

現代小說的返「鄉」之路——從1930年前 後的上海再出發

郝譽翔*

提 要

二〇年代中期以後，小說從「文學革命」轉向「革命文學」，是現代文學史上一個不容忽視的課題。故本文嘗試研究「後五四」世代的三位代表作家：茅盾、蔣光慈和丁玲，跟隨他們離開南方故鄉，展開一趟遠征大上海的漂泊行旅，而舉凡都市經驗的挫敗感、邊緣零餘者的困頓，以及都市／故鄉之間的矛盾對比，皆成為他們二〇至三〇年代小說中重要的主題，甚至是一個青春又善感的青年在面對現代性時焦慮的根源。故他們輾轉流亡在上海都市的邊緣，從此走出魯迅和五四的影響，而打造出一條通往三〇年代革命文學的道路，並且也縫合起五四以來「個人」與「集體」之間的分裂。故這是一條返「鄉」之路，然而此「鄉」已非真實的故鄉，而是作家所打造出來的國族想像之「鄉」。

關鍵詞：上海、現代性、革命文學、城市漂泊者、離鄉

* 國立中正大學台灣文學研究所教授。

Modern Fiction's Road of Home-Coming: Retaking the Road by Shanghai around 1930

Hao Yu-Hsiang
Professor, Institute of Taiwanese Literature,
National Chung Cheng University

Abstract

One issue that can hardly be overlooked in modern Chinese literary history is the turn taken by the fiction writing from "literature revolution" to "revolution literature" after the mid-1920s. This paper will have as its research foci three iconic writers of the post May Fourth generation--Mao Dun, Ding Ling, and Jiang Guang Ci--following their departure from the homeland in the south and their arduous tour to Shanghai. Their works in the 20s and 30s heavily thematize on the frustration of urban experiences, the weariness of marginalization, and the antinomy of city and country, all of which sets an illustrative example of the anxiety a sentimental youth would have in face of modernity. Wandering in the margin of Shanghai's urban-scape, these writers retook a new road leaving behind the towering shadow of Lu Xun and the May Fourth, and leading to the revolutionary literature in the 30s. The road thus retaken also manifests one strong literary effort to bridge the gap that has been left open since the May Fourth between the individual and the collective. A road of home-coming this truly is. Yet the "home" in concern is not so much of the real home-land, as of an imaginary home-construct these writers have worked out on a national scale.

Keywords: Shanghai, modernity, revolutionary literature, city wanderer, leaving home

現代小說的返「鄉」之路——從 1930 年前後的上海再出發

郝譽翔

一、重回上海

1928 年，共產黨員組成的太陽社在上海創辦了《太陽》月刊，由蔣光慈、錢杏邨主持。同時，剛從日本回國的創造社新成員李初梨、馮乃超、彭康等主持的《文化批判》亦隨之創刊。而同月出版的創造社另一刊物《創造月刊》第一卷第八號也產生了重要的轉變，成為馬克思主義文學的鼓吹者。這些刊物在上海共同發出「革命文學」的口號，至於曾是五四文學運動健將的郭沫若，則在《創造月刊》上發表〈英雄樹〉一文，宣稱自己立場的轉變，指出：「個人主義的文藝老早過去了。而代而之起的，則必定是『無產階級文藝』。」¹從此以後，中國現代文學的發展便邁入另外一個階段：二〇年代以來的五四「文學革命」已經步入尾聲，而「革命文學」則儼然成為三〇年代的主導思潮²。並且不只如此，「革命文學」的影響力更是日趨強大，其美學觀可說在爾後的數十年之間（至少延續到七〇年代末期文革結束為止），被尊崇為文學的指導圭臬，相對來說，五四的文化遺產則是漸漸被人所淡忘。

因此，當我們在討論中國現代文學的發展時，如何評價二〇年代中期以後知識分子從「文學革命」到「革命文學」的轉向，乃是一個不容迴避的重要課題，否則我們將無從說明，此一盤據二十世紀現代中國的主流思維，究竟將文學推入一個怎

¹ 麥克昂（郭沫若）〈英雄樹〉，《創造月刊》第一卷第八號，引自錢理群等《現代文學三十年》頁 191。

² 究竟五四文學革命何時結束？一般以 1925 年五卅慘案，作為「文學革命」和「革命文學」的分界點，但對此學者迭有爭議，如侯健，《從文學革命到革命文學》（台北：中外文學月刊社，1974），頁 50，以為 1926 年徐志摩編晨報副刊為分界。但可確定在 1927 年清黨之後，「革命文學」則已成為文壇主要口號。

麼樣的位置？並且進一步對它做出評價。但可惜的是，過去此方面的研究由於涉及政治和意識型態等敏感課題，譬如學者夏志清、侯健等皆是從自由派文人的「反共」觀點，批評「革命文學」使文學淪為政治鬥爭之工具³。故學者對於現代性的研究，仍然多以晚清到五四這段時期為主，而其中尤以李歐梵和王德威的觀點最具有代表性。⁴李歐梵以「現代性」來評騭二十世紀中國與西方文學藝術之不同，指出：中國「到二〇年代，在精神和物質的所有層面上，人們就普遍把『現代性』等同於『西方文明』」，而「中國的現代性於是被展望和製造為一種文化的啓蒙事業」，換言之，現代性的想像乃是與船堅砲利、富國強兵的渴望緊密結合在一起的。然而，反觀西方的現代性，卻應是一種超越現實的、美學藝術的概念：「它是反傳統的，反功利的，反人文主義的」，故李歐梵又援引盧卡奇小說理論來進一步說明：「現代主義對人類歷史感到絕望，它拋棄了線性歷史發展這種觀念」，而「這種絕望感，乃是對實證主義的發展觀念和啓蒙時期的理性觀念的一種幻滅的結果，這種絕望感使現代主義作家和藝術家們對外部世界失去了興趣，現在他們認為這個世界乃是毫無希望、不可駕馭和正在異化的世界，而且，他們開始以一種極端的主觀主義和反傳統的姿態，通過他們自己的藝術創作來重新確立現實概念。」⁵

由此可知，李歐梵所定義的「現代性」幾乎等同於西方的「現代主義」：它乃是源於對十九世紀以來布爾喬亞價值觀、資產階級重商主義、城市文明以及世俗的功利主義等等，所發出的厭惡、批判與反動。故若是以西方現代主義的標準，回視中國從晚清到 1949 年的文學發展，面對的是一個才剛剛脫離封建體制、恐怕就連前現代都還算不上的社會之時，便很自然會得出了如下的結論：「中國作家與他們同時代西方作家不同，他們不能夠否棄現實，」所以「現代性從未在中國文學史上真

³ 如夏志清《中國現代小說史》（台北：傳記文學，1992）或侯健等皆是支持胡適、梁實秋等自由派之文學主張，而認為「梁實秋的文藝理論，自然也是曲高和寡，在囂張的浪漫主義裡眾醉獨醒」云云。同前註，頁 131。

⁴ 如大陸學者楊聯芬，《晚清至五四：中國文學現代性的發生》（北京：北京大學出版社，2003）一書便以啓蒙主義的角度去理解中國的現代性，故也有將晚清至五四和三〇年代以後主張社會寫實主義的革命文學切割開來，一刀兩斷之意。

⁵ 見李歐梵，〈追求現代性（1895-1927）〉，《現代性的追求》（台北：麥田出版社，1996），頁 286。

正勝利過。中日戰爭爆發以後，這種現代追求中的藝術性方面被政治的緊迫需要所排擠。」而又「由於毛澤東的『在延安文藝座談會上的講話』被視為教規，藝術真實這一概念就受到了政治思想的控制；因此，當中國現代文學進入到當代階段以後，不論是在西方的含義中還是中國的含義中，現代性這一概念都不再是中國共產黨文學的一個中心特點了。」⁶

劉紀惠《心的變異：現代性的精神形式》亦由西方現代主義的角度出發，而尤其著重精神分析層面，認為 1920 年代以後中國對於精神分析論述和「頹廢」等等現代美學的排斥，導致：中國在二十世紀初期現代化的過程中，「心」脫離了流變萬端的活潑狀態，而黏著於國家，從此國家便成為了戀物的對象，「故各種文化論述急速朝向同質化發展，依循巨大的歷史吸納系統開始組織屬於『我』的同質物，也因而壓抑『非我』的異質物」⁷。如此一來，中國現代文學便從強調「我」、「主體」與「異質」，轉向為「非我」、「集體」與「同質」，而開啓了一條日後集權與法西斯主義的道路。

