

* 專題演講 *

京派和海派的文化因緣及審美形態*

楊 義**

一、現代文學文體建設時期的流派

文學是歷史文化的一種生命形態，每個時期都有它每個時期作為一種生命的發育階段和關注的焦點。從1917年開始的新文化運動，它首先關心的文學革命，用白話文代替文言文，經過十年左右的激昂奮發的開關性的工程，到了二十年代末、三十年代前期，它開始更多地注意自己已經是新文學的自身，關注自己的文體建設。今天要講的京派和海派（主要指上海現代派），在很大程度上是兩種不同的文體建設的流派。

所謂京派和海派，都沒有成立一個穩固的社團，它們的流派特徵主要表現在文體特徵，以及在以文會友過程中因趣味相投而形成的群體意識上。京派的成員主要是五四時期的文學社團——文學研究會、語絲社和現代評論社滯留在北京的部分成員，比如周作人、俞平伯、廢名（馮文炳）、楊振聲、凌叔華、沈從文，以及一批後起之秀如林徽因、蕭乾、蘆焚（師陀）、何其芳、李廣田、卞之琳，以及理論批評家朱光潛、梁宗岱、李健吾（劉西渭）。魯迅在1929年7月〈致章廷謙（川島）〉的信中已敏銳地感覺得到這種流派的分化重組：

青島大學已開。文科主任楊振聲，此君近來似已聯絡周啓明（周作人）之流矣。陳源（西滢）亦已往青島大學，還有趙景深、沈從文、易家鉞之流云。

* 本文為楊教授於八十三年十二月八日在本處二樓會議室發表的專題演講講稿。

** 中國社會科學院文學研究所研究員。

沈從文作為流派中人，在四十年代這樣回憶道：

然而在北方，在所謂死沉沉的大城裏，却慢慢生長了一群有實力有生氣的作家。曹禺、蘆焚、卞之琳、蕭乾、林徽因、何其芳、李廣田……是這個時期中陸續為人所熟習的，而熟習的不僅是姓名，却熟習他們用個謙虛態度產生的優秀作品！……提及這個扶育工作時，《大公報》對文藝副刊的理想，朱光潛、聞一多、鄭振鐸、葉公超、朱自清諸先生主持大學文學系的態度，巴金、章靳以主持大型刊物的態度，共同作成的貢獻是不可忘的。《從現實學習(二)》，載1946年10月天津《大公報》)

京派組合的方式雖然很多，比如在北平後門朱光潛家裏按時舉行的「讀詩會」，在梁思成夫人林徽因（在北平東總布胡同）的「太太客廳」的文人聚會，以及蕭乾主持《大公報·文藝副刊》時，每月一次在北平中山公園來今雨軒的約稿會。但是從沈從文上述的話來看，他最重視的是兩條：(一)報刊的理想和態度，包括《大公報·文藝副刊》，以及《駱駝草》《學文月刊》《水星》和朱光潛主編的《文學雜誌》。(二)大學的風氣。這些人多是清華大學、北京大學、燕京大學中文系、外文系或哲學系的師生。在某種意義上，他們是學院派，對中外古今的文學能超越具體派別爭取寬容的態度，選擇他們所認為精華的東西加以融合，把浪漫激情消融在古典法則中，於寫實之處煥發出抒情的神韻，講究文風的渾融、和諧和節制。

海派的情形更為複雜。它是洋場派，卻有不同的發展階段和不同的文化品位。清末廢科舉之後，一批蘇州、常州、揚州的落魄才子在上海洋場寫鴛鴦蝴蝶派小說，被稱為「老海派」。四十年代張愛玲、徐訏、無名氏以洋場男女、或愛情傳奇為題材，寫了許多新穎圓熟，或充滿現代主義的浮躁的作品。就是三十年代的海派，也有張資平為代表的平庸的三角戀愛小說，以及施蛰存為代表的現代主義探索性文學之分，其間的文化品位的差異，幾乎不可同日而語。今天著重講施蛰存、戴望舒、劉吶鷗、穆時英、杜衡、葉靈鳳等人組成的現代派。這個流派從文學發展史的角度來看，是上承前期創造社的。因為二十年代前期，郁達夫寫的《銀灰色的死》、《青烟》等小說，引英國十九世紀末的《黃面志》(The Yellow Book)和日本的佐藤春夫為同調，已帶有現代主義色彩了。郭沫若的《殘春》、《葉羅提之墓》都有弗羅伊德精神分析學的味道。陶晶孫的《木犀》、《音樂會小曲》、滕固的《壁畫》和葉靈鳳的《鳩

綠媚》等小說，說是採取「新浪漫主義」手法，實際是前現代主義作品。葉靈鳳在創造社一些元老作家左傾之後，與穆時英合編《文藝畫報》，加盟進入三十年代上海的現代派。

上海現代派是一個青年人的流派，它是一批青年人追跡外國先鋒文學思潮而產生的，帶有鮮明的探索性和試驗性。施蛰存、戴望舒、杜衡是杭州之江大學「蘭社」的成員，1926年3月合編小旬刊《瓔珞》，每本定價三分錢。三位編者被稱為「文壇三劍客」。1928年9月，台灣作家劉訥鷗，由日本來到上海，同時也把日本當時的先鋒文學新感覺派的影響帶到了上海。他與當時在震旦大學法文班讀書的施蛰存、戴望舒，同辦《無軌列車》半月刊。還把日本新感覺派作家橫光和一、片岡鐵兵等人的作品譯為「現代日本小說集」《色情文學》，在他們幾個人合辦的水沫書店出版。《無軌列車》被查禁後，1929年9月施蛰存主編《新文藝》月刊，創刊號上發表了他用弗洛伊德精神分析學說寫成的歷史小說《鳩摩羅什》。戴望舒、劉訥鷗的譯作也在這裡發表，更值得注意的是發表了穆時英的《咱們的世界》、《黑旋風》等小說，這些作品寫下層人物桀傲不馴的性格，被時人稱為「普羅小說中的白眉」。1932年5月，施蛰存主編大型文學月刊《現代》，其後又有杜衡參與編輯，葉靈鳳作裝幀設計。創刊號首篇是穆時英的《公墓》，這標誌著穆時英轉變創作方向，他後來被稱為「新感覺派小說的聖手」，就是從這篇小說開始的。

這裏有一點應該說明，外間常稱這個流派為新感覺派，這種稱呼對於劉訥鷗、穆時英是合適的，但對於包括施蛰存、戴望舒在內的整個流派就顯得帽小頭大，施蛰存在1933年曾經有一段反批評，說：「因為（樓）適夷先生在《文藝新聞》上發表的誇張的批評，直到今天，使我還頂著一個新感覺主義者的頭銜。我想，這是不十分確實的。我雖然不明白西洋或日本的新感覺主義是什麼樣的東西，但我知道我的小說不過是應用了一些 Freudism 的心理小說而已。」（《燈下集·我的創作生活之歷程》）

二、文學流派的地域文化母體

一個流派感受周圍世界的特殊角度、特殊方式，是受它周圍的文化氣氛所影響、所制約的。京派、海派的產生與這種地域文化因緣有深刻的關係，文學和文化在這一點上形成了它的整體生命形態，割裂文學和文化的內在聯繫，就像把一株禾苗拔

回實驗室來做隔絕性分析一樣，很容易割裂它的生命過程。中國地域遼闊，內蘊的子文化系統非常豐富複雜，向來有「百里而異習，千里而殊俗」的特徵。列代史書的《地理誌》除了記錄地名的沿革之外，最重要的篇幅是記錄各地的民俗民風。可以說，中國古地理學，在很大程度上，是一種人文地理學，因此在古代目錄學中，地理書是附屬於經史子集四部的史部的。

