

1

海 上 传 奇
不 奇

HAISHANGCHUANQIBUQI

在秘密还没有公开时，从文学中显露出来的上海，看上去不是一个能躲避其精神惶恐的世界。但在这本书里，我想讨论一些特殊的人，他们有意或无意地实现了这个目的。1832年，上海第一次发现西方的文明与傲慢（见本章附注）。从那时起，上海既被认为发展着中国现代化可能有的希望（罗兹·墨菲），同时也通常被指责为道德最堕落的地方。在文学中尤其困扰着对后一种情形的忧虑。二十世纪二十年代之后的左翼文学一直攻击这个城市现实的失败，并鼓励人们斗争。充满自由主义理念的作家大多逃离这个城市，并遥远地表示蔑视。而附骥官方意识形态的文学则洋溢着没有人相信的为个人意志力赞美与辩解的热情。自由主义可以看作一种出路，小说的政治用意可以看作是所能寻找到的上海的另一精神出路。一个共同点是，所有的寻找都基于对上海现状的强烈不安。现实主义、浪漫主义、唯美主义、象征主义甚至民族主义文艺的鼓吹者中，没有人认为上海可以以现有的平庸方式存在下去。他们中的大多数则并不考虑一个市民迁就或者抵抗生活与欲望要求的琐屑状况，而更关心讽刺上海那种道德腐烂的情形以及探索如何蜕化与演变。左翼在这方面设置了最令人神往的前景。

本书中讨论的这些文人除了偶尔几个不重要的例外都拒绝使文学向个人的抑或是社会的理想主义敞开，而且拒不承认精神的支配地位。从张南庄——他在滑稽地模仿了人类的庄严行为后便一无所事——一直到张爱玲的作品，都强悍地维系着人与生活之间的平庸关系，而不是人与精神之间的崇高关系。中间经历了有代表性的文人，如臭名昭著的性爱

至上论者张资平，鸳鸯蝴蝶派文人张恨水以及热衷于新感觉主义的少年天才穆时英，他们只不过把这种关系进行了变形处理。那些缺乏精神照耀的人物在《金锁记》（张爱玲，1943年）的一个著名场景中被这样描述下来：“停一会，又上去了。一级一级，走进没有光的所在。”这种彻底的拒绝的结果，便是人平衡生活的不安定状况，使它更利己地延续下去的愿望，取代了人改变生活环境及自身堕落的努力。依赖于此，他们有效地消除了人的现实惶恐。正是这种惶恐促使人们渴望从精神上拯救这个世界。

绘画与戏剧界的“海派”的称呼，在移用到这些文人身上时便成了一个更多带有贬意的词语。但没有更确切的称谓可以用来概括这些不关心精神的作家。

1. 海派的活力

精英知识界与民间文人

“海派”文学的涌现，从根本上说出于一种虚幻的勇气：希望在文学内部发展一种与远离现实处境的理性幻想相对的力量。从传统儒道理想的继承者一直到后来的京派田园主义文人，都把这种幻想神圣化了。但1917年的文学革命赋予小说庄严意义之前，这个命名除了大致用以抗拒令人厌倦的士

大夫情趣，也表示讽刺某种程度的商业习气。因此它有可能源于民间文人有欠高雅的写作方式。

一些学者试图为其寻找高贵的精神源头。在徐光启（1562—1633年）闪烁着实用主义光芒的一生里具有近代化性质的证据发现了，但缺乏进一步说明徐在上海史上的影响力与感召力的绝对把握。而且与徐同时代的文化科技人员同样出现在另外省区中。事实上，直到19世纪中期，上海的公共意识形态并未表现出异乎寻常的发展特征，去支持违背儒道传统的文化形式。但民间却产生了另一种文学，它既不像儒家那样具有古老的社会道德的正义感，也不强调如何巧妙地保全自我精神。

上海是在它作为民族屈辱的符号的岁月里崛起的。由于帝国资本的刺激，上海看上去脱离了中国社会的旧有轨道，奇迹般地发展了近一个世纪。不过这个神话世界的形成也经历了无数的痛苦。对知识界来说，传统的既得利益者时刻都处于被甩脱它的发展进程的危机之中，而激进者则充满了不被理解的忧伤。王韞（1807—1897年）的一生遭际，典型地困扰着近代精英分子回应现代化探索时所感受到的巨大不安。他从翻译西书求西学开始，“由才气横溢的封建士子一变为洋务秀才，再变为因向太平天国上书献策而遭清廷追捕的‘长毛状元’，终变为因怀才不遇、放言狂行而名闻上海的狂人名士”。

