
“上海特别快”与都市欣快体验

——以新感觉派为中心

叶祝弟

【摘要】：新感觉派笔下的火车是资本主义上升时代的隐喻。在不同时空的对峙、插穿与闪回中，古老的龙的神性和现代的火车的魔性，留给都市人的是震惊、兴奋、恐惧混合在一起的漂移体验的狐步诗学。火车的发明，不仅使快速旅行更加方便，而且增加了陌生男女的邂逅几率，甚至因为陌生的、匿名的、快闪的异托邦时空，最适合两性调情，而不用承担道德的风险。然而，深刻的悖论在于，一旦登上现代化的快车，人类就无法摆脱被现代性控制的命运，人的沉沦将是永恒的命运，男欢女爱之后，还得“赶回去的列车”。蒸汽机车的时代对文学创作提出了新的要求，这是一种被穆时英誉为“鸡尾酒式样混杂性”的现代写作技巧。

【关键词】：新感觉派；变态现代性；狐步诗学；欣快体验；鸡尾酒式写作

【中图分类号】：I206.6 **【文献标识码】**：A **【文章编号】**：0257-5833（2018）06-0182-10

【作者简介】：叶祝弟，《探索与争鸣》杂志主编、副编审（上海 200020）

火车是近代文明的象征。火车的发明，呼啸着将人类从慢行时代带入了“快车时代”^①。在崛起于 1930 年代的新感觉派作家笔下，火车更像资本主义上升时代的隐喻。现代都市人迈着“上海的狐步舞”，登上时代的火车，一边欣赏机械奇观，一边体会疾速而至的漂移体验，在颓废中体验欣快，在欣快中放纵颓废，洋溢着布尔乔亚式的颓废的欣快感。火车延展了空间，压缩了时间，人们对于现代文明的感觉也随之发生了变化。呼啸而过的火车碾压大地，也碾压着现代人严重超载的精神负荷；火车在将刺激、好奇、兴奋带给人们的同时，也将紧张、焦虑、恐惧留给了人类。本文将以火车为个案，剖析都市人病态式的、近乎变态的欣快体验，并分析新感觉派都市享乐主义的艺术观。^②

一、上海特别快：都市机械奇观

1909 年连接上海至杭州一段的沪嘉段铁路开通，《图画日报》刊登了一幅《沪嘉铁路之车站》图，该车站位于上海大南门外，是一幢西洋风格的三层小楼，“房屋壮丽，建筑完固”。图旁配有建造始末：该铁路由张謇等人奉旨兴办，“为完全商办合资所建筑而成”，“先建松江至嘉善江浙交界处为南线”，至“往岁沪松通车，至今年八月全路告成，沪杭贯彻，交通便利”。

^①[美]彼得·盖伊：《感官的教育》（上），赵勇译，上海人民出版社 2015 年版，第 56 页。

^②近现代文学中的现代交通体验近年来引起学者较大的关注，本文在写作过程中受到了以下专著及文章的启发，陈建华：《文以载车——民国火车小传》，商务印书馆 2017 年版；湛晓白：《时间的社会文化史——近代中国时间制度与观念变迁研究》，社会科学文献出版社 2013 年版；唐宏峰：《旅行的现代性：晚清小说旅行叙事研究》，北京师范大学出版社 2011 年版；唐宏峰：《从视觉思考中国——视觉文化与中国电影研究》，中国电影出版社 2016 年版；燕子：《小说空间的混杂性——施蛰存与穆时英笔下的小城镇》，《现代中文学刊》2010 年第 6 期；燕子：《现代小说文本中的都市新节律》，《中国现代文学研究丛刊》2012 年第 10 期；刘永丽：《现代交通工具与文学书写方式的变革》，《西南民族大学学报》（人文社会科学版）2017 年第 3 期；李彦姝：《“往来交通”的文学功能及美学意蕴——新时期以来文学语境中的交通工具》，《文艺研究》2016 年第 10 期等，特致谢意。

沪嘉铁路被时人誉为“吾中国前途之福，我苏人士无上之光荣也”^①。对于这样一个象征着现代工业文明的庞然大物，中国人对火车投射了爱恨交加的复杂情感，^②而到了1932年，沪杭铁路被新感觉的圣手穆时英用虚实结合的现代方式写进了《上海的狐步舞（一个片段）》中：

嘟的吼了一声儿，一道弧灯的光从水平线底下伸了出来。铁轨隆隆地响着，铁轨上的枕木像蜈蚣似地在光线里向前爬去，电杆木显了出来，马上又隐没在黑暗里边，一列“上海特别快”突着肚子，达达达，用着狐步舞的拍，含着颗夜明珠，龙似地跑了过去，绕着那条弧线。又张着嘴吼了一声儿，一道黑烟直拖到尾巴那儿，弧灯的光线钻到地平线下，一会儿便不见了。^③

这是一幅极具视觉奇观效果的电影画面：黑暗的夜幕下，疾速移动的火车划过天际，弧灯、铁轨、枕木、蜈蚣、电杆、火车、狐步舞、夜明珠、龙、黑烟，各种意象汹涌而至，又迅速被黑暗吞没，声音、光线、颜色和着狐步舞的节奏，实景和虚景交织在一起，都市在几秒钟内演奏着一曲紧张、诡异、神秘、刺激的机械舞的狂想曲。最原始的意象如蜈蚣、夜明珠和龙与最先进的意象如铁轨、火车和电杆并置在一起，呈现为不同时空的对峙、插穿与闪回，龙的神性和火车的魔性，留给现代人的是震惊、兴奋、恐惧混合在一起的漂移体验的狐步诗学——疾速移动，快速旅行，一如人们对现代文明的矛盾态度，崇拜中有敬畏，艳羡中有恐惧。^④

