Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Theses & Dissertations

Department of Chinese

2008

《現代》雜誌研究：翻譯與創作

Hoi Lam LEE

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/chi_etd

Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

李凱琳 (2008)。《現代》雜誌研究：翻譯與創作 (碩士論文，香港嶺南大學)。檢自 http://dx.doi.org/10.14793/chi_etd.11

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Chinese at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Theses & Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

Terms of Use

The copyright of this thesis is owned by its author. Any reproduction, adaptation, distribution or dissemination of this thesis without express authorization is strictly prohibited.

All rights reserved.

《現代》雜誌研究：翻譯與創作

李凱琳

哲學碩士

嶺南大學

二零零八年

《現代》雜誌研究：翻譯與創作

李凱琳

此論文為中文哲學碩士學位課程之部分要求

嶺南大學

二零零八年

論文撮要

《現代》雜誌研究：翻譯與創作

李凱琳

哲學碩士

《現代》雜誌於一九三二年五月創刊，共出版三十四期，其間曾刊登一百四十二篇翻譯詩、小說及散文，當中以詩和小說為主。《現代》雜誌普通被認為是現代主義刊物，但通過翻譯小說，亦可見其現實主義的一面。另一方面，雜誌所刊登的翻譯詩，與現代詩關係密切，更可視為現代詩的濫觴。

本文以翻譯作品為軸心，討論《現代》雜誌對西方文學的接受和介紹。第一章導言，先簡述研究概況及現代主義與現實主義的概念，釐清本文方向，繼而按章討論《現代》雜誌的翻譯與創作之關係。第一章通過翻譯詩及小說的題材及表現手法，討論雜誌對現代主義和現實主義的接受，以及編者對詩與小說的不同取向。第二章比較《現代》發表的中文作品與翻譯作品，分析兩者於風格上的異同。第三章比較《現代》雜誌和其他三十年代的雜誌，就其異同討論《現代》對西洋文學接受和介紹的特點及影響。結論部份《現代》雜誌於翻譯及創作的特點，帶出其影響，並以雜誌對傳播西方文學的貢獻作結。

聲明

本人謹此聲明，本論文為原創性之研究成果，所有已發表或未發表著作之引用，均已適當註明出處。

(李凱琳)

二零零八年九月十六日

導言	1
一、研究概況	1
二、現代主義、現代派與現實主義	6
第一章：《現代》雜誌的翻譯	10
一、《現代》雜誌的翻譯接受情況	11
二、詩歌譯介	13
a. 法國後期象徵派／象徵派	14
b. 美國意象派及現代主義詩	17
c. 現代主義詩潮的線索	24
三、小說譯介	25
a. 現代主義小說	26
b. 現實主義作品	32
小結	38
第二章：《現代》雜誌的翻譯與創作	42
一、現代主義	43
a. 心理小說	43
b. 都市感觀	47
二、現實主義	54
小結	59
第三章、《現代》雜誌的翻譯與現代中國文學	63
一、現代翻譯的背景	63
二、《現代》與《小說月報》的翻譯	64
三、《現代》與現實主義	70
四、兩岸三地的因緣	74
總論	81
參考資料	84

謝辭

本碩士論文，承蒙許子東老師、陳惠英老師悉心指導，得以完成，謹此衷心感謝，下列提供協助機構、人士併此致謝。

- 一、鄭可怡博士
- 二、郭西安小姐
- 三、上海圖書館
- 四、香港中文大學圖書館

學生：李凱琳

日期：二零零八年九月二十二日

導言

一、研究概況

三十年代的《現代》雜誌，因刊名而與「現代主義」扯上關係，在文學史上亦牽涉到有關「第三種人」的文藝乃至政治論爭。論者關心《現代》雜誌的編者及其文學主張和當時文藝思潮的關係，文學史的意見分歧頗多，毀譽不一。論者倒不太注意這個雜誌上究竟發表過一些甚麼作品，到底刊登過哪些傾向的外國文學翻譯。就研究一個在文學史上有影響的雜誌來說，其發表的作品、翻譯介紹，與這個雜誌的陣容、傾向、主張是同樣重要的。

關於「第三種人」論爭¹，不同的政治取向往往決定論者對於《現代》雜誌的評價。唐弢從左翼文藝的角度出發，就認為「第三種人」並不存在，「在鬥爭激烈、階級陣營分明的文藝領域裏」，小資產階級的作者必然為「一定的」政治服務。²後來的論者如王文英則認為「中國的現實所提供給自由主義者們的空間過於狹小，給自由主義思想滋長的土壤過於貧瘠，所以往往連這些提倡者自己也未能堅持其初衷」³。除了「第三種人」論爭，論者亦從流派角度切入討論「現代派」，並為此定義。王文英將三十年代上海文壇的現代主義文學和思潮，分為三類：佛洛伊德精神分析學派、象徵主義⁴和新感覺派⁵，⁶正是《現代》及其

¹ 有關「第三種人」論爭的文章可參考蘇汶編：《文藝自由論辨集》（上海：上海書店，1982年）

² 唐弢：《中國現代文學史》（北京：人民文學，1993年）頁36。

³ 王文英：《上海現代文學史》（上海：上海人民出版社，1999年）頁344。

⁴ 象徵主義(Symbolism) 始於法國十九世紀七十年代，並於八十年代末不止活化因為以散文為中心的現實主義及自然主義者的掘起而於1850至60年代衰落的法國詩，並成為迫使現代主義誕生的重要角色。(Twentieth-century literary movements dictionary, pp731-734.)象徵主義的特點是「美學上的模仿或創造並非其最終目的，而是揭露或提倡非物質、意念或非物質的真實，寓言的本質、生命或通過連串的聲音表達意念、情緒、心理狀態的方式。」(“Webster's third new international dictionary of the English language unabridged”, Pg. 2316)中國解釋象徵主義亦強調其音樂的部份。然而，「詩句的音樂性不是單純通過機械的協調表現出來，而在於詩句內的節奏和旋律。散文詩的音樂感並不亞於格律詩，有時反而勝過格律詩，因此許多象徵詩人的散文詩都寫得有特色。由於過份強調內心的『最高真實』，重主觀表現輕客觀描寫，重藝術形象輕再現現

作者群常被歸的流派分野。

新感覺派和現代詩派代表《現代》的作者群，他們作為「現代派」的一員，論者歷來對之毀譽不一。五十年代，王瑤撰《中國新文學史稿》時就認為現代詩人的世界觀灰暗，「正因為他感到現實的黑暗，而又無力變革或看不清光明的路向，才把自己逃避到朦朧與回憶之中。他有一種自己也不大願意有的逃避情緒，而這種詩的手法正適宜於表現這種朦朧的感情，因此詩中就有不少虛無和絕望色彩，內容是不健康的。」⁷六十年代，夏志清將《現代》看成為獨立作者群，認為雜誌儼如《小說月報》的適當繼承人，並肯定其對「促進政治獨立的嚴肅文學，有很有貢獻」。⁸認為「《現代》雜誌對促進政治獨立的嚴肅文學，有很大的貢獻」⁹文中雖然沒把戴望舒和施蛰存的作品納入現代主義的範疇作討論，卻提到施蛰存在小說中「對著歷史人物和傳奇性人物的性苦悶和性衝動，

實，重暗示啟發輕正面誘導，使象徵主義文藝悲觀頹廢、晦澀難懂，透露出濃厚的個人主義和神秘主義色彩。」（《外國文學流派辭典》，頁 330 至 332。）

⁵ 新感覺派（New Sensationalist School, Shinkankaku-ha）來自於日本二十世紀二十年代初出現的文學流派。據《三省堂新國語中辭典》（《三省堂新国語中辞典》）的定義為：「於大正末期出現的文學流派，否定自然主義的寫實主義，著力於表現感覺的新鮮感，具有現代特色。以橫光利一、川端康成、中河與一、片岡鐵兵的同人雜誌《文藝時代》為中心的作家群。」《三省堂新國語中辭典》，頁 1019。1920 年代短暫的文學運動，新感覺派以創新及現代主義技巧創作短篇、散文詩化的小說，並持續出版五年。運動大膽地抵抗日本的自然主義和普羅運動，後更成為日本二十年代末的另一主流表現手法。……然而，運動集中於小團體的成員，並因橫光利一而變得強大。通過《文藝時代》，橫光利一把於第一次世界大戰後浮上的歐洲文藝運動如表現主義與達達主義大眾化，並大大影響新感覺派。橫光的作品以官能、偶爾頹廢著名，他受二十年代的法國作家，穆罕（Paul Morand, 1888-1976）影響，其作品及著重情色手法似乎忽略道德本身。《Twentieth-century literary movements dictionary》, pp. 521-522 《外國文學流派辭典》則指「新感覺派的主要思想特徵是悲觀、孤獨、絕望，導致宿命、虛無、神秘，及至走向無政府主義。他們的作品，主要是透過主觀感情和自我感覺，反映被嚴重扭曲的時代與社會，表現了人與人之間的畸形關係，人存在的不安定性，以及虛無、頹廢和悲觀絕望的精神狀態。……新感覺派追求藝術至上，首先，它顯著的藝術特徵是通過剎那間的感覺，採用暗示和象徵的手法，特從小小的洞穴來窺視內部人生全面的存在價值和意義。……新感覺派的第二個藝術特徵，是以感情為出發點，依靠直觀來把握事物的表現，運用想像構成新的現實，然後通過新奇的文體、華麗的詞藻和詩的節奏加以表達。」《外國文學流派辭典》，頁 338 至 340。

⁶ 王文英：《上海現代文學史》，頁 345。

⁷ 王瑤：《中國新文學史稿》（上海：上海文藝出版社，1982）頁 225。

⁸ 夏志清著，劉紹銘等譯：《中國現代小說史》（香港：中文大學出版社，2001 年）頁 112。

⁹ 同註 8。

作弗洛伊德式的研究」¹⁰八十年代末，錢理群的《中國現代文學三十年》指「新感覺派小說是中國最完整的一支現代派小說」，並指它「清楚地表明西方現代主義文學在中國的引入，已然越過了初期，進而問鼎於獨立的地位。」¹¹同時期，嚴家炎《中國現代小說流派史》以流派角度切入討論「現代派」。他認為「中國新感覺派小說是在日本的影響下發展起來的」¹²當中提及新感覺派作者如何受西方心理小說影響，創作新形式的小說。對於《現代》，嚴氏認為「儘管不能說《現代》雜誌是一個現代主義流派的刊物，但我們卻可以說：《現代》雜誌裏確實存在著一個現代主義的小說流派——新感覺派。這樣說是切合實際的。」¹³台灣的林耀德認為「上海『新感覺派』是中國現代文學史第一次完整而成功的『現代主義』運動。」¹⁴至二千年後，許道明以海派文學為軸心討論《現代》雜誌的編者及作者，從而討論新感覺派的特色。¹⁵邱明正編《上海文學通史》則指現代派「不僅是流派意義上，而且指以《現代》雜誌為中心的文人群體。這一文人群體構成較為複雜，它既包括二十年代末《無軌列車》¹⁶的同人，也包括所謂『自由人』和『第三種人』，當然主要是由《新文藝》進入到《現代》雜誌的同仁……這派文藝家高張文學『自由』的旗幟，立意對革命文學和普羅文學¹⁷作『制衡』……

¹⁰ 同註 8

¹¹ 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，2001 年）頁 324。

¹² 嚴家炎：《中國現代小說流派史》（北京：人民文學出版社，1989 年）頁 127。

¹³ 嚴家炎：《中國現代小說流派史》，頁 131。

¹⁴ 林耀德：《觀念對話》（台北：漢光文化事業股份有限公司，1989 年）頁 170。

¹⁵ 許道明：《中國新文學史》（上海：上海古籍出版社，2005）頁 381 至 394。

¹⁶ 《無軌列車》為施蛰存、戴望舒、劉吶鷗創立及編輯的雜誌，共八期。

¹⁷ 「普羅文學」一詞來自於プロレタリア(Proletariat)的音譯，意謂無產階級文學，又稱日本左翼文學。1920 至 1936 年間的日本無產文學創作活動。《三省堂新國語中辭典》則以「普羅藝術」項目，解作以無產階級生活為基礎，並以該階級的自覺而創作的藝術。（《三省堂新國語中辭典》，頁 1767。）其組織為「全日本無產者藝術聯盟(Nippona Artista Proleta Federacio, NAPF, 簡稱『納普』ナップ)，1928 年由無產階級文藝聯盟，簡稱『普羅藝』(プロ芸)和前衛藝術家聯盟以及其他八個左翼文藝團體和若干個人組成的日本無產階級作家藝術家的一個全國性組織。……全日本無產者藝術聯盟的出現，大大促進了日本無產階級優秀作品和文學評論大量出現。……1933 年小林多喜二慘遭殺害後，機關刊物《戰旗》遭禁，日本無產階級文學運動處於無法運動的境況，1934 年全日本無產階級藝術聯盟被迫宣佈解散。」《外國文學流派辭典》，頁 234。全日本無產階級藝術聯盟解散後，成立日本無產階級文化聯盟(日本プロレタリア文化連盟, Federacio de Proletaj Kultur Organizoj Japanaj, KOPF, 簡稱『克普』コップ)，後於 1934 年 2 月解散，二次大戰後以民主主義文學形式再度復興。（陳慧、黃宏煦編：《世界文學術語大辭典》，頁 744 至 745。）

他們的文學主張強調的『現代』性，認為文學要表現現代人在現代社會中所感受的現代情緒。」¹⁸再加上杜衡曾參與「第三種人」論爭，隨後加入《現代》成為編輯之一，使施蟄存亦認為，杜衡加入《現代》雜誌後，「《現代》就真正成了『第三種人』的雜誌」。¹⁹就現代詩而言，方志彤亦認為早期新詩的嘗試概視為對西方詩不成功的摹倣。然而，放開一步，姑勿論作者對西方文學摹倣的成敗，我們卻能通過西方文學找出中國作者對其接受的蛛絲馬跡，從而瞭解作者如何吸收、理解和接受，甚至以譯者的身份把西方文學介紹到中國。

從文學史的意見看來，三十年代接受現代主義之際，除了把西方的創作手法傳入，並學習其技巧以創作新詩和小說，並沒有與現實主義對立的部份。縱然王瑤批評現代派的詩歌「不健康」，卻只針對內容，並沒針對技巧。至八十年代，中國大陸重新接受現代主義之際，對《現代》雜誌以至其作者群的評價亦不高。²⁰論者傾向推崇現實主義，較為忽視，甚至排斥「現代主義」。當中較為重要的社會原因，在於社會解放後的內地認為現代主義的頹廢思想礙於社會發展，因此並不鼓勵「現代派」、「現代主義」的創作。究其原因，史書美指出「現實主義」適用於革命事業，故很快被奉為民國以後的正典，現代主義就被理解成對中國文化自主性的一種威脅。²¹現實主義「反映現實」的寫作風格，承繼自俄國揭示社會黑暗的小說主題，如托爾斯泰(Leo graf Tolstoy, 1828—1910)、安斯托也夫斯基(Fyodor Dostoyevsky, 1821—1881)等作品，正配合「啓蒙救亡」的社會需要，亦配合之後的抗日戰爭背景。反之，重視表現個人心靈的現代主義，

¹⁸ 邱明正編：《上海文學通史》。上海：復旦大學出版社，2005年。頁794。

¹⁹ 上海師大魯迅著作注釋組：〈施蟄存談《現代》雜誌及其他〉，《魯迅研究資料 9》。天津：天津人民出版社，1982年。頁232。

²⁰ 八十年代對現代主義及現實主義思潮的評論不少，當中有指現代主義不是中國現代文學的出路，現代主義與現實主義不能融和等。主要原因以社會因素居多，論者認為以當時中國的國情不宜接受賣弄悲傷、頹廢的現代主義文學。〈現代主義不是中國文藝的前途〉，《文學理論研究》，1983年第二期，頁104、〈評「現代派」小說技巧問題〉，《文學理論研究》等〈如何借鑒現代派作品〉，《文學理論研究》，1986年第5期，頁71。

²¹ 史書美著，何恬譯：《現代的誘惑》（南京：江蘇人民出版社，2007年）頁49。

儼如提倡個人主義的工具，故不為「感時憂國」的主流文壇所接受。²²對此，李麗認為：「《現代》不僅僅是現代文學的陣地。它始終沒有和寫實主義、浪漫主義對壘。並且還是當時現實主義文學的一個重要陣地。為它撰稿的近二百位作家，絕大多數是以寫實手法進行創作的。」²³在現代主義和現實主義兩個經常並被置於對立面，而在植根於現實主義傳統的中國，現代主義如何介入，甚至能否介入主流，一直都是論者討論的對象。因此論者往往從現代性出發，討論現代主義的發展和出現。然而，從文學史的討論中，卻反映現代性、現代主義從來都進不了主流的文學討論。即使論及「新感覺派」、「現代詩」亦只作為出現於一時一地，曇花一現的文學思潮。

除了文學史的討論，與《現代》雜誌有關的研究，總離不開新感覺派、現代詩。或者說，《現代》雜誌往往是流派研究的一個重要材料，而非主要的對象。如以《現代》雜誌的同人為中心的研究，個別作家、作品的討論佔大多數。不過，論者亦從社團、流派的角度整理《現代》雜誌的資料，²⁴亦有從現代主義、都市文學的角度討論。²⁵

²² 史書美著，何恬譯：《現代的誘惑》，頁 49。

²³ 李麗：〈評《現代》雜誌的歷史功績〉，《中國現代文學研究叢刊》（北京：作家出版社，1987 年第 4 期）頁 170。

²⁴ 金理從社團角度討論《現代》「同人」的崛起及解體，整理了他們的出版及他們與其他團體的交流狀況。金理：《從蘭社到〈現代〉——以施蟄存、戴望舒、杜衡及劉吶鷗為核心的社團研究》（上海：東方出版中心，2006 年）。學位論文討論的內容大致為：一，「第三種人」論爭、二，從文化研究角度切入討論其出版狀況、三，從現代派、現代主義切入討論作品與思潮的關係。潘少梅：《〈現代〉雜誌研究》（香港中文大學，碩士論文，1988 年）、郭馨：《〈現代〉研究》（中國社會科學院研究生院，博士學位論文，2002 年）、高磊：《〈現代〉雜誌的文學研究》（蘇州大學，碩士學位論文，2006 年）、柴瑩：《〈現代〉雜誌研究》（西北大學，碩士學位論文，2004 年）、周玉敏：《〈現代〉雜誌研究》（陝西師範大學，碩士學位論文，2006 年）、吳靜：《〈現代〉雜誌研究》（青島大學，碩士學位論文，2004 年）、王娟：《〈現代〉雜誌生成興衰的原因探析》（南京師範大學，碩士學位論文，2006 年）

²⁵ Shih, Shu-mei, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917—1937* (Berkeley: University of California Press, Berkeley Series in Interdisciplinary Studies in China, 2001)、李今：《海派小說與現代都市文化》（合肥：安徽教育出版社，2000 年）、李今：《海派小說論》。（台北：秀威資訊科技，2005 年）、李永東：《租界文化與三十年代文學》（上海：上海三聯書店，2006 年）、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）利大英(Gregory Lee)以第三種人論爭論述戴望舒的背景。Lee, Gregory: *Dai Wangshu: the life and poetry of a Chinese modernist*, (Hong Kong: Chinese University Press, 1989), pp.31-35.

二、現代主義、現代派與現實主義

討論《現代》雜誌前，先釐清現代主義、現代派與現實主義之間的概念。現代主義(Modernism)的解釋不少，不同的論者對此有不同的詮釋。據《牛津英文字典》，解作「現代藝術家的形式、風格及態度。藝術家的繪畫風格刻意打破傳統及古典的表達方式，因此，相似的風格及運動亦出現於建築、文學和音樂。²⁶《牛津高階英漢雙解詞典》亦解作「突破傳統的現代思想或方式，特別用於藝術及宗教。」²⁷《編者完全版國際英語字典》(Webster's third new international dictionary of the English language unabridged)則解作「現代藝術的哲學，特指於藝術表現自我中心及刻意打破過去並尋找新的表達形式。」²⁸總的來說，西方解釋現代主義中，與傳統(tradition)、古典(classic)對立之餘，亦銳意有所突破。八十年代中國重新接受現代主義時，「現代派」被定義為「現代主義流派」，而《外國文學流派辭典》更將之現代派詮釋為：

一反傳統文學，故又稱『先鋒派』。現代派文藝總的思想特徵是表現個人與社會、個人與他人、個人與物質及自然之間的畸形變態、扭曲、對立的關係，以及對現實的憎惡和悲觀絕望情緒。在個人與社會的關係上，現代派常常從遊離於社會以外的個人角度，籠統地反對社會。在人與人之間無法溝通的可怕圖景，從本體論哲學的角度對人溝通的可能性作了徹底否定。在人與自然的關係上，某些現代派作家表現出全面否定的態度，認為自然是醜的、惡的，只有藝術才是美的、善的，在作品中突出地表現了人本性

²⁶ 原文：the method, style, or attitude of modern artists. A style of painting in which the artist deliberately breaks away from classical and traditional methods of expression; hence, a similar style or movement in architecture, literature, music etc., *The Oxford English Dictionary*, Oxford: Clarendon Press; Oxford; New York: Oxford University Press, 1989. pp948-949.

²⁷ 中英文版本解釋不一，此處取英文版的解釋。原文：Modern ideas or methods in contrast to traditional ones, especially in art or religion),《牛津高階英漢雙解詞典》(香港：牛津大學出版社，2004)頁 949。

²⁸ 原文：The philosophy and practices of modern art; especially a self-conscious and deliberate break with the past and a search for new forms of expression in any of the arts., *Webster's third new international dictionary of the English language unabridged*, Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1986. pp. 1452.

的非人化現象。現代派作家普遍對物質世界持輕蔑態度而強調自我，但對自我的穩定性、可靠意義表示懷疑，力圖表現人物意識的複雜、變化不定以及自我中各個組織部份的分裂倒置。在理性與直覺、意識與無意識、意識與本能的衝突中，現代派則肯定直覺、無意識和本能。……現代派作為西方藝術發展的一個環節，它的出現，既有社會歷史方面的深刻原因，也有意識形態和藝術發展本身方面的原因。只有運用馬克思主義的理論加以剖析和批判，才能全面、深刻、準確地理解它。²⁹

論者對現代主義的態度抱有懷疑及保留，很大程度因為現代主義或多或少強調個人，重視表現個人的精神狀態，對剛剛改革開放的中國大陸而言，個人主義無益於整體社會建設，當中對現代主義的批評如上文所指，「現代派作家普遍對物質世界持輕蔑態度而強調自我」，正是當中對現代主義的誤解和偏差。而且馬克思主義理論於八十年代對社會影響深遠，論者討論現代主義亦不忘加上社會主義、馬克思主義的尾巴。從這個角度看，三十年代初次接受現代主義時，觀念上比八十年代更為開放。施蛰存指當時並沒有現代主義一名詞，時人稱之為「現代派」，施氏將之理解為：「第一次世界大戰之後，否定了十九世紀的文學，另外開闢新的路……所以左翼的蘇聯小說，也是現代派」³⁰八十年代亦一直沿用「現代派」指代現代主義流派。為此，在中國的語境下，現代主義與現代派可視為同一物。然而，「現代派」除了是現代主義的流派以外，也指三十年代的現代詩派。

於西方文學理論而言現代主義與現實主義對立，而現實主義又與理想主義對立。那麼，現實主義為何？據《牛津高階英漢雙解詞典》，現實主義(Realism)解作接受事實而拒絕情感與幻象的行為與態度。³¹《編者完全版國際英語字典》則更指涉為藝術及文學理論，現實主義為「忠實於自然或真實生活，並準確地

²⁹ 董小玉、周安平編：《外國文學流派辭典》(南寧：廣西教育，1993年)，頁323至325。

³⁰ 訪問整理〈為中國文壇擦亮「現代」的火花——答新加坡作家劉慧娟問〉，《沙上的腳跡》(沈陽：遼寧教育出版社，1995年)180頁。

³¹ 由於中英文解釋不同，此處據英文版譯。原文：Realism is attitudes and behaviour based on the acceptance of facts and the rejection of sentiment and illusion. 《牛津高階英漢雙解詞典》，頁1239。

再現最典型的觀點、細節、圍繞事物，拒絕理想化(與理想主義對立)。³²據《外國文學流派辭典》所載，現實主義的基本特徵為：「現實主義作家堅持文藝反映人生、反映社會，注重於描繪客觀現實生活的精確的圖畫。……和古典主義不同，現實主義反對從概念和類型出發，注重現實生活中活生生的、具有鮮明個性特徵的人和事物；和浪漫主義不同，現實主義要求冷靜地觀察和認識生活，對現實關係有深刻的理解和把握，按照生活本來的樣式反映生活；和自然主義不同，現實主義強調對生活現象的提煉和典型概括，強調細節的真實和生活本質的真實。……它反對浪漫主義逃避現實、偏愛用歷史題材和異域情調來寄託主觀理想的做法，主張文學拋棄專寫偉大人物和偉大事跡，追求曲折離奇的俗套，有意識地描寫社會下層和日常生活習俗。」³³中國所認知的現實主義並不同於西方對之的認識，除了忠實表現自然和日常以外，現實主義於中國亦承擔表現下層社會本質的任務。

現代主義與現實主義之間看似壁壘分明，但通過翻譯與創作的對照，不難發現現代主義進入中國後，不但沒有排斥現實主義，作者更往往無法脫離現實主義的意識形態。

本文以翻譯作品為軸心，討論《現代》雜誌對西方文學的接受和介紹。第一章導言，先簡述研究概況及現代主義與現實主義的概念，釐清本文方向，繼而按章討論《現代》雜誌的翻譯與創作之關係。第一章通過翻譯詩及小說的題材及表現手法，討論雜誌對現代主義和現實主義的接受，以及編者對詩與小說的不同取向。第二章比較《現代》發表的中文作品與翻譯作品，分析兩者於風

³² 原文：The theory or practice in art and literature of fidelity to nature or to real life and to accurate representation without idealization of the most typical views, details, and surroundings of the subject (opposed to idealism); “Webster's third new international dictionary of the English language unabridged”, pp.1890.

