

# 从“新感觉”到心理分析

## ——重审“新感觉派”的都市性爱叙事

贺昌盛

**内容提要** 中国 30 年代的所谓“新感觉派”小说不能被简单地看作是对日本“新感觉派”小说的借鉴或移植。以刘呐鸥、穆时英与施蛰存等人为代表的创作实际上是现代中国文学转型时期的特定产物，他们各自展开的都市性爱叙事在其本质上也有着根本性的不同。

中国的所谓“都市”一直是传统农耕文化与西方都市文化相互杂交的一种混合体，30 至 40 年代的上海就处于这种状态之中。被人们共称为“新感觉派”小说家的刘呐鸥、穆时英与施蛰存等人的笔下所展示的就是这种混合状态下的所谓“现代都市人”的种种生存境遇。但是，具体比较而言，不只是他们的创作与日本的“新感觉”小说有着非常大的差别，就是他们彼此之间在精神取向和叙述特征上也有着很大的不同，其各自的差异应该区别开来以作更为具体的分析。

通观近现代日本文学史可以发现，我们通常所认为的以横光利一、片冈铁兵、池谷信三郎等人为代表，包括川端康成在内的所谓“新感觉派”其实并不能算作是一个典型的文学流派。严格说来，这类作家之所以会被相对归结在一起，是因为他们的创作普遍显示出了区别于此前的自然主义（或“私小说”）、现实主义及浪漫主义等等创作的“新”的特征，这种“新”主要就表现在其突出的“现代主义”精神取向及其手法的运用上。如果说现代主义以前的文学在其根本上还多显示为“对于人的价值意义的充分肯定”的话，那么“现代主义”最大的区别就在于“对于人自身存在的依据及其价值意义开始表现出普遍的怀疑”。在“现代主义”看来，作为“万物之灵长”的“人”非但没有把自身引向

真正的“解放”之途，反而因为理性的日益技术化而使人逐步异化成为了其对象物的奴隶，伴随着物质世界的膨胀和繁华，人的精神却在不断地走向萎缩和破碎。所谓“回到感觉”，其最终的目的就是为了尽可能地摆脱外在物质世界对于人的束缚和压制。日本作家中较早接触西方现代主义并付诸实践的应当是永井荷风和谷崎润一郎等人，针对自然主义或现实主义的“客观化叙事”及浪漫主义的“绝对的主观抒情”，永井开始倡导无善无恶的“感觉主义”，他说：“我只想作为爱‘形’的美术家而活着。我的眼里，没有善也没有恶。我对世上所有动的东西、香的东西、有色的东西，都感到无限的感动，以无限的快乐来歌唱它们。”<sup>①</sup>其他作家如横光利一、片冈铁兵等人也多是在这样一种思潮的影响之下来展开自己的创作的。从日本文学整体的发展历史来看，这批作家也并非全然是坚定的“现代主义者”，他们实际上是处在文学转型的某种过渡带上，既愿意积极吸取当时西方最新的艺术思潮（比如意识流或象征派），同时又并未完全褪去既有文学精神的底色，所以他们的创作在总体上与此前的“私小说”有着非常相似（甚至基本相通）的一面。只不过“私小说”尚包涵着对于人生意义的探求和追寻，而“新感觉”小说则并不刻意地去追求生命的价值意义而已。

如果我们把被称为中国的“新感觉派”作家的刘呐鸥、穆时英与施蛰存等人也放置在这样一种背景之下加以考察的话，可以发现，这些作家其实也处于一种中间过渡的状态之中。尽管他们主要还停留在“摹仿”的层面上而未能对现代主义达到某种程度的自觉，但是上海所特有的都市环境与商业化氛围也确实能激发起他们和日本“新感觉”作家们的某种共鸣。值得注意的是，刘呐鸥或穆时英等人的创作虽然也显示出了人生无常、及时行乐、追求感觉的刺激，以及着力表现现代都市人的内在焦虑与虚无情绪等等的特征，我们却不太容易从这类叙事中体验到日本作家的那种对于“人”自身的深刻怀疑，以及力图超越于感觉之上来反观这种感觉，或者尽可能地从“人性”的自然形态之中来开掘“美”的成分等精神质素。停留于感觉层次和以感觉为“中介”来求得精神的超越是有根本区别的。施蛰存回忆他们当年的创作情形时说：“刘呐鸥带来了许多日本出版的文艺新书，有当时日本文坛新倾向的作品，如横光利一、川端康成、谷崎润一郎等的小说，文学史、文艺理论方面，则有关于未来派、表现派、超现实主义，和运用历史唯物主义观点的文艺论著和报导。在日本文艺界，似乎这一切五光十色的文艺新流派，只要是反传统的，都是新兴文学。刘呐鸥极推崇弗里采的《艺术社会学》，但他最喜爱的却是描写大都会中色情生活的作品。在他，并不觉得这里有什么矛盾，……刘呐鸥的这些观点，对我们也不无影响，使我们对文艺的认识，非常混杂。”<sup>②</sup>这也进一步说明刘呐鸥等人对于日本“新感觉”小说的理解尚停留在比较表面的层次上，而未能真正接受其内在的价值取向和精神底蕴。

