

# 上海 的 狐 步 舞

新  
感  
覺  
派  
小  
說  
選

去追尋一個開始  
在張愛玲、白先勇、七等生、王安憶以前  
前現代主義，之前  
這書寫的傳奇短暫得像流星雨的壯麗  
忽然劃空而過，隨即隱入文學記憶的底層

李歐梵  
編選

國家圖書館出版品預行編目資料

上海的狐步舞：新感覺派小說選／李歐梵編選

· 一· 初版· 一· 臺北市：允晨文化，民 90

面； 公分· 一· （當代名家；5）

ISBN 957-0329-21-1(平裝)

857.61

90011181

當代名家⑤

## 上海的狐步舞

——新感覺派小說選

編 選：李歐梵

作 者：施蛰存、穆時英、劉吶鷗

發行人：廖志峯

主 編：李怡慧

編 輯：楊家興

美術編輯：劉寶榮

出 版：允晨文化實業股份有限公司

地 址：台北市南京東路三段 21 號 6 樓

服務電話：(02)2507-2606(代表號)

傳 真：(02)2507-4260

http://www.asianculture.com.tw

E-mail: eas@tpts6.seed.net.tw

劃撥帳號：0554566-1

初版一刷：中華民國九十年八月十日

法律顧問：蔡欽源、邱賢德律師

登 記 證：行政院新聞局局版臺字第 2523 號

電腦排版：全凱印前廣告設計有限公司

製 版：全凱印前廣告設計有限公司

印 刷：盈昌印刷有限公司

裝 訂：世和印製企業有限公司

定價：新台幣 250 元

ISBN：957-0329-21-1

◎本書如有缺頁、破損、倒裝，請寄回更換

# 上海的狐步舞

新感覺派小說選

李歐梵 編選



〈出版前言〉

# 城市炫麗一夜的煙花

廖志峯

——三〇年代上海文學書寫傳奇

不知如何開始。還原或描述三〇年代，中國／上海的文學場景和氛圍。

只好選擇一間很有爾喬亞的咖啡館，開始在音聲吵雜，香煙繚繞中，醞釀。

二十一世紀的台北街頭，幾乎所有可以呼吸的街角，都被星巴克攻佔，就連衡陽路底的公園入口處也不例外。但只有新公園，比較接近上個世紀的情調，明星咖啡屋，早已從城市的二樓風景線消失。

咖啡館，從來就不是工農階級消磨時間的地方，除非密謀一場革命。

咖啡館，從來就是文明城市的表徵物，一個料亭，一個游藝、交歡、索引城市通行密碼的場所。那麼作為書寫城市文學的小說，是否就從這裡開始？

去追尋一個開始。

在張愛玲、白先勇、七等生、王安憶以前。前現代主義。

這書寫的傳奇短暫得像流星雨的壯麗。忽然劃空而過，隨即隱入文學記憶的底層。

「在我的開始裡，有我的結束」，詩人艾略特曾這麼說。

用來描述新感覺派小說，無疑是適切的。短暫在城市的文明裡醞釀，開花，還來不及結蒂就辭枝，比櫻花還短暫。像一次短暫的甦醒，然後沉睡，等待後繼者。不屬於左翼，也不屬於右翼，是城市炫麗一夜的煙花。

一種新的感知和覺醒。關於人心底層的慾望和騷動，迷失在城市的光影裡，囚禁的寂寞，沒有出口。屬於都會的，而不屬於普羅大眾；是都會的，紙醉金迷的，背德者的塑像。只有性別、年齡別、職業別，但模糊的人面。繁華背後，荒原的意象。

誰寫過城市人的憂鬱呢？

從波特萊爾巴黎的憂鬱開始，到喬哀斯的都柏林人，到張愛玲的傾城之戀，到白先勇的台北人，到七等生的我愛黑眼珠，等等。

但關於三〇年代，不管是都會的或文學的，施蛰存、穆時英、劉呐鷗不約而同，共同書寫。場景是上海的夜總會戲院舞廳跑馬場咖啡館百貨公司，心理面則是意識流的，或唯心的鏡像。讓我們隨著華麗的書寫跳舞吧！管它是狐步舞，方塊舞，還是探戈。都會底層庶民大

