

## 第二章 海派文學背景

上海自清末以來即是重要的通商港口，在華洋交會的特殊景象形成其主要特色，它是內陸接觸外界的窗口，也是外國了解內陸的平台，身爲二者的橋樑，不難理解於上海一地，文化交錯融合的情形，在如此特殊的地方，自然形成其特殊的文學風貌，本章就海派文學的背景和海派文學釋義分別敘述之。

### 第一節 海派文學的背景

任何現代城市都是由物質環境與人文環境組成，上海也不例外，近代上海的發展是經過西方文明的激盪開始，先是由租界傳入西方的科學產物，後是文化思想上的衝擊，進而改變當時人們的想法觀念，逐步形成現代化的上海。大部分的研究者將 1843 年當作近代上海的開端，上一個年度簽訂的《中英江寧條約》中，上海、廣州、廈門、福州、寧波共同被闢爲通商口岸，同年 11 月 17 日英國人巴富爾(George Balfour)宣布上海正式開埠。

上海本是一落後的小漁村，至晚清才逐漸發展，其時中國歷經太平天國爲患、清末民初戰亂頻仍，人口大量移動，上海是相對安定的區域，租界成爲暫時的避風港，大量外來人口湧入，上海的人口有百分之八十都是由移民組成，移民性格之一即是容易接受外來事物，這樣上海人口組成的特色，使得上海人民能夠迅速接受外來文化，相較於其他通商口岸城市更爲兼容並蓄，如同爲通商口岸的廣州，在外國人進入廣州港口時，受到嚴重的阻撓，爆發大規模的華夷衝突，而同樣的情形卻不曾發生在上海。據忻平所言，「『上海人』的寬泛概念指稱的應是在該地域生活、工作、定居並認同於(不管是自覺還是不自覺的)該地社會價值觀的人群。」<sup>1</sup>，這同時也可以解釋，爲什麼

---

<sup>1</sup> 忻平著：《從上海發現歷史—現代化進程中的上海及其社會生活》(上海：上海人民出版社，1996 年 12 月)，頁 38。

海派作家不出身上海本地，而為外地人口居多。

大抵上海的城市基礎建設發端於租界。西方人首先帶到租界的，多屬於器物範疇，包括服飾、生活方式、市政設施，如煤氣燈、自來水、電燈、電話、火車、公園等等，並開闢道路、營造房屋、建築碼頭、改善交通工具、改良飲用水、提昇公共衛生、改革照明，數十年來租界發展迅速，從十九世紀中到二十世紀初，舉《上海：城市、社會與文化》<sup>2</sup>所列例子如：道光十五年(西元 1845 年)第一個《土地章程》之後，英國開始道路建設，法租界於咸豐六年(1856 年)完成第一條新式道路，且為因應經濟發展的需求，以租界為中心的新式道路一開始即以數倍於老縣城六米寬小巷為標準，至二十世紀總計修築上百條馬路，初步完成上海市內道路網。同治四年(1865 年)英商上海自來水公司成立，並開始向租界居民供氣；光緒八年(1882 年)電燈始用；光緒九年(1883 年)上海自來水公司放水；光緒三十四年(1908 年)首開軌電車……。由以上例子約略能夠看出上海租界的發展脈絡及現代化的轉變。

華人居所巷弄狹小、河道淤塞發臭、公共場所隨地便溺，相較於整潔便利的租界，自是有如天壤之別，經過數十年對於西方文明的驚懼、排斥、到樂於接受，華人居住地域仿效租界建設，民國時已奠定了上海城市格局的基礎，直至二、三十年代，上海已成為世界四大都市之一，其繁華程度可與西方諸大城相媲美，極具世界視野。

隨著城市經濟的發展、城市功能的完善，上海人的生活方式與觀念開始產生變化。自梁啟超引進西方禮拜制的計時觀念，星期一至五工作、週末假日休息，工作和休閒的時間得以區隔開來，經濟發展使市民有固定職業、穩定收入，人們日漸重視休閒娛樂，如上電影院看電影、去戲院聽戲，業餘的京劇票房、業餘話劇、戲劇排演亦十分盛行。生活觀念的變化還有一個引人注目的是兩性關係，經過新文化運動的衝擊，對於婦女種種束縛的傳統觀念有所鬆綁，尤其在上海，女性在兩性關係中，逐步取得了一定的自主權利，自由戀愛的風氣形成，到

---

<sup>2</sup> 汪暉、余國良編：《上海：城市、社會與文化》(新界：香港中文大學出版社，1998 年)，頁 92-95。

了三〇年代，隨著婦女職業化程度的提高，經濟上能夠自主的職業婦女群出現，「男大當婚，女大當嫁」的古訓受到質疑，一些職業婦女逾齡而婚、甚至開始嘗試獨身主義，如張愛玲的姑姑便是過了當時社會所認定的適婚年紀後才結婚的。

西方文明的洗禮、生活型態與觀念的轉變，上海文化呈現出較之過往截然不同的風貌，商業化打破了傳統等級森嚴的社會制度，允許多元化、大眾化的聲音出現，以利益為前提的機制，使得一切都染上了濃重的功利色彩，作為一個商業都會，上海城市文化中也許最富個性、最具典型意義的就是其「商業性」，商業化代表了市場化，而市場化則意味著需要一個廣大的文化消費群體，由於上海有著全國最為發達的經濟市場，是全國文化人最為集中的地方，也是文化程度最高的城市，這些正為上海文化產業提供了一個良好的人文環境、社會基礎和龐大的消費市場。

阿英在《晚清小說史》中指出，「晚清小說空前繁榮的原因之一是由於印刷事業的發達，不似以前那樣的刻書困難；此外由於新聞事業的發達，在應用上量的需求激增。」<sup>3</sup>，印刷事業的發達帶動了大眾傳媒事業的興盛，各類刊物在內容上除新聞或其專業刊物的知識需求外，為增加刊物的銷售量，或多或少刊載一些能夠吸引讀者的詩歌、小說、散文，甚至出現報紙文藝副刊與專門的文藝雜誌期刊園地，其中以小說蔚為大宗。由於小說的渲染力大、有較強的娛樂效果，易於吸引讀者，又能充填版面，加上受到梁啟超等人的影響，文學觀念逐漸轉變，開始重視小說的社會作用與教化人心的功能，小說不再難登大雅之堂，這些條件便成為報刊喜歡刊登小說的主要原因，此一現象亦使得當時的文學環境與過往以書本和勾欄瓦舍說書形式為主的傳播方式大相逕庭，進而這種以報紙副刊與書籍為主要載體的傳播方式，應運出現賣文為生的職業作家，加以讀者群的不同，內容與敘事形式也相應轉變。以下試以文學載體、職業作家、市民讀者、作品內容與敘事模式四個方向做一敘述：

---

<sup>3</sup> 阿英：《晚清小說史》（台北：台灣商務印書館股份有限公司，1996年11月台二版一刷），頁2。

## 壹、文學載體

最初的文學傳播方式靠的是口耳相傳，自甲骨、金器、簡帛、紙張等載體出現後，逐漸發展成以紙張印刷的書籍為主要傳播形式，紙張雖較前三者便利，印刷技術卻限制了書籍的大量流行，書籍僅只流通於上層社會和少數文人之手。1843年傳教士引進擁有一日印四萬張能力的西方鉛字活版印刷技術，但礙於環境限制並未廣泛普及，十九世紀七十年代為因應環境變化，接受訊息與知識的需求大增，印刷事業急速發展，活字印刷的新式傳播媒體陸續問世，大大改變了傳統的傳播方式，其主要的傳播媒介有三：

### 一、大報副刊

中國最早的報紙稱為「邸報」，是官府之間為傳遞政令、時事的刊物。戈公振於《中國報學史》中云：

「邸報」始於漢唐，亦稱「雜報」、「朝報」、「條報」，其源蓋出於《起居注》、《月表》、《月曆》、《時政記》之類。歷代因之。清初改名《京報》，亦稱《塘報》、《驛報》，此外又有《宮門抄》、《轅門抄》、《諭摺彙存》之類。所紀無非皇室動靜、官吏升降、與尋常諭摺而已。清末預備立憲，由政府刊行《政治官報》，後改名《內閣官報》，各省亦各有《官報》。民國成立，又改名《政府公報》，各省亦改名《公報》。至是，官報遂成為國家之制度矣。<sup>4</sup>

大抵官辦報紙的作者是行政體系的主事者，閱讀者是官員，目的是為了行政統一，之後多半如此，報業掌控在行政體系之手，傳達行政體系內的各類事件，大眾不存在於這個系統中，故不具有大眾傳播所指稱的現代報紙的意義。

上海最早的中文報紙是1861年創刊的《上海新報》，「內容以刊登商業訊息和新聞報導為主，1867年以後也刊登一些隨筆、寓言、遊記、圖畫故事、雜文點綴、聯語徵對、詩詞唱和、