### 一 都市背景中的性爱消费：刘呐鸥

刘呐鸥唯一的小说集是《都市风景线》，主要以初具现代都市规模的上海的诸种生活图景为表现对象，其中，都市男女的情爱景观是其着力描绘的核心内容。此类作品中，刘呐鸥着重强调的是人物活动的“现场感”和现代都市瞬息万变的“繁复感”。淡化情节而突出场景，空间上的不断变幻使得时间几乎处在停滞的状态，创作者也以此而获得

了细致描摹种种细微感受的机会。“一切都在一种旋律的动摇中——男女的肢体，五彩的灯光，和光亮的酒杯，红绿的液体……空气里弥漫着酒精，汗汁和油脂的混合物，使人们都沉醉在高度的兴奋中”<sup>③</sup>。被称为现代都市的上海，一个非常显著的特征就是价值依据始终处于比较模糊的状态，既不再承认传统价值观的合理性，同时又未能完全依据商业市场的运作规律来重建道德价值的基本体系。商业市场及其利益氛围并非都像我们想象的那样完全充斥着竞争、机心、欺诈和冷酷，正常的商业行为其实包含着非常明显的平等、互利、尊重和理性等等的精神内容。30年代前后的上海在表面上虽然也显示出了类似于巴黎或伦敦等工业化都市的气象，但其骨子里仍然没有完全形成工业化大生产所需要的物质基础，再加上传统的农业文明正处于向现代文明过渡的时期，成熟的商业行为所需要的那种精神内涵基本上还属于空白，这就决定了这个时期的上海只能成为一个巨大的消费性市场，而不能在生产 and 消费之间形成一种良性循环的协调关系。这种畸形的商业氛围一面空前地刺激了人们的好奇心及其消费欲望，一面同时也带来了人的内在精神上的困惑与不知所措，情感、性乃至身体本身都被卷入这种氛围而物化成了可资消费的资本。

物化形态的精神特征所遵循的唯一原则就是“需要的即是合理的”。所以，刘呐鸥的《两个时间的不感症者》中游戏于H和T两个男人之间的那个女人，不以为H和Y“撞车”的尴尬，反而责怪他们不会充分利用时间；《风景》中去探望丈夫的女人可以中途与素不相识的男人野合，《残留》中新近丧夫的秦夫人不能从昔日的情人那里得到满足，也可以直接去找码头的水手来临时填充欲壑。我们从刘呐鸥（包括穆时英）的叙述中看不出未来主义或达达主义的那种对于现代工业文明的尽情讴歌，也看不出象征派或存在主义的那种对于人的异化现象的暴露和批判。活动于文本之中的那些男女并不把整体的工业文明看作是某种被观照的对象，他们只对其当下发生的具体事件感兴趣。从这一点来看，刘呐鸥（和穆时英）的“新感觉”作品其实跟理性或非理性都没有多大的关系，它们只是一种戴上了现代主义饰具的伪现代的都市人的“纪实性”写照而已。

刘呐鸥的小说多数都是以女性对男性的放浪引

诱及男性的最终被嘲弄为基本结构模式来展开叙事的。男主人公迷上了女性的美色开始接近以求能得手，女性则利用这种迷恋使男性成了自己忠实的俘虏，女性在这种性爱游戏里实现了自己的欲望，男性被抛弃在一边而女性又开始寻找下一个可资引诱的目标。表面上看，这里的男性似乎一直在扮演着古典寻梦者的浪漫角色，或者说他们似乎是在诚心地追求真正的爱情，像《热情之骨》中的花店女人嘲讽异国绅士比也尔·普涅那样，“你每开口就象诗人地做诗，其实你所要求的那种诗，在这个时代什么地方都找不到的。诗的内容已经变换了。”“在这一切抽象的东西，如正义，道德的价值都可以用金钱买的经济时代，你叫我不拿贞操向自己所心许的人换点紧急要用的钱来用吗？”实际上对于不是靠真正的理性而是靠欲望本身在支撑着其生存的男人而言，寻找爱情不过是“逐色”的一个堂皇的藉口罢了。

