

兩種先鋒性理念的並置與矛盾： 論《新文藝》雜誌的文藝傾向*

鄭可怡

香港中文大學中國語言及文學系

引言

《新文藝》雜誌 (*La Nouvelle littérature*) 於 1929 年 9 月創刊，1930 年 4 月停刊，由上海水沫書店出版。¹ 跟「中國左翼作家聯盟」成立 (1930 年 2 月) 於相近的歷史背景之下，《新文藝》既駐足於世界文藝思潮的尖端，亦回應當時國內的政治環境變化。身兼作家、譯者的「現代派」編輯群²——施蟄存 (1905–2003)、劉呐鷗 (1905–1940)、徐霞村

* 本文提交學報後，蒙編輯延請三位專家學者隱名評審，其中意見精闢獨到，極具啟發，筆者獲益匪淺，謹此致謝。

¹ 《新文藝》總共出版八期：第 1 卷第 1 期 (1929 年 9 月)、第 1 卷第 2 期 (1929 年 10 月)、第 1 卷第 3 期 (1929 年 11 月)、第 1 卷第 4 期 (1929 年 12 月)、第 1 卷第 5 期 (1930 年 1 月)、第 1 卷第 6 期 (1930 年 2 月)、第 2 卷第 1 期 (1930 年 3 月)、第 2 卷第 2 期 (1930 年 4 月)，但也有延期出版的情況，詳見後文。

² 中國現代文學史上有關「現代派」的說法，最早見於三十年代的評論。1937 年，傅東華從作家的共同審美趣味及發表園地兩方面，提出現代派的形成，成員主要包括施蟄存、杜衡、穆時英、葉靈鳳和戴望舒，指他們「雖不曾造成一種思潮，卻曾造成了一種特殊的『趣味』。……他們在歷史上各人都本無所隸屬，而由於同在一個刊物〔《現代》〕上做稿，或由私人交誼的比較密切，氣味之比較相投，就仿佛成為了一個集團的模樣。……他們在文藝的趣味上，也確有一個共同之點」。見傅東華：〈十年來的中國文藝〉，載《中國新文學大系 1927–1937》(上海：上海文藝出版社，1987 年)，第一集《文學理論集一》，頁 287–88。雖然三十年代中國文壇出現不少熱衷西方現代主義文學的作家，並大量譯介相關思潮的文學著作，但基於相異的歷史背景、文化傳統和個人社會政治意識，現代主義文學在中國的發展始終有別於十九世紀末至二十世紀的歐洲，不少學者曾作深入分析。本文稱《新文藝》的編輯群為現代派的「作家—譯者—編輯群」，乃從較寬廣的角度凸顯這個群體的共同審美趣味。參考 Leo Ou-fan Lee, “Modernism in Modern Chinese Literature: A Study (Somewhat Comparative) in Literary History,” *Tamkang Review* 10, no. 3 (Spring 1980), pp. 282–86。

(1907–1986) 和戴望舒 (1905–1950)，³ 遂通過八期有限的篇幅，極力表現對文學和政治改革的前瞻性視野。⁴《新文藝》翻譯了日、法、意、英、美、德、蘇、挪威、西班牙、奧地利、匈牙利這十一個國家的文學作品，引介思想傾向相異相悖的文藝思潮，包括法國的象徵主義、英國的頹廢唯美派、日本的新感覺派和左翼文藝、蘇俄的未來主義和普羅文學。此外，雜誌不斷引進以馬克思主義文藝理論為基礎的「先進」、「科學」文藝研究方法，以求改革當時的文學觀念。這種追求藝術先鋒性和意識形態先鋒性的激進姿態，在二十年代末期處於左翼主流文學相對邊緣位置的《新文藝》雜誌裏，表現鮮明。

從文藝思潮與雜誌研究的角度而言，《新文藝》一直被置諸三十年代現代派系列刊物的論述框架之內。由於雜誌的編輯、撰稿者和譯者之間緊密的人事關係、相近的編輯方針和文藝取向，當時的評論家已將《新文藝》和較早年的《無軌列車》(劉吶鷗主編，1928–1929) 以及後來的大型雜誌《現代》(施蟄存主編，1932–1935)，視為互有承接的系列刊物。八十年代，嚴家炎從文學流派史的角度，配合文人團體和雜誌刊物的分析，直接據上列三種雜誌討論「中國第一個現代主義小說流派」的醞釀和形成。⁵ 從系列刊物的角度考察，它們無疑為二、三十年代現代派詩歌和新感覺派小說的發展脈絡，以至現代主義、象徵主義等歐美文藝思潮移植中國等研究，提供了

³ 《新文藝》第1卷第2期名為「讀者會」的通訊欄內，曾向讀者表明雜誌編委會成員為施蟄存、徐霞村、劉吶鷗、戴望舒四人。不過雜誌改革後出版第2卷第1期的法譯期刊目錄上，紀錄當時的編委會成員除施蟄存、劉吶鷗和戴望舒以外還有蘇汶(杜衡)和孫春靈。見〈答覆陳華先生〉，《新文藝》第1卷第2期，頁398；《新文藝》第2卷第1期，法譯期刊目錄。

⁴ 考察《新文藝》編輯同人的政治傾向，還應考慮他們曾經直接參與的政治活動，例如1926年戴望舒、施蟄存、杜衡三人參加了共產主義青年團，及後還跨黨加入國民黨，參加散發傳單等宣傳活動。篇幅所限，本文僅就《新文藝》雜誌編、譯、寫作等方面，探討雜誌編輯在特殊歷史背景之下對文學與政治關係的觀點。至於《新文藝》編輯同人早年的政治活動如何影響他們日後的政治傾向和文學觀念，有待另文再議。參考王文彬：〈戴望舒年表〉，《新文學史料》2005年第1期，頁95–96；黃德志、肖霞：〈施蟄存年表〉，《淮陰師範學院學報》2003年第1期，頁26–27。另外，杜衡也曾於三十年代隱晦地提及此事，見杜衡：〈在理智與感情底衝突中的十年間〉，載《創作的經驗》(上海：天馬書店，1933年)，頁131–32。

⁵ 嚴家炎從文學流派史的角度全面疏理現代小說的發展，以新感覺派作為中國現代文學史上「第一個現代主義小說流派」。在文藝創作方面，他從《無軌列車》、《新文藝》和《現代》三種雜誌討論相關小說流派的醞釀和形成。見嚴家炎：〈三十年代的現代派小說——中國現代小說流派論之五〉(1982年講稿撮寫)，載所著《論現代小說與文藝思潮》(長沙：湖南人民出版社，1987年)，頁95–107。

大量的原始材料。⁶《新文藝》與其他兩種刊物甚至成為二十世紀中國現代主義文學發展的基本研究對象。然而，相關論述也模糊了三種雜誌同中有異的地方，甚至掩蓋了《新文藝》內部各種思想和文藝傾向之間複雜的矛盾性。

造成這種情況的主要原因有二。其一，上述系列刊物的研究多以《現代》為主而兼論《新文藝》。論者運用比較文學的研究方法，從文學翻譯以及文化過濾的角度，分析雜誌對歐美現代主義文學的引入和接受情況；⁷又或借助歐美學者關於「現代性」(modernité)的論述，探討兩種針鋒相對的現代性——相信進步學說、崇拜科學理性、帶來經濟社會變化的「資產階級現代性」，以及主張反傳統、反平庸、否定資產階級價值標準的「文化現代性」——如何結合並展現在文學雜誌之中。⁸此等討論均未能深入探討《新文藝》在藝術和思想傾向上的矛盾衝突。再者，縱然現代性和「先鋒派」(avant-garde)文藝同樣建基於線性不可逆轉的時間意識，但針對的核心問題並不相同。⁹本文參考西方十九世紀以降兩種先鋒派(政治先鋒派和藝術先鋒派)複雜關係

⁶ 論者研究三十年代現代派詩歌和新感覺派小說的密切關係，多以這三種雜誌為基本考察對象。參考陳旭光：〈《現代》雜誌的「現代」性追求與中國新詩的「現代化」動向〉，《文藝理論研究》1998年第1期，頁67-74；葛飛：〈新感覺派小說與現代派詩歌的互動與共生——以《無軌列車》、《新文藝》、《現代》為中心〉，《中國現代文學研究叢刊》2002年第1期，頁164-78。

⁷ 例如潘少梅：〈《現代》雜誌對西方文學的介紹〉，《中國現代文學研究叢刊》1991年第1期，頁177-94；馬以鑫：〈《現代》雜誌與現代派文學〉，《華東師範大學學報》1994年第6期，頁31-37。

⁸ 「資本階級現代性」和「文化現代性」的分裂和矛盾，是現代性論述中的核心問題。歷來學者討論現代性的概念均強調十九世紀法國詩人波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821-1867)的重要地位，原因亦在於此。波特萊爾不僅通過《1846年的沙龍》和《現代生活的畫家》等藝術評論，詳細探討短暫、偶然的「瞬間」時間價值觀念以及現代性美學特質；他在散文詩集《惡之花》和《憂鬱的巴黎》裏對現代都市文明的描繪，更展現了兩種互相矛盾的現代性融合、並存的可能。參考Charles Baudelaire, "Salon de 1846," "Le Peintre de la vie moderne," in *Œuvres complètes de Baudelaire* (Paris: Gallimard, 1961), pp. 949-52, 1152-54, 1163-66; Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité* (Paris: Seuil, 1990), pp. 28-38; Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham, NC: Duke University Press, 2003), pp. 41-42, 46-58; Leo Ou-fan Lee, "In Search of Modernity: Some Reflections on a New Mode of Consciousness in Twentieth-Century Chinese History and Literature," in *Ideas across Cultures: Essays on Chinese Thought in Honor of Benjamin I. Schwartz*, ed. Paul A. Cohen and Merle Goldman (Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 1990), pp. 122-35。

⁹ 本文所論的先鋒派，並非專指一次大戰後出現的立體主義(cubism)、未來主義(futurism)、達達主義(Dadaism)和超現實主義(surrealism)等先鋒藝術流派。本文試從宏觀角度考察整個「先鋒」概念的形成，並參考自十九世紀以來先鋒派論述中爭辯不休的核心問題——「政

[下轉頁288]

的論述，探討《新文藝》如何同時進行思想和藝術的革新，並詳細討論雜誌「作家－譯者－編輯群」對左翼文藝理論和創作的探索。

其二，《新文藝》以至整個系列雜誌的編輯一直以先鋒者的姿態，將不同思想傾向的文藝思潮兼容並蓄，但在愈見嚴峻的文學環境下，雜誌的政治立場以及與左翼文藝的關係，均成為評論者刻意迴避的論題。《新文藝》創刊以前一年（1928），全由共產黨黨員組成的太陽社成立並出版《太陽月刊》，郭沫若也在《創造月刊》發表〈英雄樹〉，提出「革命文學」的口號，中國文壇政治化的發展日益顯明。《新文藝》的編輯卻從世界文藝思潮發展的宏觀角度為自己的刊物定位為「最新穎的雜誌」，¹⁰以「新鮮的氣息」、「新鮮的風格」肯定不同意識形態的作品。¹¹及至《新文藝》停刊，施蛰存受聘主編《現代》，面對的文學環境已大為不同，但仍堅持在文藝層面上保持「中間路線」，強調刊物按照「文學作品的本身價值」選載文章，「不預備造成任何一種文學上的思潮，主義，或黨派」，並希望「得到中國全體作家的協助，給全體的文學嗜好者一個適合的貢獻」。¹²《現代》的政治取向隨即被批評為「不左不右，亦左亦右」，加上後來「第三種人」的論爭，《現代》以至整個系列刊物與左翼文藝的關係，成為文學史上的敏感議題，長年以來缺乏足夠的討論。¹³

〔上接頁287〕

治先鋒性」和「藝術先鋒性」兩者之間矛盾複雜的關係，以期深化《新文藝》的討論。參考 Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, trans. Gerald Fitzgerald (Cambridge, MA: Harvard University Press, Belknap Press, 1968), pp. 8–12, 94–101; Raymond Williams, “The Politics of the Avant-Garde,” in *The Politics of Modernism: Against the New Conformists* (London: Verso, 1989), pp. 49–63; Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, pp. 95–97。

¹⁰ 〈新文藝月刊社廣告〉，《新文藝》第1卷第1期，卷首。

¹¹ 〈編者的話〉，《新文藝》第1卷第1期，頁201；〈編者的話〉，《新文藝》第1卷第6期，頁1225。

¹² 施蛰存：〈創刊宣言〉，《現代》創刊號（1932年5月），頁2。另參考施蛰存：〈《現代》雜憶（一）〉，《新文學史料》1981年第1期，頁214。

¹³ 三十年代論者對《現代》雜誌的性質和定位並不一致。他們或視之為「純文藝」雜誌，或批判其「不左不右，亦左亦右」的政治取向，甚至以《現代》為「『第三種人』的同人雜誌」。1934年的〈上海市黨部文藝宣傳工作報告〉卻從另一角度批評現代書店為「共產黨所利用的書店」、「左翼作家的本營」，更將《現代》定類為「半普羅」背景的文藝雜誌。參考傅東華：〈十年來的中國文藝〉，頁287–88；谷非（胡風）：〈粉飾，歪曲，鐵一般的事實〉，《文學月報》第1卷第5、6號合刊（1932年12月），頁107–17；〈上海市黨部文藝宣傳工作報告〉，載陳瘦竹（主編）：《左翼文藝運動史料》（南京：南京大學學報編輯部，1980年），頁315–16，319；施蛰存：〈《現代》雜憶（一）〉，頁214。直至九十年代，學者開始重新檢視《現代》及其主編施蛰存跟左翼文藝的微妙關係。參考Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945* (Cambridge, MA: Harvard

〔下轉頁289〕

《新文藝》致力引介各種相悖相異的文藝思潮，其中最為論者忽視的，正是雜誌對外宣稱向左翼文藝的「轉向」發展。《新文藝》在「左聯」成立以前的一個月，預告編輯方向的改變，直接回應國內文學環境的變化。雜誌第1卷第5期所載〈編輯的話〉即向讀者表示：「一九三零年的文壇終於將讓普魯文學抬頭起來，同人等不願自己和讀者都萎靡著永遠做一個苟安偷樂的讀書人，所以對於本刊第二卷起的編輯方向也決定改換一種精神。」¹⁴編者在雜誌轉向前最後一期所載〈編輯的話〉裏，繼續表明：「本期是第一卷的最後一期，也就是我們舊的皮剝將蛻化了，而開始一個燦爛的新的生命的一期。不是殘喘，是斷然的決意，讀者當能看得出來。」¹⁵兩則〈編輯的話〉說明《新文藝》編輯面對雜誌轉向的複雜心態，一方面正如施蛰存回顧雜誌轉向問題時指出，《新文藝》是在「普魯文學抬頭」的「形勢要求」之下改換編輯方向，並按原定計劃，於第2卷第1期（1930年3月）以「左翼刊物的姿態出現」。¹⁶政治環境急劇變化無疑影響了文人作家的思想取向，普遍的政治文化心態同樣形成讀者特殊的閱讀需求，¹⁷文藝刊物的蛻變和轉向因此成為三十年代常見的文學現象。¹⁸另一方面，兩則

