

「造愚」：從自欺到造夢，劉訥鷗現代都市疾病緩釋療法

陳未希

中國文化文學碩士

香港理工大學

2018 年

香港理工大學
中國文化學系

「造愚」：從自欺到造夢，劉訥鷗現代都市疾病緩釋療法

陳未希

2018 年

摘要

作為上海新感覺派的開山之人和中國電影早期的理論家、編劇，無論是在中國近現代文學史還是電影史上劉呐鷗都應有著舉足輕重的地位，但是由於其曖昧的國族身分和政治立場，在多重因素的影響之下，劉呐鷗於很長一段時間內都沒有得到各方研究者們足夠的重視，盡管在 20 世紀 80 年代之後，這樣的狀況逐步得到改善，但因起步較晚，加之許多珍貴的一手資料在 20 世紀 90 年代之後才重現於世，比較同時期的其他文學家、電影人，關於劉呐鷗的研究還存有諸多可供深入探討的空間。

在本文中，筆者將自劉呐鷗 1927 年日記以及其文學作品、電影理論及評論等材料出發，以劉呐鷗的自欺行為與其所罹患的神經衰弱症的關聯為原點，探求其文藝主張及隱藏於背後的人文關懷。作為一種現代性疾病，神經衰弱症於 19 世紀末才正式進入醫學界的視野，在誕生之初該疾病與日漸發達的工業、商業、都市緊密相連，而在傳入中國之後，其亦成為了一種與都會相互依存的現代病症。出於對都市的熱愛，劉呐鷗不僅從青年時代起就居於都市，並且在藝術生涯中幾乎將所有的關注點都落腳於都會自身，為了遠離都市的壓力和時代賦予都市的痛苦，劉呐鷗時常選擇以自欺寬慰內心，而與此同時，其認為「愚」的狀態可以暫時遠離神經衰弱症的苦楚或負面情緒。是以本文將以上述論述為研究重心，探究劉呐鷗以「造愚」為方式的藝術選擇，以期對本領域的研究有所助益。

致謝

韶光轉瞬即逝，未曾細細尋味，如今已臨畢業之際。在近一年零六個月的光陰中，於香港理工大學中國文化學系收穫良多，書及紙頁僅是隻片語，但卻又並非三言兩語可以道盡。在此，我鄭重感謝潘律老師、吳宛怡老師給予我論文的支持，同時亦要感謝學系行政人員為本人順利完成論文提供的幫助。不過實際上，於中國文化學系遇到的每一位老師、同學，無論是在知識的賦予還是在為人處事的言傳身教上，都為我樹立了標竿，是值得我一生學習的。此外，我還要感恩撰寫論文的這段時光，縱使如今諸人大言「文學無用」，但是我仍是從中領會到了文學乃至學術的溫度。

在 1927 年的日記中，本文的研究對象劉訥鷗在送別胞弟劉櫻津遠赴東京時寫了這樣一段話：「人生結果是孤獨，離別尤其使我們覺得孤獨，是和懷鄉——懷那久遠之鄉，白雲？——同一的感情。Bon Voyage ! O ! frère 。」在此，這亦是我希望贈予諸位的。

目录

绪論.....	1
第一章 劉訥鷗其人、藝術主張以及相關研究現狀.....	8
(一) 劉訥鷗其人及其藝術主張.....	8
1. 「世界人」、都市人和「病人」.....	8
2. 劉訥鷗的藝術主張——「形式與故事並重」.....	13
(二) 關於劉訥鷗的學術研究現狀.....	18
1. 關於文學作品的研究.....	18
2. 關於電影理論及作品的研究.....	23
第二章 自欺與自救——劉訥鷗的神經衰弱症自我療法.....	29
(一) 麻木還是逃避？自欺——逃脫痛苦的庇護所.....	29
(二) 作為一種自欺性都市疾病的神經衰弱症.....	39
1. 劉訥鷗與神經衰弱症及神經衰弱症的發展歷程.....	40
2. 「牲口」和「機器」——種族主義下神經衰弱症的群體區隔與其曖昧邊界.....	44
3. 「愚」——劉訥鷗與神經衰弱症的抗爭.....	51
(三) 自欺、自救與創造.....	59
第三章 劉訥鷗藝術主張的都市性疾病痛苦緩解功能.....	71
(一) 劉訥鷗的「都市風景線」.....	73
1. 「scene」，一種都會的大背景.....	75
2. 「scene」，一種感官的捕捉.....	81
3. 「scene」，一種隔絕都市的空間建設.....	84
(二) 電影——一種美的集合，一種造夢的工具.....	88
第四章 結論.....	100
參考書目.....	104

緒論

大概是多喝了點「車厘」吧！但是除了酒，我實在也找不到什麼安慰，移光，你相信嗎？我今天上午從朋友的家裡出來，從一條熱鬧的馬路走過的時候，我覺這個都市的一切都死掉了。塞滿街路上的汽車，軌道上的電車，從我的身邊，摩著肩，走過前面去的人們，廣告的招牌，玻璃，亂七八糟的店頭裝飾，都從我的眼界消失了。我的眼前有的祇是一片大沙漠，像太古一樣地沈默。¹

這段自白選自劉呐鷗的短篇小說作品〈遊戲〉，故事發生在繁華的都市，在上述情節中男主角正藉著酒意向情人絮絮叨叨地訴說內心的苦悶。「馬路」、「汽車」、「電車」、「廣告招牌」、「玻璃」、「店頭裝飾」，²諸如此類的都市元素在主人公的敘述下如數家珍，然而如此令人眼花撩亂的街景卻絲毫沒有喚起當事者內心的正面情緒，這些都會的喧鬧於他反而是沙漠般的死寂。參照如今許多生活在都市的讀者的現實經驗來談，「大沙漠」和「太古一樣地沈默」並非一座正常運作的城市的實際狀況，³文中的交通工具和人群製造的嘈雜，招牌、玻璃和店頭裝飾映襯的色彩斑斕，與沈寂、荒涼的沙漠沒有半點共通之處。或許是為了解釋男主角的錯覺來源，劉呐鷗接下來又藉人物之口說道：

那街上的喧囂的雜音，都變做吹著綠林的微風的細語，軌道上的轆轤的車聲，我以為是駱駝隊的小鈴響。最奇怪的，就是我忽然間看見一隻老虎跳

¹ 劉呐鷗，《都市風景線》（北京：中國文聯出版公司，1996），頁2。

² 劉呐鷗，《都市風景線》，頁2。

³ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁2。

將出來。我猛吃了一驚，急忙張開眼睛定神看時，原來是伏在那劈面走來的一位姑娘的肩膀上的一隻山貓的毛皮。⁴

上述的補充敘述為充滿死亡氣息的「大沙漠」增添了些許生機，⁵但在暫時平靜安瀾的綠洲和駝隊之後，卻猛然跳出一隻極少出現於沙漠的老虎，令敘述者膽戰心驚、情緒難平。隨著都市場景在故事的描述裡光怪陸離的變化，讀者的心緒也從沈悶、抑鬱轉而不安、緊張，似乎內心的寧靜之於都市正像綠洲與駝隊之於沙漠一般，都是難得且短暫的。

在故事的結尾，伴隨情人的離去，男主角的悲傷亦達到了頂點。

她看見他眼裡有了兩點珠光，忙對著他孜孜地笑著說，

——忘記了吧！我們愉快地相愛，愉快地分別了不好麼？

她去了，走著他不知的道路去了。他跟著一簇的人滾出了那車站。一路上

想：愉快地…愉快地…這是什麼意思呢？……都會的談諧麼？哈，哈，…

…不禁一陣辣酸的笑聲從他的肚裡滾了出來。鋪道上的腳，腳，腳，腳…

…一會兒他就混在人群中被這餓鬼似的都會吞了進去了。⁶

表面上，該篇小說的結局與其它求之不得的愛情悲劇並無大異，但劉呐鷗在此試圖告訴讀者這類悲劇是都市所獨有的或慣常的。男主角為了都會中不甚在意結果、遊戲般的愛情黯然神傷，然而他的情人卻對此毫無掛念，有如無法感知與戀人分離的苦痛的機器一般。主人公曾向愛人坦白內心的寂寞，但無法得到對方的理解，苦楚在這裡彷彿是無法分享的病症，男主角祇能通過外在對感官的刺激來促使自

⁴ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 2。

⁵ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 2。

⁶ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 9。

中國文聯出版公司於 1996 年出版的劉呐鷗短篇小說集《都市風景線》是據劉呐鷗、戴望舒、杜衡、施蛰存合夥創辦的水沫書店（水沫出版社）於 1930 年所出版的《都市風景線》排印，因此筆者保留了其中的標點符號格式。

身忘卻煩惱（「忽然空氣動搖，一陣樂聲，警醒地鳴叫起來。……經過了這一陣的喧嘩，他已經把剛才的憂鬱拋到雲外去了」）。⁷而作為讀者，我們不難在故事中發現主要出場的兩個角色（男主角和他的情人）有著全然不同的兩種「心的狀態」，亦即男主角表現出的痛苦和女性角色的麻木。如果單從心靈受苦的程度來說，男主角是當之無愧的受難者，我們亦不能就此忘記劉呐鷗特別地強調這種苦難或許是「餓鬼似的都會」的一種「詼諧」（「詼諧」源自情人對於分離的無動於衷，都市中快速的、享樂式的愛情使得愛侶們難以擁有交互的心靈層面的交流，即便是分別亦是違背常理的「愉快地」，這一愛情環境的設定無疑在男主角原本愛情受挫的痛苦之上又增加了一種被背叛、被輕視，感受到不公正的愛情地位的痛苦）。⁸「都會」這一環境的設置和增強使得故事模板從特殊走向了普遍，儘管這一「普遍」可能是作者的主觀認識所導致，但這也正說明在劉呐鷗的認知中在中國的都市這個不同於鄉土的場景裡，存在著一種心靈的痛苦狀態，而在享樂氛圍和感官的刺激下，遭遇痛苦的人們可以暫時獲得庇護，且亦有部分具有麻木特性的群體可以規避情緒災難。

眾所周知，人們對於同一事物截然不同的看法往往是由人們的自身條件和所生活的客觀環境的差異所致，身為心思敏感的藝術家，劉呐鷗看待世界的方式自然也與本人的性情及經歷存在一定的一致性。根據 1927 年日記的自述，劉呐鷗在青年時期就已罹患神經衰弱症，⁹但除卻病痛對於身體的摧殘外，其本身亦時常受到疾病加之心靈的困擾（心靈的痛苦）。在與神經衰弱相處的過程中，劉呐

⁷ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 2-3。

⁸ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 9。

⁹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》（臺南：臺南縣文化局，2001），頁 110-111。
後文對此有詳細論述。

鷗自認不去動用「腦力」是免除痛苦的法門，¹⁰在這裡，動用「腦力」實際具有兩種含義，一是運用智力來工作、思考，二是通過腦力去感受週遭事物，亦即將感官感覺內化為情緒感知。與此同時，其斷言，如若希冀不受神經衰弱所累，「人們註定要愚的」，¹¹此外都市的現代環境亦是導致原始的「愚」的喪失的元兇。¹²是以儘管表面具有沈溺於享樂、鮮事生產的生活作風，但事實上劉訥鷗卻密切觀察、考量和感觸著自己所處的都市，以至於斷定自己罹患、加劇神經衰弱症或引起病症復發的原因與在都市這一環境下過度使用「腦力」緊密相關。¹³回顧歷史，現如今的人們總是能夠輕而易舉地察覺相異的人物在歷史中扮演的一種或多種角色，但處在歷史洪流中的人卻往往舉目茫然、不知所措。克雷寧(John Kleinig)在總結杜威(John Dewey)的「目的與手段論」時曾說：「人們的目的源於其感覺欠缺，當他們作為主體改造環境之時，那樣的目的有一種因此主張實現的時間的狀態構成。」¹⁴對於生活在神經衰弱症折磨下的劉訥鷗，尋求治癒痛苦的方式是再正常不過的選擇，或許我們可以這樣認為，與〈遊戲〉的男主角類似，劉訥鷗日常的尋歡作樂在某種程度上是逃避痛苦的一種途徑，在享受都會娛樂帶給感官的刺激時放棄思考、隔絕感受，藉此緩解痛苦聊以自救。不過筆者於此務必聲明，上述的觀點並非是藉機為劉訥鷗的聲色犬馬開脫，我們應明白，一個事件或行為的成因往往是由多種因素糾纏導致，筆者在這裡無非是試圖釐清一種可能的

¹⁰ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉訥鷗全集：日記集（下）》（臺南：臺南縣文化局，2001），頁 472-473。

「睡眠不足，神經跳得尖刺々的時候又受了一大刺戟。……人們註定要愚的，你不要靠你諾大的腦力！」（劉訥鷗語）

¹¹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉訥鷗全集：日記集（下）》，頁 472-473。

¹² 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉訥鷗全集：日記集（下）》，頁 496-497。

「洗足，神奈川線很好，沿線濃綠，啊，我知道神經衰弱的來源了，……」（劉訥鷗語，後文對此有詳細論述）

¹³ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉訥鷗全集：日記集（下）》，頁 472-473、496-497。

¹⁴ 約翰·克雷寧(John Kleinig)著，劉瑋瑋譯，〈目的和手段〉，《道德與文明》，期 3（2016 年 5 月），頁 49-62。

因由，而這一因由又恰與劉呐鷗的藝術作品表現高度一致（以劉呐鷗為一員的上海新感覺派的小說故事情節的世俗性與文風中的感官刺激，以及其從事電影事業後倡導的娛樂性較強的「軟性電影」）。在彼時針對上海新感覺派所被劃歸的海派文學以及「軟性電影」的一系列批評中，此類文藝作品的商業性、娛樂性傾向一直以來都是同行競爭者攻訐的重點，即便這種詬病有失偏頗，但也確能據此說明劉呐鷗的藝術主張最為顯著的特點。¹⁵在杜威（John Dewey）的理論中：目的與手段都是在不斷變化的，並且在某一階段中，目的與手段也可以互相轉化。¹⁶筆者希望以此說明，尋求減輕和擺脫神經衰弱的痛苦是劉呐鷗某一時間段的目的，而與之相似，單純為滿足尋歡作樂亦是一種一時的目的，而這一目的時常能夠轉化以自救為階段性目的的方式手段，同時自救本身亦能於某些因素的催化下轉變為達成社會性心靈慰藉的渠道。彭小妍在其研究中將劉呐鷗定義為跨文化現代主義者，¹⁷但這一定義的內涵即令劉呐鷗處在了冒險者、為人類自由挑戰秩序和權威的革命者的立場上，而筆者想說的是，劉呐鷗對於社會雖然具有人性關懷但卻缺乏一種普通意義上的革命家所應具有的強有力的社會或人類責任（程度不夠強烈但並非沒有社會責任感）——這並非貶損，祇是受困於正在發生的歷史漩渦之中，每一個體都很難清楚地明白自己的角色定位。但現代性的工業和商業的崛起以及劉呐鷗的藝術主張（傾向世俗化、娛樂化），使得其作品必然面向大眾，這

¹⁵ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2012），頁 81-93。

該著作的第一章節詳細論述了中國 20 世紀 20、30 年代所謂的「京派」、「海派」文學論戰以及「硬性電影」、「軟性電影」的藝術爭論。

¹⁶ 約翰·克雷寧（John Kleinig）著，劉瑋瑋譯，〈目的和手段〉，頁 49-62。

¹⁷ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 25-32、53-111。

在這裡，彭小妍借用福柯（Michel Foucault）的理論，闡述了劉呐鷗等「浪蕩子」在「當下」這一時間段「不斷測試體制權力的界線，藉此尋找跨越的可能」的行動，並以此定義了「跨文化現代主義」。

一特點最終驅使劉呐鷗的文藝理想不可逃脫地擁有了社會使命，並且其本人亦在不間斷地文藝創作中意識到了這一關鍵點。¹⁸除此之外應當再次強調的是，正如筆者上文所述，劉呐鷗的神經衰弱症在其主觀思想中具有特殊的環境誘因，即都會現代生活促使鄉野與城市區域之間形成阻斷，智性的工作與工業和商業催促下的過度勞作以及應接不暇且帶有極強衝擊力的新生活風格迫使人們不間斷地使用「腦力」，而這同樣令劉呐鷗的作品（以都會為背景，易理解、不耗費「腦力」的故事內容）不可避免地帶有了社會色彩。

通過上述的反覆論述，筆者希望能夠藉此清楚地陳述出劉呐鷗的自我心靈療癒與通俗小說和娛樂電影創造的社會心靈痛苦緩解是密不可分的，神經衰弱症的社會致病背景使得它的苦楚並非特例。事實上我們很難為利己、利他或者是此二者的先後、伯仲劃出一條明確的界線，我們祇能說劉呐鷗在追尋自救之法的同時，亦為治療都市的心靈病症開下處方，而這張處方單即是以通俗小說與娛樂電影為模式的「造愚」活動。在 20 世紀 20 到 30 年代，在許多以知識分子為自我定位的藝術家們以喚醒國人為己任、大聲疾呼國家危亡為主流的亂世，劉呐鷗以及他的文藝團體卻「離經叛道」地將關懷落在了安撫受難的心靈之上。或許有的人認為這種行徑不過是欺瞞與逃避，但那個動盪的、經歷巨大變革的社會就像是一位急需切除腫瘤而進行大手術的病人，如若沒有麻醉劑的撫慰，或許人們很難有足夠的勇氣和力量接受治療，等待重歸光明。

¹⁸ 彭小妍指出，在劉呐鷗與友人黃嘉謨等人合作創辦的《現代電影》雜誌的創刊宣言中，黃嘉謨宣稱希望中國人能夠創作更多的國產電影以抵抗外資（國外電影）入侵。此番話雖並非劉呐鷗親口所言，且亦與當時提倡國貨的風潮和商業性質的宣傳脫不出干係，但合作辦刊這一行為已在無形中表明劉呐鷗與黃嘉謨在電影事業上處於同一陣營。
彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 86。

是以，為了更加細緻地爬梳且論證上述觀點，在本文的第一章中，筆者將簡要介紹劉呐鷗其人及其藝術主張，並且概述學界關於劉呐鷗的研究之現狀；在第二章節中，筆者將著重發掘劉呐鷗的自我心靈療癒與神經衰弱這一現代病症之間的可能存在的關聯；在第三章中則將嘗試從劉呐鷗的文藝作品出發，證明其「造愚」的藝術主張以及其如何在小說及電影中實現「造愚」以達到緩解都市現代病症的人性關懷目的。

第一章 劉呐鷗其人、藝術主張以及相關研究現狀

(一) 劉呐鷗其人及其藝術主張

1. 「世界人」、都市人和「病人」

劉呐鷗（1905-1940），原名劉燦波，1905 年出生於臺灣臺南州新營郡柳營莊，是家中的長男，下有弟、妹共三人，父親名為劉永耀，為柳營當地望族，而劉呐鷗的母親陳恨亦是望族（臺灣臺南縣東山鄉）出身。¹⁹自中國傳統親族關係的角度來看，劉呐鷗雖生活在臺灣的日據時代（1895-1945），為日本國籍，但他仍然是個不折不扣的臺灣人。不過比起這樣身分背景，其本人的文化背景顯然要複雜得多。

身為臺灣族裔且出生於地主家庭，劉呐鷗對於一些傳統的中國文化以及臺灣、閩南文化自小耳濡目染，²⁰與此同時，在臺灣被日本殖民的歷史條件下，加之赴日本留學的經歷，使得其熟悉日本語言且深諳日本文化。然而僅僅有著中、日兩種文化的交融不足以稱之為「複雜」，此後，1923 年，劉呐鷗進入青山高等學部專攻英文專業，自青山高等學部畢業之後又來到上海震旦大學插班入讀法文班，並結識了同期入學的戴望舒以及比自己低一屆的杜衡、施蛰存，四人從此成為親密的文藝戰友。²¹在 1927 年的日記中，我們時常能夠看到劉呐鷗混用不同地區語言的現象。除了普通的國語外，譬如 1 月 20 日，劉呐鷗用法語「un bon chinois

¹⁹ 彭小妍，〈浪蕩天涯：劉呐鷗一九二七年日記〉，《中國文哲研究集刊》，期 12（1998 年 3 月），頁 1-39。

²⁰ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 54。

彭小妍，〈浪蕩天涯：劉呐鷗一九二七年日記〉，頁 1-39。

²¹ 彭小妍，〈浪蕩天涯：劉呐鷗一九二七年日記〉，頁 1-39。

（一個不錯的中國人）」形容他的新房東；²²2月5日，「這幾禮拜，都是白相」——「白相」一詞在滬語中具有「玩樂」的意思；²³9月27日，日記裡出現日語對話和英文詞彙；²⁴彭小妍亦在研究中專門列舉出劉呐鷗在日記中使用閩南話用語的情形……²⁵又如，1927年10月21日，劉呐鷗在北京北海遊玩時路遇兩個日本人：

兩個日人用着不大高明的北京話問上白塔的路，不知道為了什麼我竟用中國話答他。²⁶

黃天佐（隋初）亦在回憶時說道：

北京話，上海話，廣東話和他（劉呐鷗）自己家鄉（臺灣）的廈門話應對如流。²⁷

除此以外，不僅僅是對話，在書寫時，劉呐鷗也常常將日語中的漢字與當時正規的漢字相混淆。比如在1927年6月28日的日記中，劉呐鷗將「青年會」寫作「青年会」……²⁸可見，在多種文化間徜徉自如的劉呐鷗，確實如黃天佐等人所說，是個當之無愧的「世界人」。²⁹

²² 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁68-69。

²³ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁106-107。

²⁴ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁608-609。

²⁵ 彭小妍，〈浪蕩天涯：劉呐鷗一九二七年日記〉，頁1-39。

「呐鷗對自己的福建話（即閩南語）背景有高度自覺，但是在日記中卻不自覺地經常使用閩南語的辭彙，如三月三十一日『日晡去法國公園散步』；四月六日『開往江寧的車裏，都是兵滿滿』；四月二十三日『時代思想不同的兩個性格合一起，是做無事的』；七月十四日『這張電竟喚醒了我五、六年的迷夢』；十二月九日『考友的壞片』等。」

²⁶ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁658-659。

為了體現劉呐鷗混語書寫的特點，本文在引述時將參照劉呐鷗日記原稿，其中的異體字將不會做特別修改。

²⁷ 黃天佐（隋初），〈我所認識的劉呐鷗先生〉，收入康來新、許秦綦合編，《劉呐鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁251-254。

²⁸ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁408-409。

²⁹ 黃天佐（隋初），〈我所認識的劉呐鷗先生〉，頁251-254。

彭小妍，〈浪蕩天涯：劉呐鷗一九二七年日記〉，頁1-39。

然而儘管有著多種文化基礎，又時常來往於臺灣、日本與上海等地，劉呐鷗卻由衷表現出對在上海發展的期許與嚮往。³⁰的確，作為中國歷史上第一個現代意義的大都市，20 世紀上半葉的上海匯聚著來自世界各地的民眾，不同的文化在此碰撞、交融，恰巧契合了劉呐鷗的多元文化背景，我們甚至可以這樣說，劉呐鷗雖並非生於都市，但卻又似乎是為都市所生，而上海——這個國際化的大都市更是當時華人文化圈乃至東亞文化圈中與劉呐鷗最為合拍的。

回過頭來我們再看劉呐鷗 1927 年的日記，查收來自家鄉的生活費是經常被提及的瑣事之一，雖然劉永耀在長子 12 歲時就已過世，³¹但劉家依然財力雄厚，劉呐鷗收到的錢款常常多達上千，³²對於那個年代來說絕對是一筆不小的數目，完全足夠供給日常花銷及娛樂活動。換句話說，富裕的家庭背景為劉呐鷗提供了融入都市生活的資本，他不必像城市的勞工和小市民一般鎮日為生計奔波，而他的文化素養亦可以使自己在都市謀取一個體面的智性工作。誠然，我們不能否認，作為一個異鄉人，在上海的劉呐鷗也時常感到孤獨，³³但是放眼整個華人地區，彼時再也找不出一座同上海一般的大都會，是商業、政治、多元文化的交融地。

上海啊！魔力的上海！

你告他們吧，在大馬路上跑的他們，說：

³⁰ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 446-447。

「母親說我不回去也可以的，那末我再去上海也可以了，雖然沒有什麼親朋卻是我將來的地呵！但東京用什麼這樣吸我呢？美女嗎？不。友人麼？不。學問嗎？不。大概是那些有修養的眼睛吧？台灣是不願去的，但是想着家裏林園，卻也不願這樣說，啊，越南的山水，南國的果園，東瀛的長袖，那個是我的親暱哪？」（劉呐鷗語）

³¹ 彭小妍，〈浪蕩天涯：劉呐鷗一九二七年日記〉，頁 1-39。

³² 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 432-433。

譬如 1927 年 7 月 5 日，劉呐鷗寫道：「去台銀、商工銀、日黑郵政局問都說沒有一千三百銀到，不得已回來，那知竟來在洗足的小郵局。」

³³ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 36-37。

譬如 1927 年 1 月 4 日，劉呐鷗於上海寫道：「雖然日光照得很明輝，很溫暖，現出一種變體的春天，可是我的心裏卻似黑雲布陣充滿者鬱卒和憂愁。想到自己的 Vaurien 的生活，想到在家裏倚門而待的母親！」

你所吹的風是冷的，會使人骨麻，

你所噴的霧是毒的，會使人肺癆，

但是他們怕不駭吧！從天涯地角跑來的他們，他們要對你說：

你是黃金窟哪！看這把閃光光的東西！

你是美人邦哪！紅的，白的，黃的，黑的，夜光的一極，從細腰的手裏！

橫波的一笑，是斷髮露膝的混種！³⁴

雖然在僅存於世的日記裡，劉呐鷗從未忘記過家鄉和日本留給自己的美好，³⁵但是比起回憶這兩者的「柔情」，劉呐鷗在評價上海時卻時常顯露出如上述引文一般的慷慨激昂。對於劉呐鷗而言，上海是充滿魔力的，是「黃金窟」，是混血的美人，而他自己則是「天涯海角跑來的他們」之一。「混種」和「天涯海角」表明劉呐鷗明顯認識到上海多元的特質，「紅的，白的，黃的，黑的，夜光的一極」正似是現代城市霓虹的幻影，「黃金窟」是商業的、有價值的——縱使運用了傳統的、俗套的「黃金屋」和「顏如玉」，³⁶但這樣的比擬卻一語中的，概括了上海多元文化、娛樂和商業的特點以及上海之於劉呐鷗本人偌大的吸引力。回看劉呐鷗的藝術作品，無論是小說抑或電影，無一不在渲染都市的商業和聲色，黃皮膚的、白種的、黑臉的在劉呐鷗的小說中比比皆是，³⁷就連其熱愛電影，也

³⁴ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 52-53。

³⁵ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 446-447。

譬如 1927 年 7 月 12 日，劉呐鷗寫道：「但東京用什麼這樣吸我呢？美女嗎？不。友人麼？不。學問嗎？不。大概是那些有修養的眼睛吧？台灣是不願去的，但是想着家裏林園，卻也不願這樣說，……」

³⁶ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 52-53。

黃堅，《詳說古文真寶大全前集》（東京：國立公文書館內閣文庫據朝鮮隆慶 03 年興陽縣刊本影印，1567），卷 1，頁 1。

³⁷ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 4、36。

譬如〈遊戲〉一文中：「他還說來時要買一輛『飛撲』，和雇兩個黑臉的車夫送給我哪！」

譬如〈熱情之骨〉一文的男主角：「比也爾還是個二十四五歲的青年。他是生在常年受著太陽的恩惠的法國南方的。」

是因為「現代生活的一切都是快調子的、所以生活的反映的藝術中最新的藝術——電影的調子也是快速的……」（在 20 世紀 20 年代，「現代性」是與「西方文明」幾近等同的概念，³⁸此時的上海恰好是西方殖民主義色彩濃厚的地區，換句話說，上海即劉呐鷗眼中「現代生活」的化身）。³⁹我們可以說都市成就了劉呐鷗的藝術作品，但是上海依然「所吹的風是冷的，會使人骨麻」，「所噴的霧是毒的，會使人肺癆」，⁴⁰換句話說，充滿魅力的上海並不溫和，在劉呐鷗心中，這裡具有攻擊性，它會令人「生病」，而劉呐鷗正是生活在這夜光絢爛中的「病人」之一。

對此，余傑寫道，劉呐鷗「像郁達夫筆下神經質的文藝青年，時常炫耀自己『多病』」，⁴¹然而即便在 1927 年日記中劉呐鷗確實常常提及自己的神經病症，但若是稱之為「炫耀」，則未免有些言過其實。在後文中，筆者將著筆具體論述劉呐鷗所罹患的神經衰弱症所擁有的群體區隔的文化背景，早期的神經病理學家們雖然斷定神經衰弱患者在階層、智識等方面具有一定程度的優越性，不過單以劉呐鷗在隱私性濃厚的個人日記（關於劉呐鷗日記的隱私性，後文將詳述之）中對疾病的滿腹牢騷就認定是「炫耀」，在證據上不免過於單薄。

我們要知道，1927 年正是劉呐鷗 21 歲至 22 歲的年華，如此青春少年卻備受病痛折磨，不時服用中藥、西藥，⁴²更何況單單憑借一本僅存的日記，讀者就

³⁸ 李歐梵著，毛尖譯，《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，2001），頁 55。

³⁹ 劉呐鷗（葛莫美），〈黃昏的美學——Maulitz Stiller 的藝術〉，收入康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁 174-175。

⁴⁰ 康來新、許秦蓁編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 52-53。

⁴¹ 余傑，《1927：民國之死》（新北：八旗文化，2017），頁 431-449。

⁴² 康來新、許秦蓁編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 160-161、168-169。譬如 1927 年 3 月 2 日，劉呐鷗寫道：「……坐到五桌才回來吃藥——天寶齋的馬寶（一種中藥，馬腸胃中的結石），一小罐子（一分重）兩元二圓服用，說的定神的特效藥。」；1927 年 3 月 6 日：「再去找品川師，注射神經衰弱新藥，（三四圓至十五圓）一種的□度カルシウム（鈣）。」

可得知罹患神經衰弱症已不是 1927 年當年之事並且時時存在復發的可能，⁴³可見，神經衰弱症已給劉呐鷗造成了不小的負擔。

如今，我們已無法得知疾病的確切成因，唯能明白無論是在上海、日本還是北京，劉呐鷗不曾因為地域的轉換而擺脫痛苦，⁴⁴但是在神經衰弱症持久的折磨下，劉呐鷗竟自己參透了緩解苦楚的方式——「不要靠你諾大的腦力」，⁴⁵而與此同時被迫動用「腦力」的方式又與都市這個環境具有莫大的關係。⁴⁶

