导　言

20世纪90年代以后，先是由京、海文化品质比较研究挑起，继而有关于20世纪中国的现代性和城市化问题研究的带动，上海及海派文化／文学研究渐渐成为国内外学术研究的一个热点。这项研究配合中国的现代性研究而被不断引向深入，一系列相关的问题由此被引出，比如，现代性在中国的城市领域如何被演绎的问题，文学叙事与现代城市建构的关系问题，城市背景下文学话语的性别取向问题等，陆续成为学术界关注的话题。这个领域还有不断被拓展的多元空间。

作为半殖民地中国的一块资本主义实验地，民国时期的上海，无论其经济模式或是文化形态，在当时的国内都是独一无二的。经过了早期的物质扩张和文化筹备之后，二三十年代的上海已一跃成为中国贸易、金融、工商业的龙头，执现代时尚生活的牛角，堪与伦敦、巴黎或纽约相比肩。这个城市以其庞大的系统自行运作，将内地城市抛在身后，毋庸置疑地演绎着自己的故事。生长、繁衍于这一环境中的海派小说，作为这个城市起步及其沿革历程的见证物，参与了摩登上海的想像性虚构和叙述。它通过其独特的形象图式、修辞序列和产销运作方式，加入了上海城市人文风尚建构的行列之中，并为之留下一份厚实的文本。对海派小说作“叙事”角度的研究，应是解读海派文化的一条途径。

20世纪中国海派小说叙事，就形象而言，可以说是关于“女性”的叙事。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

自问世于清末、最早被称为海派狭邪小说的《海上花列传》伊始，至鸳鸯蝴蝶派小说、张资平的情欲小说、“颓加荡”作家的小说、新感觉派小说、张爱玲等的“新市民小说”，都莫不以“女性形象”作为小说叙述的焦点和中心环节，绝大多数的海派小说以女性人物为主人公或副主人公。在中国20世纪上半叶流脉众多的小说叙事中，没有哪一类小说如海派小说，以如此持久的热情和如此多的篇幅叙说女性。而且，这种叙述以上海这座纷繁莫测的新兴城市为背景，根据这一背景所提供的文化价值逻辑想像女性、演绎女性，从而与历来中国小说“叙说女性”的既定思路明显地拉开距离。在作为中国近代化历史进程的一个缩影的上海，“女性形象”借助于城市世俗平等意识的伸张和两性关系在现代际遇中的重新被界定，而被推上文学叙事的前台，成为海派小说叙述的焦点所在。可以说，抽离了女性形象，海派小说将不复为真正意义上的海派小说——“女性形象”几乎成了海派小说想像和喻说现代生活的不可或缺的叙事图像。它作为海派小说的一道外在标记，最精彩地体现着这一叙事的文化身份、文学想像力和话语创造力，它以这样的而不是那样的“叙述”、这样的而不是那样的“形象”对城市、对历史／现实、对生活发言，或隐或现地表达着它在特定时空环境中的文化姿态。女性主义理论家认为：如果将小说视为“一种建构历史的途径”，那么，写女性的小说就不仅仅是“特定现实的叙述”，而且是“一种描述资本主义制度下妇女生活意味着什么的方式”。[1] 以“女性形象”为叙述焦点的海派小说，同时也涉及了这些“女性形象”的构建及其阶段性的变化意味着什么的问题，这是考察海派小说文化姿态的另一条重要线索。

一“海派”与叙事

必须指出的是，“海派”一词不是一个文学流派术语，而是关于文学艺的文化品质和叙事姿态的指称。文学史上从来没有出现过一个自觉以“海派”为命名的、有共同宗旨和风格追求的小说团体，本题论及的“海派小说”非

“流派”意义上的某一类小说。比如，同为海派作家，包天笑的小说与刘呐鸥的小说，穆时英的小说与张爱玲的小说，至少从观念到形式都有很大的差异。从目前海派文学研究专著所列入的海派作家名单看来，也是五花八门，类型各异。至少包括这么几类人：民国初年鸳鸯蝴蝶派(礼拜六派)的沪上作家；“五四”时期的“三角恋爱”作家张资平、性爱写手的章衣萍等； 20年代中下期推崇“唯美—颓废”思潮的曾氏父子、邵洵美、章克标、滕固；同时期“绿社”的夏莱蒂、林徽音、朱维基； 30年代新感觉派的刘呐鸥、施蛰存、穆时英、杜衡、叶灵凤；40年代新市民作家的苏青、张爱玲、予且、施济美；还有活跃于20世纪上半叶的难以归类的黑婴、禾金、曾今可、徐訏、东方蝾 蝀、无名氏、崔万秋，乃至“左翼”或“右翼”作家丁谛、黄震遐等。这张名单足以为海派作家的难以划一提供证明。这一系列作家既包括了被冠以“鸳鸯蝴蝶派”“心理分析派”“唯美一颓废派”“新感觉派”不同名目的若干作家群，也涵盖了通俗小说与“五四”新小说、都市日常写实叙事与现代主义感觉叙事诸种不同的叙事形态。其五花八门的情形可见一斑。

