20世纪30年代的上海地处东西方文化的交界处，关于“上海摩登”，早已引起诸多研究者的关注。而“摩登女性”作为上海典型的一代时尚女性，引领了时代潮流，她们的身影遍布各个地方，从老旧的黑白照片以及当时的画报、月份牌上，依稀可见当时女性独具特色的“摩登”风情。新感觉派作家作为30年代大量书写“摩登女性”的代表之一，从他们笔下可以看到当时上海摩登女性形象的塑造情况。实际上，新感觉派笔下的摩登女性具有十分重要的意义，她们作为一种文学想象，来源于盛行上海的各大流行画报，而且作家本身塑造的摩登女性形象，作为作家思想的载体，受到的不仅是中西文化交融的影响，更多的与作家本人的生活印迹与文学诉求相关。本文希望通过探讨新感觉派作家在文本意义上对摩登女性的建构与想象，分析这些想象的来源，考察其与真实生活中的摩登女性之间的异同，并力争重返历史语境，追问其真实程度与“失真”原因。

一、想象中的摩登女性 “

摩登女性”作为一个特殊群体，曾经引领了时代潮流。翻看20世纪30年代流行于上海的各大报纸、画报、广告等，就会发现到处都有摩登女性的身影，身着艳装、打扮奇特的摩登女性开始登上历史舞台，这是一个摩登女性大展身姿的时代。实际上，“摩登女性”的形象最先是作为一种想象而存在的，而这种想象又不断受到电影、画报、杂志等传媒的激发。 30年代的上海人喜欢看电影，电影明星则凭借表演走入千门万户，成为众多杂志、画报的封面，风靡整个上海，是大众崇拜仰慕的对象。这对普通“摩登女性”的建构起到一定的塑造作用，越来越多的城市女性开始效仿，这种形象也越来越被接受与承认。以《良友》画报为例，它的每期封面几乎都是一位翩翩的“摩登女性”，借此表现“十里洋场”的流行生活，发行量也与日俱增。除去画报等，月份牌上登载的女性照片也能够传达出当时的摩登流行。正如《影像史记》中记载：“当年流行的一首短谣——‘人人都学上海样，学来学去学不像，等到学了三分像，上海已经变了样。’十足地说明了上海在衣饰装扮方面，无疑地领全中国之风骚。民众在观看杂志、电影、月份牌之后，会有意无意地去模仿类似形象的女人。所以媒体、时代、女性的产生可说是互相影响。”[1]46这段话点明了上海日常生活中的新女性与画报中摩登女性彼此影响的关系，刊载于各个地方的摩登女性本身即是作为一种视觉想象，有些是受到西方电影明星影响而塑成，有些本身就是画家根据自己想象做出来的。因此，“摩登女性”作为一种想象，其真实程度具有一定的模糊性。 在这样氛围的影响下，上海“摩登女性”首先对自己的外表服饰塑造发生了一些变化：由流行梳髻、扎发变成流行烫发，卷发成为时尚；长袖长裙成为过去，裸露甚至成为风尚；皮鞋、高跟鞋受到女性欢迎……当时在上海，许多大家闺秀也纷纷加入摩登女性的行列。“巴黎新近时兴一种神秘衣装，纽约风行一种什么汽车，伦敦新发明一种神秘香水，她们早已关心到了，并且立刻‘东施效颦’起来！……巴黎新发明一种‘玻璃衣’，摩登妇女要是穿新装，等于‘全裸’，真可说是‘曲线毕露’，毫无隐秘。”[2]这是一种新的生活时尚，是新一代上海摩登女性集体追求的对象，是她们对自身的服饰构建，也是对自己所发生的身体想象，这些想象离不开电影、画报的“指导”。作为一种新兴艺术与娱乐方式，电影满足了摩登女性的好奇心，激发她们去模仿国外影片中明星的服饰装束、消费观念等。郭建英曾感叹道：“被欧美习俗深染了的上海街头，欲觅求一个纯粹的中国女子固有的美，确是一件不易的事情。”[3]米莲姆·汉森的研究也指出，早年上海的女性观众常带着裁缝一同上电影院，以及时获得时新的样式，方便“依样画葫芦”[4]453。这些都说明西方文化对上海摩登女性的影响之大，程度之深。 新感觉派作家就生活在这样的时代中，他们也受到了西方文化的影响，热衷于好莱坞影片。