
東 海 大 學

中國文學系碩士班

學位論文

感官與情慾——《海上花列傳》研究

指導教授：周芬伶

研究生：陳楠

中華民國 106 年 12 月

致謝辭

這張紙也寫不下，所以只說一句

Thank You all

陳楠 謹誌於

東海大學中國文學系

中華民國107年1月

摘要

《海上花列傳》可以說是晚清狹邪小說的巔峰之作之一，從五四以來就得到不少研究者的讚賞，二十一世紀以來的「本土現代性」思潮和張愛玲熱更讓它再一次成為了晚清小說的研究熱點。但在高舉的旗幟之下，我們是否太過執著於尋找現代性萌芽的蛛絲馬跡，反而忽視了運用自己的感官去敏銳地感知文本並與它建立親密的關係。《海上花列傳》寫的精彩之處就是人物聽、看、抽鴉片等種種感官經驗，在他們細膩而微妙的感知之中，讀者自然而然地被帶入了小說的世界。本文就以《海上花列傳》中的感官和情慾書寫為研究對象，探看作者究竟如何寫小說，以及這樣的寫法之下隱藏了什麼。首先我們以書名為切入點，在前人研究的基礎上從「海上」（地方經驗）、「花」（狹邪傳統）、「列傳」（小說結構）三個面向論證了《海上花》在狹邪小說中的特殊性及代表性，此舉為本文的研究打下了合理性的基礎。接下來，我們突破了以往小說研究重視視聽忽視聽覺的盲點，運用「智性聆聽」的概念工具論證了聽覺描寫在小說敘事中扮演的重要角色。然後，我們又注意到小說中隨處可見卻往往被研究者忽視的鴉片描寫與情慾主題的聯結，這可以為讀者思考小說特殊的反情色傾向提供思路。最後，我們聚焦於小說的愛情主題，探究作者何以要用病態、瘋魔的強烈感官去書寫一齣又一齣愛情悲劇。

關鍵詞：海上花列傳，韓邦慶，地方經驗，智性聆聽，鴉片，愛情書寫

Abstract

No one doubts that *The Sing-song Girls of Shanghai* (《海上花列传》) is one of the best novels of Brothel Literature in the Late Qing Dynasty. It started to get a large amount of admiration from the time of “May Fourth Movement”. When time went to 21st century, the trend of “Indigenous Modernity” thoughts and “Zhang Ai-ling” study made the novel a hot study issue again. But if we contributed too much on the topic of “Indigenous Modernity” rather than understand and perceive the real text? As a matter of fact, great part of the novel is the perceiving experiences of characters, such like looking, listening, opium-taking and so on. Readers immerse themselves in the world of *The Sing-song Girls of Shanghai* because of the perception-writing. This thesis is just about the writer Han Bangqing’s (韓邦慶) creative notion of the perception-writing and eroticism-writing in the novel, and things behind it. Starts with the name of the novel and based on the previous study, the particularity and typicalness of the novel are proved from three aspects —— haishang(海上)place-experience, hua(花) Brothel Literature tradition, liezhuan(列傳)structure. Audition study of literature is always a blind spot compared to vision study, but thanks to the modern narratology conception “intelligent ear”, the importance of audition-writing is found in the novel. What’s more, the link between opium-writing and eroticism, which is very significant to the phenomenon of anti-eroticism of this novel. At last, the question of “why diseases and insanity are used often to tell love stories” is solved.

Keywords:

The Sing-song Girls of Shanghai, (海上花列傳), Han Bangqing (韓邦慶), place-experience, intelligent ear, opium, love writing

目次

第壹章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究綜述	2
第三節 研究方法與論文架構	7
第貳章 海上·花·列傳	10
——《海上花列傳》作為狹邪小說的特殊性	10
第一節 「花」的漂泊史——《海上花列傳》與晚清狹邪小說的發展之路	11
一、一個特殊的關節點	11
二、兩種《海上群芳譜》——從「溢美」到「溢惡」之間發生的事	14
第二節、「列傳」結構的形成	18
一、「穿插藏閃」與小說結構	20
(一)、閱讀體驗與結構品評	21
(二)、怎樣脫化於《儒林外史》	24
二、《太仙漫稿》的幾種結構方式	27
(一)、「藏閃」之法的運用	28
(二)特殊的結構嘗試	29

第三節、「海上」經驗與構建上海.....	31
一、外鄉人的上海經驗.....	32
二、空間感與地方感.....	35
第叁章 聽覺描寫與小說敘事.....	39
第一節、外部環境聲響的智性聆聽.....	40
一、失眠和偷聽中的聆察者.....	41
(一)、「無心」的失眠者.....	42
(二)、「有意」的偷聽者.....	46
二、音景的建構.....	51
第二節 戲曲的敘事功用.....	54
一、晚清戲曲背景.....	58
二、情節隱喻與人物形象烘托.....	60
(一)、曲目對情節的隱喻.....	60
(二)、高手的演出——從台上到台下.....	62
三、戲曲作為文化符碼.....	66
第肆章 鴉片與情慾書寫.....	69
第一節、從〈戒煙說〉談起.....	70

一、鴉片貿易的轉變：從舶來品到本地產業.....	70
二、戒煙與戒癮.....	75
第二節、鴉片與租界情色空間形構.....	77
一、煙盤——特殊的情慾物件.....	78
二、煙榻——促狹的情慾地帶.....	81
第三節、鴉片與情慾的平行結構.....	82
一、都市生活與情慾啟蒙.....	84
二、成癮與煙容——情慾的約束和失控.....	88
第五章 愛情書寫的感官化與日常化.....	93
第一節 愛情的需求.....	94
一、物質的發達與精神的空虛.....	96
二、女性的個體意識.....	98
第二節 浪漫敘事的反撥.....	100
一、愛情書寫的焦點轉移：從才貌性靈到生活日常.....	101
二、傳統愛情理想的逐漸消解.....	104
三、愛情的感官性.....	107
第三節 瘋魔般的愛情.....	110

一、信人妍戲子——慾望模仿和角色轉換.....	110
二、死亡、嘔吐與噩夢——身體的病態與病態的愛情.....	112
三、圓滿愛情的偶然性.....	115
第陸章 結論.....	117
第一節 研究成果.....	117
第二節 未來展望.....	121
參考書目.....	122

第壹章 緒論

第一節 研究動機與目的

《海上花列傳》最初是韓邦慶（1856-1894）於自己創辦的《海上奇書》雜誌上連載的方言小說。《海上奇書》被認為是中國近代史上第一本純粹的文學雜誌，歷史意義重大。這份得到申報館支持和韓邦慶本人傾力投入的雜誌慘淡經營十四期，卻未能堅持到《海上花》連載完畢。同時，被稱為「最早的職業小說家」¹的韓邦慶，雖然在《申報》頭版屢有發表文章，但終究與當時的核心文人群體相距甚遠。後世只能通過與他有過數面之緣的松江顛公（雷瑨，1871-1941）和孫玉聲（孫家振，1864-1940）的寥寥數筆努力勾勒其身世經歷。我們見到的是《退醒廬筆記》²中那位家道中落、混跡花叢的落魄文人，屢試不第後毅然投身於文學創作。他染鴉片煙癮多年，羸弱而早逝，模糊的面孔上同時展現著頹靡和曠達的雙重氣質。

韓邦慶耗盡生命完成的《海上花列傳》雖然得以完整出版，但並沒有能馬上為他贏得足夠分量的欣賞和重視。隨著時間的流逝，當時鮮活的人們變成歷史中的砂礫，許多曾經膾炙人口的小說也變得無人問津。《海上花列傳》卻從彼時的慘遭冷落慢慢成為今日的海派顯學，明珠蒙塵的不公被越來越多的研究者吶喊出聲。如今它已經成為談論海派小說、晚清小說、狹邪小說都繞不過去的一座山峰，韓邦慶的名字也因為《海上花列傳》留在了晚清文學史之上。對於這部小說的討論和研究雖不能與紅學的包羅萬象相提並論，但也稱得上是面面俱到：從小說的發行狀況和版本整理，到人物原型的考據，還有《紅樓夢》對其的種種影響，以及本世紀以來被反復演繹的現代性問題……研究者們站在各自的角度發掘和解決問題，力圖窮盡小說中的隱藏內涵和時代迴響。不過在參考這些研究成果之前，當我對《海上花列傳》展開第一次懵懂而艱辛的閱讀時，有一段描

¹ [美]王德威（著），宋偉杰，《被壓抑的現代性》（北京：北京大學出版社，2005年5月），頁102。

² 孫家振，《退醒廬筆記》（上海：上海書店出版社，1997年1月）。

寫就仿佛被熒光筆圈出一般瞬間抓住我的注意力：

大阿金去仔，我一千仔就榻床浪坐歇，落得個雨來加二大哉！一陣一陣風吹來，玻璃窗浪，乒乒乓乓，像有人來，連窗簾纔卷起來，直卷到面孔浪。故一嚇末，嚇得我來要死，難末祇好去困。到仔床浪哩，陸裏困得著嗻？間壁人家剛剛來，擺酒、豁拳、唱曲子，鬧得來頭腦子也痛哉。等俚散仔臺面末，臺子浪一祇自鳴鐘，跌篤跌篤。我動去聽俚，俚定歸鑽來裏耳朵管裏。再起來聽聽雨末，落得價高興……³

長年臥病的信人李淑芳向情郎陶玉甫埋怨他失約未歸時自己苦等一夜的焦灼和痛苦。環境中的每種聲響給她帶來的內心感受在這段描述中歷歷在目，那個青灰病弱的可憐女人仿佛觸手可及。從這段文字開始，我才終於產生進入這本小說的感覺。過去世人常常讚歎福樓拜照相機般的觀察力，但在這裡韓邦慶卻擁有「錄音機」般的觀察力——這種由人物內心感受表現出的對聲音的細膩捕捉，幫助讀者連通了真實世界與小說世界的界限。韓邦慶往往被認為是近乎客觀的描寫者，卻能夠在人物官覺及內心世界的書寫上下這樣大的氣力，著實令人驚歎。對官覺的呈現是《海上花列傳》的精彩之處，其中也隱藏著許多值得深思的地方——為何作為狹邪小說的《海上花列傳》略去了大部分的情色描寫，將性愛的感官刺激降到最低；作者似乎對於聽覺的呈現有著不同尋常的偏愛。這些問題引導我們將目光聚焦於小說中的感官書寫。不僅僅將其簡單地看做一種寫實或者說白描的寫作手法，而是全面而系統地探究其中蘊藏的創作理念和美學價值。

第二節 研究綜述

對於《海上花列傳》的研究並不是近年才興起的，早在五四時期它就已經是頗受學

³ 韓邦慶：《海上花列傳》（南昌：百花洲文藝出版社，1993年9月），頁101-102。

者關注和推崇的一部小說，這在晚清狹邪小說的範疇裡並不多見。其中影響深遠的論述主要來自於胡適（1891-1962）、魯迅（1881-1936）、劉半農（1891-1934）、趙景深（1902-1985）以及後來的張愛玲（1920-1995）等人，他們之間也存在明顯的對話現象：魯迅和劉半農都認為這是一本隱射真實人物的「謗書」，趙景深還為此做過一些考據，張愛玲則不同意這點；劉和張都批評文士人物的加入是書中敗筆；魯迅和張愛玲都強調了《海上花列傳》與《紅樓夢》的聯結，認為《海上花》是難得繼承後者衣鉢的小說；而蘇白的運用、寫實平淡的筆法得到了他們普遍的讚賞和推崇。

他們的評論雖多為短篇未成系統，卻初步奠定了《海上花》在文學史上的地位，同時也塑造了後來者對它的基本印象。之後的很長一段時間甚至直到當代，許多論文仍然是圍繞著前人點到的幾個議題展開的。例如《海上花列傳》與《紅樓夢》的互文關係就是一個被延續的觀察焦點。魯迅和張愛玲口中《海上花》從《紅樓夢》繼承和革新的東西，在當代的討論中被具象化了：〈《海上花列傳》的季節敘事及其與《紅樓夢》之比較〉⁴還有〈雙重視野下的心靈投影——《海上花列傳》一笠園敘事意蘊探析〉⁵分別從時間和空間的角度觀察《紅樓夢》對《海上花》的影響，並結合歷史背景分析韓邦慶的創作思想。在這類文章中，《紅樓夢》往往是作為傳統文學的典範存在的，以此為坐標往往可以看出《海上花》現代性意義上的嬗變。

蘇白作為《海上花列傳》最鮮明的特點，近年來卻漸漸成為單純的語言學研究素材，《清末吳方言字研究——以〈何典〉、〈海上花列傳〉為中心》、⁶《〈海上花列傳〉吳語方言詞例釋證》、⁷《〈海上花列傳〉俗語詞研究》⁸等不少碩博士論文都關於此。而方言對於故事本身的意義自胡適之後就鮮少有新的討論，值得一提的有〈論《海上花列傳》

⁴ 梅新林、紀蘭香，〈《海上花列傳》的季節敘事及其與《紅樓夢》之比較〉，《紅樓夢學刊》，2013年05期。

⁵ 卞秋華、仇昉，〈雙重視野下的心靈投影——《海上花列傳》一笠園敘事意蘊探析〉，《湖州師範學院學報》，2009年03期。

⁶ 陳源源，《清末吳方言字研究——以〈何典〉、〈海上花列傳〉為中心》（杭州：浙江大學漢語言文字學博士論文，2009年）。

⁷ 董椒燕，《〈海上花列傳〉吳語方言詞例釋證》（大連：遼寧師範大學古代漢語碩士論文，2014年）。

⁸ 陳曉宇，《〈海上花列傳〉俗語詞研究》（濟南：山東大學漢語言文字學碩士論文，2013年）。

中的「蘇白」⁹以及〈再論《海上花列傳》的風格及語言〉¹⁰兩篇文章，他們都將蘇白的運用與小說寫實的風格聯繫起來，並且認為這是作者為了吸引本地讀者故意為之。李彥東（？）還提出《海上奇書》作為雜誌的新穎傳播形式影響到了文本內部結構。從這些研究可以看出對小說內部的觀察已經拓展到了外部，內容和形式的互動引發了我們更多的思考。〈作為「教科書」的蘇白小說〉¹¹一文則點出蘇白對話與官話陳述語形成的對立，但其「蘇白的作用在於教化讀者」的觀點令人難以苟同。

回到《海上花列傳》研究的時間軸上，下一個值得注意的階段與二十世紀末的中國文學史寫作熱潮密切相關。對於文學史家而言，最有意義的工作就是去確定文學作品在系譜和脈絡上的位置與價值。藝術價值已經得到前輩巨匠承認的《海上花列傳》頻頻出現在各個版本的中國近代文學史或小說史當中，它們多數依循著魯迅《中國小說史略》¹²以及「溢美、近真、溢惡」的觀點，將《海上花》放置於狹邪一派發展的關節點上，關愛和（1956~）的《悲壯的沉落》¹³以及向楷（？）的《世情小說史》¹⁴等書籍中都表達了相似的觀點。與此同時，以《海上花列傳》為研究對象的專書和學位論文也逐漸出現，像是1997年出版的《初挈海上花》¹⁵，還有1995年的碩論《晚清狹邪小說中的主題意識與情節模式》¹⁶雖非專注於《海上花列傳》，但也將其作為狹邪小說「近真」代表作進行重點討論。

到了二十一世紀，[紐]韓南(Patrick Hanan, 1927-2014)、李歐梵(1942~)、王德威(1954~)等學者開啟了以西方視角和理論研究中國近代小說的風潮。韓南稱韓邦慶為「最弱化的敘事者」，¹⁷給予了這部小說藝術技巧上的極高評價。王德威更是在《被壓抑

⁹ 李開軍，〈論《海上花列傳》中的「蘇白」〉，《齊魯學刊》，2001年02期。

¹⁰ 李彥東，〈再論《海上花列傳》的風格及語言〉，《南京師範大學學報》，2007年02期。

¹¹ 陸胤，〈作為「教科書」的蘇白小說〉，《漢語言文學研究》，2011年01期。

¹² 魯迅：《中國小說史略》，上海：上海古籍出版社，2001年7月。

¹³ 關愛和，《悲壯的沉落》（鄭州：河南大學出版社，1992年7月）。

¹⁴ 向楷，《世情小說史》（杭州：浙江古籍出版社，1998年12月）。

¹⁵ 陳永健，《初挈海上花》（台北：大地出版社，1997年2月）。

¹⁶ 徐雅文，《晚清狹邪小說中的主題意識與情節模式》（台北：淡江大學中文研究所碩士論文，1995年）。

¹⁷ [美]韓南（著），徐俠（譯），《中國近代小說的興起》（上海：上海教育出版社，2004年5月），頁25。

的現代性》中將《海上花列傳》推上中國現代都市文學開創者的寶座。在這樣鮮明有力的旗幟的號召下，湧現了一大批以「本土現代性」¹⁸為出發點的單篇論文：像是袁進（1954~）〈都市敘述的發端——試論韓邦慶的小說敘述理論與實踐〉¹⁹、樂梅健（1962~）〈1892：中國現代文學的起源——論《海上花列傳》的斷代價值〉²⁰、羅崗（1967~）〈性別移動與上海流動空間的建構——從《海上花列傳》中的馬車談開去〉²¹……雖然其中觀點鮮明分析深刻的文章比比皆是，但我們需要警惕的是，如果它漸漸成為一種預設的意識形態，反而會宰治晚清小說研究者的思考判斷。

大批碩博士論文也隨之出現，大陸地區的碩士論文多為四到六萬字之間，篇幅較為簡短，故而往往集中解決一兩個問題。主題大致可以分為四類：一是全面但較為淺層的小說內容討論以及人物考據，像是《晚清上海浮世繪——〈海上花列傳〉研究》²²、《〈海上花列傳〉的人物論》²³、《〈海上花列傳〉研究》²⁴等分類探討人物形象、故事情節的論文；二是探討小說的敘事方式，這也是《海上花列傳》研究的一大重點，尤其是小說對時間和空間的處理。早在1999年出版的《艷異：張愛玲與中國文學》²⁵一書中周芬伶（1955~）就提到了《海上花》高度濃縮的時空形式。《論〈海上花列傳〉的時空形式》²⁶一文對比東西方敘事傳統，並運用「時間速度」、「時間刻度」的西方敘事學理論探討《海上花》獨特的時空形式。《〈海上花列傳〉的敘事研究》²⁷一文則比較強調空間，提煉出小說「女性主體敘事」和「場景化敘事」的兩個特色；三是挖掘和詮釋本土現代性，

¹⁸ 王德威說：「西洋、東洋文學的影響，一向是中國文學現代化的主要關目。此一方面的研究，亦猶待加強。但就在作者、讀者熱烈接受異國譯作，作為一新耳目的藍本時，傳統說部早已產生質變。」「晚清之得稱現代，畢竟由於作者讀者對『新』及『變』的追求與了解，不再能於單一的、本土的文化傳承中解決。相對地，現代性的效應及意義，必得見諸19世紀西方擴張主義後所形成的知識、技術及權力交流的網路中。」這就是「本土現代性」概念最重要的論點。見於[美]王德威（著），宋偉杰，（譯）《被壓抑的現代性》，頁4、6。

¹⁹ 袁進，〈都市敘述的發端——試論韓邦慶的小說敘述理論與實踐〉，《社會科學》，2007年05期。

²⁰ 樂梅健，〈1892：中國現代文學的起源——論《海上花列傳》的斷代價值〉，《文藝爭鳴》，2009年03期。

²¹ 羅崗，〈性別移動與上海流動空間的建構——從《海上花列傳》中的馬車談開去〉，《華東師範大學學報》，2003年01期。

²² 池麗君，《晚清上海浮世繪——〈海上花列傳〉研究》（桂林：廣西師範大學中國現當代文學碩士論文，2006年）。

²³ 曹希霞，《〈海上花列傳〉的人物論》（蘭州：蘭州大學中國古代文學碩士論文，2008年）。

²⁴ 袁春蓉，《〈海上花列傳〉研究》（南京：南京師範大學古代文學碩士論文，2002年）。

²⁵ 周芬伶，《艷異：張愛玲與中國文學》（台北：元尊文化出版社，1999年2月）。

²⁶ 吳肇莉，《論〈海上花列傳〉的時空形式》（武漢：華中師範大學中國現當代文學碩士論文，2001年）。

²⁷ 樊玉梅，《〈海上花列傳〉的敘事研究》（長沙：湖南師範大學中國古代文學碩士論文，2006年）。

這也是最為重要的研究主題，事實上前兩類文章多少都包含這樣的意識，尤其是小說的敘事模式常常與現代性聯結討論。但遺憾的是這類論文反而容易將「現代性」的意義理解地過於淺顯和片面，其中《〈海上花列傳〉對傳統的繼承與創新》²⁸一文較為不落窠臼，兼顧了小說承繼的「奇書」傳統和現代性的創造；四是以小說中的吳語方言對白為對象，這在前文已經介紹過就不再重複。

除此之外，《海上花列傳》還衍生出一個非常重要的研究領域，就是張愛玲與《海上花列傳》的聯結：其中包括了國語版、英語版的翻譯研究，以及原作對於張愛玲文學創作的影響研究。這一領域的論文數量居然與前四類的總和旗鼓相當，可以看出文學系學生對《海上花列傳》的關注其實與屢次興起的「張愛玲熱」脫不了關係。在博士論文方面，姚玳玫（1959~）的《想象女性——海派小說 1892-1949 年的敘事》²⁹突破了傳統的人物和情節分析容易流於表面的缺陷，深刻詮釋了小說中女性角色「自主自為」的敘事特點以及書寓的「擬家」呈現。李永濤（？）《魔力之源：1890 年代的上海地理與消費空間——以〈海上花列傳〉為例》³⁰則試圖以消費主義的意識形態統領小說中上海都市生活的方方面面。

而在台灣這邊，碩士論文多為十萬至二十萬的長篇巨制，有更大的發揮空間的同時也需要更強的統籌能力。專注於《海上花列傳》一部作品的論文往往會花不少篇幅介紹時代背景，分類討論對人物形象和情節內容的感悟和體會，看似全面實則缺乏特殊的切入角度和深刻的分析。以多部小說為研究對象的論文反而能夠在比較中呈現生動具體的歷史脈絡和充實有力的論點，像是《〈海上花列傳〉、〈海上繁華夢〉、〈海天鴻雪記〉的城市空間研究》³¹、《晚清文人寓於風月之牆的陷溺與自覺——〈品花寶鑑〉與〈海上

²⁸ 李愛紅，《〈海上花列傳〉對傳統的繼承與創新》（濟南：山東大學中國古代文學碩士論文，2005 年）。

²⁹ 姚玳玫，《想象女性——海派小說 1892-1949 年的敘事》（北京：中國社會科學出版社，2004 年 7 月）。

³⁰ 李永濤，《魔力之源：1890 年代的上海地理與消費空間——以〈海上花列傳〉為例》（上海：上海大學現當代文學博士論文，2015 年）。

³¹ 李艷如，《〈海上花列傳〉、〈海上繁華夢〉、〈海天鴻雪記〉的城市空間研究》（台北：國立中正大學中國文學所碩士論文，2010 年）。

花列傳〉研究》³²。《現代性轉向與主體展現：韓邦慶〈海上花列傳〉之主題意識與藝術呈現》³³一文則難能可貴清晰地闡釋乃至反思了「現代性」議題，作者對於敘事學理論以及「主體性」概念的運用也非常純熟而靈動。呂文翠（？）的博論《現代性與情色烏托邦：韓邦慶〈海上花列傳〉研究》³⁴在巨大的篇幅中對韓邦慶家族背景、文學傳統和新興的報刊業、都市社會背景盡可能地作了完善的資料收集，並以「現代性」為觀照點作出系統性的論證，可以說十幾年來再沒有出現分量、深度可以與之比擬的作品。

以上我梳理了兩岸學界對於《海上花列傳》的研究成果，疏漏之處一定在所難免，而且由於語言的限制無法兼顧海外的論文，實為一大遺憾。但總體來說還是可以看出這些年來的研究風潮和走向。接下來就來談談本文的研究理路。

第三節 研究方法與論文架構

閱讀了這麼多前人研究成果之後，我不得不開始思考自己還能對《海上花列傳》的研究作什麼貢獻。可以清晰看到自 21 世紀初開始，晚清小說研究者就前仆後繼、花費巨大心力去證明：受到西方文學影響之前，《海上花列傳》中已經萌芽了現代性。他們的成果不容置疑，所以我想十幾年過去，這個問題已經不成問題了。那麼對於當下的研究者來說，我們是否陷入了困境？我們還能去闡釋什麼？應該向著哪個方向努力才能取得新的突破呢？

³² 莊仁傑，《晚清文人寓於風月之牆的陷溺與自覺——〈品花寶鑑〉與〈海上花列傳〉研究》（彰化：國立彰化師範大學國文研究所碩士論文，2008 年）。

³³ 施曉筠，《現代性轉向與主體展現：韓邦慶〈海上花列傳〉之主題意識與藝術呈現》（台南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2010 年）。

³⁴ 呂文翠，《現代性與情色烏托邦：韓邦慶〈海上花列傳〉研究》（台北：輔仁大學比較文學研究所博士論文，2003 年）。

或許我們不應該拘泥於單一的闡釋和模式化的批判方式，而要與文本建立更為直接而親密的關係，在批評中盡可能地尊重它本來的樣貌。我們要做的是拋棄預設的價值觀回歸文本，重新思考《海上花列傳》是一部怎樣的小說，韓邦慶又是如何寫出《海上花列傳》的？解決這些問題之後，我們才有資格去作出這部小說的定位和評價。在嚴謹的批評話語建立之前，藝術作品就能夠讓我們產生一種純真而感性的觸動。像第一節提到的那樣，《海上花列傳》對我而言先是聽覺的。種種跡象都表明韓邦慶對於感官經驗的非同尋常的重視和立體化的呈現，作為讀者的我們也應該動用各種感官去真正感受這部作品，同時也思考作者是怎樣動用各種感官去創作作品的。

論文共分為六章。在緒論之後，我特地用了一章來討論小說的書名，因為「海上」、「花」、「列傳」這三個元素其實正對應了「小說空間」、「文學傳統」、「敘事結構」這三個小說研究中最基礎也最重要的問題。有關的論述雖然已經非常豐富了，但我們仍然希望從不同的角度、運用有別前人的方法重新審視和解答這三個問題。這樣一來也可以明確《海上花列傳》作為狹邪小說的代表性和特殊性，為整篇論文的必要性立下根基。

接著，我們就正式進入對小說感官書寫的討論中，首先要處理的是帶我進入這部小說的聽覺描寫。我運用「智性聆聽」的概念對小說中聽覺意象進行了全方位的分析。雖然這是當代的理論工具，但它恰好非常契合韓邦慶對於人物感知的強調，可以讓討論更具深度和系統性。除此之外，我也將小說中頻繁出現的戲曲元素納入聽覺意象之中，希望通過整理和歸納可以看出它對於小說敘事的特殊作用。

接著要討論的是小說中的鴉片書寫。吸食鴉片應該比性愛都更加激烈的一種感官體驗，同時它也是晚清中國時代意義最為厚重的一樣物品，這是目前《海上花列傳》研究中往往被忽略的一個面向，大家或許只是把它當成普通的生活背景。韓邦慶本人就染癮多年，甚至在《申報》上曾經發表一篇叫做〈戒煙說〉的文章，他對於鴉片的呈現和態度無法不令我好奇。而在這種好奇的窺探中，我發現小說刻意壓抑的另一主題——情

慾，與之有著千絲萬縷的聯繫。在點煙、吸煙的曖昧動作中，煙桿、煙榻妝點的旖旎氣氛裡，搖晃著無法平息的慾念和渴望。小說中的人物隱隱知道吸食鴉片是不好的，但它既能帶來危險也能帶來快樂，又仿佛可以證明自己真的融入了繁華上海的極樂夢境裡。鴉片就像如影隨形的幽靈，又像是慾望的時代化身。它與性愛一樣都代表了一種逃避與耽溺，但同時又獲得了某種滿足感。

鴉片最大的危害在於成癮，明知百害無一利卻依然選擇沉迷其中，令人作出一系列偏離常理甚至自我毀滅的行為。這種感覺和小說中呈現的各種愛情悲劇何其相似——明明可以從良嫁人的沈小紅不惜葬送生意，堅守著自己輕浮的新情人；李淑芳本可以退一步海闊天空，卻選擇放棄治療耗盡生命……他們的行為超越了常理好像無法歸納和解釋。張愛玲曾說《海上花列傳》寫的是「其實是禁果的果園」³⁵，當時的中國人初嘗戀愛的滋味，懵懂而莽撞。文學批評者們總是習慣於尋找愛情背後更深層的事物而輕視愛情書寫本身。但我們卻試圖從感官和日常兩個方向解析作者如何表現愛情，表現了怎麼樣的愛情，論述《海上花列傳》在這方面的與眾不同。

以上四部分的研究，是彌補前人研究的缺漏之處，對於《海上花列傳》中感官與情慾書寫的系統性討論。在「現代性」議題風行十幾年後，我希望可以再一次回歸純粹的文本，以接近普通讀者的純真、好奇的心態重新思考文學作品中 What 和 How 的基本問題。

³⁵ 張愛玲，〈國語本「海上花」譯後記〉，見於張愛玲：《海上花落》（台北：皇冠文化出版有限公司，2001年4月），頁336。

第貳章 海上·花·列傳

——《海上花列傳》作為狹邪小說的特殊性

魯迅在《中國小說史略》中開啟了「狹邪小說」的譜系，此後對於《海上花列傳》的文學史論述也大多由此承繼。所謂狹邪指的就是妓家，大致來說「以狹邪中人物事故為全書主幹，且組織成長篇至數十回」³⁶，即以妓女或優伶為故事主體的長篇小說就是清代始有的狹邪小說了。從〈李娃傳〉、〈杜十娘〉等短篇傳奇小說以及《板橋雜記》這類狹邪題材的筆記雜文，還有各種瑣碎的伎人小傳，直到長篇狹邪小說的大規模出現，這一主題的時代意義變得越來越重要以及複雜。孫玉聲在《退醒廬筆記》中記錄下了《海上花列傳》的易名過程：

（韓邦慶）出其著而未竣之小說稿相示，顏曰花國春秋，回目已得二十有四，書則僅成其半……惟韓謂花國春秋之名不甚愜意，擬改為海上花……逮至兩書相繼出版，韓書已易名曰海上花列傳。³⁷

韓邦慶最開始完成了半部叫作「花國春秋」的小說，自覺書名不好，想要改成「海上花」，最後出版時定名為「海上花列傳」（應該說在《海上奇書》連載時就已經更名為《海上花列傳》）。這樣的思索和修改過程說明「海上花列傳」這個書名包含著作者的特殊用意。這三個書名都足以引人遐想：首先是「花國春秋」。「花國」二字承續了青樓冶遊文學的傳統，而「春秋」既帶有史書之意，也可以理解為小說從春寫到秋高度濃縮的時間設定，其中說不定暗含著以嬌媚纏綿的花國書寫顛覆正統莊嚴的春秋大義，以花國居民短暫的

³⁶ 魯迅，《中國小說史略》（上海：上海古籍出版社，2001年7月），頁184。

³⁷ 孫家振，《退醒廬筆記》，頁65。

人生片段取代漫長的春秋歷史的戲謔意味；第二個書名「海上花」則點明了具體的空間定位，意圖強調其在小說敘事中扮演的重要角色；最終出版時「海上花」後多了「列傳」二字。我們知道《春秋》是一部編年體史書，「列傳」一詞則來源於第一部紀傳體通史《史記》，這兩部史著代表了中國主流歷史記述從記事走向記人的嬗變。不能說這樣的易名沒有顯示出作者對於小說人物中心化的自覺、他聚焦於「海上花」——以這些上海妓女的生命感知和人生軌跡作為敘事主體的結構設計、以及為她們立傳的創作動機。

「海上」（地點）、「花」（人物）、「列傳」（結構）——書名中體現的三個元素就是整部小說安身立命之所在。在展開對小說感官書寫的具體分析之前，我們需要先簡單梳理一下晚清狹邪小說的發展和內涵，並站在文學史角度遠觀《海上花》於其中擔綱的特殊角色。而從這三點分別切入也有助於我們更加清晰地體察《海上花列傳》在狹邪小說史甚至中國小說史上的獨特風采。

第一節 「花」的漂泊史——《海上花列傳》與晚清狹邪小說的發展之路

「海上花列傳」這個書名中，最具文類意義的就是這個「花」字。《品花寶鑑》、《花月痕》中的「花」也讓人一目了然指代伎人之意，以花喻妓女當然不是什麼新鮮之舉，它的背後是中國青樓冶遊文學的書寫傳統。自古以來，除了少部分妓女本身的作品，青樓花事作為書寫素材是由文人全權掌控的。狹邪小說「溢美、近真、溢惡」的風格嬗變，核心就是晚清文人對於「花」這一客體的審美態度和道德評價的轉變過程。本節先釐清狹邪小說的基本概念和發展沿革，接著就以「花」為線索，探究《海上花列傳》在晚清狹邪小說中的特殊定位，以及作者對於傳統青樓冶遊文學的回應和超越。

一、一個特殊的關節點

如果將「狹邪」僅僅看做某類小說創作的題裁，我們不禁要疑惑：中國文人狎妓的

歷史如此悠久，即使再算上長篇小說技藝的發展成熟，何至於要等到晚清，狹邪小說才大規模出現？事實上這兩字承擔的道德內涵和社會意義是一般題材無可比擬的。「狹邪」本意是小街曲巷，因為妓女往往居住於此，後來就代指賣春的營生。〈李娃傳〉中就有「此狹邪女李氏宅也」³⁸之言。其實妓院的代稱還有很多，例如女閭、勾欄、平康、瓦舍等等。明顯可以看出魯迅選擇這個詞「不無諷刺義涵，因為它不僅點明了這類小說的頹廢題材，而且暗示了其敘述方式中瀟灑的誨淫浮誇的氣息」³⁹。雖然流行一時，這類小說從內容和文學價值上都還是為早前的評論者輕視的，因為畢竟「狹邪」非「正道」也。

這種「墮落頹廢」的小說流派在晚清文壇的誕生，與當時上海妓業爆發式興盛的「墮落頹廢」社會背景和一大批對仕途失去信心而「墮落頹廢」的文人有密切關係。除了這些外部社會因素之外，文學史內部的觀察者魯迅認為，狹邪一派的出現與清朝文人對《紅樓夢》的大規模模仿現象有直接關係：

《紅樓夢》方板行，續作及翻案者即奮起，各竭智巧，使之團圓，久之，乃漸興盡，蓋至道光末而始不甚作此等書。然其餘波，則所被尚廣遠，惟常人之家，人數鮮少，事故無多，縱有波瀾，亦不適於《紅樓夢》筆意，故遂一變，即由敘男女雜沓之狹邪以發洩之。如上述三書，雖意度有高下，文筆有妍媸，而皆摹繪柔情，敷陳艷跡，精神所在，實無不同，特以談釵黛而生厭，因改求佳人於倡優，知大觀園者已多，則別辟情場於北里而已。然自《海上花列傳》出，乃始實寫妓家，暴其奸譎……則開宗明義，已異前人，而《紅樓夢》在狹邪小說之澤，亦自

³⁸ 蔡守湘，《唐人小說選注（二）》（台北：里仁書局，2002年6月），頁317。

³⁹ 王德威，《被壓抑的現代性》，頁66-67。

此而斬也。⁴⁰

他認為大部分的狹邪小說只是用妓院倡優的新瓶裝《紅樓夢》的舊酒，直到《海上花列傳》出現，狹邪小說才正式脫離了《紅樓夢》的陰影，真正以妓家人物為書寫對象。《紅樓夢》是中國小說史上一座難以企及的高山，對晚清文人來說有寫作範本和評價標準的意義：當時許多狹邪小說直接挪用了大量的《紅樓》情節，魯迅舉例的早期狹邪作品《品花寶鑒》、《花月痕》、《青樓夢》自然難逃窠臼，在比較後來的作品《海上塵天影》中依然多到令人生厭；「臥雲軒老人」在《品花寶鑒》的題詞中數次將此書與紅樓相比，甚至說出「（《品花寶鑒》）更比紅樓艷十分」⁴¹的話；《海上花列傳》中也有很多紅樓的痕跡，像是一筵園聚會、小贊學詩等情節。張愛玲說：「一百年後的《海上花列傳》與《紅樓夢》」有三分神似。」⁴²這與魯迅關於《海上花》斬斷「《紅樓夢》在狹邪小說之澤」的說法其實並不矛盾。《海上花列傳》與它相似的地方在於細緻真實的寫作手法，不過《海上花》書寫的是真正的狹邪之人，而不是狹邪化的才子佳人。

