

民族主义与新感觉派的“转向”

吴述桥

内容提要 20世纪30年代特殊语境之下极少数左翼作家曾公开宣布“转向”，新感觉派是公认的现代主义文学流派，也一度与左翼关系匪浅，但其中一些作家也公开成为国民党“御用文人”。考察刘呐鸥对维尔托夫“影戏眼”理论接受，可以看出新感觉派在电影和小说叙述中主体“意志软弱”的现象。这种“意志软弱”背后有中国新感觉派之不同于日本新感觉派的非理性主义哲学渊源。穆时英试图用“生存意志”论来解决“意志软弱”的问题，然而理论内核的缺陷，导致其转向了民族主义。

关键词 新感觉派；左翼；民族主义；转向；认识论

20世纪30年代残酷的政治斗争，“左”倾政治路线，曾迫使一些左倾作家选择脱离左翼文艺运动的行列。如施蛰存回忆当年拒绝恢复党的关系时所说：“我们自从‘四一二事变’以后，知道革命不是浪漫主义的行动。我们三人都是独子，多少还有些封建主义的家庭顾虑。”^[1]施蛰存的说法朴实真切无法苛责。然而30年代日本左翼作家的“集团转向”，给脱离无产阶级文学的“转向”行为，加上了一层背叛的政治文化色彩，而且，由于当年复杂的政治形势，一些传言真假难辨，这让我们在面对“转向”问题时需更加小心谨慎，同时也不难理解为何鲜有对作为“转向者”的文学的研究。

施蛰存是新感觉派的重要代表，如果回到历史对新感觉派加以重新审视，就会注意到他们不仅和左翼存在历史关联，而且“对世界的基本表述和总体价值判断是站在马克思主义立场上的”^[2]。不过，如果说施蛰存与鲁迅关于《庄子》与《文选》的争论还不涉及政治立场问题的话，那么穆时英成为国民党图书杂志审查委员，刘呐鸥进入官营“中央电影场”担任“电影编导委员会”主任及编剧组组长，却可以说是走向了左翼的对立面。故而我们可以认为新感觉派发生过“转向”。当然，抗战时期也有转向，民族救亡是第一要义，哪怕汪伪汉奸也利用民族主义来包装自己。新感觉派当中如刘呐鸥和穆时英堕落成为汪伪分子，也有如叶灵凤成了国民党情报员^[3]，还有施蛰存这样随政府内迁的作家，

但这种抗战时期的民族主义转向与30年代新感觉派作家脱离左翼文艺运动行列的情形并不相同。

鲁迅一直非常关注30年代的“转向”问题，他认为有两个突出现象：一是“一遇压迫，便立刻声明转向，甚至出卖同志，为政府效劳”^[4]；二是“改变文学的思想”，“渐渐地不能写作”^[5]。鲁迅描述的应该是“进步文化团体和左翼组织”^[6]的“转向者”。其实30年代文坛恐怕更多的还是如施蛰存这样“政治思想倾向于或接受马克思主义”，又不属于团体和组织的作家，他们“明白过来”“这种思想还不够作为他创作无产阶级文艺的基础”^[7]。其实和那些“渐渐不能写作”的作家相比，这些作家的“转向”既是思想问题，也是文学问题，反而更具有文学史和思想史研究的价值。

通过对新感觉派历史的考察，我们发现其主要分子如穆时英和刘呐鸥等在30年代不仅仅接受国民党政府有关职务，而且还通过一系列文章来论述其民族主义主张。当然，这种民族主义的“转向”不排除有策略性因素，甚至一些投机考虑，但从“理论”上说服自己，也未尝不重要。如同解志熙分析穆时英40年代堕落成汉奸时所说，“把穆时英仅仅视为一个凭着‘新感觉’来写作的小说家，很可能是把他看简单了。事实上，自幼生长于十里洋场的穆时英也是个有心人，对洋场内外的中国社会自有敏锐的观察和想像，稍长又感染到当年流行的左翼社会科学思潮之影响，使他对半封建半殖民地的

中国之现状和命运形成了自己的分析和判断”^[8]。对文学研究者而言，“揭破”其理论逻辑的错谬之处，同样也十分必要。新感觉派并非是唯一的一度十分靠近左翼，而又转向民族主义的作家群体。如被开除出“左联”的周毓英，后成为国民党法西斯民族主义刊物《社会主义月刊》的主编，公然劝告“第三种人”应该走号称为民族奋斗的法西斯主义道路^[9]。但新感觉派同马克思主义、现代主义都有密切关系，他们转向民族主义无疑对左翼文学和现代主义文学的研究别具意义。

一 穆时英的转向及其民族主义表述

1935年2月，穆时英开始在《晨报》连载文章，介入“软性电影”与“硬性电影”的论争。同年8月，他公开揭露左翼批评家的政治身份，直接威胁到左翼作家的生命安全。11日，穆时英直接将“硬性电影”论者指斥为“中国文总电联”指挥的“工作人员”，“硬性电影”论“代表所谓中国文总电联底态度与理论的文章”^[10]。他在刊物上公开挑明鲁思等人的共产党员身份^[11]。很快潘公展“通过《民报》当局”，要“剧联”电影批评家鲁思公开登报声明“对于共产主义素所痛恨”等，鲁思拒绝之后，潘公展宣称“人证物证俱全”并扬言逮捕，而他说所谓证人正是穆时英^[12]。

