

## 迷茫與焦灼的漫遊者

# 記「新感覺派」作家

## 另眼看作家系列之九

蔡登山 ◎ 文字工作者

在二〇年代末三〇年代初的上海，在反革命的白色恐怖和革命的低潮中，出現「革命文學」的高潮。當時這群以後期「創造社」和「太陽社」成員為代表所倡導的「革命文學」，可說是文學的主流。但就在他們對「拉普」文學理論的機械套用以及這些革命文學作家本身藝術修養不足，而造成標語口號化以及「革命浪漫諦克」等不良傾向後，其實它們已漸漸偏離了文學本身，這就讓另一批人渴望在創作上另闢蹊徑。而在半殖民地狀態下的上海，經濟的畸形繁榮，人與人間由於生存競爭而產生的虛偽與隔膜，爾虞我詐的荒誕感，成功與失敗的人生無常，又適逢其會地與日本「新感覺派」接上軌。

日本「新感覺派」是日本文藝評論家千葉龜雄給日本《文藝時代》雜誌周圍那批作家（橫光利一、川端康成、中河與一、片岡鐵兵等）起的名稱。1923年關東大地震後，作為日本政治、經濟、文化中心的東京，一夜之間變成廢墟，全國處於恐慌不安之中。加上不久前爆發的嚴重經濟危機，使得人們對社會感到悲觀絕望。這時西方貪圖享樂的風氣又接踵而至，衝擊著日本傳統的倫理觀和文化觀，社會的動蕩，使人們看不到前途，喪失了理想，竭力追求剎那間的美感和官能上的享受，社會充滿了及時行樂的風氣。這時「新感覺派」的出現是力圖從形式上突破傳統文學，「站在小市民的立場上表現日本近代社會的崩潰」。以豐富的感受性，表現人們內心的苦悶情緒以及喪失現實性的不安，運用主觀感受，折射人與人的關係和人生價值。

日本「新感覺派」接受歐洲現代派文學的影響，川端康成就說：「表現主義的認識論，達達主義的思想表達方法，就是新感覺派表現的理論根據」。因此這些作家不願意單純描寫外部現實，而是強調直覺，強調主觀感受，力圖把主觀的感覺映象投進客體中，以創造對事物新的感受方法，創造所謂由智力構成的「新現實」，而與傳統的寫實主義相對立的。

中國「新感覺派」的稱謂是直接從日本移植過來的，在劉呐鷗、穆時英等的作品中，也能夠明顯地看到日本新感覺派的影響。但卻較偏重於文藝觀念和藝術技巧的借鑒，在內容和題材方面似乎法國作家保爾穆杭（Paul Morand）與美國作家約翰杜斯帕索斯（John Dos Passos）的都市小說，對他們的影響來得較大。1926年，劉呐鷗在致戴望舒的一封信中說：「我們沒有Romance，沒有古城裡吹著號角的聲音，可是我們卻有Thrill，Carnal intoxication，這就是我說的近代主義，至於Thrill和Carnal intoxication，就是戰慄和肉的沉醉。」