王德威秉持類似史觀，但更進一步注入後現代諧擬、嘲諷、拼貼、解構等思維，認為：中國的現代性在晚清展現出無窮的活力，然而到了五四以後，卻逐漸受到壓抑，乃至窒息，故「晚清小說求新求變的努力因其全球意義（global relevancy）及其當下緊迫感，得以成為『現代』的發端。」而他又以晚清小說的四個文類——狎邪、俠義公案、譴責、科幻等為例來說明：「彼時文人豐沛的創造力，已使他們在西潮湧至之前，大有斬獲。而這四個文類其實已預告了二十世紀中國『正宗』現代文學的四個方向：對慾望、正義、價值、知識範疇的批判性思考，以及對如何敘述慾望、政治、價值、知識的形式性琢磨。」然而，可惜的是，五四以後的「現代作家卻往往遏制了晚清前驅嬉笑怒罵的精神」，「從為人生而文學到為革命而文學，五四的作家別有懷抱，但卻將前此五花八門的題材及風格，逐漸壓抑，化約為寫實、現實主義的金科玉律。」故最後王德威以「被壓抑的現代性」一詞，來定義從晚清、五四「文學革命」到三〇年代「革命文學」的發展，並做出如下的結論：「五四其

⁶ 同前註，頁 291。

⁷ 見劉紀惠，《心的變異：現代性的精神形式》（台北：麥田出版社，2004），頁 16。

實是晚清以來對中國現代追求的收斂：極倉促而窄化的收斂，而非開端。沒有晚清，何來五四？」⁸

不論「嬉笑怒罵」、「五花八門」是否就足以算得上是現代性的展演？由上卻可推知，從夏志清《中國現代小說史》以降文學史家貶抑「寫實主義」而推崇「現代主義」，乃至「後現代主義」的傾向則是非常明顯的。但西方的「現代性」價值標準，果真可以移置到二十世紀初年中國的情境之中嗎？甚至以此來評價現代文學的發展？有沒有可能「革命文學」反倒才是中國追求現代性的一種策略？並且在全球語境底下脫困而出的一種發聲方式？如今遍布亞洲、非洲地區的「毛主義者」（Maoist），或在六〇年代席捲歐洲的學運風潮之中的毛口號，是否也正是這種策略的延伸？究竟從二〇年代「文學革命」轉向到三〇年代「革命文學」，是否標示現代性——一項尚未萌芽，便已遭受挫折的大業的終點呢？又或者，它其實是一個蛻變的起點？

要解答上述問題，恐怕還是得先回到現代性的定義，由於現代性牽涉的範疇相當廣泛，人言人殊，它具有高度「液化」（liquefaction）的特質，以致於千姿百態，不一而足⁹，任何定義都難免犯了以偏蓋全，而無法掌握住它與時俱進、因地制宜的特色。尤其，現代性乃是一在西方生成的概念，為工業革命、資本主義與大航海時代下的產物，它又是如何向東傳播而來，迫使中國這一古老國度在短時間之內，踏上現代世界的舞台？而東西方社會文化的差異，以及政治經濟地位的失衡，都使得現代性在中國成為一個曖昧、矛盾，甚至揉合了民族自尊與自卑的概念。故劉禾提出「翻譯中生成的現代性」，便試圖說明這是一個中國在邁入現代過程之中，跨文化、跨語際實踐（translingual practice）交流的過程，而個人主義在中國始終與民族主義之間有著千絲萬縷的關連。¹⁰於是現代性至此變成了一種仰望「新中國」的想

⁸ 見王德威，《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（台北：麥田出版社，2003），頁72-73。

⁹ 奇格蒙特·鮑曼（Zygmunt Bauman），歐陽景根譯，《流動的現代性》（上海：三聯書店，2002），頁5-6以「液態」和「氣體」生動地比擬「現代性話語」（Modern discourse）的複雜，正在於「難道現代性不是一個從起點就已開始『液化』的過程嗎？」而「從現代性的萌芽時期起，難道它不是一直『流動性』的嗎？」

¹⁰ 見劉禾，宋偉杰譯，《跨語際實踐——文學、民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）》（北

像藍圖，在最初，它可能僅是一種對於西方文明的單純嚮往，或者是說，一種對於現代烏托邦的渴望，譬如晚清所大量湧現的求「新」思潮、梁啟超的「新小說」或是康有為的「大同論」等等。然而，當我們繼續觀察二〇到三〇年代文學之間的轉折發展時，卻可以發現：此時現代性的想像已經出現了很大的變化，已然超越了新／舊、西方／東方、現代／傳統、進步／落後、甚至個人／集體等等的二分法，而呈現出更為複雜的糾葛與辯證。

因此在討論文學史時，本文試圖避免預設一個抽象的範疇，以之為分析的工具，以免流於一元化、概念化、理論化、標籤化的危險，而希望可以對歷時性的、或共時性的多元現象予以觀察，尤其是細心捕捉那些不屬於科學範疇的文化創造者的內心世界，並且基於這些觀察再來建構起文化的形貌¹¹。故為了更清楚地說明 1920 至 30 年之間文學發展的矛盾、延續和曲折之處，本文以下將討論幾位出生在 1900 年前後的作家：茅盾（1896-1981）、蔣光慈（1901-1932）、丁玲（1904-1986），嚴格說來，他們三位彼此之間看似沒有太大的交集處，也不隸屬在同一個文學集團，但有趣的是，他們三位皆是來自中國南方傳統的鄉紳市鎮——茅盾的故鄉是知名的水鄉浙江烏鎮，蔣光慈來自安徽霍邱，丁玲則是生於湖南臨澧一座沒落的書香門第。他們也皆是生長在滿清覆亡、辛亥革命的年代，而那是一個舊世界崩毀，但新秩序卻遲遲沒有誕生的混沌時代，而在青少年時期，他們皆是受到了五四思想的啓蒙與洗滌，因此離開殘破的故鄉，也皆是選擇在 1920 年左右去到上海，從此走上了一條左翼「革命文學」道路。觀察他們的生命歷程，我們可以發現從二〇年代的「文學革命」到三〇年代「革命文學」的轉向，其實正是完成在他們這一代創作者的手

京：三聯書店，2002），頁 123：在中國，個人主義並不總是構成民族主義的對立話語，啓蒙運動也並非是民族救亡的反面。這種總話語中間的張力產生於各自歷史性內涵的不穩定性，同時也源於它們之間的相互滲透，互相盤結。

¹¹ 如卡爾·休斯克（Karl Schorske），黃煜文譯，《世紀末的維也納》（台北：麥田出版社，2002），頁 37-38 所採用的研究方法，認為歷史學者應同時將兩條路線結合起來：一是「歷時性」——文本或思想系統跟其同屬一個分支但時間上卻較前的文化活動（繪畫、政治等），另一則是「共時性」——評估一個思想內容跟它同時的其他文化分支的關係是什麼。而他特別強調：「史家目前必須要放棄的——尤其在面對現代性這個問題的狀況下，就是預先接受一個抽象的範疇來作為分析的工具，如黑格爾的『時代精神』或是彌爾的『時代特質』。」。

中。而他們（出生在 1895-1910 年間者）也被稱之為是「後五四」世代¹²，和前行世代——如魯迅（1881-1936）、錢玄同（1887-1939）等人，甚至更早的、出生在 1865-1880 年間的晚清世代——如梁啟超（1873-1929）等人的最大不同之處，便在於他們約莫二十歲出頭、才正要提筆創作的青春年紀，便已然在短時間內經歷了三次不同的現代洗禮：辛亥革命所締造的「現代中國」、五四所引進的「現代思潮」，以及本文所要討論的關鍵之點，那便是「現代都市」上海。這三次現代洗禮，分別是從「制度面」、「思想面」以及「經驗面」為新時代的青年帶來了巨大衝擊，而其中上海的都市經驗可以說是前兩個層面的總結，這不僅促使他們走出了與前輩文人——如魯迅，以北京經驗為核心的一代；或是清代傳統文人，終身以宗族關係紐帶強固的小城鎮為根據地¹³——一條截然不同的道路，更主導了他們日後對於文學創作、個人生命、甚至是對於未來中國的想像藍圖。