以上一系列针对左翼批评家的动作说明穆时英的确发生了巨大的转变。此前他对左翼的批评是表达过不满^[13]，但不是这样用直接行动的方式来威胁到他们的人身安全。穆时英曾表示，“要文体统一，要意识正确，非得先有统一的生活，正确的生活不可。要统一的，正确的生活，先决问题是这人有没有确定信仰。谈到信仰，绝不是对于某种思想或主义的情感的崇拜与接受，而需要理智的探讨”，“还在理智地探讨着各种学说，和躲在学说下面一些不能见人的东西”，并且预告自己发生信仰的日子是会有^[14]。在“理智地”探讨了“各种学说”之后，穆时英很显然已经“转向”成了一个斗志昂扬的民族主义者。同年8月24日《晨报》上发表了 he 向左翼宣战的战斗檄文，“像鲁思那样的懦夫，被揭穿了秘密”，“诬陷？我为什么要诬陷鲁思那样一

个无足轻重的人！我是对整个的‘文化红军’实行战斗”，疾呼“黄帝的子孙，肃清那些不要祖国，出卖民族的‘文化红军’”^[15]。这篇文章不能被简单地视为违心话，因为此后他还发表过许多民族主义的言论，《电影艺术防御战》是公认的穆时英电影理论批评文章，这篇文章当中他也说，“中国现在的唯一出路只有贯彻民族斗争，不屈不挠地，以大无畏的精神要求民族生存权，拿铁和血去拥护我们民族底独立自主与自由发展”^[16]。

穆时英的这种民族主义论述不是心血来潮或者迫不得已而为之。1935年，穆时英从潘公展手中接编上海《晨报》副刊《晨曦》，开始发表大量文学和电影理论文章。新感觉派许多作家如刘呐鸥等也跟穆时英一样，在30年代中期进入了电影领域。从1933年开始一直到抗战爆发，左翼电影工作者与以刘呐鸥、穆时英和黄嘉谟等为核心的一些电影工作者爆发了一场“软性电影”与“硬性电影”的激烈论争。这场论争从本质来讲是“软性电影”论者与左翼在电影领域的话语权争夺^[17]。

从穆时英一系列对自由主义，还有马克思主义的批评文字当中可以看出，他对当时的主要意识形态都有自己的理论见解，说明他走向民族主义更是经过一番深思熟虑的结果。1935年9月，穆时英正式接编《晨报》副刊《晨曦》。穆时英在这一期上发表文章，开宗明义地提出了其民族主义信仰的三个关键词：意志、行动和决议。他认为民族主义是形成“意志”的决定性力量，虚无主义者“认不清这时代，对于未来，对于自己没有信仰，决不定怎样去跨出他们的第一步”，“缺少决断，缺少信念，并且缺少意志”；而“行动必须和意志联系起来”，只有这样，“行动才能向一定的方向扩展，而且不会中断”；没有信仰的“行动”则“仅仅是依照这本能的冲动的，虚无主义者的”，“只是一种生理上的反应而已”，穆时英呼吁需要“在共同的信仰下，乘着坚强不屈的意志，一个决议，一个行动”^[18]。这篇文章当中他没有交代“决议”指的是什么，但也直白地要求这个“决议”的唯一性。或许会让人吃惊的是，穆时英这个公认的现代主义者，激烈地批判自由主义，他认为“要求真正的民主政治，

要求反干涉主义，先应该在统一的力量下推翻这种造成这种阻碍自由平等的势力，不合理的社会组织”^[19]。从这里我们就可以读出“一个决议”的含义，那就是“在统一的力量下”，整个民族拧成一股绳，发出一个声音。

由于和潘子农的关系，又加入过国民党图书杂志审查委员会，不禁让人怀疑穆时英的民族主义论述跟CC系的法西斯主义多少有些牵连。CC系在1933年夏天以德国法西斯党为蓝本成立了秘密特务组织干社，“坚决奉行法西斯主义”^[20]。干社成员潘子农创办的上海《晨报》，干社成员周毓英主编的《社会主义月刊》，这两份报刊均为干社直属外围事业，都不遗余力地宣传法西斯主义。《社会主义月刊》当中就有人提出中国之所以需要法西斯主义的三条理由，组织主义、行动主义和唯力主义，和穆时英信仰的三个关键词基本上能够对应得上^[21]，穆时英同样也要用自己的力量和意志争取民族生存，“我们要让我们自己来解决我们的命运，而且要用：我们自己的意志，我们自己的力量，来解决我们自己的命运！”^[22]

民族主义是一个历久弥新的话题，30年代中国民族危机空前严重，民族救亡是当时中国各种政治力量都必须直接面对的问题。不同政治力量的理论主张也给民族主义带来了不同的内容。电影史家李少白将左翼电影的发生置于民族主义语境之中进行重新考量，强调这场电影运动的民族主义性质，他认为“形势的变化是中国电影转变的客观条件”，“为着抗日爱国和社会进步的共同目标”，“民族意识改变了电影意识”^[23]。当然，他也坚持认为“左翼文艺工作者的介入，则是促成三十年代中国电影艺术发生变革的直接动力”^[24]。海外学者彭丽君认为30年代电影制作者在重建民族国家这个宏大工程中分享了相似的道德承担，而沈晓红更进一步认为左翼电影更多的是面对民族灾难时本能的爱国主义反应^[25]。也即是说，不同的理论主张也完全可以容纳民族主义，不能说现代主义者不能有民族主义，这二者并非非此即彼的关系。不过穆时英所完成的民族主义理论表述的重要性在于，它为新感觉主义与民族主义之间建立起了一座理论桥梁，使新感觉派得以完成自身立场的转变。