這「戰慄和肉的沉醉」是波特萊爾等世紀末作家的重要主題，也是穆杭作品中極其鮮明的特徵。在穆杭的小說《夜開著》、《夜閉著》中，對於現代都會的描寫，那燦爛的色彩，那喧鬧著的聲響，那跳動的情焰，那撩撥性的肉欲所構成的「現代風景」，無疑地蠱惑著劉呐鷗等人。也因此當 1928 年穆杭來華時，劉呐鷗在《無軌列車》雜誌上為其開列專號，詳細介紹這位作家，並不無誇張地說：「他現在不但是法國文壇的寵兒，而且是萬人注目的一個世界新興藝術的先驅著。」而至於帕索斯的影響，據和穆時英相熟，也創作同類都市小說，並出版過《帝國的女兒》的作家黑嬰的回憶說：「我讀了幾頁手稿，發現《中國：一九三一》的寫作方法採取了美國作家約翰杜斯帕索斯的手法，把時代背景、人物故事、作家自己的見聞分別敘寫，表面看來各成章節，實際上互有關聯，組成一幅巨大的時代風雲畫卷。帕索斯有一部小說名為《一九一九年》，穆時英小說名為《中國：一九三一》，不無蛛絲馬跡可尋。可是，穆時英從事這樣的小說創作，畢竟力不從心，只寫了很少的部分就擱筆了。」這很少的部分，便於發表在 1932 年 11 月出版的《現代》雜誌 2 卷 1 期著名的〈上海狐步舞——一個斷片〉。因此可說中國「新感覺派」在題材內容上完全不同於日本「新感覺派」。他們是真正用現代派方法表現現代都市的畸形與病態的第一支文學流派，他們為中國「都市文學」添上了絢爛的一筆。

在當時都市文化夢幻般的興起，幾乎使置身其中的人卒不及防，他們發現他們根本毫無準備，就進入了一個新時代和新的文化空間，這個新時代和新空間要求著新感覺，於是「新感覺派」就開始新感覺了。學者張新穎指出，其實追求和標榜「新」就是一種時間性焦慮的體現。在都市和人（特別是小說的敘述者）之間，都市是具有著無窮魔力的一個巨大主體，而人一直擔心被他所依附的巨大主體所拋棄。我們看穆時英的感覺：「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，拚命地追趕列車的職業旅行者。以一個有機的人和一座無機的蒸汽機關車競走，總有一天會跑得精疲力盡而頹然倒斃在路上的吧！我是去年突然地被扔到鐵軌上，一面回顧著從後面趕上來的，一小時五十公里的急行列車，一面用不熟練的腳步奔逃著的，在生命的底線上游移著的旅人。二十三年來的精神上的儲蓄猛地崩墜了下來，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；於是，像在彌留上的人的眼前似地，一想到『再過一秒鐘，我就會跌倒在鐵軌上，讓列車的鋼輪把自己碾成三段的吧』時，人間的歡樂，悲哀，煩惱，幻想，希望……全萬花筒似地聚散起來，播搖起來。」他們被冷漠無常的外在世界追趕著而拚命奔逃，但在奔逃中又迷失了自己，他們深陷於焦灼與迷茫之中，無法自拔。最後走入徹底的頹廢與虛無。他們在擁擠不堪的人流中漫步「張望」，他們成了漫游的文化探索者，痛苦地訴說「失落與離異」的情緒，充滿淒惶與蒼涼。

三〇年代的《文壇史料》有一段穆時英「頂愛上舞場」的記載：「穆氏之對舞場，並不把它作為享樂的場所，反之，倒是他寫作的書齋，所以穆氏雖然常常上舞場，但他並不多跳，而且是躺在舞場的角落的桌子上，一枝鉛筆，和幾張碎紙片或小小的拍紙簿，古怪地寫者。」於是在〈上海的狐步舞〉我們看到：「蔚藍的黃昏籠罩者全場，一隻Soxophone正伸長了脖子，張著大嘴，嗚嗚地衝著他們嚷。當中那片光滑的地板上，飄動的裙子，飄動的袍角，精緻的鞋

