

「新女性」與上海都市文化

——新感覺派研究

彭 小 妍*

關鍵詞：新女性 新感覺派 海派論戰 菁英 通俗文化

一、前 言

二、三〇年代上海出現一股描寫色慾的文風。二〇年代初創造社的郁達夫、張資平首開其端，他們筆下憂鬱、感傷的青年苦於無能救國，轉而追求個人情慾解放。這些青年一方面耽於色慾，一方面滿懷烏托邦憧憬，冀望在未來社會中，個人不見於容於社會規範的情慾難題可以迎刃而解。他們的下場不是殉情便是投身革命，死亡之鄉成爲他們心目中的烏托邦國度^①。

至二〇年代末新感覺派的劉呐鷗（1900-1939）、穆時英（1912-1940）、施蛰存（1905- ）等出，色慾小說的形式、格調和主題產生明顯的轉變。郁達夫和張資平除了短篇以外，更擅長中長篇悲劇色彩作品，新感覺派則完全以短篇見長，作品節奏輕快，創造了一種以情調（mood）爲主的輕薄短小作品。這種創作形式應該和這類作品經常在通俗雜誌上刊登有關，例如《良友》

* 本處副研究員。

① 參考拙作：〈張資平的戀愛小說〉，《民族國家論述——從晚清、五四到日據時代臺灣新文學》（臺北：中央研究院中國文哲所，1995年），137-172頁。

畫報和《婦人畫報》。更值得注意的是作品主題上的變化：相對於創造社的色慾解放／國族解放相像，新感覺派作品則淡化（或忽略）國族想像，側重描寫都會人生的色慾橫流，塑造了一個性解放的女性形象，反映出大量的上海通俗刊物、電影等媒體所建構的「新女性」文化想像。這種文化想像其來有自，必須追溯至清末民初上海發端的女權運動之變遷，凡此種種皆本文所欲探討的重點。

其次，本文所要問的是：如果新感覺派作品側重描寫色慾，是否表示這些作家無視於國家民族大業？除了這些色慾小說以外，他們是否會有其他作品反映出對當年政治社會問題的敏銳感受？此外，三〇年代初轟動文壇的海派論爭中，穆時英是沈從文點名批判的「新海派」，和禮拜六派、張資平、《良友》畫報及「女校皇后」的品味並列。本文要了解的是：京派、海派究竟是兩個壁壘分明的文人陣營，還是定義模糊的刻板印象？海派論戰如果代表的是菁英／通俗品味之爭，當年滯留上海的其他作家和通俗文化的互動如何？這些問題的探討，可對三〇年代上海文人的「海派」情結提供一個思考方向。

二、性解放的新女性

Craven “A”的純正郁味從爵士樂裏邊慢慢兒的飄過來。回過腦袋去——
 噢，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^②。

一九三三年上海現代書局出版穆時英的短篇小說集《公墓》，其中一篇名叫〈Craven “A”〉，充分反映出十里洋場的兩性關係特色。小說的場景是燈紅酒綠的舞廳，女主角和故事中其他「良家婦女」一樣，慣常出沒聲色場所（此類場所已非男性專利）。她的洋派不僅表現於長相（巴黎風的小方臉），更明顯的指標是她的舉止（抽著外國牌香煙Craven “A”）。而這種描寫最主要是

^② 穆時英：〈Craven “A”〉，《公墓》（上海：現代書局，1933年），頁107-138。

襯托出她的放浪不羈：更換性伴侶像更換舞伴一樣輕鬆愉快（每次都帶了一個新的男子）。

有意思的是小說的敘事者，我們完全透過他的眼睛檢視這位典型的上海新女性，但從他的話語中，我們觀察到更多他覬覦美色的心態。在他心目中她是「一張優秀的國家地圖」：臉是「北方」，頭髮是「黑森林帶」，額頭是「白大理石的平原」，鼻子是「蔥秀的高嶺」，兩頰是「兩條纖細的草原帶」，眼睛是「兩個湖泊」，嘴是「火山」，火山裏有「乳色熔岩」（牙齒）、「火焰」（舌頭）和「海岬」（喉道）。更讓他悠然神往的是看不見的「南方」風景：「兩條海堤」（腿）中間是「三角形的沖積平原」，他想像「近海的地方一定是一個重要的港口，一個大商埠……碼頭上的波聲，大汽船入港時候的雄姿，船頭上的浪花……」^③女性顯然是被物化了，淪為男性慾望的對象。

男性的集體慾望以遊覽名勝的意象展開。敘事者指出幾乎他所有的朋友都「曾到這個國家旅行過」，而且由於「交通便利」，幾乎全都是「一兩天便走遍了全國」。所有人都曾在她「孿生的小山的峰石上」「題過詩詞」，老於此道的更是直由「港口」登岸，「勾留」一兩天或一禮拜，回來後再爭相誇耀「這國家的風景的明媚」。換句話說，這名女子是眾男口耳相傳的「短期旅行的佳地」^④。敘事者當然也躍躍欲試，一心想探訪此名勝是否真名不虛傳。

穆時英和劉呐鷗的色慾小說，充分表現三〇年代上海的速食性愛文化，在這樣的兩性互動中，只有短期性關係，沒有愛情。在這些故事中，無論良家婦女或風塵女子都甘於一夜風流，因此金錢交易並非造成速食性愛的主要因素，最根本的恐怕是性道德觀念的轉換。但在色慾橫流、傷風敗俗的十里洋場中，是否有殘餘的舊道德捍衛者？〈Craven “A”〉裏面果然有女性角色義憤填膺，

③ 同前註，頁110。

④ 同前註，頁112-113。

不齒這種人盡可夫的女人，最怕的是自己的男人給她帶壞^⑤。男性角色，即使每人都想（或曾經）趕搭「特別快車」觀光旖旎風景，卻都言之鑿鑿的指證：凡愛上她的男人都身敗名裂，因此只能「暫時玩玩」。敘事者也忍不住懷疑：「她自家兒可知道是被人家輕視著玩弄著呢？」^⑥女主角本身固然偶爾為沒有得到真愛情而哭泣，卻不見得認為自己是任由男人玩弄——她把許多gigolo（男性玩伴）的照片收集成一本厚厚的相簿玩賞^⑦。重點似乎不是誰玩弄誰，而是女人公開了未經婚姻註冊的性關係，居然可以和大部分不守夫道的男人一樣全身而退，沒有悲劇下場。

新感覺派作家所描寫的不守婦道新女性，不像張資平筆下的女子為情所苦。例如《苔莉》（1923）中的女主角，愛上丈夫的遠房表弟，不見容於社會，最後和情人雙雙殉情而死。又如《最後的幸福》（1927）中的女主角，和妹夫戀愛懷孕，為了給胎兒名份，輾轉於幾個男人之間，最後慘遭情殺，死時花容月貌全毀，似是不貞女子的最殘酷懲罰。到三〇年代張資平的女性角色開始具備某些新女性的特色：《紅霧》（1930）中的女主角拋夫別子和情人私奔，因為生活所逼，更換了幾個性伴侶，最後終於成為電影明星，經濟獨立，卻淪入倒貼男人的命運。張資平強調這些女性在情慾和倫理之間的心理掙扎^⑧。

對比之下，新感覺派塑造的新女性都是浮沈於上海十里洋場的女子，作者捕捉的是她們性格（或行爲）上的共通點——更換性伴侶而不以為意。這些女性沒有過去，沒有未來，唯一的要務是及時行樂。穆時英的作品，例如

⑤ 同前註，頁115，123-124。

⑥ 同前註，頁113-114。

⑦ 同前註，頁134。

⑧ 參考拙作：〈張資平的戀愛小說〉，《民族國家論述——從晚清、五四到日據時代臺灣新文學》，139-172頁。

〈Craven “A”〉裏收集gigolo的女子，《夜總會裏的五個人》中的過氣交際花，“Pierrot”中的日本妓女，〈上海的狐步舞〉裏的風流姨太太等等，她們姓啥名何完全不重要；這些女子都是可以代換更替的，無論轉換到任何一個其他故事中，都不影響故事本身的發展。劉呐鷗的作品，例如〈兩個時間的不感症者〉（1930）和〈遊戲〉（1930），施蛰存的〈薄暮的舞女〉、〈在巴黎大戲院〉（1933）、〈梅雨之夕〉（1933）等，也塑造了類似的女性角色。就敘事學來說，角色性格（character）和情節發展（plot）是敘事文體的兩大要素，寫實小說多半角色性格和情節並重，童話或寓言等文類則多半重情節而輕角色性格。新感覺派作品的女性角色遵循固定的行為模式，沒有心理深度（apsychological），和寫實小說的角色大相逕庭。

新感覺派所塑造的男性角色和女性角色相似，也只有一種性格特色。男主角都以第一人稱敘述故事，都是有窺伺症（voyeurism）的男子，沈迷於女子的美色，卻只能從男性的眼光揣測她的心思。例如穆時英的〈被當作消遣品的男子〉中的男主角，最大的焦慮是女性的不可捉摸，恐懼會淪為女子的「消遣品」，因此患有嚴重的「女性嫌惡症」，稱女人為「危險的動物」，但事實上是苦於無法制服女人^⑨。一旦春風一度後，發現女人不告而別，男人也樂得毫無心理負擔，例如穆時英的〈墨綠衫的小姐〉（1934）中的敘事者^⑩。施蛰存的〈在巴黎大戲院〉寫有婦之夫對一起看電影的女伴想入非非。雖然同樣是由男人的眼光覬覦女人，比較之下，郁達夫筆下的男子實為情痴。例如《沈淪》（1922）的男主角為難以捉摸的女子輾轉反側，形容枯槁，幾至喪命；又如《迷羊》（1928）的男主角，苦苦追尋失蹤的情人，發現她移情別戀大為傷痛，最後含恨住進精神病院。郁達夫以男主角為第一人稱敘事者的小說，創造