刘呐鸥的小说为现代中国的性爱叙事提供了一种新的都市背景，尽管其文本中充斥着众多而杂乱的色欲语汇，但公正地讲，性的活动本身并没有成为刘呐鸥专享描摹的对象（这一点与日本“新感觉”小说也有很大不同）。刘呐鸥的性爱叙述同时也暴露出了另一个问题，那就是，其小说再度证明了现代中国文学乃至已进入现代社会的中国人仍未能从根本上真正理解和接受理性精神的内涵，由于“精神”这一重要环节的缺失，使得文学本身始终只能随着外在现实的变化而变化（调整自身以顺应“附和”于现实的需要），或者仅仅停留在非常表面的精神层面上而无法深入到精神的内核中去。这就最终决定了此类文本除了初步的实验价值以外，很难被纳入到“精神史”的整体框架中以占得一席之地。

## 二 漂浮于都市的 “性爱”游戏：穆时英

穆时英之所以被人称之为中国“新感觉派的圣手”，一个重要的原因就在于，他比刘呐鸥更能迅速而准确地捕捉到现代都市男女的那种漂浮而虚幻的精神感受。穆时英的小说创作有过一次转向，他前期主要创作带有一定左翼倾向的写实性作品，后

来才开始创作带有“新感觉”色彩的小说，所以其小说比刘呐鸥的那种纯粹形式上的“移植”似乎就多了一层虽然微弱却可贵的现实批判色彩。不过，穆时英前后创作的转向尚不能被看作是一个作家内在精神需求在经历了某种变化和发展之后的必然结果，相反，它倒更显示为作家本身根据“文化消费市场”的需要而对对自己的创作所作的必要的调整。所以，创作之于穆时英来说并不是一种精神上的迫切需求（精神自身要求发言），而主要是为了依据市场的规律在生产文化上的消费产品。他既能创作那类捕捉都市颓靡生活图景的小说，也能创作那些描写少女初恋感觉的作品，还能虚构富于神秘意味与传奇色彩的“艳遇”故事。文化消费品的艺术价值是伴随着其市场的价值相互共生的：市场需求一旦消失，作品本身也将很难再保持其既有的意义。这种以市场为主导的创作取向与日本“新感觉派”小说的内在精神取向有着明显的界限。

基于这样一种潜在的原因，穆时英笔下被卷入性爱旋涡的男男女女，所铺衍的就多是把“性”的活动当作一种特殊消遣活动的“都市猎艳”的片段故事。无论是英俊风流的青年还是游走洋场的舞女，或者是精于投机的商人甚至初识恋爱的学生，我们所能看到的只有彼此的赏玩，对于肉体活动的想象，舞会和酒杯，西装上的污渍与承载着肉欲的高跟鞋，一夜风流和转瞬的淡忘，如此等等。这里既没有身处此种境遇之中的内在的痛苦，更看不到真正“新感觉”小说所追求的对于异化和灵魂破碎的精神抵抗，甚至正相反，这些都市男女恰恰把异化以后的精神漂浮当作似乎唯一真实的东西而在反复打捞，一切几乎都重新退回到了绝对的“物”的状态。“女人”，在穆时英的笔下始终扮演着“诱”（为男性“我”所引诱）和“捕”（捕获她所需要的男性“我”）这样两种角色，而男性的“我”只是这类活动的积极参与者和讲述者。无论是“诱”还是“捕”，都直接是“性”的吸引而基本与“爱”的内容无关。又因为这种“诱”或“捕”的游戏被罩上了一层光怪陆离的现代都市色彩，所以在华丽怪诞之中还隐含着些许的无法抓住生命本身的忧伤的意味，因而在一定程度上正迎合了消费时代情感匮乏的都市男女的某种普遍心理，它同时也使穆时英的性爱叙述比刘呐鸥要略微多了一层精神上的蕴涵。