³³ 《外國文學流派辭典》(南寧：廣西教育，1993年)，頁325至327。

格上的異同。第三章比較《現代》雜誌和其他三十年代的雜誌，就其異同討論《現代》對西洋文學接受和介紹的特點及影響。結論部份《現代》雜誌於翻譯及創作的特點，帶出雜誌與文學思潮之關係，並以雜誌對傳播西方文學的貢獻作結。

第一章：《現代》雜誌的翻譯

比較二十年代的期刊，《新月》、《小說月報》等大型刊物，《現代》雜誌的年期、翻譯數量絕不比這些期刊多，甚至與 1934 年面世的《文學》相比，《現代》的翻譯作品亦不算多，所翻譯、介紹的作家亦非最著名的。然而，正因為這些「非主流」的作家得以介紹，現代主義在現實主義、寫實主義的熱潮中得以發展、傳播，同時轉化二十年代的浪漫主義，正式將「現代主義」的概念引入中國。通過《現代》雜誌的翻譯作品，的確能展現它對現代主義的推動作用，甚至預示現代主義如何於兩岸三地中的台灣和香港開花結果。

提及《現代》雜誌的作品，很容易便想到「現代詩」與「新感覺派」小說。這兩個流派固然影響深遠，論者多從現代派的形成及影響，討論《現代》雜誌的作品及翻譯作品，然而，除了現代主義的面向以外，通過翻譯作品與中文作品的比較，實不難發現現代主義與現實主義並非對立，作品往往既有現代主義的手法，亦呈現現實主義的題材。本章節嘗試以翻譯作品為軸心，討論《現代》雜誌對外國文學的接受和介紹，並嘗試比較雜誌發表的作品，以及二、三十年代的文學作品，討論雜誌對外國文學接受的特點。

《現代》雜誌與當時主流雜誌的有不同之處，在於它並非純粹的同人雜誌，因《現代》出版的時候，張靜廬只從業務上考慮，認為「應該立刻出版一種純文藝刊物」³⁴。據張靜廬的憶述，他請施蛰存為主編，原因是施蛰存「無論哪一方面都沒有仇隙，也不曾在文壇上和某一位作家發生過摩擦」³⁵。由於雜誌的目

³⁴ 據張靜廬的自傳所記：「因為商務的停頓，各種應用讀本供不應求，營業也自然而然增高起來了[……]而商務除曾於十二三四年(1923—1925 年)間出版過「文學研究會叢書」等外，後來很久不注重這條路線。只有一本有悠久歷史的《小說月報》，自有它廣大的讀者群。當然，這時期也同樣停止了。同時，上海方面也沒有比較像樣的文藝刊物。」張靜廬：《在出版界二十年》(上海：上海書店，1990 年)頁 149 至 150。

³⁵ 同上，頁 150。

的除了純文藝以外，亦考慮到商業因素，因此書店的負責人必須選擇一個於文壇既有一定影響力，亦處於中立位置的編輯。而且，出版社希望提升新書的質量，並增加銷路，並且是「一個在資力可能範圍內的三年計劃」³⁶，可見出版社本身有一定的市場取向，作為主編的施蛰存並不能單從個人的好惡決定雜誌的方向。

因此，《現代》的創刊宣言再三強調表明雜誌並非同人雜誌，「凡文學的領域，即本誌的領域」³⁷。宣言提及雜誌「並不預備造成任何一種文學上的思潮，主義，或黨派」³⁸，後來「第三種人」論爭、及「現代派」的討論卻令雜誌成為「第三種人」或「現代派」的集中地。然而，從中文作品及翻譯作品的比較，則可見雜誌作為一個平台，將不同類型的作品共冶一爐，除了現代派的小說、詩以外，亦有現實主義的文學，更有融合兩種不同的技法寫成的作品。

本篇從作品的題材著手，嘗試解決若干問題。第一，通過雜誌刊登作品的主要題材：農村、革命以及都市生活，討論這些作品在題材處理上的共通點。第二，分析作品題材與創作手法的關係，從而說明雜誌選取作品的多樣化。第三，選取翻譯作品所反映的編輯方針。

一、《現代》雜誌的翻譯接受情況

³⁶ 據張靜廬的所記，《現代》雜誌的銷數達一萬四五千份，書局的聲譽也連帶提高。業務方面，在第一年內完成了初步發行網，設立各省市直接或間接的分支店。隨著《現代》及其他書籍的發行，書店的信譽與營業日益隆盛，第一年度的營業總額從六萬五千元到十三萬元。1932至34年間，現代書局已是全中國唯一的文藝書店了。張靜廬：《在出版界二十年》，頁148至149。

³⁷ 宣言列出三點強調《現代》並非同人雜誌：「因為不是同人雜誌，故本誌並不預備造成任何一種文學上的思潮，主義，或黨派。／因為不是同人雜誌，故本誌希望能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。／因為不是同人雜誌，故本誌所刊載的文章，祇依照著編者個人的主觀為標準。至於這個標準，當然是屬於文學作品的本身價值方面的。」施蛰存：〈創刊宣言〉，《現代》，第一卷第一期，頁2。

³⁸ 施蛰存：〈創刊宣言〉，《現代》，第一卷第一期，頁2。

《現代》雜誌與外國文學的關係密不可分。施蛰存於《現代》創刊號中就表明：「這個月刊既然名為『現代』，則在外國文學之介紹一方面，我想也努力使牠名副其實。我希望每一期的本誌能給讀者介紹一些外國現代作家的作品」³⁹。由此可見，雜誌所著重譯介的並非經典的外國文學作品，而是現代的、當世的作家。編者所選擇的作品不一定最影響當世，作者不一定是最為著名的一流作者，編者亦不一定選擇作者最為人熟悉的作品。編者考慮的是，作品如何表現「現代」的情緒、景象(sence)，將西方對現代的觀點呈現於中國讀者面前。

《現代》雜誌的翻譯作品：詩、小說、散文(論文、評論、人物紀事及新聞稿並不包括在內)，合共 142 篇，其中詩佔 84 篇，小說佔 55 篇，散文佔 11 篇。翻譯詩佔最多。然而，84 首詩作中，30 首來自第五卷第六期的「美國文學專號」，出版 31 期的《現代》雜誌中，只有 7 期譯介外國詩。數量並不多，卻可從他們反覆介紹的作品看，見他們有意識地接受、譯介法國後期象徵派及美國現代派⁴⁰詩歌。

相對而言，翻譯小說的數量雖然較翻譯詩少，但分佈較翻譯詩平均。55 篇翻譯小說中，美國佔 16 篇，日本佔 10 篇，法國佔 8 篇，蘇聯(包括俄國)佔 8 篇，其餘 13 篇包括英國、西班牙、羅馬尼亞、愛沙尼亞、義大利和奧國，當中以美國小說較為特別。《現代》至第五卷第六期的「美國文學專號」始譯介美國小說，中間只翻譯美國詩歌，故較難就其數量決定它與編輯方向的關係。不過，「美國文學專號」的確反映雜誌對「現代」的詮釋，亦能說明雜誌如何通過美

³⁹ 施蛰存：「社中坐談」，《現代》，第一卷第一期，頁 197 至 198。

⁴⁰ 美國現代派(1910 至三十年代)，若現實主義為美國作家於歐洲帶來國際的名聲，現代主義是一個更年輕，更少理想的一代常比他們外來的比較者更為出色及具深度。……很多活動集中於芝加哥，是為「中西部的文化避難所」，因此被視為地方文學回歸的前身……Harriet Monroe (1860-1936)創辦《現代詩》(*Poetry*)，龐德(Pound)為外國編輯帶來英國及愛爾蘭的現代主義詩人如 T. S. Eliot, William Butler Yeats, James Joyce, H. D.,及其他作者於美國大陸，並備受注目。當中包括龐德創立意象派，Vachel Lindsay 出版「General Booth Enters Into Heaven」。 *Twentieth-century literary movements dictionary*, Mich.: Omnigraphics, 2000, pp426-427.

國文學與中國文學的共性，因此，美國小說將另作討論。美國小說以外，日本、法國、蘇聯的小說的數量最多，亦有多個面向，從翻譯小說所反映的現代主義及現實主義面向，我們不難發現《現代》於翻譯及接受外國文學的考慮。

《現代》對詩與小說的接受取向各異，編者對詩的接受和翻譯傾向集中某一類型的作品，小說卻傾向通過不同作品的多個面向展現多彩的圖景。本章節嘗試從翻譯詩及小說著手，解決若干問題。第一，通過翻譯作品的題材，討論雜誌選取傾向。第二，分析翻譯作品題材及表現手法，討論雜誌對現代主義和現實主義的接受。

二、詩歌譯介

二十年代，象徵詩派曾於現代主義詩潮佔了重要的一席位，亦是最早出現的現代主義詩歌。至三十年代，現代主義詩潮繼象徵詩後發展出「現代詩」。《現代》與「現代詩」密不可分，更扮演著相當重要的角色。詩人、譯者翻譯西方現代派詩，一方面表現他們的審美選擇與現代詩發展的淵源，另一方面亦可見證西方詩的傳入與編輯取向的關係。

《現代》既為現代主義詩潮的其中一員，亦為現代派詩的發祥地之一，雜誌對西方詩的接受可視作現代派詩的起源之一。孫玉石指出現代派對西方詩的接受，主要來自三個流派：法國後期象徵派、美國意象派詩歌運動⁴¹、美國的現

⁴¹ 意象派(Imagism)第一次世界大戰後出現於美國及英國的詩歌運動，提倡具體的語言、敘述的意象、現代物件主題、自由的韻律及迴避浪漫、神秘的主題。“Webster's third new international dictionary of the English language unabridged”, Pg. 1128 在美國詩人勞威耳(Amy Lowell)被龐德詩選(*Des Imagistes*)所吸引，並跟隨龐德到倫敦學習其新文學觀。龐德於文學批評、編輯及開拓詩歌類型上建立其堅實的聲望，並從中協助勞威耳形成其詩學觀。*Twentieth-century literary movements dictionary* Pp 290-291.

代主義詩派。⁴²《現代》正正通過這三個流派接受現代詩，亦通過詩歌翻譯、介紹文章把西方的現代詩介紹到中國。《現代》翻譯過的外國詩人來自英國、法國、日本和美國。除了徐遲翻譯美國詩人維祺·林德賽(Nicholas Vachel Lindsay, 1879—1931)的長詩(第四卷第二期)，其餘均為譯詩專輯，或以人物劃分，或以國家劃分。

總體來說，象徵詩與現代詩在不同層面突破傳統詩歌的界限，若象徵詩作為形式的突破，現代派詩則從題材突破傳統的限制。

a. 法國後期象徵派／象徵派

法國象徵派為二十年代影響中國新詩發展的其中一員，對現代主義詩潮的影響極為重要，更被視為初期中國象徵詩派的濫觴。至三十年代，中國的象徵詩派轉向現代派，法國象徵派仍繼續影響中國作家，《現代》亦翻譯法國象徵派詩。不過從量而言，《現代》翻譯的法國後期象徵派詩並不多，卻最為影響《現代》的詩人，當中絕大多數的外國詩作均譯自戴望舒。戴望舒既為現代派詩人，亦為譯者，以法文、西班牙文翻譯為主。在《現代》所發表的翻譯詩都是法國後期象徵派的作品，分別為「核佛爾第詩抄」(第一卷第二期)和「西萊納集」(第一卷第五期)。此外，他翻譯法國詩人撰寫的詩論〈葉賽寧與俄國意象派〉則可作為他對意象派接受的理解。他對於法國後期象徵派及意象派的接受，對於理解《現代》如何接受、介紹現代主義詩潮極為重要。

若是把施蛰存、戴望舒、杜衡三位出自震旦大學的作者視為「同人」⁴³，他

⁴² 孫玉石：《中國現代主義詩潮史論》。(北京：北京大學出版社，1999年)頁167。

⁴³ 此處參考陳平原對同人雜誌的說法：一，以文化理想而非豐厚稿酬來聚集作者；二，有共同理想的團體；三，「不另購稿」。陳平原：〈思想史視野中的文學——《新青年》研究〉，《中國現代文學研究叢刊》，2002年第三期，頁7。不過，《現代》的情況並非如此，雜誌既需要其他作

們通過翻譯對西方現代主義詩潮的接受，能充份反映他們的趣味如何由象徵派轉向現代派，甚至通過雜誌的方式促進現代詩的發展。其中戴望舒作為現代詩派的主要人物，他對於外國詩歌的接受除了直接影響現代詩的起源外，從雜誌的角度出發，他的觀點亦相當影響編者對現代詩的接受。⁴⁴

戴望舒譯「核佛爾第詩抄」，作品由的《散文詩》(Poèmes en prose)和《天上的破舟殘片》(Les Epaves du Ciel)譯出。其介紹文章形容他為「法國現代新詩人」⁴⁵。事實上，比也爾·核佛爾第(Pierre Reverdy, 1889—1960)並不屬於象徵派，而是超現實主義(Surrealism)⁴⁶詩人，但我們仍可將核佛爾第納入作「現代詩」的範圍作討論。陳御月所撰的介紹文章〈比也爾·核佛爾第〉提及核佛爾第的觀點：「藝術不應該是現實的寄生蟲，詩應該本身就是目的。」⁴⁷這觀點接近現代詩、象徵派等現代主義詩的觀念，並不以描寫現實為創作目的。而核佛爾第的作品斷句較多，以意象的並置描寫心理狀況為主，如〈同樣的數目〉：「半睜半閉的眼睛／在彼岸的手／天／和一切到來的／門傾斜著／一個頭突出來／在

家的供稿，如施蛰存於創刊號已表明需要作者的供稿。而且，《現代》沒有單一的作者群，不過，借用金理的說法，《現代》並非嚴格定義的同人刊物，卻有同人傾向，如施蛰存、戴望舒、劉吶鷗、杜衡曾一同辦雜誌，有著相同的文藝傾向，因此本文把他們視作較為寬鬆的「同人」。

⁴⁴ 有關戴望舒對法國文學的接受與現代詩的發展，論者甚多，當中有專著如利大英(Gregory Lee)撰《戴望舒》(Dai Wang Shu)、〈戴望舒在法國〉(《香港文學》第67期)等，不贅。

⁴⁵ 陳御月(戴望舒)：〈比也爾·核佛爾第〉第一卷第二期，頁269。

⁴⁶ 超現實主義(Surrealism)是第一次世界大戰以後在法國興起的一個現代主義文學流派。它脫胎自達達主義，但規模和影響卻遠遠超過後者，不僅在法國，而且在歐美各國都產生了巨大影響。超現實主義這個詞最早出自阿波利奈爾一個劇作的序中。1919年法國作家安德烈·布勒東、路易·阿拉貢和菲利普·蘇波在巴黎創作《文學》雜誌，進行創作實驗，主張超現實、下意識寫作。超現實主義以柏格森的直覺主義和弗洛伊德的潛意識學說為理論根據，以為理智、法律、宗教、道德以及很簡單的日常生活經驗都是對精神、對人的本能需要的強制和束縛，只有拋棄並打碎它們才能獲得精神上的自由。《新編二十世紀外國文學大詞典》，頁1083。超現實主義的概念為藝術和文學中，把不自然的並置與組合，配合荒誕和不諧協的意象。“Webster's third new international dictionary of the English language unabridged”, Pg. 2301.超現實主義為起源於1920年代的巴黎，並於世界第二次大戰間興起的哲學、政治、文學及藝術運動。法國詩人、散文家兼評論家 André Breton 為運動的背後主腦，並於1924年發表超現實主義宣言(*Surrealist Manifesto*)。作為早期達達主義運動的副產品，超現實主義亦反對邏輯、理性及條理思維，同時暗合弗洛伊德(Sigmund Freud)強調夢境與真實之間的意識。與超現實主義與達達主義不同，超現實主義較少破壞及虛無主義的表演，較強調表現形式的創新。*Twentieth-century literary movements dictionary*.當初阿波利奈爾將之命名為「Super-realism」，及後施蛰存亦以「Super-realism」指超現實主義，二者為同一流派。

⁴⁷ 《現代》，第一卷第二期，頁269。

框子裏」⁴⁸作品將不同的物件並列，帶出不思議、超乎常識的意象。

而戴望舒另一選譯的詩集為特·果爾蒙(Rémy de Gourmont, 1858—1915)的「西萊納集」。周作人亦曾翻譯該作，並載於《語絲》。⁴⁹周作人譯後的附記表明詩作根據艾梅·勞威耳(Amy Lawrence Lowell, 1874—1925，又譯勞慧兒)⁵⁰及堀口大學(1892—1981)的兩個譯本重譯，而且只「存其大意」⁵¹。借用周作人於〈薩普福的詩〉的說法，他自言不懂詩，故「不如索性用散文寫出來較為乾淨」⁵²。對照兩篇譯文，內容相同，但戴望舒的譯本較著重詩的語言。戴望舒亦於詩作的附文表明曾讀過周作人的譯本。戴望舒的譯本除了把「西萊納集」全數翻譯，亦略為介紹果爾蒙，果爾蒙於二十年代已被介紹，戴望舒無疑有意向讀者多加推介法國後期象徵派。⁵³

除了翻譯詩作外，戴望舒曾翻譯法國高列裏(Benjamin Goriely)的詩論，《革命時期的俄國詩人》，並將其中一章〈葉賽寧與俄國意象詩派〉發表於《現代》。

⁴⁸ 《現代》，第一卷第二期，頁 271。

⁴⁹ 周作人以開明的名義翻譯，並取題為「田園詩」，刊於《語絲》(1924 年 12 月 15 日，第五至七版)。後來亦收入 1925 年出版的翻譯結集《陀螺》。

⁵⁰ 艾梅·勞威耳(Amy Lawrence Lowell, 1874—1925). Although she was strongly attracted to the Modernist movement, specifically Imagism, today she is considered one of the lesser writers of the movement and is rarely anthologized. Her reputation has been based more on her controversy with Ezra Pound and her intrepid promotion of the Imagist movement in America than on her creative work. One critic notes that she was a Modernist in only a few aspects of its style and form, but that her sensibility remained that of a romantic. Her long poem, "patterns"(1916), has been considered an example of a well-drawn and interesting dramatic monologue, but her other works, including a biography of John Keats(1795-1821) which was published in 1925, have received only moderate acclaim. Diverse criticism was a part of her heritage; one critic has called her work "a heap of labored and synthetic decorations," while another, kinder voice maintains that her lifelong determined, energetic devotion to all things poetic was commendable, and that her indomitable spirit will never die. *Twentieth-century literary movements dictionary*, pp 293.

⁵¹ 《語絲》，1924 年 12 月 15 日，第七版。

⁵² 鍾叔河編：《希臘的餘光》，頁 167。原載《燕大月刊》(1927 年 11 月刊，3 卷 1.2 期)

⁵³ 以〈毛髮〉一詩為例，周作人的譯本為：「西蒙尼，在你毛髮的林裏，／有一個大神秘。」戴望舒則譯作：「西萊納，有個大神秘／在你頭髮的林裏。」相對於周作人散文化的語言，戴望舒的似乎更刻意重現詩的語感。又如周作人譯：「你有稻草的氣味，／你有獸類睡過的石頭的氣味」，戴望舒則譯作「你吐著乾葛的香味，／你吐著野獸睡過的石頭的香味」。戴望舒的譯本較著重表現詩的情緒，如以「吐」的動作表現香味的來源，亦將「在你頭髮的林裏」置於西萊納的「大神秘」之後，更能表現一種神秘感。從「西萊納集」的比較，反映身兼譯者的詩更有意識接受西方現代詩，對詩的語言觸覺較為敏銳，除了要將詩翻譯外，亦使譯詩的詩味帶出來。

文章通過賽爾該·葉賽寧一人物敘述俄國意象詩派與他的關係，以及意象派的終結。除了戴望舒介紹後期象徵派的詩外，象徵派詩人李金髮亦曾譯「鄧南遮詩抄」(第六卷第一期)，內容為八首義大利詩人鄧南遮(Gabriele d'Annunzio, 1863—1938，又譯丹農雪烏、唐南遮)的十四行詩。此一詩抄延續他對象徵派的喜愛，亦可作為李金髮於三十年代繼續接受、介紹象徵派的證明。較有趣的是，《現代》的文章傾向主張形式自由的現代詩，鄧南遮一系列講究規律的十四行詩，與雜誌所接受的詩大為不同，卻同為影響現代派詩人的流派。這系列詩的主題一如現代主義較強調的個人化主題，如愛情、個人感受等，可視作延伸至現代詩的線索，或象徵詩的餘音。

b. 美國意象派及現代主義詩

除了法國象徵派詩外，《現代》譯介得最多為美國意象派和現代主義詩。徐遲在文章〈意象[象]派的七個詩人〉(第四卷第六期)中指出意象派詩解放了詩的內容⁵⁴，而「意象派是自由詩所倚賴的，故意象派不獨是解放了型[形]式與內容以為功，意象是一種實驗」⁵⁵而意象派詩人更「相信自由詩裏，一個詩人的個性表現，可以比在傳統的古典典型裏的表現更好」⁵⁶。徐遲更認為意象詩的任為：「把新的聲音，新的顏色，新的嗅覺，新的感觸，新的辨味，滲入了詩」⁵⁷，一言蔽之，即為詩的語言加入新的元素。詩不應受舊有的形式、內容所局限，在新的語言裏發展勝於舊詩的作品，故不難發現《現代》翻譯的意象詩都較著重視覺效果。

此外，該文章所介紹的七位詩人包括龐德(Ezra Weston Loomis Pound,

⁵⁴ 《現代》，第四卷第六期，頁 1025。

⁵⁵ 《現代》，第四卷第六期，頁 1025。

⁵⁶ 《現代》，第四卷第六期，頁 1014。

⁵⁷ 《現代》，第四卷第六期，頁 1014。

1885—1972)、艾梅·勞威耳、H.D.(原名Hilda Doolittle, 1886—1961)、John Gould Fletcher (1886—1950)、Richard Aldington(原名Edward Godfree Aldington, 1892—1962)、D. H. Lawrence(David Herbert Richards Lawrence, 1885—1930)、F. S. Flint(Frank Stuart Flint, 1885—1960)。前四位為美國詩人,後三位為英國詩人。四位美國詩人以及施鰲存和徐霞村於第三卷第一期翻譯的卡爾·桑德堡(Carl August Sandburg, 1878—1967)⁵⁸都出現於「現代美國詩抄」,可見《現代》對美國現代詩的接受和介紹並非隨意的。

而且,《現代》大部份的美國詩歌都為施鰲存所翻譯及介紹,如「桑德堡詩抄」、「美國三女流詩抄」(第一卷第三期)及「美國文學專號」(第五卷第六期)中選譯的「現代美國詩抄」。施鰲存的選擇除了反映譯者的取向,更反映編者的選擇。值得留意艾梅·勞威耳,施鰲存曾以安穉的署名翻譯「美國三女流詩抄」(第一卷第三期),並介紹其作品。施鰲存的介紹形容勞威耳為「美國詩人中創作及評論文最豐富的一個,她底詩最受我國與日本詩的影響(本來現代英美新詩有許多人都是受東方詩之影響的),短詩之精妙者頗有唐人絕句及日本俳句的風味。」⁵⁹而該期所譯的兩篇「則純然是遠遠地承接了古希臘詩風而成的作品」⁶⁰。至「美國文學專號」,譯者更有意識地翻譯其意象詩,如〈漁人之妻〉、〈明亮的日光〉。其他亦有龐德、H. D.、John Gould Fletcher 等意象派詩人的作品。

此外,亦有專輯介紹桑德堡,風格有別於勞威耳等意象派詩人,可見雜誌對新詩的另一種接受。第三卷第一期的「桑德堡詩抄」裏,施鰲存和徐霞村翻譯他的八首詩作,其中包括列文孫獎金(Levinson Prize)作品〈芝加哥〉(Chicago)⁶¹。施鰲存的介紹文章,〈芝加哥詩人卡爾·桑德堡〉對詩人的評價為:

⁵⁸ 「桑德堡詩抄」《現代》,第三卷第一期,頁115至122。

⁵⁹ 《現代》,第一卷第三期,頁427。

⁶⁰ 《現代》,第一卷第三期,頁427。

⁶¹ 《芝加哥》(Chicago)為桑德堡的重要詩作,初出版於《詩》(Poetry, 1914),後結集於《芝加哥

「沒有說教者的氣分[氛]，對於大眾所感受到生活有洞明的敏感」⁶²，亦表示他的作品「是絕對現實的，形式混亂，缺少詩的整齊美，好用土語隱語，一時頗受粗硬蕪雜的非難」⁶³，換另一說法，可把這些缺點視為現代詩歌的特點：形式自由，語言自由。邵洵美更高度評價《芝加哥詩集》：「城市詩的前驅，商業美國的代言人，以《芝加哥詩集》成名的桑德堡也始終沒有像上面那樣炙手的喊叫。」⁶⁴

他被選譯的詩以都市主題為主，如以鐵路、特等快車等都市的事物為題，除了描寫都市生活，表現都市情緒外，亦有對現實的控訴。〈芝加哥〉直接寫對都市的邪惡一面：

強盜殺人，自由地逃走了，再去殺人。
他們又告訴我你是野蠻的都市，我底回答是：在婦人與孩子底臉上我曾看見了飢餓的顏色。⁶⁵

從他被翻譯的〈芝加哥〉、〈南太平洋鐵路〉、〈特等快車〉、〈夜間動作——紐約〉、〈三個字〉都可見都市主題，以及詩人對現實的批判。他對城市的關心，正如施蛰存所言「他歌唱芝加哥底摩天樓，霧，郊遊的小舟，大旅館窗外的夕陽，流氓；他歌唱女工，煉鋼工人，掘芋薯人，剝玉蜀黍人；他歌唱草叢，林莢，鐵軌和馬路。……他突破了歷來對於詩的題材之選擇的傳統的範疇，把一切與日常生活接觸的所見所聞都利用了。」⁶⁶這類集中描寫都市景象、情懷的作

哥詩集》(Chicago Poem, 1916)。桑德堡的狂亂而敏感語言，以及他對社會的關注都凝縮於此作。1913年，桑德堡於書信形容芝加哥：「這是一個最大，最激烈、冷酷及複雜的遊戲，適合以此為希望的健康男子。這遊戲中的世界可得的衣食——那是控制的方法，也是經濟的浪費。」*Twentieth-century literary movements dictionary*, pp. 71-72.

