

“蘭社”偵探小說創作及其文學史意義

——以張天翼、施蛰存、戴望舒為中心

戰玉冰

[提 要] 結合《蘭友》雜誌等相關稀見史料,可以勾勒出 1920 年代杭州“蘭社”作家群文人交往與偵探小說創作的的基本情况。以張天翼、施蛰存為例,二人後來的左翼諷刺小說與現代主義小說,都不同程度地受到其早期偵探小說創作的影響。這一文學史個案研究也表明,打破中國現代文學研究中的雅俗之分,提出更具流動性與整體性視野的必要與可能。

[關鍵詞] 蘭社 《蘭友》 偵探小說 張天翼 施蛰存 戴望舒

[中圖分類號] I207.42 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2025) 01 - 0145 - 09

1938 年 7 月 10 日,上海小報《福爾摩斯》的“揮汗漫談”欄目中,發表了一篇題為《施青萍張無諍兩個最髒名字》的文章,作者署名“巴八”,全文如下:

今日新文壇上在表現着嶄新的姿態的所謂“作家”者,很有不少是從舊文壇轉變而來的,目下已給人家拆穿了西洋鏡的,有施蛰存與張天翼。施在當年的筆名是施青萍,張在當年的筆名是張無諍,都曾在“鴛鴦蝴蝶派”中效過顰、學過步,也幸他們在當時只是效顰學步的致格,所以一變而為新文人後,在他們本人固然諱莫如深,而在他人也不很在意。直至他們成了名後,才給好事者重翻舊案,翻出這骯裡骯髒的施青萍、張無諍兩個名字。

“鴛鴦蝴蝶派”,一落到新文人的口中,當然要“不潔蒙西子”,而使人掩鼻而過。那末,如施、張之流的拖着這兩個名字,一定也將引為生平的一大憾事。然而,凡事有弊必有利,現在施、張的作品,在修詞造句上比較的還受到人家的歡迎者,未始不是受的是在“鴛鴦蝴蝶派”效過顰、學過步的好處。^①

無論是從頗具聳動意味的標題,還是帶有幾分揭黑幕、潑髒水風格的文字內容,這篇文章都很符合《福爾摩斯》作為八卦小報的氣質,其搏讀者眼球的目的是不言而喻。但文中提到施蛰存、張天翼曾經有過“鴛鴦蝴蝶派”的創作經歷,却也是事實,只不過這裡所說的“鴛鴦蝴蝶派”概念非常含混,大體上指的是施、張二人青年時期曾經寫過通俗小說。與此同時,文中所說的“現在施、張的作品,在修詞造句上比較的還受到人家的歡迎者,未始不是受的是在‘鴛鴦蝴蝶派’效過顰、學過步的好處”,却又在無意間指出了張天翼、施蛰存二人後來的新文學創作與其早期的通俗文學創作之間

可能存在的某種關聯性。而對於這種關聯性的考察，還是需要先回到二人在“蘭社”時期的經歷。

一、從“蘭社同人”說起

“蘭社”是1920年代前期杭州重要的通俗文學社團，和其時蘇州的“星社”、上海的“青社”成鼎立之勢，且彼此間多有所互動往來。“蘭社”在當時已經具有一定的規模和文壇影響力，比如其社刊《蘭友》雜誌曾刊登社員名單如下：

王天恨、王西神、王皇威、王鈍根、包天笑、江紅蕉、呂碧城、何海鳴、汪隱聲、沈家驥、沈劍濡、李伊涼、吳靈園、周瘦鵑、范菊高、范煙橋、施青萍、徐卓呆、徐碧波、姚民哀、姚賡夔、袁寒雲、陳小蝶、陳冷血、陳獨醒、孫弋紅、畢倚虹、黃轉陶、程小青、張舍我、張枕綠、張無諍、趙茗狂、趙眠雲、鄭逸梅、戴滌源、戴夢鷗、嚴笑孫。^②

之後幾期的《蘭友》上，又陸續刊出石征鴻、錢君匋、董巽觀、朱智先、葉秋原、鄆鐵樵、沈禹鐘、胡瘦鶴、朱天石、胡亞光、曹夢魚、葉勁風等人或“加入本社”，或為“名譽社員”的啓事，其社員陣容涵蓋了相當比例的民國“鴛鴦蝴蝶派”作家群體，實力不容小覷。當然，這其中也有不少是友情“掛名”，比如來自蘇州“星社”的程小青、趙茗狂，及老牌作家包天笑等人，其加入“蘭社”更多是出於兩個社團之間友好交流活動的一種體現。或者按照施蟄存後來的回憶說法，這屬於“這兩個文社的社員，可以說都是鴛鴦蝴蝶派的青年團員，桴鼓相應，互通聲氣”。^③從後來者的視角回看“蘭社”作家群，其核心骨幹成員如施蟄存（青萍）、戴望舒（夢鷗）、張天翼（無諍）等人，雖然當時都還只不過是年僅十六、七歲的文壇“新人”，未來却都成長為中國現代文學史上的重要作家，而且他們都有着從“蘭社”通俗文學創作轉而投身新文學陣營的“轉型”經歷。由此，重新考察他們在“蘭社”時期的文學活動與創作情況就顯得格外重要。

