

浪蕩子美學與越界 ——新感覺派作品中的性別、語言與漫遊

彭小妍

中央研究院中國文哲研究所研究員

本文以「浪蕩子美學」(dandyism) 的概念，研究一九二〇年代末在上海崛起的新感覺派，特別著重這些作家和日本新感覺派、法國現代主義作家保羅·穆杭(Paul Morand, 1888-1976) 及莫里斯·德哥派拉(Maurice Dekobra, 1885-1973) 的淵源。筆者所謂浪蕩子美學，主要包含三個層面的意義：(一) 浪蕩子對摩登女郎無可救藥的迷戀及女性嫌惡症(misogyny)；(二) 展現混語書寫(the macaronic) 的國際化風格(例如十九世紀末、二十世紀初英國流行的法英語 [franglais])；(三) 浪蕩子作為永恆漫遊者的姿態。

「浪蕩子美學」的概念之所以產生，主要是因為上述作家作品中的摩登女郎形象，完全是男性敘事者凝視(gaze) 下的產物。這些男性敘事者以品評女性、風流倜儻為己任，是不折不扣的浪蕩子(dandy)。浪蕩子和摩登女郎是現代性一體的兩面，摩登女郎實際上足稱為浪蕩子的她我(the other self)。筆者認為浪蕩子美學既是生活美學，也是文學美學，其特質是挑戰既定成規、跨越界限(border crossing)¹。例如挑戰菁英文化與通俗文化的際分、國家主義的界限、性別界限、時代界限、主流與非主流的際分等。浪蕩子美學跨越語言、文化、性別、時代、流派；浪蕩子本身就是越界的象徵。

特別感謝阮斐娜教授，於二〇〇四年秋季贈與本人川端康成的《掌の小説》，使本人從此拓展研究視野，探討日本在中法文化交流中所扮演的中介角色。

¹ 有關浪蕩子美學作為生活美學的部分，筆者已在過去文章中討論，因此本文將著重文學美學的部分。請參考彭小妍：〈浪蕩天涯：劉訥鷗一九二七年日記〉，《海上說情慾：從張資平到劉訥鷗》(臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2001年)，頁105-144；Peng Hsiao-yen, "The Dandy and the Woman: Liu Na'ou and Neo-Sensationism," *Tamkang Review* 35.2 (Winter 2004): 11-27.

跨越歐亞的浪蕩子美學討論，在理論層次上勢必牽涉到翻譯的價值轉換和物質文化流傳等議題。本文將由上海新感覺派的混語書寫風格為起點，探討二、三〇年代白話文透過翻譯而蛻變的過程中，挪用 (borrowing) 或新語彙 (neologism) 所扮演的關鍵角色。清末的譯者如嚴復，蓄意使用桐城派古文來翻譯赫胥黎 (Huxley) 的《天演論》 (*Evolution and Ethics*)，企圖「歸化」 (domesticate) 外國語言，結果譯文讀起來不像是翻譯，簡直像是桐城派大家的原創作品；二、三〇年代如何採取、又為何採取「異化」 (foreignize) 本國語言的翻譯策略，使譯文讀起來充滿異國情調，甚至詰屈聱牙？

晚近翻譯研究理論中，系統性提出「歸化」 (domesticating method) 和「異化」 (foreignizing method) 翻譯策略的，是羅倫斯·維努提 (Lawrence Venuti) 的《譯者的隱形：翻譯史研究》 (*The Translator's Invisibility: a History of Translation*, 1995)。他批判數世紀以來，英語系國家的翻譯規範要求譯文流利透明、讀起來像是英文，以致於譯者隱形不見。他認為，這樣的翻譯觀鞏固了帝國主義消滅異質性的霸權心態，加強了英語系讀者的拒外症 (xenophobia)，誤以為英語系文化的價值觀是普世的價值。於是，根據福科系譜學的啟發，他在歐洲翻譯史中找尋一種另類翻譯策略的系譜，也就是「異化」的翻譯系譜，並期待這種另類的翻譯觀可以和當前主流的翻譯觀相抗衡，以扭轉趨勢。他後來的一系列著作，包括一九九八年的《翻譯之恥：異質性倫理》 (*The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*)，都是由後結構主義及後殖民主義的立場，反覆辯證歸化翻譯企圖同化異國的心態可議，以及異化翻譯尊重異質性的正當性²。

然而，維努提在他的著作中卻又反覆聲明，翻譯本質上是發生於不平等的關係中，無論是歸化或異化翻譯，其目的往往是把外國文化挪用到本國的文化或政治目標 (agenda) 中；無論譯文傳遞何種異質性，都無法避免地銘記了本國文化的立場、經典和禁忌、符碼和意識形態。根據這樣的看法，無論是那一種翻譯策略，都往往在重新建構外國作品時，使之配合本國固有的價值、信仰和呈現方式，例如挪用外國作品來奧援或修訂本國的文學經典、學科的知識典範及研究方

² Cf. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (New York and London: Routledge, 1995); *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* (London: Routledge, 1998); "Translation, Community, Utopia," in Lawrence Venuti, ed., *The Translation Studies Reader* (New York and London: Routledge, 2000); and "Translating Derrida on Translation: Relevance and Disciplinary Resistance," *The Yale Journal of Criticism* 16.2 (2003): 237-262.

法等³。如果無論歸化翻譯或異化翻譯都難免落入「歸化」異國的陷阱，這豈不等於是自我消解了他對翻譯「倫理」的堅持？如果翻譯研究的倫理，不是強調異化翻譯優於歸化翻譯，而是暴露翻譯行為所必然牽涉到的不對等性和不對稱性，那麼，在這個層面上談「倫理」是有意義的。

維努提的翻譯理論和德希達 (Jacques Derrida) 及史匹娃克 (Gayatri Spivak) 的後結構主義翻譯理論，是一脈相承的⁴。而早在一九二三年，班雅明 (Walter Benjamin) 就已經在〈譯者的任務〉(“The Task of the Translator”)中，開啓了這方面的重要概念：意義 (meaning) 的流動性以及譯作是原作的新生命。班雅明認為譯者基本的錯誤在於固守本國語言的現狀，拒絕讓本國語言受到外國語言深刻的影響⁵。在他之後，後結構主義翻譯理論的中心思想，是強調語言的異質性以及意義的多元性，進而討論翻譯的政治意涵。翻譯的目的是傳遞意義嗎？他們主張無論原文或譯文都不是原創的，而是各種文化和語言成分所衍生的 (derivative)。這些不同文化和語言特有的成分，使得作品的意義和所指 (signification) 變得複雜不穩定，經常超越甚至違背原作者或譯者的原意，因此他們認為翻譯不應以語意上的對等性為目標，應保持原文的異質性，探討翻譯的社會、文化和意識形態指標。

本文目的是探討，在本國語言、文化、自我認同的危機時刻，廣義的翻譯行為如何在歷史關鍵點產生作用，促使譯文的語言、文化或自我觀、世界觀發生蛻變？所謂廣義的翻譯行為，並非只是某個特定文本的翻譯，而是包括詞彙、概念、文體等的隨機性的吸收和流傳，不一定是有意識的或規劃性的。試觀晚清以來文學經典的演變、白話文的蛻變、社會學科例如心理學、性學、社會學、民族學等，以科學為名達到通俗化和建制化，翻譯在在扮演了關鍵角色。梁啟超對翻譯小說的推介，徹底改變了小說為稗官野史的傳統經典觀。嚴復《天演論》的翻譯，使得「進化」的概念在清末民初震撼了中國人的自我觀和世界觀。本文感興趣的則是，二、三〇年代白話文尋覓新典範的時期，廣義的翻譯如何適時介入，

³ Venuti, *The Translator's Invisibility*, pp. 18-19; *The Scandals of Translation*, p. 11.

⁴ See Jacques Derrida, “Differance,” in Alan Bass, trans., *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), pp. 1-28; “Des Tours de Babel,” in Joseph F. Graham, ed., *Difference in Translation* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), pp. 165-207; Gayatri Chakravorty Spivak, “The Politics of Translation,” in *Outside in the Teaching Machine* (London and New York: Routledge, 1993), pp. 179-200.

⁵ Walter Benjamin, “The Task of the Translator” (1923), in Hannah Arendt, ed., Harry Zohn, trans., *Illuminations* (New York: Random House, 1988), pp. 69-82.