但激进派的痛苦、紧张及其作为精神性动力的民族危机意识并非“海派”发展出来的特点。任何文化的保守与折衷主义或激烈的精神冒险后来都不大可能为公认的那些海派文

人所接受。认为王韬或者龚自珍——那个时代众多狂放天才里最出名的一个，确立了海派的开放品格并不令人疑虑，然而，就他们具有精神向往的特征而言，一个极端保守分子也可能同样地捍卫他的精神信仰，而后来的海派文人则无情地拒绝了精神庇护；因而他们无法涵盖这一派文人发展的心路。

造成这一局面的症结在于，二三十年代来自北京的批评已将“海派”的含义固定下来了。本书将在下一节里讨论京海论争的过程。它的结果是，“海派”被压缩成一个用于描述上海装模作样与精明自私风格的令人不快的语汇，而表现其他文人严肃贡献和先锋精神的特征从此完全流失了。

虽然这种简单的定性有很大的缺陷，但它有益于将上海原先的文化缠绕状态整理清楚。上海的精神探索型文化与非精神的消费文化一向互激互荡，此生彼长。排除龚自珍的改良主义文学、鲁迅的启蒙主义文学，而将孙家振热衷于放纵生活的观念、张爱玲的市民主义感情凸显出来，将损害我们对上海的整体理解，但由此可以看到一个普通人的上海。

从这种狭隘的意义出发 现在普遍地把孙家振的《海上繁华梦》视为“海派”近现代发展的轻佻的源头。不过，鉴于其缺乏观念的启示力，我们也许更应重视光绪五年（1879年）问世的张南庄的《何典》，一部土生土长的奇书，其中隐含了大体上未受流行教育干扰的上海乡俗的智慧。正是它的某种齷齪感使我们无从怀疑它的真实性，而抛弃所谓“伟大意识”的严厉作法也能获得当代的同情。《何典》与后来海派注意力的相似之处在于，它嘲笑了文学向上的精神性要求，并以向下的冷漠的生理性趣味取而代之。因此，它还消除了有可能导

向某种精神满足形式的性欲的力量。

张南庄更多申明了他对于无论是传统、现代还是未来文学中总是受到崇拜的神圣写作的蔑视，即使他的破坏力缺乏有效的连续性。“海派”同样表达了对于所有要求文学严肃起来的主张的反感。但海派的繁荣并不是以更深刻地继承《何典》的方式达到的。《何典》也远非一部能够激发他人摹仿欲望的作品。小说内部的无深度的对抗使得它的讽喻欠缺传统上愤世嫉俗的力量。海派是在一种民众的，而不是精英分子的趣味上接近了《何典》，例如后者对浅薄与滑稽场面的嗜好正是促发鸳鸯蝴蝶派文学狂热的因素之一。

商化与现代质

由《何典》开始的消解精神的尝试已有意识地表现出了轻辱中国“土”文化的现代性意向，并日益发展出回避崇高性质的奇特写作。但关于海派文学特征的看法一贯见仁见智，下面是两种有影响的观点。

1933年，鲁迅在京海正面冲突之外为海派预设了“商化”的背景——同时也针砭“京派”的“官化”背景。虽然20世纪最初的岁月里，很少有人能意识到文学应向普遍与诚挚的人性方向发展，但到二十年代，“商化”倾向已深深刺激了艺术至上论者。鸳鸯蝴蝶派，海派规模最大的流派，终于因被认为是商业机制运作下产生的向市民主义趣味屈服的文学而遭到抨击。茅盾认为他们“思想上的一个最大错误就是游戏的消遣的金钱主义的文学观。”（1922年）

但这种流派的活力为最初的批判者所未预料到，鸳鸯蝴

蝶派一直比新文学更能激发市民的热情。一个有趣的例子是，三十年代初，上海书店的广告几乎习惯性地把张恨水的书目置于比鲁迅与巴金的著作更醒目的位置。市民的支持以及一向有利可图，使这个在理论上一败涂地的流派很少反省趣味主义有何不妥之处。

