

想像中國的另一種方法： 論劉吶鷗、穆時英和張愛玲小說的「視覺性」

梁慕靈

摘要

小說作為現代中國人想像、敘述「中國」的開端，由梁啟超提倡「新小說」起，經歷了過百年的變化。不論在形式或內容上，小說的種種改變均與現代中國社會各方面的變化息息相關。王德威在1993年提出關注「想像中國」的議題，思考國人怎樣通過小說這種敘事模式去想像中國的過去、現在與未來。本文以「視覺性」的角度，審視小說另一種想像中國的方法，目的在於重現當時在殖民地臺灣和半殖民地上海中成長的新一代作家，他們「想像中國」的「新」角度。本文重點分析劉吶鷗、穆時英和張愛玲的小說，觀察這些小說怎樣以「視覺」的方式來想像中國，這種方式又如何反映和形塑中國的現代經驗。

中國三〇年代興起於上海的新感覺派，當中劉吶鷗和穆時英的小說具有強烈的視覺化表述特徵。究其來源，這種小說表述模式並不是完全由中國本土文化場所孕育，而是由劉吶鷗這位臺灣人經過迂迴的路線引入。這種新的小說表述模式帶來了新的想像方法，原因在於它是經由帝國主義、殖民主義到本土化的複雜過程而生成。那麼，是經由怎樣的路徑，配合怎樣的政治和文化的刺激和制約，使劉吶鷗的視覺化小說會在三〇年代登陸到半殖民地上海租界？這一種小說又有怎樣複雜的歷史面貌？本文首先探討日治時期臺灣作家劉吶鷗在臺灣和日本的文學經歷，討論他把「殖民者凝視」這種新的「想像中國」的方法引入中國的開創性。接著，本文討論穆時英和張愛玲怎樣改造和「模擬」

2011/09/22 收稿，2012/02/03 審查通過，2012/09/17 修訂稿收件。

* 梁慕靈現職為香港恒生管理學院中文系助理教授。

* 感謝兩位匿名審查人提供寶貴的修改意見。

「殖民者凝視」，表現出新一代對「現代」中國的想像。穆時英運用小說視覺化表述表現三〇年代上海貧富懸殊的半殖民地處境，張愛玲則以這種方法對傳統和現代中國作出觀察和反思，並且反過來對殖民者作出「凝視」，質疑了這種觀看背後的權力構成。本文認為劉呐鷗、穆時英和張愛玲三位作家的「模擬」策略由於時代和位置的不同而顯出差異，但是這種「模擬」並不是純粹的複製，而是一種再創造，顯示的是有別於主流的「另一種」想像中國的方法。

關鍵詞：想像中國、視覺性、劉呐鷗、穆時英、張愛玲

An Alternative Imagination of China: A Study of ‘Visuality’ in Liu Na'ou, Mu Shiyong and Eileen Chang's Fictions

Leung Mu-ling

Abstract

Fiction has emerged as a major medium for modern Chinese to express their imagination and ‘narrate’ the country since Liang Qichao advocated the importance of ‘New Fiction’. Over the past century, fiction (including both its form and content) has undergone various changes in response to the transformation of the modern Chinese society. In 1993, David Der-wei Wang initiated a discussion on ‘Imagination of China’, examining how Chinese people imagined the past, present and future of the country through fiction as a means of narration. Based on the notion of ‘visuality’, this paper strives to examine an alternative approach to imagine China. The goal is to highlight how a new generation of authors from colonial Taiwan and semi-colonial Shanghai ‘imagined China’ by adopting a ‘new’ perspective. Through analyzing the fictions of Liu Na'ou, Mu Shiyong, and Eileen Chang, this paper demonstrates how ‘visualization’ was used to imagine China and how this approach reflected and shaped China’s modern experience.

The rise of Neo-Sensationism in Shanghai in the 1930s motivated writers such as Liu Na'ou and Mu Shiyong's to incorporate a wealth of visual elements into their fictions. Tracing the origin of this narrative strategy, we could conclude that it was not generated by the local cultural community in China, but was inspired by Liu Na'ou, a Taiwanese author. This new narrative approach (having evolved from the intricate processes of imperialism, colonialism, and localization) indeed

* Assistant Professor, Department of Chinese, Hong Kong Hang Seng Management College.

revolutionalized the way people imagined. So, how did Liu Na'ou's fictions gain recognition in semi-colonial Shanghai in the 1930s? What were the political and cultural factors that facilitated and impeded this writing style? In addition, what kinds of historical framework were manifested in his fictions? This paper first examines the literary experience of Liu Na'ou in both Taiwan during the Japanese colonial period and Japan. Special emphasis was put on how he introduced 'colonial gaze' to China as an innovative approach to imagine the country. Then, the paper further discusses how Mu Shiyong and Eileen Chang modified and 'mimicked' the 'colonial gaze', which in turn shows how this new generation of writers imagined the 'modern' China. Mu Shiyong used the technique of visualization to illustrate the disparity in wealth during Shanghai's semi-colonial period in the 1930s. On the other hand, Eileen Chang employed the same narrative strategy not only to examine and reflect on the traditional and modern China, but also to question the underlying authority conferred by the colonial gaze through 'gazing' at the colonizer. It is believed that Liu Na'ou, Mu Shiyong, and Eileen Chang's strategies of 'mimicry' varied due to different periods of time and diverse perspectives. However, such 'mimicry' was not mere 'replication,' but a new form of creation, which was deviated from the mainstream and represented an 'alternative' approach to imagine China.

Keyword: Imagination of China, Visuality, Liu Na'ou, Mu Shiyong, Eileen Chang

一、引言

由晚清的小說界革命開始，著力於救亡啟蒙的「新小說」地位大為提升，小說不僅成為想像中國、構建藍圖的方式，小說本身就已經被想像成為「國民之魂」，成為救國濟民的神話。¹然而小說作為民族想像的方法在中國和西方有截然不同的發展脈絡。按照安德森（Benedict Anderson, 1936年-）的說法，「民族」在本質上是一種屬於現代想像的觀念，是經過世界性宗教共同體、王朝和神諭式的時間觀念的沒落，人們才開始想像「民族」這種「世俗的、水平的、橫向的」共同體。他借用本雅明（Walter Benjamin, 1892-1940年）的「同質的、空洞的時間」這個概念來表示現代人新的共時性的時間觀，並指出在18世紀初興起的兩種想像方法——小說和報刊——為構建「民族想像共同體」提供了技術的手段。²安德森的看法提醒我們，小說成為西方「民族想像」的方法是經過自然的社會演化而來。

小說作為想像方法在19世紀末經由梁啟超（1873-1929年）等人引介到中國，其發展情況卻與西方不同。小說並不是如西方一般經過自然的歷史洗煉而成為「民族想像共同體」的技術手段，它是中國在19世紀末面對西方帝國主義和殖民主義侵略下被擢升的手段，目的是在官方歷史書寫的民族建構中尋找空隙，為民間／非官方勢力爭取建立「想像共同體」的資源。但是在另一邊，臺灣於1895年被日本殖民佔領以後，它面對著中國新文學、日本及西方多種文學資源的傳入，引發出與中國大陸不同的想像方法。在全面被殖民的情況之下，臺灣的知識份子本身既擁有中國傳統文學和新文學的文化內涵，另一方面又要面對西方和日本等帝國帶來的殖民主義文學。³這就使臺灣出現了跟中國

¹ 梁啟超於〈譯印政治小說序〉內引述「英名士某君曰：小說為國民之魂」，並表示同意：「豈不然哉，豈不然哉。」見梁啟超，〈譯印政治小說序〉，原載於《清議報》第1冊1898年，現收於梁啟超 Liang Qichao：《飲冰室文集》Yinbingshi wenji 第2冊「飲冰室文集之三」（臺北[Taipei]：臺灣中華書局[Taiwan zhonghua shuju]，1960年），頁35。

² 〔愛爾蘭〕班納迪克·安德森 Benedict Anderson 著，吳叡人 Wu Ruiren 譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散布》Imagined Communities: Reflection on the Origins and Spread of Nationalism（上海[Shanghai]：上海人民出版社[Shanghai renmin chubanshe]，2003年），頁25-27。

³ 本文關於「殖民文學」、「殖民主義文學」和「後殖民文學」這幾個關鍵詞的用法和定義如下。根據博埃默（Elleke Boehmer）的說法，「殖民文學」一詞是一個更寬泛普通的術語，指那些有關殖民的想法、看法和經驗的文字，那些主要由宗主國作家，但也包括西印度群島和美洲的歐洲人後裔以及當地人在殖民時期所寫的文字。「殖民主義文學」則指

大陸在「想像中國」方面不同的發展面向。這種文學發展面向是以殖民主義文學為參照，並在不同程度上對其作出改寫和發展。本文認為，劉訥鷗、穆時英和張愛玲在不同程度上引入、轉化和「模擬」(mimicry)殖民主義文學中的「視覺化表述」。本文強調它是「另一種」想像中國的方法，目的是要跟三、四〇年代中國民族主義作家(包括左右翼的陣營)對中國的想像作出對比；同時亦要突顯在現實主義和浪漫主義思潮以後，現代主義的想像模式如何通過跟殖民生活關係密切的作家得到發展。這種想像起初表現的是作家心目中嚮往的「現代」中國；隨著視覺化表述引入並本土化以後，這種表述方法則被改變為表現本土的事物。這種具有「凝視」和陌生化本質的小說視覺化表述，改變了知識份子對中國現代和傳統的看法，帶來了有別於民族主義作家筆下的中國形象。本文題目中的「視覺性」一詞，就是指對這種包括著殖民者／被殖民者之間的權力和關係的研究。

二、小說視覺化表述的引入和移植：劉訥鷗的翻譯和小說創作

小說的視覺化表述作為一種「新」的想像中國的方法，在三〇年代中國興起於上海的新感覺派，當中劉訥鷗和穆時英的小說就最能表現這種特色。究其來源，小說視覺化表述並不是完全由中國本土文化場域所孕育，而是由西方／日本殖民主義文學所帶來。其中一條路線就是由劉訥鷗這位臺灣人經過迂迴的路線引入。這種新的小說表述方法經由帝國主義、殖民主義到本土化的複雜過程而生，為當時的中國大陸帶來了新的想像方法。⁴那麼，小說視覺化表述如

「它專門指與殖民擴張相關的文字。總的說來，它是由歐洲殖民者為他們自己所寫的、關於他們所佔領的非歐洲領土上的事情。它含有一種帝國主義者的眼光……殖民主義的文學充滿了歐洲文化至上和帝國有理的觀念。「後殖民文學」則「並不是僅僅指帝國『之後才來到』的文學，而是指對於殖民關係作批判性的考察的文學。它是以這樣或那樣的方式抵制殖民主義視角的文字……後殖民作家為表現殖民地一方對所受殖民統治的感受，便從主題到形式對所有支持殖民化的話語——關於權力的神話、種族的等級劃分、關於服從的意象等統統來一個釜底抽薪。因此，後殖民文學一個很突出的特徵，就是它對帝國統治下文化治和文化排斥的經驗。」上述說法參見〔英〕艾勒克·博埃默 Elleke Boehmer 著，盛寧 Cheng Ning 譯：《殖民與後殖民文學》*Colonial and Postcolonial Literature* (香港[Hong Kong]: 牛津大學出版社[Niu jin daxuechubanshe], 1998年)，頁 2-3。因此，本文以「殖民主義文學」一詞指稱西方或日本含有帝國主義眼光的文學作品。

⁴ 小說中出現視覺表現的情況在中國古典小說和現代小說的例子有很多，例如《紅樓夢》中已有不少視覺觀察的描述，另周蕾亦提出新文學作家除了魯迅，還有蕭紅、茅盾、巴金、郁達夫、沈從文、丁玲、冰心、廬隱、凌叔華、徐志摩等都在不同程度上受到技術化視覺的影響，見周蕾 Zhou Lei:《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》

何經由臺灣被殖民的歷史過程而被吸納到漢語的小說寫作？劉吶鷗為何會借鑑這種具有殖民色彩的表述方法？這牽涉到當時殖民地作家文化素養的形成過程，亦即在怎樣的教育和文化氛圍下，構成了劉吶鷗多元混雜的文化背景。這關係到一種新的想像方法的產生，了解這一問題將有助理解這種想像方法的本質，以及以這種具有殖民主義文學色彩的方式去想像中國的效果。

劉吶鷗在 1905 年出生於臺南，正是臺灣於 1895 年割讓予日本後的第 10 年。作為日據時期的臺灣人，劉吶鷗累積的文化素養必然與殖民地的教育息息相關。如果我們歸納劉吶鷗在踏入文壇前的經歷，可以見到他作為一個日據時期的臺灣知識份子，從小受到殖民地教育，在各種日本「同化」的教育政策之下，形成了一種非常接近日本文學的文學趣味。⁵除了關注日本現代文學以外，他接觸西方現代小說的方法主要亦是透過日語的譯介。這種長時期的浸淫使劉吶鷗的創作跟殖民主義文學有密切的關係。另一方面，劉吶鷗身處的東亞文化場域在 1930 年前後面對著一股國際性的現代主義思潮，這一思潮影響了場域內的知識份子對世界、國族的想像。對於這一現代主義思潮，施蛰存曾經概括形容為：西方現代主義思潮是「東方化」了的，而中國的現代主義思潮則是「西方化」了的。⁶當西方現代主義思潮進入臺灣時，臺灣知識份子關注的是怎樣利用這種外來文化資源，令臺灣能夠進入現代世界之列。他們希望通過這種超越民族和國家分界的「世界國家」概念，使臺灣能夠「合法地」加入世界國家的陣營，從而達到改善殖民地狀況的意願。⁷大正時期大規模於日本留學的臺