然而，中國古代和近現代文化的分野，具有不同的形態。古中國東隔於海，西阻於山，疆域和文化的發展基本上是從南、北兩翼展開的。北方兼融了「胡人」文化，南方兼融了「蠻人」文化，形成了北方文化沉實而強悍，南方文化溫柔而富於幻想。北方是黃土地文化，南方是綠水文化，從《詩》與《騷》兩個傳統發展下來，到明清時代已有繪畫的「南北分宗說」。當然南北文化是有分有合，不能完全一刀切，但合中有分，有其不應抹煞之地域特徵。晚清以來，這種南北分宗的情形發生了根本上的變異，出現了東西的分野，中華文化作為一個整體，承受著聲勢浩大、咄咄逼人的西洋文化的撞擊。東南沿海得風氣之先，逐漸地汲取西方工商文明；西部相對閉塞，對外來文明的接納相對滯後。這種文化發展的不平衡性和地域性，深刻影響了京派作家與海派作家觀察世界的眼光，在相當程度上，一者是「鄉土中國」的眼光，一者是「洋場中國」的眼光。眼光不同，你看我，我看你，難免就會有不順眼的地方，這就是在兩個流派發展成熟的時候，發生於1933-1934年的京海派之爭。京派大概是以正宗自居的，沈從文在《大公報·文藝副刊》上發表〈文學者的態度〉一文，實際上是把「一群玩票白相文學作家」的態度貶為非文學態度的。其後他又寫了〈論「海派」〉、〈關於海派〉等文章，說「『海派』這個名詞，因為它承襲著一個帶點歷史性的惡意，一般人對於這個名詞缺少尊敬是很顯然的。過去的『海派』與『禮拜六派』不能分開。那是一樣東西的兩種稱呼。『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。」他給海派作了這樣的界定：商業化的才子。

海派理論家杜衡用「蘇汶」的筆名，在1933年12月的上海《現代》雜誌上寫了〈文人在上海〉予以反駁：「新文學界中的『海派文人』這個名詞，其惡意的程度，大概也不下於在平劇界所流行的。它的涵意方面極多，大概的講，是有著愛錢，商業化，以至於作品的低劣，人格的卑下這種意味。」他承認了上海的商品經濟對文學作品的滲透和作用，並且進一步解釋這種作用是通過商品經濟中文人生活不穩定，由此影響到文化心態不穩定所造成的：「文人在上海，上海社會的支持生活的

困難，自然不能不影響到文人，於是在上海的文人，也像其他各種人一樣，要錢。再一層，在上海的文人不容易找副業，（也許應該說『正業』）不但教授沒份，甚至再起碼的事情都不容易找，於是上海的文人更迫的要錢。這結果自然是多產，迅速的著書，一完稿便急於送出，沒有閒暇在抽斗裏橫一遍豎一遍的修改。這種不幸的情形誠然是有，但我不覺得這是可恥的事情。」杜衡進一步引申出上海文化的另一方面，即它受工業文明影響所產生的先鋒性，而且是勢在必然地要影響全國的先鋒性：

也許有人以為所謂「上海氣」也者，僅僅是「都市氣」的別稱，那我相信，機械文化的迅速的傳佈，是不久就會把這種氣息帶到最討厭它的人們所居留的地方去的，正像海派的平劇直接或間接的影響著正統的平劇一樣。

這場爭論已經不同程度地觸及北京文化、尤其是上海文化的特徵，觸及兩個城市不同的文化空氣對兩個文學流派的不同的養育和刺激作用。他們在表演著一場別具一格的二十世紀三十年代的中國「雙城記」。上海自1842年清政府在英國戰艦的大炮下簽訂屈辱的《江寧（南京）條約》，闢為「五口通商」的主要口岸之後，英、法、美諸國利用所謂《土地章程》，巧取豪奪地圈出「租界」，先後占地萬餘畝，形成「國中之國」。西方殖民者在發展工商金融洋行的同時，也使那裡的教育、新聞出版和娛樂事業出現畸型的繁榮。外國教會開辦醫院、中學，以及聖約翰書院等大學。1850年，英人辦《北華捷報》，其後改名《字林西報》，與英國駐滬領事館關係密切，逐漸成為「英國官報」，出版時間長達102年，為上海壽命最長的報紙。1868年又有林樂知、李提摩泰等知名傳教士辦《中國教會新報》，後改名為《萬國公報》，戊戌變法前後許多官僚甚至光緒皇帝都訂閱它，影響極大。由英人主辦的《申報》也在1872年發行，但主筆和經理是中國人。八十年代以後，印刷技術機械化，原來用牛來拖動的印刷機，改為蒸汽機推動，進一步刺激了新聞出版業。墨海書館由王韜任編輯，翻譯西方科技書籍，如《格致西學提要》、《重學》、《幾何原理》、《光論》等。國際性文化組織同文書會於1887年成立，後改名廣學會，標榜「輸入最近知識，振起國民精神，廣佈基督恩編」。四十年間出書二千餘種，編譯出版物近三億七千萬頁。其中李提摩泰譯的《泰西新史攬要》初版發行達三萬冊。到了1897年商務印書館也創辦了。與此同時，畸形的消費事業也膨脹起來，跑馬場三易其所，愈來愈興旺，除

遊艇俱樂部、拋球場、網球場之外，賭場、妓院、烟館也生意興隆。舊上海的文化不是以平等的身份，而是以屈辱的身份最早接受西方近代文明的，它帶有明顯的開放性，但開放性中又摻雜畸形，在瓦解中國古老文明規範時割裂人們的靈魂。

北京是明清帝都，傳統文化氣氛極其濃厚。結構對稱、方正、典重的宮殿街衢，四合院式的規整嚴實的平民建築，使其瀰漫著典雅、規範、渾融的古典主義氣氛。這種文化環境形成了以文明中心自居的心理穩定感，如老舍《離婚》中評點北京人的心理：「世界的中心是北平」，「除了北平人都是鄉下佬。天津、漢口、上海、連巴黎、倫敦都算在內，通通是鄉下」。其實在洋風吹拂的上海人眼中，北京也許是城市中的土包子。北京向來是以主體文化的博大精深，而不是以其先鋒性，而取得其尊貴的地位的。中央機構設置和科舉取士制度，使這裏匯集了眾多國家級的學者文人。康熙年間，萬斯同入京主修《明史》，講學都門。乾隆年間修《四庫全書》，紀昀、戴震、姚鼐、王念孫參與其事。隨著四方文士雲集，書籍聚於京師、琉璃廠書肆發展到數十家。北京又是《紅樓夢》和《鏡花緣》的故鄉，文學寫作也處於高檔次上。北京的新式學堂以京師大學堂（即後來的北京大學）為最早，是1898年維新運動保留下的一項「新政」。清末民初又出現了北京師範大學、京師法政大學堂，以及美國國會以退還庚子賠款方式創辦的清華學校（後來發展為清華大學）。二十年代前後，外國教會辦起了燕京大學和輔仁大學。北京的大學之盛是與上海的洋行之盛形成鮮明對照的。至於報業這個信息流通迅速的事業，在北京的起步比上海幾乎晚了半個世紀。明清時代北京有《京報》，那是專門抄錄上諭、奏折的，算不得近代報刊。1872年外國教會出版《中西聞見錄》月刊，但三年後就遷到上海改名《格致匯編》出版了。戊戌變法前夕，康有為辦過一份《中外紀聞》，不久停刊。北京的近代報業是二十世紀初才成為「業」（行業）。1901年日本人辦《順天時報》，其後由日本使館接辦。1916年又出現了《晨報》，直到新文化運動時期，陳獨秀把《新青年》遷至北京出版，其後才陸續出現了《每週評論》、《新潮》、《少年中國》、《現代評論》、《語絲》等報刊，形成巨大的聲勢。至於娛樂場所，除了平民的茶館、廟會和天橋雜藝場之外，文人學士逛琉璃廠，是和上海人在跑馬場上孤注一擲形成對照的。