〔上接頁288〕

University Press, 1999), pp. 130–37, 148–50; Shu-mei Shi, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917–1937* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001), pp. 239–57; 黃忠來：〈施蛰存與左翼文學運動〉，《江西社會科學》2001年第6期，頁37–40；董麗敏：〈文化場域、左翼政治與自由主義——重識《現代》雜誌的基本立場〉，《社會科學》2007年第3期，頁174–83；楊迎平：〈永遠的現代——施蛰存論〉（北京：光明日報出版社，2007年），頁68–71，108–23。

¹⁴ 〈編輯的話〉，《新文藝》第1卷第5期，頁1038。

¹⁵ 〈編輯的話〉，《新文藝》第1卷第6期，頁1225。

¹⁶ 施蛰存負責主編《現代》雜誌以後一年（1933），曾談及《新文藝》的轉向問題：「普羅文學運動的巨潮震撼了中國文壇，大多數作家，大概都是為了不甘落伍的緣故，都『轉變』了。《新文藝》月刊也轉變了。」見施蛰存：〈我的創作生活之歷程〉，載《創作的經驗》，頁81。八十年代，他再次憶述《新文藝》的轉向，表示了相近的意見。見施蛰存：〈我們經營過三個書店〉，《新文學史料》1985年第1期，頁188。

¹⁷ 《新文藝》在「廢刊號」的〈編者的話〉裏曾表示雜誌轉向和讀者的閱讀取向相關：「因為時代的風波激蕩了我國文藝界，於是本刊因為不願被棄於親愛的讀者，所以也宣告了方向的轉變。」近年學者也開始從文學生產、讀者消費的角度，考察三十年代文學雜誌的發展取向與當時閱讀需求的關係。參考〈編輯的話〉，《新文藝》第2卷第2期，頁409；曠新年：〈一九二八年的文學生產〉，《讀書》1997年第9期，頁25–32；朱曉進等：《非文學的世紀：20世紀中國文學與政治文化關係史論》（南京：南京師範大學出版社，2004年），頁126–46。朱曉進的觀點亦見其早期文章〈論三十年代文學雜誌〉，《南京師大學報（社會科學版）》1999年第3期，頁106–7。

¹⁸ 高長虹、高歌主編的《泰東》月刊（1927年9月至1929年8月），在第1卷第8期以「泰東編輯部」的名義刊登〈九期刷新徵文啟事〉，表示「本刊從下期起，決計一變過去燕雜柔弱的

〔下轉頁290〕

〈編輯的話〉同樣說明《新文藝》對左翼文藝的轉向發展，並非純粹由外在形勢使然。雜誌編輯在一定程度上理解並且接納無產階級的文藝理論觀點，表示不願在家國危難的情況下做「萎靡」、「苟安偷樂」的「讀書人」。他們以為編輯方向的轉變為雜誌展開「一個燦爛的新的生命」，指出相關的決定「不是殘喘」的結果，乃出於「斷然的決意」，往後甚至確認雜誌的轉向是「一個進步的改革」。¹⁹其實，《新文藝》對無產階級文藝理論的探討，遠早於第2卷的轉向。雜誌改革前、後期對左翼文藝理論觀點不同層面的介紹和討論，以至於普羅文學的翻譯和創作，都表現了《新文藝》的「作家－譯者－編輯群」對藝術先鋒性和意識形態先鋒性並行的探索過程。²⁰

本文以處於邊緣位置的《新文藝》月刊為考察對象，循雜誌探索藝術和意識型態雙重先鋒性的進路，重新審視雜誌的文藝傾向，並從以下三方面進行探討：第一，從雜誌翻譯外國文學作品的選取原則、宣傳文字對水沫書店出版書籍的介紹與評價、編輯自身創作的內部評價這三方面，探討當時《新文藝》對思想傾向相悖的新興文學的理解和接受，並從而探索「先鋒」概念的具體涵義；第二，通過《新文藝》編輯選譯的文藝評論，進一步闡釋雜誌與當時左翼文藝思潮的關係，探討藝術先鋒性和意識形態先鋒性二者並行的可能；第三，檢視雜誌轉向前後，身兼《新文藝》編輯、譯者的作家對普羅文學的創作，從而探討時代轉變之下文人追求雙重先鋒性所面對的兩難處境。

〔上接頁289〕

現象，重新獲得我們的新生命，以後要盡量登載並且徵求的是：(1)代表無產階級苦痛的作品。(2)代表時代反抗精神的作品。(3)代表新舊勢力的衝突及其支配下的現象的作品」，並指「一切從不澈底不健全的意識而產生的文藝，我們總要使之絕跡于本刊，這是本刊生命的轉變」。見泰東編輯部：〈九期刷新徵文啟事〉，《泰東》第1卷第8期(1928年4月)。另外，葉靈鳳、潘漢年主編的《現代小說》(1928年1月至1930年3月)，亦於第3卷第1期的〈編輯隨筆〉宣告「蛻變」：「關於這一次編制方面的蛻變，我們並不是完全無意的。……從這一期起，我們今後要向下列四個方面努力：A，介紹世界新興文學及一般弱小民族的文藝。B，努力國內新興文學運動。C，扶持鼓勵國內被壓迫的無名作家。D，介紹批評國內出版的書報。」同期的〈文藝通訊〉即集中討論普羅文學的題材問題。見〈編輯隨筆〉、〈文藝通訊：普羅文學題材問題〉，《現代小說》第3卷第1期(1929年10月)，頁1-4，353-58。

¹⁹ 〈編輯的話〉，《新文藝》第2卷第1期，頁226。

²⁰ 雖然史書美曾指出《新文藝》延續《無軌列車》對藝術和意識型態先鋒性的發展，然而有關論述將雙重先鋒性發展簡化為純藝術形式的探索和社會主義意識型態的宣傳，並未從理論層面或實際情況深入探討兩種先鋒性在《新文藝》之中所呈現的複雜關係。參考 Shu-mei Shi, *The Lure of the Modern*, p. 247。

「先鋒」概念之下不同思想傾向並行的新興文學

不少學者已經指出，「先鋒」(avant-garde)一詞是源自軍事意涵的戰爭術語，往後以類比的方式被借用於文學、藝術和政治領域，凸顯當中強烈的戰鬥意識和激進的論戰姿態。在十八世紀法國革命的歷史背景下，此術語的使用從革命歷史的語境轉入文化藝術批評的領域。特定用法首見於1825年法國烏托邦社會主義者聖西門(Henri de Saint-Simon, 1760–1825)〈藝術家、學者與工業家對話〉(“L’Artiste, le Savant et l’Industriel. Dialogue”)一文。²¹聖西門指出，藝術家擁有文學、繪畫、音樂等不同藝術媒體的「各種武器」向人民傳播新觀念，其藝術力量最為「直接」和「迅速」(la plus immédiate et la plus rapide)，故此他們應採取「最具生命力和決定性的行動」(l’action la plus vive et la plus décisive)，²²並與學者和工業家組成菁英集團，共同推動社會改革；此等理念影響了日後馬克思主義文藝理論的基本觀點。

由於藝術家對先鋒者身份和責任的自覺性，即「先鋒」術語在歷史化過程上涵義轉變的重點，他們不論在藝術或政治層面，均具意識地走在時代的尖端。正是這種自覺意識賦予藝術家作為領導者的使命感、權力和責任。聖西門的論述強調了藝術改革社會的政治功能，故此自「先鋒」被引入文藝批評領域開始，先鋒藝術的概念便無法和政治撇清，兩者之間支配從屬的關係甚至進入進退兩難的困境。藝術的本質，以至它和意識形態先鋒性的矛盾，都成為先鋒派理論的核心問題。²³《新文藝》雜誌對兩種先鋒性的探索以及其中牽涉的問題，正可借鑑西方經驗以深理解。

新興文學的選譯原則

先鋒派所強調線性不可逆轉的時間意識和改革者的定位，首先充分表現在《新文藝》對外國新興文學的選譯上。不論是外國文學整體發展還是個別作家的介紹，《新文藝》都著重現代文學的範疇和現代作家的身份，嘗試在雜誌內部營造中國文學與世界

²¹ “L’Artiste, le Savant et l’Industriel. Dialogue,” in [Henri de Saint-Simon], *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (Paris: Galerie de Bossange Père, 1825), pp. 331–92. 此書出版時未署作者姓名，一般認為是法國聖西門的著作，但書前〈說明〉的署名已表示此書由不同作者合作而成。近年論者或認為〈藝術家、學者與工業家對話〉一文乃由聖西門的信徒羅德里格斯(Olinde Rodrigues, 1795–1851)據其意見撰寫。關於此文的作者問題，參考Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, pp. 101–2，此處不贅。

²² 聖西門甚至直言藝術的終極目標：「為社會帶來正面的力量，真實而神聖的功能，讓社會所有知識領域在它們得到最大發展的時代，急速前行！這是藝術家的責任，這是他們的使命。」(筆者譯文)見“L’Artiste, le Savant et l’Industriel. Dialogue,” p. 347。

²³ Donald D. Egbert, “The Idea of ‘Avant-garde’ in Arts and Politics,” *The American Historical Review* 73, no. 2 (December 1967), pp. 340–44.

文學的「共時對話」(synchronic dialogue)。《新文藝》連續刊載美國小說家及文評家勒維生(Ludwig Lewisohn, 1882–1955)的譯介文章,詳細闡述近代法蘭西詩人的寫作,²⁴並自首期開始刊登〈現代希臘文學〉、〈阿根廷近代文學〉和〈葡萄牙現代文學〉等文論,關注西歐中心國家以外南歐和南美的現代文學發展。²⁵同樣,《新文藝》各期以專文介紹外國新興文學,著眼於二十世紀當下的世界文壇,選取的詩人作家均為雜誌編輯和讀者的同代人,包括1917年獲諾貝爾文學獎的挪威小說家哈姆(Knut Hamsun, 1859–1952)、意大利小說家魏爾嘉(Giovanni Verga, 1840–1922)、西班牙散文家阿左林(Azorín, 1873–1967)、蘇聯詩人馬雅珂夫斯基(今譯馬雅可夫斯基)(Vladimir Mayakovsky, 1893–1930)和小說家巴別爾(Isaac Babel, 1894–1940)。²⁶

《新文藝》走向世界文學發展尖端的同時,還著重翻譯不同文藝思潮的作品。戴望舒、杜衡和劉吶鷗依照個人的審美興趣,在雜誌首六期分別以專輯形式,系統地選譯了法國象徵主義詩人馬拉美(Stéphane Mallarmé, 1842–1898)、耶麥(Francis Jammes, 1868–1938)、福爾(Paul Fort, 1872–1960),英國頹廢唯美派詩人道生(Ernest Dowson, 1867–1900)、日本浪漫主義詩人堀口大學(1892–1981)和蘇聯未來主義詩人馬雅可夫斯基的作品。²⁷至於小說方面,《新文藝》除譯介法國的高萊特(Sidonie-Gabrielle Colette, 1873–1954)和日本的菊池寬(1888–1948)、谷崎潤一郎(1886–1965)等著名的現代作家以外,還選譯了不少外國左翼文藝著作。《新文藝》改革以前,曾

²⁴ 勒維生(著)、施蟄存(譯):〈近代法蘭西詩人〉,《新文藝》第1卷第3期,頁415–33;第1卷第4期,頁705–28;第1卷第5期,頁983–96。

²⁵ 參考迦桑察季思(著)、吳克修(譯):〈現代希臘文學〉,《新文藝》第1卷第1期,頁77–86;孫春霆:〈阿根廷近代文學〉,《新文藝》第1卷第2期,頁289–310;李晉華:〈葡萄牙現代文學〉,《新文藝》第1卷第3期,頁449–52。另外,《新文藝》第1卷第3期〈編者的話〉曾提及雜誌系統介紹外國現代文學的計劃,並預告刊登〈現代烏克蘭文學〉一文,然而此文最終未有發表。見〈編者的話〉,《新文藝》第1卷第3期,頁602。

²⁶ 外國新興作家的介紹包括:宮原晃一郎(著)、汪馥泉(譯):〈關於哈姆生〉,《新文藝》第1卷第1期,頁99–104;C. Puglionisi(著)、徐霞村(譯):〈魏爾嘉論〉,《新文藝》第1卷第2期,頁217–24;徐霞村:〈一個絕世的散文家——阿左林〉,《新文藝》第1卷第4期,頁633–36;克爾仁赤夫(著)、洛生(劉吶鷗)(譯):〈論馬雅珂夫斯基〉,《新文藝》第2卷第2期,頁264–76。此外,《新文藝》對部份作家的引介,更配合其作品翻譯,同期刊載,例如魏爾嘉著、徐霞村譯的〈鄉村的武士〉與作者的介紹文章同載於第1卷第2期;〈馬雅珂夫斯基詩抄〉與詩人的介紹文章同載於第2卷第2期;阿左林著、江思(戴望舒)譯的〈修傘匠〉、〈賣糕人〉和〈哀歌〉,則早於作家的專文介紹,分別發表於第1卷第2及第3期。至於哈姆生著、章鐵民據英譯本轉譯的《餓》,則由上海水沫書店於1930年出版。

²⁷ 參考《新文藝》第1卷第1期〈耶麥詩抄〉、第1卷第2期〈馬拉美詩抄〉、第1卷第3期〈道生詩抄〉、第1卷第4期〈堀口大學詩抄〉(今作堀口大學)、第1卷第5期〈保爾福爾詩抄〉和第2卷第2期〈馬雅珂夫斯基詩抄〉。

