

海外中国
研究丛书

海外学子系列

刘东主编

THE CITY IN MODERN CHINESE LITERATURE & FILM

中国现代文学 与电影中的城市

空间、时间与性别构形

Configurations of Space, Time, and Gender Hardcover

张英进 著

秦立彦 译

凤凰出版传媒集团

江苏人民出版社



本书目标有三：其一，研究晚清、民国时期中国文学与电影如何想象城市、对城市进行“构形”。其二，分析为什么大多数文本中都体现出对城市爱恨交织的态度。其三，理解在现代中国文学史中如何研究城市/乡村对立的本质。本书选择三个典型的构形：空间中的城市（乡村/城市），时间中的城市（传统/现代），城市与性别的关系（致力于智力探索与自我培养的“男性”城市；致力于愉悦与新鲜感的“女性”城市）。本书分析了很多曾被忽视或被认为不重要的文学与电影文本，使其与从新角度阐释的经典作品一起，指出现代中国城市想象的重要结构。

张英进的这本专著内容丰富，且很有启发意义。此书对地方差别的讨论，作出了及时的贡献。

——理查德·金(Richard King, 加拿大维多利亚大学教授)

这是一本开创性的著作，对文学与文化领域作出了重大贡献。它立意高远，又富于很强的可读性，是一本令人兴奋的著作。

——康·路易(Kam Louie, 澳大利亚昆士兰大学教授)

ISBN 978-7-214-04434-1



9 787214 044341 >

上架建议：①中国现代文学史

②中国现代电影史

定价：25.00 元

海外中国
研究丛书

海外学子系列

刘东主编

THE CITY IN MODERN CHINESE LITERATURE & FILM

中国现代文学 与电影中的城市

空间、时间与性别构形

Configurations of Space, Time, and Gender Hardcover

张英进 著

秦立彦 译

凤凰出版传媒集团

江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国现代文学与电影中的城市:空间、时间与性别构形/张英进著;秦立彦译. —南京:江苏人民出版社,2007.4

(海外中国研究译丛/刘东主编)

ISBN 978-7-214-04434-1

I. 中... II. ①张... ②秦... III. ①现代文学—文
学研究—中国②电影评论—中国—现代
IV. I206.6②J905.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第132022号

The City in Modern Chinese Literature & Film: Configurations of Space, Time, and Gender Hardcover

Copyright © 1996 by the Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University

Chinese translation rights © 2006 by JSPPH

Translated and published by arrangement with Stanford University Press

All right reserved

江苏省版权局著作权合同登记:图字10-2006-099

- 书 名 中国现代文学与电影中的城市:空间、时间与性别构形
著 者 张英进
译 者 秦立彦
责任编辑 汪意云
出版发行 江苏人民出版社(南京中央路165号 邮编:210009)
网 址 <http://www.book-wind.com>
集团地址 凤凰出版传媒集团(南京中央路165号 邮编:210009)
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
经 销 江苏省新华书店
照 排 南京凯建图文制作有限公司
印 刷 者 丹阳教育印刷厂
开 本 960×1304毫米 1/32
印 张 10.5 插页2
字 数 286千字
版 次 2007年4月第1版 2007年4月第1次印刷
标准书号 ISBN 978-7-214-04434-1
定 价 25.00元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向本社调换)

作者简介

张英进 美国斯坦福大学博士，密支根大学博士后。现为美国圣地亚哥加州大学中国研究中心主任、文学系教授、博士生导师。曾任美国的中国比较文学学会主席、福布莱特基金会中国研究员。英文著作有《中国现代文学与电影中的城市：空间、时间与性别构形》(1996)、《中国电影百科全书》(1998)、《中国比较文学论文集》(1998)、《民国时期的上海电影与城市文化》(1999)、《影像中国》(2002)、《中国、香港、台湾百年电影史》(2004)、《当代中国的另类电影文化》(2006)。中文著作有《审视中国》(2006)、《电影的世纪末怀旧》(2006)。

译者简介

秦立彦 1973年生，北京大学政治学系学士，北京大学英语系硕士，美国圣地亚哥加州大学文学系博士候选人。研究方向为中国文学与电影、中西比较文学。

出版人 刘健屏
策划编辑 府建明
责任编辑 汪意云
装帧设计 阿海

序“海外中国研究丛书”

中国曾经遗忘过世界，但世界却并未因此而遗忘中国。令人嗟呀的是，60年代以后，就在中国越来越闭锁的同时，世界各国的中国研究却得到了越来越富于成果的发展。而到了中国门户重开的今天，这种发展就把国内学界逼到了如此的窘境：我们不仅必须放眼海外去认识世界，还必须放眼海外来重新认识中国；不仅必须向国内读者移译海外的西学，还必须向他们系统地介绍海外的中学。

这套书不可避免地会加深我们150年以来一直怀有的危机感和失落感，因为单是它的学术水准也足以提醒我们，中国文明在现时代所面对的决不再是某个粗蛮不文的、很快就将被自己同化的、马背上的战胜者，而是一个高度发展了的、必将对自己的根本价值取向大大触动的文明。可正因为这样，借别人的眼光去获得自知之明，又正是摆在我们面前的紧迫历史使命，因为只要不跳出自家的文化圈子去透过强烈的反差反观自身，中华文明就找不到进入其现代形态的入口。

当然，既是本着这样的目的，我们就不能只从各家学说中筛选那些我们可以或者乐于接受的东西，否则我们的“筛子”本身就可能使读者失去选择、挑剔和批判的广阔天地。我们的译介毕竟还只是初步的尝试，而我们所努力去做的，毕竟也只是和读者一起去反复思索这些奉献给大家的东西。

刘 东

1988年秋于北京西八间房

中文版序

本书英文版由美国斯坦福大学出版社于1996年出版,至今整整十年了。当我于20世纪90年代初在斯坦福大学开始撰写我的比较文学博士论文时,中国现代文学中的城市形象尚属一个冷门的专题。80年代中起,北京大学中文系的严家炎先生对中国现代文学各流派的开拓性研究,重新挖掘出像新感觉派那样的一批现代派文学,让人耳目一新,都市由此向中国文学研究的概念与方法提出全新的挑战。本书英文版融合西方学术成果,在理论框架与文本分析方面对中国现代文学与电影作出探索性的研究。该书在美国出版后三年,一度执教哈佛大学的李欧梵先生的英文大作《上海摩登》1999年问世,并迅速翻译成中文(香港:牛津大学出版社,2000;北京:北京大学出版社,2001),在国内产生积极的影响。21世纪初的这几年来,都市似乎已经完全成为文学、文化研究领域里的新宠,成为一个主流学术话语。此时出版本书的中文版,及时性与开拓性虽然远不比十年前,但书中讨论的一些议题与方法却反而显得更有借鉴意义。

本书覆盖作品的时间跨度是晚清(19世纪末)到民国后期(20世纪40年代)，“结语”部分简单概括社会主义时期到新时期(截至80年代末)的文学形态的发展。文本对象主要是小说,兼及电影、话剧和诗歌,但重点项目是从城市的角度重新解读经典作家(如鲁迅和茅盾),并挖掘在以往的主流文学史中因意识形态或精英立场而被长期忽略或埋没的作家(如师陀、张恨水、叶灵凤、徐訏,以及新感觉派、张爱玲

和五四时期的女作家)。理论以社会学中的城市心态与都市体验为框架,力图描述小镇、古城、现代大都市等文学模式和典型人物的构形,通过京派、海派的文化差别的表述,探索现代文学创作中城乡、中西文化的冲突、妥协与交融。为了超越常年在文学研究中占统治地位的意识形态批评的约束,我提出作家(如老舍)以“民俗学家”的身份介入文学创作的可能性。这类有意疏远政治、理论问题,而关注平民百姓的日常生活的创作,由此形成一种另类的文学传统,颇似王德威所谓的“小说中国”(见其《想象中国的方法:历史·小说·叙事》,北京三联书店,1998)。

本书除了第一部分阐述理论和文化史问题的两章外,其余六章分成空间的构形、时间的构形、性别的构形三部分。空间的概念影响了北京叙事中注重城市地图、人际关系的描绘,那种城中之城的固定空间意识既产生安稳、悠闲的感觉,也造成闭塞、滞后的忧虑,而现代性的冲突却经常化为中国传统的象征性胜利,以抚慰受创伤的都市心灵。时间的概念影响了上海都市想像中千变万化、随波逐流的母题,探索城市因此在叙述上注重都市经验:传统新闻式的“信息体验”(晚清、民初的小说)渐渐移位于故事式的“实践体验”,让读者跟随现代都市的“漫游者”,在受限制的视角范围内,认知、体验、欣赏都市生活变幻莫测所带来的震惊、喜悦、悲愤、沮丧。金钱(商人)与性(娼妓)同时成为都市探索的目标和文本叙述的载体,性别的概念因此从根本上影响了城市的构形,男性作为视觉/知识的主体,既从探索、解读谜一般的城市/女性的过程中考察智力,体验愉悦,又因城市/文本中反复出现的“消失的女性”而感受主体性的危机。在女性创作中,男性话语中的“城市之光”(启蒙、自由、独立等等)既遭到尖锐的质疑,也受到象征性的颠覆,“倾城倾国”的女性因此表达出一种(男性)文明末世的另类视角。

纵观晚清、民国的中国文学,从传统的乡土观念进行都市批判的倾向一直存在。如果说城乡对比(或乡村渗透,甚至涵盖城市)在20世纪的中国文化中是一个丰富多彩的话题,如今在90年代以来都市垄断文化领域的蜕变过程中,中国的城市形象和都市体验又产生了哪

些新的变化,都市叙述与话语又出现哪些新的形态,都市消费与娱乐又在多大程度上改变了文学、影视作品的生产、流通与接受,这些问题可惜都不在本书的研究范围之内。我在中文近作《审视中国:从学科史角度观察中国电影与文学研究》(南京大学出版社,2006)中,部分涉及这些问题,感兴趣的读者可以参阅。

本书的参考书目中英文多于中文,是考虑到英文版的读者对象,所以即便是文学创作也多选用英文翻译版。当然,在目前国内学界“汉学热”的语境里,对诸多用外文写作的学者的介绍,也可以有助于国内同行对海外中国研究的成果有一个更加全面、更历史性的了解。感谢北京大学比较文学研究所的刘东先生将本书列入“海外汉学”翻译丛书的“海外学子”系列,也感谢我在加州大学的第一位博士秦立彦精细的翻译。

张英进

2006年4月于美国圣地亚哥

目 录

中文版序	1
------	---

第一部分 考察现代中国城市的视角

第一章	导言：现代中国文化史中的城市	3
第二章	城市构形：小镇、古都、现代都市	33

第二部分 空间的构形

第三章	勾画古都北京	67
第四章	中国传统在北京的象征性胜利	98

第三部分 时间的构形

第五章	阅读无法阅读的上海大都市	127
第六章	上海的时间与欲望之流	160

第四部分 性别的构形

第七章	想像上海的摩登女人	193
第八章	看待现代城市的女性视角	240
结语:研究现代中国文学史的一个视角		268
中文参考书目		276
西文参考书目		289
中西参考电影		319

第一部分

考察现代中国城市的视角

第一章 导言：现代中国文化史中的城市

城市是一种话语。实际上,它是一种语言。城市对其居民说话。我们叙说着城市,我们居于其中的这个城市,只因为我们生活其中,漫步其中并注视着它。问题仍然是,让“城市的语言”这一说法脱离纯粹的比喻层面……当我们提及城市的语言时,我们要从比喻走向分析。

——摘自巴特(Barthes)的《符号学与城市》

第一节

当我们想到城市时,脑海里会浮现出什么形象?首先我们要问,是哪类城市?是我们成长的城市?我们现在居住的城市?我们去过的城市?还是读到或梦中的城市?这里的城市,可以是现代都市、古都,或农村小镇。但是,记忆中的城市,总不能再如我们体验过的(或自以为体验过的)那样完满、亲切、充满意义。于是,在回忆中,或者说在回忆的重构中,城市是以各种破碎形象出现的:一处风景,建筑的一个剪影,一个拥挤的路口,一条曲折的窄街……但城市不止于此。它不只将可辨认的街道、路标重新组合起来。因为,浮现在对城市的回忆中的,不只是对城市景观的纯粹感受(perception),更是通过联想之网而出现的对城市的复杂观念(conception)。这些联想从感情上或思

想上,把一个人同某一城市联系在一起。于是,城市就不只是一个物理结构,它更是一种心态,一种道德秩序,一组态度,一套仪式化的行为,一个人类联系的网络,一套习俗和传统,它们体现在某些做法和话语中。^①

北京是个突出的例子。一方面,北京是个很难描述的城市,对此大概很少有人否认。北京之所以难以描述,不是因为它历史悠久,面积庞大、人口众多,或它在现代中国的微妙政治地位,而是因为缺乏一个合适、有效的思想体系,来描述、表现这一城市的复杂性。另一方面,学者们甚至会质疑北京是否属于西方话语中常说到的“城市”。之所以有此疑问,是因为人们觉得在现代中国的文化景观中,上海(而非北京)才可称得上是真正意义上的“城市”。由此我们显然可以看出,现代中国的城市观念与西方是不同的,部分来说,这一差别源于古老中国传统与新输入的西方话语之间的冲突。

应该记住的是,尚未进入现代之前,在中国就早已存在一种看待城市的方式了。譬如,早在公元前 2000 年到 1000 年的古代商周时期,人们就把城市看做一个神秘的宇宙符号。^② 在以后的千百年里,中国城市一直是“帝国权威的堡垒和正式所在地”^③。中国传统中也许缺乏“城市居民”(urban citizenry)的观念,但城市不是被看做一个完全异己的、不可知的地方。人们认为在城市里可以获得官方认可、学术成功、经济成就,或追求高雅的共同生活。从很多方面来说,传统城市生活与农村生活并非截然不同。在传统中国存在着一个从乡村到城市的文化连续带,不仅在建筑、政府管理方面如此,在日常生活、文化活动方面也如此。^④

① 城市社会学芝加哥学派的领袖帕克(Park)在他的里程碑式文章《城市》(1916)中,就是这样认为的。帕克的基本命题是:城市是一种心态。这一命题的进一步展开,见沃尔(Wohl)与施特劳斯(Strauss)。

② 参见鲍威里(Wheatley)。关于从商朝到明朝中国城市观的历史,又见芮沃寿(Wright)。

③ 韦伯(Weber), 41 页。

④ 牟复礼(Mote)对传统中国城乡文化连续带的理论作出了重大贡献。他的《传统中国文明中的城市》,精辟概括了自己的理论。他的《南京的变迁》一文中有更详细的阐发。

从19世纪开始,由于西方文化的渗透,中国的城市观念发生了一系列变化。城市越来越与西方“帝国主义”与“殖民主义”联系在一起,逐渐带有了很多基本“负面”的性质。由于这一现代“构形”,在20世纪中国的政治与文化领域,“反城市主义”成了一个主题。^①对城市以及乡村的“构形”在20世纪有不同形式,但在对城市的多种文化构形中,深埋着一种对现代城市道德后果的根本怀疑,尤其是它对中国传统之基础的渗透力、腐蚀力、颠覆力。本书从19世纪80年代到20世纪40年代的近现代中国文学与电影中,择取一些文本,从中梳理出这些“构形”,作为本书的主要关注点(虽然这些“构形”常常彼此冲突甚至矛盾)。

在本章中,我将概述一下近现代中国对城市与乡村的“构形”。但首先要澄清几个主要术语。

构 形

在本书中,“构形”(configurations)一词包含两个层面的意思。(1)在明显的文本层次,它指文学与电影中的城市形象。(2)在更深的思想层次,它指以文本书写城市的过程中运用的认知、感觉、观念工具。在第一个层次,城市“构形”主要依赖一些“形象”(figures),它们在读者心目中很容易唤起与某城市相关的某些意象,如城墙、塔、庙、公园、市中心的路口、某住宅区的一条曲巷等等。一般情况下,这些单个的、不连续的城市景观“形象”会在某一文本中同时“浮现”(configure),以便在观念、理念上尽量接近回忆与重构中对某城市的整体感觉。

在第二个层面上,“构形”涉及一些认知和感觉行为,以便在一个原本无形式的、不可解读的城市环境中把握空间与时间。而且,“构

^① 关于中国过去的城市与反城市主义,见墨菲(Murphey),《毛主义理想的暗淡》,18-33页。另一种看法见科尔比(Kirkby),他质疑了西方模式的“反城市主义”,指出中国“反城市”心态的矛盾本质(1-20页)。

形”还牵涉到一些话语行为,即根据城市网络中更大的思想体系(如道德-社会关系),来表达(重构[refiguring]或转变[transfiguring])自己的日常活动。^①以上提到的这些行为,都必然受到各种意识形态与性别差异的影响,但它们同时又产生了应对这些差异的各种策略(如将乡村理想化,或投射男性幻想)。探讨城市“构形”的认知、感觉、观念、表达的各复杂层面,对今天研究近现代中国文学与电影来说,是至关重要的,因为它可以让我们触及当时的一套社会知识,让我们更好理解“在不同的时间和地方,一种特有的社会现实是如何被建构起来的,以及人们如何看待它,如何向别人解释它”^②。

城 市

英文中的“城市”(city)一词来自法语的 *cit *,后者又源自拉丁文的 *civitas*,意为“城邦”,本来“指罗马公民(*civis*)的权利和特权,扩展而言,就指把一个社会组织起来,并让其具备某种‘品质’的社会原则的总和”^③。而“城市”一词又进一步与“文明”(civilization)联系在一起。^④从词源上可以看出,城市既是内在的,也是外在的。用罗伯特·帕克(Robert Park)的话说,城市“既是一个物质上的组织,也是一个道德上的组织”。^⑤实际上,物质的城市中,以及城市里面的社会、制度

① 查特爾(Chartier)这样评论文化史中“构形”的重要性:“正是这些内化的知识体系创造了构形,通过构形,现在才有意义,他者才变得可以理解,空间才能被解读。”(5页)

② 同上书,4页。

③ 豪克斯(Hawkins),xii页。豪克斯进一步指出,*civitas*一词“表示最深层的文化关系网络:复杂的联系、记忆、理想,它们一起形成生活的精神框架。对罗马人来说,说到*civitas*,就是指城墙之内大家共居的现实,它凭借共同的原则与联络,把周围地区也统一在一起”(xii页)。正是在罗马的*civitas*而非*urbs*的基础上(罗马的*urbs*被劫掠、侮辱),圣奥古斯丁在《上帝城》中创造了一个城市形象,它既“通过原罪与地狱相连,又通过上帝之恩与天堂相连”(同上书,xiii页)。

④ 关于这些词语(*civitas*、*civis*或*cives*、civilization),见斯皮尔斯(Spears),70页。威廉斯(Williams)的《乡村与城市》一书中有一个附录,简要解释了与城市有关的这些词汇(307页)。

⑤ 帕克(Park),93页。又见哈桑(Hassan)对“另一个城市”的解释:“城市:灰尘、魅力、玻璃、钢铁、混凝土构成的几何体……但这一粗糙结构下还有另一个城市:看不见的,想像的,由梦想与渴望构成,是它引发了所有变化。”(94)

中,总是刻写着一种道德秩序,或一种理想的理性秩序。“都市”(metropolis)一词,来自 meter(母亲)和 polis(城市),在 16 世纪本指主教的治所,现在则指国家、州或地区的大城市或首府。在极端情况下,“都市”可以发展成曼伏特所说的“都市群”(megalopolis),这是一个庞大实体,包括好几个大都市,它有“触手般的官僚体制”,“四处伸展的庞大肢体”,它“消除了边界”。所以,这种都市群正威胁着城市的观念本身。^①

在中文里,“城市”则涵盖了几种与英文很不相同的意义。“城”既指城市本身,也指城墙;“市”既指城市本身,又指市场。“城”可以大如首都,或小如一县的治所,常有城墙环绕,有高度的组织、精密的管理、细致的规划。^② 的确,城墙最初的目的可能是军事防御,但随着千百年的过去,它们主要“成了帝国权威的象征,旨在强调和突出城市是权力与控制的中心,是帝国版图的一部分”^③。就有计划的管理而言,“城”就跟“镇”的词源学意义(控制或管理)联系在一起。但在现代汉语的用法中,“镇”(或“市镇”)指比较小的有市场的城,一般没有预设的行政管理功能。若进一步划分,“市镇和城不仅在理论上不同,在实际上也不同”,因为很多“城”的“市集”或“市场”实际上都在城墙之外。^④ 而且,“市”已经跟“市场”的观念脱离开来,而越来越与大都市、都会联系在一起,尤其是上海、广州等通商口岸和商业制造中心。在近现代历史中,这些地方的工商业的分量似乎超过了政治与

① 曼伏特(Mumford),525—567页。

② 对传统中国“有城墙的城市”的详细研究,见章生道(S. Chang)。施坚雅(Skinner)编辑的《中华帝国后期的城市》中收集的其他文章也探讨了墙与城之间的关系。又见伊懋可(Elvin)与施坚雅。

③ 墨菲(Murphy),《毛主义理想的暗淡》,19页。关于中国城墙的战略起源,见林蔚(Waldron),30—51页。

④ 费孝通,《乡土重建》,31页。费孝通是杰出的中国社会学家,师从马林诺斯基(Bronislaw Malinowski)。他坚持区分“市镇”和“乡村”、“市镇”与“都会”(同上书,16—32页)。关于近期对费孝通早期理论的研究,见费孝通,《乡土中国》,1—34,141—152(英译本)。

文化。^①

urban (城市的)一词,来自拉丁文的 urbanus 和 urbs(城市)。在本书中,这个词用在“城市环境”、“城市感觉”、“城市体验”等词组中。^②还有一个相关的词“城市人”(urbanites,居住在城市里的人),有时我用它来翻译中文的“市民”。“市民”与“公民”不同,它常常不加区分地指一群人,而并不表示他们是民主共和国中的“文明”的个人。相反,正如“小市民”或“市侩”这样的词所示,“市民”可以暗示说话者蔑视大多数城市居民在日常生活中体现的“低级”趣味。

乡

英文的“乡村”(country)一词来自法语的 contrée 和拉丁文的 contra(意思是相反的、对面的),“其本意指在观察者眼前展开的土地”^③。相应的中文语汇也暗指土地,如“乡土”、“乡村”。“乡”本身指的是县与村之间的一级行政管理单位。在与其他字组合起来后,“乡”被赋予了强烈的情感价值,如“家乡”、“思乡”。实际上,中文的“乡”也可以等同于英文中的形容词“rural”,后者又与一组近义词联系在一起:乡野的、牧歌的、田园的。中文中还有一个词“农村”,指农业区或农业社区,与城市及其工业贸易相对。

前面说的围绕在“城”、“乡”周围的各种意义,可以让我们意识到,中西方对城市的观念多么不同。这些差异一直是本书的重要

① 关于中国的通商口岸问题,见墨菲(Murphey),《通商口岸与中国现代化》。随着通商口岸的出现,中国城市出现了新的分类。比如,牟复礼作了以下分类:一极是预先设计的、正规的“行政管理城市”。另一极是“自然的城市或经济城市”,“它们大多保留着没有城墙的镇的典型街道格局”(Mote,《南京的变迁》,107页)。这样,在现代中国的社会思想结构中就出现了一组对立面。一方面是传统的“行政管理城市”(如北京),在那里,空间得到高度管理,知识和文化占主导地位。另一方面是现代的“经济城市”(如上海),时间在那里成为越来越重要的因素,工商业占主导地位。在本书后面可以看出,这种二分法(北京对上海,传统对现代,政治、文化对经济),是现代中国文学中的核心主题之一。

② 关于“城市体验”的一般看法和社会学理论的概述,见费舍(Fischer)。该书中可以找到更多其他书目。

③ 见威廉斯(Williams),《乡村与城市》,307页。

内容。

性 别

性别(gender),在“性别构形”(gender configuration)或“性别化的意象”(gendered image)等词中,并非指两性间普遍存在的生物学差异,而是指具体的社会建构或表现形式,它们以具体方式影响了文本与意义的产生。^① 性别“既是表现也是自我表现,它来自各种社会技术(比如电影),来自制度化的话语、认识论、批评做法,以及日常生活中的行为”^②。比如,本书强调存在一种典型的性别构形:城市被看成一个戴面具的(因而不可知的)女人,她肉感的身体展现在观察者的偷窥之下,而她的秘密需要用谨慎的叙述来加以探索。这个有性别的城市形象,引发了城市叙述中一个反复出现的模式:来自外省的一个年轻男子,被光怪陆离的城市生活引诱,在城市冒险中轮番体验快感与绝望。在近现代中国,这一基本叙述模式用在(并重新书写在)各种话语中(这些话语甚至彼此冲突),指向各种文本或意识形态意图。本书旨在说明,在对任何城市(从小镇到传统城市到现代都市)的构形中,性别都不仅是其中一部分,而且是不可或缺的一部分。

现 代

在本书中,“现代”(modern)一词与常用的西方分期法并不对应,而是指从19世纪末至今的这一特殊时期。最近中国学者正试图跨越官方历史所划的近代(1917或1919年之前)、现代、当代(1949年后)

① 德·劳蕾提丝(de Lauretis)分析道,“大众所知道的不是性(后者是一种自然本质),而是性别,即通过一种特殊的社会关系来表现每个人,这种社会关系在个人之前已经存在,其前提是两性间在观念上的刻板的(结构性)对立”(《性别的技术》,5页)。关于性别与性的进一步区分,见舒瓦特(Showalter),尤其是1-13页。

② 德·劳蕾提丝(de lauretis),《性别的技术》,2页。

的界限。我对“现代”一词的用法,正与他们不谋而合。跨越这些年代界限有两个明显优势。其一,本书可以灵活引用 20 世纪中国各时期的文本,只要它们是针对同样的城市问题或“现代性”(modernity)问题。其二,本书可以不受官方三段分法的意识形态限制。^① 置身于一个更宽泛的历史框架中,我们可以从文化角度(而非政治角度)更有意义地探索现代中国的“现代性”现象。

第二节

现代中国对城市的构形与对乡村的构形紧密相联,而对乡村的构形,则在中国文化中有更悠远的传统。诚然,对现代城市的构形,常常利用传统中国对乡村的现有构形。但乡村作为一种思想体系,在现代中国也经历了一个变化过程,有时是彻底改变。中国对城市与乡村的构形,在 20 世纪经历了各种形式,但有几个构形却跨越多种文化话语,历久不衰。本节将考察这样一组典型的构形,同时关注两个彼此关联的问题。(1) 现代中国作家的道德困境(表现为对城、乡爱恨交织,有时甚至自相矛盾的态度)。(2) 20 世纪 40 年代后中国文学文化的政治化(这大大削减了文化上的爱恨难明与矛盾态度)。总的来说,这节小序式的文字,旨在为现代中国文化史中的城市问题提供一个视角。我在本书的“后记”中,将重新回到这里提出的某些问题。

光明之城

19 世纪,中国被迫进入了国际竞技场。此后,城市在现代中国文化中的地位越来越突出。19 世纪末 20 世纪初,在人们的想像中,城

^① 中国现代文学史写作中的三个分期,其历史见易萧。最近试图直接或间接跨越近代、现代、当代的努力,见陈平原,《中国小说叙事模式的转变》;陈思和;黄子平等。

市发散着“光明”：启蒙、知识、自由、民主、科学、技术、民族国家，以及从西方新引进的所有观念。到 19 世纪 90 年代，通过各种翻译——如严复（1853—1921）翻译的西方社会科学、林纾（1852—1924）翻译的西方文学——西方思想引入并传播开来，启蒙终于不再是天方夜谭，并最终在 1898 年戊戌变法中达到高潮。印刷业与读者群多集中在城市，考虑到这一点我们就可以理解，为什么 20 世纪初的启蒙运动发生在北京、上海等大城市。20 世纪初，报业作为新的城市现象蓬勃发展起来，在启蒙过程中起了决定性作用。^① 通过《时务报》、《清议报》等报纸，西方的“民主”与“科学”观念才传播开来，并在现代中国话语中扎了根。同样地，通过文学刊物，新文学观念才得到表述与传播。

在把城市看做“光明之源”的过程中，梁启超（1873—1929）扮演了尤为重要的角色。他不仅是“中国报业最有影响力的人物，”而且，“考虑到他对后来几代知识分子，包括鲁迅、毛泽东、郭沫若的影响，他堪称‘启蒙的桥梁’”^②。在《新小说》（在日本横滨很有影响的一份中国刊物）的第一期（1902），梁启超把现代小说看成进行社会改革、道德教育的必需载体。^③ 诚然，此后几十年中，新小说并未完全按照梁启超设想的路线发展，^④ 但《新青年》杂志 1917—1918 年发表胡适（1891—1962）、陈独秀（1880—1942）关于文学改革/革命的文章，从某种意义上

① 参考这一评论：“1895 年开始的大觉醒的最初几十年中，人们接触到的政治信息和新思想几乎都来自媒体。”（李欧梵[L. Lee]与黎安友[Nathan]合著，361 页）

② 第一个引言，同上书，365 页。第二个来自李泽厚(Z. Li)与舒衡哲(Schwarz)合著，48 页。

③ 梁启超这篇著名文章《论小说与群治之关系》(1902)的原文，见陈平原与夏晓虹，33—37 页；它对现代中国文学发展的重大影响，见夏志清(C. T. Hsia)，《新小说的倡导者严复与梁启超》。其他研究梁启超的文章，见张浩(H. Chang)；黄宗智(P. Huang)；列文森(Levenson)；李泽厚，《中国近代思想史论》，212—238。

④ 在 1915 年的一篇文章中，梁启超抱怨当时小说写作中令人沮丧的倾向，比如，爱情小说《海淫》，侦探小说《海盗》。面对一个即将被小说腐蚀的世界，梁启超几乎无言以对（见陈平原与夏晓虹，483—485 页）。相关讨论，见李欧梵(L. Lee)与黎安友(Nathan)，378—395 页。

上来说,正是继承了梁启超的事业。^① 在《新青年》周围聚集了第二代现代中国知识分子,他们发起了“新文化运动”(后称五四运动),从根本上改变了中国文学的性质和中国对现代性的体验。^② 五四运动一方面追求“国家的长存与独立”,另一方面追求“个性解放”,“攻击传统,根据现代西方文明(其本质被认为是民主与科学)来重估各种态度与做法”,把中国的启蒙进程继续了下去。^③ 把城市重新设想为启蒙之光的源泉,这突显了李欧梵所说的五四运动中的“城乡鸿沟的形象”：“城市知识分子希望把光明带给农村大众,用鲁迅著名的比喻来说,这些大众睡在一个没有窗子的铁屋子里,就要闷死了。”^④ 换言之,五四城市知识分子把自己看成启蒙的代言人,其使命是教育、唤醒中国人民。

黑暗之城

所有这些强大的启蒙力量与制度(报刊、高等教育、文学革命、社会改革等),都集中在城市,但总的来说,城市本身却被看成负面的,有时是贬义的。在现代中国的文化想像中反复浮现的城市是腐朽与堕落之源,是淫乱、道德沦丧之地,对不谙世事的年轻人来说是危险的陷阱。在1919年2月20—23日的《晨报》上,李大钊(1889—1927)连载了《青年与农村》一文,向城市里受过教育的青年发出强烈呼吁:

① 《新青年》是陈独秀于1915年9月创办的,当时名为《青年杂志》,第二期后改名《新青年》。1917年,《新青年》迁到北京,陈独秀时任北京大学文科学长。从1918年开始,《新青年》成了第一个完全使用白话的中文刊物。它第一个发表了李大钊关于马克思主义和布尔什维主义的文章,以及鲁迅的早期白话小说。陈独秀也是1921年中国共产党的创立者之一。

② 《新青年》对五四运动的影响,见周策纵(T. Chow),41—48页;林毓生(Y. Lin),64—79页;李泽厚,《中国现代思想史论》,88—121页。对五四运动时期的进一步研究,见舒衡哲(Schwarcz);胡志德(Huters),《批评基础》。

③ 周策纵(T. Chow),359页。

④ 李欧梵(L. Lee),《现代性及其反对者》,174页。

在都市里漂泊的青年朋友们呵！你们要晓得：都市上有很多罪恶，乡村里有许多幸福；都市的生活，黑暗一方面多，乡村的生活，光明一方面多；都市上的生活，几乎是鬼的生活，乡村中的活动，全是人的活动；都市的空气污浊，乡村的空气清洁。你们为何不赶紧收拾行装，清结旅债，还归你们的乡土？^①

在李大钊充满权威的说教语气中，城市在观念上跟罪恶、魔鬼、黑暗、污秽联系在一起，而乡村则与快乐、人性、光明、清新联在一起。在把城市说成藏污纳垢之处后，李大钊最后描绘了一幅近乎幼稚的乡村图画：“青年呵，速向农村去吧！日出而作，日入而息……那炊烟锄影、鸡犬相闻的境界，才是你们安身立命的地方呵！”^②

李大钊描绘了现代中国牧歌般的乡村，这不仅是幼稚的，也是自相矛盾的，因为他自己还是留在了城市。在那里，这位北京大学名教授通过教书、写作，把新“光明”带给学生和读者。李大钊描绘的场景的另一问题在于，在该文前面的部分，他又承认“中国农村的黑暗，算是达于极点……那些老百姓，都是愚暗的人，不知道谋自卫的方法”^③。李大钊把城市与农村对立起来，其背后的政治逻辑大概是，他觉得大多数城市青年徒然在城市中寻找合适的位置，浪费了时间，而由于缺少受过教育的青年，牧歌般的乡村正在变成黑暗的地狱。李大钊1919年这篇文章中描绘的城乡对比场景，包含了城乡问题上的一种政治主张，毛泽东（1893—1976）在40年代后发展了这一主张。^④

李大钊对城市与乡村的描绘并非独创，而是深深扎根于传统中国

① 李大钊，149页。

② 同上书，150页。

③ 同上书，147页。

④ 李大钊后来是中国共产党的奠基人之一。1918年，是李大钊任命毛泽东为北京大学助理图书馆员。刚从湖南师范学院毕业的毛泽东有了这个位置，就可以结识当时的重要人物，接受新意识形态的深刻影响。见周策纵(T. Chow)，75页。对李大钊的进一步研究，见马思乐(Meisner)。

文化中。传统中国文化一直强调乡村高于城市。20世纪初的很多文学作品都把城市表现为黑暗与死亡。吴沃尧(又名吴趼人,1867—1910)写的小说《二十年目睹之怪现状》(1903—1905年在《新小说》上连载)即是其中一例。小说一开始回顾了上海在60年内从小渔村崛起为现代都市的过程。上海的繁荣被看成是虚伪的象征,各种丑恶现象,如娼、赌、骗(虽然它们并非只存在于城市中),腐蚀了以前简朴的生活方式。“死里逃生”这个人物在上海住了十年,突然意识到上海不是一个好去处。他偶然看到“九死一生”写的书稿,被该故事打动,决心将其改写成小说,投寄给《新小说》。他从日本邮局(当然是一个现代设施)“一直走到深山穷谷之中,绝无人烟之地,与木石居,与鹿豕游去了”^①。简言之,“死里逃生”成了隐士,不用再操心如何从现代城市的各种“死境”逃脱了。

幻灭之城

“逃出城市”这一主题,在林如稷(1902—1976)的心理小说《将过去》(1923)中表现得更突出。^②主人公若水是一个敏感、失败、忧郁的城市男作家,这类人物也常常出现在郁达夫(原名郁文,1896—1945)当时写的小说中。^③在《将过去》的开篇,若水从“荒岛似的”上海逃到“沙漠似的”北京,在北京,他“寻春”的梦想彻底破灭。他像从坟墓里出来的僵尸一样,可以随意游荡,却没有明确目标。他又从这些荒凉的城市逃到一座山中古庙,但在这原本安宁的乡村环境中,他仍不能找到内心的宁静。他不时想起他在一个北京剧院看到的一个美丽女演员,又不时回忆起一个穿红衣的上海女郎。他让一个中年僧人带着

^① 吴沃尧,3页。

^② 林如稷生于四川,在北京上中学。1922年,他与冯至(生于1905年)、陈翔鹤(1901—1969)一起发起浅草社。1923年去法国,1930年回国。他的作品包括小说、散文和诗歌。见严家炎,《中国现代各流派小说选》,第1卷,498页。

^③ 例如郁达夫的《沉沦》(1921)和《春风沉醉的晚上》(1923)。见郁达夫,16—50页、237—250页。

他去找村中一个妓女。这次他来不及逃跑。他在美酒、热气腾腾的肉、香烟蒂、暮雪构成的超现实世界中，被那个妓女迷住了。故事结尾，他看到黑暗四合，他的名字“若水”的意义也浮现出来：他像水一样四处漂泊，却没有留下任何痕迹（他从上海和北京完全消失），也没有留下影响（在性场面中，他不是主动而是被动），所以他没有自己的存在。林如稷这篇小说最后带有比喻意味的“黑暗四合”，对 20 世纪 20 年代的城市青年来说，似乎是一个不祥之兆。虽然一切“将过去”，但他们无论在城市（虽然城市自诩有“光明”和“启蒙”）与乡村（虽然对田园生活进行了理想化），都找不到自己的位置。

同样地，在郭沫若（1892—1978）早期的一首诗《上海印象》（1921）中，也浮现着幻灭之城的形象。值得注意的是，这首诗的开头和结尾完全一样：“我从梦中惊醒了！/ Disillusion 的悲哀哟！”Disillusion（幻灭）这个词，在中文版中就是以英文形式出现的。^① 诗人之所以“惊”，是因为他在上海城中处处遇到的都是成队的“游闲的尸”、“浮嚣的肉”、“骷髅”、“灵柩”。在诗集《女神》中，《上海印象》之前的一首诗正是《黄浦江口》（1921），在那里，诗人看到的是一个“平和之乡”，“小舟在波上颠扬，人们如在梦中一样”。而在《上海印象》中，一切都成了泡影，这种震惊就更令人伤痛。^② 夹在城市的可怕死亡场面与“平和之乡”的幻影之间，诗人只能发出声声长叹：“Disillusion 的悲哀哟！”

牧歌般的乡村与“骄傲的乡下人”

虽然牧歌般的乡村难以捕捉，但这种观念在现代中国文学中却一直存在。比如，晚清作家刘鄂写的小说《老残游记》（1903）中，无疑把桃花山中几个有学问的隐士（或曰智者）的平静生活理想化了（桃花山显然让人想到桃花源这一中国古代乌托邦）。这些隐士远离城市，也

① 郭沫若，235 页。

② 同上书，234 页。

远离了城市的堕落。他们批评起时政来一针见血。^① 废名(原名冯文炳,1910—1967)在抒情小说《竹林的故事》(1924)和《桥》(1931)中,也将田园般的乡村生活诗化了。刘鄂与废名都突出悠闲的乡村生活,废名则更偏重乡村女子的单纯,而不强调隐士在政治上的正直。^② 实际上,单纯的心灵与质朴的生活,这是乡村人道德特征的核心。沈从文(1902—1988)在《边城》(1934)等湘西故事中就展示了这一点。《边城》被称作“idyllic(田园诗)杰作”,艺术上达到了完美的和谐。^③

在现代中国,“乡下人”的形象跟牧歌般的乡村观念联系在一起。沈从文这位30年代的文坛主将,是这样代表乡下人说话的:“我实在是个乡下人,说乡下人我毫无骄傲,也不在自贬,乡下人照例有根深蒂固永远是乡巴佬的性情……与城市中人截然不同!他保守,顽固,爱土地,也不缺少机警却不甚懂诡诈。”^④除了对土地的依恋外,沈从文还强调乡下人与自然之间的“和谐”:“这些人生活却仿佛同‘自然’已相融合,很从容地各在那里尽其性命之理,与其他无生命物质一样,惟在日月升降寒暑交替中放射、分解。”^⑤

很多现代中国作家都自豪地承认自己对土地、泥土的依赖。台静农(1902—1990)、李广田(1906—1963)都骄傲地自称为“地之子”;沈从文、蹇先艾(生于1906年)、师陀(原名王长简,1910—1988)、老向

① 米列娜(Dolezelová-Velingerová)认为,《老残游记》中的隐士部分,可以“让读者愉快地看到理想化的智者社会,智者戴着出尘的光环。陶渊明(365—427)的《桃花源记》就描写了这样平和、宁静、与世隔绝的社会。从那时起,这一梦想就在中国知识分子心中萦绕不去”(《中国文学导读》,123页)。

② 废名于1957年为自己的小说选写了一篇序。他承认,在追求语言精练方面,他力图模仿唐朝诗人(废名,749—750页)。结果,他的小说的“诗意”有了明显的“避世”色彩,如古代诗人陶渊明和李商隐(813?—858)等的那一传统。在给废名的《竹林的故事》写的序中,周作人提到他是坐在树下,像隐士一样享受着悠闲时光时,读废名小说的(见杨义,《京派小说的形态和命运》,21页)。

③ 李健吾1935年的一篇评论中,就用了英文 idyllic(牧歌的,田园的)。他说,沈从文的《边城》“在现代大都市病了男女,我保险这是一副可口的良药”(54页)。

④ 英文转引自聂华苓(Nieh),65—66页。

⑤ 同上书,66页。

(原名王向辰,1900—1958)也自称为乡下人。这种象征性的姿态说明,现代中国作家在很大程度上仍明显受到乡土意识的影响。在传统社会中,中国士绅轻视商人,却不轻视农人,怀着文化自豪感,热情赞美对土地的依恋。^①即使在现代,第一代现代中国知识分子中的杰出人物章炳麟(又名章太炎,1869—1936)也提出一个激进的命题:“知识愈进,权位愈伸,则离于道德也愈远。”^②章炳麟根据这一命题,赞扬在中国社会中,“农人于道德为最高”。在现代中国,乡村农人被认为高于城市里的“知识”与政治“权力”,环绕着城市(政治、经济中心)的广阔土地,被有意地赋予了文化内涵。

无望的乡村

由于作家对土地的情感依恋,现代中国文学中的乡村与乡下人常常以理想化或诗化的形式出现。其结果常是一种幻想中的风景,是以文本来储存已失落的记忆。正如前面说的李大钊的情况一样,貌似光明的图景中,总会暗暗潜入乡村生活中的阴影。在鲁迅的名作《故乡》(1921)中,主人公对过去的回忆,充满了童年的单纯与幻想,但令人无法忍受的荒凉乡村,以及童年伙伴如今谦恭的态度,无情地撕碎了这种回忆。同样,在20世纪20年代,许杰(1901年生)、鲁彦(王鲁彦,1901—1944)、彭家煌(1898—1933)、台静农及后来被称做“乡土作家”的一些人,也展示了乡村中的黑暗力量。^③在他们的小说中,乡村毫无牧歌色彩。乡村生活落后、愚昧、令人难以忍受、固执、停滞、压抑、毫无生机。“乡村仿佛是块已经发了霉的烂铁,陈旧而且可厌。这样单调寂寞的生活,在以前也许能够使我发生兴趣称它为诗的生

① 赵园,《负累累重的“地之子”》,3页。

② 转引自李泽厚,《中国近代思想史论》,405页。关于“知识分子”的定义,以及把中国现代知识分子分成六代,见李泽厚(Z. Li)与舒衡哲(Schwarz)。

③ 对乡土作家的研究,见王德威(D. Wang),《二十世纪中国小说中的现实主义》,249—253页;严家炎,《中国现代小说流派史》,29—76页;杨义,《中国现代小说史》,第1卷,414—527页。

活,可是在大都市里享乐惯了以后,我却失去这样淡泊的心情了。”^①后来,在师陀的《无望村的馆主》(1941)中,乡村一片荒凉,乡村居民则彻底绝望。

现代中国对乡村的“构形”,其特点在于,无论作家如何哀悼乡村的贫困与无知,他们仍不肯放弃对土地的情感依恋。艾青(原名蒋正涵,1910年生)在他1939年的小诗《秋晨》中,就表白了这种无法开解的爱恨交织的复杂情绪:

但今天,当我要离去时,
我的心竟如此不安。
——中国的乡村
虽然到处都一样贫穷、污秽、灰暗,
但到处都一样的使我留恋。^②

虽然可以说,让诗人在想像中留恋不舍的是土地,而不是其贫穷与污秽,但这两种构形下深藏的矛盾,却仍未得到解释。

现代中国作家的道德困境

研究一下现代中国作家的生平,及其对他们的情感影响,有助于我们理解他们对城市和乡村的矛盾心理。很多作家在创作历程上走了一条相似的轨迹。(1)从出生的小村子或小镇;(2)到大城市受高等教育;(3)到日本或欧洲留学(未必学文艺);(4)最后回到大城市(常常是北京或上海),成了作家、编辑、教授、政府官员等显赫人物。遵循这条轨迹的,包括重要作家鲁迅、郭沫若、茅盾(原名沈雁冰,1896—1981)、老舍(原名舒庆春,1899—1966)、巴金(原名李尧棠,

^① 转引自赵园,《回归与漂泊》,60页。

^② 收在许芥昱(K. Hsu),293页。

1904年生)、曹禺(原名万家宝,1910年生)、艾青。^①这一典型模式,在不同程度上影响了这些作家艺术追求的轨迹。

很多现代中国作家都出身农村,所以培养了鲜明的乡土意识。虽然他们后来大多生活在大城市,他们仍喜欢“乡下人”这一称号。但是,既然身在城市,他们就只能是一种特殊的“乡下人”——知识型的乡下人。赵园觉察到这种局面所深含的矛盾,最近称这类现代中国作家为“骄傲的乡下人”,他们骄傲,“当然”因为他们是知识分子。^②在赵园看来,这些留在城市的知识分子,有策略地把“乡下人”作为一种有文化意味的称谓,因为他们想自称拥有特殊的中国农村情感、态度、价值、道德倾向。就这样,他们为自己在中国传统中定了位。这些具有农民气质的知识分子(这是一个有意的矛盾语),内化了一种紧张关

① 下表的重要作家,在最近研究现代中国文学史的两部单卷本著作中,都有专章(这两部著作,一本为钱理群等著,另一本为唐弢著)。唯一区别在于,唐弢给赵树理(1906—1970)设了专章。赵树理是一位真正的农民作家,在毛泽东的延安讲话后出名。下表列出了两本书都提到的七位作家的资料。

名字	籍贯	高等教育	留学/专业	职业
鲁迅	浙江绍兴	南京	日本/医	官员,教授,作家
郭沫若	四川乐山	日本	日本/医	官员,作家
茅盾	浙江桐乡	北京	日本	编辑,官员,作家
老舍	北京	北京	英国,美国	教授,作家
巴金	四川成都	南京	法国	编辑,作家
曹禺	天津	北京	美国	作家,教授
艾青	浙江金华	杭州	法国	作家,编辑,教授

这七位主要作家中,老舍、巴金、曹禺都出生在大城市里,因此创作了更多令人难忘的城市叙述作品。

这张表上可以再添四位最近被认为是主要作家的人。

名字	籍贯	高等教育	留学/专业	职业
郁达夫	浙江富阳	杭州	日本/经济	作家,教授
丁玲	湖南临澧	上海		作家,编辑
戴望舒	浙江杭县	上海	法国	作家,编辑
沈从文	湖南凤凰			作家,编辑,教授

值得注意的是,沈从文从未上过大学,早年也没出过国。就现代中国作家的实际旅程与心路轨迹来说,他仍是唯一的例外。

② 赵园,《负累重重的“地之子”》,3页。本段引用的很多词都来自此文。

系。一方面,他们对那些单纯无知的乡下人表现出“文化优越感”。另一方面,他们又不断感到,在逗留城市的过程中,他们虽获得了知识和权力(比如,代表乡下人的权力),但随之而来的则是让他们不安的道德自卑感。

赵园认为,这种道德自卑感最终使很多“知识型的城市乡下人”对乡村文化产生了一种典型反应:他们自愿认同的,不止是一种生活方式或心态,更是产生这种生活方式或心态的整个文化机制。^①这种与乡村文化的自愿认同,进一步导致了一种负罪感:这些作家既把自己看成离开土地——所以背叛了土地——的不孝之子,又把自己看成囚禁在异己城市中的被放逐者。^②于是,对这些被放逐的城市乡下人来说,写作具备了双重功能,它既能为想像中的背叛赎罪,又能慰藉生存上的道德困境。这种双重功能告诉我们,为什么现代中国作家常常把“不在场的”乡村理想化,表达对失去的纯真的向往,建构人与自然和谐相处的乌托邦。

城乡问题的政治重写

城乡文学描写中的爱恨难明状态,与20世纪初中国作家面临的一个道德困境纠葛在一起。一方面,他们到城市来体验自由,获取新知,寻求光明,实现自我。另一方面,经过最初短暂的迷醉与兴奋后,他们开始把城市看成异己的、令人沮丧的地方。在这里,他们不仅与城市大众隔绝,还受到外来势力的威胁。20世纪20年代末,五四的乐观主义消退了。借由西方知识对中国进行启蒙,为中国注入活力,这一希望显得越来越渺茫,于是文学里开始长期弥漫着一种幻灭与绝

① 沿着赵园的思路,杨长春在49年后中国文学所表现的农民中,发现了两种基本的情感模式。(1)认同模式:一方面对道德高尚的农民进行理想化,一方面觉得有强烈责任来为无言的农民代言。(2)文化优越模式,对中国农村文化进行超脱的反思或同情的批判,认为农村文化的特点是“贫穷、愚昧、封建、封闭”(5—13页)。

② 沈从文在描述自己早期逗留北京时,明显表现出一种放逐感:“消失于一百五十万市民群中,不见了”(英译文引自聂华苓,61页)。

望。从这个角度来说，茅盾的《蚀》三部曲——包括《幻灭》（1929）、《动摇》（1928）、《追求》（1928）——捕捉了当时的道德困境与知识分子的怀疑。^①

20年代末30年代初，在幻灭、动摇、重新追求更光明未来的过程中，许多城市知识分子开始转向左翼意识形态。关注个人情感问题与思想追求，这越来越成了小资产阶级情调，遭到摒弃。加入到群众中去，这被看成城市知识分子的唯一出路。比如，丁玲在其中篇小说《1930年春上海》中，设想现代中国作家站在一个十字路口：是为城市小资产阶级读者继续编织感伤、忧郁的故事，还是加入到工人中去，集体创作无产阶级文学？丁玲当时也意识到无产阶级文学读者有限这一问题，但她歌颂了这部中篇小说中的正面人物：他们放弃文学写作，成为城市群众中的政治活动家。^②

如果说丁玲在30年代初还能为城市知识分子指出一条出路，那么后来在延安，她就很难明确自己的位置了。在那里，城乡问题面对的是另一种政治压力。延安是战时中国共产党的总部，被认为代表着中国未来的“光明”，至少对丁玲这样的知识分子党员来说如此。但延安是偏远的农村地区，远离当时的城市中心，奉行一套根深蒂固的农村价值观，抗拒着城市启蒙话语的入侵。所以，来到延安的城市知识分子，又面临着一个新的道德困境。一方面，他们必须对党绝对忠诚。另一方面，农村普遍存在的无知，以及某些党员干部的狭隘，又让他们深感失望，有时甚至极为恼火。作为城市知识分子，他们又借助写作，进行象征性的干预。

丁玲在延安写了一篇短篇小说《在医院中》（1941）。主人公陆萍

^① 茅盾的幻灭感与进退两难，也体现在他有争议的文章《从牯岭到东京》（1928）中。革命批评家攻击此文站在小资产阶级意识形态一边（见白志昂[Berning-hausen]与胡志德[Huters]，37—43页）。

^② 但在这篇中篇小说中，丁玲用一个反面人物说明，很多情况下，城市知识分子（而不是工人）才是“无产阶级文学”的实际读者。见丁玲作品英译本选《我自己就是女人》，116页。关于丁玲的论文选，见白露(Barlow)，《丁玲早期作品中的女性主义与文学技巧》；比约芝(Bjorge)；梅贻慈(Feuerwerker)；孙瑞珍与王中忱；袁良骏。

毕业于上海一家妇产科学校,代表城市的启蒙力量,向一家偏远农村医院的现状提出挑战。她与无知又不负责任的党员干部孤身作战,但这使她很容易受到意识形态批评(比如“小资产阶级情调”,“知识分子的英雄主义”,“自由主义”)和人身攻击(说她与一个医生谈恋爱)。^①陆萍进行反击,利用她的医学知识,向上级部门汇报医院的管理不善,以及对待病人的恶劣做法(比如,有个病人因医护人员的无知和粗心,失去了双脚)。在小说结尾,陆萍被调到了别处。这样,陆萍所代表的城市知识,与文盲党员干部所代表的农村愚昧,二者间的矛盾就悬搁起来,没有解决。

丁玲对延安“老干部”的农民意识与大男子主义的不满,更强烈地体现在她的《三八节有感》中。这是一篇赞扬女性、赞扬知识分子的文章,写于1941年8月,但直到1942年3月才发表。^②城市知识分子与没受过多少教育,甚至常常目不识丁的党员干部之间的紧张矛盾,更突出地体现在王实味(1907—1947)的文章《野百合花》中。此文分两期于1942年3月13日和23日发表在延安《解放日报》的文学副刊上(此前,这一副刊都是丁玲主编的)。在这篇入木三分的文章中,王实味站到年轻城市知识分子一边,尽管有人认为他们有“小中产阶级平均主义”。他们为追求美、温暖来到延安。党的高层把发的衣服分成三级,食物供应分成五级,制造等级体系,王实味对此提出质疑。王实味本着城市知识分子典型的启蒙精神,拒绝“说延安的黑暗面只是‘些微拂意的事’,‘算不得什么’”,而保留揭露延安的“丑恶与冷淡”的权利。^③

延安知识分子越来越大的不满情绪,让毛泽东得以在整风运动中

① 丁玲(Ding),《在医院中》,290页。

② 比如,丁玲有一次批评农村明显抵制城市知识分子:“要不是我们土包子,你想来延安吃小米!”(《三八节有感》[丁玲英译本文选],318页)。对丁玲文章的讨论,见白露(Barlow),《〈三八节有感〉与丁玲女性主义的文学表达》。

③ 王实味(S. Wang),283—288页。

重写城乡问题。^①毛泽东1942年5月作了两个讲话,后来被称做《在延安文艺座谈会上的讲话》。毛要求作家改变他们的小资产阶级立场和态度,做到:(1)认同无产阶级和广大群众;(2)歌颂革命区的光明(而不是揭露其黑暗);(3)为工农兵写作;(4)学习马克思列宁主义。毛的最终论断是,文艺要为政治服务,由此启动了一个复杂而持久的文学政治化过程。^②

毛对城乡问题的重写,从根本上改变了现代中国城市话语与农村话语的政治结构。人们从意识形态角度出发,越来越怀疑城市话语(它们的起源要么是小资产阶级的,要么是殖民主义-帝国主义的),而农村话语则被赋予越来越多的政治意义(它们更革命,不封建,不保守)。考虑到农村在中国革命中的战略地位(毛的军事战略是“农村包围城市”),也就容易理解在毛的文学决策与军事部署中,为什么农村要高于城市。^③以前,城乡冲突造成现代中国作家的道德困境,现在城乡问题的这种文化基础,逐渐让位于一个城市话语服从于农村话语的新政治结构。换言之,以前的城乡构形中存在的爱恨难明现象,从40年代起,在不断的政治化过程中被驱散。这种政治化过程,在所有文学表现中,偏爱采用黑白分明的意识形态解决方式。正如李欧梵正确指出的,政治化的结果是“偏重农村的社会写实主义、社会主义现实主

① 除丁玲和王实味以外,艾青、萧军(原名刘鸿霖,1907—1988)也发出了不同的声音。整风运动的结果是,不同声音被马上压制了(大多数作家被迫进行“自我批评”),王实味拒绝承认自己的严重政治“错误”,后被处决。见艾白特(Apter);福克玛(Fokkema),1—19页;高德曼(Goldman),《共产主义中国的文学异见》,18—50页;贺大卫(Holm)。近期对王实味事件的材料,见戴晴(Dai);有关王实味的生平,见黄昌勇。

② 见杜博妮(McDougall)的英译本,《毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话:1943年演讲的译文及评论》,75页。对毛泽东文学理论的进一步研究,见包华德(Boorman);杜博妮(McDougall),《毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话:1943年演讲的译文及评论》,1—54页。毛泽东理论的长期影响,见夏济安(T. Hsia),234—62页(最后截至60年代早期);夏中义(是80年代末期的研究)。

③ 施拉姆(Schram),43页。在该研究的早期,施拉姆这样刻画毛泽东:“他生于农民之家,所以知道……中国社会的重心在农村……他不是来自沿海大城市,这些大城市无论多么重要,对乡土中国来说总有些隔膜”(7页)。

义模式,在中国占统治地位达半个多世纪之久”^①。

第三节

本节将从与城乡问题不同但又相关的角度,探讨现代中国的城市“构形”。现代中国文学中浮现出两个最重要的城市:北京和上海。但它们常被认为代表两种不同的文化,在现代中国的想像中具有不同功能。

美国社会学家莱德菲尔德(Robert Redfield)和辛格(Milton Singer)对城市进行了大体分类。(1)“系统出现(orthogenetic)的城市,也就是道德秩序、传承文化的城市”,代表“政治权力与行政控制”,举的例子是北京。(2)“自然出现的城市:技术秩序的城市;地方文化瓦解,心灵与社会重新整合”,上海属于这一类。^②北京与上海的差别,深深扎根在这两类城市的差异中:一方面是道德、政治、正统文化;另一方面是技术、经济、多样文化。在20世纪,这些差别在中国产生了两种互异的城市文化。

本节将简述20世纪30年代初的一次文学讨论,及其后来在其他文化领域的体现,以说明北京与上海之间的矛盾(这种矛盾延续至今,成为现代中国文化史中的一个重要问题)。但在本书中我们应该注意,“北京”和“上海”已经超越了它们的纯粹地理范畴,具有了鲜明的文化价值(比如北京代表的传统、唯美主义、官僚体制,上海代表的现代性、商业文化、企业家文化)。在这样的背景下,这一出“双城记”,将为现代中国的城市构形提供另一个有益的视角。

^① 李欧梵(L. Lee),《现代性及其反对者》,170页。

^② 莱德菲尔德(Redfield)与辛格(Singer),214页。

关于海派的争论

20世纪30年代初,北京与上海作家之间就“海派”问题展开了一系列激烈的争论。^①“海派”一词指一组定义模糊的上海作家,本来并不指统一的文学派别。所以,本书用“海派倾向”(Shanghai trends)一词,来指上海的某些文学作品与活动的特征。我保留“海派”(Shanghai types)一词,泛指具有这些倾向的作家。^②

20年代末,周作人(1885—1967)的文章《上海气》(1927),使关于海派的争论引起了普遍关注。在此文中,周作人讽刺了整个上海文化。周认为,既然上海是外国殖民地,“那里的(姑且说)文化是买办流氓与妓女的文化,压根儿没有一点理性和风致。”而且,既然上海是一个通商的、人口混杂的地方,那么上海文化就是“以财色为中心”,上海人普遍有一种“玩世”的态度。^③周作人用的词“玩世”,再强烈一点儿,用典型上海话说就是“白相”。沈从文在1929年和1933年曾反复用这个词,批评上海文艺圈沾染的商业气和政治气。^④

在1933年12月的《现代》杂志上^⑤,杜衡(原名戴可崇,1907—1964)用他的另一个笔名苏汶,发表了短文《文人在上海》。在文章一开始,他宣称不应因作家恰好生活在某处就批评他们。他认为,贬称

① 金介甫(Kinkley),《沈从文的历程》,194页。

② 实际上,英文中的trend(潮流),最能体现中文“流派”一词的含义(文学、艺术或其他思想界运动),也能体现“海派”中的时髦之意。参考叶文心(W. Yeh)的评论:“北京代表着士绅-官员-文人的高雅、精粹的高等文化,上海则是时髦、俗气、装饰性、醒目之物的汇聚点,是新兴资产阶级的城市。”(56页)叶文心把海派译成“上海风格”(Shanghai Style)。

③ 周作人,157—158页。其他对上海多少持类似反面态度的作家,包括丰子凯(1898—1975)、高长虹(1902年生)、梁遇春(1904—1932)、钱钟书(1910年生)。见吴福辉,《老中国土地上的新兴神话》,6—7页。

④ 见金介甫(Kinkley),《沈从文的历程》,338页。

⑤ 《现代》杂志创办于1932年5月,最初主编是施蛰存,后来杜衡加入。它是30年代早期有影响的上海杂志,推出意识形态立场各异的作家。该杂志的详细历史,见施建伟,312—323;施蛰存,《〈现代〉杂忆》。

上海作家为“海派”，就如同称上海的京剧为“海派”一样带有“恶意”。^①上海作家没有（北京）教授的那些特权，所以他们也许确实囊中羞涩，只好写急就章。^②杜衡认为，这种情况是“不幸的”，但并不“可耻”，不应该让人理所当然地指责上海作家普遍“爱钱，商业化，以至于作品的低劣，人格的卑下”^③。如果“上海气”只是“都市气”的同义词，杜衡估计，现代文明迟早要入侵北京，正如上海风格的京剧已影响了北京戏剧界一样。

1934年1月，刚离开上海不久、但已自命为北方作家代言人的沈从文，对上海发起了正面进攻。^④在《论“海派”》一文中，沈从文以杜衡的文章为出发点，这样定义“海派”：

过去的“海派”与“礼拜六派”不能分开。那是一样东西的两种称呼。“名士才情”与“商业竞卖”相结合，便成立了我们今天对于海派这个名词的概念。但这个概念在一般人却模模糊糊的。且试为引申之：“投机取巧”、“见风使舵”……这就是所谓海派。如邀集若干新斯文人，冒充风雅，名士相聚一堂，吟诗论文，或远谈希腊罗马，或近谈文士女人……从官方拿到了点钱，则吃吃喝喝，办什么文艺会，招纳子弟，哄骗读者，思想浅薄可笑，伎俩下流

① 杜衡，281页。京剧中“京派”与“海派”的区别，见曹聚仁（1900—1972），《山水，思想，人物》，138—140页。著名京剧艺术家梅兰芳（1894—1961）就承认，京剧的确从其上海变体（金介甫称其为“变种”，见Kinkley，《沈从文的历程》，198页）中学到了一些东西。梅兰芳1930年游历美国时，被Pomona学院授予荣誉博士称号。

② 五四时期，鲁迅、周作人这样的大学教授月薪为300银元，而毛泽东这样的普通图书馆助理一个月能得到8银元就很满意了。见陈平原，《近百年中国精英文化的失落》，16页。

③ 杜衡，282页。

④ 沈从文应新月派著名诗人徐志摩（1897—1931）之邀去北京，但他一开始就不喜欢北京。其一，“沈从文痛恨关系，也就是北京社会所基于的人际联系，一般是同乡、校友，或其他半家族式的纽带”（金介甫[Kinkley]，《沈从文的历程》，81页）。但是，沈从文不想去上海，于是北京就成了他急需的另一出路。他后来回忆说，“乡下人觉得三年中在上海已看够了，学够了……北平的风和阳光，比起上海南京的商业和政治来，前者也许还能督促我，鼓励我，爬上一个新的峰头，贴近自然，认识人生”（转引自聂华苓[Nieh]，61页）。罗成琰最近研究了沈从文的城市小说，发现了对城市的一种复仇精神，这可以追溯到沈从文以前参加燕京大学中文系的录取考试的失败，他得了零分（165—166页）。

难言，也就是所谓海派。感情主义的左倾，勇如狮子，一看情形不对时，即刻自首投降，且指认杀害友人，邀功牟利，也就是所谓海派……或与小刊物互通声气，自作有利于己的消息，或每书一出，各处请人批评；或偷掠他人作品，作为自己文章；或借用小报，去制造旁人谣言，传述撮取不实不信的消息，凡此种种，也就是所谓海派。^①

沈从文的论辩中最有进攻性的，是他把海派等同于礼拜六派，这一派主要写鸳鸯蝴蝶派小说，最初由《礼拜六》杂志起家。^②（在现代中国文学中，“鸳鸯蝴蝶派”这个标签，最初是贬称 20 世纪头十年末期的文言爱情小说，后来扩展到指称所有旧派通俗小说，包括社会小说、武侠小说、黑幕小说、侦探小说、幻想小说、喜剧小说，以及其他形形色色的小说。^③）沈从文以道德家的口气说，“海派”应对现代中国文学的不健康发展状况负责，对文学自身的重要性负责，对文学的普遍误解负责，也要为一些机会主义作家的存在负责（这些人梦想成为作家，却并不真的坐下来写）。文章最后，沈从文呼吁把“海派”从现代中国文学舞台上清除出去。

关于“海派”的争论持续了大约一年。^④ 具有反讽意味的是，正是

① 沈从文，《沈从文文集》，第 12 卷，158—159 页。沈从文参与到 30 年代的文学论争中，见吴立昌，201—213 页。

② 《礼拜六》是王纯根、孙剑秋、周瘦鹃(1895—1968)主编的一个通俗周刊，由中华图书馆在上海发行，时间是 1914 年 6 月到 1916 年 4 月，再从 1921 年 3 月到 1923 年 4 月。该杂志的商业气，可从 1921 年的一篇报纸广告上看出来：“宁可不要小老婆，不可不看《礼拜六》。”叶圣陶（原名叶绍钧，1894—1988）认为，这样的广告对读者来说是一种侮辱（见芮和师等，729 页）。礼拜六派及其与鸳鸯蝴蝶派小说的关系，见林培瑞(Link)，166、253—254 页；魏绍昌，《我看鸳鸯蝴蝶派》，1—47 页。

③ 林培瑞(Link)，7—8 页。

④ 上海作家的反击，见徐訏的《北平的风度》(1934)。这是一篇幽默文章，嘲讽北京的传统文化做法，从现代上海的角度来看，它们都是蹩脚的、可怕的。比如，道路拥挤，交通混乱，到处都是俗丽的色彩，公共场所大声说话，茶馆、剧场里人声嘈杂，最令人难以置信的是在公共澡堂里整天洗澡、吃饭、聊天！徐訏的结论是，北平位于更机械化、理性化的都市上海与更自然、简朴的乡村之间，“处处代表着这个都市的畸形发展，而象征出那一种人的酸气”（《北平的风度》，294—296 页）。

这一争论,使以前没有组织的北方作家中出现了“京派”。当时居住在上海的鲁迅,作为不偏不倚的第三派,在《“京派”与“海派”》(1934)中这样说道:

北京是明清的帝都,上海乃各国之租界,帝都多官,租界多商,所以文人之在京者近官,没海者近商,近官者在使官得名,近商者在使商获利,而自己亦赖以糊口。要而言之,不过“京派”是官的帮闲,“海派”则是商的帮闲而已。但从官得食者其情状隐,对外尚能傲然,从商得食者其情状显,到处难于掩饰,于是忘其所以者,遂据以有清浊之分。而官之鄙商,固亦中国旧习,就更使“海派”在“京派”的眼中跌落了。^①

但一年后,中国文学界发生了激烈变化。鲁迅因此写了一篇更犀利的文章,题目几乎没变,《“京派”和“海派”》,写的是两派的合流。1935年4月,“团圆”结局使鲁迅意识到,京派对海派的攻击只是“送秋波”,海派最终会意,大呼着“我来嗜!”与京派合流^②。

上面引用的沈从文与鲁迅的文字,说明在30年代文学论争多么尖锐,作家的介入多么深。^③但海派与京派之间的争论并非像鲁迅嘲讽的那样,以“官”(名)与“商”(钱)之间“团圆”而告终。像现代中国的很多文化矛盾一样,这一争论揭示了传统与现代、乡村与城市、文化与

① 鲁迅(X. Lu),《鲁迅选集》英译本,第4卷,17—18页。

② 鲁迅,《鲁迅全集》,第6卷,302—306页。鲁迅提到了法郎士(Anatole France)的小说《泰绮思》(Thais, 1891)中标题人物(一个妓女)的悲剧命运,但把这一命运扭转了过来。鲁迅这里显然是把上海看成一个调情的妓女。由此来看,这里说的文化争论,被看成女性化的上海(妓女)与男性化的北京(官员)之间的团圆。

③ 比如,师陀就抱怨北京-上海争论中存在的派系性质,尤其是王任叔(巴人, 1901—1972)在攻击师陀时用的语言。1937年,师陀(用芦焚的笔名)获得了京派颁发的唯一小说奖,但他坚决否认自己属于某个文学流派。王任叔的攻击,是师陀在上海改掉芦焚笔名的两个理由之一。其细节,见师陀1947年给“芦焚先生”的公开信,附在《马兰》后面,309—314页。现在回过头看,师陀谨慎地与文学论战保持距离,这不是没有好处的,因为30年代京派与上海左翼作家之间的矛盾,导致1949年后京派作家普遍被看成右翼作家。见吴福辉,《乡村中国的文学形态》,230页。比如,沈从文就因自己早期跟鲁迅的论战而吃了不少苦头(见聂华苓[Nieh], 111—122页)。

政治之间的持久矛盾。因此，京派-海派之争，必须放在现代中国具体文化潮流的背景中来考察。

30年代京派的兴起

1933年，沈从文离开上海到天津，与杨振声（1890—1956）共同主编《大公报》文学副刊。后来，郑振铎（1898—1958）和巴金也离开上海到北京。他们同其他北方作家一起创办了两个文学刊物，《文学季刊》^①和《水星》。除卞之琳（1910年生）、废名、何其芳（1912—1977）、李广田、凌叔华（凌瑞棠，1900—1990）、师陀、萧乾（1910年生）外，另外一些杰出学者和作家，如李健吾（刘西渭，1906—1982）、朱光潜（朱孟实，1897—1986）、梁宗岱（1903—1983）、冯至（1905年生），也从欧洲归来，定居北京。1937年5月，朱光潜开始为商务印书馆主编《文学杂志》。他编辑文学作品的观点，一般认为代表了京派的思想。同样在1937年5月，《大公报》把第一批（也是唯一一次的）文学奖颁给了师陀、何其芳、孙毓棠（1910年生）。林徽因（1903—1955）在1936年编选并出版了《大公报》文学副刊中的一些小说。就这样，京派作为一个实体似乎羽翼已丰。

京派显然成分复杂。有的作家（如沈从文和师陀）是真正的“乡下人”。而有的作家（如林徽因）则出身城市显赫门第，并留过洋。虽然如此，京派在文学创作上表现出了特有的倾向。根据吴福辉的说法，这些倾向可归纳如下。（1）他们强调普通人与日常生活的精神状态，有强烈地方风味，比如沈从文与师陀的作品。（2）宏扬人心纯洁、自然之美，以及理想童年，所以有一种典型的回忆式叙述方式，以及诗意的怀旧气氛。（3）强调乡土中国的视角，怀疑现代城市文明，这都与都市化的海派作家群形成鲜明对照。（4）对乡村是抒情方式，对城市

^① 郑振铎和章靳以（1909—1959）主编的《文学季刊》，由北京立达书局于1934年1月到1935年12月出版，为很多作家提供了一个文学舞台，包括老舍、曹禺。该刊于1936年迁往上海，改名《文季月刊》，由巴金、靳以（章靳以）共同主编。

则是讽刺方式,与此相连的,是努力通过文化批判(而非政治批判),再造民族品格。^① 这样看来,京派更看重生活的人类学层面,而非政治层面。他们宣称为“人生”,以“审美”的名义,与当时的政治保持谨慎距离。所以,在官方的现代中国文学史上,京派被长期置于边缘。^②

近来,人们开始意识到京派的重要性。^③ 这种承认,不仅“填补了中国现代左翼文学与右翼文学之间的广阔地带”^④,而且褒扬了那些抗拒政治化的文学流派,看重对日常生活进行文化与人类学层面的探索。京派的这种特点,让我们觉得有必要比较一下师陀和老舍这两个作家(下面三章会说到他们)。无论师陀是否属于正宗京派,^⑤ 不容否认,他的早期作品与京派有很多共同之处。他也着重于小镇或乡村生活的民俗层面。他自觉与当时的文学政治保持距离。他对历史变化有一种特殊看法,认为历史基本上没有变化。老舍在济南教过书,30年代初来过北京。他从未被划入京派。但他描绘的北京和北京人心态,所依据的文化“构形”跟京派类似,即基本上是一种爱恨交织的情绪,一方面不满于传统中国文化越来越堕落的方面,另一方面又怀疑

① 吴福辉,《乡村中国的文学形态》,232—246页。从文化形成、美学理论、文学技巧、抒情意味、道德内涵角度研究京派,见杨义,《京派小说的形态和命运》,205—248页。

② 讨论美学与人生之间密切关系的理论文章,见朱光潜,《孟实文钞》,15—31页、62—80页。除朱光潜以外,沈从文在30年代最好地表达了京派的美学与政治思想。在给《现代》主编施蛰存的一封私人信件中(日期是1934年12月25日,《现代》当时已停刊),沈从文表达了自己对文学论战的不满,“中国似乎还需要一群能埋头写小说的人,目前同政治离得远一点,有主张也把主张放在作品里,不放在作品外的东西上,这种作品所主张的所解释的,一定比杂论影响来得大来得远。或者这是一点迷信,也就需要这迷信,方有作品产生”(《沈从文文集》,12卷,19页)。有反讽意味的是,京派与海派作家之间这样的认真争论,被看成是“敌人变爱人”之间的团圆(鲁迅,《鲁迅全集》,第6卷,304—305页)。

③ 80年代对京派的承认,表现如下。其一,重新出版京派作家的作品(如严家炎的《中国现代各流派小说选》,第3卷),尤其是沈从文与废名的作品。其二,京派作家被收入现代中国文学史(如严家炎,《中国现代小说流派史》)。其三,越来越多的研究集中关注京派,或对其进行比较研究,如吴福辉,《乡村中国的文学形态》,《大陆文学的京海冲突构造》;李俊国;杨义,《京派小说的形态和命运》。

④ 吴福辉,《乡村中国的文学形态》,230页。

⑤ 杨义把师陀称作“看似京派”,因为,真正的京派(如废名和沈从文)歌颂遥远乡村或山区的纯洁人性。而师陀的早期小说对父权制社会中的乡村生活基本上持怀疑态度,有时甚至持悲观态度。见杨义,《师陀》,85—89页。

现代(西方)文明的非人化方面。在再造“中国品格”的过程中,他偏重文化批判而非政治教条;在探索城市文化体验的丰富层次时,强调“乡土中国”的视角。

重新定义海派

从京派的上述主要特点出发,我们更容易理解在何种条件下,上海在现代中国的文化想像中表现为北京的对立面。1919年颠覆传统的五四运动,对北京(古代中国的文化和政治象征)提出挑战,后来北方军阀之间的混战,又削弱了北京的力量。北京逐渐成为古代王朝的无言、内敛的故都。这时,上海迅速崛起为一个新的中心。它是经济中心(在世纪初的工业化与商业化后),政治中心(1926—27年的北伐中),文化中心(20年代印刷厂、电影业汇聚上海后)。30年代,中国确立了两种不同的文化模式。一方面是北京文化,它更与古代(农村)传统密切相连,看重的是诗、美、优雅、尊严、简朴、克制、和谐。另一方面是上海文化,它更与现代(城市)文明接轨,看重的是新鲜的视角、刺激的体验、热情的表述、反传统、风格实验。北京文化也许超越了30年代后占据上海的经济与政治力量,但北京文化也缺乏现代上海文化的强悍与活力。^①

为探索中国现代文学与电影中的城市构形,我们可以重新定义海派,使之包括并未参与北京-上海之争的上海作家。吴福辉曾按时间顺序把海派作家分为三类,我们可以借用。(1) 20年代末,远离五四传统,主要面对城市读者的作家,如张资平(1893—1959)、叶灵凤(原名叶蕴璞,1904—1975)、曾今可(1901—1971)、曾虚白(1894年生)、章克标。(2) 现代派上海作家,包括活跃于30年代的“新感觉派”:刘呐鸥(原名刘灿波,1900—1940)、穆时英(1912—1940)、施蛰存、黑婴(原

^① 见李俊国,48—50页。类似地,赵园也用两个比喻来描绘现代中国城市文化的两极(北京与上海):北京像一个“大古董”,圆融、高雅、宁静,而上海则像一个“大拼盘”,破碎、夸张、无序(《北京:城与人》,245页)。

名张炳文,1915年生)、徐霞村(1907—1986)、何金。(3) 40年代,把西方现代派技巧与传统中国叙述模式结合起来的通俗作家,如张爱玲(1920年生)、徐訏、无名氏(原名卜乃夫,1917年生),以及其他城市通俗作家,包括苏青(原名冯和仪,1917—1982)、施济美(1920—1968)。^①本书最后四章将研究这样一些上海作家,虽然他们的文学趣味与审美偏好各不相同,但他们在作品中表现了上海的特有倾向,这些倾向在现代中国的文化史中是与北京倾向相反的。

^① 吴福辉,《老中国土地上的新兴神话》,5页。李俊国的分类比吴福辉更宽泛,又将两组作家添入海派。一组是左翼作家,他们把文学看成政治和意识形态斗争的必需工具,如瞿秋白(1899—1935)、钱杏邨(阿英,1900—1977)、茅盾。另一组是采用传统叙述形式的通俗传奇作家,如包天笑(1876—1973)、周瘦鹃。包天笑和周瘦鹃一般被认为是礼拜六派的主要代表。李俊国把他们二人算入海派,这似乎可以说是像沈从文那样,为海派追根溯源。但李俊国把“海派”也加到左翼作家头上,这毫无根据,因为除左翼文学批评外,没有足够多的左翼文学作品支持他的结论。见李俊国,尤其是44—45页。

第二章 城市构形：小镇、古都、现代都市*

城市……不止是一群人和 社会设施(街道、建筑等)的聚合,……也不止是一组制度和管理设施(宫廷、医院、学校)。……城市毋宁说是一种心态,一套习俗和传统,一套有序的态度与情感,它们内在于习俗中,通过传统而传承。

——摘自帕克的《城市》

第一节

在现代中国小说描述的文化景观中,小镇占有突出地位,这已是批评界的共识。大多数情况下,当一个中文作品中提到“县城”或“山城”时,我们的脑海里马上会浮现出小镇的形象。通常,这种形象不限于小镇的物理轮廓——曲折的河流、破败的城墙、一座古塔、一条商业街等——还常常表现为小镇居民的精神状态与文化做法,并由此传递出“一种心态,一套习俗和传统,一套有序的态度与情感,它们内在于习俗中,通过传统而传承”^①。本章正是基于城市的这一比较宽泛的观

* 本章的部分内容曾以不同形式提交给 1992 年 2 月印第安那大学东亚论坛,以及 1992 年在洛杉矶加州大学(UCLA)举办的美国中国比较文学协会第二次会议。

① 帕克(Park),91 页。

念(既是物理的实体,又是文化的实体)出发,来研究小镇,它对现代中国的城市构形来说是至关重要的。

我认为,小镇与古都、现代都市的关系是结构性的,而不是历史的。这就引出我的两个相应做法。(1)我并不试图建构城市从小镇到古都到现代都市的历史发展过程。(2)实际上我认为,在现代中国特定的文化想像结构形成的过程中,这三个城市形象是并存、互补的。我之所以从小镇说起,是因为对小镇的想像所基于的观念体系与叙述模式,在更大的城市(无论是古都北京还是现代都市上海)中,都得到了扩展和复杂化。

鲁镇的碎片:鲁迅与哀怜模式

小镇在鲁迅的创作想像中占有重要地位。“在他的 25 篇小说中,14 篇说的都是以 S 城(显然是鲁迅故乡绍兴的投影)和鲁镇(她母亲的故乡)为中心的农村世界。”^①鲁镇在鲁迅小说中出现得更频繁些。它第一次出现在《孔乙己》(1919)的开篇,那里详细描述了咸亨酒店的格局:“当街一个曲尺形的大柜台,柜里面预备着热水,可以随时温酒。”^②柜台隔开了两类顾客:穿短衣、在外面站着喝酒的是劳动阶层,穿长衫、坐在里面慢慢喝的是士绅。唯一不符合这一划分的就是小说的主人公孔乙己。他是位老派读书人,说话咬文嚼字,但却没钱付赊欠的酒账。

鲁迅在《孔乙己》中对一家酒店的详细描绘,不止为小说的真实性提供了地方色彩,也突出了酒店在乡下小镇里的特殊功能:它提供了一个公共聚会场所,镇上居民可以闲暇时来此交流信息与意见。通过酒店里的谈话,大家知道孔乙己从镇里一个富人家偷书时被捉住,遭

^① 李欧梵(L. Lee),《铁屋中的呐喊》,60页。鲁迅的生平资料,见莱尔(Lyell);王晓明。鲁迅研究书目,见李欧梵(L. Lee),《铁屋中的呐喊》,234—246页。一些学术研究,见李欧梵主编(L. Lee),《鲁迅及其遗产》,以及米列娜(Dolezelová-Velingerová),《鲁迅的〈药〉》;韩南(Hanan);黄伟宗(M. Huang);孙隆基(Sun);唐小兵(Tang)。

^② 鲁迅(X. Lu),《狂人日记及其他小说》英译本,42页。

痛打,腿都被打断了。一天,在很久没露面以后,孔乙己用两个泥污的手爬进酒店,要一杯酒,在众人的哄笑中喝了下去。此后他再也没露面,一年后他大概就死了。

这是鲁镇在鲁迅作品中第一次出现。它的醒目特点,就是一个贫苦读书人的沦落,以及小镇人的完全冷漠。在《明天》(1920)中,鲁镇再次被冷漠笼罩,与之相连的是一个无辜孩子患上不治之症并过早夭折。在咸亨酒店隔壁,粗笨的没受过什么教育的寡妇单四嫂子纺纱到深夜,以养家糊口。她三岁的儿子病了,她停止纺纱,满镇去给他找药,但他最终还是死在她怀里。孩子下葬的这一天,单四嫂子的悲哀与鲁镇人的冷漠形成了对照,小说象征性的结尾就体现了这种冷漠:“这时的鲁镇,便完全落在寂静里。只有那暗夜为想变成明天,却仍在这寂静里奔波;另有几条狗,也躲在暗地里呜呜的叫。”^①

彻底的寂静、不祥的黑暗,这就是鲁迅笔下的鲁镇。但的确,“鲁镇是僻静地方,还有些古风”^②,其中之一就是过农历年的仪式。在中国社会中,这一般是一个欢乐的场合(比如老舍的城市小说中就是如此,见第三章)。但在鲁迅的《祝福》(1924)中,新年却有了哀伤的涵义。祥林嫂结过两次婚,像单四嫂子一样也失去自己的孩子。她不但未得到同情,她的遭遇反让她在小镇居民眼里成了不祥之物。在做工的鲁家,她没资格参加新年的庆祝仪式。后来她终于被辞掉,最后成了流浪街头的乞丐。她提出的问题,连作为知识分子的叙述者都难以回答:“一个人死了之后,究竟有没有魂灵?”^③

鲁迅笔下的鲁镇也有一些亮点,那就是对快乐童年往事的零星回忆。其中一个在《社戏》(1922)。从船上看完戏回来的途中,一群孩子从地里偷了几把罗汉豆,饱餐了一顿。叙述者带着怀旧情绪说,“真的,一直到现在,我实在再没有吃到那夜似的好豆——也不再看到那夜似

① 鲁迅(X. Lu),《狂人日记及其他小说》英译本,66页。

② 同上书,59页。

③ 同上书,222页。

的好戏了。”^①这样的怀旧语气也出现在《故乡》(1921)中,叙述者在那里罕有地描绘了牧歌般的乡村场景:

深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月,下面是海边的沙地,都种着一望无际的碧绿的西瓜,其间有一个十一二岁的少年,项带银圈,手捏一柄钢叉,向一匹獾尽力的刺去,那獾却将身一扭,反从他的胯下逃走了。^②

少年名叫闰土,是叙述者的童年伙伴,他脑子里总是装满了无尽的稀奇故事。但当成年闰土(已是六个孩子的父亲)出现在叙述者面前,叫了一声“老爷”,叙述者的田园梦幻马上消失了。头脑简单的乡下人,与感伤的、城市化的知识分子之间的那堵高墙,让叙述者气闷。最糟糕的是,现在,这位谦恭、老弱的闰土身上,看不到一点儿童真的影子。甚至故乡的风景都跟作者甜美的回忆大相径庭:“远近横着几个萧索的荒村,没有一些活气。我的心禁不住悲凉起来了。”^③

“无力”之感,最能概括鲁迅小说中知识分子叙述者的困境。他憧憬着童年的梦,回到故乡却发现,故乡已不再是他的家(《故乡》中的叙述人卖掉了家里的老屋,要永远搬走)。他没有找到回忆中的牧歌场景,却看到了一个断了腿的旧式读书人,一个受迫害、精神失常的乡下妇女,一个谦卑、无生气的六个孩子的父亲。在这样的遭遇后,他自然情绪低落。鲁迅还有两篇小说也发生在S镇,其情况也类似。《在酒楼上》(1924)中,一位知识分子不远万里回到故乡,迁他小兄弟的遗骸,却只发现了空空的墓穴。《孤独者》(1926)中,另一位知识分子变得玩世不恭,放浪形骸,终于死去。

鲁迅小说中的小镇显然是荒凉、单调、无生气的。小镇景观中刻满了伤痕和污点,充斥着疾病与死亡,弥漫着谦恭与屈辱、堕落与衰

① 鲁迅(X. Lu),《狂人日记及其他小说》英译本,215页。

② 同上书,90—91页。

③ 同上书,89页。

败。鲁迅的叙述人在《故乡》的结尾,反复想到这些令人郁闷的形象,发现自己很难再怀有什么希望:“我在朦胧中,眼前展开一片海边碧绿的沙地来,上面深蓝的天空中挂着一轮金黄的圆月。我想:希望是本无所谓有,无所谓无的。这正如地上的路;其实地上本没有路,走的人多了,也便成了路。”^①考虑到鲁迅小说深深的忧郁,短暂出现的田园美梦,显然不足以给叙述人(不要说读者了)注入对美好未来的一线希望。这样说来,鲁迅小说的特点就是“徘徊在信与疑、希望与绝望之间”^②。这也解释了为什么他的小说中一直采用的都是“哀怜”(pathetic)模式。

茶桐风景:沈从文及其牧歌模式

沈从文的《边城》则对小镇进行了另一番描绘。^③ 鲁迅反复强调的是他的知识分子叙述人的道德困境,所以产生了“哀怜”模式。沈从文则采取了一种远距离(有时甚至是“超脱”)的态度,展开了一幅湖南偏远地区牧歌生活的画卷。《边城》发表于1934年,一开头就描绘了山中小城茶桐。它的城墙顺着山边蜿蜒着,一条河分开了四川和湖南。河边有座白塔,塔下住着70岁的老摆渡人(祖父)、15岁的小姑娘翠翠,还有一条黄狗。小镇宁静、安详,只有一条商业街,上面是生意红火的客店、理发店、盐店、杂货铺、油行、盐栈、花衣庄。沈从文告诉读者,“边地的风俗淳朴”,甚至妓女,也“轮流的接待商人同水手,切切实实尽一个妓女应尽的义务”^④。有了这些快乐、诚实的山民,边城的生活被想像成几乎超越了善与恶:“这些关于一个女人身体上的交易,由于民情的淳朴,身当其事的不觉得如何下流可耻,旁观者也就从不用

① 鲁迅(X. Lu),《狂人日记及其他小说》英译本,100页。

② 李欧梵(L. Lee),《铁屋中的呐喊》,88页。

③ 沈从文研究,见夏志清(C. T. Hsia),《中国现代小说史》,189—211页;金介甫(Kin-kley),《沈从文的历程》;凌宇,《沈从文传》;聂华苓(Nieh);王德威(D. Wang),《二十世纪中国小说中的现实主义》,201—289页;吴立昌。