異化外國語言的翻譯策略如何使白話文逐漸產生蛻變，為四〇年代末的成熟期奠定下基礎？白話文發展的這段轉型期間，也是挪用、新語彙、句型轉變等的尷尬實驗期。上海的新感覺派如何大膽從事語言轉型的實踐，又如何以新的語言（包括文字和圖像的想像）來理解國際化大都會中，與傳統男尊女卑模式截然丕變的兩性關係？他們如何透過語言的實驗，建立起浪蕩子與摩登女郎的共生關係？這些都是本文關心的議題。

一、「掌の小説」在上海

首先從一種文類由日本到中國的挪用談起。

一九三四年一月漫畫家郭建英（1907-1979）接掌上海《婦人畫報》的編輯工作。該刊自一九三三年四月創刊以來，已經發行了九期，一直沒有引起上海文壇的注意。它的名稱源自日本的同名婦女刊物《婦人畫報》，是一九〇五年創刊的，發行直至戰後，許多知名的日本現代主義作家，如菊池寬、片岡鐵兵和川端康成等人，都經常在上面發表文章。上海的《婦人畫報》和《良友》畫報是姐妹刊物，同屬良友公司出版發行。剛上市時，《婦人畫報》看來不過是一九二、三〇年代如雨後春筍般的眾多上海婦女畫報之一，專以時尚、化妝、愛情和婚姻為議題。但是郭建英入主後，開闢了一個「掌篇小說」的新專欄，並邀請新感覺派的文友寫稿，如劉呐鷗、穆時英和黑嬰等，大多以具有異國情調的「摩登女郎」為主題。這種迷你小說，在一九三〇年代的上海相當流行。它開創了一個中間地帶，讓新感覺派作家得以在菁英與通俗間越界游移，展現浪蕩子美學對女體的迷戀及女性嫌惡症，並將「摩登女郎」轉化為現代性塑造下的物化象徵。

從字面上來說，「掌」意指這類迷你小說可以在掌上書寫或把玩。事實上中文「掌篇小說」一詞乃直接挪用自大正時期的日文辭彙，現代日文寫為「掌編小說」。日本大正末期，新感覺派的機關報《文藝時代》興起一股書寫迷你小說的風潮，例如中河與一、岡田三郎、武野藤介等都曾嘗試過，但皆維持不久。根據川端康成一九二六年的文章〈掌篇小説の流行〉（掌篇小説的流行），「掌篇小説」一詞是中河與一首創的，靈感來源就是《文藝春秋》上某作家所發表的「掌に書いた小説」（掌上書寫的小説）。當時此文類還有兩、三種名稱，例如，岡田三郎所稱的「二十行小説」，中河與一的「十行小説」，武野藤介的「一枚小説」。由於岡田三郎所寫的〈コント論〉，一般又以來自法語的「迷你故事」

(コント, conte) 名之⁶。

川端對此文類的日文名稱的看法，透露出他對日文翻譯外來詞彙的意見。他認為，直接使用假名「コント」，固然比夾雜怪里怪氣的譯語顯得自然，但是他並不滿意。原因是，使用外語辭彙看起來像是專門術語，使一般人有疏離感；況且，法國的「コント」並不一定就是極短篇小說。他認為這種極短篇小說在日本有獨特的發展歷史，因此情願使用日文的名稱「掌篇小說」。他舉出日本傳統敘事文體中的先例，說明這種文體是過去傳統在現代的復活，例如井原西鶴的〈本朝二十不孝〉（戲仿中國的〈二十四孝〉，1686）及〈枕草紙〉（十一世紀）⁷。

川端康成本人的這類作品則稱為「掌の小説」。他從一九二〇年代開始實驗此文類，後來此文類也因他而聲名大噪⁸。他似乎有意藉之鍛鍊書寫技巧，持續不墜，在四十年間總共創作了一百二十七篇。他的「掌の小説」大多創作於一九二三年到一九三〇年之間的新感覺派時期。其中三十五篇收錄在一九二六年《感情裝飾》⁹一書中。第一本《掌の小説》選輯於一九七一年由新潮社出版，一九八九年再版時，收錄了一一一篇。究竟是甚麼樣的美學特色，讓川端康成投入這個文類的創作，長達四十年之久？二〇〇一年版的〈解說〉中，吉村貞司說道：

所謂「掌の小説」，是指可以在掌上書寫或是把玩的迷你故事。故事雖短，但內容一點也不簡單。它絕非長篇小說剩餘材料所寫成。如同俳句，雖是詩體中最短之形式，但絕非長詩或短歌殘餘所作的劣等作品。一首絕佳的俳句可以比美長詩，內容之豐富可以容納大千世界；一篇「掌の小説」亦可達到同樣境界。「掌の小説」內容豐富、人物心理幽微複雜且洞悉人性，絕不亞於一般的長篇。就因其體制短小，它更具有言簡意賅、直指人心和去蕪存菁等特質。¹⁰

⁶ 川端康成：〈掌篇小説の流行〉（掌篇小説的流行），《川端康成全集》（第三十卷）（東京：新潮社，1982年），頁230-234。筆者按：保羅·穆杭的許多迷你小說都以 conte 為名。

⁷ 同前註。

⁸ 日文漢字「掌」亦可讀作“tanagokoro”，意指「手心」。Donald Keene 以“tanagokoro no shōsetsu”的羅馬拼音來指稱「掌の小説」。請見 Donald Keene, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era* (New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1984), p. 800。日本二〇〇一年新潮社出版的川端康成《掌の小説》集，以“tenohira no shōsetsu”為其讀音。

⁹ 川端康成：《感情裝飾》（東京：金星堂，1926年）。

¹⁰ 見川端康成：《掌の小説》（東京：新潮社，2001年），頁553-559。本文中的日文引

如此處引文所示，「掌の小説」經常被類比為俳句，點出其實驗性質和詩意風格。川端康成一九二七年的〈掌篇小説に就て〉（論掌篇小説），即曾說明，掌篇小説作為極短篇小説，就像俳句作為極短篇的詩歌一樣。他闡釋掌篇小説作為文學形式的四種優越性：（一）合乎日本傳統和國民性。日本人的平和、客觀、主智和拉丁民族相通，但是幽默、諷刺、率直的現實批判精神，卻是日本人的獨特國民性；（二）短篇小説是現代生活必然之產物，掌篇小説則是短篇小説之精髓。現代生活中人們的感覺日益尖銳、纖細和片斷化，掌篇小説正是這些感覺的火花；（三）和長篇小説比較，掌篇小説的寫作較不費時間和勞力，稿紙的費用較低，所需的專門技巧也較少，因此是一般市井小民也能享受的創作形式；（四）比起長篇小説，短篇小説是藝術的精粹，掌篇小説當然更是最精鍊的藝術。正如即興的詩歌，掌篇小説可以即刻捕捉那「一瞬間敏銳的心和純情」¹¹。

一九三八年出版的《川端康成選集》的〈後書き〉（後記）中，他說道：

在我過去所有的創作中，我最想念也最珍愛的，莫過於「掌の小説」。甚至時至今日，我還是願意把「掌の小説」當成禮物贈予他人。這本集子裏的多數作品都創作於一九二〇年代。很多文人在年輕時從事詩的創作，但是我不寫詩，我創作「掌の小説」。即使有些作品是勉力而為，其中不少是真情流露之作。雖然現在我會遲疑是否稱之為《僕の標本室》（我的標本室），我確信年少時的詩意仍栩栩如生。¹²

《僕の標本室》是川端康成第二本「掌の小説」選輯的書名，出版於一九三〇年，總共收錄了四十七篇迷你小説。在一九四八年全集出版時，川端改口批評自己：「現在我覺得那些『掌の小説』中呈現的自我，實在令人厭惡。……那些作品是我寫作生涯中錯誤的一步。」¹³即使如此，他並未否認對此文類曾投注過極大的創作精力。此文類是他新感覺派時期創作精神的完美展現，況且「掌の小説」中諸多的場景和母題，在川端的許多長篇中，經常有更完整的表現。川端康成在一九七二年自殺前，最後出版的作品是一篇名叫〈雪國抄〉的迷你小説，以一九三五年的小説《雪國》為底本¹⁴。由此可見他對「掌の小説」此文類的偏

文、法文引文及英文引文，皆為本人所翻譯，若非本人所譯則另外說明。

¹¹ 川端康成：〈掌篇小説に就て〉（論掌篇小説），《川端康成全集》（第三十二卷）（東京：新潮社，1982年），頁543-547。

¹² 川端康成：《川端康成選集》（第一卷）（東京：改造社，1938年），頁405-411。

¹³ 川端康成：〈後書き〉，《川端康成全集》（第十一卷）（東京：新潮社，1948年），頁401-423。

¹⁴ 川端康成：〈雪國抄〉，《サンデー毎日》（毎日星期天；1972年8月13日），頁50-59。

好和執著。

川端康成以言簡意賅的「掌の小説」來描寫日本的傳統鄉間景色。其中有些具有自傳性質，像是〈骨拾い〉（拾骨）和〈日向〉（向陽），是對剛去世不久的祖父的記憶；有些是關於伊豆半島上迷人的藝妓，像是〈指輪〉（戒指）、〈踊り子旅風俗〉（舞女巡演的風俗）和〈處女の祈り〉（處女的祈禱）。這些小說擅長在瞬間捕捉少女（多半是十五歲以下的處女）令人心眩神迷的能量，書中的男性角色往往因此能量，在頃刻間頓悟日常瑣事背後的深刻道理。在〈向陽〉中，敘事者在海邊旅館邂逅了初戀情人。他下意識地盯著她看，使得她很難為情。女孩羞澀難當，以和服袖口掩面，他才恍然明白，心想，何時養成了這種盯人看的習慣？他墜入回憶中探索：會是童年時在老家養成的嗎？還是失掉老家後，在友人家避難時養成的？爲了避開和女孩尷尬的眼神接觸，他移開眼神，看著沉浸在秋光中的海灘。剎那間，朝著金陽開展而去的海灘喚醒了沉睡的記憶。他想起，在父母雙雙過世後，他搬到鄉下和祖父同住，在那十年間養成了這個習慣。那時，祖父幾乎每五分鐘就像自動人偶一樣，將頭面向南方，朝向太陽，但卻從不轉向北方。這個盲眼老人對陽光的敏銳度讓他感到十分驚訝，因此常常坐在他面前直瞪著他，心裏好奇地想，他會有把頭轉向北方的時候嗎？就是這個原因吧！這靈光乍現 (epiphany) 的一刻，使他感受到女孩更親近。她臉上一陣緋紅，爲了吸引他的注意，嘍聲嘍氣地說了些話，逗得他心滿意足地笑了¹⁵。