二 “意志软弱”：“影戏眼”与新感觉派文艺

“意志”是穆时英民族主义论述的核心。在他看来革命当中“没有意志力的人便中途落伍下来”^[26]。穆时英的“意志”概念并不是独创，30年代中期国民党方面就有人在大谈“我们要有为真理而牺牲的决心”^[27]，“我们现在所需要的是自家的坚强团体及其意志之实现”^[28]。但穆时英的“意志”概念要比他们多了哲学思辨。实际上“意志”也是西方近代哲学史上一个重要概念，它跟主体的行动意愿正相关。探讨新感觉派的民族主义转向少不了对其主体问题的考察。中国新感觉派以前并没有很强的理论自觉，而在“转向”之后他们发表了大量的电影理论批评文章。新感觉派文学与电影之间的确存在某种亲和性。新感觉派作家在当时大都是这种新兴艺术的爱好者^[29]，应当承认新感觉派的文艺观念在其小说创作阶段与其在从事电影活动阶段具有一定延续性。

当前对新感觉派的研究非常注意新感觉派小说的电影技巧尤其是摄影机视角的问题。史书美提出新感觉派小说的“视觉性”特征，她认为刘呐鸥小说《游戏》对夜总会的描写，“叙述角度犹如摄像机一般的推拉摇移”^[30]。叙述视角本是叙事学的一个重要概念，摄影机镜头作为一种叙述视角和一般意义上的小说叙述视角相比具有其特殊性。摄影机镜头具有人类视觉所不具备的一些特性，这些特性曾被一些电影理论家视为摄影机能够超越人类眼睛的依据，其中尤其以苏联电影导演维尔托夫的“影戏眼”（本文均采用刘呐鸥译名——笔者注）理论最为典型。几乎就在刘呐鸥创作他的唯一的小说集《都市风景线》的同时，他就已经向中国电影界介绍了维尔托夫的“影戏眼”理论^[31]。

维尔托夫的“影戏眼”可以说就是主体的一个隐喻。他给“影戏眼”下的定义是，“电影眼睛=电影视觉（我通过摄影机看）+电影写作（我用摄影机在电影胶片上写）+电影组织（我剪辑）”^[32]。维尔托夫不是要强调摄影机的主观性，而是要把自己的电影理论建立在摄影机无限认识能力的基础之

上。他认为“把电影摄像机当成比肉眼更完美的电影眼睛来使用”可以“探索充塞空间的那些混沌的视觉现象”^[33]。

维尔托夫对摄影机的无限信任以及他对客观性认识的极端性追求,导致电影理论走向了形式主义。他认为,“使用一切可以使用的蒙太奇手段,对比和连接宇宙中的各种视点,它可以按任何时序,必要的话,也可以打破电影结构的各种法则和惯例”^[34]。“影戏眼”理论走上极端之后就常常陷入尝试打破各种法则惯例而不能自拔,所以苏联电影史学者说“虽然维尔托夫确信自己是站在革命的立场去反对旧的资产阶级艺术的,但他在不知不觉中却代表了形式主义和唯美主义观点,否定了艺术的形象性,后来甚至否定了艺术的思想内容”^[35]。

刘呐鸥对维尔托夫理论的借鉴有自己的考虑,只不过他是放逐了维尔托夫对客观性认识的追求,而选择了对形式极端强调的一面。刘呐鸥不是没有注意到“影戏眼”要达到对世界和历史产生客观认识的要求,他还特别提到“影戏眼”“有一种形而上的性能,能钻入壳里透视一切微隐。一切现象均得被它解体、分析、解释,而重新组成一个与主题有关系的作品”^[36]。但他认为维尔托夫是在强调“影戏眼”比蒙太奇更进一步,以为“影戏眼”“能够在千千万万的主题中选出一个主题,能够在种种的观察中作一个便当的选择而实行主题的创成”^[37]。两者表述之间的差异就在于,维尔托夫突出的是要“通过摄像机捕捉和辑入生活中最典型最有用的东西”^[38],而刘呐鸥突出的是“影戏眼”“便当”的主观性选择与形式创造能力。所以刘呐鸥从“影戏眼”的认识能力中得出的结论是“开麦拉能够觉察‘言外之意’,能够把普通我们的视觉所觉不到的状态和过程表示出来。所以它不单是原作和脚本的解说者,而且是一个自己的形式的创造者”^[39],认为“她具有感情、气力、节律和热情”^[40]。

通过上述比较可以发现,刘呐鸥有意无意忽略了“影戏眼”认知现实的一面。有研究者认为,“在刘呐鸥的作品中可以看到一个‘繁杂的世界’,但是这个可视的世界被抽象化了,因此它们之间看不出任何叙述逻辑,而只是碎片般散落在电影中”^[41]。没有叙述逻辑,正是叙述主体存在的问题。

