

論劉呐鷗、穆時英和張愛玲小說的 「電影視覺化表述」*

梁 慕 靈**

摘 要

本文討論了劉呐鷗、穆時英和張愛玲的小說怎樣以不同的「電影視覺化表述」方式去表現他們心目中的中國。過往研究劉呐鷗和穆時英的小說，多強調他們跟日本新感覺派小說和法國保爾·穆杭小說的關係。本文則認為，劉呐鷗和穆時英在引入並改寫這些外來文學資源以外，亦加入了電影的視覺表述方法，創造出適用於本土的文學表現方法。劉呐鷗對電影的視覺本質十分重視，他的貢獻在於提升攝影機視覺的地位，並且運用到小說的表述模式之中。穆時英繼承了這種電影視覺的表述方法，一方面加強了對蒙太奇的運用，一方面又採用了古典好萊塢電影的敘述特徵，用以表現上海社會貧富不均的生活情況，使「電影視覺化表述」更具本土的特色。接著到張愛玲的出現，她對傳統中國小說和鴛鴦蝴蝶派的熟悉，使她能夠把「電影視覺化表述」跟小說的講述模式調和。她利用漢語語法可以省略某些句子的主語，以及無須變換時態、語態的特徵，在小說中自由地把人物的視覺轉換成敘述者的視覺，由此就可以

* 本文經兩位匿名審查人提供寶貴的修改意見，特此致謝。

** 香港恒生管理學院中文系助理教授 (rebeccaleung@hsmc.edu.hk)

投稿日期：100.11.01；接受刊登日期：101.03.06；最後修訂日期：101.04.13

自由滲入敘述者的意識。透過這種方法，她可以自由靈活地加入敘述者的看法和反思，對「電影視覺化表述」進行補充和評價。本文接著分析了劉吶鷗和穆時英在文學場域中的位置，特別是他們這種「視覺化表述」怎樣被認為跟帝國主義和殖民主義有密切關係。這些都顯示劉吶鷗和穆時英對中國的想像，並未能在場域中完全得到其他勢力的接納。張愛玲調和的做法則滿足了戰爭時期對小說「視覺化表述」和現實主義講述模式之間調和的需要：一方面以「視覺化表述」表現中國的現代想像，一方面又對這種想像進行省思和啟示。

關鍵詞：劉吶鷗、穆時英、張愛玲、電影視覺化表述

A Discussion on “Visual Expression” in the Novels of Liu Na'ou, Mu Shiyong and Eileen Chang

Mo-ling Rebecca Leung*

Abstract

This paper examined how Liu Na'ou, Mu Shiyong and Eileen Chang used the technique of “visual expression” to imagine China in their novels. In previous studies, Liu Na'ou's and Mu Shiyong's novels were primarily examined relative to Japanese Neo-Sensationism and the writings of Paul Morand. This paper highlighted that in addition to mere assimilation of these foreign literary elements into their works, Liu Na'ou and Mu Shiyong used “visual expression” to develop another narrative paradigm with local color. Liu Na'ou's emphasis on the visual quality of movies not only raised the importance of camera vision in literature, but also motivated greater use of vision associated with the camera in his novels. Following the same approach to use “visual expression” as a narrative strategy, Mu Shiyong described the unequal distribution of wealth in Shanghai through fostering the use of montage and adapting the classical Hollywood narrative into his works. By doing so, the technique of “visual expression” was made even more responsive to the local context. Eileen Chang was another great writer after

* Assistant Professor, Department of Chinese, Hang Seng Management College
Received November 1, 2011; accepted March 6, 2012; last revised April 13, 2012

Liu Na'ou and Mu Shiyong. She strived to harmonize “visual expression” with the mode of narration based on her knowledge in traditional Chinese novel as well as the *Mandarin Duck* and *Butterfly School*. According to Chinese grammar, the subject of a sentence could be omitted under certain circumstances. Also, there are no tenses and active/passive voice distinction. Eileen Chang capitalized on these unique properties of Chinese grammar to transform a character’s vision into a narrator’s vision. This conversion allowed the narrator to articulate ideas without restraint, providing the author with additional opportunities to further elaborate and evaluate “visual expression” through the narrator’s voice. Then, the paper explored the roles of Liu Na'ou and Mu Shiyong in the field of literature. A particular focus was put on how their “visual expression” was perceived to be closely associated with imperialism and colonialism. Analysis suggested that Liu Na'ou’s and Mu Shiyong’s imagination of China were not well-received by the entire literary community. On the other hand, Eileen Chang’s approach to harmonize “visual expression” with the realist mode of narration was more aligned with the need for reconciliation during the war period. Her “visual expression” provided a medium to convey the modern thoughts of China, which in turned encouraged more in-depth reflections on these thoughts.

Keywords: Liu Na'ou, Mu Shiyong, Eileen Chang, visual expression of movies

壹、引言

歷來的文學史都告訴我們，關於「現代中國」的想像跟小說的地位在晚清開始得到擢升有密切關係，但中國 19 世紀末的文化場域其實是同時把西方不同時段的文藝引進，因此，除了文字（小說、報刊）的想像方法之外，在差不多時候興起的電影亦同時參與建構中國的民族觀念。根據記錄，中國最早上映電影的時間和地點是 1896 年的上海，而北京則是在 1902 年首次上映。¹這跟梁啟超在 1897 年於〈蒙學報演義報合敘〉提出小說具有強大的改革社會的功用，以及在 1902 年於〈論小說與群治之關係〉提出「小說界革命」理念的時間相約，可見電影和小說兩者幾乎是在同一時間開始成為時人想像中國的主要方法。²因此，只認定小說是 19 世紀末中國人「想像中國」的主要模式，並不能全面反映事實的本貌。電影這種在西方本應是後於小說出現的「想像」模式，在中國可能比小說更早，或至少是同時成為時人想像過去、現代和未來的方法。

上述情況帶來了不曾在西方出現的問題：當小說和電影同時在中國發揮各自的影響力，就出現了兩種新的想像方法的碰撞。³由於中國沒有經歷西方那種自然而且長期的過渡和演變，小說在剛剛成功爭取成為文化場域中的主要想像方法時，就要面對電影加入競爭。電影的視覺效果

¹ 程季華主編，《中國電影發展史》，卷 1（北京：中國電影出版社，1963 年），頁 9-10。

² 梁啟超，〈蒙學報演義報合敘〉，收於《飲冰室文集》，冊 2（臺北：中華書局，1960 年），第 56 頁。梁啟超，〈論小說與群治之關係〉，收於《飲冰室文集》，冊 10（上海：中華書局，1936 年），頁 6-10。

³ 電影跟小說同樣作為「想像中國」的方法可以追溯至二〇年代，當洪深由美國回國以後，提出「影戲為傳播文明之利器」、電影「能使教育普及，提高國民程度」等看法，跟梁啟超對小說功效的看法相似。洪深，〈中國影片製造股份有限公司懸金徵求影戲劇本〉，《申報》，1922 年 7 月 9 日，頁 1。

在想像的逼真度、流通量和廣泛性各方面都與小說匹敵，甚至能觸及不懂文字的低下階層。小說受到影像衝擊最經典的例子是魯迅的幻燈片事件，這件事標誌著中國現代小說的出現與電影有莫大關係。周蕾曾經討論魯迅的棄醫從文與幻燈片事件的關係，是由於魯迅感受到文字的地位被視覺影像所取代的震驚。她並且提出「技術化視覺性」的概念，討論現代人受到攝影、幻燈片和電影等由機械技術所產生的視覺，迥異於肉眼看到的影像。魯迅以後不少五四作家同樣希望透過文字去達到影像所表現的效果，他們的作品或多或少都流露視覺影響的痕跡。⁴由此可以看到，五四作家當時就已經感受到另一種「想像中國的方法」對小說的威脅。儘管如此，這些作家的作品仍然以講述傾向為主導，視覺的表現模式始終只是零碎存在。⁵本文選擇的討論對象劉吶鷗、穆時英和張愛玲，在「視覺化表述」上比上述作家有進一步發展，這包括由殖民主義文學而來的凝視、異國情調視覺表現，或是本文集中討論的電影視覺表現。⁶因

⁴ 周蕾認為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、盧隱、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，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2001年），頁35。

⁵ 關於中國現代小說以「講述」、「說教」等權威敘事為標誌的「講述傾向」，楊小濱曾有相關的討論。見楊小濱著，愚人譯，《中國後現代：先鋒小說的精神創傷與反諷》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009年），頁13-20。

⁶ 不少研究都曾關注新感覺派作家陣營中施蛰存的小說與電影的關係，但是如果把施蛰存跟劉吶鷗及穆時英比較，施的小說中敘述的成份依然遠遠多於觀看的成份，並沒有劉吶鷗和穆時英小說那種以視覺為主的表述方式。郭詩詠曾論及施蛰存小說跟電影的關係，以她在文中所舉的小說〈鷗〉為例：

但使小陸吃驚的是現在那平鋪在賬簿上的陽光忽然呈現異樣的明亮，連續地顫動起來了。他禁不住抬起頭來，他看見在窗外有四五個一隊的修道女的白帽子正在行過，倘若把他窗上塗著黑漆的一部分比之為深藍的海水，那麼這一隊白帽子就宛然是振翅飛翔著的鷗鳥了。

此本文以「電影視覺化表述」一詞，來強調這種跟現實主義講述傾向不同的小說表現模式，是怎樣在這三位作家之間連繫、承接和轉化。同時，過往關於新感覺派與張愛玲的研究，除了他們同樣以上海為書寫對象以外，並未能在文學內部研究中找尋到他們之間的連繫，本文亦希望梳理劉呐鷗、穆時英和張愛玲在「電影視覺化表述」方面的表現，側面佐證由新感覺派到張愛玲小說的發展脈絡。

本文將以劉呐鷗作為論述的起點，討論在三〇年代左翼思潮逐漸興起的情況下，他的小說怎樣吸納電影視覺的表現方法，正式確立「電影視覺化表述」，發展成一種迥異於現實主義的「想像中國」的力量。其後穆時英和張愛玲又如何在不同程度上承接和開拓這種「電影視覺化表述」的想像方式，使之配合上海本土的文學場域。最後本文會探討三位作家跟場域內的其他文學勢力關係如何，以顯示這種有別於現實主義的「電影視覺化表述」具有怎樣的意義。

是的，這就是小陸所感覺到的，一群白翅的鷗鳥從一望無涯的海面上飛過了。

小陸已經有兩年沒回家了。那個村莊，那個村前的海，那個與他一同站在夕暮的海邊看白鷗展翅的女孩子，一時都呈顯在他眼前。銀行職員的小陸就這樣地伏在他的大賬簿上害著沈重的懷鄉病。

雖然這段文字顯示了郭詩詠提及的人物的潛意識的一面，然而在文字的表現方法來說，這段文字仍然貼近敘述而非電影的蒙太奇效果。原因在於文字間的「倘若……那麼」、「就宛然是」、「是的」等敘述語的影響，令到敘述的意識控制了視覺意識，與電影中「看似客觀」的攝影機視覺不能吻合。因此本文以劉呐鷗、穆時英和張愛玲為研究對象，標準在於他們的作品中有較多以視覺為主要表述手法的篇幅，而不是個別地方運用了視覺表述手法。相關資料可參郭詩詠，〈論施蛰存小說「技術化視覺性」與心理分析之關係〉，《電影欣賞》卷20期4（2002年9月），頁18-29；施蛰存，〈鷗〉，《十年創作集下：霧·鷗·流星》（北京：人民文學出版社，1991年），頁175-176。

貳、劉呐鷗與小說「電影視覺化表述」的引入和確立

1931年，劉呐鷗的印刷出版事業受到國民政府的阻撓，及後淞滬戰爭爆發，迫使他在出版界之外另起爐灶，在電影這種仍未被官方和左翼知識份子充分控制的公共領域繼續發展。劉呐鷗創辦及出版電影雜誌《現代電影》、《六藝》和《文藝畫報》等，又在雜誌和報刊大量發表電影理論文章，更拍攝和製作電影《搖山艷史》、《民族兒女》（未上映）、《永遠的微笑》和《初戀》等，顯示出他對電影理論和實際編導製作各方面的熟稔。加上劉呐鷗在較早之前曾經翻譯了日本新感覺派小說和法國現代派作家保爾·穆杭（Paul Morand, 1888-1976）的作品，並且創造了一種帶有殖民主義文學特色、異於傳統中文的表現手法，這些因素都成為了他後來結合「電影視覺化表述」於小說之內的基礎。⁷本文強調這種表述方法具有流動、多變的特質，並且能夠因應文化、政治場域轉變而發展，跟以往只強調他新感覺一面的研究不同。⁸

⁷ 本文所討論的「電影視覺化表述」是小說「視覺化表述」發展的其中一環，由於篇幅的關係，本文無法論及日本新感覺派小說和法國保爾·穆杭小說等殖民主義文學對小說「視覺化表述」的影響，只能以另文論述。

⁸ 這種由劉呐鷗創造出來的新的表現手法，迥異於學術界一直沿用的「新感覺」概念。中日新感覺派作家對以「新感覺」一詞來命名他們普遍都不以為然，特別是首先以「新感覺派」命名劉呐鷗、穆時英和施蛰存一派的樓適夷，對「新感覺」的內涵和定義都不甚了解，相關討論可參王向遠，《中日現代文學比較論》（銀川：寧夏人民出版社，2007年），頁120-135。本文認為過往關於新感覺派的研究一直被「新感覺」一詞所局限，首先是因為對該詞的理解不同，從而令到使用該詞不能在中國與其他國家、或中國以內各時段作家之間比較；以「新感覺」一詞亦不能表現由劉呐鷗、穆時英到張愛玲小說中在視覺表現上牽涉的殖民與後殖民主義、女性主義、小說和電影競爭等問題，因此本文以「視覺化表述」一詞取代「新感覺」的分析角度。相較之下，由施蛰存開拓的小說心理分析風格則更適宜以「新感覺」的角度研究，唯這並不在本文的討論範圍之內。