1922年9月，在杭州之江大學讀書的施蟄存與當時杭州宗文中學畢業班的學生戴朝宗（望舒）、戴克崇（杜衡）、張元定（天翼）、葉為耽（秋原）等人共同成立了“蘭社”，並於1923年元旦創辦《蘭友》旬刊，戴望舒任主編，^④“編輯所及發行所在杭州清吟巷七號蘭社內”，^⑤後變更為“杭州大塔兒巷第十號”。^⑥此後又推出“杭州蘭社第二種刊物《芳蘭》，定在七月初一出版”，並由上海大東書局出版“蘭社叢書”共十餘種。^⑦按照施蟄存的說法，“蘭社”的成立是“既有同聲之契，遂有結社之舉”。為此他還曾專門賦詩：“湖上忽逢大小戴，襟懷磊落筆縱橫。葉張墨陣堪換鵝，同締芝蘭文字盟。”（《浮生雜詠·三十二》）^⑧其中“大小戴”指的就是戴望舒和戴克崇（也就是後來的蘇汶），“葉張”指的是葉秋原和張天翼。

和同一時期蘇州“星社”頗帶有幾分傳統文人雅集的性質不同，“蘭社”更像是一個學生文學社團，其骨幹社員多是學生，且集中在杭州宗文中學的同學群體。而當時宗文中學的校長，“是個反對白話文最起勁的，並且禁止學生看小說，‘無論什麼小說總是有害的’”。^⑨正如金理所指出，1920年代初的宗文中學“在一干舊派人物把持下”，的確沉浸於一股“扼斥新文化春風吹拂而守舊陳腐的氛圍中”，比如其“嚴禁學生運動，學生進出都得向孔子牌位鞠躬，院子裡仿佛掛挽聯般地貼滿白紙標語，寫着孔孟格言，教師把《論語》當作修身課，教科書自然都是文言”。^⑩在這樣壓抑的學校文化氛圍中，學生們難免生出叛逆之心，“蘭社”剛剛組建，“同學聞風而來者凡十許人”，^⑪後來逐步發展至前文所述知名社員達五、六十人的規模。而作為“蘭社”社刊的《蘭友》雜誌，在當時也被推崇為“該報編法與內容，可稱全浙之魁”，^⑫其一直堅持創辦到1923年7月，共出刊17期。此外，不同於“星社”成員後來紛紛遷至上海，“多數擠入了鴛鴦蝴蝶派的報刊”，並構成1930年代上海文壇

上通俗文學創作的中堅力量,“蘭社”中的這批文學青年則“多數轉向新文學”。^⑬因此才有了《福爾摩斯》小報上那篇“揭黑幕”性質的文章。

二、“蘭社”與中國早期偵探小說

在“蘭社”成員的文學創作中,偵探小說無疑佔據着相當重要的地位。僅出刊 17 期的《蘭友》雜誌上,就登載了張天翼的《大偵探》(第五期)、《無光珠》(第七期)、《十八號》(共分 12 次連載)、《頭等車室》(第十三期),戴望舒的《跳舞場中》(第十三期),王天恨的《油漬》(第十三期),劉思農的《G》(第十三期)等多篇偵探小說作品,以及戴望舒的《說偵探小說》(第五期)等評論文章。此外,《蘭友》還專門策劃過一期“偵探小說號”專刊,原計劃為第十二期推出,後因適逢 1923 年 5 月 9 日的“五九”國耻紀念日,該期臨時改為“國耻特刊”,故將“偵探小說號”推遲至第十三期(1923 年 5 月 21 日)出版。在這期“偵探小說號”上,除了原有“蘭社”成員紛紛發表偵探小說之外,還特別邀請了蘇州“星社”的程小青、趙苕狂撰寫《偵探小說和科學》《偵探小說和滑稽小說》等相關文章,其作家與作品陣容都頗為可觀。張天翼曾撰文描述過當時“蘭社”社員們日常討論偵探小說的情況:

吾友伊涼,做小說很好。我常對他說,你小說的思想很詭異,可以做偵探小說。他搖頭道:“我要到三四十歲才做。到了那時,閱歷也深了,知識也多了。”我心想這話很對,同我年幼識淺,做起偵探小說來,不免有些不對。即如我那篇《空室》,便有不對之處,這是夢鷗告訴我的。說假使是抽抽空氣死,那屍首沒有那般好看。第二天便寫一張條子給我,說:“屍身無損痕,面色青黯,眼開睛突,口鼻內流出清血水,仰面,口開,舌有嚼破痕。”我笑道:“若有人罵我,我也有遁辭。不過我現在聲明了,便請閱者諸君原諒。”^⑭