以《紅樓》區別《海上花列傳》與其他前期的狹邪小說之外，魯迅進一步以「溢美、近真、溢惡」描述狹邪小說風格嬗變的過程。這兩點都有意無意地將《海上花列傳》放置在文學史特殊的關節點上，此後的文學史論述大多繼承或發展了這個觀念：關愛和《悲壯的沉落》中提到《海上花列傳》接近於後一階段的譴責小說；向楷在《世情小說史》中認為它承《紅樓夢》之前啟《海天鴻雪記》之後，是這一時期狹邪小說的巔峰；樂梅健（1962~）在《純與俗的變奏》⁴³中指出《海上花列傳》在現代文學中擔任了轉折點的角色，在很多方面都有創新價值；范伯群（1931~）更是在〈海上花列傳——現代通俗小說開山之作〉⁴⁴中將《海上花》推上中國現代文學史上的開山地位……從這些論述可

⁴⁰ 魯迅，《中國小說史略》，頁191。

⁴¹ 陳森，《品花寶鑒·上》（台北：三民書局，1998年4月），頁1。

⁴² 張愛玲，《張愛玲典藏全集·紅樓夢魘》（台北：皇冠文化出版有限公司，2001年4月），頁5。

⁴³ 樂梅健，《純與俗的變奏》（濟南：山東友誼出版社，2006年1月）。

⁴⁴ 范伯群，〈海上花列傳——現代通俗小說開山之作〉（《中國現代文學研究叢刊》，2006年3期）。

以看出，自從現代性的概念成為討論晚清小說時旗幟般的標桿，《海上花列傳》的地位愈加拔高，由狹邪小說史的關節點成為近代小說史的關節點。

拋開現代性的議題不談，《海上花列傳》作為狹邪小說中「近真」階段的典範，它的特殊性往往被簡單地描述為寫實手法或現實主義。但若以「花」這個書寫對象為線索，我們可以地看到隱藏於這種無限接近現實的寫作效果背後的創作理念，以及《海上花》處於狹邪小說發展的關節點的具體表現。

二、兩種《海上群芳譜》——從「溢美」到「溢惡」之間發生的事

明末，一種以女性群體為書寫對象的文學形式漸漸興起，那就是作為青樓花榜、花案等選美活動的周邊商品出現的妓女畫冊：

江南地區的經濟繁盛,商業與出版界的合流……此中最引人注意的現象,是與青樓文化關係至為密切的花榜與花案的妓女肖像畫冊的風行……此類圖籍中通常也將文人評豔的詩詞吟詠,品題名花與名妓的詩文彙編成冊,以數卷成套的方式出版。⁴⁵

在這些畫冊中，除了妓女的肖像畫，還有文人的詩詞題詠，可謂是一種複合型的文學形式，其中以《吳姬百媚》為代表作品。而這種被稱為「花案文學」的作品直接影響產生了另一種為美人所作的傳記——清代的《百美新詠圖傳》繼承了明末花案畫冊的形式，但將書寫對象從青樓妓女轉變為歷史、傳說中的女子，並且在書中收錄了畫像、傳略、詩詞歌詠三部分文字，其形式更接近於紀傳體的形式。這些女性列傳的作者關注的焦點在於「美」。「圖像」的加入強調了對視覺美感的重視：從容貌美麗的青樓妓女，到充滿

⁴⁵ 呂文翠，〈點石飛影·海上寫真——晚清民初「百美圖」敘事的文化轉渡〉，《中國學術年刊》，2015年37期，頁40。

人文想象的歷史美女。可以說這種女性列傳的創作是為了滿足男性觀看者的審「美」需求。

狹邪小說中幾乎都有這種類似花榜品評的情節。開山之作的《品花寶鑒》雖然主角為男伶，但書名就顯示出「品味、鑒賞」這些美好的「花」的含義。杜琴言不是女子，在才色上卻更勝女子，完全滿足了梅子玉或者說作者的審美想象。小說的結局名士名旦相聚九香園，將伶人與十二花神相對應，畫畫像綴別號寫贊語刻在石頭上題為「品花寶鑒」。伶人為了感謝這班名士將他們「抬舉到這班地位」，也決定他們刻像供為文星，絲毫不覺自己是供人娛樂消遣的玩物。最後他們還將從前所用首飾衣裙一火焚之以表自己脫離孽海的決心，「燒到快完時，忽然一陣香風，將那灰燼吹上半空……越旋越高，到了半天，成了萬點金光，一閃不見，園中百花如笑，顫顫巍巍像要說話一般」⁴⁶。這一「品花寶鑒」事件雖然「純是作者個人的理想」⁴⁷，內部邏輯矛盾重重脫離現實，但還是被包裝以浪漫優美的意象和氛圍，可見作者仍真心覺得這是一件風雅之事。

而在《海上花列傳》中也有一部屬於花案文學的書中之書——《海上群芳譜》。《海上花》第五十三回時，齊韻叟得知瑤官三人偷偷結拜成姐妹，就興致大發地要讓所有信人一起拜姐妹，並讓客人們為各自的信人立傳錄為《海上群芳譜》，此舉實則是將三人的姐妹真情變質成供男性賞樂、附庸風雅的一場鬧劇。而《海上群芳譜》是韓邦慶生活的年代真正存在過的一部書，該書 1884 年由申報館排印、畢以堯（清，生卒年不可考）寫作，作者將「百美」劃分為「清、雋、逸、秀」四品，同時將每一位女子比喻為一種花。全書採用列傳的形式，每篇傳記前以花題詩，歌詠這個妓女的美貌，下文則錄其生平略傳。它可以說是一部「青樓品花錄」，完完全全的花案筆墨。

這種男性對於女子的凝視和物化已經持續了幾百年甚至更久，而在《海上花列傳》

⁴⁶ 陳森，《品花寶鑒·下》，頁 923。

⁴⁷ 齊裕焜，《中國古代小說演變史》（蘭州：敦煌文藝出版社，2008 年 3 月），頁 345。

中它變身成為一種小說情節，讓讀者反觀、凝視這群男性的所作所為。作者對此是有主觀判斷的，他在第五十三回的回目中直接點明齊韻叟「強扭合連枝姊妹花」。被凝視的女性也第一次開口說出自己的真實感受：

瑤官乘隙暗拉琪官楚出廊下，問道：「大人教倪一淘拜姊妹，阿要拜嘅？」琪官道：「大人說末生來依俚，就一淘拜拜也無啥要緊。」瑤官道：「價末倪三個人拜個倒勿算？」琪官道：「耐末要纏煞哉！啥勿算嘅？倪三個人為仔要好，拜個姊妹，拜仔也不過要好點。故歇大人教倪拜，要好勁好，倪自家主意，大人勿好管倪個嘅。」（第五十三回）

齊韻叟的舉動讓瑤官覺得原本三人的結拜好像反而不算數了。她就是那個揭穿皇帝新衣的小孩，天真稚氣的發問利劍一般刺破虛偽荒唐的表象。其它信人的表現也能看出端倪——「孫素蘭默然，蘇冠香咬著指頭要笑，其餘皆不在意」⁴⁸，不管是無力抗議的默然、意味深長的輕笑還是漠然的不在意，都完全算不上積極正面的回應。此時我們應該可以明白《品花寶鑒》中那群優伶的感激涕零簡直是比「灰燼飄到天上化成金光」更加奇幻的小說情節。事實上這種所謂的風雅行徑已經侵犯到信人之間私領域的相處，企圖剝奪她們的人格自主性。而《群芳譜》作為副產品，更代表了自古以來男性對於女性一廂情願的、物化的書寫模式，《海上花列傳》的寫作主旨是恰好相反的。書中的《海上群芳譜》是韓邦慶對於現實的《海上群芳譜》的一次嘲諷。通過對書寫者的書寫、對凝視者的凝視，蘊含於「群芳譜」傳統背後的價值觀受到了反撥。而這恰好是之前的狹邪小說沒有做過的事情。

在狹邪小說溢惡階段的代表作《九尾龜》中，這種花事品評的活動依舊存在，但已

⁴⁸ 韓邦慶，《海上花列傳》，頁 313。

經變得令人啼笑皆非。當時上海許多小報館生存艱難，就與信人私下合作，收取錢財後將她在報紙上捧成「花榜狀元」：

這個時候，正有一家小報館裡頭要出花榜……那主筆點頭應允……口中說道：「你只顧放心，這件事兒交給我，我給你格外說得好看些兒就是了。」薛金蓮聽了點一點頭，連送也不送，由他自己去了。隔了不多幾天，果然這一家報館裡頭出了一張花榜，把這個薛金蓮高高的取了個一甲第一名狀元……上海的一班人看見了這張報紙。覺得狠有些兒詫異。上海的事情，就是取一個花榜狀元，也是論些資格的。如今這張報上平空把薛金蓮取做狀元，大家都不曉得這個人，便哄然一聲，你也去叫，他也去叫。（第九十一回）⁴⁹

從選文中可以看到她對報社主筆全無尊重，是主人對下僕的頤氣指使。上海的一班客人也輕而易舉被她玩弄於股掌之間。以往狹邪小說中的信人即使背後「潑於夜叉」但外表一定是「媚於西子」，而薛金蓮內外皆醜，這也是「溢惡」階段一種特色人物。原本男性文人娛樂為目的的花榜品評活動，成為了由妓女幕後操控的帶有欺騙性質的商業宣傳，原本的體系建立者在日新月異的商業社會中迅速淪為被愚弄者。從自欺欺人的美化到冷靜真實的揭露，再到此時，花榜之「花」已經被醜化為奸詐投機的刁婦。這種現象雖然確實真實存在過，但所謂「溢惡」的狹邪小說，除了有些不合情理的浮誇粗鄙，最大的特點就是津津有味於書寫現實中的陰暗荒謬，令其成為小說的爆點，最初貫徹小說的審「美」要旨，也漸漸變異為作者與讀者共同的審「醜」狂歡。

狹邪小說由人情小說派生而出，最後併入譴責小說的大流，是晚清社會和文化背景

⁴⁹ 張春帆，《九尾龜（中）》（北京：中國文史出版社，2003年4月），頁588。

下造就的一種獨特的文學現象。《海上群芳譜》雖然只是《海上花列傳》之中一個轉瞬即逝的片段，它對於全書思想內核的重要性卻一直沒有得到足夠的重視。韓邦慶甚至為這部書中之書勾畫了大致的結構：

琪、瑤、素、翠末是合傳體，趙、張兩傳末參互成文，李浣芳傳中以李漱芳作柱，蘇冠香傳中雖不及諸姊而諸姊自見。其餘或紀言，或敘事，或以議論出之，真真五花八門，無美不備。⁵⁰

這已經與畢以堦《海上群芳譜》的形式大相徑庭了，反而與《海上花列傳》自身的行文結構不謀而合。我猜韓邦慶早就不齒於所謂的《海上群芳譜》，他或許覺得《海上花列傳》才是真正的《海上群芳譜》。這個情節可以清楚地讓我們明白，《海上花列傳》之所以被定位於狹邪小說史中特殊而短暫的「近真」階段，是因為作者對書寫對象那份難能可貴的尊重以及對文學傳統的反思和對話。「花」作為狹邪小說的主要書寫對象，本質上是一面反映文人寫作趣味和道德標準的鏡子。以它為線索，我們更加清晰地看到了《海上花列傳》那種珍貴的反思性和作者「實寫妓家」的決心，這可以說是成就它在狹邪小說中的特殊性的核心理念。接下來，我們要來分析書名中另一個關鍵詞「列傳」——這個看似可有可無，卻又可以看出作者對藝術創作嚴肅態度的詞。

第二節、「列傳」結構的形成

前文說過，「列傳」是韓邦慶在「海上花」之名後特意加的二字，所以我也一直在揣摩這兩個字的特殊意義。以「列傳」為小說命名在當時其實是個有些特別的舉動。通

⁵⁰ 韓邦慶，《海上花列傳》，頁 313。

過在《晚清小說目錄·單行本小說索引》⁵¹中的檢索，我沒有再發現另一部名為「列傳」的小說，說明它不是出於當時的風潮。而以「傳」命名的多是武俠題材的作品，例如《埃司兰情俠傳》、《大明奇俠傳》、《兒女英雄傳》、《蘭花夢奇傳》、《花影奇情傳》等，書名中往往帶「奇」字以突出故事情節的獵奇性。除此之外，以「全傳」為名的小說反而層出不窮，像是《劉公案全傳》、《烈女繡球英雄全傳》、《木蘭奇女全傳》等等，或許是強調一種信息的豐富性。這樣比較起來，「列傳」之名似乎顯得缺乏吸引力，這個詞更多的應該是寄託了作者的創作理念。其實「列傳」的含義非常簡單，就是指多人合傳。韓邦慶確實以「合傳之體」來要求自己⁵²，而他非常自得的「原創」筆法「穿插藏閃」，也正是運用於敘說多人之事的一種結構技法。「列傳」二字旨在強調小說特殊的「合傳」結構。

「穿插藏閃」與其影響下的小說結構幾乎是《海上花列傳》被討論的最多的地方，這與它是作者自己提出的、展現出可貴的創作自覺有莫大關係。從胡適、劉半農等人開始對此就大加讚賞。二十一世紀以來，康來新（1949~）等研究者進一步為「穿插藏閃」這一技法在中國傳統小說中溯源，證明它並非作者原創，而另有一群人將其與當時新興的城市生活結合討論……對此的研究似乎已經完善，想要討論出新意變得非常困難。所以我決定回歸到原始的讀者角度，從自己的閱讀經驗出發，結合晚清小說結構技法全面發展的背景去評價這種小說結構的優缺點。同時也針對前人的幾個重要論述作一個簡單的分析和整理。除此之外，我注意到與《海上花列傳》同時刊登於《海上奇書》雜誌上的另一部小說作品《太仙漫稿》，它與《海上花》一虛一實，一短一長，一文言一白話，一傳奇一日常，看似風馬牛不相及，但能否從此挖掘出韓邦慶更多的創作理念，以此分析「穿插藏閃」背後隱藏的美學追求和思想內涵呢？

⁵¹ 劉永文編，《晚清小說目錄》（上海：上海古籍出版社，2008年11月）。

⁵² 他在〈例言〉中就談到這種體裁的創作難度：「合傳之體有三難：一曰無雷同。一書百十人，其性情、言語、面目、行為，此與彼稍有相仿，即是雷同。一曰無矛盾。一人而前後數見，前與後稍有不符，即是矛盾。一曰無挂漏。寫一人而無結局，挂漏也；敘一事而無收場，亦挂漏也。知是三者，而后可與言說部。」見於韓邦慶：《海上花列傳·例言》，頁2。

一、「穿插藏閃」與小說結構

韓邦慶在〈例言〉中提出並解釋了「穿插藏閃」的筆法：

全書筆法自謂從《儒林外史》脫化而來，惟穿插藏閃之法，則為從來說部所未有。一波未平，一波又起，或竟接連起十餘波，忽東忽西，忽南忽北，隨手敘來並無一事完，全部無一絲掛漏；閱之覺背面無文字處尚有許多文字，雖未明明敘出，而可以意會得知，此穿插之法也。劈空而來，使閱者茫然不解其如何緣故，忽欲觀後文，而後文又捨而敘他事矣；及他事敘畢，再敘明其緣故，而其緣故仍未盡明，直至全體盡露，乃知前文所敘並無半個閑字，此藏閃之法也。⁵³

細致地解讀這段話會發現，對應《儒林外史》的「全書筆法」是小說總體結構，「穿插藏閃」則是他「自創」的一種技法，或者也可以說更小單位的事件結構。雖然兩者意義不同但無法分開討論，因為小說的總體結構就是由於「穿插藏閃」的筆法產生了奇妙獨特的變化。不同於傳統線性敘事一個故事講完簡單過渡至下一個故事的模式，「穿插」是一種多條故事線交錯並行的結構技法；「藏閃」則「並不用在不同故事之間的聯繫，而是用在交待單個的故事」⁵⁴，特點是「劈空而來」將一個故事的線索分散地隱藏在書中各處而不一次性講完，像偵探小說一樣給讀者留下懸念和疑問，讀到最後才會恍然大悟，有一種抽絲剝繭的感覺。除此之外，作者還要求自己「全無一絲掛漏、並無半個閑字」，以最經濟簡約的筆觸完成整部小說所有情節的交待。

⁵³ 韓邦慶，《海上花列傳·例言》，頁1。

⁵⁴ 康來新，《晚清小說理論研究》（台北：大安出版社，1986年6月），頁133。

(一)、閱讀體驗與結構品評

但不得不說《海上花》的「穿插藏閃」一度成為我閱讀時的最大障礙——每個細節似乎都意味深長，需要打起看偵探小說的精神，但它又不似偵探小說有一條統籌全書、目的性強烈的主體脈絡；交錯出場的人物時刻挑戰著我的記憶力和注意力，除了黃翠鳳和沈小紅的大段落無法忽視，其餘的人物極容易淹沒在故事背景中而無法完成自己在「列傳」應有的分量。粗略地看過一遍之後，我腦中只對幾段生動有趣的吳語對話和幾位個性鮮明的人物有朦朧回憶。雖然這樣已經算得上是一部好書，但想要完成對全書情節的掌握，必須列出詳細繁複的人物出場表以及關係圖。從這樣的閱讀體驗看，《海上花列傳》「鬆散」的敘事方式對於普通讀者來說似乎不太友好。更何況小說最初以兩回一期的方式刊登於《海上奇書》（第 1 期至第 10 期為半月刊，剩餘 5 期為月刊），半月甚至一個月的閱讀間隔勢必造成讀者記憶和理解上的斷裂。除了內容平淡不夠香艷離奇，我想《海上花列傳》作為通俗文學得不到大眾歡迎的另一大原因就在於此。

不過眾所周知的是，文學研究者們一直對這種結構讚譽有加。胡適是為原本遭受冷遇的《海上花列傳》奠定文學地位的重要人物。除了「吳語文學的第一部傑作」的著名評語外，他對於小說的「合傳體」結構更是非常推崇：

在結構的方面，海上花遠勝於儒林外史；儒林外史只是一串短篇故事，沒有什麼組織；海上花也只是一串短篇故事，卻有一個綜合的組織。⁵⁵

他強調《海上花列傳》的結構優於《儒林外史》，因為作者做到了將不相干的人物和故事有脈絡地佈局成一個整體，是「真正的，自然的組織」⁵⁶。而對於什麼是真正、自然的組織，他有一個判斷標準：

⁵⁵ 胡適，〈海上花列傳序〉，見於張愛玲：《海上花開》（台北：皇冠文化出版有限公司，2012 年 4 月），頁 8。

⁵⁶ 胡適，〈海上花列傳序〉，見於張愛玲：《海上花開》，頁 8。

這個體裁起於史記；但在史記裡，這個合傳體已有了優劣之分……凡一個故事裡的人物可以合傳；幾個不同的故事裡的人物不可以合傳……儒林外史只是一種『儒林故事的彙編』，而不能算作有自然連絡的合傳。水滸傳稍好一點，因為其中的主要人物彼此都有點關係。⁵⁷

胡適以《史記·列傳》為出發點和對照物似乎有點不妥，雖然中國小說與《史記》的淵源深厚密切，但他們畢竟是兩個文類，況且存在漢代到清朝的巨大時間跨度。另外他對於用簡單的過渡串連各個故事的「連綴式」⁵⁸結構表達了不滿，整段話的重點——「凡一個故事裡的人物可以合傳；幾個不同的故事裡的人物不可以合傳」，表達一種對形式與內容之間非常緊密的有機關聯的追求。張大春認為胡適所謂自然的、整體性的審美標準與他的西方哲學背景有直接關係：

「統一」(unity) 這一概念和性質應用在藝術品上的時候得以檢驗、過濾和篩選出多餘的、不適當的、不符合整體需要的部分。換言之：為了吻合統一性，作品的各個元素必須彼此鞏固、支持。⁵⁹

中國傳統小說一般都難以符合這種美學標準。《儒林外史》的結構並非不優秀，形形色色、得意失意的儒林人物都在屬於自己的章回中得到精彩生動的演繹，讀者閱讀時不會有什麼遺漏的危險，每個故事之間也設置了簡單的串連說明人物存在聯繫。如果合傳體的目標只在於寫活每個人物，那這種結構即使未把故事都交錯地串連在一起好像也沒什麼問題，反而減少了許多閱讀上的障礙。胡適卻認為這樣「不能算作有自然連絡」，因為它的每個部分並非缺一不可也沒有兩兩相關的緊密聯繫。因此《海上花》「全無一絲

⁵⁷ 胡適，〈海上花列傳序〉，見於張愛玲：《海上花開》，頁 8。

⁵⁸ 「連綴式」結構就像是連環鏈條，主要分為「由主要行動角色貫穿各個故事單元」以及「由故事單元中的角色傳遞接力」⁵⁸兩種類型，《儒林外史》就是聯綴式中第二種的典型代表。參考石昌渝，《中國小說源流論》（北京：三聯書店，1994 年 2 月），頁 344。

⁵⁹ 張大春，《小說稗類》（桂林：廣西師範大學出版社，2004 年 5 月），頁 264-265。

掛漏、並無半個閑字」嚴絲合縫的結構風格就佔了上風。

劉半農也是最早對《海上花列傳》作出全面評價的學者之一，同樣對「穿插藏閃」的筆法非常讚賞。但他聚焦於小說在事件之間過渡的技巧，為其歸納出一條「甲乙二人談話，這時來了個丙，把兩人打斷，丙又出門遇到丁，兩人打鬥被紅頭阿三抓進捕房，阿三出了捕房遇見阿四……」的程式，認為其「千變萬化，神出鬼沒」⁶⁰。可見他的角度與胡適其實並不相同。

而二十一世紀以來，對《海上花列傳》結構的好評，主要還是出於本土現代性的發掘⁶¹。近年的研究者認為，「穿插藏閃」的結構技法是創作者感知到城市走向商業化和現代化後，為了在小說中反映這種社會現實而對傳統小說結構所做的改造。後來小說結構分析便愈加緊密地與「都市敘述」這類主題聯結在一起。不同於二十世紀批評家一直在文學發展內部進行討論，這是從現實的歷史文本與小說文本之間的聯繫得到的評價。

在我第N次重新閱讀《海上花列傳》，並且按照章回順序仔細記錄每位出場人物之後，得到了好幾處意外收穫：比如說輾轉數個書寓做幫傭最後與趙樸齋結為夫妻的大姐阿巧，其實在第二回就已經出現——那時她意外衝撞到趙樸齋，冒失的性格和兩人的緣分早已埋下伏筆；第六回中闖入張蕙貞家酒席撒潑的兩個醉漢，原來就是第十二回出現的楊柳堂和呂杰臣。而且小說中跨越六章的內容，在時間線上居然只是前夜發生的事情。⁶²他們後來還參與到李鶴汀的賭局詐騙之中，現在想來兩人明為王蓮生同事事實上是流氓的

⁶⁰ 劉半農，《劉半農文選》（台北：洪範書店，1977年8月），頁85。

⁶¹ 「伴隨著上海開埠以後十裏洋場的迅猛崛起，人們建立起了一種新型的人際交往準則，以適應現代商品經濟活動的需要。封建社會中那種主要停留在家族血緣間的情感互動式的人際交往，被更加功利化的商業性交往所取代了……韓邦慶試圖通過「穿插」、「藏閃」之法，探討現代長篇小說的結構技巧，正是觸摸到了藝術手法突破的時代足音。」見於栾梅健，〈論《海上花列傳》的現代性特質〉，《政大中文學報》，2006年6月05期，頁99。

⁶² 原文為：「祇見房間裏除王蓮生主人之外，僅有兩客，係蓮生局裏同事，即前夜張蕙貞臺面帶局來的醉漢：一位姓楊，號柳堂；一位姓呂，號杰臣。」見於韓邦慶，《海上花列傳》，頁65。

本質，在第一次出場時的耍酒瘋中就已透露端倪；第五回在王阿二煙花間中露面的常客徐茂榮，居然就是後來打傷趙樸齋的流氓，也就是說他們之間早有王阿二作為聯結……

這樣細緻精妙的技法確實看出作者的匠心，可以說是中國傳統文學技法「草蛇灰線」⁶³的極致體現，怪不得張愛玲說它「走到了傳統的極端」⁶⁴。但同時這樣的匠心也要求極為細緻的閱讀，否則充斥在我們眼前的很可能就只是來回穿梭、喧鬧紛雜的人群。這種感覺就好像你得到了一堆雜亂繁多的碎片，費了九牛二虎之力組合在一起後，它們一片不多一片不少、天衣無縫地拼成了一幅瑰麗完整的畫卷。問題是很多人更願意欣賞那些原本就完整呈現的畫作，而不願意花時間拼圖。《海上花》給人的閱讀快感是滯後的、充滿文人趣味的。閱讀時的散漫觀感和得到公認的用心規劃、轉折精妙、統一完整的小說結構之間形成了某種程度上的落差。普通讀者期待的是能夠馬上進入和容易掌握情節的小說：雖然人物、空間眾多但「頗同短製」⁶⁵的《儒林外史》可以做到；有主幹人物和情節的《金瓶梅》和《水滸傳》一類也沒有問題。但《海上花列傳》偏偏既沒有故事主幹，又挑戰了長篇小說的結構。如果要繼續深究其中的原因，不妨回歸到作者的創作土壤進行討論。

（二）、怎樣脫化於《儒林外史》

雖然韓邦慶自己說《海上花列傳》的全書結構脫化於《儒林外史》，卻有很多小說批評者認為它實與《金瓶梅》更為接近⁶⁶。其中主要原因在於：雖然兩者都是多人合傳，但《儒林外史》「雖云長篇，頗同短製」在結構上不像一部長篇小說；而《金瓶梅》則

⁶³ 「《海上花》則人與事環連幾十回，每每劈空敘來，又忽然閃去……這種寫法看似複雜，實際又是偷師於八股製藝的草蛇灰線法，當然這種草蛇灰線法在《金瓶梅詞話》等傳統小說中又發展成藏針伏線法。」見於邱江寧，〈消費文化、文人趣味與文體選擇——以《海上花列傳》為例分析〉，《學術月刊》，2010年02期，頁108。

⁶⁴ 原文為「《海上花》繼承了這種傳統而走到極端，是否太隱晦了？」見於張愛玲，《海上花落》（台北：皇冠文化出版社，2012年2月），頁360。

⁶⁵ 魯迅，《中國小說史略》，頁156。

⁶⁶ 范伯群在〈《海上花列傳》：現代通俗小說開山之作〉、康來新《晚清小說理論研究》、陳雅惠《不奇之奇——國語版《海上花列傳》的家與常》等文章中皆有此類論述。

達到了這類結構的至高追求——「一百回共成一傳，而千百人總合一傳，內卻又斷斷續續，各人自有一傳」⁶⁷，看來似乎與《海上花列傳》的寫作追求更相符。

不得不提的是，晚清作為中國小說發展的輝煌時期，小說結構方面也呈現出異彩紛呈、多樣求新的突破性局面。方正耀將晚清小說的結構類型分為：「串連式」、「接力式」、「傘型花序式」、「羽狀式」、「包孕式」五種，每種類型適合於不同主題的文類，也都有各自的美學追求和優缺點。《儒林外史》是「接力式」結構的代表作品，而《金瓶梅》與「羽狀式」最為接近。「接力式」顧名思義「無貫穿全書的人物足跡和情節線索，由主題命意統率全書」但是「結構內部各大事件相對完整」⁶⁸。而「羽狀式結構的作品，所有人物事件都直接、間接與主人公發生聯繫……旨在凸顯主人公形象」⁶⁹。單從這樣的定義來看，《海上花列傳》應該更偏向「接力式」，因為它缺乏一個眾星拱月的重要主人公，並且由狹邪的主題命意統率全書各個小故事。方正耀提到了「接力式」結構有一個致命的弱點，就是散。因為「接力式」小說是沒有故事主軸的，作者必須要做好「編排相近相似意義的材料，如何有順序、有層次地表現作品主題的各個方面」⁷⁰，才能讓小說凝神聚氣。

假設韓邦慶真如他所言以《儒林外史》為結構範本，他要做的最重要的事就是怎樣安排一個個不相關的小故事以最好地展現一個主題。那麼《海上花列傳》的主題是什麼呢？在小說開頭，作者說了一些狹邪小說慣有的勸諫之言，似乎以過來人身份披露妓女醜惡面貌就是本書的主題。但在後文中又馬上引入花也憐儂落入花海的一段情節，花朵隨波逐流、受盡蹂躪的慘狀令他「愴然悲之」，之後一不小心連自己也沉入海中。這兩段文字展現出的態度截然相反，明眼人一看便知後者才是小說真正的立意主題。不論書中有多少形形色色的人物，長三、么二、野雞、高官、巨賈、小商人、流氓、賭徒等等；

⁶⁷ 張竹坡，《明代第一奇書金瓶梅讀法》（台北：廣文書局，1981年12月），頁15。

⁶⁸ 方正耀，《晚清小說研究》（上海：華東師範大學出版社，1991年6月），頁276-277。

⁶⁹ 方正耀，《晚清小說研究》，頁285。

⁷⁰ 方正耀，《晚清小說研究》，頁279。

五花八門的事件，出局、開苞、偷情、敲詐、騙賭等等。各種人物、時間雖無一線貫穿，但卻必須要統率於以上海洋場浮華脆弱，妓女們與漂泊不定、危機重重的生活搏鬥的主題。如果只是照搬《儒林》的結構，將信人按某種方式分類然後敘述個人故事——先敘趙樸齋入城散盡家財淪為車夫，接著潑辣倖人黃翠鳳訛詐羅子富，然後沈小紅姘戲子……首先可以確定的一點是作者必將浪費諸多筆墨，重複交待每個故事相似的複雜社會背景；另外這樣一來，每個人都安穩地呆在自己的故事裡，似乎無論如何都表達不出那種不斷游移、漂泊無根的生活狀態。

於是最終呈現在我們面前的，是將各人的故事打亂混合在一起，由不斷行走移動的人物串連起來——「一百回共成一傳，而千百人總合一傳」的小說結構。與其說鬆散，不如說是一種刻意為之的散漫。人物的移動是故事之間過渡承接的關鍵，而這種移動的靈感或許還是與《儒林外史》有關。若我們對比《儒林外史》馬二先生遊西湖的段落與《海上花》趙樸齋城中遊蕩的片段，會發現一種驚人的相似性：

馬二先生獨自一個，帶了幾個錢，步出錢塘門，在茶亭裏喫了幾碗茶，到西湖沿上牌樓跟前坐下……馬二先生看了一遍，不在意裏，起來又走了里把多路……馬二先生沒有錢買了喫，喉嚨裏嚙唾沫，只得走進一個麵店，十六個錢喫了一碗麵……馬二先生從橋上走過去，門口也是個茶室，喫了一碗茶……馬二先生走到跟前，看見一個極高的山門，一個直匾，金字，上寫著：「敕賜淨慈禪寺」……前前後後跑了一交，又出來坐在那茶亭內……馬二先生也倦了，直著腳，跑進清波門。到了下處，關門睡了。（《儒林外史》第十四回）⁷¹

⁷¹ 吳敬梓（原著），徐少知（新注）：《儒林外史》（台北：里仁書局，2010年5月），頁224-226。

(趙樸齋)獨自走出寶善街，在石路口長源館裏喫了一碗廿八個錢的悶肉大面。由石路轉到四馬路，東張西望，大踱而行……卻見前面即是尚仁里，聞得這尚仁里都是長三書寓，便進街去逛逛。祇見街內家家門首貼著紅箋條子，上寫官人姓名。中有一家，石刻門坊，掛的牌子是黑漆金書，寫著「衛霞仙書寓」五字……有一個十四五歲的大姐……一頭撞到樸齋懷裏……樸齋不好意思，方訕訕的走開，仍向北出街。先前垃圾車子早已過去，遂去華眾會樓上泡了一碗茶，一直喫到七八開，將近十二點鐘時分，始回棧房。(《海上花列傳》第二回)

幾乎一模一樣的動作——行走、吃麵、喫茶，看金字匾額……而在這樣完全白描到有點無聊的書寫中，馬先生好吃、趙樸齋好色的性格特徵被不動聲色地展現出來，看似輕描淡寫實則費盡力氣。更重要的是人物的移動連通了空間，馬先生逛著逛著「遇神仙」開啟了下一個故事，趙樸齋遇到了阿巧為很久以後的故事打下了鋪墊。有時候我會胡思亂想，若是吳敬梓也生活在五湖四海雜居一處的上海租界，《儒林外史》的結構是否就會更接近於現在的《海上花列傳》？

通過以上的分析，《海上花列傳》脫胎於《儒林外史》這點還是值得相信的。穿插藏閃這種看似會擾亂小說結構的做法，其實是作者為了結構做出的嘗試。在晚清小說結構突破良多的背景中，韓邦慶完全有動力和信心在「接力式」結構脈絡中，按照自己寫作的需要，對《儒林》的結構進行改進。為了反映上海洋場浮華流動的環境特徵，他可以將小說結構也作為主題呈現的一部分。這體現了一種內容與形式互相扣合的一致性。

二、《太仙漫稿》的幾種結構方式

《太仙漫稿》是韓邦慶除了《海上花》之外留下的唯一小說作品，這些類似《聊齋》的短篇傳奇小說，可以看作是作者努力成為一個成熟的小說家時的練筆。雖然學界對它

的評價普遍不高，其中很多故事也不是原創。但如果我們聚焦於故事的結構，會發現作者對此已經做出了許多有趣的嘗試，並且展現出某些偏好和審美意味。通過對這些創作理念的發掘和梳理，我們可以反觀《海上花列傳》的結構與其的聯繫和發展。

（一）、「藏閃」之法的運用

康來新曾經提出「『海上花列傳』與聊齋誌異的寫作傳承應該是具有密切血緣的，其藏閃筆法即是一例證。」⁷²她舉《聊齋》中〈蓮香〉、〈宦娘〉兩篇為例，兩者的故事結構都是將「劈空而來的疑點」「藏閃不顯」，等到結局再使得真相大白。這種手法其實在《太仙漫稿》中也有精彩的運用。

〈記鬼〉說的是儒生秦景山突聞妹妹死訊，返回家中的途中遇其「鬼魂」，回家後才得知妹妹其實並沒有死，而是父親為了掩飾她與人私奔的醜聞放出的假消息。題名「記鬼」是一記煙霧彈，試圖讓讀者先入為主地相信這真是一個鬼故事。文章首先頗費筆墨強調了兄妹兩人關係親密感情深厚。但景山赴秋闈途中忽得父手書，其中只潦草交待妹妹病沒的消息還讓他「不必悲念」，完全沒有痛失愛女應有的情緒。這一令人措手不及的情節為我們留下第一個疑點。但作者故意對其中的不合理按住不表，只是繼續交待景山啟程回家的情節。途中的一日傍晚，路上突然出現一個詭異的僕人邀請他去府上做客，接著他果然見到妹妹，故事正式進入鬼故事的慣常套路。妹妹卻在談話中不斷說出自己「罪孽深重」、「背德辜恩」的話，並拒絕見父親，這又令人感到摸不著頭腦。直到故事的最後，妹妹沒有死的真相大白，景山「追憶景玉之言」才感到「爽然若失」。故事之中疑點閃現，引導著讀者對這個看似毫無新意的遇鬼故事保持好奇心，直到真相揭曉才發現線索都是連貫的。「劈空而來，使閱者茫然不解其如何緣故……直至全體盡露，乃知前文所敘並無半個閑字」的「藏閃」之法得到完美的展現。

⁷² 康來新，《晚清小說理論研究》，頁134。

〈段倩卿傳〉則是《太仙漫稿》中篇幅最長的一則故事，講述了傳奇女子段倩卿波瀾壯闊、藐視倫常的一生。小說採用順時發展的線性敘事，幾乎看不出在結構上的新意。不過作者在〈例言〉中留下這樣一段話：

或謂閱《段倩卿傳》，須待之兩月之久，未免令讀者沉悶否？余曰不然。間嘗閱說部書，每至窮奇險絕，即掩卷不閱，卻細思此後當作何轉接，作何收束？思之累日而不竟得，然後接閱下文，恍然大悟，豈不快哉！又嘗閱至半篇，逆料此文轉接收束自當如是云云，不料下文竟有大不然者，則尤快之不暇，又何沉悶之有。⁷³