另一种观点认为海派应具有“现代质”的内涵。也许有价值的观点不可避免地会引起争议，它断然将鸳鸯派排斥在海派之外，“所谓海派文学，第一，它应当最多地转运新的外来的文化。第二，迎合读书市场，是现代商业文化的产物。第三，它是站在现代都市工业文明的立场上来看待中国的现实与文化的。第四，所以，它是新文学，而非充满遗老遗少气味的旧文学。这四个方面结合在一起，就是海派的现代质。”（天福辉，《在都市漩涡中的海派小说》）鸳鸯派显然匮乏这种“现代质”的含义。

海派的“商化”倾向确实严重。不过，尽管我不想枯燥地涉及上海的出版业及其庞大的读者群如何形成，但利润的目的无论如何早在明朝末年中国第一次通俗浪潮中已被强调为写作的首要目的。当时，上海在整个中国文化业中还无足轻重。由于利润及读者的推动，鸳鸯派与四十年代市民主义都市文学的运作机制能够以超乎文学理想的形式在任何一个地方建立起来，情形正如当代表明的；而非海派独擅其长。

因不合“现代质”的概念而拒斥鸳鸯派七八十位有名的文人，不仅使海派阵营损失惨重，还割离了海派的历史。鸳鸯派的垄断市民文化市场引起北京的厌恶，才在后者的评论里出现了“海派”的讽刺性称谓。为了将向现代文体靠拢的

张资平之后的文人与鸳鸯文人区别开来，沈从文又发明了“新海派”一词，以表明海派的恶习正在变本加厉地演化。

虽然新感觉派与张爱玲已企及了一种主动的与内省的现代品质，但新感觉派的首创者刘呐鸥从一开始就试图消除对日本同类实验的依赖，而不是更多地“转运”。张爱玲是在她罕见的生活直觉的支持下接近弗洛伊德主义的，因为这种特征在她看来还不能理解精神学理论的少年创作中已流露出来。另外，工业化都市品质不是仅仅出现于上海的孤独的品质，四十年代，西南联大燕卜逊教授的学生也创造了中国现代主义的真正成熟的形式，有人甚至挑战性地把他们的领袖穆旦视为 20 世纪中国最伟大的现代派诗人。

当然 设想从所有的传统趣味主义者、性爱的鼓吹者、热衷于精细地分解人类感觉的实验小说家、以及迷恋庸常生活细节的女性写作者公认的海派作品里谋求一种共性也许是不可想象的。无论怎样的看法都将被迫保留一些例外的情形。认为拒绝了鸳鸯派的海派将显现出都市化写作倾向的看法也要面临困难，比如它对施蛰存的《上元灯》无可奈何。就我这本小书的立场而论，试图在与精神性叙事的不协调的对立中，发现海派存在与发展的基础与激情，也将保留一些例外。

隐私与活力

从 20 世纪最初几年开始，鸳鸯派便处于一系列为人忽视的变化中。这些变化缓慢地将海派与作为其精神源头的晚清小说隔离开来。为了使悲剧更富有实感，徐枕亚无意中创造了中国第一部日记体长篇小说《雪鸿泪史》。《广陵潮》（李涵秋

著 经历了漫长的写作过程，在此期间爆发的政治事件被作者机智地编织进他自叙性的爱情故事中去。随后程小青把惊险的侦探故事当作生活中真实遭遇过的灾难来写。他们看上去有预谋地强调了小说的事实性。在此之后，张恨水的《金粉世家》虚构一个高高在上然而腐败不堪的总理府时，以前所未有的勇气向小说移植当时一些风云际会的政客名流的秘闻。有些小说家直截了当地否认小说的虚构性质，“余耆是书，意别有在，脑筋中实并未有小说二字，深愿阅者勿乃小说眼光误余之书，使乃小说视此书，则余仅为无聊可怜随波逐流之小说家，则余能不掷笔长声，推心痛哭”（徐枕亚，1915年）。