從引文中可以得知,張天翼曾經勸李伊涼寫偵探小說。而戴望舒也專門指出張天翼偵探小說《空室》中對於被抽乾空氣致死的人屍體描寫方面不够準確等問題。此外,戴望舒還特別將詳細的屍體情況以寫紙條的形式告訴張天翼,與其展開細緻的討論。從中我們不難感受到,當時在“蘭社”內部存在着一股濃厚的偵探小說創作與交流氛圍。甚至我們不妨將“蘭社”中這種圍繞偵探小說的創作、閱讀與日常交流視為一個“同人文化圈”——社員們不僅會仔細閱讀同伴的偵探小說創作,還會直言不諱地指出其中的問題,以求相互切磋、共同進步。正如金理所說,“少年結社雖然只是略顯幼稚的嘗試,但彼此真誠地切磋文學技藝,在蘭社內部倒也形成那麼一片嚶鳴之聲”。^⑮

在這樣一個良好的偵探文學氛圍中,就連後來並不以小說見長的戴望舒,當時也試水寫過偵探小說。目前唯一僅見的戴望舒偵探小說作品是《跳舞場中》(《蘭友》第十三期,1923 年 5 月 21 日)。雖然這篇“少作”有着顯而易見的青澀和稚嫩,但我們仍能在其中尋找到一些有趣的文學“線索”。比如這篇小說中的偵探名叫“杜亞賓”,其姓名非常近似於愛倫·坡筆下的偵探杜賓,甚至有着“杜賓第二”的意思(中華書局 1918 年已經出版了《杜賓偵探案》);又如小說中的大盜號稱“骷髏之王”,這明顯是受到亞森·羅蘋系列小說翻譯的影響——周瘦鵑曾翻譯過多篇莫里斯·勒伯朗的“亞森·羅蘋系列”小說,其中一篇的譯名就是《骷髏之王》(《時報》1914 年刊載;有正書局 1917 年出版單行本)。更有趣的是,戴望舒小說中的大盜也如亞森·羅蘋一樣喜歡惡作劇,而他惡作劇的方式中還多少受到傳統京劇《摘繯會》的啟發。於是,在戴望舒這篇並不成熟的偵探小說“少作”中,我們依舊能初窺到其偵探小說的閱讀經驗和知識來源,比如戴望舒當時應該不僅讀過愛倫·坡和莫里斯·勒伯朗等人的偵探小說,還試圖在自己的小說創作中,讓他們筆下的偵探與俠

盜一較高下。類似的,其好友張天翼在同一時期創作的偵探小說《頭等車室》和《少年書記》中,也借鑒了亞森·羅蘋的人物原型和故事模版,這似乎又顯示出這群“蘭社”偵探小說同好在偵探小說閱讀與創作趣味方面的相互影響和一致性。

三、從張無諍到張天翼

和戴望舒的情況相類似,張天翼也是由偵探小說愛好者漸漸成長為一名偵探小說作者,對此他有着生動的回憶:

和同學們雖然老打架,可是很要好。他們老圍着我叫我說故事。現在故事知道的更多了。我在通俗圖書館看了許多林琴南譯的東西,還有許多偵探小說。最拿手的故事是所謂《撒克遜劫後英雄略》(W.Scott:Ivanhoe),《滑稽外史》(C.Dickens:Nicola)等等,還有些什麼《福爾摩斯》、《亞森羅蘋》之類的偵探故事。我記得還有部什麼《電術奇談》,記不清是誰寫的了,這故事很受歡迎,我一個星期才把它說完。有時候不高興講也被拖着講,我就造着:福爾摩斯跟着亞森羅蘋到上海,一上岸亞森羅蘋就飛似地跑,福爾摩斯拼命追,“哪,就這麼追”,我拔腿跑着,裝着追的樣子,一直跑了去。我用這麼個方法解圍的。^⑩

從這段頗具現場感的童年回憶中,可以約略看出張天翼是如何從一名偵探小說讀者發展為後來的偵探小說作者的:他先是閱讀偵探小說,肚子裡積累了不少偵探故事;後來同學們“老圍着我叫我說故事”,“還有些什麼《福爾摩斯》、《亞森羅蘋》之類的偵探”,偵探小說讀者張天翼就逐漸變成了說偵探故事的能手;而在少年張天翼平日裡給同學們說偵探故事的時候,會自覺或不自覺地加入一些自己創“造”的情節內容——“我就造着:福爾摩斯跟着亞森羅蘋到上海,一上岸亞森羅蘋就飛似地跑,福爾摩斯拼命追,‘哪,就這麼追’”。這些當時隨口“造”出來的情節內容具體雖不可考,但大概可以看作是張天翼最早的偵探小說創作萌芽。