衆所皆知，川端康成終其一生迷戀年輕女子。他甚至在雜誌的專訪中宣稱，他寧願納一個無知的年輕女孩爲妾（愈少文化薰陶愈好），也不願娶妻¹⁶。人人都知道秀子和他同居多年，但後來終於成爲他的妻子；秀子就是這種典型的女孩。他「掌の小説」中的女孩多半是迷人但無知的類型。她們是日本鄉間的傳統女孩，或留短髮（斷髮），或梳著藝妓的髮型。無知如她們，卻是挑動男性情緒和行爲的觸媒，激發男性角色對現實的本能捕捉。相對之下，上海新感覺派掌篇小說中的摩登女郎，雖然同樣無知，但卻表現出完全不同的樣態。這些女孩同樣供男人耳目之娛，但卻不具精神提升的功能。她們是大都會的同義詞，身著改良式的旗袍或洋服，生活洋化，是物質文明的象徵符號，毫無任何智性表現的可能。然而事實上，是男性的浪蕩子式凝視，只看見她們的身體和服飾，無法超越。這些浪蕩子敘事者，在覬覦淫窺女色時，流露的反而是他們自己的心態，反

¹⁵ 川端康成：〈日向〉，《掌の小説》，頁24-26。

¹⁶ 川端康成：〈私の生活（3）：希望〉，《新文藝日記》，收入《川端康成全集》（第三十三卷）（東京：新潮社，1982年），頁58。

映出他們特殊的生活模式和上海半殖民地國際都會文化人的姿態。這些掌篇小說，經常加上副標題 *nonsense conte*（無聊的迷你故事），*nonsense* 顯示出作者戲仿這種文類的輕佻態度，*conte* 則顯示出他們清楚這種文類的法國來源。

本文將以史炎的「掌篇小說」〈航線上的音樂〉為例，說明上海新感覺派如何在挪用日本新感覺派「掌の小説」的同時，展現出獨特的上海浪蕩子美學。故事中的敘事者，正是上海《婦人畫報》「掌篇小說」專欄中典型的浪蕩子。船上一個愉快的早晨，爲了打發時間，敘事者從船首漫步至船尾，一一打量甲板上的女子。第一個引起他注目的是個大約十二、三歲的鄉下女孩。女孩意識到他的凝視，把目光停留在他的白襯衫上。不久女孩再也無法承受他的放肆癡望，驚慌地回過頭去。第二個引起他注意的是個十五、六歲姑娘，她發現自己被盯上，開始和身邊的中年婦女調情起來，後來紅著臉避開他的凝視。第三個被看上的女孩是個十八、九歲的。敘事者描述她的方式如下：

臉部是擴大鏡中的雞卵型，心臟形的小型櫻口，林檎之色的新鮮的面頰，一雙水色之光的 *Feverish* 的清白的眼睛，春之柳之腰支，凡亞鈴型的背形，長型藕腿，豐滿的肌體，……儀態是具有瑪利亞的純潔性。

我的目光在旅程的終點瀏覽著了。¹⁷

值得注意的，除了敘事者對女孩美色的覬覦，還有他反傳統的表達模式。首先，中文敘事中任意穿插的英文字彙，創造出獨特的混語書寫風格。上引文「一雙水色之光的 *Feverish* 的清白的眼睛」一句中，*Feverish* 在原文中即是英文。故事稍前，第一個女孩羞赧離去後，他說道「我的目光成了 *artful* 的單軌線」，此處 *artful* 也是英文。同樣的，第二個女孩移開眼神時，他又說：「然而我是個安靜的夢遊者，用著 *Spiritual* 的精神行著我的專利事業（指觀察女人）。」這裏，*Spiritual* 也是英文。而在女孩和中年婦女調情時，他以英文評論道：“A loving caress”¹⁸（柔情的愛撫）。當他意識到第三個女孩終於對他的眼神有所回應時，他開始吹口哨，同時感受到他的口哨旋律和女孩眼波傳出的樂聲交響起來，「交互地開始著辨味顫慄的 *Kiss* 味」¹⁹（*Kiss* 爲英文）。

無庸置疑，這種混語書寫呈現出三〇年代上海已頗爲興盛的混種文化。自一八四二年鴉片戰爭起，外國租借區已紛紛在上海成立。在這個半殖民的國際都會裏，異國語言文化與本土語言和生活方式的交融，已經司空見慣。無論稱之爲

¹⁷ 史炎：〈航線上的音樂〉，《婦人畫報》第21期（1934年9月），頁8。

¹⁸ 同前註，頁7。

¹⁹ 同前註，頁8。

風格的進化，或是如同 Richard Pine 所說的“instant epiphany”「瞬間的啓靈」（他以之定義一八九〇年代和一九二〇年代之間在英國出現的「法英語」²⁰），一九三〇年代上海新感覺派小說的混語書寫風格，無疑是混種新文化的標誌，在甫成立的白話中文中，特意雜揉了異國情調。一九一七年胡適在北京推行白話文運動，進而推展至全中國。三〇年代距離當時並不久遠，大部分的作家還在和這種新文體奮鬥。胡適倡議作家應揚棄古典中文裏晦澀的用典和陳腐的表述，但如此一來，作家該從何處尋求新鮮的典故和表達方式呢？

後世評論家多半公認胡適本人實驗的新詩乏善可陳，新感覺派的混語風格實驗，並不見得更差。他們或是直接挪用外文，把外文詞彙夾雜在白話中文中，如上述；或是以音譯模擬或戲仿原文意義，大膽創造出新詞彙，例如上引文的「瑪利亞」，把西方宗教的詞彙及意象轉換為上海男性慾望的象徵，揉合了聖潔和性感，也是對西方宗教和性愛的雙重反諷。在句型上，也經常模仿外文句型，展現一種異國情調。這樣的翻譯手法，是蓄意「異化」中文，和晚清時的翻譯「歸化」外文的策略，大異其趣。到四〇年代末白話文發展成熟以前，這類尷尬曲折的實驗階段，一直沒有全面的研究。

當然，這種混語書寫可以視為作家炫耀外語能力的表現；它代表一種表現個性的行為模式。但是如果將故事裏獨特的表述模式納入考量，可能會發現更深層的意義。讓我們回頭看先前〈航線上的音樂〉引文中的句子。文中以「擴大鏡中的雞卵型」形容女孩的臉型。用「雞卵型」形容美女的臉，是傳統的比喻，但是說女孩的臉像是透過「擴大鏡」看見的雞卵石形狀，卻是反傳統的。雖然看似荒謬，但這種組合卻巧妙地成爲一個現代版的形上巧喻 (metaphysical conceit)，結合了美與科學。「櫻口」是轉化自傳統「櫻桃小嘴」的比喻，但是說「心臟形的小型櫻口」就顯得不倫不類。其中「小型」使人想到商品型錄的用語，「心臟形」有醫學的聯想。此外，文中以音譯的新詞彙「凡亞鈴」（小提琴）來形容女孩的背，乍看是個奇怪的比喻，但再仔細思考，小提琴的比喻應該和文中稍後的音樂意象相關。事實上，「女人像小提琴」是由一位法國現代主義作家的說法翻譯而來，在三〇年代是一個新潮的表達方式。這種說法把女人定義成是一個等待音樂師的樂器。稍後我將詳加說明。

在〈航線上的音樂〉中有很多如同下列引文的段落，剛開始讀起來都唐突不

²⁰ Richard Pine, *The Dandy and the Herald: Manners, Mind and Morals from Brummell to Durrell* (New York: St. Martin's Press, 1988), pp. 25-26.

協調，但多讀幾次後，也饒富興味：

岸邊是一列線的圖案花式的石岸，沿岸有著電線，電線上的雀子，卻像是樂譜與音符。我向著姑娘，狂流般地輸送著無線電，雖是那麼少量回信，可是那麼深味的。我開始了幻想的序幕。²¹

這裏的「無線電」可以指電報或是收音機廣播。但是既然在文中無線電指的是敘事者眼中發送出來的無聲訊息，說它是電報，應該符合邏輯。至此，我們可以綜合出作者慣用的幾個書寫模式。他除了是混語風格的實踐者，也喜歡使用兩組特定的意象和新語彙：一是和現代科技相關的，例如放大鏡和電報；二是和西方音樂相關，像是小提琴、交響樂、序幕。這些都是傳統敘事罕見的。雖然兩組意象和語彙乍看之下大相逕庭，組合起來卻讓敘事別有詩意。故事標題〈航線上的音樂〉，可以意指「遊艇航線上的音樂」，或是「眼神航線上的音樂」。當然，遊艇和「航線」牽涉到的科技想像，也是很清楚的。我想大膽地說，作者是有意創造一種風格形式，雖然今天看來，他大部分的語言都詰屈聱牙。但在兩頁不到的有限版面裏，他創造了一種都會風情的散文詩，見證了現代科技的進步，也是浪蕩子品評女人的「專利事業」的饗宴。

「專利」乃英文詞彙“patent”的意譯，這個新詞彙所影射的，是現代化所帶來的專業化過程中，對創作者智慧財產權的保護。此詞彙在敘事中出現了兩次，顯得相當突兀。第一次是在敘事者震懾於第一個女孩的純真美時所說。他說：「我想負起專利之責來了。於是癡望起來，看個究竟。」²²這個新詞彙第一次出現時，粗心的讀者或許無法讀出弦外之音，但第二次出現時，再大而化之的讀者都無法忽略。敘事者試圖引起第二個女孩的注意時，說道：「然而我是個安靜的夢遊者，用著 Spiritual 的精神行著我的專利事業。」「專利事業」這個用詞，當然難免有過度之嫌，但也正是這種挪用手法的誇大和仿諷，反射出在敘事者的心目中，品評女人是他的合法特權，而浪蕩子美學正是他的天命事業。

