所要求的那種詩，在這個時代是什麼地方都找不到的。」因此「比也爾便像吞下了鐵釘一樣地憂鬱起來。」⁸²

劉呐鷗的小說，戲仿的是法國異國情調小說，呈現的是都會中各式各樣的異國都會文化。不過與其說在劉呐鷗這類作品當中有什麼改寫及抵制西方強勢文化的企圖，還不如說其實小說主要想反映的是當時都會生活百態；⁸³或許我們也可以將之看作是上海都會小說家試圖用文字來表現出其對都會生活的矛盾體驗。都會是資本社會發展的結果，既是商品的生產中心，也是商業中心，並且是人口聚集的文化中心，在這樣的生活環境當中，都會裡的居民難免沾上物質化或商業化的價值觀。而上海是一個在西方文明的催生下成長起來的都會，在商業文明的生活價值跟傳統社會的價值的對比及衝擊下，上海的市民亦在都會中不斷受到商業文明的洗禮；也不斷接受著各種現代與傳統文明觀的衝擊。在當時上海都會作家的小說中，對於物化的社會及身處這樣的社會當中人的處境的關心，是有一定程度的敏銳及感性的。⁸⁴在這些小說中，敘事者對異國女性的渴慕與失望，寄託的還有其對現代都會生活的感性體驗。不只劉呐鷗，穆時英在〈Pierrot〉中，也這樣描寫一位日本少女琉璃子：「琉璃子有玄色的大眼珠子，林擒色的臉，林擒色的嘴唇，和蔚藍的心臟。她的眼是永遠茫然地望著遠方的，那有素樸的木屋，燦爛的櫻花和溫煦的陽光的遠方的」、「溫存的，蔚藍的眼珠子，她的心臟的顏色的眼珠子，在那日本風的紙燈籠旁邊，那玲瓏的松柏盆景旁邊，那白木制的紙屏風

⁸²同上註，頁 97。

⁸³當時在上海的日本僑民相當多，約有十萬人，是當時外僑人數的三分之二，而其中有不少女性從事妓女工作，黑嬰的〈帝國的女兒〉這一篇小說也可視作是對這類現象的提煉及詮釋。

⁸⁴不論是戲仿或逆寫，他們對於名著的誇張變形或者模仿，使得小說及其背後的含義得到了被扭轉和解構的機會，亦使得歷史或現實都變得荒唐可笑。而他帶給人類的審美習慣的衝擊亦會形成意想不到的效果。請見柳鳴九編：《現代主義到後現代主義》（北京：中國社會科學出版社，1994），頁 20。

旁邊。」⁸⁵這個有著「溫柔的美，東方的德」的琉璃子，最後卻背叛了男主角潘鶴齡的真情，與另一位菲律賓青年交往，讓男主角失意地離去。

如果說深具異國色彩的摩登女性，在上海時尚畫報當中備受歡迎，反應出上海三〇年代文人與讀者，共同欲望「她」者，想像新我的精神結構(見本文第四章)；那麼我們也可以進一步追問，劉呐鷗、穆時英等新感覺派作家對書寫異國女性的偏愛，代表的又是什麼精神心態呢？除了從劉呐鷗及穆時英將女人物體化，視為是近代都會產物的角度來理解以外；若從心理層面來考慮都會作家筆下的「她」者和這些作家所處的時代精神的聯繫，那麼這些異國「她」者在其作品中反覆出現，是否也可以看作是他們對於現代都會裡快速地消失的一切的某種回應？或是，此一言說方式，實則來自文本本身及其所處的時代脈絡的共同作用。也就是說，劉呐鷗及穆時英文學作品裡對都會中的異國女性書寫，不只是對於穆杭筆下巴黎異國女性的模仿，他們對於此類主題的偏愛，多少也反映出了上海三十年代作家面對都會語境中以消費為導向的文化時的精神心態，體現出這些作家對都會生活的詮釋。

因此，我們亦可將劉呐鷗的小說看作是他對於自己所身處的時代一個直白的描寫：

就是我忽然間看見一隻老虎跳將出來。我猛吃了一驚，急忙張開眼睛定神看時，原來是伏在那劈面走來的一位姑娘的肩膀上的一隻山貓的毛皮。這實在不能怪我，山貓的祖先原是老虎，因為失了戀愛，正在悲哀的時候，被獵戶捉去飼養，變成了貓兒，後來又想起它的愛人，走到山野裏去，所以變了山貓的。總之，我的心實在寂寞不過了。倘若再添這些來時，或者我的生命的銀絲，載不起它的重量，就此斷了。⁸⁶

在現代化的繁華都會裡，人心卻再寂寞不過，這寂寞看來很輕，卻是生命中不能承受之重，彷彿像是那些煙消雲散的堅固。⁸⁷當傳統父權文化中對正派女性

⁸⁵穆時英，〈pierrot〉，《白金女體的塑像•聖處女的感情》(北京：人民文學出版社，1988)，頁116。

⁸⁶劉呐鷗：〈遊戲〉，康來新、許秦秦合編，彭小妍、黃英哲編譯：《劉呐鷗全集·文學集》(台南縣新營市：南縣文化局，2001年)，頁32。

⁸⁷一切堅固的東西都煙消雲散了，一切神聖的東西都被褻瀆了，人們終於不得不冷靜地直面他們生活的真實和他們的相互關係。這是伯曼討論現代性時最主要的概念之一；請見馬歇爾伯曼(Marshall Berman)著，徐大健、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散了-現代性體驗》(*All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*)(上海：商務印書館，2003)。

所形成的三從四德想像轉變成了三心二意、堅貞無比變成了反覆不定，「她」變成了這個與前代傳統完全迥異的時代——一個瞬息萬變、利益掛帥、一切從有軌變成無軌的時代的代表。因此他在小說中不無喟嘆地這樣說：

她去了，走著他不知的道路去了。他跟著一簇的人滾出了那車站。一路上想：愉快地……愉快地……這是什麼意思呢？……都會的詼諧麼？」於是「他語塞了，不知怎麼應她才好。他覺得他自己太軟弱了。他替將來的她的男人悲哀，又替現在的自己悲哀。⁸⁸

他所悲哀的難道只是自身情慾的喪失嗎？

劉呐鷗在《無軌列車》上刊登出的〈保羅穆杭論〉裡這樣評價穆杭的作品：「使我們馬上了解這酒館和跳舞場和飛機的現代是什麼一個時代」。⁸⁹我們也可以從這個角度來理寫劉呐鷗的小說之價值。劉呐鷗等人小說中所反映的時代，可以稱之為一個沒有界線的時代；在這個時代裡，不論是現代摩登女性、具異國風情的都會生活，就如同高速列車一樣是現代的產物，瞬息萬變，轉瞬即逝。穆時英於是這樣說：

可是這戀愛的高度怎麼維持下去呢？用了這速度，是已經可以繞著地球三圈了。如果這高速度的戀愛失掉了它的速度，就是失掉了它的刺激性，那麼生存在刺激上面的蓉子不是要拋棄它了嗎？不是把和這刺激關聯著的我也要拋棄了嗎？⁹⁰

在他們的小說中，都會中的異國女性，就像是這個時代裡一切新的東西一樣變化多端；⁹¹男性人物對她們的期待總是落空，象徵著對這個時代中變化著的一

⁸⁸康來新、許秦蓁合編，彭小妍、黃英哲編譯：《劉呐鷗全集·文學集》（台南縣新營市：南縣文化局，2001年），頁43。

⁸⁹Benjamin Crémieux，劉呐鷗譯：〈保羅·穆杭論〉，《無軌列車》第四期(1928.10)，頁149。

⁹⁰穆時英：〈一個被當作消遣品的男子〉，《穆時英小說全集(上)》（長春：時代文藝出版社，1998），頁206。

⁹¹史書美在她的研究當中認為劉呐鷗筆下的女性是具能動性的，她的開放其實某種程度來說代表了女性主動的一種解放的可能。不過在劉呐鷗的小說中，女性還是做為點綴品或者欲望的投射對象存在的，關於女性心理活動的描述相當稀少，而回到劉呐鷗留下的回憶資料來看，他對於女性的態度其實毋寧說是更帶有一點厭女症的，劉呐鷗筆下的女性是否有女性主體意識實在是還值得再商榷。

切徹底的失望。

總而言之，以劉呐鷗為首的這群上海都會作家的都會書寫，其文學作品固然相當程度地吸收了來自穆杭小說的養料，但在書寫過程中，卻也同時對它做出了三十年代的上海解讀。這群都會作家不但享受著都會中的世界主義與百變風情，卻也對這畸型的繁榮、無根的新異、漂浮的價值感到惴惴不安。人在空間中遊走與觀看，他們一邊建構都會敘事，也一邊拆解想像世界。其異國情調書寫於是滿懷著不可言說的突梯與無奈；他們試著拆解的不只是西方文化的強勢論述，更是現代社會裡的浪漫傳奇。於是其上海書寫既想像西方，亦不無悲觀地嘲弄了這種上海想像，在他們的作品中多音齊鳴，形成了豐富的文本詮釋空間。

二、都會文化互文中的南國風情

在劉呐鷗等作家的都會敘事中，還有一個相當世界主義的面向，以往一直較少受到研究者注意，那便是在他們的都會小說中，時常會出現一些帶有南國情懷、熱帶風情的作品。這些故事的主題通常是對具熱帶風情的南國異鄉充滿嚮往的男性作者，與具野性美的女性一場邂逅。這些男性作家所刻畫的熱帶女性大多熱情、純真，在小說中成為被男性想像和捕捉的對象，卻也巧妙地體現著作家或敘事者對都會生活與現代社會的不滿或厭棄，形成一種悖反都會的書寫。在法國文學中，此類最具有代表性的典型人物有穆杭小說中的熱帶女郎、梅里美小說中的女主角卡門等。⁹²這種大都會居民意圖逃離現代社會，嚮往原始文化、熱情南國的情懷，是當時描寫都會人精神心態的作品常見的主題，⁹³這類型的故事在不少通俗電影或者流行音樂當中也時常出現，⁹⁴在上海亦有。簡單來說，此一南國風情在上海三十年代的流行，體現的不是矛盾，而是具體而微地展現出了當時世

⁹²Julia V. Douthwaite, *Exotic Woman, Literary Heroines and Culture Strategies in Ancien Régime France* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.)

⁹³可參見葉舒憲近年對於東西方文化尋根思潮進行的研究。請見葉舒憲：〈西方文化尋根的“原始情結”——從《作為哲學家的原始人》到《原始人的挑戰》〉，《文藝理論與批評》2002年第5期，頁97-110。

⁹⁴西歐文明當中，哲學家及文學家對於位於遠方的他者文化，以及原始文明的關心，早在希臘時期就開始了。經過了漫長的受宗教壓制的中世紀，直到文藝復興時期，原始主義方又重新流行。在哥倫布1492年發現美洲新大陸後，探險家、傳教士們對新大陸原始文明生活的各種報導和描述，更加速刺激了西歐作家的想像力，各種描寫新天地的異國情調小說，在當時相當活躍。而近現代以來，承繼了浪漫主義文學家謳歌大自然、迷戀異地的異國情調文學傳統，在第一次世界大戰前後萌芽的西方現代主義文學思潮，又因為出於對資本主義社會與消費生活的抵制，而開始對於書寫相較歐洲更為原始的異地生活，再度表現出強烈的興趣。

界各大都會之間快速的文化流動現象。

我們還可以從都會文化的互文角度來理解之。「互文」原本指的是文本的互涉，也就是文本之間彼此借用的現象。然而進一步來說，其實不只文學故事會成爲視覺藝術或第八藝術的題材，各種藝術性的材料亦會反過來成爲文學創作的素材來源，因此本文所指的互文，實亦涵蓋了多元文化形式彼此之間的互文，指的是當時在世界各大都會中所流行的各類文化藝術交織的狀況。而當時歐美各國大都會中的時髦，諸如音樂、電影、廣告，在上海是差不多同步的，這些流行文化，不論是電影或音樂，對形塑當時一般上海市民的文化想像也有著相當的影響力。不過，流行音樂或消閒電影基本上是以娛樂爲主要訴求，其內容基本上在複製一些受到歡迎的文化想像，帶有消費性特徵。而在上海都會作家的作品中，不時會出現這種借用流行文本的現象，同樣地也反映了一些文化想像，可以看出都會生活環境對他們的文化心理投射所產生的影響。⁹⁵