同样是在1909年，马里内蒂在《未来主义宣言》中，毫不掩饰对机械“新的美、速度美”^⑤的赞美——大城市五颜六色、声音各异的潮流、码头夜间的声浪和热潮、火车站吞吐着冒烟的长蛇、悬系在云彩下方的工厂，都成为被称颂的对象，机械被赋予了现代色彩。美国作家多斯·帕索斯则干脆称现代社会为蒸汽机车的时代。作为深受帕索斯影响的作家，1935年，穆时英就蒸汽机车时代对现代人的影响，有过一段精彩而深刻的阐述，“在洪炉那样的社会里，人是像沉在太平洋里边似的，消灭得干干净净。祖宗遗传给我们的灵魂已经消失在社会边了；和我们的父亲相比较，我们是更官能的，冲动的，敏感的。我们不是个人的人，是社会的人；我们很少有个性，只具备典型的性格。社会把我们镕铸成同样的东西”^⑥。

受未来主义思潮影响，刘呐鸥、穆时英的作品中充满着“对物的执着的抒情”^⑦，在“上海特别快”的领舞下，建筑、街灯、电梯、马达等都加入了机械舞的狂欢中。刘呐鸥笔下，街灯露着“像肺病的患者的脸一样的脆弱的光线”^⑧，“夜光虫似的汽车，都急忙动着两盏灯，转来转去”^⑨，横河的大桥，是“近代的曲线”^⑩，而蒙雾中的大建筑物的黑影“恰像是都会的妖怪”^⑪，火车站里，“奏的是jazz的快调”，对机械的崇拜者，不忘幽默一下自己“快把那机械般的衣服脱下来”，“脱离机械的束缚，回到自然的家里”。这是一种对现代文明夹杂着兴奋、不安而又惊恐的机械狂欢。显然，在“电车太吵闹”“天空被炭灰染得灰蒙蒙”的都市，过去时代的romance的梦“是不能了”，现代生活的美已经更换了形式，那就是如《风景》中所说，是“构

2①《沪嘉铁路之车站》，《图画日报》1909年，转引自陈建华《文以载车——民国火车小传》，商务印书馆2017年版，第22页。

②1909年沪杭铁路全线贯通，对于当时的情景，夏衍晚年曾有追忆：“排着队去看火车这个从来没有见过的‘怪物’，沿线挤满了人，连快要收割的络麻地也踏平了……尽管时隔七十多年，到现在依旧是记忆犹新。”见夏衍《懒寻旧梦录》（增订本），生活·读书·新知三联书店2006年版，第10页，转引自戴鞍钢《江南城镇通史》（晚清卷），上海人民出版社2017年版，第77页。

③穆时英：《上海的狐步舞》，载严家炎、李今编《穆时英全集》（第1卷），北京十月文艺出版社2008年版，第332页。

④陈建华认为火车在穆时英笔下，呈现为一种狐步舞的诗学，见陈建华《文以载车——民国火车小传》，商务印书馆2017年版，第158页。

⑤朱迪·罗森：《意大利未来主义》，载[英]马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编，胡家峦等译《现代主义》，上海外语教育出版社1992年版，第219页。

⑥穆时英：《约翰·陶士·帕索斯》，《大晚报·火炬》1935年8月1日、4日第6版，转引自王贺《穆时英集外文新辑》，《中国现代文学研究丛刊》2016年第3期。

⑦朱迪·罗森：《意大利未来主义》，载[英]马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编，胡家峦等译《现代主义》，上海外语教育出版社1992年版，第95页。

造一幅表现派的德国画”，是 thrill 和 carnal, intoxication。^③穆时英更是城市风景描写的高手，1930 年代的新速度决定了新的感受力——“霓虹灯伸着颜色的手指在蓝墨水似的夜空里写着大字”，“马达在黑暗里睡着了”，萨克斯“张着大嘴，呜呜地冲着他们嚷”，建筑物则“睡熟了”，无机物仿佛被赋予了生命和灵性。而“大世界的塔尖拒绝了忏悔，骄傲地瞧着这位迂牧师（慕尔堂）”^④。大世界——这一都市娱乐和消费新空间，以其近乎于疯狂的方式一跃成为都市新的意象，成了现代都市人膜拜的新宗教，被赋予了纪念碑式的神性——暂时代替了永恒，展示代替了膜拜，世俗代替了神圣，“告示这世俗世界的‘灯光’已经取代了天国世界的神圣的‘光环’”^⑤。

Romance 的时代已经过去了，蒸汽机车的时代对文学创作提出了新的要求。曾有学者指出，帕索斯的报纸大字标题技巧和“摄影机眼光”，揭示了“未来主义最重要的发现，也许是认识到片段组接、反差和表面不协调的材料的相互作用，构成那个现代生活速度和多样性的直接表达”^⑥。这是一种被穆时英誉为“鸡尾酒式样混杂性”的现代写作技巧，他将之归结为一种“不连续性与客观主观的统一”为核心理念的新形式体系：“……在作品中存在着许多故事单位，各自独立地铺伸着。章与章中间不相连属，人物与人物中间也可以没有关系，在表面上看来仿佛十分零落，散漫，其实他的结构是在特定观点上被十分严谨地组织了，选择了的。……帕索斯作品的非连续性正是社会本身的非连续性。”^⑦显然，穆时英深谙其道，《上海的狐步舞》中，为了表现现代都市断裂的状态，他精心设置了若干“不连续”的城市生活断片，与火车的达达达声相伴的，是舞厅里的假面舞会，汽车里乱伦的母亲和儿子，华东饭店一楼到四楼上的淫乱的世界，被木柱压到脊梁上哇血而死的工人，妓女躲在暗角里拉客，不同空间的切换、组接、拼贴、调和，而呼啸着的火车突然闯入，将混乱的画面切开一道锐利的口子，但很快又被黑暗吞没——一如马里内蒂笔下的三辆车， “从理性逃向将会吞没他们的未知世界”^⑧。