都市是使人「骨麻」的，上海是使人「肺癆」的，⁴⁷但都市、上海卻是劉呐鷗心中的仙鄉，既然無法割捨，那麼祇能自自身尋求緩解痛苦的良方。在本文隨後的內容中，筆者將詳細闡述神經衰弱症與現代生活或都市以及群體區隔的關係，從劉呐鷗自述的角度出發，探求作為一個患「病」的藝術家，劉呐鷗如何通過自欺以自救，通過「造愚」以造夢。

2. 劉呐鷗的藝術主張——「形式與故事並重」

劉呐鷗在世時在文學創作、翻譯、電影理論及評論、編劇、拍攝方面均有所涉足，可謂是文藝的多面手。

在文學創作上，劉呐鷗鍾情於短小精悍的小說作品，內容多取材自都市，以描寫男女的情慾為主。1927 年 1 月 18 日，劉呐鷗在日記中提到：「……戴君和

康來新、許秦蓁編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 496-497。

譬如 1927 年 8 月 4 日，劉呐鷗寫道：「同佐伯氏去橫濱找漢醫，診察科一元，藥草兩包近三元。」

⁴³ 康來新、許秦蓁編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 110-111。

「頭痛一半，臉上又發了二三的腫物，真是神經衰弱再來了。」（劉呐鷗語，後文對此有詳細論述）

⁴⁴ 康來新、許秦蓁編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 72-73。

康來新、許秦蓁編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 472-473，732-733。後文對此有詳細論述。

⁴⁵ 康來新、許秦蓁編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 472-473。

⁴⁶ 康來新、許秦蓁編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 496-497。

⁴⁷ 康來新、許秦蓁編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 52-53。

施君來。講了好久關於旬刊的事，才別了。一、小刊物的名字……五、多做小文字……」。⁴⁸「小刊物」、「小文字」，想必指的是彼時流行於上海的小開本雜誌。⁴⁹王燦指出，在上海 20 世紀 30 年代出版的刊物中，「最多的是與《生活週刊》相類似的薄本雜誌，每期約二三十頁。雜誌所刊登的文章大多篇幅短小，文字通俗平易，內容貼近生活，所以受到民眾歡迎」。⁵⁰不過實際上，自 20 世紀 20 年代開始，雜誌、畫報等刊物就已在上海顯露出興盛趨勢，小開本一向是許多刊物設計者的選擇。⁵¹根據 1928 年劉呐鷗、戴望舒、施蛰存等人共同創辦的小型 32 開大小的《無軌列車》來看，⁵²從其創刊到被取締共 8 期中，每期最多不超過 10 篇，內容多為短篇小說的創作或譯作、詩歌、評論，這的確符合了劉呐鷗當初「小刊物」、「小文字」的設想。⁵³筆者在這裡想說的是，劉呐鷗在從事文藝事業初期，就已經對自己的日後要走的文藝路線有了清晰的規劃。彭小妍在《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》一書中曾特別提到過劉呐鷗的小說（上海新感覺派小說）與日本文壇（尤其以新感覺時期的川端康成為例）一度流行的「掌篇小說」（意為「體制短小」，但「直指人心」的小說）的關係，⁵⁴加上劉呐鷗自認「我很覺得自己講故事的能力小」，⁵⁵這幾者共同勾勒出了劉呐鷗在文學創作上的特點，亦即篇幅短小，但相比於形式，故事性相對較弱。謝六逸稱新感覺派「注重『感覺』的裝置與『表現』的技

⁴⁸ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 64-65。

⁴⁹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 64-65。

⁵⁰ 王燦，〈20 世紀 30 年代民國『雜誌熱』狀況概述〉，《編輯之友》，期 5（2016 年 5 月），頁 95-98。

⁵¹ 能向群，〈20 世紀二三十年代上海畫報的興盛及其原因〉，《中國編輯》，期 1（2006 年 1 月），頁 71-76。

⁵² 彭小妍，〈浪蕩天涯：劉呐鷗一九二七年日記〉，頁 1-39。

⁵³ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 64-65。

⁵⁴ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 119-124。

⁵⁵ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 38-39。

巧」大抵是沒錯的，⁵⁶但是對於劉呐鷗本人來說，他並非不在意故事的表現力，在讀完俄國批判現實主義作家庫普林（Aleksandr I. Kuprin）的《魔窟》後他就十分羨慕對方的故事敘述能力。⁵⁷因而總體來說，劉呐鷗在文學方面偏向於以現代派形式表現都市多元的感官感受，且作品篇幅短小，內容亦通俗易懂，甚至可以說但凡是識文斷字的讀者，不用耗費什麼腦力，便可以輕而易舉地了解到故事的內涵。而在這一文學審美趣味的引導下，劉呐鷗的翻譯作品亦沿襲了上述的風格（或其文學旨趣是為模仿其所翻譯的作品），在其譯作中，日本新感覺派作品居於最為主要的地位（王志松認為劉呐鷗所認定的日本新感覺派實際夾雜有其它派別的作品，但是很顯然的是，劉呐鷗自己的文學作品風格與他所翻譯的或者誤讀的作品極其類似）。⁵⁸藤井省三在〈臺灣新感覺派作家劉呐鷗眼中的一九二七年政治與性事——論日本短篇小說集《色情文化》的中國語譯〉一文中指出，自劉呐鷗的譯作我們可以發覺其「關注的是『日本·中國·俄國問題』」，⁵⁹根據劉呐鷗的譯作《色情文化》的篇目全然是日本作家文學作品（其本身即是一本日本短篇小說集）這一事實，筆者猜測這或許是因劉呐鷗不通俄語使然，即便是閱讀俄國作家庫普林（Aleksandr I. Kuprin）的《魔窟》，劉呐鷗亦選擇的是日文譯本。⁶⁰值得一提的是，劉呐鷗在《色情文化》中文譯本的題記中寫道：

⁵⁶ 謝六逸，〈新感覺派——在復旦大學的講演〉，收入陳江、陳賡初編，《謝六逸文集》（北京：商務印書館，1995），頁 160-165。

⁵⁷ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 38-39。
「看了一天的『魔窟』，（ヤーマ）雖不見得什麼藝術的巧妙，可是作者的講故事的能力確實大的，我想假如叫他來實地講恐怕他講不這樣好吧！也許クープリン（Kuprin）是講話的啞巴，沈默家吧！我很覺得自己講故事的能力小，也許是福建話的單語少，每々不能夠想出適當的話來表現心裏所想的，他把那個販賣女郎的猶太人真是描得很好。」（劉呐鷗語）

⁵⁸ 王志松，〈劉呐鷗的新感覺小說翻譯與創作〉，《中國現代文學研究叢刊》，期 4（2002 年 10 月），頁 54-69。

⁵⁹ 藤井省三，〈臺灣新感覺派作家劉呐鷗眼中的一九二七年政治與性事——論日本短篇小說集《色情文化》的中國語譯〉，收入康來新、許秦綦合編，《劉呐鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁 356-375。

⁶⁰ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 92-92。
「題目（又は書名）：ヤーマ；筆者·著者：クープリン；所載雜誌（又は發行所）：新潮社」

……文藝是時代的反映，好的作品總要把時代的色彩和空氣描出來的。在這時期裡能夠把現在日本的時代色彩描給我們看的也祇有新感覺派一派的作品。⁶¹

借用藤井省三對此的研究來說，即劉呐鷗是通過翻譯來表露重視現代生活的感覺這一世界觀的。⁶²誠然，日本新感覺派與上海新感覺派實際在內涵上有著諸多不同之處，⁶³但劉呐鷗孜孜不倦追尋日本前輩的道路除卻是對於該文化的認同外，想必更是對這種感官的魔力深深著迷。

而在電影方面，劉呐鷗注重文學形式也與其在電影創作的傾向上形成了共鳴，譬如其時常在文學創作中運用電影的視覺、空間構置技巧，⁶⁴又如他棄文從影後，亦同對待文學作品一般，十分注重電影的技術和形式。⁶⁵但即便是在電影創造上，劉呐鷗亦從不忽視故事的重要性，⁶⁶不過值得特殊說明的是，劉呐鷗在文學的故

(劉呐鷗語，「一月の讀書」)

⁶¹ 劉呐鷗，〈《色情文化》譯者題記〉，收入賈植芳、錢谷融、陳子善、李東編，《劉呐鷗小說全編》（上海：學林出版社，1997），頁 211-212。

⁶² 藤井省三，〈臺灣新感覺派作家劉呐鷗眼中的一九二七年政治與性事——論日本短篇小說集《色情文化》的中國語譯〉，頁 356-375。

⁶³ 王志松，〈新感覺文學在中國二、三十年代的翻譯與接受——文體與思想〉，《日語學習與研究》，期 2（2002 年 6 月），頁 68-74。

⁶⁴ 李今，〈新感覺派和二三十年代好萊塢電影〉，《中國現代文學研究叢刊》，期 3（1997 年 8 月），頁 32-56。

⁶⁵ 除卻自己撰寫多篇，如〈電影形式美的探求〉、〈光調與音調〉等電影理論倡導電影拍攝應注重技術和形式外，亦在電影評論上將技巧和藝術形式納入考量。此外，在翻譯國外電影理論著述時，也多注意引介新的電影手法。

康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁 82-178、189-190、193-212、220-232、237-239。

劉呐鷗，〈中國電影描寫的深度問題〉，收入丁亞平主編，《1897-2001 百年中國電影理論文選（上冊）》（北京：文化藝術出版社，2002），頁 158-163。

⁶⁶ 劉呐鷗，〈關於影片批評〉，收入康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁 176-177。

「第一、內容方面、這是指導演家所採用的故事的藝術性、這是佔據片子全體的好壞的一半的、……至於故事的藝術性本身上的問題、這兒我們可以不必論、因為那是已經涉及文學的範圍的了。」（劉呐鷗語，這裡的「故事的藝術性」即是指電影的內容，至於形式的藝術技巧，在此篇文章該段之後，有單獨的論述。）

劉呐鷗，〈俄法的影戲理論〉，收入康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁 179-188。

「因為他們所主張的這純粹影片已經放棄了本事（文學的乃至小說的要素），除掉了具體的一切，而祇是金屬的斷片，形態，光線的機械的跳舞而已。」（劉呐鷗批評「純粹影片論」語）

事鋪排上多少還存在著對自身能力的不自信，⁶⁷他選擇在小說形式上下功夫，亦是一種揚長避短的明智之舉。然而回顧當時諸多電影的「本事」（講故事）時，

⁶⁸劉呐鷗卻認為：

電影據說是新藝術。這兒我們暫假定這是真的。可是當我們考察一切電影題材或其表現對象的時候，我們竟不得不為其陳腐性嚇了一跳。戀愛，義務，人生，愛國，鬥爭……等等，似乎太陽之下沒有一樣是新的。關於題材內容的一方面電影確是極其保守的「Conservative」的。⁶⁹

換句話說，起碼在當時那個時期，劉呐鷗以他的藝術鑑賞能力認定電影在敘事上不出老套，祇能藉由形式彌補這一不足：

藝術作品是由主題和形式來成立的，這很顯明。但在一般藝術上形式即表現方法卻常比主題即內容更重要。無論怎麼樣簡單，難於抓住的，最非藝術的主題如果用真正藝術的手法處理起來都可以成為藝術作品；反之最藝術的，最美的東西如果沒有經過一番藝術的昇華作用，恐怕不見得會成為藝術作品，成為美的東西。這並不是內容的否定論，不過這個觀察法是：藝術作品之所以成為藝術作品是形式的關係；內容是形式之一個出現（Appearance），藝術的內容祇存在藝術形式裡。⁷⁰

黃天佐（隋初），〈我所認識的劉呐鷗先生〉，頁 251-254。

「呐鷗對於中國左翼所倡導的『內容高於一切』的理論最不同意。他認為技巧應與內容並重。」（黃天佐語）

⁶⁷ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 38-39。

「我很覺得自己講故事的能力小，也許是福建話的單語少，每々不能夠想出適當的話來表現心裏所想的，他把那個販賣女郎的猶太人真是描得很好。」（劉呐鷗語）

⁶⁸ 劉呐鷗，〈俄法的影戲理論〉，頁 179-188。

⁶⁹ 劉呐鷗，〈電影形式美的探求〉，收入康來新、許秦綦合編，《劉呐鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁 208-212。

⁷⁰ 劉呐鷗，〈電影形式美的探求〉，頁 208-212。

在這裡，盡管是電影理論的敘述，但劉呐鷗卻將範圍從電影擴大至整個藝術領域，在隨後，他又以繪畫、文字為例，突出表明在藝術創作領域劉呐鷗的觀點都是一致的。⁷¹或許也正是因为劉呐鷗的電影理論偏向注重藝術形式，又與明確主張「軟性電影」理論的黃嘉謨是密切的文藝夥伴，同時亦發表過「軟性電影」理論傾向的影評，因此被理所應當地劃分到了「軟性電影」的立場隊伍。然而藤井省三指出，「……在這場『硬軟電影論爭』上劉呐鷗始終保持沈默」——筆者希望由此說明，⁷²即便劉呐鷗是鮮明的現代派，對於藝術的技巧和形式十分看重，但他卻從來沒有輕視藝術作品的故事性。沒有在藝術創作上公開站隊，一方面可能個人性格使然，而另一方面，想必即使是觀點對立的競爭者，劉呐鷗多多少少也會認同對方有值得肯定的見解吧。

（二）關於劉呐鷗的學術研究現狀

1. 關於文學作品的研究

或許是由於英年早逝、文學作品數量又有限之故，比較同時期的其它文化人士，學術界對於劉呐鷗的關注在很長一段時間內都處於較低水平。賀麥曉(Michel Hockx)認為，在 20 世紀 80 年代以前針對民國時期(1911-1949)文學的研究中，使用白話文書寫、以批判現實主義為主、具有「五四」(革命)精神的「新文學」一度被認定為最有研究價值的文學類型，⁷³換句話說，盡管劉呐鷗早期的文學作品具有左翼普羅文學的傾向，⁷⁴但因其稀薄的「五四」精神和濃厚的都會感，使

⁷¹ 劉呐鷗，〈電影形式美的探求〉，頁 208-212。

⁷² 藤井省三著，燕璐譯，〈魯迅語劉呐鷗：「戰問期」在上海的《猺山豔史》、《春蠶》電影論爭〉，《現代中文學刊》，期 1（2013 年 2 月），頁 44-57。

⁷³ Michel Hockx, *Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China 1911-1937* (Leiden & Boston: Brill, 2003), pp. 1-2.

⁷⁴ 熊鷹，〈半殖民地語境中的現代主義書寫——劉呐鷗思想語小說的再認識〉（北京：清華大學碩

得這些作品被打上了「鮮有價值」的烙印。不過這樣的悲劇並非劉呐鷗一派文學的一家之命運，諸多與「新文學」內涵有出入的文學類型都被這一時期的學者們有意無意地忽視。好在幸運的是，這種狀況在 20 世紀 80 年代前後逐步得到改善，⁷⁵然而論及劉呐鷗其人，學者們又不免對其喜好玩樂的生活作風頗多微詞，同時在研究方面也習慣於將其放置於上海新感覺派、海派文學或是都市文學的更大的範疇之中。值得一提的是，盡管與法國、日本的特定文學風格十分類似，但「新感覺派」這一詞彙在早期卻與文學批評密切相關，與之相似的還有源於本土的「海派」，這一類別也難以逃脫被人詬病的下場。譬如 1931 年 10 月 26 日，樓適夷以「新感觉派」的名頭批評劉呐鷗的文藝夥伴施蛰存的文學作品，⁷⁶令其本人大為不滿，⁷⁷就連被劃歸為上海新感覺派文人的劉呐鷗，在 1927 年 10 月 23 日讀完被日本、上海新感覺派的作家們奉為圭臬的莫朗（Paul Morand，亦常譯為「穆航」、「穆杭」）的詩集時，亦毫不客氣地指出「雖然現代色很濃，可是並不深，只多了幾個新感覺的字」；⁷⁸同年 11 月，讀罷日本著名新感覺派文學家橫光利一的短篇小說〈皮膚〉，劉呐鷗毫不留情面地評價道：「只可看 style（風格），內容是 nonsense（無聊）」；⁷⁹此外，當時與劉呐鷗私交甚篤、文風也極其相似的穆時英亦被沈從文當作海派文學的代表之一言詞尖刻地抨擊了一番，⁸⁰這一事

士論文，2006），頁 17。

⁷⁵ Michel Hockx, *Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China 1911-1937*, pp. 1-2.

⁷⁶ 樓適夷，〈施蛰存的新感覺主義——讀了〈在巴黎大戲院〉與〈魔道〉之後〉，《文藝新聞》（上海），1931 年 10 月 26 日，第 4 版。

⁷⁷ 施蛰存，〈我的創作生活之歷程〉，收入劉凌選編，《施蛰存散文》（杭州：浙江文藝出版社，1999），頁 118-126。

「……因了（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。」（施蛰存語）

⁷⁸ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 662-663。

⁷⁹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 744-745。

⁸⁰ 沈從文，〈論「海派」〉、〈關於「海派」〉，收入張兆和主編，《沈從文全集》（太原：北岳文藝出版社，2002），卷 17，頁 54-61。

件也為「海派文學」名詞的確立奠定了基礎。⁸¹不過無論是樓適夷這頂「新感覺派」的帽子，⁸²還是沈從文「海派」的標籤，⁸³都可以使得我們很快領會劉呐鷗被人輕視甚至於被貶損的文學地位，而這也是為什麼學術界在很長一段時間內關於劉呐鷗的研究無論在數量上還是在質量上都令人不甚滿意的重要原因之一。在時間進入 20 世紀 80 年代以後（麥克唐納（Sean C. Macdonald）認為在香港和臺灣這一時間應被前推至 20 世紀 70 年代），⁸⁴正如上文敘述，上海新感覺派、海派、都市文學才於這時重新回歸研究者們的視野，嚴家炎可以說是較早對新感覺派研究投入較多精力的學者，然而在他的著述中，劉呐鷗依然僅是作為上海新感覺派的一個人物出現，⁸⁵加之當時關於劉呐鷗的許多原始資料尚未被公之於眾，嚴家炎在陳述劉呐鷗的信息時出現了謬誤，⁸⁶同時也因劉呐鷗個人作風與他的文學作品的內容契合點頗多，嚴家炎在評價其文學價值時態度也有所保留。⁸⁷除此之外，幾乎同一時期，吳福輝等學者也開始重新審視所謂的海派文學、都市文學在中國現代文學歷史上的地位，⁸⁸不過無論是關於哪一種中國現代文學派別的討論，抑或是更大範圍的關於中國近現代文學的論述（如楊義、錢理群等），⁸⁹劉呐鷗都

⁸¹ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 81-85。

⁸² 樓適夷，〈施蛰存的新感覺主義——讀了〈在巴黎大戲院〉與〈魔道〉之後〉，第 4 版。

⁸³ 沈從文，〈論「海派」〉、〈關於「海派」〉，頁 54-61。

⁸⁴ Sean C. Macdonald, "Chinese Modernism: Autonomy, Hybridity, Gender, Subalternity. Readings of Liu Na'ou, Mu Shiyong, Shi Zhecun, Ye Lingfeng and Du Heng," (Ph.D. dissertation, Université de Montréal, Montreal, 2002), pp. 1.

⁸⁵ 嚴家炎，《中國現代小說流派史》（北京：人民文學出版社，1995），頁 125-166。

⁸⁶ 彭小妍，〈浪蕩天涯：劉呐鷗一九二七年日記〉，頁 1-39。

⁸⁷ 嚴家炎，《中國現代小說流派史》，頁 155-166。

嚴家炎，《嚴家炎論小說》（南昌：江西高校出版社，2002），頁 145。

⁸⁸ 吳福輝，《都市漩流中的海派小說》（長沙：湖南教育出版社，1995），頁 141-161、169-174、197-199。

吳福輝的撰稿手法非常獨特，他並未將海派作家劃分為更為細緻的類別，而是從不同時期、不同寫作風格的海派文人之中尋找共同點，以共同特徵來進行邏輯敘述。上述僅列出闡述劉呐鷗篇幅較多的內容，但實際上，論及劉呐鷗或是上海新感覺派的部分散見於該專著全本。

⁸⁹ 楊義，《中國現代小說史》（北京：人民文學出版社，1988），卷二，頁 679-685。

錢理群、溫儒敏、吳福輝，《中國現代文學三十年》（北京：北京大學出版社，1998），頁 324-332。

並非是受到關注的中心，有關他的文藝價值也時常祇是浮於表面，脫不出意識形態的影響。

但是隨著劉呐鷗 1927 年日記重現於世，這位幾乎被遺忘的藝術家逐漸得到了更多的重視。⁹⁰2001 年由臺南縣文化局出版的《劉呐鷗全集》史無前例地搜羅並整理出珍貴的研究劉呐鷗的第一手材料，而當時參與編纂的許秦綦、彭小妍亦在日後撰寫了探討劉呐鷗的專論。

許秦綦在《摩登·上海·新感覺——劉呐鷗（1905-1940）》一書中針對劉呐鷗的諸多生平資料做了詳細的總結，並且在劉呐鷗的評價上，她一反「傳統」地為其尷尬的政治身分正名。⁹¹而稍早前，彭小妍在其執筆的著述《海上說情慾：從張資平到劉呐鷗》中除卻細緻闡述民國初期的文學和電影的情慾表現、地域（上海）與性別這三者的關係外，在劉呐鷗這一部分更突出了他「無國界藝術家」的身分，⁹²這與許秦綦的部分觀點頗為契合。隨後，在 2012 年，彭小妍於《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》中再次將劉呐鷗放在了重要的研究對象的位置上，與上一部研究論著相比，這一部雖然在內容上（劉呐鷗部分）存在許多沿襲，但論述的重點卻不盡相同，或者說，盡管性別（尤其是女性）議題在《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》中被淡化了，但彭小妍對「無國界藝術家」這一身分進行了深化，演進出了劉呐鷗等「浪蕩子」們在連結異文化

⁹⁰ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 104。

彭小妍自述劉呐鷗 1927 年的日記是被其孫子發現於臺南家中的衣櫃，出土時間約為 20 世紀 90 年代中期。

⁹¹ 許秦綦，《摩登·上海·新感覺——劉呐鷗（1905-1940）》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2008），頁 1-46。

⁹² 彭小妍，《海上說情慾：從張資平到劉呐鷗》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2001），頁 130、142-144、188。

以及試探權力界線的工作上的作為，⁹³而關於「世界人」的角色認知，熊鷹、徐禎苓等學者也予以高度認同。⁹⁴

不過除了上述這條有關劉呐鷗研究的發展脈絡：從最初的漠然置之或是以批判為主，到將劉呐鷗置於較大的文學派別之下重新發掘上海新感覺派、海派或都市文學的價值，再到更加細緻、全面、深刻地考量劉呐鷗其人及其藝術影響，在以劉呐鷗為研究對象的學術探討中，以地區為背景的討論亦經歷了顯著地變化發展過程。

史書美在〈性別、種族和半殖民主義：劉呐鷗的上海城市景觀〉一文中便以上海為依託，闡述了劉呐鷗筆下的女性在殖民主義父權體制中超越殖民者及東方傳統想像的主動性，⁹⁵而在《上海摩登：一種新都市文化在中國（1930-1945）》中，雖然論及篇幅有限，但李歐梵仍然注意到了上海這座城市與劉呐鷗文學作品密切的關係。⁹⁶誠然，作為常常與上海新感覺派、海派、都市文學一同出現的劉呐鷗，上海這個具有現代感的彼時中國唯一的都市，自然會被學者們納入劉呐鷗研究的考慮範圍。但是研究者們很快就意識到僅以上海為地域研討因素，並不能夠完全了解劉呐鷗的所作所為（雖然學者們大多注意到了上海多元的、半殖民的文化氛圍，但在地域方面卻仍是僅僅侷限於東方的、作為中國領土的海），因此，在 21 世紀以後，臺灣、日本甚至給予過文化等因子影響的歐洲，也被運用來重新審視劉呐鷗及其作品（如彭小妍、熊鷹、梁慕靈等學者）。⁹⁷但筆者在此

⁹³ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 54-59。

⁹⁴ 熊鷹，〈半殖民地語境中的現代主義書寫——劉呐鷗思想語小說的再認識〉，頁 17。

徐禎苓，〈上海新感覺派的重置研究〉（臺北：國立政治大學博士論文，2018），頁 12-17。

⁹⁵ Shu-Mei Shih, "Gender, Race, and Semicolonialism: Liu Na'ou's Urban Shanghai Landscape," *The Journal of Asian Studies*, 55:4 (November, 1996), pp. 934-956.

⁹⁶ 李歐梵著，毛尖譯，《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》，頁 202-245。

⁹⁷ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 53-111。

必須說明，由於結合了更多的在臺資料，彭小妍認為劉呐鷗具有嚴重的「女性嫌惡症」，是一個不折不扣的男性沙文主義者。⁹⁸雖然史書美有關劉呐鷗半殖民地東方女性的想像敘述不失為一種猜測，但彭小妍似乎以更為私人的證據（如劉呐鷗 1927 年日記）對此給予了駁斥。

2. 關於電影理論及作品的研究

事實上由於劉呐鷗文學作品的電影化特點（上海新感覺派小說往往習慣性使用運用在電影拍攝上的蒙太奇（Montage）技巧，在文學視覺及空間結構上，亦飽含電影藝術的特徵）以及其棄文從影的人生軌跡，⁹⁹在研究劉呐鷗時，人們往往很難將他的文學作品與電影作品完全釐清而分開討論，不過筆者在此專門劃出一部分空間探討關於劉呐鷗電影理論及作品的研究，是因為文學研究與電影研究在很大面向上不能等同而語，相較更加側重文學價值的研討，電影或是電影史的研究者們在論述的側重點上具有更為獨到的規劃。

而與被「新文學」「排擠」的民國時期（1911-1949）其它文學類型不同，柯靈指出，在中國電影方面，「五四」運動的精神影響是相對滯後的。由於當時於世界範圍內電影都是新興的技術和產業，加之歐洲受戰爭重創發展疲軟，中國本身又無物質與精神條件支撐，在 20 世紀 20、30 年代，美國電影藉機一家獨大，大量侵佔了上海的電影市場。除此之外，柯靈認為那些被「新文學」文人鄙薄的

熊鷹，〈半殖民地語境中的現代主義書寫——劉呐鷗思想語小說的再認識〉，頁 17-35。

梁慕靈，〈想像中國的另一種方法：論劉呐鷗、穆時英和張愛玲小說的「視覺性」〉，《政大中文學報》，期 19（2013 年 6 月），頁 219-260。

⁹⁸ 彭小妍，《海上說情慾：從張資平到劉呐鷗》，頁 116-122。

彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 60-81。

⁹⁹ 諸多文章及專著均對此有過論及，筆者在此無法一一列舉，如李今的《海派小說論》、梁慕靈《視覺、性別與權力：從劉呐鷗、穆時英到張愛玲的小說想像》等。

藝術家們，在文化選擇上傾向於封建的「戲」，他們自身與美國電影的享樂主義頗為合拍，因而於「五四」尚未來的及著眼的電影事業上，這些日後被邊緣化的知識分子有了更多自由發揮的機會。¹⁰⁰然而事實是，如魯迅等「新文學」文人對於電影的興趣絲毫不亞於鴛鴦蝴蝶派、上海新感覺派等文藝人士，以魯迅為例，據丁亞平統計，其一生的觀影數量超過 150 部，¹⁰¹雖然在 1930 年，魯迅曾翻譯日本左翼電影評論家的〈作為宣傳、煽動手段的電影〉，¹⁰²並且此前一年（1929 年），由電影《故都春夢》引發的「國片復興」浪潮已然即將席捲文化界，¹⁰³但魯迅卻仍然癡迷於有著「文化侵略之嫌」的美國電影——據丁亞平依照劉思平、邢祖文選編的《魯迅與電影》所附數據指出，在數目上，美國電影佔據魯迅觀影生涯中的 85%，¹⁰⁴而藤井省三更是以魯迅親友對其生平的回憶，列舉出了魯迅鍾愛美國出品的「人猿泰山」系列電影之事實。¹⁰⁵是以，我們幾乎可以斷定，無論對電影這一藝術形式的風格主張為何，無論早期中國電影從業者們彼此間是否認同或反對他者的觀點，電影這一新興事物本身已經有著足夠的魅力吸引大量文化人士甚至普通民眾的高度注意。

不過筆者在此希望表達的是：在 20 世紀 20、30 年代這個中國電影開疆拓土的年代，盡管部分尖銳的知識分子被娛樂性較強電影所吸引、「五四」思潮影響延後、非「新文化」藝術家們擁有了更多更廣的話語空間，但同樣作為積極的探

¹⁰⁰ 柯靈，〈試為「五四」與電影畫一輪廓——電影回顧錄〉，收入香港中國電影學會編，《中國電影研究》（香港：香港中國電影學會，1983），頁 4-19。

¹⁰¹ 丁亞平，《中國電影歷史圖志 1896-2015》（北京：文化藝術出版社，2015），頁 191-194。

¹⁰² 程季華，《中國電影發展史》（北京：中國電影出版社，1980），卷一，頁 176。

¹⁰³ 李晉生，〈評羅明佑及其「復興國片運動」——讀史札記〉，《當代電影》，期 6（1989 年 12 月），頁 114-120。

¹⁰⁴ 程季華，《中國電影發展史》，卷一，頁 187-190。

丁亞平，《中國電影歷史圖志 1896-2015》，頁 191-194。

劉思平、邢祖文，《魯迅與電影（資料彙編）》（北京：中國電影出版社，1981），頁 219-283。

¹⁰⁵ 藤井省三著，燕璐譯，〈魯迅語劉呐鷗：「戰間期」在上海的《猺山豔史》、《春蠶》電影論爭〉，頁 44-57。

索者，這些「影戲」（將中國傳統燈影戲、戲曲與電影技術相結合的產物）影人、¹⁰⁶「軟性電影」影人在後世得到的評價卻在很長一段時期內一如非「新文學」文人一般，均被放在尖刻批判的位置上。

1957年，左翼電影評論家魯思在文章〈影評憶舊〉中言辭激烈地批評了黃天始、黃嘉謨、穆時英和劉吶鷗的「軟性電影」主張，¹⁰⁷盡管當時距離「硬性電影」與「軟性電影」之爭已時隔久遠（20世紀30年代），劉吶鷗本人亦很少明確「站隊」，¹⁰⁸但魯思仍不遺餘力嘲諷劉吶鷗與穆時英本是一丘之貉。¹⁰⁹不過如果換個角度來想，這種反映即是從側面說明，「軟性電影」的論調曾在一時間與左翼電影理論勢均力敵，甚至多年之後即便當事者祇是「主張傾向」，卻依然有人對此耿耿於懷、記掛於心。在20世紀50年代的政治環境以及左翼與「軟性」電影人昔日論戰餘波等因素的多重影響下，魯思寫出這樣文章也並不令人意外。