⑨ 穆時英：〈被當作消遣品的男子〉，《公墓》，頁1-50。

⑩ 穆時英：〈墨綠衫的小姐〉，《聖處女的感情》（上海：良友圖書公司，1935年），頁40-51。

了五四「私小說」或「自我小說」的典型，這些沈淪於情慾中、幾至喪失心神的男子，成為現代文學史上「頹廢」角色的代表。

新感覺派描寫的是都會中新興的一種性愛文化，此間的男男女女只追求一夜風流，完全沒有倫理規範和心理的掙扎。在作家筆下，這種性愛文化中的女性只有單純的外在語言和行爲，似乎她們只有外表，沒有內涵，沒有心靈。讀者看見的是她們的五官和身材，還有她們抽什麼牌子的香煙，穿什麼樣子的服飾。這些新女性的五官帶點洋氣，例如「巴黎的小方臉」（穆，Craven “A”），或「瘦小而隆直的希臘式的鼻子」（劉，〈遊戲〉）^⑪。作家通常刻意強調她們的洋派，例如說話夾雜點外文，像gigolo、week-end（劉，〈風景〉，1930）^⑫、love-making和gentleman（劉，〈兩個時間的不感症者〉）^⑬之類的單字；喜歡外國汽車，如「飛撲」，「六汽缸的，意國製的一九二八年式的野遊車」（劉，〈遊戲〉）；“Fontegnac 1929”（劉，〈兩個時間的不感症者〉）^⑭。喜歡爵士樂，酒、咖啡和香煙：「吃晚飯的時候，她教了他三百七十種煙的牌子，二十八種咖啡的名目，五千種混合酒的成分列方式。」（穆，〈駱駝，尼采主義者與女人〉）^⑮在新感覺派的色慾小說世界中，放浪不羈的現代女性總是和香煙連在一起，像Craven “A”、哈德門、吉士牌、駱駝牌等牌子，反映出上海香煙廣告中摩登女性吞雲吐霧的媚態。如果翻開三〇年代上海的報章雜誌，包括《現代》之類的嚴肅文學刊物，類似的廣告比比皆是。良友出版的《婦人畫報》第十七期（1934年4月）的「趣味手帖」欄有一則題名為〈女人與煙〉，如此分析女人吸煙和性吸引力的關係：「吸煙的女

⑪ 劉訥鷗：《都市風景線·遊戲》（上海：水沫書店，1930年），頁7。

⑫ 劉訥鷗：《都市風景線·風景》，頁25。

⑬ 劉訥鷗：《都市風景線·兩個時間的不感症者》，頁104。

⑭ 劉訥鷗：《都市風景線·遊戲》，頁10。

⑮ 穆時英：〈駱駝，尼采主義者與女人〉，《聖處女的感情》，頁59。

子，看上去也比較是容易接近的。這不但是煙草的社會性所媒介的事情，而且是吸煙的女子本身往往是具著開放而自由的性情。愛煙的年青女子，多具有性的魅力。所以非難女子吸煙的人們，往往視之為『娼婦型』或『淫婦型』的女子。這是因為女子吸煙的姿態，本來是非常動人的，而且這種魅力往往直訴於男子形而下的感情的緣故。」^{①⑥}女人、香煙、開放、自由、性的魅力、娼婦、淫婦、男子形而下的感情，只有從男人的眼光出發才能有如此這般的聯想，難怪劉呐鷗和穆時英以抽煙的姿態作為筆下新女性的指標。

新感覺派筆下的新女性也是上海新興娛樂事業的擁戴者，喜歡看電影、跳舞、賽馬、賽狗和時髦的戶外運動。劉呐鷗的〈兩個時間的不感症者〉描寫出現在跑馬場的女主角，善於以上流社會婦女的服裝展現性感，在男主角眼光中是「一位sportive的現代型女性。透亮的法國綢下，有彈力的肌肉好像跟著輕微運動一塊兒顫動著。」^{①⑦}穆時英的作品例如〈黑牡丹〉和〈貧士日記〉等，曾提到「麗娃栗姐村」划船、喝咖啡等娛樂。這是當年外國人在滬西開設的俱樂部，有咖啡廳、餐館、會議廳等，也有划船、網球場等戶外設施。當年時髦人士喜愛於此流連休閒，例如三〇年代初期明星電影公司編劇委員會的成員都是常客，包括知名文人夏衍、阿英、鄭伯奇等^{①⑧}。麗娃栗姐村也有時裝表演場地，《良友》一九三二年八月號的「時裝表演」欄就有麗娃栗姐村服裝表演的圖文說明^{①⑨}。

服飾當然是新感覺派作品中新女性形象的指標。穆時英於一九三二年出版的短篇小說集《南北極》，主題雖是上海下層社會的幫派活動和階級仇恨，但

^{①⑥} 章志毅：〈女人與煙〉，《婦人畫報》，第22期（1934年10月），頁10。

^{①⑦} 劉呐鷗：《都市風景線》，頁93。

^{①⑧} 高黎痕：〈上海電影事業話舊〉，收於《上海地方史資料》（上海：社會科學院出版社，1986年）。

^{①⑨} 《良友》，第68期（1932年8月），頁22。

從故事中勞工、混混的眼光，卻可一窺新女性形象。五篇故事的敘事者無論是勞工（〈黑旋風〉）、海盜（〈咱們的世界〉）或乞丐頭子（〈南北極〉），一致認為風姿綽約的上海時髦女性是「狐媚子」，存心以美色蠱惑男人。除此之外，這些新女性永遠是光鮮亮麗的裝扮，不斷追求流行風尚：「今兒鬧洋貨，明兒鬧國貨；旗袍兒也有長的短的，什麼軟緞的，喬其緞的，美國緞的，印花綢……什麼時裝會啊，展覽會啊……絲襪子，高跟緞鞋，茶舞服，飯舞服，結婚服，賣淫服，常服，短服……」^⑳上述文字反映出二、三〇年代上海女性服飾式樣之繁複多變，材質之豐富^㉑。但我們也不要忘記，當年紡織業鼎盛的上海經常鬧罷工，勞資糾紛沸騰^㉒。上述文字是由穆時英的作品〈手指〉中選出來的，故事主題是絲廠女工的手指因長期泡熱水剝絲繭而潰爛，最後被折磨致死。《良友》一九三四年一月號有一則討論「婦女國貨年」的文字，諷刺時髦婦女在物質享受上無盡的追求，和勞苦大眾的現實格格不入：「一九三四年是『婦女國貨年』，那麼，這一年一定又有許許多多的『時裝表演』了……婦女所需要的裝飾品和奢侈品一定會大量地應時上市。在農村破產，都會不景氣的現在，這些花花綠綠的商品的確不失為粉飾太平的好東西……如今，農村破產，農村婦女大多數跑到都會來找飯吃。而都會不景氣，裁工的裁工，關廠的關廠，連有職業的婦女都要失業……，這些，和『婦女國貨年』是

⑳ 穆時英：〈手指〉，《南北極》（上海：湖風書局，1932年），頁49-55。

㉑ 根據史家研究，上海服飾的演變充分反映出不同時期的習俗和時尚，並且和海禁政策之鬆緊息息相關。十四世紀末明洪武年間，為防海盜通日本顛覆皇朝，朱元璋下令海禁，此後海禁政策時張時弛，上海的服飾也隨之或暗淡、或豐富鮮明。自1684年康熙開放海禁之後，海外貿易日便，棉花種植業和紡織工業發達，上海人對新潮服飾的追求明顯打破體制束縛，即使是應嚴守清規戒律的修女也不例外：「誰能想像，十八世紀上海本地的修女、貞女們竟是一群群羅綺著身的時髦女性」。參考于醒民：《上海：近代化的早產兒》（臺北：久大文化出版公司，1991年），頁1-51。

㉒ Elizabeth Perry, *Shanghai on Strike: The Politics of Chinese Labor* (Stanford: Stanford University Press, 1993).

風牛馬不相及的。」²³

上海女性服飾與商業廣告的結合，可參考二、三〇年代上海月份牌廣告畫，充分展現商業化的新女性形象。其中廣告最多的為香煙類、藥品類、食品類、紡織類、化妝品類等。二十世紀初期，月份牌廣告畫的題材有傳統故事如八仙過海、蘇武牧羊等，或傳統美女如西施、楊貴妃等等。二、三〇年代，題材多半是都會生活如舞會、打網球等，以時裝美女為主。時裝美女若不是西式洋裝，就是改良式旗袍。最能看出服飾千變萬化的是後者²⁴。一九九六年臺北歷史博物館出版的懷舊刊物《流金歲月》中，有這樣一段文字：「旗袍款式年年推陳出新，尤以二、三〇年代的變化最大。其演變趨勢大致是腰身由寬變窄、袖子由長變短、衣身長度時長時短，衣叉忽高忽低。民國二十一年還出現過『旗袍花邊運動』……有的則將旗袍改良，做些像喇叭袖、蝴蝶衣擺等西式設計，或搭配西式外衣……而毛皮大衣，披肩更是時髦有錢婦女追求的風尚。」²⁵時隔一個甲子以上，這段文字和上述穆時英〈手指〉裏對女性服飾的描寫，竟有異曲同工之妙。令人眼花撩亂的中西合璧服飾，儼然成為上海新女性的象徵。

除了服飾的繽紛多彩，《流金歲月》中的廣告畫題材還有一個特色——衣襟半開，坦露肌膚的美女。這一類半裸廣告多半結合戶外活動，其中有美女斜坐小艇上，穿著緊身短褲，小肚兜似的上裝吊帶解開，露出一邊胸脯和腰際²⁶。另有騎自行車和打網球的女子，也是類似裝扮和半裸風情²⁷。如果比照二、三〇年代風行的《良友》畫報，可以理解這些半裸月份牌廣告畫隱含的文

²³ 周菊川：〈婦女國貨年〉，《良友》，第84期（1934年1月），頁3。

²⁴ 參考張燕風：《老月份牌廣告畫》，上、下卷（臺北：漢聲雜誌，1996年）。

²⁵ 《流金歲月——懷舊老月份牌廣告畫展》（臺北：國立歷史博物館，1996年），頁7。

²⁶ 《老月份牌廣告畫》，上卷，頁29。

²⁷ 同前註，頁60，84。

化意義。《良友》每期有專欄〈婦女界〉，專事刊登婦女活動照片和說明，其中戶外運動占了一半以上的篇幅。文字說明部分多半強調健美觀念，例如海水可使皮膚健康、新鮮空氣有益身心等等，顯然蓄意推廣婦女戶外運動。同時期《良友》上也經常刊登婦女裸體圖片。月份牌廣告畫的半裸美女一方面反映二、三〇年代婦女健美的新觀念，一方面利用運動裝扮展現婦女軀體之美，是否涉及色情挑逗，全看觀者的審視角度。時裝美女廣告畫作品可以有截然不同的解讀方式：婦女健美新觀念，或者是妨礙風化。魯迅曾經表示月份牌廣告畫「畫風萎靡頹廢」，是「中國五千年文化的結晶」²⁸。

新感覺派的新女性形象主要訴諸讀者的感官刺激，充分反映了二、三〇年代上海的商業文明，是物質文化建構下的產物，她們追逐聲色，永遠光鮮亮麗，樂於展示肉體，看起來無心無腦，純粹是性的象徵。但這樣的形象和實際人生中的新女性是否符合？如果和當年知名作家比較，例如白薇（1894–1987）和盧隱（1899–1934），會發覺現實人生中的女性爭取獨立的過程以及獨立後的生活，事實上相當坎坷，甚至血淚交織。以寫話劇〈打出幽靈塔〉（1928）聞名的劇作家白薇是湖南人，爲了擺脫父親安排的不幸婚姻，隻身到日本橫濱留學，貧病交加。漂泊異域九年後於一九二六年歸國，一九二七年五月來到上海，寄居在創造社的食堂裏十天，後來在吳淞中國公學教書，卻因患病難以爲繼，此後窮困潦倒四處爲家，靠偶爾在報社打工的微薄薪水和稿費維生。她的作品自傳性濃厚，小說《悲劇生涯》（1936）的女主角是她悲慘一生的寫照²⁹。