這種對於南國的著迷以及對於熱帶女性的幻想，盛行於當時歐美都會的流行文化中。上海都會敘事中亦不乏這種有著古銅膚色、又能歌善舞的「蛇蠍美人」形象，她會受到歡迎，與二十世紀初巴黎都會流行文化在上海的風行有很大的關係。在二十世紀初的歐美各大都會，尤其是巴黎的小酒館裡，風靡起曲調新鮮的爵士樂，女歌手搭配大樂隊的編製，以及時髦的狐步舞，成爲各種娛樂場所的新寵。幾個著名的爵士樂女歌星如喬瑟芬貝克(Josephine Baker, 1906-1975)、琪琪(Kiki, Alice Ernestine Prin, 1901-1953)等人，都以混血兒黝黑的膚色、傳奇的生平及動人歌喉一時風靡巴黎，這股歌舞風潮也很快地流行到了上海灘(圖 5)。⁹⁶張若谷在《婦人畫報》上的〈黑舞孃約瑟芬〉一文當中專門介紹喬瑟芬貝克，⁹⁷在這篇文章當中，張若谷提到了他在未去巴黎親見喬瑟芬本人前，在上海的電影院及餐廳當中已經見過她的影片及畫像(如圖 13)，可見當時的上海娛樂場所接受巴黎都會生活中的流行是很快速的。

另外在《時代漫畫》上所刊出的〈拉丁區的下流舞〉這篇由畫家李寶泉執筆，回憶他留學法國時的歐遊生活文字，更特別介紹了位於巴黎拉丁區林立的歌舞咖啡館及其風氣；而當時在巴黎小酒館裡表演性感歌舞、形成了一股風潮的黑美人

⁹⁵劉紀蕙：〈框架內外：跨藝術研究的詮釋空間〉，《框架內外：藝術、文類與符號疆界》(台北：立緒文化，1999)，頁 9。

⁹⁶章志毅：〈爵士音樂的精神〉，《婦人畫報》第 15 期(1934.02)，頁 17。

⁹⁷張若谷：〈黑舞孃約瑟芬〉，《婦人畫報》第 26 期(1935.01)，頁 5-8。

喬瑟芬貝克(Josephine Baker)，更以她活潑明媚的表演大獲好評。⁹⁸在郭建英的〈黑，紅，殘忍性與女性〉一文當中，特別提到了「嬌薩芬培克」黑色之媚力(圖 10)、並說它與梅蕙絲脫紅色之誘惑，都爬進了上海都市女人的細胞：「上海女性是飢渴者」，她們將這些誘惑吸了進去後，「上海的色情文化又展開了新的方向。」⁹⁹而鷗外鷗的〈黑之學說〉，作者更從波特萊爾的混血女友、梅里美的卡門、介紹到了喬瑟芬貝克在巴黎旋風式的轟動流行，進而讚美黑色的爵士音樂為「它是力的速的有橫羈統制著今世的機械的聽覺之雄姿」、屬於聽慣了工廠的汽笛的狂號的人們所聽的「都會的騷音」。¹⁰⁰在《時代漫畫》上的〈現代社會之尖端文化〉一欄，在歐美歌舞女郎的照片下(圖 11)，所擺放著的說明文字，則是這樣說的：「黃金氣息最重和獵奇趣味最濃的，在爛熟的資本主義國家裡頂點的崇高，尤其構築在都會的享受上，色，香，高，速一切皆力求刺激強度化，是為此等文化的特質。女人，當然是一個可注意的其中主角……」¹⁰¹可見在當時，Jazz、狐步舞、都會、工廠與黑美人所象徵的都會情調，在當時的確引領了一時潮流，並同步地流傳到了上海灘，被看作是尖端的象徵。

這種都會流行文化也影響了上海專寫都會新感覺的作家，在他們的作品中可以找到許多這種文學創作與都會流行文化互文的痕跡，如同好萊塢電影裡的尤物形象對於他們刻畫都會裡的摩登女郎發生過很大的影響；爵士音樂與狐步舞，也時常在他們的小說中出現，成為其都會小說的最佳背景。

在物質條件方面，三十年代的海灘拜租界文化之賜，十分跟得上異國流行，各大飯店與舞廳都有著編制完整的大樂隊，能奏時髦的爵士樂；樂隊裡的樂手多來自俄國、菲律賓或歐美。如張若谷曾這樣刻畫當時在上海灘風靡一時的大樂隊，裡邊的樂師舞者帶有南洋或非洲的熱帶野性美，敘事者的眼睛彷彿相機，快速地捕捉了許多精彩的鏡頭：

兩個菲律賓男子揮舞著擴音號筒正在唱著富於魅惑性的歌曲。還有那一隻強烈的電炬。輪轉著射出青，紅，白，黑，紫，黃的色彩，像蛇舌火燄般的刺觸人目，閃照在那舞女們一對對肉感豐富的絲襪腿膀上，更覺得滿室

⁹⁸請見《時代漫畫》第 4 期(1934.04)。

⁹⁹請見《時代漫畫》第 1 期(1934.01)。

¹⁰⁰鷗外鷗：〈黑之學說〉，《婦人畫報》第 18 期(1934.05)，頁 23。

¹⁰¹〈現代社會之尖端文化〉，《時代漫畫》第 4 期(1934.04)。

充溢著肉的氛氣，真是誘惑異常。¹⁰²

穆時英〈夜總會裡的五個人〉裡這樣寫道：

白人的快樂，黑人的悲哀。非洲黑人吃人典禮的音樂，那大雷和小雷似的鼓聲，一隻大號角嗚呀嗚的，中間那片地板上，一排沒落的斯拉夫公主們跳著黑人的蹻蹻舞，一條條白的腿在黑緞裹著的身子下麵彈著…全場的人全害了瘧疾，瘧疾的音樂啊，非洲的林莽裏是有毒蚊子的。¹⁰³

音樂台中間的鋼琴上面坐著個穿了銀裳的，撒姆叔的女兒，唱得渾身生滿了瘧疾菌似的。四面是七張黑臉，魔術師的禮帽似的，裝在漿褶襯衫上的，七顆可以隨便拿下裝上的腦袋上的七張黑臉圍著她。站在她旁邊的那個吹色士風的眼珠子在眼框裏邊，上下左右地，濟溜溜地轉著，盡轉著，轉成了一對白眼。¹⁰⁴

劉訥鷗也沒忘記描寫這種音樂體驗：

忽然空氣動搖，一陣樂聲，警醒地嗚叫起來。正中樂隊裏一個樂手，把一枝J a z z的妖精一樣的S a x o p h o n e朝著人們亂吹。繼而鑼，鼓，琴，弦發抖地亂叫起來。這是阿弗利加黑人的回想，是出獵前的祭祀，是血脈的躍動，是原始性的發現，鑼，鼓，琴，弦，噤咕噤咕…¹⁰⁵

在穆時英的〈Pierrot〉中，女主角琉璃子的菲律賓情人是一個在上海夜總會討生活的樂手，他的黝黑膚色及奔放音樂帶給鎮日悒鬱徘徊在都會當中的男主人公惘惘的心理威脅：「他看見吹色士風的，那個嘴角老叨著起士牌的菲律賓人站在他前面；他看見他邪氣地歪戴著氈帽走進這屋子來；他看見琉璃子蛇似的纏到

¹⁰²同上註，頁48。

¹⁰³穆時英：〈夜總會裡的五個人〉，《穆時英小說全集(上)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁235。

¹⁰⁴穆時英：〈五月〉，《白金女體的塑像·聖處女的感情》(北京：人民文學出版社，1988)，頁263。

¹⁰⁵劉訥鷗：〈遊戲〉，康來新、許秦秦合編，彭小妍、黃英哲編譯：《劉訥鷗全集·文學集》(台南縣新營市：南縣文化局，2001年)，頁377。

他身上；他嗅到熱帶人的體臭——這體臭像是琉璃子身上的。」¹⁰⁶這個菲律賓樂手成爲小說男主人公自己不受拘束的熱情與喪失的天真的象徵，他的黑色膚色及南洋背景所象徵的熱情與不受束縛對比小說男主角——一個都會生活中逐漸喪失鬥志的知識青年的犬儒，顯得格外諷刺。

從美國發跡的爵士樂融合了來自黑人靈魂音樂的成份，在二十世紀初流傳到歐洲，巴黎歌舞昇平的都會語境更將它發展到了頂點。當時幾位能歌善舞的爵士女伶歌情唱愛，敢愛敢恨的形象，伴隨著談情講愛的歌詞，激動人心的音樂，與來自融合民俗，帶著野性與熱烈曲調的舞蹈，在上海灘流行一時。上海三十年代的流行音樂與當時歐美的流行已經幾乎同步。¹⁰⁷爵士樂在當時上海相當受到歡迎，以最紅的歌星周璇爲例，在她所推出的數十首流行歌曲當中，約百分之九十都是以爵士樂音調爲底去變化，再搭配中文歌詞的混血歌曲，並且因爲爵士樂的時髦、摩登形象而在上海灘大受歡迎。¹⁰⁸這個現象不但體現出了二十世紀初期上海都會人接受西方流行文化世界主義的一面；也再次彰顯出上海都會敘事中的一個特點：現代文學中的上海想像是在都會流行文化的建構下同時建立起來的。

除了樂聲以外，流行歌曲的歌詞也常被當時上海的都會作家引用，尤其以穆時英的小說最多。穆時英時常擷取西方流行音樂歌詞的片段、或是運用流行音樂情歌裡頭那種感傷動人的情調，來鋪陳小說情緒；在他的小說中，歌曲中唯美的歌詞，和他的小說融合在一起，雜沓反覆，形成一種悲傷優美、餘音繞樑的效果。

比如在〈五月〉這篇小說裡，一個孤單的獨身漢買了個播音機，「播音機每天晚上唱著：『在五月的良夜裏，蓮妮！』每一條弦線上面，每一隻喇叭口裏，揮發著爛熟的蘋果香。」這篇故事的女主角珮珮則是個混血兒，作者寫她「眼珠子，透明的流質；嘴，盤子裏的生蕃茄；稍為黑了些的夾種人的臉，腮上擦兩暈煙脂，『像玫瑰花那麼紅的胭脂，你難道不喜歡嗎？』褐色的頭髮，音樂的旋律似的捲曲著；眉毛是帶著日本風的……」¹⁰⁹在這篇故事爭，女主角富於異國情調的外貌、和小說場景諸如洋房、花園、鋼琴、流行歌曲以及伴隨樂聲不時出現的爛熟蘋果香，所形成的故事背景，讓人感覺並不是上海，有如置身南法。在另一篇小說〈第二戀〉裡，男主角的香港情人瑪莉，非常喜歡看美國電影七重天，爲裡

¹⁰⁶穆時英：〈Pierrot〉，《白金女體的塑像•聖處女的感情》（北京：人民文學出版社，1988），頁134。

¹⁰⁷相關研究請見瓊斯(Andrew Jones)，宋偉航譯：《留聲中國：摩登音樂文化的形成》（台灣：商務出版，2004）。洪芳怡：〈毛毛雨之後：老上海流行音樂文化中的異國情調〉，「文化研究月報」第54期(2006.01)，http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/54/journal_park417.htm。

¹⁰⁸同上註。

¹⁰⁹穆時英：〈五月〉，《穆時英小說全集(上)》（長春：時代文藝出版社，1998），頁343、354。

頭浪漫的愛情故事傾倒，同時也迷戀一首叫「Rose Marie」的流行歌曲，穆時英在小說裡大段摘錄這首歌的歌詞：「你還想得起那個遼遠的故鄉麼，瑪莉？在那裏，四月的玫瑰開放著。你還想得起那個遼遠的人嗎，瑪莉？像你懷念著故鄉的玫瑰似地，在懷念著你……。」¹¹⁰這首歌曲反覆地在小說男女主角遇合聚散時出現，有如電影主題曲一樣，每在關鍵時刻出現勾引讀者感傷的情緒。這首歌曲不但有異國人名，又富有詩歌般的節奏，再搭配上男女主角的戀情回憶歌詞，十分凄美。

這種有如主題曲般的流行歌詞在穆時英的小說中常常出現。好比小說〈玲子〉裡，也這樣反覆迴響著一首「卡洛麗娜之月」，歌詞與上一首歌十分接近：「卡洛麗娜的月色鋪在我們舊遊地，當薔薇開遍在家園的時候，瑪莎，你還記得我的名字麼？」〈公墓〉一文裡的女孩玲：「她坐在鋼琴前面彈著，Kiss me good night, not good bye, 感傷的調子懶懶地在紫丁香上迴旋著」；¹¹¹〈Craven A〉裡抽著 Craven A 牌香煙的女子，被敘事者稱之為「黑貓」，很明顯的是黑貓酒吧的隱喻了。故事開頭是這樣描寫的：她邊抽著煙，耳邊響起了「初夏的最後一朵玫瑰」。總的來說，這些異國流行歌曲、歌名或者歌詞在小說中出現，與其說具有加快敘事時間、塑造人物形象的效果，不如說這些流行歌曲裡感傷憂鬱的浪漫情懷，在小說裡營造出了一種獨特的情調。伴隨著音樂出場的女主角們，或唱或彈，或伴著音樂低吟舞蹈，扮演的是都會摩登、敘述者想愛卻不能、於是永遠思念著的人物形象。在這樣的小說裡，那位總是被歌詠著的女性，像是一個久遠的夢，像是不斷被想像中的上海。我們也可以這麼看，其小說文本對於流行音樂文本的借用，所形成的文本符號的隙縫(semiotic gap)，擾亂了原本作品裡本文的結構，形成了一種對於文本以外的世界的想像，指向了文本以外的空間，暗藏了文化或情欲的想像。在穆時英或黑嬰他們作品中的流行歌詞時常是英文，歌曲的迴旋明顯地營造著一個洋氣的空間，他們作品中這兩種文本的相互介入(interference)，以及這個介入所產生出來的文本之間的內在對話，所反映出的無非是文本的寫作者，對於視覺及聽覺文本的佔有慾望，以及企圖收編摩登他者的期待。¹¹²