自過去至今，學術界一般認為，20世紀30年代關於「硬性電影」和「軟性電影」的爭論是由「軟性電影」代表黃嘉謨率先明確提出的，正如此前筆者所述，「軟性電影」更強調電影的藝術表現形式和娛樂功能性，而左翼電影人士（「硬性電影」）則倡導電影應起到「啟發民眾（特指無產階級）」的作用而非是單純地「娛人」。¹¹⁰很顯然，在電影風格的主張上，黃嘉謨等人幾乎與左翼電影人形成對立，這也就導致在日後政治、文化等質素的驅使下左翼電影異軍突起，而它的競爭者「軟性電影」便因為截然不同的立場一度被貶為文化糟粕。

¹⁰⁶ 賀昱，《文學與電影的上海時代（1905-1949）》（西安：陝西出版傳媒集團、陝西人民出版社，2014），頁68-96。

¹⁰⁷ 魯思，〈影評憶舊〉，《中國電影》，期Z1（1957年12月），頁134-146。

¹⁰⁸ 藤井省三著，燕璐譯，〈魯迅語劉吶鷗：「戰間期」在上海的《猺山豔史》、《春蠶》電影論爭〉，頁44-57。

¹⁰⁹ 魯思，〈影評憶舊〉，頁134-146。

¹¹⁰ 賀昱，《文學與電影的上海時代（1905-1949）》，頁151-153。

是以，實際上在 20 世紀 80、90 年代之前，關於劉吶鷗電影理論或作品的論述大多都淪為了左翼電影研究的附屬品——筆者並非是否定左翼電影的價值，祇是彼時的學者每每論及劉吶鷗等人，除了隻言片語、一筆帶過外，為了抬高左翼電影地位，還要極盡諷刺之能事貶斥劉吶鷗及其文藝派別的其他人士一番，比如在 1963 年出版（初版），由程季華主編，對於中國電影史研究影響頗為深遠的《中國電影發展史》中，在大量有關左翼電影的論述之中，夾雜著一小段對於劉吶鷗和「軟性電影」的評論：

……黃嘉謨、劉吶鷗等一批國民黨御用影評人有創辦了《現代電影》雜誌，開始販賣後來被他們標榜為「軟性電影」的謬論，同時，以這批人為中心，開始在被反動派收買的一些無聊報刊上攻擊污蔑左翼電影運動和左翼電影工作者。¹¹¹

不過站在國民黨（或臺灣）立場的杜雲之卻持完全相反的態度，在《中國電影史》一書中，他一方面貶低左翼電影，而另一方面又認為劉吶鷗的電影作品值得介紹，其本人亦「應受重視」。¹¹²

然而殊途同歸的是，與劉吶鷗身故後其文學命運相似，進入 20 世紀 80、90 年代後（郭詩詠指出劉吶鷗的電影作品在 90 年代之後才逐漸被人所關注），¹¹³ 無論是劉吶鷗的電影理論、作品還是「軟性電影」這一藝術主張範疇，均開始重新被學者們評估價值。比如李今雖然態度有所保留，在文章上也更偏向文學研究，但他關注到了劉吶鷗的電影理論，並以電影技術為工具研究上海新感覺派的文學風格，指出劉吶鷗等人模仿 20 世紀 20、30 年代好萊塢電影的傾向，這較之前人

¹¹¹ 程季華，《中國電影發展史》，卷一，頁 296。

¹¹² 杜雲之，《中國電影史》（臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，1972），頁 179-180。

¹¹³ 郭詩詠，〈持攝影機的人：試論劉吶鷗的紀錄片〉，《文學世紀》，卷 2 期 7，（2002 年 7 月），頁 26-32。

已有很大的改變，能比較冷靜和客觀地分析劉呐鷗的電影主張，¹¹⁴而此後一年（1998年），李今又撰寫〈從「硬性電影」和「軟性電影」之爭看新感覺派的文藝觀〉，意在表明「軟性電影」的支持者們超越不同審美趣味的新維度文藝價值。¹¹⁵2004年，三澤真美惠在探討劉呐鷗的國族界線時特別聚焦了其電影人的身分。¹¹⁶而2005年，鄺蘇元在《中國現代電影理論史》中撰有專篇論述劉呐鷗電影理論的部分，但是關於劉呐鷗是否如鄺蘇元所說「並沒有完全否定內容，但輕內容重形式的傾向是非常鮮明的」（《中國現代電影理論史》所屬「電影叢書」系列主編丁亞平亦有過此類論斷），¹¹⁷筆者認為值得商榷。筆者在預文曾簡要提及過不論小說還是電影，劉呐鷗在藝術創作上的思想具有顯著的一致性，在小說上，劉呐鷗私下批評過「祖師」莫朗（Paul Morand）和日本新感覺派作品內容無聊、無趣，在電影上，¹¹⁸黃天始的胞弟黃天佐亦明確表示劉呐鷗認為電影的技巧與內容是並重的。¹¹⁹回顧劉呐鷗的電影理論，筆者認為劉呐鷗更強調電影的內容應以什麼樣的方式去展現，形式應與內容勢均力敵，而不是被內容壓過一頭。而至於為什麼做過編劇的劉呐鷗最終會被人們曲解為「輕視電影內容」，賀昱在《文學與電影的上海時代（1905-1949）》一書中給出了與此相關並可能能夠解釋造成這類結果的一個理由，即在「硬性電影」與「軟性電影」的論戰激烈時，左翼人士時而「找對方空子」，時而「上綱上線」、玩「文字遊戲」：「新感覺派作家一

¹¹⁴ 李今，〈新感覺派和二三十年好萊塢電影〉，頁 32-56。

¹¹⁵ 李今，〈從「硬性電影」和「軟性電影」之爭看新感覺派的文藝觀〉，《中國現代文學研究從刊》，期 3（1998 年 8 月），頁 140-170。

¹¹⁶ 三澤真美惠，〈抗戰勃發後の劉呐鷗の映画活動〉，收入國立中央大學中國文學系編，《劉呐鷗國際研討會論文集》（臺南：國家台灣文學館籌備處，2005），頁 365-404。

¹¹⁷ 鄺蘇元，《中國現代電影理論史》（北京：文化藝術出版社，2005），頁 224-226。
丁亞平，〈序言〉，收入丁亞平主編，《1897-2001 百年中國電影理論文選（上冊）》（北京：文化藝術出版社，2002），頁 8-9。

¹¹⁸ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 662-663、744-745。

¹¹⁹ 黃天佐（隋初），〈我所認識的劉呐鷗先生〉，頁 251-254。

提出形式的重要，左翼影評人馬上便說他們是重形式輕內容的藝術至上主義；新感覺派作家批評左翼電影內容過重，形式單薄，適應不了內容，左翼影評人便反駁曰『形式的偏倚過重，是缺乏生命力的東西』¹²⁰與此同時，從賀昱的研究我們亦能看出，目前學界對於劉吶鷗的電影藝術主張和「軟性電影」論的立場逐漸擺脫了原先鮮明的政治傾向桎梏，越來越趨向於客觀和公正。

但筆者也必須承認，在關於劉吶鷗的電影主張方面，無論在哪個階段，都有反對的聲音，¹²¹然而反而觀之，這也正正顯示出了劉吶鷗等人的「軟性電影」論影響之深遠。丁亞平認為劉吶鷗的電影理論具有一定的系統性，而由其擔任編劇的《永遠的微笑》更是其電影主張的集中體現的代表作品，¹²²賈斌武、孫慰川則對劉吶鷗的電影理論進行了詳盡地梳理，給予了劉吶鷗具有先鋒派色彩的電影理論對於華人電影發展的貢獻以極大肯定。¹²³更為有意思的是，近年來也有部分學者將目光投至劉吶鷗私人電影本身，比如孫可佳、解志熙以劉吶鷗用家用攝影機拍攝的《持攝影機的男人》為例，分析其拍攝風格淵源及其電影作品與文學作品的「雙向滲透」性，¹²⁴而余迅則以更為專業的分析電影的方式，對《持攝影機的男人》的鏡頭和畫面進行了詳細分析，在他的觀點中，這部電影應該是中國電影史上重要的作品，應當重新引起人們足夠的重視。¹²⁵

¹²⁰ 賀昱，《文學與電影的上海時代（1905-1949）》，頁 153。

¹²¹ 譬如高小健在《中國電影：歷史·現實·文化》一書中雖然肯定了「軟性電影」論的電影商業價值主張，但對於該類型電影理論的評價依然持相對否定的態度。

高小健，《中國電影：歷史·現實·文化》（北京：中國文聯出版社，2014），頁 28-47。

¹²² 丁亞平，《中國電影歷史圖志 1896-2015》，頁 250-254。

¹²³ 賈斌武、孫慰川，〈先鋒的魅影——劉吶鷗早期電影理論述評〉，《當代電影》，期 11（2016 年 11 月），頁 88-92。

¹²⁴ 孫可佳、解志熙，〈先鋒電影創作與「新感覺」的影像延伸——重評劉吶鷗《持攝影機的男人》〉，《電影評介》，期 3（2018 年 2 月），頁 21-26。

¹²⁵ 余迅，《論維爾托夫對 1949 年前中國電影的影響——以劉吶鷗的《持攝影機的男人》為例》，《當代電影》，期 10（2016 年 10 月），頁 97-102。

第二章 自欺與自救——劉呐鷗的神經衰弱症自我療法

(一) 麻木還是逃避？自欺——逃脫痛苦的庇護所

已經三天不看報紙了，因要過年牠們都停刊了，武漢的消息也不知道，錢塘的戰線也沒有音信，大概兵人們也都在戰場的寒空下吃他們的過年菜吧，黃浦已經充滿着各國的軍艦，天々外國兵都在南京路、霞飛路示威，黃雲好似正在告急哪，可是別煩腦罷，太陽依然是柔溫地照着街上，聽一聽街頭裸樹的蜜語哪，牠們不是在說「春將近了」嗎？今日是除夕了，街頭四面八方都是爆竹音聲，小連炮也是很好聽的。兒們童們都穿着紅的綠的嬉嬉地在街上遊戲，拉地雷的，做戲的，不是天下太平嗎？唱罷！夜光的美酒，為了好的將來，美的人生，好的夢——。¹²⁶

這是劉呐鷗 1927 年日記「一月の讀書」之後的文字，從時間「除夕」上判斷，這段自白恐怕寫於 1927 年 2 月 1 日或是此後的補記。¹²⁷很顯然，戰爭在彼時的中國已經打響，哪怕上海不是兵臨城下的武漢、錢塘，在南京路、霞飛路以及各個重要區域盤據的外國兵也容不得都會的居民做著天下太平的好夢。然而危急的局勢似乎並未影響劉呐鷗燈紅酒綠的生活，作為家境優渥的富家子弟，他依然猶如街邊嬉鬧的不知事的稚童繼續頌唱著繁華都市的讚歌，或許在許多觀者眼

¹²⁶ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 94-95。

¹²⁷ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 122-123、148-149。

康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 570-573、614-615、618-621、750-751。

彭小妍，〈浪蕩天涯：劉呐鷗一九二七年日記〉，頁 1-39。

1927 年 2 月 13 日，劉呐鷗寫道：「……寂寞極就扒起來補日記……」，可見劉呐鷗平日裡確實有補寫日記的情況，此外，如果日記為補寫，劉呐鷗一般會在當天日記內容之後有所標註。關於這一點，彭小妍在〈浪蕩天涯——劉呐鷗一九二七年日記〉也簡要提及：「呐鷗每天記日記，如果偶爾來不及當天寫，一定會補記，沒有一天中斷。」

中，這種行徑是以劉呐鷗為代表的城市中產或其以上階級終日麻木享樂的常態，但如若真是存有不願問及戰事的「麻木」，又怎麼會特別地想起「武漢的消息」和「錢塘的音信」？¹²⁸

1927年2月19日：「大清早澄水就走來報杭州失守，孫軍退到松江，但事實，南軍已到上海了。」¹²⁹

1927年4月18日：「國民政府建都南京」。¹³⁰

從日期來看文字書寫的時間距今已有近一個世紀，雖然事隔久遠，僅憑隻言片語我們無法得知書寫者對危機的實際感受程度，但無論是在病榻抑或是在遠隔海峽的家鄉臺灣，¹³¹劉呐鷗仍密切關心著大陸上的風雲變幻這一事實卻是無庸置疑。

然而在此我們不得不承認，在1927年日記中，劉呐鷗對於戰亂的關切始終與真正的危險保持著適當距離。如3月21日與22日的日記分別寫道：

一奘多阿瑞里邊便衣隊和外國兵起了衝突。砲火交一小時。從那時起，華界的銃聲繼續而已。南軍下午將占龍華。七奘北車站。九奘多睡覺，一夜銃聲續聞。¹³²

朝來銃聲續聞。至午後北四川路一帶前後受攻，極為危險。¹³³

¹²⁸ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁94-95。

¹²⁹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁134-135。

¹³⁰ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁258-259。

¹³¹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁116-145、236-259。

1927年2月10日劉呐鷗因感染神經性疱疹病毒在品川病院入院治療，14天後（2月24日）出院。

1927年4月12日，因祖母病重，劉呐鷗從滬上起程返鄉，4月18日當天趕至臺南新營家中。

¹³² 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁198-199。

¹³³ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁200-201。

根據英國陸軍部（the War Office）出版的 1927 年上海地圖，筆者結合日記片段提供的線索，確認得出當時發生於該地的武力衝突主要集中在租界的外圍，即引文中提及的北以「北車站」、「北四川路」為界，南以「龍華」為限的「華界」部分區域。¹³⁴然而在 1927 年 1 月 21 日的日記中，劉呐鷗自述已搬至「蒲柏路吳興里」（蒲柏路現更名為太倉路）的住宅，¹³⁵該地隸屬於法租界，是相對於「華界」的安全區。



英國陸軍部（the War Office）出版 1927 年上海地圖

1945 年，華盛頓哥倫比亞特區（Washington, D.C.），1:50000

3 月 8 日，劉呐鷗收到胞弟劉櫻津的來信，其弟在信中寫道「十二号考完，想要來（上海），因打仗不敢」，但劉呐鷗卻對此不以為意，反倒積極地表示「我

¹³⁴ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 198-201。

¹³⁵ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 70-71。

去叫他來」。¹³⁶事實上自本文上述的內容來看，劉呐鷗並非不知曉局勢的不定，他之所以能夠大著膽子邀請弟弟赴滬，一方面是出於手足之情，而另一方面也正暗示了在潛意識中劉呐鷗認為上海是安全的，起碼在他所租住的法租界區域，他們的人身安全可以獲得保證。

至此，我們似乎可以斷言，雖然對時局浪潮頗為關注，但在日記中劉呐鷗卻幾乎總是顯得像個「觀火」的局外人，即便是遭遇罷工、封鎖以及盤查，¹³⁷寫在紙頁的憤懣之言也更像是抱怨戰亂帶給生活的種種不便，全然沒有躍然紙上的憂患意識和慷慨激昂的國民責任，甚至我們尚可認為其自始至終都抱有一種難以立足的樂觀主義。然而如果從滿足自我保護需求的角度來說，劉呐鷗選擇上海作為他「將來的地」，¹³⁸縱使無性命之虞，時時關心住地周遭的事勢也是人之常情，但是由於他幾近成日流連歡場、縱情聲色，耽於安逸而幾乎不事生產，這種本能的自我保護終也難逃「鳳閣龍樓連霄漢，玉樹瓊枝作煙蘿，幾曾識干戈」的命運。

139

不過值得注意的是，在收到劉櫻津自日本寄往上海的信件的日子（1927年3月8日），劉呐鷗在日記中寫了一句耐人尋味的話：

餓着愛，那有法子。此時的社會人那有余暇顧到愛情。¹⁴⁰

¹³⁶ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 172-173。

¹³⁷ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 72-73、210-211、228-229。

譬如 1 月 22 日，劉呐鷗寫道：「……今天連汽車都罷工了，非常的不便……」；3 月 27 日：「下午一個人跳出鐵線網由馬霍路跑到老靶子路去。」；4 月 3 日：「在西藏路被嗅英兵搜身軀。」

¹³⁸ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 446-447。

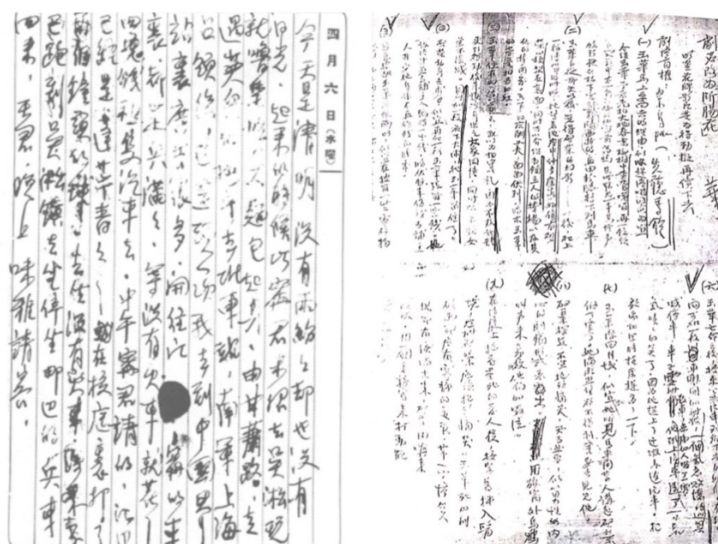
「母親說我不回去也可以的，那末我再去上海也可以了，雖然沒有什麼親朋卻是我將來的地呵！」（劉呐鷗語）

¹³⁹ 李煜，〈破陣子（四十年來家國）〉，收入文東選註，《李煜詞選註》（長春：吉林文史出版社，2000），頁 69-70。

¹⁴⁰ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 172-173。

倘使我們從 1927 年 3 月 8 日的日記著手，便可將其內容劃分為以下幾個部分：劉呐鷗對自身身體狀況的評估（「稍舒服」）、對施蟄存短篇的評價（「看施君的短篇『紅衫』還不服出幼稚之域」）、接待友人（「晚上戴君來，瑞曲也來」）、收信（「澄藻跟阿津的來信」）、還有上述引文那句似是對情感生活的感喟。¹⁴¹

綜觀整部 1927 年劉呐鷗日記，我們不難看出這樣的第一手資料具有很高的研究價值，且不說比起工作文本，劉呐鷗日記的字跡明顯潦草太多，在語句書寫方面，也多隨心所欲沒有特定邏輯，似乎並未將除自己以外的其他讀者納入考量，更何況在日記中劉呐鷗毫不掩飾對一些友人的不滿，¹⁴²縱然他聲稱「我有我的路，各人有各人的世界」，¹⁴³想必這些怨尤也不好公之於眾。



劉呐鷗 1927 年 4 月 6 日日記（左）；電影《永遠的微笑》劇本手稿（右）

2001 年，《劉呐鷗全集：日記集（上）》；2010 年，《劉呐鷗全集：增補集》

¹⁴¹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 172-173。

¹⁴² 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 44-45、130-131。

康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 474-475。

譬如 1927 年 2 月 17 日，劉呐鷗寫道：「下午瑞曲來，討厭得很，踏地板，吟那無字的鼻歌，他們南洋的華（人）都是這樣粗氣嬌人的。」但事實上，劉呐鷗與丘瑞曲關係甚好，除了平日裡一起玩樂外，分開後二人亦時常通信。

譬如 1927 年 1 月 8 日，劉呐鷗寫道：「……忍不了過度的無聊誘着瑞曲到天津館喝五加皮，……」；7 月 26 日：「瑞曲來信說他平地嘉定普通學校住着。」

¹⁴³ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 122-123。

因而正是由於這部日記具備的私密性質，其所內含的心理狀態才具有相對的客觀性和真實性，換句話說，這本上世紀 90 年代才進入公眾視野的劉呐鷗 1927 年日記，¹⁴⁴是目前為止最能夠反映其內心思想的珍貴史料。在這樣的前提背景之下，適才提及的引文中的意涵不言而喻，它有意表明在劉呐鷗的觀念中「此時」現代人與愛情之間具有難以平衡的複雜關係，亦即，在當時的社會中獲得所謂的愛情並非易事。

現在，我們不妨大膽設想一下引發劉呐鷗這一感慨的幾個可能的原因：第一，對施蛰存所著的短篇〈紅衫〉的內容之感想；¹⁴⁵第二，與親友來訪或來信所提及的事情有關的評論；第三，自訴感情生活煩惱；第四，自由聯想，偶感而發。誠然，劉呐鷗究竟緣何大發慨嘆，這其中是否還存在其它可能，我們不得而知，然而無論是上述哪一種或多種因由，它們所指向的主觀核心結論都是：在 20 世紀 20 年代劉呐鷗所生存的社會環境中，愛情是一種「奢侈品」。不過令人意外的是，這種「奢侈品」在紈袴子弟劉呐鷗的心中卻並非是現代人所鍾愛的娛樂「聲色」的代名詞，根據日記簿 1927 年 4 月末尾的「四月の讀書」的記錄，在讀完「若まエルテルの悲み」（歌德（Johann W. von Goethe）著，《少年維特的煩惱》）之後劉呐鷗無不感慨地表示「□に優れた、現代人には出來そうもない□

¹⁴⁴ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 104。

¹⁴⁵ 據目前有關施蛰存的作品資料顯示，其未有一篇小說冠名為「紅衫」，因此筆者疑「紅衫」為施蛰存某篇小說的原擬題目或佚失、銷毀的作品。參照〈施蛰存先生著譯年表〉，1927 年間施蛰存未自印或發表任何一篇小說，而其距離 1927 年最近的文學作品產出即是次年（1928 年）1 月刊登於《小說月報》的〈娟子〉。根據劉呐鷗日記的記載以及相關人員回憶，劉呐鷗與施蛰存等在震旦大學一同插班讀書的同學關係甚好，平日除常常與「施君」或「戴君們」探討文藝事宜外，討論各自的新作或新譯的作品也是常事。雖然從理論上講，我們不能排除 1927 年 3 月 8 日這天劉呐鷗所提「紅衫」是施蛰存早年自印或發表的作品，但在〈娟子〉的故事中，「紅色的絨衫」是關鍵性物品，且劉呐鷗對〈紅衫〉一文的評價是「不服出幼穉之域」，可見此文尚不能算是成熟的作品。由此觀之，〈紅衫〉是〈娟子〉草稿或原型這一可能性極大。

劉凌，〈施蛰存先生著譯年表〉，《華東師範大學學報（哲學社會科學版）》，期 5（2003 年 9 月），頁 3-10、100。

んだがあれに□恋したひものだ」(「現代人似乎做不到,但我希望像那樣戀愛」,彭小妍等譯)。¹⁴⁶在這裡,劉呐鷗所說的「那樣戀愛」顯然指的是維特式的戀愛,相比起「此時的社會人那有余暇顧到愛情」中的「愛情」,此處的「戀愛」具有更為具體的內涵。比較日記中出現的這兩則有關情感的自述,從「那有余暇」到「似乎做不到」,「此時的社會人」或「現代人」由外在條件(時間)的不足而導致的「愛無能」被劉呐鷗進一步嚴肅化到因自身能力喪失而致使「愛無能」,除此之外,我們也應注意到該兩處的共同主語「人」的限定詞分別為「此時的社會」和「現代」,¹⁴⁷日語中的「現代」虽是傾向於時間意義上的概念,¹⁴⁸但由於時間之於人是抽象的事物,人們祇能藉由觸覺、嗅覺等知覺將時間具象化,¹⁴⁹因此「現代人」一詞雖看似在語義表面僅以時間作為修飾,但其背後卻暗含對於當時人們所處的環境等空間狀況的描述。與此同時,3月8日日記中的「餓著愛」也與「四月の讀書」中的「我希望像那樣戀愛」形成了對照,「餓」(無論是哪一種情況的「餓」)與「希望」,實際上隱含著行為的發出者某種願望或需求尚未被滿足的台詞,縱使維特式的戀愛往往伴隨著巨大的痛苦,但是作為一個生活在「此時的社會」的「現代人」,¹⁵⁰劉呐鷗亦同其他人一般,無法擺脫自身所處空間中的事物對自己造成的影響。不過在此需要聲明的是,筆者並非是片面地認定劉呐鷗所欲求之事一定是美好的、值得被追求的,然而在劉呐鷗本人頗為感興

¹⁴⁶ 康來新、許秦綦編,彭小妍、黃英哲編譯,《劉呐鷗全集:日記集(上)》,頁284-285。

¹⁴⁷ 康來新、許秦綦編,彭小妍、黃英哲編譯,《劉呐鷗全集:日記集(上)》,頁172-173、284-285。

¹⁴⁸ 上海譯文出版社編譯,《日漢大辭典》(上海:上海譯文出版社,2002),頁685。

1 現代。當代。現今。「當世」。「同時代」。**present age; today**。

2 現代。日本指所劃分的歷史時代之一。相對古代、中世和近代而言。其政治形態、社會狀況和思想傾向與現在相同的,離現在最近的時代。一般指二戰後。**contemporary period**。

¹⁴⁹ 馮文麗、孔秀祥,〈語言表達中的時間和空間〉,《修辭學習》,期4(2001年8月),頁3、6-7。

¹⁵⁰ 康來新、許秦綦編,彭小妍、黃英哲編譯,《劉呐鷗全集:日記集(上)》,頁172-173、284-285。

趣的弗洛伊德(Sigmund Freud)的理論中,¹⁵¹愛情(戀愛)的本質是原慾(Libido),無論是何種因素阻礙了愛情的發生(這裡尤指時間因素),都極有可能導致壓抑人類性本能的後果,從而造成變態心理以至於精神疾病及犯罪。然而除此以外,即便是在非特定個體上持續投入原慾(Libido)的非維特式的情慾,由於劉訥鷗所處的社會尚未達到高度文明的狀態,不加控制的非延續性對單一對象的慾望亦可能促成原慾(Libido)的爆炸,在這裡,維特式戀愛的痛苦是結局分化後的狀態,它的基礎是堅定的信仰式愛情,這是一種社會的建立及發展對人性馴化。¹⁵²當然,在這裡筆者無意鼓吹將人的行為和人類重大發展都歸於人的生物性的「泛性論」或使情慾與文明呈對立的面向,¹⁵³祇是愛情作為一種被絕大多數人所接受或渴望以及相當數量的人經歷過的情緒、慾望或是狀態,卻在當時的社會環境下被劉訥鷗主觀判斷為難以實現,但是又如筆者在緒論中提及的,劉訥鷗本人頗為反感都會快速的、享樂式的愛情,在這種語境之下,劉訥鷗所希望獲得的愛情顯然不是普通都市式的愛情,換句話說,所謂的「都市式的愛情」祇是盜用了「愛情」名頭的肉慾,它不是人類本能的昇華亦無建設文明之功用,雖然弗洛伊德(Sigmund Freud)也許並不反感這種文明的倒退,¹⁵⁴但是之於劉訥鷗,即使周遭一切混亂狀況沒有迫使其表現出緊張的危機感,然而對於當時所處的文明社會(相對的文明),和社會加之人身的作用,依然抱有悲觀的感受。

¹⁵¹ 施鰲存,〈我們經營過三個書店〉,《新文學史料》,期1(1985年2月),頁184-190。

「劉燦波(劉訥鷗)喜歡文學和電影。……他高興談歷史唯物主義文藝理論,也高興談弗洛伊德的性心理文學分析。」(施鰲存語)

¹⁵² 赫伯特·馬爾庫塞(Herbert Marcuse)著,黃勇、薛民譯,《愛慾與文明——對弗洛伊德思想的哲學探討》(上海:上海譯文出版社,1987),頁36、144-163。

¹⁵³ 董學文、張首映,〈從無意識到泛性論——弗洛伊德文藝觀評述〉,《文藝理論與批評》,期2(1986年5月),頁106-112。

赫伯特·馬爾庫塞(Herbert Marcuse)著,黃勇、薛民譯,《愛慾與文明——對弗洛伊德思想的哲學探討》,頁144-163。

¹⁵⁴ 赫伯特·馬爾庫塞(Herbert Marcuse)著,黃勇、薛民譯,《愛慾與文明——對弗洛伊德思想的哲學探討》,頁144-163。

不過我們無法忽視的是劉呐鷗這種悲觀的想法似乎與前文所提到的其樂觀的態度構成了不可調和的矛盾，儘管對於時局安定的樂天和對社會情感條件不足的消極認識是兩個截然不同的側面，但劉呐鷗的「天下太平」、「美的人生」已經明晰地將社會想像擴充出了戰亂的邊界，¹⁵⁵使其具有一種廣義的樂觀型態。為了解決這一問題，我們不妨再次將目光投至劉呐鷗的日記文本。

1927年2月19日，劉呐鷗因神經性皰疹在品川病院住院治療，時逢著名的上海工人總罷工事件，滬上一時間風雲開闔。然而儘管臥病在床、隔絕外界，劉呐鷗仍是心係時事、惴惴不安，但是在當天日記的末尾，他卻筆鋒一轉，祇道：「但是這室卻猶原嗅着藥味，賣餛飩麵的原是在那邊無心地角々角叫着，啊萬物都靜得，只有心裏風波吧。」¹⁵⁶這樣平靜且樂觀的語調自然不令讀者感到陌生，翻看前文，這種「先抑後揚」與除夕日記中的「兒們童們都穿着紅的綠的嬉々地在街上遊戲，拉地雷的，做戲的，不是天下太平嗎」如出一轍。¹⁵⁷劉呐鷗似乎能夠輕而易舉敏銳地注意到這些「沒有說服力的明顯事實」，真正要緊的實情——紛亂的局勢，在這些「沒有說服力的明顯事實」之下被當事人主動壓抑，一筆帶過。¹⁵⁸

作為歷史的後繼者，我們能夠站在制高點清楚地知道劉呐鷗口中的「天下太平」並非事實，¹⁵⁹他的焦慮不安也不僅僅是思慮過度單純的「心裏風波」。¹⁶⁰在這裡，書寫者試圖將真實情況遮掩起來，他所相信的或者是他所希望相信的毫無

¹⁵⁵ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 94-95。

¹⁵⁶ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 134-135。

¹⁵⁷ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 94-95。

¹⁵⁸ 讓-保羅·薩特（Jean-Paul Sartre）著，陳宣良等譯，《存在與虛無（上）》（臺北：久大文化股份有限公司、桂冠圖書股份有限公司，1990），頁 117。

¹⁵⁹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 94-95。

¹⁶⁰ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 134-135。

疑問是與現實割裂的樂觀情境。在薩特（Jean-Paul Sartre）的觀念中，這種把「令人不快的真情掩蓋起來或把令人愉快的錯誤表述為真情」的行為就是我們通常所說的「自欺」，但自欺有別於說謊，說謊具有對外的指向性，它形成的目的是為了讓述說的對象完完全全真誠地相信述說主體，而自欺的指向性是對內的，¹⁶¹劉訥鷗日記的內向性恰好為他的自欺提供了充分條件。