30年代出现了“软性电影”与“硬性电影”之争，新感觉派认同美国“极声色之娱”的影片，即“软性电影”，可以从影片中寻找片刻的娱乐刺激感，女性本身也成为影片的内容和表现对象。“如果进一步把穆时英在小说里对女性的描摹同他在一些影评文章中对好莱坞女明星魅力的阐述对比一下，可以更确凿地找到穆时英接受美国电影影响的证据。”[5]147-153除此以外，他们也受到现实中真实生存着的摩登女性影响，对摩登女性的想象首先是基于一种外表服饰及对身体的观察与塑造。如《上海的狐步舞》中对女性身体的经典描写：“上了白漆的街树的腿，电杆木的腿，一切静物的腿……revue似的，把擦满了粉的大腿交叉地伸出来的姑娘们……白漆的腿的行列。”[6]《游戏》中步青沉陷在女性的诱惑里无法自拔，“他想起她在街上行走时的全身的运动和腰段以下的敏捷的动作。她那高耸起来的胸脯，那柔滑的鳗鱼式的下节……”[7]，类似的书写不胜枚举。这种想象能够“撩拨”起男性的情感，激发男性的性幻想，可以看到“作为半殖民都会城市散发着的城市速度、商业文化、异国情调以及色情的诱惑”[8]329。 从文学内容上看，新感觉派作家不同于以往文学中对女性形象的塑造，而是呈现出大胆风流、在爱情中占据主导地位的摩登女性，她们掌握着游戏的开始和结局，也会不可避免地沾染上现代性的颓废气息，在她们身上集中了物质主义、享乐主义等特征。新感觉派作家在书写摩登女性时，有意识地放大了她们追逐潮流、时尚开放、崇尚金钱的一面。《热情之骨》中的玲玉在关键时刻直截了当地向比也尔索要五百元，这种行为让他无法接受，“他哪里预想得到这身边的有灵魂的人物竟是一块不值三文的肉块”。玲玉在给他的信中写到：“但是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，你叫我不要拿贞操向自己所心许的人换点紧急要用的钱来用吗？”[9]在玲玉看来，用肉体换取金钱是再合适不过的，这是一个经济时代，没有什么是用钱买不到的。这明显悖于传统东方女性温柔娴熟、含蓄内敛的特征，呈现出放纵浪荡、游戏张扬的西方女性特性。 从《被当作消遣品的男子》这一小说题目可清晰看出男性在不自知中早已成为她们的“玩物”。《风景》中燃青邂逅了作为有夫之妇的摩登女郎，她“一边说着一边就把身上的衣服脱得精光，只留着一件极薄的纱肉衣”[10]。这种随意恋爱、将礼法置之脑后的叙事模式在之前的文学写作中几乎不存在，但在新感觉派笔下，女性的恣意放纵、男性的追随迎合都变成了常事。《两个时间的不感症者》和《游戏》中均出现了相同的场景——摩登女性轻松游走在两个男性之间，说不清楚到底爱哪一个，反而嘲笑男性：“啊，真是小孩。谁叫你这样手足鲁钝。什么吃冰淇淋啦散步啦，一大堆啰嗦。你知道Love-making是应该在汽车上风里干的吗？我还未曾跟一个gentleman一块儿过过三个钟头以上呢……”[11]这正是摩登女性作为都市现代性产物的一种表现。 新感觉派笔下的这些想象来源于之前所分析到的电影、画报中的“摩登女性”，或者是舞场、舞厅中借鉴电影、画报来想象、塑造自我的摩登女性。新感觉派作家正是受到西方好莱坞电影的影响，其对摩登女性肖像的描绘也大多模仿好莱坞明星，用文字来表达银幕上的维达斯女性魅力所带给他们的震撼和冲击[5]147-153。但这种模仿已经逸出了对“摩登女性”单纯的文学想象，而是在经过一定艺术加工后，成为一种有意识的文学书写，用以宣传新感觉派的创作观念，作为他们对抗左翼作家的“战斗武器”。 实际上，新感觉派作家对摩登女性的想象不仅是男性的一种凝视性产物，也是一种有选择性地变形，他们将摩登女性作为自身的“传话筒”，一定程度上替作家发声，表达了新感觉派的文学观念。《被当作消遣品的男子》中有一段“我”与蓉子的对话值得关注： 你读过《茶花女》吗？ 这应该是我们的祖母读的。 那么你喜欢写实主义的东西吗？譬如说，左拉的《娜娜》，朵斯退益夫斯基的《罪与罚》…… 想睡的时候拿来读的，对于我是一服良好的催眠剂。