⁶² 《現代》，第三卷第一期，頁119。

⁶³ 《現代》，第三卷第一期，頁119。

⁶⁴ 《現代》，第五卷第六期，頁879。

⁶⁵ 《現代》，第三卷第一期，頁119。

⁶⁶ 《現代》，第二卷第一期，頁117。

品，亦出現於徐遲翻譯的美國詩，以及劉吶鷗翻譯的「日本新詩人詩抄」。

徐遲於第四卷第二期介紹美國詩人維祺·林德賽。當時「中國尚未有人介紹翻譯過」⁶⁷這位詩人，除了翻譯他的詩作〈聖達飛之旅程〉(The Santa Fe Trail)，徐遲亦撰〈詩人 VACHEL LINDSAY〉一文詳細介紹詩人的生平及作品特色，文章與〈意像[象]派的七個詩人〉一文不無呼應之處，徐遲認為現代人的情緒需以現代的方式表現，因此舊的作品已不能滿足現世的需要，現代派詩人引入能幫助現代詩的發展。他於〈詩人 VACHEL LINDSAY〉文中提及「在現代的歐美大陸，執掌現世人最密切的情緒的詩人已不是莎士比亞，不是華茲華茨，雪萊與拜倫等人了……新的詩人的歌唱是對現世人的情緒而發的。因為現世的詩是對現世的世界的擾亂中歌唱的，是向了機械與貧困的世人的情緒的，舊式的抒情舊式的安慰是過去了。」⁶⁸雖然文中沒有提及詩人所屬的流派，但林德賽與桑德堡在美國經常相提並論，可見他都是美國現代派詩的一份子。

徐遲所譯的〈聖達飛之旅程〉之獨特在其音樂元素，詩人加上不同指示，如「此處須用愉悅之歌唱而音調高低則隨意」等告知讀者詩歌所限定的表現方式。徐遲就音樂向中國詩歌提出疑問：「音的試驗是終當讓歌(歌不是詩)來擔任的。這是說中國的文字還不能翻譯音樂呢？」⁶⁹，徐遲卻認為，「讀了林德賽的詩後有點感覺音的問題在中國的文字是不可能的。」⁷⁰，他認為中國詩無法成功做就音樂元素，但並沒有詳細解釋原因。不過，由此可見他反對新月派的詩歌，主張形式自由的現代詩。他的文章雖然以介紹林德賽為要，中間卻帶有不少現代派詩的觀點，亦可見現代詩人如何接受外國詩。如徐遲縱然欣賞詩帶有音樂元素，卻認為中國詩無法表現音律，不過他於譯詩中卻嘗試再現詩的音樂特性。

⁶⁷ 《現代》，第四卷第二期，頁 320。

⁶⁸ 《現代》，第四卷第二期，頁 319 至 320。

⁶⁹ 《現代》，第四卷第二期，頁 328。

⁷⁰ 《現代》，第四卷第二期，頁 328。

他使用不少擬聲詞，以「輾轢輾轢輾轢」表現火車行走的聲音。

在翻譯的選擇上，除了詩的音樂元素外，徐遲放棄更為聞名的〈剛果〉(The Congo)而選擇〈聖達飛之旅程〉，很大程度因為〈剛果〉寫的為美國的種族問題，〈聖達飛之旅程〉則寫乘汽車遠行的旅程。後者描寫汽車、城市的部份更多，更符合他對現代詩的觀點：表現現代人對機械化都市的情緒。林德賽描寫的汽車儼如有生命的野獸，與桑德堡的詩同樣，都市的景物對於詩人來說既愛且畏。

牠的眼睛是燈；像蛟龍的雙瞳的。

牠從汽車油站的大紅瓶中飲吸『軋士林』(引者按：即 gasoline，汽油)。

飛矢之駛在黎明之新鮮的霧中，

牠來時像閃電，咆哮而過去了。⁷¹

第五卷第六期的「美國文學專號」則更多意象詩及意象詩的討論。如施蛰存譯「現代美國詩抄」，收錄 13 位詩人共 30 首詩歌。邵洵美亦撰文〈現代美國詩壇概觀〉，討論美國鄉村詩、城市詩、抒情詩、意象派詩、現代主義詩和世界主義詩。

至於劉呐鷗翻譯「日本新詩人詩抄」(第一卷第四期)中，天野隆一的〈六月橫濱風景 A Litoshi Aizawa〉，與〈芝加哥〉、〈聖達飛之旅程〉同樣描寫城市景象，但情懷各異。〈芝加哥〉通過城市的光怪陸離表現對都市的不滿和批判，〈聖達飛之旅程〉則通過都市景物表現對旅程的期盼與不安，〈六月橫濱風景〉則通過橫濱的港口景色表現異國情調。如：「中國人的籠，玫瑰色的領事館，不動的船／坐人力車的外國人在看洋木器／吹著口哨犯人在旅館裏睡午覺」⁷²東西、貧富同時出現於橫濱的港口，卻展現一幅互相共融的景象。

⁷¹ 《現代》，第四卷第二期，頁 320。

⁷² 《現代》，第一卷第四期，頁 574 至 575。

除美國現代詩，雜誌亦曾介紹愛爾蘭詩人夏芝(William Butler Yeats, 1865—1939)⁷³。安篠(施蟄存)於〈譯夏芝詩贅語〉評夏芝的佳作不多，但只有數十首，但「即此數十首……已經足以使作者在英法兩國的象徵詩人中佔一個最高的寶座而無愧色了。」⁷⁴除了詩人介紹，施蟄存亦嘗試為譯詩下注解：「詩本來是不能解釋的，尤其是別人的詩。但終於寫了這些者，其動機實在也像譯她們一樣，由於深嗜之而已」⁷⁵此解釋可作為日後雜誌譯介詩作的註腳。詩雖然不能完全翻譯，但譯者對外國詩的鍾愛，實為雜誌引介翻譯詩的最大原因。夏芝雖為象徵派詩人，但他後期亦轉向現代詩。

就夏芝被介紹的七篇作品⁷⁶而言，譯者並沒有介紹其神秘主義作品，卻介紹抒情詩，除了譯者的偏好之外，亦反映譯者較為著重詩的情緒表現。如〈他希望著天衣〉「是典型的象徵詩章」⁷⁷，叮囑貴人輕踐我的「幻夢」。而〈戀之悲哀〉、〈水中小島〉都寫戀愛的感覺。施蟄存亦形容〈水中小島〉「是一篇純愛爾蘭風的小戀歌」⁷⁸。

雖然由於停刊關係，《現代》並沒有推出預期的「英國文學專號」及「新詩專號」，不過，就美國及法國的譯詩而言，我們不難預想雜誌介紹的作家，如 John

⁷³ 夏芝(William Butler Yeats, 1865—1939)，亦譯「葉慈」、「葉芝」、「耶茨」，愛爾蘭詩人、劇作家，著名的神秘主義者。夏芝是「愛爾蘭文藝復興運動」的領袖，也是艾比劇院的創建者之一。葉慈早年的創作仍然具有浪漫主義的華麗風格，善於營造夢幻般的氣氛，例如他在 1893 年出版的散文集《凱爾特曙光》便屬於這種風格。然而進入不惑之年後，在現代主義詩人伊茲拉·龐德等人的影響下，尤其是在其本人參與愛爾蘭民族主義政治運動的切身經驗的影響下，葉慈的創作風格發生了比較激烈的變化，更加趨近現代主義了。

⁷⁴ 安篠：〈譯夏芝詩贅語〉《現代》，第一卷第一期，頁 23 至 24。

⁷⁵ 《現代》，第一卷第一期，頁 25。

⁷⁶ 「夏芝詩抄」的七篇作品中，〈水中小島〉、〈茵尼思弗梨之湖洲〉、〈柯爾湖上之野鶩〉三篇詩作，再次於 1939 年 2 月 9 日之香港〈星島日報·星座〉發表。除標題〈水中小島〉改為〈到水中小島去〉；〈茵尼思弗梨之湖洲〉改為〈競尼思弗梨之湖洲〉外，內文並無變更。

⁷⁷ 《現代》，第一卷第一期，頁 25。

⁷⁸ 《現代》，第一卷第一期，頁 24。

Goud Fletcher、Richard Aldington、D. H. Lawrence、F. S. Flint 等英國意象派詩人。可見《現代》的詩歌翻譯並非隨意的，雜誌有意介紹後期法國象徵詩派及美國現代詩、意象派。這些流派的詩作與現代派詩的生成有著不可分割的關係，如孫玉石所言，現代派詩都是通過「三十年代現代派詩人之手，介紹到中國詩壇的」⁷⁹。翻譯對現代詩的影響並非偶然，而是詩人選擇性翻譯詩歌而來的。

其後，美國詩漸漸被中國詩人接納，楊任認為「復興後，美國詩中現實主義的詩佔的可最大部分。」⁸⁰，「現代亞美利加的詩，雖經他們努力把來創刷成完全美國底東西，但始終不脫外國影響。爲著中國，日本，法蘭西，德意志等的詩底不斷的翻譯的緣故，自己底詩遂不覺也跟著染上世界廣漠的風味了。」⁸¹美國詩的形成一方面與中國詩的互相影響，如意象詩來源於中國詩，而中國的現代詩又倒過來「轉入」美國的意象詩，此外，若美國詩以現實主義詩爲主，更可見《現代》如何有意傳入現代主義詩歌。

高明翻譯日本阿部知二的〈英美新興詩派〉亦指出「近代派(Modernists)與近代詩人(Modern poets)不同，近代派可理解爲現代主義。」⁸²近代派對二十世紀以來的兩個詩派的反動，一爲意象主義(imagism)，一爲喬治派(Georgeans)。較有趣的是，英美現代主義詩人極力抵抗意象主義，中國卻引入意象派以成就現代派。因此，就《現代》翻譯的英美詩而言，他們對現代派的理解和接受與英美原來的流派不盡相同。

對於雜誌的介紹文章，施蛰存有其一番見解。如高明翻譯阿部知二的〈英美新興詩派〉一作，施蛰存認為「原作並沒有甚麼精到的地方。但是在對於現

⁷⁹ 《中國現代主義詩潮史論》，頁 167。

⁸⁰ 楊任：〈現代亞美利加詩〉，《現代詩歌論文選》，頁 150。

⁸¹ 楊任：〈現代亞美利加詩〉，《現代詩歌論文選》，頁 150。

⁸² 阿部知二作，高明譯：〈英美新興詩派〉，《現代》，第二卷第四期，頁 550。

代外國文學的認識很少的一部份讀者，這種簡易的入門文章，也許倒是很需要的。」⁸³對他而言，外國文學的介紹對雜誌而言是重要的，而且《現代》並非同人雜誌，考慮讀者水平，予以調整亦為其中一種顧慮。

c. 現代主義詩潮的線索

誠然，《現代》的譯詩數量不多，無法就數量與壽命更長的《新月》、《語絲》比較，更無法與詩的專門誌《詩刊》相提並論。不過，一如論者所言，《現代》對現代詩的貢獻是肯定的。講究音樂、結構、構圖的新月派沒落以後，形式自由的現代詩風靡一代創作者。《新月》停刊以後，《現代》接棒，兩份雜誌的風格固然不同，《現代》無疑比《新月》的商業味道更濃，讀者對象亦有別。然而，《現代》的詩翻譯趣味除了朝現代派發展外，亦可視為承接二十年代浪漫主義詩的橋樑。波特萊爾、果爾蒙等詩人，《現代》的編者、譯者一直以來都關注，更可說他們對詩人的影響並無減退。

從縱向觀察，比較同為施蛰存、戴望舒等「同人」編輯的《無軌列車》、《新文藝》，《現代》的詩翻雖然與兩本同人雜誌沒有明顯的分別，譯者、編者所關心、感興趣的，仍為法國象徵主義、後期法國象徵主義、現代派、意象派等現代主義詩作。不過，通過《現代》的譯詩，我們不難發現現代主義詩潮中，詩歌如何通過翻譯從象徵派轉向現代詩。

就《現代》翻譯法國後期印象派詩歌所表現的編輯趣味，可視為同為施蛰存所編的《無軌列車》、《新文藝》的延續。《新文藝》中，戴望舒翻譯法國詩人弗郎西思·耶麥(第一期，九月號)、保爾福爾(第五期，一月號)，李金髮譯馬拉

⁸³ 施蛰存：〈社中日記〉，《現代》，第二卷第四期，頁 644。

美(Stéphane Mallarmé, 1842—1898)詩抄(第二期, 十月號), 戴望舒與杜衡合譯道生詩抄(第三期, 十一月號)。《無軌列車》亦有介紹保羅哇萊荔(Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry, 1871—1945)的詩論。這些被翻譯及介紹的都是法國象徵派詩人, 二十年代象徵派詩亦源自於此。

三、小說譯介

若詩翻譯反映《現代》對現代主義的接受, 並標誌雜誌對新詩接受的歷史意義, 小說譯介則從側面反映雜誌的面貌及編輯方針。小說譯介在《現代》雜誌佔有相當重要的位置, 縱然數量不及詩, 但所佔的篇幅亦不少, 而且題材、技法較詩翻譯的涵蓋面更為廣泛, 既有現代主義的作品, 亦不乏現實主義的面向。這些作品除了從橫向解釋雜誌對西方文學的接受外, 亦能從縱向瞭解施蛰存、杜衡、戴望舒等人從《無軌列車》、《新文藝》發展至《現代》的過程中, 編者與譯者在發展個人趣味的同時, 亦通過翻譯察看他們對「左翼」⁸⁴、「現代主義」等概念的理解。正正因為他們對「現代主義」、「左翼」的理解與接受, 使不同類型的作家通過雜誌得以介紹。因此,《現代》既能保留編輯趣味的同時, 亦能通過翻譯消滅「同人雜誌」的個人化色彩, 使《現代》成為一份帶有「同人性質」的「非同人刊物」⁸⁵。

《現代》雜誌的翻譯小說最為突出為法國及蘇聯的翻譯小說, 本部份嘗試從類型、題材劃分, 從法國及蘇聯小說著手, 並附以其他國家的翻譯小說, 分析編者選擇翻譯小說的考慮與雜誌風格的關係, 以及「現代主義」與「現實主義」於當中的複雜性。

⁸⁴ 左翼(Left-wing) 相信提倡左翼原則及實踐的組織。左為象徵性的位置, 有別於保守主義。
“Webster's third new international dictionary of the English language unabridged”, Pg1289.

⁸⁵ 金理著:《從蘭社到〈現代〉——以施蛰存、戴望舒、杜衡及劉呐鷗為核心社團研究》, 頁 106。

從類型及題材分類，翻譯小說的大體分爲：一，都市感觀小說；二，心理小說；三，農村題材的現實主義小說；四，以革命、戰爭等當代事件爲題的現實主義小說。

a. 現代主義小說

討論《現代》所發表的現代主義翻譯小說前，先釐清當時編者對現代主義的觀點。根據施蛰存的訪問，三十年代並沒有「現代主義」，只有「現代派」，指的是《現代》雜誌的作者群，包括施蛰存、穆時英、劉呐鷗的小說，戴望舒、卞之琳、徐遲、路易士的詩爲當時現代派。不過，這現代派並非指現代主義(Modernism)。⁸⁶不過，對於外國文學，作者、譯者已對現代主義有相當的認知，如玄明介紹法國文學的文章，介紹的兩種新興主義，一爲大大主義⁸⁷，一爲超現實主義，兩者均爲二十世紀初流行的現代主義流派之一。因此，即使未有「現代主義」的名詞，亦不難通過作者有意識接受現代主義的流派——當時所謂的新興派或現代派。然而，就施蛰存所言，他們對現代派的理解爲：「第一次世界大戰之後，否定了十九世紀的文學，另外開闢新的路……所以左翼的蘇聯小說，也是現代派」⁸⁸，當時所理解「左翼的蘇聯小說」，即西方所提倡的「左翼」，以先鋒文學⁸⁹的姿態被接納。此「左翼」與中國三十年代的「左聯」所說的革命文

⁸⁶ 訪問整理〈爲中國文壇擦亮「現代」的火花——答新加坡作家劉慧娟問〉，《沙上的腳跡》，181頁。

⁸⁷ 大大主義(Dadaism，今譯達達主義)。爲法國、瑞士、德國於1916至1920年間主導美術，特別是繪畫的主義和元素。它始於刻意的非理性無政府主義、犬儒主義及反對美和社會常規。“Webster's third new international dictionary of the English language unabridged”，Pg. 569

⁸⁸ 訪問整理〈爲中國文壇擦亮「現代」的火花——答新加坡作家劉慧娟問〉，《沙上的腳跡》，180頁。

⁸⁹ 先鋒派(avant-garde)，形容先驅和創新的藝術，特別是音樂和視覺藝術的思潮。先鋒性的意念常常指向反抗墨守成規的團體……現代主義理論家認爲先鋒派及自我意識爲唯一能對抗媚俗及大眾傳文化中的文化產業的意識。David Macey, *The Penguin dictionary of critical theory*, Londo: Penguin, 2000.Pp25.

學自然是兩碼子的事。不過由於範圍過於廣泛，本部份以當今對現代主義的理解切入，討論《現代》翻譯的現代主義小說。

《現代》翻譯的眾多現代主義小說中，不能不先舉詩人小說，即小說的作者原為詩人。創刊號中，戴望舒翻譯西班牙象徵派詩人阿耶拉(Ramón Pérez de Ayala, 1880—1962)的〈黎蒙家的沒落〉(La Caída de los Limones)⁹⁰(第一卷第一期)及法國詩人阿保裏奈爾(Guillaume Apollinaire, 1880—1918)⁹¹的〈詩人的食巾〉(第一卷第一期)。兩位作者無獨有偶，都以詩聞名。在芸芸的小說作品中，戴望舒選擇詩人的小說為介紹對象，可充份反映他的閱讀趣味。將小說翻譯的法國文學作品與翻譯詩並讀，除了能大抵瞭解戴望舒對法國文學的接受，亦可見施蟄存初期編輯《現代》的考慮。縱然施蟄存的編輯方針強調，希望不同的作家於《現代》發表作品，但此考慮並不適用於翻譯作品，就他於創刊號就積極譯介詩人小說，就如〈編輯座談〉提及「希望每一期的本誌能給讀者介紹一些外國現代作家的作品」⁹²，正正阿耶拉和阿保裏奈爾的確於當時較少被提及，編者希望於新的雜誌引介現代文學的作者。然而，不能否定的是，編者除了引介不同的外國作家外，亦離不開「同人」的閱讀趣味。

〈詩人的食巾〉與〈黎蒙家的沒落〉題材不同，手法各異，但同樣把詩的情緒帶到小說作品。〈詩人的食巾〉講述患肺結核的詩人使用過的食巾，與另外三位詩人輪流使用，最後四位著名詩人相繼死去，故事加插別人對他們死因的描述：「人們說明他們底死，說不是因為食物，卻是由於飢餓和吟詩不睡。」⁹³為詩人的的平添上幾分神秘感。〈黎蒙家的沒落〉則被形容為阿耶拉的三個詩的中

⁹⁰ 詩人寫小說，戴望舒認為此作能代表他的全部風格。(《現代》，第一卷第一期，頁 134)

⁹¹ 阿保里奈爾(Guillaume Apollinaire, 1880—1918)，他後期加入超現實主義運動，並將之命名為 Super-realism，並為文學界帶來深遠的影響。 *Twentieth-century literary movements dictionary*. pp. 107.(cubism)

⁹² 〈編輯座談〉，《現代》，第一卷第一期，頁 198。

⁹³ 《現代》，第一卷第一期，頁 21。

篇小說(Novelas poemáticas)之一，⁹⁴作品描寫黎蒙一家的崛起以至衰落，當中亦包括不少心理描寫的部份，如阿裏亞斯和倍爾摩多憶述殺人的心理描寫片段。

阿耶拉的作品曾兩度出現於雜誌上。除了戴望舒翻譯的〈黎蒙家的沒落〉(第一卷第一期)，亦有施蟄存翻譯的〈助教〉(第五卷第三期)。與第一卷不同，再次出現於《現代》的阿耶拉被視作西班牙小說的代表人物，〈助教〉一篇緊貼趙家璧翻譯英國Victor Sawdon Pritchett (1900—1997)的〈近代西班牙小說之趨勢〉⁹⁵一文，該文章以小說家的角度介紹阿耶拉，並形容他為「西班牙小說家中之異品」，從寫實主義的角度肯定其作品價值。⁹⁶〈助教〉與〈黎蒙家的沒落〉同樣，描寫家庭所經歷的事件，而且抒情色彩濃烈。

除了詩人小說外，《現代》亦翻譯過不少著重詩意的小說，如黎烈文翻譯法國作家昂·李奈爾(Han Ryner, 1861—1938)的〈晚風〉(Le vent de la Nuit)(第二卷第五期)，譯介中譯者指「其文雖無韻律，卻饒詩味，且常喜用獨創之句法，讀之鏗鏘悅耳，是即詩人 Baudelaire 輩所主張之 prose poétique et musicale 也。」⁹⁷譯者舉出波特萊爾對音樂性的見解對作品的音樂性作正面評價，並強調作品的音樂性，並富有「詩味」，顯然譯者並不單純以小說的特質為判斷優劣的基準。小說與詩的聯繫亦成為譯者選擇作品的準則之一。

這裏引出一個疑問，這位象徵派詩人所寫的現代主義小說，雜誌卻從寫實主義的角度討論其作品，那麼，雜誌對寫實主義的理解為何？從文逸的〈寫實

⁹⁴ 《現代》，第一卷第一期，頁 134。

⁹⁵ 《現代》，第五卷第三期，頁 511 至 513，譯自 Fortnightly Review 1934 年 2 月號。

⁹⁶ 《現代》，第五卷第三期，頁 511 至 513。「寫實主義與神秘主義，這二個相對的極端在西班牙文學中便平衡的發展著。耶穌會派確把阿亞拉[阿耶拉]的神秘主義破壞了，但是至少那不純粹的合理主義和於散爾脫(Ceit)的懷鄉病代替了牠[它]。……更表現在《黎蒙家的沒落》(La Caída de los Limones)」

⁹⁷ 《現代》，第二卷第五期，頁 692。

主義的發展〉(第五卷第四期)⁹⁸中，作者對寫實主義、自然主義⁹⁹的看法，可作為雜誌對寫實主義的詮釋與接受。如文所述，「『自然主義』的近代寫實主義底發生，主體僅當做觀照的主觀，而現實反而不得不依據於客體底盲目的力量。」¹⁰⁰而新的寫實主義「就是描寫出『真實』來——把時代底客觀的現實，現實底本質與其社會的意義，社會的發展以及矛盾底解決等等，正確而具體地以藝術的形式傳達出來。」他認為臨摹客觀現實並非現實主義，作者如何把經已消化的現實具體化呈現，才是「新的寫實主義作品」。¹⁰¹文章舉出巴爾紮克作例子，把他的創作從自然主義分別出來，指別他的創作並非自然主義作品，而是「在自然現象中，也要探求其社會的法則」。他更提出「現實生活之真實，正確與具體的描寫，那末個人的特殊性——個性底插畫，當然是非常必要的」¹⁰²可見論者要求典型性的同時，亦要求作品表現人物的獨特性。

換言之，作品「如何寫」與「寫甚麼」之間既非對立，亦非從屬，《現代》的編者與譯者既非單向選擇現代主義的作品，亦沒有以現實主義作為作品選取的準則。那麼，他們選擇作品的傾向為何？從施蛰存等「同人」最初辦《無軌列車》、《新文藝》，已可窺見他們的閱讀趣味。他們最初既加入共產黨的青年團，亦翻譯左翼文學作品，至後來他們的趣味轉向現代主義文學。不過，「普羅文學」作為他們對外國文學接受的原點，加上當時的戰事背景，他們亦不摒棄、拒絕

⁹⁸ 第五卷第五期，參照日本穴戶儀一的《寫實主義的變革》及基爾波金、拉金等論文寫成。

⁹⁹ 自然主義(Naturalism)作為一種其有現代含義的文學流派，它是在 19 世紀 70 年代從法國興起的，後逐漸流傳到歐洲一些國家，同時影響到其他藝術部門。自然主義的興起，深受 19 世紀中期後達爾文主義生物學的影響，和奧古斯都·孔德的《實證哲學講義》及克勞德·伯爾納的《實證醫學引論》有密切關係。它們給自然主義創作方法提供了思想基礎和理論基礎。自然主義創作方法的特點突出表現在強調對社會生活反映的絕對客觀性，追求對生活不作任何思想評價的實際描繪，描繪中不做選擇，敘述人的隱揚，表現出明顯的冷漠。自然主義作家既反對浪漫主義的想象、誇張和抒情，也排斥現實主義的典型概括。在理論上，自然主義張用遺傳學和生理學的觀點來看待人，用實驗方法來進行文學創作。《新編二十世紀外國文學大詞典》，南京：譯林出版社，1998 年，頁 1082。

¹⁰⁰ 《現代》，第五卷第四期，頁 637。

¹⁰¹ 「一個作家以自己底藝術的形象，把客觀的現實之本質的內容，真實地具體化起來，那就是十足的新的寫實主義的作品。」《現代》，第五卷第四期，頁 639。

¹⁰² 《現代》，第五卷第四期，頁 640。

現實主義文學。不過，相對於「為人生而藝術」的傳統，他們更傾向「為藝術而藝術」。因此，他們選擇作品的時候較重視作品的技巧和藝術性。

除了詩人的現代主義小說外，《現代》曾發表不少心理分析小說，其中雜誌更連載長篇翻譯小說：法國雷蒙·拉第該(Raymond Radiguet, 1903—1923)的《陶爾逸伯爵的舞會》(Le bal du Comte d'Orgel)¹⁰³(第三卷第一期至第四卷第四期)。作品以舞會發生的種種事情，以及人物的心理為軸心，寫上流社會各種人際關係，為典型的現代主義的心理分析小說。此外，戴望舒亦指華勒裏·拉爾波(Valery Larbaud, 1881—1957)的〈廚刀〉(Couperet)「在現代人心理的解釋，兒童心理的分析上，拉爾波得到了極大的成功。……他還替法國現代文學發現了許多新的形式。」¹⁰⁴兩部法國小說都以發掘城市人的心態為主。

以描寫人物為主的小說還有義大利摩萊諦(Marino Moretti, 1885—1979)的〈謊語之夕〉(第三卷第四期)、日本志賀直哉的〈學徒的神僮〉(第一卷第五期)、法國茹連·格林(Julien Green, 1900—1998)的〈克麗絲汀〉(Christine)(第一卷第五期)、日本十一谷義三郎(1897—1937)〈變成白樺的人〉(第一卷第六期)、華勒裏·拉爾波(Valery Larbaud, 1881—1957)的〈廚刀〉(Couperet)(第四卷第四期)等。作品描述人物心理的手法各異，卻同樣著墨於表現人物的心理轉變與情節推移的關係。

十一谷義三郎的〈變成白樺的人〉通篇以患肺病的主人公野口的想像展開。野口的想像妻子與醫生高岡之間發展愛情，繼而想像他們於白樺林中野合。全

¹⁰³ 三島由紀夫於〈對描寫的信仰〉一文對《陶爾逸伯爵的舞會》的細節描寫大表讚賞，並認為電影無法重現其細膩的文筆。(原文：「ドルジェル伯の舞踏会」のヒロインたるマフォについて、どんな具体的な描写もないである。)三島由紀夫：〈描写への信仰〉，《三島由紀夫映画論集成》頁150至156。

¹⁰⁴ 華勒裏·拉爾波(Valery Larbaud)著，吳家明(戴望舒)譯：〈廚刀〉，《現代》，第四卷第四期，頁768。

篇的內容及情節都出自主人公的想像。譯者高明亦認為此作描寫心理非常巧妙。¹⁰⁵此外，高明亦指新興藝術派「是擁護藝術而一方面也相【對】地注意作品底社會性的一個派別」¹⁰⁶後來劉訥鷗翻譯的舟橋聖一(1904—1976)亦為新興藝術派的一員，其作品〈青色睡衣的故事〉(第六卷第一期)，亦重視心理描寫，劉訥鷗更指其作品「多取材於性生活方面，傾重心理描寫，其變態氣燄大有追擊大師穀崎潤一郎之概」¹⁰⁷新興藝術派的作品與法國心理小說都以描寫城市人的心理狀態，男女間的衝突為主。這類作品的確影響《現代》的現代主義小說，亦可視為其雛形，故論者亦認為新感覺派受法國及日本的新感覺派所影響。

除了日本的新興藝術派，雜誌亦介紹不同類型的作品，如羅馬尼亞勃萊太斯古(I. AI. Bratescu-Voinesti)的〈小尼克〉(第二卷第四期)，孫用於介紹形容勃萊太斯古的小說「特重深細的心理分析」¹⁰⁸，雖這篇亦著重心理描寫，內容卻是描寫貧富之距帶來的悲劇。作品中的小尼克被狗咬著，米舒卻不知道好友尼克在眼前。施蛰存翻譯西班牙比奧·巴羅哈(Pío Baroja y Nessi, 1872—1956)的〈深淵〉¹⁰⁹，老人的孫兒跌落魔鬼的深淵，包括老人誰都不敢救他，「整整的三日三夜，人們聽到一陣悲哭和一陣呻吟，含糊，遼遠而神秘，從那深淵裏發出來」¹¹⁰，刻劃人的恐懼心理。

《現代》的翻譯作品裏從沒有缺少心理小說，而且創作亦不少，然而，除了著重心理刻劃，甚至視作一種審美準則。心理描寫並不止表現城市人的複雜心理，亦能表現人性的本質，以至通過人物的心理表現社會的現實。雜誌對於

¹⁰⁵ 《現代》，第一卷第六期，頁 763。

¹⁰⁶ 《現代》，第一卷第六期，頁 763。

¹⁰⁷ 《現代》，第一卷第六期。頁 272。

¹⁰⁸ 《現代》，第二卷第四期，頁 593。

¹⁰⁹ 亨利·倍林作，玄明譯：〈巴羅哈訪問記〉，《現代》，第三卷第二期，頁 253。作品從英譯本的《西班牙小說集》中轉譯。

¹¹⁰ 《現代》，第三卷第二期，頁 262。

心理小說的重視，與象徵詩派、意象派的共通點在於作品都關心人的心理活動，關心個人的內在心理狀況、活動多於表象所見之事物。小說與詩翻譯之間形成有機的內在聯系。小說更補足詩所未能達之處，詩的篇幅所不能表達的複雜的各種心理活動及狀態、都市的人物關係等。