在上節中我們談到《海上花列傳》的閱讀快感是滯後的，尤其當小說的發行形式是半月刊甚至月刊，這種滯後是否能被讀者接受是個問題。而從引文我們可以看出，作者對這種狀況是有預估的。但他認為這種閱讀的間隔可以給讀者思考和猜想的空間，形成一種作者與讀者的互動和對話。在他本人的審美趣味中，拆解和掌握「轉接收束」的結構技巧是非常重要的閱讀樂趣。這或許也可以解釋《海上花列傳》中的故事為什麼都被「穿插藏閃」之法拆解成一塊一塊的拼圖。

（二）特殊的結構嘗試

《海上花列傳》以夢開頭、以夢結尾的設計給人留下深刻的印象。其實在《太仙漫稿》中就可以看出作者對於「夢」這個主題的偏愛。〈陶甯夢妖記〉、〈心影說〉都是與夢境有關的小說，而且這些夢幾乎都是噩夢，由人物內心的憂慮和慾望而生。特別是〈陶甯夢妖記〉一篇，全篇由夢境構聯而成，呈現出一種《盜夢空間》⁷⁴般的奇幻感：「黃梁

⁷³ 韓邦慶，《太仙漫稿·例言》，見於陳永健：《三挈海上花》（上海：上海書店出版社，2007年8月），頁186。

⁷⁴ 《盜夢空間》：2010年上映的美國科幻電影，英文原名 *inception*，台灣譯名《全面啟動》。

一夢」的奇幻空間被不斷疊加再疊加，產生無盡的夢境循環，而僧人就是那個幫助讀者區分夢境和現實的坐標陀螺。「易水荊卿」、「東山謝傅」、「溫泉楊妃」、「海上蘇武」四幅畫分別代表了陶胄對中止戰爭的渴望、色慾、對優雅平靜的心靈的嚮往以及漂泊伶仃的孤苦。他不斷在四個夢境中穿梭，有時候它們也會疊加、匯聚在一起，產生一種光怪陸離、緊張壓迫的感覺，後來連佛像也入夢成為第五股勢力與之糾纏。全文的結構看似複雜實際上卻非常緊湊，因為夢境之間的轉換都由戰爭的意象承擔，我們可以清楚地意識到這些夢都來源於陶胄對戰亂的恐懼和無處容身的悲苦。

〈雙龍釧銘併序〉的結構也非常有趣。它講的是一支神秘的雙龍金釧在三十年間伴隨離奇禍事不斷易主，最終物歸原主的故事。一般這類文章都只是以一個物件作為串連整個故事的主軸。但在〈雙龍釧〉的故事中還設置了一個主要人物——潘媪。她的職業是官媒，可以說是傳統社會中最能與人產生關聯的職業。故事的發展與她的工作息息相關，她不光是男女之媒，也是故事之媒。「雙龍釧」之「雙」或許就是在暗示故事的雙主線結構：一邊是金釧的顛沛流離，一邊是潘媪的奔波生計，兩條線索像辮子一樣相互交纏在一起。金釧作為貴重金器、潘媪作為媒婆，兩者都與婚嫁之事聯繫密切。故事的結局也是由這樣一個事件讓兩者交匯——潘媪做媒的婚事中，金釧意外出現在張家新娘臂上——最終塵埃落定、物歸原主。雖然故事非常俗套，但結構可謂緊湊圓滿。從這則短篇小說我們可以看出，作者並不滿足於單純地講述一個怪奇故事，而是有野心地嘗試更為複雜的敘事結構。

對《太仙漫稿》進行討論，是因為我們想從一些蛛絲馬跡的線索，看到韓邦慶怎樣一步一步向職業小說家摸索前進，去完成一部像《海上花列傳》這樣結構精巧、用筆經濟的成熟作品。本節從「列傳」這個詞出發，從讀者的閱讀體驗、評論者不同的批判角度、作者的影響源流等方面去探索以「穿插藏閃」為主要技法，兼具散漫和緊湊兩種風格的小說結構是怎樣形成的，以及應該如何評價。接下來，我們就來討論小說名中最後一個元素「海上」，即上海這座城市對於小說的特殊意義。

第三節、「海上」經驗與構建上海

許多學者在探究《海上花列傳》這樣一部小說為什麼會在晚清中國出現時，都不約而同地指向「海上」這個關鍵詞：王德威提出「上海這座城市在慾望與現實的戲劇中，發揮著核心的作用」⁷⁵；陳思和（1954~）在〈論海派文學的傳統〉中談到西方文化強勢輸入之下傳統精英文化消弭、民間次文化得以爆發，從而孕育出了「繁華與糜爛同體」⁷⁶的海派文化。《海上花列傳》正是打破明清以來才子佳人的浪漫幻想、表現這座城市真實「惡之華」文化特徵的海派文學開端作品；袁進（1951~）在〈略談《海上花列傳》在小說城市化上的意義〉⁷⁷與〈都市敘述的發端——試論韓邦慶的小說敘述理論與實踐〉中都強調了《海上花》是「現代都市的產物」，因為「都市的空間觀念和時間觀念都與古代的農業社會大不相同，需要有一種新型小說結構來表現復雜的都市社會」⁷⁸；樂梅健在〈1892：中國現代文學的起源——論《海上花列傳》的斷代價值〉中同樣認為「一個時代有一個時代的文學」，「《海上花列傳》的文學價值在於，它留下了大上海開發早期難得的生活畫面與文學圖景」。⁷⁹

這些論述都在說明，作為晚清中國獨一無二的現代化都市，上海既是《海上花列傳》故事素材的來源，也影響了小說形成特殊的敘事方式和價值取向，可以說是《海上花列傳》中最為重要的元素。研究者們往往從城市的現代性或巴赫金的「時空體」概念去觀照這個問題，將上海看作一個近乎客觀的時代背景或作者敘事技巧的展現。而我在閱讀小說時，常常不由自主地感受到韓邦慶對於對自己「老上海」身份的強調以及他與上海無與倫比的親密感。因此我嘗試以段義孚（1930~）《經驗透視中的空間和地方》這本書闡述的人文地理學角度進行探究，希望可以釐清作者怎樣去表現「海上」，以及其中蘊含的態度和情感。

⁷⁵ 王德威，《被壓抑的現代性》，頁 112。

⁷⁶ 陳思和：〈論海派文學的傳統〉，《杭州師範學院學報》，2002 年 01 期，頁 2。

⁷⁷ 袁進，〈略談《海上花列傳》在小說城市化上的意義〉，《明清小說研究》，2005 年 04 期。

⁷⁸ 袁進，〈都市敘述的發端——試論韓邦慶的小說敘述理論與實踐〉，頁 184。

⁷⁹ 樂梅健，〈1892：中國現代文學的起源——論《海上花列傳》的斷代價值〉，頁 60-61。

段義孚原本是個傳統的地理學家，在洛磯山的地形學研究方面頗有建樹。直到有一天他突然意識到，單靠客觀的地理知識無法表達出地方性質的全部，繼而開創了將人類對於地方的主觀感受作為研究對象的人文地理學科。在《經驗透視中的空間和地方》中，他認為是「經驗」將人與世界聯結起來：

經驗乃跨越人之所以認知真實世界及建構真實世界的全部過程。經驗的形式由比較直接而消極的，如嗅覺、味覺和觸覺、至積極的視覺和間接的符號意象方式形成。「情緒」存在於人的全部經驗中，甚至在高層次的思想時亦有情緒色彩……「思想」亦存在於人的全部經驗中，包括冷和熱、快樂或痛苦的基本感覺。⁸⁰

我們通過嗅覺、味覺、觸覺、聽覺等等官覺去認知世界，卻往往因為經驗的主觀性而輕視它的價值。段義孚卻認為就算最嚴謹的科學論述也是包含了個人經驗的。並且所有的經驗中都存在著情緒和思想，所以就算再怎樣精確地為一座山測量、繪圖，都無法反映每個人對它的感覺和態度。不過也正是因为經驗的主觀性，空間對我們來說產生了獨特的意義。書中的另一個重點是讓「空間」和「地方」兩個概念互相界定：「『地方』是安全的，而『空間』是自由的」⁸¹。簡單來說當我們對某個「空間」足夠熟悉和有安全感它就會變成「地方」，比方說「封閉的空間和人文性的空間被稱為『地方』」⁸²。人文地理學為我們提供了至少兩個解讀《海上花列傳》之「海上」的角度：一是人物怎樣經驗上海、其中包含了怎樣的情感？二是「海上」到底是作為「空間」還是「地方」存在的？

一、外鄉人的上海經驗

在非常早期的讀者之間就流傳這樣一句話——「未到上海者而與之讀《海上花》，

⁸⁰ [美]段義孚（著），潘桂成（譯），《經驗透視中的空間和地方》（台北：國立編譯館，1998年3月），頁7-8。

⁸¹ [美]段義孚（著），潘桂成（譯），《經驗透視中的空間和地方》，頁1。

⁸² [美]段義孚（著），潘桂成（譯），《經驗透視中的空間和地方》，頁49。

未到北京者而與之讀《品花寶鑑》⁸³：如果你沒去過上海，《海上花》絕對可以讓你了解那是一座怎樣的都市；你沒去過北京也沒關係，因為《品花寶鑑》中自有一個北京。小說家在某種程度上抓住了城市的真實性，這一點是得到公認的。值得注意的是，魯迅為狹邪小說溯源時所舉出的例子像是《教坊記》、《北里志》、《板橋雜記》⁸⁴等都不是虛構的小說作品，反而是一些紀實性的文人筆記，這些筆記的一個重要主題是作者對於地方的感知經驗和人文關懷，《板橋雜記》中這一點尤為明顯。韓邦慶當然沒有像余懷（1616-1696）那樣直接和強烈地去評判一個地方，恰恰相反的是，讀者往往會覺得他對於「海上」保持了完全客觀而中立的態度的，不過我想段義孚肯定不會同意這點。雖然在《海上花列傳》中韓邦慶致力於做一個「最弱化的敘事者」極力隱去自己的聲音，但事實上他將自己對這座城市的感知轉嫁到了人物的身上，通過他們的眼睛去看、耳朵去聽、腳步去丈量、心靈去感受……他刻畫了形形色色生活在上海的人物，同時也可以說是從千千萬萬個角度勾勒了上海這座城市。

對於習以為常的事物人們往往失去感知而變得麻木，所以小說往往通過刻意營造的陌生感或一個外鄉人的目光來刻畫故事發生的地點。鄉下青年趙樸齋顯然是帶領讀者體驗上海的絕佳媒介。但事實上他並沒有如我們期待那般，用飽含好奇的目光將上海租界的街道、房屋、茶館巨細無靡地勾畫出來。事實上書中描寫景色的部分很少，張愛玲曾說「作者最不擅長描寫風景。寫景總是沿用套語」⁸⁵猜測韓邦慶是在藏拙。但我認為比起直接的景色描寫，韓邦慶似乎更樂於利用角色的身體官覺來反映環境。趙樸齋初入上海的這幾回，作者以最為直接但往往被我們忽略的方式描繪了現代城市對他的衝擊，那就是一次又一次不經意的衝撞：

⁸³ 梁啟超，〈小說叢話〉，見於阿英編，《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》（台北：新文豐出版社，1989年），卷4，頁310。

⁸⁴ 原文為：「唐人登科之後，多作冶遊，習俗相沿，以為佳話，故伎家故事，文人間亦著之篇章，今尚存者有崔令欽《教坊記》及孫榮《北里志》。自明及清，作者尤夥，明梅鼎祚之《青泥蓮花記》，清與余懷之《板橋雜記》尤有名。是後則揚州，吳門，珠江，上海諸艷，皆有錄載；且伎人小傳，亦漸侵入誌異書類中，然大率雜事瑣聞，並無條貫，不過偶弄筆墨，聊遣綺懷而已。」見於魯迅，《中國小說史略》，頁184。

⁸⁵ 張愛玲，《海上花開》，頁23。

剛至橋堍，突然有一個後生，穿著月白竹布箭衣，金醬寧綢馬褂，從橋下直衝上來。花也憐儂讓避不及，對面一撞，那後生「撲撻」地跌了一交，跌得滿身淋漓的泥漿水。（第一回）

正碰著拉垃圾的車子下來，幾個工人把長柄鐵鏟鏟了垃圾拋上車去，落下來四面飛灑，濺得遠遠的。樸齋怕沾染衣裳，待欲回棧……（第二回）

樸齋站在門前，向內觀望……有一個十四五歲的大姐，嘴裏不知咕嚕些甚麼，從裏面直跑出大門來，一頭撞到樸齋懷裏。（第二回）

在短短兩回中，趙樸齋已經與人沖撞到兩次，差點衝撞垃圾車一次。我們往往忽略這些細節，或者只覺得這個年輕人性格冒失。但實際上這種身體上的衝撞，可以理解為城市對於他心靈上衝撞的一種具象化，同時也反映出一種格格不入的衝突和摩擦：鄉下並不會有如此密集的人群，更不會有準點出現的垃圾車，長三書寓的幫傭們也預料不到上午會有人上門。段義孚說「衝突導致擁擠的感覺」⁸⁶——空間給人的感覺是空曠還是擁擠，不一定與面積大小直接相關，而很大程度上取決於人與人之間的關係。韓邦慶沒有直接說上海有多繁華熱鬧，而是利用了趙樸齋不斷與人發生衝撞的經驗，來建構大城市這種特有的擁擠感和人與人之間密切又衝突的關係。其中也暗含了作者的一種觀感和態度：城市是充滿危機的，跌跌撞撞的外來者極容易在城市的衝擊下，落得「滿身淋漓的泥漿水」的狼狽下場。

而在視覺經驗這方面，趙樸齋的目光似乎只聚焦於最能刺激他的事物：

一張雪白的圓面孔，五官端正，七竅玲瓏，最可愛的是一點朱脣時時含笑，一雙

⁸⁶ [美]段義孚（著），潘桂成（譯），《經驗透視中的空間和地方》，頁 59。

俏眼處處生情。(第一回)

見他雪白的面孔，漆黑的眉毛，亮晶晶的眼睛，血滴滴的嘴唇，越看越愛，越愛越看。(第二回)

初入大城市的趙樸齋對於當地的衣食住行都不見得關心，即使打定主意出去逛逛，被垃圾車一堵就馬上打退堂鼓，唯一吸引他注意力的就是女人。在這兩段描寫中，趙樸齋眼中的陸秀林和王阿二都是白臉、紅唇、靈動的雙眼，長相似乎別無二致。但仔細分析還是有區別：第一段描寫的修辭明顯更具古典韻味和文學性，有《紅樓夢》的影子。第二段則更為白話，而且基本上是以「白、黑、亮、紅」四種對比鮮明的色彩來表現長相。其實這也分別對應他看盧秀林時「忘乎所以」被美震懾；而看王阿二時「心裡熱的像熾炭一般」，因為先前色慾已經被挑起故而目之所及只剩下最為強烈的色彩刺激。這種細微的心境變化正是作者長期浸淫於狹邪環境得到的體會，也說明了城市對外鄉人的誘惑正走向越來越直接和感官化的方向。

二、空間感與地方感

嚴格意義上講，包括作者韓邦慶在內，《海上花列傳》中的人物幾乎都是客居上海的外鄉人。但大部分人似乎已經在上海的生活中如魚得水——無論原籍何處都用吳語交流，對租界的空間位置了如指掌，仿佛閉著眼睛都能走路。比如第二回中，趙樸齋和張小村正好走到「景星銀樓」門前，兩人原本是要回客棧的，但因為趙執意要嫖娼，小村只好帶他去比么二堂子更「實惠」的花煙間。他意識到花煙間在另一個方向，於是馬上領他回轉上路，嫻熟應對突發而偶然的路線轉換。段義孚說過空間轉變為地方的過程：

我們在城中的陌生部分，前面是未知的空間，但當我們知道幾個地標後，聯繫而

成熟而成為路線，而所謂陌生的城市和未知道的空間也變成熟悉的地方。抽象的空間，除了陌生之外還缺乏特徵，變成具體的地方後，充滿了意義。⁸⁷

這樣看來，張小村等人都已經對上海產生了地方感，上海對他們來說好像變成了第二個故鄉。除此之外，聲音是地方感中非常重要的一部分，某些特殊的聲音能夠將自由的空間界定為熟悉的地方。方言小說對此有不同尋常的重視和表現力，因為作者將人物對話也納入了聽覺意象的範疇中，使得其既能承擔情節的作用，同時也渲染一種地方感。地方感代表了一種熟悉、安全、安定的心靈感受，小說中的每個書寓也都試圖營造出類似家庭的感覺，仿佛每個異鄉客人都能在上海有一個安樂窩。

但我們也質疑這種作者精心營造的地方感是否真的固若金湯，故事中那些沒有故鄉的人真的可以在上海找到家的感覺嗎？陳小雲是一個底層的買辦商人，他在歡場花事中穿針引線的作用與洪善卿相比有過之而無不及，他甚至比洪更進一步地擠入了齊韻叟的社交圈，成功為自己謀取了更高的利益和社交人脈。即使他的性格已經極其理性和自制，但往往也會在不經意間流露出幾分別有深意的情緒。第十一回中王蓮生家附近走水小雲陪他回家查看，所幸外國巡捕用「藥水龍」快速滅了火。事情結束後他們便各自赴宴：

小雲忙回步而西，卻見來安跟王蓮生轎子已去有一箭多遠，馬路上寂然無聲。這夜既望之月，原是的朧圓的，逼得電器燈分外精神，如置身水晶宮中。小雲自己徜徉一回，不料黑暗處好像一個無常鬼，直挺挺站立。正要發喊，那鬼倒走到亮裡來，方看清是紅頭巡捕。（第十一回）

陳小雲被蒸騰的熱氣逼得折返，想繼續與王蓮生同行，一回頭卻發現上一刻親密交談的朋友已經離去甚遠，而剛剛熱鬧嘈雜的救火場面也仿佛一瞬間被「寂然無聲」取代，他

⁸⁷ [美]段義孚（著），潘桂成（譯），《經驗透視中的空間和地方》，頁193。

只是獨自一人走在馬路上。熱鬧退場的孤獨感和人與人之間的距離感顯露無疑。但是很快他便被四周的景象轉移了注意力——滿月的明亮月光與電器燈互相映照，將街道妝點出水晶宮一般華麗夢幻的美感。這也是小說中少見的涉及自然景觀的描寫，在這裡人造的燈光與自然的月光互映生輝，達到了無與倫比的和諧美妙的境界。小雲「徜徉」其中，仿佛城市的繁華已經為他驅散了胸中湧起的寂寞。但是突然，黑暗中出現一個「無常鬼」嚇得他差點叫起來，之後他才發現那是個印度巡捕。呂文翠認為這段「無常鬼」的情節「象徵了現代城市中恐怖怪誕的感知(uncanny)所勾連的異己(他我)經驗」⁸⁸，也就是某種華洋對立。不過如果我們從段義孚人文地理學的角度來看：城市的親切感在一瞬之間被黑暗中未知的恐懼取代，地方感被空間感取代。這表明了人物對於上海既熟悉又陌生，既愛又怕的複雜感情。作者似乎故意在做這樣一件事：一邊辛辛苦苦地動用一切手段將上海營造成家一般的樂土，一邊不斷猛然放出「無常鬼」，撕破美好華麗的表象。

就像王德威所說：「上海千變萬化，恰如一個神秘、惑人而又危險的蕩婦……韓邦慶與他筆下人物相似，寄籍滬上，不再離開……只有在呼喚這個城市魔幻似的名字時，才能啟動他愛與慾的傳奇。」⁸⁹單獨談人物或地方都難以真正理解這部小說，只有把目光聚焦於「空間中的人」，通過人物個性化和情緒化的空間經驗，我們才能理解作者對於上海這個地方的特殊態度。同時我們也可以看到他對於人物官覺書寫這種細微的把握力和蘊含其中深沉的內涵，事實上這也是本文接下來要討論的重點。

「海上」、「花」、「列傳」三個元素各自發揮著作用，同時又互相勾連共同創造了《海上花》在文學史上的特殊意義：沒有這些姿態各異的「花」，作者無法完成一部「列傳」；不是在晚清「海上」之地，作者也沒有條件聚集這些人物來塑造「穿插藏閃」的特殊結構。「狹邪」二字本身就帶有頹廢、晦暗的氣息，似乎意在街尾小巷永遠無法企及陽關大道。這一脈系的小說自誕生到被定義都遭受了許多鄙夷和否定，即使像《海上花列傳》

⁸⁸ 呂文翠，《海上傾城：上海文學與文化的轉異，一八四九—一九〇八》（台北：麥田出版社，2009年11月），頁268-269。

⁸⁹ 王德威，《被壓抑的現代性》，頁112。

如此專業認真的文學創作，依然屢屢遭受輕視和冷遇。我們該為此憤世嫉俗或像張愛玲那樣發出「看官三棄海上花」的冷笑嗎？我想起張大春在《小說稗類》中的話：

稗字如果不作「小」、「別」義解，而純就其植物屬性論：說小說如稗，我又滿心景慕。因為它很野、很自由、在濕泥和粗礫上都能生長：人若吃了它不好消化，那是人自己的局限。⁹⁰

小說自誕生就被認為是旁雜的下九流之言，但也正是這份與正統相左的野性和自由，賦予了它無窮的變化和生命力。這次稗草自最幽暗墮落的狹邪陋巷生長而出，卻讓今日的讀者依然感受到那些鮮活湧動的生命和生活氣息。這就是值得我們去一次次深入閱讀、品味、分析的原因和動力。在進入本文的正式討論之前，本章的作用是從書名的三個元素出發，解決《海上花》在狹邪小說史中遺留的一些問題，從而進一步確立它的獨特性。同時「海上」突出的感官性也讓本文的主題初現端倪，韓邦慶是從人物的自身官感的體驗去表現小說空間，通過真實而立體的感受將讀者拉進小說的世界。

⁹⁰ 張大春，《小說稗類》，頁3。

第叁章 聽覺描寫與小說敘事

作為讀者的我們很容易便可「看」到文學作品為我們勾勒出的一幅幅畫面，現今的文學批評也通常著重於文本的「觀察」、「聚焦」、「凝視」，卻往往忽略文學最初就是訴諸聽覺的藝術，是需要聆聽的。[加]梅爾巴·卡迪－基恩(Melba Cuddy-Keane,?)曾提出：

耳朵可能比眼睛提供更具包容性的對世界的認識，但感知的卻是同一個現實。⁹¹

她的話說出了一個常常被忽略的事實：在對世界的感知中，聽覺比視覺更有包容性。當我們將注意力轉移到作為非理性敘事的分支——聽覺敘事上，將會對文本產生不同的、更為深入的認識和立體的感受。《海上花列傳》正是一部充斥著許多複雜、有趣的聽覺意象的作品。聽覺的捕捉通常比視覺的記錄更需要作者敏銳細膩的感知以及強大的記憶力。閱讀《海上花》後我們發現，即使不能斷言聽覺是其敘事核心，但作者幾乎以聲音建構出小說的世界。國語敘述、吳語念白的寫作方式就可以體現韓邦慶對於聽覺異乎常人的重視：作者直接以聽覺去呈現人物的對話，而不是關注文字意義：

《海上花列傳》人物的蘇白對話表現為直接的擬聲效果，因為蘇白的書面化是以借音假借的方式實現的，蘇白字只表音不表義，讀者閱讀時所獲得的只是聲音效果……「純感官」現實的突出使情節的現場性更為明顯。⁹²

懂吳語的受眾在閱讀小說時大概會將對話念出來方便理解，這樣一來《海上花》就自動變成了一本「有聲書」。《海上花》中對聲音的描寫包括三方面——人物對話（蘇白）、

⁹¹[加]梅爾巴·卡迪－基恩，〈現代主義音景與智性的聆聽：聽覺感知的敘事研究〉，見於(美)詹姆斯·費倫，彼得·J. 拉比諾維茨(著)，申丹等(譯)，《當代敘事理論指南》，(北京：北京大學出版社，2007年)，頁456。

⁹²陸胤，〈作為「教科書」的蘇白小說〉，頁51。

外部環境聲響、音樂（戲劇唱曲）。其中蘇白的部份,作為小說最具特色的聲音——胡適認為「《海上花》作者最大的貢獻」⁹³——已經被許多研究者討論並承認。也正是因此，音樂和環境聲音的聽覺系統對小說的貢獻常常被忽視，就讓我們以此為切入點，仔細「聆聽」這部小說，尋找其中給予我們觸動卻貌似無法解釋的點並將它們耙梳整理出來，或許便能體會暗藏於其中的氣質。

第一節、外部環境聲響的智性聆聽

首先要討論的是來自外部環境的聲響，其中包括人的動作發出的聲響，例如走路、說話、洗漱、打鬧，還有鐘聲、鳥聲、雨聲等各種聲音。這些聲音貌似都是無意識產生的，但既然被作者從所有聲音中捕捉並故意讓人物聽到，就如同電影導演用鏡頭捕捉到的畫面一樣每一幅都有特殊用意。而人物的「聽」也絕不是單純生理意義上的聽，而是一種感知層面的「傾聽」。[法]羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915-1980）在〈傾聽〉一文中講過這番話：

聽是種生理現象，傾聽是種心理行為。憑藉聽覺的聲學和生理學，是可能描述聽的物理狀況（聽的機制）的；而傾聽則惟經由其對象或目標，方能得到解釋。⁹⁴

如果說「聽」是客觀的，而「傾聽」則被文本中的對象或目標賦予了某種主觀色彩，「傾聽」從而產生敘事上的特殊意義。而雷涅爾·普倫普（Plomp,Reinie,?）在《智性的耳朵》一書中也有相似的觀點：

「聲音」這個詞有兩種含糊不清的意義：一個物體引起的空氣振動的生理感受；

⁹³ 胡適，〈《海上花列傳》序〉，見於張愛玲：《海上花開》（台北：皇冠文化出版有限公司，2012年4月），頁17。

⁹⁴ [法]羅蘭·巴特，屠友祥（譯），《S/Z》（上海：上海人民出版社，2001年10月），頁11。

或者是這種振動被聽到而引起的知覺感受。⁹⁵

第二種「聲音」的定義即在說明存在一種有意義的傾聽：聲音不再只是生理感受，而是被人物感知的、被賦予心理意義的敘事道具。梅爾巴·卡迪—基恩作為率先將聽覺理論與敘事學結合使用的學者，在〈現代主義音景與智性的聆聽：聽覺感知的敘事研究〉中時使用了兩個主要的分析工具——聽診 auscultation 與音景 soundscape 分析維吉尼亞·伍爾夫的小說。「聽診」強調的是對聲音細緻的感知經驗，傅修延（1951~）建議將這個詞翻譯成「聆察」更為貼切，⁹⁶我覺得這個翻譯更加準確故在下文中，統一使用「聆察」一詞；而「音景」強調由聲音形成的空間，這也是《海上花列傳》中極具特色的現象。我就借用這兩個概念為工具來解讀文本中外部環境的聲音描寫。

一、失眠和偷聽中的聆察者

「聆察」是「觀察」一詞在聽覺領域的衍生，指一般情況下聽覺對事件的感知。傅修延對此這樣解釋：

卡迪—基恩討論過的伍爾芙小說《丘園》中，「聆察」顯示了比「觀察」更為強大的包容性與融合力，無法「聚焦」的聲音或先或後從四面八方湧向「聆察者」的耳朵，聽覺敘事向讀者展現了一個不斷發出聲響的動態世界，與視覺敘事創造的世界相比，這個世界似乎更為感性和立體，更具連續性與真實性。⁹⁷

「聆察」首先需要一個聆察者，作者通過她/他的感受向我們展示小說的世界。由於聲

⁹⁵ Plomp, Reinier. *The Intelligent Ear: On the Nature of Sound Perception*, Mahwah, NJ: Psychology Press, 2002. eBook Collection (EBSCOhost). Web. 20 Dec. 2015. p. 1.

⁹⁶ 「聽診器的『聽診』（auscultation）在英語中本義就是『聆察』，譯成漢語『聽診』後染上了濃重的醫學色彩（主要原因在於『診』字），只宜在專業領域內運用，但『auscultation』在英語中不是醫學上的專用名詞，人們賦予其適用範圍更廣的『聆察』含義」。見於傅修延，〈聽覺敘事初探〉（《江西社會科學》，2013年02期），頁222。

⁹⁷ 傅修延，〈聽覺敘事初探〉，頁223。

音連續、立體、分散的特點，聽覺敘事可以構建出一個更為動態和真實的世界。在《海上花》中，韓邦慶不但藉助角色的聆察刻畫出更加細膩、感性的世界，甚至將對人物和情節的呈現融匯在聆察之中。雖然無法確定是否有意為之，但通過歸納和整理後我們發現：作者筆下的聆察者主要是特殊的兩類——失眠者與偷聽者。這兩種情形首先在極大程度上規避了視覺的干擾，讓插入的聲音描寫更加自然，另一方面也儘可能放大了聆察者對聲音的敏銳度。

（一）、「無心」的失眠者

失眠者或許是最為感性的一類聆察者——聲音作為干擾其睡眠的因素，卻無法像視覺那樣被輕易避免，大大小小、遠遠近近的聲音通通鑽進他們的耳朵，直接擊打在心靈上。所以我認為失眠者對聲音的聆察是被動的，可以被稱為是「無心」的。這種「無心」類似於潛意識，可以暴露出更多人物暗藏心底的想法。而黑夜無人的特殊環境非常容易催化現實世界與失眠者腦中夢境的融合，碰撞出一種光怪陸離又富含深意的效果。下面筆者就用《海上花》中幾位失眠者的聆察經驗來分析其中的精妙之處：

「大阿金去仔，我一干仔就榻床浪坐歇，落得個雨來加二大哉！一陣一陣風吹來，咻玻璃窗浪，乒乒乓乓，像有人來咻，連窗簾纔卷起來，直卷到面孔浪。故一嚇末，嚇得……也勿理我，一徑望外頭跑，我連忙喊末，自家倒喊醒哉。醒轉來聽聽，客堂裏真個有轎子釘鞋腳地板浪聲音，有好幾個人來浪。我連忙爬起來，衣裳也勿著，開出門去，問俚咻：『二少爺啥？』相幫咻說：『陸裏有啥二少爺嘎』我說：『價末轎子陸裏來個嘎？』俚哄說：『是浣芳出局轉來個轎子。』倒撥俚咻好笑，說我困昏哉。我再要困歇，也無撥我困哉，一徑到天亮，咳嗽勿曾停歇。」

（第十八回）

上述內容是李漱芳對陶玉甫講述自己被雨聲、風聲、客人玩樂聲、自鳴鐘聲驚擾而一夜未眠的經過，整段文字充斥著繁複的聽覺意象以及主觀的感受。我們可以看到被選為聆察者的李漱芳，耳中的世界是如此吵鬧、惡意、壓抑、步步緊逼的。首先是一陣突然而起的狂風，吹到玻璃上發出乒乒乓乓的聲音，好像是一個故意鬧事的流氓在恐嚇她，她只好去睡卻根本睡不著。接著便是隔壁客人吵鬧的玩樂聲。雖然久病不能接客，但這種聲音按理來說是她早該習慣的。現在這聲音卻折磨得她「頭腦子也痛哉」，表明她對妓女生活的強烈厭惡。等檯面散去，自鳴鐘「跌篤跌篤」的聲音她不想去聽卻定要鑽進耳朵裡。若是以吳語來發音，「跌篤跌篤」非常逼真地再現了時鐘指針走動的聲音。曹雪芹曾用「咯当咯当」模擬自鳴鐘的聲音。如果兩位作者生活時代的自鳴鐘沒有很大差別的話，那麼不得不說韓邦慶的擬聲詞用得更加精確，可見《海上花》對聲音描寫的高度追求。相比前面兩種聲音，鐘聲的音量很小，但李漱芳還是無法抗拒地聽到了。這樣輕，卻始終如一、永遠也不會停止的聲音帶給她步步緊逼、無法擺脫的壓抑感。而此時一直作為背景音的雨聲強了起來，李漱芳用嘲諷的語氣講到「落得價高興」——雨聲似乎是與她敵對，故意吵她睡不著似的。

在無意識的聆察中，她內心的苦悶和恐懼賦予了這些聲音擬人化的效果，這是經過她翻譯之後的聲音，是專屬於她的智性的聆聽經驗。後文中「天永遠勿肯亮個哉」透露出她的絕望，也暗示了她的命運——半夜的天當然不會亮，但她是熬不到黎明了。多年的苦守和等待最終也沒有換來被明媒正娶的那天。這段節選中的最後一種聲音——轎聲，準確的說是「轎子釘鞋腳地板浪聲音」的特殊聲音，則擔當了聯結夢境與現實的作用。李漱芳昏昏睡去時夢到陶玉甫乘著轎子來了，驚醒時真的聽到有轎聲，卻是浣芳出局回來的轎子，她還被嘲笑昏了頭。聽錯聲音是我們每個人都經歷過的事：

人們常說「耳聽是虛，眼見為實」，這一俗語後面還有另一層意思：與「眼見」相聯系的「實」代表著圖像信息已經收到，而與「耳聽」相聯系的「虛」則意味著有待從其他渠道進行驗證。換而言之，「觀察」可以將明確無誤的視覺形像盡收眼底，

「聆察」卻需要憑經驗對不那麼實在的聲音信號做出積極的想像與推測，這一過程中必定會發生許多有意思的誤測或誤判。⁹⁸

聲音信號不像視覺信號那樣明確真實、不需驗證，聆察者需要對聲音進行想象和推測，但結果不盡然會是正確的。就像在這段引文中，聲音帶給李淑芳的就是一種幻覺和誤判，而事實的揭露也讓她看清這一切只是假象，進而產生一種絕望的幻滅感。

李淑芳聽到這麼多雜亂的聲音，主要原因在於耳朵無法像眼睛一樣主動選擇，只能被動地接收四面八方而來的聲音。當心靈置身於是這樣立體的衝擊中，無從規避也無法閃躲，真實而感性的部份也就暴露無遺。雖然這樣大篇幅的聲音描寫在全書中非常罕見，但失眠者的聆察遠不止這樣一例：

素芬偏又睡不著，聽那四下裏一片蛙聲，嘈嘈滿耳。遠遠的還有雞鳴聲、狗吠聲、小兒啼哭聲。園中不應有此，園外如何得聞？猜解不出。接著，巡夜更夫敲動梆子，迤邐經過湖房牆外。素芬無心中循聲接拍，跟著敲去，遂不覺跟到黑甜鄉中，流連忘返。（第四十六回）

前文說到林素芬和林翠芬姐妹來到一笠園作客過夜。素芬被朱藹人翻身驚醒，既而催促隔壁的翠芬快點睡覺，這一系列事情後反自己反而睡不著了。於是失眠的聆察者又為我們帶來了豐富的聽覺感知經驗。首先，我們可以從後文提到的「五個人帶著娘姨、大姐同出湖房」得知此時素芬的位置——湖房。而在第四十一回時提到朱淑人被帶往一笠園養病一事——「齊府管家引領轎班，直進園中東北角一帶湖房前停下」，可知湖房的大概位置是在一笠園的東北角落。文中繼續寫到：

⁹⁸ 傅修延，〈聽覺敘事初探〉，頁 223。

淑人落得安心定神，朦朧暫臥。忽見面東窗外湖隄上，遠遠地有一個美人，身穿銀羅衫子，從蕭疏竹影內姍姍其來，望去絕似周雙玉，然猶疑為眼花所致。詎意那美人繞個圈子，走入湖房。（第四十一回）

可見湖房果然位於湖邊，而且湖有一定面積，因為湖堤上的美人只能隱約看到面容和衣著。除此之外，從「蕭疏竹影」我們知道湖的另一邊是一片竹林。這樣一來，林素芬聽到的「嘈嘈滿耳的蛙聲」出自哪裡就清楚了。而「雞鳴聲、狗吠聲、小兒啼哭聲」則出現地略為詭異，她自己也感到奇怪：「園中不應有此，園外如何得聞？」這樣較為理性的思考，可以看出她與李漱芳迥異的性格。

林素芬在書中的戲份不多，但作者的筆力深厚，寥寥幾絲細節仍為我們勾勒出她的性格特點。林素芬一直長姐如母地照看著妹妹翠芬，而且「恐睡的失眠，落後見笑，自己格外留心」，非常穩重識大體。除此之外，第十八回中她與朱藹人關於信人出路問題的討論也可以讓我們了解她的性格。相較於執著於「當大婆」的李漱芳和趙二寶、認清現實的周雙玉、放縱自我的沈小紅……素芬的想法既帶著美好的願景又不失對現實的體認：她希望趁生意好時找一個「對脾氣」的客人，窮一點也沒關係；如果沒有對脾氣的，「揀個有銅錢點，總好點」。

在林素芬的聽覺經驗裡，也沒有像李漱芳那麼多的擬音詞以及對聲音擬人化的描寫，可以說林的聆察顯得並不那樣感性。但從另一個角度來看，聽見不應該出現的聲音本身就是一個非常能展現理性自我漏洞的事件。緊接著這些詭異聲音出現的則是巡夜更夫的敲梆子聲。打更計時的行為，代表了人類對自然規律的一種掌握，也是人類文明發展的基礎，故而敲梆子聲的節奏和規律性帶著一種理性的色彩。作者雖說林素芬是「無心」中用理性的聲音取代了詭譎的聲音。但事實上，聽覺表面上呈現的「被動性」或許只是

因為我們「意識不到我們的耳朵、神經和大腦中世界與我們之間的調停」。⁹⁹聆察的過程顯示了她理性與感性之間的拉扯，她注意力的轉移很有可能是一種主動的選擇。

在失眠者的聆察中，我們可以發現聲音描寫都是以人物主觀視角出發的感知經驗形式出現，這種聆察是非常個人化的，具有從側面刻畫人物、渲染個性形象的作用。失眠和聆察的結合為我們拉開一道充滿張力的縫隙，從中可以聽見來自人物內心最隱秘的深淵的迴響。

（二）、「有意」的偷聽者

偷聽是另一種非常特殊的聆察類型，與失眠者最大的區別在於這種聆察是主動積極的，即「有意」的。同時它也意味著偷聽者與被偷聽者之間的視覺隔閡，聲音因此成為偷聽者唯一能接收到的訊息。這使其成為完美的聆察者，讀者也完全通過他們的聆察和想象了解故事的發展。細讀《海上花》中的偷聽事件，我們會發現聽與看之間形成了有趣的對比。本節主要討論的就是文中的「打戲」。《海上花列傳》中有多段精彩的「打戲」——阿德保毆打阿金、巡捕追捕賭徒、沈小紅拳翻張蕙貞等等。而作者在描寫這些打鬥場面時，常常選擇捨棄畫面的描寫，轉而安排一個或數個偷聽者，通過他們的耳朵呈現激烈的景況，這使得《海上花》愈加成為一本擅用聽覺敘事的「熱鬧」的小說。

張蕙貞在小說中被打了兩次，而且都作為重要情節在回目中出：第九回「沈小紅拳翻張蕙貞，黃翠鳳舌戰羅子富」，以及第五十四回「負心郎模稜聯眷屬，失足婦鞭篋整綱常」。這兩次打戲都花費了作者很大的氣力，第一次主要是通過視覺畫面的描寫，第二次則完全藉助偷聽者的聆察經驗。通過兩者的對比，聽覺敘事的特殊之處可以清楚地呈現。首先來看第九回王蓮生做張蕙貞被沈小紅發現後，小紅對她大打出手的片段：

⁹⁹ S. Handel, *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events*, Cambridge, MA: MIT Press, 1993, p. 180.