盧隱的際遇雖然不至於那麼悲慘，但她在個人追求愛情和社會倫理規範之間的掙扎自苦，一直是評家注意的焦點，也是她寫作的原動力。她第一任丈夫

²⁸ 同前註，頁86。

²⁹ 白舒榮：〈白薇〉，《中國現代女作家》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，1983年），頁66–87。

是個有婦之夫，兩年後病逝，一九三〇年她和比自己年輕八歲的李唯建結婚，一九三一年出版了寫給彼此的情書《雲鷗情書集》，傳為美談。她和李唯建的愛情確實之死靡他——直至一九三四年她因生產去世為止^⑩。若再以丁玲為例，她於一九二八年初來到上海，以寫作爲生，因爲經濟原因，她與胡也頻兩人和沈從文同住。他們之間疑似三人行傳聞雖然是外人的臆測，但馮雪峰的出現的確構成她和胡之間的情變。胡也頻在一九三一年被國民黨處決，一九三三年丁玲被捕，直到一九三六年她才逃亡到延安^⑪。真實人生中，二、三〇年代傳統的新女性不斷爲獨立、爲理想、爲愛情而奮鬥，在大時代中動盪流離；對比之下，新感覺派作品所塑造的新女性不識人間疾苦，一派歌舞昇平、紙醉金迷的氣象，似乎完全和現實人生脫節。但事實上，她們反映了另一種現實——三〇年代上海的娛樂文化和商業文化的結合。

新感覺派筆下的新女性服飾花俏、行爲洋派，只有現在、沒有過去和未來，可能要從二、三〇年代媒體所建構的名媛、女明星的公衆形象（public image）來找對應的例子。在談論這一點以前，我們先看看上海由清末民初的女權運動到二、三〇年代「新女性」論述的變遷。

三、女權、新女性與上海文化

清末民初的上海是中國女權運動發起的溫床，根據上海圖書館編輯的《中國近代期刊篇目彙錄》，一八九九年到一九一五年間創辦的十六種女權刊物中，除了四種分別於廣東佛山（《女界燈學報》，1905年4月）、東京（《中國新女界》，1907年2月；《留日女學生雜誌》，1911年5月）和北京（《女子

^⑩ 閻純德：〈廬隱〉，《中國現代女作家》，頁253-280。

^⑪ Yi-Tsi Mei Feuerwerker, *Ding Ling's Fiction: Ideology and Narrative in Modern Chinese Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982), pp. 52-89.

白話旬報》，1912年10月）創立以外，其餘十二種均於上海創辦^②。上海的女權刊物包括《女報》（1899）、《女子世界》（1904年1月）、《中國女報》（1907年1月，秋瑾創辦）、《婦女時報》（1911年6月）、《女權》（1912年5月）、《女子雜誌》（1915年4月）等。這些刊物長則兩、三年，短則僅數月，以商務辦的《婦女雜誌》時間最久，由一九一五年一月創刊至一九三一年十二月停刊。

清末民初到二〇年代的女權刊物結合了婦女解放論述和民族國家論述。早期女子救國論當道，一九〇四年《女子世界》的發刊辭主張：「欲強中國必強女子，欲文明中國必先文明我女子，欲普救中國必先普救我女子」^③。當時女權運動的議題主要是女子剪髮、廢纏足、婦女參政權、婦女承繼權等等。到五四運動前後，女子情慾論述逐漸浮上檯面。最初是一九一八年北京的《新青年》開始討論女子是否應該守貞操的議題，文人如周作人、胡適紛紛加入論戰^④，直到一九二七年上海的《新女性》（1926年1月至1927年12月）仍展開相關議題的討論^⑤。一九二五年北京大學哲學系教授張競生於五月發表《美的人生觀》^⑥，於九月發表《美的社會組織法》，提出「新女性中心論」，主張性美學烏托邦，認為女子無論從性事到國事都應該爭取主導權^⑦。這種議論在上海

② 《中國近代期刊篇目彙錄》（上海：人民文學出版社，1979年）。收錄1857年至1918年期刊篇目。

③ 金一：〈《女子世界》發刊詞〉，《女子世界》第1期（1904年1月）。收於《中國婦女運動歷史資料——（1840-1918）》（北京：中國婦女出版社，1991年），頁289-290。

④ 參考周作人：〈貞操論〉，《新青年》，第4卷5期（1918年5月）；胡適：〈貞操問題〉，《新青年》，第5卷1期（1918年7月），頁5-14。

⑤ 黃石：〈戀愛雜談〉；謙弟：〈戀愛貞操新論〉；劍波：〈璧還戀愛貞操新論〉；章錫琛：〈我的戀愛貞操觀〉，《新女性》，第2卷5期（1927年5月），頁511-523；525-531；531-533；533-541。

⑥ 張競生：《美的人生觀》（上海：北新書局，1927年）。

⑦ 張競生：《美的社會組織法》於1925年9月4日至30日在《晨報副刊》連載。

的出版品中不乏應和之作，例如上海文藝出版社的《世界婚姻文化叢書》包括夏丏尊所翻譯的《女性中心說》^{③⑧}和余志遠所譯的《男女特性比較論》，主張以女性為中心的社會才是理想社會，甚至有「女子國家」之說^{③⑨}。

到二〇年代末女性情慾論述成為上海婦女刊物的主要議題之一，例如張錫琛主編的《新女性》大力提倡「新性道德」，認為不應以「二重性道德」——即異於適用男性的另一套性道德——的標準來限制女性情慾^{④①}。張競生此時已因《性史》一書大膽剖析女性情慾而博得「性博士」的名號，於一九二六年至一九二七年間由北京遷居到上海。他在四馬路開了一家「美的書店」，主編《新文化》月刊（1927年1月至1927年6月）和《新女性》打對臺，鼓吹女性情慾解放^{④②}。張氏在北京時期發展出來的性美學烏托邦理念和女權／女性情慾／國族論述，可說拓展了晚清以來的女權／國族論述。但到了上海時期，他的文論裏國族關懷顯然退居其次（並非消失，因為仍有女性性高潮時懷孕可以強種強國之說）女性情慾和女性性向（female sexuality）經常成為獨立的議題。《新文化》每期有性育專欄，「美的書店」也出版了許多有關性育的書籍，譯介英國性學家藹理斯（Havelock Ellis）及斯托潑夫人（Marie Stopes）等的著作^{④③}。

③⑧ 夏丏尊譯：《女性中心說》（上海藝文出版社）此書未標示出版年，但一定晚於1923年，也就是日文譯本的出版年。

③⑨ 余志遠譯：〈原序〉，《男女特性比較論》（上海：文藝出版社，1920年），頁3。原書為Mathilde Vaerting & Mathias Vaerting, *Die weibliche Eigenart im Männerstaat und die männliche Eigenart im Frauenstaat* (Berlin, 1921)。

④① 周建人：〈二重道德〉，《新女性》，第1卷1期（1926年1月），頁1-10；章錫琛〈新女性與性的研究〉，《新女性》，第2卷3號（1927年3月），頁237-241。

④② 參考拙作：〈五四的「新性道德」——女性情慾論述與建構民族國家〉，《近代中國婦女史研究》，第3期（1995年8月），頁77-96。

④③ 陳漱渝：〈「性博士傳奇」——平心論張競生〉，《聯合文學》，第7卷4期（1992年），頁64-79。

二、三〇年代上海出現的女性情慾論述，從清末以來的女權救國論中浮現，加上十里洋場新興的娛樂文化（如電影、話劇、戶外運動如網球、划船等）和廣告文化、出版業的催化作用，塑造了一個嶄新的「新女性」形象。上海的媒體文化所建構出來的「新女性」結合了多重風貌：電影、話劇戲裏戲外的豪放女演員；畫報上影劇女星和名媛的花邊報導；廣告畫上服飾繽紛的女性風姿；文學作品中放浪不羈的女子等。這種種皆強化了二、三〇年代新女性情慾論述所傳遞的訊息：商業化的性解放新女性。

電影是現代上海人重要的娛樂活動。根據研究，一九〇三年就有西班牙人在上海四馬路的昇平茶樓播放默片，五年後他成立了上海第一家電影院，座位二五〇人。到一九三〇年上海的戲院總數將近三十六家，大光明戲院和大上海戲院座位都超過一五〇〇人，專事報導影劇消息和影星花邊新聞的《電影畫報》聲稱擁有一百萬讀者⁴³。電影明星成爲名流，如胡蝶、艾霞、黎莉莉等，是媒體爭相報導的寵兒，其中胡蝶經常扮演形象端莊的女性，艾霞經常扮演摩登性感美女，黎莉莉則多半扮演健美的體育明星。有「中國嘉寶」之稱的阮玲玉（1910-1935）是當年著名女演員之一，從一九二六年到一九三五年演了二九部電影，除了妓女角色，如《故都春夢》（1930）、《野草閒花》（1930）、《神女》（1934）等，還扮演玩具工廠女工（小玩意；1934）、接線生（三個摩登女性；1932）等。她的演藝事業以《新女性》（1935）中憂鬱女作家的角色達到巔峰，但此時她正受傳言困擾，前夫指控她詐取他的錢財，媒體又披露她婚前與人同居的醜聞。她在一九三五年三月八日婦女節自殺，留下一封給大眾的遺書，聲稱「人言可畏」，死時和《新女性》裏女作家自殺身

⁴³ Frederic Wakeman, Jr., *Policing Shanghai 1927-1937* (Berkeley: University of California Press, 1995), p. 10-11.

亡時的姿勢一模一樣^④。公眾形象光鮮亮麗的女明星，內心世界何足為外人道？阮玲玉的自殺在《電聲週刊》、《婦女生活》、《女聲》上引起一連串論爭，阮玲玉的死是否受到影片中角色的暗示、究竟誰應為阮玲玉的死負責、開放的女性是否應以自殺解決問題、新女性應該具備什麼形象等等，都成為爭議的焦點^⑤。

影片《新女性》特意將女作家和一名女工做對比，女工雖然居於陪襯地位，但很明顯的，女作家出入聲色場所的頹廢生活和女工勤勞進取、擁抱社會革命的姿態，代表著兩種形成對比的新女性形象。中國早期重要的電影公司如明星、聯華、藝華影業公司都成立於上海，是「左翼戲劇聯盟」（成立於一九三〇年）的相關企業，像洪深、田漢、夏衍等都是重要的劇作家^⑥。《新女性》就是聯華的出品，固然不免有形象「端正」、符合左翼婦女解放路線的女性，但更吸引人的當然是嫵媚動人的「頹廢」女知識分子，使得影片傳遞的訊息相當曖昧。

事實上，同時期的文學作品所塑造的新女性形象也相當曖昧。並非只有新感覺派的劉吶鷗、穆時英和施蛰存才善於描寫這類女性，當年例如丁玲和茅盾，也都以描寫性解放青年著名。丁玲的〈莎菲女士的日記〉（1928）中的莎菲，思慮大膽開放，卻在傳統和性解放之間無法取得平衡，終日鬱鬱寡歡，成為現代文學中這類女知識分子的典型。又如茅盾的《虹》（1929）裏面的女主角，雖然不滿傳統嚮往新社會，但實際上並不了解革命精神，和幾個男人周旋後選擇參加革命，在遊行隊伍中隨波逐流。茅盾的《蝕》（1930）裏面的性解

^④ Katherine Huiling Chou, "Representing 'New Woman': Actresses & the *Xin Nuxing* Movement in Chinese Spoken Drama & Films, 1918-1949" (Ph.D. dissertation, New York University, 1996), pp.132-133.