Yuanchu de jiqing : shijue 、xingyu 、minzuzhi yu zhongguo dangdai dianying (臺北[Taipei]: 遠流出版事業股份有限公司[Yuanliu chuban shiye gufen youxiangongsi], 2001 年), 頁 35。唯這些視覺表現跟本文所論源於殖民文學的「視覺化表述」不同，亦是在這一點分別上，顯出劉吶鷗、穆時英和張愛玲有別於五四主流「想像中國」模式的特點。

⁵ 劉吶鷗於 1912 年起進入臺南鹽水港公學校，這一年開始臺灣殖民政府正式規定所有臺灣公學校二年級以上的課程必須使用日語。1918 年劉吶鷗進入具有基督教背景的西式學校「臺南長老教中學校」，後於 1920 年離開，插班到日本東京青山學院中等學部三年級。1922 年中學畢業，就讀該校高等部。他在 1926 年 3 月正式由青山學院文科畢業，在東京共生活了六個年頭。

⁶ 轉引自史書美於 1990 年對施蛰存的訪問。見〔美〕史書美 Shi Shumei 著，何恬 He Tian 譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》*THE LURE OF THE MODERN: Writing Modernism in Semicolonial China, (1917-1937)* (南京[Nanjing]: 江蘇人民出版社[Jiangsu renmin chubanshe], 2007 年), 頁 262。

⁷ 朱惠足 Zhu Huizu: 《「現代」的移植與翻譯：日治時期臺灣小說的後殖民思考》*'Xiandai' de yizhi yu fanyi : rizhi shiqi Taiwan xiaoshuo de houzhimin sikao* (臺北[Taipei]: 麥田出版社[Maitian chubanshe], 2009 年), 頁 30-40。

灣留學生，很多都接受了這種世界主義。劉吶鷗的朋友、曾與他在中央電影攝影場共事的黃天佐就曾這樣形容劉吶鷗「世界人」的氣質：

他（劉吶鷗）對我說，中國人的長處和短處，以及日本人的長處和短處我都知道得很清楚。我們要由中日文化界澈底合作，探求一種新的文化，一種能夠使中日兩國共同努力的新文化，纔足以領導民眾，消弭戰爭……吶鷗不是一個中國人，或是一個日本人，而是一個世界人。⁸

在這種世界主義的潮流下，劉吶鷗想像中國的方法具有現代主義和世界主義的特徵。這種種因素，影響到他對外國文學資源的接受態度，令他大量接觸日本和西方各種文學流派的作品。

在中國新感覺派當中，劉吶鷗是最先把日本現代派小說譯介到中國的人。據施蛰存的回憶，劉吶鷗當時帶來了很多日本出版的文藝新書，例如橫光利一、川端康成、谷崎潤一郎等作家的作品。⁹但是劉吶鷗轉化外國文學資源重要的第一步是翻譯和出版日本和法國的現代派小說（詳參附錄一）。由於劉吶鷗成長於殖民地臺灣，又接受了多年的殖民地教育，因此當他在上海開始進行各種翻譯和創作時，對運用漢語白話文寫作感到十分困難，他以臺語作為母語的背景亦造成了他寫作白話文時的障礙。加上他熟悉多種語言，都使到他的翻譯和創作具有強烈的殖民地語言特色。本文認為，這種獨特的情況反而造就了劉吶鷗對不同外來文學元素的吸納與轉化，甚至方便他創造出一種新的小說語言風格，為小說視覺化表述建立了發展基礎。例如劉吶鷗在 1928 年翻譯了七篇日本現代小說，收入《色情文化——日本小說集》一書。當中運用了日本現代小說大量使用「擬人」和「抽象物具體化」的比喻表現方式，以下只略舉幾個例子：

1. 她的言語，像初下的雪一樣，翩翩地，一片片，浸入稍微興奮了他的他的心胸。¹⁰

⁸ 隨初 Suichu（黃天佐）：〈我所認識的劉吶鷗先生〉“Wo suo renshi de Liu Naou xiansheng”，《華文大阪每日》Huawen daban meiri 第 5 卷第 9 期（1940 年 11 月 1 日），頁 69。

⁹ 施蛰存 Shi Zhicun：〈最後一個老朋友——馮雪峰〉“Zuihou yige laopengyou: Feng Xuefeng”，《新文學史料》Xin wenxue shiliao 第 2 期（1983 年），頁 202。

¹⁰〔日〕川崎長太郎 Kawasaki Chōtarō 著，劉吶鷗 Liu Naou 譯：〈以後的女人〉“Yihou de nuren”，收於康來新 Kang Laixin、許秦蓁 Xu Qinquin 合編：《劉吶鷗全集：文學集》Liu Naou quanji：wenxueji（臺南縣[Tainanxian]：臺南縣文化局[Tainanxian wenhuaju]，2001 年），

2. 一瞬間，剛才的「哇——啊」的叫聲停止了。春霞飄動的山野和這兒的世界的一切都在靜寂中，好像那被切斷的心臟的鼓動一樣。他和她接吻著。¹¹
3. 在他的頭裏，疑心和憂鬱和焦慮和熱情，好像混合酒一樣被人搔亂了。¹²

這些日本小說中廣泛使用比喻手法，除了具有表現新感覺的修辭作用外，亦由於其重點運用具象的緣故，使小說具備一些基本的視覺特徵。如果借用許子東的分析，這種手法可稱為「以實寫虛」的逆向意象效果。¹³這種手法跟一般的比喻構成相反，喻體／意象多用實體，而本體／被象徵物則是描象的事物、感受、情緒。就是這種逆向的做法，令日本新感覺派小說常常為讀者帶來陌生化的感覺，並具有明顯的視覺特徵。這些新的表現手法，經過劉呐鷗在中國語境推廣以後，逐漸成為了一種新的「想像中國」的方式。

那麼劉呐鷗認為這種陌生化的表現手法可以表現出怎樣的「民族」構成？或換一個角度來說，這種表現手法透露出劉呐鷗本人怎樣的「民族」想像？劉呐鷗寫於1928年7月12日的〈《色情文化》譯者題記〉曾說：

現代的日本文壇是在一個從個人主義文藝趨向於集團主義文藝的轉換時期內……在這時期裏能夠把現在日本的時代色彩描給我們看的也只有新感覺派一派的作品。

這兒所選的片崗、橫光、池谷等三人都是這一派的健將。他們都是描寫著現代日本資本主義社會的腐爛期的不健全的生活，而在

頁 345。

¹¹〔日〕片崗鐵兵 Kataoka Teppei 著，劉呐鷗 Liu Naou 譯：〈色情文化〉“Seqing wenhua”，收於康來新 Kang Laixin、許秦蓁 Xu Qinqin 合編：《劉呐鷗全集：文學集》*Liu Naou quanji : wenxueji*，頁 248。

¹²〔日〕池谷信三郎 Iketani Shinzaburō 著，劉呐鷗 Liu Naou 譯：〈橋〉“Qiao”，收於康來新 Kang Laixin、許秦蓁 Xu Qinqin 合編：《劉呐鷗全集：文學集》*Liu Naou quanji : wenxueji*，頁 303。

¹³許子東曾以「以實寫虛」的逆向意象討論張愛玲的意象運用與錢鍾書的分別，參見許子東 Xu Zidong：〈張愛玲意象技巧初探〉“Zhang Ailing yixiang jiqiao chutan”，收於劉紹銘 Liu Shaoming 等編：《再讀張愛玲》*Zaidu Zhang Ailing*（香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niujiun daxue chubanshe]，2002年），頁 149-162。這裏亦可以解釋張愛玲這種獨特的意象運用手法，跟中日新感覺派小說的關係十分密切。本文由於篇幅的關係未能大量臚列例子，日後將以專文另述。

作品中露著這些對於明日的社會，將來的途徑的暗示。¹⁴

從這段題記中可以看到，劉呐鷗非常清楚三〇年代正是一個由個人主義邁向集體主義的時代，並且是混雜不清的時代。在各種混亂的派別中，劉呐鷗特別強調新感覺派這一脈的重要性，在於它能表現資本主義社會晚期的糜爛的生活，是真正能表現現在日本時代色彩的作品。這就是說，劉呐鷗對「現代」生活的想像是以日本的先進生活作為標準的，他對「現代」中國民族的「想像」有別於新文學的傳統。通過這種「想像」的建立，劉呐鷗心目中的中國現代小說得以與東京的「現代」連結，表現出這一代不同於五四時期知識份子的想像。更重要的是，劉呐鷗認為在這些「糜爛」的作品中，透露著「明日的社會」、「將來新途徑」的暗示，因此，透過這種與「糜爛」和「頹廢」關連的小說視覺化表述，「新一代」對於未來中國的構想就開始成形。

除了日本的文學資源以外，法國現代文學亦是劉呐鷗建立「想像」的重要資源。以下將以法國作家保爾·穆杭的小說為例，說明劉呐鷗如何從殖民文學中吸收了小說的視覺化表述方法。¹⁵保爾·穆杭是一位現代主義作家，熱愛寫作小說和詩歌，著有大量的旅遊札記和名人傳記。他是一位外交官，曾在倫敦、羅馬、馬德里和澳門居住，並且熱愛旅遊，曾造訪倫敦、羅馬、布達佩斯、德國、中東等地，並於 1925 年開始遠東旅行，包括日本、中國和越南。在他的作品中常常見到這一方面的經歷，亦流露出他以東方為參照的東方主義視角。保爾·穆杭這種東方主義的觀看與 19 世紀時大量西方作家——特別是來自英國和法國——開展其遠東旅行，並且撰寫大量小說和旅遊紀錄的傳統一脈相承。薩義德 (Edward W. Said, 1935-2003 年) 在《東方學》(Orientalism, 1978 年) 中提及，在整個 19 世紀，東方成為了歐洲人最愛旅遊和書寫的地方，並且出現了數量非常龐大的關於東方經驗和風格的文學作品群。根據薩義德的研

¹⁴ 劉呐鷗 Liu Naou:〈《色情文化》譯者題記〉“*Seqingwenhua yizhe tiji*”，收於康來新 Kang Laixin、許秦蓁 Xu Qinquin 合編：《劉呐鷗全集：文學集》*Liu Naou quanji : wenxueji*，頁 229-230。

¹⁵ 除了劉呐鷗以外，穆時英亦深受保爾·穆杭的影響。穆時英在〈電影批評底基礎問題〉中曾提及保爾·穆杭：「把一個歷史上的客觀現實，歐戰來做一個例子。歷時四年，動員數萬萬人的歐戰是不是正確的，忠實地，照它原來的樣子反映在人類底藝術作品裡邊呢？沒有，我們有《西線無戰事》那樣的非戰作品，有充滿了愛國思想的作品，有寫這個混亂時代的夜開著，夜閉的保爾穆朗……」，收於嚴家炎 Yan Jiayan、李今 Li Jin 編：《穆時英全集》*Mu Shiyong quanji* 第 3 卷(北京[Beijing]:北京十月文藝出版社[Beijing shiyue wenyi chubanshe, 2005 年)，頁 171。

究，這些文學作品群具有一種共同的特徵，就是當中「東方」的形象只是歐洲觀察者眼中的東方，而不是它的真貌。東方是一個被瞻望的聖地、是一個場景或是活的靜態畫面。這些作品中西方敘述者所說的，是一種單向交流過程中的描述：**他們在說在做，而他則在觀察和記錄。**¹⁶這種本身由殖民者建立的觀看意識，在殖民主義文學中得到確立，而保爾·穆杭的作品正正屬於這一個由福樓拜至羅蒂的西方殖民主義文學傳統。¹⁷

本文認為，薩義德提及的這種西方殖民者的觀看意識，構成了本文所論及的小說視覺化表述，同時亦使這種表述具有不平等的觀看權力架構以及強烈的陌生化特質。殖民者最初對東方的觀看建立了小說的「觀看意識」，由保爾·穆杭承襲這種東方主義的觀看開始，到日本新感覺派作家的模仿，至劉吶鷗的引介和翻譯，都逐漸為小說的視覺化表述建立起越來越明確的文本特徵。英國批評家艾勒克·博埃默（Elleke Boehmer, 1961年-）曾提出殖民主義的敘事文本中存在著一種「殖民者凝視」（colonial gaze），這種凝視由一系列觀查的活動（例如調查、檢查、窺視、注視）組成。這些文本採取了一種統攝俯瞰的觀察角度，反映殖民者在文化上的優越感。西方人讓自己扮演高高在上的位置，整個世界在他們眼中只是一個對象。「殖民者凝視」表現出的是觀察者的天真，以及其窺淫癖一般的嘴臉。¹⁸因此可以說，小說的觀看意識，起先與西方殖民者對東方的觀看，或是與這種「殖民者的凝視」有直接的血緣關係。隨著大量西方作家到東方旅行而建立起「看與被看」的權力關係，小說中的「觀看」得到了強化。

在保爾·穆杭的小說中，我們可以找到這種西方殖民者觀看意識，顯示出強烈的東方主義色彩。例如在劉吶鷗出版、戴望舒翻譯的〈六日之夜〉中，可見到西方白人男性對東方女子身體的凝視，這種觀看帶有強烈的異國情調：

¹⁶ [巴勒斯坦] 薩義德 Edward W. Said 著，王宇根 Wang Yugen 譯：《東方學》 *Orientalism*（北京[Beijing]：三聯書店[Sanlian shudian]，1999年初版，2007年重印），頁 204-207。強調標示為作者所加。

¹⁷ 史書美早已提出保爾·穆杭中東方女郎形象的塑造可以追溯到福樓拜（Flaubert, 1821-1880）到羅蒂（Pierre Loti, 1850-1925）的異域情調（exoticism）文學傳統。參見 [美] 史書美 Shi Shumei 著、何恬 He Tian 譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》 *THE LURE OF THE MODERN: Writing Modernism in Semicolonial China*，頁 329-337。

¹⁸ Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*（New York: Oxford University Press, 1995），p. 71.