北京文化和上海文化的巨大反差，它們在中西文化撞擊時採取的不同姿態、方式和速度，以及由此所提供的人文地理學和地域文化學的信息，深刻地影響了北京和上海的文學藝術形態。換言之，京、海兩地的不同文化形態，成了京派和海派的母體。

三、京派和海派作為相互對比的流派名稱的起源

三十年代京、海之爭，吸引了文學界對中國兩個主要城市的文化類型之探討的濃郁興趣。一些最精彩的意見已經超出了流派辨析的範圍，而深入到對地域文化模式，或社會文化相的把握。魯迅說：

北京是明清的帝都，上海乃各國之租界，帝都多官，租界多商，所以文人之在京者近官，沒海者近商，近官者在使官得名，近商者在使商獲利，而自己也賴以糊口。要而言之，不過「京派」是官的幫閑，「海派」則是商的幫忙而已。但從官得食者其情狀隱，對外尚能傲然，從商得食者其情狀顯，到處難於掩飾，於是忘其所以者，遂據以有清濁之分。而官之鄙商，固亦中國舊習，就更使「海派」在「京派」的眼中跌落了。（《花邊文學·「京派」與「海派」》）

魯迅是從大一統的官文化受西風東漸時的商文化所打破的角度立論，雖然其嘲諷過於冷雋和尖刻，但其從刨根究底的深刻性上觸及中國文化的轉型，以及轉型中出現的價值系統中的清濁雅俗之辨。這對於深入把握京派和海派的文化類型，具有深刻的啓迪作用。曹聚仁的意見則更多地把握京、海二派的文化情調：「京派不妨說是古典的，海派也不妨說是浪漫的；京派如大家閨秀，海派則如摩登女郎」，「若大家閨秀可以嘲笑摩登女郎賣弄風騷，則摩登女郎也可反唇譏笑大家閨秀為時代落伍，梅博士若嘲笑劉太師賣野人頭，劉太師也必斥梅博士不懂文藝復興。」（《筆端·京派與海派》）曹說比魯迅少了一點理性深度，卻在現象把握中閃爍著悟性的光彩。

「海派」和「京派」術語的起源，是在中西文化碰撞中對某種文化現象的理性把握。其要點是海派最先吸收和適應洋場的工商文化，發展到一定程度，便形成對以北京為中心的正統文化的挑戰和威脅。然而工商潮流對於文化具有先鋒性和危機性的雙重作用，最初人們稱海派，也許是指「海上畫派」。俞劍華《中國繪畫史》稱：「同治光緒年間，時局益壞，畫風日漓，畫家多蟄居上海，賣畫自給，以生計所迫，不得不稍投時好，以博潤資，畫品遂不免日流於俗濁，或柔媚華麗，或劍拔弩張，漸有海派之目。」如任伯年、吳昌碩、劉海粟等海上畫家，逐漸加大革新畫風的力度，錢慧安則發展年畫，以投市民趣味。然而京、海二派真正形成對比性流派壁壘，

則與京劇藝術在近代的變遷史有直接聯繫。京劇最早分出京派、海派，這在杜衡和沈從文的論爭中已涉及了。

清代乾隆年間，宮廷戲班叫做「南府」。因為它的地點在紫禁城西華門迤南，原是康熙贈給額駙、吳三桂兒子吳兆熊的府第，吳三桂叛清後，改為宮廷專用演戲的機關。乾隆南巡時，帶回不少南方伶人，南府學戲處學生多達五百多人。1790年為乾隆八十壽辰，安徽名藝人高朗亭率領徽班「三慶班」入京，為京劇發祥史上一大事件。其後又有四喜、和春、春台三個徽班來京，合稱「四大徽班」，成為京師戲壇盛極一時的主力。它們排斥或融合了崑曲、京腔、秦腔，又汲取了湖北西皮調（楚調），創造了京劇「新聲」。道光年間，宮廷戲班改名升平署，名列「同光名伶十三絕」的譚鑫培、楊小樓等人都是升平署戲班教習。光緒17年（1891）建德和園大戲台於頤和園，這是當時國內最大的戲樓，慈禧曾選民間藝人來此演戲，即所謂「伺候戲」。升平署內的主要演員則是太監，大太監張蘭德（小德張）在升平署唱戲，才藝雙絕，為慈禧賞識，由戲班總提調升到總管太監位置。我們今天稱受過正規教育的人為「科班出身」，典故也來自京劇。光緒31年（1904）北京的民間戲校叫做「科班」，比如前後辦了四十多年的「喜連城」（後改名「富連成」）科班，實行家長式師傅關係，能學到一些功底較深的「絕活」。京劇在兼融多元的藝術要素中建立自己的藝術規範，又在宮廷表演和科班培訓中提高這種藝術規範，從而逐漸形成了式樣、色彩和圖案都有嚴格區分的臉譜服裝（「行頭」），以及象徵化、程式化的表演藝術手段。京劇的正統派是以唱腔作派上聲情並茂、火候適中、家法嚴謹、規範圓融而見其根柢功力的，儘管人材輩出之際有所革新，使藝術更加豐富、傳神、精緻完美，卻又在不同程度上未能脫離貴族古典主義的情調了。

京劇本來就姓「京」，它何以還有個京派，是由海派襯托出來的。清朝同治年間，新興商埠上海的丹桂茶園就邀請「京二簧」的藝人南來演出。這時它還保持著正統派的尊貴身份的。但是到了八國聯軍攻陷北京之後，情形就發生了變化。一批演「伺候戲」的名角脫離宮廷，到上海灘謀生。上海灘謀生和在皇城謀生不同，它面臨的是兩種文化觀念和價值體系。這裏的藝術不是以博得皇帝太后或王公貴族的賞識，而是以提高票房價值為貴。這就把一種帶貴族古典主義情調的一種藝術形式推到商品經濟的潮流中了。海派京劇不再拘泥於傳統的「四功五法」（唱、念、做、打四功，手、眼、身、法、步五法），而採取開放的心態隨鄉入俗，致力於破格和創新。它注重以曲折的情節，豐富的趣味和強烈的娛樂性去吸引各階層的觀眾。在破格和創新

中，它借鑒了「文明戲」和外國歌劇的某些表演方法，甚至有的藝人用吳語演唱，摻雜一些蘇州民歌小調，逗笑逗樂，淺白通俗。爲了悅眾牟利，它重視舞台布景，把象徵性布景改成西洋話劇那種寫實性布景。惡性海派甚至以噓頭、彩頭、馬戲和幻術充斥舞台，竟至真刀真槍真牛上台、真水滿台，過火地獵取聲色刺激。從海派京戲這種變異的趨勢來看，它追求時髦大於追求典雅的文化品位。正是在這一點上出現了杜衡所嘆息的京劇之海派聲譽不佳的情形。