通過創刊號的〈文壇消息〉詳細介紹匈牙利新進的普羅作家，往後陸續刊載從新感覺派轉向無產階級寫作的片岡鉄兵（1894–1944）、美國左翼作家賈克·倫敦（今譯傑克·倫敦）（Jack London, 1876–1916）和蘇聯「同路人」作家嘉達葉夫（今譯卡達耶夫）（Valentin Kataev, 1897–1986）的譯作。²⁸自雜誌第2卷轉向以後，更重點譯介蘇聯無產階級作家巴別爾和高爾基（Maxim Gorky, 1868–1936）、日本的林房雄（1903–1975）和葉山嘉樹（1894–1945）。總括而言，《新文藝》沿著直線、進步的時間意識，參照當時世界文學的發展以求革新國內的文學形式和思想。在這前提之下，雜誌引進藝術取向和意識形態相異甚至相悖的作品，這種做法進一步呈現在兩個方面：（一）《新文藝》對於所屬書店（水沫書店）編印文學及理論翻譯叢書的宣傳文字，包括內容介紹和評價；（二）《新文藝》雜誌編輯自身創作的內部評價。

宣傳文字表現的評價準則

近年文學史的研究範圍不斷拓展，現代文學雜誌的封面、刊頭、插圖以及書籍的廣告宣傳都成為重要的文學史料，有助還原文學「生產」的本來面目。²⁹《新文藝》刊載的書刊廣告以文字為主，介紹作家著作並具有文學評論的特點，直接表現編輯的文學視野和雜誌的思想取向。《新文藝》出版之初，水沫書店計劃編印三種文學翻譯和理論翻譯的系列叢書。第一種「科學的藝術論叢書」，雜誌創刊時曾用兩大頁篇幅的廣告介紹擬將印行的十二種著作，主要為馬克思主義文藝理論，包括蘇聯盧那卡爾斯基（Anatoly Lunacharsky, 1875–1933）、波格達諾夫（Aleksandr Bogdanov, 1873–1928）、蒲力汗諾夫（今譯普列漢諾夫）（Georgi Plekhanov, 1857–1918）和德國梅林格（Franz Mehring, 1846–1919）的文論。³⁰就《新文藝》創刊時已出版的譯著而言，值得

²⁸ 魯迅曾經這樣解說「同路人」作家：「『同路人』者，謂因革命中所含有的英雄主義而接受革命，一同前行，但無徹底為革命而鬥爭，雖死不惜的信念，僅是一時同道的伴侶罷了。」二十年代末期，大量的蘇聯文學被介紹到中國，就以同路人的作品居多。魯迅以為原因「恐怕也是這種沒有立場的立場，反而易得介紹者的賞識之故了」。見魯迅：〈《豎琴》前記〉，載魯迅（編譯）：《豎琴》（上海：良友圖書印刷公司，1933年），頁4–5。

²⁹ 主要參考李輝：〈現代文學廣告錄〉，《中國現代文學研究叢刊》1986年第1期，頁309–10；楊義：〈序言〉，載楊義、中井正喜、張中良：《二十世紀中國文學圖志》（臺北：業強出版社，1995年），上冊，頁6–11；金宏宇、彭林祥：〈新文學廣告的史料價值——以30年代的三個廣告事件為例〉，《中國現代文學研究叢刊》2007年第4期，頁44–45。

³⁰ 「科學的藝術論叢書」的書目由馮雪鋒和魯迅擬定，《新文藝》創刊時已出版的書籍有五本：蘇聯盧那卡爾斯基《藝術之社會基礎》、波格但諾夫《新藝術論》、蒲力汗諾夫《藝術與社會生活》、盧那卡爾斯基《文藝與批評》和德國梅林格《文學評論》；仍未出版的有七本：蘇聯蒲力汗諾夫《藝術論》和《藝術與文學》、列褚耐夫《文藝批評論》、亞柯弗列夫《蒲力汗諾夫論》、盧那卡爾斯基《霍善斯坦因論》、伊利依契（列寧）和蒲力汗諾夫《藝術與革命》，

[下轉頁294]

注意的是蘇汶(杜衡)翻譯波格達諾夫《新藝術論》和魯迅翻譯盧那卡爾斯基《文藝與批評》二書的宣傳文字：

波格達諾夫底關於藝術的遺著，係是研究新藝術論與新藝術的人不可〔不〕注意的；本書內包〔含〕「藝術，宗教，與馬克思主義」等的最重要的四篇，可全般地看出他對於舊藝術的態度和對於新藝術的主張。

本篇包含六篇有的說明藝術底起源，有的實地批評作家，有的對將來新藝術的預測，有的顯示新批評底綱領。處理了文藝政策與文藝批評上的重要問題。卷首附有著者的傳記與三色版的畫像。³¹

兩則譯作的介紹相信由雜誌編輯或著作譯者撰寫，他們同樣強調新舊對立，並從摒棄傳統、先驗地確信未來等價值觀念，肯定叢書選譯馬克思主義文藝理論的重要性。宣傳文字說明譯著為國內「新藝術」和「新藝術論」研究者不能忽視的作品，既全面表現馬克思主義論者波格達諾夫對「舊藝術的態度」以及「新藝術的主張」，亦展示盧那卡爾斯基對「將來新藝術的預測」和「新批評底綱領」。相對而言，水沫書店出版另外兩種叢書「新興文學叢書」和「現代作家小集」所收錄的外國文學創作翻譯，則無根據一致的選取原則。³²叢書既包括簡單符合革命內容的著作，亦不乏與左翼文藝思想傾向相悖的作品。³³最顯著的例子是日本新感覺派代表作家橫光利一(1898–1947)和英國著名小說家勞倫斯(D. H. Lawrence, 1885–1930)的著作，分別為郭建英翻譯的《新郎的感想》(《花婿の感想》，1928)和杜衡翻譯的《二青鳥》(*The Blue Birds*, 1926)。《新文藝》第1卷第2期刊載二書的廣告，評論作者風格：

〔上接頁293〕

以及日本藏原外村《蘇俄文藝政策》。此後，《新文藝》第1卷第2期廣告表示《〔蘇俄〕文藝政策》已經出版。參考《新文藝》第1卷第1期，卷末；第1卷第2期，卷末；施蟄存：〈我們經營過三個書店〉，頁187–88。

³¹ 《新文藝》第1卷第1期，卷末。

³² 「現代作家小集」原擬定印行六種文學翻譯，但最後只出版了橫光利一的《新郎的感想》和勞倫斯的《二青鳥》。至於「新興文學叢書」的設計，施蟄存也曾表示，「沒有預定目錄，隨時有來稿，隨時編入」，情況與「科學的藝術論叢書」大不相同。見施蟄存：〈我們經營過三個書店〉，頁186。

³³ 配合當時國內政治環境的變化，「新興文學叢書」選譯的作品雖然未必完全符合無產階級的文藝觀點，但多與革命內容相關。叢書包括表現革命女性生活的著作(日本平林タイ子〔今譯平林泰子〕著、沈端先譯《在施療室》)，或表現前線士兵對「生活的體驗，階級的意識，熱情的激蕩」(德國雷馬克著、林今疑譯《西部前線平靜無事》)，甚或選譯美國左翼作家的作品，展示如何以「華美的筆致」敘述「流浪的革命者的觀點」(美國李德著、杜衡譯《革命的女兒》)。著作的宣傳評介見《新文藝》第1卷第1期，頁200；第1卷第3期，頁448。

橫光利一是現在日本壓倒著全個文壇的形式主義的主唱者。他的作品篇篇都獻呈給我們一個新的形式。他又能用感銳的感覺去探索著新的事物關係，而創造出適宜的文辭來描寫牠，使他的作品裏混然發散著一種爽朗的朝晨似的清新的氣味。

勞倫斯是英國第一流的小說家。他的文章是出名的有獨特性的風格。他善於用玩世派的情調來描寫愛慾。英國批評家喬治曾說他是一種北國的傲岸與多愁善感的北國之憂鬱的混合。³⁴

從宣傳文字看來，編者譯者面對與左翼文藝思想傾向截然不同的著作，依然從「新的形式」、新的內容（「新的事物關係」）和新的寫作手法（「創造出適宜的文辭」）等角度肯定作品的價值。比對《新文藝》編輯劉吶鷗翻譯日本短篇小說集《色情文化》的宣傳評介，同樣以新形式和現代生活內容肯定橫光利一、片岡鐵兵和池谷信三郎等人的寫作，指作品雖然「描寫著現代日本資本主義社會的腐爛期的不健全的生活」，但透露「對於明日的社會，將來的新途徑的暗示」，³⁵可見評價準則相若。故此，在文學追新求變的情況下，勞倫斯縱然以「玩世派的情調來描寫愛慾」，其作品仍以「獨特性的風格」與革命內容為主的譯著被一併接受和推許。³⁶

《新文藝》編輯自身創作的內部評價準則

至於《新文藝》雜誌編輯對自身創作的內部評價，如何進一步呈現摒棄傳統、題材和藝術形式創新等新觀念？此等觀念又如何成為絕對標準，從而包容不同意識形態的寫作？《新文藝》第1卷收錄劉吶鷗的〈禮儀和衛生〉和安華（施蟄存）的〈阿秀〉，〈禮儀和衛生〉描寫東、西方男性與西化中國女子之間的慾望和反抗，〈阿秀〉則模仿普羅文學寫低下層人民生活。兩篇作品在題材和思想傾向上出現明顯的差異，編者卻同樣以「新鮮的氣息」和「新鮮的風格」加以肯定。³⁷相近地，徐霞村以筆名保爾發表戴

³⁴ 《新文藝》第1卷第2期，頁334。

³⁵ 同上注，第1卷第4期，頁782。宣傳文字摘錄自《色情文化》裏吶鷗（劉吶鷗）的〈譯者題記〉，載片岡鐵兵等（著）、吶鷗（譯）：《色情文化》（上海：第一線書店，1928年），頁1-2。

³⁶ 《新文藝》第1卷第2期，頁334。

³⁷ 〈編者的話〉，《新文藝》第1卷第1期，頁201；〈編者的話〉，《新文藝》第1卷第6期，頁1225。《現代小說》第3卷第1期「新書一瞥」的欄目曾介紹《新文藝》月刊，指劉吶鷗在創刊號發表的〈禮儀和衛生〉「有一些零星的造句和形容詞卻很巧妙，這正是編者在編後所譽為『新鮮的氣息』的地方」，以回應雜誌〈編者的話〉對此篇小說的評論。見〈新書一瞥：新文藝月刊〉，《現代小說》第3卷第1期（1929年10月），頁339。

望舒詩集《我底記憶》的書評，也從詩歌的新穎題材、「新奇的情緒」、「打破傳統」的章法、「富於想像」的句子以及作品對音樂的「試驗」等方面肯定其價值，直言詩人能「為中國新詩開出一條出路」，展現「無限的前途」。³⁸

同為《新文藝》編輯的作者，甚或利用小說作為自我指涉、批評的後設語言 (meta-language)，於小說內文直接評價各國不同文藝思潮的代表作家，最顯著的例子是徐霞村的〈Modern Girl〉(摩登女郎)。小說以來自東京的「摩登女郎」為主人公，描寫她充滿著「都會空氣」的上海生活。作者借主人公對外國文學的閱讀興趣，表現所謂「現代人」的閱讀品味：

你看！咱們終於找到了一個真正的 Modern Girl！第一女高的二年級生！為剪髮問題和學監吵架而出來的！在 Café Noir 佔第一把椅子！會作新詩，又是法朗士的愛好者！……

都河君是我的文科的同窗，他在作品裏竭力摹倣著橫光利一，但是在細胞裏卻拚命地保持著他的武士道的遺傳。……

啊，這件藝術品在都河君的身邊坐下並且開始說話了。她講的是什麼呢？法朗士？現代生活？堀口大學的詩？克萊拉寶？³⁹

寫作新詩的能力成為「真正」摩登女郎的特徵。受過良好教育(就讀上海第一高)的主人公還偏好閱讀外國文學，包括曾獲諾貝爾文學獎的法國作家法朗士 (Anatole France, 1844–1924)⁴⁰ 和當時日本的流行詩人堀口大學的著作(小說發表後《新文藝》隨即刊載〈堀口大學詩抄〉)，⁴¹ 而跟她交往的男性則喜歡模仿橫光利一的寫作。徐霞

³⁸ 保爾：〈一條出路〉，《新文藝》第1卷第2期，頁383–86。戴望舒的《我底記憶》由水沫書店於1929年出版，編入「水沫叢書」。

³⁹ 徐霞村：〈Modern Girl〉，《新文藝》第1卷第3期，頁408–9。

⁴⁰ 由於獨特的歷史語境，二十年代初中國譯者和評論家都偏向強調法朗士作為人道主義作家和鬥士的形象，卻淡化其「文學」形象。二十年代末期，杜衡翻譯《黛絲》(Thaïs, 1890)、葉靈鳳翻譯〈死的幸福〉(“La Mort accordée,” 1884) 和〈露瑞夫人〉(“Madame de Luzy,” 1890)，可說是對法朗士文學事業介紹的補充。戴望舒更曾於《新文藝》發表書評，嚴厲批評徐蔚南對 Thaïs 的翻譯《女優泰倚思》。參考錢林森：《法國作家與中國》(福州：福建教育出版社，1995年)，頁506–9；許鈞：〈法朗士在中國的翻譯接受與形象塑造〉，《外國文學研究》2007年第2期，頁118–22。法朗士的譯作有杜衡(譯)：《黛絲》(上海：開明書店，1928年)；秋生(葉靈鳳)(譯)：〈死的幸福〉(《戈壁》第1卷第4期[1928年6月]，頁229–34)；葉靈鳳(譯)：〈露瑞夫人〉，載所著《九月的玫瑰》(上海：現代書局，1928年)。戴望舒的書評題為〈徐譯「女優泰倚思」詎謬〉，《新文藝》第1卷第3期，頁567–81。

⁴¹ 白璧(劉訥鷗)〈譯者附記〉指堀口大學「有一種新的感傷，新的感覺，詩裏到處充滿著奇言妙想，色情和犬儒。是個輓近派詩體的創設者」。見堀口大學(著)、白璧(譯)：〈堀口大學詩抄〉，《新文藝》第1卷第4期，頁683–90。

村顯然嘗試通過小說向讀者推介寫作風格和思想傾向並不一致，卻接近現代人生活和精神面貌的法、日作家。〈Modern Girl〉評論這種「現代人」的閱讀口味，正與上海五光十色的「現代生活」互相關聯，⁴²徐霞村甚至將現代作家與當時著名的美國好萊塢電影女星克萊拉寶 (Clara Bow, 1905–1965) 相提並論。⁴³利用創作表達文學意見的做法，往後也見於穆時英的寫作。⁴⁴

上文提及《新文藝》循線性不可逆轉的時間意識，試圖引入各國新興文學。藝術觀念和思想傾向相悖而並置的情況，全面反映在《新文藝》譯介西方文學、文藝理論以及雜誌編輯對自身創作內部評價的各個層面，其複雜性遠過於早年《無軌列車》展現左翼文藝和新感覺派兩種文藝思潮的互補和矛盾。⁴⁵對於《新文藝》的嘗試，我們

