

影戲眼 / 心眼 / 心病的多層視窗： 上海新感覺派小說中視覺書寫 所繪製的心靈圖像

陳孟君*

摘 要

新感覺派作家外化肉眼不可視而潛藏在內心的感覺，通過具體形象的刻畫，釋放出心靈的感知，此乃隱喻著心靈視網膜的「心之眼」。然而，當心之眼淪為「心眼」時，便嫁接出城市心病的精神不適應症，使得心、眼、病形成了涉及城市空間與身體的辯證關係，進而勾勒出城市人的心靈圖譜。因此，本文試圖結合上海象徵身體和小說主人公身體的互動，兩者的視覺、內心感覺共構為三〇年代上海城與人的感覺結構和精神圖像。

關鍵詞：視覺、心眼、影戲眼、心病、感覺結構。

* 國立臺灣大學中國文學系博士生

**Multi-steroidal windows of Cine Oeil /
Mental Vision / Mental Disorder :
Visual writing Renders images of the soul
on Shanghai New Sensation novel**

Meng-Chun Chen

Abstract

Shanghai new Sensibility writers showed the mental feelings which the naked eyes could not see by portraying specific images. Showing spiritual awareness was metaphor of mental vision. However, when mental vision degenerated into plays tricks with citizens, it was concerned about mental disorder in Shanghai. In this way, mentality, visual, illness formed dialectic of Shanghai space and the lead's body, sketching mental map of city people. Consequently, this paper combined symbolic body of Shanghai and the lead's body in order to construct structure of feeling about Shanghai city and people in the 30's.

Keywords : Visual, Cine Oeil, Mental Vision, Mental Disorder, Structure of feeling.

一、緒論——瞳孔中的映像是觀看？還是感覺？！

上海新感覺派小說中，投「身」到上海的城市人將心靈感知融入到眼睛的觀看之中，由眼睛開啓了心靈的窗戶，使視覺的身體活動成為雜糅著「想像與實在」、「可見與不可見」、「現象與本質」¹的思維活動。²新感覺派作家外化肉眼不可視而潛藏在內心的感覺，通過具體形象的刻畫，釋放出心靈的感知，此乃隱喻著心靈視網膜的「心之眼」。³尤其，繁華上海的景觀現象暗藏不可見的本質，往往是造成城市人虛無焦慮和精神貧脊的根源，甚至萌生了極富心計的心眼，⁴正是城市之瘤所造成的心病症狀之一。由此可知，唯有凸顯上海新感覺派小說中城市人肉眼觀看和心靈感知的動態關係，才能夠投映出「影戲眼」⁵隱喻著對上海感覺結構的闡釋和批判，並使影戲眼、心眼、心病三者間形成相互對話的多層視窗。影戲眼作為本文的關鍵詞，除了表明電影啟發新感覺派作家有關「視覺書寫」

¹ 「人類被自然及歷史條件所限制，所認識的現實雖然是益和原生的客觀現實相接近，由相對真理的堆積而逐漸到達絕對真理的境地，但始終只是與客觀現實有著若干距離的差異的現實底現象而已。……在思維中存在著的現實與在客觀中存在著的現實是不能不有著若干距離的差異的。前者常是後者底一部分，一面。因此人類所認識的就永遠像是現象。」穆時英：〈電影藝術防禦戰（六）〉，上海《晨報》（1935年8月16日）。嚴家炎、李今編：《穆時英全集（第三卷）》，頁203。

² 「看的看的行為根本上是『不純粹的』。首先，由於它是受感官控制的，因而是基於生物學的行爲（但所有的行爲都是人來實施的）。看內在地是被構建的，是構建性的和闡釋性的，是負載有情感的，是認知的和理智的。其次，這一不純粹的性質也可能適用於其他基於感官的活動：聽、讀、品嚐和嗅。這種不純粹性使得這些活動可以相互滲透，因而聽和讀可能也有視覺性的東西介入。因此，不能把文學、聲音和音樂排除在視覺文化的物件之外。」荷·米克·巴爾（Mieke Bal）：〈視覺本質主義與視覺文化的物件〉（Visual essentialism and the object of visual culture），《視覺文化雜誌》（Journal of Visual Culture）（2003年2卷1期），頁9。瓦爾特·本雅明、蘇珊·桑塔格等著，吳瓊、杜予編：《上帝的眼睛——攝影的哲學》，頁15。

³ 心眼隱喻著心靈視網膜的心之眼，乃本文論述心眼的廣義內涵，意味著心與眼互動所產生的觀察、見識和心思。心眼的廣義內涵，或可借用「佛教電子辭典」的定義：「The eye of the mind, mental vision. [cmuller; source (s) : Soothill] ; The mind penetrating all things. [yokoi]」。『佛教電子辭典』乃國立臺灣大學圖書館「佛學數位圖書館暨博物館」所提供的檢索系統。<http://buddhism.lib.ntu.edu.tw/BDLM/index.htm>（2009/01/17）

⁴ 例如，〈梅雨之夕〉：「上海是個壞地方，人與人之間都用一種不信任的思想在交際著。」李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁140。

⁵ 劉吶鷗於《電影周報》發表〈影片藝術論〉，介紹俄國導演 Dziga Vertov 提出的影戲眼（cine oeil）理論：「照他的意見『影戲眼』是具有快速度性，顯微鏡性和其他一切科學的特性和能力的一個比人們的肉眼更完全的眼的。它有一種形而上的性能，能夠鑽入殼裡透視一切微隱。一切現象均得被它解體、分析、解釋，而重新組成一個與主題有關係的作品，所以要表現一個『人生』並用不到表演者，只用一只開麥拉把『人生』的斷片用適當的方法拉來便夠了。」吶鷗：〈影片藝術論〉，康來新總編輯：《劉吶鷗全集·電影集》，頁267。（案：吶鷗乃劉吶鷗發表文章時的筆名）。電影鏡頭、視點、位置啟發和影響了新感覺派作家的創作技法，採取有限制的敘述人稱、特寫、蒙太奇結構等書寫策略，除此之外，電影理論更指陳了創造性的解讀視野的重要意義——影戲眼——意指電影鏡頭不僅止於複製畫面，而是藉由重新編排和組織畫面，傳達批判和詮釋性的「解體、分析、解釋」，以及主動、深入地表達「比人們的肉眼更完全的眼的」關懷視域。

⁶的創作技巧外，更重要的是，筆者轉化影戲眼為關於文學批評和文學創作的隱喻：⁷城市人（小說人物）、作者或讀者具備詮釋、建構、解構上海文本的動態審美視野——「積極閱讀／觀看」。

本文由視覺書寫切入，剖析從肉眼可見到肉眼不可見的心之眼（精神面貌）分別呈顯、借用、轉化的畫面意象及其內涵。心眼隱喻著心靈視網膜的心之眼，乃本文論述心眼的廣義內涵，意味著心與眼互動所產生的觀察、見識和心思。然而，當心眼由廣義的心之眼轉為狹義的心眼時，意味著城市人面對詭譎的城市人事，出現「使心眼」或「耍心眼」的狡詐思維而淪為異化人，或是矇蔽於城市物質文明的誘惑而淪於物化人，亡失了城市人的主體價值。⁸以上諸種現象，在新感覺派小說的語境中，便能接榫城市之瘤所造成的精神不適應症（心病），使得心、眼、病形成了涉及城市空間與身體的辯證關係，進而勾勒出城市人的心靈圖譜。有鑑於許多學者已揭示出新感覺派作家運用電影鏡頭中的臉部特寫，⁹尤其關注眼睛和眼神的刻畫，因此本文進一步探究「精神之臉」——精神面貌——的特寫。換言之，本文論析象徵精神面貌的「心之眼」如何繪製上海感覺結構的風景線，不僅能彰顯視覺衝擊、心理感知、幽微情緒交織出心與眼互為表裡的糾葛關係，更強化了學者論述惡之華的上海病態時，較無著墨攸關視覺和心病的議題。職是，本文試圖結合上海象徵身體和小說主人公身體的互動，兩者的視覺、內心感覺共構為三〇年代上海城與人的感覺結構和精神圖像。身體和心靈的對話平台是在三〇年代上海時空所交織的經緯框架中展開：時間含括了上海現代化勃興後產生的時間制約、夜生活、速度感和現代性等面向，至於空間則涉及上海的公共空間、城市人精神和心理的私領域（感覺空間）、新感覺派作家的書寫空間等。其中，就新感覺派小說所凝塑的感覺空間而論，在展示上海聲色光影的感官

⁶ 有關本文視覺文化的理論論述和定義，主要參考、融合和轉化以下的著作。羅崗、顧錚主編：《視覺文化讀本》；劉紀蕙主編：《文化的視覺系統（Ⅰ）（Ⅱ）》；法·莫里斯·梅洛-龐蒂著、楊大春譯：《眼與心》；法·米歇爾·福科著、劉北成譯：《臨床醫學的誕生》；瓦爾特·本雅明、蘇珊·桑塔格等著，吳瓊、杜予編：《上帝的眼睛——攝影的哲學》；克里斯蒂安·麥茨、吉爾·德勒茲等著，吳瓊編：《凝視的快感——電影文本的精神分析》。

⁷ 「文學與影戲的干涉，第二可以在影片的構成上看到。這是很明鮮的，影戲本來是文學的革命的兒子。」吶鷗：〈影片藝術論〉，康來新總編輯：《劉吶鷗全集·電影集》，頁278。

⁸ 下文提及「心之眼」是為凸顯心眼的廣義內涵，以利區隔於「耍心眼」的狹義心眼意涵。

⁹ 「因為臉部是牠的對象所以需要人物的性格描寫和內心表都慣用個。普通演員拍大寫的時候身體是不得動的，只許面部肌肉和神經的運動。表上的革命的面部癭癩在這大寫里头最能對於觀眾發揮牠的真力量。」吶鷗：〈開麥拉機構——位置角度機能論〉，康來新總編輯：《劉吶鷗全集·電影集》，頁315。

刺激和媚惑之餘，更反映了由此勾引出想像、幻覺、聯想等幽微複雜的心理「感覺」——以心之眼為向度的精神面貌，不僅使人體、物體、精神、物質產生交錯的對話窗口，更顯示涉及了政治、經濟、消費、商品、文化等諸多層面的公共空間和城市人內心感知共譜為上海的感覺結構。

本文界定的視覺書寫乃由肉眼、敘述視角到心靈的廣義向度：由觀看（觀光、觀風、觀賞）的敘述視角、視線、視點來呈現城市天候、顏色、建築和景觀，此中生發的觀感是城市心靈的心電圖。畢竟，唯有將肉眼提升到心之眼，才能擴展想像、批判城市文化的眼界、視野和視域，進而能觀照和見證新感覺派作家具「現代性」的先鋒姿態。本文旨在以視覺文化的論述視角探究上海新感覺派小說中，城市人如何在上海的情感、文化和政治結構中自我定位，又如何在充塞著感官媚惑和物質文明勃興的上海裡，擺出求索精神安頓的掙扎姿態。城市人在神采奕奕的參與者和失魂落魄的遊魂此二身分中擺蕩著，因而在觀看五光十色上海的同時，不斷蒙昧地扣問著我是誰的存有論議題。