19世纪末 20世纪初“海派”一词开始出现于艺术界。当时的北方画坛称寓居沪上、卖字鬻画的“四任”[2] 画派等为“海派”，一方面用以概括上海国画艺术离经叛道的面貌，一方面也含有由生存环境所带来的画家的职业性质已发生变化之意。一种与宫廷画家和士大夫画家不同的以卖画为生的职业画家出现于上海滩上，他们在多种利益诉求和新的生活方式的影响下作画，形成有别于北方画坛的另一种绘画风貌（图 1、图 2)。同一时期上海演艺界沿用“海派”一词指称清末同样有离经叛道意味的海派京剧。京剧入沪而演化出海派京剧，“海派”两字不仅指后者从表演形式、剧目体例到舞美服饰的非京戏化，更指在新的文化生产机制和市场消费机制制约下产生出来的一种美学观念及文化品格。这里有两点是值得注意的：（1）此时“海派”一词明显含有贬谪之意，特指民国初年在上海区域内出现的某种与商业运作相纠缠的“野鸡”艺术；(2)“海派”称谓是一种“他者”的命名而非自我指认。

用“海派”指称某一类文学的，始于30年代，由沈从文的《论“海

派》[3]等文章而引入。在沈文中，“海派”几乎成了“投机取巧”、“见风使舵”、“冒充风雅”、“思想浅薄”、“伎俩下流”的代名词。沈从文直言不讳地声称，所谓海派习气是一种“道德上与文化上”的“恶风气”。矛头所向，直指海派文学“投机”“浅薄”的文化风尚。卷入这场论争的京海作家双方和对两方各打五十大板的中间派，都在文化品质问题上做文章。杜衡称：“海派”的“涵意方面极多，大概的讲，是有着爱钱、商业化、以至于作品的低劣、人格的卑下这种种意味”[4]。鲁迅称：“‘京派’是官的帮闲，‘海派’则是商的帮忙。”[5] 曹聚仁称：“京派如大家闺秀，海派则如摩登女郎。”[6] 姚雪垠称：“海派有江湖气，流氓气，娼妓气；京派则有遗老气，绅士气，古物商人