<sup>4</sup> 戈公振：《中國報學史》（香港：太平書局，1964年3月），頁23。

海外珍聞、風物小志等。」<sup>5</sup>；1872年創刊的《申報》標誌著中文報紙進入商業運行的一個新階段，報紙的主要經濟來源是讀者的購買和廣告收益，而非某些特定團體的資助，《申報》也標誌著近代中文報刊於刊載內容上進入相對完備和成熟的發展新階段，不同於官辦報紙時期，市民讀者成為報紙的主要服務對象，報紙主筆亦不再是西方傳教士而是本地文人，報紙內容不僅只是宣揚宗教教義，而是側重新聞和時事評論，且從《申報》開始，文藝類內容成為報紙不可或缺的主要內容之一，進而形成由新聞、言論、文藝和廣告四大要素組成的我國近代報紙的基本模式。

到了十九世紀八〇年代後，上海的中文報刊進入繁盛時期，出現了《字林滬報》和《新聞報》等影響較大的報紙，形成「申、新、滬」三個日報鼎立的局面，當時讀者對小說、小品文等文藝作品表現出異乎尋常的興趣，報紙對這些具有可讀性的作品的需求迅速增加，以前用於刊在文藝作品的版面不再夠用，《字林滬報》編者高太痴等人模仿小報，用專門版面來集中刊載詩詞、小品、樂府、傳奇之類帶有消閑性質的作品，於是「最早的副刊在1897年11月24日上海英商中文報紙《字林滬報》逐日隨報贈送的『附張』——《消閑報》終於誕生」<sup>6</sup>，自此各個報紙紛紛開設「副刊」，其名稱不一，依蔣曉麗<sup>7</sup>所舉有「文苑」、「餘瀋」、「叢載」、「餘錄」，及稍後的「諧部」、「說部」、「附章」、「附頁」等等，最後比較統一地稱「副張」、「副鑄」和「副刊」。

卜少夫<sup>8</sup>歸納了幾個副刊大行其道的原因：一、副刊各具特色吸引讀者目光：新聞講求詳實客觀不得任意竄改，故各大報紙的新聞消息幾乎千篇一律，能夠刊登風格各異的作品以突顯報社風格並吸引讀者購買的只有副刊。二、貼近生活：副刊內容多涉民生景況、貼近實際生活情形，易引發讀者共鳴。三、放鬆心情：當時政局混亂生活艱困，副刊提供了民眾一個調劑和安慰的管道。副刊的出現提供了當時許多文人較傳統更為多

<sup>5</sup> 蔣曉麗：《中國近代大眾傳媒與中國近代文學》（成都：四川出版集團巴蜀書社，2005年6月），頁88。

<sup>6</sup> 王文彬編：《中國報紙的副刊》（北京：中國文史出版社，1988年6月），頁4。

<sup>7</sup> 同註5，頁93。

<sup>8</sup> 同註6，頁11-13。

元化的出路，如包天笑敢於辭去學堂職位，無外乎任職《時報》編輯及寫、譯小說的收入頗豐；沈從文也曾有一段寄寓上海賣文爲生的生活；眾多文人更將副刊當作是一遣懷之處，發表隨筆、散文抒發心中所感，如著名的京海派論爭即是在上海《申報》的《自由談》和北京《大公報》的《文藝副刊》上開啓戰端。

## 二、文藝小報

古代小報最早出現在宋代，南宋兵部侍郎周麟之所著《海陵集》中，即錄有〈論禁小報〉的奏章：「小報者，出於進奏院，蓋邸吏輩爲之也。比年事有疑似，中外不知，邸吏必競以小報書之，飛報遠近，謂之小報。」<sup>9</sup>；依李楠<sup>10</sup>所言，在近代以來的報刊史中，最早提出「小報」一詞的是 1917 年姚公鶴的《上海報紙小史》，但作者姚公鶴並未對小報做界定；1934 年國民黨中央宣傳委員會發布「解釋取締小報標準」：「所稱小報，系指內容簡陋，篇幅短少，專載瑣聞碎事(如時人軼事、遊戲小品之類)，而無國內外重要電訊記載之類報紙。」<sup>11</sup>，這則取締標準大致概括了小報的基本特徵，小報是指形式模仿大報但篇幅較小，一般爲八開或小於八開的小型報紙，它以休閒娛樂性爲主旨，內容包括新聞、小說、隨筆、遊記、小品文、新舊體詩詞、地方掌故、影戲舞動態、社會事件和生活話題等等，主要是文藝作品，小部分是新聞與時論；大報是全國性的，小報則屬於地方刊物，用地方言寫地方是與地方人閱讀，有著極強的地方性，全國各主要城市多辦有自己的小報，大體可分南北兩派，南派中以上海小報最多。

上海近代歷史上的第一份小報，一說是 1886 年 6 月 6 日李伯元創辦的《指南報》；一說是 1897 年 6 月 24 日李伯元創辦的《遊戲報》。小報的內容則一直是依隨著讀者文化娛樂興趣的變化而變化，李伯元《遊戲報》最早成功發起上海妓界「開花榜」活動，當選的妓女身價百倍，報刊連同聲名大振、銷售倍增，開小報依託歡場爲基調的風氣。

<sup>9</sup> 同註 4，頁 30。

<sup>10</sup> 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 20。

<sup>11</sup> 〈中宣會解釋取締小報標準〉：上海《申報》第 2 張(8)，1934 年 1 月 16 日。

二三十年代的上海僅小報便有上千種，被稱爲是「小報氾濫」的時期，這期間不但有小報「四大金剛」：《晶報》、《金剛鑽》、《羅賓漢》、《福爾摩斯》的出版，在數量上也創下紀錄，幾年中新辦七百多種小報，幾占上海小報史上總量的四分之三；當時上海先後建立許多綜合性的遊樂場所，新的娛樂方式風行上海，舞廳、電影院的普及，連帶介紹電影、跳舞的小報崛起，電影明星、舞女的飲食起居、風流韻事，取代了妓女的地位，成爲讀者注目的焦點；長久以來的風花雪月逐漸滿足不了讀者的胃口，小報編輯極欲思變，在消閑中融進了最新的知識、社會消息，與新文學家的作品，如鄭伯奇、徐懋庸、桑弧、柯靈以及梅益、惲逸群等人，都曾爲《社會日報》寫稿，直至1949年時局變化，上海多數小報才消聲匿跡。

對小報小說來說，讀者的接受程度，主宰了小說的生存與否，有些小說因在小報上連載大獲成功而出單行本，如李伯元《官場現形記》、《海天鴻雪記》就是在《繁華報》上連載成功後才得到單獨出書的機會；能夠引起讀者興趣的小說，在經濟利益之下，編者也會要求作者繼續寫下去，如周天籟《亭子間嫂嫂》在《東方日報》連載一年廣受歡迎，由五十萬字一延再延到一百萬字才結束；反之若不受讀者青睞的作品或因戰亂之故，中途腰斬亦是常有之事。

### 三、文藝雜誌

凡分期刊行，號數或卷期連續不斷，出版之初意欲無限期發行之連續性出版品，都可稱爲期刊，一般認爲期刊包括下列幾種類型：報紙（Newspaper）、雜誌（Magazine）、學報、會報、研究集刊（Bulletin、Journal、Proceedings、Transactions）等，依我國出版法第二條規定：「指用一定名稱，其刊期在七日以上三月以下之期間，按期發行者就叫做『雜誌』。」，以今日刊物的定義來看，諸如《新青年》、《小說月報》、《小說林》之類刊物應可歸類爲雜誌，專門用來刊登文藝作品，而其中又以刊登小說的文藝雜誌爲最大宗。

副刊刊載文藝作品廣受閱讀大眾歡迎，經營者爲了能夠刊載較副刊更多的文藝作品，衍生出文藝雜誌此一載體，以吸引

讀者購買，內容從載道性質轉向休閒性質到普及化的同人性質。近代中國最早發行的文藝雜誌是 1872 年 11 月《申報》辦的《瀛寰瑣記》。該雜誌主要刊登詩詞、駢文、小說等文藝作品外，也刊登些天文、地理等知識性文章和時事論文，讀者對象鎖定當時的文人雅士，提供一個相互酬唱應答的園地，獲得了文人雅士們的廣大反應。第一份以刊登新式小說為主的雜誌是 1902 年梁啟超創辦的《新小說》，梁啟超藉由小說這一文體宣揚政治主張、鼓吹革命和啓蒙思想，一改傳統小說難登大雅之堂的既定形象，除了《新小說》外，在當時相當有影響力的文學雜誌還有 1903 年創刊的《繡像小說》、1906 年創刊的《月月小說》以及 1907 創刊的《小說林》，文學理念與梁啟超有很大不同的《月月小說》主編吳趸人，認為小說除宣揚道德外，其娛樂趣味性亦不可偏廢，應寓道德於情趣之中，小說亦可有輕鬆俏皮的一面，以此概念為據的《月月小說》主要刊載了偵探小說、滑稽小說、言情小說、譴責小說等等，並出現了中國最早的一批短篇小說。