二、浪蕩子與女人

到目前為止，有關上海新感覺派的研究大多以摩登女郎為中心，但我想強調的是，這種現代女性形象事實上是小說中「浪蕩子式」的男性凝視所塑造的。我

²¹ 史炎：〈航線上的音樂〉，頁8。

²² 同前註，頁7。

認為新感覺派作家是一群自命風流的浪蕩子。對他們而言，浪蕩子美學不僅是生活準則，也是書寫風格的原則。在生活方式上，他們離不開現代的娛樂工業，像是咖啡廳、舞廳、賽馬場、劇院以及電影院等；在書寫上，刻意展現與眾不同的文學風格，是他們的首務。他們的文風刻意彰顯強烈的法國風和日本風，書寫語言充滿了日、法、英、德的各國原文用語，展現出多彩多姿、絢麗繽紛的跨國性。這種跨國性對他們而言，正是現代主義菁英文化的標誌。然而，他們卻也同時擁抱大眾媒體和通俗文化，因為通俗文化提供他們足夠的空間，來展演商業化的公眾人格。這種菁英與通俗文化的結合十分獨特，他們一方面化身為浪蕩子，自命為高尚品味的代言人；一方面以跨越語言、跨越國際及跨越文化的標誌，滲透入通俗文化的場域。

浪蕩子美學基本上是「越界」的代名詞。浪蕩子除了跨越時間、國家和階級的界限，還跨越性別界限。浪蕩子和女性的關係是複雜而多層次的。首先，浪蕩子和女性是一體的兩面，女性是浪蕩子自我的反射。當然，這正是他徹底自戀的表現。他自詡是品味和格調質感 (*préciosité*) 的捍衛者，以教育理想女性為己任。他教條式地羅列各式各樣女性的衣著和行為準則，寫下長篇大論，像「中國女性美禮讚」²³特輯裏的文章。

「中國女性美禮讚」於一九三四年四月出版，是因為法國現代主義作家及記者莫理斯·德哥派拉的刺激而作的專輯。德哥派拉在一九二七年以《熱帶的海妖》(*La sirène des tropiques*) 以及《臥鋪列車的聖母》(*La madone des sleepings*) 二書，展開文學生涯。他的愛情故事和遊記在一九二〇年代末到一九三〇年代的法國和北非廣受歡迎，著作被翻譯成七十五種語言，銷售量高達九千多萬本。令人詫異的是，他卻被後世遺忘了。在他二〇〇二年的傳記中，作者菲利浦·可拉斯 (Philippe Collas) 把他列入浪蕩子作家的行列，和保羅·穆杭及費滋傑羅 (Scott-Fitzgerald)²⁴並駕齊驅。德哥派拉酷愛旅行，因為身為記者，他在柏林和倫敦兩地工作了一段時間。他也是第一個拜訪尼泊爾的西方人士。一九三三年十一月，為了寫一個以東方女人為軸心的愛情故事，他啟程到遠東旅行了數個月。抵達中國後，他以東方主義式的想像，大肆評論中國女性美，使得中國女性大為光火。之後他到日本，最後在返回法國之前，順道再訪上海。在上海，他大嘆「中國男性不懂戀愛藝術」，又羞辱了中國的男性。

²³ 「中國女性美禮讚」特輯文章見《婦人畫報》第17期（1934年4月），頁9-29。

²⁴ Philippe Collas, *Maurice Dekobra: gentleman entre deux mondes* (Paris: Séguier, 2002).

然而，中國男性的憤怒持續不久。一九三四年三月的《婦人畫報》登了一篇默然的文章，指點中國男性和女性應當耐心聆聽德哥派拉的意見：

德哥派拉真討厭，說起話來令人氣煞。但是，耐著性兒讀這位西洋戀愛論專家的言論吧。他說的話也許是隔靴搔癢，也許太沒有涵養，也許以巴黎式好萊塢的戀愛尺度來衡量東方的戀愛藝術。可是，蜜絲，女士，夫人，小姐，密斯忒少爺，先生們啊，如果你們要生氣，請你們暫時耐著性兒，看完他的話再生氣吧。²⁵

這位「西洋戀愛論專家」的言論，究竟散發出什麼樣的智慧火花，最後竟然折服了我們的上海浪蕩子呢？首先，德哥派拉說，中國男人必須改進他們的禮儀。他們不曉得在親吻女人之前，要先脫下帽子，這是和異性求愛時的基本禮貌。再者，因為中國男人對戀愛藝術一竅不通，而導致中國社會的婚姻問題。他們必須知道，日本女人在日常生活裏不斷地鞠躬、俯跪，展現她們是男人的奴隸，而中國女人卻像韃靼人、蒙古人一樣充滿著鬥志。她們難以駕馭，總是要求平等。在宴會席上或是交際會中，她們言語便捷，辯論時絲毫不給男人留餘地。如果把她們激怒了，那可吃不了兜著走。她們是人形的豹，隨時可以跳起來扼住你的喉嚨。第三，中國女人不馴服，都是中國男人的錯，因為他們缺乏想像力，不懂戀愛的藝術，不願為女人多費功夫。他們不想了解他們的異性伴侶，也不想研究她們的厭惡或愛好、感受力與善變。第四，中國男人必須知道，女人像是一支放在桌上的梵亞鈴 (violin)，等著知音的人來調音彈奏。重要的問題不是梵亞鈴的好壞，而是有沒有一個藝術家可以拿它彈出真正的音樂來。樂器是否有反應，端看彈奏者的技巧與才能。第五，中國男人厭倦他們的妻子時，會娶才智不如原配的妾，又讓她們同住了一個屋頂下，因此導致源源不絕的家庭問題。中國男人理應和西洋男人學習偷情。西洋男人偷偷摸摸到情婦那裏尋找不一樣的刺激，但是總會回到家裏對妻子獻殷勤說好話。這是「最高等的虛偽」，中國男人在這方面的藝術還有待加強。

我們的上海浪蕩子不但認同這位巴黎浪蕩子的意見，認為中國男人在愛情藝術上的確有缺失，甚至還模仿這位大師對中國女性的品味。在〈外人目中之中國女性美〉一文中，默然進一步整理了這位巴黎浪蕩子對中國女人的看法。對德哥派拉而言，標準的中國美人必須具備「一對杏仁形的斜眼，一對淡紅色的貝殼形

²⁵ 默然：〈中國男人不懂戀愛藝術〉，《婦人畫報》第16期（1934年3月），頁9-13，引文見頁9。

耳朵，『老虎』嘴，鷹嘴形的鼻，『湯匙形』的下頷，『半月形』的前額，『瓜子形』的臉孔；肩部，大腿，小腿，稍為豐滿而有曲線，身長五尺二寸。她的美是神秘的，迷人的」²⁶。

這些都是對東方美的刻板看法。但他又採取指導者的姿態，教導中國婦女使用眼影來讓眼睛的輪廓看起來更鮮明，認為這是她們應該向西方婦女學習的化妝術。他說：「中國女人在美容上又有一種缺點。她還沒有充分注意眼瞼（或曰眼皮）的著色；她該在眼瞼上染一點藍色，以增加她的美麗。如果她的眼睛是細小的，這尤其能使眼睛看來較大。」不光只是臉蛋，體型的美觀也是必要的部分。德哥派拉聲稱平坦的胸部已是過去式了，在二十世紀，突出而豐滿的胸部不但是健康的標準，而且也是美的要素。他呼籲中國女性放棄束胸的陋習，讓他們的肩膀和臀部發展迷人的曲線²⁷。

我們的上海浪蕩子幾乎成為德哥派拉觀點的傳聲筒，對中國女人容貌的「中國性」，也念茲在茲。在〈中國女性的稚拙美〉中，胡考說：中國傳統女性「櫻桃似的嘴唇帶着玫瑰色，細長的眼子架在柳葉似的眉腳下」，已是昨日黃花，該被時代掩埋。反之，現代摩登女性該是長著「大的眼珠襯著不均恆的眼白（俗乎白眼），長的眉毛劃出了調和線條，薄的嘴唇白上彎個三十度，棕的膚色，帶著南國的海沙情調，黑的秀髮染著黃色」²⁸。這樣的中國女性臉龐，完全變了樣，顯然是西方化妝術和審美觀的影響。至於棕色的皮膚會成為新寵，改變了中國人對白晰皮膚的要求，一九二、三〇年代法國風行一時的 *Le tumulte noir*（黑色人種風騷）顯然扮演了重要的角色²⁹。

尤有甚者，中國婦女也該模仿西方婦女，學習改進她們的臉部表情。一位名為鷗外·鷗（此筆名是模仿日本現代主義作家森鷗外而來）的香港詩人，當時以《婦人畫報》上發表的掌篇小說而得名³⁰。他警告中國婦女不要板著一張“Poker-face”（撲克臉，原文為英文），並建議婦女從外國電影女明星的表演中，學習

²⁶ 《婦人畫報》第17期，頁10。

²⁷ 同前註，頁12。

²⁸ 同前註，頁10。

²⁹ *Le tumulte noir* 是一九二九年法國版畫家 Paul Colin 為美國黑人爵士歌舞明星 Josephine Baker (1906-1975) 所作的手製彩繪版畫專輯，紀念巴黎風靡一時的美國黑人文化，以爵士樂和舞蹈 Charleston 為代表。Baker 一九二五年赴巴黎首演後，便成為巴黎娛樂文化圈的新寵，直至六十九歲最後演出為止。

