

東 海 大 學
中國文學系碩士班
學位論文

郁達夫、施蛰存小說中的情慾書寫

Erotic writings of Yu Dafu and Shi Zhecun's modern fiction

指導教授：李金星

研 究 生：林介如

中華民國一〇五年六月

東 海 大 學
中國文學系碩士班
學位論文

郁達夫、施蛰存小說中的情慾書寫

Erotic writings of Yu Dafu and Shi Zhecun's modern fiction

The seal of Tungshai University is a circular emblem with a scalloped border. It features a central cross, two interlocking rings, and horizontal lines. The text 'TUNGSHAI UNIVERSITY' is written around the inner circle, and '1955' is at the bottom. The seal is rendered in a light gray, semi-transparent style.

指導教授：李金星
研 究 生：林介如

中華民國一〇五年六月

東海大學中國文學系
碩士論文學位考試審定書

中國文學系碩士班研究生 林介如 君所撰寫之論文

郁達夫、施蛰存小說中的情慾書寫

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員：

陳復成

周芬吟

李金昆

指導教授：

李金昆

系主任：

阮美慧

中華民國 105 年 6 月 6 日

謝 誌

經過了一年的論文書寫，最後終於來到寫謝誌這天，同時距離繳交論文、申請離校不到一星期的時間了。回想這些日子所經歷的一切，仍然覺得將論文完成是件不可思議的事，我鍵入的每一個字，成為了一本雖然不厚，但充滿心血的小書。我曾經多次以為自己再也寫不下去，但幸虧在這條道路上一直有人支持著、鼓勵著我，使得我能堅持不懈，完成研究所的學業。

四年前來到東海，一切是陌生且新奇的，系上的老師、助教、同學們給了我這個外校生許多的關懷與照顧，讓我很快地適應這裡的生活，不至於在異鄉感到孤單。從古典文學跨越到近現代文學的領域是充滿挑戰的，我等於是從零開始紮根學習，東海的老師們對學生有著嚴謹的要求，尤其在治學方法和寫作架構上下了很多功夫，但同時也給予許多自由的空間，讓我們可以發揮所能，在良好的環境下學習發展，我很喜歡東海的學習環境，也很感謝老師們的栽培。

首先，由衷感謝我的指導老師李金星老師，由於老師治學的嚴謹與細心的指導，使我能夠學習到許多知識，老師總是很有耐心地一字一句替我改正錯誤，並且不厭其煩的重述寫作的技巧。跟隨著老師寫論文的這段期間，我經常因為懶惰的個性而延誤了交稿，或是因為龜毛的個性屢次修改都不滿意，但老師總是包容我的缺失，陪伴著我一起完成一章又一章。除了討論論文，老師也經常和我討論讀書心得與生活趣事，像是如何使用臉書、IG，寵物的大小事等，我很珍惜這些時光，於難耐的寫作過程中帶給我許多的快樂。

我也很感謝周芬伶老師的指導，老師的課程給予學生很多自由發揮的空間，讓我們能夠主動的思考並發表自己的想法，上課的過程中雖然輕鬆但學習到很多東西，尤其在「文學批評與方案設計」這門課裡，讓我在往後的論文寫作上發揮了極大的功效。老師平常很關心學生的生活，在我寫作論文的期間給予我許多的建議和關懷，於我而言，老師在心靈上給了我很多幫助，讓我能夠堅定的繼續在研究的道路上走下去。另外，感謝陳俊啟老師的指導，每個學期交給老師的報告總是寫滿了紅字，這些紅字都是老師的建議，從這裡看出老師的用心與苦心。老師經常在課後回答我許多囉嗦的問題，而他總是

很有耐心的從頭講到尾，讓我了解很多問題不是只有單一的面向而是要有更宏觀的視野。我也很感謝老師給我的許多鼓勵，讓我在想要放棄的時候又重拾了信心。最後，謝謝朱衣仙老師在寫作論文的初期給予我的建議，以及平日在生活上的關心與照顧。

此外，當然還要感謝研究所的同學，阿梁、文汝、昶宏、炯勛和木青學長，因為你們，在苦悶的寫作期間有了歡笑，更增添了我求學階段的色彩，你們幫助了我許多，讓我成為更好的人。還有我的伴侶以及伴侶的家人，因為有你們的陪伴、關心、照顧與愛，使我能更順利的完成學業。最後，還有我的家人，雖然你們根本不知道我在做什麼，但依然還是包容著我，讓我做我想做的事情。

啊！終於寫完了，全部都寫完了，而我知道這只是個開始。

介如謹誌於

中華民國一〇五年六月

摘要

本文以二〇年代的郁達夫與三〇年代的施蛰存為研究對象，討論中國現代小說中男性的情慾書寫。郁達夫《沉淪》是中國現代文學史上第一本短篇小說，作者以赤裸的文字書寫與內心告白衝擊了當時的文壇，在文學史上位居重要的地位。施蛰存則是成熟地運用精神分析理論，在作品中表現人類內心世界的紊亂、跳躍與想像，奠定了心理小說的發展的基礎。郁達夫與施蛰存部分的小說以「情慾」為書寫主題，反映出現代人對於情慾的追求與壓抑；潛意識與變態心理等。

本文以佛洛伊德〔Sigmund Freud〕的精神分析理論、埃利斯〔Havelock Ellis〕的性心理學，以及巴代伊〔Georges Bataille〕對於「情色」的嚴肅態度為研究方法進行討論。首先，討論小說中性別形象的建構與想像，從男性如何建構與解構自我的主體，至於男性如何形塑女性的主體。再者，討論小說中所表現的情色行為，以及在該時代所興起的作用與傳遞的意義。最後，討論兩人不同的書寫策略表現「情慾書寫」，探討其在美學上的意義與價值。本文希望在中國現代小說的發展裡，替「情慾書寫」找到一個適當的位置，並且從二〇到三〇年代不同文學體系的脈絡中，聯繫彼此相關相通的可能性。

關鍵詞：郁達夫、施蛰存、情慾書寫、精神分析、中國現代小說

Abstract

In this thesis, I would like to discuss the two writers: Yu Dafu in 1920's and Shi Zhecun in 1930's. The two writers dedicated to the erotic writings in the modern Chinese fiction. Yu Dafu was an able writer whose first novel was published in 1921, which was the earliest fiction in Chinese modern literary. In his fiction, the bold and naked writing ways shocked the literary world at that moment. Shi Zhecun, in the other hand, was the mature writer by using psychoanalytic theory into the fiction-writing. In his fiction, he showed the disorder, chaos and imagination of the human mind, laying the foundation for the development of the psychological novel.

In this thesis, I use the Psychoanalysis of Sigmund Freud, the sexual psychology of Havelock Ellis, also based on Georges Bataille's seriousness attitude toward "erotic" for research methods. Firstly, this thesis discussed the construction of gender images, how the men construct and deconstruct themselves and how they construct women. Furthermore, discussed the erotic behavior in the fiction, and figured out the function and the significance in the writing. Finally, discussed the two people with different writing strategy of "erotic writing", also explored its significance and aesthetic values.

In this thesis, I expected to find a proper place for "erotic writing" in the modern Chinese fiction, also, related the different literary systems from 1920 to 1930's.

Key words:

Yu Dafu, Shi Zhecun, erotic writing, psychoanalytic theory, modern Chinese fiction

目次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與研究方法.....	5
第三節 文獻探討與研究回顧.....	9
第四節 章節架構.....	17
第二章 慾望的壓抑——男性的身體與精神	19
第一節 精神衰弱的邊緣者.....	20
第二節 英雄人物的解構.....	27
第三節 雙重壓抑——男性主體的建構與敗亡.....	36
第三章 慾望的投射——女性的幻像與分歧	45
第一節 理想與崇高的聖女形象.....	46
第二節 誘惑與恐懼的魔女形象.....	51
第三節 雙重標準——女性主體的遺失與虛妄.....	62
第四章 慾望的踰越——離經叛道的情色世界	68
第一節 感官刺激：胴體、聲音與氣味.....	69
第二節 身體暴力：虐待、痛苦與歡愉.....	76
第三節 情色書寫的作用與意義.....	82
第五章 慾望的形式——郁達夫、施蛰存的書寫策略	89
第一節 郁達夫：褪不去的頹廢色彩.....	89
第二節 施蛰存：穿梭魔幻時空的心理.....	95
第三節 小結.....	101
第六章 結論	104
參考文獻	108
一、文本.....	108
二、外文譯著.....	108
三、中文專著.....	109
四、期刊論文.....	111
五、學位論文.....	112

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

自 1917 年初胡適與陳獨秀分別在《新青年》發表〈文學改良芻議〉與〈文學革命論〉，並且提出「文學革命」的主張後，昭示著中國現代文學的開始。郁達夫〔1898-1945〕、施蛰存〔1905-2003〕分別活躍於現代文學思潮中的「第一個十年」〔1917-1927〕以及「第二個十年」〔1928-1937 年 6 月〕¹的脈絡中，雖然兩位作家的創作時間大概相差了十年，但同時都遭逢「革命」的時代：二〇年代的文學革命帶來文學觀念、內容與形式的革新與解放，並且提倡反傳統、反封建、追求個性自由的風潮；而三〇年代的無產階級革命則是推進了馬克思主義的思想，使得新潮的文藝思潮部分呈現倒退的傾向，而以政治化的文學為首要準則。在這期間，寫實主義在文壇中始終佔據了重要的位置，1921 年沈雁冰、鄭振鐸等組成的「文學研究會」與郭沫若、郁達夫為主的「創造社」相互抗衡。二〇年代末開始，越來越多作家紛紛向革命文學靠攏：1928 年蔣光慈、錢杏邨成立太陽社，到了 1930 年終於成立中國左翼作家聯盟。文學被視作為政治的附庸，作為改革民心、教化百姓的工具，尤其到了 30 年代更是深具功利性與目的性，並朝向單一化的脈絡書寫，例如以蔣光慈為首的革命文學，即創立出「革命加戀愛」的公式化書寫，並且成為時代的典範。

郁達夫、施蛰存兩人在寫實主義的主流之下另闢新路，各自以不同形式的表現手法，擴展自己的文學道路。二〇年代初，以郁達夫為首的「創造社」強調書寫個人內在情感、欲望為創作主題，掀起了文壇的波瀾，亦深受廣大青年的歡迎，但其作品卻被評論家視為離經叛道、敗壞風氣的異類。施蛰存延續二〇年代末所

¹ 中國現代文學三十年的分期以 1917 年 1 月《新青年》第 2 卷第 5 號胡適著〈文學改良芻議〉為始，1949 年 7 月第一次全國文學藝術工作者代表大會在北京的召開為終。第一個十年為 1917-1927 年、第二個十年為 1928-1937 年 6 月、第三個十年為 1937 年 7 月-1949 年 9 月。本文所採用的分期與標準，參見錢理群等編，《中國現代文學三十年》（北京：北京大學出版社，2014 年 4 月 42 版）。

沒落的內心書寫，將「情慾」上綱至全人類共有的本質，表現出人類固有的本性，在該時的文學思潮被視為偏離社會現實問題，以及違反革命的精神。

兩人不約而同地在作品中表現情感與慾望的書寫，並展露各種「情色」的議題。可想而知，這種書寫態度和方式不僅遭受社會邊緣化的對待，亦無法撼動寫實傳統的地位。也就是說，關於「性心理」、「性問題」、「性變態」等問題不被重視，情色主體因此遭到壓抑，甚至被根本的否定與閹割。從郁達夫、施蟄存兩人的小說中，隨處可見作者由筆尖流露出的苦悶與壓抑，這些痛楚與不堪來自於現實生活的孤獨感，以及自我與社會之間揮之不去的層層隔膜。

倘若書寫社會、家國之文學被視為反映真實的人生，那麼書寫「內在」的情感慾望難道不能被視為個人真實地表現嗎？透過挖掘自我內在的真實，無論是善與惡、美與醜、理性與感性，皆毫無保留地暴露在文字之上，乃文學創作者最深層的心理衝動。廚川白村認為：

文藝是生命絕對自由表現，是我們離開了社會生活、經濟生活、勞動生活、政治生活中的善惡利害等一切價值判斷，而不受一點壓抑的作用、純真的生命表現。²

然而，在中國傳統文藝觀的道德判斷、意識形態與政治立場的環伺之下，「情慾」的展現一再地被犧牲與消匿，甚至被根本否定，既無法攤在陽光底下正視，亦無法得到真正的抒發。儘管如此，透過郁達夫、施蟄存的小說，得以窺探那些被壓抑與限制的情慾，如何從夾縫中化為文字，並且從中找尋其意義與價值。

五四以降，反對封建思想以及提倡個人主義思潮的興起，促使「性問題」的廣泛討論，其中包含性道德、婚姻戀愛自由、貞操觀念、女性權利等。與「性」相關的議題由隱蔽走向公開，逐漸被帶入生活之中。佛洛伊德主義在二〇年代末至三〇年代初於歐洲廣為流行，因為西學東漸的影響，中國亦開始接觸到精神分析理論，開始出現以精神分析為創作基礎的文藝作品。佛洛伊德的精神分析理論是以研究潛意識與性心理為主的心理學派，對於當時的中國社會極具吸引力，一來可以與其他西方思潮一併「翻新」傳統社會；二來與當時提倡的個人主義、性

² 廚川白村著，林文瑞譯，《苦悶的象徵》（台北：新潮文庫，1979年11月初版），頁80。

解放有相輔相成的作用。因此，無論是從社會面、思想面或是文藝面來看，皆掀起了一股運用精神分析法寫作、評論的風潮。

郭沫若 1921 年發表〈《西廂記》藝術上的批判與其作者的性格〉，開頭就說：「文學是反抗精神的象徵，是生命窮促時叫出來的革命。」³郭沫若以《西廂記》為例，認為文學必須具有生命的人性以反抗無生命的禮教。性欲，是人性的一部分，傳統禮教卻將其排除，視之為洪水猛獸，使得青年男女對於性知識的缺乏與性本能的壓抑，導致變態性欲的滋長。郭沫若肯定《西廂記》的藝術精神，同時批判了傳統禮教的不合時宜，以及強調性教育、性啟蒙的重要性。

郁達夫於同年發表《沉淪》⁴小說集，赤裸的文字書寫與內心告白衝擊了當時的文壇，時人對於大膽的性描寫感到驚駭或蔑視，評論家也大為抨擊，將其斥為「不道德的文學」。郭沫若在 1946 年〈論郁達夫〉一文中，談到此時的文壇現象，如此評論：

在創造社的初期達夫是起了很大的作用的。他的清新的筆調，在中國枯槁的社會裡面好像吹來了一股春風，立刻吹醒了當時的無數青年的心。他那大膽的自我暴露，對於深藏在千年萬年的背甲裡面的士大夫的虛偽，完全是一種暴風雨式的閃擊，把一些假道學、假才子們震驚得至於狂怒了。為什麼？就因為有這樣露骨的真率，使他們感受著假的困難。⁵

郁達夫在小說中毫不避諱的寫出情欲的存在、匱乏、苦悶與壓抑，道出了常人想說卻不能說的感受，以及明明存在但卻隱匿的本性。在一片的鞭撻聲中，周作人於 1922 年撰〈沉淪〉一文為郁達夫辯護。周作人認為，郁達夫《沉淪》是屬於非意識的不端方的文學，即性欲本能得到相當程度的發展與滿足，又因昇華作用成藝術與學問的根本，雖然具有猥褻的成分但不構成不道德的性質。小說中的主角面對靈與肉的衝突，暴露欲望又壓抑欲望，價值即在此顯現：

³ 郭沫若，〈《西廂記》藝術上的批判與其作者的性格〉，原載於新式標點本《西廂》（上海：泰東圖書局，1921 年 9 月初版）。收錄於吳立昌編，《精神分析狂潮：弗洛伊德在中國》（南昌：江西高校出版社，2009 年 5 月初版），頁 115。

⁴ 1921 年泰東圖書局出版《沉淪》，收錄〈沉淪〉、〈南遷〉、〈銀灰色的死〉三篇，並附有〈自序〉。

⁵ 郭沫若，〈論郁達夫〉，原載於《人物雜誌》第 3 期（1946 年 4 月）。收錄於王自立、陳子善編，《郁達夫研究資料》（中國文學史資料全編·現代卷）〈論郁達夫〉（北京：知識產權出版社，2010 年 1 月初版），頁 76。

他的價值在於非意識的展覽自己，藝術地寫出昇華的色情，這也就是真摯與普遍的所在。至於猥褻部分，未必損傷文學的價值；即使或者有人說不免太有東方氣，但我以為倘在著者覺得非如此不能表現他的氣分，那麼當然沒有可以反對的地方。⁶

周作人與郭沫若相似，認為性欲為人性中的一部分，因此肯定郁達夫的創作。事實上，周作人在 1918 年發表〈人的文學〉時就已談到靈與肉的問題，他認為靈肉並非絕對的二元對立，而是人類二重生活的面向。因此，他說：「獸性與人性，合起來便只是人性。」⁷既然靈肉並不互相衝突，無優劣之分，那麼郁達夫所描寫的性苦悶也就是人性真摯與普遍的所在了，亦為人生的問題所在。

在現代文學中，由於關注的內容逐漸產生轉移，從外部的客觀世界轉向內部的主觀世界，強調「自我」的情感以及「內心」的意識，於是抒發情志的自我小說成為文學中重要的一股支流。講究「內在」的小說是以「個人」的本質為重心的，表現人類內在的思緒與情感，有些從人類生存的價值與存在的意義著手，屬於較哲學的面向；有些則從人類原始本能與慾望著手，較傾向於心理學的層面。郁達夫在二〇年代開「自我書寫」的寫作模式，強調自我的情感、意識與慾望，以及自我與外在環境——家國、社會——的牽絆。施蛰存於三〇年代一方面延續了自我書寫的區塊，另一方面將關注的範圍內縮至道德、宗教、朋友，甚至是自我內心的魔障。他以魔幻的書寫模式與怪奇、荒誕的筆法創造出一個在現實之外的虛幻世界，使得主角可以穿梭古代與現代、東方與西方，不侷限於時間和空間的框架，呈現出各種形式的情慾想像。施蛰存如此的書寫方式迫使自己以更真誠、坦白的心態面對內在被抑制的一塊，而讀者從作家本身的書寫看到自己被掩蔽的一面，那些不被社會所認可的、承認的、稱道的，也就是所謂非理性的慾望，以及各式各樣的情、愛、色、性。

⁶ 仲密（周作人）：〈沉淪〉，原載《晨報副鐫》，1922年3月。收錄於嚴家炎編，《二十世紀中國小說理論資料：第二卷》（北京：北京大學出版社，1997年2月初版），頁215。

⁷ 周啟孟（周作人），〈人的文學〉，原載於《新青年》，1918年12月。收錄於胡適編，《五四新文學論戰集彙編（下）》（台北：長歌出版社，1976年2月初版），頁29。

從五四至於三〇年代，中國現代文學一方面保持著傳統載道的意蘊，另一方面開拓了左翼革命的精神，同時亦接受了各種外來文化的思潮。在舊與新、傳統與現代、東方與西方之間，文壇的風氣趨於多元多語，形成眾聲喧嘩的局面。

第二節 研究範圍與研究方法

(一) 研究範圍

本文以郁達夫、施蛰存兩位男性作家為研究對象，討論其小說中的性別形象與情色書寫。選擇這兩位作家為主題討論，不免受到外界的質疑，認為兩人在創作的時空環境、文學流派與地位，甚至是寫作風格都不盡相同。然而，從兩人的小說作品中，可以共同看出身為男性作家所面臨生存的孤獨與苦悶，以及面對情慾的壓抑與拉扯。在創作方面，兩人所選取的題材皆非該時代體制下所能被接受的，在描寫到情慾與性愛的部分，不僅試圖反抗禁忌、戒律，更是充斥著各種性幻想、意淫、窺視、感官刺激等驚世駭俗的畫面，藉以挑戰道德的尺度。兩人所著重的「內在」書寫，尤其是以情慾為表現手法的形式，受到中國傳統文藝觀的道德判斷、意識形態與政治立場的挑戰；在當時以寫實主義為主流的文壇而言，並未受到太大的認可與肯定，反而被視作為離經叛道的邊緣書寫。因此，本文將郁、施兩人表現慾望、情色的作品併而論之，除了認為兩者之間具有重疊的共性，並且存在緊密的連結之外，試圖梳理出中國現代小說中男性的慾望敘事。

郁達夫在 1921 年與其他留日學生於日本東京成立創造社，同年發表小說集《沉淪》之後，到 1935 年發表最後一篇小說《出奔》，寫作期間歷時 14 年。在留日期間，郁達夫身處異鄉，飽受國族地位與個人情欲上所遭遇的挫折與煩惱，因此創作出一連串描寫「性苦悶」、「性壓抑」的小說。1922 年 7 月歸國之後，同時展開不同的寫作風格，像是 1923 年創作〈春風沉醉的晚上〉描寫社會底層的百姓生活，至此兩種風格同時並存，同時展現。在性別與情色所討論的主題之下，本文著重郁達夫於留日期間的作品，即與「性題材」相關的篇章，自 1921 年至

1922年7月間之作，包括：〈銀灰色的死〉⁸、〈沉淪〉⁹、〈南遷〉¹⁰、〈茫茫夜〉¹¹、〈秋柳〉¹²、〈空虛〉¹³等，共計六篇。¹⁴

施蛰存於1931年由水沫書局出版第一個正式小說集《上元燈》¹⁵，其後陸續於1932年出版《將軍的頭》、1933年《梅雨之夕》以及《善女人行品》與1936年《小珍集》。施蛰存的小說一方面與30年代主流的左翼革命文學背離，另一方面又無法簡易地將其與劉呐鷗、穆時英等視之為同一流派。從施蛰存小說中可以看出其運用精神分析法所創作的心理小說，內容大量描寫性慾與理性的拉扯，同時展現了慾望壓抑的苦楚。其中，以《將軍底頭》與《梅雨之夕》最為代表¹⁶，本文從中選材作為研究對象：前者包括〈鳩摩羅什〉¹⁷、〈將軍的頭〉¹⁸、〈石秀〉¹⁹；後者包括〈梅雨之夕〉²⁰、〈在巴黎大戲院〉²¹、〈魔道〉²²、〈夜叉〉²³等，共計七篇。

⁸ 郁達夫，〈銀灰色的死〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》（瀋陽：春風文藝出版社，2015年3月初版），頁1-13。

⁹ 郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁14-42。

¹⁰ 郁達夫，〈南遷〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁52-81。

¹¹ 郁達夫，〈茫茫夜〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁82-105。

¹² 郁達夫，〈秋柳〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁213-236。

¹³ 郁達夫，〈空虛〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁110-121。

¹⁴ 本文採用的文本為《徐瀛插圖郁達夫小說全集：全2冊》（瀋陽：春風文藝出版社，2015年3月初版）。此書完整收錄郁達夫共44篇小說，並且是目前最新出版的小說全集，故以此版本作為引用、參考的對象。

¹⁵ 在正式小說集《上元燈》出版之前，施蛰存已有小說集問世共計三本：《江干集》、《娟子姑娘》、以及《追》。另外，在《小說月報》上亦發表過小說，包括之後收錄在《上元燈》的兩篇短篇：〈上元燈〉（原名〈春燈〉）以及〈周夫人〉。施蛰存自言：「在這時期以前，我所曾寫的作品大部分都是習作，都是摹仿品。」因此，自1931年正式出版《上元燈》後，才算是真正開啟施蛰存的創作之路。見施蛰存，〈我的創作生活之歷程〉，收錄於施蛰存，《十年創作集》（上海：華東師範大學出版社，2011年2月初版），頁629-633。

¹⁶ 1932年新中國書局出版《將軍底頭》，收錄〈鳩摩羅什〉、〈將軍的頭〉、〈石秀〉、〈阿檻公主〉等四篇；1933年新中國書局出版《梅雨之夕》，收錄〈梅雨之夕〉、〈在巴黎大戲院〉、〈魔道〉、〈李師師〉、〈旅舍〉、〈宵行〉、〈薄暮的舞女〉、〈夜叉〉、〈四喜子底生意〉、〈凶舍〉等十篇。本文採用的文本為《十年創作集》（上海：華東師範大學出版社，2011年2月初版）。此書為施蛰存全集系列叢書中的第一卷，收錄施蛰存《上元燈》、《將軍的頭》、《梅雨之夕》、《善女人行品》、《小珍集》五本小說集內容共45篇，另外收錄集外小說共50篇，以及施蛰存小說集的自序、後記、引言、創作歷程等10篇，內容豐富完整，故以此版本作為引用、參考的對象。

¹⁷ 施蛰存，〈鳩摩羅什〉，《十年創作集》，頁67-82。

¹⁸ 施蛰存，〈將軍的頭〉，《十年創作集》，頁83-101。

¹⁹ 施蛰存，〈石秀〉，《十年創作集》，頁102-123。

²⁰ 施蛰存，〈梅雨之夕〉，《十年創作集》，頁145-151。

²¹ 施蛰存，〈在巴黎大戲院〉，《十年創作集》，頁152-158。

²² 施蛰存，〈魔道〉，《十年創作集》，頁159-168。

²³ 施蛰存，〈夜叉〉，《十年創作集》，頁191-198。

(二) 研究方法

郁達夫與施蛰存的部分小說顯現出現代主義²⁴色彩，講究內心世界與精神本質的書寫，藉由剖析人物的內在展現出人性的複雜，並且表現被外在、社會或傳統思維所隱蔽的真實情感。吳爾芙〔Virginia Woolf, 1882-1941〕認為：

讓我們考察一下一個普通人在普通的一天中的內心活動吧！心靈接納了成百上千的印象——瑣屑的、奇異的、倏忽即逝的或者用鋒利的鋼刀深深地銘刻在心頭的印象。它們來自四面八方，就像不計其數的原子在不停的簇射；當這些原子墜落下來，構成了星期一或星期二的生活，其側重點就和往昔有所不同。……讓我們按照那些原子紛紛墜落到人的心靈上的順序把它們記錄下來；讓我們來追蹤這種模式，不論從表面上看來它是多麼不連貫，多麼不一致；按照這種模式，每一個情景或細節都會在思想意識中留下痕跡。²⁵

吳爾芙相當重視人類內心生活的書寫，她認為這種個人主觀的想法，儘管是跳躍的、不連貫的、不完整的思緒，卻能真實表現出生命的本質。將生活中各種印象的拼湊與結合能展現出人生的真實性，因此身為作家必須擺脫既定的規章，約定俗成的內容，或是精密算計的結構，而必須書寫出個人心理層面的複雜與情感的奔放。郁達夫與施蛰存的文本中，在討論國族問題、道德問題、宗教問題等，經常以「情慾」為中心思想，反映人類內心底層最原始、最真實的感受。

本文以「慾望敘事」為論述主軸，討論男性作家筆下的性別形象，以及如何建構自我與他者的形象。從「性別形象」著手，可以看出文本中男性主角在面對自我慾望時，如何與國家、社會的規範共處，至於與禁忌、道德良知產生抗衡或踰越的變化。另外，在同樣面對慾望與禮教的衝突下，女性是否有說話的空間或

²⁴ 嚴家炎《中國現代小說流派史》談到中國小說的現代化程度，認為「現代主義」對於小說流派的行成到發展相當重要。自魯迅開始就翻譯俄國象徵派作品，以及譯介日本廚川白村《苦悶的象徵》；創造社在文學創作上即受到佛洛伊德主義影響，在部分作品中明顯具有意識流的成分。因此，雖然三十年代的新感覺派深受日本與法國的思潮影響，而成為現代主義的主體，但早在二十年代就已經開展了中國的現代主義思潮。

²⁵ 維吉尼亞·吳爾芙〔Virginia Woolf〕著，瞿世鏡譯，〈論現代小說〉，《論小說與小說家》（台北：聯經，1990年12月初版），頁7-8。

表現慾望的權利？抑或只能由男性代表發聲？文本中由男性視角所建構的女性形象是否為真實的女性主體，或是男性所期望與想像的女性樣貌？

關於以上的提問，本文將以西格蒙德·佛洛伊德〔Sigmund Freud, 1856-1939〕的精神分析理論作為探討基礎。佛洛伊德於 1923 年發表〈自我與本我〉，對於人類的心靈及其活動做出說明，提出「人格的結構」²⁶。佛洛伊德提出的人格結構，分別為：本我〔id〕、自我〔ego〕與超我〔superego〕。「本我」受到本能的驅使行動，它是在潛意識中存在的，不受倫理道德的約束，也不懂價值善惡的準則。「超我」則是道德化的自我與良知，透過從小生長的环境、社會的秩序與規範所建構出來的，反映著自我良心的價值與理想的標準。在這兩者之間的是「自我」，即現實的我。「自我」是透過後天學習與環境發展所建構起來的，它一方面要滿足「本我」的需要，另一方面又要遵循「超我」的規範。因此，為了協調「本我」和「超我」之間的矛盾，「自我」必須進行自我調節，否則將會產生焦慮。郁達夫與施蛰存小說中的男性角色反覆地在靈與肉、道德與慾望之間遊走，「自我」所遭遇的雙重夾擊因而形成苦悶、掙扎以及矛盾，這些情緒無法得到真切的抒發，亦無法完全排解，最後甚至於影響個人的精神與肉體生活。佛洛伊德的精神分析理論在五四時期前後影響中國頗深，因此在文本中可以看見作者有意識或無意識地運用，甚至成為形構小說主題的一種模式。

從兩性的慾望敘事中，進而帶出文本裡所表現的「情色書寫」。文學所表現的內容，並不完全以「美」、「和諧」、「平衡」為標準，有時候「惡」、「醜陋」、「頹廢」更能呈現出人性的真實。在情色世界裡，各種性欲、性癖、愛欲象徵，無論是幻想、畸形、暴力甚至死亡的表現，透過文學創作者的反抗與衝撞反覆地被書寫，使它們從隱蔽走向公開。

本文以哈夫洛克·埃利斯〔Havelock Ellis, 1859-1939〕以及喬治·巴代伊〔Georges Bataille, 1897-1962〕的理論作為「情色」議題的討論。埃利斯 1933 年出版的《性心理學》詳細介紹人類的性生理基礎、性心理活動，以及可能出現的

²⁶ 車文博主編，〈自我與本我〉，《弗洛伊德文集·第四卷》（長春：長春出版社，1998 年 2 月初版），頁 123-186。

性心理變態等。本文以〈青春期的性衝動〉²⁷與〈性偏離和愛欲象徵作用〉²⁸兩章作為論述的發展。人進入青春期開始，性的意識開始萌芽，並且形成強烈的週期衝動。然而，在社會環境的壓抑之下並無法隨時得到釋放，因此多數人會透過白日夢、睡夢達到慾望的滿足，或是以手淫等方式宣洩需求。此外，由於性生活並非只有一種模式，或是不僅是為了繁衍、生殖而存在，因此透過各種愛欲象徵也能達到慾望的滿足，例如戀物癖、戀痛癖（施虐狂與受虐狂）等。在郁達夫與施蟄存的小說有許多戀物、戀痛的情節，埃利斯的研究在當時是很前衛且特殊的，可以用來分析小說人物特別的心理狀態與行為。

巴代伊 1957 年出版的《情色論》²⁹是本以嚴肅且系統化的態度去處理情色議題的專書，它肯定了情色對於生命的意義，並且認為其作為生命存在核心的價值。巴代伊從「禁忌」和「踰越」的辯證中建構出情色理論，認為人類異於動物之處，在於人類的性行為不僅是為了生育與繁衍，它可以僅僅是為了享受歡愉；但因為人類必須工作，也因為人類對於性的態度的轉變，逐漸發展出各種禁忌與限制，因此產生出「情色」的概念。儘管「情色」在生命世界中是客觀存在的事實，但卻被各種方式排除在外，甚至否定它存在的價值。因此，涉及情色內容的作品往往難有一席之地，或是被邊緣化、孤立化，無法給予其公允的位置。郁達夫與施蟄存的小說之所以與單純書寫肉慾、色情的小說有所區別，在於他們面對情慾的態度有所不同。閱讀巴代伊的《情色論》可以思考「情色」的定義是什麼？情色文學究竟應該用什麼態度去面對？情色文學的美學價值又該如何闡述？這些問題可以從中得到啟發與論述的可能。

第三節 文獻探討與研究回顧

（一）學者論著與相關討論

²⁷ 哈夫洛克·埃利斯著，陳維政等譯，〈青春期的性衝動〉，《性心理學》（貴陽：貴州人民出版社，2004年5月二版），頁58-107。

²⁸ 哈夫洛克·埃利斯著，陳維政等譯，〈性偏離與和愛欲象徵作用〉，《性心理學》，頁108-167。

²⁹ 喬治·巴代伊〔Georges Bataille〕著，賴守正譯，《情色論》（台北：聯經，2012年5月初版）。

關於郁達夫、施蛰存小說的討論，論者大部分肯定小說中所表現的「情慾」、「身體」與「內在感受」。嚴家炎在《中國現代流派史》裡就指出：

……創造社系統的自我小說，有一部分已經嘗試著運用了意識流、新感覺等現代派技巧。藝術表現上的這種狀況，加上題材內容上的弗洛伊德情調，創作方法上的表現主義色彩，三者組合在一起，就更成了創造社前期小說的現代主義成分。……創造社確實是一個最早接受西方現代派文學影響的流派，它為後來現代派小說的發展開了先河。³⁰

李蓉則是從「身體」的角度出發，將現代文學對於「身體」的書寫作出了系統化的說明：

在現代文學史上，「身體」最重要的兩次凸顯發生在五四時期和海派文學時期，然而，海派文學時期的身體意識與五四時期的身體意識相比則已發生了顯著的變化。在新興都市享樂主義的氛圍下，對感官的沉迷和對肉欲的陶醉成為了二十世紀二十年代末中國都市文學的主要特徵。³¹

由此見得，儘管郁達夫與施蛰存分屬於二〇與三〇年代，但從小說的題材內容與書寫技巧上是有脈絡可循的。

針對郁達夫的評論，論者討論較多的是前期帶有自傳性，暴露自我情慾的作品。夏志清在《中國現代小說史》的第四章討論文學社團「創造社」的作家與作品。³²事實上，整個章節他只介紹了兩個作家，一是郭沫若，二是郁達夫。夏志清側重介紹郁達夫寫作的頹廢風格以及自傳式的書寫，並且認為他赤裸地書寫私領域——「性慾」——擴大了現代中國小說的格局。夏志清肯定郁達夫的初期作品對現代小說的意義，但同時也認為小說中的感傷情緒過重、過度賣弄心理學，以及刻意在內容上表現特異，卻忽略了創作本身的藝術價值。總而言之，夏志清對於郁達夫的評價可說是毀譽參半；楊義在《二十世紀中國小說與文化》第七章提到郁達夫的小說，以代表集《沉淪》為主要討論對象。³³楊義認為，《沉淪》所

