

第三章 海派文學分期

在現代文學史上的分期多是以溫儒敏、錢理群、吳福輝等人編著《中國現代文學三十年》中的「三個十年」為主要分期標準，即 1917-1927、1927-1937、1937-1949 三個時期，但這樣的分期方式乃是以新文學的發展作為評定判準，與海派文學發展歷程不盡相合，故本論文參考魏紹昌《我看鴛鴦蝴蝶派》和許道明《海派文學論》中的分期，依照海派文學的發展歷程，將海派文學分做 1912-1925、1925-1937、1937-1949 三個時期，並按此三個時期分作三節，介紹當時著名作家群和文學風格。

第一節 1912-1925 時期

魏紹昌認為「民國之初，恰好冒出了鴛鴦蝴蝶派的兩部著名的長篇小說，《玉梨魂》是用文言駢體文寫的哀情小說，《廣陵潮》是用白話章回體寫的社會小說，一時間，追隨和摹仿這兩部小說文體與題材的作品，如雨後春筍般湧現出來，頓然形成一股熱潮，這就宣告了鴛鴦蝴蝶派的誕生」¹，據此論述本論文將《玉梨魂》出版年作為海派文學發展的上限。許道明認為於 1925 年時是海派黎明期的開始，此所指稱的海派是狹義的海派，張資平、葉靈鳳、滕固等作家皆於此時崛起。文學與社會息息相關，1937 年蘆溝橋事變抗日戰爭爆發，大大影響文學發展，許多作家退至大後方，國難小說盛行，留在上海的作家們因應時代的變動，一改 1925-1937 時期都市紙醉金迷的風氣，轉而關注世俗的日常生活和探討生命本質、宗教與愛等哲學命題，文學潮流又是一變。

在 1912-1925 時期主要流行於上海文壇的是以鴛鴦蝴蝶派為主的文學。當梁啟超等人提倡的政治小說逐漸式微，言情小說的興起，並在短時間內燃起烈焰，從文學外在環境及社會政

¹ 魏紹昌：《我看鴛鴦蝴蝶派》（台北：台灣商務印書館股份有限公司，1995 年 7 月），頁 15。

治思潮來看，無疑是辛亥革命後政權專制日益加劇，大批文人對維新、現代化和進步失去了信心，在無法抒發消沉的苦悶中，疏離政治、逃避政治壓迫的一種表現。

關於「鴛鴦蝴蝶派」一詞的來源，平襟亞曾有一段記述：

記得在一九二〇年(五四運動後一年)某日，松江楊了公作東，請友好在上海漢口路小有天酒店敘餐。作中有姚鵠雛、朱鴛雛、成舍我、吳虞公、許瘦蝶、聞野鶴及筆者等，而以湖南居士廉泉為特客。……「最要不得的是言之無物，好為無病呻吟，如『卅六鴛鴦同命鳥，一雙蝴蝶可憐蟲』說明什麼呢？」劉半農認為駢文小說《玉梨魂》就犯了空泛、肉麻、無病呻吟的毛病，該列入「鴛鴦蝴蝶小說」。朱鴛雛反對道：「『鴛鴦蝴蝶』本身是美麗的，不該辱沒它。《玉梨魂》使人看了哭哭啼啼，我們應當叫它『眼淚鼻涕小說』」。……這一席話隔牆有耳，隨後傳開，便稱徐枕亞為「鴛鴦蝴蝶派」，從而波及他人。真如俗語所云：「孔雀被人打了一棒，幾乎所有長尾巴的鳥全都含冤莫白了。」²

此一段話說明了鴛鴦蝴蝶派此一派別定義的不確定性，連被歸類為此派的小說家都摸不著頭緒。「鴛鴦蝴蝶派」有「禮拜六派」、「民國舊派」、「鴛鴦蝴蝶—《禮拜六》派」等幾種名稱。張恨水認為「鴛鴦蝴蝶派」僅只是指民國初年，徐枕亞、李定夷、吳雙熱等用駢四儷六文體寫哀情小說的少數作家而言；「禮拜六派」則限定在《禮拜六》雜誌持續的時間內，即1914年創刊到五四新文學興起這段時間內的小說作家及作品，兩者是指稱的是不同的內涵，「鴛鴦蝴蝶派」得名於卿卿我我的言情小說，「禮拜六派」，著重強調的則是這派作品迎合時尚的消閑性、娛樂性的功能。「民國舊派小說」則是這些被稱為「鴛鴦蝴蝶派」或「禮拜六派」的小說家陣營內部為自己這一派的小說而做的命名，是相對於五四新文學而言，涵蓋性較廣。「舊派」是主要繼承傳統的小說觀念和手法的一派。「五四新文學是嶄新的舶來品，從觀念到手法。作為主要繼承傳統小說觀念和手法的一群作家，在五四新文學興起後，為了和五四文學相區別，主動以

² 魏紹昌：《鴛鴦蝴蝶派研究資料·上卷史料部分》（上海：上海文藝出版社，1984年7月），頁179-181。

『舊派小說』來指代自己這派。」³，近代學者范伯群稱爲「鴛鴦蝴蝶—《禮拜六》派」，認爲此一名稱除單純言情的小說外，能夠概括二〇年代中後期黑幕、偵探、武俠等不同主軸的小說。

寧遠(秦瘦鷗)在〈關於鴛鴦蝴蝶派〉一文中所說的一段話，很有代表性：

所謂鴛鴦蝴蝶派既不像武術界中所分的少林、武當、峨嵋各派那樣的師徒相承，真有這麼一種派別；也不像後來出現在文壇上的文學研究會和創造社派那樣的有組織、有規章，還有機關刊物、公然掛著牌子。這個鴛鴦蝴蝶派的名稱是由群眾起出來的，因為那些作品中常寫愛情故事，離不開「卅六鴛鴦同命鳥，一雙蝴蝶可憐蟲」的範圍，因而公贈了這個佳名。至於哪些人是鴛鴦蝴蝶派作家，歷來也不曾在哪兒見到過一份完整的名單，只在人們心目中約略有個數而已。

鴛鴦蝴蝶派作品基本上出現在辛亥革命之後，民國二十年以前，而在民國十年前後尤其風行。那時上海有許多雜誌，像《小說月報》、《遊戲世界》、《小說海》、《紅玫瑰》、《紫羅蘭》等等，專門大量刊載這類作品，銷路都非常好，遍及全國各地。其中影響最大的是每星期出版一次的《禮拜六》，所以鴛鴦蝴蝶派亦稱禮拜六派。⁴

此段話將鴛鴦蝴蝶派的名稱、作品內容、範圍作一統整敘述。在鴛鴦蝴蝶派流傳散佈的初始，對於派別的成形尚無所覺，沒有作家自發號召社團、沒有明確的章程，直至 1917-1919 文學革命、五四運動，和新文學一對立了起來，才變得旗幟鮮明。肇因於五四新文學的興起，它被歸類爲一個派別，成爲一個文學現象被突顯出來，對鴛鴦蝴蝶派的聲討最初是從《新青年》開始。五四新青年們從新舊文化的角度來看待文學，將鴛鴦蝴蝶派當作是維護傳統、急需打倒的標靶而大加攻擊，實則鴛鴦蝴蝶派是從晚清文學一脈相承到民國的產物，其和五四新文學的差異除了在文學目的外，還有五四摒棄傳統、是強調絕對的新的文學，鴛鴦蝴蝶派則接受傳統書寫方式與改良的舊道德；

³ 余小杰：《中國現代社會言情小說研究》（北京，中國社會科學出版社，2004年12月），頁14。

⁴ 同註2，頁176。

新文學陣營是從「境外」移入實驗性的小說品種，才使原先「本土」的小說品種遭到排擠與否定。趙孝萱認為「鴛鴦蝴蝶派長篇小說因沿襲傳統小說，章回形式在當時的確較具『可通俗性』，題材普遍也較為『世俗化』，這皆因來自於中國傳統小說的世俗性本質，『通俗』的相對定義，不應成爲一種被貶抑的『絕對』定義。」⁵，「鴛鴦蝴蝶派作者群非封建文人，是一群較為堅持傳統書寫形式與古代才子生命型態的龐大知識群體，那是一種對於「傳統」風格的堅定信仰，以及對傳統文類耽溺的一種態度。他們只純粹以可讀性、娛樂性並略帶警示的教化性取勝，但這其實亦是中國傳統章回小說的共同功能。」⁶。