不仅是电影,新感觉派小说的叙述主体也由于对欲望诱惑的无力抗拒,最终导致其无法达到或者有意拒绝对欲望的理性认知。如韩毓海、李今和史书美等学者也都发现新感觉派小说用电影镜头组织起了文本叙述,但却缺少一个强大有力的叙述主体。韩毓海曾将中国的新感觉主义与现实主义进行比较,他认为与现实主义对历史进程的信仰所不同的是,“新感觉派小说对于形象的唯美主义关注,与他们对于历史规律的困惑和对历史进程的迷惘或许有关”^[42]。李今认为新感觉派作家两种色情颓废观的交错导致了叙述主体在价值判断上的悬搁和矛盾以及主题上的双重性和游移特征^[43]。史书美将新感觉派由电影的情感、行动和外观构成的“伪装”特性理解为“中国主体性在由殖民幻象和难以企及的欲望对象所构成的世界中的位置”^[44]。

其实他们所提出的观点都指出新感觉派叙述主体无力把握叙述对象,无法对其叙述对象形成统一理性认识的问题。理性认识是透过事物的表面现象发掘其内在的本质,而新感觉派叙述主体无法穿透叙述对象的历史本质。正如哲学研究者所说,“行动中的‘意志软弱’在实质的层面表现为意欲、情感等非理性意识的相对有力与理性意识的相对无力”^[45]。从这个意义上来说,可以认为新感觉派叙述主体“意志软弱”。故而不难理解新感觉派小说被左翼批评为,不能够“正确地”把握夜总会、舞女、长型汽车以及各种都市欲望的历史本质,也不难理解像韩毓海所分析的那样,这些小说“形象背后没有历史的逻辑,形象也不体现历史逻辑”,最终“形象的意义不在于它体现和揭示了历史的主题,而是在于它自身的美和魅力对读者的刺激”^[46]。

三 新感觉派“转向”中的认识论基础

欧洲近代理性主义哲学以认识论为基础,但非理性主义哲学认为人的认知能力有限,把非理性的情感、直觉和意志纳入到理性中来加以规定和考察^[47]。新感觉派那些有着很强哲学思辨色彩的电影理论文章,也正是以认识论及其限度的有关观点作为理论根基的。随着近年来有关穆时英的一些新材料的发现,有一些学者已经注意到

了中国新感觉派的文艺观的认识论基础^[48]。

作为中国新感觉派的重要源头，日本新感觉派虽然与中国的情形有许多不同^[49]，但也以特有的认识论“作为表现奠定了基础的”^[50]。中日新感觉派在30年代都需要面对左翼和民族主义的命题，都有一部分作家成为民族主义者，如日本的横光利一和片冈铁兵等也发生了“转向”。特别有意思的是，“没有史料表明横光利一承受过什么压力，更谈不上有过何样的抗争”，横光利一也放弃了马克思主义，转向“大日本帝国”国体，有学者认为“恰恰在此无情地暴露了横光利一思想立场之致命的局限性”^[51]。但是笔者认为这恰恰说明他们的思想和认识在促使中日新感觉派作家“转向”过程中的重要性。中日新感觉派和左翼的分歧都与认识论相关，尤其是中国新感觉派借助左翼的马克思主义话语，形成了一套包括民族主义在内的理论表述。要辨认中国新感觉派“转向”的内在逻辑，还需要廓清中日新感觉派以及左翼在认识论层面上的差异。

日本新感觉派与左翼曾经爆发过一次“形式内容之争”。这次论争辨明了双方在认识论上的异同。日本新感觉派与左翼都承认内容与形式的有机统一，不过前者认为内容是主观的，形式才是客观。新感觉派理论家川端康成用一种独有的认识论观点展开论证内容是主观情绪的观点。他认为“因为有自我，天地万物才存在。自我的主观之内有天地万物，以这种情绪去观察事物，就是强调主观的力量，就是信仰主观的绝对性”，以这种情绪去观察事物，“天地万物丧失所有的境界而融合在一种精神里”，他以为以上所述就是“对自然和人生的一种新的感受方法，是一种新的感情”，“是一种哲学，是认识论”，在他看来，片冈铁兵、十一谷义三郎和横光利一等的新感觉主义作品正是“使用以上的理论作为表现奠定了基础的”^[52]。而横光利一回应普罗文学之时提出了“形式先于内容”这个自认为“比共产主义文学更加唯物”的观点，他认为，“形式正是与有节奏的、意义相通的文字罗列。没有这种文字罗列的形式，就不可能有内容”，而“文字”是文字本身拥有容积的物体，因此是客观物的罗列，与此相对应的是，他认为“所谓内容是通过形式所清楚地看到的读者的幻想，这种内容完全

是由形式来决定的”，“所谓主观”“是由客观而形成的形式，就是给予读者的幻想”^[53]。

日本新感觉派与左翼的论争大致发生在中国“左联”成立前后的一段时间。中国左翼批评家很早就注意到日本新感觉派的认识论特征，日本的这场论争及时地由左翼作家介绍到了中国^[54]，但在当时并没有引起充分的关注。楼适夷和沈起予对新感觉派的批评应该说主要是借鉴了日本左翼批评日本新感觉派的观点。沈起予曾指出日本新感觉派在认识论、人生观、道德论和文学论等方面的错误，警告中国作家不要再走别人已经走进死胡同的路^[55]。但中国的新感觉派文学并没有因为左翼的警告而自动停止，反而几年后跟左翼电影批评家发生了影响甚大的“硬性电影”与“软性电影”论争，在相当程度上重复了日本新感觉派与日本左翼理论家之间的“形式内容之争”。