除了音樂外，電影裡熱帶人物黝黑健康、熱情奔放的形象，也成為上海都會作家書寫都會人精神心理時最具典型性的對照組。在劉吶鷗的小說〈赤道下〉，

¹¹⁰穆時英：〈第二戀〉，《穆時英小說全集(下)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁 665。

¹¹¹穆時英：〈玲子〉，《穆時英小說全集(上)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁 157。

¹¹²可參見以下研究：Caws, Mary Ann., *The Art of Interference: Stressed Readings In Visual and Verbal Text* (Princeton: Princeton 1989) Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986)

可以看見類似的情緒。〈赤道下〉描寫的是一對前往南洋小島度假的都會男女，和生活在島上的一對兄妹彼此吸引，展開兩性遊戲的故事，頗具有原始風味及異國情調。這對都會夫妻本來並不適應小島上的生活，妻子本是一個怕曬黑「變得跟馬來人一樣」的都會女性，但到了島上沒有多久，她不但已經習慣了本令她害怕的原始野性的鼓聲，並且「珍獲得了一身黑澤澤的美皮，由土人學好了用眼光和動作代替著言語，而我，得拋棄了城市帶來的一些不健康的習慣，掃清了過去所鬱積的思想。」¹¹³這對夫妻在熱情的小島上分別和島上的兄妹發生了關係，在欲望張揚的過程當中猛然驚覺自己都會生活的苦悶虛假；因而在回家的渡輪上，他們告別熱帶時這樣想著：「我們各挑滿擔沉重的感情，傷痕，苦惱。椰林啊！海砂啊！日光啊！真珠港啊！永遠地辭了！我們雖然痛恨你們，但也很愛著了你們」、「海鷗歌送的是甲板上一對專待文化方式給他們解決一切的，相愛著的丈夫，妻子。」¹¹⁴這種都會人士因為偶然生活在較為原始的異鄉南方，因而得以解放自我，發現新我的故事情節，不但是法國異國情調作品中常見的主題，而且也與當時一些好萊塢電影的情節很類似。¹¹⁵

在時代圖書公司出版，由穆時英和葉靈鳳主編，只出版三期的《萬象》、及其他時代圖書公司出版的《時代畫報》及《時代漫畫》上，亦可見到這種對於南國的風土人情充滿想像的文字。這三本刊物上都曾刊出過由漫畫家鄭光漢執筆及繪圖的一系列關於南洋風光及女性的文章，¹¹⁶展現出當時上海都會作家對於南洋國度高度的興趣。以《萬象》上鄭光漢寫的〈新加坡的色感〉、〈馬來人〉為例，這兩篇對於南洋風景的印象式速寫文章，有不少篇幅便是停留在對馬來人(尤其是女性)身體的印象素描上。文中除了稱道新加坡獨特的多種族融合的風土色彩以外，也特別強調馬來人結實的、勻稱的古銅色身體有如「活著的銅像」；馬來婦女們頭上手上戴滿了金光閃閃的首飾，又有如一尊尊鑲金的佛像。文章旁除搭配著頗具異國風情的、擁有古銅色肌膚、打扮美麗的馬來女性照片外(圖 8)；文章旁還附上一個小專欄文字介紹人種學上有關「馬來人」的知識：如英國人曾以

¹¹³劉訥鷗：〈遊戲〉，康來新、許秦秦合編，彭小妍、黃英哲編譯：《劉訥鷗全集·文學集》(台南縣新營市：南縣文化局，2001年)，頁183。

¹¹⁴同上註，192。

¹¹⁵沈從文批評穆時英的小說直接取材於電影，其實是很敏銳的看法，其實包括了劉訥鷗，他的這部小說也給人以當時好萊塢電影「蠻荒天堂」等片子影響的印象。請見沈從文：〈論穆時英〉，《沫沫集》，見《沈從文文集》第11冊(香港：三聯書店，1985)，頁203-205。

¹¹⁶1926年在上海成立的上海漫畫會中，鄭光漢也是其中一員。

為馬來人「懶性天成」等等，表現出對南洋風土人情的好奇。¹¹⁷在《時代漫畫》上，鄭光漢亦刊登過類似的文章，題目名為〈馬來之速寫〉，在這篇文章當中，作者這樣說道：「我不能說他們頭腦簡單，然他們無志是實的」、「她們不大會裝飾，而且不會保護，所以肢膚很粗魯，衣服的圖案及其鮮豔複什，多是紗質的，所以展足時的一種風度，我覺得很 Picturesque，很 Charming」¹¹⁸「而且她們那種對於性的秘密的不注意，能夠使人覺得一種畸型的痛快。」這些描述雖然只是簡單的三言兩語，但也頗帶有自覺優越的意味。在《時代漫畫》上，值得注意的還有〈南國佳人〉、〈熱地花絮〉等多篇文章；這些文章的立意是要向讀者介紹位於東西洋間的門戶—南洋，但文章卻是這樣開始的：「女人是南洋生活的一個特徵」，直接把南洋異地與當地女性連結起來(圖 9)。¹¹⁹

生長在南洋，在上海從事寫作活動，咸以為受穆時英文學作風影響很大的黑嬰，¹²⁰在他的小說當中更充斥這種對於上海現代都會生活與以南洋的原始生活兩相對照的作品。他喜歡描寫水手和異國少女之間流動的情欲，以南國風情襯托難堪的資本主義社會醜惡百態，好比〈沒有爸爸〉、〈新加坡之夜〉。¹²¹他筆下的那些水手們也是十分世界主義式的人物，有如穆杭筆下的外交官，時常漂流在各地的大都會，彷彿是流離失所的現代魂靈。黑嬰在《婦人畫報》上所刊出的〈藍色的家鄉〉中，也這樣刻畫了一個自俄國流浪到巴黎、最終流浪到南洋的歌女，她跟隨著華爾滋的歌曲歌唱北方的家鄉，在歌聲中回憶身世與過往，她是一個無軌的人。而黑嬰筆下的上海，則是一個專門擊落青年夢想、教人屈服現實、頹喪墮落的社會；又是一個引起他難以解釋的國族情感，理想中的應許之地。¹²²然而與他的南洋家鄉相比，上海的繁華卻讓他不斷產生失落之感。上海那些「挺著肚子朝人縫裏鑽」的公車、「流了滿鼻子的汗水吼叫在馬路上」、「紅綠燈怪獸一般睜

¹¹⁷請見《萬象》第二期(1934.06)。

¹¹⁸鄭誤植為 pictureque, channing。請見《時代漫畫》第 3 期(1934.03)。

¹¹⁹請見《時代畫報》第 2 卷第 4 期(1931.03)，頁 17、18。另外，《時代畫報》上也曾刊出過如〈世界人類雕塑銅像之陳列〉(第四卷第七期，1933.06)、〈黎人生活〉(第五卷第五期，1933.09)、〈熱帶人之活躍〉(第五卷第九期，1934.02)等文字，在這些描述當中，熱帶國家的女性與人民都以粗魯、簡單的形象出現，如同迷人的「物」，作為異國裝飾陳列在畫報當中。

¹²⁰黑嬰(1915-1992)原名張炳文，是出生於印尼的廣東梅縣人，1932 年開始創作，曾加入葉紫的「無名文學社」，出版過《異鄉與故國》(上海千秋出版社，1943)、《帝國的女兒》(上海開華書局，1934)、《雪》(上海千秋出版社，1936)等多部創作。黑嬰的短篇小說〈五月的支那〉曾在 1933 年 7 月 1 日出版的《文學》月刊創刊號上發表，茅盾為此撰文〈社談：新作家與處女作〉認為其作品以技巧取勝，作風同穆時英非常相像。

¹²¹葉紫在《無名文藝》第一期(1933.06)的〈編輯日記〉中稱黑嬰的小說：「全篇技巧新穎，全是些南國風味」。

¹²²黑嬰：〈藍色的家鄉〉，《婦人畫報》第 17 期(1934.04)，頁 25-29。

著三隻眼睛」的汽車、「傳來歌女啞啞的嗓音」的舞廳、以及充滿了「女人的微笑，顫動的乳峰，迷人的香氣…」的街道，是一座「金錢與肉體交織的歡樂王國」，而的背後卻「埋葬著許多淚水，許多罪惡」。¹²³因此在他的〈愛〉、〈一年〉、〈牢獄外〉、〈咖啡座的憂鬱〉等小說中，在上海尋覓闖蕩的年輕人，不論是懷抱著對愛情純潔夢想的大學生、天真稚氣相信愛情的咖啡店女侍，都在其中經歷了愛的幻滅與失落。對他來說，上海是真情與假愛的熔爐，亦是性愛的實驗場，就像〈上海的 Sonata〉裡那列由南京開往上海的列車，只是一列高速度行駛，將所有的人物拋進了巨大的怪獸肚中的班車。在這份寂寞和失落裡，他格外想念熱帶的故鄉，那裡不但有純潔的親情、可愛的姑娘、「海邊也有挺直了身子的椰子樹。那兒的市上有怪味的榴槤的。…太陽是炎熱的。風是帶著鹽味的。靜靜的晚上有靜靜的月亮，靜靜的河畔有靜靜的歌聲。」¹²⁴熱帶的南洋家鄉一切都是美好的、靜靜的，有如天堂一般召喚著在都會中失落了「靈光」的遊子。

除了音樂和電影以外，這種對南國的浪漫懷想源頭，其實還得要從田漢說起。田漢的南國戲劇社的名稱「le midi」，是法文的中午，指涉的是南方的豔夏。從田漢身上，我們可以看出法國新浪漫主義文學詩歌對南方的浪漫想像，在中國現代文人的身上所發揮的作用，而這來自詩歌的南法情調，也通過田漢傳承給上海三十年代的都會作家們：

田老師創辦的《南國》半月刊出版了。這是《醒獅週報》的文藝版，每兩周發刊一次。田老師自己單印了幾十份，帶到學校裏來分送給同學。第一二期的內容，我們都是熟悉的，因為都在教室裏聽田老師講過。《南國》有一個法文刊名「Le Midi」，意思是「南方」。歌德的《迷娘歌》裏曾說到南方是「橙桔之鄉」，是浪漫的青年男女的樂園。田老師就用這個典故，給他的文藝小刊物取名。後來他組織劇運，也就用「南國」為劇社的名稱。…當時，田老師還是一個熱情的浪漫主義者，他寫的初期劇本，也都是浪漫主義的。他是湖南人，永遠懷念著他的橙桔之鄉。¹²⁵

比如穆時英在〈五月〉裡所描寫的，愛人的春日狂想，便很有這種受到南法

¹²³黑嬰：《帝國的女兒自序》（上海：開華書局，1934），頁1。

¹²⁴黑嬰：〈南島懷戀曲〉，《帝國的女兒》（上海：開華書局，1934），頁34。

¹²⁵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。

浪漫情懷影響的痕跡：

他和他的戀人要到田間去，他們要住在鄉裡。他們用青草鋪床，用香柏屋樑，用銀松做椽子，還要造一個大理石的聖母像。早上他們到葡萄園裏，他們要看葡萄發芽沒有，石榴開花沒有？在那兒他們要把她聖母瑪利亞似的供養著；他要跪在她前面唱讚美詩。在那兒蔓陀羅的香散著。那兒有各種美果，全是為了他的小戀人生的。¹²⁶

好像葉靈鳳的〈永久的女性〉裡那位畫家秦楓谷朝思暮想的理想中的模特兒，「很有南國的風韻」，站在葡萄藤下，面露蒙娜麗莎的微笑，是他理想中的愛人。¹²⁷然後他們相遇了，在「充滿了異國情調的霞飛路，襯托著這一間鬧中取靜的三層樓，在繚繞的煙氣和紅茶香味中，這一群熱心的青年畫家總在這裡興奮的談論著，常作了巴黎的拉丁區」。他遇見了她；他筆下的理想美人被包括在花香當中，有如一個聖母像般端莊：

霞飛花店的門口，一個穿檸檬黃旗袍的女性，捧著一大堆剛買來的百合花，雪一樣的擁在胸前，正從裡面走了出來。一張聖母型的臉，兩道秀逸的長眉，鬆散的鬢發遮掩著右額和耳朵，微微的在頰上留下了一道可愛的陰影。捧著花在門口略略停留了一下，這一瞬間的姿態，於端莊之中更流露著優雅。¹²⁸