⁴² 小說開首即描繪上海四川路橋附近的的夜景，包括「建築物的燈火」、「廣東飯館的森林」、「沿街商店不健康的白色電光」、「青銅色馬路上歇斯底里亞地吼著」的汽車和電車、「百貨商店樓上的廣告樂隊的『孟姜女』」、「五色的電燈的影戲院」和「舖道上的人流」。見徐霞村：〈Modern Girl〉，頁406。

⁴³ 二十年代末期，美國著名好萊塢電影女星克萊拉寶被介紹到中國，穆時英1931年發表的小說便提及她：「這些克萊拉寶似的字構成的新鮮的句子圍著我，手繫著手跳著黑底舞，把我拉到門宮去了——牠們是可以把世界上一切男子都拉到那兒去的。」見穆時英：〈被當作消遣品的男子〉，載所著《公墓》（上海：現代書局，1933年），頁14。這篇小說原為趙家璧主編上海良友圖書印刷公司「一角叢書」第五種，於1931年10月2日出版，後收入小說集《公墓》。參考趙家璧：〈回憶我編的第一部成套書——《一角叢書》〉，《新文學史料》1983年第3期，頁230–32。

⁴⁴ 穆時英在《被當作消遣品的男子》中通過小說文本更具體、清晰地表現對新興文藝思潮的追求。小說清楚區分新舊對立的文藝思潮，首先被「在刺激和速度上生存」的現代人所棄絕的，是歐洲十九世紀寫實主義的文學傳統，包括法國作家大仲馬 (Alexandre Dumas, père, 1802–1870) 和左拉 (Emile Zola, 1840–1902)，以及俄國杜斯妥耶夫斯基 (Fyodor Dostoevsky, 1821–1881)。大仲馬的《茶花女》 (*La Dame aux camélias*, 1848)、左拉的《娜娜》 (*Nana*, 1880) 和杜斯妥耶夫斯基的《罪與罰》 (1917)，他們三人的代表作都成為「一服良好的催眠劑」。備受象徵現代城市的主人公推崇的，則是影響日本新感覺派發展的法國作家保羅·穆杭 (Paul Morand, 1888–1976) 以及日本新感覺派的代表人物橫光利一。擅寫現代都市黑暗面的美國著名小說家辛克萊·劉易士 (Sinclair Lewis, 1858–1951) 也成為「文學名單」上被推薦的作家。在先鋒派強調新舊對立、線性不可逆轉的時間意識框架裏，小說評論當代中國文壇，肯定劉吶鷗、郭建英以至作者穆時英的寫作，並重申摒棄傳統、在新時代裏求新求變的原則：追求新的說話技巧和寫作方式 (日語「話術」〔わじゅつ〕)、新的藝術媒體 (「漫畫」) 以及實驗性的文字風格 (「粗暴的文字」、「獷野的氣息」)。見穆時英：〈被當作消遣品的男子〉，頁17。

⁴⁵ 《無軌列車》譯介法國、日本現代主義文學作品 (主要為新感覺派小說) 的同時，翻譯大量無產階級的文藝理論和創作，使雜誌帶有明顯的左傾色彩。史書美認為，都市化和社會主義兩條路線在《無軌列車》裏正「處於協商之中」。施蛰存曾就劉吶鷗在文藝理論翻譯和小說創作所體現的矛盾情況，加以解釋：「劉吶鷗極推崇弗里采 [Vladimir Friche, 1870–

(下轉頁298)

從以下兩方面理解。其一，二十年代中國左翼作家主要受日本無產階級運動的影響，太陽社和後期創造社均通過附屬刊物大力倡導革命文學，向日本尋求他們全部的文學資源。至於《新文藝》的「作家—譯者—編輯群」則努力維持雜誌「傾向性不明顯」的地位，⁴⁶一方面關注左翼文藝思潮的發展，另一方面積極走向西歐中心以外的世界文學，並自視為「世界『第一線』上的革命和美學的雙重叛逆」。⁴⁷這種姿態，可以視為《新文藝》對當時文學隨著社會變革越趨政治化、文藝理念單一化發展的反抗。由此可知，在語言、地域文化、文藝思潮、價值體系和批評準則等不同層面，《新文藝》引介新興文學的指涉範圍和具體內容，都較二、三十年代左翼作家推崇以無產階級文學為主的新興文學更為寬廣。⁴⁸

〔上接頁297〕

1928)的《藝術社會學》〔*Sotsiologüa Iskusstva*, 1926〕，但他最喜愛的卻是描寫大都會中色情生活的作品。在他，並不覺得這裏有甚麼矛盾，因為，用日本文藝界的話說，都是『新興』，都是『尖端』。共同的是創作方法或批評標準的推陳出新，各別的是思想傾向和社會意義的差異。〕參考 Shu-mei Shi, *The Lure of the Modern*, p. 244；施蟄存：〈最後一個老朋友——馮雪鋒〉，《新文學史料》1983年第2期，頁202。此外，筆者以為劉訥鷗對蘇聯馬克思主義文藝理論與日本新感覺派（即施氏所指「描寫大都會中色情生活的作品」）兩種不同的文藝傾向同時產生興趣，實質與日本二十年代獨有的文學現象相關，詳見下文注48。

⁴⁶ 施蟄存：〈我們經營過三個書店〉，頁188。

⁴⁷ 參考施蟄存對當時「前衛」一詞的理解，見 Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern*, p. 134；中譯參考李歐梵（著）、毛尖（譯）：《上海摩登——一種新都市文化在中國1930-1945》（北京：北京大學出版社，2001年），頁150。

⁴⁸ 二十年代初，日本的新興文學乃從「文學革命」和「革命文學」兩方面破壞近代文學的主流。「文學革命」指受歐洲一次大戰前後興起的革命藝術影響的前衛藝術運動，逐漸形成以《文藝時代》為據的日本第一代現代主義文學（即新感覺派）；「革命文學」指受俄國十月革命和法國光明運動影響，以《文藝戰線》為據的無產階級文學。兩種思潮於1926年以前同樣作為向日本近代既成文壇挑戰的新興文學而存在，並未形成對立和分化。三十年代，北京出版張一岩翻譯的《日本新興文學選譯》，除收錄前田河広一郎、葉山嘉樹和片岡鉄兵三位作家的普羅文學作品外，也分別收錄了「把寫實主義解放」的岸田國士和新感覺派代表橫光利一的作品。譯者在〈總序〉中表明，「岸田，橫光，兩氏從意識形態，分明與前三氏有相反之點」，然而他們都能作為「一個新時代的代表的文藝」。張序對日本新興文學的理解，十分接近日本文藝發展的實際情況。只是當時中國左翼評論家討論日本引入新興文學的範圍，被收窄為無產階級文學，例如魯迅翻譯日本文藝評論家片上伸〈現代新興文學的諸問題〉，原題即為〈無產階級文學的諸問題〉。參考葉涓渠、唐月梅：《日本文學史·現代卷》（北京：經濟日報出版社，1999年），頁5-7；張一岩：〈《日本新興文學選譯》總序〉，載前田河広一郎等（著）、張一岩（譯）：《日本新興文學選譯》（北平：星雲堂書店，1933年），頁3-4；魯迅：〈《現代新興文學的諸問題》小引〉，載《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1991年），第十卷《譯文序跋集》，頁292。

其二，自1929年《新文藝》創刊至1930年雜誌轉向為左翼刊物期間，國內文學環境仍然開放。在編輯與讀者的共識之中，馬克思主義文藝理論、普羅文學與其他被視為源自歐美資本主義社會的文藝思潮，並未完全分化對立，遑論形成尖銳的矛盾。進一步考察，當知《新文藝》早於改革以前，已譯載小泉八雲 (Lafcadio Hearn, 1850–1904) 的〈文學與政見〉，探討文學與政治的關係；⁴⁹ 蒲漢齡〈社會的上層建築與藝術〉、藏原惟人 (1902–1991) 〈新藝術形式的探求〉和法國伊可維支 (Marc Ickowicz) 〈唯物史觀的詩歌〉則成為論者從唯物史觀討論音樂、藝術和文學發展的範例。⁵⁰ 《新文藝》的「作家—譯者—編輯群」利用各種互有差異的文學觀念和思想傾向，深化藝術和意識形態兩種先鋒性的探討。下文從《新文藝》編輯的文藝理論翻譯和創作，進一步分析雜誌與當時左翼文藝思潮的關係，從而展現藝術先鋒性和意識型態先鋒性並存的可能。

文藝評論翻譯展現兩種先鋒性的並行圖像

《新文藝》一直保持外國文學、理論翻譯與國內文學創作的平衡發展，翻譯 (尤其是文藝評論的翻譯) 和創作遂成為雜誌內部兩個互相補足的重要範疇。⁵¹ 二者在探求藝術和意識形態雙重先鋒性的課題上，顯得尤為重要。面對二十年代末期政治環境的急劇變化，身兼作者、譯者的《新文藝》編輯，都曾經發表過左翼文藝理論翻譯以及普羅文學創作，過程中也必須理解、過濾並重新思考無產階級的基本文藝觀念，以至

⁴⁹ 從《新文藝》選譯外國文藝理論考察，雜誌對左翼文藝理論的探討，遠早於第2卷的轉向。誠然，改革以後的《新文藝》大量增加了文藝理論翻譯的數目，從兩期一篇的數量改為一期刊載三至四篇的論著文章。當中主要譯介蘇俄左翼文藝理論家的著作，包括弗理契、蒲力汗諾夫和馬雅可夫斯基。此外，雜誌還刊載了片岡鉄兵論述「普羅列塔利亞」小說的具體寫作手法的文章。參考弗理契 (今作弗理契) (著)、洛生 (譯)：〈藝術之社會的意義〉，《新文藝》第2卷第1期，頁2–16；弗理契 (著)、洛生 (譯)：〈藝術風格之社會學的實際〉，《新文藝》第2卷第2期，頁228–49；蒲力汗諾夫 (著)、郭建英 (譯)：〈無產階級運動與資產階級藝術〉，《新文藝》第2卷第1期，頁102–18；馬雅珂夫斯基 (著)、洛生 (譯)：〈詩人與階級〉，《新文藝》第2卷第2期，頁267–76；片岡鉄兵 (著)、朱雲影 (譯)：〈普羅列塔利亞小說作法〉，《新文藝》第2卷第2期，頁334–57。

⁵⁰ 參考蒲漢齡 (著)、曉村 (譯)：〈社會的上層建築與藝術〉，《新文藝》第1卷第2期，頁273–78；藏原惟人 (著)、葛莫美 (劉吶鷗) (譯)：〈新藝術形式的探求——關於普魯藝術當面的問題〉，《新文藝》第1卷第4期，頁606–32；伊可維支 (著)、戴望舒 (譯)：〈唯物史觀的詩歌〉，《新文藝》第1卷第6期，頁1040–68。伊可維支生平不詳，戴望舒的〈譯者後記〉也只能從其名字推斷作者原籍波蘭，在日內瓦任大學講師，曾在法國的左翼周報《世界》(Monde) 撰寫評論，除此以外「別的一點也不知道」。參考江思：〈譯者附記〉，載伊可維支 (著)、江思 (譯)：《唯物史觀的文學論》(上海：水沫書店，1930年)，頁331。

⁵¹ 《新文藝》每期二百多頁，國外文學、理論翻譯和國內文學創作三者所佔篇幅相若。

先鋒理論的核心問題——藝術的本質及其與社會政治的關係。本節首先針對《新文藝》宣告轉向成為左翼刊物前選譯的文藝評論，考察雜誌在思想取向未轉為單一發展以前對藝術和意識形態兩種先鋒性的探索；下一節配合現代派編輯試寫普羅文學作品的分析，進一步探討他們對文藝和政治關係的反思。

《新文藝》雜誌轉向以前由雜誌編輯選譯藏原惟人〈新藝術形式的探求〉（劉吶鷗譯）、⁵²伊可維支〈唯物史觀的詩歌〉（戴望舒譯）和法國曷耐士（Armand Henneuse, 1901–1976）對比利時木刻藝術家的評論〈馬塞萊爾〉（徐霞村譯），都觸及藝術和意識形態先鋒性並行探索的問題。首二文同樣針對文藝思潮的發展，〈新藝術形式的探求〉的評論對象兼及文學、藝術、建築以至電影各個範疇，〈唯物史觀的詩歌〉則偏重個別詩人的討論。兩篇文章均嘗試處理相同的問題：二十世紀各種新興藝術形式與不同階級意識形態、心理情緒以至批評標準是否相應？⁵³詩人和藝術家又如何尋求新的藝術形式配合進步思想的發展？歐洲近二百年的歷史經驗裏，當意識形態的探索進入政治層面，政治先鋒派與藝術先鋒派隨即落入矛盾的局面。二者主要的分歧在於：藝術先鋒派的藝術家自視為自由主體（free-agent），他們雖然積極參與社會、文化的改革運動，但相信藝術本身具有的獨立革命潛能，主張政治和藝術之間應保持適當距離。相反，政治改革者認為藝術應該服從思想改革的要求，縱然兩者擁有共同目標。⁵⁴藏原惟人和伊可維支的文章，從不同角度提出兩種先鋒性探索在文藝創作中可以互相補足的可能性和合理性。

〈新藝術形式的探求〉從唯物史觀的角度，闡釋現代歐美文藝思潮的發展與十九世紀開始主導工業生產模式的「機械」關係密切。現代藝術形式的轉變，遂被描繪為直線、進步發展的三個階段：機械的浪漫主義（未來派和表現派）、機械的寫實主義

⁵² 藏原惟人〈新藝術形式的探求〉一文，原載日本《改造》月刊1929年12月號。此文的另一譯本〈向新藝術形式的探求去——關於無產藝術的目的的問題〉由陳灼水（陳啟修）執筆，刊載於張資平主編的《樂群》第2卷第12期（1929年12月），頁1–35。

⁵³ 藏原惟人表明文章的重點在於探求「築基礎在近代的無產階級的心理上的新藝術形式」，並提出作為「近代資本主義社會的產物而生出來的，應當由無產階級承繼而發展的藝術是甚麼？」的疑問。至於伊可維支的文章旨在說明「社會的技術的變革如何地影響到詩歌，又如何地決定全部的文學潮流的出現」，而詩歌「表現的方式卻是和社會的變革一同深深的改變」。參考藏原惟人：〈新藝術形式的探求〉，頁608–9；伊可維支：〈唯物史觀的詩歌〉，頁1041，1064。