故本文將追蹤這一代文學作家：茅盾、蔣光慈與丁玲的腳步，跟隨他們離鄉的漂泊行旅以及書寫，重新回到 1930 年前後的上海，試圖建構其幽微的內在心靈圖景，去目睹一群不幸（或言是詩家之幸）成長在那個內憂外患交迫、國族分崩離析時刻的青年們，如何藉由文字來驅遣出內心的掙扎、困惑與徬徨？而透過貼近地檢視，我們或將能夠發現原來各式喧騰一時的「主義」，恐怕並不能夠說明彼時「個人」與「集體」、「主體」與「客體」、「我」與「非我」、「浪漫」與「寫實」、「頹廢」與「革命」等等之間，其實並非判然二分、涇渭分明的對立，而是彼此之間相互交融，相互排斥，卻又同時矛盾地相生相成，從而構築成了巨大的衝突、拉扯與張力。此一張力乃從五四以來就已存在，而到了二〇年代持續深化，並且成為

¹² 見許紀霖，〈20 世紀中國六代知識份子〉，《中國知識份子十論》（上海：復旦大學出版社，2003），頁 79-89 中將出生於 1895-1910 年間知識份子，用殷海光說法稱為「後五四」世代，指出他們皆有留學歐美的經歷和專業訓練，如馮友蘭、傅斯年、朱自清等。但許文之中卻沒有論及本文所討論的，另一批出身背景截然不同「後五四」世代作家群。

¹³ 近來學者已注意到生活空間對於知識份子的影響，如山口久和，〈近代的預兆與挫折——清代中期一個知識份子的思想和行動〉，高瑞泉、山口久和編，《城市知識份子的二重世界——中國現代性的歷史視域》（上海：上海古籍出版社，2005），頁 1-28 便從章學誠的生活形態去推演出乾嘉知識份子的典型，而指：「在前近代的乾嘉時期中國社會支配性意識型態中，最接近近代性（modernity）的是章學誠，卻尚且帶著前近代的渣滓。」

他們邁向三〇年代革命文學的重要動力。

二、青春、猝死、愛欲——少年漂泊者

1920 年，曾經是五四運動中激進派的學生代表蔣光慈，離開了他心目中陰暗、守舊又陳腐的故鄉，來到了大上海，在陳獨秀的介紹下，加入上海社會主義青年團。而在同一時間，茅盾則在上海成立「文學研究會」，並接掌《小說月報》，成為五四時期最重要的領導刊物之一，茅盾不僅大力宣揚寫實主義和人道主義的文學理念，在翻譯外國文學上，也多以俄國和東歐等弱小民族的作品為主，因為他主張，中國與這些國家同屬於被壓迫的民族，而他們奮鬥的經驗與勇氣必然可使中國獲益不淺。¹⁴在 1921 年，茅盾便已經加入共產主義小組，而蔣光慈則與劉少奇、任弼時等人一同赴莫斯科勞動大學，研習了三年之後，於 1924 年重回到上海，在共產黨創立的上海大學社會系任教，並開始在《新青年》上發表〈無產階級革命與文化〉等文章，成為左翼文學理論早期重要的人物之一。而已身為共產黨員的茅盾，則因為 1925 年上海的五卅慘案，以及 1927 年清黨後，國民黨一連串的暗殺、逮捕、通緝等的白色恐怖行動，更日益堅強其政治的信念。至於丁玲，則是在湖南常德就讀中學時，便深受《新青年》等思潮的鼓舞和啟發，而在 1922 年獨自離鄉，去到上海求學，瞿秋白正是她的啟蒙老師之一。1928 年，丁玲從北京返回上海，在丈夫胡也頻的影響之下，便從原先的無政府主義者而逐漸成為了左派女作家的先鋒。

若就上述作家的文學歷程而言，從二〇年代五四「文學革命」到三〇年代「革命文學」，他們的基本立場上並沒有發生斷裂，或是幡然轉向、改變的問題，而是在這兩個端點之中，其實有一個巨大且鮮明的主體「我」在貫穿——一顆漂泊四方、到處探求的年輕心靈，遠離家鄉，孤獨寂寞，但卻又亟欲與這一處在巨變之中的社會發生對話。正如同這個時期作家大量使用「游」的意象，而魯迅那一「寄意寒星

¹⁴ 見夏志清，《中國現代小說史》（台北：傳記文學出版社，1992），頁 88。

荃不察，我以我血薦軒轅」的宣示，以及「路漫漫其脩遠兮，吾將上下而索求」的踽踽獨行、漫遊者的姿態，則更是被這些年輕的作家們所大量複製¹⁵。不過，微妙的是，此處一鮮明的、充滿了自憐、自傷，自卑又自傲的「我」，卻不是和「非我」的「集體」截然對峙、一刀兩分的。相反的，「我」和「非我」、「主體」和「集體」之間，自始至終都存在著一層相互依存，但又時而背離的曖昧扣合。正如茅盾在主編《小說月報》時所宣揚的人道主義和寫實主義，或是周作人所提出五四文學的代表理念：「人的文學」，不也都是「一再地指陳出：個人「主體」必須保持獨立運作的良心，但同時，也必要負起社會的道德責任，而與「集體」緊密地連結在一起。因此「我」與「非我」、「個人」與「社會」、「主體」與「集體」之間，始終是保有一既相背、卻又相存相依的矛盾性。我們甚至可以說，在二〇到三〇年代之間作家的「游」、「漂泊」和「上下索求」，其實皆是在解決個人與社會之中的斷裂，而試圖去找尋一條橋樑重新扣合起「我」與「非我」、「主體」與「集體」之間的矛盾鴻溝。

這條橋樑會是什麼？若用文學史的現成術語來說，此一扣合的橋樑便是：革命加戀愛。革命與戀愛皆是主體生命熱情的一種展現，既是對當下社會「煩悶的反映」，也是對於「神聖的解嘲」¹⁶，更是銜接起「我」與「非我」的一種途徑。正因為「我」不可能脫離「非我」而存在，所以「我」一方面具有強烈叛逃的慾望，但在另一方面卻又不斷要和「非我」進行對話，而這一不安地徘徊、游移在兩端之間，內心充滿了拉扯與焦慮的「我」，便恆常成為小說敘事中最主要的推動者。而這一點，在蔣光慈的小說中可說表現得最為明顯。他的作品向來被視為「革命加戀愛」的代表，但仔細探究，「戀愛」固然是煽情有餘，但到了他的筆下卻也多只是「革命」的襯托品罷了。或者更正確地說，它們其實都是一體之兩面，因為不管是「戀愛」也好，或是「革命」也好，皆是孤獨、漂泊的「我」嘗試去與「非我」發生連結，在「他

¹⁵ 譬如茅盾，〈幻滅〉，《茅盾全集》第一卷（北京：人民文學出版社，1984）頁 6 在小說的開頭，便是引用屈原〈離騷〉：「吾令羲和弭節兮，望崦嵫而勿迫。路曼曼其脩遠兮，吾將上下而求索。」

¹⁶ 同前註，頁 71，茅盾透過「靜」對當時流行的戀愛，做出如下解釋：「半年來的所見所聞，都表是人生之矛盾。一方面是緊張的革命空間，一方面卻又有普遍的疲倦和煩悶」。故「戀愛」成了流行病，在緊張中追求感官刺激，在煩悶中頹喪消極。