人们常常习惯于把都市生活的快捷及为生计而奔波的忙碌所导致的身体与精神的疲惫当作是放纵欲望的合理的藉口，但是身心之累和欲望的放纵之间实质上并没有必然的联系，人们在此无疑将精神活动的“爱”（灵）和肉体活动的“性”（肉）看成了是同一个东西，因而错误地认为，所谓“爱的慰藉”似乎就应该等同于“性的放纵”，殊不知，缺乏精神超越活动的纯粹的欲望满足非但不可能换来慰藉，反而会使人的身心被进一步向下拉入到精神的低谷去，甚至由此而形成某种恶性的循环。两性之间基于“爱”的基础之上的“性”的活动被转换成了以直接的“给予/接受”的交换关系为基础的“性”的消费活动，这在一定程度上正暴露了现代都市生活的真实精神境况。穆时英笔下男女之间的“性”的关系就把“性”的活动本身当作了直接的消费对象，在他们看来，本能的欲望冲动仅仅只是既不需要太大的投资同时又能换取尽管很短暂却非常强烈的身体快感的（价廉物美的）消耗品而已。所以，与其在一个利益关系优先于其他一切的社会里去苦苦寻求那种缥缈而又虚幻的“爱”，还不如让疲乏而虚空的精神在身体的强烈刺激下去获取暂时的歇息与慰藉。在貌似摆脱了所谓礼教桎梏的现代都市氛围中，正常的“性”的活动事实上又重新被拉回了“纵欲”的轨道。

偶尔闪现在穆时英小说中的精神因子，诸如压抑、冷漠、孤独或隔膜等等，虽然都是现代主义艺术所普遍关注的精神现象，但它们在穆时英的笔下却始终无法成为透视现代人类灵魂的某种窗口，因而也就无法最终生成为精神追问的平台。不能从更高的层次上追问其原因，也就只能在现实的具体境遇中去寻找其“合理解决”的办法了，这办法就是，在“性”的放纵之中忘却和摆脱这种状态对于自身的纠缠。压抑者从性的宣泄中得以释放，孤独者在性的快感中忘却孤独，而一切冷漠与隔膜也都可以在酒和女人的气息里逐渐被挥发掉。这里没有灵与肉的激烈冲突，更没有道德或理性的制约，一切都在欲望本能的驱使下机械地活动着，所谓精神，只能在这种混沌而暧昧的氛围中无休止地处于漂浮的状态。

### 三 性心理分析的自觉实践：施蛰存

“新感觉”的称号主要源自于日本评论家千叶

龟雄在1924年11月所发表的《新感觉派的诞生》一文，该文针对横光利一等人创作上所显示出来的新的倾向而认为：“这是站在特殊视野的绝顶，从其视野中透视、展望，具体而形象地表现隐秘的整个人生。所以从正面认真探索整个人生的纯现实派来看，它是不正规的难免会被指责为过于追求技巧。”对此，反对者普遍认为，“他们的人生观，用一句话来说，就是人在走向毁灭之前，要为感觉上的享受而活。”（广津和郎《关于新感觉主义》）“感觉主义是追求生硬的、卑俗的，乃至颓废的感觉快乐的倾向。”（生田长江《赐予文坛的新时代》）如此等等。“新感觉”小说的创作虽然未能形成一整套完整而牢固的理论主张，但这类创作毕竟在一定程度上预示了日本文坛文学转型的某种信号。整体上来说，“新感觉主义”所特别强调的就是，外在客体的真实性只能以内为主观的感觉作为前提，这事实上是对那种绝对的物质主义的某种矫正。“新感觉主义不是以感觉的发现为目的，而是在于人的生活中所占的位置，把人生的这个新的感受运用到文艺世界中去。”（川端康成《新进作家的新倾向解说》）“所谓新感觉派的表征，就是剥去自然的表象，跃入物体自身主观的直感的触发物。”（川端康成《新感觉活动》<sup>①</sup>）由此可以看出，“新感觉主义”的立场是和当时欧洲的“反机械理性”背景下主张“回到感觉本身”的思潮是相一致的。但是，由于这一主张尚处于某种过渡的状态之中，所以其思想内核还未完全明晰起来。表现在具体创作上就形成了一种能准确地捕捉到那种全新的感觉形态却不能从理论形态上对其给予完整的概括的局面。所以，虽然它已经显示出了真正具有“现代主义”品质的新质素，并为全面走向现代主义奠定了坚实的基础。但毕竟只能算是一次“在思想上没有建设性而只是在形式和手法上企图打破旧习惯的破坏性运动，它的根底是虚无的精神”<sup>②</sup>。