三晚以來人們常看見她在那兒。除為了那她從來不缺的，但只和舞師或女伴舞著的跳舞以外，她老是獨自個的。當人們邀請她的時候，她辭絕了；我也正和別人一樣，雖然我是為她而來，而她又知道的。這並不是為她的乳白的背，她的黑玉的衫子，戰顫著的黑雨，無數的編瑪瑙的珍飾，從這些珍飾間是可以辨出細長的，和耳邊鬢髮相接的眼睛來的；卻可說是為她的扁平的鼻子，她的突起的胸膛，她的灑過硫酸鹽的葡萄葉的美麗的猶太風的顏色，她那個有些蹊蹺的孤獨癖而來的。¹⁹

引文中那些關於東方人的輪廓特色、異國風情的裝飾打扮、經過渲染的神秘色彩，都是透過這殖民者的目光而來。他的觀看意識重點表現這位觀察者對東方的想像，以陌生化的眼光去建構東方的形象。我們可以戴望舒在 1929 年翻譯保爾·穆杭的《天女玉麗》作為例子，更深入觀察保爾·穆杭小說中的東方主義觀看。²⁰例如〈懶惰病〉同樣顯出保爾·穆杭對東方色彩的幻想：

在一九一五年，我在倫敦認識了一個不知道在爪哇一個什麼地方生的荷蘭女子。她是燦爛的，她的黑色的辮髮捲在耳朵上，好像澳洲產的 Mérimos 羊底角一樣。她使我想起了那些市場上的招牌

¹⁹ [法] 穆杭 Muhang 著，戴望舒 Dai Wangshu 譯（筆名郎芳）：〈六日之夜〉“Liuri zhi ye”，收於水沫社 Shuimoshe 編譯：《法蘭西短篇傑作集（第 1 冊）》（*Falanxi duanpian jiezuoji (1)*）（上海[Shanghai]：上海現代書局[Shanghai xiandai shuju]，1928 年），頁 1-2。

²⁰ 雖然這本小說集並不是由劉訥鷗翻譯，但考慮到在 1928 年起，劉訥鷗跟戴望舒和施蛰存的關係非常密切，三人共住在劉訥鷗的洋房中，每天一同看書、翻譯和寫作，而且三人這時聯同杜衡、馮雪峰和徐霞村成立「水沫社」，更出版《無軌列車》。1929 年 1 月，更開設「水沫書店」。因此，劉訥鷗應很大機會閱讀過戴望舒翻譯的這本《天女玉麗》，並且這本《天女玉麗》跟後來穆時英的創作有密切關係，因而本文將把它納入討論範圍。關於劉訥鷗等人在這段時間的交往狀況，可參金理 Jin Li 著，《從蘭社到〈現代〉：以施蛰存、戴望舒、杜衡及劉訥鷗為核心的社團研究》*Cong lanshe dao Xiandai : yi Shi Zhicun、Dai Wangshu、Duheng ji Liu Naou wei hexin de shetuan yanjiu*（上海[Shanghai]：東方出版中心[Dongfang chubanzhongxin]，2006 年），頁 39-44。《天女玉麗》收了保爾·穆杭的七篇小說，包括〈新朋友們〉、〈天女玉麗〉、〈洛迦特金博物館〉、〈六日競走之夜〉、〈懶惰底波浪〉、〈蕩萊達夫人〉、〈匈牙利之夜〉，由戴望舒翻譯，附有 Benjamin Crémieux 著、劉訥鷗翻譯的〈保爾·穆杭論〉，由上海尚志書屋於 1929 年出版。資料參自鄺可怡 Kuang Keyi：〈論戴望舒香港時期的法文小說翻譯（1938-1949）〉“Lun Dai Wangshu Xianggang shiqi de fawen xiaoshuo fanyi（1938-1949）”附錄，載《現代中文文學學報》*Xiandai zhongwen wenxue xuebao* 第 8.2-9.1 期（2008 年），頁 343。

原產的女子

東方的尤物

美—陶醉—仙境—光明²¹

文中強調不知身世的女子的出生自東方，並重點描寫她的黑髮以及獨特的髮型。值得注意的是她使男主角聯想起市場上待價而沽的女子，強調的是「原產」、「東方」，帶來的感覺是「美」、「陶醉」、「仙境」、「光明」，這正顯露出小說中的觀察者站在殖民者的位置去欣賞他的東方「獵物」。我們可以從這些例子看見保爾·穆杭的東方主義心態：東方形象的建立目的在於成為西方觀看的參照；東方的旅行，成為了西方人為了看清自我而建構出來的距離；東方的真貌變成了異域情調。保爾·穆杭的這些小說建立起一種以觀看為主的小說想像，在殖民者的「敘述」之中，加入「殖民者凝視」作為表現東方異國民族的方法。

由上述的討論我們可以看到，小說的視覺化表述怎樣由西方殖民者對東方的凝視而形成觀看的意識。透過劉吶鷗及相關人士的翻譯和引入，小說視覺化表述得以進入了中國語境。並且，劉吶鷗在 1928 年開始寫作的一系列小說，更借用和內化了這種「殖民者凝視」。例如在保爾·穆杭的〈懶惰病〉及〈新朋友們〉這兩篇小說中可以找到劉吶鷗小說中某些角色的原型。〈新朋友們〉這篇小說寫一位名叫保爾的男子跟一位名叫保勒的女子，同時愛上一個叫阿涅思的女子，但是阿涅思卻對他們愛理不理。有一天，阿涅思同時約了保爾和保勒，自己卻沒有出現，結果保爾和保勒在餐廳被迫共餐，卻成為了彼此的「新朋友」。²²這一類似的情節後來被劉吶鷗在〈兩個時間的不感症者〉中化用了。〈兩個時間的不感症者〉寫男主角 H 在馬場上邂逅了一位「sportive 的近代型的女性」。當他滿懷自豪地帶著這個女子在街上炫耀時，這個女子卻告訴他約了另一位男性 T。於是兩男一女的約會開始了。二男在暗自較量，H 在跟女子跳舞時問她：

²¹ [法] 保爾·穆杭 Baoyer · Muhang 著，戴望舒 Dai Wangshu 譯：〈懶惰病〉“Lan duobing”，《無軌列車》Wuguilieche 第 4 期（1928 年 10 月），頁 160-161。

²² 這裏的角色名字根據戴望舒後來的翻譯版本，見 [法] 保爾·穆杭 Baoyer · Muhang 著，戴望舒 Dai Wangshu 譯：〈新朋友們〉“Xin pengyoumen”，《天女玉麗》Tiannu yuli，頁 19-34。文中又譯為〈新的朋友〉。其餘情節則按《無軌列車》Wuguilieche 第 4 期（1928 年 10 月的版本）。

T 是你的什麼人？

你問他幹麼呢？

……

不是像你一樣是我的朋友嗎？

我說，可不可以留他在這兒，我們走了？

你沒有權利說這話呵。我和他是先約。我應許你時間早已過了呢？

那麼，你說我的眼睛好有什麼用？

啊，真是小孩。誰叫你這樣手足魯鈍。什麼吃冰淇淋啦散步啦，

一大堆嘮囉。你知道 love-making 是應該在汽車上風裏幹的嗎？

郊外有綠蔭的呵。我還未曾跟一個 gentleman 一塊兒過過三個鐘頭以上呢。這是破例呵。²³

這位從不與任何男子約會超過 3 小時的女子的原型就是〈新朋友們〉中那位「她的生活，就是十二小時的遊蕩和十二小時的遺忘」的阿涅思。²⁴而劉訥鷗小說中那「兩個時間的不感症者」，最後同樣跟〈新朋友們〉的保爾和保勒一樣被心儀對象拋棄。劉訥鷗的小說跟保爾·穆杭的同樣描寫放蕩的、不受控制的女子，這種題材源自殖民主義文學作品中西方男子對神秘的東方女子的觀看。劉訥鷗在〈兩個時間的不感症者〉中通過 H 對那位女子的觀看，發揮了類似西方殖民者的凝視：

透亮的法國綢下，有彈力的肌肉好像跟著輕微運動一塊兒顫動著。視線容易地接觸了。小的櫻桃兒一綻裂，微笑便從碧湖裏射過來。H 只覺眼睛有點不能從那被 opera bag 稍為遮著的，從灰黑色的襪子透出來的兩隻白膝頭離開，但是另外一個強烈的意識卻還占住在他的腦裏。²⁵

這段觀看描寫帶有色情的成份，表現的是一種觀察者對被觀察者的進佔。當中的女性角色處於靜態的被觀看位置，本身並不能發聲；而男性觀察者則佔據了

²³ 劉訥鷗 Liu Naou：〈兩個時間的不感症者〉“Liangge shijian de buganzhengzhe”，收於康來新 Kang Laixin、許秦蓁 Xu Qinqin 合編：《劉訥鷗全集：文學集》Liu Naou quanji :wenxueji，頁 109-110。

²⁴ 〔法〕保爾·穆杭 Baoer·Muhang 著，江思 Jiangsi（戴望舒）譯：〈新朋友們〉“Xin pengyoumen”，《無軌列車》Wuguilieche 第 4 期，1928 年 10 月，頁 165。

²⁵ 劉訥鷗 Liu Naou：〈兩個時間的不感症者〉，收於康來新 Kang laixin、許秦蓁 Xu qinqin 合編，《劉訥鷗全集：文學集》Liu Naou quanji :wenxueji，頁 100-101。

評價和形塑的位置。這種小說的觀看意識明顯是由模仿殖民主義文學中的「殖民者凝視」而來。

除此以外，劉訥鷗的小說對環境的處理亦充滿了殖民主義文學的陌生化視覺表述。我們可以先看看保爾·穆杭怎樣描寫異國的舞廳：

半身倚在露臺的欄上眺望過去，人們可以看見那些穿著海邊的衣服的黑人樂隊在空空的咀嚼著，像一種瘧疾的患者一樣地戰慄著，在伸縮著頰兒吹著樂器扭曲的澤蘭形的銅腳燈，燦照出賽納河的風景……身體和身體緊擠在旋迴跳舞場裏，那些舞人接踵著跳。廳中有肉汁的氣味，孵蛋的氣味，腋下的氣味，和 Un Jour viendra 香水的氣味。²⁶

在這段〈六日競走之夜〉的引文中，保爾·穆杭以視覺的細節配合東方色彩或異國情調的詞彙，例如「瘧疾的」、「戰慄著」和一系列對原始氣味的描寫，塑造出一個異於西方的冷靜、清潔、規律的東方世界。這種強調環境的奇詭和陌生感覺的描寫，常常在殖民主義文學中出現。劉訥鷗吸收了這種手法去描寫小說場景，例如〈遊戲〉模仿了殖民主義文學中以陌生化的視覺形式去刻劃環境的做法：

在這「探戈宮」裡的一切都在一種旋律的動搖中——男女的肢體，五彩的燈光，和光亮的酒杯，紅綠的液體以及纖細的指頭，石榴色的嘴唇，發焰的眼光。中央一片光滑的地板反映著四周的椅桌和人們的錯雜的光景，使人覺得，好像入了魔宮一樣，心神都在一種魔力的勢力下。²⁷

這種充斥著視覺細節、努力營造陌生化的異域氣氛的手法，跟殖民主義文學中以陌生化的眼光觀察東方、以異域情調和色情化的描寫形容環境十分相似。由這些例子可以見到，殖民主義文學建構的視覺化表述，被劉訥鷗引入、借用，在「西方／殖民者／看」與「東方／被殖民者／被看」的框架之下，小說的視覺性表述在中國語境中逐漸成形。

²⁶ [法] 保爾·穆杭 Baoer·Muhang 著，戴望舒 Dai wangshu 譯：〈六日競走之夜〉“Liuri jingzou zhi ye”，《天女玉麗》 *Tiannu yuli*，頁 55-56。

²⁷ 劉訥鷗 Liu Naou：〈遊戲〉“You xi”，收於康來新 Kang Laixin、許秦蓁 Xu Qinjin 合編：《劉訥鷗全集：文學集》 *Liu Naou quanji : wenxueji*，頁 31。