為了更加清晰地表述自欺的運作模式，薩特（Jean-Paul Sartre）總結出了自欺的一種可能的公式結構，即散樸性與脫胎於散樸性的超越性的分裂。¹⁶²在除夕（1927年2月1日）及同月19日的日記中，代表散樸性的「真情」是上海及其周邊地區正當發生的混亂情況，我們知道，戰亂是一個持續的或是間斷延續的呈區域性分佈的社會狀態，它代表的是時間段、地區而非時間點、地點，雖然劉訥鷗意識到了事態的緊急，內心的不安感促使他迫切地想要了解局勢的進展，然而這樣的「真情」令他心情不悅，於是藉由嬉鬧的兒童、平靜祥和的生活環境等「沒有說服力的明顯事實」，¹⁶³致使一時一地的「太平」超越戰亂中時間與地域變化多端的自由性，成為主觀現實的永恆特性。與此同時，在1927年2月19日的日記中劉訥鷗寫道：

被介春的詩抓到地獄的心，可被牽出來了。下午，真是如各報所料上海總罷業起來了。備米糧，換龍銀，心為之一亂，真是無用。約來要來的丘，

¹⁶¹ 讓-保羅·薩特（Jean-Paul Sartre）著，陳宣良等譯，《存在與虛無（上）》，頁 89-99。
姜延軍，〈真誠自欺的困境——論薩特的自我欺騙理論〉，《南京社會科學》，期 8（2001 年 9 月），頁 16-21。

¹⁶² 讓-保羅·薩特（Jean-Paul Sartre）著，陳宣良等譯，《存在與虛無（上）》，頁 99-116。
姜延軍，〈真誠自欺的困境——論薩特的自我欺騙理論〉，頁 16-21。

¹⁶³ 讓-保羅·薩特（Jean-Paul Sartre）著，陳宣良等譯，《存在與虛無（上）》，頁 117。

卻不見其來，恐怕現在在南京路上大道演說也未可知道，不然就在法界的一角秘處參那學生會，電車都停。法界的治安也不知怎樣！¹⁶⁴

被「牽出來」的「抓到地獄的心」和「心為之一亂」都意在表明當事人的焦慮情緒，但劉呐鷗拒絕承認他的焦慮是由混亂的「真情」所致，他祇認可焦慮來源於焦慮本身，藉由片面的「太平」（1927年2月19日，「但是這室卻猶原嗅着藥味，賣餛飩麵的原是在那邊無心地角々角叫着，啊萬物都靜得，……」）迫使自己忽略不安的想法產生的真正原因，將情緒這一結果超越其自身錯置為因緣，且將不安侷限在一種特定的主觀感受上（1927年2月19日，「只有心裏風波吧」），促使自己真誠地相信他所真切感受到的是虛假而非真實。¹⁶⁵

據此，我們能夠較為容易地了解到劉呐鷗對社會現實的悲觀傾向和其所表達及表現出的盲目樂觀之間的矛盾背後的關鍵：當事者越是希望掩蓋真相，則越能彰顯真相之「真」，劉呐鷗對於動盪局面和自身不安的否定（「別煩惱」、「只有心裏的風波吧」）反而做實了內心焦慮感受的存在，¹⁶⁶這種焦慮的根源在於他所處的社會境況，在某種程度上這與他對於當時社會的悲觀態度形成了默契的統一。

（二）作為一種自欺性都市疾病的神經衰弱症

需要注意的是，上文我們提到，劉呐鷗本人渴望像維特那樣痛苦地愛戀，但「現代人似乎做不到」，在這裡，「做不到」之一種可能是此前筆者所敘述的喪失堅定信仰愛情的「愛無能」，¹⁶⁷而另一種可能即是對痛苦感知的無能（痛苦亦

¹⁶⁴ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁134-135。

¹⁶⁵ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁134-135。

¹⁶⁶ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁94-95、134-135。

¹⁶⁷ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁284-285。

是一種本能)。實際上，該兩種可能性在某種程度上是互相關聯、無法分開討論的，但在此筆者卻希望對於後者——對痛苦感知的無能，展開詳細地論述。

1. 劉呐鷗與神經衰弱症及神經衰弱症的發展歷程

作為一個藝術家，劉呐鷗的神經似乎比常人更為脆弱，1927年1月22日，他第一次於當年的日記中提及了自己的神經狀況：

昨天晚上，一夜不睡不能睡覺，所以覺得精神很疲倦，頭重眼花，好像魔煩的神經鬧出亂子來了，呀啞，冷得很！¹⁶⁸

而到了次月，他的神經狀態依然令人擔憂。

1927年2月6日：「……我看我的神經末梢走向微梢去了，今早起來的時候，兩眼皮酸痛的利害，若不多當心些，就是瞎子，也不過這樣罷了。」¹⁶⁹

1927年2月7日：「頭痛一半，臉上又發了二三的腫物，真是神經衰弱再來了。」¹⁷⁰

「神經衰弱再來了」，一個「再」字，暗示了劉呐鷗並非第一次患上這種「疾病」（1927年1月22日與2月6日所提到的神經不適並未上升到神經衰弱症的狀態），甚至於僅僅出現了「頭痛」、「發了二三的腫物」的症狀，他便斷然給自己下了「神經衰弱」的診斷書，¹⁷¹就好像已經與其交戰多次，哪怕沒有專業醫生的證明，也能較為準確地獲知自己的身體狀況。

¹⁶⁸ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 72-73。

¹⁶⁹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 108-109。

¹⁷⁰ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 110-111。

¹⁷¹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 110-111。

緊接著，由於身上不適的加劇，劉呐鷗於 2 月 10 日被醫生要求入品川病院接受治療，¹⁷²此次住院持續半個月，¹⁷³但病痛卻並沒有因為集中以及接下來一段時間的持續診療而痊癒。結合日記中所記錄的日常瑣事，讀者可以輕而易舉地得知劉呐鷗長久地被所謂的神經衰弱症困擾，這種疾病及其症狀出現頻率之多在 1927 年日記中幾近首屈一指。也許是由於自身的身體情況太過於令人憂心，加之人們深信神經衰弱與睡眠息息相關，¹⁷⁴在平日裡劉呐鷗格外關注自己的睡眠質量，每逢一夜好眠，他幾乎不吝惜筆墨，有時乾脆整日僅寫下「好睡」二字，¹⁷⁵暢快之情溢於言表。

但是劉呐鷗卻並非那個時代被神經衰弱折磨的個例，郭沫若在日本留學期間也曾因神經問題倍感煩悶，以至於「屢屢想自殺」。¹⁷⁶實際上，民國時期罹患神經衰弱症的現象已經不算罕見，彭小妍在研究中指出，除卻 20 世紀 20 年代如創造社作家等常在作品中描繪飽受神經衰弱類的病症所累的人物外，在 30 年代，「如神經衰弱及憂鬱症……已經常見於日常用語中」。¹⁷⁷

19 世紀 60 年代，美國神經學家比爾德（George M. Beard）率先將「神經衰弱」（或稱「腦力衰竭」）一詞應用於醫學研究，他認為神經衰弱症源於神經力量或是腦力的衰退，與社會的發展、文明的進步（尤指具有現代特質的都市地區）有著密不可分的關係，它不但能引發或加劇各種急、慢性疾病（包括失眠、消化

¹⁷² 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 116-117。

「九桌多同愛礼來找品川。叫我入院」（劉呐鷗語）

¹⁷³ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 144-145。

「下午四桌多出院，……」（劉呐鷗語，1927 年 2 月 24 日）

¹⁷⁴ 森田正馬（Morita Shoma）著，臧修智譯，《神經衰弱和強迫觀念的根治法》（北京：人民衛生出版社，1996），頁 33-35。

¹⁷⁵ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 178-179。

¹⁷⁶ 郭沫若，《文藝論集》（北京：人民文學出版社，1979），頁 42。

¹⁷⁷ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 315。

不良等數十種症狀），甚至還有可能誘發犯罪，¹⁷⁸換而言之，神經衰弱的概念可以廣泛地涉及各種不具有器質性病變又非精神疾病的軀體症狀，除此以外，一些社會問題也能歸因於神經失調病症，一時間，似乎所有人類的麻煩都找到了根源。

然而神經衰弱卻並沒有因為學者的指摘而引起眾人對社會的反思，相反，比爾德（George M. Beard）在自己的研究中饒有興味地表示神經衰弱是美國人特有的病症，它的發病率會根據患者的人種（「白種人的疾病」）、年齡、地域（美國北部的患病率大於南部）、受教育程度、經濟條件、職業（從事腦力工作的勞動者患病率較高）等人口統計學特徵的不同而表現出較大的差異，¹⁷⁹針對這一情況，盧茨（Tom Lutz）就曾坦言，神經衰弱一度備受尊崇，它是一種「令人渴望的」、「值得擁有的」疾病。¹⁸⁰

誠然，由於比爾德（George M. Beard）提出的神經衰弱症本身就是一個模糊且廣泛的概念，¹⁸¹它的內涵範圍及側重點也常常伴隨思想觀念、學術研究和不同時代、地區文化的轉變而發生變化。是以隨著身體與精神二元對立的理念逐漸受到整體性哲學的挑戰以及醫學在歐洲地區科學化、規範化的發展，比爾德（George M. Beard）的神經衰弱概念不斷遭受著質疑，在 20 世紀之後，神經衰弱逐漸淪為無法被確診或歸類的病症的「垃圾桶」。¹⁸²然而無論其如何變遷，神經衰弱的內涵都幾乎始終與社會文化和人群區隔密切相關。事實上，這種以疾病為象徵隱

¹⁷⁸ George M. Beard, "Neurasthenia, or Nervous Exhaustion," *The Boston Medical and Surgical Journal*, 3:13, (April, 1869), pp. 217-221.

George M. Beard, "Other Symptoms of Neurasthenia," *The Journal of Nervous and Mental Disease*, 6:2, (April, 1879), pp. 246-261.

George M. Beard, *American Nervousness, Its Causes and Consequences* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1881), pp. 18-43.

¹⁷⁹ George M. Beard, *American Nervousness, Its Causes and Consequences*, pp. 18-43.

¹⁸⁰ Tom Lutz, "Neurasthenia and Fatigue Syndromes," in German E. Berrios and Roy Porter ed., *A History of Clinical Psychiatry* (London: The Athlone Press, 1995), pp. 533-544.

¹⁸¹ George M. Beard, "Neurasthenia, or Nervous Exhaustion," pp. 217-221.

¹⁸² 巫毓苓、鄧惠文，〈氣候、體質與鄉愁——殖民晚期在臺日人的熱帶神經衰弱〉，收入李尚仁編，《帝國與現代醫學》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2008），頁 55-100。

喻社會環境的情況在當時並非是鮮人聽聞的特例，森田正馬（Morita Shoma）在《神經衰弱和強迫觀念的根治法》一書中提及歐美國家曾一時流行將「文化」（Civilisation）與「梅毒」（Syphilisation）相提並論的風向，¹⁸³雖然該二者在英文發音上的確相近，但在這種「並立」背後隱藏的卻更多的是當時的人們對於文明快速發展的思考。

毫無疑問，對於中國而言，神經衰弱症是一種舶來品，雖然目前尚未有確切的資料顯示神經衰弱症是如何從美國傳至中國的，但同當時許多其它的外來概念相仿，目前學術界普遍認可該病症名詞是由西方傳教士、西方醫學以及日本現代醫學傳入中國的說法。¹⁸⁴然而進入 20 世紀 50 年代之後，神經衰弱卻在它的發源地遭受了前所未有的波折，在幾經取締又幾次死灰復燃以後，終於在 1980 年之前，美國精神學會在修訂《疾病診斷和統計手冊》時取消了如「神經衰弱」之類的模稜兩可的診斷名詞，並以抑鬱症、焦慮症、強迫症等更具有針對性、類別更加細化的心理疾病名詞取而代之。¹⁸⁵時至今日，美國尚未有一家官方機構聲稱要恢復神經衰弱的醫學地位，有關神經衰弱症的診斷如今亦在西方國家十分罕見。但有趣的是，著名醫學人類學家凱博文（Arthur Kleinman）在精神醫學臨床統計中發現，這種在西方國家幾近消聲匿跡的籠統疾病，如今卻是華人文化圈精神科門診中最为常見的病症。¹⁸⁶不過，更值得玩味的是，正如筆者上文提及，在相當長的一段時間裡，神經衰弱都是高貴、富有的白種人的專屬疾病，它是一枚「動

¹⁸³ 森田正馬（Morita Shoma）著，臧修智譯，《神經衰弱和強迫觀念的根治法》，頁 1-3。

¹⁸⁴ Arthur Kleinman, *Social Origins of Distress and Disease: Depression, Neurasthenia, and Pain in Modern China* (New Haven and London: Yale University Press, 1986), pp. 24.

彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 311。

¹⁸⁵ 戴維·伯恩斯（David D. Burns）著，李亞萍譯，《伯恩斯新情緒療法 II》（北京：科學技術文獻出版社，2017），頁 66-67。

¹⁸⁶ Arthur Kleinman, *Social Origins of Distress and Disease: Depression, Neurasthenia, and Pain in Modern China*, pp. 14-15.

章」，在歐美國家人們潛在的意識裡，清朝末年和民國時期的中國人——這個「劣等」的東方民族，是「不配」擁有罹患神經衰弱的權力的。

2. 「牲口」和「機器」——種族主義下神經衰弱症的群體區隔與其曖昧邊界

總體來說，神經衰弱症在中國或者是更大範圍的華人文化圈的傳播與發展皆是較西方國家滯後的，¹⁸⁷然而事實上早在清末民初，「神經衰弱」一詞便已出現於中國。¹⁸⁸但在查閱有關神經衰弱症在中國的資料時，一則愛因斯坦（Albert Einstein）於 1922 年旅經上海時寫下的日記卻引起了筆者的關注：

我們來了一家戲院，每層樓上都有滑稽戲表演。觀眾們時刻沈浸其間，神情頗為愉悅，各色人等當中絕大多數都帶著小孩。這裡到處充斥著與環境相符合的污穢。戲院裡外皆是可怕的吵嚷聲以及異常興奮的臉孔。那些像馬一樣做活的苦工，也幾乎讓人瞧不出痛苦的神色。在這個奇特的國家，淨是像牲口一般的群氓，人們大都大腹便便、話音刺耳，比起人類還不如說是機器。有時候這些人喜歡咧著嘴奇怪地傻笑。每當遇到我們這些來自歐洲的訪客，便彼此大眼瞪小眼——鬼知道有多像是在用望遠鏡不知收斂地窺視對方。¹⁸⁹（筆者自譯）

¹⁸⁷ Arthur Kleinman, *Social Origins of Distress and Disease: Depression, Neurasthenia, and Pain in Modern China*, pp. 14-15.

¹⁸⁸ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 308。

Arthur Kleinman, *Social Origins of Distress and Disease: Depression, Neurasthenia, and Pain in Modern China*, pp. 26.

彭小妍通過查閱文獻材料指出「神經衰弱」一詞約在 1910 年代出現於中國。在此之前，凱博文（Arthur Kleinman）曾在研究中提及最早關於神經衰弱的中文資料應刊載於 20 世紀 30 年代在上海印刷的《同濟醫學季刊》。

¹⁸⁹ Albert Einstein, in Ze'ev Rosenkranz ed., *The Travel Diaries of Albert Einstein: The Far East, Palestine & Spain, 1922-1923* (New Jersey: Princeton University Press, 2018), pp. 136.

其實不僅僅是上海，愛因斯坦（Albert Einstein）對於當時仍屬於英國殖民地的香港印象也不甚良好，他自覺那些辛苦勞作的香港華人對悲慘感知低下，甚至大為讚賞英國的殖民統治。¹⁹⁰但在這些令人大跌眼鏡的言論背後，我們需要敏銳地注意到愛因斯坦有關中國人或華人最為核心的評價是「知覺麻木」，尤其是在負面感受方面，愛因斯坦認為中國人彷彿擁有著愚昧的樂天，他們對痛苦無法覺察、無法共情，就好像是「馬」、「牲口」和「機器」不可能知曉人類的情感。¹⁹¹然而如果從當時的客觀情況考量，這位偉大的物理學家的「出言不遜」若是斷然被扣上「帶有個人色彩的種族主義」的帽子，也的確有失公允。據約·羅伯茨（J. A. G. Roberts）所編著的《十九世紀西方人眼中的中國》紀錄，自 19 世紀起，「西方對中國特色的評價中，增長了一種咄咄逼人居高臨下的優越感……適用於中國人的一個較流行的概括性看法是說他們殘忍，而且對疼痛麻木不仁」。¹⁹²從這個角度出發，筆者可以搜集到大量的文獻資料，譬如，清朝末年著名的「常勝軍」洋槍隊指揮官戈登（Charles G. Gordon）在自己的著作《從醫學的角度看中國 1860-1861：〈長崎——作為一家療養院〉的補充章節》中提及：

他們（中國人）在手術中忍受痛苦的行徑使我相當震驚……大多數人沒有被麻醉，但病人們不會因此哭喊、畏縮，除非手術時間被拖得太久。有的患者甚至躺在手術台上一動不動，即便是當手術刀劃開肌肉，骨板鋸、手術鉗或是骨鑿切斷骨頭，他們也絲毫沒有咬緊牙根或者攥起拳頭的跡象。

¹⁹⁰ Albert Einstein, in Ze'ev Rosenkranz ed., *The Travel Diaries of Albert Einstein: The Far East, Palestine & Spain, 1922-1923*, pp. 126, 128-132.

約瑟夫·艾辛格（Josef Eisinger）著，李淑珺譯，《愛因斯坦在路上：旅行中的物理學家，關鍵十年的私密日記》（臺北：臉譜出版、城邦文化事業股份有限公司，2013），頁 84-86。

¹⁹¹ Albert Einstein, in Ze'ev Rosenkranz ed., *The Travel Diaries of Albert Einstein: The Far East, Palestine & Spain, 1922-1923*, pp. 136.

¹⁹² 約·羅伯茨（J. A. G. Roberts）編著，蔣重躍、劉林海譯，《十九世紀西方人眼中的中國》（北京：時事出版社，1999），頁 188-189。

這也許是因為從某種程度上來說中國人的神經系統沒有歐洲人那麼敏感
……¹⁹³（筆者自譯）

無獨有偶，19 世紀末期遠赴東方的美國傳教士、駐華使館頭等參贊何天爵（Chester Holcombe）憑藉在中國居住多年的經驗，亦同許多西方人士一樣參與到了品評中國人的風潮中來。他雖然不認同「中國人的神經不甚敏感」的觀點，但仍然坦誠：「在外國人看來，中國人作為整個民族似乎感覺遲鈍、麻木不仁，如同冷血動物一樣。」¹⁹⁴事實上，正如約·羅伯茨（J. A. G. Roberts）所說，所謂「感覺遲鈍」、「麻木不仁」是當時一種西方人對於中國人的「流行的概括性看法」，¹⁹⁵諸多文獻中的例子已不勝枚舉，更不要說明恩溥（Arthur H. Smith）所撰的內含對中國人的刻板印象的《中國人的性格》在初版後幾經再版，儼然在大洋彼岸流傳甚廣。

現在，我們有必要回顧一下神經衰弱症誕生之初學者們所謂的患病傾向：神經衰弱多發於從事智力工作的西方（白種人）富人群體中，他們思維活躍，更易消耗神經力量；若將神經衰弱置於其它背景之下，有著更多思考和判斷人群同樣具有絕對的高患病率。¹⁹⁶而這種結論的言外之意即是表明，相較於其他人種（也可以特指中國人），白人們擁有更易受損的神經，中國人遲鈍、麻木的特性不僅僅源於一些醫學家們所認為的種族間的神經結構不同，¹⁹⁷更是一種中國人靈性、

¹⁹³ Charles G. Gordon, *China from a Medical Point of View in 1860 and 1861: To Which is Added a Chapter on Nagasaki as a Sanitarium* (London: John Churchill, 1863), pp. 429-430.

¹⁹⁴ 何天爵 (Chester Holcombe) 著，鞠方安譯，《真正的中國佬》（北京：光明日報出版社，1998），頁 204。

¹⁹⁵ 約·羅伯茨 (J. A. G. Roberts) 編著，蔣重躍、劉林海譯，《十九世紀西方人眼中的中國》，頁 188-189。

¹⁹⁶ George M. Beard, *American Nervousness, Its Causes and Consequences*, pp. 18-43.

¹⁹⁷ 明恩溥 (Arthur H. Smith) 著，匡雁鵬譯，《中國人的特性》（北京：光明日報出版社，1998），頁 81-82。

智性低下的體現，這致使他們幾乎不會遭受神經衰弱的侵擾，因為神經衰弱在這一階段歸根結底是白人靈智優越的代名詞。

我們無法否認在神經衰弱症被醫學界重視的最初階段，比爾德（George M. Beard）有關神經衰弱的假定與結論就已經為該名詞日後較長一段時間內所帶有的種族主義色彩埋下種子，然而我們也很難說在 19 世紀科學種族主義盛行的美國究竟是前者還是後者對另一方的影響更為深遠，因為思潮往往與知識的發展互為因果。但不可辯駁的是，在神經衰弱傳入中國的早期，這種病症無可避免地成為「力證」種族群體差異的證據，但或許仍有一些人認為對痛苦的麻木和難以罹患神經衰弱症之間並沒有直接的關聯性，然而凱博文（Arthur Kleinman）曾在文章中提到在 1871 年，約翰·達吉恩（John Dudgeon）向大清皇家海關總稅務司提交的報告中指出中國人缺少壓力，他們一無掛慮的生活狀態致使自身較少受到神經和精神疾病的威脅。¹⁹⁸

不過這種情況以及觀念傾向在神經衰弱的概念嬗變並深入至中國後發生了顯著的改變，凱博文（Arthur Kleinman）引用麥卡特尼（J. L. McCartney）所著的《東方神經》中的調查統計結果，表明在 20 世紀 20 年代中期，混亂的社會問題致使一部分中國人患上了類似神經衰弱的神經及精神疾病，而凱博文（Arthur Kleinman）在自身研究中也拋出了在 20 世紀 20、30 年代的中國，神經衰弱產生的心理及社會原因幾乎被西方的學者們廣為知曉的觀點，¹⁹⁹換而言之，至少從這一事實我們可以得知在該時期內，神經衰弱症在中國並非罕見，有關這一點，筆者在上文也有簡要的闡述。

¹⁹⁸ Arthur Kleinman, *Social Origins of Distress and Disease: Depression, Neurasthenia, and Pain in Modern China*, pp. 20.

¹⁹⁹ Arthur Kleinman, *Social Origins of Distress and Disease: Depression, Neurasthenia, and Pain in Modern China*, pp. 25-26.

然而在此我們仍然需要明白，種族主義的本質即是一種群體區隔，祇是此類的區隔過分強調了自身的主體性，促使他者被動地被排除在群體之外，²⁰⁰然而如果排除種族主義因素的干擾，我們不難發現在判定神經衰弱這一疾病時以及在神經衰弱患者人群內部亦同時存在著顯著的群體劃分——關於前者，筆者在論述比爾德（George M. Beard）的「神經衰弱美國病」論及早期神經病理學家和社會傳統觀念所認為的神經衰弱易感者的本體特徵時已經進行了簡要地說明，而關於後者，我們不妨來看看麥克維爾（Clare L. McGuire）一篇有關神經衰弱研究方面的報告——〈詮釋緊張的美國人：神經衰弱症、宗教及文化認同 1880-1915〉。

在該篇文章中，麥克維爾（Clare L. McGuire）指出，在 19 世紀末，西方國家的醫師對於神經衰弱症患者的治療方式會依據不同病人的性別和階層有較大的差異。在一定程度上，這種情況的形成與患者的經濟狀況存在一定的相關性，然而這也恰恰說明了神經衰弱症促使患者在群體內部被動被劃分為不同陣營。與此同時，麥克維爾（Clare L. McGuire）也提到了醫生在對於腦力勞動者和體力勞動者的神經衰弱診斷上（由於麥克維爾（Clare L. McGuire）這篇文章主要論述的是歐洲移民與美國的神經衰弱症可能存在的關聯，雖然其論及了與「腦力勞動者更易罹患神經衰弱症」有所出入的體力勞動者也可能患病的情形，但是放置於美國這個 1880 年至 1915 年間世界上最為發達的地區，這裡的體力勞動者也就擁有了更為複雜且優越的身分和內涵）通常會給予全然不同的治療方案，而這種治療方案的制定也常常參考了患者具有差別的症狀表徵，²⁰¹而關於症狀，我們知道，這是醫生用來認識不同患者的身體的方式，症狀的表現使得患者類同於一些患者

²⁰⁰ 蘇永明，《主體的爭議與教育：以現代和後現代的哲學為範圍》（新北：心理出版社，2006），頁 152。

²⁰¹ Clare L. McGuire, "Defining the Nervous American: Neurasthenia, Religion, and Assimilation 1880-1915," (B.S. dissertation, University of Michigan, Ann Arbor, 2008), pp.12.

或區別於其他患者，加之神經衰弱症本身又並非一般意義上的生理疾病，參照福柯（Michel Foucault）的「精神疾病是社會功能劃分的結果」的理論，²⁰²我們很容易理解神經衰弱症這一特殊病症所擁有的與生俱來的群體區分性。

是以，盡管神經衰弱的內涵器質性病理解誘發因素、心理化、道德化的演變以及其與東方傳統文化、醫學的結合使其的種族主義特點在中國本土有所削弱，但實際上卻並沒有因此打破其所帶來的類種族主義的人群劃分。連繫上一小節說及的在進入 20 世紀以後，神經衰弱症的診斷成為專業醫師們對那些讓人束手無策但對患者生命威脅程度較低的惱人小症狀的「棄置所」，²⁰³加上神經衰弱難以通過現代醫學技術鑒定出明確的器質性病變，因而它的診療結果幾乎是持有相關醫學知識的專業人士的「一家之言」。一旦前來向醫生求助的「病人」被診斷為神經衰弱症，那麼該「患者」即被賦予了一種特殊的身分，這種身分的認定使當事人區別於未患病的他者。這些被病痛煎熬的人們有著各種各樣、一種或多種的患病緣由：也許是因為縱慾——這使他們在道德上飽受折磨，也許是由於生活受挫——對於康健的人而言「病人」是隱藏在疾病背後的「失敗者」，也許是從事過度腦力勞動的人——他們象徵著文化、體面、高人一等……可以說在 20 世紀 20 年代以前，中國幾乎沒有出現像神經衰弱症這樣不具有醫學意義的傳染性但是卻集中出現於某些群體的疾病，它有時充當著「垃圾桶」、「遮羞布」，有時又搖身一變成為「勳章」和彰功耀德的「牌坊」。但有趣的是，即使患病的原因並不得體，人們也往往不會羞於提及自己患有此類症疾（比如郁達夫筆下的憂鬱青年），「神經衰弱」這一詞彙本身便帶有先天的模糊感，在它的發源地美國，「Neurasthenia」或「Nervous Exhausted」的詞源與抽象的、難以測量的力量脫不

²⁰² 莫偉民，《主體的命運——福柯哲學思想研究》（上海：上海三聯書店，1996），頁 48-60。

²⁰³ 巫毓苓、鄧惠文，〈氣候、體質與鄉愁——殖民晚期在臺日人的熱帶神經衰弱〉，頁 55-100。

出干係，²⁰⁴而在其被介譯至中國後，「神經衰弱」又增添了一種本土的諱莫如深：長久以來「身心合一」的身體觀念在某種意義上將醫學神秘化了，²⁰⁵在這樣的前提之下，盡管醫生們信誓旦旦列舉出神經衰弱可能的致病因素，但它的發病根源很難被確切地證實——在當時，尚未有專業的醫生能夠斬釘截鐵地給出病因，從根源上徹底免除患者地痛苦，除了用藥和一些特殊的療法之外，他們祇能嘗試為病人制定健康的生活標準，提出改善建議以減緩苦痛，但究竟是否「對症下藥」，這些醫生顯然沒有像是在治療器質性病變的疾病或是感冒、發燒時那麼有信心。雖然在早期研究中神經衰弱症被認為有急、慢性之分，²⁰⁶但民國時期許多中國患者的病例卻顯現了漫長、反覆的特點（也許是由於長期神經衰弱症更難被治癒，因此其也得到了更多的關注），醫生們對此無計可施，甚至祇好承認關於這一疾病的認識在中國剛剛起步。²⁰⁷於是，一種神秘的、無法被人完全掌控而又有較低致死率的疾病為生活在各種麻煩中的人們提供了庇護所，患者們彼此以不同的病因為自己做著掩護，但他們始終無法或是不願擺脫這層身分，身分使他們區別了自己與他者，在享受標籤所帶來的隱蔽功能的同時，病人們也開始在不同於自身的他者身上，尋找緩解痛苦的「良藥」。

²⁰⁴ George M. Beard, "Neurasthenia, or Nervous Exhaustion," pp. 217-221.

²⁰⁵ 周與沈，《身體：思想與修行——以中國經典為中心的跨文化關照》（北京：中國社會科學出版社，2005），頁 89-92。

²⁰⁶ George M. Beard, "Neurasthenia, or Nervous Exhaustion," pp. 217-221.

²⁰⁷ Arthur Kleinman, *Social Origins of Distress and Disease: Depression, Neurasthenia, and Pain in Modern China*, pp. 26-28.