“新感觉”小说的代表作家横光利一从《上海》、《机械》等作品开始已逐步转向了以精神分析为主的“新心理主义”；日本“新感觉派”在1927年左右解体后不久，多数作家也投入了真正“现代主义”（即“新兴艺术派”）的潮流之中<sup>③</sup>。可见，所谓“新感觉主义”其实与“心理分析”在其精神内核上并没有本质上的差异，它们都应当被看作是反对那种强调客观真实的绝对性的现代物质主义

倾向而出现的追求内在（心理）真实的一种艺术思潮（由此才受到了来自以“物质决定论”为核心的左翼文学家的激烈攻击）。如果一定要在“新感觉”与“心理分析”之间划出一条界线的话，那么，可以说“新感觉”不过是外在物象在人的“意识”层面上的某种投影，而“心理分析”则更进一步深入到了“潜意识”层面在开掘那些混沌不清却又躁动不安的活动着的内容。当然，意识层次上的感觉常常会与潜意识活动的内容相互混融，其间并没有一个如科学数据那样分明的“界线”的。

一般认为，施蛰存的创作大体可分为三个阶段，以《上元灯》集为代表的作品表现少年男女朦胧的恋情，有些接近于“新感觉”的笔法；《将军底头》和《梅雨之夕》集等则是真正“应用了一些 Freudism 的心理小说”<sup>⑦</sup>；到《小珍集》就基本回到了写实的轨道了。与穆时英的那种随文化市场的需要而转变自己的创作的情形略有不同，施蛰存的创作转向包涵了一定的内在精神诉求的重要成分，这一点也使得他的创作具有了相对的内在精神厚度而与刘呐鸥和穆时英有了较为显著的区别。施蛰存自己并不以“新感觉派”小说家自居，他曾这样解释说：“我反对新感觉这个名词，是认为日本人的翻译不准确，所谓‘感觉’，我以为应该是‘意识’才对，这种新意识是与社会环境，民族传统息息相关的。”并进一步强调说，“我创造过一个名词叫 insidreality（内在现实），是人的内部，社会的内部，不是 outside 是 inside”<sup>⑧</sup>。这说明，同刘呐鸥或穆时英的那种对于表层新奇感受的刻意追求相比，施蛰存更看重对现象（或行为）作出具体而深入的分析，以便追问出“它为什么会是这样的”。“心理分析正是要说明，一个人是有多方面的表现出来的行为，是内心斗争中的一个意识胜利之后才表现出来。这个行为的背后，心里头是经过多次的意识斗争的，压下去的是潜在的意识，表现出来的是理智性的意识”<sup>⑨</sup>。

施蛰存笔下那些以“性”心理分析为核心的小说，既不是为了展示“性”的行为的具体过程，也不是叙写“性”的伙伴关系上的某种纠缠与混乱，更不是“性”活动的肆意放纵与泛滥，而主要是为了描述在外在对象（一般是女色）的刺激作用下而引发的一种内在欲望与理智的强烈的矛盾与冲突。《鸠摩罗什》写道和爱的冲突，《将军的头》写种族

和爱的冲突，《石秀》则描写欲望的心理变化<sup>⑩</sup>。潜意识与意识、本能欲望与自身意志之间的冲突总是处于晦暗而混乱不清的状态，在施蛰存看来，“性”本身其实并非是简单的“善”与“恶”所能完全解释的。所谓“善”与“恶”常常是一种矛盾的统一体，鸠摩罗什由妓女孟娇娘而勾起了对自己妻子的怀念是“善”的，但试图从她那里寻求欲望的宣泄却又是“恶”的；石秀严厉拒绝潘巧云的挑逗是“善”的，但陷入对潘巧云的痴迷并最终导致嗜杀欲望的膨胀却又是“恶”的；同样的道理，将军置身于民间少女及民族国家等等矛盾关系之间也很难以孰“善”孰“恶”来作出全然肯定的判断。施蛰存倾全力来细致描摹这类事件中人物激烈冲突的心理过程，却并不轻易地对他笔下的人物给予绝对明确的肯定或否定，而是让读者在接受了那些经过了他的具体分析“事实”之后对事件本身去自行作出“价值”上的判断。矛盾与冲突的具体而细微的演进过程才是施蛰存真正刻意关注的核心。