者」之中尋覓自己實存的契機，並且去印證生命溫暖和完成自我價值的一種方式¹⁷。

由此，我們不禁要提出一個疑問，那便是文學史家大多贊同郁達夫所言：「五四文學的第一個成就，就在個人的發現。」但五四時期的「個人」果真是一擁有獨立價值之自主的個人嗎？或是勇敢挑戰威權、甘願為世所放逐的盜火者普羅米修斯？答案恐怕都是否定的。因為在二〇年代的文學表現之中，個人往往是不能離脫離群體而獨立存在，他們的浪漫無法經由「我」一人去完成，而必須建立在與「非我」的連結之上，不管是戀愛，或是革命。夏志清早已在《中國現代小說史》中指出：「早期中國現代文學的浪漫作品是非常現世的，很少有在心理上或哲理上對人生作有深度的探討。事實上，所謂『浪漫主義』也者，不過是社會改革者因著科學實證論（scientific positivism）之名而發出的一股除舊佈新的破壞力量。」¹⁸正如蔣光慈所認知的「浪漫」，便是：「惟真正的羅曼蒂克才能捉得住革命的心靈，才能在革命中尋出美妙的詩意。」¹⁹而他在《鴨綠江上》的自序詩中亦云：「幼時愛讀游俠」、「愛幻游」，²⁰而此種「游俠」精神，亦可在晚清知識份子身上尋得，譬如梁啟超《中國武士道》中鼓吹俠刺，以及譚嗣同「少好任俠」等等，²¹皆是代表了中國以親族協作的社會模式與道德規範過度強大，所導致個人自由被剝奪消失的危機，故尤其在社會動盪、秩序瓦解之際，有識之士才會轉而對「游俠」這種不循正軌，但卻熱情捨身忘己的特殊人群，給予道德上的高度肯定²²。故「游俠」此種「儒俠合一」的精神，與魏晉時代的「狂狷之士」，或是離群索居的「隱士」之不相同，也正是在於「我」與「非我」之間仍然存有緊密的關聯，而非斷絕，故「游

¹⁷ 尚呂克·儂曦（Jean-Luc Nancy），蘇哲安譯，《解構共同體》（台北：桂冠圖書，2003），頁 29 討論愛情與革命之間的關連時，指出：正如基督教聖體式的團契是情熱戀愛的理想，而愛情同樣也就充當共同體的思想原則，黑格爾所描寫的國家便是一個實例，雖然愛情不是建國的基礎，但它的實現就是國家的原理，也就是說，「他者當中就有自我實存的契機。」

¹⁸ 同註 14，頁 48。

¹⁹ 蔣光慈，〈革命與羅曼蒂克——布洛克（BLOK）〉，《蔣光慈文集》第四卷（上海：上海文藝出版社，1982），頁 71。

²⁰ 蔣光慈，〈鴨綠江上〉，《蔣光慈文集》第一卷（上海：上海文藝出版社，1982），頁 86。

²¹ 見龔鵬程，〈俠骨與柔情：近代知識份子的生命型態〉，《中國文人階層史論》（宜蘭：佛光人文社會學院，2002），頁 453。

²² 關於游俠分析見汪涌豪，《中國游俠史》（上海：復旦大學出版社，2001），頁 357-358。

俠」成爲了此種關聯的象徵——他既能夠獨行天下，傲然於世，但在另一方面，卻又時時關懷蒼生，願爲眾人行俠仗義。

關於蔣光慈的文學成就，學者評價向來不高，不僅認爲他「才疏學淺」、「膚淺濫情」，就連與蔣光慈同時代的作家群們也都毫不客氣地對他提出最爲嚴厲的批判。²³不過，若拋開作品不論，蔣光慈的一生卻頗堪玩味，甚至具有時代的象徵意義，他死時年僅三十，但卻已把他人一生之中該有（或甚至不該有）的經歷，全都已經濃縮完成：離鄉背井、留俄、旅日、革命、戀愛、鬥爭、成名、喪妻、再娶、作品遭禁……，直到最後猝然病死。至於茅盾和丁玲雖然沒有英年早逝，但在三十歲以前戲劇性的人生經歷，似乎也與蔣光慈相差無幾，同樣都是少小離鄉、革命、戀愛、內鬥、遭到通緝、流亡、喪偶（1931年，丁玲的丈夫胡也頻被國民黨政府逮捕，槍斃）、綁架囚禁……，而放眼二十世紀作家，恐怕再也沒有一代人物在如此年紀便已然有了如此曲折的經歷。並且，他們並非孤例，大體上，所謂「後五四世代」作家群所經歷的人生之嚴峻、時代變遷之劇烈，恐怕不僅要勝於前輩如魯迅、梁啟超等人，也更勝於過二十世紀後來的任何一個世代。王德威曾指出：《少年漂泊者》這本小說的力量正來自於「蔣光慈能在『中國革命』這一嶄新的架構裡，加入『青春』與『猝死』的傳統浪漫母題。」²⁴不過，若是對照蔣光慈個人的生命，卻會發現所謂「青春」與「猝死」，並非如王文所言只是一個「傳統浪漫母題」而已，也非一個文藝青年誇大濫情的修辭，最重要的是，它很可能正是這一代人一生真實的寫照。

「離鄉」——乃是《少年漂泊者》甚至二〇年代許多現代小說的開場，代表了我「個人」與家族「集體」決裂的起點，它不但是文學上一個重要的隱喻，也是這

²³ 其中以夏濟安批評尤爲激烈，見 T.A. Hsia, *the Gate of Darkness, Studies on the Leftist Literary Movement in China* (Seattle: University of Washington Press, 1968), p.63。王德威，〈革命加戀愛〉，《歷史與怪獸：歷史、暴力、敘事》（台北：麥田出版社，2004），頁 51 則以爲：蔣的乏善可陳，「如果對我們還有教育意義，則不在於他的作品好壞如何，而在於他甚至不曾有機會爲自己的作品辯護。」不只如此，與蔣同時代作家如錢杏邨等皆對他提出嚴厲批判，尤其針對《麗莎的哀怨》一書，後來甚至造成了蔣的退黨，見錢理群、溫儒敏、吳福輝，《中國現代文學三十年》（北京：北京大學出版社，1998），頁 296。

²⁴ 見王德威，〈革命加戀愛〉，《歷史與怪獸：歷史、暴力、敘事》（台北：麥田出版社，2004），頁 40。

些作者們生命之中的實際經驗。整部作品為少年的回憶錄，但卻更像是一本臨終的遺言，述說自己離鄉一路漂泊到上海的歷程。故鄉被描繪成一個儼然如同「獸的世界」，瀰漫著濃厚陰鬱的死亡氣息。「墳墓累累」、「無依的野魂」，是作者給予讀者的第一幅故鄉的圖景，而孤苦無依的少年在荒郊野嶺上為父母送葬，幻想著自己復仇，殺死鄉中的惡霸劉老太爺：

大廳中所遺留的是死屍，血跡，狼籍的背盤，一個染了兩手鮮血的我。我對著一切狂笑，我得著了最後的勝利……²⁵

父親病死，母親用利剪刺喉自盡，土匪橫行，在鮮血與殺戮之後的狂笑，通篇小說便以此一詭譎、幽暗又躁鬱的世界作為基調，彷彿是在送葬進行曲的反覆迴盪之中，展開了一趟漂泊旅程，而最後，則是來到了同樣污濁的都市——上海，而這裡也是少年死亡的終點。換言之，《少年漂泊者》以死亡開頭，也以死亡作結，而「我」並沒有因為來到現代都市就獲得拯救，反倒更見證了死亡幽靈的無所不在。

然而，在《少年漂泊者》中僅是輕描淡寫帶過的大上海，到了 1927 年的《短褲黨》和 1930 年《衝出雲圍的月亮》卻已經成為主要的場景，離開家鄉的主人翁來到上海，置身在這一座以物欲享樂、奢華消費為主的大都市之中時，卻只能意識到自己身為「鄉下人」格格不入的尷尬處境，而輾轉流竄在令人窒息的社會底層邊緣。故從「游」、「漂泊」到「衝」，這些充滿了「突圍而出」、「打破疆界」等意涵的動詞，再三地顯示出蔣光慈筆下主人翁所經驗到的閉鎖空間，以及「我」與「非我」之間那無可跨越的高牆。昔日在故鄉，築起這道高牆的是落伍的封建意識、地主官僚；然而今日來到了上海，這座阻絕的高牆依然屹立不搖，但卻是改用資本主義和帝國主義的金錢、種族以及權勢來打造。

不可否認，蔣光慈的小說通俗煽情，文字明白，情節進展快速，大受讀者的歡迎可想而知。但他之所以一夕成名，可能還更有深層的原因，或許他是在有意無意之間，竟敏銳地碰觸到那個時代的核心主題，而這也正是我們可以進一步探究的，那便是：蔣光慈可以說是首先將自己少年離鄉，投身於上海現代都市的生命經歷，