總的來說，在上海都會作家筆下所形容及描述的原始、熱情的南國，不但既反映了上海都會文藝中巴黎情調的影響；亦彰顯出當時上海的都會文人接受異國文藝潮流與流行文化時所懷抱的世界主義心態，以及上海都會多元文化互文交融的特色。簡單來說，南國在其文學作品中被賦予了兩層想像：既是「異端」，像那些黝黑的歌舞女郎，是刺激而時髦的都會文化的一部份，將要吞噬凝視她們的男性；又像南國之鄉，寄予了作家要逃離都會文明，回復大自然單純生活的想望、寄託了他們田園牧歌式的願望。這些上海都會作家或許並沒有真正去過南洋、非

¹²⁶穆時英：〈五月〉，《穆時英小說全集(上)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁366。

¹²⁷葉靈鳳：《永久的女性》(上海：新世界出版社，2003)，頁11。

¹²⁸同上註，頁37。

洲、南法，但他們通過閱讀來自巴黎的都會文本及報刊，藉著與巴黎的都會文藝同步，想像南國，嚮往熱情，他們在文本中表現的，亦是這樣的文學性南方一熱情、原始、象徵純真與希望。

三、以異傳都會之奇

邵洵美曾經這樣談到了當時國際文壇所流行的世界主義：「是不被國界所限制了。他們的作品簡直還不受時間的限制。為他們，字匯、態度、題材、形式、音調，不過是工具；他們所顯示，傳達，及感動我們的，乃是『情感的性質』。…全歷史是他們的經驗，全宇宙是他們的眼光。」¹²⁹他認為這樣的作家通常都會很自覺地去運用歷史，援用不同國家、不同時代中的事物，作為故事中的典故，使人一讀便能明白作家要傳達的情調；邵洵美以艾略特(T.S. Eliot)的《荒原》(The Waste Land)為例來說明：「愛里特不是講故事，而是講故事的性質，所以在他的故事裡，你時常會看見一個古人出現在現代的社會裡。…『但是他的確把他們當同時代人看，他在他們裡面獲到了在人類的本性裡一種永久的東西。』他又說：『地鼠掘土，老鷹穿天，它們的目的是一樣的，是去生存。』這是最好的解釋。所以他故事斷的地方，卻正是連的所在。」¹³⁰事實上在上海三十年代都會作家的作品中，也有不少援引異國(時間上的久遠或地理空間上的奇異)題材，展現出驚人的世界主義想像的作品。比如施蛰存的《將軍的頭》小說集裡的四篇小說、以及〈夜叉〉、〈魔道〉、〈旅舍〉等以魔幻手法刻畫都會生活的作品；以及被譽為喜歡「用極騷雜的現代主義形式來歌詠中世紀風的輕微的感傷」風格的葉靈鳳，他早期的〈鳩綠媚〉、〈摩伽的試探〉、〈落雁〉、〈愛的講座〉等小說，可說最具代表性。這些小說的故事背景多發生在久遠以前、故事帶有異域風味；不但有著哥特派小說、浪漫主義、象徵主義、意識流、心理分析交纏的痕跡，¹³¹作家更將這些異國文藝手法，與中國鄉野傳奇、都會想像融合於一爐，¹³²體現出一種神秘、魔

¹²⁹邵洵美：〈現代美國詩壇概觀〉，《洵美文存》(遼寧：遼寧教育出版社，2006)，頁97。

¹³⁰同上註，頁99。

¹³¹施蛰存曾經這樣歸納他們共同的文學風格：「erotic, exotic, grotesque」，而融合這三個文學特色的作品，在施蛰存的早期作品當中並不少。李歐梵：〈漫談現代中國文學中的頹廢〉，《現代性的追求》(北京：新華，2000)，頁152。

¹³²劉禾這樣分析：「弗洛伊德理論給施蛰存提供了一系列的詞語，使他能夠把中國古典志怪小說翻譯成中國超現實小說。」Liu, Lydia H., *Translingual practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity-China, 1900-1937* (Stanford, California: Stanford UP, 1995), pp 135-136.

幻的氣氛，表現出人類愛欲情色的本能衝動。¹³³

詩人舒曼（Iván A. Schulman）曾經將文學作品中的「時間上的異國情調」，定位成一種召喚過去、來定位現在自我的方式。從這個角度來看，則那些出現在施鰲存和葉靈鳳小書當中的文學符號，如〈魔道〉中那位帶著各種西方心理小說書籍旅行的都市男主角行囊中洋洋灑灑的書單，¹³⁴也可以被解讀成一連串的以西方文化符號自我投射的符號，同時也呈現出作家對於西方文化知識的渴望。作者唯有透過對不同地域的想像，以象徵性的地理與時代的符號寄情心中的理想，才能從而抒發自己在都會中的憂鬱與不安，進而在這樣交流的過程中重構主體，再建自我與世界的形象。¹³⁵正如同施鰲存解釋〈魔道〉中一路以為自己被妖婆跟蹤的男主角的心理狀態時這樣說：「《魔道》的主人公確是一個現代知識份子，而且是有西方文化教養的知識份子，他有許多方面的知識沉積。老妖婆是西方神話、民間故事中常見的人物，主人公在少年時有了這種知識，當然他成長後不會再相信現實世界中有這種妖婆，但在他神經不寧的時候這種沉積在他知識領域中的事物會浮起來解釋現實中的某一現象。」¹³⁶這個自我剖析恰好很中肯地說出了施鰲存、葉靈鳳在上海三十年代馳騁想像力、引用中西古今各種文學素材來創作小說的心理。

在這個運用自己所獲得的文學資源，重新敘述都會傳奇的過程中，施鰲存和葉靈鳳不但再現(represent)了早已存在的傳統故事題材，也向讀者展現了一連串他所翻譯和引進的文學世界。在這個交涉的過程中，敘述者進而表現出他在當時的都會語境中所體會到的不寧靜的、矛盾的「現代人內在意識」。¹³⁷

¹³³「《上元燈》裡的大多數作品，都顯現了一些浮淺的感慨，題材雖然都是社會現實，但刻劃得並不深。《將軍的頭》忽然傾向於寫歷史故事，而且學會了一些弗羅伊德的心理分析方法。這條路子，當時給人以新穎的感覺，但是我知道，它是走不長久的。」施鰲存：〈序〉，《施鰲存中國現代作家選集》（香港：三聯，1985），頁2。

¹³⁴「The Romance of Sorcery 倒不能拿出來了。難道是因為我這兩天多看了些關於妖術的書，所以受了它的影響麼？雖然，也許有點，但是這個老婦人是無疑地她本身也有著可怪的地方，即使我未曾看那些書，我也一定會同樣地感覺到的。我該拿哪一本書出來看呢：Le Fanu 的奇怪小說？《波斯宗教詩歌》？《性欲犯罪檔案》？《英詩殘珍》？好像全沒有看這些書的心情呢。還有些什麼書在行篋裏？...沒有了。」施鰲存：〈魔道〉，《梅雨之夕》（上海：新中國出版，1933），頁46。

¹³⁵引自張淑英：〈「扭斷天鵝的脖子」：異國情調與本土化—拉丁美洲「現代主義」到「後現代主義」的轉折〉，《國科會外文學門86-90年度研究成果論文集》（台中：中興大學，2005），頁115-143。

¹³⁶然而施鰲存在談到他這一系列小說時，這樣回憶：「這一切幻想與現實的糾葛、感情與理智的矛盾，總合起來，表現的是一種都市人的不寧靜情緒。」引自楊迎平，〈論施鰲存的小說創作與外國文學的關係〉，《文藝理論研究》2004年第1期，頁11-17。此乃施鰲存1992年1月15日給楊迎平信中所說。

¹³⁷郭詩詠：〈施鰲存《將軍底頭》的「內在性」問題〉，「思與文」網站，2006.12.20，

比如施蛰存早年所出版的《將軍的底頭》，便專以現代心理學的手法來重新描寫發生在古代的故事。這些故事的背景多在古代、人物來自異國，而各種衝突的發生是故事的主題。¹³⁸《將軍的底頭》這一系列的小說約於一九二九年至三一年間寫成，並曾於文藝刊物上單獨發表。施蛰存後來這樣回憶：「我在創刊號上發表了《鳩摩羅什》，同時《小說月報》發表了我的《將軍底頭》，這兩篇都是運用歷史故事寫的側重心理分析的小說，在當時，國內作家中還沒有人採取這種創作方法，因而也獲得一時的好評。」於是「想寫一點更好的作品出來」，「想在創作上獨自去走一條新的路徑」。¹³⁹

在〈鳩摩羅什〉裡，施蛰存選擇了一個佛教高僧的內心掙扎來表現人性中永恆的難題：愛欲與道德的衝突。鳩摩羅什的妻子在他求道的路上過世了，到達大唐宮廷後卻又被一名長得像泰綺絲的美女誘惑，一次又一次地屈服於欲望之下，與皇帝賜給他的美女玩樂，甚至將她們看成是妻子的化身，故事的最後，鳩摩羅什並沒有超脫，他的身體像其它亡者一樣湮滅了，但他被妻子吻過的舌頭卻留了下來，代替舍利子留給信徒。這篇小說很容易因為作家的暗示而讓人聯想到法朗士(France)的小說泰綺絲(Thais)。¹⁴⁰儘管鳩摩羅什不像法朗士的小說中的牧師那樣，明顯地展現出天主教信仰和欲望間強烈的神與人性之間的衝突；然而透過對這位佛教一代宗師從人性想像出發的細膩刻劃，施蛰存表現出從現代人的觀點，審視人性的意圖，這個審視是透過諸如「幻覺」、「夢」等受佛洛伊德心理分析概念影響的場景安排而彰顯出來的。

葉靈鳳早期的小說〈摩伽的試探〉(《現代小說》第一卷第五期(1928.05))，也是這樣一篇透過刻畫高僧的內心世界來描寫靈肉衝突的故事。這篇小說發表在

http://test.chinese-thought.org/whyj/002814_2.htm。

¹³⁸施蛰存曾對自己這幾篇小說的「主旨」有這樣的說明：「〈鳩摩羅什〉是寫道和愛的衝突，〈將軍底頭〉卻寫種族和愛的衝突了。至於〈石秀〉一篇，我是只用力在描寫一種性欲的心理，而最後的〈阿檻公主〉，則目的只簡單地不在乎把一個美麗的故事復活在我們眼前」。施蛰存：〈《將軍的底頭》書評〉，《現代》第一卷第五期(1932.09)。

¹³⁹施蛰存：〈我的創作生活之歷程〉，《燈下集》(上海：開明書店，1937)，頁 80-81。

¹⁴⁰大正時期的日本唯美作家筆下，也曾不約而同出現了一批以現代筆法描寫中國古代故事的風潮，這批被稱為「中國情趣」式的作品，以谷崎潤一郎的最有代表性。他的小說如〈麒麟〉、〈秘密〉、〈美人魚的嘆息〉等，都相當出名。其中〈麒麟〉一篇，描寫的是春秋時期，衛靈公寵愛美人南子夫人，無心問政，孔子路過衛國，教誨靈公疏遠美色，專心國政，南子夫人為了重新獲得寵幸，設計種種誘人場面，企圖勾引孔子，最終，靈公還是拜倒在美人腳下，孔子則黯然離去。在這篇小說當中，作為聖人的孔子，他的光環卻被美人的誘惑摘下，日常生活中的享樂愉悅還是戰勝了道德倫常，消解了聖人的崇高性。永井荷風在小說初發表時便指出，〈麒麟〉足以跟法朗士的《泰綺絲》相提並論，敏銳地看出了這篇帶有「中國情趣」的小說背後的西方唯美異國情調文學身影。

葉靈鳳與潘漢年《現代小說》上。在這份刊物中，葉靈鳳還發表了幾篇他嘗試用超現實主義的手法寫作、相當帶有異國情調、也是作者本人後來最得意的作品：〈鳩綠媚〉、〈摩伽的試探〉、〈愛的講座〉、〈紅的天使〉、〈罪狀〉，以及許多篇翻譯作品。¹⁴¹在〈摩伽的試探〉中，也有一個在山裡試圖悟道的僧人，他邊打坐，邊感到「一切足以搖動他道心的浮念中，最使他感到不敵的自然是有時自內勃發的人類的本性了。他有時無意間撫摩著自己焦黑的肉體，在一切都是冷靜的山中，這一點人體上神秘的微熱，便足以喚醒他最難忘卻的一種記憶，燃起他已死的熱情，恢復了固有的人性。」¹⁴²這位難忘熱情的摩伽，還是抵擋不了美女靜姑的誘惑。小說這樣描寫帶著莎樂美風味的「蛇蠍美人」靜姑：「他看見靜姑已經不是穿著黑的衣服，門前白皙皙的已是一個少女的裸體。摩伽嚇得連忙將眼睛閉上。在他沒有俯身下去之先，靜姑已經像蛇一般的纏到了他的身上。」、「餐風沐雨了七年的摩伽，一切已死的人性又都在他的心上復活了起來。」¹⁴³在半夢半醒、無邊恐怖的故事最終，摩伽只好以小刀去勢作為終結。這篇修道人與心魔的小說，脫胎自莎樂美在約翰面前跳舞的劇本，是當時中國現代作家很著迷的一個主題；葉靈鳳將它融進古代高僧修道的故事中，又從心理分析的層面出發，書寫出對人性愛欲本能的關注。