跟，鞋跟，鞋跟，鞋跟，鞋跟。蓬鬆的頭髮和男子的臉。男子的襯衫的白領和女子的笑臉。伸著的胳膊，翡翠墜子拖到肩上。整齊的圓桌的隊伍，椅子卻是零亂的。暗角上站著白衣侍著。酒味，香水味，火腿蛋的氣味，煙味……獨身者坐在角隅裏拿黑咖啡刺激著自家兒的神經。」除此而外，「新感覺派」的成員可說都是影迷，施蛰存回憶他和劉呐鷗、戴望舒時談到，他們每天晚飯後就「到北四川路一帶看電影，或跳舞。一般總是先看七點鐘一場的電影，看過電影，再進舞場，玩到半夜才回家」。而穆時英在大學生活中，「星期六便到上海來看朋友，那是男朋友，看了男朋友，便去找個女朋友偷偷地去看電影，吃飯，茶舞。」而劉呐鷗更熱心於電影藝術的研究，後來在和黃嘉謨合辦的《現代電影》雜誌上，發表了〈電影節奏論〉、〈開麥拉機構——位置角度機能論〉、〈影片藝術論〉等重要文章，之後還編寫電影劇本《永遠的微笑》（明星公司出品，吳村導演）、編導電影《初戀》（藝華）、《密電碼》（中電）。在當時電影裡的諸多技巧，為「新感覺派」的小說形式「革命」，提供了可資模仿的借鑑。

因此，劉呐鷗的〈A Lady to keep you company〉被施蛰存稱為「小說型的短腳本」，還有葉靈鳳的〈流行性感胃〉、禾金的〈造型動力學〉等，都把小說寫成了分鏡頭腳本，直接以遠景、近景、特寫、字幕等等的電影表現的手段和想像結構小說，以電影化的影像系列，取代小說中對故事情節的敘述。穆時英的〈夜總會裡的五個人〉、〈上海的狐步舞〉等，也幾乎可以說是「不標鏡頭的分鏡頭腳本」。學者李今指出：「在這裡，作者的敘述大都為對每一畫面、場景的描寫所取代，敘述者的視點、情緒，已不再成為文本統一的來源，反而被中斷和打碎；以歷時性的情節或心理的發展變化為基礎的時間流，被不同時空的生活片斷的空間編織所代替。」，也因此它改變了中國小說敘述的模式。電影中短鏡頭的組合、疊印、突切、交叉剪輯等，都可以在劉呐鷗、穆時英的小說文本的省略文體、不連續句法、物象紛呈中，找到相對應的技巧。我們看〈上海的狐步舞〉，它所呈現的就是一種枝枝杈杈的立體結構，幾條線索在情節上平行發展：時而是三個穿黑綢長衫的人殺害一個提著飯籃的人；時而是大富豪家裡的亂倫故事；時而是夜總會裡的燈紅酒綠；時而是飯店裡荒淫的肉的遊戲；時而又是窮家女被迫賣淫的場面……病態社會的光影，變成一系列的斷片，由蒙太奇組合在一起，傳達作者內心的狂亂與焦灼。

另外意象的疊加，也是「新感覺派」慣用的手法。例如穆時英的〈Pierrot〉中：「街有著無數都市的風魔的眼：舞場的色情的眼，百貨公司的饕餮的蠅眼，『啤酒園』的樂天的醉眼，美容室的欺詐的俗眼，旅邸的親昵的蕩眼，教堂的偽善的法眼，電影院的奸滑的三角眼，飯店的朦朧的睡眠……桃色的眼、湖色的眼、青色的眼，眼的光輪裡也展開了都市的風土畫：直立在暗角裡的賣淫女，在街心用鼠眼注視者每一個著窄袍的青年的，性慾錯亂狂的，棕櫚樹似的印度巡捕，逼緊了嗓子模仿著少女的聲音唱十八摸的，披散著一頭白髮的老巧……。」作者以宛如攝影機般地拍攝到夜上海各式人物的眼，透過蒙太奇的效果，組成了一個支離破碎的世界，而在這氛圍外又傳達了作者厭倦和煩亂的情緒。

而「新感覺派」為求「新」，他們發揮了驚世駭俗的藝術想像和怪異的修辭手法，例如「嘟的吼了一聲，一道狐燈的光從水平線底下伸了出來。鐵軌隆隆地響著，鐵軌上的枕木像蜈蚣似地在光線裡向前爬去，電桿木顯了出來，馬上又隱沒在黑暗裡邊，一列『上海特別快』