雜誌對翻譯的態度，可從〈社中日記〉探知一二，編者指出「有的是隨便從一本舊書裏譯出來的介紹文，我們都因為牠們太散漫而沒有給刊登。但是自己呢？以為發表的譯品，當然也是不很有系統的。我希望以後收到的譯稿，最好也整齊一點，倘若是一篇作品，則最好附一篇作家的介紹；一篇一國或一派的文學介紹文，則最好附一篇作品。」¹¹¹《現代》實質有意系統地接受和介紹外國文學，由第五卷第五期的「美國文學專號」更可視為編者的意欲之作。

「美國文學專號」介紹了不少現代主義小說如歐奈斯特·海敏威(Ernest Miller Hemingway, 1899—1961，今譯海明威)的〈瑞士頂禮〉、休烏德·安得生(Sherwood Anderson, 1876—1941)的〈死〉、奧·亨利(O. Henry 原名 William Sydney Porter, 1862—1910)的〈納城紀事〉等共 16 篇短篇小說。其中〈瑞士頂禮〉以三個故事組成，三個小故事同樣以此作為開首：「在車站咖啡館裏，很暖和很光亮... 椅子都是鏤刻著花的，但是座位卻都因為給人家坐熟了而很舒服」¹¹²，先以咖啡店的外貌著手，然後點出女主人公除了英語以外，懂得法語和德語，發展出三個完全不同的故事，作品通過三個途經咖啡裏的客人與女主人的對話，表現三個不同身份的人物性格。

b. 現實主義作品

¹¹¹ 社中日記，第二卷第六期，頁 884 至 885。

¹¹² 第五卷第六期，頁 1131。

雜誌雖然以現代主義文學聞名，但當中亦可見不少現實主義的文學作品。當時左翼報章雜誌都大量譯介的蘇聯作家高爾基，¹¹³《現代》雖然沒有譯介過高爾基的作品，卻刊登文章、畫報介紹及報道其作品，訪問等。然而，《現代》所選取的角度並非關注高爾基的作品是否現實主義，或是否與共產、革命有關，雜誌似乎更關注其作品的文學價值、其人物生平、文學觀等等。

《現代》的翻譯作品以現代派作品數量最多，亦最為重要。然而，當中仍有不少現實主義作品，如通過農村、戰爭等題材表現底下階層的生活，或描述戰爭與革命之間的關係等。這部份除了反映雜誌現實主義的面向外，亦能表現《現代》雜誌與主流雜誌合流之處。同時，編者亦能透過另一種西洋作品的選擇表達對社會事件的關懷。

施蛰存曾於訪問提到蘇聯文學，他指出：「在二十年代初期到三十年代中期，全世界研究蘇聯文學的人，都把它當作 Modernist 中間的一個 Left Wing(左翼)。當時許多新的作家，如李維金斯基、艾倫·堡格，創作的方法也還是 Modernists。……而中國跟蘇聯走，就是 Realism。」¹¹⁴他所理解的左翼文學並不同於當時左聯提倡的現實主義，因為他們對於左派的理論和蘇聯文學都「不是用政治的觀點看。而是把它當一種新的流派看」¹¹⁵正因他們從流派角度看左翼文學，因此站在《現代》的立場，他們「並不拒絕左翼作家和作品」，而同時不接受國民黨作家。¹¹⁶施蛰存堅持不能為國民黨服務的同時，他亦非站在共產黨的角度看文學，因此，他們由始至終不排斥左翼作家同時，左翼與現代主義

¹¹³ 最早的高爾基的翻譯，見於吳禱通過日文重譯長谷川二葉亭的《憂患餘生》，1907年起連載於《東方雜誌》4卷1至4期。張中良：《五四時期的翻譯文學》（台北：秀威資訊科技，2005年）頁330。

¹¹⁴ 訪問整理〈為中國文壇擦亮「現代」的火花——答新加坡作家劉慧娟問〉，《沙上的腳跡》，180頁。

¹¹⁵ 同上，179頁。

¹¹⁶ 同上，181頁。

並不互相排斥，甚至認為左翼思想亦能通過現代主義手法傳達。故之，《現代》翻譯的現實主義小說中亦不乏現代手法。

然而，雜誌定義的現實主義作品與當時左翼團體對「寫實」的定義有著不同的理解。如戴望舒翻譯茹蓮·格林的〈克麗絲玎〉是以人物主觀視點作主導的心理小說。作品講述患病的克麗絲玎來到男孩的家，男孩對她的種種幻想及感覺。施蛰存(安華)於介紹格林的文章則將他歸類為寫實作家，形容他是一位「客觀的小說家」，並認為「他底想像力是應該自由的，不被現實的事件所阻礙」¹¹⁷。施蛰存亦提出對「寫實」的觀點，可作為理解《現代》雜誌對作品選擇的參考：「惟有平庸的作者，他沒有足夠的想像力，才拘泥於寫實這個名詞底涵義，以為必須如攝影師一般地把社會事件機械地印下來。」¹¹⁸施蛰存眼中的現實主義並非單純的現實紀錄，而是對現實狀態的反映，無疑是針對自然主義而論。因此，〈克麗絲玎〉通過人物心理刻劃帶出人物的心理掙扎，同樣是現實的反映。

那末，雜誌到底從怎樣界定「寫實主義」與「現代主義」？上文所述的現代主義概念，是否跟現實主義有所重疊？雜誌所發表的現代主義作品並沒有與現實主義、寫實主義互相排斥、對立，現代主義一樣能「寫實」。依文逸的說法，寫實主義並非自然主義的近親，「獨立於心靈世界以外的自然世界之新學說」，那麼從心理描寫所表現的內在「真實」也包括於寫實主義的範圍嗎？¹¹⁹不能否認在現代主義被接受之初，作者、譯者、編者對於現實主義與現代主義之間的定義還未有清晰明確的劃分。對於編者來說，描述心靈內在真實的，也可以歸

¹¹⁷ 《現代》，第一卷第五期，頁 718。

¹¹⁸ 同上。

¹¹⁹ 參照雷蒙·威廉斯《關鍵詞：文化與社會的詞匯》的現實主義部份。現實主義除了與自然主義、物質主義相近，亦頁 391 至 398。文中亦談及有關「現實主義」的反論：「人們只是從外表看到被描述或再現的事物的表面(outward appearance)，而沒有看到內在的真實(inner reality)」，「許多真實的力量要麼無法通過一般的觀察來描述，要麼不能以完美的方式把全貌再現出來，因此表面的『現實主義』(realism of the surface)可能完全失去了重要的真實性」。

類為「寫實」而帶有「詩」的內涵、感覺的作品，編者似乎傾向將之納入新興派，現代主義。

其他如義大利魏爾嘉 (Giovanni Verga, 1840—1922)的小說〈聖約瑟的驢子的故事〉(第五卷第四期)，驢子不斷被出售，一次又一次幫助買主賺取金錢。驢子每被出售一次，價格就隨之而下降，直至最後的買主連同柴車買下驢子，即便把死去的驢子棄置，通過驢子的一生，暗示勞動階層被剝削的現實。

除了這部份的「現實主義」作品，亦有傾向左翼文藝的普羅文學、蘇維埃文學創作，如中野重治(1902—1979)的〈老鐵的話〉(第二卷第五期)、〈強悍的女人〉(第三卷第一期)¹²⁰、中條百合子(1899—1951)的〈鏡餅〉(第五卷第四期)、迦林(B. Garin)的〈工場的一天〉(第二卷第六期)。其中〈工場的一天〉為報告文學，作品描述兩個工作小隊的生產競爭，「五年計劃中蘇聯工人比賽生產速度，用飛機徽章火車徽章等表彰迅速的人，用駱駝徽章烏龜徽章等懲罰落後的人」。報告文學對於當時來說為一種新的文學形式，編者「概括地給它一個說明，就是以社會主義的目的，用文學的技巧，來做大眾生活的紀錄。」¹²¹「沒有想像，不需要結構」，為「寫實文學之最高的變進」。¹²²作品因而被歸入「小說」類。作者迦林為「普拉」的盟員，「在表彰五年計劃的英雄這一創作口號之下，與潛菲洛夫，伊史白夫等同受拉普的委派去視察各工場的，這一篇便是這次視察的報告之一。」¹²³《現代》亦有描述革命的翻譯作品，如江思(戴望舒)翻譯法國伐揚·古久列(Paul Vaillant-Couturier, 1892—1937)的〈下宿處〉(Asile de nuit)(第一卷第三期)、適夷翻譯蘇聯作家迦林〈工場的一天〉(第二卷第六期)、森堡譯

¹²⁰ 〈強悍的女人〉為長篇小說的斷片，後有讀者去信，指其為已被譯之作品的片段。譯者於附記亦表明該篇轉譯自井田孝平的《勞農俄國農民文學集》，背景為「二月革命之後的農村」。《現代》，第三卷第一期，頁88。

¹²¹ 〈社中日記〉，《現代》，第二卷第六期，頁884。

¹²² 同上。

¹²³ 同上。

日本小林多喜二(1903—1933)〈母親們〉(第三卷第三期)，作品都直接描寫革命或革命黨人被捕等事件。

謝達明翻譯蘇聯作家伏爾可夫的〈小雄雞〉(第二卷第二期)，故事講述老人與小雄雞相依為命，一天共產黨人(紅軍)到老人家暫避，後來白軍到老人家，問及紅軍的去向，老人拒絕回應，結果小雄雞與老人被白軍宰殺。作品中的紅軍被老人問及何以造反，紅軍答道：「爲著你，以及別的窮人們都能過著舒適的生活……」¹²⁴，通過對話表現紅軍的正當，亦通過白軍問話時，老人「裝模作樣地在靜聽著，他和這些先生們談話是很滑頭的。」¹²⁵，表現老人的傾向。又以雄雞被宰，以及老人隨後被殺，表現白軍的殘忍。

貝葉譯蘇聯巴赫米潔夫〈鐐銬手〉(第二卷第四期)亦寫革命。故事的主人公由鐵匠變成鐐銬手，一直以爲過著聖徒的生活，最後卻把自己的兒子戴上鐐銬。同樣通過「白頭人送黑頭人」的處境，講述新一代人對革命的醒覺，有森堡譯日本小林多喜二〈母親們〉(第三卷第三期)。這些故事直接或間接描寫革命黨被捕，或以上一代看下一代革命的角度，講述不同地區的革命經過。當中以蘇聯、法國、日本的作品最多表現這類型的故事。

根據《中國現代出版史料》，二、三十年代以「宣傳共產黨」爲由而被查禁的報章、雜誌、文藝書刊超過五百種，¹²⁶甚至施蛰存於二十年代末所編的《無軌列車》亦以「藉無產階級文學宣傳階級鬥爭，鼓吹共產主義」爲由被國民黨

¹²⁴ 《現代》，第二卷第二期，頁 250。

¹²⁵ 同上，頁 252。

¹²⁶ 見張靜廬輯註：《中國現代出版史料》乙編(〈國民黨反動派查禁二百二十八種書刊目錄〉、〈國民黨反動派查禁六百七十六種社會科學書刊目錄〉、丙編(〈國民黨反動派查禁文藝書目補遺〉、〈國民黨反動派查禁文藝書目補遺〉)、丁編上(〈國民黨反動派查禁報刊目錄〉、〈國民黨反動派查禁書刊補遺〉、〈一九三六年國民黨反動派查禁刊物目錄及調查表〉)。

查禁。¹²⁷因此，《現代》對共產主義、革命色彩文學的選擇格外小心，故事表現較為含蓄。如江思(戴望舒)翻譯法國伐揚·古久列的〈下宿處〉(第一卷第三期)，故事結局暗示身居女主人公房間的人物為政治通緝犯。

小林多喜二的〈母親們〉是一個典型的革命故事，帶有普羅文學的色彩。故事的主要人物是上田和山崎兩家人，故事都從兩位母親的角度描寫。他們的子女因參與共產黨的革命運動，而被專門處理「思想犯罪」的「特別高等警察」¹²⁸拘捕。故事的主線為兩家母親於子女被捕後的反應，他們各取不同的態度，上田太太希望子女認罪屈服，獲釋後退出革命團體，山崎太太則支持兒子的革命志向。故事的結局是山崎太太的兒子認罪並改變政治態度，以求獲釋，上田太太的子女卻寧死不從。故事裏通過兩位太太不同的態度，表現革命與不革命的兩種意見，由於從母親的角度出發，因此故事裏有很多直接通過說話交代二人的態度。

做父母的人，若是明白了兒子由於正常的理由死也不願意停止自己的工作，那末，對他的工作加以妨礙是不對的若是無論如何也不想讓他幹的話，那就不妨把他殺掉啦。¹²⁹

我們的同志，我們的前輩的山崎君的行為是很可羞恥的。山崎已經不是個xx，也不是前輩！……我沒有山崎般的學問；但，我自身決不肯投降敵人，背叛革命。¹³⁰

現實主義小說多通過人物的對話，直接表達革命的熱情，包括山崎太太對兒子走上革命之路的支持，上田兄妹雖受反對仍堅決繼續革命運動。這樣直接表現「革命」、「前進」的作品，《現代》雜誌亦有相似的創作，如〈一兵士〉(第

¹²⁷ 李默等整理：〈國民黨反動派查禁報刊目錄〉，《中國現代出版史料》丁編上，頁158。

¹²⁸ 小林多喜二著，森堡譯：〈母親們〉，《現代》，第三卷第三期，頁387。

¹²⁹ 《現代》，第三卷第三期，頁391。

¹³⁰ 《現代》，第三卷第三期，頁395。

五卷第五期)、「歧途」(第四卷第六期)等，都通過工人或士兵表現人物對現實的不滿，卻沒有這樣直接表現描寫政治運動。

追溯《新文藝》及《無軌列車》，兩部雜誌都因為「赤化」而被當時的政府停刊。至《現代》發行之初，編者不願意將雜誌定性為某種類型的刊物，故不問門戶，只看作品成為雜誌的編輯方針。因此，雖然《現代》非常重視現代主義作品，但由於它並非同人刊物，故並沒有完全反對現實主義作品的出現。

除了作品以外，雜誌亦刊登過不少作者的訪問及介紹，如朱壽百〈高爾基在蘇倫多〉(第一卷第二期)、凌昌言〈蕭伯納在莫斯科〉(第一卷第三期)、「高爾斯華綏特輯」(第二卷第二期)、趙家璧〈蕭伯納〉(第二卷第五期)、趙家璧〈沙皇網下之高爾基〉(第三卷第一期)、玄明〈小託[托]爾斯泰自傳〉(第三卷第五期)、華希裏可夫斯基，森堡譯〈社會主義的現實主義論〉(第三卷第六期)、沈端先〈屠格涅夫〉(第三卷第六期)、古久列〈告中國智[知]識階級〉(第四卷第一期)、章伯爾〈勃克夫人訪問記〉(第四卷第五期)。當中如〈告中國智[知]識階級〉更是古久列特別為雜誌所撰，這位法國的智識分子更直接道：「中國的貧困，牠本身就是統治者權力的保障。和帝國主義一切陰謀，不過是階級鬭爭的謔畫式的影子而已……一切能理解中國的命運的智識份子，都應當採取聯合戰線，來對付國內的叛逆以及國外的榨取者的進攻。而且祇有由一些革命的優秀份子……來領導著，纔能達到勝利」¹³¹這種口號式的文章亦曾出現於《現代》。

小結

從《現代》的翻譯作品所展現現代主義與現實主義的兩個不同面向，可大

¹³¹ 《現代》，第四卷第一期，頁 10。

致瞭解雜誌對於現代主義與現實主義之間的介定及劃分。當時並沒有廣泛使用「現代主義」的字眼指象徵派、達達主義、超現實主義，而以流派劃分各個不同的思潮。通過象徵派、後期象徵派、意象派、心理分析派、新感覺派的共通點，卻不難理解當時所理解「現代主義」：著重個人內在心理、潛在意識的傾向。

通過詩和小說翻譯的分別，更可發現詩翻譯傾向現代主義，小說翻譯則相容並蓄，同時兼顧現代主義和現實主義。現代主義文學中，外國詩為其中重要的項目。《現代》的詩歌翻譯最重要，又最大部份在於現代主義詩歌，包括法國後期印象派、美國意象派、美國現代派三個對中國現代詩影響深遠的流派，其中美國現代派詩歌所取對城市的觀點，更影響《現代》的創作。另一方面，譯者戴望舒身為現代派詩人，選擇作品不論詩或小說亦著眼於法國後象徵派。翻譯的選擇無疑反映雜誌所呈現的景觀。毋庸置疑，現代主義於雜誌扮演著重要的角色。

小說翻譯一方面反映譯者對詩人創作的小說的興趣，窺見譯者如何通過詩人小說接受現代主義，另一方面反映編者、作者如何受左翼思潮影響。雜誌刊登不少左翼作品，當中更有直接描述革命的題材。雖然論者認為施蛰存、劉呐鷗等同人接受日本的普羅文學很大程度受其新穎的技法吸引，但通過其他國家如蘇聯、法國的左翼文學，不難發現《現代》對現實主義文學的關心。

楊義說：「上海現代派是二十年代末產生於上海，三十年代初期借《現代》雜誌一席之地作為立足點的文學流派。」¹³²李歐梵亦指出「雜誌上刊登的外國文學的作品清楚地映照出了他本人對歐洲現代主義的文學偏好(雖然他並沒有意識到這是一個現代主義運動)。」¹³³雜誌的確刊登不少的雜誌西方現代主義作

¹³² 楊義：《二十世紀中國小說與文化》(台北：業強出版社，1993年)頁217。

¹³³ 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

品，當中不無反映編者及譯者的偏好，然而，就此把《現代》現代派的園地，未免片面，不過，如他所言，早年他們所發表的《瓔珞》、《文學工場》、《無軌列車》、《新文藝》帶有「雙重激進主義」，「法國的象徵主義詩歌、日本小說和蘇聯革命啓發下的革命小說——揭示了撰稿人在知識和美學上的偏好。」¹³⁴此一偏好亦同樣於《現代》延續的翻譯文學展現，不同種類的作品於《現代》展現多采的文學類型，除了現代派的面向以外，《現代》亦接受蘇俄的革命文學、現實主義文學，日本普羅文學等，將《現代》簡單歸類為現代派的刊物似乎未能全面刻畫出雜誌所展示的圖景。這並非否定《現代》對現代主義的接受，而是一再強調雜誌除了呈現作者與編者的文學趣味外，亦展現出對其他不同文學類型的關心。

那麼，《現代》是否同人雜誌？

要是從現代主義思潮出發，《現代》的確帶有同人雜誌的色彩，施蛰存、戴望舒等創作既受到法國後期象徵派、意象派、心理分析派等現代主義思潮影響，他們選擇翻譯的選擇不少都來自其閱讀經驗，再把個人的閱讀喜好帶到雜誌，讓一些他們較為遠離主流、新潮的作者於雜誌登場。現代主義小說中，他們亦明顯選擇不少原為詩人的小說作者，更見他們對詩與詩人的關心。

另一方面，小說作品卻除了現代主義外，同時翻譯不少左翼作品，不論是日本左翼文學，還是蘇聯的現實主義文學，雜誌都有不少作品和作者的介紹，在這方面看，《現代》並非純粹的同人雜誌。

從現實主義的小說看，不難發現除了編者與作者的閱讀趣味外，在翻譯作

版社，2001年）頁152。

¹³⁴ 同上，頁148。

品的編排出仍可見雜誌受到左翼思潮的影響，刊載不少現實主義文學。戴望舒翻譯古久列的文章，雜誌出現普羅文學、現實主義小說，反映當時現實主義、左翼文藝的風潮對《現代》不無影響。現實主義並沒有被忽略，不過現實主義被接受的方式卻更傾向於報道、理論或介紹文章，或作為一種補充的角色於雜誌出現。而且，當時雜誌接受西方的左翼與左聯所代表的左翼截然不同，二者都表現階級、革命政治，但就雜誌所描述西方的左翼——特別是以法國古久列為代表的——相對於左聯更為開放，容納更多不同的作者。配合日本的普羅文學來看，《現代》的同人除了受日本小說的技巧所吸引外，當中發表的蘇俄現實主義作品亦反映雜誌對現實主義的重視，以及無產階級文學的興趣。

《現代》是現代派的一個重要園地，在現代派的面向以外，亦從沒忽略現實主義與左翼文學等當時主流的文學流派及取向。現代主義與現實主義之間的微妙關係，更能見於其作品的影響。

第二章：《現代》雜誌的翻譯與創作

「現代主義」與「現實主義」都是通過翻譯而來的觀念，二十年代的「浪漫主義」以至「新浪漫主義」¹³⁵都可視為中國接受「現代主義」的前身。《現代》的作品一般被稱為「新感覺派」，借史書美的說法：「日本新感覺派主要是一種意在抓住現代城市生活的新感覺形式主義實驗(雖然有時帶有一種馬克思主義的傾向)。它運用的是舶來的陌生主題和先鋒性的技巧」¹³⁶現代派與日本的新感覺派關係密切，兩者之間卻非直線關聯，「新感覺」移入中國後，混雜西方的現代主義，形成別具一格的作品式樣，除了未能以日本的新感覺派定義，更不能單以形式主義一詞概括。

有關《現代》的討論從沒離開「現代主義」思潮，葛飛於〈新感覺派小說與現代派詩歌的互動與共生〉一文，分析新感覺派小說如何受現代派詩歌的影響，當中詩與小說的互文性是相當值得探討。除了不同文類的交錯，不同地區的碰撞亦為作品帶來影響。「現代詩」、「現代小說」中的「現代」應如何詮釋？借用波特萊爾說法，「『現代性』不是一種要藝術家去複製的『現實』……自波特萊爾以降，現代性的美學始終是一種想像的美學，它同任何形式的現實主義相反。」¹³⁷然而如李歐梵所言，五四作家對外國文學接受：「氣質上的浪漫主義，文學信條上的『現實主義』，基本觀點上的人道主義。」¹³⁸《現代》的作者有意

¹³⁵ 十九世紀末、二十世紀初興起於歐洲的非現實主義文藝流派。……主要流行德、奧、英等國。在德國和奧地利，新浪漫主義和象徵主義有著密切關係，被視為徵主義文學的一部份。新浪漫主義的主要特徵是著重表現主觀精神世界的神秘、夢幻情緒，而迴避反映客觀現實世界。對資本主義社會持批判態度，但不是直接暴露資本主義社會的罪惡，而是企圖在醜惡的資本主義社會背後，尋找不可捉摸、然而卻在左右人們命運的東西。……新浪漫主義作為一種文藝思潮，是由歐洲資產階級十九世紀末思潮通向二十世紀現代主義文學的橋樑。董小玉、周安平編：《外國文學流派辭典》，頁 341 至 342。

¹³⁶ 史書美：《現代的誘惑》，頁 294

¹³⁷ 卡林內斯庫(Matei Călinescu)：《現代性的五副面孔》(Five Faces of Modernity)(北京：商務印書館，2002 年)頁 61 至 62。

¹³⁸ 李歐梵：〈追求現代性(1895—1927)〉，《現代性的追求》(台北：麥田出版，1996 年)頁 278。

革新創作手法，擺脫固有的文學觀念，不過，「現實主義」於中國似乎仍暗地裏與「現代主義」角力、拉扯，卻無法完全脫離「現實主義」。

參考雷蒙·威廉斯(Raymond Henry Williams, 1921—1988)的說法，現代主義(Modernism)、現代主義者(Modernist)專指趨勢、潮流，尤其是 1890 年至 1940 年代的實驗藝術與創作。¹³⁹正正座落於三十年代，西方現代主義發展至尾聲，中國的現代主義方興未艾之際，《現代》如何詮釋，以至通過創作展示現代主義，都是當時如何消化現代主義的方式。至於《現代》的翻譯如何影響創作？翻譯與創作之間的關係？我們應如何看待翻譯與創作的關係？翻譯不一定直接影響創作，更可能是創作的另一面鏡子，與創作互相映照下反映編者的意圖。

本章節將探討《現代》的作者如何轉化外國文學中的產物創作甚至通過接受、反抗外國的觀念，將外國的文學概念本土化。編者如何看待翻譯，並以此作為改變文類，甚至藉此作為表現時代某種政治思想的手段。

一、現代主義

a. 心理小說

施蛰存是《現代》的編者，一方面掌握雜誌的編輯方針，另一方面亦為雜誌的作者和譯者，他的創作必然為雜誌帶來影響，正如他發表歷史小說後，讀者紛紛倣效，以圖發表機會。¹⁴⁰他發表於《現代》的作品以心理小說及現代詩為主，偶有散文及評論。對於其心理小說創作，論者認為他「運用佛洛德學說

¹³⁹ Raymond William: “Keywords: A Vocabulary of Culture and Society”，參照中譯本劉建基譯：《關鍵詞：文化與社會的詞匯》（北京：三聯書店，2005 年）頁 309。

¹⁴⁰ 〈編後記〉，《現代》，第一卷第四期，頁 601。

於創作方面有較多的收穫……施蛰存則更加有意識運用此種學說，想在創作上另辟蹊徑……與其把他作為新感覺派，毋寧把他歸入佛洛伊德精神分析派更為恰當些。」¹⁴¹可見他的創作集中於心理小說，亦著重人物的心理呈現。至於其創作的轉向，可參考王文英的說法：他受到「奧地利作家顯尼志勒(Arthur Schnitzler, 1862—1931)作品的吸引，他以很高的熱情翻譯了顯尼志勒的心理小說《多情的寡婦》、《薄命的戴麗莎》、《愛爾賽之死》，合集為《婦心三部曲》。(神州國光社，1931年)……他善於把人物的內心世界挖掘出來，將真實與幻覺，真實與假像混為一體，使作品呈現朦朧、神秘的色彩。從這時開始，施蛰存的創作轉向精神分析學派。」¹⁴²施的創作由歷史小說轉向心理小說，其痕跡可於《現代》略窺一二。

相對於〈將軍的頭〉、〈石秀〉等心理小說，施蛰存發表於《現代》的作品更富都市色彩。〈梅雨之夕〉、〈薄暮的舞女〉固然是心理小說中的典型。將施蛰存的〈薄暮的舞女〉(第一卷第二期)與摩萊諦的〈謊語之夕〉(第三卷第四期)兩部作品比較，發現兩作手法的相同之處。無獨有偶，兩部作品都利用電話表現人物關係和情緒。同樣地，兩作的電話對話都是斷裂的，讀者只能知道主人公一方面的說話內容，卻能透過行文及語境估計電話筒另一面的人如何反應。

嗯，嗯！……喂！喂，是我哩，瑪麗亞……喔，是你吧，斐奧特？……噯，謝謝你，我們大家都是很好的，連芭麗……不，西爾福不在這裏……我說……西爾福不在這裏……噯，你可以告訴我啊！你以後不打電話來了嗎？…好極了……斐奧特，我要告訴他哩……你以為我是這樣的疏忽嗎？……哦，你曉得你是叫我難受的！……明天在去辦公室之前他是去看你的……不，我的手絹上不要絲帶結！……晚安，斐奧特……是的……謝謝你；晚安……噯，對咧晚安。(〈謊語之夕〉)¹⁴³