在討論劉呐鷗怎樣把電影的觀看方式融入小說當中，並造成新的想像方法以前，本文將首先簡單說明他的電影理念，以及這一理念在電影場域的位置。電影由最初輸入中國開始，已經跟西方帝國主義和殖民主義有著強烈的關係。當時的中國電影市場除了被歐美電影所壟斷，中國本身亦成為西方電影中「殖民者凝視」下的對象。據 1936 年出版的《近代中國藝術發展史》中鄭君里所記，1920 年美國影片《紅燈籠》和《初生》就曾集中誇大中國婦女纏足、街頭賭博、遊蕩妓院的醜態，並引起紐約的華人抗議交涉。鄭君里並定言歐美電影流入中國，「是和資本主義國家對半殖民地之一般的商品與資本的輸出，並沒有兩樣」。⁹在種種東方主義式的注視下，中國影人對這個問題有深切的反思。從中國最早的電影雜誌《影戲雜誌》的發刊詞，我們可以看到二〇年代中國影人的心情：

中國人在影戲界裏的地位，說來真是可恥。從前外國人到中國來攝劇，都喜歡把中國的不良風俗攝去，裹足呀，吸雅（鴉）片呀，都是他們的絕好資料，否則就把我們中國下流社會的情形攝了去〔……〕我們中國人在影戲界上的人格，真可稱「人格破產」的了！¹⁰

這段文字充份反映了當時的中國人對殖民者塑造的中國人形象十分不滿，同時亦可以見到，這時的知識份子仍然未有意識到殖民者本身注視的權力問題，而是集中對被殖民者被觀看的形象不滿。由於關注自身「被觀看的形象」而發展起來的左翼民族電影，因為這些原因而集中關注影片中「舊道德」、「國民性」、「民族性」等議題，希望通過鞭撻舊文化和改善國民性，重新尋求民族的自尊和地位，這就造成左翼電影在「想像

⁹ 鄭君里，《現代中國電影史略》，收於李朴園等著，《近代中國藝術發展史》（上海：上海書店，1989年），頁3。

¹⁰ 顧肯夫，《〈影戲雜誌〉發刊詞》，《影戲雜誌》卷1期1（1921年），頁10。

中國」方面對影片內容相當重視，相比之下，對電影想像的方法則較不重視。在這一背景下，就出現了 1933 年左翼影人對劉呐鷗、黃嘉謨、黃天始等「軟性電影」代表人物的批評。

關於「軟性電影」論爭中劉呐鷗等人的觀點，可以從劉呐鷗於 1933 年創辦的《現代電影》(*Modern Screen*) 上的電影評論文章看到。第一個觀點是重形式而輕內容。在〈中國電影描寫的深度問題〉(1933 年) 中，劉呐鷗提到：「在一個藝術作品裡，它的『怎麼樣地描寫著』的問題常常是比它的『描寫著什麼』的問題更重要的。」¹¹他認為當時的國產電影最大的毛病是「內容偏重主義」，影人由於對電影的本質了解不深，使中國電影普遍「內容重，描寫過淺，於是形式便全部被壓倒」。¹²因此，劉呐鷗強調形式對電影藝術的構成佔主導作用，認為形式和技術的運用直接影響著內容的表現，這種重視電影形式的立場其實跟他寫作小說時的理念相同，並且影響了他在小說中的表現方法。

劉呐鷗第二個電影理念是建立電影的內外層次。在〈ECRANESQUE〉(1935 年) 中，劉呐鷗以「說明」和「表現」這兩個概念解釋藝術作品的高下：「說明是一種教育的態度而表現是純粹藝術的態度……從表現可以產生藝術作品，但說明卻並不能產生什麼，頂多不過使人完成『理解』而已。」¹³這已經表明劉呐鷗反對左翼電影重視「說明」已忽略「表現」的態度。在〈電影節奏簡論〉(1933 年) 中，劉呐鷗從電影節奏的角度談

¹¹ 劉呐鷗，〈中國電影描寫的深度問題〉，康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：電影集》(臺南縣：臺南縣文化局，2001 年)，頁 285。原載於《現代電影》期 3 (1933 年 5 月 1 日)。

¹² 劉呐鷗，〈中國電影描寫的深度問題〉，康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：電影集》，頁 290 及 292。

¹³ 劉呐鷗，〈ECRANESQUE〉，康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：增補集》(臺南：國立台灣文學館，2010 年)，頁 227。

論了電影存在的兩種層次。他根據法國電影理論家何內·克萊爾（René Clair, 1898-1981）及列翁·姆茜那克（Léon Moussinac, 1890-1964）的意見，提出電影中的節奏可分為「內的節奏」與「外的節奏」兩大類型，而「外的節奏」比「內的節奏」更為重要：

內的節奏是一般人比較容易察覺的，因為舞跳的（演技動作）要素的輕重，長短，在視覺的電影只看到演員的運動量便可知道。但外的節奏那樣感覺的側面的形式美是一般難於領略的〔……〕可是在電影節奏裏頭這外的形式美是比內的節奏更要緊，更有力量的。外的節奏的結構概用兩種方法。一是用影像的長度即畫面的持續時間的長短變化。另一個是用攝影角度，位置，距離及前後畫面內的運動量，光量的強弱等的變轉。¹⁴

從這個例子可以見到劉呐鷗已經初步確立了電影內外兩個視覺層次，而外部視覺層次比內部視覺層次更為重要。這種對電影視覺層次的區分令他的小說建立起一種在敘述者視覺以外的「攝影機視覺」。

劉呐鷗第三個電影理念是要進一步提昇「攝影機視覺」的地位。他認為「攝影機之眼」不單是原作和劇本的解說者，更是一個創造者。¹⁵在〈開麥拉機構——位置角度機能論〉（1934年）中他亦提出：

普通所謂位置（position）便是指當攝影的時候從一個方向對著攝影對象而停立的攝影的一個位置而言。這個開麥拉的位置是代表一種觀點，而這個觀點是時常可以變換的。這是個革命，是一件非常重要的事〔……〕但在電影，觀眾卻可以跳上劇中人的地位而目驗他所看到的一切。這是由客觀到主觀的飛躍，在這裏電影

¹⁴ 劉呐鷗，〈電影節奏簡論〉，康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：電影集》，頁309。

¹⁵ 劉呐鷗，〈影片藝術論〉，康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：電影集》，頁259。

已經跨入心理分析的文學範圍了。因此位置的轉變在視覺電影裏頭決不是一回尋常事。¹⁶

劉訥鷗對攝影機視覺十分重視，跟他在寫作小說時把攝影機視覺放到駕馭小說意識的位置的做法十分相似，可視為這方面的延伸。在劉訥鷗的小說中，我們可以看到在人物的觀看之上，具有一種類似攝影機觀看的層次。這種做法令他能夠超越原本模仿的殖民主義文學模式，創造出一種獨特的小說類型。以下本文將會關注劉訥鷗如何在小說中加入上述三種電影的思維與意識，趨生了小說「電影視覺化表述」的誕生。

劉訥鷗的小說明顯流露出重形式輕內容的趨向，他所重的形式是要能夠表現「新」的、「現代」的、「都市」的生活的形式，因此他早期的小說可以見到不少模仿日本新感覺派小說的痕跡，例如〈風景〉(1928年)一開首就模仿片岡鐵兵〈色情文化〉的視覺描寫，以電影視覺來表現：「人們是坐在速度的上面的。原野飛過了。小河飛過了。茅舍，石橋，柳樹，一切的風景都只在眼膜中佔了片刻的存在就消滅了。」¹⁷這段引文除了有明確的觀察路線以外，更是模仿乘客在高速行駛的火車上，物件的印象只能在意識中存在片刻的視覺效果，這種視覺效果初步具有電影的視覺特質，類似一個個鏡頭組接，與傳統肉眼的整體而連貫的視覺不同。在劉訥鷗的小說中，這種「電影視覺化表述」常常被引用到描寫現代化的都市生活中，表現出一種對社會的新的想像。我們可以對比同一篇小說

¹⁶ 劉訥鷗，〈開麥拉機構——位置角度機能論〉，康來新、許秦蓁合編，《劉訥鷗全集·電影集》，頁 313-314。

¹⁷ 劉訥鷗，〈風景〉，康來新、許秦蓁合編，《劉訥鷗全集：文學集》(臺南縣新營市：臺南縣文化局，2001年)，頁 45。片岡鐵兵〈色情文化〉的原文是：「山動了。原野動了。森林動了。屋子動了。電杆動了。一切的風景動了。」見片岡鐵兵著，劉訥鷗譯，〈色情文化〉，康來新、許秦蓁合編，《劉訥鷗全集：文學集》，頁 231。

內人物的其他視覺表現。當男主角燃青離開都市，去到野外自然的環境下，他的視覺活動就不再顯得跟電影的視覺相似：

傍路開著一朵向日葵。秋初的陽光是帶黃的。跨在驢上的鄉下的姑娘，順著那驢子的小步的反動，把身腰向前舒服地搖動者，走了過去。雜草裡的成對的兩隻白羊，舉著怪異的眼睛來望這兩個不意的訪客。下了斜坡，郊外的路就被一所錯雜的綠林遮斷了。¹⁸

與上文對比，可發現這段表現田野自然的文字較為完整，句子較長，顯示人物正常的觀察狀態，自然、連貫，並且有清楚連續的觀看步驟和合乎邏輯的觀看路線。

劉呐鷗心目中的電影視覺是由人為的選擇剪接、強調影戲眼的機械作用組成，這種強調機械的、非自然的、主觀的視覺思維在劉呐鷗的小說中有顯著的表現，令他的小說存有明顯的「攝影機視覺」。例如在〈遊戲〉（1928年）的一開首就以攝影機視覺的形式去刻劃舞廳中的環境：

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。在這中間最精細又最敏捷的可算是那白衣的僕歐的動作，他們活潑潑地，正像穿花的蛺蝶一樣，由這一邊飛到那一邊，由那一邊又飛到別的一邊，而且一點也不露著粗魯的樣子。¹⁹

¹⁸ 劉呐鷗，〈風景〉，康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：文學集》，頁 52。

¹⁹ 劉呐鷗，〈遊戲〉，康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：文學集》，頁 31。

有別於五四以來中國現代小說那種對現實主義講述模式的重視，這段文字在較長的篇幅中並沒有重要的情節發展，而是著重對場景的細緻觀看，呈現出來的是一系列的形象，以及由這些形象組接而成的都會氣氛。對舞廳中各種細節盡情刻劃的文字，在長度和密度上都超過了日本新感覺派和保爾·穆杭的小說。當中各個對細部觀看的「鏡頭」是斷裂而獨立的，每一項被觀看的細節都可以獨立存在，而不一定要依賴上下文組織成「有意義」的文字。同時，這段文字明確具有呈現場景和人物的角度與距離，並且出現十分明顯的攝影機視覺軌跡。這種攝影機視覺由一組晃動的鏡頭所組成，包含了對男女肢體、燈光、酒杯等的逐一觀看，然後集中在白衣僕歐走來走去的活動。這就跟以往中國現代小說中多只有敘事者一種的敘述角度不同。這段文字中的「攝影機」呈現的都不是物件本來的全貌，例如並不觀看男女跳舞的整體動作，而只局部觀看他們的肢體、指頭、嘴唇和眼光；並不觀看舞場內整體的陳設，而只局部觀看燈光和酒杯。在經過「攝影機」的組接之後，本來獨立而無關聯的肢體、燈光、酒杯、嘴唇等鏡頭，現在都被連接在一起，目的是要表現「探戈宮」燈紅酒綠的氣氛。

相似的「電影視覺化表述」亦出現在〈兩個時間的不感症者〉的開首。在這篇小說中同樣可以見到明確的攝影機視覺：

晴朗的午後。

游倦了的白雲兩大片，流著光閃閃的汗珠，停留在對面高層建築物造成的連山的頭上。遠遠地眺望著這些都市的牆圍，而在眼下俯瞰著一片曠大的青草原的一座高架台，這會早已被為賭心熱狂了的人們滾成為蟻巢一般了。緊張變為失望的紙片，被人撕碎滿散在水門汀上。一面歡喜便變了多情的微風，把緊密地依貼著愛人身邊的女兒的綠裙翻開了〔……〕塵埃，嘴沫，暗淚和馬糞的

臭氣發散在鬱悴的天空裡，而跟人們的決意，緊張，失望，落膽，意外，歡喜造成一個飽和狀態的氛圍氣。²⁰

透過這段文字，可以想像攝影機的鏡頭正在拍攝著兩片白雲，然後停留在對面連接的高層建築群上，成為一個全景鏡頭。然後鏡頭逐漸收近，俯視著那座高架台，遙看像一個蟻巢。鏡頭逐漸推近高架台上的人們，並且集中在那些被撕碎了的紙片上，隨著微風而轉移到女子翻開了的綠裙。然後一組由塵埃、嘴沫、暗淚和馬糞組成的鏡頭，配合四周人們帶著各種情緒的臉，逐漸拉遠至天空，組成了在馬場的氛圍。這時，攝影機鏡頭突然推近，並聚焦到參與賽事的馬匹上，隨後鏡頭的視覺焦點由參賽的馬匹再轉移男主人翁 H 身上：

可是太得意的 Union Jack 卻依然在美麗的青空中隨風飄漾著朱紅的微笑。There, they are off! 八匹特選的名馬向前一趨，於是一哩一掛得的今天的最終賽便開始了。這時極度的緊張已經旋風一般地捉住了站在台階上人堆裡的 H 的全身了。²¹

這段文字中保留了明顯的攝影機視覺指示，例如當中的「停留」、「眺望」、「在眼下俯瞰」、「There」等都顯示攝影機的活動痕跡。這些小說的「電影視覺化表述」不論在視覺意識和篇幅比例上，都比劉呐鷗所模仿的日本和法國小說有更強的現代特質，亦比魯迅以後的五四小說那種零碎和短小的視覺表述更為強烈。

在〈流〉（1928年）這篇小說中，更出現了類似蒙太奇效果的「電影視覺化表述」：

²⁰ 劉呐鷗，〈兩個時間的不感症者〉，康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：文學集》，頁99。

²¹ 劉呐鷗，〈兩個時間的不感症者〉，康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：文學集》，頁99-100。