我喜欢读保尔穆杭，横光利一，崛口大学，刘易士——是的我顶爱刘易士。 在本国呢？ 我喜欢刘呐鸥的新的艺术，郭建英的漫画，和你那种粗暴的文字，狂野的气息……[12] 在这里可以清晰看到，穆时英通过蓉子这个摩登女性传达出了自己的文学创作观，即对以左拉为代表的写实主义持摒弃态度，它们是“催眠剂”，对年轻人来说是已经过时的产物。而推崇保尔穆杭、横光利一等作家，将中国新感觉派也放到了与日本新感觉派一样的位置上。在蓉子身上，集合了“Jazz，机械，速度，都市文化，美国味，时代美……”，而这些恰好是新感觉派所要宣扬的东西，他们也正是要与传统的写实主义划清界限。1934年禾金的小说《造型动力学》中也有类似的表述：摩登女性“走到书架面前，便兴味地弯下身子去看看书脊上的字，在几本商科的教本后面，放着的全是文学的：《都市风景线》《公墓》《紫丁香》《四十二维度》《一九一九》《再会吧武器》《大错》《支那夜莺》《死的胜利》……”[13]这些全是中国新感觉派作家与他们所喜爱的外国作家的作品。 很明显，对摩登女性的这种塑造在很大程度上已经超越了30年代生活中的真实女性，对她们的形象塑造是作家的有意为之，新感觉派作家清楚地知道如何通过对摩登女性的想象与书写来传达自己的文学创作观，为自己的文学服务，传达一种崭新的现代感觉。

二、“失真”的书写

现实中，摩登女性的生活并没有看起来的那么轻松：“舞女有的是讨人身份被迫就业，有的是生性浪漫，借以寻欢，有的是家境清贫，靠此生活，总的情况是社会环境所造成。”[14]198在《老上海摩登女性》一书的前言，吴红婧在整理了大量摩登女性的黑白老照片后，谈到：“她们从各地来到上海，希望凭借青春、智慧和一技之长找寻一条出路，有的当女店员、女职员，有的登上银幕和舞台，有的走出一条艰难的创业之路。老照片还记录了另外一个畸形繁荣之下崛起的特殊群体，她们是妓女和舞女，灯红酒绿、歌舞升平中留下笑脸，也留下漠然甚至有些无助的表情。”[15]6繁华的大上海之下，旁人看到的始终是她们的外表服饰，对于她们内心的变动、创伤只能依靠揣测。相较于此，新感觉派更加关注摩登女性的外表，致力于书写她们装束、服饰上的摩登特征，却忽略了关注摩登女性的心理，这在一定程度上明显与现实脱节，是一种“失真”的书写。他们以自身的文化价值为定位，却很少涉及现实生活中存在的普遍都市女性，而正是这些女性构成了城市中大多数模仿型的摩登女性。事实上穿梭于上海各个摩登空间之下的女性，受到的依然是来自东方男性强权文化的审视，无法摆脱女性本身被蹂躏、被利用、被工具化的命运。 创刊于20世纪30年代的《妇人画报》以介绍世界上最新的关于女性的知识为主要任务，希望能为真正追求摩登生活的女性服务。郭建英在担任主编期间，除去登载西方流行的服饰、妆容，以及各大影星的照片外，他还呼吁上海的女性能够更多地关注心灵美，要学会用头脑思想，才能真正地跟随时代的步伐前进。“现代美须由女子内心美和外部美综合的结晶。它须根基于个人广博的学识、丰富的情感和显明的性格。所以要找一个真实的现代美，绝不能发现在舞女或其他无教养而愚笨的女子上。她们不过是在美丽的木偶上加以不甚调匀的乡土气的摩登装饰的女子……”[3]由此可见，真正的摩登女性不仅是外表服饰上的西化，更是内在心灵上的追求进步。而新感觉派作家的笔下却没有展现同是摩登女性重要体现之一的内在，这是另一种“失真”。事实上，当时有许多的摩登女性都在追求思想的前卫与进步，她们以自己的力量来为社会、为国家做出贡献。如：李霞卿，曾作为当红影星引领着一代“摩登女性”。但她息影后立志成为一名女飞行员，决意在祖国的蓝天大展身手[15]1-6。这体现了摩登女性的坚韧与决心，她们以非凡的胆识和勇气打破了“摩登女性”只关注外表不重视学识的俗见，而去追求一种思想上的“摩登”。 