

“粗暴的文字”与“假设”的影像——对新感觉派小说风格成因的一种理解

袁国兴
作者赐稿

提要：新感觉派作家小说风格的形成与他们对异域文化和异质艺术样态的经验借鉴有关。日语词汇和表达方式的“生吞活剥”，电影表现技巧的“生猛移用”，成为新感觉派小说风格形成的重要原因。他们的创作对中国现代文化和文学的转型具有积极推动作用。

关键词：新感觉派 日语词汇 电影技巧

鲁迅曾倡导过对域外作品的“硬译”，[1]希望通过有意破除民族语言使用习惯的途径，获得新思想，领会新感觉。不过鲁迅针对的是域外作品的翻译，新感觉派则把这一革新文学的策略用到了异质文化和不同艺术样态经验的借鉴上。

近代开始，日语词汇在现代汉语建构中表现得十分抢眼，许多现在人们习用的语言词汇最初都是从日语中直接移用过来的，诸如写实、经济、场合、社会等等。日本学者实藤惠秀曾写过一本《中国人留学日本史》，里面用大量的篇幅介绍了日语词汇在现代汉语中的种种移用。[2]新感觉派在写小说时对日语词汇的移用表现得格外积极，在中国现代汉语吸收外来语营养的进程中，他们不是一般受动者，而是积极的施动人。他们的文化背景，他们的欣赏习惯，有时让他们自觉不自觉地把日语词汇的使用“误认”作是汉语的表达了。比如如下一些词汇的使用：

吃茶店——散步道——横断马路——道程——茶舞——我翻头看见了你时……（以上见《两个时间的不感症者》）

直前——反动力——白的东西光闪着——密藏（人员）……（以上见《流》）

茶馆不叫茶馆，要叫“吃茶店”，甬路不说甬路，要说“散步道”，横穿马路叫“横断”，回头叫“翻头”，什么“道程”，什么“茶舞”，什么“直前”，什么“光闪着”……都是日语的“硬译”，读起来让人感到有些别别扭扭的，不顺畅。然而文学语言是书面语，书面语与口头语不同，文学是使用语言的技巧，鲁迅作品中的“南腔北调”，在日常交际中确实不恰当，但在文学作品中却有可能成为缔造一种特殊风味的手段。当阿Q嚷着和吴妈“困觉”时，俗而不伤其雅，“妈妈的”国骂也显得有些身份，换了其他方式，用“俗语”、用北方白话直接表述出来，还真有些张不开口。新感觉派小说的外来语词汇使用，也是如此。在人们听得似懂非懂之间，让习惯意识受阻，造成了作品语言使用的一种特殊陌生化效果。就像“儿童画”和“露拙”的书法一样，在文学作品中，只要“有意”和坚持始终，“幼稚”和“露拙”都能形成某种特殊的风格。新感觉派对日语外来词汇的生吞活剥，换一个场合，是败笔，在他们的作品中却并不显得让人格外不能容忍，因为他们一贯地坚持了自己作品表达方式的“生涩”。

不仅是对日语词汇的生猛移用，还包括对日语语法、日语表达手段的“掠夺”。老舍是对民族语言使用最讲究的现代作家，他在谈到汉语特点时说：“中国语言恰恰天然的不会把句子拉长；强使之长，一句中有若干‘底’，‘地’，与‘的’，或许能于一句中表达迂回复杂的意念”，但这样的句子“只能看而不能读”，强制如此是“诗歌与戏剧”的“一个致命伤。”因此他自己在写作时，“会把一长句拆开来说……教它好听，明白，生动。”[3]但是新感觉派作家不是如此，他们反其道而行之，偏偏要在一句话里放进“若干‘底’，‘地’，与‘的’”：

顾护自己的事业的永兴的发展……[4]

含有刺戟性的好色的法文的长文一过……[5]