街上剛是 rush hour。電車，汽車，黃包車的奔流沖洗著街道。鏡秋在許多人頭和肩膀的中間游泳著走去。兩匹黃狐跳過了，蹲在碧眼女兒女肩上。然而鏡秋卻忽然走入神仙故事的國裏去了。玻璃櫥的裏面，洋囡囡正與老虎，大象，獅子和這些狒狒，大耳狗，黑貓，耗子的小動物嬉嬉地遊戲著。²²

這裡先以短句表現視覺的鏡頭，描繪著繁忙時間上的街道。然後又以一系列的動物形象表示女人身上的皮大衣和商店裡的大衣商品，仿如各種動物在當中穿插一樣。另外在這篇小說中，有一段描寫主角鏡秋跟主顧的兒子堂文去看色情電影的片段，劉呐鷗以電影化鏡頭的方法去寫鏡秋看見的影像：

然而銀幕上的風景又換了。這回是兩隻螳螂相鬥之圖。打了敗仗的雄的螳螂昏醉地，但是很滿足地一直等著雌的來把他漸漸地吞下去。誰說雌的是弱者呢？忽然 Close-up 來了。蓬亂的黃金絹絲，死去了而活著的眼睛，裂開的石榴，行空的足。又是 long-shot。激情泛濫了。筋肉的吸引，反抗，骨節鳴動的聲音〔……〕眼都花了。²³

從這段劉呐鷗對「電影」的描寫，可以更為清楚地看到，當他使用電影視覺的想像思維寫作小說時，就會出現一些如鏡頭運作的名詞短句，這段文字中的例子就是代表頭髮的「黃金絹絲」、「眼睛」、具象徵性的「石榴」、「行空的足」，再加上劉呐鷗明確的表示電影的鏡頭活動，如 Close-up

²² 劉呐鷗，〈流〉，原刊於《無軌列車》期 7（1928 年 12 月 10 日），現收於康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：文學集》，頁 72-73。

²³ 劉呐鷗，〈流〉，原刊於《無軌列車》期 7（1928 年 12 月 10 日），現收於康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：文學集》，頁 60。

和 long-shot 等，就更加清楚的令這段文字具有電影的視覺活動。其他的例子還有〈禮儀和衛生〉（1929 年）中的電影鏡頭描寫：

兩分鐘之後，借著電梯由七樓到底下做了一個垂直運動的啟明便變為街上的人了。門口是這些甲蟲似的汽車塞滿著街道。啟明拖著手杖往南便走。²⁴

這段文字不直接描寫啟明的動作，而以一個帶有距離的角度去觀察人物。每一個句號前的句子都是一個獨立鏡頭，鏡頭之間沒有明確的連接關係。它們依靠好像電影剪接的視覺慣性，即前一個鏡頭是下一個鏡頭動作的原因，後一個鏡頭是前一個鏡頭的結果，兩者之間無須任何連接。這種通過鏡頭組接的「蒙太奇思維」，在表現時空的轉換時，以一種整體的、遠距離的角度去觀察人物，人物與整個世界都是被觀察的對象，小說中的觀看以人物本身的視覺和感知為主導。劉呐鷗這種小說的「蒙太奇思維」在後來穆時英的小說中有更深入的發展。

至此我們可以看到，劉呐鷗小說已經發展出比五四小說更為成熟的視覺表現方法，除了更多運用「電影視覺化表述」的篇幅之外，最重要是他在小說中建立了電影視覺意識，在段落間取代了小說一向運用的現實主義講述模式。劉呐鷗在小說中確立「電影視覺」的位置，具有開創先河的貢獻，使一種新的「想像中國」的方法得以在中國本土轉化及發展。

²⁴ 劉呐鷗，〈禮儀和衛生〉，原刊於《新文藝》卷 1 期 1（1929 年 9 月 15 日），現收於康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：文學集》，頁 115。

參、穆時英與小說「電影視覺化表述」的本土化歷程

穆時英早期收入《南北極》的小說具有強烈的現實主義風格，由 1931 年寫作〈被當作消遣品的男子〉開始直至以後的作品，多具有新感覺派的寫作風格，不少都是參考自劉訥鷗的翻譯《色情文化》和小說集《都市風景線》，他對電影的興趣亦明顯承襲於劉訥鷗。由 1935 年 2 月開始，穆時英在《晨報》上連載了〈電影批評底基礎問題〉，加入了劉訥鷗、黃嘉謨跟左翼影人的「軟性電影」論爭。1937 年，穆時英發表了長達一萬八千多字的電影理論文章〈MONTAGE 論〉，全文計劃分為「電影藝術底基礎」、「分解與再建」、「細部底強調」、「時間與空間底集中」、「畫面：Camera 底位置與角度」、「畫面至畫面之編織」、「節奏」、「音響與畫面底對位法」等八個關於電影蒙太奇藝術的問題。雖然最後只有前六個部份得以完成，但已經可以看到穆時英對電影蒙太奇問題的關注。²⁵李今認為，穆時英的小說創作本身是對電影藝術技巧的「刻意模仿，自覺追求和實驗〔……〕在電影藝術和小說藝術之間建立起一種類比性」。²⁶本文在贊同這一觀點之外，繼續提出延續的問題：穆時英的小說如何在小說和電影之間建立起類比性？他這種做法來源和發展如何？為何同樣在小說引入「電影視覺化表述」，卻能造出跟劉訥鷗不同的效果？本文認為，穆時英的這種做法既明顯受劉訥鷗的翻譯和創作影響，同時亦跟三〇年代上海電影場域的勢力消長有密切關係。當時上海的局勢、文學和電影場域的急劇變化為穆時英帶來不同的資源，這一點令穆時英能夠在繼承劉訥鷗之餘，更超越了他的創作，下文將會更深入討論這些問題。

²⁵ 穆時英，〈MONTAGE 論〉，連載於香港《朝野公論》卷 2 期 4-6，1937 年 2 月 20 日、3 月 5 日及 3 月 20 日，現收於嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷 3（北京：北京十月文藝出版社，2005 年），頁 256-276。

²⁶ 李今，〈穆時英年譜簡編〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷 3，頁 565-566。

由三〇年代開始，蘇聯的蒙太奇理論開始在中國的電影場域中流行，越來越多的中國電影以蒙太奇的影像剪接組合上海社會中貧富懸殊的衝突，例如《上海二十四小時》（1933年）、《神女》（1934年）、《大路》（1934年）、《桃李劫》（1934年）、《十字街頭》（1937年）等電影都受到「蒙太奇思維」的影響。²⁷在運用蒙太奇上，新感覺派作家跟左翼影人的立場並不相左。穆時英早於1932年所寫的一批小說比上述影片更早運用「蒙太奇思維」，當中已經可以見到以蒙太奇手法表現階級對立的情況。我們可以先從穆時英在1935年開始發表的電影評論文章了解他對蒙太奇的看法。

穆時英曾撰寫了大量關於電影的評論文章，但有關電影理論的最重要一篇是1937年的〈MONTAGE論〉。跟穆時英其他針對電影評論意識形態問題的文章不同，此文顯出他對電影本質及技術的關注。穆時英在當中對蒙太奇有重要的評價：

電影的感動力是無比的〔……〕可是那力量究竟是從哪裡產生的？演員的演技嗎？〔……〕是真實本身的內容嗎？〔……〕這力量是產生在 Montage 上面的。²⁸

穆時英形容蒙太奇是使膠片成為電影藝術作品的關鍵，是作為電影藝術的基礎。他以文章的「字」跟電影的「膠片」作類比，指出「一個個字必須被連接起來才能獲得意義；同樣，一段段的膠片必須被編織起來才能獲得內容。」²⁹但是，電影膠片的連續並不是任意的，而需要按著嚴密的計算，按照規律去編排。他提出蒙太奇具有三重意義：「首先是電影底

²⁷ 孫紹誼，《想像的城市：文學、電影和視覺上海（1927-1937）》（上海：復旦大學出版社，2009年），頁116。

²⁸ 穆時英，〈MONTAGE論〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷3，頁257。

²⁹ 穆時英，〈MONTAGE論〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷3，頁257。

文法；其次是電影底修辭學〔……〕再其次，Montage 是電影底韻律學。」³⁰因此，畫面與畫面的連接就必須配合著電影的節奏。這裡可以看見穆時英對蒙太奇的認識比劉訥鷗更進一步。

穆時英非常重視電影蒙太奇，這影響到他的小說創作，例如在〈上海的狐步舞〉（1932年）中：

蔚藍的黃昏籠罩著全場，一隻 Saxophone 正伸長了脖子，張著大嘴，嗚嗚地衝著他們嚷。當中那片光滑的地板上，飄動的裙子，飄動的袍角，精緻的鞋跟，鞋跟，鞋跟，鞋跟。蓬鬆的頭髮和男子的臉。男子的襯衫的白領和女子的笑臉。伸著的胳膊，翡翠墜子拖到肩上。整齊的圓桌的隊伍，椅子卻是零亂的。暗角上站著白衣侍者。酒味，香水味，火腿蛋的氣味，煙味〔……〕獨身者坐在角隅裏拿黑咖啡刺激著自家兒的神經。³¹

這裡的描寫明顯受到電影的視覺思維所影響，攝影機的視覺佔據著主導的地位，它的目光逐一捕捉著舞廳內各項事物的形象。由全景式的觀看開始，然後集中在薩克斯風擬人化了的形象上。接著，鏡頭並不集中在舞廳的全景，或是對場內眾人作整體性的觀看，而是把焦點放在一些零碎的細節上，如裙子、袍角。這些細節的組織方法是蒙太奇式的，以一個個不同的鏡頭組接起來，表現上海舞場中的夜生活氣氛，這裡的蒙太奇描寫比劉訥鷗的小說更深入，篇幅也更長。

穆時英在〈街景〉（1933年）這篇小說中同樣以蒙太奇的手法展現都市男女的日常生活：

³⁰ 穆時英，〈MONTAGE 論〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷3，頁258。

³¹ 穆時英，〈上海的狐步舞〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷1，頁334-335。

一輛又矮又長的，蘋果綠的跑車，一點聲息也沒地貼地滑了過去。一籃果子，兩隻水壺，牛脯，麵包，玻璃杯，汽水，葡萄汁，淺灰的流行色，爽直的燙紋，快鏡，手杖，Cap，白絨的法蘭西帽和兩對男女一同地塞在車裡。³²

這段文字中的視覺與一般的觀看有所分別，它並不是一種廣泛的無角度的觀看，而是帶有選擇性質的觀看。它挑選了對跑車外型的視覺展現，並且對在跑車內的各樣物件進行觀察，仔細無遺地顯露細節，並把車內的人物放到與物件相同的地位上，因此，跑車、人物與各種細節事物均成為一種景觀。以上不連貫的句法、省略主體、名詞疊句的語法可以做成類近電影的蒙太奇、短鏡頭組接、突切、疊印及交叉剪接的效果。這些例子都顯示，穆時英運用「電影視覺化表述」的程度比起劉呐鷗的小說更為加強。

跟劉呐鷗相比，穆時英在運用蒙太奇思維方面有一個更重要的貢獻，就是在小說中以蒙太奇的手法突出上海社會貧富不均的生活情況。這種做法不僅大幅提升了小說中運用「電影視覺化表述」的比例，更把「電影視覺化表述」融入到本土文化之中，由過往劉呐鷗只集中表現現代中國都市的情況，改變為以蒙太奇的方法突顯社會各階層的對立和衝突。在〈上海的狐步舞〉中，穆時英寫一個作家為了尋找寫作貧民生活的題材而走到貧民區，卻遇上貧家婦女為求生活被迫為娼：

「先生，可憐兒的，你給幾個錢，我叫媳婦陪你一晚上，救救咱們兩條命！」

作家愣住了。那女人抬起腦袋來，兩條影子拖在瘦腮幫兒上，嘴角浮出笑勁兒來。

³² 穆時英，〈街景〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷2，頁64。

嘴角浮出笑勁兒來。冒充法國紳士的比利士珠寶掮客湊在劉顏容珠的耳朵旁，悄悄的說：「你嘴上的笑是會使天下的女子妒忌的——喝一杯吧。」³³

這裡穆時英以「嘴角浮出笑勁兒來」一句把貧民區跟上流社會調笑風流的夜生活連結起來，以蒙太奇的手法把兩個場景自然地連合，製造出強烈的諷刺效果。同樣是「嘴角浮出笑勁兒來」，一邊是貧民區女子被迫賣身的笑，一邊是上流社會女子調情的笑，穆時英在這段文字中明顯受到電影蒙太奇的影響，使文字能在時空的跳接上有更大的自由度，並能製造出情節上共時的表現效果。

在〈中國一九三一〉（1932年）這一長篇小說中，不論是在個別的段落或是整體的佈局上，都可以看到穆時英那種電影蒙太奇的視覺表現，例如在第一節「劉有德先生」中，穆時英以模仿蒙太奇的組織方法，描寫上海晚上繁華而混亂的生活：

蟹似地爬著的汽車向滬西住宅區流去。黃包車夫蹣跚地跑，上面坐著水兵，歪著眼瞧準了他的屁股踹了一腳便哈哈地笑開啦。腳踏車擠在電車旁邊瞧著也可憐。紅的交通燈，綠的交通燈，燈柱和印度巡捕一同地垂直在地上。一個 fashion model 穿了鋪子裡的衣服到外面來冒充貴婦人。女秘書站在珠寶鋪的櫥窗外面瞧著珠項圈，想起了經理的刮得刀痕蒼然的嘴上的笑勁兒。藍眼珠的姑娘穿了窄裙，黑眼珠的姑娘穿了長旗袍兒，腿股間有相同的媚態。賣晚郵報的站在街頭用賣大餅油條的聲調嚷：

“Evening Post!”³⁴

³³ 穆時英，〈上海的狐步舞〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷1，頁339。

³⁴ 穆時英，〈中國一九三一〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷2，頁408。

這段文字中包含了多個類似電影剪接的獨立鏡頭，鏡頭與鏡頭之間沒有明顯的連接脈絡，而是由上海街頭不同的事物一個接一個的組接起來，表現了上海街頭的人生百態。這裡改變了以往小說多以「一場景一鏡頭」的觀察角度去描寫的情況，改為把一個場面細分為不同「鏡頭」的蒙太奇手法，使時空之間的變化更富層次。如果沒有這種蒙太奇使空間時間扭曲變異的手法，就不能突顯上海社會變化多異、各色人等共時生活的繁華熱鬧。穆時英運用蒙太奇的手法比劉呐鷗更顯成熟。