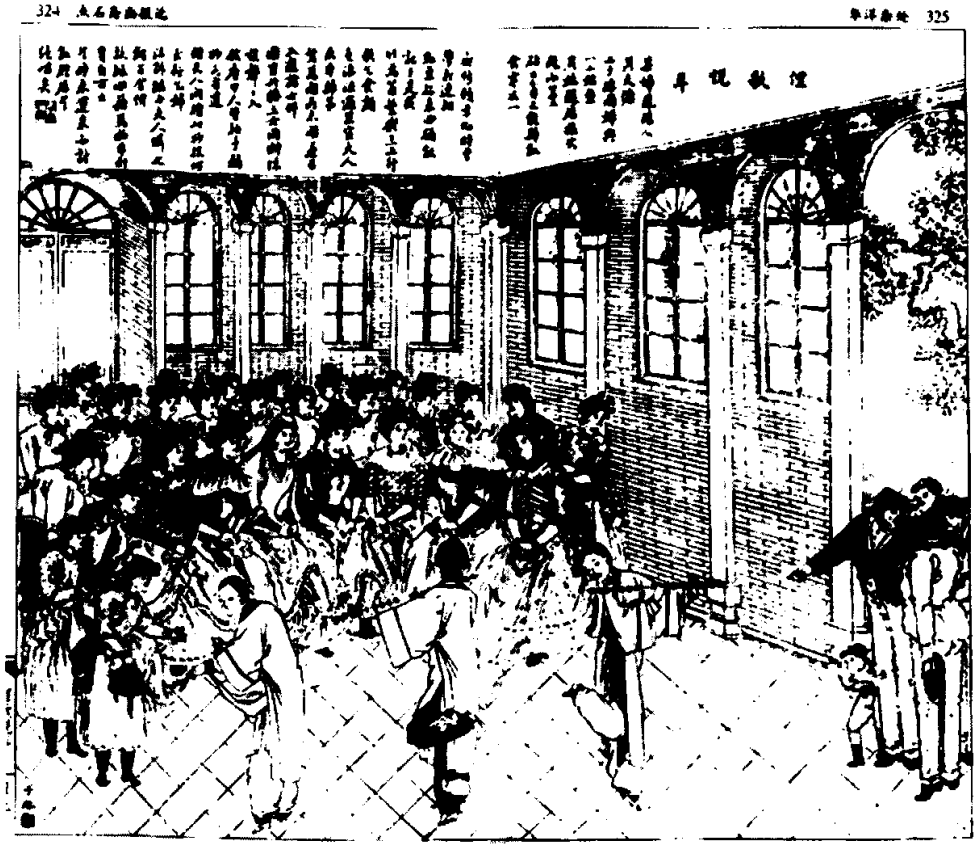


图1、图2选自《点石斋画报》，吴友如画。吴氏在当时被视为“海派”画家，他的点石斋诸画反映了开埠后的上海的新风尚。以上两图描绘了早年沪上的游园娱乐活动。

气。”[7] 关注的都是文学以外的文化品质问题，而且，海派品质即便不是一种恶劣品质至少也是一种异端品质，不符合历来的关于文化／文学的高雅而神圣的定义，与被奉为正宗的中国文学艺术传统（比如京派传统）之间有背道而驰的倾向。这些负面特征使它在20世纪上半叶中国文坛上一直处于被贬抑状态。也就是说，“海派”一词从其出现之时起，就是相对于“京派”而言的意指出现于上海区域内的带有商业消费色彩和异端特质的文学艺术，是一个贬义的“恶谥”。直至80年代中期，海派文学作为文化的异端者的正面价值才为文学史家所认识。[8] 由此带来20世纪末从文化的角度、尤其从中国城市现代化进程的角度研究海派文学、“为海派正名”[9] 的热潮。从内在特征而言，海派小说不是以其文学风格而是以其叙事的价值立场、文化态度以及由这种立场及态度而派生出来的文体策略和叙事模式，构成它与其他小说不同的面貌的。它的特征体现在它的文化和叙事的异样姿态上。

在20世纪类型各异的中国文学叙事中，海派叙事是一道独具形态和品质的流脉。如果说五花八门的海派文学艺术有某种内在的一致性，那就体现在它们那种异乎非海派者的文化品质上。它们受20世纪上半叶上海时空环境的制约而在叙事立场和运作方式上明显背离文学作为“经国之大业，不朽之盛事”的固有轨道。其被普遍认定的重利的商业性、趋俗的民间性、热衷于技法翻新的先锋性背后含有着重构中国城市人生故事的策略意图。因此，对海派小说作叙事意义上的研究，探究这类叙事如何构建一系列独具意味的人物形象，经由文学图像试图拟构一种什么样的城市人生景观和两性关系，以及如何相应地建立自己的意义／符号系统以自己的方式参与现代中国的叙述与建构等，应是一个独具涵括力的角度。

何谓“叙事”？热拉尔·热奈特说：“叙事”最明显、最中心的含义是指“承担叙述一个或一系列事件的叙述陈述，口头或书面的话语”[10]。更具体地说，所谓叙事，是指把一件或若干件的事情说成“如此这般”，也即是关于某一或若干事情的一种“说法”。比如，历史是由历史学家叙述出来的一种叙事，海登·怀特说、“历史叙事是指叙事作为语言人工品，用来构成已逝去因此不

需要全本请访问 www.ertongbook.com

再受试验和观察所控制的结构模式和工序。”[11] 瓦尔德斯则认为：“历史叙事的创造与历史事件的产生很相似，但它更多地属于叙事领域而非行为领域。辨明预先显现在历史行为中的平面图并把历史行为具备连续性和一致性的史实描绘为系列性事件，历史学家就这样构筑了历史。”[12] 也就是说，历史叙事绝不是一系列历史事件“毫无倾向性的汇总”，而是“从大量关联中建立起来的一个整体，这些关联之间的联系并非基于必然性，而仅仅以表达的意向为依据”[13]。较之历史叙述，文学叙述更突出叙事的虚构性特征。同一件事，被讲成这样或那样的一个故事，其本身就有潜台词。文学叙事研究侧重于研究文学图像何以被描绘成这样而不是那样，这种描绘有什么意图，体现着叙事人的何种姿态，这些图像在特定的语境秩序中徐徐展开意味着什么，等等。雅克·拉康说，小说是建构历史的途径。其实，确切地说，小说是虚构历史的途径，也即是说，小说通过“叙事”而虚构了历史。与历史叙事跟在史实后面跑的方式不同，以虚构为特征的小说叙事不仅记忆历史，而且参与拟构历史。它通过“叙事”告诉人们，这是“怎样”或“应该怎样”的一个世界。诚如路易斯·孟酬士所言：文学作品“能对文本产生的时代和地区的社会文化状况作出回答，而不只是产生反应”[14]。海派小说正是如此。它夹处在20世纪中国的各种历史、文学叙述的缝隙之中，编撰着未曾为史册所留意的或琐屑的或尘俗的市井故事，以此浮现了一个堪称20世纪中国社会现代转型的影子的上海形象。它未必从正面去叙述“上海”，更主要是从城市的里面、侧面或背面，从私人生活不显眼的角落落笔，专写城市人生穿衣吃饭、消闲享乐、恩怨怄怨的细节，以此浮现城市平凡而血肉丰满的影面。可以说，民国时期繁华纷扰而又庸俗世故的“上海”，就浮现在五花八门的海派小说叙述之中。海派小说正是通过“叙事”，拟构了一道现代上海人生的风景线。