3. 「愚」——劉呐鷗與神經衰弱症的抗爭

在前文的章節中，筆者簡要闡明了在 1927 年以前劉呐鷗已罹患神經衰弱症的事實，雖然在當年的日記裡劉呐鷗並未表現出同郭沫若一般明顯的自殺傾向，但我們必得承認神經失調的問題的確給劉呐鷗帶來了莫大的困擾。

為了探究這一問題，我們需將關注點重新轉回至日記中劉呐鷗集中提到神經衰弱症的 2 月。1927 年 2 月 9 日：

噉了麵飽，剛要出來的時候恰巧翁君來訪，就同他去大菜間噉中餐，才來老靶子路找廖醫生，說是神經性 Herpes——末梢神經的發炎，好的時候會留痕跡。快跑來找愛禮，到福民醫院，遇時間了，醫生不在，找品川醫，說十枝カルシウム（鈣）就可以使牠全癒。²⁰⁸

從這段日記的內容看，與筆者所說的神經衰弱症不同，「Herpes」的中文應譯為「皰疹」，是一種由皰疹病毒感染所致的疾病，現代醫學一般按病理將其分為單純性皰疹及帶狀皰疹，兩者均具有親神經性。²⁰⁹回顧 1927 年 2 月 7 日的日記，劉呐鷗發現「臉上又發了二三的腫物」與皰疹的症狀頗為吻合，但當時其懷疑是神經衰弱症復發。²¹⁰在隨後因病入院時由於「頭和臉腫得更利害」，醫生判斷病症原因為「極度的神經衰弱來的偏頭痛」，然而不知是心下疑慮還是驚嘆，劉呐鷗補充說「我從末聽過神經會腫得這樣利害」。²¹¹事實上，如果從分析日記提供的憑證入手，劉呐鷗此次入院極有可能是為治療面部所發的皰疹，但是筆者在此無法從醫學的角度判斷當時劉呐鷗是否存在舊疾反覆的情況，而皰疹又是否

²⁰⁸ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 114-115。

²⁰⁹ 王佳偉、代飛飛，〈單純皰疹病毒性腦炎發展簡史〉，《中國現代神經疾病雜誌》，卷 14 期 8（2014 年 8 月），頁 660-663。

²¹⁰ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 110-111。

²¹¹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 118-119。

引發了神經衰弱。不過可以肯定的是，神經衰弱症幾乎與劉呐鷗如影隨形，以至於頭痛附加面部腫物的發作立刻引起了她對於再遭神經衰弱侵襲的猜測。或許有的讀者會疑心劉呐鷗此前所患的神經衰弱是否就是疱疹病毒感染所致的併發症或混淆了疱疹本身，但此後一句「從未聽過神經會腫得這樣利害」直截了當地表明了 1927 年的 2 月是劉呐鷗記憶中第一次患上疱疹——這與上文筆者所述此前其已患神經衰弱的事實具有相當大的衝突。²¹²

此後，1927 年 2 月 25 日——從品川病院出院次日，劉呐鷗即赴余慶堂「買許約梅先生的神經的藥」；²¹³次月 1 日，其頭痛發作，輾轉難眠，覺得「神經只是活跳跳的」，第二天便服用「天寶齋的馬寶」的「定神的特效藥」；²¹⁴當年 7 月，劉呐鷗身在日本，因又覺神經衰弱，²¹⁵8 月 4 日在友人的陪伴下於橫濱的中醫拿了中藥，²¹⁶並自認效果不錯；²¹⁷同年 11 月其陪同戴望舒在北京遊學時因身體不適擔憂神經衰弱再襲……²¹⁸除此之外，在 1927 年中劉呐鷗時常服食安眠藥以及調節神經類藥物，²¹⁹即便此間輾轉多地，更換過不同的醫生與治療方法，但用藥的情況卻一直斷斷續續存在。

疲憊、失眠、頭痛……這些病程較長的神經衰弱徵候不僅僅損耗了劉呐鷗的身體，對於其心理也造成了較大的負擔。²²⁰1927 年 7 月 25 日，劉呐鷗頗具感慨地寫道：

²¹² 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 118-119。

²¹³ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 146-147。

²¹⁴ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 158-161。

²¹⁵ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 472-473。

²¹⁶ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 496-497。

²¹⁷ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 524-525。

²¹⁸ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 732-733。

²¹⁹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 174-175。

譬如 1927 年 3 月 9 日，劉呐鷗寫道：「服睡眠藥睡覺。」

²²⁰ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 100-101、158-159。

睡眠不足，神經跳得尖刺々的時候，又受了一大刺戟。芥川龍之助不是自殺了麼。任他遺了幾張的遺書，寫了什麼「或る旧友へ送る手紙」我也要說他是個被神經魔縛去的不幸者。²²¹

與之類似，12月11日，劉呐鷗再一次在日記中提到了芥川龍之介的死：

六桌多才入床去睡覺。一桌多不能合眼！也想越壓。野獸、面具、紳士、動物性、血、芥川氏的死、尖的神經、偽為的結合，只好舌下的女人。²²²

關於劉呐鷗緣何會被感壓抑，無論是前後日的紀錄還是12月11日當天的日記都沒有明確的指向，我們祇能藉由上述羅列的名詞猜測，劉呐鷗平日裡思慮之事，遠遠難以通過日記的三言兩語說得明白。同時劉呐鷗本人似乎也將的神經衰弱與平時的思慮過度建立了連繫，同樣是7月25日，在揣測芥川龍之介是否是因不堪神經衰弱症的煩擾而自殺後其寫道：

人們註定要愚的，你不要靠你諾大的腦力！神經的尾尖是通着狂奔的大道。宇野浩二不是也發狂了麼。²²³

不過我們在此必須要澄清，關於神經衰弱是否是過度的思考導致的，本文無意從醫學角度予以證明。盡管早在神經衰弱症被醫學界關注的初期，人們便認為其與現代生活給人們帶來的超負荷的腦力勞動有著密不可分的關係，²²⁴然而減少腦內活動的「愚」究竟能否治癒或減緩神經衰弱，對於當事人來說不一定要經過嚴密的科學論證。1927年4月27日，劉呐鷗在鄉奔喪，因天氣酷熱難當，又或許是

譬如1927年2月2日，劉呐鷗寫道：「十二桌才起來，覺得睡眠不足，疲得很……」；3月1日：「出去跑，頭痛得很，晚上去找品川師。……一點也不能夠睡覺，思東念西，神經只是活跳々的。」

²²¹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁472-473。
「芥川龍之介」的「介」與「助」在日語中發音相同。

²²² 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁768-769。

²²³ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁472-473。

²²⁴ George M. Beard, "Neurasthenia, or Nervous Exhaustion" pp. 217-221.

內心攙雜了祖母的逝世以及與家人的不和的煩擾，他瞧人們形容憊懶，「神靈終日都漫遊在黑愁鄉」，無比熱忱地構想原始的山野生活：²²⁵

在雲山霧谷出草狩道的蕃人哦！你們的生活多麼可羨，靠着自己的氣力，
自由地奔山越谷打獸！啊把血染的野獸獻在愛人的膝下的瞬間！²²⁶

顯而易見，這種茹毛飲血的日子與從小家境富足又習知都市生活的劉呐鷗相距甚遠，向來歌頌都會文明的劉呐鷗難道僅僅是貪戀「雲山霧谷」的涼爽，所以大讚原人的「生活多麼可羨」？²²⁷

8月4日，彼時旅居日本的劉呐鷗因神經衰弱隨同友人赴橫濱尋了中醫進行調養，因返回住處的途中目睹沿線滿眼綠意，竟恍然大悟「我知道神經衰弱的來源了」。²²⁸聯想上文其對於「雲山霧谷出草狩道的蕃人」一時的艷羨，²²⁹我們或許可以猜測，疾病的苦楚在某種程度上驅使著劉呐鷗嚮往著原始的自然生活，而與這種自然、純樸的原野相對的是都市、或者說是現代生活文明。誠然，相較於文明、文化，較少人為干擾的自然環境更給人以蠻荒和未開化之感，這確實也隱含了「愚」這一字的一個面向，湊巧的是，「愚」字的本義恰好指向了長年野居、不問世事的鄉野之人，²³⁰與此同時，一個更為有趣的現象亦引起了筆者的關注。

1927年1月5日，不知因何事心生煩亂，劉呐鷗在日記上憤而寫下一連串的抱怨：

²²⁵ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁276-277。

²²⁶ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁276-277。

²²⁷ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁276-277。

²²⁸ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁496-497。

²²⁹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁276-277。

²³⁰ 方谷鉞、蔡麗娟編註，《現代檢索注音對照康熙字典》（北京：中國檔案出版社，2002），卷上，頁323。

上海真是個惡劣的地方，住在此地的人除了金錢和出風頭以外別的事一點也不去想的，自我來上海了後愚得多了，不說靈感、睿智、想像，就是性慾也不知跑到何處去了，變成個木人了，真朱者赤，近愚者愚，鈍惑和淺薄的議論——你們總財產吧！你們那知道感情的認識力？²³¹

不過 1927 年 8 月 3 日，在日本倍感煩悶的劉呐鷗卻又念起了上海的好：

我發覺自己越來越遠離本性，終日和那群無知的時髦男女泡在一起。或許是因為寂寞吧！啊……上海的華爾滋令人留戀！²³²（彭小妍等譯，該部分原文為日文）

以此可見，儘管無法排除當事人在地理上的偏好以及當時情緒狀況的干擾，但我們至少可以得出劉呐鷗甚是不喜都市男女那種淺薄無知、思慮甚少、情感遲鈍的狀態（主觀的對於都市男女的刻板印象），因而也正如我們所見，劉呐鷗一方面認為「人們註定要愚的」，盡少使用自己的腦力，可以規避神經衰弱甚至精神疾病帶來的痛苦；²³³但另一方面，他又頗為反感那些都會裡頭腦簡單的人們，儘管他鎮日與那些摩登男女嬉鬧廝混，卻也無礙其內心對低靈智同類的嫌惡。

在彭小妍看來，作為典型的浪蕩子式的人物，劉呐鷗最為基本的行徑（跳舞、看電影、喝咖啡、下館子等）與那些充斥在上海、東京大街小巷的時髦青年/女郎不無不同，「每個摩登男女身上都有浪蕩子的影子」，換句話說，摩登男女是浪蕩子「低等的他/她我」。身為生活在繁華都市的現代人，摩登青年/女郎的靈性和智性遠遠遜於知識和美學等的創造者——浪蕩子（浪蕩子通過評價、審視以及藝術創造來宣揚自己的智識及美學），他們充其量祇是盲目地接受、不加判斷地

²³¹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 38-39。

²³² 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 494-495。

²³³ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 472-473。

吸收他人的成果，自身本質僅是一種資訊的容器。²³⁴從這一點著手，一個共性問題在此便明晰可見，現在我們來看英屬印度陸軍少將、外科醫生哈維洛克-查爾斯（Richard H. Havelock Charles）1913年關於印度北部熱帶神經衰弱症的研究。在論及當地惡劣氣候對與印度殖民者的影響時，哈維洛克-查爾斯（Richard H. Havelock Charles）少將認為，北印度的自然環境造成了當地人天生強韌的神經，但從遺傳的角度看來，歐洲人從未擁有忍耐炎熱天氣的基因，與此同時，白人們需要在殖民地從事繁重的腦力勞動，這就促使他們練就了出色的冒險精神和超越膽識的魄力。換而言之，在哈維洛克-查爾斯（Richard H. Havelock Charles）少將的論述中，殖民者們是偉大的創造者，他們遠勝常人的開拓行為悲劇性地造就了熱帶神經衰弱的誕生，同樣的，以印度的開疆者聞名的雅利安人也是尊貴的種族，然而在社會和酷暑的雙重影響下，雅利安人精力衰退、委曲求全，墮落成為不易患神經衰弱的印度人。²³⁵

而從上述兩個例子我們可以清楚地看到，雖然彭小妍和哈維洛克-查爾斯（Richard H. Havelock Charles）少將著述的研究角度不同，但它們不約而同地說明了一個當時共通的刻板印象：浪蕩子、殖民者、早期移民等創造性群體的靈智高於文化接收者和被統治、被殖民者，同時靈智高者也是神經衰弱症的易感人群。因此正如彭小妍所說，「每個摩登男女身上都有浪蕩子的影子，反之亦然」，²³⁶亦即，劉吶鷗這樣的浪蕩子與摩登男女有著顯著的且重合率較高的共同點，而在靈性與智性上，起碼劉吶鷗自認高人（時髦男女）一等。

²³⁴ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 33-46。

²³⁵ Richard H. Havelock Charles, "Neurasthenia, and its bearing on the decay of Northern peoples in India," *Transactions of The Royal Society of Tropical Medicine and Hygiene*, 7:1 (November, 1913), pp. 2-31.

²³⁶ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 40。

為了在後文的分析中更為明確地把握劉訥鷗的藝術心理，我們勢必先需釐清智性、靈性與神經衰弱這兩方面間的關係。從對於神經衰弱症的早期研究中（前文已有所論述）我們可以得知，雖然此類疾病的致病因素多種多樣，但不易罹患此症的人們卻有著被醫學家們屢次提及的共同點：知覺遲鈍、麻木。然而在此筆者需要聲明，在這裡，「遲鈍」、「麻木」並非帶有種族、階層等歧視色彩的貶義詞，哈維洛克-查爾斯少將（Richard H. Havelock Charles）在〈神經衰弱及其與北印度民族衰落的關係〉一文中簡略地表達了即便是在殖民地易患神經衰弱症的歐洲人，他們的易感程度也存在差異，而這也恰如其分地表達了，在智性條件差不多的情況下（相較於當時西方學者認為的白種人與黃種人、黑種人之間較大的智力懸殊），對環境的感知或是身體健康狀況亦是因人而異。²³⁷從另一個角度來說，智性，亦即腦力的失衡是導致智力勞動者損耗神經能量的起因，但至於是否發病、發病程度如何，則往往取決於當事人的靈性，也就是平時我們所說的感受程度，但靈性是一種感官感受內化於情感的體驗，換句話說，如果祇是單純的點到為止的感覺，那當事人依然是「愚」的，祇有在智性和靈性的雙重作用下，不僅要耗費腦神經力，亦要內化作用於身體的痛苦的感受，那麼個體才有真正的「資格」罹患神經衰弱症。

討論至此，我們似乎又陷入了靈智與身體二元的困境，在笛卡爾（Rene Descartes）的理論體系及在其影響下一系列的哲學理論中，智性、靈性是至高無上的意識，而歸於身體範疇的感覺則處於被忽視的地位。²³⁸凱博文（Arthur Kleinman）所說的巴萊特（Gilbert Ballet）所廣泛影響的 20 世紀前 20 年左右在

²³⁷ Richard H. Havelock Charles, "Neurasthenia, and its bearing on the decay of Northern peoples in India," pp. 2-31.

²³⁸ 汪民安、陳永國，〈編者前言——身體轉向〉，收入汪民安、陳永國編，《後身體：文化、權力和生命政治學》（長春：吉林人民出版社，2003），頁 1-22。

神經衰弱治療方面普遍採用以心理療法治療由器質性病因而誘發的神經衰弱症，²³⁹也是這種身心二元論的延續，甚至於心靈佔據著主導地位，身體受到心靈的支配。回歸劉呐鷗所認為的可以規避神經衰弱症的途徑，也就是「愚」，我們可以直觀地發現這是一種直接切斷心靈與身體聯繫的方式。通過不思考、不內化感受，幫助神經避免折損的可能，從而獲得身體上的舒適。誠然，筆者並不鼓吹身心的二元論，祇是筆者曾提及，祇要當事人主觀地認為這一方式和途徑可以達到目的，那麼即構建了手段與目的之間的聯繫——它們不需要嚴密的哲學和科學的論證。

而除此之外，在本雅明（Walter B. S. Benjamin）的理論中，劉呐鷗可以稱得上是毫無疑問的城市遊蕩者。他浸淫在城市生活中，是都會文明的參與者，無時無刻不在觀察著城市的角落。²⁴⁰筆者在這裡想要說的是，是都市塑造了作為藝術家的劉呐鷗，他熱愛上海，這裡是他靈感的源泉，但是這樣對於都市生活高度的依賴也就從根源上切斷了劉呐鷗想要回歸自然與原始的可能，即便缺少人工創造的自然環境能夠給予劉呐鷗「愚」的特質，從地理上致使其遠離神經衰弱的困擾。但我們可以說，沒有都市就沒有劉呐鷗，一個不折不扣的現代派藝術家很難長期居於原始環境，其在鐵路沿線對於「濃綠」的驚鴻一瞥僅僅是痛苦的緩釋劑，²⁴¹沒有都會、沒有人工造物，「現代」的藝術便無法存活。是以想要以「愚」來擺脫文明的病痛，祇能從都市生活本身入手。在這裡，劉呐鷗毫無疑問地充當了先驅者與創造者。

²³⁹ Arthur Kleinman, *Social Origins of Distress and Disease: Depression, Neurasthenia, and Pain in Modern China*, pp. 17-18.

²⁴⁰ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 25-32。

²⁴¹ 康來新、許秦蓁編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 496-497。

（三）自欺、自救與創造

至此，我們似乎能夠從劉呐鷗的自欺行為與神經衰弱症中爬梳出一條隱秘的線索。凱博文（Arthur Kleinman）曾指出，在早期，由於神經衰弱症模糊的定義，許多罹患精神病症以及其它被污名化的疾病或被生活所折磨的人紛紛躲入神經衰弱症的庇護所，同時神經衰弱症本身所與生俱來的優越的文化特質，又使得患病——神經衰弱症不再是一件羞於啟齒的事。²⁴²但從另一個角度觀之，罹患神經衰弱症這一事件本身就是一種自欺與逃避——第一，可能促使患者逃避自己所患有的真實的病症或躲避生活中的麻煩和苦惱，轉而尋求並接近神經衰弱這一相對令人愉快的結果；第二，現代生活致使神經「畸變」，都市人不斷尋求治療神經衰弱身體病症和心靈痛苦的方法，卻在根本上無法逃離都會生活，釜底抽薪地走向原始，祇能以暫時的不思考、不動用腦力，短暫獲取令人舒適的狀態，也就是說，神經衰弱症文化上的優越性和內涵邊界的曖昧性為自欺提供了條件。誠然，我們如今早已無從得知劉呐鷗神經衰弱症的確切病因，祇有 1927 年 8 月 22 日其在日記中提及：「……至日晡才由原宿坐省線去万世橋天主堂東側找醫生，說是ゴム膜無力，問他神衰是不是由是而發的，他卻不敢斷全然是……」，²⁴³不過，按照劉呐鷗自己的說法，他的神經衰弱症與時常耗費腦力及都會生活存在莫大的關係（前文已有論述），²⁴⁴也就是說，（參照劉呐鷗在神經衰弱症纏身時的思緒翻騰）日常瑣事困擾著劉呐鷗促使他思緒煩亂，²⁴⁵他要麼暫時無力解決這些麻煩，

²⁴² Arthur Kleinman, *Social Origins of Distress and Disease: Depression, Neurasthenia, and Pain in Modern China*, pp. 14-35.

²⁴³ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 532-533。

²⁴⁴ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 472-473。

²⁴⁵ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 768-769。

「六臭多才入床去睡覺。一臭多不能合眼！也想越壓。野獸、面具、紳士、動物性、血、芥川氏的死、尖的神經、偽為的結合，只好舌下的女人。」（劉呐鷗語）

要麼不願或難以改變自己敏銳細膩的性格，同時他依存著都市與現代而生，在多重因素的作用下，神經衰弱為他提供了安歇之所，正如「萬物都靜得，只有心裏風波吧」，²⁴⁶對於劉呐鷗來說，在某種程度上，罹患神經衰弱也是一種疲於抵抗的自欺行為。除此以外，劉呐鷗選擇「愚」的方式逃脫神經衰弱的痛苦雖然不失為一種自救，但實際上更是一種自欺，「愚」——不思考、不感受的「愚」使身心走向分裂，我們要知道，劉呐鷗的「愚」的選擇並非是生理上靈智低下的特性，這種「愚」，即人為主動地不去思索與內化感覺，正是將一時一地地遠離痛苦，誤當作永恆地擺脫痛苦。

而現在讓我再回到劉呐鷗的藝術創作本身。

一直以來，劉呐鷗都被文學界、學術界習慣性地歸於上海新感覺派文人，甚至被譽為該類型小說的開創者，儘管目前關於「新感覺派」的定義還存在爭議，亦有部分學者提出上海的新感覺派不應套用日本新感覺派的概念內涵，²⁴⁷但以劉呐鷗為代表的文藝團體的成員具有極其相似的審美取向及藝術主張卻無庸置疑。針對這樣一個特色鮮明的文藝派別，蘇雪林在〈新感覺派穆時英的作風〉一文中有過這樣的評價：

新感覺派的作風本與未來主義接近。未來派讚美機械，歌頌現代物質文明，喜於表現騷動、喧囂、疾馳、衝突、激亂、狂熱，而此種種，唯現代大都市有之，於是西洋文學遂發生一派「都市文學」。未來派文學崇拜「力」與「速度」，好取大工廠、汽車、飛機、暴動、戰爭、革命，以及一切大流血，大破壞為題材，而都市文學則注意現代都市裡繁華、富麗、妖魅、淫蕩、沈湎、享樂、變化、複雜的生活。但中國人的靈魂才從那平和恬靜

²⁴⁶ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁134-135。

²⁴⁷ 閻振宇，〈中日新感覺派比較論〉，《文學評論》，期3（1991年6月），頁25、87-96。

的農業社會裡解放出來，投入這樣五光十色，紙醉金迷，胡然而天，胡然而地的現代都市，不啻劉姥姥身入大觀園，弄得眼花撩亂，手足無措。他對於都市生活，能習慣就算難得，哪裡還能希望他來描寫。要知道我們想做一個都市作家，第一要培養一個都市的靈魂，再將五官的感覺，練得極其細膩，極其靈敏，對於色、聲、香、味、觸……雖極細微均能感受。²⁴⁸

這樣的概括基本而言是比較全面和中肯的，關於未來主義與上海新感覺派的延承或是根源關係不是本文論述的重點，但是我們依然要注意上海新感覺派在對機械的讚美、現代物質文明的歌頌以及「力」與「速度」的崇拜上確實與未來主義的旨趣頗為相似。彭小妍在跨文化混語書寫的研究中曾論及新感覺派的浪蕩子們熱衷於將摩登女郎描繪為「現代主義的人工造物」，他們常常耽溺於對這種機械式、物質式女體的崇拜，亦即，在上海新感覺派小說家筆下的那種鮮能（並非全無）被讀者窺探內心世界、千篇一律的臉譜化都市時髦女性，正如同是參照同一圖紙所設計出的機器，即便是在不同的故事中挪用了角色、更換了姓名，也不會對小說本體產生絲毫威脅。不過與此同時，彭小妍也一針見血地指出這類類型女性書寫實際體現了「敘事者無可救藥的男性沙文主義及女性嫌惡症」，²⁴⁹但諸如此類不厭其煩地反覆描摹以及小說中主要男性角色對於摩登女郎的癡迷，卻又在一定程度上表露出劉呐鷗等上海新感覺派藝術家對於人工化的機械的迷戀。

我們回看劉呐鷗筆下的都市摩登女性，她們幾乎無一例外地對故事中的男性角色有著致命的吸引力（幾乎所有女性角色都有著多個伴侶，男性角色往往熱衷於追尋她們），譬如在〈殺人未遂〉一文中，男主角因摩登女郎的獨特魅力心生

²⁴⁸ 蘇雪林，〈新感覺派穆時英的作風〉，收入潘暉編，《蘇雪林文集》（合肥：安徽文藝出版社，1996），卷1，頁355。

²⁴⁹ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁33-46。

惡念進而企圖性侵，「殺人未遂」一題雖表面指男主角因女受害者的反抗而痛下殺手但並未致人死地，但這一結果也最終致使男主角免於死刑懲罰（「我並且告訴了他，女的並沒有死，地方檢察官或將以強盜、暴行、殺人未遂之罪合併論告」），意在表明摩登女郎致命吸引力的「殺人未遂」。²⁵⁰而在其它作品中，男性角色也時常在由時髦女郎的魅力所傾倒時飽受折磨，比如在〈遊戲〉裡有一段女主角對男主角的敘述：

他是一個爽快的漢子。跟從他是可以不時快快活活地過活的。不像你太荒誕，太感傷，太浪漫的，哈哈！……²⁵¹

在這篇短篇小說中，女主角移光周旋在兩位男性中間，她的情人步青多愁善感，為她神魂顛倒，因她對感情的遊戲心態而飽受煎熬。在移光的心中，步青「太荒誕，太傷感，太浪漫」，而她的未婚夫則是一個「爽快的漢子」，在這段評價之後的笑，亦是一種調侃的笑，在這笑聲中隱含著女主角立場針對男主角的否認，相比在心靈層面過於敏感步青，移光更加傾向於痛快、直截了當的未婚夫。²⁵²在故事的開頭，步青向移光述說內心的苦悶，但移光這位充滿魅力的都市女郎卻對情人的痛苦無法共情。²⁵³在劉呐鷗的筆下，摩登女郎似乎都具有這樣的特質：充滿魅力，視男性為玩物（有著多位男性伴侶），祇懂得享樂，絕大多數（並非絕對的、永恆的）對痛苦的感受力低下。誠然，小說的描寫不一定能夠完完全全表明作者對女性完全真實的認知和態度，為了探查書寫者內心的真實想法，我們不得不再次將研究重心轉回到劉呐鷗 1927 年日記。

1927 年 5 月 18 日：

²⁵⁰ 劉呐鷗著，〈殺人未遂〉，頁 129-138。

²⁵¹ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 4。

²⁵² 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 4。

²⁵³ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 1-2。

……我不知道女人竟然得笨呆到這個地步，中國的男子大都是おひとよし（老好人），加了女人是傻呆的廢物，越被她們的傻纏結。啊，我竟被她強姦，不知滿足的人獸，妖精似的吸血鬼，那些东西除縱放性慾以外那知什麼，那知愛的円或是扁。²⁵⁴

此時的劉呐鷗正歸鄉安排祖母的後事，但也因為回鄉之故不得不重新回歸婚姻生活。誠然，劉呐鷗對於這樁傳統「父母之命」的婚姻並不滿意，但他將對於自己妻子的不滿上升到了整個女性群體，「女人都是傻呆的廢物」，「那些东西除縱放性慾以外那知什麼，那知愛的円或是扁」——言下之意，女性是缺少靈智的，她們呆傻，也無法感知愛情。²⁵⁵在這樣的語境下，我們難免產生一個疑問：劉呐鷗的抱怨是否僅僅是因與妻子的矛盾一時的氣憤之言，而並非是「女性嫌惡症」？

²⁵⁶彭小妍在分析 1927 年 11 月 10 日劉呐鷗的在京日記時，從劉呐鷗給予金友琴女士（劉呐鷗看戲時的表演者）的評價中得出這樣的結論：

他看的雖然是一個特定女性藝人（金友琴）的表演，卻把她看成是「北京女人」。換句話說，金友琴在他想像中不是一個具有特定思想、情緒、個人歷史的有主體性的女人，而是北京女人的樣板。……

然而，應該注意的是，事實上將這個個別女人轉化為北京女人樣版的，是他浪蕩子式的眼光；他關心的是類型人物，而非真實的女人。²⁵⁷

作為一個觀眾，劉呐鷗與金友琴的關係自然不如與自己的妻子關係那麼親密（親密但不代表親暱），沒有個人情緒的干擾，審視對方時自然而然也就運用了慣常

²⁵⁴ 康來新、許秦蓁編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 322-323。

²⁵⁵ 康來新、許秦蓁編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 322-323。

²⁵⁶ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 81。

²⁵⁷ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 70。

使用的觀察方式，這種觀察方式或者觀察女性的方式，亦即彭小妍所說的「浪蕩子式的目光」。²⁵⁸在這種特定的視覺角度下，除長輩式的女性外，女人往往代表著「傻呆」，這樣的「傻呆」具有傳染性，她們根本不懂得真正的愛情祇沈溺於性產生的身體快感而已。²⁵⁹在聆聽金友琴的戲曲演出時，劉呐鷗這樣描寫她的聲線：

人家說北京女人很會說話，但我想不見得吧！會說不會那完全是教育的關係，她們或者把女人的饒舌当做作會說話，但北京女人的話卻人々願意聽的，因為她們的聲音真好了。在缺自然美的胡地裏，女人的声音音真是男人唯一的慰樂了。²⁶⁰

這段文字實際隱含著劉呐鷗心目中（北京）女性兩個特徵：缺乏教育、附屬於男性的性慾化身。這樣的評價很難不讓我們想起劉呐鷗從妻子延伸到對於整個女性群體的評價，也就是說劉呐鷗對於女性的印象逃不出缺少靈智、耽於身體享樂的方面，而這樣根深柢固的偏見顯而易見地延伸到了劉呐鷗的小說作品中。

不過這就使我們不難聯想起本文此前提到的較少罹患神經衰弱症的人群特徵：極少從事智性工作、情感麻木、對痛苦感知能力低下。在上述章節中筆者曾提及愛因斯坦（Albert Einstein）將麻木、呆滯的中國人稱為「機器」，²⁶¹然而事實上其祇抓住了私見中的中國人與機器在靈智方面缺乏的相似性，而忽略了「機器」作為人工造物的文明性。

²⁵⁸ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 70。

²⁵⁹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 322-323。

²⁶⁰ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 702-703。

²⁶¹ Albert Einstein, in Ze'ev Rosenkranz ed., *The Travel Diaries of Albert Einstein: The Far East, Palestine & Spain, 1922-1923*, pp. 136.

值得深思的是，最初比爾德（George M. Beard）在研究神經衰弱症的治療方法時大力鼓吹電療，並聲稱自己也是電療的受益者。聯想比爾德（George M. Beard）認為神經衰弱是一種神經力量的疲軟，²⁶²我們便能夠輕而易舉地在電療和神經力量之間建立一種工業性、現代性的關聯：人體正像是一種機器，在神經力量衰弱時，我們需要通過充電或者使用電力刺激，才能達到恢復人體正常狀態的目標。

有趣的是，這種聯想並非祇是單純的臆想，凱博文（Arthur Kleinman）在自己的論著中引用了這樣一段德林卡（Drinka G. Frederick）對於神經衰弱的比喻：

一個具有神經緊張傾向的人被迫去思考、工作，以力爭成功。他強制自己以及自己的生命達到極限，繃緊了他的電路。就像是超負載的電池，或者是普羅米修斯竭力攀登以盜取神火，當事者的電路系統最終將崩潰，它火星四濺，出現多種症狀並導致了神經衰弱。²⁶³（筆者自譯）

除此之外，凱博文（Arthur Kleinman）也借用斯徹曼（Barbara Sicherman）對於19世紀末葉神經衰弱症概括性的科學隱喻——「超負載電路和透支的銀行帳戶」，指出那個時代西方國家的文化傾向。²⁶⁴也就是說，神經衰弱在當時的文化背景下是一個徹徹底底的現代病、工業病甚至是都市病，而上文中筆者也敘述神經衰弱症自比爾德（George M. Beard）正式提出開始，便帶有一種與都市環境密切相關的現代性原罪。²⁶⁵但在這一科學隱喻上，我們將發現它和愛因斯坦（Albert Einstein）的比喻具有同一片面性：愛因斯坦僅僅抓住了情感遲鈍的麻木與機械的共通性，而早期神經病理學家則僅僅注意到了神經衰弱症的病因與現代都市存

²⁶² George M. Beard, "Neurasthenia, or Nervous Exhaustion" pp. 217-221.

²⁶³ Arthur Kleinman, *Social Origins of Distress and Disease: Depression, Neurasthenia, and Pain in Modern China*, pp. 14.

²⁶⁴ Arthur Kleinman, *Social Origins of Distress and Disease: Depression, Neurasthenia, and Pain in Modern China*, pp. 18.

²⁶⁵ George M. Beard, "Neurasthenia, or Nervous Exhaustion" pp. 217-221.