④ 沈从文(Shen),《中国大地》英译本,199页。

读书人的观念,加以指摘与轻视……即便是娼妓,也常常较之知羞耻的城市中人还更可信任。”^①

沈从文很喜欢对城里人作类似的判断。^② 翠翠和她的两个求爱者(是兄弟)的故事,是以一系列“自然的”或曰“自然化”的事件来叙述的。两兄弟都爱上了翠翠,打算夜里比赛着朝河对岸唱山歌,这是当地的一个浪漫传统。翠翠更喜欢弟弟,拒绝了哥哥的求婚,哥哥神秘地死于一次翻船事故。痛心的弟弟此前曾拒绝做一个富人的女婿,他觉得自己对哥哥的死负有部分责任,就离开了小镇,不知何时能回来。尽管故事结尾并非童话般的爱人大团圆,但也没有突显边地生活的悲剧层面。祖父在一个暴风雨的夜晚死去,他的一个老朋友来跟翠翠住,生活又回到了正常轨道。

早在1935年李健吾(刘西渭)就认为,《边城》是一首田园诗。沈从文以精湛的技巧描绘了习俗、历史的风景。^③ 从那时起,人们就常常称赞沈从文对中国现代文学中牧歌风格与写景的贡献。^④ 最近,王润华比较了沈从文在《边城》中描绘风景的技巧,以及他笔下有象征意味的自然,与中国传统风景画——比如使用原始的自然风光和人物、山、河、石、树的象征意味。在王润华看来,从象征层面来看,祖父跟白塔是联系在一起的(代表已失落的桃花源中的简朴、单纯、宁静),“翠翠则是竹子,是渡口……是大自然天生的女儿。”^⑤

目前一般把《边城》解读为描绘了牧歌般的乡村,人与自然在其中和谐共存。王德威则对这一解读提出了质疑。他认为,“这部小说在

① 沈从文(Shen),《中国大地》英译本,200页。

② 比如,沈从文作为一个道德优越的“乡下人”,自豪地对倦怠的城市读者说,“你们是城市中人。城市中人生活太匆忙,太杂乱,耳朵眼睛接触声音光色过分疲劳,加以多睡眠不足,营养不足,虽俨然事事神经异常尖锐敏感,其实除了色欲意识以外,别的感觉官能都有点麻木不仁。这并非你们的过失,只是你们的不幸,造成你们不幸的是这一个现代社会。”(《阿金》,5页)

③ 李健吾,53—54页。最近对沈从文作品中的民俗研究,见赵学勇。

④ 比如,夏志清认为,沈从文的作品“是清澈的田园散文,让人想起精致的风景”(C. T. Hsia,《现代中国小说史》,207页),而聂华苓则把写《边城》的沈从文比做一个“画家”(Nieh, 87页)。

⑤ 王润华(Y. W. Wong),76—77页。

超越了时间与变迁的神秘乌托邦之下,敏锐地意识到了误解、延宕、不顾一切的激情、毁灭等不祥力量。”^①换言之,沈从文一直意识到,在他描绘的理想化宁静乡村中,有某些不祥因素。比如,翠翠第一次遇见弟弟二老,正是一年一度的龙舟赛之后,两人之间有望展开爱情故事,但翠翠同时又担心祖父可能死了,人们谈论的一个可怕谋杀吓坏了她,河边妓船上妓女与水手的调情也令她尴尬。王德威认为,在沈从文的牧歌浪漫故事中,也存在着邪恶力量,说明“该小说的牧歌模式及相关主题,让位给了现实主义模式”^②。

我不想深究沈从文在《边城》中的抒情模式,在多大程度上让位给了现实主义模式。我想强调的是,鲁迅对小镇的“哀怜”描写与沈从文的牧歌描写之间有明显差别。他们对死亡的处理就是一例。无疑地,死亡在他们的作品中都是一个突出的不祥因素。在鲁迅看来,死亡总是夺走天真的孩子(比如《药》[1919]、《明天》、《祝福》、《在酒楼上》),它常困扰着叙述者的良心,使鲁迅的小说既是哀怜的,也是悲剧的。一个著名例子就是《狂人日记》(1918)结尾“救救孩子”的呼喊。^③但沈从文笔下的死亡却是自然循环的一部分。祖父在死前这样安慰翠翠:“怕什么?一切要来的都得来。不必怕。”^④这种参透生死的态度可以说明,为什么老摆渡人早就认为,翠翠年轻的父母为情自杀是“自然的”,虽然翠翠的父亲(一个士兵)是服毒而死,母亲则是在生下翠翠后喝冷水自尽。从一个神秘的生、长、死的循环来看,单个人物的重要性就逊于整个风景。在沈从文的牧歌模式中,象征性地耸立的白塔,注视着生活如流水一般代代继续下去。

凤凰的传说:沈从文与幻想模式

1938年,在创作了牧歌般的《边城》之后四年,沈从文发表了《湘

① 王德威(D. Wang),《二十世纪中国小说中的现实主义》,266—267页。

② 同上书,273—274页。

③ 鲁迅(X. Lu),《狂人日记及其他小说》英译本,41页。

④ 沈从文(Shen),《中国大地》英译本,281页。

西》。这是一组游记,目的是缓解旅游者在这一荒远地区的焦虑,激发他们的好奇心,给他们提供该地区的一些资料。^① 沈从文明确表示,他要纠正很多人关于湘西的某些荒谬印象。但作家沈从文在重新描述这一地区的传说与神奇时,至少部分地重复了这些神话。在这一文字之旅的几个牧歌般场景中,^②他一心重新捕捉超自然的力量,这种力量让湘西成了一个特别的地方,充满了半原始的苗族、土匪、巫师与女巫、嗜血的男子、诡秘的山路。《湘西》描述的很多传说和习俗都近于幻想。在这方面,沈从文对故乡凤凰的描绘最能代表他的幻想模式。

凤凰是一个有五六千人口的小镇,其中有常驻军 7 000 人,这就为湘西的游侠风气提供了土壤。凤凰地区宗教气氛特别浓厚。神灵附体的妇女可以按年龄与社会经济地位分成三类。第一类是贫穷而孤独的老妇,她们有可能成为草蛊婆,她们出于不可遏制的复仇欲望,常常毒杀小孩子(方法是在孩子食物里加入毒蚂蚁、蜈蚣或蛇)。她们要么恢复神智,要么被私刑或其他残酷的公共惩罚处死。第二类是克制而诚实的中年妇女,她们容易成为巫,有一段时间说话如有神灵附体,可以作人鬼之间的中介。她们发疯的时刻常常与经期有关,此时只有行巫能治好她们。第三组是美丽敏感的年轻女性,年龄在 16 岁到 24 岁,她们容易“落洞”。这是一种疯癫状态。她们幻想有洞神爱上了她们,变得焦躁,在幻觉中多次见到自己的爱人,并最终与之团聚,因此憔悴死去。沈从文认为,对第三类女性来说,结婚是最佳的解决办法。他说:“三种女性的歇斯底里亚,就形成湘西的神秘之一部分。这神秘背后隐藏了动人的悲剧,同时也隐藏了动人的诗。”^③

沈从文在描写这些妇女的反常(甚至可以说异样)遭遇时,是带着一种混杂了浪漫情绪与宗教热情的特殊情感的。然后,他转而讨论湘

① 沈从文,《沈从文文集》,第 9 卷,338 页。

② 见沈从文对浦市附近田园风光的描绘,它包括中国田园诗中的以下重要因素:悬崖上的白塔,河里停泊的成百条小渔船,一群绿头水鸟飞过水面,炊烟从船上缓缓升起,同天上的薄云融合在一起,云被落日染成了紫红色。这个场面深深感动了作者,他不禁评论说,“满眼是诗,一种纯粹的诗”(《沈从文文集》,第 9 卷,378—379 页)。

③ 沈从文(Shen),《湘西》(英译本),123 页。

西男子的游侠特征。像传统的游侠一样,湘西男子遵守尊严、忠诚、义气的严格道德戒律和特殊行为规范。他们在故乡很谦恭,但在战斗中却很勇敢。他们赌博却从不欺骗,输了钱也不懊恼。如果他们违反了这些规则,就自断手脚来惩罚自己。沈从文讲述了从一个亲历者那里听来的故事,来表现他们的戒律仪式的宗教性与戏剧性。一个青年男子被指控对他漂亮的嫂子不轨。他的所有弟兄都参加了一个庄重仪式,这位被告赤身从八张桌子摆成的台子上跳进一个坑里,坑里随意放了36把尖刀。他毫发无损,证明了自己的清白。他的嫂子(原告)对他爱恨交集,对自己的情感也没有表示悔恨或羞愧。她现在要面临严厉的惩罚:丈夫砍下她的头,放在神坛上。她的眼睛闭着,似乎沉睡一般。结拜兄弟们把她的无头尸身埋在一个墓穴里,然后大家(包括两兄弟)都离开,一言不发,一泪不落。沈从文告诉读者,这样的事在湘西有很多。在这些事里,“都是浪漫与严肃,美丽与残忍,爱与怨交缚不可分”^①。

《湘西》有一个特点值得注意。沈从文对凤凰的描绘也遵循理性话语的规则,有分类,有评论,但他对凤凰的描述,其中一些的幻想因素却超出了理性解释的范围。换言之,用王德威的话来说,即便沈从文动用了“精神病理学与人类学分析”,进行了广泛的历史考证,但他却避免“用理性解释消除古楚文化的神秘魅力”^②。相反,沈从文把魅力与魔法重新写入了湘西风景,而凤凰就是湘西的核心。就这样,幻想的“构形”超越了理性话语,理性话语只是为不可言说的神秘之物提供一个框架。正如沈从文在《湘西》序中所预言的,这一框架却更激发了读者的好奇心和想像力。

① 沈从文,《沈从文文集》,第9卷,408页。

② 王德威(D. Wang),《二十世纪中国小说中的现实主义》,264页。王德威关于沈从文的另外两个评论也同样值得商榷。“他想阐释、解读湘西神秘的过去,而他的阐释跟要讨论的过去同样重要”(同上书,262页)。“他们(鬼和巫)被这样描写,只是为了说明,现实主义要去除神话的做法是有局限性的”(同上书,265页)。其一,与沈从文重新构筑的巫术等宗教性质的迷信场面相比,沈从文的阐释显得不那么重要。其二,我们甚至可以说,虽然作者自称其目的是说出真实,但整个《湘西》的结果,与其说去除了该地区的神话,不如说让该地区重新神秘化。

民俗学兴趣与文学构形

就城市构形来说,小镇显然不同于大城市。王德威是这样总结近乎传奇的凤凰县的:“漂浮、回荡在沈从文记忆中的超自然力量与古老道德,是凤凰与湘西不同于上海或北京的地方,它们构成了楚文化。”^①从前面可以看出,在中国现代文学中,凤凰与上海、北京的不同之处,不仅在于它的空间轮廓,也在于它的文化风景。地方文化对小镇的“构形”有很大影响,这些影响可以进一步解释为什么在前面说的作品中普遍存在突出的民俗学兴趣。

格尔茨认为,民俗学者是一个敏锐的读者/作者,他面对的是一部非同寻常的手稿,这手稿不是用他熟悉的语言记录的,而是用“转瞬即逝的文化行为”书写的。所以,民俗学者必须通过最踏实的田野工作,如“采访,观察各种仪式,探知姻亲结构,追踪财产的来龙去脉,调查各家各户”等,来对一个异己的观念结构进行有意义的解读。^②在描述一个小镇时,作家采用的方法就接近民俗学者:二者都是讲故事的人,都在讲述自己如何遭遇并体验异己的习俗与文化,他们的“愿望,都是理解一个不可理解的历史,一个令人困惑的‘他者’,或一个不可解读的地理,使之有秩序,并驯服它”^③。诚然,二者有一个明显差别:民俗学者必须在文本中表明自己的存在,而作家在文本中常常创造一个叙述人或一个隐含的叙述人,于是产生了各种文学“构形”模式。但这一差别并不能冲淡他们的相似点。

文化人类学的视角可以帮助我们重新考察鲁迅与沈从文作品中的“民俗学”活动。沈从文在游历湘西的过程中常常访问当地人。鲁迅在对鲁镇的叙述中也常常使用亲族术语,追踪财产的来龙去脉,提供家庭的人口情况。两个作家都很乐意观察各种仪式,从新年的祝

① 王德威(D. Wang),《二十世纪中国小说中的现实主义》,265页。

② 格尔茨(Geertz),10页。

③ 查特爾(Charrier),5页。

福、葬礼、社戏,到龙舟赛、萨满教,以及考验罪过与无辜的仪式。像民俗学者一样,鲁迅与沈从文都进行了大量而深入的“阅读”:鲁迅阅读的,是鲁镇人转瞬即逝的文化行为中所含的奇异、反常规的因素,而沈从文阅读的则是凤凰传说中不可言说、神秘、潜意识的因素,或边城的乌托邦风景中牧歌的、和谐的、超越的因素。

除了类似的民族志兴趣外,前面说的作品也都植根于“乡土小说”。再借用王德威的话来说,鲁迅的故乡小说“所彰显的一组主题和意象,在后来的70年中,被作家们反复陈说:时间的流逝,旧价值与新价值的冲突,对失落的天真或童年的向往;(重新)遭遇奇特、落后的乡村人物;观察习俗;对即将到来的变化的忧虑;既思乡,又怕返乡——这些既痛苦又甜蜜的体验,被总称作怀旧”^①。不用说,沈从文在他的许多作品中也用了这些主题和意象。但他在创作生涯的不同阶段采用了很多与鲁迅显然不同的文学样式。

这些不同的文学表现样式值得进一步考察。前面说了与小镇相关的三种样式(哀怜的,牧歌的,幻想的),从中浮现出来的文化风景当然彼此不同,其差异一部分来自作品中叙述者的定位策略。在牧歌样式中,叙述者(更多时候是潜在的叙述者)与故事中的场景与人物有一段距离,所以能获得一种“审美”距离,来欣赏和体味风景。^②在幻想样式中,叙述者沉迷于神秘事件中,意图保持理性距离的努力要么被叙述者放弃,要么被事件的超自然性质逐渐颠覆。在哀怜模式中,叙述者既从情感层面卷入场景与人物中,又在思想层面与之保持距离,于是产生了一种深刻的紧张,这种紧张在作品中常常没有消解或无法消解。

文学样式还不止这些。还可以有第四种样式:超然的叙述者保持一段距离,不是为了纯粹的欣赏(如牧歌样式中那样),而是为了批判。这就是讽刺样式。在小说《百顺街》(1935)中,师陀就讽刺地表现了百顺街这个地方。它有三种美德:宁静的生活,对压迫的容忍,以及侠义精神。它却只有一个弱点:喜欢占小便宜。街上有如下设施:衙门,一

① 王德威(D. Wang),《二十世纪中国小说中的现实主义》,249页。

② 当代对中国文学艺术中的“距离”美学的研究,见朱光潜,《孟实文钞》,62—80页。

家诊所(只有一个医生),一个棺材铺,一个草药铺,茶馆,一个马蹄铁铺,一个缉私队,一个公共水井(是小镇居民非正式聚会的地方)。一天,棺材铺老板被缉私队一匹马所踏,两天后就死了。经过复杂的谈判(其中有大量的“义气”的调停),缉私队老板“阎王”同意请大家连吃三天酒席。镇上每个人(包括小孩子)都庆祝这一特殊日子。第三天晚上,药铺被放了一把神秘的火,人们的喜庆情绪马上中断了。第二天,孩子中开始流传一个歌谣:“百顺街,百不顺。”^①

在《百顺街》里,师陀采用了批判视角,讽刺了小镇居民的装腔作势与妄自尊大。的确,讽刺模式所产生的文化风景常常是漫画式的,所以缺乏其他文学样式中积淀的深刻内涵。但我们也必须注意,一部文学作品可以采用不止一个文学样式。比如,《湘西》中,幻想与牧歌样式就交替出现,为这奇异风景的长卷添加了亮色和精致的笔触。通过各种文学样式,小镇在现代中国被写成了各种文化风景。

第二节

前面说的小镇,为各种文化行为提供了不可或缺的背景,但它们很少是全能的核心形象,很少产生并统一镇上的各种话语和行为。因此,师陀的第十一本著作《果园城记》就特别值得注意,因为它在中国文学中是独一无二的。它的主要角色就是一个小镇,它“有生命,有性格,有思想,有见解,有情感,有寿命,像一个活的人”^②。

^① 师陀,《芦焚短篇小说选集》,246页。

^② 师陀,《果园城记》,v页。在此需要澄清两点。首先,师陀原名王长简。他发表最初十本书以及《果园城记》中的大部分故事时,用的笔名是芦焚。按照杨义(《师陀》,85页)的说法,“芦焚”是对英文 ruffian(无赖)的转音。用这个笔名,师陀表现了自己叛逆的个性。1948年,师陀给自己的第二本小说加了一封公开信,谴责那些窃取了芦焚之名的人,宣布自己的新笔名是师陀(师陀,《木兰》,309-314页)。1980年,他对这一变化进行了另一种解释。见刘增杰,145-148页。其二,由于特殊的历史原因,斯洛普斯基(Slupski)文章中师陀的作品目录是不完整的,他认为师陀1949年后“大概辍笔了”,这显然是误解(Slupski,《师陀的世界》)。关于师陀主要作品比较完整的目录,见本书中文参考书目下的师陀条。

《果园城记》写于 1938 到 1946 年，含 18 篇互相关联的故事。^①除了《灯》(194)、《一吻》(1944)、《三个小人物》(1946)外，其他故事都在香港、重庆、桂林、上海等地的文学刊物上发表过。在 1946 年 5 月 4 日写的序中(显然是为了纪念五四运动)，师陀描述了该书的构思。他 1936 年 7 月从北京到上海途中，在一个朋友的家乡逗留，迷上了那里的大片果园，决心为此写一本书。但他两年后才开始写头一篇。从 1939 年起，他在日本占领的上海写了余下各篇。这 18 篇故事并非他计划的全部，但这组故事作为一个整体却实现了师陀的最初目标：让这个小镇成为“一切这种中国小城的代表”^②。

《果园城》

《果园城》(1938)是《果园城记》介绍性的一篇，体现了作者如何想表现中国小镇的所有重要特征。故事开始，叙述者马叔敖来到离果园城三里的一个火车站。他常常去看望他的一个亲戚孟林太太，所以把果园城看成自己的第二个家。他漫步在河堤上，走向果园城，浪漫地幻想着每粒沙子里都有他童年和少年的烙印。自然风光似乎从未改变过：落日在树林上方闪着红光，白色的船帆顺着宁静的河水漂下。这就是果园城，一个让人忧伤的地方！塔出现在他视线里了，它据说是从一个路过的仙人袖子里掉下来的。

马叔敖有一会设想到了他将在城里看到的所有熟悉景象：城墙边睡着的狗，街上哼哼叫的猪，家门边交谈的妇女。他记得城里只有一个邮局，好心的邮差谁都认识。当然，城里还有别的建筑：一所中学，两所小学，一个诗社，三个善堂，两个或四个豆腐作坊。没有电，没有工厂，甚至没有体面的店铺，因为生意最近都迁到火车站附近去了。

^① 上海新文艺出版社 1958 年再版了《果园城记》，师陀从第一版里删了两个小说，《刘谷列传》和《孟安卿的堂兄弟》，新加了一篇《北门街的好汉》。

^② 师陀，《果园城记》，v 页。师陀在序中说，《果园城记》1946 年发表时，他有两部长篇的片段，但后来都未完成。36 年后，师陀回忆说，其中一部未完成的小说是《英雄》，整部文集最初的题目是《拾遗记》。见刘增杰，196 页。

尽管果园城不像以前那么繁华了,它的红苹果还是很有名。这是一个完美的果园之城,一个悠闲之城。一个老园丁讲述着一位奇怪的老人和他三个漂亮女儿的故事。总是三个女儿。每次讲的时候,传说就复活了。马叔敖然后想像,路过果园城的陌生人肯定会赞叹这迷人的风景:“幸福的人们!和平的城!”^①

马叔敖就这样一边回忆,一边幻想着,大步从大门走进了果园城。这里也很安静。有一刻马叔敖犹豫了,想离开这萧条的城,他甚至设想自己如果不离开,很快就会后悔的。但他还是敲响了孟林太太的门。使他吃惊的是,孟林太太和她女儿素姑的相貌都发生了很大变化。素姑以前是个甜美的姑娘,像春天一样迷人,但现在29岁还没有结婚,日益憔悴。在客厅里,马叔敖看着台子上一架已经不走的老钟,素姑对着马叔敖忧伤地笑。的确,七年已经过去了。马叔敖突然意识到了时间的流逝,因为他记忆中的一切美好事物都没有了。他悲伤无言。女仆给每人拿来一盖碗茶,就跟七年前一样,这时,马叔敖几乎要迸出眼泪。

《果园城》就此结束了。读者读毕会情绪忧伤,感到一种弥漫的怀旧情绪,又会不知如何把果园城的外貌与它对叙述者的情感重量拼合在一起。作为开篇之作,《果园城》成功地为这组故事定下了基调,虽然是零碎地提供信息,但这些信息足以引领读者沿着交错的小路,走入小镇的迷宫,走入它的居民和它的传说之间的微妙关系中。

对小镇的这一最初“构形”,可以从两个角度进行定义。首先,从社会学角度来说,师陀设想的果园城属于韦伯所说的“半农村的城市”(Ackerburgerstädte):它们是城镇的原始贸易中心,居民过着自给自足的生活,偶尔有多余的农产品来卖。^② 由于技术进步(在这里的象征

^① 师陀,《果园城记》,7页。

^② 韦伯(Weber),28页。由于这个原因,也由于本书“前言”中对“城”与“市”的区分,本书选的《果园城记》的英译名为 *The Orchard Town*。

物是火车——“花园中的机器”^①和其所带来的贸易网的重新组合，乡村小镇在政治经济上常常会衰退。其次，从文学上来说，果园城类似威廉斯所说的“可知的社区”，在这个小说世界里，居民彼此直呼小名，面对面的接触使他们看重并维系个人关系。^②叙述者马叔敖本是外来者，但“可知的社区”中占主导地位的人际关系，让他可以说对小镇很熟知。从这个比较早的阶段我们已可以看出，马叔敖之所以能获得知识，是因为他能跨越空间和时间界限，因为他既能在现实中从一处走到另一处，又能在想像中从现在走到过去，再从过去回到现在。

年轻人的困境

《葛天民》(1939)是《果园城记》中的第二个故事，它马上把马叔敖放在一个人际关系网中。葛天民毕业于省城一个农业学校，雄心勃勃，在一片荒地上建立了一块试验农场，种植奇特的树和植物。但马叔敖来的时候，葛天民已经变了。他在一座大房子里过着舒适生活。他告诉马叔敖，他五年前就辞去了自己的场长职务。这个消息让马叔敖很沮丧，因为他把那块试验田看做小镇的希望之一，然而试验田已经没有了。他想到，“要改变一个小城市有多么困难，假使我们看到的不仅仅是表面，我们若不看见出生和死亡，我们会相信，十年，二十年，以至五十年，它似乎永远停留在一点上没有变动。”^③

马叔敖对葛天民感到失望后，去拜访了贺文龙。贺文龙是一位小

① “花园中的机器”这个词，借自马克思(Marx)。他认为，“对田园自足的幻理想来说，机器是突然出现的、令人惊骇的闯入者”。然后，他马上用性别词汇来描绘机器：“它总是与粗鲁的男性进攻联系在一起，与之形成对照的，是传统上认为风景所带有的温柔、女性化、温顺的态度”(29页)。马克思说的花园，是美国马萨诸塞州康科德(Concord)附近的树林(霍桑1844年住在那里)，但现代中国文学中，也常出现乡村风光(宁静、安详、休息)和现代技术(焦虑、罪责、冲突)之间的矛盾。

② 威廉斯(Williams)，《乡村与城市》，165页。有趣的是，威廉斯定义的“可知的社区”，很像费孝通对中国农村社会的描绘，在那里，儿童在大家眼里长大，人们死的地方，也是他们出生的地方——简言之，这是一个“熟悉的社会，一个没有陌生人的社会”(Fei，《乡土中国》英译本，5页)。师陀的果园城既是一个“可知的社区”，也是乡村中国典型的“熟悉的社会”。

③ 师陀，《果园城记》，33页。

学老师,本来一心想当作家。在以前的一篇文章稿(所以这篇故事叫《贺文龙的文稿》[1941])中,贺文龙把自己比成一只落在山边的受伤的鹰,遭到老鼠的戏弄。由于沉重的教学任务和越来越重的家累(他有三个孩子),他一次次推迟完成这部作品。一天,当他的长子已到了上学年龄,贺文龙发现文稿上画了一只公鸡,公鸡轻蔑地瞪着他。未完成的故事又回来了,给这位老师的命运投上了痛苦的嘲讽色彩:“希望,聪明,忍耐,意志,一切人类的美德无疑的全比罪恶更难成长,它们却比罪恶容易销蚀,容易腐烂,容易埋没。”^①

从贺文龙那里,马叔敖知道了以前三个女学生的命运。尤葛梅嫁给了一个地主,地主的父母恨她,只因为她是城里长大的。马瑶英卷入了一场政治案,现在正在监狱里服五年徒刑。油三妹是一个食油店主的女儿,她的生活很复杂。她在上学的时候,有谣言说她是学生生活跃分子,还同时跟三个男子谈恋爱。毕业后她回到镇上小学教书。23岁时,她比以前任何时候都更快活,常常跟男同事出去。一天,她去参加一个狂饮的聚会,晚上就没有回来。第二天,她成了一个不快乐的女人了。她把自己怀孕的事瞒了三个月,在自己房间里吞服颜料盒里的颜料自杀。所以,一篇故事的题目是《颜料盒》(1939)。

在《颜料盒》的结尾,附近一个造船厂的单调声音传到马叔敖耳中,如同有人在给棺材盖钉钉子。在《果园城记》中,棺材和女子的闺房就这样不祥地联系在一起。在另外两篇故事中,闺房又成了棺材一般的空间,淑女们最好的年华在那里无可挽回地失去了。开篇故事中的老处女素姑,在《桃红》(1939)中重新出现(这篇故事原名《凤仙花》)。在马叔敖的回忆中,素姑是一个美丽的姑娘,坐在院子里一棵大树下低头做女工。在过去十年中,她给自己做了两大箱子的婚服,够穿三十年的。时间无声地过去,素姑的青春也逝去了。周蕾曾评论过凌叔华与此类似的一篇闺房故事《绣枕》(1928),也可以揭示素姑“牺牲受难”的意义:

^① 师陀,《果园城记》,91-92页。

无论她多么勤劳,无论她的活计多么高妙,她的“命运”是她无法控制的。刺绣让她永远困在一个地方。在她永远的等待中,刺绣也成了她的生活方式。从这个角度看,小说通过她的“执著”……恰好揭示了一个人物最脆弱的时刻。这时她全心来做的,是文化中她能获取的东西,也是文化为她规定的东西。^①

素姑在家里是一个边缘的沉默人物,除了继续进行“牺牲受难”以外,也别无更好的东西可求。她每晚退回自己的闺房。具有讽刺意味的是,在那里,伴随她的是两大箱嫁衣,“整整锁着她无数的岁月”^②。素姑看着镜中的自己,想起了宋朝词人李清照的词(1084—1155?):“莫道不销魂,帘卷西风,人比黄花瘦。”^③她朝窗外望去,看到一只野雁在空中鸣叫,泪从脸上流下来,一个哀伤的女人独锁空闺的诗意形象。故事就这样结尾。

当地传说中的女儿与塔

有一个古老的传说,说的是住在果园城的一个富有的老人和他三个女儿的故事。从某个角度来说,这个传说已预示了素姑的命运。传说中的这位老人妻子死了,两个大女儿都出嫁了。小女儿是他最心爱的,他决定为她找到世界上最好的丈夫。小女儿美丽、贤惠,琴棋书画样样精通。她很少步出家门,过了二十岁生日后,甚至很少下楼了。一天,她在下棋时突然觉得憋闷,让侍女打开了临街的一扇窗。她在窗前站了一会儿,之后就生病了。什么药、什么巫医都治不好她的病。她每天晚上都在闺房中又哭又笑。一天傍晚,她平静地从窗口跳下去自杀。

叙述者承认,一个小镇能编出这样的美丽故事,肯定是富于想像

① 周蕾(R. Chow),134页。

② 师陀,《果园城记》,66页。

③ 英译文出自欧阳桢。

力的。他想起前朝一位当地诗人的话：世界上没有什么地方比秋天的果园城更美、更有魅力的。像这位老人的三女儿一样，小镇常常被描绘成一个忧郁的美人，注定要早死，她的“洒脱中含着深思，深思中含着笑容，笑容中又带着几分愁意”^①。对小镇的这一主要为“女性”的描绘，也支持了历史学家对城市起源的研究。比如，曼伏特描述了“一个具有精神分析意味的大胆假想”：“房子、村庄以及城镇本身，都是放大的女人”，因为“安稳、容纳、封闭、养育——这些都是女性的功能”^②。从这个角度看，不仅闺房、带城墙的小镇，甚至葛天民的农场（目的是种植和培育）、贺文龙的学校（目的是教育和培养），似乎在本质上都是女性化的。马叔敖的感伤叙述包围在这些有性别色彩的“构形”中，也就带有了强烈的女性色彩。他哀悼自己认识的女人的逝去青春，深深同情男性朋友们没有实现的理想，表现了一种难以言传的渴望，渴望一种新生的力量把果园城从衰落、腐朽、解体中拯救出来。

也许，从集体无意识的层次来说，俯瞰着果园城的塔本来是男性的象征，一种可以使果园城新生的力量。^③ 在《塔》（1941）中，葛天民、马叔敖仰望着这座塔：它沐浴在朝阳中，像一个守护小镇的圣人一样，光辉、庄严。多年以后，葛天民把传说进行了重新描述。一个仙人在西王母的宴会上喝醉了，回家路上很口渴。他在果园城停留了一下，偷了几个苹果，但他在城中看到的可怕景象，把他吓得酒也醒了。在衙门里，一个当地乡绅正跟县官密谋，释放了一个已判死罪的人，让一个无辜者顶替他。另一个屋子里，一个父亲正在跟一个流氓为自己的女儿而讨价还价。在另一家，一个地主正琢磨杀了他的侄子，自己好继承财产……大惊之下，仙人不自觉地垂下手，宝塔从他袖子里掉了下来。

虽然马叔敖敏锐地把宝塔解读成一个警告的信号，但葛天民不愿

① 师陀，《果园城记》，140页。

② 曼伏特（Mumford），12—13页。

③ 这与曼伏特的说法一致：“一直到历史时期，在乡村仪式中，男根与女阴都很重要。它们又庄严地进入城市……伪装成纪念碑、柱子、塔、圆顶覆盖的建筑”（13页）。

认为谁是有罪的,因为果园城的人生下来时都是完美无暇的。这时马叔敖意识到,为什么果园城很久以来漠视了可以使他们恢复青春的力量。葛天民坚决否认果园城中有罪恶。似乎是为了反驳葛天民,马叔敖讲了三个故事,来说明果园城历史上占统治地位的恶。

富裕家族的衰落

《城主》(1939)的题目,在1958年版中改成《鬼爷》,说的是朱魁武老爷的事。他是一个财主,五十多岁,从幕后操纵着果园城。他有一妻三妾,最小的妾27岁,曾演过戏。这些妻妾被关在朱宅最里面的房间里,男子过了12岁都不许进去。在每个内室中,朱魁武都分派一个使女、一个老女仆,还有一条鞭子。一旦他觉得哪个妻妾有了错,就把她们剥光衣服,吊起来用鞭子痛打。在一次暴动中,农民打入朱宅,他收藏的古玩、珍贵字画、成箱的衣服,几天内被一抢而空。这些不幸之上,又添上他最小的妾跟她情人(朱家原来雇的车夫)跑了。朱爷在暴动后回来,给了小妾一根绳子,把她锁在一个房间里让她自尽。他再也没能挽回自己的尊严,逐渐被果园城忘却,只是被人称做“鬼”或“龟”。^①

《刘爷列传》(1939)如同家谱一般,把刘家追溯到第二代的一位刘爷。他买了一个七品官衔,但并没有得到官印。故事的大部分说的是现在的刘爷。他20岁就继承了刘家财产,不喜欢他相貌平平的妻子。他到省城去,那里集中了“全省的坏、丑、废物和罪恶”^②。他常嫖妓、赌博,抽鸦片和海洛因,过着奢华的生活,挥霍掉了家产。三年后,年轻的刘爷就落得乞丐不如了。

比这两个故事更有戏剧性的是《三个小人物》,其三个核心人物是出自高官之家的胡凤梧,他妹妹凤英,以及门房的儿子小张。胡凤梧

^① 师陀在此是在做语言游戏。朱魁武的“魁”字左边是“鬼”。“鬼”又跟“龟”同音,“龟”常被用来贬称受骗的丈夫。

^② 师陀,《果园城记》,78页。

16岁就开始在省城上中学,在那里迅速给自己装备了一颗金牙、一块表、一副眼镜、一根手杖。有两年的时间他总是逃课,追逐吃喝嫖赌的时髦生活方式。小张参加了一次农民暴动,跟暴动者走了,他父亲被赶出干了一辈子的胡宅。胡凤梧回来继承家业,沉湎于小镇上能想出的各种享乐:斗鹤鹑、斗蝓蝓、遛鸟、彻夜赌博。

这时凤英已长成一个漂亮姑娘。她在离家很远的地方上中学,有人看见她在公园里,手拿叶灵凤或张资平的流行小说(关于叶灵凤,见第七章)等待男朋友。她男友自称是作家,答应带她去日本。她与他私奔,没有到日本,却到了一个无人知道的地方,他们在一个肮脏小旅馆里过了夜。她回家后,她哥哥给了她一根绳子,但她母亲偷偷把她带到乡下一个亲戚家里。

胡凤梧的奢靡让他迅速破产。他为当地土匪与被土匪抓了人质的人家做中间人。他就这样赚了钱,但不久他骗人的恶习惹火了一个土匪,土匪用枪打死了他。他死后,凤英只好养家。她本是官员的爱女,又曾是浪漫女学生,很快在火车站的妓院里出了名。故事结尾时,小张(他10岁时送凤英上学就喜欢上了她)如今成了地下革命者,恰巧经过火车站,看到“胡小姐”正在窗旁唱黄色小曲。叙述者没有给我们童话般的大团圆结局,而是想到:“两位劫难后的幸存者,他们本人又哪里会想起当时的情景?即使见面,他们又能得到什么好的结果?”^①

叙述者,空间、时间、性别范畴

穿越果园城的历史与传说的文学之旅,就这样以《三个小人物》而结束。小镇的各个片段都展示给了读者。我们可以通过空间、时间、性别这些范畴,以及叙述者在故事中的定位,把这些片段重新拼合起来。

空间构形在《果园城记》中占主导地位。标志着古城的地标总会

^① 师陀,《果园城记》,238页。

出现,人际关系受到高度重视,并按空间来组织。在《果园城记》中,闺房尤其显得突出,这又引出了时间,因为时间在年轻女子的命运中是一个决定性因素。从时间构形来看,果园城似乎是停滞的,完全沉浸在民俗文化传统中,居民基本上代代重复着同样的生命周期。而且,在永远的停滞之下,神秘的时间笼罩着小镇,到处弥漫着“懒惰,怯懦与残忍”^①。从性别构形来说,果园城被比做一个憔悴的美人,对诗情很敏感,但注定要夭折。一方面是美丽女子薄命或惨死的故事;另一方面是年轻老爷们道德堕落、经济破产的故事。这两类故事彼此平行、映衬,说明性别构形中有明显的男女界限。

叙述者马叔敖在故事中无处不在。他对果园城的空间、时间、性别构形作出了很大贡献。从空间上来说,他的优势在于,他的位置既在外又在内。从内部而言,他对果园城很熟悉,带我们了解了三个望族的故事,深入到前途远大的年轻人的细致情感和隐秘思想,更证明了他对小镇的熟悉。从外部来说,他可以保持一种批评的距离来审视果园城。马叔敖预言说,一旦外来者踏上果园城的土路,“首先他找不见他自己了”^②。这种在果园城迷宫中迷失的体验,正与外来者幼稚的感觉(“幸福的人们!”“和平的城!”)相反。^③ 在这里,外来者的幼稚与知情人的成熟形成对比,这种成熟一开始也许是痛苦的(因为有可能迷失),但为了获取知识,这种成熟又是必要的。马叔敖交替出现在知情人与外来者两个位置上。他可以分辨出空间中存在的差别(城与乡、表面与深度)。正因为他属于两者,所以他跨越了两者的界限。

同样地,从时间上而言,相对于过去与现在来说,马叔敖的位置是模糊的。在开篇故事中,他给读者提供了对小镇的两种不同构形。第一个是文学批评中所说的“不真实的城市”,它主要存在于文化想像领域内。第二个是可感知、可触摸的实际城市。马叔敖的策略是,他承认叙述的各故事有时间顺序,但他还是模糊了现在与过去之间的界

① 夏志清(C. T. Hsia),《中国现代小说史》,463页。

② 师陀,《果园城记》,131页。

③ 同上书,7页。

限,让它们交汇起来。其结果是融合了现在与过去,创造了一个神秘地带,在这个地带,“不在场”的过去在想像中存在,在叙述中到处出现,变得特别“真实”,而现在本身有时似乎“缺席”了。一个例子就是传说中三女儿的命运与实际人物素姑的命运(“实际”指的是她在马叔敖面前说话了)。在民间传统的框架内,三女儿离奇的病和她的暴死,同素姑安静、私人的苦难时刻相比,似乎更鲜明。“过去”就这样凌驾于“现在”之上,赋予了果园城一种特殊的时间构形。

三女儿的传说也说明了城乡问题上典型的性别“构形”。女性与小镇都被认为像迷一样,因此更迷人。女性与小镇都被合理地、公开地表现为“身体”,其秘密有待男性观察者去挖掘。夏朴在讨论西方城市形象(比如巴别塔、新耶路撒冷、巴比伦)时说,“这些城市都被性别化,被说成是娼妇或贞女,这就为一个经典城市事件——男诗人在街上邂逅陌生女子——增添了超验意义。”^①小说中的小镇这一“可知的社区”中涉及到的女性也许是熟悉的(如素姑之于马叔敖),但她总有某些特殊方面,对男性观察者来说终不可知。叙述城市故事的男子,常常一边热切地想要知道(想破解一个谜,解开一个秘密),一边又越来越意识到女性/城市的不可理解。

孤独行客的形象

现在我们可以看出,马叔敖这个人物显然处在内与外、现在与过去、在场与缺席、可知与未知(或不可知)之间。《果园城记》的一个突出特点,就是师陀在故事中将叙述者与某些人物进行了精心复制,于是创造了几个层面的意义。比如,从内/外定位的角度来说,《狩猎》(1943)中的孟安卿就跟马叔敖类似。孟安卿 20 岁时出人意料地卖掉所有财产,离开祖先的土地和心爱的表妹,开始闯荡新生活。他有 12 年没回来,直到有一天他来到了火车站,漫步走向果园城。下面发生的事情,跟马叔敖在《果园城记》中的漫步很接近。孟安卿一进城就从

^① 夏朴(Sharpe), xii 页。

一个烟贩子口中得知，他表妹已结婚，很幸福，他的名字在城里已成了谜、危险的同义词。他灰心丧气地回到火车站，火车正要离站。叙述者以典型的感伤告诫读者：“记住一件，千万不要重返你先前出发的那个站头。”^①

“不要重返”，这当然只是一种忠告。孤独的、与人格格不入的孟安卿，回到又离开了这个已不复是他故乡的小镇。类似地，马叔敖也回到了一个他不能称为自己故乡的地方。在这里，性别角色出现了一个转折。归来的游子在大刘姐身上找到了一个类似者，这再次强调了“他们都不能放弃内心深处对自己出生地的无望依恋”^②。在《一吻》中，锡匠铺的一个小伙子在一次玩闹中偷偷吻了大刘姐，之后她嫁给一个官员当了姨太太。多年后她回来了，却发现锡匠已经破产，小伙子成了拉洋车的，破落的街道丝毫看不出美好过去的繁荣景象。她长叹一声，意识到人们争斗、叫喊、哭、笑、算计，这些日常活动多么虚妄：“等到他们忽然睁开眼睛，发觉面临着那个铁面无私的时间，他们多么渺小空虚可怜，他们自己多无力呀！”^③像孟安卿一样，她离开果园城，直奔火车站。

在《果园城》中，马叔敖也后悔，觉得自己应该在见到老熟人之前，就离开果园城。这三个孤独的行客既为故乡所吸引，又对其反感，这指出了现代中国一个值得研究的文化现象。^④我们猜测，师陀把叙述者定位成一个外来人，暗示了对城市的负面态度。毕竟，最吸引马叔敖的想像中的城市（那里有生气勃勃的农场、美丽的姑娘），现在已经不复存在。只有通过叙述，才能让它暂留。所以，孤独的行客的理性选择，就是要么回来，隔着一段距离看自己的故乡，以满足怀旧之情，然后再悄然离开（像孟安卿与大刘姐）；要么干脆不回来，把故乡人彻

① 师陀，《果园城记》，181页。

② 耿德华(Gunn)，《不受欢迎的缪斯》，81页。

③ 师陀，《一吻》，159页。

④ 斯洛普斯基(Slupski)对师陀的评论，也支持这一结论。斯洛普斯基说，“这个作家的特点是他沉迷在游子的传奇中，这些人四处流浪，从事自己的职业，因为他们必须喜欢也真地喜欢自己的职业”（《师陀的世界》，13页）。

底忘却。

《孟安卿的堂兄弟》(1943)中的孟季卿,选择的就是不回来。他的外号是“安乐公”,他在北京住了20年。上大学时,他悠闲、无忧无虑的性格很吸引女孩子,但他却不喜欢家庭生活。毕业后他在一个图书馆工作,他的朋友一个个都结了婚。同时,他在家乡继承的财产也被三个贪婪的兄弟给蚕食鲸吞。他35岁辞职,成了真正的“安乐公”。他常常光顾剧院,在演出过程中打盹。他忘了自己学过的数学、哲学、美术、教育、天文学、历史、地质,但从来不戒酒,最后导致了过早死亡。他在果园城继承的房子很快被推倒,剩下的“空场”——这从象征角度让我们想起了他的“被阉割”——成了小镇人傍晚纳凉的好地方。

叙述者认为,孟安卿和孟季卿对故乡的这两种态度都不可取。这样来说,叙述者似乎站在果园城这一边。从知情者角度来看,孟季卿在果园城里醒目的缺席(空场),暗示了他的可怜命运,他既无后(30多岁仍单身,是“不结果的小树”),又被连根拔起(“孤独的成了断线风筝”)。^①孟安卿也是如此。他在果园城的短暂存在,分量太轻,不足以抵消他在当地人回忆中的长期缺席。对孤独行客的这种“负面”描绘,表现了当地人对外来价值体系的强烈怀疑。所以,从更大范围来说,可以把果园城放在中国文化传统这一边,它不太关心如何适应变化的世界,它关心的是如何保存当地社区和它根本上的乡村价值观。《果园城记》则有意忽略了它的对立面,也就是大城市的那一面,而只要你从火车站离开,就可以到大城市体味奢侈、浪漫的生活,获得新知(如数学、天文学、地质学)。

我用“有意”一词,目的是强调师陀作品中叙述者的定位及其叙述效果。前面说过,在《果园城记》中,马叔敖常常改变视角,以重新看待一些问题。从一个外来城市知识分子的角度,叙述者可以批评小镇的无知、狭隘、愚钝。透过他的批判眼镜,《果园城记》中的每个人物都有某种缺陷,他们要么缺乏青春活力(葛天民),要么缺乏美和魅力(素姑),或缺乏雄心与毅力(贺文龙)、快乐与幸福(油三妹)、乡土之根(孟

^① 师陀,《果园城记》,188—189页。

安卿与孟季卿)、权力(朱爷)、金钱(刘爷)、兴旺(胡凤梧),或者这些因素的结合。在探索果园城的历史与传说时,叙述者一次次看到的是匮乏、拔根、堕落、毁灭、死亡、失落、缺失、空白——总之,是各种缺席的情景,并为此震惊。

《果园城记》中的叙述者代表了现代中国文学中一个反复出现的形象:一个城市知识分子(李欧梵称之为“孤独的行客”)回到家乡,深深纠缠在两极之间:一边是传统,一边是现代;一边是乡村的无知,一边是城市的知识;一边是对故乡的热情,一边是对它的懒惰、怯懦、残忍的反感;一边是对永远失落的童真世界的怀念,一边是对现在的腐朽、堕落的幻灭。^①叙述者纠缠在这无法摆脱的两难困境中,从某种意义上说,他已成为不同话语与价值观汇聚的所在。这一困境产生的常常不是黑白分明的结论,而是一个纠结的爱恨之网,既未解开,也无法解开。

作为民俗学者的作家

现在,我们要从现代中国文学的历史语境中去正确理解《果园城记》,就必须从比叙述者更高的层面探讨它的叙述策略。在《说书人》(1942)中,叙述者马叔敖想起他在当地土庙里遇到过一个说书人,他坐在断腿的桌子后面,用一个小篮子收钱。这显然是一种低下的工作。但马叔敖坚持说,如果有人要求他填写工作申请表,那么他宁不做英雄、将军、学者、官员,也会毫不犹豫地选择“说书人,一个世人特准的撒谎家”^②。虽然这可怜的说书人注定要死于贫困,裹着草席埋掉,马叔敖(大而言之也是师陀)的推理是,这个得到允许的说

^① 李欧梵对现代中国小说中反复出现的孤独行客形象提供了历史的视角。李欧梵通读了刘鄂、郁达夫、沈从文、艾芜(原名汤道耕,1904年生)、浩然(原名梁金广,1932年生)、王蒙(1934年生),看到“现代中国人的自我所经历的轨迹:从晚清小说中的最初自觉,经过五四时期的突出地位,到30、40年代与社会现实的冲突,到最后融入集体社会中,不再重要”(L. Lee,《孤独的行客》,307页)。

^② 师陀,《果园城记》,156页。

谎者,为无聊的世界吹入了新鲜空气,给成千上万人带去希望与幻想。

强调说书人是得到特准的说谎者,这种说法似乎跟叙述者前面的做法彼此矛盾:在前面,从现实主义出发,叙述者在《三个小人物》中不肯让小张和胡凤英团聚。如果作家得到特准撒谎(也就是做任何虚构),同时又明确拒绝某些虚构,那么他(她)就必定有自己的理论立场。就《三个小人物》来说,师陀显然站在传统中国故事的对立面。传统中国故事在各种误解与分离的考验后,会让有情人纯粹偶然走到一起,然后幸福地共同生活。但我们不应认为“现实主义”就表示师陀支持20年代起在中国流行的那种写实主义。相反,师陀同样怀疑写实主义的明显政治意图。正如斯洛普斯基正确指出的,“如果我们从狭窄的现实主义角度来看师陀的长篇小说(尤其是《马兰》),寻找‘可能的’或‘典型的’动作、人物或冲突,那就错了。”^①斯洛普斯基的话也完全可以用在师陀的短篇小说上。

但还有一个问题需要解决。师陀怎样既抵制传统故事的程式、又抵制写实主义小说的程式?斯洛普斯基认为,师陀的做法就是创造一个根本未知或不可知的世界。在阅读师陀小说时,斯洛普斯基体验到“一种强烈的感觉:世界是不可知的,人类行为是无意义的。读者得到的印象是,在发生的一切后面,似乎有一个第四维度,它未知、无法把握,但却无所不在”^②。确切地说,师陀有意采用并非全知的叙述者,才创造了自己的未知或不可知世界。结果叙述者有一种不确定态度,比如,他常常猜测已经过了多长时间,还说自己不知道故事中人物与事情的确切细节。胡志德沿着斯洛普斯基的思路,认为师陀的叙述者“远离了20年代写实主义所习惯的全知视角,或者第一人称小说沉溺的忏悔,于是脱离了传统小说叙述者满怀自信的权威”^③。胡志德从西方叙述学角度分析了《一吻》,他的结论是,师陀在文学上打破传统,

① 斯洛普斯基(Slupski),《师陀的世界》,25页。

② 同上书,15页。

③ 胡志德(Huters),《师陀的〈一吻〉的叙事》,81页。

“可以认为实质是对中国传统的(权威叙述)的颠覆:在后传统的时代,自觉容忍意义的缺失”^①。

有两点需要澄清。首先,斯洛普斯基和胡志德都夸大了师陀叙述者的“不确定态度”。如果进行认真分析,那么叙述者有时貌似无知,这实际上是叙述策略的一部分,这个叙述的策略就是提供某些信息,而不提供另一些信息,以力图创造果园城中谜一般的神秘气氛。^② 这样,师陀脱离了传统的叙述程式,让未知与已知形成对照。表面来看,果园城的虚构世界仍是一个可知的社区。《果园城记》中不可知的或貌似不可知的东西,是微妙的情感或变幻的命运——这两个主题,叙述者喜欢从表面来观察,而不是深入地探索。就叙述策略来说,胡志德在师陀的叙述中发现的意义的缺失,可以看成正是其意义所在——即不应从传统角度去读这些小说。

第二,《果园城记》非政治化的叙述模式,是其另一个值得注意的特征。现代中国文学界弥漫着激烈的论战气氛。从 20 年代起,论战就一个接一个(如关于“革命文学”、“民族形式”、文艺的政治与文学标准的争论)。考虑到这些,胡志德正确指出,师陀“似乎带着嘲讽的超然站在一边,这种超然态度质疑了当时所争论的问题,而不是驳斥某一具体的争论立场”^③。但我们可以说,师陀表面上缺乏立场,实际上就表达了一种立场,也就是非政治化叙述的立场。根据这一立场,《果园城记》尽管是在日本的八年占领时期写于上海,但其提到的时间与

① 胡志德(Huters),《师陀的〈一吻〉的叙事》,89页。

② 师陀在给 1958 年版《果园城记》写的“后记”中,作了两项“迟到的”声明。他在最初的“序”中说自己对马叔敖一无所知,那时自己没有说真话,因为,实际上他本来打算把最后两篇故事(都没有完成)都只用来写马叔敖。第二,他没说出其名字的朋友,他的故乡给师陀以灵感,这个人实有其人,名叫赵一平,是中共地下党员,1938 年与日本作战时牺牲(见刘增杰,100—101页)。在政治化的 50 年代末,师陀努力使早期版本中谜一般的人物合法化,给他们穿上了政治上可接受的外衣。

③ 胡志德(Huters),《师陀的〈一吻〉的叙事》,80页。从理论和历史角度概述 20 世纪早期的各种文学争论,见安敏成(M. Anderson),27—75页;高利克(Gálik),《茅盾和现代中国文学批评》,《现代中国文学“民族形式”讨论中的主要问题》,《现代中国文学批评起源》,《现代中国文学批评起源的比较研究》;杜博妮(McDougall),《西方文学理论引入现代中国,1919—1925》;毕克伟(Pickowicz),《中国的马克思主义文学思想:瞿秋白的影响》;王宏志(W. Wong)。

其说是历史的,毋宁说是神秘的;它提到的环境与其说是政治的,毋宁说是民俗的。师陀并没有走向“无政治”的极端。他的非政治叙述方式,小心地回避了把某一意识形态体系作为最终的参照点。

1958年版本的两个改动,可以说明师陀的非政治化叙述在后来的政治气氛中命运如何。第一个改动是,他在新版《果园城记》的后记中,对塔进行了重新解读。他说,1951年他路过了土改时期的“真正的”果园城,发现古塔仍立在城墙边,但它的“宝顶”已经在此前被大炮炸掉了。师陀“快乐而又悲哀”,意识到塔应该跟城墙一起推倒,因为它们“代表了封建势力”^①。在原来的故事中,古塔代表的是仙人对腐败的果园城的警告。师陀把古塔从意识形态角度解读成象征着“封建势力”,就有问题了。

第二个改动出现在《三个小人物》的结尾。原来的故事是:“我不写这个英雄排闼上楼,在历尽千辛万苦之后去救他的美人。因为这是不真实的……我们的两个主人公——两个劫难后的幸存者,他们本人又哪里会想起当时的情景?即使见面,他们又能得到什么好的结果?”^②而在1958年的版本中,师陀把这种同情而悲观的克制态度,改成了一个政治宣言,指责“义仆救主”的结局,并在小张这个人物身上突然插入了阶级意识:“即使没有他爹老张的惨死,这人家也足够他仇恨一辈子!”^③

实际上,从政治角度改写《三个小人物》已经有很长的历史了。这篇小说1946年最初发表在《文艺复兴》上时,一个有影响的右翼批评家胡山源(1897—1988),觉察到了师陀小说中的政治倾向,批评它只是一个电影剧情介绍。一年后,师陀受这位批评家的“启发”,真的把故事改编成了电影剧本,将其放置在抗日战争中,突出了共产党英雄,把题目改成《历史无情》。剧本没有被接受。师陀又把它改写成一部长篇小说,1949年开始在《文汇报》上连载,1951年成书。虽然师陀想

① 见刘增杰,101页。

② 师陀《果园城记》,237—238页。

③ 师陀,《芦焚短篇小说选集》,557页。

走政治正确的路线,但小说《历史无情》还是被批评“错误地”处理了小张(本是一个忠诚的仆人,后来变成了地下革命者)与胡凤英(本是官员家被宠坏的女儿,后来变成了妓女)之间的爱情。^①

在把自己本来非政治化的叙述模式政治化时,师陀显然失败了。他的写作远离当时的文学争论与规定的文学模式,或许真能抗拒完全从政治或意识形态角度对它进行的批评。比如,文学史家王瑶(1914—1989)在1949年以后第一部全面的现代中国文学史中,就采纳了这种批评路线:师陀一方面厌恶农村生活的邪恶,一方面又沉迷于田园风光,没有追踪造成农村悲剧的社会因素,而是把他的感情献给了自然风景。其结果是,我们可以看到破败的农村场景,却看不到深层的动荡。《果园城记》中,小镇在衰落,弥漫着一种感伤的忧郁,以至于过去的封建秩序几乎变成了美好回忆中的黄金时代。^②

但是,在30年代,这样的批评路线不可能说服师陀,而他仿佛对这样的意识形态批评有所预见一般。早在1938年,他就在《野鸟集》的前言中为自己辩解:“我未尝不想写‘理想的英雄’,也不是不想写‘伟大的史诗’,无奈可怜得很,我的能力还差得很远”。他还反击道,“中国的批评家的胃口,的确是很窄,一看见自己不顺眼的东西就觉得不舒服。”^③甚至此前,师陀在《里门拾记》(1937)的序中就有意作了一个低调的自我刻画:“我呢,只是一个小人物……假如还能活下去的话,那也大抵不过默默的做点事,默默的走着路,默默的想想自己和别人,然后默默的死掉,不会有什么出息的。”^④

五四时期的很多作家,都努力完成“启蒙”群众、颠覆“封建”社会秩序、揭露其罪恶的光荣使命。师陀跟他们不一样,他只喜欢“默默”。他的文学兴趣的确在别处。他不是描绘宏大史诗中的理想英雄(这样

① 见刘增杰,110—120页。

② 见王瑶,第1卷:245—246页;第2卷:137—138页。

③ 见刘增杰,58—59页。

④ 转引自斯洛普斯基(Slupski),《师陀的世界》,26页。

的大史诗,他在《历史无情》中做得也失败),^①或追踪社会罪恶背后的因素(左翼批评家的这种期望,他没能实现)。他的兴趣更微小,他想知道普通人是如何在乡村或小镇中度过其“不起眼”的生活的,一个受过启蒙的城市知识分子一旦回家,是如何发现自己被无望地深深卷入当地的习俗、传说、历史中。在从空间、时间、性别角度构建果园城时,作为一个叙述者,师陀不像一个社会批评家(从预设的意识形态立场出发),而更像一个民俗学者,把关于某一文化的笔记收集在一起。

作家作为民俗学者,而不是社会批评家:这一命题打开了一个被中国现代文学界占主导地位的意识形态批评模式所遮蔽的视角。这个新视角可以指出新的批评方法,可以开辟一个具有丰富的文化与人类学内涵的领域,虽然相对于占主流的政治文化来说,这一领域是边缘的。这样说来,讨论文学作品的民俗学层面,不仅让我们回到现代中国小镇的文化风景等上述命题,而且指明了在研究大城市时(见下面几章),空间、时间、性别等问题的重要性。

第三节

从民俗学角度,空间、时间、性别的构形,可以提供一条途径,直通人的心态,也就是普通人“在其日常、非理论化、前理论化的生活中”^②,如何看待、设想城市,并与城市发生互动。在这个比较低的或者说前

^① 实际上,师陀在《果园城记》中,已没能创造一个“正面英雄”。在《傲骨》(1940)中,一个地主的儿子在另一个城镇的师范学校学到了“辩证法”、“意识形态”、“资产阶级”、“无产阶级”等新说法。他回来教书,因传播新思想而入狱。后来,他没有找到上海的共产党,而是在家发起了乌托邦计划。他几次都被保守的小镇居民挫败,把自己关起来,愤世疾俗,想着以后报复。值得注意的是,这个教师没有名字(是这个“可知的社区”中唯一没有名字的人),属于“一度热情的改革者,他们宣扬现代思想,却只给自己带来贫困、灾难和死亡”(夏志清[C. T. Hsia],《中国现代小说史》,463页)。与葛天民、贺文龙不同的是,这个人物苍白而不可信,他的故事不是通过行动或对话表现的,而是通过几个素描以及作者的大量评论。《傲骨》没有满足左派意识形态的预期,虽然它有此潜力。

^② 伯格(Berger)与拉克曼(Luckmann),15页。在知识社会学中,一般人在日常生活中通过经验而知道的现实,与自觉层次上进行的理论化是不同的,理论常常超出一般人的理解范围。

意识形态的层面,我尤其感兴趣的是那些“内化的思想体系”,它们“创造了构形,通过构形,现在才有意义,他者才变得可以理解,空间才能被解读”^①。在《果园城记》的“可知的社区”里,居民觉得,重大历史事件(如农民暴动)和其他政治问题(如积极分子与罪犯),远不如他们自动的日常生程序重要。^② 这些日常程式,是根据行为的仪式化模式组织起来的,不论它们多么微不足道,却指出了城市表面之下的心态结构。这些心态结构通过日常程式发生作用,在不那么自觉的层面(甚至有时是潜意识的层面),影响了居民对现实的感觉与建构。

当然,这里所说的心态结构,在空间-时间内未必是均一的,而是常常存在于不同层面,或彼此冲突、竞争、互补。比如,在《果园城记》中,“小镇心态”包括很多方面。“隐士”模式看重的是闲适、彬彬有礼、自我实现。这在结构上补充了注重德行、贞洁、美貌的“少女”模式。这两个或多或少“女性化”的模式,又与两个主要男性化的模式相冲突。一个是“花花公子”模式,耽于享乐、肉欲、奢靡。另一个是“恶霸”模式,以暴力来控制别人,造成了很多社会不公现象。这些模式都一一融入由建筑、自然环境构成的一个物理结构,由此出现了一个最能代表小镇特点的、真实可触的心态群。^③ 在这些心态的背景下,果园城

① 查特爾(Chartier),5页。关于前意识形态层次的可能性,我们可以考虑一下威廉斯(Williams)对“意识形态”(ideology)的两个定义。“(a)是一个阶级或其他社会阶层的正式、自觉的信念,比如,一般人用‘意识形态的’一词,来表示普遍原则或理论立场,或常常是贬义的教条。(b)一个阶级或其他社会阶层典型的世界观或看问题的总体角度,它可以包括正式、自觉的信念,但也包括不太自觉的、不太正式的态度、习惯、感觉,或者不自觉的先验印象、倾向、信念”(《文化社会学》,26页)。本书中用的“意识形态”一词,是威廉斯的(a)意义,尤其指“教条”。只考虑意识形态的理论框架是有局限性的,即便威廉斯这位杰出的马克思主义理论家也承认,“文化分析不能只限于正式、自觉信念的层次”(同上书,27页)。余下的选择就是“不太自觉的”和“不自觉的”层次,这一层次属于普通的心态范畴:态度、习惯、感觉、先验印象、倾向、信念。考虑到现代中国文学批评浓厚的政治色彩,社会行为的不太自觉或不自觉层次,可以看做是“前意识形态的”,或至少没有完全意识形态化的。

② 《颜料盒》中提及的政治积极分子和囚徒问题,师陀在《期待》(1941)中进行了更详细的处理。这是一个哀怜的故事,说的是年迈的父母等儿子回来,而儿子早就死在狱中了。对《期待》的讨论,见刘增杰,245—248页。

③ 勒果夫(Le Goff)认为,“心态”是从一组资料和文本中(不论其为人类学、社会学、社会心理学、文化历史学或文艺资料和文本)挖掘出来的结构(76—86页)。

本身在师陀的集子中形象越来越大,接近了一个“人化的形象”,成了“真正的主人公”,它从各个角度目睹着历史事件的发生、个人戏剧的演出。

师陀试图用他虚构的果园城来代表中国的所有小镇。我们可以从“心态”这一角度来评价一下他的这一用意。的确,他描绘了一系列有代表性的小镇人物形象:地主,老师,乡绅,说书人,少女,小妾。但是,果园城之所以比鲁镇或凤凰县更像一个有感情、会思想的活物,就在于它体现了现代中国小镇很典型的一组心态。是这些心态及其各方面,使一个虚构小镇的物理结构有了生气,使它具有了一种更高的品质,一种在现代中国文学一系列虚构的城市空间中独一无二的品质。

我将用《果园城记》中抽取的这些基本构形(时间、空间、性别),作为本书主要部分的结构框架。尽管这些构形应从抽象层面来理解,但它们与心态的关系却比较容易把握。在《果园城记》中,对时间流逝的漠不关心(一个停了的老钟象征了这一点),视觉上封闭的城墙(既代表了稳定,也代表了与世隔绝),小镇自身的女性化形象(既美丽又神秘),这些都说明,有一个特殊的心态结构,让小镇居民遵从小镇古老的习俗与传统。我强调心态,而非“历史全局”,以之作为文学研究的框架。^① 在下面几章,我将探讨两个大城市北京与上海的构形。

^① “历史全局”的概念,指的是文学研究中一种占统治地位的模式,它把文学放置在一个预先设定的单线时间进程中,通向一个目标。在这种模式中,文学只是历史的反映,可以进行政治解读。认为应该用“心态”来代替“历史全局”的理论著作,见查特尔(Char-tier),19—52页;甘布莱西特(Gumbrecht);勒果夫(Le Goff)。

第二部分

空间的构形

第三章 勾画古都北京*

北京首先是一个观念,然后才是一个城市……这个观念赋予这一城市及其环境以形式和内容,……并赋予整个中国,最终赋予全世界以形式和内容。它从中心到边缘创造了一个世界。它虽不用言辞说话,却用建筑、体积、空间来说话。大大小小的厅堂、宫殿、花园、街道、城墙、大门、牌坊、庙宇,一起发出非常清晰的宣言。

——摘自麦尔(Meyer)的《天安门之龙》

第一节

老舍这位小说家的名字与北京城有密切关系。1935年,他说,“北京是我的老家。一想起这两个字就立刻有几百尺‘故都景象’在心中开映。”^①这说明了老舍对北京(1928—1949年称北平)形象的迷恋。

* 本章第二节的初稿,曾提交给1990年6月斯坦福大学召开的太平洋沿岸亚洲研究年度会议。

① 曾广灿与吴怀彬,549页。关于老舍有大量中英文资料。老舍的艺术成就,见贝第(Bady);斯洛普斯基(Slupski),《一个中国作家的演变》;夏志清(C. T. Hsia),《中国现代小说史》,165—188,366—375,546—550页;胡金铨;施友忠(Shih);沃拉(Vohra)。老舍短篇小说,见陈伟明(W. Chen)。老舍的幽默与闹剧,见白之(Birch);王德威(D. Wang),《二十世纪中国小说中的现实主义》,111—156页。老舍与中国文化,见宋永毅;吴小美与魏绍华。老舍之死,见高克毅;舒乙,《老舍之死》。其他研究资料,见孟广来等;曾广灿;曾广灿与吴怀彬。

故都北京以其九城而著称。^①从文学构形的角度来说,北京却不只是一个“地方”,不只是老舍出生的那座真实的城市,或古中国文化传统的历史积淀地,或上演现代中国悲剧命运的一个舞台。更重要的,北京还是一座“变化之城”,一座“梦想之城”。向往更好生活的人们来此体验“幻想、希望、偶尔的满足和忧伤、期待、孤独,以及在神奇的人生中遇到同路人的可能性”^②。老舍的作品赋予北京城以生命和性格的,除了态度、情感、习俗、传统外,常常就是这些从历史上来说微不足道的梦想与体验。

在现代中国,北京是跟某些典型形象联系在一起的,它们就是老舍所说的“故都景象”。按照林奇的说法,每个城市都有某种程度的“形象性”(imageability),即从一组可辨认、可记忆的物体形象中提取的一种品质。它们对解读一个城市来说是至关重要的。林奇把它们分为五类:路径、边沿、地区、枢纽、地标。“路径是观察者常常、偶尔或者有可能顺其行走的那些通道”,比如街道和步道。“边沿”指两个部分之间的界限,是连续带上的线形中断,如沙滩和墙。“地区”是城中的具体部分,可以从内部和外部辨认出来。“枢纽”指城市中的要点(如十字路口、人口聚居处),观察者可以进入其中。“地标”是从远处可以辨认出来的明确物体(塔、建筑、大山)。^③

林奇的分类,为我们方便地提供了进入城市形象迷宫的一个角度。同时,“某一物体的形象,随着不同的观察情境,可能会改变自己

① 北京 1441 年成为明朝首都之前,就已是一座古城(可见于它的另一个名字“燕京”),其历史可上溯到公元前 1000 年。它有一段时期名为“京师”,一直是明清两朝的首都。1928 年北伐成功后,蒋介石(1887—1975)的国民政府定都南京,把北京改名为北平。为避免英文中的混乱,除了书目中外,我在本书英文中把北平都改成北京。但我们应该注意,北京在英文中常常被叫做 Peking。北京作为首都的历史,见麦尔(Meyer),16—24 页;翁立,32—82 页;芮沃寿(Wright),66—71 页。北京的大事年表,见瞿宣颖;北京社会科学研究所以。

老舍用“九城”来指代北京。九城实际是九个内门,在明朝早期(1421 年)建成,在清朝用来把内外城分开来。九门的名字是:正阳门,崇文门,宣武门,安定门,德胜门,东直门,朝阳门,西直门,阜成门。这些门的地图,见麦尔(Meyer),32—33 页。西方对这些奇特的门和墙的看法,见裴丽珠(Bredon),17—34 页,尤其是第 19 页上的脚注(那里有这些门的其他通俗称呼)。

② 乔尼(Chorney),2 页。

③ 林奇(K. Lynch),46—48 页。

的分类”^①。下面对 20 世纪初四部小说的探讨,目的不是根据林奇的分类开列北京的形象,而是寻找文学作品中反复出现的形象,它们指向了对城市的文化构形以及北京的心态。

中原浪子:《京华艳史》

《京华艳史》是一部未完成的小说,共四回,作者是晚清的中原浪子(真名不详),^②1905 年在《新新小说》上分三次连载。《京华艳史》的第一回走的是“谴责小说”的路线,^③质疑了称北京为“首善”的说法。它不认为北京“声名、文物、制度、典礼、学问、技艺、工商、实业,都占第一席”^④,小说自己开列了一组“第一”,其中最臭名昭著的是可耻第一,因为北京有一个屈服于外国列强的皇帝。

北京在其他几个领域也是第一。以前的大臣将军手写的八股文,一摞摞堆在琉璃厂(无疑是北京第一“文物”)的古玩店里,或者厕所污秽的角落里。^⑤各种古玩都是北京的第一“礼乐”,让收藏者赚了大钱。比如有一个枕头,据说孔子(公元前 551? - 479?)就是枕着它梦到周公的。各种引人注目的建筑,比如巨大的门楼、装饰华丽的牌坊、帝王庙与公园(如花了流水般银子建的颐和园),是北京的第一建筑。从各省来的学子在各处大小旅馆里等着参加科举或其他“新学”考试,这

① 林奇(K. Lynch),48 页。

② 见阿英,《小说闲谈》,86—87 页。

③ 鲁迅在 20 年代初用“谴责小说”来指 19 世纪 90 年代、20 世纪初(这一时期一般被称为“晚清”)出版的一类小说。根据鲁迅的说法,这类小说的一个共同倾向是“揭发伏藏,显其弊恶,而于时政,严加纠弹,或更扩充,并及风俗”(X. Lu,《中国小说史略》[英文版],352 页)。对“谴责小说”的批评研究,见阿英,《晚清小说史》;陈平原,《二十世纪中国小说史》;米列娜(Dolezelová-Velingerová),《小说》;林明德;林瑞明。

④ 中原浪子,5:1。

⑤ 《寻找老北京》(1935)是 1949 年前北京的一本经典英文指南。按照它的说法,琉璃厂“在北京的文化史上是一条很有意思的街道,因为它以前是旧书店、老字画、古玩店的中心,如今在一定程度上仍如此。在这里,满族王公和汉族高官常走来走去,逛店铺,翻古字画”。见阿灵顿(Arlington)与利维逊(Lewisohn),216—217 页。中文早期资料称琉璃厂是北京的文化中心,见潘荣陞,8 页;富查敦崇,50—51 页;李家瑞,14—17 页。后来的研究,见孙殿起。

是北京的第一“典礼”。饭店、剧院、妓院,还有所谓的“三套头”(城里各色人等都聚在那里),是北京的第一实业和“学问”。其他的第一包括雨天的泥泞、晴天的灰尘、马车的数量、街上的粪便味,见面礼节的繁冗、豪华的住宅、妓女、外国人,还有那些给外国人服务的人……这就是北京,中国壮丽的“首善”,实际上它是一个“极污秽极龌龊的地方”^①。

描绘完这一幅褻渎的图画后,叙述者开始出门,在这一黑暗城市中寻找“宝光”。有一天他走过前门(正阳门),看到一个街口有一道光,似乎是耀眼的镜子或闪光的剑。^②他走过去,发现了一个盒子,里面是中原浪子的小说,给他留下了极为深刻的印象。他决定将其付印(这是一个有趣的早期例子,把虚构文学看做“光”之源、“启蒙”的手段,或是穿透现代中国黑暗的武器)。序言解释了为什么这部小说不是科幻小说,不是政治小说,不是侦探小说,也不是军旅传奇。乍看之下,它似乎是“嫖经”,或暴露官场,或描绘百美图;但细读后会发现它是一部“北京秘史”。^③

北京秘史:中原浪子就是从这一独特角度,邀请读者重新审视这座古都。这显然不是一个能被大众接受的视角。它的好处在于,它能穿透引人注目的现象,深入到华丽的表面之下。从第二回开始,中原

① 中原浪子,5:4页。《寻找老北京》是在《京华艳史》之后25年写的,对混乱的北京街道有类似的描述:

黄包车夫日夜摇着铃铛,司机日夜按着喇叭,小贩日夜在街上叫卖。私人剧院人声嘈杂,直到拂晓才停止,而中国宴会上的演奏者仍声调很高,歌女高声歌唱,还有各种乐器的杂乱声音,真是只有亲耳听到才能相信。人人都满不在乎。人行道上到处是黄包车、小贩和他们的摊子。马车和骆驼挤上人行道。自行车(虽然有警察的约束,但自行车都没有灯)冲来冲去,不顾生命和身体的危险。机动马车飞驰过拥挤的街道,它们常常没有灯,有的只有一个灯。黄包车、汽车、马车堵住路口,而巡捕则懒散地站在一边,对交通一点不管。(阿灵顿[Arlington]与利维逊[Lewisohn],267页)

② 中原浪子,5:4页。前门(正阳门)是北京最著名的地标之一。比较一下裴丽珠对北京城门的描述:“这些高贵的建筑环绕着内城,40英尺长,两层楼高,比第五大道还宽。这些城门对城里居住的人的道德影响是很奇特的。它们给陌生人最初留下深刻印象,让人有一种囚禁的感觉。但随着时间的推移,这种感觉变成了令人欣慰的安全感”(Bredon,18页)。北京小说中也常出现“囚禁感”与“安全感”的交织。

③ 中原浪子,5:5页。

浪子就采用局内人与局外人混合的视角。这一视角是很可取的,它让作者既能揭示北京城的“秘史”,又能记录北京的典型形象。

两个主角在第二回出现。一个是郁新人,来自中国南方的一个年轻人,他独坐在北海后面一个小茶馆的二楼,用望远镜(当然是一种现代技术)眺望远处的森林和山峦(自然之美)。郁新人在闹市上的悠闲吸引了一个过客的注意。他恰巧是郁新人以前的一个校友,名叫吴梅烟。吴梅烟邀请郁新人到自己家去,并告诉他局内人是怎么看待北京的。

在吴梅烟看来,北京人可分五类。第一类是商人,他们对北京没有什么实际意义。第二类是官员,什么实事也不做,只知享乐,肆意欺压百姓。第三类是妓女,像官员一样,她们也不做正事,但她们可能比官员更有势力,因为她们可以把官当玩物。第四类是从各省新来的人,他们急于买官。第五类是“京尤子”,是官与妓之间的撮合人,从新来的人身上骗钱。吴梅烟的这番“人类学”,让外来者郁新人了解了北京的秘密。

吴梅烟相信,要想在中国研究“群学”(社会学),必须从“嫖学”开始。他于是自豪地把郁新人带到北京的核心:百顺胡同和韩家潭周围的“红灯区”。^①出乎意料的是,郁新人在一个妓院大厅里发现了一首诗,诗中哀叹中国的堕落。郁新人自思,看来还有几个自觉的人,但一个被征服的民族唯一的反抗只是诗歌,这也表现了一种普遍的疾病。

《京华艳史》到此便结束了,没有写完。这部小说会唤起什么样的北京形象呢?小说里提到了典型的地标(如北海)、边沿(如前门)、地区(如百顺胡同),但却缺乏实际细节,而妓院或私宅则详细描绘了内部,在叙述上得到很大重视。从一定意义上来说,妓院和私宅成了北京城中林奇所说的“枢纽”,它们“是某一地区的中心和集中体现,它们

^① 20世纪初北京的红灯区位于前门外一个叫八大胡同的地方,百顺胡同和韩家潭是其中最著名的(见李家瑞,382页)。北京的“花街柳巷”,又见燕瑞博(Swallow),35-44页。

的影响遍及该地区,也是该地区的象征”^①。作为象征,枢纽的功能不仅表现在内涵的层面,也表现在外延的层面。比如,《京华艳史》之所以介绍妓院,不是为了感知(让新来者知道城中的方位),而是为了特殊的文化目的:唤起北京城与其性别构形之间的密切关系。在此基础上,我们可以质疑林奇的“感知地理学”的理论,该理论没有意识到“分析的关键目标是观念,而非感知”^②。在第一次接触某一城市时,一幅“内心地图”(比如对北京人的分类),可能比包含实际轮廓的真实地图更重要。

叶小凤:《如此京华》

《如此京华》两卷,37回,作者叶小凤(原名叶楚伦,1887—1946),1915—1916年连载在《小说大观》上(《小说大观》是鸳鸯蝴蝶派领袖包天笑主编的通俗杂志)^③。像《京华艳史》一样,《如此京华》一开始就点出了北京的两个主要地标,唤起了古都的形象:一个是被外国侵略者烧毁的圆明园;另一个是天坛(以前是皇帝每年祭天的地方,但如今为庆祝“和平”的民国时期的开始,已向公众开放)。圆明园废墟所代表的民族耻辱,与健忘的庆祝人群形成了对照。^④

小说然后介绍,两个闲汉溜进了祈年殿。清朝灭亡后,祈年殿似乎荒废了,不再有往日的光荣与辉煌。皇家祖先的供桌,好像囚犯一

① 林奇(Lynch),48页。

② 高迪纳(Gottdiener)与拉格普罗斯(Lagopoulos),7页。

③ 在鸳鸯蝴蝶派里,叶小凤写“社会小说”。他的生平信息,见魏绍昌,《鸳鸯蝴蝶派研究资料》,512—513页;张贻生,46—48页。叶小凤作品目录,见芮和师等,648页;叶元。《如此京华》分五期连载在《小说大观》上:第3期(1915年10月)上发表了第1卷最初15回;第4期(1915年12月)中连载了第1卷16—32回;第6期(1916年6月)上是第2卷1—8回;第7期(1916年10月)上是9—12回;第8期(1916年12月)是13—16回。关于《小说大观》,见包天笑,1:376—384页;林培瑞(Link),255—256页;魏绍昌,《鸳鸯蝴蝶派研究资料》,313—315页。

④ 叶小凤,3:1。圆明园中有三个园,40个景点,大约145个建筑,是中国最大的皇家园林,占地超过10平方公里。1790年建成后,圆明园被称为“万园之园”。1860年,它被英法联军劫掠焚烧。圆明园遗址被作为中国国耻的象征而保留下来。关于其细节,见裴丽珠(Bredon),281—295页;又见《圆明园》杂志第1期。

样,孤独地立在一排木笼子里,皇位上满是蜘蛛网。两人先是争着坐在宝座上。这时,当地一个道士和一个名叫危言的老师来到这里,两个闲汉逃走了。道士和老师哀叹古都世风日下,一起走出天坛公园,远离人群。他们在路边看到了一个弹三弦的老人,唱着往日的好时光,回应着两人的感伤。

像《京华艳史》一样,《如此京华》没有给古都北京的地理进行分区,以让我们对北京有一个“鸟瞰”。^①相反,它采用的显然是地面的视角,从北京百姓的角度去看繁华的北京。其结果之一,就是对传闻中的“首善之区”有了亵渎的一瞥。另一个结果与对城市的构形关系更密切,就是把对北京的私人视角与公共形象并列在一起,并常常让二者形成对照。在叙述视角的这种有意定位中,从第二回开始,几个著名的北京地标很快让位给了私宅和妓院。私宅被描绘成各种不相干的人相遇的场所,而妓院则不仅是谈话的主要话题,而且是人们常光顾的所在。多个人物在小说中出现又消失,让读者逐渐意识到人际关系在北京的重要性。所以,从《如此京华》这样的20世纪早期小说中出现的,与其说是北京城物理细节上的“形象性”(虽然这些形象常常出现在小说开头,以赋予小说一种真实感),毋宁说是心态的“形象性”,也就是看不见但却发挥着作用的“精神地图”,它在各组城市人中间流传并被内化。

老舍:《老张的哲学》

《老张的哲学》写于1925年,作者是老舍。当时老舍在伦敦教中文。为疗治思乡之病,他转向小说写作。后来,在来到伦敦的另一个作家许地山(1893—1941)的鼓励下,老舍把手稿寄给了当时的杰出作

^① 顺便说一下,城市社会学家们对俯瞰视角能否为观察者有效勾勒出城市地理提出了质疑:“但是,即便俯瞰的视角在某些时候也太大、太多样了,无法象征整个城市。存在着更小、更浓缩的象征物,它们常常因其简约而更有感染力”(沃尔[Wohl]与施特劳斯[Strauss],525页)。由此我们可以更容易理解,为什么小说家在设想一个城市时,更喜欢有感染力的象征物,而不是列出所有的主要地标。

家、学者和编辑郑振铎(1898—1958)。^① 小说 1926 年在《小说月报》上连载——《小说月报》本是鸳鸯蝴蝶派小说的阵地,从 1921 年开始,在沈雁冰(茅盾)的主持下,转而为“新文学”服务。^② 作为现代小说,《老张的哲学》与传统章回小说很不同(《京华艳史》与《如此京华》都是章回小说,每章都用一幅对子总结该章内容,整个故事都“在最有悬念的地方,不自然地划分成很多回”^③)。《老张的哲学》有两条平行的情节线索:一条说的是老张,另一条说的是他的两个学生王德、李应。

老张是北京德胜门、安定门北面一个小镇的重要人物。他既是一个教育者(自己拥有一所地方学校)、商人(他的店里从鸦片到洋葱什么都卖),又是半个官员(在当地政府里任荣誉职位)。在小说中,他主要关心两件事:一是竞选当地一个行政委员会的主席之职,一个是为自己和朋友孙八购买“新式”小妾。为实现这些目标,他时常去北京走关系,其中一个关系就是龙树古,是救世军的一个军官,欠老张一大笔钱。他有一个女儿名叫龙凤,老张想把龙凤嫁给孙八。老张自己则喜欢上了当地一个女学生李静,她叔叔欠老张钱。为躲避老张,李静和哥哥李应跟王德逃到北京,三人住在李应姑姑家,离护国寺不远。

在北京城里,李应在救世军找到一份工作,并爱上了龙凤。王德则找到了一份体面工作,给一家报纸当记者。同时,李应的姑姑不同意王德与李静之间的狂热爱情。她喜欢老张的求婚,强迫李应的叔叔私了。在老张与孙八双喜结婚的日子,王德想用刀刺杀老张。孙八制伏王德,但不久就发现,自己的“新娘”也跟着龙树古一起消失了。孙

^① 这是根据老舍 1935 年在《我怎样写〈老张的哲学〉》(见曾广灿与吴怀彬,521—525 页)中的回忆。老舍的话与罗常培的有所不同。罗常培 1947 年说,他从老舍那里收到稿子后,就给鲁迅看了。一开始北新书局想出版这部小说,但在郑振铎的安排下,小说连载在《小说月报》上。见曾广灿与吴怀彬,263 页。

^② 关于《小说月报》的变迁及其与文学研究会的关系,见唐金海等书中茅盾的回忆录,第 1 卷,431—450 页。

^③ 普实克(Prusek),《导言》,17 页。

八的叔叔(一个老军官)赎回李静,放她自由,解决了纷争。李应的理想完全破灭,离开北京,再也没回来。李静在叔叔死后不久就死了。王德疯了,在家乡卧病在床,娶了当地一个女孩后又恢复了神智。王德有了妻子,后来又生了儿子。为了养家,王德跟父亲一样开始务农,从没想过再到北京城去找事做。在小说结尾,只有老张所获颇多:通过老关系,他被任命为南方某省的教育部长,只花了几百大洋就买了两个妾。

同《京华艳史》、《如此京华》相比,《老张的哲学》显然是一部现代城市小说。说它是现代小说,因为它不仅追踪了主要人物的轨迹,也追踪了他们的心理发展。说它是“城市小说”,因为这里的北京城不再是一个静止的北京,而是一个介入人物命运的力量,影响着人物的发展。在《老张的哲学》中可以看到很多城市小说中都出现的一个原型模式:“外省来的年轻人”王德被北京所迷惑,一开始在这里体验到成功,然后他连遭“失败或幻灭,最后退回乡下,在那里,他可以包扎伤口,麻痹自尊,为道德上的重生而挣扎”^①。

对王德来说,城市最初代表着各种希望,如事业成功,爱情有成。但随着生活的展开,不正直的报纸主编让王德深感不安:这位主编喜欢剪贴别人的报纸,而不是发表自己的报道。一天,王德去中央公园,碰巧遇到李应和龙凤在卖《福音报》。龙凤积极主动的现代方式,给王德留下了深刻印象。几天后,他急着找新闻,就编了一篇故事,他的上司为其添了一个轰动性的标题:“游公园恰遇女妖,过水榭巧逢山怪”。王德听说当天报纸多卖了500份,很是伤心:“人们买报原来是看谣言。”^②

跟这两个在城市里探险的年轻人不同,老张不在意公园(情人们在那里相会)和报纸(从报上可以读小说、新闻和广告)。他每次进城,都找个借口,让朋友请他吃饭。值得注意的是,在老舍的小说中,饭馆

① 豪尔(Howe),64页。

② 老舍,《老舍文集》,第1卷,149页。

成了一个不可或缺的地方,人们在那里相遇、谈判、传播流言。^①跟可以进行秘密交易的私宅不同,饭馆提供了公共庆祝的场所。

在第10章,老舍热情地描绘了中国人在饭馆里的典型体验:

一进饭馆,迎面火焰三尺,油星乱溅。肥如判官,恶似煞神的厨役,持着直径尺二,柄长三尺的大铁杓,酱醋油盐,鸡鱼鸭肉,与唾星烟灰蝇屎猪毛,一视同仁的下手……火候既足,杓儿和铁锅撞的山响,二里之外叫馋鬼听着垂涎一丈。这是入饭馆的第一关。走进几步几个年高站堂的,一个一句:“老爷来啦!老爷来啦!”然后年青的挑着尖嗓几声“看座呀”!接着一阵拍拍的掸鞋灰,邦邦的开汽水,嗖嗖的飞手巾把,嗡嗡的赶苍蝇(饭馆的苍蝇是冬夏常青的),咕噜咕噜的扩充范围的漱口。这是第二关。主客坐齐,不点菜饭,先唱“二簧”。胡琴不管高低,嗓子无论好坏,有人唱就有人叫好,有人叫好就有人再唱。只管嗓子受用,不管别人耳鼓受伤。这是第三关。二簧唱罢,点酒要菜,价码小的吃着有益也不点,价钱大的,吃了泄肚也非要不可。酒要外买老字号的原封,茶要泡好镇在冰箱里。冬天要吃鲜瓜绿豆,夏天讲要隔岁的炸粘糕。酒菜上来,先猜拳行令,迎面一掌,声如狮吼,入口三盃,气贯长虹。请客的酒菜屡进,惟恐不足;作客的酒到盃干,烂醉如泥。这是第四关。押阵的烧鸭或闷鸡上来,饭碗举起不知往那里送,羹匙倒拿,斜着往眉毛上插。然后一阵恶心,几阵呕吐……“仁丹”灌下,扶上洋车,风儿一吹,渐渐清醒,又复哼哼着:“先帝爷,黄驃马”,以备晚上再会。此是第五关。有此五关而

^① 裴丽珠也注意到了北京的这一典型特征:“中国绅士们去这些饭馆和别的饭店,不光是去吃大餐,也是为了‘渡过难关,吵架之后和好,敲定生意,在中国,没有比吃饭更有用的了’——或为了打牌、打麻将,喝酒,抽烟,谈论政治,或倚着栏杆看人群”(Bredon, 485页)。裴丽珠对“中国绅士”的定义我们应该记住,因为在饭馆吃饭是北京“绅士心态”的一个主要表现。

居然斩关落锁，驰骋如入无人之地，此之谓“食而有勇。”^①

这是一个讽刺性的活生生的狂欢场面，似乎已经失控。^② 这一大段说的是仪式性的吃，从中可见北京心态的很多方面：做饭与吃饭的“艺术”，对社交聚会的热爱，常常喜欢各种音乐表演，还有常常停留于表面的繁文缛节。^③

虽然老舍在这里热情洋溢，但我们可以提出这样的问题：大到现代中国，小到北京，饭馆里的体验在多大程度上可以代表城市体验？的确，吃饭、饮酒的狂欢场面，至今仍是中国文学中的一个传统。^④ 老舍描绘的饭馆场景，如果发生在农村，中国读者也仍可以接受。但这一结论恰可证明，在 20 世纪头 30 年的小说中，北京生活基本上被想像成与小镇或农村一样。