作為新一代於日本留學的中國知識份子，劉訥鷗耳聞目睹的日本文化狀態跟魯迅、周作人、郁達夫一輩有所不同。生於臺灣日治時期，劉訥鷗比起當時中國大陸上的作家更為深切感受到全面被殖民的狀態。為了調整殖民主義帶來的焦慮，劉訥鷗於是模仿這種殖民主義文學的小說視覺化表述；另一方面，他又感受到這種由觀看帶來的「優越感」跟殖民現代性有著直接的關係，因此急切地希望通過引入這種殖民主義文學的觀看模式，以新的方式去構想「現代」中國。後殖民評論家霍米·巴巴（Homi K. Bhabha, 1949年）曾經提出，被殖民者會模仿殖民者以縮減兩者之間的差異。²⁸以這一觀點來看，劉訥鷗引入「殖民者凝視」於小說之中，帶有希望通過模仿殖民者來縮減西方與東方差異的意味，目的是要建立他心目中的「現代」中國。本文認為，劉訥鷗引入小說的視覺化表述，令中國現代小說出現了新的表述方式。他的這種做法令外國的文學資源得以加入中國現代文學語境，並形塑出新的「想像中國」的方式，使中國現代文學在現實主義和浪漫主義以外，建立起現代主義的第三條路線。本文認為這都是劉訥鷗的翻譯和創作所具有的意義。

三、小說視覺化表述的「模擬」：穆時英和張愛玲的小說創作

上一節我們探討了殖民主義和帝國主義對小說文體的影響，乃是由西方對東方的觀看、殖民者對被殖民者的注視而建構起來的小說觀看意識。但是，被殖民者並不會長期照本宣科模仿殖民主義文學。霍米·巴巴認為，殖民者和被殖民者的關係是一種既吸引又排斥的矛盾（ambivalence）狀態，被殖民者並不是完全地與殖民者對立，在殖民主體內同時存有共謀和抵抗的關係。這種矛盾的狀態減弱了殖民者的權威，令到他們不能佔據那種看似與生俱來的種族優勢，因而產生身份的認同混亂。被殖民者會以一種「幾乎相同但又不太一樣」（almost the same but not quite）的方式去「模擬」殖民者的行為。這種「模擬」最終會導致「混雜性」（hybridity）的出現，亦即被殖民者透過尋找殖民話語本身的矛盾作出顛覆，以此來瓦解帝國主義和殖民主義宣稱其自身的優越性。²⁹本文以下將以霍米·巴巴這種後殖民理念出發，思考穆時英如何在劉訥鷗引入殖

²⁸ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994), p.85-92.

²⁹ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, p.114.

民主義文學的視覺化表述以後，借用這種模式去表現上海半殖民地的混雜性，重新審視穆時英那種與殖民文化相近的想像新方法。

穆時英（1912-1940年）是中國新感覺派作家中少數在上海土生土長的人，³⁰由於跟劉呐鷗的成長背景有所不同，他對中國的「想像」亦跟劉呐鷗不盡相同。穆時英最早對中國的「想像」是現實主義模式的，例如《南北極》關注的是普羅階層、社會貧富懸殊的問題。這些小說以第一人稱的敘事為主，因此強調的是敘述語調、用詞的精準貼切，非常貼近當時左翼文壇對普羅文藝的追求。³¹其後，穆時英接觸了劉呐鷗和戴望舒等人的翻譯和創作，對中國的「想像」開始出現轉變，開始寫作新感覺派風格的小說，描寫的是都市中聲色犬馬的生活。跟他早前的小說不同，這些小說的想像方法迥異於現實主義和浪漫主義等主流方法，它們以現代主義的表達方式為主，強調形象和片斷的描畫與組接。要注意的是，穆時英是在同一時間寫作兩種截然不同、甚至在意識形態上相反的作品，出現了杜衡所謂的「二重人格」的表現。³²這表示穆時英具有兩

³⁰ 劉呐鷗為臺南人，施蛰存與戴望舒同為浙江人，葉靈鳳為南京人，新感覺派的後起之秀黑嬰祖籍廣東，於印尼出生。郭建英生於1907年，根據上海聖約翰大學（今聖約翰科技大學）校史所記，他祖籍福建，生於上海。穆時英的出生資料和生平參李今的研究考證，李今的考證乃按穆時英的妹妹穆麗娟的說法，過去認為穆時英出生於浙江的看法當為誤傳。詳見李今 Lijin：〈穆時英年譜簡編〉“Mu Shiyong nianpu jianbian”，嚴家炎 Yan Jiayan、李今 Lijin 編：《穆時英全集》*Mu Shiyong quanji* 第3卷，頁543。

³¹ 例如錢杏邨的〈1931年中國文壇的回顧〉亦讚揚穆時英的語言技巧：「文字技術方面，作者是已經有了很好的基礎，不僅從舊的小說中探求了新的比較大眾化的簡潔，明快，有力的形式，也熟習了無產者大眾的獨特的為一般智識份子所不熟習的語彙。」錢杏邨 Qian Xingcun：〈1931年中國文壇的回顧〉“1931 nian Zhongguo wentan de huigu”，收於《阿英全集》*A Ying quanji*（合肥[Hefei]：安徽教育出版社[Anhui jiaoyu chubanshe]，2003年）第1卷，頁588。王哲甫於1933年北京傑成印書局出版的《中國新文學運動史》中亦說：「穆時英——穆氏是文壇上新起的青年作家，自從他的短篇小說集（南北極）發表以後，立刻引起千萬讀者的注意，表現了他的驚人的天才。他能運用一種日常應用的一種口語，寫出下流階級的生活，又逼真，又深刻……穆氏所以成功的原因，在於他脫去一切舊的窠臼，另創出一種特殊的風格，他能運動一枝通俗的筆，寫出大眾所要說，大眾所能了解的話。」現收於王哲甫 Wang Zhefu：《中國新文學運動史》*Zhongguo xinwenxue yundong shi*（香港[Hong Kong]：香港遠東圖書公司[Hong Kong yuandong tushu gongsi]，1965年），頁235-236。

³² 杜衡在1933年2月1日出版的〈關於穆時英的創作〉中，提到「時英在創作上是沿著兩條絕不相同的路徑走……這種二重人格的表現就成為對時英的一切非難的總因。」杜衡 Du Heng：〈關於穆時英的創作〉“Guanyu Mu Shiyong de chuanguo”，《現代出版界》*Xiandai chubanjie* 第9期（1933年2月1日），現收於嚴家炎 Yan Jiayan、李今 Lijin 編：《穆時英全集》*Mu Shiyong quanji* 第3卷，頁423。

種「想像中國」的方向，一種是暴露社會黑暗的現實主義「想像」，另一種則是描繪都市生活的新感覺「想像」。

穆時英跟劉呐鷗不同，他不諳日語和法語，亦未曾到外地留學。³³在他那些具有普羅文藝特色的作品中，我們找不到穆時英參考轉化外國文學資源的例子，當中的市井用語、普羅語言顯然直接取自本土文學語境。然而，當他創作新感覺派這一類型的小說時，常常都會「轉借」劉呐鷗翻譯的《色情文化》和戴望舒翻譯保爾·穆杭的作品。³⁴同時，本文從保爾·穆杭的作品出發，也發現一些與穆時英小說相似的片段，例如在戴望舒於 1929 年翻譯的〈匈牙利之夜〉，一開篇就以對女性外貌形態的評論和觀看開始：

——我是歡喜那個最高大的，那個有寬闊的腰的女子的，約翰帶著一種酒的執拗說著。

另一個女子是穿著瘦的筋肉，科的靜脈，手鐲的緊合，骨的影和一個神聖的獸的臉兒的。

在選中這一個的時候，我感到這種夢的容易的優越……³⁵

而穆時英在〈黑牡丹〉的開篇亦模仿了這種小說的氣氛：

「我愛那個穿黑的，細腰肢高個兒的。」話從我的嘴裡流出去，玫瑰色的混合酒從麥稈裡流到我嘴裡來，可是我的眼光卻流向坐

³³ 從不少曾經跟穆時英交往的日本人的記錄中，記載穆時英由於不懂日語，通常只用不太流利的英語跟他們交談。詳見嚴家炎 Yan Jiayan、李今 Lijin 編：《穆時英全集》*Mu Shiying quanji* 第 3 卷。

³⁴ 王國棟曾初步提出穆時英不少作品都參照或轉化自日本新感覺派作家的作品，例如《中國：一九三一》得到橫光利一《上海》（1931 年）的啟發；〈夜總會裡的五個人〉受中河與一的《冰上舞廳》（1925 年）影響；〈街景〉從內容到形式都轉化自橫光利一的《蒼蠅》；〈父親〉取法自佐佐木茂索的《爺爺和奶奶》；〈白金的女體塑像〉則與川端康成的《溫泉旅館》有關；〈被當作消遣品的男子〉受孕於片岡鐵兵的《一個結局》（此篇小說在 1932 年 2 月的《小說月報》由章克標所譯）。參見王國棟 Wang Guodong：〈中國現代派小說對日本新感覺派的傾斜〉“Zhongguo xiandaipai xiaoshuo dui ribenxinganjuepai de qingxie”，《杭州師範學院學報》*Hangzhou shifanxueyuan xuebao* 第 2 期（1992 年 6 月），頁 34-41。史書美亦認為橫光利一小說〈點了火的煙〉的主題屢屢出現在穆時英的小說中。參見〔美〕史書美 Shi Shumei 著、何恬 He Tian 譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》*THE LURE OF THE MODERN: Writing Modernism in Semicolonial China*，頁 293。

³⁵ 〔法〕保爾·穆杭 Baer·Muhang 著，戴望舒 Dai Wangshu 譯：〈匈牙利之夜〉“Xiongyali zhi ye”，《天女玉麗》*Tiannu yuli*，頁 95。

在我前面的那個舞娘了。³⁶

這段文字是穆時英「轉借」劉訥鷗等人翻譯的作品的其中一個例子。³⁷他這種「轉借」的舉動，顯示他在「想像」新的「中國」時，對殖民主義文學、特別是對「殖民者的凝視」作出了不少「模擬」。霍米·巴巴認為「模擬」具有顛覆殖民者權力的力量。起初，被殖民者對殖民文化帶來的現代化具有崇拜、渴望的心態，對本身的文化心存自卑和厭惡。但是通過「模擬」，被殖民者逐漸了解殖民者的權力並不是天然的，而是被建構的產物。被殖民者透過「模擬」看清殖民者本身的問題，使殖民者和被殖民者處於矛盾的狀態之中，並發展出相互依賴的關係。這種雙方之間既吸引又排斥的矛盾狀態擾亂了殖民地話語的權威性。³⁸

那麼究竟穆時英的小說怎樣「模擬」了「殖民者的凝視」？它們又在什麼程度上擾亂殖民主義話語的權威性？本文認為，穆時英在兩個層面上借用並轉化了「殖民者的凝視」。首先，穆時英的小說運用了殖民主義文學對東方的「凝視」去把上海作異域化、陌生化的描述，例如在〈上海的狐步舞〉中：

噹的吼了一聲兒，一道弧燈的光從水平線底下伸了出來。鐵軌隆隆地響著，鐵軌上的枕木像蜈蚣似地在光線裡向前爬去，電桿木顯了出來，馬上又隱沒在黑暗裡邊，一列「上海特別快」突著肚子，達達達，用著狐步舞的拍，含著顆夜明珠，龍似地跑了過去，繞過那條弧線。又張著嘴吼了一聲兒，一道黑煙直拖到尾巴那兒，弧燈的光線鑽到地平線下，一回兒便不見了。³⁹

³⁶ 穆時英 Mu Shiyong：〈黑牡丹〉“Hei mudan”，收於嚴家炎 Yan Jiayan、李今 Lijin 編：《穆時英全集》*Mu Shiyong quanji* 第 1 卷，頁 342。

³⁷ 除此以外，保爾·穆杭的〈蕩萊達夫人〉中描寫都市中男主人翁無端的艷遇、由都市摩登女郎主動結識勾搭的情節亦出現在穆時英的〈駱駝·尼采主義者與女人〉和〈紅色的女獵神〉等小說中；保爾·穆杭的〈懶惰病〉（後來戴望舒譯為〈懶惰底波浪〉）中關於男主角與女特務幽會的情節與穆時英的〈某夫人〉及〈紅色的女獵神〉十分相似。關於保爾·穆杭的〈匈牙利之夜〉、〈蕩萊達夫人〉和〈懶惰底波浪〉等例子可參見〔法〕保爾·穆杭 Baoyer·Muhang 著，戴望舒 Dai wangshu 譯：《天女玉麗》*Tiannu yuli*，頁 95-110；85-91；81-84。

³⁸ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, p.85-92.