蓮生回身，想要迎出去。祇見沈小紅早上樓來，直瞪著兩祇眼睛，滿頭都是油汗，喘吁吁的上氣不接下氣，帶著娘姨阿珠、大姐阿金大，徑往前軒撲來。劈面撞見王蓮生，也不說甚麼，祇伸一個指頭照准蓮生太陽裏狠狠戳了一下。蓮生喫這一戳，側身閃過一傍。小紅得空，邁步上前，一手抓住張蕙貞胸脯，一手輪起拳頭便打……幸而三四個堂倌帶領外國巡捕上樓，喝一聲：「不許打！」阿珠、阿金大見了，已自一骨碌爬起。蓮生挽了堂倌的手起來。堂倌把小紅拉過一邊，然後攙扶著蕙貞坐在樓板上。小紅被堂倌攔截，不好施展，方纔大放悲聲，號陶痛哭，兩祇腳蹠得樓板似擂鼓一般。阿珠、阿金大都跟著海罵。蓮生氣得怔怔的，半晌說不出話。還是趙家姆去尋過那一祇鞋給蕙貞穿上，與堂倌左提右挈，抬身立定，慢慢的送至軒後房裏去歇歇。（第九回）

這段是全書最費筆墨的一場打戲，恩客、情敵、孃姨、圍觀百姓紛紛登場、盡情演出。但與其說這是矛盾的爆發，不如說是一場鬧劇——沈小紅的暴怒更像是一種表演，而這點在場的人也都心知肚明。阿珠和阿金大兩人的演技收放自如：從一開始「暗裡助小紅打冷拳」；到後來故意纏住王蓮生，讓沈小紅得以脫身繼續打人；被掙脫後繼續糾纏王蓮生，「五個人滿地亂打，索性打成一團糟」；而一見巡捕來了，「已自一骨碌爬起」。周圍的「觀眾」也將這幕當做妓女爭風吃醋的好戲來看：「樓下吃茶的聽見樓上打架，都跑上來看」；「看的人蜂擁而至，擠滿了一帶前軒，卻不動手」，最多不過是看到精彩處喊幾聲「打勿得哉！」，又或者：「五個人滿地亂打，索性打成一團糟，倒引得看的人拍手大笑起來」。甚至王蓮生也不見得有多生氣，在這回中他頻頻被阿珠和阿金大纏住無法動彈，而在第三十三回「王蓮生醉酒怒沖天」中，我們見識到他真正發起怒來是「猛如虓虎」，讓阿珠「那裏抱得住，被蓮生一腳踢倒，連阿金大都關易數步」的。

下面再來看張蕙貞與王蓮生姪子偷情事發被蓮生暴打的片段。這部分的情節完全是

由樓下三個偷聽者的聆察經驗呈現的：

來安趑上兩步，正待附耳說出緣由，突然樓上「劈劈拍拍」一頓響，便大嚷大哭，鬧將起來。兩人聽這嚷哭的是張蕙貞，並不聽得王蓮生聲息。接著大腳小腳一陣亂跑，跑出中間，越發劈劈拍拍響得像撒豆一般，張蕙貞一片聲喊「救命」。阿珠聽不過，攏揉來安道：「耐去勸哩。」來安畏縮不敢。猛可裏樓板「彭」的一聲震動，震得夾縫中灰塵都飛下些來，知道張蕙貞已跌倒在樓板上。王蓮生終沒有—些聲息，祇是劈劈拍拍的悶打，打得張蕙貞在樓板上骨碌碌打滾。阿珠要自己去勸，畢竟有好些不便之處，亦不敢上樓。樓上又無第三個人，竟聽憑王蓮生打個盡情。打到後來，張蕙貞漸漸力竭聲嘶，也不打滾了，也不喊救命了，纔聽得王蓮生長嘆一聲，住了手，退入裏間房裏去。（第五十四回）

這段毆打描寫相較於沈小紅那段顯得冷清太多，卻拳拳到肉，暴力在王蓮生冷酷的沉默中直擊聽眾心臟。它也鮮明地印證了前文提到的雷涅爾·普倫普對於聲音從生理感受到知覺感受的兩種定義：來安、阿珠、阿金大等聆察者對於這一事件的感知分為兩個步驟——接收聲音、進行想像。樓上的「劈劈拍拍」聲昭告著開場；「馬上一頓響，便大嚷大哭，鬧將起來」讓聆察者們凝神屏息，馬上辨認出「這嚷哭的是張蕙貞」；「大腳小腳一陣亂跑」讓聆察者和讀者自行想象王蓮生追逐張蕙貞的情形；「樓板『彭』的一聲震動，震得夾縫中灰塵都飛下些來」——沒有藉助任何一雙直接看到毆打場面的眼睛，王蓮生下手之重卻都在這聲震動裡淋漓盡致地表現出來了。

前面「沈小紅拳翻張蕙貞」的事件與這段描寫正是一實一虛：一為正面描寫直截了當，一為側面烘托引發想像。巧合的是，阿德保與阿金的兩段「打戲」也是以同樣的方式呈現的。阿德保與阿金是夫妻，同在長三周雙珠處當幫傭，而阿金與朱藹人管家張壽

有染。阿德保第一次起疑心毆打阿金發生在小說的第三回，洪善卿「張望」了全過程，直到阿德保被雙珠等喝止：

善卿便去樓窗口望下張看，祇見娘姨阿金揪著他家主公阿德保辮子要拉，卻拉不動，被阿德保按住阿金鬚髻，祇一揪，直揪下去。阿金伏倒在地，掙不起來，還氣呼呼的嚷道：『耐打我啊!』阿德保也不則聲，屈一祇腿壓在他背上，提起拳來，擂鼓似的從肩膀直敲到屁股，敲得阿金殺豬也似叫起來。雙珠聽不過，向窗口喊道：『耐咪算啥嘎，阿要面孔!』樓下眾人也齊聲喊住，阿德保方纔放手。(第三回)

這次的打鬥可以說是旗鼓相當的，雖然阿金在體力上不及阿德保，但氣勢上沒有輸，她試圖還手，而且還挑釁阿德保。觀戰的眾人沒有出手阻攔只是「齊聲喊住」，阿德保也就順勢收手了。第二次則發生在第五十七回，這時阿德保已經確認妻子的姦情：

一至樓梯之下，登時沸反盈天。阿德保的罵聲、打聲，阿金的哭聲、喊聲，阿大的號叫、跳擲聲，又間著阿珠、巧因勸解聲，相幫拉扯聲，周蘭呵責聲，雜沓並作。善卿要看熱鬧，從樓門口望下窺探，一些也看不見。祇聽得阿德保一頭打，一頭罵，一頭問道：「大馬路啥場花去？我問耐大馬路啥場花去？說哩！」問來問去，要問這一句話。阿金既不供招，亦不求饒，惟狠命的哭著喊著。阿珠、巧因、相幫亂烘烘七手八腳的拉扯勸解，那裏分得開、擋得住？還是周蘭發狠，極聲喝道：「要打殺哉呀！」就這一喝裏，阿德保手勢一鬆，纔拖出阿金來。(第五十七回)

洪善卿「從樓門口望下窺探，一些兒也看不見」，只能「聽」到這個過程。這種看而不

見的暴力本身就會令人產生更多的恐懼。阿德保從上次的「不則聲」變成不停地拷問，而阿金仿佛失語了，只是哭喊。看來是有了確鑿證據後一個情緒暴發一個自知理虧的緣故。與第三回中的旗鼓相當不同，阿德保怒氣沖天地下了狠手，「阿珠、巧囡、相幫亂烘烘七手八腳的拉扯勸解」都拉不住，只能靠周蘭的急智救人。

作者這種「一看一聽」的安排應該有豐富表現技巧的用意，不過我們注意到這兩組例子有一個共同點：「聽」到的那次都比「看」的事態更嚴重。聯繫到韓邦慶引以為豪的「藏閃」之法——他總是將重要的情節和線索隱藏在細枝末節之中，而不是直接讓讀者看得清清楚楚。換句話說，沒有被眼睛看到的東西才是更重要更可怕的。他或許故意在這些地方以聲音引起讀者的注意，留下推理和想像的空間，以此創造情節的連貫感和閱讀的立體感受。

既然是討論「偷聽」這件事，我們就不得不提到第二十六回「真本事耳際夜間聲，假好人眉間春動色」。這回專講了莊荔浦半夜聽施瑞生陸秀寶墻根的事件：

荔甫起身，向大床背後去小解，急隱約聽見間壁房內有微微喘息之聲，方想起是施瑞生宿在那裏。解畢，躡足出房，從底下玻璃窗張覷。無如燈光半明不滅，隔著湖色綢帳，竟一些看不出。祇聽得低聲說道：「難阿要強嘎？」仿佛施瑞生聲音。那陸秀寶也說一句，其聲更低，不知說的甚麼。施瑞生復道：「耐祇嘴倒硬咻呢！一點點小性命，阿是定歸動個哉？」莊荔浦聽到這裏，不禁格聲一笑。被房內覺著，悄說：「快點動哩！房外頭有人來浪看。」施瑞生竟出聲道：「故末讓俚咻看末哉呢。」隨向空問道：「阿好看嘎？耐要看未來哩。」（第二十六回）

施瑞生與陸秀寶為我們貢獻了書中少見的熱辣性愛場面，這段其實是承接了上回「約後期落紅誰解雨」中沒有完成的性事。莊荔浦被房內的「喘息之聲」吸引想要隔窗偷窺，

卻被綢帳隔著「一些看不出」只能用聽的。而這對小情人床頭你來我往的調情私語，令莊這樣的老手聽到都不禁被挑動了春情。他回去之後，秀林也訴說了有天聽到秀寶房間「玻璃窗浪啥物事來浪碰」的聲音，起先還擔心發生了什麼危險，後來才明白那是一場羞煞旁人的激烈性愛。作者以聽覺處理性愛場面的描寫，不點明任何具體的情形卻最能撩撥人，讓偷聽者和讀者都陷入意亂情迷的想象中。如果說失眠者的聆察為我們展現了他們不曾言說的內心世界，那麼偷聽者的聆察則往往呈現了不可直視的辛辣劇情。而偷聽者的聆察也是有限視覺的主觀描寫，我們必須透過偷聽者的感受和想象才能了解那些看不見的具體狀況，也可見作者對感官的強調。總的來說，作者深諳看不見比看清楚更能直擊心靈的道理，以聲音為讀者建構出一個更立體而真實的世界。

二、音景的建構

前文提到的兩種聆察都是從人物感知角度進行的主觀描寫，與人物的刻畫非常有關。而聽覺敘事的另一個重要概念——音景，卻往往以客觀的描寫帶出。音景並不特指由誰聽到，卻擔當了類似舞台劇背景的作用。這個概念源於於作曲家[加] Schafer R. Murray (1933~) 所定義的「聲響環境」(sonic environment)¹⁰⁰，簡單來說就是聲音區隔出的場域。羅蘭·巴特說過：

對於人來講——這一方面通常被忽視，對於空間的占有也是帶聲響的：家庭空間、住宅空間、套房空間（大體相當於動物的領地），是一種熟悉的、被認可的聲音的空間，其整體構成某種室內交響樂。¹⁰¹

現實環境每個空間都會被特殊的聲音所佔據，形成了各種各樣的聲響環境。而文學作品對此有一種逆向的運作——用聲響建構一個空間。在《海上花》中就有許多用聲音表現

¹⁰⁰ Schafer R. Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (New York: Knopf, 1977).

¹⁰¹ [法]羅蘭·巴特，《顯義與晦義》，懷宇（譯）（天津：百花文藝出版社，2005年），頁252。

的場域：

蓮生吸了兩口煙，聽那邊臺面上豁拳唱曲，熱鬧得不耐煩，倒是雙玉還靜靜的坐在那裏低頭斂足弄手帕子。蓮生心有所感，不覺暗暗讚嘆了一番。忽聽得娘姨阿金走出當中間，高聲喊「絞手巾」。一時，履聲、烏聲、簾鉤聲、客辭主人聲、主人送客聲，雜沓並作。卻不知去的是誰，祇覺得臺面上冷靜了許多。（第十回）

這段描寫講的是沈小紅大鬧一場打了張蕙貞後，心煩意亂的王蓮生受邀來到周雙珠處赴宴的情景。但這個情景或者說書齋的空間不是由畫面構成，而是以聲音表現的，也就是說構成了一個音景。我們先來簡要說明音景的定義：

聲學意義上的「音景」包括三個層次：一是「定調音」(keynote sound)，它確定整幅「音景」的調性，形象地說它支撐起或勾勒出整個音響背景的基本輪廓；二是「信號音」(sound signal)，就像『背景』(background)之上還有「前景」(foreground)一樣，有些聲音在『音景』中因個性鮮明而特別容易引起注意，如口哨、鈴聲和鐘聲等就屬此類；三是「標誌音」(soundmark)，這個概念由「地標」(landmark)一詞演繹而來，是構成『音景』特征的標誌性聲音。¹⁰²

截取的這部份音景中，「豁拳唱曲」就是「定調音」，因為客人的玩樂聲一直是長三書齋裡的背景聲音；娘姨阿金一聲「絞手巾」無疑是這個音景中最能引人注意的「信號音」；單純划拳喝酒、唱曲逗樂的吵鬧聲，可能在很多地方都可以聽到，可是「客辭主人聲、主人送客聲」一聽就讓人明白是在妓家，是明確空間界限的「標誌音」。韓邦慶選擇王蓮生作為聆察者，聽到這樣一幅具體完整的音景，除了給讀者「耳」臨其境的感覺外，

¹⁰² 傅修延，〈聽覺敘事初探〉，頁 225。

還有更深刻的含義：本就一團亂麻的王蓮生，聽到檯面上的划拳唱曲聲，更是覺得不耐煩。他對雙玉嫵靜舉止的欣賞，也是源於沈小紅等潑辣舉動帶來的反感。可是這種令人不耐煩的熱鬧，隨著「準備送客」的一陣嘈雜過後，客人離去，熱鬧也驟然消逝。聲音隨著人物的退場驟然而逝，它構成的音景也就消失了，也可以說是書齋這個脆弱空間的瓦解。以上關於音景的聽覺經驗，其實已經涉及到「無聲」的範疇：「音景不光由聲音構成，無聲也是音景不可或缺的成分。¹⁰³」「臺面上冷靜了許多」是聲音的突然空白。《海上花》一開場，舊上海租界的妓家就熱鬧到令人煩躁的地步。可就當你還在煩躁時，逐漸有人患病離世，有人升官遠遷，有人從良上岸……眾人紛紛離散，只留下一片冷清。這樣看來，這個音景的產生和消失，甚至可以去呼應到整篇小說高度凝練的時空結構。

音景被稱為「故事背景上的聲音幕布」，而幕布還有一個作用，也就是「開啟和關閉」：

敘事交流中人們也會利用音景來開始和結束——前者意在「先聲奪人」，後者往往給人余音繞梁的感覺。¹⁰⁴

下文的音景正被作者用以結束敘事交流：

阿珠祇裝得兩口煙，蓮生便不吸了，忽然盤膝坐起，意思要吸水煙。巧因送上水煙筒，蓮生接在手中，自吸一口，無端吊下兩點眼淚。阿珠不好根問。雙珠、雙玉面面相覷，也自默然。房內靜悄悄地，但聞四壁廂促織兒「唧唧」之聲，聒耳得緊。（第五十七回）

¹⁰³ 傅修延，〈論音景〉，《外國文學研究》，2015年05期，頁61。

¹⁰⁴ 傅修延〈論音景〉，頁60。

此處說得是，王蓮生離開葛仲英為他踐行的筵席後，和洪善卿在周雙玉家打茶會。阿珠談起前主子沈小紅，說她落魄到要搬到小房子裡去了。蓮生說不知道，接著便突然落淚。作者寫到「房內靜悄悄」但是「聒耳的促織聲」一直在四壁間充盈迴蕩。張愛玲曾在國語版的注釋中說這些促織就是雙玉與朱蕩人在一笠園所捉的，象徵愛情最初純真美好的狀態。此時它的叫聲卻是「聒耳」的，讓人想要逃避。但聲音是無法逃避的，就如同曾經的愛情。

這裡可以說是全書的一個小高潮，從花也憐儂落入花海的二月十二日到促織高鳴的盛夏，短短數月已物是人非。王蓮生、沈小紅、張蕙貞三人的纏綿糾葛終以背叛和離散收尾，而蓮生也用落淚證明自己曾經愛過。我甚至覺得《海上花》到這裡似乎便可以結束了，他的眼淚看似「無端」，卻已是經歷了太多，是種種複雜交織的情感鬱結胸中所化。像王蓮生這樣不善言辭的人可能無法用言語表達這樣的心情，或許他也根本不想表達。於是作者讓角色和讀者去聽促織的叫聲，讓這些感情都在聒噪卻落寞的音景裡悄然落幕。

第二節 戲曲的敘事功用

小說中另一類值得注意的聲音就是唱曲。戲曲是妓家生活空間的一種標誌音，是開局宴客必不可少的節目。下面先對小說中出現對戲曲的描寫和提及作一個簡單的整理，同時盡可能地推斷它們的曲種，以便之後的討論¹⁰⁵：

回	地點	曲目	曲種

¹⁰⁵ 對於曲種的判斷，小說中直接點明的以「*」號標出，除此之外都是通過上下文及戲曲常識進行判斷得到的；空白的則是因為線索不足：如第十六、十八回，文中只說到「毛兒戲」，這種戲班一般是表演京劇的，但也唱昆曲等其他節目，所以無法判斷。

數			
二	保合樓廳側 書房	二黃《採桑》	京劇
三	陸秀寶家	開片、京調	京調*
五	張蕙貞家	《訪普》	昆曲*
六		《斷橋》、《尋夢》	京劇或昆曲
		開片、《三擊掌》	京調*
七	黃翠鳳家	《蕩湖船》	小調
八		《四郎探母》	京劇
十		京調	京調*

十六	朱藹人處	毛兒戲	
十八	林素芬家	毛兒戲	
十九	屠明珠家	跳加官、滿床、打金技、 「絮閣」、「天水關」	昆曲*等
二十八	金愛珍家	京調	京調*
三十	大觀園	《翠屏山》	京劇
三十一	袁三寶家	《送親演禮》	京都雜劇*

三十四	王公館	《跳牆著棋》	昆曲*
		《翠屏山》	京劇
三十七	李浣芳家	《小宴》「天淡雲閑」、 《賞荷》「坐對南薰」	大曲*
三十九	一笠園	昆曲	昆曲*
		京調	京調*
四十		《朝天樂》、《將軍令》	古曲
四十四	姚文君家	《文昭關》	京劇
四十五	一笠園	《迎像》、《哭像》（長生殿）	昆曲

五 十一	老旗昌	廣東調	廣東調*
---------	-----	-----	------

根據上述統計，我們可以看到小說中涉及的戲曲描寫數量不少，曲種也豐富多樣：從京劇、昆曲這樣的大宗到歷史悠久的大曲，以及當時風靡的各種雜曲小調都有。與上節談到的外部環境聲音不同，它不僅僅是感官上的聲音，更準確的說是一種攜帶特殊文化內涵的「聲色」之娛，對於音景的建立、情節的發展、人物的刻畫都有特殊的意義。我們將其歸入聽覺的範疇，也是在回應作者對於語言本身的聽覺性的注重。

一、晚清戲曲背景

在討論小說中這些唱曲之前，我們需要對晚清戲曲的流行狀況有一些基本的了解。清代是中國戲曲發展的一個重要時期，其中最不能忽視的關鍵點就是「花雅之爭」：

所謂「雅部」，即指昆腔戲曲；而「花部」則包含弋腔、囉囉腔、秦腔、梆子腔、皮簧及民歌小曲等各地方腔調劇種……乾隆後期，則逐漸展開花、雅之爭。其間應有三次交鋒……前二次花、雅之爭的範圍都限於北京，第三次延及上海、蘇、揚、雅部崑腔之衰微，終成定局。¹⁰⁶

王韜（1828-1897）介紹上海風土的《瀛壖雜誌》裡就有「滬人觀劇，不喜昆腔」¹⁰⁷的記載。除此之外，文中宴會場合屢屢出現的「毛兒戲」¹⁰⁸也是在這個時期興起的。它指的是全部由女伶組成的戲班演出的戲劇。《滬游雜記》中對此有這樣的描寫：

¹⁰⁶ 陳芳，《清代戲曲研究五題》（台北：里仁書局，2002年3月），頁9-10。

¹⁰⁷ 王韜，《瀛壖雜誌》（上海：上海古籍出版社，1989年5月），頁9。

¹⁰⁸ 「上海的女班，名為『髦兒戲班』，又名『貓兒戲班』、『帽兒戲班』或『毛兒戲班』；道光年間已經存在。」見於陳芳，《清代戲曲研究五題》，頁186。

花鼓戲 髦兒戲

異處求工，淫逞妖姬狂逞童。花鼓新腔送，賣眼春心動。咚！丑態帽兒同，干戈
虛弄。一樣排場，難把周郎哄。君看輕薄桃花總是空。¹⁰⁹

可以看出這種戲班是以色相為賣點，常常給人「色藝兼售」之感：

對於以男子為主體的消遣娛樂對象來說，也不可避免地摻有女性色貌悅人的成分……說女藝人的行業與娼妓一樣是「辱身賤行之事」也好，說女藝人是「名非妓而實即妓」也好，總之在這些人的眼中，是把女藝人的社會角色與娼妓作等同看待。¹¹⁰

即使身份地位尚未得到尊重，髦兒戲仍舊標誌著自古以來戲台由男性獨霸的局面由此被打破，女性獲得了在公眾場合登台表演的機會，並且還在當時得到了各界追捧。除此之外，明清時代就開始在南方流行的彈詞曲藝也不得不提：

彈詞是明清以來江南一帶——尤其是吳語地區——流行的說唱曲藝，至今仍極有活力。表演的場地稱為書場，藝人用三弦跟琵琶做伴奏，韻散相間，組合成各種傳奇故事……¹¹¹

彈詞經常以吳語國語相間的方式進行表演，而且此後發展出「以閱讀諷誦為主要目的的支流」¹¹²——彈詞小說，「到了晚清甚至出現有狹邪之譏的女彈詞家『書寓』」。¹¹³彈詞

¹⁰⁹ 葛元煦，黃式權，池志澂（著），鄭祖安，胡珠生（標點），《上海灘與上海人：滬游雜記、淞南夢影錄、滬游夢影》（上海：上海古籍出版社，1989年5月），頁66。

¹¹⁰ 李長莉，《晚清上海社會的變遷：生活與倫理的近代化》（天津：天津人民出版社，2002年8月），頁372-373。

¹¹¹ 胡曉真，《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》（台北：麥田出版股份有限公司，2003年10月），頁10。

¹¹² 胡曉真，《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》，頁21。

這種說唱曲藝雖然沒有在這部小說中出現，但基於這麼多形式上的巧合，有研究者猜想韓邦慶創作《海上花列傳》時是否受其影響。¹¹⁴

二、情節隱喻與人物形象烘托

以詩詞以及背後的典故隱射情節發展是中國小說的傳統技法，《紅樓夢》中對此有非常極致的發揮，但《海上花》在這方面則遜色很多。劉半農表達了「作者在詩文上面的見解的繆陋」¹¹⁵；張愛玲也選擇刪去一些作者『自以為得意』的詩詞與文言小說，因為這些文字遊戲並沒有《紅樓夢》裡那種「表達個性」、「預言各人命運」¹¹⁶的作用。值得注意的是，韓邦慶常常以唱曲代替詩文的這種作用。一方面，在作者建構的妓家空間裡，唱曲的出現比詩文更加自然；另一方面，也可見其對於聽覺描寫的著力。

（一）、曲目對情節的隱喻

曲目對於小說情節有著隱射或者預言的作用，這樣的例子在《海上花》中相當常見。第二回中提到「右首倌人正唱那二黃『採桑』一套」。我們知道從《詩經·桑中》開始，桑林已成為男女相誘相親和幽會的特定場所，即所謂桑間濮上。第一回中趙樸齋初見陸秀寶，這首曲正可以呼應他春心萌動的心情。值得注意的是，採桑不是王公貴族、才子佳人之間的愛情而是底層的男女，這也與趙樸齋和陸秀寶兩人的草根性相契合。

第三回中也提到「孫素蘭和准琵琶，唱一支開片，一段京調」。¹¹⁷「開篇」指的是彈詞演員演唱故事前先彈唱的短篇唱詞，作為正書的引子，後來也指小說的開端。將「開篇」的唱曲和歡快的京調安排在集齊眾多人物的第三回的酒局上，既指酒局的開場也暗

¹¹³ 胡曉真，《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》，頁 22。

¹¹⁴ 例如黃淑貞，《韓邦慶〈海上花列傳〉人物研究》（新竹：玄奘大學中國語文研究所碩士論文，2005 年）。

¹¹⁵ 劉半農，《讀海上花列傳》，見於《劉半農文選》，頁 96。

¹¹⁶ 張愛玲，《譯者識》，見於《海上花開》（台北：皇冠文化出版有限公司，2012 年 4 月），頁 19。

¹¹⁷ 韓邦慶，《海上花列傳》，頁 16。

指《海上花》的熱鬧開場。

第六回中的也有對唱曲明顯的利用。書中講到：「王蓮生隨意點了一齣『斷橋』，一齣『尋夢』，下去吹唱起來。」「斷橋」出自豫劇《白蛇傳》，講的是白素貞許仙被法海拆散後又在斷橋相遇互訴哀心的情節。而「尋夢」則是《牡丹亭》中著名的一段——杜麗娘再回園中追憶與柳夢梅的相遇，表達不能相見的悲傷。這兩齣戲非常巧合地都與情人間的分離有關。第六回中王蓮生請眾人在張蕙貞處做雙檯，將她正式介紹給朋友，表明了他與沈小紅的相互離棄。「斷橋」之斷有斬斷情路之意，而「尋夢」之「尋」又帶著回不到過去或者求之不得的纏綿悲切。小說中隱喻色彩最鮮明的唱曲發生在第三十七回，陶玉甫請來高亞白給漱芳看病，之後設宴相謝：

李浣芳和准琵琶要唱，高亞白說：「勿必哉。」錢子剛道：「亞白哥喜歡聽大曲，唱仔祇大曲罷。我替耐吹笛。」阿招呈上笛子。錢子剛吹，李浣芳唱。唱的是「小宴」中「天淡雲閑」兩段。高亞白偶然興發，接著也唱了「賞荷」中「坐對南薰」兩段。錢子剛問陶玉甫：「阿高興唱？」玉甫道：「我喉嚨勿好。我來吹，耐唱罷。」子剛授過笛子，唱「南浦」這齣，竟將「無限別離情，兩月夫妻，一旦孤另」一套唱完。高亞白喝聲采。（第三十七回）

這三首曲子分別來自《長生殿》和《琵琶記》。「小宴」是出自清代《長生殿》第二十四出〈驚變〉中的傳統摺子戲。〈驚變〉的前半部寫唐明皇與楊貴妃在禦花園中歌舞宴會，後半部則寫唐明皇驚聞安祿山兵變。該劇是整個《長生殿》作品基調由樂到悲的一個轉折點。而第三十七回也恰好位於全書的中間位置，此時高亞白的話讓漱芳和玉甫對未來燃起一點希望，但「天淡雲閑」的歡樂宴會背後，隱藏了即將「驚變」的伏筆。唐明皇和楊玉環的悲劇故事為李漱芳陶玉甫日後的生離死別，埋下了預兆。

「賞荷」和「南浦」都來自元末高明所作的南戲《琵琶記》。這個故事講述了書生蔡伯喈在與趙五娘本想開始幸福的婚後生活，其父蔡公卻逼他求取功名。伯喈考中狀元後又被丞相逼迫與他女兒結婚。家裏遇到饑荒，其父母雙亡，他也並不知曉。當他因為想念父母欲辭官回家，也遭到了朝廷的阻攔。但幸好原配趙五娘一路行乞進京尋夫，最後終於團圓收場。主角蔡伯喈一直在忠與孝，個人情感與家庭、社會責任之間拉扯，而且常常無奈地落入忠孝不能兩全的境地。陶玉甫就像是另一個蔡伯喈，他雖然對李淑芳情深意重，卻根本不敢忤逆哥哥陶云甫為代表的家族勢力與期望，一直在個人情感和家族期望中拉扯糾結。而他們的故事遠沒有像戲曲裡那樣皆大歡喜，淑芳最終在無盡的等待中死去。

（二）、高手的演出——從台上到台下

戲曲的描寫同樣對於人物的塑造起了畫龍點睛的作用。我們發現文中幾位戲曲高手的演出是從台上延續到了台下，他們拖觀旁人入戲之後獲得好處，自己卻一直是置身事外的。

在小說的第六回，羅子富與黃翠鳳的關係正處於曖昧不明的階段，黃故意展現她潑辣爽利的性格特色，以退為進地讓他上鉤。搶白羅子富後，她主動唱了「京調『三擊掌』的一段搶板」。這齣戲出自京劇《紅鬃烈馬》，表達王寶釧與父親斷絕關係，擊掌宣誓永不相見的決絕。這樣的烈性和硬氣正是黃翠鳳的個性寫照，也是她用來吸引羅子富的利器。而在接下來的第七回中，羅子富在黃翠鳳家設局。她在席上唱的這一曲更是將子富的心牢牢抓住：

翠鳳叫小阿寶拿胡琴來，卻把琵琶給金鳳，也不唱開片，祇揀自己拿手的《蕩湖船》全套和金鳳合唱起來。座上眾客祇要聽唱，那裏還顧得喫酒。羅子富聽得跌跌的，竟像發獸一般。（第七回）

不用琵琶、不唱開篇顯出黃翠鳳與眾不同的爽利豪氣。她或許是所有信人中最擅長唱曲的，因為小說中只有此處聽眾出現了「祇要聽唱，那裏還顧得喫酒」的反應：原本喝酒劃拳時的背景音居然喧賓奪主地吸引住了所有人的注意力，這也從側面烘托出黃翠鳳的艷色無雙。《蕩湖船》講述了浪蕩子李君樸千金散盡的故事，而此時沉淪其中的羅子富最後也落得「萬金散盡」¹¹⁸的下場。

《翠屏山》這齣戲在文中出現了兩回，並且都與重要情節有關，所以不得不談。它第一次出現在第三十回的戲院大觀園中由小柳兒演繹，第二次出現的《翠屏山》則是由信人姚文君演出的：

當晚，小柳兒偏排著末一齣戲，做《翠屏山》中石秀。做到潘巧雲趕罵、潘老丈解勸之際，小柳兒唱得聲情激越，意氣飛揚。及至酒店中，使一把單刀，又覺一線電光，滿身飛繞，果然名不虛傳。（第三十回）

說時，戲臺上換了一齣《翠屏山》。那做石秀的倒也慷慨激昂，聲情並茂。做到酒店中，也能使一把單刀，雖非真實本領，畢竟有些工夫。沈小紅看見這戲，心中感觸，面色一紅。（第三十四回）

《翠屏山》講的是楊雄與石秀的故事。兩人結拜為兄弟，楊妻與人偷情被石秀撞見，於是冤枉石秀調戲自己。經歷了誤會和曲折之後終於真相大白，石秀殺死了姦夫，並逼楊雄殺了自己的妻子。這樣忠肝義膽、磊落鐵血的石秀由偷情吃軟飯的小柳兒來扮演，不得不說是一種反諷。更為諷刺的是小柳兒演得很好，他在舞台上「聲情激越，意氣飛揚」地表演耍單刀的高超武藝讓沈小紅沉迷不能自拔，就算是在王蓮生的納妾宴上一想到都為之失神地「面色一紅」。作者兩次描寫《翠屏山》幾乎使用了完全相同的筆法和用詞，

¹¹⁸ 第五十六黃翠鳳與黃二姐合夥騙去羅的拜匣，以此敲詐其一萬金。

但由耍單刀一節強調作為武小生的小柳兒還是有姚文君沒有的「真功夫」。聯想到王蓮生病弱的身體和沈小紅看到「石秀」時「面色一紅」的反應，我們猜想這種戲台上的武術功夫或許與男人的性魅力和性能力有著對應的關係。

無獨有偶，對《翠屏山》這齣戲情有獨鐘的不止《海上花列傳》，稍後出版的「嫖界指南」《九尾龜》中也提到了這齣戲。主角章秋谷魅力無邊、紅粉無數，在歡場中更是百花叢中過片葉不沾身。小說第二回他在戲園看到台上正搬演《翠屏山》：

末後陳雲仙一路單刀，身眼手步，一絲不走，舞到妙處，就如一片電光，滿身飛舞。秋谷見了高興起來，忽然發一個奇想：自己想要粉墨登場，出一出胸中的郁勃之氣。原來秋谷自幼投師習武，拳棒極精，等閑一二十人近他不得。¹¹⁹

這裡也聚焦於戲中耍單刀橋段的描寫，「一片電光、滿身飛舞」的修辭如出一轍。章秋谷看完後受到感染，躍躍欲試地也想到台上展示他從小練就的拳腳功夫。隨後他點了一齣《鴛鴦樓》，接替陳雲仙飾演的武松，耍了一段英姿颯爽、威武不凡的單刀，贏得數位美人的青眼。《鴛鴦樓》是一齣比《翠屏山》更著重於打戲的劇目，《海上繁華夢》中也出現了「賽活猴」扮演武松演出該劇的描寫。可見打戲在當時對觀眾有著強大的吸引力，是演員展現魅力的重要手段。