但是海派新鮮或時髦的表演手段衝擊京劇固有的程式，也爲辛亥革命前後的京劇改良提供某些契機和思路。對這番改良作出過重要貢獻的是所謂「海派伶聖」汪笑儂（1858-1918）。他是滿族旗人，原名德克金，曾捐任河南太康知縣，因觸怒豪紳，被參革職，遂以伶爲隱。他用戲曲進行通俗宣傳，編新劇，創新聲，由於被著名的京劇老先生汪桂芬所輕蔑，戲取了「汪笑儂」的藝名。1898年在上海丹桂、春仙茶園演戲，聽聞戊戌政變六君子蒙難，譚嗣同臨危仰天長吟：「我自橫刀向天笑，去留肝膽兩崑崙！」他也慨嘆道：「他自仰天而笑，我卻長歌當哭！」1904年陳去病、柳亞子主編《二十世紀大舞台》月刊，「以改革惡俗，開通民智，提倡民族主義，喚起國家思想，爲唯一之目的。」（該刊〈招股啓示〉）該刊第一期第一頁以顯著位置刊登標示著「中國第一戲劇改良家汪笑儂」的照片，以及他自題肖像詩：「手挽頽風大改良，靡音漫調變洋洋。化身千萬倘如願，一處歌台一老汪。」他一生創作、改編的劇目有三十多種，當時同盟會的報紙《中國日報》載文說：「名伶汪笑儂所演《黨人碑》、《瓜種蘭田》、《桃花扇》等劇，使閱者驚心動魄，視聽爲之一變，不徒聲伎之工，傳誦一時已也。近復組集同志，刊行優界雜誌一種，……其中精神高尚，詞藻精工，歌曲彈詞，自成格調，讀之令我國家民族之思想，悠然興發，不能自己。」汪笑儂給京劇注入政治內容而貼近時代，而且他還汲取文明戲的一些表現手法，把七字句、十字句的唱詞格式，改爲十幾、二十字的長句，做了許多革新的嘗試。海派京劇的大膽革新，使來滬演出的一代京劇大師梅蘭芳拓展了眼界，給他的表演方式的革新以極大的刺激。這就是杜衡所說的「海派的平劇直接或間接的影響正統的平劇」了。

四、上海現代派文化選擇中的先鋒性情結

三十年代新文學界京派和海派的分野，與晚清到民國初年京劇界的正統派和海

派的分野是沒有直接的淵源關係的。因為五四新文化運動已經把京劇當作舊藝術，擠出新文學作家的視野之外了。陳獨秀1919年1月在《新青年》上發表〈本志罪案之答辨書〉，招認《新青年》的九大罪狀，包括破壞孔教、破壞國粹、破壞舊藝術、破壞舊文學等等，其中的「破壞舊藝術（中國戲）」，在相當範圍內就是指京劇。胡適和傅斯年在肯定京劇作為俗劇在中國戲劇史上有革新趨向的同時，指責它的臉譜、嗓子、台步、武把子、唱工、鑼鼓、馬鞭子、跑龍套等等，都是早先的幼稚時代的「遺形物」，因此「總可以據以斷定美術的戲劇，戲劇的美術，在中國現在，尚且是沒有產生」。（參看胡適〈文學進化觀念與戲劇改良〉；傅斯年〈戲劇改良各面觀〉）因此在這些先驅者心目中，是要用西洋話劇來推倒京劇的。從五四新文化運動到二十年代，新文學界內容也有爭論，比如文學研究會和創造社的爭論都在上海，語絲社和現代評論社的爭論都在北京，尚未出現以北京文化和上海文化為地域文化立足點的文學論爭。不過如果以1921年作為分界，此前的新文化運動中心在北京，也就在傳統文化的心臟發起了新文化對舊文化的總攻擊。1921年以後，上海成了與北京同樣重要的新文學運動的中心，以文學研究會和創造社為代表，它在引進西方文學流派的先鋒性上已超過了北京。在這類對比中，北京和上海的地域文化性格的不同，已經頗有點呼之欲出的味道了。

新文學中京派和海派的出現，表明了經過五四新文學運動以來十餘年的激昂凌厲的衝鋒陷陣，新文學作家已經在社會轉折而漸趨穩定的時候，開始了新的重整甲冑的自省。他們重新調整汲取外來文學和對待傳統文化的心態，此時的北京文化和上海文化自然也比晚清和民國初年有所變遷，但它們由歷史遺傳下來的特殊素質，也潛在地參與了兩地作家對中外古今文化的理性的和審美的選擇，並且相當微妙地左右了他們心理選擇中的偏斜度。上海文化的洋化程度較深，他們的選擇明顯地帶有先鋒性。首先，是通過劉呐鷗介紹日本新感覺派、戴望舒介紹法國現代派，鼓起了先鋒性文化選擇的雙翼。劉呐鷗翻譯「現代日本小說集」《色情文學》時，寫出這樣的〈譯者題記〉：

在這時期裏能夠把現在日本的時代色彩描給我們看的也只有新感覺派一派的作品。這兒所選的片岡（鐵兵）、橫光（利一）、池谷（信三郎）等三人都是這一派的健將，他們都是描寫著現代日本資本主義社會的腐爛期的不健全的生活，而在作品中表露著這些對於明日的社會，將來的途徑的暗示。

正是由於他把新感覺派的色彩當作時代色彩，他率先探索了一種充滿聲色和速率的非常洋化的城市小說。時人評論他唯一的創作小說集《都市風景線》：「吶鷗先生是一位敏感的都市人，操著他的特殊的手腕，他把這飛機、電影、JAZZ（爵士樂）、摩天樓、色情、長型汽車的高速度大量生產的現代生活，下著銳利的解剖刀。在他的作品中，我們顯然地看出了這不健全的、糜爛的、罪惡的資產階級的生活的剪影和那即刻要抬起頭來的新的力量的暗示。（《新文藝》二卷一號廣告欄）

戴望舒從早年翻譯英國頹廢派詩人道生和法國浪漫派詩人雨果，一直窮追不捨，在旅法期間，喜歡法國後期象徵派詩人古爾蒙、福爾、亞默，欣賞保爾·福爾「像生活一樣，像大自然的種種形態一樣……迷人的詩境」，陶醉於古爾蒙詩中「絕端的微妙——心靈的微妙與感覺的微妙。」對於參加過達達運動，此時正在愛與夢中探索人的內心深處感情的超現實主義詩人艾呂雅，對於「把手放在蠟燭的火焰上去證實自己還活著的夢遊病者詩人」許拜維艾爾，他都非常心折。他曾經翻譯過法國作家 Raymond Radiguet（1903-1923）的一篇心理小說，寄回上海《現代》雜誌上發表，施蟄存對此作了專門的介紹：

關於譯作，《陶爾逸伯爵的舞會》底作者雷蒙·拉第該，也已有望舒先生將法國現代文壇之怪傑高克多的介紹文譯出了。但關於這部著作，似乎該再有說明一兩句的必要。這部書實在是法國現代心理小說的最高峰，一九二四年法國文學史上的奇蹟。作者是一個神童，在十九歲時完成了這樣深刻潑辣的「大人」的心理小說。在這一部書出版之後，以前所有的心理小說，引一句某批評家的話來說，就立刻都變成了「大人寫的孩子的小說」了。（《現代》三卷一號〈社中談座〉）

這段話很有意思，也很值得重視，它透露了上海現代派的兩個審美心理情結：追尋心理小說；以及追尋寫心理小說的怪傑。

施蟄存談及自己的中外文化接納和選擇時，則這樣表述道：「我的一生開了四扇窗子。第一扇是文學創作，第二扇是外國文學翻譯，另外則是中國古典文學與碑版文物研究兩扇窗子。」這就有必要追究一下他的窗子開向何方？施蟄存的外國文學翻譯中對他的小說創作影響至深的，是他曾經花費十餘年心血的奧地利作家施尼茨勒（1862-1931）。這位作家在歐洲文壇上有弗羅伊德的「雙影人」之稱，施蟄存

翻譯了他的長篇小說《多情的寡婦》、《薄命的戴麗莎》、《愛爾賽之死》，合編為《婦心三部曲》。他稱施尼茨勒寫性愛「並不是描寫這一種事實或說行爲，他大都是在注重性心理的分析」，他將弗羅伊德主義的理論「實證在文藝上，使歐洲文藝因此而特闢一個新的蹊徑，以致後來甚至在英國會產生了勞倫斯和喬也斯這樣的分析心理大家，都是應該歸功於他的」。《薄命的戴麗莎》譯者〈序〉須要補充的是，日本新感覺派橫光利一等人也受過喬伊斯的影響，這樣上海現代派在弗羅伊德→施尼茨勒→喬伊斯→橫光利一的審美傳遞系列中，找到了一條並沒有脫節的精神線索。