魯迅 1931 年 7 月 20 日發表一場演講「上海文藝之一瞥」，說明才子佳人小說中人物轉折的四個時期，一是清中葉才子佳人小說如《紅樓夢》；二是晚清狹邪小說，書中的才子留連妓場、佳人淪落風塵，「內容多半是，惟才子能憐這些風塵淪落的佳人，惟佳人能識坎坷不遇的才子，受盡千辛萬苦之後，終於成了佳偶，或者是都成了神仙。」⁷；然而過幾年內容轉變成了嫖界指南，「他們發現了佳人並非因爲『求才若渴』而作婊子的，佳人只爲的是錢。……才子於是想了種種制伏婊子的妙法，不但不上當，還佔了她們的便宜，敘述這各種手段的小說就出現了，社會上也很風行，因爲可以做嫖學教科書去讀。這些書裡面的主人公，不再是才子+呆子，而是在婊子那裡得了勝利的英雄豪傑，是才子+流氓。」⁸；三是才子+流氓小說漸漸衰退了，翻譯小說《迦因小傳》大行其道；四是鴛鴦蝴蝶式文學，「此時佳人已是良家女子了，和才子相悅相戀，分拆不開，柳蔭花下，像一對蝴蝶，一雙鴛鴦一樣，但有時因爲嚴親，或者因爲薄命，也竟至於偶見悲劇結局，不再都成神仙了。」⁹。

清中葉才子佳人小說、晚清狹邪小說與鴛鴦蝴蝶派小說乃屬同一系列連貫而下，才子佳人小說是世情小說的重要分支，

⁵ 趙孝萱：《「鴛鴦蝴蝶派」新論》（蘭州：蘭州大學出版社，2004 年 1 月），頁 21。

⁶ 同前註，頁 11。

⁷ 林賢治評注：《魯迅選集·評論卷》（長沙，湖南文藝出版社，2004 年 6 月），頁 184。

⁸ 同前註，頁 185。

⁹ 同註 7，頁 186。

狹邪小說是世情小說的末流，狹邪小說不過是將才子佳人的後花園變成了梨園、妓院，將佳人變做優伶、妓女。韓邦慶的《海上花列傳》(1982)、孫玉聲(海上漱石生)的《海上繁華夢》(1905)都是寫妓女題材的，魯迅稱這類小說為「狹邪小說」，《海上繁華夢》則被收入了「鴛鴦蝴蝶派小說目錄」，而對於鴛鴦蝴蝶派的形成和發展起了承先啓後作用的一些作家所寫的作品，如我佛山人(吳趸人)的《劫餘灰》(1905)，李涵秋的《瑤瑟夫人》，符霖的《禽海石》(1906)，小白的《鴛鴦碑》(1908)，張春帆(漱六山房)的《九尾龜》(1906-1910)等等，都出現在清王朝傾覆之前，這些小說從題材內容到表現形式，都為後來的鴛鴦蝴蝶派文學開了先路。

鴛鴦蝴蝶派的起源從內容方面而言，可「上溯到《紅樓夢》、《花月痕》等清代小說，『卅六鴛鴦同命鳥，一雙蝴蝶可憐蟲』它的典故便是出自《花月痕》第31回。」¹⁰，《紅樓夢》把言情推向了極致，大大超越了過去才子佳人的言情小說，這也使得後人難以為繼，所以出現「另辟情場於北里」的「狹邪小說」；《花月痕》創作於咸豐朝，光緒朝才開始流行，此書將妓女當作是才子的「知己」，兩性關係便如未婚的青年男女一般，講求「愛情」的發生與過程，對鴛鴦蝴蝶派影響最大的還屬《花月痕》。鴛鴦蝴蝶派雖也有以妓院作為主題的小說，但與狹邪小說不同的是，狹邪小說著重在嫖客與妓女相互鉤心鬥角的過程，甚至出現「嫖界指南」的傾向，教導嫖客不上妓女的當及如何收服妓女的手段，而鴛鴦蝴蝶派小說中的男女主角是傳統才子佳人公式的變形，亦即魯迅所說的「士子與妓女的戀愛，其實是『才子佳人』故事的另一種形式，只不過佳人換成了淪落風塵的『佳人』罷了。」¹¹。

鴛鴦蝴蝶派與晚清狹邪小說，與其說它們是對立的兩派，不如說它們是小說發展不同階段的產物。鴛鴦蝴蝶派後來並未循著狹邪小說的路子走，原因之一便是它的作者隊伍不斷在擴大；原因之二是作品的題材和內容，隨著社會的變動和作者隊伍的擴大有了明顯的變化，來自不同職業與生活境遇的作者，

¹⁰ 同註 5，頁 212。

¹¹ 同註 3，頁 10。

從「不談政治，不涉毀譽」¹²的立場出發，按照娛樂性、消遣性、趣味性的要求進行創作。

鴛鴦蝴蝶派的定義有三種說法，一、學者佩瑞林克(Perry Link)認為一般非共產黨的著作裡使用這個概念是指言情小說，而共產黨的著作裡則用它來概括所有的舊派小說；二、狹義鴛鴦蝴蝶派指的是言情類通俗作品，廣義的則泛稱民國初年所有消遣類的作品；三、學者趙孝萱認為「二十世紀五〇年代前除了『新文學陣營』外的所有文學文本，非在新文學陣營裡或文學觀念與新文學陣營等人相異的雜誌或小說，一律稱之為『鴛鴦蝴蝶派』。」¹³。

自由戀愛、婚姻自主是此時期主要課題，五四新文學中亦復如此，娜拉出走後不是墮落便是回歸，而鴛鴦蝴蝶派則是力求調和愛情與禮教的衝突，一面提倡自由結婚，一面又要維護舊有的家族主義，對男女純真愛情的歌誦是作家們抗拒禮教束縛的一種方式。

這些作家對那些不能「發乎情止乎禮義」，一味追求「自由結婚」的「自由女」持批判態度，如李定夷《自由毒》。當時追求自由戀愛的新女性面臨的是雙重困難，一是社會輿論甚至司法機關都是保障夫權的，二是這些追求「自由戀愛」的「新女性」，只是想自己找個丈夫罷了，一但結婚之後，便要依附於男性，「男也無行女也蕩，畢竟自由誤蒼生」說出作家們對追求自由的青年男女的看法。鴛鴦蝴蝶派作家對封建禮教的矛盾態度是由他們「改良禮教」的立場決定的，他們既想改變禮教又要維護禮教的存在，將維護禮教看成是維護社會秩序的必要條件，包天笑曾說過，他們在清末民初的立場是「提倡新政制，保守舊道德」¹⁴，如喻血輪《蕙芳日記》中的女主人公蕙芳，雖與青梅竹馬保羅自由戀愛，但時時以理性提醒保羅須待之以禮，不可為愛瘋魔、為情沖昏了頭。

民國元年問世的徐枕亞《玉梨魂》標誌了民初言情小說風

¹² 劉揚體：《流變中的流派——「鴛鴦蝴蝶派」新論》（北京：中國文聯出版公司，1997年10月），頁23。

¹³ 同註5，頁4-5。

¹⁴ 袁進：《鴛鴦蝴蝶派》（上海，上海書店，1994年8月），頁67。

格的形成。《玉梨魂》1911年在《民權報》上連載廣受讀者歡迎，1912年始由《民權報》出版單行本，其故事源起自徐枕亞在無錫執教時的親身經歷，當徐在無錫西倉鎮鴻西小學執教時，他班上有個學生名叫蔡如松，是西倉鎮大家族蔡銘竹的重孫，他的母親陳佩芬是位受過教育的年輕寡婦，徐枕亞對蔡如松的悉心指導，陳佩芬深表感激，並對徐產生愛慕之心，徐枕亞也深深地愛著陳佩芬，但兩人礙於封建禮教的束縛，不敢越雷池一步，陳佩芬無法回應徐枕亞的愛情，於是千方百計地促成姪女蔡蕊珠與徐枕亞結合，1910年徐枕亞在無錫與蔡蕊珠結婚。然而徐枕亞始終無法忘懷這段戀情，直至二十年代，有人還在他的臥室中看到陳佩芬的大幅照片。