我们可以从《老张的哲学》中再找一个例子，来说明在北京的文化风景与实际风景中，城与乡之间差别不大。老张进城途中，走在北城墙上，环顾着周围的景物：

古老雄厚的城墙，杂生着本短枝粗的小树；有的挂着半红的虎眼枣，迎风摆动，引的野鸟飞上飞下的啄食。城墙下宽宽的土

① 老舍，《老舍文集》，第 1 卷，48-49 页。“二簧”是传统中国戏剧中两个重要音乐类型之一，常用胡琴伴奏。胡琴是一种两弦、用弓拉的乐器，类似二胡或京胡。“仁丹”是一种常用药，可治消化不良，控制呕吐，减轻其他不适。

② 这一长段跟耿德华(Gunn)的话吻合：他说，在老舍的早期作品中，“模式化表演的享乐方面，对老舍有不可抗拒的吸引力”（《重写汉语》，115 页）。王德威说老舍的早期作品倾向于“闹剧和情节剧”（D. Wang,《二十世纪中国小说中的现实主义》，111-156 页），这段引文也说明了这一点。

③ 另一位著名的北京作家老向在 1936 年说，“在北京说吃，是再艺术不过了。”在北京社会的各阶层，从富人到穷人中，都可以看到吃饭的艺术（见梁国健，6-7 页）。著名现代美学家朱光潜说，中国人心目中的艺术与美也许最初起源于吃饭，因为“美”字的部首就是“羊”。见朱光潜，《谈美书简》，25 页。

④ 比如，《水浒传》中反复出现的吃饭、宴饮主题。夏志清(C. T. Hsia)在《中国古典小说》75-114 页讨论了这一点。现代狂欢宴饮的例子，见张英进(Y. Zhang)，《〈红高粱〉中身体的意识形态》。

路，印着半尺多深的车迹。靠墙根的地方，依旧开着黄金野菊，更显得幽寂而深厚。清浅的护城河水，浮着几只白鸭，把脚洗得鲜黄在水面上照出一圈一圈的金光……小鱼一上一下的把水拨成小圆圈。^①

这就是老舍在居留伦敦时设想的北京的北城墙。他所描写的，让人想到的不是现代生活的节奏（他的第三部小说中描绘的伦敦生活就有这样的节奏）：20年代的商业开发，就是为了赚钱。“白费一刻钟的工夫，便是丢了，说，一块钱吧。”^②相反，老舍在《老张的哲学》中描绘的，则是一个“绅士”沿着古城墙漫步的悠闲场面。

张恨水：《啼笑因缘》

老舍的确对北京的自然美有着精致的诗意感受。正如老舍被前面的秋色所打动一样，张恨水（原名张心远，1895—1967）也被北京中山公园（以前的中央公园）的夏日景色所感动。^③在他最受欢迎的章回体小说《啼笑因缘》（1930）的自序中，描绘了他构思这部小说的悠闲过程：

那是民国十八年，北京五月的天气。阳光虽然抹上一层淡云，风吹到人身上，并不觉得怎样凉。中山公园的丁香花、牡丹花、芍药花都开过去了；然而绿树荫中，零碎摆下些千叶石榴的盆景，猩红点点，在绿油油的叶子上正初生出来，分外觉得娇艳。水池子里的荷叶，不过碗口那样大小，约有一二十片，在鱼鳞般的波纹上飘漾着。水边那些杨柳，拖着丈来长的绿穗子，和水里的影

① 老舍，《老舍文集》，第1卷，72页。

② 老舍，《二马》，122页。

③ 张恨水是现代中国最多产的作家之一。他一生发表了大约100本小说，多数都在报刊上连载。关于他的生平和书目，见董康成与徐传礼；刘存仁（T. Liu），35—39页；张占国与魏守忠。

子对拂着。那绿树里有几间红色的屋子,不就是水榭后的四宜轩吗?在小山下隔岸望着,真个是一幅工笔画啊!①

在这种欣赏的心态下,张恨水想到了一系列“幻影”,像“银幕上的电影”一样,并把它们迅速记在笔记本上。两个女孩看到他在公园中的奇怪举动,偷偷地笑,暂时打断了他,但他马上转身背对她们,以便捕捉他稍纵即逝的灵感。他把小说的构思都写下来时,女孩已经消失,“只对面柳树中,啪的一声,飞出一只喜鹊,震破了这小山边的沉寂。”②

中山公园是北京的典型地标,公园里既有自然风光,又有人工建筑。在这个公园里,张恨水既是自然的欣赏者,又是小说的创造者:“那个时候(想像中故地重游),杨柳、荷钱、池塘、水榭,大概一切依然;但是当年的女郎,当年的喜鹊,万万不可遇了。人生的幻想,可以构成一部假事实的小说;然而人生的实境,倒真有些象幻影哩!”③他的“自序”既涉及小说也涉及现实,这也是他的第一篇白话序言。在老舍的鼓励下,张恨水开始在《啼笑因缘》中展示自己对北京的“幻影”。

小说一开始也说北京是“首善之区”,但其用意却与《京华艳史》很不相同。张恨水采用的不是中原浪子的反传统姿态,而是认为,北京的宏伟建筑遗迹与文化成就,仍能勾起人的思乡之情,北京的好天气使它比中国的任何大城市都更适合做首都。张恨水尤其赞美了北京

① 张恨水,《啼笑因缘》,xvi页。《啼笑因缘》1930年3月13日到11月30日连载在《快活林》上,《快活林》是上海《新闻报》的文学副刊。《啼笑因缘》1930年12月出书。这部小说轰动文坛,并迅速改编成电影、戏剧、地方戏,以及其他音乐-叙述形式。30年代,上海两个电影制片厂(明星与大华)为争取独家改编它的权利而对簿公堂。编辑部不断收到读者来信,有的询问小说中的具体细节,有的要求作者写续篇。张恨水一开始拒绝写续篇,“我是不能续,不必续,也不敢续”(《啼笑因缘》,xxiii页)。但他后来确实以书的形式出版了《啼笑因缘》的续篇。实际上,《啼笑因缘》是如此受欢迎,直到1963年,香港还拍了两部新电影版,一部是电懋(M. P. & G. I)拍的,一部是邵氏拍的。两片的剧照,见刘存仁(T. Liu),254、262-263页。刘存仁的书中还收了 Sally Borthwick 用英文翻译的该小说的1、2、18、19章(264-287页)。

在这段引文中,工笔画是一种传统的写实风格的绘画,其特点是笔法精细,注重细节。从体裁上看,工笔画可分山水、花鸟、仕女。

② 张恨水,《啼笑因缘》,xvii页。

③ 同上书,xviii页。

的四合院,院里常常点缀着花木(老舍、老向都强调过这一点)。北京著名的湖泊与公园,四月时吸引了大批游客,其中有一个19岁的学生,名叫樊家树。樊家树出现在一个典型的城市小说的框架中,也是一个从外省来北京参加大学考试的年轻人。古都的自然、文化与性景观,马上吸引了他。他的故乡是杭州。传统上来说,“扬子江谷地省份的文化生活,被认为是优于首都北京的,”^①很快有三位性格不同、社会地位各异的姑娘,都爱上并开始追求这位英俊的男主角。

樊家树遇到的第一个女子叫关秀姑,是一个侠女,21岁。此前一天,家树厌烦了北京的体面地方,来到北京的大众娱乐场所天桥,在那里体验“下等人”生活,那里有大鼓书艺人、杂耍人、说书人、卖饼干的、屠夫、裁缝、茶馆老板、武术行家。家树就是在那里遇到了秀姑的父亲关寿峰。^②家树遇到的第二个姑娘是沈凤喜,一个16岁的鼓书艺人,虽穷却很漂亮。家树是在先农坛遇到她的,她唱了一段《红楼梦》,给家树留下了深刻印象,于是他开始经常光顾先农坛公园。第三个女子是何丽娜,是一个富裕官员的女儿。何小姐20岁,常去北京饭店的舞厅,在那里,像她这样的舞者可以欣赏西方音乐,有彬彬有礼的外国侍应生服侍。家树被表哥拉到舞厅,他对跳舞一无所知,很是窘迫。但他的无知与单纯却让何小姐大感兴趣。她后来常常给他打电话,约他去电影院、音乐厅、中国戏院。就这样,樊家树阅读北京的体验,微妙地与北京城的有性别的形象(一定程度上来说也是限定于某一阶级的形象)联系在了一起(这些方面见第四章)。

《啼笑因缘》描绘了北京的很多重要形象。除公园、私宅以外,胡同成了北京的一条重要路径和不可或缺的背景。^③作为林奇所说的“路径”,成千上万的胡同彼此相连,通向大街,在北京城内形成一个迷宫。“有4800多个胡同在北京城里蜿蜒而过。无怪乎一个人要是坐

① 牟复礼(Mote),《传统中国文明中的城市》,48页。

② 天桥令人联想起盗贼、乞丐、道德堕落。它位于前门外,有很多游乐场所、饭馆、旅店、店铺、药铺、澡堂,形成了北京的“娱乐区”,并以此闻名(见裴丽珠[Bredon],477-495页)。

③ 胡同“既可以是穷苦的没有出口的巷子,里面有几个破败的小棚子,也可以是宽阔的偏街,里面布满漂亮的房子和官邸”(燕瑞博[Swallow],13页)。对北京胡同的广泛研究,见翁立。

着洋车盲目地进了这个迷宫,首先感到的就是困惑。”^①另一方面,作为一个背景,在这个迷宫般的城市的中心,每个胡同不仅把居民聚集起来,提供一种社区的感觉,而且让街上的小贩可以直接来到每家门前,方便了居民的日常生活。^②胡同有这样的两重功能(路径和背景),构成了城市中的一个汇聚点,通过它,未知的东西(迷宫般的地理)通过已知(邻居和街上的小贩)成了可知的。

史密斯认为,在探索迷宫般城市的奥秘时,人们是这样获得满足感的:“当一个人发现了打开迷宫的钥匙,或从心理上来说建构了一个认知地图或认知模型,个人与环境之间的关系就上升到了一个新高度。一旦一个地方供出了自己的秘密,它就促进了心灵与事物之间的共鸣。人和建筑在象征意义上连在了一起。”^③比如,在《啼笑因缘》中,家树发现了北京曲曲折折胡同的秘密后的满足感,让这位南方游客和他本来不了解的这座城市之间产生了一种紧密联系。部分来说,正是因为胡同既可作路径,又可作背景,老舍才在他后来的小说中,不仅在北京城的外观层面,更在北京的整体文化观念层面,赋予它们以更大的意义。^④

《啼笑因缘》为女性人物提供了一组几乎模式化的形象。(1) 围绕着秀姑的,是她杀死刘将军的庙,以及她和父亲救出被绑架的家树的西山。(2) 围绕着凤喜的,是唱大鼓书的地方(或是公共娱乐场所,或是请她去唱大鼓书的私宅);她自己的房间(她在那里单独接待家树);女子职业学校(她在那里学到新式知识),以及医院(她这个“疯女人”被关在那里)。(3) 围绕着何小姐的,是舞厅、电影院、音乐厅、剧场、火车(她坐火车追家树到天津),最后是郊区一个幽闭的别墅(她在

① 裴丽珠(Bredpn),71-72页。

② 北京小贩在卖货时典型的叫卖声,对居民来说常常是一种特殊的享受。见梁国健,112-119页;翁立,27-28页。

③ 史密斯(Smith),171页。

④ 尤其见老舍的三卷本《四世同堂》,包括《惶惑》(1944-45),《偷生》(1945),《饥荒》(1950-1951)。跟胡同联系在一起的一件典型事物就是黄包车。作为一种交通工具,它也广泛用在别的大城市中,但它已深深扎根在北京的文化风景中。关于对20年代“黄包车北京”的研究,见全大伟(Strand)。

那里成了吃素的隐士)。这些互相关联的形象,形成了对北京的一个复杂的构形,在这些构形中,中国文化传统仍占主导地位,但已能感受到西方渗透的威胁。

北京的“形象性”

从这四部关于北京的小说中我们显然可以看出,北京的形象性,不仅依赖于城里既定的事物——比如路径(出现最多的是胡同),边沿(大门、城墙、护城河),地区(宫殿、公园或天桥),枢纽(火车站、饭店、茶馆,最多的是妓院),以及地标(牌楼、湖、庙、山)——也依赖于北京人流传并内化的文化构形。我们可以注意到,在这些小说中,北京的“形象性”有如下几个特点。第一,一种从地面观看的视角:这些形象多围绕着老百姓的生活,而非皇族或高官。老舍的儿子舒乙把老舍小说中提到的北京的实际地方列了一个表,按照出现的频率排列。他发现,表上前三十名中没有故宫。老舍偏爱的地方是北海公园、小羊圈胡同、中山公园、护国寺、德胜门、护城河、天桥、积水潭、前门、天坛公园等。^①这个发现也许有一点儿出人意料。第二,这些北京小说偏爱的地方,常常与自然美景有关,而非单纯的建筑奇观。张恨水也把《啼笑因缘》置于中山公园的自然美景之内。在《老张的哲学》中,老舍描绘了自己想像的这一北方城市诗意的城墙和积水潭,在积水潭,“就是瞎子,还可以用嗅觉感到那荷塘的甜美”^②。第三,这些地方的自然美似乎让小说家认为,北京城在很大程度上浸淫在或遵循于传统乡村价

① 见曾广灿与吴怀彬,987页。

② 老舍,《老舍文集》,第1卷,45页。积水潭以前被称为净业湖,是老舍在北京最喜欢的地方之一。在《老张的哲学》中,他第一次对积水潭进行了诗的描述:“到了德胜桥。西边一湾绿水,缓缓的从净业湖向东流来……桥东一片荷塘;岸际围着青青的芦苇。几只白鹭,静静的立在绿草丛中,幽美而残忍的,等待着劫夺来往的小鱼……一阵阵的南风,吹着岸上的垂杨,池中的绿盖,摇成一片无可分析的绿浪,香柔柔的震荡着诗意”(《老舍文集》,第1卷,45页)。《赵子曰》中有对积水潭的详细描写,那里可以看见小蜻蜓在湖水上玩耍,湖水从积水潭通过什刹海,一直延伸到北海、南海,“好象北京是一首诗”,蜻蜓“在绿波上点着诗的句读”(《老舍文集》,第1卷,330页)。《骆驼祥子》和《正红旗》中也提到了积水潭。

值观。老舍在一篇题为《想北平》(1936)的文章中认为,北京是世界上的首善之区,是因为它“能有好多自己产生的花、菜、水果,这就使人更接近了自然”^①。

北京小说中强调自然美,并强调人对自然美的欣赏,这产生了一系列典型的构形,它们不单依赖北京的实际事物,更依赖北京城与其居民之间的关系。就第二章提出的三种对城市的构形来说,四部小说中更多出现的是性别构形,虽然其中可以看出一个变化,即从妓院(北京作为享乐的场所)到纳妾,再到爱情(城市作为可能有浪漫爱情的地方)。同时,空间构形在这些小说中的日常行为层面(即地面的层面)也有很大作用,北京人在这一层面,通过复杂的人际关系网展开日常活动。除了提到几次历史事件外,时间构形在这些北京小说中作用要小些。对郁新人、危言、老张、樊家树等主人公来说,时间在很大程度上常常是一个几乎不重要的因素。他们总是有很多闲暇,能通过无数日常行为的“艺术”来享受自我。如下一节所展示的,在北京的绅士心态中,占主导地位的是闲暇与“生活的美学”。

第二节

老舍《赵子曰》中的闲暇

老舍的第二部小说《赵子曰》(1927)集中讲述一个26岁的大学生的生活。他“努力获得民国初年北京腐败官场所认可的名声:酒、女人、歌,最重要的是官衔”^②。赵子曰兴趣广泛,修了哲学、文学、化学、社会学、植物学课程,而且很好客,交游甚广。他住在钟鼓楼后面的天台公寓,那是他的学生朋友们啸聚的地方。小说一开始,赵子曰在一

^① 老舍,《老舍文集》,14:64页。

^② 夏志清(C. T. Hsia),《现代中国小说史》,167页。

次学生示威中打了校长,在后面的混乱中不幸受伤。后来,他在医院里得知,他已被名正大学开除。

赵子曰回到天台公寓后,一切都恢复正常。他还没有在政府里找到职位,也没有什么要履行的社会义务或个人义务(他裹着小脚的乡下妻子住在老家,生活无忧),所以赵子曰可以优游度日。像师陀《果园城记》中的“安乐公”一样(见第二章),赵子曰是京剧迷,但他的成就更大。他写了一本书,题目是《二簧批评原理》,还被邀在几幕戏里演出。赵子曰的另一专长是打麻将,这方面他也显示了自己的才能,还写了一本书《麻牌入门》。他最喜欢的是请朋友吃一顿好饭。他觉得自己的生活似乎尽善尽美,唯一的美中不足是,他还没在北京找到一个妾,最好是女学生。

这样,赵子曰跟老舍第一篇小说中的老张一样,都有两件事要做:在政府中谋职,纳一个受过教育的妾。他们典型的闲暇生活方式让我们想到:就价值观与行为模式来说,老舍的很多早期人物的行事,遵循的都是20世纪初北京盛行的绅士心态。对中国绅士的社会学研究,支持了这一假设。比如,周运德就坚持认为,“闲暇”是绅士的“生活方式”：“明显的闲暇,是生存的核心。士绅们从日常工作中解放了出来,有足够时间来扩展社会交往,结交对自己有利的朋友,或到名胜之地及外国旅行,游戏和娱乐,读书和做学问,重视与传统、古代有关的东西,培养宗教与道德。”^①但是,这一显著的闲暇也有其负面:“士绅也可能饱食终日,只光顾茶馆、赌场、酒店、鸦片房。”^②

不用说,周运德所说的士绅生活方式,早已出现在从《京华艳史》

^① 周运德(Y. Chow),280页。从历史上说,中国士绅阶层社会地位在高官之下、老百姓之上。他们一般受过良好教育,经济上有稳定收入,要么有半官方的职位,要么与当地官方有密切联系。它是一个流动的社会阶层,住在城镇或乡村。不论住在哪里,它都对当地社区有很大影响。关于士绅与另一个社会阶层地主之间的区别,以及它与英国乡村绅士的区别,见麦克尔(Michael)。又见费孝通(Fei),《中国士绅》英文版。

^② 周运德(Y. Chow),281页。

到《如此京华》到《啼笑因缘》的北京小说中。^①但老舍在自己的小说中则赋予这一生活方式以更大的意义。沃拉认为,老舍“是以一种更传统的方式看待社会的,他最看重的是影响一个人生活的关系网络,一个社区就是一个小社会。在传统中国,地方长官和乡绅都是一种切近的现实存在,后者甚至更甚于前者”^②。实际上,在接下来的两部小说中,老舍集中关注的就是这一现实存在。

士绅心态:老舍的《二马》和《牛天赐传》

闲暇与士绅心态,在《二马》(1929)中老一代士绅的代表马则仁身上有更好的体现。他是一位绅士,教养良好(甚至在英国受过一些教育),一辈子过着闲暇生活(大多数时候是靠在伦敦经商的哥哥供养)。他曾说过,“最增光耀祖的事,就是作官。”因此,他列举了他的生活目标:“作高官,享厚禄,妻妾一群,儿女又肥又胖。”^③

带着官、钱、妾这三重目标,马则仁严格遵守士绅的生活方式。即使跟儿子来到伦敦,接手了兄弟死后留下的业务,他这种生活方式也没有改变。在伦敦快节奏的现代生活中,马则仁似乎属于“有金山银海的人们,敢把时间随便消磨在跳舞,看戏,吃饭,请客,说废话,传布谣言,打猎,游泳,生病上”^④。除了跳舞、打猎、游泳这些对一个中国老绅士太“现代”、太“西方”的活动以外,像老张与赵子曰一样,马则仁参加了这里提到的其他休闲方式。老舍完美地勾勒出了绅士的心态:马先生是“伦敦的第一个闲人:下雨不出门,刮风不出门,下雾也不出门。叼着小烟袋,把火添得红而亮,隔着玻璃窗子,细细啞摸雨,雾,风的

① 燕瑞博在20年代对典型的北京生活作了类似描述:“赌钱,宴会,道喜,送人字画,接受别人送的字画,去一趟天津,婚丧嫁娶,各种大小事情,这些似乎让北京人忙个不休。从他们的谈话中我得知,他们一般早上3—4点钟才上床睡觉,中午起来,在剧院度过一个悠闲的下午,为这一天的正事儿做准备”(Swallow, 4页)。

② 沃拉(Vohra), 24页。

③ 老舍,《二马》,22、159页。

④ 同上书,122页。

美。中国人在什么地方都能看出美来。”^①这里，老舍带着一丝讽刺的口吻，把马先生的生活哲学表达为一种审美的生活，这也导致了士绅阶层普遍强烈追求的自我修养。

小说《牛天赐传》(1934)发生在虚构的云城。在这部小说里，老舍再次注意到“正在消亡的士绅阶层的生活方式、行为模式、家庭生活和道德规范”^②。牛天赐本是孤儿，他的养母出身官宦人家，养父在当地有三个大店铺。牛天赐受到士绅传统的严格训练。母亲希望他能接受儒家经典的最好教育，父亲则希望他能继承家业。他夹在做官与从商之间，却走向了第三个方向，就是传统文人。他有写作天分，在天津一家报纸上发表了一篇文章。他做官还太年轻，又不愿学习父亲的行当，只跟云社一群乡绅交游。

云社中大多数是年老的乡绅“诗人”，他们竭力保存中国传统，尤其是孝道与学问。在半个月一次的定期聚会上，他们喜欢穿老派的缎鞋、绸袜，作古典风格的感伤律诗，传阅并评论彼此的诗作，猜几次雅谜。牛天赐在此发现的是一个“传统”的世界：

人家屋中有古玩，有字画……人家喝茶用小盅，一小盅得喝好几次。人家说话先一裂嘴，然后也许说，也许不说。人家的服装文雅，补丁都有个花样……这些人看不起白话文，白话诗，连读小说都讲究唐人作的……他们讲究纳妾，纳妾好作诗，风流才子……他们差不多都会画山水……他们懂得医术，自己能开方配丸药。^③

同时，牛天赐借钱，以完善自己的“审美”趣味。他情感上受到一个绅士家女子的吸引（她能绘画、刺绣、吹笛），开始阅读《西厢记》，想像自己就是故事中那个年轻才子，被富有的美女爱上了。

但是，父亲的破产和死亡，打断了牛天赐梦一般的悠闲生活。他

① 老舍，《二马》，169页。

② 沃拉(Vohra)，90页。

③ 老舍，《牛天赐传》，207—208页。

贫困潦倒,发现自己丧失了以前在士绅世界中的所有特权。他孤苦无告,意识到“钱是一切,这整个的文化都站在它的上面。全是买卖人,连云社的那群算上,全是买卖人,全是投机,全是互相敷衍,欺弄,诈骗”^①。他被人从父母的房子里赶了出来,跟以前的仆人一起住了一段时间,在街上卖水果为生。在小说结尾,他以前的一个老师救了他,让他到北京去上大学。他穿着西服,打着日本式领结,扎着蛇形领带,脚穿一双皮鞋。20岁的他,终于背叛了云城衰朽的士绅世界,用老舍的话说,开始走上了自己的“小资产阶级的小英雄”之路。^②

老舍《正红旗下》中的审美的生活

老舍对中国士绅精致生活方式的关注,在四五十年代中断了,后来又在他的《正红旗下》中找到了新的发泄口。这部未完成的自传性质小说写于1961—1962年,写的是北京旗人,在老舍去世后于1979年发表。老舍自己就是出生在北京的旗人,所以他可以从历史角度反思“旗人”的生活方式。^③小说以第一人称叙述,勾勒了一些典型的北京旗人。正臣是叙述人姐姐的公公,是一个快乐、可爱的旗人,“除了他也爱花钱,几乎没有任何缺点”:

① 转引自夏志清(C. T. Hsia),《现代中国小说史》,181页。

② 老舍的妻子胡絮清在1986年给《牛天赐传》英文版写的序中,提到日本的 Fujii Eisaburo 说的下面一段话:“要是牛天赐在国外长大或上大学,他很可能成为文博士。而他如果没有这样的机会,他很可能成为骆驼祥子”(Lao,《牛天赐传》英文版, viii 页)。我们可以说,牛天赐如果有机会去国外,很可能成为《文博士》中的文博士,或《牺牲》中的毛博士,但他最有可能成为一个赵子曰,上北京的中等大学,然后成为《离婚》中的老李一样倦怠的北京官员。无论如何,牛天赐体验到了做官、经商、从文这样的士绅价值观,他不太可能成为骆驼祥子那样一心出体力的劳动者(更多讨论,见第四章)。

③ “旗人”指八旗子弟,八旗是努尔哈赤17世纪初组织起来的八支满族军队。八旗是根据他们的旗的颜色来划分的:镶黄旗,正黄旗,镶白旗,正白旗,镶红旗,正红旗,镶蓝旗,正蓝旗。八旗眷属归在八旗之下。老舍的父亲属于正红旗,1900年北京被八国联军占领时被杀,所以老舍用这样的小说题目来纪念他祖先的旗帜。见《老舍文集》,第7卷,180页;参考史景迁(Spence),27—30页。

无论冬夏,他总提着四个鸟笼子,里面是两只红颊,两只蓝靛颊儿……只有一次,他用半年的俸禄换了一只雪白的麻雀。不幸,在白麻雀的声誉刚刚传遍九城的大茶馆之际,也不知怎么就病故了……在冬天,他特别受我的欢迎:在他的怀里,至少藏着三个蝈蝈葫芦,每个都有摆在古玩铺里去的资格。我并不大注意葫芦。使我兴奋的是它们里面装着的嫩绿蝈蝈,时时轻脆地鸣叫,仿佛夏天忽然从哪里回到北京。^①

正臣有四品军衔,却不喜欢说打仗的话题,爱说如何在脱毛季节调整鸟的饮食,如何修鸟笼,如何放鸟笼中喂食喂水的小碟子。此外,他还能唱几段京剧。“满族官员由票友而变为京剧名演员……戏曲和曲艺成为满人生活中不可缺少的东西,他们不但爱去听,而且喜欢自己粉墨登场。他们也创作,大量地创作,岔曲、快书、鼓词等等。”^②

有其父必有其子。叙述者的姐夫多甫以前也喜欢玩“胡伯喇”,高兴地让它去追麻雀。最近他开始训鸽子,从当地古董铺收集了几个鸽哨。多甫还有几个其他爱好。比如,他喜欢糊纸灯笼或纸风筝,跟其他行家交流,在做精巧东西这一“艺术”话题上,常常比他们都能说会道。

为避免读者误解,叙述者马上指出,他姐夫家早就负债了。他们家前门上写了各种符号,标着他们欠了多少饼钱、糖果钱、水钱、碳钱等。在除夕夜,正臣和多甫毫不关心自己的债务,完全沉浸在放爆竹的欢乐中(放爆竹的时间间隔有严格规定)。这就是生活的“审美”!叙述者不禁评论道:“二百多年积下的历史尘垢,使一般的旗人既忘了自谴,也忘了自励。我们创造了一种独具风格的生活方式:有钱的真讲究,没钱的穷讲究。生命就这么沉浮在有讲究的一汪死水里。”^③

① 老舍,《正红旗下》,16—17页。关于北京收集和卖蝈蝈(有的价值一千元),见潘荣陞,24页,31—32页;富查敦崇,82—83页;李家瑞,87页。

② 老舍,《正红旗下》,18页。

③ 同上书,32页。

实际上,当时的西方观察者也注意到了北京旗人令人难以置信的“穷讲究”心态:

中国人是最大的享乐主义者。不管他们有多困顿,不管是穷还是富,他们都有好脾气,喜欢看到事情的光明一面。他们的享乐主义中实际结合了利己主义与利他主义的成分。说是利己主义,因为个人的最高目标是享受生活中的好东西。说是利他主义,因为大家都绝对地、不加质疑地承认每个人以自己的方式享乐的权利。^①

根据这种结合了“利己主义”与“利他主义”的奇特的享乐主义态度,旗人官员们一心投入到“讲究的一汪死水”,“他们在蚰蚰罐子、鸽铃、干炸丸子……等等上提高了文化”^②。他们的确聪明、有才华、用心,但却把生活浪费在从最琐碎的小事中寻找快乐与兴奋。就日常生活中这些无止境的小玩意、小技巧来说,他们的自我修养可能是“完美的”,但他们对世务却一窍不通,轻易就会向外国列强屈服。^③

类似地,旗人中的妇女也必须学习很多生活的艺术。她们不能在愉悦感官上提高自己,而是被无数规则、戒律所限制。拿叙述者的姐姐来说:她得在长辈前面站几个小时,能什么时候都微笑,还能看到谁的茶该添了,谁的烟斗该点着了。此外,她还必须知道在合适的时刻说点聪明话,让老夫人们更高兴,讲更多的话。在特殊的时候,比如婚丧场合,她必须知道谁是妾的公公的义兄的寡岳母,谁从年龄和职位上比谁高,目的是正确地招呼大家,把人人都安顿在合适的位置。在平常的时候,她必须知道所有亲戚(不管多远的亲戚)的生日、婚礼、丧

① 阿灵顿(Arlington)与利维逊(Lewisohn),267页。

② 老舍,《正红旗下》,33页。

③ 老舍对北京旗人的“精致的无用”与“悠闲的艺术”的描绘,很接近曼伏特观察到的欧洲“巴罗克城市文化”:“娱乐是一种义务,闲瑕是一种服务,踏实劳动成了最低贱的事”(曼伏特[Mumford],375页)。类似地,在旗人的生活哲学中,“繁文缛节”也是必要的:“被‘看到’,被‘认出来’,被‘接受’,这些是最高社会责任,实际上是人一生的事业”(曼伏特[Mumford],377页)。

礼,这样这家人才能在合适的时候送出合适的礼物。^①

北京日常行为的“艺术”

从这一章讨论的老舍作品中浮现出的北京,是一个复杂的人际关系网络,是各种约束着大家的规则与礼仪,是无数日常活动。北京人从事这些活动,目的是在网络中为自己谋得一个地位,享受生活、谈吐、玩乐等“艺术”。^② 在很大程度上,老舍生动讲述的日常行为的艺术,可以用德瑟托的“日常生活的发明”(l'*invention du quotidien*)这一概念来理解。所谓“日常生活的发明”,就是普通人在占主导地位的社会-经济结构内做日常挣扎时,发明或使用的策略。德瑟托举的具体例子包括一些日常生活领域,它们达到极复杂的程度,使我们不仅可以谈阅读的“艺术”、行走的“艺术”,也可以说“居住的艺术”、“烹调艺术”、“谈话艺术”等。^③ 的确可以说,老舍一直对德瑟托所说的“普通人”有极大兴趣,所谓“普通人”,就是“一个普通的英雄,一个到处可见的人物,他们成千上万走在街上”^④。

舒乙用一个长单子,列出了老舍最喜欢的北京日常行为的一些方面,它们已达到了“艺术”的水平。舒乙用的总目是老舍的“爱好”,下面列出了中国拳术、唱京剧、养花、说相声、收集国画、玩骨牌、在小饭馆吃饭、写书法、玩猫、旅行、收集古董。^⑤ 这些爱好都跟闲暇与自我修养的主题密切相关,以各种形式出现在老舍的作品及其他北京小说

^① 见《老舍文集》,第7卷,197—199页。北京旧式婚丧习俗与仪式的较早记载,见李家瑞,123—143页。

^② 对于复杂的人际关系网,费孝通有两个比喻。一是将其比做把石头抛到水潭中时激起一组同心的涟漪。二是比做一个蜘蛛网,蜘蛛(自我)位居其中心。见《乡土中国》英文版,24—25页。

^③ 德瑟托(de Certeau),ix页。

^④ 同上书,献词页。

^⑤ 舒乙,《老舍的关坎和爱好》,i-ii页。舒乙单子中的其余部分包括:跟孩子玩,读英文书,帮助穷人,跟别人共享,给人起名字,自己动手,帮朋友,批评自己。我在正文中没有提这些,因为它们更像是宽泛的“习惯”,而不是“爱好”。

中,是北京心态的构成部分。

对中国武术(或所有武术)的迷恋,在中国的叙述作品中一直很强烈,而在义和团运动(1898—1901)后,就北京的形象来说,这一迷恋又有了历史性的意义。在老舍的小说以及张恨水的《啼笑因缘》中,特别赞扬武术,常常把武术看成北京文化景观的一个有机部分。类似地,京剧表演(或其他戏剧或音乐表演),也形成北京构形中一个不可缺少的部分。老舍和张恨水都表明了这一点,但老舍似乎更沉浸在传统中。他不仅在大多数作品中都写到了戏剧和音乐表演,还专门写了一本小说《鼓书艺人》(1952),来介绍他最喜欢的人物。^①而且,像他的很多绅士和旗人人物一样,老舍自己也醉心于京剧。作家与学者赵景深(生于1902年)回忆说,老舍在郑振铎1930年举办的一次宴会上唱了一段京剧,他很善于传达三个不同人物之间的微妙差异,给赵留下了深刻印象。^②

玩小动物也是老舍最喜欢的业余活动之一。1934年,他写了一篇短文,详细描述了他的猫怎么跟一个受伤的小麻雀玩。1959年,他又写了一篇文章,说起这只猫的特有习性。^③1935年,老舍写了两篇关于小动物的相当长的文章,他一写到鸽子便笔下失控,连篇累牍地写了11页,面面俱到。^④这两篇文章中的信息,甚至超过了《正红旗旗下》中旗人所阐述的信息。正如《牛天赐传》中生动描述的,书法与收集字画古玩是绅士们文化生活的一个关键部分,玩游戏也是如此。按照舒乙的说法,骨牌是老舍最喜欢的游戏。老舍认为,在自己写大多数主要作品的岁月,骨牌是一种有效的放松方法。

最后,在小饭馆吃饭是老舍小说中另一个反复出现的主题。《老

① 1949年老舍访美期间,《鼓书艺人》被译成英文,由Harcourt Brace公司1952年出版。由于原稿已丢失,小说由马小弥重新翻译成汉语,题目是《鼓书艺人》,1980年第一次在《收获》上发表,收入《老舍文集》,第6卷。

② 见曾广灿与吴怀彬,329页。

③ 见《老舍文集》,第14卷,17—19页,365—367页。这里应该提醒读者,老舍对猫特别喜爱,于是让自己唯一的一部科幻小说中住满了猫;见《猫城记》(1932)。

④ 老舍,《老舍文集》,14卷42—53页。

张的哲学》描绘了一个狂欢般的中国烹调、吃饭“艺术”场面(这种场面当然只能在中国小饭馆才能见到,西式饭店中是没有的)。关于在饭店或私人家吃饭的描绘,在老舍作品中比比皆是,从《赵子曰》到《正红旗》都如此。舒乙解释说,对老舍来说,在饭店吃饭有两层含义:一是朋友的非正式聚会(这又进一步表明了老舍的好客),一是品尝当地的风味食品。这一爱好是老舍的一个典型行为。其他作家在回忆起老舍的时候,总是充满情谊地把他与在小饭馆吃喝联系在一起,其中台静农认为老舍很善饮。^①在这些时候,在小饭馆饮酒,被认为是中国的一种典型的文化活动。

我们对照考察了老舍的个人爱好与他的作品。显然,老舍(也许在大多数情况下是不自觉地)遵循着北京的态度与行为的基本模式,这一模式在前面讨论的四部北京小说中已经凸显出来。在这些行为模式之下,是占主导地位的北京心态,它与传统的中国绅士心态以及旗人的生活方式有不可分割的联系。^②能代表北京心态的是“闲暇”这一主题,它又产生了一种生活的艺术和自我修养。按照这一美学,与自我修养有关的每种日常行为都被严肃地艺术化,被尊为艺术。因此,北京小说中出现了长长的“艺术”名单:烹调、吃饭、喝酒、正确地招呼朋友、唱京剧、喂小动物、做鸟笼子,养花、绘画、书法、收集古玩、玩麻将或其他游戏、习武,再加上庆祝新年的艺术。老舍在1934年的一篇“幽默”文章中,就热情地描述了这最后一种艺术^③:

过年是一种艺术。咱们的先人就懂得贴春联,点红灯,换灶王像,馒头上印红梅花点,都是为使一切艺术化。爆竹虽然是噪音,但“灯儿带炮”便给声音加上彩色,有如感觉派诗人所用的字眼。盖自有史以来,中国人本是最艺术的,其过年比任何民族都

① 见曾广灿与吴怀彬,265—268页。

② 下面取自赵园开列的北京心态的单子,有的也适用于她所说的“旗人现象”:遵守仪式,认命,特别骄傲、自尊,平等感,实际,善于适应,自我保护,自我满足,乐观,自我规范,追求高雅,幽默,耽于闲暇(《北京:城与人》,167—218页)。

③ 关于这些艺术以及北京日常生活中的其他“艺术”,同上书,121—146页。

更复杂,热闹,美好,自是民族之光,亦理所当然。^①

这段文字中缺席但人人都明白的“传统”是一个关键词。所有这些日常“艺术”都是传统的,北京小说中描述的所有规范、礼仪,都被一代一代的北京人传承并内化。^②

第三节

北京的各种形象体现了怎样的文化内涵?首先,北京是一个包裹在大自然中的城市。这一形象表现为很多方面,其中最常见的是对北京城各处的自然之美的赞叹。人们把北京无处不在的自然之美看做世界上其他任何首都都无法比拟的。^③在《想北平》(1936)中,老舍说北京让伦敦、巴黎、罗马都难以望其项背:北平“使我能摸着——那长着红酸枣的老城墙!面向着积水潭,背后是城墙,坐在石上看水中的小蝌蚪或苇叶上的嫩蜻蜓,我可以快乐的坐一天,心中完全安适,无所求也无可怕,像小儿安睡在摇篮里”^④。这显然是老舍最心爱的北京形象:它对居民来说是友善的,可触摸的(石头墙),可品尝的(酸枣),像大自然母亲一样给人安慰、养育着人(睡在摇篮中的婴儿)。这段文字中突出的闲暇的欣赏态度,也显示了对古代诗人隐士(如陶渊明)的传奇生活方式的向往。

北京的美既表现在视觉层面,也表现在这些视觉形象的心理效果上。由此出现了“自然的”北京的另一表现:观察者心中微妙的诗意。

① 老舍,《老舍文集》,第14卷,470页。

② 关于通过内化来传承一个传统,费孝通区分了“学”与“习”。“学”常常是在自觉层次上第一次遇到一件新事物。“习”则是长期沉浸在一个熟悉的环境中,几乎不自觉地产生了一种亲近感(Fei,《乡土中国》[英文版],5-6页)。就北京小说来说,可以说,大多数日常行为的技巧不是通过正式教育获得的,而是在日常情境中长期、反复习得的。

③ 像老舍一样,老向也认为,北京超过世界上其他城市,正是因为它贴近自然:“家家有树有花,天天见得着太阳”(见梁国健,7页)。

④ 老舍,《老舍文集》,第14卷,63页。

看到一只小蜻蜓在荷花塘中点水,或看到水边一个宁静的亭子,周围环绕的杨柳在夏日的风中摇摆着柔软的枝条,老舍和张恨水体验到了这种特殊的诗意。这种主要为视觉的美,又引出古都的第三个表现:北京像一幅传统的风景画,或为工笔,或为写意,有粗略的轮廓,很多空间则为空白,留给观察者去想像。

第二(这一点也与对自然的强调有关),北京这座城市里,在居民心态的各个层次,传统的乡村价值观都占主导地位。在20世纪早期关于北京的小说中,可以看到日常行为的一个相当成系统的模式,从中浮现出的北京形象,是“一种心态,一套习俗与传统,一套有序的态度与情感,它们内在于习俗中,通过传统而传承”^①。这些北京心态表现在个人层次,比如旗人喂鸽子或斗蛐蛐。但更多的时候,它们是一种集体行为。老舍在1951年的一篇文章中,描绘了北京人庆祝新年的仪式,尤其是煮腊八粥(这一传统的最早记录可以追溯到1758年)。

在腊八那天,人家里,寺观里,都熬腊八粥。这种特制的粥是为祭祖祭神的。可是细一想,它倒是农业社会的一种自傲的表现——这种粥是用所有的各种的米,各种的豆,与各种的干果(杏仁,核桃仁,瓜子,荔枝肉,桂圆肉,莲子,花生米,葡萄干,菱角米……)熬成的。这不是粥,而是小型的农产展览会!^②

的确,如老舍说,在北京人日常活动的无数细枝末节中,占主导地位的都是乡村价值观。费孝通说的“乡土本色”,很多都可见于北京。(1)人们缺乏空间的流动性(即个人在社会中的位置是“预先固定的”)。(2)个人置身于巨大而复杂的人际关系网中;(3)在高度“仪式化”的社会中,人们严格遵守规则与戒律,统治着该社会的在很大程度

① 帕克(Park),91页。

② 老舍,《老舍文集》,第14卷,316页。对北京一夜之间煮出腊八粥送给亲友这门艺术的早期记载,见潘荣陞,35页;高查敦崇,87页;李家瑞,110—111页。

上仍是家庭关系。^① 考虑到传统农村价值观的重要性及其在日常行为中的种种体现,我们就容易理解,为什么在这么多 20 世纪早期的北京小说中,中国传统在象征层面胜过了西方思想(第四章将讨论这一问题)。

第三,农村价值观在北京心态中占统治地位的一个结果是,北京这个城市浸在复杂的人际关系网中,浸在规则与戒律中,浸在数不清的预设的日常行为中。北京这一主要为空间形式的构形,很接近塞奈特所设想的“亲密意识形态”所统治的社区:“现在,人们普遍认为人与人之间的亲密,从道德上来说是一种善。现在,人们都希望体验与他人的接近和温暖,由此来发展个性。现在,一个广泛流行的神话是,社会的恶,可以被理解为非个人、异化、冷淡之恶。这三点的结合,就是亲密意识形态。”^②从前面对一些北京小说的分析来看,亲密与温暖被认为是北京提供给其居民的最宝贵之物。具体说,这种亲密和温暖,常被设想成有性别的:来自外部世界的男性冒险者,在富有经验的女性(或女性化)北京人的热情帮助下,或通过与其他女性的亲密关系,而感到北京是自己的家。就是在这一意义上,空间与性别的构形,共同控制着北京的文化景观。

第四,从前面的结论出发,北京这个城市的构形,主要是用空间来表达的。在这个基本上为农业性质的社区中,空间的构形已包含了“接近”自然、人际关系中“亲近”的内容。但我们还可以展开来说空间在北京的主导地位。比如,北京的建筑风格,与前述的北京主要形象有密切关系:接近自然,保留农村价值,浸在人际关系网中。牟复礼曾概括说,“从设计的基本要素、运用的材料、风格以及装饰上来说,中国的城市建筑跟农村建筑是没有差别的。”^③一个简单的例子就是四合院,它是北京居民区的一种基本样式,房子围绕着一个院子而建。四合院与典型的农村民居差别很小:都是平房,都很大(至少中间的院子

① 见费孝通(Fei),《乡土中国》英文版,1-7页,22-57页。

② 塞奈特(Sennett),259页。

③ 牟复礼(Mote),《传统中国文明中的城市》,44页。

很大),都是自然的(房子旁有花木,有时甚至有菜园),利于人与人的沟通(居民不费力气,就可以招呼邻居,借柴米油盐)。四合院的建筑风格似乎预先规定了居民会有亲密的人际关系,保证了中国道德系统的稳定。^①从这个意义上可以说,北京“虽不用言辞说话,却用建筑、体积、空间来说话”^②。

北京的空间既是观念上的,也是感官上的。比如,“网络”这一空间比喻,表示人人都有自己先定的位置,要想从有围墙的北京城这一“可知的社区”逃脱是徒劳的,甚至是不可能的。^③如果北京人想像一下北京的鸟瞰图,找到自己在北京被划定的位置,这个“网络”的比喻,甚至从视觉上变得“真实”起来。北京整齐地划分为一层套一层的城墙(好像盒子一个套一个):紫禁城、帝都、内城、外城。这种规则的几何形状和向心性,一定会产生一种特殊的心理效果。麦尔是这样认为的:“北京城的结构极具体地告诉社会各阶层,他们在宇宙/社会等级中的位置。它不能带来中世纪欧洲商业化城市中的那种自由,但它至少可以提供因接受了既定角色而获得的安全、平和的感觉。”^④在很大程度上,北京高高的城墙和九门(九门可以代表北京本身),划定了北京人的想像空间和日常生活空间。

第五,考虑到空间在北京渗透得如此彻底,对北京人的日常活动来说,时间就变得几乎无关紧要——不是缺少时间,而是时间太多。其直接结果是,闲暇成了北京人生活的一个主导模式,日常活动被完美到了可以称为“艺术”的地步。在日常生活的这些无数小细节中,时

① 赵园认为,北京四合院向心的、闭合的建筑风格,表达了中国的“文化承续性”(见《北京:城与人》,27、110、201页)。

② 麦尔(Meyer),1页。

③ 如果我们把下文中的“日常生活现实”改成“日常生活中的城市”,那么,我们就可以更好地理解个人面对广大世界时的既定位置:“我把日常生活现实理解为一种有序的现实。它其中现象的排列模式,似乎不以我对它们的理解为转移,而是强加在我的理解之上。日常生活现实似乎已经物化,就是说,构成这一现实的那些事物,在我出现之前,就已经被认定是物了。”(伯格[Berger]与拉克曼[Luckmann],21-22页)。

④ 麦尔(Meyer),177页。对这一城中城的进一步描绘,见裴丽珠(Bredon),18-21页。老北京(京师)的地图,见阿灵顿(Arlington)与利维逊(Lewisohn),xii页。清朝时期的北京地图(有英文注解),见麦尔(Meyer),32-33页。

间被不可避免地空间化(时间是破碎的、割裂开来的)。时间的空间化也体现在北京的建筑中。曼伏特认为,西方城市具有“时间结构的多样性”。牟复礼认为,与此相反,中国的城市建筑,都不容易根据时代风格判断其年代。^①北京在几个世纪里修建的皇宫和花园,基本上具有一种不变的建筑风格。同样,虽然有城市空间的压力,典型的北京四合院在20世纪的前60年也保存了下来。总之,过去、现在、将来,似乎汇聚并和平共存于北京的建筑空间中,确保了高墙内的北京城的连续感、稳定感与传统感。

^① 牟复礼(Mote),《传统中国文明中的城市》,45—46页。

第四章 中国传统在北京的象征性胜利

城市召唤着我们心中潜藏的梦想,因为广大与多样的城市世界,意味着幻想、希望、偶尔的满足和忧伤、期待、孤独,以及在神奇的人生中遇到同路人的可能性……城市不仅是一个地方,也是一个“变化之地”,一座“梦想之城”。

——摘自乔尼(Chorney)的《梦想之城》

第一节

前一章最后,我们说到了北京的一系列形象:它是一个结构预先存在的社会系统,一个复杂的人际关系网,一种仪式化的习俗与行为模式;它是绅士与旗人心态的所在,是一组引人注目的城市地标。城市人出生并固定在这个有明确界限的世界里,要么有安全感,要么有幽闭感,要么二者兼有。在高墙内的这座古都里,城市居民的各种感情汇聚、并存在一起,产生了北京构形中爱恨交织的矛盾心理。

本章将讨论老舍、张恨水对北京的虚构叙述中的矛盾心理。这样的爱恨交织明显表现在三个领域:城乡冲突、中西冲突、道德与性的冲突。下面要说到的几乎所有例子中,有一点很值得注意:关于北京的叙述作品,虽也明确意识到城市、西方、性的巨大冲击力,但乡村的、中国的、道德的传统,总是获得象征性胜利。所以,我们可以说,这座古城在中国文

化想像中占有极为核心的位置,无论如何,都要将它设想为一个本质上是中国的地方,一个安顿在古老中国历史与文化传统中的地方。

老舍的《离婚》:城乡冲突

《离婚》(1933)是老舍自己最喜欢的一部北京小说。在《离婚》中,老舍创造了三个男性人物,代表三种不同的城乡态度。^①张大哥是财政局职员,热情献身于一个神圣事业:撮合人结婚,阻止人离婚。他在北京城交友广泛,每个对他有点用的人似乎都认识。“他的经验是与日用百科全书有同样性质的”。他高兴地承担起“男媒人”的额外工作,向朋友、熟人提供热情服务,骄傲地自称是所有人的“大哥”。^②

张的年轻同事小赵则是一个神秘兮兮的人物,以传播流言、在办公室里制造紧张气氛为乐。他尤善于勾引年轻女人,尤其是那些可以被卖作妾的。作为男女之间的牵线人,小赵很像张大哥,但小赵遵循的道德原则与张大哥完全不同。张大哥认真、善意地做媒,小赵则认为“买卖妇女是纯粹的钱货换手”^③。

老舍对这两人的比较很发人深思:

小赵知道不少英国字,在火车饭厅里时常和摆台的讨教……

① 老舍自己认为,直到写《离婚》,他才终于掌握了小说技巧。他对这部小说的“匀净”尤其感到满意,虽然他也承认,该小说的“精巧”有点像中国女人的小脚,是“纤巧的美,也是种文化病”(见曾广灿与吴怀彬,550页)。

② 老舍(Lao),《离婚》英译本,15、170页。在此应该解释一下,老舍的《离婚》在他1946—1949在美国国务院资助下访美期间是如何被译成英文的。1948年,曾译过老舍《骆驼祥子》的Evan King(他让《骆驼祥子》成了1945年“每月一书俱乐部”选入的图书),出版了一本经过严重删改的《离婚》。为不让老舍阻挠这未经授权的英文本,King创立了自己的出版公司。同时,老舍跟郭镜秋(Helena Kuo)合作,出版了《离婚》的新英译本,由Reynal and Hitchcock公司出版,为与King的版本相区别,这个版本的题目为*The Quest of Love of Lao Lee*(郭镜秋的译本很多地方都不同于上海良友出版公司1933年出版的原本,但这些改变大概是征得老舍同意后作出的)。为保护自己的名誉,老舍与King对簿公堂,最终赢了官司。老舍对King未经授权的译本感到气愤,这见于老舍1948年4月到1952年10月间写的47封私人信件中,这些信是最近在哥伦比亚大学图书馆中发现的(见老舍,《致美国友人书简四十七封》,尤其是93、100页)。

③ 老舍(Lao),《离婚》英译本,222页。

他对穿西服,喝洋墨水,也下过一番工夫……他所以胜过张大哥就在这一点上。张大哥并不比小赵笨,只是差着这么点新场面……张大哥没有前途,而小赵正自前途远大。^①

张大哥的做媒是传统的中国做法,是没有前途的,而小赵采取的是“新场面”,知道西方的风尚,被预测为大有前途。但是,既然小赵是一个满肚子鬼主意的坏人,在小说中就必须毁了他的“前途”,以确保中国传统的象征性胜利。按照这一逻辑,老舍创造了一个令人难以置信的局面。小赵想勾引张大哥的女儿,一个单纯、浪漫的女学生,这时,本在张家做食客的丁二爷主动请缨,杀了小赵。

张大哥代表传统的城市态度,现实而自足。小赵代表现代的生活态度,工于心计、善于牟利。那么老李代表的基本上就是乡村的态度,一定程度上也是文人的态度,在城市环境中根本不实用。老李不是生在北京,被人看成乡巴佬。他的自我刻画就表现了他的单纯:“我并不想尝尝恋爱的滋味,我要追求的是点——诗意。家庭,社会,国家,世界,都是脚踏实地的,都没有诗意……我要——哪怕是看看呢,一个还未被实际给教坏了的女子,热情象一首诗,愉快象一些乐音,贞纯象个天使……我不敢浪漫而愿有个梦想。”^②但是,张大哥很快劝说老李放弃“诗意”,面对现实,把家搬到北京来。老李虽然想现实起来,但他就是跟自己无知的乡下妻子合不来。他甚至没有勇气面对她,更不要说带她在公共场合散步了。^③“婚姻便是将就……家庭是个男女,小孩,

① 老舍(Lao),《离婚》,224页。

② 同上书,21页。

③ 在此可以把老舍的态度与他自己的“习惯”作一个有趣的对比。在一篇题为《习惯》(1934)的文章中,老舍比较了自己的习惯与鲜明的“摩登”习惯:“据说一个自居‘摩登’的人,总该常常携着夫人在街上走走了。我也这么想过,可是做不到。大家一看,我就毛咕,‘你慢慢走着,咱们家里见吧!’把夫人落在后边,我自己迈开了大步”(《老舍文集》,第14卷,489—490页)。老舍不喜欢的其他摩登事物和人物包括:电影(尽管它比京戏“更文明”),冰淇淋,咖啡,在青岛海滩游泳,美国橙子,欧洲风格的晚餐,跳舞,长头发的诗人,穿西式服装的女郎,短发女子。在老舍貌似幽默的姿势(把一切都轻松地说是纯粹的“习惯”)后面,可以看到对“摩登”或“西式”的抵制。老舍与老李在这方面的类似,跟我们现在讨论很有关系,因为按施友忠(V. Shih)的观点,“老舍就反映在他创造的人物中,比如《离婚》中的老李”(310页)。

臭虫，方墩样的朋友们的一个臭而且闹的小战场。”^①

在城市的人群中，老李一直是一个孤独、隔绝的人，他漫无目的地在街上闲逛，看着奇形怪状的诗意的云彩。他很快在隔壁与丈夫分居的马少奶奶身上找到了诗意。他幻想马少奶奶是可爱的女神，有迷人的美。老李就这样把浪漫纳入了自己的诗意幻想中：跟马太太“逃出这个臭家庭，逃出那个怪物衙门；一直逃到香浓色烈的南洋，赤裸裸的在赤道边上的丛林中酣睡，作着各种颜色的热梦！带着丁二爷……他与她，带着个怕枪毙的丁二爷，在椰树下，何等的浪漫！”^②马少奶奶在小说结尾跟丈夫和好，老李完全幻灭了。“‘诗意’？世界上并没有这么个东西，静美，独立，什么也没有了。生命只是妥协，敷衍。”^③丁二爷突然表现出勇气，杀了小赵。在丁二爷的激励下，老李决定回到乡下的家乡，永远放弃这座“梦想之城”。

中国传统在北京的胜利这一主题，表现为几种形式。首先，老李最终放弃了爱情与浪漫（它们多少是“现代”或西方的观念），这显然表明了传统的（从某种意义上来说也是保守的）中国生活方式的胜利。在小说结尾，读者会觉得，传统生活方式仍如以前一样延续着（比如，张大哥继续做媒），种种“西式”生活方式都注定要灭亡（比如，小赵注定要死）。第二，在老李最终回到故乡这件事上，老舍倾注了希望，这再次说明老舍对乡村价值的偏爱：做实际的有用的事，而不是幻想着不可捉摸或不可能之事。实际上，老李心中朦胧美的形象，显然是牧歌般的乡村风光：“在他的心中，可是，常有些轮廓不大清楚的景物：一块麦田……零碎的风景。”^④第三，老舍求助于侠，将其作为在北京城中纠正不公的唯一途径，这也表现了中国传统的象征性胜利。侠在老舍的小说中不时出现，总是没有充分展开，有时又显得很异想天开。^⑤

① 老舍(Lao),《离婚》英译本,126页。

② 同上书,290页。

③ 同上书,298页。

④ 同上书,258页。

⑤ 老舍早期小说中两个侠的例子，一个是《老张的哲学》中孙八的叔叔，一个老军官。另一个是《赵子曰》中的政治刺客李景纯。

老舍的《牺牲》和《文博士》：中与西的冲突

《离婚》中，中国传统的胜利表现为农村价值观胜过了可疑的现代、城市价值观。中国传统的胜利，又进一步体现在老舍后来作品中对西化人物的讽刺性处理上。似乎只有在《二马》中，老舍暂时接受了西方文化的某些品质。但除此之外，他对西方价值观的总体态度显然是否定的。在短篇小说《善人》(1935)中，老舍描绘了一个伪善的中国夫人，她喜欢别人称她为穆凤珍小姐(她的父名)，而不是王太太(王是她丈夫的姓)。她一心模仿西方的生活方式，每天早晨洗澡，吃“清淡”的早餐(一大盘火腿蛋，两片面包夹黄油和果酱，一杯牛奶咖啡)，给两个女仆起名叫“自由”和“博爱”。^① 西方生活方式和西方思想，尤其是那些现代的、“文明的”东西，成了老舍的嘲笑对象。

小说《牺牲》(1934)也是一个好例子。毛博士从哈佛获得博士学位后，回到中国，只在北京郊区一座小小的大学里教书，觉得自己作出了牺牲。他总是穿西装，坚持过完全“文明”的生活。^② 他要求他的聘书用英文、中文写。他坚决回避中国人去的地方，比如公共澡堂，说那里太“脏”。^③ 叙述者说，北方戏相当不错，这让毛博士一时无言。毛博士回过神来后，开始引用自己的最高权威，“听外国朋友说，中国戏野蛮！”^④

在中国文化与西方文化的明显冲突之下，隐隐出现的是第二层冲突：一边是北京，传统中国的文化价值观在这里保留了下来；一边是西

① 见王际贞(C. Wang), 61-63页。这一段提到的，也就是老舍要讽刺的对象，是起源于法国大革命的自由、平等、博爱思想。在翻译中，王际贞把“博爱”翻译成 *humanity* (人道)。

② 在《老舍文集》中删掉了一段，那里，毛博士觉得对中西文化都有“责任”。他因为穿硬西服，脖子疼，于是安慰自己说，“脖子是自己的，但洋服是文化呢”(转引自宋永毅，218页)。

③ 在老舍小说中，洗澡常常是一件文化行为。在《老张的哲学》的第1页叙述者提到，老张这辈子只洗过两次澡(一次是刚生下来以后，一次是结婚之前)，在下葬前可以再洗一次(见《老舍文集》，第1卷，3页)。老舍虽然嘲笑老张“不洁”的习惯，他自己却一方面对西式生活方式表示怀疑，一方面又很看重每天洗一次澡，见《牺牲》和《善人》。有趣的是，徐訏在批评自以为是的北京文化时，把公共澡堂作为一个靶子(见本书第一章第27页的注④)。关于北京洗澡风俗的早期记载，见潘荣陞，37页。

④ 老舍，《老舍文集》，第8卷，176页。

方文化大量涌入的上海。实际上,毛博士发现自己无望地困在了北京,却又梦想着去上海找一个漂亮妻子,或至少能看好莱坞电影。他问道,“中国还有哪里比上海更文明?”^①按照他对“美国精神”的崇拜,他为自己的理想家庭开列了如下必备之物:一张带床垫的床,一个进口浴盆,一张舒服的沙发,一架钢琴,几块中国地毯(这是美国人真正喜欢的唯一中国东西)。

值得注意的是,毛博士是在上海找到了自己喜欢的女郎。二人结婚后,他把太太带到北京,她被“关”在公寓里,不许跟邻居来往。但毛博士婚姻中的问题,不只在缺少他梦想的西方奢侈品。更糟糕的是,他妻子无法再忍受他的“监禁”,三个月就离开了他。毛博士似乎无法过没有女人的生活,对自己说,也对每一个安慰他的人说,“我已经牺牲了那么多”。在小说结尾,他精神失常,幻觉中以为妻子回来了。他亲戚把他送进了精神病院,据说他在那里做着自己最后的牺牲仪式。

在《牺牲》的结尾,这个哈佛博士成了疯子。至少在象征层次上这似乎说明,在北京,要追求完全西化的“文明”生活是徒劳的。中国传统对西方文化取得的这一象征性胜利,在老舍的《文博士》中得到了进一步展示。这部小说最初于1936年以《选民》的题目连载,1940年以现在的题目出版成书。虽然小说的背景换到了济南,但内涵几乎跟《牺牲》相同。像毛博士一样,文志强觉得自己牺牲了很多,因为他在美国呆过五年,又有博士文凭,却没能在上海、南京或北京找到全职的教职。文博士虽然承认中国没有希望了,但他很快适应了中国的现实。他在济南一个虚构的“山东文化学会”找到了职位,作为婚姻市场上的“选民”,讨好当地的政治和军事要人。文博士坚持说,博士学位就相当于从前的状元。他希望得到有钱有势的人物的荫蔽,那人最好能成为他岳父。

文博士在济南闯荡时,遇到了富商之女杨明贞。她是一朵“长在古旧的花园中的洋花”^②。文博士与杨小姐(后者取了个有外国味的名字丽琳)演出了城市中的一场现代浪漫剧。他们并肩逛大街,不在乎

① 老舍,《老舍文集》,第8卷,176页。

② 同上书,第3卷,314页。

路人的眼光。他们坐在丽琳的沙发上吃巧克力,彼此称呼“达灵”(darling)、“笛耳”(dear)、“笛耳累死驼”(dearest)。直到小说最后,文博士被任命为专员,老舍在叙述他的现代浪漫爱情时,都保持着这种嘲戏口吻。文博士终于坐稳了官位,又即将结婚,开始考虑如何工作。好,他首先需要有一个有坐便器的卫生间,一个有档案柜的办公室,几个穿着漂亮制服的仆人。对他来说,这些高效的“美国方法”是万不能缺的。他还想把所有委员都派到美国去考察,一想到此便兴奋不已。文博士对自己说,“规矩与排场的总合便是文化。”^①

如果仔细分析我们会看到,《文博士》重申了前一章提到的主要绅士价值观:职位、金钱、女人、闲暇的生活。正是因为闲暇,文博士才能屡屡光顾杨家,留下来打麻将。简单地说,闲暇让他取得了成功。具有讽刺意味的是,等他终于达到了目标,他已完全屈服于绅士传统,放弃了他最初对中国文化的不满,包括对中国戏的蔑视(这跟老舍一样)。而且,《文博士》还再现了城市小说的一个基本模式:一个男性外来者,被城市/女人所诱惑,在城市历险中成功或幻灭。下面对丽琳的描述,可以用在吸引外来冒险者的任一城市上,“她的理想,虚荣,急躁,标准,贞纯,污浊,天真,老辣,青春,欲望,娇贵,轻狂,凝在一处,结成一个极细密的网,文博士一露面就落在网中了。”^②对这一现代城市女郎的描绘,清晰体现了城市的两面性:城市/女人既是迷人的(年轻而贞洁),又是令人厌恶的(腐朽、虚荣),它(她)把男性冒险者“诱”入复杂的城市之网。

老舍的《骆驼祥子》:道德与性的冲突

《骆驼祥子》(1936)还在《宇宙风》上连载时,老舍就已认为这是他最满意的作品。^③ 它也是写从农村来的男性冒险者来到北京,寻找“梦

① 老舍,《老舍文集》,第3卷,335页。

② 同上书,第3卷,322页。

③ 见曾广灿与吴怀彬,609页。

想之城”，希望通过辛苦劳动，实现过体面生活的梦想。祥子 18 岁就把他的梦，他的“志愿、希望，甚至他的宗教”，都倾注在一个崭新的黄包车身上，它可以在北京城带给他自由和独立。^① 他用三年攒下的钱，得到自己的第一辆黄包车时，觉得车“越看越可爱”：他的手颤抖，他想哭泣。由于父母早死，他不知道自己的生日，就把这一天当做双重生日来庆祝。他想像着年轻、健康、活力四射的自己，成了高级黄包车夫，梦想着几年后能买很多黄包车，自己开车厂。

但是，命运没有垂青这个勤劳的乡下青年。祥子的第一辆黄包车被军阀的部队给征用了。他从军营里逃出来，带走了三头军用骆驼。他贱价卖掉骆驼后（他的绰号“骆驼祥子”由此而来），只得一切从头开始，从刘先生那里租了一辆车。跟北京城里的其他黄包车夫不一样，祥子不抽烟，不喝酒，不赌博，不嫖娼，只想把辛苦赚来的钱都攒下。又一次突如其来的打击落到他头上：他攒的钱落到了一个密探手里。祥子完全绝望了，只好向虎妞屈服。虎妞是刘先生的女儿，已 37 岁，还没有结婚，在小说中被描写成“既新又旧的一个什么奇怪的东西，是姑娘，也是娘们；像女的，又像男的；像人，又像什么凶恶的走兽”^②。她以前用酒勾引过祥子，现在又装作怀孕，骗祥子结了婚。祥子的第三辆黄包车有一个不祥的名字叫“小寡妇”，是虎妞婚后出钱买的。但祥子拥有这辆车的日子并不长。虎妞死于难产，祥子不得不卖掉车。他独自哭泣着，回顾着自己在北京过的这些年：“车，车，车是自己的饭碗。买，丢了；再买，卖出去；三起三落，象个鬼影，永远抓不牢。”^③

祥子拥有黄包车的动荡过程，曾有人用马克思的生产关系理论来解读。^④ 但应该注意的是，他在北京的冒险，是用特别的性别词汇来描述的。在小说一开始，他被写成一个年轻、健壮、乐观的人，最后却沦为疾病缠身、虚弱、无望的痞子。在不止一个地方，小说都把祥子的堕

① 老舍，《骆驼祥子》，39 页。

② 同上书，142 页。

③ 同上书，196 页。

④ 见詹明信 (Jameson)。

落归咎于虎妞：这个丑陋、不知廉耻、像男子一样的可怕女人，她的被压抑的性突然变成了无法餍足的性欲。^① 他们婚后，虎妞不让祥子去工作，她是“吸人精血的东西”，而身体又是祥子唯一的财产。最糟糕的是，“她每天好饭好菜的养着他，正好像养肥了牛好往外挤牛奶。”^② 虎妞无法从父亲那里弄到钱，祥子终于被允许回去工作，这时祥子觉察到不对劲了。他白天干体力活，晚上又是房事，弄得筋疲力尽，不久就病倒了，一病好几个月。他再也没能恢复自己的体力，逐渐沦入普通黄包车夫的行列。他跟他们一样，开始了一个个恶习：抽烟、喝酒，在虎妞死后，他也开始嫖娼。在与夏先生的妾有了关系后，祥子感染了梅毒，最终无法再拉车。

祥子的两个梦（一个崭新的黄包车，一个健康的乡下妻子），都没有在城市冒险中完全实现。这两个梦被描绘成两个有明确性别的形象。黄包车本是限于男性活动范围内的车辆。老舍在小说第一章就指明，黄包车夫需要有体力，又需要知道迷宫般的城市内的各种地方。但对祥子来说，黄包车却有完全不同的含义。他跟黄包车的亲密关系几乎近于迷恋，描绘这种关系的语句让人想起性关系。第一个黄包车越用越“可爱”。第二辆是“小寡妇”（这个名字不稀奇）。在这些例子的基础上，可以猜测，祥子拉自己的第一辆黄包车“好象在跟一个女人做爱”，而他对黄包车的爱是如此强烈，“虎妞出人意料地成了失去的黄包车的替代品”。^③ 我们朝前再走一步，可以认为，对祥子来说，黄包车是女人的替代品。值得注意的是，他后来跟虎妞与小福子的关系，都是在失去了自己的黄包车之后，所以是双重的替代品。有一个事实可以支持这一假设，就是祥子的最后一个梦的对象：小福子。她也跟黄包车有不解之缘：她父亲把她卖给一个军官作妾，父亲用所得的一部分钱买了黄包车，他把妻子打死后，这辆车就成了“小寡妇”。小福

① 王润华认为，虎妞反常的性取向，是因为她被迫跟自己的流氓父亲保持乱伦关系（见《试析〈骆驼祥子〉中的性疑惑》，尤其是117—118页）。

② 老舍，《骆驼祥子》，143、152页。

③ 王德威(D. Wang)，《二十世纪中国小说中的现实主义》，145、151页。

子的父亲酗酒,又有两个弟弟要养活,她不得不出卖自己的身体,先是在虎妞屋里(这样虎妞可以享受偷窥之乐),然后是在一个最低级的妓院里。祥子从一个老妓女那里得知了小福子自杀的消息,他最后的梦也破碎了。现在,城市生活对他来说已经没有任何意义。

祥子本来相信道德上的正直,后来却沦为性堕落的俘虏。他早期迷恋着黄包车,觉得它通向“梦想之城”。后来,他仇恨文明的北京城中的一切。在小说结尾,他成了一个恶棍,从以前的朋友手里骗钱,或者在婚礼、葬礼上打旗或打条幅,换几个钱。“打着那么个小东西,他低着头,弯着背,口中叨着个由路上拾来的烟卷儿,有气无力的慢慢的蹭……他走他的,低着头像作着个梦,又像思考着点高深的道理。”^①不论祥子的梦想是什么,是崭新的黄包车,还是小福子那样善良的妓女,对他来说都是不可企及的。

《骆驼祥子》的最后一章鲜明地体现了北京是“梦想中的城市”,而非“实现梦想的城市”。“到处好玩,到处热闹,到处有声有色……它不管死亡,不管祸患,不管困苦,到时候它就施展出它的力量,把百万的人心都催眠过去,作梦似的唱着它的赞美诗。它污浊,它美丽,它衰老,它活泼,它杂乱,它安闲,它可爱,它是伟大的夏初的北平。”^②古都患了病,被淫乱所腐蚀,因人情冷漠而瘫痪。虽然老舍说自己热爱北京,但对北京的爱恨交织的形象,却动摇着他以前的“故都景象”的说法。^③王德威认为,“故都”一词,除了通常所指的“古代都城”外,还暗含着“死去的都城”的意思。对老舍的北京,王德威是这样评价的:“北

① 老舍,《骆驼祥子》,248页。

② 同上书,240页。最后一章(第24章)在1955年版《骆驼祥子》中被删除了(北京:人民文学出版社),这两个原因。其一,早在1945年,老舍已经觉得对结尾“最不满意”,因为他为了满足报刊出版的要求,让小说突然煞了尾。其二,在1954年,他承认自己在写《骆驼祥子》时,只看到“社会的黑暗”,没有看到“革命的光明”,没有为悲惨的劳动者留下什么希望(见曾广灿与吴怀彬,610、633页)。在Evan King的版本(纽约:Reynal and Hitchcock公司,1945)中,最后一章被歪曲了,而在施小青翻译的《骆驼祥子》(北京:外文出版社,1981)中,这一章又被删掉了。但《老舍文集》第3卷以及Jean James的英译本,又收入了这一章。老舍对自己早期作品的修改,及其被删节的情况,见曾广灿与吴怀彬书中收的史承钧的文章,719—727页;宋永毅,201—252页。

③ 曾广灿与吴怀彬,549页。

京是一个包裹在一层可怕的怀旧面纱下的城市……一个只有在过去、也只是为了过去才繁荣的幻影之城。北京人不再处于政治上的中心，他们仍依恋着过去，遵守过时的习俗，回忆以前的光荣，培养异想天开的习性。”^①总之，在老舍小说中出现的北京，是一个交织着没有调和也无法调和的爱与恨的城市。

老舍如何调和爱与恨

老舍声称自己热爱古老的文化城市北京，却又明显地怀念乡村的田园生活。他怀疑西方的价值观，却又批判中国人的弱点。他认为辛勤劳动是保持正直的途径，却又对城市环境中的淫乱感到忧虑。显然，对这些矛盾中隐含的爱与恨，老舍不是没有意识到。他的小说里中国传统的胜利，只能是“象征性的”，因为老舍本人也不能无视北京城到处可见的西方影响，甚至具体到如何经营杂货店。在短篇小说《老字号》(1935)中，三合祥这个老店，保留了一个深具北京特色的传统，不慌不忙地、彬彬有礼地招待客人，给他们端一杯茶，问候他们的家人。但在跟新开的、更有商业头脑的天成店竞争时，这一传统注定要消亡。天成店在门前吹喇叭，在城里发广告，给顾客送礼品，来招揽顾客。到小说结尾，象征着北京传统的三合祥老字号破产了，卖给了咄咄逼人的天成店(代表着上海风格的牟利)，三合祥纵使名声好，也无济于事。^②

同样的哀伤口吻，也弥漫在短篇小说《断魂枪》(1935)中。在小说开始，著名武术家沙子龙把自己以前的镖局改成了旅店。旧传统的丧失是这样被历史化的：

枣红色多穗的镗旗，绿鲨皮鞘的钢刀，响着串铃的口马，江湖上的智慧与黑话，义气与声名，连沙子龙，他的武艺，事业，都梦似

① 王德威(D. Wang),《二十世纪中国小说中的现实主义》,154页。

② 《老舍文集》,第8卷,324—330页。

的变成昨夜的。今天是火车，快枪，通商与恐怖。^①

显然，传统中国的枪与马，永远竞争不过现代的西方技术（步枪、火车）。沙子龙在自己没有参加的一次打斗中失败，关在家里，拒绝跟挑战他的武林中人过招。故事结尾，沙子龙在自家刺出 64 枪后，长叹一口气。他手拿枪，微笑着安慰自己说，“不传！不传！”^②

在这两篇小说中，古老传统（它的道德正直，它的正义原则）注定要永远丧失。这不只是一个“不传”的问题，而是不能教、不能传的问题，因为这一传统只能通过遵循并内化那些仪式化的态度与行为才能传递下去。从老舍讲述这两个故事的惨伤语调来判断，他的同情显然是在濒于灭亡的传统中国价值观这一边。

有人认为，老舍同情正在瓦解的中国传统，他所设想的北京心态又基本上是“保守的”，这说明他的思想是现代中国的保守主义。很多西方批评家似乎都接受了把老舍解读成保守分子的说法。比如，斯洛普斯基就说，老舍在五四之后的时期，“基本上反对主要文学流派的口号与方案”；沃拉认为，“老舍不接受任何现成意识形态来支撑自己的故事。”^③老舍被认为没有确定的——或者可确定的——意识形态立场。人们以此为证据，把他划为“专门躲避革命的专家”^④。

的确，在很多早期小说、尤其是《赵子曰》中，老舍表示怀疑学生示

① 老舍，《断魂枪》，149—150 页。

② 同上书，164 页。中文原本重复了“不传”。“传”又意味着“传统”，“不传”就是传统的丧失，沙子龙不让任何人“继承”自己的武艺。《断魂枪》据说是老舍没写完的一本武侠小说《二拳师》的一个片段（见舒乙，《老舍的关坎和爱好》，33—34 页）。

③ 斯洛普斯基（Slupski），《一个中国作家的演变》，71 页；沃拉（Vohra），3 页。

④ 白之（Birch），478 页。实际上，老舍对革命的态度在 1948 年就受到批评。当时，许杰在评论《骆驼祥子》时，严肃批评了老舍：“老舍对于中国革命的认识不够，他在有意无意中受了一些反宣传的影响，承认中国的革命是用钱收买的，这能没有错吗？”（曾广灿与吴怀彬，663 页）。更激烈的是，巴人（王任书）在 1950 年评论道：“《骆驼祥子》被批评家所称道，但没有从这宗思想本质上的反动性予以批判，实在是怪事”（同上书，676 页）。在越来越大的政治压力下，老舍不得不于 1951 年在《人民日报》公开承认自己的错误：“自己对革命斗争既无认识，又无热情。在文艺与政治斗争当中，我画上了一条线；我是搞文艺的，政治是另一回事”（同上书，724 页）。

威的合法性和效果。^① 但如果说他在革命或改良年代,自觉地“反对”使用暴力,这显然不符合他作品中与此相反的大量证据。即便在《赵子曰》中,叙述人也不仅支持一个政治刺客的暴力行为(该刺客代表着现代的爱国侠士),还令人难以置信地把毫无用处的赵子曰——这个本来代表着绅士心态精髓的人——变成了刺客的公开追随者,该刺客“做的只能是恐怖主义,是侠的理想的漫画模仿”^②。考虑到老舍作品中“对暴力的默许”和“模棱两可的心态”^③,如果说老舍对反传统的五四潮流进行“反动”,那将是自相矛盾。

沃拉认为,“老舍希望一个‘绅士的政府’……(这些绅士)在道德上是过去的继承人”^④。沃拉的说法有何根据?斯洛普斯基声称,老舍反对20世纪初的主要文学潮流,我们又应在多大程度上接受他的说法?为了在历史语境下探讨这些问题,为了避免根据主导的意识形态解读而机械地得出简单化的结论,我们必须考察老舍本人是如何看待文化的,以及他的文化批判的全面情况。

在1941年的一篇序言中,老舍这样定义文化:“什么是文化?什么是东方文化……一群人单位,有它的古往今来的精神的与物质的生活方式;假若我们把这方式叫作文化,则教育,伦理,宗教,礼仪,与衣食住行,都在其中。”^⑤这种文化观念,既在智识的层次(伦理与宗教),又在日常行为的层次(仪式与日常行为规律)。在这一宽泛概念基础上,老舍呼吁通过文学写作来“检讨文化”:“一个文化的生存,必赖它有自我的批判,时时矫正自己,充实自己;以老字号自夸自傲,固执的拒绝更进一步,是自取灭亡。”^⑥老舍在自己的文学作品中认真检讨了中国文化的两大弱点:(1)以马先生为代表的绅士,其心态中普遍拒

① 比如,看《赵子曰》中的这段话:“中国学生天天喊‘打倒帝国主义’!设若这么一喊真把帝国主义打倒,帝国主义早瓦解冰消了!”(《老舍文集》,第1卷,296页)。老舍对学生示威的怀疑,也反复出现在他的其他小说中,如《二马》、《猫城记》、《牛天赐传》。

② 夏志清(C. T. Hsia),《现代中国小说史》,170页。

③ 王德威(D. Wang),《二十世纪中国小说中的现实主义》,123页。

④ 沃拉(Vohra),52页。

⑤ 见曾广灿与吴怀彬,588页。

⑥ 同上书,589页。

绝进步，“对过去的文化负责，所以自尊自傲”；(2)“敷衍”的哲学，“不管发生什么，都活下去”的态度，最有代表性的是旗人在自己债务缠身时，仍悠闲地实践“生活的美学”。^①

必须承认，老舍作文化批判，并非从清晰的意识形态立场出发。尽管他有自己的理论立场，希望进行批判，但他首先认为自己是一个作家，其首要任务是在最可触摸、最易感知的日常生活层面，来表现中国文化。^②在前意识形态化或前政治化的层面进行文化表现(如第二章所说)，这一任务就好比一个民俗学家描述当地人说话、走路、烹饪、吃饭、穿衣、居住等方式，来表现一个文化。^③老舍描绘北京日常生活中的无数“艺术”，而不是为社会问题提供现成的解决方案。这样一来，老舍就更像一个民俗学家，而不是一个社会批判家。

老舍作为民俗学家，这让我们更容易解释他小说中的矛盾。跟其他现代中国知识分子一样，他夹在传统与现代之间，衰落的乡村价值观与日益强大的城市统治之间，无可逃避。老舍作出了这样的选择：在他对北京与北京心态的民俗学描绘中，不把创造理想的大同世界作为自己的唯一责任。^④相反，他把自己看成一个敏感的现代作家，生活在一个传统社会中。在《离婚》结尾，老舍表达了现代(西方)与传统

① 第一段话出自曾广灿与吴怀彬，532页。其余的出自《二马》，159页。

② 这样说来，老舍跟勒菲弗尔(Lefebvre)和德瑟托(de Certeau)等西方思想家不同，后者从抽象、哲学的高度对日常生活进行理论化——虽然老舍跟他们一样，都对闲暇、日常行为的艺术等感兴趣(见勒菲弗尔，尤其是29—42页)。由于这样的明显差别，赵园说老舍是“小说家而非思想家”，他对现代中国文学的最重要贡献在于他从艺术上表现了城市人及其个性，并在中国现代小说中探索一种独特的民族风格(见曾广灿与吴怀彬，821页)。

③ 老舍力图在前意识形态或前政治化的层次进行文化表现。施友忠也说明了这一点：“除了在战时有强烈爱国主义外，老舍可以说是非政治的。诚然，他抗议社会上的不公平，谴责军阀混战和普遍的腐败，但是，他……没有政治倾向性。”(309页)老舍1949年后的写作，也可以支持这种说法：即使在被迫选择一种政治倾向性时，老舍仍喜欢比较非政治化的叙述模式，比如《正红旗》，它更接近于他早期的北京小说。

④ 1935年，关于小说《赵子曰》，老舍“坦白”道：“我自幼贫穷，作事又很早，我的理想永远不和目前的事实相距很远，假如使我设想一个地上乐园，大概也和那初民的满地流蜜，河里都是鲜鱼的梦差不多。贫人的空想大概离不开肉馅馒头，我就是如此”(曾广灿与吴怀彬，528页)。注意，老舍的“理想”跟做饭、吃饭的日常生活是分不开的。现代中国知识分子的困境问题，见墨子客(Metzger)。

(中国)的矛盾。老李给张大哥写了一封信,解释自己为什么出人意料地回到乡下:

我现在看得很清楚。当国家发生巨变时,我们觉得可以接受离婚这样的新思想,而不考虑我们生活的处境。同时,古老传统从四面八方来攻击新思想,我们也不去想想我们的保守思想有没有事实依据。也许就因为这个,我们的现代文明才既非东方文明,也非西方文明,不新也不旧。我们一直都只是这场巨变中的傀儡。^①

但作家老舍与他的虚构人物老李之间有一个重要差别。老舍虽然夹在两极之间(一方面是中国、传统、乡村,另一方面是西方、现代、城市),但老舍跟老李不同,他不甘心只作巨变中的傀儡。从前面引述的他1941年的序来看,他确实想用自己的文化批判为巨变的时代作出贡献,但同时他又不清楚变革的方向——是变好还是变坏。这种犹疑,是老舍矛盾心理的主要来源。

的确,老舍的爱恨交织心理,是深深扎根在他对理论的普遍怀疑中的。^②但光是这种怀疑,不能构成斯洛普斯基所说的对文学主流的反对。老舍策略性地与当时的意识形态讨论保持距离(这种距离与师陀的情况类似,见第二章)。考虑到他与意识形态解读保持谨慎距离(某些情况下是抗拒),要完全在政治或意识形态基础上批评老舍,是没有根据的。沃拉误解了老舍对绅士心态的赞许,是因为沃拉混淆了

^① 老舍,《离婚》,304页。这一段出现在郭镜秋英译本中,但在1933年的良友版本中并没有。这里引用郭镜秋的译本有两个原因。(1)老舍在《离婚》最初出版后,进行了大量修改。(2)郭镜秋本人在翻译时与老舍合作,这封长信加了进去,很可能是老舍自己加的,或至少是得到老舍认可的。

^② 《未成熟的谷粒》一文(1940)包括26段反思。老舍在这篇文章中说:“照着批评家的意见去创作,也许只能掉在公式阵中吧?创作饥歉,批评便也瘠瘦;随着瘠瘦的理论去学习,怎能康健呢?还是勇于创作,多方去试验吧!”(《老舍文集》,第14卷,168页)。老舍把创造性写作看得高于文学批评,这可以说是对现代中国理论丰富、创造性写作贫乏的奇怪现象进行无声的抗议。

老舍作品中的两个层面。(1) 民俗学层面,在这一层面上,老舍真实表现中国士绅,他们“保护、推广并代表着一个伦理体系,这一体系的基础是儒家原则,它们提供了社会、人与人关系的准则”^①。(2) 文化批判的层面,在这一层面上,老舍想给一个已经存活了几千年的文化重新注入活力。只强调第一个层次而忽略第二个层次,就会认为老舍是文化保守主义者,哀叹中国传统的瓦解,抗拒现代化的力量。^②相反,如果强调第二层次而不考虑第一层次,就会觉得老舍是“现实主义”作家,同情受压迫者,反抗社会上的不公(这是 50 年代以来老舍在中国大陆的经典形象)。^③

老舍的爱恨交织心态,要求我们在解读他时,同时考虑到他写作的这两个层面。吴小美和魏绍华建议我们采取更灵活的视角:“老舍为我们展现了一幅幅独特的现代文化景观,即传统文明批判和现代文明批判;既在现代意识层次上对传统文明加以重新审视,又站在传统文明中符合理性或人性的一面,对现代文明进行批判。”^④为实现这一双重批判,老舍不得不在现代和传统之间转换视角,所以在他的作品中留下了内心矛盾的痕迹。虽然有这种爱恨交织的情况,吴小美和魏绍华认为,从意识形态基础上来说,老舍还是立足于现代,希望“通过对历史和传统的反思择取,最终摆脱传统的沉重负

① 迈克尔(Michael), xiii 页。

② 的确,老舍的文化观与现代中国的一支保守主义思潮之间有某些相似之处。比如,梁漱溟的东方文明(中国、印度)与西方文明的理论,就讨论了老舍试图在作品中面对的很多问题。但老舍与梁漱溟有两个根本差别。(1) 作为一名作家,老舍不能把自己的思想写成理论话语,而梁漱溟则成功地将其写成新儒家思想。(2) 梁漱溟大力宣传保护中国传统,使之不受西方的文化渗透,而老舍则总是矛盾地徘徊在传统与现代之间。见梁漱溟,1—50 页。又见艾恺(Alitto), 周策纵(T. Chow), 327—332 页。

③ 老舍作为经典“现实主义”作家的形象,几乎完全基于他 30 年代中期之后的作品。典型的批评,见樊骏的《论〈骆驼祥子〉的现实主义》与吴小美的《一部优秀的现实主义作品:评老舍的〈四世同堂〉》,都收在曾广灿与吴怀彬,689—715 页,790—807 页。

④ 吴小美与魏绍华,《现代性与传统性的交战》,134 页。赵园也讨论了老舍文化批判中的双重视角,这种文化批判有时又被他的文化怀旧所抵消,所以造成了老舍的“文化意识矛盾”(见《北京:城与人》,25—27 页,220 页)。

荷,以建构民族新的文化心理和文化个性”^①。老舍倾向于现代,这从他1943年对文化“遗产”的重新定义上可以看出来:“今人是今人,今人研究一事须以‘世界的’为主,故治文艺者亦宜把遗产二字含义扩大,要为世界的文艺遗产之享受者,不可只抱着几本线装书自称家资巨万也。”^②

从这样的解读中我们看到,老舍是现代作家而不是保守作家。实际上,正如老舍1941年自己说的:“作一个现代的中国人有多么不容易啊!五千年的历史压在你的背上,你须担当得起使这历史延续下去的责任。”^③这就是现代中国作家的困境:他必须从传统的基础上,建设新文化;他探索城市,把城市作为爱恨甚至矛盾的所在。^④在更大的背景下,老舍的矛盾心理,可以跟中国现代作家城市构形中的矛盾联系起来,尤其是对故乡的构形(见第一章)。在中国,体验这种矛盾心理,正是现代性体验的一个基本部分。

第二节

前一章提到,张恨水是中国现代最多产的作家之一。他连载的小说,如《春明外史》(1924—1929)、《金粉世家》(1927—1932)、《啼笑因缘》(1930),在大城市里吸引了大量忠实读者。^⑤他的小说有很多版本,其中许多都未经授权,在30、40年代也常被改编成电影等表演艺

① 吴小美与魏绍华,《老舍与东西文化》,23页。

② 曾广灿与吴怀彬,488页。

③ 老舍,《老舍文集》,第14卷,193页。

④ 在对城市的文学表现中,矛盾与爱恨交织的情况由来已久。如派克(Pike)所说,“冲突与矛盾:这也许是城市(无论是真实的还是想像的)最迷人的地方,那就是它体现了人对自己创造的文明、自己所属的文化的矛盾情感——骄傲、爱、焦虑、仇恨”(26页)。

⑤ 比如,鲁迅的母亲就特别喜欢张恨水的小说。1934年5月到10月间,鲁迅在信中五次提到他订了张恨水的小说(有的是折扣价),直接寄给母亲(见张占国与魏守忠,151—152页)。

术形式。这些都说明了他的小说是何等风行。^①

虽然张恨水极为流行,但令人不解的是,他的名字常常被排斥在标准的中国现代小说史之外。之所以不取他的原因,可以追溯到他跟“鸳鸯蝴蝶派”和“礼拜六”派的联系。这两个贬称,指的是20世纪初在中国城市里兴起的一种通俗小说。虽然张恨水在40年代就承认,他少年时受到了鸳鸯派爱情小说的吸引,但批评家总是把他的作品划成鸳鸯派小说,这令他很不安。^②他认为,他之所以选择传统小说,主要是因为他不想失去新小说已经失去的大群读者,因为新小说中到处是欧式语法和词汇,对普通中国读者来说,实在难以消化。