突著肚子，達達達，用著狐步舞的拍，含著顆夜明珠，龍似地跑了過去，繞著那條狐線……跑馬廳的屋頂上，風針上的金馬向著紅月亮撒開了四蹄。在那片大草地的四周泛濫著光的海，罪惡的海浪，慕爾堂浸在黑暗裏，跪著，在替這些下地獄的男女祈禱，大世界的塔尖拒絕了懺悔，驕傲地瞧著這位迂牧師，放射著一圈圈的燈光。」（〈上海的狐步舞〉）而在〈Pierrot〉中——「不知哪一間屋子裡的鋼琴上流轉著Minutin G，這中古味的舞曲的寂寞，掉到水面上去的落花似的旋律，瀰漫著這小巷」。在這裡穆時英把「中古味的舞曲」帶給人聽覺的感受，轉化為「寂寞地掉到水面上去的落花」的視覺形象表達出來，將視覺、聽覺、現實中的感覺及被聯想到的記憶中的感覺結合起來，營造了一個精緻的富有韻味的藝術氛圍，也使這種「新」感覺，更富有指稱功能。

「新感覺派」可說是都市的漫遊者，他們借鑒電影藝術和其他現代文學藝術，掌握了表述現代空間經驗（局部片斷）和時間經驗（快節奏）的技巧。但劉呐鷗、穆時英等只淺嘗輒止於從外部的視點捕捉某些五光十色的社會現象的斷片，也許他們在某些場景畫面的描寫呈現新感覺的力道，但就整體而言，他們的小說缺乏語言文字特有的分析力、內涵力和理性的力量，造成「深度感覺底減少」。儘管如此，他們對文體形式的探求、題材內容的開創，畢竟展現了一條新的道路。雖然他們是孤獨的，如同他們筆下的水手，「老是這麼的從這口岸到那口岸，讓風吹著領子，擺著大褲管，夜遊神似地，獨自個兒在夜的都市裡踱著……」。但歷史並沒有忘記這群迷茫、焦灼的都市漫遊者的名字。

就如同曾一度被遺忘的「新感覺派」的另一成員郭建英，也在21世紀初，再度為上海史料家陳子善先生所發掘，並出版他的畫集《摩登上海——三十年代洋場百景》一書。陳子善認為「他曾領三十年代上海文壇風騷、畫苑春色，雖然前後不過短短五、六年光景，但他的文，特別是他的畫，著實為三十年代上海都市文化史增添了濃重的一筆。」根據資料我們知道郭建英在1929年9月，當劉呐鷗與施蛰存、戴望舒等人聯手創辦《新文藝》月刊時，他就積極加盟。他以本名及筆名「迷雲」發表的著譯，就有〈梅毒藝術家〉、〈煙草藝術家〉、〈藝術的貧困〉、〈現代人底娛樂姿態〉等六、七篇之多，另外他還翻譯過普列漢諾夫的《無產階級運動與資產階級藝術》。而在後來由施蛰存主編的《現代》雜誌中，郭建英也曾寫過〈巴爾扎克的戀愛〉。他還出版過極短篇小說集《手套與乳罩》及《建英漫畫集》（上海良友出版）。同時他又接編《婦人畫報》，在近兩年中，他又寫又譯又畫，他為劉呐鷗、黑嬰、徐遲、鷗外鷗的作品創作插圖，他成為三〇年代在上海為文學作品畫插圖，最具個性的漫畫家之一。陳子善先生甚至說郭建英堪稱獨一無二的運用畫筆的「新感覺派」。「無論在郭建英之前還是之後，很少有人像他這樣用畫筆集中描寫上海這個國際現代化大都市的流行和時尚、夢幻和刺激，說他是三十年代上海都市魅力的忠實記錄者，大概是恰當的。」是他們這群迷茫與焦灼的都市漫遊者，因緣際會地以他們的文字、影像、繪畫忠實地記錄，這個城市的社會與文化，當然更重要的是，他們開啓了「都市文學」的窗口。