除了這些局部對蒙太奇的運用以外，這篇小說本身由十四個斷片組成，把上海上流社會中富裕而奢靡的生活跟低下階層三餐不繼、吃著蠶豆、參與請願和暴動的生活作蒙太奇式的表現。例如第十三節「吃著蠶豆的人們（四）」中，穆時英一反以往在《南北極》中多用直抒胸臆為低下階層吶喊的方式，清楚標明以五個鏡頭表現平民的暴動事件。³⁵這種運用短鏡頭的地方在全篇小說中共有六個，分散在第十四節和第十五節之中，中間間雜著不同的情節發展，忽然又會加入這些鏡頭，表示不同的場景在共時的情況下各自的發展。在這些蒙太奇式的鏡頭自由組接之下，不同的平行事件可以並列出來，把社會上不同階級的人在同一時段下的反應平行表現，這種時空的跳接改變了小說以時間順序表現情節的傳統，「蒙太奇思維」讓貧窮和富裕的人在共時下得以比較，使穆時英的控訴化為視覺的表現，達到了以蒙太奇表現社會不公的諷刺效果，一改以講述的方式來訴說不公的效果。這可以看到，穆時英的嘗試使小說由講述的模式轉變成視覺的模式。

配合電影場域重視蒙太奇運用的風氣，穆時英靈活地把電影的視覺想像運用到小說之中。穆時英不但在小說中加入蒙太奇，更刻意運用這些技巧去表現他一直強烈關注的社會議題——貧富不均、階級對立，甚

³⁵ 穆時英，〈中國一九三一〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷2，頁408。

至構思以長篇小說的形式（例如〈中國一九三一〉和〈中國行進〉）把上海這一方面的面貌表現出來，使小說的「電影視覺化表述」能夠融合到上海的本土語境之中。

在三〇年代的上海，除了蘇聯電影的蒙太奇理論以外，美國好萊塢電影對國產電影的影響亦十分強大。李歐梵在《上海摩登》中曾討論好萊塢電影在敘事傳統和題材上都跟傳統中國流行小說有美學上的暗合，就算是左翼電影其實都在吸收好萊塢的「通俗劇」模式去宣傳他們的政治意識。他援引了畢克偉（Paul Pickowicz）以及馬寧（Ning Ma）的說法，認為左翼電影的模式深受好萊塢通俗劇的影響，甚至比它們走得更遠，他們不滿的只是電影中意識上的落後，對通俗劇的形式卻沒有大加鞭撻。³⁶三〇年代上海的電影場域主要由好萊塢電影佔據，好萊塢的電影視覺模式成為影響大眾和知識份子想像的一種主要模式。那麼，究竟好萊塢電影本身具有怎樣的敘事特質？這種敘事特質又帶來怎樣的視覺效果？當中又有哪些特徵對穆時英的小說創作構成影響？

影響三〇年代中國電影場域的好萊塢電影屬於古典好萊塢電影，即是在三〇年代至六〇年代主宰好萊塢乃至西方電影的一種電影傳統。³⁷美國電影學者大衛·鮑得威爾（David Bordwell, 1947-）認為，在電影的歷史中，電影已被一種敘述形式所主宰，他稱這種強勢的形式為「古典好萊塢電影」，表示它源遠流長的歷史，這種形式直至現在仍然主宰著許多其他國家的敘事電影。³⁸古典好萊塢電影多用古典敘事結構，這種結構上承十八世紀寫實主義小說的技巧，最重要就是隱藏所有敘述的痕跡，使

³⁶ 李歐梵著，毛尖譯，《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930-1945》（香港：牛津大學出版社，2000年），頁103。

³⁷ Susan Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies* (London, New York: Routledge, 1996), 45.

³⁸ 大衛·鮑得威爾（David Bordwell）著，曾偉禎譯，《電影藝術——形式與風格》（臺北：麥格羅希爾，1996年），頁93。

整個故事聽起來只有一種可能性，鮑得威爾形容這種敘事結構是「看不見的」(invisible)。³⁹要做到這種效果，古典好萊塢電影用的方法是隱藏敘述的痕跡，製造讓觀眾看來是「自然」、「寫實」的假象。英國學者穆爾維(Laura Mulvey, 1941-)認為，好萊塢電影敘事其實包含了三種不同的觀看：第一種是攝影機紀錄事件的觀看，第二種是觀眾欣賞完成了的作品觀看，第三種是人物在銀幕幻覺內相互之間的觀看。她認為好萊塢電影竭力隱藏前兩種觀看，其目的是消除攝影機明顯的介入，並防止觀眾產生間離的意識。必須要隱藏前兩種觀看，敘事電影才能製造出真實感。⁴⁰

本文認為穆爾維提出的這種古典好萊塢電影的視覺效果亦常常出現在穆時英的小說當中。但是好萊塢電影跟穆時英小說是兩種不同範疇的藝術類型，它們在怎樣的層面上具有互通性質？或是在哪一點上可以進行類比？本文認為，穆時英小說文本中的觀察者往往跟被觀察者處於同一層次，而讀者由於代入了文本觀察者的眼睛，於是亦同樣與文本觀察者和被觀察者處於同一層次。這種情況就好像好萊塢電影的攝影機觀看層次及觀眾觀看層次被隱藏取消，觀眾代入了人物視覺的情況。這從穆時英的電影評論文章和小說可以找到證據。

跟劉訥鷗夾雜有蘇聯電影理論的背景不同，穆時英對電影理論的理解接近美國好萊塢電影，兩者的相似性在於同樣擅於隱匿敘述的痕跡，亦即隱藏攝影機的痕跡，以達至對觀眾的控制。在〈MONTAGE 論〉中，穆時英強調「電影視覺」與「現實視覺」是不同的，因為在電影中可以

³⁹ David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (London: Routledge, 1985), 24.

⁴⁰ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Basingstoke: Macmillan, 1989), 25.

隨時變換觀點，割棄不必要的運動。同時，穆時英亦了解到電影的視覺幻象能令觀眾的視覺意識直接代入文本人物的視覺意識：

觀眾雖然站在第三者底地位，其實卻是站在作者底地位。作者把自己底觀察方法，觀點，和所看到的東西強迫地使觀眾接受，作者把跳樓底運動看成喜劇底時候，觀眾不能覺得是悲劇，觀眾在電影藝術作品裡邊所看到的現實不是它底原生的客觀形態，而是製造了作者底思想與情感的，與原生的形態不動的主觀形態。⁴¹

這裡可以看到穆時英對攝影機視覺、人物視覺和觀眾視覺之間的透明性是十分了解的，他並且提出攝影機視覺如何達到這種對觀眾視覺的控制：

由於時間與空間底集中，觀眾可以自由變換觀點，而不受時間與空間底限制〔……〕只要變換 Camera 底位置，方向，角度與距離，觀眾便可以不絕地變換他底觀點，在最短的時間裡邊把當前的事物非常清楚地觀察了。時間與空間底集中使電影裡的現實底運動集中，同時使觀眾底注意力集中，使電影獲得最大的效果〔……〕畫面構圖底形態底決定者是 Camera 底位置與角度，即作者底主觀，主觀變換時常變換了畫面構圖底意義，所謂 Camera 底位置實際上就是 Camera 與對象中間底距離與方向，前者是跟隨後者而變化的。⁴²

這段文字顯示穆時英意識到攝影機與作者視覺處於同一位置，這跟好萊塢電影的敘事模式相同。由此可以看到，他對好萊塢電影的隱形視覺模式非常熟稔。

⁴¹ 穆時英，〈MONTAGE 論〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷3，頁260。

⁴² 穆時英，〈MONTAGE 論〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷3，頁265及268。

在穆時英的小說中我們可以找到這種好萊塢電影視覺模式的展現，例如在〈白金的女體塑像〉中他運用了一種古典好萊塢電影敘事手法——視線連戲剪接（eyeline match editing）。⁴³依靠這個方法，讀者可以意識到文本內的景象是由誰在觀察，以及他看到了什麼。最重要的是，讀者不知不覺間會代入了這個觀察者，以電影研究的術語來說即是被縫合（suturing）到故事之中：⁴⁴

「七！第七位女客……謎……？」

那麼地聯想著，從洗手盆旁邊，謝醫師回過身子來。

窄肩膀，豐滿的胸脯，脆弱的腰肢，纖細的手腕和腳踝，高度在五尺七寸左右，裸著的手臂有著貧血症患者的膚色，荔枝似的眼珠子詭秘地放射著淡淡的光輝，冷靜地，沒有感覺似地。⁴⁵

這段文字的第二段先交待謝醫師回過身子來的鏡頭，暗示下一段的視覺觀察是由他的目光而來。這時，讀者的意識會自動把被觀察的事物連接到前文的觀察者上，而讀者自己的意識亦不知不覺的跟隨著謝醫師帶有色情意味的目光去觀察這位女病人，由此亦形成了一種帶有偷窺意味的觀看角度。這種由文本的觀看位置造成的隱閉觀看空間，是一種含有電影剪接的觀看幻覺，於是閱讀穆時英的小說就好像觀看好萊塢電影，讀者／觀眾會完全投入到文本世界之中，不能清醒地意識到現實與文本之間的分界。

⁴³ 視線連戲剪接是指以連接劇中人物注視事物的視線方向及邏輯來剪接畫面。可用的方法例如先拍攝觀察者的樣子，然後下一個鏡頭拍攝他看到的事物。只要把這兩個鏡頭剪接在一起，觀眾就會自然意識到第二個鏡頭是觀察者看見的事物，中間不需任何串連交代。

⁴⁴ “suture”一詞於電影研究的用法可參考廖炳惠編著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用詞匯編》（南京：江蘇教育出版社，2006年），頁 243。

⁴⁵ 穆時英，〈白金的女體塑像〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷 2，頁 6。

另一例子是〈駱駝·尼采主義者與女人〉(1934年)中對攝影機視覺的隱藏：

商店有著咖啡座的焦香，插在天空的霓虹燈也溫柔得像詩。樹蔭下滿是煥亮的初夏流行色，飄蕩的裙角，閑暇的微塵，和戀人們臉上葡萄的芳息。

就在這麼雅致的，沉澱了商業味的街上，他穿了灰色的衣服，噓噓地吹著沉重的駱駝。

走過 Café Napoli 的時候，在那塊大玻璃後面，透過那重朦朧的黃沙緯，綠桌布上的白磁杯裡面，茫然地冒著太息似的霧氣，和一些隽永的談笑，一些歡然的臉。桌子底下，在桌腳的錯雜中寂然地擺列著溫文的紳士的腳，夢幻的少女的腳，常青樹似的，穿了深棕色的鞋的，獨身漢的腳，風情的，少婦的腳……可是在那邊角上，在一條嫩黃的裙子下交律砌成的，平坦的大道似地擺在那兒。⁴⁶

在這段引文的第二段，提及小說人物「他」在吸「駱駝牌」的香煙。到第三段時，穆時英省略了句子的主語，由於不知道是「誰」在活動及觀看，因此這段營造了一種視覺效果，即讀者好像可以透過攝影機的視覺進入人物視覺，並且參與人物的觀看。這時，人物秉持何種態度、角度，選擇觀察哪個對象都已經被設定，讀者無可選擇的只有跟隨著這種目光而看。就好像好萊塢電影一樣，作者的視覺控制著攝影機的視覺，隨之又控制著人物的視覺與讀者的視覺。讀者在此並無其他思考的空間，必須跟著頻繁的形象轉換移動焦點。

⁴⁶ 穆時英，〈駱駝·尼采主義者與女人〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷2，頁146-147。

穆時英有不少的小說會同時運用蒙太奇和古典好萊塢隱藏攝影機觀看的手法。例如在〈街景〉中，穆時英以「電影視覺化表述」表現老乞丐臨死前的所見：

他慢慢兒的站起來，兩條腿哆嗦著，扶著牆壁，馬上就要倒下去似地往前走著，一步一步地。喃喃地說著：

「真想回去啊！真想回去啊！」

啣！一隻輪子滾過去。

(火車！火車！回去啊！)

猛的跳了出去。轉著，轉著，轟轟地，那永遠地轉著的輪子。輪子壓上他的身子。從輪子裡轉出來他的爸的臉，媽的臉，媳婦的臉，哥的臉……

(女子的叫聲，巡捕，輪子，跑著的人，天，火車，媳婦的臉，家……) ⁴⁷

穆時英在這裡以短句或名詞疊句的方法，透過一個又一個的蒙太奇鏡頭去敘事。特別是最後一句括號內的名詞短句，包含了現實場景事物和人物回憶意識的交錯呈現。但同時，在形象與形象之間的轉折位，穆時英用了兩個方法去隱藏攝影機觀看的痕跡。第一種方法是以斷裂或短促的詞句避免長時間的敘述，以及省略透露出攝影機位置的標示句。我們可以上文劉訥鷗的〈兩個時間的不感症者〉作為對比。劉訥鷗這篇小說由於敘述較為完整，構成視覺觀看軌跡的句子較為緊密，因此常常需要在敘述中透露攝影機的位置，例如「停留」、「眺望」、「在眼下俯瞰」、「There」等，這就不經意的流露出觀看景物的位置，讀者較容易意識到攝影機的存在。而穆時英的做法，則以斷裂的敘述句子模仿電影鏡頭，在這些鏡

⁴⁷ 穆時英，〈街景〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷2，頁68。

頭之間的自由組接不僅製造出蒙太奇的效果，更可模糊了攝影機觀看的痕跡。

穆時英運用的第二種方法是盡可能省略了句子中的主語。在〈街景〉這個例子中，「猛的跳了出去」以前省略了主語「他」（句子中的「他的」是作為指示代名詞，並不是主語）。由於沒有使用「他」作為主語代詞，因此能夠製造出一種現場的效果，而無須經過敘述者／觀察者作為中介。

又例如〈夜總會裡的五個人〉（1933年）：

「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，他對面的那隻藍霓虹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，對面的那隻大酒瓶裡倒出葡萄酒來了。