的确,如张恨水所抱怨的,左派批评家,除了几个值得注意的例外情况,对他的作品都相当有敌意,称它们是无价值的,混杂了“封建意识”和“资产阶级意识”。^③1935年,夏征农(1904年生)认为,《啼笑因缘》无疑是最能代表中国社会复杂性的作品,但张恨水有意创造了现代侠客的神话、平民乌托邦、浪漫爱情的幻觉,以迎合普通市民的趣味。^④《啼笑因缘》出版50年之后,张恨水在中国开始引起严肃批评家的兴趣。张友鸾是张恨水的好友,他否认张恨水跟鸳鸯派或礼拜六派有什么联系,而是把张恨水划为“独立”小说家和新闻工作者,他本可以形成自己的文学“流派”。^⑤范伯群在一个更公允的研究中,仍把张

① 比如,从1930年开始,《啼笑因缘》出现了20多个版本,并在80年代再次流行。下面是张恨水拍成电影的小说名单:《金粉世家》,制片厂不详;《银汉双星》(1929),联华1931年改编;《啼笑因缘》,1932年明星公司拍摄(分6集),1963年又由电懋(MP&GI)和邵氏公司分别拍摄;《落霞孤鹜》(1931),明星公司1932年拍摄;《满江红》(1931),明星公司1933年拍摄;《黄金时代》(1931-1932),天一公司1934年拍摄;《美人恩》(1932-1933),天一公司1935年拍摄;《现代青年》(1933-1934),艺华公司1941年拍摄;《欢喜冤家》(1933-1934),制片厂不详;《雁归来》(1934-1936),制片厂不详;《夜深沉》(1936-1937),国华制片厂,1946年;《秦淮世家》(1939-1940),制片厂不详;《大江东去》(1940-1941),制片厂不详。见董康成与徐传礼,212-235页。

② 见张占国与魏守忠,17、279页。

③ 这是钱杏邨的严厉话语(同上书,300页)。但有两个例外。其一,茅盾赞许张恨水在通俗写作上所作的严肃努力,30年代初,郑振铎把茅盾的话告诉了张恨水(同上书,353页)。其二,佐思(王元化)在40年代初根据其写作目的和艺术成就,把张恨水与其他礼拜六派作家区分开来(同上书,308-310页)。

④ 夏征农,302页。

⑤ 张友鸾,146页。

恨水保留在鸳蝴派或礼拜六派的大体范围之内,但抬高了他的地位,认为他是从传统风格向新小说过渡时期的“代表性作家”。^①张恨水在现代中国文学史上的正确定位,显然是一个重要题目,但由于篇幅所限,下文就不涉及此。下面我将讨论传统与现代问题,分析《啼笑因缘》中的三个女性人物与故都北京文化想像的关系。

《啼笑因缘》中的三个女性人物

《啼笑因缘》跟张恨水早期作品的一个差别在于,他能在鸳蝴派小说典型的三角恋爱之下戏剧性地表现中国传统与西方文化之间的冲突。林培瑞对该小说情节的概括说明了这一冲突的性质:“小说的爱情故事主题的主线,是家树在两个女性之间选择,一个是何丽娜(任性的、受过教育的、西化的),一个是凤喜(被动的、没有受过教育和西方影响的)。”^②但小说中的情况要比二元对立局面更复杂。小说情节中不是中西两极(或更确切地说,传统与现代这两极),而是一个三角:关秀姑代表的是中国传统的武的一面(男性化的、强健的);沈凤喜则代表文的一面(女性化的、文弱的)。

像才子佳人类型小说中可以预见的那样,家树必然会爱上凤喜。凤喜是个漂亮而脆弱的鼓书艺人,她虽“没有受过教育”,但并非完全“被动”,也不是完全没有受过西方影响。她并不被动,因为当她在先农坛第一次遇到家树,被他的慷慨(一个银元的馈赠)所打动。这时,她叫母亲追他到前门,邀他去他们家。如果没有她的热情邀请,她和家树就没有机会再见面了。凤喜也不是完全没有受过西方影响,因为家树给她的女子职业学校付了学费,把她安顿在一个体面、宽敞的房子里。之后,她马上缠着家树给她买一些现代小玩意儿:一块手表,一双高跟皮鞋,一条白纺绸围巾,一支自来水笔,一副眼镜(虽然她视力很好),一番踌躇后,又让他买一枚金戒指。她的要求让家树略为吃

^① 范伯群,358页。

^② 林培瑞(Link),23页。

惊,但家树还是在嘲戏之后满足了她。可她又想去舞厅(家树本人在舞厅里也总是感到不安),这让家树大吃一惊。在这些情况下,凤喜对西方文化的迷恋,正在使她疏离自己成长于其中的中国民间传统。

在小说下半部分,家树和凤喜之间的爱情发生了逆转。家树去南方探亲时,凤喜默许了军阀刘将军的性要求。她在物质财富上收获很多(刘将军有很多钱放在她手里),但这无法补偿她于肉体、精神上在刘府受的苦。家树回到北京后,凤喜通过秀姑,跟家树在先农坛安排了一次会面,她解释了自己的困难处境,给家树四千块钱的支票,来补偿他的损失。不幸的是,会面被发现了,凤喜受到严厉惩罚,精神失常。她被送进精神病院,再也没有完全恢复理智。

在小说前半部分,凤喜在象征层面朝西方靠拢,而何丽娜这位高傲、奢侈的资产阶级小姐(她一年花在鲜花上的钱就有一千块),则朝相反的方向活动。她第一次是在一个舞厅里见到家树的。她知道家树不喜欢她跳舞和其他奢侈开销。丽娜迷上了这个从南方来的单纯学生,决定改变自己大把花钱的习惯。她不再光顾舞厅,相反,她开始培养家树有可能参与的兴趣(比如西方音乐、中国戏剧)。虽然她不断表达爱意、热情和慷慨,家树仍对她彬彬有礼,不为所动。在天津,她的家人和家树的亲戚都以为他们订婚了。在从天津回来的路上,丽娜认为她跟家树恋爱的指望已经落空,于是她的行事开始出人意料。她连续三个晚上出现在北京饭店,浓妆艳抹,头发新卷过,穿一件黄色丝绸晚礼服,露着乳沟和胳膊。星期六晚上,在一次化装舞会上,她邀请了一百多位客人,轮流穿三套衣服露面。一套是旗袍(她穿着这件衣服宣布自己要离开,决定做一个“新人”),一套是古代宫装(她看起来像一个中国女皇,谁请她跳舞都同意),最后她只穿了绣花的内衣,盖住胸部和腹部(穿着这件衣服,她跳了夏威夷的“土著”草裙舞)。在这次令人吃惊、勾人情欲的表演后,何丽娜从北京社交界消失,有一段时间没露面。

之后不久,家树被当地土匪绑架。他获救以后,在秀姑邀请下游览西山,何丽娜这才再次出现。让家树吃惊的是,她是从两个黄色帘子后出来的,帘子的门后面是一个祭拜佛祖的小厅。丽娜苍白、忧伤,

穿着灰衣,承认自己藏在父亲别墅里,已经吃素了。丽娜亲手做饭,大家吃了,他们开始听中国歌曲唱片(凤喜以前常常跟家树唱其中一支歌,听到这首歌让家树很伤感——家树和凤喜曾站在窗前一对点燃的红烛后面),家树手里拿着一束鲜花,是秀姑在离开的前夜扔进来,表达自己对家树和丽娜的祝福的。《啼笑因缘》就这样结束了。

在最后一幕里,丽娜扮演了凤喜以前扮演的角色:用《红楼梦》中的一首歌来款待家树,只是她放唱片,而不是自己唱。丽娜一心放弃西方价值观,回归中国传统,实际上取代了鼓书艺人凤喜。凤喜自己犯错,崇拜西方文化,也就贬低了自己的价值,屈服于一个军阀,失去了美德和贞操。在小说中,这种替换,是通过凤喜和丽娜的“重叠”(doubling)实现的。在叙述层次上,她们的脸长得很像,让很多人都认错了(尤其是见到照片时),也让情节更复杂、更有趣。^①但在更深的层次上,可以说这种“重叠”是一种意识形态上的创造。为确保北京城里中国传统的象征性胜利,这种创造是必需的。一方面,这是中国传统的胜利:为了爱,丽娜最终放弃了西方影响。另一方面,这一胜利只是象征意义上的,因为虽然有素餐,有拜佛堂,丽娜仍住在父亲的洋房里。在张恨水1933年写的《啼笑因缘》续篇里,何丽娜则跟家树正式订婚,一起去德国留学。

小说的三个年轻女性中,秀姑是唯一从原著到续篇中一直没受西方影响的。她是一个敏感的姑娘,显然被家树所吸引。她父亲住院期间(是家树掏的住院钱),她丢开武侠小说,在家树的建议下开始看《红楼梦》。她后来得知家树爱上了凤喜,就开始看佛经,来寻求安慰。她父亲把她培养成侠女,她也就遵循侠女的模式,压抑自己的女性情感,以表面“男性化”的方式,为别人做出人意料的举。她把刘将军引到郊区一座庙里,只手就杀了他。在西山,她和父亲从武装绑架者手里救下家树,让他跟丽娜团聚。

秀姑最后通过给家树的告别礼物,表达自己的个人情感。这礼物

^① 参考刘存仁(T. Liu)的话:“故事中沈凤喜与何丽娜两张脸的神秘相似,当然是一个小说套路,它可以追溯到17世纪的明朝短篇小说甚至更早。”(38页)

是一绺她的秀发,传统上这是女子给爱人的信物。还有一张她的照片,背面写着,“何小姐说,你不赞成后半截的十三妹。你的良心好,眼光也好,留此作个纪念吧。”^①这几行字提到的是一件往事。家树跟丽娜在剧院里看戏,演的是侠女十三妹。十三妹决定让自己的爱人跟他情人团圆,把自己降到了妾的地位。家树不同意十三妹的这一决定。要是明白这一典故的话,那么,秀姑是以十三妹为榜样的(或者说,作者按照十三妹的模式塑造秀姑)。她的最后离开,可以看成她最终放弃了女性特征,坚定地进入了男性化的世界。这一性别上的放弃可以解释,为什么在张恨水的续篇中,秀姑重新出现时“女扮男装”(化装成一个男学生,以骗过亲日的便衣特务),还成了东北抗日力量的二把手。最后,秀姑追随父亲,死于战斗中。她英勇牺牲,完成了传统侠士的理想:为正义而牺牲自己。^②

在《啼笑因缘》及其续篇中,秀姑从女性化发展到男性化,这具有特殊意义,因为,这是在回应 30 年代初对城市性别构形的一种新要求。1931 年日军占领东三省、1932 年中日上海战役后,全国掀起爱国主义浪潮。之后,在文学与电影构形中(见第七章),女性的身体获得了新意义。就张恨水的小说来说,女性仍是男性注视(家树)或男性暴力(刘将军)的情欲目标,女性的身体仍是用金钱来交换的。^③但秀姑这一人物,代表了对强健的城市女性的要求,她们即便不在感情上,也可以在肉体和精神上,不依赖男性城市冒险者。这样的坚强女性形象,被写成人们熟悉的侠女,这说明在北京的构形中,中国传统的象征性胜利可以走得多远。

① 张恨水,《啼笑因缘》,367 页。

② 刘若愚(J. Liu)这样定义中国的侠:他们“漫游整个国度,以武力匡扶正义”(xii 页)。他开列了下面这些理想作为侠客行为的基础:利他主义,正义,个人自由,个人忠诚,勇气,真诚,彼此信任,荣誉与名声,慷慨,蔑视财富(4-7 页)。虽然秀姑是女性,但她到张恨水小说续篇结尾时,已满足所有这些传统侠客的理想。

③ 1935 年,夏征农已在《啼笑因缘》中看到了性的商业化及对浪漫爱情的夸大,这都是为了迎合中产阶级城市读者的趣味(尤其见 306-307 页)。

惜红馆主的续篇：寻找更可信的结局

张恨水为《啼笑因缘》写的十回续篇，结尾是家树与丽娜刚从德国回来，哀悼凤喜、秀姑等人之死：“烧些纸帛，奠些酒浆，祭奠几位故人……忽然一阵风来，将烧的纸灰，卷着打起胡旋，飞入半天。半树野桃花的花片，洒雨一般的扑到人身上来。”^①家树和丽娜有了新学到的西方化学工业和医学知识，决心建起国防工厂和战地医院，为抗日作贡献。张恨水续篇中庄严的爱国主义和英雄主义气氛，给爱情留下的余地很小。甚至花花公子沈国英上校也变了。他本来追求丽娜，追求不成，只好退而求其次，接受了半疯的凤喜。连他最后也响应国家召唤，变卖大部分财产，参加东北抗日。

人们也许会说，张恨水续篇中的人物发展，既不连贯，也不可信。凤喜基本上仍是疯癫，只暂时恢复过一段。但在续篇结尾，家树和丽娜都已面目全非，不再沉迷于爱情和情感的宣泄。这样来说，惜红馆主写的38回《啼笑因缘续集》(1932)就值得一提了。它比张恨水自己的续早发表一年，是人物发展的一次有趣实验，为家树在北京的爱情之旅寻找更可信的结局。惜红馆主没有让家树和丽娜出国(后者显然是“现代”举动)，而是让他们很快在北京结婚，游览家树的故乡杭州，并开始在上海一个饭店的舞厅里产生了距离。为了让丽娜回归她最初倾向西方的轨道，惜红馆主创造了熊纪这个人物。他是个潇洒的归国留学生，会说11种语言和方言。丽娜跟熊纪在电影院和饭店里偷偷约会，完成了丽娜一度被中断的对情欲、异国情调的追求。她终于跟家树离婚。只是在被熊纪抛弃、父亲也陷入政治上的麻烦之后，丽娜才再次退入尼姑的封闭世界里，这次不是在她父亲的别墅，而是在北京城外树林中一个贫寒的茅屋。

在惜红馆主的续篇中，丽娜的结局跟张恨水原本《啼笑因缘》中丽娜的结局几乎一样。然而，凤喜的命运则完全逆转了。在济南一个好

^① 林培瑞(Link), 34页。

得出奇的军阀帮助下,凤喜在日本人开的一所医院中逐渐康复。关寿峰和秀姑又把凤喜从一个坏军阀手里救出。凤喜在杭州与家树团聚,二人结婚,一年内就生了一对双胞胎儿子。惜红馆主似乎对这个大团圆结局仍不满意。他让家树追寻关家父女到山里,暗示秀姑最后会成为家树的妾。按照传统中国叙述来说,这是一个更圆满的结局。^①

我们很难判断,惜红馆主和张恨水本人给《啼笑因缘》写的续集,哪个结局更可信。但有一件事是肯定的:两个续集都导致了中国传统的胜利。张恨水的续集处理了传统与现代之间不可避免的冲突,因此结尾相当有悲剧性。而惜红馆主的续集则更扎根在中国文人传统中。所以,它有双重团圆结局:家树不仅生了双胞胎儿子,还有可能拥有两个妻子。具有矛盾意味的是,惜红馆主一开始承认1932年日本入侵上海带来的伤痛体验(如商务印书馆大楼被炸,战死的国军将士的亡灵),^②但他的续集却发挥了《啼笑因缘》作为浪漫的鸳蝴派小说的全部潜力,在这种小说里,中国传统的象征性胜利几乎是注定的。

第三节

关于北京的这两章,在空间的构形下,讨论了城市形象性的感觉层面和观念层面。在故都北京的形象中,空间总是占主导地位的。同样地,在20世纪初的中国文学中,传统也是一个稳定的结构(有时是自我稳定化的结构),不为地方化所侵蚀,也不为现代西方文化所影响。北京,它让人敬畏的对称城市布局,它三层坚固的封闭城墙,它引人注目的牌楼、大门、宫殿——它在中国的古老传统中是稳定的,似乎不变的。的确,在现代中国的文化想像中,故都北京仍是一个“宇宙的神秘的象征”,稳稳立在“四方之极”,完全沉浸在无所不在的空间

^① 范伯群为1989年重印的惜红馆主续篇写了介绍,表达了这一想法(见惜红馆主,x页),这样就完成了秀姑的轨迹:按照传说中的十三妹的模式,从女侠变成妾。

^② 同上书,2页。

中,似乎不受时间的影响。^①

牟复礼研究了传统中国文明中的城市。他注意到,中国建筑风格在时间上有连续性。在北京这样的传统城市中,看不到时间结构的多样性。在北京,过去、现在、将来都和谐共存于其建筑空间中。与时间的这种共存相应的是空间的连续性。“这里所提到的时间连续带,可以扩展为乡村-城市的空间连续带,继而扩展为如何界定中国城市这一问题。”^②

我们可以把牟复礼说的传统中国“乡村-城市连续带”扩展到20世纪初北京的文学构形上。可以看出,北京是位于乡村-城市连续带中间地段的一个传统城市,位于小镇(如鲁迅的鲁镇、沈从文的边城、师陀的果园城)和现代大都市(如上海和后来的香港)之间。由于这一中间位置,加上从整个连续带中获得的丰富语义,北京成了“乡土中国”和“现代中国”的完美象征。^③一方面,它跟小镇和乡下有共同的传统、价值观、心态基础,差别不大。实际上,正是因为它具有乡土中国典型的“可知的社区”的特点,北京城总能让现代中国作家产生深深的怀旧情绪,怀念他们的乡村故乡,这些作家不仅包括老舍这样的北京人,也包括暂时居留在北京的师陀、郁达夫等。师陀体验到的中国大城市都是异化的,像一个大旅馆,只有北京是唯一的例外。郁达夫在回忆北京时,认为它是“具城市之外形,而又富有乡村的景象之田园城市”^④。

另一方面,北京又必然是现代中国的一个重要部分。所以,对北京构形的矛盾(比如老舍的文化批判和文化怀旧的矛盾),也是中国现

① 见鲍威里(Wheatley),449-451页。“四方之极”出自《诗经》,鲍威里以之作为书名。他的书说的是中国早期城市及其作为仪式中心的功能(见225-476页)。如果说中国是世界的中心这一观念已深深扎根在中国人的心态中,那么,在中国的文化想像中,中国的首都当然占有极为重要的地位。第三章分析的北京小说就证实了这一看法。但在此我还可以给出一个例子:“据张大哥看,除了北平人都是乡下佬。天津,汉口,上海,连巴黎、伦敦,都算在内,通通是乡下……世界的中心是北平”(老舍,《离婚》,7页)。

② 牟复礼(Mote),《传统中国文明中的城市》,46页。

③ 见赵园,《北京:城与人》,8页。

④ 转引自上书,7页。

代体验的一部分。但是,无论高墙内的北京被保护得多么严密,无论它的向心建筑风格中凝聚了多少传统,20世纪初的北京还是要面对现代西方文化。西方文化已经渗透了上海这座大都市,也一定程度上渗透了其他通商口岸。沿海城市越来越现代化,越来越西化,这一过程的必然结果就是中国传统的瓦解。中国城市中对称的空间开始重新时间化。

第三部分

时间的构形

第五章 阅读无法阅读的上海大都市*

城市既是一个巨大的事实,又是现代性的公认象征。它既构成了现代的困境,又象征着这一困境:置身于人群中的人,既无名,又无根,切断了过去,切断了他曾拥有的人际关系纽带;他焦虑、不安,受到大众媒体的奴役,又因上帝的消失而拥有可怕的精神选择的自由。这就是典型的大都市居民。他在城市里体验着交通瘫痪、衰朽、政治腐败、种族危机、经济危机、犯罪、暴乱、警察的暴行。

——摘自斯皮尔斯(Spears)的《狄俄尼索斯与城市》

第一节

前几章已经说明,北京是一座传统城市,它主要是用空间来书写的。在北京,空间在很大程度上被看成无处不在、无所不包,而在居民的日常生活中,时间则相应缩减为无关紧要的因素。但在上海,想像时空的方式则与北京大相径庭。人们普遍认为上海是中国现代性的象征,它构成了本章题头中斯皮尔斯生动描绘的现代困境。北京常处于乡村与城市的文化连续带上。上海则常被看成孤岛,与中国传统隔

* 本章第一节的缩本,曾提交给1993年4月的印第安那大学东亚论坛。

绝,与中国的过去割裂,置身于现代的海洋,前途未卜。^① 上海(在 20 世纪初有时写成海上)在 100 年的时间里,逐渐获得了一系列含义,其中包括流动、变迁、不稳定、转瞬即逝、幻想、光怪陆离、沉醉、幻灭。^② 这些含义中的“时间”主题,说明人们对中国这座最现代的都市的感觉和体验都有了根本变化。而且,相应地,空间的结构也有了变化,以便让现代市民在城市里“阅读不可阅读之物”^③,把握变幻莫测、日益复杂的性别关系。

本章将探索从 19 世纪 90 年代到 20 世纪 40 年代关于上海的叙述如何从空间构形过渡到了时间构形,相应地,又如何从提供信息的方式过渡到体验的方式,并试图说明,人们通过金钱、女人等修辞以及妓院、投机等比喻来阅读这无法阅读的城市。这些过渡以及新修辞的结果,使现代大都市上海与故都北京形成了鲜明对照。

韩邦庆《海上花列传》中的空间模式

韩邦庆(原名韩子云,1856—1894)的小说《海上花列传》,1892 年连载了 30 回,1894 年以 64 回的形式出版。在世纪之交,这部小说一直未能流行(据说是因为它使用了吴语方言)。20 世纪 20 年代,鲁迅

① “孤岛”一词本指 1937—1941 年日本占领时期的上海租界。说到“上海人”,会让人想起与中国传统的隔绝,与过去的分离,因为 19 世纪末 20 世纪初,上海居民多是从附近省份迁来的。见魏斐德(Wakeman)与叶文心(Yeh),1—14 页;叶晓青,36—39 页。对上海的全面研究,见白吉尔(Bergère);上海通社;于醒民。

② 1937 年出版的一本书中,“京剧”下的条目,将“海派”中的“海”定义为“泛滥无范围之谓”。“海”实际上可以作形容词或副词,不一定只指上海。比如,在北京胡乱开车叫“跑海”。见李家瑞,385 页。从历史上来说,值得注意的是,从 80 年代末起,“下海”这个新词再次表达了流动、不稳定性等主题,它指一个人辞去机关工作,加入前途未卜的私人企业。在这一新用法中,“海”成了凶险的金钱或资本之海。这方面更有意思的是,“海”也可以是“罪孽”的娼妓之海,如“下海”在 20 世纪初的上海方言中就有此含义(见马学新等,721 页)。

③ 这个词来自马库斯(Marcus)1973 年的文章《阅读不可阅读之物》,他在该文中认为,恩格斯在《1944 年英国工人阶级的状况》中试图构筑一个可以阅读的曼彻斯特城。1983 年,马库斯发表了另一篇文章,也是同一题目,探索了贝娄(Saul Bellow)和品钦(Thomas Pynchon)作品中的城市形象。

和胡适重新把它介绍给读者。胡适称其为“吴语文学的第一部杰作”^①。张爱玲(见第八章)曾把《海上花》的一部分译成英文,说它“揭示了通商城市上海中妓女的狡诈,强调它根本不是色情小说”^②。在第一章里,作者花也怜依梦见自己走在一片花海上(《海上花》的题目由此而来),那些美丽的花(“妓女”的委婉语)的命运令他伤感。他一头跌进海里。梦中醒来,发现自己正在陆家石桥上,这座桥把上海的华界与外国租界隔开。这可以说是梦境(“在海上”)与上海这座通商口岸的“现实”之间的分界。^③

就是在这个分界点上,故事的正文开始了。17岁的赵朴斋初次来上海,冲过桥,撞到花也怜依身上,跌进泥地里。一个中国巡捕化解了二人的争执,让赵朴斋到附近一个茶馆擦掉泥巴。赵朴斋擦好后,去拜访舅舅洪善卿,舅舅把他带到一个体面的妓院。洪善卿跟其他顾客谈生意时,赵朴斋被性感的场面弄得眼花缭乱,盯着一个“清倌人”(仍是处女的妓女)。他听到了笑话,却不解其意。这一尴尬局面后,赵朴斋跟洪善卿到了一个饭店。奇特的“花酒”让他大开眼界:六个客人叫了几个妓女,其中一个弹琵琶,一个唱京剧段子。回到自己住的旅店,赵朴斋的一个朋友讥笑他不知当地性游戏的规矩。这朋友劝他不要去追高等妓女(长三书寓),或是二等妓女(么二),而是把他带到黑巷子里一个直截了当的去处,在那里他们获得的感官乐趣要超过喝茶、抽大烟这样的仪式。赵朴斋还是忘不了那个清倌人,回到了第一个妓

① 见胡适,488页。韩邦庆和他的小说的简短信息,见郑绪雷(S. Cheng),111-112页;刘存仁(T. Liu),11-18页。1924年,鲁迅在《中国小说史略》中讨论了《海上花》(330-335页)。1926年,胡适为亚东出版的《海上花》写了一篇长文介绍。关于最近对《海上花》的批评研究,见王德威,《小说中国》,105-136页。

② 见韩邦庆(Han),《海上花》英译本,95页。

③ 张爱玲指出,韩邦庆的开篇显然是模仿《红楼梦》(二者都强调梦的主题),但却缺乏后者的神话与哲学深度(见韩邦庆[Han],《海上花》英译本,95页)。除英译本外,张爱玲还出版了国语本的全部《海上花》,1982年6月到1983年12月在《皇冠》杂志上连载。张爱玲的“后记”登在1984年1月期《皇冠》上(见张爱玲,《国语本〈海上花〉以及后记》)。

院,答应举办豪华的花酒。^①

到这时候,读者可以看出,《海上花》与《京华艳史》(见第三章)很接近。两部小说在几个方面都很相似。(1)从主题上说,一开始都声明自己对城市妓院的描写完全不是“色情的”。(2)从结构上来说,两部小说都创造了一个新来者,通过他,已有了性别特征的城市被放到男性的偷窥目光之下。(3)从民俗学角度看,两部小说在探索城市时,都强调仪式化的行为规范以及人际关系的重要性。像大多数晚清小说一样,在韩邦庆的小说中,城市探险被想像为性历险,对上海的体验,缩减为在上海妓院的性体验。

在《海上花》中,空间被写成了一个固定模式,妓女和她们的客人只能在妓院、旅店、饭店之间来来去去。总的来说,小说是片段式的而非戏剧式的,遵循了刘复(刘半农,1891—1934)精妙总结的一个典型叙述方法:

有甲乙二人正在家中谈话,谈得一半,忽然来了一个丙把话头打断。等到丙出了门,却把甲乙二人抛开了,说丙在路上碰到了丁;两人话不投机,便相打起来。那边赶来了一个红头阿三,将他们一把拉进巡捕房;从此又把丙丁二人抛开了,却说红头阿三出了巡捕房,碰到了红头阿四,如何如何……自此类推。必须经过许多的波折,然后想办法归还到最初的甲乙二人所谈的事;再经过许许多多的波折,再想办法归还到巡捕房里的丙丁二人,以至于红头阿三、红头阿四等等。^②

这种片段式结构,在晚清小说中很典型,不论在北京(如《京华艳史》、《如此京华》),还是上海(如《海上花》、下面要说的《市声》)。晚清小

^① 韩邦庆(Han),《海上花》英译本,166—167页。19世纪末20世纪初,有很多与城市娼妓文化有关的专有词汇,有的只限于某一城市。关于上海,见《海上花》640—648页。关于北京,见李家瑞,295—297页,328—330页。关于广州,见何基久(V. Ho)。上海娼妓的等级,见贺萧(Hershatter);于醒民,421—424页。

^② 转引自郑绪雷(S. Cheng),114—115页。

说由无数分开的片段、小事构成,常强调各片段之间人物的空间联系,而不是集中在各片段的时间顺序上。在这种意义上,时间不是一个决定性因素。在广大而又有明确地图的城市中,时间只是一个不重要的指标。就空间优于时间这一点来说,《海上花》承继了一个传统,该传统在《京华艳史》中又继续了下去。它们之间的紧密联系,让我们得出这样一个假设:在19世纪末的中国小说中,北京和上海没有显著差别。但在后来的几十年中,这一局面逐渐改变了。

姬文《市声》中空间的不稳定性

姬文的《市声》1904年在《绣像小说》上连载,^①1908年由商务印书馆出版了36回。它继承了晚清小说的片段式惯例。但跟《海上花》不一样的是,《市声》被划归“实业小说”,它扩展了社会研究的范围,描绘了一群有代表性的上海实业家和商人的沉浮。小说一开始,曾是百万富翁的华达泉在爱国热情的激励下与外国企业竞争,但因管理不善而失败。然后,读者遇到了几群商人,其中有投资于缫丝业的钱伯廉和范慕蠡。李伯正是一个扬州大亨,想让中国企业在国际市场上具有竞争力。由于李伯正出人意料的慷慨,钱伯廉与范慕蠡赚了一笔小钱。李伯正把大笔钱都投入上海的纺织厂,范慕蠡则继续扩展自己的钢铁厂。他们一起建了一个商业园区,组织一个金融集团,以促进上海与内地之间的贸易。另一方面,钱伯廉则开了一个零售茶庄,他的小舅子偷走了店里所有现金,逃到香港,茶庄破产了。然后,钱伯廉给李伯正做纺织厂的总经理,他在李的建筑预算中作弊,赚了不少钱。

李伯正、范慕蠡、钱伯廉构成了叙述的核心,基本上是用比较“中立”的角度写的。除了他们之外,小说还勾勒了两组有代表性的人物。“正面”是几个工程师(其中有来自江西的刘浩三),他们在中国企业中发明机器,提倡创新。“反面”则有一大群骗子和小商人:一个药师,靠出售未经检验的药品赚钱;一个花匠,刚买了三品官衔;一个房地产投

^① 《绣像小说》由李宝嘉主编,商务印书馆1903年5月到1906年3月出版。

机商,后来买下一个烟厂。在主要情节片段之间,描绘了大量欺诈、谈判的情景,很多人物在叙述中跑进跑出。在最后一回,刘浩三(他凭着从国外学到的工程知识,为一个技术学校的成功作出了贡献)评论中国企业在跟外国对手竞争时为什么失败。

按照阿英的说法,《市声》是唯一一只写工商界的晚清小说。^①阿英认为,该小说没有反映“工商战”,也没有描绘当时的“真商人”,这是很遗憾的。1958年版的一篇序言则批评该小说把重点放在揭露小商人的恶行上。^②我们可以不理睬这类批评所表达的“遗憾”,因为不应单纯根据小说是否“反映”了后人认为的某一时刻的“社会现实”来评判一部小说。就本书而言,《市声》的长处不在于它大胆进入了新的文学领域(工商界,而非妓院),而在于,在中国传统社会看似稳定并自我稳定化的空间模式中,它意识到了其中的破坏性力量。实际上,我们在小说中很容易看出,作者想要“绘制地图”,即绘出上海破碎的空间,而空间之所以破碎,是因为世纪末迅速发展的工业化与商业化。这种“绘图”在多大程度上反映了上海工商业发展的“真实”情况,这不是本书关心的问题。本书关心的是,这部小说告诉我们,大城市中主要的感觉与体验方式发生了何种变化,小说界在体会这一变化时采取了何种话语策略。

如果仔细考察会发现,《市声》中有两种彼此矛盾的感觉方式。(1)在整体的层面,是一种绘制地图的努力,其理想的结果将是对上海整个工商界的鸟瞰图。(2)在局部层面,是地面的视角,是由单个人物在城市中的日常行为来维持的。这两种感觉方式之间必然存在矛盾,因为没有哪个人物能居住在第一种模式所要求的那种鸟瞰图里,至少在城市建筑中出现摩天大楼以前,尤其是上海出现电影以前,情形是如此的。很多晚清小说都包含这种矛盾的感觉方式,比如吴沃尧的《二十年目睹之怪现状》(1903),李宝嘉(李伯元,1867—1906)的

^① 后来有一部这类小说,是《商界现形记》,作者天贽生,上海商业会社1911年出版。它只有16回,描绘的上海工商业和商人的范围要比《市声》狭窄得多。

^② 分别见阿英,《晚清小说史》,64—67页;姬文,iii页。

《官场现形记》(1903)和《文明小史》(1903)。这类小说的标志就是它们的片段式结构,它常常使小说覆盖面很广而缺乏深度。^①

《市声》也不例外。作者尽量在小说所容许的范围内,容纳形形色色的工商业,其结果仿佛开列了一个引人注目的清单:棉纱厂、纺织厂、铁厂;工业大亨、缫丝商人、地产商、茶叶零售商、花匠、工厂经理、发明家等。从表面看,上海工商业的地图似乎已整齐地画出来了,小说中也整齐地划出了个人的空间。但是,既然没有哪个人物能放眼全局,小说中建立的引人注目的空间结构对人物来说也就显得虚无缥缈。该小说的空间构形中尤其值得注意的是一种特别的空间观念:每个人物都有自己划定的空间,他们都承认此外还存在着其他空间,但谁也不能明确划出分界线。比如,钱伯廉并没想到自己会从一个行业转到另一个行业。由于缺乏明确的空间界限,小说中产生了一种不稳定感,这跟每个人物感受到的不安全感密切相连。在《市声》中,单个空间(行业或企业)不是自足的,而是处在与其他空间的不断进退协调中。某些工商业失败了,被其他行业吞并,而新的工商业又从边缘兴起,重新勾勒着现有的边界。所以,空间的变化破坏了地图式描绘的稳定性,为《市声》中的上海构形添加了重要的时间维度。

电影《压岁钱》中空间的时间化

按照时间顺序来描述空间的变化,这在30年代上海的叙述作品中更常见。1933年,茅盾发表了自己的代表作《子夜》,它在地图式展现上海的工商业方面,很像《市声》。1937年,张石川(1889—1953)导演、夏衍(原名沈乃熙,生于1900年)编剧的电影《压岁钱》公映。^②像《市声》一样,《压岁钱》也试图描绘上海社会的地图。但跟《市声》不一

^① 晚清小说多表现感觉方式之间不可调和的矛盾。但有两个例外,一个是刘鄂的《老残游记》,一个是曾朴(1872—1935)的《孽海花》(1905)。可以说,虽然这两部小说跟其他晚清小说一样是片段式的,但它们却追随着一个主人公在世上历险,于是减少了个人视角与地图式全景之间的矛盾。个人视角明显得到强调,而地图式全景几乎成了个人冒险的副产品。

^② 对这部电影的讨论,见程季华等,第1卷,434—439页。

样的是,这部电影不是把目光只限于企业家与商人,而是把摄影机镜头推到了此前被忽略的城市生活领域,比如工人、走私贩、小偷、街道小贩的活动。而且,电影中的所有片段都由一个核心道具串起来(一块刻着“双喜”的压岁钱),整个叙述都收拢在一个特定的时间段内(整整一年)。

故事一开始是1935年的除夕,场景是一个资产阶级的家宴。一个绰号叫“中国的秀兰·邓波”的6岁小女孩,展示着自己的歌舞才能。后来,爷爷给了她一块银元,用红纸包着。第二天早晨,她用这钱买了一包爆竹。银元从零售店转到一个交际花手里,交际花把钱给了一个富人家的女仆作小费。女仆恰好在跟家里的司机相好,司机把银元给了自己一无是处的弟弟。兄弟丢了银元,一个戴帽子的人捡到了它,花钱看舞蹈表演。舞蹈团的团主从售票处取了这银元,跟情妇开车离开,把银元给了一个看门的小侍者。小侍者的母亲病了,用钱请医生来看病。医生把钱给了一个老妇人,她是个骗子,假装要自杀,后来却把钱存进了自己小小的储蓄账户。储户排着队来提款,银行经理宣布破产,带了所有剩余的现金逃之夭夭,留下一袋硬币,让职员交给一个交际花。职员遇到了两个强盗,打斗过程中,银元掉在了地下。后来,一个穷苦的小男孩在垃圾中发现了银元。消息在他住的贫民窟传开。人们都跑来看一眼它,但一场大火烧掉了一切。不久以后,烧掉的贫民窟成了新的建筑工地。一个工人在地上挖的时候,发现了这枚银元,但他的工头把银元拿走,花在了舞厅里。一个舞女被这个粗鲁的工头羞辱,辞了职,用这银元帮助一个朋友付房租。银元后来被人偷走,但小偷知道银元已经不再通用,就把它给了一个乡下乞丐。银元最后落在一个走私贩手里,他被海关当局抓住。第二年的除夕来到了。还是那个家庭,又聚在一起设宴庆祝。晚上,祖父又给了小姑娘压岁钱,唯一不同的是,这次的压岁钱不再是中国银元,而是一元法币。

电影中发生了很多事,每件事都很快讲过去,有的跟前后有关系,有的没关系。《压岁钱》中的城市场景非常多样,但它在叙述策略上表现了强烈的“绘制地图”的倾向。它通过一个似乎不起眼的道具,对 30

年代的上海社会进行了横断面的考察,以揭露其中的城市腐败与堕落:婚外情,金融丑闻,街道抢劫,城市贫民窟中的贫困等。电影还勾勒了大量典型的上海市民:舞女、司机、女仆、闲汉、门童、医生、女骗子、银行家、职员、强盗、工人、监工、小偷、走私贩、警察。

但《压岁钱》与《海上花》、《市声》不同的是,它把空间地图写入了一个线性的时间顺序中。在这部电影中,时间成了一个重要因素。单个人物不再像前面提到的两部小说中的人物一样,把闲暇时间花在举行舒适的仪式(如招呼朋友、献茶、传播流言)上。相反,电影中的每个人都似乎投身在时间的急流中,这急流把现在推向过去,把人物带向不可知的未来。结果,没有一个空间有稳定的边界。实际上,这部电影中的所有空间都有被时间穿透的危险,时间成了看不见却无所不能的力量。把叙述框在同一个家庭的背景下,这给了该电影一定程度的空间一贯性。但传统的表面连续性(比如,每年都给压岁钱)却被压岁钱本色的变化所打破,而压岁钱本来是整个叙述中唯一的结构线索。

银元换成了法币,这具有特殊意义,因为它指出了困扰所有上海市民的一个现代困境:在世上各种看不见的力量的左右下,他们缺乏自己习惯的传统来保护,也不再有关安全感。相反,他们与以前的所有联系都割断了,只能独自体验凶险的都市生活。通过在叙述中将空间时间化,《压岁钱》中的上海大都市中,现代(表现为时间的流动,以及随之而来的不可挽回性、不可预测性)必然压倒了传统(表现为边界稳定的空间模式)。

区分两种感觉和体验模式

前面分析的两部小说、一部电影中,有两种感觉和体验方式。第一个是鸟瞰的方式,把城市看做一个引人注目的奇观(有时甚至是骇人的奇观),是互相连接的空间构成的地图,或完全是一个庞然怪物。德瑟托反思了这种异化的鸟瞰体验:“它把一个人沉迷于其中的诱人世界,变成了一个在他眼前展开的文本。它让人阅读这个文本,像太

阳的眼睛一样,像神一样俯视。”^①但是,最终出现的可阅读的文本,即“全景城市”,只是通过绘图者的投射产生的,是“理论上的”(视觉上的)幻影,也就是一幅图画,其存在的条件是对日常行为的遗忘和误解。^②

全景、人造物、投射、幻影、图画、文本,德瑟托用这些“技术”词汇来描绘鸟瞰的视角,他显然想穿透“可阅读的文本”这一虚构(或幻象)。他认为,观察城市的可靠视角不在空中,不是以天眼(或摄影机的眼睛)俯瞰,而是“在下面”,在视觉开始的界限之下,在可以看到城市中成千上万的行走者的时候。^③行走者对城市的感觉跟日常行为紧密相关,构成了地面视角。这第二个感觉方式所体验到的城市,是一座引人探索的迷宫,是等待人去解开的谜,是一系列互不相连的空间,需要重新组织,是无尽的破碎印象,需要被固定在它们的正确位置上。现代性体验的特点,就是流动性和不确定性,它们大多数时候来自以地面为视角观察庞大城市及其迷人的神秘。

此时,我们可以把现代性与地面视角划在一起,把“想像的”鸟瞰视角(之所以是想像的,是因为在叙述中没有哪个人物能维系这一视角)跟传统划在一起,以此来重新考察前面的三个文本。在《海上花》和《市声》中,城市场景的地图通过加在文本之上的鸟瞰视角,的确为读者把本来不可阅读的城市变成了可阅读的文本。整座城市以全景视角勾勒出来,对称地划分成多个互相连接的部分:妓院、旅馆、饭店;或是工业家、商人、发明家。从这样的“地图”中浮现的是城市的井然有序,这种感觉确保了传统的连续性,而传统的连续性又反过来确保了这种感觉。

而在《压岁钱》中,观众从地面的、永远变化的城市景观的角度,迅速追随着一个个人物的冒险,这时,秩序逐渐让位于混乱。摄影机,即电影中唯一的感觉来源,追踪了城市环境中一枚银元的历程,让观众

① 德瑟托(de Certeau),92页。

② 同上书,92—93页。

③ 同上书,93页。

看到城市景观中的各种碎片,而不解释其意义。在很多情况下,摄影机似乎也不理解自己记录下的东西。比如,电影中的很多人物都是没有名字的陌生人(戴帽子的男子,门童,小偷,乡下乞丐,走私贩)。地面视角让人有可能在街上遇到陌生人,这是城市中一种鲜明的现代体验。^①

三个文本都把本来不可解读的城市,变成了可读的文本(虽然在《压岁钱》中,城市不如前两部小说中那么可读)。这一可阅读的文本,主要是由素描和漫画夸张构成的。从这方面来说,它们接近于本雅明所说的19世纪巴黎的“全景式文学”。这种文学为巴黎及其市民提供了全景视角:“这些作品由独立的素描构成,全景的前景是那些小故事,其广大背景是大量信息。”^②这里指出的小故事形式,尤其与《海上花》、《市声》、《压岁钱》的片段结构有关。这三个城市叙述在内容上是小故事形式的,在结构上是片段式的。像巴黎那些作品一样,它们为观众提供了关于各“类”市民的“信息”,这样,它们的功能就接近于新闻。^③

城市叙述中的地图式表现与新闻的关系,值得进一步探讨。^④按照本雅明的说法,新闻的目的是,“把发生的事情与能影响读者体验的领域分隔开来”^⑤。这就让新闻信息与讲故事(一种传统的艺术形式)形成了对照。“故事的目的,不是为了传递事情本身。这却是信息的目的。故事把自己嵌在讲故事者的生活中,将其作为体验,传递给听

① 威廉斯(Williams)把人群中的陌生人看成“城市形象”的精髓:“对现代城市新特点的感受,从一开始就是与一个似乎独自在城市街上的人联系在一起的。”(《乡村与城市》,233页)

② 本雅明(Benjamin),《波德莱尔》,35页。

③ 20世纪初的北京叙述也是如此,比如第三章第一节讨论的那些作品。大家也许还记得,《京华艳史》中就把北京人分成五大类。

④ 关于20世纪初报业与中国小说之间的紧密关系,有很多可以讨论的地方。许多早期通俗作家,同时也是记者和编辑(他们的名单,见陈平原,《二十世纪中国小说史》,16页)。作家兼记者的身份,使他们合法地扮演了有经验的向导的角色,带领读者穿过真实的城市,也穿过虚构的世界。在《春明外史》中,张恨水通过一个记者的眼睛探索了北京,记者在这本来结构松散的86回小说中成了贯穿小说的线索。该小说在《世界晚报》上从1924年连载到1929年,一直大受城市读者欢迎。

⑤ 本雅明(Benjamin),《启迪》,158页。

故事的人。”^①本雅明把“信息”与讲故事区别开来,就进一步对照了城市中的两种体验方式。“信息体验”(Erlebnis)是从阅读新闻报道中得到的体验,常常“限于一个人生活的某一时刻”^②。Erlebnis 本来的意思是“事件、发生、片段”,指出了城市生活中的不连续性和破碎性。“实践体验”(Erfahrung)则是另一种体验方式,城市“用信息代替了以前的叙述,又用感官代替了信息”,因此城市将消灭这种“实践体验”。^③实践体验的意思是长时间获得的“实践知识”,它嵌在一个人的连续生活中,成了创造性作家“必须捕捉、保存、再创造的东西”^④。

本雅明区分了信息/信息体验与讲故事/实践体验,此前还区分了鸟瞰视角与地面视角。这两种区分,都跟我们现在讨论的中国现代城市中的两种感受和体验方式有关。19世纪末20世纪初,与新闻一起兴起的新小说(《海上花》与《市声》最初都在文学刊物上连载),常常以地图式来描绘城市,从鸟瞰视角勾勒城市的整个地理情况。结果,叙述的故事读起来很像新闻报道,提供了关于城市生活的各方面信息(从空间来说),以“信息体验”的方式,只在读者心中作短暂停留(所以,很少有哪个读者能清晰记得事情的细节和人名)。在后来的几十年里,地图式表现的空间,逐渐为时间所穿透,时间成了重新构筑空间模式的强大力量。从20年代开始,空间开始时间化。传统的空间界限的稳定性已经不再是必然的。城市叙述中各个空间的频繁变换(瓦解、重叠、彼此聚合),说明人们对现代性的意识越来越强。

在早期叙述中,地面视角得到鸟瞰视角的补充,后者促进了整个地图上每个空间的透明性。但现在,地面视角成了个人在探索城市迷宫时的唯一感觉来源。这一结构变化的结果,就是单个市民从空间上来说永远限于较低的感觉层次,在永不停息的时间之流上飘荡,在日常生活中体验着深刻的焦虑。现代城市人无法通过鸟瞰来知道自己

① 本雅明(Benjamin),《启迪》,159页。

② 同上书,163页。

③ 同上书,159页。

④ 阿拉克(Arac),79页。

在整个社会结构中的位置,也就丧失了安全感和安慰,常被描绘成异己环境中的短暂逗留者,切断了其他人类关系,受到看不见的城市力量的摆布,总在与自己的灵魂“决斗”。^① 这样的现代性体验,类似于本雅明的实践体验。这种体验要求的表达途径,不是新闻媒介或感官刺激(也就是看似全面但却肤浅的叙述),而是讲故事。一个人在阅读不可阅读的城市,或阅读城市中不可读的东西时,体验到吃惊、恐惧、沮丧、焦虑,而故事可以深入这些体验。

第二节

从历史上来说,前面说到对城市的新感受时勾勒的现代性体验,会使城市心理产生巨大变化。西美尔在《都市与精神生活》(1902)中较早勾勒了现代城市体验的理论。他先是把乡村、小镇生活与都市生活区分开来。前者的特点是不间断的形象之流形成的稳定结构,而城市生活的特点则是“不断变化的形象迅速拥挤在一起,印象一个接一个,不连续、出人意料”^②。城市中的个人,遭遇外部环境中这些凶险的急流与矛盾,“不是用心来反应,而是用头脑来反应”,所以城市中“占主导地位的是智力”。^③ 西美尔把这一现象追溯到金钱经济:“金钱经济、智力占优势,这二者是有内在联系的。”他认为,城市中的金钱经济,造成了城市人的“斤斤计较”、“倦怠心态”和“自我保护”。^④ 西美尔

① 本雅明用波德莱尔的诗《太阳》(“Le Soleil”)来说明“实践体验”的意思:“波德莱尔以一个残酷的修辞表达了这种情形。他说艺术家参加一场决斗,在即将被击败之前,发出恐惧的尖叫。这决斗就是创作过程本身。这样,波德莱尔就把惊恐的体验放在了自己艺术作品的核心”(Benjamin,《启迪》,163页)。惊恐的体验,对现代性体验来说是至关重要的。20世纪初的中国都市小说都把个人安顿于预定的空间模式中。20世纪20年代开始的叙述则与此不同,常常把人置于不可预测的时间之流上,让他们承受惊恐体验,表述深刻的实践体验。例子之一就是本章将讨论的师陀的《结婚》。

② 西美尔(Simmel),410页。

③ 同上。

④ 同上书,411—415页。

所说的城市生活心理基础的变化,为我们研究一类特殊的中国现代小说提供了一个方便的切入点,这类小说努力阅读城市中不可读的金钱世界,而表现这一世界的比喻则是娼妓与投机。

《子夜》中勾画的金钱与女人的世界

茅盾的《子夜》(1933)长期以来都被看成现代中国最伟大的现实主义小说之一。^①在开明书店的第一个版本中,封面的设计上有几行小字:“子夜:1930年的中国传奇”。这一设计似乎把该小说归入历史小说。在“后记”中,茅盾说自己在1930年开始构思这一作品,1931年10月到1932年12月之间完成了它。他本来计划处理很多主题,包括乡村的经济状况、小镇的意识形态和“新儒林外史”,但由于身体不好,只好将小说以现在的面目出版,重点放在了城市生活的各方面。^②

即便其规模没有茅盾计划的那么宏大,《子夜》仍然“为当时中国的所有重要社会过程提供了几乎完整的全景”^③。茅盾很注意“话题的真实性”,这很容易从他选择并纳入小说的主要社会问题上反映出来:农村经济的凋敝,军阀混战带来的灾难,城市的道德堕落,金融投机的吸引力与风险,“新儒林”人物们的无力与虚伪,资产阶级女性的无聊,爱情与革命的冲突。^④这一绘制地图般的努力,继承了晚清谴责小说的传统。但在这一表面努力之下,茅盾却创造了一个起到统一作用的意识,它把各条情节发展线索聚合到一起,为他对当时上海社会问题

① 中西文中都有大量研究茅盾的资料。有兴趣的读者可以参考下面这些资料:白志昂(Berning-hausen);陈清侨(S. Chan),《现代中国现实主义的问题》;苏珊·陈(S. Chen);陈幼石(Y. Chen);高利克(Gálik),《茅盾和现代中国文学批评》;夏志清(C. T. Hsia),《现代中国小说史》,140—164页;沈卫威,《艰辛的人生:茅盾传》;唐金海等;王德威(D. Wang),《二十世纪中国小说中的现实主义》,25—110页;庄钟庆。

② 茅盾,《子夜》,550页。

③ 普实克(Prusek),《中国文学三论》,35页。

④ 这里所说的茅盾小说针对的社会问题,出自1933年“施蒂而”(是瞿秋白的笔名,1899—1935)写的一篇评论。瞿秋白当时是中国共产党领袖,著名的马克思主义文学批评家(庄钟庆,179—184页)。实际上,对《子夜》的大多数早期评论文章常常集中在《子夜》表现的社会问题上,将其看做《子夜》的主要成就之一。

的全景式描绘增强了一贯性。这个起到统一作用的意思就是吴荪甫，一个实力雄厚的工业资本家。通过他的体验，城市的金钱世界展现到了读者面前。

研究一下小说的开头几章，就可以看出作者用怎样的策略，把地面视角与鸟瞰视角结合起来，勾勒出现代金钱世界的迷宫。第一章开头是上海一个典型地区的全景：

苏州河、黄浦江沿岸的外滩，外白渡桥高耸的钢架，从桥上向东望，可以看见浦东的洋栈像巨大的怪兽，蹲在暝色中，闪着千百只小眼睛似的灯火。向西望，叫人猛一惊的，是高高地装在一所洋房顶上而且异常庞大的霓虹电管广告，射出火一样的赤光和青磷似的绿焰：Light, Heat, Power。^①

三辆 1930 年式的雪铁笼汽车出现了，来迎接吴老太爷，他是从离上海不远的一个小镇来的，小镇正受到共产党的威胁。吴老太爷是主人公吴荪甫的父亲，30 年前还是一个“维新党”，但由于骑马时出了事故，早就有了残疾。他无望地守着《太上感应篇》（一本相信神仙果报的古书），开始了自己在大都市上海的短暂旅程。单纯的他总是看到令人不快的场面。他不自在地坐在二女儿旁边，之所以不自在，是因为她穿着紧身的夏装，“一对丰满的乳房很显明地突出来，袖口缩在臂弯以上，露出雪白的半只臂膊”。吴老太爷转开眼睛，看经过的街道，却只看到“一位半裸体似的只穿着亮纱坎肩，连肌肤都看得分明的时装少妇，高坐在一辆黄包车上，翘起了赤裸裸的一只白腿，简直好像没有穿裤子”^②。吴老太爷想起了《太上感应篇》中的话，“万恶淫为

^① 茅盾，《子夜》，9 页。关于这一段的讨论，见陈清桥(S. Chan)，《现代中国现实主义中对欲望的物化》，1—3 页；高利克(Galik)，《中西文学相遇中的里程碑》，88—90 页；王德威(D. Wang)，《二十世纪中国小说中的现实主义》，59—61 页。关于上海大都市中这一典型剖面的信息，见倪锡英；魏白蒂(P. Wei)。

^② 茅盾，《子夜》，17 页。

首”^①。他收回目光,担心自己的小女儿和小儿子这对“金童玉女”很快会被这妖魔般的城市污染。

来到儿子的宅邸,吴老太爷已经心力交瘁,但最坏的情况这时候才出现:

一切红的绿的电灯,一切长方形、椭圆形、多角形的家具,一切男的女的人们,都在这金光中跳着转着。粉红色的吴少奶奶,苹果绿色的一位女郎,淡黄色的又一女郎,都在那里疯狂地跳,跳!她们身上的轻绡掩不住全身肌肉的轮廓,高耸的乳峰,嫩红的乳头,腋下的细毛!无数的高耸的乳峰,颤动着,颤动着的乳峰,在满屋子里飞舞了。^②

在这些现代的性形象的冲击下,吴老太爷大叫一声“邪魔呀”,倒地而死。住在吴宅的一位诗人对此评论说:吴老太爷像僵尸一样生活在乡下,乡下像坟墓一般,但也让他安全;一进了现代城市,老僵尸马上就会风化。

的确,诗人的评论敏锐地指出了这一事件的意义(在上海现代性对传统的胜利),但第1章还需要我们更多的关注。^③第一,跟茅盾同一时期的其他作品,如《春蚕》(1932)和《林家铺子》(1932)一样,农村没有被想像成牧歌般的天堂,与腐朽、罪恶的城市完全相对的地方。第二,上海是通过无数漂浮的形象、变幻的形状和色彩、令人吃惊的破碎的女体(胸、胳膊、大腿等)来描绘的。上海成了一个有性别的形象。如果进一步考察会发现,城市被性别化为一个“妖女”,这是一种话语手段,通过它,金钱被看成现代都市中同样勾引人(甚至更勾引人)的

① 茅盾,《子夜》,17页。

② 同上书,21页。

③ 参考高利克的评论:“茅盾以吴老太爷的死,象征(或至少暗示了)旧中国在碰到资本主义与帝国主义的现实之后,迅速衰亡”(Gálik,《中西文学相遇中的里程碑》,85页)。高利克在该页上还总结了其他解读。

力量。^①

小说第2章描绘了吴老太爷的葬礼,明确了金钱与女人的并行关系。一整天,大多数人都毫不在乎一个乡下老僵尸的死,他们的兴趣主要是在钱和性上。一群工业家想要渡过日益恶化的经济难关,希望渺茫,所以忧心忡忡。三个金融家则策划着如何操纵公债市场。然后,擅长应酬各色人等的交际花徐曼丽小姐,露着光滑的白皮肤、鲜红的嘴唇,摆着腰肢,加入了本来乏味的金融谈话。人人都知道,曼丽是公债大户赵伯韬的情妇,他“各项公债都扒进”,也“扒进各式各样的女人”。^② 金钱和女人,就这样成了金融投机商们同样追求的两个目标。

在第2章和第3章,金融投机、工业斗争舞台上的大多数角色都出场了。也许具有讽刺意味的是,吴荪甫是在父亲的葬礼上被蒙骗着做成了两大交易:一是组织益中信托公司,二是投资公债市场。在后面的章节里,吴荪甫关心的两个主要问题(镇压丝厂罢工,与赵伯韬在公债投机中竞争)成了小说的主线。吴荪甫被越来越深地拉入了神秘但因此更迷人的金钱、女人的世界。在第12章,他遇到了刘玉英,一个21岁的寡妇,也是赵伯韬以前的一个情妇,她现在愿意向吴提供内部消息。当然,吴荪甫需要给她钱,但可能还不止于钱。有一刹那,吴荪甫被刘玉英的微笑分了心:“刘玉英的妖媚的笑容,俏语,眼波,一次一次闯回来诱惑他的筹划大事的心神。”^③ 他怒吼一声,“咄!魔障!”似乎想把刘玉英这个诱惑者的幻影赶走。有讽刺意味的是,吴荪甫的骂跟吴老太爷临终前骂的话几乎完全一样,都是针对城市中的妖女形象的。

但骄傲、固执的吴荪甫,不肯在与赵伯韬的竞争中退步,而赵伯韬是直接有外资支持的。吴荪甫继续在金钱和女人两个战场上发动攻

^① 安敏成(M. Anderson)说过,在茅盾的《子夜》中,“上海有两个诱人之处,一是它的投机热,二是它自由漂浮的情欲”(149页)。

^② 茅盾(Mao),《子夜》英译本,46页。

^③ 同上书,331页。

势。在第17章,他成功地把徐曼丽拉到自己一边。吴荪甫信心大增,开始与赵伯韬直接较量,拒绝承认他的企业面临的资金处境。在公债市场上的最后一次较量中,吴荪甫注入了自己的全部资金,焦急地等待着结果。有人曾告诉他,刘玉英不可靠,因为她也给赵伯韬作双面间谍。但这并不重要。真正重要的是,吴荪甫现在成功了,“‘现在’就是一切,‘现在’就是真实”^①。遗憾的是,真实(现在)展开了,吴荪甫失去了一切,他的金钱与女人的帝国坍塌了。

除了这一核心情节发展线索外,《子夜》还贯穿着很多其他叙述线索,以便使本来无法阅读的金钱、女人与城市的世界,变得可读起来。在第4章,吴荪甫家乡的一次农民暴动,标志着他建设繁荣农村小镇的乌托邦计划破产了。在第6章,一群资产阶级青年在城市公园里游荡,情绪感伤。在第8章,叙述集中在冯云卿这个小投机商的金融和家庭问题上,他劝自己的女儿为赵伯韬提供性服务,以换取内部消息。在第11章,刘玉英的“城市之行”,把她从公债市场带到了赵伯韬在旅馆里的私人房间。还有很多人物和事件,说的是吴荪甫工厂里工人与管理者的冲突。

普实克对茅盾在《子夜》中叙述策略的看法,值得引述:“这种方法就是在故事的线索还没有完全展开之前,就放弃它们,这更增强了一切都转瞬即逝的印象。”^②在普实克的解读中,“转瞬即逝”是一个关键词,因为他似乎把《子夜》解读成“自然主义”小说(虽然后来他的确把它与欧洲自然主义小说区分开来)。比如,他认为,《子夜》中的人物“不是自己身处其中的情节的策划者,他们出现又消失,而他们的决策似乎没有多大影响”。而且,在面对大都市中看不见的社会—经济力量时,“个人及其努力都微不足道,他的命运就跟地里的花一样飘忽”^③。人的生命确实飘忽,而更飘忽的是城市里金钱与女人的梦。在《子夜》中,世事难料,人类命运难测,都赋予上海一种特殊的时间维

① 茅盾,《子夜》,545页。

② 普实克(Prusek),《中国文学三论》,26页。

③ 同上书,26、28页。

度：上海是一个现代大都市，个人总是屈服于对金钱与女人的渴望，而智力（表现为算计、阴谋、欺骗）胜过了情感（比如吴太太未能实现的浪漫爱情），传统也总是屈服于摩登时代中的变化。

自愿向“市”（市场/城市）投降

现代性的感受被认为是上海体验的特点。《子夜》是通过一个特殊策略来表达这一感受的，那就是个人甘愿向金钱和女人投降。夏朴在讨论波德莱尔书写的城市现代性时，作出了深有见地的评论：波德莱尔式的诗人“走进人群时，就好比娼妓走入市场，诗人自愿屈服于给他刺激、但也对他提出要求的那些惊恐、穿透、注视的目光”^①。夏朴的话对理解《子夜》中金钱的作用也是有用的，因为正是通过自愿投身于不可预测的“市”（市场/城市），现代都市人才获得“实践体验”这种深刻的城市体验，这种体验中充满了吃惊、焦虑、幻灭，以及狂喜、兴奋、沉醉。否则，一个站在远处的观察者在对城市的全景视角中所得到的，至多是本雅明所说的“信息体验”，即人们从阅读新闻中得到的肤浅体验。

夏朴认为，诗人（在波德莱尔的诗歌中，诗人是现代人的代表）与娼妓（城市风景中的一个核心人物）在探索城市/市场时是类似的。这让我们可以从一个新角度看待《子夜》中刘玉英与吴荪甫看似偶然的相遇。刘玉英是公债交易所拥挤人群的自愿参加者，她父亲 10 年前在一次冒险投机中破产自杀，兄弟因欺诈罪仍在狱中服刑，所以，刘玉英希望能在日常投机中走稳当的路线。“她是一个女人，她知道女人生财之道，和男子不同；男子利用身外的本钱，而女子则利用身上的本钱。”^②在给赵伯韬做情妇时，她很想从这一危险关系中尽量获利。为此，她又跟吴荪甫纠缠，让他在金融投机中越陷越深。另一方面，吴荪甫在进入市场时希望复兴民族工业（这一雄心，让我们想起了 20 年前

① 夏朴(Sharpe), 52 页。

② 茅盾(Mao), 《子夜》英译本, 294 页。

姬文在《市声》中所描绘的爱国工业家),但一旦进入了市场,吴荪甫就被迫像“娼妓”一样行事,在凶险的经济中,自愿把自己作为“商品”(在跟赵伯韬的最后一次较量中,他押上了自己的全部财产)。他相继体验到金融成功的狂喜(把八个小厂都兼并进自己的公司),性征服的喜悦(勾引了赵伯韬的两个情妇),对难料的金融局势的忧虑,以及最后失败的幻灭。

茅盾的《子夜》在观念上把金钱与女人、投机家与娼妓等同起来。有趣而出人意料的是,这跟西美尔的理论是吻合的。西美尔认为,在现代都市中,智力胜过情感。前面说的屈服于市场/城市的情况,毕竟是自愿的,是现代市民经精密计算后,凭自我意志作出的行为。这一结论,既适用于赵伯韬、吴荪甫那样的资本家,也适用于刘玉英、徐曼丽那样的交际花。精明的城市冒险者显然倾向于自我保存,所以《子夜》中金钱—女人的色欲维度,是通过视觉想像来重新建构的。视觉是探索现代城市的主要方式,它似乎将实际参与的风险最小化,又促进了观看的快感。

在现代城市构形中,视觉占主导地位的最好例子是高利克所说的“乳房之舞”。^①在《子夜》一开始,茅盾通过吴老太爷的眼睛,把大都市上海描绘为“罪恶者的天堂”,到处呈现的都是情欲的场景:大街上,汽车里,私宅中,旅馆房间里。它们最终凝聚成男性欲望的物化形象,即女性“高耸的乳峰,嫩红的乳头”^②。《子夜》中的“乳房之舞”几乎被重复到了过分的地步。周蕾将茅盾对女性乳房的过度描写进行了女性主义的解读,她虽然指的是茅盾更早的一部小说《虹》(1930),但这里也值得引用:

女性乳房是当时的一个“新”形象。它们在公开场合出现,标志着“进步”。它们被纳入理性文字中,标志着对一个令人尴尬的细节的合法化,也就是去神秘化过程。……但在另一个意义上,

① 高利克(Galik),《中西文学相遇中的里程碑》,90页。

② 茅盾(Mao),《子夜》英译本,20—21页。

乳房在叙述语言中确立了一个鸿沟,也就是作为反思“心灵”的“女人”,与作为性感“肉体”的女人之间的鸿沟。^①

但在《子夜》中,茅盾显然更喜欢把女性想像为性感的肉体,而不是反思的心灵。与这一倾向一致的是,在《子夜》中刘玉英对“智力”的运用,只是为了提高她的性感肉体在市场/城市中的价值。茅盾是这样描绘公债交易所里的刘玉英的,“当刘玉英低头,看到自己的淡蓝色纱衣被汗湿透,她的乳头露出来,像两个圆圆的、玫瑰色的影子,她不由得微笑。”^②

现在我们可以明显看出,《子夜》中的“乳房之舞”,目的是强化男性城市探索者的偷窥快感,引诱他,让他自愿投降于“妓女”,屈服于投机。^③但偷窥的快感也带有某些风险。作为旧中国的象征,吴老太爷在周围一场令人晕眩的女乳的色情舞蹈中很快崩溃了。但高利克只根据这个事件就认为“对现代中国女性尤其是她们乳房的描绘,成了女性性感的致命力量的一部分”,而且“跟‘乳房’这一现象有关的形象,不是诱惑,而是毁灭”。这样说,是忽视甚至漠视了城市想像中视觉的不可缺少的功能。^④跟高利克的这些说法相反的是,《子夜》中的女性性感不仅是毁灭性的,更是诱惑性的,甚至诱惑力多于毁灭力(比如,吴荪甫跟刘玉英的关系,赵伯韬跟冯眉卿的关系)。女性性感是通过似乎不可抗拒的诱惑力来证明其毁灭性的。换句话说,如高利克自己承认的,“‘死亡之舞’是‘乳房之舞’的一个

① 周蕾(R. Chow),《女人与中国现代性》,106—107页。

② 茅盾,《子夜》,296页。

③ 参考王德威的话:“因此我们可以认为,投机这一主题,不仅定义了《子夜》中人类活动的经济方面,也定义了其他方面。拿小说中的情爱为例。我们发现,甚至爱、恨这样的情感也可以变成一种通货,与市场上的其他事物一起沉浮。”(D. Wang,《二十世纪中国小说中的现实主义》,64页)。王德威在后面谈到,吴荪甫的太太与雷上校之间的精神恋爱,再次说明了现代城市中智力高于情感。

④ 高利克(Gálik),《中西文学相遇中的里程碑》,84页。

变奏”^①。是乳房之舞,把投机商与妓女(或妓女一般的投机商,和作为投机商的妓女),一起带到了市场/城市的舞台中央。

就这样,《子夜》中偷窥的快感,以一种复杂方式,建立起了“我”与视觉、地点与场面、城市与文本、自我与他者之间的关系。感受到的他者,不论是金钱还是女人(金钱作为女人,女人作为金钱),都马上成为自我的构成部分(男性的“我”)。本来是我“看到”的私人领域,迅速变成了公共的“场面”,诱惑与占有的战役在那里上演。《子夜》总是强调“注视”的作用:在开篇的城市全景中,在吴老太爷看到街上一个“半裸体的”女人时,在吴荪甫自豪地考察公债市场时,在他迷醉地注视着刘玉英迷人的微笑时。通过各种各样的注视,不可读的城市被翻译成了可读的文本,看不见的金钱的力量,被体现在总是有诱惑力的、偶尔有毁灭性的妓女身上。《子夜》把金钱和妓女都描绘成欲望的对象、毁灭的力量,戏剧性地描绘了上海都市中一种特别的现代性体验。

第三节

城市矛盾的象征:曹禺《日出》中的陈白露

四幕剧《日出》(1936)是曹禺 25 岁时撰写的,针对的也是茅盾《子夜》中提出的关键性问题。曹禺在剧中特别关心的是聚焦城市社会的

① 高利克(Gálik),《中西文学相遇中的里程碑》,90页。“死亡之舞”指的是第三章中的色情场面:“交际花徐曼丽女士赤着一双脚,袅袅婷婷站在一张弹子台上跳舞哪!她托开了两臂,提起一条腿,……在那平稳光软的弹子台的绿呢上飞快地旋转,她的衣服的下缘,平张开来,像一把伞,她的白嫩的大腿,她的紧裹着臀部的淡红印度绸的亵衣,全都露出来了”(Mao,《子夜》英译本,67页)。这个场面马上引起了下面的评论:“这是他们的‘死的跳舞’呀!农村愈破产,城市的畸形发展愈猛烈,金价愈涨,米价愈贵,内战的炮火愈厉害,农民的骚动愈普遍,那么,他们——这些有钱人的‘死的跳舞’就愈加疯狂!”(同上书,68页)。

一个横断面,而非求助于 20 世纪初流行起来的对城市的地图式表现方法。除第 3 幕发生在一个三等妓院之外,《日出》中所有重大事件都发生在现代大都市中一个豪华的旅馆套房里。那儿的核心人物是陈白露,她像《子夜》中的徐曼丽一样是交际花,招待自己的恩主和客人。^①

曹禺对场景进行了长篇描述(他往往如此):“除了在早上斜射过来的朝日使这间屋有些光明之外,整天是见不着一线自然的光亮的。屋内一些陈设俱是畸形的,现代式的,生硬而肤浅,刺激人的好奇心,但并不给人舒适之感。”^②在这里,环境细节不只是为了在剧中创造特定的情绪,也指出了作者意图让观众认同的意识形态立场。即便在这样早的时候,现代城市生活的“肤浅”和“畸形”,就跟想像的乡村生活的“有意义”、“自然”形成了对照。

就这个二元对立来看,剧中出现了两类人物。方达生找到白露,劝她离开邪恶的城市。方达生代表传统的牧歌般乡村的观念。除了逃不出黑帮之手的乡下姑娘“小东西”和失业的银行职员黄省三外,其他人物都属于各种城市“肤浅者”:张乔治,一个以自我为中心的花花公子,到处吹嘘自己在西方受的高等教育;王福升,一个势利、谄媚的旅馆茶房;潘月亭,一个银行家,白露的恩主之一;李石清,潘月亭银行里一个野心勃勃的秘书;顾八奶奶,一个富有的中年寡妇,吹嘘自己如何“爱”潇洒却肤浅的年轻面首胡四;黑三,一个黑帮成员,自称“小东西”的爸爸。曹禺批判了黑帮、金融家造成的社会不公,谴责花花公子、面首、资产阶级太太等时髦社会中的人物。他的这些态度在剧本

^① 曹禺是否应该把第 3 幕从《日出》中删除,对此有过争论。曹禺自己认为应该保留这一幕,它是剧本的核心,而且他承认,它对他来说在情感上最贴近。见王兴平等,第 1 卷,34—38 页。关于该剧本中没有点出其名字的城市,刘绍铭认为:“虽然城市的地点没有点出,但我们仍能从舞台指示和人物身份中猜到,这些活动必定发生在中国的一个大都市,比如上海或天津”(《曹禺》,34—35 页)。的确,曹禺在 1963 年的一次采访中说,剧本的地点是天津:“《日出》是关于天津一个高等宾馆中一群寄生虫的夜生活”(转引自刘绍铭[Lao],《曹禺》,35 页)。

^② 曹禺(Cao),《日出》英译本,1 页。

中清楚地表达出来,对观众来说是显而易见的。^①更值得注意的是核心人物陈白露,她体现了一个没有解决的矛盾:她既是城市肤浅的交汇点(而城市的肤浅是作者批判的对象),又是少有的城市敏感性的代表(作者同情的对象)。

陈白露有两个名字(两个身份),最好地体现了她所代表的矛盾。最初她被介绍给观众时,是“白露”,是纤细的美丽之物,但注定要在“不自然”的城市环境中消失。后来,在第1幕中方达生说,白露小时候的名字是竹均,竹是一个人“高洁”的传统象征。白露听到自己几乎被遗忘的名字,很高兴,她坚持让达生一遍遍地叫这个名字:“(回味男人叫的情调)甜得很,也苦得很。你再这样叫我一声。”^②张乔治突然进来,打断了白露和达生短暂地沉湎其中的忧伤情绪。乔治马上纠正了达生称白露为“竹均”这一错误,对达生说,白露“是这儿顶红、顶红的人,她是我的,嗯,是我所最崇拜的——”^③

他人以多种方式,占有着交际花陈白露的空间:达生苦劝白露回到童年,但没有用;潘月亭说白露是自己的财产,因为他给她付旅馆账单等费用。实际上,达生吃惊地发现,白露已不再是那个单纯的竹均,而是一个会算计、狡猾的城市女郎,跟一群富有的恩主维持着可疑的关系。达生向白露求婚,白露对他发出了一系列令人尴尬的提问:“噢,我要人养活我,你难道不明白?我要舒服,你不明白么?我出门要坐汽车,应酬要穿些好衣服,我要玩,我要跳舞,你难道不明白?……”^④达生无法相信,白露已经完全被对金钱的欲望占据了。

白露并非天生爱金钱与享乐,因为她曾体验过人们都梦想的田园般的乡村生活。她曾嫁给一个浪漫诗人。她告诉达生“他要我跟他结

① 曹禺在1936年《日出》(文化生活出版社出版)的“跋”中,有力地、激烈地表达了自己的控诉和轻蔑。尤其是,他希望能来一次暴风雨,把地球上这些“魑魅魍魉”都击烂(见王兴平等,第1卷,25-42页)。

② 曹禺,《日出》,18页。1957年版本(中国戏剧出版社)与原版本不同,陈白露感伤地体味自己小时候名字的部分被缩减了,而1957年版本是英译本的基础。

③ 曹禺(Cao),《日出》英译本,8页。

④ 同上书,15页。

婚,我就跟他结婚;他要我到乡下去,我就陪他到乡下去。他说,你应该生个小孩,我就为他生个小孩……他永远是那么乐观,因为他相信一切是有希望的”^①。但田园之梦并没维持多久,他们的婚姻生活很快变得暗淡无聊。他们唯一的孩子死掉后,二人马上分道扬镳了。显然,这次失败的婚姻说明,白露表面的颓废态度之下,暗藏着对自然的热爱。甚至多年以后,她看到窗子上的霜或看到日出时,仍感到兴奋,说明了她的敏感:“你看,满天的云彩,满天的亮——喂,你听,麻雀!……春天来了……哦,我喜欢太阳,我喜欢春天,我喜欢年轻,我喜欢我自己。哦,我喜欢!”^②

既然白露身上有“腐朽的”金钱(城市)与“能救赎人的”自然(乡村)之间的矛盾,她所占有的空间就成了一个不稳定的空间,各种城市力量都可以占有、渗透、跨越这个空间。在剧本中,代表这些城市力量的,有银行家、花花公子、面首、社交界夫人、幕后的黑帮人物金八。这一矛盾的结果是,白露成了一个基本上无法定义的人物。一方面,顾八奶奶总是廉价地称赞白露:“你真是个杰作!又香艳,又美丽,又浪漫,又肉感……我说你是中国顶有希望的女人。”^③另一方面,李石清又对白露深为蔑视:白露“舞女不是舞女,娼妓不是娼妓,姨太太不是姨太太,怎么一个贱货!”^④白露的地位总是滑动的,跟其他位置融合在一起。她的历史被揭示出来时,就更强调了不安稳的感觉——她出身知识分子家庭,是女子学校的优等生,是社交界领袖,电影演员,舞蹈明星——这些都为已变化(并且仍在变化)的白露形象增添了时间维度。而且,随着剧本从清晨(第1幕)发展到傍晚(第2幕)到半夜(第3幕),又回到清晨(第4幕),没有安全位置的白露,似乎像一滴白露一样,走过了自己易逝的生命的全部。白露早些时候从诗人的书里引用了一句话,已经暗示了她的命运:“太阳升起来了,黑暗留在后

① 曹禺(Cao),《日出》英译本,151-152页。

② 同上书,38-39页。

③ 同上书,57页。

④ 同上书,80页。

面。……但是太阳不是我们的，我们要睡了。”^①

以嫖妓来比喻城市生活

对白露这个人物和她的死，可以进行不同解读，而这些解读又常常彼此矛盾。^②但无论这些解读有什么不同，在我们的分析中，有一点是肯定的：白露是金钱经济的受害者，她自己又自愿参与这一经济，虽然她常常表达自己的强烈不满。她对达生承认说，“我同他们一样爱钱，想法子弄钱，但我弄来的钱是我牺牲过我最宝贵的东西换来的……我享着女人应该享有的权利。”^③如田本相正确指出的，《日出》的杰出性，在于它对金钱经济和娼妓制度的深刻批判。^④是金钱的无形却无所不能的力量，创造了整个都市空间中一群群的“妖魔鬼怪”，也是这一力量，让《日出》中的大多数人物（除了达生）为了金钱，以各种方式“出卖”自己。

投机与娼妓制度之间的紧密关系，较早的时候已经出现在茅盾的《子夜》中，在《日出》中则表现得更有戏剧性。潘月亭像吴荪甫一样，在公债市场上大量投资，随着金融投机的起伏，他体验到狂喜与沮丧。在很大程度上，他自愿屈服于凶险的市场，一路上既攫取着金钱，也攫取着女人，而金钱与女人的市场价值，都只有通过经常的交换才能实现。在这方面，王德威对《子夜》的评论也同样适用于《日出》：

① 曹禺(Cao),《日出》英译本,153页。

② 比如,有四个原因可以解释白露的死:她没能救出小东西;潘月亭突然破产;她马上要面临债务;张乔治拒绝借给她钱。从中可以看到对陈白露这个人物的三种不同解读。(1)白露是一个“伟大人物”,虽然她貌似怀疑和贪婪,但实际却美丽、活泼、聪明、慷慨、有同情心。(2)白露是一只“折断了翅膀的鹰”,是正面人物,她的理想与现实不可调和,她的尊严与屈辱值得读者同情。(3)白露是一只“笼中鸟”,自我堕落,与有钱人周旋,是应该批判的反面人物。关于对陈白露和她的死的解读,以及《日出》的其他话题,见王兴平等,第2卷,3-140页,尤其是88-100页。

③ 曹禺,《日出》英译本,15-16页。

④ 见王兴平等,第2卷,115-118页。

这些投机家为了从变幻的公债交易活动中获利,注意的并不是合适的时机什么时候出现,并在其出现时抓住这一时机;他们是在跟时间赛跑,还要跑在时间前面……在他们的游戏的核心,不是过去,也不是现在,而是未来的不确定性……时间感错乱了,不是因为时间没有意义,而是因为时间承载了太多的意义。^①

《日出》中城市投机家与妓女昼夜颠倒的生活方式,最好地体现了时间的错乱。曹禺选取的有讽刺意味的剧本题目,则说明时间承担了太多意义。

《日出》是在日出时结束的。这令人悲伤的巧合具有反讽意味,因为这个清晨的日出并没有给很多人物带来光明:黄省三的孩子、小东西、李石清的孩子、陈白露都死了;而潘月亭、李石清、顾八奶奶(她损失了在潘的破产银行中的所有存款)则陷入一片黑暗。唯一的例外是方达生。他听到楼外建筑工人的歌唱,感到很兴奋,冲出去,在最后那个乌托邦的时刻,迎接日出:“你听!你听……太阳就在外面,太阳就在他们身上。你跟我来,我们要一起做点事。”^②他没有听到白露的回答。达生发誓去跟金八决斗(金八是邪恶的金钱经济的幕后人物),却骤然停了下来。考虑到具有沉重悲剧气氛的结尾,达生最后的许诺不仅看起来无足轻重,而且也是深深的讽刺。^③ 尽管“子夜”过去了(在第2、3幕中),人们期待的光明的“日出”却没有到来。通过这个出人意料的结局,“日出”所负载的沉重意义就像矛盾的“子夜”所负载的沉重意义一样,质疑(甚至颠覆着)日出的基本含义:对更美好未来

① 王德威(D. Wang),《二十世纪中国小说中的现实主义》,62-63页。

② 曹禺,《日出》英译本,188页。

③ 曹禺在剧本的“跋”中提到,方达生最后的誓言意在讽刺,方达生代表那些“空抱着一腔同情和理想,而实际无补于事的‘好心人’”(包括曹禺自己),他们表达了自己的同情和理想,却毫无用处(见王兴平等,第1卷,30页)。

的憧憬。^①

就像成千上万城市人叵测的未来一样,这些城市人生活的意义也依赖于凶险的投机、出卖自己的活动。出卖自己作为城市生活的比喻不仅适用于资本家,也适用于小市民。在《日出》中,潘月亭的座右铭是,“人不能没有钱,没有钱就不要活着”,这似乎更适用于李石清。^②李石清是潘月亭银行中一个小文书,强迫自己的老婆用从当铺换来的一点小钱跟他人打牌,以此来巴结潘和他的朋友。不久,他用银行的内幕消息敲诈潘,得到提升。一旦提升了,他对自己底下的人就傲慢起来,把所有时间和精力都花在潘的公债投机上,毫不考虑自己生病的儿子。潘对李的工作并不满意,给了他 25 块钱的工资,就打发他走。25 块钱甚至不够李的儿子的入院费。在儿子的死讯传到旅馆之前,李告诉潘他已破产,对潘取得了最后一次“胜利”。但真正的胜利并不属于李或潘。在金钱经济的舞台上,他们只是两个傀儡(就像妓女一样)。真正的胜利属于金八,他是幕后的黑帮人物(就像妓院老板一样),操纵着股票市场。他在剧中是“隐身的”,暗示着金钱在城市中的实际运作方式。

投机作为出卖肉体:师陀的《结婚》

《结婚》这部上海小说是师陀于 1945 年完成,1947 年出版的。它分两部,第一部中有主人公胡去恶写给未婚妻林佩芳的六封信(分 6 章),林佩芳是在抗日战争中撤退到乡下的。第二部分也有 6 章,从全知的第三人称视角,叙述了胡去恶的逐渐堕落和暴死。整体来说,小说揭露了金钱经济与城市的腐朽如何一起摧毁了这个现代都市中的一个年轻学者。

① 茅盾本想把小说命名为《夕阳》,代表“封建的与资本主义中国的神”的衰亡。后来将其改成了《子夜》,因为后者比“夕阳”包含了更多的希望。“子夜”除了是晚上最深的时刻之外,也“必然引向黎明”。见高利克(Galik),《中西文学相遇中的里程碑》,86—87 页。所以,值得注意的是,英译本的封皮上还保留着第一个中文版本封面上的“夕阳”二字。

② 曹禺(Cao),《日出》英译本,146 页。

胡去恶的第一封信中是这样描绘上海的：“上海依旧人山人海，龌龊，杂乱，骚扰，谣言，暗杀，掠夺，红尘万丈。”^①他独居在这个城市里，感到像大海上的小船一样，孤独地漂向一个未知的地方。教书也不能让他感觉好些，因为他的学生都不怎么听他讲课，而是沉醉于读张恨水（第三、四章讨论过的通俗作家）写的爱情故事。由于胡的悲惨童年，他梦想着跟佩芳建立一个幸福家庭，但成家在上海是需要很多钱的。胡这样写道：“钱，佩芳。钱固然苦坏了我，同时也苦坏了你们，你恨它还得爱它。”^②

就这样，赚钱成了胡去恶最关心的问题。他拜访了朋友田国宝，后者是一个古物收藏家、胆怯的投机商。胡去恶遇到了田国宝的妹妹田国秀，一个浓妆艳抹的娇惯的大学生。国宝答应借给胡一笔钱，但要求胡去恶给他一些有价值的东西作为回报。胡去恶能想到的唯一东西就是他的两部课本手稿，《中国史大纲》和《西洋通史》。听到这个，国秀的表兄和情人、股票代理人钱亨大笑起来：“你真阿木林。上海是个什么地方？你要押款，你拿金条，金刚钻，股票，提单都行，可是你的稿子。哈，哈！我说句扫兴话，论斤称还不如旧报纸值钱。”^③但是，在国宝的干预下，钱亨答应帮忙。几天后，他给胡去恶弄到了1万元借款，答应把这笔钱投在有利可图的公债上。

公债交易所本来对胡去恶是完全陌生的地方，现在他却沉迷其中。一天清早，他沿着外滩走，对这座金融城市有了新的看法：

连走路都象上战场。在这里你看不见中国人提倡了数千年的品德，只觉得所谓仁义礼让，根本就不曾在我国国土上存在过。任何人都表示，不能再清楚了：他们没有情感。假使这时有个孩子给车轧死，他们将照常从尸体上踏过去，车照常开过去，谁也不会回头多看一眼……然而这才是真的生活，佩芳，我在上海好多

① 师陀，《结婚》，1页。

② 同上书，7页。

③ 同上书，41页。

年,直到今日,我算恍然大悟,开了眼界,初次认识上海。我在世上活了更多年,也直到今日,才感到过去的的生活不算生活。一个千古不变的原则:为人在世,无须慈悲,优胜劣败,谁力量大,谁就有生存的权利。^①

这些话与一个教师的形象很不相符,更像出自一个金融投机家之口。而胡去恶的确希望成为这样的投机者。一进入股票交易所,他就观察这个屋檐下的各种人:老派商人、银行职员、文书、妓女、戴绿帽子的丈夫、年轻女士、小报记者、男女演员、艺术家、教授等(这些人中很多也出现在茅盾的《子夜》中)。金钱多么强大,才能把这么些人都吸引到一个地方来!这一天结束的时候,有人告诉胡去恶,他赚了200块钱。“钱真是好东西”,他被这一消息搞得昏头昏脑,“有了钱便有了快乐,你到处只看见笑”^②。

值得注意的是,《结婚》的第一部分是在股票交易所中结束的,胡在那里得到这样的忠告:“可是在上海不找女人,那才是傻瓜!你想想上海还有什么比女人多?……还有什么地方的女人比上海女人更容易上手?……上海女人是什么?蘑菇,春天的蘑菇;你愿意摘多少摘多少。”^③就这样,投机不可避免地引向了娼妓。胡去恶发现自己在这座大都市中,越来越深地卷入到对金钱和女人的双重追逐中。

第二部分一开始,胡去恶在书信体中的第一人称叙述让位给了全知的第三人称叙述。其原因很简单:他对自己的乡下未婚妻已经失去耐心,因为他觉得她已经不再能理解他复杂的新体验。这新体验的一部分是赚钱,另一部分是追求国秀。国秀跟钱亨吵了一架,因为有人看见他同时跟至少另外两个女人约会。此后国秀常常跟胡去恶出入咖啡馆、电影院、舞厅,让他成了自己方便的报复工具。另一方面,胡误解了国秀的意图,梦想着自己能娶她,爬入上流社会。太平洋战争

① 师陀,《结婚》,98页。

② 同上书,126页。

③ 同上书,151页。

的爆发摧毁了他的梦想。他债务缠身，竭力想捞回本钱，却发现本钱已经大大贬值。一个下雪的傍晚，他和国秀在街上游荡，然后一起进了胡去恶破烂的小房间。他看到自己这么走运，大为惊喜，抓住机会，用蛮力“占有”了国秀。

虽然有这偶然的浪漫一幕，但胡去恶并没觉得高兴，因为国秀对自己跟胡在一起的前景感到惊恐，很快就与钱亨和好。更糟糕的是，胡去恶发现国宝剽窃了他的手稿，改了题目，用他自己的名字发表了。胡去恶最后终于从噩梦中醒来，“这个世界是吃人的世界，别人吃我，我也应该吃人，大家都不需要良心。”^①他这样想好之后，就开始复仇。一天晚上，他藏在一个小巷里，用一把刀割断钱亨的喉咙，在逃跑途中被警察击毙。

城市作为虚伪、腐败、毁灭的场所

具有讽刺意味的是，小说的结尾不是胡去恶与林佩芳结婚（本来读者会这样指望的），而是黄博士与张小姐结婚。他们在小饭店举行简单的婚礼。中间，一个报童叫卖着耸人听闻的新闻，走了过去。“但是大家天天听见杀人，听也听腻了，马路上熙来攘往，谁也不去注意……不管被杀也罢，杀人也罢，只要死的不是自己，人们得照样去谋生，跟谁都没有关系。譬如向大海投个石子，石子完了，大海毫无影响。”^②师陀就这样以冷漠的口气结束了小说，为现代都市上海的图景添了最后一笔，在这里，传统道德几乎已荡然无存。