George M. Beard, *American Nervousness, Its Causes and Consequences*, pp. 18-43.

在的關聯，畢竟真正的機械是所謂工業進步的產物，是文明的核心象徵且並無罹患神經衰弱症之虞，而這也似乎影射了劉呐鷗等上海新感覺派作家對於人工造物的迷戀和崇拜：具有機械模板化式的摩登女郎，她們有著歐美風格的臉孔，一般都留著短髮，毫不吝嗇展示自己的身形，頻繁出入公共場所，是都會文化的產物，但是在此同時，劉呐鷗又自以為是地認為這些都會女性或者說整個女性群體都是愚笨又不懂情感的，那些追隨她們的摩登青年也常常被傳染地呆傻蠢笨——「機械」是摩登女郎最好的詮釋，她們是現代化的產物，是神經衰弱疫區（都市）的健康者。在這種描述的背後，自然有著作者揶揄、批判的意圖，換句話說，摩登女郎在劉呐鷗的筆下往往並不是什麼正面人物，雖然劉呐鷗的文學作品沒有動人心魄的情節和緊張的人物矛盾，但時髦的都市女性也絕非他褒揚的對象。

不過正像是彭小妍指出的，作為浪蕩子，據劉呐鷗的立場來說，他祇是都市青年的更高級的形式，他同樣是摩登女郎的追隨者，「在大都會永恆的漫遊中，一心渴望遇見她（摩登女郎）」，²⁶⁶用自己的審美偏好評論、塑造，就像是機械圖紙的設計者，靈智低下的摩登女郎僅僅祇是劉呐鷗心中都市女性的面貌，而不是真正的活在現實生活中的都會女性的面目，她們是劉呐鷗等藝術家的人工造物，造物者們站在神祇的位置不斷矮化她們，卻又不由自主地將她們塑造成為符合自身理想的樣子。²⁶⁷具體來說，就像劉呐鷗在 1927 年 8 月 3 日日記中寫道的「無知的時髦男女」，²⁶⁸摩登女郎作為時髦男女之一種，本能地帶有了「無知」即「愚」的特點——此類「愚」置換到劉呐鷗塑造的女性角色中便是麻木（「愚」的一個

²⁶⁶ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 114-118。

²⁶⁷ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 33-46。

²⁶⁸ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 494-495。

面向)——無法感知感情的痛苦,除此以外,無論是摩登女郎還是更大範圍的女性(這些都是類型化的人物),劉呐鷗均認為她們「那知愛的円或是扁」²⁶⁹,換而言之,他眼中的女性在現實中本應有的立體、多樣的特質被貶損為單一的麻木標籤,他諷刺她們為「廢物」,²⁷⁰也不願與之為伍(「我發覺自己越來越遠離本性,終日和那群無知的時髦男女泡在一起」)²⁷¹而與此同時,劉呐鷗卻又堅實地追求著摩登女性,在1927年的日記中,劉呐鷗欣賞、追隨、交往的都市女性出現的頻率幾乎等同於神經衰弱症。在事實上,劉呐鷗自己頗為喜歡女星利亞·德·普提(Lya De Putti)的長相,在1927年5月28日觀影之後,劉呐鷗記下:「Putti的,很好非常。眉、目、貌、身、腰、腳都是魔女的東西。」²⁷²我們再回看劉呐鷗筆下的時髦女性的樣貌:

……這一對很容易受驚的明眸,這個理智的前額,和在它上面隨風飄動的短髮,這個瘦小而隆直的希臘式的鼻子,這一個圓形的嘴型和它上下若離若合的豐膩的嘴唇,……她那高聳起來的胸脯,那柔滑的鰻魚式的下節…
…²⁷³ (〈遊戲〉)

……那男孩式的斷發和那歐化的痕跡顯明的短裙的衣衫……那個理智的直線的鼻子和那對敏活而不容易受驚的眼睛……肢體雖是嬌小,但是胸前和腰邊處處的豐膩的曲線是會使人想起肌肉的彈力的。若是從那頸部,經過了兩邊的圓小的肩頭,直伸到上臂的兩條曲線判斷,……但是最有特長

²⁶⁹ 康來新、許秦綦編,彭小妍、黃英哲編譯,《劉呐鷗全集:日記集(上)》,頁322-323。

²⁷⁰ 康來新、許秦綦編,彭小妍、黃英哲編譯,《劉呐鷗全集:日記集(上)》,頁322-323。

²⁷¹ 康來新、許秦綦編,彭小妍、黃英哲編譯,《劉呐鷗全集:日記集(下)》,頁494-495。

²⁷² 康來新、許秦綦編,彭小妍、黃英哲編譯,《劉呐鷗全集:日記集(上)》,頁342-343。

²⁷³ 劉呐鷗,《都市風景線》,頁3。

的卻是那像一顆小小的，過於成熟而破開了的石榴一樣的神經質的嘴唇。

274 (〈風景〉)



利亞·德·普提 (Lya De Putti)

諸如此類的描寫在小說中數不勝數，但參看利亞·德·普提 (Lya De Putti) 的照片，我們能夠輕而易舉地發現她和這些假想的女性具有許多的高度相似之處，換句話說，劉呐鷗塑造的摩登女郎雖然是作者心中貶斥的角色，但同時也是他構想的完美女性（相貌上的）的化身，這樣的長相、身材及裝扮自然可能是當時流行的趨勢，但實際上這些若是皆為時髦女性的寫照亦是荒謬且不現實的，在這裡我們不難想到劉呐鷗描寫他所鍾愛的上海：「橫波的一笑，是斷髮露膝的混種」不也正是其本人鍾愛的女性的縮影嗎？²⁷⁵誠然，女性麻木的本質也是劉呐鷗想像的產物，所以在理想化的形象中，劉呐鷗不自主地免除了摩登女郎的痛苦，免除了他引以為傲卻又備受折磨的痛苦，哪怕在神經病理研究中，一些學者言之鑿鑿地認為女性更易罹患神經衰弱症。²⁷⁶

²⁷⁴ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 11。

²⁷⁵ 康來新、許秦蓁編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 52-53。

²⁷⁶ Arthur Kleinman, *Social Origins of Distress and Disease: Depression, Neurasthenia, and Pain in Modern China*, pp. 16-17.

敘述至此讓我們來審視這些麻木的可免於痛苦的女性的特質：耽於享樂，無論是娛樂場所聲色的感官刺激抑或在情慾中身體的刺激均是她們所愛，值得一提的是，劉訥鷗筆下的女性的冷血的人工造物的狀態並不是絕對的，在他的小說中，亦有女性遭遇痛苦情緒的情節描述，而她們——這些摩登女郎之所以能夠遠離神經衰弱症或其它源自都市的痛苦，更多的是能夠在痛苦來臨時及時以感官的刺激切斷身心的連繫，她們祇享受感官感受本身，就像是人工創造的機器一般，能夠快速地、有指令性地投入到她們的本能——身體的享樂當中。而關於劉訥鷗的緩解都市疾病痛苦之法「愚」與身體享受之間的微妙連繫，在其小說〈遊戲〉的男主角因沈浸在爵士樂聲忘記苦惱的情節中，又為我們提供了一佐證。在這裡，男主角步青祇是純粹地享受聽覺的快感，他被樂聲從心靈悲觀的情緒中「警醒」，²⁷⁷亦即在音樂刺激時，他不僅僅被打斷了原先的思考，同時亦沒有內化爵士樂可能帶給他的其它情緒或是將快樂的體驗與苦惱之事的落差進行進一步的忖度。

不過此外筆者在此亦要說明，不單單是以身體享樂暫時阻隔身心關聯以達到「愚」，劉訥鷗亦為我們提供了另一個角度：在都市中一切都是刻意營造的，神經衰弱症是一種都市生活的後遺症，除了沈浸在並不內化的身體樂趣外，我們還需要主動創造出一種類似於人工機械的「愚」，它具有文明都市的美感，是在都市的大環境或以都市為背景的延伸中能夠達成的一種短暫性的空間營造目標，就像前文提及的與都市截然不同的不會令人罹患神經衰弱症的原始自然環境，然而這一空間本身並不能夠幫助人們永恆地逃離都會，它像是一個夢境，一種以暫時性覆蓋本質性的自欺，正如上文所述的〈遊戲〉中的主人公步青沈浸在爵士樂帶來的感官享受時，文本是這樣描述的：

²⁷⁷ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 2-3。

正中樂隊裡一個樂手，把一支 Jazz 的妖精一樣的 Saxophone 朝著人們亂吹。繼而鑼，鼓，琴，弦發抖地亂叫起來。這是阿弗利加黑人的回想，是出獵前的祭祀，是血脈的躍動，是原始性的發現，鑼，鼓，琴，弦，噤咕噤咕。……²⁷⁸

在此，我們暫不討論劉訥鷗對於爵士樂的認知是否正確，但是這樣富有原始性的場景正是一種都市背景下的空間的創造，或者，比起後文即將闡述的都市夢境的營造，這裡的空間建造顯得並不成熟，但我們確實已經能夠捕捉出這樣的傾向。因而，我們說，上述這兩種方式最終共同構成了劉訥鷗「造愚」的兩個方向——非內化的身體感官刺激和都市夢境的構建，劉訥鷗試圖在藝術創作中以這兩種途徑為非天生性靈智低下的或苦痛於痛苦本身的都市人提供一個緩釋苦楚的方案。

²⁷⁸ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 2-3。

第三章 劉呐鷗藝術主張的都市性疾病痛苦緩解功能

……唱還不錯，聲音那就真好極了。……但北京女人的話卻人々願意聽的，因為她們的聲音真好了，在缺自然美的胡地裏，女人的聲音音真是男人唯一的慰樂了，說是燕語鶯啼未免大俗但是對的，從前在詩裏讀過這兩句時都以為一種美麗的形容形却不知道它是實感。聲雖好，身體，從現代人的眼光看起來却不能說是漂亮，那腰以下太短少了，可是纖細可愛，真北方特有的大男的掌上舞的。……唱時，那嘴真好看極了，唇，齒，舌的三調和。像過熟的榴柘裂開了一樣，布白衣是露不出曲線來的，大紅襪却還有臭 erotic 素。²⁷⁹

上述段落摘自劉呐鷗 1927 年 11 月 10 日的日記，一直以來這一部分文字都被劉呐鷗的研究者甚至是上海新感覺派、海派文學的研究者們所津津樂道。²⁸⁰排除劉呐鷗身後眾人對於其的一切毀譽，如果單獨品評上述段落，這樣的評價對於一個女性而言也未免過於放肆和無禮——它是一個男性赤裸裸的「凝視」，²⁸¹女性在這裡被當作了一個祇能給人以知覺感受的物體，失去了其本應具有的心靈話語。²⁸²在此，劉呐鷗擔任了一個「品鑑師」的角色，金友琴的聲音、身材、五官、衣著無一不在其打分的行列，更令許多所謂的「紳士」不齒的是，劉呐鷗擅自幻想了金女士在情慾中的狀態：「這樣 delicate 的女人跟大男睡覺。對啦，他們是

²⁷⁹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 702-703。

²⁸⁰ 如彭小妍的文章〈浪蕩天涯：劉呐鷗一九二七年日記〉以及著述《海上說情慾：從張資平到劉呐鷗》、《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，又如熊鷹的論文〈半殖民地語境中的現代主義書寫——劉呐鷗思想語小說的再認識〉等。

²⁸¹ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 68-72。

²⁸² 彭小妍，《海上說情慾：從張資平到劉呐鷗》，頁 129-137。

喜歡看她酸痒難当，做出若垂死的愁容，啊好 cruel！」²⁸³但無論是哪一種情境，讀者都很難看出劉呐鷗與他的凝視對象有絲毫精神層面的溝通，²⁸⁴他幾乎已經完全沈浸在了一場感官的盛宴中，燕語鶯啼的話音、纖細的下身、愛慾中的愁容、榴柘般的口（唇、齒、舌）、白紅鮮明的衣物色彩，與其說是巨細的外表記錄，不如說是由攝影機全方位拍攝的曖昧片段——一個段落，沒有具體的故事情節及符合邏輯的人物台詞，祇有極具視覺衝擊力的畫面展現，而除此之外，在這帶有曖昧色彩的描述中，讀者自然地感受到了書寫者的一種感官轉移——此種轉移顯然是從當事人的視覺逐漸轉換到了身體的情慾快感之上。筆者在此希望表達的是，一直以來，觀看和品鑑女性是劉呐鷗的日常，儘管許多學者都會選擇從女性或性別研究的角度出發審視這一行為，但筆者則更側重於劉呐鷗所貪戀的這種從女性身上得到的感官刺激。女性——劉呐鷗視覺的客體，在這裡與其它可以刺激感官的，如燈光、音樂、氣味等事物並無不同，筆者在此希求從劉呐鷗對於金友琴充滿感官衝擊力的描述中，引出劉呐鷗本人對於感官刺激加之於人身作用的關注。因而與之類似的是，劉呐鷗將平日所流連的感官感受應用到了藝術創作中，但這種感官的刺激卻在劉呐鷗的文學和電影創作上的表現不盡相同，而如何以感官的，即對身體的影響來創造「愚」的狀態，同時又以夢境的構造創造短暫地遠離現實的自欺狀態，從而達到都市病症社會緩釋的目的，則要從劉呐鷗的藝術主張中具體評析。

不過筆者在此仍需補充的是，吳福輝曾指出與劉呐鷗藝術風格相似的一系列作家的文學作品特點是「題材主旨負載較輕」、世俗化以及娛樂化，²⁸⁵換句話說，

²⁸³ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 702-703。

²⁸⁴ 彭小妍，《海上說情慾：從張資平到劉呐鷗》，頁 129-137。

²⁸⁵ 吳福輝，《都市漩流中的海派小說》，頁 27-34。

劉呐鷗希望表現的都市的非內化的感官刺激和夢境的營造祇能在這樣的不帶有強烈靈智基礎條件的藝術形式中尋找出路，更加嚴肅的、現實的文藝作品既不甘心侷限在都市非內化的感官影響上，亦會打破夢境，將讀者帶回現實。因此，劉呐鷗的文學主張不單單是自己單向的選擇，也是他與這種一度被批判的通俗文學的互相吸引。筆者亦在文章的前半部分提到過，通俗文學本身就具有一種「造愚」的特點，同時它的普及性又使得劉呐鷗對神經衰弱病症痛苦的自我緩釋順理成章地成為了社會關懷，而電影——這種在 20 世紀上半葉幾乎祇出現在城市且於上海有著欣欣向榮之勢的娛樂方式，²⁸⁶亦同通俗文學一般是劉呐鷗與電影本身的互相青睞，而對於劉呐鷗的文學和電影藝術選擇如何開下「造愚」的社會性鎮痛處方，在下文中筆者將逐一進行分析。

（一）劉呐鷗的「都市風景線」

劉呐鷗的第一篇小說〈遊戲〉發表於由其及其友人創辦的雜誌《無軌列車》的第 1 期，而隨後其陸陸續續撰寫的短篇小說終於 1930 年 4 月彙編成冊——這即是後來著名的、由水沫書店出版、劉呐鷗生平唯一一本小說集《都市風景線》。

在筆者看來，「都市風景線」這一題目極為契合劉呐鷗小說的內容和風格，即便是未收編入冊的 1934 年發表於《婦人畫報》第 23 期的〈棉被〉和同年發表於《文藝畫報》第 1 卷第 2 期的〈殺人未遂〉等，²⁸⁷亦是發生在都市一隅的小故事，稱之為「都市風景線」之一種，想必也不過分。然而引發筆者更大興趣的是，

²⁸⁶ 程季華，《中國電影發展史》，卷一，頁 7-13。

賀昱，《文學與電影的上海時代（1905-1949）》，頁 8-9。

²⁸⁷ 劉呐鷗著，〈棉被〉，收入康來新、許秦綦合編，《劉呐鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁 36-41。

劉呐鷗著，〈殺人未遂〉，收入陳子善選編，《都市風景線》（杭州：浙江文藝出版社，2004），頁 129-138。

在水沫書店出版的初版《都市風景線》封面上，赫然有著一個頗具有藝術設計感的「scene」字樣，在英語中，「scene」幾乎可以指代所有在中文中稱之為「景」的場面，甚至其亦可作為電影製作的專業術語。「scene」尤指一段景色、一個場景，換而言之，它是一個僅能發生於有限地點、有限時間的詞彙，²⁸⁸彭小妍曾類比劉吶鷗對於「美」的追求與波德萊爾（Charles P. Baudelaire）在詩歌中貪戀的摩登女郎的驚鴻一瞥的情形，²⁸⁹而那種「一瞥」的短暫恰好與「scene」一詞的本意形成了對照。除此之外，在初版《都市風景線》封面的「scene」中的字母「c」及兩個「e」趨向於圓形的孔洞中，設計者專門繪製出了三道放射出暖光的光線，這樣一來，「scene」中的「c」和兩個「e」既像是都會夜光中的霓虹彩燈，又如同劇院片場的聚光燈。筆者猜想，由於水沫書店是劉吶鷗、戴望舒、施蛰存和杜衡等人合辦，以劉吶鷗挑剔的眼光，《都市風景線》封面這一設計應當是其本人頗為鍾意的，施蛰存也曾回憶道：「『水沫叢書』是我們的重點出版物。這是我

²⁸⁸ Angus Stevenson, *Shorter Oxford English Dictionary* (Oxford: Oxford University Press, 2007), vol. 2, pp. 2689.

1 A subdivision of (an act of) a play, in which classic drama by the entrance or departure of one or more actors and in non-classic drama often by a change of setting; the action and dialogue comprised in any one of these subdivisions.

2 Any of the pieces of scenery used in a play to depict its setting, consisting chiefly of backcloths and theatrical props at back and sides of stage; the setting thus presented to the audience. Also, the pieces of scenery collectively.

3 The action or presentation of a dramatic piece on stage; a play in performance.

4 The place in which the action of (part of) a play is supposed to occur; the setting of a dialogue, novel, etc.

5 SKENE noun.

6 The stage seen as representing dramatic art or the acting profession. Now only arch.

7 a The place where an action is carried on, business is being done, or events are happening. **b** A specified sphere of human activity or interest. **c** A place where people of common interests meet or where a particular activity is carried on. Also loosely, an (esp. fashionable) activity or pursuit; a situation, an experience; a way of life. slang. **d** A social environment frequented predominantly by homosexuals.

8 An action, episode, situation, etc., forming a subject of narration or description or occurring in real life.

9 A view or picture presented to the eye (or to the mind) of a place, a series of actions or events, a collection of objects, etc.

10 A display of anger or other strong feeling, esp. in public; a row, a disturbance.

²⁸⁹ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 113-176。

們的同人性文藝創作叢書。前後共出版了五種：……（五）劉呐鷗的小說集《都市風景線》。這一套叢書都是各人的第一本書，可以說有一種新鮮的風格。印刷也比較美觀……」²⁹⁰與此同時，以劉呐鷗本人的英文水平，恐怕「scene」的含義之於他並非陌生，筆者甚至覺得，比起「都市風景線」這個名字，封面上的「scene」其實更能顯現劉呐鷗這本涵蓋了他生平大部分文學作品的集子的內涵。在下文中，筆者將從「scene」的含義中對於特定的感官的捕捉、具體的場景的創造與想像來剖析劉呐鷗是如何在文學作品中謀劃應對都市的痛苦的策略。



水沫書店出版 1930 年《都市風景線》封面

2008 年，北京德寶國際拍賣有限公司

1. 「scene」，一種都會的大背景

我們知道，作為上海新感覺派的開創者，劉呐鷗的小說必然要帶有「新感覺」的特質，這種「新感覺」不一定要與莫朗 (Paul Morand) 或是日本新感覺派的「新

²⁹⁰ 施蛰存，〈我們經營過三個書店〉，頁 184-190。

感覺」特質完全重合，但它仍需在一定程度上，明確地表現出某種在上海，甚至於在華人文化圈都不同於以往的全新的感官感受。誠然，劉呐鷗所選擇的「新感覺」既涵蓋大都會上海給予人們的感官的衝擊，又可稱之為一種現代派的藝術手法，但至於他如何在文學作品中勾畫不同的感覺以及此類感覺如何以嶄新的、都會的、現代的方式拆解、排佈、糅合，許多學者皆已有過頗為詳盡的論述，²⁹¹筆者在此不便再做重複之功。

而在本篇章節中，筆者更多地是希望關注那種都市的感官刺激施加於人體本身的作用，也就是在劉呐鷗的個人主觀感受或是想像中，都市這一本體以及其光影、聲音、氣味、身體情慾等知覺是如何關照人們的生活的，但是首先我們的關注點還仍需回歸都市此一背景本身。

現在我們來看劉呐鷗的短篇小說〈方程式〉，在這篇故事中，劉呐鷗描寫了一位典型的都會式的商人密斯脫（Mr.）Y，文本是這樣形容他的：

……決不是密斯脫 Y 的大學裡的商業教授有了什麼特別的秘訣，也不是天注定密斯脫 Y 應該在二十八歲交上了紅運。祇有一點可注意的，就是誰都知道密斯脫 Y 是個都會產的，致密，明哲而適於處理一切煩瑣的事情的數學的腦筋的所有者。²⁹²

以此觀之，在劉呐鷗的認知中，「都會」和「適於處理煩瑣的事情的腦筋」是一組有著強烈關聯性的名詞詞組，²⁹³密斯脫 Y 在實業上的成功與刻意的教育教學、傳統的命理法則都沒有特別的關聯，他的商業經營秘訣祇與靈活的頭腦有著絕對的、牢不可破的關係。而除此之外，我們仍需知道，這種高級別的智慧（相比於

²⁹¹ 如李今的文章〈從「硬性電影」和「軟性電影」之爭看新感覺派的文藝觀〉，李歐梵著《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》以及楊程著《新感覺派的身體審美研究》等。

²⁹² 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 82。

²⁹³ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 82。

普通的算術而非數學)是一種都市的特產(以「都會」為形容詞修飾「數學的腦筋」)，²⁹⁴精明的商業能力是都市人的天賦，換句話說，劉呐鷗在此肯定了都市生活對於腦力的消耗，而這種智性消耗亦是商業即現代化都會這一特定環境中所能產生的特殊結果，正如在〈流〉中，劉呐鷗雖然表露出了顯明的馬克思主義傾向，但「鏡秋是被堂文的父親，一個大紡織業家，買去了腦筋和精力，做了他的紡織機的一部，替他生剩餘價值的」一句，²⁹⁵亦意在表明其觀念中的都市生活與腦力損耗間的緊密關聯(在民國時期的中國，發達的商業與工業與都市具有密切的共生關係)。

而在〈方程式〉接下來的劇情中，劉呐鷗又用一整段文字描寫了密斯脫 Y 的日常生活：

密斯脫 Y 每天早上是九點半出來。到辦公室是十點缺一刻。可是真地忙著事務卻是從十點半起一直到正午。這中間室內的人們都是被緘了口一般地把頭埋沒在數字中。除了有節律的打字機和算盤的合奏，和猛醒的電話，呼鈴聲之外，簡直聽不出甚麼別的東西。電報和紙類由僕歐的手裡在各寫字台間飛行著。時常也有人由聞訊處領進碧眼的洋先生和胖子的中國人來。但是這些人的談話都不過五分鐘就完的，他們走了之後室裡便仍舊奏起被打斷了的緊張進行曲。從沒有人表示絲毫疲倦的神色，祇把上半身釘住在檯子上，拼命地幹著神經和筆尖的聯合作用。因為它們已經跟這怪物似的 C 大房子的近代空氣合化了，「忙」便是他們唯一的快樂。²⁹⁶

²⁹⁴ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 82。

²⁹⁵ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 17。

²⁹⁶ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 82-83。

在上述文字當間，劉訥鷗雖然起頭表明這本是專事刻劃密斯脫 Y 的日程，但他卻以此為契機，為讀者展現了一幅除密斯脫 Y 以外的其他普通都市人的生活全景圖：除卻在「C 大房子」中職位的不同，我們甚至看不出密斯脫 Y 和其他辦事員們在本質上的差別，他們——密斯脫 Y 和「C 大房子」的員工，共用一個通稱「室內的人們」——所有人都是「神經」的受累者，²⁹⁷而與之相似，明恩溥（Arthur H. Smith）曾如此敘述現代都市生活的神經勞損：

我們生活的時代是一個充滿活力、日新月異的時代，也是一個高效率、快節奏的時代，人們總是忙忙碌碌，甚至連吃飯也沒有空暇時間，因而大腦經常便處於一種緊張狀態，結果是可想而知的。

我們時代的商人永遠是神情急切、焦慮不安（至少我們西方社會裡的商人如此），……我們時常感到，總有一件事正等著我們去處理。而一旦著手幹就必須迅速進入狀態，投入到這件事情中去。²⁹⁸

盡管前文筆者已用足夠的筆墨來描述都會產的神經衰弱症，但在劉訥鷗與明恩溥（Arthur H. Smith）這兩段的呼應之下，我們不難發現都市這一場景的設置儼然已經成為了都市人尤其是涉身商業的工作者寫在基因中的悲劇命運的模板，與此同時，在〈殺人未遂〉一文，劉訥鷗再一次提及了這種消耗神經能量的現代疾病：

女職員並不怎麼樣美麗，白皙的臉貌現得她是高層建築物的棲息病患者。闊的額角，緊合的唇，沈靜的視線，遲鈍的動作，一切表示著適合於處理寫字間繁雜的常務的能率者。²⁹⁹

²⁹⁷ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 82-83。

²⁹⁸ 明恩溥（Arthur H. Smith）著，匡雁鵬譯，《中國人的特性》，頁 80-81。

²⁹⁹ 劉訥鷗著，〈殺人未遂〉，頁 129。

不過有趣的是，女職員雖然是個「繁雜的常務的能率者」，卻又有著「遲鈍的動作」，這兩個詞組看似矛盾，但在事實上卻指出了一個被掩蓋起來的都市現象：「寫字間繁雜的常務」消耗了職員靈活的、充滿人性魅力而多變的姿態，「遲鈍」等失去活性、死氣沈沈的詞正是「繁雜的常務」的「成果」，最後人們祇是「一尊飄渺的無名塑像，沒有溫的血，沒有神經中樞，沒有觸角，祇有機械般無情熱的軀殼而已」。³⁰⁰然而在此處，劉訥鷗似乎又將自己與這些都市的普通工作者有原則地區別開來：劉訥鷗本人雖然有著都會人的特質，但是他創造者的自我定位卻使他的神經衰弱症是主動接納（文化優越感）及被動接受雙方作用的產物，但那些較為普遍的在都市中憑藉智識和現代技能謀生的市民則是被動地為適應都市勞務終而被神經病症所糾纏。

現在讓我們再回到〈方程式〉這篇小說上，密斯脫 Y 在喪偶之後原本有條有理的生活狀況急轉直下，除了疲倦和工作失誤外，他的身體也出現了「頭昏，便秘，腹痛，寒熱，食慾減退，睡眠不足，差不多無所不來」的症狀，³⁰¹這樣由作者列舉的症狀書不正是比爾德（George M. Beard）曾洋洋灑灑總結的數十個神經衰弱症表徵的其中一部分嗎？³⁰²在此之後，在情節的安排上，劉訥鷗又加入了一個密斯脫 Y 姑母朱夫人此類的長輩角色：

這消息最使他的姑母朱夫人擔憂。因為密斯脫 Y 從小差不多一半是這姑母撫育的，所以她的疼愛他有甚於自己的兒子。她把密斯脫 Y 最近的一切的現象簡簡單單地歸在失內助的理由上……³⁰³

³⁰⁰ 劉訥鷗著，〈殺人未遂〉，頁 129-130。

³⁰¹ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 85-86。

³⁰² George M. Beard, "Other Symptoms of Neurasthenia," pp. 246-261.

³⁰³ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 86。

我們來看，「她把密斯脫 Y 最近一切的現象簡簡單單地歸在失內助地理由上」，亦即，密斯脫 Y 如今的變化不僅僅是「簡簡單單」的喪偶使然，³⁰⁴失去妻子不過是生病的導火索，實際密斯脫 Y 神經衰弱症的來源卻是複雜、多種多樣的，並且連繫前文的描述很有可能與都市繁忙的智性工作存在莫大的關聯。事實上，劉訥鷗筆下的都市大環境與他現實生活的認知當中的上海相仿，都是充滿危險的罪惡之地，都會致使人們消耗腦力變得遲緩、患上神經衰弱症，但這一結果卻也祇是悲劇的一部分，亦即遲鈍及神經病症僅是都市導致的人的畸變的其中兩個表徵，其它比如劉訥鷗借〈殘留〉的女主角霞玲之口形容故事裡充滿都市精明氣質的房東一家：

所謂令流浪人羨慕的一家團圓的晚飯後的光景吧！其實不是簡直一個豬圈嗎，這麼些家人在這麼窄的地方滾來滾去？³⁰⁵

在此處，人是一種非人的狀態，霞玲因為失去丈夫痛苦萬分，但面對房東一家的關心，卻不僅蔑視他們為「豬」，更是認為房東如牲口一般沒有同情心（「……這胖子也有同情心嗎？」）。³⁰⁶回想在本文的緒言部分，筆者曾敘述在〈遊戲〉一文劉訥鷗以「大沙漠」和「餓鬼」比擬都市，³⁰⁷可見都市對於劉訥鷗雖然有著不可抗拒的吸引力，但這一吸引卻是致命的，都市使人異化，這種異化加之於劉訥鷗本身即是一種帶來痛苦的神經病症。然而治療神經衰弱症或是都市人緩解其它痛苦又需要通過什麼樣的方式和途徑？劉訥鷗試圖藉由小說給予讀者一些可供參考的方案。

³⁰⁴ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 86。

³⁰⁵ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 72。

³⁰⁶ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 72。

³⁰⁷ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 2、9。

2. 「scene」，一種感官的捕捉

我們可以認為，劉呐鷗的小說就是一卷 20 世紀 20 至 30 年代上海市民階層的百景圖，西餐館、咖啡館、舞廳、電影院……這些皆是劉呐鷗筆下的人物日常的娛樂場所——對於劉呐鷗本人來說，他亦是這些地方的常客。在〈方程式〉中，男主角密斯脫 Y 在喪偶後被下屬發現時常沈溺於舞場，³⁰⁸而在本文的開篇，筆者亦曾提及〈遊戲〉的男主角在舞廳樂隊樂聲的刺激下暫時忘卻煩惱的片段。是以，³⁰⁹顯而易見，這種最基礎地針對感覺感官的麻醉痛苦的方法是劉呐鷗自身所熱衷也是最容易被運用到小說中去的，它融入於故事的字裡行間，筆者甚至難以將它們分別釐清，專事分析。但是商業化的娛樂場所為人們供給的新的鎮痛途徑不單單起效於固定的區域和固化的時間，這類場地的設立實際上打破了傳統的空間結構，除卻在於現場的人際溝通外，它又為都會的民眾搭建了一條隱形地、延長地滲入其他個人或群體私人空間的通道。然而事實上，不僅僅是現代化的娛樂場所，城市的道路也具有著同等的效力。在列斐伏爾（Henri Lefebvre）看來，娛樂場所、道路這些公共空間即是都市性的體現，³¹⁰換句話說，光線、音調等單一向的感官衝擊並非都市所獨有，祇是對於 20 世紀 20、30 年代的中國本土，由於上海較其它地區提前性地發展使得現代娛樂消費率先登陸，在這一特殊的歷史背景下，這種單向啟發感覺的緩和都市病痛的方式被劉呐鷗誤認為是都市產的神經衰弱症緩解處方。但實際上，更加重要且更為契合都市專有的治療方案，是發生

³⁰⁸ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 85。

³⁰⁹ 劉呐鷗，《都市風景線》，頁 2-3。

³¹⁰ Henri Lefebvre, translated by Donald Nicholson-Smith, *The Production of Space* (Oxford & Cambridge: Basil Blackwell, 1991), pp. 68-168.