⁵⁴ 埃格伯特（Donald D. Egbert）曾詳細探討自十八世紀以來，歐洲的政治先鋒派和藝術先鋒派對「政治和藝術」關係的不同理解，並指出二者的思想分歧源自兩位法國烏托邦社會主義者聖西門和傅立葉（Charles Fourier, 1772–1837）的學說。藝術先鋒派自視為自由主體的觀念可追溯至文藝復興時期，強調藝術家獨立的身份並不阻礙他們參加各種革命運動（包括社會、文化層面），例如大衛（Jacques-Louis David, 1748–1852）參加1789年法國大革命，席里柯（Théodore Géricault, 1791–1824）參加1830年法國大革命，杜米埃（Honoré

〔下轉頁301〕

(構成派)和普羅藝術。藏原就各種藝術形式相應的階級意識和心理情緒加以批評，認為未來派(futurism)對機械的盲目讚美，以及表現派(expressionism)對機械的批判態度，均未能脫離中小資產階級的價值觀念。構成派(constructivism)強調數學的精密計算和結構性的組織，雖配合現代工業、機械、科學的發展，並與「技術的智識階級」的心理相對應，但仍殘留著資產階級對機械的盲目崇拜。⁵⁵只有普羅藝術(proletarian art)能真正建立在生產的機械與無產階級勞動生活的密切關係上，將機械美、生產勞動者以及「群眾的力學」，一併納入審美的範圍。當中表現的思想意識和心理，都與實際參與機械生產的勞動階級相應。蘇聯作家格拉特珂夫(今譯格拉特夫)(Fyodor Gladkov, 1883–1958)的小說《水門汀》(又譯《土敏土》)(1929)、塞拉非莫維基(今譯綏拉非摩維支)(Alexander Serafimovich, 1863–1949)的《鐵之流》(1924)以及法吉夫(今譯法捷耶夫)(Alexander Fadeyev, 1901–1956)的《毀滅》(1927)即被引用為這方面的顯例。

藏原的文章不僅確認藝術改革與新興階級意識形態向前推進的相應步伐，還提出了被當時中國左翼評論家所忽視的重點：嘗試從「純形式」的角度，為以政治改革為目的的普羅藝術指示新形式的探索方向。⁵⁶首先，藏原明確指出普羅藝術與未來派、表現派和構成派共通的「現實的出發點」。普羅藝術與二十世紀被視為屬於小資產階級的先鋒藝術流派，同樣建基於近代工業的生產模式，「承繼著對於由未來派進到了構成派的機械美的見解」。其次，基於相同的物質基礎，藏原認為此等先鋒藝術流派的形式仍可借鑑：「我們曾以非普魯的內容而排拆的未來派，立體派，表現派，構成派，新寫實派等的藝術，也應該再一遍由新的觀點，就是純形式的觀點，受我

〔上接頁300〕

Daumier, 1810–1879) 參加1848年法國大革命，庫爾貝(Gustave Courbet, 1819–1877)加入巴黎公社，現代俄國藝術家參加1917年的十月革命，以及德國表現主義者參加1918年十一月革命等。誠然，兩種先鋒派對政治和藝術關係的看法經歷長時期的演變發展。政治改革者認為文學藝術可以作為宣傳工具的論點，也要待俄國十月革命以後由列寧(Vladimir Lenin, 1870–1924)提出。參考Donald D. Egbert, *Social Radicalism and the Arts, Western Europe: A Cultural History from the French Revolution to 1968* (New York: Alfred A. Knopf, 1970), pp. 60–64, 124–43。

⁵⁵ 藏原惟人曾引用弗理契的理論觀點：「蘇維埃的藝術理論家弗理契(Fliche)把十九世紀的寫實主義向這力學的『未來派』的寫實主義的發展階級的基礎，視為是從中小資產階級(商業的，金利生活者的資產階級，小市民，教師型的智識階級)的智識階級向技術者，辦事員的智識階級的推進，這是指明了現代的機械主義的藝術的本質的很大的卓見。」見藏原惟人：〈新藝術形式的探求〉，頁613。

⁵⁶ 二十年代以來，中國左翼文藝的發展主要受蘇俄和日本馬克思主義文藝理論的影響。從日文翻譯的馬克思主義文藝理論著作之中，又以藏原惟人所佔的數量最多，被魯迅、馮雪鋒等左翼作家廣泛引用。近年學者研究藏原理論與中國左翼文藝發展的關係，指出中

〔下轉頁302〕

們的檢討和評價。」⁵⁷雖然藏原對未來派、表現派、構成派等藝術皆有批判，⁵⁸但建議選擇地吸收、調整它們的藝術形式，還進一步細論未來主義詩歌使用「自由語」的三種修辭特質：(一)加強「快板」的語言節奏，破壞文章章法，廢除無用的形容語、副詞、標點符號，羅列大量名詞及運用不定動詞；(二)表現「力學」的形式，不再停留於單一的形象描寫，而是同時把握、揉合各種各樣的形象；(三)凸顯「感覺」，運用擬聲詞、各種音樂和數學符號。⁵⁹藏原借助西方普羅文學在政治和藝術層面上平衡發展的經驗，批評當時日本普羅作家的局限，更期待各種先鋒藝術的形式為日本普羅文學帶來啟示。⁶⁰

二十年代末期，日本馬克思主義文藝理論影響著中國左翼文藝的發展，藏原惟人的理論影響尤深。《新文藝》唯一譯載藏原的文章，正從文學角度提出政治性和藝術性並重的意見，跟當時國內關於普羅文學的討論遙相呼應，可惜未受到左翼評論家的重視。相反，《新文藝》的現代派編輯卻譽之為無產階級文藝理論「很重要的文章」，⁶¹其中介紹未來主義詩歌的藝術形式，對日後新感覺派小說的寫作產生直接而具體的影響。⁶²

〔上接頁301〕

國作家及評論者對藏原的文章經常出現「偏向性解釋」的情況。例如王志松就錢杏邨、曼曼等對藏原惟人〈到新寫實主義之路〉和〈再論新寫實主義〉的引用和解說，分析當時左翼評論家如何強調藏原的政治性思考而有意排斥其藝術性的提倡。參考藏原惟人(著)、林伯修(譯)：〈到新寫實主義之路〉，《太陽月刊》停刊號(1928年7月)，頁1-19；藏原惟人(著)、之本(譯)：〈再論新寫實主義〉，《拓荒者》第1卷第1期(1930年1月)，頁333-43；王志松：〈「藏原理論」與中國左翼文壇〉，《中國現代文學研究叢刊》2007年第3期，頁111-17。

⁵⁷ 藏原惟人：〈新藝術形式的探求〉，頁609，619。

⁵⁸ 藏原惟人對普羅藝術批判地接受未來派和構成派藝術形式的具體意見為：「普羅藝術是要接受這些藝術形式的，拍子，力學，正確和單純。但是，如同一切的新興階級的藝術一般，因為普魯藝術是內容的藝術，所以這些形式應該由無產階級藝術的實踐目的觀點，被選擇，被整理。又因為普羅藝術本質上是大眾的，所以牠的形式也不應該是專門……的，而是要大眾能夠理解的。這樣，未來派的無目的，……構成派(除建築)的形式主義，和這些藝術的大部所共有的智識階級的難澀——這些東西應該由我們這面來批判。」見〈新藝術形式的探求〉，頁628。

⁵⁹ 藏原惟人：〈新藝術形式的探求〉，頁624-25。

⁶⁰ 藏原特別在文章裏討論日本當時的普羅作家葉山嘉樹、岩藤雪夫、小林多喜二和片岡鉄兵。見〈新藝術形式的探求〉，頁620。

⁶¹ 〈編者的話〉，《新文藝》第1卷第4期，頁810。

⁶² 葛飛仔細比對分析穆時英新感覺派小說的寫作技巧，與《新文藝》所載藏原惟人〈新藝術形式的探求〉介紹未來主義詩歌「自由語」特色的淵源關係。見葛飛：〈新感覺派小說與現代派詩歌的互動與共生〉，頁168-71。

《新文藝》雖然譯載了當時國內左翼評論家甚為推崇的臧原惟人，但雜誌編輯戴望舒也選譯了他們「頗有意見」的伊可維支。〈唯物史觀的詩歌〉一文本屬戴望舒翻譯伊可維支整部《唯物史觀的文學論》(*La Littérature à la lumière du matérialisme historique*, 1929)的部份章節。⁶³作為「藝術科學方法」應用研究的嘗試，此文同樣從唯物史觀角度檢視文學發展，但論述沒有規限在普羅文學和無產階級意識形態的範圍。當時國內的左翼評論家認為伊可維支的著作中「還有資產階級觀點」，此書因而不列入水沫書店編印的「科學的藝術論叢書」。⁶⁴

〈唯物史觀的詩歌〉從社會詩、法國「一致主義」(unanimisme)的文學運動以及未來主義文藝思潮，探討詩歌發展和社會經濟變革的相應關係，討論卻從個別詩人出發。美國詩人惠特曼(Walt Whitman, 1819–1892)和比利時詩人凡爾哈倫(Emile Verhaeren, 1855–1916)被視為社會詩歌的先驅，率先引入勞動群眾、機械生產、都市生活為審美對象。⁶⁵惠特曼的作品以工業之戰代替傳統詩歌的戰爭主題，以「勞動」作為新宗教的內容；凡爾哈倫將車站、鐵路、隧道、酒舖、市場、證券交易所的都市生活景觀，以及新勞動人民階級作為書寫的對象。法國詩人何曼(Jules Romains, 1885–1972)則著眼於資本主義生產制度之下龐大群眾力量的形成，指出集體生活的模式已取代個人生活的模式，重視從而產生的集團心理、情緒和行為。至於未來主義的論述，跟臧原文章的基調頗為相近，主要分析意大利詩人馬里奈諦(Filippo Tommaso Marinetti, 1876–1944)和蘇聯詩人馬雅珂夫斯基對機械、速度和力量的描寫與社會科技發展和都市生活節奏的相應關係。

有別於臧原惟人的論述，伊可維支的文章用上一定篇幅探討法國象徵主義——資產階級藝術——代表詩人韓波(Arthur Rimbaud, 1854–1891)的激進思想與其身處時代社會的關係。文章討論韓波的詩作，即針對詩人所面對的社會環境，描述他在藝術和意識形態兩個層面進行改革的激進姿態：

⁶³ 〈唯物史觀的詩歌〉是戴望舒翻譯伊可維支《唯物史觀的文學論》全書第二部「唯物史觀在文學上的應用」的第三章；戴望舒在《新文藝》譯載的另一篇文章〈唯物史觀〔的〕戲劇〉，屬全書第二部第二章；《唯物史觀的文學論》第二部的一、四章，則分別譯載於《小說月刊》和《現代小說》。《唯物史觀的文學論》一書最後由上海水沫書店於1930年出版，1946年上海作家書屋重刊。參考伊可維支(著)、戴望舒(譯)：〈唯物史觀〔的〕戲劇〉，《新文藝》第2卷第1期，頁142–69；Marc Ickowicz(著)、戴望舒(譯)：〈小說與唯物史觀〉，《小說月報》第20卷第12號(1929年10月)，頁1873–96；易可維茨(著)、江思(譯)：〈文藝創作的機構〉，《現代小說》第3卷第4期(1930年1月)，頁30–43。

⁶⁴ 施蟄存曾表示，當時受左翼評論家批評的，還有劉燦波(劉吶鷗原名)翻譯弗理契的《藝術社會學》。二書最後均沒有編入「科學的藝術叢書」。見施蟄存：〈我們經營過三個書店〉，頁188。

⁶⁵ 伊可維支：〈唯物史觀的詩歌〉，頁1044–51。

韓波是屬於那背叛自己的社會，敢輕蔑支配階級的高傲的藝術家群的。一種強有力的革命的吹息穿過他的少年的詩，一種熱情和戰鬥的火焰使他的詩有生氣……，是騷動，是電光，是火山的爆發。每行中有爆裂的熱情，那強迫著的，爭鬥著的，壓碎著的愛，憎和侮蔑的，猛烈橫蠻而不可馴〔服〕的熱情。⁶⁶

論者從不同角度論述韓波在詩歌和書信之中所體現的先鋒者形象。從社會角度而言，詩人拒絕平庸的環境、輕蔑掌權者和愚昧的市民大眾，並撰寫〈巴黎重繁〉（又譯〈巴黎的重生〉，“Paris se repeuple”）一詩，積極反抗資產階級。從宗教角度而言，他是無神論者，極力反對各種教會規條，並在〈最初的領聖禮〉（“Les Premières Communions”）、〈教堂中的貧民〉（“Les Pauvres à l'église”）和〈七歲的詩人〉（“Les Poètes de sept ans”）等詩中猛烈抨擊基督教理論，主張自由思想。⁶⁷不過，思想改革配合詩歌創新的討論，在其著名的〈通靈者書信〉（“Lettres du Voyant”）才得到具體的表述。他在信中指詩人為「真正的盜火者」，不斷要求他們在意識形態和詩歌形式的探索上超越前人：

詩人在同時代的普遍精神中覺醒，界定許多未知；他所貢獻的超出了他的思想模式，也超越了有關他前進歷程的一切注釋。……永久的藝術也有其職能，正如詩人都是公民一樣。詩歌將不再與行動同步，而應超前。……在等待的過程中，我們要求詩人創新，——思想與形式的新穎。⁶⁸

十九世紀七十年代的法國，除韓波以外還有不少新進詩人和藝術家，將針對社會的批判精神轉移至藝術的領域，進行美學上的革命。他們相信藝術改革和社會秩序、生活規範的改革並無二致，兩種先鋒性的探索在韓波身上趨向統一。事實上，伊可維支對其他詩人的分析，同樣強調思想和藝術革命可以並行。文章描繪惠特曼以戰爭形式參與思想改革：「他的靈魂老是轉向未來，和過去의思想和偏見作戰著，祝著人類的前進。」又指出他通過詩歌呼籲拓荒者迎向未來的召喚：「一切的過去，我們都把牠棄在後面。我們流入一個更崎嶇，更複雜的新世界，我們新鮮而有力地握住

⁶⁶ 同上注，頁1052。

⁶⁷ 伊可維支所引韓波詩歌的原文見 *Œuvres complètes d'Arthur Rimbaud*, texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet (Paris: Gallimard, 1963), pp. 77–79, 81–82, 88–92。