徐枕亞《玉梨魂》寫的是不為禮教所容的寡婦戀愛的悲劇，後來被人稱為「眼淚鼻涕小說」，其宣揚「發乎情止乎禮義」的禮教，遭到五四新文學家的痛斥。書中敘述英俊瀟灑的書生何夢霞在無錫富商崔家當家庭教師，崔家守寡的媳婦白梨娘「乃二十餘絕代佳人也」，一方面兩人由互相傾慕而相戀，暗中常有書信往來，詩詞酬答；一方面梨娘又希望自己能夠保持一個寡婦的名節，時時帶著罪惡感深自懺悔。何、白雖然相悅相戀，卻不能結合，白梨娘為了醫治何夢霞的「情病」想出了一個「移花接木之計，僵桃代李之謀」，將小姑筠倩許配給何夢霞，為了促成這樁婚事，白梨娘以身殉情。然而，何夢霞始終鍾情白梨娘，而崔筠倩又是進過女校，素來嚮往自由的「新潮人物」，對包辦婚姻不滿而痛苦鬱悶，不久也因病去世，歷經愛情婚姻磨難的何夢霞，本想自戕殉情又覺得大丈夫當死於國事，便渡海東去求學日本，辛亥革命時，回國參加武昌起義以身殉國，臨死前他懷中還攜帶著那本與白梨娘互相酬答的詩詞冊，以明其對愛情的堅貞。

寡婦戀愛此一題材在躍躍欲試又膽戰心驚的青年中產生強烈的共鳴，但禮教在徐枕亞心中仍是至高無上的權威，夢霞和梨娘墜入情網後時時懷著違背禮法的罪惡感，作者努力調和愛情與禮教的衝突未果，造成主人公們為了禮教也為了愛情雙雙病死。《玉梨魂》受到廣大讀者的矚目後，徐枕亞假託覓得何夢霞親筆日記一冊題名《雪鴻淚史》，於報上連載並出單行本，是

與《玉梨魂》異曲同工的長篇；《雪鴻淚史》是日記體寫成的小說，也是中國第一部用日記體寫成的長篇小說，在體裁上有其貢獻。

包天笑是中國近現代史上著名的編輯、報人，主編了數量繁多的報刊，培養許多作家，其中不少人成爲鴛鴦蝴蝶派的主要成員。包天笑最初是以翻譯小說而走上創作道路的，如 1901 年和楊紫麟合譯《茶花女》上冊名爲《迦因小傳》，後林紓翻譯了全冊名爲《茶花女遺事》；包天笑亦於五四前翻譯了《無名之英雄》、《秘密使者》、《梅花落》、《俠奴血》等四十多種作品，《梅花落》、《空谷蘭》還被搬上舞台和螢幕，在當時引起轟動；其翻譯的教育小說影響極大，曾獲教育部表彰，以《苦兒流浪記》、《馨兒就學記》、《埋兒棄石記》最爲有名。包天笑一生也創作大量小說，內容涉及生活的不同層面，如《夾層裏》寫上海住房僧多粥少、居住空間狹小，二房東從中剝削，使一般民衆過著暗無天日的生活。包天笑主編刊物的慣例，是每期的首篇大多是他的短篇小說，也連載他的長篇小說，故創作作品數量眾多，長篇小說的「書目」很多，不少是未完成之作，如《留芳記》即是未完成的章回體長篇小說，原本意圖以梅蘭芳作爲主要貫穿人物，從辛亥革命寫到洪憲帝制，再到張勳復辟，「闡發那時民國革命的史實」，預計寫八十至一百回，體制宏大意圖概括當時重要時事，後來無力負荷只寫到二十回就擱筆了。

早在鴛鴦蝴蝶派成形前，陳蝶仙(天虛我生)便已開始創言情小說，他的長篇章回體小說《淚珠緣》出版於 1900 年，全書謳歌聖君良臣，渲染榮華富貴、多妻多妾、合宅美眷，雖極力模仿《紅樓夢》，但其格調卻迥然不同。《玉田恨史》是根據王鈍根所述事實寫成，敘述一玉田女士嫁後婚姻情況，少年夫妻相愛甚深遭天妒恨，丈夫澄郎死於疾病，玉田女士痛不欲生，患了與丈夫相同的病，死於丈夫隔年的同月同日，姑氏亦罹患痴疾，全書圍繞「伉儷情篤」展開描寫，如妻子患病，丈夫體貼入微地照顧，婆婆迷信占卜，欲爲兒子納妾，丈夫堅決反對等等。小說表現女主人公的心理情緒、情感和幻覺，夫妻雙方真摯的情感，讚揚有愛的家庭婚姻、反對男子納妾的陋習。

吳雙熱是民初以駢文寫小說與徐枕亞齊名的文學作家，晚

年任中學國文教員，陸續出版《蘭娘哀史》、《孽冤鏡》、《斷腸花》、《鵲娘哀史》、《快活夫妻》、《無邊風月傳》、《花開花落》等多種作品。長篇哀情小說《孽冤鏡》男主人公王可青其父曾為兩淮鹽運使的幕賓，主管鹽稅，為高攀權貴替王可青先後娶入兩任妻子，第一任妻子是鹽商之女曼雲貌醜而性悍，夫婦無法和諧相處，曼雲於婚後三年病死；第二任妻子是父親長官的姪女素娘貌美卻驕縱，實難與之和諧相處，不久素娘挾金自去。可青所愛的女子環娘在得知可青他娶素娘後，憂傷過度而死，可青聽聞消息亦自縊於環娘墓前樹。《孽冤鏡》故事未脫離才子佳人一見傾心、父母干預釀成悲劇的框架，不同在於明確反對包辦婚姻的立場，揭露包辦婚姻禍害青年、扭曲人性的一面，寫自由婚姻與包辦婚姻矛盾的慘劇力透紙背，在當時與徐枕亞《玉梨魂》受讀者歡迎的程度不相上下。

李定夷與徐枕亞、吳雙熱同時，使用駢文發表言情小說，被認為是「鴛鴦蝴蝶派健將」的多產作家，兼及哀情、艷情、俠情、苦節、武俠、社會各種類型，而其中以哀情小說成就最高，成名作品是長篇哀情小說《寶玉怨》。書中主人公劉綺齋和史霞卿兩人一見鍾情、情投意合，彼此定了婚約，卻遭到家長反對與阻撓；劉母認為應待綺齋事業有成方能允婚，霞卿庶母慫恿其父將她嫁給浪蕩無行的紈袴子弟為妻，逼得霞卿自殺，幸被家人救活。直到霞卿庶母與僕人通姦被仇殺的醜事揭露，史父才深自痛悔允諾婚事，並許霞卿之妹碧簫與綺齋之弟絢齋訂婚，不料訂婚不久，絢齋在日本病危，綺齋赴日探望途遇風浪輪船翻覆，霞卿聞之殞亡，絢齋病故，碧簫斷髮毀容修行；後綺齋脫險回國，見霞卿之死，亦遁入空門。此書竭力讚頌愛情的堅貞和真摯，但主人公們敢相互愛戀，卻不敢在受到家庭阻撓時雙雙私奔，是釀成此樁悲劇的主因。

周瘦鵑是言情小說的高手，素有「言情鉅子」、「哀情小說專家」的稱號。從民初到二十年代中期，周瘦鵑創作的大量小說中，「哀情小說」數量最多，這一時期，他以「悱惻纏綿、哀感頑艷」為自己的創作主旨，專注表現戀愛結局不幸、婚姻願望落空、失戀者終生抱恨、有情人難圓美夢一類的內容，《臨去秋波》、《恨不相逢未嫁時》、《此恨綿綿無絕期》等小說，都是