在《現代小說》第一卷第三期上所刊登的葉靈鳳的〈愛的講座〉，故事的男女主人公則是名為青柳跟亞當斯佛軍爵的一對情侶，故事的年代不明，主人公的名字也相當異國化，他們因相戀不得，遂相偕自禁欲的修道院中逃走。在郊外坐下歇息時，各自夢到了先師對他們講述愛的意義。這篇故事再次從同情主角的立場，展現出了對壓抑人性情愛本能的活動一連串抵制。

在施鰲存的〈將軍的頭〉中，衝突更進一步被推展到種族及愛欲對立的層面當中。一個漢藏混血的唐朝將軍，受命到四川去平定一場藏人的奇襲時，„他先

¹⁴¹《現代小說》上所刊登的翻譯作品，多帶有唯美豔異風格。從第1期開始便連載有秋生所譯的，王爾德著名的唯美主義小說〈杜蓮格雷〉(The Picture of Dorian Gray)。第1卷第4期裡則有葉靈鳳所譯的一篇法雷思佳(L. Lacaze)的〈深夜的一吻〉、以及法波地(F. Boutet)的〈嫉妒〉，兩者都是所謂的法國掌篇小說，寫的都是發生在都會裡的男女間的小故事。第2卷第1期(1928.07)上葉靈鳳翻譯的小說包括莫泊三的〈得救了〉莫泊三(Mapaussant)、舍里斯勒的〈花〉(A. Schnitzler)、戈恬(Gautier)的〈木乃伊戀史〉；《現代小說》上還刊登出了唯美派詩人朱維基所譯的道生(E. Dowson)的〈驕傲的眼睛〉、林微音所譯的哀倫坡(Poe)的〈紅死的面具〉。其中，愛倫坡〈紅死的面具〉、戈恬的〈木乃伊戀史〉、舍里斯勒的〈花〉，這些小說主題在描寫古代戀史或奇情，帶有傳奇色彩及異國風味，相當值得注意。這些與他的創作同時期發表的翻譯作品很好地暗示了葉靈鳳編寫《現代小說》時傾向的文學喜好。

¹⁴²葉靈鳳：〈摩伽的試探〉，《葉靈鳳小說全編》(上海：學林出版社，1997)，頁178。

¹⁴³同上註，頁184。

對漢人部隊無義搶掠感到不恥，接著又發現自己愛上了一個漢人姑娘，這個姑娘是他手下的騎兵意圖輕薄而被他判刑的，但在當晚月光下，將軍卻出現了幻覺：「將軍通身感覺到一陣熱氣，完全自己忘卻了自己。原來將軍驟然覺到侮辱那少女的人竟絕對不是別人，是的，決不是別人…而是將軍自己。自己的手正在撫摩著那少女的肌膚，自己的嘴唇正壓在少女的臉上，而自己所突然感到的熱也就是從這個少女的裸著的肉體上傳過來的…」¹⁴⁴在戰爭中，因為腦中迴盪著姑娘的情影，將軍被從後面忽然追上的一個藏人砍掉了頭，但他的身體依然直立著，砍掉了對方的頭後，騎著馬去尋找他愛戀中的女孩；當將軍下馬要到女孩洗碗的河邊去洗臉時，漢人姑娘對他直陳他已無頭的事實，將軍一驚，倒了下來，他手中的吐番人頭於是笑了起來，而遠處的吐番人手中的將軍的頭，卻流出了眼淚。在這個故事中，混血將軍的身首分家，以及漢藏將軍的分身對立中，很具詩意的描寫出了自我與他者之間的拉扯；而身體直立不屈地奔馳，也同時很形象化地展現出身體欲望不受理性的頭腦控制，自有其意志的力量。故事最後姑娘對將軍的嘲笑，導致將軍臨水對照時方赫然意識到自己的死亡的超現實結局，更是將其中愛欲以及死亡的隱喻推陳到最高點。

這個故事讓人聯想到同樣描寫公主殉情的〈鳩綠媚〉。這篇小說是葉靈鳳刊登在《現代小說》第二卷第二期(1928.01)上的另一篇作品，故事描述一名上海的現代作家春野，抱著巴黎來的波斯公主鳩綠媚的屍骨入夢，在夢中歷經了公主與階級差異懸殊的家庭教師一段纏綿悱惻的戀愛。在這篇小說中，作家春野不斷透過夢境回溯到波斯公主的戀愛故事，文中充滿了描述想像中的波斯時代的場景與對話，諸如護城河、城堡、衛士、修士和紅燈籠。西方異國情調小說中經常出現的波斯古國，則是其故事背景。在小說的最後，作家春野這樣想像：「這確是不可解的事，春野自那天晚上無意握著那個骷髏睡著了之後，夜裡便做出了這個奇怪的夢，夢見自己已不是春野，已被人叫作白靈斯，夢見白靈斯親對著他的女弟子鳩綠媚。『這太荒唐了，這是我自己幻想得過度了的結果。』春野醒來想起了夜間的夢，望著手中友人送來的這個骷髏，自己禁不住微笑著這麼說。」¹⁴⁵在這個故事中，公主及他的家庭教師的名字，都在本文中以古怪的中譯異國名字呈現，小說發生的地點也從巴黎、波斯到上海，呈現出相當奇怪的時間與空間跨越。小說中的文句如「願蘇丹的祝福永遠跟隨著你」、「白靈斯感謝這樣無上的榮譽」

¹⁴⁴施蟄存：〈將軍的頭〉，《施蟄存短篇小說集》（長沙：湖南文藝出版社，1998年），頁90。

¹⁴⁵葉靈鳳：〈鳩綠媚〉，《葉靈鳳小說全編》（上海：學林出版社，1997年），頁121。

等，文句拗口，整體來說有一種舞台劇劇本的氛圍，故事也洋溢著一種異國情調。

這篇夢中有夢，頗具異國情調的作品，與同一期所刊登的伊本內茲的〈塞比安的夜〉對照來看，饒有趣味。這篇小說背景設在巴黎的一個冬夜，一些軍官回憶起四個月以前的今天，他們如何用軍刀刺死了受傷同袍的故事。這兩篇小說當中有一個共同點：來自遠方的人，給對方講一個發生在遙遠異地的故事。故事有幾個呈現方式，比如透過夢境、信件、傳說，並且還伴隨著一些信物(如骷髏頭、畫像、小說)。而且故事的敘事者不停地變換，時而是故事主角、時而換成了主角的朋友、後來又換成了聽話者；小說中不同的敘事者輪流講故事的安排，產生了很多層次的敘事效果。在這些故事中，都會本身的世界主義性格，也成為這類小說中的一個重點。現代的大都會是一個可以讓人穿越現實與回憶、過去與現在的空間，讓各種國籍、種族的人士聚集；各種思潮與信仰交織，總之它是一個引起現代人種種不安寧與不平靜的所在。而身處其中的現代人心理世界完全是它的反映，其中交織了各種可能性，它是一個與以往的傳統社會完全不同的場域。

在〈鳩摩羅什〉、〈將軍的頭〉、〈阿檻公主〉、〈鳩綠媚〉等小說中，重覆出現的在不同的種族、階級、背景間擺盪、跨越、引誘和犯規的主題、以及他們刻意設定的「時間上的異國情調」，與邵洵美所謂的情節選擇上的「無國界主義」，與「現代心理知識」相結合，將古本傳奇改寫成了都會的摩登傳奇，揭露了現代人身在都會中複雜、多變的內心活動。¹⁴⁶施蟄存等雖是說故事的人，但說故事並不再是其重點，透過故事質問人性幽微，才是其都會小說最具現代意識的地方。

然而另一方面，這些小說其實也體現出了當時上海都會文化語境多元的特殊性格。以施蟄存這三篇小說為例，他所描寫的多種族的唐朝長安，與當時的上海租界華洋雜處的情況頗為相類；他的小說人物掙扎於愛欲生死的關頭，同時還要面對著自我/他者、本族/異國之間的複雜糾葛，也儼然有生活在租界洋場的作家們顧影自憐的身影。施蟄存或葉靈鳳這些重新述說過去的小說，透過描寫異域(不論是時間或空間)，穿越了傳統/現代，自我/他者等二元對立的框架，帶領讀者來到了一個新的文學性空間。也就是說，這些相當具有世界主義色彩的小說作品，以一種跨越時空、書寫異國的情懷，反映出了上海三十年代都會語境帶給青年的心理重擊。民族情感與洋化生活、傳統道德與現代社會、家族生活與個人主義，這些衝突與矛盾，也可以看成是上海租界現代青年面對西化摩登的都市生活，掙

¹⁴⁶李歐梵：〈現代中國文學中的浪漫個人主義〉、〈中國現代小說的先驅者—施蟄存、穆時英、劉吶鷗〉，《現代性的追求》(台北：麥田出版社，1996)，頁 91-115，161-174。

扎於渴望與逃脫之間的心理狀態。他們選擇用小說的形式，描繪其內心折射的客觀現實。¹⁴⁷《將軍的頭》既可說是作者從新穎的心理學技巧、顯尼支勒的小說裡汲取養份，實驗鋪陳的古代傳奇；也可以說是新一代的都會作者，以精神分析的方式寫作，跨越界線，反叛和逃脫既有秩序，並表達出租界生活中文化焦慮的方式。

在施蟄存、葉靈鳳這些上下古今的作品中，遙遠的異地或時間，都成為他們展開想像、渲染魅力的敘事策略，開展出新異的都會書寫。如果我們這樣發問，在那些小說主角不知今時何時此地何地的故事中，到底哪一個文化身份是作者認同的自我，哪一個又是奇異的他者？¹⁴⁸也就是說，如果大唐或波斯同樣是他們所要描寫的他者，那麼他們所認同的自我身份又是什麼呢？一個自覺的都會裡的現代人？

第三節、追索情調：發達都會時代中的抒情文人

二十年代時，魯迅曾感慨：「我們有館閣詩人，山林詩人，花月詩人…，沒有都會詩人。」¹⁴⁹然而到了都會生活更加成熟的三十年代，上海的文人這麼說：「新的機械文明，新的都市，新的享樂，新的受苦，都明擺在我們眼前，而這些新東西的共同特點便在強烈地刺激我們的感覺」、¹⁵⁰「這種生活所給予我們的詩人的感情，難道會與上代詩人從他們的生活所得到的感情相同嗎？」¹⁵¹的確，文學中的地方書寫不但是對地方的現實刻畫，同時也反映出了寫作者對於地方的重建與再塑。因此研究文學中的地方，一方面可以觀察地方在歷史中的演變，也可以看出寫作者對地方之觀念及情念轉變之歷史。在這個意義上來說，文學中的地方書寫不只是文化的附庸，也有著自身的獨立性格，身上帶著書寫者的心理與地方的文化意義交融混雜的痕跡。三十年代末上海都會景觀的轉變、現代化生活帶來的種種變化、乃至於戰雲逼近的時代背景，對於個人日常生活及心理狀態當然

¹⁴⁷在一次林耀德與施蟄存的訪問中，施蟄存談到自己作品是「折光」的概念。〈中國現代主義的曙光—與新感覺派大師施蟄存先生對談〉，《聯合文學》第六卷第九期(1990.07)，頁133—134。

¹⁴⁸李歐梵：《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930-1945》(香港：牛津大學出版社，2000)，頁151。

¹⁴⁹魯迅：〈〈十二個〉後記〉，《集外集拾遺》，《魯迅全集》第七卷(北京：人民文學出版社)，1938。

¹⁵⁰柯可：〈論中國新詩的新途徑〉，《新詩》第一卷第四期(1937.01)。

¹⁵¹施蟄存：〈又關於本刊的詩〉，《現代》第四卷第一期(1933.11)。

產生了許多影響，自然亦有一些作家文人把握住了這種生存狀態及都會風貌，並以文字將之再現，從而重新定義了上海都會生活的現代。他們就如同班雅明筆下所揭示的波特萊爾，用文字寓言了一座現代都會。然而波特萊爾的都會寓言不只透過意象來呈現內心感受；也展現出他對於都會中現代生活的進一步思考；在其作品中，對都會進行現代性的反思是一個重要的主題，班雅明也說：「波特萊爾筆下的漫遊者並非在人們所設想的程度上是詩人的自畫像。真實生活中的波特萊爾並不像一些人描繪的那樣心不在焉。」他是一個真正能再現出現代都會生活的詩人：「在漫遊者身上觀看的快樂是令人陶醉的。…這時一個漫遊者就成了一個在馬路上東遊西蕩、看熱鬧的人(badaud)。然而，對於大城市的揭示性的呈現(revealing presentation)並不來自這兩種人。」¹⁵²也就是說，都會作家固然不必然是漫遊者，但他卻更像是能真正揭開現代都會生活之秘的藝術家，必須是一個能在觀察到現代美之餘亦能抽取和描繪它的人；¹⁵³他的詩情既因感物而興，也同時能進一步反思物與我的關係。