²⁵ 見蔣光慈，《蔣光慈文集》第一卷（上海：上海文藝出版社，1982），頁 16。

化身成爲小說中重要主題——從「故鄉」到「都市」的先驅者。1927年《短褲黨》描寫上海都市邊緣的沈鬱、黑暗與污濁不堪，全篇串連起一群社會底層的畸零人物——策劃罷工運動的工人、從遠方戰場歸來的傷兵、神出鬼沒的革命黨人等，透過他們充滿了疑慮與焦躁的獨白，反覆地喃喃自語、自問自答，以及不斷在字裡行間冒出的、血腥與殺戮的字眼，一再使得上海的黑夜湧動出詭譎的慾望與魔力。蔣光慈筆下的這一座現代都市，竟然與同一時代的新感覺派作家所描寫的上海——一座以回力球場、舞廳、賭場、咖啡館、酒吧、百貨公司、賽馬場、洋房等所構築起來的時髦摩登之都，有著天差地遠、完全迥異的兩幅形貌。

從《少年漂泊者》、《短褲黨》到《衝出雲圍的月亮》，蔣光慈小說中的主人翁始終馱負著故鄉的記憶，而把上海視作一個無法安身立命的「異域」，少年漂泊，青春猝死，遂成爲他們迎接現代性時的一個重要經驗，也主宰了他們對於現代都市的想像與記憶。而這也提示了我們在閱讀現代小說時一項重要的背景：那便是這一群「後五四世代」的作家大多是來自於南方沒落的鄉鎮，而非城市，在早歲之時，他們就已經體驗到故鄉分崩離析的滋味，也都在魯迅的小說中印證到自己的命運：故鄉既是一蒙昧舊中國的象徵，是禮教吃人的封建根據地，但也同時是他們血液的源頭，一心想要叛逃的原罪。而當他們孤身一人來到都市中時，人際關係的網路和資本主義商品消費卻又將這群「鄉下人」排斥在邊緣。故「都市」或「知識份子」這些詞彙總令他們愛恨交織，於是夾雜在破落的故鄉，與光怪陸離的都市中間，這群文學青年們並沒有華特·班雅明（Walter Benjamin）所謂資本主義時代中波特萊爾式的遊手好閒，以及從容「漫遊」的疏離目光，²⁶而是一個孤獨、寂寞又緊張的「我」，縮擠在「故鄉」與「都市」的夾縫之中，無處可處，逃之無可再逃。他們始終是這一座大上海都市的「他者」，而不是一個自在又自得的主人。²⁷

²⁶ 譬如李歐梵，《上海摩登》（香港：牛津大學出版社，2000），頁36-43引班雅明「都市漫遊者」，認爲這些「遊手好閒者」以超然又疏離的漫遊姿態，注視著他們身邊的世界，但此種姿態卻鮮少出現在三〇年代上海的書寫中。

²⁷ 董玥，〈國家視角與本土文化——民國文學中的北京〉，《北京：都市想像與文化記憶》（王德威、陳平原編，北京：北京大學出版社，2005）頁249指出：在上海知識份子會有做「他者」的感覺，在北京他們則不會，因爲在北京他們是主人，而北京的本地人才是他們眼中的「他者」。故董玥結論

三、疾病：從「個人」、「庸眾」到「集體」

魯迅在 1925 年的小說〈傷逝〉中，刻畫了一個閉鎖在小房間內，被「四圍是廣大的空虛，還有死的寂靜」所包圍的青年——涓生，彷彿是作家敏銳地預言了這一輩青年人的困境。清醒的個人，卻置身在昏昏沈睡的庸眾之中，只能孤獨地迎向了注定將要到來的死亡。誠如學者早已指出，在魯迅的作品中充滿了「個人」與「庸眾」的對峙，一種清楚意識到「我」與「庸眾」的不同，但自己卻又明明白白地置身在「庸眾」之間，而油然而生的、無可抽離的悲劇感，遂構築成了魯迅小說中最為深沈的張力。²⁸然而，檢閱二〇到三〇年代小說，我們其實還可以進一步發現，這種「我」與「庸眾」之間彼此對峙、卻又彼此交融的矛盾悲哀，也被魯迅所摯愛的下一輩青年所繼承了下來。但不同的是，此時「庸眾」的意涵已然悄悄地發生變化，在魯迅的筆下，「故鄉」是「庸眾」的代表，但是到了蔣光慈、丁玲和茅盾等此輩青年的身上，「庸眾」卻已經逐漸轉化出了新的面貌，那正是：都市上海。

如同魯迅〈故鄉〉、〈祝福〉中所一再描述，「我」徘徊在熟悉卻又陌生的故鄉裡，感到與周遭的人格格不入；而到了 1930 年的前夕，青年作家們筆下的「我」也同樣是以徘徊、徬徨的姿態登場，但是卻換了一個全新的背景：這一回，他們不是走在沒落蕭索的故鄉，而是走在上海街頭，眼中所見的現代都市不只是頹廢、浮誇、喧鬧，也不只是新感覺派作家（如劉呐鷗、穆時英等）小說中充滿了異國情調的西洋商品博覽會，相反的，蔣光慈、丁玲或茅盾所書寫的上海，總是充斥著斷傷的經驗，死亡伴隨愛欲而生，髒污、卑微的「我」彷彿隨時都會被碾碎在都市的邊緣。

1925 年五卅慘案發生之際，沈雁冰（茅盾）在《文學週報》上發表〈五月三十日的下午〉一文，痛切批判腳下這座城市：

說：北京城中的「新知識份子」並不是像班雅明眼中的波特萊爾那樣的漫遊者，或城市閒人，因為他們不是人群中的詩人，他們甚至根本就不在人群中。換言之，班雅明「漫遊者」的理論是否適用在北京或上海的書寫中，值得商榷。

²⁸ 見李歐梵，《鐵屋子的吶喊》（台北：風雲時代出版社，1995）第四章〈「獨異個人」和「庸眾」〉的分析。

我開始詛咒這都市，這污穢無恥的都市，這虎狼在上而豕鹿在下的都市！我祈求熱血來洗刷這一切的強暴橫虐，同時也洗刷這卑賤無恥！

對都市「庸眾」的憎惡，伴隨著政治與經濟的日益敗壞，而顯得越來越強烈。故蔣光慈《衝出雲圍的月亮》以上海的夜晚作為開頭，點出了這是一個毀滅與吞噬一切的所在，而主人翁對於都市愛恨交織，以為：社會既是無法改造，改造不好的，那麼與其幻想將它改造，還不如將它與「我」都一起毀滅掉吧。於是作家們透過不斷的否定、詛咒與毀滅，同時渴求卻又同時拒斥現代性，在上海都市的書寫中留下了兩面交相焦灼的創傷。

1927年，茅盾開始寫作《蝕》三部曲之一〈幻滅〉，而這時的他，已經遭到蔣介石政府通緝，不但與上海疏離，還被迫躲在暗巷中隱姓埋名，當〈幻滅〉在《小說月報》上發表時，無法使用真名，只好取了筆名「矛盾」，暗喻他處在時代夾縫之中的心境，而主編葉聖陶又認為「矛盾」過於敏感，故最後改成了「茅盾」²⁹。在《蝕》三部曲〈幻滅〉、〈動搖〉、〈追求〉與1929年的《虹》皆在一開頭，表明了對於大上海的厭棄，而小說中的慧女士、靜女士、梅女士——皆是遠離家鄉、一心要去追尋自我的新時代女性，但到了最後，卻是夾雜在都市與鄉村之間，哪裡都尋不到認同與歸屬之地。於是都市經驗的挫敗感，邊緣零餘者的困頓，以及都市／故鄉之間的矛盾對比，屢屢成為二〇至三〇年代小說中的重要主題，它甚至轉化成為一個青春又善感的青年在面對現代性時焦慮的根源。至於愛欲，則只不過是他在嘗試與這座都市發生連結之時，所展現出來的心理經驗之一罷了，而在這方面，應以二〇年代末期大膽剖析女性情慾名噪一時的丁玲，表現得最為精彩。丁玲的青年生涯簡直就是《蝕》三部曲中慧女士、靜女士的真實版，1927年，她在《小說月報》上發表了自傳性質濃厚的〈夢珂〉。這一篇初試啼聲的作品描寫一個鄉下小女孩，隻身來到了大上海，面對這一座以奢華物質堆砌而成的都市，以及法國留學回來的表哥、無政府主義者中國的蘇菲亞女士、卡爾登劇院《茶花女》、義大利女人、香菸、咖啡、貂皮大衣、絲襪……，才恍然大悟：「這欣賞，這趣味，都是一種『高