¹⁴¹ 王文英：《上海現代文學史》，頁 345 至 346。

¹⁴² 同上，頁 347。

¹⁴³ 《現代》，第三卷第四期，頁 523。

〈謊語之夕〉中，女主人公與情夫的對話反映女主人公極為緊張的心理狀態，她既緊張亦謹慎，唯恐事情要敗露。作品其他地方亦出現對話，如女主人公與丈夫的對話，以及她與傭人的對話，只有電話裏的對話以單方面斷斷續續的言語表達，除了實際上表現環境的真實感——女主人公的家裏只能聽到她一個人說話的情景，更強調人物的緊張。同樣，〈薄暮的舞女〉亦以舞女於電話中的話交代她與主僱的關係，以及她的心理狀況，通篇亦多通過這種手法表現舞女年華逝去的無奈。〈薄暮的舞女〉的發表時間雖較〈謊語之夕〉為早，亦無法證明施蛰存的創作有否直接受該作的影響，但摩萊諦既屬二十世紀初義大利「黃昏學院派」(twilight school, crepuscularismo)的詩人，接近當時的未來主義派，同時影響後來歐洲頹廢主義，與《現代》創刊所介紹的法國未來主義、達達主義有著相同的傾向。即使兩部作品不能說成是做作的關係，亦見譯者、編者對於翻譯的傾向，並積極譯介現代主義作品。另一方面，譯者陳君冶評論摩萊諦的作品時亦指「也是現代主義，但他們不在機器，速，電和外國的東西上找題目，他們祇是蹣跚在常見的，鄉土的材料裏。」¹⁴⁴這種正是卡林內斯庫(Matei Călinescu, 1934—)所提出的美學的現代性(aesthetic modernity)與機械性的現代性(mechanical modernity)之分別。¹⁴⁵這類以心理為主要描寫對象的作品不單從機械事物表現「現代」，作者更重視發掘人物內心的種種感受。兩部作品未必有直接的承傳關係，卻可見施蛰存以至《現代》對創翻譯接受與創作都傾向於現代主義。

另外，徐訏(1908—1980)的〈本質〉(第四卷第二期)並非嚴格定義上的心理

¹⁴⁴ 《現代》，第三卷第四期，頁 532。

¹⁴⁵ 卡林內斯庫(Matei Călinescu, 1934—)認為「西方文明史一個階段的現代性(modernity as a stage in the history of Western civilization)同作為美學概念的現代性(modernity as an aesthetic concept)之間發生了無法彌合的分裂。」美學概念上的現代性「導致先鋒派產生的現代性，自其浪漫派的開端的即傾向於激進的反資產階級態度。」美學上的現代性(aesthetic modernity)原則上排斥機械上的現代性(mechanical modernity)，兩者無法融合，更是兩個漸行漸遠的概念，然而，這兩種現代性亦為作者提供寫作題材。卡林內斯庫(Matei Călinescu)：《現代性的五副面孔》(Five Faces of Modernity)，頁 48。(參照英文版本頁 41 至 42)

小說，作品描寫女主人公史小姐對殷媛的愛慕之情，文中縱然沒有心理獨白，卻有不少利用環境刻劃女主人公的情感，當中主人公的父親更提到「戀愛不見得沒有心理的成分」¹⁴⁶。利用外在環境描寫人物心理的，如十一谷義三郎的〈變成白樺的人〉，同樣利用外在環境為主人公帶來種種想像，以刻劃人物心態。〈本質〉中的女主人公撰寫的劇本演出，期待心儀的殷媛到場，其中一人卻說「他的票送給我啦！」，史小姐即時「覺到這個聲音的人拿這張票，是一種侮辱。」¹⁴⁷作品縱然沒有直接通過心理讀白描繪主人公急切的心情，但通過即使的反應卻可窺見人物於戀愛中焦急的心理。〈變成白樺的人〉縱然亦以外在環境刻劃主人公懷疑妻子與醫生有染的心理，卻不如〈本質〉含蓄。從〈本質〉可見作者如何接受心理小說，經消化後再以不同形式出現。郁達夫分析西方現代小說的文章亦言，當時心理小說於西方發展，「心理的分析，和一絲不漏的寫實的筆法，卻終是千古不易的小說的定則。目下的小說又在轉換方向了，於解剖箇人的心理之外。還須寫出集團的心理」¹⁴⁸創作部份雖未有「集體心理」的描寫，卻可見作者多嘗試、模倣西方的心理分析手法，或通過人物內心獨白、對話直接，或通過由外而內的手法、象徵、意象描寫人物的心理活動。

此外，拉第該的《陶爾逸伯爵的舞會》連載之初，施蛰存於〈社中談座〉給予作品高度的評價：「這部書實在是法國現代心理小說的最高峰。一九二四年法國文學史上的奇蹟。作者是一個神童，在十九歲時完成了這樣深刻潑刺的『大人』的心理小說」¹⁴⁹雜誌只連載過這個長篇的外國小說，同期開始連載的為張天翼的《洋涇浜奇俠》。以《陶》作為連載小說的選擇，動機很明顯，一方面編者重視翻譯文學的傳入，單以短篇小說似乎無法傳達較具規模、深度的故事，另一方面，編者的確重視心理小說，兩個同時開始連載的作品中，編者《陶》

¹⁴⁶ 《現代》，第四卷第二期，頁 409。

¹⁴⁷ 《現代》，第四卷第二期，頁 405。

¹⁴⁸ 郁達夫：〈現代小說所經過的路程〉，《現代》，第一卷第二期，頁 210。

¹⁴⁹ 《現代》，第三卷第一期，頁 174。

無疑花較多筆墨介紹作品。相對於張天翼富有現實主義味道的《洋涇浜奇俠》，《陶》的現代主義一面似乎是編者更著意推介的。

無可否認，心理小說的確是雜誌其中一個接受現代主義的明顯例子，不過穆木天亦於現代發表文章，批評心境描寫主導的散文、小說、詩歌現象，指出其成因為作家脫離社會生活，迴避現實，只能玩味自己的心境。¹⁵⁰文章退一步思考「心境描寫」、「心理小說」的價值。雜誌既提倡現代主義，固然展開相關的討論。

b. 都市感觀

除了心理小說，都市感性亦是作者對「現代」的其中一種理解。作品除了表現人的心理轉變以外，更是通過人的內心表現城市獨有的鬱抑情緒。都市題材也是《現代》的現代主義小說的重點之一，並被認為饒富詩意，¹⁵¹「《無軌列車》、《新文藝》和早期《現代》登載現代派詩歌中，卻很少出現都市意象」¹⁵²。將譯詩與小說並讀，或可得知小說如何吸收詩的創作手法。參考俄國詩人馬雅珂夫斯基的〈支加哥〉，可見當時的「新浪漫主義」如何展現城市的面貌：

支加哥：建築在
一個旋上的大城！
電的——發動機的——機械的城！
尖頂形的——
在一個鋼鐵的平圓面上——
每敲一點鐘

¹⁵⁰ 穆木天：〈心境主義的文學〉，《現代》，第四卷第六期，頁 937。

¹⁵¹ 詩人簡政珍提及〈梅雨之夕〉一作時，指其意象與敘事結合，「令人覺得像一首詩」，而「穆時英、施蛰存都能在表象之外找到內在的視覺，常有接近詩的表現」林耀德：《觀念對話》，頁 173。

¹⁵² 葛飛：〈中國新感覺派小說與現代派詩歌的互動與「共生」〉，陳平原、山口守編：《大眾傳媒與現代文學》（北京：新世界出版社，2003 年）頁 412。

迴旋一轉！
五千座摩天樓——
花崗石的太陽！
方場——
一里高，他們騰躍上天，
與百萬人徐徐前進，
穿織著網鐵的繩索，
飛行的百老匯路……153

雜誌翻譯英國詩人阿爾杜思·赫克思萊(Aldous Leonard Huxley, 1894—1963)的〈新的浪漫主義〉，文中指「在近代藝術上成為這樣一個特點的對於機器的熱情實在是一種向著我所謂第二幼稚時代去的退步。……但是長大了之後，我們大多數都發現了人類的靈魂才真的比那慘淡經營的機械主義更奇怪，更有趣味。」¹⁵⁴論者批判作者盲目崇拜機械文化。然而，處於半殖民地的上海，作者似乎沒有崇拜物質文明，更未有十分認同所處的都市。

第一部份所述的翻譯作品，都市為其中一個被翻譯的對象，如維祺·林德賽的〈聖達飛之旅程〉，桑德堡〈芝加哥〉、〈南太平洋鐵路〉、〈特等快車〉，當中當城市既愛且恨，批判城市的作品亦可見其現代主義的痕跡。所謂「洋場都市文學」¹⁵⁵的都市作品，事實上亦非完全認同城市的步伐。如李金髮的詩歌〈憶上海〉¹⁵⁶，一開首就詠嘆上海為「容納著鬼魅與天使的都市」，就如穆時英的〈上海的狐步舞〉一樣，開宗明義說「上海。造在地獄上面的天堂」¹⁵⁷蘇俗的〈街頭的女兒〉亦有這樣的描寫：

¹⁵³ 取自於阿爾杜思·赫克思萊(Aldous Huxley)的〈新的浪漫主義〉一文。《現代》，第一卷第五期，頁 532 至 533。

¹⁵⁴ 阿爾杜思·赫克思萊：〈新的浪漫主義〉，《現代》，第一卷第五期，頁 633。原載於赫克思萊的散文集《夜間音樂》(Music at Night)。

¹⁵⁵ 楊義：《中國現代文學流派》(北京：人民出版社，1998 年)頁 323。

¹⁵⁶ 《現代》，第二卷第一期，頁 67 至 68。

¹⁵⁷ 《現代》，第二卷第一期，頁 112。

她喜歡月子飄上來的黃昏。
嘴角上啣著一根香煙，
提著空的皮夾子，
在水門汀的路上，孤零地漫步，孤零地。

疲倦了的眸子，
勉強流出一點風騷；
一對飛眼，跟著
一個兩個煙圈。
提著空的皮夾子，
等著買笑的男子。¹⁵⁸

作品描繪了流落於城市的妓女，字裏行間無不帶出妓女的寂寞神色。在這樣的都市中，作者如何通過小說表現他們對城市的感覺？「新感覺派」的作品無疑是當中的佼佼者。刊於《現代》的都市書寫作品，如〈偷麵包的麵包師〉（第一卷第二期）、〈上海的狐步舞〉（第二卷第一期）、〈紫丁香〉（第二卷第一期）、〈第七號女性〉（第二卷第三期）、〈夜總會裏的五個人〉（第二卷第四期）、〈街景〉（第二卷第六期）、〈本埠新聞記事欄廢稿中的一段故事〉（第三卷第一期）、〈流行性感冒〉（第三卷第五期）、〈汽車路〉（第三卷第四期）等。如果這些都市書寫是一場「寫作實驗」，他們如何接受外國作品的精粹，轉化出中國式的創作？書寫都市的作品要不是以男女情慾作主線，就是以都市作背景，通過現代主義手法書寫都市的現況。

無疑《現代》雜誌對心理小說的引入發揮了很大的作用，因此每提及《現代》雜誌的作品，不難連帶起「現代詩」與「新感覺派」小說。這兩個流派固然影響深遠，論者多從現代派的形成及影響，討論《現代》雜誌的作品及翻譯作品，然而，除了現代主義的面向以外，通過翻譯作品與中文作品的比較，實不難發現現代主義與現實主義並非對立，作品往往既有現代主義的手法，展示

¹⁵⁸ 蘇俗：〈街頭的女兒〉，《現代》，第四卷第四期，頁 660。

現實主義的題材。

穆時英的例子較為有趣，他後來發表於《現代》的作品如〈上海的狐步舞〉、〈夜總會裏的五個人〉都被認為是典型的「新感覺派」作品。然而，他早期發表的作品如〈斷了條胳膊的人〉和〈偷麵包的麵包師〉（註：兩篇作品都收入《南北極》，此單行本被認為是穆時英早期的現實主義作品）都是很典型的現實主義之作。錢杏邨更說：「作者的表現力量是夠的，他能以發掘這一類人物的內心，用一種能適應的藝術的手法強烈的從階級對比的描寫上，把他們活生生地烘托出來。」¹⁵⁹《現代》亦不單單收集現代主義作品，穆時英較傾向現實主義的作品亦收入其中。透過他在《現代》發表的作品亦可見其創作的變化。

〈偷麵包的麵包師〉和〈斷了條胳膊的人〉固然是典型的現實主義題材，描寫低下受壓迫的經濟生活。〈斷了條胳膊的人〉寫主人公被機器切斷胳膊，僱主只給他發放三十元的醫藥費。當主人公想重新投入社會工作，身邊的回應是：

「這裏不能用你。」

天下不知道有多少磚廠，多少工人；這些人都是挨砍的，都得聽到這句話的。給砍了的不只他一個，講這話的不只一個廠長。扎[壓]死了一個有嗎用呢？還有人會來代他的。¹⁶⁰

與〈偷麵包的麵包師〉同樣，通過僱主、社會對低下階層的壓迫，批判社會不公及小市民生活艱苦的現實。自這兩篇小說後，穆時英於第二卷第一期發表〈上海的狐步舞〉。風格一轉，穆時英先後於《現代》發表〈上海的狐步舞〉（第二卷第一期）、〈夜總會裏的五個人〉（第二卷第四期）、〈街景〉（第二卷第六期）、〈本埠新聞記事欄廢稿中的一段故事〉、〈父親〉（第四卷第三期）、〈煙〉（第五卷

¹⁵⁹ 南北極廣告，《現代》，第三卷第四期，頁 453。

¹⁶⁰ 《現代》，第一卷第四期，頁 559。

第一期)、〈玲子〉(第六卷第一期)。〈上海的狐步舞〉如副題「一個斷片」,以各個情景的片段拼湊出上海「造在地獄上面的天堂」的形象。

穆時英的作品除了電影手法以外,亦不少都市事物的羅列,如〈上海的狐步舞〉中:「電車噹噹地駛進佈滿了大減價的廣告旗和招牌的危險地帶去。腳踏車擠在電車的旁邊瞧著也可憐。坐在黃包車上的水兵擠著醉眼……紅的交通燈,綠的交通燈,交通燈的柱子和印度巡捕一同地垂直在地上。」¹⁶¹電車、廣告旗、招牌、腳踏車、黃包車、交通燈等都市事物的羅列不難聯想到桑德堡的詩歌。物件重疊於物件之上,但這些這些都市事物的鋪陳並不純粹表現都市的質感、感覺,更有深一重象徵意味。作品往往通過都市的事物的無機質,反映城市的冷漠的一面。如〈本埠新聞欄編輯室裏一劊廢稿上的故事〉(第三卷第一期),作品一開始就帶出,「上海是一個大都市,在這都市裏邊三百萬人呼吸著」,「廢稿卻祇是頂普通的,沒有人注意的事」¹⁶²偏偏廢稿的內容就是社會的不公:舞女被毆打,卻因兇手是有名流氓,反將舞女押送警所。小說起首以仿新聞體的方式將故事的全部敘述,然後才慢慢重述故事,交代事件經過。殘酷的事實卻作廢稿處理,反映都市的冷酷,〈街景〉的主人公於家書所述「上海真好玩,有馬車,有自來火燈,你告訴他們這燈不用油的。還有石子鋪的馬路。你就說上海比天堂還好看……上海滿地是元寶」,¹⁶³不過是不讓家人失望的謊言。

作品的情調、技巧與前文提及舟橋聖一的〈青色睡衣的故事〉都書寫光怪陸離的都市景觀。然而,穆時英的作品不獨描述都市的景象,亦通過作品批判當時的社會黑暗,繁華的背後是被棄於一隅的殘酷現實。上海除了是十里洋場,繁華美麗的城市,也是藏污納垢的大都會。

¹⁶¹ 《現代》,第二卷第一期,頁116。

¹⁶² 《現代》,第三卷第一期,頁135。

¹⁶³ 〈街景〉,《現代》,第二卷第六期,頁821。

穆時英的例子既反映從現實主義到現代主義手法轉向，亦反映轉變間，現代主義與現實主義的融合。手法上，〈上海的狐步舞〉和〈在夜總會裏的五個人〉都是「現代主義」作品，亦被稱為「新感覺派」的作品，當中所描寫的都市固然更具都市氣息，或所謂的小資產情調，但與〈偷麵包的麵包師〉等作品同樣，表現對城市的反抗和批判，則所謂「美學上的現代性」的一面。作品反映都市小市民生活困苦，受壓迫階層的境況也相當反映當時的社會現實。

葉靈鳳的〈流行性感冒〉中，亦有這樣的句子：「櫥窗裏的陳設是：堪察加的大蟹，鮭魚，加利福利亞的蕃茄，青豆，德國灌腸，英國火腿，青的，綠的，紅的，紫的。」¹⁶⁴同樣的都市物件羅列，而且是都市獨有的消費品，更突顯都市的空虛。作品亦與劉呐鷗的作品相約，以死物描寫女性：「從第四檔換到第五檔的變速機。迎著風，彫[雕]出了一九三三型的健美姿態：V形水箱，半球形的兩隻車燈，愛莎多娜鄧肯式的向後飛揚的短髮」¹⁶⁵即使這類描寫不一定比「象徵派」更「象徵派」¹⁶⁶，亦能與象徵派詩作一比較。果爾蒙的〈西萊納集〉中以山楂、冬青、霧、雪、死葉、河等各種自然景物描寫女性，如把西萊納與河流結合，喻作西萊納的某種特性，「西萊納，河唱著一個淳樸的曲子……她哺養小孩，苜蓿和蘆葦；／她哺養寧蘆；她哺養亞蘆……河是一個很有力又很純潔的母親，河是全個自然的母親」¹⁶⁷，詩表現「心靈底微妙與感覺底微妙」¹⁶⁸小說則將自然的意象換作都市的部件，如上述以新穎的汽車喻作時髦的女性。

與翻譯小說作比較的話，創作與譯作同樣多採用電影手法敘事，如武田麟

¹⁶⁴ 《現代》，第三卷第五期，頁 654。

¹⁶⁵ 《現代》，第三卷第五期，頁 654。

¹⁶⁶ 林耀德：《觀念對話》，頁 174。

¹⁶⁷ 〈西萊納集〉，《現代》，第一卷第五期，頁 695 至 696。

¹⁶⁸ 戴望舒：〈西萊納集·譯者記〉，《現代》，第一卷第五期，頁 690。

太郎的〈浪漫的〉(第二卷第二期)以第一身的視點觀看城市：「慢騰騰地在電線旁的雪堆上撒起尿來。熱氣冒得很利[厲]害，電上開了一個黃色的穴。電線桿那邊，是一個鐵廠；沿著木板牆，平日賣著五分錢的咖啡，大福餅，和稻荷鮭的露店，綁著草繩被棄放在那，在洋鐵皮的屋頂上面」¹⁶⁹不同的物件並置以電影手法描繪出人物眼中所見流動的城市景象¹⁷⁰。創作所不同的是除了物件並列，往往物與物之間形成意象和節奏，與敘述結合流露出接近詩的意景。如〈夜總會裏的五個人〉(第二卷第四期)：

「大晚夜報！」賣報的孩子張著藍嘴，嘴裏有藍的牙齒和藍的舌尖兒，他對面的那隻藍年紅燈的高跟兒鞋鞋尖正衝著他的嘴。

「大晚夜報！」忽然他又有了紅嘴，從嘴裏伸出舌尖兒來，對面的那隻大酒瓶裏倒出葡萄酒來了。

紅的街，綠的街，藍的街，紫的街……強烈的色調化裝[妝]著的都市啊！年紅燈跳躍著——五色的光潮，變化著的光潮，沒有色的光潮——泛濫著光潮的天空，天空中有了酒，有了煙，有了高跟兒鞋，也有了鐘……¹⁷¹

同樣的都市描寫，與〈浪漫的〉作比較，穆時英的作品使用更多重覆的句法，而且連詞較少，除了表現跳躍的電影效果外，支離破碎的物件重疊與重覆的語句拼湊出有如現代詩一樣的語言。

「新感覺小說」如葉靈鳳的〈第七號女性〉和〈流行性感冒〉等傾重心理描寫以帶出男女角力的場面的作品，沿襲自日本新感覺派，作為新感覺派於二十年代末的延長線出現，如舟橋聖一〈青色睡衣的故事〉(第六卷第一期)與昂·李奈爾的〈晚風〉(Le Vent de la Nuit)(第二卷第五期)，都大量描寫男女偷情的情況。〈青色睡衣的故事〉的結局更是女主人公把情夫「穿過的睡衣照樣遞給了丈

¹⁶⁹ 《現代》，第二卷第二期，頁 416。

¹⁷⁰ 譯者高明形容他「算是有著獨特的風格。電影手法之採用，是其新鮮之處。」(第二卷第二期，頁 422。)

¹⁷¹ 《現代》，第二卷第四期，頁 571。

夫穿」¹⁷²，表現女主人公的追求刺激的心態。可視為二十年代末，新感覺小說如劉呐鷗的〈遊戲〉、〈風景〉、〈兩個時間的不感症者〉等作品的延長線。然而，除了小說的影響，詩的意象、手法同樣影響小說家的創作。穆時英、施蛰存等作者嘗試結合現代主義與現實主義的創作手法，除了是初期現代主義作出的嘗試和實驗以外，與翻譯小說比較起來，部份作品更是他們表現當時對批判社會一種方式。

二、現實主義

現實主義作為創作方法，特點在於要求作家按照客觀世界的固有模式，真實、逼真地反映客觀世界，同時亦重視「典型人物」的呈現。與現代主義作品比較，現實主義的作品更為重視作品與社會的關係。若連同《新文藝》、《無軌列車》當時所乘著的左翼熱潮看，《現代》部份的「現實主義」文學，可看成為當時普羅文學的延續。普羅文學的特點在於作品以社會主義、共產主義的革命立場為主題，事實上與當時的左翼文學有著相通之處。

《現代》發表的現實主義作品不少，當中更有經典作品如巴金的〈海底夢〉、茅盾的〈春蠶〉、〈當鋪前〉，老舍和張天翼曾分別連載的長篇小說《貓城記》和《洋涇浜奇俠》。《現代》除了現代主義的部份外，亦重視現實主義，縱然第三卷以後，杜衡加入編輯部，以致雜誌流失大量具號召力的作者，¹⁷³但縱觀《現代》出現的現實主義作品，亦可見其特色。而這些創作與翻譯比較，更可見兩者的「分工」關係。

¹⁷² 《現代》，第六卷第一期，頁 262。

¹⁷³ 當中亦包括魯迅與施蛰存之間有關《文選》和《莊子》的紛爭，這場紛爭以後，《現代》更被外界認定為「第三種人」雜誌。

現實主義的作品主要的題材有幾類：一，農村；二，城鄉關係；三，戰爭。通過這三類題材，可見創作對這些題材的處理與翻譯的不同，從而更見現實主義的翻譯作品於雜誌的功用。

農村題材在現實主義文學佔了相當的量，而提到《現代》的現實主義作品，不能不提張天翼。張天翼於《現代》創刊前已與施蛰存、穆時英等相交多年，縱然創作手法、宗旨不一，但張天翼一直是《現代》主要的作者之一。他的作品如〈宿命論與算命論〉（第一卷第一期）、〈蜜蜂〉（第一卷第三期）、〈豐年〉、〈團圓〉等，都是典型的現實主義手法和題材。其中他描繪農民生活的作品，亦可算是雜誌的現實主義作品的典型。

如〈團圓〉，寫丈夫離家多月，家庭無以為計，妻子被迫賣淫以維持生活，最終丈夫回家，大根媽卻抵不住丈夫的言論而離開家庭。更重要的如寫農民生活的作品。其他刻劃農民、小市民的生活受損，以至家庭的悲劇，幾乎都來自於經濟破壞對他們帶來的傷害。當中作品所描寫的農村崩壞，大部份都來自於地主的壓迫和城市的入侵，當然，亦有戰事導致農村破產，使農民無法通過農業生產維生等故事控訴當時的社會，如陳福熙〈荒〉（第三卷第三期）、李秀〈逼〉（第四卷第五期）、茅盾的〈春蠶〉（第二卷第一期）、〈當舖前〉（第三卷第三期）的故事模式、編排和內容很相似。〈荒〉的故事有這樣的描寫鎮上的陳米多，鎮上的米店不要穀，每擔穀只糶二塊八角。農民老六堂不禁感慨：

又是白白的辛苦一年。去年田荒，田裏收不起半粒穀，但仍舊要付租，今年總算「熟年」，又糶不起錢.....要付田租，僱人工，買肥料，納稅.....¹⁷⁴

故事的結尾，穀價再跌，一擔只糶二塊半。情節與〈春蠶〉的情節相似，

¹⁷⁴ 《現代》，第三卷第三期，頁 371。

同樣寫農民陷入經濟的窘局，而且經濟的窘局並不來自於天災人禍，而是來自市場和戰事的因素。李秀〈逼〉亦寫糧食問題，農產品無法為農民帶來收入。與農村經濟相關的作品陸續出現於《現代》並非偶然，戰事當前，這些事情固然是常見的。然而，翻譯作品卻更多政治議題，或直接敘述戰事的發生、經過及對人民造成的直接損害。作品都同樣指向農村無法解決的處境。

農村的經濟問題中，農村的題材與戰事題材之間可謂不可分割。如徐轉達的〈一兵士〉(第五卷第五期)，故事講述逃兵南南被誤以為逃到南洋，其母被留在家裏。故事強調其母的困境：

「...鬼造的謠言，窮得買煙的四個銅子也沒有！」

「不管你有沒有，欠的賬總是要還的！三十塊錢的本，又是三年多了，你該拿出六十塊左右。」¹⁷⁵

母親不斷被迫債，而最後被誤以為逃到南洋的南南，卻在新兵募處被發現。對於戰事的批判並非指向政治，而是突出戰爭對農民、小市民的禍害，更主要是經濟上的禍害為主。以農村為題的翻譯作品如中野重治的〈老鐵的話〉(第二卷第五期)、魏爾嘉的〈聖約瑟夫的驢子的故事〉(第五卷第四期)，當中亦有與創作相似的描述：「太不合格的租米，當普通的租米看，那不行。然而假如一來祇是不受，也算是我不講情面。總之，收是不妨收的。在此兩相抵消的數目，還有多少，就轉作明年的借款還，要這樣的一張字據，請加進去。」¹⁷⁶

相對於翻譯的政治性內容，創作的部份似乎更多反映農民、小市民的困窘。特別是描寫農民被地主壓迫的，作者的手法各異，但內容所反映的農民生活狀態所差無幾，都描寫農民承受地主的壓迫，收成無法抵足地租的困境。

¹⁷⁵ 《現代》，第五卷第五期，頁 748。

¹⁷⁶ 中野重治作，尹庚譯：〈老鐵的話——把繩箍上誰的頭呢〉，《現代》，第二卷第五期，頁 736。

那麼，農民走到城市又如何？冰瑩的〈一個鄉下女人〉(第五卷第四期)鄉下來的玉清找文芳，但城市沒有合適的工作，結果還是要回到窮困的鄉下，城市沒有為他們帶來機會，若與上文的農村窘局並讀，可處處見作品表現鄉下人的處境，小說並沒有為鄉下人帶來解決的方案，不過，小說這種通過鄉村與城市的對比，當中的城市意識無疑比五四的作品更為強烈，與其說是「啓蒙與救亡」，乘著左翼熱潮的這批作品，城市與鄉村的關係更添上不少批判性。

翻譯小說所出現的主題大多為「革命」、「政治」題材，如伐揚·古久列的〈下宿處〉(第一卷第三期)、伏爾可夫的〈小雄雞〉(第二卷第二期)、巴赫米潔夫的〈鐮鎊手〉(第二卷第四期)、迦林的〈工場的一天〉(第二卷第六期)、小林多喜二的〈母親〉(第三卷第三期)、中條百合子的〈鏡餅〉(第五卷第四期)。等作品則強調革命事件本身，所選的作品亦較直接表達政治性的內容。〈鐮鎊手〉中，既是聖徒又是鐮鎊手的設定固然帶有宗教的意味，而他要面對被捕的兒子彼得，親自送他到城市處決，自此鐮鎊手不再相信上帝。作品以宗教作為政治、革命與人性之間的聯繫，當然與西方的社會背景有關，不過更要重的是，作品往往通過人物的說話表達革命的內容，如〈鐮鎊手〉的兒子對鐮鎊手說：「不是裝自己的腰包——為著民眾……爸爸，我是為著民眾，為著工人階級……」¹⁷⁷意識形態相當明顯。〈小雄雞〉更直接刻劃赤白二軍分別到老人的家，赤軍駐紮，老人的小雄雞被白軍搶去作午餐，通過赤白二軍的對比更顯赤軍的善，強調革命的正當性，文末：「有甚麼堤壩可以阻擋住春潮之泛濫呢，有甚麼力量能夠抵抗住內心中熱情之爆裂呢？」¹⁷⁸直接、明確地傳達革命的意圖。《現代》發表這類題材的作品，多直接通過人物說明革命、反抗的意圖，與二十年代末《無軌列車》、《新文藝》出現的普羅文學、蘇維埃文學相通。

¹⁷⁷ 《現代》，第二卷第四期，頁 602。

¹⁷⁸ 〈小雄雞〉，《現代》，第二卷第二期，頁 254。

《現代》亦有政治題材的作品，如〈荒村〉(第三卷第二期)、〈懇親會〉(第三卷第四期)、〈隊長〉(第三卷第四期)、〈巷戰中〉(第三卷第六期)、〈上等兵〉(第四卷第一期)、〈一兵士〉(第五卷第五期)、〈歧途〉(第四卷第六期)。其中鄭伯奇的〈懇親會〉(第三卷第四期)，作品以中日懇親會為主線，主人公與日本的妓女桂子展開愛情，而主人公需於桂子和民族之間作選擇，最後主人公「無意識地把那張精緻的小卡片，揉成了一團，用力地向路旁的疏[流]水中投去」¹⁷⁹在民族與愛情之間，主人公選擇放棄愛情，抵抗敵人，亦為「革命加戀愛」模式中，戀愛不敵革命的結果。人物的「革命」、「反抗」只能通過這種形式表現。劉劍梅指出「不如左聯的左翼作家，集中於社會功能的文學，施蛰存受普羅文學的影響因為其新的形式和技巧。」¹⁸⁰鄭伯奇的作品亦有這樣的傾向，然而，作品本身並非強調形式，而的確有意傳達「革命」的意圖。

亦有作品如羅洪的〈歧途〉一樣，以戰事作為背景，也著眼於革命。作品描述主人公陸士平於戰爭中的事情，除了提及「東三省九一八事件」，也提及「中國好像革過幾次命，怎麼老沒有革好」¹⁸¹，文末亦描寫戰爭中的上海：

寒假放後兩三天，上海又給日本鬧翻，打得非常厲害，許多驚人的消息傳播著，附近的縣城鄉鎮，都十分驚慌，人們的心都震動得厲害，都覺得有甚麼大禍要臨頭了似的，陸士平的小學校也停課了。¹⁸²

不過，作品由始至終亦沒有直接提及人物參與革命。總體而言，小說中的觸及

¹⁷⁹ 《現代》，第三卷第四期，頁 452。

¹⁸⁰ 原文為：Unlike the leftist from the Creation and Sun Societies, who emphasized the social function of literature, Shi Zhecun was attracted to Soviet literature because of its new form and technique. Liu Jianmei: "Shanghai Variations on 'Revolution Plus Love'", *Modern Chinese Literature and Culture*, Columbus, OH: East Asian Languages and Literatures, Ohio State University, Spring 2003 volume 14 no.1, pp. 56.