³⁰ 嚴家炎，《中國現代小說流派史》（北京：人民文學出版社，1989年8月初版），頁104。

³¹ 李蓉，《中國現代文學的身體闡述》（北京：中國社會科學出版社，2009年8月初版），頁139。

³² 夏志清，《中國現代小說史》（台北：傳記文學出版社，1979年9月初版），頁71-86。

³³ 楊義，《二十世紀中國小說與文化》（台北：業強出版社，1993年1月初版），頁115-119。

描寫的是現代青年的苦悶心理，也是「人的意識」最初的胎動，它是痛苦的卻也是必須的。小說體現了人的觀念和文學觀念上的變化，並且對未來小說的形式技巧上產生重大的影響。

辛金順則是從小說中的「國族書寫」，討論身體與國族互為隱喻的關係。³⁴他認為小說中留學生頹廢孱弱的身體與國家衰敗無能的形象互涉，在性苦悶、性壓抑和性無能的表現下，抒發的不僅是個人的哀傷的情緒，而是對國家整體的焦慮。另一方面，小說書寫留學生追求女性的失敗經驗，以愛情被「閹割」投射出國家被「閹割」的屈辱。辛金順將小說人物的個人情慾與社會背景聯繫討論，成為一個更完整有力的論述，以這樣的視角討論帶有自傳性色彩的小說是很適當的。

蔡振念則是專門從美學與西方思潮討論之。〈郁達夫小說中的病態美學〉³⁵與〈預借的現代性——論郁達夫對西方頹廢美學的挪用〉³⁶討論小說中留學生頹廢病態的形象，以及精神的痛苦與壓抑。郁達夫深受西方浪漫主義的影響，透過書寫身體與心理上的病恙，將小說營造出憂鬱、虛無的氣氛。蔡振念認為，郁達夫在描寫性愛與女性的同時，又帶著主角失根、漂泊的迷惘，他所營造的是一種自溺於個人傷感情緒的氛圍，但在此又與社會家國聯繫，並非是真正的「沉淪」，或是完全墮落頹廢式的書寫，而是將西方的頹廢美學「挪用」並內嵌於中國文學的框架的。換句話說，小說中帶著個人的哀傷，亦抒發著中國式的憂國憂民。

而有關於施蛰存的討論，論者將他與同時代的「新感覺派」作家併而論之，討論作家挖掘與表現人物的潛意識與心理狀態，並且有意識地運用了佛洛伊德的精神分析理論，而施蛰存相較於其他人更能表現這一方面，在心理分析小說上取得重要的發展與成就。嚴家炎在《中國現代小說流派史》對於新感覺派，尤其是針對施蛰存的心理小說有著尖銳的批判。³⁷嚴家炎認為，新感覺派小說醉心於表現人類的「二重人格」，將現實生活中「部份」的人物描寫得真實與正確，但並非「所有」的人類都具有二重人格或帶有自私的本能，並且不贊成讓文學作品專門書寫具有二重人格的人物。另外，對於施蛰存《將軍底頭》中試圖刻劃歷史人

³⁴ 辛金順，《中國現代小說的國族書寫：以身體隱喻為觀察核心》（台北：秀威資訊科技，2015年2月初版），頁246-252。

³⁵ 蔡振念，〈郁達夫小說中的病態美學〉，《文與哲》第7期（2005年12月），頁315-335。

³⁶ 蔡振念，〈預借的現代性——論郁達夫對西方頹廢美學的挪用〉，《中正大學中文學術年刊》第1期（2009年6月），頁1-22。

³⁷ 嚴家炎，《中國現代小說流派史》，頁125-166。

物心理狀態的小說，嚴家炎認為這是用佛洛伊德、埃利斯的現代理論去書寫古人的性格，使得人物原本擁有的正面形象消失殆盡，甚至破壞的歷史的真實。嚴家炎似乎很重視歷史人物的「正面形象」，他認為過度書寫歷史人物的性欲，會損害人物的美感，破壞了人物的氣質，使得文學創作導向思想惡劣的地步。嚴家炎認為，倘若作家過度誇大了性欲對於整體社會的作用，會使得文學作品千篇一律，了無新意，人物的刻劃淪為扁平，也會造成諸多歧見與偏頗的想法。然而，歷史人物又豈能只有單一面向？以〈石秀〉為例，嚴家炎說：

對於石秀這樣一個古代的急公好義的起義英雄來說，究竟是《水滸》的寫法更接近於歷史的真實呢，還是新感覺派作家的寫法更接近於歷史的真實呢？儘管《水滸》是一部浪漫主義氣息很重的作品，但我寧可相信《水滸》所描寫的石秀，更接近於歷史的真實。³⁸

事實上，施蛰存所關注的重點並非歷史的真實性，而是藉由顛覆歷史人物既定的形象來訴說人物性格的多重可能，並且打破了傳統的社會標準，企圖讓讀者正視情欲的存在以及過度壓抑造就的危險性。嚴家炎的質疑因此顯得過於迂腐，試圖替歷史人物「挽回名譽」的發聲也顯示不出意義。

李歐梵在《上海摩登：一種新都市文化在中國(1930-1945)》一書中以「色、幻、魔」形容施蛰存的小說。³⁹他肯定施蛰存有意識地運用佛洛伊德的理論去挖掘人物的潛意識與變態心理，並且以「慾望」與「性」作為小說的母題。同樣以〈石秀〉為例，李歐梵認為《水滸傳》未曾交代過石秀與潘巧雲互動的心理狀態，但施蛰存卻聰明地運用了舊故事加以改編、演繹與分析，試圖揣測人物固有的情感，以及揭示被壓抑的慾望如何透過性虐待而得到釋放，表現出主人公的色欲。李歐梵認為施蛰存小說是為了「挖掘被文明的超我所壓抑的力比多力量」⁴⁰。他認為在小說中因為沒有超我的壓力，自我就有相當的自由度，並且可以不必受當代社會現實的束縛，可以在想像世界中盡情寫作。然而，小說中的人物仍然還是承受著超我的壓力的，尤其是男性角色更為顯著，背負著道德、國族、宗教、社

³⁸ 嚴家炎，《中國現代小說流派史》，頁 159。

³⁹ 李歐梵，《上海摩登：一種新都市文化在中國〔1930-1945〕》（北京：人民文學出版社，2010年3月初版），頁 159-191。

⁴⁰ 李歐梵，《上海摩登：一種新都市文化在中國〔1930-1945〕》，頁 163。

會等外在壓力。施蛰存的小說儘管充斥著情欲的流動，但卻無法完全被滿足，並且在超我與自我中反覆地掙扎。施蛰存的確「挖掘」了被壓抑的欲望，亦可以跳脫於現實之外，在歷史人物身上投射現代人物的心理狀態，但他並沒有真正的「解放」，也因此人物所表現出來的仍然是苦悶與矛盾的情緒。

（二）期刊文評

關於郁達夫的論述實為不少，但多數著重在傳記、個人思想，以及五四時期的創作方式，並且針對小說整體的討論較少。近期專門討論且較有份量的單篇論文研究並不多，這部分以柯喬文〈頹廢、欲力與身體書寫：郁達夫的文本創作與生命實踐〉⁴¹，以及馬靖雯〈從少年身體看國體想像——以郁達夫〈沉淪〉為例〉⁴²作為討論。

在柯喬文〈頹廢、欲力與身體書寫：郁達夫的文本創作與生命實踐〉中，探討郁達夫以「身體」作為書寫的策略，一方面用來表達本能的欲力衝動被壓抑的痛苦，反映在文本創作上；一方面則是主體的生命實踐，像是他的生活方式、遭遇的社會事件以及最後的死亡事件。柯喬文將郁達夫的小說與生平事蹟、社會背景結合在一起，找出彼此的互涉性，指出作者本身具有的「現代的苦悶」在文本中營造出的頹廢與浪漫，並且將作者前後期的創作風格轉變提出了說明。

馬靖雯〈從少年身體看國體想像——以郁達夫〈沉淪〉為例〉中，認為〈沉淪〉裡的男主角「他」是一個政治性的生成，雖然描寫的是主角的「身體」，但實際上卻是深受外在環境的影響，也就是由個人的情感延伸到「國體」的想像。同樣地，馬靖雯以郁達夫的生平、時代背景，以及郁達夫的自敘與回憶的撰寫交叉比對小說中留學生的形象，認為郁達夫以留學生內心苦悶的吶喊，寄託國家富強的願望。此篇花了不少篇幅以認知發展學、社會學的角度定義與講解「青少年」、「少年」的發展與行為，企圖以不同的角度探討小說主角的內心世界。

⁴¹ 柯喬文，〈頹廢、欲力與身體書寫：郁達夫的文本創作與生命實踐〉，《中正大學中國文學研究所研究生論文集刊》第8期（2006年6月），頁37-54。

⁴² 馬靖雯，〈從少年身體看國體想像——以郁達夫〈沉淪〉為例〉，《中正台灣文學與文化集刊》第12輯（2013年6月），頁121-136。

關於施蛰存的單篇論文研究主要著重在心理分析的小說，以及小說中的「視覺性」，其他論述則與新感覺派作家併而論之討論都市文化。這部分主要針對以施蛰存為單一研究對象者，有郭詩詠〈建構潛意識的內在空間——論施蛰存《將軍的頭》的「內在性」問題〉⁴³、劉大先〈現代性的一種展開方式——論施蛰存歷史小說〉⁴⁴以及陳孟君〈影戲眼/心眼/心病的多層視窗：上海新感覺小說中的視覺書寫所繪製的心靈圖像〉⁴⁵。

郭詩詠〈建構潛意識的內在空間——論施蛰存《將軍的頭》的「內在性」問題〉中，首先定義「內在性」〔interiority〕為何？說明內在性是指「內在自我」〔inner self〕與「內在意識」〔inner consciousness〕的存在，也就是說人物聽從自己內心的聲音，意識到自己存在的事實。這種帶有現代性創作的小說模式，早在五四時期郁達夫的私小說、郭沫若的故事新編就已萌芽，但作者認為這種寫作技巧蔚為成熟之際在施蛰存手上。施蛰存不知不覺地將古人的聲音換成現代人的聲音，並且將現代人的意識植入古人的意識中，小說中呈現自然的筆法敘述。作者這點論述與嚴家炎針對施蛰存的尖銳批評，正好形成兩種極端的看法。

劉大先〈現代性的一種展開方式——論施蛰存歷史小說〉中，作者認為施蛰存的歷史小說《將軍的頭》運用心理分析理論對傳統歷史的人事進行改編，顛覆傳統小說的思想與藝術手法，這種創作方式可以視為現代性的一種展開方式，在三〇年代以左翼文學為主流的文學思潮中，另闢新路。作者認為施蛰存的歷史小說可以是感性與理性的交融、西方現代與中國傳統的妥協，企圖走出一條嶄新的文學道路，可惜的是，這種努力在當時沒有得到太大的認可，使得施蛰存最後放棄了這種創作方式，回歸現實主義的主流。

陳孟君〈影戲眼/心眼/心病的多層視窗：上海新感覺小說中的視覺書寫所繪製的心靈圖像〉中，以視覺的角度書寫肉眼可視與不可視的（精神上）上海。作者綜觀了三〇年代上海新感覺派小說中城市與心靈之間的精神症狀，透過「心」、「眼」、「病」涉及城市空間與身體，以及這些城市的象徵與小說主人公的身體互

⁴³ 郭詩詠，〈建構潛意識的內在空間——論施蛰存《將軍的頭》的「內在性」問題〉，《中山人文學報》第14期（2002年4月），頁125-145。

⁴⁴ 劉大先，〈現代性的一種展開方式——論施蛰存歷史小說〉，《新亞論叢》第8期（2006年10月），頁375-382。

⁴⁵ 陳孟君，〈影戲眼/心眼/心病的多層視窗：上海新感覺小說中的視覺書寫所繪製的心靈圖像〉，《中正大學中文學術學刊》第13期（2009年6月），頁49-80。

動的過程。作者分別討論了劉吶鷗、穆時英與施蛰存的作品，在討論施蛰存的〈魔道〉時，以現代人深受都市文化影響，過度的感官刺激造成了人們存在的迷惘，不時懷疑自我的定位，反映出現代人的精神衰弱症。此篇文章以視覺的角度切入，剖析人物內在的心病與精神狀態，是近期較新穎的研究方式。

（三）博碩士學位論文

本文以台灣博碩士論文知識加值系統搜尋有關郁達夫與施蛰存的相關學位論文，並且鎖定以「小說」為研究對象的論文進行討論。

目前完成的學位論文研究，僅有五篇直接針對郁達夫的小說內容研究，分別為德利士《郁達夫的小說研究》⁴⁶、魏福康《郁達夫小說研究》⁴⁷、莊貽麟《郁達夫小說中的「情愛觀」與「女性描寫」》⁴⁸、高彩雯《郁達夫小說中的「自我形象」研究》⁴⁹以及施澤雄《郁達夫的漂泊意識與寫作》⁵⁰。

德利士《郁達夫的小說研究》與魏福康《郁達夫小說研究》中，皆以小說整體所呈現的主題作為研究方向，藉由小說人物患染的時代病著手，如徬徨、空虛、憂鬱症、性衝動與變態心理等，詮釋小說內容的自敘色彩與抒情意識。對於郁達夫的創作風格，兩人的討論則有所區別：德利士取材郁達夫 1920-1932 的作品，並從中挑選八篇，分為早期感傷、諷刺、社會與歸隱等風格討論之。魏福康則是針對作品的形式與創作技巧分析，例如小說的散文化以及語言文字的特殊性等。兩篇論文雖然對郁達夫作品做了統整與分類，但是在題目上缺乏了討論的核心，使得論述較為鬆散。

莊貽麟《郁達夫小說中的「情愛觀」與「女性描寫」》中，從題目上可以明顯的看出討論的核心。在「情愛觀」部分，分別討論了情慾的本質與表現，以及

⁴⁶ 德利士，《郁達夫的小說研究》（國立臺灣大學中國文學研究所，碩士，1992年6月），145頁。

⁴⁷ 魏福康，《郁達夫小說研究》（國立臺灣師範大學國文學系，碩士，1993年6月），189頁。

⁴⁸ 莊貽麟，《郁達夫小說中的「情愛觀」與「女性描寫」》（國立暨南大學中國語文學系，碩士，2001年6月），252頁。

⁴⁹ 高彩雯，《郁達夫小說中的「自我形象」研究》（國立台灣大學中國文學研究所，碩士，2005年6月），122頁。

⁵⁰ 施澤雄，《郁達夫的飄泊意識與寫作》（國立暨南大學中國語文學系，碩士，2010年6月），117頁。

情慾的超越：前者主要討論郁達夫前期的私小說，後者討論郁達夫後期具有社會主義色彩的小說，因為情慾不再限制於私人的個人情感，因此以「超越」一詞表現社會性的群體之愛。在「女性描寫」部分，主要將女性分為兩種形象，分別為「理想形象」與「愛欲形象」：前者將女性視為純潔、家庭式、夢幻的；後者將女性視為肉欲、惹人憐愛、遊戲的。本篇雖然將女性分為兩種形象，但「理想」與「愛欲」並非是相對的概念，如此的分類會造成人物形象歸類的困難與狹隘。

高彩雯《郁達夫小說中的「自我形象」研究》與施澤雄《郁達夫的漂泊意識與寫作》中，皆從「自我」與「國族」的方向切入，重點討論小說中男性主人翁的個人形象，像是自我認同與形象建立的過程，以及國族書寫背後所蘊含的情慾、流亡想像。值得注意的是，施澤雄另外討論了主角觀看他人、外在景物的方法，試圖剖析身為知識分子的心靈世界。

有關施蛰存的學位論文研究，為了符合本論文討論焦點，排除研究都市文學的範疇，僅針對以小說內容為主的研究進行討論，分別為邱孟婷《「新感覺」的追尋——劉呐鷗、穆時英、施蛰存小說研究》⁵¹、廖祿存《施蛰存現代文學研究》⁵²、高嘉萍《施蛰存新感覺時期作品研究》⁵³以及周偉弘《新感覺派施蛰存小說敘事研究》⁵⁴。

邱孟婷《「新感覺派」的追尋——劉呐鷗、穆時英、施蛰存小說研究》中，分別討論上海文化與環境對三位作家的影響。在劉呐鷗與穆時英的討論中，著重描寫都市的男女風情，以及電影技術對寫作帶來的形式與內容上的革新。相較之下，施蛰存則是跳脫了都市景觀的描寫，直接書寫人性慾望之處，因此著重在內心的壓抑慾望以及變態心理。從這篇論文的討論就已經可以看出，同被歸類為「新感覺派」的三位作家，雖然皆受上海文化與環境的影響，並且皆以現代主義的技巧寫作，但關注的焦點與書寫的內容卻呈現不同的面相，所以沒有必要一定要將三者放置在同一論述的框架之下。

⁵¹ 邱孟婷，《「新感覺」的追尋——劉呐鷗、穆時英、施蛰存小說研究》（東海大學中國文學系，碩士，2002年6月），151頁。

⁵² 廖祿存，《施蛰存現代文學研究》（中國文化大學中國文學研究所，碩士，2004年6月），153頁。

⁵³ 高嘉萍，《施蛰存新感覺派時期作品研究》（淡江大學中國文學系，碩士在職專班，2010年6月），158頁。

⁵⁴ 周偉弘，《新感覺派施蛰存小說敘事研究》（淡江大學中國文學系，碩士，2014年6月），155頁。

廖祿存《施蛰存現代文學研究》與高嘉萍《施蛰存新感覺派時期作品研究》中，同樣以佛洛伊德心理分析討論施蛰存的心理分析小說與歷史小說，重點討論人物的潛意識與原始欲望。這兩篇論文除了討論小說內容之外，也探討了「新感覺派」的興起與發展，分別討論日本與中國新感覺派的異同。這樣的討論方式重新思考了施蛰存的位置，以及「新感覺派」對於他的定義，比較不被流派的規範所侷限住，算是有著比較全面性的討論。

周偉弘《新感覺派施蛰存小說敘事研究》是近兩年出版的論文，有別於以往的研究途徑，作者採取敘事角度為研究方法，將施蛰存創作的內在根源結合社會背景，試圖進入小說人物的內心世界，討論小說所營造出來的世界。再者，回到語言層次，討論小說敘事的順序、時距、頻率與語態等。本篇屬於比較新穎的研究模式，可以跳脫心理分析或人物形象做小說形式上的研究。

綜觀以上的學位論文可以看出幾個現象：第一，兩者的研究皆缺乏博士論文的撰寫；第二，關於郁達夫的研究論文，近年來較為缺乏，討論主題也較為相似；第三，關於施蛰存的研究論文，多數與新感覺派作家合論，或是跳脫不出新感覺派的分類範疇，鮮少有獨立的討論；第四，關於「情慾書寫」的小說敘事，較少有系統化的整合。因此，本論文將郁達夫與施蛰存從所屬的文學社團或流派中獨立出來，依循著二〇與三〇年代的情慾書寫脈絡研究，試圖在文學史的發展中重構出郁達夫與施蛰存文學作品的位置。

第四節 章節架構

本論文分為六章，討論中國現代小說中男性的情慾書寫，以二〇年代的郁達夫與三〇年代的施蛰存為例，分別論述性別形象的建構與想像、情色書寫在該時代所興起的作用與傳遞的意義，以及寫作策略上的差異。

第一章為「緒論」：分別為研究動機與目的、研究範圍與方法、文獻探討與研究回顧以及章節架構。

第二章為「慾望的壓抑——男性的身體與精神」：小說中的男性角色或因國家的萎靡而感到自卑，呈現出孱弱多病的形象；或因社會的禁忌而感到苦悶，表現出躊躇徬徨的樣態。無論是郁達夫小說中的留學生，或是施蛰存小說中的歷史

人物與都市人，他們皆因「性」的壓抑而無法抒發自我的意志，在身體與精神上均形成了分裂的主體，最後走向毀滅或敗亡的悲劇結局。

第三章為「慾望的投射——女性的建構與想像」：小說中的女性形象並非真實的女性主體，而是隨著男性的期望而被建構而成的。女性成為想像中的客體，被分為二元的形象：聖女與魔女。在男性的雙重標準之下，女性的位置隨時處在游移的位置，並且被限制成單一的標準，不符合男性標準的女性則被拋棄或厭惡。女性無法在情慾世界中有發聲的機會，所謂的「性自由」或「性解放」終究淪落成口號，並未真正的實踐。

第四章為「慾望的踰越——離經叛道的情色世界」：從二、三章梳理文本中的男性與女性形象後，本章以主體式的論述方式討論角色在文本中所表現的情色行為，以及情色書寫在該時代所興起的作用與傳遞的意義。情色書寫部分，分為感官刺激與身體暴力，藉由這些違背社會規範與道德良知的行為，企圖挑戰與反抗禁忌，解放個人被壓抑已久的本能慾望。另一方面，作者透過這些離經叛道的情慾書寫，試圖重新建構新式社會的價值觀。

第五章為「慾望的形式——郁達夫、施蛰存的書寫策略」：兩位作家在接受過佛洛伊德學說的影響而創作出心理分析小說，表現出情慾的諸多面向。然而，受到時空環境的影響，兩人雖然同樣在小說中書寫「情慾」，卻因書寫策略的不同而有各自風格，以下將從內容、形式、意象與創作風格等方面來討論。

第六章為「結論」：總結郁達夫、施蛰存在中國現代小說中的情慾書寫所呈現的文學價值與地位，以及兩人在書寫模式上的差異。另外，提出本論文的研究檢討以及未來尚可發揮的空間。

本論文希冀在中國現代小說的發展裡，替「情慾書寫」找到一個適當的位置，並且從二〇到三〇年代不同文學體系的脈絡中，聯繫彼此相關相通的可能。

第二章 慾望的壓抑

——男性的身體與精神

郁達夫、施蛰存的部分小說始終圍繞著與「情慾」相關的議題，像是性的壓抑、性的衝動、潛意識等，由於原始本能無法得到適當的抒發，小說人物逐漸產生出苦悶、抑鬱的心理狀態。小說中的主角皆為男性，在性格上呈現出孱弱、頹敗、挫折與歇斯底里的形象，與一般正直、剛毅、勇敢的男性形象有所區分。

在郁達夫的小說中，充斥著作者自我的影子，作者將「我」投射至小說裡頭，書寫留日學生在異地生活感到的陌生與不安，又因國家的萎靡而自卑自憐，呈現出抑鬱寡歡的孤單形象。而在施蛰存的小說中，作者顛覆歷史上的英雄人物，刻意書寫英雄人物的情慾，反映出英雄與凡人同時存有同樣的慾望，皆會因此傷神憂心。兩人小說反覆地書寫人物內心中的矛盾，以及必須犧牲或割捨情慾以成就自我理想或目標的過程，在理性與慾望、道德與禁忌之間互相拉扯。

情慾，在現代小說的發展下成為了重要的指標，並且在態度上有了明顯的轉變。徐仲佳認為，這種轉變會造成現代人在舊傳統與新思維之間的無所適從：

他們的身分認同從古代的「為君」、「為道」、「為父母」，轉向了「為自我」。因此，無論是小說的作者、讀者還是作品中的現代人形象都對性愛問題有了不同於以往的認識和期待。這種變化的深刻之處在於它是人的身體、欲動、心靈和精神的內在構造本身的轉變。……與這種「個人發現」相伴隨的是，1920年代中國文化所特有的轉型時期的衝突使得這種現代「人」的想像也充滿了選擇的徬徨和痛苦。¹

¹徐仲佳，《性愛問題：1920年代中國小說的現代性闡釋》（北京：社會科學文獻出版社，2005年7月初版），頁84-85。

的確，兩人小說中的人物在身體與精神上顯現出的衰弱與徬徨，即是來自於自我認同的迷惘，在個人情慾與社會規範下的兩難逐漸地帶領人物走向毀滅或死亡的結局。換句話說，處於「個人發現」的開端總是混亂的，這是對於既有價值觀的顛覆與不信任，所面對的衝突是必然的。本章從個人主體的重構與想像為出發點，討論郁達夫小說中精神衰弱的異鄉人，以及施蛰存小說中英雄人物的解構，藉此看出小說中人物遭受到的身體與精神上的雙重壓抑與結果。

第一節 精神衰弱的邊緣者

郁達夫在留日寫作期間〔1921-1922.7〕所創作的小說背景可分為日本和中國兩個部分。以日本為背景的小說有〈銀灰色的死〉、〈沉淪〉、〈南遷〉和〈空虛〉；以中國為背景的小說有〈茫茫夜〉和〈秋柳〉。兩者在描繪自我、國家與女體的關係時呈現出不同的面向，以下分別論述。

〈銀灰色的死〉的「Y君」、〈沉淪〉的「我」、〈南遷〉的「伊人」以及〈空虛〉的「質夫」的身分是在日本留學的學生，這些人雖然居住在日本，但對於日本、日本人而言，他們終究是個「他者」。中國知識青年在現代化的日本社會所遭遇到的衝擊是巨大的，無論是對於身分的階級問題、經濟問題、民族問題，或是男女關係上，他們都顯得徬徨失措，沒有辦法融入社會之中，並且與人群產生疏離感。楊義如此看待這批到日本留學的知識青年所遭遇到的衝擊：

包括郁達夫在內的我國一代文化革命的先驅們，在日本這個環境中都產生過一種特殊的留學生意識，他們遠離本土，處在兩個文化圈之間，既受中國文化圈的制約，又受日本明治維新文化的影響。他們既對中國的傳統文化產生疏離感，又沒有在日本維新文化中找到歸宿。他們眼界大開，得風氣之先，但大開的眼界卻首先看到民族的和自身的創痕。²

²楊義：《二十世紀中國小說與文化》，頁 115。

可以這樣理解的是，這些小說中的人物即為當時中國知識青年的縮影，他們身處陌生的國家，游移於不同的社會文化之間，一方面想要維護自己國家的尊嚴與顏面；另一方面又企慕他國的文明與進步，甚至想要進行複製與模仿。然而，又對於自己懷抱著如此的想法而感到羞恥與慚愧，認為背棄了自己的母國。

小說中的主角因此位於一種尷尬的位置，在背負著外在眼光與國族責任的雙重枷鎖下生存，並且具有「流亡」的意識。「流亡」是一種模式，此種模式不單只是地理上遷徙，或是遠離家鄉的感受，而是對於國族上的斷裂，與文化、語言、社會上的切割，甚至是對於自身記憶的破碎。在這種外在環境與自我意識分裂的情形之下，又無法與故鄉完全的分離。薩依德在《知識分子論》說：

流亡者在於一種中間狀態，既非完全與新環境合一，也未完全與舊環境分離，而是若即若離的困境，一方面懷鄉而感傷，一方面又是巧妙的模仿者或祕密的流浪人。³

小說的主角在異地所感到的憂愁與抑鬱，來自於想念家鄉的情緒、在異國受到的挫折與屈辱，以及故國的萎靡所造就的自卑感，因此往往呈現出孱弱、頹敗的形象。

主角在國族地位遭受到的苦悶反映在追尋個人情慾之上，主角清楚地明白日本與中國存在著明顯的階級，因此在追求女性的時候是相當缺乏自信的。在自我本身的懦弱以及身為中國人為恥的狀態下，主角無法以正常的模式去追求女性，同時由於經歷多次的挫折與失敗，逐漸產生憤恨不平的心理。其實，主角對於女性所產生的慾望往往與家國互為連繫，女體所代表的不僅是生理的慾望，亦可透過追求日本女性表現出身為弱國子民亟欲展現權力的一種方式。在〈沉淪〉⁴中，可見主角對於女性同時懷抱著愛慾與憤恨兩者情愫，對於女性的嚮往與身為中國人的事實形成內心兩股互斥的力量。主角想起日本女學生的眼眸時，說：

³艾德華·薩依德〔Edward W. Said〕著，單德興譯，《知識分子論》（台北，麥田，1997年11月初版），頁87。

⁴〈沉淪〉描述中國留學生「他」在日本留學時所遭遇的種種挫敗，包含著性的苦悶以及外族冷漠輕視的態度，使得他的憂鬱情緒日益增大。「他」始終渴望著愛情與女性，但在現實生活中無法實現，轉而以偷窺、自瀆、上酒店的途徑試圖宣洩慾望，最後承受不住內心的壓力而走向絕路。

呆人呆人！她們雖有意思，與你有什麼相干？她們所送的秋波，不是單送給那三個日本人的麼？唉！唉！她們已經知道了，已經知道我是支那了，否則她們何以不來看我一眼呢！復仇復仇，我總要復他們的仇。⁵

小說中的女體與國體並非同一表述，而是象徵著階級的高低，無論是想藉由與日本女性交往而爬升身分，或是以此來慰藉自卑的心理，中國男性對於日本女性帶著一股強烈的幻想。舉凡日本女學生、旅館主人的女兒，或是賣酒食的侍女，主角雖然懦弱膽小，卻仍然抱持著想像的空間，但當主角發現這些女性對自己是沒有興趣的，或是終究無法有結果的，他們心中滿腔的愛慾將會化為憤恨，這股憤恨所衍生的復仇心理更是連帶著國家的屈辱所產生的，形成複雜且糾結的心情。

〈沉淪〉中，主角透過「小我」追尋情愛慾望不可得的書寫，展現出自我內心的抑鬱與苦悶，擴展至「大我」對於國家萎靡的痛楚，表現出當時社會上部分青年的心聲。主角因為流亡而感傷，明白的感受到作為一個「他者」所受到的鄙視，於是在文本中不斷地呼告、悲鳴，質問國家何以不富強？何以不強大？主角一心想掩蓋自己身為中國人的事實，總覺得普通的日本女性在知道自己的身分後是會被取笑的，然而，當他精神疲乏、漫無目的的走進妓院，妄想以肉慾麻醉自己的時候，居然又被侍女問上一句「你府上是什麼地方？」這句話使得主角的理智線瞬間斷裂了，彷彿被澆上一陣冷水似的，於是又是一系列的自怨自艾：

原來日本人輕視中國人，同我們輕視豬狗一樣。日本人都叫中國人作「支那人」，這「支那人」三個字，在日本，比我們罵人的「賤賊」還更難聽，如今在一個如花的少女前頭，他不得不自認說「我是支那人」了。

中國呀中國，你怎麼不強大起來！」他全身發起抖來，他的眼淚又快滾下來了。⁶

⁵郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 19。

⁶郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 38。

儘管主角所在的場所是以肉體交換金錢的地方，但當國族地位凌駕於一切之上的時候，主角雖然身為以金錢買春的女性，但在賣春女性的面前彷彿更為低下，或是喪失尊嚴的。主角不但要正視自己是弱國子民的事實，並且要在日本女性面前承認自己是同為豬狗的「支那人」，在性別與國族雙重的壓迫之下，「男性」與「中國」都代表著丟失權力的象徵。

在郁達夫的小說中，十分著重自我與國族互喻的關係，兩者同時展現了孱弱萎靡的面向。除了〈沉淪〉之外，〈銀灰色的死〉、〈南遷〉以及〈空虛〉等篇的留學生形象亦是如此，主角在面對女性的時候表現得自卑自憐，心中所渴望的情愛慾望難以獲得與解放，因此在身體或是心理皆呈現匱乏的狀態；無論是身體上健康的欠缺，或是心理上的多疑、憂鬱、癡狂以及歇斯底里。〈銀灰色的死〉⁷中的 Y 君愛戀上酒家女兒靜兒，因為無法接受她即將嫁人的事實，而感到憤恨寂寞。Y 君過年期間獨自留在東京，更顯得留學生的孤單，使他不禁在冷清的校園裡字語：「他們都回家去了。他們都是有家庭的人。Oh, home! Sweet home!」⁸於是，靜兒的婚約與過年的落單形成 Y 君莫大的痛苦，最終在校園中腦溢血而死。〈空虛〉⁹中的質夫對於少女與少女表哥的親密情誼感到憤恨難耐。主角將戀愛的失敗與自我的身分聯想在一起，既悲憤又無能為力。〈空虛〉寫道：

質夫尖著了兩耳聽了一忽，心裡想這男人定是她的表哥。他一想到了自家的孤獨的身世，和她的表哥對比對比，不覺滴了兩顆傷感的眼淚。不曉什麼原因，他心裡覺得這一回的戀愛事情已經終結了。¹⁰

「身世」指涉著名譽、金錢，最重要的是女人。同樣的價值觀反映在〈南遷〉¹¹上，小說中的伊人與 M 夫人的不倫戀在 W 男人的回歸而破局，最後因為無法撫平創傷而得到肺炎去逝，然而，在伊人與 M 夫人開始交往之際，他是這樣說的：

⁷ 〈銀灰色的死〉描述主角 Y 君得知酒店女子即將嫁人的消息，因此抑鬱寡歡，從此對身邊事物感到興趣缺缺，最後腦溢血而死。

⁸ 郁達夫，〈銀灰色的死〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 9。

⁹ 〈空虛〉描述主角質夫在日本湯山溫泉場與少女邂逅，因此對少女產生愛慕之情，並且抱持著與少女交往的幻想。然而，卻因為少女表哥的出現，使得質夫自認不如別人，自卑的情緒伴隨著嫉妒的恨意，讓質夫在夢中對少女施暴洩恨，夢醒後抑鬱離開。

¹⁰ 郁達夫，〈空虛〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 115。

¹¹ 〈南遷〉描述主角伊人被日本婦女欺騙感情後的創傷心境，以及罹患了精神衰弱症而日益憂鬱的身心。之後，伊人在房州旅行、靜養的期間遇到心儀的女性並期待得到救贖，但最終仍然無法成功擺脫心

「名譽我也有了，從九月起我便是帝國大學的學生了。金錢我也可以支持一年，現在還有二百八十餘元的積蓄在那裡。第三個條件就是女人了。Ah, money, love and fame!」¹²

可見，在某種程度上，自我的價值高低取決於是否存在著一段戀愛，或是擁有著一個女人。辛金順認為：

被日本女性青睞，似乎成了中國在日留學生獲得身分與存在尊嚴的肯定。然而郁達夫小說中的主人公，卻在感情上常被欲望對象所『閹割』而喪失了自我與主體性。¹³

綜觀以上提及的文本，可以得知主角是從兩方面發現自己喪失了主體性的：一是主角面對日本女性時立刻有自覺地認為低人一等；二是由於日本男性的介入而接受自我地位的微薄。儘管他們以「閹割」的身分存在，然而在此之前，他們仍然以各種方式追求屬於自己的戀愛，或者是說，忠於自我內在的慾望聲音。〈沉淪〉中主角的反覆呼告，企盼愛情的來到，可以說是這群留學生內心最深層的吶喊，既表現出戀愛的渴求，異性的嚮往，以及悲憤交加的無奈與痛楚。