⁶⁸ 〈通靈者書信〉指1871年5月13日及15日韓波寫給保羅·德梅尼 (Paul Demeny) 的兩封書信。文中所引為15日的書信。參考〈致保羅·德梅尼〉(1871年5月15日)，載蘭波(著)、王以培(譯)：《蘭波作品全集》(北京：東方出版社，2000年)，頁331–32；原文見“Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871,” in *Œuvres complètes d'Arthur Rimbaud*, pp. 269–74。

牠，這勞動的世界和進行，拓荒者哦！拓荒者！」⁶⁹在社會政治、思想意識探索的道路上，詩人的先鋒者姿態其實與他們開創的詩歌藝術互相回應。

相對於臧原惟人和伊可維支對文藝思潮的分析，《新文藝》譯載的藝術評論以至雜誌在視覺藝術層面（包括雜誌封面、刊頭和插畫）展現的藝術意識，都嘗試從不同角度確立藝術和意識形態先鋒性並行探索的可能。⁷⁰身兼《新文藝》編輯與作者的徐霞村，曾於雜誌第1卷第3期發表法國評論者曷耐士的譯文，評介比利時藝術家馬塞萊爾（今譯麥綏萊勒）（Frans Masereel, 1889–1972）的木刻作品。⁷¹麥綏萊勒對中國新興木刻藝術的發展影響深遠，而《新文藝》對他的譯介可能要較左翼作家為早。⁷²

曷耐士的文章提出麥綏萊勒作為藝術家的各種先鋒性特質。在藝術層面上，他自覺地棄絕傳統的木刻藝術，不與大部份的當代藝術家為伍。麥綏萊勒力圖「脫離庸俗和輕浮」，反對「卑劣的，絕對資產階級的藝術」；革新木刻藝術的觀念和技巧，借助黑、白的強烈對照，把木刻「造成了一種獨立的藝術」；甚至將木刻引入書籍排版設計，為「書的藝術」創造「新的格式」。⁷³另一方面，文章凸顯麥綏萊勒作品對藝術形式革新與藝術家改革社會現實的激進追求相應：

他不能和時代的藝術分離；馬塞萊爾是最先起來反對戰爭的一個。……這反抗把他造成了一個藝術家。……他的良心的深刻的搖動解放了這位藝術家。他必須和他戰前的那些東西絕交；他找到了他的路，從這時以後，他在他自己身上發現的那種奇異的力量便完全被用在一個觀念的表現上了。⁷⁴

⁶⁹ 伊可維支：〈唯物史觀的詩歌〉，頁1041，1042。

⁷⁰ 在視覺藝術方面，《新文藝》自創刊號開始，一方面引用描繪上海城市現代化發展的圖像作為雜誌目錄的刊頭，另一方面又於卷首刊載以勞動生活為主題、普羅藝術風格的版畫。直至雜誌轉向以後，描繪工人階級、低下人民階層生活的版畫則直接成為雜誌封面。參考《新文藝》第1卷第1期，目錄頁；第2卷第1期及第2卷第2期，封面頁。

⁷¹ 第1卷第3期的《新文藝》刊載了麥綏萊勒的木刻作品〈煙〉（“Les Fumées,” 1920）以及繪畫〈賽車場〉。雜誌介紹其木刻藝術以後，水沫書店於1929年出版凡爾哈倫的短篇小說集《善終旅店》，內附三十幅麥氏的木刻版畫。八十年代，施蛰存曾憶述：「我們是為了介紹馬賽萊爾〔麥綏萊勒〕的版畫而譯印此書的。」可見當時《新文藝》編輯群對麥綏萊勒木刻藝術的重視。參考《新文藝》第1卷第3期，卷首；施蛰存：〈我們經營過三個書店〉，頁187。

⁷² 魯迅在中國新興木刻運動中引進不少歐洲版畫家，其中比利時的麥綏萊勒、德國的珂勒惠支（Käthe Kollwitz, 1867–1945）、格羅斯（George Grosz, 1893–1959）和梅斐爾德（Carl Meffert, 1903–1988），都是他極為推崇的人物。見魯迅：〈「連環圖畫」辯護〉（1928），載《魯迅全集》，第四卷《南腔北調集》，頁445–50；〈《一個人的受難》序〉（1933），載同書，頁557–59。

⁷³ 曷耐士（著）、徐霞村（譯）：〈魏爾萊論——「善終旅店」的插圖作者〉，《新文藝》第1卷第3期，頁437。

⁷⁴ 同上注，頁436。

一次大戰期間，麥綏萊勒是「最先起來反對戰爭」的。他曾參與法國左翼作家羅曼·羅蘭 (Romain Rolland, 1866–1944) 的非戰組織，在主張和平主義的刊物《葉報》 (*La Feuille*) 發表一系列木刻版畫，藉著「作品裏所爆發出來的真實性和反抗」對戰爭作出直接控訴。往後的作品裏，麥綏萊勒不僅批判戰爭現實，更渴望進入現代人的精神層面，「轉變現代生活，都市，和靈魂」。正是這種「反抗者」的姿態「把他造成了一個藝術家」，也讓他的作品「將永不疲倦地流轉，破壞著傳統的規則，驚嚇著懦者；扶助著弱者，薰陶著永久的民眾」。⁷⁵

值得注意的是，麥綏萊勒並不認同政治先鋒派的看法，把藝術視為服務政治的工具。在他而言，藝術和社會思想改革其實同出一轍。一次大戰以後麥綏萊勒繼續藝術和意識型態層面的探索，在法國出版的作品集《一個人的熱情的二十五面觀》 (*25 Images de la passion d'un homme*, 1918)、《無言的歷史》 (*Histoire sans paroles*, 1920)、《思想》 (*Idée*, 1920) 和著名的《城》 (*La Ville*, 1925)，同樣透過先鋒形式表達社會批判的內容。直至1933年，魯迅、葉靈鳳、趙家璧和郁達夫分別編序麥綏萊勒的四種「木刻連環圖畫故事」：《一個人的受難》 (*Die Passion eines Menschen*, 1918)、《光明的追求》 (*Die Sonne*, 1919)、《沒有字的故事》 (*Geschichte ohne Worte*, 1924) 和《我的懺悔》 (*Mein Stundenbuch*, 1919)，由上海良友圖書印刷公司出版，廣泛介紹其作品。葉靈鳳為《光明的追求》所作的序言中，曾詳細闡釋麥綏萊勒所代表的現代木刻 (黑底文上留白線條) 與傳統木刻藝術的區別；魯迅則在〈《一個人的受難》序〉指出，麥綏萊勒乃通過作品「摘發社會的隱病」，並引述當時羅曼·羅蘭的話，將他比作法國著名的諷刺畫家陀密埃 (今譯杜米埃) 及西班牙的戈耶 (Francisco Goya, 1746–1828)。⁷⁶從此可見《新文藝》的「作家—譯者—編輯群」，對藝術家激進抗爭姿態的肯定，以及對其先鋒藝術的鑑識能力，相較同時代的左翼作家並不遜色。

左翼評論「指導」之下兩種先鋒性的探索

《新文藝》一直面對先鋒性理論的核心問題。從宏觀的西方文藝思潮到個別詩人和藝術家的考察，雜誌選譯的文藝評論雖然展示了藝術層面的前衛追求與社會、思想意識改革可以互相配合的例子，但兩種先鋒性理念的探索如何具體落實在中國二十年代末期的文學環境，仍然有待探討。身兼《新文藝》編輯與譯者的作家以先鋒者的姿態進行文學形式、詩學理念以至社會成規的革新，但當意識形態的探索進入政治層

⁷⁵ 同上注，頁438。另參考 Roger Avermaete, *Frans Masereel*, trans. Haakon Chevalier (London: Thames and Hudson, 1977), pp. 17–23。

⁷⁶ 葉靈鳳：〈《光明的追求》序〉，載麥綏萊勒：《光明的追求》 (上海：良友圖書印刷公司，1933年)，頁2–8；魯迅：〈《一個人的受難》序〉，頁557–59。

面，他們必須重新考慮能否與當時的政治先鋒派所規限的文藝思想傾向協商互補。從翻譯到創作，施蛰存、徐霞村、戴望舒等人響應左翼文壇的號召，試就既定的文藝觀念和指引寫作的普羅文學，遂成為我們考察這個現代派作家群體探索雙重先鋒性歷程的重要參照。

《新文藝》編輯對雜誌改革前後刊載的普羅文學作品，都曾審慎考慮其選用題材，立意超越二十年代末期中國左翼作家建構的「革命加戀愛」小說模式，「決不願把自己限止在青年革命家和青年女革命家的戀愛和奇遇中」。⁷⁷施蛰存發表描寫勞動人民的小說〈阿秀〉和〈花〉；徐霞村的〈自然的淘汰〉則直接批判上海城市裏小資產階級的生活和思想模式；戴望舒更一改雨巷詩人的筆調，在雜誌上刊載表現群眾力量的〈流水〉和頌讚機械的〈我們的小母親〉。⁷⁸他們以小說和詩歌創作實踐文藝思想的轉向，也沒有放棄藝術形式的探索。他們的作品可以從兩方面比較分析：第一，作品主題的選取對外國左翼評論家有關普羅文學要求的回應；第二，現代派作家使用無產階級觀點撰寫特定題材的作品，與他們自身的詩學理念、都市觸覺和形式實驗等方面所顯示不同程度的張力。

普羅文學的試寫

戴望舒在他僅有的兩首普羅詩歌創作中，試寫了「群眾力量」和「機械」這兩個當時日本和蘇聯左翼評論提倡的重要主題。⁷⁹相較於詩人的成名作〈雨巷〉以及發表於早期

⁷⁷ 〈編輯的話〉，《新文藝》第2卷第1期，頁226。1927年蔣光慈發表《野祭》，奠定「革命加戀愛」的小說模式，及至1930年發表《衝出雲圍的月亮》，《新文藝》亦曾發表書評加以評論。參考蘇汶：〈衝出雲圍的月亮〉，《新文藝》第2卷第1期，頁209-14。二十年代末期「革命加戀愛」的小說創作還包括茅盾《蝕》（1927-1928）、白薇《炸彈與征鳥》（1928）和丁玲《韋護》（1929）等。王德威認為左翼和國民黨評論家對「革命加戀愛」小說模式的不同批評，能「讓我們檢視左右派文人之間的論戰，以及左派圈內的嫌隙」。見王德威：《歷史與怪獸——歷史、暴力、敘事》（臺北：麥田出版社，2004年），頁46。至於《新文藝》對「革命加戀愛」小說模式的意見，同樣為我們提供另一角度，檢視現代派和左派評論家對文學與現實政治（革命）關係的不同理解。篇幅所限，相關問題有待另文再議。

⁷⁸ 安華：〈阿秀〉，《新文藝》第1卷第6期，頁1113-40；施蛰存：〈花〉，《新文藝》第2卷第1期，頁63-69；徐霞村：〈自然的淘汰〉，《新文藝》第2卷第1期，頁119-30；戴望舒：〈我們的小母親〉、〈流水〉，《新文藝》第2卷第1期，頁93-98。Gregory Lee認為〈我們的小母親〉和〈流水〉二詩的寫作，可證明戴望舒並非一般評論所言直至中日戰爭爆發才從個人主義中覺醒，見Gregory Lee, *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist* (Hong Kong: Chinese University Press, 1989), p. 11。

⁷⁹ 臧原惟人曾詳細討論蘇俄的普羅詩歌、小說、戲劇和電影對「機械」和「群眾的力學」這兩大主題的描寫，並以此為普羅藝術的參照。見臧原惟人：〈新藝術形式的探求〉，頁619-22。

《新文藝》的〈到我這裏來〉和〈少女〉等詩，〈流水〉採用的依然是「環形結構」(circularity)。⁸⁰ 詩的開首描述敘事者「我」在「寂寂的黃昏裏」聽見流水的話，對話內容主要表現流水穿越森林、衝過頑石、經過草地、奔流大海的決心。對話中流水作為訴說的主體，一直以複數「我們」指稱，強調「我們」作為「各處的流水的集體」身份和宏大力量。對話中同樣出現擬想的訴說對象「你」，它既指稱「我們」號召的對象(被踐的草和被棄的花)，也指稱終被「我們」毀滅的阻力(堤防和閘)。通過流水向不同對象發出的話，戲劇化地表現它向前奔流的堅決意志。詩的最後一節，再次回到敘事者「我」在黃昏觀看流水的意象。戴望舒對詩歌「環形結構」的寫作其實並不陌生，但此處回旋式的結尾沒能深化詩的主題。相反，詩句中流水奔向的目的地(大海)被「太陽的家鄉」直接替代，重複描述詩中提及那「赤色的太陽的海」的意象，使詩歌的重心最後轉移為無產階級革命文學中太陽的光明象徵。

至於〈我們的小母親〉則基本上回應了《新文藝》早前刊載藏原惟人〈新藝術形式的探求〉一文對普羅文學描寫機械主題的指引：既有別於未來派對機械的盲目讚美與崇拜，也不同于表現派的反機械立場強調人和機械的對立位置。我們應通過參與機械生產的活動，重新認識、建立勞動者和機械之間的關係。〈我們的小母親〉分三節，首節從一反一正的句式，先否定過往各種有關機械的負面描述，再肯定未來日子裏機械作為人類「小母親」的特性：「不是那可怖的汗和血的榨牀，/ 不是那驅向貪和死的惡魔的大車，/ 牠將成為可愛的，溫柔的，/ 而且仁慈的，我們的小母親。」第二節同樣從一反一正的句式描寫我們對機械態度的轉變：「我們將沒有了恐慌，沒有了憎恨，/ 我們將熱烈地愛牠，用我們多數的心。/ 我們不會覺得牠是一個靜默的鐵的神秘，/ 在我們，牠是有一顆充著慈愛的血的心的。」⁸¹ 最後一節重申「我們」和機械在勞動過程中建立既相愛又互相理解的「母子」關係，並直接頌讚現代工業文明的產物：「有力的鐵的小母親！」

⁸⁰ 「環形結構」指涉一種回旋和對稱的結構，在「詩的開始和結尾都使用同一個意象和母題，而此意象和母題在詩的其他地方並不出現」。作為詩歌結尾的特殊類型，它一方面有意地拒絕了終結感，從頭啟動該詩的流程；另一方面改變了詩作為時間性藝術的本質，扭曲其直線進程。奚密解釋此結構在中國古典詩裏並不多見，但在現代詩中卻變得十分普遍。她更以戴望舒的〈雨巷〉作為環形結構的例子加以分析，指出詩人可能受到自己曾經翻譯法國象徵主義詩人果爾蒙(Remy de Gourmont, 1858–1915)的《西萊納集》(Simone, 1901)十一首作品的影響。參考奚密(著)、宋炳輝、奚密(譯)：〈論現代漢詩的環形結構〉，《當代作家評論》2008年第3期，頁136–67，140；果爾蒙(著)、戴望舒(譯)：《西萊納集》，《現代》第1卷第5期(1932年9月)，頁690–716。戴望舒的三首詩分見：〈雨巷〉，《小說月報》第19卷第8號(1928年8月)，頁979–82；〈到我這裏來〉，《新文藝》第1卷第2期，頁285–86；〈少女〉，《新文藝》第1卷第4期，頁605。