眾的悲苦無告，交給茅盾和魯迅吧，可敬的現實主義作家，和黃土地地悸動的靈魂，緊緊連結。

邂逅老上海，上海正熱。

不是文學的考古，只是閱讀和想像。

閱讀穿梭時間、地域，追索和發現豐富的文本。

開始一場華麗的文字饗宴吧。

抒情的復歸，諧擬或複製，這海洋的世代。

索引真實城市裡虛構的人物和真實事件。

你曾追尋所有作家踏遍地球城市的足跡，但獨缺上海。這是海明威未曾造訪的城市。三〇年代，他正在巴黎的咖啡館，忙著寫作，邂逅，失落，和追尋。

無須哀悼上海，其實它更像一頁無法更替的傳奇！在三〇年代短暫的甦醒，在半個世紀後重啟光明。東方的巴黎，畢竟不是巴黎。巴黎不曾沉睡如此之久，連同文學或都會的風華。

描述三〇年代都會和文學面向的新感覺派小說，就像上海一樣，位在一個文學的租界。晚於租界之興，卻更早衰謝。但光芒四射。

就讓我們進入一場超現實的夢境吧。彷彿穿過文字的隧道，就是雪國。

跳躍的閱讀，白金的女體，將軍的頭，獅子座流星雨，雨中似曾相似的人面。

三〇年代上海的混聲合唱。

然後在二十一世紀的真實城市裡醒來。

或許等待另一次新感覺派的文藝復興。



〈導讀〉

# 中國現代小說的先驅者

李歐梵

## ——施蛰存、穆時英、劉吶鷗作品簡介

三十年代的上海是一個繁華的城市，一個五光十色、雜沓繽紛的國際大都會。它號稱是東方的巴黎，而在亞洲是首屈一指的，遠非東京、香港，或新加坡可以比擬。上海之繁榮，原因之一是它的租界——帝國主義侵略中國的遺產。然而這些「半殖民地」卻也為上海增添了一點「異國情調」和西方的文化氣息。

中國現代文學作品中的城市，幾乎都是以上海為藍圖。北平雖然是古都，也是軍閥時代的政治中心；南京雖然是國民政府的首都，但是這兩個城市都不能算是國際性的大都會，而其他的通商口岸如天津、武漢、廣州，也唯上海的馬首是瞻。所以，中國現代文學中如果有城鄉對比的話，鄉村所代表的是整個的「鄉土中國」——一個傳統的、樸實的，卻又落後的世界，而現代化的大城市卻只有一個上海。

概括地說：五四以降中國現代文學的基調是鄉村，鄉村的世界體現了作家內心感時憂國的精神；而城市文學卻不能算作主流。這個現象，與二十世紀西方文學形成一個明顯的對比。

歐洲自十九世紀中葉以降幾乎完全以城市為核心，尤其是所謂現代主義的各種潮流，更以巴黎、維也納、倫敦、柏林和布拉格等大城市為交集點，沒有這幾個城市，也就無由產生現代西方藝術和文學，所以，正如雷蒙·威連斯（Raymond Williams）所說：西方現代作家想像中的世界唯在城市，城牆以外就只有野蠻和無知；不論城市如何光明或黑暗，沒有這個城市世界就無法生存。

由於二十世紀中外文學的區別太大，研究中國現代文學的學者（特別是在大陸）往往不重視城市文學，或逕自把它視作頹廢、腐敗——半殖民地的產品——因之一筆勾消，這是一種意識形態主宰下的褊狹觀點。事實上，三十年代不少「鄉土」作家都住在上海，文學雜誌和出版業的中心也是上海，一連串的文藝論戰和左翼文學活動也在上海展開，所以我們也可以說：中國現代作家的想像世界雖以鄉村為主，他們的生活世界卻不免受到城市的影響；作家心目中的矛盾也就奠基在這個無法調解的城鄉對比上。

此次《聯合文學》特別介紹幾位早期的城市文學作家：施蛰存、穆時英和劉呐鷗。他們非但是典型的上海城市中人，而且他們的作品也極為「城市化」——以上海為出發點和依歸。我們也可以把他們看作中國文學史上「現代主義」的始作俑者。有些學者稱之為「新感覺派」，這是源自日本文壇的一個名詞，在此雖也借用，但必須作一些解釋和澄清。