說回《海上花》，與戲台上英姿颯爽的形象相對應，小柳兒在台下的每次出現也總是光鮮靚麗：

忽然又來了一個俊俏伶俐後生，穿著挖雲鑲邊馬甲，灑繡滾腳套褲，直至前軒站

¹¹⁹ 張春帆：《九尾龜（上）》，頁10。

住，一眼注定張蕙貞，看了又孜孜的笑。（第九回）

隨後大觀園武小生小柳兒來了，穿著單羅夾紗嶄新衣服，越顯出吉靈即溜的身兒；腳下厚底京鞋，其聲橐橐；腦後拖一根油晃晃樸辮，一直捱進正廳，故意兜個圈子，捱過羅子富桌子旁邊，細細打量黃翠鳳。原來翠鳳渾身縞素，清爽異常，插戴首飾，也甚寥寥。但手腕上一副烏金釧臂從東洋賽珍會上購來，價值千金。小柳兒早有所聞，特地要廣廣見識。黃翠鳳誤會其意……（第五十六回）

可以看到他時刻在扮演一個衣著光鮮舉止輕佻的浪蕩子，永不停歇地向周圍的女性散發荷爾蒙。而事實上是醉翁之意不在酒，他對於財富的興趣遠遠大於女色：沈小紅落魄到搬進小房子裡時，他居然還穿著「簇新衣服」——小柳兒就像一隻美麗的吸血蟲，慢慢榨乾沈小紅的錢財和生命力。他「故意兜圈子打量」的輕佻行為讓久經沙場的黃翠鳳都「誤會其意」，而其真實目的卻是為了見識她那隻「從東洋賽珍會上購來的烏金釧臂」。這個「價值千金」的貴重首飾是什麼時候買的？又是誰買的？作者完全沒有交待，卻隱隱向我們透露出另一段故事的存在。黃翠鳳正在守孝，看似穿得「渾身縞素、清爽異常」，實則不顯山露水地戴著天價首飾。這也諷刺地挑明她從贖身到守孝一系列高風峻節的行為根本就是一場演出。

黃翠鳳和小柳兒都是唱戲的高手，他們的技藝高超到讓觀眾忘乎自己而全情投入的地步。羅子富和沈小紅入戲太深，最終落得傷情傷財又傷身的下場。但與此同時，作為演出者的黃翠鳳和小柳兒，心裡卻非常明白這只是一場戲。唱曲這種聲色之娛，雖然強調了「聲」，其實卻是為了連帶出「色」的魅力。直觀、刺激的色相挑逗，被作者內斂於戲曲聲音背後。通過分析戲曲對於情節的隱射和人物塑造的烘托，我們進一步明白了這種聲音在小說敘事中發揮的重要作用，也見識了作者真真假假、戲劇與生活相互交織的奇妙筆法。

三、戲曲作為文化符碼

唱曲另一特殊的作用就是作為一種文化的符碼。它常常擔任上海本土文化的象徵，與西洋或者外省文化產生碰撞和衝突。文中黎篆鴻「中西合璧」的壽宴就是一個很好的例子：

堂戲照例是跳加官開場，跳加官之後係點的滿床、打金枝兩齣吉利戲。黎篆鴻看得厭煩，因向朱淑人道：「倪來講講閑話」……第一道元蛤湯喫過，第二道上的板魚。屠明珠忙替黎篆鴻用刀叉出骨。其時叫的局已接踵而來。戲臺上正做昆曲「絮閣」，鉦鼓不鳴，笙琶竟奏，倒覺得清幽之致……羞得個朱淑人徹耳通紅，那裏還肯喫酒？幸虧戲臺上另換一齣「天水關」，其聲聒耳，方剪住了黎篆鴻話頭……迨至席終，各用一杯牛奶咖啡，揩面漱口而散。恰好毛兒戲正本同時唱畢，娘姨再請點戲。黎篆鴻道：「隨便啥人去點點罷。」朱藹人素知黎篆鴻須睡中覺，不如暫行停場，俟晚間兩班合演為妙，並不與黎篆鴻商量，竟自將這班毛兒戲遣散了。

（第十九回）

朱藹人等為了討好黎篆鴻，特意在屠明珠家備大菜（西餐）為其祝壽，而與一道道西餐同時呈現的，卻是一段段大戲。似乎堂戲也像西餐一樣擁有特定的流程：開胃前菜——「跳加官」、「滿床、打金枝兩齣吉利戲」；接著是海鮮等較清淡的副菜——「鉦鼓不鳴，笙琶竟奏」、「清幽之致」的昆曲「絮閣」；壓軸的主餐——「其聲聒耳」的武打曲目「天水關」；「牛奶咖啡」的飲料結尾——「毛兒戲正本同時唱畢」。對戲曲的描寫完美地融入於筵席流程的描述之中，讓現代的讀者體會到「西餐加大戲」在當時是非常自然的搭配。這也從一個小小的切面反射出當時上海華洋雜糅的社會現狀和西方文化衝擊下租界中國居民的生活狀態。

另有一處唱曲的描寫則反映了中國內部的地域差別。齊韻叟令尹癡鴛作文，請眾人至上海著名的廣東菜館老旗昌鑑賞：

其時滿廳上點起無數燈燭，廳中央擺起全桌酒筵，廣東婊子聲請入席。眾人按照規例，帶局之外，另叫個本堂局。婊子各帶鼓板弦索，嘔嘔啞啞，唱起廣東調來。

若在廣東規例，當於入席之前挨次唱曲，不準停歇。高亞白嫌道聒耳，預為阻止。

至此入席之後，齊韻叟也不耐煩，一曲未終，又阻止了。席間方得攀談行令如常。

(第五十一回)

雖然均是飯局的助興節目，廣東的唱曲與上海本地的習慣和調子差異很大，「與蘇州堂子的毛兒戲不同，老旗昌叫的戲班為傀儡戲（俗稱「大木人頭戲」）等，和滬地妓院規矩互異。」¹²⁰這種差異讓高亞白和齊韻叟都無法忍受，等不急唱完就阻止了。而「廣東婊子」種種粗鄙行為，與「娉娉裊裊、裊裊婷婷的本地婊子」¹²¹不可同日而語，這樣的修辭其實也透露出人物乃至於作者的地域優越感。上海和廣東同時作為晚清中國最為發達繁華的區域，不可避免地會發生一些交流和碰撞。

除了橫向上的種種差異，《海上花》中曲種雜糅的現象也反映了晚清中國傳統文化的逐漸異化。呂文翠對此評價到：

正如含蓄委婉的「大曲」或以絲竹清音伴奏的「崑劇」已然曲高和寡，取而代之的是露骨調情的京調演唱、以色相為賣點的「毛兒戲」或著重聲光效應及機關佈景的海派京劇，傳統的文化價值讓位給追逐「眼見」、「即時」。獲利的投機作風，已

¹²⁰ 呂文翠，《海上傾城：上海文學與文化的轉異，一八四九——一九〇八》，頁 422。

¹²¹ 韓邦慶，《海上花列傳》，頁 297。

可窺見日後在洋場成為主導地位的「買辦文化」或「物化/商品化」強勢市場導向勢力的方興未艾。¹²²

綜上所述，我們可以看到，唱曲不光對於小說敘事有著隱喻的作用，同樣參與對人物的塑造。除此之外，它也以一種地域文化符碼的角色出現，參與音景的建構，展現當時上海多元文化雜糅的真實場景。同時又在有限的空間中為我們展現中國各個時代的文化傳統的更迭以及其在近代上海的變異。

閱讀《海上花列傳》，筆者發現小說中的人物在傾聽這個世界，作者也在傾聽這個世界。這使得聲音不再只是物理的振動，而是心靈的一種振動，是獨一無二的知覺體驗，是有意義的敘事手段。在視覺稱霸的世界裡，它為讀者帶來更真實立體的閱讀體驗，同時也似乎在表現一種感官上的「穿插藏閃」，因為作者將信息隱藏在容易被忽視的聽覺描寫中。通過聆察者的耳朵，我們更加貼近他們的內心和情節的內涵；音景的建構和消解，成為情節開展和結束的帷幕；伴隨每場飯局出現的唱曲作為一種帶有意義的聲音，被作者巧妙地化為別有用心的背景音，在以其獨特的文化內涵推動劇情前進的同時也時刻縈繞在人物周圍，讓他們的形象變得更加鮮活立體。各種各樣富有生命力的聲音像是在小說中結成一張細密的網，不引人注意卻幫助作者把故事講得絲絲入扣。

¹²² 呂文翠，《現代性與情色烏托邦：韓邦慶〈海上花列傳〉研究》，頁 292。

第肆章 鴉片與情慾書寫

鴉片應該是近代中國最富有時代色彩，意義也最為複雜厚重的一樣事物。《海上花列傳》中隨處可見關於鴉片的書寫，它像一團縹緲詭譎的迷雾籠罩著整部小說，卻似乎從未引起過研究者的注意。韓邦慶也曾在報紙上坦白自己「自弱冠上癮，迄今十五年」¹²³，是一個染鴉片煙癮多年的癮君子。涵蓋他生命跨度（1856-1894）的這段時期也正是中國近代史和鴉片史上一個難得平靜卻暗流洶湧的階段——鴉片戰爭帶來的屈辱感逐漸淡化，政府的控管在表面和實際上都失去作用，以鴉片為主角的貿易網絡滲透進中國自身的經濟和政治系統，形成休戚與共的複雜關係。

這樣的社會現實也體現在小說中：《海上花列傳》中對鴉片的書寫總是一閃而過，既不細緻描寫煙具也不談論吸食後的感受，作者仿佛只是將其簡化為一個無關緊要的、具有生活氣息的背景。但這恰恰表明鴉片作為舶來品的異質性逐漸被抹去，它已經無孔不入地滲透進租界生活的方方面面，成為了人們熟悉親切的日常用品。鴉片參與構築了租界中幾乎所有的情色空間，與情慾之間有著獨特的勾連。小說人物對於性愛抽象性的慾望，常常被作者具象化為他們的鴉片吸食行為或煙癮。羅蘭·巴特曾經在《S/Z》中說過：

敘事的起源點是慾望。然而生產敘事，慾望必須經常變換（*varier*），必須進入等價物及換喻的系統；或進一步：為了被生產，敘事必須可被交換，必須將自身納入某一經濟系統（*economie*）。¹²⁴

¹²³ 大一山人（韓邦慶），〈戒煙說〉，《申報》第一版，1889年7月31日，第5848號。

¹²⁴ [法]羅蘭·巴特（著），屠友詳（譯），《S/Z》，頁174-175。

我們幾乎可以將任何一本小說的主題都概括為慾望的書寫，故而這句話本身並不具有意義。事實上，慾望只是一個起源點，文學的意義在於如何去呈現慾望。作者需要在小說中建立一個類似「經濟系統」的結構，用具體的物品、事件去比喻或轉換慾望。《海上花列傳》的一大特殊之處就在於它作為狹邪小說卻故意呈現的反情色傾向。從生理角度講，吸食鴉片帶來的快感應該超過性愛，小說中的人物也更熱衷於抽鴉片而不是性事。所以情色、情慾在小說中是真的缺失了嗎？還是被作者用鴉片進行了變換和比喻，成為隱藏其下的一股暗湧？本章就以小說中的鴉片書寫為聚焦點，探討小說中的情慾主題。

第一節、從〈戒煙說〉談起

鴉片對近代中國的影響綿延了百餘年，事實上它扮演的角色並不是一成不變的，也沒辦法簡單地一言概之。1889年7月31日，韓邦慶在《申報》發表〈戒煙說〉一文，點出鴉片貿易之於英國的複雜意義，並分享了戒煙的困難和得失。這也提醒了我們應該更客觀具體地了解當時的社會背景：在韓邦慶創作《海上花列傳》的時代，鴉片在社會中扮演了怎樣的角色？它怎樣流通和交易？政府、人民怎樣看待它？韓邦慶在〈戒煙說〉對鴉片的態度，是否能與小說中的鴉片書寫產生聯結？

首先我們來劃定一個討論的時間範圍。依據胡適〈《海上花列傳》序〉一文中韓邦慶身份背景的資料，可以大致推斷《海上花列傳》的創作時間和韓邦慶的鴉片吸食時間，但為了討論的完整性，我們還是聚焦在第二次鴉片戰爭（1856年）至小說完成之年（1894年）。這正是韓邦慶整個生命的跨度，並且恰好隔斷於中日甲午戰爭發生的前一年。雖然經歷兩次戰爭的慘敗和西方列強時刻虎視眈眈的壓迫，但此時的中國大體處於暫時的穩定發展之中，遠沒有甲午後群情激奮、救亡圖存的激進社會氛圍，可以說是中國近代史中盡顯暴風雨前的平靜、極具張力的一個階段。

一、鴉片貿易的轉變：從舶來品到本地產業

〈戒煙說〉發表於 1889 年 7 月 31 日第 5848 號的《申報》頭版，是一篇一千五百余字的議論性散文，署名的「大一山人」是韓邦慶當時常用的筆名。首先從題目上來看，林則徐時代聲勢浩大的舉國「禁煙」在這裡已經微縮為政治意味淡薄許多的個人「戒煙」，或許可見鴉片這個社會議題在當時的複雜化和普遍化。發表的頭版位置也顯示出這是當時大眾關心的熱門議題，韓邦慶也在文章中提到：「今日貴賤貧富中人，其無癮而欲吸者固多，其有癮而欲戒者亦不少。」¹²⁵ 文章講述了他下定決心要戒除十幾年的鴉片煙癮的經過，以及對鴉片進入中國的種種思考。他在文章的開頭先介紹了鴉片進入中國的背景：

甚矣哉，烟之害人也。中國之人無智無愚無賢無不肖，莫不大聲疾呼，深惡痛嫉矣。即英國上下議院，亦時時建一禁種罌粟之策，謂無使貽害於中國，而致疑我有不仁之心。無如印度物產以此項為大宗，一旦驟行禁絕，則草野之蓋藏不足，朝廷之賦稅無餘，一切官祿兵餉地方公事將何以供給乎？言之匪艱，行之維艱，時勢為之不可強也。¹²⁶

可以看出韓邦慶能夠比大部分「無智無愚無賢無不肖」的中國人更加理性地看待英國傾售鴉片到中國的現象。對於英國的政治制度和經濟狀況他也有所了解——英國的政策法令由上下議會共同決定，其內部也在呼籲禁種罌粟的人道政策。但如此一來以鴉片為物產大宗的殖民地印度，經濟就會崩潰，並在英國國內引起一系列後果嚴重的連帶效應。這一點在如今看來應該情況屬實，[加]卜正民(Timothy Brook, 1951~)和[加]若林正(Bob Tabashi Wakabayashi 1950~)這樣論述第二次鴉片戰爭爆發的真正原因：

到 1854 年時，中國排在美國和法國之後，成了過分擴張的大英帝國的第三大進

¹²⁵ 《申報》第一版，1889 年 7 月 31 日，第 5848 號。

¹²⁶ 《申報》第一版，1889 年 7 月 31 日，第 5848 號。

口國。英國從中國進口物品（主要是茶葉和絲綢）的總價超過向中國進口物品總價的九倍。貿易逆差只能靠數量不斷增加的印度鴉片補上……英國急切地想要保持它的世界貿易地位，1856年發生的一個很小的涉及一艘在英國登記但已過期的名叫「亞羅號」的中國船隻的事件，就足以讓英國發動第二次鴉片戰爭（1856-1860）。¹²⁷

根據卜氏的分析，「亞羅號」事件只是英國為突破長期巨大的貿易逆差尋找的一個藉口。第一次鴉片戰爭為英國爭取到事實上向中國出口鴉片的權力，而第二次鴉片戰爭中國戰敗後，中英的鴉片貿易掙脫了最後一道法律上的障礙，走向法律上的光明正大。英國堅持向中國出口鴉片的原因直接來源於自身無法解決的經濟壓力，就像韓邦慶所說是「時勢為之不可強也」。

鴉片貿易本身也是一個非常複雜、不斷發展的系統，它在中國經歷了從進出口貿易到本地產業的轉變。早在第一次鴉片戰爭之前，英國——中國——印度的三角貿易就已經通過鴉片連通而成。¹²⁸

英國東印度公司通過組織、推動對華鴉片貿易，實現將印度財富轉入英國、用中國財富充實印度財庫的雙重目的。但是，英國東印度公司並不是簡單地將鴉片運到中國，而是通過一種十分複雜的經濟制度而使鴉片與英國對華貿易聯繫起來，

¹²⁷ [加]卜正民、若林正，〈前言：中國鴉片史〉，見於[加]卜正民、若林正（編著）、弘俠（譯）：《鴉片政權》，頁8。

¹²⁸ 「英國東印度公司通過組織、推動對華鴉片貿易，實現將印度財富轉入英國、用中國財富充實印度財庫的雙重目的。但是，英國東印度公司並不是簡單地將鴉片運到中國，而是通過一種十分複雜的經濟制度而使鴉片與英國對華貿易聯繫起來，將鴉片貿易納入印——中——英貿易體系中。」見於龔纓晏，《鴉片的傳播與對華鴉片貿易》（北京：東方出版社，1999年12月），頁163。

將鴉片貿易納入印——中——英貿易體系中。¹²⁹

雖然此時清政府下達了明確的禁煙令，但在巨大利益的趨勢下，中外商人還是無所不用其極地找到許多走私渠道。就連美國也發現了中國的鴉片市場，並將土耳其鴉片走私到中國牟利。但經歷了大量的進口之後，中國人發現國內就有許多適合種植鴉片的地方，它漸漸從一種舶來品變成了在地化的產業，並在很大程度上影響了中國國內的經濟發展：

在貧窮的內地，種植鴉片為生活在邊緣經濟體系中的小農創造了千載難逢的機會。

本地鴉片的生產和分發過程中牽涉很多事情：推動中國資本的積累，擴大貨幣供應量，結成國內貿易網絡，並在全國範圍內重新分配沿海地帶的財富。同時，它也能重新分配政治勢力，這種政治勢力最初由於外國貿易和新的買辦階層及提倡共和的精英們的崛起而向沿海各省傾斜。¹³⁰

雖然「(本地鴉片生產)推動中國資本的積累」這一論述存在諸多爭議，但可以肯定的是，鴉片不再是一種單純的商品、藥品或者毒品，經過並不漫長的時間，它已經滲透進中國社會的方方面面，在戰後平穩的社會局勢下帶動了本地經濟的快速發展。許多中國人依附於鴉片生存，從而使得各地區尤其是沿海的財富和權力分配重新洗牌，它逐漸成為晚清中國社會生活中不可割捨的一部分：

¹²⁹ 龔纓晏，《鴉片的傳播與對華鴉片貿易》（北京：東方出版社，1999年12月），頁163。

¹³⁰ [加]卜正民、若林正：〈前言：中國鴉片史〉，見於[加]卜正民、若林正（編著）、弘俠（譯），《鴉片政權》（合肥：黃山書社，2009年9月），頁10。

十九世紀初期，作為一種外國進口物品，鴉片的吸食者主要是南方沿海地區的人們。上等富人們把它作為消遣性的東西來享用，下等窮人們把它作為消乏解餓的緩和劑來吸食。到了十九世紀下半頁，情況不同了。本地生產的鴉片超過了進口的鴉片（私人進口替代的成功實例），包括中等階層在內的社會各階層的人們都在吸食，他們常把吸食鴉片作為社交圈裡的娛樂活動。¹³¹

吸食鴉片的活動在中國的不同地區和階級之間發生了快速的傳播，從富人專屬的奢侈品成為全民化的休閒方式。與此同時，鴉片也更加緊密地與中國本土的經濟系統聯繫在一起，推動了某些地區的經濟發展。上海作為晚清的商業重心，整個地區的經貿活動都離不開鴉片：

雖然鴉片貿易毫無疑問給中國的總體經濟造成了毀滅性的影響，但從上海的鴉片生意來看，這點卻有點過於言之鑿鑿。鴉片的銷售事實上刺激了本土經濟的成長，並且在上海銀行業的發展上扮演了重要角色。本地銀行在給鴉片商人的短期貸款上收取很高的利息，故而在白銀短缺時可以用銀行支票來代替硬性通貨，以此促進港口的資金流通。如果不這樣的話，整個地區的貿易和經濟活動都會陷入停滯。有一些上海的會館特別是潮惠會館的財富就來自於鴉片、還有糖、煙草這些來自中國南方的其他商品。因此，鴉片貿易在中國本土經濟中扮演的角色是

¹³¹ [加]樸正民、若林正（編著），弘俠（譯）：《鴉片政權》，頁 9。

非常曖昧的：一方面它是一種典型的帝國主義政策，另一方面它對本地經濟也有正面的作用。¹³²

雖然鴉片貿易如英國人所願造成中國白銀外流的後果，但某些地區特別是上海，卻因為鴉片的買賣逐漸發展出有現代意義的銀行業並保障了資金的流通，形成表面上欣欣向榮的繁華景象。從另一個角度來看，上海這座城市仿佛也染上了煙癮，必須要依賴鴉片才能煥發勃勃生機，一旦離開它就會變成失去靈魂的僵尸。

通過以上的論述，我們可以大致了解 1856 年至 1894 年間鴉片貿易在中國社會扮演的角色：列強藉由它打開中國的大門，獲得白銀和新的權力版圖；中國商人也通過它取得財富乃至於政治地位；上海作為港口城市因為它發展出具有現代意義的經濟體制。從某種程度來講，這種頹廢糜爛的享樂之物已經成為上海這座城市的血液。由此也可以聯想到小說中鴉片書寫無處不在又自然而然的特點，當時的人們已經不會再感受到它的異質性，它代表的是一種摩登時尚的都市生活方式。這樣重要、已經與城市融為一體的東西為什麼要戒？又要怎樣去戒呢？

二、戒煙與戒癮

¹³² 英文原文：Although the opium trade unquestionably had a devastating effect over time on the whole of Chinese economy, the specific evidence on opium from Shanghai is less conclusive. Opium sales actually stimulated the indigenous economy and played a significant role in the development of the banking business at Shanghai. Local banks charging high rates of interest on short-term loans to opium merchants in turn issued bank notes drawn on opium loans that served in lieu of hard money in times of silver shortages and contributed to the circulation of the currency at the port, without which trade and the economy of the entire area would indeed have come to a standstill. The wealth of a few of the guilds at Shanghai, notably the Chaohui Guild, was attributable in part to opium, although sugar, tobacco, and other products from South China were also important. Thus, the role of the opium trade in the local economy is ambiguous; on the one hand, it is the quintessential example of imperialism; on the other, it had beneficial effects on the local economy.

Linda Cooke Johnson, *Shanghai: From Market Town to Treaty Port, 1074-1858* (Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1995), 15.

在〈戒煙說〉中韓邦慶讚賞了林則徐禁煙的功績，並說明了現今海禁既開，煙禁弛矣的現狀。在「既不能禁煙之不來，又不能禁人之不吸」的惡劣狀況下，想要戒煙的人到底怎樣才能成功呢？韓邦慶用自己的親身經驗和心路歷程為讀者釐清了幾個誤區，並作了說明。首先是戒煙的動機。很多人戒煙都是受到多年吸鴉片帶來的病痛折磨「百事盡廢，百病生昏」，所以「自悔自恨、自怨自艾，幡然作戒煙之想」。但韓邦慶卻不然，煙齡數十年的他聲稱自己戒煙是因為「煙之趣尋常可厭，而嚴寒溽暑中又頗以吸煙為苦」¹³³。戒煙本質上就是面對自己的慾望並且戰勝它。大多數戒煙之人都是在鴉片帶來的誘惑和病痛之間掙扎，因為自己的慾望而厭惡自己。而韓邦慶則是因為自己已經無法從中得到快樂而戒煙，這樣自然順利許多。我們雖然懷疑他的說法在病理學上是否成立，但這似乎反映了韓邦慶面對慾望的態度：不是要去壓抑，而是順其自然地滿足，這樣自己反而會覺得無趣而放下。

接下來是戒煙的方法。當時戒煙的人都會服用戒煙丸，許多戒煙丸都標榜自己有滋補之效。但韓邦慶覺得這都是無稽之談，原因如下：

試思膏之為物，結而不化積，而不消年復一年，黝黑如漆，自當洗伐髓毛，蕩滌腸胃而後可以戒煙，又安用養攝補益？人有言，欲求出路當思進路，迴憶富時，自初吸以至成癮，不知幾經閱歷、幾經靡鍊，而後相愛若膠漆、相依若性命，乃一旦遽棄而絕之，不亦慎乎？¹³⁴

久染煙癮的人身體中也淤積著鴉片膏，若不先「經歷洗伐髓毛，蕩滌腸胃」的大清洗根本無法清除餘毒，又談何補益？而這種清洗、戒除的過程需要慎重地循序漸進。這段話雖是講戒煙，但似乎又是暗喻鴉片與中國社會的關係。從前文中我們知道在韓邦慶生活的時代，鴉片的貿易和使用早已滲透進中國社會的方方面面，小到個人生計大到區域經

¹³³ 《申報》第一版，1889年7月31日，第5848號。

¹³⁴ 《申報》第一版，1889年7月31日，第5848號。

濟都與鴉片休戚與共。要想去除這個積化多年的禍端必須開展徹底的大清洗。而這樣龐大又千絲萬縷的關係網，如果想要立刻斬斷恐怕會引發動蕩傷及國本，必須要循序漸進地慢慢改變。最後他列舉了自己吸鴉片的私密個人經驗講述了戒「心癮」比「戒煙」癮更重要的事實。一旦決定要戒就要堅持下來，否則複吸「則癖愈重蠱愈深累愈多量愈大，反不如不戒」¹³⁵。

〈戒煙說〉是我們了解韓邦慶的生活經歷和時局看法的珍貴資料。一方面他明確戒煙，也列舉種種沉迷後的頹廢狀況，可以看出對於吸食鴉片這件事抱持著否定的態度。雖然他在《海上花列傳》中從未臧否抽鴉片的好壞，但事實上他對於鴉片在中國的積疾有著相當冷靜而客觀的思考。另一方面，從他對「戒癮」一事的討論，我們又看到一種順其自然、不刻意壓抑或與之對立的態度。這從他三十四歲才第一次嘗試戒煙也可以窺之一二——韓邦慶只活到三十九歲，此時煙齡至少有十五年了。本節從〈戒煙說〉一文出發，看似與小說文本沒有直接關聯，但卻是小說反映的社會背景和作者對於鴉片的看法的真實呈現。

第二節、鴉片與租界情色空間形構

前文說到，在晚清社會鴉片已經成為一種處處可見的全民化的休閒活動。「鴉片館只是最專門化的消費毒品的地方……大部分休閒活動場所，無論它是什麼類型，都供應鴉片」。¹³⁶它雖然不是妓院專屬的娛樂項目，但卻參與建構了《海上花》中幾乎所有的情色空間：長三么二生活的書寓、次一級的花煙間以及「打野雞」的花雨樓、野雞的私寓作為故事發生的重要場景，都包含了各具特色的鴉片書寫。而在作為純潔伊甸園象徵的一笠園中則很少出現抽鴉片的描寫，這似乎暗示著鴉片與世俗情慾之間的特殊勾連。

¹³⁵ 《申報》1889年7月31日，第5848號，頁1。

¹³⁶ [美]戴沙迪，〈鴉片·消閒·上海：城市消費經濟〉，見於[加]樸正民、若林正（編著）、弘俠（譯），《鴉片政權》，頁199。

不得不說，抽鴉片這一動作本身就帶有頹廢糜爛的情慾氣息——「抽鴉片煙的附帶要求蠻多的：煙客必須細心地調配與揉捻煙膏，因為鴉片就像愛人一樣，只會回應技巧最嫻熟的手」¹³⁷。鴉片曾被中醫用來治療男性陽痿：「有篇朝廷記事詳述道：『狀如沒藥……主興助陽事，壯精益元氣……』」據說鴉片有助於男子控制射精……在明代中國，作為壯陽藥的濃縮鴉片變成勃興產業，或許是該朝代帝王早死比例很高的原因」¹³⁸。抽鴉片煙的風氣被帶到國外後，也往往與糜爛放縱的性享受聯繫在一起。¹³⁹鴉片與情色文化之間似乎總是容易摩擦出奇妙的火花。而在《海上花》的世界裡，作者是如何通過鴉片去創造空間的情性感呢？我們可以聚焦於吸食鴉片的主要設施器具也就是煙榻和煙盤，分析其在空間陳設與故事情節中發揮的作用。

一、煙盤——特殊的情慾物件

煙盤一般是一個銀製的方形托盤，上面放置煙燈、煙盒、煙槍、茶碗等所有抽鴉片會用到的器具。煙盤可以隨意搬動，這樣既方便清潔煙具，也能靈活變動抽煙的位置，在煙榻/榻床上抽或者在床上抽都可以。一副完整的煙盤是抽鴉片必不可少的用具。《滬游雜記》中就有一首書寫煙盤的詞：

煙盤

瓜果剛分茶罷喚，兩兩鴛鴦，眠傍芙蓉暖。乍訂香盟情繾綣，玉纖親捧銀荷勸。

小小晶盤燈穗剪，蕤枕同偎，只苦蘭宵短。紅豆相思還是淺，春蠶眠起絲長絆。

¹³⁷ [加]芭芭拉·霍奇森（著）、邱文實（譯），《鴉片：黑色迷霧中的極樂天堂》（台北：三言社，2005年6月），頁68。

¹³⁸ 藍詩玲（Julia Lovell）著，潘勛譯：《鴉片戰爭：毒品、夢想與中國建構》（新北：八旗文化/遠足文化事業股份有限公司，2016年2月），頁55。

¹³⁹ 「抽鴉片是在一八五〇年代由歐洲遊客、水手和中國移民，從中國引進西方的習慣。歐洲具有藝術氣息的人士與北美洲的墮落世代，很難抗拒這種來自東方的頹廢誘惑。」見於[加]芭芭拉·霍奇森（著）、邱文實（譯），《鴉片：黑色迷霧中的極樂天堂》，頁18。

從「眠傍芙蓉暖」、「蕤枕同偎」等句可以推斷詞中所寫抽鴉片的地點應該在床上。這首詞描寫了深夜時分女子服侍男子抽鴉片，然後同枕共眠的旖旎春情。「捧銀荷」、「剪燈穗」等動作包含著舉案齊眉般的脈脈柔情，鴉片燃燒的甜香、煙燈散發的曖昧黃光也為這幅情色圖景增添了豐富的感官體驗。

雖然沒有如此細膩感性的描寫，燒鴉片煙的情形也經常在《海上花》中出現。不同於水煙一般是由娘姨負責裝，用於剛見面時的招待¹⁴¹，燒鴉片煙則是只有親近的信人才能夠為客人做的事：比如沈小紅和張蕙貞都曾幫王蓮生裝煙，而他來到黃翠鳳家時則堅持自己裝，¹⁴²可以看出這一舉動在某種程度上代表了男女之間的特殊親密性。煙盤的使用可以在空間上拉近客人與信人之間的距離，方便他們親近嬉鬧，也像是獨屬於兩人的私密領域。

在王蓮生與沈小紅的關係中，煙盤則充當了無法逃脫的情慾的象徵：

蓮生早又去榻床上掇起煙盤往後一擱，將盤內全副煙具，零星擺設，像撒豆一般，「豁琅琅」直飛過中央圓桌……蓮生綽得煙槍在手，前後左右，滿房亂舞，單留下掛的兩架保險燈，其餘一切玻璃方燈、玻璃壁燈、單條的玻璃面、衣櫥的玻璃面、大床嵌的玻璃橫額，逐件敲得粉碎。（第三十三回）

¹⁴⁰ 葛元煦，黃式權，池志激（著），鄭祖安，胡珠生（標點），《上海灘與上海人：滬游雜記、淞南夢影錄、滬游夢影》，頁 62。

¹⁴¹ 《九尾龜》中有就有「跟來的娘姨、大姐，早各人拿著銀水煙袋，爭先恐後的走下臺來裝煙應酬……秋谷面前一張臺上的銀水煙筒，排得滿臺都是。（第三回）」看來是當時書寓固定的待客之禮。見於張春帆：《九尾龜（上）》，頁 31。

¹⁴² 原文為：「翠鳳方脫換衣裳，見了道：『王老爺半日勿用煙哉碗，阿癮嘎？』隨叫小阿寶：『耐絞仔手巾，搭王老爺來裝筒煙。』蓮生道：『我自家裝末哉。』翠鳳道：『倪有發好個來裏，阿好？』隨叫小阿寶去喊金鳳來拿……金鳳向煙盤裏揀取一個海棠花式牛角盒子，揭開蓋，盒內滿滿盛著煙泡，奉與王蓮生。蓮生即燒煙泡來吸。（第九回）」

第三十三回，蓮生醉酒撞破了小紅和小柳兒的私情，大發雷霆地開始砸房間。他先是砸推倒了梳妝臺，然後掀翻了煙盤，拿起煙槍作為破壞工具，將除保險燈外的玻璃器具都砸個粉碎。小說中另一處砸房間的情節發生在最後一回，二寶觸怒賴頭龜，他下令手下砸屋，文中寫到：「就這喝裡，四個轎班、四個當差的撩起衣襟，揎拳捋臂一齊上，把房間裡一應傢伙什物，除保險燈之外，不論粗細軟硬，大小貴賤，一頓亂打，打個粉碎。(第六十四回)」這兩次打砸事件的主要區別在於蓮生用煙桿，主要攻擊目標為易碎的玻璃物件；賴頭龜眾人則是用拳頭砸毀所有物什。砸房間是對一個空間的毀滅，除了讓房間的主人遭受心理和經濟上的重挫外，也讓這個房間裡原本流淌的東西消弭了——王蓮生和賴頭龜對沈小紅、趙二寶情色空間的破壞，都發生在對消弭了對她們的柔情憐惜之後，同時也可以說是沈小紅與王蓮生感情破裂和趙二寶大老母夢碎的具象化呈現。王蓮生使用了煙槍去進行砸房的動作，這一方面是由於蓮生不像流氓癩頭龜那樣強壯，另一方面也包含了更深的含義：沈小紅是倌人中少見有吸食鴉片習慣的，她的情慾和煙癮一樣到了自己無法控制的地步。蓮生掀翻煙盤、用煙槍砸房的動作也暗喻真正毀滅沈小紅的，其實就是她失去控制的慾望。

接下來的第三十四回寫了沈小紅試圖挽回王蓮生的感情：

小紅勉強一笑，向榻床取簽子燒鴉片煙，裝好一口在槍上，放在上手。蓮生就躺下去吸，小紅因道：「該副煙盤還是我十四歲辰光搭倪娘裝個煙，一徑放來浪勿曾用，故歇倒用著哉。」(第三十四回)

她拿出一副煙盤，說是十四歲時她娘用過的。一方面想要喚起王蓮生對他們多年情分的回憶，一方面其實也在訴說她的身不由己。沈小紅在書中不止一次提到她的母親，她強調是她娘讓她出來做生意，她「是喫煞仔倪親生娘個虧」。母親留給了她煙盤，更留給了她無法擺脫的身份和命運。

二、煙榻——促狹的情慾地帶

中國人吸鴉片的一大特色來源於姿勢——一定要靠躺著吸，別有一番頹廢糜爛的懶散氣息，煙榻/榻床就是配合這種姿勢必不可少的家具。它介於床與椅之間，既可放縱玩樂也可見面會客，功能靈活多變。而在書寓、花煙間等租界情色空間中，煙榻往往成為一個促狹的情慾地帶，作為不光明正大的男女調情苟合的地方：

王阿二靠在小村身傍，燒起煙來；見樸齋獨自坐著，便說：「榻床浪來譚譚哩。」

樸齋巴不得一聲，隨向煙榻下手躺下……（第二回）

作者曾描寫過王阿二所在的花煙間的空間佈置：「祇有半間樓房，狹窄得很，左首橫安著一張廣漆大床，右首把擱板拼做一張煙榻，卻是向外對樓梯擺的，靠窗杉木妝臺，兩邊「川」字高椅，便是這些東西，倒鋪得花團錦簇（第二回）」。半間狹窄的樓房被床、榻、椅、妝臺四分。椅子可能是梳妝時自己坐以及備用一張，煙榻面向樓梯方便迎接客人，床位則放在最私密的位置。從這樣的房間佈置我們可以看出床、榻、椅代表了三種由親到疏的關係。王阿二原本躺在榻床給張小村燒煙，而趙樸齋坐在一旁，因為王張本是老相好，趙則是被第一次帶來此處的。當王阿二讓樸齋也爬上煙榻後，就打破原本她與張小村的二人空間。後文中，王阿二與趙樸齋就在這張介於床與椅之間的煙榻上趁著張小村的「煙迷」進行相互的調情和挑逗。另一處榻床的出現正是王蓮生將沈小紅和小柳兒捉姦在床的情景：