特别要指出来的是，中日新感觉派在认识论上有相通之处，也存在一个明显的时间差异。日本新感觉派以新感觉主义的认识论作为基础，而穆时英提出与日本新感觉派相似观点的时候，已经与昨日的自己作了告别，成为一个民族主义者。从这个角度来说，似乎说明新感觉派的认识论并不能作为其民族主义转向的解释，因为日本新感觉派持相似观点的时候，还没有成为“转向者”。但中国和日本新感觉派的认识论还是有很重要差异的，这才是思想转变的基础和前提。他们都使用了康德的“物自体”概念，但又从不同方向做出了修正。

穆时英的见解更具马克思主义色彩，他接受马克思主义关于现象与本质的观点，认为“康德底错误不在于主张事物中间有‘事物本体’和现象的分别。而是在于他以为这区别是永久的，固定的，不可逾越的这一点”^[56]。穆时英强调“因为历史条件的限制，人类尚不能认识客观存在底全部”，“在一九三五年的今天，没有谁的主观是，或者能够与客观的历史行程完全一致，谁也不能保任何人的主观与客观的历史行程完全一致”^[57]。在极端强调主观这一点上，他和横光利一等日本新感觉派理论家具有一致性。穆时英正是在此基础上提出了“电影以及一切艺术是非写实的”^[58]的观点。

但穆时英和横光利一却走上两条不同的路。横

光利一认为“新感觉借由将主观推向感官直觉与感性的极限，极力捕捉物自体，进而‘跃入’物自体中”，也就是通过“知性与感性携手合作”，“我们的认知能力将会领悟到物自体的意义”^[59]。横光利一还是认为个人可以领悟到“物自体”的意义。穆时英虽然并不否认“人类底认识和客观现实底日益接近是一个绝对真理”，但他认为“一切智识都是相对的，有条件的，有限的，绝对没有什么绝对的永久的真理”^[60]。穆时英的这种观点不能说没有一点历史唯物主义的道理，却过于夸大了个人认识的主观性，结果走向了马克思主义的反面：“说自己的主义是一种信仰，这样的话是合理的，忠实的。说自己的信仰是真理，而且是和客观的历史行程相一致的主观，不是无知和夸大，便是卑鄙的对于群众的欺骗。”^[61]既然个人无法认识到客观事物的本质，在穆时英看来就只能“主动的，能动的，自动地去摄取，认识客观存在底形态”^[62]。穆时英这里所谓“主观的、能动的，自动地”，指的是哲学上所说的主观能动性。“主观能动性的问题，就是人作为认知主体，在从事认知活动时，是主动的，还是被动的”，与之紧密相关的就是“人有无意志自由”的问题^[63]。穆时英这种对主观能动性的强调，为他的民族主义论述中的“意志”概念提供了理论基础^[64]。

四 “生存意志”论与民族主义

穆时英的理论文章有很强的马克思主义话语特征，甚至有些海外学者认为比左翼批评家的马克思主义理论更精细^[65]，但这种观点没有见到其对马克思主义的“修正”。其实穆时英的“意志”论和认识论都是在与左翼的论争中产生的，他完全以人类生存斗争的有关论述取代了左翼的阶级斗争学说。穆时英明确提出过，“马克思主义只有在哲学的部分，在一般的方法论的部分是正确的，然而在中国，它却需要被修改”^[66]。尽管穆时英承认存在决定思维的一元论观点，但他将思维反映存在的马克思主义反映论“修改”成了导源论，认为“导源于存在的各种观念不一定是反映现实的”^[67]。穆时英借此错误地“反驳”了左翼有关无产阶级能

够反映客观现实的观点，认为无产阶级也不可能做到“主客观底一致”^[68]。

相形之下穆时英观点与西方近代非理性主义哲学的渊源更深。西方近代非理性主义哲学表现出“某种形式的‘不可知论’”^[69]，人只能通过“道德”“信仰”和“自由意志”，或曰“实践理性”，才能把握实在^[70]。非理性主义哲学极端强调意志的作用，“把意志本身绝对化，在此基础上考察意志的本质和作用”^[71]。穆时英也认为人类理性认知能力有限，他说“现实认识是一个无限的过程”，“在某一阶段上人类对于现实底认识是相对的”^[72]。穆时英批判左翼电影批评家“偏重了认识论，而忽略了伦理学”，提出与西方非理性主义哲学接近的“用主观的力量来克服必然”的观点^[73]。他试图通过“意志克服必然”，从“虚无主义”中拯救出主体。在他看来似乎只有投入到“生存斗争”当中去才能克服个人的无力感，“以主观克服客观，向必然争取自由，这是人类底英雄主义”^[74]。