在小说结尾，“美国”黄成了一个“反英雄”，他经历了动荡生活中的沉浮而存活下来。他本是北京一所大学的助教，潇洒而富有，后来成了上海一个小投机商，先得了性病，一个医生又使他失明，医生后来还拐走了他漂亮的妻子。但黄最终跟医生打官司，在法庭上获得了比较好的裁决，现在正在庆祝自己的婚礼。夏志清认为，“在小说的寓意

① 师陀，《结婚》，247页。

② 同上书，268页。

结构中,黄代表了活下去的不可摧毁的意志,与非道德的生命力量。”^①

尽管夏志清没有指明《结婚》的寓意结构究竟如何,但我们可以说,从寓意角度来说,胡去恶的堕落,他在凶险的市场/城市中把自己当做商品出卖,最后死于警察之手,这在很大程度上符合经典的城市构形,也就是城市是虚伪、腐败、毁灭的场所。^②按照黑白分明的寓意结构,上海代表的是邪恶、死亡,而牧歌般的乡村则代表善、生命(李大钊1919年就是这样认为的)。如杨义正确指出的,“胡去恶在林佩芳与田国秀之间的选择,是一种迷误于田园情调和洋场风味的选择。”^③胡去恶抛弃了代表传统乡村价值的佩芳,追求国秀(国秀代表城市的虚伪与腐朽,或1981年师陀说的“高级垃圾”或“高等娼妓”),在城市炼狱中走上邪途而犯下罪孽,最终遭到死亡的惩罚。^④

唐湜(1920年出生)在1948年认为,胡去恶之死,不仅是城市与乡村之间不断进行的战争的必然结果,也充分表明了师陀对乡村的怀恋,对城市的幻灭。的确,从整个小说结构来说,胡去恶的死很突然,也很出人意料,因为师陀本来可以很容易地遵循城市小说的惯例,让这个年轻人回到乡下,在他贤淑的未婚妻照料下抚平伤口。按照唐湜的说法,师陀在《结婚》的结尾,出于绝望让胡去恶死掉,这是基于师陀的幻灭:“团圆是不可能的,这是都市灼人的现实,一切只有粉碎与毁灭。”^⑤

师陀让自己的主人公死在城市中,这与西美尔“智力高于情感”的命题是吻合的。从情感上来说,师陀也许本来希望有大团圆结局,也就是让胡去恶与佩芳结婚。但从智力上来说,他意识到在现代都市中,这一浪漫结局是不可能的。后来,在1981年,师陀仍强调而肯定

① 夏志清(C. T. Hsia),《现代中国小说史》,467页。

② 在西方文学中,“城市”(city)这个词有广泛的内涵:从骄傲、自大(巴别塔),到罪孽、腐败(巴比伦城),到死亡、毁灭(特洛伊城)。这些文学联想,见派克(Pike),5-8页。

③ 杨义,《师陀》,94页。早在1948年,唐湜就提出了同样的观点。唐湜认为,《结婚》中的核心矛盾,“是诗人心里的都市与田园的争斗:田国秀与林佩芳对胡去恶的争夺”(见刘增杰,303页)。

④ 刘增杰,171页。

⑤ 同上书,305-306页。

地说,“上海是个最讲现实的地方,它产生车载斗量的血淋淋的黄色事件,绝不产生浪漫故事”;而且,“上海是个唯利是图的地方,一切决定于现实利益”。^① 师陀在自己的最后一部文集《上海手札》(1941)中,这样描绘典型的上海人,跟他 1981 年的评论形成了对应:

请恕我在这里弄一个错误,上海人,你们自己知道你们并不管明天。倘若今天你们的金子或粮食做赔了,夜里两点钟以前你们已经在旅馆里服过鸦片,你们尽量的服,你们吞得这样多,明天又和你们什么关系?它已不再能引动你们的欲望,它已不再能因为到期的债务使你们害怕,你们自己早已被检验,并且安然睡在殡仪馆的礼堂上了。^②

对上海市民的这一漫画式描绘,以极端的形式,表明了现代都市中智力的统治地位:这些城市人完全冷漠,毫无心肝,即便面对自己的死,也平静而冷酷。终究说来,这就是师陀眼中的上海:一个虚伪、腐朽、毁灭的城市。

① 刘增杰,168—169页、181页。

② 师陀,《芦焚散文选集》,224页。

第六章 上海的时间与欲望之流*

城市一词越来越意味着不安的、神经质的能量,城市居民越来越像鬼鬼祟祟的徘徊者,而不是公民……一个唯我的人物或叙述者,看到躁动不安的外部世界,说明对时空的感受越来越失去原有的方向……这一现象的结果是,文学中的城市不再是实实在在的、前后一致的,而变得破碎、透明,成了由碎片、变幻的情绪构成的地方。它不再是代表共同体的符号,而是代表不连续性与断裂的符号。

——摘自派克(Pike)的《现代文学中的城市形象》

第一节

20世纪20年代末30年代初,一批上海作家从一个新角度探索城市的现代性体验(其中一个体验就是城市人努力追赶迅速流走的时间,又常常追不上)。这群作家的核心成员包括刘呐鸥、施蛰存、穆时英。王瑶称他们为“现代派”,楼适夷(1905年生)和钱杏邨称他们为“新感觉派”,施蛰存称其为“水沫社作家群”,赵家璧(1908年生)则称

* 本章第二节的缩本,曾提交给威斯康星大学1993年10月召开的中西部亚洲研究年会。

其为“心理分析小说派”。^①“现代派”和“心理分析小说派”都比较宽泛,可以囊括这群海派作家前后的其他作家(如郭沫若和郁达夫,或张爱玲和徐訏),而“水沫社”作家群又只是该派发展过程中的一个短暂阶段,所以本书将采用“新感觉派”这一称呼。^②

楼适夷 1931 年发表了一篇文章,评论施蛰存发表在《小说月报》上的两篇小说:《在巴黎大戏院》(1931)和《魔道》(1931)。楼适夷把施蛰存的实验性文学技巧,追溯到当时风行的法国超现实主义与日本新感觉主义的影响。^③楼适夷认为,超现实主义、新感觉主义、“无用”文学,都是金钱资本主义的产物;新感觉派的审美,是跟“Erotic and Grotesque”(原文中即用英文,意为“色情的与怪诞的”)分不开的;城市消费社会是一个现代的机械社会。在文章结尾,楼适夷批评施蛰存“光瞧见崩坏的黑暗的一面”,“只图向变态的幻象中作逃避”。^④

楼适夷的批评无疑是从左翼意识形态立场出发的。后来,在讨论“第三种人”(处于当时的革命作家与反革命作家之间的作家)时,这一

① 与新感觉派有关的其他作者包括戴望舒、杜衡、徐霞村、郭建英、黑婴、叶灵凤。对这批作家四个称呼的差别,见施建伟,301—305 页。

② 严家炎与李欧梵在 80 年代出版了自己的批评研究后,“新感觉派”这个词似乎被广泛接受了(见严家炎,《中国现代小说流派史》,125—166 页;李欧梵,《中国现代小说的先驱者》)。特兰布尔(Trumbull)也在自己的博士论文中用了这个词,他的论文详细记录了这一上海作家群的发展与解体。

③ 日本“新感觉派”作家包括林房雄(1903—1975),片冈铁兵(1894—1944),川端康成(1899—1972),横光利一(1898—1947),也许还应该包括堀口大学(见特兰布尔[Trumbull],51 页;严家炎,《中国现代小说流派史》,126 页)。按照著名女作家和学者苏雪林(绿漪,1899 年生)的说法,法国的保尔穆杭(Paul Morand)最初影响了这些日本作家,应该看成新感觉派的先驱。穆杭的小说,比如《打开夜》(*Ouvert la nuit*)和《快乐之城》(*Ville de plaisir*),《勇敢的欧洲》(*L'Europe galante*),表现了第一次世界大战后欧洲混乱的社会状况,以及道德—心理上的失衡。此外,新感觉派还受到未来主义的影响,未来主义鼓吹机器,歌颂物质文化,拥抱现代都市中典型的无序、速度、冲突、不安、狂乱。由此出现了一种风格鲜明的城市文学,它书写了都市的所有魅力、光怪陆离、情欲、腐朽、变形、复杂。从这个特殊角度出发,苏雪林认为,随着穆时英的出现,“都市文学才正式成立”(苏雪林,《二三十年代作家与作品》,422—427 页)。

④ 见施蛰存,《施蛰存》,305—307 页。

立场更清晰地表达出来。^①但是,正如前面第一、二章解释的,本书关心的不是文学作品的意识形态内涵,而是何种观念工具影响了对城市的构形,以及作家用何种叙述策略来表达(或说创造)新的城市感觉和体验。为此,下面将考察新感觉派的一些代表性作品,以突出现代派作家如何把不可读的城市变得“可读”,如何将城市中的无序转换为文本上的碎片,如何从中国文学中的崭新角度来表现现代性体验。

刘呐鸥:随着城市的意象而漂浮

刘呐鸥是将新感觉主义介绍到中国的第一人。他生于台湾,在日本受教育,能流利使用中文、日文、英文、法文,以及几种方言(上海话、粤语、闽南话)。20年代末,他自己出资在上海开了几家书店,创办了几个文学杂志,其中包括第一线书店、水沫书店、《无轨列车》、《新文艺》。有一段时间,水沫书店被认为是“左翼作家大本营”,因为它不仅是他们聚会的场所,还出版了一系列左翼理论书籍。^②国民党书报检查官认为刘呐鸥的杂志和书店跟左联有联系,将其一一查封。^③后来,刘呐鸥开始对电影批评感兴趣,1933年创办了《现代电影》,并与黄嘉谟一起提出了“软性电影”的观点,与左翼电影组织发生了激烈争论。^④30年代末,刘呐鸥在日伪政府中扮演了积极角色,据说,日伪政府让他

^① 左翼如沈起予(1904年生)、瞿秋白对新感觉派的文学批评,以及关于“第三种人”的讨论(最先由杜衡[苏汶的笔名]发起),见特兰布尔(Trumbull),198-234页。参考安敏成(M. Anderson),57-60页;施蛰存,《〈现代〉杂忆》;苏雪林,《二三十年代作家与作品》,579-581页。

^② 引自杨之华,233页。《无轨列车》1928年9月到1928年12月出版,《新文艺》1929年9月到1930年夏出版。出版的理论书籍,大多是苏俄学者写的马克思主义文学理论,据说名单是由鲁迅和冯雪峰(1903-1976)确定的。详见施蛰存,《我们经营过三个书店》,尤其是186页。

^③ 关于“左联”的全面研究,见安敏成,54-60页;夏济安(T. Hsia),101-145页;丸山昇(Noboru),王宏志(W. Wong)。

^④ 他们认为电影必须是“软性”的,因为电影的胶片本身就是软性的。于是有了这一“抢眼”的现代主义公式:“电影是给眼睛吃的冰淇淋,是给心灵坐的沙发椅”。见唐纳(马骥良的笔名)、尘无(王尘无)、鲁思(陈鹤,1912-1983)在30年代中期写的论战文章,收在陈波,142-174页;又见程季华等,第1卷,395-412页。

负责上海的所有电影制片厂。^① 他被任命为《文汇报》新主编，不久就被国民党暗杀。^②

刘呐鸥 1928 年在《无轨列车》上发表了《流》。其主人公吴镜秋是上海一家丝厂的职员，受过教育，丝厂老板选中他，作为自己 13 岁女儿的未来“上门”女婿。故事开始时，吴镜秋跟老板一无是处的儿子杨堂文去看电影。在电影院里，他们发现老板的三姨太太青云正跟一个留着“考尔门式”(Ronald Coleman)胡子的先生约会。堂文插手，想占“继母”的便宜。镜秋则仇恨这个半“歇斯底里”的资产阶级女子和她老迈无能的丈夫。回到家里，镜秋遇到了家庭女教师尼晓瑛，他疯狂地爱着晓瑛，而晓瑛却把更多精力放在了布哈林的唯物史论而不是他的求婚上。同时，老板的女儿正跟晓瑛学英文，表白了自己对镜秋萌发的爱。傍晚散步时，她与镜秋在一个黑暗的角落偷吻。那天晚上，镜秋吃惊地发现，晓瑛正等在他的卧室里。她没有多少废话，就脱了衣服，钻到床上。镜秋被这样一个现代“狐精”迷上了，也跟着上了床，得到雨点一般的吻。

第二天，镜秋在一个百货公司遇到提着沉重购物袋的青云。他们在一个小饭馆休息，青云吹嘘自己的性感，说自己前一天制服了堂文。青云说，堂文太弱了，是个伤寒病人，一无是处。一边说着，青云一边放肆地在桌子底下把镜秋的腿夹在自己的腿中间。镜秋不理睬她眼里的火和她的欲望。出了饭店，她邀他去开个旅馆房间，他拒绝了她，粗暴地打发她上了出租车。独自一人的时候，他觉得自己好像刚刚读了一本关于资本主义剥削史的书。在最后一幕，剥削这一主题又得到了发展：工人要求加薪，数额很小，远少于老板给几个阔姨太太的钱，但丝厂老板拒绝了他们的要求。镜秋在工人中看到了晓瑛，他也骄傲地走入了工人的队伍。

《流》写于刘呐鸥文学生涯的早期，显然带有左翼意识形态的印

① 见叶灵凤，《穆时英访谈》，28 页。

② 见刘心皇，79—81 页。刘呐鸥的其他资料，见特兰布尔(Trumbull)，10—36 页、47—78 页、235—40 页；严家炎，《中国现代小说流派史》，131—133 页。

记。主人公对资产阶级腐朽生活方式的憎恨,对资产阶级剥削史的意识,以及最后加入到罢工中去——这些社会主题从20年代末开始都得到了突出表现(如茅盾的《子夜》、曹禺的《日出》)。虽然如此,20年代末,人们仍认为刘呐鸥这个作家是“技巧至上主义者”。^①从叙述结构上说,刘呐鸥的故事遵循的是城市小说的惯例,创造了这样一个情境:一个从外面(从资本主义世界之外)来的年轻人,在城市冒险中遭遇很多女性。与《海上花》和《市声》等早期城市小说不同的是,《流》的主人公对时间和空间的体验是通过一组不稳定的漂浮形象来表现的,这些形象似乎渗透了整个城市空间。

比如,下面是镜秋在街上所见:“羊毛的围巾,两条,裹着处女的酥胸迫近来了。刘海的疏阴下,碧青的眸子把未放的感觉藏着。独身者,携着手杖当作妻子,摩着肩过去。鼻子和胡子推进香烟斗来了。披着青衣的邮筒在路旁,开着口,现出饥饿的神色。”^②这段文字表现了新感觉派看待城市的特有视角是多么新鲜。传统的方式是,主人公悠闲地观察自己周围的景物。而在新感觉派作品中,城市形象常常以孤立、破碎的形式出现,不期然地漂进主人公的视野。前面引用的这段文字,全盘记录了认知与感觉的过程。首先意识到围巾是羊毛做的,然后看出了围巾的数量。接着,感觉到女体那个被崇拜的部分——处女的胸,它突入主人公的视野中。然后,看到前额上覆盖的几绺头发。接着,辨认出眼睛的颜色。最后,明白了眼睛中包含的激情。更离奇的是,一根手杖被想像成一个孤独男子的妻子,邮筒被拟人化为一个穿青衣的饥饿的人。一旦认知与感觉的过程在文本中得到强调,对城市的探索(或者,更理论化来说,对不可阅读之物的解读),就不再是一条单向道(主人公观察城市),而是一条双向道(主人公与城市彼此观察)。其结果是连续的城市形象之流:主人公必须不断与外界的形象之流调和起来,因为这些视觉、听觉、味觉、触觉的形象,必然影响他看待与认识世界的方式。

^① 见杨之华,233页。

^② 见严家炎,《中国现代各流派小说选》,第2卷,268页。

刘呐鸥这篇小说的题目体现了“新感觉派”的精髓。特兰布尔认为，“流”指的是主要路口人群的“流动”，是城市街道上交通的“流动”，是小报上信息的“流动”，是主人公意识的流动。^①此外，“流”也许还让人想起社会结构中的“上流”与“下流”的结合，而镜秋的位置，正处在工人阶级（他本来出身这一阶级）与资本家（他一直到小说结束都跟资本家呆在一起）之间。考虑到现代都市中不停息的流动与循环，空间就越来越被时间所渗透。其结果是，在时间上重新确定方向，对现代都市人来说就变得更重要了。

刘呐鸥：时间上重新定向的迫切性

刘呐鸥收在小说集《都市风景线》（1929）中的《两个时间的不感症者》，戏剧性地表现了时间上重新定向的紧迫性。小说一开始就是疯狂的赛马。男男女女像蚂蚁一样拥挤在一起，地上到处是彩票，尘土、唾液、泪水、马粪的味道都搀和在一起。H（这是一个极为不起眼的小人物，所以作者没有给他名字）把自己所有的钱都压在了3号马上。在兴奋与迷惘之中，他被 Cyclamen 香水的味道所吸引，转过头来，“眼睛里便映入一位 sportive 的近代型女性。透亮的法国绸下，有弹力的肌肉好像跟着轻微运动一块颤动着”^②（本章引文中英文来自小说原文）。有一阵子，H 不得不一边注意赛马，一边注意这女子。幸运的是，在这两个战场上，他都赢了。拿了钱后，H 和这女郎手拉手，像情人一样漫步到附近一个咖啡馆。

半小时后，他们朝繁华的市中心走去，因为 H 认为，散步是现代爱情不可缺少的一部分。另一个不重要的城市人 T 的出现，打断了 H 的快乐情绪，T 说自己本来与此女郎有约会。三人一起走向舞厅，在那里，H 体味到了三角恋的苦味。女郎注意到了他眼睛里的妒意，说：“真是小孩。谁叫你这样手足鲁钝。什么吃冰淇淋啦，散步啦，一大堆

^① 见特兰布尔(Trumbull), 63—64 页。

^② 见严家炎,《中国现代各流派小说选》,第2卷,259页。

唠苏。你知道 Love-making 是应该在汽车上风里干的吗? ……我还未曾跟一个 gentleman 一块儿过过三个钟头以上呢。这是破例呵。”^① H 感到尴尬又困惑。女郎怪罪 H 和 T 没有马上用掉分配给他们的时间,更让 H 沮丧。她告辞了,赶去赴第三个男子的约会。同这个高效而又扑朔迷离的摩登女郎相比,H 和 T 只是两个不怎么受时间影响的都市人。

时间永远流走,同样地,所有城市形象也在变幻着:赛马场,疯狂的人群,安静的咖啡馆,繁华的闹市,喧闹的舞厅,摩登女郎。如果说在《流》里,镜秋仍能区分不同空间(丝厂、电影院、私宅),在城市活动中调整自己的位置,那么,在《两个时间的不感症者》中,H 似乎随身边的流动形象而流动,不再能确定自己的位置或决定自己的方向。值得注意的是,这个故事中的三个人物都是无名的。他们属于城市中成千上万存在的“陌生人”。在现代都市不停歇的流动中,他们的名字已无关紧要。刘呐鸥以惊人的视觉方法,把陌生人表现为现代城市中的代表人物。

所以,陌生人的形象,把城市之流的体验跟现代性体验联系在一起。在 1926 年 11 月 10 日给戴望舒的一封信中,刘呐鸥定义了自己的现代感:“现代的生活里没有美的吗? 那里,有的,不过形式换了罢,我们没有 romance,没有古城里吹着号角的声音,可是我们却有 thrill, carnal intoxication,这就是我说的近代主义。”^②换言之,现代,就是把自己投身到城市之流中,体验都市提供给冒险者的刺激与肉体沉醉。

穆时英:循环的时间与破碎之感

在城市之流中的刺激与肉体沉醉的体验,在穆时英的作品中得到了更艺术性的表现。穆时英是一位青年作家,生于浙江,毕业于上海光华大学。像刘呐鸥一样,穆时英在开始写作时也受到左翼意识形态

① 严家炎,《中国现代各流派小说选》,第 2 卷,263 页。

② 见孔另境,266—267 页。

的影响。比如,他的第一本小说集《南北极》(1932)中的5部小说,写于1929年9月到1931年1月之间,揭露城市腐败、资本家剥削、海上暴动、渔民罢工。在发表的时候,这些作品被认为是对“普罗文学”的重要贡献。当时的著名诗人和学者朱自清(1898—1948)认为穆时英的语言自然而有力,同前些年发表的大部分“口号文学”相比,穆的技巧更高明。^①

30年代初,穆时英追随刘呐鸥,致力于创作关于现代城市的作品。他经常出入舞厅,坐在角落里的一张桌子边,观察城市人的生活方式,把自己的印象记录在笔记本上。^② 结果,他出版了三部引人注目的新小说集:《公墓》(1933),《白金的女体塑像》(1934),《圣处女的感情》(1935)。据说,穆时英还在创作一部长篇小说《中国行进》,良友书店已同意出版,但被政府查禁了。^③ 穆时英以独特的文学风格,取代刘呐鸥,成了中国新感觉派圣手。在他20岁刚出头的时候,许多女大学生追逐他,其他年轻作家也模仿他。^④

30年代中期一小段时间,穆时英参与了报刊的主编工作(如《晨报》电影副刊,并在1934年到1935年与叶灵凤共同主编《文艺画报》)。他为刘呐鸥的“软性电影”思想辩护,指责左翼电影人追随苏联模式,创作的是意识形态电影,而非艺术电影。^⑤ 1937年日本占领上海时,穆时英搬到香港,先是在《星岛日报》工作,然后在华南电影制片厂工作。他跟妻子仇飞飞(本是上海的一个舞星)关系不睦。不知为什么,他回到上海,在日伪政府下工作,负责《中华日报》和《国民新闻》的好几个文学副刊。1939年,他访问日本,像大英雄一样展示在日本公众面前。但在国内他声名狼藉。他取代刘呐鸥成了《文汇报》总

① 转引自刘心皇,81页。

② 见杨之华,231—232页。

③ 黄俊东,40页。

④ 杨之华,231—232页。叶灵凤在1935年6月8日给穆时英的信中,提到市面上出现了对新感觉派作品的拙劣模仿,并开玩笑地说穆时英、刘呐鸥应该对此负责(见孔另境,227页)。

⑤ 见鲁思,16—27页。

编后不久,就在上海遇刺身亡,死时不到30岁。^①1940年,日本新感觉派作家纪念了他的遇刺。^②

在《白金的女体塑像》序言中,穆时英说,自己好比突然从飞驰的列车上被扔出来的一个人,在垂死的时刻,发现“失去了一切概念,一切信仰;一切标准,规律,价值全模糊了起来……人间的欢乐,悲哀,烦恼,幻想,希望……全万花筒似的聚散起来,播摇起来。”^③的确,万花筒是一个很好的比喻,可以表现穆时英新感觉派小说中所体验、感受到的城市的刺激和无序。

《上海的狐步舞》(1932)本是一篇“技巧上的试验和锻炼”,是“小说《中国一九三一》的一个片段”,而穆时英一直没写完《中国一九三一》。《上海的狐步舞》包括很多小段落,读起来仿佛电影剧本。^④小说开头是一句宣言式的句子,“上海,造在地狱上面的天堂”。接着是对大平原上大月亮的一段描写,似乎更像电影镜头。^⑤然后场景转到了上海西边的林肯路,那里,道德被践踏在地,罪孽被捧到天上。一个独行者被三个黑衣人谋杀,没人来管,只有一列“上海特别快”隆隆驰过。^⑥然后出现的一段文字描述了奇特的感受:“上了白漆的街树的腿,电杆木的腿,一切静物的腿……revue似地,把擦满了粉的大腿交叉地伸出来的姑娘们……白漆的腿的行列。沿着那条静悄的大路,从

① 关于穆时英的零星信息,见黑婴,《我见到的穆时英》;黄俊东;刘以鬯(1918年生);沈从文,《沈从文文集》,第11卷,203—205页;王哲甫,235—236页;严家炎,《中国现代小说流派史》,137—140页;叶灵凤,《穆时英访谈》。

② 见施建伟,302页。

③ 穆时英,《白金的女体塑像》,i—ii页。

④ 穆时英,《公墓》,iii页。

⑤ 见严家炎,《中国现代小说流派史》,第2卷,301页。

⑥ 这篇小说中提到“上海特别快”,这也许是有意味的,因为在同一年,美国派拉蒙(Parmount)公司发行了一部名为《上海快车》(*Shanghai Express*, 1932)的影片,导演Josef von Sternberg。好莱坞电影在30年代初期占领着上海市场,比如,1933年放映的电影中,309部是美国故事片,89部是国产故事片。1934年,美国片是345部,国产片是84部(见程季华等,第2卷,161页)。穆时英本人也很快参与到电影批评中去,所以探讨文学与电影表现的上海如何在现代中国的文化交流中流通,这将很有意思。Von Sternberg的另一部电影《上海恩仇录》(*The Shanghai Gesture*, 1941)把上海表现为一个谜一般的都市,在这方面也值得注意。

住宅的窗里,都会的眼珠子似地,透过了窗纱,偷溜了出来淡红的,紫的,绿的,处处的灯光。”^①过了一页后,这一段又稍微改变了一下,再次出现。

小说中出现了三个人物。一个是刘有德,一个抽雪茄的老富人;颜蓉珠是他年轻、迷人的妻子;花花公子刘小德是刘有德前妻生的儿子。继母与儿子从刘有德钱包里抓了一把钞票,就一起出去了。“开着一九三二年的新别克,却一个心儿想一九二零年的恋爱方式。……法律上的母亲偎在儿子的怀里……儿子在父亲吻过的母亲的小嘴上吻了一下。”^②在一个舞厅里,两人继续着这一乱伦的亲密关系,他们在舞厅交换舞伴,也跟新认识的人交换着廉价的赞美。

穆时英对这一舞厅场面的描绘,在中国现代小说中几乎是独一无二的。^③正如李欧梵正确指出的,穆时英在这一段的语言,恰似其所描绘的华尔兹,不是沿着直线方向发展,而是做圆形运动。^④从“蔚蓝的黄昏笼罩着全场”开始,最后,在12段以后,又完全重复了这个句子。这一部分共13段,是6个主要段落的轻微变奏或完全重复,例外情况是第7段,它在这部分中起中轴作用。^⑤第一段追踪了几个细节,创造了舞厅的气氛:鸣鸣的萨克斯,漂浮的裙子,时髦的高跟鞋,卷发,男子的白色领子,女子微笑的脸庞,琥珀耳环,酒、香水、火腿和蛋、香烟的味道,一个人独坐在角落里。儿子随着华尔兹的旋律轻舞着,对继母的耳朵低语说,“我爱你!”继母听到这个,依偎到儿子的胸膛,低低地笑。一个比利时珠宝商对一影星的耳朵低语道,“我爱你!”听到这话,

① 见严家炎,《中国现代各流派小说选》,第2卷,302页。穆时英对人腿的关注(是破碎的形象),也可以在《骆驼·尼采主义者与女人》中看出来,在那里,绅士、单身汉、做梦的女郎、调情的少妇的腿,跟Napoli咖啡馆里的桌子腿交织在一起(见穆时英,《骆驼·尼采主义者与女人》,58页)。

② 见严家炎,《中国现代各流派小说选》,第2卷,303—304页。

③ 黑婴在1934年的小说《当春天来到的时候》中也反过来完全重复了一整段,这是除穆时英外的又一例子。黑婴那篇小说,从文本上表现了一个男叙述者对都市上海的体验,还附有12幅上海城市景象的照片(见张英进[y. Zhang],《都市的织体》)。

④ 李欧梵,《中国现代小说的先驱者》,13页。

⑤ 特兰布尔(Trumbull)把这段文字译成英文,并用图表分析了穆时英13个段落的结构(162—166页)。

她也依偎到他的胸膛,低低地笑。随着华尔兹旋律轻舞着,比利时珠宝商对蓉珠(继母)的耳朵私语说,“我爱你呢!”听到这,她依偎到他的胸膛,低低地笑。小德(儿子)对影星的耳朵低语道,“我爱你”,影星也依偎到他的胸膛,低低地笑。然后,读者又反过顺序来,看到并听到了下面的人和物:一个人独坐在角落里,酒、香水、火腿和蛋、香烟的味道,琥珀耳环,女人的笑脸,男子的白领子,卷发,时髦的高跟鞋,飘荡的裙子,呜呜的萨克斯。^①

在这个独特的段落中,穆时英的感受中强调的是都市上海中体验到的“循环性”。现代都市不再是由界限分明的既定空间构成的(像前面一章中所讨论的从《海上花》到《子夜》等很多小说的空间结构)。相反,现代都市完全沉浸在不停歇的时间之流中。时间重新定向的结果,用派克的话来说,就是现代城市成了“由碎片、变幻的情绪构成的地方”,“它不再是代表共同体的符号,而是代表不连续性与断裂的符号”^②。就穆时英来说,城市空间被迅速时间化,空间的这种时间化,刻写在音乐(华尔兹)的节奏中,它不是线性发展的,而是做着无尽的圆周运动。

在穆时英的小说中,与时间的循环性相连的,是一种必然“重复”的感觉——对同一动作或运动的重复,以捕捉扑朔迷离的时刻,或变幻的空间。既然时间是不断流动的,在“重复”中所捕捉的就常常不是同一事物,而是“置换了的”事物。在舞厅一幕中,主体与客体的反复“置换”,表明了都市人的努力的虚妄。儿子可以对自己的继母和新认识的女影星说同样亲密的话。同样地,比利时珠宝商也是如此。继母对儿子、不认识珠宝商作出了同样的调情反应,影星也是如此。这一情境中,主体和客体的置换,对其中人物来说是无关紧要的,因为他们并不在乎自己进入的不同空间。他们只是随着不停歇的时间之流,

^① 见严家炎,《中国现代各流派小说选》,第2卷,304—305页。按照叶灵凤的说法,穆时英试着用重复与反向叙述,大概是受到海明威的影响,而他“奇特”的叙述形式,还部分来自多斯·帕索斯(John Dos Passos)(《穆时英访谈》,29页)。

^② 派克(Pike),72页。

进入恰巧向自己开放的任何空间。于是,后来继母跟珠宝商到了一个咖啡馆,进了一辆别克车,最后来到了一个旅馆房间,闪闪的眼睛消失在颤抖的床单下。而同时,她的丈夫正在另一个旅馆里抽鸦片,在那里,鸦片、麻将、香水、欲望、京剧段子、黑帮、拉皮条的、妓女都搀杂在一起。

《上海的狐步舞》就这样引导着读者,穿过上海的很多夜生活场面,那里到处是暴力和淫乱。小说结尾时是第二天早晨,工厂的笛声宣布着新生活的开始,以及夜总会人们的命运:“醒回来了,上海!上海,造在地狱上面的天堂。”^①这个结尾显然是爱恨难明的。尽管作者赞美着朝阳、流水、醒来的建筑,但对建在地狱之上的天堂的命运,尤其是夜总会人们的命运,他显然是悲观的。而夜总会的人们,从历史上来说,就包括穆时英自己和他的舞星妻子仇飞飞。

穆时英:城市的悲观和怀疑

在另一篇小说《夜总会里的五个人》(1932)中,穆时英的悲观就更明显了。小说描绘了五个不同类型的上海人在夜总会里偶遇。故事分成四部分。第一部分“五个从生活里跌下来的人”,发生在1932年4月6日星期六下午。胡钧益投机金子,一天里损失了全部家产(80万元)。郑萍是个大学生,当他的心上人离他而去时,他白了头发。黄黛茜5年前是著名的交际花,当路过的年轻人哀悼着她青春不再时,她很伤感。季洁是孤独的莎士比亚学者,迷失在香烟的雾气中,以及日文、德文、法文、俄文、西班牙文……土耳其文的《哈姆莱特》译本中。缪宗旦过去5年中是市长办公室的高等文书,却意外地收到了一封辞退信。

在第二部分“星期六晚上”,穆时英展现了都市万花筒:成千上万的汽车冲上街道;人们遵循着有规律的晚上活动节目单,包括吃晚饭,约会,去夜总会,然后冷饮……

^① 见严家炎,《中国现代各流派小说选》,第2卷,310页。

星期六的晚上,是没有理性的日子。

星期六的晚上,是法官也想犯罪的日子。

星期六的晚上,是上帝进地狱的日子。^①

第三部分“五个快乐的人”最长,发生在皇后夜总会。作者玩弄着“破碎”的色彩形象:白色桌布与黑啤酒、黑咖啡、侍者的黑制服形成对照,而侍者的白脸庞,又跟他的黑头发、黑眼睛形成对照,他的白领子与他的黑领结,白衬衫与黑裤子,都形成对照。在黑白的万花筒般的变幻中,黄黛茜跟胡钧益带着她的小白狗来了。然后半醉的郑萍也来了,还有缪宗旦带着他的女朋友芝君。鼓手“约翰生”很忧伤,因为他妻子生了一个死婴,老板又不允许他离开夜总会。一阵鼓声之后,大多数人开始跳舞,疯狂地跳,只有郑萍和季洁例外,他们呆在桌子边,用火柴玩游戏。时间像蚂蚁一样爬过,它们的脚步跟夜总会人们的心跳合拍。当最后一段音乐结束时,人们告辞。约翰生的妻子死在医院里,但“No one can help”(谁也没办法)。突然,胡钧益在夜总会外用手枪自杀。

在最后也是最短的一节“四个送殡的人”中,剩下的四个人离开墓地,筋疲力尽,情绪低沉,怀疑着城市生活的意义:

辽远的城市,辽远的旅程啊!

大家太息了一下,慢慢儿的走着——走着,走着。前面是一条悠长的,寥落的路……

辽远的城市,辽远的旅程啊!^②

我们应该根据穆时英在《白金的女体塑像》序言中的话,来理解《夜总会里的五个人》的悲观结尾:“人生是急行列车,而人并不是舒适地坐在车上眺望风景的假期旅客,却是被强迫着去跟在车后,拼命地追赶列车的职业旅行者。以一个有机的人和一座无机的蒸汽机关车

① 见特兰布尔(Trumbull),264—265页。

② 同上书,288页。

竞走,总有一天会跑得精疲力尽而颓然倒毙在路上的吧。”^①胡钧益本是“金子大王”,在破产后自杀,他只是一个例子,说明在现代都市中一辈子追求是多么没有意义。另一个例子是穆时英的小说《Pierrot》中的作家潘鹤龄。他把自己的情人看做精神希望之源泉,却被对方欺骗。他的朋友假装理解他的作品,又抛弃了他。他又因为参与政治活动而被捕,在狱中成了瘸子。潘鹤龄成了在街道上游荡的一个孤独的人,在小说结尾,他像傻子一样大笑着。

潘鹤龄这个人物代表着现代城市中的孤独、隔绝的体验。穆时英说过,“每一个人,除非他是毫无感觉的人,在心的深底里都蕴藏着一种寂寞感,一种没法排除的寂寞感。每一个人,都是部分的,或是全部的不能被人家了解的,而且是精神地隔绝了的。”^②这样尖锐的孤独与隔绝感,必然导致了穆时英小说的悲观与怀疑。比如,贯穿在《Pierrot》中的就是深刻的怀疑,怀疑人类价值观能否在现代都市中维持下去。这种怀疑深埋在潘鹤龄的思想中:“她说深深地爱着我,现在那么说,从前也那么说……如果没恋过我,她们为什么要说那样的话呢?为什么要欺骗我呢?没有欺骗,人生就不能存在吗?欺骗!什么都是欺骗!友谊,恋情,艺术,文明,……一切粗浮的和精细的,拙劣的和深奥的欺骗。每个人欺骗着自己,欺骗着别人。”^③他对文化、人道、宇宙这些虚妄之物感到幻灭,也对自己号称理解自己和别人感到幻灭。他厌恶这自私的城市世界,在这里,人人都自以为高于所有人。但谁能做到无私?也许只有母亲,“伟大的母亲啊!回家去吧!家园里该有了新鲜的竹笋了吧?家园里的阳光是亲切的,家园里的菊花是有着家乡的泥土味的,家园里的风也是秋空那么爽朗的。而且家园里还有着静止的空气和沉默的时间啊。”^④

从文化上来说,这一点很引人注目:穆时英为筋疲力尽的城市人推

① 穆时英,《白金的女体塑像》,1页。

② 穆时英,《公墓》,iv页。如吴福辉所说,“享乐——孤寂——憎恶:这三者构成了‘新感觉派’小说的主音调”(见《中国新感觉派的沉浮和日本文学》,234页)。

③ 转引自特兰布尔(Trumbull),188页。

④ 见严家炎,《中国现代各流派小说选》,第2卷,378页。

荐的逃避场所,显然是乡村,是想像中的故乡,是比喻意义上的“母亲”。在她温暖的胸怀里,归来的城市人像回家的浪子一样,会最终治好自已的城市病。通过潘鹤龄之口,穆时英似乎在说,在农村的故乡,城市人可以从破碎感中更生,重新对有机世界获得健康的视角,这个有机世界,在观念上跟完全沉浸在圆周形时间中的机械城市世界正是对立的。

穆时英:美丽女郎与“妖姬”

穆时英 1932 年发表在《现代》上的《公墓》,表达了城市人对乡下故土的渴望。后来他把《公墓》作为自己第二个小说集的题目(该小说集于 1933 年出版,献给戴望舒)。《公墓》中,在快乐的四月,叙述者去了一个公墓。“这儿有晴朗的太阳,蔚蓝的天空;每一朵小野花都含着笑。这儿没有爵士音乐,没有立体的建筑,跟经理调情的女书记……在母亲的墓前,我是纯洁的,愉快的;我有一颗孩子的心。”^①他每天都给母亲带来一束花,坐在母亲墓旁,要么读诗,要么用手风琴弹着母亲最喜欢的曲子。他遇到一个经常来这公墓的女子,一个美丽的女郎,让他想起戴望舒的《雨巷》(本章后面将讨论这首诗)。他们开始谈论各自的母亲。女郎的母亲死于伤寒,她也感染了伤寒。叙述者为她难过,“如果她死了,我要把她葬在紫丁香冢里,弹着 mandolin,唱着萧邦的流浪曲,伴着她。”^②他们在一起的时候,叙述者给女郎讲美丽的故事。他一个人时,对母亲表白了自己对女郎越来越深的爱情。在她生日那一天,她请他去她家,用感伤的钢琴曲子来款待他:“Kiss me good night, not good bye”。叙述者离开上海,一年后,女郎死了。第二年四月,他重新拜访女郎家时,她家人把她的几件东西给了他:两朵干枯的丁香花,一本相册。故事结尾,叙述者又去了公墓,女郎的墓就在母亲的旁边。他对自己说,“我迟了”,已经来不及表白自己的爱。

在《公墓》中,女郎之死就这样使原本完全牧歌般的情景变得暗

① 严家炎,《新感觉派小说选》,127页。

② 同上书,134页。

淡。公墓所在的郊区,对喧嚣的城市来说是一个“外部”,但现代田园生活只能是转瞬即逝的,就像一朵迅速枯萎的丁香花,或是一段再也听不到的音乐。毕竟,公墓是一个已经失掉的花园,那里只有死者和对死者的回忆。它形成了一个“异地”(heterotopia),是现代文明世界中的“别样城市”。^①

在另一篇小说《黑牡丹》(1933)中,穆时英也在城市空间里勾勒了一个外部地区,这次,它更像个乌托邦,而非“异地”。故事开始于一个舞厅(这在新感觉派中是很典型的),里面全是被机械的都市生活麻木的城市人。一天晚上,疲惫的舞女肖珠逃到郊区,偶然进入了当代隐士圣五的私宅。肖珠知道圣五喜欢牡丹,就称自己是“牡丹精”,在这个类似莫奈的农庄的地方,她受到优待。男叙述者的到来打断了这短暂的牧歌时刻。他认识圣五和肖珠。这个现代童话(隐士遇到牡丹精)中的奇妙想像,给他留下深刻印象,但他却不得不回到城市中去。像《公墓》一样,故事最后又是叙述者的悲观思想:“生活琐碎到象蚂蚁……有 333333333333…… 没结没完的四面八方地向我爬来……压扁了!真的压扁了!”^②

正如李欧梵所说,奇特的“牡丹精”属于一类有异域风格的女人,也就是“妖姬”(femme fatale,即有致命诱惑的女人),它们在西方颓废派传统中代表着爱欲。^③ 在弗洛伊德式的阅读中,妖姬(作为“爱欲”)成了都市文明对中产阶级男子构成的真正威胁,这些男子在“赤裸的”女性力量面前更加“无能”。女性反抗或破坏着男子对城市的探索,其最好的诠释,出现在穆时英的小说《白金的女体塑像》(1934)中。在这里,一个医生检查着一个赤裸的女体,勾起了他的性欲。^④ 类似地,穆时英的《骆驼、尼采主义者与女人》中的舞女,也激发了一个尼采式学

① 见福柯(Foucault):《其他空间》,25页。福柯还注意到与公墓相关的一个主题,那就是死亡是一种“病”。公墓是城市的一个重要部分,关于此,见曼伏特(Mumford),6-10页。

② 见严家炎,《新感觉派小说选》,204页。

③ 李欧梵,《中国现代小说的先驱者》,14页。该文进一步讨论关于中国现代文学中“妖姬”与颓废的联系。

④ 穆时英,《白金的女体塑像》,1-19页。

者的欲望,他最后怀疑“也许尼采是阳痿症患者”^①。“妖姬”的又一例子是穆时英的《被当作消遣品的男子》(1932)中的蓉子。叙述者听到蓉子在文学上喜欢保尔穆杭、横光利一、堀口大学、刘易士、刘呐鸥、郭建英、穆时英(作者本人),不禁叫道:“蓉子,真是在刺激和速度上生存着的姑娘啊,蓉子! Jazz,机械,速度,都市文化,美国味,时代美……的产物的集合体。”^②这个意义上的“妖姬”是城市文化中的另一个代表性人物,男性冒险者常把她作为欲望的对象而追逐。^③

但另一方面,我们不应忘记,在新感觉派的作品中也出现了传统风格的女性,尽管她们为数不多。一个典型例子就是《公墓》中单纯、有才华却薄命的姑娘,在城市想像中,她似乎构成了一个宝贵的“外部空间”。下面将会说到,施蛰存与戴望舒正是在这样的传统型女性中倾注了自己的城市情欲幻想。

第二节

戴望舒:《雨巷》

戴望舒自己不是新感觉派作家,但他却是刘呐鸥、施蛰存、杜衡的同学和好友,20年代中期,他们都在上海震旦大学学习法文。^④ 23岁

① 穆时英,《骆驼、尼采主义者与女人》,59页。

② 见严家炎,《中国现代各流派小说选》,第2卷,324页。

③ 关于刘呐鸥小说中的“妖姬”,见《流》中放荡的姨太太青云;《两个时间的不感症者》中活泼的摩登女郎;《热情之骨》(1928)中惟利是图的年轻母亲菊子,当比也尔要与她在河边做爱时,她要价500元;《游戏》中肉感的未婚妻,她把自己的童贞献给未婚夫以外的人。在这些小说中,“妖姬”都跟有名或无名的涉世不深的男性冒险者“配对”,最后都玩弄了他们。见严家炎,《新感觉派小说选》,1—9页;刘呐鸥,《游戏》。

④ 戴望舒1921在杭州见到施蛰存和杜衡,认识了他们。他们组织了兰社,开始写小说和诗歌。戴望舒1924年在上海震旦大学遇到刘呐鸥。关于戴望舒与新感觉派的密切关系,详见戴望舒,302—315页的“年谱”,又见施蛰存在《震旦二年》中的回忆。戴望舒的生平和作品,见利大英(G. Lee),《戴望舒》;卢瓦夫人(Loi),《法国风格的中国诗人》,32—57页。

时,戴望舒因著名的《雨巷》(1928)一诗而获得“雨巷诗人”的称号。这首诗有法国象征派诗歌的明显痕迹,表达了夏朴在另一处说的“一个典型的都市事件:那就是男诗人突然在街上遇到一个陌生女人”^①。

撑着油纸伞,独自
彷徨在悠长,悠长
又寂寥的雨巷,
我希望逢着
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘……

在这里,男诗人遇到一个陌生女子,这被写成诗人渴望的一个事件:这女子恰可表现诗人的忧郁和孤独。

她是有
丁香一样的颜色,
丁香一样的芬芳,
丁香一样的忧愁,
在雨中哀怨,
哀怨又彷徨;

她彷徨在这寂寥的雨巷,
撑着油纸伞
像我一样,
像我一样地
默默子子着,
冷漠,凄清,又惆怅。

^① 夏朴(Sharpe), xii 页。

这位想像中的女性,成了男诗人的忧郁、悲伤、孤独的外化。这时,相遇的关键时刻来到了。

她静默地走近
走近,又投出
太息一般的眼光,
她飘过
像梦一般地,
像梦一般地凄婉迷茫。

这一瞥中有不可测的含义,是对男性目光的“回应”,既承认了男性的注视,又对男性目光的穿透力提出挑战。实际上,诗人/叙述者没能洞穿这个梦一般神秘的女子。更糟糕的是,他没有时间重新拾回已经丧失的机会。

像梦中飘过
一枝丁香地,
我身旁飘过这女郎;
她静默地远了,远了。
到了颓圮的篱墙,
走尽这雨巷。

在雨的哀曲里,
消了她的颜色,
散了她的芬芳,
消散了,甚至她的
太息般的眼光,
她丁香般的惆怅。

没有了这个他可以衡量自己忧伤的对象,诗人不再能确信自己真

的遇到这位女子了。甚至她叹息一般的目光也消失了。剩下的只有忧伤的雨声,陪伴着诗人回忆着一个消失的梦,一个消失的印记:

撑着油纸伞,独自
彷徨在悠长,悠长
又寂寥的雨巷
我希望飘过
一个丁香一样地
结着愁怨的姑娘

这是把第一节稍作改动后进行了重复,让诗人回到了自己的最初位置:一个孤独的城市男子,走在雨巷,幻想着一次相遇,而这样的相遇他将永远错过。

《雨巷》中错过的相遇所表现的城市体验,可以追溯到波德莱尔《恶之花》中的一首诗,《致一位路过的女郎》:

在城市震耳的喧嚣之中,
苗条,纤弱,带着深深的忧伤,
一个女郎
高贵地走过,
手中从容提着
裙裾的下摆。^①

^① 波德莱尔(Baudelaire)的诗,出自《恶之花》诗百首,206—207页。波德莱尔对法国象征派诗人有很大影响,而法国象征派诗人又影响了戴望舒的诗歌。在《雨巷》法译本,卢瓦夫人(Loi)在一个脚注里列举了戴望舒受到的法国影响:波德莱尔,Francis Carco,Francis Jammes,以及 Gérard de Nerval(见《法国风格的中国诗人》,85页)。利大英(G. Lee)也讨论了 Jammes 对戴望舒的影响(见《戴望舒诗歌中的西方影响》,8—11页)。关于戴望舒(他常常被称为“现代派诗人”)和中国象征派诗人李金发(1900—1976)、穆木天(1900—1971)、王独清(1898—1940)受到的西方影响的比较研究,见卢瓦夫人(Loi),《海上的玫瑰》,142—162页,《法国风格的中国诗人》,7—62页;孙玉石。又参考刘大卫(D. Liu)。

波德莱尔这首诗描绘了城市里遇到的一个路过的女子。在她身上，本雅明看到了特殊的意义。“城市居民的快感不在于一见钟情，而在于最后一见而钟情”。^①更准确地说，在波德莱尔（以及戴望舒）的诗中，在相遇的关键时刻——即“一瞥”的时刻——出现了“最后一见而钟情”：

一线光芒……然后是暗夜——啊，可爱的逃逸者
 从你迅疾的一瞥中，我刹那间再生，
 我难道见不到你了吗，直至永恒？

这过路女子“迅疾的一瞥”在戴望舒的诗中带有丁香一样的忧伤，在诗人记忆中留下了深深的印记。在波德莱尔的诗中，相遇的这一刻，也在敏感、多情的男诗人心中产生“最后一见而钟情”的感觉。之所以说是“最后一见”，是因为热望的“目光”来得“太迟了”，“可爱的逃走者”永远消失了：

在某地，在远方！太迟了！
 也许，永远不再！

无可否认的是，很多叙述城市体验的作品，都突出了“路过者”（尤其是一个陌生女子）。夏朴对这一问题的反思值得引用：“路过者，不论男女，都是情感和象征的核心，在这一意象中浓缩了产生城市文本的性力量、语言力量。路过的陌生人，成了城市诗歌关心的其他问题汇聚在一起的地方，这些问题包括：非现实的感觉，欲望的流动性，城市体验的性本质与城市的文本性之间的互动。”^②在《雨巷》中，想像中的丁香一样的女子，正是情感与语言的中心，围绕着她，男诗人在流动的城市/乡村意象与性/文本之间游走。性力量，体现在诗人把自己的性幻想投射到了丁香/女人身上。而文本的力量，则体现在“丁香”一

① 本雅明(Benjamin)，《波德莱尔》，45页。

② 夏朴(Charpe)，xiii页。

词在法文以及传统中国典故中的多重含义上。奚密准确表达了其中性/文本交叉的效果。她说,戴望舒的这首诗“可以认为是他的性幻想,更准确地说,又是他关于诗歌的宣言。也就是说,雨巷象征着诗的想像、诗的过程,通过这些想像和过程,诗人创造了一种迷离、梦幻般的美”^①。

但是,就我们的分析来说,需要纠正一下奚密所说的戴望舒诗歌的“循环性”。可以说,循环结构(如最后一节重复第一节)“尤其适于描绘想像,想像靠自身而存在”,但是因此就说“想像是自闭、自足的,接近唯我主义”,这显然有些夸大了。^② 戴望舒创造了一个丁香一般的女子,这一诗歌想像完全不是“自闭、自足的”。就性别来说,男性的想像(不论其为诗意的,还是性的),都不是“靠自身而存在”。相反,它是靠一个本质上的“他者”而存在,那就是那个女性化的人物,她必须回应男子的注视,才能完成“诗的过程”。从这一视角来看,戴望舒诗歌中的循环结构,没有肯定男子的意识,以创造一个天衣无缝的结局,而是体现了不可控制的男性欲望,它必须在一个陌生女子身上得到物化。

施蛰存:《梅雨之夕》

施蛰存的《梅雨之夕》(1929)以更丰富的心理细节,表现了男子在与一个路过的女子不期而遇时体验的城市欲望。施蛰存本人不接受“新感觉派”这一标签,但在30年代初和80年代,他都被视为是新感觉派的一个重要人物。他编辑了很多有影响的杂志,包括《无轨列车》、《新文艺》,最重要的是他主编的《现代》。^③ 20年代初,施蛰存在《礼拜六》、《半月》等鸳鸯蝴蝶派杂志上以青萍的笔名,发表传统风格的小说,从而登上了文坛。后来,他发表了一批可称为“普罗文学”的

① 奚密(M. Yeh), 98页。

② 同上。

③ 1933年,施蛰存否认自己在日本或西方了解到新感觉派,但他承认说,他在自己的心理分析小说中用了弗洛伊德主义,见施建伟,303页。

作品,如《追》(1929)和《阿秀》(1930)。他在这方面的成功可以解释为什么楼适夷等左翼批评家,后来批评施蛰存转到了新感觉派的阵营。^①

《梅雨之夕》描写的是一个梅雨的傍晚,男叙述者回家路上的心理过程。他喜欢在雨中漫步,因为在雨伞的保护下,他可以悠闲地审视城市风景。6点25分,他从江西路朝四川路桥走去。大多数人都站在店铺屋檐下,没有一个像他一样冒雨而行。在一个路口,一辆电车挡住了他的脚步,他注意到一个美丽女子下了电车。她没带伞,只好在路边一家店铺的屋檐下等着。叙述者被她的美丽迷住了,忘了在家里等候自己的妻子,幻想自己是一个勇敢的中世纪骑士,以伞为盾牌,使这姑娘不被雨淋。叙述者看到了姑娘的目光,似乎在询问:你有伞,为什么还在这儿等待?

这目光激起了叙述者的欲望,欲望经过伪装或变形后,表现为他对“淫雨”的喜爱。“淫雨”是一个双关语,既表示“不停歇的雨”,又表示“做爱”。于是这个词就有了双重功能:从事件层面来说它指的是雨,把叙述者和他喜欢的对象(陌生的美丽女子)暂时联系在一起。从无意识层面来说,它透露了他内心压抑的情欲像雨一样流溢:“多久了,我也完全忘记了时间的在这雨水中间流过。我取出時計来,七点三十四分。一小时多了……看,排水沟已经来不及渲泄,多量的水已经积聚在它上面,打着旋涡,挣扎不到流下去的路,不久怕会溢上了人行路么?”^②女子的第二次眼神打开了一个比喻意义上的出口,让叙述者深深脸红,却也鼓励他提出送她回家。

^① 见施蛰存,《施蛰存》,306—307页。高利克(Gálik)对“蛰存”这个名字进行了过度解释:“‘蛰存’大概是‘蛰虫’的音变。‘存’显然是为了强调存在的可变性,存在从逻辑上是不完全可以解释的,但又是常新的,没有开头,也没有结尾”(《二三十年代中国文学的社会和文学背景》,30页)。高利克的过度解读,是误把施蛰存的笔名“青萍”看成了他的原名,而把“蛰存”当成了笔名。高利克的错误却能深刻总结施蛰存后来的生涯,尤其是50年代被划为右派后的生活。只要看一下《施蛰存》311—328页的生平信息,就可以消除这一错误。此外,苏雪林认为施蛰存的小说是20世纪最好的中文作品,她对施蛰存进行了出色的解读(《二三十年代作家与作品》,362—369页)。尹雪曼(1918年生)在对新小说的研究中(127—138页)也很好研究了施蛰存。

^② 施蛰存,《梅雨之夕》,423页。

故事在这一点发生了转向。叙述者意识到女子是从苏州来的,就开始幻想她就是他七年前的第一个爱人,现在出于某种原因,假装不认识他。他突然看到,一个店铺里的女人似乎是他的妻子。要是她知道自己正举着伞,跟一个陌生女子同行,她会说什么?一阵风吹起了女子的衣角。这情景多么诗意!好比一幅日本画,或者古代诗人在名诗中描写的情景。叙述者还在幻想时,女子甜美的声音打断了他:“谢谢,……雨已经停了。”女子从他视线里消失了,他独自站了一会,想着为什么雨不能再继续下半个小时。

像戴望舒的《雨巷》一样,施蛰存这篇小说也是以陌生女子的“消失”结束的。这两篇作品中,偶遇都是由雨引起的,而施蛰存对“淫雨”这一双关语的强调,揭示了城市偶遇的色情意味。的确,男子的欲望,表现在油纸伞、雨、迷人的目光这些意象中。卢瓦夫人认为,中文中的“伞”跟“散”是同音字,所以,在戴望舒诗的结尾,丁香一般的女子“消失”就不奇怪了,正如在中国传统的幻想故事中,很多“花妖”(值得一提的是,很多“花妖”也都拿着伞)最终都从男主人公(一般是学者-诗人)的视线里消失一样。^①而且,在施蛰存的故事中,伞还被比喻成中世纪骑士手中的“盾”,它可以说代表了“男性生殖”的力量,通过爱情的情节来保护和占有处于危险境地的女人。

施蛰存和戴望舒描写的城市偶遇场景,其似乎不可避免的结局也值得注意:虽然有男子的性幻想,但陌生女人最终还是从男子专有的视野中消失。在新感觉派作品中,女人是“逃逸者”,或者更确切地说,是最终处于男子知识领域之外的存在。而城市叙述一开始,可以说是为了捕捉街上“逃逸的”女人。但在叙述的最后,男子的城市想像中书写的常常是“女人的不在场”,或者“女人作为不在场之物”。从刘呐鸥的《两个时间的不感症者》到穆时英的《公墓》,到戴望舒的《雨巷》,再

^① 卢瓦夫人(Loi),《法国风格的中国诗人》,85页。在别的地方,卢瓦夫人还注意到一个共同点:戴望舒在诗歌中遇到一个“丁香一般的姑娘”,而传统中国故事中则是遇到“菊花精”或“茶花精”(见《海上的玫瑰》,276-278页)。有趣的是,在此我们应该注意到,穆时英不仅提到了《雨巷》,在《公墓》中创造了又一个丁香般忧郁的姑娘,而且他在《黑牡丹》中也对“牡丹精”很感兴趣,这些都表现了戴望舒对穆时英的影响。

到施蛰存的《梅雨之夕》，本章分析的很多叙述作品都符合这一规律。在下一章中我们会看到，在城市构形中，女人的缺席是一个极为有效的策略，很多中国作家和影人，不论其声称的意识形态和政治立场如何，都采用了这一策略。

从“最后一见而钟情”到“最后一见的爱情”

都市中“最后一见而钟情”的体验，总是在都市人心中产生紧迫感和焦虑感。偶遇是最后一次，因为现在正在迅速流走，而在现代城市中，又绝对没有可以预期的未来。但是，如果把本雅明的“最后一见而钟情”，改成“最后一见的爱情”，就涵盖了更广泛的范围，而不只限于偶遇的关键时刻了。“最后一见的爱情”体现了一种更不稳定的时间感，因为爱情已经不被看成是一种基本的或超验的存在（从“一见钟情”而来的“最后一见而钟情”中，爱情还有此意味）。在现代都市中，爱情似乎存在于偶然的领域中：只有当“看到”它，只有当爱情的对象回应了主体的目光，从而确认了“看”的动作时，才会体验到爱情。

施蛰存的短篇小说《在巴黎大戏院》，以丰富的心理细节表现爱情依赖于一个人的目光。在放映一部德国电影时，男叙述者对他的爱情对象（他的城市女友，虽然他在乡下有妻子）的每个举动，都提出疑问，自问自己的反应是否得当。有讽刺意味的是，故事中，虽然叙述者殚精竭虑，但似乎没有“看透”这城市女郎，她自始至终都是个谜。其结果是一系列没完没了的问题，从开头第一句，“怎么，她竟抢先去买票了吗”，到最后一段中“她为什么一定不肯去吃些点心”。叙述者和他约会的对象之间，没有一点爱情的迹象（他们只是曾一起游览过上海），但叙述者却有很多性幻想（比如，尝了一下女子手帕里的痰和鼻涕，叙述者觉得自己似乎在拥抱她的裸体，想像着吻她的嘴唇和耳背）。小说结尾是一句“我不懂”。施蛰存以这样

的结尾表达了现代城市中“最后一见的爱情”的复杂情感。^①

现在,我们显然可以看出,在本章分析的大多数新感觉派作品中,对现代城市人来说,爱情越来越成了一种不可能的体验。早在1926年,刘呐鸥就表达了一种怀疑情绪,怀疑在现代城市中是否能完全体验到浪漫爱情:“我不说 romance 是无用,可是在我们现代人, romance 未免稍远了。我要 faire des romances, 我要做梦,可是不能了。电车太吵闹了,本来是苍青色的天空,被工厂的炭烟布得黑蒙蒙了,云雀的声音也听不见了。缪赛们,拿着断弦的琴,不知道飞到那儿去了。”^②既然确信在现代城市里爱情已不可能存在,我们就更容易理解,为什么在新感觉派的大多数作品中,情欲取代了爱情的位置。^③

第三节

现在我们来总结一下这两章,在此我们讨论的是阅读不可阅读的都市上海。首先,典型的上海城市景观,也就是林奇所说的“形象性”,跟北京城明显不同。《海上花》开头就提到了国际租界的存在,它代表了一个重要的爱恨难明的矛盾心理,并在《市声》中得到进一步体现。上海既被想像成一个繁荣的通商口岸,有各种可能性,又是外国经济和军事势力的屈辱标记。考虑到上海构形中这一矛盾心理,南京路和外滩被提出来,以象征现代都市能提供给千万都市人的一切:西式摩天大楼俯瞰着车流和人流,闪烁的霓虹灯和交通灯宣告着现代的技术,“光、热、能量”。在很多西化生活方式中,也可以看到更具体的“光、热、能量”观念:开最新款的外国车(如1929年的 Fontegnac, 1930

① 见施蛰存,《施蛰存》,111—121页。

② 见孔另境,266页。“缪赛”即 muse,今译“缪思”,指艺术灵感。

③ 一个例外是《公墓》,这是一个浪漫故事,又是穆时英城市小说中情欲色彩最少的。穆时英其他小说中男女人物的“情爱”关系(如《Craven A》[1935]和《夜》[1935]),都在不同程度上基于情欲的愉悦,而不是纯粹的爱情。见穆时英,《公墓》,107—138页,177—193页。

年的雪铁龙,或1931年的别克),我们可以把这些车看成“城市文化不可缺少的指标,是速度、财富、刺激的象征”^①;光顾咖啡馆和饭店(陶醉的地方),舞厅(性娱乐的地方),电影院(梦想的地方),赛马场或赛狗场(合法赌博的地方)。

第二,当环境从小镇(如虚构的果园城)转换到传统城市(如故都北京)或现代都市(上海)时,占主导地位的城市感觉和体验方式也发生了变化。考虑到弥漫在整个现代都市中的强烈的光怪陆离之感,上海叙述作品中典型的都市体验跨越了很大范围:从最初的着迷、陶醉、热情洋溢(《海上花》中的赵朴斋,或《结婚》中的胡去恶),到吃惊、厌恶、反感(《子夜》中的吴老太爷,《日出》中的方达生),到异化、隔绝、幽闭的感觉(《Pierrot》中的潘鹤龄,或《在巴黎大戏院》中的叙述者),以及沮丧、幻灭、绝望(《子夜》中的吴荪甫,《日出》中的陈白露)。北京体验的主题是稳定、安全、悠闲、自适。而上海体验与北京体验不同,在上海,各种体验本身都被认为是破碎的,彼此冲突,不再能构成一个稳定的心态结构,不再能整合起来,通过一个传统而传承下去。诚然,北京体验也包含沮丧和幻灭的时刻(如《老张的哲学》中的王德或《离婚》中的老李),但这些局部冲突,很快被吸收到整体稳定感中(这种稳定的象征,常常是广阔乡村欢迎归来的游子,治好他们的城市病)。而“上海”这两个字,倒过来就有一种“海上漂泊”的感觉(如《海上花》的题目)。在都市上海,体验的空间基本上是流动的,对单个都市人来说,是危险、不稳定的,最终也是不安全的。在很大程度上,上海人不再确信自己过去的体验,因为他们被投入了时间的激流中,它把他们卷向未知的、叵测的未来。

第三,时间之流摧毁了体验空间的稳定性。“时间之流”这一比喻,突出了上海构形中的重要一点,那就是,虽然城市叙述作品中空间可以时间化,时间也可以有空间形式,但现代城市人“在空间中生活,

^① 李欧梵,《中国现代小说的先驱者》,12页。

却以时间来思考”^①。在上海叙述作品,尤其是新感觉派作品中,大多数人物确实都生活在空间中,但却以时间来思考。刘呐鸥的《两个时间的不感症者》最好地体现了“以时间来思考”的必要性。这个小说中,一个摩登女性在几个小时内就跟三个男子约会,让其中两个大为失望。这两个男子是不怎么受时间影响的,因为他们仍遵循着老式的时间、爱情观念,表现出过多的闲暇和礼节。值得注意的是,在上海叙述作品中,时间之流被认为是性欲之流的同义词:正因为根本上无法阻止时间,相应地,也无法阻止城市中陌生女人的消失,所以,就更容易激发男子占有时间、占有女人的欲望,这一欲望也更难遏制。结果,作品中记录的男性欲望就主要为流动形式的,在新感觉派作品中体现为一系列念头,或用术语来说是“意识流”(比如刘呐鸥的《流》,穆时英的《上海的狐步舞》,施蛰存的《梅雨之夕》)。而且,“以时间来思考”对现代文学中的人物提出了特殊要求:他们必须能应付现代都市中城市体验的随意性与偶然性(所以,戴望舒与施蛰存都写下了“偶遇”)。

第四,叙述作品既希望阅读城市中的随意性、偶然性等时间层面,同时又希望阅读另一个看不见的力量,那就是金钱。金融投机最好地表现了“以时间来思考”这一要求,它要求参与其中的人在某一准确时刻采取行动,作出反应。在很多上海叙述作品中,阅读无法阅读的金钱的操作过程,就是能计算、思考、操纵,还要准确、高效。其结果用西美尔的话说就是“智力高于情感”,这被认为是摩登时代的非人化过程。^②一切都用金钱来衡量:破产工厂的数量,股票和公债价格,具体信息的价值,雇员的效率。在金钱经济统治的城市中,友谊被玷污,爱情(甚至是浪漫关系)都几乎不可能了。无论对穆时英还是对茅盾来

^① 引文出自派克(Pike),135页。如前面讨论过的“循环的时间”观念一样,在城市叙述中,时间本身也会具有空间的形式。另一个这样的情况是施蛰存的心理分析小说,它们由于缓慢的叙述节奏而产生了一个心理空间。但是,这些例子毋宁说证实了现代城市人“在空间中生活,却以时间来思考”这一说法,因为缓慢的叙述节奏,至多只是抵抗时间流逝的一种“徒劳”之举。在《梅雨之夕》中,男叙述者可以暂时生活在层次丰富的心理空间中,但他仍然是用时间思考的(所以小说反复提到了钟上的时间),最终也不得不屈服于时间。

^② 关于现代时期艺术的非人化,见加塞特(Ortega y Gasset),1—50页。

说,上海都是“造在地狱上面的天堂”。

到这里为止,我们似乎可以在北京和上海之间建立一一对应了。北京被想像成仍被大自然所围绕,上海则被认为体现了一切反自然的东西——驱动着工厂和汽车的机器,大桥钢架,主要路口的交通拥堵等等。北京被表现成传统乡村价值占主导的地方,上海则被认为是一个现代场所,现代(通常意味着西方的)体验触及城市每个角落。北京仍是一个有复杂人际关系的共同体(确保了安全感与温暖感)。上海则全是路过的陌生人,成千上万陌生人在匆匆人流中都觉得孤独和隔绝,但他们在大都市中却选择了无名。北京的形象用派克的话说,是一个“基本静止之物,其空间位置是固定的”。上海则通常被看成“一个破碎的、主观的万花筒,在时间上总是变幻着”^①。

本书第一章说过,北京—上海的对立反映了现代中国的文化矛盾心理,在现代中国文学与电影的城市构形中,这些矛盾心理是根深蒂固的。所以,我们不应该认为,北京(传统)—上海(现代)这种观念,形成了完全自足的思想体系。只要在创作中出现了“外部”的逻辑,就会产生矛盾心理,而在北京和上海的叙述作品中,都有“外部性”的表现。比如,在张恨水的《啼笑因缘》中,作者描绘了何丽娜有异国情调的、诱人的“草裙”表演,而何丽娜是个上海式现代女性,常常坐汽车,逛舞厅。另一方面,穆时英的《公墓》和《黑牡丹》在上海郊区描绘了两个田园风格的去处(都类似法国画家莫奈的农庄)。施蛰存的《梅雨之夕》和其他城市小说中,则总有一个看得见的背景,那就是苏州周围的小镇。^②而且,虽然单个作家在政治和意识形态信仰上有表面的差别,文化矛盾心理却在更深层次上存在着。从这个角度来说值得注意的是,茅盾和夏衍(两个杰出的左翼作家)和新感觉派(其中两个代表人物都因与日伪政府的关系而被暗杀),

^① 派克(Pike), xiii 页。

^② 传统乡村文化对很多上海作家的城市再现的影响,见吴福辉,《老中国土地上的新兴神话》,13—16 页。

在传达上海的流动、兴奋、光怪陆离之感时，采用了类似的话语策略。

在师陀的作品中，可以找到上海—北京对立的更多证据。他的文学生涯跨越两个时期。最初他与京派有密切联系（京派推崇在偏远农村或山区保留的中国传统），后来又在战时上海逗留过（所以他了解各类上海人）。师陀相信自己可以勾勒出北京和上海的区别。在《上海手札》的最后一封信中，他比较了北京心态和上海心态。北京就像一个高级候选官，从不忘摆架子，但却只是靠出卖祖先的财产活着。而上海是一个有希望的城市，上海居民充满了活力和野心。如果两个北京人在饭店吃饭，他们会彼此客气，争着付钱。上海人则实用而高效，甚至冷酷、漠然。这样，北京心态中的繁文缛节，就跟上海心态中的过度冷漠形成了对比。虽然师陀不认可北京人面对贫穷、衰落时的悠闲态度，上海人对待彼此的那种高效的——因此必然是非人的——方式，也让他吃惊。

在《上海手札》的结尾，师陀认为，“这是一个怎样简单但又怎样复杂的世界呵，这个充满着谜的，这个活动着洋鬼子的，投机家的，流氓的，妓女的”世界。^① 在20世纪前半叶的大众想像中，上海是这样一个城市：它是一个漂浮在海上的城市；是“光、热、能量”的城市，为追逐金钱和性提供了无限机会；在这里，看不见的绝望、堕落、毁灭在每个角落肆虐，具体表现为引诱、拐骗、自杀、谋杀。^② 有一个历史学家回忆说，上海被说成“东方的巴黎”，“大亨之都”，“亚洲的娼妓”，“冒险家的天堂”。^③ 对这一时期的城市冒险者来说，上海总是女性化的。这一带

① 师陀，《芦焚散文选集》，224页。

② 师陀在《上海手札》中的最后一篇收了6个剪报：一个谋杀案；一个同居官司，两次诱拐，一次火灾，一次贪污事件。这些剪报旨在表现当时混乱、空虚（缺乏人性价值）的上海的道德堕落。见《芦焚散文选集》，220—223页。类似地，朱子家也历数了上海的邪恶，包括暗杀、绑架、毒品、娼妓、抢劫、强奸、经济犯罪（尤其在111—118页）。

③ 见潘灵(Pan)，1页。在研究了各种关于上海的中文叙述后，我们下面加一段从西方角度描述的近乎神秘的上海，也许有启发意义（见萨金特[Sergeant]，3页）：

在二三十年代，上海成了一个传说。任何环球旅程若不在上海停留，就算不得完整。

有性别特征的形象,进一步代表了金钱的迷人又毁灭人的力量,所以,探索城市就意味着同时探索女人和金钱。阅读上海都市中的不可阅读之物,把我们带到了一个相关的课题:探索摩登女性与城市。这就是本书后面两章的主题。

它的名字就让人联想起各样的神秘、冒险、放纵。在开往远东的船只上,来自上海的人讲着“东方的娼妓”的故事,让船上的人瞠目结舌。他们描绘中国的黑帮、永不关闭的夜总会,能把海洛因送到房间里去的旅馆。他们津津乐道于军阀、间谍网、国际军火商,以及上海妓院给人提供的特殊娱乐。在船到岸之前,妇人们梦想着豪华的商店,丈夫们则梦想着能在一个东方女郎精致的怀抱里呆上半小时。

对新来者来说,上海名不虚传,甚至更有过之……当你踏上海岸,上海独具的高级香水、蒜的气息,就淹没了你。十多种不同语言冲进耳朵……美国车朝你的黄包车夫按着喇叭,电车隆隆驶过。头顶是外滩高耸入云的外国建筑,脚下是中国乞丐抚弄着伤口。在一条侧街上,一个中年俄国妇女和一个妖冶的中国女郎争生意抢一个水手……在路上,一个头戴红缠头的印度锡克巡捕吹着哨子,两个中国女子旗袍开叉到臀部,穿着高跟鞋跑过马路。即便蒙上眼睛,单凭这里几乎歇斯底里的活力,你也能分辨出,这就是上海。

第四部分

性别的构形

第七章 想像上海的摩登女人^{*}

卓贝地这座城是建立在对女性的梦想之上的。它必须不断重建,才能让女人驯服。这座城是对女人的再现,而女人是这一再现的基础。……女人既是梦想中的欲望对象,又是将欲望物化(建一座城)的理由,这形成无限的循环。她既是表现欲望的源泉,又是其最终的、不可企及的目标。这样,为体现男子梦想而建的城,最终只书写了女人的缺席。建立卓贝地城的故事……说的是把女人创造为文本的故事。

——摘自德·劳蕾提斯的《艾丽丝没有做》

第一节

前一章我们注意到,新感觉派作家在其城市叙述作品中常采用一个叙述策略,那就是“女人的缺席”。实际上,“女人作为逃逸者”这一形象,很适于表达动荡的城市流动感与循环感,它几乎成了现代城市新感受的一部分:在摩登时代里,扑朔迷离的女人就像流动的时间一

^{*} 本章第一节,此前曾以另一形式提交给1991年12月在旧金山召开的现代语言协会年会,以及1992年4月的斯坦福人文中心会议,也曾以稍微不同的形式发表在《立场》(*Positions*)杂志(1994年冬)上。第二节的一部分,曾提交给1993年在洛杉矶召开的亚洲研究协会年会。

样,不再是可以固定的。与此形成对照的是,在传统城市中,女人(尤其是妓女)总是固定在特定空间中,随时准备伺候男性冒险者,如19世纪末20世纪初中国城市叙述作品中所描述的那样。值得注意的是,在现代情况下,女性的缺席于城市作家而言,似乎是超越了意识形态和政治分歧的一个策略。比如,自称左翼作家的茅盾,在《子夜》中描绘吴荪甫遇到刘玉英时(见本书第五章),就采用了这一策略。本章将说明,30年代的某些左翼电影,以及“自由派”作家叶灵凤和徐訏的通俗小说中也采用了同样的策略。

为了从理论上阐述女人的缺席与城市的建造之间的关系,我们可以绕远一点,看看卡尔维诺在《看不见的城市》中对卓贝地城(Zobeide,意思是“白色之城”)的神秘描述。该书“城市与欲望”下的第五条,一开始说的就是卓贝地城的奠基:“各国人都有一个共同的梦想。他们看见一个女人在夜晚奔跑着,穿越一个陌生的城市。人们看到了她的后背、她的长发,她是赤裸的。他们梦想着追逐她。他们左追右追,没一个能找到她。梦醒之后,他们就开始寻找那座城市。他们没能找到它,但他们却找到了彼此。他们决定建造一座梦中那样的城市……这就是卓贝地城。”^①这是一个描述马可波罗进入异国城市冒险的幻想故事,德·劳蕾提丝从中发现了梦想、欲望、女人、城市、叙述之间的观念联系:“城市是一个讲述男性欲望的文本,它上演着女人的缺席,并把女人创造为文本,作为纯粹的再现。”^②在这一女性主义解读中,女人既是叙述的核心,也是城市的核心。在建构城市或叙述作品的过程中(叙述的目的,是为了重新捕捉男性梦中那个逃跑的女人),所反复书写的女人是缺席的,在叙述或城市中,她是最终无法企及的。之所以“反复”如此,是因为目标越不可及,(男子的)欲望就越是火热,建造叙述/城市的任务就越急迫。

本章将探讨三四十年代一些中国电影与小说中男性所构建的女人与城市:女人是城市的代表人物;城市是一个话语创造物,用以捕捉

① 卡尔维诺(Calvino),45页。

② 德·劳蕾提丝(de Lauretis),《艾丽丝没有做》,13页。

(也就是理解)女人。由于篇幅所限以及城市叙述作品数量巨大,我只讨论近现代中国反复出现的形象:“摩登女郎”。本章将探讨摩登女郎形象中采用的不同话语手段(女人的缺席是其中一个),并揭示其背后的意识形态与观念工具,以更好理解现代城市、女人、叙述之间的复杂关系。

性别、电影与上海城

1896年8月11日,电影首次出现在上海,之后它逐渐成了现代中国最流行、最有力的文化形式之一。^①虽然中国电影显然是舶来品,但它受到了传统中国小说和戏剧的重大影响。早期中国电影大量借鉴古典体裁,如爱情、鬼、公案、武侠故事,有的则拍摄或翻拍已有的戏曲。^②所以,可以理解的是,在20世纪初的中国,电影被称为“西洋影戏”。一个杰出的美国电影学者就把自己写的关于中国电影的书题为*Electric Shadows*(电之影子)。^③

“影戏”一词,显示了中国对电影的早期看法中的文化矛盾心理。一方面,“影戏”一词来自皮影戏,是早在北宋时期(960—1127)就有的一种广受欢迎的中国民间艺术形式。^④另一方面,新的西式影戏是凭借外国技术制作和放映的。这样,“电影”一词就有了双重含义,它既吸引人(因为新影子来自外国),又令人震惊(因为它们反传统)。这些不断呈现在银幕上的外来的、反传统的影子,就这样颠覆着皮影戏(来自中国传统)看似稳定的观念基础。^⑤1910—1920年的中国观众,在黎民伟(1892—1953)执导、华美公司1913年制作的一部香港故事片

① 电影如何引入中国,见程步高,82—92页;程季华等,第1卷,8页;胡蝶,10—11页。

② 比如,中国制作的最早电影《定军山》(1905),拍摄了著名京剧演员谭鑫培(1846—1917)演的京剧。另一个著名旦角演员梅兰芳,也从1920年开始为拍电影而演出过(见梅兰芳)。

③ 陈立(Leyda)在自己书的题目中既用了“Dianying”,又用了“Electric Shadows”,而后者有一段时间在西方电影学者中很流行。见雷恩斯(Rayns)与米克(Meek),《电影》(*Electric Shadows*)以及《电影》(*Ombres électriques*)。

④ 更多情况,见官俊哲,1—6页。

⑤ 中国电影中的“影戏理论”,见陈犀禾;塞姆索(Semsel)等,63—82页。

《庄子试妻》中,第一次看到一个中国女人(严珊珊)的公开表演(当时这被认为是“不知羞耻”),一定感受到了吸引与震惊这双重含义。^①中国女性出现在舞台上,这是反传统的(所以黎民伟自己扮演庄子的妻子,而让妻子严珊珊扮演一个女仆),但银幕上女人的“电之影子”,对基本由男子组成的观众来说,十分具有吸引力,因此就有了胡蝶(1907—1989)、阮玲玉(1910—1935)等的迅速成名。

从这个角度来看,中国电影的发展显然可以进行性别解读。无论在故事片的虚构世界里,还是在现代中国的现实世界里,女人都不是吸引,更是男子的迷恋之物,有时甚至是丑闻(如下面要说到的阮玲玉的自杀)。于是,电影对女人(尤其是摩登女人)的构形,构成了现代中国一个特殊的文化生产场所。李欧梵解释说,“在通俗的五四话语中,‘摩登’就意味着‘新’。”^②的确,从1910至1939年,中国文学与电影中常使用“摩登女性”和“新女性”这两个可以互换的词,以吸引更多观众。新女性(摩登女性)形象,对现代中国作家有特殊吸引力,其中既有保守作家(如包天笑、张恨水),也有革命作家(如茅盾、夏衍)。^③那一时期赋予女性新构形的大多数作家都是男子,所以,我们可以从中国语境来思考伍尔芙的问题:“为什么男子对女人感兴趣的程度,要远远超过女性对男子感兴趣的程度?”^④

我们在此可以作一些初步推测。首先,新女性构成了现代中国社会有创造力的、但在很多方面又有破坏力的新力量。第二,1910年以后,文学/电影中出现了大量新女性形象,说明这是一个文化生产的场所,人们在此探索着重新考察中国传统价值的新途径。第三,新女性总是与为她们提供机会的现代城市联系在一起,她们既是现代知识的

① 见方保罗(Fonoroff),294页。

② 李欧梵(L. Lee),《寻找现代性》,110页。

③ 中国人对“新式”事物(新式女性、新式学生、新式学问)的迷恋,见林培瑞(Link),196—235页;陈清侨(S. Chan),《绝望的语言》,19—38页。

④ 伍尔芙(Woolf),27页。伍尔芙之所以有此一问,是因为她在大英博物馆发现,各种背景的男子都写着关于女人的书,而“女人却不写关于男子的书”(同上页)。在中国,女人直到20世纪后半叶才开始导演电影。

新对象,也是可以引发社会变革的新主体。^① 所以,文学/电影话语表现新女性的策略及其效果,值得我们认真研究。

本节要讨论的三部无声片,都集中于上海的新女性形象。这一语境下的上海,必须理解成文化想像中的一个场所,而非历史上的一座城市。20世纪初的上海是经济和政治中心。同时,一系列关于上海的构形也吸引着现代中国的想像:它是一个有高等教育和西方启蒙的地方(见第一章);是可以就业、进行金融投机的地方(第五章);是可以实现爱情、进行性冒险的地方(第六章);是进行革命活动、拯救国家的地方。作为中国共产党著名的诞生地,以及“东方的巴黎”,“大亨之都”,“亚洲的娼妓”,^②现代中国的上海,涵盖了一系列文化形象。

在下面要探讨的三部电影中,上海这个场所汇聚了各种话语和价值体系,比如:传统与现代,财富与贫穷,个人与集体,资产阶级与无产阶级,殖民主义与民族主义。在中国最大的都市这一复杂的文化和历史背景下,新女性的形象,从早期电影中单纯的女学生或浪漫的年轻妻子,发展到30年代初的爱国女工,而女工形象很大程度上得益于刚出现的左翼意识形态。我希望通过对女性的阅读来说明,左翼电影话语同时抵制、置换、复制着中国当时存在的其他父权意识形态和男性意识形态。

“让我做你的声音吧”:一朵转变的野花

《野草闲花》是一部无声片,由孙瑜(1900—1990)编剧并导演,联华公司1930年制作。这部电影中出现的第一个形象是一朵沐浴在月光下的白莲花,挺立在废弃的污水塘中。然后是大水灾后的镜头(坍塌的水坝,废弃的村庄,冰冻的道路,死去的母亲,垂死的婴孩)。电影标题中的“野草闲花”指的是丽莲,她是一个孤儿,被一个木匠搭救并

^① 新出现的“女性主体”,与女人作为现代知识的一个新客体,二者之间的差别,见阿姆斯特朗(Armstrong)。

^② 潘灵(Pan),1页。

带到上海。

该片用中国电影中一个典型的陈述手法,通过鸟瞰外滩附近的南京路(是在永安公司所在的摩天大楼上拍摄的)来表现上海。一组迅速出现的镜头拍摄了飞驰的汽车、主要路口的人群。然后出现了两条字幕,以加强视觉印象及其震撼效果。第一条字幕说上海是一个神秘的大都市,在这里,成千上万人每天都在挣扎、睡觉、流浪。第二条字幕说,上海是一个奇怪的地方,这里的居民遇到的大多数是陌生人。

下面几个镜头,把观众从一个电影院或乐园外的人群带到了一座石桥附近的破房子,它们沐浴在春天初升的阳光中。在王木匠的房子里,18岁的丽莲(阮玲玉扮演)从厨房里出来,端着盘子,哼着小调,而老王和他11岁的女儿还没有起床。大家起床后,吃过早餐,丽莲和小妹就上街卖鲜花。在这个特别的一天,她们遇到了年轻音乐家黄云(又称“中国的瓦伦蒂诺”的金焰[1910—1983]扮演)。^①黄云刚逃离专横的父亲,他喜欢艺术,不愿进政府任职,父亲不同意,还想强迫他娶一个高官之女。黄云从老王那里租了一间屋子住,发现了这两姐妹的出众才华:小妹跳舞像“柳絮”,丽莲唱歌像“黄莺”。黄云恰好正在搞一部歌剧,就提出教丽莲,让她在歌剧首场演出中扮演主角。歌剧大获成功,丽莲一夜成名。

下面的情节是可以猜到的。黄云和丽莲相爱,很快订了婚,但富有的黄家不同意他娶一朵“野草闲花”(对出身低微女子的贬称),在婚礼前一天劝丽莲退婚。出于对黄云未来艺术事业的真心关切(他的事业部分依赖他父亲的经济支持),丽莲同意了。在一个舞厅里,她与其他男子调情,公开羞辱黄云。她情感上压力过大而失声,在演出中间昏倒。但这一可怕的不幸被大大缓解了:黄云发现了父亲干预的真实情况,冲到王家,跪在丽莲床边。为不让丽莲失声后伤心,他宣称:“丽莲,这算不了什么。以后就让我做你的声音吧!”

黄云的最后宣言显然是为丽莲着想,语气上绝对是张扬的。这一最后宣言,在很多方面都值得注意。首先,它标志着爱情话语正在出

^① 毕克伟(Pickowicz),《三十年代中国电影中的精神污染主题》,41页。

现,它胜过了基于金钱和权力关系的父权制。^①其次,它表现了本被忽略的美,使审美话语合法化。第三,从性别角度来说,它支持男性用电影话语来遏制新女性具有的潜在颠覆因素。

这部电影中爱情话语得到胜利,是因为叙述发生在“奇怪的上海”。如字幕中所说,在上海,“一刹那间,能把一个人从天上打下来,……或者把他捧到天上去!”影片中第一个舞厅场景是庆祝丽莲的胜利。当丽莲和黄云来到龙宫舞场时,其他跳舞者认出了成功歌剧中的新明星,大为兴奋。影片三次出现的字幕都是丽莲的名字,一次比一次大,生动表现了他们的兴奋。在一个少见的俯拍镜头中,我们看到,丽莲被崇拜的歌迷包围着,好像一朵盛开的花的花心。她的事业成功,进一步增强了她与压迫性的父权制谈判的砝码。当黄的父亲提出给丽莲 3000 元,让她退出这一婚姻时,丽莲先是轻蔑地拒绝了:“你想拿钱买你的儿子回去吗?……你错了!错了!黄云现在是我的人!”丽莲在此回应了黄云以前说过的话。他们的真爱(而非他们彼此的社会地位)才是唯一重要的东西。

审美话语是让爱情胜利的另一力量。它打开了一个想像的空间,在这里可以培养和孕育“美”、“纯洁”等观念。影片的片头形象是一朵挺立在淤泥中的白莲花,这可以从两个角度来解读。一组对应物是莲花—丽莲—美德(美德见于中国传统说法:莲“出淤泥而不染”),另一组是淤泥—父权—金钱(城市腐败、剥削、毁灭的势力)。在此值得注意的是,在被污染也污染人的城市中,保留着一个艺术领域,它被认为比其他领域(如政治领域)更“女性化”。在城市的喧嚣中,丽莲卖花的声音被认为是清新的音乐之声。这个人才的天赋之美,一旦被职业的黄云发现并雕琢,对黄云的艺术追求来说就变得至关重要了。

影片中的黄云显然被表现为“女性化”的艺术家。之所以说他“女性化”,是因为他宁愿耽于动人的音乐和情感生活,而不愿介入“政治”这一传统“男性”领域。从某种角度来说,丽莲发出了黄云内心的“女性”之声,使黄云完美。这“失去”的声音终于被找回来了。他的歌剧

^① 关于现代中国文学中的爱情(或情感)话语,见周蕾(R. Chow),34—83页。

说的就是一对兄妹先是失散,后来找到了对方。但影片通过一个出人意外的转折,在快结束时,让丽莲失去了她“找到”的女性声音,使黄云必须承担起合法地为爱人发声的角色。

这方面有一个道具值得注意。在说出最后宣言之前,黄云注视着丽莲床边自己的小提琴一会儿。这把小提琴在电影中反复出现,象征着爱情与情感话语,这种话语在中国文化中通常被看做女性化的。在电影前面,黄云在老王家里演奏捷克作曲家德沃夏克的诙谐曲,迷人的旋律把丽莲从厨房里吸引出来。她朝音乐(也就是朝音乐家黄云)走近时的“狂喜”表情,说明了审美的改造力量。这一转变之后,丽莲常出现的地方,多不是她以前常在的家中,她的个人美德和隐藏的才华完全得到了公开展示。

在这部电影中,审美话语被用做一个有效手段,以对抗占主导地位的、压迫性的父权话语。艺术力量能将妇女从以前在家中的边缘位置“解放”出来。但这一想象的场景有一个暗藏的代价。《野草闲花》看似“团圆”的结尾,对丽莲来说却根本没那么好,因为,虽然她现在有体面的婚姻,却失去了自己的声音,同时失去了自己的独立事业。从这一角度看,丽莲的损失不是没有其意识形态含义的。

显然,丽莲命运的最后转折,说明男性电影话语急于“遏制”新女性中的颠覆因素,同时又在建设更加民主的世界时,“收编”(co-opt)这些因素。“收编”的策略,在黄云的歌剧《万里寻兄》的主题中得到了最好表现,也就是寻找一个能最终给无声的女人以“声音”的兄弟。影片根据传统中国两个陈腐的女性类型来刻画丽莲,则是采用了“遏制”策略:一个是贤妻,一个是妖女。丽莲最初在厨房中的位置已表示她可以成为贤妻,这在男性电影话语中被认为是理所当然的。但丽莲的问题在于,她有颠覆性的一面,这一面在第二个舞厅场面中揭示(或说夸大)了出来,而舞厅在现代中国总是一个特殊的

文化代码。^① 在龙宫,丽莲与一个瘦老头子坐在桌边,手拿酒杯。当黄云出现在拥挤的舞厅中时,丽莲站起来,从一个男伴手里拿过香烟,放在自己嘴上。她转过身,拍着老头子的脸,然后踏着优美的舞步走开。黄云指责她忘了他们明天就要结婚,丽莲干脆地回答说:“明天?……只要今天快乐,何必去管明天呢!”