在现代作家中，茅盾也写过许多的摩登女性。《创造》中的君实想要用自己认为的新思想去改造他的妻子娴娴，却没想到娴娴超越了他的创造，早已成为了思想前卫的摩登女性。她看的杂志是《妇女与政治》，当她参加交际聚会回来，君实看到她“侧着身子，只穿了一件羊毛织的长及膝弯的贴身背心，所以臂和腿都裸浴在晨气中了，珠络纱筛碎了的太阳光落在她的白腿上就像是些跳动的水珠”[16]3。茅盾对娴娴的描写与新感觉派笔下的摩登女性在外表上有异曲同工之处，但娴娴已愈加成长为外表思想兼具的摩登女性。因此，相较于茅盾，新感觉派作家只重视外表上的“摩登”，明显忽略了女性的思想层面的体现。在当时存在诸多类似于娴娴一样的女性，她们用自己的精神作为武器来抵抗传统封建的守旧思想，真正可以称为是自由的摩登女性。而新感觉派作家却相对忽略摩登女性的心理，这不能不说是一种偏颇，这种书写在一定程度上反映了作家的内心世界。 穆时英在《公墓·自序》中详细地解释了自己几篇小说的创作目的： 《夜》，《莲花落》，《夜总会里的五个人》，《黑牡丹》，《Craven‘A’》，是在一个稍微相同的企图下写的。当时的目的只是想表现一些从生活上跌下来的，一些没落的pierrot。在我们的社会里，有被生活压扁了的人，也有被生活挤出来的人，可是那些人并不一定，或是说，并不必然地要显出反抗，悲愤，仇恨之类的脸来；他们可以在悲哀的脸上戴了快乐的面具的。每一个人，除非他是毫无感觉的人，在心的深底里都蕴藏着一种寂寞感，一种没法排除的寂寞感。[17]4 这种寂寞感、孤独感在当时新感觉派作家笔下都有涉及。都市中人与人的距离感增大，隔膜加深，缺乏情感交流，没有人能真正设身处地的理解他人，似乎每个人都像是在“戴着面具跳舞”。正如《黑牡丹》中的那个舞女活跃在各大舞场，吸引了众多男人，但当她疲倦之时，仍然无法逃脱这生活的快节奏。“我是在奢侈里生活着的，脱离了爵士乐，狐步舞，混合酒，春季的流行色，八气缸的跑车，埃及烟……我便成了没有灵魂的人。那么深深地浸在奢侈里，抓紧着生活，就在这奢侈里，在生活里，我是疲倦了——”[18]。她感到深深的疲倦，似乎一切的幸福都转瞬成空，都是假象。她们生活在万众瞩目之中，但生活依然有巨大压力，归根到底，这是一种对城市的异己感与陌生感，而这种生活情境也正是作家的真实写照。《夜》中同是流浪者的水手和舞女一起打发着寂寞，她和水手置身在疯狂的音乐中，她躲在他的怀里大笑，但事实上两个人都是寂寞的双方。正如舞女轻轻地感叹：“都是没有家的人啊！”缠绵过后也不知是否有机会再见面。事实上这种“无家”的漂泊感体现了作家在特定历史环境下的一种矛盾心态。30年代的上海一方面接收着欧风美雨传递来的西方气息；但另一方面又是作为殖民地而存在，都市人的异化感较为明显，容易使作家找不到归依感，他们只能在自己的笔下传递情感。 刘呐鸥在1927年1月12日的日记中写到： 上海啊！魔力的上海！你告他们吧，在大马路上跑的他们，说：你所吹的风是冷的，会使人骨麻，你所喷的雾是毒的，会使人肺痨，但是他们怕不骇吧，从天涯地角跑来的他们，他们要对你说：你是黄金窟哪！看这把闪光光的东西！你是美人邦哪！红的，白的，黄的，黑的，夜光的一极，从细腰的手里！横波的一笑，是断发露膝的混种！[19]151 从日记中明显能看到刘呐鸥对上海的复杂情感，上海既是恶的代表，同时又是一枝“恶之花”，在跳舞场、咖啡馆中，他邂逅了众多的摩登女性，她们是“最坏的”，也是“最好的”，正是这种悖论性，构成了其笔下充满矛盾的摩登形象。 研究者通过整理刘呐鸥1927年的日记，发现当时这些新感觉派作家更多是作为一种浪荡子而存在于都市，喜欢花天酒地。“他们以男性的色情眼光来审视女性，把女性看成性象征。他以观察者的姿态白描女性，只能捕捉到女性的外表，完全无法深入女性的内在世界。这就是为什么新感觉派作品中的新女性形象总是如此浮面：只有光鲜亮丽的外表，完全没有心理深度。”[20]这个结论也在一个方面涉及新感觉派的摩登女性书写的“失真”问题。男性浪荡子似乎都有一种“女性嫌恶症”[20]，他们一方面需要女性的肉体来帮助自己完成性幻想和性刺激，另一方面又从根本上厌弃女性，认为女性只存有外表的现代性，而完全不具备内在智性的发展。女性作为“动物”而存在，没有内在的心理发展，这不再是得不到的痛苦，而更多的是得到后的失望与厌倦鄙弃。“女性嫌恶症”的出现，恰好说明了他们与西方精神文化之间的联系，这种“失真”的书写也正是他们的刻意为之。