1949 年之前中國壽命最長的純文學雜誌是由商務印書館發行的《小說月報》，1910 年至 1932 年共歷時 22 年後因戰火而停刊。許多著名作家皆曾在《小說月報》發表過作品，如茅盾的中篇小說〈幻滅〉、〈動搖〉、〈追求〉，長篇小說〈虹〉；老舍的長篇小說〈老張的哲學〉、〈趙子曰〉、〈二馬〉、〈小波的生日〉；施蛰存的〈將軍底頭〉、〈絹子〉；穆時英的〈南北極〉等等。《小說月報》亦十分注重整理、研究中國文學與翻譯、介紹外國文學思潮和作家作品，如中國童話的祖師孫毓修所著的《歐美小說叢談》系列介紹了喬叟、狄更斯、安徒生、霍桑……等歐美著名作家作品，為西方文學的傳入起了相當大的作用。

二三十年代文人們一旦需要表達自己的思想便想要創辦刊物，使得刊物在商業性中摻雜了同人性質，很多自發性結社的文學社團、志趣相投的文學群體都有編輯自己的文藝雜誌，宣傳該團體、流派的文學主張，如二十年代初期滕固和「創造社」作家張資平、郭沫若等人是朋友，其作品也發表在「創造社」的刊物上，但其實滕固是「文學研究會」的會員，且於 1924 年從日本回國後，與章克標、方光燾等人成立「獅吼社」，出版



《獅吼》雜誌，1926年邵洵美加入「獅吼社」，形成以滕固、邵洵美、章克標為中心人物，包括了張水淇、滕剛、郭子雄、郭有守、徐葆炎等成員的文學團體，此文學團體引進了英國王爾德、波特萊爾等人的唯美——頹廢主義，在這些成員的作品中亦多半帶有唯美頹廢的風格。

以新聞為主文藝作品為輔的大報副刊、以文藝作品為主新聞為輔的文藝小報、到專門刊登文藝作品的文藝雜誌的出現，三種傳播媒介體現了文藝作品逐漸脫離新聞範疇而獨立的過程，展示通俗文學、大眾文學的形成，更透過這個媒介使得作家作品與大眾的閱讀品味得以相互融合。

## 貳、職業作家

據郭延禮言，「職業作家是以固定職業收入或以稿費作為生活主要來源為前提條件的。」<sup>12</sup>，古代並未出現今日所指稱的職業作家，昔時文學家多是官員或是有錢的士大夫，其生計靠為官所得的朝廷俸祿或是家庭的收入，雖有作文受謝之事，如司馬相如為陳皇后作〈長門賦〉得黃金百斤，或是唐宋之後所謂的潤筆之資，終非現今所謂的稿酬，文學家更非賴此為生。

大眾傳播事業的蓬勃發展，報刊成為訊息傳播的主要載體之一，但隨著報刊的增多生存競爭日強，加上每日的新聞事件有限，無法填滿版面，太多的社會訊息、短論亦會使人心生燥厭，於是報刊開始刊載一些能夠吸引讀者的文藝作品，如《新聞報》連載張恨水小說《啼笑因緣》致使銷售猛增，而為了解決文藝作品稿源問題和提高稿件的質量便產生了稿酬制度，第一個公開徵稿、明定稿酬的是梁啟超創辦的《新小說》。1902年11月梁啟超創辦《新小說》雜誌時，先在其主編的《新民叢報》刊登了一則〈新小說徵文啓〉，言明新辦雜誌的宗旨及支付稿酬的標準，「其稿酬標準為：自著本甲等每千字酬金4元，自著本乙等每千字酬金3元，自著本丙等每千字酬金1元5角；譯本甲等每千字酬金2元5角，譯本乙等每千字酬金1元6角，

<sup>12</sup> 郭延禮：《近代西學與中國文學》（南昌：百花洲文藝出版社，2000年4月），頁429。

譯本丙等每千字酬金 1 元 2 角。(一般詩文不付稿酬)。」<sup>13</sup>，這個稿酬標準相較於當時生活水準而言是相當高的，據蔣曉麗言，「在當時 1 元錢可購買兩袋白麵，5 元錢足夠普通老百姓一家數口一個月的生活費用，如果作家每月在報刊上發表一萬字左右的創作或譯著，獲得 20 元的稿酬，便可養家活口了。」<sup>14</sup>，又如包天笑於《鈞影樓回憶錄》中曾提及，「譯小說《三千里尋親記》、《鐵世界》所得稿費一百餘元，除了到上海的旅費外，更可供幾個月的家用。」<sup>15</sup>，由此可見稿酬不僅足以養家活口，有名氣或多產作家的生活更因此不虞匱乏。

自《新小說》實施稿酬制度以後稿量大增、質量相對提升，其他報刊眼見此況亦紛紛跟進，到了二三十年代作家不再諱言稿酬，自酬資金辦出版社和出版物一時蔚然成風，出版社如雨後春筍般成立，如 1928 年施蟄存、劉呐鷗與戴望舒創辦水沫書店，編輯《無軌列車》、《新文藝》兩個刊物，共出版五種水沫叢書，戴望舒詩集《我的記憶》、施蟄存小說集《上元燈》、劉呐鷗小說集《都市風景線》、徐霞村小說集《古國的人們》和姚蓬子詩集《銀鈴》，當時作家的生活已獲得大幅度改善，除傳統文人外也吸引了不少留學外國的文藝青年參與職業作家的行列，形成一個競爭激烈的繁榮市場。

職業作家出現的原因有二：一是稿酬制度的確立：稿酬制度吸引一些文人爲了生計創作小說。當時雖有其他職業可供選擇，例如教師，但薪水總不如稿酬優渥，加之奔波於住所與學校間耗時費力，作家寧願選擇安坐家中潛心創作，鴛鴦蝴蝶派的廣受讀者歡迎，正可證明寫小說也能夠成爲一種賺錢謀生的職業，爲文人成爲職業作家奠定基礎。二是文人爲仕之路斷絕。剛開始受雇於報刊業的多爲科舉中不得志、爲著生活不得已而爲的文人，賣文爲生於時人心中地位仍屬卑下，讀書作官才是正途；1905 年科舉廢除，學而優則仕不再可能，大批文人生活無著，迫於無奈投入以往不屑一顧的場域，從事編輯、記者、職業作家等職業。

<sup>13</sup> 馬以鑫主編：《現代化進程中的中國人文學科—文學卷》(上海：上海人民出版社，2005 年 4 月)，頁 149。

<sup>14</sup> 同註 5，頁 200。

<sup>15</sup> 包天笑：《鈞影樓回憶錄·譯小說的開始》(台北：龍文出版社股份有限公司，1986 年 5 月)，頁 206-207。

職業作家的出現過程是由職業報人、報人小說家、職業小說家漸次演變的。十九世紀七十年代近代報刊日益增多，爲了吸引讀者刺激銷售，無論外資或中資的刊物經營者，皆逐步改進刊物的版面或內容，聘請識字能文的本地文人擔任報刊主筆或編輯，以求更貼近中國讀者的心理和閱讀習慣，代表人物有王韜、袁祖志、蔣芷湘、黃式權、蔡爾康等人，如有「中國出版第一人」之譽的王韜本是清朝秀才，因太平天國之亂避居上海，先後任職於英國教會所辦的墨海書館編輯及《循環日報》主編，以這些職業報人爲基礎，十九世紀九十年代培養出一批報人小說家，著名的有李伯元、吳趼人、韓邦慶、孫玉聲、高太痴等人，他們不但是報刊的主筆或編輯，也創作、發表小說，如韓邦慶曾任職《申報》編輯，後來自辦《海上奇書》，其代表作《海上花列傳》即是在《海上奇書》發表；孫玉聲曾出任《新聞報》編輯，1898年與吳趼人合作創辦《采風報》，1901年獨立創辦《笑林報》，此後又陸續擔任過《申報》、《時事新報》、《輿論時事報》、《圖畫日報》、《圖畫旬報》的總編輯，所著小說很多，代表作爲《海上繁華夢》。1902年梁啓超創辦的《新小說》明立稿酬，此後付稿酬給作家形成制度，職業作家群起出現，稿酬不但提供了可靠的經濟收入，有些作家甚至可以完全依賴稿酬生活。

據包天笑所憶，「當時報紙，除小說以外，別無稿酬；寫稿的人，亦動於興趣，並不索稿酬。」<sup>16</sup>，此舉不啻刺激了小說的創作與翻譯，對文藝創作的推動具有相當程度的積極意義，但它也不可避免地給創作帶來了一定的影響。稿酬制度造成職業作家的產生，使文藝受到大眾閱讀喜好的影響，銷售量控制了文藝的走向，創作受到商業的制約，報社主編和作家首先考慮的不是小說的藝術技巧和價值，閱讀者的需求、喜好、興趣成了創作主體心目中的最主要標準。