³⁰ 本人將另撰一專文，討論鷗外·鷗的掌篇小說，如何涉及魯迅、日本《昆蟲記》及法布爾 (Jean Henri Fabre) 原著，展現中、日、法文化交流的三角關係。

鮮明的臉部表情。對他而言，中國婦女學習西方女演員是一種「進化」的過程，也就是朝向一個更文明、更現代化的狀態：

以努力於表情的努力去挽救自己的不立體的甚且不情緒的面是有相當收效之處的。外來電映的繁興於我邦的何處的大都會之故：我邦的仕女的平面的臉已稍見有情緒的面目出來了。這是可喜的事……她們從迫近版（大寫：）的電映的女面上學得，甚伶俐地改造了自己的不得天惠之面為有情緒美的面也。今日的我邦女兒之面相的美，是進化的了。亦可戲言之謂已日漸外傾了的，而最貼切言之則為 Hollywoodism 的 Screen-face（電映顏：）了吧。……我邦的女兒的面上已超國粹的增加進哭笑二相之外的諸種相了呢：會顰面，蹙眉，悒悒不歡，訝異，嚇驚，輕薄人，傲慢人以至懂然的地之狀態等等了呢。說我邦的都會女面是超國家的國際的美起來之話不是無端的話。³¹

然而，鷗外·鷗一面盛讚摩登女性的「超國家的國際的美」，一方面依然堅持她的「中國性」。對他而言，黑髮黑眼是得天惠的自然美，把頭髮染成金色的人是不愛惜天惠。但他同意中國女人應當畫眉，讓它看起來像西方女人的一樣長。但他又說，和日本女人的「武士眉」（意指寬而短且沒眉梢）比起來，中國女人實在是幸運多了。他還強烈建議中國女人應當穿旗袍，好讓乳房、柳腰和豐臀的曲線畢露。對德哥派拉的意見，他表示同感：「若干年前我們的女體是樞樞實沒有乳房的。把乳房長期拘囚了的。但近頃我們的乳房生長起來倍發起來。大赦釋放出獄了。……輔佐了我邦女體的乳房的美出來的旗袍，這款女服是立了不朽的功業了。」³²由此看來，我們的浪蕩子一方面讚頌跨國文化的多元混種性，一方面又高度意識到國家及國民性的差異。這個矛盾的張力，造就了浪蕩子美學複雜的面向。

三、浪蕩子美學和女性嫌惡症

如同上述，浪蕩子一方面十分迷戀女性的外在美，但另一面卻極度懷疑女性的智能和忠誠，顯現出一種根深蒂固的女性嫌惡症：女性不僅沒有智性發展的可能性，而且水性楊花，以性能力玩弄男人於鼓掌間。在〈中國女性的稚拙美〉一

³¹ 鷗外·鷗：〈中華兒女美之隔別審判〉，《婦人畫報》第17期，頁14。

³² 同前註，頁15。

文中，作者說道，中國的摩登女性，應以一種獨特的聲調，「咬著不正確的字，表現了幼童時代的天真。呀！這理想中的美人，真是『塞尚奴』(Cézanne) 的繪畫。真是現時代狂熱著的稚拙美，真是吾心中的中國美人兒」³³。我們要特別注意作者此處的措詞，徹底流露出他將女人貶抑為低能兒的心態：中國的摩登女郎的遣詞用字是「不正確」的——也就是說，文化程度不高；像幼童般的「天真」、「稚拙」——簡單的說，就是無知；更露骨的，是赤裸裸地坦承浪蕩子的品評眼光：無知的摩登女郎是他「理想中的美人」，是「吾心中」的美人！

郭建英收錄在一九三四年六月《建英漫畫集》中的兩幅漫畫（見文末的圖像），可以作為有趣的對照。有一幅名叫〈現代女性的模型〉（一九三〇年），畫面中央是一個以站姿呈現的短髮現代女性，她身上僅著奶罩、小內褲和一雙高跟鞋，露出修長的雙腿，以倒 V 字形分腿而立。她伸展左手，搔首弄姿，臉上眼波蕩漾且笑意狐媚。她的腦後接了兩條電線，發出“*It*”熱波。電線的一端接到圖右後下方的一臺發電機，由一個男人操控。這個男人渺小的形象，把圖中的女人襯托得像個巨人。男人正把一個個錢袋（由圖中的 \$ 符號象徵）塞進發電機，作為能源，讓發電機運轉。電線的另一端導向圖的左下方，接近女人右腳踝之處，連接著兩個男性人偶，一個身上寫著「生殖元素」，另一個用英文寫著“*Hormone*”。寫著“*Hormone*”的那一個，雙腳夾纏著女人的右腳踝。

另外，在圖的左下角，就在兩個人偶圖的下方，有一首五行打油詩，為這幅畫的內容作註腳：

Nonsensical（無內容）的頭腦細胞，
Grotesque（怪異奪目）的上身，
Erotique（肉感）的下身——
原動力是金錢與 Hormone（生殖元素），
It（熱）是她的生活武器。³⁴

詩中四個外文字，有三個字是英文，*Érotique* 一字是法文，展現出浪蕩子美學典型的混語書寫風格。五個括弧內的中文是用來解釋外文的意思。這個圖像比任何文字都更有力，要傳遞的訊息再清楚也不過了：現代女性腦袋空空如也，唯有性愛（由熱代表）；她樂於展現她性感的身軀，而讓她身軀發電的性能量，是由男

³³ 胡考：〈中國女性的稚拙美〉，頁10。

³⁴ 郭建英：〈現代女性的模型〉，《建英漫畫集》（上海：良友圖書公司，1934年）。引自陳子善：《摩登上海：三十年代洋場百景》（桂林：廣西師範大學出版社，2001年），頁1。

人的金錢和荷爾蒙所供給的。

另外一幅漫畫題目是〈現代女子腦部細胞的一切〉，可以說和上一幅畫相輔相成。畫中是一個女子赤裸上半身，她背後的頭形光暈看起來像是她的側影，裏頭有各種文字和圖像，說明了她腦部的內容。這些圖像包括一瓶酒、盛滿酒的高腳杯、一把薩克斯風、一支煙、錢袋和撲克牌。文字包括 HORMONE, EROTICISM 和大光明（上海電影院的名字）³⁵。對照頁上的插圖有一排排的文字：

電影——雞尾酒——「爵士」音樂——Garbo, Deitrich〔應為 Dietrich〕——旗袍料子——冰淇淋——Saxphone〔應為 Saxophone〕——胭脂——大光明——接吻——擁抱——「華爾滋」舞——密司脫——介紹——Rendezvous（蜜會）——好萊塢——開房間——Eroticism——戀愛學——不結婚主義——御夫術——揩油政策——汽車——Revue——不著襪主義——跑狗——陶醉——刺激——Nonsense主義——A.B.C.——跳舞場——「異性熱力」——速力——無傷感主義——Hormone, Hormone, Hormone（生殖元素）——錢，錢，錢，錢，錢！³⁶

在這兩幅漫畫中，作者強化了現代女性對娛樂事業的喜好，例如電影院、舞廳等等。她唯一的職志是尋求逸樂，追逐金錢和獵取男人。她熱愛美酒、爵士樂、速度和刺激。為了強化她性感尤物的象徵，漫畫還把她和好萊塢性感女星，像是葛莉泰·嘉寶 (Greta Garbo, 1905-1990) 以及瑪蓮·德黛 (Marlene Dietrich, 1901-1992) 做連結。瑪蓮·德黛在《藍天使》(The Blue Angel, 1930) 一劇中的致命女神 (*femme fatale*) 形象，實在是令人印象深刻。更具有指涉性的是克拉拉·寶 (Clara Bow) 的「魅力女郎」(The It Girl) 形象。一九二七年她在一部名為 *It* 的默片中擔綱演出，一炮而紅，成為電影所傳達的嶄新社會價值觀的代言人：性愛就是享樂。

此外，值得注意的是，這兩幅漫畫的圖像語彙，表現出浪蕩子美學典型的科技語彙，態度上似乎是讚頌與揶揄兼具。除了為現代女性的性感注入能量的發電機圖像，還反覆強調女性的性感賴以維生的“Hormone”。在第一幅漫畫中，名為“Hormone”的人偶與名為「生殖元素」的人偶並列，顯然將兩者相提並論；但是蓄意兩者並列，又顯示出作者懷疑中文辭彙「生殖元素」不能窮盡“Hormone”

³⁵ 陳子善：《摩登上海：三十年代洋場百景》，頁60。

³⁶ 同前註，頁61。

的科學意涵。現代直接的音譯可能是最少爭議的：荷爾蒙，即刺激生物本能行為的內分泌。錢袋、發電機、荷爾蒙和男人女人的連結，出人意表地表現出浪蕩子對科學和現代女性的雙重揶揄和評價：現代女性的性感其來有自，是合乎生物學原理的，也是合乎社會學的經濟原則的。在白話中文試圖翻譯西方辭彙和概念的過程中，哪些辭彙和概念被翻譯進入中文的語彙，翻譯過程中又如何被理解、誤解或運用？上海浪蕩子美學對外來科技語彙的揶揄態度和引申發揮，讓我們一窺西方物質文明流通過程中，他們如何利用嶄新的科技語彙來理解三〇年代都會兩性關係的新面貌——現代女性專事功利和享樂，傳統性道德已式微，三從四德的女性已不再。令人訝異的是，在這樣的理解過程中，他們也理所當然地物化了兩性關係：文明的都會男女之間，只是荷爾蒙和金錢的關係而已。當然，我們也都記得，二、三〇年代正是中國多事之秋，日本的侵略、國共的內戰，這類摩登女郎成爲社會上普遍攻擊的對象：違背女性家庭天職、醉生夢死、不知國仇家恨！