紅的街，綠的街，藍的街，紫的街……強烈的色調化妝著的都市啊！⁴⁸

這段文字中沒有明確的觀察者，但其觀察路線及焦點卻非常明確，當中帶有一種攝影機觀看的「非人化」特質。穆時英在這裡的描寫正好向我們顯示了攝影機鏡頭與鏡頭之間的組接那種機械性。在這段引文中，唯一具有觀察者的感覺流露的地方是「強烈的色調化妝著的都市啊！」這一句，在其他的地方都顯示著攝影機視覺的「不連貫」與「非人化」的特色。它的觀看沒有流露感情色彩，但其意向卻由形象之間的組接造成強烈的都市氛圍。句式斷裂且不完整，主語不定或缺席，又缺少表露攝影機觀看軌跡的標示語句，這些因素都令小說充滿了電影視覺的特色，亦使小說「電影視覺化表述」在劉訥鷗引入並確立以後達到新的發展階段。這種隱藏主語的表達手法得益於漢語主語省略、敘述無分時態的語

⁴⁸ 穆時英，〈夜總會裡的五個人〉，嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷1，頁271-272。

法特徵，既是穆時英在「電影視覺化表述」方面超越劉呐鷗的地方，也是後來為張愛玲帶來啟發的重要手法。關於這方面的分析將會在下文有更深入的討論。

肆、張愛玲與小說「電影視覺化表述」的轉化和改造

「電影視覺化表述」由劉呐鷗引入並確立到小說之中；再到穆時英把蒙太奇和古典好萊塢的視覺技巧運用到小說之中，表現上層社會和低下階層的對立衝突。在前人的創作經驗之上，張愛玲繼續把電影的思維運用到小說之中。關於張愛玲小說跟電影的關係，歷來已有不少學者討論過。不同的是，本文關注張愛玲「電影視覺化表述」怎樣跟劉呐鷗和穆時英連繫，她又如何在前人的基礎上創新。⁴⁹

本文認為，張愛玲的小說重新調和「電影視覺化表述」和現實主義講述的模式之間的關係，使「電影視覺化表述」能補充現實主義講述模式在想像力和形象性表達方面的不足，同時又以現實主義講述模式改善「電影視覺化表述」在心理描寫或意義傳遞方面的限制。下文將會圍繞這個論點展開討論。本文將從漢語語法特徵，例如省略主語和自由直接／間接引語的特色等，觀察三位作家在這一方面的處理如何。

首先，劉呐鷗由於受到日語的影響，他的翻譯和創作運用了不少的自由直接引語。王志松曾經提出「這種自由直接引語在小說裡的大量使

⁴⁹ 雖然張愛玲曾發表不少電影評論文章，亦創作了不少電影劇作，但是她在電影理論方面的文章不多，無法讓我們從中參考她對電影視覺的看法。由於本文集中強調張愛玲跟劉呐鷗和穆時英在「電影視覺化表述」方面的聯繫，以往研究曾經討論過張愛玲小說運用電影技巧的地方，本文將不再贅述。

用始於劉呐鷗的小說」，這在二〇年代是比較少的現象。他以劉呐鷗的小說〈禮儀和衛生〉作為例子：

暖氣管雖早就關了，但是室裏的溫度仍是要蒸殺人一般地溫暖。就是那從街上遙遙地傳上來的軌道的響聲也好像催促著人們的睡氣一般地無氣力。是的，春了，啟明一瞬間好像理解了今天一天從早晨就胡亂地跳重著的神經的理由，同時覺得一陣粘液質的憂鬱從身體的下腰部一直伸將上來。不好，又是春的 Melanc Holia 在作祟哩！陽氣的悶惱，慾望在皮膚的層下爬行了。啊，都是那個笑渦不好，啟明真覺得連坐都坐不下去了。⁵⁰

根據王志松的分析，上文加了著重號的兩句，前部份是主人公的內心獨白，後部份是敘述人的敘述，中間運用了自由間接引語，亦沒有加入「他想」這樣的引導語。王志松認為這一現象由劉呐鷗開始，他「成功地將日語中的自由直接引語翻譯了出來……為豐富中國現代小說的技法做出了貢獻。」⁵¹劉呐鷗這種翻譯和創作，確實帶來了他自己可能也沒有預計的影響。

隨後穆時英就把這種手法逐漸轉用到「電影視覺化表述」之上，並且把自由直接引語改為自由間接引語，以適合攝影機視覺的「旁觀」特質。我們可以從上一節穆時英的例子中看到 he 怎樣以自由間接引語表現小說的視覺，例如〈夜總會裡的五個人〉：「紅的街，綠的街，藍的街，紫的街……強烈的色調化妝著的都市啊！」及〈白金的女體塑像〉：「那麼地聯想著，從洗手盆旁邊，謝醫師回過身子來。窄肩膀，豐滿的胸脯，

⁵⁰ 劉呐鷗，〈禮儀和衛生〉，現收於康來新、許秦蓁合編，《劉呐鷗全集：文學集》，頁 114。粗體強調標示為筆者所加。

⁵¹ 王志松，〈新感覺文學在中國二、三十年代的翻譯與接受——文體與思想〉，《日語學習與研究》，期 2（2002 年），頁 73。

脆弱的腰肢，纖細的手腕和腳踝，高度在五尺七寸左右……」等句，都是以自由間接引語的形式，把觀看的事物例如「紅的街」、「窄肩膀」等模糊了敘述者、人物和讀者的視覺界限，使三者能夠自由連結。

本文認為，張愛玲比劉吶鷗和穆時英更進一步，加強了敘述者跟人物在敘述和視覺上互相融合，達到了小說「視覺化表述」跟現實主義講述模式兩者之間的調和。她的方法是把人物的視覺轉換成觀察者的視覺，由此就可以自由滲入觀察者的意識。能夠達到這種效果，主要是由於漢語的非屈折語形態跟印歐語系的屈折語形態並不相同。⁵²漢語在表述過程中可以省略某些句子的主語，亦無須變換時態、語態，這些特徵有利於名詞疊句或不連貫語句的構成，令漢語更貼近電影視覺意識的表述。亦即是說，由於漢語的語法特色，令張愛玲小說中觀察者與人物之間的觀看界線變得透明，讀者的視覺能夠自由代入觀察者的視覺再進入人物的視覺。儘管穆時英初步運用過這種方法，但是他沒有把「講述」的部份與視覺配合，而張愛玲則把握這個空間去發揮她的反思和抒情，這是她對前人的繼承和超越。

張愛玲善用這種漢語語法特徵去維持一種講故事的「同時感」，通過這種「同時感」，小說中的反思和啟悟才有一個可供發放與接收的時空，敘述者才能自由出入於文本的各個層次。〈傾城之戀〉是表現這種效果的適當例子。這篇小說的開首和結尾先以講故事人的方式展開敘述，製造了一種與聽故事的人同場的「同時感」：

⁵² 這裡指的是人類的語言形態主要分為「形態語」和「孤立語」，「形態語」包括「屈折語、黏著語、多式綜合語」等，當中屈折語指句子中某些詞有豐富的形態變化，印歐語系就有這一特點；漢語則是沒有形態變化的「孤立語」類，不會通過詞形變化來表示「時、體、態」等，也不會通過名詞詞形變化來表示「性、數、格」的語法意義。關於這一問題，可參考沈陽，《語言學常識十五講》（北京：北京大學出版社，2005年），頁6-7。

胡琴咿咿啞啞拉著，在萬盞燈的夜晚，拉過來又拉過去，說不盡的蒼涼的故事——不問也罷！〔……〕然而這裏只有白四爺單身坐在黑沉沉的破陽台上，拉著胡琴。

〔……〕

到處都是傳奇，可不見得有這麼圓滿的收場。胡琴咿咿啞啞拉著，在萬盞燈的夜晚，拉過來又拉過去，說不盡的蒼涼的故事——不問也罷！⁵³

上文以拉胡琴來製造講故事人跟聽故事人的「同時感」，特別是兩段中的「不問也罷」，明顯是講故事人跟聽故事人的交流。這種「同時感」如果以英語表示的話，則需要更動時態。如果以這篇小說的原文與英譯作對比，當可更為明確。這兩段開首和結尾的文字都是運用現在時態去表述：

The *huqin* wails in the night of a thousand burning lamps; the bow slides back and forth, pouring out a tale desolate beyond words — Oh, what's the point of asking?! [...] But here it was just Fourth Master Bai sitting by himself on a run-down balcony sunk in darkness, playing the *huqin*.

[...]

There are legends everywhere, but they do not necessarily have such a happy ending. The *huqin* wails in the night of a thousand burning

⁵³ 張愛玲，〈傾城之戀〉，《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》（香港：皇冠出版社，1991年），頁 188 及 231。

lamps; the bow slides back and forth, pouring out a tale desolate beyond words — oh! What's the point of asking?⁵⁴

這兩段文字是在小說的開首和結尾，使用了現在時態來表現敘述者／觀察者與讀者身處同一時空的效果，但是，當敘述到白四爺拉胡琴的情節時，譯者不得不轉回使用過去時態，而在漢語的版本中則無需這種改變。這種「同時感」對〈傾城之戀〉，乃至大多數張愛玲早期小說的表現手法至關重要，因為缺少了這種「同時感」，張愛玲就無法在小說中向讀者交流她自己的看法與反思，而這正是她早期小說的價值所在。

這種「同時感」並不只在小說的開首與結尾出現，張愛玲利用了上述的漢語語法特徵，在小說的各個部份自由滲透敘述者的看法。〈傾城之戀〉中有一段描寫流蘇對自己容貌的觀看：

流蘇突然叫了一聲，掩住自己的眼睛，跌跌衝衝往樓上爬，往樓上爬〔……〕上了樓，到了她自己的屋子裏，她開了燈，撲在穿衣鏡上，端詳她自己。還好，她還不怎麼老。她那一類嬌小的身軀是最不顯老的一種，永遠是纖細的腰，孩子似的萌芽的乳。她的臉，從前是白得像磁，現在由磁變玉——半透明的輕青的玉。上額起初是圓的，近年來漸漸的尖了，越顯得那小小的臉，小得可愛。臉龐原是相當的窄，可是眉心很寬。一雙嬌滴滴，滴滴嬌的清水眼。⁵⁵

這段文字中出現了觀察者意識與人物意識的交疊的現象。本來流蘇在撲到穿衣鏡上端詳自己的時候，她所看到的形象或內心所想，讀者應該是

⁵⁴ Eileen Chang, "Love in a Fallen City," trans. Karen Kingsbury, *Renditions: A Chinese English Translation Magazine*, no. 45 (Spring 1996): 61 and 92.

⁵⁵ 張愛玲，〈傾城之戀〉，《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》，頁 195。

不知道的。但是，張愛玲在這裡通過「還好，她還不怎麼老」這一心理敘事，暗暗的把人物、敘述者和讀者的意識融合，這裡所用的手法就是自由間接引語。如果這裡以直接引語表達，就會變成「流蘇心想：『還好，我還不怎麼老。』」這樣，讀者就無法透過敘述者／觀察者的目光代入人物，觀看的層次就變成不透明了。但是，在運用這種透明觀看層次的同時，張愛玲又加入了敘述者的看法和反思，這就改變了劉呐鷗和穆時英小說那種電影式的客觀視覺，而賦予了這些視覺思考的深度與空間。如果我們把這一段小說與它的英譯版本對比，當可再次發現漢語有利於透明視覺化表述的情況：

Liusu cried out, covered her eyes, and fled, her feet beating a rapid retreat all the way up, up the stairs, to her own room. She turned on the lamp, set it next to the dressing-mirror, and studied her reflection. Good enough: she wasn't too old yet. She had the king of slender figure that doesn't show age — a waist forever thin, and a budding, girlish bosom. Her face had always been as white as fine porcelain, but now had changed from porcelain to jade — semi-translucent jade with a tinge of pale green. Her cheeks had been round, but now had grown thinner, making her small face even smaller and more attractive. She had a fairly narrow face, but her eyes — clear and lively, slightly coquettish eyes — were set well apart.⁵⁶

這一段文字的原文由於使用漢語，可以省略若干句子的主語，因而接近電影的視覺模式——由不同斷裂的鏡頭組接而成。但在英譯的版本中，由於需要保留主語“*She*”，以及與此相關的時態轉變，因此仍然形成觀察

⁵⁶ Eileen Chang, “Love in a Fallen City,” Karen Kingsbury trans., *Renditions: A Chinese English Translation Magazine*, no. 45 (Spring 1996): 66-67.