## 參、市民讀者

海派文學的崛起和當時的市民階級成爲重要的社會力量與消費主體有相當大的關聯，而市民階級能夠成爲消費主體，教

---

<sup>16</sup> 同前註，頁 417。

育與經濟是兩個很重要的因素。李今《海派小說與現代都市文化》中提到：「從廣義上來說，市民指城市居民，上海近代史研究專家一般在社會學的意義上把市民群體的構成分為資本家、職員、產業工人、苦力四個層次。真正能夠成為實際的文化消費者恐怕只有前兩類和產業工人中的一小部分技術工人。」<sup>17</sup>；就教育層面而言，苦力是上海各階層中識字率最低的一個群體，無論是碼頭工人或是人力車夫，十之八九是文盲，上海的乞丐相當於小學或高小文化程度者至少有 16.8%，碼頭工人或是人力車夫文化程度之低下甚至不如乞丐。工人階層識字情形亦不佳，在當時上海產業工人的組成人口和苦力階級相似，很多是來自外地無法以耕種獲得溫飽的農民，文盲與半文盲佔了大多數，如忻平所述，「在二十世紀三十年代上海紡織工人中，一字不識的男工有 50-60%，女工有 80-90%，文盲率平均在 80% 以上。」<sup>18</sup>。

就經濟層面而言，「1929 年市社會局對 285700 名工人收入的調查，發現男工月均工資為 17.52 元，女工工資只有男工的 60%，童工只有 41%。而一般工人家庭的生活最低水平每年至少需 250 元左右，一個紗場工人工資只能養活一個半人，入不敷出是普遍情況。30 年代對上海灘 305 戶工人家庭生活情況調查，表明每戶均虧短 37.87 元。」<sup>19</sup>，工人即使識字但受制於經濟因素無法成為文化消費的主力。含有買辦、紳商、新舊資本家等等身分與職業類別的資本家，作為資金最雄厚、人數最多、教育程度最廣的一個上層階級，雖然引領著社會新潮流、價值觀與生活方式，但資本家畢竟只佔了總人口數中的極少比例，龐大的消費人口仍然集中在職員階層。

在二三〇年代現代商業的興起和都市發展的急遽轉變，尤其是分工的專門化與精細化，使得職員這一階層迅速壯大成為社會中堅，此一階層更主導了上海的文化消費狀況。據忻平《從上海發現歷史——現代化進程中的上海人及其生活 1927-1937》言：

<sup>17</sup> 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 月第一版），頁 295。

<sup>18</sup> 同註 1，頁 157-163。

<sup>19</sup> 同註 1，頁 155。

所謂職員，通常是指在社會科層制機構(如文化、政治、經濟機構)中從事非體力勞動的服務人員。工廠中上至廠長、工程師，下至辦公室的練習生都是職員，商店裡的經理、店員、學徒，政府機關中的公務員也都可歸入職員的行列中。從不同的角度出發，他們常常被稱為『白領階層』、『中產階級』、『中等社會』等。……其中，除依小部份分布於市政機關、警察機構中，主要分布於洋行、民族資本經濟組織與舊式商店之中。行政機構中職員僅 1-2 萬人，遠不足夠成職員的主體。舊式店員人數最多達 13-14 萬人，但文化程度低，現代性也差，相比之下，多達 10 萬人的外商企業職員與 5 萬左右的民族資本經濟組織中的職員成為上海職員的主流，可以說，正式由他們構建了上海職員的群體塑像。<sup>20</sup>

三〇年代上海職員的收入依行業、職別而拉開檔次。「英電公司高級職員月薪在 60-300 元，領班職員 50-120 元，連寫字間中聽電話者有 60-90 元，四行二局職員在百元以上，對照於二十年代上海市民五口之家的消費水平以月需 66 元為中等，30 元為中下檔次，職員們一般可維持中等水平的小康生活，也有餘裕從事文化活動與消費。」<sup>21</sup>。除經濟能力許可外，受過新式教育是職員階層的顯著特徵，職員們的學歷高低和經濟收入大致上成正比，高級職員一般多為大學畢業生，也有不少留學生，如浙江興業銀行總經理兼董事長李馥蓀與上海分經理陳朵雲均為留日學生；中下等職員多具有中小學文化程度，外商企業職員至少要通曉任職機構的母語；大型商場職員也要求受過現代教育，如「永安公司經營萬種以上商品，其中有 80% 都是洋貨，故其練習生最起碼也是高小畢業。」<sup>22</sup>。

這些職員擁有一份體面的職業，受過新式教育，與工人或苦力階層相比，有著較為富裕的經濟狀況，識字、生計上也不窘迫這兩個條件，使得他們成為當時文化消費的主力，他們西裝革履坐著小汽車看電影、上舞廳、遊公園，注重休閒娛樂、社交生活，以追求西方的摩登為生活方式，職員階層不僅僅成為小說家筆下的素材，身為報刊購買者與讀者，他們的消費模

---

<sup>20</sup> 同註 1，頁 126。

<sup>21</sup> 同註 1，頁 320。

<sup>22</sup> 同註 1，頁 127-128。

式、閱讀喜好，更主導了海派文學潮流的發展。

## 肆、作品內容與敘事模式

民國初年《新青年》作家群和鴛鴦蝴蝶派發生一場關於文學觀的論爭，探討文學的雅與俗、究竟是為追求人生抑或以遊戲消閑為宗旨；1932年時發生左翼和「自由人」、「第三種人」之爭，針對文學是否為政治服務展開爭辯。在海派文學中，以報刊為載體成就了海派文學的商業性，傳播媒體的存續與否掌握在銷售量，為人生或為政治等等因素在市場面前都顯得渺小，作品產生的最大動力肇因於商業競賣，縱有為理想非牟利而創辦報紙刊物的辦報文人，不可否認地或多或少帶有商業因素，職業作家們為獲取為數可觀的稿酬，作品必得符合市場需要、讀者的閱讀興趣，愈抓得住大眾心理的小說愈受歡迎，稿酬制度造成了小說創作的粗製濫造，如徐枕亞的《玉梨魂》出書兩年後的銷售量仍達兩萬冊以上，《玉梨魂》之後出現大量相似情節的跟隨者，形成一股創作風潮；人稱「小說工廠」的張資平亦復如此，其三角戀愛的小說廣受讀者青睞，此後出書不脫如此情節，後來也出現許多仿效者，此類小說雖偶有佳作，但多半不忍卒睹，甚而墮入色情小說之流。

商業化與通俗化相輔相成，成為影響文學風氣的主要因素之一，在此文學風氣籠罩之下，作品題材取自當時社會上最為風行的事件，內容跟著都會潮流、時代脈動轉變，不似過去自娛式、載道式的作品，此時更加著重於娛人的部分，以達到商業競賣的目的，如黑幕作家會以當時轟動社會的新聞、名人軼事做為題材寫就小說作品，以滿足大眾窺探的慾望；武俠小說的盛行主因之一乃源自於人們對於混亂政局的失望，期待英雄式的人物出現以改變現狀；蔚為大宗的言情小說則是因應傳統保守禮教的崩解，自由戀愛風氣逐漸成形，曠男怨女感情無處可洩，成為都會中情感慾望的抒發管道。強調時效性是其另一特色，報刊連載是隨寫隨刊的，在作品快速流動的同時形成小說創作的即時性，吳趼人短短十日《恨海》寫就付梓未曾刪改，與曹雪芹寫《紅樓夢》一書嘔心瀝血「批閱十載，增刪五次」成強烈對比。

書報業的興盛、商業消費文化形成，舊文體不敷使用，為適應社會變化的需求，改變了小說模式，進而創新文體。關於近代小說敘事模式的變化，第一位有系統和深入論述的是陳平原《中國小說敘事模式的轉變》<sup>23</sup>，其書將小說敘事模式分為敘事時間、敘事角度、敘事結構三個部分，今分述如下。

所謂「敘事時間」可分成講述時間與情節時間，在情節時間中最大的變化是倒敘法的使用，古代小說雖有使用倒敘法的例子，如《蔣興哥重會珍珠衫》，但大體上仍採用連貫敘述的方式；西方小說傳入中國之後，第一部使用倒敘法的是梁啟超《新中國未來記》，而運用較為成功的則是吳趸人《九命奇冤》；偵探小說是主要的使用者，爾後各類小說手法相互融合，言情小說亦引入倒敘法的使用。初始倒敘法的使用，作家們注重的是在故事情節上的倒敘，後漸轉而使用在人物心理上的倒敘，藉由人物思緒中的不同片斷加以疊印，創造出另一種美學效果。