不同於戴望舒的偵探小說寫作只是偶一為之,在“蘭社”所有骨幹社員中,張天翼的“徐常雲探案”系列可謂是數量最多且最為成熟的偵探小說作品。除了上述在《蘭友》雜誌上刊登的偵探小說外,在1922至1923年間,張天翼以“張無諍”或者“無諍”為筆名創作的偵探小說還包括:先後在《半月》雜誌上發表的《少年書記》、《鐵錨印》、《X》,在《星期》雜誌上發表的《人耶鬼耶》、《空室》、《遺囑》、《玉壺》,以及在《偵探世界》上發表的《斧》,等等。從最初一篇《少年書記》發表,到最後一篇偵探小說《X》為止,短短一年半左右的時間裡,作為一個僅僅十六七歲初登文壇的年輕人,張天翼偵探小說創作的勤勉程度和發表頻次可謂不低。

具體來看張天翼的這些偵探小說創作,一方面,無論是小說中徐常雲與龔仁之作為“偵探一助手”的人物組合關係,還是偵探善於通過觀察案發現場來尋找破案線索,都明顯有着學步“福爾摩斯探案”系列小說的痕迹。也正是在這個意義上,湯哲聲教授稱張天翼為中國偵探小說初創時期的“學步者”。^⑪另一方面,張天翼的偵探小說創作也有着相當的獨創性和個人巧思在其中,幾乎是一篇一個樣式。比如《少年書記》是一個包裹在“亞森·羅蘋故事”外殼下的賊喊捉賊的案件,和戴望舒的《跳舞場中》有些相似,但在故事完成度上要遠勝過戴望舒;《人耶鬼耶》開頭部分有着堪比《巴斯克維爾的獵犬》的懸疑氛圍營造;《空室》和《玉壺》分別是密室殺人與密室盜竊案,而其構造密室的手段分別藉助高科技想象與思維盲區,可謂各有精巧;直到其最後一篇偵探小說《X》,小說中人物身份所引發的懸疑性及整個案情的複雜程度,在1920年代的民國偵探小說中都堪稱獨步。正如評論家朱戡所言,“新進家中,是當推張無諍先生所作之‘徐常雲偵探案’為首。雖情節略嫌草

率,然彼年未滿念稔,能為此不背人情之偵探作品,已是令人咋舌而傾佩不止矣”。^⑧而在另一篇評論文章中,朱戡也指出,“蘭社張無諍的‘徐常雲探案’結構很曲折,不過用筆嫌枯率些,但在新進家裡,却要推做最好的了”,^⑨這一論斷大體不錯。

張天翼後來聞名於文學史,主要是因為其諷刺小說所取得的創作成就。但我們如果將其早期偵探小說創作一並納入整體性考察視野,不難發現二者之間微妙的繼承與關聯。比如對倒敘結構的使用。在偵探小說譯介進入中國後,其在敘事模式方面給中國作家最大的啟發之一就是倒敘結構,有着豐富的偵探小說閱讀與創作經驗的張天翼對這類敘事結構自然不會陌生,而在其後來創作的如《豬腸子的悲哀》、《反攻》、《夏夜夢》、《老明的故事》、《移行》等小說中,無一例外地採用了倒敘的故事結構,其小說中倒敘的篇目數量要遠多於同一時期的其他左翼作家,這其中很難說沒有早期偵探小說創作的影響。

此外,早期偵探小說的創作經驗對於張天翼後來諷刺小說更重要的影響,可能還是在於對敘事節奏的把握。對於偵探小說而言,保持一定的敘事速度和節奏是增強小說懸疑性、吸引讀者、提升閱讀緊張感的有效手段之一。很多歐美偵探小說寫作教科書中,都非常注重其“節奏快”的特質。而在具體如何提高敘事速度,以保證偵探小說的故事節奏和閱讀緊張感方面,書中也提出了不少具體可行的方法。比如要快速進入情節主幹。屠格涅夫細緻入微的風景描寫和左拉式的一個開場舞會就要幾十頁的寫法在偵探小說這一類型小說中並不適用。又如要注意小說主幹情節的緊湊,故事密度要大。千萬不能沉溺於莎士比亞式的個人長篇獨白或者陀思妥耶夫斯基式的大段心理描寫。再如通過局部設計來加快故事節奏也往往會行之有效,嘗試減少形容詞和副詞,或加入一些連續性動作,或使用句子片段,或加入走動的鐘等等。^⑩