丽莲作为“职业”的、诱惑人的舞女的形象,被再次降到“野草闲花”的可疑地位,这朵“花”在黄云眼里已被淤泥污染。黄云对这一“被污染”的丽莲感到困惑不解。这说明在 20 世纪初的中国,对于职业女性的颠覆力量,男性有着深深的恐惧。一旦她离开家,经济上独立,谁知道接着会发生什么?在很大程度上,卡普兰所说的西方“黑色电影”(film noir)中的“妖姬”形象,概括了第二个舞厅场面里丽莲对黄云的象征性威胁:“女主人公是一个妖姬,直率地散发着媚惑人的性感。男子既渴望她,又害怕她对他的控制力。她的性感使男子偏离自己的目标,毁灭性地介入她的生活。这样的女人因其公开的性感而被认为是邪恶的,必须遭到毁灭。”^②

男子对女性力量的恐惧,可以解释为什么丽莲必须回到她以前在家里的无声地位(她的声音被残酷毁掉后),她才能被赐予一个“传统的”说得通的团圆结局。^③ 换言之,她作为“妖姬”的颠覆力必须被完全摧毁,然后她(或一切新女性)才能在男性电影话语中合理地得到同情、声音或历史。白莲花本身是美丽的,但要让它具备“文化”价值(如

^① 毕克伟(Pickowicz)描述了在 30 年代中国的文化想像中舞厅的重要性:“这些藏污纳垢之所,有腐朽社会的一切特征:无耻放荡的女人,抽着香烟,穿着优雅而暴露的衣服;纵欲的男子,喝醉了酒四处乱撞。总有杂乱的舞步,怪模怪样的舞会帽子,诱惑人的音乐,异国风格的发型,闪闪发光的汽车。长久的道德担当是不可能的,谁都不能信任”(《三十年代中国电影中的心灵污染主题》,71 页)。

^② 卡普兰(Kaplan),6 页。

^③ “传统的”一词在此放入引号,因为在 20 世纪前 30 年,传统的“才子佳人”情节在鸳鸯蝴蝶派小说中得到了淋漓尽致的发挥。才子黄云与美丽的丽莲之间的爱情故事,他们的邂逅与痛苦的误解——这些都符合这一通俗叙述模式。由此来说,我们对导演孙瑜的说法不必太认真。孙瑜在美国威斯康星和纽约受过教育,他说,《野草闲花》是结合了法国通俗小说《茶花女》与 1927 年的一部好莱坞电影《七重天》(*Seventh Heaven*),见陈立(Leyda),69 页。关于《七重天》的资料,见帕里什(Parish),387-390 页。

纯洁、正直),就不能缺少男性的再现。

考察了《野草闲花》中的丽莲形象后,我们有了一个发现。20年代中期到30年代初的男性电影话语,常常鼓吹年轻一代的恋爱自由,反对旧的父权制做法(如包办婚姻、寡妇守节)。^①但在这些电影话语中,新女性不是一个按照自我意志而行动的新主体,而是一个新的知识对象,需要不断的“监控”和“约束”。福柯的“全面监控”(panoptic surveillance)的概念在此具有启发意义。福柯令人信服地指出,监视、控制、惩罚的技术,常常让有关各方觉得自己陷入了这一机器的日常运作中,却不知或不去问一开始是谁(什么)采用了这些技术。^②像现代欧洲学校里的孩子一样,现代中国的女性被置于各种技术和话语的严密监控之下。本节的一个目的就是询问,在似乎“自然”地想像中国新女性时,人们采用了何种策略。但从规训和惩罚角度而言,现代中国的新女性完全不是被“自然地”对待的。从下面对两部电影的讨论中可以看到,监控与约束是以更微妙也更有欺骗性的方式进行的。

谁是“摩登女性”?

《三个摩登女性》是联华公司1933年制作的一部无声片,卜万仓(1898—1968)执导,田汉(原名田寿昌,1898—1968)编剧。像《野草闲花》中的黄云一样,男主人公张榆(金焰扮演)是沈阳的一个大学毕业生,他也离家出走以摆脱包办婚姻。他来到上海,在电影界撞运气,很快成了一个明星。同时,他抛弃的未婚妻周淑贞(阮玲玉扮演)决心独立。日本1931年入侵中国东北后,周淑贞逃难到上海,做了电话接线员。

张榆如今穿着时髦的西服和皮鞋,每天收到一摞影迷来信。他跟一个富有的女子虞玉约会,一起出入舞厅和剧院。一天晚上,张榆收

^① 这类男性电影话语的一个好例子是郑正秋(1888—1935),他在20年代中期导演了一系列针对所谓妇女问题的电影。见程季华等,第1卷,64—70页;马军骥,113—114页。

^② 见福柯(Foucault),《规训与惩罚》,尤其195—229页。

到周淑贞打来的电话,告诫他不要再拍滥情片,不要再在国家存亡时刻麻痹观众了。1932年1月,日本入侵上海,上海成了战场。张榆加入平民医疗队,在战斗中受重伤。在医院里,兼职做志愿护士的周淑贞献血救了张的性命。

在中日交战时,虞玉嫁给了一个香港商人,跟他走了,但丈夫不久就死了,她又回到上海。同样也来到上海的还有陈若英,她是张榆的又一个痴心影迷,几乎每天都给张榆写信,这是她“过度的”热情与欲望的标志。^①张榆拒绝了陈若英的求爱,却邀请她在一部正在拍摄的电影中扮演一个角色。在一幕戏中,女主角要为爱自杀,陈若英却真的自杀而死,完结了自己一厢情愿的爱。这一骇人的情节发展,让张榆意识到爱情是件严肃的事,把他更朝周淑贞推进。周淑贞参加了一次罢工,被流氓打伤,又被电话公司开除。电影结尾时,周淑贞和张榆彼此握着手,以示爱意。

《三个摩登女性》表现了三种不同的新女性。陈若英无疑属于感伤女性,这种女子在20世纪头三十年的中国通俗叙述作品中比比皆是。她只为自己的激情而活。她在幻想世界而非现实世界中,真的爱到死。她的“红颜薄命”故事几乎没什么现代因素。她之所以是“摩登的”,也许只因为她有勇气追求自己的欲望,从中国南方只身来到上海,但这一欲望却在电影中被处以“极刑”。^②

相比之下,虞玉在很多方面都是“摩登的”。她穿着入时,有私人汽车,可以在自己的公馆里招待上海的半名流。而且,她敢于打破女人“体面”行为的传统戒律,公开表示自己对张榆的“无法满足的”欲望。像她的名字所暗示的,电影把她的身体表现得肉感而色情。她热

^① 当时的一篇影评,批评了该片刻画的陈若英,说其过火、不真实,因为陈若英展示了自己太多的负面,比如收集关于张榆的剪报,或者当他不在家时,向他的衣服架打招呼。见陈播,407—408页。

^② 陈若英猝然死去,但她的自杀构成了电影中一个话语中断的时刻(此外,对张榆的演变来说,这也是一个转折点)。多娜(Doane)关于美国40年代爱情故事片的说法,有助于我们理解陈若英这个人物:“她也许注定要死去,以确保该故事有个了结,但在电影中有一段时间她至少是存在的,过度炫耀着自己”(《欲望对欲望》,122页)。

情地望着张的眼睛,用胳膊绕住他的脖颈,在他怀里哭泣,或悠闲地坐在沙发上抽烟:在中国影人的想像中,这些都让人想起追求享乐的典型摩登女人。像一块精致的玉一样,虞玉的身体闪烁着寒冷的光泽,她身上有迷人的异域气息。从这方面来说,她是一个“妖姬”,对进步男性来说代表危险的陷阱。

影片在三个女性中突出了周淑贞,以平衡虞玉和陈若英的“负面”影响。与陈若英耽于感官和情感截然相反的是,周淑贞没有个人情感。在影片中,她把张榆重新带向革命道路,这不是通过情感完成的,而是通过阶级觉悟、救亡等修辞完成的。两组平行的陈述镜头,说明了周淑贞的策略。在第一组镜头中,张榆高兴地带着周淑贞来到剧院、赛狗场、赌场、夜总会、舞厅,这些都是“颓废的”资产阶级世界的标志。在第二组镜头中,周淑贞反过来把张榆带到了城市另一边,也就是无产阶级世界里:码头、工厂、建筑工地、贫民窟、工人夜校(她在夜校中做义务教员)。她跟工人阶级的认同,最终促使她在虞玉的宴会上发言。她对完全虚幻的和平氛围感到气愤,让无忧无虑的客人们意识到日本占领下中国东北的血腥现实。当其他客人为周淑贞的爱国演讲鼓掌时,张榆来到中央,在周淑贞面前说,“只有最理智,最勇敢,最关心大众利益的,才是当代最摩登的女性!”

张榆把一个有性别的主体用似乎没有性别的词语来定义,这是颇有问题的。首先,这一定义中重复的“最”,说明男性电影话语急于把“新女性”作为新的客体(范畴)纳入自己的知识领域。值得注意的是,男性以这样毋庸置疑的“权威”语气进行定义,这本身就是问题:为什么张榆在周淑贞的演讲之后,马上插进来定义摩登女性,而不是让周淑贞自己支撑整个场面?而且,张榆的定义中用的形容词所指的价值观念(自立、理智、勇敢),在中国文化中主要都是男性的。我们可以说,30年代的这一重新定义,实际上是要求摩登女性男性化。

按照这一男性化过程,必须在女性身上清除过度的女性化特征(比如感官享受与感伤)。于是,虞玉在电影中被边缘化了(观念上的边缘化,而非视觉上的边缘化),陈若英则遭到死亡的惩罚——死去的与其说是一个女性的肉体,毋宁说是20世纪初流行的爱、激情等女性

化话语。另一方面,女性化的男子,尤其是那些致力于追求音乐的(如《野草闲花》中的黄云)和爱情的(像张榆在戏中戏里的角色),必须被重新赋予男子特征,重新纳入到救亡的轨道上来。当然,男子身上的女性特征,与女性身上的女子特征,是通过截然不同的方式来进行约束和惩罚的,这一差别揭示了30年代男性电影话语中隐藏的性别偏见。具有讽刺意味的是,《三个摩登女性》中,重新赋予张榆男子特征的责任是周淑贞承担的。她是新型的摩登女性,似乎已经“男性化”,因为她在电影一开始未婚夫毁婚之后,就把理性看得高于私人情感。这一男女角色的错位,引我们去质询男子对摩登女性定义的意识形态内涵。我们可以这样问:摩登女性的这一新构形,究竟包括了什么?

当然,周淑贞是有德行的,不仅从传统意义上如此(远离性的处女),从现代革命意识形态上也如此。周淑贞温柔、善良(她当志愿护士时,为受伤的同志献血)。此外,作为女革命者,她还必须是“无性的”(也许是为了避免让她的男同志从更重要的工作上分心)。根据这一新构形,周淑贞出现在虞玉的宴会上时,就穿着普通的蓝色衣服,没有化妆(这两点说明她摒弃了女性特征),而且避免跟男子有身体接触,除了偶尔跟张榆拉手,而这又是可以接受的“同志”举动。在这些情况下,周淑贞的身体不只受到“约束”,而且被“非性化”。如果说“在父权社会里,对女性身体非性化,最终意味着否认它的存在”^①,那么,周淑贞的形象就值得从性别角度进行重新考察了。

周淑贞在必需的无性状态中完成了一个特殊任务:作为电话接线员,她不能发出自己的声音(她不是女性声音的发出者),相反,她的目的是把信息(左翼意识形态信息)准确、负责地从一条线传递到另一条线上。因此,她说的话很少是她自己的,而是“为她写好的,是外界力量从她身上提取的,或者是她在迷梦一样的状态中说出的”^②。《三个摩登女性》的问题不仅在于周淑贞成了革命机器的传声筒,没有了人的欲望,更在于她所渴望的,正是左翼意识形态要求她渴望的东西,不

① 多娜(Doane),《欲望对欲望》,19页。

② 西尔维曼(Silverman),31页。

多也不少。30年代初的左翼电影话语,把周淑贞表现为真正摩登女性的“模范”,就这样排斥了女性化和女性特点,把以前的爱情话语(《野草闲花》)纳入到更光荣的救亡话语中(《三个摩登女性》)。

在此需要插入几句话。从这两部电影中可以清楚地看出,左翼电影话语具有一般男性电影话语的很多特点。它们都反对压迫性的父权制,都同情现代女性,不是将她看做玩物或性对象,而是看做有理解力的、有时有智慧的伴侣。但是,左翼电影话语虽与男性电影话语有明显联系,却有自己的特点:它把现代女性进行狭窄的定义,用革命理性取代(或置换)个人情感与职业独立。下面要讨论的电影进一步说明了这样的置换策略。

新女性:只是一个不倒翁?

《新女性》是联华公司1934年出品的一部无声片,孙师毅(1904—1966)编剧,蔡楚生(1906—1968)执导。它情节复杂,表现一个女作家发出了自己的女性声音,却付出了生命的代价。电影一开始是上海街景。韦明(阮玲玉扮演)在电车上遇到文学编辑余海涛。韦明是一个女子学校的音乐老师,她很高兴,因为她用自己的写作收到了第一笔稿费,刚刚用这钱买了一个不倒翁。^① 她的小说《恋爱的坟墓》被接受了,她很兴奋,把余海涛带到自己的房间,抚摩着他的头发,邀请他去跳舞,但他不喜欢这样“颓废”的生活方式而离开了。不安的韦明坐在钢琴边,看着房里的笼中之鸟。这时,王博士(一个已婚的花花公子银行家,也是女子学校的董事)来了,接她去舞厅。

然后,电影出现了一系列夜色镜头(摩天大楼、霓虹灯、钟楼、汽车、轮船),揭示了都市中的两种夜生活(钟楼反复出现,表明时间从早晨2点到了5点)。一边是工厂女工们在辛苦劳作,一边是舞厅中的观众在香烟、酒、音乐中,欣赏着两个表演。第一个表演是穿性感衣服的桃花皇后做色情表演。第二个表演是一个上了锁链的女奴被牛仔

^① 不倒翁是一种儿童玩具。

鞭打,但最终起来反抗。韦明觉得昏眩,走到外面的阳台上,王博士在那里跪下来向她求爱。后来,她愤怒地从王的豪华轿车里跳下来,却遇上了李阿英,李跟她住在同一所房子里,在工厂和工人学校工作。具有象征意义的是,李阿英的影子越显越大,最后吞没了韦明投在街上的“渺小”身影。

第二天,韦明收到妹妹的来信,影片从妹妹的角度倒叙了韦明的浪漫过去。很久以前,韦明爱上了一个年轻人,但是她家却反对他们相爱。她设法逃走,跟爱人结婚。几年之内,他们的爱情就变得岌岌可危,她最终被抛弃了。她只好把孩子托付给妹妹,到上海去寻求独立生活。

但母女预期的团圆并没有维持多久。韦明突然被解除了教职,她付不起账单,最糟糕的是,她女儿得了肺炎,没钱住院。韦明的绝望处境,让她成了男性轻易猎取的目标,几乎被迫出卖自己的身体。当她最终从妓院里逃出时,发现女儿已死在家里。她对生活感到厌倦,已经半疯,吃了过量的安眠药来自杀。韦明的悲剧成了报纸上的头条轰动新闻。在她的弥留时刻,李阿英指出,是韦明的“小资产阶级”弱点结束了她对生活的希望,让报纸和出版商利用她的生活来赚取肮脏的钱。^① 韦明发誓要报复,最后呼喊着重,“救救我!我要活!”(用大字体写出),但她还是因心力衰竭而死,留下了两个遗物:一个是不倒翁,代表“不倒的女性”;一个是她为李阿英的歌词“新女性”谱写的乐稿。

韦明赋予“不倒翁”的意义,揭示了她追求独立事业中存在的反

^① 李阿英这个名字,比我们讨论的电影中的所有名字都显得平庸,没有特点。钱杏邨是一个有影响的左翼批评家,其笔名阿英更为人所知。他在30年代初期大量参与到文学批评中去,尤其是中共的地下电影小组中。所以,《新女性》中把进步“新女性”命名为李阿英,这也许并非文本巧合。夏衍回忆了阿英对早期中国电影贡献,见陈播,1050-1053页。所以,在电影中,只有李阿英(对一个没有性别特征的现代女性来说,这是一个可男可女的名字),有权为“新女性”进行详细的重新定义。但是,该片用李阿英来代替韦明作为“真正的”新女性,这在1935年不是没有受到质疑。尘无就坚持认为,他在电影中没有看到一个新女性,因为李阿英更多是一种理想,而非一个真实人物。尘无还认为,评论者在《新女性》问题上的分歧,是自现代中国有电影批评以来最严重的一次(见陈播,570-574页)。

讽。一方面,当她用第一笔稿费(在“男性中心的社会”^①中,这是一个罕见的成绩)买了不倒翁时,她把它看成“女性生活哲学”的体现(跌倒之后能站起来,径直朝前走),大概也希望把它作为留给下一代女性(包括她女儿)的一个遗产。另一方面,韦明在这样不起眼的东西上注入了如此高的热情,这本身就是一个有问题的举动。不倒翁只是一个玩偶,摇晃的不倒翁也体现了城市中自称新女性者的脆弱处境。不倒翁是可以用金钱来换得的商品,象征性地与韦明作为吸引人的“玩物”的命运联系在一起,她的肉体 and 智力,都被父权社会蹂躏和剥削。

在影片中,有两个男恶人剥削着韦明。第一个是王博士,他给女子学校捐了两千银元,以换取韦明被辞退。王博士手头有很多钱。他曾两次要给韦明一个戒指,来敲定他对韦明身体的占有。这枚戒指价值3200元。他先是把戒指作为他“爱情”的信物给韦明。韦明因孩子生病急需钱,但她却在这枚戒指身上看到了想用性契约来奴役她的肉体的陷阱。后来,韦明被迫进了妓院,她吃惊地发现,她的第一个“客人”就是王博士,他又把那枚戒指扔过来交换她的身体。这时,戒指的含义就更加明显了。第二个恶人是齐为德,是报纸记者,拥有都市中的另一种权力:媒体舆论权。他想从性上占韦明的便宜,先是提出在文学副刊上发表她的作品,然后又威胁着毁掉她作为新女性作家的名誉。他大肆利用韦明的悲剧。甚至在医院中韦明未死之前,就把她自杀的消息跟她“不体面”的过去,一起登了报。^②于是,金钱与媒体被认为是上海两个主要的害人力量。在一个幻想场景中,王博士与齐为德享受着妖冶的韦明在妓院中给他们提供的性服务,这一场面把金钱与媒体的力量聚合在了一起。

电影的最后一幕表现了正在崛起的女性力量,对抗着邪恶的男子

① 这个词出自1935年《中华日报》上的一篇影评(见陈播,580页)。

② 电影中,媒体在毁掉韦明时扮演了邪恶角色。而媒体在阮玲玉的真实死亡中扮演的角色就更邪恶了。阮玲玉之死,让鲁迅在1935年写了一篇激愤的文章《论“人言可畏”》,痛斥肆无忌惮的媒体污蔑阮玲玉这样无助的职业女性(见鲁迅,《鲁迅全集》,第6卷,331—334页)。有讽刺意味的是,《新女性》上映后,上海市新闻记者公会发起抗议,导致一段时间内禁掉了所有关于该片的新闻。见公孙鲁,第2卷,33页。

压迫势力。工人们听到工厂的汽笛声,涌上街头,堵住王博士的汽车(他正从一个舞厅回家)。车里掉下一张报纸,上面有一个女人的照片。一群女工踏过这张报纸。她们已从李阿英那里学会了“新女性”这首歌,现在正以社会变革的新主人的身份自豪地向朝阳前进。这一乐观的结尾跟电影其他部分形成鲜明对照,这可以用下面的歌词来解释:

不作恋爱梦,
我们要自重!
不作寄生虫,
我们要劳动!
……
不作奴隶
天下为公!
无分男女,
世界大同!
新的女性,
勇敢向前冲!①

《三个摩登女性》中,张榆对“新女性”作出了男性的定义。而上面的歌词是李阿英写的,是对“新女性”的女性定义。但如果仔细分析会发现,李阿英的定义与张榆的差别不大,都用完全男性化的用词来定义新女性(摩登女性)。在李阿英的定义中,“新女性”可以换成其他宽泛的、没有性别差别的词,比如新社会中的“群众”,“劳工”,“先锋”,他们不分男女。李的定义还设想了一个会永远延续的乌托邦大同世界。除了摒弃性别差别这一内在要求外,新女性还被要求不要沉迷于爱情或个人情感。余海涛正是从这一意识形态立场出发,拒绝了韦明的求爱举动,说任何个人问题都是小事。李阿英也是从这一立场出发,批

① 歌词全文,见《中国新文学大系,1927—1937》,第17卷,552—555页。

评韦明的根本弱点,即她复杂的厌倦与沮丧之感。由于她的“致命”弱点,以及她从小资产阶级立场相信个人价值,韦明被从重新定义的“新女性”范畴中剔除,最终被左翼意识形态摒弃:她像被践踏的报纸一样在电影结尾消失,不仅从世界上消失,也从进步的“新女性”和追求享乐的男剥削者的记忆中消失。她的名字“韦明”(韦与“伪”同音),更戏剧化地表明了她命运中的反讽意味:她像划过夜空的流星一样(她的小说在男性统治的文学界的成功),被夜晚无尽的黑暗吞没,再也看不见了。

中国电影语言的性别化与政治化

我发现,30年代早期的城市女性有四种选择。第一,像丽莲那样完善自己的才能,以更好承担中国女性的传统角色——在理想的婚姻中安顿下来,享受幸福的家庭生活。其二,像陈若英或虞玉那样耽于感伤、感官、幻想,尽情满足自己的欲望,而这些欲望要么导致暴死,要么不了了之。其三,像韦明那样寻找自己的事业,在婚姻制度以外追求自己的欲望(如文学、音乐或爱情),却只能被父权社会无情剥削并最终毁灭。第四,像周淑贞或李阿英那样,以“激进者”的身份加入到革命运动中去,为左翼意识形态发出良心的声音,而永远不会像韦明那样,关心自己的性别特点。^①

这四种女性(传统型,幻想型,事业型,进步型)^②是在都市上海的

^① 有兴趣的读者可以参考西尔文伯格(Silverberg),她区分了20年代末的日本摩登女郎与前一个时期的“智力新女性”。中国电影中“革命”摩登女性的一个好例子是《丽人行》(1949),它有两个英文片名,《三女性》(*Three Women*)和《女战士》(*Female Fighters*)。

^② 这里把30年代初中国无声片中的女性分为四类。西加什(Higashi)把1910—1930年间美国无声片中的女性分为三类,我们的分类与她不同。我们的“传统型”跟西加什的“处女”型(维多利亚时期的女主人公以及美国爱人)有一些相似之处,但西加什的“吸血鬼”型则跟我们的“幻想型”没什么关系(只不过“幻想型”也是女诱惑者)。西加什的“轻浮型”跟我们的“事业型”和“进步型”都很不相同。尤其是,西加什的“新女性”过着冒险的性生活,但常常最终结婚,这与中国电影中基本没有性别特征的(至少是禁欲的)新女性形成了鲜明对照。左翼电话语境定义的这种新女性,应该为公共福利和救亡而奋斗。

背景下一一展示的,所以上海城就逐渐有了性别特征。总的来说,在30年代中国电影话语的想像中,上海被想像为一个男性的城市,只有几个地方是暂时为女性或女性化情感所保留的。比如,在《野草闲花》中,金钱和权力只属于父权社会,它用各种手段摧毁着下一代培养审美情趣这一女性化倾向。甚至审美话语对父权制的胜利(见于黄云的歌剧)也注定是短暂的,因为丽莲所扮演的女性,只是给金钱世界提供了又一个时髦的商品。而在《三个摩登女性》中,审美话语(电影)和爱情话语(陈若英与虞玉的行为)被左翼意识形态坚决摒弃,由民族救亡的话语所取代。

就这样,上海的“身体”不仅被性别化,也被政治化了,它的性别特征也相应地有了迫切的政治解读。在“女性化”一面(反面),是悠闲、沉迷、欲望、爱、激情、感伤、感官、幻想、无聊、厌倦、音乐、电影、个性、资产阶级或小资产阶级意识形态,以及殖民地心态。在“男性化”一面(正面),则是艰苦、受难、劳动、罢工、献身、决心、无情、没有性别、苦行、理性、集体、团结、无产阶级觉悟、爱国主义、民族自豪。严格按照这一政治解读,女性化话语(爱情与审美)受到约束,男子身上的女性特征(如张榆)被重新引导到对革命的热情上来,而女子身上的女性特征(如丽莲、陈若英、韦明)被不加区别地加以惩罚(要么是身受重伤,要么是突然死亡)。

左翼电影语言在修辞策略上达到的复杂程度可以进一步表明它从政治上置换(甚至抹去)了性别特征。^①在《野草闲花》中,男性电影话语仍然显得完全“合法”,赋予被压迫、没有代表、无声的女性以声音。而在《三个摩登女性》中,张榆自己对“摩登女性”的定义中使用了公开赞赏的口吻,巧妙遮蔽了这一俯视的、男性自大主义的态度。编剧田汉后来承认说,《三个摩登女性》在重新划分何为摩登时,阶级分析

^① 从政治上置换性别特征,这也出现在同一时期的文学领域中。蓝温蒂(Larson)研究了1925—1935年中国左翼对“女性文学”的重新定义,得出结论说:“有性别的文学并非人们的关心所在。根本上说,30年代的文学生产模式,没有给从性别角度进行写作和体验留有余地。”(51页)

扮演了重要角色:寻求享乐的资产阶级(虞玉)必须被否定,感伤的小资产阶级(陈若英)必须受到批评。只有无产阶级(以周淑贞为代表,她自己与工人认同,为民族救亡而自觉工作),才能被纳入“摩登”这一范畴。^①左翼似乎觉得,30年代有明显性别特征的世界中,男子对“摩登女性”的清晰定义还不够有说服力。于是,在《新女性》中,定义“新女性”的任务被交给一个真正的工人阶级姑娘(李阿英),这一定义达到了理想化的高度,在未来的世界大同中将看不出性别差别。的确,在30年代中国电影政治化的过程中,这三部电影把自己跟占主导地位的男性(虽然不一定是父权的)话语结合起来,在经济上和历史上都所获颇丰。^②

我这里用“经济上”和“历史上”这两个词,是为了便于过渡到30年代初的时局。公众对表现武侠神怪的国内电影越来越失去了兴趣。这时候,《野草闲花》受到欢迎,被视为一个独特的作品,引发了国产电影的复兴运动。^③《三个摩登女性》则更好,被评为“一大轰动”,证明“日本1932年进攻上海以后,舞女从我们的银幕上消失了,她们开始走上了新的英勇之路”^④。但在这一条新道路上,却有夏衍领导的共产党地下电影小组与上海保守力量之间的斗争。1933年11月12日,一群蓝衣社流氓冲进艺华制片厂(伪称搜查刚刚获得成功的中共地下党员、编剧田汉),大肆破坏了整个制片厂。第二天,上海所有电影院都接到一封信,警告它们不要放映“鼓吹阶级斗争,贫富对立的”所谓“反

① 田汉,14-20页。田汉把周淑贞变成了一个无产阶级女性,这在多大程度上获得了成功?早在1932年,苏凤(姚苏凤)和鲁思就对此提出质疑。他们宁可让周淑贞继续做下等女工,遭受更多悲惨,而让张榆完全被虞玉腐化(见陈播,408-409页)。至于《三个摩登女性》的原型,公孙鲁认为,该片是基于一个汉口女子的真实故事,她因为看金焰的电影而爱上他,来到上海追求他。但与电影的悲剧结局不同的是,这女子被卜万仓和田汉所救,他们请她吃饭,劝她回了家(第2卷,34-35页)。

② 可以说,至少从宣传的层面上,30年代左翼电影话语与传统父权制话语之间是有一个区别的。按照父权制话语来说,女性(无论现代与否)都最终从属于男子。而左翼电影话语认为,新女性在创造一个新社会秩序时,无论身体、智力上都与男同胞平等。没有这一宣传策略,中国现代历史上把女性纳入左翼运动的做法就不会如此成功。

③ 见姜谷白,113页。

④ 这些话出自洪深(1894-1955)于1933年11月写的一篇文章,转引自陈立,87-88页。

动电影”。^① 这是一个严峻的威胁,但值得注意的是,联华在1934年却制作了更多左翼影片。其中,《新女性》虽然在最后一幕前进的女工中有明显的意识形态信息,但用陈立的话说却是“致命地成功”^②。

陈立用“致命的”一词说明了中国电影与历史现实之间特殊的紧密关系。《新女性》中韦明的故事,其原型是一个早期电影女演员和编剧艾霞的自杀。而《新女性》在1935年2月放映后一个月,扮演韦明、丽莲和周淑贞的阮玲玉就像韦明一样,服用过量安眠药自杀。阮玲玉“是电影史上最伟大的女演员之一,完全适合演电影,就好比嘉宝(Greta Garbo)一样”^③,她的死轰动了上海。将近一万人参加了她的葬礼,《纽约时报》还用头版报导了她的葬礼。^④ 她(以及她之前的艾霞)的真实死亡,以及韦明在电影中(以及陈若英在《三个摩登女性》中)的“虚构”死亡,揭露了中国社会针对女性的一个反复出现的暴力模式(肉体上的,同时也是象征意义上的)。中国女性不仅在电影中,而且在血腥的现实中都在暴死。

根据这一历史背景,我们现在就更容易理解为什么30年代初左翼电影逐渐远离了前20年中流行的爱情、审美话语。但这并非说后来的左翼影片完全清除了爱情与审美,而是将它们重新定位,纳入革命与救亡话语。音乐、舞蹈与诗歌逐渐剥除了它们的个人表现功能。在《风云儿女》(1935)中,它们被纳入了革命蓝图,聂耳(1912—1935)为该片写的一首歌,1949年后成了中华人民共和国国歌。三四十年代的故事片中也仍然有爱情,如《桃李劫》(1934)、《十字街头》(1937)、《马路天使》(1937)、《一江春水向东流》(1947)、《万家灯火》(1948),但

① 陈立,88页。关于更多细节,又见程季华等,第1卷,296—305页;公孙鲁,第2卷,71—75页。

② 陈立,95页。

③ 同上书,87页。

④ 见公孙鲁,第2卷,55—56页。公孙鲁还提到,在阮玲玉的葬礼那天,有三个年轻女子自杀了。阮玲玉的生平与死亡的更多资料,见公孙鲁,第2卷,55—63页;何可人;黄维钧;杨村,124—130页。有趣的是,57年后,关锦鹏导演了一部新片《阮玲玉》,1992年在香港上映,张曼玉在片中扮演阮玲玉,并获得柏林电影节最佳女演员奖。此外,80年代的时候,根据阮玲玉生平拍摄的一部电视剧也在中国大陆放映。

它们越来越是个人的追求,跟革命、救亡的大众事业不协调,之所以不协调,是因为爱情与情感这些“女性”力量对男革命者来说迷人而分心,所以太危险了,必须通过再现来加以遏制。

革命与救亡贬低、置换了爱情与审美,这引发了中国左翼影片的男性化倾向。在不同程度上,三四十年代的中国左翼电影除了攻击父权制和资本主义社会外,还约束女性化因素,惩罚女性,宣扬没有性别的男女人物。从历史上说,1949年以后,中国电影把革命女性表现为毫不在乎自己性别特点的人,这一修辞策略,实际上早在30年代初的摩登女性电影中就得到了实验。^①这样看来,文革“样板戏”中的革命妇女以及她们的电影翻版,可以看成是极端的(后来被称为“极左”的)的摩登女性。

第二节

上一节考察了30年代初电影中描绘的现代女性,揭示了左翼意识形态通过何种策略,把前几十年的爱情与审美话语纳入到正在出现的革命与救亡话语中。左翼按照一个清晰的轨迹,把个人的置换成大众的,在国家危亡的关头力图彻底消除性别差别。但这只是30年代整个文化图景的一方面。前面强调的是左翼的构形。本节将集中于两个“自由派”上海作家叶灵凤与徐訏塑造的摩登女性形象。他们是“自由派”,不仅在于他们不公开反对国民党政府,而且在于共产党书写的现代中国文学史中,他们还没有被完全接受。通过阅读他们从30

^① 1949年后的中国电影中典型的革命女性形象,有《青春之歌》(1959)中的林道静,她是五四时期的一个女学生,最终离开令人窒息的小资产阶级家庭,投入地下革命工作。另一个是《红色娘子军》(1961)中的吴琼花,她是穷苦的农家姑娘,加入共产党的队伍,以反抗邪恶的地主。还有《舞台姐妹》(1964)中的竺春花,她是演员,拒绝只作性对象,演出据鲁迅《祝福》改编的舞台剧,以反抗上海的反动势力。关于1949年后中国小说中无性别的革命女性的评论,见夏志清(C. T. Hsia),《残存的女性特征》。近期从女性主义角度批判1949年后中国文学中的官方(父权制)意识形态,见陈顺馨;孟悦。

年代初到 40 年代中期的三部小说,我将勾勒出对现代女性和城市进行文学想像的另一条轨迹。

叶灵凤的《禁地》:从浪漫感情到性幻想

叶灵凤是 20 年代中期到 30 年代末上海的一位著名艺术家、作家和编辑。像他的新感觉派好友一样(他跟他们同样对现代派城市小说感兴趣,而且有一小段时间他还租住在刘呐鸥的房子里)^①,在文学生涯一开始,他也受到了左翼强烈的影响。他是创造社成员,为其激进刊物《洪水》撰稿。他还是左联成员,但 1931 年被左联正式除名。^②他跟中共地下党员潘汉年(1906—1977)一起主编了两个早期文学刊物《幻洲》(1926—1928)和《现代小说》(1928—1930),后来都被国民党查封。1928 年,叶灵凤主编了双月刊《戈壁》,因该刊 5 月 15 日的一期登了一幅立体主义风格的鲁迅漫画,引发了鲁迅对叶灵凤的攻击,鲁迅称其为“青年革命艺术家”^③。1929 年,叶灵凤与另一位上海作家周全平(1902—1983)一起,创办了新兴书店,出版郭沫若文集和其他文学书籍。30 年代中期,叶灵凤与穆时英一起主编《文学画报》(1934—1935),又跟穆时英、刘呐鸥、高明、姚苏凤一起主编《六艺》(1936)。^④1938 年,他搬到广州,后定居香港。他在香港主编《星岛日报》文学副刊(有一段时间跟戴望舒合编),多年后退休。40 年代后他没有再写小说,但发表了关于文学和香港历史的大量散文。晚年的叶灵凤主要以藏书家身份而著名。

叶灵凤几十年来在现代中国文学史上被边缘化,大概有三个主要原因:20 年代末他对鲁迅的攻击(这很可能出于当时创造社的激进策

① 叶灵凤后来回忆说,穆时英跟自己的母亲、妹妹搬进了刘呐鸥的房子,成了叶灵凤的邻居(见叶灵凤,《穆时英访谈》,27 页)。

② 叶灵凤 1931 年 4 月被左联除名,原因是他没有积极参加左联的活动,而且据说他还为国民党的文学运动服务(见王宏志,111 页)。

③ 见鲁迅,《鲁迅全集》,1957 年版,第 4 卷,96 页,第 4 卷,510 页。

④ 当时海派文学杂志的概论,见吴福辉,《作为文学(商品)生产的海派期刊》。

略,而非个人恩怨),30年代他与“右翼作家”的关系,以及40年代初他在日本占领的香港与日本人的可疑联系。^①但如果排除政治因素,叶灵凤却是二三十年代上海的一个重要文学人物。他广泛阅读了西方现代派文学,致力于文学创新,他发表的大量作品对城市读者来说都风格新鲜,艺术上引人入胜。^②从现代中国文学史的角度看,叶灵凤代表了从五四时期的自白方式(其特点是大量的浪漫情感)到城市构形的现代派方式的过渡,后者的特点是结合了各种叙述视角(如第一人称与第三人称)和文学样式(如日记、信件、新闻、心理分析)。^③在叶灵凤20年代的作品中,可以分辨出郁达夫(自白文学)、张资平(三角恋爱故事)、施蛰存(心理分析)的影响。但到30年代初,他已具备了自己的文学风格。他写的城市小说有丰富的心理细节,富于节奏感。^④

① 创造社1928年对鲁迅和茅盾发起了猛烈进攻,说这两位五四巨人是“封建主义者”、“资产阶级”、“小资产阶级”。见李初梨(1900年生)、钱杏邨等人的文章,北京大学等重印的《文学运动史料选》,第2卷,46—165页。1930年,郭沫若称《奔流》的出版是创造社发展的一个革命性新阶段,潘汉年、周全平、叶灵凤是创造社的新一代(同上书,第1卷,226页)。但后来叶灵凤的名声大大下降。1957年版《鲁迅全集》的一个脚注批评叶灵凤,说他(1)跟国民党政府有勾结;(2)是“汉奸文人”。在1981年的版本(是叶灵凤死后6年出版的)中,这两个指控被删去。见《鲁迅全集》,1957年版,第4卷,92—97页,509—510页;1981年版,第4卷,116—124页。关于叶灵凤的更多资料,见孔范今,第1卷,213—214页;以及叶灵凤的《读书随笔》的三篇短序,第1卷,1—22页。1988年人民文学出版社出版了新版《时代姑娘》和《未完的忏悔录》。上海书店1989年又出版了影印本的《叶灵凤小说集》。孔范今于1990年出了一套现代中国文学中的边缘化文本,收入叶灵凤的几篇短篇小说和《未完的忏悔录》。这些都说明了最近人们对叶灵凤的兴趣。

② 早在1935年,叶灵凤就把自己的乔伊思(James Joyce)的《尤里西斯》,借给穆时英(见孔另境,226页)。他的读书笔记表现了他对西方现代派文学的知识(见叶灵凤,《读书随笔》)。

③ 杨义把叶灵凤看成早期创造社与30年代初上海现代派之间的桥梁(见《二十世纪中国文学图志》,117页)。

④ 叶灵凤承认,在20年代中期,他的写作是“郁达夫风格”。见饶鸿毓等,900页。张资平是资深的创造社成员,最著名的(或曰臭名昭著的)是在20年代末出版了大量写三角恋爱和性幻想的小说(见杨义,《中国现代小说史》,第1卷,593—607页)。由于叶灵凤与刘呐鸥、穆时英的密切关系,严家炎把叶灵凤划入新感觉派(见《中国现代小说流派史》,140—141页)。但杨义则把叶灵凤定义为创造社下的一个浪漫派作家(见《中国现代小说史》,第1卷,632—641页)。无论如何,叶灵凤30年代的城市小说既有趣又易读,很不同于早期创造社的那种节奏缓慢、告白式的文字,也不同于新感觉派那种快节奏、破碎的印象式文字。

《叶灵凤小说集》(1931)中的作品表明了叶灵凤对某些主题的沉迷,也证明了他对现代中国小说的贡献。他的早期小说,如《内疚》(1924)、《女娲氏之遗虐》(1925)、《浪淘沙》(1926)、《菊子夫人》(1926)、《奠仪》(1927),都写三角恋爱(一般是一个年轻人和一对夫妇),导致了滥情和没完没了的告白,这些告白是男女人物用日记或信交替做出的。由三角恋爱引发的,是男性人物不加控制或无法控制的激情,一旦失去了自己的爱,他们会采取不理性的行为,比如自己毁容(《Isabella》,1927)或自杀(如《肺病的初期患者》,1927)。叶灵凤从狂热的爱出发,探索了性心理的一些敏感领域:《姐嫁之夜》(1925)中的姐弟乱伦,《浴》(1927)中的女性手淫,《国丑》(1928)中的男性手淫,《明天》中的月经(1928),《摩伽的试探》(1928)和《落雁》(1929)中的同性恋,《禁地》(1931)中的男子双性恋。^①《处女的梦》(1928)的城市冒险中,对处女的性欲萌动进行了浪漫处理,而《昙华庵的春风》(1925)的乡村场景中,一个没有经验的尼姑在第一次看到做爱场面后,却突然死亡。

30年代初,叶灵凤自豪地认为,自己为现代中国文学引入了新的主题和风格。^②但他在这些小说中的最大特点是他对心理细节的不解关注,尤其是与女性人物的性有关的细节。考虑到他的小说有明显的“女性化”特点,难怪在20年代叶灵凤收到的读者来信称他为“灵凤小姐”。^③除了这个“女性化”面具外,我们可以感觉到,1924年到1931年,叶灵凤从强调浪漫情感转向了强调性幻想。实际上,叶灵凤最喜欢自己的三篇性幻想小说:《鸠绿媚》(1928)、《摩伽的试探》和《落雁》。“这三篇,都是以异怪反常,不科学的事作题材——颇类似于近日流行的以历史或旧小说中的人物来重行描写的小说——但是却加以现代

^① 现代中国小说中描述了女性的同性恋。如郁达夫的《她是一个弱女子》(1932),见郁达夫,610—697页。庐隐的某些作品也如此。

^② 叶灵凤,《灵凤小说集》,iii页。

^③ 见叶灵凤,《读书随笔》,第1卷,6页。

背景的交织,使它发生精神综错的效果。”^①比如,《落雁》发生在一家上海电影院,男叙述者在那里遇到了一位迷人女郎,二人谈起法国作家小仲马的《茶花女》。^②年轻男子观看了这一爱情故事的电影版(应是好莱坞制作的),然后随着女郎到了她父亲的老宅子,在那里,两个男子交换着对中国古诗的看法。深夜,女郎把年轻人秘密引出宅子,把他推落墙下。他像做梦一样狂奔,注意到自己手里有一张来自死亡世界的冥币,这才明白:他遭遇的是一个真实的古代鬼故事,只不过是在现代都市中被重新体验罢了!^③

李欧梵有一篇文章讨论现代中国文学中的“颓废”观念,其中表达了他对叶灵凤最喜欢的这三篇小说的失望。李欧梵觉得,叶灵凤的《禁地》中双性的上海公子哥更有意思,他把很多心思都花在自己的穿着、化装和其他城市的“矫饰”上。李欧梵认为,在这方面,叶灵凤的公子哥很像法国颓废派作家惠斯曼(Joris-Karl Huysmans)的《反自然》(*A rebours*, 1884)中的虚构人物,或者像一个真实的历史人物,那就是有争议的英国作家王尔德(Oscar Wilde)。但李欧梵认为,简单说来,《禁地》根本缺乏深层的审美意义,称不上伟大小说。^④《禁地》的正文前面,用英文引用了一页缪塞(Alfred de Musset)的《一个世纪儿的忏悔》(1836)。小说写的是一个三角恋爱。一方是上海年轻作家菊璇,他的爱情小说被称为中国的《茶花女》、第二个 *Manon Lescaut* (《曼依·莱斯戈》)、第二个 *Sapho* (《萨福》);一方是佩珍,菊璇脆弱的前情妇;第三方是屏秋,《Satan》杂志的同性恋主编。开头几章充满了叶灵凤早期作品中典型的浪漫和情欲场面:一个大学生和一个有夫之妇的

① 叶灵凤,《灵凤小说集》,ii—iii页。在说到重写传统人物的流行做法时,叶灵凤大概心里想的是施蛰存的心理分析小说,比如《将军的头》(1930)和《石秀》(1931),都收在严家炎,《新感觉派小说选》,36—108页。

② 林纾19世纪90年代把小仲马的 *La Dame aux camélias* 译成《茶花女》,在20世纪初十分流行,对现代中国小说的发展有重大影响。关于林纾的翻译,见周蕾(R. Chow),72—75页;李欧梵(L. Lee),《现代中国作家中的浪漫一代》,44—46页。

③ 叶灵凤,《灵凤小说集》,31—48页。

④ 李欧梵,《中国现代小说的先驱者》,40—42页。关于惠斯曼的小说和法国颓废派,见卡里奈斯库(Calinescu),172—175页;霍利耶(Hollier),784—788页。

肉体关系；他们感伤的信件；花花公子菊璇与他的同性恋朋友在上海街头追一个陌生的黑衣女人；善风情的邻人妻子媚惑人的话语。在不到 55 页中，叶灵凤似乎用尽了自己最喜欢的成分（三角恋爱与城市色情），只好放弃《禁地》，没有写完就出版了。^①

李欧梵感到失望的是，叶灵凤没有真正跨越“禁地”（同性恋这一禁忌话题）。李欧梵提出了这样的问题：“为什么叶灵凤没有完成这部小说？是因为他没有时间？还是因为他的文学技巧无法处理这类人物？”^②我们可以作出几种可能的回答。第一，显然叶灵凤已经穷尽了三角恋爱的可能性，《禁地》在戛然而止的地方已经没有别的悬念了，唯一的悬念就是同性恋关系，而甚至公子哥作家本人对此也窘于面对：菊璇听屏秋说，如果屏秋是女子，会疯狂地爱上菊璇的，这时，“菊璇的脸上突然羞红了起来”^③。第二，缪塞的引文中暗示“可怕的道德混乱”，^④同性恋显然会吓走（甚至激怒）“卫道的”城市读者。因此，叶灵凤对这一禁忌题目只是浅尝辄止，没有用很多篇幅描绘它，这是更安全的做法。第三，到 30 年代初，叶灵凤的兴趣显然已偏离了五四的“精英”文学（其特点是严重欧化的句法，以及过度的主观质询），转向一种新型“大众小说”，它理想上来说应该“将一般的读者由通俗小说中引诱到新文艺园地里来”^⑤。为了这一新目的，叶灵凤放弃了自己最喜欢的人物，那就是受苦的、为爱而憔悴的、有文艺才华的已婚女子（如《禁地》中的佩珍），而是集中在现代女性身上，将其作为大都市的核心人物（如《处女之梦》中的梅小姐）。叶灵凤这一新努力的成果是

① 叶灵凤，《灵凤小说集》，421—474 页。《茶花女》被用在好莱坞的几次改编中。比如 Fox(1917 年)、Metro(1921 年)、第一国家电影(1927 年)、米高梅(1936)，*Camille* 指的是《茶花女》（见 Parish, 61—65 页）。*Manon Lescaut*（《曼依·莱斯戈》）是《茶花女》开头提到的一部浪漫小说，有两个中译本（见叶灵凤在《读书笔记》中的详细记载，第 1 卷，272—282 页）。*Sappho*（萨福）肯定应该是 Sappho，她是里斯波斯（Lesbos）出生的希腊女诗人，而“女同性恋”（lesbianism）一词就来源于此。

② 李欧梵，《中国现代小说的先驱者》，42 页。

③ 叶灵凤，《灵凤小说集》，474 页。

④ 同上书，421 页。

⑤ 叶灵凤，《时代姑娘》，3 页。

两部城市小说,它们都在报纸上连载,大获成功。

叶灵凤:《时代姑娘》

叶灵凤的《时代姑娘》于1932年冬在《时事新报》的文学版连载,第二年由四社出版部出版。这部小说由很多短章构成,如同电影剧本。它引人入胜地描述了一个迷人的姑娘在中国两个大都市(香港与上海)的性冒险。在“序幕”中,叙述者详细描绘了香港岛的诗意之夜,为秦丽丽的首次出场铺设了舞台。她是当地一个重要政治家的女儿,21岁。在晴朗的一天,三个年轻人划船追随着一个在深海中游泳的姑娘。不一会她累了,爬到船上,像一个“湿淋淋的绿色人鱼”。她拿过一对桨开始划起来,“紧裹在羊毛游泳衣里的丽丽的结实丰满的肉体,奏出了极大胆的韵律”^①。

秦丽丽在海边公开展示自己的身体,这突出了她的独立性格。她由父母安排,即将嫁给一个在英国受过教育的银行家,而她爱的却是韩剑修。她很快决定到上海继续上大学,以躲开这一难题。她意识到她的恋人因自己订婚而多么痛苦(剑修正在读狂热的小说《少年维特之烦恼》(1774))^②。于是丽丽离开之前发誓要报复。为了作准备,她命司机给自己买了三本书,《结婚的爱》、《性典》、《健康的性生活》。她在半岛酒店以澳门的徐玛利的名字订了一个房间,整晚都在家阅读性手册。当约会时刻到来时,两个情人在旅馆房间里见面了。剑修后来回忆说,丽丽主动提出在他们的第一次肉体接触中,把贞操献给他。“报复”完成了,丽丽乘船去上海,给剑修留了一张告别的字条:“我是往坟墓里走……要忆念我,请忆念那不可磨灭的一个下午,不可磨灭的一

^① 叶灵凤,《时代姑娘》,13页。

^② 歌德的这部小说1921年由郭沫若译成中文,马上攫住了一代中国青年的浪漫幻想,成了“现代中国青年的《圣经》”。《少年维特之烦恼》的影响,见李欧梵(L. Lee),《现代中国作家中的浪漫一代》,283-289页。它的影响显然持续了很长时间。叶灵凤甚至在老年时,一谈到它还很兴奋。在读了郭沫若的译本之后,他成了一个维特迷,如果能弄到手枪的话,他想做一个中国的维特。见叶灵凤,《读书随笔》,第2卷,422页。

晚……忘记我，努力你的前程，在这世界上，今后你或许有机会看见一架艳装的行尸，可是你决看不见你的丽丽了。忘了，忘了我，忘了一切。”^①

正如这张字条暗示的，小说的余下部分说的的是一个“艳装的行尸”闯入上海这个性自由的世界。“插曲”是用日记的形式来写的。在“插曲”中，丽丽考虑了三个选择：继续与剑修约会；做银行家的好妻子；做一个完全解放的女人。她最喜欢最后一个选择，决心毁掉过去的一切痕迹，用“胭脂，粉，娇艳的色彩”重建自己的生活。她怀着“报仇”心理，希望别人把自己当做一个“浅薄的，虚伪的，甚而放荡的女性”^②。

就这样，自由的上海为丽丽的性冒险提供了一个新舞台。她住在中国饭店，在萧洁房间的隔壁。萧洁是中美银行一个彬彬有礼的职员，曾留学美国，丽丽是在船上碰到他的。萧洁负责在上海接待丽丽。他越来越礼貌，付丽丽的丝袜钱，请她去吃饭，反复称她为“时代姑娘”。几天后，丽丽收到父亲的一封挂号信，里面有香港小报上的一块简报，其中包括一篇耸人听闻的新闻，说的是自己跟剑修的秘密约会。信之后，她又收到一封电报，命她速回香港。在这一关键时刻，丽丽决定“做一只翱翔在罗网之外的鸟”，而不是做“家庭的奴隶，做贤妻，做良母，做长期变形的卖淫妇”^③。在萧洁的帮助下，她用陈天真的名字改住到东方饭店。一天晚上，在一个饭店，丽丽宣布自己要做一个“魔鬼”，带萧洁下地狱。萧洁很愿意做这个牺牲者，两人回到旅馆，在丽丽的房间里过了夜。丽丽对自己的感情说不清楚，她对萧洁承认说，她孤独、愤怒，需要喝醉了才能遗忘。

丽丽不久就被带回了现实，因为萧洁已经结婚。他妻子听说此事的风言风语，赶到上海。丽丽在羞愤之下再次搬家，这次她用张翠真的名字搬到了一个更小的旅馆。同时，萧洁夫妇已准备离婚。让情况更复杂的是，听说丽丽取消婚约后，剑修辞职到上海来寻找她。他看

① 叶灵凤，《时代姑娘》，40页。

② 同上书，42页。

③ 同上书，67—68页。

到萧洁离婚以及丽丽如何卷入其中的头条新闻,感到震惊。绝望之下,剑修通过媒体给丽丽写了一封公开信,然后自杀。丽丽读到报上耸人听闻的消息,赶到殡仪馆,向剑修的遗体告别,在那里,她见到了她父亲在上海的一个老朋友。小说结尾时,丽丽读到报上的消息,说萧洁已经撤掉了离婚案。

《时代姑娘》是一部典型的现代城市小说,但它却没有遵循本书第三章所述的那个基本模式(乡下年轻人来到城市,在城市冒险过程中体验沉迷、满足、沮丧)。这部小说与该模式的一个明显差别在于其性别角色的逆转。不是一个单纯的年轻男子被城市引诱而堕落,通过引诱与堕落的体验获得知识。叶灵凤写的却是一个复杂的城市女郎,她自己就是金钱与性的象征。对她来说,城市成了一个可以表达她本被压抑的性欲的地方。但这一区别只是表面上的,因为缺席的男主人公(我们通过他的体验来探索城市)被全知视角所取代,这个视角像摄影机/投影机一样,把女性/城市的“身体”展示在男子目光下。

视觉快感:展示、偷窥与性虐待

电影理论可以帮助我们分析叶灵凤描绘现代女性与城市时的话语策略。如穆尔维所说,“在一个惯于性别失衡的世界上,观看的快感,在主动/男性与被动/女性之间,是割裂的。具有决定性的男性目光,把自己的幻想投射到女体身上,女体于是有了相应的风格。在传统的展示角色中,女性既被看,也被展示,她们的外貌被规定具有视觉与情欲冲击力,结果我们可以说,她们意味着‘被看’。”^①在叶灵凤的小说中,丽丽完全体现着女性身上的“被看”因素。在小说中,她至少有两次似乎主动(但实际上是文本让她如此)展示自己的性冒险和性欲。这种展示同时出现在两个层面:丽丽作为小说中的男性人物(剑修与萧洁)的情欲对象,以及作为小说读者的情欲对象。叶灵凤在“前言”

^① 穆尔维(Mulvey),19页。关于心理分析派电影理论中几个关键词,如“展示”,“偷窥”,“迷恋”,“注视”,其确切定义见卡普兰(Kaplan),14—15页。

中就清楚表示,小说在连载中激发了公众的极大兴趣,主编室不断收到读者来信,说明他的小说成功抓住了城市读者的想像。^①

根据穆尔维的女性主义—心理分析解读,我们可以作出这样的推测:叶灵凤的小说给予读者的快感,来自两个相关的话语过程。在女性/形象这一方面,丽丽一心追求摩登风格,说明了她的“展示主义”(exhibitionism):摩登服装(羊毛泳衣和丝袜),摩登学问(大学教育与性读物),摩登爱情(婚前或婚外的性行为)。在男性/目光这一方面,韩剑修与萧洁的“偷窥”,让读者在他们追求渴望的性对象时跟他们认同。从这个角度来看,过分主动的丽丽,与似乎“无防备”的萧洁之间的“战斗”,并不意味着男女权力关系的变化,而是指出了男性最可能投射自己幻想的场所。比如,让我们看一下当丽丽与萧洁在饭店喝酒时的这一前奏场景:

“真的吗?”丽丽伸过脸来问,眼睛望着萧洁的眼睛,涂了口红的嘴角上挂着一种迷人的狡狴的笑容。

萧洁不由的低下眼睛,他没有勇气能看下去了,他觉得胸口止不住的跳动的起来……他不仅不能按了预定的计划去逐步进攻,简直连防守的能力也完全消失了。^②

萧洁最后成了女“魔鬼”的“驯良的捕获物”,但丽丽在诱骗场面中的胜利,并不是她的性感之胜利,而是她所代表的“展示主义”的胜利。换言之,展示了丽丽主动的性行为后,提高了男性偷窥者/读者的性快感。

反观之下我们会意识到,叶灵凤小说中比比皆是的窥视喜好(scopophilia)是有一定代价的。按照穆尔维的观点,让女性屈从于偷窥目光的权力,也就让她屈从于性虐待的欲望:

偷窥……与性虐待有关:其快感在于确认罪过(跟阉割密切

① 叶灵凤,《时代姑娘》,3页。

② 同上书,78—79页。

相关),确认自己的控制力,惩罚或宽恕罪人。性虐待的这个方面与叙述过程吻合。性虐待要求有一个故事,它依赖于让某事发生,迫使另一人产生变化,它依赖意志与力量的战斗,它依赖胜利/失败,这些都在线性时间内发生,有开头,有结尾。^①

在《时代姑娘》中,偷窥、性虐待与叙述之间有一个逻辑关系。偷窥要求丽丽身上的展示功能完全发挥出来。丽丽有了展示主义所赋予的自由,就反复违背中国传统伦理中的行为规范,先是把自己的贞操献给韩剑修,又从父亲身边逃走,最后又要毁掉萧洁的婚姻。在这一重要关头,性虐待加入进来,以遏制这一摩登女性身上的颠覆力量。此后,男性快感不再是注视性主动的丽丽展示出来的肉体,而在于确认她的罪过(她甚至给萧洁的妻子写了一封信,承认自己的“罪”,让后者不要跟萧洁离婚),通过惩罚与宽恕来控制丽丽,让她屈服。她受到了惩罚,因为她失去了真正的爱人剑修。她也被宽恕,因为在小说最后,一个父亲般的人物照顾着她。性虐待就这样完成了小说叙述,它迫使丽丽回到了从前的自己,确保了父权制的最后胜利。到小说最后,丽丽转了一大圈后,似乎又回到原点(虽然烙上了在上海的屈辱回忆)。这样看来,丽丽永不是一个完整的主体,而只是在小说中既被展示又被观看的性对象。

在叶灵凤的作品中,至少从三个方面来说,城市对摩登女性来说都是不可或缺的。第一,城市提供了穿越不同空间的可能性。丽丽还在香港时,就常常来往于香港岛与九龙之间,与朋友、同学游玩。同样,在上海她也能根据自己的意志,从一个旅馆迁到另一个旅馆。第二,城市提供了各种摩登的生活方式。游泳、划船、日光浴、跳舞、看外国电影——这些都与感官、色情有密切关系,对展示与偷窥来说都是必要的。第三,城市确保了某种程度上的“匿名”存在,正是在这一特殊意义上,丽丽想像中的上海才是自由的。“匿名”的最好例子,就是丽丽用种种编造的名字订旅馆房间。对城市小说来说,“匿名”具有特

^① 穆尔维(Mulvey),21-22页。

殊意义,因为它在迷宫般的城市与谜一般的女人之间创造了一个紧密联系,这样的城市与女人,都迫切渴望着被探索,以去掉其神秘性。^①

叶灵凤《未完的忏悔录》中的恋物

叶灵凤在下一部小说《未完的忏悔录》中,进一步探索了迷宫般的城市与谜一般的女人之间的关系。这部小说 1934 年在《时事新报》上连载,1936 年由近代书店出版成书。小说中的女主人公陈艳珠,被想像成一个被都市的浮华污染了的摩登女性,但她内心仍有一点善良。^②这样,摩登女性就在两个层面上被割裂了:一个是浮华的“外表”,一个是隐藏的可贵“内心”。正是陈艳珠身上的这种断裂,既给她的情人制造了没完没了的麻烦,又导致了调查式的叙述模式。跟前一部小说中的丽丽不同的是,陈艳珠在《未完的忏悔录》中并未完全展示出来,而是包裹在层层神秘的外衣下,等待作者以很大的叙述耐心去解密。

在小说开头,调查的工作交给了一个著名作家叶先生,他承担起第一人称叙述者的角色。要求他进行这一调查的年轻人名叫韩斐君。要调查的女人/神秘问题就是陈艳珠,斐君以前在上海的舞星恋人。在一个咖啡馆里,斐君让叶先生根据斐君的生活写一部小说。就这样,二人之间建立了一种特殊关系:叶成了世俗的“牧师”,听着斐君的痛苦忏悔(小说题目即源于此)。但斐君需要的不止是一个听众,他真正需要的是叶通过创作过程,把他的痛苦刻写在一部叙述作品中,以“疗治”他的感情创伤。

叶先生在好奇心的驱使下接受了调查任务,开始阅读斐君的日记。日记记载了两个恋人之间见面、误解、和好的过程。这里尤其值得注意的是,在小说的前四分之三,陈艳珠几乎没有完整出现过。相反,她的形象是通过碎片维系的:她的声音(她迷人的告别声音,“隔一

^① 城市中“作为符号的迷宫”,见法里斯(Faris)。现代文学中的女性与城市问题,见斯卡尔(Squier)书中所收的文章,以及 Festa-McCornick。

^② 叶灵凤,《时代姑娘》,138 页。

天我会来拜访你的”);她的目光(她善解人意的微笑,或者一双充满泪水的眼睛);她的衣服(一件蓝色天鹅绒旗袍,^①或一件银皮外衣);她随便写的便条(“一同出去吃晚饭,好吗”);她的小把戏(吹烟圈)。这种以碎片来描写陈艳珠的方式,指出了斐君叙述中的一个重要机制,那就是恋物癖(fetishism)。在弗洛伊德式的分析中,恋物教是逃脱阉割焦虑的出路之一。用穆尔维的话来说,恋物教跟偷窥不同,它“用一个被迷恋的物体来取代被表现的对象,或者把被表现的对象变成被迷恋的物体,于是该对象就变得驯顺,不再危险(所以也夸大了其价值,如对女明星的迷恋),以此来彻底否定阉割”^②。

恋物癖式的窥视喜好在《未完的忏悔录》中比比皆是。斐君在一家德国饭店吃饭时,盯着陈艳珠,以便看透她,把她变成一个被迷恋的物体:

也许是多喝了一点酒的原故,她好像渐渐的兴奋起来。脸上染了酒晕……映着烛光,她的脸正像诗人所歌咏的一朵芙蓉。

仗着酒意,我便定定的望着她不动。

“不要望我”,她有些不能自持的笑着,“有烟吗?”

我抽了一根三五牌递给她,她不用手接,却将嘴隔了座位伸过来。

“我真情愿变成一支香烟哟!”将香烟放在她的嘴唇上,望着这聚拢来的两瓣殷红的小花瓣,是有一种遏止不住的欲望在刺激着我。^③

这时,陈艳珠的本质凝结成了一对粉红的花瓣,这在传统爱情诗中就是被迷恋的物体。另一方面,斐君则把自己想像成一支香烟,在艳珠

① 旗袍是一种紧身女服。20世纪上半叶,一般是某种阶层的妇女(太太、女学生、舞女及妓女)穿旗袍。

② 穆尔维(Mulvey),21页。

③ 见孔范今,第1卷,345—346页。

性感地突起的嘴唇上,得到温柔的一触。这一幕继续下去:斐君的手在划火柴时颤抖了,艳珠回视着他和火柴,火烧近了他的手指,她提醒他注意火;他说他的心已经燃烧半天了。

有趣的是,这之前的一段文字也迷恋了红唇(花瓣)。那一幕里,斐君幻想着自己跟艳珠的幸福见面:

上海的夜色是迷人的。大建筑的灯光,从黑暗的天幕下,五色缤纷向你闪着万只瞬息不停的眼睛。这每一只眼睛都是黑而清澈,有长的睫毛,修然入鬓的黛眉……用她小小的朱红的嘴唇向我微笑着,微笑着。

“我来了,我来了,我来看你了。”^①

这一幻想场面中尤其值得注意的,是把城市的灯火迷恋成女人的诱人眼睛,而所有诱人的眼睛都凝结成男子性欲的一个对象,那就是小小的微笑的红唇。在前面的两个例子中,由于城市和女人的“神秘”或“秘密”本来具有威胁性,所以给城市和女人都找到了一个替代物、一个被迷恋的对象,那就是诱人而悦人的红唇。通过这样的迷恋式窥视喜好的机制,神秘的女人/城市为斐君等男性冒险者提供了巨大的快感。

我们可以通过一个类似的心理分析步骤认为,在小说中,斐君的日记是最被迷恋之物,因为斐君就是用它取代了艳珠本人。诚然,斐君在日记中建构了(必然幻想性的)爱人艳珠形象,但这一日记并没有把艳珠“囚禁”在叙述中。在这个意义上,日记表明最终不可能捕捉到扑朔迷离的女人(总是逃逸的艳珠)。艳珠作为城市中一个几乎不可知的现代女人,在斐君构建的日记中明显“缺席”。她被交替想像成“神秘的”(因为她叵测的情感深度),“轻浮的”(因为她常常撒谎不脸红),“调情的”(因为她认识很多男子)。这样,艳珠就无法被轻松纳入男子知识的范畴,对每个对她有真正兴趣的男子来说,她都成了危险

^① 孔范今,第1卷,335页。

的麻烦制造者。

我们可以简单考察一下斐君对艳珠的幻想,为叙述中“缺席的女性”这一问题进一步提供线索。在第一次与艳珠邂逅以后,斐君对自己说:“是那么美丽活泼的一朵花,那么会说话的一张嘴,(该不会说谎吧?)有人说她的生活浪漫,我看不尽然。环境不好倒是实在的。怎样使她生活好起来,这是我的责任,我的奢望。”^①艳珠没有守约来找他时,斐君觉得气愤:“女性真是一种反复无常的动物。好像是专为了说谎才生着一张嘴的。不说谎的女性简直没有,她们更不知道什么叫作灵魂。”^②他们第一次在一家德国餐厅约会时,斐君幻想着自己约会的不是一个浪漫的跳舞女郎,而是一个贞静、温柔、纯洁的姑娘;他们不是在一家都市餐厅吃饭,而是在一个乡村小饭馆吃饭。他还告诉自己,像艳珠这样漂亮的姑娘,不仅是理想的情人,也是理想的妻子,唯一的条件是她的心应该是纯洁的(也就是说,她不能有别的男友)。在他处于胜利的高峰时,斐君说自己已把艳珠完全置于监控之下:“她的一举一动都在我的指掌之中,没有隐瞒的地方,她的每一件琐碎的物件的来源我都知道,手提袋里钱的数目我也知道。”^③他们同居时,艳珠是一个完美的家庭主妇,很勤俭,对仆人来说是一个好女主人,也很擅长做扬州面。但幸福的时刻却极为短暂,因为在斐君的父亲插手之后,他们的关系迅速恶化。不久他们就从法律上分开了,艳珠从斐君监控的领域消失了,在斐君建构的叙述(日记)中,那里永是一个“空白”(lacuna)。

妖姬,调查式的叙述,男性主体意识

艳珠被写成既是温柔的恋人,又是善说谎的舞女,既是理想的妻子,又是“轻浮的动物”。她代表着“妖姬”形象(见本书第六章),她引

① 孔范今,第1卷334页。

② 同上书,第1卷,337页。

③ 同上书,第1卷,394页。

发“某种话语上的不安与认识论上的潜在创伤”^①。多娜对“妖姬”的描绘在此值得引用：“她最显著的特征也许在于，她从来不是她看似的那个样子。她里面存在着一种威胁，是不完全能读懂、预知、控制的。这一形象把女人的威胁变成了一个秘密，需要被大力揭示、揭开、发现，它完全符合叙述作品的认识论动机，以及经典文本的阐释学结构。”^②

正因为艳珠是不可解读、不可预知、不可控制的，她在《未完的忏悔录》中就对男性的知识领域不断构成威胁。斐君的日记没能揭示艳珠不可知的内心深处。他后来（在一个更渊博的作家的帮助下）也未能在艳珠住过的公寓里找到她。值得注意的是，艳珠出人意料地搬走了，这让叶先生的调查破产。对进行调查的男作家来说，艳珠有很多伪装和秘密，代表了一种“反知识”。叶所构建的作品（小说）是一个未完的忏悔录。之所以“未完”，不仅因为神秘的女人（艳珠）再次消失，更直接的原因则是，这里的知识主体（斐君）跟艳珠一样，也突然从城市里消失了。

斐君从城市（以及叙述）中消失，符合多娜对男性主体意识的说法：“妖姬表达了丧失自我的稳定性和核心地位后的恐惧。”^③《时代姑娘》以偷窥的方式把一个摩登女郎置于逼视的男性目光之下。与之不同的是，《未完的忏悔录》则在“妖姬”以及迷恋化的过程中书写了男性知识的失败或无能（虽然它有表面的调查和监控能力），以及随之而来的恐惧，跟恐惧紧密相连的是“不可控制的欲望，主体意识的消退，以及自觉主体性的丧失”^④。小说给我们留下的图景是斐君不可控制的欲望与他最终丧失的主体性。如果我们考虑到小说有两层有意的“第一人称”叙述（斐君的忏悔、叶先生的调查），那么主体性的丧失就更明显了。在与城市中的神秘女人对抗的过程中，这两层叙述模式都根本

① 多娜(Doane),《妖姬》,1页。

② 同上。

③ 同上书,2页。

④ 同上。

不足以维持本来地位稳固的男性自我(即主体)。小说最后“未完”的结局,一方面清晰地指出了城市/女人中包含的神秘性,另一方面则指出,城市/女人是未解开、甚至无法解开的谜团。

我们分析了叶灵凤 30 年代的两部上海小说在表现现代女人与城市时使用的偷窥、展示、性虐待、拜物教等机制。用心理分析术语来说,男性主体为了否认阉割焦虑,会采取这些机制,但这种否认未必成功。所以,我们在《未完的忏悔录》中看到,斐君通过日记重新建构自己的主体意识却遭到失败,他最终无力应付“妖姬”(所以他从现代都市中消失,也就是说,他的自我在现代都市中被抹去)。即便是一个著名作家采用调查式叙述模式,最终也无法穿透女性的神秘(或秘密)。戴着面具的、有欺骗性的现代女性,就这样构成了男性知识的另一面。更有威胁性的是,她仍戴着面具在城市中自由行走,所以需要在男性的知识领域中进行不断的监控和进一步调查。

徐訏的《风萧萧》

徐訏的城市小说《风萧萧》(1944)继续采用调查模式,以重新肯定男性主体意识的核心性。徐訏在北京大学、巴黎大学学过哲学与心理学,在巴黎大学获博士学位。30 年代末,他开始因写作而闻名。他帮助林语堂(1895—1976)编辑几种杂志,如《论语》、《人间世》、《宇宙风》。从 1944 年到 1946 年,他为重庆《扫荡报》做美国特别记者,并在重庆、新加坡、香港几所大学教书。徐訏的小说有时被称为“西式鸳鸯蝴蝶派”。他的中篇小说《鬼恋》(1939)7 年内印刷了 19 次,《风萧萧》则在两年内印刷了 5 次,可以说明他小说的受欢迎程度。40 年代时,徐訏有一群文学追随者(其中最突出的是无名氏),也可以说启动了一个新文学流派,“后期浪漫派”,它融汇了创造社的早期浪漫主义因素和新感觉派城市小说的因素。晚年时,他在香港和台湾被看做多产的

作家,但直到最近他才在中国大陆被承认。^①

《风萧萧》最初于1943年在《扫荡报》上连载,1944年由成都的东方书店出版成书。它马上让中国内地的读者注意到了徐訏。^②这篇引人入胜的小说结合了侦探与爱情故事,地点设在二战时期的上海,是由第一人称叙述的,诙谐的对话随处可见。小说长达六百多页,但其中几个复杂的情节线索提供了很多悬念,让读者有兴趣读下去。这些情节线索分别涉及友谊、爱情、善良;怀疑、调查、揭露;间谍、反间谍、暗杀。小说中的意识核心是“我”,徐先生。他是一个独立的哲学家,正在研究道德与审美之间的关系。徐的哲学研究中的“审美”成分,要求他有时行为放浪,比如在城市娱乐区跳舞、喝酒。正是在这诱人(也醉人)的娱乐区,他体验到了现代都市和它神秘的女人带来的快感。

有三个女子跟徐有密切关系。一个是白苹,她是美丽、热情、极为敏感的舞女。徐感到孤单和消沉时,曾邀她共度一个傍晚。他们从一个咖啡店开始,然后到电影院、舞厅,并痛赌了一场。他们清晨才离开,觉得神清气爽,走了长长的一段路到教堂去,在那里静静地祈祷和平。徐是在一个美国朋友史蒂芬家的宴会上认识第二个姑娘梅瀛子和第三个姑娘海伦的。梅瀛子特别漂亮、优雅、健谈,是宴会上的皇后。她母亲是美国人,父亲是中国人。她在日本长大,父母死后来到了上海,成了大家注意的焦点,吸引着英国、美国、法国、日本的年轻人。相比之下,海伦则是一个安静、胆怯的美国姑娘,跟母亲生活在一起。在宴会中有三个比喻来描绘这三个女郎。白苹好比大海下的星光;梅

① 徐訏的生平资料,见陈乃欣等;程亦骥;徐訏纪念文集筹委会;严家炎,《中国现代小说流派史》,296—302页。1966年,台北的中正书局出版了18卷的《徐訏文集》。最近在大陆徐訏也受到重视。严家炎《中国现代各流派小说选》(1986)选入了徐訏的《本质》(1932)、《禁果》(1934)、《阿拉伯海的女神》(1936)、《英伦的雾》(1939)、《鬼恋》。1988年,徐訏的两部小说重新出版:《风萧萧》(春风文艺出版社)、《鬼恋》(上海书店)。此外,《风萧萧》还被收入孔范今1990年的丛书,第6卷,1—498页。1993年,吴义勤呼吁恢复徐訏在现代中国文学史上的合理地位(160页)。

② 徐訏的小说,尤其是《鬼恋》和《风萧萧》,在大学生和中学生中很受欢迎。陈香梅(1935年生)回忆说,在40年代,像她那样的年轻学生常常在书店里搜寻徐訏的小说,在宿舍里挑灯夜读(见陈乃欣等,255页)。

瀛子好比骄阳,令人不敢直视;海伦则像一盏静静燃烧的灯。徐声称自己更喜欢灯下的影子,而且发现海伦很喜欢听他谈哲学、美学和文学,但最吸引徐的却是白苹。

史蒂芬、徐、白苹、梅瀛子从上海到杭州玩了四天,之后徐感到筋疲力尽,希望改变一下生活方式。白苹马上给他提供了一个逃避的场所,为他在自己的公寓里准备了一个书房。徐搬了进来,在跟白苹的“柏拉图式”关系中享受着理想而平静的学者生活。用一个批评家的话来说,白苹在小说中被描绘成一个“集希腊神话中阿芙洛底特的美貌,雅典娜的智慧和力量,珀涅罗泊的坚贞于一身的理想的女性”^①。

白苹不止一次警告徐不要跟梅瀛子交往,因为梅与日本有瓜葛。不幸的是,有人试图刺杀白苹,打碎了徐新的学者生活。梅瀛子劝徐与白苹绝交,因为有人怀疑白苹是日本间谍。于是徐再一次被迫回到老熟人的圈子里。虽然他自称奉行“独身主义”,喜欢隔着一段距离欣赏女性的美,却被三个醉心于他的女子包围。比如,海伦出于对徐的爱,就情愿放弃她对音乐的追求,而转向哲学。

珍珠港事件标志着小说中的一个转折点。徐为美国情报部门服务,梅瀛子这个本来谜一般的跳舞女子,原来却是徐的上司。有反讽意味的是,他的第一个任务,是从白苹的公寓里偷取一份日本军事文件。他怀着复杂的心情完成了任务。徐后来在一次圣诞晚会上又从白苹那里偷了一份秘密文件。第二天早晨,白苹出现在他房间里,眼含泪水朝他开了两枪,然后才放下手枪。徐在医院里康复时,梅瀛子才发现原来白苹是国民党间谍。这两个神秘的舞女一直都是同盟者,徐很高兴她们又都回到了他身边。在一次化装舞会上,他们一起想偷另一份文件,而一个经验丰富的日本间谍插手破坏了他们的行动。白苹后来被杀,梅瀛子与徐转入地下。在小说结尾,梅瀛子毒死了那个日本间谍,为白苹报了仇,而徐拒绝了海伦的求婚,离开上海到内地去。

^① 程亦骥,155页。

漫游者、花花公子、侦探：在现代城市小说中扮演英雄

《风萧萧》中的叙述者与叶灵凤的主人公截然不同。小说中的“徐”与剑修与斐君不一样，他在感情上依恋女性，却能对自己美与欲望的对象保持“审美的”距离。而且，《未完的忏悔录》中的叙述者既是作家也是“牧师”，但作为一个侦探却是失败的。徐则可以解开女性与城市的秘密，因为他敢于闯入神秘世界中去。

我们可以从现代城市小说中的三类“英雄”——漫游者(flâneur)、花花公子(dandy)、侦探——来看徐的形象。波德莱尔在《描绘现代生活的画家》(1863)中，勾勒了“完美的漫游者”的形象：

对热情的观察者来说，安居在人群中间、时涨时落的运动中间、易逝与无限中间，这是莫大的快乐。离开家，却又到处自在；注视着世界，在世界的中心，却又不为世人所见——对那些语言难以刻画的独立、热情、不偏不倚的性格来说，这只是其中几个小小乐趣。^①

徐不同于剑修与斐君之外，就在于他既能“热情”，又能“不偏不倚”。在流动的世界中，他有对“美”与“善”的热烈追求。而在他欣赏这样的美善在个人身上的体现时，他又能不偏不倚。尤其是他能既“在世界的中心”(三个围绕着他的女子的中心)，同时又“不为世人所见”，这让他成了小说中“漫游者”的一个最好例子。作为在城市人群中漫无目的行走的“漫游者”，他能近距离偷窥一般地审视他的欲望对象，同时又避免丧失他的“独立”。

波德莱尔下面的这些话，在很大程度上可以说就是刻画了《风萧

^① 波德莱尔(Baudelaire),《现代生活的画家及其他文章》,9页。关于现代城市中“漫游者”这一形象的研究,见本雅明(Benjamin),《启迪》,155-200页;伯曼(Berman),131-171页;布兰查(Blanchard),73-114页。

萧》中的徐：“我们可以把他比作一个与人群本身一样广大的镜子。或是一个有自觉意识的万花筒，对人群的每一运动都有回应，重新创造着复杂的生活，以及所有生活因素中闪现出的优雅。他是一个‘我’，却对‘非我’有着无法餍足的兴趣。”^①从波德莱尔的话来看，徐作为第一人称“我”的叙述者就更合适了，他对城市环境中每个迷人或神秘的“非我”都有无法满足的好奇心。通过他的意识，读者探索着都市上海万花筒的各方面。

而且，在《风萧萧》中，徐似乎既是一个漫游者，又是一个花花公子。波德莱尔是这样定义“花花公子”的：他“富有而悠闲，他虽然很倦怠，但除了永远追求快乐以外，没有别的职业……他唯一的职业就是优雅”^②。作为一个对探索美学与道德有明确兴趣的哲学家，徐就这样加入了花花公子的行列，他们“除了培养自己身上的美感，满足自己的激情，去感受、思考以外，没有别的任务”^③。花花公子的一个典型特征就是有充足的时间和金钱。一方面，充足的时间导致了一种追求爱情的特殊方式——爱情本身不是目的，而是优雅生活的体现。虽然“爱情是悠闲者的天然职业”，花花公子却“不把爱当作一个特殊目标”，所以徐不会像剑修和斐君一样，成为激烈爱情或诗意爱情的奴隶。^④另一方面，充足的金钱，导致了花花公子对自我的特殊崇拜，以及对自己贵族心智优越感的崇拜（在徐来说，就是对他的哲学研究的崇拜）。“这是一种自我崇拜，能超越在别人（如女人）身上找到的幸福，甚至能超越我们称之为幻象的各种东西。”^⑤女人和幻象：对在都市里追求幸福与优雅的花花公子来说，这两个领域是至关重要的。但自我崇拜的哲学，其结果是“花花公子主义近于精神的、隐忍的”^⑥，这种态度让花花公子不至于被感官与虚幻的世界捕获。在《风萧萧》中，徐的单身状

① 波德莱尔(Baudelaire)，《现代生活的画家及其他文章》，9页。

② 同上书，26页。

③ 同上书，27页。

④ 同上。

⑤ 同上书，27—28页。

⑥ 同上书，28页。

态,一方面成了花花公子卷入激情与虚幻世界的绝妙借口,另一方面他又能保持审美的距离,欣赏女性美,体会永恒的“真”。^①

这里的“真”一词用了引号,因为它的主要功能是为徐原本感官享受式的调查提供正当理由。而且,“真”也是《风萧萧》这样的侦探小说所处理的合适题目。本雅明在研究波德莱尔时,指出了现代侦探小说的起源:“在恐怖的时代,人人都是阴谋家,人人都必须扮演侦探的角色。”^②“人人”当然包括漫游者。在这方面,本雅明的说法也适用于徐:“‘漫游者’不自主地变成了一个侦探,这却可以给他带来很多社会上的好处,因为它使他的悠闲有了理由。他只是貌似无所事事,而在他的无所事事背后,是一个观察者的警觉,他不会把自己的眼睛从罪犯身上移开。”^③

哲学家徐在无所事事之下走进城市的神秘世界,就这样变成了一个不情愿的侦探。之所以“不情愿”,主要是因为他要调查的“罪犯”是对他来说代表着理想女性的白苹。徐的发展,紧密遵循着本雅明勾勒的轨迹:“不论‘漫游者’会走何种途径,每个途径都把他们引向一个罪行。这说明,侦探小说虽有其严肃的计算,却同时塑造了巴黎光怪陆

① 徐訏在小说的后记中承认,对他的文学写作来说,“真”是极为重要的:“我是一个企慕于美,企慕于真,企慕于善的人,在艺术与人生上,我有同样的企慕”(《风萧萧》,599页)。如果说女性是“真善美”的体现,那么《风萧萧》中的现代女性形象,仍然不超出波德莱尔1863年一篇文章中的观念范畴:

(女性)对大多数男子来说,是最生动的快乐之源,甚至是最持久的快乐之源(这样说要让乐于哲学的人羞惭了)。男子的所有努力都指向她们,或者说为了她们。……为了她们,但主要是通过她们,艺术家和诗人才创造了自己最精美的瑰宝……(她)是一个神,是一颗星,主宰着男子头脑中的所有观念。她集所有自然之优美于一身,熠熠生光;她是生活的画卷中最能让看画人赞叹之物……当然,女性有时是一线光,是一个眼神,邀你去体会快乐,有时只是一个字;但她首先是全面的和谐。(Baudelaire,《现代生活的画家及其他文章》,29—30页)。

在此我只需说,徐訏小说中的白苹形象,正是把女性看成“全面的和谐”或“集所有自然之优美于一身”。但徐訏的“女性崇拜”也许是受了道家的影响(见吴义勤,151—152页)。

② 本雅明(Benjamin),《波德莱尔》,40页。

③ 同上书,40—41页。

离的生活。”^①我们只需把“巴黎”改成“上海”，就可以强调漫游者/花花公子/侦探与都市的光怪陆离生活之间的联系。谜语、迷宫般的城市在现代城市小说中必然导致了侦探式(或调查式)的叙述。而城市小说描绘了漫游者在陌生的城区闲逛，以及他在时髦娱乐区时的引人注目外貌，这样，城市小说就参与到建构现代都市的光怪陆离生活之中。

波德莱尔认为，花花公子是“颓废中的最后一线英雄主义之光”。本雅明由此得出结论，“现代英雄不是英雄，而是扮演着英雄”^②。在《风萧萧》中，徐跟梅瀛子的一次对话说明徐不愿接受“英雄”称号。梅瀛子邀请他到一个昂贵舞厅庆祝一下。梅瀛子对徐说，“今夜第一支舞，我永远为我们的英雄留着”。徐却带着苦涩的自嘲回答说，“我只是你的奴隶。”^③徐虽然完成了任务，但他绝非英雄。他只是扮演了英雄，也就是扮演了现代都市给他设定的角色：漫游者、花花公子、侦探。徐不愿做英雄，说明他生怕扮演侦探以后，会迟早跨越审美距离的界限，最终丧失对神秘的城市/女人进行哲学思考而得来的快感。小说的第二部分讲述了在徐的城市冒险中，审美距离与快感逐渐消失。对徐来说，梅瀛子不再是一个可以注视的美丽对象，而是一个精明、专横的上司。另一方面，白苹也一夜之间从忠诚的朋友变成了政治上的“敌人”，一旦她的真实身份被发现，她注定要被杀。

我们可以比较一下《风萧萧》与《未完的忏悔录》的结尾。在《未完的忏悔录》中，未完的忏悔说明男性调查者想建构一个有意义的叙述，以解开城市/女人的谜团，这一努力失败了，但它却为未来的可能性留下了充足余地(斐君只是消失到了城市迷宫中去，这样他就与《时代姑娘》中自杀的剑修不同)。在《风萧萧》中，侦探行为履行了自己的逻辑，揭开了两个女人的面具(两个都是间谍)，就这样摧毁了审美距离，而最初产生探索欲望的正是这一距离。

① 本雅明(Benjamin)，《波德莱尔》，41页。

② 第一个引文出自波德莱尔(Baudelaire)，《现代生活的画家及其他文章》，28页。第二个引文出自本雅明(Benjamin)，《波德莱尔》，97页。

③ 徐訏，《风萧萧》，243页。

在叶灵凤与徐訏的小说中,上海城都是一个戴着面具的女人,充满秘密和神秘,为迷失在城市迷宫中的男性漫游者/花花公子/侦探提供了获取智力快感与性快感的充足机会,让他们解开神秘信息,揭示女人/城市的真实身份。值得注意的是,不论结局如何(无论是男主角悲剧性死亡或突然消失,还是城市/女人的秘密被完全揭开),这三部上海小说在叙述中都记录了女人的最终缺席,在她缺席的地方,又投射了一系列典型的男性幻想(如加以性感展示的女大学生;变成理想的家庭主妇的舞女;围绕在一个男性自我周围的一群漂亮女人)。

第三节

我们可以简要总结一下三四十年代“摩登女性”的含义。本章第一节讨论的三部无声片,其表现对象是一样的,但它们把女人创造为有意义的文本的实际方式却大相径庭。《野草闲花》(1930)到《新女性》(1934)之间的四年,“新女性”的含义发生了重大变化。根据这一新观念创造的“新”人物,大大不同于传统的“新式女性”,如鸳鸯蝴蝶派作家在20世纪头十年所设想的女学生,或30年代初电影中的丽莲和韦明。

从30年代开始,左翼电影中的新女性在视觉上就令人吃惊(如《三个摩登女性》中周淑贞与《新女性》中李阿英的朴素衣着)。她们越来越像男人,但男子在左翼话语中仍是最后说话的主体。^①新女性在很大程度上被表现为男子,用张榆(田汉)在《三个摩登女性》中的重新定义来说,她们“最理智,最勇敢,最关心大众利益”。根据这个新定义,摩登女性在说话、思考、行动时,必须像男子一样,而男子一开始就