²⁹ 見茅盾，〈寫在《蝕》的新版的後面〉，《茅盾全集》第一卷（北京：人民文學出版社，1985），頁355，說明他之所以取名為「矛盾」，實為反映時代內部、包括自己內心之中的種種矛盾。

尙』的、細膩的享樂。」³⁰不過，我們的主人翁夢珂並不樂在其中，她反倒逃出了暫時借住的洋房，而去應徵電影演員，但心理危機卻並未因此獲得解決。這一「純肉感的社會」在小女孩的眼中，自始至終，都彷彿是惶惶地行走在陌生的都市叢林裡，一不小心就會被吞噬到無窮的夢魘中。

而類似不安的、被有形或是無形圍牆所困鎖的女性形象，從此以後反覆出現在丁玲的小說之中，也可說是她自己本人都市經驗的投射與改寫。這些女性如〈莎菲女士的日記〉中的「莎菲」、〈韋護〉中的「麗嘉」、〈日〉中的「伊賽」、〈一九三〇年春上海〉（之一）中的「美琳」……，都有著相當洋化的名字，但卻一律病懨懨地躺在床上，禁閉在公寓的小房間之內——「一個二十歲上下，早就失去了天真的女人，臉色因為太缺少陽光的緣故，已由黃轉成白，簡直是病態的顏色了。」³¹她們的外表蒼白虛弱，但是內在卻高漲著一股非理性的激情，時而爆發出美杜莎（Medusa）式的狂笑³²。故丁玲最成功的地方，應不是在於描寫尺度的裸露、大膽，而是在於將情慾揉合入空間的驚怖窒息感、瑣碎且無意義的瘋狂，以及面對死亡的無懼和陰鬱的想像，而在這一方面，她已超過了新感覺派作家挖掘人物內在心理的成就：

在這間小房中，她至少來回走了三十趟，她不憚煩的做一些細小的事，她洗一個茶杯，必須兩分鐘；她在自己細緻的行動中，卻嘆息自己缺少忍耐，別人不知道她實在很想將這一切都打個粉碎。她也並非沒有勇氣來任性的幹一下，的確，她又承認總歸是無聊的意念將她忿忿的心冷了下來。除了夢想能安慰她外，她好像沒有想到其他，她常常在詛咒中尋起夢想，而於夢想中又詛咒起來。³³

故與其說丁玲是在描寫愛欲，不如說是在寫失愛的狂躁、挑釁以及疑惑，時而浪漫，時而癡狂，時而沮喪。〈自殺日記〉中被公寓沙發、果皮、骯髒衣物、紙屑、床褥

³⁰ 丁玲，〈夢珂〉，《丁玲全集》第三卷（石家莊：河北人民出版社，2001），頁 25。

³¹ 丁玲，〈日〉，《丁玲全集》第三卷（石家莊：河北人民出版社，2001），頁 242。

³² 見簡瑛瑛，〈中國現代文學中的新女性形象〉，《性／別研究讀本》（張小虹編，台北：麥田出版社，1998），頁 151。

³³ 同前註 31，頁 245。

所環繞的女主角伊薩，窮困潦倒，只能靠文字和酒精來獲得救贖，但諷刺的是在小說結尾，這本塗滿了喃喃嚶語的死亡日記本卻被當成了抵押品，送給前來討債的房東。

因此我們閱讀上海，如果只看到百貨公司、摩天大樓、電影院、咖啡館和商場，那麼，便只能夠閱讀到都市霓虹閃爍、光鮮的表面。但上海之所以不同於東京、巴黎、倫敦或紐約，便在於它的歷史背景、政治權力與階級，都比上述的現代都市都要來得更加繁複糾葛。它並非一座在時間長河中自然生成的都市，而是西方帝國主義粗暴擴張之下的產物，一座以經濟侵略為本質而速成的人造之城，組成份子有政客、黑幫、租界外商、巨賈、投機客、買辦、知識份子，更有大量盤據在都市邊緣的、從鄉村湧入討生活的工人、革命家、失業者、乞丐、妓女等。若以西方現代都市的書寫來加以比較，我們則會發現，關於都市經常會出現的兩組矛盾修辭模式：其一、是誇大都市的多樣性、混雜性和碎裂性；其二、則是因為都市生活的過度刺激，故反倒去強調因此油然而產生的一種厭倦與麻木感³⁴，而類似的修辭模式，雖然也同樣出現在上海的書寫之中，但卻更添入了「中心」與「邊緣」兩者並存、對比、衝突的變數。譬如茅盾便將上海舞場的勃興，比擬作是：「大戰後失敗的柏林人的表現主義的狂飆，是幻滅動搖的人心在陰沈麻木的圈子裡的爆發。」³⁵至於時下對於未來主義的崇拜，也被茅盾批評只是為了追求強烈刺激的滿足，而結果造成了感情上的麻木與空洞³⁶。故茅盾在〈追求〉中以「病」來為二〇年代做出結論，認為：這是一個集體患病的時代，個人已經被攪入了此一「中國式的世紀末的苦悶」漩渦之中，而此一「世紀末」的病徵，卻又與十九世紀末的西方截然不同，因為「我們

³⁴ 見余君偉：〈都市意象、空間與現代性：試論浪漫時期至維多利亞前期幾位作家的倫敦遊記〉，《中外文學》，34:2（2005），頁 26-28 討論 1791 年華滋華斯等的倫敦遊記，認為都市書寫中的麻木感來自於大都會過度刺激而出現意識過度強化（intensification of consciousness）的問題，故無法敏銳對於外在事物做出反映。

³⁵ 見茅盾，〈追求〉，《茅盾全集》第一卷（北京：人民文學出版社，1984），頁 302。

³⁶ 茅盾在〈幻滅〉中塑造了強連長一角色，以他代表「崇拜藝術上的未來主義，讚美炸彈、大砲、革命——一切劇烈的破壞的力的表現」，而不無嘲諷地說：「這個未來主義者以強烈的刺激為生命，他的戀愛，大概也是滿足自己的刺激罷了。」同前註 15，頁 84、95。

的苦悶的成分是幻滅的悲哀，向善的焦灼，和頹廢的衝動。」³⁷

換言之，青年們搖擺在「向善」與「頹廢」、理想與墮落、上與下的兩極之間，而被吸納到上海所帶給他們的集體「疾病」之中，而它的「中國化」³⁸癥狀也表現在這些病症皆是來自於「中心」與「邊緣」，乃至「我」與「庸眾」、「個人」與「集體」之間一緊張又曖昧的關係。故蔣光慈、丁玲和茅盾等輩作家皆十分熱衷於此類「都市病」的書寫，而他們筆下的人物也幾乎多是某種程度的患病者：在心理上，因為與眾疏離隔絕，而產生的憂鬱、狂躁、酗酒、迷戀死亡，甚至自殺等病症，例如丁玲小說中的女性典型，或是茅盾〈追求〉之中的史循等；而生理上，則多半是患有傳染病，譬如蔣光慈《衝出重圍的月亮》的曼英、茅盾〈追求〉中的章秋柳身染梅毒，而其他人物則多患有肺結核、瘧疾等。疾病——尤其肺結核向來是文學之中的重要隱喻，正如蘇桑·桑塔格（Susan Sontag）所指，西方自從浪漫主義文學以來，結核病就被視為一種「愛病」，而「結核病中的發燒是內在的燃燒的標誌；結核病患者是被熱情『燃燒』的人，該熱情導致身體消亡。」³⁹不過，特別的是，出現在中國二〇年代小說中的結核病，作家所強調的卻往往不是「燃燒」與「熱情」的一面，而反倒是強調它的傳染力和伴隨而來的與眾隔絕，乃至於死亡的恐懼。因為這些疾病不僅是文學上的修辭隱喻而已，那更是他們生命中的切身之痛——除了親朋之間屢有人自殺以外，丁玲的好友王劍虹，就在嫁給瞿秋白為妻後，被瞿傳染肺結核，20 歲便撒手人寰；蔣光慈的妻子宋若瑜感染肺病，在婚後一個月內死去；而茅盾本人與秦德君等女子戲劇性的戀情，也似乎埋藏著不管是公開的、有史為證的，或是更多不為人所知的私密隱疾⁴⁰，而這也顯示出疾病已經不只是一樁浪漫詩學罷了，更是他們生活之中潛在的、具體可怖的威脅。因此不管是在心理或生理上的病徵，其實都已饒富象徵意義：說明了「我」與「庸眾」（或「非我」）、「主