因此，本文討論的層面包括：作者選擇觀看視角的敘述人稱（作者如何觀看）、敘述人稱的視角（小說主人公如何觀看）、主人公如何被觀看或被監視、上海的體制結構所象徵的城市身體如何觀看，上述彼此相互對話產生的視覺現象之一為：小說主人公主動地與象徵城市靈魂的女人眼神相交流後，如何定位自我在上海的主體價值？當其矇蔽於商業包裝下的視覺騙局而喪失主體性時，轉而為城市慾望身體的受制和監視對象，或物化為被觀看的櫥窗擺設，或為精神異化的城市心病患者。換言之，城市人小心翼翼地觀看上海的世道，並極具「心眼」地上海交際應對，在自以為高明地懂得城市生存之道的當下，不僅亡失了城市人的主體價值，更弔詭地隱喻著城市人成了罹患城市心病的受染和傳染者，此中所展示乃肉眼、心之眼、心眼、影戲眼、心病交織出視覺文化和城市結構的辯證關係。

簡單來說，筆者追問的議題是：新感覺派小說藉由敘述視角的轉換產生多向度的觀看視野，示現了什麼意義？小說主人公如何觀察城市，其城市中又怎樣被觀看，以及被誰觀看？小說人物間如何由視覺產生幽微的心理互動？透過視覺互動所萌生的心理波動有什麼特殊性？此中又投映了城市人面對上海的什麼心理狀態？就另一面而論，上海如何影響城市人的心理狀態？城市人的心理狀態又如何形塑上海的感覺結構？由此呈顯了上海和城市人相互影響和塑造的糾葛關係。此外，就新感覺文學流派的外延理路而言，本文除了試圖繼前人研究成果，

整理出什麼樣的上海的消費文化影響了新感覺派作家採取視覺文化的書寫策略之外，更重要的是凸顯上海的視覺體驗如何融合為小說的敘事模式。

前人研究新感覺派小說，主要側重於意識流、心理分析、感官慾望與上海空間的關係，極少以視覺書寫為論述的核心視角，即便論及視覺書寫，僅零星片段地散見在上述研究中，未形成視覺書寫的系統性研究架構。因此，學者討論視覺書寫所涉及的面向各有所偏：李今關注電影與小說中的女性角色，論析電影窺視與小說色情的關係，以及新感覺派作家在電影理論上的貢獻；李歐梵、史書美等指出敘述人稱和小說結構，乃與城市的現代性發展和電影技法有關，例如視覺的速度感造成蒙太奇情節或敘述人稱的轉換。然而，本文在前人研究的基礎上，不同於前人的研究成果有四：首先，本文意圖以心、眼、病的關係，將上述議題縮合在「視覺書寫」的命題下。其次，筆者不限於電影的窺探快感，而聚焦在影戲眼的文學隱喻，才能提升視覺書寫到文化想像和現代性的層面中。再者，除了繼承前人關注的敘述人稱和敘述視角的轉換，筆者更關注的是視覺敘事修辭的運用。最末，許多學者皆論及物化、商品消費和上海城市空間的關係，本文進一步將物化的城市人和精神貧血的心病扣合，也彰顯了新感覺派小說具備現代主義的特質。

二、視覺書寫中的文化想像和曖昧的現代性

上海新感覺派作家仿擬當時新興的西方電影工業而採取視覺書寫，雖不同於魯迅因幻燈片事件而引發批判國民性的文學使命，卻也是面對西方列強引入「電影事件」而產生了具有現代性視角的文學創作。如果說上海新感覺派作家沒有魯迅等肩扛啓蒙的重責大任，至少誠實地反映了面對半殖民上海的感受，不同於政治啓蒙和民族救亡的文學寫作不也是另一種對現代性反思的聲部嗎？！由鏡頭所取之景並非整體場景，而是鏡框內的局部景象，就如同上海的頹廢、情色和聲光化電等大眾文化，也是在民族救亡等震天吶喊中另一個取景的視窗。簡言之，新感覺派作家以新興的西方電影技術，作為中國現代小說的先鋒寫作技法之一，並以此檢視西方國家殖民的上海所投映的現代性議題，在某種程度上，可謂是「以子之矛，攻子之盾」。

一九三〇年——正值中國左翼作家聯盟成立——水沫書店出版了劉呐鷗翻譯的馬克思文藝論叢——弗理契《藝術社會論》¹⁰，顯示馬克思主義席捲中國時，劉呐鷗亦相當關心馬克思的相關學說主張，並不是在上海中醉生夢死的「流氓無產者」。同樣地，穆時英於〈無題〉表示了對各種主義和思想皆有所涉獵，導致一己的思想和情感如雜貨鋪一般，然其堅信在素樸合諧的靈魂中可以有效地涵融之。¹¹由此反映了穆時英採取真誠的態度面對自己的靈魂和生命，並不盲從任何主流學說或主義。承此，穆時英在〈關於自己的話〉中自白文學創作的理念，回應〈社會渣滓的流氓無產者與穆時英君的創作〉。穆時英認為自己相當理智地探究各種學說，亦不盲目地崇拜某種主義，在此一堅定的文學理念的立場上，才能有正確的生活和意識，來融會為文學的形式和內容。¹²〈檄〉則更加義正辭嚴地批判漢奸廖化們，並情緒激昂地表明身為炎黃子孫的漢人，應當熱愛祖國的山河和民族，絲毫無法忍受民族遭侵略的奴隸情勢。¹³有鑑於此，〈作家群的迷惘心理〉表示，作家面對苦難和混亂的時代，不免自覺渺小而喪失了凝視民族悲劇的勇氣，但穆時英共勉作家應具備堅定的意志和行動，鍥而不捨地鬥爭和革命，並勇敢地作為民族的號手和歌者，用心譜出民族的黃金時代。¹⁴由此可知，穆時英和劉呐鷗作為新感覺派作家的代表，具有忠貞愛國、緬懷黃金時代和嚮往美好未來的民族主義的思想。而且，儘管身處於曖昧的半殖民地上海，仍藉由水沫書店出版小說和散文，讓文字敘述再現上海風景線，形成了民族國家中某一種的想像社群，在在呈顯了新感覺派作家無法躲避民族主義的時代課題。誠如劉紀蕙宏觀的論述：

一九三一年日本侵華行動具體展開，中國的「主體」受至實質威脅，因應而起的便是強烈的國族意識。無論是左翼或是右翼的文藝陣營，都各自發展出以軍事教條般嚴格的宣言來規律組織化(organization)的寫作行為；伴隨著民族主義、理性、健康、光明、國家主義、進步論的整體論神話也同時展開。因此，三〇年代現代派作家所抗拒或是逃避的，不是資產階級，而是整體組織化運作下的全面民族主義。¹⁵

¹⁰ 收錄於康來新總編輯：《劉呐鷗全集·理論集》。

¹¹ 嚴家炎、李今編：《穆時英全集（第三卷）》，頁151。

¹² 嚴家炎、李今編：《穆時英全集（第三卷）》，頁5-6。

¹³ 嚴家炎、李今編：《穆時英全集（第三卷）》，頁40-41。

¹⁴ 嚴家炎、李今編：《穆時英全集（第三卷）》，頁47-48。

¹⁵ 劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫——文化符號的微狀式閱讀》，頁173。

新感覺派作家在三○年代的文壇，屬於強調創作自由、中間路線的第三種人，受左翼和右翼批評的共同論點是無助於民族主義的積極推動。然而，筆者接續劉紀蕙的論述，進一步衍義：抗拒和逃避不也是面對國家處境的一種政治姿態和立場嗎？意圖抗拒或逃避是不滿於既定的政治規範和主張，不滿本身具有批判的色彩。當批判出於不滿便不能與政治畫出涇渭分明的界線，況且批判的姿態並不限於激進的途徑，無論採取什麼形式的批判皆與當時的政治主流氛圍——民族主義——疊合上或多或少的曖昧交界。更何況他們逃避的是「嚴格的宣言來規律組織化」的民族主義，轉身關注半殖民地上海中城市人的生活和精神狀態，以半殖民的城市文明替代攸關中國國族命脈的政治議題為創作題材，卻遭譴責為「幫閒文學」的「走狗」，如此的批判無疑犯了非甲即乙的邏輯誤謬。換言之，「民族革命戰爭的大眾文學」才是左翼肯定的民族主義和愛國主義的合格文學。高揚救亡、進步、健康的旗幟才是正確意義的民族主義嗎？如果民族主義只能在狹義的宣言下成立，不就淪落到愛國沙文主義的窠臼之中嗎？新感覺派作家確實不是激進的極端民族主義者，也對商品經濟和資本主義抱持著愛恨夾雜的曖昧心理，然其仍以帝國殖民下興起的城市文明作為創作素材，顯示其仍相當自覺地關注到半殖民式的現代化造成上海文明的病態現象。因此，藉由體驗、創作、出版來映現、想像或批判上海的現代文明，如此的文學關懷和創作動因無論是引用史書美論述的現代性的誘惑，或者說是曖昧與想像的現代性，皆證明了新感覺派作家是三○年代上海歷史脈絡中廣義民族主義的另一種發聲。新感覺派作家無疑是在三○年代民族主義高漲的文壇中的第三聲部，與左翼和右翼作家「合唱」了三○年代的文學創作。

根據李歐梵對上海都市文化的考察可知，上海的外灘建築、百貨公司、咖啡館、舞廳、跑馬場、遊樂場等新興公共空間構成了聲光化電的現代城市景觀，為「『現代主義』的黎明準備了最基本的條件」。¹⁶這些現代的公共空間改變了城市人對上海的感受，首當其衝的變化為視覺的體驗和震撼，視覺無疑是生活在現代城市中重要的訊息媒介和感知維度。由眼睛的感官經驗影響了面對城市的心靈感知，使得城市景觀和城市人的視覺體驗不斷地對話、交流和辯證，不僅呼應著「新感覺」派此一名稱，也提供了關於上海視覺書寫的創作基礎。尤其，電影作為視覺文化崛起和發展的樣式之一，在相當程度上改變了詮釋世界的方式，包括