³⁹ 穆時英 Mu Shiyong：〈上海的狐步舞〉“Shanghai de hubuwu”，收於嚴家炎 Yan Jiayan、李今 Lijin 編：《穆時英全集》*Mu Shiyong quanji* 第 1 卷，頁 332。

這裏以怪異的擬物寫法，把上海都市「嚇人」的建設、交通描繪出來，突出的無非是「造在地獄上面的天堂」的上海異域風情。又例如在〈夜總會裡的五個人〉中：

「《大晚夜報》！」賣報的孩子張著藍嘴，嘴裡有藍的牙齒和藍的舌尖兒，他對面的那只藍年紅燈的高跟兒鞋鞋尖正衝著他的嘴。
「《大晚夜報》！」忽然他又有了紅嘴，從嘴裡伸出舌尖兒來，對面的那只大酒瓶倒出葡萄酒來了。⁴⁰

這段引文中的藍色的嘴、牙齒和舌尖兒等，再配上上海夜生活的燈紅酒綠，同樣把上海寫成地獄一般的異域。這種透過西方殖民主義文學的陌生化觀看呈現出來的上海，進一步成為了小說中主要的表現重心。

然而要留心的是，穆時英「借用」「殖民者凝視」的陌生化手法去書寫上海，觀察的重心在於中國現代化生活。他以「凝視」的方式來想像中國現代的一面，跟殖民者以居高臨下的目光觀看中國的貧窮與落後形成反差。亦即是說，穆時英借用了一種「先進」的眼光來表現對現代中國的想像。如果我們把同樣在「想像中國」方面受到日本影響的魯迅跟穆時英比較，可以看到兩代作家在小說的「視覺性」方面的異同。在「幻燈片事件」中，魯迅面對「殖民者的凝視」帶來的創傷時，他的對策是以作為知識份子的自我取代了殖民者的觀察位置，對中國民眾的「國民性」進行觀察，進而啟蒙和改造。可以說，魯迅在「幻燈片事件」中，部份地借用了殖民者對中國被殖民者的觀看，因而對中國的貧窮、落後和中國人的麻木感到震驚。在這一模式的影響下，中國現代小說在相當長的一段時間中，集中關注自身「被殖民」的形象，沿用的是殖民者的觀察目光，例如郁達夫在〈沉淪〉中同樣亦有關注在日本這一東方殖民者眼中的自我形象。⁴¹但是，經過一段曲折的歷史發展，三〇年代的穆時英借用了這種「殖民者的凝視」，看到的不再是中國民眾那種「愚昧」的、需要改造「國

⁴⁰ 穆時英 Mu Shiyong：〈夜總會裡的五個人〉“Yezonghui li de wugeren”，收於嚴家炎 Yan Jiayan、李今 Lijin 編：《穆時英全集》*Mu Shiyong quanji* 第1卷，頁271。

⁴¹ 例如寫〈沉淪〉中的男主人公光顧酒家，非常在意侍女知道他是「支那人」，甚至在承認自己是中國人後，立即在內心發出「中國呀中國，你怎麼不強大起來！」的呼喚。後來當他聽到隔壁的日本客人高聲唱起日本歌，他亦大聲唱起中國古典詩歌來對抗，可見他非常關注自身被殖民的身份和形象。見郁達夫 Yu Dafu：〈沉淪〉“Chenlun”，收於吳秀明 Wu Xiuming 主編：《郁達夫全集》*Yu Dafu quanji*（杭州[Hangzhou]：浙江大學出版社 [Zhejiang daxue chubanshe]，2007年），頁70-72。

民性」的「被殖民」形象。他以這種眼光去觀看中國現代的、都市的一面，展現的是現代上海生活對都市人心靈的異化感受。例如在〈上海的季節夢〉中，穆時英亦曾運用陌生化的目光去觀看上海：

第一節

街上泛濫著霓虹燈的幻異的光，七色的光；爵士樂隊不知在哪裡放送著，跑馬廳的黯黑的大草原上，Saxophone 的顫抖的韻律，一陣熱病的風似地吹著……都市是那樣閑暇，舒適，懶惰，而且燦爛的樣子。⁴²

第二節

五百尺高樓，四千噸行人，一千三百輛來往的車，八百丈廣告旗，七百二十方尺金字招牌，五百磅都會人的利欲和卑鄙：在那麼窒息的重壓下，上海的大動脈，南京路，痛苦地扭歪了臉。⁴³

第五節

蟹似地爬著的汽車向滬西住宅區流去……一回兒，三大怪物的屋尖出現了，太陽的觸鬚在上面撫摸著，下面街上全是招牌和廣告旗。行人道上擁擠著數不清的行人，沒了腦袋的蒼蠅似的……⁴⁴

第一節文字雖然跟西方殖民者眼中的東方相似，以舒適、懶惰等字眼形容上海景象，然而這種視覺的焦點在於都市的繁華，而並不是其貧窮和落後。第二節甚至以誇張的寫法加強了都會生活的特質帶來的重壓，以及第五節以「怪物」形容現代化的建築為現代人帶來的官能感覺，焦點都不在中國的貧弱。如果我們把日本新感覺派作家橫光利一寫於 1928 至 1931 年的小說〈上海〉，跟穆時英所寫的上海比較，就可以發覺穆時英利用了殖民者的眼光去想像中國現代化一面的獨特性。在〈上海〉中，橫光利一以一個日本男子參木的眼睛去觀察上海這一半殖民地：

⁴² 穆時英 Mu Shiyong：〈上海的季節夢〉“Shanghai de jijiemeng”，收於嚴家炎 Yan Jiayan、李今 Lijin 編：《穆時英全集》*Mu Shiyong quanji* 第 2 卷，頁 359。

⁴³ 穆時英 Mu Shiyong：〈上海的季節夢〉“Shanghai de jijiemeng”，收於嚴家炎 Yan Jiayan、李今 Lijin 編：《穆時英全集》*Mu Shiyong quanji* 第 2 卷，頁 360。

⁴⁴ 穆時英 Mu Shiyong：〈上海的季節夢〉“Shanghai de jijiemeng”，收於嚴家炎 Yan Jiayan、李今 Lijin 編：《穆時英全集》*Mu Shiyong quanji* 第 2 卷，頁 371。

破敗坍塌的磚砌的街道。狹窄的馬路上擠滿了身穿長袖衣裳的中國人。他們就像海底的海帶那樣沉積在那裡。乞丐們蹲在小石頭鋪就的路上。他們頭頂上是店家的屋檐，屋檐下掛著魚膘、滴著血的鯉魚肉段……無數頭剝掉了皮的豬，蹄子牽拉著，形成肉色的洞穴，幽暗的凹陷。只有白色掛鐘的那個表盤像眼睛一樣，從密密匝匝地掛滿豬肉的牆壁縱深處閃出許光亮來。⁴⁵

〈上海〉這篇小說並沒有見到好像穆時英所寫的都市面貌，有的只是一個破敗、狹窄、骯髒的都市。生存在這一個半殖民地中的日本人，他們的心態究竟是怎樣呢？橫光利一如此描寫參木的心情：

從明天起自己該如何維持生計，尚沒有著落。可是回日本那就更加沒有出路。從任何一個國家來到中國這塊殖民地的人，一回到本國都是無法維持生計的。因此，被本國奪走了生活門路的各國人一旦聚集一處陷在其中，那就只能變成一群失去性格的古怪的人物，在這裡建造起一個世界上沒有先例的獨立國家……因此，在這裡，一個人的肉體不論如何無為無職，只要他漫然地呆著，只要其肉體佔據一個空間，那麼除了俄國人之外，都將是一種愛國心的表現。參木想及於此就要發笑。實際上，他一日呆在日本，就肯定要消耗日本的一份食物。而他留在上海，他的肉體所佔用的那個空間便會變成日本的領土。⁴⁶

從這裏可以看出，在殖民者的眼中，上海由於其低下的形象，會令外來的人種變得古怪。參木不回國，為的是要保存日本的資源，消耗中國的糧食。只要他自我犧牲留在這一貧窮古怪的異域，就能體現他的愛國心，以及把這一地方變成殖民者的領土。從橫光利一的這篇小說，我們可以看到當時的殖民者怎樣透過凝視去想像中國，突出的無非是殖民地落後的一面。這牽涉到殖民者對被殖民者的命名和賦予形象的權力問題，其目的在於為殖民行為合理化。與之相對的是穆時英同樣以具有異域化、陌生化的眼光觀察上海，表現的卻是中國新一

⁴⁵ [日] 橫光利一 Yokomitsu Riichi : 〈上海〉“Shanghai”，收於橫光利一 Yokomitsu Riichi 著，卞鐵堅 Bian Tiejian 譯：《寢園》*Qin yuan*（北京[Beijing]：作家出版社[Zuojia chubanshe]，2001年），頁6。

⁴⁶ [日] 橫光利一 Yokomitsu Riichi : 〈上海〉“Shanghai”，收於橫光利一 Yokomitsu Riichi 著，卞鐵堅 Bian Tiejian 譯：《寢園》*Qin yuan*，頁36。

代知識份子對「現代中國」的想像。值得留心的是，穆時英在這段時間內，既以《南北極》這本小說集內的作品表現上海貧苦大眾、市井的想像，另一方面則以《公墓》和《白金的女體塑像》等小說集內的作品表現上海腐朽、聲色的都市想像。這種同時以兩條想像線索進行對中國的想像的情況非常特殊，兩種作品之間的對照亦能反映當時的上海作家對民族想像的割裂。

在穆時英的創作中後期，出現了一些把上述兩種風格揉合在一起的小說，例如〈PIERROT——寄呈望舒〉和長篇連載小說〈中國一九三一〉。在這類型的小說中，穆時英既以凝視的眼光來觀看中國現代生活，同時又以《南北極》類型的對話和內心獨白表現人物與低下階層、大眾之間的關係。穆時英偏好表現的是上海都市中貧富對立的情況，而觀察者往往是身處其中的一員，跟西方或是日本殖民者以抽離的姿態、居高臨下的目光觀看中國的貧窮與落後形成反差。亦即是說，穆時英借用殖民者的觀看方式，重點突出的不是中國與西方的等級差別，而是上海社會不公平的貧富差別。這一種對「殖民者凝視」的「模擬」和轉化改變了文本中觀察者高高在上的姿態，顯出穆時英自《南北極》以來一直關注的社會議題，直到 1936 年穆時英構思的長篇小說《中國行進》仍然以貧富懸殊作為小說題材。這一題材在穆時英於 1934 年所寫的小說〈PIERROT——寄呈望舒〉中有很好的演示，他先寫出都市繁華熱鬧的一面：

街。

街有著無數都市的風魔的眼：舞場的色情的眼，百貨公司的饕餮的蠅眼，「啤酒園」的樂天的醉眼，美容室的欺詐的俗眼，旅館的親昵的蕩眼，教堂的偽善的法眼，電影院的奸猾的三角眼，飯店的朦朧的睡眠……

這一段描寫通過對各式各樣的都市表徵——例如舞場、百貨公司等——進行觀看，與下文都市貧窮、低下的一面作出對比：

桃色的眼，湖色的眼，青色的眼，眼的光輪裡邊展開了都市的風土畫：直立在暗角裡的賣淫女，在街心用鼠眼注視每一個著窄袍的青年的，性欲錯亂狂的，棕櫚樹似的印度巡捕，逼緊了嗓子模仿著少女的聲唱十八摸的，披散著一頭白髮的老丐；有著銅色的肌膚的人力車夫；刺猥似地在街角等行人們嘴上的煙蒂兒，襪襪

的煙鬼……擺著史太林那麼沉毅的臉色，用希特拉演說時那麼決死的神情向紳士們強求著的羅宋乞丐……⁴⁷

這兩段文字並沒有集中表現西方殖民者眼中東方的慵懶、骯髒、落後，以顯示觀察者的崇高、冷靜和抽離，而是通過觀看的過程，把城市的兩面對比出來。因此，「殖民者的凝視」在穆時英筆下被轉化為對上海社會不公、人情冷暖的觀察。「殖民者的凝視」帶來的陌生化感受，由西方跟東方的等級差異轉變為由社會階級差異。這些小說的例子，顯示了被殖民者的文學那種「混雜」的書寫。穆時英以殖民主義文學的形式書寫本土故事，利用並轉化了「殖民者的凝視」這種表述模式。以此來看，穆時英充分顯示了霍米·巴巴所言那種「幾乎相同但又不大一樣」的「模擬」方式，⁴⁸並且逆轉了殖民者對被殖民者的凝視權力，動搖了這種觀看的權威。穆時英把具有殖民現代性特質的「殖民者凝視」應用到具有普羅思想的作品當中，帶來的效果是把這種想像方法「本土化」，改變早期由劉呐鷗引入時那種「舶來」的氣味，變得令中國讀者較為容易接受。穆時英繼續發展劉呐鷗在小說視覺化表述方面的開創，從語言和題材兩方面令這種「想像中國」的方法在中國本土得到接受，令到這種新的「想像」方法能夠在中國本土的文學場域中佔一位置。

二

小說視覺化表述經由劉呐鷗引入和穆時英的「模擬」以後，到張愛玲的出現得到了進一步的發展。過去學術界討論劉呐鷗、穆時英和張愛玲小說之間的關係，始於嚴家炎於1988年提出的觀點。他認為張愛玲的小說在造語方面具有新感覺派的色彩，而她在兩性心理的刻畫這一方面則比新感覺派更為深刻；⁴⁹本文認為除了「上海」這一地理因素令到劉呐鷗、穆時英和張愛玲三者連上關係以外，小說的視覺化表述亦是張愛玲跟前人連繫的重要文學因素。張愛玲採

⁴⁷ 穆時英 Mu Shiyong: 〈PIERROT——寄呈望舒〉“PIERROT: jichengwangshu”，收於嚴家炎 Yan Jiayan、李今 Lijin 編：《穆時英全集》Mu Shiyong quanji 第2卷，頁95-96。

⁴⁸ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, p.89.