儘管十九世紀末的巴黎詩人與二十世紀上海的都會作家，不必然也不必要對應，然而透過這層濾鏡來考察上海都會文學敘事，我們得以從中濾出更為多彩的上海現代都會生活的文學形象，然而梳理這一形象的過程將有如拉開一層層褶皺的頁面，其中所隱藏的曲折，還須從文本的還原及對作家心態語境的體悟出發，重新捕捉。

波特萊爾這樣說到現代性：「現代性，是暫時的、瞬間的、偶然的；現代性，是藝術的一半，藝術的另一半則是永恆與不變。」¹⁵⁴而一位真正的藝術家必須「就像是詩人、小說家和道德家，將隱藏在流動事物中的永恆事物顯現出來。」波特萊爾繼續以畫家居斯(Constantin Guys, 1802-1892)為例，闡述藝術家的特質。藝術家必須有廣博的知識和很好的觀察力，對於人群非常有興趣，而且擁有如小孩般無暇的眼光與好奇心。藝術家不只是漫遊者(Flâneur)，他能在時代的摩登美中間提取永恆的那一面，他不只致力於成為時代美的一部份，他也呈現美。

¹⁵²班雅明著，張旭明、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人-論波特萊爾》(台北：臉譜出版社，2002)，頁145。

¹⁵³對他來說，問題是要在流行中提取出某種東西，而這個東西它可能包含著寓於歷史的詩意，有如從過渡中抽取出永恆。Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Jonathan Mayne, tran. (New York; Da Capo Press, 1986), p.12.

¹⁵⁴波特萊爾著，郭宏安譯：《1846年的沙龍》(桂林，廣西師範大學出版社，2002)，頁424。「La modernité, c'est le transitoire, le fugitive, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable」, Charles Baudelaire, *ŒUVRES COMPLÈTES*, (Paris: Robert Laffont S. A., 1980, p.467)

波特萊爾描寫巴黎的詩歌是誕生在十九世紀末期的都會化語境當中的。工業革命固然帶來了科技的進步與生活的便利，但在一切大量生產的時代，與此同時一起消逝的還有人性的光輝與精神家園的依歸；資本主義社會的出現帶來了民主政治的可能性與社會階層的流動，但同時也意味著消費惡俗文化的出現與貧富差距的擴大。這種對社會現實的義憤固然使作家產生介入社會變革的雄心，然而經過了 1848 年很快便無疾而終的群眾運動、及 1851 年失敗的政變後，波特萊爾對政治與革命的失望亦開始出現，於是他說：「為了維持自身，為了創造一點秩序的幻覺，政治將被迫使用一些會使現代人震悸的手段，而現代人已經是冷酷的。」¹⁵⁵在這樣的時代語境及個人心境下，波特萊爾開始寫作象徵詩，他透過詩人之心將都會現實的本質，以具有想像力的審美運作，刻畫成詩歌意象，從對現實的藝術性歌詠中進而開展出一種新的抵抗的形式。而波特萊爾所要反思與抵抗的，是卡林內斯基所謂的「布爾喬亞的現代性」；基本上整個現代主義文藝思潮都可以看成是對於這個現代社會中的布爾喬亞僵硬、閉鎖的文化的抵抗，以及對布爾喬亞文化習尚的震撼與打擊。¹⁵⁶波特萊爾的作品以抒情的眼光面對著都會生活華麗背後的愁苦，並且並不害怕在中產階級退避的醜惡中挖掘出感人的美。他這樣說：「我有使萬象顯得更美的明鏡：我的眼睛；永遠放光的大眼睛。」¹⁵⁷作家的眼睛，就像是他詩歌當中那雙窮人的眼睛，緊緊瞪著發亮的都會、犀利、澄明透視著貧富差異、消費主義掛帥的社會：

他在做褌姆，領著孩子們出來散晚步。他們雖然衣衫襤褸，神情卻十分嚴肅，六隻眼注視著這嶄新的咖啡館，共同欣賞著。只是由於年齡不同，欣賞的程度也稍有差別。……我不僅被這一家人的眼睛所感動，並且我還為那比我們的饑渴更大的酒瓶和酒杯感到有些羞愧。我轉過頭來看著妳的眼睛，我親愛的，我想從中發現「我的」想法。…可這時，妳對我說：「這些人像車門似的大眼睛真使我難受，你不能請店老闆把他們從這裡攆走嗎？」¹⁵⁸

¹⁵⁵波特萊爾著，胡品清譯：《巴黎的憂鬱》（台北：志文出版社，1973），頁 183-84。

¹⁵⁶馬泰卡林內斯庫著，顧愛彬、李瑞華譯：《現代性的五副面孔：現代主義、先鋒派、頹廢、媚俗藝術、後現代主義》（商務印書館，2002）。瑪麗·格拉克(Mary Gluck)著，羅靚譯：《流行的波希米亞·十九世紀巴黎的現代主義與都市文化》（安徽：安徽教育出版社，2009）。

¹⁵⁷波特萊爾著，錢春綺譯：《惡之華》（台北：光復書局，1998），頁 33。

¹⁵⁸波特萊爾著，亞丁譯：《巴黎的憂鬱》（台北：遠流出版，2006），頁 124-26。「Il remplissait l'office de bonne et faisait prendre à ses enfants l'air du soir. Tous en guenilles. Ces trois visages étaient

這雙現代生活的作家之眼並不為都會生活表面的光鮮所麻醉，一直被他所好奇的事物震驚，他觀察並體驗著都會中的社會百態，思索它象徵的意義。從波特萊爾的眼光出發，則一個現代生活的藝術家不只是一個漫遊的耽弟，他更具有以藝術家之眼提取現實之美的能力。

因此從這個觀點出發，李歐梵教授這樣論述上海三十年代描寫都會的作家：「似乎十分沉醉於都市的聲光電影而不能做出超然的反思。如果要找一點疏離點的作家，一個對於現代性多少有些距離的人，也許我們就得在半傳統的禮拜六鴛鴦蝴蝶派作家群中找。」¹⁵⁹簡而言之，他不認為上海的現代都會作家當中有人足以稱為一個波特萊爾式的現代作家。當然，在三十年代書寫上海的作家當中，因個人興趣及文學偏好等因素，其文學作品表現具體上來看的確各有分殊；不過一般說來，儘管上海的都會作家如同波特萊爾，對於描寫都會有著強烈的興趣，不過其中大部份的作家如劉呐鷗、早期的徐遲等人，還是傾向於表現都會聲光電生活予人刺激的那一面；而較少考慮到都會與現代性的辨證關係這一點。然而，在他們之中，早先被認為以具左翼精神的《南北極》成名於左翼文學陣營，而後轉向寫作都會生活的作家穆時英，對於寫作都會小說的精神心態及對於藝術論題上的思考所展現出來的複雜向度，卻顯得較為特殊，值得重新檢視，以對這個議題再次進行省思。

如前文所提及，上海的都會作家喜愛刻畫都會景觀裡那些醉人的細節，如舞場、街道、光電、女子等等，較多表現出來的是「都會的刺激」。¹⁶⁰在這些作品中，作家有如一個以文字充作攝影機的街頭攝影家，透過一組組鏡頭的剪接，拼湊出一個現代的都會。比如穆時英的〈夜總會的五個人〉中著名的文字片段：

紅的街，綠的街，藍的街，紫的街…強烈的色調化裝著都市啊！霓虹燈跳躍著一五色的光潮，變化著的光潮，沒有色的光潮—氾濫著光潮的天空，

extraordinairement sérieux, et ces six yeux contemplaient fixement le café nouveau avec une admiration égale, mais nuance diversement par l'âge.....Non-seulement j'étais attendri par cette famille d'yeux, mais je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif. Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire *ma* pensée;...quand vous me dites «Ces gens-là me sont insupportables avec les yeux ouverts comme des portes cochères! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici?» Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, (Paris: Librairie Générale Française, 1972), pp.102-03.

¹⁵⁹李歐梵：《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930-1945》（香港：牛津大學出版社，2000），頁38。

¹⁶⁰同上註，頁211。

天空中有了酒，有了燈，有了高跟兒鞋，也有了鐘…。¹⁶¹

穆時英的〈上海的狐步舞〉一文的開頭也十分具有代表性：

一九三二年四月六日星期六下午：霞飛路，從歐洲移植過來的街道。
紅的交通燈，綠的交通燈，交通燈的柱子和印度巡捕一同地垂直在地上。
交通燈一閃，便湧著人的潮，車的潮。這許多人，全象沒了腦袋的蒼蠅似的！一個 Fashion model 穿了她鋪子裏的衣服來冒充貴婦人。電梯用十五秒鐘一次的速度，把人貨物似地拋到屋頂花園去。女秘書站在綢緞鋪的櫥窗外面瞧著全絲面的法國 crepe，想起了經理的刮得刀痕蒼然的嘴上的笑勁兒。主義者和黨人挾了一大包傳單踱過去，心裏想，如果給抓住了便在這裏演說一番。藍眼珠的姑娘穿了窄裙，黑眼珠的姑娘穿了長旗袍兒，腿股間有相同的媚態。¹⁶²

劉訥鷗的小說當中亦不乏這樣的形容：

空氣裏瀰漫著酒精，汗汁和油脂的混合物，使人們都沉醉在高度的興奮中。...

我覺這個都市的一切都死掉了。塞滿街路上的汽車，軌道上的電車，從我的身邊，摩著肩，走過前面去的人們，廣告的招牌，玻璃，亂七八糟的店頭裝飾，都從我的眼界消滅了。我的眼前有的只是一片大沙漠，像太古一樣地沉默。¹⁶³

然而在盡情刻畫都會的亮麗背後，他們也描寫都會繁華背後的暗影，比如劉訥鷗的小說中這樣表示：

這個都市不是有了這些骯髒的棕色的人們才活著的嗎？是的，他們是這都

¹⁶¹穆時英：〈夜總會的五個人〉，《穆時英小說全集(上)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁 234。

¹⁶²穆時英：〈上海的狐步舞——一個斷片〉，《穆時英小說全集(上)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁 266。

¹⁶³劉訥鷗：〈流〉，康來新、許秦蓁合編，彭小妍、黃英哲編譯：《劉訥鷗全集·文學集》(台南縣新營市：南縣文化局，2001 年)，頁 32。

市的血液，他們驅使著全身使機械活動，使人們吃著東西，穿著東西，使這都市有壽命，有活力。這都市的一切都是出於他們的手裏的，誰說這都市的全財產不是他們的呢。但是他們卻不時都像牛馬似的被人驅使。¹⁶⁴

穆時英的小說中也刻畫出上海大廈高樓向陽面背後的陰影與滄桑：

街旁，一片空地裡，豎起了金字塔似的高木架，粗壯的木腿插在泥裡，頂上裝了盞弧燈，倒照下來，照到底下每一條橫木板上的人。這些人吆喝著：「噯噯呀！」幾百丈高的木架頂上的木樁直墜下來，碰！把三抱粗的大木柱撞到泥裡去，四角上全裝著弧燈，強烈的光探照著這片空地。空地裡：橫一道，豎一道的溝，鋼骨，瓦礫堆。人扛著大木柱在溝裡走，拖著悠長的影子。在前面的腳一滑，摔倒了，木柱壓到脊樑上。脊樑斷了，嘴裡哇的一口血…弧燈…碰！木樁順著木架又溜了上去…光著身子在煤屑路滾銅子的孩子…大木架頂上的弧燈在夜空裡像月亮…撿煤渣的媳婦…月亮有兩個…月亮叫天狗吞了一月亮沒有了。

死屍給搬了開去，空地裡：橫一道豎一道的溝，鋼骨，瓦礫，還有一堆他的血。在血上，鋪上了士敏土，造起了鋼骨，新的飯店造起來了！新的舞場造起來了！新的旅館造起來了！把他的力氣，把他的血，把他的生命壓在底下，正和別的旅館一樣地，和劉有德先生剛在跨進去的華東飯店一樣地。¹⁶⁵

在〈上海的狐步舞——一個斷片〉這篇穆時英立志要寫出三十年代中國生活的長篇小說中，作家以「上海，造在地獄上面的天堂！」¹⁶⁶這樣雄渾的鋪陳開場與結束，刻畫出了與茅盾「Light, Heat, Power！」相比毫不遜色的上海書寫視野。在這篇小說中，大老闆劉有德家裡的鬧劇、大世界裡的狂歡、高樓下的工傷悲劇、華東飯店裡的應酬牌局、被賣身婦人引誘的暗巷等等場景快速地跳接與堆疊，幾個重複出現的場景暗示著上海都會生活的雙重性格：它既是地獄、也是天堂。就