「敘事角度」是由全知敘事、限制敘事、純客觀敘事漸次演變，中國小說盛行主因之一肇始於話本，為配合話本的使用功能，多運用全知敘事，借一個全知全能的說書人之口敘述故事，少有限制敘事；翻譯小說進入中國，作家從中吸取第一人稱限制敘事手法，從小說的謀篇佈局入手，以見聞錄或其變格自傳體與日記體、書信體的方式出現，見聞錄是指藉「我」的遊歷聞見引出他人故事，如完全使用第一人稱限制敘事的吳趸人《上海游驂錄》，敘述者不再講述「我」的遊歷，而講述自己的故事或感受；自傳體如周瘦鵑《此恨綿綿無絕期》、倪貽德《玄武湖之秋》；書信體如徐枕亞《雪鴻淚史》成為作家慣常選擇的文體，並且開始審視自我的內心，如葉靈鳳《女媧氏之遺孽》出現三個不同的「我」對同一件事情做出不同的評價，然而第一人稱限制敘事有其缺陷，非常容易陷入一個人囁囁獨語，無法與讀者產生共鳴。在過渡到第三人稱限制敘事的過程中，如張資平《沖積期化石》、《植樹節》採用全知敘事夾雜第三人稱限制敘事，不自覺地破壞了視角的統一，直至三十年代第三人稱限制敘事便成為了中國現代小說最主要的敘事角度。作家不

---

<sup>23</sup> 陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（北京：北京大學出版社，2003年7月），頁35-134。

做主觀評價、不分析人物的心理，只是冷靜地紀錄人物的言論、動作，純客觀敘事的真實性更大、可信度更高，留與讀者想像、思考的空間，如包天笑〈電話〉，但純客觀敘事在實際使用上卻是困難重重，視角極不容易通篇統一，常不自覺雜入其他敘事角度。

以「敘事結構」的分析技巧——情節、人物、背景(環境)來看中國小說，背景(環境)可分成社會環境、自然環境兩種，但中國重「神似」不重「形似」，不僅人物的服飾形貌少有描繪，亦多把背景(環境)描寫與人物結合，背景(環境)的著墨部分相對量少，比對於其他藝術範疇也是如此，如京劇中以人物開門的動作取代實體道具「門」的存在，或是繪畫藝術中「留白」的技巧。中國小說素以情節為重心，情節曲折離奇、佈局巧妙才能招攬讀者，後來小說結構的重心由情節轉移到人物身上，開始淡化情節，注重人物的心理描寫、發掘人物行為的動機，使用佛洛伊德心理分析探索人物心理曲折變化，最早使用此手法的如葉靈鳳〈姐嫁之夜〉、〈摩伽的試探〉等作品，最為著名的如施蟄存〈將軍底頭〉、〈石秀〉等作品；後更引進西方象徵主義、頹廢主義、新感覺主義，使用意識流、電影蒙太奇等寫作手法，至此小說手法如百花齊放、相競爭妍。

在小說體式方面，長篇章回體小說受到外國小說影響改回為章，如吳雙熱《冤孽鏡》，由於隨寫隨刊的特色，每章之間的銜接也不似傳統章回小說那般緊湊，另一方面也正因此隨寫隨刊的特性，促使作家自覺或不自覺地傾向使用短篇小說體式寫作，現代短篇小說以截取生活的橫切面、描寫一個時序的片斷作為書寫重點，打破以情節為中心的結構方式，如吳趸人〈查功課〉、穆時英〈夜總會裡的五個人〉。

小說受商業化影響，讀者自是衣食父母，而不得不迎合讀者的閱讀趣味，兼顧市場與藝術的作者不乏其人，大多數作家卻是趨時而至於媚俗，實是造成評論家們對海派文學不具好感的主因之一。綜歸而言，在西方小說的推波助瀾下，自覺其與傳統說書人的不同，以大異過去的小說敘事模式，顯現了小說書面化的傾向，呈現出與眾不同的都市文學風貌，正是海派文學不可抹滅的貢獻之一。



## 第二節 海派文學釋義

### 壹、名詞起源

「海派」一詞的意義初始源自於外來西方文化對傳統中國文化的反饋，西方文化進入中國並開始對中國發生影響進而發展出異於傳統的成果，此成果發端於繪畫界，流風所及於戲劇界而至文學界。

「海派」一詞最早是「海上畫派」的簡稱。上海自鴉片戰爭後開埠，西風漸入，一些窩居滬上、賣字鬻畫的畫師如趙之謙、任伯年、虛谷、吳昌碩、黃賓虹等人，受到新思潮的影響力思突破，對傳統中國畫開始大膽的改革，他們大多以賣畫為業，畫作供富賈巨商騷人墨客相互贈與，其畫風瀟灑放縱，在畫技上吸收了民間藝術和西洋繪畫藝術特點，破格創新，自成一家，畫面清新通俗，創作題材豐富以花鳥畫為最多其次是人物，也畫洋樓、風俗圖、摩登女郎等深受平民階層的歡迎。海派畫家的作品與傳統的山水人物花草蟲魚大相徑庭，因此被自視為正統的「院派畫家」貶為「海派」，因為在「院派畫家」眼中，上海只是缺少文化根基的「海限」、「海隅」，因而不屑一顧。

光緒年間，「滬上梨園甲天下」，上海的戲曲舞台與北京成南北犄角之勢，南派京劇逐漸脫離傳統京劇的羈絆，另闢蹊徑，先驅和代表人物是汪笑儂，感時憂國以改良京劇為己任，與其同時以潘月樵、夏月潤、夏月珊為首的名伶亦對京劇進行了改革，如實行劇場的對號入座、男女合演、創演新劇、搞機關布景、使用道具和燈光技術、把琴師擴展成樂隊等，形成北京重「聽」戲，上海重「看」戲的局面，稍後麒派創始人周信芳又對京劇的打擊樂與服飾進行了全面的革新，且製造將程式化為自然的真實隨意風格，這些舉措都被自我標榜為國粹的「京派」嗤之以鼻，於是「海派」一詞又被沿用到京劇界，產生了「海派京劇」一說。

蘇汶(杜衡)在與沈從文論爭時曾提到「海派」一詞始終是一個惡意的名詞。

「海派」這兩個字大概最流行於平劇界；平劇界中的海派與正統派之間的糾紛與是非曲直，我因為沒有明確的研究，不敢輕議，不過近來北方的戲也在漸漸講究起佈景和作工起來了，卻是一件事實；雖然這樣，「海派戲」卻始終是一個惡意的名詞。新文學界中的「海派文人」這個名詞，其惡意的程度，大概也不下於在平劇界中所流行的。牠的涵意方面極多，大概的講，是有著愛錢，商業化，以至於作品的低劣，人格的卑下這種意味。<sup>24</sup>

在畫壇、劇壇、文壇中被稱之為「海派」的創作者，其風格最大特色即在於創新、接受外來文化甚而顛覆傳統文化，這樣的做法自然遭到了傳統派的貶抑，「海派」絕不會是讚美之詞，由此潛在原因看來，發生京海論爭想也是可以預期的。

## 貳、京海論爭

北京、上海二地文風之異本就存在，明確點出其差異性甚至引發京海之爭則是肇因沈從文的一篇文章挑起的，從 1933 年冬季開始持續至 1934 年春天，餘緒蔓延至 1935 年仍未停歇。沈從文曾在上海待過兩三年，對上海文壇種種情形有相當了解，在〈窄而霉齋閑話〉<sup>25</sup>即提出了「京樣」、「海派」文學的問題，並說明自己的文學主張，認為應「為人生而文學」，反對「趣味主義」。他循著這個思路於 1933 年 10 月 18 日在《大公報·文藝》副刊發表了〈文學者的態度〉一文，藉家中經管廚房的大司務老景，引申出文學者的態度，老景明白自己份內應該明白的事情，盡他職務上應盡的責任，做事不偷懶不取巧，誠實的去做，作為文學家的態度也應當如此。但因過去「名士風度」的觀念與時代風氣的影響，使得從事文學者的心態有似票友與白相人，所作篇章多被遊戲心情所控制，如章克標先生在《文壇登龍術》中所列舉的，「這類人在上海寄生於書店、報

<sup>24</sup> 蘇汶：〈文人在上海〉《現代》第 4 卷第 2 期，（1932 年 12 月），頁 281。

<sup>25</sup> 沈從文：《沈從文全集》（太原：北岳文藝出版社，2002 年 12 月），頁 37。

館、官辦的雜誌，在北京則寄生於大學、中學，以及種種教育機構中」<sup>26</sup>，沈從文做這篇文章的本意原非針對哪一個地域的文人，文中未曾出現「京派」或「海派」的字樣，而是對於當時文人看待文學的輕忽態度有所不滿。

〈文學者的態度〉一經刊登引起蘇汶(杜衡)大力反彈，《現代》雜誌 1933 年 12 月號刊出蘇汶的文章〈文人在上海〉，全文無一字提及沈從文的那篇文章，但字字都在表現出對於沈從文其文的抗辯，認為沈從文貶抑上海文人，「居留在上海的文人，便時常被不居留在上海的文人帶著某種惡意的稱為『海派』」，「文人在上海，上海社會的支持生活的困難自然不得不影響到文人，於是在上海的文人，也像其他各種人一樣要錢，……生活的重壓自然是不能作為出賣靈魂的藉口的，無論在怎樣的情況下，我們還是不能對新書市場所要求低級趣味妥協、投降。」<sup>27</sup>，蘇汶指出批評上海文人的作家應考慮上海一地的社會環境、文人生存型態與北方的差異，雖然蘇汶抗議「海派」一詞是對所有居留在上海的文人的惡意相稱，但也不得不承認上海文人受金錢支配已深，創作帶有明顯的商業化色彩。