不仅如此，有时他们还在作品中尽情地“摧毁”和“践踏”着汉语表达的尊严。我们知道词序是实现汉语语法功能的一个重要手段，这同日语主要是通过助词来体现语法功能有很大不同，因此当把日语翻译成汉语时，如果不调整词序，听起来就会有些别扭。然而新感觉派不忌讳这些，不但不忌讳，在我看来他们还在有

意强化作品的日语痕迹和外来色彩。在《被当作消遣品的男子》中，穆时英就曾借助作品人物之口说，“我喜欢刘呐鸥的新的艺术，郭建英的漫画，和你那种粗暴的文字，犷野的气息……”[6]日语特有的表达方式就成为了他们追求的“粗暴的文字，犷野的气息”的重要来源。在这样的审美意识鼓励下，他们变本加厉、毫不掩饰地在作品中使用日语词序：

小小姐是家庭教师的晓瑛看护着
从今天来在那儿的客观看[7]
林娜来了，和那个长腿汪一同地[8]

上述一些语句，当代中国人也能大体听得懂，但一般人不会这样说话。“在那儿的客观看”、“和那个长腿汪一同地”，都是倒装句、“拧劲儿”地说。其实适当地做一些调整并不是难事，但“新感觉派”不会这样做。因为这种不一样的感觉恰恰是他们的追求，改过来容易，不改过来难。词序不同也能让人大体听得懂，只是不习惯。这，可以被当作文学创新的一种手段，新感觉派就是这样做的。

如果说在上述举例中我们看到的句子新鲜感主要表现在词序上，那么下面的一些句子的新鲜感就不仅仅是词序使然，调整词序不能使其恢复到汉语表达的标准上来，“习惯”和语言使用方式的差别使它们与标准汉语表达拉开了更大的距离：

不是性的不能的老头吗？[9]
他这会才摸出这怀里的人是什么一个女性。[10]
想不到也会写这么的信了。
明天早上在课堂的石阶前又碰到了蓉子。[11]

“性的不能”、“什么一个女性”、“写这么的信”，都可以看作是日语的“汉化”表述，在正常情况下即使是翻译都不能这样做，但新感觉派却有恃无恐把它们堂而皇之地写到了小说创作中来，甚至可以不顾及汉语表达的确切含义。“明天早上在课堂的石阶前又碰到了蓉子”中的“明天”，在现代汉语表达里属于未来时，在作品中却是已然状态。现代汉语表达“规程”在这里被前所未有的

“粗暴”地破坏了，人们必须一字一句地去揣摩，去思考，去品味，这样一来，在字句意义探究的同时习惯造成的意识遗忘也可能被重新唤起，平常的场景、一般的故事都似乎有了不同的韵味。老舍也承认，欧化、外来语式，有不足，也有好处，如果“把含意复杂的一个长句拆开来说，恐怕就不能完全传达那个长句所要表现的意思了，句子的形式既变，意思恐怕也就或多或少总要有些变动；即使能够不多不少的恰切原意，那句子形式的变动也会使情调语气随着改变。”[12]新感觉派对外来语表达方式的“粗暴”、“犷野”使用，在语言表述的纯正和纯洁上并非都是成功的，但其“新感觉”的形成与此有很大关系却是不争事实。怎样评价它是一个问题，认定它们与作者写作风格的关系是另一个问题，后者才是我们这里所要研究的问题。