他這一時期「哀情」小說的代表作。周瘦鵑這類小說一反傳統「大團圓」的格局，揭示出傳統婚姻制度中違反人性、違反愛情的殘酷，同時某些紅顏薄命、少婦守寡一類的作品，卻淡化了反封建色彩，透露出某種保守禮教的氣息。如《此恨綿綿無絕期》寫丈夫宗雄臨終時勸妻子紉芳「無須爲余守節」，要妻子改嫁給自己的知己朋友洪秋塘，紉芳對秋塘也有好感，但仍表示「阿郎休矣，儂生爲陳家人，死做陳家鬼也」。

在二元論的分法中，鴛鴦蝴蝶派常是代表遭貶抑的一方，代表著消閑、通俗、守舊、毫無現代氣息。關於鴛鴦蝴蝶派歷來充滿了爭議，起源、範圍、內容、作者群……幾乎難以產生一個放諸四海皆準的定義，就文學傳播媒介來看，鴛鴦派刊載於報刊雜誌是屬於大眾的文學，文學與市場其中有著糾纏不斷難以釐清的關係，讀者喜好無疑牽動了文學的發展，初時鴛鴦派的讀者群大部分是被歸類爲遺老故舊的一類人，後也加入了青年學生和市民讀者；在鴛鴦派的形式與內容上，雖有創新仍不脫濃厚的傳統的影子，形式上體裁採用長篇章回體，部份作者使用駢四儷六的語言、亦有部份採白話寫作，內容上承襲清代才子佳人小說、晚清狹邪小說一脈，多言男女歡情，實驗性地使用新方敘事技巧，加入了新式人物、思想，縱非如五四健將般全然新潮，至少也喊出了「改良新政制，保守舊道德」的口號，後隨著讀者結構的改變、市場需求而順應潮流，增添黑幕、武俠、偵探……等其他主軸豐富小說內容。

第二節 1925-1937 時期

正當五四青年迎著浪漫主義的狂風驟雨，以「愛」作爲生活的重心，筆下言情、追求愛情成爲不可或缺的時髦，「愛」成爲五四青年的新式道德，取代了循規蹈矩的傳統禮法，而五四青年對於「愛」的重視，類同於此時期的海派對於「性」的重視，海派作家開始嘗試論及人類慾望行爲的展現、慾望心理的分析，將性與慾作爲書寫的主體，與前期鴛鴦蝴蝶時期的純潔言情小說落差懸殊。

1925-1937 的海派作家在使用西方技巧方面，與前期有很大的不同，有別於先前鴛鴦蝴蝶派嘗試性地使用西方寫作技巧，此時期的作家開始大量應用西方文藝思潮、寫作技巧於作品中，如穆時英〈夜總會裏的五個人〉、譚惟翰〈海市吟〉借用電影蒙太奇的技巧，像電影鏡頭的快速組接，以生活片斷的呈現串成一個完整的故事；更有作家引用佛洛伊德心理分析等西方思潮為創作主軸，如葉靈鳳〈姐嫁之夜〉、〈內疚〉、〈摩伽的試探〉，施蛰存〈石秀〉、〈將軍底頭〉、〈鳩摩羅什〉等作品，這是在 1912-1925 時期所看不見的。並且有多數作家留學歐美與日本，或接受過外國教育的洗禮，如文學社團流派中的創造社、中國新感覺派形成的國際背景主要是日本的文壇；創造社的作家主要是接受了日本自然主義文學及「私小說」的影響，中國新感覺派作家主要是接受了日本新感覺派的影響。

張資平留學日本學習地質學，回國後與郭沫若、成仿吾、鄭伯奇等人發起創造社，創辦了幾份暢銷的雜誌，是創造社元老社員之一，「1922 年上海泰東書局出版的《沖積期化石》是中國現代第一部長篇小說，這奠定了他作為創造社主要小說家之一的地位。」¹⁵。張資平前期的愛情小說，目光關注的是自由的愛情與不如意的婚姻；之後則把焦點投注在與愛情婚姻相關聯的愛慾關係上，和人們對這種壓抑的反抗以及壓抑對立的結果，他的作品暴露了新式婚姻中的苦悶，一定程度上有「性愛即痛苦」¹⁶的意味。除性與慾外，張資平的愛情小說中亦充斥著以革命為名、滿足個人私欲為實的事件，和大量因經濟壓迫而產生的濃重鬱悶，如《明珠與黑炭》中主人公經濟困窘無以為繼，四處奔走借貸無門，妻子只得出外做有錢旅長的奶媽，幼齡女兒因罹患猩紅熱沒錢就醫而死亡，女兒雖是夫妻兩人的掌上明珠，卻只能像黑炭般貧賤地死去。

張資平運用了日本自然主義文學「露骨的描寫」的寫作手法於他的性愛小說之中，在張資平的性愛小說中，強調性心理的描寫，重視性愛的程度遠遠高過於情愛，情愛之滿足，端視

¹⁵ 宋彬玉、張傲卉、李江：《創造社 16 家評傳》（重慶：重慶出版社，1998 年 10 月），頁 103。

¹⁶ 吳福輝：《都市漩流中的海派小說》（長沙：湖南教育出版社，1997 年 11 月），頁 65。

以女子爲本位的性愛能否得到滿足，將此不滿足的痛苦提昇爲最高標準，作爲女子更換對象的充分原因；此外還常常「在小說中表現亂倫關係，所謂倫理道德、親朋好友，都臣服在性欲之下」¹⁷，如在《最後的幸福》中妹妹美瓊無法滿足丈夫廣勛生理的需求，被折磨得憔悴不已，甚至願意以此爲由替丈夫納妾，姐姐美瑛卻在丈夫身上無法得到性慾的滿足，轉而引誘體魄康健、具有男子美的妹夫，對不起妹妹的良心譴責亦無法阻止亂倫關係的發展，除了美瑛明地暗裡資助、對廣勛經濟有所助益外，在性關係上兩人一拍即合。在郭沫若等人眼裡，初期創造社同人中，只有張資平才算得上是「真正的小說家」。若就創作的速度、作品的數量和普遍受歡迎的程度來說，張資平是其他創造社同人不能比的，陶晶孫即曾言，張資平的通俗小說最能入一般青年。

吳福輝言「1928年張資平到了上海進入海派創作，也集中寫上海了」¹⁸，加上前期小說偏向現實主義，故本論文將張資平1928年之前的作品僅做參考。在北京有性學博士張競生與創造社郁達夫《沉淪》爲前導，張資平寫起愛與慾的小說所受到的社會壓力也就不會那樣地大，此後更是大量複製性愛小說，甚至有人懷疑他開設了小說工廠，自魯迅奉送張資平一個「△」後，「三角戀愛小說家」幾乎成了張資平的代名詞，在汗牛充棟的著作中，兩性關係、三角戀愛，是張資平自始至終擺脫不掉的敘述模式。

葉靈鳳屬於「創造社小伙計」年輕作家群之一，是當中寫作技巧較爲成熟的一位，自稱是「唯美派」、「新浪漫主義」¹⁹，除西方思潮外，葉靈鳳也受到了中國傳統文學的影響，注重小說形式和技巧的提煉，文字優美典雅內容多元，1922年左右進入上海美術專門學校學習，在創造社中除寫小說外亦畫些雜誌封面和插畫，魯迅稱其爲「新流氓畫家」²⁰。

吳福輝認爲「葉靈鳳的小說在情節描寫上是有節制的，他

¹⁷ 靳明全：《中國現代文學興起發展中的日本影響因素》（北京：中國社會科學出版社，2004年9月），頁36。

¹⁸ 同註16，頁63。

¹⁹ 同註16，頁65。

²⁰ 同註7，頁185。

往往會在情節的敏感處打住，體現出理性的眼光，並非在渲染色情、展示肉欲，著重性心理的分析」²¹，葉靈鳳顛覆了儒家的倫理道德，直書靈肉的矛盾與衝突，否定宋明理學中主張「滅人欲、存天理」的不人道教義，兼採用現代主義的表現手法，用暗示、象徵、隱喻等手法展現故事，是中國心理分析小說的先驅之一，其描寫人物的內心活動，對主人公的性意識、潛意識的活動描寫得十分細微、自然流暢，具有工筆畫的特點，還流溢著濃艷的色彩，如〈曇華庵的春風〉、〈鳩綠媚〉、〈妻的恩惠〉、〈愛的講座〉、〈落雁〉等作品。敘述模式靈活多樣，第一、第三人稱都能得心應手，善用書信體、日記體形式來表現主人公真實的內心活動，使小說形式富於變化，如〈處女的夢〉、《女媧氏的遺孽》等作品。