這兩幅漫畫的圖像語彙，赤裸裸地展現了浪蕩子的對女性的迷戀和女性嫌惡症。對浪蕩子而言，女人有的只是臉蛋和身體。如果浪蕩子將摩登女郎的角色定位爲服裝模特兒，他自己就是設計時裝的設計師。或者我們可以說，他同時兼具模特兒和設計師的角色。他創造自我，然而女性卻是無法自我創造的。這正是德哥派拉傳授給上海浪蕩子的兩性關係祕笈：女人是一把等待知音樂師的小提琴。

四、我喜愛的是游蕩……

川端康成一九二七年在〈私の生活〉（我的生活）中自白：「我不想建造自己的家，我情願一個月裏面有十天在旅行。」³⁷旅行的想像和實踐，是他以及其他新感覺派作家生活和寫作不可分割的一部分。《伊豆の踊り子》（伊豆舞孃，1926）一書中，男主人翁是個年輕的學生，在伊豆半島尾隨當地的藝妓，跟著她們四處遊走演出。他和那些迷人的女孩一樣，令人好奇難解。似乎這些女孩的陪伴給他的不只是安慰；對他而言，看著她們的純真和單純的生活喜悅，就是一種自我救贖。他模仿這些女孩，也把自己變成一個旅人（*tabibito*）；和她們的邂逅成了他心靈深處之旅。身爲女性鑑賞家，漫遊（*flâner*）是浪蕩子不可避免的宿命與任務。

浪蕩子作爲永恆漫遊者的姿態，牽涉到他身爲旁觀者的立場。對自命爲旁觀

³⁷ 川端康成：〈私の生活（3）：希望〉，頁58。

者的浪蕩子而言，觀察者的主體的「悟性」宰制了他所觀察的對象（客體），客體對主體即便有任何的影響，也只能是主體的感官、情緒、認知接收到訊息後生出的反應。換言之，沒有觀察的主體，客體的意義是不存在的。因此漫遊者的姿態和浪蕩子美學息息相關；由於身為旁觀者，他觀察的是人事物的外表。評家往往批判新感覺派的作品人物刻畫不佳，事實上是，由於作為漫遊者和旁觀者，他們關心的不是人物的內心世界。因此無論是中、日新感覺派或是保羅·穆杭的作品中的人物，都是「非心理」的 (apsychological)。人物的姓名、個性、歷史都不重要，他們的作用只是帶出都市情調的氛圍。

無目的的遊蕩也是川端的傑作《淺草紅團》(1920-1930) 的中心主旨。他一九五一年的一篇文章〈《淺草紅團》について〉（論《淺草紅團》）寫道：「我只是在淺草散步的旅人……我整理個人的見聞和寫生，把《淺草紅團》寫成當時的風俗小說。」³⁸一九五八年他在〈《淺草紅團》のこと〉（有關《淺草紅團》）中說，這部作品「只是在淺草晝夜來回散步的素描而已」³⁹。他把這部作品描述成是「一本觀光客的筆記」。故事的敘事者扮演旁觀者的角色，從不和被觀察的人交往，只是記錄下他對人們和街道的印象。一九二三年的東京大地震之後，他在東京街頭漫遊數週，目的是審視震災後的廢墟和種種令人慌目驚心的畫面。他說道：「我想去的地方，不是歐洲或是美國，而是東方廢墟般的國家。大體來說，我是個殘破國家的公民……或許因為我是無家可歸的孤兒，我從不厭倦這種具有悲涼意味的漫遊。」⁴⁰流離失所的漂泊感也是橫光利一作品的重要主題。他幼年時，因為父親是建築鐵路的約聘工程師，所以必須經常搬家。根據 Donald Keene 的說法，這種「無家可歸」使得「橫光利一後來的尋根之旅，不是在日本某個特定地點尋根，而是在日本本身——愛戀西方，卻苦於無法將西方據為已有的日本人，最終的『家鄉』就是日本」⁴¹。

對川端康成或橫光利一等日本新感覺派作家而言，酷愛旅行的法國浪蕩子保羅·穆杭，是他們心儀的文學導師。在日本首先指出新感覺派作為一個文學群體的獨特性的，是評論家千葉龜雄。他在一九二四年的〈新感覺派の誕生〉一文中寫道：

法國新進作家保羅·穆杭的「新感覺派」藝術自被引進日本後，不旋踵便

³⁸ 同前註，頁137-145。

³⁹ 同前註，頁167-169。

⁴⁰ Keene, *Dawn to the West*, p. 796；同前註，頁96。

⁴¹ *Ibid.*, p. 645.

備受推崇。我國新感覺派的誕生不能不說多少是受到他的影響。⁴²

根據千葉的說法，當時日本已有保羅·穆杭《夜開》(*Ouvert la nuit*, 1922)的英譯本，而且書中的序是普魯斯特 (Marcel Proust) 作的⁴³。保羅·穆杭的作品首次翻譯為日文，是崛口大學所翻譯的〈北歐の夜〉，一九二二年十一月發表在與謝野寬及與謝野晶子所創辦的《明星》雜誌上⁴⁴。但是並無證據顯示日本的新感覺派作家可以閱讀法文，或是曾對穆杭的作品做過全面性的研究。上海的新感覺派作家則大相逕庭。

劉訥鷗 (1905-1940) 是日據時代土生土長的臺灣人，後來成為上海新感覺派的代表人物。一九二〇年至一九二六年他在東京求學期間，可能接觸到保羅·穆杭的作品。眾所周知，他自東京的青山學院畢業後，和後來的新感覺派友人戴望舒、施蛰存和杜衡，於一九二六年夏天在上海的震旦大學 (l'université l'Aurore) 研習法文。一九二七年的日記中，劉訥鷗提到自己和臺灣友人，因為經常在臺灣、日本和中國之間旅途奔波，逐漸喪失歸屬感，感慨他的同鄉丘君：「不知道他現在漂泊何處呢？」也不禁自嘆何處是家鄉：「啊！越南的山水，南國的果園，東瀛的長袖，那個是我的親昵哪？」⁴⁵根據這部日記的描述，最令人矚目的是他採取的漫遊者和女性觀察者的姿態，筆者在另一篇文章已經處理過，此處不再贅述⁴⁶。劉訥鷗的文學生涯始於一九二八年，這年十月他在自己獨資創辦的《無軌列車》中，翻譯了一篇班雅明·克雷彌爾 (Benjamin Crémieux) 的文章，篇名是〈保爾·穆杭論〉。文章討論穆杭早期的作品，範圍涵蓋兩本早期的詩選：《孤燈》(*Lampes à arc*, 1919) 以及《溫度表》(*Feuilles de température*, 1920)，還有三本短篇小說選：《溫柔貨》(*Tendres stocks*, 1921)、《夜開》和

⁴² 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年），頁357-360。

⁴³ *Tendres stocks* 於一九二一年由 Gallimard 出版的版本是 Marcel Proust 寫的前言。千葉龜雄所提及的英文版，應混合收錄了 *Tendres stocks* 和 *Ouvert la nuit* 兩書中的小說，並且把 Proust 替 *Tendres stocks* 寫的前言一併收入。日本翻譯的歐洲作家，像是 Marcel Proust 和 James Joyce 等人的作品，多數刊登在前衛的雜誌裏，像是《詩と詩論》（詩與詩論）。

⁴⁴ 崛口大學：〈北歐の夜〉，《明星》（1922年11月），頁177-188。在〈譯者、附記〉中，譯者說明：〈北歐の夜〉是《夜開》所收六篇小說之一；《夜開》的出版，使作者躍居法國文壇第一線作家；並預告《夜開》即將出版。北京師範大學日文系王志松教授提供本譯文之出版資訊，京都大學的臺灣研究生呂佳蓉協助蒐集資料，特此致謝。

⁴⁵ 彭小妍、黃英哲編譯：《劉訥鷗全集·日記集》（臺南：臺南縣文化局，2001年），下冊，頁446-447。參考彭小妍：《海上說情慾：從張資平到劉訥鷗》，頁115。

⁴⁶ 彭小妍：〈浪蕩天涯：劉訥鷗一九二七年日記〉。

《夜閉》(*Fermé la nuit*, 1923)，但特別著墨在小說的討論上⁴⁷。從譯文中直接列出的法文書名以及括弧裏的法文註釋，我們可以推測劉訥鷗是直接從法文翻譯過來的。這篇文章特別強調摩登女郎代表的都會性和頹廢感。在穆杭的小說裏，她們整日穿梭在巴黎、倫敦、羅馬、芬蘭或是瑞士等地的街道、小酒館和舞廳裏。文章特別以法文 *dandysme* (浪蕩子美學) 來指出穆杭寫作的特色之一。有趣的是，劉訥鷗在法文後面特別以括弧內注中文，以自創的中文詞彙「裝飾癖」⁴⁸來說明法文原文的意思。然而，劉把法文原文放在中文譯文中，顯示出他體會到他所用的中文詞彙和原文無法完全對應 (*incommensurability*)。此外，*dandysme* 這個法文字，文意曖昧而且含意豐富，劉訥鷗可能似懂非懂。由此可知，上海新感覺派對穆杭的仿效，在某種程度上是潛意識的，成爲一種下意識的內化行爲，連模仿者本身都可能渾然不覺。