〈茫茫夜〉¹⁴與〈秋柳〉¹⁵互為前後篇，兩篇的時空背景一致，內容有所關聯，描寫主角質夫由日本返回中國後任教的生活。〈茫茫夜〉的後半部書寫質夫進出妓院的起始，〈秋柳〉則是開展了質夫進入妓院後與妓女們的感情生活，而這也是此二篇的重心所在。在以日本為背景的小說中，主角有進入聲色場所的文本為〈沉淪〉，試比較與以中國為小說背景的〈茫茫夜〉與〈秋柳〉，兩者的主角皆懷抱著罪惡感與悔恨感，然而，對於女性的形象卻是有著天壤之別。〈沉淪〉中，主角面對侍女時帶著怯弱的心情，同時沉溺於女人「肉的香味」、纖細的白手、肥白的腿肉等，並且抱持著偷窺的心情。

魔，最終肺炎過世。

¹²郁達夫，〈南遷〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 70。

¹³辛金順，《中國現代小說的國族書寫：以身體隱喻為觀察核心》，頁 251。

¹⁴〈茫茫夜〉描述主角質夫與朋友分離回到中國擔任教職員後的孤單心情，因為性的過度壓抑轉換成變態的自殘行為，而後經由朋友的介紹上妓院玩樂，卻認為自己的行為好比行屍走肉。

¹⁵〈秋柳〉為〈茫茫夜〉的續篇，描述質夫陸續上妓院玩樂，與眾多妓女們交往的感情生活。

反觀，〈茫茫夜〉與〈秋柳〉的質夫所開出的妓女條件卻是：長得不好看、年紀稍長、接客少。在文本中，負責服侍主角的妓女稱作「海棠」，主角第一次與她見面時是這樣描述的：

正說到這裡，門簾開了，走進了一個年約二十二三，身材矮小的姑娘來。她的青灰色的額角廣得很，但是又低得很，頭髮也不厚，所以一眼看來，覺得她的容貌同動物學上的原始猴類一樣。一雙魯鈍掛下的眼睛，和一張比較長狹的嘴，一見就可以知道她的性格是忠厚的。¹⁶

如果說，以日本為背景的小說中的女體與國體並非同一表述，那麼以中國為背景的小說中的女體與國體則是同一表述了。海棠不僅容貌欠佳，就連一點身為煙花女子的嬌媚狀都沒有，然而，質夫對待她的心情卻是憐惜多於獸慾，嫖客與妓女在文本中似乎被刻畫成相互依存的關係。一方面，質夫需要一位女性聆聽他說話，以及解決慾望的需求；另一方面，因為海棠的接客數少，質夫因此成為他主要的金主，兩者各取所需、互利共存。換句話說，質夫與海棠在某種程度上是互相影射的，兩人的關係並非絕對的支配者與被支配者，而是可以被置換的。質夫憐惜海棠的同時亦想到自己：

「可憐那魯鈍的海棠，也是同我一樣，貌又不美，又不能媚人，所以落得清苦得很。唉，儂未成名君未嫁，可憐俱是不如人。」¹⁷

質夫在海棠的身上彷彿找到自己的影像，在傳統的中國社會中，男性在事業上的表現與女性在婚姻上的美滿是判定個人價值的重要指標。質夫將自我與海棠聯想在一起，感慨身為男性的不得志以及身為女性的未出嫁，在海棠的身上訪找到自己的影像，兩者都是悲苦淒涼的。於此，女體、國體與質夫的主體成為一體化的表述：海棠在妓院的冷清生意；中國之於日本、之於西方的萎靡地位；質夫身體上的病恙與心理上的情感匱乏，三者互為連繫，皆使得兩人以邊緣者的地位存在於社會之中。

質夫的邊緣性格另外來自於自卑情結，如同其他文本一樣，主角自覺地認為無法比上其他男性。〈銀灰色的死〉、〈沉淪〉、〈南遷〉以及〈空虛〉對於日本男性的仇視、嫉妒

¹⁶郁達夫，〈茫茫夜〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 104。

¹⁷郁達夫，〈秋柳〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 218。

與憤恨同樣出現在〈茫茫夜〉與〈秋柳〉之中，只是如今換成國族相同的中國人。質夫觀看友人吳風世的樣貌時，如此描述：

過了一刻，吳風世來了。一個三十一二，身材纖長的漂亮紳士，我們一見，就知道他是在花柳界有豔福的人。他的清秀多智的面龐，瀟灑的衣服，講話的清音，多有牽引人的迷力。質夫對他看了一眼，相形之下，覺得自家在中國社會上應該是不能占勝利的。¹⁸

無論身處日本或是中國，質夫皆認為自己低人一等，他無法確定自我的位置，究竟應該要把自己擺置在哪裡呢？這也是為什麼質夫刻意選擇與自己地位相似的海棠作為對象，並且以憐惜、救贖的方式對待她，企圖從中獲取「上位」的位置。質夫認為自己如此善待海棠，海棠應該給予完整的回報，卻未想到其實海棠早就與其他男人有了孩子，這股事實令質夫難以接受，又因為海棠的一次缺席陪睡，令質夫徹底地感受到孤獨與後悔，以及深刻的背叛感。他自傷自悼的說：

「連海棠這樣醜的人都不要我了。啊啊，我真是世上最孤獨的人了，真成了世上最孤獨的人了啊！」¹⁹

同樣的又是因為其他男人的介入，質夫再次喪失了權力與尊嚴，並且與海棠的關係生變，兩人原本的平衡、依存關係已然消失。質夫視海棠的行為為「背叛」，但事實上海棠並未背叛或是對不起質夫，而是質夫自己的心理問題造成仇恨的生成。質夫為了讓自己好過些，於是以輕蔑、嫌棄、鄙視的行為動作對待海棠，企圖將自己失戀的傷心之情以憤恨之怨掩蓋住，但這樣一來只是讓自己陷入更深層的苦楚罷了。

無論主角身處日本或是中國，皆深受國族意識的影響，即「社會整體性」凌駕於「個人主義」之上。在中國傳統的觀念中，「家國」是一個概念，「社會」是一個概念，強調的是「群」的重要性，屬於「大敘事」的範疇；相對而言，「個人」、「自我」則是被壓抑

¹⁸郁達夫，〈秋柳〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 217。

¹⁹郁達夫，〈秋柳〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 234。

的，被放置於邊緣的概念。蘇敏逸在《「社會整體性」觀念與中國現代長篇小說的發生和形成》說：

中國的個人是渺小的，面對現實的，始終在社會中孜孜矻矻地奮鬥，而且總是被社會所擊敗，再不就是被「大我」所淹沒。²⁰

儘管至五四時期，知識分子紛紛受到西方思潮影響，接受了「進步」、「文明」的觀念，然而，此種「大我」的精神概念仍然深植於心，因此形成了「個人」與「社會」兩者關係彼此混雜，難以分割的情形。

對於〈沉淪〉等篇的主人翁，國家與社會的約束是無法脫去的枷鎖，並且時時刻刻的壓抑著自我的慾望，「國傷」與「情傷」是為一體兩面，對於主角而言皆是苦悶而無能為力的。主角由自卑自憐的啜泣，至於自毀自棄的吶喊，他試圖在家國與個人之間找尋一個平衡點，或是多次想要放任自我、跨越界線，但是終究無法放下家國的重擔，導致靈肉的分割與不完整。

第二節 英雄人物的解構

施蛰存的歷史小說集《將軍底頭》收錄〈鳩摩羅什〉、〈將軍的頭〉、〈石秀〉以及〈阿濫公主〉四篇小說，將歷史人物與事件以「故事新編」的方式重新編寫。其中，〈鳩摩羅什〉、〈將軍的頭〉、〈石秀〉三篇的主角身為高僧、英雄或是義士，皆在道德與行為上表現得出類拔萃。傳統的英雄式書寫偏向將人物塑造成正向、正直、勇猛、樂觀、選擇正確的類型，使得人物刻劃往往不夠深刻，落入「扁平人物」的窠臼；現代文學的突破則是將人物描寫得有血有肉，個性複雜的「圓形人物」，特別重視內心的情感與思想。²¹因此，施蛰存秉持著「想寫一點更好的作品出來」以及「想在創作上獨自走一條新的路徑」的創作理想，在歷史小說上展現與他人不同的書寫手法。²²施蛰存的歷史小說並非著重

²⁰蘇敏逸，《「社會整體性」觀念與中國現代長篇小說的發生和形成》（台北：秀威資訊科技，2007年11月），頁46。

²¹關於「扁平人物」和「圓形人物」的分類，參考愛德華·佛斯特〔Edward Morgan Forster〕著，李文彬譯，《小說面面觀》（台北：志文出版社，1995年12月修訂版），頁92-104。

²²施蛰存在〈我的創作之歷程〉一文提及作品風格的變化，他說：「因了許多《上元燈》的讀者，相識的或不相識的，給予我許多過分的獎飾，使我對於短篇小說的創作上，一點不敢存苟且和取巧的心。我想

主角們理性的道德良知，而是關心他們被壓抑的非理性情慾，徹底解構一直以來被神格化、英雄化的人物，並且向讀者暴露他們與凡人無異的情愛慾望。

〈鳩摩羅什〉、〈將軍的頭〉、〈石秀〉三篇小說分別藉由宗教、國族與信義的問題，表現出社會體制、道德良知與個人情慾的拉扯。施蛰存刻意地讓文本內的主角陷入一個兩難的局面，必須透過不斷地「犧牲」才能獲得成功或達到成就，而被犧牲的永遠是自我的情慾。〈鳩摩羅什〉訴說的是出世得道的宏偉願景與入世娶妻的世俗生活；〈將軍的頭〉陷入的是國家認同的混雜與個人戀愛的追求；〈石秀〉則是講述「朋友妻不可戲」的恪守與背離。社會的道德判斷與價值觀限制了人心的發展，利用各種手段排除異質，企圖塑造出同質化的走向，呈現出統一的思想。此三篇作品，在內容上看似以同樣的方式壓抑住內心的慾望，貌似創作出受戒的文學，但卻蘊含著反叛的意涵。施蛰存著重於主角內心的掙扎以及傾向自我的一面，使得英雄的特質被削弱許多，刻意顛覆英雄的形象並且強調人物的慾望。然而，透過窺探英雄人物的內心世界，更能展現出人性中兩股力量的衝突，真正刻劃出人性的複雜面，進而破壞人物英雄化、神格化的美好幻想。

〈鳩摩羅什〉展現了「宗教」與「愛慾」的衝突，所講的是一位娶妻的僧人面臨佛法與情愛的糾結，而這股糾結的情緒困擾著他十餘年，並且沒有因為妻子的過世而結束，反而更為困擾著他，使得他的修行失敗，最終落入凡人之境。宗教與愛慾本是相互抵觸的二端，對於佛教徒而言，「情慾」可視為不可觸碰的「禁忌」，或是阻礙修行的「魔障」，因此，鳩摩羅什的動情、娶妻、生子已打破了戒律。然而，〈鳩摩羅什〉所著重的並非禁忌的踰越，而是在踰越後所產生的惶恐、後悔與自我懷疑；又或是在踰越後陷入更大的慾望，導致沉淪於肉體的歡愉而無法自拔的情緒。

宗教規範與個人情慾的彼此衝突，形成「聖」、「道」／「魔」的對立局面，文本中亦不斷地重複兩者間的拉扯。由於主角身為佛教的高僧，礙於其身分的特殊性，使得心裡兩股力量的衝突更具張力。鳩摩羅什在兩者間徬徨、游移，企圖尋找自己的位置：

這是十幾年來時常苦悶著的，羅什的心裡蓄著兩種相反的企念，一種是如從前剃度的時候一樣嚴肅的想把自己修成正果，一種是如凡人似地愛著他的妻子。

寫一點更好的作品出來，我想在創作上獨自去走一條新的路徑。《鳩摩羅什》之作，實在曾費了我半年以上的預備，易稿七次才得完成。這時我們辦《新文藝》月刊，我很自負地把我的新作排在第一篇印行了。」參見施蛰存，〈我的創作之歷程〉，《十年創作集》，頁 632。

他相信自己是一個虔誠的佛教徒，一切經典的妙諦他已經都參透了，但同時感覺到未能放懷的是對於妻的愛心。²³

在此，鳩摩羅什同時擁有兩種身分，一是虔誠的佛教徒，二是愛妻的平凡男子。在宗教的規範之下，他勢必是要放棄愛慾的，但因為他的無法割捨使得慾望成為得道成佛的絆腳石。鳩摩羅什為了掩飾自己的破戒，極盡以各種方式說服自己，認為宗教與愛慾兩者並無衝突，與此同時卻深受煎熬之苦。隨著妻子過世，鳩摩羅什以為自己將不再受愛慾之苦，然而刻意地實行禁慾、刻苦的生活，反而使他對於周遭的女性產生幻影，並且產生更大的慾望。亡妻與妓女、宮女的面容彼此重疊、混雜，不但無法擔負起講經渡化的責任，反倒是讓自己先沉淪了。

鳩摩羅什始終處在一個尷尬的位置，他在宗教與愛慾之間無法做出抉擇，卻想要同時的擁有著，這或許是他心目中理想的願景，但在現實的宗教規範與普遍的道德良知下，這是無法達成的夢想。儘管身為虔誠的佛教徒，他未嘗沒有質疑過自己的選擇，並且在後悔的情緒中誠實的面對自我的真實性情：

他開始懊悔小時候不該受了剃度的。他真的想走下蒲團來，脫去了袈裟，重又穿凡人的衣服，生活在凡人中間。這雖然從此拋撇了成正果的光榮的路，但或者會熄滅了這樣燃燒在心中的煩躁的火。但是，啊！現在妻也死了，便是重又還俗，也是如同嚼乾屎糞一樣的無味了。我還是應當抵抗了，這些誘引，道高一尺，魔高一丈，現在是掙扎的時候了，可怕呀。²⁴

「蒲團」與「袈裟」限制住鳩摩羅什的愛慾，但也能帶領他通往光榮的道路。在思考過後，鳩摩羅什所做出的抉擇仍然以宗教為依歸，他看似捨棄了愛慾，並且將愛慾視為「誘引」、「魔障」，認為必須抵抗這些阻礙才能使自己得道成佛。然而，愛慾並未被捨去，而是暫時被隱蔽著，等待重新勃發的時機。

〈鳩摩羅什〉一文，以「舌頭」作為一個重要的象徵，總共出現四次。首先，在鳩摩羅什的妻子臨死之前含住了他的舌頭；再者，鳩摩羅什首次於秦國講經受到孟嬌娘的

²³施鰲存，〈鳩摩羅什〉，《十年創作集》，頁 68。

²⁴施鰲存，〈鳩摩羅什〉，《十年創作集》，頁 74。

誘惑而迷亂時，有一小蟲接觸了他的舌頭後又飛開來停在孟嬌娘的黑髮上；第三，當亡妻與宮女的影像互為重疊時，鳩摩羅產生了亡妻死前含住他舌頭的幻像；最後，鳩摩羅什欲以吞針證明自己功德無量時，因為瞥見了孟嬌娘而浮現亡妻的幻影，使得一支針刺在舌頭上無法吞下。

由此可知，「舌頭」作為意象出現的時候，代表著慾望的湧現，或是無法抗拒的誘惑。「舌頭」被用來當作是肯定愛慾的價值與存在的象徵，也代表著慾望在壓抑下並未消退，反而超越宗教的限制。鳩摩羅什縱使多次抑制自己的慾望，或是用各種方法否定自己的情慾面；儘管在肉身上實行禁慾或節慾，或是將肉體與精神一分為二，這些做法都無法真正排除慾望本質先決的存在。「舌頭」作為一個實際與他者接觸的橋樑，同時也是傳遞情慾流動的溝通管道，在「舌與舌」交纏的同時，無論是真實或是想像的空間，皆充分的展現人性固有的雙向度，所付出與感受的情感是不容被抹滅的，並且使得主體得以圓滿、完整。〈鳩摩羅什〉的最後一段是這樣寫的：

以後，也便永遠是這樣地，他的舌頭刺痛著，常常提起他對於妻的記憶，而他自己也隱然以一個凡人自居，雖然對外儼然地喬裝著是一個西域來的大德僧人。所以在他寂滅之後，弘治王替他依照外國方法舉行火葬的時候，他的屍體是和凡人一樣的枯爛了，只留著那個舌頭沒有焦朽，替代了舍利子留給他的信仰者。²⁵

鳩摩羅什自知自己並非聖賢，他的對外偽裝僅是無用的自尊作祟，因此他的「神性」始終是虛假的光環，而妻的記憶所代表的才是真實的「人性」。鳩摩羅什生前一度所履行的禁慾、節慾，不僅沒有使得他的心靈獲得平靜，也沒有成功的達到出世無染的境界。他的肉身隨著生命的消逝而枯爛，化為一陣虛無；然而，充滿情慾色彩的「舌頭」卻完整的被保存下來，信仰者以為是高貴的舍利子而極其珍貴，其實那本是證明了慾望的存在與不朽。

〈將軍的頭〉描述主角花驚定將軍為吐蕃與漢族通婚的後代，隨著父親遷入大唐的國籍，最終也成為大唐的名將。在一次的任務中，花將軍奉命討伐父系血統的吐蕃人，

²⁵施蛸存，〈鳩摩羅什〉，《十年創作集》，頁 82。

在面臨雙重身分的焦慮之際，卻愛戀上了大唐少女，因此在國家與自我身分的矛盾之中掙扎，導致戰爭時心志混亂而喪命。這個小說可以分成兩個部分來看，前半部著重於國族認同的混雜，後半部則是由國族認同延伸至戀愛的困擾。

花將軍雖然身為大唐的名將，長久以來卻難以忍受漢族士兵的貪婪與腐敗，對於士兵們操守上的劣根性更是感到無可奈何。因此，花將軍對於父系血脈有著深刻的眷戀與幻想，他嚮往與祖父口中所說的正直、驍勇的吐蕃武士合流，並且能重新在吐蕃國生活。大唐是養育花將軍的土地，吐蕃則是花將軍的故國，無論犧牲何者已然是個艱澀的抉擇。然而，就在花將軍似乎做出了「回歸吐蕃」的決定之際，大唐少女的加入反而成為一個牽絆，使花將軍無法以單純的國族問題做選擇，而是必須「被迫」留在大唐或是放棄少女，不管做出何種選擇皆使他無法完全割捨自己的位置，因而產生痛苦與焦慮。〈將軍的頭〉刻意地將國族認同與個人戀愛兩件事牽扯在一起，導致「國族」與「愛慾」的衝突就此展開：

將軍的戀愛不遲不早地偏在這個時候發生了。將軍不是對於祖國忽然感覺到了熱戀的戀慕嗎？而現在，正當要想投奔到祖國去的時候卻愛戀了一個大唐的少女，這是不是可能的事呢？將軍在月下躊躇著這個麻煩的問題。這兩種意欲是不是可以並行不悖地都實現了的呢？帶了大唐的少女回到吐蕃祖國去嗎？不，不啊，這是絕對不可能的。然則，索性不去想著她霸，毅然決然的割裂了這初戀的心。²⁶

同樣地，「愛慾」這個選項又是被犧牲掉的了，「個人」在「國族」面前顯得微乎其微，「個人」沒有發聲的權利，只能隱藏自己的情感意志。因此，儘管情感是與生俱來的，「個人」仍然必須與情感產生割裂，這似乎是成為聖賢、英雄的必經之路，也是傳統社會上所建構的標準人格。

花將軍的矛盾在兩國戰爭開始並未消停，甚至在花將軍騎馬奔馳的時候，仍然無法拿定最終的主意，不知道是要反叛大唐回歸吐蕃，抑或是為了戀愛而攻打祖國的百姓。

²⁶施蛰存，〈將軍的頭〉，《十年創作集》，頁 95。

花將軍的思緒不停地在翻攪，在故事的進行中一直沒有做出一個明確的決定，直到他目睹少女的哥哥身亡的那刻起，才做出了決定：

將軍兜上了心事，不想戀戰了，將軍盡讓他的駿馬駝著他向山崗上奔去。將軍想起了那個少女，現在哥哥死了，她不是孤獨了嗎？誰要來保護她呢？她不是除了哥哥之外，家中並沒有別的人了嗎？將軍這樣想著，便好像已經看見了這個孤苦無依的少女，在他的懷抱之中受著保護。將軍心中倒對於這個武士的戰死，引為幸運了。這時的花驚定將軍完全是自私的，他忘記了以前的武勇的名譽，忘記了自己的紀律，甚至忘記了現在是正在戰爭。²⁷

在理性與感性的拉扯之下，花將軍選擇了感性，也就是忠於自己的情愛，他藉由少女哥哥的死亡，合理化自己「背叛」國家的行為。也就是說，在國家興亡榮辱的職責之下，想要爭取一些自我的情愛自由是種極為困難的行動，甚至必須加以美化或包裝，而無法直接坦率地表現自己的慾望。在這裡，花將軍心中有慾望是真的、對少女有幻想是真的，但他必須先找到一個理由來實現這些慾望與幻想。他一連串問了三個問題，試圖加深少女失去親人的悲劇性以及強調少女孤單一人的事實，使得自己的「介入」或「保護」是出自於憐憫與同情，是正當的行為，而非一己之私。因此，當花將軍決定放棄戰爭，返回村落時，文本以「滿心得意地」來形容他，顯示出他自我得意地編造了一個美好的理由。

和〈鳩摩羅什〉相同的是，無論是高僧或是將軍，他們都無法坦白地表達出自己的情慾，而是必須假借其他更為「高尚」的理由或藉口來間接表現。在〈將軍的頭〉一文中，作者描寫了一個典型的英雄人物在碰到平凡世俗的情關時，仍然與普通人一樣的不安失措，並且顯露出英雄的致命傷；另一方面，藉由邂逅、追求、幻想等情節，刻畫出一個與凡人無異的英雄，一個存有人類共性——情慾——的人物。文本中透過多次描寫花將軍的猶豫、徬徨、恐懼等負面情緒，反而使其成為一個更為多元的人物，雖然並非完美無瑕的，卻真實反映人性內涵的多向度。

²⁷施蛸存，〈將軍的頭〉，《十年創作集》，頁 100。

除了國族與戀愛關係之外，身分與戀愛的關係亦是文本中所關注的要點。花將軍為了維護軍隊的名譽與清廉，不惜將騷擾少女的騎兵公開斬首，並且將其首級掛在樹上示眾，然而，他自己對於少女也存在著愛慕之情，在面對愛戀的少女時，只是因為自己的身分而無法肆意妄為，因而隱忍住自我的情緒。「頭顱」在〈將軍底頭〉一文中代表著重要的意象，作者將騎兵的頭顱與將軍的頭顱作為前後呼應的關係，用來諷刺將軍的表裡不一。騎兵被懸掛在樹上的頭顱有著警示的作用，表面上是作為警示其他士兵必須安分守己，不能有任何逾矩的行為；實際上卻是用來警惕將軍自己，以他人的頭顱來提醒自己必須永遠地克制萌生的戀愛之情。因此，將軍下令斬首騎兵的頭顱，同時也是告誡自己必須斬除內心的慾望。這是一種欺騙嗎？難道不將情慾表現出來就不存在嗎？或是不表現出來就無罪嗎？花將軍陷入了自我辯證的輪迴中，進而感到內疚、自責，而懸掛在樹上的首級成為一種反諷，並且縈繞在花將軍的心中，使他感到羞愧。

儘管將軍試圖壓抑住自己的慾望，並且以騎兵的頭顱作為警惕，但卻沒有成功的將慾望消滅，反而化成一股強烈的衝動向少女告白。將軍的告白與軍隊的軍法形成抵觸，並且使將軍本身陷入矛盾的局面。於是，將軍不安的情緒隨著情慾的展現愈發明顯，進而形成預言式的伏筆，騎兵與將軍的命運因而產生羈絆。在故事的最後，將軍因為心繫少女而無心戀戰，不僅使軍隊走向滅亡之路，連同賠掉自己的性命：

「喂！打了敗仗了嗎？頭也給人家砍掉了，還要洗什麼呢？還不快快的死了，想幹什麼呢？無頭鬼還想做人嗎？呸！」將軍的心，分明聽得出這是誰的口音。一時間，將軍想起了關於頭的讖語，對照著她現在的這樣漠然的調侃態度，將軍突然感到一陣空虛了。將軍的手向空間抓著，隨即就倒了下來。這時候，將軍手裡的吐蕃人的頭露出了笑容。同時，在遠處，倒在地下的吐蕃人手提著的將軍的頭，卻流著眼淚了。²⁸

在這場戰爭中，不僅是漢族與吐蕃之間的國土之戰，亦是將軍內心中感性與理性的交戰，結果卻是在國族與戀愛上的雙亡局面。「頭顱」所代表的意義由原先的警惕意味，最終成為慾望的執著，而這股執著導向敗亡。其實，慾望本身不具有罪惡，也並非是戰爭失敗

²⁸施蛰存，〈將軍的頭〉，《十年創作集》，頁 101。

的理由，有罪的是虛假的道德、偽裝的正義。騎兵由於將軍的假仁假義而慘遭斬首，卻沒想到將軍的心中存在著雙重標準，當心中的「魔」無法壓制住的時候，竟然也無所謂地違背自己的標準了。這種因為壓抑而迸發出的情感，近乎狂亂，最後造就一場悲劇的結局，少女的嘲弄在此無疑是一種諷刺，而這種諷刺則是必然的結果。

〈石秀〉²⁹則是講一個「信義」的故事。文本中代表理性規範的是信義；代表著非理性慾望的是楊雄的妻子潘巧雲，而在兩者間所呈現的拉扯在於：石秀必須抑制著戀上自己義兄妻子的慾望。在文本中，石秀透過感官的刺激，浸淫在潘巧雲的容貌、身材、服裝以及聲音之中，最後則是著重於潘巧雲的「腳」。石秀藉由窺視潘巧雲的「腳」興起了性慾，他將女體客體化，並且形成一種物件，而這個物件因為已經「屬於」義兄，所以自己無法將其佔有。於是，對於自己的性幻想產生了譴責的情懷：

為什麼有了這樣的對於楊雄是十分不義的思想呢？自己是絕不曾和一個婦人有過關涉，也絕不曾有過這樣的企求；——是的，從來也沒有意識地生過這種慾望。然則何以會得在第一天結義的哥哥家裡，初見了嫂子一面，就生著這樣不經的妄念呢？這又豈不是很可卑的嗎？對於自己的譴責，就是要先鞠問這不是很可卑的呢？³⁰

引文中反覆地出現「可卑」一詞，顯示出石秀清楚地明白社會上的道德規範，亦認為規範是必須遵守的；他並非是一個無視規範的人，也並沒有要刻意衝撞道德禮教。戀上兄長的妻子，本身是一個「亂倫」的行為，儘管行為上沒有任何踰矩，然而，心中既然起了淫念，並且對兄長之妻有了意淫的想像，這就足以使石秀感到不潔，認為自己擁有這種念頭是可卑的存在。因此，石秀多次使用「可卑」、「卑賤」、「有罪」等詞語形容自己，試圖以譴責自己的行為來沖淡情愛的慾望。

另一方面，石秀更是把性幻想合理化，企圖減輕自己的罪惡感。石秀最初於心底品評楊雄的外貌，認為以楊雄粗鄙的長相，說什麼都是配不上潘巧雲的，因此對於潘巧雲的下嫁感到可惜。卻沒想到，隨著小說事件的發展，石秀逐漸發現原來潘巧雲是二度嫁

²⁹ 〈石秀〉描述石秀愛上了義兄楊雄的妻子潘巧雲，而深感不安與惶恐。然而，當石秀面對潘巧雲主動的誘惑，以及發現潘巧雲與和尚裴如海有染之後，內心壓抑的性慾以及嫉妒之恨化作暴力的念頭，最終誘使楊雄以殘暴的方式虐殺潘巧雲。

³⁰ 施蟄存，〈石秀〉，《十年創作集》，頁 104。

人，並且曾經為勾欄出身的煙花女子。正因如此，石秀對於意淫潘巧雲的自我譴責之感竟然減輕了不少，他甚至認為，拒絕潘巧雲的勾引與誘惑是辜負了她的好意。抱持著忐忑與躊躇的心智，石秀首次進入潘巧雲的房間，企望展開刺激的偷情行為。

石秀與潘巧雲一來一往的言語與舉動，暴露了兩人曖昧的情愫，可以說是不言而喻。楊雄所缺席的房間，逐漸孕育成兩人偷情的溫床，隨著唾液的分泌與眼光的凝視，幾乎已經踰越了道德的禁忌：

「嫂嫂，這一身衣服倒怪整齊的……」準備著用輕薄的口吻說出了這樣的調笑的話，但猛一轉眼，恰巧在那美婦人的背後，浮雕著回紋的茶几上，冷靜地安置著那一條的楊雄的皂色頭巾，諷刺地給石秀瞥見了。「迎兒，你去替石爺點一盞香茶來。」這美麗的淫婦向迎兒丟了個眼色。但她沒有覺得背後的楊雄的敝頭巾卻已經有著這樣的大力把她的自以為滿意的勝利劫去了。在石秀心裡，愛欲的苦悶和烈焰所織成了的魔網，這全部毀滅了。呆看著這通身發射出淫褻的氣息來的美艷的婦人，石秀把牙齒緊嚙著下唇，突然地感覺到一陣悲哀了。³¹

然而，兩人最終依然是失敗了，或者是說，是石秀自我的頹敗。當象徵楊雄的皂色頭巾映入石秀眼簾的瞬間，石秀彷彿被拉回了現實世界，一切又恢復了「秩序」，楊雄如同在場一般擁有絕對的權力，而石秀終究無法走進權力的中心，因而感到洩氣與不堪，再度興起自卑的情緒。楊雄的頭巾象徵著楊雄本人，也象徵著道德禮教的存在，因此在兩人要跨越禁忌的同時，居然被石秀「諷刺地」瞥見了，代表著石秀心中仍然有著無法跨越的檻，這道檻不僅阻擋住潘巧雲的魅術，同時也擊垮了自己的信心，並且更凸顯出自身劣於楊雄的地位的事實。

同樣是描寫壓抑的情慾，〈鳩摩羅什〉、〈將軍的頭〉集中書寫內在情慾與外在道德的衝突，即宗教的限制與國族束縛的所形塑的壓抑。〈石秀〉一文，雖然不脫道德範疇，但卻加入了多個男性角色——潘巧雲的丈夫楊雄、姘頭海和尚。正因如此，主角所承受的壓力加深許多，除了自我與禁忌的內心掙扎之外，楊雄無形的存在與目光的凝視使得石秀的慾望被壓抑得更深；海和尚與潘巧雲的偷情事件亦引起了妒忌、憤恨、不滿、羨慕

³¹施蟄存，〈石秀〉，《十年創作集》，頁 111。

等負面情緒，導致最後興起無可收拾的殺戮行為，透過虐殺宣洩壓抑已久、無處釋放的情慾。

第三節 雙重壓抑——男性主體的建構與敗亡

中國自晚清到民初，從「救亡圖存」到「反封建」，一連串的改革運動下來皆顯示出文學作為反映現實的重要性。晚清盛行的「社會小說」、「譴責小說」暴露了官場上的醜惡以及百姓的生活問題；民初時期首開先鋒的魯迅也以犀利準確的筆法，揭露長久以來「禮教吃人」的陋習。中國現代文學以五四運動為起點，開啟了嶄新的風氣，知識分子主張的「反傳統」、「反封建」思想與此相對的是「個人精神」的顯揚。個人主義，即是從社會的現實面去發現「人」的價值與精神，探討如何擺脫傳統社會的制度以及迂腐的思想。

在中國的傳統觀念中，「家國」是一個概念、「社會」是一個概念，強調的是「群」的重要性，屬於大敘事的範疇；相對而言，「個人」、「自我」則是被壓抑的，被放置在邊緣的概念。事實上，要全然分割「社會」與「個人」是困難的，個人生存於社會之中，而文學作品往往從經驗發生，尤其在中國現代文學興起的場域而言，新與舊、進步與保守、現代與傳統同時並存著，也因此混淆了社會與個人的關係，顯示出兩者的混雜性。廚川白村在《苦悶的象徵》說：

我們要成為所謂大「社會」的有機體之一員而生活，當然非服從其強大的機制〔mechanism〕不可。從我們體內所湧出的個性慾求，亦即創造的慾望，無可避免地，必須不斷地接受各種壓迫和強制。尤其近代的社會制度、法律、軍事、警察等一切制壓機關是如此的完備，同時又有生活艱難的可怕威脅，使我們有意識或無意識地都不能逃脫掉這壓抑個人、抹殺個人自由的國家至上主義。³²

³²廚川白村著，林文瑞譯，《苦悶的象徵》（台北：新潮文庫，1982年3月再版），頁8。

儘管「個人」的價值逐漸地被彰顯、重視，然而「個人」終究是生活在「群體」之中，仍然必須在社會的規範下處事。現代社會對於個人而言，是相對自由、進步的思想與環境，卻不代表任何事可以隨心所欲。舉例來說，人類因為必須生存，所以必須勞動；因為為了保障其他人的安全，所以產生法律，而這些都或多或少的抑制了個人的自由意志，無法隨時隨地的表現自己的欲求。

無論是在傳統或現代的社會，個人意志的壓抑問題始終存在著，尤其是以禮教為中心的傳統思想對於「性」的壓抑更為嚴峻。性慾，雖然是人類身體內固有的本能，但因為我們設立了規範與約束，使得慾望得以節制，似乎只有將性慾與生殖聯繫起來才符合道德標準。事實上，人類之所以異於禽獸，在於性慾並非僅為了生殖而存在，亦是種人與人之間情感的交流與歡愉的來源。到了 1920 年代，在西方思潮以及社會風氣的轉變之下，這些原本在規範之外被視為異端邪說的「惡」，反而在文學上表現出「真」，透過作家的反抗與衝撞反覆地被書寫，越來越多有關於「個人」、「性愛」等議題如雨後春筍一般在文壇上出現。徐仲佳認為，現代性愛觀念與個人主體性的確立有緊密的連結，他說：

在 1920 年代現代小說中，愛情和現代性愛幾乎有著同等的意義，它們所表現出來的現代性主要是：性愛擺脫了既往婚姻的文化蘊涵，不再是為了繁衍其某種既定的社會秩序才獲得存在的合法性，而是作為現代人的一項自然權利成為其個人主體性自我確證的指標。在 1920 年代現代小說中，現代性愛是與個性的覺醒緊密聯繫的。³³

現代小說中所表現的愛情與性愛已經突破了某些傳統、既定的常規與秩序，以及有意識地追求個人的主體性，並且重視自由的精神。在現實生活中，主體壓抑與犧牲了部分的慾望，才使得社會得以運作、和諧；然而，被壓抑與犧牲的面向可以從文藝創作上得到抒發，不僅作者得到苦悶的排解，讀者也能從中得到安慰。值得注意的是，雖然在現代小說裡性愛已經從婚姻與繁衍價值中獨立，並且與個人價值密切相關，但這種「覺醒」反映在「身體」上的解放遠比在「精神」上的自由來得更多，也因此離真正的「自由」相差甚遠，還有很大的努力空間。也就是說，就算小說的主人翁企圖破壞或挑戰禁