據朱曦、陳興蕪二人所著《中國現代浪漫小說模式》²²一書所歸類，葉靈鳳的小說有三道母題：性、愛、善。性，是第一個文化符碼，他大膽地描寫人的性意識、性衝動，展現人物內心的豐富性，同時，也藉由性意識的描寫，對傳統的非人化的道德禮教進行顛覆，其目的是追求人性的解放、個性的解放，〈曇華庵的春風〉、〈浴〉、〈摩伽的試探〉、〈處女的夢〉等小說就是在「性」的符號演繹下，言說生命的存在、人的本能追求。愛，葉靈鳳小說思想的第二個符碼。葉靈鳳小說中把愛作為人間的「溫床」來肯定，這愛的原意是愛情，表達了作者希望青年人獲得自由戀愛、人格獨立的心聲，如〈浪淘沙〉、〈愛的講座〉、〈鳩綠媚〉、〈菊子夫人〉等作品。善，葉靈鳳小說思想的第三個符碼。他宣揚性是要表現人的本能、人的生命力，突出人的生命價值；他表達愛，是為了強調人的精神追求與享樂，人不能沒有精神的聖地，不能沒有感情的撫慰，不能沒有理想的棲居地，葉靈鳳的目的就是想築起靈與肉的神廟，求得人性的最大解放，這一解放還必須考慮另一種成分，那就是善，這善是人的理智的善，情感的善，性與愛的縫合，還需要善來調適，它們互相補充，最終達到精神的拯救，如《女媧氏的遺孽》。

二〇年代中期到三〇年代初，邵洵美與他的同志們效法英

²¹ 同註 16，頁 66。

²² 朱曦、陳興蕪：《中國現代浪漫小說模式》（重慶：重慶出版社，2002年9月），頁 129-134。

法唯美——頹廢主義，以獅吼社為基礎，圍繞著《獅吼》與《金屋月刊》兩份雜誌，形成了一個唯美頹廢主義的作家群，以邵洵美、滕固、章克標、滕剛、林徽音、章衣萍等人為核心人物。最引人注目的是，邵洵美的頹加蕩(decadence)的詩作，「兩個基本要素是死亡意識和頹廢的唯美追求」²³，以俗白的語言赤裸裸地訴說人的感官與慾望本能，其女性形象「合乎『惡之花』的現代妖女」²⁴，邵洵美的文風大大影響了章克標、滕固等人。在滕固與章克標小說中出現的女性，幾乎都是沒有主體意識、面目模糊的，在小說中唯一的功能是權充男性慾望載體，承載或誘發男性的慾望，如滕固〈壁畫〉中的崔太始因父母強迫結婚而有了妻子，因一時性慾的衝動而有了女兒，一談起女人便垂涎萬丈，盲目追逐着出現在身邊的所有女性，這些女性有些甚至連名字都未曾提及。

有說章克標的小說《銀蛇》是影射當時郁達夫追求王映霞一事，但事實真相如何無從考據。蛇在西方神話是慾望的象徵，夏娃即是在蛇的引誘下吃了蘋果，章克標小說《銀蛇》中，主人公邵逸人到杭州探訪伍女士便以火車上的一場夢境作為點題，不僅以蛇代表慾望更有男性象徵的意味，舞動著一場夢幻的歡愛。

真個四圍都灰沉沉的暗雲，而且有輕隱的雷鳴，這雷聲卻跟著一條大蛇，那蛇在灰暗的雲中鱗鱗地閃著銀光，蜿蜒而靈動，舞著一個奇妙的仙踊，卻又像箭一般飛也似的射發了，到了一個山谷的溪流之中沒下了水去。²⁵

作為小說中男士們爭相追逐的對象，伍女士性格模糊，有著令男性瘋狂的完美肉體，「伍女士的妖艷的肉體又在他眼中出現，橫陳在床上的四肢，半開的杏眼，灼灼的桃腮，豐隆的鼻子，鮮紅的櫻唇，還有豐潤的胸膛，啊！那皮膚的觸覺呀，她那滑膩的手。」²⁶男主人公邵逸人還自顧自地幻想著伍女士是

²³ 張新穎：《20世紀上半期中國文學的現代意識》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2002年12月），頁124。

²⁴ 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），頁175。

²⁵ 章克標：《銀蛇》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，1998年3月），頁125。

²⁶ 同前註，頁143。

愛着他的，是「是未成熟的娼婦」並想將她調教成爲理想中的淫蕩妖婦，進而演出一場風流才子四處瘋狂獵豔的鬧劇。

若論唯美——頹廢文學與新感覺派兩者的差異，張新穎認爲「兩者都可以看作是慾望激起的文學，但前者是享受慾望，後者則爲慾望所困。」²⁷，唯美——頹廢文學的享樂表現於感官，新感覺派小說則充滿了焦慮，而焦慮是作用於心理的。新感覺派主要大將劉呐鷗、穆時英與施蛰存三人既爲好友，又是酷愛西方現代主義的文學青年，他們均在上海讀過大學，以上海這個大都市作爲題材來從事小說創作，注重取材於現代都市光怪陸離的現實生活，反應都市物質文明、享樂主義和扭曲變形的心理狀態，表現高度發達的商品經濟所造成的人的異化、孤獨感和壓抑感，描寫都市人的荒誕處境，以快速的節奏、變幻跳躍的結構，向讀者展示了一個個眼花撩亂的場景，在這些髒亂不堪的地方暴露了都市人內心的迷茫和渾沌。三人擅長寫人的無意識，寫人處於夢幻中的心理感受，寫物慾和情慾的促使所造成的人的靈魂的扭曲，如劉呐鷗《都市風景線》、穆時英的《白金女體的塑像》、《聖處女的感情》、〈夜總會裡的五個人〉等作品都描繪了紙醉金迷的都市生活。

日本新感覺派的藝術追求非常適合於表現上海這類大都市的特點和節奏，在劉呐鷗的發起組織下，三人繼承日本新感覺派的藝術系統，開始了中國新感覺派小說的創作。除此之外，還「受到未來派、立體派、達達主義派、象徵派等西方現代主義文學流派的影響，對傳統文學方式表示懷疑甚至否定，力圖在表現形式上標新立異。」²⁸，佛洛伊德的心理分析理論、意識流以及電影蒙太奇鏡頭組接技巧等各種藝術表現手法，也都給了這個流派相當的影響。

與現實主義的寫實手法不同的是，現代主義突出主觀感受，追求感覺的真實，運用誇張、隱喻、變形、幻覺等藝術手法，表現人的瞬間感覺，挖掘人內在的心理變化，展示人物潛意識的流動，在創作客體的描繪中，融入創作主體的主觀感受，而不是客觀現實的呆板重現，這是新感覺派小說的另一項重要

²⁷ 同註 23，頁 132。

²⁸ 同註 17，頁 34。

特徵。在將感覺外化時，特別突出一個「新」字，就是「追求新的感覺和新的生活及對事物的新的表現方法」。劉呐鷗是新感覺派的最早嘗試者，做了不少「感覺主義和意識流方法，表現現代都市生活的小說」；穆時英是「中國新感覺派聖手」，其創作在題材與人物上和劉呐鷗多有相似之處；施蛰存則較多地受到佛洛伊德心理分析理論的影響，創作了心理分析小說，舉如〈梅雨之夕〉、〈鳩摩羅什〉、〈石秀〉等都引起讀者的注意。而在新式小說技巧實驗的同時，作家們也創作一些寫實性較強的作品，如穆時英《南北極》、施蛰存《上元燈》、杜衡《懷鄉集》和譚惟翰《海市吟》等，對於此類作品本論文採存而不論方式處理。