者／敘述者與讀者之間的視覺間隔，觀看的層次未能變得透明。“she wasn't too old yet”等句由於跟小說開首及結尾不同，處於被敘述的層次內，因此在翻譯時必須使用過去時態，這一限制令英譯無法達至「同時感」，於是就無法好像漢語版本一樣塑造出類似電影視覺的「現時」效果，亦無法把人物的視覺轉換成敘述者／觀察者的視覺。

張愛玲與穆時英的不同之處，在於她運用穆時英那種隱形的觀看手法，卻以敘述者／觀察者具有人性的視覺取代攝影機視覺，並且透過漢語可自由省略主語的模式，不經不覺之間轉換了觀察主體。例如〈阿小悲秋〉中：

丁阿小手牽著兒子百順，一層一層樓爬上來。高樓的後陽台上望出去，城市成了曠野，蒼蒼的無數的紅的灰的屋脊，都是些後院子、後窗、後衙堂，連天也背過臉去了，無面目的陰陰的一片，過了八月節還這麼熱，也不知它是什麼心思。⁵⁷

張愛玲在這段文字中運用了劉訥鷗和穆時英小說那種攝影機的視覺，但是她卻為這種攝影機視覺添加了強烈的意識與感情。劉訥鷗和穆時英的小說中那種攝影機的視覺，雖然暗含著人為的剪輯選擇，但仍然在表面上維持一種客觀、不加感情的視覺表述，令人感到一種看似客觀自然的效果。而在〈阿小悲秋〉這段文字中，觀看的目光帶有感受與判斷，張愛玲用的方法就是上述那種省略主語的方法，由「高樓的後陽台上望出去」開始，我們已不能分辨這是人物、敘述者／觀察者還是攝影機的目光，因此，透過這種模糊性，張愛玲可以把一些未必屬於人物的感受與判斷加入，令這段文字充斥著文本世界以外的感情色彩。

⁵⁷ 張愛玲，〈阿小悲秋〉，《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》，頁 116。

穆時英小說中的「電影視覺化表述」，隱藏了攝影機的視覺，製造出一個看似客觀自然、未經任何人為處理的機械視覺。這種機械的視覺效果，具有如本雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）所言那種近似攝影的客觀性。本雅明認為，肖像攝影排除對人物表情的尊重和美化，令攝影的技術性視覺仿如對「犯罪現場」的真實記錄，以一種不帶有主觀意識，不以人類感情作緩衝的方法，逼使人直面事物的真實面貌。簡而言之，技術性的視覺由於不帶「人情」而顯得冷酷、無情，使人在觀看之時產生強烈的震驚。⁵⁸魯迅面對的就是這種由技術性視覺帶來的震驚，穆時英表現階級對立的電影視覺表述同樣也是以一種客觀的視覺來使人直面真實，兩人的小說都較少具有敘述者的中介和緩衝。在這一點上，張愛玲的小說由於加入了敘述者／講故事的層次，往往在「視覺化表述」以後加入反思和抒情，使讀者在「觀看」之後得到意識上的緩衝，中和直面現實後的情感波動，情緒得到舒緩。穆時英小說儘管有視覺化表述，但指向的是對象本身，但張愛玲則改變了這種狀況，其視覺化表述往往指向敘述者／觀察者本身。

在〈傾城之戀〉的中段，張愛玲多次以「電影視覺化表述」來塑造情節，其中關於淺水灣的一堵灰牆，小說的視覺抽離了人物的眼睛，沿用了類似劉訥鷗和穆時英的攝影機視覺，並且使攝影機具有明確的位置：

從淺水灣飯店過去一截子路，空中飛跨著一座橋樑，橋那邊是山，橋這邊是一堵灰磚砌成的牆壁，攔住了這邊的山。柳原靠在牆上，流蘇也就靠在牆上，一眼看上去，那堵牆極高極高，望不見邊。

⁵⁸ 華特·本雅明（Walter Benjamin），〈機械複製時代的藝術作品〉，漢娜·阿倫特（Hannah Arendt）編，張旭東、王斑譯，《啟迪：本雅明文選》（香港：牛津大學出版社，1998年），頁226-227。

牆是冷而粗糙，死的顏色。她的臉，托在牆上，反襯著，也變了樣——紅嘴唇、水眼睛、有血、有肉、有思想的一張臉。⁵⁹

在這段文字中，並不是先透過人物的眼睛去看，而是以攝影機的目光，把兩個人物都放置在觀看的範圍內。然而跟劉呐鷗及穆時英小說不同的是，這裡的攝影機明顯被張愛玲賦予了思想與判斷：究竟是誰覺得牆是「冷而粗糙」，是「死的顏色」？又是誰認為流蘇的臉此刻成為了「有血有肉有思想的一張臉」？造成這種效果的是上文提及那種漢語的非屈折語獨特語法。由「一眼看上去」這句開始，究竟是柳原或是流蘇，又或是攝影機的目光？這種主體的模糊性令讀者的目光可以透過觀察者與人物之間的不具間隔而自由出入，並且能夠達到高一層次的反思境界。更重要的是，張愛玲的小說比劉呐鷗和穆時英的更充分利用了漢語這種特徵，透過漢語模糊化主語的特色，在不知不覺間融入了超越文本人物層次的思考與感受。這在英譯版本中並不能做到：

Liu yuan leaned against the wall, and Liusu leaned too, looking up along the great height, a wall so high that its upper edge could not be seen. The wall was cool and rough, the colour of death. Against it her face looked different: red mouth, shining eyes, a face of flesh and blood and feeling.⁶⁰

譯文由於需要照顧時態及主語的問題，因此“looking up”一句必須與前句的 Liu yuan 與 Liusu 連合，表示以下的是他們二人的視覺。由於敘述時態限定了使用過去式，因此不能達到漢語那種自由度，無法產生漢語原文那種「同時感」。這就令當下的視覺感受被限定在人物之中，不能提升至

⁵⁹ 張愛玲，〈傾城之戀〉，《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》，頁 208。

⁶⁰ Eileen Chang, “Love in a Fallen City,” Karen Kingsbury trans., *Renditions: A Chinese English Translation Magazine*, no. 45 (Spring 1996): 76-77.

敘述者／觀察者或讀者的層次。「同時感」的作用在於製造空間去加入了「講故事」的人性特質，就是這種超越敘述的層次的存在，令張愛玲能夠融合本來被視為排斥對立的電影視覺和現實主義講述模式。

這種在〈傾城之戀〉中的視覺特色並不是孤例，而是在很多張愛玲早期的小說中都能找到的例證，例如〈紅玫瑰與白玫瑰〉中有以下一段描寫：

振保抱著胳膊伏在欄干上，樓下一輛煌煌點著燈的電車停在門首，許多人上去下來，一車的燈，又開走了。街上靜蕩蕩只剩下公寓下層牛肉莊的燈光。風吹著的兩片落葉踏啦踏啦彷彿沒人穿的破鞋，自己走上一程子。〔……〕這個世界上有那麼許多人，可是他們不能陪著你回家。到了夜深人靜，還有無論何時，只要生死關頭，深的暗的所在，那時候只能有一個真心愛的妻，或著就是寂寞的。振保並沒有分明地這樣想著，只覺得一陣悽惶。⁶¹

在這段文字中，作者並沒有明寫這些觀看的景象是由振保所看，由於漢語的特殊語法，令這些景象既可以是振保所看；又可以是敘述者，因此令到讀者代入而直接觀看。接著「這個世界上」的感悟，因此既可以是振保所想，亦可以是敘述者大發議論。要直到最後，讀者才知道這些觀看及感想並不是由振保而發，振保當下的感覺只是「一陣悽惶」而矣。在這裡，讀者閱讀的愉悅並不是來自振保本身，而是得之於張愛玲由主觀觀察而來的所思所想，或是她的抒情部分，這亦正是張愛玲小說最受注目的地方。

⁶¹ 張愛玲，〈紅玫瑰與白玫瑰〉，《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》，頁 63-64。

在〈留情〉的開首張愛玲以一種好像攝影機的視覺軌跡去觀察女主角敦鳳的家：「他們家十一月裏就生了火。」⁶²然後「攝影機」聚焦到火盆：「小小的一個火盆，雪白的灰裏窩著紅炭。」接著，小說由「電影視覺化表述」轉為現實主義講述模式：「炭起初是樹木，後來死了」這是小說敘述者的所思所想。這時，小說的「視覺化表述」又再突然插入：「現在，身子裏通過紅隱隱的火，又活過來，然而，活著，就快成灰了。」這裡「觀看」的視覺是現場性的，讀者通過敘述者與攝影機的合而為一，三者的「觀看」間隔被取消了，同樣由於上述漢語無須轉換時態，迴避了由於時態的不同造成讀者世界與文本世界的分隔。接著敘述者又再發揮議論：「它第一個生命是青綠色的，第二個是暗紅的。」然後現場的視覺又再發揮效果：「火盆有炭氣，丟了一隻紅棗到裏面，紅棗燃燒起來，發出臘八粥的甜香。炭的輕微的爆炸，淅瀝淅瀝，如同冰屑。」〈留情〉的這個例子，顯示了張愛玲密集地交錯運用小說「視覺化表述」與現實主義講述模式的情況。這種情況仿似電影裡的旁白，把視覺與講述結合起來，互相補充兩者的局限。如果對比〈留情〉的英譯，更可發現當中明顯的差異，因為英語無法做到文中「現在，身子裏通過紅隱隱的火，又活過來，然而，活著，就快成灰了」的視覺現場感，而只能仍然以過去時態表現區隔，無法達致「電影視覺化表述」的功用：時間的立即性和視覺的現實性；更不用說是把敘述者／觀察者、攝影機和讀者三者之間的視覺融合。⁶³

⁶² 張愛玲，〈留情〉，《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》，頁 10。本段以下例子均出自此頁。

⁶³ 英文翻譯原文如下：“Although it was only November, they had lighted a fire at home, just a small brazier with red-hot charcoal ensconced in snow-white ashes. The coal had been a tree. Then the tree died, yet now, because of the glowing fire, its body had come alive again — alive, but soon to turn into ashes. The first time life was green, the second time, a dark red. The brazier smelled of coal. A red date fell into it and started burning, giving out the

又例如在〈連環套〉中，當霓喜與雅赫雅鬧翻以後，帶著孩子走到陽臺上：

霓喜就著陽臺上的陰溝，彎腰為孩子把尿，一抬頭看見欄杆上也擱著兩盆枯了的小紅花，花背後襯著遼闊的海，正午的陽光曬著，海的顏色是混沌的鴨蛋青。一樣的一個海，從米耳先生家望出去，就大大的不同。樓下的鑼鼓「親狂親狂」敲個不了，把街上的人聲都壓下去了。

晾著的一條烤綢袴子上滴下一搭水在她臉上。她聳起肩膀用衫子來揩，揩了又揩，揩的卻是她自己的兩行眼淚。憑什麼她要把她最熱鬧的幾年糟踐在這片店裏？一個女人，就活到八十歲，也只有這幾年是真正活著的。⁶⁴

這段文字中首先明寫景物是由霓喜「一抬頭看見」的，但緊接著，由「一樣的一個海」一句的想法，則沒有明言是霓喜心想，還是敘述者的看法。由於這一個內心想法的間隔，使下一句關於鑼鼓的感覺又變成了既可是霓喜，也可以是敘述者感受的效果。接著「攝影機」的客觀角度特寫晾衣的水滴到霓喜的臉、她如何拭淚。緊接著這些視覺描寫，立即又以自由間接引語的方式表達霓喜的內心所想，造成了看似敘述者說話的效果。

由上述的討論我們可以看到，張愛玲跟劉呐鷗和穆時英等「海派」作家的聯繫並不單單因為他們都以上海、城市作為書寫對象，而是他們在文學技巧上、在對「現代中國」的想像上同樣具有真正的發展和連結，

fragrance of the sweet congee served every year on the eighth of the twelfth month. The coal's minute explosions made a sizzling noise, like grated ice." Eileen Chang, "Traces of Love," trans. Eva Hung, *Renditions: A Chinese English Translation Magazine*, no. 45 (Spring 1996): 112.

⁶⁴ 張愛玲，〈連環套〉，《張看》（香港：皇冠出版社，2000年），頁37。

並且因應上海社會各方面的變化而有所演化和調整。要從這一點上，我們才可以真切了解小說「電影視覺化表述」是一種活的、流動的和多變的文學生產技術。下文將會看看當時文化場域怎樣看待這種文學生產技術，討論這種技術具有怎樣的意義。

伍、文化場域中的小說「電影視覺化表述」

上文我們討論過劉呐鷗、穆時英和張愛玲引入和發展「電影視覺化表述」的情況，那麼他們這種表述方法具有怎樣的意義？本文認為，小說的「電影視覺化表述」改變了現代小說以現實主義講述模式為正統的傳統，使小說的表現手法更為多樣。從三者相關而又不同的表現來看，「電影視覺化表述」並不是一種停滯、固定的表述模式，它跟場域內各種勢力互相對話，互相調適；另一方面，它還代表著在各種中國本土想像方式之外，一批在殖民地或半殖民地長大的人對國家和民族別樣的立場和看法。因此，考察「電影視覺化表述」身處怎樣的文化場域，當可有助於了解三位作家的這種文學生產具有怎樣的意義。

考察 1927 至 1937 年的文學場域，其主要的思潮是關於民族矛盾和階級對立等議題，約分為以下幾類。首先是國民黨推出的「民族主義文藝運動」。這一類文學以煽動民族情緒，歌頌戰鬥精神為主，作品有黃震遐的《隴海線上》和《黃人之血》等，都以忠心、報國等構成小說對中國的想像，務求達到統一於國民黨文藝意識的效果。第二類的思潮是左翼的革命文學運動和文藝大眾化運動，牽涉到的文學團體有太陽社和轉向後的創造社，它們以「革命文學」、「唯物辯證法的創作方法」和「社會主義的現實主義創作方法」等作為主導這類小說想像的方法。第三類的小說想像是浪漫抒情想像下的小說，例如沈從文的田園風味小說。他

的小說並不像左右翼文學具有明顯的政治意識，而是流露對中國鄉土理想化的想像，以及對都市現代文明的厭惡。在這三類思潮以外，其餘還有京派小說對民族精神、中國傳統的著重，在借用西方現代精神時，注意與中國文學傳統去配合發展。以上這幾類的小說想像手法，大致形成了三〇年代跟劉呐鷗他們共時的文學場域。

劉呐鷗首先引入並確立「電影視覺化表述」，影響他的作品在場域中位置的因素，在於它跟當時想像中國的主流意識形態——民族主義，以及想像中國的主流方法——現實主義有深刻的矛盾。劉呐鷗的電影理念在當時被認定為阻礙中國電影民族性的發展，跟他有關的「軟性電影」論爭甚至被左翼文化界認定為一場「反動」的活動，阻礙「反帝反封建」的運動。⁶⁵但是，他的小說除了得到新感覺派作家的欣賞以外，未有受到廣泛的注視和攻擊。相反，穆時英在文學場域中得到的回響，不論是批評或讚譽都比劉呐鷗為多。劉呐鷗在 1930 年 4 月由水沫書店出版小說集《都市風景線》以後，在小說創作和投入電影界之間約有一年的真空期，期間他把焦點放到翻譯一系列具有無產階級文藝理論特色的俄國文章之中。由 1930 年 3 月開始，劉呐鷗於《新文藝》中發表了一系列俄國共產主義文學理論家蒯理契（Vladimir Maksimovich Friche, 1870-1929）的文章，顯示劉呐鷗在這一年對無產階級文藝理論的關注。他更於同年的 10 月，經由水沫書店出版蒯理契的《藝術社會學》。但是劉呐鷗這種對無產階級文藝理論的熱情，在 1930 年以後很快就消失。1931 年，劉呐鷗遷居到法租界，並開始投入電影的製作之中。本文第一節曾經提及小說與電影爭奪「想像中國」的資本，如果從這一角度出發，上述的事件可以說明，劉呐鷗在接觸無產階級文藝的想像方式以後，並不認為這種想像方式適合自己，他的選擇是重回那種接近他心目中「現代中國」的想像模