¹⁸¹ 《現代》，第四卷第六期，頁 1050。

¹⁸² 《現代》，第四卷第六期，頁 1054。

革命、反抗的作品不少，卻很少直接讓人物參與其中。小說以外，魯迅一系列富有戰鬥意味的雜文：〈論「第三種人」〉、〈爲了忘卻的記念〉、〈看蕭和看蕭的人們記〉、〈關於翻譯〉、〈小品文的危機〉都發表於《現代》。其中魯迅的記念柔石的散文〈爲了忘卻的記念〉(第二卷第六期)特別旗幟鮮明，編者更指刊登的話有被追究的可能，卻仍堅持刊登。從這角度看，《現代》並非政治冷感，只是小說作品中或多或少抗拒既定的政治取向。劉飛的〈隊長〉(第三卷第四期)也是寫戰爭，卻從日軍的角度出發，表現日軍善良的一面，作品出現似乎要表現與左翼不同的文藝取向。

小結

將《現代》的作品以現代主義與現實主義劃分，從中可見兩種流派的分工。現代主義作品傾向表現都市題材，現實主義作品則集中於農村和革命題材。中國現代文學一直有此傾向，現代主義創作傾向於城市題材，現實主義則傾向於農村、革命，這種傾向從來都是現代文學的主流。現實主義和現代主義之間無形的分工，也是現代文學的特色。

雜誌雖然聚集了爲數不少的現代主義作者，但整體而言卻是非常多元化的，它作爲一個發表的平台，容納各種類型、主張的作者。創作以外，周揚被視爲「表現出試圖爲左翼文學運動建立起理論話語權威的目的」¹⁸³的文章——〈關於「社會主義的現實主義與革命的浪漫主義」——「唯物辯證法的創作方法」之否定〉，實發表於《現代》第四卷第一期。此對左翼文藝理論有著重大影

¹⁸³ 李今：《三十年代蘇俄漢譯文學論》(北京：人民文學出版社，2006年)頁55至56。對蘇聯社會主義的現實主義這一方法最先做闡釋的，是周揚發表於1933年11月《現代》第4卷第1期一的〈關於「社會主義的現實主義與革命的浪漫主義」——「唯物辯證法的創作方法」之否定〉一文。當時周揚任左聯黨團書記，不僅代表著中國共產黨在組織上的領導，此文也表現出試圖爲左翼文學運動建立起理論話語權威的目的。

響的文章，發表於《現代》，除了見杜衡加入編輯工作後的轉變(杜衡極為關心政治)，亦見《現代》除了接受現代主義作品，亦吸收左派作者和評論者。

在現實主義的層面上，翻譯與創作的關係與其說為互為影響，不如看作一種互相補足的關係。翻譯作品往往比創作更大膽表露各種對社會不同的批判，縱然故事所批判的地點不同，但內裏所要表現的政治性較創作更重。由此可見，翻譯不僅是文學、文化傳入的手段，加上當時的新聞控制足以影響出版的情況下，翻譯變相為編者表達某種政治意識而較為含蓄的方法。與創作並讀，更可發現翻譯與創作微妙的分工關係，創作負責農村題材，翻譯則分擔其表現政治、革命的工作。

在此，提出一個疑問，既然《現代》並不反對現實主義文學，何以出現「第三種人」論爭？這當然與雜誌前後期風格轉變有關係，然而，「第三種人」論爭所提出的文藝自由並沒有拒絕現實主義，蘇汶提出「作者之群」需要「文藝自由」理由並非完全拒絕文學與政治掛鉤，而是恐怕政治的干預影響作者的創作自由。因此，在雜誌所見的其他文章，亦不難發現其政治取向。時人對第三種人的批判明顯為針對言論而非作品。從作品看《現代》發表的現實主義作品，數量並不少於現代主義創作；從政治上看，《現代》沒有刊登國民黨的作品，亦沒有與左翼對立，時人對第三種人的批評，並非針對雜誌所展現的意識形態，而是杜衡發表質疑左翼文藝理論的文章。

整體而言，通過翻譯和創作的比較，更突出《現代》的共時性，除了創作的題材取於「此時此地」，翻譯作品亦是當世最新最「入時」的作品，從共時的角度出發，實可見在三十年代初，雜誌所呈現的「現代」風貌。而在現代主義、現實主義的狹縫中出現的《現代》，偶然遇上兩種革新，一方面是技法上、取材

上的，現代主義的意潮，另一方面是指向政治、革命的現實主義，並夾雜普羅文學、無產階級文學的意潮。兩種截然不同的指向，同時於 1928 年的《新文藝》出現，經歷數年的嘗試，再度放在《現代》上。當中最大的分別除了時代的不同，政治的變化外，作品亦由同人雜誌的個人化、同人化寫作，移植至以商業目的為主的文藝雜誌，以大眾為對象。這與《現代》的創刊目的不無關係，《現代》的創立並非純粹滿足作家自身的同人刊物，亦非施蛰存個人開辦的雜誌，創刊之初，「施蛰存與出版社之間完全是僱傭關係，首先要滿足老闆的商業動機與經濟效益，而不是個人或自己這一團體的文學旨趣」¹⁸⁴。除了商業動機以外，二十年代末至三十年代初因「赤化」而被禁的書刊不計其數，¹⁸⁵經歷多次停刊後，施蛰存更明白當時的政治環境不容許於作品題材上挑戰國民政府，因此翻譯一方面帶來新的技巧，另一方面作為較轉折表現政治思想的材料。同為現實主義題材，翻譯與創作之間卻有著分工關係，創作傾向農村生活的作品，翻譯則較為直接表現革命題材。除了中國當時普通的現實主義作品都傾向於表現農村的窘困外，亦與國民黨的新聞控制不無關係。

書寫城市的作品多通過大量都市物件的羅列表現城市的面貌，與茅盾的《子夜》同樣以城市作為對象的作品相比，《現代》的作者並不著重表現的是都市的本質，都市作為一個書寫的對象，作者著重表現他們對城市的直觀，並將都市的景觀作為一種時代精神展示於讀者跟前，與現實主義強調表現事物的本質大為不同。

¹⁸⁴ 金理著：《從蘭社到〈現代〉——以施蛰存、戴望舒、杜衡及劉呐鷗為核心社團研究》，頁 160。

¹⁸⁵ 見張靜廬輯註：《中國現代出版史料》乙編（〈國民黨反動派查禁二百二十八種書刊目錄〉、〈國民黨反動派查禁六百七十六種社會科學書刊目錄〉）、丙編（〈國民黨反動派查禁文藝書目補遺〉、〈國民黨反動派查禁文藝書目補遺〉）、丁編上（〈國民黨反動派查禁報刊目錄〉、〈國民黨反動派查禁書刊補遺〉、〈一九三六年國民黨反動派查禁刊物目錄及調查表〉）

第三章、《現代》雜誌的翻譯與現代中國文學

一、現代翻譯的背景

自晚清起，西方文化的傳入影響中國的政治—經濟，文學亦以「舶來品」的形式傳入中國，刺激一代中國知識分子。翻譯的介入是現代文學與古典文學最明顯的差異，清末的文學翻譯以偵探小說、公案小說為主，晚清的以林紓翻譯一系列西洋小說，而小說翻譯亦從不匱乏，晚清的英國小說翻譯有 293 部，法國則有 113 部，英法小說的翻譯佔量最多。¹⁸⁶至五四運動爆發，一代知識分子留洋歸來，既從事文學創作，亦翻譯不少西洋著書。文人結社辦刊，《新青年》、《小說月報》、《創造月刊》如雨後春筍翻譯了不少日本、蘇俄、英美小說。當時，文學翻譯的功用仍是與救國、革新脫不了關係。梁啟超認為小說能「新一國之民」，五四知識分子更認為文學能「啓蒙救亡」。文學界亦後出現林紓的偵探小說、魯迅的科技小說、《新青年》翻譯易卜生(Henrik Johan Ibsen, 1828—1906)的《玩偶之家》。二十年代的翻譯作品成為中國文學不可分割的存在。無可否認，現代作家的創作手法或多或少受到西洋文學的啓迪，因此，對現代文學而言，西洋文學的介入和傳播更是現代文學與近代、古典文學的最大分別。至三十年代，翻譯事業已發展得相當成熟，商家願意投資於文學、文藝市場，一九二八年前後，上海的文藝書店有如雨後春筍陸續出現，而書店老闆支配翻譯和創作，「北新，光華，現代，開明，新月，真善美都出版了很多文學創作及翻譯的書籍，甚至超越了它們的老前輩商務印書館。」¹⁸⁷作家到底如何接受、轉化翻譯作品？《現代》起於三十年代初，其翻譯作品於現代文學中佔怎樣的一席位？

¹⁸⁶ 陳平原：《二十世紀中國小說史》第一卷(1897—1916)(北京：北京大學出版社，2005 年)，頁 28 至 50。

¹⁸⁷ 王哲甫：《三十年代文學史料》(上海：泰順書局，1972 年)頁 262。郁達夫亦指出「現代的中國小說，已經接上了歐洲各國的小說系統，而成了世界文學的一條枝幹……」可見二十年代的翻譯已發展得相當成熟，五四小說亦受到相當的影響。郁達夫：〈現代小說所經過的路程〉，《現代》，第一卷第二期，頁 206。

以五四以來的中日翻譯為例，社會科學的書籍以馬克思理論為主，¹⁸⁸人文科學方面，普羅作家或無產階級作家引起中國譯者的興趣。小林多喜二、德永直(1899—1958)、中野重治等的小說，以及藏原惟人(1902—1991)等的理論性著作，都有譯本。¹⁸⁹五四時期的法國小說譯本有左拉(Émile Zola, 1840—1902)、都德(Alphonse Daudet, 1840—1897)、小仲馬(Alexandre Dumas, 1824—1895)、法郎士(Anatole France 原名 Jacques Anatole François Thibault, 1844—1924，又譯法朗士)、莫泊桑(Guy de Maupassant, 1850—1893)等，¹⁹⁰共三十種，只在期刊發表而未有結集成書的不計其數。日本小說亦有十二種，作者包括武者小路實篤(1885—1976)、有島武郎(1878—1923)、國木田獨步(1871—1908)、菊池寬(1888—1948)、佐藤春夫(1892—1964)等¹⁹¹

二、《現代》與《小說月報》的翻譯

以《小說月報》為例，雜誌於革新前曾翻譯過不少歐美作家，如莫泊桑、歐亨利、托爾斯泰、太戈爾(Rabindranath Tagore, 1861—1941，又譯台義爾、太谷兒，今譯泰戈爾)等，但數量不多，至沈雁冰主編，雜誌的翻譯數量大增，除

¹⁸⁸ 實藤惠秀監修，譚汝謙主編，小川博編輯：《中國譯日本書綜合目錄》(香港：中文大學出版社，1980年)頁64至65。

¹⁸⁹ 實藤惠秀監修，譚汝謙主編，小川博編輯：《中國譯日本書綜合目錄》，頁66。

¹⁹⁰ 就記錄所知，當時的法國文學翻譯被結集成書的主要作品如下：東方文庫譯：《近代法國小說集》、徐蔚南譯：《法國名家小說集》、鮑文蔚譯：《法國名家小說傑作》、劉半農譯：《法國短篇小說集》、都德：《小物件》、《達哈士孔的狒狒》、小仲馬：《茶花女》、弗羅貝爾：《馬丹波娃利》、《波華荔夫人傳》、法郎士：《蜜蜂》、《友人之書》、《堪克賓》、葛爾孟：《魯森堡之一夜》、莫泊桑：《一生》、《人心》、《兄與弟》、《遺產》、袁弼譯：《莫泊桑小說集》、耿濟之譯：《莫泊桑小說集》、李青崖譯：《莫泊桑短篇小說集》、《髭鬚》、謝直君自印：《莫泊桑短篇》、《水上》、《莫泊桑的詩》、《左拉小說集》等。阿英編選：《中國新文學大系·第十集，史料索引》(上海：良友圖書，1936年)頁377至379。

¹⁹¹ 依《中國新文學大系·第十集，史料索引》的資料，當時的日本文學翻譯被結集成書的主要作品如下：周作人譯：《現代日本小說集》、《兩條血痕》、《狂言十番》、東方文庫本：《近代日本小說集》、張資平譯：《別宴》、田山花袋：《綿被》、島崎藤村：《新生》、石川啄木：《我們的一團與他》、菊池寬：《日本現代劇選》等。阿英編選：《中國新文學大系·第十集，史料索引》，頁367至369。

了歐美強國的作者以外，更兼顧到比利時、挪威、瑞典以至日本等小國家的作者，如果戈理(Nikolai Vasilievich Gogol, 1809—1852)、般生(Bjørnet Jerne Bjørnson, 1832—1910)、夏芝、安得列夫(Leonid N. Andreev, 1871—1919，又譯安德列甫、安的列夫、安特列夫)、羅曼·羅蘭(Roman Rolland, 1866—1944)、柴霍夫、高爾基(Maxim Gorky原名Aleksey Maksimovich Peshkov, 1868—1936)、蕭伯納(George Bernard Shaw, 1856—1950)、哈姆生(Knut Hamsun原名Knud Pedersen, 1859—1952)、屠格涅夫(Ivan Sergeyevich Turgenev, 1818—1883)、梅德林(Maurice Maeterlinck, 原名Maurice Polydore Marie Bernard, Count Maeterlinck, 1862—1949)、史蒂芬孫(Robert Louis Balfour Stevenson, 1850—1894，又譯史蒂芬士、史蒂芬孫)、惠特曼(Walt Whitman, 1819—1892)、梅勒(Hans Müller, 1896—1971)、志賀直哉(1883—1971)、史特林褒格(Johan August Strindberg, 1849—1912，又譯史特林堡)、傑克·倫敦(Jack London, 1876—1916)、王爾德(Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, 1854—1900)、莫里哀(Molière, 原名Jean-Baptiste Poquelin, 1622—1673，又譯毛裏哀)等近百位作家，涵蓋十八世紀至二十世紀初的知名作家。¹⁹²雜誌更曾推出托爾斯泰、泰戈爾、拜倫(George Gordon Byron, 1788—1824，又名6th Baron Byron)、羅曼·羅蘭、「被壓迫民族」(12卷10號)文學、「反戰文學」、「俄國文學研究」(12卷號外)及「法國文學研究」(1924年3月，15卷號外)推出專號。除此以外，文學研究會亦曾發起了大量翻譯歐洲文學的活動。¹⁹³

以「俄國文學研究專號」和「法國文學研究專號」¹⁹⁴為例。「法國文學研究

¹⁹² 董麗敏：《想像現代性——革新時期的〈小說月報〉研究》(桂林：廣西師範大學出版社，2006年)頁80。

¹⁹³ 李歐梵：〈追求現代性(1895—1927)〉，《現代性的追求》頁255。

¹⁹⁴ 該期翻譯的作品包括：巴比塞：〈四個人的故事〉、魯意：〈比里斯〉、〈馬丹埃士果里的非常奇遇〉、蒲勒浮斯：〈斯摩倫的日記〉、伯盛：〈信箱裏的鳥〉、孟代：〈三個播種者〉、包爾都：〈生命是為別人的〉、菲利普：〈歸來〉、莫泊三(莫泊桑)：〈旅行〉、巴爾扎克：〈劊子手〉、喬治桑：〈侯爵夫人〉、繆塞：〈柯華西斯〉、哥底：〈穿麵包的小孩子〉、拉夫丹：〈永世〉、法朗士：〈啞妻〉等。

專號」所介紹的作者，如巴爾扎克(Honoré de Balzac, 1799—1850)、喬治桑(George Sand原名Amandine-Aurore-Lucile Dupin, 1804—1876)、法朗士都是現實主義的作者，而「俄國文學研究專號」更有周作人撰〈文學上的俄國與中國〉一文提出：「俄國近代文學的特色……是社會的人生的……中國的特別國情與西歐稍異。與俄國卻多相同的地方。所以我們相信中國將來的新興文學。當然的又自然的也是社會的人生的文學。」¹⁹⁵由此可見雜誌對俄國文學的接受。

《小說月報》對小說譯介的貢獻，亦為施蛰存帶來影響，他曾說：「革新了的《小說月報》中所載的許多俄國小說的翻譯，引起了我對於小說的興趣，並且還很深地影響了我。」¹⁹⁶《小說月報》除了引起他對小說、俄國文學的興趣外，亦影響他對翻譯西方作品的態度。收於《現代》的〈現代美國文學專號導言〉中，載有這樣的一番話：「往時，在幾近十年以前的《小說月報》曾出了《俄國文學研究》和《法國文學研究》，而替十九世紀以前的兩個最豐富的文學，整個兒的作了最有益的啓蒙性的說明……不幸的是，許多年的時間過去，便簡直不看見有繼起的，令人滿意的嘗試；即使有，也似乎始終沒有超越了當時《小說月報》的那個階段」¹⁹⁷可見《現代》實有意繼承並延續《小說月報》對外國文學的介紹，而且，以專號的方式引介外國作品、作者，無疑是一種較為整體的方式接受及介紹西方作品，《現代》推出「美國文學專號」可視作倣效《小說月報》的結果。

不過，兩部雜誌的取向大為不同。《小說月報》翻譯過不少法國作家，如波

¹⁹⁵ 周作人：〈文學上的俄國與中國〉，《小說月報》12卷號外，《俄國文學研究專號》。

¹⁹⁶ 施蛰存：〈我的創作生活之歷程〉，《樓適夷編：《創作的經驗》。江西：人民出版社。1982年。另外，據葉靈鳳的憶述，穆時英曾投稿到《小說月報》，而《南北極》更是經施蛰存的推薦，發表於《小說月報》。葉靈鳳：〈三十年代文壇上的一顆彗星〉，《四季》第一期(香港：四季編輯委員會，1972年)頁26至30。可見《小說月報》對他們的影響，亦可見《小說月報》對當時作者的影響力。

¹⁹⁷ 《現代》，第五卷第六期，頁834。

特萊爾(Charles Pierre Baudelaire, 1821—1867)、莫泊桑(Guy de Maupassant, 1850—1893)、拉夫丹(Jean de La Fontaine, 1621—1695, 今譯拉封丹), 而翻譯數量亦遠超英國文學。¹⁹⁸不過, 與《現代》的法國文學作品比較, 二者旨趣大為不同。《小說月報》翻譯巴爾扎克、莫泊桑、巴比塞(Henri Barbusse, 1873—1935)、法郎士的作品以現實主義小說為主, 《現代》的法國文學譯介則傾重於現代主義作品, 而且不少為現代主義詩人, 如核佛爾第、特·果爾蒙、阿保裏奈爾等。若《小說月報》的譯介代表著二十年代初的產生的「現實主義」文學, 《現代》的譯介活動則一方面繼承《小說月報》的編輯方式, 又發展「現代主義」文學的方向, 把「現代主義」文學正式介紹到中國。

從五四以至三十年代文學潮流而言, 「美國為世界最富強之國, 而輸入我的文學作品, 除辛克萊而外, 實在沒有甚麼可記述的。」¹⁹⁹因當時俄國被認為最貼近中國的國情, 無產階級文學更為知識分子及文學家所接受。1921年, 《小說月報》製作「俄國文學專號」時, 曉風亦認同《小說月報》譯介俄國文學的價值, 「因為俄國底近文學史, 幾乎全部充塞人生的喊聲, 與中國習俗適成反比, 最能醫中國頑劣作家底頭腦。」²⁰⁰俄國文學代表了一種人性的呼喚, 與需要「啓蒙救亡」的中國固然貼近。相隔十年, 與《小說月報》翻譯俄國文學的時候相比, 《現代》似乎更急欲反抗有目的的文學創作, 創新和自由的精神對他們來說更為重要。因此, 即使美國文學不如英法文學般備受矚目, 甚至可謂無人問津, 《現代》的編者仍堅持推出「美國文學專號」, 除了因為「因為他們辦《現代》雜誌, 所以要選擇美國剛剛流行的作家」²⁰¹以外, 要取「現代」、「新潮」的文學作品外, 編者於專號的起首指出美國捨棄了傳統的包袱, 與中國同樣「割斷

¹⁹⁸ 董麗敏：《想像現代性——革新時期的〈小說月報〉研究》，頁 156-158。

¹⁹⁹ 王哲甫：《三十年代文學史料》，頁 264。

²⁰⁰ 曉風：〈介紹《小說月報》號外《法國文學研究》〉，《民國日報·覺悟》，1921年10月18日。轉引自張中良：《五四時期的翻譯文學》，頁 297。

²⁰¹ 訪問整理〈為中國文壇擦亮「現代」的火花——答新加坡作家劉慧娟問〉，《沙上的腳跡》，頁 178。

了一個過去的傳統」，是創造和自由的，因此他們需倣效的是「不學人，創造的，自由的精神」。²⁰²

如王鯤所言，「《現代》更強調『當下性』，即極為強烈的世界文學潮流的『同步』意識」²⁰³所謂同步意識，即《現代》所譯介的作家、作品都是當時二、三十年代於西方思潮、流派的先驅，作品以外，最明顯的是雜誌的「外國文壇通訊」，通訊所介紹的不一定是作品，有時是思潮、流派。如玄明所撰的一系列「巴黎藝文逸話」、高明〈一九三二年的歐美文學雜誌〉、安華(戴望舒)〈法國之文學海岸〉，以及後來出現不同國家的「國外文藝通信」，均處處反映雜誌著力緊貼世界文學潮流。不難發現，他們介紹的外國文藝思潮，每每傾向現代主義。

1928年作為「新感覺派」的起點，同時，頹廢派、象徵詩派等外國思潮湧入中國前，二十年代中期，創造社翻譯歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832)《少年維特之煩惱》、《浮士德》、《雪萊詩選》、武者小路實篤《桃花源》、《日本現代劇選》、高爾斯華綏(John Galsworthy, 1867—1933)《法網》、《銀匣》等。新月社翻譯法國莫洛德《少年歌德之創造》、德國歌德《渦堤孩》、英國曼殊斐兒(Kathleen Mansfield Murry, 1888—1923，又譯曼殊斐爾)《曼殊斐兒》、法國伏爾泰(Voltaire原名François-Marie Arouet, 1694—1778)《贛第德》，²⁰⁴浪漫主義與現實主義夾雜其中。受翻譯的影響，創造社與新月社的作品都相對傾向浪漫主義。要是二十年代的「新浪漫主義」被接受的話，那就正如李歐梵所言，「法國象徵詩歌的文學意義直到三十年代才受到這些早期的英雄崇拜們的欣賞，這時戴望舒和邵洵美開始把波特萊爾的《惡之華》譯為中文，並且把波

²⁰² 《現代》，第六卷第一期，頁 835 至 838。

²⁰³ 王鯤：〈論《現代》雜誌譯介活動的特點〉，《湖州師範學院學報》。2005 年第 4 期，頁 46。

²⁰⁴ 見張中良：《五四時期的翻譯文學》，頁 28 至 40。

氏那種詩的意象引入自己的作品中。」²⁰⁵

二十年代末，頹廢主義作為浪漫主義的一個延長線，部份作者較重視文學的表現形式，他們把不少富現代主義色彩的作品翻譯，帶來不少新的主題和形式，如邵洵美編的《金屋月刊》就翻譯過不少頹美的法國小說如S. Gaitillo的〈水手與妓女〉、Ferenc Molnár (原名Ferenc Neumann, 1878—1952)的〈鐵廠主〉等。當中〈水手與妓女〉，譯者浩文指作品為「寫實派的作品，有些地方為了要逼真，作者祇得介紹些粗俗的語辭及下流的舉動到戲裏去」²⁰⁶，不過，作品不少涉及身體的描寫和調情場面，為頹廢派的典型作品。同一時期，施蛰存與戴望舒、劉呐鷗等合編的同人雜誌《文學工場》、《無軌列車》(1928)、《新文藝》(1929)已開始引入現代主義作家。而且當時他們既為同人雜誌，因此較集中介紹某一類型的作者，如片岡鐵兵(1894—1944)，劉呐鷗甚至譯有日本文學選集《色情文化》，更以片岡鐵兵的小說為主題，至三十年代，戴望舒亦出版法國短篇小說結集《法蘭西現代短篇集》。當時的他們除了受法國象徵派所影響外，亦受日本的普羅文學所影響。