二、火车上的漂移体验：“愉快地相爱，愉快地分别”

乘着火车在广袤的大地上快速旅行，正是一种漂移体验。给漂移赋予特别意义的是德波。在德波那里，漂移是作为情境主义者的实践，“是一种穿过各种各样周围环境的快速旅行的技巧”，“漂移包括幽默嬉戏的建构行为和心理地理学的感受意识，因此，是完全不同于经典的旅游或散步概念的。”^⑨德波借漂移，赋予了有别于漫游者的特别的意义——漂移的心理地形学，是一群“场所天才”创造的“一种占领地盘的艺术”，是一种瞬间的艺术，是没有作品的艺术，也是生活的艺术。德波借漂移在碎片、断裂的都市中重建一个时间—地理的空间，一个诗意的世界。然而，完全不同于德波所赋予漂移那种深刻的后现代使命，本文所赋予漂移的是一种纯粹的字面意义，或借用其最基本的意义，漂移就是一种“穿过各种各样周围环境的快速旅行的技巧”。得益于火车、飞机等快速移动的交通工具，不同地域的人们实现了数分钟或者数小时内的短时间的快速移动，而这正是一种漂移的流动性的体验。^⑩火车将不同空间的人们在短时间内勾连在一起，产生了一个类似于梦幻的空间，并给身在其中的人一种恍惚、错乱的迷失感。火车旅行的效果，正如什舍格洛夫在他的《新都市主义汇编》的结论中所说，“居民的主要行动将是不间断地漂移。以小时为单位变化的风景是方向迷失感觉的原因”^⑪。

3①刘呐鸥：《游戏》，载《刘呐鸥小说全编》，学林出版社 1997 年版，第 5 页。

②刘呐鸥：《游戏》，载《刘呐鸥小说全编》，学林出版社 1997 年版，第 6 页。

③刘呐鸥：《残留》，载《刘呐鸥小说全编》，学林出版社 1997 年版，第 72 页。

④刘呐鸥：《热血之骨》，载《刘呐鸥小说全编》，学林出版社 1997 年版，第 36 页。

⑤刘呐鸥：《致戴望舒函二通》，载孔另境《现代作家书简》，花城出版社 1982 年版，第 266 页。

⑥穆时英：《上海的狐步舞》，载严家炎、李今编《穆时英全集》（第 1 卷），北京十月文艺出版社 2008 年版，第 334 页。

⑦李今：《海派小说与现代都市文化》，安徽教育出版社 2000 年版，第 2 页。

⑧转引自朱迪·罗森《意大利未来主义》，载[英]马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编，胡家峦等译《现代主义》，上海外语教育出版社 1992 年版，第 230 页。

⑨穆时英：《约翰·陶士·帕索斯》，《大晚报·火炬》1935 年 8 月 1 日、4 日第 6 版。转引自王贺《穆时英集外文新辑》，《中国现代文学研究丛刊》2016 年第 3 期。

⑩转引自朱迪·罗森《意大利未来主义》，参见[英]马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编，胡家峦等译《现代主义》，上海外语教育出版社 1992 年版。

《游戏》是刘呐鸥小说集《都市风景线》的第一部作品，里面描述了男女之间的一段性爱“游戏”——一切都不过是肉的游戏而已，这样的基调几乎贯穿于刘呐鸥小说的全部。在短短几天内，都市摩登女郎移光和情人步青辗转于舞厅到公园再到卧室之间，一段迅捷的邂逅，一段利落的性爱，一段“愉快地相爱和愉快地分别”。摩登女郎移光在“荒诞、浪漫、感伤”的恋人步青和“爽快的、卓别林式的胡子、广阔的肩膀”未来的丈夫之间游刃有余。一方面，她享受着未来的丈夫的聘礼，一辆1928式的意大利产的六气缸野游车，一方面她又将自己委身于情人步青，在丈夫和情人之间，没有丝毫的道德负疚感。摩登女郎的这种性爱观显然是随意而大胆的。所谓的随意，就是今天可以爱着自己的恋人，而明天起又可以恋着自己的丈夫，一切都没有违和感；所谓大胆，在摩登女郎看来，贞操并没有那么圣洁，贞操不过是一纸可有可无的碎片，对于未来的丈夫，即使问起，也可以撒谎搪塞。因为这符合都市女郎的性爱观，在她们看来，性爱和婚姻是分开的，性爱是带来感官的愉悦，而婚姻是带来人生的保障，性爱可以给自己的恋人，并不一定要和婚姻捆绑，而这一切都源于这样的观点——如何处置自己的性爱是都市个体的“权利”，而这显然已不仅仅是子君“我的身体是我自己的”这样的五四启蒙的观念的产物了，它是植根于都市的消费语境之下，更进一步说这是审美现代性与启蒙现代性的分野在婚姻和爱情领域中的体现。在都市的消费语境中，一切都是可以消费的，一切都是可以拿来交换的，而且在摩登女郎的眼里，性爱和汽车等其他都市物品一样，只不过是满足自己欲望和快感的物品，它是可以消费的，也是可以拿来交换和满足自己实利的。