作家迫不及待地发誓自己所写的是真人真事。他们的目的当然在于承诺一种可以信任的风格。尽管其承诺很可能一文不值，而即使最不成熟的读者也可能对接二连三的誓言产生怀疑，但并不会有人去认真追究作者的不诚实。因为融入纪实成份对那些刚刚培育出小说欣赏力的人更有刺激力。继徐枕亚的信誓旦旦后，无数漏洞百出的小说在类似的保证下风行一时。然而，广泛地接受小说更应是一种虚构的观念也并未改变人们的纪实性的兴趣。徐卓呆很快开始讽刺一些缺少虚构能力的文人（见《小说材料批发所》）但没有人放弃这样的写作与阅读偏好。时常假托个人身世不幸的哀情小说热衰歇之后，文体最自由与荒唐的武侠小说也乞助于历史的野逸传闻直至正史的资料作为其可信性的凭证。海派读者与作者洋溢着这股在虚构与纪实间设置暧昧不清的联系的热情，一直延续到四十年代末其消亡之前。当人们追问苏青《结婚十年》的悲剧是否属实时，她无疑会为小说从真实情爱经历

与遐想的混合中产生的奇异效果感到兴奋，这部小说在三年内连版了 18 次。与张恨水同时走红的张资平的小说甚至从不隐瞒个人的性体验与成长中随波逐流的愿望。另一个有名作家徐訏强大的诱惑力产生于他自恋式的叙述。

另外一些作家与另外一些作品对这种事实性特征的偏好，进行了秘密的转换。张爱玲的小说，有时是通过人物闲聊他人隐私的方法揭示出来。新感觉主义的一些年轻作家则从窥视这个腐败世界，以及被忠义价值掩盖起来的历史事件的行为中体现了这一兴趣。当代的王安忆的小说往往矛盾地包含着对个人生活经验倾心的陶醉与冷漠的厌恶。

这究竟意味着什么？在一则有趣的札记中，王安忆回忆她读到一部二十年代出现的黑幕小说《歇浦潮》时的震撼与喜悦。张爱玲曾认为它与《醒世姻缘传》一样影响了自己。这篇小说实际上以一种极端的方式暴露了她们作品中移用事实或者使作品隐含事实性效果的兴趣所在。朱瘦菊的这部小说描写了一个并不使他忧虑，但极度促狭、阴暗与自私的世界。“纵目社会 在黑幕高涨 商界则讥诈万端 女界则怪态百出，政界则蝇营蚁附，军界则虎噬狼吞。”小说一直在令新文学愤恨的炫耀社会秘事的语调中行文。作为鸳蝴派不计其数的相似作品中出色的一部，它突出表明了对除丑闻与隐私之外的一切不感兴趣的一种写作方式。它甚至从未试图解释导致堕落的原因。从内在形式上看，张爱玲与王安忆（指她的《长恨歌》，1995 年）只定将朱瘦菊的社会秘闻的揭露转化为对其人物阴暗、琐碎而缺乏庄严意义的行为与心理的揭露。

这样，上面所提及的作家至少已出现三条途径来满足这

个城市读者以及他们自己的探听隐秘事件的爱好。一是像李涵秋、张恨水及朱瘦菊那样的小说中广泛地移入国家、社会、民族的黑暗或鲜为人知的事件。苏青则代表了展示作者本人隐私的成功。与郁达夫的自传小说的区别在于，她并不表达任何高尚的向往，或痛责自己的懦弱；郁达夫则在自怨自艾的情绪里渴望重建健康的、富有尊严的人性意识。最后一种揭示人物隐私的方式则产生了《金锁记》这样完美的作品，其人物困扰在一个卑微的互相防范而又互相妥协的世界里，但从不考虑自己能否得到精神的救赎。

与前两种将已经存在的事实转入小说的方式相比，第三种方式为了使虚构变得更富事实性，它通常需要将过去的故事转移到‘现在’的时刻来讲述。如徐訏《鬼恋》的开头：“说起来该是十年前了”，由作者来保证这些实际上子虚乌有的故事的可信性。无名氏的小说相近地由“我”来转述另一个人的感情浮沉的作法等于堂而皇之地传播他人隐私。张爱玲则大规模复活了四十年代几近消失的早期鸳蝴小说里的说话人方式：