¹⁶ 美·李歐梵：《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》，頁 44。

訊息傳遞、文化交流、傳播生產、感官體驗等向度，無疑深刻地震懾了新感覺派作家的上海經驗，不僅影響了其創作的敘事修辭、敘事視角和敘事策略，更彰顯了視覺書寫作為現代主義文學的重要特質之一。畢竟，現代主義誕生於城市文明中，¹⁷電影又在上海的現代生活中扮演重要的角色。電影院作為如同百貨公司、舞廳、咖啡館等新興的城市消費空間，電影觀眾則彷彿作為城市漫遊者的本雅明，使電影成了建構中國現代性的出版文化的關鍵推手。亦即，電影是新感覺派作家想像城市現代性的重要媒介之一，新感覺派作家立基於視覺經驗，進行上海的現代性想像，轉化為視覺書寫的小說創作，不僅小說的出版裨益於形成中國民族的想像社群——現代性的上海，更推動了二、三〇年代中國現代文壇上現代主義文學的發展。¹⁸易言之，置換關於上海的視覺體驗為文學創作，細膩地觀察到帝國殖民下新興的現代城市對中國人造成的心靈衝擊，以及帝國殖民下的現代化發展造成上海文明的病態情況，不僅是現代主義文學所關心的議題，也表述了「第三種人」的廣義民族主義的創作視野。安德森認為民族「它是一種想像的政治共同體——並且，它是被想像為本質上是有限的，同時也享有主權的共同體」。¹⁹「想像的民族」的先決條件是「資本主義、印刷科技與人類語言宿命的多樣性這三種的重合」，²⁰由此而形構為民族主義的起源、發展和流佈。由此可知，新感覺派作家創作的本質便是一種想像民族的姿態，而民族作為想像的共同體，不僅是想像民族的文化、歷史等，亦是對自身存在的想像，而現代主義文學亦關注現代城市中人的存在狀態和心理活動，由此使得民族想像和現代主義文學開啓了對話的平台。本文因而主張新感覺派作家以小說創作來想像帝國殖民中的上海，以及自身於其中的心靈狀態，使小說創作本身便具有民族主義的立場，進而帶領中國現代文學進入現代主義的殿堂，此乃新感覺派小說在中國現代文學史中的意義。

¹⁷ 「早在1927年，城市就已被看成是現代藝術的前提。」美·史書美著，何恬譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》，頁295。

¹⁸ 根據李歐梵的研究可知，施蛰存主辦《現代雜誌》介紹外國的現代主義文學，企圖接續歐洲前衛的現代文學，以激進、革命、前衛的姿態處於在二〇年代後期到三〇年代初期的左翼文化圈中。李歐梵認為施蛰存沒有意識到其正帶動一場現代主義的文學運動，直到八〇年代才被擁戴為現代主義的奠基者。當施蛰存面對左翼作家聯盟以第三種人進行激烈的批評時，其強調一己乃是先鋒世界文學的同代人。美·李歐梵：《上海摩登——一種新都市文化在中國1930-1945》，頁150-164。

¹⁹ 美·班納迪克·安德森（Anderson, Benedict）著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的興起與散布》，頁10。

²⁰ 同上註，頁51。

承上，本節定名的文化想像，具有三個向度：其一，新感覺派作家透過書寫來考掘二、三〇年代城市人面對上海的消費文化時，如何轉化對上海的想像為欲望和感官的感覺結構。其二，新感覺派小說轉化上海的文化結構為文本的敘事模式和敘事結構，使讀者藉此能想像三〇年代的上海文化。其三，新感覺派作家想像的上海文化，如何與新文化運動或左翼聯盟的民族主義對話，如果沒有對話的平台，新感覺派作家藉由上海想像的書寫，意圖擺出了什麼樣的姿態？該姿態有什麼時代語境、民族立場或文學史的意義？

再者，就新感覺派小說採取視覺書寫的批判意義及其曖昧的現代性而論。劉訥鷗表示：「黎明，攜著攝影機的人便在城市裡遍地走，它提示睡眠中的人們，這沉默中的斷片的存在」，²¹攜著攝影機的使命是提示沉浸在上海物慾美夢中的眾人，應以「影戲眼」的視角來深刻地觀照上海，觀眾／讀者／作者參與上海文本的創造，不只形成「可讀的」閱讀過程，更成為「可寫的」創發性活動。²²因此，視覺活動是一觀看、分析、詮釋、建構、解構的動態行為和美學思辯。觀看和解讀在具有自我反省的主體動機的前提下，才能顯發出觀看者在場的主體價值和意義，或許可以借用巴爾特所談的「積極閱讀」為喻。「積極閱讀／觀看」上海文本時，「影戲眼／視點」具有關鍵的重要作用。視點瓦解了既定意義的表象和整體結構，促使觀者重新審視，因而產生開放性的解讀空間和批判性的反思視角，將影戲眼的文學隱喻發揮得淋漓盡致。職是，本節定名為視覺書寫中「曖昧的」現代性，意味著參與在上海的城市書寫中，免不得在眩目的視覺衝擊中沉浸於物質享樂，極盡感官樂事後卻出現了寂寞、空虛或不適應的心理時，產生了愛恨錯雜和欲迎還拒的矛盾心境，亦增添詮釋的複雜和開放性。換言之，凝視不僅是主體對他者的觀看，也是欲望他者對主體的注視，在兩者相互作用的網絡中，與其說主體藉由凝視確證自身，不如說主體陷入了慾望他者的媚惑之中，使他者視線輕易地捕捉了主體慾望，因而造成看與被看、主體與他者的位置翻轉和曖昧。因此，視覺乃攸關於「可見與不可見」、「看與被看」的辨證關係中一套聯繫「主體與客體」、「自我與他者」的互動體系，此中涉及了政治、社會、體制、文化等上海的城市內涵。

²¹ 劉訥鷗創辦《現代電影》，並投入電影藝術的研究，也與黃嘉謨發動硬性電影與軟性電影的論戰，〈影片藝術論〉、〈電影節奏簡論〉、〈開麥拉機構——位置角度機能論〉關注了電影藝術的特性、技巧和理論等問題，是軟性電影的代表人物之一。誠如劉訥鷗所言：「最能夠性格地描寫著機械文明的社會環境的，就是電影。」康來新總編輯：《劉訥鷗全集·電影集》。

²² 可讀的、可寫的、積極閱讀、消極閱讀、視點乃巴爾特 Barthes 文本的快感中所提出。羅蘭·巴爾特著、李幼蒸譯：《符號學原理：結構主義文學理論文選》。

此外，新感覺派小說中「曖昧的現代性」仍不失於在一定程度下，對城市文明提出現代性的批判，所謂批判並非全盤地否定城市文明，受到誘惑也非百分之百的傾心，這兩者各佔相當比例地混合為「曖昧的」現代性。新感覺派作家以先鋒的姿態呈顯頹廢的審美意識，展開類於現代主義的「否定性」²³的文化和文藝思潮。新感覺派作家的創作理念、寫作技法不同於中國傳統的寫實和浪漫主義，以象徵主義、意識流、黑色幽默、荒誕派等書寫策略，形成了批判現代化城市中負面現象的審美意識和價值。饒有興味的是，新感覺派作家正是在對上海的文化想像和現代性批判中擺蕩猶疑，因而增添了文本解讀的曖昧色彩。誠如史書美所言：「雖然劉呐鷗批評都市文化是墮落的資本主義的產物，但他同時卻又深深地迷戀著它」。²⁴

綜上所述，視覺涉及了城市的體制、話語、權力、主體之間的運作和複雜的相互作用，形成了上海景觀的視覺場域，也成就了展現現代主義內涵的視覺書寫，豐富了中國現代文壇的維度。一九五四年美國現象學家漢斯·喬納斯（Hans Jonas, 1903-1993）〈高貴的視覺〉中指出視覺的哲學內涵，為本文接榫視覺與心靈的聯繫關係提供了有利的論證：「只有視覺能夠提供感覺基礎。通過這一基礎，心靈才能產生恆久的觀念，或者說永恆不變和永遠存在的觀念。……因而視覺所及之處，心靈必能達到」。²⁵在視覺和心靈的互動下產生的觀念，正是新感覺派小說中視覺書寫的文化想像和曖昧的現代性。儘管不同於左翼聯盟創作理念下的民族想像，新感覺派作家不僅另闢蹊徑地由視覺書寫來觀照現代性上海此一民族的想象社群，亦示現了具有現代主義內涵的視覺書寫，此乃新感覺派小說在二、三〇年代中國現代文學史的價值和意義。

三、視覺書寫的敘事修辭與敘事模式

本節由視覺書寫的敘事修辭、敘事結構、敘述視角的轉換、敘事的多重視

²³ 借用阿多諾否定的美學。阿多諾著、張峰譯：《否定的辯證法》。

²⁴ 美·史書美著、何恬譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》，頁323。

²⁵ 漢斯·喬納斯（Hans Jonas）：〈高貴的視覺〉，《哲學與現象學研究》（Philosophy and Phenomenological Research）（1954年14卷4期），頁513、519。轉引自吳瓊：〈視覺性與視覺文化——視覺文化研究的譜系〉，輯錄於瓦爾特·本雅明、蘇珊·桑塔格等著，吳瓊、杜予編：《上帝的眼睛——攝影的哲學》，頁5-6。

窗四個層面，討論新感覺派小說如何運用視覺書寫的敘事策略，並梳理出新感覺派小說的敘事模式。首先，就敘事結構而論，新感覺派作家將感覺作為創作實踐和藝術表現的核心，由此內向化的審美視角來挖掘城市人的深層心理，不僅開拓現代小說的寫作技巧，更突破了傳統小說的敘事模式。新感覺派小說的情節通常缺乏連貫性、整體性或核心性，小說人物也不具有鮮明的形象，然而獨特的是，新感覺派作家凸顯了小說人物的內心感覺、內心獨白和感官感受，幽微地展示了小說人物心靈的感覺、幻覺、錯覺的精神曲線圖。大量的心理透視和感覺的顯發是建構新感覺派小說結構的基本框架，也因此挑戰了小說情節的完整性而變得殘缺，然而正是小說人物的強烈情緒和心理剖析，組成新感覺派小說的敘述結構，如此獨特的敘事模式也再現了現代城市生活的觀感。換言之，新感覺派小說力圖將主觀的感覺印象投射到描寫的客體之中，憑藉著瞬間的感官來捕捉聲色光影的城市定格，並運用了象徵、換喻、隱喻、變形等書寫策略，重新連綴敘事片斷與人物意識片斷，以電影鏡頭變換般的跳躍式結構，反映快節奏的現代都市生活。因此，新感覺派小說充斥著情感體驗的困惑、虛幻、失落、失衡與焦慮，應和著以新、奇、快為特徵的上海文化和人性景觀——瞬息萬變、光怪陸離、瘋狂迷亂的都市脈息。

新感覺派作家以有所限制的第一人稱「我」來敘述故事，或是作者不作主觀人物心理分析的客觀立場，經由第三人稱的敘述來冷靜地記錄人物的所見所聞和言行舉措，迥異於以作者充當敘述者的全知敘述視角。新感覺派小說在侷限的小說人物敘述視角中觀察城市，強化了內心的意識流動，召喚充滿張力的感官觀感和強烈的主觀情緒，代替了作者視角的外部描繪。以穆時英〈PIERROT〉為例，括弧中以第一人稱示現意識流動的心理狀態，括弧僅佔小說的局部，括弧以外的敘事則以第三人稱視角來鋪演。「一個都市的夜遊者那麼隨便地、輕薄地，擠了擠眼」²⁶括弧前後的倒裝文字，暗示著第一人稱的心理活動，與第三人稱旁觀視角的互文關係，彼此相互補充來強化主人公的心理分析、自我剖析和意識活動。又如，穆時英〈煙〉中，²⁷括弧裡的文字是主人公坐在床上，浮現在眼前的幻想畫面，呈現滿心歡喜的私密情緒，區別於括弧外以第三人稱旁觀視角所開展的敘述。