性爱游戏中的摩登女郎是大胆的，他们进行的是一场冒险的游戏。《风景》中的上海妇人可以看成是享乐主义的化身，都是持“明朗、奔放、活泼、自由而丝毫没有糊涂样子的，把自己能够痛快淋漓地处置下去底生活姿态”^①的现代女子，她们的行为方式遵循的是快乐原则，他们无拘无束放纵自己的情欲。得益于火车，这种现代邂逅更加便捷，《风景》中，上海妇人坐着火车^②去看望在一个县里担任要职的丈夫，然而在邂逅了都市男子燃青后，决定中途临时下车，两人进行了一场疯狂的野合。《风景》从一辆高速行驶的列车上开始，刚开不过半个小时，一场男女之间的游戏就开始了。刚开始，燃青被眼前“男孩式的短发和欧化的痕迹显明的短裾的衣衫”吸引了，他贪婪地偷窥眼前的这位摩登女郎，作者为此不厌其烦通过燃青的眼睛来描述这位都市的女子，鼻子是“理智的直线”，眼睛是“敏活而不易受惊”“肢体娇小”“胸前曲线丰腴”，而最有特长的是“那像一颗小小的，过于成熟而破开了的石榴一样的神经质的嘴唇”^③，对于这样的佳品，燃青也不得不惊叹，“都市里也是不易找到的”。显然，燃青以为自己碰到了一段艳遇了。正是在燃青的偷窥中，都市男子建构了一套对都市摩登女子的想象。然而这样的烙有男性欲望的想象很快就被摩登女子的主动勾引所打乱。石榴裂开，响亮的金属声音像利片一样切断了燃青的意淫，一句“我有什么好看的呢，先生”，一个大胆的摩登女郎形象跃然纸上。对于陌生女子如此大胆的质问，燃青显然是被吓到了。上海妇人早就注意到了燃青，而且享受着偷窥带来的快感。故事一开始就发生了戏剧性的转变，摩登女郎的主动也就注定了燃青这样的绅士在这样游戏中的被动角色，接下去的发展一切都在上海妇人的掌控下进行。还没等燃青回过神来，上海妇人已经反守为攻了，“你还是对镜子看看自己哪，先生，多么可爱的一幅男性的脸子”。上海妇人的单刀直入，让燃青“惊愕增大”“受不起她的眼光的压迫”也主动大胆起来。接下去，一切都顺理成章，聊天、试探、调情、临时下车，郊外疯狂的野合，都是上海妇人的主导下进行。《风景》中上海妇人“自由和大胆的表现像是她的天性，她像是把几世纪来被压迫在男性底下的女性的年深月久的积愤装在她口里和动作上”，她们对待自己的身体和思想“正像那片红云一样，自由自在，无拘无束”^④。这一切都是“近代都会的所产”——不仅是指她们的装束是都市的，更是指她们的行为方式、观念是都市的，只有在都市商品社会中才会产生这样的观念。一切都发生了，一切又好像都没有发生，野合完后，“一个是要替报社去得会议的知识，一个是要去陪

^①[法]樊尚·考夫曼：《居伊·德波——诗歌革命》，史利平译，南京大学出版社2014年版，第133页。

^②刘英新近发表的关于美国小说中火车与时空重构的文章，对本文关于火车与漂移体验的研究提供了很大帮助和启发，文章通过对19世纪后期到20世纪初期的美国小说中火车意象的研究，全面考察了火车流动性的多个维度，火车引起了时间的标准化、空间的秩序化和地域的全球化等一系列现代性特点。此外，文章引用的厄里关于“流动性”的论述亦来自此文，下文中没有特别说明，不一一标注，参见刘英《流动性与现代性——美国小说中的火车和时空重构》，《南开学报》（哲学社会科学版）2017年第3期。

^③[法]樊尚·考夫曼：《居伊·德波——诗歌革命》，史利平译，南京大学出版社2014年版，第137页。

^④迷云：《现代人底娱乐姿态》，《新文艺》第1卷第6号，1930年2月15日。

^⑤最近有人撰文，从文本描写和作者交际的视角，以文史互证的方法，推断刘呐鸥小说《风景》中的“铁路”实际上是上海开往杭州的“沪杭线”。参见徐雪凡《刘呐鸥小说《风景》中的“铁路”初考》，《语文教学与研究》2016年第1期。

她的丈夫过个空闲的 week-end”^⑤。

在小说中，刘呐鸥别出心裁地用火车的声音来隐喻调情之中的男性的生理反应。车厢中，燃青被眼前妇人的孩子气吸引，并产生了好感，“生起了敬畏和亲爱的心”。这时切入火车声，“忽然一阵隆隆的声音从车辆的底下响将起来。过桥了。由河原吹上来的青色的凉风把她额下的短发翻过一边，使她眼底的微笑越发精彩”^⑥。在这段听觉和视觉交织的双重奏中，车辆底下发出的隆隆的声音既是真实的声音，也是一种性隐喻，隐喻从燃青身体中激发的情欲。情欲的刺激，变幻了燃青的感觉，在他眼里，摩登女子的“眼底的微笑越发精彩”。彼得·盖伊在分析 19 世纪火车的出现对现代生活的影响时指出，“乘火车时的有节奏的经历激发了性爱的欲望和恐惧”^⑦，而车厢中男女调情激发的性爱欲望，同样如火车运行的节奏那样，引得人春心荡漾。《风景》的最后，被裸体的女郎挑拨了性欲的燃青，力比多的能量上来了，“觉得一道原始的热火从他的身体上流过去”。

齐美尔认为，两性之间的调情是表现得最淋漓尽致，也是充满着艺术性的游戏形式，“性欲冲动夸大了一种游戏形式：卖弄风骚的举动是社交性中最轻微、最具有表演性的，而且人人做得到。假设说两性之间这种挑逗是关乎接受或拒绝，那么同样的，卖弄风情的精髓所在就是巧妙地暗示拒绝和接受。挑拨起男性的目光但又不让他轻易得手，断然拒绝他但又不让他绝望，风情万种的女子让男人始终在边缘徘徊：他认为她并非遥不可及，但他们的关系又无法深入；她的一举一动总是在是与否之间游走，让一切悬而未决”^⑧。女子的卖弄风情，在于对男人的欲拒还迎，若即若离，既不能让男人很快上手，又不能让男人失去希望，这也正是都市男女游戏性爱的秘密所在。刘呐鸥、穆时英笔下的摩登女郎可谓调情高手，抓住了都市中男女调情的最核心的秘密。这是完全有别于古典浪漫主义的爱情叙事模式，然而，这一切都得益于火车——不仅使快速旅行更加方便，而且增加了陌生男女的邂逅几率，甚至因为陌生的、匿名的、快闪的空间，最适合两性调情，而不用承担道德的风险。