⁶⁵ 程季華主編，《中國電影發展史》，卷 1，頁 401。

式，而且必須是「視覺化」的。因此，他跟黃天始等人合組「藝聯影業公司」拍攝電影，並於 1933 年創立《現代電影》這本雜誌。其小說的貢獻在於為後來的穆時英帶來參照和基礎。

跟很多當時的作家一樣，穆時英早年曾經使用現實主義的「講述」模式去表現他心目中的「中國」，他起初是以寫作左翼文學進入文壇。他在 1930 年 2 月 15 日的《新文藝》發表第一篇小說〈咱們的世界〉後，即引起文壇注意。對穆時英的小說批評主要由 1931 年開始發生，當時穆時英剛由施蛰存推薦，在《小說月報》上發表〈南北極〉。這篇小說一下子令穆時英備受左翼文壇注視，並得到左翼文人陽翰笙的稱讚。陽翰笙除了稱讚穆時英這篇小說的內容和技巧外，亦提出穆時英在意識上有需要修正的地方。⁶⁶錢杏邨雖然認為這篇小說有著「非常濃重的流氓無產階級的意識」，但也承認穆時英的小說貼近大眾的語言，⁶⁷這種特色與當時左翼文壇正在討論的文藝大眾化運動非常配合。穆時英使用貼近低下階層民眾的語言，使他的小說起初受到左翼文壇的接納。但在這時，新感覺派的小說風格已經開始受到抨擊，沈起予在〈所謂新感覺派者〉（1931 年）中，把新感覺派定為舶來品，與「武器、鴉片和嗎啡」一樣成為有害物質，並對讀者被這些日本舶來品麻痺而感到痛惜。⁶⁸這種把新感覺派小說跟殖民主義和帝國主義連結起來的看法開始使這些小說受到民族主義作家的排斥。到 1931 年 10 月 2 日，穆時英發表一篇與過去風格截然不同的作品〈被當作消遣品的男子〉，這篇具有新感覺風格的小說立即受

⁶⁶ 陽翰笙，〈南北極〉，《北斗》1931 年 9 月 20 日創刊號。現收於嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷 3，頁 363-365。

⁶⁷ 錢杏邨，〈1931 年中國文壇的回顧〉，《阿英全集》，卷 1（合肥：安徽教育出版社，2003 年），頁 588。

⁶⁸ 沈起予，〈所謂新感覺派者〉，《北斗》卷 1 期 4（1931 年），頁 65-70。

到左翼文壇的批判，例如舒月在〈社會渣滓堆的流氓無產者與穆時英君的創作〉（1932年）中批評〈被當作消遣品的男子〉：

〈被當作消遣品的男子〉……連社會問題的初步都沒有觸到，真只是大學生拖著廣東式的木屐彳亍人生，新的說部而已。⁶⁹

舒月這種批評方向表現了左翼文人當時中國問題的想像方式：必須表現階級之間的對立，或是下層階級如何被上層階級所壓迫。要表現這種想像，左翼文學推崇的是現實主義的想像方法，穆時英小說的想像方法明顯違背現實主義，其「電影視覺化」的特質更加強了其殖民主義和帝國主義的氣息。瞿秋白同時亦在〈財神還是反財神·紅蘿蔔〉（1932年）以反諷的語氣批評穆時英的〈被當作消遣品的男子〉：

最近我方才發見了一本小小說，題目是〈被當作消遣品的男子〉。單是這個題目就夠了〔……〕一切頹廢感傷，歇死替痢的摩登態度，尤其是性神經衰弱等類的時髦病，應當「發揚而廣大之」〔……〕對於這些「消遣品」，以及一切封建餘孽和資產階級的意識，應當要暴露，攻擊〔……〕這是文化革命的許多重要任務之中的一個〔……〕（智識階級或小資產階級）表面做你的朋友，實際是你的敵人，這種敵人自然更加危險。⁷⁰

按照瞿秋白的看法，穆時英的〈被當作消遣品的男子〉代表著一種對左翼文藝革命意識的阻礙，甚至可能比敵人更危險，因為這些作品表面上是左翼的朋友，其實卻是削弱階級鬥爭的力量。

⁶⁹ 舒月，〈社會渣滓堆的流氓無產者與穆時英君的創作〉，原載於《現代出版界》期2（1932年），現收於嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷3，頁402-403。

⁷⁰ 瞿秋白，〈財神還是反財神·紅蘿蔔〉，原載《北斗》卷2期3-4（1932年7月20日），現收於嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷3，頁413-414。

這種批評的情況到了 1934 年有越演越烈的趨勢，例如江沖在〈白金的女體塑像〉（1934 年）中批評穆時英的〈Pierrot〉：「我們只能看見一個屍骸被華美的外衣包攏著。它沒有內質，只是被空虛和不真實充塞著而已。」⁷¹小說的「電影視覺化表述」往往被認為「華美」而欠缺內涵，江沖的批評就是針對這種小說那種非常容易被認為是腐敗的特質，這種特質往往會被認定是阻礙民族主義運動對抗帝國主義和殖民主義的幫兇，為黑暗的社會現實製造歌舞昇平的假象。在這種環境下，就連政治立場並不激進的沈從文亦在 1935 年撰文批評穆時英的小說。他在〈論穆時英〉一文中，以「揮霍文字」、「技巧過量，自然入邪僻」、「假」、「空洞」、「浮薄」等字眼批評穆時英的小說。他認為「穆時英大部份作品，近於邪僻文字〔……〕屬都市趣味，無節制的浪費文字」、「作者所長，是能使用那麼一套輕飄飄浮而不實文字任意塗抹」，並提出穆氏適宜寫「畫報上作品，寫裝飾雜誌作品，寫婦女、電影、遊戲刊物作品」。⁷²沈從文的觀點強調了穆時英的作品跟畫報及電影這些強調視覺的文藝範疇的關係，但是這些具有視覺特質的想像方法，並不能得到文學場域內幾股勢力的認同，並且認為這種方法是屬於都市趣味的表現，沒有對中國普遍的農村／低下階層的生活表現關心。從以上的資料可以看到，儘管劉呐鷗和穆時英認為把電影的視覺表述方法加入小說之中，可以表現他們心目中對「現代中國」的想像，但是他們這種「想像中國」的方法代表的是在殖民地或租界長大的一群，他們以「殖民現代性」帶來的現代想像來建構心目中的理想中國，這往往不能得到場域內的民族主義作家的認同。

⁷¹ 江沖，〈白金的女體塑像〉，原載《當代文學》卷 1 期 5（1934 年 11 月），現收於嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷 3，頁 431-432。

⁷² 沈從文，〈論穆時英〉，原刊於天津《大公報》1935 年 9 月 9 日，現收於嚴家炎、李今編，《穆時英全集》，卷 3，頁 433-435。

隨著施蛰存與杜衡在 1934 年放棄《現代》雜誌的編務、《現代》於 1935 年停止出版，以及穆時英和劉吶鷗於 1940 年先後被暗殺身亡，新感覺派這一中國最早的現代主義文學團體就衰落下來，連帶小說的「視覺化表述」亦逐漸消失。加上自 1937 年 11 月 12 日日軍進駐上海，上海文壇的氣氛轉趨消沉，特別是在上海的日軍佔領區中，文壇的氣氛較「孤島」上海更為黯淡。⁷³直至 1941 年太平洋戰爭爆發，上海全面進入淪陷時期，出現了抗日文化人士遭拘捕、書刊遭禁止出版、報店書店被查抄等情況。但到了 1943 年，上海文壇又慢慢復甦，出現了較為繁榮的局面。概括而言，本文所關注的小說「視覺化表述」由新感覺派的衰落起經歷一段沉寂期，直至上海淪陷後，本來互相競爭的各種文學思潮，這時在日本的佔領下被迫偃旗息鼓，小說「視覺化表述」又重新得到發展的空間。

胡蘭成在 1944 年寫的一篇文章中首先把新感覺派與張愛玲連上關係，他的論點牽涉著這兩個時代的文學場域問題：

一九二五年至二七年中國革命的失敗，使得許多青年作家的創作力都毀滅了，現代雜誌社的那些人，有的是從明麗的南歐留學回來的，帶來一些鮮潔的空氣，如同沾著露水的花朵，剛剛使人眼目一亮，很快就枯萎了。時代的陰暗給予文學的摧折真是可驚的。沒有摧折的是魯迅，但也是靠的尼采式的憤怒才支持了他自己。到得近幾年來，一派兵荒馬亂，日子是更難過了，但時代的陰暗也正在漸漸祛除，兵荒馬亂是終有一天要過去的，而傳統的嚇人的生活方式也到底被打碎了，不能再恢復。這之際，人們有著過了危險期的病後那種平靜的喜悅，雖然還是軟綿綿的沒有氣力，

⁷³ 錢理群主編，《中國淪陷區文學大系·史料篇》（南寧：廣西教育出版社，2000 年），頁 662。

卻想要重新看看自己，看看周圍。而張愛玲正是代表這時代的新生的。⁷⁴

他的話顯示出張愛玲身處的文學場域跟劉呐鷗和穆時英的既有連繫又有不同，當中他突出了張愛玲作為上海文學場域「新生代」的觀點。劉呐鷗和穆時英身處「孤島」時期前的文學場域，受到各方的壓力，構成了在創作方面的壓抑，影響著他們的小說中「視覺化表述」的表現。張愛玲身處的文學場域則經歷因戰爭而來的短暫而「自由」的空間，這種「自由」是指遠離五四新文學及左翼文學路線的創作意識形態，亦即以鴛鴦蝴蝶派為代表的「舊」文學的回歸及重生。

在上海由孤島時期進入淪陷時期後，新文學陣營的大量文人避免在日本人佔領的地方發表作品而遷到內地，上海內鴛鴦蝴蝶派文人的勢力遂更為壯大。根據古蒼梧及耿德華（Edward M. Gunn）的研究，這一時期上海文壇的主要特色是意識形態上的淡化，不論是抗日反日，或是汪偽政權推行的「和平運動」，都未能成為文學場域中的主流。就算是像《古今》那樣具有汪偽政權背景的刊物，都只刊有汪精衛或周佛海等人自傳性或抒情性的作品，未有高調宣傳「和平運動」。⁷⁵在這樣一個政治敏感的時期，反而打破了以往上海文學場域內的既有秩序，意識形態的淡化反造就了以往勢力薄弱的文學團體的冒起。在這段時間內出版的文學雜誌，約三分之一具有汪精衛集團的背景，或是由鴛鴦蝴蝶派文人主導。不少文學雜誌亦出現鴛鴦蝴蝶派與新文學各流派作家在同一刊物發表作

⁷⁴ 胡蘭成，〈論張愛玲〉，陳子善編，《張愛玲的風氣——1949年前張愛玲評說》（濟南：山東畫報出版社，2004年），頁30。原文題為〈評張愛玲〉，原載於《雜誌》卷13期2-3（1944年5月和6月）。

⁷⁵ 古蒼梧，《今生此時今世此地：張愛玲、蘇青、胡蘭成的上海》第一章（香港：牛津大學出版社，2002年），頁9-14；耿德華（Edward M. Gunn）著，張泉譯，《被冷落的繆斯：中國淪陷區文學史（1937-1945）》（北京：新星出版社，2006年）。

品的情況。在這一時期，過去壁壘分明的文學場域出現了新文學與鴛鴦蝴蝶派文學融和的情況，以往被新文學陣營批判的鴛鴦蝴蝶派在這一機緣下重整旗鼓，並進行改革。例如鴛鴦蝴蝶派文人陳蝶衣在 1942 年《萬象》中提出「通俗文學運動」的口號，高度評價一向被新文學陣營批評的通俗文學。⁷⁶陳青生亦認為在這一時期，上海的通俗文學作家與新文學作家的聯繫進一步增強，不少通俗作家開始運用新文學筆法與觀念改寫舊作。⁷⁷「通俗文學運動」這一溝通新舊文學的文學活動在這一時期的文學場域中具有重要的意義，亦直接影響著張愛玲早期小說「視覺化表述」的問題。張愛玲就是在這樣的一個文學場域中發表她的第一部小說，並且選擇了在《紫羅蘭》這一具有鴛鴦蝴蝶派色彩的刊物發表，而《萬象》亦於 1943 年開始刊登了她的《心經》及《連環套》等小說。在這個文學的真空時期，各種文學意識形態的淡化，加上傳統「舊」文學的回歸，一邊為小說的「視覺化表述」提供發展空間，一方則為傳統小說的敘述模式帶來復歸的機會，這些情況帶來了兩者調和的條件。

這個時期戰爭的出現亦帶來了小說在「視覺」和「講述」之間調和的需要，只是這時的「講述」模式不再是左翼文學的現實主義表現方法，而是舊文學的「說故事」的敘述模式。由於戰爭的關係，人們的生活由昔日都市式的喧鬧繁華轉變為追求日常生活的平靜安穩。張愛玲的小說把穆時英那種表現都市聲色的小說「視覺化表述」放回中國傳統日常的市民生活之上，她的小說中那種鴛鴦蝴蝶派、小市民式的底色通過一種現代的視覺化表述方式而得到提升。這種情況跟淪陷時期上海文學場域的情況息息相關：經歷了二三〇年代各種的革命運動，加上經歷了六、七年慘烈的抗戰，人們普遍出現對理想幻滅、對革命反思、厭倦戰爭、