⁴⁹ 嚴家炎 Yan Jiayan: 〈張愛玲和新感覺派小說〉“Zhang Ailing he xinganjuepai xiaoshuo”，收於金宏達 Jin Hongda 主編：《回望張愛玲·華麗影沉》Huiwang Zhang Ailing: huali yingchen（北京[Beijing]: 文化藝術出版社[Wenhua yishu chubanshe], 2003年），頁428-435。嚴家炎提到，張愛玲的貢獻在於把現代主義與傳統相結合，並以施蛰存作為張愛玲這一方面的先行者。本文同意嚴家炎的觀點，並且認為張愛玲在心理分析方面的運用有類近施蛰存之處，她的少作〈霸王別姬〉就有歷史心理小說的內涵。唯本文主要探討張愛玲在視覺性上與新感覺派小說的關係，因此不會論及施蛰存的影響。

納「殖民者的凝視」方式，卻把殖民者的生活轉變為觀察對象，而把被殖民者放到觀察的位置。這種置換動搖了帝國主義和殖民主義，構成了霍米·巴巴提及的混雜性。張愛玲一方面延續了新感覺派那種源自「殖民者凝視」的陌生化觀看書寫，一方面又再次轉化了這種「凝視」，使她的作品跟劉吶鷗和穆時英有著迥異的風格。如果說，穆時英是把「殖民者凝視」的焦點由中國貧窮落後的一面轉到現代的一面，那麼張愛玲就是把這種焦點轉移到傳統中國、殖民地中國和殖民者上。

張愛玲出生於 1920 年，在上海租界長大。她一部份的文學素養來自於在殖民地、西式教會學校等形成的氛圍，而另一部份則來自於家庭中傳統中國文學素養的培育。在這種中西交匯的環境下長大，張愛玲形成了一種以西方眼光觀察中國傳統的文學興趣，由早年的〈洋人看京戲及其他〉到晚年的〈談看書〉、〈談看書後記〉，以及寫於八〇年代的〈重訪邊城〉，張愛玲都以陌生化的眼光去觀察各地不同種族的人，除了中國人、臺灣人和香港人以外，她早年對殖民地的日本人、俄國人、印度人、帕西人，乃至晚年對夏威夷侏儒、非洲黑人的觀察，都具有西方人種學的觀察眼光。她自己在〈談看書〉中亦解釋：

我大概嚮往「遙遠與久遠的東西」(the faraway and long ago)，連「幽州」這樣的字眼看了都森森然有神秘感，因為是古代地名，彷彿更遠，近北極圈……⁵⁰

張愛玲最早期的散文已表現這種以陌生化眼光看待世界的文學趣味，例如在發表於 1943 年的〈洋人看京戲及其他〉中，她明言：

用洋人看京戲的眼光來看看中國的一切，也不失為一樁有意味的事。頭上搭了竹竿，晾著小孩的開襠袴；櫃臺上的玻璃缸中盛著『參鬚露酒』；這一家的擴音機裏唱著梅蘭芳；那一家的無線電裏賣著癩疥瘡藥；去到『太白遺風』的招牌底下打點料酒……這都是中國，紛紜，刺眼，神祕，滑稽……用洋人看京戲的眼光來觀光一番罷。有了驚訝與眩異，才有明瞭，才有靠得住的愛。⁵¹

⁵⁰ 張愛玲 Zhang Ailing:〈談看書〉“Tan kanshu”，收於《張看》Zhangkan（香港[Hong Kong]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe]，2000 年），頁 170。

⁵¹ 張愛玲 Zhang Ailing:〈洋人看京戲及其他〉“Yangren kan jingxi ji qita”，收於《流言》Liuyan（香港[Hong Kong]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe]，1998 年），頁 107。

這些例子都說明，張愛玲的小說把「凝視」的焦點放到舊中國的傳統世界之中，張愛玲帶著一種「洋人」的、外來的、現代人的眼光去觀察，並不是由於她對殖民主義的認同，而是如她在這篇文章中所說，要以陌生化的眼光去了解自己，在重新觀看下有了驚訝與明白，才能對中國有著「靠得住的愛」。

要了解張愛玲對中國的想像，〈中國的日夜〉是一篇十分重要的文章。這一篇收入《傳奇》小說集中最後一篇作品，寫的是張愛玲對中國日常生活中的每一天的觀察：

又一次我到小菜場去，已經是冬天了。太陽煌煌的，然而空氣裏有一種清濕的氣味，如同晾在竹竿上成陣的衣裳。地下搖搖擺擺走著的兩個小孩子，棉袍的花色相仿，一個像碎碎醃菜，一個像醬菜，各人都是胸前自小而大一片深暗的油漬，像關公領下盛囊鬚的錦囊……至於藍布的藍，那是中國的『國色』。不過街上一個人穿的藍衣衫大都經過補綴，深深淺淺，都像雨洗出來的，青翠醒目。我們中國本來是補釘的國家，連天都是女媽補過的。⁵²

張愛玲此刻的觀看心態是抽離的，因此在這篇文章中她常常用一種陌生化的眼光去觀看中國的日常、普通的生活。張愛玲以陌生化的方法重新觀看中國的日常，把中國的日常重新塑造，賦以這種日常以價值。她的這種觀看焦點進一步改變了穆時英對殖民主義文學的改寫。如果說穆時英以觀看中國現代化的一面表現對殖民主義文學的逆寫，那麼張愛玲則回歸西方人對傳統中國的觀看興趣，但是她的突破在於改變了西方人觀看東方的權力位置，她把西方人眼中慵懶、頹廢、混雜的東方重新賦予現實的價值，以相同的觀看方法去表現日常的價值。

這種「觀看」的興趣在張愛玲早期的小說中得到充份的發揮，甚至構成了她不少小說的基本架構。張愛玲曾經解釋 1946 年《傳奇》增訂本的封面（下圖）：

……借用了晚清的一張時裝仕女圖，畫著個女人幽幽地在那裏弄骨牌，旁邊坐著奶媽，抱著孩子，彷彿是晚飯後家常的一幕。可

⁵² 張愛玲 Zhang Ailing：〈中國的日夜〉“Zhongguo de riye”，收於《第一爐香——張愛玲短篇小說集之二》*Diyiluxiang: Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi er*（香港[Hong Kong]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe]，1995 年），頁 468。

是欄杆外，很突兀地，有個比例不對的人形，像鬼魂出現似的，那是現代人，非常好奇地孜孜往裏窺視。⁵³

值得注意的是，這段文字中那種好奇的、窺視的眼光具有「殖民者凝視」的特質，而被觀察的對象則是傳統中國。被觀察的對象身處靜止的、固定的時間，而觀察者則存在於現時的、不定的時間之中。張愛玲在《傳奇》中的各篇作品，均有這種把傳統中國放回被觀察位置的情況，小說中的敘述者往往結合觀察者的位置，能夠站在抽離、客觀的位置觀察和評價。

在〈金鎖記〉中，張愛玲是以一種回顧過去的目光對姜家作出觀看，顯示一個現代人對中國傳統生活的想像：

姜家住的雖然是早期的最新式洋房，堆花紅磚大柱支著峨的拱門，樓上陽臺卻是木板鋪的地。黃楊木闌干裏面，放著一溜篾簍子，晾著筍乾。敝舊的太陽彌漫在空氣裏像金的灰塵，微微嗆人的金灰，揉進眼睛裏去，昏昏的。街上小販遙遙搖著博浪鼓，那懂懂的『不楞登……不楞登』裏面有著無數老去的孩子們的回憶。包車叮叮的跑過，偶爾也有一輛汽車叭叭叫兩聲。⁵⁴

這段文字中充斥著舊日、回憶的描寫，例如「敝舊」、「灰塵」、「昏昏」、「老去的回憶」等等，都是刻意以迷濛、久遠的回想去描寫這一個過去了的世界。當中對傳統中國的把握是透過堆砌一件件細節和物件而成，例如「拱門」、「黃楊木闌干」、「篾簍子」、「博浪鼓」等，都可視作一個西方人眼裏具有中國特色的細節。同樣在〈連環套〉中，我們可以找到大量具有中國日常生活細節的描寫，例如寫光緒年間，印度男子雅赫雅在香港開



⁵³ 張愛玲 Zhang Ailing：〈有幾句話同讀者說〉“Youjijuhua tong duzhe shuo”，收於《沉香》Chenxiang（天津[Tianjin]：天津人民出版社[Tianjin renmin chubanshe]，2005年），頁22。

⁵⁴ 張愛玲 Zhang Ailing：〈金鎖記〉“Jinsuoji”，收於《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》Hui guzhan I: Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi yi（香港[Hong Kong]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe]，1991年），頁146。

設的綢緞店：

雅赫雅的綢緞店是兩上兩下的樓房，店面上的一間正房，雅赫雅做了臥室，後面的一間分租了出去。最下層的地窖子卻是兩家共用的，黑壓壓堆著些箱籠，自己熬製的成條的肥皂，南洋捎來的紅紙封著的榴槤糕。丈來長的麻繩上串著風乾的無花果，盤成老粗的一圈一圈，堆在洋油桶上。頭上吊著燻魚，臘肉，半乾的褂袴。影影綽綽的美孚油燈……⁵⁵

張愛玲在這篇小說中多番重點描寫各種具有東方色彩的中國陳設，以及香港那種東西交雜的殖民地生活。她的方法是描寫種種的小物件，例如自製的肥皂、榴槤糕、無花果、燻魚、臘肉等，都是在西方人眼中具有東方特色的物件。

除了以陌生化的眼光看傳統中國以外，張愛玲的小說亦對新舊交替的中國，或殖民地中西交雜的生活作出觀察。她曾經明言《傳奇》乃是為上海人所寫的，並且是要用上海人的眼光來看香港。⁵⁶張愛玲這種觀看可以看穿東方主義的「殖民者凝視」模式的漏洞與虛假。例如在〈第一爐香〉中，張愛玲以強烈的視覺化筆觸描畫梁太太在半山的房子：

山腰裏這座白房子是流線形的，幾何圖案式的構造，類似最摩登的電影院。然而屋頂上卻蓋了一層仿古的碧色琉璃瓦。玻璃窗也是綠的，配上雞油黃嵌一邊窄紅的邊框。窗上安著雕花鐵柵欄，噴上雞油黃的漆。屋子四周繞著寬闊的走廊，地下鋪著紅磚，支著巍峨的兩三丈高一排白石圓柱，那卻是美國南部早期建築的遺風。從走廊上的玻璃門裏進去是客室，裏面是立體化的西式佈置，但是也有幾件雅俗共賞的中國擺設。爐臺上陳列著翡翠鼻煙壺與象牙觀音像，沙發前圍著斑竹小屏風……⁵⁷

這裏對梁太太房子的描寫是屬於以視覺對東方裝潢的細緻觀察，然而跟穆時英那種對上海現代化都市景象的觀看不同，張愛玲在這些視覺化書寫的背後，往

⁵⁵ 張愛玲 Zhang Ailing：〈連環套〉“Lianhuantao”，收於《張看》Zhangkan，頁 21。

⁵⁶ 張愛玲曾說：「我為上海人寫了一本香港傳奇……寫它的時候，無時無刻不想到上海人，因為我是用上海人的觀點來察看香港的。」見張愛玲 Zhang Ailing：〈到底是上海人〉“Daodishi shanghai ren”，收於《流言》Liuyan，頁 57。

⁵⁷ 張愛玲 Zhang Ailing：〈第一爐香〉“Diyiluxiang”，收於《第一爐香——張愛玲短篇小說集之二》Diyiluxiang: Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi er，頁 260。

往會加入她對這種東方主義表象的反思或批判。在描寫梁太太這座帶著豔異色彩的大宅以後，張愛玲立即加入了判斷：

可是這一點東方色彩的存在，顯然是看在外國朋友們的面上。英國人老遠的來看看中國，不能不給點中國他們瞧瞧。但是這裏的中國，是西方人心目中的中國，荒誕、精巧、滑稽。⁵⁸

這裏除了顯示出觀察者的意識獨立於視覺愉悅之外，更重要的是加入了對這種視覺化表述的反思：這一表象反映的不是真正的中國，而是被殖民的中國。小說的視覺化表述塑造出不真實的世界，目的在於指出視覺物質堆疊背後的現實——醜惡的、殘忍的真實與日常。這種揭露破壞了「殖民者凝視」對東方細節的注視而得到的快感，因為它直接指出這些細節背後醜陋的真相，張愛玲的做法甚至是要令人逼視這種醜陋的現實。於是，我們在當中找不到如殖民者在東方色彩中沉醉或流連的意圖，卻可以看到張愛玲不斷的揭破強烈的東方主義視覺世界背後那蒼涼的、灰撲撲的現實，這種情況在〈第一爐香〉最後一節可見到充分的示範。小說講述薇龍與喬琪在陰曆三十夜到灣仔看熱鬧，張愛玲以濃烈的視覺色彩去描寫灣仔：