³³徐仲佳，《性愛問題：1920 年代中國小說的現代性闡釋》，頁 85。

忌，例如進出妓院與酒館與娼妓發生性行為、背棄宗教的戒律而沉溺於女色等。他們把自己的「身體」凌駕於「精神」之上而有了肉體上的歡愉，這些感官的刺激可以使主人翁暫時將自己放逐到幻想的慾望邊境，但也僅僅是短暫的肉體之歡罷了，他們的精神面永遠無法得到真正的解放，在於他們並未、從未擺脫外在的壓力，而那些壓力始終存在著。

從郁達夫與施蟄存的小說中，可以看出主人翁的精神狀態都是相當不穩定的，對於「性」或「戀愛」的觀念可以說是仍在開發中的程度，所以經常會有相互衝突的情緒，也無法完全地在日常生活中實踐「敢愛」的精神。郁達夫的小說中，主人翁熱衷探索「性」的世界，他們通常不諱言地表達自己對於性、戀愛、女人的嚮往與需求，但同時也因為如此的渴望而感到羞恥；他們總是表現的無可奈何地，或不經意地上妓院、酒館作樂，但同時也覺得自己的行為是墮落不堪的。〈銀灰色的死〉裡的主人翁 Y 君便是在這矛盾體系中生下的產物，他無法遏止自己出入酒館的習慣，因為他總是無法停止幻想酒館內的女人，儘管明明知道自己和這些女人只是逢場作戲，並非真心的交往，他還是願意付出時間與金錢沉迷於其中。同樣地，〈沉淪〉中初入酒館的主人翁「他」，以及〈茫茫夜〉、〈秋柳〉裡多次進出妓院的質夫亦是同樣的情形。「妓院」與「酒館」對於主人翁來說像是「逃避現實」的場所，同時也是隱藏自我的地方，這些地方是封閉的、不被公開的，因此他們可以恣意地違反道德禁忌，至少他們朝思暮想的戀愛與性都可以在這些場所得得到些許的解放，以視覺、觸覺、聽覺、嗅覺不同的感官刺激得到滿足與抒發。然而，當主角離開妓院、酒館，抽離了幻想的世界而回歸現實之後，理性的恢復帶來的是更為苦痛的折磨與不安，他們的精神和身體無法合一，始終呈現分裂的狀態。

〈茫茫夜〉與〈秋柳〉是有直接描寫主角與妓女發生性行為的小說，文本中很能體現精神與身體狀態分裂的情形。主角質夫多次進出妓院，雖然在妓院裡可以紓解自己的慾望，可是又必須面對道德的壓力。對於質夫而言，最大的壓力莫過於自己作為老師的身分，尤其在面對學生的時候更加感覺到道德力量的框架在約束著自己。因此，質夫在無法平衡道德與慾望兩股力量衝突的時候，就會有前後矛盾的情緒發生，有時候他勇敢地面對自己進出妓院的事實，不拘泥於傳統的道德標準，大聲地捍衛自己的作為：

「色膽天樣的大。我教員可以不做，但是我的自由卻不願意被道德來束縛。學生能嫖，難道先生就嫖不得麼？那些想以道德來攻擊我們的反對黨，你若仔細去調查調查，恐怕更下流的事情，他們也在那裡幹喲！」³⁴

質夫的這段話直接面對了敏感的「階級問題」，他認為學生和老師同樣有慾望，但社會上對於學生與老師的嫖妓態度卻大不相同，同樣上妓院嫖妓，但身為老師必須受到更為嚴格的檢視，好像老師必須抹去與「性」相關的話題才能為人師表，或者是說，嫖妓這件事根本不應該發生在老師身上。他接著抨擊那些以道德自居的眾人，反問那些人難道都是清清白白的嗎？質夫並非理直氣壯地認為進出妓院的行為是可以大肆宣揚的，而是反對部分假裝清高以及一談到「性」就搬弄道德禮教的衛道人士。

質夫此番激進的言論，似乎撼動了許多保守人士的態度，然而，他內心裡根深蒂固的道德觀才是大部分知識分子心中難以跨越的門檻，也是多數時間他們在面對自我、面對性愛問題時所湧現的苦悶之情。在文本中，某天質夫再度準備前往妓院時，來了一群宣傳文藝社會問題的青年，質夫一邊與他們談話一邊感到慚愧，一種自鄙的情緒再度興起：

「你們這些純潔的青年呀！你們何苦要上我這裏來。你們以為我是你們的指導者麼？你們錯了。你們錯了。我有什麼學問？我有什麼見識？啊啊，你們若知道了我的內容，若知道了我的下流的性癖，怕大家都要來打我殺我呢！我是違反道德的叛逆者，我是戴假面的知識階級，我是著衣冠的禽獸！」³⁵

質夫的心情與先前大膽直率的言論相互衝突，這不是很矛盾嗎？這時的他成為他自己的審判者，批評自己是違反道德的、戴假面的、衣冠禽獸的，徹底的否定自己的個人價值。壓抑只會使情感更為強烈，在郁達夫的小說中，主人翁們雖然進出聲色場所，但他們並沒有傷害到他人或是違反社會秩序，他們面對的是自己的道德操守，即所謂的良心。從這段話反映出現代青年無法真正獲得性的自由，在滿足或未滿足情慾的同時仍然

³⁴郁達夫，〈秋柳〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 220。

³⁵郁達夫，〈秋柳〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 228。

處在道德禮教、國家社會的壓力之下，他們的身體實際上是被禁錮的，進而造成精神上的歇斯底里與人格分裂的狀態。

在施蛰存的小說中，仍然延續著郁達夫小說中所強調的「性苦悶」、「性壓抑」，並且持續地壟罩在道德禮教的壓力之下。然而，在情慾與國族、身體與國體之間的聯繫已逐漸地削弱了。在郁達夫的小說中，個人情慾永遠處於群體國族之下，或者是說被包括在其中，主人翁對於性的苦悶亦等同於對於國家的苦悶，表現出因為國家的羸弱而感到傷感的氛圍，兩者密切相關，並且互相呼應。但在施蛰存的小說中，所關注的視角更趨多元，在前一節的論述中已有提及：〈鳩摩羅什〉所說的是宗教、〈石秀〉所說的是信義、〈將軍的頭〉儘管所說的是國族，但是主要針對主人翁出身的血統問題，而非對於國家未來的堪憂。在這三篇小說中，施蛰存致力於描寫性壓抑引起的苦悶以及造成的結果，以二元對立的方式增加其張力，表現出人性中的兩股力量彼此抗衡的情形。

以高僧為主角的〈鳩摩羅什〉一文中，鳩摩羅什始終無法擺脫亡妻的幻像，亡妻所代表的慾望如影隨形的跟隨著自己，並且擾亂了他的心智，使他無法專心修行與講經。鳩摩羅什在文本中反覆地將本能的慾望視為「孽障」，這是他無法跨越的障礙，最後也因此臣服於慾望之下。鳩摩羅什坐擁宮女、妓女數十人，在性與慾望上得到了滿足，但是他自知自己所信奉的宗教是不允許他這樣做的，也因此滿懷糾結之心。在文本中，描寫性愛的情節充滿了晦暗、苦悶與悔恨，鳩摩羅什並沒有從中得到歡愉，而是使自己的身心更為分離：

他懺悔地離去了淫亂的床榻，走出到澄玄堂上，佛龕前的長明燈裡雖然滿著油，但燈芯卻熄滅了。他顫抖著，知道佛祖已經離開了他，這回的罪過是比娶妻的時候重大呢。³⁶

從此以後，日間講譯經典，夜間與宮女妓女睡覺的智者鳩摩羅什自己心裡深深地苦悶著。對於這些女人，是的，他並不有所留戀，她們並不會損害了他的功德，但他是為了想起了妻而與這些宮女妓女生出關係來的，這裡他覺得對於妻

³⁶施蛰存，〈鳩摩羅什〉，《十年創作集》，頁 80。

始終未曾忘掉，這卻不適宜作一個高僧，但為了要使自己做一個高僧而這樣地刻意要把妻從情愛的記憶中驅逐出去，現在他也覺得是不近人情了。³⁷

鳩摩羅什為了驅逐對於亡妻的思念與愛慾，刻意地將自己的身體放逐到宗教之外，他試圖挑戰禁忌，卻又努力地自圓其說，想以更多的女體與性愛讓自己忘記妻的離去。他說服自己僅是擁有「慾」，並沒有付出「愛」，試圖以這種言論合理化自己的行為。事實上，鳩摩羅什已然完全沉溺於性慾之中，他無法自拔的陷入所謂的「孽障」之中，而這已經不是「身體」的解放，而是「肉體」的墮落了，莫怪他自認自己已經成為「最卑下的凡人」。

性壓抑的苦悶可以在〈梅雨之夕〉與〈在巴黎大戲院〉中看到不同面向的表現。〈梅雨之夕〉與〈在巴黎大戲院〉的主人翁皆是有婦之夫，前者對於路上的陌生女子興起了愛意，後者則是與女性友人產生曖昧之情，但這些情慾僅只安存在男主角的內心，並未顯露出來給任何人知道。男主角的內心呈現更為封閉的狀態，對於女性心理的所有猜測、幻想、愛慕、疑慮透過囁語式的對白表現出他內心的糾結，著重於男性內心世界的書寫。李歐梵在評論施蛰存及其小說時，說：

作為一個有原創性的作家，他是一個先鋒，一個拓荒人，因為他敢於探入全然陌生的人的內心世界，並大膽地回眸那無理性的力量。他可能是中國第一個真正意義上的現代派作家，在他的小說世界裡，他很有意識地徵用佛洛伊德的理論來描述性壓抑的潛流，一個既現實又是超現實的世界。³⁸

所謂「現實」，指的是施蛰存透過小說中的男性角色來反映出現實世界的男男女女。小說中顯現出對於慾望的壓抑以及情愛的追求同樣地也出現在現實世界中，只是我們的社會對於性與情慾是難以啟齒的，大部分的人不願意去談論，亦不願意去正視，甚至以自己擁有慾望而感到羞恥或罪惡。因此，施蛰存極力描寫人物的內心，營造出一個「超現實」的世界，藉由人物自己與自己不斷地對話將不敢說的、不敢做的慾望表現出來。透過言

³⁷施蛰存，〈鳩摩羅什〉，《十年創作集》，頁 80。

³⁸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：人民文學出版社，2010年初版），頁 159。

語，可以感受到人物的孤獨，他所愛慕的對象，所迷戀的肉體，所追求的戀愛，終究只是自我的幻想，而這段他自以為的「男女關係」更是不會有任何美好的結局。

從文本中顯示，男性尤其喜歡猜測女性的心理狀態，一方面對於有可能的戀愛關係而感到雀躍、無所適從；另一方面又惴惴不安，認為自己不會被愛。〈梅雨之夕〉³⁹是一個男子搭訕女子的故事。在下著梅雨的夜晚，男子面對無傘的女子提出了共撐雨傘的建議，並且想要護送她回家。兩人並肩行走的途中，男子不斷地興起各種桃色的想法：

我的鼻子剛接近了她的鬢髮，一陣香。無論認識我們之中任何一個人，看見了這樣的我們的同行，會怎麼想？……我將傘沉下了些，讓它遮蔽到我們的眉額。人家除非故意低下身子來，不能看見我們的臉面。這樣的舉動，她似乎很中意。⁴⁰

男子對著女子有種莫名的愛戀，一會兒覺得女子像妻子，一會兒覺得女子是初戀女友，甚至幻想著自己是女子的丈夫或情人了。男子的所有幻想其實都是自己的自作多情，因為小說中根本沒有流露出女子對於男子的其他想法，她只是個過客。同樣地，〈在巴黎大戲院〉⁴¹裡男子為了猜測女子對於自己的想法可是想盡各種辦法解讀，每一個動作、表情、言語都可以挑動男子的神經，但是最後依然沒有得到女子的任何回應，因此感到迷惘失措。男子對於女子的愛意相當濃烈，但礙於已婚的身分無法表明，同時也深怕破壞了與女子的友誼，他的愛情只允許在自我的世界裡吶喊：

我愛她，我已經愛她了啊！但是，我怎麼能告訴她呢？她會得愛一個已經結婚的男子嗎？我怕……我怕我如果告訴了她，一些些，只要稍微告訴她一些些，她就會跑了的。她會永遠不再見我，連一點平常的友誼都會消滅了的……⁴²

³⁹ 〈梅雨之夕〉描述男主角在下雨的夜晚對陌生女子搭訕，在共撐雨傘回家的路上，男子幻想著自己與女子發展的各種可能，最終隨著女子的瀟灑離去而全然破滅。

⁴⁰ 施蛰存，〈梅雨之夕〉，《十年創作集》，頁 148。

⁴¹ 〈在巴黎大戲院〉描述男主角與女性友人看電影時的內心想法，像是猜測女子的心情或女子對於自己的看法等，最終發現全部都是男子的妄想，女子看完電影即離去，留下錯愕難堪的男子。

⁴² 施蛰存，〈在巴黎大戲院〉，《十年創作集》，頁 155。

顯然地，這裡並非著重於道德與慾望的衝突，而是純粹地表現愛慾的本能，而這種本能硬生生地被壓抑住了，它無從釋放。在〈梅雨之夕〉與〈在巴黎大戲院〉中，可以看出施蟄存拋棄了直接描寫肉體慾望的書寫模式，與〈鳩摩羅什〉等篇不同，他更深刻地著墨於人物的精神與心理，力圖描寫主人翁的因為性壓抑所造成的精神上的苦悶。〈梅雨之夕〉與〈在巴黎大戲院〉中的主人翁都沒有姓名，他們就只是一個普通的男子，如同現實世界的眾多男子一般，他們對於性與情慾極度的壓抑，也造就了內心的絕對孤獨。

本章節所提到的郁達夫與施蟄存的小說中，主角皆為男性，他們始終在「社會」以及「道德」的約束下生存，因此與「性」相關的行為或想法皆被壓抑了，使得身體與精神無法和諧共處，時常感到苦悶、孤單與傷感。在文本中，主角面臨各種的「犧牲」與「選擇」，例如國家與情慾、宗教與情慾、信義與情慾等難題，而通常被捨棄的都是與情愛、慾望相關的議題。無論主角是否真正與慾望對象發生性關係，只要興起有關於「性」的幻想或投射，皆使主體產生焦慮的情緒。佛洛伊德談到「自我」與「外界」、「本我」的慾望以及「超我」的嚴厲性之間所生成的焦慮，他說：

自我只是服從快樂原則的警告。另一方面，我們還能說明，在自我害怕超我的背後究竟隱藏著什麼；自我害怕的是良心。⁴³

這裡談到的「良心」，即為社會上規範的「道德」。人類自小受到外在世界的教化與規範，因而培養出適應於生存在社會上的「規則」，一旦違反了規則或多或少都會產生自我譴責的心理。然而，「慾望」作為人性的「本能」，卻是與這些規則相互違背的，況且個人的慾望無法隨時隨地得到滿足，它必須被限制。因此「自我」成為兩端協調的橋樑，必須不斷地「犧牲」與「選擇」，而「性」與「情慾」是率先被犧牲的，它們被社會視為不潔、阻礙、汙穢，甚至是妖魔化的象徵。

「性」與「情慾」之所以被厭惡乃是現代社會體制下建構出的產物，並非源自與生俱來的排斥，因此將它們從人類的生命取出與劃清的作為，實際上是違反本性的行為，也是對於主體的破壞與閹割。小說中的主角縱使壓抑了內心的慾望，但他們卻沒有獲得理想上的成功或是心情上的安定，而是走向失敗與滅亡。郁達夫小說中神經兮兮、萎靡

⁴³車文博主編，〈自我與本我〉，《弗洛伊德文集·第四卷》（長春：長春出版社，1998年2月初版），頁177。

不振、易怒易哭的男子；施蛰存小說中優柔寡斷、自相矛盾、善妒善嫉的男子，皆是精神衰敗、歇斯底里，被情慾折騰得不成人形的男性，他們是小說中的人物，亦是現實生活中的人物。

第三章 慾望的投射

——女性的幻像與分歧

1920 年代的文壇吹起了一股「私小說」的風氣，作家以半自傳的書寫模式，曝露了自己的情愛慾望，以及對於女性身體的渴求。身體在某種程度上又暗示著「性」，暗示著潛意識中對慾望與禁忌在內心產生的衝突。¹女性的容貌與身體一直以來是文學活動中書寫的對象，尤其是從男性作家的目光出發再現出女性的形象，而這種女性形象是透過男性對於女性的身體慾望被塑造出來的。作家以男性的視覺邏輯企圖進入女性私密的範圍，無論是透過整體或局部、可見或不可見、外表或內在、明喻或隱喻等描寫手法，所建構與想像的女性皆成為了男性慾望的投射。

男性作家與文本中的男性人物共同譜出男性心目中的女性樣貌。女性成為了慾望的象徵，亦作為被觀看的客體存在，並透過各種形象以滿足男性的需求。佛洛伊德對於男性戀愛對象的選擇，將女性分為幾種類型，而針對某些特定男性的愛情觀，也就是他所謂的「畸戀」，更是將女性分為兩種典型。一種是「被佔有的」，這類的女性總是已有家庭生活，或是有穩定交往的對象，她的身分可以是別的男人的妻子、未婚妻、女朋友等。在這類的女性身上，可以見到的是男性對於「母親形象」的投射，將這些女子視為母親的替身，她們是家庭式的，擁有身分的。一種是「淫蕩的」，有如妓女般充滿誘惑的女子，雖然可以滿足感官的刺激，同時卻是遭一般人所看不起。

佛洛伊德提出的兩種女性類型是互相衝突的，他認為第一種女性滿足了男性的「敵對情感」，可以享受與其他男性爭鬥的過程；第二種女性的浪蕩性格容易吸引其他男性的目光，因而帶來了「嫉妒情緒」，在嫉妒的同時也促使了女性的

¹柯倩婷，《身體、創傷與性別——中國新時期小說的身體書寫》（廣州，廣東人民出版社，2009年6月），頁5。

價值。²對於這種女性的二分法表述，周蕾在〈愛（人的）女人——被虐狂、狂想和母親的理想性化〉提出女性身分的弱勢：

這種二分法令人不安的地方是除了將男性的力必多動力加以劃分之外，更是帶來男性加諸於女人身上、略見刀鋒的道德觀。女人在這個觀念下如果不是敬愛和性無能的接受者，便是肉欲及鄙夷的接收者，因為在佛氏的體系中，被理想化和感官愛欲是互相排斥的。³

周蕾透過佛洛伊德對女性的劃分，闡述女性在劃分底下所呈現的形象與作用，並將女性的類型以「母親」與「妓女」區別。本章以佛洛伊德與周蕾的概念為出發點，試圖分析郁達夫與施蛰存文本中的女性形象，進而將女性區分為「聖女」與「魔女」兩類。

第一節 理想與崇高的聖女形象

社會尤其要求女人必須具有各種美德，所謂的「理想」形象，其實是社會所建構的形象——溫柔、端莊、有禮、守節。男性在對女性做評價時，就是用這些「女性特質」去檢視的，符合這些標準的女性就是「賢妻」，或為「良母」。這一類型的女性，往往使男性動情，卻同時帶著一定程度的距離感，或是難以靠近的冷冽感，與尋常容易接觸的風塵少女形成了反差。李玲認為：

這類男作家心目中的理想女性，把中國文學傳統中「佳人」與「母親」相分離的兩種理想女性整合為一體，剔除了「佳人」身上的風塵味與「母親」身上的無性化特徵，成為美與愛相結合的受難天使，是男性心目中的理想愛人，在族系上更接近西方文學中的天使型女性。⁴

²佛洛伊德著，林克明譯，〈畸戀——男人的對象選擇之一異型〉，《性學三論·愛情心理學》（台北，志文出版社，1990年5月再版），頁139。

³周蕾〔Rey Chow〕著，〈愛（人的）女人——被虐狂、狂想和母親的理想性化〉，《婦女與中國現代性——東西方之閱讀記》（台北：麥田出版有限公司，1999年11月初版），頁265。

⁴李玲，《中國現代文學的性別意識》（台北：秀威資訊科技，2011年4月初版），頁23。

可見，理想女性必須擁有「性的魅力」，足以吸引男性，同時卻不能有「性的解放」，必須潔身自愛。這是男性自我投射的女性形象，並非是女性自我實現的結果，然而在文本中卻反覆出現此類形象，足以顯現男權主宰性別的事實。

郁達夫在日本寫作的時期，始終心繫著遙遠的故國，國家的孱弱與個人的苦悶形成強烈的對照關係。小說的男性角色在面對「愛情」與「性」時的懦弱，以及在面對「女性」時的卑微，無疑將國家與戀愛、國家與性別的關係聯繫起來了。

〈銀灰色的死〉與〈南遷〉中的女性帶有「救贖」的色彩，對於心情低落、孤苦無依的男性而言，她們的出現不僅抒解了抑鬱，更是帶來心靈上的寄託。

〈銀灰色的死〉描述日本留學生 Y 君懷念在中國病逝的妻子，同時暗戀酒館的女兒靜兒。在小說中，Y 君的形象是個清瘦的青年，不僅臉色灰白，顴骨凸出，並且有著深深的眼窩，而這種生理的缺乏其實源自於心理的狀態。Y 君身為異鄉人，思念故鄉、故人的情緒透過流連酒家的行為得以排解，而靜兒則是最好的傾訴對象，因此逐漸地對靜兒產生愛慕。透過 Y 君的視角，觀察到的靜兒是這樣的：

靜兒今年已經是二十歲了。容貌也只平常，但是她那一雙同秋水似的眼睛，同白色人種似的高鼻，不知是什麼理由，使得見她一面過的人，總忘她不了。並且靜兒的性質也和善得非常，對什麼人總是一視同仁，裝著笑臉的。⁵

Y 君到酒館尋歡確實享受著與酒女們的肉體歡愉，但對 Y 君來說靜兒是個特別的存在，在面對靜兒的時候，他除去了純粹肉體的觀感，取而代之的是精神上的寄託。靜兒不帶侵略性的外貌，以及性格上的溫婉，使得 Y 君對她產生安全感與依賴感，成為互相勸慰的朋友，可以傾訴心事，也可以安靜的陪伴著。

事實上，Y 君將靜兒作為一個情緒發洩的出口，將平常壓抑在心裡，或是無法向他人言喻的話語，都一股腦兒地對靜兒說。在這之中，最讓 Y 君掛心的依然是他病逝的妻子。妻子的病逝，無疑對 Y 君是個莫大的打擊，除了懷念之外，更多的是愧疚：緊張的婆媳關係、夫妻間的遠距離戀愛，至於變賣妻子的遺物。Y 君作為丈夫的角色是不稱職的，因此他透過不斷地重述與妻子的回憶，試圖讓自

⁵郁達夫，〈銀灰色的死〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 5。

己不那麼愧疚，讓自己能夠原諒自己。然而，在這段「懺悔」的過程中，他對於靜兒的態度也有所轉變，從無所不談的「朋友」，變成「暗戀者」。

靜兒親切的形象與妻子是有重疊的，她們皆具有溫柔的母親形象，並且擅於傾聽，面對帶有懺悔式的告解話語，她們總以安慰取代責罰，以理解取代棄嫌。因此，當 Y 君耳聞靜兒即將嫁人的消息時，他感到無比哀傷與自憐：

等了半點多鐘，靜兒還盡在那裡同那男人說笑，他等得不耐煩起來，就同傷弓的野獸一般，匆匆的走了。自從那一天起，到如今卻有半個多月的光景，他還沒有上靜兒家裡去過。同靜兒絕交之後，他喝酒更喝得厲害，想他亡妻的心思，也比從前更加沉痛了。⁶

他將自己形容為傷弓的「野獸」，表示心中的悲痛已經把自己折磨得不成「人形」了。靜兒作為填補妻子空缺的存在，逐漸地療癒了 Y 君的傷口，並且試圖將 Y 君從痛苦的深淵裡「救贖」出來。然而，靜兒即將結婚的事實無疑形成第二次的打擊。從表面上來看，靜兒結婚將導致 Y 君再次孤身一人，不再有人可以訴說心事；從深層面來談，靜兒的離去也同時代表著妻子「真正」離去的事實。Y 君除了透過反覆述說與妻子的回憶來沖淡愧疚感，另一方面也以重述記憶來牢記他們的過去。對於 Y 君而言，靜兒是一個媒介，因為有她所以那些話語得以被說出；靜兒也是一個投射，最後甚至與妻子的面貌混淆，形成現實與虛擬不分的局面。Y 君對靜兒的欽慕之情是不在話下的，然而這段戀情最後仍以失敗作收，腦溢血而死的 Y 君象徵了愛情與生命的雙重消逝。

〈南遷〉中的 O 小姐如同〈銀灰色的死〉中的靜兒，有著「救贖」的作用。男主角伊人因為被日本婦人欺騙了感情，所以精神和肉體都衰弱不堪，他經常回想起過去被傷害的經驗，陷入悲傷的情緒裡，難以自拔的落淚、自怨自艾。O 的出現讓他的生命再度興起了希望，他在 O 的身上看到與尋常女子不同的氣質，「他對 O 的心，覺得真是純潔高尚，並無半點邪念的樣子。」⁷每當伊人對 O 有精神之外的慾望，就會以《聖經》來轉移注意力，他認為雖然自己對 O 產生了生

⁶郁達夫，〈銀灰色的死〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 6。

⁷郁達夫，〈南遷〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 68。

理的慾望，但卻不應該對她有肉體上的幻想。這裡所引用的聖經，清楚地顯示出伊人的決心與堅持：

But I say unto you, that whosoever look the on a woman to lust after her hath committed adultery with her already in his heart. And if the right eye offend thee, plunk it out, and cast it from thee; for it is profitable for thee that one of they members should perish, and not that thy whole body should be cast into hell.⁸

對伊人而言，O 是聖潔的存在，倘若不小心對她犯了淫念，寧願挖去眼睛，因為「損失身體的一部分比整個身體陷入地獄要好得多」。作為一個知識分子，伊人對於未知的宗教是有疑慮的，同時也懷疑著上帝的存在，儘管如此，他還是想起了《聖經》的教誨，也就是說，如果「上帝」可以使他擺脫「惡魔」，那麼他是願意嘗試的。伊人與 O 並沒有太深的交情，僅有一次偶然在海邊遇見，兩人一同散步聊天。伊人滔滔不絕地講了自己的病情、過去悲哀的歷史，在憂傷的情緒下唱了歌德的《迷娘的歌》（《MIGNON》），甚至在 O 的面前流下了眼淚。事實上，O 並沒有說太多自己的事，與其說是聊天，不如說是伊人單方面的傾訴，而 O 則是扮演著傾聽的角色。

〈銀灰色的死〉與〈南遷〉的女性，靜兒和 O，皆是善於陪伴男性的角色，她們的形象十分相似，是個安靜的、溫柔的、善解人意的女性，正好符合這些受傷的男性的需求與期待。伊人更是直接將 O 視為「天使」，需要她來拯救自己：「O 呀 O，你是我的天使，你還該來救救我。」⁹「救贖」包括著至少兩個部分：其一，男性以追求女性來弭平過往的傷痛，或是撫慰悲傷的回憶；其二，男性透過與女性交往來沖淡身處異鄉的孤寂感。男性以弱者的形象出現，向女性傾訴痛苦，呼告悲傷，他們透過女性的撫慰來尋找出口，女性扮演著呵護的角色，陪伴男性走出低潮，試圖走向新生，邁向光明的未來。

⁸郁達夫，〈南遷〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 68。英文的翻譯引用《沉淪》（台北：風雲時代股版股份有限公司，2010 年 7 月初版），頁 120，注 9。《馬太福音》第五章第 27 至 29 節：但是我告訴你們，看見婦女而生淫念的，在心裡已經跟她犯姦淫了。假如你的右眼使你失足，把它挖出來，扔掉；損失身體的一部分比整個身體陷入地獄要好得多。

⁹郁達夫，〈南遷〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 73。

在施蛰存的小說中，聖女的風貌可以是另一種想像。這類女性並不是以溫柔撫慰的形象出現，而是以冷傲脫俗的形象現身，她們既非是「家庭式」的居家婦女，亦非是浪蕩的、隨便的風騷女子，取而代之的是擁有自我主見，不必依附他人，跳脫既定範疇的女性，並且具有神秘且捉摸不定的特質。〈梅雨之夕〉與〈在巴黎大戲院〉中的女性可以為此類代表。這兩篇小說中的男主角均為已婚，前者是在街上邂逅一個陌生女子；後者是與女性友人私下約會，兩者均盡力想辦法抹掉自己已婚的身分，並且在內心幻想與女方進一步交往的可能，但是結果都是失敗的。整體而言，相較於郁達夫小說中的女性，施蛰存描寫的這類女性所呈現出的形象更為模糊，文本中對於女性的容貌、行為並未做出過多的描述，她們說的話很少，甚至是沒有話好說的，取而代之的是難以靠近的距離感，以及安靜沉穩的態度，讓男性望之卻步，同時也被吸引著。〈梅雨之夕〉透過主角的觀察如此形容陌生女子：

她走下車來，縮著瘦削的，但並不露骨的雙肩，窘迫地走上人行路的時候，我開始注意著她的美麗了。美麗有許多方面，容顏的姣好固然是一重要，但風儀的溫雅，肢體的停勻，甚至談吐的不俗，至少是不惹厭，這些也有份兒，而這個雨中的少女，我事後覺得她是全適合這幾端的。¹⁰

事實上，主角對這位女子是一無所知的，僅從外在的面貌與身形就對女子產生了好感，在與她搭訕的過程中，又將她與年少時的初戀或妻子的影像重疊了。主角對於女子的投射皆是在真實之外的想像，這使得女子本身的形象更為薄弱，她成為一個虛妄性的存在，隨著梅雨的降下而出現，亦隨著梅雨的停歇而消失。

〈梅雨之夕〉與〈在巴黎大戲院〉中，儘管對於女性的刻劃並不深刻，但她們皆有個共同的特質，即是「獨立」的形象，尤其表現在兩性交往之中，男性於此遭受到主權的挑戰，以及被拒絕的威脅。〈梅雨之夕〉中的男子替沒有帶傘的女子撐傘，一方面想要展現男性風度，另一方面想要與女子有更深入的認識，但

¹⁰施蛰存，〈梅雨之夕〉，《十年創作集》，頁 146。

沒想到待雨一停歇，女子就謝絕了男子的護送，態度堅決地與男子分別，使得男子被震懾得呆了：

——謝謝你，請回轉罷，再會。……她微微地側面向我說著，跨前一步走了，沒有再回轉頭來。我站在中路，看她的後形，旋即消失在黃昏裡。我呆立著，直到一個人力車夫來向我兜攬生意。¹¹

同樣地，〈在巴黎大戲院〉中的女子與男子一同看完電影後，也是與男子直接分開，沒有半點拖延：

為什麼她今天這樣客氣？她為什麼一定不肯去吃些點心？她還送都不要送，獨自雇了車走了。我本來倒預備送她到家裡的。¹²

女子的離開皆是直接的、瀟灑的表達，並沒有依依不捨的情緒，使得兩性之間的主控權落在女性手中。顯然地，這類女性所具有的「特別」本身就是一種誘惑，深深吸引著男性的目光。然而，在彼此之間卻有道溝渠阻擋著，而兩者間的距離則塑造出「崇高」的氛圍，「可遠觀而不可褻玩」可以用來形容這類女性。

在郁達夫和施鰲存小說中所塑造的女性「聖女」形象，可以有兩個層面：如果說郁達夫小說中帶有「救贖」形象的女子是用來撫慰男性，帶領他們走向光明；那麼施鰲存小說中「獨立」的女性形象則是男性所期待自己呈現出來的樣子。也就是說，男性亟欲跳脫出孱弱的、卑微的形象，除了期待自己被他人所拯救，也期待可以自救——透過另一性別的形象來反觀自己，透過凝視他人來建構自己。

第二節 誘惑與恐懼的魔女形象

相對於正面的女性形象，負面的女性形象也是男性作家書寫的主題，李玲在討論這類女性時，用「惡女」這個詞彙來界定，他認為：

¹¹施鰲存，〈梅雨之夕〉，《十年創作集》，頁 151。

¹²施鰲存，〈在巴黎大戲院〉，《十年創作集》，頁 158。

把女性之惡主要界定為她們對傳統婦德的僭越，表明中國現代男作家對現代女性人性的價值判斷，首先遵循的還是封建從夫道德，其次才是現代啟蒙、革命原則；男性的啟蒙、革命原則並沒有打破囚禁女性的封建從夫道德，並沒有真正把女性從第二性的附屬性生存中拯救出來，並沒有賦予女性與男性同等的主體性地位。¹³

作家在書寫男性的負面形象時，諸如表現消極、被動、自怨自艾，至於生理和心理的疾病與失調，多是採取同情與理解的態度，而造成這些負面形象的原因多數是與國家、社會等外在因素互為聯繫的，兩者形成互喻的關係。然而，在表現女性的負面形象時，卻脫離不了道德判斷，並且與「身體」和「性」息息相關。

男性自身可以表現出對於慾望的渴望，並且以各種方式滿足或追求性與愛，甚至將擁有「女人」視為完整的主體，是男性維持自尊的一部分。同時，男性亦可以用肉欲的、情色的目光凝視女性，隨心所欲地將女性形塑成自己想要的模樣。然而，女性卻無法自我展示，凡是自我展示或輕易暴露情愛慾望者就成為了負面的代表。一直以來，女性受到了雙重的壓迫，消融了她們的主體性：一來必須成就男性的期待，依照男性的標準塑造自己成為「理想」的形象；二來受到傳統的價值判斷，無法脫離外在的壓力與框架，必須隱藏自己的慾望與情感。柯倩婷在說明「身體」的意義時，如此表示：「身體的意義總是在特定的社會、文化、人際關係之中建構出來的，小說對身體的想像與描寫其實是對身體意義的再建構。」¹⁴因此，小說中所書寫的女性雖然是虛構的存在，但透過女性形象的表現，進而反映出現實社會上為女性設立的標準，以及如何界定出女性的良善或是敗德。

本文對於女性負面形象的界定，使用了「魔女」一詞。與李玲的「惡女」意義相同之處在於，這些女性同樣有著僭越婦德的表現，甚至是被視為不忠貞的、荒誕的、淫亂的。除此之外，「魔女」在兩性關係上占據「主動」的地位，她們大膽的暴露欲望，以美貌和言行「誘惑」男性，使他們違背倫常、擾亂心志、促使犯罪等，進一步的可以成為他們內心的魔障，導致不安、煩惱與恐懼的情緒，是男性避之不及的女性類型。