问题是穆时英对“意志”和认识论的思考，并没有变成如叔本华、克尔凯郭尔和尼采等为代表的非理性主义哲学，反而“误入”了民族主义的泥淖。

“意志”自古以来就是人类思考必然性和自由问题的一个重要概念。在必然性面前，人有没有自由选择的可能？穆时英的论述借用了康德关于现象与“物自体”的观点。康德把现象和“物自体”分隔开，认为“物自体”是“不可知”的，但他又认为“理性出于道德的需要可以‘假设’有绝对自由的意志”^[75]。穆时英也强调“意志”的伦理学意义，他认为“认知过程上的人类底思维底能动性与主动性”是“把人类和禽兽区别开来的界线，也是文化底出发点”^[76]。在他看来正因为人类器官的限制，所以发明了后天种种器官，而随着能力的发展，人类向“意志自由的领域更跨入一步”^[77]。但穆时英又不同康德的不可知论，他认为“现象和‘事物本体’底区别……是可以逾越的”^[78]。他用“智识底辩证法”来解释这种“逾越”的可能性：“等到思维和存在完全一致了以后，它们中间便又产生了新的矛盾，重新对立起来了。”^[79]然而，这种“逾越”在穆时英那里实际上更多的还是一种理论可能性，他否认“在现阶段上，在一九三五年的今年”

可以做到“逾越”^[80]，无限延长了“逾越”的时间可能性，相当于否认了历史的、具体的个人可以把握世界本质的可能性，最终他就把“意志”的主体变成了作为群体意义上的人类：“人类从存在到这世界上以来，便有一个神圣的要求，那便是生存底要求；便有一个本能的意志，那便是求生存，更进而求自由底意志。”^[81]

穆时英提出的“生存意志”，是以人类生存斗争的宏大叙事为核心展开的，没有给历史的、具体的个人留下位置。为了生存，“人类不得不企图调整自己与自然底关系，调整自己底生活。因实行生存斗争，而实行改变自然，这就是历史底动因”^[82]。人类“调整现实”，才能“以主观克服客观，向必然争取自由”^[83]。在穆时英的理论视野当中，集体比个人更重要。“个人的英雄主义”让位给了“集团的英雄主义”。他批评30年代的作家是一群“虚无主义者”^[84]，“我们的作家群像是一些无力的影子”，“向着当面这混乱的时代，他们投出了怀疑的眼光”，作家们缺乏认识社会的能力，“对于万花筒似的缤纷的现象，他们觉得晕眩，觉得自己过于渺小衰弱”，“甚至连自己的思想也把握不住”^[85]。如果结合新感觉派小说来看，会发现这些批评更像是一幅自画像。穆时英在《白金的女体塑像》自序当中对自己思想剧烈转变的描述也借用了万花筒的譬喻^[86]。穆时英从生存斗争的角度对这种“虚无主义”的产生作出了自己的解释。他认为由于西方经济和文化入侵，“社会失去主导的文化，个人也失去了他的思想和信仰中心”^[87]，我们“是遭受着差不多要把灵魂也压碎了似的灾患”^[88]。在他看来，这种“认不清这时代，对于未来，对于自己没有信仰”的人，虽然有“渴望行动”的本能，但也只像是“游魂”^[89]。他主张“个人的生存必须在集团的生存被解决了以后才能解决”^[90]。

以上对自我充满怀疑和谴责的语言隐藏了穆时英的道德感，显示出他对个体的、本能欲望的批判态度，而这种批判态度背后同样也是在为转向“生存意志”做铺垫。在晨曦文艺社成立宣言中穆时英就说“虚无主义者”“于是用酒精和都市的色情文明来刺激并麻醉自己，用低级趣味来娱乐自己”，他批判“这样的生活态度是不健康的，甚至是有毒

害的”^[91]。这种带有禁欲色彩的观点与叔本华对“生存意志”的态度不谋而合^[92]。但穆时英的禁欲主义却是通过对个人欲望的否定，达成人类生存斗争的目的。他从人类生存斗争的过程来重新认识艺术，对曾经视为新感觉派重要学习对象的法国作家穆杭等也持否定意见。他认为资产阶级在“生存斗争中占了压倒的地位”之后，“便渐渐的保守起来”，“沉湎于生活趣味，官能享受里边，艺术便趋于颓废主义，形式主义”，世纪末文学在他看来流入的是“从生活斗争中败退了下来，淘汰了下来，落伍了下来的人”，故而“流行于文坛上的种种世纪末的作品，种种感伤主义，虚无主义都是败阵后的悲哀”，与这种“败北者”的论述相应的是“坚决的，勇敢的英雄主义”，穆时英认为“最大部分的伟大作品”“都是鼓吹人类对环境斗争底热情的”^[93]。

穆时英视“求生存”为人的神圣使命，他这里所说的人，或者说人类，还是归结到了民族这个概念上来。穆时英在强调生存斗争之时特别突出了民族的文化属性。他相信文化能够起到组织社会的作用，正如其所说“文化组织着人类底意志，理智与情感，使人类走着统一的步趾”^[94]。穆时英从生存斗争的角度来阐释“生存意志”的逻辑，背后指向的是民族文化。他认为由于政治、经济、技术和天灾等原因，中国遭遇了空前的民族危机，“文化不能不呈现着非常混乱的，万方缭乱的姿态”，而社会失去主导文化之后，个人也就失去了思想和信仰，人也就变成了虚无主义者^[95]，不难理解生存斗争的“最好的武器是文化”^[96]，故而最终他必然转向了民族主义：“生存斗争以不同的姿态出现于历史中，出现于社会中，而各时代的各民族要求生存，实行生存斗争的方式也互不相同。中国现在的唯一出路只有贯彻民族斗争……”^[97]