一

施蛰存和穆時英有一個共通特色：兩個人都同時走兩條寫作路線。施蛰存早期作品基調

是寫實的（大部分收在《娟子姑娘》和《上元燈》兩個集子中），但是有一篇〈妮儂〉卻是模仿愛倫坡的筆調，烘托出一種濃郁的氣氛，全篇大都以獨白的形式寫出。他中期的作品，發表在三十年代初期，呈現兩種風格，一是以古代人物為題材的幻想小說，如〈鳩摩羅什〉、〈將軍底頭〉、〈石秀〉和〈李師師〉，據他的創作回憶，〈鳩摩羅什〉之作，曾費了他半年以上的預備，易稿七次才得以完成。施氏的另一種風格，則以表面上的都市生活為基礎，專門探討變態的、怪異的心理小說，他自稱走入「魔道」，而其實是一種與眾不同的超現實試驗——如〈魔道〉、〈夜叉〉、〈在巴黎大戲院〉、〈四喜子的生意〉、〈旅舍〉、〈宵行〉和〈凶宅〉。在這類作品中，透過表面生活在上海的中產階級心理，他時而製造出一種哥德式（Gothic）的魔幻意境，時而用一種極主觀的敘事方法描寫潛意識中的色慾（eros）、外界的感官刺激，以及內心壓抑問題，〈梅雨之夕〉和〈在巴黎大戲院〉是兩篇代表作。到了三十年代中期他發表〈善女人行品〉這個集子，似乎又回到寫實的風格，然而這些刻畫女性心理的作品，在婉約的語言背後仍然隱現著一股壓抑的性慾，〈獅子座流星〉、〈霧〉和〈蝴蝶夫人〉都屬於這類作品。我甚至認為，在這一方面，施蛰存是張愛玲的先驅者，雖然他在語言的功力上比不過後起的才女張愛玲，但是無論在構思或人物描寫上的細緻都可圈可點，與當時的一般寫實小說大相逕庭。

從我的立場看來，施蛰存作品的歷史價值，正在於他的非寫實傾向。他不想隨波逐流寫社會小說，而極願作藝術上的創新嘗試，但卻受到當時不少左翼作家的壓力，婁適夷的批評，即是一例。中國自「五四」新文學運動以來，寫實主義（後稱「現實主義」）就被視作正統

主流，三十年代初左翼思潮洶湧，又把寫實主義和批判社會連在一起，用蘇聯傳來的名詞稱作「批判的現實主義」，至此，寫實主義不僅是一種文學技巧或潮流，而且已經變成作家社會良心、政治意識和民族承擔精神的表現，為後來的「社會主義現實主義」鋪路，這無疑是一個歷史的重擔，也是一個值得文學史家再三探討的問題。然而，從中西文學的關係而言，五四以後也有不少作家知道西方寫實主義的盛期已過，已不復是二十世紀文學的主潮，代之而起的各種新潮流，因為是新的、時髦的，有「時代感」，所以也競相介紹，葉靈鳳的《文藝畫報》就在這方面作得頗為出色。然而，也有些作家，如茅盾，雖然知道這些西方的新藝術形式（茅盾甚至介紹過義大利的「未來派」），卻仍然堅持中國現代作家應該用寫實主義創作，因為過去中國文學的發展只達到浪漫主義轉向寫實主義的階段，這種看法，是基於文學史上的進化論，但茅盾畢竟是一個「矛盾」的人，在他的早期作品中（如〈蝕〉之三部曲和〈子夜〉）就滲入了象徵和頹廢的色彩。

在三十年代時局動盪之下，作家感時憂國的心情日濃，自願躲在城市的「象牙塔」裡作藝術創新嘗試的人，就絕無僅有了。所以，我覺得施蛰存是反其道而行的少數作家之一，穆時英和劉呐鷗也是如此，但三人的出發點和成就也不盡相同。施是三人之中最注重閱讀西方文學作品的一位，也是最有學問的一位作家，所以，他的作品特色，就是一種文學本身指涉性，他的小說中所呈現的不僅是一個與現實大不相同的世界，而且這個世界的營造也直接牽涉到其他文學作品，特別是作者當時所讀的書。譬如在〈魔道〉中，敘事者在火車上所帶的書就包括：《The Romance of Sorcery》、《古波斯宗教歌》、《性犯罪檔案》、《Le Fanu 的

一本神怪小說》等，還有一本《心理學雜誌》。這些書名，並非假造，據施蛰存說是真有其書，然而作者在此卻將這些書名變成一種富有指涉性的語碼，它不但表現出敘事者「我」個人對心理學的興趣，而且更由這些書名引出一系列的幻想：敘事者在這個週末的經驗，變成了一些以女巫為主題的自由聯想或「變奏」，它們所影射的不是現實，而是一個心理上的幻覺，一個怪誕世界的輪廓。這個怪誕世界充滿了陰影和壓抑不了的情慾，呈現了敘事者——也是故事的主人翁——內心的不平衡，它像一場夢魘，似乎把現實的情景從一面魔鏡中折射出來，變成了扭曲的意象，這顯然是受了佛洛伊德影響後的「超現實」試驗。施蛰存在這方面的靈感還是源自愛倫坡的小說，因為它把魔幻成為心理變態的折射反影之後，這個魔幻世界竟又影響到現實，正如一個女巫的咒語得到應驗一樣，在這個故事的末尾，敘事者回到他在城市的公寓後，僕人送上一封電報：他三歲大的女兒，突然無緣無故地死亡故了，從寫實小說的立場來說，這是不合情理的，然而它的不合理性，恰足證明另一個世界的「真實」。