不久，一个深沉的声音在室内响起来，沉重地叩击着我的耳鼓。这似乎不是人的声音，而是大提琴的一曲独奏。曲中流泻出最忧郁最美丽的旋律，最悲哀最凄艳的光辉。这声音不断流泻着，流泻着，整个占领了我的感觉。我好像是一只小船，在他的音浪中漂浮着，漂浮着……下面就是这个陌生怪客所说的故事：

十年以前，一千九百卅二年冬季，我……（《北极风情画》，无名氏）

请您寻出家传的霉绿斑斓的铜香炉，点上一炉沉香屑，听我说一支战前香港的故事，您这一炉沉香屑点完了，我的故事也该完了。

在故事的开端，葛薇龙……

《沉香屑·第一炉香》

当然，还有许多其他使故事充满现时感的方式来增强它曾作为事实、存在的效果。这种复述结构能最有力地打开一个已经逝去的事件，使它重新获得一种正在进行的状态。不论是隐形的还是显形的讲述者，他的目的都是为了让读者降格为一个隐私的探听者，从而保证他们感受到阅读那种社会秘闻与作家自我暴露材料时的冲击力，一种与现实交错的疑虑与惊喜。虽然这种把过去移置到当前的结构有时反而变成才华动人的累赘，但它表明了顺从海派读者固执的阅读趣味的无意识。因此，张爱玲曾赞赏自己按照读者心理来设计作品的习惯。

时间的重置也证明这个城市对于正在发生的一切怀有的兴趣更大。不过它并不与怀旧的感情冲突。在施济美的感伤小说里，我们发现了另一种追溯时间的方式，即将某个人物重新融入那些已经衰败的环境中去发掘古老的遗闻。（《凤仪园》）。无论通过哪种方式，倒置暗示着作者掌握了整个故事发展的意志，由于故事本身已消除精神指向，因此它就具有了现场讲述的令海派读者着迷的隐私传闻性质。

新感觉主义则将现时感发挥到无以复加的地步。这个流派被认为是中国小说摆脱根深蒂固的永恒崇拜最深湛的尝试。它处理时间的空前大胆之处并不是它企图寻找一个时间与感觉的断片与生活的连续性之间的秘密，而在于它从这些断片中继续寻找一种分裂感，结果每一个时刻都被各种迷乱的感觉残害了。这使得新感觉主义发展成没有过去的堆积着一大堆“现时”感觉碎片的文学。由此，作者的任务下降到只是机敏地将人物细微变动着的这些感觉传递给读者。当然不能指望从如此混乱情形中诞生精神的价值，新感觉主义是希望以分解“刹那”的方法占有整个人物的整个隐私世界。在所有的感觉中他们最重要的表达出了人的窥视的愉悦。

无论是事实或者类似于事实进程的写作中，隐私总是被读者期待着。隐私也是作者的兴趣所在。在海派最出名的一些小说里，《战地莺花录》（李涵秋）记录了这个国家的胡作非为；《上海春秋》（包天笑）审视着社会的丑闻；施蛰存则突入到那些杰出的历史人物的阴暗心理去；少年时迫不得以与世界同流合污的体验在《脱离轨道的星球》（张资平）里自我暴露出来；刘呐鸥则在《礼仪与卫生》里细致地捕捉人的性反应；《绅士淑女图》（东方蠖）与《倾城之恶》（张爱玲）相似地表现人物卑微谨慎而又复杂的生活态度。虽然有的作家只对隐私本身抱有热情，有的作家努力用道德的或宿命论的陈词滥调缓和因小说过分放纵地描写人的恶行引起的不安，而另外的作家则试图解释人的生活与欲望的关系，但是没有小说表达出克制这个世界中的可怕情形的愿望，或者暗示出人们最终能得到哪怕最微弱的升华的希望。世界以其原有的方式继续