中国最早的小说被称为“话本”小说，“话本”是记录“话说”的底本。所有的故事都是“说”出来的，那么，如何说，为什么这样说而不那样说，就是叙事研究的问题。用这种方法研究海派小说，可以超越流派研究单纯对文本的内容、技巧或作家风格作解读的线性思路，也可避免社会学意义上的文化

研究单纯将文学视为文化的生成物，相对忽略文学叙事主动参与现代文化的想像性建构的欠缺。

事实上，对内容庞杂的海派小说作一般意义上的叙事学研究依然是一个笼统的大范围。也就是说，海派小说叙事的“能指”其实包含着多个不同的意义群落，每一个意义群都具有作深入研究的可能性。在海派叙事所采取的一系列策略方式中，以“女性为中心”的叙事特点格外引人瞩目。门路纷繁的海派小说尽管各行其道，女性形象的中心性设置、女性经验的焦点性叙述却是它们共同的特征。为此，本书将采用以“女性形象”为线索的解读方式，也就是说，本书关于海派小说文化想像历程的考察，将具体落实在关于“女性的想像”上面，经由“女性”线索而展开对海派小说的文化蕴义和言说姿态的讨论。

二“想像”与“女性”

海登·怀特在《作为文学虚构的历史文本》中引用柯林伍德(Collingwood)的观点，认为：“一个历史学家首先是一个讲故事者”，必须具有“建构的想像力’(constructive imagination)，也即是‘制造出一个可信的故事的能力’”；“这种想像力帮助历史学家——如同想像力帮助精明能干的侦探一样——利用现有的事实和提出正确的问题，来找出‘到底发生了什么’”。[15] 应该说，不仅是历史叙事，所有的叙事都需要“建构的想像力”，以虚构为主要特征的文学叙事尤为如此。如果说，叙事中的事物与现实中的事物之间，总有一个无法完全重合的中间层或称空隙层，那么，这个空隙层就由想像来填补。就文学叙事而言，这个空隙层正是文学的想像层。“建构的想像力”是文学叙事不可或缺的一种能力，叙事寓意的深浅，与这种能力息息相关。

海派小说“以女性为中心”[16] 的叙事特征，体现着它在建构“女性”方面的特殊能力。换言之，海派小说最具创意及深意的文学想像体现在它的女性想像上。所谓“想像女性”即指小说叙事中关于女性的虚构性想像及叙述。这里的“女性”特指文学作品经由虚构的途径拟想而成的女性形象。“想像”则

是对这类形象加以创造性展开的一种方式。“想像女性”构成海派小说叙事的一条主脉络，“女性形象”作为文学想像的结果，成为海派叙事的主体图像，其本身包含着叙事的种种用意。那么，海派小说如何“想像女性”，何以这样“想像”，由“想像”而建构出来的女性形象是怎样一种形象，它与叙事的文化背景、叙事人的身份特征以及叙事的策略意图之间的关系怎样等，都将是一系列值得探讨的问题。

“想像”是一种开放性的不确定的动态的文学创造行为，它最终经由一系列文学形象而得以体现。它可以打破事物之间常规的关系秩序，按照自己的方式和需要，“重新组合语义场”[17]，赋予形象及故事以种种新的说法，新的含义。“想像”强调“形象”的虚构性，或者说，由“想像”而推演出来的“形象”都是以虚构为前提的，它与梦幻、镜像一类事物相联系着，却与现实生活、客观事实保持着清晰的距离。它明摆着告诉你，这是一个重新“安排”出来的世界，这个世界有自己的图像、象征秩序和说法，它不是客观事实。而实际上，“想像”并非完全置客观事实于不顾之中，它时时刻刻在间接地指向这个“事实”，而它这种划清指涉范围的目的，主要在于试图获得“重写事实的虚构的权力”。[18]“想像”正是以其虚构性来突出其话语性的——自由地“杜撰”形象的话语特征的。它的启示力“也就是它们在悬置起以往的描写中我们相信的东西时，打开和展示现实新层面的能力”。[19] 从这个角度看，海派小说的“想像女性”就不是如现实主义创作理论所描述的对现实生活的客观再现，而是经由“女性形象”别有用心地重构了现实生活，它是一种“具有建构能力”的话语化的小说叙事。

海派小说从其问世之日起就显示它志在重构中国的“女性形象”的意图。就题材类型而论，兴起于清末民初、成熟于40年代的海派小说，尽管五花八门，却大体上延续了中国传统“人情小说”[20] 的流脉。这类小说被界定为“有关人的境遇的小说”，关涉“爱情、艳遇、婚姻、家庭生活、养儿育女……”[21] 一类的内容。在这种以男女家庭为中心话题的结构模式中，女性形象被摆到一个显眼的位置上，各种女性类型“佳人”、“泼妇”、“贤妻良母”、“巾帼侠女”