施蛰存在《梅雨之夕》的自跋中說：一系列的作品使他走入「魔道」而幾乎不可自拔，似乎自認誤入邪途，其實這是他在左派壓力下的自謙之辭，如果他覺得這種嘗試終歸失敗，其原因（在我看來）卻和他想法恰好相反：這些故事仍然不夠「邪」，不夠魔幻，其缺點正在於作者時時在敘事中所加的解釋，似乎處處要為讀者解惑，所以，同一類型的《夜叉》就失敗在解釋太多；而另兩篇《旅舍》和《宵行》中鬼怪的成分也沒有充分的發揮，故事就草草結束。比較成功的是《凶宅》，把一件上海英租界發生過的自殺案件渲染成一個曲折離奇的偵探故事。如果施蛰存能夠繼續寫下去，他可能為中國現代文學提供一個與眾不同的「附

屬文學模式」(Subgenre)——一種城市型的怪誕偵探故事——它的要素是：主人翁往往心理不正常，他必定遇到一個奇女子或女巫(色慾的化身)，從而發展成一個撲朔迷離的情節，影射被壓抑的潛意識行為和「超自然」的神奇力量。可惜的是，施蛰存並沒有專心一意地固執下去，也沒有完全發揮愛倫坡和佛洛伊德學說的潛能，否則他可能在小說藝術上創出一個現代志怪的奇葩。

讀者容易接受的施氏作品也許是描寫歷史人物和現代人物心理的小說，在這一方面，〈鳩摩羅什〉、〈梅雨之夕〉、〈獅子座流星〉都是可圈可點的代表作。這三篇小說從兩個全然不同的角度探討一個類似的心理問題——壓抑的情慾。〈鳩摩羅什〉把它變成慾與道的掙扎，用一種略帶誇張的寫法，把一位北朝的高僧加上一層傳奇的色彩，妙的是除了〈石秀〉以外，施蛰存筆下的歷史人物大都是外國人——譬如印度和尚或吐蕃大將——而且故事的背景大都是異族文化交融的唐朝，所以，這種古代的異國情調，和故事本身的傳奇性恰足相印。然而，施蛰存的故事畢竟是現代的，它異於古本唐傳奇之處也在於這些故事背後的現代心理知識，經過佛洛伊德學說的薰陶，色慾變成了這個古文明內心最大的「不滿」，它的蠢蠢欲動之勢，是任何道行高超的英雄豪傑抵擋不了的。

〈梅雨之夕〉全文從頭到尾是一個獨白，雖然不能算是意識流，但一系統的主觀聯想卻也是從一個女人所引起，這種形式的主觀獨白敘事法，可能是受到顯尼志勒的影響(例如〈愛爾塞夫人〉(Fraulein Else))，施蛰存翻譯了不少顯尼志勒的作品，顯氏筆下的人物往往是維也納的中產階級，表面上道貌岸然，卻由於內心的某種煎熬或下意識的某種力量——譬如對

一個人的壓抑戀情——導致行為失常而產生悲劇，〈愛爾塞夫人〉就是這樣的故事。然而施蟄存似乎並沒有偏重悲劇情節，卻著力於描寫人物的心理狀況，有時甚至大膽地探討性變態，〈在巴黎大戲院〉中（一篇和〈梅雨之夕〉頗為相似的故事）男主角「我」就對於女伴的汗水手帕想入非非。歷史故事，改編自〈水滸〉的——〈石秀〉，更暴露了這個人物的偷窺狂和虐待狂。這種心理上的變態，以男性人物居多，而施氏筆下的女人，卻比較溫柔正常，〈善女人行品〉中幾乎每一篇都以一種眷顧之情描寫各種不同的都市女性，她們的「品行」都是善的，但心中往往蘊藏了某種壓抑和不滿足以及淡淡的幻滅，〈獅子座流星〉寫一個極欲懷孕的少婦，頗為傳神；〈霧〉和〈春陽〉則描繪女性的春情，娓娓道來，表現出一股悠悠的哀怨。這種細膩筆法，到了張愛玲才發揮得淋漓盡致，然而施蟄存的初步嘗試開風氣之先，在結構和人物刻畫上還是頗為完整的。