我们说施蛰存的“性爱”叙事比之刘呐鸥或穆时英有着更多的“精神”内涵，其另一个重要的原因就是，正因为他将叙事的重心放置在了“性”的心理的“过程”之上，它才切实地展示了“精神生成”本身的艰巨性和复杂性。所谓“精神”并非是某种自在之物，更不是任何一个人想得到就能得到的某种东西，它只能是在以自身顽强的意志力去对抗强烈而又难以捉摸的本能欲望的过程中一个层次又一个层次地逐步生发出来的东西。在这一过程中，人几乎很难预料到会有什么情况发生，它可能让人从暂时的困境中解脱出来，同时也可能让人堕入到更深的痛苦、虚无、混乱乃至扭曲等等的状态之中去。这一点也许正是千百年来人类对于其“精神”本身有着永无歇止的好奇与探求的根本原因。从这个意义上讲，施蛰存看待性爱问题的视角就比一般的作家站得要高得多了。“性爱”在精神生成的过程中一直处于某种核心的位置上，它并不是压抑或者释放等等那么简单，“性爱对于人生的各方面都有密切的关系”<sup>⑪</sup>。它既可能成为生命存在的证据，也有可能成为毁灭生命的导火线，所以它常常同时在扮演天使与恶魔的双重角色，《石秀》中潘巧云之于石秀就是这样的一个复合体，石秀的整个精神形态就是在一种双重煎熬之中一步步走向扭曲的。施蛰存的“心理分析”多数都在描述那类所

谓“邪恶”是如何通过一种具体过程而逐步生成出来的，“黄心大师在传说者的嘴里是神性的，在我笔下是人性的。在传说者嘴里是明白一切因缘的，在我的笔下是感到了恋爱的幻灭的苦闷者”<sup>①</sup>。其他如《娟子姑娘》中的芜村教授对于娟子的罪恶邪念直至精神的错乱；《花梦》中那位希望“每天有一个新丈夫”的女子从猎色、欲望的渴求到最终厌恶的变化等等。这种表现人类之被压抑的性本能，表现潜伏的动机与愿望在生活中所扮演的角色的情形正是精神分析学说的要义。这一类的作品当属于施蛰存小说中最具价值的一类了，我们虽然从中没有能看到精神“上升”的某种过程，却能从中清晰地看到精神“下降”的具体过程，这对于我们更为深刻地透视人性的本相同样具有重要的意义。

从现代中国性爱叙事的整体历史来看，施蛰存是从深入分析具体的性爱心理的不多的作家之一。尽管这种分析仍未脱形象地图解佛洛伊德性心理学理论的痕迹，但将性爱心理立足于个体的人的精神层次上来加以观照的尝试，毕竟为我们透视现代人性的复杂性提供了某种可靠的视角。仅此一点，他的成就显然就比刘呐鸥或穆时英等人要高得多。

- ①永井荷风《欢乐》，转引自时涓渠、唐月梅著《日本文学史》，经济日报出版社，2000年1月，第438页。
- ②施蛰存《最后一个老朋友——冯雪峰》，《新文学史料》1983年第2期。
- ③《游戏》，《都市风景线》，水沫书店，1930年4

月；上海书店，1988年12月影印。

- ④以上均转引自叶涓渠、唐月梅著《日本文学史》，经济日报出版社，2000年1月，第474—477页。
- ⑤吉田精一《现代日本文学史》，上海人民出版社，1976年，第127页。
- ⑥参见中村新太郎《日本近代文学史话》，卞立强、俊子译，北京大学出版社，1986年2月，第409页。
- ⑦施蛰存《我的创作生活之历程》，《创作的经验》，天马书店，1933年。
- ⑧《中国现代主义的曙光——答台湾作家郑明、林耀基问》，原载《联合文学》1990年6卷9期；后收入施蛰存《沙上的足迹》，辽宁教育出版社，1995年3月，第166、172页。
- ⑨《为中国文坛擦亮“现代”的火花——答新加坡作家刘慧娟问》，原载新加坡1992年8月20日《联合早报》，后收入施蛰存《沙上韵脚迹》，辽宁教育出版社，1995年3月，第177、182页。
- ⑩施蛰存《将军底头·自序》，上海书店，1988年12月影印。
- ⑪施蛰存《〈薄命的戴丽莎〉译者序》，上海中华书局，1939年。
- ⑫施蛰存《关于黄心大师》，陈子善、徐如麒主编《施蛰存七十年文选》，上海文艺出版社，1996年。

[作者单位：厦门大学中文系]  
责任编辑：王保生