结 语

民族主义是一个言人人殊的话题，在一个如此驳杂又广阔的民族主义论域当中，“名”与“实”不符的问题是存在的。穆时英和刘呐鸥等人向国民党靠拢不乏历史原因，正如上文所说，的确有国民党政权的现实威胁、与左翼争夺电影领域话语权等

因素。尽管如此，他们也的确是有意识地在哲学思辨的基础上完成了民族主义论述。作为一个公认的现代主义文艺流派，新感觉派与左翼关系密切，却与左翼在哲学认识论上存在根本差异，他们从左翼文艺运动序列当中脱离出来成为“转向者”，并不突兀。值得注意的是他们在转向民族主义的过程中对作家“意志软弱”和虚无主义的批判，这提醒我们还需要重新辨认现代主义与现代性、民族国家、民族主义的复杂关系，回到历史语境中去重新思考现代性、现代主义的文学史叙述。

[本文系 2018 年国家社科基金后期资助项目 (编号 18FZW034) 阶段性研究成果]

[1] 施蛰存:《最后一个老朋友——冯雪峰》，《北山散文集》(一)，第 290 页，华东师范大学出版社 2001 年版。

[2] 吴述桥:《新感觉派和左翼文学关系再考察》，《中国现代文学研究丛刊》2012 年第 1 期。

[3] 叶灵凤的情况较复杂。参见方宽烈编:《凤兮凤兮叶灵凤》，340 页，福建教育出版社 2013 年版；姜德明:《夏衍为戴望舒、叶灵凤申辩》，《书廊小品》，第 136 页，学林出版社 1990 年版。

[4] [6] 原胜:《紧邻鲁迅先生》，史沫莱特等著:《海外回响——国际友人忆鲁迅》，第 57 页，第 51 页，河北教育出版社 2002 年版。

[5] 鹿地亘:《鲁迅访问记》，史沫莱特等著:《海外回响——国际友人忆鲁迅》，第 82 页。

[7] 施蛰存:《我们经营过三个书店》，《北山散文集》(一)，第 317 页。

[8] 解志熙:《“穆时英的最后”——关于他的附逆或牺牲问题之考辨》，《文学评论》2016 年第 3 期。

[9] 扬帆:《揭起小资产阶级革命文学之旗——并正杨邨人的谬误》，《社会主义月刊》1934 年 3 月 1 日第二卷第 1 期。

[10] [16] [56] [57] [60] [61] [62] [66] [67] [68] [72] [73] [74] [76] [77] [78] [79] [80] [81] [82] [83] [93] [94] [96] [97] 穆时英:《电影艺术防御战——斥打着“社会主义的现实主义”的招牌者》，严家炎、李今编，《穆时英全集》第 3 卷，第 192 页，第 234 页，第 203—204 页，第 205—206 页，第 204 页，第 206 页，第 205 页，第 197 页，第 200 页，第 213 页，第 204 页，第 197 页，第 207 页，第 201 页，第 201 页，第 204 页，第 204—205 页，第 206

页，第 208 页，第 208 页，第 207 页，第 225 页，第 210 页，第 210 页，第 234 页，北京十月文艺出版社 2008 年版。

[11] 穆时英:《当今电影批评检讨》，严家炎、李今编《穆时英全集》第 3 卷，第 241 页。

[12] 鲁思:《影评忆旧》，《中国左翼电影运动》，第 961 页，中国电影出版社 1993 年版。

[13] 参见寒生(阳翰笙):《南北极》，《北斗》创刊号，1931 年 9 月 20 日。

[14] 穆时英:《关于自己的话》，严家炎、李今编:《穆时英全集》第 3 卷，第 5—6 页。

[15] 穆时英:《橄》，严家炎、李今编《穆时英全集》第 3 卷，第 40—41 页。

[17] 参见孟君:《话语权、电影本体:关于批评的批评——“硬性电影”与“软性电影”论争的启示》，《当代电影》2005 年第 2 期。

[18] [84] [87] [89] [95] 穆时英:《我们需要意志与行动》，严家炎、李今编:《穆时英全集》第 3 卷，第 49—50 页，第 49 页，第 49 页，第 49 页，第 49 页。

[19] 穆时英:《自由之路——给自由主义者》，严家炎、李今编:《穆时英全集》第 3 卷，第 59 页。

[20] 黄敬斋:《国民党 CC 系的干社》，《文史资料选辑》第 36 卷，第 396 页，中国文史出版社 2011 年版。

[21] 参见徐渊:《法西斯蒂与三民主义》，《社会主义月刊》第 1 卷第 8 期，1933 年 10 月。

[22] 穆时英:《三六年致辞》，严家炎、李今编:《穆时英全集》第 3 卷，第 101 页。

[23] [24] 李少白:《影心探赜——电影历史及理论》(增订本)，第 110 页注 [1]，第 110 页，第 102 页；第 107 页，中国电影出版社 2000 年版。

[25] 参见 Laikwan Pang, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement, 1932—1937*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002; Vivian Shen, *The Origins of Left-wing Cinema in China, 1932—1937*, New York & London: Routledge, 2005.