活跃于这类小说之中。至《红楼梦》问世，小说叙述女性的想像力得到一次空前的解放。女性形象出现一系列新的范型：林黛玉、薛宝钗、王熙凤、花袭人、贾探春……每一个人物都是一个精彩而完整的世界，布满自己的脉络经纬，血肉饱满，自成一体。文学的女性想像进入一个多元而丰富的新阶段。其后随着“拟红热”的兴起，才子佳人小说的泛滥，流行模式制造着合乎当时社会的道德和情欲诉求的女性形象，重复性的“制造”使女性形象在民国初期已进入类型化、模式化的阶段——一个缺乏想像力和创造性活力的疲软阶段。

海派小说先是以寄生于清末的言情小说躯体中而后才逐渐形成自己的面目的。目前，最早被称为海派小说者，是吴语狭邪小说《海上花列传》。[22] 这部小说写的是清末上海的“长三”、“书寓”及下层堂子的生活故事。女性人物以“妓女”为身份，这一角色择定别有意思。作为清末言情小说之最大宗，狭邪小说以“妓女”取代了“佳人”，这一女主人公的性质、身份的变化预示着海派叙事重造“女性形象”的开始。较之于同时期仿“红”热衷的“佳人形象”,《海上花列传》的叙述女性有以下的变化：(1) 将女性人物的活动空间从家庭推向社会公共娱乐场所，塑造了一批以欢场为环境的带有“公众人物”身份意味的女性形象。女性形象不仅作为男女两性关系的一方，而且作为欢场职业的承欢者出现于公众社会，成为公众欲望的承担者和转达者。女性形象的公共化转型预示着一个大规模的商业时代的即将到来。 (2) 以吴语为主体语言的文学叙事将狭邪小说的妓女想像圈定在沪上区域之中，这些吸引了四方浪子的妖媚女性的所作所为，成为清末上海洋场形象的一个侧面。从某种意义上说，女性想像与城市想像已开始互为一体。值得注意的还有，作者韩邦庆是以一个屡试不第的士大夫圈子外的早期上海“花报”编辑兼撰稿人的身份[23]从事小说创作的，这种身份表明， (1) 海派作家非士大夫文人，其创作的离经叛道性质已经显露出来；(2) 它促使海派小说创作与传媒文化的携手合作。这部小说为日后的海派小说叙事定下了一个基调。

“狭邪”浪潮过去之后，登临沪上文坛舞台的是“鸳蝴”小说。较之前者，后者采取迥异的策略，女性想像重新回到才子佳人的私人性家庭空间来。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

“佳人”依然是“良家妇女”，但重要的是，她是谈情高手。鸳蝴小说在“情”上大做文章，以“卅六鸳鸯同命鸟，一双蝴蝶可怜虫”为立意，写才子的“丰才啬遇，潦倒终身”和佳人的“貌丽如花，命轻若絮”。[24]鸳蝴小说家们一方面重复着儒家正统道德观念的陈词，试图重接清代言情遗风，一方面又坚持着小说的消遣娱乐性的世俗定位。这一正一谐的基调使它所拟构的男女哀情故事带有明显的“戏仿”性质。[25] 在一种伤感而冗长的叙述中重建“佳人”模式，而实际上，此“佳人”已非“仿红热”中的彼“佳人”。而且，经由鸳蝴小说的强化性实践，“妇女作为叙述的枢纽”[26]的局面开始形成，这种方式渐渐演化为海派叙事的一种传统。

“五四”个性解放思潮带来爱情叙事的泛滥。与当时以郁达夫、庐隐、丁玲为代表的新文学作家的性爱叙事不同的是，沪上的张资平将男女情爱际遇铺陈为一个“肉欲”故事，更为纯粹地从“性”的角度述说两性关系问题。这是海派文学对“五四”新文学涵义的别有用心的转换。而女性，作为男性人物的性对象，其虚构性的内涵也随之变化：性征突出，激情型欲望化人物大量涌现。张资平等的以个性解放为幌子致力于对女性性姿态的拟想，从某种程度上说，为其后的唯美—颓废派和新感觉派的兴起，做了准备。 20年代后期，出现于沪上的唯美／颓废派作家虽未能提供鲜明而成熟的女性形象范型，却从营建唯美／颓废意象出发，重新想像了女性。以“蛇”、“恶之花”一类意象喻说女性，“颓加荡”作家们开了将女性异己化、他者化、神秘化的先例，拓展了女性想像的空间。正是有前段的这一系列的铺垫，至30年代，新感觉派作家的登台，才顺理成章地推出了他们的“摩登女性”新形象。这是海派叙事关于女性、关于现代城市生活的一次大胆而富有建设性的想像和演绎。新感觉派作家以他们罕见的城市热情和自觉自为的语言文体意识开始了新一轮的海派形象创造。他们以唯美／颓废主义的享乐诉求、弗洛伊德的潜心理分析和人的感官感受瞬间化定格诸方式拟想女性，摆脱以往中国小说中女性形象与道德教化、情感言说（言情）相纠缠的俗套陈规，颇具原创性地推出一系列女性新形象，一种具有现代品质内涵的全新的女性形象。“她”不仅形象摩登优美，身