¹⁶⁴同上註，頁 73。

¹⁶⁵穆時英：〈上海的狐步舞——一個斷片〉，《穆時英小說全集(上)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁 266-67。

¹⁶⁶同上註。

像波特萊爾將都會裡轉瞬即逝的景物視為寓言，以審美性的眼光捕捉了現代的都會生活短暫而難得，易消逝而難保留，一瞬間交錯的美感體驗，並且透過文字刻畫，以藝術的創新構築成了一個永恆的烏托邦。在穆時英描寫都會生活的短篇小說中，亦有不少小說片段是從人在都會中所感受到的感官體驗出發，鋪寫都會景物以外，重點還在抒發個人在都會生活當中所感受到的情感，都會現代生活本身就是他所要表現的寓言。

在穆時英的作品當中，都會裡具體的物質文明與現實環境不只影響了都會居民的生活方式，更進一步震盪了人的生存狀態，甚至標示了人生存的價值與意義。比如穆時英小說中那位少年得志的中產階級男主角，在他新裝修好的辦公室裡，「橙色的牆有著簇新的油漆的氣味，傢俱有著松脂的香味，沙發有著金屬的腥味，就是那個號房兼茶役的藍長衫也有著陰丹士林的氣味，一切全顯著那麼簇新的，陌生的而又親切的。」¹⁶⁷在成功的年輕都市人的生活空間裡，這種「簇新、陌生而親切」的氣味，同時也是一種象徵成功的氣味；然而在他失意破產之後，穆時英也從他的無力再消費特定的氣味來刻畫他的沒落：「於是他摸到十六個銅子來，低著眼皮走到煙紙店的櫃檯旁低聲地說道：『哈德門！』那個煙紙店的夥計大聲地問道：『買什麼？』他的腦袋更垂得低一點，用差不得細小得自己也聽不清楚的聲音說道：『買一包哈德門！』哈德門給拍地拋到他前面的時候，他覺得真要哭出來了，便搶了那包和他一樣渺小的廉價的紙煙，偷偷地跑了開去。」¹⁶⁸對於特定氣味消費品的消費能力，在都會生活中隱含著現代、進步、成功等一連串價值，甚至變成肯認人生成功與否的符號。都會的現代文明不只給生活帶來便利與進步，但他也將都會裡的一切人際關係與生命價值換算成一個簡單的問題：「這值多少錢？」，¹⁶⁹於是「在這裡，商品本身便是說話的人」，穆時英小說中的人物多是在這種喪失了精神價值的現代都會中漂流的孤獨者。¹⁷⁰

因此杜衡曾經這樣說：「中國是有都市而沒有描寫都市的文學，或者描寫了都市而沒有採取適合這種描寫的手法。在這方面，劉吶鷗算是開了端，但是沒能好好地繼續下去，而且他的作品還帶著『非中國』即『非現實』的缺點。能夠避

¹⁶⁷穆時英：〈煙〉，《白金女體的塑像、聖處女的感情》（北京：人民文學出版社，1988），頁188。

¹⁶⁸同上註，頁194。

¹⁶⁹請見齊美爾(George Simmel)著，劉小楓譯：《金錢、性別、現代生活風格》（台北：聯經出版，2001）。

¹⁷⁰奈杰達德著(Niger Dodd)，張君玖譯：《社會理論與現代性》（台北：互流圖書有限公司，2003）。

免這種缺點而繼續努力的，那是時英。」¹⁷¹承繼劉呐鷗對巴黎新感覺文風的實驗，穆時英不但在書寫都會的小說語言及形式挑戰上繼續精進，他的小說主題也在描繪都會景觀外，展現出在個人在都會的現代生活當中面對身份選擇與人生際遇的情緒意念，相當帶有抒情特質。¹⁷²也就是說，穆時英刻畫都會生活，除了都會景觀與都會生活新奇、現代的那一面外，其實對於現代人生活在三十年代上海的精神心態亦多所著墨。

穆時英在三十年代從事文學寫作的心情，可從他在《白金女體的塑像自序》裡坦承自己「失去了一切概念，一切信仰，一切標準，規律，價值全模糊了起來。」¹⁷³來探討；穆時英這樣剖析他的創作小說的心路歷程：「人生是急行列車，而人並不是舒適地坐在車上眺望風景的假期旅客，卻是被強迫著去跟在車後，拼命地追趕列車的職業旅行者。」¹⁷⁴

他在小說中刻劃的也是這些被強迫跟隨在無軌列車後頭的人：

當時的目的只是想表現一些從生活上跌下來的，一些沒落的 pierrot。在我們的社會裏，有被生活壓扁了的人，也有被生活擠出來的人，可是那些人並不一定，或是說，並不必然地要顯出反抗，悲憤，仇恨之類的臉來；他們可以在悲哀的臉上戴了快樂的面具的。¹⁷⁵

這些被時代擠下的人物，又很像穆時英小說中那個被當作消遣品的男人，「如果這高速度的戀愛失掉了它的速度，就是失掉了它的刺激性，那麼生存在刺激上面的蓉子不是要拋棄它了嗎？不是把和這刺激關聯著的我也要拋棄了嗎？」¹⁷⁶這個人物好似總活在將被時代(在小說中總是被那個具異國風情的女性所象徵)拋棄的恐懼感中。穆時英的小說筆鋒總不忘在刻畫都會各式熱鬧歡樂的場景後轉入敘述者的內心，陳述其感覺：

¹⁷¹杜衡：〈關於穆時英的創作〉，《現代出版界》1933 第九期。轉引自《穆時英全集序》(北京：北京美術攝影出版社，2008)，頁 1。

¹⁷²陳世驥：〈中國的抒情傳統〉，《陳世驥文存》(台北，志文出版社，1972)，頁 31-37。

¹⁷³穆時英：〈《白金女體的塑像》自序〉，《白金女體的塑像、聖處女的感情》(北京：人民文學出版社，1988)，頁 3。

¹⁷⁴同上註。

¹⁷⁵穆時英：〈《公墓》自序〉，《穆時英小說全集(下)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁 718-719。

¹⁷⁶穆時英：〈被當作消遣品的男子〉，《穆時英小說全集(上)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁 206。

他們認不清時代，對於未來對於自己沒有信仰，決不定怎樣去跨出他們的第一步。他們只是遊魂似地在十字路口飄蕩著。然而他們也並不甘心於飄蕩，也想做一點事，也想行動。¹⁷⁷

這樣的人物，以他獻給戴望舒的〈Pierrot〉中的男主人公潘鶴齡最具代表性。潘鶴齡曾經是一個懷抱著理想的浪漫青年，然而當他在都會裡幾番經歷了愛人的背叛、事業的失敗，被捕入獄，理想破滅之後，終於成爲了一個在發達都會時代當中失卻了信仰的人。在這篇小說中，穆時英在正文敘事以外，不斷用括弧引出主人公內心的獨白；在快節奏的現代都會生活畫片的跳接當中，插入人物內心的感知，或以小說人物的感知推動著故事，展現出一種抒情的效果：

(人真是那麼古怪，那麼的可笑的動物。他們說話，他們笑，他們叫我老潘，他們知道我是潘鶴齡，他們是我的朋友，可是他們不知道我是誰，精神地我是個陌生人。寂寞啊！海洋深的寂寞啊！)

(站到哪兒去呢？哪兒都是寂寞的！人在母親的胎裡就是個孤獨的胎兒，生到陌生的社會上來，他會受崇拜，受責備，受放逐，可是始終是孤獨的，就是葬在棺材裡邊的遺骨也是孤獨的；就是遺下來的思想，情緒，直到宇宙消滅的時候也還是孤獨的啊！絕對的人和人中間的瞭解是不可能的事，縱然有友誼，有戀一戀也只有相對的瞭解。人類的心真是宇宙的秘密，宇宙的謎呢。沒有互相瞭解的人，只有本質地互相類似的人…琉璃子！互相類似的人中間有戀…琉璃子！琉璃子啊！沒有琉璃子，我會枯死在這寂寞的，人的沙漠裡吧？琉璃子，琉璃子，盛開在沙漠裡的薔薇的琉璃子，簞著遼遠的愁思和戀情的琉璃子，靠在我肩頭的時候有著蔚藍的心臟的琉璃子…。)¹⁷⁸

主人公潘鶴齡行走在都會中、參與友人的聚會，在舞場邊凝視著愛人，但內心卻浮沉著各種飛揚的情緒：

¹⁷⁷穆時英：〈《公墓》自序〉，《穆時英小說全集(下)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁 718-719。

¹⁷⁸穆時英：〈Pierrot〉，《白金女體的塑像、聖處女的感情》(北京：人民文學出版社，1988)，頁 127。

她靜靜地聽著我的自白，裝作一個我的瞭解者，是為了生活：她現在那麼吻著我，也是為了生活。她的遼遠的戀情和遼遠的愁思和蔚藍的心臟原來只是一種商標，為了生活獲得的方便的商標。¹⁷⁹

穆時英的小說總以詩化的風格凝視著都會人在現代消費社會中體驗的創傷，以及人在亂世卻無能為力的頹喪。他善用人物的心情及意識作為故事發展的軸線，呈現出現代人面對都會現代的消費生活時的孤寂與無聊，或許還有一些不合時宜與煩惱。好像穆時英在〈父親〉、〈舊宅〉當中刻劃過這樣一位「那麼地不肯失禮，不肯馬虎的一個古雅的紳士；那麼地不肯得罪人家，那麼精細的一個中國商人——可是為什麼讓他生在這流氓的社會裡呢？」¹⁸⁰的父親。因經商失敗、家道中落而備嘗人情冷暖的父親，就是這樣一位被現代都會生活拋擲出來的人物吧？在這個算計、黑暗、人情冷暖的現代都會；無情、勢利、空虛的資本社會，作家筆下的主人公有如在悲哀的臉戴上笑口常開面具那樣，被認為是帶有一點法國戲劇裡的 *pierrot*(丑角)味道、有一點精神瘋狂的人物；¹⁸¹也可以說是一個在都會裡不斷體會到都會的「憂鬱」的人物。他不斷地在追逐中失望，在不斷被拋棄後失意，在穆時英的小說男主人公身上所體現出來的除了都會生活的麻木外，更讓人感受到一陣陣虛無。穆時英小說中的都會青年，就像是當時風靡上海的電影明星卓別林(Charlie Chaplin, 1889-1977)在電影〈城市之光〉(City Lights, 1931)中所扮演的流浪漢夏洛(Charlot)¹⁸²一樣，在城市的底層流浪，他帶著欲悲還喜的面具，試圖融入光鮮的資本都市生活，卻總是徒勞；不論他如何盡力地笑，實際上仍舊只是演出了一齣都會小人物生活的荒謬悲喜劇。

這讓人聯想到波特萊爾那首刻畫小丑的詩歌：

¹⁷⁹同上註，頁 137。

¹⁸⁰同上註，頁 28。

¹⁸¹李歐梵：《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930-1945》(香港：牛津大學出版社，2000)，頁 215。Shih Shumei, *The Lure of The modern: Writing Modernism in Semi-colonial Chian, 1917-1937*(California: Berkeley: University of California Press, 2001)

¹⁸²卓別林的電影是當時許多中國電影迷的愛好，也風靡了不少現代作家。卓別林電影當中的男主角滑稽的造型、過時不合身的大禮服套在潦倒的他的身上，笑中帶淚的戲劇橋段及人物形象，給許多人帶來了刺激及影響。傅雷曾以筆名「疾風」，翻譯法國作家菲列伯蘇卜(Philippe Soupault, 1897-1990)的《夏洛外傳》(Charlot, 1931)。電影中的夏洛是個生存在都會中的邊緣人物，小說中的夏洛則是一個孤獨的流浪者，為著生活鬥爭，四處冒險，然而對傅雷來說，夏洛更像是一個鄧幾臬脫(Don Quichotte)，一個孤獨的英雄。傅雷：〈夏洛外傳〉，《藝術旬刊》第 1 卷第 5 期(1932.10)。

那些小丑走來走去，在哭，在笑，在痙攣，頭上戴著一個不可被摧毀的光圈，一個除了我以外別人都看不見的光圈，那光圈奇異地混合著藝術之光及殉道者的榮耀。¹⁸³

這個光圈暗示的彷彿是波特萊爾曾說過的靈光(aura)。它是「非意願記憶的庇護所」、也是藝術作品「獨一無二的時空存在方式」；然而在現代消費社會中，班雅明宣稱它即將逐漸消失在人群與大眾聚集之處，這份靈光只生活在懷舊的古遠的時代。¹⁸⁴失去了靈光的藝術家只能像是欲哭還喜的丑角，在都會生活中流浪。