³⁷ 同註 31，頁 265 和 302。

³⁸ 蕭同慶，《世紀末思潮與中國現代文學》（安徽：安徽教育出版社，2000），頁 201，指出：上海培養出了中國第一批迥異於傳統式大夫的知識份子，孕育中國的近現代文學和文化，但同樣，西方世紀末的「都市病」也在這個城市得以「中國化」的發生。

³⁹ 見蘇珊·桑塔格，刁曉華譯，《疾病的隱喻》（台北：大田出版社，2000）頁 30。

⁴⁰ 同前註 24，頁 64-96 中詳細論述茅盾與秦德君、蔣光慈與宋若瑜、白薇與楊騷之間的戀愛與疾病的糾葛。

體」與「客體」、「個人」與「集體」之間的相斥卻又相連的關係。而疾病也使得「我」不再是一個高高在上的啓蒙者，或是可以潔身自好的清醒者：病菌代表著「庸眾」對於「我」的腐蝕入侵，同時也成爲了「我」對「庸眾」報復的一種方式，它巧妙地改變了「我」與「庸眾」之間的位置，甚至悄悄地磨滅了其中原本存在的一條分界線，而找到彼此之間的縫合點。疾病，至此竟弔詭地成爲「我」獲得重生的一个關鍵。

四、返「鄉」：從都市邊緣出發

茅盾在《虹》中具體地描繪出，一位離鄉漂泊的青年來到上海，飽受了精神衰弱、肺病、瘧疾等等一連串疾病的侵擾，直到最後，終於在上海的邊緣地帶重新建立起他們認同的歸屬。從此，自五四以來便已經離鄉漂泊四方多年的遊子，如今總算得以「返鄉」了，只是此「鄉」並非是原來的故鄉，而是由此建立起一嶄新的國族認同。尚呂克·儂曦（Jean-Luc Nancy）對於「個體」與「共同體」之間密不可分的關係做出了精彩的分析，他以爲：「個體」是不可能超越霸權而獲得解放的，因爲「個體」不過是共同體經過瓦解之後剩下的渣滓而已，而在共同體概念的建構中，值得注意的一點便是個體的假設：除非後者由初始而「自然」的共同體，經過瓦解、消失而重新產生，個體才能訴諸「精神」、「命運」等共同體，來追求自我的超越。

41

茅盾〈虹〉中透過梅女士的內心獨白，便道出所謂的「國家」概念，並不是誕生在故鄉，而反倒是在充滿了異域情調的上海。故當經歷了從故鄉到上海的這一段漂流之旅後，他們所體悟到的，也彷彿是一段現代中國知識份子被邊緣化的旅程⁴²，故「個人」不再高高在上，與「群」或「集體」的相互關係，已然產生了位階的轉

⁴¹ 同註 17，〈作者爲中譯版序〉，頁 11、8。

⁴² 見余英時，〈中國知識份子的邊緣化〉，《中國文化與現代變遷》（台北：三民書局），頁 33-50 分析五十年代以後知識份子自我貶抑運動，以爲歸根究柢，乃是與近代儒家自我定位的危機有關。

化：

在她生活過程中的一切印象都不過是她幫助了別人或是別人幫助了她。永不會有過一件事使她感得個人以外尚有群的存在。即使曾經感得，那便是壓迫她的「群」……她所受的「五四」的思潮是關於個人主義，自我權利，自由發展，這一方面，緊緊最初接到的托爾斯泰的思想使她還保留著一些對於合理生活的憧憬，對於人和人融合地相處的渴望，而亦賴此潛力將她轟出成都，而且命令她用戰士的精神往前衝！⁴³

在昔日的故鄉裡，「群」是壓迫個人自由的「庸眾」；而如今到了上海，「群」的面貌出現位移，從都市中心紙醉金迷的資產階級，轉變成為輾轉於社會邊緣，掙扎呻吟的底層「集體」，他們不再是蒙昧的大眾，而是受苦受難的黎民黔首。也因此，所謂的「群」在上海乃有著清楚的地標：小沙渡、楊樹浦、爛泥渡、閘北……，他們尤其分佈在上海的西北邊一帶，至今亦仍是下階層百姓苟居之處。他們由黑暗的邊緣，走向都市繁華中心：浙江路、南京路、廣西路、四馬路、棋盤街，走向有印度馬巡、黑衫包探來回搜捕可疑份子的永安公司、先施百貨、萬國商團……。而在這都市的底層社會裡，作家不再與「集體」發生對立，因為透過被邊緣化的命運，他們赫然發現到自己竟也是集體的其中之一——被席捲在現代洪流中的一星點泡沫。

李歐梵在討論晚清通俗小說時，曾指出：只要牽涉到維新和現代的問題，幾乎每本小說的背景中都會出現上海，而上海的所謂時空性就是由四馬路、書院加妓院組成，在這個世界中文人營造出一種摩登世界的想像，最後在三〇年代的上海集其大成。而他在《上海摩登》中亦透過建築，將上海的都市版圖主要分成為兩大區塊：一是外灘的新古典建築和大馬路上的摩天高樓；一是弄堂和亭子間。⁴⁴然而，不管是那一塊空間都仍然是穩居在都市的中心，而遺漏掉了上段所述的、更大一片上海

⁴³ 茅盾，〈虹〉，《茅盾全集》第二卷（北京：人民文學出版社，1985），頁 208。

⁴⁴ 李歐梵，〈晚清文化、文學與現代性〉，《未完成的現代性》（北京：北京大學出版社，2005），頁 15 指出：大部分鴛鴦蝴蝶派小說的故事都發生在四馬路，因為當時生活在上海的作家大都住在那裡，晚睡遲起，下午會友，晚飯叫局，抽鴉片，在報館寫文章。這種生活空間恰與三〇年代上海左翼作家生活範疇，形成對比。

外圍（如閘北、楊樹浦等）的黑暗地帶，而那裡，乃是一個 1930 年前後、許多中國現代小說家認識上海、書寫上海的起點。小說中的主人翁——《衝出重圍的月亮》的曼英、〈追求〉的章秋柳、〈一九三〇年·春上海〉「之一」的美琳以及「之二」的望微，乃至〈一天〉中徘徊在滬西工廠的丁玲等等，走出公寓房間，從上海邊緣到中心，目睹臭氣四溢的污穢巷弄，乞討的孤女，船家上的妓女，滿市喧騰叫賣的報紙，罷工遊行隊伍，暴動過後碎落一地的玻璃，電車刺耳的噪音，而此時，這一群在五四文學底下長大的青年作家，終於要告別魯迅的「吶喊」、「徬徨」與「傷逝」，告別「此間於一卒」的漂泊零餘，他們必得要另謀出路，在「個人」與「集體」的分裂之間，重新找尋一條回歸與縫合的道路，而那正是革命的道路。說穿了，其實這一條路並無新意——自從十九世紀末年以來，便早有無數革命的先行者，以自己的鮮血來為國族獻祭。然而，我們也必定不會忘記，在魯迅的名著〈藥〉中革命志士的血饅頭，竟然異常諷刺地被老百姓拿來當成醫治肺癆的藥方，但在多年之後，革命、疾病與血的意象竟又重新回到小說中來。但這一次，它們卻是以一種全新的組合方式，再度成為鼓動敘事慾望的脈搏：

上海的血脈是在小沙渡，楊樹浦，爛泥渡，閘北，這些地方的蜂窩樣的矮房子裡跳躍！只有他們鮮紅沸滾的血能夠洗去南京路上冷卻了變色的血！⁴⁵

血與疾病，此時 1930 年前後的小說中，已然在「個人」與「集體」之間混融成爲一體，它們不再是魯迅〈藥〉中「藥」與「病」的諷刺對比，而是「我」與「庸眾」的血脈於此連成一氣，而「我」更在血與病的流動之間，化成了千千萬萬的群眾之一。