^⑤ 同前註，頁134-149。

^⑥ 參考田漢：〈對黨領導電影工作的一些體會〉，收於葛一虹等編：《中國左翼戲劇家聯盟史料集》（北京：中國戲劇出版社，1991年），頁121-128。

放女青年，似乎以身體的解放印證革命的行動；革命意義究竟何在？令人困惑。鄭超麟的回憶錄〈為愛情而鬥爭〉指出，二、三〇年代參加革命的女青年多半在男女關係上態度隨便，感情糾紛特別複雜，三角四角戀情十分普遍，而「源出於性愛的個人恩怨，竟成為那聞名的黨內鬥爭的基因之一」^{④⑦}。二、三〇年代正是左翼團體大力推動婦女參與革命的時機，相關文獻之衆，可見《中國婦女運動歷史資料》中涵蓋二、三〇年代之兩卷。例如一九二七年八月二十一日共產黨的「中央常委」通過一個決議案，主張「組織各種獨立的知識婦女團體」，在這些團體中根據黨的「政策和理論」，「建築一種革命輿論的中心」^{④⑧}。左派以提升婦女地位為口號，但左翼電影和文學作品所建構的新女性形象，卻令人懷疑這些知識女青年參加革命的意義。

劉訥鷗早期左傾^{④⑨}，後來和右派以及南京偽政府都有工作來往。他於一九二八年創辦第一線書店，被查封後次年又開水沫書店。一九四〇年他的朋友黃天佐這樣回憶：「他（劉）獨資創辦水沫書店……魯迅、馮雪峰、姚蓬子、汪錫鵬、丁玲等不少的譯著最先都是在該書店出版的……戴望舒、施蛰存、杜衡均曾在該書店任經理或編輯。訥鷗本人翻譯了俄國左翼文藝理論《藝術社會學》及創作《都市風景線》短篇小說集，他曾一度被認為左翼作家之一。他對我說，當時的水沫書店是受了日本文壇左翼作品盛行的影響，成為左翼作家的本營，左翼份子常假借該書店樓上開會。最後水沫書店因出版《新文藝》、

④⑦ 鄭超麟：〈為愛情而鬥爭——鄭超麟回憶錄第六章「戀愛與政治」〉，《開放》，第2期（1991年2月），頁81-85；〈為愛情而鬥爭〉（續完），第3期（1991年2月），頁82-87。文中描寫1927年前後，蔡和森、向警予夫婦和彭述之，李立三、李一純夫婦和蔡和森之間的複雜關係，影響到內部鬥爭，李立三取代了蔡和森的位置。

④⑧ 《中國婦女運動歷史資料》（1927-1937）（北京：中國婦女出版社，1991年），頁2。內容較早之一卷涵蓋1918-1927年。

④⑨ 嚴家炎：《中國現代小說流派史》（北京：人民文學出版社，1989年），頁120-130。

《無軌列車》等雜誌，而被當局封閉。」^{⑤⑥}根據黃天佐的說法，劉至少有一度被認為是左翼作家，但是他並不欣賞左翼「內容高於一切」的理論，認為「技巧應與內容並重」。

新感覺派的寫作技巧很明顯是受到電影手法的影響，這和劉呐鷗、穆時英與電影事業的淵源有密切關係。劉呐鷗於三〇年代初期創辦《現代電影》，寫了〈電影節奏簡論〉、〈關於作者態度〉、〈開麥拉的角度研究〉等論文，此時因為所謂「軟性電影」及「硬性電影」的問題，和左翼文人大打筆仗。一九六一年田漢如此回憶：「中國進步電影……和國民黨反動電影的鬥爭，首先表現在和所謂『軟性電影論』的鬥爭。爲了對抗我們，國民黨反動派派黃天始、劉呐鷗等御用文人來擔任某些影片公司的編劇，他們分明依靠反動政治的力量，卻提出『非政治』、『純藝術』的口號來反對我們『思想意識第一』的主張。他們孤立電影的娛樂性，說什麼『讓眼睛吃冰淇淋，讓心靈坐沙發椅』。他們稱我們的影片爲『硬性電影』，而提倡所謂『軟性電影』。也有些人以爲軟性電影是非政治的，沒有目的意識的，就不知道用軟性的東西『誘惑群衆，使他們不問政治——這常常是統治階級的一種手段』。」^{⑤⑦}雖然無法證明劉呐鷗是否蓄意「用軟性的東西誘惑群衆，使他們不問政治」，但從他僅存的電影劇本 *A Lady to Keep You Company* (1934)^{⑤⑧} 看來，的確毫無政治教條，而且充分發揮了電影的娛樂性。

⑤⑥ 隨初（本名黃天佐）：〈我所認識的劉呐鷗先生〉，《華文大阪每日》，第5卷9期（1940年11月1日）。根據嚴家炎：《新文藝》和《無軌列車》被查禁，水沫書店是於1932年1月毀於一二八戰火中。同前註。

⑤⑦ 田漢：〈對黨領導電影工作的一些體會〉，《中國左翼戲劇家聯盟史料集》（北京：中國戲劇出版社，1991年），頁125-126。原載於《影事追懷錄》，中國電影出版社1981年版。田漢所稱「也有一些人以爲」指的是瞿秋白，見《瞿秋白文集》，卷1，頁397〈非政治主義〉。

⑤⑧ 劉呐鷗：*A Lady to Keep You Company*，《文藝風景》創刊號（1934年6月），頁68-78。

由田漢的見證可知，早期曾經被認為是左翼文人的劉呐鷗，因為藝術理念的不同，到三〇年代初期和左翼人士之間已產生難以彌補的裂痕。事實上三〇年代劉呐鷗曾擔任南京中央政府中央電影攝影廠的編導委員會主任委員，後來替明星公司編劇本《永遠的微笑》（胡蝶主演），替藝華編導《初戀》，替光明公司改編賽珍珠的名著《母親》為電影《大地的女兒》。一九三九年劉呐鷗加入汪精衛政府剛成立的中華電影公司，「希望聯合全國電影界，把中國電影事業重建起來」⁵³。但這年秋天被暗殺，據說是國民黨特務下的手，但施蛰存認為是「被黃金榮、杜月笙的青紅幫打死的」⁵⁴。如此看來，劉呐鷗為了開創電影事業，不惜游走於中央政府、左翼和敵偽政府的電影機構，奈何卻惹禍上身。

劉呐鷗、穆時英和施蛰存早期都寫過類似太陽社「革命小說」的作品。例如劉的《流》（1928），寫一名知識青年聯合工廠工人反抗資本家的故事，其中資本家的三姨太和兒子偷情之餘，又想和男主角調情；資本家豆蔻年華的女兒勾引男主角，女兒的家教（左傾的女知識分子）又主動和男主角發生性愛，男女關係複雜混亂。穆時英第一本小說集是《南北極》（1931），男主角都是上海勞工階級、幫派混混之流，主題是官逼民反、階級鬥爭；故事裏面代表資本主義浮華腐敗的，都是各個男主角口中的「狐媚子」，是他們既愛又恨的有錢有閒、花枝招展的女人。劉和穆這些早期作品中的女性角色性關係隨便、服飾摩登，已經具備他們後期作品中女性角色的雛形。施蛰存的《追》（1929）描寫左派部隊圍城之時，士兵為右派女特務的美色所蠱惑，違背軍令放她出城。這種女妖或禍水似的女性角色，在施蛰存於三〇年代以心理分析手法所創作的歷史小說中比比皆是，例如《石秀之戀》（1932）裏面的潘巧雲、

⁵³ 隨初：〈我所認識的劉呐鷗先生〉，《華文大阪每日》，第5卷9期（1940年11月1日）。

⁵⁴ 嚴家炎：《中國現代小說流派史》（北京：人民文學出版社，1989年），頁132。

〈將軍的頭〉（1932）裏面的吐魯番少女。這些歷史故事中的女性，都具有施蛰存筆下都市新女性的特質：艷麗迷人而隨時準備背叛男性。

新感覺派作家以色慾小說在上海大放異彩之時，正是左翼「革命小說」流行之際。劉呐鷗、穆時英等筆下之新女性，和晚清、五四以來女子建構民族／國家的文化想像大相逕庭，也有異於同時期左翼作品中的革命女青年。新感覺派所描寫的新女性縱情聲色，沒有過去，不想未來，似乎只為瞬間的享受而存活，是上海十里洋場的產物，也是動蕩時代中的異數。茅盾可能是最能表現都會生活之紙醉金迷的作家，《子夜》（1933）裏的交際花徐曼麗在兵馬倥傯、金融危機中仍不改變享樂，代表三〇年代上海醉生夢死的一面。一九三三年五月的《良友》畫報上，茅盾有一篇俏皮反諷的〈春來了〉，描寫上海的「摩登姑娘」，玩遍了上海的娛樂場所，如新雅、冠生園之類，「打膩了高爾富，也看厭了野獸神怪香艷鉅片，爵士的音樂也不再能使她興奮」，不斷尋求新的刺激：

說是國難方殷麼？我們的摩登姑娘自然曉得。但是昨天她家已經全體加入了航空協會，已經在那裏航空救國。也許她還有點「家難」：最近美國的金融風潮叫她老子在金業交易所裏啣了一跌……她自然曉得。可是她也看慣。今天虧了，明天可以翻回來。永遠翻不回來的，是那青春時代的似水流年！在這上頭，我們的摩登姑娘看得非常明白，看得非常透徹；「未來」是那麼不可知，她只能抓住「現在」——發瘋似的要求刺激，肉體的官能刺激！你能說她錯麼？一長排一長排的摩登男女在這歷史的前夜走他們命運的旅途，走上了沒落，走上了毀滅！