二

一般的所谓文学叙事，在语言技巧和使用语言的样态上大体可以被区分为三种形式，即：展演、纪述和独语。[13]在不同叙事作品中，这三种叙述形式会交相为用，但也会有所侧重，从而显现了不同的风格特色。随着社会的发展和其他姊妹艺术的影响，文学对这三种语言表达方式的依赖程度会发生微妙的变化，实现展演、纪述和独语的具体手段也会有所改变。一方面小说与散文比天然就注重于人物行动和故事情节的展演，经过长期的艺术实践，人们在小说中实现展演的手段和技巧已有了不小的变化。茅盾就曾指出，中国旧派文人“以‘记帐式’的叙述来做小说，以至连篇累牍的无非是‘动作’的‘清帐’”。[14]现代小说要学会描写，描写当中就有展演的技巧成分。另一方面，随着“影戏”艺术的出现，随着电影脚本写作进入到文学创作视野中来，人们在文学作品中体验到了实现展演的某种新的可能。众所周知，电影的最大特点是影像性，它要靠画面、靠色彩、靠人物的直接形体动作实现其“叙事”意图。电影叙事由于使用了胶片介质，凸现了蒙太奇的表现技巧，拓宽了叙事视野，展演故事的水平空前提高。传统小说叙事“花开两朵各表一枝”的无奈，在电影叙事中，顷刻之间被缓释，不同场景的转换省去了诸多不必要的交代。新感觉派小说叙事在这当中受到莫大启示，频繁的场景转换，不乏新意的故事衔接，使得新感觉派的小说变得身轻如燕，在复杂的叙事线索中穿梭自如、游刃有余：[15]

上海。造在地狱上面的天堂……

沪西，大月亮爬在天边，……

林肯路。……[16]

上海、沪西、林肯路，三个场景转换，先从整体的鸟瞰再到具体的聚焦。如果我们没有忘记的话，沈从文小说《边城》开头也有叙事场景的转换，然而不同的是，《边城》在不同场景转换时有一个假想的过渡方式，“由四川过湖南去，靠东有一条官路……”，作者引导我们按他指引的路径“走”，最后才“到达”茶峒溪边爷孙俩居住的小房。作者的聚焦有一个由远及近的过程，它是人们实际生活感知的需要。《上海的狐步舞》不是这样，在它的叙事意识中，不存在从一个场景到另一个场景怎样使人的意识发生衔接的问题，因为“上海”、“沪西”、“林肯路”，在电影表现中不需要过渡，在揣摩透了电影叙事技巧再写小说的人的意识中，写作不一定遵循人们的经验现实。蒙太奇的技巧，在情节与情节之间发生“隔断”的叙事方式，启示新感觉派获取了展演的新技能。《上海的狐步舞》有下面一段文字：

二楼：白漆房间，古铜色的鸦片香味，麻雀牌，《四郎探母》，《长三骂淌白小媚妇》，古龙香水和淫欲味，白衣侍者，娼妓捐客，绑票匪，阴谋和诡计，白俄浪人……

三楼：白漆房间，古铜色的鸦片香味，麻雀牌，《四郎探母》，《长三骂淌白小媚妇》，古龙香水和淫欲味，白衣侍者，娼妓捐客，绑票匪，阴谋和诡计，白俄浪人……

四楼：白漆房间，古铜色的鸦片香味，麻雀牌，《四郎探母》，《长三骂淌白小媚妇》，古龙香水和淫欲味，白衣侍者，娼妓捐客，绑票匪，阴谋和诡计，白俄浪人……

在每一层楼里，“镜头”都散落在一些重复性的具体意象上，意象与意象之间的叠加凸显了意义。这种叙事手段是谁给予作者的？电影出现之前的经验世界人们想不到这一点，也不屑于这样做，电影出现以后的银幕现实让人们感受到了这一表现方式的新奇，用这种方式展演故事成为了一种小说文本写作的可能。

对画面的感悟和推崇是新感觉派小说叙事的强项。影像中的画面与实际生活中人们看到的画面有所不同：

在高脚玻璃杯上，刘颜蓉珠的两只眼珠子笑着。

在别克里，那两只浸透了 Cocktail 的眼珠子，从外套的皮领上笑着。

在华懋饭店的走廊里，那两只浸透了 Cocktail 的眼珠子，从披散的头发边上笑着。

在电梯上，那两只眼珠子在紫眼皮下笑着。

在华懋饭店七层楼上一间房间里，那两只眼珠子，在焦红的腮帮儿上笑着。[17]