一九二八年是上海新感覺派的法國和日本年。刊登〈保爾·穆杭論〉的同一期《無軌列車》中，也刊登了兩篇翻譯自穆杭《雄偉歐洲》(*L'Europe galante*, 1925) 一書中的迷你故事 (*contes*)，分別是〈懶惰病〉(“*Vague de paresse*”) 和〈新朋友們〉(“*Les amis nouveaux*”)。同年，劉訥鷗除了翻譯日本現代主義短篇小說選《色情文化》之外，還和他的文友一起翻譯了幾本法文短篇小說選輯。《法蘭西短篇傑作集》第一冊收錄了劉訥鷗翻譯穆杭的〈六日之夜〉(“*La nuit des six-jours*”)，這是《夜閉》一書中的六個短篇之一。故事主角是個名叫萊阿 (*Léa*) 的猶太女孩，性情善變，令人捉摸不定。敘事者尤金 (*Eugène*) 在巴黎的一家舞廳，色迷迷地默默瞪著萊阿三個晚上，最後在自行車大賽的第六夜，終於把她弄上床。美麗又叛逆 (*Léa était toujours belle, et rebelle*) 的萊阿⁴⁹有一個父不詳的孩子。她的情人小馬修 (*Petitmathieu*) 是自行車大賽的選手之一。萊阿和敘事者糾纏不清，快把小馬修逼瘋了，但她一點也不知羞愧。很顯然的，情人的嫉妒她早已習以爲常，而且她在這種三人行的危險遊戲中樂此不疲。

〈六日之夜〉故事裏的萊阿性情善變，是上海新感覺派文人所著迷的摩登女郎典型。他們小說中的男女主角多以萊阿和尤金爲範本，女子總是顛倒衆生，男

⁴⁷ Benjamin Crémieux, “Paul Morand,” in *XX^e siècle : première série* (Paris: Librairie Gallimard, 1924), neuvième édition, pp. 211-221.

⁴⁸ 劉訥鷗：〈保爾·穆杭論〉，《無軌列車》第4期（1928年10月25日），頁147-160。

⁴⁹ Paul Morand, “La nuit des six-jours,” in *Nouvelles complètes* (Paris: Éditions Gallimard, 1992), p. 145; 劉訥鷗（筆名郎芳）：〈六日之夜〉，收入《法蘭西短篇傑作集》（第一冊）（上海：現代書店，1928年），頁16。

子則一方面覬覦女色，又一方面指責女人水性楊花。舞廳、咖啡廳和自行車大賽，都是熟悉的場景。跨國性的元素也似曾相識，有義大利、瑞士、科西嘉、荷蘭和非洲來的自行車選手，巴黎來的敘事者以及猶太女孩。

然而，最令人驚奇的相似之處，恐怕是語言風格的創新。〈六日之夜〉裏有一段是這麼寫的：

Coucher de soleil. Grenadine. L'heure était facile comme l'asphalte. Un apaisement tombait, malgré la brûlure des amers. J'attendais Léa à la brasserie de la Porte-Maillot. Elle descendit de Montmartre, en coupé de louage, vêtue d'un manteau de loutre, vers les apéritifs à l'eau.⁵⁰

落日。石榴水。時間是像地瀝青一樣地平滑。縱使那苦酒的烈味，一個和平總降下來。我在「保羅特—麥役酒店」裏等待著萊阿。她僱了馬車從蒙馬爾特爾，穿著件水獺皮外套，在喝開胃酒時分到來。⁵¹

普魯斯特在穆杭《溫柔貨》的前言說：「保羅·穆杭的文風確實有其獨到之處。」⁵²上述引文中，名詞形成的疊句、將時間比作柏油路的特殊譬喻，以及「一個和平總降下來」的用法，都印證了普魯斯特的說法。班雅明·卡雷彌爾亦指出穆杭在語言、表達方式和風格上的創新。

風格的創新也是日本和上海新感覺派共有的特點之一。有關上海新感覺派的風格創新，本文稍早〈航線上的音樂〉一文的分析中，已經討論過了。至於日本新感覺派如何進行風格的創新，片岡鐵兵一九二四年的文章〈若き讀者に訴う〉（向青年讀者的呼籲），提供我們一個有趣的例子。一名新進作家的特殊文風飽受文壇前輩攻擊，爲了捍衛風格的創新，片岡鐵兵以超過四頁的篇幅來解析這位作家的一個句子，彷彿鑑賞俳句一般，反覆推敲：

沿線の小駅は石のように黙殺された。⁵³

（沿線的小站像石子似的被忽視了。）

這個句子描述火車急馳而過，穿越數個小車站的印象。急速進行中火車過小站不停，使得小站就像是猛然丟出視線之外的石子，從槍膛裏射出似的。雖然「默

⁵⁰ Paul Morand, "La nuit des six-jours," p. 144; 劉訥鷗：〈六日之夜〉，頁15。

⁵¹ 此段引文爲劉訥鷗翻譯，但劉把“vers les apéritifs à l'eau”翻譯成「向酒店前來」，引文係筆者修訂。劉訥鷗：〈六日之夜〉，頁15。

⁵² Marcel Proust, "Préface," in *Tendres stocks*, collected in Paul Morand, *Nouvelles complètes*, pp. 3-12.

⁵³ 片岡鐵兵：〈若き讀者に訴う〉，《文藝時代》（1924年12日）。收入《日本近代文學全集》，頁360-364。

殺」一詞是「越過」、「忽視」、或「漠視」的意思，如果把這個詞分開來讀，兩個漢字分別是「默」和「殺」，因此，充滿了一種暴力的感覺。由此看來，雖然這個句子寫的是物，但是透過當下情感悸動的描寫，作者已經成功地把自己的生命轉換成語言的活力。可以說：「真實之物的電力是感覺 (*kankaku*)。」⁵⁴雖然文章裏不曾透露這位年輕作家的姓名，我們知道，這個句子乃出自橫光利一的《頭並びに腹》（頭與腹部）。

日本和上海新感覺派的作家都深受保羅·穆杭的影響。穆杭是個有品味的人，也是風格獨特的作家和女性鑑賞家。一九〇八年起，他開始出國旅遊，那年他在牛津大學學習一年。接下來幾年直到他過世為止，他造訪了倫敦、羅馬、馬德里、布達佩斯、德國、斯堪地那維亞、希臘、土耳其、里斯本、比利時、荷蘭、墨西哥、古巴、美國、中東等地。因為身為外交官，他曾在倫敦、羅馬、馬德里和澳門居住。遍遊西方各國後，一九二五年他啓程赴遠東旅行，對巴爾扎克 (*Honoré de Balzac, 1799-1850*) 的預言深信不移：「世上只有兩個民族：西方與東方。」⁵⁵這趟旅程包含了日本、中國、新加坡、暹羅、東普寨和越南。

一九二五年七月他來到日本橫濱時，一九二三年大地震的餘悸猶存。接著他抵達「地球的中心」——北京。對他而言，中國是「一塊巨石，遺世而獨立」 (*un monolithe compact, indifférent*)。到了上海，他認為「上海酒吧」是「世界上最大的酒吧」。他到處尋找近代以來中西衝突的徵兆，描述道：「這些蒼白的中國人是喝茶的民族，卻以巨毒來報復我們這些白皮膚的敵人：在這場毒品的對決中，我們供應他們鴉片，他們回報以烈酒。」在法國租借區，他看見高樓林立和壯觀的空中花園，後來竟然發現：「上海最大的旅館和娼館的老闆是西班牙神父。從威海衛來的英國官員的妻子、跨國委員會的法官和俄國的難民，全都在豪華的舞池裏跳舞……和西方各式各樣的毒藥比起來，亞洲瘟疫算什麼？」⁵⁶

穆杭到中國，不只是為了滿足他的東方主義幻想。他似乎是來此替自己找尋救贖，也為百年來以鴉片、船堅砲利和西方宗教侵略中國的西方人尋找救贖。七月間到達橫濱下船時，他如此描述自己的心情：

我並不喜歡旅行，我喜愛的是游蕩……法國人真該學習如何欣然接受變化……佛陀曾說：居家如牢繫，出家為解縛，唯有棄其居室，人始得明心

⁵⁴ 同前註，頁361。

⁵⁵ Michel Bulteau, "Époques d'une vie," in Paul Morand, *Au seul souci de voyager* (Paris: Quinzaine Littéraire, 2001), p. 8.

⁵⁶ "Shanghai," in *ibid.*, p. 35.