^① 中国电影中服装的象征性后来又继续下去。一个好例子是谢晋(1923年生)的《舞台姐妹》,该片中,上海的一个著名女演员以前总穿西式服装,至少在公众场合如此(比如在法庭上),而在1949年之后则穿上发蓝的制服,戴一顶可笑的帽子。除了颜色以外,她的衣服都像共产党的军装。

有权力代表女性,最终也能说明每次所代表的意义。总的来说,从30年代开始,在中国左翼电影语言中,所有女性要想真正“摩登”或“新”,必须被重新定义为男子的附属物,然后才能获得一个正面的表现。

因此,从30年代开始,左翼话语对摩登女性的重新建构中,就存在着根深蒂固的性别表现的政治。这个结论不仅适用于电影生产,也适用于小说写作。比如,王德威研究了茅盾的女性/女性主义话语,揭示了一个类似的性别政治。王德威发现茅盾的作品既“幻想着女性在男子世界中渴望自由与超越,又惧怕这一渴望”。王德威认为,茅盾实际上突出说明,“新的共产主义小说体裁,跟它要推翻的反动旧小说一样,都是以男性为中心的”^①。茅盾作品中的男性中心幻想,在于他不仅将“摩登女性”非性别化(如《虹》中的梅小姐),而且在革命活动中鼓吹骑士般、英雄的兄弟同盟。王德威的结论是,“共产主义兄弟同盟,只能通过女性(另一性)的中介来实现。这一意识形态坚持异性的调节,其结果是对独立女性的性感的焦虑,这使茅盾的文本中到处都有风格上以及象征意义上的男女易装(transvestitism),说明他无法从性别上区分自己的左翼政治信仰与他所攻击的右翼道德。”^②

从性别政治上来说,茅盾等左翼作家对现代女性的表现,很像当时“自由派”作家的表现,虽然他们有明显不同的意识形态。比如,在《时代姑娘》中,丽丽从香港到上海的性冒险,就类似于《虹》中梅小姐从四川到上海的冒险:她们都违背传统的贞操要求,在浪漫追求中炫耀她们过度的性感,但二人最后又都把自己的身体重新交给父权制来监控(丽丽被交给一个老派的父亲角色,梅被交给梁刚夫,一个新式的、有男子气的、禁欲的、理性的共产主义人物)。丽丽重新进入的是

^① 王德威(D. Wang),《二十世纪中国小说中的现实主义》,85、82页。

^② 同上书,86页。王德威的书似乎一改他以前对整个女性主义文学批评的态度。他本认为,现代中国男子文本中有“一种深刻的女性主义意识”,“早于女性主义的自觉”(D. Wang,《现代中国男性小说中的女性主义意识》,255页)。王德威以前研究中的难点在于,男性同情女性(作为“受侮辱、受压迫”的象征),并幻想“圣洁”或“媚惑的”女人,这是否就是合法的“女性主义”意识。从本章的角度来看,王德威的研究中分析的很多文本不是体现了“久未听到的女性声音”(同上页),而是表明,男子一直努力将女性刻写为男子的一部分。所以,这些文本中所谓“幻想最后得到胜利”,只是一种幻想中的胜利而已。

传统世界,而非革命世界,这是叶灵凤从意识形态上不同于他的左翼上海同行之处。但叶灵凤把女大学生丽丽幻想成性感的展示者,把舞星艳珠幻想成单纯的乡下姑娘或理想主妇,这说明,想像摩登女性的一个根深蒂固的方式,就是至少部分来说,将其设想成说话的男子——如做调查的作家,或者为爱憔悴的写日记的人——希望她们成为的人。

在徐訏的《风萧萧》中,摩登女性在男子意识中也发生了转变。三个漂亮而有才华的女郎,国籍不同(美国、日本、中国),都环绕、保护着男性自我(叙述者/哲学家“我”),而且还表现出本来只有男子才具有的那种英雄主义(做间谍与烈士),让人体味到少有的爱国主义与情欲的结合。在上海这一光怪陆离的都市中,甚至最神秘、最像谜一般的女人,最后都成了男子几乎不可缺少的宝贵盟友,以对付共同的敌人。遵照这一变化逻辑,美国女子海伦的行为,完全像模式化的中国女性(如《果园城记》中的素姑):文静、内向、寡言,但内心情感却一直是热烈的。徐訏完全从男性视角来描绘摩登女性,所以在其“英雄式”的城市叙述中,能够再次确认男性的主体地位。

有一个城市人物,常常逃脱了本章所分析的男性创造的城市,她就是“妖姬”。她避开了男性的知识领域,并最终从这一领域消失,在男性构建的城市叙述中,形成了一个鲜明的“缺席”,一个空白,甚至一次阉割。让我们回到德·劳蕾提丝所说的城市叙述中女性的缺席。我们可以再次强调,虽然中国三四十年代的电影和小说喜欢把摩登女性设想为男子的一部分,但总有一个文本剩余,那就是“妖姬”。她是一个突出的证据,她说明,自恋男子的自我构建,对城市具有性别特征的想像,一般叙述的认识论动机——这一切都是有限度的。“妖姬”身上体现了对现代城市的一种新视角,这是下一章的话题。

第八章 看待现代城市的女性视角

我要说的,是看不见、无尽头的语言城市中,那些无言的所在。这些城市引诱我们,在我们心中挥之不去,似乎能为我们说话,招引着我们。我们在城市中来去,在我们的旅途中,有风险,有短暂或持久的断裂、反抗、威胁,有决心、摒弃,有被抛弃、被否认的时候……有关种种地方的书写,书写这一行为所在的种种地方;从语言的话题,到有关主体的语言。

——摘自迪亚兹-迪奥卡莱兹的《既有的与被创造的》

第一节

前一章说明,在男性的城市想像中女人与城市有密切的关系。现代城市常体现在摩登的女性形象中,而她们从意识形态上又分几类:从耽于感官、感伤的小资产阶级(陈若英或韦明),到虚荣的、叵测的“妖姬”(秦丽丽或陈艳珠),到禁欲的、有双性特征的革命工人(周淑贞与李阿英)。30年代的左翼电影话语,慷慨地赋予以前无声的女性以声音,但条件是,她要为男性的革命与救亡做忠诚的传声筒。另一方面,典型的上海男性城市小说家(如叶灵凤与徐訏),把女人写成勾起男子性欲的对象,谜一样逗引男子进行智力探索,是男子自我形成过程中一个不可缺少的场地。所以,在这些主要为男性的想像中,不可

能有女性的视角。而要从学术上探索现代中国文学与电影中的城市，若不考察女作家眼中的现代城市（有时她们修正了男性想像）将是不完整的。

对现代中国女作家而言，城市有不同层次的含义。对二三十年代几个成功女作家来说，城市为她们提供了高等教育（在中国历史上，女人第一次可以接受高等教育）。这样，城市进一步代表了脱离旧的父权制的希望（尤其是包办婚姻）。城市提供的这两种可能性是极为重要的，某些早期女作家为“实现求学的渴望，跳出传统贤妻良母的囚禁生活”，不惜采取极端行为，比如威胁要自杀，或者干脆出走。^① 她们一旦在城市中落脚（而城市环境比她们想像的要严酷，跟她们在农村或外省的故乡一样是父权制的，是男性统治的），就开始写作。从这时起，从比喻意义上来说，城市成了一个无限的想像空间。在此，她们可以在本来壁垒森严的父权制土地上创造一个属于自己的房间。对她们来说，写作总是一个复杂的“进退”过程，把她们置于两极之间：一边是压抑的“既有”（givens）文化，一边是看不见的、被创造的（created）迷人世界；一边是只做父权制语言的话题（孝女，贤妻，良母），一边是为女性创造新语言，女性成了认识的主体（要在无限的想像之城里实现）。

在把写作、城市与女作家联系在一起时，迪亚兹-迪奥卡莱兹的话很有启发：“我要说的是看不见的语言之城那些无言的所在，要从我

① 安德森(J. Anderson)与曼伏德(Munford), xi 页。离家出走的早期女作家的典型例子是白薇(原名黄彰, 1894—1987)。她在年纪很小时就被包办结婚, 被婆婆虐待几乎至残。她离开丈夫, 最终从父亲监护下逃走, 到日本留学。白薇 20 年代出现在文坛上, 早期作品发表在鲁迅主编的文学刊物上。她的回忆录, 见白薇, 1—12 页。她的传记, 见白舒荣与何由。除本书提到的作家外, 安德森与曼伏德的选集中收入了二三十年代的以下中国女作家: 冰心(谢婉莹, 1900 年生), 罗淑(1903—1938), 凌叔华, 吴瞿天, 萧红(原名张乃莹, 1911—1942), 冯铿(1907—1931)。要进一步研究现代中国的女性文学传统, 王德威提供了其他比较重要的作家名单(见《小说中国》, 301—317 页): 五四时期和 30 年代有陈衡哲(1893—1976), 袁昌英(1894—1973), 谢冰莹(1906 年生), 彭慧(1907—1968), 陈学昭(1906 年生), 草明(1921 年生), 葛琴(1907 年生), 白朗(1912 年生); 40 年代有梅娘(1921 年生), 雷妍, 张秀亚(1919 年生), 赵清阁(1914 年生), 杨绛(1911 年生), 罗洪(1912 年生), 凤子(1912 年生), 关露(1908—1982), 杨沫(1915 年生), 袁静(1914 年生), 菡子(1921 年生)。

自己的创作过程出发,我是各种无限相对的边界中的一个主体,处于‘既有’与‘被创造’的之间。”^①不用说,之所以有这样一个无言所在(男性控制的写作领域),并非因为女性不能说话(“无言的女性”),而是因为压抑性的父权制,一直将女人的声音从“严肃文学”或“伟大文学”中排除出去。反过来说,“无言的所在”又被贬低为本是一个饶舌的所在,体现在英国文学中“唠叨不停的”、“咕咕啾啾的”女人身上。^②这种“无意义的咕啾”要求守护文学的男子对其进行遏制。比如,在中国,就有人批评30年代中期的女作家无法超越私人情感的小圈子,后来以此否认她们在现代中国文学史上的合法位置。^③但事实是,现代中国女作家的作品在历史上有很大读者群。所以,不能认为它们是“噪音”或“干扰”,所以不值一提,也不能将它们在文学史上永远遗忘。

前几章说的是男性构形。本章将讨论“女性”眼中的现代城市。用莫伊的定义来说,“我们可以把女人的写作定义为‘女性的’(female),但要记得,关于此种写作的性质,该标签什么也没说出来。具有明显反父权制、反性别歧视的写作是‘女性主义的’(feminist),而似乎被占统治地位的社会/语言秩序边缘化(压制、使沉默)的写作,是‘女性化的’(feminie)。”^④本章要讨论的“女性的”作品,只有几个可以说在思想取向上是“女性主义的”(如苏青的某些作品),大多数则落入“女性化的”范畴,这种特点说明,它们后来为什么被占统治地位的左翼意识形态压抑和排斥。

① 迪亚兹-迪奥卡莱兹(Diaz-Diocaretz),170页。

② 这些话出自吉尔伯特(Gilbert)与古巴尔(Gubar),82-83页。

③ 最好的例子是茅盾1934年对庐隐的评论,说随着时代的进步,庐隐这位五四女作家的的发展却停滞了(庐隐,《庐隐选集》,第1卷I-viii页)。对这一“男性主义”立场的简短批评(一些女作家也持这一看法),见周蕾(R. Chow),158-159页。

④ 莫伊(Moi),132页。

冯沅君：在囚笼般的世界里刻写出一块想像空间

冯沅君(冯淑兰,1900—1974)是五四运动中崛起的第一代现代中国女作家之一。她1919年进入了新成立的北京女高师,1922年上北京大学,成了北京大学的第一位女生,也是当年唯一一位女生。1925年毕业后,她在中国几所大学任教,1932年去巴黎大学,获博士学位。1935年回国,教授中国古典文学,并做这方面的研究,发表了很多具有开创意义的学术著作。^①

冯沅君的早期小说(有的以淦女士的笔名发表)发表在创造社核心刊物《创造季刊》与《创造周报》上。她以浪漫情怀而著名,《隔绝》(1923)就表达了这种情怀。这篇小说讲的是一个女学生回了家,却被母亲幽禁起来,以便嫁给父母包办的人。在给恋人的信中,女学生认为,爱情是神圣、高贵、纯洁的,她宣布“身命可以牺牲,意志自由不可以牺牲,不得自由我宁死。人们要不知道争恋爱自由,则所有的一切都不必得了”^②。她被关在一个小屋里,意识到“世界原是个大牢狱”^③。她回想着与恋人在北京共度的浪漫时光,聊以自慰。

在监狱般的世界里,北京城就这样被书写成一个想像的空间。女学生的信作为文本刻写出了这一空间。她历数维特、哈姆莱特、易卜生、托尔斯泰,描绘自己在北京的浪漫爱情的细节:在湖上荡舟,湖四周都是垂柳,水里是白荷花和小鱼;对着美丽的秋日夕阳唱情歌;在一个旅馆房间里品味做爱的滋味。北京是一个可以实现浪漫情感的地方,小说中是用爱人的柔情提到北京的。正如作者后来在另一篇小

^① 冯沅君是冯友兰(1895年生)的妹妹,而冯友兰是研究中国哲学的杰出现代学者。1929年,冯沅君与丈夫陆侃如合作,撰写了一本开创性的中国诗歌史。更多资料,见安德森(J. Anderson)与曼伏德(Manford),167页;陈敬之,95—101页;贺玉波,135—174页;书林丛书,35—40页;阎纯德,107—120页;杨义,《中国现代小说史》,第1卷,277—282页。

^② 冯沅君,15页。在原文中,这句话上有很多着重号。

^③ 同上书,16页。

说里说的,故乡是我的母亲,但北京是我的爱人。^① 但这样的构形,只是加剧了“反动”的故乡与“解放的”北京之间的冲突。在小说结尾,女学生渺茫地希望着解脱,但这一冲突的前景却是暗淡的。囚笼般的世界至广至大,于是,可以理解的是,在小说的续篇《隔绝之后》(1924)中,冯沅君让女学生悲剧性地自杀而死。^②

《旅行》(1924)书写了另一个想像空间。这篇故事似乎是根据《隔绝》在旅馆房间中度过的难忘一晚而发展出来的。它仍用第一人称叙述,追随着一个女学生和她的恋人,他们坐火车从北京到一个南方城市(没有写出其名字)。他们在那里一个豪华旅馆呆了十天,第一次感受到一种亲密关系,它“是最高的灵魂的表现,同时也是纯洁的爱情的表现”^③。在一个想像中置于世界牢笼之外的房间里,他们实现了精神上的恋爱,而没有被情欲所污。

要理解冯沅君的小说,旅行的主题是一个关键。她的女主人公常常通过旅行(真实的或想像的),才达到更高的精神境界。而这些旅行总是充满风险、断裂、反抗。正因如此,它们才让认知主体严肃地思考爱情与生命的意义,同时又质疑着父权制社会习俗。在20年代的中国现代文学中发出女性的声音,这是一个先驱活动。冯沅君对此作出的贡献,就是书写了一个想像空间,在那里,精神可以达到完美,情感也得以实现。

沉樱:在琐碎的城市中书写挫折

从某种意义上来说,20年代末开始写作的沉樱(陈瑛,1907—

① 冯沅君,83页。

② 这个故事是基于冯沅君表姐妹的真实悲剧(见书林丛书,38页)。

③ 安德森(J. Anderson)与曼伏德(Manford),170页。

1988)继续了年轻女子的思想旅程。^① 冯沅君的主人公一般都是女学生,全身心投入到对浪漫爱情的追求中。而沉樱的主人公对爱情与生命的意义则显得犹豫、悲观、怀疑。《喜宴之后》(1929)和《夜阑》(1930)是她最初的两部心理小说集。在这两部集子中,沉樱分析了困扰着她的大多数女性人物的挫折感:一个不满足的妻子,挣扎在自己日益消退的欲望中;一个小资产阶级女性,与革命擦肩而过;一个出走的姑娘被恋人欺骗;一个年轻妻子爱上了自己丈夫的兄弟。^②

沉樱女性人物的强烈挫折感,可见于她的《生涯》(1934)中。^③ 这篇小说讲的是寒假时一位19岁的上海女大学生住在朋友家里,多数时候感到无聊,甚至她的恋人赶回上海陪她时也如此。她对朋友承认说(朋友喜欢无事时写小说),过去她曾经充满希望,但现在她对一切基本上都持消极态度,包括她的写作(小说中提到了她写的两篇东西,《快乐》与《分离》)和她的小资产阶级爱情。虽然她的恋人梦想着未来的“美”和“爱”,但她根本不相信家庭生活:“我怎么能相信,我们能逃避一般的无感觉的夫妻关系,创造某种新的生活方式?”^④在小说快结尾时,她的恋人意识到她是同情他,而非爱他,于是最终与她告别,只剩下主人公自己来“蔑视”自己,因为在她耽于思考(却没有任何具体目标)时,她的生活注定要失败。

《生活琐事》是用日记体写的,展现的城市场面与冯沅君的正好相反。在沉樱的作品中,城市不再是一个能提供各种可能性的地方,而只是为主人公无休止的犹豫不决提供了一个琐碎的场景。“我想读书,写作,但最后什么也没做。一天就过去了。”或者,“每次到上海,我都为交通问题感到不安,是坐公共汽车呢,还是坐黄包车?”^⑤一切城市

^① 沉樱生于山东,在上海大学和复旦大学接受教育,1928年开始写作,出版了几本小说集和散文集。她首次婚姻失败后,1935年又嫁给梁宗岱,生了三个孩子。1948年去台湾,后译了大量西方文学作品。1973年开始定居美国,直到去世。更多资料,见《新文学史料》中的沉樱专卷,1992年第1号,178—222页。

^② 关于这两部集子,见贺玉波,175—184页。

^③ 见安德森(J. Anderson)与曼伏德(Manford),137页。

^④ 同上书,153页。

^⑤ 同上书,143、162页。

事件对她来说都是琐碎的——读小报,看夫妻吵架,听一堂堂课。小说中弥漫着一种看不见却无处不在的、永远的无聊,无聊一词在小说中反复出现,无声啃啮着主人公的日常生活,使其永远破碎、无意义。

更糟糕的是,写作中想像的自我实现,也不能抚慰强烈的无聊感,更不要说恋爱之乐了。《生活琐事》中困扰着学生/作家的沮丧,在《一个女作家》(1936)中以更尖锐的愤世嫉俗态度表达出来。这是一组短篇小说中的标题小说。在小说中,写作降格为又一种日常机械活动,让已婚女作家钰珊大为沮丧。在中学时,钰珊把文学看成世界上最有趣、最令人满足的事情。读书之乐很快发展成了写作之乐,然后是看到自己的作品以枚南的笔名发表在顶级文学杂志上的快乐。“无论是怎样的读者,对于女性的作者总是用了低视的眼光去看作品,而用高望的眼光去望作者的。”^①带着这种意识,钰珊享受着自已新获的女作家地位。

但在嫁给一个对文学有兴趣的人后,她对写作的热情消退了。她觉得,自己现在是为了写作而写作;或者更糟糕,是为了版税而写作。的确,写作行为被嵌入她婚姻生活的日常日程,成了反映丈夫对她的爱的晴雨表:她写作时,他温柔而亲切;她休息下来,他就不安而暴躁。钰珊于是意识到,她已变成一架写作机器。当一个出版商给她送来合同,说她的一部小说要在月刊上连载时,她毫无兴奋之感。丈夫看到可定期拿到稿费,很高兴。她则带着自嘲对丈夫说:“当然要好好地写的!为什么不写呢,这是一举三得的事,可以得到名誉,得到金钱,并且还可以得到爱情。”^②

30年代时,沉樱被认为是专写爱情小说,尤其是写夫妻之间令人沮丧的爱情。沉樱用有意机械化、女性化(她的故事多从女性角度讲述)的无数细节,在琐碎的城市背景下,展开对挫折感的心理研究。结果,她笔下的城市,颠覆了将生活意义固定化的任何严肃努力,质疑甚至抗拒着“启蒙”、“解放”等宏大话语。难怪在30年代,沉樱貌似“琐

① 沉樱,《一个女作家》,91页。

② 同上书,106页。

碎”的写作遭到意识形态批评。贺玉波认为她存在资产阶级意识,有享乐主义倾向,她笔下的爱总是无法实现。贺玉波称赞她的风格和小说技巧,但劝她要扩大自己的写作领域,触及整个社会,消除资产阶级享乐思想的痕迹。^①

庐隐:在悲伤的城市中追求沉醉

从历史上来说,贺玉波 1936 年对沉樱的劝告,跟茅盾 1934 年对庐隐(黄英,1889—1934)的判断类似:

她是“五四”的产儿。正象“五四”是半殖民地的中国经济的“产儿”一样,庐隐,她是资产阶级性的文化运动“五四”的产儿;“五四”运动发展到某一阶段,便停滞了,向后退了;庐隐,她的“发展”也是到了某一阶段就停滞……而因为时代是向前了,所以这“停滞”客观上就成为“后退。”^②

茅盾的判断是从左翼文学标准出发的,强调社会层面,忽略情感层面(见第七章)。茅盾从这一意识形态角度出发,进一步批评庐隐拘泥于狭窄的主题:“她给我们看的,只不过是她自己,她的爱人,她的朋友——她的作品带着很浓厚的自叙传的性质。”^③令茅盾感到惋惜的是,庐隐放弃了第一本集子《海滨故人》(1925)中的革命社会题材。茅盾认为,庐隐后来没有进步,只不过她笔下的人物年纪明显变老了,这样的人物的小说里太多了,让读者厌倦。

茅盾言之凿凿,判断斩钉截铁。但我们必须记住,庐隐是 1921 年加入文学研究会的第一批女作家之一,而茅盾是文学研究会领袖,庐隐的早期小说就是发表在茅盾主编的《小说月报》上。20 年代,庐隐跟

① 贺玉波,184—188 页。

② 庐隐,《庐隐选集》,第 1 卷,i-ii 页。

③ 同上书,第 1 卷,ii 页。

冰心、冯沅君一样闻名,甚至因积极参与学生运动、妇女运动而名声大噪。她的两次婚姻,都被大众认为是有争议性的。除了大量文章外,她还出版了十多本书。她的文学声望很高,1934年她死于难产后,《良友》(20—40年代上海很流行的一份画报)上还报导了她的葬礼。^①

《或人的悲哀》(1922)是一个很好的起点,让我们能评判一下庐隐笔下女性人物痛苦的情感生活。小说是书信体(信写给KY),追踪了亚侠(显然是一个自传性质的人物)的旅程,她从一个妇女医院,到东京,再到杭州,最后自沉于西湖。^②亚侠已厌倦了寻找生命的意义,决心“玩世”。她觉得自己像大海上漂着的一叶孤舟,永远随着情绪起伏而摆动。她失眠,有心脏病,住了一段时间医院。她去东京呆了一段时间,但这并未帮助她康复,因为她只是更清楚地意识到,不论哪里的人都一样自私、贪婪。既然尘世生活只是一个旅程,终究要在某一点结束,所以,亚侠宁愿在死亡中寻到快乐。她听到一位朋友突然死去的消息,健康急转直下。在最后时刻,她意识到她何曾“游戏人间?只是人间游戏了我”^③。两个有前途的年轻人都为她而死,现在似乎轮到她了。在最后的日记里她作出告别,希望能在西湖底找到一张朱红色的珊瑚床。她表妹在小说最后说,亚侠的尸体一直没找到。

冯沅君的《旅途》想在囚笼般的世界里书写一个幻想的空间。《或人的悲哀》比《旅途》早发表两年,通过亚侠在各地的无望旅行,显示了对城市(现代文明之所在)的极端悲观。不论亚侠走到哪里,城市都包裹在深深的悲哀中。从抽象层面来看,庐隐小说中悲哀的城市,修正了将城市看做自我实现之地的欺骗性看法。庐隐后来在自传中承认,当时她受到叔本华的深重影响,她早期小说的目的就是“打破人们的

① 见魏南潜。庐隐的更多资料,见安德森(J. Anderson)与曼伏德(Manford),84页;曹聚仁等,131—135页;陈敬之,59—77页;贺玉波,25—48页;书林丛书,85—91页;苏雪林,《文坛话旧》,46—52页;庐隐,《庐隐》,243—272页;阎纯德,253—280页;杨义,《中国现代小说史》,第1卷,253—276页。另参考《庐隐自传》(1934),重印在庐隐,《庐隐选集》中,第1卷,548—610页。

② 按照她的同学苏雪林的说法,庐隐在大学时自称“亚洲少侠”(见陈敬之,63页)。

③ 庐隐,《庐隐选集》,第1卷,181页。

迷梦,揭开欢乐的假面具”^①。

对庐隐来说,写作是一种沉醉,可以抚慰悲哀:“每一个人的一声叹息,一颗眼泪,都是我灵魂上的安慰……我简直是悲哀的叹美者。”^② 庐隐在文章《醉后》(1928)中描绘了自己与石评梅(文中的“波姊”)的亲密关系。两位女作家为相似的悲剧性个人生活所困扰,互相安慰,痛饮一坛酒,发泄着永无休止的悲哀。^③ 但对庐隐来说,寻找沉醉并非是自甘失败,而是在沉醉中寻找新视角的创造性过程。庐隐笔下出现了两个这样的视角:一是从性别角度重新构筑“英雄形象”,二是堕落城市的景观。

庐隐的“英雄”形象,不是高居在喜马拉雅山山顶的巨人男子,两手持剑,俯瞰人间,准备为正义的世界而牺牲。她的“英雄”比较“懦弱”,被迫在公开场合扮演英雄角色,而把最脆弱的裸露的自我,暴露给她最亲密的朋友。^④ 这个有意“女性化的”形象,旨在质疑传统“英雄”观念的性别基础。庐隐在早些时候同样写给石评梅的文字中说:为同情人类而流泪,的确是伟大的壮举,那些不愿面对自己的伤口的人,永远不是真正的英雄。^⑤ 所以,庐隐歌唱悲哀,这本身就是一个英雄式行为。她把不能意识到悲哀的人,从她的英雄范畴中排除出去,这实际上是对20年代末之后左翼文学理论家发起的男性化过程(见第七章)进行文本抵抗。

庐隐的《醉后》是这样看待城市的:“北京城重到了,黄褐色的飞尘下,掩抑着琥珀墙、琉璃瓦的房屋,疲骡瘦马,拉着笨重的煤车,一步一颠地在那坑陷不平的土道上努力地走着……一切不曾改观。”^⑥ 这一悲凉图景中浮现的不只是一座悲哀之城,也是一座文明衰落之城。这座

① 庐隐,《庐隐选集》,第1卷,591页。

② 同上书,第1卷,591—592页。

③ 庐隐在两年时间里就失去了母亲和第一个丈夫郭梦良,并在郭的家乡深受屈辱。发表了《醉后》不久,她又失去了石评梅,没有了石评梅,庐隐说自己好似没有旅伴的长途行客(同上书,第1卷,593页)。

④ 同上书,第2卷,31—33页。

⑤ 同上书,第2卷,13页。

⑥ 同上书,第2卷,30页。

古都没有了以前引人注目的建筑,蒙着永不消散的尘土。可怜的是,能够象征北京的是那些瘦弱、迟缓的背着重负的牲畜。在庐隐看来,北京正在自己沉重的文化负担下瓦解。庐隐眼中的堕落城市,后来由张爱玲在另一背景下进行了发展,它似乎是现代中国看待城市的一种极为特别的角度。^①

庐隐把自己的创作分成三期。(1)悲哀期,这时她沉浸在感伤中。(2)转变期,她试图排遣自己的感伤。(3)开拓期,这时她力戒感伤,不是因为她感受不到感伤情绪,而是因为这种感伤是完全超越语言的。^② 无论是否“超越语言”,感伤伴随着庐隐的整个文学生涯。在庐隐死前一年发表的《一个情妇的日记》(1933),表达了一位受过教育的年轻女人对仲谦(一位政党领袖,但未说明是什么政党)的渴望。已婚的仲谦回应了她做忠诚情妇的激情,但在小说快结束时,她的性欲被重新转到国家救亡的轨道上来:“我要完成至上的爱,不只爱仲谦,更应当爱我的祖国。”^③情妇离开上海(仍是满足情感的地方),到当时被日本占领的东北去,走之前,她用自己的鲜血给仲谦写了一封信,劝他更努力地为国效力。

这位情妇一心追求爱情,在小说中的绝大部分时间里,她都耽于挥之不去的悲哀。考虑到这些,小说结尾就显得很不可信。这告诉我们,庐隐说她写作最后一个阶段的“开拓”究竟指什么。这一开拓,把她以前的感伤转了向,将感伤变成了爱国主义。^④ 为此她写了《火焰》(1936),这是她死后才发表的小说,描绘抗击日本 1932 年 1 月入侵上

① 许地山的《春桃》(1934)中的标题人物春桃,对文化城北京也有不同一般的看法。周蕾这样评论春桃:“她是收烂纸的,把‘文化’看成垃圾,推翻了受过教育的人与未受教育者间的社会等级差别”(145页)。实际上,我们可以再朝前走一步,对春桃来说,北京基本上就是一座“废墟”之城,所以她才能把它的古老文化看成“垃圾”。《春桃》的英译本,见於梨华(V. Hsu),23—43页。

② 见庐隐,《庐隐选集》,第1卷,595页。

③ 同上书,第1卷,463页。

④ 庐隐这样做实际上是追随丁玲。丁玲在《1930年春上海》中(第一章讨论过这篇小说),颂扬了一个小资产阶级的妻子,她违背丈夫(一个感伤主义作家)的意志,加入无产阶级文学运动。但二者之间的一个重要差别在于,庐隐在30年代并未完全接受左翼意识形态。

海。这篇小说毫不掩饰地表达爱国之情。于是,近年批评家钱虹认为,就后期作品来说,庐隐并未像茅盾所说的“停滞”,而是在最后几年作出了重大进步。^①但从历史上来说具有反讽意味的是,庐隐后期的改变并未被批评家完全理解,所以她从30年代初起就被边缘化。^②

第二节

张爱玲:《倾城之恋》

张爱玲是1943年登上文坛的,当时上海正在日本占领之下,大多数资深作家都离开上海,到了内地的重庆等地。^③柯灵(原名高季林,生于1909年)回忆说,他在《紫罗兰》(1943)上读到张爱玲的第一篇作品(《紫罗兰》是后期鸳鸯蝴蝶派杂志,主编周瘦鹃),觉得真是一个文学“奇迹”。^④柯灵是《万象》的主编,他向张爱玲约稿。张爱玲本人来到他的办公室,拿来了手稿《心经》(1943),柯灵感到很吃惊。在一两年的时间内,张爱玲“在写作上很快登上灿烂的高峰,同时转眼间红遍

① 庐隐,《庐隐选集》,第2卷,438页。

② 庐隐写《火焰》时,苏雪林拜访了她,发现她不愿谈论自己的作品,大概是因为自己突然改变了意识形态立场而感到尴尬吧。庐隐死后,苏雪林到处搜求她的自传,却没有找到。一个十多岁的书贩告诉苏雪林,哪个书店也找不到那类书,因为,毕竟庐隐的时代已经过去了。见苏雪林,《文坛话旧》,49—51页。庐隐一生的反讽,一直持续到80年代末。比如,杨义在自己的文学史中也承认庐隐五四时期的“停滞”在后来的作品中消失了,但他仍用唐弢的话“庐隐的时代过去了”,来结束对庐隐的讨论(《中国现代小说史》,第1卷,270、276页)。

③ 除小说以外,张爱玲还写散文、剧本和影评。1943年,她为上海的英文杂志《二十世纪》(The XXth Century)撰稿(见郑树森)。“张爱玲研究”是夏志清1961年独自发起的。他在《现代中国小说史》中讨论了“资深作家”茅盾、沈从文、老舍、巴金等的战时活动后,为张爱玲写了很长的一章(389—431页)。后来的研究,见耿德华(Gunn),《不受欢迎的缪斯》,200—231页;柯灵;史书美;水晶;唐文标,《张爱玲杂碎》与《张爱玲卷》;王拓,1—102页;张健;以及《联合文学》的一个专版,第3期,第5号(1987年3月)。关于对张爱玲的反面描绘,尤其是她与战时“丈夫”胡兰成(1906年生,供职于日伪政府)的关系,见刘心皇,71—74页,126—131页。

④ 夏志清也有同感,他很惊讶“这样一个天才才会出现在中国文坛”(见水晶,4页)。

上海”^①。

在第一部集子《传奇》(1944)再版的前言中,张爱玲毫不掩饰地表达了自己的喜悦:“出名要趁早呀!来得太晚的话,快乐也不那么痛快……所以更加要催:快,快,迟了来不及了,来不及了!个人即使等得及,时代是仓促的,已经在破坏中,还有更大的破坏要来。有一天我们的文明,不论是升华还是浮华,都要成为过去。”^②甚至在发现自己突然置身文学顶峰的狂喜时刻,困扰着张爱玲的仍是所有文明的毁灭这一令人沮丧的、几乎末世般的图景。我们可以说,在话语上从一个极端突然走向另一极端,这说明张爱玲的世界观有潜在的不稳定性,其结果就是她常常认为世界是“荒凉”的,将世界看成毁灭、废墟、“倾城”。^③

“倾城”的形象,最好地体现在张爱玲的《倾城之恋》(1943)中。傅雷(1908—1966)1944年以迅雨的笔名,概括了这一故事:一个离婚女子,出身于本来显贵、如今没落的家庭,被兄嫂的冷言冷语赶出家门;正当她与一个世故的商人陷于无望的求爱过程时,发生了一个惊人事件,挽救了她,让她今后能安稳地维持普通生活。^④这个简述完全没有穷尽张爱玲这篇小说丰富的多层含义。傅雷自己把它比成“一块雕刻精工的翡翠宝塔”^⑤。虽然傅雷显然是无心的,但他的比喻却指出了阅读张爱玲这篇小说的另一种方式。精雕细琢的翡翠塔,因其精细做工而被欣赏,同样,我们也应该仔细研究《倾城之恋》的叙述细节。用周蕾的话说,张爱玲是通过“细节的戏剧化,即将细节如电影镜头一样放大”,传达了世界是废墟、毁灭的看法。^⑥

① 柯灵,iii页。

② 张爱玲,《怨女》,434页。

③ 同上页。在她关于苏青的文章中,张爱玲回忆了在香港的大学生活。她学习非常刻苦,获得了两个奖学金,还有一次去英国的机会。“然后战争来了,学校的文件记录统统烧掉,一点痕迹都没留下。那一类的努力,即使有成就,也是注定了要被打翻的罢?”(见唐文标,《张爱玲卷》,193页)。有了这样的末世观点,她在陷落的上海作好心理准备,也许自己的成就(这次是文学创作)会再次被毁。

④ 傅雷的概述太短了,没能捕捉张爱玲小说的细微之处。更好的情节概述,见耿德华(Gunn),《不受欢迎的缪斯》,214—215页。

⑤ 傅雷,458页。

⑥ 周蕾(R. Chow),114页。

小说中的几组细节尤其值得注意(张爱玲的作品中,细节常成对出现)。^① 第一组是张爱玲笔下的人物身上现代与传统的冲突。在上海,白流苏与众不同,主要因为她是离婚女人,是被传统家庭鄙视的“现代”而“堕落”的女人。作为一个现代离婚者,流苏恰好懂得西式舞蹈,这种特殊知识让她引起了范柳原的注意。有反讽意味的是,柳原是个花花公子,曾去过海外,体验过各种异国女人。他坚持说,他喜欢流苏,是因为她是一个“真正的中国女人”,而“真正的中国女人是世界上最美的”。^② 敏感的流苏马上明白,自己被范柳原想像为既贤淑又肉感,而这一组合让她一方面不同于上海“贤淑”的姐妹,又不同于范柳原的萨黑夷妮公主(柳原肉感的异国玩友)。于是,张爱玲在柳原身上表现了现代(一个花花公子)和传统(一个深知传统中国价值观的人)之间的张力。

第二组二元对照,涉及旧式与现代的生活方式。流苏曾把白公馆设想成仙宫:白公馆的一天,相当于尘世一千年,因为那里的每一天都跟其他所有日子一样单调无聊。^③ 但在监狱一般的白公馆外面,流苏又体验到另一种焦虑,那就是在瞬息万变的现代世界中的不安全感。^④ 她第一次去香港时,柳原陪她到海滩、电影院、剧院、赌场、舞厅、旅馆、咖啡店、丝绸店、川菜馆、沪菜馆。远离了家庭关系,流苏觉得不安而戒备。她希望在28岁时自己与柳原能走向婚姻,但柳原对此似乎没有表示。

第三组二元对照,是把文明与毁灭并置在一起,这最能体现张爱玲的城市观。柳原跟流苏在浅水湾散步,看到一面砖墙,突然很感动

① 张爱玲在一篇文章中提到,她在自己的小说中喜欢用“参差的对照”。就《倾城之恋》来说,叙述出来的东西(流苏来自衰败家庭)与只是暗示的东西(她没有成为爱国革命者),二者形成了对照。见张爱玲,《流言》,20页。关于张爱玲这篇小说中的“神话结构”及其形成的对照,见水晶,49-50页。

② 张爱玲,《怨女》,67页。

③ 同上书,57页。

④ 传统衰落家庭中的幽闭气氛,在张爱玲的杰作《金锁记》(1943)中表现得最好。它可以说是《倾城之恋》中现代生活方式的“传统”版。近期对《金锁记》的研究,见米乐山(Miller)与常汇川(Chang)。

地表白道：“有一天，我们的文明整个的毁掉了，什么都完了——烧完了，炸完了，坍完了，也许还剩下这堵墙。流苏，如果我们那时候在这堵墙根下遇见了……流苏，也许你会对我有一点真心，也许我会对你有一点真心。”^①的确，在流苏第二次去香港时，他们彼此更“真心”了。他们似乎在迷梦中做了爱，然后搬到一个新房子，流苏成了柳原的情妇。流苏穿过一间又一间空屋子，发现自己的“新”生活仍与以前一样空虚、荒凉。直到1941年12月的香港之战，他们的生活道路才被最终确定。他们陷身在倾城之中，这最终使得柳原娶了流苏。

废墟与琐屑：张爱玲对倾城/文明之毁灭的看法

《倾城之恋》结尾的语气并非无忧无虑，因为流苏相信，浅水湾的砖墙还在，她想明白自己在世界上的位置：“香港的陷落成全了她。但是在这不可理喻的世界里，谁知道什么是因，什么是果？谁知道呢，也许就因为要成全她，一个大都市倾覆了。成千上万的人死去，成千上万的人痛苦着，跟着是惊天动地的大改革……流苏并不觉得她在历史上的地位有什么微妙之点。”^②

这是张爱玲这篇小说最著名的段落。对它有两种解释，简述如下。首先，按照耿德华的说法，张爱玲是有意以小说的题目打双关语。在传统中国叙述中，“倾城之恋”意思是爱上“妖姬”（*femmes fatale*），她最终导致倾国倾城。^③从这个主题来说，“妖姬”既引起爱情，也导致毁灭。水晶（原名杨沂，1935年生）同意把流苏解读为“妖姬”。他挖掘了小说中一些有启示作用的细节。流苏第一次出现时，像典型的中国古典美人一样，衬着一段胡琴音乐，脸上带着“冷笑”，对男性来说，这被认为是“致命的”（所以在离婚之后，她丈夫就夭折了）。她月光下

① 张爱玲，《怨女》，70页。

② 同上书，90页。

③ 耿德华（Gunn），《不受欢迎的缪斯》，215—217页。

“不近情理”的美,好比传统中国叙述作品中的女鬼。^① 如果流苏是现代“妖姬”,其内涵是什么? 对此,水晶和耿德华都没有详细阐述,因为他们都偏重研究张爱玲的美学细节。张爱玲把流苏写成把爱情与毁灭“宿命地”联系在一起的力量,这说明张爱玲眼中的城市是一个父权制秩序,它受到它所想要的东西(女人)的威胁。这样来看,“倾覆之城”代表着一个女性眼里的被摧毁的文明,因为“文明”(civilization)在词源学上是跟“城市”(city)有关的。

第二,按照柯灵的说法,如果用上海代替香港,用张爱玲来代替流苏,那么我们引用的段落也完全适合张爱玲。正是从上海这座“倾城”(被占领)的废墟上,张爱玲这颗文学明星出现了,因为她不适合现代中国文学上的其他任何时期。^② 就本书来说,重要的不是张爱玲在现代中国小说史上占有或应该占有什么地位,而是她作品中传达的城市观。^③ 不论在上海还是在香港——因为如唐文标所说,“张爱玲写的一切地方都是上海”^④——张爱玲的典型世界都是一座“倾城”,里面住着遗少、花花公子、鸦片鬼、酒鬼、赌徒等。这是一座“黑幕”遮住的“死世界”,一个没有光的所在,一个完全荒凉、黑暗的世界。^⑤

下面是流苏想像中陷落的香港的“末世”图景:“一到了晚上,在那死的城市里,没有灯,没有人声,只有那莽莽的寒风……无穷无尽地叫唤着……真空的桥梁,通入黑暗,通入虚空的虚空。这里是什么都完了。剩下点断墙颓垣,失去记忆力的文明人在黄昏中跌跌绊绊摸来摸

① 水晶,43—50页。

② 柯灵,viii页。

③ 夏志清为水晶的书作序(3—10页),认为张爱玲在现代中国文学史上的地位无人匹敌。他认为,没有哪个五四作家能与她相比。除《红楼梦》的作者曹雪芹(1715—1763)外,民国之前的作家,也没有几个能在艺术成就上超过张爱玲。夏志清进一步认为,就“质量”而言,张爱玲可以与现代西方文学中屈指可数的几个一流作家媲美。但已经有人从不同角度质疑了夏志清对张爱玲的明显偏爱,见普实克(Prusek),《现代中国文学史的主要问题与夏志清的〈现代中国小说史〉》;唐文标,《张爱玲杂碎》。从历史上来说有讽刺意味的是,夏志清给现代中国一位女作家以“纪念碑”地位(一般来说,这是一种写文学史的男性传统),而张爱玲本人却已不再相信文学作品的纪念碑(这可以说是女性表达了自己的怀疑甚至不满)。

④ 见张爱玲,《怨女》,479页。

⑤ 同上书,480—493页。

去,像是找着点什么,其实是什么都完了。”^①张爱玲笔下的“倾城”,主要用黑色、荒凉的形象雕刻出来,它不仅构成一个荒凉的景象(vision),更是一个重大的“重现”(revision)。在周蕾看来,它旨在颠覆以前关于世界完整性的观念(如文明、启蒙、国家、人、自我)。^②从这个角度来看,张爱玲眼中看到倾城,是因为她有一组特殊的信念,这需要从她自己的角度来探讨。

张爱玲《自己的文章》收在《流言》(1945)中。这篇文章中,张爱玲区分了两类文学作品:一种是强调“人生飞扬的”,一种是强调人生安稳的。人生飞扬的一面更属于超人,他一般都与一个特殊时代相连。而人生的安稳层面,则要求一种永恒之感,所以是“人生飞扬”的基础。“人生飞扬”的作品让人有力量感,并进一步导致愉悦,而安稳的作品则通过它的美给人启示,它的美就在于悲哀和荒凉。张爱玲更喜欢普通人(即使他们平庸),而不喜欢强大的英雄,因为她相信普通人更代表了一个时代的全体。这一信念显然与前一章分析的左翼话语对立。所以,张爱玲没有让白流苏在香港之战后成为革命女性,也没有让范柳原成为热情的爱国者。^③范柳原只是一个自私的男人,而流苏只是一个自私的女人。在战争与动荡的年代,个人在太阳下也许没有位置,但一对普通的夫妇总可以找到一块地方。^④张爱玲就这样关注着男女之间的琐事,坚决拒绝任何“宏大”的努力——她坦白承认,那种层次不是她力所能及的。

而且,张爱玲否认“宏大”(师陀对“史诗”叙述也采取这样的态度,

① 张爱玲,《怨女》,88页。

② 周蕾(R. Chow),120页。她的说法值得在此全文引用:“在这些毁灭的形象中,我们遇到的世界实际上是一个细节,是一个部分,已从一个假定存在的‘整体’剥离。整体本身是被切断的,不完整的,荒凉的,同时从感官上来说又是切近的。张爱玲对现代性的观点,其特点正是这样的整体感,而非理想主义的‘人’、‘自我’、‘中国’等整体性。”

③ 见张爱玲,《流言》,19—23页。

④ 张爱玲,《怨女》,88—89页。张爱玲和她的批评家也曾在其他场合用过“自私”和“个人主义”这些词。胡兰成回忆说,张爱玲有一次既是为自己辩护,又很固执地告诉他,她是个“自私的人”(见唐文标,《张爱玲卷》,107页)。唐文标1944年在评论颠峰状态的张爱玲与苏青时,也入木三分地说:“在个人主义风靡一时的现社会里,即使是被压抑者反抗的呼声,也不免是属于个人主义的”(同上书,255页)。他认为,这两个通俗作家逊于其先驱者,如冯沅君、冰心、白薇。

见第二章),揭示中国文学中“理论的贫困”(当时老舍在重庆也是这样做的,见第四章)。这样,张爱玲在创作中似乎采纳了“民俗学者”的立场,而非社会批评家的立场。^①她不仅密切关注现代人的妙语与智慧,也密切关注他们的服装时尚,这充分反映了她的“人类学”兴趣。^②在短文《到底是上海人》中,张爱玲为“上海人”给出了这样的定义:“上海人是传统的中国人加上近代高压生活的磨练,新旧文化种种畸形产物的交流,结果也许是不甚健康的,但是这里有一种奇异的智慧。”^③

这种“奇异的智慧”帮助上海人度过了倾城时期的黑暗与荒凉,这可见于张爱玲的小说《封锁》(1943)。一个电车大白天停下来,因为铃响了,宣布被占领的上海开始封锁:“每一个‘玲’字是冷冷的一小点,一点一点连成了一条虚线,切断了时间与空间。”^④一群上海人困在车里,其中有一个已婚男子,是银行会计,还有一个未婚女子,是大学教师。命运似乎让他们走到一起,他开始跟她调情。对她来说,他是一个真实的男人,不诚恳,不聪明,但很风趣。对他来说,她是一个可爱的女人,像自己嘴里吹出来的气息一样:他需要的时候属于他,他不需要的时候就飘走。他们觉得他们恋爱了,但随着封锁的结束,他们短暂的爱情也结束了。“封锁期间的一切,等于没有发生。整个的上海打了个盹,做了个不近情理的梦。”^⑤

① 张爱玲对“纪念碑”的看法,见《流言》,22页。张爱玲曾公开说,老舍有两部小说,属于她最喜欢的中国文学之列,这表明了她与老舍的联系。当时的场合是1944年3月16日召开的一次讨论会,参加者是当时著名的上海女作家,包括关露、潘柳黛(1922年生)、苏青、王丽玲。张爱玲最喜欢的作品如下:《红楼梦》、《老残游记》、《醒世姻缘传》、《金瓶梅》、《海上花列传》、《歌潮》(1920—1921)、《二马》、《离婚》、《日出》(见唐文标、《张爱玲卷》,228页)。^②《醒世姻缘传》是一部清朝小说,作者西周生,1721年左右印刷。《歌潮》是一部描写上海娼妓的小说,作者朱瘦菊(见魏绍昌,《我看鸳鸯蝴蝶派》,129—136页)。

③ 除了在小说中有大量服饰方面的细节外,张爱玲还在英文文章《中国的生活与服装》中(她后来将其重写成中文《更衣记》),对中国服装进行了历史研究。见张爱玲《流言》,65—74页。

④ 同上书,56页。

⑤ 张爱玲,《怨女》,92页。就创造流动的城市意象来说,张爱玲接近此前的上海城市作家,比如穆时英与施蛰存(见第六章)。也许由于这个原因,在严家炎的《中国现代各流派小说选》中,她的小说被列在新感觉派和心理分析小说的名下。

⑥ 张爱玲,《怨女》,103页。

《封锁》中可以明显地看到,在上海人的日常生活中,现代爱情多么琐碎。同样明显的是,张爱玲从未提到政治问题(如爱国主义),因为,正如她当年在另一处宣称的,“我们的私人生活中已经充满了政治”。^①她更注意的是日常生活的政治,而非民族的政治。张爱玲用个人的代替了历史的。这进一步说明,她一方面根本怀疑历史的宏大,另一方面却对日常生活琐事有兴趣。她注意的是琐事,遵循从地面观看城市的视角(见第三、五章)。但她又朝前走了一步,认为“人性”存在于不起眼的历史时刻中。按照唐文标的说法,张爱玲对现代中国文学的独特贡献在于,“她所有最好的文字表面在挖出苦楚,却在其中把小市民平淡自然的屈服,重新提到人的层面来,也许已是‘时候’了”^②。

张爱玲把自己的旧作看成深埋在历史中、几乎被遗忘的“破烂”。^③如果说她的作品真可以看成被现代文明的直线进程遗弃的历史“破烂”,那么,(重新)阅读它们,就是从“垃圾场”中反观该历史——这未必是“历史”本身的垃圾场(对张爱玲来说,历史总是支离破碎的,要么已毁灭,要么就面临毁灭的威胁而岌岌可危),而毋宁说是男性中心的历史书写传统的“垃圾场”。“破烂”这一形象,早在张爱玲1947年《中国的日夜》一文中就已出现。在那篇文章中,她眼里的中国是完全脚踏实地的(如每天买菜)。她还貌似无所谓地承认,“我们中国本来是补钉的国家,连天都是女娲补过的。”^④从历史的破烂,到作为破烂的历史(或作为拼贴的国家),张爱玲明显女性化的、有意琐碎化的写作,就这样构成了“大文学”王国(民族主义、理性、自大的男性写作)之外的一个想像空间。^⑤

① 张爱玲(A. Zhang),《妻子,荡妇,孩子》英文版,54页。

② 唐文标,《张爱玲卷》,3页。

③ 同上书,1页。

④ 张爱玲,《怨女》,236页。

⑤ 张爱玲对左翼“只看病不开方”的做法很不满。她在1944年4月的《杂志》上发表了一篇文章,谈文学写作。她认为,知识分子讨论意识形态,与文人参禅相似:二者都喜欢高谈阔论,但常常不知所云。她说,“女人很少有犯这毛病的,这可以说是‘男人病’的一种”(张爱玲,《怨女》,430页)。史书美最近研究了《传奇》,提出了一种“私人”解读,旨在重新捕捉张爱玲的现代城市日常生活体验(如欲望、死亡意志、叙述冲动)的元话语性质。

从结婚到离婚：苏青的《结婚十年》

虽然张爱玲与苏青在文学风格与个性上截然不同,但张爱玲坚持认为,如果把自己与苏青相提并论,她还满意,但如果跟冰心或白薇相提并论,她就无法觉得荣幸。^①实际上,在40年代初,张爱玲和苏青作为两个最受欢迎的女作家,常常被相提并论。像张爱玲一样,苏青也是大学毕业,常给文学刊物写稿。她早在1935年就开始为林语堂撰稿。到1943年(当时张爱玲刚刚出现在文坛),苏青已经很有名,自己创办了杂志《天地》(是用真名冯和仪来主编该杂志的),《天地》上还发表了张爱玲的很多作品。苏青的第一部小说《结婚十年》(1944)迅速获得成功。它的续篇《续结婚十年》又名《离婚后》(1947),以及苏青的两部文集《浣锦集》(1944)、《涛》(1945),也都极受欢迎。^②无论在其小说还是非小说中,苏青都涉及到性别问题,如妇女教育与就业、结婚与离婚、生育。她的作品批判了父权制社会中盛行的仇视女性态度,为现代中国“妇女运动添砖加瓦”^③。

《结婚十年》是一部有浓厚自传色彩的小说,记录了名为苏青的主人公的生活,从结婚开始,以离婚结束。她18岁就结婚,婚后继续上大学,直到怀孕。她前后生了三个女儿,所以丈夫许同贤看不起她,有了婚外情,让邻居的妻子怀了孕。为改变处境,苏青开始写作,但她在文学上的成功却不能与许同贤分享,因为许根本就不让她写作。苏青

① 见唐文标,《张爱玲卷》,187页。

② 苏青显然对自己在40年代的流行感到骄傲。在她出版的书的后面,有其作品的重印情况。(1)《结婚十年》1948年第17次重印。(2)《浣锦集》1948年第10次重印。(3)《涛》1952年第5次重印。(4)1948年《续结婚十年》第4次重印。她的第一部文集的题目“浣锦”,大概是指她在浙江宁波附近的故乡浣锦。除前面提到的她的作品外,苏青还提到了另一本书《饮食男女》(1945)。在1945年6月期的《天地》上发表了她的一部小说的片段《朦胧月》。1952年香港出版的《涛》中,又宣布了另外两本书,《歧途佳人》和《孽缘》。苏青的更多资料,见耿德华(Gunn),《不受欢迎的缪斯》,69-77页;孔范今,第6卷,713-723页;刘心皇,118-125页;唐文标,《张爱玲卷》,187-262页。

③ 耿德华(Gunn),《不受欢迎的缪斯》,70页。

终于生了一个儿子,但她还是觉得她已无法忍受许同贤,离婚似乎是唯一选择。

如顾彬(Wolfgang Kubin)巧妙总结的,“该小说的主题,是女人在男性世界中受压迫、依附与异化的地位”。在这方面,苏青的小说跟“二三十年代中国女作家的作品和思想有关联”^①。苏青的作品继承了早期女作家的遗产,比如“关注女性的主体意识,批判父权制意识形态及其制度,更重要的是,通过性别体验来质疑书写与话语”^②。比如,在一篇关于妇女教育的文章中,苏青批判了中国教育体制中的父权制价值观。她认为,中国的经典作品,写的都是男子的成就与快乐,古代几个杰出女作家阅读的都是男子的文字,用的是男子的语言,也只能为男子代言。现代文学中也如此。虽然男作家常常提及妇女问题,苏青却质疑道,我们应该在多大程度上认真对待男子呼吁妇女独立与自由的举动。她的结论是,“读这类文章读出来的女生,她们在思想上一定仍旧是男子的附庸。她们心中的是非标准紧跟着男人跑,不敢想男人们所不想要的,也不敢不想男人们所想的。”^③为探讨写作中的女性声音问题,苏青认为,在“男人的社会中,女子是无法说出她们自己所要说的话的”^④。考虑到语言中已承载太多男性价值,一个女人若不依赖男子制造的语言,怎样才能发出自己的声音?

这个问题是很难解决的。在《结婚十年》中,主人公第一次试图教书的努力,被丈夫的家庭阻拦,她后来在写作上的成功又被丈夫迅速遏止。唯一的希望出现在小说接近结尾的地方。苏青得了伤寒,从曾禾那里寻求医疗和精神帮助。曾禾是一个离婚女医生,在德国获得博士学位。她鼓励苏青离开许同贤,追求自己的独立生活,继续写作。在小说结尾,苏青在曾医生面前暗暗祈祷:“她的脸庞是美丽的,举止高贵,态度又是这样的慈祥;像一个白衣天使在我面前宣读福音,我忽

① 米列娜(Dolezelová),《中国文学选读,1900—1949》,162页。

② 引文出自刘禾(L. Liu),她认为丁玲代表了“20世纪初的传统”,是后来中国女作家的先驱(199页)。

③ 苏青,《浣锦集》,6—7页。

④ 同上书,6页。

然起了宗教的虔诚,心中茫茫只想跪在她脚下做祷告:愿我的孩子们幸福,愿贤幸福,愿婆婆幸福呀!”^①

《结婚十年》以离婚收尾,但苏青的最后祈祷似乎并没有表现出耿德华所说的“反抗传统,这种反抗虽然是孤独的,在道义上却是胜利的”。实际上,耿德华在几页之后就承认,主人公“被有意刻画成一个传统年轻女性”^②。这在小说一开始就很明显:苏青结婚是用花轿抬去的。在小说最后,苏青祝福自己的丈夫和婆婆,这时她对“传统性”的服从达到了最高峰。直到小说的续作《续结婚十年》出现,人们才看到了与古老中国传统的重大决裂。

在城市倾覆后依然活着:苏青的《续结婚十年》

《结婚十年》集中在家庭生活琐事上,《续结婚十年》则把苏青的生活范围扩大到整座上海城(日本控制下的“倾城”)。在“金总理”的支持下,苏青买了一套公寓。她重新为文学刊物撰稿,并发表了第一部小说,创办了一个文学杂志(都是作者生活中的实事)。许同贤带走了孩子,所以苏青现在可以自由探索上海能提供给职业女性的一切了。

在苏青探索上海的过程中,有三组男子与她发生了联系:作家、政客、军官。在作家中,文学编辑鲁思纯最吸引苏青,而鲁则没有表示。苏青饱受挫折的情感生活,没能逃过另一个文人朋友潘子美的注意。他认为,苏青的内心是完全女性化的、虚荣的,但苏青太聪明了,不会上任何男子的当,结果也就很难满足自己对男子的欲望。后来,苏青在谈维时身上发现了少见的男子气。谈曾留学苏联,苏青被他的侃侃而谈折服,主动投入他的怀抱。但二人做爱后,苏青意识到他根本不认真,而他甚至觉得她的行为不像一个正经女人。她悲哀地总结说,“一个女人要玩弄男人是不可能的,必定是他也想玩弄你了。”^③

① 苏青,《结婚十年》,229页。

② 耿德华(Gunn),《不受欢迎的缪斯》,70、75页。

③ 苏青,《续结婚十年》,66页。

苏青跟政客们也合不来。她与文人朋友的交往,在情感、性上遭到挫折。意外的是,她得到了赵瑞国的追求,赵是南京傀儡政府的官员,曾留学英国,现已四十多岁,性无能,与他妻子生不了孩子。出于同情,苏青同意做赵的情妇,但她很快意识到,赵想要的不是她,甚至不是她的肉体,而是她的生殖能力。她愤怒地自问,“难道我是制造孩子的机器吗?”^①她在枕头下发现了赵留给她的支票,将支票撕成碎片。

战争结束后,苏青因为以前与日伪的关系而受审。更糟糕的是,一个小偷从她公寓里偷走一千美元,许同贤也不愿让她回去。在忧郁中,她认识了谢上校,他把她引到从日伪政府手中没收的别墅。晚上,他占了她的便宜,第二天早晨就离开了。不久以后,苏青发现自己怀孕了,到处弄钱想堕胎。她对生活完全幻灭了,想自杀,但最终还是决定忍受堕胎的痛苦:“放在我的眼前的只是无限责任,这些都是残忍的男子们给予我的……他们都是骗我的。”^②虽然这样悲惨,《续结婚十年》的结尾还是交织了悲哀与快乐。许同贤的第二任妻子虐待孩子,他把孩子交给苏青抚养。苏青终于与孩子们团聚,感到获得了丰盛回报,“母爱”促使她祝福这世界:“我要为下一代的青年培养聪明的妻子和良好的丈夫……我宽恕一切对不起我的人,也希望我所对不起的人们能够宽恕我;人生是如此……如此有意味呀!”^③

具有反讽意味的是,在《续结婚十年》的结尾,苏青的态度是原谅的、和解的,类似《结婚十年》的结尾。如果说在《结婚十年》中,离婚对女主人公来说是一个重大选择,其目的是在城市中追求更有意义的新生活,那么,在《续结婚十年》中,与孩子团圆似乎说明她退回到了私人领域。^④当然,苏青接受了母亲的角色,这也是对婚姻制度的挑战,因为她主张回到母系社会:“为女人打算,最合理想的生活,应该是:婚姻

① 同上书,108页。

② 同上书,160页。

③ 同上书,165页。

④ 实际上,苏青本人在一篇关于男人的文章中,对妇女独立事业的意义提出了疑问。她认为,爱情(或婚姻)与女人的事业是水火不容的:“女人的爱情成功了就用不着事业,事业成功后更得不到爱情”(《涛》,15页)。《续结婚十年》中成功女作家的命运,似乎证实了她的说法。

取消,同居自由,生出孩子来则归母亲抚养,而由国家津贴费用。”^①但在《续结婚十年》中,女性的这种“理想”生活没有实现(甚至无法实现)。女主人公的城市冒险揭露了一个被权力、金钱等邪恶男性力量无情统治的城市。^②无论她走到哪里,这大都市里都没有属于苏青(小说中的人物)的空间。作者苏青似乎认为,上海这座倾城只是一个巨大的陷阱,以猎捕号称独立的职业女性。

耿德华关于《结婚十年》所说的话,在很大程度上也适用于《续结婚十年》:

从艺术上看,这部小说是平庸之作。没有什么令人难忘的意象,有的事件设计得过于戏剧化。除女主人公外,人物都是平板的。道德评判太多,让人除了对母亲和她的孩子外,对他人都没有同情……但即便有这些缺点,也不能完全否定这部小说。它的确描述了当时的失败婚姻,也认真处理了涉及到的问题,具有资料价值。^③

就本书来说,苏青小说的价值不在于它们的文学成就,而在于它们对现代城市中性别问题的质询。她自传式小说的资料价值,不在于“反映”了当时的社会现实,而是在于,作为表现女性与城市的特殊文本,它们受到了性别等社会话语的影响,又反过来影响着这些话语。苏青在40年代的流行表明了性别问题(尤其是女性性欲问题)的迫切性,因为她的作品显然是女性的作品,有时是女性主义的,虽然有时并非

① 苏青,《浣锦集》,5页。

② 苏青对权力和金钱(二者不可分)的批判,在《续结婚十年》接近尾声的地方最有力。这时,谢上校提出赔偿女主人公的堕胎费用,女主人公的反应是,“一个男人要一个女人,是钱;一个男人要与女人割断关系了,也是钱:出了钱便可以洗净一切罪恶,就此永远于心无愧了”(《续结婚十年》,164页)。从女性角度详细描述堕胎的痛苦,见沉樱的小说《女性》(1934),收在沉樱的《喜宴之后》,169—194页。

③ 耿德华(Gunn),《不受欢迎的缪斯》,75页。

女性化。^①她在倾覆的上海与日伪政府有暧昧的政治联系或个人联系(她虽然活过了“倾覆”时期,在政治上却“死亡”了),虽然如此,苏青的作品作为一种特殊的质询,仍值得关注。^②

第三节

我们可以总结一下城市性别构形的几点内涵。正如前一章结尾所说,男性构筑的“正面”、模范女性,总是根据男性定义的女性德行、贞操塑造的。这样的性别形象,会随着意识形态、价值观而改变。银幕上和出版物上出现的有德行女人形象,从单纯的乡下姑娘,到尽职尽责的家庭主妇,到有政治觉悟的女工,到爱国间谍。所有这些有德行的女人,都几乎无一例外被设想成男子的一部分,而男子是合法的说话主体,他把女性当做城市叙述中不可缺少的点缀。

但“妖姬”却逃脱了男子构造的城市叙述作品。令男子不安的是,从意识形态立场而言,已不再摩登或过于摩登的贬义、“负面”女性形象,在男性叙述中存留下来,成了无法抹去的醒目的文本剩余。比如说,丽莲、虞玉、陈若英、韦明的形象,虽然最终被左翼意识形态否定,但在电影及叙述作品中,作为男性欲望的对象,都扮演了不可缺少的角色。实际上,30年代电影表现“被否定的”现代女性的话语策略,很

① 唐正璧1944年就抱怨说,大多数人阅读苏青作品,只是看她如何写性。之所以如此,并非因为读者幼稚或灵魂龌龊,而是因为作者一味地关心女人的性意识,据说这使她成为“为了争取性欲满足的斗争的斗士”(见唐文标,《张爱玲卷》,259-261页)。从历史角度看,唐正璧的说法是站不住脚的,因为女性的性意识(庐隐和丁玲早在苏青之前就写过它)跟男性的性意识(郁达夫与新感觉派作家的作品,表现了男性的性意识)一样,也是一个合理的文学题材。至于说苏青太有进攻性,太直白,所以“男性化”——对此张爱玲认为,苏青有女人的所有弱点,“她就是‘女人’,‘女人’就是她”(同上书,188页)。张爱玲公开宣布,在所有当代女作家中,她最喜欢苏青,因为苏青的作品代表了一种“伟大的单纯”,这显然是为苏青辩护(同上书,222页)。

② 苏青的杂志定期发表日伪上海市长陈公博及其圈内人物的文章。有流言说,陈公博不仅支持《天地》的出版,还是苏青的情人。见耿德华(Gunn),《不受欢迎的缪斯》,76页;傅葆石(Fu),214页。大概由于她跟“汉奸文人”的可疑关系,苏青在战后受到严厉批评,她的作品被指责为“色情”,她自己被称为“文学娼妓”。她对这些指控的公开回答,见《续结婚十年》,i-x页。

接近两个上海作家叶灵凤、徐訏在小说中表现摩登女性的话语策略。如自己的银幕伙伴一样,秦丽丽、陈艳珠、白萍、梅瀛子都只是男性欲望的对象,这些欲望包括对性占有的欲望(通过金钱或阴谋),对权力、知识的欲望(通过调查式叙述),对自我形成的欲望(通过审美)。这些女人作为男性欲望的对象被置于男子偷窥目光之下,被迫展示自己的性感肉体,表演着男性的性幻想。卡尔维诺的《看不见的城市》以及德·劳蕾提丝的评论中都预言到,这些男性作品中出现的“另类”现代女性“既是表现的动力,也是其不可企及的终极目标”^①。就是在这个意义上,关于城市的叙述常常只是刻写了女人的缺席。

虽然其核心对象(女性)是缺席的,男性构筑的文本之城基本上是一个有序的结构(多是父权制秩序)。而本章讨论的女性作品中,我们看到的是对这种秩序的猛烈挑战。在《或人的悲哀》、《生活琐事》中,城市被想像成陷于无序之中,爱情、生活都没有了意义。在《倾城之恋》中,一个现代“妖姬”本是历史上无足轻重的自私女人,却似乎通过历史本身的巧合,“倾”了城(文明之所在)。张爱玲这篇小說的大胆在于她重新审视了城市。这不是没有女人的城市,相反,张爱玲笔下的女人成为倾城(或文明)废墟之上的胜利者。苏青的《续结婚十年》总是缺乏张爱玲的胜利语气,表现了城市在政治、道德上都“陷落”后,一个现代女性想存活下去的欲望。苏青小说中浮现的上海不是一个有序结构,而是一组破碎、不连续的城市景观,它们碰巧由一个女性认识主体联结在一起。

在此可以看一下张爱玲与苏青一个显著的共同点。她们都选择了离婚女性作为城市中代表现代女性的核心人物。离婚女子无疑是现代的,她不仅从法律上摆脱了束缚着中国传统淑女的制度,而且,作为边缘化的人物,她不断威胁着现存社会秩序的稳定。在张爱玲的《倾城之恋》中,白流苏在香港的大胆性冒险,以及她再婚的醒目成功,最终让她四嫂也跟她四哥离婚。流苏也许无意于此,但她被看成了现代女性的楷模,一个现代“妖姬”,在小范围内,倾覆了她的传统家庭的

^① 德·劳蕾提丝(de Lauretis),《艾丽丝没有做》,13页。

稳定性。类似地,在苏青小说中我们遇到了两个离婚女子。很大程度上,苏青是在一个离婚女医生的鼓励下才决定与丈夫离婚。然后,作为一个离婚女人,苏青就可以在家庭外冒险。她在探索这倾覆之城的过程中意识到,对独立的职业女性来说,公共领域虽然没那么压抑,但却更险恶。

有趣的是,不同的文化环境(北京、上海)会产生不同的中国现代女性构形。在古都北京,受过教育的女性常被看成被传统无望地束缚着,在父权制社会里一直只是性对象。比如,在《老张的哲学》中,女学生李静被迫做了姨太太。她决定“宁可嫁老张不叫叔父死”。之后,她给自己的恋人写信说,“妇女是给男人作玩物的”^①。虽然李静受过新式教育,她最后还是履行了牺牲仪式,人们觉得每个传统中国女性都应该如此。老舍的另一部小说虽然题目是《离婚》,涉及了离婚的概念,其中却没有敢于挑战北京社会秩序的现代男女。诚然,老李相信“婚姻制度根本要不得”,但他肯服从张大哥给他安排的一切,而张大哥这位保守的男媒人,口号就是“以婚治国”。^② 婚姻对张恨水的《啼笑因缘》也同样重要。在这部小说里,摩登女郎何丽娜曾炫耀自己豪华的西化生活方式,展示自己的过度性欲,后来却自愿培养传统价值观,以嫁给樊家树。^③ 这方面值得注意的是,直到20世纪80年代,对北京的这种根深蒂固的性别构形仍基本没变。80年代的“京味小说”在再次捕捉北京的真正文化传统时,把北京城基本上表现为“爷儿们的世界”^④。

跟以前一样,上海立于现代中国文化想像光谱的另一端。上海一位资深的新闻记者、冒险者朱子家(生于1904年)声称,“上海是男人

① 老舍,《老舍文集》,第1卷,146、159页。

② 老舍,《离婚》,20、11页。

③ 有趣的是,惜红馆主写的《啼笑因缘》续篇中,何丽娜一旦结婚,又重操西式生活方式(更多出现在西化城市天津,而非传统城市北京),她必须成为现代的离婚女性,才能实现自己在原本中作为“妖姬”的潜力。

④ 见赵园,《北京:城与人》,59页。

的乐园,其实却是女人的世界。”^①没有了女人,上海将怎样?朱子家的回答是,男人也许会对金钱丧失兴趣,甚至对生活丧失兴趣。实际上,男人愿意玩命,正是为了女人:赚钱是为了安身立命,安身立命是为了接近女人、捕捉女人、为女人花钱。简单来说,上海从一个小渔村变成现代都市,女人是其情欲动力。^②朱子家展现的上海不是一个理论推论,听起来却酷似卡尔维诺讲的卓贝地的神秘故事,这座城市建立的基础是各国男子都梦想着捕捉逃跑的女人。

所以,在上海叙述作品中,逃跑的女人在追求爱情与快乐上总是显得很“自由”,比如《子夜》里的刘玉英,《日出》中的陈白露,《结婚》中的田国秀,《三个摩登女性》中的虞玉,《时代姑娘》中的秦丽丽。她们自由随便,常常成了“妖姬”,对男人施展着自己无法抗拒的性力。一个典型的“妖姬”就是离婚女子。在张爱玲看来,她可以倾覆整个城市/文明。另一个典型的“妖姬”是职业舞女,用更优雅的词汇来说就是“交际花”(如徐曼丽、陈白露、陈艳珠、白萍、梅瀛子)。人们一般觉得她们比离婚女人更“堕落”,也因堕落而更神秘、迷人。舞女既能让城市中的男性实现自我,又能将其毁灭。

从对城市性别构形的研究中可以明显看出,“另类”现代女性(无论是离婚女人还是舞女,或二者兼而有之)代表了一个文化生产场所,在那里,性别成了现代城市叙述作品中最棘手的问题之一。总之,我们可以说,把城市设想为傲慢、自大、污染、腐蚀、死亡、毁灭,这些总是通过女性形象来表达的,或是刻写在女性形象中。而女人实际上是对现代城市进行表现、文本创造、叙述构造的基础。

① 朱子家,119页。除了报业外,朱子家还曾从事法律、银行、政治、工商业(同上书,i页)。

② 同上书,119—124页。

结语：研究现代中国文学史的一个视角

在乡村汇聚了自然生活方式的想法：平和、单纯、简朴的美德。在城市则汇聚了成就中心的想法：学问、通讯、光。由此发展出强烈的对立观念：城市是喧嚣、庸俗、充满野心的地方，乡村则是落后、愚昧、狭隘的地方。

——摘自威廉斯(Williams)的《乡村与城市》

就乡村、城市问题来说，在现代中国文学与电影的发展中，可以看到一个长期存在的模式。在现代中国作家心中(或无意识中)，乡村一直占据核心位置。围绕着乡村积累了一系列相关的概念：文化传统、民族意识、伦理准则、道德正直。这就可以解释，虽然对乡村的想像中有矛盾心理(如平和/停滞、单纯/愚昧、节制/屈从)，乡村为什么总被设想为现代文学中的出发点，也常常是其最后归宿。于是我们读到，人们常常怀着怀旧、同情、忏悔之情，在想像中或实际中回到乡村，如鲁迅的《怀旧》(1911)、《故乡》(1921)、《在酒楼上》(1924)，沈从文的《湘行散记》(1934)、《湘西》(1938)，师陀的《果园城记》(1938—1946)等很多作品中那样。^①

另一方面，围绕着城市则积累了一组同样矛盾的价值观(如启蒙/

^① 鲁迅小说，见《狂人日记》；沈从文的《湘行散记》，见《沈从文文集》，第9卷，225—327页。

野心,民主/无序,自由/动荡,机会/贪婪,技术/隔绝)。城市常被认为远离真正的中国体验,眩人耳目,引诱、猎捕缺乏经验的冒险者,使其变得盲目。或者,城市被认为是光怪陆离的,只在刹那间才能被充分体味到。这就说明在现代中国的文化想像中,现代城市(不同于北京这样的传统城市,那里的居民仍能培养日常行为的“艺术”)为什么被赋予主要为时间的存在形式。上海在比喻意义上漂浮在“海上”,随着资本之流(《子夜》)、商品之流(《结婚》)、爱欲之流(《日出》)而沉浮。香港从词源上来说则是一个芳香的港口,一个让船只躲避风浪的临时“港湾”,它们装卸货后,又要出发到凶险的海上。于是,读者遇到各式各样“孤独的行客”,无论是在城市之内(《流》、《夜总会里的五个人》),还是在城市之间(《时代姑娘》、《或人的悲哀》),或城乡之间(《离婚》、《在医院中》)。

从40年代起,城/乡问题开始政治化,但这只是置换了城乡问题中的矛盾,并未解决这些矛盾。乡村被重新设想为“中国革命的摇篮”,在革命的不同时期展开着游击战争和土地改革,这类作品如萧军(原名刘鸿霖,1907—1988)的《八月的乡村》(1942),周立波(1908—1979)的《暴风骤雨》(1948),丁玲的《太阳照在桑干河上》(1949)。同时,城市成了共产党领导的政治活动的舞台,这类作品如杨沫(1914年生)的《青春之歌》(1958),周而复(1914年生)的四卷本《上海的早晨》(1958、1962、1980)。批评家刘再复是这样评论毛泽东时代的:奇怪的是,这一时期的几乎所有城市小说都相当乏味。^① 阶级斗争贯穿、渗透了所有城乡空间。从这一角度来说,乡村与城市的观念从50年代到70年代中期没有多大变化,只不过城市取代乡村,成了实际政治中心。

在毛时代过度政治化的气氛中,知识分子不再有资格自觉观察变化中的城乡景观。在一系列政治运动中,他们的声音被压制,他们被洗脑,他们的个人追求被禁止。用高德曼的话说,“五四文学的余辉也泯灭了。”^②但启蒙之火并未完全熄灭,因为在后毛时代的文学与电影

① 刘再复,《从独白的时代到复调的时代》,103页。

② 高德曼(Goldman),《五四时期的现代中国文学》,3页。

中,知识分子作为“孤独的行客”又回来了,重新勾勒乡村和城市的空间,挖掘大众与私人的记忆,更多从文化上而非政治上,重新质询现代中国未解决的城乡问题。

后毛时代文学与电影的一个显著特征是其多样性:“伤痕文学”,“朦胧诗”,“意识流小说”,“寻根文学”,“先锋小说”,“第五代导演”,这些只是1976年后文艺现象中的几个。^①后毛时代的文学尽管多样,却一直对乡村问题很关注。值得注意的是,实际旅程与想像的轨迹之间是有差距的。大多数作家实际上都回到了城市:如中年作家,包括以前的右派作家,回到了以前的城市岗位,知青则回到了自己出生或受教育的城市。而大量文学作品却在想像中回到乡村。在《蝴蝶》(1980)里,王蒙(1934年生)创造了张思远这个人物,他是一位高官,暂时离开北京到了偏远的乡下,以重新建立与土地、农民的情感联系。在一系列梦一般的片段中(其原型是庄子梦蝶),张思远在自己的几个身份之间往还来去:现在的副部长,农民眼里的老张,文革中被判劳改的政治犯,战争中的军队政委,儿时的“小石头”。最后,他的结论是:“无论人还是蝴蝶,都是大地的儿子。”^②

在《黑骏马》(1982)中,张承志(生于1948年)歌颂知识青年回到草原,伴着当地民歌的旋律,追寻自己单纯的童年和浪漫的初恋。这一追寻最终将他“英雄的”自我,融入到老百姓宏大、无言的(原始)文化结构与道德结构中去。在《归去来》(1985)中,韩少功(生于1953年)出人意料地回到了一个神秘的山村。在那里,城市来客黄治先被

^① 对“伤痕文学”、“朦胧诗”、“意识流小说”的一些研究,见陈小梅(X. Chen);杜迈克(Duke);葛浩文(Goldblatt);金介甫(Kinkley),《毛时代之后》。关于“寻根文学”,见季红真;李洁非;韦实,334—359页。关于“先锋小说”,见赵毅衡;《今天》最近几期中的一些文章。关于第五代电影,见希区柯克(Hitchcock);马宁(Ma);雷恩斯(Rayns)。关于后毛时代的概况,见刘再复,《论中国文学》,257—308页,以及《从独白的时代到复调的时代》;王瑾(J. Wang),《将主体浪漫化》。又见刘康(K. Liu)、唐小兵(X. Tang)书中的文章;吕童林(T. Lu);魏爱莲(Widmer)与王德威(D. Wang)。

^② 王蒙,《蝴蝶》,137页。根据该小说改编的电影,片名就是《大地之子》。电影虽然缺乏庄子梦蝶的哲学氛围,却强调土地和农人意识,表明在中国的文化想像中,乡村价值观一直是占主导地位的。

误认为当地传说中的一个角色，被迫表演他的“另一个”身份。这个来客最后逃到县城，一个朋友打电话给他，叫着他的真实名字，这时他的身份危机达到了最高点：“世上还有个叫黄治先的？而这个黄治先就是我吗？”于是，他喊道：“我累了，永远走不出那个巨大的我了。妈妈！”^①

后毛时代的身份危机，是因为作家们从基本非官方的角度，对中国文化和历史进行重新阐释。这一身份危机引发了 80 年代中期文学与文化批评中的“寻根运动”。如韩少功在论战性的文章《文学的根》（1985）中宣布，“文学之‘根’应深植于民族传说文化的土壤里。”^②“文化的土壤”和“民族传说”是寻根潮中的两个关键概念。为回到土地、土壤、根、中国文化的本源，很多作家描述了从象征意义上遭遇荒山、森林、大漠、草原，或者任何遥远的地方，那里的生活仍然是简单、原始、粗野、非理性、神秘的，神话、传说、仪式、习俗似乎在那里占统治地位。^③如郑万隆（生于 1944 年）在《我的根》（1985）中所说，一个作家只有把自己放在文明的边缘，才能找到纯粹的生活感受。有了这种感受，作家才能解读当地人的行为模式、态度、习俗，才能逐渐深入到文化的深层结构中去。^④这样写出来的作品中常有过多的神话、传说、梦等民间智慧形式，但却稳稳扎根在地方传统中，所以可以说是文化根源的。在很大程度上，在地方传说中寻找文化传统的这一潮流，在新一代小说作家中仍能看到，比如格非（生于 1964 年）、余华（生于 1960 年）、苏童（生于 1963 年）。苏童的乡村三部曲《妻妾成群》（1989）的最后一个故事，被张艺谋（生于 1950 年）改编成电影《大红灯笼高高

① 韩少功，36 页。该小说目前有三个英译本，Alice Childs 翻译的“Return”，登在《中国文学》（1989 年夏刊）：29—44 页；泰珍（Tai）的“Homecoming”（见 Tai，21—40 页）；Margaret Decker 翻译的“Déjà vu”（见萧凤霞[Siu]，223—237 页）。

② 见韦实，343 页。

③ 对韩少功的小说沿着这一思路进行分析，见蔡源煌；又参考刘绍铭（Lau），《韩少功 1985 年后小说中回望过去》。

④ 郑万隆，44—45 页。又参考雷金庆（Louie）。

挂》(1991),在国际上更加知名。^①

在寻根派作品中,乡村与城市有截然不同的构形,并由此表达了新的空间、时间观念。郑万隆以为,空间是永恒的,而时间——昨天和今天,过去和现在,历史与现实——则只是共存。^②就寻根来说,空间主导着乡村,它被绝对化,是永恒的、无所不在的,最终超越了历史变化。而时间则主导着城市生存方式,它被相对化,是破碎的,转瞬即逝的,被认为没有空间那么重要。考虑到这一主要为空间的想像,我们就容易理解,为什么传统被置于文化、心态结构的最深层,被置于乡村而非城市,置于离城市政治中心最遥远的乡下或山区。寻根文学就这样确立了某些策略选择:空间高于时间,乡村高于城市,文化高于政治。

第五代电影中也可以看到同样的策略选择。在陈凯歌(生于1952年)开创性的作品《黄土地》(1984)中,广大的空间(视觉上表现为大片的黄土高原)统治着时间,与此相应的是遥远山村中的文化传统(包办婚姻、求雨仪式),无视一位来自延安的共产党战士许诺的政治变革,甚至抗拒着这一变革。很多第五代电影都在不同程度上关注边缘(遥远、异域、异样的地方),如田壮壮(生于1952年)的《猎场扎撒》(1985)、《盗马贼》(1985),张艺谋的《红高粱》(1987)、《菊豆》(1989),陈凯歌的《孩子王》(1987)、《边走边唱》(1991)。第五代电影多是由中国三个边缘的制片厂摄制的:西安电影制片厂、广西电影制片厂、内蒙古电影制片厂。也许,第五代电影偏爱边缘的乡村,暗示了对城市价值观有深深的怀疑。^③比如,当陈凯歌的《大阅兵》(1985)中出现“北京”时,它显然被表现为过度政治化、过度理性化,从而遭到嘲笑。在北京,不自然的事件(如阅兵,明显指毛时代的各种游行)迟早会在时间上消失。经过了暂时的(虽然是反复出现的)城市政治纷扰(或以城

^① 对格非的研究,见王瑾(J. Wang),《“中国后现代主义”的海市蜃楼》;关于苏童的三部曲,见张英进(Y. Zhang),《评苏童的〈妻妾成群〉》。

^② 见韦实,344页。

^③ 关于这一观点的阐述,见张英进(Y. Zhang),《〈红高粱〉中身体的意识形态》。

市为中心的政治纷扰),只有空间似乎永恒地保留下来。比如,一方面是空旷、荒凉的训练场,另一方面是拥挤的天安门广场。这种对空间的想像(时间包围着乡村,或者构成了乡村),说明了文化的根、民族的起源为什么要放在广袤空间这一最深层结构上。

在寻根文学与第五代电影中,乡村都被非政治化、陌生化,不再是千篇一律、类型化的“革命摇篮”(莫言[原名管谟业,生于1957年]的一组“红高粱”故事,挑战了这一政治神话),而是“特别的”文化所在,尤其是此前被边缘化的那些“另类”或“少数民族”文化的所在。于是,从民族上来说,我们看到了张承志、田壮壮作品中的蒙古与西藏文化,郑万隆作品中的鄂伦春文化。从地域上来说,韩少功致力于楚文化,贾平凹(1953年生)和郑义(1947年生)描绘中国西部文化——郑义的小说《老井》(1986)被当时西安电影制片厂厂长吴天明(1939年生)改编成电影并获奖。^①从宗教上来说,汪曾祺(1920年生)和钟阿城(1949年生)笔下有明显的佛道影响,他们继承了从刘鄂、苏曼殊(1884—1918)到废名、林语堂至今的一个文化传统。^②

乡村的原始、粗野、神秘、神话传说,它无所不在的空间,它对时间的漠视,它对政治的最终超越——近年来中国文学与电影中的乡村,对城市来说是一个真正的对立面。乡村风景以各种不同形式,展现给知识分子观察者(多来自城市),使他竭力要穿透乡村的巨大空间,又挫败了他的这种努力。在这个意义上,观察者履行着本书第二章讨论过的叙述功能。他更多是作为民俗学者,其兴趣在于记录当地人的行为模式与态度、寻找心态结构,而非作为社会批评家,遵照一组预设的意识形态模式(如阶级斗争)行事。

但近期的寻根文化潮流,与以前对乡村的质询是有区别的。第一,在某些情况下,怀旧情绪仍统治着乡村叙述(就像鲁迅、师陀小说

^① 在吴天明的领导下(1983—1989),西安电影制片厂制作了一批风格鲜明的农村电影,被称为“中国西部片”(见裴开瑞[Berry],196页),如吴天明的《人生》(1984),《老井》(1987)。西影厂还制作了田壮壮的《盗马贼》、陈凯歌的《孩子王》、张艺谋的《红高粱》和《菊豆》。关于最近具有明显“中国西部”文化风格的文学,见朱虹(Zhu)。

^② 见陈平原,《佛与道》。

中一样),但近期的大多数作家最关心的不是情感上的回顾(之所以有此回顾,是因为意识到一个人生活中令人沮丧的矛盾),而是杂糅了回顾、内省、期待,这些被统称为“文化反思”,旨在探索古代文化的深刻性。第二,乡村越来越不被理想化——它不是一个牧歌般的、道德高尚的、人与自然完全和谐相处的地方(如废名、沈从文描绘的那样),而是越来越被设想为人与自然不断斗争的所在,“生与死,人性与非人性,欲望与机会,爱与仇,痛苦与期望”^①。这些人类斗争中体现了一种原始的生命力,它被认为最初产生了文化,是能带来活力的力量,用郑义的话说,它赋予新一代中国作家力量,让他们能跨越民族文化中的裂痕,最后登上国际舞台。^②

相反,城市形象在后毛时代暗淡了。其一,城市不能说自己有坚实的文化基础,无法在此基础上发起持久的思想运动。其二,席卷城市环境的变化,让作家疲于追赶最新潮流。一些作家以类似老舍的方式成功记录了某城市的特殊文化,比如邓友梅(生于1931年)的《那五》(1983)、《烟壶》(1984)中的北京文化,^③冯骥才(1942年生)《神鞭》(1984)中的天津文化,陆文夫(1928年生)《美食家》(1983)中的苏州文化。但总的来说,近年来城市想像的特点是技巧实验、万花筒般的意象、转瞬即逝之感。我们在王蒙的《风筝飘带》(1980)中可以找到一个恰当的比喻:一方面,风筝飘带在风中飞舞,让读者想起美丽的理想、色彩斑斓的未来、春天的象征、对自由与爱情的渴望、单纯的童年梦想。^④另一方面,这些个人理想和梦幻又完全缺乏坚实根基,因此,风筝最终还是要依靠风的方向。

1949年后(尤其是后毛时期)的城市想像是一个复杂命题,需要进一步研究。这篇后记给出的概述,只是从现代中国文学史的一个特殊

① 郑万隆,45页。

② 韦实,335页。

③ 关于“京味小说”,包括邓友梅、刘心武(1942年生)、韩少华、汪曾祺、陈建功的作品,见赵园,《北京:城与人》,70—86页。1992年,陈建功和赵大年出版了《皇城根儿》,这是一部关于北京百姓及其传奇历史的长篇小说。

④ 见南帆,126—129页。

角度勾勒了最近的发展情况。显然，城/乡问题贯穿了20世纪中国文学。由此我们可以说，它提供了一个独特的结构，可以把文学作品、理论讨论，组织成一个文学史话语。本书只是讨论了从晚清到民国后期中国文学（多为小说，偶尔也有电影）中的城市。对20世纪中国想像中的乡村，尚需另作研究。^①未来的研究还可以分析台湾、香港的城乡想像——在台湾，乡土文学对60年代后文学与电影的发展有巨大影响；在香港，“阴魂不散的乡村”总是重新出现在大众记忆中，暗暗破坏着城市的统治地位。^②怀着这样的期待（新的起点），就让我以威廉斯《乡村与城市》中的结语来结束本书：