於娛樂場所、道路等公共空間的人的交集，亦即劉訥鷗小說中隨機的、無固定對象的情慾的產生。

筆者認為，最能表現這一緩釋都市病的方式的小說是劉訥鷗的〈殘留〉，不過筆者在此首先希望能夠否認以往一些學者提出的在劉訥鷗的筆下都會的摩登女性是「永恆的」毫無內在思想、對痛苦感知力低下的角色——雖然在劉訥鷗的大部分文學作品中的確如此，但當筆者閱讀到〈殘留〉一文時，卻對這樣的論斷的絕對性產生了疑問。

在〈殘留〉中，劉訥鷗一反常態地以女性為第一視角描寫了一個新喪夫的寡婦的內心活動。但筆者必須承認，即便是化身為女性，劉訥鷗仍然秉承著「女人，無論那種的，都可以說是性慾的權化」的態度，³¹¹然而倘若換個角度思考，我們即會發現即便是劉訥鷗所書寫的男性，也不過是與他主觀的構想所重合的人物，在弗洛伊德（Sigmund Freud）的理論中，寫作以及其它的文藝創造的本質即是「白日做夢」，³¹²換句話說，文學作品是一種慾望的、想像的投射，因此無論是哪一個故事或角色個體，無非都是撰寫者的自我投影罷了。所以，筆者在此認為，無論是男性還是女性，劉訥鷗所創造的人物在面對痛苦時的選擇是趨向於一致的，在〈殘留〉中由於作者採用了明顯的意識流的寫作手法，使得女主角內心的矛盾變化一目了然：

對啦，我是孤獨的。世界上我是一個人。我心裡無聊哪！我不要孤獨，我要有人愛著我呵，啊，少豪，你去了，你去了！啊，那個男人快來把我緊抱著。我要男性，我要人生的侶伴呵，我不要無聊。不要無聊！！……³¹³

³¹¹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉訥鷗全集：日記集（上）》，頁 324-325。

³¹² 西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）著，林驥華譯，〈創作家與白日夢〉，收入伍蠡甫、林驥華編，《現代西方文論選》（上海：上海譯文出版社，1983），頁 138-148。

³¹³ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 77。

在這裡，女主角一面呼喚著自己逝去的丈夫（「少豪」），³¹⁴一面卻又渴望其他仍在人世的男性的溫暖，劉訥鷗似乎試圖將她描寫為一個沒有情慾就無法生活的女人，然而不管是懷念丈夫還是貪戀慾望，女主角對於失去丈夫或是一段性關係的痛苦都是明晰可見的，而她擺脫痛苦的方式就是尋找下一段身體上的刺激。

讓我們來看這段話：

啊，少豪，你去了。你把我放在他人的手裡。你生氣嗎？啊，可是我無聊哪，我怕寂寞。請你赦免我吧！……記得吧，你病前那時？白文要嫉妒呢。他那裡去了？他不敢來呵！我要給他知道的，我們互相擁抱著。……啊，多舒服，多舒服！……不要緊，隨便你，你到的地方我都去！啊，我沒有力了，我想睡覺了。我，……想……睡……了。³¹⁵

在這一段中，女主角與路上隨機遇到的陌生男性發生了接觸，在意識的引導下，讀者跟隨著女主角的思想變化經歷了從矛盾（「請你赦免我吧」）到慾望誘惑下的妥協，在這期間，女主角反覆提及的「舒服」似乎是希望將心靈所受的痛苦交還給身體來解決，³¹⁶最終，女主角放棄了思考，在主動選擇的「愚」中，她獲得了有限的遠離痛苦的機會。誠然，喪偶的悲劇並非都市的特例，身體的慰藉也不唯都會有之，但是像〈殘留〉的女主角這類非亟待解決的困擾、又可免去他人的道德譴責（「不道德也不要緊，淫婦也不要緊，我總要活著的呵！……記得少豪說的好，就是人們自為最下賤的賣淫婦也有她的意義。……也許他要求生理的純潔？不至於吧！在這時代。」）、³¹⁷又是非固定場所非特定對象的積極選取，似乎是都市生產的也是有效的鎮痛劑，而我們不能忘了劉訥鷗提到的〈方程式〉中

³¹⁴ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 72-81。

³¹⁵ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 81。

³¹⁶ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 81。

³¹⁷ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 76。

密斯脫 Y 出入舞場後帶回的盛裝女人的情形，³¹⁸不也正是主人公在公共空間尋找身體情慾的可能以慰藉神經痛苦的寫照嗎？

3. 「scene」，一種隔絕都市的空間建設

在閱讀劉訥鷗的小說時，筆者發現了一個十分有趣的現象，譬如在〈風景〉一文中，各自有家室的男女主角在遠離都市的郊野發生了一段肉體上的關係，而在故事的結尾，劉訥鷗卻態度一變，從情慾的曖昧書寫轉向極度的沈靜：「這天傍晚，車站的站長看見了他早上看見過的一對男女走進上行的列車去——一個是要替報社去得會議的智識，一個是要去陪她的丈夫過個空閒的 week-end」。³¹⁹

這樣的劇情設定，使得男女主角的關係祇存在於短暫的時空中，在情感發生前和結束後的時間和地點內，所有的本質性的事物都沒有發生任何的改變。我們可以這樣認為，劉訥鷗刻意將小說的劇情放置於了他預先設定好的背景下，這一背景可能是都市的大場景的延伸，也有可能是城市內部的坍塌。郊野——它們很顯然是城市邊界的延展，但這類地區卻失掉了都市最為深刻的特質，換句話說，郊野在本體上拋棄了人們在城市裡原有的身分角色，與此同時，它們亦在地域上區域性地遠離了都市創造的痛苦，正像是男主角燃青被方方相識的女主角教唆著脫下衣物時（「你快也把那機械般的衣服脫下來吧！」）所想的：³²⁰

不但這衣服是機械似的，就是我們住的家屋也變成機械了。……今天，在這樣的地方可算是脫離了機械的束縛，回到自然的家裡來的了。³²¹

³¹⁸ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 85。

³¹⁹ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 16。

³²⁰ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 15。

³²¹ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 15。

而在〈赤道下〉一文中，此類特定的都市場景則被劉訥鷗轉移到了更具有原始氣質的熱帶島嶼上。我們知道，島嶼四面環水，無依無靠，儘管它可以依附於大陸架的某一部分，交通工具亦能夠使得孤立無援的島嶼成為都市景觀的一部分，但在事實上，它依然是相對孤獨且封閉的。就拿〈赤道下〉的故事來說，男主角在異國的蠻荒島嶼上遭遇了妻子的背叛，痛苦和其它情緒打擊一時間於他過於強烈，為了在短時間內暫時擺脫婚姻即將破產的苦惱，主人公與一位土著的女性結合為短暫的伴侶。³²²誠然，與上一小節所提及的〈殘留〉不同，這裡男主角對於慾望慰藉的尋找並非是隨機的一一這位土著女性在島嶼上是除了妻子外與他接觸最多的固定的女性，然而在故事的結局的編排上，〈赤道下〉卻與〈風景〉十分類似：

半個鐘頭之後，海鷗歌送的是甲板上一對專待文化方式給他們解決一切的，相愛著的丈夫，妻子。³²³

在此以外，儘管筆者無法忽略男主角的痛苦是源於這次海島度假，但實際上該篇小說在較早前就已經鋪墊了男主角的妻子作為都會的摩登女郎所具有的不忠於特定男性的特點。在都會裡，由於婚姻關係，女主角成為了男主角所希望獨佔的所有物，而男主角也不得不因要時時看管著自己好不容易得來的珍寶而常常警醒著。³²⁴作為一個旁觀者，我們可以輕而易舉地明白這樣的兩性關係並不牢固可靠，但是都市維繫著這段不愉快的姻緣，唯有遠隔都市的島嶼才為這種岌岌可危的關

³²² 劉訥鷗著，〈赤道下〉，收入陳子善選編，《都市風景線》（杭州：浙江文藝出版社，2004），頁109-122。

³²³ 劉訥鷗著，〈赤道下〉，頁122。

³²⁴ 劉訥鷗著，〈赤道下〉，頁111。

「我想，我現在確實是一個人佔有著她。……然而從來的她呢？我實在有點不高興去回想。我記得在我們的未婚前環繞著她那一班青年。我不曉得用了多少精神才得由這一班人們的手裡好容易奪到了她。就是婚後她又何嘗確實地屬於我的所有。她是隻不聽話的小熊，常常要從我的懷中溜出去。」

係的打破提供了條件。倘若再更深一層地分析，妻子的移情實際僅是男主角痛苦的導火索，他本質上的苦痛是源自這段需要他時刻繃著緊張的神經的關係，如果婚姻及時宣告終結，男主角得到的折磨其實是有限度的，但是一旦雙方回歸都市，那種「文化方式」又使得兩人的脆弱的關係被無限延長，他們仍然是「相愛著的丈夫，妻子」，³²⁵因此筆者在這裡嘗試表達，這種每時每刻都令男主角患得患失的情感在赴海島前和海島後都沒有分毫的變動，但是此類的「不可撼動」最終卻延續、繁殖了都市的典型性悲劇。

與此同時，〈殺人未遂〉這一故事亦同上述兩篇小說一般構造了一個（非延伸而是坍塌於都市中）相對密閉的空間給男性角色搭設釋放原始慾望的條件——縱使結果失敗，但男主角決定於「密室」施暴前，他的心靈正受著在想像中求而不得的摩登女郎的折磨。因此即使由此鋸鐺入獄，他卻在律師面前表現出一副：「他講時神氣並不壞，他似不覺得他自己到底犯了什麼罪。他沒有悔恨，也沒有露出犯過罪的人常有的形狀。他講完時，眼光仍閃著，似乎極度興奮」。³²⁶而〈流〉中，更是展現了劉訥鷗所創造的都市夢境與現實之間的交互：

街上剛是 rush hour。電車，汽車，黃包車的奔流沖洗著街道。鏡秋在許多人頭和肩膀的中間游泳著走去。兩匹黃狐跳過了，蹲在碧眼女兒肩上。然而鏡秋卻忽然走入神仙故事的國裡去了。……

可是神仙故事的國裡卻也響著警醒的暴音，玻璃上映出來的是街頭的美利堅兵從車夫的頭上降了一身的銅貨的珠雨，足蹴了兩蹴，口裡亂罵著，揚揚得意地走了去的圖畫。對啦。鏡秋想，不是做著夢的。³²⁷

³²⁵ 劉訥鷗著，〈赤道下〉，頁 122。

³²⁶ 劉訥鷗著，〈殺人未遂〉，頁 129-138。

³²⁷ 劉訥鷗，〈都市風景線〉，頁 27-28。

值得一提的是，在此段之前，劉訥鷗所安排的情節是男主角鏡秋想到廠主與工人間的矛盾以及廠主的無情與吝嗇後心情十分不悅，都市場景的巨大衝擊力及令人窒息式的描寫意在襯托主人公糟糕的心理狀態，但是此後劉訥鷗卻筆鋒一轉，令鏡秋短暫地沈浸在了商店櫥窗裡的玩偶帶來的短暫夢境中去，不過緊接著，都會的場景霎時映在了玻璃櫥窗上，美夢被闖入的現實打破，鏡秋不得不重新回歸到都市市民的身分中來。³²⁸

是以，在筆者看來，即便是發生在都市邊緣以外的〈風景〉、〈赤道下〉這樣的故事，亦是劉訥鷗為了提供一種可能的短暫躲避長久的都市病症的痛苦的所建造的庇護所，或許在一些嚴肅的人看來，這種情節安排祇不過是一種情色刺激或是藝術寫作的炫技，短暫的釋放並不能驅使都市人拋棄現代的一切，都市男女依存都市而生，鄉野與原始是他們始終無法歸回故土——但是對於飽受神經衰弱症折磨的劉訥鷗來說，即便他猜測著純粹的自然環境或許可以幫助他療癒疾病，卻也依舊義無反顧選擇了上海。

你所吹的風是冷的，會使人骨麻，

你所噴的霧是毒的，會使人肺癆，

但是他們怕不駭吧！³²⁹

或許也正是因为如此，劉訥鷗才會在小說中創造一個幾乎脫離於現實的空間，讓都市的男女在其中享受短暫的緩解痛苦的狀態，從某種程度上來說，這樣的空間的營造有一絲創造夢境的意味，但相比於小說，在製造美夢上，在劉訥鷗的心目中或許電影這一全新的、現代的藝術形式才更為合適。

³²⁸ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 27-28。

³²⁹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉訥鷗全集：日記集（上）》，頁 52-53。

（二）電影——一種美的集合，一種造夢的工具

胡霽榮在《中國早期電影史 1896-1937》一書中，曾引用了 1930 年《電影雜誌》中對於大學生「到電影院去的目的」的調查數據，分析得出了如下結論：

觀影中，他們（受訪大學生）可以忘卻現實社會，飄然置身於「夢」與「醉」的世界。甚至可以拿「那花天酒地的畸形底生活」作比較，給了自己「盡情陶醉」於電影世界一個「較高尚」、「有價值和意義」的理由。精英階層中的大學生何況如此，更毋庸說普通市民了。³³⁰

誠然，無論是上述文字所表達的語氣，還是胡霽榮在這本著作中對於這種大學生所表露出的享樂主義的態度，都可謂是不甚友好。事實上，由於這本著述所帶有的濃厚意識形態以及政治傾向，使得研究者出於各種原因，主動和被動地「厭惡」20 世紀 20、30 年代人們沈浸在電影所製造的幻夢中的行徑。不過在這裡，筆者暫不探討該論述的話語立場是否客觀，僅僅從當時的學生或其他普通民眾表現的訴求出發，我們即可得知，那種以觀看電影來滿足「……視覺快感與享受、滿足逃避現實、釋放壓力、滿足獵奇心的需求」的現象並非源自個人或範圍極小的固定群體的特例。³³¹然而值得一提的是，在後文中，胡霽榮尖銳地指出了彼時上海的大眾媒體宣傳以及流行文化可能加之於觀眾身上的影響，³³²筆者對此雖然予以認同，但我們依然無法藉此完全地否認民眾本身或許存在著「逃避現實」、「釋放壓力」等觀影需求，³³³更何況，電影也許祇是商業和媒體共同推介的娛樂方式，

³³⁰ 胡霽榮，《中國早期電影史 1896-1937》（上海：上海人民出版社，2010），頁 71。

³³¹ 胡霽榮，《中國早期電影史 1896-1937》，頁 72-73。

³³² 胡霽榮，《中國早期電影史 1896-1937》，頁 73。

³³³ 胡霽榮，《中國早期電影史 1896-1937》，頁 72-73。

但是反觀觀眾本身，那種現實帶來的痛苦、壓力卻並非僅僅藉由外界的資訊引導便可以徒然滋生。

作為一個進入上海後，有閒、有錢、有文化的不折不扣的市民階層的劉呐鷗，自然也對看電影一事十分熱衷，在 1927 年的日記中，提及自己所看的電影，劉呐鷗從來都是不厭其煩。但實際上，在 1928 年第 4 期的《無軌列車》上，劉呐鷗才以「夢舟」、「葛莫美」為筆名對外發表了自己的第一篇電影理論文章「影戲漫想」系列。³³⁴回看 1927 年日記，在當時，劉呐鷗就已不單單簡單羅列並紀錄觀影經驗，通常在記下「看了 XX（電影名）」後，他亦會寫下少許關於影片的評論，譬如 1927 年 1 月 2 日：

……後來去 Carlton 看「Sinners in Silk」——譯名「父子同戀」——在美國貨中是從來找不到的好東西……³³⁵

然而如果我們熟悉劉呐鷗的生平，便可得知其本人十分不喜美國文藝，如 1927 年 5 月 1 日劉呐鷗在日記上大發牢騷：「……現在沒有人否定米國（美國）也有文藝，但在我看起來米國人（美國人）完全不懂文藝。」³³⁶彭小妍亦在自己的研究中統計得出，在 1927 年的日記中美國作家從未得到劉呐鷗的青睞。³³⁷但是在觀看《父子同戀》（Sinners in Silk）後的次月（1927 年 2 月 2 日），劉呐鷗再一次隨同友人欣賞了由著名影星巴里摩爾（John Barrymore）出演的美國片《劍俠

³³⁴ 葛莫美（劉呐鷗），〈影戲漫想：影戲·藝術〉，《無軌列車》，期 4（1928 年 10 月），頁 58-59。
葛莫美（劉呐鷗），〈影戲漫想：電影和詩〉，《無軌列車》，期 4（1928 年 10 月），頁 59。
葛莫美（劉呐鷗），〈影戲漫想：電影和女性美〉，《無軌列車》，期 4（1928 年 10 月），頁 60-61。

夢舟（劉呐鷗），〈影戲漫想：銀幕的供獻〉，《無軌列車》，期 4（1928 年 10 月），頁 61。
夢舟（劉呐鷗），〈影戲漫想：中國影戲院裏〉，《無軌列車》，期 4（1928 年 10 月），頁 61-62。
夢舟（劉呐鷗），〈影戲漫想：「上海——舞女」影片〉，《無軌列車》，期 4（1928 年 10 月），頁 62。

³³⁵ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 32-33。

³³⁶ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 288-289。

³³⁷ 彭小妍，〈浪蕩天涯：劉呐鷗一九二七年日記〉，頁 1-39。

唐璜》(Don Juan)，心中依然讚許，祇道：「……很好。尤其是擊劍，逃跑的場面」。³³⁸在前文中筆者曾提及，在 20 世紀 20 年代的中國，美國電影幾乎獨佔了上海的電影市場，³³⁹因此即便是討厭美國文藝但熱衷以電影為日常娛樂，日後更是以此為事業的劉呐鷗，在彼時的影劇院裡接觸到的絕大多數都是也祇能是他自認少有品位的美國人生產的美國片。在此之後，他又陸續觀看了利亞·德·普提(Lya De Putti) 出演的諸多影片和葛麗泰·嘉寶(Greta Garbo) 主演的《妖婦》(The Temptress) 等美國電影，³⁴⁰但是秉承著對電影的熱愛，劉呐鷗亦不僅僅將目光侷限於當時滿屏滿場的美國電影上，在東京時，劉呐鷗亦與朋友一同觀看了日本本土影片《勤王時代》。³⁴¹或許在此我們不妨大膽猜測，被「魔煩的神經」所困擾的劉呐鷗，³⁴²是否也有在電影中尋找「逃避現實」、「釋放壓力」的途徑的可能？³⁴³回看由黃嘉謨提出的「電影是給眼睛喫的冰淇凌，是給心靈坐的沙發椅」的主張——該論調後來幾乎成為「軟性電影」支持者們的宣言，³⁴⁴其似乎也多多少少帶有著將人們引向「逃避現實」、「釋放壓力」的傾向。³⁴⁵或許如果我們從這一角度入手，上述的猜測興許便誤打誤撞、直指事實了。

我們現在再來看「電影是給眼睛喫的冰淇凌，是給心靈坐的沙發椅」這一論斷，³⁴⁶事實上它幾乎肯定了電影的兩個層面的功能特徵：第一，電影向人們提供視覺享受——但需要注意的是，「給眼睛喫的冰淇凌」一句運用了上海新感覺派

³³⁸ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 100-101。

³³⁹ 柯靈，〈試為「五四」與電影畫一輪廓——電影回顧錄〉，頁 4-19。

³⁴⁰ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 342-343、402-403。

康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 562-563。

³⁴¹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 426-427。

³⁴² 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 72-73。

³⁴³ 胡霽榮，《中國早期電影史 1896-1937》，頁 72-73。

³⁴⁴ 嘉謨（黃嘉謨），〈硬性電影與軟性電影〉，《現代電影》，卷 1 期 6（1933 年 12 月），頁 3。

³⁴⁵ 胡霽榮，《中國早期電影史 1896-1937》，頁 72-73。

³⁴⁶ 嘉謨（黃嘉謨），〈硬性電影與軟性電影〉，頁 3。

文人慣常使用的通感的寫作手法，³⁴⁷換句話說，黃嘉謨在這裡更強調的是通過「觀」影這一行為，觀眾可以獲得多樣的、美好的感官感受；第二，電影應起到舒緩觀影者心靈的作用。

1929年5月11日，劉吶鷗以筆名「葛莫美」在《時事新報》上刊載了一篇題為〈關於影片批評〉的評論，在這篇文章中，我們可以直觀地看出劉吶鷗本人評價電影的好壞或是他自身參與製片時希望去注重或是遵循的規則。首先我們應當明確的是，這篇文章的寫作邏輯非常具有條理，劉吶鷗運用了「三級標題」，分列出電影批評的不同級別要素。值得一提的是，劉吶鷗將電影的「內容」與「形式」這兩部分版塊分別給予了一級標題，雖然在內容價值的鑑賞方面其並未撰寫太多內容，但其給出的理由是「因為那是已經涉及文學的範圍的了」，可見在劉吶鷗的心中「內容」與「形式」本是同等重要，祇不過行業有別，在針對電影的專業批評文章中還是要分清詳略。³⁴⁸

而在〈關於影片批評〉的論述重點——形式方面，劉吶鷗認為電影的鋪排方式、剪接、畫面構圖、攝影、照明和演員的演技（包括佈景和道具的安排）是影評人以及觀眾評價電影時需要注意的質素，³⁴⁹由此可觀，上述這些更為細分的形式子集總體涉及到了兩種側面的電影技巧，即，電影帶給觀眾的感官感受（視覺及其它感覺）和情緒（心靈）的調動方式。除此以外，在其它一些電影理論和影評的文章中，劉吶鷗亦時常強調電影的聲音要素，如在〈光調與音調〉等評論裡，我們不難注意到，劉吶鷗希望電影製作者們追求的不僅僅是視覺及聽覺的美感，

³⁴⁷ 嘉謨（黃嘉謨），〈硬性電影與軟性電影〉，頁3。

謝雨新，〈現代性的構築和接受——通感與新感覺派文本書寫〉，《青年文學家》，期20（2014年），頁148-149。

³⁴⁸ 劉吶鷗，〈關於影片批評〉，頁176-177。

³⁴⁹ 劉吶鷗，〈關於影片批評〉，頁176-177。

在光線和聲音的安排中，他亦期望影人能夠以此為媒介調動觀眾們的情感變化。³⁵⁰總而言之，劉吶鷗心中的好電影必須是「美」的，然而這裡的「美」並不是美的堆砌或美的展覽，像失了內容的「純粹影片」那樣是萬萬不行，³⁵¹但這樣的「美」究竟引向的是一種怎樣的「美」的方式、「美」的結果，在評析自己頗為喜愛的北歐導演斯蒂勒（Maulitz Stiller）時，劉吶鷗給出了一個最貼合他文藝主張的實例：

……這些都是非把觀眾引到美的國裡去不可的、這兒是美國片子的明快性、迅速性他是沒有的、然而美國片子的刺戟性他卻也沒有、這兒他所要表現並不是內感、也不是狂調的 Jazz 而是慢板的華爾滋的幻境、是動的藝術中的靜的美、是誘人眼淚的詩、是黃昏的美學、這兒是由離了實際的美的飽和狀態、在這裡人們可以接觸到藝術的心髓、而隨著各人的自由去找尋人生的美夢。³⁵²

注意，在這裡，劉吶鷗運用了一連串形容飄渺的詞彙，如「幻境」、「離了實際的美」、「美夢」之類，而在段此之前，劉吶鷗實際是在讚賞斯蒂勒（Maulitz Stiller）在電影的光線和畫面的安排中出色的才華以及這樣的安排產生的美感對於觀眾情緒的作用，³⁵³換句話說，這一系列「美」的編排，抑或感官的編排，為的就是觸及觀眾的心靈，最終將觀眾引向脫離現實的夢境。在這篇文章中，劉吶鷗說明了電影即是製造美夢的工具，但他並不排斥美國片的「明快」、「迅速」和情感「刺戟」，祇是認為斯蒂勒（Maulitz Stiller）「……使觀眾的多角的感情消沒在

³⁵⁰ 劉吶鷗，〈光調與音調〉，收入康來新、許秦蓁合編，《劉吶鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁 220-226。

³⁵¹ 劉吶鷗，〈俄法的影戲理論〉，頁 179-188。

³⁵² 劉吶鷗（葛莫美），〈黃昏的美學——Maulitz Stiller 的藝術〉，頁 174-175。

³⁵³ 劉吶鷗（葛莫美），〈黃昏的美學——Maulitz Stiller 的藝術〉，頁 174-175。

一種安靜的舒服中、把觀眾引到一個非現實的夢境去……」，³⁵⁴換而言之，無論是強烈的情緒衝擊抑或情緒安撫，電影這一藝術形式一定要達到感官和心靈糅合這一目的，如果無法通過電影技巧和形式的創造帶給感官以「美」的感受，那麼心靈亦無法獲得感觸的可能。

1933年9月，劉吶鷗曾撰文大批美國電影《賴婚》（Way Down East），不過我們要知道，這部電影在20世紀20年代的中國一度引起過巨大的轟動，中國著名導演程步高對此回憶道：「《賴婚》（Way Down East）一片曾在上海北四川路上海大戲院放映，很多早期電影愛好者與工作者往觀，都想學些本事，我亦是其中之一。」³⁵⁵但選擇在《賴婚》（Way Down East）於上海首映的十年之後再觀而評之，劉吶鷗顯然意不在批評這部電影本身，這其中恐怕是有著更深層的指桑罵槐之意。

在文章中，劉吶鷗歷數《賴婚》（Way Down East）在技巧方面的不足，並在文章末尾言之曰：

現在的電影人而仍讚美著十年以前手法，那還了得。視覺教育是日在進步著的，用腦筋費十年工夫纔能學到的東西，用視覺是半日，就可以學好了。不相信，拿「賴婚」這一片和現在影戲院開演的最普通的一片來比較一下便可知道了，應當讚美的是「現代電影」所給與我們的視覺教育的偉大，迅速，而不是十年以前的電影手法。³⁵⁶

³⁵⁴ 劉吶鷗（葛莫美），〈黃昏的美學——Maulitz Stiller 的藝術〉，頁 174-175。

³⁵⁵ 張偉，《談影小集——中國現代影壇的塵封一隅》（臺北：秀威出版，2009），頁 181。

³⁵⁶ 吶鷗（劉吶鷗），〈再觀「賴婚」：想到電影技巧的發達〉，收入康來新、許秦蓁合編，《劉吶鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁 204-205。

思及 1932 年「硬性電影」和「軟性電影」的論戰已初見端倪，³⁵⁷那麼 1933 年 9 月劉吶鷗發表的這篇〈再觀「賴婚」：想到電影技巧的發達〉也就有了表明自己堅定立場的可能。不過我們應當關注的是劉吶鷗在此沒有否定電影的教育意義，教育，再某種程度上亦是一種對心靈的感召，祇是劉吶鷗認為電影要以更新的、更能營造美感的視覺技術來達到教育的目的，這種教育並非「填鴨」和強制教學，它更像是一種感化，一種更易被觀眾所接受的方式。除此之外，1935 年，劉吶鷗亦在〈Ecranesque〉一文的開篇即寫道：

說明與表現這兩句話的意義是很明鮮的。總之說明是一種教育的態度而表現是純粹藝術的態度，前者是刺戟理智，後者則是刺戟情感以達到理智。從表現可以產生藝術作品，但從說明卻並不能夠產生什麼，頂多不過使人完成「理解」而已。³⁵⁸

換句話說，劉吶鷗在此仍然強調，用藝術的美去刺激心靈才能達到真正的教育的目的，但是或許有人疑心：創造藝術固然達到了「給眼睛喫的冰淇淋」的要求，但是教育又如何能讓心靈舒舒服服地坐在沙發椅上呢？³⁵⁹在此我們不能忘記，劉吶鷗不支持的左翼人士以電影達到「開民智」的目的所真正反對的是生硬地說教，³⁶⁰他認為好的電影的本質是藝術，藝術是通過人為地加工、包裝，使得教育變為感化，亦即，祇有當心靈達到了舒適、放鬆的狀態，這種教育才能是真正不受到排斥而直達人心的，譬如其在〈Ecranesque〉中寫道：

³⁵⁷ 孟君，〈話語權·電影本體：關於批評的批評——「硬性電影」與「軟性電影」論爭的啟示〉，《當代電影》，期 2（2005 年 3 月），頁 79-82。

³⁵⁸ 劉吶鷗，〈Ecranesque〉，收入康來新、許秦綦合編，《劉吶鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁 227-232。

³⁵⁹ 嘉謨（黃嘉謨），〈硬性電影與軟性電影〉，頁 3。

³⁶⁰ 賀昱，《文學與電影的上海時代（1905-1949）》，頁 151-153。

當做藝術作品的電影當然需要藝術家用他底個性的方式盡量表現思想內容。然而許多電影作者卻祇曉得用強硬的手段拼命說明他底成見。

如果從效果上講，說明是直接的，表現是間接的，直接雖然是直接，但人們就單純地接受，如果說明法不巧妙，內容空虛，或則說明者底態度有點近似高壓，那很有可能性使觀客不但不接受反而生起厭惡或反抗心而倒想用自己的理性來取消作者的獨斷的這是所謂反作用，間接的效果並不如此。它所刺戟的是感情，感情是沒有理性的，祇要感官的興奮度高，接受完全沒有問題，至於興奮過後的理性，那祇要思想內容沒有大錯就不會發生什麼衝突。³⁶¹

但是在此我們就不得不面對幾個矛盾，劉呐鷗心目中通過形式及技巧的安排來創造非現實的夢境的電影，如何劃清「緩釋心靈痛苦」和「麻木心靈」的界線？通過感官刺激情感，卻在藝術形式的規劃下導致觀眾情緒的大起大落，電影又如何能是「心靈坐的沙發椅」？³⁶²此前我們所說的使人們遠離現代性病症的「造愚」又如何達到「刺戟情感以達到理智」？³⁶³