²⁶ 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁244。

²⁷ 「他滿心歡喜地坐了起來，望著窗外靜謐的藍天；一串片段的思想紛亂地擁到他神經裡邊來。（中央大廈……）在他眼前浮上了漂亮的總理室，（白金似的寫字台，……）」嚴家炎、李今編：《穆時英全集（第二卷，小說卷二）》，頁150。

承上，當小說人物的敘述視角受限時，將第一、第二、第三敘述人稱插切入或頻繁轉換，²⁸或定格某一瞬間而雜糅過去、現在和未來為一體，因而必須重新熔鑄情節進程間的時空順序，不僅增添了小說敘述的開放性，也儘可能有效和多元地反映多變的現代城市。例如，穆時英〈本埠新聞欄編輯室裏一割廢稿上的故事〉運用新聞採訪的形式，由四位人物的不同視角來還原一椿舞女受侮辱案，跳脫順時或線性的時空架構，卻又巧妙地重組夢幻、現實、過去、現在和未來，形成多層和多聲的立體結構。新感覺派作家採取敘述視角的轉換，是為了貼近小說人物的心理狀態，或者客觀地陳述場景、人際互動的現象，由此或產生互為表裡的層次性鋪陳，或形成同一畫面的蒙太奇切割，反映了上海的影像視訊對作家們的視覺啟發。換言之，上海新感覺派作家意圖透過仿擬電影鏡頭的視覺書寫，或捕捉、存證、保鮮其觀看城市的映像和感官記憶，或反映城市快速變化造成視覺的應接不暇和片段碎裂，即使僅是城市現象的片段，卻也巧妙地隱喻著上海迅速發展造成現代和傳統的斷裂感。因此，敘述視角的轉換可謂為上海的城市文化和感覺結構，潛移默化為新感覺派小說的敘事模式的特徵之一。

雨、霧、影子、窗、玻璃、香菸煙霧是新感覺派小說中關於視覺書寫的敘事修辭，除了攸關城市人和上海互動的心理狀態之外，與視覺所產生的緊密關聯，在新感覺派作家形塑三〇年代上海的語境中，別具特殊性。敘事修辭²⁹在上海新感覺派小說的視覺書寫中所扮演的角色是，作為該篇小說中關鍵的視覺意象、符碼或象徵物，以期凸顯視覺書寫的張力和想像性建構，裨益於小說的敘述視角、結構佈局、故事發展、人物關係等因素協同地發生藝術成效。雨和霧的敘事修辭相當於電影中醞釀氛圍的手法——「雨在銀幕上大部分係被利用於創造心理的零圍氣者居多」，³⁰裨益於烘托小說主人公的心理，或預告導致主人公未來處境的心理動因，如〈梅雨之夕〉、〈霧〉、〈第二戀〉等；視覺是瞳孔接受光線而發的感官活動，影子、窗、窗戶玻璃亦涉及光線的穿透、折射、交疊、遮蔽，象徵城市人的主體價值遭窺探、鬆動、支解或隱蔽，如〈遊戲〉、〈第二戀〉等；香菸

²⁸ 「在電影藝術科學裡頭，普通所謂位置（position）便是指當攝影的時候從一個方向對著攝影對象而停立的攝影的一個位置而言。這個開麥拉的位置是代表著一種觀點，而這觀點是時常可以變換的。這是個革命，是一件非常重要的事。」 吶鷗：〈開麥拉機構——位置角度機能論〉，康來新總編輯：《劉吶鷗全集·電影集》，頁 313。

²⁹ 參見美·大衛·寧等著，常昌富、顧寶桐譯：《當代西方修辭學：批評模式與方法》，頁 193-201。

³⁰ 吶鷗：〈螢幕上的景色與詩料〉，康來新總編輯：《劉吶鷗全集·電影集》，頁 333。

煙霧產生飄渺繚繞的視覺效果，提供了逃避心理的幻想空間，並緩解憂慮緊張的情緒，萌生的愉悅感具有社會屬性的意涵，如〈煙〉、〈駱駝、尼采主義者與女人〉、〈Craven“A”〉。這些敘事修辭的共同點在於，對視覺造成不等的障礙和模糊性，也形象化了城市人的心理狀態，而且，有關上述敘事修辭的文本情節通常是定格畫面，輔助傳達城市人的幽微情緒。

新感覺派作家以雨、霧、影子為視覺書寫的敘事修辭，除了反映上海是一座令城市人感到陰鬱、黏滯、虛浮的城市之外，更象徵著城市人際互動的曖昧不清，以及城市時間的片段和割裂。例如，施蛰存〈梅雨之夕〉描寫雨形成視覺上的隔膜和朦朧，不僅造成人際間若即若離的距離，亦象徵著在城市中的人們帶著面紗，彼此小心翼翼地窺探著對方的心意和動機，唯恐誤入吃虧詐騙的陷阱。「我」以傘為名義送陌生女子一程，滿足了「我」在城市裡獵豔的欲求，此乃平日想為卻不敢為的渴求，因一場短暫的梅雨而一償宿願。梅雨看似拉近了自我防衛的城市人際，實則暗藏了慾望角逐的貪婪，顯示迷濛的雨增添了視覺上的誘惑，並勾起蠢蠢欲動的欲求。短暫、突如其來的一場梅雨象徵著城市人在上海交際的時間是碎裂、隨機而不整全，也致使新感覺派小說常採一個片段為時間場景的敘事結構。又如，施蛰存〈霧〉刻畫了素貞在火車上與理想男性原型互動的渴愛心理，過分美好的邂逅如同可見、卻不可捉摸的霧境。霧氣阻礙了視線的能見度，象徵著素貞的一見鍾情乃被一己的想像和幻想所矇蔽，誠如素貞下的註腳：「今天霧真大，一點都看不清楚哪！」³¹霧除了具有視覺效果外，霧的時效性也象徵著這場情愫的早夭，意味著在講求時效的城市氛圍裡，人際交往不免流於速食（時）、輕率和淺薄。同樣地，穆時英〈第二戀〉中，由黃色光暈點染舞會現場的外圍花園「到處都籠罩著青色霧樣的光」，³²預告著世煊和瑪莉的戀情彷彿霧一般地夾雜不清和青澀苦澀。世煊以眼睛為媒介來感受瑪莉的思緒和情感，七年前瑪莉眼眸子的清澈轉為現今的朦朧和冷漠，令士煊敏感的神經感到受挫和傷痛，士煊最終只能黯淡地和自己的影子返回上海。影子是光線因物體阻礙所產生的陰影，光影移動轉換的速度同眨眼般地短暫，暗示著這場戀情如光影的轉瞬即逝和變動不定，不過是場如影子般地虛妄和虛幻的曖昧悸動。至於，施蛰存〈春陽〉以第三人稱「嬋阿姨」、「她」來推動整篇小說的發展，以「她」的耽視、視線、目送、

³¹ 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁182。

³² 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁216。

看了一眼、凝看呈顯嬋阿姨的意識流動，畢竟「那是一道好像要說出話來的眼光」。³³「她」某天到上海銀行的路程中，在春暖花開、春光明媚的陽光照耀下，展開了複雜而微妙的內心和潛意識的活動，顯示她既渴望春陽般的愛情，又屈從於金錢束縛的異化折磨。

在車上，她掏出時表來看。兩點十分，還趕得上三點鐘的快車。在藏起那時表的時候，她從衣袋裡帶出了冠生園的發票。她困難地，但是專心地核算著：菜，茶，白飯，堂彩，付兩塊錢，找出六角，還有幾個銅元呢？³⁴

嬋阿姨是吝嗇的守財奴，她的眼睛活動就彷彿她精心盤算的「銅元」。尤其，當嬋阿姨的眼界只看得清楚金錢時，說明了金錢造成城市人心的空白和無神。

窗是城市建築中既開放又封閉的建置，象徵性地反映了城市人的弔詭心理：窗上鑲嵌的玻璃提供了視覺的穿透性和瞭望的視野，然而人依舊位處於建築空間的內部，隱喻著城市人躲在假想、脆弱的「城垛／窗」後方，以便於彼此窺探心思，反襯了城市人對於相互取暖的渴求，卻恐懼於交出真心將負傷收兵的矛盾和虛弱的心境。每當穆時英描寫小說主人公游移不定的心境時，主人公總會面向一扇窗來進行意識流的自我剖析，分析每一根脆弱而敏感的神經如何在城市中應對進退，展示了主人公既焦慮又期盼能與人際產生互動的自我防衛和矛盾姿態。換言之，窗戶提供了城市人另一種觀看的向度，是解讀自我和窺探他人所交錯而成的模糊地帶。例如，〈第二戀〉中，士煊在上海事業小成後，應宗濂力邀，再度返港時，得知瑪莉已是兩個孩子的母親後，失落地將視線轉向窗外。

「可是，這許多錢，在我是一點用處也沒有。」

「錢多一點，不好麼？」

他是不會明白我的意思的，我也便把頭轉向窗外，沉默了下來。街上的店鋪還是有著很雅致的櫥窗，行人們還是穿著很整潔的衣服，這座紳士風的小島好像完全不知道人世間已經有了這許多的變遷的樣子。³⁵

原本敘述的焦點在於宗濂和士煊兩人的對談，經由士煊的視線轉移而改換為窗外的街景，意味著士煊如何觀看和感受其於城市的存在感，以及為何要和該城周

³³ 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁154。

³⁴ 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁156。

³⁵ 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁226。

旋。城市街道、雅緻的櫥窗和整潔的行人服飾等組成城市的既定符號並沒有特殊性，促使士煊再度來到香港的原因是，爲了對昔日戀情下個結語。這樁懸置了七年的情感債務，牽引著他回到這座有她的城市，因此士煊對瑪莉的戀情象徵著他或穆時英對城市欲拒還迎和五味雜陳的複雜感受。至於劉呐鷗〈遊戲〉描述舞廳中光滑地板投映出桌椅和人影錯雜的光影，³⁶與建築、汽車的大片玻璃上映射出片段、零碎和殘缺的風景同出一轍，紛雜光影的視覺拼貼造成壓迫、迷離、錯亂的心理現象，象徵著渺小而無法俯看城市全景的城市人於城市魔（迷）宮中產生內心迷路的失措感。