這裡不妨對比下張天翼對於自己小說創作理念的表述:“小說不妨放一點低級的趣味進去,譬如賣賣關子之類。每個場面要發展得快。又,我認為那些笨重沉悶的心理描寫最好能夠避免;每個人物都拿舉動來說明他。寫景也愈少愈妙。”^⑪張天翼這裡所說的“情節發展要快”、“避免笨重沉悶的心理描寫”、“人物形象通過其行動來說明”、“寫景愈少愈妙”,和前文所引偵探小說創作方法不謀而合。我們或許可以說,張天翼這些寫作理念的獲得可能和他早年的偵探小說創作經驗之間有一定的關係。而在後來的諷刺小說寫作中,張天翼也很好地踐行了自己的創作理念:他的小說中的確少有景物和心理描寫;人物總是在不斷地行動之中,往往寥寥數筆就能勾勒出一個人物的主要特點,並因此被稱之為“漫畫式的寫法”(如《華威先生》);其小說情節性通常很強,經常是一個情節連一個情節,一個衝突接一個衝突(如《包氏父子》中老包不斷遭遇各種新的問題和困難)。其中,張天翼小說中的敘事節奏之快,在其1937年至1938年發表的《速寫三篇》(《譚九先生的工作》、《華威先生》和《“新生”》)中表現得最為突出。這些小說被稱為“速寫”,除了指小說中用一種速寫式的刻畫人物的手法以及小說創作過程的急迫之外,小說中的敘事速度本身也很符合“速寫”的特點。比如華威先生在小說裡一直給人一種忙碌穿梭在各個會場之間的、急匆匆的感覺,這種“急匆匆”不僅停留在故事內容層面,更是深入到了整個作品的敘事節奏之中。或者我們也可以反過來說,正是因為作者採用了一種高速的敘事節奏,才能把華威先生急匆匆的生活狀態描摹得如此傳神。

關於小說的敘事節奏和敘事速度,熱拉爾·熱奈特在《敘事話語·新敘事話語》一文中用敘事的時間性與空間性之間的關係來對其進行闡釋和說明:“敘述依附於被視為純行為過程的行為或事件,因此它強調的是敘事的時間性和戲劇性;相反,由於描寫停留在同時存在的人或物上,而且將

行動過程本身也當作場景來觀察,所以它似乎打斷了時間的進程,有助於事件在空間的展現。”²²而張天翼早期偵探小說與後來諷刺小說創作過程中,有意加大小說的情節密度、人物的行動性、人物之間的對話,而相應減少景物描寫、心理描寫等相關手法,其實都是在加強小說敘事的時間性,而降低其空間性。我們大致可以認為張天翼早期偵探小說寫作過程中習得且養成了這一敘事習慣,並一直影響到他後來的諷刺小說寫作。換句話說,從偵探小說家張無諍到諷刺小說家張天翼之間,存在着比較明顯的連續性和繼承性關聯。

四、施蟄存的“怪誕偵探故事”

與張天翼、戴望舒不同,施蟄存當時雖然也處在“蘭社”同人濃厚的偵探小說創作與討論氛圍之中,其本人並未“試水”創作過偵探小說。但沒有寫過偵探小說的施蟄存絕非不了解偵探小說,相反,其對於西方偵探小說的閱讀和瞭解很可能還要遠超過張天翼和戴望舒。1990年代初上海書店曾出版“中國近代文學大系”叢書,施蟄存擔任其中三卷“翻譯文學集”的主編。在這三卷作品中,施蟄存不僅編選了大量歐美偵探小說譯作,還親自為其撰寫導言和說明性文字,其中頗能見出他對於愛倫·坡的“偵探杜賓系列”、迦蒲流(現一般譯作“加波里奧”)的“勒高克警長系列”、柯南·道爾的“福爾摩斯探案系列”、莫伯朗(現一般譯作“莫里斯·勒伯朗”)的“俠盜亞森·羅萍系列”,乃至作者情況更為複雜混亂的“聶格·卡脫系列”等歐美偵探小說都有着相當程度的熟悉和認知。²³

在施蟄存1930年代的文學創作中,《魔道》、《旅舍》、《宵行》、《夜叉》、《凶宅》等一系列小說格外值得注意。李歐梵曾將這些小說歸類為“都市的怪誕”(das Unheimliche),²⁴並指出其與歐美哥特小說、乃至懸疑恐怖小說之間的密切關聯。比如小說《魔道》,“整篇小說由一系列荒誕的情節組成,既是敘述者‘我’在‘現實’中的遭遇,也是‘我’狂亂的幻覺”。李歐梵還進一步指出,“這個故事讓人想起愛倫·坡小說中的一些主要意象和母題,坡是施蟄存深愛的另一個作家”。²⁵至於其“姊妹篇”《夜叉》,“誠如紀一新在他那篇很有洞見的文章裡所指出的,帶着死亡般色情的女子是‘直接從坡的小說裡下來的’”。²⁶具體來說,《夜叉》中因牆上畫作而喚起鬼魅想象,難免讓人聯想起《厄舍府的倒塌》,而《魔道》與《夜叉》中抓住黑色或白色這一意象符號,通過不斷重複書寫的強化手法製造懸疑感和恐怖感,則是繼承自《黑貓》與《紅死魔的面具》。進一步來說,愛倫·坡對於施蟄存的影響並不止於《魔道》和《夜叉》,參照施蟄存後來的回憶,“望舒與劉呐鷗在上海創辦第一綫書店”,“他們辦了一個半月刊,題名《無軌列車》,要我也做些文章”,而他自己“這時正在耽讀愛倫坡的小說和詩”,於是“在第一期上寫了幾段《委巷寓言》,在第四期上寫了一篇完全模仿愛倫坡的小說《妮儂》”,²⁷可見其和愛倫·坡之間的文學淵源可以追溯到更早期的創作之中。