對於新感覺派的都市小說，杜衡說：「劉呐鷗算是開了一個端，但是他沒有好好地繼續下去。施蛰存以人物與視野的擴大而顯示了其都市小說特色的影響；穆時英則以注重挖掘『被生活壓扁了的人』與『被生活擠出來的人』的靈魂深處的『一種沒法排除的寂寞感』和悲涼與哀苦為特徵」。在劉呐鷗和穆時英的全部創作中，慾望的對象都是一個又一個摩登女性，劉呐鷗和穆時英小說中的摩登女性，已經被他們的意識和潛意識鍛造成為現代性和現代產物的化身、表徵和符號，性慾望也因此成為追求現代性和現代產物的慾望的化身、表徵和符號，通過聲色追逐，置身於新時代核心空間裡的現代人書寫著他們現代性的寓言，張新穎認為「兩人的小說都顯現了一種不自覺的男性立場，幾乎處處流露著男性的慾望化目光」²⁹，如穆時英〈被當作消遣品的男子〉中患有「厭女症」的男子與狩獵「消遣品」的女子彼此深懷戒意，男子們用心計較企圖博得女主人公蓉子的青睞，訴說「被獅子愛著的羊的幸福」，擋不住誘惑的男子成了自我嘲弄的丑角，最終淪落為慾望化對象蓉子的慾望化對象。

劉呐鷗最重要的成就不是它所反映的五花八門的都市生活，而是藝術技巧的探索和形式的創新，劉呐鷗的新感覺派的小說創作是形式大於內容的，在表現人物的潛意識、無意識和複雜微妙的心理變化方面努力創新，並且取得了頗具特色的藝術成就，小說中運用了大量的比喻、擬人、誇張和變形等修辭

²⁹ 同註 23，頁 135-138。

手法，這些與作者奇特的、豐富的想像密切地聯繫在一起。穆時英的小說不按照生活中時間的先後順序和事物的發展規律來安排故事情節，而是著重刻畫人物變幻莫測的心理活動流程，這種打破時空規律的藝術手法，使人獲得新的藝術感受。盧洪濤曾言，「在穆時英的小說中，每個人都可以隨意地把自由的想像和真實的感覺變換成爲一種完全超越現實的心理意識，從而可以創造一個神奇詭譎的精神的世界。」³⁰。

施蛰存的小說則傾向於心理分析，〈梅雨之夕〉標誌著施蛰存心理小說創作的成熟，他運用心理分析的手法挖掘人深層的無意識、潛意識和內心活動的軌跡，作者稱他的〈梅雨之夕〉「都是描寫一種心理過程」，此篇佛洛伊德的色彩十分濃烈，表現了主人公是怎樣地被潛在的性意識所驅使去親近美貌的女性，而又惴惴不安的心理狀態，施蛰存還成功地刻畫了具有二重性格的各色人物，表現這些人物變態的心理和變幻的心境，佛洛伊德的性本能衝動與社會道德對人的束縛，二者之間的尖銳矛盾衝突在施蛰存的小說中被淋漓盡致地展現出來。把夢幻這種表現方法提到重要地位上而予以突出的強調，是現代派文藝的重要特徵，新感覺派直接承襲表現主義的藝術技巧，十分重視描寫人物的幻覺和夢境，這在施蛰存的心理分析小說中表現得最爲明顯，如〈鳩摩羅什〉、〈將軍底頭〉、〈獅子座流星〉，其中最典型的作品是〈魔道〉，它的全部情節都是由幻覺和夢幻所組成，表現出鄉村人對於城市的恐懼。

施蛰存的超現實的小說世界至少又有兩個不同的荒誕類型：都市的荒誕(urban-gothic)，另一種則是歷史的怪異神話(historical-mythic)。前一類代表作是〈魔道〉、〈夜叉〉、〈凶宅〉、〈宵行〉、〈在巴黎大戲院〉、〈梅雨之夕〉；另一類則有〈將軍底頭〉、〈石秀〉、〈李師師〉、〈鳩摩羅什〉。其中〈石秀〉是一個頗爲特殊的例子，張新穎如是評論，「這可能是中國現代文學中第一次把撒德(Magus de Sade)的虐待狂理論放進一篇改寫自古典小說的作品裡，可以說把《水滸傳》原著所含有的反女性心理發展到了極致。」³¹。

³⁰ 盧洪濤：《中國現代文學思潮史論》（北京：中國社會科學出版社 2005年8月），頁200-227。

³¹ 同註23，頁145。

黑嬰在寫作風格上與新感覺派相類似，如〈春光曲〉、〈流行時疫的患者〉、〈上海的 Sonata〉等。

其實，我們除了花錢去跳跳舞，和女人玩玩之外有什麼好幹？……什麼青年人的任務囉，什麼時代的狂流囉，希呀，我們有什麼任務？革命嗎？你看看那一般所謂前進的青年罷！這時代是偉大的；我何嘗不承認？幾百幾千的青年的生命就莫名其妙的完啦！我們幹嗎要去看那些傷心的事體；嘗那苦惱呢？所以，我說，留下吧，趁此還有生命之火在我們身上燃燒的今日。希，縱使我們是在火山上跳舞，就狂醉地帶大爆裂的來臨吧！³²

短篇小說〈春光曲〉中的這段話，深刻地表達青年人對當時政局混亂、社會黑暗的極度失落，寧願選擇狂亂迷醉的都市生活、沒有明天的縱情享樂。部分小說背景以南洋為主，充滿異國情調，如〈南島懷念曲〉、〈帝國的女兒〉、〈新加坡之夜〉、《飄流異國的女性》等。

是以，西方寫作技巧的成熟運用，人類的性與慾得到張揚、解放，上海都市生活的圖像，隨著作者意識的流動而任意切割拼貼，小說可分拆成一個個的電影畫面，組成頗具現代色彩的文學風格，建構了此一時期海派文學的特徵。

第三節 1937-1949 時期

從 1937 年抗日戰爭到 1949 年，上海可細分為三個時期，有 1937 年至 1941 年租界存在的孤島時期、1941 年 12 月 8 日太平洋戰爭爆發到 1945 年的淪陷時期和 1945 年到 1949 年的國民黨統治時期。1937 年上海淪陷，除原屬於英美勢力範圍的公共租界和屬於法國勢力範圍的法租界外，整個上海及上海四周落入日本之手，兩處外國租界猶如汪洋中的一座孤島，直至珍珠港事件發生，日軍進入租界為止。淪陷時期最引人注目的文

³² 黑嬰：《帝國的女兒》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，1998 年 4 月），頁 48。

學現象是通俗小說的空前繁榮及「通俗小說現代化」³³，出現了還珠樓主、白羽、鄭証因、王度廬等武俠小說大家與劉雲若、予且、秦瘦鷗等新言情小說代表作家。

侵略者挾其強大的武力做後盾，嚴格控管文藝政策，言與不言都是為難，稍一不慎書籍被查禁事小，作家遭到監禁甚至屠殺時有所聞又無力抵抗，在這樣的壓力之下，四〇年代文學風潮一變為鴛鴦蝴蝶文學的再次興起及轉向關注瑣碎的日常生活，作家們以凡人自居，坦然面對他們的一身俗骨，津津樂道食衣住行的瑣事。把日常生活作為獨立的寫作領域，特別關注那些與大時代、大歷史、國家、民族意識不相干的、在常人的世俗生活中，占有重要地位的事件。他們描寫敘述的不是社會歷史，國家民族的史實，而是那些「以『生』為本的俗人的『生活史』」³⁴，是生活本身的事實和常識，這在予且、蘇青和張愛玲等作家的創作中表現得特別明顯，經濟在生活中所佔的重要性更為海派作家所強調，他們已經將經濟的地位提昇到了決定一切的地步，也正是這點更鮮明地顯示出他們從日常生活的角度看待問題的立場和現代市民獨特的價值觀。