在關乎這些矛盾的第一個問題上，想必「硬性電影」和「軟性電影」之爭論時左翼電影人沒少拿此大做文章，³⁶⁴是以 1935 年劉呐鷗撰〈影壇一些疵〉大加嘲諷：

投機——投機的對象有兩個，一個是客觀的現實，一個是時代性。所謂客觀的現實就是階級對立貧富鬥爭，時代性是指九一八，一二八或即大時代到來的前後，有了這兩樣，於是劇本的意識——便千正萬確了。

³⁶¹ 劉呐鷗，〈Ecranisque〉，頁 227-232。

³⁶² 嘉謨（黃嘉謨），〈硬性電影與軟性電影〉，頁 3。

³⁶³ 劉呐鷗，〈Ecranisque〉，頁 227-232。

³⁶⁴ 賀昱，《文學與電影的上海時代（1905-1949）》，頁 153。

理想或詩——都可以不必要，因為它們都是觀念，幻想，是粉紅的夢，是毒素麻醉劑，會遮蔽或粉飾客觀現實。劇本最好是編成像：統計表——一樣，祇要明明白白清清楚楚，是否枯澀的問題均可付之不問。³⁶⁵

也就是說，劉吶鷗認定電影首先要帶給觀眾好的觀感，創造美夢並不是讓觀眾分不清夢境與現實的區別，時代加之給人們的痛苦已足夠摧毀心靈，在電影院裡，電影製作者們不應再給觀眾展示一個血淋淋的、不加修飾的現實（「統計表」），理想和詩——這些「觀念」、「幻想」、「粉紅的夢」祇是一種更為美好的、委婉地啟迪方式，³⁶⁶換而言之，在劉吶鷗的價值觀裡，讓人們時時刻刻都活得太過於明白、太過於現實是殘酷的，世間美好也就罷了，但是在那個戰爭紛亂的年代，抑鬱和苦痛的心靈折磨常常縈徊在人們周遭，或者說，時代的苦難就是當時人們生活的一部分，劉吶鷗本人是深知這種每時每刻都無法擺脫的苦楚的折磨，所以他內心本能地希望能夠迴避這些令人不快的東西，哪怕祇是暫時的。而對於電影故事的教育功能，劉吶鷗並不否定也不排斥，但是且不說那些毫不懂技巧的生硬說教的態度讓人難以接受，單是那種說教時強迫他人使用「腦力」不斷思考、接納的方式便已經是通往瘋狂的不歸路了。³⁶⁷誠然，動用情感達到理智亦是要耗費腦力的，但是在感官美感的緩釋下，劉吶鷗希望心靈在得到庇護之後，在麻醉劑暫時使人忘記疼痛之後，再以情感去啟發理智，才會令人無掙扎、無反抗、更無痛苦地接納電影所希望表達的東西或希望達到的教育目的，然而筆者在此不得不說，劉吶鷗這樣的想法是理想化的，他在自己的電影中能否完全做到以至美去感召觀眾，那完全是另外一回事了，祇是在那樣的時代中，劉吶鷗似乎忽略了政

³⁶⁵ 吶鷗（劉吶鷗），〈影壇一些疵〉，收入康來新、許秦綦合編，《劉吶鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁 237-239。

³⁶⁶ 吶鷗（劉吶鷗），〈影壇一些疵〉，頁 237-239。

³⁶⁷ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉吶鷗全集：日記集（下）》，頁 472-473。

治因素——這樣的電影的確有可能成為政治工具，但是它的立場顯然是曖昧的。當一個有著影響力的藝術家極力地希望自己的作品、自己的觀眾或讀者遠離殘酷的政治或是在這邊緣做著立場不明地徘徊，那麼無論是政治斡旋中的哪一方，都很可能視其為眼中釘、肉中刺了。

而在第二個矛盾上，筆者認為在劉訥鷗的藝術主張中所謂的達到「心靈沙發椅」狀態即是短暫地遠離現實，³⁶⁸現實帶給我們的痛苦是真實的，但電影帶給人們的情緒起伏和波動是沈浸式的、幻覺式的，這並不妨礙「軟性電影」的「娛人」主張，因為遠離現實的苦痛亦是某種程度上的娛樂。

在矛盾的第三方面中，即「造愚」與電影最終達到的啟發理智的效果的矛盾，我們應當知道，觀影或是之前的筆者所說及的閱讀都祇是一種暫時的或是在有限時間段內的行為，因此通過藝術創造而帶來的「愚」的效力並不會直接地、長久地、本質性地作用於現實生活，就像在睡眠時做的美夢，也許在清醒時我們可能去回味其中美好的片段，但是對於無精神疾病的人來說，夢境和現實之間仍有著無法逾越的鴻溝。此外從前文中，我們知道劉訥鷗本人是十分不喜愛「愚」的，他自然不會認為自己「愚」，並且也厭惡都會裡愚的摩登青年男女，但當他注意到在感官享受下人們可以達到短暫的頭腦麻痺狀態以及知覺麻木、靈智低下的人們可以做到的遠離心靈上的痛苦時，卻又對「愚」有了一絲嚮往。

值得一提的是，在〈關於影片批評〉一文中劉訥鷗曾說：「……愛好電影的觀眾至少要具有這點普通知識纔不會受騙。」³⁶⁹也就是說，劉訥鷗希望觀眾本身具有鑑賞電影、尤其是鑑賞電影的技巧與形式的能力的。換而言之，觀者在浸淫於電影塑造的夢境之後還要知道這祇不過是藝術手法的美妙包裝，同時評析這種

³⁶⁸ 嘉謨（黃嘉謨），〈硬性電影與軟性電影〉，頁 3。

³⁶⁹ 劉訥鷗，〈關於影片批評〉，頁 176-177。

人為修飾技術的好壞的行為也有可能是與「夢境」同時發生的——這是一種聰明的「愚」，一種自知夢境的沈溺，一種洞悉真相的欺騙，而這也就令我們不得不回想起劉訥鷗的「自欺」：在明知世事動盪、對社會抱有悲觀態度時，他卻仍不斷勸告自己「天下太平」，³⁷⁰並以這種難以立足的樂觀想像來實現自我寬慰，使得自己獲得一時地好眠。然而這樣一來，我們就不得不被迫去面對另一個問題：如果真誠地沉緬於電影或其它形式的藝術所製造的幻夢裡，我們就無從得知這不過是一種用來製造美、放大美的形式；但一旦我們得知這不過是短暫的欺瞞和短暫的逃避，那電影使我們獲得的心靈的舒適狀態便即刻被殘酷的現實所打破。

薩特（Jean-Paul Sartre）對此的解釋是，自欺之所以能夠在相信與不相信、自我營造的夢境與現實之間搭造起一座橋樑，是意識超越了「我」的作用，³⁷¹但這一論斷的漏洞是此類「是而不是」在某種程度上使「我」走向了分裂的邊緣。³⁷²不過在此，筆者的重點不是討論薩特（Jean-Paul Sartre）是否完美解構了自欺行為，祇是這一理論無疑能夠幫助我們更好地理解劉訥鷗在「造愚」——以電影為工具來創造夢境從而使觀眾自欺、自愚這一行動的背後，一種可能希望達到的目的。

在此，我們亦不能否認，劉訥鷗自始至終是站在一個創造者的位置上的，亦即，他是高於他人或一部分人群的個體，在這裡我們不難發現，在〈關於影片批評〉上劉訥鷗雖陳言勸說普通的電影愛好者應具有鑑賞能力才不至於被「騙」，但是其在文章中卻常遣用不附加翻譯的英文專業詞彙，如「continuity（剪輯）」、「fade out/in（淡出/淡入）」等，³⁷³在其它的電影理論或評論中，這種專業外語

³⁷⁰ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉訥鷗全集：日記集（上）》，頁 94-95。

³⁷¹ 讓-保羅·薩特（Jean-Paul Sartre）著，陳宣良等譯，《存在與虛無（上）》，頁 89-122。

³⁷² 姜延軍，〈真誠自欺的困境——論薩特的自我欺騙理論〉，頁 16-21。

³⁷³ 劉訥鷗，〈關於影片批評〉，頁 176-177。

詞彙的照搬現象也是時常出現的，似乎對於劉訥鷗來說，這些文章祇是寫給同行的，或是原本不打算讓普通的、沒有電影藝術基礎和修養的觀眾參閱。³⁷⁴誠然，當時的電影亦絕非是底層的民眾可以享受的娛樂方式，但是對於那些喜愛電影的時髦男女，似乎不管是作為他們的「夢境」引導者還是電影鑑賞理論的普及者，劉訥鷗都習慣性地將自己放置於優越的地位，是靈智高於普通都市男女的電影開拓者。

³⁷⁴ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 86-93。

第四章 結論

實際上，倘使綜觀劉訥鷗的文藝發展歷程，我們不難發現其在「造愚」，亦即筆者所敘述的感官刺激與夢境空間營造方面的藝術主張上，始終保持著單純的一致，然而隨著時間的推移，這一堅持本身在藝術家本人的敘述下已悄然發生了細微的變化。具體而言，在最初涉足小說創作領域時，劉訥鷗在事實上傾向將身體感官的享受與都市夢境構造這兩個「造愚」的面向獨立起來——儘管它們彼此有所交互，但讀者依然能夠憑藉自身力量將涉及這兩者任意一個片段的部分從小說中完完整整地移植出來。但是在劉訥鷗轉而主從電影之後，感官刺激的塑造與夢境的建構幾乎合而為一，甚至原先以「造愚」為手段的切斷身心聯繫以緩解腦力損耗的方式，也轉而成為了尋求身體與心靈的平衡以達到一時的擺脫痛苦狀態的途徑的變體結構。

比如在〈流〉這一劉訥鷗早期具有鮮明左翼普羅文學色彩的作品中，男主角鏡秋在觀看電影後這樣想道：

鏡秋還按不住被刺戟了的神經的跳動，默默地心裡想。哼，這就是堂文之所謂眼睛的 *diner de luxe* 嗎？花著工人們流了半年的苦汗都拿不到的洋錢，祇得了一個多鐘頭的桃色的興奮。³⁷⁵

可見，在當時，劉訥鷗心中的電影還仍然侷限在表面的身體刺激功能，而這和其它筆下的五光十色的都市娛樂和情慾體驗並無本質上的不同。但在專事電影以後，劉訥鷗卻逐漸轉變了這種彼此分割的「造愚」結構——或許正是由於電影本身沈浸式的觀影方式，感官的全面調動和虛構（真實材料改編亦有虛構成分）的

³⁷⁵ 劉訥鷗，《都市風景線》，頁 21。

故事的營造促使劉吶鷗不得不重新思考感官體驗與夢境營造的關係，而與此同時，劉吶鷗意識到感官的衝擊可以使得夢境更好地成為夢境，感官感覺的內化亦更能調動起觀眾的情緒，促使他們拋卻在現實中既有的靈智狀態，暫時融入夢境當中。雖然這樣的兩方結合以及身心關係的重新思考依然不能改變劉吶鷗那種短暫性逃離現實的自欺，但這的確或多或少地增強了緩解都市病症的痛苦的效果。然而至於劉吶鷗提及的在他的藝術主張下電影達到的理性教育目的，筆者認為這其實祇是一種可能達成的觀影效果，事實上，這樣的說辭更多是為了應對左翼電影人的攻訐，雖然它確實言之成理，具有極強的說服力，但在劉吶鷗的藝術觀念下，文藝從來就不是為教育服務的——教育祇是藝術的一個延伸功效，它更多是要為這個他心中可怖的世界帶去驚鴻一瞥的美好。

在前文中，筆者曾借用彭小妍的說法意在表明以劉吶鷗為一員的浪蕩子們「在大都會永恆的漫遊中，一心渴望遇見她（摩登女郎）」，³⁷⁶儘管在浪蕩子的目光下，摩登女郎具有諸多令人生厭的特質，但是她的美好已足夠令人一生追尋，正如劉吶鷗在藝術上追求的短暫的快樂和美夢——摩登女郎、愉悅的情緒和夢境本是一體，它們是多變的，不可能永恆地屬於一個個體，劉吶鷗想要做的正是讓更多人短暫擁有一段美好以稀釋現實的苦楚，並在清醒中抱著對下一次好眠的期望而繼續活在「餓鬼」一般的都會。³⁷⁷縱使劉吶鷗的藝術作品似乎祇服務於市民階層這個 20 世紀上半葉的小眾群體，但是這一行為的形成想必是源於在劉吶鷗的心目中城市以外的人具有「愚」的本質，他們受上天眷顧本也不需要這些緩解劑的安慰。

³⁷⁶ 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，頁 114-118。

³⁷⁷ 劉吶鷗，《都市風景線》，頁 9。

不過我們也不得不承認，劉呐鷗的確是鮮有家國、民族意識的，但這又與他特殊的多文化身分背景不無關係，然而少有這樣的宏達的責任感並不代表劉呐鷗趨向於麻木冷血，與之相反，其敏銳的神經促使他對於周遭有著深切的人文關懷。事實上對於劉呐鷗而言，「愚」的人是不必去喚醒的，誠然這有著其對於自身靈智極高的認同感和優越感，但我們換個角度來看，即便是左翼人士倡導的「開民智」不也是站在自己智識高人一等的地位，³⁷⁸以師長、引導者的姿態來勸說民眾與自己站在同一文化選擇上的嗎？

筆者在此並不想爭論孰是孰非，這裡沒有對錯之分，或許從時代發展的角度來說，劉呐鷗真的錯了，但是筆者希望能夠藉此表達他的藝術主張也許在當時沒有顯著的社會推動性卻依然為許多人帶來了心靈的慰樂，更何況在如今，劉呐鷗的藝術實踐在物質和文化條件允許的情況下有了更多的發展空間，我們亦不能忘記在劉呐鷗無國族、無政治立場的態度下，他「造愚」的藝術主張是一種必然的結果。

在生前與劉呐鷗一起共事過的黃鋼在回憶時總是不忘誇耀他精心修飾過的外貌，³⁷⁹縱使這篇回憶性文章內容的真實性被一些學者質疑，³⁸⁰為了保證本文的客觀性筆者亦未有所使用，但結合劉呐鷗的日記表現出的他追求穿著打扮的事實來看，³⁸¹關於外貌的敘述，黃鋼應是遵照了實情，換而言之，無論時局如何，劉

³⁷⁸ 賀昱，《文學與電影的上海時代（1905-1949）》，頁 151-153。

³⁷⁹ 黃鋼，〈劉呐鷗之路（報告）——回憶一個「高貴」人，他的低賤的殉身〉，收入康來新、許秦綦合編，《劉呐鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁 295-315。

³⁸⁰ 藤井省三著，燕璐譯，〈魯迅語劉呐鷗：「戰間期」在上海的《猺山豔史》、《春蠶》電影論爭〉，頁 44-57。

³⁸¹ 康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》，頁 232-233。

譬如 1927 年 4 月 5 日，劉呐鷗寫道：「在王慶昌，做了一套春服，兩套夏天的白服。」

康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》，頁 762-763、770-771。

譬如 1927 年 12 月 8 日，劉呐鷗寫道：「……去王順昌做套 Tuxedo，九十塊。」；12 月 12 日：「去王順昌試衣。」

訥鷗幾乎在人前的永遠展示出最好的面貌，在筆者看來，這也許便是踐行了他的藝術主張，哪怕祇是對待幾面之緣或是沒有太多交集的普通下屬，劉訥鷗也總是希望給對方留下美好、愉快的印象。

1932年7月8日劉訥鷗在寄予好友戴望舒的信中寫道：

我要 faire des Romances，我要做夢，可是不能了。電車太噪鬧了，本來是蒼青色的天空，被工廠的炭煙布得黑濛濛了，雲雀的聲音也聽不見了。繆賽們，拿著斷絃的琴，不知道飛到那兒去了。³⁸²

³⁸² 劉訥鷗，〈致戴望舒（一）〉，收入康來新、許秦綦合編，《劉訥鷗全集：增補集》（臺南：臺南縣政府、國立臺灣文學館，2010），頁242-244。

参考书目

- Beard, George M. "Neurasthenia, or Nervous Exhaustion," *The Boston Medical and Surgical Journal*, 3:13, (April, 1869), pp. 217-221.
- Beard, George M. "Other Symptoms of Neurasthenia," *The Journal of Nervous and Mental Disease*, 6:2, (April, 1879), pp. 246-261.
- Beard, George M. *American Nervousness, Its Causes and Consequences*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1881.
- Einstein, Albert. in Rosenkranz, Ze'ev ed.. *The Travel Diaries of Albert Einstein: The Far East, Palestine & Spain, 1922-1923*. New Jersey: Princeton University Press, 2018.
- Gordon, Charles G. *China from a Medical Point of View in 1860 and 1861: To Which is Added a Chapter on Nagasaki as a Sanitarium*. London: John Churchill, 1863.
- Havelock Charles, Richard H. "Neurasthenia, and its bearing on the decay of Northern peoples in India," *Transactions of The Royal Society of Tropical Medicine and Hygiene*, 7:1 (November, 1913), pp. 2-31.
- Hockx, Michel. *Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China 1911-1937*. Leiden & Boston: Brill, 2003.
- Kleinman, Arthur. *Social Origins of Distress and Disease: Depression, Neurasthenia, and Pain in Modern China*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- Lefebvre, Henri. translated by Nicholson-Smith, Donald. *The Production of Space*. Oxford & Cambridge: Basil Blackwell, 1991.
- Lutz, Tom. "Neurasthenia and Fatigue Syndromes," in German E. Berrios and Roy Porter ed., *A History of Clinical Psychiatry*. London: The Athlone Press, 1995.
- Macdonald, Sean C. "Chinese Modernism: Autonomy, Hybridity, Gender, Subalternity. Readings of Liu Na'ou, Mu Shiyong, Shi Zhecun, Ye Lingfeng and Du Heng." Ph.D. dissertation, Université de Montréal, Montreal, 2002.
- McGuire, Clare L. "Defining the Nervous American: Neurasthenia, Religion, and Assimilation 1880-1915." B.S. dissertation, University of Michigan, Ann Arbor, 2008.
- Shih, Shu-Mei. "Gender, Race, and Semicolonialism: Liu Na'ou's Urban Shanghai

Landscape,” *The Journal of Asian Studies*, 55:4 (November, 1996), pp. 934-956.

Stevenson, Angus. *Shorter Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

戴維·伯恩斯 (David D. Burns) 著，李亞萍譯，《伯恩斯新情緒療法 II》。北京：科學技術文獻出版社，2017。

約瑟夫·艾辛格 (Josef Eisinger) 著，李淑珺譯，《愛因斯坦在路上：旅行中的物理學家，關鍵十年的私密日記》。臺北：臉譜出版、城邦文化事業股份有限公司，2013。

西格蒙德·弗洛伊德 (Sigmund Freud) 著，林驥華譯，〈創作家與白日夢〉，收入伍蠡甫、林驥華編，《現代西方文論選》。上海：上海譯文出版社，1983，頁 138-148。

何天爵 (Chester Holcombe) 著，鞠方安譯，《真正的中國佬》。北京：光明日報出版社，1998。

約翰·克雷寧 (John Kleinig) 著，劉瑋瑋譯，〈目的和手段〉，《道德與文明》，期 3，2016 年 5 月，頁 49-62。

赫伯特·馬爾庫塞 (Herbert Marcuse) 著，黃勇、薛民譯，《愛慾與文明——對弗洛伊德思想的哲學探討》。上海：上海譯文出版社，1987。

森田正馬 (Morita Shoma) 著，臧修智譯，《神經衰弱和強迫觀念的根治法》。北京：人民衛生出版社，1996。

約·羅伯茨 (J. A. G. Roberts) 編著，蔣重躍、劉林海譯，《十九世紀西方人眼中的中國》。北京：時事出版社，1999。

讓-保羅·薩特 (Jean-Paul Sartre) 著，陳宣良等譯，《存在與虛無 (上)》。臺北：久大文化股份有限公司、桂冠圖書股份有限公司，1990。

明恩溥 (Arthur H. Smith) 著，匡雁鵬譯，《中國人的特性》。北京：光明日報出版社，1998。

陳子善選編，《都市風景線》。杭州：浙江文藝出版社，2004。

程季華，《中國電影發展史》。北京：中國電影出版社，1980。

丁亞平，〈序言〉，收入丁亞平主編，《1897-2001 百年中國電影理論文選(上冊)》。北京：文化藝術出版社，2002，頁 8-9。

丁亞平，《中國電影歷史圖志 1896-2015》。北京：文化藝術出版社，2015。

董學文、張首映，〈從無意識到泛性論——弗洛伊德文藝觀評述〉，《文藝理論與批評》，期 2，1986 年 5 月，頁 106-112。

杜雲之，《中國電影史》。臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，1972。

方谷鉞、蔡麗娟編註，《現代檢索注音對照康熙字典》。北京：中國檔案出版社，2002。

馮文麗、孔秀祥，〈語言表達中的時間和空間〉，《修辭學習》，期 4，2001 年 8 月，頁 3、6-7。

高小健，《中國電影：歷史·現實·文化》。北京：中國文聯出版社，2014。

葛莫美 (劉訥鷗)，〈影戲漫想：影戲·藝術〉，《無軌列車》，期 4，1928 年 10 月，頁 58-59。

葛莫美 (劉訥鷗)，〈影戲漫想：電影和詩〉，《無軌列車》，期 4，1928 年 10 月，頁 59。

葛莫美 (劉訥鷗)，〈影戲漫想：電影和女性美〉，《無軌列車》，期 4，1928 年 10 月)，頁 60-61。

郭沫若，《文藝論集》。北京：人民文學出版社，1979。

郭詩詠，〈持攝影機的人：試論劉呐鷗的紀錄片〉，《文學世紀》，卷 2 期 7，2002 年 7 月，頁 26-32。

國立中央大學中國文學系編，《劉呐鷗國際研討會論文集》。臺南：國家台灣文學館籌備處，2005。

賀昱，《文學與電影的上海時代（1905-1949）》。西安：陝西出版傳媒集團、陝西人民出版社，2014。

胡霽榮，《中國早期電影史 1896-1937》。上海：上海人民出版社，2010。

黃堅，《詳說古文真寶大全前集》。東京：國立公文書館內閣文庫據朝鮮隆慶 03 年興陽縣刊本影印，1567。

嘉謨（黃嘉謨），〈硬性電影與軟性電影〉，《現代電影》，卷 1 期 6，1933 年 12 月，頁 3。

賈斌武、孫慰川，〈先鋒的魅影——劉呐鷗早期電影理論述評〉，《當代電影》，期 11，2016 年 11 月，頁 88-92。

賈植芳、錢谷融、陳子善、李東編，《劉呐鷗小說全編》。上海：學林出版社，1997。

姜延軍，〈真誠自欺的困境——論薩特的自我欺騙理論〉，《南京社會科學》，期 8，2001 年 9 月，頁 16-21。

康來新、許秦綦編，《劉呐鷗全集：電影集》。臺南：臺南縣文化局，2001。

康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（上）》。臺南：臺南縣文化局，2001。

康來新、許秦綦編，彭小妍、黃英哲編譯，《劉呐鷗全集：日記集（下）》。臺南：臺南縣文化局，2001。

康來新、許秦綦合編，《劉呐鷗全集：增補集》。臺南：臺南縣政府、國立臺灣文

學館，2010。

柯靈，〈試為「五四」與電影畫一輪廓——電影回顧錄〉，收入香港中國電影學會編，《中國電影研究》。香港：香港中國電影學會，1983，頁 4-19。

李今，〈新感覺派和二三十年代好萊塢電影〉，《中國現代文學研究叢刊》，期 3，1997 年 8 月，頁 32-56。

李今，〈從「硬性電影」和「軟性電影」之爭看新感覺派的文藝觀〉，《中國現代文學研究叢刊》，期 3，1998 年 8 月，頁 140-170。

李今，《海派小說論》。臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2004。

李晉生，〈評羅明佑及其「復興國片運動」——讀史札記〉，《當代電影》，期 6，1989 年 12 月，頁 114-120。

李歐梵著，毛尖譯，《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，2001。

李煜，〈破陣子（四十年來家國）〉，收入文東選註，《李煜詞選註》。長春：吉林文史出版社，2000。

鄺蘇元，《中國現代電影理論史》。北京：文化藝術出版社，2005。

梁慕靈，〈想像中國的另一種方法：論劉呐鷗、穆時英和張愛玲小說的「視覺性」〉，《政大中文學報》，期 19，2013 年 6 月，頁 219-260。

劉凌，〈施蛰存先生著譯年表〉，《華東師範大學學報（哲學社會科學版）》，期 5，2003 年 9 月，頁 3-10、100。

劉呐鷗，《都市風景線》。北京：中國文聯出版公司，1996。

劉呐鷗，〈中國電影描寫的深度問題〉，收入丁亞平主編，《1897-2001 百年中國電影理論文選（上冊）》。北京：文化藝術出版社，2002，頁 158-163。

- 劉思平、邢祖文，《魯迅與電影（資料彙編）》。北京：中國電影出版社，1981。
- 樓適夷，〈施蛰存的新感覺主義——讀了〈在巴黎大戲院〉與〈魔道〉之後〉，《文藝新聞》（上海），1931年10月26日，第4版。
- 魯思，〈影評憶舊〉，《中國電影》，期 Z1，1957年12月，頁134-146。
- 孟君，〈話語權·電影本體：關於批評的批評——「硬性電影」與「軟性電影」論爭的啟示〉，《當代電影》，期2，2005年3月，頁79-82。
- 夢舟（劉呐鷗），〈影戲漫想：銀幕的供獻〉，《無軌列車》，期4，1928年10月，頁61。
- 夢舟（劉呐鷗），〈影戲漫想：中國影戲院裏〉，《無軌列車》，期4，1928年10月，頁61-62。
- 夢舟（劉呐鷗），〈影戲漫想：「上海——舞女」影片〉，《無軌列車》，期4，1928年10月，頁62。
- 莫偉民，《主體的命運——福柯哲學思想研究》。上海：上海三聯書店，1996。
- 能向群，〈20世紀二三十年代上海畫報的興盛及其原因〉，《中國編輯》，期1，2006年1月，頁71-76。
- 彭小妍，〈浪蕩天涯：劉呐鷗一九二七年日記〉，《中國文哲研究集刊》，期12，1998年3月，頁1-39。
- 彭小妍，《海上說情慾：從張資平到劉呐鷗》。臺北：中央研究院中國文哲研究所，2001。
- 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》。臺北：聯經出版事業股份有限公司，2012。
- 錢理群、溫儒敏、吳福輝，《中國現代文學三十年》。北京：北京大學出版社，1998。

- 上海譯文出版社編譯，《日漢大辭典》。上海：上海譯文出版社，2002。
- 沈從文，〈論「海派」〉、〈關於「海派」〉，收入張兆和主編，《沈從文全集》。太原：北岳文藝出版社，2002，卷 17，頁 54-61。
- 施蛰存，〈我們經營過三個書店〉，《新文學史料》，期 1，1985 年 2 月，頁 184-190。
- 施蛰存，〈我的創作生活之歷程〉，收入劉凌選編，《施蛰存散文》。杭州：浙江文藝出版社，1999，頁 118-126。
- 蘇雪林，〈新感覺派穆時英的作風〉，收入瀋暉編，《蘇雪林文集》。合肥：安徽文藝出版社，1996，卷 1，頁 355。
- 蘇永明，《主體的爭議與教育：以現代和後現代的哲學為範圍》。新北：心理出版社，2006。
- 孫可佳、解志熙，〈先鋒電影創作與「新感覺」的影像延伸——重評劉吶鷗《持攝影機的男人》〉，《電影評介》，期 3，2018 年 2 月，頁 21-26。
- 藤井省三著，燕璐譯，〈魯迅語劉吶鷗：「戰間期」在上海的《搖山豔史》、《春蠶》電影論爭〉，《現代中文學刊》，期 1，2013 年 2 月，頁 44-57。
- 汪民安、陳永國，〈編者前言——身體轉向〉，收入汪民安、陳永國編，《後身體：文化、權力和生命政治學》。長春：吉林人民出版社，2003，頁 1-22。
- 王燦，〈20 世紀 30 年代民國『雜誌熱』狀況概述〉，《編輯之友》，期 5，2016 年 5 月，頁 95-98。
- 王佳偉、代飛飛，〈單純疱疹病毒性腦炎發展簡史〉，《中國現代神經疾病雜誌》，卷 14 期 8，2014 年 8 月，頁 660-663。
- 王志松，〈新感覺文學在中國二、三十年代的翻譯與接受——文體與思想〉，《日

語學習與研究》，期 2，2002 年 6 月，頁 68-74。

王志松，〈劉呐鷗的新感覺小說翻譯與創作〉，《中國現代文學研究叢刊》，期 4，2002 年 10 月，頁 54-69。

巫毓苓、鄧惠文，〈氣候、體質與鄉愁——殖民晚期在臺日人的熱帶神經衰弱〉，收入李尚仁編，《帝國與現代醫學》。臺北：聯經出版事業股份有限公司，2008，頁 55-100。

吳福輝，《都市漩流中的海派小說》。長沙：湖南教育出版社，1995。

謝六逸，〈新感覺派——在復旦大學的講演〉，收入陳江、陳賡初編，《謝六逸文集》。北京：商務印書館，1995，頁 160-165。

謝雨新，〈現代性的構築和接受——通感與新感覺派文本書寫〉，《青年文學家》，期 20，2014 年，頁 148-149。

熊鷹，〈半殖民地語境中的現代主義書寫——劉呐鷗思想語小說的再認識〉。北京：清華大學碩士論文，2006。

徐禎苓，〈上海新感覺派的重置研究〉。臺北：國立政治大學博士論文，2018。

許秦綦，《摩登·上海·新感覺——劉呐鷗（1905-1940）》。臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2008。

嚴家炎，《中國現代小說流派史》。北京：人民文學出版社，1995。

嚴家炎，《嚴家炎論小說》。南昌：江西高校出版社，2002。

閻振宇，〈中日新感覺派比較論〉，《文學評論》，期 3，1991 年 6 月，頁 25、87-96。

楊程，《新感覺派的身體審美研究》。武漢：華中師範大學出版社，2017。

楊義，《中國現代小說史》。北京：人民文學出版社，1988。

余傑，《1927：民國之死》。新北：八旗文化，2017。

余迅，《論維爾托夫對 1949 年前中國電影的影響——以劉吶鷗的《持攝影機的男人》為例》，《當代電影》，期 10，2016 年 10 月，頁 97-102。

張偉，《談影小集——中國現代影壇的塵封一隅》。臺北：秀威出版，2009。

周與沈，《身體：思想與修行——以中國經典為中心的跨文化關照》。北京：中國社會科學出版社，2005。