图3 至图 11从《红玫瑰》到《紫罗兰》到《良友》， 20 年代海派刊物“封面女郎”形象由古典到摩登的变化是显而易见的。

心强健性感，观念欧化新潮，言行脱俗超然，而且自主自为，如一头“美丽的野兽”，如“亡我的恶魔”，具有操控男性人物，操控事态发展的主动感和威胁感。新感觉派作家对摩登女性的想像几乎到了无所不能的地步，那是他们对现代人生的一种极致的演绎，体现着他们建构新生活的一种姿态（图 3-11）。这种极致的想像，也留给女性人物以自我表述的空间，尤其是施蛰存那批写实与女性心理分析兼胜的小说，几乎为40年代海派女性小说家的崛起提供了可资借鉴的先例。其对女性人物生命情欲和心理细节的精雕细刻，被誉为“张爱玲的先驱者”。[27]

40年代以张爱玲为代表的海派女性小说家的问世沪上文坛，带来海派女性形象想像的质变。女性作家对女性形象的直接拟想使形象的虚构方式、推论策略、意象设置和身份内涵均有别于以往，明显地体现着一种“从女性的观点出发”[28] 的修辞意向。一反新感觉派小说多从公众交际场所的格局中写女性，张爱玲的小说几乎都是从家庭的格局里写女性。在一个更能体现中国女性的历史现实处境的空间里展开对女性的叙述，张爱玲写了一批焦虑的、压抑的甚至破碎的、丑怪的女性形象，她们依然是男性中心社会中从属的喑哑的挣扎着的一族，她们的存在暴露着宗法制社会的罪恶。至此，海派小说的女性叙述已由“他者”叙述进入“自我”叙述的阶段，对女性的关注由外部进入内部，进入女性生存的内在世界，小说叙事努力复现女性存在的历史真相。海派小说对个体生命，尤其对女性个体的认识，终于进入了一个具有实质意义的现代阶段。

海派小说以女性为焦点的叙事创造了一系列别具意味的“女性形象”。这些形象不仅是小说叙事中承担着各种表意功能，牵动情节发展同时又具有行为心理可信度的人物形象，而且“她们”实际上是关于某种生活现实的一组象征性图式。比如说，海派小说对女性的叙述绝不只是写了几个女性人物，其实这批叙事已经形成了一个“重新综合女性价值的场所”。[29] 它无法回避男性价值与女性价值在交汇中相较量的局面，它必须重新整合男女两方的价值构成。在这个过程中，它得面临如何处置女性的问题，它要拟想一种有“女性人物”在场（甚至以女性为主角）的人际情景和关系秩序。这种秩序，也许与几千年中

国男女关系传统的象征性秩序有抵牾之处。因此，它在拟构人物形象的同时，已通过人物行为及其与周围其他人的关系而拟构了另一种象征性秩序，以此抵抗或取代原有的秩序图式，甚至形成某种“话语女性化”[30]的新局面。从这个角度看，人物形象既是单一的形象又是现实生活形象的总和。

海派小说采用以“女性形象”为中心的叙事方式，其实是它表达文化身份和价值认知的一个窗口，海派文化在这个期间的生成、定位和嬗变，它关于城市新生活的想像、叙述和构建，均可以从这组“形象”中读出其相关的经纬脉络。或者说，海派小说是通过一系列形象来完成它对一种文化的叙述和建构的。因此，本书对海派小说“女性形象”的研究旨在研究经由“形象”而呈现的海派文化脉络，以及海派参与现代生活建构的方式和姿态等。此项研究所涉及的，也正是海派文化如何参与20世纪中国现代性建构的问题。

海派小说的“想像女性”既是一个叙事问题、文化问题，也是一个女性问题。海派小说自清末民初就开始拟想一种“女性”现实，从吴语到骈文到章回体白话到感觉化蒙太奇叙述，从“鸳蝴”言情到“心理”幻化到“张体”传奇，以不同的语言和文体式样从不同角度拟想了一种不断变化着的“女性”现实。“女性形象”不断的花样翻新背后有其复杂的潜台词，表现着海派文化不同时期的叙事策略和性别姿态。实际上，这种叙事方式也留给女性言说以生殖、滋长、繁衍的空间，它孕育并催生了中国城市早期的女性文本。因此，考察海派小说关于“女性”的叙述是由谁在叙述，如何叙述；不同时期的“女性形象”的内在含义是什么，形象的主体性（或称自我感）在何种状态下产生，强弱情况如何；叙事人的性别身份是什么等，也将是本书要解决的问题。