見性。⁵⁷

西方基督教拯救東方的理想，帶來的卻是鴉片和賣淫的擴散，或許未經帝國主義污染的佛陀之語，更透露著人生的智慧？自我的追尋是否必須在棄絕「家」之後，才能開展？對於穆杭和中、日的新感覺派作家而言，旅行不只是上路的過程，也是透過文化想像的跨國移動。不論身在何處，心裏總有一個原鄉，縱使千言萬語，無以名之。在淺草躑躅而行、自嘆無家可歸的川端康成，在上海感嘆同鄉不知漂泊何處的劉呐鷗，喜愛遊蕩四海、棄絕居室的保羅·穆杭，都是永恆的旅人，見證了現代化的過程中，文化和美學潮流跨越歐亞國家、跨越文學疆界的流動性。在永恆漫遊的過程中，大都會的歌臺舞榭、水涯路邊所邂逅的無數女子，或是反映了浪蕩子的自我，或是象徵了現代性的離散和跨國性。穆杭的同代人班雅明·克雷彌爾的說法是最好的註解：

穆杭（在其第一本著作《溫柔貨》中）已經是新興的收藏家，專事收藏天涯淪落人。他的跨國都會性不像基哈度 (Jean Giraudoux, 1919-2000) 或是拉爾柏 (Valéry Larbaud, 1881-1957)，直指各種族的心靈。他尋尋覓覓的，是歐洲大都會中的零落人：這兒是流落倫敦的法國女子，那兒也許是在瑞士和巴黎漂泊的卡塔藍女子，君士坦丁堡的俄國女子，羅馬的法國女子，倫敦的阿爾美尼亞男子，也大可以是巴黎的巴黎女子或芬蘭的芬蘭女子。⁵⁸

作為天涯淪落人的收藏家，巴黎的保羅·穆杭、東京的川端康成、上海的劉呐鷗所要捕捉的，不是這些摩登女子的「心靈」，而是她們的音容笑貌和物慾追求——這正是現代性的表徵。對新感覺派作家而言，她們是現代性的產物，和名牌汽車或名牌商品一樣，是足以收藏把玩的珍奇物件。由於他們漫遊者和觀察者的姿態，在他們的作品中，這些飄零在都會中的女子，只有蠱惑男人的臉孔和身體，完全沒有個人歷史、出身背景和內在。一九二七年十一月十七日，劉呐鷗協同戴望舒及一位馮姓友人在北京遊歷，做的事不外是上茶室、逛窯子；這是他們日常的活動。在窯子裏，凝視著一名還未破身的天真妓女，呐鷗心搖神馳，不由

⁵⁷ “Yokohama,” in *ibid.*, p. 31.

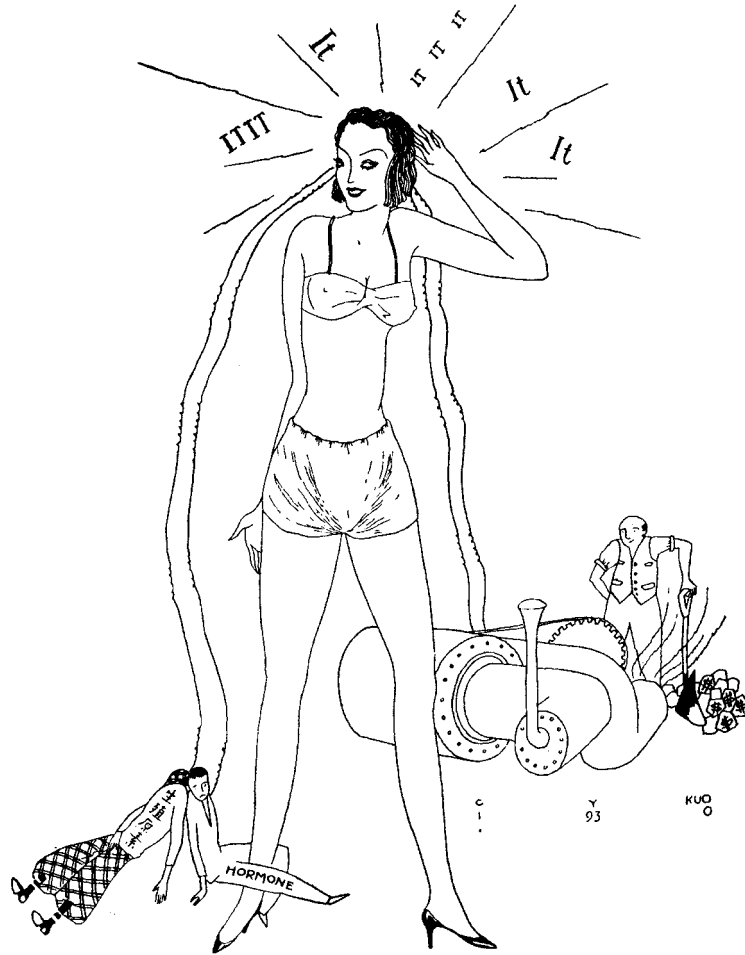
⁵⁸ Benjamin Crémieux, “Paul Morand,” p. 212: “Déjà, le collectionneur d’épaves se fait jour chez Morand. Son cosmopolitisme ne va pas, comme celui d’un Giraudoux ou d’un Larbaud, jusqu’à l’âme des peuples. Ce qu’il recherche, c’est dans les capitales, les morceaux épars de l’Europe : ici c’est une Française perdue dans Londres, ailleurs, ce sera aussi bien une Catalane en Suisse et à Paris, une Russe à Constantinople, une Française à Rome, un Arménien à Londres, qu’une Parisienne à Paris ou une Finlandaise en Finlande.”

自己，但可惜對方卻不解風情，有如木人。我們的上海新感覺派作家不禁跌足嘆息：「可是，餓著的心啊——，吃不下的澄碧的眼睛，modernité（現代）的臉子！啊！」⁵⁹

一名無足輕重的風塵女子，在浪蕩子的凝視下，搖身一變，成為現代性的象徵。

⁵⁹ 彭小妍、黃英哲編譯：《劉呐鷗全集·日記集》，下冊，頁717。

現代女性的模型



Nonsensical(无内容)的头脑细胞,
Grotesque(怪异夺目)的上身,
Erotique(肉感)的下身——
原动力是金钱与 Hormone(生殖原素),
It(热)是她生活武器。

(取自陳子善：《摩登上海：三十年代洋場百景》)

现代女子脑部细胞的一切



电影——鸡尾酒——“爵士”音乐——Garbo, Deitrich——旗袍
料子——冰淇淋——Saxphone——胭脂——大光明——接吻
——拥抱——“华尔兹”舞——密司脱——介绍——Rendezvous
(蜜会)——好莱坞——开房间——Eroticism——恋爱学——不
结婚主义——御夫术——揩油政策——汽车——Revue——不
着袜主义——跑狗——陶醉——刺激——Nonsense主义——A.
B.C.——跳舞场——“异性热力”——速力——无感伤主义——
Hormone, Hormone, Hormone, (生殖原素)——钱, 钱, 钱,
钱, 钱!

(取自陳子善：《摩登上海：三十年代洋場百景》)

浪蕩子美學與越界： 新感覺派作品中的性別、語言與漫遊

彭小妍

一九二、三〇年代崛起於日本及上海的新感覺派，深受法國現代主義作家保羅·穆杭的影響。這些作家和他們故事中的敘事者一樣，一派浪蕩子行徑，無論在生活方式和寫作上都獨具風格。浪蕩子美學的基本概念是越界。浪蕩子除了跨越國家和階級的界限，也跨越性別界限。浪蕩子和摩登女郎是現代性一體的兩面；摩登女郎實際上足稱為浪蕩子的她我。但是浪蕩子一方面著迷於摩登女郎的光鮮動人外貌，一方面又認為她智能低下、水性楊花，顯示浪蕩子美學對女體的迷戀及女性嫌惡症。

本文由川端康成的「掌の小説」談起，此文類源自於保羅·穆杭，一九二〇年代因川端而聲名大噪。透過上海新感覺派的挪用，此文類展現出獨特的浪蕩子美學。它開創了一個中間地帶，讓新感覺派作家得以在菁英與通俗間越界游移，並將「摩登女郎」轉化為現代性塑造下的物化象徵。此外，這些故事的混語書寫反映出上海半殖民都會的獨特生活風格。另一個共通的特色是新感覺派作家和法國現代派作家的永恆漫遊者的姿態。他們在歐亞的大都會中四處漂泊，無以為家，以邂逅摩登女郎為務。這些摩登女郎不僅是他們自我的另一面，也象徵現代性的飄零離散和物慾橫流。

關鍵詞：浪蕩子美學 摩登女郎 女性嫌惡症 新感覺派 掌の小説

Dandyism and Border Crossing: Gender, Language, and Travel in Neo-Sensationism

PENG Hsiao-yen

Both the Japanese and Shanghai Neo-Sensationists who began their literary careers during the 1920s and 1930s were deeply indebted to the French modernist Paul Morand. These writers, like the male narrators in their stories, were more or less self-styled dandies, who made it a rule not only to live but to write in style. Dandyism is basically about border crossing. Besides national and class boundaries, the dandy goes beyond gender boundaries as well. The dandy and the modern girl are two sides of the same coin; the modern girl is the reflection of the dandy's self. A defender of good taste and *préciosité*, he takes upon himself the duty of teaching the modern girl how to behave and dress. But while he is infatuated with modern girls' looks and refinement, he is highly skeptical of their intelligence and fidelity, disclosing a deeply rooted misogyny on his part.

This paper starts with the discussion of *tenohira no shōsetsu* (Palm-of-the-hand story), a genre Kawabata Yasunari learned from Morand and made famous during the 1920s. Imitated by the Shanghai modernists, it was turned into a celebration of dandyism. This kind of mini-story allowed them to cross the borders between the elite and the popular, display the dandyish fascination with the female figure and misogyny, and transform the exotic Modern Girl into a materialized symbol of modernist artifice. In addition, the macaronic style and the unconventional mode of expression in these stories reflect a way of life and an attitude towards the semicolonial metropolitan world in Shanghai. Another characteristic the Neo-Sensationists share with the French modernists is a passion for travel. Driven by the sense of being homeless, these perpetual travelers, roaming the great cities of Europe or Asia, were infatuated by chance encounters with seductive women, who either draw out reflections on the self or manifest the epitome of modernity.

Keywords: dandyism the Modern Girl misogyny Neo-Sensationism
Palm-of-the-hand story