向來亭子間僅擺一張榻床，並無帷帳，一目了然。蓮生見那榻床上橫著兩人，摟

在一處：一個分明是沈小紅；一個面龐亦甚廝熟，仔細一想，不是別人，乃大觀

園戲班中武小生小柳兒。（第三十三回）

亭子間一般是上海舊式樓房中用來堆放雜物的地方，也是整個房子裡最隱秘的角落。這裡作者使用了一種近乎誇張的、戲劇化的視覺呈現——在晦暗狹窄的房間裡放著一張簡

陋的榻床，而在這張榻上兩具肉體癡纏不歇、肆無忌憚地釋放著最原始的慾望。整個房間全無帷帳、一目了然就像舞台一樣，上面展演的就是沈小紅最隱秘的慾望之最坦蕩的曝光。

榻床非榻非床、不倫不類，卻正是關係不明的男男女女滋長曖昧之處，它常常在空間裡切割出一塊令人侷促、見不得光卻充滿誘惑的情慾地帶。鴉盤是抽鴉片必須的器具，也往往是客人與信人之間私密的情慾物件，凝結了他們恩愛的纏綿回憶有時也包含特殊的象徵意涵。

第三節、鴉片與情慾的平行結構

在前文中我們論述了作者如何運用煙盤和煙榻作為小說情色空間建構的工具。而接下來我們要提出一個更加大膽的猜想——鴉片 and 情慾這兩樣事物在小說中根本就是相輔相成，呈現一種平行的敘事結構。什麼是平行的結構呢？英文文學中「平行結構」(Parallelism)是一種常見的修辭手法，一般運用於詩歌中，類似於中國文學中的「排比」。文體學範疇內雅各布森提出的「平行結構」指的也是作者不斷重複某種語言成分。本文中敘事結構上的平行結構，則是將這種句式之間的重複概念擴展到情節、主題的範疇。《海上花列傳》中對於鴉片 and 情慾的書寫不斷呈現相同的發展路線，互相映射互為表裡。[美]戴沙子迪 (Alexander Des Forges, ?) 在他的文章〈鴉片·消閒·上海：城市消費經濟〉中這樣講到：

中國小說中的慾望建構了一個向下的社會運動，主角越來越沉迷於慾望之中，無力自拔，最終走向毀滅，或在某些情況下，及時從極端的迷幻狀態中醒悟過來。在晚清、清初及清中葉的本土小說中，性和賭為慾望提供了舞台，但到了十九世

紀晚期，鴉片也開始扮演主要角色了。¹⁴³

慾望在中國的小說中代表了一種向下的力，並且往往通過性愛或賭博表現出來。到了19世紀，鴉片也成為表現慾望的重要舞台。如果人物對於性、賭博等的沉迷，他們就會逐漸失去健康的身體、財富、名譽和地位，最後落入毀滅的境地。除非宗教或者他人的勸告讓他們幡然醒悟，完全割捨自己的慾望從而走上正途。唐傳奇《李娃傳》、長篇小說《金瓶梅》《紅樓夢》等經典作品當中其實都體現了這種「沉迷——墮落——毀滅/醒悟」的敘述模式。但大多數的研究者並不會將《海上花列傳》中的鴉片書寫與慾望聯繫在一起，因為小說並沒有落入上述這種敘事模式之中——韓邦慶雖然在報刊上明確表示鴉片害人和自己想要戒煙的決心，但在小說裡卻沒有表達明確的態度，只是客觀地描寫這種娛樂活動。同時代的不少小說作者，例如邗上蒙人就會在《風月夢》中明確表示鴉片煙是害人的¹⁴⁴。韓邦慶也沒有讓書中的任何一位人物因為吸食鴉片走向毀滅，而這種情節在後來的小說例如《海上繁華夢》和《恨海》中比比皆是。¹⁴⁵很多研究者因此選擇忽略《海上花》中鴉片書寫與慾望的聯結，而只是將其作為小說客觀寫實手法的一種表現。

鴉片這個時代氣息鮮明、生活氛圍濃重的符號，是作者的一個道具、一面鏡子。它無處不在又從不被人注意，以最普通日常的姿態融入故事的背景中。但又有哪件貫穿故事始終的道具會是無用的呢？相反，它是暗示、是線索，是空氣中暗自流動的洶湧慾望凝聚而成的實體：小說中人物對待鴉片的態度、吸食的習慣往往就是他們對待個人慾望尤其是情慾的態度，鴉片與情慾同源而平行發展。下面就讓我們通過對具體文本的分析來說明這點。

¹⁴³ [美]戴沙迪，〈鴉片·消閒·上海：城市消費經濟〉，見於[加]樸正民、若林正（編著）、弘俠（譯）：《鴉片政權》，頁189。

¹⁴⁴ 作者在《風月夢》的第一回中就明確表示鴉片是比賭和嫖更害人的事：「賭博的「賭」字雖壞，尚是有輸有贏，獨有「嫖」之一字，為害非輕……如今『嫖』之一字，有這許多損處，卻沒有一件益處那知還有比「嫖」之一字為害更烈。目下時興鴉片煙，在這些玩笑場中更是通行。但凡玩友到了這些地方，不論有癮沒癮，會吃不會吃，總要開張煙燈，喊個粉頭睡下來代火。那有癮的不必說了，那沒癮的借著開了燈，來同這粉頭說說笑笑，可以多耽擱一刻工夫。今日吃這麼一口兩口，明日吃這麼三口四口，不消數日，癮已成功，戒斷不得。這是一世的大累，要到除，死方休，豈不是害中又生出害來？」見於邗上蒙人，《風月夢》（北京：北京師範大學出版社，1992年），頁1。

¹⁴⁵ 這樣的人物例如《海上繁華夢》中吳楚雲的媽媽、屠少霞，《恨海》中的陳伯等。

一、都市生活與情慾啟蒙

鴉片參與構築或者說促成了上海都市化的空間，也具備都市生活的象徵意味。抽鴉片雖然是晚清上海全民化的娛樂活動，但也並非人人抽煙。《海上花列傳》的眾多人物對此就有不同的態度和習慣：大多數人是會吸煙的，但有人有煙癮，有人只是會而已，也有人直接拒絕。這些由鴉片帶出的線索也對人物的塑造發揮了巨大的作用，也可以看出他們與都市生活之間的距離。對於初入大都市的鄉下青年來說，鴉片是一種城市特有的時髦新事物，也是進入城市社交圈的第一道門檻。在小說第一、二回就出現了幾位重要人物抽煙習慣的描寫，而且蘊含了豐富的訊息。第一回寫到趙樸齋到鹹瓜街見了娘舅洪善卿，然後兩人一起回到趙樸齋暫住的客棧與張小村會面：

那同寓的張小村已喫過中飯，床上鋪著大紅絨毯，擺著亮汪汪的煙盤，正吸得煙騰騰的。見趙樸齋同人進房，便料定是他娘舅，忙丟下煙槍起身廝見……趙樸齋取一支水煙筒送上善卿……又談了些客套，善卿把水煙筒送過來，小村一手接著，一手讓去床上吸鴉片煙。善卿說：「勿會喫。」仍各坐下。（第一回）

「亮汪汪」、「煙騰騰」等詞生動表現了張小村大過煙癮的老煙槍姿態，他的這一特質在後文中也常常出現。但他並沒有完全沉迷於過煙癮：一見到洪善卿就猜測到了他的身份，然後馬上客套寒暄起來，可謂反映敏捷思路清晰。趙樸齋遞水煙筒給洪善卿，從禮節上來講我們猜測洪應該是用了些，而張小村請洪吸鴉片卻被他毫不猶豫地拒絕了。其實以洪善卿的身份來看，他說自己完全不會是非常奇怪的。不過總覽全書他確實只抽水煙，看來是真的完全不抽鴉片的，這很難不歸因於有意識的拒絕，可以看出是非常謹慎且擅長克制的性格。¹⁴⁶這場看似平淡的會面底下是暗波洶湧的人情推演：張小村在趙樸齋的

¹⁴⁶ 在第二十六回中，張小村又邀請洪善卿等人打麻將，他依舊以不會拒絕。原文為「善卿道：『我勿會碰末，合啥嘎？要末耐搭荔甫合仔罷。』……洪善卿在傍，默默尋思這副牌，覺得各人所言皆有意見，方知碰和亦非易事，不如推說不會，作門外漢為妙。」可見洪善卿並不是不會，但他行事習慣謹慎，不給自己增添風險。而煙賭俱沾的張小村則以另一種頗為冒險的行事風格在上海打拼。

介紹裡雖然只是「也到上海來尋生意，一淘住來啲」，但從他的言談舉止、生活習慣來看他與趙樸齋完全不同，早是個老上海了。洪趙這對多年未見的舅侄只是不咸不淡地絮語一些鄉下情形，他與初次見面的張小村卻可以滔滔不絕地聊堂子信人。比起趙樸齋，洪善卿明顯與張小村更有共同話題，甚至更為親近。這或許也說明在新興的都市中，傳統的血緣紐帶居然不如地緣關係能讓人擁有更緊密的聯結。

許多讀者覺得《海上花列傳》的故事發展線太過雜亂、主線不明，甚至連誰是主角也不甚明了。因為理論上的主角——鄉下青年趙樸齋，在書中所佔的篇幅和重要性似乎都不大。但其實作者用足了筆墨描寫趙樸齋從完全不會到熟練吸食鴉片的過程，其實這也象徵了他的情慾啟蒙以及逐漸融入上海租界生活圈的過程。第二回中趙第一次吸鴉片的情景將男女之間的情慾流動表現得迤邐生動：

王阿二調過槍來授與樸齋。樸齋吸不慣，不到半口，斗門噎住。王阿二接過槍去打了一簽，再吸再噎。王阿二「嗤」的一笑。樸齋正自動火，被他一笑，心裏越發癢癢的。王阿二將簽子打通煙眼，替他把火，樸齋趁勢捏他手腕。王阿二奪過手，把樸齋腿膀盡力摔了一把，摔得樸齋又酸，又痛，又爽快。樸齋吸完煙，卻偷眼去看小村，見小村閉著眼，朦朦朧朧、似睡非睡光景。樸齋低聲叫：「小村哥。」連叫兩聲，小村祇搖手不答應。王阿二道：「煙迷呀，隨佢去罷。」樸齋便不叫了。王阿二索性挨過樸齋這邊，拿簽子來燒煙。（第二回）

執意要「白相」的趙樸齋被張小村帶到比么二堂子價錢更實惠的花煙間去見張小村老相好王阿二。王阿二讓張小村過完煙癮之後，就請趙樸齋吸煙。而趙根本不會，所以屢次噎住斗門，在王阿二的幫助下還是狀況連連。這原本尷尬的局面卻因為她的一聲輕笑變了味道，生出幾分情慾的流動和挑逗的意味。「一塞一通」的煙管誠然是一種明顯的性暗示，「捏手腕」、「摔腿膀」更是青澀又火辣的挑逗，讓童男之身的趙樸齋船未入港就

產生了「又酸、又痛、又爽快」的情慾體驗。

趙樸齋首次抽煙與首次性愛經驗是相互呼應的——因為吸不慣煙而屢屢噎住的窘迫，讓人聯想到第十三回他為陸秀寶開苞時沒經驗的窘迫。張愛玲在國語版《海上花》注釋中點出了這段沒有寫明的劇情：「昨夜樸齋第二次請客，顯然就是替秀寶開苞——書中作『開寶』——但是她藉故嘔氣，大概整夜跟他『扭手扭腳』（紅樓夢中賈璉語），欺他沒有經驗，他根本無法行事，因此一大早賭氣走了。」¹⁴⁷趙樸齋向王阿二訴說開苞被欺一事之後，又一次嘗試吸鴉片：

樸齋自覺慚愧，向榻床躺下，把王阿二裝好的一口煙，拿過槍來，湊上燈去要吸，吸的不得法，焰騰騰燒起來了。王阿二在傍看著好笑。（第十四回）

這次他主動抽煙還是不得要領，對應了他沒有真正經歷性事故而「不得法」。趙樸齋最終還是與願意配合和指導他的王阿二成了好事¹⁴⁸，可想而知這個過程就像她幫助他吸鴉片時一樣。

趙樸齋與王阿二調情的時候，在場的第三人張小村是「閉著眼，朦朧朧、似睡非睡光景」的「煙迷」狀態，連叫幾聲都無法喚醒。張小村本意就是帶趙來嫖娼，而趙卻因為王阿二是張小村的老相好而心有顧慮。聯想到前文中張小村與洪善卿會面時馬上能從抽煙中清醒的反應，很難不懷疑他此時所謂的「煙迷」不過是為了讓趙樸齋放開顧慮故意假裝的。作者在第一、二回花費了許多筆墨描寫張小村的煙癮，在客棧時要過煙癮，去堂子還是一味吸煙，似乎他對其它娛樂活動都不感興趣。而與沉迷鴉片形成鮮明對比的是他時刻清醒的頭腦、冷眼旁觀的姿態：

¹⁴⁷ 張愛玲，《海上花開》，頁 174。

¹⁴⁸ 原文為「樸齋並不到棧，胡亂在飯館裏喫了一頓飯，又去書場裏聽了一回書，捱過十二點鐘，仍往王阿二家，果然暢情快意，一度春宵。（第十四回）」見於韓邦慶，《海上花列傳》，頁 80。

楊家姆笑了，又道：「攀仔相好末，搭趙大少爺一淘走走，阿是鬧熱點？」小村冷笑不答，自去榻床躺下吸煙。（第一回）

小村冷笑兩聲，停了半晌，始說道：「秀寶是清倌人哩，耐阿曉得？」秀寶插嘴道：「清倌人末，阿是無撥客人來喫酒個哉？」小村冷笑道：「清倌人祇許喫酒勿許吵，倒凶得野啖！」（第二回）

樸齋暗暗教小村替他說請喫酒。小村微微冷笑，尚未說出。（第三回）

張小村一而再再而三的「冷笑」給我們留下非常深刻的印象。《海上花列傳》中常常出現女強男弱的局面，在精明狡黠工於算計的妓家面前，客人們往往陷於口拙無法應對以至被牽著鼻子走的境地。但張小村卻冷眼看穿楊家姆和陸秀寶想榨取趙樸齋錢財的企圖，並與她們針鋒相對起來。比起親舅舅洪善卿一味地順水推舟，張小村其實是對趙樸齋善意的提醒。我們可以看出，沉迷鴉片、時不時「煙迷」的張小村其實清醒無比並且早已熟悉了夷場的遊戲規則，反而還沒學會鴉片的趙樸齋是個實實在在的糊塗蟲。不過後來趙樸齋終於也漸漸可以熟練地抽鴉片，甚至成為別人眼中的燒煙高手：

樸齋遂將燒僵的一筒煙發開裝好，捏得精光，調轉槍頭，送上秀英。秀英略讓一句，便「呼呼呼」一氣到底，連聲讚道：「倒裝得出色啖，陸裏去學得來個嘎？」樸齋含笑不答，再裝一筒。秀英偏要二寶去喫，二寶沒法，喫了。裝到第三筒，係樸齋自己喫的。（第二十九回）

趙二寶和張秀英迅速落入都市的誘惑中，哥哥趙樸齋在裡面也承擔了推波助瀾的作用。張秀英問趙樸齋從哪裡學得這樣的手藝，但其實趙學得的不止抽煙，而是堂子裡買賣運作、人情往來的生意經。妹妹掛牌做生意之後，趙樸齋憑藉這些知識馬上找到了自己的

位置，並且手段嫻熟地建立了人脈——他與客人的家丁密切往來，藉此幫助妹妹打探消息、鞏固地位。雖然在洪善卿等人看來這是一種墮落，但未嘗不是最適合他的在上海夷場生存下去的方法。如果趙二寶沒有遭逢史公子的大劫，他們一家人或許真的可以在租界立足。而在此之前，洪善卿等人都認為趙樸齋是無法在上海生存的，只能回鄉下。他的情慾對象從陸秀寶、王阿二這類油滑狡詐的倌人、野雞變成了淳樸天真的大姐阿巧，他也從「沒有開葷的小夥子」變成了情慾的主導者。

本節中我們不止談了情慾。對於張小村、趙樸齋這樣來到上海大都市的鄉下青年來說，鴉片是難以抵擋的誘惑。這種誘惑除了肉體，也有這個時髦都市的獨特魅力。他們迫切希望融入其中，能夠熟練地抽鴉片煙標誌著他們熟悉了夷場的遊戲規則，並且逐漸找到了適合自己的位置。作者以鴉片為投射，描寫了王阿二對趙樸齋情慾啟蒙的過程，雖無一穢詞情色的意味卻已溢於言表。

二、成癮與煙容——情慾的約束和失控

前文所述，趙樸齋漸漸學會吸食鴉片的過程與他的情慾經歷呈現平行發展的結構。本節將繼續延伸這個話題，以人物對於鴉片成癮的態度和成癮後的煙容為線索觀看他們對於慾望的約束與失控，發掘其中更深層的人性掙扎和時代主題。鄉下大戶李實夫對自己的鴉片煙癮有著獨特的約束控管，文中這樣寫到：

這李實夫雖說吸煙，卻限定每日八點鐘起身，倒是李鶴汀早晚無定。（第十五回）

我們都知道上海最精彩的部分是華燈初上以後開始的，無論是客人還是倌人都習慣晚睡晚起，更何況是有煙癮的人。李實夫卻堅持以鄉下早起的習慣約束自己，讓自己免於早晚無定的不良生活習慣。這種自以為的自律讓人聯想到他為了省錢嫖野雞的事跡。如果說趙樸齋是沒有足夠的資質融入政商社交圈，而李實夫卻是自己想要遠離的。他在小說裡是一個頗具喜感的吝嗇鬼形象。叫局應酬的花費令他肉痛，他就常常不顧他人的譏笑

少叫幾個局甚至拒絕別人的邀局。連管家匡二都不解他這番做派：

匡二道：「四老爺末再要說笑話哉。到仔埭上海白相相，該應用脫兩錢。要是無投末叫無法子。像四老爺，就年勢間裏多下來用用末也用勿完碗。」實夫道：「勿是我做人家。要白相末陸裏勿好白相，做啥長三書寓呢？阿是長三書寓名氣好聽點，真真是鏟頭客人。」說得匡二格聲笑了。（第十五回）

李實夫視長三信人為榨取客人錢財的奸商，自詡比那些落入她們圈套的「鏟頭客人」精明百倍。為了「白相」地最省錢，他開始在花雨樓獵艷，挑中了野雞中的出挑人物諸十全後，不時有種撿到便宜的沾沾自喜。不料這位「人家人」般文靜淑雅的美人其實身患梅毒還設計詐騙他，李實夫最終落得惡疾纏身還被蒙在鼓裡的可悲下場。

李實夫堅持以鄉下早起的習慣約束自己，讓自己免於早晚無定的不良生活習慣，與他出去「白相」卻選擇最便宜的野雞，以此避免自己財富的流失的心理如出一轍，這兩個情節形成了平行對稱的結構。早起和節儉這兩點其實都出自對自身慾望的克制。李實夫的名字也暗示他的老實和務實，他是李鶴汀的嫡堂叔父，對於混跡於堂子的這班人來說算是上一輩的人。來自鄉下的他身上還保留著傳統農業社會克制自律的品質，這與圈子裡奢侈放縱的風氣格格不入。他落入諸十全等人的圈套表面上看是因為吝嗇的性格缺陷，更深層次的原因則是傳統農業社會與新興資本社會的碰撞與矛盾。李實夫戰戰兢兢地秉持著老一套的行為模式，自以為能在慾望中全身而退，卻沒想到世界的規則已經改變了。與此同時，放縱煙癮、「早晚無定」的李鶴汀也在放縱自己的賭慾，最終欠下周少和為首的詐賭團夥巨額賭債。

與李實夫這些客人們不同的是，鴉片成癮是信人的禁忌。她們知道成癮後不僅損害

身體，而且會破壞容貌以至於影響生意，但還是有人鋌而走險地出於「白相」的初衷抽鴉片¹⁴⁹。很多本以為自己不會上癮的人最終上了癮，上了癮後也不願意承認。鴉片蘊含了太多與慾望纏綿不斷的勾連。我們就可以就抽鴉片這件事挖掘出她們內心深處隱秘的渴望。張蕙貞在第一次出場時後就一直保持著「滿面和氣、藹然可親」¹⁵⁰、人如其名的形象，直到她與王蓮生姪子偷情之事敗露，我們才知道她也有淫賤的一面。這個突如其來的轉折似乎毫無徵兆，不過這段有關抽煙的對話中似乎隱藏了端倪：

蓮生一手扳住蕙貞胸脯，說：「耐也喫一筒哩。」蕙貞道：「我勁喫，喫上仔癮，阿好做生意嘍？」蓮生道：「陸裏會上？小紅一徑喫，勿曾有癮。」蕙貞道：「小紅自然。但是本事好，生意會做，就喫上仔，也勁緊。倪要像仔俚也好哉。」（第二十四回）

「扳住胸脯」這個動作讓整段對話染上的濃重情慾色彩。那時王蓮生與張蕙貞感情融洽，但蓮生還是常常表現出悵然若失之態，在和蕙貞熱辣的調情中突然提及小紅，顯示出他心中依舊深愛著她。蕙貞拒絕抽鴉片，理由是上癮的話無法做生意。而王蓮生馬上說沈小紅一直在抽，卻沒有上癮。《海上花》中的倌人以抽水煙為主，像是黃翠鳳和周雙珠都是水煙不離手，明確有抽鴉片習慣的很少。蓮生認為小紅並沒有上癮而為鴉片所累，但後文沈小紅煙容滿面的形象讓我們知道事實並非如此，就像她與小柳兒的私情也已經到達自己無法控制的地步。這段話裡有話的對白說的究竟是情慾、鴉片還是沈小紅，我們無法確定，也可能是都談到了。張蕙貞的回應表面看起來是一種略帶醋意的恭維，事實上卻她知曉小紅偷情之下的一種諷刺。¹⁵¹而當我們聯繫到張蕙貞最後的出軌，就會對

¹⁴⁹ 桂林裝好一口鴉片煙，請蓬壺吸，蓬壺搖頭說：「勿會。」桂林就自己吸了。蓬壺因問：「有幾花癮？」桂林道：「喫白相，一筒兩筒，陸裏有癮嘍！」蓬壺道：「喫煙人纔是喫白相喫上了癮，終究勁去喫俚好。」桂林道：「倪要喫上仔個癮，阿好做生意？」（第六十回）

¹⁵⁰ 原文為「善卿見張蕙貞滿面和氣，藹然可親，約摸是么二住家...」見於韓邦慶：《海上花列傳》，頁 20。

¹⁵¹ 張蕙貞不是第一次夸沈小紅「有本事」，第十二回中她與洪善卿說過這樣一段話：「王老爺說末說糊塗，心裏也蠻明白。耐沈小紅自家想想看，阿對得住王老爺？倪是也勿去說俚，祇要王老爺一徑搭沈小紅要好落去，故末算是耐沈小紅本事大哉。」說明沈小紅的「本事大」不在於出軌地不讓人知曉，而是讓蓮生甘願這樣自欺欺人。見於韓邦慶，《海上花列傳》，頁 67。

這段話有更深一層的理解。煙與色都是租界情色場所主要的贏利來源。這兩者原本都只是出售的商品。但小說對這點有諸多反轉，妓女本身也會受到煙與色的誘惑，享受它們帶來的快感，而不止將其當做商品來盈利，這似乎也顯示出一種女性主體性的覺醒。「倪要像仔俚也好哉」竟然是帶著幾分真情實意的一一蕙貞對小紅與其說是情敵的嫉妒，更多的倒是作為女人的羨慕，羨慕她既有情郎又有金主，在享受肉體快感的同時，又有本事可以繼續做生意。我們發現鴉片和情慾在這裡被混為一談，都是妓女內心的渴求和慾望。對於會不會成癮的討論，其實是在拷問她們能否承受放縱慾望帶來的後果。

小紅與小柳兒的私情，就像鴉片一樣，表面只是「白相」，卻早已是她深入骨髓的癮。事情敗露與蓮生決裂之後，小紅像是破罐破摔一樣開始徹底放縱自己的慾望。與此同時隨著境況的日漸惡化，煙癮的後果也暴露出來，令她的容貌發生了變化：

子富望去，見沈小紅滿面煙色，消瘦許多，較席間看的清楚。（第五十六回）¹⁵²

《海上花》中有煙癮的人不少，但被明確提到臉上帶煙容的卻不多。除了沈小紅，還有趙桂林、文君玉二人¹⁵³。趙桂林承繼她娘的職業做信人，後被客人欠了一千多塊的局賬後家破人亡，自己出來繼續做生意。關於為什麼會上客人的當，她說：「起先年紀輕，勿曾懂事體，單喜歡標致面孔個小伙子，聽仔俚啲海外閑話上個當。」她的人生經歷與趙二寶居然這麼多重疊之處，兩人甚至還同姓，形成了複調結構。不知道多年後的趙二寶會不會也像她一樣選擇「揀個老老實實個客人」¹⁵⁴及時上岸。如果說趙桂林代表了洋場遭受情傷的信人，而文君玉則是另一類形象的典型。在第三十一回，方蓬壺介紹

¹⁵² 韓邦慶：《海上花列傳》，頁 332。

¹⁵³ 鶴汀看那趙桂林，約有廿五六歲，滿面煙容，又黃又瘦……鶴汀見趙桂林右手兩指黑的像煤炭一般，知道他煙癮不小，心想如此信人還有何等客人去做他？（第十六回）

亞白白留心打量那文君玉，僅二十許年紀，滿面煙容，十分消瘦，沒甚可取之處，不解蓬壺何以劇賞。（第三十一回）

¹⁵⁴ 韓邦慶：《海上花列傳》，頁 354。

江南名士高亞白叫了「眼睛高、別的客人不敢去做」¹⁵⁵的文君玉。見面後才明白她以清高才女自詡，實則有諸多可笑之態。文君玉過時可笑的形象以一種諧擬和變形的方式向讀者證明傳統才子名妓理想在現代的幻滅。三人窘迫落寞的處境與她們滿面的煙容相輔相成，煙容成為一種落魄、過時的象徵。除了文君玉之外，煙容都代表了她們曾經放縱過追求過的快樂或愛情。

這一節可以說是本章最核心的部分，我們通過對許多具體例子的分析，觀察出文本中鴉片書寫與慾望敘事相互呼應的平行結構。本節從兩個角度觀看這種對應結構：一是從抽鴉片的行為看趙樸齋情慾的啟蒙和都市生活的融入；二是觀察人物對於煙癮的不同態度，從而理解他們對情慾的態度。在《海上花》的世界裡，抽鴉片並不意味著墮落，作者只是將作為一種情慾的具象化體現，而不是直接去書寫情色段落。這種交相呼應的平行結構，一方面說明作者不作廢筆，另一方面也可以讓人物塑造變得更加自然、立體。同時也為我們知道，在《海上花列傳》反情色外表下其實隱藏了作者特殊的情慾表達。

《海上花列傳》是一部藏了很多東西的小說。很多情節作者都沒有明寫，但暗暗留下線索，需要我們在千頭萬緒之中抓取，穿插藏閃的威力似乎無處不在。頻頻出現的鴉片書寫乍看起來毫無意義，做過穿針引線的分析之後，我們會發現這裡面絕對包含了特殊的用意。本章首先介紹了晚清社會中鴉片的普及，反映了它在外部世界無處不在的滲透，是政治、經濟、生活不可或缺的角色。而這種滲透感同樣被作者帶到了小說之中，成為慾望敘事的表達工具。鴉片帶著特殊的誘惑與禁忌，容易上癮又似乎是可控的，給故事帶來搖蕩而曖昧的氣質。性愛的歡愉與臉紅心跳的感受雖然沒有被直接表現，卻被在吸鴉片的豐富感官體驗中傳達出來：油亮的煙管、朦朧的煙氣、勾心動魄的美艷侍者、又酸，又痛，又爽快的高潮感……鴉片世界與情慾世界平行呈現，都代表了一種對於慾望的耽溺、對現實的逃避，但同時又是慾望的滿足。

¹⁵⁵ 原文為「蓬壺道：『來浪兆富里，叫文君玉。客人為仔俚眼睛高，勿敢去做，賽過留以待亞白先生個品題。』亞白因說得近情，聽憑子剛寫張局票後添去叫。（第三十一回）」見於韓邦慶，《海上花列傳》，頁182-183。

第五章 愛情書寫的感官化與日常化

不同於魯迅將《海上花列傳》直接歸入狹邪這種類型文學，張愛玲強調「對《金瓶梅》、《紅樓夢》與《海上花》一脈相承的世情/人情小說系譜的揭示闡發」¹⁵⁶。她看穿在這層浮華骯髒的狹邪外衣之下，小說真正書寫的「主題其實是禁果的果園」即愛情這一更為普遍的人類情感，「填寫了百年前人生的一個重要的空白」¹⁵⁷。這裡乍看起來是有幾處不可思議的：一是這結出禁果的伊甸園竟然是聲色犬馬的晚清妓院；二是這些蠅營狗苟、刁鑽促狹的男女竟然被看作是純潔的亞當夏娃。《海上花》中的愛情書寫當然不乏討論。但研究者的關注點往往出於女性主義的觀點，聚焦於妓女不再在執著於從良上。像是《浮沉在時代大潮中的「海上花」——百年來《海上花列傳》的接受、變遷與經典化探析》以及《從性別政治論《海上花列傳》中的娼妓生存》¹⁵⁸，作者們偏向於將男女之間的關係看作是一種權力的博弈；或者從更宏大的角度探尋愛情背後的人生乃至於時代困境，像是王德威所說「『慾望』與『德行』間的爭鬥」¹⁵⁹。這些討論都在試圖超越愛情的主題觸及更深層的內涵，相較之下張愛玲更專注於愛情主題本身。

如果我們接受張的觀點，將「愛情」只當做愛情來看而不是其它事物的表現形式，這樣的討論會不會顯得淺薄空洞呢？她曾經在夏志清（1921-2013）的信上說：「我一直覺得這書（《海上花》）除了寫得好，還有氣質好，但是沒有 pin-point 它好在男女平等與不殘酷上」¹⁶⁰。事實上時至今日，我們都沒有足夠的信心去說社會已經達到了男女平等，那是什麼樣的時空條件造就了小說中脆弱但真實的「男女平等」？這種「不殘酷」的好氣質到底源於什麼體現在哪裡呢？不得不說，小說中男女之情的展演確實有許多獨特而

¹⁵⁶ 呂文翠，《易代文心：晚清民初的海上文化廣變續與新變》（台北：聯經出版社，2016年12月），頁276。

¹⁵⁷ 張愛玲，〈國語本「海上花」譯後記〉，見於張愛玲，《海上花落》，頁336。

¹⁵⁸ 黃慧英，《浮沉在時代大潮中的「海上花」——百年來《海上花列傳》的接受、變遷與經典化探析》（開封：河南大學中國現當代文學碩士論文，2011年）。江江明，《從性別政治論《海上花列傳》中的娼妓生存》（嘉義：南華大學中國文學系碩士論文，2003年）等。

¹⁵⁹ 王德威，《被壓抑的現代性》，頁104。

¹⁶⁰ 夏志清（編著），《張愛玲給我的信件》（台北：聯合文學出版社，2013年3月），頁292。

值得細細品味的地方。我們不妨就將目光聚焦於愛情之上，嘗試去解答韓邦慶如何填寫愛情這個當時的「人生空白」，具有怎樣的獨特性？

前文就提到的「反情色化」現象——頂著狹邪小說頭銜的《海上花列傳》中幾乎沒什麼令人臉紅心跳的情色描寫，或者更準確地說作者讓性事變得如吃飯睡覺般稀鬆平常，卻不厭其煩地描繪一對對歡場男女瑣粹而真實的日常相處——或許就是因為在當時，愛情是比性更為禁忌和神秘的話題。樸實平淡的書寫也使得它與真實世界裡普通男女的愛情更加接近，而不同於傳統愛情小說中蕩氣迴腸同時也遙不可及的愛情史詩。但與此同時，我們也看到《海上花》中描寫的愛情似乎都缺乏純潔的美感，反而摻雜著無數的算計、欺騙、背叛，張愛玲卻認為這種千瘡百孔的愛情才是「寫情最不可及的」、平常人的感情。執著於追求愛情的人物也常常陷入疾病或病態的困境中：王蓮生用贈別酒局上出盡洋相的一場嘔吐，剖開自己傷痕累累的內心；李漱芳以油盡燈枯的生命，偏執地書寫她與陶玉甫的愛情傳奇；沈小紅帶著一身潦倒和滿面煙容，依舊與小柳兒縱情聲色；趙二寶在家破人亡、債台高築的困境下，繼續幻想史天然的迎娶……他們仿佛已經為愛情瘋了做出一系列不理智的時期，明知它傷身又傷心，卻還是無法自控地沉溺其中。作者或許希望以這種不合常理的、極具感官化的手法表達一種屬於傳統卻未曾被放肆表達過的愛情觀念，這樣的書寫也為小說的平淡寫實之中帶來了強烈的戲劇張力和深刻的生命思索。本章將結合晚清上海租界的特殊時空背景和中國浪漫文學傳統，同時嘗試與張愛玲進行對話，從感官化與日常化的角度解析小說中的愛情書寫。

第一節 愛情的需求

若是義正辭嚴地說：「中國人向來沒有戀愛的機會」，恐怕對中國文學略有了解的人都無法認同——《詩經》中「窈窕淑女，君子好逑」、「求之不得，寤寐思服」描寫了戀愛中轉輾反側的心情；〈孔雀東南飛〉中夫妻之間琴瑟和鳴的甜蜜生活；《世說新語》中記錄的異性乃至同性之間熾烈的情誼；崔鶯鶯、杜麗娘對愛情的放肆追求……這些愛情故事都不能說是空穴來風。事實上，每個朝代每個時期對於男女交往和戀愛的規範和界

限都不盡相同，很難以一個結論完整概括。在《海上花》出版的晚清中國，包辦婚姻還是佔據了社會主流，但許多知識分子已經開始批判甚至反抗這種不健全的婚姻制度：

陳王認為封建婚姻有三弊：一是「男女不相見之弊」、二是「父母專婚之弊」、三十「媒妁之弊」。履夷也指出包辦婚姻「壞子女之品性」、「壞夫婦之愛情」。批判的同時，一些知識分子提出了婚戀自由觀。早期維新派宋恕主張婚姻自由……嚴復、梁啟超、譚嗣同也都主張婚姻自主……¹⁶¹

可見當時確實缺乏自由戀愛的機會，而人們也漸漸體認到「男女不相見」以及把擇偶的權力完全交給父母和媒人很有弊處，每個人都應該有自由戀愛和婚姻自主的權力。與晚清民初知識分子將問題的矛頭對準封建婚姻制度的做法如出一轍的是，何滿子（1919-2009）也認為是儒家統治之下的宗法社會對於婚姻關係無與倫比的重視扼殺了中國人戀愛的機會。傳統婚姻制度的內涵更像是一種利益結合或者說互相利用——它的最高目標是構建宗法制家庭，男人需要女人來傳宗接代、開枝散葉；女人則因為無法自立而別無選擇。

由於男女缺乏婚前交往的機會，即使是對於一直掌握性權力的男性來說，戀愛的體驗也是缺失的。除了少數發生於婚後的戀愛，他們往往只能在志怪小說中幻想與鬼怪狐仙相戀。這樣比起來，在妓院裡與年輕漂亮的妓女戀愛已經是非常現實的經驗。張愛玲也承認愛情對於男人來說是本質性的需要——「書中這些嫖客的從一而終的傾向，並不是從前的男子更有惰性，更是『習慣的動物』，不想換口味追去刺激，而是有更迫切更基本的需要，與性同樣必要——愛情。」¹⁶²愛情就像性一樣，是人類迫切而基本的需要，許多嫖客都選擇從一而終，這在某種程度上也說明了他們對愛情的追求和嚮往。愛情這種原本正常的需要在被壓抑了太久之後，便成為了一種得不到滿足的饑渴。而我們在分

¹⁶¹ 張仁璽，王鳳娟，〈晚清知識分子婚戀觀變化論述〉，《河北師範大學學報》，2004年05期，頁138。

¹⁶² 張愛玲，〈國語本「海上花」譯後記〉，見於張愛玲，《張愛玲典藏全集12：譯註海上花落》，頁335。

析文本的同時，也不得不考慮到晚清上海的特殊語境，讓愛情的饑渴受到了激發和強化，最終爆發為一種癮癥。本節我們從兩個方面來探討《海上花》的時空背景中，這種饑渴得到推波助瀾的原因。