⁷⁶ 這些論文刊於 1942 年秋冬出版的《萬象》第 2 卷第 4 及 5 期的「通俗文學運動」專號中。

⁷⁷ 陳青生，《抗戰時期的上海文學》（上海：上海人民出版社，1995 年），頁 210。

渴望回歸日常的情緒，這些都影響著文學的內涵。跟穆時英那種透過「視覺化表述」表現都市繁華的做法不同，張愛玲小說「視覺化表述」的目的在於指出繁華背後的蒼涼。在經歷過上海多年的浮華喧囂以後，戰爭所帶來的摧殘改變了穆時英這一時期對「現代生活」的渴求、體驗和想像。在剝去對「現代」浮華的想像以後，顯露的是張愛玲對人類真實本相與感情的關注。透過羅列日常生活細節及瑣碎事物，這一代人才能抓著一點存活的真實感，因此，張愛玲這個時期的小說「視覺化表述」重在指出物質繁華表象的虛幻，以及人在去除浮華後的樸素底子。

張愛玲在 1944 年寫的《傳奇·再版自序》中談及觀看蹦蹦戲，強調去除浮華後原始的人性。文中「蹦蹦戲花旦」的象徵，呼應著張愛玲自身香港之戰和上海被佔領的經歷，表現出上海人經歷過三〇年代高度現代化的「摩登」生活以後，赫然發現這種「現代」文明是如此容易被破壞，突顯出「現代」中國的想像是如何的不堪一擊。⁷⁸在〈我看蘇青〉中，張愛玲更為清楚表現聲色犬馬在亂世之中的意義：

我對於聲色犬馬最初的一個印象，是小時候有一次，在姑姑家裏借宿，她晚上有宴會，出去了，剩我一個人人在公寓裏，對門的逸園跑狗場，紅燈綠燈，數不盡的一點一點，黑夜裏，狗的吠聲似沸，聽得人心裏亂亂地。街上過去一輛汽車，雪亮的車燈照到樓窗裏來，黑房裏家具的影子滿房跳舞，直飛到屋頂上。⁷⁹

這一幕聲色犬馬的印象，與上海繁華璀璨的夜生活有密切的關係。但在上海遭空襲的某一夜：

⁷⁸ 張愛玲，〈再版自序〉，《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》，頁 8。

⁷⁹ 張愛玲，〈我看蘇青〉，《餘韻》（香港：皇冠出版社，1996 年），頁 82。

我忽然記起了那紅燈綠燈的繁華，雲裏霧裏的狗的狂吠。我又是一個人坐在黑房裏，沒有電，磁缸裏點了一支白蠟燭，黃磁缸上凸出綠的小雲龍，靜靜含著圓光不吐。全上海死寂，只聽見房間裏一隻鐘滴答滴答走。⁸⁰

由戰爭空襲而回憶起的聲色犬馬由一系列的「視覺化表述」組成，迥異於穆時英以類似的表述來突顯上海的貧富懸殊，張愛玲這裡的表述卻是代表著將被摧毀的文明。只有在經歷過戰爭以後，才有關於文明有可能被摧毀的末世思考。這種生活在亂世的經驗影響著這一代人的意識形態和感受，因此而影響張愛玲那種隨著「惘惘的威脅」而來的小說「視覺化表述」。

陸、結語

本文討論了「電影視覺化表述」由劉呐鷗、穆時英到張愛玲早期小說的發展，強調這個由魯迅開始已經表現出來的小說「講述」和電影「視覺」的競爭在三〇年代的發展情況，以及他們在這一問題上的關連。由於劉呐鷗對電影的濃厚興趣，影響他的小說在「電影視覺化表述」上有長足的發展。隨後穆時英更把這種方法大加發揚，結合了蒙太奇和古典好萊塢的視覺方式，表現上海本土的貧富懸殊和社會不公。他並把劉呐鷗由日語翻譯而來的自由直接引語改造，改為以自由間接引語的方式融合視覺和敘述的界線。其後張愛玲則更為把握這種漢語語法的特色，配合主語和時態上的彈性，充分調和了「講述」和「視覺」之間矛盾，使「講故事」和「電影視覺」兩者互相補充。

⁸⁰ 張愛玲，〈我看蘇青〉，《餘韻》，頁 82-83。

這種「電影視覺化表述」的發展跟文化場域內的變化息息相關。在三〇年代種種小說想像模式之中，劉呐鷗和穆時英並不能配合主流的想像方式，因為他們所選擇的文學資源看起來都跟帝國主義和殖民主義有直接的關係。劉呐鷗和穆時英都是在殖民地或租界中成長的一群，他們對殖民地／半殖民地生活的觀察和體驗，令他們對中國的想像與上述文學流派的作家都不盡相同。他們的小說既參照了日本新感覺派小說和法國保爾·穆杭小說等殖民主義文學，再加入了電影的視覺表述方法，兩者都是「殖民現代性」下的產物。對比以上幾種小說流派的想像方法，不論其文學手法或政治意圖如何，其最終指向都是反帝國主義和反殖民主義。這就使劉呐鷗這一類小說顯得跟帝國主義和殖民主義有最直接的關係，並且很容易被認定兩者之間存有共謀的關係，就算穆時英有不少作品是以電影視覺手法表現左翼文學關心的議題，例如階級鬥爭和貧富懸殊等，都不能改變文學場域對他們的標籤，因為他們關注的是「觀看方法」的「現代化」，這跟其他民族主義文學推崇的現實主義「想像」方法有所扞格。劉呐鷗和穆時英所「想像」的「現代中國」，看來並不是當時人普遍渴慕的中國形象。

小說的「視覺化表述」在穆時英時期，流露出現代人流竄於物質文明的徬徨；但是隨著戰爭的出現，這些文明出現了被毀滅的可能，生活在這時候的張愛玲，除了上述以眼前的、日常的生活「視覺化表述」作為對短暫且浮華的文明的暫時回應之外，更進一步配合傳統的講述模式作為最終的出路。本文認為，穆時英所代表的現代「視覺化表述」重在表現現代人的感知，卻未能為現代人帶來出路；而張愛玲曾說過她寫作的目的是為現代人帶來啟示，⁸¹她的方法則是以傳統的「講故事」講述模式配合現代「電影視覺化表述」，從而走出了新路。

⁸¹ 張愛玲，〈自己的文章〉，《流言》（香港：皇冠出版社，1998年），頁20。

徵引文獻

- 大衛·鮑得威爾 David Bordwell 著，曾偉禎 Ceng Weizhen 譯，《電影藝術——形式與風格》*Film Art: An Introduction*，臺北[Taipei]：麥格羅希爾[Maigeluoxier]，1996年。
- 王向遠 Wang Xiangyuan，《王向遠著作集：中日現代文學比較論》*Wangxiangyuan zhuzuoji: zhongri xiandai wenxue bijiaolun*，銀川[Yinchuan]：寧夏人民出版社[Ningxia renmin chubanshe]，2007年。
- 王志松 Wang Zhisong，〈新感覺文學在中國二、三十年代的翻譯與接受——文體與思想〉“Xinganjue wenxue zai Zhongguo er、san shi niandai de fanyi yu jieshou — wenti yu sixiang”，《日語學習與研究》*Riyu xuexi yu yanji* 期 2[no. 2]，2002年，頁 68-74。
- 古蒼梧 Gu Cangwu，《今生此時今世此地：張愛玲、蘇青、胡蘭成的上海》*Jinshengcishi jinshicidi : Zhang Ailing 、Suqing 、Hulancheng de shanghai*，香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niujin daxue chubanshe]，2002年。
- 華特·本雅明 Walter Benjamin，〈機械複製時代的藝術作品〉“The Work of Art in the Age of its Technologicsl Reproducibility”，漢娜·阿倫特 Hannah Arendt 編，張旭東 Zhang Xudong、王斑 Wangban 譯，《啟迪：本雅明文選》*Qidi : Benyaming wenxuan*，香港[Hong Kong]：牛津大學出版社[Niujin daxue chubanshe]，1998年，頁 215-248。
- 李朴園 Li Puyuan 等著，《近代中國藝術發展史》*Jindai zhongguo yishu fazhanshi*，上海[Shanghai]：上海書店[Shanghai shudia]，1989年。
- 李歐梵 Li Oufan 著，毛尖 Mao Jian 譯，《上海摩登：一種新都市文化在中國 1930-1945》*Shanghai modeng: yi zhong xin doushi wenhua zai*

- zhongguo*，香港 [Hong Kong]：牛津大學出版社 [Niujin daxue chubanshe]，2000 年。
- 沈起予 Shen Qiyu，〈所謂新感覺派者〉“Suowei xinganjuepaizhe”，《北斗》*Beidou* 卷 1 期 4 [vol. 1, no. 4]，1931 年，頁 65-70。
- 沈陽 Shen Yang，〈《語言學常識十五講》*Yuyanxue changshi shiwujiang*，北京 [Beijing]：北京大學出版社 [Beijing daxue chubanshe]，2005 年。
- 周蕾 Zhou Lei，〈《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》*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。
- 施蛰存 Shi Zhicun，〈《十年創作集下·霧·鷗·流星》*Shinian chuanguozuoji xia · wu · ou · liuxing*，北京 [Beijing]：人民文學出版社 [Renmin wenxue chubanshe]，1991 年。
- 洪深 Hong Shen，〈中國影片製造股份有限公司懸金徵求影戲劇本〉“Zhongguo yingpian zhizao gufen youxiangongsi xuanjin zhengqiu yingxi juben”，《申報》*Shenbao*，1922 年 7 月 9 日，頁 1。
- 孫紹誼 Sun Shaoyi，〈《想像的城市：文學、電影和視覺上海（1927-1937）》*Xiangxiang de chengshi: wenxue 、dianying he shijue Shanghai (1927-1937)*，上海 [Shanghai]：復旦大學出版社 [Fudan daxue chubanshe]，2009 年。
- 耿德華 Edward M. Gunn 著，張泉 Zhang Quan 譯，〈《被冷落的繆斯：中國淪陷區文學史（1937-1945）》*Beilengluo de mousi : Zhongguo lunxianqu wenxueshi (1937-1945)*，北京 [Beijing]：新星出版社 [Xinxing chubanshe]，2006 年。

- 康來新 Kang Laixin、許秦綦 Xu Qinqin 合編，《劉呐鷗全集：文學集》
Liunaou quanji : wenxue ji，臺南縣新營市[Tainanxian xinyingshi]：臺南縣文化局[Tainanxian wenhuaju]，2001 年。
- ，《劉呐鷗全集：電影集》*Liunaou quanji : dianying ji*，臺南縣新營市[Tainanxian xinyingshi]：臺南縣文化局[Tainanxian wenhuaju]，2001 年。
- ，《劉呐鷗全集：增補集》*Liunaou quanji : zengbuji*，臺南[Tainan]：國立台灣文學館[Guoli Taiwan wenxueguan]，2010 年。
- 張愛玲 Zhang Ailing，《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》*Huigu zhan I — Zhang Ailing duanpian xiaoshuoji zhi yi*，香港[Hong Kong]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe]，1991 年。
- ，《餘韻》*Yuyun*，香港[Hong Kong]：皇冠出版社[Huangguan chubanshe]，1996 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。
- 梁啟超 Liang Qichao，《飲冰室文集》*Yinbingshi wenji*，冊 2[vol. 2]，臺北[Taipei]：中華書局[Zhonghua shuju]，1960 年。
- 郭詩詠 Guo Shiyong，〈論施蛻存小說「技術化視覺性」與心理分析之關係〉“Lun Shi zhicun xiaoshuo ‘jishuhuashijuexing’ yu xinli fenxi zhi guanxi”，《電影欣賞》*Dianying xinshang* 卷 20 期 4[vol. 20, no. 4]，2002 年 9 月，頁 18-29。
- 陳子善 Chen Zishan 編，《張愛玲的風氣——1949 年前張愛玲評說》*Zhang Ailing de fengqi — 1949 nianqian Zhang Ailing pingshuo*，濟南[Jinan]：山東畫報出版社[Shandong huabao chubanshe]，2004 年。

- 陳青生 Chen Qingsheng, 《抗戰時期的上海文學》 *Kangzhan shiqi de Shanghai wenxue*, 上海[Shanghai]: 上海人民出版社[Shanghai renmin chubanshe], 1995 年。
- 程季華 Cheng Jihua 主編, 《中國電影發展史》 *Zhongguo dianying fazhanshi*, 卷 1[juan 1], 北京[Beijing]: 中國電影出版社[Zhongguo Dianying chubanshe], 1963 年。
- 楊小濱 Yang Xiaobin 著, 愚人 Yuren 譯, 《中國後現代先鋒小說的精神創傷與反諷》 *Zhongguo houxiandai xianfeng xiaoshuo de jingshen chuangshang yu fanfeng*, 臺北[Taipei]: 中研院文哲所[Zhongyanyuan wenzhesuo], 2009 年。
- 廖炳惠 Liao Binghui 編, 《關鍵詞 200: 文學與批評研究的通用詞匯編》 *Guanjianci200: wenxue yu piping yanjiu de tongyongci huibian*, 南京[Nanjing]: 江蘇教育出版社[Jiangsu jiaoyu chubanshe], 2006 年。
- 錢杏邨 Qian Xingcun, 〈1931 年中國文壇的回顧〉“1931 nian Zhongguo wentan de huigu”, 《阿英全集》*Aying quanji*, 卷 1[juan 1], 合肥[Hefei]: 安徽教育出版社[Anhui jiaoyu chubanshe], 2003 年, 頁 563-599。
- 錢理群 Qian Liqun 主編, 《中國淪陷區文學大系·史料篇》 *Zhongguo lunxianqu wenxue daxi · shiliaopian*, 南寧[Nanning]: 廣西教育出版社[Guanxi jiaoyu chubanshe], 2000 年。
- 嚴家炎 Yan Jiayan、李今 Li Jin 編, 《穆時英全集》 *Mu Shiyong quanji* 卷 1-卷 3[juan 1-juan3], 北京[Beijing]: 北京十月文藝出版社[Beijing shiyue wenyi chubanshe], 2005 年。
- 顧肯夫 Gu Kenfu, 〈《影戲雜誌》發刊詞〉“Yingxi zazhi fakanci”, 《影戲雜誌》 *Yingxi zazhi* 卷 1 期 1[vol. 1, no. 1], 1921 年, 頁 10。

Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985.

Chang, Eileen. "Love in a Fallen City." Trans. Karen Kingsbury, *Renditions: A Chinese English Translation Magazin* 45 (Spring 1996): 61-92.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan, 1989.

Hayward, Susan. *Key Concepts in Cinema Studies*. London, New York: Routledge, 1996.