〈駱駝、尼采主義者與女人〉中，除了以駱駝牌香菸的「駱駝」商標來象徵城市人的精神掙扎之外，煙的意象極形象地反映城市人對上海愛恨夾雜的複雜心境。穆時英首先徵引了〈錄自查拉圖斯屈拉如是說之三變〉，以互文的方式定位駱駝爲馱負沉重靈魂的象徵。

……那一切沉重的東西，馱著重擔的靈魂全拿來馱在自己的背上，像馱了重擔就會向漠野中馳去的駱駝似的，靈魂也那麼地往它的漠野中馳去了。³⁷

……從左邊的袋子裡掏出一包臃腫的駱駝牌。

點上了火，沙色的駱駝便馱著他的沉重的靈魂在空中彳亍起來了。³⁸

「他」從左邊口袋掏出臃腫的駱駝牌香菸意味著：左邊口袋接近心臟，臃腫則象徵著靈魂馱負著超載的重擔，早已疲倦地不堪負荷和步履蹣跚。「噓噓地吹著」駱駝牌香煙的城市人，面對沉重的靈魂時，渴望如菸煙般地自上海隱遁和逃逸，弔詭地，香菸中的尼古丁已入侵人體，預示著無所遁逃於上海的無力感。香煙煙霧的視覺和味道在短時間內消散，呈顯了城市人在快步調的上海衝擊下，無法踏實地自我沉澱，只能自我麻痺地漠視上海享樂文明造成的寂寞和異化心理。就另一層而論，「他」企圖以香煙的短暫性對峙於上海極劇現代化的速度感所導致的精神空虛，無疑是以卵擊石的螳臂當車，諷刺的是，速食（時）式的吸煙心理，正符應也陷入了現代化語境中速度邏輯的窠臼之中。「他」卻仍沾沾自喜地自以爲高

³⁶「中央一片光滑的地板反映著四周的椅桌和人們錯雜的光景，使人覺得，好像入了魔宮一樣，心神都在一種魔力的勢力下。」李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁313。

³⁷錄自《查拉圖斯屈拉如是說》之三變。

³⁸李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁197-198。

明，實則在無知的狀態下被反將了一軍，此乃穆時英對城市人最大的揶揄和嘲弄。

「先生，我沒法子懂你的話。」

「不懂嗎？我告訴你，我們做人，我們就抽駱駝牌，因為沙色的駱駝的苦汁能使靈魂強健，使臟腑殘忍，使器官麻木。」

她聳了肩膀：「我完全不明白你的話。」

他苦苦地抽了一口煙，望著她道：「你知道靈魂會變成駱駝的嗎？」³⁹

自詡尼采主義者的男子遊蕩在回力球場、舞廳、酒吧、咖啡館等公共消費場所中，並自命清高地駝負著沉重的靈魂，卻在象徵消費文明的摩登女子面前，狼狽地摔了一地的馱負物，顯示精神文明和消費文化之間產生劇烈的衝突，並表現出同流合污的焦慮和矛盾心態。「他」著迷於她了解酒類的品牌，拋棄尼采的哲學課題，不可克制地淪陷於上海的慾望漩渦之中。換言之，穆時英將「像駱駝般背負沉重的靈魂」換喻為「駱駝牌香煙」，甚至「他」最終懷疑尼采是陽痿患者，皆意味著感官消費嚴重地威脅著靈魂愉悅的精神求索。畢竟，373種香煙品牌、28種咖啡名目、五千種混合酒的成分調配，輕易地征服了崇拜駱駝商標的拜物潛能，顯示城市人妥協於物件符號之中，⁴⁰沉浸在消弭深度和崇高的消費美學之中盡情地放縱。

新感覺派小說中的主人公帶領讀者觀看上海的同時，不僅成了被窺看的對象，甚至也是組成上海風景線的一環，由此打開多向度的視窗層次。例如，〈PIERROT〉中，穆時英以瘋魔的眼、舞場的色情的眼形容城市的街道：

街。

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，旅邸的親暱的蕩眼，教堂的偽善的法眼，電影院的奸滑的三角眼，飯店的朦朧的睡眼……

桃色的眼，湖色的眼，青色的眼，眼的光輪裡邊展開了都市的風土畫。⁴¹

當潘鶴齡觀察到城市各式各樣的眼時，意味著其也正被這些城市之眼所觀看和監

³⁹ 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁201。

⁴⁰ 「人們安然浸泡於不斷增多的物品符號凝視中，不再有精神和現實的分裂，因為公眾不再需要靈魂和真理，他們滿足於美的消費和放縱——這是拉平異同，深度消失的狀態，一種不需要反思，不再分裂更無所謂崇高的狀態。這是消費文化邏輯的真正勝利」。讓·波德里亞（Jean Baudrillard）著，劉成富、全志鋼譯：《消費社會》，頁226。

⁴¹ 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁242。

視。當他覽賞著由城市之眼所繪成的風土畫時，其也是風土畫中的組成單元，交織在城市的結構之中，終究無法擺脫上海的文化結構。換言之，舞場、百貨公司、啤酒園、美容室、旅邸、教堂、電影院、飯店等皆是組成城市風景的建築或商店，各有不同特徵的眼，顯示穆時英認為眼不僅能夠展現城市的精神，不同的觀看視線更造成了難以聚焦和混雜紛亂的視域——難辨看與被看的主客關係，間接地質問：城市人推動了上海的消費文化？還是被上海的消費文化所消費？抑或兩者併存？！當兩者併存時，便開啓了環環相扣的多層視窗：城市人如何看待消費文化、上海的商業行銷如何說服城市人消費、城市人如何感染其他城市人的消費慾望、城市人的消費行為如何形塑為上海文化的一環、上海的消費文化如何影響城市人的消費模式等等。

新感覺小說除了以「(主人公)眼」觀「(城市)眼」來深掘上海文化的精髓之餘，小說主人公藉由小說創作、文藝沙龍、舞會，試圖分析自身為他者所觀看、解讀、評價的眼光為何，以期能在城市中層層疊疊的觀看「眼光／視角／視窗」中，建立主體價值和身分認同。另一方面，就視覺書寫的寫作策略而言，「眼光」轉喻為另類的敘述視角，使得新感覺派小說在敘述人稱、敘述視角、敘述修辭之外，增添了視覺敘事模式的豐富性、多元性和層次性。例如，〈第二戀〉中，宗濂再度辦了一場和七年前氛圍相同的舞會，「我」看見一樣的色調和人群的社交互動，但這一切皆成了「我」靈魂的陪襯，甚至「我」的靈魂是獨立在該畫面之外的小視窗。整幅畫面的飽滿彩色，是為了對比出「我」靈魂所在的定格是黑白色調。黑白色調意味著這座城市能觸動我靈魂的瑪莉尚未出現，缺少了瑪莉愛戀「我」的目光，使得「我」在這座城市的意義空缺，「我」的靈魂因而顯得蒼白和空洞。又如，〈PIERROT〉中，孤獨的潘鶴齡渴望在上海能被理解，以及被「看見」他的長才有為，因而他藉由文學寫作來獲取心靈的契合與共鳴。然而，當他聽聞朋友或讀者的解讀不同於其創作旨趣時，便產生不被認同的流放和邊緣感。〈PIERROT〉第三部分討論閱讀和創作之間的關係，意味著潘鶴齡渴盼「被觀看／被閱讀」，期待獲得讀者或朋友認同的眼光，從而擁有在上海存在的價值感。由此可知，當潘鶴齡觀看上海的同時，更在意的是上海如何觀看他的眼光，因此努力地討好上海來確立一己的尊嚴或自我定位的立足點，正因如此恰恰讓潘鶴齡掉進了上海的泥淖中而亡失了主體價值。換言之，他選擇了被動的被觀看的位置——琉璃子、孫先生、文藝沙龍的朋友、革

命活動等，不但沒有贏得肯定的目光，反而喪失自我創造的自主性，甚至不清楚自己在追求什麼，成了被目光牽引的皮影戲偶。當他問「榮哲先生，你究竟在幹麻？」時，正是對潘鶴齡最諷刺的自我詰問。

四、精神貧血的心病

當上海作為具有身體象徵的城市時，才有討論上海感覺結構的前提，以及上海如何在心靈沙漠的隱喻中象徵城市之瘤，病態的城市現象間接地質疑了現代性的價值、文明和啓蒙的弔詭關係。本節由心病切入上海的感覺結構，考察何以產生精神貧血的病症。心病乃城市人在豐富的感官刺激中，沉迷於商品經濟或物質文明的追求，甚至沉淪於交易信仰、良心、愛情的墮落之中，產生精神空虛或心理扭曲的病症。心病的症狀包括：「我是誰」的虛無感；心靈沙漠般的城市造成的精神不適應症；陷入文明與野蠻、真心與空心的迷惑中；過度的欲望使人成為物化人、物化奴隸或物化妖精，毫無硬頸精神地寄生在上海的夾縫中生存著，無疑是帶著快樂面具的「時間／現代性」不適應症者。誠如吳福輝在《都市旋流中的海派小說》中指出：「人的物化，幾乎是一種時代的流行病。『時代』，便是現代物質文明逐漸佔據人們生活的時代。……顯露出的是現代中國人面臨或將要面臨的『物質消化不良』的『精神貧血』的症狀。」⁴²城市人增強對視覺感官的需求，反映了現代上海官能享樂文化的風行，以及上海娛樂、頹廢文明提供視覺刺激與震懾的條件，因而也造就了二、三〇年代上海新感覺派作家採取視覺書寫的創作背景。然而，城市人耽溺在肉欲、情色和商品消費的探險中，仍舊渴望、幻想著精神的安樂來撫慰蒼白的靈魂，反而使得官能享樂和精神安頓不斷矛盾地角逐著。城市人精神徬徨失措時，盲目地以感官享樂來療治精神的空洞，充滿悖論地意圖由此消解對感官的欲求和不滿，此乃新感覺派作家的審美視角——理解城市人居處在上海的本質意義的存有論課題。

二十世紀初的馬克思主義揭示了資本主義將精神價值轉為商品經濟的「流行病症」，頹廢的審美主義或可視為對資本主義席捲下，城市人面臨精神危機的深刻反思。頹廢主義興起於十九世紀下半葉歐洲的文藝創作，反映了知識分子不滿於資本主義社會，卻又無力擺脫的苦悶和焦慮，因而由死亡、恐懼、病態的情

⁴² 吳福輝：《都市旋流中的海派小說》，頁 201-208。

感中挖掘世紀末的創作靈感，例如波特萊爾和馬拉梅等。誠如馬克思《哲學的貧困》（1847）所言：

人們一向認為不能出讓的一切東西，這時都成了交換和買賣的對象，都能出讓了。這個時期，甚至像德行、愛情、信仰、知識和良心等最後也成了買賣的對象，而在以前，這些東西是只傳授不交換，只贈送不出賣，只取得不收買的。這是一個普遍賄賂、普遍買賣的時期，或者用政治經濟學的術語來說，是一切精神的或物質的東西都變成交換價值並到市場上去尋找最符合它的真正價值的評價的時期。⁴³