一、物質的發達與精神的空虛

「大約在 1862 年前後，上海已基本完成了它崛起的過程」。¹⁶³王韜(1828-1897)在《瀛壖雜記》中記錄了當時上海的繁華景象：「近來風俗日趨華靡，衣服僭侈，上下無別，而滬為尤甚……酒地花天，別一世界，女旅閩成市，脂夜為妖，風俗淫靡，可謂極矣。有心世道者，其能力挽狂瀾乎？」¹⁶⁴他的語氣之中不乏對上海這種奢靡風氣的擔憂，甚至覺得需要有人站出來「力挽狂瀾」。當時上海的繁華已經到了令人不安的地步，而與物質上史無前例的繁榮與形成鮮明對比的卻是精神生活的空虛貧瘠。

《海上花列傳》中永無休止、熱鬧非凡的酒局玩樂等社交行為被許多研究者認為是醉翁之意不在酒¹⁶⁵，與妓女的種種婉轉逢迎被看做是客人們結交商業夥伴、尋求個人利益時所做的掩飾。但從另一方面看，也意味著這種應酬交際必須藉助鶯歌燕舞、觥籌交錯的場合來完成。究竟何為客何為主，很多時候其實並沒有那樣明確，反而是曖昧不清、難以斷言的。這樣說首先是因為妓女是酒局交際中的掌控者——「妓女是掌握酒事觴政的，當時上海的飯局酒宴的規矩、排場多要依靠妓女來指派，而她們的口味、喜好、對各幫菜餚的興盛、改革關係不小」；¹⁶⁶而另一方面，離開了妓女帶來的樂趣和愉悅之後，男人之間的交際往往蒼白無趣到難以為繼。第五回中，王蓮生回謁葛仲英，但因為張蕙貞是個木訥少言之人，吳雪香又因梳頭遲到，就出現了王蓮生獨自招待葛仲英的尷尬場

¹⁶³ 朱弘，〈近代上海的興起 1843-1862〉，見於汪暉，余國良編：《上海：城市、社會與文化》（香港：中文大學出版社，1998 年），頁 10。

¹⁶⁴ 王韜，《瀛壖雜記》（上海：上海古籍出版社，1989 年 5 月），頁 10-11。

¹⁶⁵ 「無論是去大飯店設宴叫局，還是去妓院吃花酒，抑或是去茶樓打茶圍、在朋友家碰和賭牌，其真正目的並不完全在於這些娛樂活動本身，而是有著各自利益上的考慮與盤算。」見於樂梅健，〈論《海上花列傳》的現代性特質〉，《政大中文學報》，2006 年 6 月 05 期，頁 99。

¹⁶⁶ 許敏：〈士·倡·優——晚清上海社會生活一瞥〉，見於汪暉，余國良編：《上海：城市、社會與文化》，頁 124。

面：

葛仲英喫了兩杯，覺得寂寞，適值樓下小堂名唱一套《訪普》昆曲，仲英把三個指頭在桌子上拍板眼。王蓮生見他沒興，便說：「倪來豁兩拳。」仲英即伸拳來豁，豁一杯喫一杯。（第五回）

葛仲英的身份是「蘇州有名貴公子」又是「后馬路永安里德大劃錢莊」的老闆，而張愛玲猜測王蓮生應該是洋務官員，¹⁶⁷想來這兩人也算是當時略有地位和見識的人，無論如何也不至於陷入無話可聊的地步。但葛仲英說一句做一句甚至沒興走神的動作神態無不顯現出他的無聊。在聽覺敘事那章中，我們曾討論過戲曲在小說中扮演的不同尋常的角色，這段引文中〈訪普〉一段也別有內涵。崑曲〈訪普〉唱的是「雪夜訪普」的故事：宋太祖趙匡胤是個非常勤奮的皇帝，經常在退朝後還去賢臣家裡微服私訪。有一天夜裡大雪紛飛，太祖仍然冒著風雪來到大臣趙普家裡，與他商討攻打太原的軍事大計。這個故事後來也成為了君王訪問大臣或者君子之間的交際往來的代名詞。而到了晚清上海，原本橫刀闊斧的社稷大事已經變成了百無聊賴的喝酒劃拳。現代都市中人們的交往看似更頻繁，交流的意義逐漸變得虛無，人與人之間的距離似乎也更遠了。

這樣尷尬的局面直到吳雪香出現才大為好轉，葛仲英的目光一直隨她而動，後來就連王蓮生也一起被兩個妓女的閒談吸引了注意。女生之間關於梳頭的話題居然令兩個成年男子完全轉移了注意力，這其中雖然不乏愛情帶來的吸引力，但也可以看出他們精神世界的空虛無聊。書中這樣的情形不止一處，第二十五回，洪善卿去祥發呂宋票店找陳小雲詢問了莊荔浦貨物的事情之後，便陷入「須臾，詞窮意竭，相對無聊」¹⁶⁸的局面。洪善卿和陳小雲都是圓滑健談之人，陳小雲還為他處理外甥趙樸齋的事情出謀劃策，說

¹⁶⁷ 「火災時王蓮生向外國巡警打了兩句洋文，才得通過，顯然是洋務官員。」見於張愛玲：〈國語本「海上花」譯後記〉，見於張愛玲，《張愛玲典藏全集 12：譯註海上花落》，頁 346。

¹⁶⁸ 韓邦慶，《海上花列傳》，頁 143。

明兩人是相處已久的好友，沒想到單獨一起還是會陷入「相對無聊」的境地。而這種尷尬的氛圍等他們到了金巧珍處與她攀談之後便煙消雲散。

造成這種趨勢的原因之一是精神文化的真空——「十九世紀上海租界的中國人口中缺少一個精英階層——即將精英文化推行貫徹到下層的階層，如傳統社會結構中的紳士。」¹⁶⁹精英文化的缺失使得人們的精神世界陷入貧困，更依賴於從奢靡的娛樂活動中尋找樂趣；另一方面這種對於物質的放縱進一步加劇了精神上的空虛感。如此一來，他們急於用愛情填補內心的空虛也就可以理解了，這或許就是為什麼花叢老手也會在與妓女的愛情遊戲中假戲真做的原因之一。

二、女性的個體意識

只有完整的個體才有追求愛情的渴望，而晚清上海的都市化在很多方面為女性的個體覺醒提供了助力。羅蘇文（1949~）說：「近代都市消費的繁榮是以人的個體化發展為基礎的，清末上海的商業化、都市化進程也啟動了人的個體化發展進程，女性置身其中，深受其惠。」¹⁷⁰過去的中國女性往往被束縛和從屬於閨房和家庭之內，這種情況到了晚清得到了巨大的改變。都市化衍生出的許多公共娛樂空間衝破了傳統社會中的區隔的性別空間，對於女性群體來說，它發揮的作用主要有三點：

首先，它提供女性以個體身份參與公共娛樂活動的渠道……其次，公共娛樂區還充當女性展示消費時尚、交流消費信息的園地。初期以妓女最為突出……再次，公共娛樂區也為女性謀職自立打開了門戶。1870年代中期妓院經營重心移至租界

¹⁶⁹ 葉曉青，〈民族主義興起前後的上海〉，見於汪暉，余國良編：《上海：城市、社會與文化》，頁33。

¹⁷⁰ 羅蘇文：《近代上海：都市社會與生活》（北京：中華書局，2006年7月），頁146。

里弄，規模可觀，四馬路附近的不少里弄幾乎成為妓院區。¹⁷¹

公共的娛樂空間為當時的女性提供了結識陌生的異性以及同性的機會，拓展了人際交流圈，也讓他們可以培養豐富多彩的興趣愛好，而妓女則成為當時的先鋒群體。《海上花》中的故事場景通常在信人的書齋或者其它妓女的住處之內，雖然這也算是一種公共空間，但畢竟還是帶有類似於「家」的私密性質。而少數幾處發生在茶館、公園、馬路等開放公共空間裡的情節幾乎都暗潮洶湧是全書的點睛之筆。這裡我們不得不再提到第九回沈小紅拳翻張蕙貞的段落：眾目睽睽的茶館裡上演了喜聞樂見的兩女一男感情爭奪戰，這一情節不僅讓讀者見識到作者扎實生動的場景描寫功力，同時也讓我們明白當時妓女對於在公共空間裡「表演自我」這件事已經坦然自若甚至是樂在其中的。除此之外，小說也多次以「坐馬車」——這項活動是當時對公共空間極致運用的代表——暗示沈小紅偷情一事，而她的情人小柳兒也是她在戲園看戲結識的。當公共的空間向女性開放，原本被禁錮的情感和慾望也獲得了滿足的可能。

另外，消費文化的發展也為女性的自我認識和自我表達提供了新的渠道。在這方面，妓女依舊是走在最前面的人。胡寶玉一直是上海灘的傳奇人物，她以獨特的時尚品味以及強大的消費能力成為那個時代明星一般的人物，甚至擁有了「雌胡雪岩」的外號，在消費的領域裡打破了性別和階級的界限。在晚清上海，消費的能力和品位已經能夠成為人格組成的一部分。這讓人聯想到《海上花》中的屠明珠，她雖然年紀大了，卻是信人中地位不可撼動的大戶。小說第十九回朱藹人等選擇在她的住處為黎篆鴻祝壽，有一點就是因為她擁有寬敞漂亮的大房子以及擺出全套大菜的所需的全部器具。這樣的排場和品位無時無刻不在提醒我們她輝煌的過去和深不可測的背景。這與《九尾狐》中康伯度在胡寶玉宅中以大菜宴請西洋友人的情節有異曲同工之處。書中黃翠鳳也擁有極具個人特色的消費品位。第五十六回，贖身後正在服孝的她與羅子富以一身非常特殊的打扮同遊明園：

¹⁷¹ 羅蘇文：《近代上海：都市社會與生活》，頁 149-151。

原來翠鳳渾身縞素，清爽異常，插戴首飾，也甚寥寥。但手腕上一副烏金釧臂從東洋賽珍會上購來，價值千金。（第五十六回）

清湯掛麵般的衣著搭配貴到嘔舌的手鐲，以今天的眼光來看可能算是一種「低調的炫富」，但同時也讓我們明白所謂的「服孝」只不過是一種表演。再聯繫到黃翠鳳剛剛贖身不久並把所有身家頭面都清點留給了黃二姐，這副價值連城的烏金釧臂的出現不禁顯得匪夷所思起來，況且它的來路還是人盡皆知的「東洋賽珠會」。作者對此沒有任何解釋，仿佛欲蓋彌彰地用一件首飾暗示我們黃翠鳳還有一位神秘的金主。幹練狡猾、手段強硬的黃翠鳳在衣著上也展現出她精明強勢、善於偽裝的性格特點。相較於來到洋行就眼花繚亂的吳雪香，她誠然是走向了更加高端和富有國際觀的消費場域。

上海商業化和都市化的進程，為女性的物質和精神生活都帶來了巨大的衝擊，通過利用新興的公共空間以及消費文化認識和表達自我，她們開始了自我意識和個體性的覺醒。而妓女群體在這些方面比良家婦女更加大膽而無所顧忌。在此基礎之上，對愛情的渴望也理所當然地產生。「饑」和「渴」都是源於人類對於食物和水的生理性需求，以「饑渴」來形容愛情旨在說明對於愛情的需要也像食物和水一樣是非常基本的。而之所以會饑渴正說明它不曾得到滿足，這源於數千年來中國社會對此的壓抑，而晚清特殊的社會環境也讓這種需求得到了被滿足的可能。

第二節 浪漫敘事的反撥

「愛情究竟是什麼」是人類永恆的話題，西方哲學界從古希臘到當代沒有停止過對這種兩性關係的討論。有的研究者則認為小說中的愛情是一種「尋求伴侶形式的內在關係」的慾望，「相較於性慾（lust）這種關係更具有愛慾（Eros）的特質，它包含性，但卻追求精神、情感的內在完整性」。¹⁷²王德威曾將小說中的愛情悲劇概括為「『慾望』與

¹⁷² 施曉筠：《現代性轉向與主體主體展現——韓邦慶「海上花列傳」之主體意識與藝術呈現》，頁 62。

『德行』間的爭鬥」，「慾望」是指「一種對未竟的人、事的嚮往；而「德行」指的是「一套被認可的行為體制與思想規範，它將慾望限制在某一限定的社會文化藩籬中」¹⁷³，挑明了愛情是一個求之不得、受到社會規範壓抑的事物。事實上，我們很難用一個普遍適用的、尤其還是來源於西方的像是「愛慾」¹⁷⁴的觀念去定義晚清背景的《海上花列傳》中的愛情。我們能做的或許就是從當時的時代背景以及文學傳統出發，去解釋作者表達的愛情到底是什麼，與西方的、現代的愛情觀念有什麼異同。《海上花列傳》中的愛情故事紛繁複雜，不像才子佳人小說或者那樣有一個統一的愛情觀：既有李漱芳和陶玉甫之間無關情慾的生死之戀，也有王蓮生自欺欺人的冤大頭式付出，又有羅子富對黃翠鳳近乎崇拜的癡迷，還有趙二寶對「白馬王子」史天然的無原則淪陷、沈小紅對小柳兒不計後果地投入……究竟作者怎樣理解愛情？或者說他覺得什麼才是相愛的條件呢？要解決上面提到的問題，單單從文本中尋找答案是不夠的。我們還必須將《海上花》放入愛情小說的系譜中，通過與其它作品的比較，觀察它的愛情書寫受到了怎樣的影響以及發生了哪些改變，這樣一來我們才會對作者的創作理念有更為全面的認識。所以在本節中，我們會先從清初以來文學作品中愛情書寫的著重點出發，分析《海上花》中充滿日常況味的戀愛模式與其的差別以及造成這種差別的原因。接著從小說中具體的例子出發，試圖理解作者對愛情的定義。

一、愛情書寫的焦點轉移：從才貌性靈到生活日常

雖然缺少戀愛的機會，中國人對於愛情的想象和書寫卻不曾停止過。「才子佳人」小說是明末清初盛行的一種類型文學，也是中國愛情文學中濃墨重彩的一筆。它的流行程度從今天看都是非常驚人的：「這類小說的代表作如《玉嬌梨》、《平山冷燕》等一些作品到現在還保存有四十多種版本，根據這些不同版本的情況分析，當時社會的各個階

¹⁷³ 王德威，《被壓抑的現代性》，頁 104。

¹⁷⁴ 西方對愛情的定義「可以凝練為以愛慾（厄洛斯，Eros）為主題的哲學思想」：討論從柏拉圖開始，他「將愛慾分為靈與肉兩個面向……雖然並不排斥肉體之愛，但他將愛慾的終極目標設定為對美與善的追求，更注重頌揚愛慾的精神維度」；到了中世紀神學哲學時期，「愛慾觀表現出的是一味的肉體禁慾主義和工具性的愛慾文化，否認性的獨立存在及其獨立價值」；而在近現代，休謨則認為兩性之愛由外貌、性慾、好感三方面結合發生，而康迪覺得愛情的發生是「從單純感官的吸引力過渡到理想的吸引力」，也是將愛慾劃分為靈肉兩端。見於李永虎：〈近現代以前西方愛慾哲學的歷史紓解〉，《海南師範大學學報》，2014 年 06 期，頁 83-87。

層的人都可能看這些小說。而且這些作品有的盛行海外……」¹⁷⁵它的一般由四個故事構成：「1、男女主角都是才貌雙全；2、男女主角一見鐘情，並以詩傳情；3、小人撥亂其間；4、男主角獲取功名，與女主角團圓成婚。」¹⁷⁶是一種有比較固定化模式的文學作品。

通俗或娛樂藝術對於後世研究那個時代的審美趣味和情感表達有重要的意義。「才子佳人」小說實現的是人們期待中的愛情形式和情感共鳴，千篇一律的人物設定和情節結構反映了當時佔據統治地位的審美趨勢和情感需要。何滿子認為「才子佳人」一脈的作品是受《金瓶梅》激發而產生，並試圖對其進行撥亂反正，「把男女性愛引到言情的盡可能『風雅』的傾向上去」。¹⁷⁷「才子佳人」小說非常在意的「才貌雙全」這點，就是由此產生的一種靈肉並重傾向的表現。我們可以從中勾勒出當時男人心中完美的戀愛對象：美貌、有才華，並且非常懂得欣賞才華的女子。對於容貌的注重基於生物性的需求無需多言，事實上「才華」才是這類小說中最重要的部分：「才子」和「佳人」因為仰慕對方的才華而一見鐘情；他們的戀愛模式也不是朝夕相對或攜手風雨，而往往只是以詩傳情；遇到挫折後就要靠男主金榜題名以獲得最後的圓滿結局。它在小說的每個環節裡都不可或缺，主要還是為了體現文人的優越感、審美趣味和終極理想。這種對於「才華」近乎偏執的重視都已經快要把真正的愛情主題吞噬掉了。

才子佳人小說寫到窮盡之處，《紅樓夢》接過了愛情小說的接力棒。《紅樓夢》中薛寶釵林黛玉皆是才貌雙全、百里挑一的美人，但賈寶玉最後選擇的卻是個性和健康都有缺陷的黛玉。《紅樓夢》中對於愛情的追求已經升華到了心靈或者說靈魂的層面：

真正讓彼此心連心、意隨意的不是外在的形體、容貌、家境，而是精神的融匯與心靈的契合，這是一種深入靈魂、浸透骨髓、合二為一的愛……它不需要狀元及

¹⁷⁵ 邱江寧：《清初才子佳人小說敘事模式研究》（上海：上海三聯書店，2005年7月），頁1。

¹⁷⁶ 徐龍飛：《晚明清初才子佳人文學類型研究》（北京：文化藝術出版社，2010年12月），頁34。

¹⁷⁷ 何滿子：《中國愛情與兩性關係》（台北：台灣商務出版社，1997年8月），頁157。

第的依恃，更不稀罕皇恩浩蕩的賜允。¹⁷⁸

單從愛情觀的角度來看，寶黛之戀在才貌雙全的硬性條件上增加了心靈契合的追求。為了突出這一點，作者甚至安排他們前世有緣、見第一面時就仿佛已經認識很久了，創造出一種宿命論的終極愛情理想。除此之外，這種愛情的追求也蔑視了金榜題名這種俗務對愛情的挾持，讓愛情的追求變得更加性靈和純粹。《紅樓夢》中愛情書寫非常注重這種靈魂到心靈的契合感，它「把異性之間的情感升華為詩意的、純淨的美感」¹⁷⁹。《紅樓夢》成為了中國最為經典的愛情範本，對後世的小說寫作形成了無法估量的巨大影響。魯迅認為晚清狹邪小說的早期作品都只是將《紅樓夢》中過於繁雜紛沓而不適合發生在尋常人家的故事情節轉移到青樓北里。只有《海上花列傳》「開宗明義，已異前人」。既然寫的都是愛情故事，為什麼《海上花》跟先前的作品如此不同，甚至到了足以斬斷《紅樓夢》源流性的地步呢？

韓邦慶意識到了狹邪小說寫作突破點——真正去理解和表現妓女和妓院的真實狀態，而不是將其作為演繹「寶黛之戀」的背景板。與之前臆想式的愛情小說不同，《海上花》中的男女擁有共同生活的經驗。這種共同生活的體驗表現在很多感官性、日常性的書寫之上，作者將愛情書寫的焦點從符號性、抽象性的才貌、性靈，轉移到青樓裡真正的飲食起居與男女相處的點點滴滴，讓愛情在吃飯、聽戲、對話、出行……這些平常人的平常生活中自然地顯現。李淑芳和陶玉甫的生死之戀已經算是小說中最具傳奇色彩的橋段，但他們令人訝異的癡情之態都是一些生活氣息濃重的日常小事：「兩家頭不說一句閒話地對坐呆望」，淑芳不許玉甫坐馬車、拍小照等等。病中的李淑芳像林黛玉都有一幕攬鏡自照的情節，但相比黛玉「腮上通紅，自羨壓倒桃花」這樣文學化的病態美感，淑芳「一張黃瘦面龐，漲得像福橘一般」的病容真實平常到觸目驚心的地步。她與玉甫之間的感情不光不涉情慾，就連視覺上的美感都已經失去了，想來是全靠情義在支

¹⁷⁸ 章芳，〈情·慾·愛——論《西廂記》、《牡丹亭》、《紅樓夢》愛情觀的演變〉，《江漢大學學報》，2013年12月06期，頁112。

¹⁷⁹ 章培恆、駱玉明編，《中國文學史（下卷）》（上海：復旦大學出版社，1997年），頁550-551。

撐，但這或許就是男女之情中最為恆久和珍貴的東西。王蓮生與沈小紅這段最濃墨重彩、糾葛不斷的感情也只是建立在吃飯、點煙、買東西這些平淡到不能再平淡的生活瑣事。張愛玲雖然也評價《海上花》「微妙的平淡無奇的」、「使人嘴裡淡出鳥來」¹⁸⁰，事實上卻對它無比欣賞甚至奉為楷模。《海上花列傳》將愛情書寫的焦點從才氣宿命轉移到實在的日常生活，一方面源於妓院故事背景賦予的寫作素材，一方面也現實了作者希望從最為真實平淡的世俗生活中探求愛情本質的企圖。

除此之外，愛情這個主題與狹邪的題材發生了奇妙的化學反應。孔慶東（1964~）對歡場男女的戀愛心理有這樣的看法：

狎客們來到青樓，並非只是發洩肉慾，縱情聲色，他們更希望能夠找到一種給人以溫暖、給人以理解、給人以眷戀的真摯情感。儘管這種真情在青樓裡是頗為稀少的，甚至可能是偽裝的，但越這樣就越吸引人去發現、去尋找。¹⁸¹

青樓為人們提供了當時少有可以得到愛情的機會，但這種機會在它利益至上的經營理念之下又幾乎等於零，妓院裡充斥了太多逢場作戲的愛情遊戲。不過往往越難得到的東西越是騷動人心，一種悖論性的心理現象由此產生：每個人都明知「浪女回頭」的故事不切實際，但又覺得自己會是那個萬里挑一獲得真愛的幸運兒。如此一來，青樓唯利是圖的險惡生態在對愛情的追求造成阻力的同時也增添了它的魅力。

二、傳統愛情理想的逐漸消解

「江南名士」高亞白在上海租界尋找佳人的計劃屢屢碰壁，錢子剛問他究竟喜歡怎樣的女子，他這樣回答：

¹⁸⁰ 張愛玲：《海上花落》，頁 350。

¹⁸¹ 孔慶東：《青樓文化》（北京：世界知識出版社，2008 年 10 月），頁 90。

「我自家也說勿出。不過我想俚啲做仔倌人，『幽嫻貞靜』四個字用勿著個哉；或者像王夫人之林下風，卓文君之風流放誕，庶幾近之。」子剛笑道：「同實概大講究，上海勿行個。我先勿懂耐閑話。」亞白也笑道：「耐也何必去懂俚？」（第三十一回）

以「幽嫻貞靜」的標準來要求妓女無非是自欺欺人，高亞白也明白這一點。所以他轉而期待妓女們能夠「像王夫人之林下風，卓文君之風流放誕」。王夫人指的是東晉著名才女謝道韞，「林下之風」的典故出自《世說新語·賢媛》中的一則故事：謝邊覺得自己的姐姐謝道韞風華絕代無人能及，而張玄則認為自己的妹妹可以與之相比。於是他們就讓出入過兩家的濟尼評價兩人的高下。濟尼說，王夫人舒朗灑脫的氣質有隱士的風範，而顧家婦則冰清玉潔，是婦女中的典範。他雖未明言，實則二女的高下立判。卓文君也是歷史山有名的才女，不過真正讓她名留千史的還是大膽追愛、當壚買酒不羈風流的行徑。這兩位女性都不是傳統意義上「幽嫻貞靜」的理想女性，但她們的魅力卻被人們認為超越了那些僅僅是冰清玉潔的女子。

我們可以看出，在高亞白心中還是保留著紅樓夢式的愛情理想。雖然他表面上放寬了對女性品性方面的要求，事實上卻在個人魅力和文學造詣上提出了更高的要求——他想要尋找的是那種跟他一樣放蕩不羈、可以產生心靈契合的佳人。當錢子剛表示聽不懂他的要求後，他笑笑表示不需要去懂，說明他對於自己的曲高和寡並不是沒有知覺。但之後方蓬壺和文君玉的出現，則狠狠打破了他的幻想：

亞自留心打量那文君玉，僅二十許年紀，滿面煙容，十分消瘦，沒甚可取之處，不解蓬壺何以劇賞。蓬壺向亞白道：「耐晚歇去，看見君玉個書房，故末收作得出色！該面一埭纔是書箱，一面四塊掛屏，客人送撥俚個詩纔埭來浪。上海堂子裏陸裏有嗻？」亞白聽說，恍然始悟，爽然若失。（第三十一回）

剛開始亞白還不明白為什麼「滿面煙容，十分消瘦」的文君玉能得到方蓬壺如此讚賞，後來才恍然大悟居然是因為她的「詩才」。其實文君玉並不懂詩，但她很以別人的贈詩和房間的「書卷氣」沾沾自喜、自命不凡。她的存在或許是作者對歷史上柳如是、蘇小小這樣的才女名妓東施效顰式的模仿。

高亞白「恍然始悟，爽然若失」的反應還算是對於她可憐可笑的做派以及高雅時代逝去的悲憫情懷，事實上作者對她的態度則更為殘酷。韓邦慶不僅賦予她「滿面煙容」的落魄標誌，也讓她成為夷場裡客人乃至老鴿相幫嘲笑冷落的對象。就連唯一「欣賞」她的方蓬壺也拒絕了她「用夜飯」¹⁸²的邀請，並且急於向趙桂林撇清「文君玉是我女弟子，客客氣氣」。可見文君玉的這份「書卷氣」對於當時的男人來說完全缺乏性魅力。她就像是那個時代的殘羹冷炙一般被人厭棄和冷落。事實上這樣的局面並不能怪罪於文君玉身上。清代以來妓院歷經了幾番變革：首先，政府的禁娼使得娼妓業的經營轉入地下；其次，官妓的取消導致妓女群體的文化和技藝素養都大幅度下降。不安的環境迫使青樓經營模式和風格發生改變，他們的生意不再穩定，主流市場也不再是士大夫階層。這種改變可以概括為急功近利與由雅入俗，也就是說他們必須以更加直接和快速的手段賺取利益。因此，備較高超的文化和技藝素養的官妓群體隨著政策的施行而消失，取而代之的是從出身到後天都缺乏文藝熏陶的貧家女子。這樣的改變使得青樓之中再難尋覓薛洪度、馬香蘭、何東君這樣才藝俱佳的一流名妓，「才子佳人」或者「文人名妓」的愛情理想已經過時。

一方面能夠直接勾引情慾的招數更受歡迎，另一方面私營的青樓也失去了培養高素養妓女的動機和能力。這樣一來，歡場中唯一重視「斯文」的就是文君玉這種可憐可笑的人物了。但故事發展到後來，作者又為高亞白配了一位神似「史湘雲」的紅顏知己姚文君。雖然她的談吐舉止遠不到才女的標準，但勝在率直大膽、天真可愛，與《海上花》

¹⁸² 吳語「吃晚飯」義，在妓女住處用飯是她們的重要收入來源，其實文君玉向方蓬壺討教詩作的最終目的還是希望他能照顧自己的生意。

中其他妓女格格不入，也顯得有些不切實際。姚「文君」、「文君」玉，卓文君之後的「文君」式女子想像似乎無法斷絕。紅樓夢式的愛情神話難道又要捲土重來嗎？劉半農（1891-1934）曾不留情面地批評高亞白，他覺得這個人物只是韓邦慶自己的「理想人物」，是《海上花》的巨大敗筆：他說自從「高亞白尹癡鴛兩個狗頭名士上了場，書便大大的減色」；又說「他能文能武，而且能醫病。這真有些『野叟曝言』中文素臣的臭味了」。¹⁸³或許過於完美而顯得蒼白無力的高亞白就是韓邦慶與舊時代之間那根將斷未斷的線，他以一種自覺的疏離感來提醒人們過去被推崇的那些美感和浪漫，也代表作者身上屬於傳統文人的時代焦慮。隨著佳人和才子都在歷史的洪流中漸漸消失，總體來說，傳統的愛情理想在《海上花》中是逐漸被消解的。但從另一個角度來看，失去了這些人文遺產和文化財富之後，剩下的就是更為純粹的「人」對於愛情的追求。這或許也是作者從平淡樸實的日常瑣事切入描寫愛情的原因之一。

三、愛情的感官性

無論是「才子佳人」還是《紅樓夢》，相愛在他們的敘事中並不構成一個問題：前者預設了一種有才有貌的男女相遇就會陷入愛情的邏輯，而後者將愛情的發生解釋為前世之緣。如果我們再往前回溯中國的愛情小說：杜麗娘只在夢中見了柳夢梅一面就愛到為他而死；崔鶯鶯因被張生仗義相救便以身相許……他們的愛情幾乎都基於非常抽象而精神性的原因發生在一瞬間，在那之前鮮少有共同生活的基礎，在那之後也往往缺乏具體的戀愛過程（《紅樓夢》例外）。《海上花列傳》與這些狹邪小說以及之前的愛情小說都有很大的差別。作者對於愛情的關注點從精神性走向了感官性。雖然身在妓院，但《海上花》中的長三先生與她的「相好」之間有一種彼此忠誠的默契：妓女做了客人之後雖然可以出局，但不能住夜與其他人發生性關係；客人也不能同時做兩個倌人，否則有悖歡場倫理。「由於男女關係以錢性交易為中介，女性於其中的人身從屬性質沒有一般的外室或婢妾那樣明顯」¹⁸⁴。妓院裡的男女關係建立在金錢交易的基礎上，倌人不像是妻

¹⁸³ 劉半農：〈讀海上花列傳〉，見於痲弦編，《劉半農文選》，頁94-95。

¹⁸⁴ 姚玳玫，《想象女性：海派小說（1892-1949）的敘事》，頁73。

妾一樣是男人的所有物，他們是這場交易中地位相對平等的買賣雙方，這在一定程度上彌補了男女之間的地位懸殊。張愛玲所說的男女平等不可能是真正意義上的權力對等，只是說這樣的客觀條件下女性擁有了微弱但確實的能動性。

信人和客人的結合中，客人一定是選擇自己喜歡的信人，但信人卻不定將他們當做情郎還是冤大頭。所以他們之間的關係到底是一廂情願的愛情遊戲還是真正兩情相悅，決定權其實是掌握在信人手中的。小說中受到女性青睞的，幾乎清一色都是年輕英俊的男子：小柳兒的皮相無需贅言；和吳秀香郎情妾意、令人稱羨的葛仲英是個「清瘦面龐、長跳身材的後生」；文中雖未提到陶玉甫的外貌，但他才二十四歲，也是個年輕後生；與周雙玉一見鐘情、有過一段甜蜜時光的朱淑人「眉清目秀，一表人材，有些與朱藹人相像」；讓信人們爭風吃醋的花花公子施瑞生是個「面龐俊俏、衣衫華麗的年輕後生」；令趙二寶執迷不悔的史天然更是「身材俊雅，舉止軒昂」，讓人覺得「眼中不曾見過這等人物」。而反觀王蓮生、羅子富、李實夫、洪善卿等就是一些體弱多病、肥頭大耳、長相刻薄的中老年男子。這種相貌描寫雖然不多，但小說中就連許多信人都是「面目模糊」的，可見作者對他們俊秀相貌的提點也是包含深意的。小柳兒等人所代表的年輕帥哥的陣容，其實也是作者故意讓我們看到視覺在愛情的發生中產生的重要作用。

事實上除了年輕、英俊之外，他們中有不少人是會唱戲的，這是一種融合視覺與聽覺的雙重感官刺激：小柳兒在戲台上的英姿讓沈小紅想到就「面色一紅」；陶玉甫雖然不曾唱曲，卻也會吹笛子為人伴奏；葛仲英曾與吳雪香一起在一笠園合唱崑曲，歌聲悠揚；而讓黃翠鳳這樣的厲害人物都卸下心防的錢子剛，曾在筵席上「唱『南浦』這齣，竟將『無限別離情，兩月夫妻，一旦孤另』一套唱完」，贏得高亞白的聲聲喝彩，說明是個中好手。我們在聽覺敘事那章中就提到，在晚清社會裡無論是男人還是女人，唱戲都是性魅力的一大來源，它似乎可以取代才華和性靈這種抽象性或精神性的事物在異性吸引力中扮演的重要角色，將愛情的發生導向更為具象化¹和感官化的傾向。

在狹邪場域，女性一直是被觀賞和評價的對象，《海上花》中也有《海上群芳譜》，反映從明朝以來就存在的妓女品評傳統。但除此之外，小說也讓我們看到女性對男性也有一套審美標準。相貌當然是基於生物性的吸引力，而年齡更是一道跨不過去的坎。第十五回中，匡二嘲笑屠明珠衰老的醜態——「門前一路頭髮末纔沓光個哉；嘴裏牙齒也剩勿多幾個連面孔纔咽仔進去哉」，覺得這樣的倌人倒貼他都不開心做。若男女的關係在一個相對平等的基礎上，既然男人會嫌棄倌人年華老去，倌人又何嘗不是對那些年紀可以當她們父親或爺爺的男人難以產生情愫呢？雖然他們中不乏大方又癡心的客人，但愛情的發生似乎還是需要相貌、年紀還有情趣上的契合，不然他們的深情也不會一而再再而三地被踐踏，或者成為敲竹槓的由頭。

如果這種歸納性的論述還是顯得太過主觀，我們不妨來觀察他們具體的相處模式。雖然雙玉最後被發現是個小悍婦，但她與淑人卻著實擁有過一見鐘情、兩小無猜的美好時光。他們第一次見面就已經暗潮洶湧、火花四濺：「朱淑人趁豁拳時偷眼去看周雙玉。不料雙玉也在偷看，四祇眼睛剛剛湊一個準。雙玉倒微微一笑，淑人卻羞得回過頭去。」他們都還不知道彼此的身世背景，就是純粹地被對方的容貌神態吸引而引發了愛意。他們年紀相當、又都相貌出色，會偷偷交換信物、患上「相思病」、在一笠園裡抓蟋蟀遊樂、執手互訴衷腸——一切都充滿了甜蜜美好的戀愛氣息。而羅子富對黃翠鳳的癡迷建立在她欲擒故縱、步步為營的手段上。黃翠鳳贖身後為爹娘服孝拜祭，子富則「隱身背後，觀其所為」，翠鳳讓他也去拜時「失笑倒退」。他心裡或是知道這是一場表演，或是不想擔負起「女婿」的責任。說明黃翠鳳誠然狡猾毒辣，而羅子富其實也對這段感情有所保留。他們之間的相處模式比起甜蜜纏綿的情人反而更像是演員與觀眾：一個不斷奉獻精彩的表演，另一個看的津津有味、讚歎不已。這種欣賞和仰慕都是單方面的，兩人之間無法達到平衡。而翠鳳贖身成功生活穩定後，羅子富就失去了存在的必要，馬上被她在榨取了剩餘價值後拋棄。

第三節 瘋魔般的愛情

本章開頭我們提到過，許多人試圖歸納《海上花》中愛情的模式，但很難得到滿意的結果。因為小說中的男女關係既無法用西方熾烈鮮明的愛慾觀去解釋。多元和模糊的男女關係甚至會我們懷疑愛情存在的真實性：沈小紅對王蓮生、小柳兒究竟有沒有感情，還是說她從始至終只是個自甘墮落的蕩婦？趙二寶真的愛史公子還是毀滅於自己的虛榮心？黃翠鳳與錢子剛之間的信任關係到底來源於男女之情還是只是商業夥伴？我們難以找到一個準確的公式來解決這些問題也是事出有因。因為戀愛、愛情的觀念並不來源於中國，而我們反觀小說中的男女關係時也總是預設一種現代的愛情觀念，比方說帶有西方浪漫主義色彩的為愛毫無保留地犧牲的意識，以這種目光來看小說中的愛情當然就都令人半信半疑了。雖然特殊的時代背景令小說觸及到了某種微妙的「男女平等」，女性擁有了有限的自主性，但《海上花列傳》其實還是處於一個傳統觀念的影響之下。小說中的男男女女雖然都久經人事，但在愛情面前或許還是如孩童般懵懂無知，他們心中也沒有一個明確的愛情觀念，不知道怎樣算是愛，一切只是遵循傳統的價值觀念和本性發生著。

我們看到小說中追求愛情的人們做出了很多瘋魔般的、常理無法解釋的行為。陶雲甫也不能理解弟弟玉甫與李漱芳之間「冤牽」般自作自受的感情，覺得他與譚麗娟這樣無牽無掛、無悲無喜的感情狀態豈不是舒服很多。但從另一個角度來看，不正是傷神傷身又不長久的激烈感情證明了愛情的存在？玉甫、蓮生、小紅這些常人眼中的失意者或墮落者在種種挫折和磨難中摸索和體驗著愛情的真諦，可以說作者刻畫了一種東方式的初戀的鎮痛。我們並不急於為其確立模式和定律，而是通過仔細的品讀試圖理解這些瘋魔般的、充滿劇烈感官體驗的愛情故事隱藏的動機和內涵。