本书不拟从现行的女性主义研究的历史结论出发，将海派叙事假定为一种男性叙事，一种在菲勒斯中心的文化情境里对女性的歪曲性重述。而是将之视为受制于多种文化因素的、包括各方面对立互动又互为制约的文化力量的、身份暧昧的一种叙事形态，它植根于上海商业化大都市多元的文化环境之中而又相对远离主流意识形态话语的控制，世俗化的民间定位决定了它的价值立场和包容而庞杂的特征，使它以瞬息即变的方式成为当时各方话语力量的竞技场。

海派小说“女性形象”不断的花样翻新正显示了它的价值多变的特质。海派小说“想像女性”中的“想像”其实是一个变数，是一个对“女性”涵义及其位置不断加以重新喻说的开放性的过程。实际上，纵观20世纪上半叶近50年的海派小说史，“女性”经历了一个从被叙述(叙述中的“他者”)到自我叙述(女性作为叙述者）的过程，这其中女性意识的由弱而强，由次而主的情形是显而易见的。正是这种变化，为本书的海派小说的性别研究提供了新的意义。

注 释 ：

[1] [英]玛丽·伊格尔顿编《女权主义文学理论》，“第三章　性别与文学类型·引言”，湖南文艺出版社1989年。

[2] 清末，海派画家以“四任”为代表。“四任”即任熊、任薰、任颐（伯年）、任预。他们善花鸟、人物、肖像、山水。其中尤其以任伯年（1840-1896）的写意花鸟画独树一帜，影响深远。 30年代出版的中国绘画史称：“同治光绪年间，时尚益坏，画风日漓，画家多蛰居上海，卖画自给，以生计所迫，不得不稍投时好，以博润资，画品遂不免日流于俗浊，或柔媚华丽，或剑拔弩张，渐有海派之目。”〔俞剑华《中国绘画史（下）》第196页，商务印书馆， 1937年版〕更有甚者是吴友如等，画洋楼、绘美女头像、作浮世风俗图画，尤为正统文坛所不齿，贬之为“海上画派”。

[3] 沈从文《论“海派”》，原载《大公报》 1934年1月10日，收入《沈从文文集）第十二卷，花城出版社、三联书店（香港）联合出版， 1984年；从1933年开始,沈从文连续发表《文学者的态度》、《打头文学》、《论“海派”》、《关于海派》、《论穆时英》、《谈谈上海的刊物》、《郁达夫与张资平及其影响》等文章（详见《沈从文文集》第十一、十二卷），对海派文化、文学提出尖锐批评。

[4] 杜衡《文人在上海》， 1933年12月《现代》第四卷，第二期。

[5] 鲁迅《“京派”与“海派”》， 1934年2月3日《申报·自由谈》。

[6] 曹聚仁《京派与海派》，1934 年 1 月 17 日《申报 · 自由谈》。

[7] 姚雪垠《京派与魔道》，1935 年 7 月 1 日《芒种》第 8 期。

[8] 1985年初，严家炎在《小说界》（1985 年第 1 期）发表《三十年代的现代派小说——中国现代小、说流派论之五》等文章，1985年出版《新感觉派小说选》，由严家炎执笔的前言《论新感觉派小说》（收入严家炎《论现代小说与文艺思潮》一书，湖南人民出版社 1987 年版）被有的研究者称为“确立了新感觉派作为中国现代文学史上第一个独立的现代主义小说流派的位置，把新感觉派和现代主义、都市文学联系在一起”。（李今《海派小说与现代都市文化》第 4 页，安徽教育出版社 2000 年）

[9] 80年代末，学术界有“为海派正名”的呼声。吴福辉的《都市漩流国的海派小说》的《导言》，就直接题为《为海派文学正名》，湖南教育出版社 1995 年。

[10] [法]热拉尔 · 热奈特《叙事话语 · 新叙事话语》第 6 页，中国社会科学出版社 1990 年。

[11] 海登 · 怀特《作为文学虚构的历史文本》，张京媛主编（新历史主义与文学批评）第 161 页，北京大学出版社 1993 年。

[12] [加]马里奥 · J.瓦尔德斯《欧洲中心主义与比较文学史》，乐黛云、张辉主编《文化传递与文学形象》第 69 页，北京大学出版社 1999年。

[13] 同上书，第 70 页。

[14] 引自海登 · 怀特《评新历史主义》，张京媛主编《新历史主义与文学批评》第 103 页，北京大学出版社 1993 年。

[15] 引自海登 · 怀特《作为文学虚构的历史文本》，张京媛主编《新历史主义与文学批评》第 163 页，北京大学出版社 1993年。

[16] 李欧梵《上海摩登》（牛津大学出版社 2000 年版[Oxford University Press2000]）称海派艺术有‘以女性为中心的传统’%[英]罗瑟琳 · 科渥德《妇女小说是女性主义的小说吗？》中也论及“以妇女为中心”的写作与女性主义小说间的联系及差别。两者都注意到小说创作以“女性”为