進一步來看,施蟄存這些明顯繼承了愛倫·坡黑暗氣質、神秘場景與恐怖風格的小說創作,多半不是客觀意義上的犯罪小說或恐怖故事,而更多屬於主觀感受層面的視聽幻象或心理妄想。比如《魔道》中的男主人公很可能“患神經衰弱病,怔忡病”。²⁸類似的,《旅社》中的男主角也是“漸漸地成了神經衰弱的症候”。²⁹對此,施蟄存在1992年1月15日寫給楊迎平的信中曾自白道:“在《魔道》一篇中,我運用的是各種感官的錯覺,潛意識和意識的交織,有一部分性心理的覺醒,這一切幻想和現實的糾葛,感情與理智的矛盾,總合起來,表現的是一種都市人的不寧靜情緒。”³⁰從表面上看,施蟄存筆下都市男主角的“神經衰弱症”意味着主體對外在客觀世界——以及主體自身主觀精神世界——控制能力的下降,因而才會產生視聽上的幻象甚至心理妄想。而這和偵探小說中的偵

探往往具備超於常人的主觀精神對客觀世界的把控能力正好相反，比如福爾摩斯不僅可以抓住其所見之人身上的每一處細節，還能將整個倫敦地圖熟稔於心（《四簽名》、《紅髮會》）。但從更深一層來看，無論是主觀控制能力下降所導致的“神經衰弱症”，還是偵探強大的理性對於外部世界的把控感，其實都是基於現代都市生活焦慮所產生的某種文學想象，其所表徵的也都是本雅明所說的“驚顫體驗”（Chock-Erfahrung）這一現代都市感覺結構的一體兩面，即所謂“偵探小說儘管有冷靜的推算，但它也參與製造了巴黎生活的幻覺”。^③在類似的意義上，我們才可以更好地理解愛倫·坡既是哥特恐怖小說的創作大家，同時又開創了偵探小說這一文學類型。正如斯爾詹·斯馬伊奇所指出：“謀殺和犯罪，總的來說，是坡小說的一個常規特徵，如果不提到他的充滿犯罪的哥特式神秘和超自然小說是怎樣和偵探小說聯繫一起的，看上去似乎是一種疏忽——19世紀偵探與幽靈小說之間存在着非常顯著的主題與形式重疊。”^④而二者之間的關係，或如蘇加寧所言，“在哥特式天才愛倫·坡的筆下，現代資本主義運行邏輯之下的都市就是一座體量更大、更加陰森壓抑、充滿邪惡與神秘的城堡，而充滿獵奇意味的懸疑命案，儘管最終都能獲得科學的解釋，却不過是用人心的惡念取代了鬼怪的可怖”。^⑤

當然，施蛰存小說創作與偵探小說之間的關係還不僅限於《魔道》、《夜叉》等作品，《凶宅》更是一篇具有典型特徵的“類偵探”小說創作。正如李歐梵所言，施蛰存的作品中，“比較成功的是《凶宅》，把一件上海英租界發生過的自殺案件渲染成一個曲折離奇的偵探故事。如果施蛰存能够繼續寫下去，他可能為中國現代文學提供一個與眾不同的‘附屬文學模式’（Subgenre）——一種城市型的怪誕偵探故事”。^⑥具體而言，小說中連續三名女住客先後在傳說中的“凶宅”裡上吊自殺，整個“鬼屋”透露出非常恐怖和詭異的氣氛。最後經調查發現，一切恐怖只不過是“我親自製造的恐怖空氣達到了相當的濃度”，^⑦實際上根本沒有什麼超自然的力量，看似詭異的事情其實都可以找到科學的解釋和基於因果邏輯的來龍去脈。特別值得一提的是，施蛰存在小說中引入了報紙新聞、私人日記和犯人供狀等多種“非虛構”文體，借此營造出某種幻想與現實、傳說與真相、鬼怪與謀殺相互交織的複雜敘事。隨着一切真相大白，人為設計謀殺的事實取消了鬼屋傳說的虛妄和荒誕，同時也在另一個層面上完成了理性話語對於鬼魅之辭的祛除。小說《凶宅》也由此區別於《魔道》、《夜叉》等哥特恐怖風格的作品，而更多具備了偵探小說的理性素質和文類要求。