春天裏的摩登姑娘就那麼很快地玩膩了春天的一切，渴望著更力強的新刺激……

安得時輪金剛法會顯大法力，消彌了內憂外患，好讓我們的摩登男女頹

廢享樂，朝朝暮暮，歲歲年年！⁵⁵

這就是新感覺派塑造的上海新女性的最佳注腳了。

四、新感覺派的文學實驗

如本文第二節所述，角色的塑造並非穆時英寫這些故事的重點，那麼這些作品是否具備一般故事的情節發展？這個問題的答案可在穆時英的〈自序〉中找到蛛絲馬跡。他指出，「〈上海的狐步舞〉」是「作長篇《中國一九三一》時的一個斷片，只是一種技巧上的試驗和鍛鍊。」⁵⁶這部長篇雖然沒有完成，但穆時英此處的聲明卻意義重大，不僅牽涉到他自己小說的特色，也適用於他所隸屬的新感覺派作家的寫作風格，值得深入探討。

新感覺派作品沒有一般故事情節，取代情節的是類似電影分鏡的手法，若舉〈夜總會裏的五個人〉為例，最能說明穆時英所嘗試的技巧。第一景是證券交易所，股票狂跌時金子大王心神渙散；第二景是校園裏，一名男生眼看著女友移情別戀；第三景霞飛路街頭，年華漸老的女子受年輕男人奚落；第四景一名作家在書房中，面對各種版本的哈姆雷特譯本迷失自我；第五景市政府書記無故被市長撤離。這五個場景毫無關連，都發生在一九三二年四月六日星期六下午，以跳躍剪接的手法並列。接著是星期六晚上，看來互不相關的五個人不約而同地出現在皇后夜總會，顯然都是舞場熟客。舞廳的一幕記錄他們零散的對白、念頭和行動，他們偶爾彼此交談卻毫無交集，在燈紅酒綠和舞曲中似乎是無憂無慮，卻各有心事，藉酒澆愁。打烊時，鏡頭轉到夜總會門口，破產的金子大王在轎車旁開槍自殺。故事的四節副標題看起來像是默片打在螢幕上的副標題：「五個從生活裏跌下來的人」、「星期六晚上」、「五個快樂的人

⁵⁵ 茅盾：〈春來了〉，《良友》，第76期（1933年5月），頁22-23。

⁵⁶ 穆時英：〈自序〉，《公墓》，頁1-5。

」、「四個送殯的人」。四個人從萬國公墓送殯出來，故事最後的句子是「遼遠的城市，遼遠的旅程啊！」重複兩次，像是劇終的警語，顯然是對都會人生的喟歎^{⑤7}。

評家一致公認新感覺派在小說中大量運用電影分鏡、剪接、蒙太奇等手法^{⑤8}，上海新感覺派和日本新感覺派的關係也是評家再三討論的。劉訥鷗曾翻譯日本新感覺派小說集《色情文化》（1928），由第一線書店出版。此處我們要先談談日本新感覺派的興起和作品主題。此流派萌芽於一九二三年關東大地震之後，由於日本政府以維持地震後之治安為藉口，大舉鎮壓工農革命運動，整個日本籠罩在白色恐怖中。新感覺派表現的便是「破壞性的虛無思想，瞬間的享樂風潮席捲而來，造成人們精神上的窒息與荒廢，他們對自己在社會的存在感到不安、徬徨，產生了消極和絕望的情緒，竭力挖掘自我內心的不安，追求霎那間的美感、官能上的享受和日常生活中非現實的東西。」^{⑤9}有關中日新感覺派的比較研究是相當熱門的議題，如嚴家炎和吳福輝都指出中國新感覺派受到日本新感覺派的影響^{⑥0}。近來閻振宇指出，中日新感覺派雖然都著重描寫官能享受，最大的歧異是「日本新感覺派追求形而上的審美理想；而中國新感覺派則追求形而下的審美理想……形而上者，即抽象的客觀『理念』，形而下者，即直觀的現象世界。」日本學者齋藤敏康贊同這種說法^{⑥1}。中日新感覺派

⑤7 穆時英：〈夜總會裏的五個人〉，《公墓》，頁61-106。

⑤8 參考嚴家炎：《中國現代小說流派史》；Yingjin Zhang, *The City in Modern Chinese Literature and Film* (Stanford: Stanford University Press, 1996), pp. 117-153.

⑤9 葉喆渠等譯：《日本新感覺派作品選·前言》（北京：作家出版社，1988年），頁2。

⑥0 嚴家炎：《中國現代小說流派史》；吳福輝：《都市漩渦中的海派小說》（湖南：教育出版社，1995年）。

⑥1 閻振宇指出：「中日新感覺派關係的研究，已歷半世紀之久，研究結論，也可謂衆說紛紜：有影響說，有模仿說，有移植說……但總起來看無外呼強調兩者有緊密的血緣關係。而我們則認為：中日新感覺派是兩個相互獨立、各具特色、迥然不同的現代主義流

當然是不同文化下的產物，這一點毋庸置疑。但是既然劉呐鷗曾大力推介日本新感覺派作品，我們不妨觀察一下他山之石是否可資借鏡，以便進一步了解中國新感覺派的風格。

劉呐鷗譯的《色情文化》包括橫光利一的〈七樓的運動〉，故事中的百貨業主一心創造「永遠的女性」形象，雇用女店員時，不是看上她完美的軀體，就是喜歡對方的手或腳。他以金錢一一收買女店員的身體，而女店員也不會和他玩真愛情^②。川崎長太郎的〈以後的女人〉，描寫一名「從男子的手中解放出來的女性」，立志當畫家獨立生活，更換伴侶毫不為意，厭惡傳統女性結婚持家的觀念^③。這樣的速食性愛和性解放的女性形象，讀來是否似曾相識？這些故事都情節鬆散，運用跳躍式的場景和快速的節奏。例如片岡鐵兵的〈色情文化〉開頭如下：「山動了。原野動了。森林動了。屋子動了。電桿動了。一切的風景動了。」^④這是模擬火車行進時，旅客對窗外現象的主觀感受。〈七樓的運動〉也有這樣的句子：「今天是昨天的連續。電梯繼續著牠的吐瀉。飛入巧格力糖中的女人。潛進襪子中的女人。立襟女服和提袋。」^⑤這是模擬升降梯快速行進時，乘客對四周的觀察。劉呐鷗、穆時英作品呈現類似的主題和語言風格，難掩他們可能受到的影響。

劉呐鷗的小說集《都市風景線》（1930）中，〈遊戲〉一開始就描寫舞池中舞客快速旋轉時的觀察：「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

派。」參考閻振宇：〈中日新感覺派比較論〉，《文學評論》，1993年第3期，頁87-96；齋藤敏康：〈施蜚存文學研究の課題——中国における研究の現狀に即して〉，《立命館言語文化研究》，第3卷5號（1992年3月），頁21-45。

② 劉呐鷗譯：《色情文化》（上海：第一線書店，1928年），頁37-54。

③ 同前註，頁121-148。

④ 同前註，頁1-36。

⑤ 同前註，頁37。

頭，石榴色的嘴唇，發燄的眼光。」⁶⁶〈風景〉起頭一段模仿特別快車上旅客對景物的感受：「人們是坐在速度的上面的。原野飛過了。小河飛過了。茅舍，石橋，柳樹，一切的風景都只在眼膜中佔了片刻的存在就消滅了。」⁶⁷類似的例子在穆時英的作品中也俯拾皆是，不必一一列舉。

劉訥鷗對日本新感覺派的詮釋值得我們注意。他在《色情文化》的〈譯者題記〉中指出，現代日本文壇是「個人主義文藝」趨向於「集團主義文藝」的轉換時期，「有注重個人心境的境地派，有掛賣英雄主義的人道派，有新現象主義的中間派，有左翼的未來派，有象徵的新感覺派，而在一方面又有像旋風一樣捲了日本全文壇的『普洛萊達利亞』文藝。」他認為新感覺派作家以社會意識描寫日本的現代生活，最能反映時代的色彩：「他們都是描寫著現代日本的資本主義社會的腐爛期的不健全生活，而在作品中露著這些對於明日的社會，將來的途徑的暗示。」⁶⁸對比之下，中國新感覺派產生的時代，正是一九二七年國民黨大舉清黨後，是白色恐怖籠罩下的十里洋場的產物⁶⁹。

綜上所述，新感覺派特殊風格形成的因素，除了電影技巧以外，日本新感覺派的技巧影響也不可輕忽。我認為還可以從另外一個角度來談：上海通俗刊物對新感覺派作品風格的影響。一般認為《現代》（1932年5月至1935年5月）

⁶⁶ 劉訥鷗：《都市風景線》，頁1-17。

⁶⁷ 同前註，頁19-34。

⁶⁸ 劉訥鷗譯：《色情文化》，頁1-2。

⁶⁹ 1930年6月左翼作家聯盟在上海成立，9月親國民黨文人發表了〈中國民族文藝運動宣言〉，以資抗衡。1931年2月作家胡也頻等左派「五烈士」被處決，轟動一時，地點正是上海南方的龍華。1932年發生所謂「第三種人文學討論」，知識分子爭相在《文化評論》、《現代》和《文藝新聞》（左翼刊物）上打筆仗，自稱「自由人」的胡秋原和「第三種人」的蘇汶（即杜衡），主張「文學藝術至死是自由的，民主的……用一種中心意識獨裁文壇，結果只有奴才奉令執筆而已。」Cf. Wang-chi Wong, *Politics and Literature in Shanghai: The Chinese League of Left-Wing Writers, 1930-1936* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1991).

是新感覺派實驗性作品發表的園地，這的確是事實。但劉呐鷗、穆時英、施蛰存等也經常在《良友》、《婦人畫報》上刊登文章，這些通俗刊物對他們寫作風格可能有的影響，是一般所忽略的。如前所述，新感覺派作品沒有傳統的情節和人物刻劃；如果情節和人物退居其次，貫穿這些故事的要素是什麼？我認為主要是某一種情調（mood）。這類以情調為主的作品，有下列特色：(1)形式輕薄短小（和刊登於《良友》、《婦人畫報》等，以影像圖片為主的通俗刊物有關）；(2)人物單純，情節鬆散，人物彼此的思想語言沒有真正的交集；通常描寫一男一女、一男兩女、一女兩男或更複雜的愛慾關係；(3)故事的場景可以是上海街市風光，舞廳、電影院、跑馬場等娛樂場所，或臥室；(4)善於以歌曲風的詞句或疊句等，製造都會抒情詩的韻味。相對於二、三〇年代以教化群眾為目的的說教性作品（例如革命小說），這類書寫都市情調的作品則以娛為目的。作品以娛樂為最終目標的理念，和劉呐鷗「孤立電影的娛樂性」的作法是一貫的。

穆時英在《公墓》的〈序〉中指出，他主要的目的是想表現一些都會中「從生活上跌下來的人」，描寫心靈的寂寞、精神的隔絕^⑩。他的短篇小說集《白金的女體塑像》（現代書局，1934）和《聖處女的感情》（良友，1935）也大多以情調為主，其中〈白金的女體塑像〉描寫一名婦科醫生千篇一律的單調生活中，唯一的樂趣是光明正大地窺伺女病人的裸體；〈聖處女的感情〉描寫兩名年輕修女的思春情緒；〈玲子〉寫少女情竇初開的憂鬱；〈墨綠衫的小姐〉寫艷遇的輕快心情；〈駱駝、尼采主義與女人〉寫尼采的自苦哲學面對女性吸引力時的無力感。劉呐鷗的大部份作品也書寫都市情調。