¹³李玲，《中國現代文學的性別意識》，頁 48。

¹⁴柯倩婷，《身體、創傷與性別——中國新時期小說的身體書寫》，頁 5。

「魔女」的類型又可分為數種，諸如妓女、蕩婦，甚至是完全妖魔化的女性，以下分別討論。首先討論的是「妓女」，在這裡要特別說明的是，並非所有的妓女都符合「魔女」的形象，這裡討論的「妓女」，必須是充滿誘惑性的、主動大膽的，整體而言帶有「美」的女性特徵。以此觀之，郁達夫〈茫茫夜〉以及〈秋柳〉中的妓女海棠¹⁵就不符合討論的範疇了。施蛰存〈鳩摩羅什〉裡的孟嬌娘，可以說是典型的「魔女」。孟嬌娘首次出現的場所是在鳩摩羅什講經的大殿，伴隨著男子的起鬨與歡迎，有人用輕挑的言語調侃她，或是以隨便的態度碰觸她的臀部，但她依然帶著嫵媚的姿態與笑容回應眾人。她登場時宛如花蝴蝶一般，穿梭在眾多男子之中，顯現出她著名的程度。大家管她是「放浪的女人」，而她的放浪不僅誘惑著市井上的普通男子，同時也使鳩摩羅什的心動搖了：

他從人叢中的狹路上走進去，凝視著每一個人。每一個人心裡吃了一驚，好像一切的隱事被他發現似的。他走進去經過那個放浪的女人身旁。他也照例地看了一眼，出於不意的是這個大膽的女人並不覺得吃驚，她受得住他的透心的凝視，她也對他笑了一笑，她的全部的媚態，她的最好的容色，在一瞬間都展露給他。他心中忽然吃驚著，全身顫抖了。¹⁶

鳩摩羅什並非是普通的僧人，而是學識豐富、德高望重的高僧，透過他眼神的凝視，彷彿可以被看穿內心脆弱或隱藏的秘密。鳩摩羅什希望透過講經授業來感化世俗的百姓，使人心向善、平和。因此，他的目光應該是堅定不移的，不會輕易受到外界的干擾，並且帶著正氣凜然的態度，而這也可以顯現出他修道的成果。然而，鳩摩羅什沒有想到的是，因為隨便一個女人的笑容、媚態與容顏居然使他的心有所動搖，甚至感到吃驚與顫抖。孟嬌娘的出現使得鳩摩羅什的心志開始產生裂痕，縱使實行肉體的禁慾，卻難以約束內心的衝動。

¹⁵在〈茫茫夜〉、〈秋柳〉中，海棠的形象並非年輕美麗的妓女，而是不好看的、年紀大的、客少的妓女。男主角質夫原先只是需要一個可以聊天的女性，並非要與海棠發生關係，而後由於海棠的木訥和忠厚，更覺得憐惜，甚至感到同情。因此，海棠完全不符合「魔女」的形象，也可打破女性作為妓女就一定是「魔女」的必然關係。按：於後文會有更詳細的文本分析。

¹⁶施蛰存，〈鳩摩羅什〉，《十年創作集》，頁 75。

從那之後，鳩摩羅什的腦海裡一直重複出現孟嬌娘的身影，有時與亡妻的身影重疊，有時又幻化成眾多宮女的其中之一。鳩摩羅什號稱自己中了「魔難」，又說這是「孽障」，其實這些就是「慾望」的興起，也就是深受女子的誘惑所導致的結果。他在孟嬌娘身上看到的是沉淪、肉欲，是阻礙自己修行的障礙。隨著孟嬌娘的幻象日益嚴重，鳩摩羅什也難以抗拒了，對於亡妻的「愛」以及生理本能所嚮往的「慾」，使得亡妻與孟嬌娘的身影彼此相混，越來越無法分離，以至於分不出真實或虛幻。

第一眼他看見的是如昨日一樣地在前排坐著的幾個宮女，而在那個妓女所曾坐過的座位上，他所看見的是什麼？這是使他立刻又閉上了兩眼的。……他的妻的幻像又浮了上來，在他眼前行動著，對他笑著，頭上的玉蟬在風中顫動，她漸漸地從壇下走近來，走上了講壇，坐在他懷裡，做著放浪的姿態。並且還摟抱了他，將他的舌頭吮在嘴裡，如同臨終的時候一樣。¹⁷

雖然，鳩摩羅什沒有與孟嬌娘發生肉體關係，但孟嬌娘的誘惑的確使得鳩摩羅什進入了「慾」的世界。這裡所講的「誘惑」，是從「心」開始被勾引的，也從「心」開始潰敗的，因而進入肉體交纏的世界，縱使知道自己不能這樣墮落下去，卻也無法離開慾望的深淵。鳩摩羅什的罪惡感來自於他遊移於肉體與精神之間，既想要做個受人尊敬的高僧，又想要擁有普通人的情愛慾望。相反地，孟嬌娘只需要沉溺在肉體的歡愉中，她是個歡樂、幸福、青春的女人，沒有靈魂，也不需要靈魂，因此她沒有罪惡感，不需要對誰負責。然而，這樣的刻畫使得孟嬌娘稱不上是個「人」，她似乎只是個乘載慾望的物件，或是做為慾望本體的存在。

再來談的是「蕩婦」類型。這類型的女子雖然是有夫之婦，卻無法遵守身為「妻子」的規範，反而表現出慾求不滿，或是嚮往與其他男子發生肉體關係。普通男性一般無法接受這類女性，並且以「隨便」、「淫蕩」、「敗德」等貶斥的詞語形容。施蟄存〈石秀〉中的潘巧雲可以為例。〈石秀〉一文中，藉由石秀的角度觀察潘巧雲的種種，無論是嫵媚的姿態、悅耳的聲音、姣好的身材均深深地吸引

¹⁷施蟄存，〈鳩摩羅什〉，《十年創作集》，頁 80。

住石秀的目光。文本中花了相當大的篇幅去描寫潘巧雲的媚態，有意無意的誘惑與試探，使得石秀終日心神恍惚，因而將潘巧雲視為「妖婦」。像潘巧雲這類的有夫之婦是比妓女更危險的，她更是代表著一道無法跨越的禁忌——亂倫悖德的挑戰。石秀形容潘巧雲像是一盞鴆酒，「是明知其含著劇毒而又自甘於被它的色澤和醇郁所魅惑的」¹⁸，認為她全身充滿著慾望，同時也象徵著危險。

除了隱晦的暗示，或是石秀自身欲望的幻想與投射之外，潘巧雲作為一個「魔女」型的蕩婦代表，更是有著直接且大膽的表現。在文本中，兩人在同一屋子所散發的曖昧情愫達到最高點。潘巧雲先發制人地詢問石秀是否已婚，而當石秀羞澀地否認後，潘巧雲以誘惑的表情取代了言語的回答，試圖引誘石秀犯罪。

俯視的石秀抬起頭來。分明地看出了浮顯在她美豔的臉上的是一痕淫褻的，狎昵的靚笑。從她的眼睛裡透露了石秀所從來未曾接觸過的一種女性的溫存，而在這溫存的背後，卻又顯然隱伏著一種欲得之而甘心的渴望。同時，在她的容貌上，又盡情地洩露了最明潤，最映麗，最幻想的顏色。而在這一瞬間的美質的呈裸之時，為所有的美質之焦點者，是石秀所永遠沒有忘記了的她的將舌尖頻頻點著上唇的這種精緻的表情。¹⁹

在這個封閉的時空下，潘巧雲拋棄了自己作為人妻的身分，直接地向石秀傳遞肉體上的暗示，引誘石秀跨越禁忌的邊線。面對潘巧雲「不守婦德」的行為，石秀雖然感到興奮莫名，卻也同時感到慌亂，因為「妻子」應該具備著多種美德，而這種蕩婦型的女子卻是不符合常規的。對石秀來說，潘巧雲是難以定義的，她破壞了一般社會上對於妻子的界定，成為了一個異類。於是，石秀必須找到潘巧雲「出格」的理由，這個理由是大眾可以接受的，也可以替自己因為美色而興起慾念的錯誤找到藉口。在文本中，藉由鄰居的口耳相傳，石秀聽見潘巧雲或許是勾欄裡出身的，「勾欄」成為最好的標籤，彷彿潘巧雲所有的言行舉止都可以從中得到答案：因為出身於勾欄，所以德行必然不端；因為出身於勾欄，所以好勾引男子；因為出身於勾欄，所以不必在意對方是有夫之婦了。簡單來說，潘巧雲因為出身於勾欄的身分，所以無論她是人妻與否，她的血液裡已然存在著放蕩的因

¹⁸施蟄存，〈石秀〉，《十年創作集》，頁 104。

¹⁹施蟄存，〈石秀〉，《十年創作集》，頁 108。

子，從此與負面的形象牽連在一起，成為一個專門誘惑男性的「魔女」。然而，石秀與潘巧雲的關係雖然曖昧，畢竟還是沒有發生肉體關係，石秀對於潘巧雲的渴望與嫉妒，最終皆隨著潘巧雲的死亡而殆盡了。

真正與蕩婦型的女性發生肉體關係的，以郁達夫〈南遷〉為例，描述的是中國留學生伊人失戀後的心理創傷。伊人在東京的租屋處認識了房東的義女 M 夫人，M 雖然是有夫之婦，卻試圖以表情和動作誘惑伊人。兩人首次見面時，「伊人對她看了一眼，她就含了微笑，對伊人丟了一個眼色。」²⁰這裡特別使用「丟」這個動詞，表示不是單純的交換眼神，而是一種隱晦的信號、一種男女之間的暗示了。伊人與 M 雖然是房客與房東女兒的關係，但同時也居住在同個屋簷下，因此很容易地觀看到對方的行動，但 M 卻總是毫不遮掩自己的身體，每日梳洗時大方地裸露自己的上身，使得伊人「不得不」承受肉體上的誘惑。M 的裸露無疑是刻意的計畫，漸進式地瓦解伊人的心房，並且成功地挑起他的慾望：

有一天午後，伊人正在那裏貪午睡，M 一個人不聲不響的走上扶梯鑽到他的帳子裏來。她一進來帳子伊人就醒了。伊人對她笑了一笑，她也對伊人笑著並且輕輕的說：「底下一個人都不在那裏。」伊人從蓋在身上的毛毯上裏伸出了一隻手來，她就靠住了伊人的手把身體橫下來轉進毛毯裏去。²¹

M 不僅積極的誘惑伊人，更是主動的投懷送抱，雖然在文字敘述中並沒有明顯地寫出兩人發生的肉體關係，但伊人與 M 的關係的確從曖昧之情進展到肌膚之親。M 明明是有夫之婦但卻與其他男性發生性行為，並且以此為樂，毫無羞愧之情，顯現出她與一般女性的不同之處。社會道德的建構之下，這樣的行為毫無疑問的被視為十惡不赦的「蕩婦」或「淫婦」，M 更是擁有多個性伴侶，除了伊人之外，與 W 君也有親密的關係：

到十二點鐘的時候，他聽見樓底下的 M 的房門輕輕兒的開了，一步一步的 M 的腳步聲走上她的間壁的 W 的房裡去。噤哩咕嚕的講了幾句之

²⁰郁達夫，〈南遷〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 69。

²¹郁達夫，〈南遷〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 70。

後，M 特有的那一種嗚嗚的喘聲出來了。伊人正好像被潑了一身冷水，他的心臟的鼓動也停止了，他的腦裡的血液也凝住了。他的耳朵同犬耳似的直豎了起來，樓下的一舉一動他都好像看得出來的樣子。W 的肥胖的肉體，M 的半開半閉的眼睛，散在枕上的她的頭髮，她的嘴唇和舌尖，她的那一種粉和汗的混和的香氣，下體的顫動……他想到這裡，已經不能耐了。²²

相較於 M 與伊人，M 與 W 的床第之事描寫得鉅細靡遺，尤其是透過伊人的聽覺、經驗與想像，更顯得荒淫不堪。這樣的安排使得 M 身體的隱蔽性完全公開，她的身體成為男性觀看的對象，但同時這也是 M 營造自己身體價值的結果。M 擅用自己的身體，換取慾望對象，換取肉體之歡。

由此觀之，M 其實是把男人作為消遣的玩物，因為丈夫在外工作，所以藉由誘惑居住在家裡的房客，撫慰她寂寞的時光。無論是伊人或是 W 君，都是她眾多玩物之一，M 是處處留情的花蝴蝶，她展露自己的肉體，也渴求男性的肉體，她想要的是「性」，並非「愛」。也就是說，M 不是屬於任何人的，因為她不受道德的約束，也不以守節、守貞為榮，她只是縱情地享受性愛。伊人卻不是這樣想的，他幻想的是擁有一段美好的戀情，縱使 M 不屬於任何人，但伊人卻只屬於 M，所以當他發現 M 被其他男人佔有的時候，他是無法接受的，除了痛苦、悲傷、悔恨，更是感到背叛的滋味。

最後討論的是「妖魔化」的類型。這類的女性是概念性的存在，她們不是現實生活上真正的人類，而是幻化成各種慾望對象，以男性所懼怕的妖、魔、鬼、怪的身分現形，同時帶著神秘的氣質與美豔的外表，試圖欺騙、誘惑男性，成為男性內心的魔障，最後造成精神上的潰敗。妖魔化的女性已經是社會體制外的群體，男性因為她們的浪蕩與熱情感到新奇、迷戀或擁有濃烈的佔有欲；然而，正是因為她們的不羈，使得男性同時有著恐懼與不安，深怕自己失去兩者之間的主控權。以施蟄存〈魔道〉、〈夜叉〉中的女性為例，她們宛如魑魅魍魎，如影隨形的跟隨著男性，並且以各種慾望對象呈現在男性面前，使得男性在現實與虛幻之

²²郁達夫，〈南遷〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 72。

間迷失自我。〈夜叉〉的主角卞士明在病床上的囁語：「可怕的女人，這怪女人，你不要走過來！」²³可以說是男性對妖魔化的女性最深層的恐懼與不安。

〈魔道〉、〈夜叉〉中的男性皆是具有疑心病或幻想症的神經敏感者，他們一方面容易受女性的誘惑，一方面又對女性有所畏懼，因此當他們在面對魔女型的女性時，雖然對於妖魔化的外表或行為感到顫慄，卻仍然瘋狂迷戀著。也就是說，他們所追求的慾望是極致的，其中包括了未知、危險，甚至死亡，但他們卻寧願在恐懼與狂喜之間穿梭。姚玳玫認為，這種情況可以視作為「著魔」，是人物陷入性欲望迷障中的一種比喻，「魔」既是人物心中的根性，又是外在於人物的一種蠱惑。²⁴因此，女性在此象徵的就是慾望本身，她們具有強烈的性吸引力，不斷地幻化成各種慾望對象，變形、消散且再生；反之，她們的思想、個性、內在都是不重要也不需要被知道的。

〈魔道〉²⁵裡的男主人翁「我」在火車上遇到一位黑衣老婦，卻沒想到接下來的幾天內，老婦宛如惡夢般纏身，如影隨形的跟隨著「我」，或遠或近，並且幻化成各種慾望對象，造成「我」心理與精神上的恐慌。對於「我」而言，老婦是神祕的、怪誕的，甚至是擁有魔法的妖婦：

這個龍鍾的老婦人，佝僂著背，臉上打著許多邪氣的皺紋，鼻子低陷著，嘴唇永遠地歪換著，打著顫震，眼睛是當你看著她的時候，老是空看著遠處，雖然她底視線會得被別人坐著的椅背所阻止，但她卻好像擅長透視術似地，一直看得到 the eternity。而當你的眼光暫時從她臉上移開去的時候，她卻會偷偷地，——或者不如說陰險地，對你凝看著。²⁶

使「我」感到不安的並非只是老婦陰鬱的外表，老婦「凝看」的行為更是令人感到恐懼。「凝看」作為故事的開始，同時也是故事的結束，老婦不斷地在各個場所出現，時而充滿誘惑，時而充滿恐懼，反覆地挑動「我」內心的慾望與衝動。

²³施蛻存，〈夜叉〉，《十年創作集》，頁 191。

²⁴姚玳玫，《想像女性》（北京：中國社會科學出版社，2004 年 7 月初版），頁 216。

²⁵〈魔道〉描述男主角從都市往鄉野的火車上遇到一位黑衣老婦，讓他感到很不自在。之後老婦如影隨形的跟著他，並且幻化成各種女性，使得男主角的精神受到莫大的影響，最後以主角女兒的死去作為結束。

²⁶施蛻存，〈魔道〉，《十年創作集》，頁 159。

當老婦幻化成慾望對象時，「我」就會陷入情慾的衝動之中，並且迷失於現實與虛幻的二重世界，進而墜入與「妖婦」戀愛的幻想情境裡。老婦在〈魔道〉中，幻化成三位不同的女性：木乃伊、陳夫人、咖啡女。她們皆身著「白」衣，白色所象徵的純潔總是美好的，這種如夢似幻的氛圍使「我」輕易地墜入夢境中，夢境裡同時摻雜著「紅」的色彩，彷彿慾望在兩人純淨的世界中綻放、發散及擴張，最後完全地使「我」陷入了魔網，甚至忘記老婦的「黑」所帶來的恐懼。慾望不受限於時間和空間的隔閡，可以橫貫古今，它們沒有固定的形式，可以以各種樣態展現。在火車上，「我」望著窗外的風景回溯到古代，幻想著與木乃伊戀愛，卻突然畏懼木乃伊可能是老婦的化身，「如果這個美麗的王妃的木乃伊是這妖婦的化身呢？……那可就危險了，」「難道這個老婦人真會得變作美麗的王妃的木乃伊嗎？雖然妖法是可信的，但是我終不相信她會變作美麗的少婦。」²⁷由此可見，黑衣老婦對於「我」的精神上的影響是極大的，「我」下了火車抵達朋友家後，依然深受老婦幻影般的糾纏，對於朋友之妻的幻想佔據了很大的篇幅：

當我吃到一片陳君園裡的番茄的時候，我忽然從陳夫人身上感到一重意欲。這是毫無根據的，突然而來的。陳君夫人是相當的可算是美艷的女人。她有纖小的朱唇和永遠微笑著的眼睛。……今天，一眼看了她緊束著幻白色的輕綢的纖細的胴體，裸露著的手臂，和垮得很低的領圈，她的舉塗著胭脂的嘴唇給黃色的燈光照得略帶枯萎的顏色，我不懂她是不是故意穿了這樣的衣服來誘引我的。她微笑了，這是一種挑誘！她竟然閉了眼睛！怎麼？我們已經在接吻了嗎？我犯了罪呢。……²⁸

「我」具有強烈的自覺性，明白自己對朋友的妻子產生慾念是「犯罪」的行為，但女性的魅力大於自我的理智，因此將慾望的產生歸咎於女性主動的誘惑，無論是服飾、化妝、房間的燈光皆成為讓自己「脫罪」的理由。然而，引文中所呈現的女性的誘惑，僅僅是「我」自己幻想所營造出來的情節，陳夫人根本沒有對「我」有任何的表示。

²⁷施蛰存，〈魔道〉，《十年創作集》，頁 161。

²⁸施蛰存，〈魔道〉，《十年創作集》，頁 165。按：因為引文過長，故僅節錄此段落較關鍵的字句，並非完整的段落篇幅。

在這裡，「我」的內心呈現出兩種完全不同的情結：一方面，「我」認為自己不應該對女性產生慾念，甚至覺得自己的行為是要遭天譴的；另一方面，「我」卻沉醉於自我營造的情慾世界之中，但是將自己的情慾歸咎於女性的誘惑，希望女性主動引誘他，並且藉此來降低自我的罪惡感。這種貶低自我慾望，又將慾望加諸在女性身上的行為，導致「我」對女性有著愛恨兼具的情緒。「我」具有的矛盾情結，必須建立於「女性身為主動者」的基礎，如此一來可以名正言順的表現自我的慾望，遭受譴責的時候也可以推託是女性誘惑的緣故。因此，當陳夫人表現得不如「我」的預期的時候，「我」必然會感到作嘔，如同陳夫人與「我」於早晨的寒暄一般，陳夫人簡單有禮的回應，卻被視為無禮的行為，進而引起「我」的不滿與憤怒：

於是，我慣常要發作的憎厭心又湧上來了。無論如何，她這樣地避開去是無禮的，她沒有把我們的會晤做個結束。這不懂禮儀的女人！這絕不能在社交界裡容身的女人。一點不懂得溫雅，這簡直是個……當我這樣地一面想著咒詛她的譬喻，一面下扶梯的時候，一瞥眼又看見她抱了一隻碧眼的大黑貓閃進會客室裡去，——啊，這簡直也是個妖婦了。²⁹

〈魔道〉一文，原先引起恐懼的「妖婦」是身著黑衣，長相舉止奇詭的老婦，卻沒想到，最後成為「妖婦」的卻是美艷動人的陳夫人，兩者的形象差距甚多。在小說的後半部描述「我」從鄉下返回都市，為了放鬆心情而來到習慣的咖啡店。「我」在咖啡店與服務生寒暄時，無意識地又進入了幻想的世界，將咖啡女、木乃伊、陳夫人與黑衣老婦四者的影像重疊在一起了，形成極致的癡狂：

我已經勾住她的項頸了。她的頭在逼近我了。……很大的一個陳夫人的臉哪！她為什麼在我肩膀上擰一把？唉。我們已經在接吻了嗎？怪冷！從來沒有這樣冰冷的嘴唇的。這不是活人的嘴唇呢！她難道是那個古墓裡的王妃的木乃伊嗎？這樣說來，她一定也是那個老妖婦的化身了。³⁰

²⁹施蛰存，〈魔道〉，《十年創作集》，頁 166。

³⁰施蛰存，〈魔道〉，《十年創作集》，頁 168。

從這些女性形象來看，弔詭的是，黑衣老婦與木乃伊、陳夫人、咖啡女表現出截然二分的形象：黑衣老婦令人感到恐懼不安，詭異醜陋的；木乃伊、陳夫人與咖啡女皆呈現美艷的、親和的、心曠神怡的氛圍。因此，可以見得男性對於女性的雙重標準，認為女性必須具備性的魅力，並且散發誘惑與慾望，但同時也要有所節制與規範，不能隨心所欲的展露出來。

〈夜叉〉³¹同樣也是男性偶遇妖魔般的女性而陷入恐懼的故事。〈夜叉〉一文，將主角卞士明在鄉間瞥見的白衣女人，與傳說中專門引誘過路男性的「夜叉」聯想在一起，並且製造了懸疑古怪的氛圍，營造出卞士明受到白衣女人蠱惑後的恐懼，導致精神錯亂的結果。與〈魔道〉相異的是，〈夜叉〉的白衣女人並未幻化成各種充滿誘惑的女性，而是變形成飛鳥、兔子，甚至是白色的光、影子等，並非具體化的生物。卞士明首次見到白衣女人後，「白光影子」便永遠地跟隨著他，白影引起卞士明的好奇，誘使他主動去「追尋」：

這是一世紀以來還未滅掉的夜叉。它變作女人，在交蘆庵外的小船裡；它變作飛鳥，它變作兔子，現在它把我引誘到這裡之後，它又變作白衣的婦人了。我這樣幻想著，四面看黛色的群山好像堵成了一道魔壁，把我包圍在一個表面上極美麗而實在是極恐怖的魔宮中的迷園裡。我又不自由的注視那白衣婦人，她還是在飄忽地前行。她似乎不經意地走，但是很輕快，——輕快到不像一個鄉村婦人的步武。³²

卞士明形容他身處於「魔宮中的迷園裡」，事實上，追隨著白衣女人的腳步也就是追隨著慾望本身。女人飄忽不定的身影，伴隨著卞士明忐忑不安的情緒，浮躁且興奮，迷茫且混亂，以至於最終抵達夜叉的巢穴。卞士明進入巢穴後，親眼見到夜叉的現形，她不再是美艷的女人，而是可怕的女妖，無止盡追求慾望的極致不是華美，而是敗壞，「巢穴」代表著終點，也代表著危險與死亡。

³¹ 〈夜叉〉描述主角卞士明在鄉下偶遇一位白衣女子，之後女子幻化成各種動物誘使卞君跟隨，女子的形象與傳說中誘惑男人的夜叉形象交織，使得卞君精神錯亂最後誤殺了鄉間女子，最後送至醫院住院，甚至被懷疑是精神病患。

³² 施蟄存，〈夜叉〉，《十年創作集》，頁 195。

我搶先趕上前去，不等她的爪接觸著我，我已經扼住了她的咽喉了。我一咬牙齒，一閉眼，兩隻大拇指一使勁。我隨即覺得她手腳抽動了一下，就不再撐拒了。死了？死了嗎？我竟很容易地扼死了一個夜叉！我定睛仔細看著還沒放手的頭，多可怕！長髮披垂在後頂，眼睛突出得挺大，嘴張開著，可以看見裡面兩排白皚皚的牙齒。³³

卞士明處於性刺激、性興奮的時候，所看到的夜叉是美豔的、妖媚的，儘管充滿魔性卻是誘人的，迷失在肉慾的世界之中。然而，在激情過後，真相是令人震驚的，夜叉的死，同時也是無辜的村姑之死，是狂歡過後的清醒，慾望背後的理性。夜叉所代表的慾望，引領的不僅是肉體的墮落，同時也是精神的喪失，卞士明精神錯亂所造成的誤殺，使得自己的生命存在著永恆的污點與虧欠。

第三節 雙重標準——女性主體的遺失與虛妄

無論是男性或是女性作家，在書寫各種類型的人物時，因為生長背景、社會環境、教育程度等因素，是難以完全地貼近人物的內心世界的，在同一性別的書寫上不免會存在著盲點，遑論刻劃不同性別的人物。在郁達夫與施蟄存的小說中，透過男性的慾望投射以及對於女性的觀看，他們所建構與想像的女性可以分為兩類，即「聖女」與「魔女」。事實上，現實生活中的女性並非能夠簡單地分為兩種類型，而是更為複雜的綜合體，郁達夫與施蟄存選擇簡化了女性的其他特質，並且針對慾望的部分劃分為兩個極端的類型。與兩人相彷彿時代的周作人〔1885-1967〕提出了自己的質疑與想法：

我固然不喜歡像古代教徒之說女人是惡魔，但尤不喜歡有些女性崇拜家，硬頌揚女性是聖母，這實在與老流氓之要求貞女有同樣的可惡；我所贊同者是混合說……。³⁴

³³施蟄存，〈夜叉〉，《十年創作集》，頁 197。

³⁴周作人，〈北溝沿通信〉，《談虎集》（北京：北京十月文藝出版社，2011 年 1 月初版），頁 299。

對於男性盲目地崇拜或詆毀女性的行為，周作人感到不認同，並提出「混合說」的論點，試圖為女性找到適當的位置，也較符合現實生活中女性的形象。男性輕易地將女性的特徵簡化、單純化、概念化，女性宛如只是抽象的輪廓，並沒有實在的意義，沒有內在的思想或情緒的表現，以至於連外貌都是缺乏識別度的存在，如此對於女性的認識是片面的，進而產生分歧與裂痕。

從女性的外貌談起，在男性的眼中已是不完全的表現，透過男性視角僅能呈現出部分的身體及器官，或是以空泛的形容詞來形容女性。以〈沉淪〉為例，無論是日本女學生的大眼；旅館主人女兒的長方臉兒、大眼、笑靨、乳房及大腿；日本妓女的雙手與腿肉等。〈梅雨之夕〉中的男性，透過觀看女性路人瘦削的雙肩，進而感受到她的美麗。男性在面對這群萍水相逢或是不甚熟悉的女性所興起的美感，並不需要有過多的交談或認識，而是直接建立在「慾望」之上。也就是說，這群女性的本質究竟為何其實是不重要的，她們可以是溫柔的、可愛的；也可以是浪蕩的、誘人的，卻無法得知其他更多的訊息。相較於男性本身，女性作為「他者」的存在：

女人不僅是他者，如西蒙·波娃所發現，更特別是男人的異己。這就是為什麼伊希嘉荷認為父權論述將女人置於再現系統之外：她是不在場的、負面的，如黑暗大陸般，了不起不過是個劣等的男人。³⁵

透過男性的凝視，女性成為被遺忘的「他者」，因此她們的形象勢必遭到扭曲，她們的主體性隨著男性的劃分、投射與想像逐漸地遺失，最終成為虛妄的存在。在這虛妄的存在之下，女性的慾望是被噤聲的，它們通常呈現「沉默」的姿態，刻意將自己隱藏起來，不讓他人發現，彷彿根本不存在。在男性的眼中，女性的慾望必須藉由男性喚起，並配合著男性的需求與期待，如此一來便是良善的；相反地，主動暴露慾望的女性則是不符合標準的。

男性可以展露自己的慾望，於現實生活中建構出非真實的女性樣貌，並且以自身的標準去衡量女性的善惡，愛慕與憎惡往往在一線之間。上野千鶴子³⁶在討

³⁵托莉·莫〔Toril Moi〕著，國立編譯館主譯、王奕婷譯，《性/文本政治：女性主義文學理論》（台北：巨流，2005年9月2版），頁161。按：粗體字為原書標記。

³⁶上野千鶴子〔1948-〕，日本現代社會學家。1980年代以後，以女權主義者身分引領時代，專門研究女性解放理論，並且挖掘現代社會的各種問題。近年來把觸角延伸至老年人、福利和照

論男性的「厭女」症狀時，提出男性對於女性同時具有崇拜與厭惡的情緒，是種矛盾的情結，為了解釋這種現象，她以「性」的雙重標準作為說明：

男人在性的雙重標準下把女人區分成兩種集團：「聖女」和「妓女」、「妻子・母親」和「賣春女」、「結婚對象」和「玩樂對象」、「良家婦女」和「淫婦」……等。一個活生生的女人即使擁有靈魂與身體、子宮和陰道，但「生殖的女人」被剝奪了性愉悅的權利、限制在生殖的用途，「性愉悅的女人」則被排除在生殖的選項之外，並限制在性愉悅的用途。³⁷

這樣的雙重標準對於女性無疑是種迫害，也就是說女性只能選擇成為絕對的「聖女」或「魔女」，兩者之間並無交集，也無法和平共處。然而，這樣的安排卻是違反女性本質的。倘然「聖女」是正面的形象，是整體女性的行為標準，那麼「魔女」則是負面的形象了。

在文本中，「魔女」形象的女性皆無壓抑自身的慾望，反而大膽的展露慾望，並且擅用男性觀看到的女性特徵進行誘惑，諸如身體、器官等，「魔女」之所以成為負面形象的代稱，同樣也是男性建構出來的結果，使她們的活動只與「性」、「慾望」相關。〈鳩摩羅什〉的妓女孟嬌娘成天與男人作樂，她身為名妓周旋在男人之間，沒有受到道德的約束，而是日夜縱情、享樂，宛如永遠青春美麗。弔詭的是，男性在享受她的服侍與覬覦她的美麗之際，對於她的評論仍然是刻薄的，她的靈魂被說成是苦難的，甚至被說成是「不必要有靈魂的女子」。〈石秀〉的潘巧雲身為人妻，卻不時的誘惑男性，行為不檢且放浪。石秀原本對於潘巧雲的愛戀之情隨著發現她曾是勾欄出身，至於窺見她與和尚私通等事蹟逐漸地轉為輕蔑之感，反覆地以「淫婦」稱之，在愛與恨、妒忌與羞作的複雜情緒下，最後竟然夥同楊雄共同虐殺她作為處罰。〈南遷〉的M夫人由於開放的性關係，以及擁有數個性伴侶同樣被視作為道德淪喪的「妖婦」。從這些例子可以得知，儘管男性深深地對這類型的女性著迷，並與她們進行精神上的幻想或是肉體上的接觸，但

護等領域。

³⁷上野千鶴子著，楊士堤譯，《厭女：日本的女性嫌惡》（台北：聯合文學，2015年7月初版），頁49。

仍然抱持著鄙視與嫌棄的心理，將她們視作為妖婦、蕩婦、蛇蠍般的女人，這些負面的形容源自於男性的慾望，但男性卻從未正式自身犯下的矛盾。

男性對於「魔女」的迷戀，其實可以看成是「畸戀」的一種。佛洛伊德在討論男性的畸戀時，提出一類男性對待愛人的方式，他認為這類男性專門喜歡蕩婦型的女性，同時又試圖改變她們的蕩婦本質，也因為這樣的矛盾行為，造成戀愛的失敗。佛洛伊德表示：

正常人敬重貞節的女子，看不起蕩婦〔light woman〕。奇怪的是，對這一型的男人來說，女人越是挑撻輕浮，他就越愛得發狂。這種女人的愛情關係，往往令他們魂銷骨蝕，不能自己。這樣的女人，才是他「唯一可能愛上的」，既經愛上之後，他卻又要求她對他忠實，他們的愛情便不免飄搖於現實的風雨裡了。³⁸

從前段的論述中，更可以看出男性對於女性的矛盾情結，反映出男性希望擁有控制女性的主導權。他們將女性一分为二成兩種極端類型的同時，卻又暗自希望女性保有兩端的特質，也就是說，男性對於「建構」出心目中期待與想像的女性是不留餘地的，這也在文本中造就出非真實的女性樣貌。

相反地，在面對「聖母」類型的女性，男性通常將她們視為母親、天使等高潔的形象，不但相信她們可以救贖自己，並且從中得到治癒的力量。男性對於這類女性所興起的慾望相對來說是壓抑的，帶有崇拜而不可褻玩的態度，所以往往營造出苦戀、癡情的形象。〈銀灰色的死〉的靜兒、〈南遷〉的 O 小姐、〈空虛〉的少女等，她們與男性之間都保有適當的距離，不會有過分的接觸，男性們在得知她們無法與自己交往之後，大部分是以自我垂憐、自我怨懟的方式作結，甚少會想要改變女方，或對女方進行激烈的報復行為。舉〈空虛〉為例：

³⁸佛洛伊德著，林克明譯，〈畸戀——男人的對象選擇之一異型〉，《性學三論·愛情心理學》，頁 140。

質夫尖著了兩耳聽了一忽，心裡想這男人定是她的表哥。他一想到了自家的孤獨的身世，和她的表哥對比對比，不覺滴了兩顆傷感的眼淚。不曉什麼原因，他心裡覺得這一回的戀愛事情已經終結了。³⁹

當質夫發現少女與表哥感情甚好之後，他自我宣告戀愛終結了，並且對於自身的身世背景感到悲戚，自行離開傷心之處。男性在面對「聖女」類型的女性時，收起了對於「魔女」類型女性的嚴苛與指責，少掉了咒罵與輕視，反而認為是自己不夠完美。由此觀之，女性形象的不同，使男性採取不同的對待方式，這同樣也是對於「性」的雙重標準了。

從文本中可以看出，男性可以輕易地對女性產生幻想或意淫，無論是熟識的女性朋友、普通交情的同學，至於路上的行人、陌生人等，男性在想像的世界中擁有自由的領域，可以盡情滿足自己的慾望。除此之外，男性平時可以上妓院、酒館，與不同的女性發生關係，儘管這些行為無法太過招搖或公開，但還是可以「有節制」的進行著。也就是說，男性其實對自己是很寬容的，他們在一定的程度內對自己鬆綁，就算他們深怕受到社會的輿論壓力，或是道德良心的折磨與不安，仍然保留了能夠原諒自己的空間。相反地，他們卻不允許女性擁有同等的權利與空間，反而更嚴厲地要求女性隨著他們對於「性」的雙重標準而改變身分。男性所建構的女性形象與現實中的女性差距甚大，在文本中的女性主體不僅遺失並且呈現虛妄，男性希望能將女性塑造成完美的形象，尤其對於「外貌」與「儀態」的標準更為嚴格，表現出男性重視外表勝於內在的事實。