叙事焦点所具有的独特意义。

[17] [法]保尔·利科《在话语和行动中想像》，《比较文学形象学》，孟和主编，第46页，北京大学出版社 2001年。

[18] 同上书，第 49页。

[19] 同上书，第47页。

[20] 鲁迅《中国小说史略》(《鲁迅全集》第 9卷，第 179 页，人民文学出版社 1991年）中将明代以降记人叙事，叙“离合悲欢及发迹变态之事”，“描摹世态，见其炎凉”者称为“人情小说”。他在《中国小说的历史变迁》(《鲁迅全集》第 9卷）中将清代小说分为拟古、讽刺、人情、侠义四派，“人情小说”是其中一大主要类型。阿英则称这类小说为“写情小说”。他说“晚清小说中，又有名为‘写情’者，亦始自吴趼人”（阿英《晚清小说史》第 73页，人民文学出版社1980年）。据刘扬体《“鸳鸯蝴蝶派”新论》（中国文联出版公司 1997年）考证，阿英的“写情小说”一词来自《新民丛刊》(第14号，1902年）上《中国唯一之文学报〈新小说〉》一文〔参见刘著第 11 页注释(1)〕。

[21] [美]马克梦著，王维东、杨彩霞译《吝啬鬼、泼妇、一夫多妻者——十八世纪中国小说中的性与男女关系》第3页，人民文学出版社 2001年。

[22] 晚清狭邪小说随着上海十里洋场的形成而分化出海派狭邪小说。诚如秦瘦鸥所言：“稍后数年，上海的所谓十里洋场中，又兴起了另一批狭邪小说(可算之为海派狭邪小说)。它们虽然同样以娼门艳事为题材,却比较‘踏实’，不尚幻想。……在他们的笔下，无论是嫖客、妓女、鸨儿，都比较‘本真’,不加什么粉饰。……如《海上花列传》、《海上繁华梦》、《九尾龟》等，都是如此。”（秦瘦鸥《闲话“狭邪小说”》，载于秦瘦鸥《小说纵横谈》，花城出版社 1986年）此类小说从题材、文体到文化格调，已具有海派小说的典型特征。

[23] 据颠公《懒窝随笔》载：韩邦庆“常年旅居沪渎，与（申报》主笔钱忻伯、何桂笙诸人暨沪上诸名士互以诗唱酬。亦尝担任《申报》撰著、

顾性落拓，不耐拘束，除偶作论说外，若琐碎繁冗之编辑，掉头不屑也。……兴之所至，拾残纸秃笔，一挥万言，盖是书即属稿于此时。初为半月刊，遇朔望发行，每次刊本书一（二）回……”（见韩邦庆《海上花列传》第615页《海上花列传作者作品资料》，人民文学出版社1982年版）曹聚仁在《上海春秋》中称“上海很早就有了小报。……报上材料，大致是妓女起居，游戏生活，戏馆京角动态，可以说是‘花报’时期”（曹聚仁《上海春秋》，曹雷、曹宪镛编，上海人民出版社1996年）。

[24] 参见刘扬体《“鸳鸯蝴蝶派”新论》第13-20页，中国文联出版公司1997年。

[25] 参见周蕾《妇女与中国现代性——东西方之间阅读记》第二章《鸳鸯蝴蝶派——通俗文学的一种解读》，台湾麦田出版股份有限公司1995年。

[26] 周蕾《鸳鸯蝴蝶派——通俗文学的一种解读》，《妇女与中国现代性——东西方之间阅读记》第106页，台湾麦田出版股份有限公司1995年。

[27] 李欧梵《上海摩登）第113页，牛津大学出版社2000年（Oxford University Press 2000）。

[28] [美]乔纳森·卡勒《作为妇女的阅读》，张京媛主编《当代女性主义文学批评》第58页，北京大学出版社1992年版。

[29] [英]玛丽·伊格尔顿编《女权主义文学理论》，“第三章　性别与文学类型·引言”，湖南文艺出版社1989年。

[30] 伊格尔顿说：“在矛盾的运动中，由于劳动的性别划分被驱逐到私人生活圈子里的那些‘女性’价值复原，变更了占主导地位的价值体系。话语女性化在助长妇女的盲目崇拜的同时，又赋予她们一种更具权威性的声音。”引自[英]玛丽·伊格尔顿编《女权主义文学理论》，“第三章性别与文学类型·引言”，湖南文艺出版社1989年。

需要全本请访问 www.ertongbook.com