沈從文在海派論戰期間，批判張資平和穆時英為適合良友品味的海派作家（詳見本文最後一節）。按《良友》（1926-1945）在當時是相當受歡迎的刊

^⑩ 穆時英：〈自序〉，《公墓》，頁1-5。

物，一九三三年一月的銷售量達到四萬份^①。每期都有婦女界、電影、體育、時裝等專欄，大量刊登名媛和中外電影明星照片，報導婦女社交活動和影劇新聞。值得一提的是，當時經常在《良友》畫報上寫文章的作家相當多，除了茅盾以外，如郁達夫、丁玲、老舍、鄭伯奇、豐子愷、魯彥、巴金、姚蓬子、張天翼、章衣萍等，都是當年的知名作家，甚至胡適和蔡元培。胡適於一九三一年十二月號上，以文言文翻譯了都德著的〈柏林之圍〉^②。蔡元培在一九三二年九月號上以「中央研究院院長」的名義發了一篇〈題良友攝影圖〉，等於是知識分子領導者的身份替《良友》背書：「良友公司……以圖畫之力，介紹我國的國情風俗於海內外，成績昭著。」^③（按《良友》的英文名字是Companion，圖片都有英文說明，其姊妹刊物《婦人畫報》英文名為Women's Pictorial，「國際化」的企圖昭然。）一九三四年十月號《婦人畫報》有一則《黑牡丹》出書廣告，副標題是「良友名家小說集」，就收錄了穆時英、巴金、杜衡、張天翼、施蛰存、葉靈鳳、魯彥、林徽音等的短篇小說，以穆時英的作品為書名^④。如果沈從文心目中的「良友作家」以穆時英為代表，穆時英和其他的「良友名家」，無論從任何角度來說，實際上無法歸類為同類作家。

《良友》每期都有三至五篇左右「名家」的文章，以作家的名氣為雜誌錦上添花。《婦人畫報》則經常看到劉吶鷗、郭建英、黑嬰等的作品，創刊於一九三三年一月，主編郭建英是漫畫家。郭的作品多半以都市風光為主題，十七期（1934年4月）有《建英漫畫集》出版預告，聲稱其為「現代都市生活美麗的圖譜」。《婦人畫報》每期都有兩篇左右劉吶鷗的作品，有時用「鷗外鷗」

① 《良友》，第73期（1933年1月），封底廣告頁。

② 胡適譯：〈柏林之圍〉，《良友》，第64期（1931年2月），頁10。

③ 蔡元培：〈題良友攝影圖〉，《良友》，第69期（1932年9月），封裏。

④ 《婦人畫報》，第22期（1934年4月），封底。

的筆名。知名作家經常出現的欄目是「趣味手帖」和「掌篇小說集」。後者應該是取其輕薄短小、可在掌上把玩的意思。《婦人畫報》刊登的名家作品風格均和劉呐鷗的類似，喜愛處理新女性題材，表現carpe diem（及時行樂）的心態。例如黑嬰很明顯的就是受到劉呐鷗筆法的影響。十七期的「編輯餘談」如此推介他：「黑嬰先生是現代中國新感覺派小說家中的新人」⁷⁵。這麼多嚴肅作家願意為這類通俗刊物效力，令人好奇原因何在。一個原因可能是這類刊物的銷路好，知識分子很難拒絕名字在上面出現的機會，另一個原因可能是稿費的吸引。除此之外，我認為《良友》等得到知識分子背書，應該是嚴肅作家對通俗文化的態度轉變；如果不是認同，就是妥協、或接受程度增高了。提到了這一點，對現代文學史稍有認識的讀者應該記得五四初期文人對禮拜六派的批判。

如眾所週知，新文學文人對禮拜六派的聲討是二〇年代的盛事，「文學研究會」成立之始，周作人、茅盾、鄭振鐸等便以上海出版的《禮拜六》上的鴛鴦蝴蝶之類作品為攻擊對象。這類上海通俗小說的陳腔濫調如「三十六鴛鴦同命鳥，一雙蝴蝶可憐蟲」，頓時淪為笑柄，一場菁英、通俗之戰於焉展開。由《小說月報》的沿革可以看出禮拜六派失勢的始末。《小說月報》自一九一〇年七月創刊起，一直是禮拜六派的大本營，一九二〇年元月號特別邀請茅盾作改革，成立「小說新潮」欄，以三分之一的篇幅刊登新文學⁷⁶。到一九二一年

⁷⁵ 《婦人畫報》，第17期（1934年4月）。此期有一則「特別徵稿」啓事：「本刊是女讀者自己的雜誌，所以編者極願把本刊篇幅的大部解放給我們的女讀者。可是每日接到的很多投書中，出自女子本身的文字卻是非常鮮少，這是編者最覺遺憾的事情。」（頁32）從清末民初以來，提倡女權或是婦女解放知名的都是男性，似乎男性在這一方面掌握了「領導」地位。這是值得研究的題目，以後當撰文探討。

⁷⁶ 《小說月報》增加「小說新潮」欄後，新舊雜陳。第11卷1期（1920年1月）首篇是林紓翻譯的法國小仲馬小說連載，滿篇累牘洋洋洒洒的駢體文：「離巴黎六里爾。在北向路上有華屋。製為魯意十八形式。基磚為墉。蓋以青石。屋頂作銳形。如遏掩臘花之銅

元月茅盾成爲主編後，商務允諾由他放手全面革新。由於必須在倉促時間內籌措稿源，茅盾和在北京的鄭振鐸、周作人等組織了文學研究會，由會員供給《小說月報》稿子。如此這般，《小說月報》的革新促成了文學研究會的成立，此後《小說月報》也成爲該會的機關報^⑦。

但即使文學研究會在《小說月報》上奪取到地盤，並不意味禮拜六派就此銷聲匿跡；停刊五年的《禮拜六》於一九二一年三月復刊，還是擁有固定的讀者群，直到一九二三年滿百期才又停刊^⑧。此後禮拜六派作品仍散見上海各大書局的出版品中。事實上當時出版社似乎對所謂雅俗並無成見，只要有銷路潛力便不排斥出書。例如出版嚴肅刊物《現代學生》、《科學月刊》、《戲劇月刊》等的四馬路大東書局，也以通俗作品爲主力，舉凡「偵探小說」、「筆記」、「社會小說」、「言情小說」、「武俠小說」、「標點舊筆記小說」等項目，林林總總，一九三一年四月的大東書局目錄便條列近一五〇種^⑨。

一九三〇年代初期海派論戰中，《良友》品味雖然受到沈從文譏諷（詳見本文第五節），但《良友》還是能夠得到衆多新文學文人的支持；這樣的待遇和早期新派知識分子對禮拜六派的口誅筆伐，顯然是天壤之別。而這種差別待遇的產生，可能是由於在新派文人心目中，禮拜六派和腐朽落伍的古典文學對

帽。上飾以鐵彫之叢花」。「彈詞」專欄則是標準鴛鴦蝴蝶派的陳腔濫調：「當時花種鴛鴦錦。今日人聯鸚鵡緣。記得儂曾親口說。鸞交鳳友是天然。」茅盾的〈小說新潮欄〉則以白話大力提倡：「新文學就是進化的文學。進化的文學有三件要素：一是普〔遍〕的性質；二是有表現人生指導人生的能力，三是爲平民的非爲一般特殊階級的人的。」

⑦ 茅盾：《我走過的道路》，（香港：三聯書店，1981年），上册，頁139。

⑧ 《禮拜六》於1914年6月至1916年4月出滿百期後第一次停刊。

⑨ 〈大東書局目錄〉，《現代學生》，第1卷6期（1931年4月），頁68-74。大東出版的《現代學生》月刊，創刊號以胡適的〈健兒歌〉開張，陸續寫稿的文人包括蔡元培、劉大杰、徐志摩、沈從文、郁達夫、王光祈、章衣萍等，儼然菁英群集。沈從文上海時期的重要作品《一個女劇員的生活》便在《現代學生》連載，陸續於第1卷1期（10/1930）、第1卷2期（11/1930）、第1卷3期（1/1931）、第1卷5期（2/1931）刊出。

等，是反新文學潮流的；對比之下，《良友》所賴以生存的電影、攝影等則是新興的文化事業，尤其對左翼文人而言，電影更是最有效的「教化」工具。如此想來，當年《良友》獲得衆多新派知識分子之青睞，似乎並非意外。

沈從文爲文批判穆時英的良友品味，但自己是否能抗拒作品銷路的吸引，堅持個人風骨，和良友徹底劃清界線？《良友》的出書廣告可以提供我們一些線索。良友公司極精於推銷術，曾推出《良友一角叢書》，由廣告詞可見上海出版界如何挖空心思，促銷各式各樣出版物（包括文學書）：「一角叢書創辦於一九三一年。迄今已歷三載，共出八十餘種，實銷五十萬冊。爲最理想的袖珍本大眾讀物。內分哲學、科學、政治、經濟、文學、小說等。攜帶方便，定價低廉。既可作課外之輔助讀物，際此盛暑，亦可作消暑良伴」云云。這則廣告條列的「一角叢書」八十種，除了上述所列舉的「良友名家」作品之外，沈從文的《慷慨的王子》亦是其中之一^⑩。作家必須靠賣文維生時，那有選擇出版社品味的權力？只好對銷路讓步了。

五、海派論爭

三〇年代初期文壇爆發一場海派論戰，「海派」文人一時成爲衆矢之的，著名文人紛紛爲文聲討或聲援。始作俑者是沈從文，一九三三年十月十八日他在天津的《大公報·文藝副刊》上發表〈文學者的態度〉，指出海派的「玩票白相精神」和商業氣息敗壞了新文學的前途^⑪。一九三三年十二月，杜衡以筆名蘇汶在上海的《現代》上寫了一篇〈文人在上海〉，替海派辯論，認爲北京作家有大學教職可以混飯吃，而上海作家靠賣文爲生，沾染商業氣並不「可

^⑩ 《良友》第90期（1934年7月），封底廣告。

^⑪ 沈從文：〈文學者的態度〉，《大公報·文藝副刊》，1933年10月18日。事實上沈曾以岳林爲筆名，在《小說月報》第1卷3期（1932年12月）上發表〈上海作家〉一文，批判「新禮拜六派」，並呼籲公正的批評左翼作家有價值的作品。

恥」⁸²。次年二月三日魯迅在上海的《申報·自由談》上的文章〈京派與海派〉，索性兩邊一起開罵，說道：「……文人之在京者近官，沒海者近商……要而言之，不過『京派』是官的幫閑，『海派』則是商的幫忙而已。」⁸³