馬克思深刻地反思了現代城市過度和高速資本化，靈魂和精神文明可能將淪為吆喝兜售的櫥窗商品，一旦權衡了究竟物質還是精神較合於投資報酬率的商業效益的同時，便宣告了城市人面臨精神苦悶的不治心病。同樣地，新感覺派作家也對現代性的議題，高度自覺地抱持著反思的態度。劉訥鷗《色情文化·譯者題記》中評議日本新感覺派便是最佳的佐證：「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的生活，而在作品中露著這些對明日的社會，將來的途徑的暗示。」⁴⁴例如，施蛰存〈魔道〉中疑神疑鬼的精神病患者，或〈四喜子的生意〉中心理變態的四喜子，皆是都市病態文明的畸形品。〈魔道〉中，「我」懷疑車上對坐的老婦人是一位老妖怪，可能是西洋怪物中騎著笤帚在空中飛行，專門捕捉人的魔鬼，或為《聊齋志異》中的黃臉老婦人，甚至「我忽然從窗戶中又發現了那個魔鬼老婦人正從竹林中一步一步向我走來」，後來才發現魔鬼老婦原來只是窗戶玻璃上的一個污點。此中意味著城市人眼睛的觀看之道備受質疑：究竟是老婦凝視著「我」，還是「我」注視著老婦，甚至「我」看到的僅僅是心魔幻影，抑或「我」只是這場視覺幻影中被觀看的角色，由此巧妙地鬆動看與被看的主客關係，暗示著城市人對自我主體的不確定感。因此，患有神經衰弱症的「我」充滿怪異荒誕的幻覺，「我」被一系列變形的幻覺折磨得毛骨悚然，乃名符其實的魔道夢魘的敘事結構，如此大膽的嘗試無疑提供了現代主義小說的借鑒。又如，穆時英〈夜總會裡的五個人〉中，季潔睜著「解剖刀」似冷峻的雙眼來觀看和思索，努力地尋找「你是什麼？我是什麼？什麼是你？什麼是我」的解答，也道盡了其他城市人茫然的疑惑，或不願面對的痛點和心病。事實上，季潔也是身陷城

⁴³ 卡爾·馬克思：《哲學的貧困——答蒲魯東先生的貧困的哲學》，頁4。

⁴⁴ 康來新總編輯：《劉訥鷗全集·文學集》，頁229-230。

市魔障的迷惑者。冰冷的「解剖刀」象徵意圖剖析上海的存有本質，一把西方醫學的手術刀能乾脆俐落地割除殖民現代性的腫瘤嗎？！如果說魯迅放下手術房的解剖刀，執起文學的手術刀來批判國民劣根性，那麼新感覺派作家則睜著解剖刀似的雙眼來觀看和反思上海的現代性議題，無疑是以視覺書寫型塑了另一種民族的想像社群，正是不願意表明政治黨派的「第三種」⁴⁵民族主義立場。

新感覺派作家以女子的「眼睛」象徵上海文明對城市人的吸引，然而當城市人與女子的戀愛不順遂，則意味著城市人無法在上海獲得認同的「眼光」，甚至產生了城市人異化的心病症狀，進而萌生對城市文明的質疑，也由此叩問了最原初的議題：我是誰？我是城市人嗎？城市人的主體價值是什麼？以〈PIERROT〉為例，潘鶴齡不斷想像美好的琉璃子——「她的心臟的顏色的眼珠子」——作為城市生活中純粹和獨一無二的理想投射，權作在充滿陷阱、腐化、詭詐上海中自我安撫和逃避的途徑，孰料，卻是一場商業包裝下的視覺騙局。換言之，琉璃子象徵著物質文明發達的美好上海，潘鶴齡愛戀著琉璃子的眼睛，象徵著其意圖在聲光化電的上海求索自我認同，並融入到上海的現代化生活之中。然而，當他發現琉璃子被許多男人包養時，暗示著其對理想的眼光並不獨到，心和眼的對話就此拉開序幕。包裝為純潔高雅的琉璃子，實際是深諳如何施展手段，周旋在男子之間的既得利益者，技巧地推出合於潘鶴齡渴望的「裝飾性」商品——澄澈雙眸和真心——的愛情行銷策略。

她靜靜地聽著我的自白，裝作一個我的瞭解者，是爲了生活：她現在那麼吻著我，也是爲了生活。她的遼遠的戀情和遼遠的愁思和蔚藍的心臟原來只是一種商標，爲了生活獲得的方便的商標。而她是那麼地欺騙了我，在我前面，和在別人前面一樣地矯裝著……。⁴⁶

琉璃子本是潘鶴齡視為維他命的保健良方，實則是包著糖衣的腐化劑，不但侵蝕著城市人的精神本體，更迫使城市人承受心病的試煉和磨難。由欺騙和商標組裝的琉璃子心臟，是精神貧血的心病傳染者和傳播者，潘鶴齡在劫難逃地陷入上海拜物拜金衝擊下精神貧血的疫區。換言之，潘鶴齡原本意圖擺脫象徵風塵妓女的上海，卻依然身困於其間的視覺騙局。拜金女琉璃子的欺騙不是肉體、而是精神的失節，意味著潘鶴齡在城市中實踐主體價值和自我認同的幻滅，是一場精神旅

⁴⁵ 借用魯迅「第三種人」的說法。

⁴⁶ 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁260。

行的流亡和迷失，並沒有成功地抵達彼岸完成西行取經的期許。

潘鶴齡認清了琉璃子策劃的騙局後，大病了一場，顯現其於上海沒有獲得認同的眼光，反而得了爾虞我詐的城市心病。當他回到生活著「真心」莊稼人的家鄉後便康復了，象徵著精神狀態在遠離城市病毒後，恢復了康健正常的狀態。

病後的潘鶴齡先生，每天五點鐘便起身，往田裡去溜躑溜躑，也幫著耙幾塊土，坐到樹根下跟老實的莊稼人談談話。在這些貧苦的，只求保持著最低限度的生存的，穿著襤褸的藍褂的人們中間發現了顆顆真實的心，真的人類。⁴⁷

「真的人類」、「真實的心」分別暗諷著城市人遭物化以及罹患心病的商標化空心，質疑著象徵心靈沙漠的城市使心靈枯槁萎靡，城市人無法建構自我認同的眼光，反而淪於城市慾望眼光的獵物，更不必奢望尋覓城市感覺結構中的真心。又如，穆時英〈Craven“A〉〉：

音樂台那兒是大紅大綠的，生硬的背景，原始的色調。圍著霓虹燈的野火，坐著一夥土人，急促的蛇皮鼓把人的胃也震撼著。拍著手，吹著號角，嚷著，怕森林裏的猛獸襲來似的。在日本風的紙燈下，亂跳亂抖著的是一群暫時剝去了文明，享受著野蠻人的音樂感情的，追求著末梢神經的刺激感的人們。⁴⁸

原始色調的音樂台、野火般的霓虹燈、土人似的城市人、蛇皮鼓的節奏、號角的聲律等意象凝塑出城市叢林的氛圍。其中，蛇皮鼓象徵褪去文明的蛇蛻，鼓動出重生的舞蹈，當城市人唯有如此才能發抒情感時，便揶揄了城市叢林相較於野生叢林並不能令人精神愉悅。畢竟，刺激末梢神經是避免末梢神經病變後，無法正常地運作感覺神經和運動神經來聯繫中樞神經，將會淪於象徵精神麻痺和精神麻木的狀態。同樣地，穆時英〈紅色的女獵神〉中，「『不是維娜絲，卻是紅色的Diana，狩獵之神，戀之女神呵！』」，⁴⁹當城市人拜倒於Diana石榴裙的同時，也成了自投羅網的上海女獵神的獵物。由此可知，此中質問的是城市究竟是文明還是野蠻？野生叢林會比城市文明野蠻嗎？還是說城市文明是另一種型態的野蠻叢林？如果說城市是座充滿誘惑和陷阱的叢林，城市人像是野生叢林裡的獵人，

⁴⁷ 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁262。

⁴⁸ 嚴家炎、李今編：《穆時英全集（第一卷，小說卷一）》，頁295。

⁴⁹ 嚴家炎、李今編：《穆時英全集（第二卷，小說卷二）》，頁232。

卻荒涼地掉進了自己設下的獵獸陷阱之中，反而成了叢林裡的獵物，弔詭地翻轉了看與被看、主體與他者的位置。

換言之，潘鶴齡不斷搜尋著彼此理解的精神伴侶，不被認同和同理時，便失落和寂寞地感到上海的朋友不過是精神上的陌生人，實際上，潘鶴齡才是上海精神結構中的失魂者。例如，潘鶴齡在文藝沙龍中思索文學創作中作者已死和讀者新批評的議題，進而思考著一己在上海生活的存在感和寄託所在。他意圖在滿佈私心的城市裡尋找真心，或是感受文藝和文明的暖流時，卻埋下了自我迷失的預設陷阱。

……還說我瞭解自己，也瞭解別人。這就是文化，就是人類，就是宇宙！每個人都把自己放在最前面，放在一切前面。我愛琉璃子，是爲了我自己，而不是爲了她，她也爲她自己而出賣我對她的忠誠。一個人和我交朋友是爲了他喜歡和我交朋友，而不是爲了我喜歡跟他交朋友。讀者爲了要娛樂他們自己，爲了要在你作品裡邊找出他們自己喜歡，他們自己需要的東西來讀我的書。每個人都根據了自己的見解去分析一件事，去觀察一個人，去批評一個人。一個人所以能同情一個死了父親的孤兒，一個失了戀的人，就因爲他自己也許會失去父親，失去戀人。爲什麼人類中間充滿了自私？⁵⁰

潘鶴齡發現城市中的欺騙、陷阱和猥瑣竟包裝得光鮮亮麗，因而質疑高掛著文明旗幟的城市會比原始社會文明嗎？城市真得能使人獲得啓蒙嗎？當他無法在文藝中自我定位時，轉而化身爲群眾期待的革命英雄，卻終究無法逃脫取悅和討好的小丑命運，無疑合乎意爲丑角、傻瓜的法語篇名——PIERROT。潘鶴齡透過各種途徑追問「我是誰」，但當別人問「你找誰」時，他頹然地無言以對，因其連自己都不知道自己是誰，又如何知道他找的是誰。無法定義「我」的內涵和主體價值時，如同小丑般小心翼翼地行走在細鋼索般的上海，洩漏了身爲一只空心遊魂的空虛心境，此乃是精神貧血的心病症狀之一。

新感覺派作家以瞬息萬變的霓虹燈、火柴棒、心臟上的螞蟻隱喻人們對現代性的時間不適應症，乃源自現代性的弔詭：城市人處於短暫和瞬息萬化的上海現代性之中，卻又追求著永恆的主體價值，因而成了精神虛無的物化或妖化人，此乃本文第二節所謂「曖昧的現代性」。換言之，相較於小丑潘鶴齡無法求索主