她在人堆裏擠著，有一種奇異的感覺。頭上是紫黝黝的藍天，天盡頭是紫黝黝的冬天的海，但是在海灣裏有這麼一個地方，有的是密密層層的人，密密層層的燈，密密層層的耀眼的貨品——藍磁雙耳小花瓶、一捲捲蔥綠堆金絲絨、玻璃紙袋著的「巴島蝦片」、琥珀色的熱帶產的榴槤糕、拖著大紅穗子的佛珠、鵝黃的香袋、烏銀小十字架、寶塔頂的涼帽；然而在這燈與人與貨之外，還有那淒清的天與海——無邊的荒涼，無邊的恐怖。⁵⁹

這裏灣仔被塑造成一個充滿琳琅滿目的商品地方，小說中充滿強烈的視覺化描寫，焦點仍然在當中的殖民地異域情調，而這種情調毫不例外的又是靠東方的枝枝葉葉來建造：花瓶、金絲絨、「巴島蝦片」、榴槤糕、大紅穗子的佛珠等。但是讀者並不能如殖民者書寫般陶醉於東方主義之中，因為緊接著這種繁華，荒涼的現實就顯露出來了：

⁵⁸ 張愛玲 Zhang Ailing：〈第一爐香〉“Diyiluxiang”，收於《第一爐香——張愛玲短篇小說集之二》*Diyiluxiang: Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi er*，頁 261。

⁵⁹ 張愛玲 Zhang Ailing：〈第一爐香〉“Diyiluxiang”，收於《第一爐香——張愛玲短篇小說集之二》*Diyiluxiang: Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi er*，頁 311。

然而在這燈與人與貨之外，還有那淒清的天與海——無邊的荒涼，無邊的恐怖。她的未來，也是如此——不能想，想起來只有無邊的恐怖。她沒有天長地久的計畫。只有在這眼前的瑣碎的小東西裏，她的畏縮不安的心，能夠得到暫時的休息。⁶⁰

這裏明言殖民地都市繁華的物質世界只能成為現代人心靈暫時休息的地方，揭露出殖民地在東方主義模式的書寫下，那種充滿幻想、奇詭的東方形象，背後存在著荒涼、醜陋的真實，進一步顯示了「殖民者凝視」的虛假。本文認為，上述張愛玲以「洋人看京戲」的觀看方法，對中國的「傳統」和「現在」作出了不同於殖民者的觀看，把本來在西方論述中「頹廢」、「庸懶」、「色情」的中國還原，寫出在這些意象裏面的日常和真實。⁶¹然而，她最有力的解殖書寫卻在以「洋人看京戲」的眼光觀察「洋人」，表現她對殖民者觀看位置的質疑。

在《傳奇》中，〈第二爐香〉是一篇直接表現質疑殖民者位置的小說。當中一段描寫英國人羅傑及憐細的新婚之夜，憐細對性愛的恐懼令她離開宿舍狂奔，張愛玲同樣以視覺化的方式描述憐細身處的世界：

羅傑因為是華南大學男生宿舍的舍監，因此他的住宅與宿舍距離極近，便於照應一切。……那時候，夜深了，月光照得地上碧清，鐵欄干外，挨挨擠擠長著墨綠的木槿樹；地底下噴出來的熱氣，凝結成了一朵朵多大的緋紅的花。木槿花是南洋種，充滿了熱帶森林中的回憶——回憶裡有眼睛亮晶晶的黑色的怪獸，也有半開化的人們的愛。木槿樹上面，枝枝葉葉，不多的空隙裡，生著各種的草花，都是毒辣的黃色、紫色、深粉紅——火山的涎沫。還有一種背對背開的並蒂蓮花，白的，上面有老虎黃的斑紋。在這些花木之間，又有無數的昆蟲，蠕蠕地爬動。唧唧地叫喚著。再加上銀色的小四腳蛇，閣閣作響的青蛙，造成一片怔忡不寧的龐大而不徹底的寂靜。⁶²

⁶⁰ 張愛玲 Zhang Ailing：〈第一爐香〉“Diyiluxiang”，收於《第一爐香——張愛玲短篇小說集之二》*Diyiluxiang: Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi er*，頁 311。

⁶¹ 關於張愛玲作品中的日常生活，李歐梵有詳細的解說。李歐梵 Li Ou-fan：〈張愛玲筆下的日常生活和「現時感」〉“Zhang Ailing bixia de richang shenghuo he ‘xianshigan’”，收於《蒼涼與世故——張愛玲的啟示》*Cangliang yu shigu: Zhang Ailing de qishi*（香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niu-jin daxue chubanshe]，2006 年），頁 1-37。

⁶² 張愛玲 Zhang Ailing：〈第二爐香〉“Dierluxiang”，收於《第一爐香——張愛玲短篇小說集

這段文字除了充滿顏色的運用外，更為重要的是那種異域化的描述。除了強調激烈的色彩組合，如碧清、黑綠、緋紅、毒辣的黃、紫、深粉紅、白、銀等，更有大量極為縝密的細節描述，最後加上對環境的陌生感覺與恐怖聯想：熱帶森林、怪獸、半開化、火山，把憐細此刻身處的世界作出視覺化的處理。這段文字強調的南洋風情，有著原始人類「半開化」（亦即未受西方文明完全啟蒙）的記憶，跟殖民主義文學對東方的想像十分相近。但不同的是，在這種對東方原始性的想像中，作為殖民地的英國殖民者、具有英國文明修養的羅傑，面對的困境並不是由東方而來，而是他的同種——一個英國家庭蜜秋兒太太的女兒憐細。蜜秋兒太太是一個帶著三個女兒的寡婦，她們生活在香港殖民地，家教嚴明。在這個「文明的」、「高貴的」英國家庭長大，憐細是一位純潔美麗，但對情慾一竅不通的少女，張愛玲寫她「蜜合色的皮膚又是那麼澄淨，靜得像死」。⁶³羅傑最後的自殺是來自作為「文明人」的壓力，殖民者維繫自身高尚地位的規條成為謀殺人性的手段，張愛玲如此描寫這些英國人：

那些人，男的像一隻一隻白鐵小鬧鐘，按著時候吃飯、喝茶、坐馬桶、坐公事房，腦筋裏除了鐘擺的滴答之外什麼都沒有……也許因為東方的炎熱的氣氛的影響，鐘不大準了，可是一架鐘還是一架鐘。女的，成天的結絨線，白茸茸的毛臉也像拉毛的絨線衫……⁶⁴

在這段文字中，殖民者的位置被倒轉過來，反被視覺化地描寫和形構。其本來看似與生俱來的高貴和文明現在反過來被塑造成呆板和因循。博埃默認為在殖民主義敘事文學中，凝視是一種征服行為，亦是一種研究的形式。⁶⁵但在張愛玲筆下，凝視的權力可以由被殖民者來肩負，反過來對殖民者作出凝視和研究。在〈阿小悲秋〉中，中國女傭對她的西方主人哥兒達先生，以及他的整個生活進行了多的凝視和觀察，例如對哥兒達先生房間的觀看：

之二》*Diyiluxiang: Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi er*，頁 328。

⁶³ 張愛玲 Zhang Ailing：〈第二爐香〉“Dierluxiang”，收於《第一爐香——張愛玲短篇小說集之二》*Diyiluxiang: Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi er*，頁 318。

⁶⁴ 張愛玲 Zhang Ailing：〈第二爐香〉“Dierluxiang”，收於《第一爐香——張愛玲短篇小說集之二》*Diyiluxiang: Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi er*，頁 342。

⁶⁵ Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature: migrant metaphors*, p.72.

這時候出來一點太陽，照在房裏，像紙煙的煙迷迷的藍，榻床上有散亂的彩綢墊子，床頭有無線電，畫報雜誌，床前有拖鞋，北京紅藍小地毯，宮燈式的字紙簍。大小紅木雕花几，一個套著一個。牆角掛一隻京戲的鬼臉子。桌上一對錫蠟臺。房間裏充塞著小趣味，有點像個上等白俄妓女的妝閣。把中國一些枝枝葉葉啣了來築成她的一個安樂窩……⁶⁶

在張愛玲筆下，哥兒達先生的房間具有一種殖民者透過搜羅東方主義細節而來的優越感。各種東方的物件就如同小說中他搜羅的各種女人，他對東方的征服透過性與物質的收集而來。因此，張愛玲緊接著這段描述，透過阿小的眼睛看穿哥兒達作為殖民者／男性對喪失權力的恐懼心理，這透過男子氣概與性能力的表現而來：

還有浴室裏整套的淡黃灰玻璃梳子，逐漸的由粗齒到細齒，七八隻一排平放著。看了使人心癢癢的難過，因為主人的頭髮已經開始脫落了，越是當心，越覺得那珍貴的頭髮像眼睫毛似的，梳一梳就要掉的。⁶⁷

小說寫哥兒達晚上在女人走了後一個人到廚房裏吃生雞蛋補充體力，這時又寫他的頭髮有脫落的危機。配合著前一段對「東方」的征服與搜括，這裏包含著的是對殖民者權力喪失和力量衰竭的暗示。〈阿小悲秋〉中的觀看逆轉了較早前保爾·穆杭等書寫系統下對東方的觀看，現在，是通過一位中國女傭的眼睛對西方殖民者的日常生活作出觀看、詮釋與感想。張愛玲在這篇小說中安排中國角色對環繞身邊的生活重新了解：在〈阿小悲秋〉結尾，阿小看見樓下陽臺一地菱角花生殼，漠然想道，好在不是在她的範圍內；⁶⁸這種對東西方世界的重新認識，是張愛玲透過各種各樣的視覺化表述帶來的新的想像。

⁶⁶ 張愛玲 Zhang Ailing : 〈桂花蒸——阿小悲秋〉“Guihuazheng——A Xiao beiqiu”，收於《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》Hui guzhan I: Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi yi，頁 123。

⁶⁷ 同上註。

⁶⁸ 張愛玲 Zhang Ailing : 〈桂花蒸——阿小悲秋〉“Guihuazheng——A Xiao beiqiu”，《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》Hui guzhan I: Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi yi，頁 137。

四、總結

本文以「視覺性」的角度，討論了劉吶鷗、穆時英和張愛玲的小說中一項重要的特徵，這種特徵跟殖民主義文學有密切的關係，當中包括了各種各樣的權力問題。由於篇幅的關係，本文未能就性別和電影的角度討論三位作家的小說中「視覺性」的問題。但是由上述的討論我們已經可以初步看到，劉吶鷗、穆時英和張愛玲三位作家採用了一種不同於當時左翼文學反帝反殖的方法，而是對殖民主義文學進行改寫和「模擬」。他們三位由於具有長年於殖民地／半殖民地生活的經驗，因此他們並不單純以民族主義文學形式作對抗，而是去佔有殖民者表述的語言，以重複、複製的辦法去取代殖民文學的權力。在這個重複、複製的過程當中，劉吶鷗、穆時英、張愛玲是在一個「他者」的位置，對由殖民主義建立起來的世界進行逆向的觀看，這種觀看既類似於殖民者的觀看，卻又由於彼此的立場不同而做成對殖民主義文學慣例的嘲諷。他們的「模擬」策略由於時代和位置的不同而顯出差異，但是這種「模擬」並不是純粹的複製，而是一種再創造。從三位作家的小說中，可以見到他們怎樣借用殖民者的文學形式來進行自我表達，同時又能在殖民觀看的文學模式中，把本來作為「無言的客體」的東方形象改造，並賦予其觀看的權力。更重要的是，在經過一段時間的發展以後，張愛玲的小說成功地做到「把殖民者眼中的世界形象扭曲後再返映給他」的狀況，⁶⁹上述多篇張愛玲的小說（例如〈阿小悲秋〉中通篇都由阿小帶著女傭的眼光作觀察，亦即「野蠻人」用他們的眼睛對殖民者作出回看），都是通過對殖民者作出「凝視」、或是揭露「殖民者凝視」本身的虛偽，達到對西方殖民主義的質疑和反思。

過去，劉吶鷗、穆時英和張愛玲三位作家均在不同程度上跟「漢奸」連上關係。⁷⁰如果從後殖民文學的角度來看，殖民地的本土作家往往由於借用了殖民者的聲音和眼光，並在一定程度上與這種壓迫他們的話語認同，因此在本土的民族主義越演越烈之際，他們這種在文學上吸納轉化的行為往往會被認為是

⁶⁹ [英] 艾勒克·博埃默 Elleke Boehmer 著，盛寧 Cheng Ning 譯：《殖民與後殖民文學》*Colonial and Postcolonial Literature*，頁 188。

⁷⁰ 劉吶鷗於 1939 年聯合日本「東寶映畫株式會社」、南京維新政府等創辦「中華電影股份有限公司」（簡稱「中影」）。穆時英於 1940 年 3 月任具有汪偽政府背景的《國民新聞》社長，於 6 月被暗殺。劉吶鷗於 1940 年 8 月接任《國民新聞》社長，9 月亦被暗殺，二人均被當時輿論認為是漢奸。張愛玲則因與具有汪偽政府背景的胡蘭成結縭，加上曾於具有日偽背景的《雜誌》上發表文章，因此在抗日勝利後亦曾被輿論認為是漢奸。