⁸¹ 戴望舒：〈我們的小母親〉，頁93–94。

相較於〈流水〉，〈我們的小母親〉雖同樣符合當時外國左翼評論對普羅文學主題的普遍要求，但更缺乏詩的結構和特質。這兩詩寫作之時，戴望舒已發表著名的〈雨巷〉並出版了詩集《我底記憶》，成功轉移用法國象徵主義詩歌的寫作技巧，其詩風及詩學理念亦漸次形成。從戴望舒後來發表的詩論看來，詩人承認「詩中是可能有階級、反帝、國防或民族的意識情緒的存在」，⁸²但重點應在於這種跟外在環境和諧呼應而引起的意識情緒，如何配合引起、促進這種情緒和感受的語言手段，即「詩情」(poétique)的表達問題。⁸³戴望舒對於自己有關普羅詩歌的寫作一直緘默，往後也沒有再作嘗試，至於兩篇試作則從沒有收入他的自選集之中。

徐霞村的〈自然的淘汰〉、施蛰存的〈阿秀〉和〈花〉，均以上海為小說背景；〈自然的淘汰〉批判小資產階級，〈阿秀〉和〈花〉則從不同角度描寫勞動人民。〈自然的淘汰〉正好體現作家對左翼批評觀點的猶豫和矛盾：小說既被左翼批評資本主義的先鋒意識所吸引，講述主人公沉迷頹廢生活而滅亡；但同時又對現代都市著迷，仔細描寫上海的消費娛樂場所（電影院、跳舞場、咖啡座、賽馬場）以及都市人微妙複雜的心態，可與作者早前在《新文藝》發表的〈Modern Girl〉對讀。

相對而言，施蛰存的〈阿秀〉和〈花〉則按照左翼評論的意見（包括《新文藝》往後譯載片岡鉄兵的〈普羅列塔利亞小說作法〉），從勞動人民自身的階級觀念和批判目光考察社會。⁸⁴〈阿秀〉的寫作明顯延續了施蛰存對寫作技巧的實驗，小說仿效戲劇的

⁸² 戴望舒：〈談國防詩歌〉，《新中華》第5卷第7期（1937年4月10日），頁84。

⁸³ 戴望舒的詩論文章不多，然而以「詩情」、「詩的情緒」為詩歌核心的觀點卻被詩人不斷重複討論和深化。「詩情」概念主要受法國象徵主義詩人梵樂希（Paul Valéry, 1871–1945）關於「純詩」論述的影響。以詩情作為自身特質的「詩」（poésie），牽涉兩個不同範疇的概念：一方面指與外在環境和諧呼應而引起的內在情緒，另一方面指引起、促進這種情緒和感受的語言手段，即是詩的藝術（l'art poétique）。戴望舒的詩論則循這兩個方向，運用比喻、正反立論、引導誘發的方式論述詩情的具體內容及與詩外在形式的相應關係。見戴望舒：〈望舒詩論〉，《現代》第2卷第1期（1932年11月），頁92–94；戴望舒：〈詩論零札〉，《華僑日報·文藝周刊》第2期，1944年2月6日。另參考拙文〈論戴望舒香港時期的法文小說翻譯（1938–1949）〉，《現代中文文學學報》第8.2及9.1期合刊（2008年12月），頁326–28。

⁸⁴ 二十年代末期，國內的左翼評論家曾多次討論普羅文學的題材和形式問題。1928年林伯修翻譯藏原惟人〈到新寫實主義之路〉一文，強調普羅作家必須站在「戰鬥的無產階級的立場」，「不能不『用』普羅列塔利亞前衛的『眼光』觀察這個世界而把牠描寫出來」。《新文藝》譯載片岡鉄兵的〈普羅列塔利亞小說作法〉，同樣表示普羅小說應以「普羅列塔利亞的眼光」觀察和描寫。一方面意味著勞動者體認集團的強大力量，得以成為自然的支配者，改革社會；另一方面表示勞動者理解並堅持他們和資本家之間艱難和持久的鬥爭。見藏原惟人：〈到新寫實主義之路〉，頁15–16；片岡鉄兵：〈普羅列塔利亞小說作法〉，頁344–46，349–50。此等觀點均影響了中國左翼評論家的看法，指出普羅文學不應僅以備受壓迫的勞苦大眾生活為題材，並宣揚「凡能以普羅塔利亞（Proletarian）的觀點，觀察事物，筆之
〔下轉頁310〕

分場結構分為七個部份，各部份運用不同的人物話語形式，分別標示為「她」與婢女的對話、「她」的獨白、母親的話、鄰人對話、巡捕局內「她」與辦事員的問答等等，講述主人公「她」（阿秀）為父母賣到上海成為姨太太以至日後出走、被騙、墮落的故事。小說重點雖被約化為低下階層對資本家和貪慕利益者的直接控訴，但作者仍然著意表現故事女主人公如何理解自己「生在窮人家」的身份和命運、如何評價勞動人民的生活。「她」的獨白於是成為小說的重要部份：「窮嗎？哦，娼姊姊家裏難道不是和我們一樣嗎，她為甚麼不去做人家的小呢，為甚麼他們爸爸不也賣絕了她呢？他現在不是還將就得過去麼？她自己在牙粉廠裏做工，她的丈夫在南貨舖子裏做夥計，他們兩口子不是很說得上來麼？為甚麼要做小，為甚麼一定要吃得好穿得好呢。」⁸⁵一方面，主人公的話語描寫雖已盡量接近口語，但較之於《新文藝》所載濃濁〈薔薇與野菊〉、穆時英〈咱們的世界〉、〈黑旋風〉和〈獄嘯〉等普羅文學作品（縱然在左翼評論家眼中它們也非典範），〈阿秀〉對低下階層詞彙語調和大眾化形式的掌握明顯遜色。⁸⁶另一方面，〈阿秀〉對社會的批判鮮明，但對於勞動人民的頌讚，仍不免直宣於口。小說對獨白形式的運用僅限於表達人物控訴，有關技巧卻未能配合施蛰存當時對心理分析小說的興趣和研究再加以發揮。⁸⁷

〔上接頁309〕

於書的，亦儘可說是普羅文學」。參考仲雲：〈走出十字街頭〉，《小說月報》第20卷第1號（1929年1月），頁41；〈文藝通訊：普羅文學題材問題〉，《現代小說》第3卷第1期（1929年10月），頁330-31。

⁸⁵ 安華：〈阿秀〉，頁1117-18。

⁸⁶ 小說在《新文藝》發表時，〈咱們的世界〉被編者評論「在Ideology上固然是有欠正確，但是在藝術方面是很成功」，〈黑旋風〉則被譽為「普羅小說中的白眉」，二者同時收入穆時英的小說集《南北極》（上海：現代書局，1932年）。見〈編者的話〉，《新文藝》第1卷第6期，頁1225-26；〈編者的話〉，《新文藝》第2卷第2期，頁408。錢杏邨在評論穆時英的小說〈咱們的世界〉、〈黑旋風〉和〈南北極〉（原載《小說月報》第22卷第1號，1931年1月）時，以為它們「反映了非常濃重的流氓無產階級的意識」，其中對世界的認識並非建築在「正確的人生觀以及世界觀上」。故此，他當時以為穆時英的發展方向有各種變數：「橫在他的前面的，是資產階級代言人與無產階級代言人的兩條路，走進任何一方面，他都有可能。」見錢杏邨：〈一九三一年中國文壇的回顧〉，《北斗》第2卷第1期（1932年1月），頁17-18。

⁸⁷ 寫作〈阿秀〉以前，施蛰存早對西方心理分析小說產生興趣，開始系統翻譯奧地利小說家顯尼志勒（Arthur Schnitzler, 1862-1931）的《多情的寡婦》（*Frau Bertha Garlan*, 1900）和〈牧人之笛〉（“Die Hirtenflöte,” 1911）等作品，並參考當中描寫性心理和內心獨白的技巧，在《新文藝》創刊號上發表〈鳩摩羅什〉。往後施蛰存總結自己的寫作歷程，曾表示〈阿秀〉是承繼〈鳩摩羅什〉而寫成，縱然〈阿秀〉對心理分析的運用遠不及〈鳩摩羅什〉。參考施蛰存：〈我的創作生活之歷程〉，頁81；施蛰存：〈鳩摩羅什〉，《新文藝》第1卷第1期，頁2-34；顯尼志勒（著）、施蛰存（譯）：〈牧人之笛〉，《現代小說》第3卷第1期（1929年10

〔下轉頁311〕

〈花〉的寫作較〈阿秀〉更著重人物的心理活動，通過少年人的夢，具體呈現勞動人民的心中「花園」以及幻想中對富人的報復；⁸⁸也藉著少年人成長、出外工作的體會，以溫婉的語調道出社會低下層勞動人民只有辛勞工作（種花）沒有享受權利（賞花）的不公平待遇：「他心中悲哀著，難道窮的人連賞花都不成的麼？不錯，真是這樣，這是他在上海更清楚地看得出了。花鋪子裏的花賣得都駭人地貴，幾曾看見上海的窮人手裏拿過一朵花過嗎？——的確不曾看見過。……自己是個窮人底兒子，到底沒有玩賞花兒的福氣。福氣，是呀，正如父親所說的，這竟要算是一種福氣。」⁸⁹工人和資本家之間的矛盾、窮人對貴族的反叛、席捲全國充滿掠奪和廝殺的工潮等主題，其實同樣見於施蛰存早年翻譯顯尼志勒的〈牧人之笛〉。⁹⁰誠然〈牧人之笛〉並非從無產階級立場寫成，但對以上主題的思考都要較〈花〉更為深刻。

追求雙重先鋒性所面對的兩難處境

對於《新文藝》的「編輯—譯者—作家群」響應左翼號召而寫作的普羅文學，我們關注其時代意義更甚於其文學價值。這些試作誘發我們對藝術和意識形態兩種先鋒性並行的進一步思考。在創作實踐上，他們對轉向的努力以至失敗，不僅表現在左翼評論指導之下雙重先鋒性的追求（包括藝術形式的實驗以及無產階級觀點的宣揚兩方面無法輕易實現），也透露了他們在探索過程中的困境。施蛰存《新文藝》停刊、主編《現代》雜誌以後一年（1933），發表〈我的創作生活之歷程〉，批評自己兩篇普羅小說的寫作：

在這兩個短篇〔〈阿秀〉、〈花〉〕之後，我沒有寫過一篇所謂普羅小說。這並不是我不同情於普羅文學運動，而實在是我自覺到自己沒有向這方面發展的可能。甚至，有一個時候我曾想，我的生活，我的筆，恐怕連寫實的小說都不容易做出來，倘若全中國的文藝讀者祇要求著一種文藝，那是我惟有擱筆不寫，否則，我只能寫我的。⁹¹

〔上接頁310〕

月），頁177-202；〈牧人之笛〉（續），《現代小說》第3卷第2期（1929年11月），頁87-114；顯尼志勒（著）、施蛰存（譯）：《多情的寡婦》（上海：尚志書屋，1929年）。

⁸⁸ 施蛰存：〈花〉，頁64-65。

⁸⁹ 同上注，頁68-69。

⁹⁰ 參考顯尼志勒：〈牧人之笛〉，頁195-202。

⁹¹ 施蛰存：〈我的創作生活之歷程〉，頁81。八十年代，施蛰存回顧當年寫作關於勞動人民的小說，再次表示：「為了實踐文藝思想的『轉向』，我發表了〈鳳陽女〉、〈阿秀〉、〈花〉，這幾篇描寫人民的小說。但是，自己看一遍，也知道是失敗了。從此，我明白過來，作為一個小資產階級知識份子，他的政治思想可以傾向或接受馬克思主義，但這種思想還不夠作為他創作無產階級文藝的基礎。」見施蛰存：〈我們經營過三個書店〉，頁189。

施蟄存直言作家無法輕易超越自身所屬特定階級的意識形態，從而批評自己（以至穆時英）模仿寫作的普羅小說。⁹²不少學者引述上文作為施蟄存早年對「我只能寫我的」這個人藝術主張的佐證，但這段自我剖析同時表現了施氏所代表《新文藝》的「編輯—譯者—作家群」當時面對的兩難處境：文人意識到歷史責任與個人審美趣味之間的矛盾，他們追求左翼文藝批評的先鋒意識，但又無法認同並按照既定的階級觀點寫作，遂與當時的左翼作家和評論保持一種緊張關係。

從此可以嘗試理解，《新文藝》編輯對於蘇聯未來主義詩人馬雅可夫斯基兩難處境的關注和論述，同時是對自身處境的審視。1930年4月14日馬雅可夫斯基在莫斯科自殺，《新文藝》最後一期（雜誌轉向以後第二期）因為未能及時付梓印行，故能臨時編入紀念特輯。⁹³馬雅可夫斯基早年致力於蘇俄未來主義（Russian cubo-futurism）的詩歌創作，十月革命以後更組織「共產主義者—未來主義者」的團體，以非黨員作家的身份成為「最偉大的現代革命詩人之一」。⁹⁴蘇聯評論家稱他為最早「能和無產階級隊伍結合起來」、「準備著和工人階級同走到底」的「同路人」。⁹⁵雖然中國左翼作家茅盾、瞿秋白和蔣光慈等人早對馬雅可夫斯基有所介紹，⁹⁶但《新文藝》仍是國內首

⁹² 施蟄存〈我們經營過三個書店〉說：「穆時英寫的最初幾篇小說，一時傳誦，彷彿左翼作品中出了尖子。但是，到後來就看出來了，他連馬克思主義的思想基礎也沒有，更不用說無產階級的生活體驗。」（頁189）

⁹³ 此事施蟄存曾作詳細解說：「《新文藝》〔最後一期〕本該在一九三零年四月初出版，但因為考慮『廢刊』問題，事實上延至五月份才出版。因此有可能臨時編入悼念馬雅可夫斯基的特輯。但這本刊物的版權頁上卻印著出版日期是『四月十五日』，在馬雅可夫斯基自殺後的第二天，遠在中國的文藝刊物已印出了追悼特輯，豈非怪事。」我們再仔細核對，《新文藝》第2卷第1期的「文壇消息」已經報導馬雅可夫斯基自殺，該期的版權頁注明出版日期為1930年3月15日，在詩人自殺以前一個月。由此推斷《新文藝》第2卷第1期同樣是延遲出版。參考施蟄存：〈我們經營過三個書店〉，頁190；〈蘇聯未來主義詩人自殺〉，《新文藝》第2卷第1期，頁221–22。