施蛰存與劉訥鷗、穆時英有所不同的地方，是他還有一扇開向傳統文化的精神窗口。他少年時代學作舊體詩，取法黃山谷、陳三立，「神似江西（詩派）」，「從《散原精舍詩》、《海藏樓詩》一直追上去讀《豫章集》、《東坡集》和《劍南集》」。爾後轉讀唐詩，「《李義山集》、《溫飛卿集》、《杜甫集》、《李長吉集》，一時聚集在我的書齋裡，這不得不使以前費了工夫圈點的宋詩讓位了。在這些唐人詩中，尤其是那部兩色套印的，桃色虎皮紙封面，黃綾包角的《李長吉集》使我愛不忍釋。」（《燈下集·我的創作生活之歷程》）對傳統文化的廣泛涉獵和修養，不僅使施蛰存早年小說集《上元燈》帶有江南水鄉的優雅婉妙的抒情氣息，甚至帶有晚唐詩的某些意境，為海派作家小說集中最近京派風格者；而且使他日後的心理小說集《梅雨之夕》、《將軍的頭》能夠運筆流麗，做到怪而不亂，玄而不晦，對李賀詩集的愛不釋手，甚至「摹仿了許多李長吉的險句怪句」，又養育著他心中的怪異情結。蒲松齡〈聊齋自誌〉說：「披蘿帶荔，三閭氏感而為騷；牛鬼蛇神，長爪郎吟而成癖。」他是引屈原和李賀作為自己的精神原型的。施蛰存心理小說中一些帶有「聊齋風」的作品，當與他早年嗜讀李賀詩所留下的審美心理情結不無關係。

五、京派文化選擇中「既平民的，又貴族的」命題

作為新文化運動後的京派，它已擺脫了晚清時期的封閉性和貴族性，而是開放的平民的文學了。然而由於地域文化的潛在作用，它選擇中外文化的角度和層面與海派是頗相徑庭的，它選擇的重點不是外來文學流派的先鋒性，而是某種超越時代性的「精美」或「精華」的部分。他們是藝術世界口味講究的「美食家」。他們的先驅者早就提出了文藝「既是平民，又是貴族的」命題，認為「只就文藝上說，貴族的與平民的精神，都是人的表現，不能指定誰是誰非，正如規律的普遍的古典精神

與自由的特殊的傳奇精神，雖似相反而實並存，沒有消滅的時候。」「文藝當以平民的精神為基調，再加以貴族的洗禮，這才能夠造成真正的人的文學。」（周作人《自己的園地·貴族的與平民的》）這種貴族的與平民的雙重審美品格的結合點就是學院派，它所追求的是清雅高貴的文學作風。

深刻地影響了京派的文學方向和文學視野的重要理論家，是周作人和朱光潛。周作人重史，朱光潛重論，他們共同架起了京派文學的縱橫二軸，因此他們理論的系統性和深厚程度是遠勝於海派的。周作人在五四新文學運動中揭起「人的文學」的旗幟，其後轉向追求地方文學和個性文學，要求在文學世界中建立「自己的園地」，提倡文學批評的「寬容原則」。在二、三十年代他疏離政治，把趣味轉向神話學和民俗學，這對京派文學趣味都起了引導作用。1931年他曾在《新學生》雜誌「著作家生活之頁」發表答問：「1.我志願的學術 希臘神話學；2.我今年擬著手的著譯 希臘神話；3.我最愛好的著作 文化人類與民俗學著作。」1932年他又發表了《中國新文學的源流》的講演，認為文學「從宗教脫出之後」，即有言志派和載道派，「這兩種潮流的起伏，便造成了中國的文學史」。他尤其推崇晚明的公安派和竟陵派為代表的新文學運動，認為經過了清代的反動，由對這反動的反動，又產生了五四新文化運動，「胡適之的『八不主義』，也即是復活了明末公安派的『獨抒性靈，不拘格套』和『信腕信口，皆成律度』的主張，只不過又加多了西洋的科學哲學各方面的思想」。談到以他為代表的小品文流派時，他又說：「中國新散文的源流，我看是公安派與英國小品文兩者所合成，而現在中國情形又似乎正是明季的樣子，手拿不動竹竿的文人只好避難到藝術世界裏去。」（《燕知草·跋》）這樣周作人便以他特種的「源流論」重新解釋了文學史，解釋了新文學運動以來的文學發展。他梳理出一條由晚明公安、竟陵派→五四「八不主義」→京派散文的歷史脈絡，從而為京派文學確立了文學史的根據。他這種「源流論」影響極大，直弄得一時間，「書架上不擺部公安、竟陵派的東西，書架好像就沒有面子；文章裏不說到公安、竟陵，文章好像就不夠精彩；嘴巴邊不吐出袁中郎金聖嘆的名字，不讀點小品散文之類，嘴巴好像就無法吐屬風流。文壇上這個時髦的風氣，……是從知堂老人開頭的，時間是在中華民國二十一年三、四月間。原來在那個時候，知堂老人周作人先生應輔仁大學之約，講演『中國新文學的源流』。」（陳子展〈不要再上知堂老人的當〉）

朱光潛是一位學養深厚的西方美學史學者和文藝理論家，他所闡述的審美直覺說，移情說和距離說，都從審美心理學上為京派文學鋪設了理論基石。他把周作人

等人以相對零散的說理隨筆和小品文培養出來的京派趣味加以理論的昇華和系統化，並且與西方近代文論接軌。比如他由審美距離說推導出文學以「靜穆」為最高境界。他自問自答：「古希臘人何以把和平靜穆看作詩的極境，把詩神亞波羅擺在蔚藍的山巔，俯瞰眾生擾攘，而眉宇間卻常如作甜蜜夢，不露一絲被擾動的神色？」由這種神話原型的象徵，他體悟到：「這裡所謂『靜穆』(Serenity)自然只是一種最高理想，不是一般詩裡所能找得到的。古希臘——尤其是古希臘的造形藝術——常使我們覺到這種『靜穆』的風味。『靜穆』是一種豁然大悟，得到皈依的心情。它好比低眉默想的觀音大士，超一切憂喜，同時你也可說它泯化一切憂喜。這種在中國詩裏不多見。屈原、阮籍、李白、杜甫都不免有些像金剛怒目，憤憤不平的樣子。陶潛渾身是『靜穆』，所以他偉大。」(〈說「曲終人不見，江上數峰青」〉)

這裡有兩點值得注意：(一)朱光潛的審美距離說及其推崇的靜穆境界，是和京派疏離時代政治風潮，如周作人鑽進苦雨齋研究古希臘神話和民俗學，沈從文回歸湘西邊地描繪民俗「活化石」，創作出沖淡自然的小品文和「真」「夢」交融的詩化小說，是互為表裡，有著理論上和審美心理上的契合點的。(二)他投向文學世界的眼光是雙視角的，既取西方理論，又不忘中國趣味，從詩神亞波羅談到觀音大士，從古希臘造形藝術談到陶淵明。這同海派作家寧可脫離中國傳統趣味，也要緊追弗羅伊德和日本新感覺派的單向審美眼光的遠程投射，是迥異其趣的。朱光潛對他雙視角的眼光曾有這樣的描述：「我從許多哲人和詩人方面借得一副眼睛看世界，有時能學屈原、杜甫的執著，有時能學莊周、列御寇的徜徉凌虛，莎士比亞教會我在悲痛中見出莊嚴，莫里哀教會我在乖訛醜陋中見出雋妙，陶潛和華茲華司引我到自然的勝境，近代小說家引我到人心的曲徑幽室。我能感傷也能冷靜，能認真也能超脫。能應俗隨時，也能潛藏非塵世的丘壑。文藝的珍貴的雨露浸潤到我的靈至深處，我是一個再造過的人，創造主就是我自己。」(〈從我怎樣學國文說起〉)