⁵⁰ 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁 261。

體價值和認同眼光所造成的失落和寂寞，有一些城市人不願意卑微地奉承和應和城市，反而虛偽地帶著快樂面具，自欺欺人地假意融入上海的節奏之中，實際是自我麻木的「時間／現代性」不適應症者。以〈Craven“A”〉為例：

她有一對狡黠的，耗子似的深黑眼珠子，從鏡子邊上，從舞伴的肩上，從酒杯上，靈活地瞧著人，想把每個男子的靈魂全偷了去似的。⁵¹

林小姐的冷笑的眼光……寂寞啊！每天帶著一個新的男子，在爵士樂中消費著青春，每個男子都愛她，可是每個男子都不愛她——我為她寂寞著。⁵²

在林苔莉象徵的寂寞上海中消費青春的城市人，對寂寞的上海萌生愛恨夾雜的矛盾情緒，荒謬地，城市人也因而寂寞得無法喚回青春的相伴。城市人以象徵美好韶光、活力靈魂的青春，向寂寞的上海交易和周旋著，在冷漠的上海中卻無法獲得認同而亡失了青春靈魂。此後，在「失魂」（亡失青春）地同情寂寞上海的同時，弔詭地陷入了寂寞上海和寂寞城市人共組的（寂寞）時間僵局之中。因此，殺時間的寂寞和被消費的青春產生極具張力的時間辯證，顯然具有「時間／現代性」不適應症的隱喻。又如，〈夜總會裡的五個人〉中，季潔掰著火柴棒，作為另一種計時的方式，以消極的姿態對抗城市過於快速的現代性，洩漏了對「時間／現代性」的不適應。同樣地，以強烈色調的霓虹燈包裝著城市，具有心病的隱喻內涵。霓虹燈迅速地閃爍，除了反映城市的速度感和迅速現代化的時間進程之外，亦形象化地展示了城市人處於高速現代化的上海中的身體反應：持續盯著閃爍迷離的霓虹燈使得瞳孔放大，出現眩目、眼壓過高和無法聚焦的渙散感，至於「氛」氣取代了燈管中的氧氣和氬氣而能使霓虹燈發亮，則象徵著心靈缺氧的精神壓迫感。

另一方面，由霓虹燈點綴的上海非旦如同白晝般地光亮，甚至眾多強烈色調的雜匯，眩人眼目地令人產生身處於天國享樂的幻覺——煙、酒、高跟鞋、鐘點綴的人造都市天空，⁵³提供了自欺和麻木的幻覺條件。〈夜總會裡的五個人〉第一部份「五個從生活裡跌下來的人」中，以「一九三二年四月六日星期六下午」

⁵¹ 嚴家炎、李今編：《穆時英全集（第一卷，小說卷一）》，頁288。

⁵² 嚴家炎、李今編：《穆時英全集（第一卷，小說卷一）》，頁294。

⁵³ 「紅的街，綠的街，藍的街，紫的街……強烈的色調化裝著都市啊！霓虹燈跳躍著——五色的光潮，變化著的光潮，沒有色的光潮——氾濫著光潮的天空，天空中有酒，有了燈，有了高跟兒鞋，也有了鐘……」李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁279。

為共時的時間範疇，刻畫五人不同的上海生活處境，共同的是五人皆有各自挫敗的「城市時間」體驗，紛紛由象徵上海的城市舞台中跌落下來。例如，金融大亨胡均益捲入「十分鐘」內損失八十萬家產的金融風暴、失戀而「度日如年」的鄭萍、明星黃黛西恐懼「青春」的流逝、思索「你是什麼？我是什麼？什麼是你？什麼是我？」的季潔虛無地覺得全世界像「煙」一般地飄渺，以及「忽然間」莫名奇妙失業的書記繆宗旦。第二部份「星期六晚上」，以時間為標題和主詞來描繪上海，星期六晚上是娛樂和享樂的上海狂歡到非理性的極致。五位因時間不適應症而讓心靈遭城市絆了一跤的城市人，意味著他們在夜總會中麻痺自己的靈魂，如果這樣的說法過於刻薄，或許可以說：他們偽裝著快樂，意圖假裝或響應上海精心營造的快樂氛圍，卻並不真正地快樂。心臟上的螞蟻相當生動地說明了帶著快樂假面的時間不適應症者的病症：

時間的足音在鄭萍的心上悉悉地響著，每一秒鐘像一只螞蟻似的打他的心臟上面爬過去，一隻一隻的，那麼快的，卻又那麼多，沒結沒完的——……。⁵⁴

隨著分秒的時間密度，接續不斷的螞蟻爬過心臟，形成時時刻刻存在的麻癢，偏偏又是搔不到的癢處，暗示著「時間／現代化」不適應症的症狀隨時啃噬著城市人的心靈。穆時英《公墓·自序》為這群帶著快樂面具者下了最貼切的注腳：

在我們的社會裏，有被生活壓扁了的人，也有被生活擠出來的人，可是那些人並不一定，或是說，並不必然的要顯出反抗，悲憤，仇恨之類的臉來；他們可以在悲哀的臉上戴了快樂的面具的。每一個人，除非他是毫無感覺的人，在心的深底裏都蘊藏著一種寂寞感，一種沒法排除的寂寞感。⁵⁵

快樂假面不是戴在鏡頭特寫的臉孔上，而是戴在「寂寞心靈／精神面貌」上，久而久之，在寂寞成了一種無法排遣的精神病症的同時，快樂面具將長入素顏和髮際的縫隙之中，再也無法撕下。若想撕除沒有神經、溫度和血液流動的快樂假面，唯有一途——為千瘡百孔的身體建墳。因而，在五人狂歡到了極致的環節，文本轉入第四部份——「四個送殯的人」為胡均益送殯，同時也弔亡著一己在上海飽

⁵⁴ 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁 295。

⁵⁵ 嚴家炎，李今編：《穆時英全集（第一卷，小說卷一）》，頁 234。

受磨難的靈魂，並召喚著那只迷失本心（主體性）的遊魂。

咚的一聲兒大鼓，場裡的白燈全亮啦……一回兒舞場就空了下來。剩下來的是間空屋子，凌亂的，寂寞的，一片空的地板，白燈光把夢全趕走了。

一個聲音悄悄地在這五個人的耳旁吹噓著：「No one can help！」
一聲兒不言語的，像五個幽靈似的，帶著疲倦的身子和疲倦的心一步步地走了出去。⁵⁶

在上海生活中受挫的城市人，躲避不了城市陷阱的困局，仍舊到麻痺靈魂的城市新興公共空間——夜總會——來尋求商業式的歡樂。在忽明忽滅的昏暗燈光中，做著欺騙自己很快樂的白日夢，然而當夜總會打烊時，結束了雙方的消費關係和商業時間，便不再提供製造歡樂的假象和氛圍時，白色燈光像 X 光般清楚地照亮無助、空虛、寂寞、疲倦的上海幽靈，並無情地撕開快樂假面的真相。饒有興味的是，睜著「解剖刀」似雙眼的季潔，意圖探勘生活在上海的存有本質，卻反遭上海娛樂工業以 X 光檢驗靈魂，無疑狼狽地遭反將了一軍，卻也意味著城市人陷入曖昧現代性的泥淖中，既想掙扎，卻又產生何不作個泥漿美容浴的矛盾心理。

幽靈是沒有靈魂、喪失主體性、有名無實的心象幻影，也象徵著上海造成無法擺脫的恐懼。在城市的消費文明和商品經濟中，物的特徵已深刻地影響了人的行動思考，甚至取代了人的主體價值，城市人擴大物質需求為無窮的欲望，反而成了物的奴隸、物化的妖精、塑像或機器人。穆時英相當諳熟城市人的迷惘和疲憊心態，如穆時英〈黑牡丹〉中「我」和舞女「黑牡丹」的對話細膩地展示：

「卷在生活的激流裏……喘過一口氣來的時候，已經沉到水底，再也浮不起來了。」

「我們這代人是胃的奴隸，肢體的奴隸……都是叫生活壓扁了的人呵！」⁵⁷

在城市生活的激湍逆流中無法透氣和舒展，象徵著遭城市生活壓扁靈魂的行屍走肉般的奴隸，「黑牡丹」作了「我」朋友的妻子後，「世界上少了一個被生活壓扁的人」，事實上卻成了「牡丹妖」——墮落為無法修煉成人形的妖精。「我」安於「我」的靈魂由物質所建構，矛盾地，卻也因此感到精神的疲倦。⁵⁸又如，穆

⁵⁶ 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁 296。

⁵⁷ 嚴家炎，李今編：《穆時英全集（第一卷，小說卷一）》，頁 343。

⁵⁸ 「譬如我，我是在奢侈裏生活著的，脫離了爵士樂，狐步舞，混合酒，秋季的流行色，八汽缸的汽車，埃及煙……我便成了沒有靈魂的人。那麼深深的浸在奢侈裏，抓緊著生活，

時英〈白金的女體塑像〉中，謝醫師第一眼所見的女病患是由分散的身體部位所拼貼而成，女體塑像般的女病患與櫥窗裡的假人並無軒輊。相較於女病患，謝醫生也是個按表操課的機器人。文中第一段敘述紀律性的作息時間，仿若是台精準設定的報時機器人。謝醫師診療了沒有情感和感覺的白金女體塑像後，喚起了他成家的欲望。

白金的人體塑像！一個沒有血色，沒有人性的女體，異味呢？不能知道她的感情，不能知道她的生理構造，有著人的形態卻沒有人的性質和氣味的一九三三年新的性慾對象啊！

他忽然覺得寂寞起來。他覺得他缺少個孩子，缺少一個坐在身旁纖纖線的女人；他覺得他需要一隻闊的床，一隻梳妝台，一些香水，粉和胭脂。⁵⁹

謝醫師想像的妻子形象也是個擺設和塑像，婚後果然是行事曆般的家庭生活，是一幅沒有情感的作秀畫面。白金女體象徵著感官欲望過度氾濫的上海造成心靈感受的麻痺，身處其中的男性也身不由己地異化為情感貧乏的畫面擺設。同樣地，〈遊戲〉中，寂寞、空虛的「他」處於喧囂的城市中，卻產生置身沙漠的幻影，象徵城市叢林的本質是一片荒蕪的心靈沙漠。在舞廳樂隊發出原始性、不受規範的喧嘩聲響後，「他」（步青）才有疏通暢快之感，無聲的城市人反而不如樂器能恣意地發出聲音，或者說城市人只有如同擬物（樂器）般地在嘶吼中，才能不知所言地言說著。

另一方面，透過小說主人公雙眼所描繪城市景觀，亦是新感覺派小說中視覺書寫的書寫策略之一。城市景觀是「物化」的城市人的欲望象徵和欲望投射物，不再是單純的建築物或人類創造的對象物，而是象徵著融合政治、社會、文化、商業等諸多層面的慾望身體。以〈Craven“A”〉為例，「我」以櫥窗中的石膏模型想像著象徵上海的林苔莉，不禁質疑上海究竟是生物還是無生物。⁶⁰又如，〈遊