这些画面是经过“导演”编排的“特写”，是有意的设计和精心地选择，把它们放到一起，组成序列，是“导演”的艺术。现实经验世界没有这样的画面样态，“两只眼珠子”在“高脚玻璃杯上”笑，绝不是现实的模拟，它是一种全新艺术思维视野中的“创造”。推崇表演性和表现性，把叙事意图变成可视、可感的画面，是电影的艺术追求。穆时英在《上海的狐步舞》中写下的上述一段文字，其技巧是直接从电影中借用来的。如果说这样的“表演”主要还停留在单个镜头上，叙“说”性、情节性还不强，那么在《街景》中，作者的笔触已经学会了“谈入”和“淡出”，他把电影的叙事全过程都实录在了自己的笔下：

他慢慢儿地站起来，两条腿哆嗦着，扶着墙壁，马上就要倒下去似的往前走着，一步一步地。喃喃地说着：

“真想回去啊！真想回去啊！”

嘟！一只轮子滚过去。

（火车！火车！回去啊！）

猛的跳了出去。转着，转着，轰轰地，那永远地转着的轮子。轮子压上了他的身子。从轮子里转出来他的爸的脸，妈的脸，媳妇的脸，哥的脸……

[18]

这里有场景的说明——“真想回去啊！真想回去啊！”有分镜头的拍摄要求——“嘟！一只轮子滚过去。”还有拍摄方法的提示——“从轮子里转出来他的爸的脸，妈的脸，媳妇的脸，哥的脸……”相信经过观看电影被训练出来的现代读者，谁也不会把“火车”看作是实有之物，谁也不会认为作品写的是主人公在火

车轮子下与父母、亲人见面了。可是不要忘了，作品是小说文本而不是电影脚本。在小说文本叙事中我们曾看到过《华威先生》样的“速写”，看到过《边城》样的散文化叙事，但还很少看到过像新感觉派这样的“假设”性“表演”。诺思罗普·弗莱在《批评的剖析》一书中说：“文学和数学两者都是从假设出发的，而非从事实出发的；两者都可以运用于外部现实，而同时也存在于一种‘纯粹’或自我包容的形式之中。”[19]这也就是说文学作品中写到的“事实”并非事实。他说的对。然而在电影艺术出现之前，人们的假设性想象总有一个限度，虚拟的描述与人的实际感受还有千丝万缕的联系。新感觉派小说在这一途程上走得更远，他们把作品情境的“假设”性提到了一个新高度，发挥到了一个新水平。他们所描绘的画面是想象的创造，是表现情感的特殊手段。用符号学的术语来说，它是一个艺术的能指，在它背后还有一个现实生活中的所指期待着读者去发现。如果有谁把新感觉派小说画面的表现手段误认为是作品写实的对象，那么就像对着银幕开枪一样，你只给“道具”打了一个窟窿，真正的恶人照样逍遥法外。

新感觉派小说学会了用物象表示时间：

瞧着太阳站在我脑袋上面，瞧着太阳照在我脸上面，瞧着太阳移到墙根去，瞧着太阳躲到屋脊后面，瞧着太阳沉到割了麦的田野下面。[20]

本来在小说中叙说时间变化不用这么罗嗦，一句话就可以交代，“时间过去了半天”。但那是“说”，而这里是“演”，把抽象的观念叙事变成直观的可视形象，是新感觉派显示自己艺术才华的特有方式。用物象叙事，用影像去表达抽象意念，有它的不便，也有它的优势。虚拟意象“表演”出的意义，有时是述说无能为力的：

跳着，斯拉夫的公主们；跳着，白的腿，白的胸脯儿和白的的小腹；跳着，白的和黑的一堆……白的和黑的一堆。[21]

上了白漆的街树的腿，电杆木的腿，一切静物的腿……revue似地，把擦满了粉的大腿交叉地伸出来的姑娘们……白漆腿的行列。[22]