一種與殖民者的共謀。當文學場域中越來越激烈的民族主義文學慢慢佔據上風，這些作家會被看成「土著奸細」，他們的「妥協」態度亦會大受抨擊。但是，從本文的討論可以見到，劉吶鷗、穆時英和張愛玲在引進殖民者的想像方法時，並不是單純的襲用，而是以「模擬」的角度進行改寫。從這一點來看，三位作家跟殖民主義文學並不相同，他們並不是充當殖民者的身份，以殖民者的位置對被殖民者作出侵略性或東方主義的觀看，而是以一個「他者」的身份對殖民者和被殖民者的生存狀況重新觀察。因此，劉吶鷗、穆時英和張愛玲的小說視覺化表述並不是對殖民主義文學的認同，而是一代生活於殖民／半殖民社會的中國作家想像「現代」中國的「新」方法。

【責任編校：郭千綾】

主要參考書目

- 〔巴勒斯坦〕薩義德 Edward W. Said 著，王宇根 Wang Yugen 譯：《東方學》*Orientalism*，北京 Beijing：三聯書店 Sanlian shudian，1999 年初版，2007 年重印。
- 〔英〕艾勒克·博埃默 Elleke Boehmer 著，盛寧 Cheng Ning 譯：《殖民與後殖民文學》*Colonial and Postcolonial Literature*，香港 Hong Kong：牛津大學出版社 Niu jin daxue chubanshe，1998 年。
- 〔美〕史書美 Shi Shumei 著，何恬 He Tian 譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》*THE LURE OF THE MODERN: Writing Modernism in Semicolonial China, (1917-1937)*，南京 Nanjing：江蘇人民出版社 Jiangsu renmin chubanshe，2007 年。
- 〔愛爾蘭〕班納迪克·安德森 Benedict Anderson 著，吳叡人 Wu Ruiren 譯：《想像的共同體：民族主義的起源與散布》*Imagined Communities: Reflection on the Origins and Spread of Nationalism*，上海 Shanghai：上海人民出版社 Shanghai renmin chubanshe，2003 年。
- 朱惠足 Zhu Huizu：《「現代」的移植與翻譯：日治時期臺灣小說的後殖民思考》*'Xiandai' de yizhi yu fanyi: rizhi shiqi Taiwan xiaoshuo de houzhimin sikao*，臺北 Taipei：麥田出版社 Maitian chubanshe，2009 年。

- 康來新 Kang Laixin、許秦綦 Xu Qinqin 合編：《劉訥鷗全集：文學集》*Liu Naou quanji : wenxueji*，臺南縣 Tainanxian：臺南縣文化局 Tainanxian wenhuaju，2001 年。
- 張愛玲 Zhang Ailing：《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》*Hui guzhan I: Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi yi*，香港 Hong Kong：皇冠出版社 Huangguan chubanshe，1991 年。
- ：《沉香》*Chenxiang*，天津 Tianjin：天津人民出版社 Tianjin renmin chubanshe，2005 年。
- ：《流言》*Liuyan*，香港 Hong Kong：皇冠出版社 Huangguan chubanshe，1998 年。
- ：《張看》*Zhangkan*，香港 Hong Kong：皇冠出版社 Huangguan chubanshe，2000 年。
- ：《第一爐香——張愛玲短篇小說集之二》*Diyiluxiang: Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi er*，香港 Hong Kong：皇冠出版社 Huangguan chubanshe，1995 年。
- 劉訥鷗 Liu Naou：《劉訥鷗全集：增補集》*Liu Naou quanji : zengbuji*，臺南市 Tainan shi：國立臺灣文學館 Guoli Taiwan wenxueguan，2010 年。
- 嚴家炎 Yan Jiayan、李今 Li Jin 編：《穆時英全集》*Mu Shiying quanji* 第 1 至 3 卷，北京 Beijing：北京十月文藝出版社 Beijing shiyue wenyi chubanshe，2005 年。
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, New York, 1994.
- Boehmer, Elleke., *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford University Press, New York, 1995.

附錄一

劉訥鷗及相關人士翻譯作品年表⁷¹

	作家及國籍	作品名稱	日期	初刊刊物	結集或備注
1.	小川未明 (日)	〈將軍〉	---	---	未有結集。按劉訥鷗 1927 年 10 月 22 日日記：「把《改造》裡面的小川未明的〈將軍〉譯了三分之二，到十二點才出來。」
2.	保爾·穆杭 (法)	〈懶惰病〉	1928 年 10 月 25 日	《無軌列車》 第 4 期	戴望舒翻譯
3.	保爾·穆杭 (法)	〈新朋友們〉	1928 年 10 月 25 日	《無軌列車》 第 4 期	江思(即戴望舒) 翻譯
4.	Pierre Valdagne (法)	〈生活騰貴〉	1928 年 11 月 10 日	《無軌列車》 第 5 期	劉訥鷗翻譯
5.	武者小路實篤 (日)	〈深夜小曲〉	1928 年 11 月 25 日	《無軌列車》 第 6 期	郭建英翻譯
6.	片岡鐵兵 (日)	〈一個經驗〉	1928 年 12 月 10 日	《無軌列車》 第 7 期	劉訥鷗翻譯(筆 名葛莫美)
7.	片岡鐵兵 (日)	〈色情文化〉	1928 年	《色情文化》	第一線書店出版
8.	橫光利一 (日)	〈七樓的運 動〉	1928 年	《色情文化》	第一線書店出版
9.	池谷信三郎 (日)	〈橋〉	1928 年	《色情文化》	第一線書店出版

⁷¹ 本表包括與劉訥鷗相關的翻譯作品，例如在他出版的刊物或出版社出版的作品，以顯示當時相關人士的一系列翻譯活動。

10.	中河與一 (日)	〈孫逸仙的朋友〉	1928 年	《色情文化》	第一線書店出版
11.	林房雄 (日)	〈黑田九郎氏的愛國心〉	1928 年	《色情文化》	第一線書店出版
12.	川崎長太郎 (日)	〈以後的女人〉	1928 年	《色情文化》	第一線書店出版
13.	小川末明 (日)	〈描在青空〉	1928 年	《色情文化》	第一線書店出版
14.	保爾·穆杭 (法)	〈六日之夜〉	1929 年	法蘭西短篇傑作集(第一冊)	戴望舒翻譯。 《法蘭西短篇傑作集》由水沫社編譯，上海現代書局出版，1929 年。
15.	平林泰子 (平林たいこ) (日)	〈我的朋友〉	1929 年 1 月	《人間》雜誌創刊號	劉呐鷗翻譯，現收於《劉呐鷗全集·增補集》
16.	橫光利一 (日)	〈新郎的感想〉	1929 年 5 月	《新郎的感想》	郭建英翻譯，劉呐鷗寫序。由劉呐鷗開設的水沫書店出版
17.	橫光利一 (日)	〈點了火的煙〉(資料參自史書美：《現代的誘惑》，頁 293)	1929 年 5 月	《新郎的感想》	郭建英翻譯，劉呐鷗寫序。由劉呐鷗開設的水沫書店出版
18.	橫光利一 (日)	〈點了火的紙煙〉	1929 年 5 月	《新郎的感想》	郭建英翻譯，劉呐鷗寫序。由劉呐鷗開設的水沫書店出版

19.	橫光利一 (日)	〈妻〉	1929年5月	《新郎的感想》	郭建英翻譯，劉訥鷗寫序。由劉訥鷗開設的水沫書店出版
20.	橫光利一 (日)	〈園〉	1929年5月	《新郎的感想》	郭建英翻譯，劉訥鷗寫序。由劉訥鷗開設的水沫書店出版
21.	碼差 (匈牙利)	〈歐洲新文學底路〉	1929年5月15日	《引擎》月刊創刊號	
22.	藏原惟人 (日)	〈新藝術形式的探求〉	1929年12月15日	《新文藝》第1卷第4號	劉訥鷗翻譯(筆名葛莫美)
23.	堀口大學 (日)	〈堀口大學詩抄〉	1929年12月15日	《新文藝》第1卷第4號	劉訥鷗翻譯(筆名白璧)
24.	弗理契 (Friche. Vladimir Maksimovich, 1870-1929) (俄)	〈藝術之社會的意義〉	1930年3月15日	《新文藝》第2卷第1號	劉訥鷗翻譯(筆名洛生)
25.	弗理契 (Friche. Vladimir Maksimovich, 1870-1929) (俄)	〈藝術風景之社會學的實際〉	1930年4月15日	《新文藝》第2卷第2號	劉訥鷗翻譯(筆名洛生)

26.	----	〈國際無產階級不要忘記自己的詩人〉	1930年4月15日	《新文藝》第2卷第2號	文章中注明：革命文學國際委員會關於馬雅珂夫斯基之死的宣言：譯自少共直理報 劉訥鷗用筆名洛生所譯
27.	----	〈革命文學國際委員會關於馬雅珂夫斯基之死的宣言〉	1930年4月15日	《新文藝》第2卷第2號	
28.	----	〈關於馬雅珂夫斯基之死的幾行記錄〉	1930年4月15日	《新文藝》第2卷第2號	
29.	----	〈論馬雅珂夫斯基〉	1930年4月15日	《新文藝》第2卷第2號	
30.	----	〈詩人與階級〉	1930年4月15日	《新文藝》第2卷第2號	
31.	弗理契 (Friche. Vladimir Maksimovich, 1870-1929) (俄)	《藝術社會學》	1930年10月	《藝術社會學》 (<i>Sotsiologiia Iskusstva</i>)	水沫書店出版
32.	天野隆一 (日)	〈六月橫濱風景—— A Litoshi Aizawa〉	1932年8月	〈日本新詩人詩抄〉, 載《現代》第1卷第4期	劉訥鷗翻譯

33.	後藤檣根 (日)	〈滿月思慕〉	1932年8月	〈日本新詩人詩抄〉, 載《現代》第1卷第4期	劉訥鷗翻譯
34.	乾直惠 (日)	〈丘上〉	1932年8月	〈日本新詩人詩抄〉, 載《現代》第1卷第4期	劉訥鷗翻譯
35.	大塚敬節 (日)	〈真生頌〉	1932年8月	〈日本新詩人詩抄〉, 載《現代》第1卷第4期	劉訥鷗翻譯
36.	岡村須磨子 (日)	〈冰雨的春天〉	1932年8月	〈日本新詩人詩抄〉, 載《現代》第1卷第4期	劉訥鷗翻譯
37.	田中冬二 (日)	〈吃飯〉	1932年8月	〈日本新詩人詩抄〉, 載《現代》第1卷第4期	劉訥鷗翻譯
38.	齋藤杜口 (日)	〈復醒〉	1933年10月1日	《矛盾》革新號第2卷第2期	劉訥鷗翻譯, 現收於《劉訥鷗全集·增補集》
39.	舟橋聖一 (日)	〈青色睡衣的故事〉	1934年11月1日	《現代》第6卷第1期	劉訥鷗翻譯
40.	Clifford Leech (英)	〈電影作風的派別〉	1935年3月	《明星半月刊》	現收於《劉訥鷗全集·增補集》
41.	Karl Freund (捷克)	〈電影MONTAGE理論之來源〉	1935年4月	《時代電影》	現收於《劉訥鷗全集·增補集》

42.	安海姆 (美)	〈藝術電影 論〉	1935年9月3日	《晨報》	現收於《劉訥鷗 全集·增補集》
43.	西條八十 (日)	〈西條八十 詩抄〉	1935年10月10日	《現代詩風》 創刊號／最終 號(戴望舒主 編)	現收於《劉訥鷗 全集·增補集》
44.	愛森斯坦 (俄)	〈墨西哥萬 歲!〉	1936年2月	上海《六藝》 創刊號	現收於《劉訥鷗 全集·增補集》

審查意見摘要

第一位審查人：

- 一、頁 251，1 行之（註 69）張愛玲「把殖民者眼中的世界形象扭曲後再返映給他」是為我華夏民族近百年來曾經屈列於次殖民地的憤怒攻擊，為我族人之積悒淋暢一吐，最佳。
- 二、對劉呐鷗、穆時英、張愛玲三家小說中視覺效應析介中肯，沉論評語言亦復精緻新力如斯。

第二位審查人：

- 一、既曰「另一種」，則有別「主流」的用心昭然。作者的學術企圖可取，研究能力不俗。全文力陳與主流「寫實」「浪漫」不同的「視覺性」，包括對此一關鍵詞的究其根源，查其路徑。根源者，薩依德「東方主義」所揭示西方殖民者的「觀看之道」也；路徑者，由法國保羅穆杭而日本新感覺派而上海新感覺派也。媒合其中的推手乃來自「殖民現代性」臺灣的劉呐鷗，賡續並發揚者，穆時英與張愛玲也。
- 二、「視覺化表達」一詞，既相當程度取代了文學史的「現代主義」，又以之概括了「新感覺派」的美學實踐，尤有甚者，提高了「新感覺派」的歷史地位，如劉呐鷗的開創性，穆時英對半殖民地上海的處境書寫，尤其是其中的貧富懸殊，張愛玲觀察且反思了傳統與現代的中國，凡此種種，皆足與五四典範感時憂國相提並論。