男性刻意的忽略女性慾望存在的事實，可以從「觀看」的角度來談。無論是就作家而言，或是就小說人物而言，關注的焦點多從男性的視角開展，男性的觀看建構了女性的主體，因此他們可以選擇如何塑造女性的形象。無論是在「聖女」或是「魔女」的形象中，女性缺乏了自我發聲的機會，男性對於女性慾望的壓制無所不在。然而，從〈魔道〉中可以找尋到女性反制的空間：

我忽然注意到在那青煙的下面還有一小團黑色的影子，是的，一個黑色的人形——一個穿著黑色衣裙的老婦人！她正如在凝望著我們這裡一

³⁹郁達夫，〈空虛〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 115。

般，冒著這樣的大雨，屹然不動。……你看，這妖怪的老婦人的身材不是顯得比剛才在火車裡的要大二三倍嗎？她比我更長更大的。她還是向我們這邊看著，她不怕雨。⁴⁰

〈魔道〉中的「我」與老婦從在火車上對坐開始，「我」一直認為老婦在凝視自己，這種對坐的模式讓他感到不安。因此，「我」採取「反觀看」的方式，試圖用眼神震懾住老婦，結果卻是無用的。「我」對於老婦的觀看，是有意識地以更強烈、銳利的目光去威嚇對方，透過觀看的方式找到自己的位置，並且取得主導的地位，這也是為何「我」那麼在乎觀看別人，也在乎被別人觀看著，因為在觀看的過程中已然創造出主體與客體對立的權力關係。從引文來看，老婦的凝視是無語的行動，儘管下著大雨然仍屹立不動的態度造成男性的恐懼、疑惑與憤怒。老婦的堅定無疑是種翻轉權力的行為，隨著男性的不安情緒逐漸攀升，老婦的軀體也更顯龐大，表現出兩者權力的消長。從這個文本中，或許可以了解男性對於女性的恐懼究竟從何而來，以及男性對於女性隨著社會風氣逐漸顯露出自身的慾望所引起的恐慌與焦慮，這也是為何男性亟欲壓制女性慾望，以及消解女性主體的原因之一。

⁴⁰施蛰存，〈魔道〉，《十年創作集》，頁 162。

第四章 慾望的踰越

——離經叛道的情色世界

在討論郁達夫與施蛰存小說中的性別形象後，接著要討論小說中的情色書寫。從文本中可以看出，男性人物在迷戀女體的同時，必須面對自我的性慾衝動，以及道德良知的規範，因此，大部分在文本中所呈現的慾望是壓抑的、隱晦的。儘管如此，文本中仍然存在著許多男性伸張慾望的空間，這些慾望的展現可以是現實的，也可以是非現實的，它們以各種形式共同發聲，眾聲喧嘩。在討論情色書寫之前，先看喬治·巴代伊定義「情色」一詞：

每當一個人的行徑與平常習慣或標準大相逕庭之時，我們就使用情色這個用語。情色讓我們瞥見被正經的外表**所掩飾的一面**：被掩飾的這一面所揭露的是我們通常**引以為恥**的情感、身體部位、與生活習性。¹

每個人的情感、偏好或習性皆是不同的，無法以一概全，也沒有所謂真正的「標準」或「典範」，應該是多元的流動，彼此和平共處。畢竟情色、暴力、死亡等，這些被世俗社會刻意掩蔽，不願意正視且承認的，亦是真實存在於人性之中。

既然「情色」的表現有許多面向，同樣地，情慾與性生活也有各種模式。在文本的「情色書寫」中，表現出許多我們「引以為恥」的面向：對陌生女性的性幻想與意淫、對女性身體與器官的凝視與渴望、以暴力或變態等「非正常」方式宣洩慾望的需求與行為。作家在書寫情色以及讀者在閱讀情色的時候，可能會帶著兩股相反的情緒，即同時感覺「親近」與「疏離」：前者是由於情色屬於個人內在的本質，後者則是由於情色受到外在的規範。然而，「情色」作為人類固有的本質與存在，絕非羞恥的象徵，我們必須認清擁有慾望或抒發慾望是正常的表現，無須感到害臊與不安。

¹ 喬治·巴代伊著，賴守正譯，《情色論》，頁 163。按：粗體字為作者自行加註。

本章將郁達夫與施蛰存文本中，超越「生殖」為目的的情慾表現加以整理歸納，討論以自我慾望為出發點的想像如何踰越社會與道德的框架，編織出離經叛道的情色世界。本章首先討論男性對於女性單向的感官迷戀，再者討論男性與女性之間的身體暴力，最後探討文學中的情色書寫所呈現的社會意義與價值觀念。

第一節 感官刺激：胴體、聲音與氣味

男性對於女性單向的迷戀反映在各種感官刺激之上。「視覺」，以凝視呈現男性對女體的再現，男性以目光篩選出感興趣的局部器官特寫，表現出渴望與窺探的心情；「聽覺」透過挑逗性的聲音與文字，使男性得以在腦海中想像、描繪出私密的畫面，表現現實與幻想的曖昧性；「嗅覺」則是極為主觀的感受，男性竊取女性身體氣味的同時也進入最隱密的空間，表現了情慾的流動與躁動。男性以各種感官欣賞、幻想、崇拜甚至鄙視女性以及女性的身體，透過觀看、想像與建構，逐漸地將女性塑造成「物品」，進而產生了「戀物」的愛慕情緒。

從前文論述得知，郁達夫與施蛰存小說中的男性多為孱弱、頹敗、歇斯底里的形象，對於女性亦帶著崇拜與恐懼的雙重想像；男性與女性之間的交流始終保持著距離，極少有直接的接觸或是順利交往的情形。因此，男性的「戀物」情結實際上是源自於內心的匱乏。以男性的視覺活動為開端，再現出女性的形象，而這種女性形象是透過男性對於女性「身體」的慾望被塑造出來的，進而將女性塑造成一件被欣賞的物品。男性在物品化女性的過程中，建立了自我主體的地位，並將女性放置在客體的位置，形成一種權力的主客關係。男性得以在想像世界中支配、掌控女性與女性的身體，藉此滿足自身於現實世界中的匱乏與不安。

首先，從「視覺」談起。郁達夫〈沉淪〉是個很好的例子。在視覺上，儘管因為主角懦弱膽小的個性，不敢直接地觀看女性，但他多次以「窺視」的行為滿足自己的慾望。路上的女學生、旅館主人的女兒、酒店的小姐等，無論是年輕的小姐或是中年的婦女，皆能挑動主角的情慾，成為他窺視的對象。主角雖然多次的窺視女性，卻沒有過於衝動或踰越的行為，直到他偷窺旅館主人的女兒洗澡。主角的目光鎖定女性的胴體，陷入驚嘆與狂喜之中：

他起初以為看一看就可以走的，然而到了一看之後，他竟同被釘子釘住的一樣，動也不能動了。

那一雙雪樣的乳峰！

那一雙肥白的大腿！

這全身的曲線！

呼氣也不呼，仔仔細細的看了一會，他面上的筋肉都發起痙攣來。愈看愈顫得厲害，他那發顫的前額部竟同玻璃窗撞擊了一下。²

引文中間描寫女體部位的三句話，特別以分行書寫並且使用了驚嘆號，顯示主角內心的激動與吶喊。在男性的窺視之下，女性的乳峰、大腿與身體曲線以局部的、不完整的部位成為個別的慾望物件。主角通稱吸引自己的女性為「伊扶」³，「伊扶」作為女性的代稱，象徵著性的誘惑與踰越的可能，同時也是引起內心罪惡感的根源。在主角性興奮的過程，他一方面因為滿足自己的慾望而感到歡愉，另一方面卻又對於自己「罪惡」的行為感到羞恥與可恨。正因如此，主角總是以興奮與喜悅作為窺淫的開端，但以懊惱與悔恨作結。然而，又因為無法克制自己的性衝動，不斷地重複這段過程，這種又愛又怕的心情，反而促使了更多的性刺激，並且專門以「窺視」滿足性癮。

「窺視」的方式在不同場合也有所不同。〈沉淪〉中的主角是趁女子洗澡時站在窗戶外窺視，而〈空虛〉是在女子熟睡時窺視對方，兩人之間的距離更為接近了，因此男性更能以近距離的角度觀看女性。〈空虛〉的男主角質夫與陌生女子共處一室時，精神感到異常的亢奮，在克制自己生理慾望的同時，卻以目光詳盡地觀賞女體，並且在內心中完全的描繪出來。同樣地，質夫將女性的身體劃分為不完整的區塊，以局部的方式欣賞：

「從這面下去是肩峰，除去了手的曲線，向前便是胸部，唉唉，這胸部的曲線，這胸部的曲線，下去便是腹部腰部……」

眼看了那少女的粉嫩潔白的頸項，耳聽著了她的微微的鼾聲，他腦裡卻在那裡替她解開衣服來。他想到了她的腹部腰部的時候，他的氣息也屏

² 郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 29。

³ 英文名為 Eve，或作 Eva。基督教《聖經》中人類女性的始祖，亦可翻譯成「夏娃」。

住吐不出來了。一個有血液流著帶些微溫的香味的大理石的處女裸像，現在伏在他的面前。⁴

女子的熟睡呈現靜止不動的狀態，使得偷窺者可以更仔細地窺視，同時降低了被女子察覺的可能性。在空間與時間處於相對安逸的狀態下，靜止的女體更像是一件被擱置的華美物件，可以任意地被觀賞，甚至由真實的觀看發展到虛擬的幻想。女性宛如靜物般的存在，不僅沒有削弱男性的性興奮，反而助長了幻想的空間，於是質夫的性幻想成為現實與虛幻影像的疊影，最終累積成無法釋出的慾望。

施蟄存〈石秀〉更是將男性的「戀物」情結發展到極致，目光聚焦在女性的「腳」。無論是潘巧雲的腳、挑柴少女的腳，或是娼女的腳，石秀對於女性的「腳」有種近乎迷戀的偏執，尤其愛好女性依靠著雙腳支撐體重的平衡的樣貌。女性的雙足在中國文化裡扮演著特殊的位置，從宋代興起的「纏足」風氣，竟然延燒至清末才逐漸衰退，因此〈石秀〉一文屢次提到男性對於「腳」的迷戀，就不免與「審美趣味」與「性象徵」連繫在一起。女性的雙腳是極為隱私的部位，覆蓋在腳上的鞋、襪代表著束縛與限制，如同纏足後所生的「金蓮」，是以綁架女性自由的空間與權利，換取男性在視覺上的愉悅與滿足。石秀初次窺視潘巧雲的時候，正好看到她勾鞋的樣貌，並且激起了他的慾望：

……因為拖鞋卸落在地上，回身將那隻沒有穿襪子的光致的腳去勾取拖鞋的那個特殊的嬌豔的動作，也給他看見了。是的，這樣素潔的，輪廓很圓渾的，肥而不胖的向後伸著的美腳……。石秀卻彷彿這樣的姿態和美腳是第一度才看見，而且是屬於義兄楊雄的妻子，那個美麗的潘巧雲的。⁵

「裸足」所引起的性興奮，像是褪去層疊的衣物後見到無暇肌膚的快感；祛除鞋襪的雙腳，帶有女性赤裸身體般的挑逗與誘惑，亦滿足了男性窺視秘密的慾望。正因如此，石秀雖然知道潘巧雲是義兄的妻子，卻仍然難以抵抗她的美色，她是美豔動人的，但也是致命的，石秀深受魅惑且浸淫在其中的同時，亦走向亂倫悖

⁴ 郁達夫，〈空虛〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 113。

⁵ 施蟄存，〈石秀〉，《十年創作集》，頁 104。

德的道路，但他卻甘願承受這股壓力，甚至將她視作為「明知其含著劇毒而又自甘於被它的色澤和醇郁所魅惑的一盞鴉酒」。除了潘巧雲之外，石秀重複觀看女性的雙腳，沉溺於視覺的刺激中，小巷少女挑柴導致雙足不穩的姿態，或是娼女旋轉腳跟輕盈的姿態，皆使石秀陷入瘋狂的迷戀當中，並且甘願臣服於女性的雙腳之下，成為「物件」的崇拜者。

其次，談到「聽覺」。男性除了透過窺視滿足慾望之外，更將「視覺」的歡愉延伸至「聽覺」之上。在〈沉淪〉裡，主角偶然碰到一對情侶在野外做愛，整段過程是以「聽覺」為敘述主軸。主角躲在葦草後面，並沒有看到情侶做愛的經過，但是透過狀聲詞與動作的聲響來想像畫面，反而使得幻想的空間更大、更刺激了：

他忽然聽見兩人的嘴唇，啞啞的好像在那裡吮吸的樣子。他正同偷了食的野狗一樣，就驚心吊膽的把身子屈倒去聽了。

「你去死罷，你去死罷，你怎麼會下流到這樣的地步！」

他心裡雖然如此的在那裡痛罵自己，然而他那一雙尖著的耳朵卻一言半語也不願意遺漏，用了全副精神在那裡聽著。

地上的落葉索息的響了一下。

解衣帶的聲音。

男人嘶嘶的吐了幾口氣。

舌尖吮吸的聲音。

女人半輕半重，斷斷續續地說：

「你！……你！……你快……快 xx 罷。……別……別……別被人……被人看見了。」⁶

嘴唇吮吸的啞啞聲、男人嘶嘶的吐氣聲、女人帶有喘氣的催促聲、解衣帶的聲音，乃至於葉子落地的聲音都成為極具誘惑的性暗示，相較於直接的視覺刺激，聽覺引發了更多的好奇心，亦增添了些許的神秘性，使得「性」本身更為隱晦且禁忌。

⁶ 郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 34。

最後，談「嗅覺」的表現。「嗅覺」是極為主觀的感受，透過竊取女性身體的氣味或是私密物品的味道，男性像是將女性的衣物剝光一般，進入女性赤裸的、隱密的空間。〈銀灰色的死〉將酒店的少婦與脂粉、香油，食物以及煙酒的氣味混和在一起，像是夢境一般的將主角從圖書館招喚至酒店，懷裡捧著不是書本，而是「溫熱的肉體」了。女性身體的氣味或伴隨著脂粉的芬香，或酒食的油香，各種味道融合在一起形成帶淫靡氣息的獨特之氣，與妓院、酒店等聲色場所結合，使人遠離現實的空間，進入迷幻的精神世界。然而，嗅覺的重點仍然著重在女性的身體上，也就是肌膚與肉的真实氣味。在〈空虛〉裡，描述質夫在女子背後睡下後的激動難耐的情緒，他挪動身體讓自己更靠近女子，並且感受到「一陣陣從她的肉體裡發散出來的香氣，正同刀劍一般，直割到他的心裡去。」⁷在〈沉淪〉裡，主角進入妓院，跟隨在妓女身後時，也同樣感受到「肉的香味」：

走了幾步，經過一條暗暗的夾道的時候，一陣惱人的花粉香氣，同日本女人特有的一種肉的香味，和頭髮上的香油氣息合作了一處，撲上他的鼻孔裡來。他立刻覺得頭暈起來，眼睛裡看見了幾顆火星，向後面跌也似的退了一步。⁸

要聞到對方身體的味道必須有著近距離的接觸，而女性肌膚的味道是很隱私的，主角不僅聞得到，還以「肉」的香味來形容之，帶有相當情色的意味。男性從嗅覺作為欣賞女性的開端，好聞的味道燃起了生理的慾望，並且使自己心神不寧，然而，將女性的身體視作「肉」，豈不與桌上的菜餚一樣嗎？事實上，男性就是如此看待女性的。文本中提到「日本女人特有的一種肉的香味」，即在嗅覺上已經將女性分類，同樣是好聞的味道，中國女人、日本女人；良家婦女、娼妓酒女，各有不同的味道，男性將女性分類、歸類，如同菜餚一般品評、議論。

除了女性身體的味道之外，女性物品所殘留的氣味也是「嗅覺」描寫的重點。然而，男性並非以正大光明的方式獲得這些物品，而是以欺騙或偷取的行徑取得的，並且在取得後以病態的方式去偷聞物品，藉此達到慾望的滿足。在〈茫茫夜〉中，質夫來到賣香菸洋貨的店家，以「餓犬」的姿態凝視著老闆娘，並向她討取

⁷ 郁達夫，〈空虛〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 114。

⁸ 郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 36。

用過的針與手帕。質夫得到女子用過的針與手帕後，覺得十分爽快，回到房間後竟然以物品作為洩慾的工具，這在外人眼中是不正常且詭異的行為：

回到了校內，他看看還是未曾熄燈。幽幽的回到房裡，門上了房門，他馬上把騙來的那舊的針和手帕從懷中取了出來。在桌前椅子上坐下，他就把那兩件寶物掩在自家的口鼻上，深深地聞了一回香氣。……聞聞那舊手帕和針子的香味，想想那手帕的主人公的態度，他覺得一種快感，把他的全身都浸遍了。⁹

男性在此所表現的「戀物」情結，已從女性的身體部位，至於無生命的物品。針與手帕僅僅是女性用過的物品，上面殘留著些許女性的氣味，但真正引發男性慾望或用來滿足慾望的並非氣味本身，而是物品所象徵的意義。換句話說，男性由物品本身聯想到女性本身，是「性」本身的延續與保存，氣味只不過是聯繫兩者的媒介罷了。這和先前所討論的「直接的」戀物情結又不同了，這是藉由對於物品的意淫而滿足、釋放慾望的方式。埃利斯在討論「戀物癖」的表現行為時，認為擁有戀物癖的人可以以各種象徵物達到性興奮：

每一種迷戀物都是一種象徵。能被人賦予這種特殊愛欲意義的事物，在數量上可以說是無窮無盡，從我們身體的每一部分一直到非生命的物品，都可能成為人的戀物癖對象。¹⁰

在文本中，男性為了宣洩性慾卻又缺乏性對象的同時，他藉由物品所代表的象徵意義，使他聯想到性對象的身體、容貌，或是性愛過程中的愉悅，而達到慾望的滿足與快感。由此，可以理解的是，滿足性慾的方式或是性行為本身擁有各種形式，並沒有所謂的單一標準，因此即使是缺乏性對象的單人性愛，也可以是愉悅的性愛過程。

〈在巴黎大戲院〉亦有男性迷戀女性物品的描述，與〈茫茫夜〉相同的是以「手帕」作為女性的象徵物，並且貪圖手帕上殘留的氣味。但是，令人感到驚訝

⁹ 郁達夫，〈茫茫夜〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 96。

¹⁰ 哈夫洛克·埃利斯著，陳維政等譯，〈性偏離和愛欲象徵作用〉，《性心理學》，頁 124。

與震懾的是，男性並沒有因為嗅覺的刺激而感到滿足，而是更進一步地追求「味覺」的刺激，幻想女性與自己所擁有的親密感：

她遞給我手帕了。不是隨時在注意著我嗎？這樣小的手帕，又這樣熱，這樣潮濕，一定擦上了許多汗了。好，我把手指都擦乾淨了。……慢著，我還要聞一聞呢。我可以裝做擦嘴，順便就可聞著了。誰會看出來呢？……哦，好香，這的確是她的香味。這裡一定是混合著香水和她的汗的香味。

我很想舔舔看，這香氣的滋味是怎樣的。想必是很有意思的吧。我可以把這手帕從左嘴唇角擦到右嘴唇角，在這手帕經過的時候，我可以把舌頭伸出來舔著了。甚至就是吮吸一下也不會被人家發現的。這豈不很巧妙。好，電燈一齊熄了。影戲繼續了，這時機倒很不錯，讓我盡量地吮吸一下吧。

……這裡很鹹，這是她的汗的味道吧……但這裡是什麼呢，這樣的腥辣？

……恐怕痰和鼻涕吧。是的，卻是痰和鼻涕，怪黏膩的。這真是新發明的美味啊！我舌尖好像起了一種微妙的麻顫。奇怪，我好像有了抱著她的裸體的感覺了。¹¹

作者運用意識流的寫法，將男子內心的獨白清楚地呈現，從謹慎小心的作風也可以看出內心的焦躁與惶恐，深怕被別人發現但又無法克制自己的情緒。男子在幽暗的電影院，偷偷摸摸地「聞」與「舔拭」女子手帕上殘留的「汗水」、「痰」與「鼻涕」，達到近乎病態的愉悅感。汗水、痰與鼻涕理應是人體所排出的穢物，是不潔與鄙棄之物，但男子不僅不排斥，甚至將它們視為珍貴的殘留，實在是令人匪夷所思的行為。倘若對於慾望對象的渴求已經達到狂亂，甚至瘋癲的愛戀，那麼僅僅是觀看對方的身體與容貌是不足以平息慾望衝動的；同樣地，以物品作為媒介的方式也是不夠的。從〈在巴黎大戲院〉這段引文看到，男子需要的是女

¹¹ 施蛰存，〈在巴黎大戲院〉，《十年創作集》，頁 156。

性的「一部份」，哪怕是身體「排出」的部分，也能使男子有著「真實地」擁抱對方的感覺，彷彿與對方親密地「結合」了。

從以上的文本引述中可以看出小說人物的性格差異。郁達夫〈沉淪〉與〈空虛〉中的男性是留學生，〈茫茫夜〉則是教師，無論是學生或是教師皆是較為單純的男性，沒有什麼戀愛經驗與社會歷練，因此在面對女性的時候會顯露出興奮之中帶著提心吊膽的情緒。上述〈沉淪〉的引文中，主角偷窺女性或情侶做愛的時候，以「偷食的野狗」形容自己，並且在身體上呈現「痙攣」、「顫抖」、「頭暈」等症狀，均反映出面對赤裸女體的震撼與衝擊。施鰲存〈在巴黎大戲院〉表現出較為世故的都市男子，雖然他選擇在暗黑的電影院對女子進行意淫的舉動，同時也害怕被女子發現，但從引文中可以看出他是在緊張的情緒中保持既有的鎮定的。男子可以觀察周邊的環境，確認不會被人發現後，對女子沾染鼻涕與痰的手帕依序地觸摸、聞以及吮吸，最後還游刃有餘地得到麻顫般的快感與享受。

從小說人物的不同性格與行為，可以看出作者對於情慾的描寫有了更深一層的進展，邁向更大膽赤裸的書寫模式，並且跳脫出較為單純的世界，致力刻劃不同層級男性的內心生活。

第二節 身體暴力：虐待、痛苦與歡愉

縱使男性以各種方式追求個人在感官上的刺激，或是以迷戀、狂亂甚至病態的情緒去看待女性，但並沒有身體上的直接接觸，兩者之間保持著一定程度的距離。然而，並非所有的性衝動都能以這些方式得到滿足，而長久以來累積的性壓抑也可能會轉變成其他宣洩的方式。透過性的幻想、意淫、性夢等抒發是為一種方式，而透過雙方直接接觸所造成的身體暴力也是為一種方式。埃利斯在談論身體暴力所引起的痛楚時，以「戀痛癖」一詞做為說明，並分別討論「施虐狂」和「受虐狂」的行為：

施虐狂一般被定義一個人在對某一對象懷有性欲情緒的同時，還希望給這個對象施加肉體的或精神的痛苦。受虐狂則相反，指一個人在對對方懷有性欲情緒的同時，希望在肉體上受到對方的折磨，或者在道德上受

到對方的羞辱。無論戀痛癖是主動的還是被動的，無論是真實的還是近似的，甚至只是象徵的或是想像的，只要發展到一定的程度，戀痛癖者就可以通過戀痛癖本身來滿足其性衝動。當戀痛癖發展到最高階段時，患者甚至可以不用性交，就能保證得到發洩。¹²

「暴力」作為一種情色的模式，揭示了性慾望與痛感之間的關係。戀痛癖者，在施加或接受對方的身體暴力時，雖然在身體上感到痛苦，但卻由痛苦興起性的歡愉與快感，這是他們宣洩慾望的方式。身體暴力亦為感官刺激的延伸，它以「觸覺」經驗對身體進行殘害與破壞，同時結合了視覺、聽覺、嗅覺、味覺等官能享受，激起慾望的最高峰，使人類進入非理性的世界。

郁達夫與施蛰存的小說中書寫男性「性」的不滿足與壓抑導致變態、扭曲的心理，以及必須透過極端的方式才能得到宣洩的結果。具體而言，暴力的方式可以分為「受虐」與「施虐」兩種類型。〈夜叉〉表現出男性渴望「受虐」的心理。卞士明在鄉野撞見了傳說中的夜叉，在跟蹤她的途中幻想著與她戀愛。如同施蛰存的另一篇作品〈魔道〉，男性對於女性幻化成妖魔鬼怪帶有極大的興趣，夜叉、女巫、木乃伊等皆是令人感到恐懼的形體，但男性卻渴望與這些女性戀愛，以及發生進一步的肉體關係。卞士明對於與夜叉的戀愛就抱持著極大的慾望與期待：

與一個夜叉戀愛，雖然明知數分鐘或數小時之後，我會得肢體破碎地做了這種不自然的戀愛的殘虐的犧牲，但是在未受這種虐刑以前，我所得到的經驗將有何等怪奇的趣味呢？¹³

男性對於魔女型的女性抱持著「又愛又怕」的心理，在面對這類不同於傳統溫柔嫻熟，具有母親或妻子特質的女性，魔女型的女性更引起他們性的慾望。與文本中個性較為怯懦的男性相比，這類女性更具有主動的行為，並且更具掌控的意志。因此，與這類女性的性愛或許是刺激且冒險的，這不但興起了男性的好奇心，也導向了他們渴望遭受虐待的心理。

¹² 哈夫洛克·埃利斯著，陳維政等譯，〈性偏離和愛欲象徵作用〉，《性心理學》，頁 151。

¹³ 施蛰存，〈夜叉〉，《十年創作集》，頁 195。

「受虐」亦有另一種型態，即透過自己對自己身體的肆虐達到性興奮的方式。〈茫茫夜〉的可作為舉例。主角質夫一方面對著女性的物品產生幻想，另一方面對自己進行虐待的行為：

呆呆的對鏡子看了一二分鐘，他就狠命的把針子向頰上刺了一針。本來為了興奮的緣故，變得一塊紅一塊白的面上，忽然滾出了一滴瑪瑙珠似的血來。他用那手帕擦了之後，看見鏡子裡的面上又滾了一顆圓潤的血珠出來。對著了鏡子裡的面上的血珠，看看手帕上的腥紅的血跡，聞聞那舊手帕與針子的香味，想想那手帕的主人公的態度，他覺得一種快感，把他的全身都浸遍了。¹⁴

質夫以針子刺破自己的臉頰，再將流出來的鮮血擦拭在手帕上，而針子與手帕皆是女性用過的物品。這是男性將「自虐」的行為與「戀物」的癖好結合在一起的心理狀態。針子劃破的肌膚象徵著性慾的釋放，攬鏡自照的觀者在觀看鮮血流出的同時，著迷於自我的痴態，也不斷地釋放自己積累已久的慾望，在痛感之中逐漸地得到歡愉。以手帕擦拭鮮血的行為，完成了質夫與女性的「間接接觸」，並且從中得到通體的快感。這種由女性用過的針子開始，至於女性用過的手帕結束的「鮮血奉獻」，伴隨著視覺與嗅覺的刺激，在質夫所虛設的、幻想的世界當中，完成了一次成功的性行為。

文本中表現得較多的是「施虐」的行為：郁達夫的〈空虛〉，施蟄存的〈將軍的頭〉以及〈石秀〉中皆有男性施虐的描寫。佛洛伊德認為，施虐行為是男性表現力量的方式，他說：「多數男人的性慾之中都混含了侵略性和征服欲，表現在生物學上者，使得他向性對象求愛的時候，如果不曾遭遇阻抗讓他去克服，便覺索然無味。」¹⁵儘管在現實生活中無法滿足侵略與征服的慾望，但透過幻想或性夢依然可以達成施虐的目標，展現男性在潛意識中所具有的強勢慾望。〈將軍的頭〉一文，將軍的性幻想即是以暴力的方式侵害女性：

¹⁴ 郁達夫，〈茫茫夜〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 96。

¹⁵ 佛洛伊德著，林克明譯，〈性變態〉，《性學三論·愛情心理學》，頁 37。

……騎兵拿著刀恐嚇著，所以少女終於被抱在騎兵的堅強的手臂裡了。騎兵怎樣地吻著那個少女，她怎樣徒然的抗拒著，怎樣被騎兵抱到一株大栗樹底下去，怎樣被騎兵寬下了衣裳，怎樣被破壞了貞操……那麼，這樣殘暴地對於一個無抵抗的美麗少女正在肆意侮辱著的人究竟是誰呢？將軍通身感覺到一陣熱氣，完全自己忘卻了自己。原來將軍縱然覺到侮辱那少女的人竟絕對不是別個人了，是的，決不是別人了……而是將軍自己。自己的手正在撫摩著那少女的肌膚，自己的嘴唇正壓在少女的臉上，而自己所突然感到的熱氣也就是從這個少女的裸著的肉體上傳過來的……¹⁶。

強暴，是在違反個人意志之下所做的暴行，受暴者所承受的精神創傷遠比身體上的痛苦來得強烈。對於施暴者來說，看到受暴者極力抗拒、求饒與哀號的表情、動作與聲音，反而可以使他的性慾更為高漲，並且以掌權者的姿態凌駕其上，展現征服與侵略的力量。從將軍「強暴式」的幻想看來，得以明白他的情慾是相當壓抑的，必須透過更強勢的、更具有力量的形式才得以滿足。再者，由於身分與血統上的認同，將軍在追求少女的過程中勢必遭受外在環境與內在心理的雙重壓力，於是性幻想中少女所表現的掙扎，是將軍必須克服女性抗拒的關卡，亦是克服身分與血統壓力的關卡。

在現實生活中，將軍礙於自己的身分，無法輕易地對少女表現愛意，對少女表現愛意的騎兵卻因為踰矩的舉動被處以死刑。這種愧疚與不安的情緒，伴隨著壓抑的愛欲，甚至發展到了性幻想上還仍然分不清自己與他人的界線。透過幻想中的騎兵行為，將軍得以掩飾自己真實的情慾，而肆意地享受少女的身體。事實上，將軍在幻想世界中的「騎兵」，其實就是自己的投射，因為性的壓抑導致人格的分裂。將軍使自己成為一個置身事外的「他者」，透過觀看騎兵施虐的行為，雖然一方面感到憤怒與恐懼，但另一方面卻得到空前的滿足。

以郁達夫〈空虛〉作為另一個「施虐」的例子。主角質夫罹患了神經衰弱症，容易對於周遭的事物感到敏感，怯懦的性格也使他感到自卑。質夫對於在湯山溫泉所邂逅的少女，抱持著壓抑與隱晦的愛意，但卻因為少女表哥的出現而感到嫉

¹⁶ 施蟄存，〈將軍的頭〉，《十年創作集》，頁 96。

妒。少女的表哥點燃了質夫的醋意，但在現實生活中只能暗自地悲憤，心中充滿著滿腔的恨意卻無處發洩，於是透過性夢的方式傳遞出性壓抑所導致的暴力慾望：

她一步一步的走近了他的身邊，在席上坐下，用了一隻柔軟的手搭上他的腰，含了媚意，問他說：「你在這裡恨我麼？」質夫聽了她這話，才把身子朝過來，對她一看，只見她的表哥同她並坐在那裡。質夫氣憤極了，就拿了席上放著的一把刀砍過去。一刀砍去，正碰著她的手臂，「剎」的一聲，她的一隻纖手竟被他砍落，鮮血淋漓的躺在席上。¹⁷

質夫性夢中的想像與實際上的自我有著截然二分的性格，孱弱的個性在夢中轉變成強硬、勇猛的男子形象，將自我期許的人格特徵表現在對於女性的施暴上。施暴者的暴力行為不同於〈將軍的頭〉做出性器上的侵入，而是直接在身體上進行殘暴地破壞。器官的肢解是質夫發洩恨意的手段，而隨著纖手所流出的鮮血又是慾望的釋放，逐漸地平息質夫的怒火。

施蟄存〈石秀〉則是個極端的例子，主角石秀並非經由性幻想或性夢得到慾望的釋放，而是在現實生活中真實地殺人，並且是殘忍地虐殺。〈石秀〉表現了人類在進入非理性的世界後，失控、瘋狂的心理狀態。引領石秀走向非理性世界的關鍵同樣是「嫉妒」。石秀雖然對潘巧雲產生愛戀，但因為深知禮教的規範，因此用了強大的自制力成功地壓抑住慾望。然而，當他發現潘巧雲與別的男子偷情時，嫉妒心開始在心中萌發，尤其是偷情的對象居然是一個和尚。石秀無法容忍自己身為一個英雄義士般的人物，居然比不過和尚。於是，先前以禮教、道德、正直約束自我的強大力量逐漸殆盡了，取而代之的是由愛生恨的心理，並且用「正義」的假面企圖說服、合理化自己的暴虐行為。

佛洛伊德認為，人性中存在的破壞本能可以由「恨」作為其一代表：「不僅愛總是以意想不到的規律性伴隨著恨（矛盾心理），不僅在人類關係中恨常常是愛的先河，而且在很多情況下，恨會變成愛，愛也會變成恨。」¹⁸石秀的恨意一方面來自於嫉妒心態，一方面來自於愛戀的不可得，最後竟然演變成以噬血、殺人、觀看虐殺的方式得到宣洩。石秀的施虐心理可以分成三個階段，由輕微至重

¹⁷ 郁達夫，〈空虛〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 116。

¹⁸ 車文博主編，〈自我與本我〉，《弗洛伊德文集·第四卷》，頁 163。

度。首先，他將對於潘巧雲的愛戀與慾望投射到娼女的身上，藉由娼女的慰藉以及勾欄的愜意環境得到一絲的平復。當娼女的手指不小心被刀子割破，流出鮮血時，石秀的慾望竟從對方的傷口上找到出口，並且從娼女的苦痛顏色上獲取高潮：

詫異著這樣的女人的血之奇麗，又目擊著她，皺著眉頭的痛苦相，石秀覺得對於女性的愛欲，尤其在胸中高潮著了。這是從來所沒有看見過的豔迹啊！在任何男子身上，怕決不會有這樣美麗的血，及其所構成的使人憐愛和滿足的表象罷。¹⁹