[26] [85] [88] [92] 穆时英:《作家群的迷惘心理》，严家炎、李今编:《穆时英全集》第 3 卷，第 48 页，第 47 页，第 48 页，第 48 页。

[27] 贺衷寒:《主义的认识》，《前途杂志》第二卷第一号，转引自刘健清编:《中国法西斯主义资料选编》(一)，第 477 页，中国人民大学中共党史系(校内用书)1984 年版。

- [28] 刘炳黎:《中国革命之前途》,《前途杂志》第二卷第一号,转引自刘健清编:《中国法西斯主义资料选编》(一),第481页。
- [29][43] 李今:《海派小说与现代都市文化》,第148页,第99页,安徽教育出版社2000年版。
- [30][44] 史书美:《现代的诱惑:书写半殖民地中国的现代主义(1917—1937)》,第301页、第325页,第308页,江苏人民出版社2007年版。
- [31] 刘呐鸥有关“影戏眼”理论的文章主要见于《俄法的影戏理论》(《电影月刊》1930年第1期),《影片艺术论》(《电影周报》1932年,7月1日至10月8日第2、3、6、7、8、9、10、15期),《开麦拉机构——位置角度技能论》(《现代电影》1934年6月第7期)等。
- [32][33][34][38] 吉加·维尔托夫:《从电影眼睛到无线电眼睛》,李恒基、杨远婴主编:《外国电影理论文选》(增订本)上册,第227页,第216页,第228页,第228页,生活·读书·新知三联书店2006年版。
- [35] 苏联科学院艺术史研究所编:《苏联电影史纲》第一卷,第239页,龚逸霄译,中国电影出版社1983年版。
- [36][37][39][40] 呐鸥(刘呐鸥):《影片艺术论》,《刘呐鸥全集·电影集》,第267页,第267—268页,第259页,第268页,台南县文化局2001年版。
- [41] 余迅:《论维尔托夫对1949年前中国电影的影响——以刘呐鸥的〈持摄影机的男人〉为例》,《当代电影》2016年第10期。
- [42][46] 韩毓海:《几度风雨海上花——新感觉派小说的败北与我们的今天》,《上海文学》1995年第5期。
- [45] 杨国荣:《论意志软弱》,《哲学研究》2012年第8期。
- [47] 此处对理性主义和非理性主义的区别参考邓晓芒有关论述,见邓晓芒:《西方哲学史》,第277—278页,高等教育出版社2005年版。
- [48] 李今:《从“硬性电影”和“软性电影”之争看新感觉派的文艺观》,《中国现代文学研究丛刊》1998年第3期。
- [49] 王向远:《新感觉派文学及其在中国的变异——中日新感觉派的再比较与再认识》,《中国现代文学研究丛刊》1995年第4期。
- [50][52] 川端康成:《新进作家的新倾向解说》,《川端康成谈创作》,叶渭渠译,第31页,第29页、第31页、第32—33页,生活·读书·新知三联书店1988年版。
- [51] 林少阳:《“文”与日本学术思想:汉字圈1700—1990》,第225页,中央编译出版社2012年版。
- [53] 横光利一:《新感觉派与共产主义文学》,《文艺春秋》1928年11月。转引自叶渭渠、唐月梅著:《日本文学史》(现代卷),第161—162页,经济日报出版社2000年版。
- [54] 藏原惟人:《理论底三四问题》,《新写实主义论文集》,之本译,现代书局1930年版。
- [55] 沈绮雨(沈起予):《所谓“新感觉派”者》,《北斗》第1卷第4期,1931年12月20日。
- [58] 穆时英:《电影散步·电影的真实与象征》,严家炎、李今编:《穆时英全集》第3卷,第199页,第187页。
- [59] 此处借自彭小妍对横光利一观点的评价,见彭小妍:《浪荡子美学与跨文化现代性——20世纪30年代上海、东京及巴黎的浪荡子、漫游者与译者》,第162—163页,浙江大学出版社2017年版。
- [63][64] 哲学史上主观能动性与意志是两个紧密相关的概念,见陈修斋:《欧洲近代经验派与理性派哲学家关于认识主体问题的分歧与争论(续完)》,《武汉大学学报》(社会科学版)1986年第3期。
- [65] 史书美认为“穆时英通过自己写于30年代的有关电影、文学和文化的理论文章和大众散文,构造了一个精密的马克思主义理论框架以与左联颇具煽动性的政策相对抗,由此,穆时英以用其入之道还治其人之身的方式回击了左联”,见其《现代的诱惑——书写半殖民地中国的现代主义(1917—1937)》,第346—347页。
- [69] 邓晓芒:《西方哲学史》,第278页。
- [70] 参见黄玉顺:《从认识论到意志论》,《北京理工大学学报》(社会科学版)2000年第1期。
- [71][92] 杨祖陶:《德国近代理性哲学和意志哲学的关系问题》,《哲学研究》1998年第3期。
- [75] 李春仁、王玉柱:《西方哲学史中的意志思想》,《陕西师范大学学报》(社会科学版)1994年第1期。
- [86] 参见穆时英:《〈白金的女体塑像〉自序》,严家炎、李今编:《穆时英全集》第2卷,第3页。
- [90] 穆时英:《战斗的英雄主义》,严家炎、李今编:《穆时英全集》第3卷,第61页。
- [91] 穆时英:《晨曦文艺社成立宣言》,严家炎、李今编:《穆时英全集》第3卷,第97—98页。

[作者单位:浙江师范大学人文学院]

责任编辑:萨支山