最後，亦如李歐梵所言，“他（按：指施蛰存）的大部分實驗小說不僅受他所閱讀的西方作品的啟發，有些還是借原文進行構思的。因此，他的短篇小說就提供了很有意思的互文研究”。^⑧比如在小說《凶宅》中提到“柯南道爾勛爵的有鬼論”，^⑨其表面上援引了偵探小說作家柯南·道爾晚年轉向唯靈論和“鬼魂攝影”一事，似乎為整個故事蒙上了一層靈異、神秘的氛圍。但正如前文所述，小說最後恰恰是通過對一系列“非虛構”文本的徵引反過來証偽了傳說中的“鬼故事”。因此，我們也可以將這篇小說理解為從“柯南道爾勛爵的有鬼論”回歸到柯南·道爾早年的偵探小說創作與理性信仰之中。又如《凶宅》中第二位女性死者平時看的書，是“Arsene Lupin”或“Edgar Wallace”^⑩一類，即法國作家莫里斯·勒布朗的“俠盜亞森·羅萍系列”小說和英國犯罪小說家埃德加·華萊士的作品，也都是偏重於偵探小說和犯罪小說一脈，而不同於《魔道》、《旅舍》或《夜叉》中所關聯的勒法努（Le Fanu）的哥特小說、中國傳統的“《閱微草堂筆記》和《夜雨秋燈錄》之類的小說”。^⑪通過對小說中徵引書目不同的相關比較，我們或許也能尋找到《凶宅》不同於《魔道》、《旅舍》、《夜叉》中的哥特恐怖風格，而更接近偵探小說類型的一個理解角度。換言之，對於偵探小說的興趣愛好和閱讀積累，大大豐富和滋養了施蛰存的文學創作。甚至可以說，相比起張天翼直接寫作偵探小說，

施蛰存似乎抓住了偵探小說這一小說類型背後更為本質的東西，即現代個體對於都市空間的全新感受——從這個意義上來看，偵探小說和“新感覺派”小說所捕捉和呈現的都是某種都市生活的新經驗和新感覺，具有內在的一致性。

五、餘論：回到“蘭社”再出發

1926年，對於幾位“蘭社”好友來說都有着不同尋常的意義：戴望舒於1926年開始翻譯魏爾倫的詩歌，由偵探小說作者戴夢鷗開始轉向現代主義詩人戴望舒；1926年3月，施蛰存與同學兼好友戴望舒、杜衡自費創辦《瓔珞》雜誌，並在該雜誌上發表短篇小說《周夫人》，標誌着其正式走上“新文學”創作的道路；張天翼則於1926年12月23日發表散文《黑的顫動》，不僅其發表平台由過去的《半月》、《星期》、《禮拜六》、《偵探世界》等通俗文學雜誌變成了《晨報副刊》這一屬於“五四”新文學陣營的刊物，“張天翼”這個筆名也首次被使用，從此，偵探小說作家張無諍消失了，未來的左翼諷刺小說家張天翼冉冉升起……現代主義詩人戴望舒、左翼諷刺作家張天翼、“新感覺派”小說家施蛰存，都是中國現代文學史上的重要作家，但我們對其標籤化的認知傾向也相當嚴重，似乎他們只存在巔峰時期的作品、風格和流派，似乎其創作從一開始就已經走向成熟。

本文試圖揭示的是，在1922~1923年，在一群未及弱冠的青年學生所組成的文學社團“蘭社”中，曾經瀰漫着偵探小說閱讀、創作和討論的濃郁氛圍。其核心成員張無諍（天翼）、施青萍（蛰存）、戴夢鷗（望舒）等人之後雖然分別搬到北京或上海生活，其文學創作上也紛紛轉投“新文學”事業；^④但他們早年在杭州的生活與求學經歷，特別是其“蘭社”時期受偵探小說的影響，仍舊深深地烙印在其整個文學創作生涯之中。比如張天翼諷刺小說中的倒敘結構與敘事節奏，或者施蛰存筆下的“怪誕偵探故事”等。而回到“蘭社”這一文學起點，重新考察這些作家似乎並不够成熟的“少作”，既為我們更好地理解張天翼與施蛰存後來的小說創作打開了新的視角，也提示我們打破中國現代文學研究中關於雅俗的刻板印象，提出更具流動性與整體性視野的必要與可能。在這個意義上，“蘭社”時期之於張天翼與施蛰存，就不僅僅是一段“恰同學少年，風華正茂”，也不只是所謂從張無諍到張天翼、從施青萍到施蛰存這一在文學發展道路上的“棄暗投明”，更意味着一種從起點出發，將作家生平創作視為有機整體的視野與方法。

據施蛰存回憶，“一九八一年七月，我帶研究生到北京，在北京圖書館找論文資料，我擠出一個下午，到崇文門西河沿去看望五十年未見面的張天翼”，^⑤這次見面距二人的“蘭社”一別已經超過半個世紀。而本文要做的，就是回到最初的“蘭社”時期，理清兩位作家及整個文學社團的歷史與文學面貌，以偵探小說為切入點，在張天翼身上尋找張無諍的影子，在施蛰存那裡勘探施青萍的痕迹。