針對蘇汶的辯解，沈從文認為有解釋的必要，因而於 1934 年 1 月 10 日再度撰寫〈論「海派」〉一文，開宗明義表明贊同蘇汶的意見，認為加於上海作家的壓力有失公允，並為海派下了定義：「過去的『海派』與『禮拜六派』不能分開。那是一樣東西的兩種稱呼。『名士才情』與『商業競賣』相結合，便成立了吾人今日對於海派這個名詞的概念。」<sup>28</sup>，接著沈從文對這個概念做了更具體的詮釋：

且試為引申之：「投機取巧」，「見風轉舵」。如舊禮拜六派一位某先生，到近來也談哲學史，也自己說要左傾，這就是所謂海派。如邀集若干新斯文人，冒充風雅，名士相聚一堂，吟詩論文，或遠談希臘羅馬，或近談文士女人，行為與扶乩猜詩謎者相差一間，從官方拿到了點錢，則吃吃喝喝，辦什麼文藝會，招納子弟，哄騙讀者，思想淺薄可笑，伎倆下流

---

<sup>26</sup> 同前註，頁 46。

<sup>27</sup> 同註 24，頁 281。

<sup>28</sup> 同註 25，頁 54。

難言，也就是所謂海派。感情主義的左傾，勇如獅子，一看情形不對時，即刻自首投降，且指認裁害友人，邀功俸利，也就是所謂海派。因渴慕出名，在作品以外去利用種種方法招搖，或與小刊物互通聲氣，自作有利於己的消息，或每書一出，各處請人批評，或偷掠他人作品，作為自己文章，或借用小報，去製造旁人謠言，傳述撮取不實不信消息，凡此種種，也就是所謂海派。<sup>29</sup>

沈從文亦認為「海派」的歸納應該是文學風氣使然而非地域，在北方文壇也有類似海派習氣的文人，即使是身處上海的蘇汶、茅盾、葉紹鈞、魯迅等人也不會成為海派或被誤認成海派，故將海派習氣侷限在上海一隅、或概括上海文人不甚妥切。

沈從文〈論「海派」〉見報後，曹聚仁、徐懋庸、姚雪垠、祝秀俠、胡風、阿曇、魯迅、青農、蘆焚等人紛紛發表意見加入論戰。曹聚仁〈京派與海派〉率先使用「京派」來概括沈從文一方，曹聚仁以「裹著小腳，躲在深閨裡的小姐」、「穿高跟鞋的摩登女郎」來形容兩派，就京派、海派內涵加以闡述，「京派不妨說是古典的，海派也不妨說是浪漫的；京派如大家閨秀，海派則如摩登女郎。」，「海派冒充風雅，……京派則獨攬風雅」<sup>30</sup>，並認為向官方搖尾、媚於商業的行為其實兩派無以異也，不應當叫京派來掃蕩海派，而是兩派皆應破除陋習，謀求文藝的一條新路。

徐懋庸〈「商業競賣」與「名士才情」〉則將「名士才情」與「商業競賣」分歸二派特點。

「名士才情」與「商業競賣」其實是結合不起來的兩種東西。自來名士最鄙商人，商人最疏名士，因為名士重風雅而以商人為俗，商人重實利而以名士為狂。而且，名士常常假借官僚的勢力剝削商人，最為商人所憎。兩者根本是對立的。……文壇上倘真有「海派」與「京派」之別，那末我以為「商業競賣」是前者的特徵，「名士才情」卻是後者的特徵。<sup>31</sup>

<sup>29</sup> 同註 25，頁 55。

<sup>30</sup> 曹聚仁：〈京派與海派〉，上海《申報》第 4 張(15)〈自由談〉，1934 年 1 月 17 日。

<sup>31</sup> 徐懋庸：〈「商業競賣」與「名士才情」〉，上海《申報》第 5 張(17)〈自由談〉，

徐懋庸雖把「名士才情」、「商業競賣」分歸於兩派，但兩派在金錢觀上則與曹聚仁持相同觀點，認為兩派都臣服於金錢的魅力，只是商人的錢直接地用手段賺來，名士的錢則是從小老百姓手中出發，經過無數機關來到名士手中，與錢財無直接關聯，便顯得較為清高，且能夠據此來大罵商人。

曹聚仁〈續談「海派」〉說明了兩個重點，一是贊同魯迅〈上海文藝之一瞥〉的論點，海派作家的形象乃是才子加流氓；二是闡述京派、海派的分野，認為「知道不能掩飾了，所幸把尾巴拖出來，這是『海派』；扭扭捏捏，還想把外衣加長，把尾巴蓋住，這是『京派』。」<sup>32</sup>，不論哪派其根底無所差別，不過是遮掩的程度不同罷了。

青農〈誰是「海派」〉一文除認為沈從文有重京派輕海派的嫌疑、贊同徐懋庸「名士才情」、「商業競賣」各分屬於兩派的特點外，牽扯出另外一段枝蔓。

誰是「海派」？今天讓我來拆穿西洋鏡：偷了成名作家的作品冒名發表的人，是「海派」。以朋友的優秀作品聲稱借看而冒名發表以成名的人，是「海派」。自己已經成名而以未成名作家的作品用自己的「招牌」發表以騙錢的人，是「海派」。翻譯外國雜誌的文章以及整本作品不註明是譯作而發表的人，是「海派」。以廉價收買翻譯作品而用自己的「招牌」以求名利雙收的人，是「海派」。<sup>33</sup>

此段文字主要是諷刺何家槐剽竊徐轉蓬小說的事件，並詳述了當時上海文壇的種種不良風氣，將此類作家歸納為「海派」文人，可知在青農心中「海派」文人的定位，盡乎全然負面，如此文人在上海的非「海派」文人即可自清門戶，無須勞駕「京派」文人遠征。由於何家槐隸屬左聯作家，青農此文應是將左聯歸為「海派」文人之中。

阿曇〈論「賣文為活」〉中說出了京海論爭的癥結點之一，

---

1934年1月20日)。

<sup>32</sup> 曹聚仁：〈續談「海派」〉，上海《申報》第4張(15)〈自由談〉，1934年1月26日。

<sup>33</sup> 青農：〈誰是「海派」？〉，上海《申報》第4張(15)〈自由談〉，1934年1月29日。

自古文人向來自命清高不沾染銅臭味，「總計沈從文先生等對於海派文人的攻擊最大的罪狀就是『商業競爭』……目前人們卻正在拿著『寫文章吃飯』來攻擊人，而被擊的人，也面紅耳赤極狼狽之至的掩飾著」<sup>34</sup>，一旦賣文爲生便是惡俗，賣錢的文章總也不是好文章。青農舉出杜斯托也夫斯基的例子，其小說幾乎沒有一篇不是逼出來償債的，杜氏的文章仍舊是震鑠千古，該注意的應該是作家是不是爲了錢背叛了自己的主張和藝術的真實。

魯迅於 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。<sup>35</sup>；幾年後魯迅以樂廷石爲筆名寫就〈「京派」與「海派」〉、〈北人與南人〉兩篇文章。

所謂「京派」與「海派」，本不指作者的本籍而言，所指的乃是一群人所聚的地域……帝都多官，租界多商，所以文人之在京者近官，沒海者近商，近官者在使官得名，近商者在使商獲利，而自己也賴以糊口。要而言之，不過「京派」是官的幫閒，「海派」則是商的幫忙而已。但從官得食者其情狀隱，對外尚能傲然，從商得食者其情狀顯，到處難於掩飾，於是忘其所以者，遂據以有清濁之分。而官之鄙商，固亦中國舊習，就更使「海派」在「京派」的眼中跌落了。<sup>36</sup>

這兩篇文章爲京海二派下了一個定義，認爲兩派指涉的是文人匯集的地域而非籍貫，並說明「京派」瞧不起「海派」，實由來自從古至今輕商的習氣。

北人的鄙視南人，已經是一種傳統。……北人的優點是厚重，南人的優點是機靈。但厚重之弊也愚，機靈之弊也狡，所以某先生曾經指點出缺點道：「北方人士『飽食終日，無所用心』；南方人是『羣居終日，言不及義』。」……不過做文章的是南人多，北方卻受了影響，北京的報紙上，油嘴滑蛇，