奇妙的是，不論是茅盾、蔣光慈或是丁玲，他們終其一生除了短暫的造訪之外，都未曾再以筆去書寫自己出生的故鄉，而上海邊緣所孕育孵化出的「鄉」的想像，取代了他們生命中真正的故鄉。1932 年，茅盾寫作《子夜》，對所處的時代進行全方位描寫，舉凡經濟大崩潰下的資產階級，農民的暴動，中小城鎮商業的凋殘，破產的市民階級，知識份子的苦悶以及日本侵華所造成的民族意識覺醒等，均一舉囊

⁴⁵ 同前註 43，頁 251。

括其中，被視為是中國第一部寫實主義成功的長篇小說。蔣光慈臨終之前寫作《咆哮了的土地》，則是以革命青年返鄉作為背景，然而此「鄉」乃是農村階級解放的實驗場，也是蔣光慈心目中的理想之「鄉」。這本小說不論在技巧或內容上，皆勝過他的前作，從過去「個人」的浪漫抒情，轉而展現出寫實的功力，並且對於小說中諸多老百姓角色如：劉二麻子、張德進等等的情感轉折，皆有了更為深入的把握。至於丁玲，在 1932 年以湖南老家為素材，寫作《母親》一書，但才寫到一半就被迫中斷，遭國民黨綁架，囚禁在南京。1936 年，丁玲逃往延安，重獲自由的她沒有將《母親》續完，而是改以陝北黃土地作為小說中的原「鄉」，刻畫北方傳統農民在面對社會巨變之時，所流露出來的多樣複雜的面貌。持平而論，至少在 1945 年以前，他們的創作並沒有因為轉向寫實的「革命文學」而僵化，反倒是不論在題材、語言或人物塑形上，皆從大眾集體中得到滋養，而真正使得他們創作力斲喪的，乃是在於經年累月的戰爭和突如其來的死亡。但不管如何，一群離鄉漂泊的遊子終於企立在上海都市的邊緣，從此地以一條曲折又迂迴的道路返「鄉」，只是此「鄉」，已然不是他們來自的傳統南方。

普實克（Jaroslav Prusek）曾指出：五四文學中的「個人」固然是受到西方浪漫主義和個人主義的外部刺激而產生的，但這恐非是它的成因，而真正的根源，仍是在一個國家的內部，如中國舊文學的主流抒情詩。⁴⁶因此，我們是否可以推論，西方個人主義和浪漫主義思潮之所以在二〇年代中國盛行，乃是因為它恰好與中國的抒情傳統相互銜接，並且也呼應了年輕一代悼亡與流離的哀傷？而這一流離從十九世紀中葉太平天國之亂便已開始，並且隨著西方侵華戰爭、辛亥革命和軍閥內戰而規模越形龐大，直到二十世紀初他們匯聚在上海，而孤獨漂泊的「個人」必得要重新與「集體」取得連結，因為中國知識份子對於國家社會的關懷，往往才是建立自我的一種方式，而個人對社會的功能如果被剝奪了，則存在將成為未知的，甚或無意義的。⁴⁷於是當老舊的傳統業已失去活力，而西方的現代文明卻又帶來了如是的

⁴⁶ 見雅羅斯拉夫·普實克（Jaroslav Prusek），李燕喬譯，〈中國現代文學的主觀主義和個人主義〉，《普實克中國現代文學論集》（長沙：湖南文藝出版社，1987），頁 91。

⁴⁷ Chu, Godwin C. "the changing concept of self in Contemporary China." *Culture and Self: Asian*

痛苦與矛盾之時，提倡個人至上、美國式的自由主義恐怕解決不了中國的問題：在國民黨的統治之下，現代中國的自由傳統一直處在支離破碎、動盪不安的狀態中，它沒有繁榮，但也沒有死亡。

故從十九世紀中葉以來，「個人」與「集體」的分裂，終於在 1930 年前後的上海逐漸重新整合了。1930 年，魯迅在上海左翼作家聯盟成立大會上的演講宣示：「舊社會的根底原是非常堅固的，新運動非有更大的力不能動搖它什麼。」那所謂「更大的力」到底是什麼呢？而他們所引領期盼的現代中國，一個可以回歸的故鄉，又究竟是什麼呢？魯迅在〈拿來主義〉中一語道破了上海現代性的盲點：那只是西方資本主義國家「送來」的，但是：

我們被『送來』的東西嚇怕了。先有英國的鴉片，德國的廢槍砲，後有法國的香粉，美國的電影，日本的印著『完全國貨』的各種小東西。於是連清醒的青年們，也對於洋貨發生了恐怖。其實，這正是因為那是『送來的』，而不是『拿來』的緣故。

因此，魯迅並非完全排斥西方的現代文明，而是在上海這個都市中，他看到了中國對於現代物質面的片面擷取與迷戀，故大聲提倡「拿來」：面對西方時要「運用腦髓，放出眼光，自己來拿。」

究竟要「拿來」什麼？

誠如前文所言，現代主義或自由主義在中國沒有壯大的條件。魯迅坦言：蘇聯十月革命的成功，帶給他極大的勇氣和信心，這一掃過去他對於現實的無力、消極與懷疑。這不但是因為和歐美相較之下，蘇聯的社會情境和狀態都和中國更加類似，而是馬克思主義在二十世紀全球所發揮的無遠弗屆的影響力，正是現代性最重要的標記之一。換言之，中國的知識份子在馬克思主義中找到了一條現代性的道路。馬克思對於西方現代社會做出最有力的批判，並試圖建構一個無產階級的社會模式，以取代目前不完美的、弊病叢生，且因西方資本主義結合強勢殖民而產生的，極度不公的全球社會。

and Western Perspectives. Eds. Anthony J. Marsella, George DeVos and Francis L.K. Hsu. New York and London: Tavistock Publication, 1985. 252-77.

黃瑞祺駁斥一般人對於馬克思主義的誤解：認為馬克思提倡集體優於個人，但他引用馬克思的說法：「我們應該遵循的主要指針是人類的幸福和我們自身的完美。不應認為，這兩種利益是敵對的，互相衝突的，一種利益必須消滅另一種利益；人類的天性本來就是這樣的：人們只有為同時代人的完美、為他們的幸福而工作，才能使自己也達到完美。」換言之，「自身的完美」與「人類的幸福」乃是一體兩面的事情，而群體的價值和個人的價值不但不是相互對立，而且是相輔相成。馬克思認為，唯有一個「全面而自由發展的個人」，才能夠打破現代社會工業革命之後，被侷限於單一職能或者生產線上的「局部發展的個人」。而這便是馬克思式的個人主義。⁴⁸毫無疑問，這種不否定集體主義的個人主義，為三〇年代的知識份子勾勒出美好的未來圖景，並且更重要的是，它解決了從魯迅以來，作為一個清醒的知識份子在面對昏睡大眾或庸眾之時，內心所湧出的憂慮、無力、緊張、衝突，甚至死亡的氣息。

當歐美資產階級透過生產工具和交通工具的不斷改進，把全世界一切都民族都捲到西方文明的漩渦裡，從而確立了西方的霸權之時，馬克思批判西方現代性中的異化，使人失去了主體性的同時，也揭露了現代性絕非一個「和諧的整體」，而「科技及工業的進步」與「現代的貧困和衰竭」是並存在現代文明中。他無疑是最早有系統、深入討論現代性的思想家，也是一個最基進的現代主義者。⁴⁹透過這樣的思維模式，三〇年代的小說家們開始重新審視中國在世界之中所能發展的主體性，於是五四大業，不論是語言、或是思想的啓蒙，乃都成為左翼革命的先聲，而且有待左翼來將它完成。它們之間其實是彼此銜接，而非斷裂。主觀的抒情從此漸漸退位，而大眾階層的面孔與話語開始浮現，而這轉變正是完成於誕生在二十世紀初年這一輩作家之手。他們標誌了一個舊時代、舊思維的逝去，而一個新的時代崛起，不管它的結果是一齣涕淚飄零的悲劇呢？或是荒腔走板的荒謬劇？都不容忽視的，卻是一個以集體大眾為基礎的「現代中國」的來臨。

⁴⁸ 黃瑞祺，《馬學與現代性》（台北：允晨文化，2001），頁 119-120。

⁴⁹ 同前註，頁 148、133。