三、特别快车与风景之发现

火车不仅改变了自然时间，也改变了人与自然环境的关系，并开启了一种观看风景的新方式。厄里在《流动性》中指出：“人们从身处自然环境之中转变到作为独立实体观赏自然环境，因而建立了凝视与风景之间的虚构关系，土地变成了风景。”^⑨这种乘着火车旅行的新型的观景方式，落实到文学中，便是闲暇作为一种现代生活方式的诞生——现代游记——潜在的目的显然是吸引都市里那些因忙碌而无暇休闲的人们，放下手头的工作，乘着火车来一次放松之旅。

上文中提到的《风景》，虽然是一部小说，但是不妨看成一部记述现代人坐火车看风景的游记。一开头，“人们是坐在速度的上面的。原野飞过了。小河飞过了。茅舍，石桥，柳树，一切的风景都只在眼膜中占了片刻的存在就消失了”。这是飞驰的火车风景留给人们的视觉体验，一方面，原野、小河、茅舍、石桥和柳树扑面而来，坐在车厢里的人如同看一个移动的全景摄影展览，巨大而连续的乡村风景留给车厢里的人一种纷繁而至的“视觉占领感”，然而这只是一时暂时的拥有，疾速而去的景色又让我们失去“逗留和驻足”的亲近感。

在民族国家的叙事语境下，火车总是被描述为一副丑陋、邪恶的形象。在普通百姓眼里，火车是一头充满了危险和恐惧的怪物，不仅在经济上带来了冲击，而且破坏了风水，实在是罪不可恕；而知识分子则将古老、神秘的生活方式的消逝归罪于火车带来的冲击。火车等现代交通工具和生活方式的出现，导致了传统文化的失落。不独在东方，即使在西方的一些具有生态主义情怀的作家，也将火车视为代表现代文明对自然摧残的罪魁祸首。有别于那些对文明的失落充满了惆怅的知识分子，刘呐鸥是拥抱现代文明的，他清晰地明白，Romance 的时代已经过去了，火车与乡村的相遇，只不过是为他笔下男女主人公艳遇的轻喜

^⑤刘呐鸥：《风景》，载《刘呐鸥小说全编》，学林出版社 1997 年版，第 10 页。

^⑥刘呐鸥：《风景》，载《刘呐鸥小说全编》，学林出版社 1997 年版，第 11-15 页。

^⑦刘呐鸥：《风景》，载《刘呐鸥小说全编》，学林出版社 1997 年版，第 15 页。

^⑧刘呐鸥：《风景》，载《刘呐鸥小说全编》，学林出版社 1997 年版，第 11 页。

^⑨[美]彼得·盖伊：《感官的教育》（上），赵勇译，上海人民出版社 2015 年版，第 63 页。

^⑩[德]齐美尔：《时尚的哲学》，费勇等译，文化艺术出版社 2001 年版，第 22 页。

剧增加一个铺垫和插曲。《风景》中，火车飞过一段郊外的小站，闯入宁静的乡村，面对这位不速之客，静谧的乡村表现得有些茫然失措，“拿着小竹竿的牧牛童，向着天风大声喊着”，在隆隆的火车声的覆盖下，牧童的喊叫效果究竟如何，恐怕不得而知；而“李树下的鸡群，像得了老鹰的攻袭劲警报一样，向着瓜田里争先地飞走”。在鸡群的眼里，侵犯乡村生活的火车和俯冲而下的老鹰一样充满危险。而在火车上的乘客看来，这一番鸡飞狗跳，已经失去了道德讨伐的意味，如同窗外的原野一样，只是增加乘客旅途逸趣的被欣赏的风景，为无聊的旅途增添一份轻快的戏塘之乐，因此，观看之人看到如此情景，则如“苏生了一样地爽快”^②。

故事缘起于燃青占错位置，于是“便在对面对一条空椅上坐下”。燃青突然发现，“这一次是风景逆行了，从背后飞将过来，从前面飞了过去”^③。坐错位置，本是日常生活中再平常不过的事，但是在行驶的火车中，占错位置既是空间的错位，也是推动故事情节的有趣的点，更是换一种视角体验风景的如柄谷行人所说的“装置”。陈建华认为，燃青坐错位置的这个点的设置，是对“速度的”一种切割，“这个风景倒置则属于错位和乱序的剪辑，含有对速度的哲理反思”^④。

火车走近车站了。随着速度的放慢，由运动转为静止，瞬间印象逐渐展现为全景图。在燃青的凝视下，“水渠的那面是一座古老苍然，半倾半颓的城墙。两艘扬着白帆的小艇在那微风的水上正像两只白鹅从中世的旧梦中浮出来的一样。燃青觉得他好像被扭退到两三世纪以前去了”^⑤。这幅全景图充满了性的暗示，按照弗洛伊德的观点，小艇、白鹅都是性的象征，扬着白帆的小艇在微风的水面上，也是男女交媾的一种隐喻，而白鹅既是西方文学中的性征，也很容易让人联想到鸳鸯戏水这一中国传统的男欢女爱的场景。柄谷行人认为，“风景乃是被无视‘外部’的人发现的”^⑥。古老的城墙、扬帆的小船、两只白鹅、中世的旧梦，充满了性的意味，“退回到两三个世纪以前”，则是男性主体内心对性的渴望心理的投射。