“斯拉夫的公主们”的“白腿”，“白的胸脯儿和白的的小腹”，许多“白的和黑的一堆”，视觉意象丰满，它们与同样显示着丰满视觉意象的“上了白漆的街树的腿，电杆木的腿”，原本是风马牛不相及的事，但在《上海的狐步舞》中，作者却在色彩和“图形”上发现了它们使人臆想不到的联系，行尸走肉、物欲横流，有生命的“白腿”与无生命的“白腿”又有什么区别？这个“意义”是从视觉图像的联想中获得的，是从排列整齐的行道树和成帮结队的舞女群的形式对比中产生的。离开电影蒙太奇技巧的启迪，离开视觉物象的对比，叙事脉络从何而来？写作的意义如何建构？

新感觉派小说对画面的偏爱和有效调用，移自多种“电影语言”。他们对电影叙事技巧的借鉴是全方位的，有时甚至达到了不顾小说文本规范的地步。他们像“演”电影一样，在小说中“塞”进去“插曲”：

“要到明年樱花开遍了东京的时候才能回来啊！”

“请在衣襟上簪着一个异国人的思恋吧！”

把领带上的那支缀着珠子的别针给了她，便默默地坐着。

——插曲——

明天会有太淡的烟和太淡的酒，

和磨不损的坚固的时间，

而现在，她知道应该有怎样的忍耐，

托密已经醉了，而且疲倦得可怜。

——插曲——[23]

诗歌或者说词曲不是不能写进小说的文本中来，中国古代小说的“有诗为证”和现代小说中人物的吟诗唱曲，都是诗词曲赋进入小说文本的有效途径。新感觉派小说写作不善于用这些手段，它们可以让“插曲”直接进入到作品文本中。在他们看来，“插曲”不是作品人物的行为，也不是作品体例的要求，而是作品情境展演的重要手段。声音在新感觉派作家写作视野中是不能不考虑的重要因素，就像电影从默片进入到有声影片时字幕被声音取代一样，这是进步和发明的馈赠，新感觉派的作者们当然不会对此“熟视无睹”。可是，如果说画面的对比，让他们领略到了色彩的神奇，传统的诗画同源理论也比较容易地让人们接受了画面的叙事价值；那么，把“声音”转换成叙事的成分却要困难得多，小说中直接引进

“插曲”的写作方法并不是一个好的选择。对比起来，新感觉派小说作者们在声音的诱惑下所形成的文学意识，那些在小说写作中涌起的激情、兴之所致的临场发挥似乎更有历史深蕴：

一只大号角呜呀呜的，中间那片地板上，一排没落的斯拉夫公主们在跳着黑人的蹁跹舞，一条条白的腿在黑缎裹着的身子下面弹着：——

得得得——得达！[24]

你得佩服作者写作时的情感投入，与其说他在写小说，莫不如说他在排演“影戏”，在他的意识中，声音效果要在适当的关节一起奏鸣出来，节奏不能乱——“得得得——得达”，做不到这一点要去训练，重来！不仅如此，人物的语言声腔也不能忽视。如果说有些影片为了追求至善至美，用甲演员去表演，用乙演员去配音，以此达到形体与声音的和谐；那么新感觉派的小说作者是深知其中的用意的。不过他们与电影毕竟不同，只要他们注意到了声音，就会在小说中合理地调用它。笑声可以表达情感，笑出一个花样和节奏来并不难——“哈，哈，哈！哈！哈！哈，哈，哈，哈！哈，哈，哈哈！”[25]13个“哈”，每一个“哈”都不同于相邻和相近的“哈”，连在一起，抑扬顿挫，可谓笑得有声有色、有情有趣！

新感觉派的小说作者，自觉、有意识地用写电影脚本的方式写小说，造成了小说写作的别一种风格和另一种情趣。从艺术样式的文类特征和区别角度看，不加区分的生吞活剥，不是明智的选择，但在当时的中国文坛，在文学技术性普遍受到冷遇的季节里，新感觉派的另僻蹊径，不仅在中国文学总体倾向上显示出了创新的勇气，更在对崭新艺术样式及其技巧的借鉴中做出了贡献。他们对历史提供给自己的机遇，毫不犹豫地捕捉到了，并在自己的艺术实践中认真地实行了。后来的中国文学可能不完全赞同他们的做法，但自觉吸收不同艺术样态的经验，开拓艺术变革新境界的思路不能放弃，因为“感觉”的新奇和新鲜永远是葆有鲜活艺术生命力的生动体现。