魯迅〈答徐懋庸並關於抗日民族統一戰線問題〉中也申言：「文藝家在抗日問題上的聯合是無條件的，只要他不是漢奸，願意或贊成抗日，則不論叫哥哥妹妹，之乎者也，或鴛鴦蝴蝶都無妨」³⁵。海派文學時至四十年代，即孤島時期和淪陷時期的發展，依賴於上海灘頭新舊創作勢力的變化，大批新文學作家的深入或流散內地，為滯留滬上的舊派作家提供了生存的優越空間，最後則依賴於現代讀書界尤其上海市民讀者從未怠倦的對於通俗文化的興趣，從而帶來了寫作與出版的可觀商業效應，於是大批昔日屬於舊派的或通俗的文學作家便迎來了新的生長期，並且還為一些新生的市民生活寫家開闢了一顯身手的條件。

予且是一個新派大學生，本身也並不短少新學問，但他沒

³³ 錢理群、溫儒敏、吳福輝：《中國現代文學三十年》（北京：北京大學出版社，1998年7月），頁352。

³⁴ 李今：《海派小說與現代都市文化》（合肥：安徽教育出版社，2000年12月），頁270。

³⁵ 許道明：《海派文學論》（上海：復旦大學出版社，1999年3月），頁315。

有以摩登青年的身分自居和看待大都會的時尚生活，反倒接納了舊式婚姻，身後拖著七個子女，熱衷於與民間文化相關的生活意識，他那一半來自自身、一半來自上海的務實心智，趨逼他不僅容忍並且不時回過頭去打量舊世界，甚至於努力追求著新舊調和的境界。就像所有海派作家一樣，他講究趣味，差不多是憑趣味寫作的，小品《說寫做》便記載著他的供詞：「人生出來只有哭、笑、睡覺，更無所謂莊嚴」，「我們的文章也要用笑臉寫出來，方才有趣味，趣味便是文章的靈魂」。他的學生譚惟翰在《天地》雜誌創刊號上曾刊出《記予且》，文章說起他的那位老師對廉價手錶情有獨鍾，主張聰明人「一年換兩次，結果總是戴新的」，在氣息上和上海的女性購物的智慧相彷彿，有人說他是一種「俗氣」，但看清了這份「俗氣」，也明白了予且的大半。李今如是敘述予且，「『趣味』還是他的中心，他的那條風景線是屬於市民讀者的，市民慣常的興趣，街頭巷尾的情調和茶樓酒肆間的意興，養就了他的作風。」³⁶。

予且以家庭婚姻夫妻關係作為他展開日常生活圖景的場所，把婚姻看做是生存手段，把家庭看作是生活的場所，創作為平凡人書寫的家常生活史，而四〇年代的其他海派也和予且呈現出同樣的趨勢，對日常生活領域的共同關注，把寫作對象聚焦在家庭婚姻夫妻關係上，特出的代表作如蘇青的《結婚十年》、潘柳黛的《退職夫人傳》等作品，此與五四時期小說集中於戀愛題材有相當大的差異。

在海派小說的世界中，予且在三〇年代一出手便露出了和當時最有影響的「新感覺派」不同的特徵，李今如是形容，「這個特徵一般可圍繞『下層市民』來概括，以下層市民生活理想為中心，以及在上海讀書界爭奪下層市民讀者為動機。」³⁷，對現實世界的執著，恐怕是上海下層市民最為緊要的節目，那種天生的對物質文化的偏愛，那種對於狹小生存空間的極度敏感，那種時常浮現在生活表面的自我滿足或自我沮喪，以及那種通常以寬容或遷就為外衣的生活智慧，都明白無誤並準確地出現在予且的視界中。

³⁶ 同註 34，頁 312。

³⁷ 同註 34，頁 317。

予且短篇小說〈熱水袋〉描寫了由於丈夫失業所引起的夫妻吵架，家庭不和的矛盾，展現了在生活的面前，沒有基本的保障，即使是「自由」締婚，也無濟於事的鐵律。〈兩間房〉中的兩對夫妻也都因經濟的問題和丈夫嘔氣，以致兩位丈夫同病相憐，對女人大放厥詞：「女人雖然說是人類中最美的，實際是人類中最醜惡的。她醜惡的第一種表現是向男人求愛的時節，第二種表現是向男人要錢的時節，第三種醜惡就是和男人吵嘴的時節了」³⁸。〈辭職〉是予且闡發自己對於夫妻觀念最爲「嚴重」的一篇，小說中的夫妻分別代表社會上的男子與女子發出了各自的不平之鳴，妻子代表女人指控男人：「女人！久已在你們男人眼內不算一個人了。」³⁹。由於予且僅僅是從日常生活的角度去限定女人作爲妻的身分的，所以對女子的教育也有著自己的一套看法，他把育兒、縫紉、家事、烹調及看護列爲女學「首要科目」，如〈辭職〉中丈夫默然想著「女人受了教育，根本不是人類的幸福，女人是應該屈服於男子之下，家庭方有和平的空氣。假使你給她受了教育，她抵抗男子的能力便加高了，換句話，就是男子的痛苦加重了，家庭的糾紛也就增多了。」⁴⁰。予且的不少小說也寫實地說明因爲女人沒有治家的能力而給家庭帶來的混亂和煩惱。

譚惟翰《海市吟》有新文學與通俗文學的兼容，現代與古典的並陳，顯示著他捉摸市民生活的出色身手。《海市吟》是呈現社會問題的寫實作品、上海社會的寫真，尤其是中下層市民命運的寫真，〈大廈〉和〈頑童〉裡的窮苦學生王誠中和那個行將步入老年的建築工人的命運，在以往曾有許多小說出現過相類似的主題，但譚惟翰著眼於將他們命運和世間的冷漠和偏見被嘲弄地聯繫在一起，如〈大廈〉結尾寫大廈落成冠蓋滿京華的熱鬧景象，衣著華麗的男士、女士進進出出，只有一個瘦黃的少婦一手抱著一個孩子，一手牽著一個孩子，立在大廈的門外，眼巴巴地想著沒有著落的撫卹金，「望着人們擠進擠出，皮鞋碰着光滑的石頭，石頭底下有她公公的血肉。她偷偷地讓眼淚在流了。」⁴¹，充滿下層人民爲求生存的無奈與辛酸。

³⁸ 予且：《兩間房》（上海：中華書局，1937年2月），頁12。

³⁹ 同前註，頁26。

⁴⁰ 同註38，頁29。

⁴¹ 譚惟翰：《海市吟》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，1998年4月），頁54。

〈榮歸〉勾畫了某些留洋學生的醜陋不堪，多少與上個年代張天翼《包氏父子》有著彷彿的色彩。老去的勤勉的父母的期盼，原本是刻骨銘心的，等待他們的卻是一齣令人啼笑皆非的鬧劇。李今評論道，「當我們看到這對父母至小說結束依然沒有了結自己的『期盼』，甚至將其推入更麻木的境地時，多少是可以辨別出作者聲音的性質的。」⁴²，父母為錢發愁的窘境對照於兒子撒錢予情人的闊綽，充滿尖銳的諷刺；〈交流〉是譚惟翰最像新感覺派的作品，男人與女人像是一道道善變的風景，威廉與曼莉、羅蘭與George兩對感情生變，伴侶互相交換後又可隨即換回，「羅蘭覺得抱着George的身子，威廉以為抓着的手是曼莉的手……他們忘了鬱悶，忘了愁，舞著，舞著……各人把面前的人當作了假想中的真實的情人。」⁴³，說明出都會遊戲式的愛情做不得真。

徐訏是一個集現代、傳奇、通俗文學於一身的小說家，他的作品既與形而上的哲理結合，又與形而下的大眾趣味合成一體，與大眾趣味的結合必然造成其小說具有通俗性特徵，徐訏在他的創作理論中就契合了通俗小說要求，強調小說應具有娛樂消遣功能；在情節上運用富於傳奇色彩的異域風情、奇特戀情及奇異人物等，在製造陌生化效果的同時，又滿足了讀者的好奇心理。在現代文學史上，1943年曾被稱為「徐訏年」，徐訏小說的意義在於他以「俗本」的故事為憑藉，以「雅本」的生命哲學思考為寄寓，最終所指青年知識者在特定時代背景下自我價值的找尋和肯定，從他的小說可以演繹出那個時代知識者的人文理想和文化精神。