火车进站补充燃料，“奏的是 jazz 的快调，站在煤的黑山的半腹，手里急忙动着铁铲的两个巨大装煤夫，正构成一幅表现派的德国画”。将风景比喻成西方绘画，不是刘呐鸥的首创，郁达夫在《沉沦》中将平原风景比喻为米勒的田园画，《屐痕处处》中将严子陵钓台的西台风景与“照片”上的威廉·退儿的祠堂和“画片”上的“珂罗版色彩”对比^⑦。然而，刘呐鸥深得西方表现主义之妙，将站台上工人给火车添加煤料比喻为表现派的德国画，不仅显示了刘呐鸥所一贯追求的对西方前沿艺术思潮的追踪，而且借这些新兴和尖端化入自己的小说，让小说更具现代主义的意味。表现主义“是一种创造幻象世界的尝试，这个世界摆脱资产阶级社会的语言、价值和式样，表现人格的最深层次（各种理解下的 Geist），并利用得自现代工业世界的象征”^⑧，表现主义的革新家包豪斯等人，“从娼妓中看人性，从工厂中看神性”。刘呐鸥所精心择取的“黑山”“急忙”“铁铲”“巨大”等一系列的“坚韧有力的语言”和“塑造当代工业文明的节奏和材料”，正是强调了机械的速度和力量。“jazz 的快调”，展示的正是刘呐鸥对于现代工业文明的由衷的赞美。jazz 本意是指两性关系，起源于 19 世纪美国南方和中西部的下等妓院，流行于一次世界大战之后的美国。一战后的美国正经历了一场深刻的社会革命，上一代人的习俗和准则被抛弃了，年轻的一代要求尽情地享受生活。jazz 舞具有小节弱拍、在短而强节奏的反复乐句中用“切分节奏”以及摇摆性倾向的特点，很适合作为舞厅舞。对于这代人来说，jazz 代表的是时尚和享受生活，“是跳狐步、希尼（一种颤动的狐步）、拉格、查尔斯顿等时代流行舞蹈的完美工具”^⑨。对机械主义为代表的现代文明的礼赞与对 jazz 为代表的现代都市生活的追求具有内在的一致性，都是“表达一种发自新的心灵状态的内心体验”^⑩。

到了郊外的上海妇人，感觉逃离了机械般的城市的压抑，自己是放出笼外的小鸟，甚至觉得衣服也是讨厌的东西了。小说最后男人在女人的启发下脱掉机械的衣服，“回到自然的家里来”，并在“这样寂寞的地方”“自由自在”地做爱。在妇人的一番说辞下，燃青才明白为什么女子费劲力气，跑回大自然，只不过是為了找寻最简单、最原始的快乐。“自然的家里”，是

^①参见刘英《流动性与现代性——美国小说中的火车和时空重构》，《南开学报》（哲学社会科学版）2017年第3期。

^②刘呐鸥：《风景》，载《刘呐鸥小说全编》，学林出版社1997年版，第9页。

^③刘呐鸥：《风景》，载《刘呐鸥小说全编》，学林出版社1997年版，第10页。

^④陈建华：《文以载车——民国火车小传》，商务印书馆2017年版，第142页。

^⑤刘呐鸥：《风景》，载《刘呐鸥小说全编》，学林出版社1997年版，第12页。

^⑥[日]柄谷行人：《日本现代文学起源》，赵京华译，生活·读书·新知三联书店2003年版，第15页。

伊甸园的象征，回到自然的家里，正是对都市失乐园的反抗，回到人类的原始之处的伊甸园，没有道德，没有羞耻。而这里借男女的对话揭示了对现代性认识的一个深刻的错位。当燃青沉浸在以火车为代表的现代性的速度和力量中而跳着欢快的 Jazz，并深以为这是最摩登、最尖端的现代方式时，都市妇人已经敏感地意识到燃青所赞赏的机械文明带给都市人的异化感——机械在带给人们便捷的同时，也不可避免对人类产生了束缚和控制。在摩登女郎的启发下，燃青发现，家从存在的家园变成了机械之所，禁不住发出“人们不是住在机械的中央吗”的感慨。人类如何解救自己？如何寻找迷失的家园？也许回到大自然中去，在无忧无虑中释放自己的感性的解放力量，大概是 20 世纪 30 年代最前卫的都市男女最为摩登的恋爱方式，对于现代化所导致的人的禁锢不失为一种乌托邦式的解决方式。然而，深刻的悖论在于，一旦上了现代化的快车，人类就无法摆脱被现代化控制的命运，人的沉沦将是永恒的命运，正如小说中，男欢女爱之后，还得“赶回去的列车”。

四、国际列车、异国情调与摩登想象

“上海特别快”的意象来自斯登堡 1932 年导演的影片《上海快车》。作为一部“东方主义与视觉奇观共谋的产物”^⑦，影片一开始就呈现出两幅与故事毫无关联的画面：一幅是一个中国壮汉用大锤敲着一面写着“神”字的硕大无比的大鼓，画面两侧是雕刻的巨龙；而另外一幅画面则是翘着兰花指的手握着毛笔写书法的汉人。龙、功夫、书法在西方人看来具有神秘的异国情调。虽然不能确定穆时英在《上海狐步舞》中将火车比喻为龙是否受到斯登堡的启发，但是穆时英肯定受到了这部电影的影响。影片利用并放大、扭曲了这种异国情调，片中将一个华人男性对两个女性进行性虐待放在中国的背景中，将中国塑造成一个罪恶的渊薮，一个“可以任由异国情调、视觉奇观、性虐待、性受虐恣意放纵之地”，一个“被观淫、被殖民、被利用的符号”^⑧。在西方人的叙述中，西方是男性的，东方是阴性的。而作为西方文明产物的火车，借用弗洛伊德的观点，不仅是作为故事发生的真实空间，其呼啸的躯体，如同硕大无朋的阳具，本身就是西方男性的性征，而东方的土地则被赋予阴性的特征，火车碾过大地，则寓意着东方文明和西方文明的交媾。