①巴八：《施青萍張無諍兩個最髒名字》，上海：《福爾摩斯》，1938年7月10日。

②《社員題名錄》，杭州：《蘭友》，第7期，1923年3月11日。

③施蛰存：《〈逸梅選集〉序》，見《北山散文記（二）》，上海：華東師範大學出版社，2001年，第1379頁。

④⑩⑮參見金理：《從蘭社到〈現代〉——以施蛰存、戴望舒、杜衡及劉訥鷗為核心的社團研究》，上海：東方出版中心，2006年，第1頁；第16頁；第17頁。

⑤杭州：《蘭友》，第5期，1923年2月11日。

⑥杭州：《蘭友》，第13期“偵探小說號”，1923年5月21日。

⑦⑧修甫：《藝術界消息》，《小時報》，1923年8月8日。

⑨張天翼：《我的幼年生活》，見《張天翼研究資料》，北京：中國社會科學出版社，1982年，第118頁。

⑩施蛰存：《沙上的腳迹》，瀋陽：遼寧教育出版社，1995年，第201頁。

⑪謝鄂常：《杭州的報屁股（下）》，上海：《世界小報》，1923年7月12日。

⑫施蛰存：《〈逸梅選集〉序》，見《北山散文記（二）》，上海：華東師範大學出版社，2001年，第1379頁。

⑬張天翼：《小說雜談》，《星期》，第29期，1922年11月26日。

⑭張天翼：《我的幼年生活》，上海：《文學雜誌》，第1卷第2期，1933年。

⑮湯哲聲：《中國偵探小說的“學步者”》，范伯群主編：《中國近現代通俗文學史（上）·偵探推理編》，南京：江蘇教育出版社，1999年，第803頁。

⑯朱戢：《我之偵探小說雜評》，《半月》，第2卷第19期，1923年6月14日。

⑰朱戢：《說說偵探小說家的作品》，《半月》，第4卷第2期，1924年12月16日。

⑱參見雪莉·艾利斯、勞麗·拉姆森：《開始寫吧！——推理小說創作》，孫玉婷、郭秀娟譯，北京：中國人民大學出版社，2016年。

⑲原載1932年7月20日《北斗》第2卷第3、4期合刊，為參加“文學大衆化問題討論”的徵文。

⑳熱拉爾·熱奈特著，王文融譯：《敘事話語·新敘事話語》，《外國文學報導》，1985年第5期。

㉑參見施蛰存：《導言》，見《中國近代文學大系·1840-1919·翻譯文學集1》，上海：上海書店，1990年，第9頁；施蛰存：《第二卷編選說明》，收錄於《中國近代文學大系·1840-1919·翻譯文學集2》，上海：上海書店，1991年，第1~3頁；《翻譯文學集2》中所選各篇偵探小說譯作後面的“解題”文字。

㉒㉓㉔㉕李歐梵：《上海摩登》，毛尖譯，杭州：浙江大學出版社，2017年，第225頁；第219~220頁；第220頁；第194頁。

㉖施蛰存：《我的創作生活之經歷》，見《北山散文集》，

上海：華東師範大學出版社，2011年，第233頁。

㉗施蛰存：《魔道》，《施蛰存全集·第1卷·十年創作集》，上海：華東師範大學出版社，2011年，第160頁。

㉘㉙施蛰存：《旅舍》，《施蛰存全集·第1卷·十年創作集》，第175頁；第176頁。

㉚轉引自楊迎平：《施蛰存關於〈魔道〉的一封信》，北京：《新文學史料》，2011年第2期。

㉛瓦爾特·本雅明：《波德萊爾：發達資本主義時代的抒情詩人》，王涌譯，南京：譯林出版社，2014年，第50頁。

㉜斯爾詹·斯馬伊奇：《鬼魂目擊者、偵探與唯靈論者：維多利亞文學和科學中的視覺理論》，李菊譯，南京：譯林出版社，2022年，第130頁。

㉝蘇加寧：《社會轉型與空間敘事——美國早期哥特式小說研究》，長春：吉林大學博士學位論文，2017年5月。

㉞李歐梵：《中國現代小說的先驅者——施蛰存、穆時英、劉呐鷗》，《現代性的追求》，北京：人民文學出版社，2010年，第111頁。

㉟㊱㊲施蛰存：《凶宅》，《施蛰存全集·第一卷·十年創作集》，上海：華東師範大學出版社，2011年，第219、207頁；第207頁；第212頁。

㊳張天翼、戴望舒、施蛰存等人後來文學創作傾向的轉移，某種程度上也和他們生活地域的改變相一致，即後來在北京、上海等“大城市”，他們更容易接觸到五四新文學或現代主義文學作品，而以杭州為代表的江浙地方城市，當時更多仍受到通俗文學的影響。由此來說，新文學與通俗文學之間，可能就不僅僅是新與舊、雅與俗的區別，還受到地理空間與城市發展等多重複雜因素的影響。

㊴施蛰存：《滇雲浦雨話從文》，《施蛰存散文》，杭州：浙江文藝出版社，1999年，第422頁。

作者簡介：戰玉冰，復旦大學中文系青年副研究員，博士。上海 200433

[責任編輯 桑海]