三、作为文学选择的“失真”

当然，新感觉派笔下也存在少部分关注摩登女性心理的书写。他们作为“时代骄子”，不可能完全对真实生活中的摩登女性缺乏认识。比如施蛰存《薄暮下的舞女》就体现了作者对于摩登女性的生存状况的了解。素雯满心期待着告别舞女生活，期盼着可以过普通女性平静而安稳的生活，然而情人的破产使这一切都成了空，她只能捡起过去的舞女身份，重新寻找依附。小说对素雯的心理刻画真实而具体，对她而言，除了跳舞以外一无所长，只能不断将自我寄托于男性身上求得生存。除此之外，刘呐鸥的小说《残留》《方程式》中也有对于女性从属地位的反思[21]211-213。 那么，为什么新感觉派在了解女性生存状态的情况下，仍然塑造出大量“失真”的摩登女性，并有意强化对她们服饰、外表的描写，忽略其心理层面？在我看来，除却表达作家自我内心体验以外，更多的是作为他们自觉的、有意识的一种文学选择，即舍弃了观察中的现实女性，而将其更多地作为一种经验感觉去书写，这种选择与他们的身世阅历、思想观念及创作手法相关。 20世纪30年代，多重文学形态共存，左翼、京派、海派都在开拓新的领域，扩大新的视角。一般看来，左翼文学是现代政治社会的产物，关注政治与革命；京派则主要是战争后驻守于北平的作家，他们游离于政治外，力图用文学与艺术来反映北平乡村文化社会的恬淡与纯净；海派则相对开放，受到了商业气息的影响，用特殊手法去展现现代大城市的魅力与丑恶。这三派之间有差异有抵触，发生过多次争论。尤其在上海文坛上，左翼文学是海派的主要压力和对手。仅就摩登女性的塑造问题上，两派之间就呈现出很大的差异。左翼作家通过革命表现新的社会理想，其笔下的摩登女性多是另一番面貌。 田汉作为“中国左翼剧作家联盟”的旗手之一，创作出《三个摩登女性》，塑造出为了事业不断奋斗的革命战士周淑贞，她帮助并促使张榆最终走向革命。田汉在回忆起此片的创作时说： 那时流行“摩登女性”这样的话，对于这个名词也有不同的理解，一般指的是那些时髦的所谓“时代尖端”的女孩子们。走在“时代尖端”的应该是最“先进”的妇女了，岂不很好？但她们不是在思想上、革命行动上走在时代尖端，而只是在形体打扮上争奇斗艳，自甘于没落阶级的装饰品。我很哀怜这些头脑空虚的丽人们，也很爱惜“摩登”这个称呼，曾和朋友们谈起青年妇女们应该具备和争取的真正的“摩登性”“现代性”。[22]212-217 周淑贞这一摩登女性形象的塑造就是按照“左翼”创作者的理想完成的，是始终走在时代前列、具备高尚无产阶级意识的摩登女性，她当仁不让地成为了“左翼”思想的代言人，很多关于革命的民族国家话语都是从她的口中传达出，她颠覆了只注重外表不注重思想的摩登女性形象，而是真正地站在历史舞台，为宣传“左翼”意识形态思想发出了更多声音。此外，蒋光慈笔下的王曼英等摩登女性也出于同样的意识形态考虑，被塑造成一心向革命的时代女性。 新感觉派与左翼作家的差异是明显的。他们对现代都市生活特别关注，对新出现的无产阶级形象缺乏兴趣，特别是在他们受到各种口诛笔伐后，自然会更加强调自己的创作理念，创作出更多体现自身文艺观念的作品。“1930年代初期他们共同面对的文学课题，并没有随着论争以及他们的写作深化，反而固定为互相对立的意识形态。”[23]240他们与左翼之间的争论和冲突中体现了新感觉派独特的创作追求。