<sup>34</sup> 阿曇：〈論「賣文爲活」〉，上海《申報》申報本埠增刊(1)〈自由談〉，1934年2月2日。

<sup>35</sup> 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184-186。

<sup>36</sup> 樂廷石：〈「京派」與「海派」〉，上海《申報》第5張(17)〈自由談〉，1934年2月3日。

吞吞吐吐，顧影自憐的文字不是比六七年前多了嗎？這倘和北方固有的「貧嘴」一結婚，產生出來的一定是一種不祥的新劣種。<sup>37</sup>

後又以地域因素來解釋京海之爭、二地性格差異及缺點，認為

北京的作家受了南方作家的不良習氣影響，不復昔時之優點，盼二者能夠捨其缺點而合流。

青農延續前文〈誰是「海派」〉之立論，擴展了海派文人的範圍，「以別的作家的作品搜集剪貼編成什麼小說選集詩歌選集等書出版以騙錢的人，是『海派』。看了外國電影或外國小說以後偷竊原意改換面地寫小說以作自己的創作的人，是『海派』。」<sup>38</sup>；反對阿曇〈論「賣文為活」〉其中所述，認為不能一竿子打翻一船人將所有賣文為活的人收於海派之列，做出更加嚴格的規範，「這一羣『海派』文人他們只因『商業競賣』而連人格與稿子一起出賣，這與『賣文為活』的人完全不同」<sup>39</sup>，這類的海派文人存在於各個文學團體內，社會應該共同給予道德的制裁。

蘆焚總結了從沈從文以來關於海派的論述，認為京海兩派比較不過是湊湊熱鬧而已，「在中國的歷史上似乎沒有『商業競爭』，大大小小的文人，有的只是『名士才情』……『京派』和『海派』依舊不過概念上的存在，認真區別很難辦到。」<sup>40</sup>，海論戰至此已逐漸尾聲，最後沈從文出來做了一個總結，詳細說明「海派」的定義。

我所說的「名士才情」，是《儒林外史》上那一類鬥方名士的才情，我所說的「商業競賣」，是上海地方推銷XXX一類不正當商業的競賣：正為的是「裝模作樣的名士才情」與「不正當的商業競賣」兩種勢力相結合，這些人才儼然地能夠活

<sup>37</sup> 樂廷石：〈北人與南人〉，上海《申報》第5張(19)〈自由談〉，1934年2月4日。

<sup>38</sup> 青農：〈「商業競賣」的文人〉，上海《申報》申報本埠增刊(1)〈自由談〉，1934年2月5日。

<sup>39</sup> 同前註。

<sup>40</sup> 蘆焚：〈京派與海派〉，北京《大公報》，第3張第12版〈文藝副刊〉，1934年2月10日。

下去，且勢力日益擴張。<sup>41</sup>

沈從文初始作文目的是為陳述己身文學觀，針貶當時文人輕浮的文學態度，當提及這樣一群作家時，是包含了南方與北方兩地而言的，卻無心插柳引發一場京海論戰。左翼作家群也曾發表若干關於海派的文章，如胡風〈「京派」看不到的世界〉<sup>42</sup>內容主要評論彭島《蜈蚣船》一書。京海派的定義於沈從文眼中是名士才情與商業競賣，曹聚仁眼中是大家閨秀與摩登女郎，盧焚則是時代現象；海派的起源於蘇汶眼中是起於為生活需求所致；稍後魯迅以地域現象作一總括，左翼則有更多對於京派批評海派這一作為的不滿，種種爭辯於沈從文〈關於海派〉此文一出，之後海派論述多已不再以京海之間為主要論述目標，參雜了其他議題，如「反差不多」的問題，海論戰至此可算是告一段落了。

### 參、海派文學範疇

對於「海派」，每位學者都有其不同的見解及立論根據，被公認是海派大家的作家施蛰存，卻不承認自己是海派的一份子，正如同包天笑也不承認自己是鴛鴦蝴蝶派的一員；黃修己《中國現代文學發展史》中亦言「因為這場論爭，沈從文曾被認為是京派作家的中堅。實際上當時並不存在作為文學流派的京派或海派。」<sup>43</sup>；畫家程十髮甚至認為「海派無派」，認為「『海派』不是一個流派，上海畫家之間追求的不是趨同性，而是差異性，『海派』的『海』是五湖四海的海，不是七海的海。上海本地的畫家地區性也很強，但畫得好的少。後來各個地方的畫家都來上海競技，地區性就打破了，所以海派應該說是一個時代有某種共同特點的藝術流派。」<sup>44</sup>。

派別的概念最早是由日本文壇流傳過來的，用以概括某些相近文風、文學主張或自發性結社的文人團體，「文學流派是指

<sup>41</sup> 同註 25，頁 60。

<sup>42</sup> 胡風：〈「京派」看不到的世界〉《文學》第 4 卷第 5 號，(1935 年 5 月)，頁 780-786。

<sup>43</sup> 黃修己：《中國現代文學發展史》(北京：中國青年出版社，2005 年 2 月 28 刷)，頁 414。

<sup>44</sup> 惠藍：〈海派無派—程十髮訪談〉，《美術觀察》第二期(2003 年 2 月)，頁 28。



一定歷史時期內，由思想傾向、藝術傾向、文學見解、創作風格接近或相似的作家自覺或不自覺結合而成的文學派別。」<sup>45</sup>。流派的形成大致可分為兩種，一是自覺地以社團或宣言等有形物事作為連結，在文學風格上力求統一，作品顯示相似的創作特色，文學社團多半出現在政治箝制較為放鬆的年代，而現代的文學社團主要是以出版物為中心，並非以核心人物為中心進行運作；另一種則是作家不自覺地認同或仿效那些自己認可的創作風格或文學主張，形成彼此趨近的共同文學風氣，雖然可能沒有以社團形式呈現，但有的作者在當時就自覺地結成了文學流派，有的則被同時代或以後時代的研究者歸納並命名為某個文學流派，鴛鴦蝴蝶派和海派顯然屬於後者，有些被點名歸為海派的作家本身不承認自己隸屬於海派，後世研究者卻已依據其文學風格、創作主張等將其劃分為同一流派，與其說是一個派別，更可以說海派是發生在上海當時的文學現象。

鄧瓊《文壇漩流——沈從文與「京海之爭」》<sup>46</sup>一書整理了關於海派範疇的四種主要看法：(一)和左翼有關。堅持沈從文所提出的「海派」作家乃指左翼文學陣營者，以學者曠新年最力，胡適於其自傳中亦曾提及「海派主要指左聯」之語；(二)和左翼無關和商業有關。一些研究者將左翼文學排除在沈從文所談的「海派」之外，而傾向於將「海派」視為文學與商業結合及造成的不良影響或某種不健康的文壇風氣，如嚴家炎、許道明、楊義、凌宇、周蔥秀、李天綱等學者便持此一觀點；(三)特重其都市化、現代性：如王保生、吳福輝等學者認為海派借鑒西方的現代意識與手法，表現現代都市人騷動迷惘的心靈，作為一個文學流派在中國現代文學史上仍有其積極意義；(四)大雜燴：出於論述方便與概括全面的需要，也有學者乾脆避開沈從文在「京海之爭」中「海派」的原始涵義，只從後來人們關於三四十年代的「上海文學」的理解出發，將「海派」描述為有新鴛鴦蝴蝶派、革命文學、新感覺派、新都市言情小說共同組成的大雜燴。

<sup>45</sup> 劉安海、孫文憲主編《文學理論》(武漢，華中師範大學出版社，2004年10月)，頁234。

<sup>46</sup> 鄧瓊：《文壇漩流——沈從文與「京海之爭」》(天津，天津市社會科學研究院出版社，2000年9月)，頁68-71。

海派沒有嚴密的組織章程、社團結構，擴散性極強，「是以特定文化為依託的歷史現象」<sup>47</sup>，狹義地海派小說家單指二三十年代專擅都市敘事的新感覺派作者群，廣義地說海派小說家從民國初年滬上的鴛鴦蝴蝶派(禮拜六派)作者群；「三角戀愛」作家張資平；唯美派邵洵美、章克標、滕固等人；葉靈鳳、杜衡、新感覺派施蛰存、劉呐鷗、穆時英等人；四十年代上海市民作家予且、蘇青、張愛玲、施濟美、譚惟翰等人；活躍於四十年代的曾今可、黑嬰、禾金、丁諦、黃震遐、徐訏、無名氏、東方蠨蛸等人；乃至八〇年代小說家王安憶亦被稱作海派傳人，不同名目的若干作家群都概括於海派之內，可見海派小說範疇之廣，可說是族繁不及備載。

海派小說的發端上可溯及清代狹邪小說，發展時期可分為三階段，民國初年鴛鴦蝴蝶派中的言情小說、二三十年代的新感覺派和四十年代的市民作家等人。最早被稱之為「海派小說」者有兩種說法：若以文學載體而言，是 1892 年韓邦慶的《海上花列傳》。當時上海的白話章回小說將題材轉入描繪上海的社會，尤其是妓女題材上，這類小說被魯迅稱為「狹邪小說」，《海上花列傳》則是狹邪小說的代表作之一，此書是最早刊登在報刊此一載體上流傳散佈的小說，載於由韓邦慶創辦的小說刊物《海上奇書》上，「惜彼時小說風氣未盡開，購閱者鮮，又以出版屢屢衍期，尤不為閱者所喜，銷路平平，實由於此。」<sup>48</sup>，雖作為海派小說的起源，但因當時小說風氣未開，購買閱讀者鮮少，加之晚清小說重教誨，許多小說刊物出版幾期之後便宣告停刊，是故《海上花列傳》未如預期中轟動。若以創作目的而言，是 1906 年吳趸人的《恨海》。這是第一本自覺寫情的小說，作者在自序中寫到：