石秀對於鮮血與苦痛的表情所得到的快感，是未曾擁有過的經驗，但卻在無意識的情況下被滿足了。然而，這種滿足卻是暫時的，只能得到一刻半載的安慰，並無真正紓解內心的嫉妒之感。因此，石秀的施虐程度愈發嚴重，進展到第二個階段：殺人。石秀在一天內殺了把風的頭陀以及與潘巧雲偷情的和尚，儘管連續犯了兩起殺人案件，但他並沒有因此感到愧疚或不安，而是感到「爽快」、「天下一切事情，殺人是最高愉快的」等偏差心理，石秀願意明白清晰地正視自己，承認內心是愛著潘巧雲的，也就是因為強烈的愛意而產生恨意。石秀在此階段已經近乎瘋狂的境界，甚至產生「因為愛她，所以要殺她」的施虐狂心理。

想要殺害潘巧雲的心理最後經由楊雄的手得以實現。石秀不僅將潘巧雲與和尚偷情的事情告訴楊雄，並且慫恿楊雄將其殺害。埃利斯認為施虐狂以極端地暴力行為殺死對方，不是因為死亡本身，而是「流血」的景象能使自己得到感動，並激起性地滿足。²⁰石秀將自己擺放在旁觀者的立場，藉由觀看虐殺的方式達到迷亂的欣喜：

石秀對潘巧雲多情地看著。楊雄一步向前，把尖刀只一旋，先拖出了一個舌頭。鮮血從兩片薄薄的嘴唇間直撒出來，接著楊雄一邊罵，一邊將婦人又一刀從心窩裡直割下去到小肚子。伸手進去取出了心肝五臟。石秀一一的看著，每剗一刀，只覺得一陣爽快。只是看到楊雄破著潘巧雲的肚子倒反而覺得有些厭惡起來。蠢人，到底是劊子手出身，會做出這

¹⁹ 施蟄存，〈石秀〉，《十年創作集》，頁 114。

²⁰ 哈夫洛克·埃利斯著，陳維政等譯，〈性偏離和愛欲象徵作用〉，《性心理學》，頁 157。

種事來。隨後看楊雄把潘巧雲的四肢，和兩個乳房都擱了下來，看著這些泛著最後的桃紅色的肢體，石秀又覺得一陣滿足的愉快了。²¹

石秀透過視覺、聽覺、觸覺、味覺的刺激，眼前殘暴的景象成為他心中最美的風景，鮮血的噴發亦帶走了他的紛亂、煩惱與暴躁。這種充滿毀滅式的愛慾，隨著潘巧雲屍身的分殘與毀棄達到最高點，而啄食潘巧雲心臟的烏鴉則將狂歡的祭典畫下最後的句點。石秀與楊雄彼此茫然的對立著，然而，兩個男人的彼此對視未嘗不是一種自我與他者的投射，石秀與楊雄乃一體兩面，殺人者即是自己。

第三節 情色書寫的作用與意義

由感官迷戀至於身體暴力，郁達夫與施蟄存的小說書寫了各種「情色」表現的方式，以誠實坦蕩的態度處理社會大眾輕描淡寫，甚或避而不談的情慾議題。巴代伊在《文學與惡》的序言說道：

文學是本質，否則就不是文學。惡——尖端形式的惡——是文學的表現；我認為，惡具有最高價值。但這一概念並不否認倫理道德，它要求的是「高超的道德」。文學是交流。交流要求誠實。按照這一概念，嚴格的道德來自對惡的認識，這一認識奠定了密切交流的基礎。²²

這段話顯示了「道德」與「惡」的密切關係。外在的社會制定了標準限制人們的活動，使得人們無法為所欲為的縱情享樂；配合著內在的道德良知，「慾望」因此可以得以適度節制。在現實社會上，必須顧及到團體的和諧與他人的權利及安全，勢必犧牲與抑制自我的慾望，無法任憑它恣意妄為。然而，在文學的世界裡，慾望得以滋長、得以釋放，並且透過書寫誠實地面對在內在的自我。

從上述討論的文本來看，男性習慣以非公開、非透明的方式對女性做出各種幻想與意淫，像是感官上的「偷窺」、「偷聽」、「偷嗅」；身體上的「暴力」與「虐待」等行為。事實上，男性明白自己的行為是不道德的，也是不正確的，甚至是

²¹ 施蟄存，〈石秀〉，《十年創作集》，頁 123。

²² 喬治·巴代伊著，董澄波譯，《文學與惡》，頁 2。

近乎瘋狂的，因此才會對於自己的作為進行遮掩，深怕被他人發現或揭發。這些被視為偏頗、病態且畸形的行為，可以歸咎於男性深受外在環境與內在道德的壓抑，亦可以解釋成對於戀愛與性的不滿足與匱乏，或是因為性議題的邊緣化導致性觀念的偏離。無論原因為何，這些壓抑、不滿足與偏離均呈現了人際關係的斷裂與破碎，而這些「不正常」的行為則是孤獨的個體渴望與外界聯繫的呼喊，希冀得到他人溫暖的索求。巴代伊認為生命的本質是「孤獨的」，與「他人」之間存在著隔閡，並且終究走向死亡。他說：

每個生命均與眾不同。他人也許會對某人的出生、死亡與一生事蹟感到興趣，但只有他本人才有切身的利害關係。他單獨來到人世，他孤獨地死去。一個生命與另一個生命之間存在著一道深淵，彼此不連貫。²³

也就是說，人與人之間的交情就算再親密，親密如家人、戀人、摯友，仍然會有無法與對方溝通或理解的時刻，而這種隔閡就是最初的差異，無法跨越亦無法消解，因此每個人的生命本質終究是孤獨的，是不連貫的個體。為了避免孤獨，人們在人際關係上做了許多努力，巴代伊進而解釋：「在我們焦慮地渴望此一會滅亡生命得以持久的同時，我們腦裡念茲在茲的是能聯繫我們與現有一切存在的重要連貫。」²⁴而「情色」的作用在於，我們進行情色活動的時候試圖打破孤獨且封閉的生命狀態，並且期待與他人溝通與互動。

確實，在郁達夫與施蛰存小說中可以看見主角們具有孤獨的特質，以及他們與人群互動中所產生的挫折與困難的遭遇。郁達夫小說中的主人翁分成兩類：〈銀灰色的死〉、〈沉淪〉、〈南遷〉與〈空虛〉的留學生；〈茫茫夜〉與〈秋柳〉的教職員。留學生漂泊於異地而感到凄苦難耐，教職員則是處於故國卻仍感到疏離與陌生，他們不約而同地呈現出同樣的心情，以及對於現實生活上的不滿與苦悶，並且亟欲尋求他人的慰藉。〈沉淪〉的「他」在日記記著一段話：

²³ 喬治·巴代伊著，賴守正譯注，《情色論》，頁 69。

²⁴ 喬治·巴代伊著，賴守正譯注，《情色論》，頁 71。

知識我也不要，名譽我也不要，我只要一個能安慰我體諒我的「心」。一副白熱的心腸！從這一副心腸裡生出來的同情！從同情而來的愛情！我所要求的就是愛情！²⁵

同樣地，〈茫茫夜〉的質夫於夜晚的巷弄中，自嘆自憐地說：

唉！我何苦呢，可憐我一生還未曾得著女人的愛惜過。啊。戀愛呀，你若可以學識來換的，我情願將我所有的知識，完全交出來，與你換一個有血有淚的擁抱。啊！戀愛呀，我恨你是不能糊塗了事的。我恨你是不能以資格地位名譽來換的。我要滅這一層煩惱，我只有自殺……²⁶

由此可見，無論在留學生或是教職員的心裡，他們所追求與渴望的是同一件事：去愛人的可能，亦能夠被他人愛著的可能。女性的出現成為一種救贖，是男性最有可能得到慰藉的對象，儘管他們經歷多次的失戀、拒絕與背叛，他們仍然想在女性身上找到足以撫慰自我精神與肉體上的東西，並且期望得到戀愛，甚至性愛的可能性。

施蛰存小說中的主人翁由較為單純的學生、教師走向各形各色的人物。從歷史改編小說談起，施蛰存在〈《將軍的頭》自序〉論及描寫的方法與目的上說：「〈鳩摩羅什〉是寫道和愛的衝突，〈將軍的頭〉卻寫種族和愛的衝突了。至於〈石秀〉一篇，我是只用力在描寫一種性欲心理……。」²⁷這些愛與性欲的衝突與爆發，同樣源自於個人的孤獨：受戒自律的孤獨、身分混雜的孤獨，或者更明白的——缺少戀人的孤獨。鳩摩羅什作為一個僧侶，透過講經佈道受到信徒愛戴的同時，卻經常在夜裡想起逝去的妻子，最後竟然整日與妓女、宮女纏綿，希望透過肉體關係來忘卻妻子；花將軍在深夜時分追想愛慕的少女，面對自己與少女不同種族的身分而感到掙扎與猶豫；石秀則是一個完全帶著慾望心理的角色，他渴望與潘巧雲戀愛，但又恪守著倫理道德的約束，對於楊雄除了尊敬與畏懼之外，亦帶著不屑與嘲笑；而面對裴如海與潘巧雲的偷情關係，是帶著嫉妒且憤恨的心情。

²⁵ 郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 20。

²⁶ 郁達夫，〈茫茫夜〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 93。

²⁷ 施蛰存，〈《將軍的頭》自序〉，《十年創作集》，頁 623。

這些複雜且負面的情緒，伴隨著自大與自卑的矛盾關係，在在表現出他內心的孤寂與焦慮，「這寂寞，是一個漂泊的孤獨的青年人所特有的寂寞。」²⁸事實上，無論是潘巧雲與楊雄的關係，或是潘巧雲與裴如海的關係，這些皆與石秀無直接的關係，在這倆倆成雙的關係之中，石秀始終是個他者，並不隸屬於任何關係之中，他只是落單的存在。

〈梅雨之夕〉與〈在巴黎大戲院〉的主角皆是已婚男子，卻仍然尋求外在的慰藉，企圖與其他女性展開戀愛關係，並且害怕已婚的事實被發現。男子在試探和追求少女的時候，雖然會不時地想起妻子，但又很快地將她們拋在腦後，沉溺於當下的刺激與曖昧。在〈梅雨之夕〉裡，陌生的女性與男子的初戀女友、家中之妻的影像重疊又分離，不僅讓男子產生許多錯覺，有著自己或許是女子的丈夫或男友的妄想，於是當他意識到自己是已婚的身分時，突然感到慌張起來：

也許我的容貌有了改變，她不能再認識我，年數確是很久了。……但她知道我不已經結婚嗎？要是沒有知道，而現在她認識了我，怎麼辦呢？我應當告訴她嗎？如果這樣是需要的，我將怎麼措辭呢？²⁹

同樣的情形在〈在巴黎大戲院〉也發生，男子將妻子留在鄉下，自己到都市與女性友人四處約會，雖然對於自己的妻子感到虧欠，卻無法控制自己對其他女性產生戀愛的情愫：

我就是對於妻也從來沒有這樣熱烈過。我很可憐她，但我也沒有辦法，我不能自己約束自己啊。她住在鄉下，真是個溫柔的可憐人，此刻她一定已經睡了。她會不會夢見我和別一個女人在這裡看電影呢？……³⁰

從上面兩段引文來看，男性沉溺於與其他女性約會的時光是脫離現實生活的表現，當他們意識到自己的已婚身分時，其實是回到了現實生活。現場缺席的妻子反而成為了阻礙，使得他們無論是精神上或是身體上的接觸都將受限，打斷了他們與女性進一步戀愛或肉體關係的可能。上述所討論過的文本中，郁達夫小說中的留

²⁸ 施蛰存，〈石秀〉，《十年創作集》，頁 113。

²⁹ 施蛰存，〈梅雨之夕〉，《十年創作集》，頁 149。

³⁰ 施蛰存，〈在巴黎大戲院〉，《十年創作集》，頁 154。

學生或教職員感傷於沒有伴侶；施蟄存歷史改編小說中的人物依然在找尋愛人。然而，〈梅雨之夕〉與〈在巴黎大戲院〉中的男性並非單身，而是已經有了妻子，但他們依然尋找與外界聯繫的機會，或與其他女性交往的可能。從文本中，雖然沒有直接顯示出男性及其妻子的感情狀況或是家庭關係，但男性在精神上的出軌或許已經暗示著夫妻關係的不和諧，或是兩人之間的感情產生了質變。無論如何，男性在家庭之外與其他女性展開交往關係的行為，仍然解釋了他在情感或是慾望上的不滿足與匱乏。

巴代伊認為，「所有情色作用的原則在於破壞參與者在正常生活中的封閉結構。」³¹出於生物的本能，最直接的互動即是透過身體上的接觸得到滿足，在擁抱、接吻、愛撫，最後至於性交的過程使兩人結合，感受到彼此的體溫進而確認自己的存在，以及摒除孤獨的感受。這些開放且赤裸的性描述倘若書寫成文字，很容易淪為肉慾橫流的通俗之作，並且削弱了藝術與美學上的價值。然而，文本中所書寫的「情色」部分，並不致力於描寫性行為或是性愛的過程，甚至人物有真正進行性行為的情節也以寥寥數筆掠過，並非故事的焦點所在：〈秋柳〉中質夫與海棠的性事僅以兩人簡單的動作取代了整個過程，「就把她的兩隻手壓住了」以及「輕輕地把身體動了一動」即隱諱地表示兩人的親暱行為；〈鳩摩羅什〉中高僧與宮女們的縱夜狂歡也僅以「淫亂的床榻」一語帶過。由此可知，文本中所呈現的情色內容，並非用來挑起讀者的淫邪幻想與低級趣味，換句話說，情色書寫並非以激盪讀者的情慾為目的，而是將「情色」視為一種書寫策略，用來表現人們隱蔽的內心、精神與生活，以及在其背後所蘊含的道德意義與價值觀。

透過情寫書寫的確可以反抗、挑戰、衝撞一些不合時宜，或不盡正確的規範限制，像是過度的禁慾與縱慾、性的解放與自由、理想的女性形象等，使得人們得以正視並且重新思考慾望的需求以及原始本能的存在，明白自己作為一個獨立的個體，擁有享樂與歡愉的權利。在郁達夫與施蟄存的小說中，透過各種情慾議題的描寫，我們確實可以看出作者傳遞出迥異於傳統社會與道德的價值觀，以及對於內在慾望與個人主體的重視，但這些書寫卻不足以用來「顛覆」或「否定」整個社會秩序與個人良知，換句話說，作者並沒有意圖要揚棄所有的傳統價值。

³¹ 喬治·巴代伊著，賴守正譯注，《情色論》，頁 73。

相反地，作家在書寫慾望的同時，最終目的依舊是「建構」良知主體，或者是說「建構」一個理想且和諧的社會。

從文本中，可以看到男性在進行情色活動時，對於慾望本身的存在始終抱持著厭惡與排斥，他們在滿足慾望、釋放慾望的同時，卻也感覺將慾望暴露是件羞恥之事，必須隱晦且私密的進行。無論是面對社會或是自己，小說中的男性總是希望自己的形象是「乾淨」的，這種乾淨的要求具體的包含精神與身體。郁達夫小說中的男性總是在對女性產生慾望，進行偷窺等不道德的行為後而感到後悔與自責，如此的情緒在自瀆之後更是強烈，甚至認為自己是個不潔之人。〈沉淪〉的主角「他」每每在自瀆後檢討自己的行為，但仍舊無法抵抗女性的誘惑，因此在內心中不斷地補償自己的罪過。隨著春天的來臨，「他」自瀆的情形越來越嚴重，小說中反而在此強調「他」是一個愛潔淨的人：

他本來是一個非常愛上潔淨的人，然而一到了這邪念發生的時候，他的智力也無用了，他的良心也麻痺了，他從小服膺的「身體髮膚不敢毀傷」的聖訓，也不能顧全了。他犯了罪之後，每深自痛悔，切齒的說，下次總不再犯了，然而到了第二天的那個時候，種種幻想，又活潑潑的到他的眼前來。他平時所看見的「伊扶」的遺類，都赤裸裸的來引誘他³²

自身的「潔淨」與自瀆的「汙穢」形成了對比，而當「他」無法控制自己的精神狀態時，則往身體的潔淨著手。「他」企圖將自己的外表整齊得乾淨整齊，「因為他是非常愛潔淨的，所以他每天總要去洗澡一次」³³，並且用雞蛋和牛奶等營養食品去修復已經被自己「毀傷」的身體。這種贖罪式的洗滌與補償是對於自我情慾的不正確認知，但同時也可看出社會價值是如何形塑主體的人格。

施蟄存小說中的男性則是用盡方法將自己安置在「正確」的位置上，儘管在內心或私底下懷著極大的慾望或變態性欲，仍然努力地維持表面上的光鮮亮麗，試圖符合社會大眾的期待。鳩摩羅什不守清規，夜夜宿妓，但卻向外宣稱自己五蘊皆空，是個功德廣大的高僧；花將軍內心對大唐少女產生愛慕，卻斬首了公開

³² 郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 26。

³³ 郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 27。

表現愛慕之情的騎兵，找尋藉口合理化自己的行為；石秀將自己對於潘巧雲的慾望與嫉妒以正義之名作為包裝，用計陷害了潘巧雲置於死地。這些欺騙與偽裝反映出社會為了形塑出一個健康正向的氛圍，使得人們必須遵守著規矩建構自己，並且將自己的慾望擺在次等的位置，但是這種「限制」最終會使主體產生分裂。以〈將軍的頭〉為例，將軍斬首了對少女表現愛慕的騎兵後，騎兵的頭顱成為將軍心中的陰影：

犯了法的騎兵的首級由一個衛兵獻呈了一下，便去掛在將軍指定的樹枝上了。正當這時候，將軍心裡微微地震動了一次，他看見那個騎兵的首級正在嘲諷似的癡笑，這樣的癡笑，將軍是從來沒有看見過，而且是永遠不會忘記了的。³⁴

騎兵懸掛的頭顱象徵著慾望的提醒，也代表著將軍被壓抑的人格，使得他無法忘記自己對少女擁有同樣的慾望。嘲諷般的癡笑更顯現出將軍為了在社會上保持地位與形象所做的偽裝，以裝飾後的自己換取社會的敬重與部下的愛戴。

³⁴ 施蛰存，〈將軍的頭〉，《十年創作集》，頁 93。

第五章 慾望的形式

——郁達夫、施蛰存的書寫策略

在中國現代小說發展的過程中，由於受到西方思潮的影響，開始出現以精神分析理論為創作基礎的文藝作品，作家有意識或無意識地運用在小說的創作中，反映出人類「內心」的意識與「自我」的情感。郁達夫與施蛰存分別活躍於二〇及三〇年代，兩人接受了佛洛伊德學說的影響而創作出心理分析小說，表現出個人對於情慾的追求與壓抑、潛意識與變態心理等面向。然而，兩人因為書寫策略的不同而有各自風格，以下將從內容、形式、意象與創作風格等方面來討論。

第一節 郁達夫：褪不去的頹廢色彩

郁達夫在日本留學期間，廣泛閱讀俄、德、英、日、法的小說，據他所說總共有一千部左右。「在高等學校的神經病時代，說不定也因為讀俄國小說過多，致受了一點壞的影響。」¹在這裡談到的「壞的影響」，可能是受到屠格涅夫《零餘者日記》的影響，書中「零餘者」的形象被郁達夫挪用，反覆地出現在各篇作品中。「零餘者」是一種被社會邊緣化的類型，與社會格格不入，或被社會所遺忘、孤立、排斥等，他們對於生命的態度是頹廢且糜爛的，並且充滿著自毀、自責、自傷的念頭。郁達夫的小說將自己部分真實生活中的經驗帶進虛擬的小說世界，現實的作者與虛幻的主角交融混雜，在虛實之間，郁達夫個人消極、悲觀的個性不斷地投射到主角身上。再者，作者在創作時所使用的文字詞語，乃至於整體結構、意境的營造，反映在小說中呈現「頹廢」的情調。以下分別論述之。

¹ 王自立、陳子善編，〈五六年來創作生活的回顧——《過去集》代序〉，《郁達夫研究資料》（中國文學史資料全編·現代卷）（北京：知識產權出版社，2010年初版），頁165。

首先，郁達夫的部分小說是情慾的自我書寫，他將自己部分的真實生活經驗寫進小說中，像是他在留日寫作期間創作的〈銀灰色的死〉、〈沉淪〉、〈南遷〉及〈空虛〉的時空背景也是在日本，小說中的主角「Y君」、「我」、「伊人」、「質夫」皆帶著郁達夫的影子，可以說是自己在日本生活的縮影。在〈沉淪〉中，有一部分以倒敘的方式書寫主角的故鄉、童年與求學經歷，諸如「三歲喪父」、「同長兄到日本留學」；在〈空虛〉中，主角就讀「東京帝國大學的經濟學部」等，與郁達夫本人的經歷吻合。同時，受到浪漫主義思潮的影響，小說中體現出個人主觀的抒情傾向，並且參雜著憂鬱、感傷與悲苦的情懷。同為創作社作家的郭沫若〔1892-1978〕曾撰〈論郁達夫〉一文，評價郁達夫的創作與影響：

在創造社的初期達夫是起了很大的作用的。他的清新的筆調，在中國枯稿

的社會裡面好像吹來了一股春風，立刻吹醒了當時的無數青年的心。他那

大膽的自我暴露，對於深藏在千年萬年的背甲裡面的士大夫的虛偽，完全

是一種暴風雨式的閃擊，把一些假道學、假才子們震驚得至於狂怒了。為

什麼？就因為有這樣露骨的真率，使他們感受著假的困難。²

引文所說的「大膽的自我暴露」，即是來自於郁達夫作品中採取近乎赤裸的敘事手法，展現自己不為人說，甚至感到羞愧的內心狀態。郭沫若這席話反映出該時代許多青年內心的苦悶源自不可說的慾望，透過郁達夫的小說讓這些被壓抑的情感得以宣洩。例如，〈沉淪〉多次書寫主角手淫的經驗，郁達夫透過小說人物的口吻道出心裡的掙扎：

² 王自立、陳子善編，〈論郁達夫〉，《郁達夫研究資料》（中國文學史資料全編·現代卷），頁76。

每禮拜四五，或每月的二十六七的時候，他索性盡意的貪起歡來。他的心裡想，自下禮拜一或下月初一起，我總不犯罪了。有時候正合到禮拜六或月底的晚上，去剃頭洗澡去，以為這就是改過自新的記號，然而過幾天，他又不得不吃雞子和牛乳了。³

郁達夫屢屢書寫這些本應是隱晦且私密的事情，另外像是偷窺、意淫或是上妓院等也是不斷地重述他的後悔、抱歉與自責的心理。郁達夫像是透過小說人物的告解與獨白以達到情緒的釋放，他將這些難堪的心情書寫出來，期望減輕自己自傷、自毀的情緒，並且期望從中找到共鳴的可能。也就是說，郁達夫所書寫的「自我」其實代表著部份的「群體」，他雖然以「個人」的孤獨為書寫核心，卻同時勾勒出「社會」的現實。郁達夫縮小了「個人」與「社會」的分界，創造出一個灰色地帶，讓個人的情緒不再是狹隘的，而是可以著眼到社會之中，在個人之傷與家國之憂之間呈現雙重的面向。

郁達夫創造出一系列飽受情慾困擾的男性角色，透過小說的筆法試圖去挖掘該時代青年的心理狀況，也因此在小說中充斥著「頹廢」的色彩，反映出作者本人所迷戀的氛圍，或是自溺於其中的情緒。從文本中，可以看到男性深陷於各種性幻想之中，並且極力地追求慾望的痕跡，但是作者在抒發情慾的同時，卻抱持著「雖然書寫出來，但未必正面接受」的態度面對，這正是作者內心感到掙扎的原因。郁達夫在〈《蕩蘿集》自序〉中對於發表《沉淪》後所遭遇到的毀譽褒貶，他說：

人生終究是悲苦的結晶，我不信世界上有快樂的兩字。人家都罵我是頹廢派，是享樂主義者，然而他們哪裡知道我何以要去追求酒色的原因？唉唉，清夜酒醒，看看我胸前睡著的被金錢買來的肉體，我的哀愁，我的悲歎，
比自稱道德家的人，還要沉痛數倍。我豈是甘心墮落者？我豈是無靈魂的

³ 郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 27。

人？不過看定了人生的運命，不得不如此自遣耳。⁴

郁達夫所表現的「頹廢」很大的部分仍然是來自於國家的現況，他藉由追求情慾來滿足心理的空缺，但同時也因為追求情慾而感到自責，他與書中的諸多男性一樣受困於現實的壓力，感到漂泊、徬徨與不安。正因如此，小說中充斥著對於自我的否定，以〈沉淪〉為例，文中的主角因為偷窺、自瀆與性幻想所產生的罪惡感一天比一天的增大，他認為這些行為都是「犯罪」，導致身體和心理皆憔悴衰弱了：

他的自責心同恐懼心，竟一日也不使他安閒，他的憂鬱症也從此厲害起來了。這樣的狀態繼續了一二個月，他的學校裡就放了暑假，暑假的兩個月內，他受的苦悶，更甚於平時；到了學校開課的時候，他的兩頰的顴骨更高起來，他的青灰色的眼窩更大起來，他的一雙靈活的瞳仁，變了同死魚眼睛一樣了。⁵

小說中諸如此類的文句甚多，郁達夫將主角們書寫成枯槁死灰般的青年，營造出主角如夢似幻的生存樣態，與現實世界若即若離的狀態。另外，各種「病症」也出現在小說中：〈銀灰色的死〉的主角在女校前腦溢血而死：「這樣的叫了一聲，上前衝了幾步，他那又瘦又長的身體，就橫倒在地了。」⁶〈南遷〉的主角則因肺炎而死：「若把他那瘦得骨棱棱的臉上的兩點被蒸燒出來的紅影和口頭的頭微蟲似的氣息拿去了，我們定不能辨別他究竟是一個蠟人呢或是真正的肉體。」⁷除了身體的病症之外，心理的病恙才是最為困擾主角的，諸如憂鬱症、妄想症、懷鄉病等。〈銀灰色的死〉的主角與孤寂聯繫，極具憂鬱之感：「他覺得自家一個人孤冷得很，好像同遇著了風浪後的船夫，一個人在北極的雪世界裡漂泊的樣子。」⁸〈茫茫夜〉中，主角也是因為孤獨而上了妓院，從妓院出來後他哀怨地認為自己

⁴ 王自立、陳子善編，〈《蕩蘿》集自序〉，《郁達夫研究資料》（中國文學史資料全編·現代卷），頁 152。

⁵ 郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 27。

⁶ 郁達夫，〈銀灰色的死〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 11。

⁷ 郁達夫，〈南遷〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 81。

⁸ 郁達夫，〈南遷〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 2。

「已經成了一個 living corpse（行屍走肉）了」⁹。總的來說，郁達夫小說中的主角在無論在生理或是心理上都備受煎熬，他們不滿現實的生活，但也無心或無能為力改變眼前的生活。〈空虛〉中的主角質夫所寫的文字，或許可以代表該時代青年的共同想法：

我是從小沒有野心的，如今到了人生的中道，對將來的希望，不消說是沒有了。我的過去的半生是一篇敗殘的歷史，回想起來，只有眼淚與悲嘆，幾年前頭，我還有一片享受著悲痛的餘情，還有些自欺自慰的夢想，到今朝非但享受這種苦衷樂〔sweet bitterness〕的心思沒有了，便是愚人的最後一件武器——開了眼睛做夢——也被殘虐的運命奪去了。啊啊，年輕的維特呀，我佩服你的勇敢，我佩服你的有果斷的柔心！¹⁰

在郁達夫的作品中，感傷的情緒貫穿了文本，而在書寫的意象上面，郁達夫特別喜歡運用「眼淚」作為象徵的意義。在文本中，主角所閱讀或提及的書籍也是充滿了浪漫主義的色彩，例如華茲華茲〔William Wordsworth, 1770-1850〕〈孤寂的高原割稻者〉〔The Solitary Highlandreaper〕、果戈里〔Gogol, 1809-1852〕《死了的靈魂》等，甚至是主角自己創作的詩句，¹¹內容皆與孤獨、死亡、哀怨息息相關，表現出內心的鬱悶。主角隨時處於敏感多情的心理狀態，在行經平原看到輕薄的蜃氣樓時，他說：「Oh, you serene gossamer! You beautiful gossamer!」¹²（啊，你這平靜的輕紗！你這美麗的輕紗！）而在看到都市的星星燈火時，他又說：「Sentimental, too sentimental!」¹³（傷感，太傷感了！）主角在讚嘆完自然景觀後，往往會情不自禁的流下眼淚，增添了惆悵的情懷。

⁹ 郁達夫，〈茫茫夜〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 105。

¹⁰ 郁達夫，〈空虛〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 110。

¹¹ 詩句如下：「峨眉月上柳梢初，又向天涯別故居。四壁旗亭爭賭酒，六街燈火遠隨車。亂離年少無多淚，行李家貧只舊書。夜後蘆根秋水長，憑君南浦覓雙魚。」郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 24。

¹² 郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 14。

¹³ 郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 24。

「眼淚」作為郁達夫作品中重要的意象，隨著主角心情的轉變，被賦予了多重的意義。文本中的「眼淚」與悲傷的情緒，經常和「慾望」互為牽連，是伴隨著主角自我的「價值判斷」而出現的。〈沉淪〉的主角在出入酒樓後感到悔恨，因此認為自己成為最下等的人而落淚：

想到這裡，他的眼淚就連連續續的滴下來。他那灰白的面色，竟同死人沒有分別了。他也不舉手來揩揩眼淚，月光射到他的面上，兩條淚線倒變了葉上的朝露一樣放起光來。他回轉頭來，看看他自家的又瘦又長的影子，就覺得心痛起來。¹⁴

主角隨時在衡量自己的思想與行為，並且透過社會的眼光與國家的地位來審視自己，導致主角的身上總是背負著過多的罪惡感與無可奈何的傷感。在郁達夫的文本中，慾望的抒發極少伴隨著歡愉而生，而是伴隨著深層的苦痛與掙扎，並且結束在淚水與自我責難中，像是一個無止盡的輪迴，又或像是個無底的深淵。

除了「孤獨」與「慾望」之外，「眼淚」的意象也在其他情節出現。〈沉淪〉中深感國族地位的低下，邊寫日記邊流下不甘的淚水：「他那火熱的頰上忽然滾了幾顆冰冷的眼淚下來。他是傷心到極點了。」¹⁵在〈南遷〉中被日本婦人玩弄感情後羞憤的眼淚：「他愈想愈恨，差不多想自家尋死了，兩條眼淚連連續續的滴下他的腮來。」¹⁶〈空虛〉中因為嫉妒而倉皇離開溫泉會館的眼淚：「那火車的月台板，若用分析化學的方法來分析起來，怕還有幾滴他的眼淚中的鹽分含在那裡呢。」¹⁷這些「眼淚」除了加深主角憂鬱的氣質，亦讓讀者感受到傷感的情緒，從愛情、友情、手足、同胞至於國家，皆是主角所哀悼的，這種多愁善感的性格貫穿了所有文本。

¹⁴ 郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 42。

¹⁵ 郁達夫，〈沉淪〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 20。

¹⁶ 郁達夫，〈南遷〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 73。

¹⁷ 郁達夫，〈空虛〉，《徐瀛插圖郁達夫小說全集：上》，頁 116。

第二節 施蛰存：穿梭魔幻時空的心理

中國三〇年代興起的「新感覺派」擅長描寫都市生活，以現代化的生活書寫都市男女的慾望、現代人的焦慮、絢爛的空間以及快速的時間感。新感覺派作家劉呐鷗〔1905-1940〕¹⁸、穆時英〔1912-1940〕¹⁹以描寫都市生活見長。以劉呐鷗的〈遊戲〉為例，文本描寫在俱樂部狂歡的男女們，沉溺於酒精、音樂與聲色之中，小說的開頭極具畫面性，有如飛快的電影節奏：

在這「探戈宮」裡的一切都在一種旋律的動搖中——男女的肢體，五彩的燈光，和光亮的酒杯，紅綠的液體以及纖細的指頭，石榴色的嘴唇，發焰的眼光。中央一片光滑的地板反映著四周的椅桌和人們的錯亂的光景，使人覺得，好像入了魔宮一樣，心神都在一種魔力的勢力下。²⁰

類似的手法在穆時英的〈PIERROT〉出現，文本描寫街道上有無數個「眼」，分別在不同地方觀看、窺視或是發現都市的各種樣貌，這些「眼」集成現代人類在都市中的生活型態：

街有著無數都市的風魔的眼：舞場的色情的眼，百貨公司的饕餮的蠅眼，「啤酒園」的樂天的醉眼，美容室的欺詐的俗眼，旅邸的親暱的蕩眼，教堂的偽善的法眼，電影院的奸滑的三角眼，飯店的矇矓的睡眼……²¹

在這裡略舉劉呐鷗、穆時英筆下的都市樣態，不難看出他們致力於描寫都市的摩登化，景色不斷地躍動充滿了動態感，並且富有絢麗與璀璨的色彩。他們喜愛描

¹⁸ 劉呐鷗，本名劉燦波，台灣台南人，代表作為《都市風景線》。

¹⁹ 穆時英，中國浙江人，作品前後期的風格不同，後期以都市男女為書寫對象的代表作為《白金的女體塑像》。

²⁰ 劉呐鷗，〈遊戲〉，《都市風景線》〔哈爾濱：黑龍江人民出版社、北方文藝出版社出版，1999年2月初版〕，頁1。

²¹ 穆時英，〈PIERROT〉，《白金的女體塑像》〔哈爾濱：黑龍江人民出版社、北方文藝出版社出版，1997年7月初版〕，頁96-97。

寫現代化生活的事物，像是交通工具、霓虹燈、擁擠的人群，習慣喧囂且熱鬧的日常，但同時又在激情之中感到空虛的寂寞，必須倚靠著更多的社交生活、男女關係來維持生活的動力，反映出現代社會人與人之間的疏離與親暱。

相較於新感覺派作家劉呐鷗與穆時英對於現代都市的深刻描寫，施蛰存比較像是個「異類」，在同樣是描寫人類內心的意識以及心理的狀態的範圍之內，施蛰存則偏向在現實之外找尋觀察的角度。李歐梵認為：

作為一個有原創性的作家，他是一個先鋒，一個拓荒人，因為他敢於探入全然陌生的人的內心世界，並大膽地回眸那無理性的力量。他可能是中國第一個真正意義上的現代派作家，在他的小說世界裡，他很有意識地徵用佛洛伊德的理論來描述性壓抑的潛流，一個既現實又是超現實的世界。²²

施蛰存談到自己小說的風格時，也曾說過：「我雖然不明白西洋或日本的新感覺派主義是什麼樣的東西，但我知道我的小說不過是應用了一些 Freudism 的心理小說而已。」²³這席話說明了他是有意識地運用心理分析的方法寫作，並且刻意地在主角身上製造內心的衝突，表現出現代人的性壓抑心理。在施蛰存的小說裡，一方面反映出現實世界中個人內心的世界，另一方面卻又營造出魔幻的時空，穿梭於古代與現代、東方與西方，並且喜好運用「陌生化」〔defamiliarizing〕²⁴的效果，使得他的作品充滿了怪奇的氛圍，這是李歐梵所說的「既現實又是超現實的世界」，也因為如此使他的小說與其他作家有著明顯的區分。