颇为有趣的是，在 1897 年，弗洛伊德给弗里斯医生的信中，讲述了一次奇幻的火车旅行，在一次从莱比锡到维也纳的铁路旅程中，大约在凌晨两点至两点半的时候，他“对母性的欲望被唤醒”，并使得他幻想见到了母亲的裸体。在释放了他这种被长期压抑的记忆后，弗洛伊德立即补充说——似乎是以一种明显的无意识联想——在幼年时，对比他小一岁的弟弟的天折，他感到快慰，显然是出于“邪恶的愿望和真实的幼年妒忌”。彼得·盖伊引用了这个故事，并评论道，“情欲和侵犯的冲动具有强大推动力，并以一种持续摩擦的方式纠缠在一起，表现为一个亲密舞台之上的隐藏冲突”^⑨。深夜中疾行的火车和乱伦的冲动搅和在一起，构成了一个“持续摩擦的方式”，并充当了情欲的意象。

《上海快车》在美国和英国上映后，受到西方人的热捧，并获得 1932 年奥斯卡金像奖最佳影片（提名）奖。然而，这部在西方引起强烈反响的影片，却因“极尽其诋毁、侮辱、污蔑华人之能事、观之殊堪发指毗裂”^⑩，并陷入一场辱华风波，《大美晚报》也牵涉其中。对《上海快车》引发的辱华风波以及上海媒体对《大美晚报》的笔伐，穆时英不可谓不知，但是对于在民族大是大非上采取虚无态度的穆时英来说，对《上海快车》的抵制并不妨碍他借“上海特别快”这一“新兴”和“尖端”的意象，来表现都市上海的欲望和邪恶交织带来的扭曲的欣快体验。《上海快车》中好莱坞的异国情调、视觉奇观的东方主义策略给了穆时英以灵感，《上海的狐步舞》中“冒充法国绅士的比利时珠宝掮客”和华东饭店二楼里混杂着“古龙香水和淫欲味，白衣侍者，娼妓掮客，绑票匪，阴谋和诡计，白俄浪人”，随着蒙太奇的镜头快速切换，^⑪不同画面的拼贴，既为小说增添了足

^⑦参见吴晓东《郁达夫与中国现代“风景的发现”》，《中国现代文学研究丛刊》2012 年第 10 期。

^⑧[英]马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编，胡家峦等译《现代主义》，上海教育出版社 1992 年版，第 254 页。

^⑨于平：《风姿流韵——舞蹈文化与舞蹈审美》，中国人民大学出版社 1999 年版，第 275 页。

^⑩梦海：《对新人、新世界的呼唤——恩斯特·布洛赫与德国表现主义》，《文艺研究》2006 年第 2 期。

^⑪黎煜：《上海快车：斯登堡的东方奇观》，《兰州大学学报》（社会科学版）2013 年第 1 期。

^⑫黎煜：《上海快车：斯登堡的东方奇观》，《兰州大学学报》（社会科学版）2013 年第 1 期。

^⑬[美]彼得·盖伊：《感官的教育》（上），赵勇译，上海人民出版社 2015 年版，第 10-11 页。

^⑭《为〈上海快车〉被禁事件驳斥〈大美晚报〉之谬论》，载中国电影资料馆《中国无声电影》，中国电影出版社 1996 年版，第 1007

够暧昧的情色味道，也为小说增添了丰富的世界主义元素。《夜总会里的五个人》中，一个打扮成世界主义的学者季洁的书架上放着各种版本的莎士比亚的而 PIERROT 中，潘先生的家里无疑是一个小型的国际商品博览会。穆时英敏锐地看到，交通工具和通信手段的快速发展，地方被纳入到全球资本主义体系中，地方性也随之丧失了：

混合了各种酒而制成的 Cocktail 实在非常地象征了这世纪的生活与文化。无线电话，无线电播音与无线电播映，金元航线，欧亚列车，横断大西洋飞行，电影罗马与上海直接通话的今日，地理的限界和国的边境线早就给近代科学扫除了。英吉利的温情主义，意大利的法西运动与歌剧，法国的革命精神，美利坚的机械文明，德意志的机械文明和表现主义，斯干狄那维亚的在冰天雪地地培养起来的神秘主义，东方的佛陀哲学与儒家哲学，甚至阿非利加的原始趣味与蛮性都被倾倒在宇宙的酒壶里颠播着而成为 Cocktail 型的现代文明和现代生活。谁能指出我们的生活的地方性，指出我们的生活是美国式的、是中国式的，还是欧洲式的？我们的生活文明是多样的线，多样的点，面，角和立方的集合，是具备着各种色，香，味和音响的。^④

G No. VIII 如《上海快车》的中国版，借助于国际列车，穆时英将日军占领下的伪满洲国与国民党统治下的中国和英美统治下的上海租界等漂移的岛屿连接在一起。穆时英借助极速奔驰的国际列车的道具，伴随着紧张刺激的间谍与反间谍的桥段，尝试了这种容异国情调、东方主义、消费主义于一体的好莱坞电影技巧。小说中出现的男主人公裸体运动的爱好、贝多芬的《月光曲》、约瑟芬贝蕊的《两个恋人》、能说法语的波兰女子、肖邦以及随处可见的生硬植入的英语，和国际列车一样，都在暗示小说文本所刻意打造的异国情调。

G No. VIII 中的 G No. VIII 有着多重身份，既是一个风骚而神秘、玩弄日本特务于股掌间的间谍，又是一个忠贞的白俄复国者，还是一个具有异国情调的高级妓女。而她标志性的特征是“精致的下巴和一张永远紧闭着的嘴”，“总有一点抑郁的神情”。显然她是穆时英按照好莱坞“现代美的造型”来打造的，一位具有异国情调的、满足现代都市男性消费需求的摩登女郎形象。这让人不禁联想到刘呐鸥对嘉宝、黛德丽和克劳馥的描述——满足男人“喜爱加虐也爱受虐”的变态心理的最美最摩登的女郎——“她们的行动及感情的内动方式是大胆，直接，无拘束，但是在未发的当儿却自动地把它抑制着。克劳馥的张大眼睛、紧闭着嘴唇。向男子凝视的一个表情型恰好是说明着这般心理”^⑤。而穆时英则将之归为外表冷漠、内心热情的“神秘主义的维纳斯造像”，她们是“升华了的性感，高红的性感”^⑥。为了突出 G No. VIII 高贵的气质，穆时英将角色设定为游离于白俄和波兰女子身份之间的金头发女人。金色不仅是高贵人种的重要体现，也能带来一种视觉的感官刺激，是“升华了的性感”。