在周作人、朱光潛架設的史和論的價值系統縱橫兩座標中，在他們所啓示的東西交融的超越性的文學視野裏，富有感悟力的詩論家梁宗岱，充滿才情的印象派批評家劉西渭(李健吾)，以及文章寫得瀏亮瀟灑的沈從文和蕭乾，都在京派理論批評中相當出色地表現了自我。在法國研究西方文學的梁宗岱曾把《陶潛詩選》譯為法文，使他以詩名飲譽巴黎文藝界，成為巴黎大學不少女學生的崇拜對象。後期象徵派詩歌大師保爾·瓦雷里為其《陶潛詩選》法文譯本作序，羅曼·羅蘭也稱該書使「我發覺中國的心靈和法國兩派之一(那拉丁法國的)許多酷肖之點。這簡直使我不

能不相信某種人類學上的元素的神秘的血統關係——亞洲沒有一個別的民族和我們的民族顯出這樣的姻戚關係。」

略加清理不難看出，京派作家在陶潛到晚唐李商隱，再到晚明公安派的身上，建立自己的文學史精神系統，同時又以開放的眼光掃視著古希臘神話，英國的莎士比亞、哈代、曼斯菲爾德，俄國的屠格涅夫和契訶夫。他們不是急不擇食地追隨西方文學的先鋒派，而是寬容和從容地從中尋找貼合自己個性的東西，尤其是其中被他們視為精華的東西。他們追求的是文學的內在質量，而不甚顧及其時代先鋒性。這種文化選擇的態度也得到京派作家在創作過程中的證實和認同。比如在京派中開田園詩小說風氣的作家廢名（馮文炳）就說過：「我最後躲起來寫小說乃很像古代陶潛、李商隱寫詩」；「就表現的手法說，我分明地受了中國詩詞的影響，我寫小說同唐人寫絕句一樣，絕句二十個字，或二十八個字，成功一首詩，我的一篇小說，篇幅當然長得多，實是用寫絕句的方法寫的，不肯浪費語言。」談及外國文學的影響，他又說：「我記得我當時很愛契訶夫的短篇小說，我的這些小說，尤其是《毛兒爸爸》，是讀了契訶夫寫的俄國生活因而寫我對中國生活的觀察。」「在藝術上我吸收了外國文學的一些長處，又變化了中國古典文學的詩，那是很顯然的。就《橋》與《莫須有先生傳》說，英國的哈代，艾略特，尤其是莎士比亞，都是我的老師，西班牙的偉大小說《吉訶德先生》我也呼吸了它的空氣。總括一句，我從外國文學學會了寫小說，我愛好美麗的祖國的語言，這算是我的經驗。」（《廢名小說選·序》）用古典文學的高雅趣味，對西方文學的開放意識進行醇化的處理，這就是京派作家的學院派文學品格，或者說平民化和貴族化這兩極中和諧的品格。

六、「鄉下人」和「敏感的都市人」文化角色自認和文體追求

與京派作家追求的「貴族的和平民的」文學品位雙構性相對應的，是京派小說家以高品位文人而自居為「鄉下人」。這種文化角色自居，涉及他們對人類生命價值的體認，他們的倫理價值標準，以及他們的寫作態度。沈從文說：

我是個鄉下人，走到任何一處照例都帶了一把尺，一把秤，和普通社會總是不合。一切來到我命運中的事事物物，我有我自己的尺寸和分量，來證實生命的價值和意義。我用不著你們名叫「社會」為制定的那個東西，我討厭一

般標準。尤其是什麼思想家為扭曲蠹蝕人性而定下的鄉愿蠢事。（《水雲集·水雲》）

他從古都高等學府教席的身份蟬蛻為「鄉下人」，意味著他攜帶小說筆墨退回到回憶深處的鄉土題材，以自我生命的童年，面對人類未被扭曲蠹蝕的自然人性，從中體驗和證實生命的價值和意義。他說「我只想造希臘小廟。選山地作基礎，用堅硬石頭堆砌它，精緻，結實，勻稱，形體雖小而不纖巧，是我理想的建築。這神廟供奉的是『人性』。」——這種對創作宗旨的闡釋，意義在此。同時，他說《邊城》「要表現的本是一種『人生形式』，一種『優美、健康、自然，而又不悖乎人性的人生形式』。」——這種對自己代表作主題的闡釋，意義也在此。因此他又自我界定為「對政治無信仰對生命極關心的『鄉下人』」（也見《水雲》）。

其次，「鄉下人」文化角色的自居，又意味著京派小說家的道德價值標準是屬於「鄉土中國」的。沈從文說：「請你試從我的作品裏找出兩個短篇對照看看，從《柏子》同《八駿圖》看看，就可明白對於道德的態度，城市與鄉村的好惡，知識分子與抹布階級的愛憎，一個鄉下人之所以為鄉下人，如何顯明具體反映在作品裏。」（《從文小說習作選集·代序》）這裏提到的兩篇小說，一者寫湘西跑碼頭的水手與河街小樓的相好女人，「如牛一般粗野」的性遇合；一者寫在青島海濱作暑期講演的八位教授以花樣翻新的戀愛哲學壓抑著和扭曲著性慾望。兩相對比，以原始野性嘲諷了文明病，反映了作家以邊地民性作為制高點對城鄉文化進行道德觀照。

其三，「鄉下人」文化角色自居，也是一種誠實堅韌的寫作態度的寫照。沈從文為蕭乾的第一個小說集《籬下集》作〈題記〉說：「至於他的為人，他的創作態度呢，我認為只有一個『鄉下人』，才能那麼生氣勃勃勇敢結實。我希望他永遠是鄉下人，不要相信天才，狂妄造作，急於自見。應當養成擔負失敗的忍耐，在忍耐中產生他更完全的作品。」

試以蕭乾的《俘虜》為例，這是一篇細麗清婉的抒情詩式的小說。十三歲的荔子姑娘有了性意識的萌芽，對討厭的男人已會罵一句「討厭的」。七月盂蘭節將臨，小男孩中的領袖鐵柱兒要她一道製作花燈，被她拒絕：「討厭的男人，我們礙得著你們嗎？」這位自稱是托塔李天王，擺著舞台上武生派頭的小英雄由此丟臉，豈能善罷甘休，就讓小弟兄們捉走荔子家的白貓，害得荔子晚間顫聲呼叫「咪咪」。小英雄於心不忍，就以她共同製作松燈為條件，還了貓。於是盂蘭節晚上，鐵柱兒率隊

舉著獅子燈、松枝燈、羊燈、魚燈遊行，他穿操衣佩木刀走在提著三節長縴的花籃的身旁，粉紅的荷燈映著荔子粉紅的笑。這裏以兒童的天真爛漫的眼光諦視著城郊薄暮的詩情，諸種描寫滲透著、點染著蟬、蝙蝠、蟋蟀世界的青草味道，螢火蟲點著鑽向夢境的火炬，女孩子唱著〈小白菜兒地裏黃〉的童謠，荔子做著貓在屋脊拜月，拜到七七四十九回成精的幻想。這種回憶性題材取自古都北京的郊區，它不是以城裏人的眼光看郊區，而是以鄉下人的眼光看郊區。盂蘭節是鬼節，本該是藍色的，用現代都市眼光看則是黑色的，但這種鄉下人的眼光卻給它投射以粉紅色，從而在交織著自然萬象和童趣夢幻的寫實情景中，昇華出散發著風俗美和人情美的牧歌情調了。