若 1928 年作為左翼思潮與新感覺派的起點，施蛰存等同人相繼出版《無軌列車》、《新文藝》為《現代》出版的準備，他們同時受日本新感覺派、法國意象詩、日本的普羅文學，蘇聯、法國的左翼理論所影響，幾個截然不同的流派作為先鋒的探索後，至《現代》出版，這些西方的思潮已備有足夠的空間發展。作者亦無法迴避當中所受的影響。除了讀者的倣作，更明顯的是來自後期法國象徵詩派、美國意象派的現代詩，足以及在雜誌形成新的流派。同時，承接《小說月報》對外國文學的譯介，《現代》作為三十年代初的一個文學園地，《現代》除了譯介現代主義作品外，亦不忘現實主義的另一面向，除了普羅文

²⁰⁵ 李歐梵：〈追求現代性(1895—1927)〉，《現代性的追求》，頁 281。

²⁰⁶ 《金屋月刊》，第一卷第一期，頁 29。

學外，亦有與主流融合的蘇聯的現實主義作品。

三、《現代》與現實主義

二十年代曾加入共產黨青年團的戴望舒等人，可見他們既對政治有所期待。至《現代》所出版時，象徵主義與普羅文學的色彩減退，但施蛰存似乎更有意識接受現代主義詩歌，除了個人趣味以外，亦與其角色有關。施蛰存獲聘的原因既因為他沒有任何黨派背景，又當時的文人保持交往。²⁰⁷要保持雜誌的中立立場，普羅文學色彩無可避免褪減。及後，杜衡以蘇汶名義發表〈「第三種人」的出路〉和〈答舒月先生〉的文章，繼而引起「第三種人」論爭。他指文學應獨立於政治，「作者之群」應有文藝自由，不欲淪為政治的「留聲機」。這場論爭使《現代》被定位為「第三種人」雜誌。²⁰⁸《現代》一方面面對國民政黨的檢查，迫使當時的雜誌不能強烈的政治立場，另一方面亦迎接左聯積極的「統戰」，不斷拉攏「第三種人」。

從《現代》對蕭伯納與古久列的態度，更能見證「第三種人」論爭的觀點。相對於當時左翼作家，翻譯對《現代》的作者、譯者而言，不但是文藝的表現方式，亦是他們表達政治及文藝的取向。《現代》與三十年代文藝思潮相比，其文學觀似乎更傾向於文藝獨立於政治，文藝不應為政治服務，更不應成為純粹的政治工具，使文學失去自由，正因如此，「第三種人」的立場一直存在。不過，在這種立場存在之間，《現代》卻不完全反對文學表現革命、現實、階級，高爾基、古久列、伏爾可夫等作品都帶有左翼作品的元素，而除了作品以外，更有左翼作家的文章、報導，小林多喜二遭害之際，雜誌亦有相關報導。²⁰⁹

²⁰⁷ 張靜廬：《在出版界二十年》，頁 150。

²⁰⁸ 施蛰存更指杜衡加入編務後，《現代》的政治色彩愈加強烈，並指杜衡為「極度關心時事」的編者。施蛰存：《沙上的腳跡》，頁 180 至 182。

²⁰⁹ 〈書與作者〉，《現代》，第三卷第六期，頁 885 至 885。

《現代》雜誌既非同人刊物，它本身的出現基本上出於商業因素，²¹⁰但「第三種人」論爭無疑為雜誌添上幾分政治色彩，戴望舒甚至通過翻譯昂德列·紀德(André Gide)的講話時提出「忠實於自己的藝術作者，不一定是資產階級的『幫閒者』」²¹¹的觀點，並認為他就是「第三種人」輕輕帶過他對「第三種人」論爭的見解。文末更加上一句：「我們的左翼作家想必還是在把所謂『第三種人』當作唯一的敵手吧！」²¹²這篇文章可謂直接表達戴望舒對這場文藝論爭的觀點，亦表達他對左聯的意見。然而，這並不表示《現代》反對革命或否定階級性。戴望舒就翻譯 P·伐揚·古久列：〈告中國智識階級——為《現代》雜誌作〉，更是古久列為雜誌而寫的文章，內容就提到民族文化建立與革命之間的關係：「即在表面上非常落後的大眾身上，是往往隱伏著無限的文化和智慧的泉源……大眾文化的產生……祇有革命的勢力纔能完成這一次的催生，而且大眾纔可能替中國恢復起民族的文化來。」²¹³，同一期編者亦於後記指該文有助「看到他(古久列)的為弱小民族解放運動而奮鬥的革命家的精神來。」²¹⁴

縱然「第三種人」論爭為《現代》留下一個逆抗主流的印象，但《現代》的翻譯從來沒有離開主流的現實主義文學。²¹⁵至 1933 年蕭伯納來華，《現代》亦有刊登相關文章，從《現代》與《申報》所取的態度，更可見《現代》的定位。《申報·自由談》於蕭伯納登滬當日，1934 年 2 月 17 及 18 日刊登「蕭伯納

²¹⁰ 據張靜廬與施蛰存的憶述，《現代》雜誌的出現以至編者的安排，都出於商業考慮。甚至施蛰存被選中為編者，亦因為其較為中立的身份。同註 38。

²¹¹ 戴望舒：〈國外文藝通信〉，《現代》，第三卷第二期，頁 305。

²¹² 戴望舒：〈國外文藝通信〉，《現代》，第三卷第二期，頁 308。

²¹³ P·伐揚·古久列(Vaillant Couturier)作，戴望舒譯：〈告中國智識階級——為《現代》雜誌作〉，《現代》，第四卷第一期，頁 10。

²¹⁴ 編者：〈四卷狂大號告讀者〉，《現代》，第四卷第一期，頁 277。

²¹⁵ 雜誌討論現實主義的文章：陳御月(戴望舒)〈阿力舍·托爾斯泰會見記〉(第一卷第六期)、靜華〈馬克思·恩格斯和文學上的現實主義〉(第二卷第六期)、勒文松〈蘇俄的藝術的轉換〉(第三卷第五期)、A.S.〈小託[托]爾斯泰及其文學生活〉、華希里可夫斯基的〈社會主義的現實主義論〉(第三卷第六期)、周起應〈關於「社會主義的現實主義與革命的浪漫主義」〉(第四卷第一期)、文逸的〈寫實主義之發展〉(第五卷第四期)。

專輯」，他來華之前亦刊登相關文章，預告其訪華活動²¹⁶文章除了報道介紹蕭伯納的生平、作品外，內容以認同蕭伯納的文學主張為主，如玄於〈關於蕭伯納〉一文指蕭伯納雖與易卜生相像，卻比易卜生更深刻。²¹⁷相對於《申報》一致推崇蕭伯納的意見，《現代》卻較有保留。雖然《現代》亦於第二卷第五期(1933年3月出版)刊登趙家璧介紹蕭伯納的文章，該期的「現代文藝畫報」專集，亦以「蕭伯納在上海」為題，不過，趙家璧的意見似乎較有保留，他批評蕭伯納以「社會的實用做標準去衡量莎士比亞的作品，正像托爾斯泰用人道主義的標準排斥莎士比亞一樣，是一種片面的主觀的見解，而把藝術放在實用的後面去了」²¹⁸

與當時的左翼作者比較，《現代》更著重現實主義的技巧，然而內容並沒有因而被摒棄，如第二部份所述，現實主義文學對於編者來說，除了是外國文學的接受方式，也是一種較為曲折表現思想的途徑。以《現代》出版後出現的左派刊物《文學》²¹⁹為例，甫出版即推出「屠格涅夫逝世五十周年紀念特輯」，刊登其未發表作品及紀念文章。翻譯作品如俄國契里加夫的〈嚴加管束〉、蘇聯潘菲洛夫的〈讓全世界知道罷〉、高爾基劇作〈蒲雷曹夫〉、盧那卡爾基的評論〈社會主義的寫實主義底風格問題〉等，都是典型的寫實主義作品。《現代》卻從沒有開宗明義要發揚現實主義文學，除了與雜誌風格有關，與當時的政治局勢亦不無關係。

²¹⁶ 當時關於蕭伯納的文章包括郁達夫〈蕭伯納與高爾斯華綏〉(1933年2月2日)、玄〈蕭伯納來游中國〉(1933年2月17日)，2月17、18日更有「蕭伯納專輯」，2月17日：烈文〈歡迎蕭伯納〉、何家幹(魯迅)〈蕭伯納頌〉、郁達夫〈介紹蕭伯納〉、鄭伯奇〈歡迎蕭伯納來聽砲聲〉、林語堂〈談蕭伯納〉；2月18日：玄〈關於蕭伯納〉、許傑〈紳士階級的蜜蜂〉、Blanly and Rickeri作、趙景深譯〈蕭伯納的戲劇〉、林語堂〈談蕭伯納〉(續)。亦於2月15日起連載蕭伯納小說《黑女求神記》。

²¹⁷ 玄(茅盾)：〈關於蕭伯納〉，《申報·自由談》，第五張，1934年2月18日。

²¹⁸ 《現代》，第二卷第五期，頁750。

²¹⁹ 依夏志清的觀點《文學》雜誌儘管不屬左聯主持的刊物，亦非左翼刊物，但由於雜誌聚集了當時的左翼作者，而且與當時的左派刊物一樣，經由生活書店發行，因此《文學》的左派性質是明顯的。夏志清：《中國現代小說史》，頁115至116。

編者更聲言《現代》不打算成為領導青年的雜誌，無疑是針對於《新青年》當年對青年人的領導作用，然而當時的政治不明朗因素，卻非常影響雜誌的目標，編者對於讀者的期待有這樣的回應：

在目下的中國，是無論怎樣裝得前進，總還是不夠領導青年的。至於真正從事於革命行動的青年，我們不敢居於領導的地位，因為事關他們做的工作已經比我們有效果得多了；但對於一般安於逸樂，昧於危亡，沒有看見中國社會種種黑暗，沒落，殘頹的景象的有希望的青年，我們願以《現代》為一面警惕的鏡子。使他們從這裏多少得到些刺激和興奮，因此堅固了他的革命的信仰，這就是我們的目的了。我們深信文藝的最大功效，就不過是一點點刺激和興奮。所以一年以來，我們從不願意作過分的誇張，以為號召讀者的宣傳，我們願意盡了一個文藝雜誌所能做的革命工作，但我們不肯虛張聲勢，把整個革命工作放在文藝雜誌的目標上以欺騙讀者，而結果是既沒有革命，也並不成為文藝²²⁰

無疑，在寫作每每以「開天窗」的方式避過審查的情況下，創作不能不受到局限，而翻譯在當時卻能以相似的語境表達某種政治立場、思想。《現代》與《文學》、《十字街頭》等左翼雜誌不同，現代書局並沒有政治背景，至第四卷第四期《現代》脫離出版社為止，其出版很大程度上為著商業利益。經歷過《文學工場》的胎死腹中，《無軌列車》、《新文藝》相繼被停刊，施蛰存作為編者不無考慮發表創作的困難和危機。

三十年代的翻譯文學書，在數量而言首推俄國，而同時代被翻譯的法國作家：莫泊桑、羅曼羅蘭、法郎士、左拉、莫里哀、果爾蒙、小仲馬、都德、盧梭、巴比塞等。²²¹不論從被翻譯的作者與國家看，現實主義文學始終為三十年代的主流。戴望舒亦曾譯貝洛爾的《鵝媽媽的故事》、《紀得的牧歌交響曲》、《法

²²⁰ 《現代》第三卷第四期，頁 578 至 579。

²²¹ 王哲甫：《三十年代文學史料》，頁 262 至 273。

蘭西短篇傑作集》，都為現代主義作品。不過，翻譯小說除了順應文學主流，知識分子也大量翻譯托爾斯泰、高爾基等寫實主義小說，當中不少譯作更具革命色彩。

施蛰存編《現代》前曾與戴望舒等同人創辦《文學工場》《無軌列車》、《新文藝》等雜誌，因此論者傾向以同人雜誌的角度討論《現代》，或以同人組織的角度討論幾本雜誌與現代派的關係。²²²不過，若從翻譯作品著手，比較《無軌列車》、《新文藝》與《現代》的編排，不難發現《現代》的同人色彩相對薄弱。《無軌列車》與《新文藝》都刊登過不少日本普羅文學及新感覺派作品，及至《現代》，編者有更多市場考慮，普羅文學的作品明顯大幅減少，亦鮮見新感覺派的作品。不過《現代》雜誌的編者，是將二十年代的美國意象派詩與法國的後期象徵派詩，作為同一詩潮的發展現象而努力譯介和提倡的。²²³

四、兩岸三地的因緣

《現代》雖然只有短短兩年的壽命，卻足以成為浪漫主義轉化為現代主義的橋樑。四九年以後，基於政治因素，大部份文學作品均為現實主義、寫實主義文學，甚至以政府的「留聲機」姿態出現。《現代》雜誌承接二十年代的浪漫主義發展出的現代主義文學，則隨著文人南下走到香港、台灣。

比較二十年代的期刊，《新月》、《小說月報》等大型刊物，《現代》雜誌的

²²² 金理：《從蘭社到〈現代〉——以施蛰存、戴望舒、社衡及劉訥鷗為核心的社團研究》（上海：東方出版中心，2006年）、吳靜：〈《現代》雜誌與現代派文學——文體的對話與共生〉（《山東行政學院山東省經濟管理幹部學院學報》。2004年第3期，頁143至145）、張生：〈於現實中求藝術之美——從批評家群體看《現代》雜誌的批評態度〉（《文藝理論研究》。2005年第3期，頁33至42，轉60）、陳旭光：〈論三十年代「現代派」詩人的現代主義詩學思想〉（《廣東社會科學學報》，1999年第2期，頁119至124）

²²³ 金理：《從蘭社到〈現代〉——以施蛰存、戴望舒、社衡及劉訥鷗為核心的社團研究》，頁359。

年期、翻譯數量絕不比這些期刊多。甚至與一九三四年面世的《文學》相比，《現代》所翻譯的作品，所介紹的作家亦非最著名。不過，正因為這些「非主流」的作家得以介紹，現代主義在現實主義、寫實主義的熱潮中得以發展、介紹，同時轉化二十年代的浪漫主義，正式將「現代主義」的概念引入中國。

西方文學於十九世紀末、二十世紀初大量流入中國，然而，作品被譯介到中國後，是否帶來影響？引用張漢良的說法，作者「對傳統詩與直接前行代反動，很自然地向外借取模式，以與父親形象的傳統抗衡。」²²⁴即使我們不把「向外借取」斷言為影響，仍可把作品—作品、作者—作者之間的關係視作一種磋商、互為借鏡的關係。

雖然四十年代後中國的現代詩翻譯轉向至國防文學，隨之而來四九年後的「工農兵」文學，更把現代主義更被排除於主流的文學外，馬博良直言「《文藝新潮》創刊前後，中國大陸正進行翻天覆地的大變動，現代文學的發展已被連根拔起」²²⁵。那末，《現代》所提倡的「現代派」到哪裏走？

若說四九年以後，現代主義被排除於中國內地的文學以外，現代主義可說因此隨著戰亂，文人南下帶到香港和台灣，發展出富有地區特色的文學生態。而《現代》雜誌既為現代主義的重鎮，無疑發揮其推動作品，甚至預視現代主義於兩岸三地中的台灣和香港開花結果。

香港與內地的作者交流始於二十年代，香港作家謝晨光被視為「北上第一

²²⁴ 張漢良：〈中國現代詩的「超現實主義風潮」〉，《當代台灣文學評論大系 2·文學現象》。頁 280。文中雖主力針對台灣現代詩而言，但亦可套用於中國大陸的翻譯傳入問題討論。

²²⁵ 馬博良(馬朗)：〈《文藝新潮》雜誌的回顧〉，《文藝》第七期，1983 年 9 月。頁 25 至 26。轉引自陳國球〈五、六十年代香港現代主義運動與李英豪的文學批評〉，《港文學新資料彙編》，頁 147。

人」發表作品於《幻洲》²²⁶，而隨著三十年代戰亂，大批文人倒過來南下於香港發展作品。曾於《現代》雜誌發表的詩人如陳江帆、侯汝華、金克木，都相繼於香港發表，其後亦於香港辦詩刊、詩社，於香港繼續現代詩的創作。²²⁷如路易士的〈都市流浪詩六首〉都於上海創作，並曾於上海的《火星》發表，後來又發表於香港的《紅豆》詩刊(第四卷第三期)。詩人的作品發表於香港，除了反映三十年代末內地的現代主義文學發表園地減少，繼續轉移至香港外，亦說明現代主義隨著戰事被帶到香港發展。

雖說三十年代初美國文學並沒被廣泛接受，但美國詩的現代品質卻上海的詩人接受，再走到香港。詩人柳木下、陳江帆「都有相當強烈的城鄉對照的觀念」²²⁸，如江帆的〈公寓的夜〉：

驚悸地聽著枱鐘，
又得要失了一夕的酣睡，
煩躁如加柴加熱似的，
歌奏外將連著夜行車的聲音。²²⁹

²²⁶ 謝晨光第一次發表小說於《幻洲》(上冊)·象牙之塔》(第一卷第十一期，1927年5月1日)，題為〈加藤洋食店〉。小說創作於香港，作品亦以灣仔的日本食品店為題。其他作品如〈談談陶晶孫和李金髮〉(《幻洲·十字街頭》，第1卷第11期，1927年5月1日)、〈劇場裏〉，(《幻洲·象牙之塔》第1卷第12期，1927年9月)、〈蓋獻〉(《鐵馬》，第1期，1929年9月15日)。

²²⁷ 發表於《紅豆》(1933—1936)的詩人及作品：陳江帆〈村夜〉(第二卷第五期)、〈小鄉村詩草〉(第四卷第一期)、侯汝華〈詩三首〉(第三卷第二期)、〈我的舊提琴〉(第三卷第三期)、〈戀愛的傷感〉(第三卷第三期)、〈山谷〉(第三卷第四期)、〈末日〉(第三卷第四期)、〈過時〉(第三卷第五期)、〈詩作六章〉(第四卷第一期)、〈傍晚·湖〉(第四卷第二期)、〈窗外〉(第四卷第四期)、〈九月的戀女〉(第四卷第四期)、〈我們的高爾基〉(長詩)(第四卷第五期)、林英強〈詩三首〉(第三卷第五期)、〈作詩雜話〉(第四卷第二期)、〈感傷的欄檻·戀念〉(第四卷第二期)、〈幽宮訴〉(第四卷第四期)、〈桑果園散步及其他〉(散文詩)(第四卷第六期)、〈胭脂坡〉(第四卷第六期)路易士〈六行詩三首〉(第三卷第五期)、〈遲暮小吟及其他〉(第四卷第一期)、〈詩論小輯〉(第四卷第二期)、〈詩四篇〉(第四卷第二期)、〈都市流浪詩六首〉(第四卷第三期)、〈散文詩四首〉(第四卷第四期)、〈詩四首〉(第四卷第五期)、〈膚的傷感〉(被檢)(第四卷第六期)、〈前夜〉(第四卷第六期)、〈雨天的詩〉(第四卷第六期)、柳木下〈木下詩抄〉(第四卷第一期)、〈木下詩抄〉(第四卷第四期)。

²²⁸ 葉輝：〈詩與城市——三〇至四〇年代香港新詩〉，《新詩地圖私繪本》，頁281。

²²⁹ 《紅豆》，第四卷第一期。亦可參照《香港文學新詩資料彙編》，頁57至59，《紅豆》詩刊介紹的附錄。

路易士於〈詩論小輯〉提及〈望舒草〉，亦批評徐遲的詩作，當中亦批評意象派詩：「意象派的詩，感情的成分往往薄於想像，有時甚至於連一點感情的痕跡都找不到」²³⁰。不論作品以致評論，都見美國意象派詩歌如何通過《現代》再帶到香港。若詩人以《現代》作為跳版，把現代主義帶到香港，那麼，五十年代《文藝新潮》(1956 年—?)的出現，則更直接、更進一步接受現代主義，亦見現代主義文學於香港的傳播與《現代》的關係。通過《文藝新潮》，可見不少小說家、詩人再次以不同形式重新被介紹，如阿保裏奈爾、T.S. Eliot、橫光利一、H.D.、等。如第一卷第四期的「法國文學專號」，阿保裏奈爾以詩人的身份出現，其詩作亦被介紹，第一卷第十期，東方儀亦提及橫光利一曾通過劉訥鷗傳入中國，卻沒有得到進一步發展。²³¹值得注意的是「英美現代詩特輯」(上·美國部份)(第一卷第七期)，馬朗於特輯的前言表明：「美國趨向現代詩以後，解除刻板的桎梏，大量應用活的語言，新鮮的意象，自己的格式，利用該國年青的氣魄，大膽衝破因襲的傳統，充份增強了詩的表現力，一般詩人都富於創造性，完全以現代的語言和技巧刻劃出最現代的美國人的精緻，現代生活的節奏。」²³²文中更認為美國文學更勝於英國文學，觀念與《現代》的「美國文學專號」的前言相當吻合。

相隔二十多年，《現代》的翻譯作品以別的形式為香港作者所接受，美國詩歌再次被香港詩人肯定，除了如葉輝所言，戴望舒於三十年代所譯的法國現代詩、英美和西班牙的現代詩，到了五六十年代，對港台現代詩的譯介和創作仍具指導作用。²³³

²³⁰ 路易士(紀弦)：〈詩論小輯〉。《紅豆》，第四卷第二期。

²³¹ 其他如卡繆、存在主義的介紹。討論現代主義的文章：Stephen Spender 〈現代主義派運動的消沉〉、

²³² 馬朗：〈英美現代詩特輯·前言〉，《文藝新潮》，第一卷第七期。頁 47。

²³³ 葉輝：〈另一種橫的移植——香港新詩與外國詩譯介〉，《香港文學新詩資料彙編》。頁 21。

翻譯作品以外，《現代》的影響亦不小，至七十年代，雜誌如《四季》(1972) 仍有「穆時英專輯」²³⁴，除了通過葉靈鳳的訪問介紹穆時英以外，亦刊登穆時英的舊作，可見《現代》雜誌的影響深遠，於出版數十年以後仍不斷被提及，劉以鬯的實驗小說亦可視為其影響。若作品的影響並非點對點的話，翻譯作品對三十年代的作者帶來的影響，通過不斷的轉化成就了香港的現代主義創作。

除了香港的現代詩線索以外，台灣亦發展另一個「現代派」詩的系列。張漢良認為「影響至多是心理層次的，不是美學層次的，是作家的，而非作品的。」繼而指出「一九二〇、三〇年代的法國超現實主義運動，與一九五〇、六〇年代台灣的超現實主義風潮，是中法文學史上有事實連繫的類似(parallels)，而不斷言它們是文學影響。」²³⁵台灣的超現實主義詩派並非空穴來風，《現代》早於三十年代已介紹超現實主義，只是當時並沒有為其冠上「超現實主義」的名號，如比也爾·核佛爾第就是超現實主義詩人。戴望舒將之歸類為「新興派」，所謂的「新興派」實為現代主義的其中一員。達達主義、超現實主義早就被介紹。

不過，若以《現代》作為切入點，以詩人路易士的發表路線，可發現他的創作先於《現代》開始，繼而到香港，然後於台灣創立現代派。林耀德亦指出「自一九二八年起，上海新感覺派的開始，乃是中國現代文學首度真正跟世界文學同步發展……是對晚清以降中國小說寫實主義傳統的一個反證」²³⁶依林耀德的看法，台灣的都市文學發展有三階段，第一階段是上海的「新感覺派」，第

²³⁴ 除了訪問戰時南來的葉靈鳳外，亦刊登當時穆時英的小說，〈上海狐步舞〉和〈南北極〉，也有黃俊東〈穆時英和他的作品〉和劉以鬯〈雙重人格：矛盾的來源〉。《四季》第一期。

²³⁵ 張漢良：〈中國現代詩的「超現實主義風潮」〉，《當代台灣文學評論大系 2：文學現象》(台北：正中書局，1993 年)頁 278。

²³⁶ 張中良：〈與新感覺派大師施蛰存先生對談〉，《觀念對話》，頁 133 至 134。

二階段是紀弦的台灣「現代派」與《創世紀》掀起的「後期現代派運動」，第三階段便是他自己「在八十年代提創的新世代『都市文學』」²³⁷包括林耀德的《迷宮零件》、《都市終端機》，張大春《公寓導遊》等都市文學的代表作都有其影子。以林耀德的說法，八十年代台灣都市文學的出現並非忽然爆發，七十年代出現於台灣的「現代派」，延伸至八十年代，「都市文學」成為台灣文學其中一個重要的議題。

紀弦既為台灣「現代派」的代表人物，三十年代亦曾以路易士的筆名發表於《現代》，若作品與作品之間不一定是單線的影響，《現代》的翻譯作品對現代詩的影響，通過紀弦帶到台灣，並發展另一個「現代派」，這是一個較為間接的可能性。至少，「現代主義」於六十年代發展至台灣時已非三十年代中國所接受的「現代主義」。至少，台灣所認知的現代主義，「絕不是中國人想像中的意識流而已」²³⁸。不知作者是否有所指向，但可以肯定的是，追溯至六十年代的《現代文學》雜誌，台灣接受現代主義之初，已有意識接受外國文學，如《現代文學》雜誌開始之初亦有各個現代文學的人物專輯，如湯瑪斯·吳爾夫(Thomas Wolfe)(第二期)、吳爾芙(Virginia Woolf)專輯(第六期)、費滋哲羅(Francis Scott Fitzgerald)專輯(第八期)、沙特(Jean-Paul Sartre)專輯(第九期)、尼爾(Eugene Gladstone O'neil)專輯(第十期)。²³⁹從第七期〈現代文學一年〉²⁴⁰一文可見現代主義流入台灣的情況，文中提及當時的文藝界「盡力接受歐美的現代主義」²⁴¹，而現代主義對於編者來說，「與其說是形式，不如說是內容。」²⁴²「我們也有心讓讀者看看，西洋的現代文學，種類有多雜，範圍有多闊，現代主義絕不是中

²³⁷ 林耀德：《觀念對話》，頁182。

²³⁸ 〈現代文學一年〉，《現代文學》第七期，頁6。

²³⁹ 由於資料不全，參照的資料為《現代文學》第二期至第十期、第十二期。

²⁴⁰ 以「本社」名義刊：〈現代文學一年〉，《現代文學》第七期，1961年3月15日。

²⁴¹ 〈現代文學一年〉，《現代文學》第七期，頁4。

²⁴² 〈現代文學一年〉，《現代文學》第七期，頁5。

國人想像中的意識流而已。」²⁴³中間未有見與中國三十年代文藝思潮的重大聯繫，不過，可見該雜誌對「現代主義」的選擇既於時空上超越三十年代《現代》的「現代派」，二者卻有交叉點。《現代文學》雜誌所介紹的外國文學作品，與《現代》所介紹的縱有年代上的差別，但其主張和風格卻是相類似的，其中《現代文學》的專輯。

另一方面，紀弦於六十年代發展台灣的現代派詩，並發表著名的〈現代派信條〉一文。文章除了提出新詩乃「橫的移植」的觀點外，其中第一條就開宗明義道了「我們是有所揚棄並發揚光大地包容了自波特萊爾以降一切新興詩派之精神與要素的現代派的一群」²⁴⁴波特萊爾以後的新興詩派，包括意象派、象徵派、後期象徵派等流派。紀弦既為三十年代中國現代派的一員，這些於三十年代中國現代派興起的外國詩派，早已影響戴望舒、李金髮的創作。《現代》所發表的現代詩中，後期象徵詩派更為重要的一員。這些於三十年代風靡一時詩派通過紀弦再度「移植」到台灣。即使詩人與翻譯之間並不存在純粹的影響，通過紀弦及台灣現代詩派的例子，卻可見三十年代《現代》的翻譯作品如何以別的形式再度散播至台灣。