一、官人姘戲子——慾望模仿和角色轉換

沈小紅或許是《海上花》中最富有戲劇張力又最難以解釋的人物。在有關鴉片書寫

的討論中，我們就從煙癮看出她慾望的失控。姚玳玫認為她是一個擁有主體性、自我演繹的人物，她的行為模式似乎就是毫無忌憚地宣洩自己的慾望。在擁有了王蓮生不計原則的真愛後，她還是義無反顧地犯了倌人的大忌——姘戲子。

事實上無論是姘戲子還是姘馬夫都算不上上海夷場的新鮮事，甚至可以算是一種風潮，這在中國青樓史上是史無前例的。很多時候我們只將這種出軌的行為解釋為情慾的失控，但仔細觀察後就會發現這背後的原因和意義並沒有這麼單純。《海上花列傳》中點明姘戲子的只有沈小紅一人，但十餘年後出版的《九尾龜》中，這種橋段已經層出不窮。章秋谷如何描述倌人和戲子之間吊詭的關係：

倌人們辛辛苦苦在客人身上敲了竹槓出來，去供那戲子的揮霍，好像不是戲子姘著倌人，倒是倌人嫖著戲子一般……從來妓女無情，優伶無義，你們做倌人的在客人身上雖然沒有良心，獨到和戲子軋了姘頭，卻是真心相待，偏偏遇著那班戲子，平時看待別人也還不到這般刻毒，一到姘著了一個倌人，就出奇的天良盡喪起來。（第三十三回）

「把錢給他肆意揮霍、付出真心卻被別人以喪盡天良的手段對待」這樣的行為難道沒有讓人感覺熟悉嗎？倌人確實是在「嫖著戲子」：她們與戲子之間的相處模式幾乎完全複製了客人與妓女之間的關係，只是她們的身份在其中被完全反轉了。原本自己使用過的招數被別人在自己身上通通用了一遍；原本精明狡猾的感情騙子，一轉身也變成輕易上當的「瘟生」、「鏟頭客人」。倌人自然具有色相的資本，但她們姘戲子時卻願意付出許多金錢，情願讓戲子們人財兩得，這種看起來並不符合經濟原則的交易反而突出了她們對於愛情的渴望和追求。

事實上出軌或「軋姘頭」¹⁸⁵的女人在《海上花》中不止沈小紅一個。除了沈小紅一直以「坐馬車」遮掩其倒貼小柳兒之外，無論是與管家張壽有私情的娘姨阿金，還是軋姘頭的黃二姐也都有拿錢供養情夫的行為。縱使這種供養往往使得她們的財政狀況出現嚴重的危機，但她們還是像上了癮一樣無法停止自己的行為。軋姘頭這種行為似乎必然會伴隨著金錢的揮霍，偷情被她們演繹地都好像在「嫖男人」。很難說這樣的金錢付出和名譽犧牲只是為了情慾的滿足，女性在其中付出的感情絕對比她們被嫖時要多的。男女角色設置的轉換充滿張力，女性在追求愛情和情慾的滿足時竟然會模仿男人施加於她們的行為。

小柳兒年輕英俊，唱戲的時候更是英姿颯爽，無論他的目的多麼昭然若揭，沈小紅依然無法抗拒這樣致命的吸引力。她在與小柳兒的關係中扮演了王蓮生的角色：一方面她用盡心力地供養他，就算是自己落魄潦倒到不得不搬進小房子，還讓他「穿著單羅夾紗嶄新衣服」一同出遊，讓人不禁聯想到沈小紅自己那個所有東西都是王蓮生出錢添置的房間；而她對於唯利是圖的小柳兒執迷不悟、任由他榨乾自己的行為，也頗有幾分王蓮生式自欺欺人的「風範」。三人構成的「食物鏈」層層交疊，詭譎又極富戲劇性。精明如黃翠鳳，一語道破沈小紅一開頭要是嫁給王蓮生就能夠可進可退保全自己，非常惋惜地表示「信人姘戲子個多煞，就是俚末喫仔虧。」沈小紅始終拒絕嫁給王蓮生這一點確實是全書的一大疑點。比較合理的解釋是，她願意誠實地面對自己的慾望：在與王蓮生的關係中，她一直是被佔有的一方，而她也想要去徹底地佔有別人，因為這是她唯一學會的愛一個人的方式。她對於愛情的理解或許沒有肉體忠貞的自我要求，但卻是物質上全無保留的付出和犧牲。

二、死亡、嘔吐與噩夢——身體的病態與病態的愛情

除了姘戲子成癮的沈小紅，小說中還有許多病態的愛情書寫，人物們以各種不同的

¹⁸⁵ 「軋姘頭」說的是非夫妻關係的男女發生性行為，一般指出軌或是其他不光明正大的男女關係。這個詞一般用在女性身上——王蓮生偷偷做了張蕙貞就不會被人稱為軋姘頭——帶有特殊的鄙夷之意。

症狀反映自己在愛情中的痛苦掙扎。李淑芳是小說中「病」得最嚴重的一個人：她不光生理上病入膏肓，心理上也對陶玉甫有一種變態的控制慾：不許他坐馬車不許他拍照、因為的他失約遲到心緒不寧、他所有的社交場合都讓娘姨和妹妹李浣芳嚴密盯梢。而她身體上的病事實上也是由於思慮過重引起的——因為陶玉甫家人嫌棄她的出身而不願她嫁為「大老母」（正妻），她便憋著一口氣將自己憋成重疾。人人都知道李淑芳這是心病，她卻拒絕看大夫吃藥，這樣做的原因與其說是「怕治不好母親會擔心」——這個她自敘的理由絲毫站不住腳——不如說是自己有意惡化病情，藉此放大自己對愛情所做的犧牲，用自己的全部生命完成一場愛情悲劇。她曾對玉甫說她只想要他這三年的陪伴：「該個三年裏向，就算我冤屈仔耐也該應碗。」頗有一種以命搏命、燃燒自己所有生命換取這三年愛情的狼厲之感。李淑芳並不是得病，而是將身體作為一種話語，訴說自己對愛情決絕、不妥協的態度。

王蓮生在愛情中受盡背叛和欺騙，但始終無法放下沈小紅。在他奔赴江西任職的贈別宴上還是叫了沈小紅的局：

王蓮生喫得胸中作惡，伏倒在臺面上。沈小紅問他：「做啥？」蓮生但搖手，忽然「嘔」的一響，嘔出一大堆，淋漓滿地。（第五十六回）

作者沒有寫他們經歷了那樣的愛恨糾葛之後，再次見面是以什麼樣的態度面對彼此，而在這一天的不久之前，黃翠鳳和羅子富還在明園偶遇過小紅和小柳兒。我們只看到小紅一句淡漠的「做啥」和蓮生的「淋漓滿地」的嘔吐。嘔吐是是一種劇烈的生理不適反應，呂文翠說這是「身體感官『自內而外』嘔吐發洩的意象」¹⁸⁶，即情緒淤積過多後的傾瀉。小說中還有一處與愛情有關的嘔吐描寫，來自於雙玉對淑人使計灌「鴉片」。她用餵養他們在一笠園抓的蟋蟀的梨子熬成假的鴉片汁，強灌淑人喝下：

¹⁸⁶ 呂文翠，《海上花》，頁 261。

淑人望後一仰，倒在床上，滿嘴裏又苦又辣，拚命的朝上噴出，好像一陣紅雨，濕漉漉的灑遍衾褥。（雙玉）說著，舉起玻璃杯，一口一口慢慢的呷。巧因絞上手巾，揩了一把。不多時，一陣翻腹攪肚，喉間汨汨作響，便嘔出一汪清水。（第六十三回）

愛情的誓約不在，昔日的甜蜜也熬成了今天的毒藥。淑人狼狽激烈的嘔吐，吐出的「紅雨」又豈不是心頭的熱血；而雙玉假模假式嘔出的「一汪清水」，既證實了她的詭計，又仿佛是已經消失地了無痕跡的愛情。

《海上花》以夢開頭，以夢結尾的結構設計是小說的一大亮點。開頭的夢是敘述者花也憐儂的驚夢，結尾的夢是趙二寶的噩夢。噩夢也是一種病態的表現，並且展現了人物的許多潛意識：在趙二寶的夢中，史三公子正派人來娶她，生病的母親也穿著二寶自己想要穿的鳳冠蟒服，恢復了健康和快樂。但秀英卻突然告訴她史公子已經死很久了，而這時他派來的管家也都變成了鬼怪向她撲來。根據[奧]弗洛伊德（Sigmund Freud，1856-1939）提出的解夢原理，母親的健康和史公子的迎娶都是滿足她內心的欲求，那些管家其實是癩頭龜手下砸她屋子的那「四個轎班、四個當差」的變形，而「史公子死了」是她內心裡不願意接受他的拋棄而捏造的藉口。在這個光怪陸離的噩夢中，我們看到了趙二寶對於愛情寬恕忍耐的態度，以及她寧願接受「史公子已死」也不願承認自己被他拋棄的苦澀與倔強。出軌、疾病、嘔吐、噩夢，都是這些人物用身體的病態表現愛情的病態，讓內心中的痛苦、掙扎、決絕、壓抑都通過這些病症具象化，讓心理傷痛與生理傷痛共通的表現。

他們的行為有一個共同點就是壓抑，在受到挫折或傷害之後他們都沒有去報復，而是選擇自己消化愛情的苦果，於是這種壓抑就反映為身體的病痛。胡適曾讚賞趙二寶在

夢中交待母親「先起頭的事體勳去說起」有古人「溫柔敦厚，怨而不怒」的風格。其實上述這幾個人多多少少都是具有這樣的風格，蓮生的自欺欺人一直被理解為他的懦弱和無原則，但從另一個角度來看也可以說他一直以溫柔忍讓回應愛人的背叛以達成對愛情的追求。「溫柔敦厚，怨而不怒」是一種非常傳統的高貴姿態，它並不是用來形容愛情而是品德上的高度修養。由此也可以知道他們的愛情觀念或許就來自於對於傳統道德觀念的模仿。王德威指出「所有慾望中最不可測者，正是對德行——或者說慾望的自我否定——的熱情追逐」¹⁸⁷。而在我看來，這種「不可測」其實是必然的，因為在西方愛情觀念未曾對中國形成輻射性的影響之前，人們只能從別的情感和規範中摸索愛情進行的方式。道德作為人事五倫的規範，被挪用到了愛情的規範中，於是這些在愛情中受挫的人物模仿那些背負家國大義的先人，作出忍耐與壓抑的姿態。

三、圓滿愛情的偶然性

事實上，《海上花》中並不是每段愛情最後都成了悲劇。葛仲英和吳雪香都不算主要角色，作者卻不厭其煩地書寫種種他們之間吵架拌嘴、打鬧玩笑的相處細節。雖然都是些平淡小事，卻勾勒出小說中最為甜蜜和長久的一段愛情。葛仲英曾因為吳雪香對他的耳提面命打趣道：「我屋裏家主婆從來勿曾說歇啥，耐倒要管起我來哉！」這句話表面上嗔怪她管得太多，事實上點明了吳雪香帶給了他在婚姻裡不曾擁有有過的戀愛的感覺。最後吳雪香因懷孕嫁為葛仲英的小妾，獲得了相夫教子的美滿結局。他們甜蜜順遂的戀情似乎與我們前文中提出的「真愛都要以病態來呈現」的觀點產生了衝突。但我們也不難發現，他們這段感情線充滿了偶然性和好運氣：葛仲英是年輕得意的蘇州貴公子、洋場中的「高富帥」，吳雪香雖然未見什麼出色之處，卻也算是租界當紅的倌人。他們滿足了年貌相當的條件，在交往的過程中形成了某種程度上的平等。如果說這些還在情理之中，那麼吳雪香的懷孕就有點太過巧合了。避孕本是妓女必做的功課，她卻那麼剛好

¹⁸⁷ 王德威，《被壓抑的現代性》，頁 105。

地懷了孕。¹⁸⁸而且非但沒有陷入到一種困境中——懷孕對於妓女職業生涯的一大威脅——反而毫無波折地得到葛仲英的負責和所有人的祝福，一切都幸運地仿佛得到了作者的特殊的安排。

愛情的圓滿結局似乎必須要依靠偶然性來完成，周雙寶嫁給小開倪客人也是一種陰差陽錯的結果。廣亨南貨店小開倪客人是周雙寶唯一的客人，他應該年紀不大但也實在沒什麼錢，所以她才一直被嫌棄「一點生意也無撥」。雙寶雖不如雙玉標緻，但能做信人相貌也不至於太差，生意差的原因主要還是不會說話。兩人既年貌相當又可以互相體諒對方的沒錢和笨拙，想來是有真正的感情了。他們結合的每一步都是恰巧地化險為夷：首先是雙玉為了報復說服周蘭賣掉雙寶，以至於雙珠不得不順水推舟地提議讓她贖身嫁人，但小開拿不出那麼多錢，最後還要靠洪善卿喬老四等的樂善好施成全這段姻緣。「雙」與「二」同義，「雙寶」和「二寶」這兩個名字其實是相同的。小說中擁有同樣名字的兩人從性格到境遇都形成了鮮明的對比：一個老實、沒本事還喜歡閒言碎語，最後在眾人的幫助下喜結良緣、「兒女成行」；一個有魄力有主見，最後被人誑騙債台高築、家破人亡。就算是身為趙二寶親舅舅的洪善卿，也仿佛將所有的溫情和幫助都給了周雙寶。這種強烈的反差很難說沒有作者的故意為之。

除此之外，在感情路上與趙二寶形成鮮明對比的其實還有哥哥趙樸齋。樸齋從初入上海，與數位女子發生過關係，從么二陸秀寶到野雞王阿二，最後安定於大姐阿巧。從社會階層來看趙樸齋的眼光似乎越來越下降，但從另一個角度來看，他挑選的對象也變得越來越適合自己——陸秀寶的情場手段和消費水準他都無法企及，只有被騙和敲竹槓的份；王阿二起先是對他柔情似水，但時間一長也有了敲詐的苗頭。在被強借了十元之後，趙樸齋開始有意識地疏遠了她，轉而主動親近天真淳樸、年齡和地位都與他相襯的阿巧。之後的發展也證明他的選擇是正確的——二寶撞破兩人後原想趕走阿巧，卻在眾

¹⁸⁸ 第六回「養因魚戲言微善教 管老鴇奇事反常情」裡，吳雪香曾打趣葛仲英是她的兒子，然後小妹妹開玩笑讓她給葛少爺生養一個兒子。想來也已經有鋪墊，也說不定她是心存此意所以故意沒有避孕。

多壓力下只能同意婚事，阿巧的父母也正好是老實本分之人沒有趁機勒索——阿巧雖人如其名是個笨拙的姑娘，這段充滿意外和巧合的姻緣卻可以說得上是「巧」姻緣。樸齋的「自甘墮落」反襯了二寶的好高騖遠，再次說明了圓滿愛情的達成需要雙方平分秋色的對等關係以及天時地利的巧合。

「傻人有傻福」的喜劇情節更是讓病態、激烈的愛情悲劇蒙上了一層更為悲壯的色彩。作者仿佛由此說明一個道理：當對愛情的追求擁有了高度的自覺和主動性，宿命般的悲劇也就隨之而來。本章先從小說寫作的社會背景出發，探討中國人一種以來被壓抑的愛情渴望，如何在晚清上海被激化為一種饑渴，這主要有兩方面的原因——物質和精神的貧富差距，以及女性主體性的覺醒。接著將小說放在文學史的脈絡中，觀察作者對於愛情的書寫和本質的重新定義。最後聚焦於小說中的病態愛情書寫，說明這種病態愛情的表現力和作用。王德威說韓邦慶做到了「見人所不能見。他在苟且猥褻的關係中，看出男女最原始、最素樸的慾望掙扎；在聲色脂粉的陣仗裡，見證尋常夫婦的恩義和勃谿。」¹⁸⁹

第陸章 結論

第一節 研究成果

《海上花列傳》從最初不受歡迎的狹邪小說，到今天的海派小說鼻祖甚至「中國現代小說的開端」，是歷年研究者孜孜不倦努力的結果。到目前為止，關於小說的研究說少不少，說多也並不多。即使如此但是受閱讀量和眼界的局限，我一度不知道自己還能

¹⁸⁹ 王德威：《想像中國的方法：歷史·小說·敘事》（北京：三聯書店，1998年9月），頁181。

在這樣的基礎上作出什麼新的見解和貢獻。於是，在順著現今的研究方向使用更炫酷的理論、繼續深挖現代性，和暫時拋下這些回歸文本之間，我選擇了後者。一遍遍反復細讀的過程中，我會特別留意那些還沒太被注意到的細節，比如說聲音和鴉片的描寫。按照韓邦慶「不寫半個閑字」的創作理念，這些小說中隨處可見的意象絕不會是綴筆。我的研究就是從這樣非常基本的文本觀照開始的。

一般來說，以小說為研究對象的碩士論文都會從作者和社會背景的介紹開始。《海上花列傳》研究領域的論文更是如此，許多研究者會花費整整一章的篇幅來介紹韓邦慶的生平經歷以及晚清上海的新興現代化都市背景。既然他們已經做得足夠多了，那麼我也不想再重複那些內容，不妨從與小說更直接相關的議題開始討論。本文的第二章以「海上花列傳」這個書名展開討論，其實想要解決的是文學史相關的問題，同時也企圖與一些重要論述進行對話乃至於去評判它們。書名是我們閱讀一本書前就得到的最原初的資訊，但在我們閱讀完畢、甚至對文本非常熟悉之後再來看這個書名，卻可以得到非常不同的感悟。首先，「花」這個字其實是最有文類意義的。最外行的讀者一看到這個字也能明白這部小說一定就是青樓文學領域的作品，可以說它代表的是中國狹邪文學的書寫傳統。《海上花列傳》被公認為狹邪小說中「近真」階段的代表作，與「溢美」的前者以及「溢惡」的後者都非常不同。那何以為真、怎樣真呢？首先它本來就是一個比較的結果，不應該封閉在一個文本內回答。其次「美——真——惡」風格變異的本質就是作者對於狹邪一事的道德評判和個人態度轉變。於是我以狹邪小說中最常見的花事品評的情節為切入點，比較《品花寶鑒》、《海上花列傳》、《九尾龜》三者對其的不同呈現。韓邦慶對「《海上群芳譜》事件」的冷眼與嘲諷，就是《海上花列傳》「近真」最有力的證據。「列傳」一詞代表的則是作者對於「合傳體」結構的強調，與此密切相關的是他提出的「穿插藏閃」的結構技法。「穿插藏閃」一直是所有《海上花》研究者都不會忽略的觀察重點，對它的討論無非是兩個方向——往前尋找傳統說部像是《水滸傳》、《金瓶梅》、《紅樓夢》中這種技法的運用，論證作者如何受其影響；往後關聯現代社會背景論證作者此舉的創新之處。這兩種做法其實都先預設了自己的觀點，我認為討論這個問題最關鍵的突破口應該在作者本身。韓邦慶承認過對《海上花》小說結構影響最深的就是《儒林外史》，但後來的批評者往往並不認同這點。經過對這兩個文本的對照，我相信

這個觀點是可以成立的。最後是「海上」這一地理空間。二十一世紀以來，「海上」一直是研究者尋找《海上花》現代性萌芽不會錯過的「資料庫」。雖然這確實容易做文章，但也造成了研究面向太過單一的局面。於是我採用段義孚「人文地理學」的觀點重新審視「海上」，發現了韓邦慶對於上海這個地方的親密切以及他充分利用人物感知去建構「海上」的細膩手法。

「吳語小說」是《海上花列傳》最鮮明的標籤，自胡適起對它的讚譽就絡繹不絕。到了本世紀依然有不少研究者在探討韓邦慶為何要使用吳語寫作小說對話、達到了怎樣的效果。方言研究的價值當然不言而喻，但作者既然如此注重聲音的表現，小說中的聽覺描寫又怎麼會不精彩呢？不過目前卻鮮有研究者關注到這個面向。為了進行系統而深度的討論，我運用了現代敘事學的理论工具——「聆察」、「音景」，對小說中的外部環境聲響以及戲曲的元素進行了探索。我發現小說中的「聆察者」主要分為兩類：「無心」的失眠者以及「有意」的偷聽者，這兩種狀態下人物對聲音的注意力和感知度都被放大到了極致。不像視覺可以選擇看或不看，如潮水一般四面湧來的聲音包圍了失眠者，讓他們避無可避地直面自己最隱蔽的心事；偷聽者則被阻絕了視覺，不得不屏息凝神地運用聽覺感知正在發生的事。這種個性化的感知經驗一方面塑造了人物性格，另一方面也充滿了感染力能夠讓讀者身臨其境地進入小說當中。而「音景」則形容擁有像舞台幕布般作用的聲音描寫，甚至「無聲」也是一種音景。它的開啟和落下對小說情節具有重要的象徵意義，同時也是小說獨特韻味的重要來源。呂文翠對於小說中的戲曲描寫已經做過非常精彩的討論，我做的就是讓它更加完整，同時也提出一些自己的觀點。

我對於小說中鴉片書寫的興趣，來源於韓邦慶的個人經歷以及侯孝賢導演（1947~）的《海上花》電影畫面中那層永遠散不開的煙氣。大半生被鴉片所累的韓邦慶，卻並沒有在小說中對此表現出什麼鮮明的態度，抽鴉片只是像吃飯喝水一樣的生活日常，它在小說中隨處可見卻又似乎無法引起人的注意。即使如此，通過細緻的閱讀以及對時代背景的了解，我還是發現了鴉片書寫發揮的重要作用。首先，這種隨處可見的、生活化的書寫說明了鴉片已經無孔不入地滲透進中國社會中，成為人民生活休戚與共的一部分。除此之外，鴉片成為了以情慾為代表的慾望的投影，與小說中的情慾書寫形成一明一暗

的平行結構。眾所周知，《海上花》作為狹邪小說卻將情色的感官刺激弱化到最低，有一種反情色的傾向。我認為這是由於作者極其熱衷於「藏閃」技法，將想要表達的東西藏起來，用另一種實在的、生活化的事物對它進行影射性的呈現。鴉片參與建構了小說中所有的情色空間：使用煙盤輕攏慢捻點煙燒煙的過程就代表了男女之間旖旎纏綿的情事；非床非椅的煙榻更是為曖昧不明的男女提供了放縱情慾的促狹地帶。趙樸齋的情慾啟蒙與他學會抽鴉片的過程互相照應、並行前進。而文中提到的數位滿臉煙容的倌人幾乎都曾經放縱過自己的情慾。

論文最後一章是希望可以系統性地討論小說的愛情主題。因為一直以來《海上花》中的情感糾葛，不是被當做妓女是否追求從良的社會案例；就是被當做普通情節追問背後的時代內涵。這兩個面向固然各有價值，但是卻都忽略了對愛情本身的觀照。似乎沒有人關心作者如何書寫愛情，背後又有怎樣的文學淵源和個人創造。我注意到的是其中常常出現的疾病、瘋狂、嘔吐等等病態的傾向。在晚清上海，妓院成為中國人發洩壓抑已久的愛情需求的禁果的花園。同時，物質的高度發達對比主流文化缺失造成的精神空虛，使得當時的人們更加迫切於尋找精神上的寄託。而公共空間的開放，促進了女性個體性的覺醒也為她們提供了釋放情慾的機會。韓邦慶作為新時代的愛情小說作者，對於長久以來的浪漫敘事傳統進行了反撥：因為男女之間擁有了更多的相處機會，愛情書寫的焦點從才貌性靈轉變到了踏實具體的生活日常；傳統文人化的愛情理想也在無情的現實之下逐漸消解；女性的主導地位明顯上升，她們擁有自己的審美觀和價值取向。作者對於愛情的病態書寫一方面也是為了將真正的愛情追求與逢場作戲的愛情遊戲區分開，讓身體的病態與病態的愛情互相照應。而小說中難得出現的圓滿愛情則需要各種偶然性，與其說天隨人願更像是傻人有傻福。竭力追求愛情的人不得善終，笨拙無知的人卻走了大運。這樣的情節設置反襯了愛情追求的悲劇性。

接著稍微討論一下本文的不足之處及研究困難。有的時候因為太過急於提出新的看法，我可能忽視了論述的合理性和論文結構的整體性。同時受限於目前的閱讀量，我在與其它小說的橫向比較方面應該還是比較薄弱。

第二節 未來展望

2012年，金宇澄（1952~）以上海話創作的長篇小說《繁花》橫空出世，書中充斥的都是上海市井的家長裡短、癡男怨女之類的瑣粹之事，卻一度成為當年最暢銷的中國小說，王家衛（1958~）導演已經買下了電影翻拍的版權。不少人說它繼承了《海上花列傳》的韻味，兩者確實在題裁和表現手法等方面不乏相似之處。我不禁為此萬分欣喜，或許現今的社會已經培養了一大批能夠欣賞這種細膩平淡美感的讀者，《海上花列傳》不會再陷入被「看官三棄」的境地中。從《海上花》到《繁花》，海派小說一邊繼續向前走，一邊也不忘回頭張望。《繁花》中有無數個「不響」：面對命運的不公、生命的無奈、險惡的人心……小說人物常常以沉默作為回應，但其實「不響」之中包含了太多的聲音。如果要繼續擴展《海上花列傳》的研究，我希望將視野擴大到海派小說的發展史上。聲音依然是我覺得可以繼續發掘的一個議題。它的含義可以是巴赫金複調理論中的「聲音」也可以是本文中的聽覺方面的聲音。

參考書目

一、傳統文獻（以時代先後排序）

蔡守湘，《唐人小說選注》，台北：里仁書局，2002年6月。

張竹坡，《明代第一奇書金瓶梅讀法》，台北：廣文書局，1981年12月。

吳敬梓（原著），徐少知（新注），《儒林外史》，台北：里仁書局，2010年5月。

邗上蒙人，《風月夢》，北京：北京師範大學出版社，1992年。

陳森，《品花寶鑒》，台北：三民書局，1998年4月。

王韜，《瀛壖雜誌》，上海：上海古籍出版社，1989年5月。

葛元煦，黃式權，池志澂（著），鄭祖安，胡珠生（標點），《上海灘與上海人：滬游雜記、淞南夢影錄、滬游夢影》，上海：上海古籍出版社，1989年5月。

韓邦慶，《海上花列傳》，南昌：百花洲文藝出版社，1993年9月。

張春帆，《九尾龜》，北京：中國文史出版社，2003年4月。

孫家振，《退醒廬筆記》，上海：上海書店出版社，1997年1月。

二、近人論著（以作者姓氏筆劃或英文字母排序）

（一）、中文專書

方正耀，《晚清小說研究》，上海：華東師範大學出版社，1991年6月。

王德威，《想像中國的方法：歷史·小說·敘事》，北京：三聯書店，1998年9月。

孔慶東，《青樓文化》，北京：世界知識出版社，2008年10月，頁90。

石昌渝，《中國小說源流論》，北京：三聯書店，1994年2月。

向楷，《世情小說史》，杭州：浙江古籍出版社，1998年12月。

-
- 何滿子，《中國愛情與兩性關係》，台北：台灣商務出版社，1997年8月。
- 汪暉，余國良編，《上海：城市、社會與文化》，香港：中文大學出版社，1998年。
- 李長莉，《晚清上海社會的變遷：生活與倫理的近代化》，天津：天津人民出版社，2002年8月。
- 呂文翠，《海上傾城：上海文學與文化的轉異，一八四九-一九〇八》，台北：麥田出版社，2009年11月。
- 呂文翠，《易代文心：晚清民初的海上文化賡變續與新變》，台北：聯經出版社，2016年12月。
- 阿英（編），《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》，台北：新文豐出版社，1989年。
- 周芬伶，《艷異：張愛玲與中國文學》，台北：元尊文化出版社，1999年2月。
- 邱江寧，《清初才子佳人小說敘事模式研究》，上海：上海三聯書店，2005年7月。
- 胡曉真，《才女徹夜未眠——近代中國女性敘事文學的興起》，台北：麥田出版股份有限公司，2003年10月。
- 姚玳玫，《想象女性：海派小說（1892-1949）的敘事》，北京：中國社會科學出版社，2004年7月。
- 張大春，《小說稗類》，桂林：廣西師範大學出版社，2004年5月。
- 張愛玲，《海上花開》，台北：皇冠文化出版有限公司，2012年4月。
- 張愛玲，《海上花落》，台北：皇冠文化出版社，2012年2月。
- 張愛玲，《張愛玲典藏全集·紅樓夢魘》，台北：皇冠文化出版有限公司，2001年4月。
- 徐龍飛，《晚明清初才子佳人文學類型研究》，北京：文化藝術出版社，2010年12月。
- 夏志清（編著），《張愛玲給我的信件》，台北：聯合文學出版社，2013年3月。
- 康來新，《晚清小說理論研究》，台北：大安出版社，1986年6月。
- 陳永健，《初挈海上花》，台北：大地出版社，1997年2月。
- 章培恒、駱玉明（編），《中國文學史（下卷）》，上海：復旦大學出版社，1997年。

陳芳，《清代戲曲研究五題》，台北：里仁書局，2002年3月。

陳永健，《三挈海上花》，上海：上海書店出版社，2007年8月。

齊裕焜，《中國古代小說演變史》，蘭州：敦煌文藝出版社，2008年3月。

劉半農，《劉半農文選》，台北：洪範書店，1977年8月。

魯迅，《中國小說史略》，上海：上海古籍出版社，2001年7月。

劉永文（編），《晚清小說目錄》，上海：上海世紀股份有限公司、上海古籍出版社，2008年11月。

關愛和，《悲壯的沉落》，鄭州：河南大學出版社，1992年7月。

龔纓晏，《鴉片的傳播與對華鴉片貿易》，北京：東方出版社，1999年12月。

樂梅健，《純與俗的變奏》，濟南：山東友誼出版社，2006年1月。

（二）、中譯專書

[加]卜正民、若林正（編著）、弘俠（譯），《鴉片政權》，合肥：黃山書社，2009年9月。

[美]王德威（著），宋偉杰，《被壓抑的現代性》，北京：北京大學出版社，2005年5月。

[加]芭芭拉·霍奇森（著）、邱文實（譯），《鴉片：黑色迷霧中的極樂天堂》，台北：三言社，2005年6月。

[美]段義孚（著），潘桂成（譯），《經驗透視中的空間和地方》，台北：國立編譯館，1998年3月。

[美]詹姆斯·費倫，彼得·J·拉比諾維茨（著），申丹等（譯），《當代敘事理論指南》，北京：北京大學出版社，2007年。

[美]韓南（著），徐俠（譯），《中國近代小說的興起》（上海：上海教育出版社，2004年5月）

[美]蘇珊·桑塔格（著），程巍（譯），《反對闡釋》，上海：譯文出版社，2007年4月，

藍詩玲（Julia Lovell）著，潘勛譯，《鴉片戰爭：毒品、夢想與中國建構》，新北：八旗文化/遠足文化事業股份有限公司，2016年2月。

[法]羅蘭·巴特，屠友祥（譯），《S/Z》，上海：上海人民出版社，2001年10月。

[法]羅蘭·巴特：《顯義與晦義》，懷宇（譯），天津：百花文藝出版社，2005年。

（三）、期刊論文

卞秋華、仇昉：〈雙重視野下的心靈投影——《海上花列傳》一笠園敘事意蘊探析〉，《湖州師範學院學報》，2009年，第3期。

李開軍：〈論《海上花列傳》中的「蘇白」〉，《齊魯學刊》，2001年02期。

李彥東：〈再論《海上花列傳》的風格及語言〉，《南京師範大學學報》，2007年02期。

李永虎：〈近現代以前西方愛慾哲學的歷史紓解〉，《海南師範大學學報》，2014年06期。

呂文翠：〈點石飛影·海上寫真——晚清民初「百美圖」敘事的文化轉渡〉（《中國學術年刊》，2015年3月，第三十七期）。

范伯群：〈海上花列傳——現代通俗小說開山之作〉（《中國現代文學研究叢刊》，2006年3期）。

邱江寧：〈消費文化、文人趣味與文體選擇——以《海上花列傳》為例分析〉（《學術月刊》，2010年2月）。

張仁璽，王鳳娟：〈晚清知識分子婚戀觀變化論述〉，《河北師範大學學報》，2004年05期。

袁進：〈略談《海上花列傳》在小說城市化上的意義〉，《明清小說研究》，2005年04期。

袁進：〈都市敘述的發端——試論韓邦慶的小說敘述理論與實踐〉，《社會科學》，2007年05期。

陳思和：〈論海派文學的傳統〉，《杭州師範學院學報》，2002年01期。

陸胤：〈作為「教科書」的蘇白小說〉，《漢語言文學研究》，2011年01期。

梅新林、紀蘭香：〈《海上花列傳》的季節敘事及其與《紅樓夢》之比較〉，《紅樓夢學刊》，2013年05期。

章芳：〈情·慾·愛——論《西廂記》、《牡丹亭》、《紅樓夢》愛情觀的演變〉（《江漢大學學

報》，2013年06期）。

傅修延：〈聽覺敘事初探〉，《江西社會科學》，2013年02期。

傅修延：〈論音景〉，《外國文學研究》，2015年05期。

羅崗：〈性別移動與上海流動空間的建構——從《海上花列傳》中的馬車談開去〉，《華東師範大學學報》，2003年01期。

樂梅健：〈1892：中國現代文學的起源——論《海上花列傳》的斷代價值〉，《文藝爭鳴》，2009年03期。

（四）、學位論文

池麗君：《晚清上海浮世繪——〈海上花列傳〉研究》（桂林：廣西師範大學中國現當代文學碩士論文，2006年）。

吳肇莉：《論〈海上花列傳〉的時空形式》（武漢：華中師範大學中國現當代文學碩士論文，2001年）。

呂文翠：《現代性與情色烏托邦：韓邦慶〈海上花列傳〉研究》（台北：輔仁大學比較文學研究所博士論文，2003年）。

江江明：《從性別政治論《海上花列傳》中的娼妓生存》（嘉義：南華大學中國文學系碩士論文，2003年）。

李愛紅：《〈海上花列傳〉對傳統的繼承與創新》（濟南：山東大學中國古代文學碩士論文，2005年）。

李艷如：《〈海上花列傳〉、〈海上繁華夢〉、〈海天鴻雪記〉的城市空間研究》（台北：國立中正大學中國文學所碩士論文，2010年）。

李永濤：《魔力之源：1890年代的上海地理與消費空間——以〈海上花列傳〉為例》（上海：上海大學現當代文學博士論文，2015年）。

施曉筠：《現代性轉向與主體展現：韓邦慶〈海上花列傳〉之主題意識與藝術呈現》（台南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2010年）。

徐雅文：《晚清狹邪小說中的主題意識與情節模式》（台北：淡江大學中文研究所碩士論

文，1995年）。

黃慧英，《浮沉在時代大潮中的「海上花」——一百年來《海上花列傳》的接受、變遷與經典化探析》（開封：河南大學中國現當代文學碩士論文，2011年）。

袁春蓉：《〈海上花列傳〉研究》（南京：南京師範大學古代文學碩士論文，2002年）。

莊仁傑：《晚清文人寓於風月之牆的陷溺與自覺——〈品花寶鑑〉與〈海上花列傳〉研究》（彰化：國立彰化師範大學國文研究所碩士論文，2008年）。

曹希霞：《〈海上花列傳〉的人物論》（蘭州：蘭州大學中國古代文學碩士論文，2008年）。

陳源源：《清末吳方言字研究——以〈何典〉、〈海上花列傳〉為中心》（杭州：浙江大學漢語言文字學博士論文，2009年）。

陳曉宇：《〈海上花列傳〉俗語詞研究》（濟南：山東大學漢語言文字學碩士論文，2013年）。

董椒燕：《〈海上花列傳〉吳語方言詞例釋證》（大連：遼寧師範大學古代漢語碩士論文，2014年）。

黃淑貞：《韓邦慶〈海上花列傳〉人物研究》（新竹：玄奘大學中國語文研究所碩士論文，2005年）。

樊玉梅：《〈海上花列傳〉的敘事研究》（長沙：湖南師範大學中國古代文學碩士論文，2006年）。

（五）、英文著作

Linda Cooke Johnson, *Shanghai: From Market Town to Treaty Port, 1074-1858* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1995).

Schafer R. Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (New York: Knopf, 1977).

S. Handel, *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events*, Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

三、數字資料庫

《申報》，（北京：愛如生數字化技術研究中心）網址：<http://sb.ersjk.com/ser.jsp>