與京派作家以「鄉下人」文化角色自居形成對比，海派作家的文化角色是「敏感的都市人」，這是施蛰存主編的《新文藝》月刊廣告欄為劉呐鷗以及他的小說集《都市風景線》所作的角色認定。這裏包含著兩種意思：其一，對時代生活的帶流派印記的感覺。這一點施蛰存與劉呐鷗相通，介紹《都市風景線》的廣告在所謂「現代生活」的前面，有一個冗長的定語：「飛機、電影、JAZZ（爵士樂）、摩天樓、色情、長型汽車的高速度大量生產」。人們甚至可以推猜這則廣告詞是施蛰存寫的，不然也可以說是劉呐鷗傳染給施蛰存的。因為施蛰存也有這類解釋：「所謂現代生活，這裏包含著各式各樣獨特的形態：匯集著大船舶的港灣，轟響著噪音的工廠，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，廣大的賽馬場……甚至連自然景物也與前代的不同了，這種生活所給我們的詩人的感情，難道會與上代詩人們從他們的生活中所得到的感情相同的嗎？」（〈又關於本刊中的詩〉，《現代》4卷1期）進一步深究，可以說這種以現代都市（在中國只有洋場）的感覺充當整個世界的感覺的方式，是上海現代派開始產生時就帶有的胎記。五年前，也就是1928年10月劉呐鷗在把《無軌列車》半月刊的這一期幾乎變作法國作家保爾·穆杭（Paul Morand）專號時，就翻譯出這種論調：穆杭「最初的作品中人物，克拉麗絲、德爾芬、奧魯爾這三個非實在的年青的女人很實在地在我們的臉前發現之後，就在倫敦的奔放的，淫逸的，超國境式的空氣裏活動著，使我們馬上了解了這酒館和跳舞場和飛機的現代是什麼一個時代」。於是在京派作家展示山川秀色和鄉土民俗的時候，海派作家展示了樓房、汽車、霓虹燈、夜總會以及洋場聲色景觀。

其二、敏感不僅在於現代生活形態，而且在於現代主義技巧形態。上海現代派是以藝術技巧的鮮辣著稱的，自己追求著刺激性的技巧，又以技巧刺激世人。劉呐

鷗早就有「技巧至上主義者」之稱，他翻譯的《保爾·穆抗論》就稱讚「穆杭在文學上的努力得到的是文章的新法，話術的新形式，新調子，外國趣味文字的改革，風俗研究的更新，和最後，他那特別使人會哭又會微笑的方法」；「他這新方法怎樣把它簡單地說明出來呢？影戲流的閃光法，感情分析上的綜合的秩序法，對於所欲表現的對象不從正面直攻而取遠攻，略辭法，諷示法，分離法，列舉法。」對於新描寫技巧的目迷五色的文體自覺，乃是上海現代派審美心理的一個情結所在。施蛰存一再宣稱「想在創作上獨自去走一條新的路徑」（〈我的創作生活之經歷〉），也是這種情結的表露，他說：「自從《鳩摩羅什》在《新文藝》月刊上發表以來，朋友們都鼓勵我多寫些這一類的小說，而我自己也努力著想在這一方面開闢一條創作的蹊徑。」（《將軍的頭·自序》）又說：「《夜叉》……發表之後，自己重讀一遍，勇氣頓生，我還以為我能夠從絕路中掙扎出生路來的。……讀者或許也會看得出我從《魔道》寫到《凶宅》，實在是已經寫到魔道裏去了。」（《梅雨之夕·自跋》）無論是「蹊徑」，還是「絕路中掙扎出生路」和「魔道」，講的都是新技巧的試驗，他對穆時英的注意，也在於這一點，《現代》二卷1號〈社中日記〉稱讚穆氏《上海的狐步舞》：「據我個人的私見看來，就論技巧，論語法，也已經是一篇很可看看的東西了。」穆時英大概是感到這種稱讚是深得吾心的，他在《南北極·改訂本題記》中說：「當時寫的時候是抱著一種試驗及鍛煉自己的技巧的目的寫的——對於自己所寫的是什麼東西，我並不知道，也沒想知道過，我所關心的只是『應該怎麼寫』的問題。」他在《公墓·自序》中，還專門回應了施蛰存的稱讚：「《上海的狐步舞》是作長篇《中國一九三一》時的一個片斷，只是一種技巧上的試驗和鍛煉，……我還得在這兒提一句，這只是《中國一九三一》的技巧的試驗。」海派的先鋒性技巧試驗也為京派所注意，且不甚以為然，在〈論穆時英〉一文中說他「技巧過量，自然轉入邪僻」，「所長在創新句，新腔，新境，短處在做作，時時見出裝模作樣的做作」，「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。」從這種不無嘲諷的評價中，也約略可體味到，在技巧問題上，海派重鮮辣，京派重渾融了。

海派文體試驗重在現代都市聲色感覺，重在性心理的發掘。施蛰存甚至把這種性心理發掘由現代都市，推廣到古代高僧、綠林好漢和邊塞名將身上，揭示他們靈魂隱秘，甚至把他們都市化了。《將軍的頭》引杜甫〈戲作花卿歌〉的句子「成都猛將有花卿，學語小兒知姓名」，作為序詩。但杜詩是頌揚邊將之勇猛剽悍的，施作則

把這種勇猛剽悍引出戰事之外，引向性心理。花驚定打敗成都叛軍，名震巴蜀之後，朝廷又命他討伐犯邊的吐蕃。他的祖父是吐蕃入唐的武士，看到漢人士兵貪愛財貨、騷擾民間，他鄙視漢兵的時候反而神往吐蕃武士正直、驍勇的精神了。他以軍法誅殺一位持刀闖入邊地姑娘房中的漢兵，自己卻為姑娘的美麗感到細胞也震動，第一次感到戀愛的苦痛和美味。作品在種族的衝突，軍法和潛意識的衝突中，加強了性心理描寫的力道。最後，這位「迷惘於愛戀的將軍」在戰場上「已完全忘記了種族的觀念」，「忘記了從前的武勇的名譽，忘記了自己的紀律，甚至忘記了現在是正在進行戰爭」，他被吐蕃將領砍下首級，同時也砍下了吐蕃將領的首級。他渾身是血，馳馬到溪邊會那位姑娘，姑娘笑他「無頭鬼還想做人麼？」他倒地而死，吐蕃將領的頭露出笑容，而遠處將軍的頭卻流淚了。這裏寫了一幕以頭顱作為代價的性愛，一點性愛的真誠竟能超越生死的界限。我在《中國現代小說史》第二卷中談到這篇小說，認為「結尾這個陰森而奇麗的場面，是性愛心理和意志的審美昇華，它令人想起那位『以乳為目，以臍為口』，尚不改初衷的古代神話人物刑天，自然這個無頭將軍是具有弗羅伊德學派味道的刑天了。」

七

對兩個流派進行對比的最有效的方法，是順著它們的文化和審美思路找到其終極點。那麼京派重鄉土民俗、海派重洋場聲色，它們的文化審美思路的終極點何在？在我看來，乃在於京派使自然人性帶上浪漫情調的神性，海派使現代都市性意識蒙上死亡陰影。它們一者要把人的靈魂引進天堂，一者要把人的靈魂推入地獄。

穆時英《上海的狐步舞》開頭是一句名言：「上海。造在地獄上面的天堂！」他1932年5月作為《現代》雜誌創刊號打頭文章的《公墓》，既是他本人創作轉向的一個信號，也是上海現代派豎起的一個旗號，但已帶有某種不祥之兆。施蛰存在創刊號「編輯座談」中特意推荐穆時英：「自從他的處女創作集《南北極》出版了之後，對於創作有了更進一層的修養，他將自本期所刊載的《公墓》為始，在同一作風下，創造他一永久的文學生命，這是值得為讀者報告的。」這篇小說寫兩個少年男女在墓地裡邂逅相愛，一度離別，那位少女已長眠在她母親的墓旁。那男子早已感受到愛著一個肺病姑娘是痛苦的：「如果她死了，我要把她葬在紫丁香塚裏，彈著 Mandolin，唱著蕭邦的流浪曲，伴著她，像現在伴著母親那麼地。」可以說，這