因此面對著當時其他左翼作家對他小說脫離現實的批評，穆時英這麼回應：

記得有一位批評家說我這裡的幾個短篇全是與生活，與活生生的社會隔絕的東西，世界不是這麼的，世界是充滿了工農大眾，重利盤剝，天明，奮鬥…之類的。可是，我卻就是在我的小說裡的社會中生活著的人，裡邊差不多全部是我親眼目睹的事。

有人說《南北極》是我的初期作品，而這集子裡的八個短篇是較後期的，這句話，如果不曾看到我寫作的日期，只以發表的先後為標準，那麼，從內容和技巧判斷起來都是不錯的。可是，事實上，兩種完全不同的小說卻是同時寫的一同時會有兩種完全不同的情緒，寫完全不同的文章，是被別人視為不可解的事，就是我自己也是不明白的，也成了許多人非難我的原因。這矛盾的來源，正如杜衡所說，是由於我的二重人格。¹⁸⁵

穆時英又這樣自我剖析他所謂的二重人格：「在我的身體裡邊的犬儒主義和共產主義，藍色狂想曲和國際歌，牢騷和憤慨，卑鄙的私欲，和崇高的濟世渡人的理想」，「終年困擾著我，蛀蝕著我。」¹⁸⁶在穆時英的小說當中，這兩個層面終究不停地交織纏繞，具體表現為他的上海都會書寫中獨特而感人的面向。

穆時英還曾經這樣闡釋他的小說旨在透過描寫感官經驗以書寫都會百態。他

¹⁸³波特萊爾著，胡品清譯：〈英勇的死亡〉，《巴黎的憂鬱》(台北：志文出版社，1973)，頁99-100。

¹⁸⁴班雅明：《迎向靈光消逝的年代》(台北：台灣攝影出版，1998)。

¹⁸⁵穆時英：〈《公墓》自序〉，《穆時英小說全集(下)》(長春：時代文藝出版社，1998)，頁718-719。

¹⁸⁶穆時英：〈無題〉，香港《大公報》，1938.10.16。

認為，人類生存的每一個感官體驗都是有其意義的，飲食男女、氣味、視覺都是「爲人所關切的人生的種種相」，¹⁸⁷也就是他所想要試圖寫出的世界。如果說波特萊爾的詩歌中所要對抗的是所謂的布爾喬亞的現代性；那麼穆時英等人所要反抗的，或許可以說是上海三十年代特殊的政治文化語境與時代背景當中，那種組織性的集體力量，以及它對於每個個體從事文學寫作終極關懷之期望。就因爲他曾親眼目睹了都會生活裡的種種現實，以及見證了那些如同物品一般終究將被消費與利用的信仰，在現代都會生活中是多麼地容易消失與破碎，然而這一切在當時高壓的時代氣氛當中卻是不可說，因此他的都會書寫總帶有那麼一絲絲的虛無。就好像他在〈駱駝、尼采主義者與女人〉中所刻畫的那個男主角，踟躕在都會街道上，苦悶地背誦尼采的人生三變。他自以爲懂得人生真正的滋味是什麼，卻在酒吧裡品嚐完女子介紹給他的各種混合酒後這樣想著：

坐到街車上面，他瞧著她，覺得她綢衫薄了起來，脫離了她的身子，透明體似的凝凍在空中。一陣原始的熱情從下部湧上來，他扔了沙色的駱駝，撲了過去，一面朦朦朧朧想：

「也許尼采是陽萎症患者吧！」¹⁸⁸

如是這般，穆時英的小說最後，總在感官華麗的冒險後消解了那些神聖不可侵犯的一不是波特萊爾要嘲弄的宗教、或是現代主義文藝家要玩味的布爾喬亞文化，而是那些自以爲是的正義暴力，並且進一步讓讀者體驗到了作者感受到的虛空。在世間堅固的一切都消散了以後，在不覺得什麼可信、也並無什麼真正的現實跟沉重可表白以後，一切只剩下了生存。就像穆時英在〈電影藝術防禦戰-斥捐著「社會主義的現實主義的招牌」者〉¹⁸⁹這篇連載文章中，從康德、叔本華聊到托爾斯泰，在幾種西方文藝理論架構的對照中陳述起他對文藝的看法，並引用康德來討論客觀現實與主觀認知的差異中所表示的：「說自己的主義是一種信仰，這樣的話是合理的，忠實的。說自己的信仰是真理，而且是和客觀的歷史行

¹⁸⁷穆時英：〈百無禁忌與說教式的擬現實主義者〉，上海《晨報》，1935.05.05。

¹⁸⁸穆時英：〈駱駝、尼采主義者與女人〉，《白金女體的塑像、聖處女的感情》（北京：人民文學出版社，1988），頁185。

¹⁸⁹穆時英：〈電影藝術防禦戰-斥捐著「社會主義的現實主義的招牌」者〉一文，在上海《晨報》上發表，自1935年的8月11日到9月10日連載了二十幾天。

程相一致的主觀，不是無知和誇大，便是卑鄙的對於群眾的欺騙。」¹⁹⁰作家本人無疑地更像他在小說中所刻畫的都會青年，既在都市的聲光電影當中反覆觀察、走走停停，然而也左思右想、前瞻後顧，除了生存，他並不信仰世上存在著什麼真理。於是穆時英與葉靈鳳主編《文藝畫報》時這樣說：「不敢教育大眾，也不敢指導(或者該說麻醉)青年，更不想歪曲現實，只是每期供給一點並不怎樣沉重的文字和圖畫，使對於文藝有興趣的讀者能醒一醒被其它嚴重的問題所疲倦了的眼睛，或者破顏一笑，只是如此而已。」¹⁹¹在《萬象》的發刊詞中也說：「我們雖然耽於新奇，但我們決不流於庸俗。能將現代整個尖端文明的姿態，用最精緻的形式，介紹於有精審的鑑別力的讀者，這便是我們的努力。」¹⁹²他們辦刊作文的文藝觀相當一致地呈現出三十年代一部份都會文藝家的心態。

不論是穆時英深入現代都會人內心的質問、對於人生價值的懷疑；或是施蛰存以現代心理學的角度、書寫異國，探詢人性的變與不變；上海三十年代的都會小說家的作品，固然並沒有對於所謂的布爾喬亞現代性的產生批判性的態度(這當然要歸結於兩者所身處的時代與文化語境終究有相當大的差異)；但卻也並不完全只能將他們的作品視為只是以文字對都會生活細節的排列，而批評他們缺乏所謂的藝術性的審美意義。以穆時英為例，他的作品對現代都會生活在快速及繁華以外的情緒，有著極深的反思。如同象徵詩歌難解的意象中所暗喻的並不只是日常生活中浮面的喜怒哀樂，而是不可捉摸的內心隱密。穆時英亦像是一個在三十年代的上海選擇了用詩的眼光表達人在都會裡情調的現代詩人，他就像波特萊爾所說的那樣：「在抒情的世界中，一切，人、風景、世界、宮殿都是神話了的。」一旦詩人降落到了地面，「他將知道如何從他的旅行中獲得利益，他將使一種新的魅力自醜陋及愚昧中誕生。」¹⁹³也就是說，對於以抒情的心靈寫作小說的穆時英來說，都會的現實固然是醜陋的，但面對這醜陋的現實，一個現代生活的畫家卻能從當中提取出美。如同波特萊爾以象徵與寓言串連的一幕幕都會畫片，他筆下的巴黎於是成爲一幅從心靈之眼投射出去的都會圖象。在時代語境特殊的上海三十年代，在左翼文化思潮與各種國家論述高度發展的現實下，穆時英在都會空間與自我感受當中反覆辨證的，或許仍是個體心靈身處這種時代語境中的矛盾與尷尬。其作品在對藝術形式的追求、都會生活的體驗；讀者市場的認同及文學藝

¹⁹⁰穆時英：〈電影藝術防禦戰(七)〉，上海《晨報》，1935.08.17。

¹⁹¹穆時英：〈編者隨筆〉，《文藝畫報》創刊號(1934.10)。

¹⁹²穆時英：〈編者隨筆〉，《萬象》第一期(1934.05)。

¹⁹³波特萊爾著，胡品清譯：〈詩藝之二十一〉，《巴黎的憂鬱》(台北：志文出版社，1973)，頁173。

術的境界等問題之間擺盪，不斷地尋求平衡跟跨越。而這個困境要到四十年代張愛玲出現後，在她的作品真實與虛妄參差的對照中、以及書寫戰爭所帶來的末日之感裡，將終於得以跳脫藩籬，進一步得到昇華和排解。

綜上所述，上海三十年代都會敘事中的巴黎情調，總的來說體現出了三十年代上海都會文學成形中異國文學的影響；也反映出了當時上海作家都會生活的心情感觸，承繼了巴黎新浪漫主義在上海風行的抒情美學(見本文第二章)、也吸收了波特萊爾、穆杭等人書寫都會的靈感。在這個文化交流及書寫的實踐過程中，書寫者亦在他者的影響下確立了主體感知，並形塑出書寫其現代感知的模式。此外，書寫雖是一種個人活動，但也無法自外於閱讀和詮釋它的體系，因此不論是文學想像的分享與交流，或者透過對於引用及詮釋某一文化符號所引起的情感認同，此一文學領域中的作者與讀者，都能因此更具體地理解彼此，也共同參與了對此一文學想像的建構過程。這群上海作家的都會敘事中的巴黎情調，亦可作如是觀，在它不斷被書寫和實踐的過程中，反映出了當時都會文藝人士對其生活價值的再一次反思。

此外，我們也可以這樣來理解巴黎都會小說對於上海作家的影響。其實不論是在主題的仿寫，或是遣詞造句刻意的異化各方面，他們對巴黎都會異國情調小說的借鑑，顯示出這群作家試圖將時間上巴黎的現在拉到上海、把空間上的巴黎都會帶進中國，使得巴黎與上海同為「現代」的潛台詞，以及他們欲以此喚起形成一種文化認同的努力；他們勇於嘗新的文學嘗試不但為中國現代小說的敘事語言及方式打開了一扇新窗，亦挑戰及跨越著以寫實為主流的當時文壇氣氛。

這種努力乃是誕生在當時複雜多變的中國文化語境中的，儘管中國現代文化當中的「現代」一詞，乃一多種含意混同的概念，但對於歷經艱辛挑戰而邁入現代的中國社會來說，大致上「現代」一詞所象徵的無非是進步和向前；現代化更是帶來國族未來與希望的契機。在文化概念的外延上，它更表現成對「新」的渴望、對「異」的偏愛，新和異就是時髦，就是現代，也是未來與希望。上海都會敘事在文學作品上所體現出的巴黎情調，帶有前衛與通俗融於一爐的傾向，可以說相當程度地反映出了當時這種文化思潮的一個側面。

第五章附圖

圖 1



Paul Morand (1888-1976)

圖 2

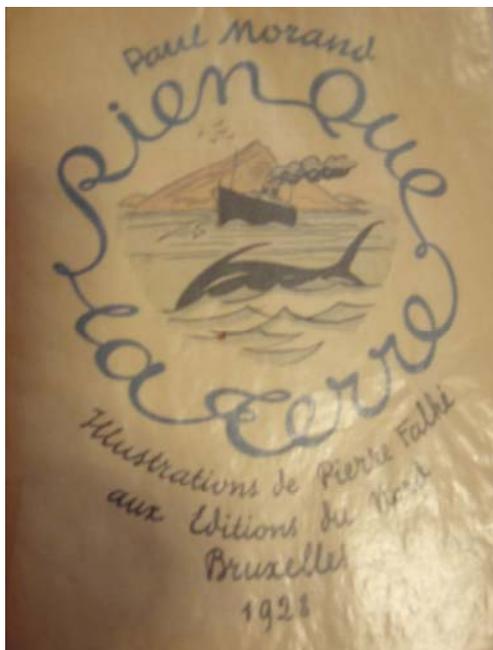


圖 3



圖 2、 Paul Morand, *Rien que la terre*, (Grasset, 1926; Plon, 1929, puis Bruxelles, édition du Nord, 1929, illustrations de Falké.)

圖 3 Paul Morand, “le plus grand bar du monde”, *Rien que la terre*, p87.

圖 7



圖 8



圖 9



圖 10



圖 7、《萬象》第三期(1934.06)的封面圖。

圖 8、《時代畫報》第 2 卷第 4 期(1931.02)上的南洋女性照片。

圖 9、《時代漫畫》第 1 卷第 3 期(1934.03)登出的南國佳人圖片。

圖 10、《時代漫畫》第 1 卷第 1 期(1934.01)登出的喬瑟芬貝克跳舞圖。

圖 11



圖 12



圖 13



圖 11、《時代漫畫》第 1 卷第 5 期(1934.05)上登出的具原始風情的女性圖片。

圖 12、1931 年法國國際殖民地展覽海報。

圖 13、喬瑟芬貝克(Josephine Baker)在《時代漫畫》第 1 卷第 4 期(1934.04)。