在某种程度上说，他们坚持独立思考，不轻易被意识形态所拘囿，也体现着他们的历史地位和意义。 事实上，穆时英登上历史舞台是凭借《咱们的世界》等具有“左翼”思想的作品，施蛰存也曾发表过《阿秀》《花》这样的小说，但是后来他们公开转向，表明反左翼的观点。在我看来，早期的这些创作并不代表新感觉派的政治信仰，而更多的是作为一种对潮流的追逐，与后来的摩登都市小说并不矛盾。或许应该说，他们是愿意站在时代前列，追寻最先锋的艺术手法的[24]。正如施蛰存所说：“普罗文学运动的巨潮震撼了中国文坛，大多数的作家，大概都是为了不甘落伍的缘故，都‘转变’了。”[25]125因此，革命文学或普罗文学对他们的吸引力主要就在于“新”，而非具体的社会目标，之后当更“新”的创作潮流出现，发生继续的转向是非常正常的。 因此我们也就可以理解，为什么新感觉派笔下的“摩登女性”形象本身具有一定的矛盾性。正如穆时英所说：“这矛盾的来源，正如杜衡所说，是由于我的二重人格。我是爽直坦白的人，我没有一句不可对大众说的话，我不愿像现在许多人那么地把自己的真面目用保护色装饰起来，过着虚伪的日子，喊着虚伪的口号，一方面却利用着群众心理、政治策略、自我宣传那类东西来维持过去的地位，或是抬高自己的身价。”[17]1-5这里有对左翼文学的嘲讽，他强调“忠实于自己”，实际上就是忠实于自己的情感、自己的感觉，就是要与左翼划清界限。在《关于自己的话》中，他更是点明“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。……到现在为止，我还理智地在探讨着各种学说，和躲在学说下面一些不能见人的东西，所以我不会有一种向生活、向主义的努力”[26]。他坦率地说明自己从不信仰任何一种“主义或思想”，实际上，只是把它们当成了一种新鲜的潮流，等到新的技巧出现自然会发生转向，他们主要关注的是“怎么写”，而不是思想信仰、政治立场等问题。新感觉派作家并未真正地去认同普罗文学，也没有真正具备成熟的阶级意识，这与左翼笔下的创作有质的区别，他们的创作更多是为了艺术。换言之，他们信仰艺术，而不信仰革命。 不能回避的是，中国新感觉派的形成与发展直接受到日本新感觉派的影响。刘呐鸥曾翻译过日本作家横光利一、片冈铁兵等的短篇小说选集《色情文化》，认为：“他们都是描写着现代日本的资本主义社会腐烂期的不健全的生活。而在作品中表露着这些对于明日的社会，将来的新途径的暗示。”[27]1他们受其影响，同样是要书写都市现代性，表达现代人的生存体验，因而表现出与左翼作家的明显不同。 新感觉派作家笔下频繁出现的是空虚浮华的人生、随心所欲的人际关系以及一切了无所谓的态度，这些摩登女性大都追求片刻刺激，对于色相的痴迷，对于官能的满足，是迥异于左翼作家笔下摩登女性的另一个侧面。或许应该说，新感觉派作家们正是以自己的创作实践对抗左翼的意识形态性，宣传自己的文学观念。他们在艺术上求新求异，借鉴了日本新感觉派及法国现代派的创作技巧，注重感觉，让读者领略到都市文化景观的魅力。新感觉派对“摩登女性”的“失真”塑造也可以看作是他们自觉的文学选择，一定程度上推动了另一种现代都市话语体系的形成，与左翼文学形成互补关系。 新感觉派笔下的“摩登女性”可谓是一种“失真”的书写，这不仅是源于该形象本身是作为一种视觉符号想象而存在，是他们对“摩登女性”外表与内在之间矛盾的周旋，更是一种作为对抗“左翼”意识形态的自觉文学选择。摩登女性引领时代潮流，吸引众人目光，这不仅是现实生活中浪漫的存在，更是文学世界里一种扩大的摩登想象。新感觉派作家率先以自身实践塑造出这些时代尤物，是一种追求时代先进性的表现，而这些形象的建构、想象与新感觉派作家本人的身世阅历、思想观念与创作手法息息相关，也正好提供了一种新的研究思路，以供之后的研究者继续加以开掘。