就在這奢侈裏，在生活裏疲倦了。《黑牡丹》」嚴家炎、李今編：《穆時英全集（第一卷，小說卷一）》，頁343。

⁵⁹ 李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁212

⁶⁰ 「躺在床上的是婦女用品店櫥窗裏陳列的石膏模型，胸脯兒那兒的圖案上的紅花，在六月的夜的溫暖的空氣裏，在我這獨身漢的養花室裏盛開了，揮發著熱香。這是生物，還是無生物呢？石膏模型到了晚上也是裸體的，已經十二點鐘咧！便像熟練的櫥窗廣告員似的，我卸著石膏模型的裝飾。高跟鞋兒，黑漆皮的腰帶，——近代的服裝的裁制可真複雜啊！一面欽佩裁縫的技巧，解了五十多顆扣子，我總算把這石膏模型從衣服里拉了出來。這是生

戲》，步青面對如鰻魚般在情場中遊刃有餘的「她」，感到一種漂浮和虛空的不適應症。如同肺病患者臉孔的微弱街燈、彷彿大動脈的街燈道路貫穿了上海，皆以人體化的上海空間揭示了人與城密切的互文關係，彼此相互指涉和共構為上海的感覺結構。以燈光（車燈、街燈）比喻維繫城市生存的大動脈，人為供電的燈光改變了日出而作，日落而息的前現代作息，也變更了人類不再受限於黑暗的觀看能力，然而現代人比前現代人更文明和健康嗎？夜光蟲似的汽車取代生存於乾淨生態的螢火蟲（甲蟲），⁶¹此中的置換頗值得玩味兒。浮游生物夜光蟲是海洋中無脊椎的原生生物，以捕捉食物或寄生來獲取營養。以夜光蟲的隱喻作為組成城市動脈的成分之一，城市人又生存在城市的脈動之中，免不得相互潛移默化和影響，象徵著寄生在城市（「她」的垂愛）的步青是喪失主體性的無脊椎軟骨動物，他受城市所媚惑，卻也是造成城市異化的責任者之一。當他送走「她」時，城市終於綻放了溫暖的陽光，步青察覺到在惡之華的城市中偷情的負罪感時，彷彿遭餓鬼似的城市吞了進去。吞蝕的漫畫式視覺效果實際上是在萬頭鑽動的人潮（流）中，產生了壓迫感和不適應症。

物化的城市人在上海象徵身體的感覺空間中，提供了新感覺派作家觀看、迷戀、反思和想像的文學空間。如果說老舍筆下的大雜院是北京的縮影，那麼夜總會、舞廳或可權作拱廊街的替代、提供城市參與者來想像上海的投射對象。新感覺派作家並非寫實地描寫夜總會、舞場、街道，而是傳達城市人對夜總會、舞場、街道的直觀感受，以及夜總會、舞場、街道給城市人的感覺刺激。因此，新興的城市公共空間，提供了小說創作另一種言說的方式和言說的內涵。中西混雜、傳統與現代錯亂的上海街道是由物質和精神共構的複雜體系，也是現代都市文學想像的新空間。誠如張寧所言，城市人的每一身體部位和器官須以高度的好奇、耐心來觀察城市中「（可見的街道和不可見的資訊迷宮、妓女一樣的商品、夢遊一樣的人群等）」，而且「必須真正熱愛城市這個迷宮，必須對時代完全不抱幻想，同時又『認同』這個時代」。⁶²面對造成迷宮般城市的時代必須不抱持

物，還是無生物呢？」嚴家炎，李今編：《穆時英全集（第一卷，小說卷一）》，頁297。

⁶¹ 「……疊在他的眼底下。近處一條燈光輝煌的街道，像一條大動脈一樣，貫穿著這大都市的中央，無限地伸上那黑暗的空中去。那中間的這些許多夜光蟲似的汽車，都急忙動著兩只觸燈，轉來轉去。」李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，頁318。

⁶² 「街道經驗的獲得，首先要把自己交出去。街道需要的是你的腳、手、嗓子、眼睛和各種器官，它不需要一個完整的、自由的人體。無數經驗證明，凡是不能成功地將自己肢解成器官的人，凡是還試圖保持個人的自由和完整性的人，就不能被街道所接受。……必須對

幻想，才能夠有超然的批判和反思，至於充滿悖論地認同該時代，才能有維持參與城市的熱情和好奇。

綜上所述，新感覺派作家擅於透過小說主人公雙眼繪製的城市景觀，隱喻著人與城共構為上海的感覺結構，亦是新感覺派小說中視覺書寫的策略之一。城市人在現代性的上海生活中如何「看待」人與城之間的依存關係，其中涉及的議題包括：城市人如何在上海體現主體價值而「被看見」和獲得認同？在商業和利益包裝的視覺欺騙或視覺震撼中，如何維護人的主體價值？當人的主體價值在充斥著物質文明的城市景觀中失落時，鬆動了看與被看的主客關係，使得「人／城」如何「看／被看」變得十分曖昧。亦即，人不再擁有觀看城市的話語表述權時，人的主體價值在不知不覺中遭到上海的物質文明消弭，因而也挑戰了人與物的界線，人還有必要名之為城市人嗎？物化的人和物質文明的上海共構為曖昧的感覺結構，因而不可能名為人或城市人，反而成了城市的精神異化者。換言之，本文由上述有關上海感覺結構中「看／被看」的隱喻，接筭出城市人主體價值和精神異化的議題，乃為彰顯城市人處於視覺刺激的上海圖景中，面對上海文明所萌生焦慮、迷惑、不安的心理，亦是現代主義文學的核心課題。簡言之，新感覺派作家批判主人公心病的諸種症狀時，運用視覺書寫的敘事修辭包括：窗上的黑點、霓虹燈、解剖刀似的雙眼、街燈、夜光蟲、櫥窗式的敘述畫面等，至於偽裝純潔雙眸的視覺騙局、野生叢林和城市文明的辨證、火柴棒的「時間性／現代性」、快樂假面等則隱喻心病的發作原因或病症型態。

伍、結論

本文由「視覺書寫中的文化想像和曖昧的現代性」、「視覺書寫的敘事修辭與敘事模式」、「精神貧血的心病」三個面向，討論上海新感覺派小說中視覺書寫所繪製的心靈圖像。本文之所以凸顯上海新感覺派小說中視覺書寫的原因在於，「中國新感覺派聖手」穆時英曾借小說人物之口將己之創作定位為城市的「巡禮」，如同劉呐鷗命名小說集為《都市風景線》，皆暗示了視覺書寫為關鍵的創

新的城市經驗（可見的街道和不可見的資訊迷宮、妓女一樣的商品、夢遊一樣的人群等）保持足夠的好奇，他們必須單槍匹馬輕裝上路，而不是成群結夥；必須對漫漫無期的迷宮之旅保持足夠的耐心；必須培養對不可琢磨的人臉的興趣；必須真正熱愛城市這個迷宮，必須對時代完全不抱幻想，同時又『認同』這個時代。」張寧：〈當代中國的都市經驗〉，《南方文壇》，2003年1期，頁28。

作企圖之一。畢竟，三〇年代上海的現代化發展，造成人們視覺前所未有的震驚體驗和衝擊，也型塑了異質和異化的上海心靈。新感覺派作家借用電影鏡頭的場面調度、特寫、蒙太奇等書寫手法，與觀者凝視的視覺活動形成相互作用的動態過程。何況，凝視是蘊含詮釋的知覺活動，同時兼具看與被看的雙重角度，也是物質城市和主觀感受的交融。因此，新感覺派作家由視覺書寫觀照現代性上海此一民族的想象社群，既是不同於左翼聯盟創作理念下的民族想像，亦是具有現代主義內涵的視覺書寫，此乃新感覺派小說於二、三〇年代中國現代文學史的價值和意義，亦奠定了九〇年代大陸都市小說的創作示範。

引用書目

一、新感覺派小說及相關文集

李歐梵編選：《上海的狐步舞——新感覺派小說選》，臺北：允晨文化，2001年。

康來新總編輯：《劉呐鷗全集·文學集》，台南：台南縣文化局，2001年。

康來新總編輯：《劉呐鷗全集·理論集》，台南：台南縣文化局，2001年。

康來新總編輯：《劉呐鷗全集·電影集》，台南：台南縣文化局，2001年。

嚴家炎，李今編：《穆時英全集》，北京：北京十月文藝出版社，2008年。

二、現代文學與文化研究

美·李歐梵：《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》北京：北京大學出版社，2005年。

美·史書美著，何恬譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》，南京：江蘇人民出版社，2007年。

吳福輝：《都市旋流中的海派小說》，湖南：湖南教育出版社，1995年。

張 檸：《當代中國的都市經驗》，《南方文壇》，2003年4期，頁24-32。

劉紀蕙：《孤兒·女神·負面書寫——文化符號的徵狀式閱讀》，臺北：立緒出版社，2000年。

劉紀蕙主編：《文化的視覺系統（Ⅰ）（Ⅱ）》，臺北：麥田出版，2006年。

三、西方美學著作

法·米歇爾·福科著，劉北成譯：《臨床醫學的誕生》，南京：譯林出版社，2006年。

法・莫里斯・梅洛－龐蒂著、楊大春譯：《眼與心》，北京：商務印書館，2007年。

美・班納迪克・安德森（Anderson, Benedict）著，吳叡人譯：《想像的共同體：民族主義的興起與散布》，臺北：時報文化，2004年。

美・大衛・寧等著，常昌富、顧寶桐譯：《當代西方修辭學：批評模式與方法》，中國社會科學出版社，1998年。

德・卡爾・馬克思：《哲學的貧困——答蒲魯東先生的貧困的哲學》，臺北：谷風出版社，1988年。

德・瓦爾特・本雅明、美・蘇珊・桑塔格等著，吳瓊、杜予編：《上帝的眼睛——攝影的哲學》，北京：中國人民大學出版社，2005年。

法・克里斯蒂安・麥茨、吉爾・德勒茲等著，吳瓊編：《凝視的快感——電影文本的精神分析》，北京：中國人民大學出版社，2005年。

德・阿多諾著、張峰譯：《否定的辯證法》，重慶：重慶出版社，1993年。

中國・羅崗、顧錚主編：《視覺文化讀本》，廣西：廣西師範大學出版社，2003年。

法・羅蘭・巴爾特著、李幼蒸譯：《符號學原理：結構主義文學理論文選》，臺北：桂冠圖書，2004年。

法・讓・波德里亞（Jean Baudrillard）著，劉成富、全志鋼譯：《消費社會》，南京：南京大學出版社，2006年。

四、其他

「佛教電子辭典」：國立臺灣大學圖書館「佛學數位圖書館暨博物館」提供的檢索系統。<http://buddhism.lib.ntu.edu.tw/BDLM/index.htm>