這一段論爭中，究竟誰是海派，誰是京派？所謂海派是否和地域有絕對關係？沈從文在〈論海派〉（1934）中指出：「海派作家及海派風氣，並不獨存在於上海一隅，便是在北方，也已經有了些人在一些刊物上培養這種『人材』與『風氣』。」他特別挑明了，雖然杜衡居住於上海，並沒有人會誤解他不是嚴肅作家，就像沒有人會誤認茅盾、葉紹均和魯迅是海派一樣⁸⁴。顯然沈從文並不認為住在上海就是海派、住在北京就是京派；他批判的是「風氣」，還有沾染了海派風氣的作家。

如果仔細觀察參與論戰者對京派、海派定義的描述，會發現所謂「海派」實際上是一種和地域文化相連的刻板印象（type），如同沈從文所說，這個詞「承襲著一個帶點兒歷史性的惡意」，是一種定義模糊、可以因人因事而不斷「引申」的「概念」：

……「名士才情」與「商業競賣」相結合，便成立了我們今天對於海派這個名詞的概念。但這個概念在一般人卻模模糊糊的。且試為引申之：「投機取巧」，「見風轉舵」，如舊禮拜六派一位某先生，到近來也談哲學史，也說要左傾，這就是所謂海派。如邀集若干新斯文人，冒充風雅，名士相聚一堂，吟詩論文或遠談希臘羅馬，或近談文士女人……從官方拿到了點錢，則吃吃喝喝，辦什麼文藝會，招納子弟，哄騙讀者，思想淺薄可笑，技倆下流難言，也就是所謂海派……。⁸⁵

⁸² 蘇汶：〈文人在上海〉，《現代》第4卷2期（1933年12月），頁281-282。

⁸³ 魯迅（筆名樂廷石）：〈京派與海派〉，《申報·自由談》，1934年2月3日。

⁸⁴ 沈從文：〈論海派〉，《大公報·文藝副刊》，1934年1月10日。收於《沈從文文集》（香港：三聯書店，1982-1985年），卷11，頁203-205。

⁸⁵ 同前註。

沈繼續描述他所謂的海派典型，包括「感情主義的左傾」、招搖名聲、「與小刊物互通聲氣」、四處請人批評自己的新書、掠奪他人文章、借用小報製造旁人謠言，等等。魯迅也曾比較「北人與南人」的特性：「北人的卑視南人，已經是一種傳統……北人的優點是厚重，南人的優點是機靈。」他進一步指出，近年來由於南人得勢，北方文人不免受到影響：「北京的報紙上，油嘴滑舌，吞吞吐吐，顧影自憐的文字不是比六七年前多了嗎？這倘和北方固有的『貧嘴』一結婚，產生出來的一定是一種不祥的新劣種。」⁸⁶無論沈從文、魯迅或論戰中其他參與者的文字，都酸氣十足，罵人的成分大於邏輯推理；如果嚴格分類，不能算論文，而是雜文。

我們可以作以下的結論：(1)有關「京派」、「海派」的意義，當時文人並沒有清楚的理論系統，經不起嚴密的分析，而且每個文人對這兩個詞都有個別的想法和定義，並不統一。(2)當年並沒有壁壘分明的「京派文人」和「海派文人」的兩大陣營，從來沒有作家發表「宣言」之類的文字，昭告這兩派作家的成立⁸⁷。(3)二、三〇年代從未有作家自稱海派或京派，通常是在批判、貶損他人時，文人圖方便拿來扣帽子的現成辭彙；換句話說，所謂京派、海派主要是情緒性的、概念性的貶損字眼。但從八〇年代末起，由於「重寫文學史」風的席捲，這段文學史上的公案卻在五、四文學研究中異軍突起，一時之間京派、海派研究成爲熱門議題，誰是京派誰是海派也歷歷如繪。當年「京派」、「海派」兩詞的負面形象也轉變爲今天的正面形象——京派代表鄉土風味、樸實文風等等，海派代表現代化、都市趣味等等⁸⁸。這樣的發展，應該是沈從文、魯

⁸⁶ 樂廷石：〈北人與南人〉，《申報·自由談》，1934年2月4日。

⁸⁷ 現代文學史上，每逢文學社團成立必有宣言佈達組織信念。如衆所週知，1921年文學研究會在北京成立時，打出「爲人生而藝術」的旗號，創造社1923年在上海成立則宣稱「爲藝術而藝術」。

⁸⁸ 例如嚴家炎《中國現代小說史》（1989）列舉錢鍾書、朱光潛、沈從文、丁玲等人的小說和憶舊文章，證明京派是「文學史上的一種客觀存在，治史者實在無權加以抹煞」。嚴認爲此派作家包括廢名、沈從文、凌叔華、蕭乾、汪曾祺等，大部分是《大公

迅等人始料所未及的。

其實所謂京派、海派究竟指的是那些作家，當年參與論戰的人從未具體羅列，僅沈從文曾經寫了兩篇文章，分別點名批判張資平和穆時英是海派⁸⁹。沈在〈郁達夫張資平及其影響〉（1930）中首先指出，郁和張均長於「感傷小說」和「戀愛小說」。他對郁達夫評價比張資平稍高，認為前者「性的憂鬱」老套尚能博人同情，後者「千篇一律」的三角或四角戀愛小說則在藝術表現上全然失敗。沈說道：「郁達夫作品給我們生理上的煩悶，我們卻從張資平作品得到了解決。」其次，沈從文認為張資平是「新海派」，和「禮拜六派」一樣，掌握了「卑下的低級的趣味標準」，亦即「大眾趣味」。他說道：「張資平作品最相宜的去處，是一面看《良友》上女校皇后一面談論電影接吻方法那種大學生的書桌上。」⁹⁰沈從文對穆時英的評價遵循類似的脈絡。他指出穆時英的「作品幾近於傳奇（作品以都市男女為主題，可說是海上傳奇），適宜於寫畫報上作品，寫裝飾雜誌作品，寫婦女、電影、遊戲刊物作品。都市成就了作者，但也限制了作者」⁹¹。

報·文藝副刊》和《文學雜誌》的作家，但汪在40年代初才發表第一篇小說。參考嚴家炎：《中國現代小說流派史》，頁205-242。吳福輝認為海派包括張資平、葉靈鳳、曾虛白、章克標、穆時英、徐霞村等，連論戰當時尚未出道的徐訏、張愛玲等也包括在內。參考吳福輝：《都市漩流中的海派小說》（湖南教育出版社，1995年）。

⁸⁹ 沈的〈論中國創造小說〉（沫沫集，1934）一文，固然將「南方的創造派」和「北方的語絲派」對立，但並未以前者和他所謂的「海派」對等，或以後者和魯迅口中的「京派」相提並論。何況，沈從文指出魯迅、冰心是「北方的語絲派」，後來的京派研究者並不認為此二人屬於京派。

⁹⁰ 沈從文：〈郁達夫張資平及其影響〉，《新月》，第3卷1期（1930年3月）。

⁹¹ 沈的〈論穆時英〉（1934），將廢名和穆時英並列，認為兩者雖然風格不同，都「偏重技巧」，流於「空洞」、「邪僻」，廢名的後期作品和穆氏大部分作品均如此。廢名是8、90年代評家公認的「京派」作家，沈從文竟然以他和穆時英相提並論，可見他對所謂的「海派」並沒有清楚的界定。〈論穆時英〉收入《沈從文文集》，卷11，頁203-205。

沈從文對張資平和穆時英的意見牽涉到品味的問題，反映出菁英和通俗的互動（結合或互斥）。如前所述，由二〇到三〇年代很明顯的可看出許多新文學文人對通俗刊物由排斥到接納的轉變。沈從文之所以會厭惡電影畫報之類的通俗刊物，很關鍵的一點是無法認同電影之類的通俗文化和商業消費的結合。他顯然無法接受通俗刊物所提供的速食性娛樂（*facile pleasure*）^②。他筆下的「《良友》上『女校皇后』」是三〇年代上海社交圈出現的新女性形象，也正是他心目中上海通俗文化的象徵：光鮮亮麗的外表、性觀念的開放、感官享受的追逐等等；他心目中的海派趣味可以說等同於新女性。

我們可以說沈從文在文學喜好上有品味的潔癖，認為訴諸讀者感官享受的通俗刊物代表「卑下的低級的趣味標準」。身為一個作家，沈從文充滿使命感，他的作品經常說教意味濃厚。雖然他既不提倡革命也不恥為政治所用，但卻堅持文學教化人心的作用^③。既然主張文學淨化道德的功能，便無法認同通俗刊物速食性娛樂的取向，也不贊同穆時英等以娛樂為目的的作品。沈從文的

② 筆者所用「速食性娛樂」一詞是引用文化評論家布迪爾（Pierre Bourdieu）的說法。布迪爾指出根據康德以降的「精緻美學」（*high aesthetics*）的對立論，通俗文化訴諸「感官的愉悅」（*pleasure of the senses*），是一種速食性娛樂；相對的，文學、音樂、繪畫等「正統文化」（*legitimate culture*）則訴諸「純粹的愉悅」（*pure pleasure*），是一種淨化後的愉悅（*pleasure purified of pleasure*）。這種淨化後的愉悅，「傾向於象徵道德至善（*moral excellence*），也可衡量人所特有的精神昇華（*sublimation*）能力」。布迪爾主張：「要系統性地研究品味和文化消費的本質，首先必須突破美學的禁忌：也就是要打破孤立正統文化的神聖藩籬，以便探討表面上毫不相干的品味選擇之間的相關特性，例如音樂和飲食之間、繪畫和運動之間、文學和髮型之間。如此野蠻地將美學消費納入日常消費的世界，便打破了感官品味（*taste of sense*）和心靈品味（*taste of reflection*）的對立論」，換句話說，就是打破了「精緻美學」的基礎。Pierre Bourdieu, trans. Richard Nice, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), p. 6.