下去并未引起任何人的质疑。

肯定地说，这是随着市民在社会生活中的影响力与日俱增的结果。由他们的阅读兴趣决定了文人的隐私写作的特点。苏青认为自己更能接受作为一个市民与主妇的身份，而不是文人的身份。小说的职责在于提供隐私的摹本，以使置身事外的读者从窥探性的阅读经历中，得到一种类似于他们的生活在探听与传播他人隐私过程中得到的快感。这不过是都市的异己感变得强烈后，人们希望融入他人世界的一种试探。由于这座城市一方面拥有越来越多的交流机会，另一方面每个人又“都是孤独的”（《烬余录》张爱玲）致使他们希望了解世界与其他人的通常秘而不宣的事件；而由于“自私与空虚，恬不知耻的愚蠢”与精明，致使他们从不承认在所理解的生活兴趣之外还存在精神的力量。

张爱玲的《传奇》封面设计表明了她对上海这种隐秘心理的理解：“借用了晚清的一张时装仕女图，画着个女人幽幽地在那里弄骨牌，旁边坐着妈妈，抱着孩子，仿佛是晚饭后家常的一幕。可是栏杆外，很突兀地，有个比例不对的人形，像鬼魂出现似的，那是现代人，非常好奇地孜孜往里窥视。”如果这画面有使人感到不安的地方，那也正是我希望造成的气氛。（《有几句话同读者说》）“传奇”的另一意义无疑是传播奇闻，受到这种兴趣蛊惑的张爱玲把披露自己私生活的另一部集子直接取名为《流言》。沈从文面对上海的这个嗜好悲哀得有点不知所措，“上海方面大约因为习气所在，故无中生有之消息乃特多。”

隐私兴趣同时使得小说很难面向未来。除了极少数作品

(如崔万秋的《新路》)，海派拒绝向未来的理想敞开。用现在进行时态讲述一个已消逝了的故事的方式也抑制了它通向未来的可能。无名氏的那些英俊的主人公最终往往执迷在可怕的空虚中。很少有作品坚定地归依一种信仰。张爱玲改写《十八春》的光明的结尾，不光是因为她重新转回个人主义的忧惧中去，而且因为它令人不安地破坏了原有谄熟的习惯，特别是海派并不承诺一个一切不幸都被克服了的未来。《金锁记》最后是在一种现实的无望的继续，而非一种转机中结束的，“然而三十年前的故事还没完——完不了。”

海派的解体

海派一度在政治压力下消失。这种压力消失后它重又复兴。它的真正解体的威胁也来自复兴后的当代。文学观念发生的翻天覆地的变化，已为人们提供了消除各种文学之间的成见的依据。一方面，文学内部古老的专制主义情感已经被打破，永恒写作与现时性写作之间的价值落差正在重新评估。比如彻底的结构主义者认为，所有的文学都具有某种相似的核心，宽容的社会学批评将认为我们能从新文学中，便也可能同样深地从别的任何一种文学中发现时代的一个部分。有趣的是连一些历史学家也开始重视那部曾广遭非议的《广陵潮》。对文学工作者而言，这些小说中蕴含着的社会与人的关系以及那种表现人性的恶的结构，与京派那种和谐的与美学的关系与结构一样富有研究意义。

另一方面，海派可以说是一个文学市民化的过程，它在文学的纯洁性与它所受到的越来越大的商业诱惑与现代化压

力之间寻找到一种不怎么体面的表达方式，但应相信这已发展成强烈的趋势。不管是幸运还是不幸，在新的认识文学的方法不断涌现的时候，在更多的都市读者对小说的深度与未来的承诺失去热忱的时候，一个很普遍的通俗易懂的时代也就随之诞生了。那么，无疑海派将成为一个没有地域边界限制的现象，因而会变得更加难以确定自身，这在京派也是如此。正如本文开头所说的，也许只能作出某种气质性的区分。事实上，现在只要我们进行细读研究，京海的差异已变得微不足道。

2. 海派文人世界

文人谱系

张南庄无疑不愿为道貌岸然的世界沦为名利场的现实分忧，虽然他可能感觉其堕落的情形已经危及了人的尊严。他的最胆大的挖苦也同时表示了超然态度，那就是缩小世界上固有的崇高与神秘的价值。以鬼喻人的《何典》，证明他已经尽可能地接近了一个旧时代的危险的边缘。尤其是他藐视传统性禁忌的粗朴的自然主义手法震怒了知识界。因此，尽管他才名激越，但《何典》受到的“非难远在一些色情狂的书之上”。这本大约完竣于嘉庆年间的书延搁至光绪五年才得以