小说借鉴了当时通俗小说中流行的间谍和侦探小说的元素，设置了一段间谍与反间谍，监控与反监控的游戏。高速行驶的国际列车，开启的是一场越境之旅，也喻示着故事紧张而刺激的情节。国际火车类似于福柯笔下的异托邦空间。在福柯那里，火车和墓地、印度花园、博物馆、殖民地、妓院、度假村都是一个需要具体分析而异质空间，“这些地点构成‘异托邦’恰恰是因为在这种空间与文化和人的结合中，我们阅读到连接那个时代的生活、地理和文化的思路，它们反映了那个时代的文化表征，表征了那个时代的常规原则，揭示了秘密，同时，它们外在于常规的空间，命名了神圣和亵渎”^⑦。G No. VIII 中，在日本特务忠贞一的严密的监视下，火车车厢同样构成了一个全景式的监狱，一个福柯意义上的异托邦。而 G No. VIII 的反监视，则构成了一种被看与反被看，被监视与反被监视，嘲弄与解嘲的关系。日本特务的监视如同一只摄像头，集中于一只提箱的特写：

提箱 B：四十三又五分之三英寸的胸罩二只；凯旋牌八寸半丝袜六对，银灰色的，黑色的，棕色的，琥珀色的，深灰色的各二对；四十六英寸腰身的褰裤五条；古龙水一瓶；茉莉味的香水一瓶；丝质的女子睡衣一件。

1934 年，有好事者在一篇《摩登女子最低的费用》中列出了摩登女子的必备用品以及费用支出，兹列如下：“深黄色纹皮鞋一双、血牙色蚕丝袜一双、奶罩一只、卫生裤一件、吊袜带一幅、纠缠约夹袍一件、春季短大衣一件、白鸡皮手套一副、

页，转引自黎煜《辱华片外交风波述论》，《华北电力大学学报》（社会科学版）2011 年第 6 期。

④爱森斯坦认为，“蒙太奇单位—细胞分散为一连串的分裂体，然后重新组合为新的统一体——组合为体现出现象的形象概念的蒙太奇句子”，“蒙太奇不仅是制造效果的手段，而首先是表述手段，是表达思想的手段，即通过独特的电影语言形态和独特的语言形式表达思想等手段。”[前苏联]魏次曼：《电影哲学概说》，崔君衍译，中国电影出版社 1992 年版，第 151-152 页。

面友一瓶、胭脂一盒、可的牌粉一匣、唇膏一匣、皮包一只、电烫皮、铅笔一只、蜜一瓶，计上海通用银元五十二元另五分。”

⑤⁹

如果对照上述摩登女子的必备用品，日本特务忠贞一的上述报告事无巨细，貌似展示出作为职业间谍的客观、忠实、精确，其实很不严谨和专业，至少漏掉了像皮包之内的摩登女郎必用品。当然，对于深谙摩登之道的穆时英来说，虽然在提箱 A 和提箱 B 外，又设计了一个混装了男性外套和女性外套的皮箱，但是如此安排，乃是虚晃一枪，那份精确到英寸的报告不过是个幌子，真实目的只有一个——通过有选择地对胸罩、丝袜、香水等具有典型的女性性征用品的展示，给观看者一种性的暗示和情色的刺激。一如 Craven “A” 和《白金的女体塑像》中的那个女体，许尼德夫人只不过是消费文化下制造出来的被男性所偷窥、所消费的客体。也即是，精确到英寸的女性的衣物，表面是表现作为职业间谍的严谨和认真，而实际效果则是一种满足男性性心理的偷窥和凝视。胸罩、丝袜、褰裤、古龙水、睡衣这些充满了性暗示的物品的铺陈，如同商店橱窗里陈列的女性用品，读者跟随忠贞一的视线，在凝视中，获得了快感的满足，以及跟随着隐藏在背后的一个患有恋物癖的男性，替代性想象着对 G No. VIII 的占有。

“新感觉”派笔下的火车，集中呈现了现代资本主义上升时期都市社会的颓废欣快的审美特质。火车的出现，开启了一个迥异于传统美学的新的审美领域——现代主义与瞬间审美、快乐哲学与颓废主义、变态心理与美学极端主义。毋庸置疑，本文聚焦作为现代交通工具的火车，正是尝试讨论属于上海气质的独特的审美现代性，并且试图更进一步，扫描和讨论这种审美现代性的极端状况——由欣快、紧张、焦虑、恐惧、恋物拼贴成的“上海心电图”——集审美现象和审美体验于一体的变态现代性——进而理解上海作为现代都市的“七情六欲、喜怒哀乐”^⑩。

9①穆时英：《约翰·陶士·帕索斯》，《大晚报·火炬》1935年8月1日、4日第6版。转引自王贺《穆时英集外文新辑》，《中国现代文学研究丛刊》2016年第3期。

②刘呐鸥：《现代表情美造形》，《妇人画报》1934年第18期。

③穆时英：《电影的散步》，《晨报》1935年7月17日。

④张锦：《福柯的“异托邦”思想研究》，北京大学出版社2016年版，第133页。

⑤费志仁：《一个舞女的生活费用》，《时代漫画》1934年第1期。

¹⁰①陈平原：《文学的都市与都市的文学》，《社会科学论坛》2009年第5期，收入杨剑龙主编《都市文学》上海人民出版社2014年版，第47页。