張漢良指「有意發動的文學運動是會結束的，正如紀弦的「現代派」會解散……但某種形上的思想是開放的，無所謂開始與結束。」²⁴⁵套用至三十年代的現代派亦一樣，即使現代派於四十年代漸漸瓦解，但其影響及至香港、台灣，影響下一代的現代主義創作。

²⁴³ 〈現代文學一年〉，《現代文學》第七期，頁6。

²⁴⁴ 紀弦：〈現代派的信條〉，《現代詩》第13期，1956年2月，扉頁。其後紀弦亦於〈現代派信條釋義〉中又補充：「這些新興詩派，包括十九世紀的象徵派、二十世紀的後期象徵派、立體派、達達派、超現實派、新感覺派、美國的意象派、以及今日歐美各國的純粹詩運動。總稱為『現代主義』」。《現代詩》，第13期，頁4。

²⁴⁵ 張漢良：〈中國現代詩的「超現實主義風潮」〉，《當代台灣文學評論大系 2·文學現象》。頁289。

外國文學於清末起介入中國，至五四新文學運動開始，各種西方經典文學作品被大量翻譯，於整個二十年代影響作家的創作，亦在各個文學團體如創造社、新月派等造成各種由外國文學派生的思潮，如創造社、新月派的作品取法於浪漫主義，文學研究社取法於現實主義。而且，西方主要的經典作品相繼於雜誌發表，或以單行本發行，種類亦相當廣泛，蘇俄、英國、美國，以至日本、奧地利等小國的作品亦有翻譯，可見二十年代的翻譯已發展得相當成熟。

五四之後，《現代》雜誌於三十年代的出現，標誌著現代主義的傳入。而經過五四，古典文學翻譯成熟發展，隨之而來就是新文化新思潮的介入。《現代》正正是座落於這樣一個階段的文學雜誌。通過《現代》的翻譯作品，可窺見翻譯與創作之間的碰撞，當中除了相同文類的影響，更可見跨文類之間的關係。

《現代》譯介的法國後期象徵派、美國意象派詩歌影響現代詩以至日後的新詩創作，如《文藝新潮》、《現代文學》等作者對法國文學的接受。經典文學翻譯成熟後，《現代》於三十年代極積翻譯同時代的新作品，為當時以至日後的作者帶來刺激。除了現代詩，美國現代詩亦影響小說創作，翻譯詩對城市的觀點及描寫城市的手法，直接影響小說，如鋪陳都市物件、詩化的都市意象、句式等。來自翻譯小說而心理小說亦影響作者的創作。

現實主義的創作亦引證「第三種人」論爭所針對的只是蘇汶的觀點，而非雜誌本身，除了往後左聯埋手拉攏「第三種人」，從雜誌發表的作品看，編者一直並沒有排斥現實主義作品。將現實主義的創作與翻譯並讀，不難發現翻譯取代創作發揮表達政見、時代內容的功能，創作部份則反映當時小市民的生活處

境。

從五四起，文人結社已成傳統，由此歸納文學思潮發生的成因，都是先有文人聚集，而群聚起來的一群文人都抱有相同的文學理念，然後他們共同發展出一個聚首的園地，或是雜誌，或是出版社。最後，還不能缺少翻譯的元素。觀乎四九年以後，中國的文學雜誌將翻譯與創作分工，文學雜誌如《上海文學》、《收穫》(1957—)、《人民文學》等與翻譯分家，翻譯文學的任務被《譯林》(1979—)、《當代外國文學》(1980—)、《外國文學季刊》(1981—)等文學翻譯的專門所取代。對比台灣的《現代文學》、香港的《文藝新潮》、《素葉文學》等雖然沒有形成嚴格定義上的大流派，卻組織出一群相同創作取向的作者。雜誌不但成為一個時代具有影響力的文學雜誌，當中的翻譯作品亦影響往後的作者，如西西接受卡爾維諾(Italo Calvino, 1923—1985)、南美的魔幻寫實主義都是通過雜誌的翻譯、介紹，繼而影響一代作者和讀者。由是觀之，翻譯於文學雜誌實扮演著相當重要的角色。外國文學的譯介除了將不同種類的文學帶到本國，也反映文人群體對文學思潮的接受，同時反映他們對某類型文學作品的偏好。

至此，到底現代主義為何？那是三十年代的「現代派」，八十年代與寫實主義對立的現代主義，九十年代所謂的現代主義？還是「西方」所解譯的「現代主義」？西方對現代主義的詮釋多樣，不同的國家對現代主義都有不同的詮釋。甚至文學字典、辭典裏的解釋都不能為現代主義下一個圓滿而完整的定義。「現代主義」的概念經過長期於時間和空間的「旅行」，於不同的地方散下種子，卻開出不同的果實。每個時代，每個地區都為「現代主義」帶來不同的詮釋，亦因應他們的需要而為「現代主義」下上不同的定義。就《現代》的例子而言，三十年代的現代主義以「現代派」的名義出現，施蛰存、戴望舒、劉吶歐等新

感覺派的作者把現代主義認作西方的新興學派，新潮的文學流派。他們吸收了西方現代主義的技巧，以心理分析的手法及各種意象描寫他們所認知的上海。不過，相對於西方的現代主義對現代化、現代生活的抗拒和反思，新感覺派的作者縱然對都市有所批判，所針對的並非日漸工業化的社會，而是政治、經濟對小市民的影響。

每段時間，每個地區都對現代主義有著不同的詮釋。現代主義的迷思，大概是現代主義永遠拒絕被定義，它隨著使用者的論釋而變身成適合不同使用者所需的理論，卻從沒有被困於固定的框框。

參考資料

中文期刊：

《小說月報》

《小齒輪》。香港：群力學社，1933 年。

《中學生》

《幻洲》

《文學》（顯微影片本）。Zug, Switzerland: Inter Documentation Co., 197?年，第一卷第一號至第九卷第三—四號。原出版：上海：文學社，1933 至 1937 年。

《文藝新潮》。香港：環球出版社，1956年(?)—

《四季》第一期

《宇宙風》

《東方雜誌》

《南風》。香港：南風社，1937 年。

《紅豆》（顯微影片本）。北京：中華全國圖書館文獻縮微中心，1990 年，第一卷第一期至第四卷第六期。原出版：香港：南國出版社，1933 至 1936 年。

《現代》（複印本）。上海：上海書店，1984 年，第一卷第一期至第六卷第四期。原出版：上海：現代書局，1932 至 19345 年。

《創造月刊》

《創造季刊》

《新文藝》（顯微影片本）。北京：中國縮微，1985 年(?)，第一卷第一期至第二卷第二期。原出版：上海：水沫書店，1929 至 1930 年。

《新月》

《新青年》

中文專書：

《新編二十世紀外國文學大詞典》，南京：譯林出版社，1998 年。

三聯書店編輯部編：《〈東方雜誌〉總目》。北京：三聯書店，1957 年。

中共中央馬克思、恩格斯、列寧、史達林著作編譯局研究室編：《五四時期期刊介紹》。北京：人民出版社，1958 年。

中國社會科學院文學研究所《左聯回憶錄》編輯組編：《左聯回憶錄》。北京：中國社會科學出版社，1982 年。

孔海珠：《左翼·上海：1934—1936》。上海：上海文藝出版社，2003 年。

孔慧怡、楊承叔編：《亞洲翻譯傳統與現代動向》。北京：北京大學出版社，2000 年。

孔慧怡：《翻譯·文學·文化》。北京：北京大學出版社，1999 年。

方仁念選編：《新月派評論資料選》。上海：華東師範大學出版社，1993 年。

片岡鐵兵等著，吶吶鷗譯：《色情文化》（影印本）。出版：不詳，1928 年(?)。

王文英主編：《上海現代文學史》。上海：上海人民出版社，1999 年。

王宏志：《文學與政治之間——魯迅·新月·文學史》。台北：東大圖書，1994年。

王宏志編：《翻譯與創作：中國近代翻譯小說論》。北京：北京大學出版社，2000年。

王哲甫：《三十年代文學史料》。上海：泰順書局，1972年。

王德威編：《通識人文十一講》。台北：麥田出版，2004年。

四季編輯委員會編：《四季》第一期。香港：四季編輯委員會，1972年。

朱壽桐：《中國現代社團文學史》。北京：人民文學出版社，2004年。

吳元邁編：《二十世紀外國文學史》第一卷至第三卷。南京：譯林出版社，2004年。

吳嶽添：《法國小說發展史》。杭州：浙江大學出版社，2004年。

李今：《三四十年代蘇俄漢譯文學論》。北京：人民文學出版社，2006年。

李今：《海派小說與現代都市文化》。合肥：安徽教育出版社，2000年。

李今：《海派小說論》。台北，秀威資訊科技，2005年。

李永東：《租界文化與三十年代文學》。上海：上海三聯書店，2006年。

李青崖選譯：《法蘭西短篇小說集》。上海：商務印書館，1936年。

李歐梵：《浪漫之餘》。台北：時報文化出版有限公司，1981年。

李歐梵：《現代性的追求》。台北：麥田出版，1996年。

周作人、魯迅、周建人譯：《現代小說譯叢·第一集》。北京：新星出版社，2006年。

周作人、魯迅譯：《現代日本小說集》。北京：新星出版社，2006年。

周佳榮編著：《近代日人在華報業活動》。香港：三聯書店，2007年。

周瘦鵑譯：《歐美名家短篇小說》。湖南：新華書店，1987年。

孟樊、林耀德主編：《世紀末偏航：八〇年代台灣文學論》。台北：時報文化，1990年。

林耀德：《觀念對話》。台北：漢光文化事業股份有限公司，1989年。

林耀德編：《當代台灣文學評論大系 2：文學現象》。台北：正中書局，1993年。

邵洵美：《一個人的談話》。上海：上海書店出版社，2008年。

金理：《從蘭社到〈現代〉——以施蛰存、戴望舒、社衡及劉訥鷗為核心的社團研究》。上海：東方出版中心，2006年。

阿英編：《中國新文學大系·卷十》(史料、索引)。上海：良友圖書公司，1935年。

鹹立強：《尋找歸宿的流浪者》。上海：東方出版中心，2006年。

施蛰存：《北山散文集》。上海：華東師範大學出版社，2001年。

施蛰存：《沙上的腳跡》。沈陽：遼寧教育出版社，1995年。

施蛰存選譯：《匈牙利短篇小說集》。上海：商務印書館，1936年。

施蛰存選譯：《波蘭短篇小說集》。上海：商務印書館，1936年。

柳鳴九編：《二十世紀現實主義》。北京：中國社會科學出版社，1992年。

洪球編：《現代詩歌論文選》。香港：波文書局，1975年。

唐振常：《近代上海繁華錄》。香港：商務印書館，1993年。

夏志清著，劉紹銘等合譯：《中國現代小說史》。香港：中文大學出版社，2001年。

- 孫玉石：《中國現代主義詩潮史論》。北京：北京大學出版社，1999年。
- 書目文獻出版社編：《小說月報》索引：(1921-1931)。北京：書目文獻出版社，1984年。
- 高旭東：《比較文學與二十世紀中國文學》。北京：人民文學出版社，2002年。
- 高汝鴻選譯：《日本短篇小說集》。上海：商務印書館，1935年。
- 國立中央圖書館編：《中華民國中文期刊聯合目錄》。台北：國立中央圖書館，1982年。
- 張中良：《二十世紀三四十年代中國小說敘事》。台北：秀威資訊科技，2004年。
- 張中良：《五四時期的翻譯文學》。台北：秀威資訊科技，2005年。
- 張器友：《二十世紀末中國文學頹廢主義思潮》。合肥：安徽大學出版社，2005年。
- 張靜二編：《西洋文學在台灣研究書目 1946年—2000年》。台北：國家科學委員會，2004年。
- 張靜廬：《在出版界二十年》。上海：上海書店，1990年。
- 張靜廬輯註：《中國現代出版史料》。北京：中華書局，1957至1959年。
- 許道明：《海派文學論》。上海：復旦大學出版社，1999年。
- 許霆：《中國現代主義詩學論稿》。上海：上海文化出版社，2005年。
- 陳平原、山口守編：《大眾傳媒與現代文學》。北京：新世界出版社，2003年。
- 陳平原、夏曉虹編：《二十世紀中國小說理論資料第一卷（1897—1916）》。北京：北京大學出版社，1989年。
- 陳平原：《二十世紀中國小說史》第一卷(1897—1916)。北京：北京大學出版社，1989年。
- 陳平原：《中國現代小說的起點——清末民初的小說研究》。北京：北京大學出版社，2005年。
- 陳振堯：《法國文學史》。台北：天肯文化，1995年。
- 彭小妍：《海上說情慾：從張資平到劉吶鷗》。台北：中研院文哲籌備處，2001年。
- 提格亨（Tieghem, Philippe van）著，戴望舒譯：《比較文學論》。台北：商務印書館，1966年。
- 黃嘉德編：《翻譯論集》。上海：西風社，1940年。
- 黃繼持、盧瑋鑾、鄭樹森：《追跡香港文學》。香港：牛津大學出版社，1998年。
- 楊義：《二十世紀中國小說與文化》。台北：業強出版社，1993年。
- 楊義：《京派文學與海派文學》。上海：上海三聯書店，2007年。
- 溫儒敏：《新文學現實主義的流變》。北京：北京大學出版社，2007年。
- 葉輝：《新詩地圖私繪本》。香港：天地圖書，2005年。
- 葉靈鳳：《靈鳳小說集》。上海：現代書局，1934年。
- 董小玉、周安平編：《外國文學流派辭典》。南寧：廣西教育，1993年。
- 董麗敏：《想像現代性：革新時期的〈小說月報〉研究》。桂林：廣西師範大學出版社，2006年。
- 實藤惠秀監修，譚汝謙主編，小川博編輯：《中國譯日本書綜合目錄》。香港：中文

- 大學出版社，1980 年。
- 廖炳惠編著：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用詞匯編》。南京：鳳凰出版傳媒集團有限公司，2006 年。
- 劉禾：《語際書寫：現代思想史寫作批判綱要》。上海：上海三聯書店，1999 年。
- 劉紹銘：《文字的再生》。香港：天地圖書，2006 年。
- 劉增人等纂著：《中國現代文學期刊史論》。北京：新華出版社，2005 年。
- 魯迅：《魯迅全集》第十卷，人民文學出版社。上海：人民文學出版社，1981 年。
- 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 年。
- 霍恩比(Albert Sydney Hornby)著，石孝殊等譯：《牛津高階英漢雙解詞典》(Oxford advanced learner's English-Chinese dictionary)，香港：牛津大學出版社，2004 年。
- 應國靖編：《施蛰存》。香港：三聯書店，1988 年。
- 應國靖編：《戴望舒》。香港：三聯書店，1987 年。
- 戴望舒選譯：《西班牙短篇小說集》。上海：商務印書館，1936 年。
- 戴望舒選譯：《法蘭西現代短篇集》。上海：天馬書店，1934 年。
- 戴望舒選譯：《義大利短篇小說集》。上海：商務印書館，1935 年。
- 鍾叔河編：《周作人文類編·希臘之餘光》。湖南：湖南文藝出版社，一九九八年。
- 鍾玲：《美國詩與中國夢：美國現代詩裏的中國文化模式》。台北：麥田出版，1996 年。
- 關夢南、葉輝主編：《香港文學新詩資料彙編(1922—2000)》。香港：風雅出版社，2006 年。
- 嚴家炎：《中國現代小說流派史》。北京：人民文學出版社，1989 年。
- 蘇汶編：《文藝自由論辨集》。上海：上海書店，1982 年。
- 饒鴻競、陳頌聲等編：《創造社資料》。福建：新華書店，1985 年。

英文專書：

- Webster's third new international dictionary of the English language unabridged, Springfield, Mass. : Merriam-Webster, 1986.
- Benjamin, Walter; edited and with an introduction by Arendt, Hannah; Translated by Harry Zhon, Illuminationen. New York: Schocken Books, 1968. 中文譯本：張旭東、王斑譯：《啓迪：本雅明文選》。香港：牛津大學出版社，1998 年。
- Bloom, Harold: The anxiety of influence : a theory of poetry, New York: Oxford University Press, 1997. 中文譯本：徐文博譯：《影響的焦慮：一種詩歌理論》。北京：鳳凰出版傳媒集團有限公司，2006 年。
- Călinescu, Matei, Five faces of modernity : modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987. 中文譯本：周憲、許鈞譯：《現代性的五副面孔》。北京：商務印書館，2002 年。
- Henderson, Helene and Pederson, Jay P. edited: Twentieth-century literary movements

- dictionary: a compendium to more than 500 literary, critical, and theatrical movements, schools, and groups from more than 80 nations, covering the novelists, poets, short-story writers, dramatists, essayists, theorists, and works, genres, techniques, and terms associated with each movement, Mich.: Omnigraphics, 2000.
- Hornby, Albert Sydney 著, 石孝殊等譯: 《牛津高階英漢雙解詞典》(Oxford advanced learner's English-Chinese dictionary)。香港: 牛津大學出版社, 2004。
- Lee, Gergory: Dai Wangshu: the life and poetry of a Chinese modernist, Hong Kong: Chinese University Press, 1989.
- Lee, Leo Ou-fan, Shanghai modern: the flowering of a new urban culture in China, 1930-1945. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999. 中文譯本: 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。
- Lindsay, Vachel, Collected Poems, New York: The Macmillan Company, 1945.
- Lowell, Amy: Complete poetical works. With an introd. by Louis Untermeyer, Boston: Houghton Mifflin, 1955.
- Macey, David: The Penguin dictionary of critical theory, Londo: Penguin, 2000.
- Mi, Jiayan: Self-fashioning and reflexive modernity in modern Chinese poetry, 1919—1949, Lewiston, New York: E. Mellen Press, 2004.
- Murray, Chris edited, Encyclopedia of literary critics and criticism, London: Fitzroy Dearborn, 1999.
- Pu, Durong (蒲度戎): The phoenix' nest upon the tree of life : W.B. Yeats's aesthetics of symbols in poetry (生命樹上鳳凰巢 : 葉芝詩歌象徵美學研究), Sichuan: Sichuan Publishing Group, Sichuan People's Publishing House, 2006.
- Poggioli, Renato: The theory of the avant-garde, translated by Gerald Fitzgerald, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1968. 中文譯本: 張心龍譯: 《前衛藝術的理論》。台北: 遠流出版公司, 1992 年。
- Shih, Shu-mei, The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917—1937, Berkely: University of California Press, Berkeley Series in Interdisciplinary Studies in China, 2001. 中文譯本: 何恬譯: 《現代的誘惑》。南京: 江蘇人民出版社, 2007 年。
- Williams, Raymond, Keywords: a vocabulary of culture and society, New York: Oxford University Press, 1985. 中文譯本: 劉建基譯: 《關鍵詞: 文化與社會的詞彙》。北京: 三聯書店, 2005 年。
- Yeat, W. B.; edited by Michael O'Neill, A Routledge literary sourcebook on the poems of W.B. Yeats, London and New York: Roulledge, 2004.

日文專書:

- 三省堂編修所編: 《三省堂新国語中辭典》。東京: 三省堂, 1968。

千葉俊二編：《谷崎潤一郎上海交遊記》。東京：みすず書房，2004 年。
千葉龜雄：《明治時代の文学》。東京：岩波書店，昭和 9 年。
千葉龜雄：《新感覚派の誕生》。東京：日本図書センター，1992 年。
小林秀雄：《小林秀雄初期文芸論集》。東京：岩波書店，1980 年。
山内由紀人編：《三島由紀夫映畫論集成》。東京：ワイズ出版，1999 年。
川端康成：《小説の研究》。東京：第一書房，昭和 17 年。
佐伯慶子，南雲智編：《〈小説月報〉(1920-1931) 總目錄：著譯者別作品一覽，漢音譯外國人名索引》。東京：東京大學東洋文化研究所附屬東洋學文獻センター刊行委員會，1980 年。
橫光利一：《日本の文学：横光利一》。東京：中央公論社，昭和 41 年。

碩士及博士學位論文：

王娟：《〈現代〉雜誌生成興衰的原因探析》。南京師範大學，碩士學位論文，2006 年。
吳靜：《〈現代〉雜誌研究》。青島大學，碩士學位論文，2004 年。
周玉敏：《〈現代〉雜誌研究》。陝西師範大學，碩士學位論文，2006 年。
柴瑩：《〈現代〉雜誌研究》。西北大學，碩士學位論文，2004 年。
高志強：《〈小説月報〉(1921—1931)翻譯文學初探》。北京語言大學，博士論文，2007 年。
高磊：《〈現代〉雜誌的文學研究》。蘇州大學，碩士學位論文，2006 年。
郭馨：《〈現代〉研究》。中國社會科學院研究生院，博士學位論文，2002 年。
潘少梅：《〈現代〉雜誌研究》。香港中文大學，碩士論文，1988 年。

中文論文：

王向遠：〈五四前後中國的日本文學翻譯的現代轉型〉，《四川外語學院學報》。2001 年第 1 期，頁 11 至 15。
王德威：〈華語語系文學：邊界想像與越界建構〉，《中山大學學報》(社會科學版)。2006 年第 5 期，頁 1 至 4。
王曉明：〈一份雜誌和一個「社團」〉，《王曉明白選集》。廣西：廣西師範大學出版社，1997 年 9 月，頁 249 至 268。
王鯤：〈論《現代》雜誌譯介活動的特點〉，《湖州師範學院學報》。2005 年第 4 期，頁 45 至 48。
朱曉進：〈論三十年代文學雜誌〉，《南京師大學報》。1999 年第三期，頁 102 至 108。
利大英 (Gregory Lee)：〈戴望舒在法國〉，《香港文學》。1990 年第 67 期，頁 18 至 20 頁。
吳福輝：〈作為文學（商品）生產的海派期刊〉，《中國現代文學研究叢刊》。1994 年第一期，頁 1 至 15。
吳靜：〈《現代》雜誌與現代派文學——文體的對話與共生〉，《山東行政學院山東省

- 經濟管理幹部學院學報》。2004年第3期，頁143至145。
- 李今：〈新感覺派和二三十年代好萊塢電影〉，《中國現代文學研究叢刊》。1997年第三期，頁32至56。
- 李歐梵：〈探索「現代」——施蛰存及《現代》的文學實踐〉，《文藝理論研究》，1998年第5期，頁41至52。
- 李麗：〈評《現代》雜誌的歷史功績〉，《中國現代文學研究叢刊》。1987年第四期，頁163至174。
- 林少陽：〈「文」與「現實」——由東京新感覺派、上海新感覺派至當代香港小說的一個探索譜系〉，《現代中文文學學報》。2005年7.2期，頁63至81。
- 施建偉：〈現實主義，還是現代主義？——試論心理分析小說派的創作傾向及其歷史教訓〉，《中國現代文學研究叢刊》。1985年第二期，頁41至60。
- 紀弦：〈戴望舒二三事〉，《香港文學》。1990年第67期，頁11至14。
- 胡風口述：〈關於「左聯」與魯迅關係的若干回憶〉，《魯迅研究資料9》。天津：天津人民出版社，1982年，頁177至184。
- 馬以鑫：〈《現代》：都市的節奏與都市文學的表現〉，《華東師範大學學報》。2001年第三十三卷第一期，頁26至32。
- 康培初：〈戴望舒的詩——詩人逝世十五周年紀念〉，《中國學生周報》。第659期，1965年3月5日，第4版。
- 張生：〈於現實中求藝術之美——從批評家群體看《現代》雜誌的批評態度〉，《文藝理論研究》。2005年第3期，頁33至42，轉60。
- 張生：〈從施蛰存的編輯理念看《現代》雜誌的特徵〉，《文藝爭鳴》。2002年第二期，頁66至69。
- 張同道：〈火的吶喊與夢的呢喃——三十年代的左翼詩潮與現代主義詩潮〉。1997年第1期，頁107至117。
- 張芙鳴：〈個人經驗與公共世界——《現代》雜誌的意義〉，《文藝理論研究》。2004年第3期，頁43至49。
- 張英進著，馮潔音譯：〈都市的線條：三十年代中國現代派筆下的上海〉，《中國現代文學研究叢刊》。1997年第三期，頁93至109。
- 張華：〈《現代》的現代情緒〉，《懷化學院學報》。2005年第二十四卷第一期，頁92至94。
- 張鴻聲：〈都市化中的鄉村與都市裏的鄉村——心理分析派小說論之一〉，《中國現代文學研究叢刊》。頁131至142。
- 陳平原：〈思想史視野中的文學——《新青年》研究〉，《中國現代文學研究叢刊》。2002年第三期，頁。
- 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年第一期，頁67至74。
- 陳旭光：〈無數歧途中一條浩浩蕩蕩的大路——重讀《現代》雜誌兼論「現代派」詩的詩學思想〉，《北京大學學報》（哲學社會科學版）。1998年第35卷第5期，

頁 69 至 76。

陳旭光：〈論三十年代「現代派」詩人的現代主義詩學思想〉，《廣東社會科學學報》。

1999 年第 2 期，頁 119 至 124。

陳定家：〈作為文學陣地的文學期刊〉，《新疆大學學報》。2001 年第二十九卷第一期，頁 113 至 119。

黃忠來、楊迎平：〈評李今的《海派小說與現代都市文化》〉，

黃俊東：〈略談戴望舒的翻譯和舊學〉，《中國學生周報》。第 661 期，1965 年 3 月 19 日，第 4 版。

葉輝：〈另一種橫的移植——香港新詩與外國詩譯介〉，《香港文學新詩資料彙編（1922—2000）》上冊。香港：風雅出版社，2006 年，頁 14 至 20。

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 至 183。

劉軍：〈論新感覺派都市小說的街道經驗〉，《社科縱橫》。2006 年第二期，頁一 27 至 128。

劉增人：〈四十年代文學期刊掃描〉，《中國現代文學研究叢刊》。2003 年第二期，頁 38 至 50。

劉增人：〈試論茅盾系列文學期刊——中國現代文學期刊考察報告之一〉，《文學評論》。2004 年第四期，頁 115 至 123。

劉增人：〈論魯迅系列文學期刊〉，《魯迅研究月刊》。2005 年第十期，頁 31 至 44。

盧瑋鑾：〈戴望舒在香港·第二章〉，《香港文學》。1987 年第 27 期，頁 64 至 68。

盧瑋鑾：〈戴望舒在香港·第三章〉，《香港文學》。1985 年第 5 期，頁 15 至 19。

盧瑋鑾：〈戴望舒在香港的著作譯作目錄〉，《香港文學》。1985 年第 2 期，頁 26 至 29 頁。

蕭佩華：〈市民文化精神的呼喚與凸顯——以《現代》中的都市文學為例〉，《韶關學院學報》。2005 年第十一期，頁 12 至 15。

戴望舒：〈《蘇聯文學史話》譯者附記〉，《香港文學》。1985 年第 2 期，頁 32。

戴望舒：〈林泉居日記〉，《香港文學》。1985 年第 2 期，頁 4 至 7。

戴望舒：〈跋西班牙抗戰謠曲選〉，《香港文學》。1985 年第 2 期，頁 42。

曠新年：〈一九二八年的文學生產〉，《讀書》。1997 年第 9 期。

譚雲明：〈淺談報紙副刊與現代文學的整合〉，《湖南第一師範學報》。2002 年第 2 卷第 2 期，頁 10 至 13。

英文論文：

Liu, Jianmei, "Shanghai Variations on 'Revolution Plus Love'", Modern Chinese Literature and Culture, Columbus, OH: East Asian Languages and Literatures, Ohio State University, Spring 2003 volume 14 no.1, pp. 51- 92.

Yip, Wai-lim selections, translations, and introduction "Lyrics from shelters: modern Chinese poetry, 1930-1950", New York : Garland Pub., 1992.