從魔幻到女性心理，施蟄存在小說創作上所走的路畢竟還是獨特的，這些作品雖有缺陷，卻仍然不俗。

## 二

劉呐鷗較穆時英執筆早，兩人作風有不少相似的地方。他們的作品中明顯地流露出一種對都市生活的迷戀和憧憬。劉呐鷗唯一的短篇小說集就題名為《都市風景線》，所謂「風景線」，顧名思義，似乎想勾畫出一個城市的輪廓，所以他相當注重外在物質生活的描寫，往往把都市的時空交織定位在幾個「重點」上——最重要的是舞廳和咖啡室——並以此襯托出

人物。在這一方面，劉呐鷗的嘗試不能算成功，而稍後的穆時英較他更為出色。兩人對舞場的描寫在意象的營造上幾乎如出一轍，劉的〈遊戲〉開端和穆的〈上海的狐步舞〉就十分相像，但是相形之下劉的語言卻遜色多了，仍然停留在表面寫實的層次，而沒有穆時英那種對語言的「戲弄」和自覺。

劉呐鷗和穆時英的另一個相同點是：他們都熱中於描寫「尤物」(femme fatale)——富於異國情調、獨來獨往，而玩弄男人於股掌之中的神秘女郎。劉呐鷗在〈遊戲〉中創出了一個原型，由於他對於好萊塢電影的興趣，我們很容易看出這個女主角也是好萊塢式的：

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，這個瘦小而隆直希臘式鼻子，這一個圓形的嘴型和它上下若離若合的豐膩嘴唇，這不是近代的產物是什麼？

在劉呐鷗筆下，這種「尤物」是近代西方文明影響下的產物，與傳統的中國女性不同，因為她的行為大膽，追求肉體的滿足，而不為情所困。這種女人是「超現實」的，是男人——特別是像劉呐鷗那種洋化的都市男人——心目中的一個幻象，而故事中的男主角對她的戀慕和追求，一如男影迷對女明星的崇拜，所以，他們之間的關係不能引發感情或導致性格的衝突或轉變。換言之，這種尤物像是掛在牆上的畫片，而不是人物，到了穆時英筆下才賦予她們生命，把她們置於較傳奇性的情節中。



劉呐鷗往往為他的小說人物布置了一個三角戀愛的情節，而且永遠是二男追一女，（兩個時間的不感症者）是一個典型的例子，舞場中的追逐是一盤遊戲，而男人贏得女人青睞的方法不是情感而是物質——特別是汽車，甚至註明廠商牌號以示炫耀：「『飛機』，六汽缸的，義國製的一九二八年式野遊車」；「Fontegnac 1929」等等。這類物質文明的工具也非寫實的，而代表了一種意象和符號，它變成了都市文化不可或缺의「指標」，象徵著速度、財富和刺激。二十年代成名的美國作家費茲傑羅的小說中也常出現汽車——富家子弟的玩物，而美國汽車的興盛，也恰從二十年代開始。然而，把這種物質象徵放在中國的環境裡，它所產生的「感覺」，可能與美國生活在「喧囂的二十年代」（The Roaring Twenties）的纨绔子弟不同，因為汽車非但罕見而且絕對是「洋物」——是和農村恬靜的基調極為格格不入的怪物，其「資本主義」的頹廢色彩恐怕不亞於舞場！所以，同時期的左翼作家吳組緝在〈樊家鋪〉這篇小說的開端，就安排了一場地主的兒子在上海擁著舞女開汽車失事的情節，這個兒子在失事後身體衰弱，被接回鄉下家中休養，哺育他的卻是一個農婦的奶，這一個城鄉對比所導致的政治意識可謂非常明顯。

劉呐鷗當然不會有這些考慮，因為他把汽車帶進一場好萊塢電影式的小說幻境，在這一個人幻境中，汽車變成了一個極具誘惑力的東西，和女人一樣。劉呐鷗也可以說是一個典型的「男性沙文主義者」，把女人視作玩物，但是在小說中，男人卻受到尤物的玩弄，這種消費者心態的變型描寫，在當時中國文學中尚不多見，而把汽車和舞場如此突出作為都市文明象徵的作家，劉呐鷗可能算是第一人。也許由於他過於著重創造這種物質文明的幻境——這個