是一曲用洋樂器、洋音調彈唱出來的洋場墓地上的林黛玉〈葬花吟〉。

穆時英另一篇小說《夜》，也是把洋場享樂主義性愛和死亡意識，或生命的絕望感聯繫在一起的。那位孤獨、寂寞的水手到舞場買醉買刺激，懷著化石似的心境和情緒的真空。他恭維一位和他搭話、遞烟、跳舞的姑娘：「我愛憔悴的臉色，給許多人吻過的嘴唇，黑色的眼珠子，疲倦的神情……」他帶她去開旅館，次晨把錢放在她枕邊，她嘆息道：「記著我的名字吧，我叫茵蒂。」茵蒂乃「烟蒂」的諧音，它給人以尼古丁的刺激，卻燃耗著自己的生命，如今已到了烟殘灰冷的邊緣，難免為人吸過即棄之的命運。「烟蒂」作為一個意象，象徵著現代都市畸形人對生命的倏忽感和絕望感。

值得注意的是，在這個烟蒂的主意象的旁邊，還配置著一個副意象——鼻子。一個醉鬼在舞會的酒氣、笑聲和瘋狂的音樂中，到處尋找鼻子，亂嚷著：「我的家在我的鼻子裏邊，今兒我把鼻子留在家裏，忘了帶出來了。」這裏以語無倫次達到象徵的效果。「鼻子」是自我的象徵，「家在鼻子裏」，就是以自我為人生歸宿，可是自我已經失落，只好在酒精和舞步中尋找了。

我在《京派與海派比較研究》一書中曾經作過一些引伸，認為「這是很有趣味的事情：在人的頭部『五官』中，鼻子是近現代小說家最喜歡拿它來開玩笑的器官之一。大概因為它在面部的位置最為顯要，受了「槍打出頭鳥」之災吧。俄國果戈理寫過《鼻子》，說是八等文官可伐羅夫去理髮的時候，把鼻子遺失在理髮匠的店鋪裏，而被理髮匠扔到涅瓦河中。可伐羅夫丟了鼻子，感到恐慌和悲哀，因為頂著一張平板板的面子出入官場和情場，都是很失面子的。他發現自己的鼻子扮成五等文官，坐著馬車招搖過市，竟不認這位卑微的主人，可伐羅夫到警察署報案，但分局長正在靜坐養生，不理睬他。他到報社登廣告，也因事情怪誕，被拒絕揭載，此事在全城轟動之後，值勤警察在橋頭把鼻子押解給可伐羅夫。鼻子於不知不覺中復歸原位，可伐羅夫又可以趾高氣揚地出入於官場和情場了。日本的芥川龍之介也以同樣的題目《鼻子》寫過一篇小說，主人公是個和尚。禪智內供的鼻子長達五六寸，從上唇垂到下頰，像一條香腸似的，連吃飯也要弟子用木板掀起鼻子才能進餐。後來得了一種特效藥，把鼻子浸在熱水裏，讓弟子們用腳去踩，終於把鼻子縮回去了。過不久，他卻發現來訪的人們總在竊笑，「見慣的長鼻，倒不如不見慣的短鼻更可笑。」禪智內供頗有點「今如零落者，卻憶榮華時」之感，而變得無精打采了。與穆時英同時代的中國左翼作家張天翼的《鬼土日記》也是促狹的態度寫鼻子。在鬼

土社會，鼻子是性器官的象徵，人人用套子遮掩著，男女間交際尤其不能讓它暴露在光天化日之下。以上這些關於鼻子的描寫，是各具匠心的，或譏諷俄羅斯社會的世態炎涼，或揭發日本社會以變態當正常的習慣心理，或抨撻作為禮義之邦的鬼土世界的虛偽的性意識，在令人忍俊不禁的奇特故事中昇華出象徵的哲理。穆時英則把對鼻子的揶揄，帶進洋場舞會的黃澄澄的酒漿、濃烈的色情和粗野的醉漢笑聲之中，帶進播音喇叭的「我知道有這麼一天，我會找到她，找到她，我流浪夢裏的戀人」的足以令沒有靈魂的人溶化的音樂之中。這個醉漢與鼻子的小插曲，在整個熱鬧場裏是作為一個不和諧的音符存在著的，它似乎點著那些醉生夢死的人們說：你們淪喪了自我。不過，這種表面的不和諧意味著深層的和諧，整篇小說充滿著洋場現代人的無所歸宿的失落感。

當海派作家把他的人物帶進洋場舞會，在爵士樂和探戈舞中尋找現代人性，從而尋找到恍動著死亡陰影的魔窟的時候，京派作家則把他的人物帶向遠村邊城，在山歌聲、或跳儼的野豬皮鼓聲中尋找自然人性，從而把他的人物從神國引回人國，在人性摻和著神性，這就是沈從文以他的《邊城》、《龍朱》、《山鬼》、《神巫之愛》等一系列作品，向文壇展示的真幻交織的苗族詩情。《漢書·地理志》說：「楚人信巫鬼，重淫祀。」王逸《楚辭章句》又說：「昔楚國南郢之邑，沅湘之間，其俗信巫而好祠，其祠必作歌樂鼓舞以樂諸神。」沈從文描寫他的「湘西世界」的一個特點，就是以浪漫的情調，從巫風中尋找野性血液和原始人性。《神巫之愛》展示了這樣的場面：那位被視為「神之子」的神巫，威儀如神，溫和如鹿，超拔如鶴，他在燭光火把和野豬皮鼓聲中唱起娛神歌曲，跳起優美迷人的舞蹈。苗寨中五十位年輕美貌的女子輪流跪在他的腳前，訴說：「我並無別的野心，我只願求神讓我作你的妻，就是一夜也好。」全給神巫瞪目一喝就退下去了。這似乎是巫風中的初夜權的遺留，卻又以人神阻隔的方式留下一點原始的純潔，最後來了一個赤足披髮的十六歲少女，只把如寶石做成的雙眼瞅定神巫，一言不發，撫摩一下神巫的腳背就自退下了。這裏寫了一種比輪番的求告更能震撼人心的「沉默」。寶石般的眼光使神巫目眩神搖，他向僕人表示：他願做人的僕，不願再做神的僕了。其後就是他思念和尋找這雙寶石般的眼睛，在族長宅院居留時，發現了一位相貌相似的如玉如雪的白衣少女，神巫竟沒有膽量去觸摸這女人的衣裙，任其消失在韓幕背後了，此人是族長寡居的啞巴媳婦，作品沒有讓神巫立即把握到那雙寶石般的眼睛，而讓他一睹「翩若驚鴻，婉若游龍」的幻影，咀嚼著自己內心的惆悵。後來神巫的僕人打聽到跳儼

儀式上出現那位少女，乃是族長媳婦的妹妹，住在兩里路外的碉樓裏，姊妹都是啞巴，「她的舌生在眼睛上」。神巫於雨夜探訪碉樓，越窗入室，點燈照看帳幔之內，並頭睡在裏面的是姊妹兩人，神巫疑心今夜的事完全是夢。這種一夢雙影的寫法，是運筆空靈而韻味深沉的。整篇小說把人們引進一個巫風濃郁的世界，但它贊頌的不是神性，而是人性戰勝了神性。然而這種戰勝的過程又閃爍著莊嚴、強烈、幽秘的聲響和光色，從而把人性又滲透著神性的意味了。當上海現代派讓人們目眩於洋場的霓虹燈的時候，京派又讓人們耳聞了遙遠的山寨的巫歌儺鼓，它們分別展示了多麼遼闊的時空和多麼的光色，使我們深切地體驗到中國社會文化發展的不平衡性和現代文學形態的豐富性。