③ 由〈龍朱〉的前言（1929）、〈鳳子〉題記（1933）和《長河》的首篇〈人與地〉（1939），便可見其一斑。參考拙作：〈沈從文的烏托邦世界〉，《超越寫實》，頁9-39。

這種態度，在三〇年代當然不是特例。如前所述，左派文人如田漢等，便因劉呐鷗「孤立電影的娛樂性」而排斥他。事實上除了創造社早期主張「為藝術而藝術」以外，二、三〇年代文人多半主張文學的教化功能。當時文人對通俗文化的提倡，也大多是著眼於通俗文化道德教化的作用⁹⁴。二〇年代北京大學的胡適、劉半農等人對民歌民謠的提倡如此⁹⁵，三〇年代以降左右翼文人對民間藝術形式的提倡亦復如是，例如對日抗戰以來的民間戲曲改編風氣⁹⁶、抗戰時期的「救亡漫畫宣傳隊」等⁹⁷。因礙於篇幅，此處不便詳談。

除了個人品味的選擇之外，沈從文對上海通俗文化的態度，還牽涉到他的上海經驗。這點，必須由上海在現代文學史上的關鍵地位來談起。如果我們回溯歷史，會發現當年作家從北京南來上海的極多。五四運動前後北京是「啓蒙」源頭，知識青年紛紛前往朝聖，成為新文學重鎮。二、三〇年代之交是中國多事之秋，北洋軍閥派系鬥爭加上一九二七年國民黨的清黨，北京文人和出版業大舉南遷避禍，擁有外國租界的上海成為避風港，逐漸取代北京成為新的文學中心。沈從文在〈論中國創作小說〉中即指出：「從民國十六年，中國新文學由北平轉到上海……。」⁹⁸上海歷來是外來移民（包含洋人和中國其他地

⁹⁴ 五四文人所主張的藝術淨化道德功能，有異於西方精緻美學所主張的藝術象徵「道德至善」的概念。就精緻美學而言，至善的藝術提供的娛樂是昇華的、精緻的、無目的的、無理由的、因人而異的（sublimated, refined, disinterested, gratuitous, distinguished pleasures）。參考Bourdieu, p. 7.

⁹⁵ Cf. Changtai Hung, *Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature, 1918-1937* (Cambridge, Mass.: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1985).

⁹⁶ 參考陳芳英：〈十年磨一劍——從田漢《白蛇傳》談起〉，中研院中國文哲所「文藝理論與通俗文化：四〇—六〇年代」第二次研討會，1997年1月6日。

⁹⁷ 參考洪長泰：〈現代藝術與政治：廖冰兄漫畫中的困局〉，「文藝理論與通俗文化：四〇—六〇年代」第二次研討會。

⁹⁸ 沈從文：〈論中國創作小說〉，《沈從文文集》，第11卷，頁161-186。

區的移民)匯聚的大熔爐⁹⁹，二、三〇年代更是各路文人雲集¹⁰⁰。沈從文和魯迅都於這一波移民潮時來到上海¹⁰¹。以曾經旅居上海的文人身分(如沈)、或是以外來移民的身分(如魯)批判海派，其中涉及的個人情緒當然錯綜複雜。沈從文一九二八年初來到上海，雖有教職¹⁰²，仍必須靠微薄的稿費維生，目睹坊間充斥的暢銷通俗刊物大發利市，不免感懷自己身為新文學清流卻只能求得果腹¹⁰³。後來他雖然在一九三一年離開上海，他的作品發表和寫作生命的維繫仍必須仰賴上海興旺的出版事業，其間經濟和心理的糾結牽連更難以釐清¹⁰⁴。

- ⁹⁹ 參考Elizabeth Perry, *Shanghai on Strike: The Politics of Chinese Labor* (Stanford: Stanford University Press, 1993).
- ¹⁰⁰ 知名的二、三十年代作家幾乎都曾羈留上海或由外地來滬定居，如本文稍前提到的丁玲、白薇、胡也頻、茅盾等。以描寫上海成名的新感覺派亦不例外。劉訥鷗是臺灣臺南人，從小在日本求學，20年代中期在上海震旦大學法文特別班就讀；施蛰存生於杭州，1923年入上海大學就讀，1926年轉入震旦法文特別班；穆時英是浙江慈谿人，在上海上中學、大學(光華大學畢業)。
- ¹⁰¹ 沈從文於1928年初由北京來滬，住在法租界，直到1931年5月始回北京謀事。參考邵華強編，《沈從文研究資料》，下集(香港：三聯書店，1991年)，頁934-947。魯迅於1926年9月由北京前往廈門任教，於1937年9月起移居上海虹口的景雲里，一直到1936年10月辭世為止。參考王曉明：《無法直面的人生——魯迅傳》(臺北：業強出版社，1992年)，頁151-274。據王曉明的說法，魯迅居住上海期間，因恐懼國民黨特務迫害，均曾數度搬遷。沈從文上海期間亦曾數度遷徙。
- ¹⁰² 沈雖然因胡適引薦，1929年9月起在吳淞中國公學校任教八個月，同時並在上海暨南大學兼課近半年。胡適於1930年5月辭去中國公學校校長職位獲准，影響到沈從文在該校的教職。9月由胡適和徐志摩介紹到武漢大學教書，次年2月為了營救胡也頻耽誤回武漢大學報到的時間，被除名，再度失業。參考《沈從文研究資料》，下集，頁940-945。
- ¹⁰³ 凌宇描寫沈從文必須經常到四馬路的書局去催討稿費，老板不乾脆拿不到稿費時，只能感歎：「想到10年來新文學作者受著官商的壓迫，單靠寫作幾乎難以為生，如同自己一樣，在旁人難以想像的情形中掙扎，一些小報卻正在造謠說自己發跡買了一大幢房子；然而，也正由於這些書店老板的競賣，無意中將新文學作品向讀者中普及，已形成不可逆轉之勢，沈從文不禁苦笑。」參考凌宇：《沈從文傳》(北京：十月文藝出版社，1988年)，頁249。
- ¹⁰⁴ 沈從文離滬後大部分作品仍發表在上海刊物上，諸如《小說月報》、《創作月刊》、《東方雜誌》、《現代》等，直到1933年9月擔任天津《大公報》副刊的主編，才在北

這場京派、海派論戰涉及的情結，不是三言兩語說得清的。如同李歐梵指出，就中國現代文學的城鄉對比而言，上海是唯一的現代化大城市，其餘地區則是整個的「鄉土中國」^⑩。上海蓬勃的通俗文化本來自成一格，到二、三〇年代由於新文學文人從四面八方匯聚於此，點燃了這一場無法避免的文學品味之爭。這場論戰由一向自稱「鄉下人」的沈從文點燃戰火，似乎不是意外。這是鄉土中國與上海文化之爭，也是菁英與通俗之爭，其背後牽涉到的地域文化問題更值得玩味。而在這場海派論戰中，「女校皇后」竟無辜地成為沈從文的攻擊目標，就恐怕要追究他（或男性？）根深柢固的「女性嫌惡症」了。

本文寫作期間承蒙秦賢次先生及黃英哲先生提供珍貴資料，謹此致謝。

方多了一個發表園地。他大部分文集仍在上海出版，著名的如《從文自傳》（上海：第一出版社，1934年）、《邊城》（上海：文化生活出版社，1934年）、《湘行散記》（上海：商務印書館，1936年）。

⑩ 李歐梵：《新感覺派小說選·序》（臺北：允晨文化實業股份公司，1988年），頁1-16。

「新女性」與上海都市文化 ——新感覺派研究

彭 小 妍

提 要

二、三〇年代上海出現新感覺派，代表人物為劉呐鷗（1900–1939）、穆時英（1912–1940）、施蛰存（1905），繼承了創造社開創的色慾小說傳統。但郁達夫和張資平除了短篇以外，更擅長中長篇悲劇色彩作品，新感覺派則完全以短篇見長，作品節奏輕快，創造了一種以情調（mood）為主的輕薄短小作品。這種創作形式應該和這類作品經常在通俗雜誌上刊登有關，例如《良友》畫報和《婦人畫報》。更值得注意的是作品主題上的變化：相對於創造社的色慾解放／國族解放想像，新感覺派作品則淡化（或忽略）國族想像，側重描寫都會人生的色慾橫流，塑造了一個性解放的女性形象，反映出大量的上海通俗刊物、電影等媒體所建構的「新女性」文化想像。這種文化想像其來有自，必須追溯至清末民初上海發端的女權運動之變遷。

劉呐鷗等人的寫作風格受到日本新感覺派的影響。時值中國兵馬倥傯多事之秋，他們的作品充分反映出十里洋場追逐聲色的頹廢心態。相對於革命小說的教化功能，新感覺派作品以娛樂為作品的最終目的。三〇年代初轟動文壇的海派論爭中，穆時英是沈從文點名批判的「新海派」，和禮拜六派、張資平、

《良友》畫報及「女校皇后」的品味並列。當年並沒有壁壘分明的京派、海派兩大文學陣營，海派一詞事實上是定義模糊的刻板印象，流露出外來作家對上海通俗文化的成見。這場論戰如果代表的是菁英／通俗品味之爭，一九二七年國民黨清黨前後旅居上海的許多作家和通俗文化的互動其實十分複雜。在《良友》等通俗刊物上經常看見嚴肅作家的作品，菁英與通俗的界線似乎已逐漸模糊。可從地域文化之爭的角度來看這場論戰——這是「鄉土中國」和上海文化之爭。

The New Woman and Shanghai Culture: A Study of the Neo-Perceptionists

PENG Hsiao-yen

During the 1920s and 1930s, the Neo-Perceptionists appeared on the literary scene in Shanghai and became famous for erotic fiction. Among them were Liu Na'ou (1900–1939), Mu Shiyong (1912–1940), and Shi Zhicun (1905–). Actually it was Creation Society writers such as Yu Dafu and Zhang Ziping who began the vogue of erotic fiction. Besides writing short stories, Yu and Zhang were good at novellas and novels with tragic overtones. By contrast, the Neo-Perceptionists wrote exclusively short stories (often mini stories) marked by lively language and a celebration of urban mood. Their formal renovation no doubt catered to the taste of popular journals such as *Liangyou huabao* (Companion) and *Furen huabao* (Women's pictorial), where their works were often published. More important was the change of theme: in contrast to Creation Society writers' parallel structure of sexual and national liberation, the Neo-Perceptionists neglected the national imagination while stressing instead the sensual pleasures of urban life. Their stories reflected the image of the New Woman constructed by popular Shanghai journals and films. The cultural imagination of the New Woman should be understood in the context of the woman's liberation movement burgeoning in Shanghai since the turn of the century.

Influenced by the Japanese Neo-Perceptionists, Liu's and his friends' works reflected the decadent mentality of Shanghai urbanites in pursuit of

prurience during a time when China was beset by social and military turmoil. As a contrast to the didacticism of the “revolutionary stories” popular then, the works of the Neo-Perceptionists were primarily written for entertainment. During the 1930s Beijing types and Shanghai types debate, Mu Shiying was singled out by Shen Congwen and derided as a “new Shanghai type,” put on a par with the Saturday School, Zhang Ziping, the journal *Companion*, and the “queens of girls’ schools.” The clear-cut division of writers into the Beijing School and the Shanghai School is a recent construction by literary critics today, and did not really exist then. The term “Shanghai type” referred mainly to stereotypes and revealed the prejudiced opinions of writers from the outside against Shanghai popular culture. If that debate represented the strife between the elite taste and the popular taste, we should keep in mind that many writers who sought shelter in Shanghai during the time of the 1927 Guomindang party purge took little time before surrendering to the beckon of local popular culture. Many serious writers contributed to popular journals regularly, blurring the line between the elite and the popular. We can instead look at the debate as a clash between “rural China” and Shanghai culture.

Key words: The New Woman Neo-Perceptionism elite
popular culture
the Shanghai School erotic fiction