它终是一个有限的研究，终是某一传统中的乡村和城市。但它让我将其意义、内涵、联系转告他人，让大家来讨论、修订，让大家来展开很多可能的合作，但首先是为了在我们生活于其中的诸多乡村、城市中，强调要去体验，强调如何改变这种体验。^③

① 也许会与赵园的著作《地之子》思路接近，但焦点可以不同，范围可以更广。

② 读者可以参考关于台湾文学与香港电影的下述研究，虽然它们未必都集中于乡村或城市问题：布朗(Browne)等；张颂圣(S. Y. Chang)；法罗(Faurot)。

③ 威廉斯(Williams)，《乡村与城市》，306页。

中文参考书目

阿英(钱杏邨):《晚清小说史》,北京:人民文学出版社,1980(1937)。

一.《小说闲谈》,上海:上海古籍出版社,1985。

白舒荣,何由:《白薇评传》,长沙:湖南人民出版社,1983。

白薇:《白薇作品选》,长沙:湖南人民出版社,1985。

包天笑:《钏影楼回忆录》,1—2卷。香港:大华出版社,1971,1973。

北京大学,北京师范大学,北京师范学院主编:《文学运动史料选》,1—3卷,上海:上海教育出版社,1979。

北京社会科学研究所,主编:《北京历史纪年》,北京:北京出版社,1984。

蔡源煌:《论韩少功的中篇小说〈爸爸爸〉,〈女女女〉,〈火宅〉》,《中外文学》第17卷8期(1989年1月),65—84页。

曹聚仁:《山水,思想,人物》,香港:开源书店,1956。

一等:《现代作家传略》,主编:摩罗,香港:一新书店。无日期。

曹禺:《日出》,上海:文化生活出版社,1936。

陈播,主编:《中国左翼电影运动》,北京:中国电影出版社,1993。

陈建功,赵大年:《皇城根》,北京:作家出版社,1992。

陈敬之:《现代文学早期的女作家》,台北:成文出版社,1980。

陈乃欣等:《徐訏二三事》,台北:尔雅出版社,1980。

陈平原:《中国小说叙事模式的转变》,上海:上海人民出版社,1988。

一.《二十世纪中国小说史》,第一卷:1897—1916年,北京:北京大学

- 出版社,1989。
- 一.《佛与道:三代小说家的思考》,《上海文学》1989年第8期(8月):71—74页。
- 一.《近百年中国精英文化的失落》,《二十一世纪》第17期(1993年6月):11—22页。
- 陈平原,夏晓虹,主编:《二十世纪中国小说理论资料》,第1卷:1897—1916年,北京:北京大学出版社,1989。
- 陈顺馨:《中国“十七年”小说中的女英雄形象与男性修辞》,《二十一世纪》第23期(1994年6月):105—12页。
- 陈思和:《中国新文学整体观》,上海:上海文艺出版社,1987。
- 沉樱:《一个女作家》,上海:北新书局,1936。
- 一.《喜宴之后/某少女/女性》,北京:人民文学出版社,1987(1929/1929/1934)。
- 程步高:《影坛忆旧》,北京:中国电影出版社,1983。
- 程季华,李少白,刑祖文,主编:《中国电影发展史》,1—2卷,北京:中国电影出版社,1963。
- 程亦骐:《马路的喧闹与书斋的雅静——徐訏小说艺术风格初探》,《中国现代文学研究丛刊》1989年第3期:150—169页。
- 戴望舒:《戴望舒》,施蛰存与应国靖主编。香港:三联,1987。
- 李达三,刘介民,主编:《中外比较文学研究》,1—5卷,台北:台湾学生书局,1990。
- 邓友梅:《那五》,收在《邓友梅集》,197—336页,福州:海峡文艺出版社,1986。
- 董康成,徐传礼:《闲话张恨水》,合肥:黄山书社,1987。
- 杜衡(苏汶,戴可崇):《文人在上海》,《现代》第4卷2期(1933年12月):281—282页。
- 范伯群:《论张恨水的几部代表作》,收在张占国、魏守忠主编,《张恨水研究资料》,335—358页,天津:天津人民出版社,1986。
- 废名:《废名选集》,成都:四川文艺出版社,1988。
- 费孝通:《乡土中国》,上海:观察社,1948。

- 一.《乡土重建》,上海:观察社,1949。
- 冯沅君:《沅君卅前选集》,上海:女子书店,1933。
- 富查敦崇:《燕京岁时记》,1906,收在《帝京岁时纪胜/燕京岁时记》,合订版,北京:北京出版社,1961。
- 傅雷(迅雨):《论张爱玲的小说》,收在《怨女》,451—467页,福州:海峡文艺出版社,1987。
- 公孙鲁:《中国电影史话》,第2卷,香港:南天书业公司,1977。
- 官俊哲:《北京皮影戏》,北京:北京出版社,1959。
- 郭沫若:《沫若全集》,上海:现代书局,1930。
- 韩邦庆:《海上花列传》,收在《中国近代文学大系》第3卷,153—648页,上海:上海书店,1991(1892)。
- 韩少功:《归去来》,收在柏杨主编,《空城》,17—36页,台北:林白出版社,1988。
- 何可人:《阮玲玉之死》,长沙:岳麓书社,1986。
- 贺玉波:《中国现代女作家》,上海:复兴书局,1936。
- 黑婴:《当春天来到的时候》,《良友》第87期(1934年4月):26—27。
- 一.《我见到的穆时英》,《新文学史料》1989年第3期:142—145。
- 胡蝶:《胡蝶回忆录》,北京:文化艺术出版社,1988。
- 胡金铨:《老舍和他的作品》,《明报月刊》第8卷12期(1973年12月),10期(1974年10月)。
- 胡适:《海上花列传序》,收在《胡适文存》第3卷:4734—96页,台北:远东图书公司,1953。
- 黄昌勇:《生命的光华与暗影——王实味传》,《新文学史料》1994年第1期:169—195页。
- 黄俊东:《穆时英和他的作品》,《四季》第1期(1972年):38—42页。
- 黄维均:《阮玲玉传》,吉林:北方妇女儿童出版社,1988。
- 黄子平,陈平原,钱理群:《二十世纪中国文学三人谈》,北京:人民文学出版社,1988。
- 季红真:《文化“寻根”与当代文学》,《文艺研究》1989年第2期:69—74页。

- 姬文:《市声》,上海:上海文化出版社,1958(1908)。
- 姜谷白:《中国影业过去现在与将来》,《伶星杂志二周年专集》,香港:伶星,1933。
- 柯灵:《遥寄张爱玲》,收在《怨女》,i-x页,福州:海峡文艺出版社,1987。
- 孔范今,主编:《中国现代文学补遗书系:小说卷》,1-7卷,济南:明天出版社,1990。
- 孔另境,主编:《现代中国作家书信》,香港:一新书店,无日期。
- 《老井》,导演:吴天明;编剧:郑义;主演:张艺谋。西安,1987。
- 老舍:《老张的哲学》,1926,《老舍文集》第1卷。
- 一.《赵子曰》,1927,《老舍文集》第1卷。
- 一.《二马》,1929,《老舍文集》第1卷。
- 一.《猫城记》,1932,《老舍文集》第7卷。
- 一.《离婚》,1933,《老舍文集》第2卷。
- 一.《牛天赐传》,1934,《老舍文集》第2卷。
- 一.《牺牲》,1934,《老舍文集》第8卷:173-197页。
- 一.《善人》,1935,《老舍文集》第8卷:246-251页。
- 一.《老字号》,1935,《老舍文集》第8卷:324-330页。
- 一.《骆驼祥子》,1936,《老舍文集》第3卷。
- 一.《文博士》,1936,《老舍文集》第3卷。
- 一.《四世同堂》,共三部:《惶惑》,1944-1945;《偷生》,1945;《饥荒》,1950-1951,《老舍文集》第4-6卷。
- 一.《致美国友人书简四十七封》,舒悦译,《新华文摘》1989年第2期:90-102页。
- 一.《鼓书艺人》,1952,马小弥译,《老舍文集》第6卷。
- 一.《正红旗下》,1979,《老舍文集》第7卷。
- 一.《老舍短篇小说选》,北京:人民文学出版社,1981。
- 一.《老舍文集》,1-14卷,北京:人民文学出版社,1980-1989。
- 李欧梵:《中西文学的回想》,香港:三联,1986。
- 一.《中国现代小说的先驱者》,《联合文学》第3卷12期(1987年10

月):8—14页。

一.《中国现代文学的“颓废”及作家》,《当代》(台湾)第93期(1994年1月):22—47页。

李宝嘉,《官场现形记》,北京:人民文学出版社,1957(1903)。

李大钊:《青年与农村》,收在《李大钊选集》,146—150页,北京:人民文学出版社,1962。

李家瑞,主编:《北平风俗类征》,上海:商务印书馆,1937。

李健吾:《李健吾文学评论选》,银川:宁夏人民出版社,1983。

李洁非:《评中国文学的民族意识》,《上海文学》1989年第1期(1月):74—80页。

李俊国:《“京派”与“海派”文学比较研究论纲》,《学术月刊》1988年第9期(9月):43—50页。

李泽厚:《中国近代思想史论》,北京:人民出版社,1979。

一.《中国现代思想史论》,北京:东方出版社,1987。

《联合文学》3,第5号(1987年3月)。张爱玲专辑。

梁国健,主编:《古都北京社会相》,重庆:重庆出版社,1989。

梁漱溟:《梁漱溟学术精华录》,北京:北京师范学院出版社,1988。

林明德,主编:《晚清小说研究》,台北:联经,1988。

林如稷:《将过去》,收在严家炎主编,《中国现代各流派小说选》,第1卷,499—518页,北京:北京大学出版社,1986。

林瑞明:《晚清谴责小说的历史意义》,台北:台湾大学出版社,1980。

凌宇:《沈从文传》,北京:十月文艺出版社,1988。

刘呐鸥:《都市风景线》,上海:水沫书店,1929。

一.《游戏》,《联合文学》第3卷12期(1987年10月):72—75页。

刘心皇:《抗战时期沦陷区文学史》,台北:成文出版社,1980。

刘以鬯:《双重人格:矛盾的来源》,《四季》第1期(1972):31—37页。

刘再复:《论中国文学》,北京:作家出版社,1988。

一.《从独白的时代到复调的时代:大陆文学四十年》,《二十一世纪》第22期(1994年4月):100—111页。

刘增杰,主编:《师陀研究资料》,北京:北京出版社,1984。

- 鲁思:《影评忆旧》,北京:中国电影出版社,1962。
- 陆文夫:《美食家》(1983),收在《陆文夫集》,1—85页,福州:海峡文艺出版社,1986。
- 鲁迅:《鲁迅全集》,1—16卷,北京:人民文学出版社,1981。
- 庐隐:《庐隐》,香港:三联,1983。
- 一.《庐隐选集》,钱虹编,1—2卷,福州:福建人民出版社,1985。
- 罗成琰:《沈从文构筑的都市世界》,《求索》1992年第3期:89—94页,重印在《中国现代、当代文学研究》1992年第7期(7月):161—66页。
- 马军骧:《民族主义所塑造的现代中国电影》,《二十一世界》第15期(1993年2月):112—19页。
- 马学新,曹均伟,薛理勇,胡小静,主编:《上海文化源流词典》,上海:上海社会科学院出版社,1992。
- 茅盾:《子夜》,北京:开明书店,1933。
- 梅兰芳:《我的电影生活》,北京:中国电影出版社,1962。
- 孟广来等,主编:《老舍研究论文集》,济南:山东人民出版社,1983。
- 孟悦:《性别表象与民族神话》,《二十一世纪》第4期(1991年4月):103—112页。
- 穆时英:《南北极》,上海:湖风书局,1932。
- 一.《公墓》,上海:现代,1933。
- 一.《白金的女体塑像》,上海:现代书局,1934。
- 一.《圣处女的感情》,上海:良友,1935。
- 一.《骆驼、尼采主义者与女人》,《联合文学》第3卷12期(1987年10月):57—59页。
- 南帆:《理解与感悟》,杭州:浙江文艺出版社,1986。
- 倪锡英:《上海》,上海:中国书局,1938。
- 潘荣陛:《帝京岁时记胜》,1758,收在《帝京岁时记胜/燕京岁时记》合订本,北京:北京出版社,1961。
- 钱理群,吴福辉,温儒敏,王超冰:《中国现代文学三十年》,上海:上海文艺出版社,1987。

- 瞿宣颖:《北平史表长编》,台北:进学书局,1969。
- 饶鸿兢,陈颂声,李伟江,吴宏骢,张正吾,董修智,王佩娟,主编:《创造社资料》,上下卷,福州:福建人民出版社,1985。
- 芮和师,范伯群,郑学弢,徐斯年,袁沧州,主编:《鸳鸯蝴蝶派文学资料》,上下卷,福州:福建人民出版社,1984。
- 上海通社,主编:《上海研究资料》,台北:中国出版社,1973。
- 沈从文:《阿金》,香港:文理出版社,1960(1943)。
- 一.《沈从文文集》,1—12卷,香港:三联,1985。
- 沈卫威:《艰辛的人生:茅盾传》,台北:业强出版社,1991。
- 施建伟:《中国现代文学流派论》,西安:陕西人民出版社,1986。
- 史书美:《张爱玲的欲望街车:重读〈传奇〉》,《二十一世纪》第24期(1994年8月):124—134页。
- 师陀(芦焚):《谷》,上海:文化生活出版社,1936。
- 一(芦焚):《里门拾记》,上海:文化生活出版社,1937。
- 一(芦焚):《黄花台》,上海:良友图书公司,1937。
- 一(芦焚):《落日光》,上海:开明书店,1937。
- 一(芦焚):《野鸟集》,上海:文化生活出版社,1938。
- 一(芦焚):《江湖集》,上海:开明书店,1938。
- 一(芦焚):《无名氏》,上海:文化生活出版社,1939。
- 一(芦焚):《看人集》,上海:开明书店,1939。
- 一(芦焚):《上海手札》,上海:文化生活出版社,1941。
- 一(季孟):《无望村的馆主》,上海:开明书店,1941。
- 一.《结婚》,上海:晨光,1947。
- 一.《马兰》,上海:文化生活出版社,1948。
- 一.《大马戏团》,上海:文化生活出版社,1948。
- 一与柯灵合著:《夜店》,上海:上海出版公司,1948。
- 一.《果园城记》,上海:上海出版公司,1949。
- 一.《历史无情》,上海:上海出版社公司,1951。
- 一.《春梦》,香港:艺美图书公司,1956。
- 一.《石匠》,北京:作家出版社,1959。

- 一.《保加利亚行记》，上海：上海文艺出版社，1960。
- 一.《山川，历史，人物》，上海：上海文艺出版社，1979。
- 一.《恶梦集》，香港：香港文学研究社，1981。
- 一.《芦焚散文选集》，南京：江苏人民出版社，1981。
- 一.《芦焚短篇小说选集》，南昌：江西人民出版社，1982。
- 施蛰存：《梅雨之夕》，收在严家炎主编，《中国现代各流派小说选》，第2卷，419—429页，北京：北京大学出版社，1986。
- 一.《〈现代〉杂忆》，《新文学史料》1981年第1—3期。
- 一.《震旦二年》，《新文学史料》1984年第4期，51—55页。
- 一.《我们经营过三个书店》，《新文学史料》1985年第1期，184—190页。
- 一.《施蛰存》，应国靖编，香港：三联，1988。
- 书林丛书，主编：《现代作家四十人》，上海：上海人民出版社，1986。
- 舒乙，主编：《老舍之死》，北京：国际文化出版公司，1987。
- 一.《老舍的关坎和爱好》，北京：中国建设出版社，1988。
- 水晶：《张爱玲的小说艺术》，台北：大地出版社，1973。
- 司马长风：《中国新文学史》，三卷，香港：昭明出版社，1975—1978。
- 宋永毅：《老舍与中国文化观念》，上海：学林出版社，1988。
- 苏青：《结婚十年》，上海：上海书店，1989(1944)。
- 一.《浣锦集》，香港：励力出版社，1952(1945)。
- 一.《续结婚十年》(又名《离婚后》)，香港：励力出版社，1947。
- 苏雪林：《文坛话旧》，台北：文星书店，1967。
- 一.《二三十年代作家与作品》，台北：广东出版社，1979。
- 孙殿起，主编：《琉璃厂小志》，北京：北京出版社，1962。
- 孙瑞珍，王中忱：《丁玲研究在国外》，长沙：湖南人民出版社，1985。
- 孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，北京：北京大学出版社，1985。
- 唐金海，孔海珠，周春东，李玉珍，主编：《茅盾专集》，1—4卷，福州：福建人民出版社，1983—1985。
- 唐弢，主编：《中国现代文学史简编》，北京：人民文学出版社，1989。
- 唐文标：《张爱玲杂碎》，台北：联经，1976。

- 一, 主编:《张爱玲卷》, 香港: 艺文图书公司, 1982。
- 天贶生:《商界现形记》, 上海: 上海古籍出版社, 1991 (1911)。
- 田汉:《影事追怀录》, 北京: 中国电影出版社, 1981。
- 王德威:《小说中国: 晚清到当代的中文小说》, 台北: 麦田, 1993。
- 王蒙:《蝴蝶》, 收在《王蒙集》, 73—139页, 福州: 海峡文艺出版社, 1986。
- 王润华:《试析〈骆驼祥子〉中的性疑惑》, 《二十一世纪》第23期(1994年6月): 113—24。
- 王拓:《张爱玲与宋江》, 台中: 蓝灯出版社, 1980。
- 王晓明:《无法直面的人生: 鲁迅传》, 台北: 业强出版社, 1992。
- 王兴平, 刘思久, 陆文壁, 主编:《曹禺研究专集》, 1—2卷, 福州: 海峡文艺出版社, 1985。
- 王遥:《中国新文学史稿》, 香港: 博文书局, 1972 (1951)。
- 王哲甫:《中国新文学运动史》, 北京: 杰成印书局, 1938。
- 魏南潜:《悼庐隐女士》, 《良友》第89期(1934年6月): 24页。
- 魏绍昌, 主编:《鸳鸯蝴蝶派研究资料》, 上海: 上海文艺出版社, 1962。
- 一.《我看鸳鸯蝴蝶派》, 香港: 中华书局, 1990。
- 韦实, 主编:《新十年文艺理论讨论概观》, 桂林: 漓江出版社, 1988。
- 翁立:《北京的胡同》, 扩充版, 北京: 北京出版社, 1992。
- 吴福辉:《中国新感觉派的沉浮和日本文学》, 《日本文学》1986第2期: 231—244页。
- 一.《乡村中国的文学形态》, 《中国现代文学研究丛刊》1987年第4期: 228—245页。
- 一.《大陆文学的京海冲突构造》, 《上海文学》1989年第10期(10月): 71—77页。
- 一.《老中国土地上的新兴神话: 海派小说都市主题研究》, 《文学评论》1994年第1期: 5—17页。
- 一.《作为文学(商品)生产的海派期刊》, 《中国现代文学研究丛刊》1994年第1期: 1—15页。
- 吴立昌:《人性的治疗者: 沈从文传》, 台北: 业强出版社, 1992。

- 吴小美,魏绍华:《现代性与传统性的交战——论老舍对传统文明与现代文明的批判》,《中国现代文学研究丛刊》1987年第3期:130—147页。
- 吴小美,魏绍华:《老舍与东西文化》,《中国现代文学研究丛刊》1988年第4期:1—23页。
- 吴沃尧:《二十年目睹之怪现状》,上海:光义书局,1948(1903)。
- 吴义勤:《徐訏与中外文化渊源》,《中国现代文学研究丛刊》1993第3期:146—161页。
- 惜红馆主:《续啼笑因缘》,南京:江苏古籍出版社,1989(1932)。
- 夏征农:《读〈啼笑因缘〉》,收在张占国、魏守忠主编,《张恨水研究资料》,301—307页,天津:天津人民出版社,1986。
- 夏中义:《历史不可避免》,《文学评论》1989年第1期:5—20页。
《新文学史料》,1992年第1期:178—222页,沉樱专辑。
- 徐訏:《北平的风度》,《文学》第3卷1期(1934年7月):290—296页。
- 一.《鬼恋》,1939,收在严家炎主编,《中国现代各流派小说选》,第4卷:314—364页,北京:北京大学出版社,1986。
- 一.《风萧萧》,上海:夜窗书屋,1946。
- 一.《徐訏全集》,台北:中正书局,1966。
- 徐訏纪念文集筹委会,主编:《徐訏纪念文集》,香港:香港浸会学院中国语文学会,1981。
- 阎纯德,主编:《中国现代女作家》,哈尔滨:黑龙江人民出版社,1983。
- 严家炎,主编:《新感觉派小说选》,北京:人民文学出版社,1985。
- 一,主编:《中国现代各流派小说选》,1—4卷,北京:北京大学出版社,1986。
- 一.《中国现代小说流派史》,北京:人民文学出版社,1989。
- 杨长春:《两种基本的情感模式——当代文学中对农民的表现》,《文学评论》1990年第3期:5—13页。
- 杨村:《中国电影三十年》,香港:世界出版社,1954。
- 杨义:《中国现代小说史》,第1卷,北京:人民文学出版社,1986。
- 一.《师陀:徘徊于乡土和都市心理写照之间》,《文学评论》1990年第2

期:85—94页。

- 一.《京派小说的形态和命运》,《江淮论坛》1991年第3期:74—82页,重印于《中国现代,当代文学研究》1991年第8期(8月):18—26页。
 - 一.《二十世纪中国文学图志》,《新文学史料》1994年第2期:109—120页。
- 杨之华,主编:《文坛史料》,上海:中华日报社,1944。
- 叶灵凤:《灵凤小说集》,上海:现代书局,1931;影印版,上海:上海书店,1989。
- 一.《穆时英访谈》,《四季》1972年1期:27—30。
 - 一.《时代姑娘/未完的忏悔录》,北京:人民文学出版社,1988(1933/1934)。
 - 一.《读书随笔》,1—3卷,北京:三联,1988。
- 叶小凤:《如此京华》,《小说大观》第3期(1915年10月)—第8期(1916年12月)。
- 叶晓青:《〈点石斋画报〉中的上海平民文化》,《二十一世纪》(1990年10月):36—47页。
- 叶元,主编:《叶楚伦诗文集》,上海:三联书店,1988。
- 易萧:《十九世纪至二十世纪中国文学断代问题讨论综述》,《中国现代文学研究丛刊》1987年第1期:186—203页。
- 尹雪曼:《鼎盛时期的新小说》,台北:成文出版社,1980。
- 郁达夫:《郁达夫小说全编》,杭州:浙江文艺出版社,1989。
- 于醒民:《上海,1862年》,上海:上海人民出版社,1991。
- 袁良骏,主编:《丁玲研究资料》,天津:天津人民出版社,1982。
- 《圆明园》,第1期(1981年11月)。
- 曾广灿:《老舍研究纵览》,天津:天津教育出版社,1987。
- 曾广灿,吴怀彬,主编:《老舍研究资料》,1—2卷,北京:十月文艺出版社,1985。
- 张爱玲:《中国的生活与服装》(1943),重印于《联合文学》第3卷5期(1987年3月):65—72页。

- 一.《流言》,台北:皇冠,1969(1945)。
- 一.《国语本〈海上花〉译后记》,《皇冠》第62卷2期(1984年1月):298—315页。
- 一.《怨女》,陈巧孙编,福州:海峡文艺出版社,1987。
- 张承志:《黑骏马》,收在《张承志集》,1—64页,福州:海峡文艺出版社,1986。
- 张赣生:《民国通俗小说论稿》,重庆:重庆出版社,1991。
- 张恨水:《春明外史》,1—3卷,上海:天翰书局,1934。
- 一.《春明外史续集》,1—3卷,上海:天翰书局,1934。
- 一.《啼笑因缘》,加续集合订本,北京:北京出版社,1981(1930,1933)。
- 张健,主编:《张爱玲的小说世界》,台北:台湾学生书局,1984。
- 张友鸾:《章回小说大家张恨水》,收在张占国、魏守忠主编,《张恨水研究资料》,117—146页,天津:天津人民出版社,1986。
- 张占国,魏守忠,主编:《张恨水研究资料》,天津:天津人民出版社,1986。
- 赵学勇:《沈从文创作的民俗构成》,《中国现代文学研究丛刊》1994年第1期:194—202页。
- 赵毅衡:《元意识与中国当代先锋小说》,《当代》(台湾)第70期(1992年2月):57—67页。
- 赵园:《负累重重的“地之子”》,《文艺报》1989年3月4日第3版。
- 一.《回归与漂泊——关于中国现当代作家的乡土意识》,《文艺研究》1989年第4期:56—65页。
- 一.《北京:城与人》,上海:上海人民出版社,1991。
- 一.《地之子:乡村小说与农民文化》,北京:十月文艺出版社,1993。
- 郑树森:《张爱玲与〈二十世纪〉》,《联合文学》第3卷5期(1987年3月):82—85页。
- 郑万隆:《我的根》,《上海文学》1985年第5期(5月):44—46页。
- 《中国新文学大系:1927—1937》,1—20卷,上海:上海文艺出版社,1984—1989。

中原浪子：《京华艳史》，《新新小说》第5—7期（1905）。

周作人：《谈龙集》，上海：开明书店，1927。

朱光潜：《孟实文钞》，上海：良友公司，1936。

一.《谈美书简》，上海：上海文艺出版社，1980。

朱子家：《黄浦江的浊浪》，香港：吴兴记书报社。

庄钟庆，主编：《茅盾研究论集》，天津：天津人民出版社，1984。

西文参考书目

- Aldridge, A. Owen 艾德礼, 主编: *Comparative Literature: Matter and Method* 《比较文学: 内容与方法》, 伊利诺伊大学出版社, 1969。
- Alitto, Guy 艾恺: “The Conservative as Sage: Liang Shu-ming” 《智者保守派: 梁漱溟》, 见 Charlotte Furth 主编, *The Limits of Change: Essays on Conservative Alternatives in Republican China* 《变化的界限: 民国保守派》, 213—241 页, 麻省: 哈佛大学出版社, 1976。
- Anderson, Jennifer 安德森, Theresa Munford 曼伏德, 编译: *Chinese Women Writers: A Collection of Short Stories by Chinese Women Writers of the 1920s and 30s* 《中国女作家: 二十世纪二三十年代中国女作家短篇小说选》, 香港: 三联, 1985。
- Anderson, Marston 安敏成: *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* 《现实主义的局限: 革命时代的中国小说》, 伯克利: 加州大学出版社, 1990。
- Apter, David E. 艾白特: “Yan'an and the Narrative Reconstruction of Reality” 《延安与现实的叙事重构》, *Daedalus* 122, no. 2 (1993 年春): 207—232。
- Arac, Jonathan 阿拉克: “Romanticism, the Self, and the City: The Secret Agent in Literary History” 《浪漫主义、自我与城市: 文学史

- 上的〈密探〉》，*Boundary 2*《边界 2 辑》9（1980 年秋）：75—90。
- Arlington, L. C. 阿灵顿, William Lewisohn 利维逊: *In Search of Old Peking*《寻找老北京》，纽约：牛津大学出版社，1987（1935）。
- Armstrong, Nancy 阿姆斯特朗: *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*《欲望与家庭小说：小说的政治史》，纽约：牛津大学出版社，1987。
- Bady, Paul 贝第：“Lao She et l’art de la nouvelle”《老舍与小说艺术》，收在 *études d’histoire et de littérature chinoises, offertes au professeur Jaroslav Prusek*《中国历史与文学研究：献给普实克教授》，13—37 页，巴黎：汉学高等学院图书馆，1976。
- Barlow, Tani J. 白露：“Feminism and Literary Technique in Ding Ling’s Early Work”《丁玲早期作品中的女性主义与文学技巧》，收在 Angela Palandri 主编, *Women Writers of Twentieth-Century China*《二十世纪中国女作家》，63—110 页，俄勒冈大学，亚洲研究丛书，1982。
- 一. “‘Thoughts on March 8’ and the Literary Expression of Ding Ling’s Feminism”《〈三八节有感〉与丁玲女性主义的文学表达》，收在 *La Littérature chinoise au temps de la guerre de résistance contre le Japon (de 1937—1945)*《抗战期间的中国文学：1937—1945》，131—145 页，巴黎：éditions de la Fondation Singer-Polignac，1982。
- Barthes, Roland 巴特：“Semiology and the Urban”《符号学与城市》，收在 M. Gottdiener, Alexandros Lagopoulos 主编, *The City and the Sign*《城市与符号》，87—98 页，纽约：哥伦比亚大学出版社，1986。
- Baudelaire, Charles 波德莱尔: *One Hundred Poems from “Les fleurs du mal”*《〈恶之花〉诗百首》，C. F. MacIntyre 译，伯克利：加州大学出版社，1947。
- 一. *The Painter of Modern Life and Other Essays*《现代生活的画家及其他文章》，Jonathan Mayne 编译，纽约：Phaidon，1965。

- Benjamin, Walter 本雅明: *Illuminations: Essays and Reflections*《启迪: 论文与反思》, Hannah Arendt 汉娜·阿伦特主编, Harry Zohn 译, 纽约: Schocken Books, 1969。
- , *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*《波德莱尔: 高级资本主义时代的抒情诗人》, Harry Zohn 译, 伦敦: NLB, 1973。
- Berger, Peter 伯格, Thomas Luckmann 拉克曼: *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*《现实的社会建构: 论知识社会学》, 纽约: Doubleday, 1966。
- Bergère, Marie-Claire 白吉尔: “The Other China”: Shanghai from 1919—1949”《另一个中国: 1919—1949年的上海》, 收在 Christopher Howe 主编, *Shanghai: Revolution and Development in an Asian Metropolis*《上海: 一个亚洲都市中的革命与发展》, 1—34页, 英国: 剑桥大学出版社, 1981。
- Berman, Marshall 伯曼: *All That Is Solid Melts into Air*《一切实有都化为虚无》, 纽约: Simon and Schuster, 1981。
- Berning-hausen, John 白志昂: “The Central Contradiction in Mao Dun’s Earliest Fiction”《茅盾小说中的核心矛盾》, 收在 Merle Goldman 高德曼主编, *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*《五四时期的现代中国文学》, 233—259页, 麻省: 哈佛大学出版社, 1977。
- Berning-hausen, John 白志昂, Ted Hutters 胡志德, 主编: *Revolutionary Literature in China: An Anthology*《中国革命文学选》, 纽约州: M. E. Sharpe, 1976。
- Berry, Christ 裴开瑞, 主编: *Perspectives on Chinese Cinema*《中国电影视角》, 扩充修改版, 伦敦: 英国电影研究所, 1991。
- Birch, Cyril 白之: “Lao She: The Humorist in His Humor”《老舍: 自在的幽默家》, *China Quarterly*《中国季刊》8 (1961): 45—62。
- Bjorge, Gary John 比约芝: “Ting Ling’s Early Years: Her Life and Literature Through 1942”《丁玲的早年: 1942年前的生平与文

- 学》，威斯康星大学，博士论文，1977。
- Blanchard, Marc E. 布兰查：*In Search of the City: Engels, Baudelaire, Rimbaud*《寻找城市：恩格斯，波德莱尔，兰波》，加州：Anna Libri, 1985。
- Boorman, Howard L. 包华德：“The Literary World of Mao Tse-tung”《毛泽东的文学世界》，收在 Cyril Birch 白之主编，*Chinese Communist Literature*《中国共产主义文学》，15—38 页，纽约：Praeger, 1963。
- Bouchot, Jean 布肖：*Scènes de la vie des hutungs : Croquis des moeurs pékinoises*《胡同生活场景：北京风俗速写》，北京：Journal de Pékin《北平日报》，1926。
- Bredon, Juliet 裴丽珠：*Peking: A Historical and Intimate Description of Its Chief Places of Interest*《北京：主要景点的历史与详述》，第三版，上海：Kelly & Walsh, 1931 (1919)。
- Browne, Nick 布朗，Paul G. Pickowicz 毕克伟，Vivian Sobchack 索查克，Esther Yau 邱静美，主编：*New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*《中国新电影：形式，身份，政治》，纽约：剑桥大学出版社，1994。
- Calinescu, Matei 卡里奈斯库：*Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*《现代性的面孔：先锋，颓废，媚俗》，印第安那大学出版社，1977。
- Calvino, Italo 卡尔维诺：*Invisible Cities*《看不见的城市》，William Weaver 译，纽约：Harcourt Brace Jovanovich, 1972。
- Cao Yu 曹禺：*Sunrise: A Play in Four Acts*《日出：四幕戏》，A. C. Barnes 译，北京：外文出版社，1960 年。
- Chan, Stephen Ching-chiu 陈清侨：“The Problematics of Modern Chinese Realism: Mao Dun and His Contemporaries (1919—1937)”《现代中国现实主义的问题：茅盾及其同代人(1919—1937)》，圣地亚哥加州大学，博士论文，1986。
- 一. “The Language of Despair: Ideological Representations of the

- ‘New Women’ by May Fourth Intellectuals”《绝望的语言：五四知识分子对“新女性”的意识形态再现》，*Modern Chinese Literature*《中国现代文学》4, nos. 1-2 (1988): 19-38。
- 一. “The Reification of Desire in Modern Chinese Realism: Rereading Mao Dun’s *Midnight*”《现代中国现实主义中对欲望的物化：再读茅盾的〈子夜〉》，*Journal of Oriental Studies*《东方研究学刊》28, no. 1 (1990): 1-20。
- Chang, Hao 张浩：*Liang Ch’i-ch’ao and Intellectual Transition in China*《梁启超与中国的思想过渡》，麻省：哈佛大学出版社，1971。
- Chang, Sen-dou 章生道：“The Morphology of Walled Capitals”《有围墙的国都的形态学》，收在 William Skinner 施坚雅主编，*The City in Late Imperial China*《中华帝国晚期的城市》，75-100 页，加州：斯坦福大学出版社，1977。
- Chang, Sung-sheng Yvonne 张颂圣：*Modernism and the Nativist Resistance: Contemporary Chinese Fiction from Taiwan*《现代主义与本土主义反抗：当代台湾的中文小说》，北卡州：杜克大学出版社，1993。
- Chartier, Roger 查特尔：*Cultural History: Between Practices and Representations*《文化史：行为与再现》，Lydia G. Cochrane 译，英国剑桥：Polity Press，1988。
- Chen, Susan Wilf 苏珊·陈：“Mao Tun the Translator”《翻译者茅盾》，*Harvard Journal of Asiatic Studies*《哈佛亚洲研究学刊》48, no. 1 (1985): 71-94。
- Chen, Wei-ming 陈伟明(音译)：“Pen and Sword: The Wen-Wu Conflict in the Short Stories of Lao She”《笔与刀：老舍短篇小说中的文武冲突》，斯坦福大学，博士论文，1985。
- Chen Xiaomei 陈小梅：“‘Misunderstanding’ Western Modernism: The *Melong* Movement in Post-Mao China”《“误解”西方现代主义：后毛中国的朦胧运动》，*Representations*《再现》25 (1991): 143-163。

- Chen Xihe 陈犀禾: "Shadowplay: Chinese Film Aesthetics and Their Philosophical and Cultural Fundamentals" 《影戏: 中国电影美学及其哲学与文化要素》, 收在 George Semsel、夏虹、侯建平主编, *Chinese Film Theory: A Guide to the New Era* 《中国电影理论: 新时期导读》, 192—204 页, 纽约: Praeger, 1990。
- Chen, Yu-shih 陈幼石: *Realism and Allegory in the Early Fiction of Mao Tun* 《茅盾早期小说中的现实主义与寓言》, 印第安那大学出版社, 1986。
- Cheng, Stephen 郑绪雷: "Sing-song Girls of Shanghai and Its Narrative Methods" 《〈海上花列传〉及其叙事方法》, 收在 Liu Ts'un-yun 刘存仁主编, *Chinese Middlebrow Fiction* 《中国中级小说》, 111—136 页, 香港: 中文大学出版社, 1984。
- Chorney, Harold 乔尼: *City of Dreams: Social Theory and the Urban Experience* 《梦想之城: 社会理论与城市体验》, Ontario: Nelson Canada, 1990。
- Chou, Sui-ning Prudence 周遂宁 (音译): "Lao She: An Intellectual's Role and the Dilemma in Modern China" 《老舍: 现代中国知识分子的角色与困境》, 伯克利加州大学, 博士论文, 1976。
- Chow, Rey 周蕾: *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading Between West and East* 《女性与中国现代性: 在东西方之间进行阅读的政治》, 明尼苏达大学出版社, 1991。
- Chow Tse-tsung 周策纵: *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China* 《五四运动: 现代中国的思想革命》, 加州: 斯坦福大学出版社, 1967。
- Chow, Yung-The 周运德: *Social Mobility in China: Status Careers Among the Gentry in a Chinese Community* 《中国的社会变迁: 中国社会中士绅的浮沉》, 纽约: Atherton Press, 1966。
- Dai Qing 戴晴: "Wang Shiwei and 'Wild Lilies': Rectification and Purges in the Chinese Communist Party, 1942—1944." 《王实味与〈野百合花〉: 中国共产党内的整风与清洗: 1942—1944》, David

- Apter、Timothy Cheek 编, Nancy Liu、Lawrence Sullivan 译, *Chinese Studies in History*《中国历史研究》26, nos. 2-3 (1992-93), 分两部分。
- Davis, Mike 戴维斯: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*《石英城市:在洛杉矶挖掘未来》, 伦敦: Verso, 1990。
- de Certeau, Michel 德瑟托: *The Practice of Everyday Life*《日常生活的实践》, Steven Rendall 译, 伯克利: 加州大学出版社, 1984。
- de Lauretis, Teresa 德·劳蕾提斯: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*《艾丽丝没有做: 女性主义, 符号学, 电影》, 印第安那大学出版社, 1984。
- 一. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*《性别的技术: 理论、电影、小说论文集》, 印第安那大学出版社, 1987。
- Díaz-Diocaretz, Myriam 迪亚兹-迪奥卡莱兹: “The Given and the Created: The Infinite Cities of Languages”《既有的与被创造的: 无限的语言城市》, 收在 Alice Parker、Elizabeth Meese 主编, *Feminist Critical Negotiations*《女性主义批评》, 169-178 页, 阿姆斯特丹: John Benjamins, 1992。
- Ding Ling 丁玲: “In the Hospital”《在医院中》, 收在 Joseph Lau 刘绍铭、C. T. Hsia 夏志清、Leo Lee 李欧梵主编, *Modern Chinese Stories and Novellas, 1919-1949*《中国现代中短篇小说: 1919-1949》, 279-291 页, 纽约: 哥伦比亚大学出版社, 1981。
- 一. *The Sun Shines Over the Sanggan River*《太阳照在桑干河上》, 杨宪益、Gladys Yang 戴乃迭译, 北京: 外文出版社, 1954。
- 一. *I Myself Am a Woman: Selected Writings of Ding Ling*《我自己就是女人: 丁玲选集》, Tani E. Barlow 白露、Gary J. Bjorge 比约芝主编, 波士顿: Beacon Press, 1989。
- Doane, Mary Ann 多娜: *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*《对欲望的欲望: 40年代的女性电影》, 印第安那大学出版社, 1987。

- 一. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*《妖姬:女性主义,电影理论,心理分析》,伦敦:Routledge, 1991。
- Dolezelová-Velingerová, Milena 米列娜:“Lu Xun’s ‘Medicine’”《鲁迅的〈药〉》,收在 Merle Goldman 高德曼主编, *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*《五四时期的现代中国文学》,221—231 页,麻省:哈佛大学出版社,1977。
- 一,主编: *The Chinese Novel at the Turn of the Century*《世纪之交的中国小说》,多伦多大学出版社,1980。
- 一,主编: *A Selective Guide to Chinese Literature, 1900—1949*《中国文学导读:1900—1949》,第一卷:《小说》。Leiden: E. J. Brill, 1988。
- Duke, Michael S. 杜迈克: *Blooming and Contending: Chinese Literature in the Post-Mao Era*《繁荣与争鸣:后毛时代的中国文学》,印第安那大学出版社,1985。
- Elvin, Mark 伊懋可, G. William Skinner 施坚雅,主编: *The Chinese City Between Two Worlds*《两个世界之间的中国城市》,加州:斯坦福大学出版社,1974。
- Faris, Wendy B. 法里斯:“The Labyrinth as Sign”《迷宫般的符号》,收在 Mary Ann Caws 主编, *City Images*《城市形象》,33—41 页,纽约:Gordon and Breach, 1990。
- Faurot, Jeannette 法罗,主编: *Chinese Fiction from Taiwan: Critical Perspectives*《台湾的中文小说:批评视角》,印第安那大学出版社,1980。
- Fei Xiaotong 费孝通: *China’s Gentry: Essays on Rural-Urban Relations*《中国士绅:论城乡关系》,修订版, M. Redfield 主编,芝加哥:芝加哥大学出版社,1953。
- 一. *From the Soil: The Foundations of Chinese Society*《来自大地:中国社会的基础》,为《乡土中国》的英译本, Gary G. Hamilton、Wang Zheng 撰序和跋,伯克利:加州大学出版社,1992。
- Festa-McCormick, Diana 菲斯塔-麦克考米克: *The City as Catalyst*:

- A Study of Ten Novels*《城市作为催化剂:十部小说研究》,Rutherford: Fairleigh Dickinson 大学出版社,1979。
- Feuerwerker, Yi-tsi Mei 梅贻慈:*Ding Ling's Fiction: Ideology and Narrative in Modern Chinese Literature*《丁玲的小说:现代中国文学中的意识形态与叙事》,麻省:哈佛大学出版社,1982。
- Fischer, Claude S 费舍:*The Urban Experience*《城市体验》,纽约:Harcourt Brace Jovanovich, 1976。
- Fokkema, D. W 福克玛:*Literary Doctrine in China and Soviet Influence, 1956-1960*《中国的文学教条与苏联的影响:1956-1960》,海牙:Mouton, 1965。
- Fonoroff, Paul 方保罗:“A Brief History of Hong Kong Cinema”《香港电影简史》,*Renditions*《译丛》29-30 (1988): 293-308。
- Foucault, Michel 福柯:*Discipline and Punish: The Birth of the Prison*《规训与惩罚:监狱的诞生》,纽约:Vintage, 1979。
- 一. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*《权力/知识:访谈集与其他文章,1972-1977》,Colin Gordon 主编,纽约:Pantheon, 1980。
- 一. “Of Other Spaces”《其他空间》,*Diacritics* 16, no. 1 (1986): 22-27。
- Fu, Poshek 傅葆石:*Passivity, Resistance, and Collaboration: Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937-1945*《消极,反抗,通敌:日据上海的思想选择,1937-1945》,加州:斯坦福大学出版社,1993。
- Gálik, Marián 高利克:*Mao Tun and Modern Chinese Literary Criticism*《茅盾和现代中国文学批评》,Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1969。
- 一. “Main Issues in the Discussion on ‘National Forms’ in Modern Chinese Literature”《现代中国文学“民族形式”讨论中的主要问题》,*Asian and African Studies*《亚非研究》(Bratislava) 10 (1974): 97-112。

- .“On the Social and Literary Context in the Chinese Literature of the 1920s and 1930s”《二三十年代中国文学的社会和文学背景》，收在 Göran Malmqvist 马悦然主编，*Modern Chinese Literature and its Social Context*《现代中国文学及其语境》，7—45 页，斯德哥尔摩：Nobel House，1975。
- 。*The Genesis of Modern Chinese Literary Criticism, 1917—1930*《现代中国文学批评起源》，伦敦：Curzon Press，1980。
- 。“The Comparative Aspects of the Genesis of Modern Chinese Literary Criticism”《现代中国文学批评起源的比较研究》，收在 Ying-hsiung Chou 周英雄主编，*The Chinese Text: Studies in Comparative Literature*《中国文本：比较文学研究》，177—190 页，香港：中文大学出版社，1986。
- 。*Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898—1979)*《中西文学相遇中的里程碑》，Wiesbaden：Otto Harrassowitz，1986。
- Geertz, Clifford 格尔茨：*The Interpretation of Cultures*《文化阐释》，纽约：Basic Books，1973。
- Gilbert, Sandra M. 吉尔伯特，Susan Gubar 古巴尔：“Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality”《性别语言学：性，语言，性意识》，收在 Catherine Belsey、Jane Moore 主编，*The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*《女性主义读本：文学批评中的性别与政治论文集》，81—99 页，纽约：Basil Blackwell，1989。
- Goldblatt, Howard 葛浩文，主编：*Worlds Apart: Recent Chinese Writing and Its Audiences*《恍如隔世：最近的中文写作及其受众》，纽约州：M. E. Sharpe，1990。
- Goldman, Merle 高德曼：*Literary Dissent in Communist China*《共产主义中国的文学异见》，麻省：哈佛大学出版社，1967。
- ，主编：*Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*《五四时期的现代中国文学》，麻省：哈佛大学出版社，1977。

- Gottdiener, M., and Alexandros Lagopoulos 高迪纳、拉格普罗斯, 主编: *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics* 《城市与符号: 城市符号学导论》, 纽约: 哥伦比亚大学出版社, 1986。
- Guillén, Claudio 基延: *The Challenge of Comparative Literature* 《比较文学面临的挑战》, Cola Franzen 译, 麻省: 哈佛大学出版社, 1993。
- Gumbrecht, Hans Ulrich 甘布莱西特: “History of Literature—Fragment of a Vanished Totality?” 《文学史——一个消失的全局的碎片?》, *New Literary History* 《新文学史》16, no. 3 (1985 年春): 467—479。
- Gunn, Edward 耿德华: *Unwelcome Muse: Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937—1945* 《不受欢迎的缪斯: 1937—1945 年上海与北京的中国文学》, 纽约: 哥伦比亚大学出版社, 1980。
- 一. *Rewriting Chinese: Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose* 《重写汉语: 二十世纪中国散文的风格与创新》, 加州: 斯坦福大学出版社, 1991。
- Han Bangqing 韩邦庆: “Sing-song Girls of Shanghai: Profiles of Blossoms in Shanghai” 《海上花》, 张爱玲译成英文, 收在 Liu Ts’ un-yan 刘存仁主编, *Chinese Middlebrow Fiction* 《中国的中级小说》, 95—110 页, 香港: 中文大学出版社, 1984。
- Hanan, Patrick 韩南: “The Technique of Lu Shun’s Fiction” 《鲁迅小说的技巧》, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 《哈佛亚洲研究学刊》34 (1974): 53—96。
- Hassan, Ihab 哈桑: “Cities of Mind, Urban Words: The Dematerialization of Metropolis in Contemporary American Fiction” 《心灵之城, 城市语言: 当代美国小说中城市的非物质化》, 收在 Micahel C. Jaye、Ann Chalmers Watts 主编, *Literature and the Urban Experience: Essays on the City and Literature* 《文学与城市体

- 验:城市与文学论文集》,93—112页,新泽西州:Rutgers大学出版社,1981。
- Hawkins, Peter S. 豪克斯,主编:*Civitas: Religious Interpretations of the City*《城市:对城市的宗教阐释》,亚特兰大:Scholars Press, 1986。
- Hershatter, Gail 贺萧:“The Hierarchy of Shanghai Prostitution, 1870—1949”《上海妓女的等级:1870—1949》, *Modern China*《现代中国》15, no. 4 (1989年10月): 463—98。
- Higashi, Sumiko 西加什:*Virgins, Vamps, and Flappers: The American Silent Movie Heroine*《处女,荡妇,轻浮少女:美国默片的女主角》,St. Albans, Vermont: Eden Press, 1978。
- Hitchcock, Peter 希区柯克:“The Aesthetics of Alienation, or China's ‘Fifth Generation’”《异化的美学,中国第五代》, *Cultural Studies*《文化研究》6, no. 1 (1992): 116—141。
- Ho, Virgil Kit-yiu 何基久(音译):“Selling Smiles in Canton: Prostitution in the Early Republic”《在广东卖笑:民国初年的娼妓》, *East Asian History*《东亚历史》第5期(1993年6月): 101—132。
- Hollier, Denis 霍利耶,主编:*A New History of French Literature*《法国文学新史》,麻省:哈佛大学出版社,1989。
- Holm, David 贺大卫:“The Literary Rectification in Yan'an”《延安的文学整风》,收在 Wolfgang Kubin、Rudolf Wagner 主编, *Essays in Modern Chinese Literature and Literary Criticism*《现代中国文学与文学批评论文集》,272—308页,Bochum: Brockmeyer, 1982。
- Howe, Irving 豪尔:“The City in Literature”《文学中的城市》, *Commentary*《评论》51, no. 5 (1971年5月): 61—68。
- Hsia, C. T. 夏志清:“Residual Femininity: Women in Chinese Communist Fiction”《残存的女性特点:中国共产主义小说中的女性》,收在 Cyril Birch 白之主编, *Chinese Communist Literature*《中国

共产主义文学》,158—179页,纽约: Praeger, 1963。

一. *The Classic Chinese Novel*《中国古典小说》,纽约:哥伦比亚大学出版社,1968。

一. *A History of Modern Chinese Fiction*《中国现代小说史》,第2版,纽约:耶鲁大学出版社,1971。

一. “Yen Fu and Liang Ch’i-ch’ao as Advocates of New Fiction”《新小说的倡导者严复与梁启超》,收在 Adele Rickett 主编, *Chinese Approaches to Literature*《中国的文学视角》,221—257页,新泽西州:普林斯顿大学出版社,1978。

Hsia, Tsi-An 夏济安: *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China*《黑暗的闸门:中国左翼文学运动研究》,西雅图:华盛顿大学出版社,1968。

Hsu, Kai-yu 许芥昱,主编: *Twenty-Century Chinese Poetry: An Anthology*《二十世纪中国诗选》,纽约: Doubleday, 1963。

Hsu, Vivian Ling 於梨华,主编: *Born of the Same Roots: Stories of Modern Chinese Women*《同根生:现代中国女作家的小说》,印第安那大学出版社,1981。

Huang, Martin Weizong 黄伟宗(音译): “The Inescapable Predicament: The Narrator and His Discourse in ‘The True Story of Ah Q’”《无法逃避的困境:〈阿Q正传〉中的叙述者及其话语》, *Modern China*《现代中国》16, no. 4 (1990年10月): 430—449。

Huang, Philip C. 黄宗智: *Liang Ch’i-ch’ao and Modern Chinese Liberalism*《梁启超与现代中国自由主义》,西雅图:华盛顿大学出版社,1972。

Huters, Theodore 胡志德: “Critical Ground: The Transformation of the May Fourth Era”《批评基础:五四时期的变化》,收在 Bonnie McDougall 杜博妮主编, *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People’s Republic of China, 1949—1979*《中国通俗文学与表演艺术:1949—1979》,54—79页,伯克利:加州大学出版社,1984。

一. “The Telling of Shi Tuo’s ‘A Kiss’: Few Words and Several Voices”《师陀的〈一吻〉的叙事:简单的言语与几个声音》,收在 Theodore Hutters 胡志德主编, *Reading the Modern Chinese Short Story*《阅读现代中国短篇小说》,74—91页,纽约州: M. E. Sharpe, 1990。

Jameson, Fredric 詹明信:“Literary Innovation and Modes of Production: A Commentary”《评文学创新与生产方式》,*Modern Chinese Literature*《中国现代文学》1, no. 1 (1985春): 67—77。

Jost, Francois 约斯特: *Introduction to Comparative Literature*《比较文学导论》,Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1974。

Kane, Anthony James 凯恩:“The League of Left-Wing Writers and Chinese Literary Policy”《左翼作家联盟与中国文学政策》,密歇根大学,博士论文,1982。

Kao, George 高克毅,主编: *Two Writers and the Cultural Revolution: Lao She and Chen Jo-hsi*《两个作家与文革:老舍与陈若曦》,香港:中文大学出版社,1980。

Kaplan, E. Ann 卡普兰: *Woman and Film: Both Sides of the Cinema*《女性与电影:电影的两面》,伦敦: Methuen, 1983。

Kinkley, Jeffrey C. 金介甫,主编: *After Mao: Chinese Literature and Society, 1978—1981*《毛时代之后:1978—1981年的中国文学与社会》,麻省:哈佛大学出版社,1984。

一. *The Odyssey of Shen Congwen*《沈从文的历程》,加州:斯坦福大学出版社,1987。

Kirkby, R. J. R 科尔比: *Urbanization in China: Town and Country in a Developing Economy, 1949—2000 AD*《中国的城市化:一个发展中经济体的城乡,1949—2000》,伦敦: Crom Helm, 1985。

Lao She 老舍: *Ma and Son: A Novel*《二马》,Jean M. James 译,旧金山: Chinese Materials Center, 1980。

一. *Notes on the City of Cat*《猫城记》,William Lyell 译, Columbus: 俄亥俄州立大学出版社,1970。

- . *The Quest of Love of Lao Lee*《离婚》, Helena Kuo 郭镜秋译, 纽约: Reynal and Hitchcock, 1948。
- . *Heavensent*《牛天赐传》, Xiong Deni 译, 香港: 三联, 1986 (1951)。
- . “The Soul-Slaying Spear”《断魂枪》, 1935, 收在老舍, *Crescent Moon and Other Stories*《月牙等故事》, 149—164 页, 北京: 中国文学杂志社, 1985。
- . *Rickshaw Boy*《骆驼祥子》, Evan King 译, 纽约: Reynal and Hitchcock, 1945。
- . *Rickshaw: The Novel Lo-to Hsiang Tzu*《骆驼祥子》, Jean M. James 译, 檀香山: 夏威夷大学出版社, 1979。
- . *Camel Xiangzi*《骆驼祥子》, 施小青译, 北京: 外文出版社, 1981。
- . *The Drum Singers*《鼓书艺人》, 郭镜秋译, 纽约: Harcourt Brace and Co., 1952; 香港: 三联重印, 1987。
- . *Beneath the Red Banner*《正红旗下》, Don J. Cohn 译, 北京: 中国文学杂志社, 1982。
- Larson, Wendy 蓝温蒂: “The End of ‘Funü Wenxue’: Women’s Literature from 1925—1935”《“妇女文学”的终结: 1925—1935 年间的女性文学》, *Modern Chinese Literature*《中国现代文学》4, nos. 1—2 (1988): 39—54。
- Lau, Joseph S. M. 刘绍铭: *Ts’ao Yü*《曹禺》。香港: 香港大学出版社, 1970。
- . “Visitation of the Past in Han Shaogong’s Post-1985 Fiction”《韩少功 1985 年后小说中回望过去》, 收在 Ellen Widmer 魏爱莲、David Wang 王德威主编, *From May Fourth to June Fourth*《从五四到六四》, 19—42 页, 麻省: 哈佛大学出版社, 1993。
- Le Goff, Jacques 勒果夫: “Les mentalités: Une histoire ambiguë?”《心态: 模糊的历史》, 收在 Jacques Le Goff、Pierre Nora 主编, *Faire de l’histoire: Nouveaux problèmes*《创造历史: 新问题》, 第 3 卷, 76—94 页, 巴黎: Gallimard, 1974。
- Lee, Gregory 利大英: “Western Influences in the Poetry of Dai Wan-

gshu”《戴望舒诗歌中的西方影响》, *Modern Chinese Literature* 《中国现代文学》3 (1987): 7—32。

- 一. *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist*《戴望舒: 一个中国现代派的生平与诗歌》, 香港: 中文大学出版社, 1989。
- Lee, Leo Ou-fan 李欧梵: *The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*《现代中国作家中的浪漫一代》, 麻省: 哈佛大学出版社, 1973。
- 一. “The Solitary Traveler: Images of the Self in Modern Chinese Literature”《孤独的行客: 现代中国文学中的自我形象》, 收在 Robert Hegel、Richard Hessney 主编, *Expressions of Self in Chinese Literature*《中国文学表达的自我》, 282—307 页, 纽约: 哥伦比亚大学出版社, 1985。
- 一, 主编: *Lu Xun and His Legacy*《鲁迅及其遗产》, 伯克利: 加州大学出版社, 1985。
- 一. *Voices From the Iron House: A Study of Lu Xun*《铁屋中的呐喊: 鲁迅研究》, 印第安那大学出版社, 1987。
- 一. “In Search of Modernity: Some Reflections on a New Mode of Consciousness in Twentieth-Century Chinese History and Literature”《寻找现代性: 反思二十世纪中国历史和文学中的一种新型意识》, 收在 Paul Cohen、Merle Goldman 高德曼主编, *Ideas Across Cultures: Essays on Chinese Thought in Honor of Benjamin I. Schwartz*《跨文化的思想: 中国思想论文集, 献给史瓦兹》, 109—135 页, 麻省: 哈佛大学出版社, 1990。
- 一. “Modernity and Its Discontents: The Cultural Agenda of the May Fourth Movement”《现代性及其反对者: 五四运动的文化议程》, 收在 Kenneth Lieberthal、Joyce Kallgren、Roderick MacFarquhar、Frederic Wakeman, Jr. 主编, *Perspectives on Modern China: Four Anniversaries*《中国视角: 四周年》, 158—177 页, 纽约州: M. E. Sharpe, 1991。

- Lee, Leo Ou-fan 李欧梵, Andrew F. Nathan 黎安友: "The Beginning of Mass Culture: Journalism and Fiction in the Late Ch'ing and Beyond"《大众文化的开端:晚清及此前的报业与小说》, 收在 David Johnson、Andrew J. Nathan、Evelyn Rawski 主编, *Popular Culture in Late Imperial China*《中华帝国晚期的大众文化》, 360—395 页, 伯克利:加州大学出版社, 1985。
- Lefebvre, Henri 勒菲弗尔: *Critique of Everyday Life*《日常生活批评》, John Moore 译, 第 1 卷, 伦敦: Verso, 1991 (1947, 1958)。
- Levenson, Joseph R. 列文森: *Liang Ch' i-ch' ao and the Mind of Modern China*《梁启超及现代中国的思想》, 麻省:哈佛大学出版社, 1965。
- Leyda, Jay 陈立: *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China*《电影;中国电影与电影观众》, 麻省理工大学出版社, 1972。
- Li Baojia 李宝嘉: *Modern Times, or A Brief History of Enlightenment*《文明小史》, Douglas Lancashire 译, 收在 Liu Ts'un-yan 刘存仁主编, *Chinese Middlebrow Fiction*《中国的中级小说》, 289—340 页, 香港:中文大学出版社, 1984。
- Li Zehou 李泽厚, Vera Schwarcz 舒衡哲: "Six Generations of Modern Chinese Intellectuals"《六代现代中国知识分子》, *Chinese Studies in History*《中国历史研究》17, no. 2 (1983—1984): 42—56。
- Lin Yusheng 林毓生: *The Crisis of Chinese Consciousness: Radical Antitraditionalism in the May Fourth Era*《中国意识的危机:五四时期的激烈反传统主义》, 威斯康星大学出版社, 1979。
- Link, Perry 林培瑞: *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities*《鸳鸯蝴蝶:二十世纪初中国城市中的通俗小说》, 伯克利:加州大学出版社, 1981。
- Liu, David Jason 刘大卫: "Chinese 'Symbolist' Verse in the 1920's: Li Jin-fa and Mu Mu-t'ian"《二十世纪二十年代的中国“象征派”诗歌:李金发与穆木天》, *Tamkang Review*《淡江评论》12,

no. 1 (1981 年秋): 27-54。

Liu E 刘鄂: *The Travels of Lao Ts'an*《老残游记》, Harold Shadick 译, 纽约州: 康奈尔大学出版社, 1966。

Liu, James J. Y. 刘若愚: *The Chinese Knight-Errant*《中国游侠》, 芝加哥大学出版社, 1967。

Liu Kang 刘康, Xiaobing Tang 唐小兵, 主编: *Politics, Ideology, and Literary Discourse in Modern Chi*《现代中国的政治、意识形态、文学话语》, Fredric Jameson 詹明信序, 北卡州: 杜克大学出版社, 1993。

Liu, Lydia H. 刘禾: "Invention and Intervention: The Making of a Female Tradition in Modern Chinese Literature"《创造与介入: 现代中国文学中女性传统的形成》, 收在 Ellen Widmer 魏爱莲、David Wang 王德威主编, *From May Fourth to June Fourth*《从五四到六四》, 194-220 页, 麻省: 哈佛大学出版社, 1993。

Liu, Ts'un-yan 刘存仁, 主编: *Chinese Middlebrow Fiction: From the Ch'ing and Early Republican Eras*《中国的中级小说: 清朝与民国初年》, 香港: 中文大学出版社, 1984。

Liu, Wu-chi 柳无忌, Irving Yucheng Lo 罗郁正, 主编: *Sunflower Splendor: Three Thousand Years of Chinese Poetry*《向阳花的光辉: 中国诗歌三千年》, 印第安那大学出版社, 1975。

Loi, Michelle 卢瓦: *Roseaux sur le mur: Les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*《海上的玫瑰: 中国的西方派诗人, 1919-1949》, 巴黎: Gallimard, 1971。

一. *Poètes chinois d'écoles françaises: Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang*《法国风格的中国诗人: 戴望舒, 李金发, 王独清, 穆木天, 艾青, 罗大冈》, 巴黎: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1980。

Louie, Kam 雷金庆, 主编: *Strange Tales from Strange Lands: Stories by Zheng Wanlong*《来自异样土地の异样故事: 郑万隆小说》, 纽约州: 康奈尔大学, 东亚丛书第 66 辑, 1993。

- Lu Tongling 吕童林, 主编: *Gender and Sexuality in Twentieth-century Chinese Literature and Society*《二十世纪中国文学与社会中的性与性别》, 纽约州立大学出版社, 1993。
- Lu Xun 鲁迅: *Selected Works of Lu Hsun*《鲁迅选集》, 杨宪益、戴乃迭译, 1—4 卷, 北京: 外文出版社, 1960 年。
- . *A Brief History of Chinese Fiction*《中国小说史略》, 杨宪益、戴乃迭译, 第 3 版, 北京: 外文出版社, 1976。
- . *Diary of a Madman and Other Stories*《狂人日记及其他小说》, William Lyell 译, 檀香山: 夏威夷大学出版社, 1990。
- Lyell, William A., Jr 莱尔: *Lu Hsun's Vision of Reality*《鲁迅的现实观》, 伯克利: 加州大学出版社, 1976。
- Lynch, Kevin 林奇: *The Image of the City*《城市的形象》, 麻省理工大学出版社, 1960。
- Ma Ning 马宁: “Notes on the New Filmmakers”《新影人论》, 收在 George S. Semsel 主编, *Chinese Film: The State of the Art in the People's Republic*《中国电影: 人民共和国的艺术现状》, 63—93 页, 纽约: Praeger, 1987。
- McDougall, Bonnie 杜博妮: *The Introduction of Western Literary Theories into Modern China, 1919—1925*《西方文学理论引入现代中国: 1919—1925》, 东京: 东亚文化研究中心, 1971。
- . *Mao Zedong's Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art: A Translation of the 1943 Text with Commentary*《毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话: 1943 年演讲的译文及评论》, 密歇根大学, 中国研究中心, 1980。
- Mao Dun 茅盾: *Rainbow*《虹》, Madeleine Zelin 译, 伯克利: 加州大学出版社, 1992 (1929)。
- . *Midnight*《子夜》, A. C. Barnes 译, 北京: 外文出版社, 1957。
- . *Spring Silkworms and Other Stories*《春蚕》及其他小说》, Sidney Shapiro 译, 北京: 外文出版社, 1956。
- Marcus, Steven 马库斯: “Reading the Illegible”《阅读不可阅读之物》,

- 收在 H. J. Dyos、Michael Wolff 主编, *The Victorian City*《维多利亚时期的城市》,第 1 卷: 257—276 页,伦敦: Routledge, 1973。
- 一. “Reading the Illegible: Some Modern Representations of Urban Experience”《阅读不可阅读之物: 城市体验的一些现代再现》,收在 William Sharpe、Leonard Wallock 主编, *Visions of the Modern City*《现代城市观》,228—243 页,纽约: 哥伦比亚大学出版社, 1983。
- Marx, Leo 马可斯: *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*《花园中的机器: 美国的技术与牧歌理想》,纽约: 牛津大学出版社, 1981。
- Meisner, Maurice 马思乐: *Li Ta-chao and the Origins of Chinese Marxism*《李大钊与中国马克思主义的起源》,纽约: Atheneum, 1977。
- Metzger, Thomas A. 墨子客: *Escape from Predicament: Neo-Confucianism and China's Evolving Political Culture*《逃脱困境: 新儒家与中国发展的政治文化》,纽约: 哥伦比亚大学出版社, 1977。
- Meyer, Jeffrey F. 麦尔: *The Dragons of Tiananmen: Beijing as a Sacred City*《天安门之龙: 圣城北京》,南卡罗来纳大学出版社, 1991。
- Michael, Franz 弗兰茨: “Introduction”《导言》,收在 Chung-li Chang 张仲礼, *The Chinese Gentry: Studies on Their Role in Nineteenth-Century Chinese Society*《论中国士绅在十九世纪中国社会的角色》, xiii-xxi 页,西雅图: 华盛顿大学出版社, 1967。
- Miller, Lucien 米乐山, Hui-chuan Chang 常汇川(音译): “Fiction and Autobiography: Spatial Form in ‘The Golden Cangue’ and *The Woman Warrior*”《小说与自传:〈金锁记〉与〈女勇士〉中的空间形式》,收在 Michael Duke 杜迈克主编, *Modern Chinese Women Writers*《现代中国女作家》,25—43 页,纽约州: M. E. Sharpe, 1989。
- Mo Yan 莫言: *Red Sorghum*《红高粱》,Howard Goldblatt 葛浩文译,

纽约:企鹅,1993。

Moi, Toril 莫伊:“Feminist, Female, Feminine”《女性主义,女性,女性化》,收在 Catherine Belsey、Jane Moore 主编, *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism* 《女性主义读本:文学批评的性别与政治论文集》,117—132 页,纽约: Basil Blackwell, 1989。

Mote, F. W. 牟复礼:“The City in Traditional Chinese Civilization”《传统中国文明中的城市》,收在 James Liu 刘若愚、杜维明主编, *Traditional China* 《传统中国》,42—49 页,新泽西州: Prentice-Hall, 1970。

一. “The Transformation of Nanking, 1350—1400”《南京的变迁: 1350—1400》,收在 William Skinner 施坚雅主编, *The City in Late Imperial China* 《中华帝国晚期的城市》,101—153 页,加州: 斯坦福大学出版社,1977。

Mulvey, Laura 穆尔维: *Visual and Other Pleasures* 《视觉快感与其他快感》,印第安那大学出版社,1989。

Mumford, Lewis 曼伏特: *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects* 《历史上的城市:起源,转变与前景》,纽约: Harcourt Brace Jovanovich, 1961。

Murphey, Rhoads 墨菲:“The Treaty Ports and China's Modernization”《通商口岸与中国现代化》,收在 Mark Elvin 伊懋克、William Skinner 施坚雅主编, *The Chinese City Between Two Worlds* 《两个世界之间的中国城市》,17—71 页,加州: 斯坦福大学出版社, 1974。

一. *The Fading of the Maoist Vision: City and Country in China's Development* 《毛主义理想的暗淡:中国发展中的城乡》,纽约: Methuen, 1980。

Nieh, Hua-ling 聂华苓: *Shen Ts'ung-wen* 《沈从文》,纽约: Twayne, 1972。

Noboru, Maruyama 丸山昇: “The Appraisal of the Literature of the

- Thirties in the People's Republic of China: Aspects of the Ideological Background to Contemporary Chinese Literature"《中华人民共和国三十年文学评价:当代中国文学的意识形态背景》,收在 Wolfgang Kubin、Rudolf Wagner 主编, *Essays in Modern Chinese Literature and Literary Criticism*《现代中国文学与文学批评论文集》,233—271 页,Bochum: Brockmeyer, 1982。
- Ombres électriques: Panorama du cinéma chinois 1925—1982*《电影: 1925—1982 年中国电影全貌》,巴黎:中国电影档案中心,1982。
- Ortega y Gasset, José 奥特加·伊·卡塞特: *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*《艺术的非人化,及其他艺术、文化论文集》,纽约州: Doubleday, 1956。
- Pan Ling 潘灵(音译): *In Search of Old Shanghai*《寻找旧上海》,香港:三联,1982。
- Parish, James Robert 帕里斯: *Prostitution in Hollywood Films: Plots, Critiques, Casts and Credits for 389 Theatrical and Made-for-Television Releases*《好莱坞电影中的娼妓:389 部舞台与电视作品的情节、批评、演员、创作人员》,北卡罗来纳州: McFarland, 1992。
- Park, Robert 帕克: "The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment"《城市:城市环境中的人类行为研究初论》,收在 Richard Sennett 主编, *Classic Essays on the Culture of Cities*《城市文化经典论文》,91—130 页,新泽西州: Prentice-Hall, 1969。
- Pickowicz, Paul G 毕克伟: *Marxist Literary Thought in China: The Influence of Ch'ü Ch'iu-pai*《中国的马克思主义文学思想:瞿秋白的影响》,伯克利:加州大学出版社,1981。
- 一. "The Theme of Spiritual Pollution in Chinese Films of the 1930s"《三十年代中国电影中的精神污染主题》, *Modern China*《现代中国》17, no. 1 (1991 年 1 月): 38—75。
- Pike, Burton 派克: *The Image of the City in Modern Literature*《现

- 代文学中的城市形象》，新泽西州：普林斯顿大学出版社，1981。
- Prusek, Jaroslav 普实克：“Basic Problems of the History of Modern Chinese Literature and C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*”《中国现代文学史的主要问题与夏志清的〈中国现代小说史〉》，*T'oung Pao*《通报》第49卷4—5期（1961）：357—404。
- 一。“Introduction”《导言》，*Studies in Modern Chinese Literature*《中国现代文学研究》，柏林：Akademie-Verlag，1964。
- 一。*Three Sketches of Chinese Literature*《中国文学三论》，布拉格：东方研究学院，1969。
- Rayns, Tony 雷恩斯：“Breakthroughs and Setbacks: The Origins of the New Chinese Cinema”《突破与挫折：中国新电影的起源》，收在Chris Berry 裴开瑞主编，*Perspectives on Chinese Cinema*《中国电影视角》，104—113页，伦敦：英国电影研究所，1991。
- Rayns, Tony 雷恩斯，Scott Meek 米克，主编：*Electric Shadows: 45 Years of Chinese Cinema*《电影：中国电影45年》，伦敦：英国电影研究所，1980。
- Redfield, Robert 莱德菲尔德，Milton Singer 辛格：“The Cultural Role of Cities”《城市的文化角色》，收在Richard Sennett 主编，*Classic Essays on the Culture of Cities*《城市文化经典论文》，206—233页，新泽西州：Prentice-Hall，1969。
- Semsel, George S. 塞姆索，陈犀禾，夏虹，主编：*Film in Contemporary China: Critical Debates, 1979—1989*《中国当代电影：批判性的讨论，1979—1989》，康涅狄格州：Praeger，1993。
- Schorske, Carl E. 索斯克：“The Idea of the City in European Thought: Voltaire to Spengler”《欧洲思想中的城市观念：从伏尔泰到斯宾格勒》，收在Oscar Handlin、John Burchard 主编，*The Historian and the City*《历史学家与城市》，95—114页，麻省理工大学出版社，1963。
- Schram, Stuart 施拉姆：*The Thought of Mao Tse-tung*《毛泽东的思

- 想》，英国：剑桥大学出版社，1989。
- Schwarzc, Vera 舒衡哲：*The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919*《中国的启蒙运动：1919年五四运动的知识分子及其遗产》，伯克利：加州大学出版社，1986。
- Schwarzbach, F. S. 施瓦茨巴赫：*Dickens and the City*《狄更斯与城市》，伦敦：Athlone，1979。
- Sennett, Richard 塞奈特：*The Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*《公共人的衰落：论资本主义的社会心理》，纽约：Vintage Books，1978。
- Sergeant, Harriet 萨金特：*Shanghai: Collision Point of Cultures, 1918-1939*《上海：文化的碰撞点，1918-1939》，纽约：Crown Publishers，1990。
- Sharpe, William 夏朴：*Unreal Cities: Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot, and Williams*《不真实的城市：华兹华斯、波德莱尔、惠特曼、艾略特、威廉斯作品中的城市形象》，巴尔的摩：约翰·霍金斯大学出版社，1990。
- Shen Congwen 沈从文：*The Chinese Earth*《中国大地》，金陵、Robert Payne 白恩译，纽约：哥伦比亚大学出版社，1982。
- 一. *Recollections of West Hunan*《湘西》，戴乃迭译，北京：熊猫丛书，1982。
- Shi Tuo 师陀：“A Kiss”《一吻》，收在 Theodore Hutters 胡志德主编，*Reading the Modern Chinese Short Story*《阅读中国现代短篇小说》，153-161页，纽约州：M. E. Sharpe，1990。
- Shih, Vincent Y. C 施友忠：“Lao-she A Conformist? An Anatomy of a Wit Under Constraint”《老舍是从众派？解析局限下的幽默》，收在 David C. Buxbaum、Frederick W. Mote 牟复礼主编，*Transition and Permanence: Chinese History and Culture*《传统与永恒：中国历史与文化》，307-319页，香港：Cathay Press，1972。
- Showalter, Elaine 舒瓦特，主编：*Speaking of Gender*《谈说性别》，伦

- 敦: Routledge, 1989。
- Silverberg, Miriam 西尔文伯格: “The Modern Girl as Militant”《激进的摩登女郎》, 收在 Gail Lee Bernstein 主编, *Recreating Japanese Women, 1600—1945*《再造日本女性, 1600—1945》, 239—266 页, 伯克利: 加州大学出版社, 1991。
- Silverman, Kaja 西尔维曼: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*《听的镜子: 心理分析与电影中的女性声音》, 印第安那出版社, 1988。
- Simmel, Georg 西美尔: *The Sociology of Georg Simmel*《西美尔的社会学》, Kurt H. Wolff 编译, 纽约: 自由出版社, 1950。
- Siu, Helen F. 萧凤霞, 主编: *Furrows: Peasants, Intellectuals, and the State: Stories and Histories from Modern China*《田垄: 农民, 知识分子与国家: 现代中国的小说与历史》, 加州: 斯坦福大学出版社, 1990。
- Skinner, G. William 施坚雅, 主编: *The City in Late Imperial China*《中华帝国晚期的城市》, 加州: 斯坦福大学出版社, 1977。
- Slupski, Zbigniew 斯洛普斯基: *The Evolution of a Modern Chinese Writer: An Analysis of Lao She's Fiction with Biographical and Bibliographical Appendices*《一个中国作家的演变: 老舍小说分析, 并附生平和书目》, 布拉格: 东方研究学院, 1966。
- 一. “The World of Shih T'o”《师陀的世界》, *Asian and African Studies*《亚非研究》(Bratislava) 9 (1973): 11—28。
- Smith, Peter F 史密斯: *The Syntax of Cities*《城市句法》, 伦敦: Hutchinson, 1977。
- Spears, Monroe K. 斯皮尔斯: *Dionysus and the City: Modernism in Twentieth Century Poetry*《狄俄尼索斯与城市: 二十世纪诗歌中的现代主义》, 纽约: 牛津大学出版社, 1970。
- Spence, Jonathan 史景迁: *The Search for Modern China*《寻找现代中国》, 纽约: Norton, 1990。
- Squier, Susan Merrill 斯卡尔, 主编: *Women Writers and the City*:

- Essays in Feminist Literary Criticism*《女作家与城市:女性主义文学批评论文集》,田纳西大学出版社,1984。
- Strand, David 全大伟:*Rickshaw Beijing: City People and Politics in the 1920s*《人力车的北京:二十世纪二十年代的城市人与政治》,伯克利:加州大学出版社,1989。
- Su Tong 苏童:*Raise the Red Lantern: Three Novellas*《大红灯笼高高挂:三部中篇小说》,Michael Duke 杜迈克译。纽约:William Morrow, 1993。
- Sun Lung-kee 孙隆基:“To Be or Not to Be ‘Eaten’: Lu Xun’s Dilemma of Political Engagement”《是被:“吃掉”,还是不被“吃掉”:鲁迅的政治介入困境》, *Modern China*《现代中国》12, no. 4 (1986年10月): 459—485。
- Swallow, Robert W. 燕瑞博:*Sidelights on Peking Life*《北京生活侧影》,北京:法国书店,1930。
- Tai, Jeanne 泰珍(音译),主编:*Spring Bamboo: A Collection of Contemporary Chinese Short Stories*《春竹:当代中国短篇小说选》,纽约:Random House, 1989。
- Tang Xiaobing 唐小兵:“Lu Xun’s ‘Diary of a Madman’ and a Chinese Modernism”《鲁迅的〈狂人日记〉和中国现代主义》, *PMLA* 107, no. 5 (1992): 1222—34。
- Trumbull, Randolph 特兰布尔:“The Shanghai Modernists”《上海现代派》,斯坦福大学,博士论文,1989。
- Vohra, Ranbir 沃拉:*Lao She and the Chinese Revolution*《老舍与中国革命》,麻省:哈佛大学出版社,1974。
- Wakeman, Frederic, Jr. 魏斐德, Yeh Wen-hsin 叶文心,主编:*Shanghai Sojourners*《逗留上海者》,伯克利:加州大学,东亚研究所,1992。
- Waldron, Arthur 林蔚:*The Great Wall of China: From History to Myth*《中国长城:从历史到神话》,纽约:剑桥大学出版社,1990。
- Wang, Chi-chen 王际贞,译:*Contemporary Chinese Stories*《当代中国

- 小说》，康涅狄格州：Greenwood Press, 1976。
- Wang, David Der-wei 王德威：“Feminist Consciousness in Modern Chinese Male Fiction”《现代中国男性小说中的女性主义意识》，收在 Michael Duke 杜迈克主编，*Modern Chinese Women Writers* 《现代中国女作家》，236—256 页，纽约州：M. E. Sharpe, 1989。
- , *Fictional Realism in Twentieth-Century China: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* 《二十世纪中国小说中的现实主义》，纽约：哥伦比亚大学出版社，1992。
- Wang, Jing 王瑾：“The Mirage of ‘Chinese Postmodernism’: Ge Fei, Self-Positioning, and the Avant-Garde Showcase”《“中国后现代主义”的海市蜃楼：格非，自我定位与先锋包装》，*Positions* 《立场》1, no. 2 (1993 年秋)：349—88。
- , “Romancing the Subject: Utopian Moments in the Chinese Aesthetics of the 1980s”《将主体浪漫化：二十世纪八十年代中国美学中的乌托邦时刻》，*Social Discourse* 《社会话语》6, no. 1—2 (1994 年冬春)：115—40。
- Wang Meng 王蒙：“Kite Streamers”《风筝飘带》，收在 *The Butterfly and Other Stories* 《蝴蝶和其他小说》，155—185 页，北京：中国文学杂志社，1983。
- Wang Shiwei 王实味：“Wild Lilies”《野百合花》，收在 Helen F. Siu 萧凤霞主编，*Furrows* 《田垄》，281—288 页，加州：斯坦福大学出版社，1990。
- Weber, Max 韦伯：“The City”《城市》，收在 Richard Sennett 主编，*Classic Essays on the Culture of Cities* 《城市文化经典论文》，23—46 页，新泽西州：Prentice-Hall, 1969。
- Wei, Peh-T’i 魏白蒂：*Shanghai: Crucible of Modern China* 《上海：现代中国的熔炉》，纽约：牛津大学出版社，1987。
- Weisstein, Ulrich 魏斯坦：*Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction* 《比较文学与文学理论：概论与导言》，William Riggan 译，印第安那大学出版社，1973。

- Wellek, René 韦勒克: *The Attack on Literature and Other Essays*《对文学的抨击和其他文章》,北卡罗来纳大学出版社,1982。
- Wheatley, Paul 鲍威里: *The Pivot of the Four Quarters: A Preliminary Enquiry into the Origins and Character of the Ancient Chinese City*《四方之极:古代中国城市的起源与特点初探》,芝加哥: Aldine, 1971。
- Widmer, Ellen 魏爱莲, David Wang 王德威, 主编: *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-century China*《从五四到六四:二十世纪中国小说与电影》,麻省:哈佛大学出版社,1993。
- Williams, Raymond 威廉斯: *The Country and the City*《乡村与城市》,纽约:牛津大学出版社,1973。
- 一. *The Sociology of Culture*《文化社会学》,纽约: Schocken Books, 1981。
- Wohl, R. Richard 沃尔, Anselm L. Strauss 斯特劳斯: “Symbolic Representation and the Urban Milieu”《象征再现与城市环境》, *American Journal of Sociology*《美国社会学学刊》64 (1958年3月): 523—532。
- Wong, Wang-chi 王宏志: *Politics and Literature in Shanghai: The Chinese League of Left-Wing Writers, 1930—36*《上海的政治与文学:1930—1936年的中国左翼作家联盟》,英国:曼彻斯特大学出版社,1991。
- Wong Yoon Wah 王润华: *Essays on Chinese Literature: A Comparative Approach*《论中国文学:比较的视角》,新加坡大学出版社,1988。
- Woolf, Virginia 伍尔芙: *A Room of One's Own*《一个自己的房间》,纽约: Harcourt, Brace & World, 1957。
- Wright, Arthur F 芮沃寿: “The Cosmology of the Chinese City”《中国城市的宇宙观》,收在 William Skinner 施坚雅主编, *The City in Late Imperial China*《中华帝国晚期的城市》,33—73页,加州:

斯坦福大学出版社,1977。

Xiao Jun (Hsiao Chun) 萧军: *The Village in August*《八月的乡村》, 纽约: Smith and Durrell, 1942。

Yeh, Michelle 奚密: *Modern Chinese Poetry: Theory and Practice since 1917*《中国现代诗歌:1917年之后的理论与实践》, New Haven: 耶鲁大学出版社, 1991。

Yeh, Wen-hsin 叶文心: *The Alienated Academy: Culture and Politics in Republican China, 1919-1937*《异化的学界:1917-1937年民国文化与政治》, 麻省: 哈佛大学出版社, 1990。

Zeng Pu 曾朴: *A Flower in a Sinful Sea*《孽海花》, Rafe de Crespigny、刘存仁译, 收在 Liu Ts'un-yan 刘存仁主编, *Chinese Middlebrow Fiction*《中国的中级小说》, 137-192页, 香港: 中文大学出版社, 1984。

Zhang Ailing (Eileen Chang) 张爱玲: "The Golden Cangue"《金锁记》(1943), 收在刘绍铭、夏自清、李欧梵主编, *Modern Chinese Stories and Novellas 1919-1949*《中国现代中短篇小说:1919-1949》, 530-559页, 纽约: 哥伦比亚大学出版社, 1981。

一. "Wife, Vamp, Child"《妻子, 荡妇, 孩子》(1943), 重印于《联合文学》第3卷5期(1987年3月): 54。

Zhang Yingjin 张英进: "Ideology of the Body in *Red Sorghum*: National Allegory, National Roots, and Third Cinema"《〈红高粱〉中身体的意识形态: 民族语言, 民族之根, 第三电影》, *East-West Film Journal*《东西电影学刊》4, no. 2 (1990年6月): 38-53。

一. "Review of *Raise the Red Lantern: Three Novellas*, by Su Tong"《苏童的〈大红灯笼高高挂〉等三部中篇: 书评》, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*《中国文学: 论文与书评》16 (1994): 185-87。

Zhou Erfu 周而复: *Morning in Shanghai*《上海的早晨》, A. C. Barnes 译, 第1卷。北京: 外文出版社, 1962,

Zhou Libo 周立波: *The Hurricane*《暴风骤雨》, 第2版。北京: 外文出

版社,1981。

Zhu Hong 朱虹编译: *The Chinese Western: Short Fiction from Today's China*《中国的西部小说:现代中国短篇小说》,纽约:Ballantine, 1988。

中西参考电影

- 《边走边唱》，导演：陈凯歌，纽约：Serene Productions，1991。
- 《大红灯笼高高挂》，导演：张艺谋；编剧：倪震；主演：巩俐。香港：年代，1991。
- 《大阅兵》，导演：陈凯歌；编剧：高力力。广西，1985。
- 《盗马贼》，导演：田壮壮；编剧：张锐。西安，1985。
- 《风云儿女》，导演：许幸之；编剧：田汉，夏衍；主演：袁牧之，王人美。上海：电通，1935。
- 《孩子王》，导演：陈凯歌；编剧：陈凯歌；万之；主演：谢园。西安，1987。
- 《红高粱》，导演：张艺谋；编剧：莫言；主演：巩俐，姜文。西安，1987。
- 《红色娘子军》，导演：谢晋；编剧：梁信。上海：天马，1961。
- 《黄土地》，导演：陈凯歌；编剧：张子良。广西，1984。
- 《菊豆》，导演：张艺谋；编剧：刘恒；主演：巩俐。西安，1989。
- 《丽人行》，导演：陈鲤庭；编剧：田汉，陈鲤庭；主演：赵丹，黄宗英，上官云珠。上海：昆仑，1949。
- 《猎场扎撒》：导演：田壮壮。内蒙古：1985。
- 《马路天使》，编导：袁牧之；主演：赵丹，周璇。上海：明星，1937。
- 《青春之歌》，导演：崔嵬，陈怀皑；编剧：杨沫；主演：谢芳，康泰，于洋。北京，1959。
- 《人生》，导演：吴天明；编剧：路遥；主演：周里京。西安，1984。
- 《阮玲玉》，导演：关锦鹏；编剧：戴安平；主演：张曼玉，梁朝伟。香港：

嘉禾,1991。

《三个摩登女性》,导演:卜万苍;编剧:田汉;主演:金焰,阮玲玉,黎灼灼,陈燕燕。上海:联华,1933。

《十字街头》,编导:沈西苓;主演:白杨,赵丹。上海:明星,1937。

《桃李劫》,导演:应云卫;编剧:袁牧之;主演:袁牧之,陈波儿。电通,1934。

《万家灯火》,导演:沈浮;编剧:阳翰笙,沈浮;主演:蓝马,上官云珠,吴茵。上海:昆仑,1948。

《舞台姐妹》,导演:谢晋。编剧:林谷,徐进,谢晋。主演:谢芳,曹银娣。上海:天马,1964。

《新女性》,导演:蔡楚生;编剧:孙师毅;主演:阮玲玉,郑君里。上海:联华,1934。

《压岁钱》,导演:张石川。编剧:夏衍。主演:龚秋霞,龚稼农,黎明晖。上海:明星,1937。

《野草闲花》,编导:孙瑜;主演:阮玲玉,金焰。上海:联华,1930。

《一江春水向东流》,编导:蔡楚生,郑君里;主演:白杨,陶金,吴茵。昆仑,1947。

《庄子试妻》:编导:黎民伟;主演:黎民伟,严珊珊。香港:华美,1913。

Seventh Heaven《七重天》,导演:Frank Borzage;编剧:Benjamin Glazer;主演:Janet Gaynor, Charles Farrell。Fox, 1927。

Shanghai Express《上海快车》,导演:Josef von Sternberg;编剧:Jules Furthman;主演:Marlene Dietrich, Clive Brook。Paramount, 1932。

The Shanghai Gesture《上海恩仇录》,导演:Josef von Sternberg;编剧:John Colton;主演:Gene Tierney, Walter Huston, Ona Munson, Victor Mature。United Artists, 1941。