施蛰存雖然像是新感覺派中的「異類」，但並非意指他缺少以描寫都市生活為主的內容，事實上〈梅雨之夕〉與〈在巴黎大戲院〉的小說背景就是都市，只是相較於劉呐鷗和穆時英的書寫方式，施蛰存採取另一種角度去書寫。施蛰存的小說中以「魔幻」書寫的方式表現人類的心理狀態，他擅長捕捉主角內心意識的

²² 李歐梵，《上海摩登：一種新都市文化在中國〔1930-1945〕》，頁 159-160。

²³ 施蛰存，〈我的創作生活之歷程〉，《十年創作集》，頁 632。

²⁴ 陌生化〔defamiliarizing〕，俄國形構主義的核心概念。主張文學語言與日常語言應該有所區別，文學語言應該將日常語言變形，使得語言充滿奇異，因為這種效果使得日常語言頓時顯得陌生，由此顯現出文學性。參見 Terry Eagleton 著，吳新發譯，《文學理論導讀》〔台北：書林出版，1993年4月初版〕，頁 16-21。

瞬間流動，使得小說中表現出人物在現實與非現實之間遊蕩，並且可以穿梭於時間與空間，不受時空的拘束。〈梅雨之夕〉的主角是一位喜歡在雨天漫步、觀察著都市景色的男子，他喜歡在濛霧中看著來來往往的車輛與人物，帶著優雅且閒適的腳步上班與下班：

看下面北西四川路上和蘇州河兩岸行人的紛紛亂竄亂避，只覺得連自己心裡也有些著急。他們在著急些什麼呢？他們也一定知道這降下來的是雨，對於他們沒有生命上的危險，但何以要這樣急迫地躲避呢？說是為了恐怕衣裳給淋濕了，但我分明看見手中持著傘的和身上披了雨衣的人也有些腳步踉蹌了。我覺得至少這是一種無意識的紛亂。²⁵

對男子而言，雨天像是普通的日常，他雖然身處於人群之中，但卻採取著疏離的態度去觀看因為縱雨而奔逃的行人們，這使得男子的位置顯得特別，也與其他行人產生隔閡感。施蟄存的書寫策略是經過精細設計的，他先描寫落雨的潮濕、行人的倉促以及交通的擁擠，理應來說是個紛亂的傍晚，但男子正好在這煩悶的時刻看見了甫下車的陌生女子，於此縮小視角的關懷。自從女子出現於情節之後，施蟄存便集中描寫女子的外表、動作與神色，進而窺視她的內心生活，配合自我內心的意識流書寫，創造出一個封閉於外在世界的魔幻空間。

在這魔幻的空間之中，緊接著是時間的錯亂，主角看著陌生女子的臉龐回想起自己的初戀對象，而掉入時間的漩渦之中：

這樣的從側面看，我與她離別了好幾年了，在我們相聚的最後一日，她還只有十四歲，……一年……二年……七年了呢。我結婚了，我沒有再看見她，想來長成得更美麗了……但我並不是沒有看見她長大起來，當我腦中浮現她的印象來的時候，她並不還保留著十四歲的少女的姿態。我不時在夢裡，睡夢或白日夢，看見她在長大起來，我曾自己構成她是

²⁵ 施蟄存，〈梅雨之夕〉，《十年創作集》，頁 146。

個美麗的二十歲年紀的少女。她有好的聲音和姿態，當偶然悲哀的時候，她在我的幻覺裡會得是一個婦人，或甚至是一個年輕的母親。²⁶

從這段敘述中可以看出，主角將自己錯置在時間之中，透過想像建構出初戀女子的樣貌與身分，已然與現實世界脫離。於他而言，陌生女子只是個媒介，使他浸淫於夢境之中，想像事實上並不存在的初戀。〈梅雨之夕〉所營造出的特殊時空的關鍵在於「雨」。因為下雨的關係，男子得以搭訕未帶傘而躲雨的女子，進而得到陪伴她回家的機會，也是因為下雨的關係創造出朦朧且曖昧的氛圍，使得男子在途中不斷地將女子與初戀情人或是妻子連繫在一起，模糊了現實與虛幻。然而，隨著雨的停歇這股幻想也突然終止了，男子的精神有如大夢初醒般的狀態：

我突然覺得很舒暢，呼吸也更通暢了。我若有意無意地替她撐著傘，徐徐覺得手臂太酸痛之外，沒什麼感覺。在身旁由我伴送著的這個不相識的少女的形態，好似已經從我的心的樊籠中被釋放了出去。我才覺得天已完全黑了，而傘上已聽不到些微的雨聲。²⁷

男子與女子同行的短暫時光是在現實之外的經驗，而「雨」像是魔法一般讓男子掉進了虛幻的想像世界裡。〈在巴黎大戲院〉中也是類似的情景，男子與女子在電影院中同樣創造出一個魔幻空間。男子隨著電影劇情的進展揣測女子的行為和想法，甚至將自己的心情投射至電影的男主角身上，但隨著電影的結束、人群的散場與女子的離去，一切又回到什麼都沒發生過一般的狀態。

從〈梅雨之夕〉和〈在巴黎大戲院〉可以看出施蟄存描寫的都市與劉呐鷗、穆時英的差異，他著重的不是都市中的物質生活，也不是過分複雜的男女關係，而是從都市中觀察人類的幽微內心，寫出慾望的發生與追求，並且刻意製造出雙重的時空環境。〈魔道〉與〈夜叉〉的小說背景則是都市男子造訪鄉下的經過，施蟄存同樣在此運用時空轉換的寫作策略。在〈魔道〉中，現代的老婦可以幻化成古代的木乃伊，主角隨著幻覺回到古代木乃伊的陵墓，而木乃伊也可以穿梭時空來到現代：「哦，catacomb 裡的古代王妃的木乃伊全都爬出來行走在土瀝青的

²⁶ 施蟄存，〈梅雨之夕〉，《十年創作集》，頁 147。

²⁷ 施蟄存，〈梅雨之夕〉，《十年創作集》，頁 150。

鋪道上了……」²⁸〈夜叉〉中的主角偶然在鄉下閱讀了有關夜叉的傳說後，便開始心神不寧起來，「文字的力量能夠打破時間和空間的隔閡，讀了這樣的記載，我也有些恐怖了。」²⁹主角隨著腦中的想像，逐漸在現實中迷失，將現實中的人物與虛幻的夜叉混而為一，最終在幻覺中錯殺了村婦。

由於施蟄存擅於描寫人物穿梭於魔幻時空的心理狀態，並且寫進許多現實生活中不會出現的場景或狀況，於是在小說中表現出「怪奇」、「怪誕」的氛圍。〈將軍的頭〉是個很好的例子，主角在戰敗被敵人砍下頭顱後，竟然還能以無頭之軀騎馬回鎮上，直到被心儀的少女點破窘境之後，身軀才倒了下來：

「喂！打了敗仗了嗎？頭也給人家砍掉了，還要洗什麼呢？還不快快的死了，想幹什麼呢？無頭鬼還想做人麼？呸！」

將軍的心，分明聽得出這是誰的口音。一時間，將軍想起了關於頭的讖語，對照著她現在的這樣漠然的調侃態度，將軍突然感到一陣空虛了。

將軍的手向空間抓著，隨即就倒了下來。³⁰

施蟄存刻意以奇幻的筆法寫作，目的在於展現將軍追求少女的執著，以及不願意輕易認輸的心態，而隨著少女的藐視與嘲弄，將軍最後的希望也跟著毀滅，因此支撐已久的身心就此凋零了。另外像是〈石秀〉中潘巧雲的身體也是運用怪奇的筆法去描述，除了在小說末段楊雄手刃潘巧雲，支解她的軀體之外；石秀亦透過想像的情節去支解潘巧雲：

如果這把炳尖刀，刺進了裸露著的潘巧雲的肉體裡去，那細潔而白淨的肌膚上，流出著鮮紅的血，她的妖嬌的頭部痛苦地側轉著，黑潤的頭髮懸掛下來一直披散在乳尖上，整齊的牙齒緊嚙著朱紅的舌尖或是下唇，

²⁸ 施蟄存，〈魔道〉，《十年創作集》，頁 167。

²⁹ 施蟄存，〈魔道〉，《十年創作集》，頁 194。

³⁰ 施蟄存，〈將軍的頭〉，《十年創作集》，頁 101。

四肢起著輕微而均勻的波顫，但想像著這樣的情景，又豈不是很出奇地美麗嗎？³¹

施蛰存運用暴力的色彩書寫女性的身軀，並以虐殺的方式表現出被害者的痛苦與加害者的喜悅，兩種相反的極端情緒混合著血腥的感官享受，以奇異的畫面展現在讀者眼前。施蛰存設法運用怪誕的創作手法去書寫慾望，將慾望的各種形式擴展到極致，顯示出經由個人的想像可以造就出慾望的多種樣貌，並且沒有固定的模式與規則，在想像的空間中，屬於個人的、私密的、精神上的慾望得以盡情地釋放與宣洩。

最後，在小說的意象上，施蛰存特別喜歡在小說中帶入「黑暗」的情景。在黑暗的場景中，配合著魔幻的時空與怪奇的想像，小說因此增添了恐懼與懸疑的氛圍。在〈魔道〉中，小說開頭就說「當火車開進 X 州站的時候，天氣忽然陰霾了。」³²接著，小說從主角在車廂上看到的老婦作為敘事的開始，不斷地強調她的外貌醜陋且帶有邪氣，身著黑衣宛如魔鬼般的存在。主角下車後來到朋友陳君的家，但從敘事上仍然看出陰暗感，像是陳家外頭的風景是「黑黝黝的草木」、夏天的急雨導致天空像是「垂下了一重紗幕」，尤其是竹林裡屹立不動的黑衣老婦，像是鬼魅一樣跟隨著主角。〈魔道〉中黑暗的意象貫穿著全文，直到最後主角回到都市前往熟悉的咖啡店，主角本來應該如同往常點咖啡喝，但卻突然想要點杯啤酒，沒想到來的卻是德國的「黑」啤酒，終於造就他精神上的崩潰：

「那麼來什麼，喝酒嗎，威士忌？啤酒？」

「啤酒也成。」我莫名其妙地這樣要了。

「正好，剛好有新到的德國黑啤酒。」

黑啤酒！又是黑！我眼前直是晃動著一大片黑顏色的綢緞。看，有多少魔法的老婦人在我面前舞動啊！她們都是要扼死我的，用她們那乾萎得可怕的小說。……³³

³¹ 施蛰存，〈石秀〉，《十年創作集》，頁 119。

³² 施蛰存，〈魔道〉，《十年創作集》，頁 159。

³³ 施蛰存，〈魔道〉，《十年創作集》，頁 167。

施蛰存採取不斷書寫「黑暗」意象的模式，層層堆積「黑暗」所製造出來的壓迫感，這些朦朧且昏暗的人物、物品與事件挑戰人物的心理狀態，並且營造出不祥的預兆，同時引領讀者去猜測或期待情節的發展。在〈夜叉〉中，主角在月光下追逐身著白衣的夜叉，白衣的夜叉象徵著慾望本身，而黑夜則是危險的象徵：

我很詫異，在這樣夜深的時候，在這山谷裡的小路上，這婦人將做什麼？於是我心中轉念到這是人呢還是鬼的疑問，而這疑問同時就勾引起我的記憶。這是一世紀以來還未滅掉的夜叉。它變作女人，在交蘆庵外的小船裡；它變作飛鳥，它變作兔子，現在它把我引誘到這裡之後，它又變作白衣的婦人了。我這樣幻想著，四面看黛色的群山好像堵成了一道魔壁，把我包圍在一個表面上極美麗而實在是極恐怖的魔宮中的迷園裡。³⁴

慾望以各種形式變換更迭，主角仍然執迷不悟的追尋，隨著天色的轉暗夜叉的形體是越來越明顯，而將主角引誘到群山之中。施蛰存的小說並非按照著現實的時間順序或空間位置敘事，而是任意地跳躍、拼接與交錯，隨著主角內心的變化和意識的流變，小說的敘事模式相互穿梭形成魔幻且奇特的時空。施蛰存以特殊的寫作形式，以及配合著「黑暗」意象的運用，更能凸顯人物幽微的心理狀態，巨大且深層的恐懼一覽無疑，顯示出男性對於追求慾望的不安，以及面對都市生活所遭遇的焦慮與恐慌。

第三節 小結

郁達夫與施蛰存接受過佛洛伊德學說的影響而創作出心理分析小說，表現出個人對於情慾的追求與壓抑、潛意識與變態心理等面向。然而，兩人在使用上的策略有所偏重，造就出不同的小說風格。從文本的論述中，可以歸納出小說內容、形式與意象的差異，呈現兩人在不同的時空環境下如何書寫情慾。

³⁴ 施蛰存，〈夜叉〉，《十年創作集》，頁 195。

就內容而言，郁達夫的小說深受日本「私小說」的影響，因此帶有濃厚的自傳性色彩，他將自己部分真實的生活寫進小說中，在虛擬的小說裡增添現實的經驗。郁達夫透過個人來書寫群體，透過自我來書寫社會，反映出在新舊文化的衝擊之下，知識青年的所遭遇的苦悶與憂鬱，以及尋求個人主體的徬徨。這樣的情慾書寫方式是前衛且大膽的，從文本中可以看出作者真實的情感與衝動；然而，在赤裸的文字底下依舊隱含著糾結的痛苦。在施蛰存的小說中，他採取的是「魔幻式」的書寫筆法，小說內容在魔幻與寫實中交錯，虛構與歷史中穿插，使得主角的意識游移於各處，內心的慾望不受時間與空間的規範。與郁達夫不同的是，施蛰存是在現實生活中書寫非真實的情境，包含主角的幻想、夢境、時空跳躍等，這樣的書寫方式展現出人類意識的快速流動，以及內心的複雜性。施蛰存在寫作的態度上削弱了社會關懷，更加朝向「個人主體」的靠攏，也就是說，從五四以降所發揚的個人精神，在施蛰存身上更能看得清楚，他不僅寫出個人的內心想法，甚至呈現出混亂的、失序的、無準則的意識。

就形式方面，這裡談論語言文字的使用，以及小說意境的營造。郁達夫的小說充滿了頹廢的情調，隨處可見主角自傷、自怨、自責的情緒，他將主角塑造成可卑可憐的孱弱青年，經常做負面的思考，像是認為自己是世界上最孤單的人，認為自己與社會格格不入，認為自己沒有存在的價值，甚至經常想要尋死。小說中的主角能有這些情緒其實也是郁達夫自我的投射，反映出身處異國的孤獨與空虛，以及對於母國地位的憐憫與怨懟。事實上，小說中的頹廢感與自傳性書寫是一體兩面的，皆呈現出個人與社會、個人與國家、自我與他者的交往情形。施蛰存則是運用怪奇、荒誕的文字去營造出詭譎的氛圍，在現實之外創造出一個虛幻的空間，加深了讀者的感官刺激。施蛰存在都市背景下製造出荒涼與冷冽之感；在鄉野背景下製造出恐懼與迷惘之感；在歷史背景下製造出奇艷與驚異之感，他刻意在具有刻板印象的環境中，加深或顛覆了原先的印象，並且營造出陌生、稀奇的情節與畫面，模糊了現實與非現實之間，使得情慾的表現富有多重的型態。

在意象方面，本文各列舉其中一個特殊的意象作為比較。郁達夫的小說特別喜歡用「眼淚」來表現主角感傷、懦弱與無助的心理，並同時以眼淚來表現慾望的壓抑與釋放。在慾望受到壓抑時，主角會難忍心中之孤獨而落淚；但在慾望得

到釋放後，主角又會因為悔恨自己的作為而流淚。從郁達夫的小說中，可以看到主角內心的矛盾與糾結，他無法完全接納自己的情慾面，因而透過眼淚的釋放得以宣洩鬱結的情緒。施蛰存的小說則是好用「黑暗」的意象，在黑暗的場景裡，主角通常會陷入慾望的追索而迷失自我。無論是昏暗的街道、漆黑的電影院、月光下的山路、黑衣打扮的老婦、黑夜下懸掛的頭顱等，均表現出主角慾望的流動。在黑暗中，真實的慾望得以隱蔽起來不為人知，但內心的魔障卻是如影隨形的跟隨著，隨著黑暗的褪去慾望也得以顯現，考驗著個人慾望於社會規範下該如何找到和諧的平衡點。

第六章 結論

自晚清的狹邪小說到民初的鴛鴦蝴蝶派，至於二〇年代初期的浪漫派小說，以及三〇年代海派文學中的新感覺派，「情慾」一直是創作者樂此不疲的書寫主題。無論是為了迎合大眾而作，或是為了抒發自我內心情感，小說中呈現出情慾的多樣面向：壓抑的、解放的、保守的、濫情的，勾勒出社會男女面對情慾的各種樣貌。郁達夫與施蛰存的創作時空分別為二〇年代的日本與三〇年代的上海，分屬於不同的流派以及擁有不同的創作風格，但他們均以「情慾」為主題，書寫屬於該時代的苦悶情緒。「情慾」作為一個不斷被書寫的主題，除了社會背景、思維模式與政治環境的影響之外，應該可以直接從文本中的內容與藝術去討論，而不是只以作家所屬的文學流派或社團去做分類，或者是以作家創作的地區去做分類。這些分類無論是作家自己內部的分類，或是外人給予的整合，的確可以讓我們看到群體的共性與特色，但也可能限制住討論的面向。本文希望能夠突破以流派、社團或地區為分類的研究導向，而就文本中所呈現的主題藝術去做深入詳細的討論，希望能找尋到不同時空下文學創作的共質性。

從 1917 年胡適與陳獨秀率先提出文學革命，發表若干文章建立了新文學理論的基礎，至於 1919 年五四運動的發展與活躍，這幾股從語言到文化至於社會層面的改革，在中國文學史上樹立了一個里程碑。姚玳玫認為，「『五四』運動不僅發起了一場文學與文化的革命，而且推動了一場釋放本我、解放情感／情欲的人性的革命。後者帶來了『五四』時期的愛情小說熱潮。」¹二〇年代推動此波熱潮的主要來源是創造社的作家，他們將五四時期所推行的「個性解放」擴展開來，除了主體精神的追求之外，另外關心情慾的釋放。同時，受到西方精神分析理論的影響，特別是佛洛伊德的潛意識〔unconscious〕學說，作家逐漸地朝向人類的內心世界進行書寫。從郁達夫的小說中，可以看到主角們隨時處在苦悶的精神狀態中，他們的情慾活動伴隨著各種煩惱的情緒，像是國族的地位、個人的身分、社會的紛亂等，從這些議題可以看出一個個飽受時局動盪影響下無所適從的青年

¹ 姚玳玫，《想像女性：海派小說〔1892-1949〕的敘事》，頁 37。

心理。三〇年代的施蛰存更能有效地運用精神分析理論寫作，可以急速地描寫出現代人內心的衝動，運用意識流的寫法表現出瞬間的、立即的想法，並且製造出內心中更為強烈的衝突感。除此之外，施蛰存運用現代的小說技巧重新詮釋傳統的歷史人物，將他們的神聖性與權威性解構，試圖將他們從「神性」回歸到「人性」，展現人類慾望的既有與存在。

郁達夫與施蛰存將情慾書寫作為一種寫作策略，在小說中呈現不同的關注：郁達夫以感傷、自憐的語調，聯繫了自我與國族的情感，將自我的情慾匱乏與國家的頹敗交錯指涉，形成了自傳式的頹廢書寫；施蛰存以怪誕的敘事筆法，創造出現實之外的魔幻空間，試圖模糊現實與非現實的界線，期待跳脫社會秩序的框架。兩者同時展現了情慾的釋放與壓抑、解放與限制，透過現代的語境坦然地正視「情慾」的存在，書寫其中的「性」、「暴力」與「死亡」，而這三者無論在傳統或現代社會中，皆為隱晦的話題。人類在抑制情慾的時候等於是抗拒自己的本性，拒絕承認自己的本質，但是情慾是的確存在的，並不能倚靠著外力的抵抗而消除，一昧的否認只會使自己陷入糾結與痛苦之中。因此，透過郁達夫與施蛰存的書寫，讓我們能夠探究自我的內心，並且深層的挖掘所謂的「真實」。兩人的小說充滿二元對立的安排，諸如愛與死、聖與魔、靈與肉、理性與非理性等，反覆書寫進行辯證式的對談。面對一般人不願正視的議題，兩人並非選擇美化的技巧掩飾，亦非採取逃避的姿態面對，而是以大膽赤裸的方式呈現，試圖重新擺置「情慾」的位置。

可以這樣理解的是，中國的現代小說是經由中國內部的思想整合，以及外部的思潮引進下逐漸形成系統，於兩個方向上進行運作：一方面反映在傳統小說形式與內容上的改造，一方面則是對於西方思想及美學上的接受。從創造社的郁達夫至於新感覺派的施蛰存，中國現代小說的走向趨於成熟。周伯乃《現代小說論》提及現代小說的特色：

現代小說的最大轉位，是不再襲用原有的法則，無論是古典的，或浪漫的都被遠遠地揚棄了，甚至自然主義的科學實在論，也難以肯定現代人心底裡的那種隱約的，潛伏的紊亂秩序——夢幻似的無意識心理世界。

於是，昔日小說中的那些動人的故事，錯綜複雜的情節，人物特性的現示，合理的動作和對白都變為次要的。他們所要把握的是如何將那些隱伏在人心底裡的瞬間衝動躍然於紙上，而形成現代小說的特別結構。²

從小說敘事與結構來看，為了表現人類內心快速更迭的想法以及無意識的活動，作家採取意識流的寫作技巧，這種寫作方式破壞了傳統的小說形式與內容，使得故事的結構變得不甚完全。在郁達夫的小說中，主角經常自言自語，或是有著大量的內心獨白，或是莫名其妙的感到悲傷或憤慨，形成「囁語式」的書寫。小說中的主角往往處在激動的巔峰，彷彿有著滿腔的情緒無處宣洩，時而憂心國家、時而怨懟社會、時而對女性興起情慾、時而懊悔自己的所作所為。郁達夫的小說像是圍繞著主角的情緒而發展，因此故事情節便無太大的變化或驚艷感，多半是以悲傷的情懷作結。而在施蛰存的小說中，小說的結構更顯得破碎了，尤其在〈梅雨之夕〉、〈在巴黎大戲院〉兩篇中最为明顯，小說基本上是以主角內心的獨白建構而成的，主角無時無刻地在臆測女子的心思，內心有無數個想法稍縱即逝，而作者則是鉅細靡遺的描寫主角瞬間的內心衝動。小說並未具有明顯的起承轉合，在情節上可以說是相當薄弱，亦沒有一個完好的結局，但對於讀者來說是種嶄新的閱讀感受：可以直接從主角的視角來經歷故事，並且可以從中窺探主角的內心世界，得以感受到那些支離破碎細節，那些瑣碎的想法。

當然，社會的體制會影響主體的選擇與建構，同樣的主體會有著不同的表現手法。郁達夫與施蛰存同樣以「情慾」為書寫主題，但各自以自己所關心的視角出發。本文從佛洛伊德的精神分析理論與埃利斯的性心理學為主要的研究方法，藉由人物內心的性壓抑、性衝動所呈現的人格形象，以討論人物的精神世界與身體狀態，希望藉由這條途徑看出兩人創作的同質性。從這條研究途徑可以深刻地分析男性人物的形象與特質，但同時也會產生些許的研究盲點。郁達夫與施蛰存皆為男性作家，小說中亦多以男性視角作為觀察，因此，依循著樣的觀點處理小說人物的形象與情慾表現時，往往會陷入單一視角的迷思。在兩人的小說裡，無論是女性的外貌、身材、行為舉止皆非她們的自我呈現，也非經由她們的口中訴

² 周伯乃，〈論感覺性的小說〉，《現代小說論》〔台中：三民書局，1971年5月初版〕，頁106。

說出來，而是經由男性的觀看與想像所呈現出來的。男性在觀看與想像的過程中，因為有所側重或選擇，因此所呈現出來的女性往往是不完整的、破碎的，諸如局部的身體特徵、勾勒的穿著打扮、簡略的肢體動作以及零碎的想法思考等，以至於女性的形象是模糊的，缺乏鮮明的特色。從這般的角度分析該時代女性形象以及看待女性情慾的展現時，我們無法得到一個較為全面且完好的論證，是從男性敘事的邏輯下去討論的結果。

因此，作為中國現代小說情慾書寫的研究來說，不能只取單一的男性視角做討論。傳統以來，話語的掌控權始終掌握在男性之手，所紀錄下來的也是屬於家國範圍的大敘事，然而，現代小說開啟了新的一頁，作家逐漸圖破這種狹隘的困境，力圖使文學場域呈現多元多語的風格。男性作家如此，女性作家更是伺機而動，希望以文學作為顛覆話語的工具，透過小說來替自己發聲，並與社會環境尋求體驗與共鳴。在二、三〇年代的出現了許多描寫自我內心、情慾生活的女性作家，例如廬隱〔1898-1934〕、馮沅君〔1900-1974〕、丁玲〔1904-1986〕，至於四〇年代的蘇青〔1914-1982〕、張愛玲〔1920-1995〕更是將自我與情慾小說發揮到極致。朝此方向可以討論的議題還有很多，期許由這些迥異於傳統閨秀婉約風格的女性作家提出討論，並且更深刻地比較男性作家與女性作家書寫情慾和創作策略的差異，以及作家在書寫男女人物的形象上所呈現的異同，能夠在中國現代小說的情慾書寫上擴展出更大的討論空間。

參考文獻

按:以下文獻按照姓名筆順排列，筆順相同者則以出版年代排序。

一、文本

施蛰存，《十年創作集》，上海：華東師範大學出版社，2011年2月，初版。
郁達夫，《徐瀛插圖郁達夫小說全集》，瀋陽：春風文藝出版社，2015年3月，初版。

二、外文譯著

喬治·巴代伊(Georges Bataille)著，董澄波譯，《文學與惡》，北京：北京燕山出版社，2006年8月，初版。
喬治·巴代伊(Georges Bataille)著，賴守正譯，《情色論》，台北：聯經出版，2012年5月，初版。
Terry Eagleton 著，吳新發譯，《文學理論導讀》，台北：書林書版，1999年2月，初版。
哈夫洛克·埃利斯(Havelock Ellis)著，陳維政等譯，《性心理學》，貴陽：貴陽人民出版社，2004年5月，初版。
愛德華·摩根·佛斯特(Edward Morgan Forster)著，蘇希亞譯，《小說面面觀》，台北：商周出版，2009年1月，初版。
西格蒙德·佛洛伊德(Sigmund Freud)著，林克明譯，《性學三論·愛情心理學》，台北：志文出版社，1990年5月，初版。
西格蒙德·佛洛伊德(Sigmund Freud)著，趙立瑋譯，《圖騰與禁忌》，上海：上海人民出版社，2007年5月，初版。
David D. Gilmore 著，何雯琪譯，《厭女現象——跨文化的男性病態》，台北：書林出版，2005年7月，初版。

托利·莫(Toril Moi)著，國立編譯館主譯；王奕婷譯，《性/文本政治：女性主義文學理論》，台北：巨流出版，2005年9月，二版。

阿爾伯特·莫德爾(Albert Mordell)著，劉文榮譯，《文學中的色情動機》，上海：文匯出版社，2006年2月，初版。

茱莉亞·克莉斯蒂娃(Julia Kristeva)著，彭仁郁譯，《恐怖的力量》，台北：桂冠出版，2003年5月，初版。

三、中文專著

上野千鶴子著，楊士堤譯，《厭女：日本的女性嫌惡》，台北：聯合文學，2015年7月，初版。

王自立、陳子善編，《郁達夫研究資料》，北京：知識產權出版社，2010年，初版。

李玲，《中國現代文學的性別意識》，台北：秀威資訊科技，2011年4月，初版。

李今，《海派小說論》，台北：秀威資訊科技，2004年7月，初版。

李蓉，《中國現代文學的身體闡釋》，北京：中國社會科學出版社，2009年8月，初版。

李歐梵，《上海摩登：一種新都市文化在中國(1930-1945)》，北京：人民文學出版社，2010年3月，初版。

辛金順，《中國現代小說的國族書寫：以身體隱喻為觀察核心》，台北：秀威資訊科技，2015年2月，初版。

車文博主編，《弗洛伊德文集》(第二卷)，(第四卷)，長春：長春出版社，1998年2月，初版。

吳福輝編，《二十世紀中國小說理論資料》(第三卷)，北京：北京大學出版社，1997年2月，初版。

吳立昌，《精神分析與中西文學》，上海：學林書版，1987年5月，初版。

- 吳立昌編，《精神分析狂潮：弗洛伊德在中國》，南昌：江西高校出版社，2009年5月，初版。
- 周伯乃，《現代小說論》，台中：三民書局，1971年5月，初版。
- 周蕾，《婦女與中國現代性——東西方之閱讀記》，台北：麥田出版，1995年11月，初版。
- 周作人，《談虎集》，北京：北京十月文藝出版社，2011年1月，初版。
- 胡適編，《五四新文學論戰集彙編》（上）（下），台北：長歌出版社，1975年12月，初版。
- 祝宇紅，《「故」事如何「新」編：論中國現代「重寫型」小說》，北京：北京大學出版社，2010年4月，初版。
- 姚玳玫，《想像女性：海派小說(1892-1949)的敘事》，北京：中國社會科學出版社，2004年7月，初版。
- 高玉，《中國現當代文學史與文學批評反思》，台北：秀威資訊科技，2009年11月，初版。
- 徐仲佳，《性愛問題：1920年代中國小說的現代性闡釋》，北京：社會科學文獻出版社，2005年7月，初版。
- 許維賢，《從艷史到性史：同志書寫與近現代中國的男性建構》，台北：遠流出版，2015年7月，初版。
- 彭小妍，《浪蕩子美學與跨文化現代性：一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者》，台北：聯經出版，2012年2月，初版。
- 楊義，《二十世紀中國小說與文化》，台北：業強出版，1993年1月，初版。
- 楊雅瑁，《擁擠的灰色愛情世界——「五四女作家」小說之愛情書寫研究(1918-1936)》，台北：秀威資訊科技，2014年1月，初版。
- 劉訥鷗，《都市風景線》，綏化市：黑龍江人民出版社、北方文藝出版社，1999年2月，初版。
- 劉紀蕙，《心的變異：現代性的精神形式》，台北：麥田出版，2011年8月，初版。

- 劉劍梅，《革命與情愛——二十世紀中國小說史中的女性身體與主題重述》，上海：上海三聯書局，2008年7月，初版。
- 廚川白村，林文瑞譯，《苦悶的象徵》，台北：新潮，1982年3月，再版。
- 穆時英，《白金的女體塑像》，綏化市：黑龍江人民出版社、北方文藝出版社，1999年7月，初版。
- 蔡源煌，《從浪漫主義到後現代主義：文學術語新詮》，台北：書林出版，2012年1月，二版。
- 錢理群等編，《中國現代文學三十年》，北京：北京大學出版社，2014年4月，四十二版。
- 韓冷，《情慾之間——海派小說的性愛敘事》，台北：秀威資訊科技，2015年6月，初版。
- 蘇敏逸，《社會整體性觀念與中國現代長篇小說的發生和形成》，台北：秀威資訊科技，2007年11月，初版。
- 嚴家炎，《中國現代小說流派史》，北京：人民文學出版社，1995年11月，二版。
- 嚴家炎編，《二十世紀中國小說理論資料》（第二卷），北京：北京大學出版社，1997年2月，初版。

四、期刊論文

- 邱惠真，〈城市的感覺·氣味·敘事——以上海新感覺派為討論對象〉，《中極學刊》第8期，2014年12月，頁235-258。
- 柯喬文，〈頹廢、欲力與身體書寫：郁達夫的文本創作與生命實踐〉，《中正大學中國文學研究所研究生論文集刊》第8期，2006年6月，頁37-54。
- 紀俊龍，〈郁達夫《沉淪》中愛情意涵〉，《弘光人文社會學報》，第4期，2006年5月，頁51-68。
- 馬靖雯，〈從少年身體看國體想像——以郁達夫〈沉淪〉為例〉，《中正台灣文學與文化集刊》第12輯，2013年6月，頁121-136。

- 郝譽翔，〈双城漫遊：郁達夫小說中二〇年代的東京與上海〉，《淡江中文學報》，第 31 期，2014 年 12 月，頁 229-247。
- 郭詩詠，〈建構潛意識的內在空間——論施蛰存《將軍的頭》的「內在性」問題〉，《中山人文學報》第 14 期，2002 年 4 月，頁 125-145。
- 陳孟君，〈影戲眼/心眼/心病的多層視窗：上海新感覺小說中的視覺書寫所繪製的心靈圖像〉，《中正大學中文學術學刊》第 13 期，2009 年 6 月，頁 49-80。
- 彭小妍，〈浪蕩子美學與越界：新感覺派作品中的性別、語言與漫遊〉，《中國文哲研究集刊》第 28 期，2006 年 3 月，頁 121-148。
- 劉大先，〈現代性的一種展開方式——論施蛰存歷史小說〉，《新亞論叢》第 8 期，2006 年 10 月，頁 375-382。
- 蔡振念，〈郁達夫小說中的病態美學〉，《文與哲》第 7 期，2005 年 12 月，頁 315-335。
- 蔡振念，〈郁達夫病態美學的虛構與紀實〉，《幼獅文藝》第 654 期，2008 年 6 月，頁 56-58。
- 蔡振念，〈預借的現代性——論郁達夫對西方頹廢美學的挪用〉，《中正大學中文學術年刊》第 1 期，2009 年 6 月，頁 1-22。

五、學位論文

- 邱孟婷，〈「新感覺」的追尋——劉呐鷗、穆時英、施蛰存小說研究〉，東海大學中國文學系，碩士論文，2002 年。
- 周偉弘，〈新感覺派施蛰存小說敘事研究〉，淡江大學中國文學系碩士班，碩士論文，2014 年。
- 施澤雄，〈郁達夫的飄泊意識與寫作〉，國立暨南國際大學中國語文系，碩士論文，2009 年。
- 高嘉萍，〈施蛰存新感覺時期作品研究〉，淡江大學中國文學系碩士在職專班，碩士論文，2010 年。

高彩雯，《郁達夫小說中的「自我形象」研究》，國立臺灣大學中國文學研究所，碩士論文，2004年。

莊貽麟，《郁達夫小說中的「情愛觀」與「女性描寫」》，國立暨南國際大學中國語文系，碩士論文，2000年。

廖祿存，《施蛰存現代文學研究》，中國文化大學中國文學系，碩士論文，2004年。

德利士，《郁達夫的小說研究》，國立臺灣大學中國文學研究所，碩士論文，1992年。

魏福康，《郁達夫小說研究》，國立臺灣師範大學國文學系，碩士論文，1993年。