⁹⁴ 馬雅可夫斯基論述蘇聯十月革命前後未來主義的發展，參考馬雅可夫斯基（著）、張捷（譯）：〈關於未來主義的一封信〉，載張秉真、黃晉凱（主編）：《未來主義·超現實主義》（北京：中國人民大學出版社，1994年），頁74–76。另外，馬氏曾討論自己非黨員的無產階級作家身份，參考馬雅珂夫斯基：〈詩人與階級〉，頁275；革命文學國際委員會（著）、洛生（譯）：〈國際無產階級不要忘記自己的詩人〉，《新文藝》第2卷第2期，頁250。

⁹⁵ 克爾仁赤夫：〈論馬雅珂夫斯基〉，頁264。

⁹⁶ 二十年代，茅盾〈未來派文學之現勢〉（原載《小說月報》第13卷第10號〔1922年10月〕）、瞿秋白〈勞農俄國的新文學家〉（原載鄭振鐸：《俄國文學史略》〔上海：商務印書館，1924年〕，第十四章）以及蔣光慈〈十月革命與俄羅斯文學〉（原載《創造月刊》第1卷第2、3、4、7、8期）等文都曾介紹馬雅可夫斯基。文章收入賈植芳、陳思和（主編）：《中外文學關

〔下轉頁313〕

份關注「詩人之死」的文學雜誌。⁹⁷《新文藝》編輯對詩人的重視，不僅由於其卓越的文學成就，更因為他在先鋒藝術和思想、政治取向上的掙扎，為施蛰存和戴望舒等人提供了實質的參照。

「詩人之死」的紀念專號以譯文為主，編輯並未就事件即時發表評論。⁹⁸直至《新文藝》停刊五個月後，戴望舒首先在《現代文學》轉譯一份發表於法國左翼周報《世界》的評論文章〈瑪耶闊夫司基〉，質疑詩人的未來主義藝術傾向與無產階級革命在本質上的差距。⁹⁹雜誌停刊七個月後，戴望舒正式於《小說月報》發表評論〈詩人瑪耶闊夫司基的死〉，懷疑蘇聯及國內的左翼評論家以情感問題、健康問題和詩劇實驗失敗等理由解釋馬氏何以自殺，進而從詩人本身的藝術傾向和無產階級革命運動的矛盾提出三方面的詰問：第一，作家的出身、藝術傾向與其所屬社會政治環境的調和問

〔上接頁312〕

係史資料彙編 1898-1937》(桂林：廣西師範大學出版社，2004年)，上冊，頁404-14；下冊，頁804-8，823-66。另參考譚桂林：《本土語境與西方資源——現代西方詩學關係研究》(北京：人民文學出版社，2008年)，第五章第二節「左翼詩學中的『馬雅可夫斯基之死』」，頁161-69。

⁹⁷ 國內文學雜誌對馬雅可夫斯基自殺的消息未有充份關注，《新文藝》編輯曾因此表示不滿：「從瑪雅珂夫斯基自殺的消息傳到中國後，直至今天，國內各文學雜誌還並不具有甚麼大的注意，還得讓我們這個緩緩前進的駱駝式的雜誌來首先紀念他，在這方面，也可以見到我國文學界之貧乏了。」及後，《現代文學》第1卷第4期刊載八篇馬雅珂夫斯基的紀念文章，包括趙景深、戴望舒、杜衡和谷非等人的譯作及評論。參考〈編者的話〉，《新文藝》第2卷第2期，頁399；《現代文學》第1卷第4期(1930年10月)，頁1-68。

⁹⁸ 馬雅珂夫斯基的紀念專號譯載了詩人自傳〈馬雅珂夫斯基自傳〉、演講〈詩人與階級〉和四首詩作。此外，還有蘇聯文評家的評論〈論馬雅珂夫斯基〉以及兩則直接翻譯自莫斯科《少共真理報》的報導〈國際無產階級不要忘記自己的詩人〉和〈關於馬雅珂夫斯基之死的幾行記錄〉。戴望舒往後發表〈詩人瑪耶闊夫司基的死〉一文，沿用《新文藝》譯載的文章、詩歌和報導為基本材料，並直接引用了1930年6月創刊的法文雜誌 *Surréalisme au service de la Révolution* 所載馬雅可夫斯基遺書的節錄。參考「Mayakovsky 專輯」，《新文藝》第2卷第2期，頁250-328；戴望舒：〈詩人瑪耶闊夫司基的死〉，《小說月報》第21卷第12號(1930年12月)，頁1742。

⁹⁹ 〈瑪耶闊夫司基〉一文的作者阿巴呂 (Augustin Habaru, 1898-1944) 是當時法國《世界》周報的主編，戴望舒翻譯伊可維支《唯物史觀的文學論》的〈原序〉裏亦曾經提及。阿巴呂認為馬雅可夫斯基主張的未來主義詩學「不是一個革命的運動」，詩人在革命中只「歌唱這種集團的進行的力學」，卻沒有看到運動之下「集團生活底連結物，運動的靈魂」。此文觀點明顯影響了戴望舒的論述。參考 A. Habaru (著)、戴望舒 (譯)：〈瑪耶闊夫司基〉，《現代文學》第1卷第4期，頁15-18；伊可維支 (著)、江思 (譯)：〈原序〉，載《唯物史觀的文學論》，頁7。

題；第二，作家和作為讀者的社會群眾之間的矛盾和衝突；第三，當作家充分意識到自身思想、藝術傾向與其所屬的社會政治環境無法調合，應如何尋找出路？¹⁰⁰

首兩項問題均與《新文藝》編輯嘗試在左翼特定的文藝觀點之下追求雙重先鋒性的經驗相關，甚至對上文提及施蟄存在〈我的創作生活之歷程〉一文所表現的困境遙遙呼應。不論是《新文藝》的編輯還是馬雅可夫斯基所面對的兩難處境，都在於作家自覺本身的藝術傾向和他積極參與的無產階級革命運動之間的極端矛盾，並意識到「個人主義的我溶解在集團的我之中而不可能」。¹⁰¹就馬雅可夫斯基的情況而言，戴望舒認為詩人致力的未來主義詩學本屬資產階級的產物，他只是憑藉未來主義破壞、否定過去的精神歌頌無產階級革命，此其一；¹⁰²詩人的家庭和教育背景決定其小資產階級意識的形成，革命詩人身份背後「那集團生活的根柢，運動的靈魂，是瑪耶闊夫司基所沒有正確把握住的，也是他所不能正確地把握住的」，此其二。¹⁰³由此衍生作家和社會群眾之間的衝突，一方面指向無產階級農民和工人寫作在語言隔閡（作家寫作層面）和文化知識水平（讀者理解層面）兩方面的困難，這是二十年代末期中國左翼作家努力解決的文學大眾化形式問題；另一方面牽涉作家實際寫作過程中的矛盾心態，正是《新文藝》編輯群在左翼文藝觀點之下試寫普羅文學的經驗和體會。¹⁰⁴最後，戴望舒質疑作家在兩難處境之中能否尋找出路，問題實指馬雅可夫斯基自殺背後的原因，虛指《新文藝》編輯群自身面對的困境。戴望舒認為馬雅可夫斯基自殺已經說明「僅有的兩條出路」，即塑造革命或被革命塑造，都無法讓他

¹⁰⁰ 相關討論參考革命文學國際委員會：〈國際無產階級不要忘記自己的詩人〉，頁250；戴望舒：〈詩人瑪耶闊夫司基的死〉，頁1746；以及《現代文學》第1卷第4期上發表的三篇文章：拉莎洛夫（著）、趙景深（譯）：〈瑪耶闊夫司基的自殺〉，頁12-14；谷非：〈瑪耶闊夫司基死了以後〉，頁47-48；楊昌溪：〈瑪耶闊夫司基論〉，頁65-66。

¹⁰¹ 戴望舒：〈詩人瑪耶闊夫司基的死〉，頁1746。

¹⁰² 文章中戴望舒分別引用藏原惟人〈新藝術形式的探求〉和阿巴呂〈瑪耶闊夫司基〉的論述說明未來主義的階級性。參考藏原惟人：〈新藝術形式的探求〉，頁613-16，623-26；A. Habaru：〈瑪耶闊夫司基〉，頁15-18。

¹⁰³ 戴望舒：〈詩人瑪耶闊夫司基的死〉，頁1744。

¹⁰⁴ 戴望舒刻意引用馬雅可夫斯基在〈詩人與階級〉演講中擁護符合無產階級專政的文學路線的言辭：「我認為自己是黨的工作人員，我對於自己是接受了黨的一切的指示。倘使黨告訴我說，我的某作品是不適合的路線的，那麼那些作品就可以不必付印。我是為黨而工作的啊！」但同時紀錄詩人訴說無產階級文學推展過程中的困難，表現其矛盾心態：「我所願意進行的工作，真是難於著手——就是工人講堂和長詩接近的工作。……有些狗對我咬，而加我以某一種罪名，那些罪名，有些是我有的，有些是我沒有的。……為著不要聽這些謾罵，我真想到什麼地方去坐他兩年。」參考戴望舒：〈詩人瑪耶闊夫司基的死〉，頁1745；馬雅珂夫斯基：〈詩人與階級〉，頁269-71。雖然劉訥鷗翻譯〈詩人與階級〉一文曾在《新文藝》刊載，但戴望舒明顯不滿意譯文，引用時多有修訂。

走出困局。¹⁰⁵ 詩人乃在沒有出路的情況下選擇結束生命，不論對於馬雅可夫斯基還是《新文藝》的編輯，戴望舒再也不為也不能為他們身處的兩難處境提出建議。

戴望舒對馬雅可夫斯基自殺動機的深入分析，補充說明了雜誌的「作家—譯者—編輯群」從先鋒者的立場對左翼文藝思想的反思。事實上，《新文藝》的停刊，正具體標示了他們對藝術和意識形態兩種先鋒性探索過程的中止。¹⁰⁶

總 結

本文主張參考「先鋒」概念及相關理論，探討《新文藝》雜誌在選譯外國文學作品、文藝理論、評價文學創作等各個層面所循直線和進步的時間意識，以求將雜誌對於藝術本質與政治關聯以及對左翼文藝發展傾向的反覆思考，重新納入本文的研究視野。在「先鋒」概念之下，本文嘗試展現由施蛰存、戴望舒、徐霞村和劉吶鷗所組成的現代派作家群與當時左翼作家、評論家主張的兩種文藝傾向之間，相互滲透的部份。

《新文藝》雜誌隨左聯成立而終刊，此後中國文壇亦由左聯主導發展。及至施蛰存受聘主編《現代》，他所面對的政治化和商業化文學環境已與前截然不同。《新文藝》在時代轉折之際，以先鋒者的目光將不同的政治、思想傾向的創作和翻譯兼容並蓄，將馬克思主義文藝理論與各種源自資本主義社會的文藝思潮並置，標示了當時文壇政治化發展中的過渡階段，此時的文學環境卻相對開放。本文從「先鋒」概念重新檢視《新文藝》，不僅試圖深化理解雜誌引介各種思想傾向相異相悖的新興文藝的內部關聯，更嘗試追溯中國二十年代末期一個「作家—譯者—編輯」群體探索藝術先鋒性和意識形態先鋒性的過程，它代表著中國現代文學發展上一個短暫而獨特的時期。施蛰存、戴望舒、徐霞村和劉吶鷗通過《新文藝》雜誌文藝理論的翻譯展現對藝術和意識形態先鋒性二者並行的積極追求，也透過普羅文學的試作體現雙重先鋒性追求的幻滅。其中的探索過程，凸顯了西方現代主義文藝思潮比附之下中國現代派文學發展的複雜性。

¹⁰⁵ 戴望舒：〈詩人瑪耶闊夫司基的死〉，頁1746。

¹⁰⁶ 《新文藝》停刊後一年，水沫書店也因為政治壓力而結業，雜誌編輯各自尋求新的路向：戴望舒回到杭州，籌劃出國；施蛰存返松江繼續教中學；徐霞村也回到北平；劉吶鷗則放棄文藝事業，轉而發展電影。及至1933年施蛰存受聘主編《現代》雜誌，重新聯絡、組織戴望舒、徐霞村和劉吶鷗在雜誌上發表詩歌創作和翻譯。《現代》雖然繼續在革命和美學上的前衛探索，但為了能在政治層面上保持中立，也不再強調這種激進姿態。參考施蛰存：〈我們經營過三個書店〉，頁190；Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern*, p. 134。

Juxtaposition and Contradiction of Two Conceptions of Avant-Garde: The Literary Inclination of the Literary Magazine *Xin wenyi*

(A Summary)

Kwong Ho Yee

The literary magazine *Xin wenyi* 新文藝 (*La Nouvelle littérature*) was issued by the Shuimo Bookstore 水沫書店 in Shanghai in September 1929 and the magazine remained in the literary picture till April 1930. This short period of time, however, happened to witness the foundation of the League of Left-wing Writers in February 1930. The publication of the *Xin wenyi* and the rise of the League of Left-wing Writers, therefore, transpired in the same historical context. While keeping abreast of the latest literary trends of the world, the *Xin wenyi* showed a deep concern about the changing political situation in China. It introduced into China different or even contradictory tendencies of the world literature. This paper aims at studying the vanguard position the *Xin wenyi* played in both the artistic and ideological development and its literary inclination which contrasted with the mainstream literature of the Leftists of the time. The paper will proceed in three directions. First, it will examine the concept of “avant-garde” manifested by the *Xin wenyi* and the promotion of “New Literature” which covered different ideological tendencies. Then, by focusing on the literary and artistic criticism translated in the *Xin wenyi*, it will investigate the relationship between this literary magazine and the Leftist literature as well as the ambivalent attitude radiated from the former to the latter. It will also look at the cases discussed in the criticism translations, in which writers and artists achieved a balance between art and ideology. Finally, the paper will study the proletarian literature written by the editors of the *Xin wenyi* and will further examine the dilemma between pure aesthetic and ideological commitment demonstrated in their works.

關鍵詞：《新文藝》 先鋒性 現代性 藝術和政治

Keywords: *Xin wenyi* (*La Nouvelle littérature*), avant-garde, modernity, art and politics