The Rude Wording and False Image--A new understanding of the forming of New Sensation School

YUAN Guoxing

Abstract: The forming of New Sensation School has something to do with the writers' experience of exotic culture and the learning from other forms of arts. The direct use of Japanese vocabulary and expression and the transformable use of the techniques in movies are two primary examples. The work of this school makes contributions to the transformation of both modern Chinese culture and literature.

Keywords: New Sensation School, Japanese vocabulary, movie technique

- [1] 参见鲁迅：《“硬译”与“文学的阶级性”》，《鲁迅全集》第四卷，人民文学出版社，1982。
- [2] 实藤惠秀：《中国人留学日本史》，北京三联书店，1983
- [3] 老舍：《我的“话”》，《文艺月刊》6月号，1941、6、16。
- [4] 刘呐鸥：《流》，《中国现代各流派小说选》（二）265页，北京大学出版社，1986。
- [5] 刘呐鸥：《流》，《中国现代各流派小说选》（二）266页，北京大学出版社，1986。
- [6] 穆时英：《被当作消遣品的男子》，《中国现代各流派小说选》（二）324页，北京大学出版社，1986。
- [7] 刘呐鸥：《流》，《中国现代各流派小说选》（二）267、268页，北京大学出版社，1986。
- [8] 穆时英：《夜总会里的五个人》，《中国现代各流派小说选》（二）281页，北京大学出版社，1986。
- [9] 刘呐鸥：《流》，《中国现代各流派小说选》（二）268页，北京大学出版社，1986。
- [10] 刘呐鸥：《两个时间的不感症者》，《中国现代各流派小说选》（二）263页，北京大学出版社，1986。
- [11] 穆时英：《被当作消遣品的男子》，《中国现代各流派小说选》（二）

326、338 页，北京大学出版社，1986。

[12] 老舍：《我的“话”》，《文艺月刊》6月号，1941、6、16。

[13] 有关小说中展演、纪述和独语叙述形式的区分，请参见袁国兴：《〈华威先生〉的“速写”艺术与“展演”技巧》，《福建论坛》，2005、8。

[14] 茅盾：《自然主义与中国现代小说》，《小说月报》13卷7号，1922。

[15] 李今女士也曾以《新感觉派和二三十年代的 Hollywood 电影》为题，对新感觉派小说与电影表现方式的关系进行了研究，见《中国现代文学研究丛刊》，1997、3。

[16] 穆时英：《上海的狐步舞》，《中国现代各流派小说选》（二）301页，北京大学出版社，1986。

[17] 穆时英：《上海的狐步舞》，《中国现代各流派小说选》（二）308——309页，北京大学出版社，1986。

[18] 穆时英：《街景》，《中国现代各流派小说选》（二）315页，北京大学出版社，1986。

[19] 诺思罗普·弗莱：《批评的剖析》462页，百花文艺出版社，1998。

[20] 穆时英：《被当作消遣品的男子》，《中国现代各流派小说选》（二）336页，北京大学出版社，1986。

[21] 穆时英：《夜总会里的五个人》，《中国现代各流派小说选》（二）286页，北京大学出版社，1986。

[22] 穆时英：《上海的狐步舞》，《中国现代各流派小说选》（二）303页，北京大学出版社，1986。

[23] 穆时英：《PIERROT》，《中国现代各流派小说选》（二）361页，北京大学出版社，1986。

[24] 穆时英：《夜总会里的五个人》，《中国现代各流派小说选》（二）286页，北京大学出版社，1986。

[25] 穆时英：《夜总会里的五个人》，《中国现代各流派小说选》（二）293页，北京大学出版社，1986。