徐訏小說創作一直交織著「現實」與「超現實」兩類題材，把它們聯繫在一起的是滲透著作家情感體驗和價值評判的同一母題：「愛」與「人性」，小說中「愛」的母題和「人性」的母題互為交織，共同構築了徐訏的藝術世界，徐訏對人性的努力開掘和對愛情多姿多彩的刻畫，成就了自己的文學史地位，也呈現出難以避免的創作局限。徐訏小說具有很強的可讀性，具有四個方面的敘事特色：很耐讀的情節；擴大了的第一人稱的

⁴² 同註 34，頁 327。

⁴³ 同註 41，頁 152。

敘事視角；心理深度和哲理色彩；詩意化和情感美，因為具有這四個方面的特色，徐訏小說一直擁有眾多的讀者。

抓住徐訏《鬼戀》兼融中國古典主義和西方浪漫主義的特點，從敘事環境、心理描寫、語言三個方面分析小說《鬼戀》的藝術特色，認為這篇小說的藝術特點在於：一、巧妙地混淆真實與虛構的界限，營造出亦真亦幻、虛實相生的敘事氛圍；二、「中西合璧」式的心理描寫，並滲入哲學思辨，使之充滿「現代之思」；三、優美、舒暢、深情的語言，這些美的要素共同構成了徐訏《鬼戀》獨特的魅力。《盲戀》宣稱，「世上沒有愛情，只有盲目才配有愛情」，當主人公以愛的名義走上死亡時，無愛的人生悲劇再次被凸現出來，徐訏對現實人生的無望可見一般，而徐訏小說的現代性、先鋒性也可由此管窺，徐訏透過「盲戀」的矛盾把人在現代化語境下的孤獨無奈、漂泊無依的情緒表現了出來，在人物特殊的人生遭遇中深切地傳達出一種現代主義圖示的生存感受。

作家無名氏(原名卜乃夫)是當時與徐訏齊名的走紅作家。就在創作年齡和生理年齡都堪稱是「巔峰」的時候，無名氏卻囿於種種複雜的原因隱身社會的邊緣角隅，可以說他是一個置身社會邊緣的文化創造者。無名氏 1934 年離家出走的斷然抉擇，是其人生和創作走向自覺的開始，1934-1945 年是其創作前期，許多未終篇的小說片斷說明他的創作仍處於鮮明的文體及語言的探索階段，但對生命的形而上意味的興趣已強烈滲透其中，如短篇〈崩頹〉、〈逝影〉、〈日爾曼的憂鬱〉等；另一方面，憂鬱而熱烈的抒情似乎更適合無名氏的生命氣質，《北極風情畫》表現異國愛情的悲劇，《塔裡的女人》則展示了現代都市人靈魂的苦難，兩者都離不開原罪與贖罪的愛情模式。

《北極風情畫》和《塔裡的女人》標誌著他前期創作的巔峰，以其對傳奇故事的深摯關注、對香豔華美的浪漫情調的刻意營造以及緊扣時代脈搏的精神內在，反映了浮躁動盪的都市社會心態，適應了當時市民讀者的心理，同時對哲理意蘊的追求也造就了跨越時代的大批讀者。1945 年以後，以《無名書稿》的六卷長篇為代表的文學創作，幾乎囊括了無名氏後期創作的全部內容，這部作品不僅卷帙浩大、結構宏偉、思想深邃，而

且在文體的創新上充滿探索，前兩部《野獸、野獸、野獸》、《海艷》在 1949 年之前完成，後四部《金色的蛇夜》、《死的岩層》、《開花在星雲以外》和《創世紀大菩提》於 1949 年後至文革時期被禁止書寫的情況下陸續創作，此六部書的創作風格與先前有所不同，兼考量全書系統的完整性，故將《無名書稿》於本論文中列作參考之用。

活躍於小報的作家王小逸、周天籟，其流傳下來的小說並不多，小報小說很少有出單行本的，據李楠⁴⁴統計王小逸共寫了一百多部小報小說，有單行本的不足十本；周天籟寫了大約五十多部小報小說，只有六部出過單行本。

王小逸是通俗海派小說家中資歷深長者，大約在 1920 年左右從浦東高行逐漸向上海的學校發展，同時開始了文學創作，一直持續到四十年代末，仍保持著旺盛的創作活力。1925 年王小逸在《紫羅蘭》上連載長篇《春水微波》一舉成名，此書約三十萬言，敘述女學生丁慧因，受環境與命運壓迫，失身成為富家子葉兆熊的姨太太；葉兆熊被綁匪綁票了無音訊，丁慧因無法見容於葉家，只得出來做電影明星維持生活，後受惡編導的暗算憤而求去，此時葉兆熊之父趁機探望並佈下重重陷阱，終遂染指媳婦的「扒灰」心願；此作被認為「能使社會群眾心弦飛揚；能使青年情侶神經緊張；使薄命女兒涕淚滂沱；能使失戀男子吞聲苦笑」⁴⁵。

他的小說大致可分為三類：一是直接以抗戰作為背景，寫「孤島」時期上海郊區的傳奇故事，如《石榴紅》等作品；第二類是描寫以性為基礎的社會生活，以鄉村和上海作背景，帶著田園氣息，如《明月誰家》、《蝶戀花》、《大眾情人》等等；第三類包括被范煙橋稱為「黃色小說」的性愛小說，如《同功繭》等等。李楠認為「王小逸的小說在一般社會描寫與『性』描寫之間找到了結合點，在文學與商品、作者與讀者趣味之間找到了立足點，為推進市民大眾文學作了努力。」⁴⁶，其在文

⁴⁴ 李楠：《晚清、民國時期上海小報研究——一種綜合的文化、文學考察》（北京：人民文學出版社，2005 年 9 月），頁 256。

⁴⁵ 范伯群主編：《四十年代方型刊物代表作家——王小逸》（南京：南京出版社，1994 年 10 月），頁 17。

⁴⁶ 同註 44，頁 261-262。

學上的價值不應單純歸類甚至貶抑作通俗小說家。

周天籟在 1927-1937 年期間，主要從事兒童文學創作，著有《甜甜》、《三兄弟流浪記》、《可愛的學校》、《新中國遊記》、《梅花接哥哥》等等十幾種兒童文學作品，「八一三」事變後開始從事通俗小說創作，他的代表作《亭子間嫂嫂》造成轟動，一時出現《亭子間嫂嫂》熱潮，社會上人士莫不關心「亭子間嫂嫂」秀珍的的遭遇，被稱為「海派娼門壓卷之作」。《亭子間嫂嫂》寫的是二三十年代上海紅燈區裡的一個暗娼的平常生活，這與《海上花列傳》以上海各等妓院為背景的妓女群像不一樣，與《九尾龜》以富貴家庭妻妾成群的銷魂窟相比也別開生面，這裡描寫的是普普通通的社會生活，一個單打獨鬥的暗娼，時而在「公司」裡獵大戶，時而在棧房裡候客人，淪落時也在馬路上亂拉男人。作者自敘「在描寫中有意將這些場面轉入暗場處理，使主要場景集中在半間小小的亭子間裡，這有點像演話劇，透過小小的一角場景來展開上海社會的各色人物和黑道白道各色事件。」⁴⁷，有意識藉暗娼身分的秀珍，側面展示出上海社會的各色形貌。

總結而言，這些海派作家們從新舊文化的掙扎、摩登迷亂的都會生活，到回歸平凡的家常生活，像是歷經過幾度絢爛的平淡，從容地訴說著關於「生」的意義，企圖建構起健全的、和諧的日常生活秩序，也正是在這種格局中，女性形象及其行為心理得到了另外一種演述。

⁴⁷ 周天籟：《亭子間嫂嫂(上、下)》(上海：學林出版社，1997年12月)，頁5。