要知俗人說的情，單知道兒女私情是情；我說那與生俱來的情，是說先天種在心裡，將來長大，沒有一處用不著這個「情」字，但看他如何施展罷了。對於君國施展起來便是忠，對於父母施展起來便是孝，對於子女施展起來便是慈，對於朋友

<sup>47</sup> 楊義：「中國現代文學流派」《楊義文存》（北京：人民出版社，2004 年 2 月）第四卷，頁 502。

<sup>48</sup> 陳伯海、袁進主編：《上海近代文學史》（上海，上海人民出版社，1993 年 2 月），頁 235。

施展起來便是義。可見忠孝大節，無不是從情字生出來的。至於那兒女之情，只可叫做痴。更有那不必用情，不應用情，他卻浪用其情的，那個只可叫做魔。」<sup>49</sup>

《恨海》與鴛鴦蝴蝶派的關係仍存在著爭議，如學者趙孝萱便認為《恨海》是無情的寫情小說，在對待情與理的方式上與鴛鴦蝴蝶派相去甚遠；但《恨海》無可否認是晚清第一部理直氣壯地為「寫情小說」正名的小說。

海派文學範疇的不確定，沒有一條斬釘截鐵的分界線，作家群各自或多或少地受到不同的文學主張與創作傾向的影響，其定義歷來亦眾說紛紜，今根據其特質將其定義概括整理如下：

### 一、商業指導寫作

海派小說崛起有很大的成分是因為商業因素，報刊雜誌興起帶動了小說刊載之風，稿酬制度使得職業作家成為可能，縱有許多為藝術、為人生的作家，仍不免得兼顧商業考量、讀者需求與市場走向。對有名氣的職業作家來說豐厚稿酬是主要考量之一；當然也有為數不少的業餘作者並不是以賺取稿費為目的，或為滿足自己創作發表的欲望，或為追求名氣，不可否認地都是其中的重要因素，舉如《禮拜六》雖訂有完善的稿酬制度，但許多投稿者對於贈送《禮拜六》一本，象徵地代替稿酬，亦可欣然接受，這樣的例子也是有的。

上海當時的政局紛擾，有些作家認為文學應該為政治服務，海派作家則極力避免與政治有所掛鉤，除了像清末的譴責小說潮這樣的政治抨擊和抗日時的國難小說的愛國潮外，它們既與時潮保持以間接的關聯，又往往為創作者的生活積累和讀者們的閱讀興趣所左右，後出現「第三種人」、「自由人」的論爭，雖有劉呐鷗、穆時英因遭人懷疑是間諜而被槍殺於街頭，這並不影響海派大部分作家為市場而藝術的傾向，且劉穆兩人寫作的小說亦不大留意社會政治、經濟型態方面，更感興趣的是上海形形色色的日常現象與世態人情。

### 二、內容以言情為主

<sup>49</sup> 吳趸人：《恨海》（南昌，豫章出版社，1981年2月），頁5。

自海派小說發端始，內容便以男女悅戀為主，民初小說家許廬父更將此類小說分為言情、哀情、苦情、豔情、慘情……等九類，寫情小說的興起，已是不容漠視的事實，直至後來純然才子佳人的言情小說逐漸式微，以言情為主軸之外亦增添武俠、社會、戰爭……等等元素，溶匯各品類小說為一爐，如對日抗戰開始，留在上海的作家群結合了言情與抗戰時事背景，或寫抗戰中詭譎多變的情勢變化，或寫戰爭中的小兒女故事，內容增添了戰爭情節。此類文字固然激發人民抗戰熱血，而其內容重點之一仍是演繹男女感情。其時亦有不少作家揮舞著如椽大筆紀錄上海，如茅盾運用現實主義手法為上海寫下了許多膾炙人口的小說，如《子夜》，常被稱之為真正的現代都市小說，如實呈現上海紙醉金迷的一面，但其內容並非以男女相悅愛戀為主，除寫作技巧外，這是茅盾一直無法被歸類為海派主要因由。此亦正是一項反映海派小說內容的最大反證。

### 三、使用西方敘事技巧

晚清末年西方思潮漸入，鴛鴦蝴蝶派作家即使使用文言或駢文創作，高舉道德大纛，仍不妨礙其自覺或不自覺地運用西方敘事技巧來創作，如吳趸人《恨海》使用心理獨白；徐枕亞模仿大仲馬《茶花女》以日記體創作《玉梨魂》。滕固、葉靈鳳使用現代主義手法創作關於都市的文學，至新感覺派諸位作家更是強調敘事技巧的運用，大量使用佛洛伊德精神分析、意識流、蒙太奇等手法，追新獵奇創造更多運用新穎技巧的小說，呈現成熟的都市生活。三、四十年代的海派作家群西方敘事技巧運用更是嫻熟，徐訏、無名氏以浪漫主義、現代主義創作，小說中蘊含哲理，無不增添著作品的可讀性。

### 四、以上海為主要生活場域

由於上海的特殊地位，清代的荒涼小漁村發展成為晚清最重要的對外港口，作為租界這樣的一個通商口岸，面對大量的移入人口，其包容性相較於其他城市要來得大，謀生的機會也比其他鄰近的城市多出許多，尤其出版業發達吸引大量文人才子，人文薈萃冠絕一時，他們活動範圍與描寫場域多以上海為主，即使作家群本籍幾乎都不是上海人，作家群在上海生活，

其筆下文章多與上海有著關聯性，多以上海城市風貌人情作為主要描寫對象，也由於如此兼容並蓄的城市風格，女性意識興起、女性地位提昇，較諸其他城市男女關係相對自由，如在家鄉不受家長祝福的情侶也多視上海為私奔聖地，這樣的風氣實提供了海派小說演繹、發揮、想像的空間。

其中比較特殊的情形是作家張恨水，在文學史上張氏多被歸類為鴛鴦蝴蝶派，但此一分屬一直為大家所關注，雖然張恨水與鴛鴦蝴蝶派作家關係密切，連作家本人也承認其鴛鴦派血統。

雖然我沒有正式做過禮拜六派的文章，也沒有趕上那個集團。可是後來人家說我是禮拜六派文人，也並不算十分冤枉。因為我沒有開始寫作，我已造成了這樣一個胚子。<sup>50</sup>

其實到了我拿小說賣錢的時候，已是民國八九年，禮拜六派，也以「五四」文化運動的巨浪而吞沒了。我就算是禮拜六派，也不再是再傳的孟子，而是三四傳的荀子了。二十年來，對我開玩笑的人，總以鴛鴦蝴蝶派或禮拜六派的帽子給我戴上，我真是受之有愧。我絕不像進步的話劇家，對文明戲三字那樣深惡痛絕。<sup>51</sup>

張恨水不新也不舊、既通俗也雅正，從不參加任何壁壘分明的文學社團或流派，不參加任何形式的文學論爭，更未在任何流派的刊物上發表過文章，他的作品都是在報紙上刊登，因此范伯群認為「對張恨水的研究都將張恨水算不算是『鴛鴦蝴蝶派』列為重大議題之一」<sup>52</sup>。張恨水成名於北京，因盛名而受邀至滬，從《啼笑因緣》後才開始在上海發表作品；其筆下出現最多的城市是北京，其次是南京，除了《平滬通車》中，火車的終點站在上海，結局時寫到上海的部分面貌，並未有任何作品以上海作為小說主要場景，若以作家活動以及作品場景為上海的概念來定義張恨水，顯然他無法被歸類於海派文學之列。雖然其他鴛鴦蝴蝶派小說也非只寫上海，如李涵秋《廣陵

<sup>50</sup> 張恨水：《寫作生涯回憶錄》（北京：人民文學出版社，1982年6月），頁9。

<sup>51</sup> 同前註，頁89。

<sup>52</sup> 范伯群：《民國通俗小說——鴛鴦蝴蝶派》（台北：國文天地雜誌社，1990年3月），頁217-240。

潮》寫的是揚洲，葉小鳳《如此京華》寫的是北京等等，畢竟仍是少數，多半海派文學作家活躍於上海、描寫場域主要是以上海為主。

承上所言，海派並不是嚴格意義上的流派，「它是一種租界文學，或洋場文學，是以特定的地域文化為依託的歷史文化現象。」<sup>53</sup>，兼以文學思潮或派別實難給予一斬釘截鐵地劃分與界線，若以正言若反的方式言說——刪除不符合、留下足以顯現符合其特質成分的為範疇，其間借鑑使用西方現代主義技巧、創作關於上海的言情作品販售流行、以迎合洋場社會的讀者趣味和都市文學的商品經銷，應是海派文學的基本風貌。



---

<sup>53</sup> 同註 49，頁 502。。